

美術と工芸の距離と遠近 —現代美術と金属工芸作家ユ・リジの作品について—

加藤 義夫
KATOH Yoshio

1. はじめに

工芸とはいったい何なのか。美術と工芸はどこが違うのか。ここで言えることは、歴史上、工芸こそ純粋美術が成立する以前の美術として、最も重要な存在であり王座の位置を独占し長く君臨してきた。しかし、近代以降は純粋美術にその王座を奪われた感がある。

このことを鑑みて、美術と工芸の距離について、さらに美術と工芸の遠近を探ってみたい。他方、日本文化の本質や文化形成の源泉でもある中国や韓国の文化の影響関係にも触れてみたい。

現代美術の展覧会企画や美術評論を仕事としている私は、決して工芸の専門家ではないが、現代において美術から工芸を投射し俯瞰した場合、現代工芸がどのように見えるかという事に興味と関心を抱いてきた。

工芸世界の門外漢である私が、第三者的な視点により、客観的に工芸を語ることによって、現代工芸の本質を洗い出し、今日の美術の世界における全体地図で、韓国現代工芸の位置確認が出来れば幸いだ。

また一方、現代美術と金属工芸作家ユ・リジの作品について論じることで、美術と工芸の差異や共通点を見いだす事ができればと思う。さらに、ユ・リジの作品世界に触れることで韓国と日本の美意識や自然観の相違や共通点にも言及出来ればと思う。これらのことは、東アジア地域の芸術文化にとって大きな意味と意義を持つものになると確信する。

2. ものづくりの造形原理「アール・ヌーヴォー」と「ジャポニズム」

最初に日本の美術工芸の話からはじめたい。何故ならいずれそれは、韓国の工芸にも関係してくるからだ。また、東アジアにおける文化の相互影響関係にも触れてみたい。

日本においては、1873年のウィーン万国博覧会に日本政府が公式出品するまで西洋近代合理

主義的な意味での概念としての「美術」は存在しなかった。

「美術」とは明治政府がウィーン万博に参加する際にドイツ語の「純粹美術」に該当すべき言葉が日本語に見当たらず造語された言葉だった。日本の近代化とは、あらゆる面で西洋化することであり、「美術」という概念を輸入し日本に移植することも近代化のひとつだった。

当時、日本にはなかった様々な概念や文化が西洋から輸入され翻訳された。

例えば、翻訳語として造語された言葉に「哲学、美学、芸術、美術、文学、文芸、音楽」などがある。

19世紀中頃の西洋では絵画、彫刻、工芸品を含めた「美術」を「純粹美術」と「装飾美術」に分け、「純粹美術」だけが精神性の高いものであるというかたちで独立させようとする傾向があった。この観点からすれば、日本の美術品はすべて工芸品であるという見方をする事ができる。

明治初年以降「工芸」と「工業」の語は、ほぼ同義語として使われてきた。機械技術の未発達な時代においては、機械で大量生産する状況になかったからだ。

明治のはじめ明治政府は、美術の中心は工芸であり工芸品輸出に力を入れていたが、1877年以降、明治憲法体制に向けてそれまでの美術としての工芸が、純粹美術へと大きく傾きだすことになる。すなわち美術は、技術から精神的なものへの移行を意味するようになった。

西洋近代合理主義のひとつの価値観である美術における純粹志向は、絵画というものが純粹に絵画として成り立つことを求める一方、工芸は装飾性と技術面ばかりが目立ち、精神性に欠けるという位置づけが出来上がってしまったようだ。

しかし、この日本の浮世絵、陶器などの美術工芸品が、万国博覧会を通じて、西洋にジャポニズム旋風を興し、東アジア文化圏という異次元の世界を開き、西洋にある種の衝撃を与えたといえる。

当時、西洋の工芸は極めて厳しい造形上の不文律があって、それが表現上の自由を大きく束縛していた。例えば、陶芸の形は厳正な左右対称でなくてはならなかった。日本の陶芸の歪みは欠点であるが、未完成の美の奥深い美しさが示され、歪みの持つ動きが不思議な魅力をたたえ、西洋の工芸家に精神的ショックを与えたといえる。

例えば、ガラス工芸や家具工芸の世界では、エミール・ガレ (Emile Galle 1846-1904) などに自然のモチーフの採用を触発させ、グラフィックデザインのポスターでは、アルフォンス・ミュシャ (Alfons Mucha 1860-1939)、トゥールズ＝ロートレック (Toulouse=Lautrec 1864-1901) などという画家達に、日本の平面的な余白の美学と独特の遠近法が大きな影響を与えた。

この時、西洋の工芸家は、伝統的な規律からの呪縛から抜け出し、造形の自由を獲得し、表現の中に自らの意志をあらわす喜びを発見したともいえよう。それが19世紀末から20世紀はじ

めにかけて、パリを中心に広がった装飾様式「アール・ヌーヴォー」だった。

「アール・ヌーヴォー」は、自然の植物の曲線を活かしたスタイルが特徴で、建築、インテリア、生活用品と広範囲にわたった。19世紀末の芸術は、世界を模写するのではなく、言葉の力によって意味や形を立ち上がらせるものではないと考え、近現代芸術のすべての原型となった。それは絵画、建築、工芸が同じ造形原理で作品をつくることになり、20世紀のものの作り方を規定したともいえる。

3. 中国、朝鮮の文化的影響にみる日本文化の本質

ここでは日本の工芸が、西洋の装飾美術にどのような影響を与えたかという意味付けをしたが、それは日本の工芸が優秀であると同時に、中国や朝鮮の工芸の優位さを示すものだ。

日本的なるもの、すなわち古くから日本文化は、中国と朝鮮の文化を積極的に輸入し、日本の風土に合うように応用して根付かせたものだ。古来、日本文化は中国、朝鮮の文化を受け入れ、それを自己流に組み合わせ、組み替えることで成立させてきた。中国、朝鮮の文化の輸入なくしては、日本文化の成立はありえないと言っても過言ではないだろう。工芸における技術面、精神面においても、また政治、経済、文化においても、中国と朝鮮の文化をコピーし日本の風土に合致するように工夫されてきた。極東の島国である日本列島に流れ着く中国や朝鮮の文化を、日本にとって役に立つものだけを拾い上げ、日本風に編集していった歴史がここにある。

例えば、6世紀半ばに、倭国（日本）に仏教を伝えたのは百済であり、平安時代（8世紀末から12世紀末）の貴族社会は、中国や朝鮮の文化に支配されていたと言っても過言ではない。

本場としての「唐様（からよう）」は極めて質の高い価値基準であり、多くの場合、日本風より中国風、朝鮮風であることが重要であった。

絶えず変化するハイブリッド（異種配合的）な性質を持つ混合雑種が日本文化の本質であり、固定できる本質がないことが日本文化であるのかもしれない。また一方、様々なものを自由に使いこなすのが日本的であるともいえる。¹

それらの根幹をなす思想は、中国や朝鮮から受け継いだものであり、独自性という点では、かなり希薄なのが日本文化である。長い月日と時間とともに改良と組み替えを繰り返し、室町時代、戦国時代、安土桃山時代、江戸時代の14世紀から19世紀の500年の間に、日本文化は日本的な独自性を高めてきたと考えるのが妥当だろう。近代においては西洋文化の導入と組み替えがなされた。明治時代（19世紀中頃から20世紀初頭）の近代化、すなわち西洋化のもとにヨーロッパ文化を積極的に導入しヨーロッパナイズされ、富国強兵のもとに植民地政策をおこなうが第二次世界大戦以後は、敗戦によりアメリカ文化の大きな影響を受ける。

しかし、このような現象は世界中の国々や民族間でおこっているあらゆる文化の特徴である。異文化との出会いや文明の衝突が、あらたな文化を生み出すきっかけとなった歴史的な事実は、文化の開かれた可能性を考えるためには有効なことでもある。

その意味においては、韓国も中国文化の影響を受けてきたに違いないし、少なからず日本文化の影響下にあった36年間の日韓併合時代にも、日本文化と韓国文化の間であらたな文化が生まれたと考えられる。その例として、20世紀における工芸やデザインの世界では、「アール・ヌーヴォー」や「アール・デコ」²は、エジプト、アフリカ、中国、韓国、日本、ラテンアメリカなどから多大な影響を受けている。しかし、この異文化の出会いを演出したのは欧米列強の植民地主義政策や鉄道、船、飛行機といった交通網の発達ということにもなる。異文化が交通すること、すなわち民族の大移動がハイブリッド文化を生み出す要因にもなったということである。

4. 工芸という東アジアの創造力

さて、現代美術を専門としている私がある展覧会を契機に、日本の工芸力に驚きや関心を示したことがあった。

2004年から2005年にかけて東京・大阪・名古屋を巡回し開催された「世紀の祭典 万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品 (Arts of East and West from World Expositions—1855-1900:Paris,Vienna and Chicago)」展である。その第1部「万国博覧会と日本工芸」を観ることで、幕末から明治にかけての日本の工芸、特に蒔絵や陶磁器の完成度や技術力に圧倒された経験を持った。この体験から、日本美術の装飾性と工芸性こそが、日本の美術工芸の根幹をなすものだという認識に至った。

日本の美術工芸である浮世絵の持つ平面的で斬新な遠近法などの表現が、ヨーロッパの純粹美術である「印象派」に強く影響を与え、また自然のモチーフを取り入れた非対称の世界観が装飾美術である「アール・ヌーヴォー」にも影響した。

しかし、この平面的で斬新な遠近法や自然のモチーフを取り入れた非対称の世界観は、日本独自のものというよりは、やはり中国や朝鮮から学び、日本風に編集し組み替えてきた成果を西洋が認めたともいえ、東アジア文化圏の創造力の独自性が影響したといえる。東アジアにおける中国、朝鮮、日本の総合的な工芸力は、19世紀の西洋美術におおきな影響をもたらし、20世紀美術を大きく動かしたといっても過言ではない。

5. ハイアートとローアートとしての美術と工芸

「ハイアート」を偉大なるエリートの芸術とし、「ローアート」を大衆芸術として規定した西洋美術の世界観では、工芸は「ローアート」に入ることになり、工芸の持つ複合性、すなわち生活と芸術、芸術と工業の狭間に成立する工芸というジャンルは、美術からの観点では不純さがつきまとうことになる。

他方、工芸とデザインの距離を考えると、デザインは機能性の追求の果てに、視覚的効果を優先するが、工芸は最初から装飾性と機能性を追求する。

良いか悪いか、正しいか間違っているかは別にして、日本は基本的に西洋美術の価値観や価値体系に従って理念構築がおこなわれた。具体的には、絵画、彫刻を上位として、建築、工芸、デザインを下位に位置づけた。日本の近代は韓国の近代とも関係し繋がっている。日韓併合時代、韓国は日本の文化的影響を好むと好のまずとも受け入れるしかなかったため、日本の美術工芸の価値観は韓国でも一般的ではなかっただろう。

さて、ながらく日本において現代美術作品を見て「デザイン的で工芸的」という評価は、純粋性が欠如し不純だという意味として捉えられ、純粋美術として成立していないとみなされてきた。しかし、1980年代以降のポスト・モダニズムの時代に突入し、ソビエトとアメリカの共産主義と資本主義の冷戦構造が崩壊し、21世紀に入ると美術界では多文化主義があらわれると厳密には、「ハイアート」や「ローアート」といった差別化は意味を持たなくなってきた。

西欧では、すでに1960年代のポップアートの出現によりその区別は崩れていったと考えられる。何が美術であるか工芸であるかという論争は、ほとんど意味を持たなくなってきたともいえる。

6. 現代美術と工芸の遠近

前述において「何が美術であるか工芸であるかという論争は、ほとんど意味を持たなくなってきたともいえる。」と書いたが、依然として美術と工芸というジャンルは存在し、現代に生きている。ここでは、現代美術と工芸の差異について語ってみたい。

20世紀における現代美術は絵画、彫刻という従来の形式を拡張させ、いずれも空間に放たれ環境を変容させるという志向を持ち出した。かつての額縁に入った絵画は、遠近法、構成、物語の3つの要素が調和したものと考えられ、また彫刻は、量感、重量感、触覚的な感覚に価値を見いだしてきた。しかし、絵画や彫刻も自らが従来持ち得た絵画空間や彫刻空間に満足することなく、絵画や彫刻が置かれる環境空間と呼応することで美術空間の拡張を押し進めていっ

た。そこでは、額縁に収まらない剥き出しの絵画や従来の矩形でない変形の絵画が誕生してきた。また、彫刻はかつて素材として使っていた大理石やブロンズの他、工業製品や建築材料などを組み合わせたオブジェやインスタレーションへと展開し、彫刻に必要であった台座を必要としなくなった。彫刻のオブジェ化は、20世紀のはじめにパブロ・ピカソ（Pablo Picasso 1881-1973）やマルセル・デュシャン（Marcel Duchamp 1887-1968）が作品として成立させ、1970年代に彫刻を台座から解放したのはドナルド・ジャド（Donald Judd 1928-1994）だった。彫刻を台座から空間に解放させることにより、インスタレーションという表現が成立するきっかけになったとも考えられる。³ 絵画における額縁と彫刻における台座からの解放が、インスタレーションという新たな表現を生み出す結果となったともいえる。

しかし、私見ではインスタレーションの原型とは、ドイツの美術家、クルト・シュビッターズ（Kurt Schwitters 1887-1948）が、1920年代を通じ制作した建築的な規模の大きな造形作品「メルツバウ（Merzbau）」だと考えている。

20世紀美術は前衛主義に翻弄されたが、過去の歴史や伝統、形式を否定しなからイズムとして歩んできた。「現代美術」と「工芸」との決定的な違いとは何か。それは、機能性(実用性)を持つか持たないか、すなわち目的性を持つものか無目的なものか。視覚の純粹性を追求しているのかいないのか。作品に哲学的な思想を持つか持たないか。過去の伝統や考えを否定することで展開するのか、または否定することなく伝統や技術を継承するのか。作品そのものを物質として捉えるか空間として認識するかどうか。さらに、同時代の精神を表現しているかないか。このような違いにほかならないのではないだろうか。

さらに彫刻と工芸（置物）を区別するものとは何でしょう。彫刻は、現実空間と設置される場—環境空間—そして社会に深くかかわるともいえる。

彫刻家と物質の関係や記憶と時間の中から、作家の身体性や精神によって見いだされる世界観が彫刻として成立するともいえる。その意味において彫刻と工芸（置物）との違いは、空間性の拡張の違いと社会性にあるのかもしれない。

ひとつの見方として、伝統や技術を継承するのが「工芸」と定義したが、「現代美術」における前衛主義も過去を否定するという伝統を続けており、混沌としているのが現状であろう。現代美術は過去を裏切って成立してきたが、工芸は過去を肯定しながら改良を重ねることで生き残ってきたのではないだろうか。

7. ユ・リジ作品との出会い

これまで美術と工芸の関係について歴史的な経緯と観点から述べてきたが、ここでは現代美

術と現代工芸について、ユ・リジの作品を通して考えてみたい。

韓国の金属工芸作家のユ・リジの作品に出会ったのは、2007年に開催された、「伊丹市立工芸センター／The Museum of Arts & Crafts・ITAMI」の個展「Yoo Lizzy 葬送と美」である。（会期:2007年4月6日～4月22日）⁴

余談ではあるが、ユ・リジの個展会場「伊丹市立工芸センター」と隣接する「伊丹市立美術館／Itami City Museum of Art」では、2001年から毎年「いのちを考える」というテーマで展覧会を開催してきた。それは「生と死」を考える上で非常に興味深い展覧会であった。

日本では10年ほど前から猟奇的な少年犯罪の増加や、不景気による失業と鬱病による中高年男性の年間自殺者が急増している。

例えば、日本における交通事故の死者数は、約5千700人。自ら命を断つ者の数字は約3万3千人に達している。この3万人台を超える数字は、この10年間以上変わらないというから、日本社会が如何に大きな問題を抱えているかがわかるであろう。いのちの大切さを声高に伝えなくてはならない、という気運が美術界にも盛り上がっていたように思う。

そんな中、ユ・リジの個展「Yoo Lizzy 葬送と美」と出会うことになった。

いのちを真正面から扱い「生と死」を考えるという重いテーマを持つ個展は、たいへん興味深いが工芸でこの深刻なテーマを扱うのは並大抵のことではない。

おおきなテーマとしてユ・リジが「生と死」を扱うところは、現代美術家の視点と似通っている。単なる金属工芸の作家ではないというような印象を持った。

現代美術というジャンルで「生と死」をテーマとする代表的な例では、フランスの現代美術家クリスチャン・ボルタンスキー（Christian Boltanski 1944）。彼はユダヤ人で、写真や古着、ろうそくの光など、多彩な素材と方法で「生と死」の問題を語りかける。ユダヤ人である父が迫害を受けた経験から「生と死」をテーマにした作品を制作している。他にアメリカの映像作家、ビル・ヴィオラ（Bill Viola 1951-）は、90年代以降、命、誕生、死、再生、感情といった普遍的テーマを音と映像で会場を包み込む大規模なビデオ・インスタレーションを制作している。人類にとって普遍的なテーマである「生と死」とは、不穏なこの時代の世界状況を洗い出すことになるであろう。時代精神への関与とは、現代美術のひとつの使命であり、ユ・リジの「生と死」への問題意識や作品は、工芸というよりは現代美術的なアプローチでありプレゼンテーションだと考えられる。工芸という立場から「生と死」をテーマとしたユ・リジの個展は、現代美術の領域においても記憶に残る衝撃的な展覧会だったといえよう。⁵

さて、ユ・リジの個展の企画趣旨は以下のようなものだ。

「美しい生のひとつの形式として葬送の中に美の表現を見いだすユ・リジの作品は、死はむ

しろ生の側にあることを語っています。いま日本では、また韓国においても、葬送のあり方が揺れ動いており、それは生と死の意味がゆらいでいることを映しています。葬送と美や芸術の関わりから、日韓の葬送文化の違いや変化、いのちの現在まで語り合うことです。」

ユ・リジの個展の展示構成は「骨壺」、「舍利具」「香炉」、「燭台」、「喪輿」、「墓の封墳の周りに置く石一逍遥」など、葬送に使用される道具を彼女の洗練された造形感覚や造形思考によって形作られていた。

現代美術側からの捉え方をすれば、オブジェとインスタレーションによる会場構成がなされ、展示会場の空間を異化する装置としての「喪輿」と「墓の封墳の周りに置く石一逍遥」配置されていたと解釈できる。「工芸」という「もの」ではなく、「葬送」という「こと（出来事）」を演出し表現するような展示内容に、質の高い現代美術を見る思いがした。工芸的といよりは現代美術的であるという風を感じたのは、「もの」より「こと」の表現に重点が置かれているからだ。

骨壺や香炉の素材は、銀を中心に金や硝子、石灰岩を使い造形されていた。特に銀素材を活かして作られた「香炉（銀杯）1978,1979」（図1）は、表面を鏡面のように磨き出す事によって、周囲の環境を映し出し取り込むことで、世界を映す装置として機能する。その美しい作品は世界の鏡として、真理を映し出し真実を語る装置として存在感と説得力を誇っていた。

また一方では、未来から来た光輝く宇宙船UFOのような形態を感じさせ、未知との遭遇を予感させ期待させる美しい形として浮かび上がった。

この作品についてユ・リジは以下のように記述している。「韓国では、葬式や儀式の際に祖先に対して敬意を払うために「お香」を用いる。（中略）あるセレモニーを通して、我々の生の限界、避けられない死、個々の意志を超えた偉大なる力について知ることができる」と。制作には700時間を要し、2ヶ月以上の間、作品制作に毎日10～16時間を必要としたらしい。

また、「作業には心を空にする必要があった」と記述している。気の遠くなるような時間と作業の中で、ユ・リジは瞑想的な時間を持ち修行僧のような体験をしたのではないだろうか。無心になることは、宗教的な境地に近づき、仏教でいうところの「悟り」の領域に近づいたとも考えられる。

日本で葬式や法事に使う「お香」の意味は、仏前を清め邪気を払い、身を清めるという意味



Incense Burner and Cup, 1978-1979
Silver(92.5)
Incense Burner: 18*16*26(cm); cup:13.5*60*10(cm)
Private Collection

図 1



Urn- Three-legged Bird, 2002
Silver(92.5)
18*16*27(cm)
Collection of the Artist

図 2

金属器文化を育んだ国であることを知らされる。伝統的な韓国の上流社会の食膳では、夏にはやきもの、冬には銀器を使うという伝統があることから、銀器は馴染みの金属素材であることだろう。銀は常に空気中で酸化し鈍い光になることから、いつも研磨していなければ輝かない。常日頃から磨き上げるという行為が必要であり、それは故人への祈りや思いを込めたシンボリックな光を放つオブジェでもある。

他方、銀を素材としているが、鏡面磨きではなく落ち着いた艶消しの「骨壺—三足鳥2002」(図2) は大きな卵のような形の岩石をかたどったものだ。その上には三つの足を持つカラスがとまっている。三足のカラスは古代から東アジア地域で神の使いとしてあがめられ、太陽の中に住むといわれる不滅の鳥である。

韓国では古い墳墓の中の壁画にこのカラスを見る事ができる。

その三足鳥が骨壺の蓋となり、卵型の石はトルメギ(岩石)といわれるものだと聞く。韓国の言い伝えに、岩として山にあった石は風雪によって川に流れ込み、石と石とがぶつかり合っ角が取れ、いずれは丸い卵形の石になるという。この言い伝えは人の一生に例えられ、人生そのものをあらわす形となる。若い頃は角があり尖っていたが、年齢を重ねることで角が取れ穏やかな人になるということらしい。そのトルメギ(岩石)をシリコンワックスで型取り鑄造し骨壺が成形される。

天から使わされた道案内としての伝説を持つ「三足鳥」は、死者をあの世へ道案内してくれる守護神として象徴的に骨壺の頭上に舞い降りたということだろうか。ユ・リジは記述する「死は自然への回帰を意味している。骨壺のために岩石を使うのは自然なことのように思う」と。

銀という同じ素材を使いながら、ユ・リジは鏡面磨きの「香炉」と、落ち着いた艶消しの「骨壺」というふたつの世界を見せてくれる。それらの器は、世界を映し出すか、世界を取り込む

合いが強い。韓国とは少し意味合いが違うかもしれない。

「香炉(銀杯) 1978,1979」は、鏡面磨きの完璧なまでの美しさで人々を魅了する。しかし、金属の持つ人を寄せ付けない冷ややかな冷たさにおける美学は、韓国の金属工芸の伝統なのであろうか。それらを連想させたのは、韓国の食膳の食器にも神々しく輝く食器が並ぶ光景を思い浮かべたからだ。日本人の感覚で食器とは、やきものか漆器というのが一般的だ。韓国は白磁や青磁といったやきものの国であると同時に、青銅器にはじまる金



Urn- for the Year of the Monkey, 2001
Silver(92.5), Yeosan Limestone
23*23*32(cm)
Collection of the Artist

図 3



Urn- for the Year of the Dragon & Box, 2001
Urn: Silver(92.5), Limestone/ Box: Ailanthus, Silver(92.5)
Urn: 24*24*34(cm)/ Box: 28*28*46(cm)
Collection of the Artist

図 4

かという全く違った次元の世界を提示しているかのようだ。

その他に「骨壺—申年のために2001」(図3)や「骨壺—龍年のために2001」(図4)は、骨壺の蓋に十二支が取り付けられており興味深い。古代中国で考えられた十二支は、きっと韓半島から日本に伝わったと考えられる。多くの意味で、中国文化が朝鮮文化に伝播し、日本に漂着したことで得られた十二支という物語は、中国、韓国、日本の間での共通概念として成立し、古代からの東アジア地域の文化交流を物語るものだ。

ユ・リジの個展は、命という生を思い、死を考える展覧会であり、まさに「死」を考えることは、如何に「生」を生き抜くかという命題が見え隠れする。

インスタレーションという環境空間を異化する展示構成といい「生と死」というテーマ性や哲学的な意味と意義を持つユ・リジの個展は、美術や工芸という概念を超えて、人類のいや地球における動植物の「生と死」の問題まで内包しているようだ。個人的な「生と死」の問題から、地球規模の自然環境破壊の問題にも「生と死」が関わってくる。それは母なる地球というひとつの星の「生と死」にも関与してくる。

8. ユ・リジ作品の軌跡と創作の秘密

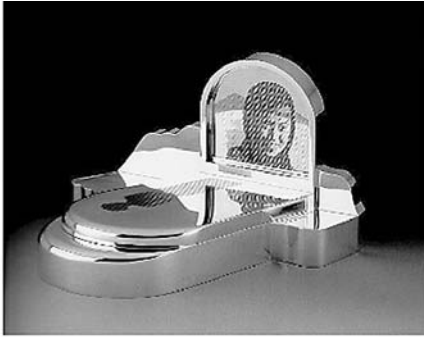
私はこの論文を書くにあたり、ユ・リジのアトリエを訪問する機会をもった。

アトリエ訪問の日は、ソウルの冬にしては穏やかな気候で過ごし易く快適であった。⁶

ここでは、彼女のこれまでの作品に対する思いや考え方に言及したい。

また、このインタビューとこれまでのユ・リジが書いてきた作品解説を参考に、彼女の創作の秘密にも触れてみたい。

学生時代のユ・リジは、北欧のデザインや工芸に魅了されていたが、デザインをおこしても



Reminiscence, 1982
Silver(92.5), Nickel silver, Print
14.5*24*18.5(cm)
Collection of the Artist

図5

制作することはなく、技術者の協力により作品は生み出されてきた。現代美術的な視点で言えば、発注芸術といわれるもので自ら制作しないで専門的な職人との協力関係によって制作されるものだ。パブリックアートなど巨大な屋外彫刻などは、よくこの手法で制作されている。

ユ・リジは語る「工芸の目的は、機能的なオブジェを生産することであると受け止めていた。それ故に、私が追いかけていた形態も機能的な形であった。時には機能が形を決定づけた」と。機能優先と

いうこのような考え方は、工芸というよりかなりデザイン的であり、機能主義のデザインに比重を置いた考え方だ。

1976年のアメリカ留学の時に、ユ・リジは工芸に関する考え方が変化したと記述している。「制作を通して、自分自身を見つけ、自己表現の手段とすることができることに気付いた」と。また、「実験的に線と形で自分の感情を表現してみた」とも。

アメリカ留学での変化した工芸で自己を表現するという考え方は、近代が持つ純粹美術的な概念が含まれているといえる。自我の目覚めと自己表現は、19世紀から20世紀にかけての近代美術に内包された考え方のひとつだ。個人的な経験や体験が突き上げる思いとなって芸術表現となり作品を形成する。さらに作品と社会との関係性、すなわち社会性が作品に生まれれば時代精神に根ざした現代美術として成立するといえる。

ユ・リジは、工芸から出発したかのように見えるが、当初は実制作をせずデザイナー的な志向が強く感じられた。さらにアメリカ留学で環境を変えることにより、工芸という考えを発展させ現代美術のアーティストとしての資質に富んだ感じ方や考え方を持つようになってきている。単なる金属工芸作家の領域を飛び越え、創造的なアーティストとしての立場で発言を繰り返す。

ユ・リジは、儒教的道徳観に育まれ自分の家族との関係において、あらたな作品制作や表現をすることになる。それは母との永遠の別れだ。母の遺景が立ちあらわれる銀製のオブジェ「遺物函1982」(図5)母の思い出のための容器として制作。その時はじめて、磨き上げられた銀が環境を映し出すことや反射し合うことであらたな関係性を作り出す事に気付いたという。

母の遺景がシルクスクリーンで銀器に定着され、その母の笑顔が反射することで気づかされた大切なものは、亡くなった母からの彼女への贈り物だったのかもしれない。

ユ・リジは記述する「私が興味を持つのは、反射する表面によって空間がどれくらい広がる

かということだ。」このことは、拡張された空間を意味し、環境の変化に興味を持つ現代美術家の関心のひとつでもある。

1980年代後半になると、風景がテーマとなっていく。そこには自然への憧憬もあるが、ユ・リジが体験した幼い頃の原因風景への郷愁を感じる。

「小さい頃は海辺で育ち、開かれた空間の中で生まれ、海辺の風景から影響を受けました。海辺は波打ち光り輝きます。金属は反射し周囲も映し出します。」と語る。

自然を作品に取り込むという方法は、日本と韓国でおおきな違いはないが、日常生活すなわち、住まいや暮らしに自然をどう取り込むかは、昔から日本の方が盛んに工夫されてきたようだ。座敷に花を生け、枯山水の庭をつくりなどして人工的な自然を再現してみせてきた。韓国では自然はあるがままの姿として捉えてきた。自然を生活に引き寄せて活かす日本、自然をあるがままに捉え、生活と同化させ生きているのが韓国のような気がする。人と自然への距離感が両者で微妙に違うようだ。ユ・リジは「自分の作品を自然のあるがままに表現したかった」と記述している。ユ・リジの風景がテーマの作品は、伝統的な韓国の自然観に合致し、おおらかな精神が息づいているといえるだろう。

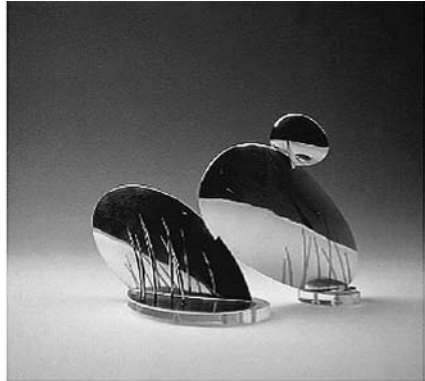
ユ・リジの作品の形態に特徴的なものを感じるとすれば、やはり美しい楕円形と卵形が気になる。この楕円形と卵形の使い方に独自性と独創性を感じる。(参考作品 図6)

水平と垂直にあるいは平面的に立体的に、楕円形をそのまま、あるいは卵形を半分にカットして構成させた作品は、風が流れるような流線型をイメージさせ心地よい空間を生み出す。

それについて彼女は「楕円形はいくつかの意味を持つ象徴的なフォルムだ。(中略)楕円形は子どもの頃によく一人で行った小さな空き地に由来している。そこは丘の上の小さな松の木の下にあった。平和と静寂がそこにあった。」と。

1980年代後半の作品では、金属は光輝くものだという固定概念を変えることによって作品の幅を拡張したいと考え、金属の艶消しや素材自体を木製に変えるという試みをおこなっている。このことは、前衛美術の変革の基本である、過去の形式を否定し固定概念を破壊するという手法に合致する。

「私の作品が人々に与えるのは興奮や不安ではなく、平安と安定であってほしい。」と記述するユ・リジ。これらの言葉や思考は、20世紀絵画の巨匠アンリ・マチス (Henri Matisse 1869-1954) が著書「画家のノート」で告白した言葉に通じるものがある。



Windy Evening, 1984
Silver(92.5), Nickel silver, Acrylic
16.5*23*15(cm)
Collection of the Artist

図 6

マチスは「私が夢見るのは心配や気がかりの種のない、均衡と純粹さと静隱の芸術であり、すべての頭脳労働者、文筆家にとっても、ビジネスマンにとっても、鎮静剤、精神安定剤、つまり、肉体の疲れを癒すよい肘掛け椅子に四敵する何かであるような芸術である。」と記述している。⁷

このように、ユ・リジのものづくりへの姿勢や態度は、限りなく美術家に近いが、彼女の立ち位置はあくまで工芸家という範囲を超えて発言をしようとはしない。私の作るものは工芸品であり、機能性を持つか持たないにかかわらず工芸品だと言い切る。この工芸へのこだわりは何を意味するのか。

ユ・リジのおおきな作品テーマは、「生に対する理解、そして人生」だと言う。「工芸を人間の生き様として表現したい」と。

それには、こんなエピソードがあった。ユ・リジがまだ大学生の時、彼女の母が「主婦の友」という日本の婦人雑誌を見ていて語ったことがある。そこでは、有名な女優がある工芸家に依頼して作ってもらった自分の骨壺が、雑誌に掲載されていた。

美しい人生の終わりに、工芸家に関われると思ったことが、工芸家を目指す動機となったという。大学生の頃に「人生」というテーマを漠然と思い、現在のおおきなテーマになっていったという。そこで思考したことは、必ず視覚化できるということを物語っているように思えた。これは、彼女の強い意志力と創作への情熱と継続のなせる、たぐい希な才能であるとも考えられる。

9. 工芸家と美術家と思想家を合わせ持つ哲学者

21世紀に入って現代美術の流れや価値観は大きく変化をとげ、モダニズムの洗礼を受けた私達の世代ではとうてい美術として認めにくいアニメーションやマンガといったサブカルチャー的要素の強い美術が登場し面食らった。デザインや工芸が現代美術であるかないかなどと議論している場合ではない時代に突入したとも言える。ハイ・アートと言われるものもロー・アートと言われるものも混在し、美術という概念を限りなく拡張させている。また、国際的には国籍で美術を評価することも無意味なことになってきた。様々な歴史的、文化的、民族的背景を持つ芸術家が世界を移動しながら制作している現在⁸、何が彼ら彼女らのアイデンティティを規定し構成しているのかもわからなくなってきている。

携帯電話やインターネットの普及により地球は確実に狭くなり、情報は確実に大きく増え膨れ上がっている。そんな中で言えることは、地球に生まれた動植物は、いずれはすべて死を迎えるということだ。断言して言える事は100%すべての動植物は確実に死ぬと言い切れる。

ユ・リジの最も優れた点は、地球に生まれてきた、すべての生きとし生けるものたちの課題「生と死」の問題について、また「人生」について、言及し普遍的なテーマとし、それを現実的に視覚化してきたことだ。

如何に生きるか死ぬかという問題はすべての人の関心事であり、いずれすべてのものが直面しなくてはならないものだ。この母なる地球さえも命が途絶えるときもあるということだ。

これはひとりの金属工芸作家の思いというよりは、誰しもひとりの人間として直面する問題であり、宗教的で哲学的なテーマとしておおいに人々の心に響くものであろう。

ユ・リジとは、韓国を代表する金属工芸作家であり、また現代美術家であり、「生と死」や「人生」をテーマとする思想家であり、哲学者でもあるといえよう。

10. おわりに

工芸に門外漢の日本人の私が独断と偏見で記述した金属工芸作家の「ユ・リジ論」は、果たして的確をえているのかいないのか。その判断は読者に委ねたいと思う。しかし、ユ・リジの作品や言葉からは、表現者としての思想や哲学を感じ、私なりに理解したつもりだ。

最後に、インタビューの通訳や資料提供に関しては、私の親しい友人でもある元・岐阜県現代陶芸美術館学芸員の高満津子（こうみつこ）氏に助けられた。作家資料の翻訳では、元・国立国際美術館・大阪の大野裕子（おおのゆうこ）氏の協力を得られた。深く感謝したい。また、この論文に関して、いろいろと資料を提供していただいたユ・リジ氏ご本人と本作品集の編集人でありインディペンデント・キュレーターの張東光氏にもあわせて深く感謝の意を表したい。

註

- 1 異種配合的な性質を持つ混合雑種が日本文化の本質」という見解は、岩城見一/いわきけんいち(前・京都国立近代美術館館長・京都大学名誉教授)氏の近畿大学文芸学部講演会「近・現代の日本文化—東西言語の磁場— (2009年12月22日)」を参考とした。
- 2 「アール・デコ」はアール・ヌーヴォーの後を受け、1920年代から30年代にかけてフランスを中心に大きく花開いた幾何学的工芸デザインの総称。「アール・デコ」の名称は、1925年にパリで開催された「現代装飾美術・産業技術博覧会」に出品された贅沢で精巧なデザイン群に由来する。これが、大好評を博し、装飾美術（アール・デコラティブ）が注目を浴びた。アール・デコに参画したデザイナーに、カルティエ、ラルック、シャネルがいる。
- 3 ピカソ、デュシャン、ジャッドといった芸術家は、もともとは画家であり彫刻家ではなかった。だからこそ、彫刻の世界で革命を起こすことができたのだともいえる。ピカソは廃品や日用品を組み合わせ

せ作品とし、デュシャンは既製品を加工せず作品化した。ジャッドは自ら作品を作ることなく外部に発注することによって作品とし彫刻の台座を取払い、作品が設置される環境空間を作品とし新しい世界を切り開いた。

- 4 現代美術家の大久保英治（おおくほえいじ）氏が企画協力したユ・リジの個展は、彼から案内をもらってオープニングに出かけた。大久保氏とは旧知の仲であり1986年に会って以来、私が企画した様々な展覧会で仕事を共にしてきた親しい友人でもあった。その大久保氏が是非とも観て欲しい展覧会があるということで伊丹市立工芸センターを訪れた。

- 5 筆者が、はじめて韓国の現代美術に接したのは、兵庫県伊丹市の西武セゾングループがショッピングモールとして事業展開していた西武百貨店に隣接する多目的な文化施設「つかしんホール」で開催された、西武美術館主催の「日本・韓国作家による美術の現在—水平と垂直」展 [会期：1988年5月27日～6月2日]だった。その展覧会では、韓国現代美術の作品群と作家たちに巡り会うことができた。同展も現代美術家の大久保英治氏が企画協力として参加していた。大久保英治氏は韓国の現代美術界との交流を1980年初頭からはじめ、時々韓国を訪問していたようだ。

そして、私のはじめて韓国を訪問したのが韓国を代表する現代彫刻家のシム・ムンセップ個展のための調査と打ち合わせで1988年にソウルを訪れた。当時、日本にとって韓国は、「近くて遠い国」であったが、いまや韓国は「近くて親しい国」に変わっていった。

この20年間に韓国の美術家や工芸家の展覧会を筆者自身が数多く関わり企画し日本に紹介した。特に2000年からこの10年間に、約30の個展やグループ展を企画し日本に紹介した。それらの展覧会は絵画、彫刻、版画、書、インスタレーション、テキスタイル、ガラス工芸など多様な芸術表現を紹介した。そこでは多くの韓国の現代作家との出会い交流と友情が生まれた。

- 6 2010年1月30日土曜日の午前中から夜にかけて、ユ・リジ氏のソウルのアトリエを訪れ、インタビューをした。韓国の家庭的な手料理を御馳走になり暖かい家族的なもてなしに感謝したい。通訳として北京遊学中の元・岐阜県現代陶芸美術館の高満津子氏が同行してくれた。彼女は工芸(陶芸)の専門家であり、また現代美術にも精通していたので通訳として適任であった。

- 7 「マチス 画家ノート」47ページより引用。

- 8 1990年代以降、ソ連と米国の冷戦構造が崩壊してから、国際的な現代美術展がたくさん誕生した。その数は、約150以上ともいわれ、大規模で著名なものだけでも約30を数える。また、アーティスト・イン・レジデンスも世界中で盛んになり、アーティストは世界を駆け巡りながら制作しているといえる。国際美術展では、インスタレーションや写真、映像表現が増え、現地制作が基本となったためとも考えられる。

参考文献

- 「日本美術誕生 近代日本のことばと戦略」著者：佐藤道信 講談社選書メチエ92 / 株式会社講談社
1996年
- 「21世紀は工芸がおもしろい」編著：福本繁樹 求龍堂 2003年
- 「芸術新潮 特集：ここが違う韓国と日本」新潮社 1988年7月号
- 「ガレとジャポニズム」展覧会図録 サントリー美術館 2008年
- 「アール・ヌーヴォーの世界展」展覧会図録毎日新聞社 1992年
- 「彫刻なるもの—川島清(かわしまきよし)・土谷武(つちたにたけし)・若林奮(わかばやしさいさむ)の作品から」
展覧会図録 いわき市立美術館 2006年
- 「マチス 画家のノート」著者：アンリ・マチス 翻訳：二見史郎 みすず書房 1978年

※本論文は、2010年6月22日～7月7日まで、韓国の国立ソウル大学校美術館で開催された「Yoo Lizzy_A Retrospective of the 40 Years of Metal Works」展を記念して刊行された作品集に執筆、英語と韓国語で発表したものである。

「A retrospective of the 40Years of Metal Works Yoo Lizzy」

Publisher / Nabizang

Edited by Chang Dong-Kwang

Text / Oh Kwang-soo, Chung Young-mok, Bruce Metcalf, Yoshio Katoh, Cang Dong-Kwang

Published by Choi Woong-lim

◎ユ・リジ略歴

1945年韓国生まれ、68年ソウル大学美術大学応用美術科卒業、70年同大学院修了、76年米国テンプル大学タイラー美術学校大学院修了。2010年までソウル大学校美術大学デザイン学部金属工芸専攻教授。

◎主な個展

伊丹市立工芸センター（兵庫県）2007、現代画廊（ソウル）2002,1991,1987、新世界百貨店画廊（ソウル）1983,1977,ロッテ百貨店（ソウル）1980

◎主なグループ展

ソウル大学校美術館開館展 ソウル（韓国）2006、ソウル金属工芸会展 イルミン美術館ほか1984-2004、クロッシング2003韓国/ハワイ ホノルル美術アカデミー（米国）2003、清州国際工芸ビエンナーレ展 清州芸術の殿堂(韓国)2001、高句麗の息を探して ソウル大学校博物館（韓国）2000、韓国ジュエリー作家展 オックスフォードギャラリー ロンドン（英国）、第12回国際銀器工芸展 ハウナ美術館（ドイツ）1998、韓国

ジュエリー作家展 クアドリウィウムギャラリー シドニー（オーストラリア）1988、第7回現代工芸トリエンナーレ フランクフルト工芸美術館（ドイツ）1997、韓国現代ジュエリー展 Schmuck Museum フォルトツハイム（ドイツ）1994、May Show クリーブランド美術館 オハイオ（米国）1988

作品所蔵先/国立現代美術館（韓国）、ソウル市立美術館（韓国）、ホアム美術館（韓国）、テンプル大学タイラー美術学校（米国）他。