

中村ミナトの仲間たち ——ジュエリーと彫刻

樋田豊郎

中村ミナトさんの作品論を書くことと思うが、どうも鍵となる言葉が思い浮かばない。というよりも、そのもの静かな作品を見ていると、ミナトさんは言葉の力を根拠に表現する「発信型」の作家ではないように思えてくる。いろんな人と交遊し、その人と照合しながら表現すべき自分の精神的岩盤を突き止めていく、そんな「受信型」作家のようだ。そこで、ミナトさんが交遊してきた仲間たちに着目しよう。そして、その人たちとミナトさんが共同作業で築いてきた同時代の美術を浮かび上がらせてみよう。

貴金属宝石工芸

私が工芸館の研究員に就職した時分は、ジュエリーという用語は一般的ではなかった。一九八〇年頃のことだ。当時、洋服用の装身具はアクセサリーと呼ばれていた。英語の accessory は付属品という意味だから、本格的に装身具をやるうとする若者には不満で、その人たちが「腕の確かな宝飾」を目指してジュエリーという用語を使いだしたのだった。その経緯を、日本ジュウリーデザイナー協会（現日本ジュエリーデザイナー協会）理事長だった菱田安彦は、一九七四年にこう書き残している「註1」。

……ちよつと彫金のマネゴト程度のアクセサリー・デザイナーと称する人たちが、いろいろと出てきて、学校を造ったり、程度の低い作品を展示したりするようになってのです。そして彫金アクセサリーそのものが、針金をヤットコで曲げただけの使

いすてのファッション・アクセサリーのイメージを持たれるようになり、美術・デザイン界から装身具工芸を批判するまことにより材料をあたえる結果になっているのは、たいへん残念なことです。

同三九年「補記・昭和三十九年（一九六四）」、日本ジュウリーデザイナー協会が発足しました。この会の発足こそ、日本のモダン・ジュウリー時代の開幕といつてよいでしょう。ここでは、よごされたそして誤解されやすいアクセサリーという言葉捨て、また一般的ではありませんでしたが、ジュウリー（貴金属宝石工芸）という名が使われたのです。

戦後日本のジュエリーは、「技術」と「宝飾」を必須条件にして成立したのだった。後年、ジュエリーを「小さな彫刻」と見なす、宝飾の現代芸術化が提唱される。が、協会発足の頃にはまだそんな意識は芽生えていなかった。

そんな新生ジュエリーの分野に、ミナトさんは身を置く。彫金教室「スタディオ・ド・オロ」に一九七〇年から通い、先の菱田に師事している。まさしくジュエリーの「技術」から学びだすのだが、その作品は「宝飾」の代名詞である金や宝石とは無縁だった。反対に、「簡素」な形態に徹していた。

簡素さ

ここにはすでにして、ミナトさんの交遊能力の妙味が見て取れるだろう。対象が恩師だから正確には師事の妙



図1 中村ミナト ブローチ《接点》1979年 個人蔵 撮影：上原勇（サン・アド）

味というべきだろうが、菱田の言説から新生ジュエリーの動向を感得しつつも、それに刺激されて、それとは異なる自分を発見していったのである。一九七九年の銀のブローチ《接点》「図1」は、恩師である菱田のオロ（イタリア語の「金」と宝石に輝く作風とはなると違っていたことか。

もつとも一九八〇年頃から、先の「宝飾の現代美術化」が、日本ジュウリーデザイナー協会の平松保城や江口週らによって提唱されだす。ジュエリーにも幾何形態の時代が来ていた。ミナトさんはこれに共鳴していたのかもしれない。それにしても、その簡素さは異彩を放っていた。

ところでミナトさんには、ジュエリーの制作者であると同時に、ジュエリーのモデルでもあるような雰囲気、若いときから備わっていた。スタディオ・ド・オロ時代の写真で確認すると、ミナトさんの髪型はマッシュルームカットというのか、眉毛の下まで前髪が覆う欧風おかつぱで、それが西洋流の「小粋さ」を感じさせた「註2」。

そう、この「小粋さ」が両刃の剣だった。それが作品にも反映されていたからだ。一九八〇年頃のある日、私はミナトさんのスタジオで一連の銀のブローチを見せてもらったことがある。私は「簡素さ」路線には大いに惹かれたが、その「小粋さ」の方には、宝飾の彫刻化を邪魔しているようで違和感を覚えた。

武蔵野美術大学彫刻科とスタディオ・ド・オロ

ミナトさんの「他に照らして己を知る」生き方は、大学で受けた美術教育からの逸脱にも発揮されている。武蔵野美術大学（以下、武蔵美）で清水多嘉示からアントワーヌ・ブルデル譲りの具象彫刻を学んだミナトさんだが、卒業後に発表した彫刻の形は幾何学的だった。それは今に至るまで変わらない。またすでに述べたが、スタディオ・ド・オロで学んだときも、作りはじめたジュエリーは、菱田の華やかな宝飾とは違い、禁欲的な「小さな彫刻」だった。

これらの経歴をどう読み解くべきだろうか。ある人はこう指摘するだろう。ミナトさんが武蔵美に入学した一九六五年頃、ブルデルは日本ではまだ現代彫刻と目されていた。それに彫刻に進む極東の学生が、西洋彫刻のオーソドクシーを入り口にするのはむしろ当然ではないか、と。

また、こう言う人もいるだろう。菱田がローマ留学から持ち帰った宝飾は、スタディオが設立された一九六二年の日本では最先端だった。ミナトさんが菱田に師事したの

も、それでいて師の作風に染まらなかったのも必然だ、と。煎じ詰めれば、新しいことは何事も時代の制約をくぐらなければ出てこないという解釈である。蛇足ながら、私の思い出に残る菱田安彦は、弟子が自分と違う道を選んでもそれを温かく見守るだけの懐の深い人物だった。

だから私も右の解釈に異論はない。ただ注目したいのは、ブルデルも菱田も古典主義が作品の根底にあったことである。ミナトさんにしても、古典への関心があるのではないか。あくまで私の印象だが、この作家には古典主義にかぎらず、いろんな芸術への興味があり、だからこそ清水多嘉示や菱田に長年師事できたし、そこから多くを吸収できたのだと思う。今度ご本人に確かめてみよう。

要するに、ミナトさんは多元多様な人であって、古典主義との邂逅が、幾何学的「簡素さ」に収斂させるきっかけをつくったのだと思われる。そんな「生き方の達人」の持ち味が、ミナトさんにはある。

農林技師の祖父と、文学趣味の父

それにしても、ミナトさんの「簡素」な造形を選ぶ感覚は、先天的なのかそれとも後天的なのか。遺伝学者でもない私が安易なことは言えないが、先日ご本人から聞いた話を参考までに披露しておきたい。

ミナトさんの祖父は福井出身で、東京帝国大学で農芸化学を学んでいる。名前は中村留二、^{ちかぢ}慶応年間の生まれだ。卒業後は農林技師となり、日本にトラクターを導入し、馬鈴薯の研究もおこなった。また、祖父には弟の清二がいた。弟もやはり東京帝国大学に進み物理学者になつていく。アインシュタインとも手紙の遣り取りがあつたそうだ。そうした関係で、兄弟は欧米やアジアに出張することもあつた。

この二人とミナトさんとの交流の濃さは分からないが、祖父と大叔父が理系の人だったと聞けば、ミナトさんの感情を表に出さない性格や、余計な要素をそぎ落としていく作品が納得できるようにも思えてくる。この作家はリケジョ（理系女子）だったのか？

その一方で、祖父たちが外国で買ったおしゃれな小物類が、ミナトさんが育った大塚の家には残っていたという。西洋への異国趣味を、ミナトさんはそれらを通して募らせていったのかもしれない。

祖父たちとは反対に、父親は詩を書き、文芸誌を読み、ときには自作を投稿する人だった。名前は中村正英、^{よしか}旧制静岡高校を卒業後、東京で新聞社勤めをしていた。だが、

その会社勤めも千葉県富津市湊から片道四時間かけて通勤していた時期があり、どこか浮き世離れしているタイプの人だったらしい。

こういう父の文学趣味が、ミナトさんの「美術」選択に影響を与えたであろうことは想像に難くない。これに加え、娘よりも先にスタディオ・オロに通いだし、彫金教室まで開いていた母親の気質も影響していたことだろう。ミナトさんには、祖父たちの理系と、両親の文系の血筋が共存しているようである。

男のネック：

以前、新宿の百人町にマスタスタジオという画廊があった。主人の益田芳徳はマルチな才能の持ち主だった。ガラス作家で、京都の前衛陶芸団体「走泥社」の会員で、日本クラフトデザイン協会の会員で、しかも茶道具商「益田屋」の二代目社長でもあった。清濁あわせ飲む度量があり、経済的にも自由がきいたから、この画廊は作家たちの溜まり場になった。絵画、彫刻、工芸、クラフトなどジャンルを問わず、世代も問わず、多くの作家が集まり、それらの人たちの作品が並べられた。周辺の人たちも出入りし、実は私もその一人だった。ミナトさんがこの画廊によく来るようになったのは、一九八九年に始まる企画展「男のネック：」からだ。この企画は五回続き、ミナトさんはその常連としてジュエリーと彫刻を出品している。ミナトさんにとって、ここでの作家たちとの交遊は、その後の作品傾向を決定したのではないか。それほど益田のもとには知名度のあるなしかかわらず、いろんな作家が集まり、美術館ではあり得ないような組み合わせの展示が現出した。それは、あえて言えば混沌でありアンングラだった。

なにしろ益田はこの企画を「男のネック：」と命名したくらいだから、男社会つまりフォーマルな社会の弱点を突こうと狙っていた。私はといえば、この企画の準会員扱いをしてもらい、毎回短いテキストを寄せていた。一九九〇年には「討論のあとの質問」と題して、以下のように書いている。

ある女——でも、どうして、そう世俗性にこだわるのですか。

私——既知のものなかに、未知のものがひそんでいるように思われるのです。
(中略)

ある女——そんな変なこと、というか……。そもそもそんなことを考えなければならぬ必要があるのですか。

私——本質が純化されたかたちで、その姿をあらわすとはかぎりません。最初から純化されたものは、なにかを前提にしているのではないのでしょうか。知的体系という前提があるからこそ、説明し、結果について語る事ができるのです。(下略)

こんなに分かりにくく、しかも常識に刃向かう文章を書いても怒られなかったところをみると、益田も会社経営者でありながら、反権威主義を潜めていたものと思われる。

さてミナトさんは、こんな「男のネック：」をスプリングボードにして、作品を静かに深く変えていった。ここでも「他に照らして己を知る」生き方はいかなく発揮されていて、混沌とアンングラの経験が、かえって内面の文学趣味や近代芸術がこだわってきた「自己」を引き剥がしていった。

私が右の文章を書いた年、ミナトさんはネックレス《連続》「図2」を出品している。そこにはもはや「小粋さ」はなく、思いつきのよい「簡素さ」があった。そしてこれが工芸館の収蔵するミナトさんの最初の作品となった。一九九四年のリング《Joint》《Out of Joint》「図3」では、この傾向がもっと理論的に研ぎ澄まされていく。これは「小さな彫刻」の到達点だと思ふ。



図2 中村ミナト ネックレス《連続》1990年 東京国立近代美術館蔵



図3 中村ミナト リング《Joint》《Out of Joint》1994年 東京国立近代美術館蔵 撮影：アローアートワークス



図5 中村ミナト 彫刻《Revolve》1993年 平塚市蔵 撮影：山本紉

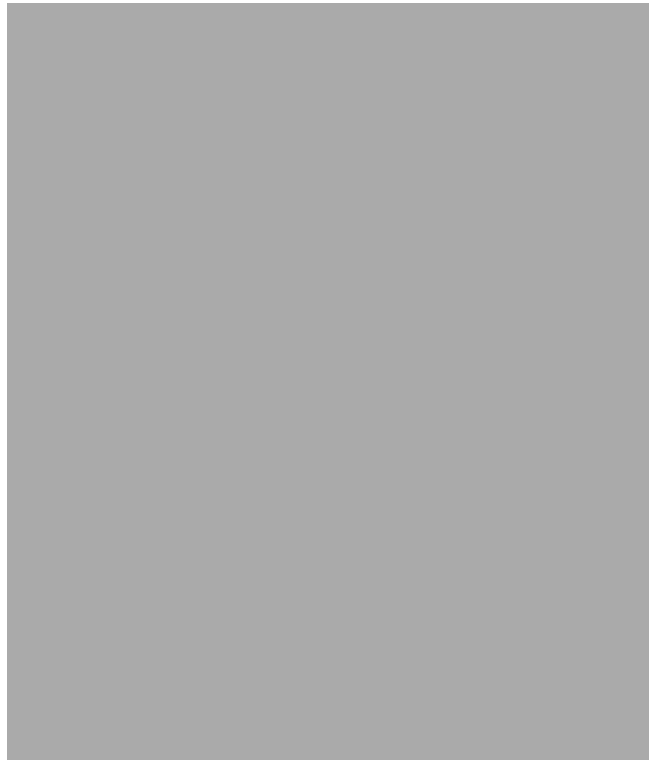


図4 中村ミナト 彫刻《Crossover 91》1991年 個人蔵 撮影：山本紉

最後に残る形

彫刻の方でも同じ変化が起きていた。一九九一年の《Crossover 91》〔図4〕で、私はそれを感じた。好きな彫刻家を探ねたら、「リチャード・セラで、ニューヨークで見た壁の作品がよかった」という答えが返ってきた。新宿の世俗のなかで、「簡素さ」と「小粋さ」を志向する時期から、余計な要素を削ぎ落とした後に残る「最後の形」を見ようとする時期への転機が生じていたのではないだろうか。一九九三年に湘南ひらつか野外彫刻展で大賞を受賞した《Revolve》〔図5〕はその分岐点だったように思われる。

（秋田公立美術大学学長）

註

1 菱田安彦「日本モダン・ジュウリー抄史」『日本ジュウリー・デザイナー名鑑』レーヌ出版、一九七四年十一月

2 「菱田安彦 スタディオ・オロ 作品集」私家版、一九七七年十一月

後記 工芸館で長くジュエリーに関する展覧会や作品収蔵に携わってこられた樋田氏に、戦後日本のジュエリーの黎明期から、その後の動向も織り交ぜながら、時代のなかに中村ミナト氏の制作と作品を描き出していただきました。

戦後日本のジュエリーは、観念的な部分が先行した傾向がありますが、そのなかで中村氏は、徹底的に身につけることにこだわってきました。しかし、工芸館で初収蔵となった《連続》は、彼女の作品のなかでも異色とも言える、身につけるといふ要素が希薄な大型のジュエリーでした。初期作品では、身につけるといふこだわりが、どこか宝飾らしさをひきずり、簡潔な形を追究する制作の妨げになっていたことを、樋田氏は「小粋さ」と捉えられたのだと理解します。一方で、このこだわりこそ、中村氏のジュエリーを支え、変えてきたものではないでしょうか。時代の空気もあわせて、本展をご鑑賞いただければ幸いです。

（工芸課主任研究員 北村仁美）