

氏 名 倉澤 佑佳

学 位 の 種 類 博士（美術）

学 位 記 番 号 第 138 号

学位授与の要件 学位規則第 4 条第 1 項該当

論 文 題 目 1980 年代後半に芸術大学出身者を中心に台頭してくる漆造形作品について

審 査 委 員 主査 教 授 畑中 英二

教 授 田島 達也

教 授 栗本 夏樹

唐澤 昌宏（国立工芸館 館長）

田中 信行（金沢美術工芸大学 教授）

論 文 の 要 旨

本研究は 1980 年代後半に芸術大学出身者を中心に台頭してくる漆造形の実態及びその背景について明らかにすることを試みている。

第 1 章、第 2 章においては芸術大学における漆芸教育が関係しているとする外館の先行研究にもとづき、漆造形の作家を輩出している東京藝術大学、京都市立芸術大学における戦前から現代までの漆芸教育の変遷について分析をおこなった。戦前においては両校とも蒔絵・加飾を重要視した教育内容であったが、戦後から現代にかけて、東京藝術大学において引き続き蒔絵・加飾を重要視した漆芸教育がおこなわれたのに対して、京都市立芸術大学では塗料の使用や発泡スチロールの導入による造形教育といった独自のカリキュラム・指導をおこない栗本の漆造形制作に影響を与えていることが確認できた。しかし、1980 年代後半に登場してくる漆造形の代表的な作家は栗本を除き、東京藝術大学出身者で構成されており、外館の論ずるところとはそもそも適合しないことが明らかになった。

第 3 章においては昭和 40 年代に日展において登場した漆立体造形作品「オブジェ」を先駆的な乾く漆造形の一つとして位置づけている外館の研究を踏まえて、日展における漆造形の動向について分析を行った。日展における漆造形作品の動向については、1960 年代に漆造形が登場するが、メインストリームとはなり得ず、漆造形が特選を受賞し地位を確立するのは 1980 年代半ば以降である

ことが明らかとなった。外館は 1960 年代に登場する新敷の漆造形の作品を先駆的な乾漆造形の一つとして位置付けているが、日展における漆造形のジャンルの開拓者及び重要な作家として、途中平面作品へと作風を移行した新敷ではなく、漆造形作品を出品し続けた窪田、眞子、三田村達を位置付けるべきであろう。また、1980 年代後半に台頭してくる漆造形と日展の漆造形の差異については作家である田中、古伏脇、栗本への聞き取りをもとに分析を行い、彼らの作品のサイズや、空間を重要視した作品の魅せ方といった点が日展の枠組みとは相いれなかったことは明らかになったが、作品そのものの差異によるものではないことも推測できた。

第 4 章では田中、古伏脇、栗本の漆造形作品へ至る背景を分析した結果、東京藝術大学と京都市立芸術大学の対照的な漆工教育の特徴が明らかになるとともに、3 人の制作に共通して影響を与えている渋谷西部における新しい工芸のムーブメントを作り出していた展覧会の影響があることが明らかとなった。渋谷西武では奥野憲一によって前衛的な現代工芸の作家の展覧会を 1980 年代後半に開催し、大学院を修了して間もない藤田、栗本、古伏脇を見出し作品発表の場を与えていたことが明らかとなった。奥野が開催する展覧会の背後には「工芸的造形論」を提唱する東京国立近代美術館の学芸員・金子賢治の存在があり、奥野はその考えを共有していたと推測できる。漆造形の代表的な作家として位置づけられている栗本夏樹、古伏脇司、田中信行の漆造形作品は、漆という素材への深い理解や制作のプロセスと自己表現が融合して生み出されており、これはまさに金子が打ち出した工芸的造形であった。工芸的造形論を共有する奥野によって、彼らの漆造形作品は見出され、彼らの存在は金子へも共有されていった。

終章では本論のまとめをおこない、1980 年代後半の芸大出身者を中心とした漆造形の台頭の実態と背景について言及した。

「工芸的造形論」を提唱する東京国立近代美術館の学芸員・金子賢治とその考えを共有していたと推測できる奥野によって、大学院を修了して間もない、無所属かつ評価の定まっていない漆造形の作家達は見出され、作品発表の場を与えられ、世間に台頭してきたのである。

また田中、古伏脇、栗本は自身の漆造形作品従来の漆の作風や文脈、有様からの「脱却」ではなく新しい表現の「共存」あるいは「提案」を目指しており緩やかな改革を巻き起こしていたのである。

金子と奥野の漆造形扱った展覧会以降、さまざまな文脈の中で漆造形作品が取り上げられている。これらのように 1980 年代後半に台頭してきた漆造形作品及び作家が様々な文脈で取り上げられているのは、これらの作品の作風の幅の広さに起因するのであろう。その作風は、造形においては、これまでの漆芸分野の作風である器物や調度品、屏風やパネルといった平面作品に見られるような、大枠となる支持体の「型」は存在しない。さらには表面のテクスチャーにおいても呂色や塗り立てといった髹漆のテクスチャーを取り入れた塗りのみのものもあれば、その上加飾をほどこしたものの、あるいは下地のテクスチャーを取り入れたものと様々である。これは漆芸分野における江戸時代から続く蒔絵加飾の絵画的表現、そして昭和に入ってから加わった塗りのみの髹漆表現といった表現の幅が大きく広がったことを示しており、漆芸分野において漆造形はさらなる新しい表現の可能性

を提示した象徴的な作品群であるといえるだろう。

ただし、素材に対する理解や技法の練度、造形表現の固有性は言わば程度問題になってしまうことから「漆造形」の定義を個々の作品に当てはめるには困難が伴い、この言葉自体が広く用いられることがなくなったものと推測しておきたい。

審査結果の要旨

倉澤氏の博士論文は1980年代の漆芸にみられるムーブメントともいうべき用途やそれに付随する形態に縛られない「漆造形」と呼ばれた造形作品の在り方に着目し、それらの作り手とその背景について明らかにすることにより漆芸史の中で位置付ける試みである。

当該時期の漆工芸に関する研究は多くなく、また、「漆造形」の位置づけも明確ではない。さらには他の工芸分野との比較もなされていないのが現状である。そういった状況下において、1980年代の様相を知る当事者や関係者に対して綿密な聞き取りを行うとともに、当時の展覧会のパンフレットなどを渉猟しつつ具体像を捉えることに努めており、まさに手掘りの調査研究であると言える。

1980年代後半からみられる漆の造形作品の多くは藤田敏彰・栗本夏樹・古伏脇司ら東京藝術大学・京都市立芸術大学出身者で占められている点に着目し、その背景を明らかにすることを目的とした。教育カリキュラムとの関わりがあるのではないかとこの想定のもと、明治期における両大学の漆芸教育について調査を行った。結果、京都市立芸術大学においては漆工領域における造形教育のカリキュラムは確認できたが、東京藝術大学においてはそれにあたるものを積極的に見出すことはできなかった。故にそれ以外の要素がこのムーブメントの要因であるとし、更なる聞き取りを行った結果、奥野憲一と金子賢治による「素材」と「表現」に着目した工芸的造形論の漆芸分野における実践を端緒とすることが明らかとなったとした。そこでのそれぞれの作家は、自身の漆造形作品は従来の漆の作風や文脈、有様からの「脱却」ではなく新しい表現の「共存」あるいは「提案」を目指しており緩やかな改革を巻き起こしていたとした。また、ここで取り上げた彼らの他にも造形作品を作り出していた日展系の作家にも目を向け比較を試みた。この「漆造形」を起点に漆芸において現在見られるような多様な在り方が展開していったところに意義があったとした。

以上の研究から「漆造形」の輪郭を捉えることが可能となり今後の議論の土台を作り上げた。

ただ、審査の中でも指摘があったように、同時期の日展作家の一部が手がけた造形作品に対する探究が十分ではなかったこと、一つの論文の幅の中で収まりきらないとはいえ他の工芸分野との比較などがあり、更なる探究が求められる。とはいえ、「漆造形作品」が指し示す範囲、登場してくる年代、それを生み出した主要なプレイヤー、時代背景、に一定の枠組みを示したことは非常に重要で、今後の漆芸のみならず工芸史の研究を進める上で不可欠なものであるといえ、博士号にふさわしい研究内容であるといえる。