

兼田昌尚 WORK 99

1999年6月25日(金)～7月1日(木)

彩陶庵本館ギャラリー



兼田昌尚論

金子賢治(東京国立近代美術館・工芸課長)

『今の私の仕事は、最初に土の塊で形を作り、後に中をくりぬいて器にする方法で、自分ではこれを「割貫」と呼んでいる。この手法は土の塊が持つ存在感と自分の彫刻的な造形意識がせめぎ合い、融合し合い作品が生まれていくような気がしている。』(1993年、註1)

1. 兼田昌尚の方法

兼田昌尚の制作は、まず「大体背の高いもの、長いもの」程度の構想の下に始まる。その程

度の構想だからほとんどの形は作る過程で決まっていく。

ただし作る過程といっても尋常ではない。粘土の大きな塊をいくつかくっつけておいて、いきなり木の板で叩き始めるのである。

いくつかの土の塊は叩かれると融合して一つの形を取り始める。その過程で土を細かく千切ったりまた足したり、次いで新しい大きな塊をもう一つくっつけて融合させたりする。

木の板だけではなく、手で押ししたり叩いたりもする。要するにその時々、刻々と過ぎていく時間の移ろいの中で、同じように移ろう意識のままに、刻々と形を作り出していくのである。

そこに何の限定もない。その時々意識のあり方が土の形を選択していくのである。これが「土の塊が持つ存在感」と「自分の彫刻的な造形意識」のせめぎあいと融合ということの過程である。

ただし作家はむしろいったん形を作ってから内部の割貫にウェイトを置いた言い方をしている。

これは作家にとって土の成形と割貫が分かちがたく結びついた一貫した過程であるからであり、内部を作る「割貫」と外部とが表裏一体をなしたものであるからである。

しかし一個の立体造形作品であるからには、作品の完成とはあくまでその視覚的外面、表面の完成のことを言うのであり、「割貫」過程のインスタレーションではないのである。

だから「彫刻的な造形意識」の主要な側面とは「割貫」と一体となった叩き・押しによるフォルムの形成を内容とする。

しかもそのフォルムの形成はこれまた彫刻的なフォルムの形成そのものとは違う、尋常ではないものである。

何故ならそれは、彫刻一般と違ってあくまで土という素材一つに限定し、その限定を造形の出发点としているからである。形が素材を選んでいるのではないからである。

素材の様々な物理的・化学的制約をそのまま容認して受け入れ、その上でそれに寄り沿ったり、反発したり、押さえ込もうとしたり、およそ彫刻的造形の世界とは違う、素材への偏執にとてつもないエネルギーを発揮するのである。これが「土の塊が持つ存在感」とのせめぎあいということである。

つまり「土の塊が持つ存在感」と「自分の彫刻的な造形意識」のせめぎあい・融合とは、言い換えると、作り出したい形と土特有の性質とのせめぎあい、あるいは土特有の性質を通して形を作り出すということである。

2. 方法の歴史

兼田がこうした方法を採用し始めたのは1988年頃からであるが、最初それは茶碗を作り出すことから始まったのである。それが、「作陶十年展」（同年）の花入、陶管のまとまった発表や「灰被割貫花入(写1)」（第11回萩焼・赤間硯伝統工芸新作展、89年）へとつながるのである。

もともと「割貫」へと彼を駆り立てたのは、「自分の造形意識が轆轤の遠心力に振り回されていると感じ始めた」（註2）からであった。

この轆轤は焼物=轆轤というこれまでの固定観念によってただ漠然と採用されたものであった。つまり現代作家として、自己の表現のために素材や技術を選んだということではなく、これまでの焼物あるいは器という概念に素材や技術を当て嵌めようとしたということである。

それをいったん止め、轆轤から土の塊に変えたということは、当初、おそらく無意識に、ただ技法を変えたというに過ぎなかったのであろう。

だから88年から89年の「割貫」作品は、花入れ、管、茶碗という予め前提とされた器の概念に「割貫」という技法を入れ込んだ、極めて窮屈な世界に閉じ込められたという感が強い。

それが少し変化してくるのが「割貫花器(写2)」（山陽・山陰路の現代陶芸展？、90年）で、フォルムが上下左右に流動し始めているのである。

91年の個展（大阪三越）になると、この傾向は少し押し止められ、上下左右へ流動し始めたフォルムを、今度は単に丈の高い花器という形として取り出し、その中に土を当て嵌めようとした形跡が強く出てくるのである。

先の「土の塊が持つ存在感」と「自分の彫刻的な造形意識」のせめぎあい・融合ではなく、「土の塊が持つ存在感」が「自分の彫刻的な造形意識」の中に封じ込められ、解放されていないのである。だからあくまでも花器の口が「土の塊が持つ存在感」とは無関係に、ただ機能の

ためにのみ開けられているのである。

しかしフォルムの上下左右への流動は、兼田本来の造形意識のやむに止められない進りのようなものであって、そう簡単に押し止められるようなものではなかった。

それを証するかのように、92、93年の個展はその奔流が一気に噴き出した感がある。特にあまり釉のかかっていない「粉引割貫花器」の系統は、叩きによって両側から圧迫されやむを得ず形成された凹みや褶襞、強靱でしなやかなフォルムの流動など、この方法からしか出てこない何物にも代えがたい迫力ある形を弥が上にも強調する。そして最早口は口ならず、フォルム形成の必然的な一過程としての穴と化しつつあるのである。

以降、兼田の作品はこうした傾向をより一層強め、充実した成果をあげてきたといつてよい。

3. 逆転する概念

今回の個展に出品されている「WORK 99-10」、「WORK 99-11」、「WORK 99-12」は、まさにその典型的な姿を示している。それぞれ、左右へ伸びた形、アーチを形成する堂々とした安定形、上方へ伸びようとする形を取っており、ここ数年の彼の作風を代表する三つのフォルムである。

つまりこうした兼田の制作の軌跡は、当初焼物ないし器という人類が長大な時間を掛けて形成してきた概念に素材や技術を当て嵌めるものに過ぎなかった。その硬直した造形意識が作品を堅苦しいものにしていった。

しかしそれがもともとの彼の意識である、「より自由に自己表現を試みてみたい」という心情から、やがてそうした轆轤から土の塊・割貫という形での素地・技術へのアプローチは、土と概念の順番を逆転させたのである。土という素材にアプローチしながら概念を作り出していったのである。

92、93年頃からの制作は、その新しい概念、つまり土という素材に関わることによって形ができていく、土の構築のプロセスに自己を封入していくこと、そのことによって形を作り出していくという、造形の道筋が打ち出されているのである。

それを彼は「土の塊が持つ存在感」と「自分の彫刻的な造形意識」のせめぎあいと融合であると、自分の言葉で堂々と語ったのである。たいしたものである。

そしてこの新しい方法こそが、強靱でしなやかな抑揚あるフォルムを作り出したのである。だからそこに出現したフォルムは最早器の概念、たとえば花器というものを充足させるために駆使されたものではなく、文字通りそれを超えてしまっているものなのである。「花器」ではなく「フォルム」なのである。タイトルの「WORK」とはまさに正当なネーミングである。

4. おわりに

この新しい方法は例えば次のような橋本真之の言葉にも現われている。

「一つの素材と方法とを選択するとは、その不自由を選択する自由があるということである。重要なのは、一つの素材と方法と関わる固有の理路を、自らの造形思考の出発としうるかどうかという問題である。」（註3）

まさに兼田昌尚の方法とは、橋本の言う「固有の理路」そのものである。

そしてこの造形論こそ、富本憲吉の「陶器 抽象彫刻論」をルーツとし、加守田章二を経て走泥社の作家たちが築き上げてきた「新しい造形の論理」の、より一層の論理化であり、実践的深化である。

またそれは国際的工芸制作活動をリードする新しい工芸論、つまり工芸的造形論であることも確かである（註4）。

Kenji kaneko (東京国立近代美術館・工芸課長)



写 1



写 2

註

- 1 . 兼田個展カタログ (1993年、大阪大丸他)
- 2 . 兼田個展カタログ (1991年、大阪三越)
- 3 . 橋本「物質との飛躍 作家が語る素材論vol.1」
(「ART & CRAFT FORUM」4、1996年)
- 4 . 金子「素材を知りつくした表現者たち」
(「美術手帖」、1999年4月)、Kenji Kaneko,
Studio Craft and Craftical Formation,
in Paul Greenhalgh(ed.), The
Making of Craft, Victoria and Albert
Museum, 1999.などを参照。