

# 「工芸的造形」から／への道①

金子賢治（茨城県陶芸美術館館長）×橋本真之（鍛金家）

工芸作家と話したり、この分野にかか  
る著述を読む折にしばしば、時には当  
り前のように行き合う言葉に「工芸的造  
形」<sup>1</sup>がある。工芸的造形は様式や活  
動の場を越えて通底するキーワードとし  
て近現代工芸への視点を導き、のみなら  
ず作り手が自身の意識を明らかにする  
きっかけともなった。本稿では東京国立近

代美術館の前工芸課長で工芸的造形の考  
案者・金子賢治氏と、盟友であり鍛金家  
の橋本真之氏に、この言葉が生まれた時

代の動向と思想的背景、またその後の影  
響について伺い、二〇二〇年の石川県へ  
の移転を前に、工芸館の担ってきた役割  
と今後の課題を考えたい。

——お二人の出会いは一九八八年、橋本  
さんの渋谷西武工芸画廊での個展です  
金子賢治（以下K）：あんな衝撃はいまだに  
ないくらいだね。上の階で用を済ませ、エ  
スカレーターで降りて行ったら、だんだんと  
下の方から見えてきて、うわー、すごい  
な。って。あれを見て僕の



橋本真之氏(左)、金子賢治氏(右)



橋本真之の個展風景、渋谷西武工芸画廊、1988年  
(撮影：高橋孝一)

未来が開けたみたいだな笑。  
橋本さんのことは、当時渋谷  
西武工芸画廊のギャラリス  
トだった奥野憲一さんに  
聞いていたけれど、実物を  
見たのは初めてだった。これ  
はすごい。しかも鍛金でつく  
られているのだという。まだ

工芸が彫刻かということ意識がなく、迫  
力を素直に喜べる。この秘密はなんだろ  
うって。前職のサントリー美術館から一九  
八四年に工芸館に来て以来、器では富本憲  
吉の壺、そしていわゆるオブジェについても  
それぞれ作家はどういう思考でつくるのだ  
ろうかと掴みかかった。（橋本作品なら）自分  
の想像力を逞しくして行って、糸口を掴め  
るんじゃないかって気がした。それから徐々  
に橋本さんと話したり、文章を読んだり。

——作家との対話によって思考が動いた。

K：まさにそれですよね。作家のなかに入っ  
て論議するうちに作家の発想の癖を掴める  
ようになっていき、その究極に橋本さんの作  
品がある。思考がピラミッド状に形成されて  
いったきっかけが一九八八年の出会いだね。

橋本真之（以下H）：個展の直後くらいに信  
楽で開催されたシンポジウムに、一緒に電  
車で行ったでしょ？金子さんとはその車中  
ですと話をした。最初のうち金子さんは  
「正統の工芸」と言っていたんだよね。僕た  
ちにはあまりピンとこなくて、違和感が  
あった。プロセスの話をするうちに金子さ  
んが「工芸的造形」の語を使いだした。あ  
のときはまだ「工芸的な造形」といつてた  
ね。一言にはせず、間に「な」がついていた。  
K：滋賀県立陶芸の森のプレオープンだね。  
起こったばかりの現象に皆関心があり、壇  
上から見ていると全員掴みかかるように

「ひとこと言いたい」とばかりにムワーツと  
なつてすごい雰囲気だった。工芸ではああ  
いう雰囲気は初めてだったんだと思います。

——今日工芸的造形が意味することを現  
象のうちに確認しながら意識が集約され  
ていく感じだったのでしょうか？

K：そうですね。でもまだ工芸に現代美術  
を取り入れてどうなるのかという実験段  
階でもあり、行くところまで行かないと分  
からないという時代じゃないかな。

——橋本さんが工芸的造形の論理を「自  
身の制作と重ねるようになったのは？

H：七十年代に僕がときわ画廊で発表し  
ていると、彫刻でも工芸でもないと言われ  
る。しかたないから現代美術の連中と一  
緒にいたけれど、あの頃のものが隆盛の  
中でどうにも居場所がない。それが金子  
さんや奥野さんとかと話をするようになって  
「あ、工芸のなかに居場所があるかも」  
と思い始めた。自分は鍛金という工芸技  
術によって思考的展開ができた作家です。  
それが私の造形的根拠だった。素材的に  
は金属、その膜状組織というのが自分の  
なかで決定的にあつたけれど、それが工芸  
のなかでどう位置を占めるのかというのが  
まだよくは見えていない状態だったと思  
う。だけど金子さんが動き始めたときに、  
ひよつとしたらヨーロッパの craft 概念を

ひっくり返せるかも知れないと感じ、自分のなかの希望として見えてきた気がする。K:「正統」という言葉を使ったのは千葉成夫さんの『現代美術逸脱史―一九四五―一九八五』(晶文社、一九八六年)を読んだのが大きい。彼はジャンルを超えた上位概念、全体としての人間の造形を指して「類の美術」と呼んでいる。私が言っていたのは工芸のあり方は欧米の近代美術にはない日本独自の文化の文脈に沿っていて、それは正統である。そういう論理だよね。

—その後「越境」という視点が出た。

K:そう。工芸と美術の境界を双方で越境し合うというね。八十年末の状況において面白いのは、一方に橋本真之、他方で素材との関係性が相対的だったクレイワークなどの活動をどう位置づけるかということ。新聞に土を塗って焼くと紙は飛んで土が残るとか、あんなものは工芸でもなんでもない。混同しながらも互いに居所を探し、そこから論理を立ち上げ積み重ねていった。

—当時の工芸をめぐる活動で印象的なものは？

H:『かたち』が刊行されたのもその頃だよな。筋道を立てて考える工芸といえるかな、味だのなんだのじゃない。私にはそういう雑誌が工芸でも出たことは感慨深かった。水戸芸術館での展覧会(作法の遊

戯展、一九九〇年)前に組んでくれた特集では丸一日テープが回って、私はその時に喋らされたことを意外な程、後々まで自分自身で反芻した。あれが人前で何かを喋って伝えた初めての経験ですね。インタビュ原稿は九〇〇枚位だったらしい。それでも終わらなくて、次号は3日泊まりこみで、皆で私を朝から晩まで質問責めの特集を組んだ。

K:工芸でそういう労力をいとわない人が初めて出たのが『かたち』だね。そうした活動を繋いだのが、雑誌編集から西武に引き抜かれた奥野さん。渋谷の工芸画廊の役割は当時の工芸センターだった。

—あらためて思うと「工芸画廊」だったんですね。「美術画廊」や「美術工芸画廊」でもなく。

H:隣が美術画廊だったけれど、工芸画廊のほうが面白かった。インパクトがあつてさ。K:オーブンングパーティーの後、一旦外に出て議論して、夜中に陳列替したり。工芸画廊という言い方が新鮮だった。

H:あの時、僕の西武での個展を『美術手帖』の月評が取り上げた。ある意味で工芸が現代の批評の対象になったという感じだった。

—工芸館は一九七七年に開館。ちょうど十周年前後ですね。

K:あの頃「注ぐ」(一九八二年)、「黒田辰

秋展」(一九八三年)、「河井寛次郎展」(一九八四年)とか非常に特徴的な展覧会があった。サントリーに居た頃(一九七九―八四年)から工芸館でやればそれが一つの分野として定着できる印象はあった。

—工芸がホットワードとなった時工芸館は何キャリアクションをしていましたか？当初は所蔵も展覧会も伝統工芸の比重が高かったようですが。

K:そのなかで「六〇年代の工芸」(一九八七年)をやったことがここが伝統工芸館ではないことの初めての宣言じゃないの？企画はそういう視点をもっていた樋田豊次郎さん(当時工芸課研究員)で、奥野さんや笹山央さん(『かたち』主宰)に紹介されたもの時。

—金子さんが工芸館で最初に担当した展覧会は？

K:主担当としては「熊倉順吉」展(一九八八年)ですよ。六〇年代の工芸の時に熊倉家に行ったら大量の資料があったのがきっかけ。その前の「現代染織の美」(一九八五年)では三人の工房に取材に行ったのがいまだに財産。

—作家への取材がその後の理論形成の礎となっていくんですね。

K:工芸作家って喋れる人とダメな人が

いて、ダメな人も自分の制作プロセスだけは喋れる。それを聞いてるとその人の造形思考が技法のプロセスににじみ出てくるということを初めて学んだね。

—やがて伝統的な仕事のなかにも、外で起きていた刺激的な動きと同根の工芸的造形思考が見えてくる。

K:視点が定まれば、そういう作家はいっぱいいますよ。当時工芸課長だった長谷部満彦さんはすぐセンスのある人で、毎年伝統工芸展が始まる度に、時事放談よろしく作家・作品評をやってくれた。長谷部さんが紹介してくれた鈴木滋人(染色家)、前田昭博(陶芸家)は後に人間国宝に認定されたけど、この二人の工房で学んだことが大きかった。制作のプロセスのなかで形が変貌していくとか、絵画や彫刻と工芸的プロセスとの大きな違いの明確化だとか。

(次号に続く)  
(文責・構成:工芸課主任研究員 今井陽子)

註

1 「工芸的造形」についてはたとえば左記を参照:「轆轤の下」の土の粒子のいかなる微細な間隙にも自己が盛り込めるということ、その自己がどのような形を選択するかによって最後の実用性が絶対的なものから相対的なものへと変貌し(中略)プロセスに溶け込むように両者(自己と素材と)が融合し、最終的に形が定着して行く」(金子賢治「三輪和彦の造形思考」一九九九年十一月)。