

栗木達介の陶芸

思索と実践、その完成度の高さについて

花里麻理

先日、勤務先の菊池寛実記念 智美術館で、「現代陶芸の鬼才 栗木達介」展に出品するため、『黄鱗文卷弁陶』[図1]の制作年を再確認するべく久しぶりに梱包を解いた。いつ見ても栗木さんの作品の完成度の高さには言葉が失う。創造的でシンプルなフォルムとそれを際立たせる豊かな銀彩の装飾、そういった造形を実現する技術の確かさとそれを背後から支える造形理念は、近現代の陶芸家を見渡しても抜きん出ている。器の形体に造形の可能性を見出した作家として、戦後の陶芸史を考えると重要である。

栗木達介(一九四三―二〇一三)が陶芸家として作品を発表したのは、京都市立美術大学卒業後、公募展に出品をはじめた二十四歳の頃からで、最後となったのは一九九九年に開催された日本陶磁協会賞展とされる。およそ三十年間に世に送り出した作品は三〇〇点ほどを数えるのみという「註1」。

二十代後半から三十代前半にかけての一九七〇年代は、彫刻的な立体造形の陶芸作品で公募展での受賞を重ねたが、八〇年以降は器の造形原理の探求とその造形化に軸足を置くようになる。九一年にかけての十一年間は、その思索と実践をやきものらしい特徴的な形体を持つ造形作品として精力的に個展の場で発表した。しかし、その後急速に発表の機会を減らしていくのである。九九年以降も制作をしていたと伝え聞か、作品として発表することはなかった。

生前の栗木は、陶芸や陶芸界の現況について熱く語る人でもあった。本展の図録にもそうしたエピソードの数々が披露されている。自作を収蔵する美術館の学芸員に伝えなければとの考えからだったであろうか、筆者に対しても、頻繁ではなかったが電話

や手紙をくださり、時間が許すときは直接ご教示をいただいたりした。自作について書かれた評論やご自身の原稿を郵送してくださったこともある。そのなかには二〇〇四年の第五回益子陶芸展の審査所感があり、作家の現代陶芸論が垣間見える文章である。

所感には長文ではないが、言葉づかいに無駄がないため重厚感がある。審査員賞として選んだ作品についての選評のほかに、陶芸展を象徴する濱田庄司賞、加守田章二賞の受賞者二名の造形と表現についての探究不足を憂い、審査全体の姿勢には厳しく提言する。それらの指摘は的確で、示唆に富んでいる。使われているどの言葉の背後にも、制作者としての実感とそこから構築した造形理念の存在が感じられ、その説得力たるや作品と同じである。また、改めて、京都芸大の先輩でもある加守田章二の仕事をこう総括する。

「加守田章二は、器の造形で独自の世界を切り開いたことで知られている。(中略)絵画や彫刻に追随し、造形と表現の弄びを性懲りもなく続けてきた戦後陶芸のモダニズムの徒勞に気付いてオブジェの世界と隔絶した位置に立ち、器でしか成しえられない造形の世界の開拓に立ち向かった潔い作家、それが加守田ではなかったか」[註2]。戦後の陶芸界に活力をもたらしたオブジェを「戦後モダニズムの徒勞」と批判的に述べ、器の造形を現代の目線で捉え直すことがやきものの本質であるとした。加守田と同じ道を行く自負をここに重ね合わせたのかもしれない。

それでは、一九七〇年代に制作した彫刻的な立体造形を、自身はどのように位置づけていたのだろうか。回想によると、彫刻的な作品をつくっていたのは造形のトレーニングが目的であったという「註3」。失敗を重ねながらようやく作品を完成させることによって、「素材自体が持っているやきものらしい特徴的な形体感」を捉えられるようになったというのである「註4」。

栗木の言うやきものらしい特徴的な形体感とは、一九七四年作の《しろとぎんの作品I》および同作IIなどの膨らんだり窪んだりしながら不定形にまとまった作品の外見から推測すると、土の可塑性の領域を探ることと、損傷なく火の中をくぐり抜けられることの両方を満たす形体であろう。つまり、彫刻的な立体造形の制作は、素材の特性についての新たな知見と、そのための技術の洗練、新たな形体感の感得という成果を作家にもたらしたのである。この成果は、より根本的には、やきもの観を変え、ことにもなった。瀬戸に生まれた栗木は、小学生の頃から製陶家だった父の制作を手伝うなど伝統窯業地ならではのやきもの観を身につけていたのだが、この「造形トレーニング」によつ

て、栗木の目に映るやきものの地平は広がり、器というものを通念から切り離して、造形として相対化することができるようになったのである〔註5〕。

一九八〇年以降、栗木は、器の造形原理とその表現の可能性を、思考と実践の行き交いによって、段階的に掘り下げていく。丸、四角、三角、あるいは皿、盤、円筒形の器という基本の形体に、「膨らみと窪み」「かたむき」「曲がり」という具体的なテーマを設定し、「造形トレーニング」で感得した形体感によって、やきものでしか成し得ない新しい形体の発見を創造的におこなっていくのである。この器の造形の解体と再構築についての思索と実践が、一九八〇年代の精力的な新作発表の真髄であった。

智美術館の収蔵品を含む菊池コレクションが有する栗木の作品もこの頃の作が主である。そのうち2点を図版として掲載すると、一九八二年作の《方盤 三つのバリエーション》〔図2〕、本展不出品は、三点の方盤の形状が正体から斜体へと変容する組作品である。銀緑彩の波文様も形に同調して変化を見せる。三点の配置については、制作の意図を反映する並べ方があり、図版は栗木の言葉を反映させたものである。作家が作品に付けたメモによると二〇〇二年の時点で未発表とされている。

一九九二年作の《黄鱗文巻弁陶》は、作家によれば、一枚の花弁が丸まったイメージであるというが、それは実際には結果のイメージであり、造形の出発点は皿、つまり一枚の平面を創造的に変化させたものである〔註6〕。鱗文は形体に合わせて向きを互い違いに組み合わせている。文様の輪郭の片方をくつきりさせ、もう一方を楕形に擦り落としている。銀彩に黄色味をつけた色彩で、光線の具合で見え方が変わる。張りのある曲面はアーチの力



図2 栗木達介《方盤 三つのバリエーション》1982年
個人蔵 撮影：田中中学而



図1 栗木達介《黄鱗文巻弁陶》1991年(1992年発表)
菊池寛実記念 智美術館蔵 撮影：小林麻浩

学を利用したという。土の柔らかさを引き出さなければ成し得ない造形である。

器の造形に由来するこの時期の作品に共通するのは、紐づくりという成形法、型紙を使った銀彩の加飾法である。文様は形を際立たせるようほどこされている。これらを一定の条件として、さまざまなテーマを設定し、器の造形の潜勢力を引き出していくのである。また、銀彩の表現に関しては、器の内外を廻ることでその相対化を意図していたと思われる。作品によっては装飾と形とが相対化されていることもある。銀の特性が作品に情趣を与え、鏡のように反射する硬質な銀面が一転、陰影に富む表情を見せることもある。

最後に、この思索と実践とを完成度の高い作品として昇華させた真髄を作家の言葉から推測しておきたい。

一九八六年にサントリー美術館で開催された「工芸——世紀末の旗手たち」展の図録に掲載された自筆の文章からの引用となるが、栗木は、自身の仕事の全体を振り返り、彫刻的な作品も器も、装飾の有無も関係なく、そこには「全体を貫く目に見えない抑制」ともいえる力が存在している〔註7〕とした。この「抑制」が、完成度の高さと深く関係していると思うが、つづく文章では「匠と中庸の精神」と言い換えられている。匠は技術や表現力への誇りを、自己を超えた中庸の精神で貫こうとするが、そういった造形の世界こそが工芸の真髄だろうと栗木は述べている。

抑制の力に支えられながら、制作のなかで見えたことを手掛かりに、やきものでしかできない新しい形体を創造的に発見してゆくこと。これがやきものの歴史や伝統を未来につなぎ、現代陶芸を社会に着地させると栗木は考えていたように思う。

(菊池寛実記念智美術館学芸部長)

註

- 1 諸山正則「栗木達介：1980年—1996年の陶芸」『現代陶芸の鬼才 栗木達介展』展覧会図録、二〇一五年、京都国立近代美術館／東京国立近代美術館。
- 2 栗木達介「審査所感」『第5回益子陶芸展』展覧会図録、二〇〇四年、益子陶芸美術館。
- 3、4 栗木達介インタビュー「動く、かたち」『炎芸術』四四、四五号、一九九五、六年、阿部出版。
- 5 栗木達介「伝統からの解放」『現代日本の陶芸』第一五巻、一九八五年、講談社。
- 6 二〇〇六年に筆者が行った作家へのインタビューより。また、同様のことは註3で挙げた文献にも記載されている。
- 7 栗木達介「所感」『工芸——世紀末の旗手たち』展覧会図録、一九八六年、サントリー美術館。