

宮永東山 (1935- / 彫刻家)

2018年8月1日 (水) 宮永東山邸

—1935年、陶芸家の家 [父は二代宮永東山] にお生まれになって。1954年、京都市立美術大学 [現・京都市立芸術大学] 彫刻科に入学される訳ですが、当時陶芸科は無かったのでしょうか？

あった。富本 [憲吉、陶芸家 (1886-1963)] さんも、もう来てはった。でも陶芸はする気がなかったし。うちの親父自身が陶芸家になるのをあまり好まへん事もあってん。陶芸家になるくらいやったら家業 [やきもの屋] でしっかりやれ、という感じで。そっちの方が大事やぞ、と常々言われていて。ものづくりとして彫刻家の道へ行くことは喜んどった。親父はちょっと変わっていて、どっちか言ったら研究者肌ね。理屈から来るタイプ。やきもの歴史とか、美術の本を読めって。彫刻科やったらあんまり文句言わへん。学校へ行かしてくれたんは彫刻科からさかい行かせてくれた訳で、陶芸科やったら行かせてくれとらへんかったかも知れへん。

親は陶芸界のシステムを知っているから手を出すことを好まへんかったのかも。わしによう言うもった。「職人をちゃんと使えるようになれ」って。それがやきもの屋にとって大事やというのは死ぬまで言うもった。やきものというのはひとりで勝手に全部できるものと違うさかい、なんば偉そうに言っても。うちが三条にいる時分、楠部彌弐、伊東陶山、宮永東山とかが展覧会みたいに表に出していく作品は同じろくろ職人を使っていたそうで。そういう職人さんというのは五条は五条でまたいはった。「そういうことがやきもの屋では起こるんやで。そういう職人のシステムを頭の中に入れておけよ」とはよう言われていた。

—登り窯が使われて。

そう。京都の登り窯は共同の貸し窯が沢山あって。1913年頃から五条坂が手狭になってね。五条、泉涌寺と日吉と3つの場所に集中してあって、あっちでもこっちでも毎日のように窯に煙が上がっていた。窯には「火前」という普通のやきものを焼くには不向きな場所があって、その火前はやきもの屋さん以外の電気の碍子とか、タイルが焼かれていた。[登り窯は] 大体は縦向き的一本で借りる。京都の登り窯の特徴は、酸化と還元を一回の窯焚きで同時に焼くことが出来ること。窯焚きの技術によって [それが出来た]。還元は借り賃も高うて、酸化は安い。結局どの場所で焼くかで格差が出てくる。そしてランクが勝手に出来てしまう。要するに全体の窯の中で一番場所のええ所 [が出来るといふこと]。富本 [憲吉] さんは、登り窯の一番良い所 [で焼いていた]。力のある人はいい場所で焼ける。[窯の] 場所が4ランクくらいに分かれていてね。一番高う売りたいものはここ、その次の品物はここ、その次の品物はここ [決まっている]。窯持ちの窯屋さんでも大体それを決めて。弱点といえれば弱点でもあるけれども。京都の登り窯の特徴は、ひとつの窯で多種類の焼きものが焼けるということ、貸し窯の場所にランクがあるということ。それが京焼を支えてきた。

八木 [一夫、陶芸家、1918-1979] さんは酔った時に、「俺はやきやの息子やけど、鈴木 [治、陶芸家、1926-2001] は永楽さん [永楽善五郎工房] の職人さん [ろくろ職人] の子供やさかいにな」

と話していた。鈴木さんの所のお父さん〔鈴木宇源治〕は美濃から来はったんやね。〔美濃では〕焼きものの手の良い職人が余ってあぶれていて。明治の終わりとか言っていたな。そういう腕の良い職人がやって来るのは京都。京都は高級な飲食器を作ることをめざしていたから、わりかたそういう腕利きの職人を多く受け入れて、それで京焼がものすごく〔発展した〕。〔五条、泉涌寺、日吉町では〕長屋を建ててそこに職人と家族が〔住んで仕事をしていた〕。登り窯がなくなっただけからそういう長屋も少なくなった。泉涌寺の方に行くとまだ少し〔職人たちの長屋が〕残っているわ。

地方から来た人と京都の関係〔の研究〕というのは誰もあまり手をつけていない。窯元も作家も割と地方出身者が多い。地方出身の人たちはええ作品を作っても、京都のやきもののシステムの中では焼いてもらえる場所が少なくって。この色に焼きたいと思っても、その色に出来ひん所で焼くなんてことはなんぼでもあった。8月1日8時に窯を開けますよと言って、窯の蓋を開けに行ったらもう誰かに開けられているとかね。これは誰かにもう作品を見られているということ。京窯のシステムと作家のランクというのは、ある程度初めから決まっている…と言ったらおかしいけど。そこの階段を上り詰めていかないと、なかなか難しい。八木〔一夫〕さんの真意は何にせよ、八木さんがそういう気持ちを持っていた事も〔事実〕。八木さんは、楠部彌弼と一緒に赤土社を起こした作家〔八木一艸〕の息子であるという位置関係でね。〔登り窯の中でも〕いい場所で作品を焼くことができたんやろうね。

一すこし時代を進めて、集団現代彫刻〔1960年発足。小野忠弘、建畠覚造ら前衛彫刻家の集まり〕のお話を伺えますか？

30代～40代の作家で作っていて。参加したいなあと思っていて、2回目〔1961年、第2回集団現代彫刻展〕から呼んでもらって。3回展で勅使河原蒼風〔華道家、1900-1979〕が入会したいって言ったわけ。「集団現代彫刻に入れてくれ。俺も彫刻家や」と。そういう態度で。当然この団体〔集団現代彫刻〕は自分を受け入れるべきや、と勅使河原蒼風はそう打ち出したわけやね。一応〔集団現代彫刻は〕メンバー制やからさ。「彼の作品は彫刻ではない」という意見も多くて空中分裂して。集団現代彫刻というのは評判が良かってんけど2回で終わった。この会を制作発表の主力にしていこうと思っていたのに残念やった。集団現代彫刻の人たちは色んな団体を横断して。私は学校を出てまだ3年目くらい。学校出て3年位は運が良かってん（笑）。

そんなんでお花というものに彫刻の要素を持ち出したのは、勅使河原蒼風やと思うねんけど。小原〔豊雲、華道家、1908-1995〕さんとか、ゲンビ〔現代美術懇談会〕の安部〔豊武、華道家、1904-1993〕さんとか。ああいう人たちが美術家とどういう関わりを持って〔やっていたのか〕。調べないといけないと思う。

一ゲンビには八木一夫さん、堀内正和〔彫刻家、1911-2001〕さんも参加されていますね。おふたり共に京都市立美術大学〔現・京都市立芸術大学〕で教鞭をとられていましたが、何かお聞きになりましたか？

その時分、特に八木さんはゲンビの話題は積極的にして、学生時分に聞いて気分を高揚させた覚えがある。八木さんと堀内さんはゲンビの発足当時から「興味を持っていたのではないか」。辻〔晉堂、彫刻家、1910-1981〕さんは少し距離を置いていたようだった。

私の〔京都市立美術大学の〕学生時分の彫刻のカリキュラムはモデルを使わない、抽象的なものだったりとか。〔大学に〕彫刻の辻・堀内ラインというのがしっかり出来るのは私が入った年〔1954年〕からやねん。針金とペンチを最初に渡されても、何をしたらいいのか分からへん。美術学校に入って、モデルを使うもんやと思って来た学生にとったら…。全部モデルをなくしてしまったという訳ではなかったけど、主力に持ってきたのが抽象的な立体構成練習。堀内さんが一人でやっていた授業やね。10人くらいの学生が机に並んで座って、針金とペンチ渡されて何やら作れとか。消しゴムを与えられてカッターナイフで何かして組み立て、とか。マッチ棒とか。私が入学する2年ほど前からボチボチやり始めていたけど、体系的になったのは私が入った学年からやね。

一八木さんや辻さんが指導されたんですね。

せやけど、あの人らそんなに実技指導してもらった…と言われるとね、あんまりそういう事は（笑）。彫刻の制作技法よりそれ以前の人生訓のようなものを。あの人たちは稀有な〔人たち〕。ああいう人生もあるんやな、と驚いた。

わし、未だに分からへんのは辻さんが陶彫を作らへんだ8年間。本人は出来ひんだと言うてられたけれども、出来ひんだのか、せえへんだのか。辻さんがよう言っていた言葉で、「私は彫刻家の土壌やけど、八木は茶碗屋の土壌やから」という。あんまりよう分からへんねんね、何言っているのか。言い方がものすごく悪いように捉えられるさかいに、ちょっと難しいねんけど。八木さんの作品ずっと見てるとなあ、どこかに何かね…。八木さん自身の、オールオリジナルじゃない。言い方おかしいけど。いつもどこかに元になる何かが〔あって、〕「これは」というのに当たるねん。彼はそれをやったことを、あまり気にしていないという節もあんな。それはやっぱり辻さんが言っていた、「八木は茶碗屋の土壌やからな」という。〔やきものの場合〕「写し」ということを、やきもの技術的な面と精神的な面と、両方ともにその作法を悪としない。ところが彫刻家の場合、「写す」ということを悪とするわけ。モダニズムとして、モダンアートとしてそういうこと〔「写す」こと〕はあり得ない。わしそれを辻さんは言うてたんと違うかなと思う。八木さんの多くの作品に感じることもあるわな。今はあまりにも神話的に八木さんを評するけれども。あそこ〔やきもの〕の世界の中で、「写し」というのは上手であれば上手であるほど良しとする。江戸時代からずっと。今もそれがずっとあるやろ、と。それ〔写し〕に対してあまりとやかく言わないで、ちょっと置いておきましょうという生き方、と言いたかったのかなと。〔八木さんの作品で〕缶を潰した作品があるけれど、あれは完全に辻さんが先に作ってるねん。辻さんが作って机の上にポンと長いこと置いてあったわ。そしたらいつの間にか八木さんが先に。そうしたら辻さんがカンカンになって怒って。辻さんが言っとったのは、この「写し」の事かなと思うと、八木さんの作品にはそういうものが見えるところはある

わな。

—先生が京都市立美術大学〔現・京都市立芸術大学〕で彫刻を勉強された頃は、辻晉堂さんも堀内正和さんもおられた時期で、辻さんはその時は院展、堀内さんは二科会ですよ。その中で先生は行動美術協会〔以下、「行動」〕に行かれたんですか？

野崎〔一良、彫刻家、1923-2008〕さんが何でか知らんけど、可愛がってくれたんや。そしてあの時分は「行動」が一番活気があって。若い彫刻家志望にとって彫刻は特に。向井〔良吉、彫刻家、1918-2010〕さんがおって、建畠〔哲、美術評論家、1947-〕さんのお父さん〔建畠覚造、彫刻家、1919-2006〕がおって、阿井〔正典、彫刻家、1924-1983〕さんがおって。わりかた彫刻の人材が〔豊富だった〕。「行動」には東京藝大色〔東京藝術大学〕はなかったけど、新制作〔協会〕には東京藝大色があったような感じやった。「行動」は関西が強かったし。3回出したら会員にしてくれた。

—集団現代彫刻の頃はどうか？

「行動」の会員になった頃で、この頃はそういう方面ではあんまり悩んでもええ時代。1955～1960年というのは、そんな事で悩んでええ時代。とりあえずアンフォルメルやから。

—アンフォルメルが入って来た頃は、どんな雰囲気でしたか？

沸き立っていた。60年、このわたしら〔集団現代彫刻〕の頃は、アンフォルメル以外のものは〔考えなかった〕。堀内〔正和〕さんの作品を、「この作品が彫刻か」ってどれだけ馬鹿にしたか（笑）。「宮永が盛んに僕を馬鹿にした」って堀内さんが時々書いているのを見るけど（笑）。いや、ほんまに馬鹿にしたからね。

そのちょっと前、アンフォルメルのちょっと前までは「直付け、直彫り」っていうのが彫刻界では流行って。素材に直に掘る。石膏にうつしたりしない、型取りしない。今泉〔篤男、美術評論家、1902-1984〕さんなんかがよう言うてたわ。今泉さんの講演で聞いたことあるわ、「直付け、直彫り」っていうの。その時分の見本はイタリア彫刻やったもんね、わたしらの情報として入ってくるのは。そうしたらいつの間にやら知らんけど、ほんまに一晩寝て起きたら流行っていたみたいに、アンフォルメルが席卷していた。今から思っても自分でも不思議やけど、〔そのことに〕なんの疑問も持たへんかったもんね。

—本当に突発的にアンフォルメルが入ってきた、という印象ですか？

うん。わたしらは純粹無垢や。「素材に忠実に。想いを素材に」というのを標語みたいに言うてたな。アンフォルメル以外あれへんなど思うくらい、アンフォルメルって言った。

ところがね、わたしね、アメリカを勉強せずにアメリカ行ったのが間違い〔1960年に渡米し、ニューヨークのThe Art Student Leagueで学んだ〕。渡米前に思い描いていたアメリカの姿と、実際の生活の場としてのアメリカの姿が違って、戸惑いを感じたんやね。1960年がアメリカの変

わり目だったんを知ったのは後になってからやったね。

アメリカの美術界自体に変わっていく前兆があって、アンフォルメルに誰も見向きもせえへんようになってきていた。リキテンスタインとかあの辺が出てきて。色んなものが出て来る時代にちょうどアメリカに行って。[私は] 占領下も知っていて、人種差別も受けている世代の人間やから、過酷なことも目にしているさかいにね。たとえば占領下にアメリカ兵が来て、日本の女性と正式に結婚して家族として家へ連れて帰るわけ。「ブロンディーの世界」って知らんか？その時分のアメリカのひとつの文化のバロメーターみたいな漫画で、アメリカの中流階級の生活が描かれているわけね。日本でそういうのを見ていて、アメリカっていうのはそういう国だと [思い込んでいた]。田舎があるようには思わない。全部がニューヨークみたいな都会だと思っていて (笑)。結局まだ戦争の後遺症が残っていて、日本人が嫌いという人も残っている。戦後行った女性達が結局受け入れてもらわれへんわけや。都会やったらまだしもね。結局そういう人達がそこでは住み付けずにニューヨークとか都会に出てきて、水商売とか、そういう商売にしか結局つけへん。日本に帰りたいけど、国籍はアメリカにあって帰るに帰れへん、というような人たちが沢山都会に来て。アメリカにいた日本人がちょっと反米になっているのかな、という時代、雰囲気やった。

1965年くらいになって行った人はほとんど親米になって帰ってくるねん。それだけアメリカ側も変わったし、日本側も変わったし。最大の原因はフルブライト奨学金計画やね。そこで日本の優秀な、政治学者とか経済学者とかそういう系列の人ね。そういう人たちが戦後の日本経済を動かしたよる訳やからね。フルブライト計画以降の人たちと、わたしと同じ頃行った人たちのアメリカ観は違うと思う。

—ニューヨークにいらしたのは1960年から約1年間 [1960年7月-1961年10月頃] ですか。日本人で他に付き合いのある人はいらっしゃいましたか？

そんなにおらんかったけど、ちょうど岡田謙三 [洋画家、1902-1982] さんが頂点の時やな。あれが60年や。猪熊 [弦一郎、洋画家、1902-1993] さんが日本から来たのもその頃。瞬く間にぱーっと駆け上がっていったのは川端実 [洋画家、1911-2001] やったわ。若い子 [作家] というよりも [既に] 何らかのバック [背景] を持っている人たちが来ていた時代。草間彌生 [美術家、1929-] も同じ時代やけどな。勉強するのには向いてなかったかも知れへんけど、私は生活するにはわりかた恵まれていて。ご飯をちゃんと食べて。日本帰る時飛行機で帰ったくらい。因みに行きは船。

—ゼロの会 [1959年発足。多ジャンルの美術家、文学者が集った研究会] のお話を伺えますか。

朝日新聞がね、朝日新人展というのをやっけていて。朝日新人展に出すのが私らポッと出の登竜門、世間に注目してもらおう一番の展覧会やった。私は59年と60年と [朝日新人展に] 2回出してんねんけど、そこに出している何人かで「ゼロの会」というのを [作って]。はじめは展覧会目的と違うたんや。若者の勉強する所。テキストを渡されたり、本当に勉強。月に1回ね。

お茶だけやでほんまに。「ゼロの会」は終いまで酒がからまへんだね。ノンアルコール、ほんまに(笑)。60年代、私的なつながりのない会は貴重やってんけどね。もったいない話やけど解散後、誰もゼロの会の評価を研究してこなかった。格別のリーダーがおれへんさかいにあかんかったのかなあ。ケラ[ケラ美術協会、1959年発足]とかは木村[重信]さんがおったからや。

—色んな方が講師にいらっしゃったんですか？

そうじゃなしに、そのメンバー10人で問題提起をして。たまに矢内原[伊作、哲学者、1918-1989]さんなんか。その時分、阪大[大阪大学]におったさかいに。あの人もわりかた肩入れしていたもんやから、時々来て。他は大体固定したメンバーで。よう10年ほども同じ顔が揃ったなあ。それも殆ど毎月やったんやからね。テーマを持ってきたり、作品の批評をしたり本を与えられたり。それを読んできてどう思うか、とか[話し合って]。

—課題も与えられる訳ですね。

そうそう。だからほんまの勉強会。その後飲みにいった訳やなし。あの会の10年ほどはほんまに勉強だけ。あんなの珍しいよ。何であれが出来たのか。誰も文句を言わなかったのか…

—リーダーはいなかったのですか？

それがおらへんねん。最後までメンバー全員の総意で動いた会だった。

—課題はどなたが決めるんでしょうか。

それも皆で決める。こんな本読んできたけどどう思う？とか。そんなら次みんなに聞いたら？とか言って別れて、次はその本の話をして。ほんまにようあんなに真面目な話を10年ほども。初めはね、木屋町の置屋さんを同人の一人が知っていて、そこが無料で貸してくれたからそこでやっていた。そこがやめはってからは私が裏寺町のお寺[西念寺]を借りて。せやけど結局7年間ほどで上手いこと行かんようになって。メンバーにサラリーマンで成功していくのが2人出たり、美大の教員になったのが3人出たりして、それぞれが忙しくなってきたからね。わたしは解散1年前に辞めて。会の後年3年間ほどは会話がまとまんようになってきていた。そういうので辞めたんやけど。

リーダーがいなかったというのも10年ほどで終わった理由かも知れへんね。わりかた公平やから。年齢差があっても。年齢差17くらいあって。1935年生まれのわたしが一番下。1928年生まれの上田弘明[彫刻家、1928-1979]さんが一番の年上。10年間続いた。遊ばへんだしな。大概会が終わったら遊ばか、とか一杯行こかとかなるけど。個人的には飲んだ事あるけど、会としてその後に飲んだとか飯食ったりとかは。そういう雰囲気じゃないねん。展覧会やろうかっちゅうのは、会を美術家中心でやっている以上は、作品を見せる責任があるの違うか、という事で。1回目の展覧会を京都府ギャラリー、[2回展は藤井大丸、]3回展から[9回展まで]は京都市美術館で開催してね。

—真面目ですね。やっている以上は責任がある…という考え方も。

—そうそう（笑）。今の子らに聞かせたら。

—既に先生は「行動」の会員だったとの事ですが、他の会員の方もいらっしやったのでしょうか。

—そうそう。他の所からばかり集めてくるの。何で続いたんか。潰れる兆候はわりかた早うに [あったけれど]。実際には10年続いてはいないねん。展覧会だけは10年ほど [1972年まで] 続けたけど、メンバーの制作のプロセスに大きな違いが出てくるようになってきて、研究会をするのが難しくなってきた。毎月の例会の研究会も、終わりの3年ばかりは3ヶ月に1回とか、4ヶ月に1回とか不規則な会になった。最初の目的から外れてきてしまったんやね。

—このメンバーというのはお知り合いに声を掛け合って集まったのでしょうか？

—それもあつた。土肥美夫 [美術評論家、1924-1989] が一番のリーダーっぽい感じ。弁もまあまあやし。7年くらいは確実に真面目やったわ。美術館の大陳 [京都市美術館、大陳列室] をそれだけ [の人数] でやったんやから。彫刻の陳列室ね。あそこをそれだけのメンバーで開催し続けたのは大変な事だった。

—写真は残っていないのですか？

—それが残ってへんねん。写真があつたら今の研究者も随分考えたやろと思うわ。最初は若さもあつたさかいに。最後の方は大陳でするのがとにかく重荷になってしもうて。はじめは等身大くらいの作品を一人5点くらいは並べたもんね。全部借りたんやから、毎年。みんな大きい作品ばかり、抽象的な。

—関根勢之助 [美術家、1929-2003] さんが京芸 [京都市立芸術大学] で新しい事を教えていた時代ですよ。

—まだ。ちょっと前。構想設計 [1970年、京都市立芸術大学に誕生した専攻] ができる前で。ばりばりのアンフォルメル旗手だった頃。わたしの個人的な体験から言うと、何をしたらいいのかわからない時代になってくる。アメリカから帰ってきて、アンフォルメルは自分のやりたい事とはどうも違うな、と思った。手始めにゼロの会を辞めて、「行動」もついでにもう [辞めて]。行動では、まだ若かったから偉そうに審査員の輪番制をとなくて、一発、一蹴されて (笑)。40人も50人も人が集まって、この作品がええとか悪いとか言っても何の役にもたつと。責任持って10人なら10人で、今年は、来年は、と次の10人でしょうと言ったけど、一蹴 (笑)。あんたみたいな人は言えるけど、私らは苦労してなったのに権利を手放すの嫌や、って。その時私は30歳。辞めた理由はそれだけではないけど。

—その時はあまりにもその時は色んなものが入って来すぎた年や。70年くらいね。もの派が出

てきたり、まず万博があった。私は実際のところを言うと、あの時分は一番困ったというか。自分の行く末をどうしようかと。なんであの年代に限ってあんなに色々 [起こったのか]。なんであんな急に。まだ物質、素材に対する信頼っていうのもあった時代。プライマル [プライマリー・ストラクチャー] が来て、それからもの派でしょ。色んな運動体が一挙にばらばらに出て来て、それがそれぞれに花開いていく。

—当時もの派をご覧になってどう思われましたか？

もの派を見たときはもうびっくりして。こらあかん、手も足も出んわ、と思って。もの派が出てきたところらへんがわたしにとっては、彫刻家としては…彫刻としての造形では…。どうするかと。なんぼなんでも鉄1枚並べて「作品です」とはよう言わんわ、という。意思をみせたいという気が [あった]。プライマル [プライマリー・ストラクチャー] くらいはいいんだけど、もの派の時はこらあかん。こらあかんというよりは、違うな、と。これからあとは素材を土だけに限って、土で考えられる造形を心がけてやろう、と。この頃からやきものの展覧会に積極的に出品するようになった。

—万博と同じ1970年、先生は走泥社に参加されて。

走泥社の、中島清の作品は見た事ある？そんな衝撃を与える様な作品ではないやろ。雰囲気全然違うというか。八木一夫が自分たち [走泥社] のリーダーとして [中島清を立てる] というのはあらへんねん。日展の特選を次に誰が取るとかは審査の前に大体分かる。予想に反する事もあったりするけれども。中島さん入選前に、八木さんも鈴木さんも日展に出して、落選もしてんねん。日展に出してステータスも上がっていく訳やし。中島さんの場合は特選を取ったと。歳も若い。京都の新しい陶器のシステムの中のリーダー格に育つ訳。それと同じ頃に来た宇野三吾 [陶芸家、1902-1988] さんの四耕会とは全然違う。宇野さんの後には絶対お花 [華道] やねん。[そうでなければ] あんなに多くの若い作家も [四耕会に] 集まらへんと思う。お花とコラボレーションするために若い子を集める。宇野さんの新しい陶器の運動。ひと窯全部お花屋さんに下ろす陶器屋さんがあったというくらい。そのくらいお花の力が強かって。なんでお花がこの時分強かったのか、私の今一番関心のあることのひとつ。

話は戻ると、中島清さんが日展で特選を取って。[新しい団体をつくるのは] ものすごく必然性があるねんね。ちょっと見たら分かるように、その辺の日展の作家とは経歴も違うし作風も違うねん。早く言ったら日展の入選はともかく、特選なんか取れそうな作家と違う。人としてちょっとくせもあるし。

せやけど八木さんが走泥社を起こして。中島さんも走泥社に入ってくる訳やろ、後から。辞めてまた入ったり何度かしはんねんけど、八木さんは中島さんに頭上がらへん。言い方はおかしいけど。どっちか言うと中島さんは兄さん株、八木さんは弟分で。…中島清さんというのはね、八木さんはものすごくこの人を苦手としていて。八木さんが会うと嫌がっていたのは、中島清さんくらいやわ。

八木さんの《ザムザ氏の散歩》[1954年]をひとつの神話的な話としているけど、あれは乾さんの作った話のせいでね。仔細に見たらろくろでやっている訳やし、《ザムザ氏の散歩》とよう似た作品が2点ぐらいあんなやわ。それよりもこの時に八木さんはいけばな界とどういう関わりをしていたのか知りたいね。

《ザムザ氏の散歩》は個人が持とったしね。買ったんか、貰ったんか分からへんけど。あれはフォルム[画廊]やね[《ザムザ氏の散歩》はフォルム画廊/東京での八木一夫個展で発表された]。この作品がこんなにも有名になって、ということで八木家に戻したと聞いているけど。

—あの作品もお花[花器]なんでしょうか。

八木さんと鈴木さんはお花。熊倉順吉[陶芸家、1920-1985]さんはお花やらへんねん。熊倉さんはクラフトやねん。山田[光、陶芸家、1923-2001]さんもそうやねん。山田さんもちよっとあの辺では八木さん、鈴木さんと作る肌合いが違うねん。

—山田さんもお花にいかれないですね。

いかなんだと思う。ところが八木さん、鈴木さんは行くねん。八木さん、鈴木さんももうひとつはマネキン屋の仕事や。七彩[工芸]ね。鈴木さんと八木さんのその間の生活は、七彩[工芸]が仕事の援助もしてたんと違うかな。山田さんはお父さんがまだ存命やし、クラフトの仕事に力を入れていたんだと思う。お花の存在をほかしたら、なかなか戦後の焼きものの世界は[語れない]。お花の人たちはどういう風にやきもの屋さんの情報を仕入れてはったんかね。

—ゲンビ[現代美術懇談会]の時には華道家も陶芸家も参加されていますね。

割と古いねん。ゲンビのできた時点でもう既に[一緒にしていた]。[華道家と一緒に展覧会をしていた]四耕会は完全に、林[康夫]さんが言うように前衛陶芸のためだけに作ったのではなかったと思う。宇野[三吾]さんは私もわりかたよう知ってんねん。可愛がってくれはって。私が最初勤めたのも宇野さんの世話で。藤川学園[現・京都造形芸術大学]。宇野さんはグループ付き合いが上手かったのか。人当たりのいい人で。わしもうまい事おだてられて。幡枝の仕事場でときどき付き合わされた。

—藤川学園は当時どんな雰囲気でしたか？

私が最初行った頃は、出来てたんは洋裁学校で、若い女の人が大勢来てはって。[京都]市役所の前の本能寺会館のなかに教室があった。その後自宅を改築して、染織と陶器と三つほどやっていて。その頃は藤川デザイン学院という名前。私も4年くらい勤めたかも分らんわ。そのあと北白川の自宅の周りに教室を作って、クラフト、デザイン、染織等の科を設置して。あの頃には藤川[延子]さん、華やったもんね。美智子さんのウェディングドレスのデザインとか頂点やった時分やったけどね。

一戻りますが、走泥社におられる時先生は、土、やきもので作品を作っておられましたよね。

土以外では作らんとこ、と。それまでは木とか鉄の彫刻とか。色んな素材を並行して使ってた。鉄とか木とかの彫刻もしていたから。ゼロの会の10年ほどは、そういう意味ではあんまり素材には悩まないで色んな素材で作品を作っていた。せやけど70年が来た時はちょうど「行動」もやめていて、全部重なってくんねん。何も最初から土を素材にしたんとは違う。

最初の陶芸の展覧会への出品は、第1回[「現代の陶芸—ヨーロッパと日本」展、1970年、京都国立近代美術館]で、乾[由明、美術史家、1927-2017]さんが選者。この時まだ陶器で作品発表するなんて思ってへんかったから。この時はまだゼロの会にも入っているしね。1970年と1971年。70年が乾さんで、1971年[「現代の陶芸—アメリカ・カナダ・メキシコと日本」展、京都国立近代美術館]が鈴木健二[美術史家、1929-1996]やねん。この2人からやきものの展覧会に出品するように強く勧められて、それからやきものの展覧会に出すようになったんやね。この時は彫刻家でした、仕事。彫刻家をしているって言い方おかしいけど。陶器の展覧会ちゅうのはしたことなかったし、出したこともなかったん。

この頃に乾さんとか[鈴木]健ちゃんとか今泉[篤男]さんとかが、私みたいのに目をつけてくれて、彫刻のような作品を出して欲しいって言うてきたんやね。乾さんと木村[重信、美術史家、1925-2017]さんと鈴木健ちゃんくらいかな。健ちゃんが一番[親しかった]。向こうは向こうで自分たちの考えた企画展に全部入れてくれた。そのうちこっちもやってくれたら嬉しいから、ふんふん、言って応じて。ああいう抽象造形的な作品の作家を育てたいという。

もう一人、東近美[東京国立近代美術館]の工芸館の学芸員で吉田耕三さんという人がいて。吉田さんが画廊の世話もするし、東京で展覧会せえへんか、と。それはしたんやけどね、1969年[宮永理吉作陶展、ギャラリー手]。造形的な作品は作らんと器だけでしたんや、親父の仰せの通りに(笑)その次の年にスクリプスというアメリカの大学のギャラリーが若い日本の作家の展覧会をしたいと言って、選んでくれて。「6人の若い日本人陶芸家」展[6 Young Japanese Ceramic Artists, The Lang Art Gallery, Scripps College]。これをやったのはわりと知れ渡ってるねん。

わたしと乾さんは因縁があって。わたし第1回[1964年]と第2回[1965年]の「現代美術の動向」展に出していて。2回とも乾さんが選んでくれて、彫刻家として出してくれて。1回目の素材は土、2回目の素材は磁器でやって。そういう事があって、乾さんにもちょっとぐらいはあいつやったら、という[気があったんでしょ]。陶器と違う世界から出さへんか、というのを言うてきたんや。明るる年にすぐに鈴木健ちゃんが。辻さんは断ってんけど、健ちゃんがどうしてもって言うから出してんけど。前の作品とちょっと違って甘いねんけど。[京都]近美の展覧会に作品を並べてくれるというのはこちらにとっては名誉な事やし、嬉しいわね。すぐに今度はまた健ちゃんが鳥瞰展[「現代美術の鳥瞰」展、1972年]、あれにも出せて。ここからは彫刻から何のお誘いもなく(笑)彫刻家とも言わず陶芸家とも言わずに鶴みたいな存在で。これからは素材は土だけでしたろ、と。陶芸家にだけはなるまいと思っていたのにね。ゼロの会もやめて、うまいこといかへんように。全然みんな違う方向へ。話が全然合わん

ようになっていった。

—話は変わりますが、戦争の体験は覚えていらっしゃる事がありますか？

あまり人に話していいことでもないねんけどね。終戦直後にアメリカが日本の税制を変えるわけね。レートも全部アメリカの言いなりで変える。それで一夜にして我が家は破産するねん。その頃うちの家自体の景気が上向きで、品物も売れていたもんやから。その税制によって半分ぐらいに減るのかな、収入が。占領下っていうのはすごいよ。うちは土地から工場から家財道具から全部。戦争時分は、国から保護を受けている対象やったから。戦争はまあまあ何とか乗り切って。終戦は小学校4年生やからね、私。そういう頃どういう経済でどういう顧客があったんか分からへんのやけど。とりあえず小学校5年生の時に家から工場と全部なくなって。この近所に住んでいた。ここは全部工場やってん。何年で取り戻したかなあ、あれ。戦後復興景気で。働いた、働いた。本当に働いた。学校行きながら。大学に行くまでほんまによう働いたと思うねん、親共々。どういう具合になってたんか詳しくは知らんけど、全部自力で競売で全部買い戻して。それぐらい仕事もあつたし経済的にもものも売れたし。

—その時働いたという事は工場に入っていたんでしょうか。

最初は職人3人と親父と私と、5人でやっていた。この窯の事[京都の登り窯のシステム]を知ったのはそのお陰や。それをしていなかったら、京都の窯のこういうことも分からなかった。

—伏見稻荷で作って、日吉町とか泉涌寺の窯まで持って行れたんですか。

そう。リヤカーを改造して棚を作ってね。窯持ち以外の人はみんなそうしてはんねん。

—それが小学校5年生の頃ですか。

そう。中学高校、卒業まで殆ど働いていたわ。今思うとよう働いていたと思う。

—では、やきものの扱いはもう十分身体で分かっていらしたんですね。

それより前に子供の頃に。そんな楽な仕事と違うということも分かっているし、扱いも分かっているし。ほんまに急激な何年間っていうのかな。日本経済の占領下から、いわゆる独立した国になってからの。そのタイミングも良すぎるわな。芋食ってた人間が、明るる日から白米食えるというのは、ちょっと今から思うと。故意にあの戦争起こしたんと違うんかな、と思う。我々の年代からすると。経済をようするために、タイミングよう日本をどん底に落として、そこから[急成長させて]。バブルなんてあんな、ねえ。あんまり[大した事はない](笑)。戦争時代といわれるとちょっと。戦争時代は疎開児童やったから。縁故の親戚の。うちの叔母が詩仙堂[京都市左京区]やって。叔母の家やってん。そこへ行ってた。一乗寺の。

—戦後になって働いて、その一方で陶芸家にはならず彫刻を志して。アメリカにも行かれて。

造形的な作品は〔それまで〕殆どして来なかったけど、それには抵抗はなかったね。ただ素材を土だけにして行ったろか、と。あんまり抵抗なかったのはね、彫刻科でそれをやっている
と、自分の作りたいものに対してまず作り方を考えるところからやる、という教え方を比較的早くからされていたから。辻先生、堀内先生からね。〔それは〕今までの仕事でわりかし有効に働いていたやろうなと思う。人のやらん技法を見つけ出す訓練が出来ていて、それを制作に結び付けられたということやろうね。彫刻の時代に。そういう素材に対する扱い。1950～60年代という年代は、素材をどのように料理するかというのが、わりかし主目的みたいなところがあった時代やったしね。

*文中、〔 〕内は補足。

聞き手： 菅谷富夫（大阪中之島美術館建設準備室研究主幹）
 國井 綾（大阪中之島美術館建設準備室学芸員）