

氏名	木谷 洋 (きたに ひろし)		
学位の種類	博士 (芸術)		
学位記番号	第50号		
学位授与日	平成30年3月23日		
学位授与の要件	学位規則第4条第1項		
学位論文題目	停止される機能を —造形表現への展開、人と道具との関係性—		
審査員	主査	橋本 真之	金沢美術工芸大学大学院専任教授
	副査	原 智	金沢美術工芸大学教授
		山崎 剛	金沢美術工芸大学教授
		横山 勝彦	金沢美術工芸大学大学院専任教授
		飯田 高誉	森美術館理事・インディペンデントキュレーター

審査対象作品数 18点
論文分量 本文A4判、63頁(63,149字)
付録の図版 A4判5頁、収録作品総数18点

論文要旨

木谷洋の学位申請論文『停止される機能を—造形表現への展開、人と道具との関係性—』は、第1章「工芸の概観」、第2章「自作の取り組みについて」、第3章「停止された機能を」、第4章「鋳」、第5章「事物の記憶」、第6章「事物の記憶と機能、形体」の全六章で構成される。今日における工芸のあり方とは、どのようなものであるべきか。本論と本論で紹介する研究制作は、その問題に対する一つの解答を示そうとしたものである。答えを見つけようと試行錯誤するなかで浮かび上がってきたものが、ものの機能という問題。工芸というと、器などの日用品を思い浮かべるように、あるものの機能はその作品のかたちと密接に関わっているように見受けられる。しかし、今日の工芸作品はそれぞれの作家が多様な表現形式を展開しており、必ずしもそれは重要視されていない。本論文では、工芸が多様なあり方を見せるに至った経緯を振り返り、それを検討しなおすことから出発する。そしてその検討を経ることからあらわれた内容を前提に、実際の研究制作を詳述した。またそれら研究制作のもつ有効性を考察した。

以下、章立てにそって概略を記す。

第1章「工芸の概観」

本章では、工芸についてそれがどのようなものかを確認した。次章から紹介する研究作品は、いずれも金属工芸作品として制作したものである。本章の目的は、それら研究作品の前提となっている内容や実際に直面した状況について詳述することにある。

第一節 今日にいたるまでの工芸

第一節では自身の専門領域である金属工芸のまえに、工芸というより広い領域について概観した。

第二節 今日の工芸をどのように捉えるか

続く第二節では、工芸の今日の状況を自身の経験に即して言及した。

第三節 金属工芸という領域についての概観

そして第三節で、自身の金属工芸について述べ、自身の立ち位置を俯瞰して確かめた。

第二章 自作の取り組みについて

第一節 《pear》

第二節 《善き人のための鋳》

第三節 《A PERFECTCIRCLE》

本章では、自作の取り組みについて、まず学部卒業制作として2013年に制作した《pear》から、大学院修士課程の修了制作である2015年制作の《A PERFECTCIRCLE》までの自作を時系列に沿って紹介した。2015年以降制作に制作した作品についても本論で取り扱うが、それは第四章以降で取り上げることにした。これは自身の研究制作内容の基礎を固めた時期と、その基礎から新たな試みへと展開していく時期とに大別できるためである。

第四節 制作方法

本章の第四節では、一節から三節までに取り上げた作品の制作過程についても詳述した。作品制作のきっかけや経緯とあわせて、それを実際に制作する際にどのような方法で行っているのかについても解説した。また本論で紹介する研究制作はいずれも、前章で述べたような工芸についての歴史的な理解や状況の把握を少なからず念頭においたものであるということを補足しておく。

第三章 停止された機能を

第一節 ものの機能を考える契機

前章ではこれまで制作してきた自作について、制作動機や実際の制作過程を辿るようにして振り返った。本章では、それらの作品を通じて浮かび上がってきた機能についての内容を詳細に検討した。このような再検討を余儀なくされたのは、ある展覧会がきっかけとなっている。それはプラザギャラリー・サジオというギャラリーで開催した個展「停止された機能を」である。本章の第一節では、この展覧会について述べた。具体的にはその開催経緯や企画の主旨についてである。

第二節 工芸作品における機能

続く第二節では、その展覧会を通じて関心を持つことになった機能の問題についてふれた。そしてこの機能の問題が、工芸においてどのように扱われてきたかを確認することとした。

第四章 鋏

第三章で詳述したように、自身の研究制作は機能と言う問題に直面することになった。前章の二節と三節で確認した通り、工芸や美術における事物の機能の扱いは未だ未消化な問題である。この問題を少しでも納得のいくものにしようと、研究制作を次の段階へと移すことにした。これまでの作品において、機能という問題は中心的なものではなかった。ある道具とその道具の背景にある内容に重点を置いていたためである。こうした制作方法を一旦脇において、機能の問題を中心に扱う作品を構想するようになった。その取り組みのきっかけとなった研究制作こそ、鋏をもとにした作品群である。本章では、前章で述べた「停止された機能を」の開催以前から開催以降まで、鋏を中心とする農具の作品制作を時系列に沿って述べた。繰り返しになるが、ここで述べた取り組みの変遷は機能の問題を研究内容の中心へと移すことに伴う変化の過程である。

第一節 農具を制作した経緯

第一節では、鋏や鎌を制作しはじめたきっかけや経緯について述べた。

第二節 鋏について

続く第二節で、「停止された機能を」以降の取り組み方を紹介した。

第三節 「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」

そして第三節では、そうした試みの集大成を提示しようと開催した個展「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」について詳述した。

第四節 農具を扱うことについて

最後の第四節では、同展がどのような志向性を持っていたのかについて述べた。その方法として、当時指摘された民藝や「ブリコロール」というあり方との差異を明らかにしている。

第五章 事物の記憶

本章では、個展「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」で行った表現形式について改めて検討した。前章では、その開催経緯や展覧会内容について実践的な観点から述べた。本章ではそうした研究内容の提示がどのようなものなのか、別の観点からより精細に振

り返った。その時にまず注目したのが、事物の移動についてである。《Under The Sun》において顕著のように、この作品は塚本さんの納屋と自身の作業場、そして展覧会場を行き来している。本作はそれぞれの場所で、その場に適した扱われ方をする。このように場所を移動する過程を通じて、作品を完成へと向かわせるのが本作の制作方法の特徴であった。

第一節 茶道具や大名道具における、場所の移動

そこで本章の第一節では茶道具などを例に、日常生活での使用と鑑賞行為とが行き来する事例に注目した。

第二節 事物の歴史

第二節では、それらを通じて行き着いた「事物の歴史」について考察し、「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」の本旨をまとめた。

第六章 事物の記憶と機能、形体

本章では、前章で述べた「事物の記憶」というあり方と事物のもつ機能との関係性に注目した。そしてそれらの関係性をもとにした本章の内容は、これまで紹介した「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」での研究制作の可能性を明らかにすることを目指した。

第一節 機能と形体との関係

第一節ではまず、機能と形体との関係についてその基本となるあり方を確認した。

第二節 事物の転用

第二節では、そこから派生して事物の転用に目を留めて考察した。

第三節 物質の記憶

第三節ではアンリ・ベルクソンの言説を参考に、物質と記憶との関係性を確認し、本展の志向性について総括した。

以上の論述を踏まえて「おわりに」で、「本論の研究内容は工芸の今日のあり方を再検討するものである。自身の扱う素材と真摯に向き合い実践をもって関わることで、素材について真に知ることが出来る。このことは確かに重要である。しかしそれは一つの価値でしかない。そしてその価値を尊重し、固定化することを今の工芸は選んできた。これは本論の冒頭で振り返ったとおりである。こうした中で私が探求するのは、工芸のもつ別の可能性についてだ。別の可能性とは本論の主題にもあるように、機能を重要視した工芸のあり方である。／この工芸における機能とは、かなり厄介な問題である。機能的な側面を強調すれば、それは単なる使い良い道具でしかない。またそれとは反対に、美術作品のような強い独自性をもつものを志向する時、それはいわゆるオブジェとしか呼べないものになってしまう。こうなるとは、工芸作品は美術作品と差異がみられなくなる。こうした機能と形体とのぎこちない関係性は、それらを対照化してしまうことに原因があるのである。／ベルクソンは、こうした関係を解消する手がかりを与えてくれた。私たちは私たちの身体のはたらきによって、記憶をもとにして対象を知覚するのである。私たちが対象を知るということは、その対象に意識を向けて実際に行為することにある。／私が「持ちやすい木の枝、片手で持てる重さの石、古い瓦の破片、重い石」で提示した道具としての作品はいずれも、そのような開かれたあり方を前提に制作した。機能と形体とは段階的に注意しなければならないこともあるが、鑑賞者や使用者に対して開かれた状態であるべきだろう。既存の道具を入念に調査し、それを自分なりの方法で解釈して手作業で作品へと再構成する有効性は、こうした状態によって示すことが出来る。実際にそれが使えるのか使えないのかという性急な判断は脇に置いて、私の研究作品はそれが制作された後に向かって開かれている。つまりその道具を制作する際の目的ははっきりとあるものの、そこに他者が介入し別の道筋へと相互に移動するものである。本展で示したのは、こうした様々な移動を可能にする作品群であった」という主旨を述べて本論文の結びとした。

論文等審査結果

審査会は、申請者の提出論文及び研究作品が平成 29 年 9 月 14 日に行われた予備審査会に提出され了承された議論と内容に合致しており、また、その際に指摘された事柄に基づいてさらに発展させ、完成されたものであることを認めた。

主査の橋本真之審査員の進行のもと、口述試験ではまず申請者が本論要旨を、画像を用いながら述べた後、各審査員の質問に申請者が答えるという形式で行われた。

○ 口述試験概要

橋本審査員

橋本：制作者と使用者の間を行き来することで形体が変化していくという道具のあり方を見出してきた独創的な見解だと思う。機能をめぐる工芸のあり方を追求した道筋はスリリングで、その思考展開は非常に興味深い。そこで質問したい。あなたは金工分野に所属しているから当然だが、あえて金属で制作する理由というのは何か。

木谷：論文の中でも少し取り上げたが、金属はまず材料を確保するところからかなり労力がかかる。精錬技術から加工技術に至るまで何人も人が関わる。科学技術の萌芽と言われるように、科学技術ないしは技術そのものをどう扱うかということに歴史性を構築させて今に至らせている分野だと思う。だからあえてそういう分野から、いわゆる工芸作品として扱う技術ではなくて、そういう技術を蓄積し、そしてそれを、モノと関わって発展させてきた歴史性から、金属を扱おうとした。

橋本：あなたには個人的な、感覚的な思考みたいなものはあったのですか。たとえば木を、作品としての道具の中に結構使っている。木を使うことの感覚的な合致性といったものはどうでしょう。

木谷：別の素材に置き換えてそれが可能かということになると、これは感触的なものだがしっくりこないことがある。木を使うということも、お百姓とのやり取りで、金属に置き換えるというのは違う、という感触はあった。やはりお百姓の方と話すとき、我々は武家の出ではないので、いわゆる装飾的な要素はしっくりこない、そういうものが自分たちの集落の中に置かれても全く風景と合わないと言われる。そういう意味で木を扱うようにした。金属を使いたいというのは私の根本にあるが、木を扱ったその選択の理由は外部にある。

橋本：そうするとあなたは、自分を紹介する時に「金工作家」と自称する人ですか。

木谷：一応、「工芸作家」と言っている。

橋本：機能をめぐって農具に関わっていった道というのが博士論文や今日の口述からわかる。一方、学部時代の制作で造形性の強い方向に向かう道、戻る道と言ったら変だが、そういう道筋はもう捨ててしまったものなのか。それともある種の懐古のようなものがあって、戻る道というのがまたあるのだろうか。

木谷：今回、金沢 21 世紀美術館の展覧会でも、それ以前の展覧会でも、私は使っていたという道具もあれば、そうでないものも同時に展示していて、それはわりと並置するようにして扱っているということが特徴だと思っている。つまり、どれか一方に絞ってこの道に行くというよりも、こういう方向もあれば、先ほど先生からお話があったようにこういう道筋に戻る、ということも選択として常にあり、それを往還しているというか、そのような状態だと思う。

橋本：それで道具の中で造形性の強いものがあるのだろうか。たとえば《ワラスグリ》などは造形的なものだと感じるが、そういうところから広がっていく道筋がもっとあってほしいと思う。道具の方ばかりに行くのは、民芸との距離を測る上で、そちらの引力に徐々に引っ張られて行きそうな気がする。あなた自身が、使い手との間に行き来などがあって向かったことは面白いが、それをやはり自分で造形的な方向に引き直す力を持たないと、少し怖い気がする。そこをあなたの中でいくつか道筋を持てるというようなことがあれば、より違ってくるだろう。今後の制作における私の期待として、そういうものが何か出てきてもいいのではないかと感じながら見てきた。

原審査員

原：今回の金沢 21 世紀美術館での展示には、三つの方向性が見える。一つ目は《Pear》《善き人のための鋏》、《調律する丑ミツ》《A PERFECT CIRCLE》、《マメウエボウ》《ワラスグリ》、これらはそれぞれの道具や器具が元来もっている機構や機能の中で必要不可欠な要素をあなた自身が選択してまた再構築する、そういう方法論で作っている。ただ単に再構築するだけではなく、たとえば 3・11 のような未曾有の大災害、あるいは宗教的な意味や社会に対する何かしらの批判を含めて、一つの形態に落としていく、そういう方向性があった。これに対して、二つ目の《塚門》の鋏と鎌、それと《真鍮の板と胡桃の把手》といった作品は、そことは違う視点で物事を捉えて作っていると思う。塚本さんとの出会いもあったと思うが、ここで使われている素材は真鍮であり、真鍮自体はもちろん金属だから、叩けば硬くなるし磨けば研げる。ただ道具として使う実用性は無い。ということはメタファーとしての道具であって、実際の使用に堪えるものではない。要するにそれらをモチーフとして使ったというだけだと感じた。三つ目は《Under The Sun》、これは実用性があり、フォルムも含めてとにかく使えるもの。それを塚本さんという使い手の人との往復によって成立させていくという方向性だと思う。私としては、橋本先生と同意見で、やはり一つ目の段階でとらえていた分解と再構築ということは念頭に置きつつ、研究を進めてほしいと考えている。さて、話が変わるが、第 6 章第 1 節、45 頁で装飾について少し触れられている。私は装飾性について、その作品を人が見た時に、背景にある人間性のようなものを垣間見せるための有効な手段と捉えることが可能だと思っている。機能と形体と装飾、この三つの関係性についてあなたが今の時点でどのように感じ、どのように思っているのかについて聞きたい。あなたが全く装飾性をスポイルして作品を作っているなら別だが、《Pear》《ワラスグリ》《善き人のための鋏》に、私は装飾性を感じている。金属を磨き、鏡面にして真鍮の美しさを大事にしているというような記述もあったが、そのあたりに対する意見をあらためて教えてほしい。

木谷：《調律する丑ミツ》は、真鍮を鑢で削って自分でその感触を確かめながら形体を作りだしている。鑢で削ることによって機能的なフォルムを追求しつつも、凹凸の一つ一つが装飾的な形に見えるということも意図していた。そういう意味で機能的なフォルムと装飾性が不可分に結びついているというようなことを、初期の制作では提示していた。そのバランスを調整するというようなことと言えば《Pear》も同様で、かつ再構築するという方法で作品としてどう自立するかを念頭においている。《善き人のための鋏》では、魔除けの文様を表して主題としているが、ここで扱った魔除けの文様は見た目だけ美しいと思わせる要素ではなく、本来の魔除けという、使われてきた機能を参照したもので、ここでも機能とフォルム、装飾が密接に結びついていると言える。

原：それに関連して、モノの背景にある人間性というものを強調するために、表面的な加飾も含めて、今後どのように取り入れていくのか、どういう可能性があるのかを聞かせてほしい。

木谷：金工と言えば、特に金沢では象嵌の技法が主流で、象嵌された器物が様々な展覧会で見られる。私もその技術の基本を教わり、習得しているが、作品としてアウトプットする時、そういう技術は脇に置いてきた。もちろんこれから扱っていく可能性は十分にある。しかし技術としては未熟なので、今は形を作ることで精一杯だというのがまず一つある。また、文様を施す確かな技術があれば更に発展していくのかな、とは思うが、今の段階では優先順位をつけると重要ではなく、主題を表すのにあまり適切な表現ではないと考え、使ってこなかった。

原：鍛金技法について、あなたは「叩いて物を作り、打つことによって形が変化し、その変化していくさまが面白い」ということを書いている。鍛造や象嵌などの金属加工技法は、動物的にやるだけではなかなか形にならず、繊細に計画を立てて作らないとできない世界である。だからこそ鍛金技法に関する短絡的記述が気になる。そんなに不自由なものではないし、むしろそこにも可能性は見出せるという感想を持った。

飯田審査員

飯田：非常に刺激的なテーマ性に富んだ論文であった。私は現代美術のキュレーションをしているが、論文での問題提起の中に現代美術におけるコンテクストと共有し、工芸に止まらない広い視野に基づいた考え方が披露されている。《Pear》には三つの問題提起が為されている。一つは工芸の機能性と停止された機能性。二番目が美術制度のコンテクストにおける工芸の存在。三番目が美術工芸における社会性。つまり作家の言によると3・11を契機に作品を制作していること。一つ一つが大きな問題だが、三つテーマを内在した《Pear》という作品と、《Under The Sun》という実際に使われている農機具、これは木谷さんの制作における二本柱の屋台骨と考えている。このあたり、別に整合性を問うわけではないが、このような双方の関係性を今後どのように展開させていくのかをお聞きしたい。

木谷：その統合を一つの到達点として見ている。今の状況ではやはりそれは同時並行で進めるしかないという状況で、手探りに一点一点ずつ作り、使える使えないの幅をどう狭め、そのグラデーションの幅をどう自分で規定して行くのか、ということに繋がっていると思う。

飯田：美術制度を背景にした美術館という空間そのものに、問題を投げかけている。実際にコンテクストを引用しながら問題を語っているのだが、自身の理想とする展示形体というのはどういうものなのか。

木谷：「停止された機能」という展覧会では、ガラスケースに作品をただ並べるだけということをした。いわゆるギャラリースペースだが、あえて商品棚のようにガラスケースに納めることで、道具であることを強調した。ご覧いただいたGYREでの展覧会ではコンクリートブロックを積み上げて展示台とするなど、展示台ではないものを展示台に見立てて扱うということをして、インスタレーション的な展示になっていたかと思う。そういう意味で、空間と展示方法にあわせてその意味合いを少しずつ変えることを試みている。今回の展覧会に関して言えば、以前はインスタレーション的に見られすぎた節があったので、一点一点つくっていることを強調し、モノで勝負したいという思いもあり、モノが一つ一つの作品として見えるように、展示台を最低限の構造で制作するなどの工夫をした。でも、本当に最低限の手数でやるというようなことを意識している。

飯田：制度の中でどのように作品発表するのか、これまでのあなたの作品制作の道程をたどると理解できる。これは現代美術においても大きな問題で、1960年代以降、世界的に、あるいは日本においても、美術制度を揺るがしていった時代もあった。市場原理によるグローバリズムによって今はもうそういう時代ではなくなっている。だからあなたの作品制作におけるチャレンジに今後も注視していきたい。もう一つは社会的な問題。フクシマのことを契機にしているというが、同時に現代のグローバリゼーションにおける工芸の問題については、どのように考えているのか。

木谷：秋元雄史氏が提唱している工芸未来派ということで、私も紹介していただいているが、やはり纏まった言説がなければ求心力が無いと考えている。作家自身も作っていかなければいけないという岐路に立っていると思う。そのなかで、渦中にある私が取り組もうとしたことが、機能について、あらためてどう考えるかという問題である。それは工芸の中の議論ではなく、かなり高い抽象度でいうと、たとえば人とモノとがどう関わるべきか、というような問題である。それに加えて、今後いわゆるシンギュラリティのような、AIが人間の知能を超えるというような問題もあり、私たちが、自分の手で何を作ることができるのか、という問題はかなり深いと思う。そして、工芸の蓄積してきた技術と手作業で何かを作ることが、再度注目されていいとも思う。その中であらためて理論を組み立てられれば、かなり強いものができるかと期待している。

飯田：私が青森県立美術館に在職していたとき、美術館と隣り合わせには縄文土器が採掘された三内丸山遺跡があり、縄文人たちのテクネ、いわゆる技術力がものすごく高かったことを改めて認識した。時代を経ると技術が生み、シンギュラリティやAIの問題もそうだが、ある意味で人間を技術が超えていくというところにきている。それを解決するという視点ではないが、今後その状況に対して、あなた自身の作風も含めて、工芸がどういうものであるべきだと考えているか。ま

た、あなた自身の今後の作品だが、アートの文脈の中でも発表して行くのか。

木谷：工芸の中には様々な作家がいて、伝統的な流れも強く、確かにそれも重要である。一方で、そういう流れから逸脱する人間もやはり存在すべきだと思う。私はそうなりたいとも思っている。また、私は一応カッコ書きで「工芸」というふうには名乗りたい。完全に、いわゆる美術の作家だと名乗ることはあまりしたくないと思っており、議論の中できちんと「工芸」を戦わせようとするならば、それはやりたい、そういう作家でありたいと思っている。

横山審査員

横山：画廊のスペースでガラスケースに展示して、それをあなたは道具の面を強調したというふうにした。私からすると逆なのだが、どう思うか。

木谷：もう少し細かく説明すると、大きいスペースと小さいスペースがあり、大きいスペースでは日本大学芸術学部の先生が、巨大な鉄の彫刻を展示していた。その脇に普段は商品としてのモノを置いているスペースがあり、その小スペースで展示を行い、そこにあったガラスケースの中に私の作品を押し込めたというのが当時の状況である。

横山：コンテキストを聞けばある程度わかるが、画廊空間においてケースの中に入れるということは、道具性ではなくてモノとしての美的な価値をどうしても伝えてしまう。日常的なものでも、アクリルケースなどに入れるとなんだか作品に見えてしまう。人間でも、ケースの中に入れてしまうと作品に見えてしまうというところがあると思う。同じ鋤の作品が、しいのき迎賓館の展示では薄い展示台に置かれていた。今回の金沢 21 世紀美術館の展示では、まるっきり違うやり方をしているが、その展示の方法に表れる考え方の違いというのは何か。

木谷：しいのき迎賓館での博士後期課程 1 年次の展覧会では鋤の作品を展示台に置いた。ただ、制作内容が深まってくると同時に展示台という存在すらも気になり、展示台自体も道具の一つであるため、そこにもこだわって意図を通しておきたいと思うようになった。それでコンクリートブロックを展示台に見立てたり、A3 サイズの紙の束を展示台に見立てたりした。作品だけを地べたに置くのが理想の状況で今回は当初そう考えていたが、それだけで作品として見えるのかということも疑問の一つとしてあり、最低限の構造体だけで場を作ることにした。

横山：鋤の機能とか意味合いの変化が作品のテーマであれば、完全な農具としての鋤をもう一本展示するとか、あなたが農具そのものを作るとか、そういう発想は無かったのですか。

木谷：過去には使っているものを実際に展示したこともあった。ただ論文中でも触れているが、並置させてわかりやすく展示する、あるいは写真を提示して「こういうことをやっています」とか、テキストで「これは使っているモノです」とか、そういう手法とは距離を置きたいと思っている。あらためて、いわゆるドキュメンテーションみたいな扱いをせずに、モノだけでそれを語ることはできないのか、というのが今の課題でもある。今回はいわゆるドキュメンテーション的なものはすべて外して、モノだけを置くということに特化した。

横山：塚本さんとのある種のコラボレーションみたいな鋤の作品は、完成形を定めずに変わっていくことがポイントだと言うが、そういうことを聞くと私は、イサムノグチのエピソードを思い出す。石で作ったすべり台があって、子どもたちがすべるので、何年か経つと当然石の角が丸くなってくる。ある記者が、発表当初から作品の形が崩れている状況をどう思うかと聞いて、イサムノグチは「これでやっと作品が完成した」と言った。このエピソードはどう理解しますか。

木谷：理想かもしれない。道具を、形を変えながら提示する中で、それも一つの答えだと思う。

横山：ホームセンターなどで売っている鋤でも、使っているうちに馴染んで変わってくるが。

木谷：それはその通りだと思う。でも、作品を制作した文脈をもう一つ申しあげると、いわゆる鍛冶屋さんがいなくなってしまう。集落の中に一人もいなくなってしまう。それで、使い慣れたモノや風景に馴染むモノであったはずの鋤が、もう使えなくなってしまう状況がある。社会的な要素かもしれないが、そこに対しても切り込み、言及した背景がある。

横山: あなたのコンセプトを明快に示すには、展示における工夫やコメントを示すものを用意しないと伝わりにくいのではないかと。そこにモノがあれば理解されるはずだというのは、私は違うと思う。理解してもらう努力も必要である。論文でも書かれていたが、あなたは作品が開かれたものである姿を求めている。作者が全部内容を規定して鑑賞者がそれを理解するというかたちではない。これは制作者としての責任回避にも聞こえる。このことは今後考えてほしい。では、論文に話題を転換しよう。「はじめに」に「今日の工芸の在り方を再考する」とある。金子賢治氏の「工芸的造形」、外館和子氏の「実在表現」、秋元雄史氏の「工芸的なもの」など、彼らが言い換えながら、従来の工芸概念を再構成してきたわけだが、その辺について少しつっこんで欲しかった。批評ということを考えていくと、今までの用語の使い方を相対化するために、例えば工芸と呼ばれてきたものとか、客観視するような用語を使うことも必要だったのではないかと、それが観点を広げてくれるのではないかとと思う。ところで、高村豊周や杉田禾堂の言葉が紹介されているが、なぜ彼らの作品に対する言及が無いのか。

木谷: 高村や杉田に関しては樋田豊次郎氏の言うように、当時の流行を取り入れ、それに流されていたところも作品に見えるので、言及する必要は無いと考えた。

横山: 研究者の言葉とアーティストの言葉は同列に扱ってはいけけない。アーティストは言葉の専門家ではないので読み替えることも必要な場合がある。論文で不用意に扱っている感じがした。次に制作について、あなた自身は技術的にも、非常に工芸的なものづくりの発想を持っていると思うが、論文ではそういうことを押し殺すというか、そういうことを出さないように書いたように見える。

木谷: 押し殺したつもりはもちろん無い。

横山: 論文を読んで、あなたが今後どうするのか、とても気になっている。今回の研究が、逆に造形作家としての展開の可能性を狭めることにならなければいいと思う。

木谷: 確かに論文執筆後の展開については、反省や難しさもある。来月、京都で友人と写真の作品展示をする機会を得て、別のメディアを扱うことで、また違う表現方法がでてくると期待している。

横山: 装飾と機能という、いわば二分法みたいな、その思考の枠組みはわかりやすいが、グレーゾーンというか、論理で割り切れない部分をこそ持つのが、ものづくりだと思う。コンセプトを突き詰めて欲しいと同時に、そこを足枷にする必要も無いし、両方成り立つと思う。そのことを指摘しておきたい。

山崎審査員

山崎: 論文指導のある段階で、私は杉田禾堂の話をした。杉田は戦前、《用途を指示せぬ美の創案》という作品を発表し、これがオブジェとしての工芸の始まりとされる。実は、その一方で彼は「用途論」を書いて発表していた。「用途を指示せぬ」オブジェを制作しつつ、「用途論」を論文として発表した杉田に、私はあなたの姿を重ね合わせていた。残念ながら杉田は戦後、けして恵まれた作家活動を送ったわけではない。日展工芸や伝統工芸、あるいは民芸、あるいはその対極にあるオブジェとしての工芸における造形論が花開くなかで、杉田が戦前に説いた用途論は目の目をみることはなく、用途や機能を美術の文脈で語るが行われることもなく今日に至っているように思う。そうした中で、あなたの思考はとても重要で、現在の美術の状況にも呼応しているように見える。工芸をキーワードとする議論の広がりに対する期待感もある。

木谷: 私は期待というよりも、まず作家自身が作品を制作し展開していくことが最重要だと思っている。作家としての橋本先生が主体となり、その動きを伝えるように金子賢治さんが評論を書かれたように。

山崎: 第6章「事物の記憶と機能、形体」で事物の転用について論じ、機能というのは常に停止される運命にあって、同時に常に再起動される可能性を含んでいるということも大きなテーマとなっている。そのなかで「転用の可能性」について、あなたが引用した中谷礼仁氏の論文では建築を事例に考察が行われ、「転用の可能性は、事物のかたちの特性に基づいている限り、一つでも無限でもない、いくつか(セヴェラル)なのである」と述べられている。セヴェラルな、つまり、いくつかのという枠をあなたはどのように考えているか。

木谷: 機能としてある目的を果たすために、それ専用につくられたものを、安易に転用することで、不測の事態があらわれてくるというような事例を挙げて、転用によって軽快に生み出せる、表現の幅というか、そ

ういった自由みたいなものを、やはり幾分か拘束すべきだということは論文中で述べている。私自身の制作では、手作業で少しずつ作るという、そういう枠の中で少しずつ進めている。少しずつ注意を払いながら変えていくというように。転用により軽快にもものを作るという自由さを保持しつつも、そうじゃないルールを自分に課すということを、そういう意味では枠としてきたと思う。

山崎: 私もその枠について、金属を用いて手作業でつくることがとても有効だと思う。どのような事物に関わろうとも、特性としてあなたの場合は金属を扱っている。しかも金属に関わる技術を持っている。ところであなたは、いわゆる金属造形の作家としての技量を持つ一方で、鉄の作品に代表されるような、モノと人とのさまざまな関係性のなかで成立する表現活動を展開しているが、これからは、どちらの世界に属すのかという議論は無意味なような気がする。

木谷: その通りで、どちらに属すということは意識していないし、自分で定義する必要もないと思う。

山崎: 先ほど、何作家ですかと聞かれたら工芸作家と答えると言っていたが、名刺にも工芸作家と書くのか。

木谷: 名乗るときは、ちゃんと工芸作品を作っていますと言うと思う。

山崎: ありきたりな質問だが、肩書を英語に訳すときはどのように訳すのか。

木谷: いわゆるアーティストではないと思うが、クラフトでも違うし、難しい。

山崎: 海外で紹介されるときに、クラフトの作家だと紹介されても平然としていればいいと私は思う。あなたの場合は、クラフトという訳語も持っている文脈も、作品に取り込んでいくことができる。

○ 審査の講評

橋本審査員

制作者と使用者というその間を往還した形ができていく。その考えに至ったことを私は非常に面白いと思った。実際、展示の場で聞いたことだが、例えば、使った人が木の部分を削ったりして、あなたがつくった形とは異なる形になってきている。あるいは、使っているうちに形が変わってきたと言う。その辺りの行き来の中でできていく形態が、成果として見えてくるとすれば、それはどんな風になっていくのか、興味深いものとして感じられる。ただ、民芸運動とはちがう。使うことの、あるいは道具の魅力というもの、共になっていく。それは一つの動きとなってくるかもしれないと感じた。その先鞭をつけたあなたの仕事を評価したいと思う。ただ一方で先ほども話したように、もう一つ持っているはずの魅力も、もっと開花してもらいたい感じもする。論文はスリリングないい論文だった。学位にふさわしいと評価している。

原審査員

論文にしても制作にしても、様々な外部からの影響を受けながら、自分に必要なものをきちんと選び、道筋をつけて自分のかたちを明確にしていく、芯のある研究姿勢に好感が持てる。制作に於いては、制作者と使用者の関係をもって作品を生み出していく方向性へと展開してきた。そこには、今までの工芸では語られていなかった独自性を感じる。ただ、先ほど橋本先生も言われ、私も述べたが、もう一度振り返って、過去の自分を見て、そこからまた改めて拾い出していくような、そういう実践があってもいいと思う。博士以前の作品の中に魅力的な要素も多くある。その姿勢や意志も持ちつつ、また更にいろいろな世界で活躍して欲しい。論文、作品共に、博士の学位にふさわしいと評価している。

飯田審査員

論文は刺激的で、大きな問題を提起している。これを一つ一つ丁寧に、今後も作品化して行って欲しい。工芸には、美術制度の中で提起すべき大きな問題が内在していることを論文で述べられている。これだけの論文を書けるのだから、横山先生も仰られたが、展示の際に、作品に潜んでいるものをわかり易く明快にしたかたちで、どのように表明していけるかという方法論的アプローチが、今後の大きな課題だと思う。これだけの問題提起ができるのだから、いわゆるキャプションとか、単なる説明書きではない、しか

し、作品の生命線でもあるひとつの生の連続性を表象するための方法論、つまり新たな表現様式を成り立たせるメソッドを生み出してほしい。先ほども申し上げた通り、工芸に止まらず美術全体の文脈にも言及されている。従って、工芸の未来的展望に立った意義のある論文であり、学位にふさわしい。

横山審査員

結論から言えば、博士の学位にふさわしい論文内容と作品だったと評価している。ただ期待を込めて、将来考えて欲しいことをいくつか提案した。まわりの状況に惑わされず、自分自身の問題意識を持ち続け、次の目標を一つずつ積み上げていくことが大切である。今後も是非がんばってほしい。

山崎審査員

論文は論理的でありながらも、いわゆる理論系の研究者の論文に一般的な構成とは異なる、魅力的なものとなった。きちんと参考文献にあたることをしつつも、さまざまな出会いや出来事から得られる情報、展覧会での経験が、ある種時系列的に配置され、それに沿いながら考察が展開している。これからも制作活動を本分として適宜テキストを書いていく中で、こういう態度を維持され、これがまた新たな可能性を開いていくのだろう。作品発表と論文、ともに博士の学位にふさわしいと評価している。

以上で木谷洋の博士学位審査を終了した。

総 合 評 価

審査員一同、論文及び研究作品を優秀と認め、博士学位に相応しいものと高く評価した。