

“Convectively-generated”

―Ceramics and Aesthetics of SUZUKI Hideaki

山内舞子（キュレーター）

YAMAUCHI Maiko, Curator

1. 序―20 世紀と装飾

オーストリアの建築家、アドルフ・ロース (Adolf Loos, 1870-1933) はその著作「装飾と犯罪」¹の中で次のように述べている。

「文化の進化とは日常使用するものから装飾を除くということと同義である」

彼はまた別のテキストにおいてアメリカ・インディアンを例に「民族の進歩の程度が低ければ低い程、それだけやたらと装飾を使いたがるということが分かる」²と語っている。東洋については一応の敬意を示して「昔の名人やあるいは現代の東洋人の場合、装飾は真に心の中から造りだされるのだが、そうでない装飾に意義はない」³としながらも、少なからずオリエントの影響を受けていたユングントシュティールや分離派については一貫して否定的な態度を見せている。

ロースに限らず、20 世紀初頭において装飾を否定した建築家は少なくない。「Less is more」という言葉を残したミース・ファン・デル・ローエ、桂離宮を賞賛する一方で日光東照宮やフランク・ロイド・ライト設計の帝国ホテルを酷評したブルーノ・タウト。ドイツ語圏以外でも 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけてフランスを中心に開花したアール・ヌーヴォーの華やぎは第 1 次世界大戦が始まる頃にはすっかり身をひそめ、むしろ退廃的で悪趣味なものとして攻撃を受けるようになっていく。さらに 1920 年代以降はミースやヴァルター・グロピウスらが提唱・発信した「国際様式」が世界各地へと展開したこともあり、結果としてモダニズムが希求した機能主義・合理主義は 20 世紀前半の建築・デザイン史を支配していくことになる。

その反動が本格的に顕れるのは 20 世紀も後半になってからのことである。それはル・コルビュジエによるロンシャンの教会（1950-54 年）を一例とする有機的形状の復権やロバート・ヴェン

¹ アドルフ・ロース「装飾と犯罪」(Ornament und Verbrechen) 1908 年『装飾と犯罪〔新装普及版〕』伊藤哲夫訳 中央公論美術出版 2011 年 p92

² アドルフ・ロース「デラックスな馬車について」(Das Luxusfuhrwerk) 1898 年『装飾と犯罪〔新装普及版〕』伊藤哲夫訳 中央公論美術出版 2011 年 p18

³ アドルフ・ロース「住居の見学会」(Wohnungswanderungen) 1907 年『装飾と犯罪〔新装普及版〕』伊藤哲夫訳 中央公論美術出版 2011 年 p75

チューリによる著作『建築の多様性と対立性』（1966 年）による象徴性の再評価というステップを経てのことであり、多様性や装飾性を肯定するポスト・モダンという概念が普及するようになるのはようやく 1970 年代後半になってからのことであった。

鈴木秀昭は「色絵」技法あるいは「縄文」的表現による作品を制作する陶芸家である。それらは器面を覆う微細な模様、あるいは紐状の陶土を反復・増幅させることにより成形されたフォルムを備えており、その作品の多くはロースらが否定した「装飾」への関心を核として成り立っている。一方で鈴木はユニークなキャリアをもち、実に様々な文化に身を置いてきたコスモポリタンでもある。本稿ではこの陶芸家の仕事について、作品や作家の言葉を通じて分析を行い、その世界観の成り立ちについて考察を行う。ついでに、以下ではまず陶芸家としてのキャリアを把握し、作品を系統ごとにグルーピングのうえ展開を確認する。さらには日本美術史における装飾や縄文の捉え方、そして「過差の美学」や「対極主義」にもスポットを当てながら、最終的にはその独創的な作品が生み出され続けるメカニズムを解き明かしていきたい。

2. 伊東に工房を構えるまで

鈴木秀昭は 1959 年、東京の白金に生まれた。静岡県伊東市に工房を構えるまでの略歴は以下のとおりである。

- 1959 年 東京生まれ
- 1986 年 ユタ州立大学（アメリカ）社会学部卒業
- 1988 年 石川県立九谷焼技術研修所入学（1991 年卒業）
- 1991 年 クランブルック・アカデミー・オブ・アート大学院（アメリカ）入学（93 年修了）
- 1993 年 帰国、静岡県伊東市に工房を構える

このように鈴木が陶芸を志すようになったのは 30 歳近くになってからのことであり、そのキャリアのスタートは決して早い方ではない。10 代の頃は寺山修二や唐十郎の世界に没頭する文学・演劇青年で、高校卒業後は進路に迷う時間が続く。20 歳を過ぎた頃、当時既に渡米していた兄・良一の呼びかけを機にユタ州立大学に進学、当時はマスコミ志望であったためここでは社会学を専攻した。帰国後は映画や出版の仕事に就くことを試みていくつかの企業に関わるが、多忙な環境やチームワークを必要とする仕事は自分には合わないことを悟り、「一匹狼的にできる」⁴仕事を考えるようになる。そこへ彫刻家となっていた良一からものづくりの道が提案され、兄弟での検討の末結論として導き出されたのが「陶芸家」という職業であった。その技術を学ぶ場を探し歩くうちに、やきものの産地には研修所という機関があることを知った鈴木は、いくつかの研修所に志願。その結果、28 歳の春から 3 年間、石川県立九谷焼技術研修所で陶芸を学ぶことになる。



図 1 陶箱の中の迷路ゲーム
1989 年



図 2 色絵金銀彩幾何宇宙茶碗
(部分) 2013 年

⁴ 「今月の注目作家」『日本橋三越 三越本店お帳場通信』2008 Jul./Aug. p45 日本橋三越

このようにして鈴木は、同校で陶芸を専門的に学び始めたその日から、作家を目指す生活を送ることになった。在学中は積極的に公募展に応募し、世界デザイン博覧会の「デザイン・アイ」ほか3年間で7つのアワードで受賞・入選という実績を残す。また、書籍等を通じてアメリカの陶芸や走泥社の作品に関心を寄せるようになり、初年度から色絵技法によるアンディ・ウォーホル風の小紋なども試みていたという（図1）。

卒業後、次のステップとして選んだのはアメリカ・ミシガン州にあるクラムブルック・アカデミー・オブ・アート大学院大学。初年度は引き続き色絵で制作していたが、2年目になるとスタイルは一転し、縄文式土器と自然に着想を得た作品を制作するようになる。

帰国後の93年には伊東に工房を設立。その後も国境を越えた活動を展開しており、これまで、北米、ヨーロッパ、アジアでレジデンス・プログラムに参加し、国際的なアワードの受賞を重ねている。また、現在は6か国⁵においてパブリックコレクションに入っている。

3. ふたつの系統―「色絵」と「縄文」

既述のとおり、鈴木秀昭の造形活動では「色絵」と「縄文」が重要なキーワードとなる。このふたつの要素をそれぞれ主軸とする作品は、時には近接や結合あるいは融合した姿を見せることもあってその関係性は極めて多様だ。そこで本稿では作家の仕事を分析的に理解していくために、ここはそのふたつを次のように「A系統」と「B系統」として仮分類し、次頁のとおり表にまとめた。

なお以下文中で示す「器」という言葉は、本稿では「物理的に液体を保持することができるもの」と定義する。ただし、実際に器として使うことに関しては鈴木は下記のような言葉を残しており、実用性の解釈については鑑賞者や所有者に一切を委ねている。

「僕、自分の器で食事しませんね。食べ物を活かす器をつくらなきゃとも思っていない」⁶

「これまで自作の茶碗でお茶を飲んだことがありませんでした。最近ある展覧会で茶会をやって貰って、実際に自作の茶碗でお茶を飲んでみると、予想に反して悪くないと感じたのです。」⁷

⁵ ヴァロリス国際陶芸美術館（フランス）、ヨーロピアン・セラミック・センター（オランダ）、ウッドストック・アートスクール（アメリカ）、ゴールドコースト市ギャラリー（オーストラリア）、真露文化財団（韓国）、株式会社 INAX、常滑市 など

⁶ 『SINRA』1999年6月号 p99 新潮社

⁷ 『談論 鈴木秀昭 VS 中村錦平 鈴木秀昭の模様世界と陶芸の現在/将来』鈴木秀昭 2012年 p14



図3 色絵金銀彩天空大皿
（部分）2013年



図4 Cosmic Skull-Dome
2012年

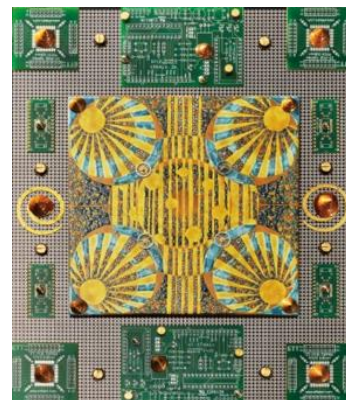


図5 電脳天界陶額
2013年



図6 Basara Angel I
（部分）2011年

表1 鈴木秀昭の作品における2つの系統

	A 系統 (=「色絵」系)	B 系統 (=「縄文」系)
1. 生地の素材	主に磁土	主に陶土、2007 年以降は磁土を採用
2. 造形的特徴	色絵、金銀彩（箔なども含む）（図2・3）	紐状の陶土・磁土から造形され、無釉（図8）
3. 焼成回数	多い場合で 10 回近く（素焼き、本焼き含む）	基本的には 1 回
4. 開始時期	1998 年頃（石川県立九谷焼技術研修所時代）	1992 年頃（クランブルック大学院 2 年生）
5. 器形・用途	器、オブジェ	オブジェ
6. その他	バリエーション① 異素材の使用 （例）鉄（1995～）、アクリル（2007 年～）、ガラス・ドーム（2012 年～）（図4）、電子基板（2012 年～）（図5）など バリエーション② 他のアーティストとのコラボレーション （例）鈴木良一（彫刻家、2011 年～）（図6）、織田恵美（陶芸家、2012 年）、鈴木朋子（陶芸家、2012 年～）、叢（サボテンアーティスト、2013 年）、小山泰之（金属作家、2013 年～）、辻竜馬（陶芸家、2014 年～）、青木真理（ガラス作家、2015 年～）、牟田陽日（陶芸家、2015 年～）、西野美香（陶芸家、2015 年～）前野悦子（彫刻家、2015 年～）、森多佳子（陶芸家、2015 年～）、徳澤光則（陶芸家、2015 年～） バリエーション③ 企業とのコラボレーション （例）ローゼンタール（2011 年）、TOTO（2011 年）（図7）	インスタレーションとして展示・発表される場合もある （例）「陶 玉蔓文コスモス／インスタレーション」（2003 年 世界のタイル博物館）、「Jomon－祭儀域」（2003 年 船橋市飛ノ台史跡公園博物館「縄文コンテンポラリーアート展 in ふなばし 2003 縄文体感アート」）（図9）、「JOMON & IROE スーパーコスモス 鈴木秀昭展」（2013 年 さんしんギャラリー 一善）



図7 Cosmic Spring
2011 年



図8 Leaf Head with Horns
（部分）1995 年



図9 Jomon－祭儀域 2003 年



図10 DM「鈴木秀昭作品展
－色絵の器－」より
（ギャラリーおかりや1999年）



図11 『伊豆半島やきもの歩き』
（陶磁郎編集部、1998 年）より

4. A 系統（色絵）について

このうち、色絵との関わりは既述のとおり九谷における陶芸の修練の開始とともに始まった。作家は学びの地として特にこだわりをもって九谷を選んだわけではなかったが、振り返って曰くこの産地特有の細密な技法や表現については自分に合っており、「筆の扱いなども難なく出来た」⁸と述べている。研修所時代はポップアートなどアメリカのアートに影響を受けた色絵を制作。渡米を機に色絵技法による作品制作は一時中断するが、帰国後には再開される。現在の作品にも見られる円錐形のパーツの付加や星形の模様（図 10）は 90 年代の作品にも見られ、一見して「鈴木秀昭の作品」と認識できる要素はすでにこの頃には整っているといえるだろう。

ただしその表現をつぶさに確認していくとその表現は少しずつ変化していることが分かる。

例えば、描線については 90 年代のものはその後の作品に比べて太くまた肥瘦も認識しやすい（図 11）が、時代が下がるにつれてそれは次第に細く均一な鉄線描的な表現へと変化している。また、金箔や金液による金色の表現は、2000 年頃までは色絵の要素の一部として部分的に使用する例が主であったが（図 12）、2001 年頃からは器面全体における割合が高いものが増加し、数メートル離れた場所から目視した場合の印象が「金色の作品」と認識されるレベルのものも登場するようになる（図 13）。これと連動して磁土本来の色に由来する白色の部分は減少傾向にあり、現在では表面の殆どが色絵や金銀彩等で覆われるものが作例の多くを占めている。生地の高さに関しては、描線と同様にボリューム感と非均一性をともなうものから、次第に薄づくりで端正な形態に向かっていく（図 14）。

このように、(1)描線の均質化、(2)器面における金色の占有率の増加、(3)磁器本来の白色部分の減少、そして(4)器胎の薄さ等への志向は結果的に「陶磁器らしさ」からの遊離を推し進めることになり、見る者によっては象嵌や七宝等をともなう金属工芸のような印象を抱かせるような作品となっている。実際、2013 年からは磁土を用いず小山泰之氏のアルミの器にインクで彩色するシリーズ（図 15）を制作しており、作家が抱く「金属的質感への関心」の顕れをここに認めることも可能である。

また、作家は 2007 年以降、異素材の使用や他のアーティストや企業とのコラボレーションによる作品制作も行っているが、現在のところそれはすべてこの A 系統によるものである。

5. B 系統について（縄文）

紐状の素材から成形される無釉 B 系統については、発表・展示の回数は既述の A 系統に比べれば多くはないが、現在に至るまで数年に一度は個展 DM のメインイメージとして採用されている。その発表に際しては「JOMON」という言葉が添えられることもあるが⁹、実



図版 12 DM「鈴木秀昭展」より
(EN 陶 REZ あんとれ 2001 年)

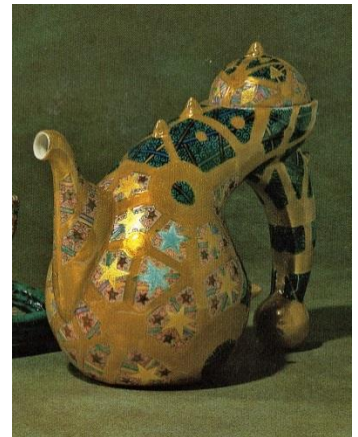


図 13 DM「鈴木秀昭展
茶の器」より（部分）
(サボア・ヴィーブル 2001 年)



図 14 色絵金銀彩幾何宇宙茶碗
2013 年



図 15 輝彩曼荼羅コラボ杯
2013 年

⁸山内舞子によるインタビュー（2013 年 10 月 3 日、静岡県伊東市の作家自宅にて）より

⁹ 個展「鈴木秀昭作陶展 JOMON 2001」（西福 2001 年）、個展「JOMON

際のところ、その成り立ちにはもうひとつ「自然」というものが強く関係している。

作家はアメリカの大学院における自由な教育のなかで、良い作品を作るためには「自分自身の核やルーツ」というものが不可欠という事に気が付く¹⁰。そして次のような考えに至る。

「僕は日本の伝統的なものにはあまり興味を持てなくて、日本の陶芸のなかで惹かれるものは何かということを考えた時に一気に弥生以前にまで遡ってしまった。織部とか、秋草が描いてあるような壺にも興味を持てなくて。そこで弥生と縄文を比べてみたら圧倒的に縄文のほうが面白いなと。縄文については岡本太郎が国立博物館に展示されているものを見て再評価したということも知っていたけど、僕にとっても縄文は好みや核心に響くものがあつた。岡本太郎が感じたのと同じようなものを感じたのだらうね。僕はあれが日本だと思った。それを一つのシリーズの核として選んだ。」¹¹

「それともうひとつ、アメリカで知ったのは、アメリカでは自然をテーマに作品を作っている陶芸家がたくさんいるということ。でもアメリカと日本の自然というのは全然違って一たしかに彼らが自然をテーマに作る作品に良いものはたくさんあつたけど、それは僕が思う自然とは違っていた。だったら、日本人にとっての「自然」と、縄文を組み合わせたらどうなるのかと。そう思って縄文のシリーズを作り始めたのが発端。」¹²

「自然の美を科学的あるいは論理的に分析して作品につなげるという発想はアメリカでは一般的に行われていて、図書館にもそういう本がずらっとたくさんあつた。そこで、自分自身もそのメソッドを作品にプラスして、具体的には蜂の巣や年輪、鍾乳洞などを造形の参考にした。そういう意味では、この縄文シリーズは日本の自然や縄文だけではなく、アメリカ的な考え方もものすごく反映されているんだ。」¹³

このように、その成り立ちには自然界に存在する造形というものが大きく関わっている。なお、それらの作品は「縄文 JOMON」という呼称が冠せられていながらも、それは縄文時代の土器のように容器として用をなすことが可能な形状にはなっていない。

具象性に関しては、フィギュラティヴな形態のものは多くはないが「化石の方舟」(1994年)(図17)や「記憶の星座」(1995年)(図18)のように、題名をふくめて物語的なイメージを与えられているものもある。なお、一部の作品名については「仮想土縄計器」(1998年)(図19)「樹縄器Ⅱ」(図20)のように「器」という文字含むものもあるが、それはSF的な雰囲気や備えた架空の用途を示すことで、かえってそれがシンボリックな存在に昇華させているように捉



図16 DM「鈴木秀昭作品展Ⅱ」より
伊豆高原 GALLERY ZERO 2014年



図17 化石の方舟 1994年

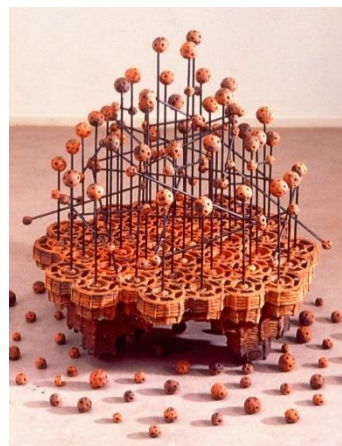


図18 記憶の星座 1995年



図19 仮想土縄計器 1998年
(手前中央)

鈴木秀昭展」(GALLERY GALA 2007年)など

¹⁰ 前掲『談論』p10

¹¹ 前掲インタビューより

¹² 前掲インタビューより

¹³ 前掲インタビューより

えるのも可能ではないだろうか。制作のタイミングについては、海外のレジデンス・プログラムではこの系統の制作が行われる場合が多く¹⁴、発表に関してはミュージアムなど比較的広い空間を使用できる機会にはインスタレーションとして展示されることがある。

そしてまた、研修所時代の師である中村錦平氏との対談においては次のような指摘がなされている。

「鈴木君は縄文と言っているものの、火焰式土器が持っている溢れるようなパワーとかが僕には感じられなくて、それは何故なんだろうと。(中略) 鈴木君も縄文人の気持ちとか、表現しなければならなかった当時の理由を追いかけるはずもないから、縄文をコイルという技と形式で後を追いかけるということにならざるを得ないのだと思いました。そうであっても、良い意味で、火焰式土器の縄文ではなく鈴木流の繊細なコイルで出来上がったものと、鈴木君が茶盃でやっている模様とに筋の通った関連が見えて、安心して面白いと思えました」

これに対して作家は次のように答えている。

「先生がおっしゃったように、粘土の素材が持つ力強さや活力というものは、自分の作品には出ていないと思います。(中略) 僕が火焰式土器に惹かれたのは、その考え方、想像力の面白さ、独創性でした。そこを大切にしかかったので、火焰式をコピー、リメイクするということは考えていませんでした」¹⁵ (下線筆者、以下同じ)

実際のところ縄文時代の土器はそれが実際に煮炊に使われていたことが科学的に実証されているにも関わらず、物理的な不安定に直結するほどの彫塑的造形をとめない、中には左右非対称というものもある。一方、ここでいうB系統の作品はそれ単体では器としては用を成せないものがほとんどで、基本的にはシンメトリーな構造を持っている。筆者はここに縄文式土器よりもむしろアントニオ・ガウディのサグラダ・ファミリアのような規則性が威容をもたらす建築を連想する。着想源のひとつに縄文式土器があることは確かであるが、実際のところは器というよりも、よりモニュメンタルな性質を持つ存在に比類することが出来るのではないかな。

1993年に大学院を修了した鈴木は、アメリカで確立したこの表現を日本に持ち帰る。だが、陶芸家として生計を立てることを探るうちに、やがてその作品制作の中心は再び色絵-A系統にシフトしB系統の制作はしばしば中断されるようになる。制作の可能性を模索するなか、一つの展開が訪れるのは2007年。それは新しく開発されたパルプ入りの磁土との出会いであった。この素材を用いて制作した作品(図21)は「都会的な軽やかな、白い縄文」¹⁶であり、そこからさらに新たな動きが展開していくことになる。



図 20 樹縄器Ⅱ 2003 年



図 21 Leaf Mechanics (部分)
2009 年



図 22 Nest 1994 年

¹⁴ アーティスト・イン・レジデンス・バンフアートセンター(カナダ、1994年)、アーティスト・イン・レジデンス・ヨーロッパ・セラミック・ワーク・センター(オランダ、1995年)、アーティスト・イン・レジデンス・ウッドストック・アートスクール(アメリカ、1996年)など

¹⁵ 前掲『談論』p11

¹⁶ 前掲 インタビューより

6. C-1 系統（組合・結合型）、C-2 系統（融合型）

これまで見てきたとおり、A 系統と B 系統は、それぞれ 1988 年頃と 1992 年頃より制作が開始された。しかし現在までに作られた作品のなかには既述のとおりふたつの系統の折衷的な表現のものもある。ここではそれを仮に「C 系統」と名付け、情報の整理を試みることにする。

C 系統が最初に確認されるのは、B 系統の開始後の 2 年後、1994 年頃のことである。その初期例である「Nest」（図 22）は B 系統の作品の中央に金色のパーツを据えており、ここに A 系統との組み合わせを確認することができる。その後、現在にいたるまでこの二つの系統は様々な方法によって組み合わせられているが、それらは下記のとおり、大きく 2 つのパターンに分けることが可能である。

表 2 A 系統と B 系統の特徴が共存する例（C 系統）

	C-1 系統 (組合・結合型)	C-2 系統 (融合型)
1. 概要	別々に焼成した A 系統と B 系統のパーツを組み合わせてひとつの作品とする	縄状の陶土または磁土による造形（＝B 系統の要素）に対し、色絵や金彩、銀彩（＝A 系統の要素）を施す
2. 開始時期	1994 年頃	2008 年頃
3. 作例	Nest（1994 年） 剣彩縄器（2004 年）、酒杯飾弓器（2011 年）（図 23）	Butterfly Dream（2008 年）（図 24）、色絵金銀彩陽光片口（2009 年）、Basara Angel II（2011 年）、Golden Leaf（2011 年）（図 25）、Mement Mori Sake Cup（2011 年）

上記のとおり C 系統では様々なアプローチにより造形的な実験が行われている。そして、興味深いのはそこでの試みが、そののちに A 系統の展開に反映されているという点である。

それは名称の付け方からも推察することが可能だ。それまで A 系統では基本的にその名称に用途一例えば「皿」（図 26）や「花入」（図 27）などが明記されており（実際の実用性の度合いに関わらず）、それは名称が英語表記である場合も「Cup」（図 28）や「Pot」（図 29）のような言葉で機能がステートメントされてきた。そこで注目したいのは 2008 年に発表された「Butterfly Dream」だ。これは紐状の磁土により造形されているが、その表現は色絵や金彩により加飾されている。つまりこの作品は上記の分類に当て嵌めると C-2 系統に属するが、この作品が発表された個展¹⁷のタイトルは「今色絵」とされており、作家はこれを色絵のシリーズに属する作品として位置づけていることが分かる。これは筆者が確認しうるかぎり「色絵



図 23 酒杯飾弓器 2011 年



図 24 Butterfly Dream 2008 年



図 25 Golden Leaf（部分）
2011 年



図 26 色絵光輝天空大皿
2007 年



図 27 金銀彩色絵麒麟花
2002 年

¹⁷ 「今色絵 スーパーコスモス 鈴木秀昭展」日本橋三越、2008 年

でありながら」形状からも題名からも「器であることが実証できない」最初期の例にあたる。

だが、実は「今色絵」の名のもとに発表されたこの作品の出現に関しては、B 系統側の動きが深く関係している。既述のとおりこの前年の 2007 年には陶土ではなく磁土を使用して B 系統の作品を作っている。ここには従来の縄文的な造形からの遊離が確認され、その先には色絵や金彩による加飾という展開がある。すなわち、それが Butterfly Dream のような C-2 系統の出現である。

とはいえ、その後 A 系統で本格的にオブジェが制作されるのは 2011 年のことになる。そこでは「Cut Off Shining Sky」(図 30) のような幾何学的なフォルム、あるいは「Cosmic Angel」(図 31) のように架空の生き物を象ったものがある。また、この年はこの他にも多くの新たな試みが行われた年であり、ローゼンタールや TOTO といった企業、彫刻家である兄・鈴木良一とのコラボレーションが行われている。2011 年は作品の多様性が一気に展開したメルクマールな年として注目すべきだろう。

このように A 系統と B 系統はそれぞれ「色絵」と「縄文」という明確なルーツを持ち、視覚的に認識される色調とマチエールはきわめて対照的である。しかしその一方で、造形が生まれるまでのプロセスに関しては、前者は模様において、後者はフォルムにおいて、「反復」や「増殖」により成り立つという点で共通している。そして、C 系統が豊かな実験の場として展開し続けているという事実には、それら「反復」と「増殖」という共通点とそのシンクロが大きく関係していると思われる。

7. 尽善尽美と「過差の美学」

ここでは少し鈴木秀昭の作品から距離を置き、美術史における「反復」や「増殖」ということに目を向けることで、この陶芸家の仕事の理解を深めるためのヒントを得てみたい。

A 系統は細密で凝縮された色絵を最大の特徴とする。これは九谷の技法と深く関係しているが、伝統的な九谷の意匠はむしろ大胆で豪放な性質のものである。そこでその他の視覚芸術にも目を向けてみたい。

日本美術史を俯瞰してみても、筆者がこの陶芸家の作品と強い共通感覚を覚えるのは截金(きりかね)による加飾技法だ。截金とは細く切った金箔を貼りつけていくことで紋様を生み出す技法であり、仏像や仏画の制作に用いられてきた。その隆盛期は平安後期で、現存作品のなかには神護寺の「釈迦如来像」(通称「赤釈迦」)など国宝に指定されている優品も少なくない(図 32・33)。

その平安後期の時代精神を示す言葉に「尽善尽美」つまり「善を尽くし美を尽くす」というものがある。泉武生氏の論考「王朝仏画への視線―儀礼と絵画―」¹⁸によれば、この言葉はもともと「論



図 28 Silver Blue Sea Cup
2006 年



図 29 Cosmic Golden Pot
2008 年



図 30 Cut Off Shining Sky
2011 年



図 31 Cosmic Angel 2011 年

¹⁸ 泉武生「王朝仏画への視線―儀礼と絵画―」『王朝の仏画と儀礼―前を

語」に出てくる言葉であり、大陸では「美」が眼に見える表面的な美しさであるのに対し、「善」が内面的・本質的な美德や価値であるというふうに位置づけられていたという。しかし日本の平安後期では「善」は仏教的な意味での「作善」つまり寺院の建立・造仏・写経という言葉と結びつき、さらにそこにおいては「美を尽くす」ことが常態化していく。その背景には法華経や浄土信仰のブームがあり、それを理論的支柱とした作善事業は次第に加熱し、そこでは功德の保証のために発注者と制作者の双方がこれに多くの財力・労力・技術を費やすことになっていく。現在も目にすることが出来る京都・蓮華王院三十三間堂の千手千眼観音像¹⁹などはその分かりやすい例だ。その結果、この時代には過剰な加飾や質を伴う造形が出現し、当時はその風潮を批評する言葉として「美麗過差」あるいはその短縮形である「過差」という言葉も度々使われるようになる。

無論、鈴木秀昭の造形は平安時代の尽善尽美とは別の動機によって生み出されたものである。しかしながら表面積に対する造形の密度は、まさしく自らの造形を唯一無二なものとするための行（ぎょう）に近いものがある。

筆者がそう強く思う理由は、器面を覆い尽くす精緻な模様だけではなく、制作に要する焼成回数にもある。一般的に色絵と呼ばれるやきものは、①素焼き②本焼き③上絵の焼き付けの3回の焼成を経て生み出されるが、鈴木秀昭の場合、この③のプロセスは表現に応じて複数回繰り返され、焼成のべ回数が10回近くに及ぶこともある。このように焼成のたびに積層を作っていく行為は、模様が面という「水平方向」だけではなく、層という「垂直方向」に対しても凝縮せられているということを示している。経営的な観点を持てば、焼成は1回ごとに燃料費を必要とし、その回数が多くなればなるほど経費は嵩む。しかし、それでもなお鈴木は当世風の言葉を使えば「コストパフォーマンスの悪い」仕事を続けている。まるでそれは「過差」とまで言われた平安後期における貴族や作り手たちの姿勢と変わらない。ただ異なるのは、それが来世安穩といった具体的な動機に基づくものではなく、また発願者ありきの制作活動であるものではないということだ。オーダーなしにこのような方法で造形に挑みつづけることができるのは、鈴木秀昭という作家が自分だけが生み出し得る美がある確信しているからに他ならないのだろう。

ところで、鈴木は表面を埋め尽くすことについて、次のようにも述べている。

「自分の色絵の作品がどんどん「作品的」になっていって、全面に模様が覆われていくようになってから、考え方が変わってきた。上絵については、以前は自然とは対照的な人工的なものとして捉えていて、精神性とは結びつかないと考えていた。でも、全体を模様で覆ってみたら、そこには自然とは違う意味での精神性が存在していることに気が付いたんだ。それはある意味、自分にとっての転換期だったのだと思う。それは磁器で「白い縄文」を作った時にそれが都会的で軽や



図 32 釈迦如来像（赤釈迦）
12 世紀 神護寺

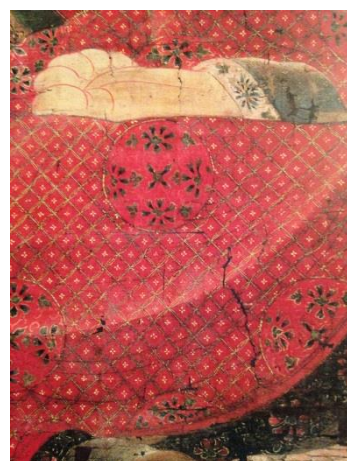


図 33 同上（部分）

つくし 『美をつくすー』 京都国立博物館、1998 年

¹⁹ ただし現存する像の多くは鎌倉期の火災後の復興作

かなものに感じられたのと似ている。そこから人工的、都会的な精神性というものを考えるようになって、それが都会育ちの自分にも繋がってくるように思えてきた。」²⁰

「その模様はアメリカナイズされていないものでやりたいと思っている。なにが日本的でなにがアメリカ的というのは今のこの時代は捉えにくいんだけど。実際に僕が見ていると日本の陶芸家はアメリカ的な陶芸をやっている人は多い。でも僕は日本人的な作品で評価されたいと思っている。」²¹

ここには「描き尽くす」ことで精神性を顕在化させようとする発想が認められるが、それは平安後期における尽善尽美の美学と重なり合う。

8. 異文化体験と日本発見

縄文に関しては、鈴木自身も言及している岡本太郎について触れておく必要があるだろう。

岡本は東京美術学校在学中の1930年にフランスに渡り、約10年間の滞仏中にはパリ大学で民俗学を専攻。現地ではピカソに憧れ、アンドレ・ブルトンらと交友を結んでいたが、彼らはまたアフリカやガリアなど古代ギリシャ・ローマを手本とする西洋の伝統的古典主義とは異なる価値観を評価・研究した人々でもあった。そののち岡本が縄文に衝撃を受けるようになるのは戦後の1951年のこと。東京国立博物館における縄文式土器との出会いをきっかけに岡本は翌年の「みづゑ」誌上に「四次元との対話―縄文土器論」を発表する。それは縄文の造形に対する注目を広く集めることになり、これを契機として日本の美術史には縄文時代が加えられることになる。

岡本太郎はのちに縄文との出会いについて次のような言葉を残している。

「まさに私にとって日本発見であるとともに自己発見でもあったのだ」²²

そしてその後の岡本は縄文の依り代とでもいうべき作品も制作するようになり、立体作品も多く手掛けるようになっていく²³。

なお、岡本太郎についてはのちにあらためて言及を行う。

²⁰ 前掲 インタビューより

²¹ 前掲 インタビューより

²² 『岡本太郎と縄文』、川崎市岡本太郎美術館 2001年 p20

²³ 仲野泰生「呪術としての岡本太郎の造形」『岡本太郎と縄文』、川崎市岡本太郎美術館 2001年 p100-101

9. 20 世紀の前衛芸術との共通点

筆者が鈴木秀昭の作品と出会った頃、違和感を覚えた出来事がある。その時手にした抹茶茶碗の見込みには、手書きの模様とともに印刷技法とみられるイメージが見とめられたのである。「鈴木秀昭イコール超絶技巧のアーティスト」というイメージが強かっただけに当時は少々の混乱を覚えた。

その後の調査で判明したのは、制作には染付や色絵風のイメージがプリントされた「転写シール」を利用しているということであった(図 34)。これに関しては、鈴木は石川県内にある専門店で著作権フリーの状態にある「転写シール」を購入し、さらにそのイメージをカットしてコラージュ的に使用している。また、生地に関しては自分自身で制作しないこともあり、場合によっては市場に流通している製品を素材として選択することもある。

これと関連して、作家はその作業のあり方について次のように語っている。

「コンセプトやどういったものを作りたいかという、考え方の部分に時間を費やしたいし、そこが一番楽しい部分ということがあります。ですから他の分野の多くのアーティストが採用している方法、つまりアイデアや作りたいものがはっきり出てきた後に、自分で全てを作ることにこだわらずに、技術的にうまい人に作ってもらって作品を完成させるという方法にも興味があります。既に作品のボディ（粘土で成形された立体）についてはその方法も取り入れています。さらにそういった方法も採用しながら「何を」の部分を大切に、新たな作品の幅を広げたいと思っています。作る時間は限られているので、それは仕方ないことかと。(中略)僕は結果的に完成品が良いものになるなら、それで良しと考えています。」²⁴

画家がその絵画制作において市販のカンヴァスを使うのはごく普通に行われていることである。そう考えれば絵付けに多くの時間を必要とするタイプの陶芸家が、その絵のいわば支持体となる器の制作を他者にゆだねるということも不自然なことではなく、実際に産地や工房によっては多かれ少なかれ分業体制というものが機能している。しかしながら、筆者がここで強く興味を覚えたのは、鈴木秀昭という陶芸家が「製品」として流通しているもの購入し、これを素材として作品を使っているという点である。

「大量生産され、市場に一度は流通した“既製品”“既製のイメージ”を素材とする」—それはまさしく 20 世紀前半にマルセル・デュシャンをはじめダダリストたちが提唱・実践した「レディメイド」に通じる。また、他者が生み出したイメージ、あるいはルーツの異なるモチーフを平面上で出会わせる手法はキュビズムにおけるパピエ・コレやシュルレアリスト達が積極的に実践したデペイズマンの考え方とも共通する。このダダやシュルレアリスムの理念を継承した 20 世紀後半の運動としてはポップアートがあるが、研修所時代にポップアート風の絵付けをしていた鈴木が陶芸家としてのキャリアを重ねた結果、今度はビジュアルではなくコンセプトの点で



図 34 金彩銀河花宇宙茶碗
(部分) 2012 年

²⁴前掲『談論』p7

ふたたびこの前衛運動とのつながりを見せている点は非常に興味深い。一方、他者の手による素材を自らの作品に組み込んでいることを公言することは、アートに比べて保守的である工芸という分野においてそれは一種のリスクである。だがそれを介さずに「僕は結果的に完成品が良いものになるなら、それで良しと考えています。」と断言するところも鈴木がアメリカで培った個人主義のあらわれなのかもしれない。

既製品の使用に関して、2012 年から採用し始めた「電子基板」については次のように語っている。なおこの素材はインターネットの通販を介して入手しているという。

「日光の東照宮が建築界では俗悪とされていることも知っていたけど、東京や大阪の街を見るたびに、そこには東照宮のようなごちゃごちゃしたものと共通するルーツがあると思ってた。僕自身もそういうのに面白みとか、強いて言えば美しさみたいなものを感じながら作品を作ってきた。電子基板というものもそういう複雑な機能美があって、そこに展開している模様は僕の模様と通じるものがあるように感じたんだ。だからそれらを合体させて作品にしてみようと考えた。」²⁵

10. 対極主義と楕円

ここまで、鈴木秀昭の作品について A・B・C という 3 つの系統に仮分類のうえ論を進めてきた。色絵と縄文、九谷とアメリカ、工芸的技巧と現代アートのコンセプト—その仕事を知れば知るほどこの作家が「対極なるもの」をともに自分のものとすることで世界を展開させてきたことに気づかされる。最後に、筆者は「なぜそれが鈴木秀昭という陶芸家の魅力であると同時に原動力なりえるのか」ということについてさらに踏み込んでみたい。

ここで筆者がふたたび興味を向けたのは岡本太郎。だが、ここで言及するのは「縄文」ではなくその出会いの 3 年前に提唱された「対極主義」のほうである。

ここで「対極」とされているのは、狭義では 20 世紀前半の美術界において勢力を 2 分した「合理主義的な芸術である抽象主義」と「非合理主義的な芸術であるシュルレアリスム」²⁶である。岡本は戦前のバリでもそれらの拮抗を実際に目にし、自身もその滞仏中に絵画様式を抽象的表現からシュルレアリスムの様式へと変容させていったように直接的な影響を受けている。帰国後もこの 2 者の関係性について考え続けていた岡本は復員後の 1948 年に「相互を妥協折衷することなく、逆に矛盾の深淵を絶望的に深め、その緊張の中に前身する」ものとして自身が結成メンバーとなっていた「夜の会」にて「対極主義」を宣言する。

「対極主義」の成立と展開については大谷省吾氏による論文「岡

²⁵ 前掲 インタビュー

²⁶ 大谷省吾「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐる」『東京国立近代美術館 研究紀要 13 号』所収（東京国立近代美術館、2009 年）p18

本太郎の“対極主義”の成立をめぐる²⁷に詳しい。実際のところ「対極主義」の直接的なキーパーソンとなったのは評論家・花田清輝（1909-1974）であり、岡本が花田の存在を知ったのは知人宅で偶々その著作を手にとったことがきっかけであった。これを機に出会ったふたりは「夜の会」を結成し、そこから1年を経たずして同会の公開討論会で「対極主義」が宣言されることになる。

筆者がここで興味を覚えたのは、大谷氏の論文のなかで花田が「対極」について書いた文章の一例として紹介されている「楕円幻想」（1943年）である。ついては、ここであらためてその著作より一部を抜粋してみたい。

「ティコ・ブラーエ²⁸は、はじめて天界において楕円を見出したが、下界における楕円の最初の発見者は、フランソア・ヴィヨン²⁹であり、このフランスの詩人の二つの焦点をもつ作品『遺言詩集』は、白と黒、天使と悪魔、犬と猫—その他、地上においてみとめられる、さまざまな対立物を、見事、一つの構図のなかに纏めあげており（中略）正直なところ、私にはティコの楕円よりも、ヴィヨンの楕円のほうが難解ではあるが、新鮮な魅力がある。（中略）ひとは敬虔であることもできる。ひとは猥雑であることもできる。しかし、敬虔であると同時に、猥雑でもあることをできるのを示したのは、まさしくヴィヨンをもって嚆矢とする。（中略）敬虔と猥雑とが、—この最も結びつきがたい二つのものが、同等の権利をもち、同時存在の状態において、ひとつの額縁のなかに収められ、うつくしい効果をだし得ようなどは、いまだかつて何びとも、想像だにしたことがなかったのだ。表現が、きびしい調和を意味するかぎり、こういう二律背反の状態はすこぶる表現に適しない状態であり、強いて表現しようとするれば、この双頭のヘルメスの一方の頭を、断乎として、切り捨てる必要があると考えられていた。ヴィヨンはこれらの円の使徒の眼前で、大胆不敵に、まず最初の楕円を描いてみせたのである。」³⁰

ここでは楕円がふたつの焦点を有することで、ひとつの形態のなかに相反する要素をそれぞれ独立した核として内包することを可能にしていると説かれている。また花田は次のようにも述べている。

「円は、むしろ、楕円のなかのきわめて特殊なばあい、一すなわち、その短径と長径とがひとしいばあいにすぎず、楕円のほうが、円よりもはるかに一般的な存在であるともいえる。ギリシア人は単純な調和を愛したから円を美しいと感じたでもあろうが、矛盾しているにも拘わらず調和している、楕円の複雑な調和のほうが、我々にとっては、いっそう、うつくしい筈ではなかろうか。」³¹

ここでも花田は相反する要素が同じテリトリーに存在すること

²⁷前掲「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐる」

²⁸ 1546-1601年 デンマークの天文学者。

²⁹ 15世紀フランスの詩人。

³⁰ 花田清輝「楕円幻想」『花田清輝著作集Ⅰ』（株式会社未来社、1964年）p172-174

³¹ 前掲『花田清輝著作集Ⅰ』p173

を、「うつくしい」と肯定的に捉えている。

岡本が東京国立博物館で「縄文」と出会うのはそれから間もない1951年のことだ。パリで民俗学を専攻し、ピカソやブルトンがアフリカやガリアの文化に触れる姿を見ていた岡本であるが、帰国後はもっぱら「洋行帰りのアヴァンギャルド」の人であった。その岡本が縄文との出会いのインパクトを雄弁に世に響かせることができたのは、パリでの経験に加え、対極主義により「前衛と歴史」を同時に扱うためのメソッドを獲得していたからではないだろうか。

ところで筆者は鈴木秀昭の制作における方法論にはダダやシュルレアリスムとの共通点が認められると述べた。一方、岡本太郎の「対極主義」でその対極を成すものとして俎上に上げられているのは抽象主義とそのシュルレアリスムである。そして岡本は1936年の書簡のなかで、シュルレアリストと最も相容れがたい抽象絵画の作り手のひとりとして、ピエト・モンドリアンの名を挙げている³²。

ここで思い出されるのは鈴木による次のコメントだ。

「僕は同じ模様を描かないことにしていて、作品ごとにすべて違うように描いている。でも、遠くから見ると殆ど同じだといわれることがあって—そういう時はモンドリアンの絵を例に説明することになっている。彼は水平と垂直のラインと3つの色だけで絵を描き続けてきたけど、制作された作品は全部違うものになっている。それと同じで、すべて似ているように見えて違うのだと。自分の方法論はモンドリアンと変わらないと思う。使うアイテムが似通っているだけで、ぜんぶ違う作品であると答えるようにしている。」³³

鈴木はその制作手法にダダやシュルレアリスムの要素を取り入れながらも、その方法論については自らモンドリアンのそれと共通するということを述べている。すなわちそれは、岡本太郎によって「対極主義」の両極とされた抽象主義とシュルレアリスムのひとつの止揚のあり方と捉えることができるのではないだろうか。

11. 対流のなかから —結びにかえて

冒頭に述べたとおり、20世紀の建築におけるモダニズムからポストモダニズムの転換には、多様性や装飾性の復権が大きく関わっている。元来、多様性と装飾性は深い関係にあるものである。なぜなら、装飾やそのために用いられる紋様というものは、視覚的な刺激や快楽だけではなく、その成立にアイデンティティーやそこに付帯する情報が深く関わっているからであり、それを受け入れるということはすなわち多様性を認めることにも直結するからである。ロースのラディカルな装飾不要論がどこか現実離れしているように感

³² 名古屋市在住の画家、下郷羊雄に充てた書簡。1936年2月28日の『名古屋新聞』に掲載。（前掲 大谷省吾「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐって」東京国立近代美術館）

³³ 前掲 インタビューより

じられるのは、装飾や紋様が持つ「意味的機能」に関する考慮が抜け落ちていたからだ。元来、地域や人種・民俗ごとに異なる価値観のモザイクから成るこの世界は、20 世紀後半以降、科学技術の発達により均質化が加速度的に推し進められてきた。そして、その均質化という名の文化的侵攻に際して登場したのが多様性と装飾性をもってこれに対抗する騎士―ポストモダニズムであったといえるのではないだろうか。

ひと目でその作品と分かる強い個性を持ちながら、鈴木秀昭の作品がマンネリや閉塞感という名のくぐもりを寄せ付けないのは、作り手自身がキャリアの形成期を通じてその内面に多様な「対極的焦点」を有していること、さらには現在もその焦点が増えることを恐れていないからだ―例えばそれは、チームワークへの苦手意識から「一人狼的に」できる仕事として陶芸家という道を選んだのにもかかわらず、2011 年以降は積極的に企業やアーティストとのコラボレーションに取り組んでいるといったことから伺える。そして、それによって生み出される豊かな対流こそが創作のエネルギーに転じていくのではないだろうか。いわば、その作品は多彩な対比が渦巻く空間において組成され、琢磨された結晶なのである。

鈴木の作品制作はとりわけ時間を必要とするもので、その分出来ることは限られる。だがこの陶芸家は自分のやりたいことにリミットを設けることが無い。そしてその姿勢は 2001 年に示された次の言葉に凝縮されている。

「まだ見たことのないものが見たい。それには作らなきゃ、それだけ」³⁴

本稿を通して述べてきたとおり、鈴木秀昭は縄文から 20 世紀アートまで過去の多くの作品から学びを得て、それを糧に作品を生み出してきた陶芸家である。だが、どうやら基本的にそのまなざしが向けられているのはその対極―「まだ何も存在していない」未来の方向のようだ。

³⁴個展 DM「鈴木秀昭展」(EN 陶 REZ あんとれ 2001 年)

鈴木秀昭 略歴

- 1959 年 東京生まれ
1986 年 ユタ州立大学（アメリカ）社会学部卒業
1991 年 石川県立九谷焼技術研修所卒業
1993 年 クランブルック・アカデミー・オブ・アート大学院（アメリカ）修了、伊豆高原に移住
- 1992 年 第 13 回ヴァロリス国際陶芸ビエンナーレ（フランス）文化相賞
フレッチャーチャレンジ国際陶芸展入選（ニュージーランド）（93、95、96、97 年）
1994 年 アーティスト・イン・レジデンス・バンフアートセンター（カナダ）制作
1995 年 アーティスト・イン・レジデンス・ヨーロッパアン・セラミックスセンター（オランダ）制作
1996 年 アーティスト・イン・レジデンス・ウッドストックアートセンター（アメリカ）制作
1997 年 アーティスト・イン・レジデンス・真露国際陶芸ワークショップ（韓国）制作
1998 年 ゴールドコースト国際陶芸展（オーストラリア）大賞、第 5 回磁器トリエンナーレ・ニヨン（スイス）入選
2000 年 シドニーメイヤー国際陶芸展（オーストラリア）奨励賞、アルテック陶芸ビエンナーレ（南アフリカ）入選
2001 年 第 52 回ファエンツァ国際陶芸展（イタリア）入選
2002 年 多摩美術大学にてスライドレクチャー&ワークショップ（05 年）
2004 年 日本大学国際関係学部、国際交流学科にてスライドレクチャー
2006 年 シドニーメイヤー国際陶芸展（オーストラリア）優秀賞
2007 年 日本大学国際関係学部 非常勤講師（～10 年）
2009 年 現代工芸への視点-装飾の力-（東京国立近代美術館 工芸館）
2011 年 第 1 回現代工芸アートフェア（東京国際フォーラム） 第 6 回パラミタ陶芸大賞展
2014 年～ 石川県立九谷焼技術研修所 県外講師
2015 年 第 8 回 京畿世界陶磁ビエンナーレ（韓国）入選

他 個展、グループ展多数

[パブリックコレクション]

ヴァロリス国際陶芸美術館（フランス）
ヨーロッパアン・セラミックスセンター（オランダ）
ウッドストック・アートスクール（アメリカ）
シェパートン・アートギャラリー（オーストラリア）
ゴールドコースト市アートギャラリー（オーストラリア）
真露文化財団（韓国）
ゆのくにの森（石川県）
常滑市（愛知県）
株式会社 INAX