

1950年代における北欧モダニズムと民藝運動、 産業工芸試験所の思想的交流

—スウェーデン、グスタフスベリ製陶所のヴィルヘルム・
コーゲ、スティグ・リンドベリとフィンランド、アラビ
ア製陶所のカイ・フランクの来日を視点として—

Theoretical Interexchanges between Nordic Modernism, Mingei
Movement and Industrial Arts Institute in 1950's
— From the View of the Visit to Japan by Wilhelm Kåge, Stig
Lindberg of Gustavsberg Porslinsfabrik, Sweden and Kaj Franck of
Arabia Porslinsfabrik, Finland —

長久 智子

Tomoko Nagahisa

概要

1950年代、日本を訪れた3人の北欧デザイナーたちと、民藝運動の人々や工業技術院産業工芸試験所にかかわる人々との交流を取りあげる。柳宗悦・濱田庄司の2回のスウェーデン訪問、そしてスウェーデンのグスタフスベリ製陶所のディレクターであったヴィルヘルム・コーゲを中心に、その後継者であったスティグ・リンドベリの来日、コーゲらスウェーデンのモダニズムに思想的影響を受けているフィンランドのアラビア製陶所のカイ・フランクの来日を通じて、北欧モダニズムを代表するデザイナーたちの思想と共鳴していた日本の文化や思想について考察する。

はじめに

本稿は、スウェーデンのグスタフスベリ製陶所(1640-)のデザイナー/ディレクター/陶芸家であったヴィルヘルム・コーゲ(1889-1960)と柳宗悦・濱田庄司ら日本の民藝運動との1920年代から1950年代にかけての交流を中心に、同じくグスタフスベリ製陶所でコーゲの後継者であったスティグ・リンドベリ(1916-1982)、そして、コーゲらスウェーデンのデザイン思想から大きく影響を受けているフィンランドのアラビア製陶所でチーフ・デザイナーをつとめたカイ・フランク(1911-1989)による、1950年代の来日を概観する。その上で、コーゲ、リンドベリらスウェーデンのモダニズムが日本陶磁や民藝運動、産業デザインをどのように捉えたか、フランクが捉えた日本の産業デザイン、また日本文化はどのようなものであったか、そしてまた日本では彼ら3人が体現していた北欧モダニズムをどのように受け止めたのか、という相方向の影響関係を明らかにすることを目的とする。

結論として、スウェーディッシュ・モダニズムの視点からみた1950年代の日本文化は西洋的文化の移入と模倣の中でアイデンティティを喪失しかけた危機的な状況にあった。その中で民藝運動へ抱いた親しみや共感とは、民藝運動がスウェーデン工芸協会の役割を担い、手工芸の保存、工業製品と美術工芸品の共存、新しい工芸のモダニズムを築くことを願っていたことに根ざしていたとみることができる。また、一方でフィンランド・モダニズムの視点は日本の古い伝統文化に流れる造形の普遍性や無名性に共鳴し、かつインスパイアされている。それはフィンランドの感覚が民藝運動の本来の思想により近いものであることを示している。

また、日本側では北欧モダニズムの本質が手工芸的美術工芸品と工業デザインの共存する生活デザインであること、その根底は企業内におけるアーティストとデザイナーの共存・連携体制があったことに大きな憧れや理想を見つづも、それがひとつの成果として表れるには至らなかった様子がみえてきた。

本稿に関連する主な先行研究・資料には以下のものが挙げられる。スウェーデンの近代工芸運動については、Ed. by Lucy Creagh et al., *Modern Swedish Design : Three Founding Texts by Uno Åhrén, Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Ellen key, Sven Markelius, Gregor Paulsson, and Eskil Sundahl*, The Museum of Modern Art, New York, 2008. が、エレン・ケイ(1849-1926)、グレゴール・ポウルソン(1889-1977)ら先駆的デザイン思想家による3本のスウェーデン語デザイン基本文献を初めて英訳して収録し、それぞれに詳細な解説を加えている。スウェーデンのグスタフスベリ製陶所の歴史に関する記述は、Gösta Arvidsson, *Gustavsberg : Porslinet • Fabriken • Konstnärerna*, Norstedts, Stockholm, 2007 が詳しい。その中でコーゲ、リンドベリと濱田庄司との交流については事実としてわずかに触れているものの詳細は述べられていない。コーゲの日本との交流の詳細はスウェーデン工芸協会が発行するデザイン誌『FORM』1956年10月号に掲載されたアルトゥール・ハルドによるインタビュー記事「Wilhelm Kåge i Japan」がコーゲ自身の言葉で語られている資料である。

日本では『民藝』第58号(日本民藝協会、1957年)がコーゲの濱田庄司宅での印象記の翻訳「日本の陶器村」、そのほか濱田庄司、藤森健次、柳宗理、河野鷹志らによる座談会記録「北欧の工芸」を収録しており、民藝運動の人々の北欧デザインへの印象を伺うことができる資料である。リンドベリの来日、また北欧デザインの考察に関しては工業技術院産業工芸試験所編のデザイン誌『工芸ニュース』での各記事にその行程やリンドベリの述べた印象が詳しい。概してスウェーデンでは当時の来日の記事は残るものの、その後の研究はほとんど進んでいない分野である。フランクの来日に関しては、Ed. by Taideteollisuusmuseo, *Kaj Franck : Muotoilija/Formgivare/Designer*, aideteollisuusmuseo, Helsinki, 1992. と *Kaj Franck :*

Universal Forms, Designmuseum, Helsinki, 2011. に概要が述べられている。また展覧会図録『北欧のスタイリッシュ・デザイナー—フィンランドのアラビア窯』(滋賀県陶芸の森陶芸館ほか、2005-2006) に収録されているタピオ・ウリ・ヴィーカリ「フィンランドのデザイナー、カイ・フランクと民藝の心」はフランクと日本の民藝思想との共通点について述べた唯一のものである。そのほか、上記『工芸ニュース』に来日セミナーの様子などの記録がある。

産業工芸試験所の活動については上記『工芸ニュース』のほか、森仁史監修『産業工芸試験所 30 年史 工業技術院産業工芸試験所』叢書・近代日本のデザイン 29、ゆまに書房、2010 年 (『産業工芸試験所 30 年史』(工業技術院産業工芸試験所、1960 年) を再録) があり、北欧デザインの隆盛、外国人デザイナー招聘計画、日本調ブームや意匠法改正など、近代産業デザインの出来事に詳しい。

本稿のテーマに関連する日本での近年の研究には、北欧デザインに影響を受けたデザイナーとして工業技術院産業工芸試験所の意匠部長を務めた剣持勇とその作品、思想を総合的にまとめた『ジャパニーズ・モダン 剣持勇とその世界』(森仁史編、国書刊行会、2005 年) が重要である。また、フレンチ・モダニズムのデザイナー、シャルロット・ペリアンと日本の交流を民藝の視座から考察したものに、土田真紀「柳宗悦—ペリアン—柳宗理」(『シャルロット・ペリアンと日本』、「シャルロット・ペリアンと日本」研究会編、鹿島出版会、2011 年、p. 256-259) がある。

以上の先行研究では個々の事象については述べられているものの、コージェ、リンドベリ、フランクという北欧モダニズムを代表する 3 人の来日の全体像、その意義について、また北欧モダニズムとそのほかアメリカのデザイン・ムーブメント等と日本を広く捉える観点は今後の課題であるといえる。本稿は上記を踏まえた上で、論を進める。

まず、以下ではスウェーデンからはじまり北欧全体へ強く影響を及ぼした近代工芸運動の流れと、19 世紀以降スウェーデンにおいて「工芸」と「デザイン」がどのような役割を果たしてきたかを述べる。

(1) 19 世紀スウェーデンの近代工芸運動

スウェーデンは北欧諸国の中でもっとも早く近代工芸運動の始まった国である。手工芸の伝統の長いスウェーデンへも 19 世紀にはイギリスから起こった産業革命が波及し、低品質の工業製品が市場へ出回るようになった。その結果、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受け、ふたたび手工芸への回帰を促す流れが出てきた。1845 年に設立された Svenska Slöjdföreningen (スヴェンスカ・スリョイドフェーレンゲン、The Swedish arts and crafts society (英)、スウェーデン工芸協会) は、スウェーデンの伝統的な手工芸を保護し、

またアーティストの協力のもとに手工芸と工業製品を改良し、家庭文化を向上し、一般的趣味の水準を高めるための非営利組織としてストックホルムに設立された。Slöjd とはスウェーデン語で「手工芸」を意味し、もともとは農山村部での副業として行われていた手工芸品生産を指していた^(註1)。当初はその名のおりアーツ・アンド・クラフツ運動の影響色の強かったスウェーデン工芸協会であったが、1915 年、工業製品の質を向上させる目的へと目標を転換し、そこへまた政府の宣伝も加わって、それぞれの産業の現場へアーティストをデザイナーとして雇用することを積極的に推進しはじめた。その結果、1917 年にストックホルム市ユルスゴーデンのリリエヴァルクス・ギャラリー、およびヨテボリ、マルメで開催された「一般市民の生活」展(図 1) では、グスタフスベリ製陶所に雇用されたヴィルヘルム・コーゲのデザインによるテーブル・ウェアや、オレフォス・ガラス制作所に雇用されたエドヴァルド・ハルド(1883-1980)のデザインによるガラス・ウェアなどが出品され、特に住宅内で使用される工業製品のフォルムと品質の格段の向上が一般に認められることになった。

続く 1919 年に出版された美術史家/教育者/理論家グレゴール・ポウルソンによる啓蒙パンフレット *Vackrare Vardagsvara* ("Better Things for Everyday Life (英)"「日常生活に美を」Svenska Slöjdföreningen, Stockholm, 1919) ではこの「一般市民の生活」展の成果を踏まえつつ、1907 年に設立されたドイツ工作連盟の思想に触れながら、スウェーデン工芸協会の使命を "...the concept of quality, advocating it to the state and to public opinion and encouraging it through the fruitful cooperation of art, industry, handicraft, and trade." (商品の品質についての概念を国家へ、世論へ主張し、芸術と産業と工芸品と貿易の相互連携を通じてそれを後押ししていく) ことにあるとした^(註2)。ポウルソンは 1920 年にスウェーデン工芸協会のディレクターに就任し、また著書 *Vackrare Vardagsvara* は 1956 年、グスタフスベリ製陶所からの依頼で *Tingens Bruk och Prägel* ("Things for Everyday Use and Life Form (英)", Kooperativa Förbundets Bokförlag, Stockholm, 1956) として改訂されている。ポウルソンの、工業と美術/芸術と社会の連携という思想には、三者ともメリットを得ることができ、また少ない人材を有効に利用できる利点があったのである。

ポウルソンが提唱したスウェーデン工芸協会のスローガン「日常生活に美を」はスウェーデンの女性社会活動家エレン・ケイ (1849 - 1926) が著書 *Skönhet För Alla* ("Beauty in the Home (英)", Albert Bonnier, Stockholm, 1889) の中で「家庭で使われる用具はその用途に忠実に単純で使いやすくなければならない^(註3)」と説くところにすでに端を発していた。彼女はまた、美への意識を高めることが道徳観念を高め、社会全体に調和をもたらすとも考えた。美や良きデザインに道徳的側面を見出す点で色濃くアーツ・アンド・クラフツ運動の原点を受け継いでいるものといえる。

イギリスやそのほかヨーロッパ諸国より遅れて工業化のはじまったスウェーデンにおいては、1920年代がまさにその時期であり、また第一次世界大戦後の住宅ブームとインテリア・デザインの重視がはじまる中、工芸とデザインの概念が重なり、社会的な意義を持ちながらこうした運動が急速に発展していったのである。スウェーデン工芸協会は自然主義的でありつつ機能性と実用性の高いデザインを目指すドイツ工作連盟からの価値観に加えて、デザイン運動を人々の生活と、ひいては社会や人々の意識そのものをより良いものに変えうる運動へと導く世界でもっとも古いデザイン組織となった。

これを追ってフィンランドでは1875年にKonstflitföreningen(クラフツ・アンド・デザイン協会)、1907年にはデンマークでLandsforeningen Dansk Kunsthaandvaerk(デンマーク工芸協会)、1918年にノルウェーでLandsforbundet Norsk Brukskunst(ノルウェー工芸協会)が設立されている。これらはみな、工業界と美術界の協力を推進し、また各制作者の教育と育成、関連雑誌の出版、展覧会開催などを行っている。

したがって、19世紀から続く北欧の近代工芸運動とモダニズム思想はポウルソンはじめスウェーデン工芸協会の思想とスローガンに多大な影響を受けているといえる。スウェーデンはじめ北欧諸国の工芸・デザイン運動の成果は1925年にパリで開催された現代装飾美術産業美術国際博覧会(通称「アール・デコ博覧会」)で披露され、大いに評価を高めた。グスタフスベリ製陶所のヴィルヘルム・コーク、オレフォス・ガラス制作所のエドヴァルド・ハルドの工業デザインおよび美術工芸品がどちらも高い評価を得たのもこの博覧会である。またこの博覧会で、ひとつの会社の中で一人のデザイナーが工業デザインを手がけ、一方では美術工芸品を制作する北欧諸国の姿勢が明確にされ、以降の北欧モダニズムのスタイルとなった。

北欧諸国のデザインはこれ以後、ドイツ工作連盟の1927年シュトゥットガルト生活博覧会に影響を受けた1930年のストックホルム博覧会(これはスウェーデン工芸協会の主導で行われた)、1933年のシカゴ、1937年のパリ、1939年のニューヨークと、立て続けに1930年代の各国際博覧会でリヴィング・スタイル全般をひとつのデザインとして提示し、その評価を確かなものとしたのである。北欧の近代工芸運動は、特に室内用工業製品と美術工芸品が空間に等価に併存する点で、他地域の工芸運動とは異なっていた。一般的日常生活に密着したデザイン、リヴィング・デザインの中での手工芸的美術工芸品のあり方こそ、北欧モダニズムと呼ばれる独特のアンチームな機能主義といえる。

(2) 工芸とデザイン

北欧諸国のこうした工芸デザイン協会が保護し改良していく製品は、ウルフ・ホード・アフ・セーゲルシュタードによると以下の3つに分類することができる^(註4)。ひとつは家内

工芸品 Cottage Industry(英) / Slöjd(瑞)であって、これはもともと伝統的な副業であったが19世紀末にその技術の保存が博物館や専門家、各組織によってなされ、今なお伝統的手法・デザインの作品が制作され続けている。そのうち特に美的価値の高いものを美術工芸品 Art Handicrafts(英)と呼ぶ。デザイナーがグスタフスベリ製陶所やオレフォス・ガラス制作所などで、工業デザインとは別に制作していたアート・ポタリーやアート・ガラスはこの美術工芸品にあたる。そして第三は工業製品 Industrial Production(英)でいわゆる大量生産品である。このマス・プロダクションに、一層ふさわしいフォルムと装飾を与えることをデザインと呼んでいる。また、工業化された中で生み出される日常工芸品のうち美術価値の高いものを美術工業品 Art Industry(英)と分類する。これはすなわちデザイン性の高い工業製品ということになる。

スウェーデン工芸協会を例にすると、1845年に設立された際の名称では、家内工業に重きが置かれていたが次第に工業製品のデザインへと比重が変わり、1964年にはマルメにデザイン・センターを設立、また1976年には協会の名称をSvensk Form(瑞)(the Swedish Society of Crafts and Design(英)、「スヴェンスク・フォルム」)へと変更し、スローガンも"*A better life through good design*"^(註5)と、高いデザイン性をもつ工業製品の保護と制作の推奨へ変化している。このことが表すように、実際スウェーデンでは、また他北欧諸国の協会名からみても、長らくSlöjd(瑞)、arts and crafts(英)またはart crafts(英)、「工芸」の概念が重要であって、industriell formgivning(瑞) industrial design(英)「工業デザイン」という概念はほとんど重要視されてこなかったのである^(註6)。すなわち、スウェーデンはじめ北欧諸国のデザインとは、生活スタイル全体のデザインであって、その中に工業製品と美術工芸品が対立なしに共存することが特徴であった。

こうしたスウェーデンの近代工芸運動の中で、1910年代から1970年代にかけてスウェーディッシュ・デザインを代表する製品を送り出していた企業のひとつがグスタフスベリ製陶所であり、そのグスタフスベリ製陶所のデザイン理念を導いていたのがヴィルヘルム・コークだったのである。

1 スウェーデンのグスタフスベリ製陶所

(1) 概略

1640年、首都ストックホルム郊外のファルスタに設立された煉瓦会社がグスタフスベリ製陶所のはじまりである。枢密院顧問官ガブリエル・オクセンシアナの子息グスタフが、所領地であるファルスタに築くマナー・ハウスの建材である煉瓦を作らせるための工場であった^(註7)。したがって工場のオーナーでもあったグスタフ・オクセンシアナの名からファルスタはグスタフスベリという地名になり、今に至っている。この煉瓦工場は十八世紀になってヘルマン・エーマンという製陶業に関心を持つ商人の手に渡る。彼はドイツからフレデ

リック・ローデという製陶技術者を加えて、1825年、新しい製陶所をスタートさせた。ドイツの陶土とドイツの製陶技術で当時流行のイギリス風の手描き文様と銅版転写を行っていたが、不況のあおりを受け、1838年に倒産してしまった。その翌年、エリック・グスタフ・ゴデニウスという商人たちがこれを買収し、グスタフスベリ・ファブリクス・イントレセンテル株式会社とした。ここではイギリスの陶土と技術を取り入れ、イギリス風の銅版転写文様の食器類を中心に順調に業績を拡大していき、また万国博覧会への出品も盛んに行った。

1872年のモスクワ万国博覧会、そして1878年のパリ万国博覧会において登場した「北欧文様」で飾られたシリーズは高い評価を得た。把手付長頸瓶(図2)はパリ万国博覧会のグランプリ受賞作品である。ノルウェイ・ヴァイキング風の龍が絡み合う連続文様を配したモニュメンタルなこの作品はロマン主義的なナショナリズムの発露でもあり、18世紀以来続いていた中央ヨーロッパの中流階級向けのクラシック・スタイルとは明らかに一線を画すものだった^(註8)。しかし、その後製品の受容層を市民階層へ転換し、スウェーデン工芸協会が中心となって推進した一般市民生活の向上を目指す工業製品の質の向上とアーティスト雇用をグスタフスベリ製陶所もまた積極的に取り入れていく。そのひとつが、画家／グラフィック・デザイナーであったヴィルヘルム・コーゲをデザイナーとして迎えたことだった。

(2) デザイナー／陶芸家ヴィルヘルム・コーゲ

ヴィルヘルム・コーゲ(1889-1960)(図3)は、当初は画家としてそのキャリアをスタートさせ、ヨテボリのヴァランド・アート・スクールで学んだ後はさまざまなジャンルのポスター・デザインを手がけていた。スウェーデン工芸協会の推薦を受けて1917年、グスタフスベリ製陶所へデザイナーとして入社し、のちにディレクター／陶芸家としてテーブル・ウェアや生活陶器類、そしてアート・ポタリーを制作していった人物である。

デザイナーとしての彼の重要な作品のひとつは、1917年にデザインされた「リリエ・ブロー(青いユリ)」サーヴィスである(図4)。これは非常に単純かつ素朴なコバルト・インクの「ユリ」文様を各器体にひとつアクセントとして釉下へ銅版転写したもので、フォルムも無駄な突起物のないシンプルなスタイルであった。これは同年にストックホルムのリリエヴァルクス・ギャラリーで開催されたスウェーデン工芸協会主催「一般市民の生活」展に労働者階級向けの廉価で実用的なサーヴィスとして出品された。ポウルソンの説く「日常に美を」に沿った美意識のもとにデザインされたもので、当初は受容層たる一般市民には酷評されたというが、1940年まで生産された^(註9)。また、1925年にパリで開催された現代装飾美術産業美術国際博覧会ではKA-modelという白地に星の

レリーフをつけたごくシンプルなサーヴィス(図5)を出品し、グランプリを獲得している。

一連のコーゲのテーブル・ウェアのうち、もっとも機能主義的な側面を持ったものが「プラクティカ」シリーズである(図6)。こうした製品はハンド・ペインティングであっても最低限の技術で事足り、製造コストを廉価に抑えることができるというメリットがあった。さらに、これらは狭い場所でもスタッキングして保管でき、高火度焼成陶器ゆえに丈夫であった。余分な装飾(突起)のないシンプルな白またはグレー地のフォルムは丸みを持ち、ポットや水注などの注ぎ口は広く、大きく、把手はどれも太く握りやすく、全体としておおらかな雰囲気を持っている。これは洗浄の際に汚れを落としやすく、また実用品として人の手に馴染んで使いやすい利点があった。また、ブルー、淡いグレーやグリーンといった単色でラインや縁取ったり、またアクセント的に小さな手描き風文様をつけるスタイルも控え目でごくあっさりとしており簡素で、使用する時間帯も使用する人も選ばない普遍性をもっている。

民主主義的な平等思想の反映ともいえるコーゲのこうしたデザインは同時代のドイツでバウハウスが試みていた観念的な機能美(図7)とはまったく異なっており、ドイツ工作連盟から理念を受け継いだスウェーデンの機能主義が手工芸的な要素を残す独自の方向へ向かっていることを明らかにしている。

一方、コーゲの初期のアート・ポタリーでは1930年に発表した「アルゲンタ」シリーズ(図8)がある。このシリーズは同年のストックホルム博覧会ではじめて登場し、すぐに上流層で人気を博した。独特の深みのある緑釉／暗赤釉を掛けた陶胎に、熟練の職人が1点1点拡大鏡を使用しながら銀箔で象嵌を施すもので、1950年代まで長く制作が続けられた。ここではコーゲの画家としての真骨頂ともいえる幻想的でロマンティックなニンフたちや海獣のイラストレーションがほっそりとした優雅で踊るようなアール・デコ・スタイルで描かれ、絵画的な要素を色濃く打ち出している。1910年代からグスタフスベリ製陶所ではプロダクト製品以外にアート・ポタリーを制作するようになっており、それが盛んになってくるのがこの1930年代であった。コーゲの場合のように、アーティストとして才能を発揮していた人物が工業の世界へ入って、実用的かつ美的であり、廉価で販売できる製品をデザインすると同時に、自由な制作活動も同じ工場内で許されていたのである。

グスタフスベリ製陶所のみならず、同じくスウェーデンの製陶業を代表していたリドシェーピングのレルストランド製陶所では1931年、建築家の素養を積み、デンマークのビング・オ・グレンダール製陶所、そしてサクスポ製陶所でナタリー・クレブス(1895-1978)らと活動したグンナー・ニールンド(1904-1989)がディレクターに就任し、さらに1939年にはシニア・

アーティストとして、画家／彫刻の素養を積んだカール＝ハリー・ストルハーネ（1920 - 1990）が加わった。ニールンドは1932年にレルストランド製陶所内に設けられたアート・デパートメントで、デンマーク陶芸で培った釉薬研究と東洋陶磁風のフォルムを生かしつつ、抑制された釉調と個性的なフォルムのアート・ポタリーを制作している（図9）。こうした流れの中で、コーゲもデザインのかたわらでさまざまなアート・ポタリーを制作し、グスタフスベリ製陶所もまた、アート・デパートメントを設けることになる。

(3) グスタフスベリ製陶所のアート・デパートメント「G-Studio」

国際的な評価も得、また労働者数も増えていたグスタフスベリ製陶所はしかし、1920年代後半からは対外競争のための設備投資が莫大なものとなり、1937年、生活協同組合連合（Komsomeut Förening、通称KF）に所有権が移った。ここで大きな改革として工場内に新たにガス窯を2基増築するとともに、1939年から衛生陶器の生産、1946年にはプラスチック生産、1947年にはエナメル製のバスタブの生産が開始された^(註10)。そうした急速な工場の近代化の中で、次第にアーティストとスピード化された生産過程の間に距離が生まれ始めた状況を危ぶんで1942年に設けられたのが、アート・デパートメント、通称「G-Studio」である（-1994年）（図10）。ここでは工場生産のスピードとはまったく違い、少人数のアーティストたちが自由なペースで自由に制作することを許されていた。「大量生産という高速道路の脇を走るスピリチュアルな自転車道路のよう^(註11)」と新聞で評されたこのアート・デパートメントは、フィンランドのアラビア製陶所のアート・デパートメント（1931年-）、スウェーデンのレルストランド製陶所のアート・デパートメント（1932年-1970年代）の後を追ってはいったものの、コーゲ、コーゲの轆轤師も務めた陶芸家ベルント・フリーベリ（1899 - 1981）、さらにコーゲの後継者であるデザイナー、スティグ・リンドベリら3人が中心となり、1940年代 - 1970年代にかけて数多くのアート・ポタリーを制作して、黄金期を築いた。

1940年代のコーゲのアート・ポタリーにはシュレアリズムの思想や、パブロ・ピカソやアンリ・マティスの絵画に影響された絵付けを施した作風があらわれる。「シュレリア」シリーズはマットな白釉をかけた無文の陶器だが、口縁部分を大きく波打たせたり、開口部を2か所に設けたり、またボディを左右で分割し、スライドさせたかのようなアプローチが彫刻的なシリーズである（図11）。これはコーゲ独特の陶器によるキュビズム的アプローチといえる。

また、1950年代になると「ファルスタ」シリーズで、厚手の陶胎に搔落し文様（図12）や中国陶磁風の釉薬を掛けた作品（図13）、また独特のフォルムや装飾の作品（図14）を制作しはじめた。そこには中国陶磁やアジアといった枠組みに

はまらないユニークな造形力がある。コーゲは老年時代に向かって、ますます個性的な陶器を制作していった精力的なアーティストであった。

コーゲの後継者として、同じくこのアート・デパートメントに属していたスティグ・リンドベリは、イラストレーター、テキスタイル・デザイナーとしても才能を発揮した多才な個性であった。1955年にヘルシンボリで開催されたデザイン博覧会に出品した画期的なテーブル・ウェア「テルマ」（図15）は、宇宙開発用に改良されたノヴァルリードという特殊耐熱陶器でできていた。オープンから取り出してそのまま食器として食卓へ並べることができるコーヒー・ポットや鍋、フライパン、グラタン皿などは非常に斬新で、簡略化されたリヴィング・スタイルの象徴として、一人暮らしの若者を中心に爆発的に人気を博した製品である。そのほか1960年に発表した「バルソ」シリーズ（図16）をはじめ多数の量産テーブル・ウェアをデザインしている。彼の工業デザインは「バルソ」シリーズの卓越した色彩・デフォルメ感覚に見てとれるように、基本的には器表面の文様にその才能を発揮している。彼もまたコーゲ同様にグスタフスベリ製陶所をリードするデザイナーであり、コーゲの後を継いで、1949年以降はアート・ディレクターとして1980年まで在籍した。彼自身は轆轤を挽かず、スヴェン・ヴァイスフェルト（1930-2009）という轆轤師／陶芸家やそのほか陶芸家たちに作品のイメージを伝えて陶芸活動を行っており、彼のサインが入ったアート・ポタリーの実際の作り手が分からないものもある^(註12)。一方で作品のフォルムには実用のうつわの形状から離れて、独特のユーモラスさやオブジェ的な要素を含むものや、イラストレーションを立体化したような彫塑も目立つ（図17）。

コーゲ、リンドベリと並んでグスタフスベリ製陶所のアート・ポタリーを代表していたのは、ベルント・フリーベリである。彼はスウェーデンとデンマークで陶器制作を学んだのち、1934年にグスタフスベリ製陶所へコーゲの轆轤師として招かれた。フリーベリの作品は1940年代には厚手であったが、1950年代以降は貝殻のように薄く、口辺が優雅に波打つようなスタイルの碗や、非常に細い頸を持つ繊細なヴェースなどへと変化する。彼の作品のもうひとつの特徴は、使用された釉薬の幅広さにある。鮮やかなコバルト・ブルーから鉄釉、マスタード色から白色、黄色、窯変釉、マット釉まで多彩であり、均整のとれたフォルムへの志向も含めて中国陶磁への志向を伺い知ることができる（図18）。

彼の作品の大部分は釉薬が全体に薄く均等に掛けられ、高台に刻まれた条線部分でなだれが止められている。フォルムは左右均等であり、総じて規格性を感じさせる理知的な作品が多い。こうした彼が数多く制作したものにミニチュアの陶磁器がある（図19）。高さ5cmに満たないほどのこれらは、

小さいながらも輻輳で器用に挽かれている。ほとんどの高台は彼の好んだ竹の節高台に形作られ、袋物は必ず中まで空洞が作られている。こうした小品を作ること自体は、1930年代のデンマーク陶磁にすでに作例があり^(註13)、またスウェーデンでもレルストランド製陶所などで同様なミニチュアがあるが、フリーベリのそれは群を抜く精密さを持っている。1972年には、考古学者であり東洋陶磁に造詣の深かったスウェーデン国王グスタフ6世アドルフ(1882-1973、在位1950-1973)のコレクションにも加えられている。

工業製品のデザインとはまた別に、こうしたそれぞれの個性を生かしたアート・ポタリーも1950年代から1960年代にかけてミラノ・トリエンナーレ(1951年、1954年、1957年、1960年、1964年)での出品・受賞や、北欧デザインの最大の市場であった北米を中心としたスカンディナヴィアン・デザインの展覧会—「スカンディナヴィアのデザイン」展(1954-1957年、アメリカ、カナダ巡回)や、「スカンディナヴィアのフォルム」展(1957-1958年、フランス、ベルギー巡回)、またニューヨークでの個展などで国際的に認知・評価された(図20)。

個性的ではあるが抑制されたボリューム、逸脱しないフォルムや釉調といった、東洋陶磁にインスパイアされたことが明らかな芸術性をもつこれらのアート・ポタリーは、モダン・リビング・デザインの中で、過激に個性を主張しすぎるものがなく、しかし芸術的で手工芸的、かつ洗練な雰囲気をもたらす重要なオブジェだったのであったといえる。

2 スウェーディッシュ・モダニズムと民藝運動の交流

スウェーデンはそもそも東洋陶磁への関心が高い国のひとつである。グスタフスベリ製陶所だけでなくレルストランド製陶所のアート・ポタリーも好んだ国王グスタフ6世アドルフは、皇太子時代から考古学や東洋陶磁史の素養を積んだ人物であり、スウェーデン陶芸の良き理解者でありパトロンであり、その広告塔ともなった(図3)。

考古学者・濱田耕作(1881-1938)の『考古遊記』(刀江書房、1930年)には、グスタフ・アドルフ皇太子(のちの国王グスタフ6世アドルフ)と皇太子妃リイゼ・マウントバッテン(のちグスタフ6世アドルフ王妃)が、1926年9月に来日し、東京、京都、奈良、九州、朝鮮半島へと古い遺跡、寺社、博物館を巡りながら旅行した様子が記されている^(註14)。こうしたことから考古学者ヨハン・グンナー・アンダーソン(1874-1960)の中国での北京原人の骨および彩色土器発見と研究、また同じく考古学者ニルス・パルムグレン(1890-1955)の1935-1936年の中国における宋時代の窯跡調査などに手厚い保護を加えていた。濱田耕作もまた、1929年にデンマーク、スウェーデン、ノルウェーを訪れて、ストックホルムでもやはり皇太子や考古学者たちと中国陶磁について語った思い出を記して

いる^(註15)。

(1) 柳宗悦・濱田庄司のスウェーデン来訪

濱田耕作がグスタフ・アドルフ皇太子を訪ねてスウェーデンの地を踏んだ同じ1929年の8月、ストックホルムを訪れたのが柳宗悦(1889-1961)、濱田庄司(1894-1978)、そして式場隆三郎(1898-1965)の三人であった。同年4月、濱田と共にシベリヤ鉄道でヨーロッパへの旅へ出た柳はモスクワを経て、5月にイギリス・ロンドンへ渡り、バーナード・リーチ(1887-1979)と再会し、2ヶ月半イギリスへ滞在し、7月に式場が合流している。この間、濱田が5月23日から6月15日までパターンソン・ギャラリーで個展を、また7月には河井寛次郎の個展をボザール・ギャラリーで行っている。その後8月に空路でドイツ・ベルリンへ入り、9日に海路でストックホルムへ入った。この訪問の様子は式場が「スカンセンの一夜」(『工藝』第70号、日本民藝協会、1939年)で詳細に記述しているとおり、まずストックホルム郊外のユルスゴーデン島にあるスカンセン野外博物館と北方民俗博物館を訪れている。スカンセン野外博物館(図21)は1891年に民俗学者アルトゥール・ハゼリウス(1833-1901)が私財を投げ打ってスウェーデン各地から収集した家屋、教会、工房など約140棟を移築した、世界初の野外博物館である。「(前略)柳さんは日本へ歸つたら、ハゼリウスの真似ではなく、もつと質において洗練した品々を集めて、日本に民藝館をたて日本民藝の最高水準を確立しようとして決心した。今秋、駒場に竣工をみようとしてゐる日本民藝館の發芽は、このスカンセンの丘でまかれた種である。(後略)^(註16)」と式場も記し、また柳もリーチ宛の8月と推定されるアメリカからの書簡で「(前略) It is really an ideal museum of peasant arts, though somewhat differs from what I wish to have. (後略)^(註17)」と書き送っている。近代化の波の中で急速に失われてゆくスウェーデンの伝統的な建築物や風俗を惜しんでハゼリウスが作ったこの広大な野外博物館の印象は、柳らの理想とした博物館の構想に良きサンプルとなった。

柳と濱田、式場の第2回目のスウェーデン訪問は戦後、1952年8月のことであった(図22)。この時の訪問は、同年7月18日から26日までイギリス・ダーティントンで開かれた国際工芸家会議に出席したのち、8月15日から19日までスウェーデン・ストックホルムへ移動・滞在したものであった。式場とはストックホルムで合流し、その後、マルメ、ヨテボリを経て23日にノルウェー・オスロへ回り、27日からはフィンランド・ヘルシンキへ向かい、その後、29日にスイス・チューリッヒへと旅立っている。2回目のスウェーデン訪問はヴィルヘルム・コーゲが出迎えている。コーゲとは同年のダーティントン国際工芸家会議で親交を結んだとされており、日本民藝館にはその折に柳宗悦が収集したコーゲの

作品が残っている^(註18)(図23)。1952年8月19日の *Svenska Dagbladet* 紙, Stockholm の記事には「日本の家で使われている日常陶器の数々」という見出しが付き、柳が、日本の古代から現代までの陶磁器の大量のカラー写真をスウェーデンの人々に披露したことが記述されている^(註19)。

ダーティントン国際工芸家会議ではフィンランドの陶芸家／デザイナー、クルト・エクホルム(1907-1975)が「フィンランドとスウェーデンにおける現代陶芸と陶芸家」というタイトルで講演しており、その中でコーゲについても1920年代以来の陶磁器デザインの改革とアート・ポタリー制作について高い評価を与えていた^(註20)。また、コーゲは前年の1951年にその永年の功績を称えられて特に「プロフェッサー」の称号を名乗ることを許されており、国際会議を終えたばかりの日本からの著名な研究者と陶芸家の出迎えを、スウェーデン陶芸を代表するコーゲが行うのは至極当然であったといえる。

さらにこの時、柳や濱田がストックホルムの市内を、そしてあのスカンセン野外博物館や北方民俗博物館を再訪したであろうことは想像に難くない。後の1957年、濱田が「(前略)僕たちがスカンセンを訪ねたのは昭和四年(筆者註:1929年)ですよ。随分当時は感心しました。それはかねがね例のステリオのイヤブックが生まれてね。フィンランドの特別号でした。それに大変感激して、撮った写真を一つ一つ憶えているくらいなものでした。(中略)それはもう今のスカンセンよりもずっとよかったですね。今はアメリカの遊覧地みたいになつちやつてるんですね。北欧の美術館の中でも一番詰らないんじゃないでしょうか。(後略)^(註21)」と語っているとおり、1929年の訪問の頃とはまったく様変わりしていたのである。そしてまた今日のスカンセン野外博物館も、遊園地・動物園を備えた郊外の一遊樂地と化している。

(2) ヴィルヘルム・コーゲの来日

柳宗悦が1956年4月6日、河井寛次郎(1890-1966)へ宛てて送った書簡には「(前略)此手紙は二人の西洋人を紹介するため。共に此十五-十八日頃京都に行く、一人はKåge(コーゲ:ママ)でスウェーデンの陶工、吾々が向ふに行つた時世話になった人。スウェーデン第一の陶工。(後略)」とある^(註22)。ヴィルヘルム・コーゲは1956年春、スウェーデンYMCA日本観光団の一行に加わり、日本を訪れた。この時訪れたのは場所には益子の濱田庄司(図24、25、26)、東京の日本民藝館(図27)、京都の河井寛次郎(図28)、そのほか写真に写っている場所に熱海、宇都宮、松江、丹波(図29)、京都などがある。また、秩父宮妃殿下(図30)や剣持勇(図31)に面会している写真も残っている。益子の濱田庄司宅には10日間滞在し、その間には絵付けや釉掛けの体験もしている。またアテンドした日本人たちにとっては、コーゲはバーナード・リーチよりもあたたかい人柄に感じられたようで、ウィットに富み、

「(前略)日本のよいものへの何のこだわりもなく溶け込んでいく態度」で好感を与えている^(註23)。

一方でコーゲもまた、日本滞在の印象をデザイン誌『FORM』1956年10月号に、インタビューに答える形で述べている。「(前略)日本の古い文化は西洋の影響の中で苦しんでいるように見える。(中略)ヨーロッパやアメリカから学ぶことはより安価に生産すること。それによって古い文化は壊滅しかけている。相反することが西洋で起こっている。それは安い日本からの「西洋風」の輸入製品との激しい競争である。一方で建築家やデザイナーたちは日本の伝統的なフォルムや、素材の扱い方、構造に素晴らしいインスピレーションを感じている。(中略)私がよく知っている陶磁の分野においても、日本と西洋が対立している。一方には数千年の手工芸の伝統があり、一方では西洋風の要素を模倣した大量生産品がある。東京の日本民藝協会やそのミュージアムは地域の陶磁器文化を保存し、新しい制作活動の基礎にしようとしている。それは私たちの手工芸文化へのアプローチと同じだが、こちらの方が組織としてより小さく、また地域の工芸文化の基金に資金のほとんどを頼っている。(後略)」と、コーゲは日本における伝統的な手工芸文化の消失の危機感と、柳や濱田ら民藝運動の意義について理解をみせている。

また、濱田庄司宅での陶芸体験については、「(前略)10日間、濱田宅で日本のやり方で生活し、濱田夫妻の仕事のひとつひとつ丁寧に真似てみたのだが、一緒に仕事ができそうもない。彼らは全く違うメソッドで仕事をしているので、もし私が彼らのやり方で仕事をしたら笑われてしまうだろう。(後略)^(註24)」このことについては「日本の陶器村」というタイトルで『民藝』第58号(1957年)に「(前略)日本の家に、日本流に生活し、そして偉大な陶工(筆者註:濱田庄司)とともに仕事ができたということは私にとって非常に有意義な経験であった。(中略)濱田は純情で、活潑で、凡ゆる陶器のことに熱情を持つている。また、中国、朝鮮の陶磁器の蒐集家でもある。(後略)^(註25)」とコーゲは述べている。基本的にスタジオで制作し、ガス窯で焼成するコーゲたちのやり方と、仕事場と住まいが同じ場所にあり、さらには窯も敷地内にあり、しかも藁葺き屋根の薪窯であった濱田らのやり方は全く異なっていた[図32]。コーゲの驚きは自分たちの近代的工業的なアート・ポタリーの制作方法と、古典的で伝統的な制作方法の違いにあった。

コーゲはまた、河井寛次郎についてインタビューの中で「(前略)芸術家としての基本姿勢を明確にしている河井の言葉を引用したい。「芸術作品を作るという気持ちで制作してはならない。ただ、制作する。制作を成し遂げることが重要なのだ。成し遂げた時、それが芸術になるだろう。」私たちがアート・ピースを作ろうと意図して制作するのは全く違う姿勢だ。日本の陶芸の姿勢はサインの入れ方にも見て取れる。例

えば濱田は、良い作品ができれば高い値を付ける、しかしサインをしない。しかしその作品は布に包まれ、木箱に入れられ、その蓋には「濱田が作った」と記される。ここでも濱田自身の言葉を引用しよう。「もしこれが良い作品ならば、人はこれを濱田が作ったと思うだろう。これが良くない作品なら、サインがないことは全く問題にならない。」ところが若い人たちはそうではない。彼らは自分たちの時代の日本の表現を創ろうとしている。彼らは過剰なほどヨーロッパに依存している。若い人たちの、民藝スタイルでない陶芸作品なら、フランスやドイツ、イタリア、アメリカ、スウェーデンのスタイル、たとえばデザイン誌『Domus』だとか外国の陶芸雑誌をめくっているような、模倣ばかりだ。(後略)^(註26)と厳しい批判を加えている。しかし一方で、日本の文化が中国や韓国とのつながりの中で生まれていることにも触れ、「(前略) 模倣とは、別の次元でみれば、非常に高度に育まれた伝統を生き生きとした形で保っていくことでもあるのだ。^(註27)」と締めくくっている。

コーゲが見た日本は、益子や松江などで未だに残る古い伝統的な文化や手工芸品と、ヨーロッパの模倣でしかないテーブル・ウェアや陶芸作品に溢れている都市の生活が混在している高度成長期の日本であった。それは北欧の機能主義一自らが培ってきた伝統的な手法、手仕事を感じさせるデザインや素材の扱いを残す美術工芸品と、機能性を高めたデザイン性の高い工業製品がひとつの室内に同居する、モダンなリビング・デザイン・スタイルからは大きく離れて見えた。それは産業工芸試験所の剣持勇が「(前略) 家具や日用品で、日本のものらしく優れたものとは何処にあるであろうか。私達は、残念ながらそれが大変に少いことを認めざるを得ない(後略)」と述べていることに重なってくる^(註28)。剣持は19世紀からはじまるスウェーデン工芸協会の、伝統を重視しながら時代に沿って変化していく柔軟さに、日本のモダニズムの理想形を見ていた。一方でそれは、良きデザイン製品は経済的な交流のみならず文化の交流にもつながり、それが自国の文化のアイデンティティをより強固にするという、デザインのナショナルリズム的な思想でもあった。コーゲが感じた日本の現状は、剣持が危惧した本当の日本らしさの欠如と消滅と等しい、アイデンティティの消滅の危機であったといえる。その上で、コーゲは伝統的な手工芸品を保存し、また近代的な工芸制作へと活かすスウェーデン工芸協会と同じような役割を柳や濱田らの民藝運動の中に見ていたであろうと考えることができる。

(3) ふたつの「民芸」展

ヴィルヘルム・コーゲの日本訪問の翌年、大量の「日本土産」がグスタフスベリ製陶所に届いた。コーゲ自身は、日本の様々なオブジェがあるべき場所から物理的にも精神的にも離れて

しまうことでその価値を失ってしまうのではないかと考えていた。「(前略) ヨーロッパの展覧会のように冷淡な方法でオブジェをならべるようなことは、日本の本物の環境の中ではできない。(中略) 教養ある人々にとっては、こうしたオブジェは道徳と宗教的価値観の発露、シンボルであるから。(後略)^(註29)」と述べている。

さて、コーゲが日本から持ち帰ったものはどのようなものであったかという点、多彩な仮面と陶器類が多かったようである(図33,34,35)。残っている写真を見ると、熱心に手にとって見入るフリーベリや、リサ・ラルション(1931-)、カーリン・ビョルクヴィスト(1927-)、スティグ・リンドベリらの姿がみえる。リンドベリは濱田の益子の緑釉に関心を持ち、スヴェン・ヴァイスフェルトに同じような釉薬を調査するようにオーダーしたという^(註30)。また、グスタフスベリ製陶所には日本の竹製の花生を真似たような陶器が残っており、こういった釉薬やフォルムといった点でG-Studioのメンバーの興味を惹いたようである。

これらの陶器類には濱田庄司や河井寛次郎の作品も含まれており、一部はG-Studioの人々へ配られ、そしてその他は1957年10月21日から、まずストックホルムのノルディスカ・コンパニエット・デパートメント(以下「NK(エヌ・コー)デパート」と略称する)での「日本のかたち」展へ出品された。この「日本のかたち」展に出品された品々は、濱田や河井といった現代作家の作品と、伝統工芸品の最上級品ではなく「民藝品」と呼ぶべき一般市民用の生活用具であった(図36)。コーゲの日本への旅とその成果の披露は、NKデパートでの展示にとどまらず、翌年にはスウェーデン第二の都市ヨテボリのリョスカ工芸博物館へも巡回し、話題となっている(図37)。

この土産品/展示品のセレクトには大きく民藝運動の人々の意向が関わっていた。「日本のかたち」展と交換する形で、日本の東京・松阪屋デパートメントでは「スエーデン」展が開催され、そこではコーゲやリンドベリの作品とスウェーデンの伝統的な手工芸品、家具が展示・即売されたのである(図38)。これはどうやら日本の主催者側の意図していたスウェーデンの「民藝」品なものではなく^(註31)、コーゲやリンドベリら現代作家たちのアート・クラフトと伝統的な手工芸品が混ざった展示品であった。こうしたスウェーデン側の作品選定には明確に北欧モダニズムの視点—ただ古い手工芸品、または現代作家のアート・クラフトだけ、または工業製品だけでは北欧のモダニズムは完成しないのであって、現代的な工業製品と、伝統的な手法を受け継いだ現代的な美術工芸品を取り混ぜることでモダン・リビングが完成する—が感じられる。一方で、スウェーデンの側では、濱田庄司や河井寛次郎といった現代作家の美術工芸品と、鉄瓶や竹製網籠、織物といった地方の現代の手工芸品がミックスされた「日本のかたち」展は大きく注目を浴び、評価された^(註32)。日本での「ス

エーデン」展と、スウェーデンでの「日本のかたち」展は、手工芸品と現代の美術工芸品を取り混ぜる同じような内容でありながら、その受け取られ方には大きな差があったことが明らかである。スウェーデンでは、現代の手工芸品と現代の美術工芸品（濱田らのアート・ポタリー）で構成された日本はモダンに映っていた。ところが、伝統的な古いスタイルの手工芸品と現代の美術工芸品（コーゲらのアート・ポタリー）で構成されたスウェーデンは、北欧モダンというより、奇妙な違和感があるミックスされた「民藝」に映ったと考えられる。スウェーデンと日本のふたつの「民藝」展は、工芸の近代性や伝統への捉え方に大きな違いがあったことが浮き彫りとなったといえる。

3 スティグ・リンドベリ、カイ・フランクの来日 —作家の権利意識と無銘性をめぐる相違

この1950年代に日本を訪れた北欧のデザイナー／陶芸家は、ヴィルヘルム・コーゲだけではなかった。次に、同じくグスタフスベリ製陶所でディレクターを務めたスティグ・リンドベリの来日（1959年）、そしてフィンランドのアラビア製陶所でディレクターを務めていたカイ・フランクの来日を概観し、コーゲ、リンドベリらとカイ・フランク、民藝運動の人々と、日本政府のデザイン指導機関・工業技術院産業試験所を中心とする陶磁器産業界の思想との相違についてさらに考察する。

(1) スティグ・リンドベリの来日

グスタフスベリ製陶所に大量の日本陶器や「民藝品」が届き、NKデパートとリョスカ工芸博物館で盛況のうちに「日本のかたち」展が開催された1957年から2年後、スティグ・リンドベリもまたスウェーデンのデザインを紹介すべく、毎日新聞社および西武百貨店の招きを受けて日本を訪れた。約2週間のリンドベリ来日の様子は工業技術院産業工芸試験所編『工芸ニュース』（27-10、1959年）にクラフト作家・加藤達美（1929-2003）が詳細を残している。リンドベリは東京・西武百貨店で開催中の「クラフト・フォーラム」展（国際工芸協会主催）を熱心に見学し、しかも若手作家の作品20点あまりを購入したという。展示では「日本的」、「地方の特産品」的な工芸品も並んでいたのであるが、それらはリンドベリの興味を惹かなかった^(註33)。その後、京都での4日間の滞在中は桂離宮や竜安寺など、かつてコーゲも見つめたおなじみの名所を観光するとともに、富本憲吉（1886-1963）、河井寛次郎、石黒宗麿（1893-1968）といったすでに名声を得ていた陶芸作家たち^(註34)—コーゲの来日メモにも残る人々の名前（図39）—にも面会している。

ここでリンドベリがコーゲと異なるのは、さらに八木一夫（1918-1979）、熊倉順吉（1920-1985）、藤本能道（1919-1992）、鈴木治（1926-2001）ら走泥社のメンバー—若く新しい陶芸運

動の人々とも積極的に知遇を得ている点である^(註35)。彼らとの話題でリンドベリがもっとも問題にしたのは、先にコーゲも疑問を呈していた「作家の作品と、サイン（銘）の問題」であった。濱田庄司の主張は作品そのものが作家そのものであるのだからサインなどは問題ではない、という点にあった。

しかしコーゲやリンドベリ、また欧米の陶芸作家たちはそうではなかった。「(前略) リンドバーグ氏（筆者註：リンドベリ）の考えは一人の人間が物を造る場合、その作品に対する責任上から作品にはサインを入れるべきであるという意見で、愛する人に手紙を書く場合書いた人のサインなしで愛を伝えることは不可能ではないか（後略）」と述べている。

この考え方は、柳宗悦の「(前略) 今の人々はこぞって在銘のものを愛します。だがそれは「銘」を愛し、「人」を愛し、「極め」を愛しているのであって、美そのものを見つめているのではないのです。（後略）^(註36)」という言葉に表れている、作家銘そのものに価値を置いて作品そのものの価値を判断しないことへの反発と、無銘であるがゆえに評価されなかった無名職人の作品への再評価と正反対に位置するものであった。作品の無銘性や、作品そのものへの評価を重視する点に民藝運動の原点があるのであれば、濱田の無銘へのこだわりは民藝的であろうとするための一種の体裁とみることでもできる。作品そのものが自分の「銘」であるとする民藝運動のスタンスと、銘を入れることで作品に責任を持つというコーゲやリンドベリらのスタンスの違いの根底には、作家の権利意識、著作権への意識の違いがはっきりと見てとれる。

コーゲやリンドベリがここまで在銘・無銘について日本人に問いかけた背景には、当時、日本が抱えていた深刻な問題があった。日本による北欧製品のイミテーション問題である。たとえば1957年9月から1958年6月まで北欧デザイン事情の視察のために工業技術院産業試験所からフィンランド・ヘルシンキへ派遣された芳武茂介（1909-1993）はカイ・フランクの幹旋もあってアラビア製陶所で優遇を受けた。その派遣期間中、ストックホルムのグスタフスベリ製陶所へ見学を申し込んだ彼は「(前略) 貿易係官をふくむ業者代表から、心ない日本業者のデザイン盗用を詰問されるきびしい現実に直面した。デザイン盗用は国際商法上の犯罪であり、戦争につながる時めつけられた。（後略）^(註37)」結果、グスタフスベリ製陶所の見学を断られている。芳武だけではなく、特殊法人日本貿易振興会（通称JETRO）産業意匠研究員として1956年から2年間北欧へ派遣された加藤も同様の思い出を、「(前略) 待望のギュスタフスベリ製陶所（筆者註：グスタフスベリ製陶所）を見学したく希っていたのであるが、当時は日本製品のイミテーション問題が大きく問題化されている時であり、私の希望は実現できず傷心をいだいてストックホルムを去った日を想い出す。（後略）^(註38)」と回想している。グスタフスベリ製陶所の当時の広告を見てみると、コーゲはも

もちろん、リンドベリについても工業製品、アート・ポタリーともに作家名をメーカー名とともに、一種のブランドとして売り出していた（図40）。作家名はすなわち「商標」でもあったのである。リンドベリは来日中、滋賀県窯業技術試験場（信楽）、愛知県瀬戸市、日本陶磁器意匠センター（愛知県名古屋市）なども精力的に見て回り、日本人がデザインの研究に熱心なことに驚きつつも、「（前略）私が心をこめて純正で独自性のあるものについて、本国でいかにして私たちが研究に力を注ぎ、数年にわたる実験の末に得た貴重な結果について話しているまさにその場の壁一面に、8年前私がNK百貨店のためにデザインしたプリント・パターンの「セッロ」の機械織りの模造品が貼られている（後略）^{（註39）}」と述べてもいる。

日本人のイミテーションの問題についてリンドベリは1960年に『FORM』誌で「日本と模造品問題」として言及し、欧米文化と日本文化におけるイミテーションの捉え方の違いが根底にあること、そして欧米中心の現在の商業社会においてイミテーション生産は倫理に反するタブーであることを日本政府が理解し努力していることを評価している^{（註40）}。日本でも、こうした批判を踏まえて、これより先、1958年に意匠法が改正されている。この改正では、意匠登録出願と同時に意匠権の効力が発生すること、独創性を登録要件に加えて明文化したこと、登録審査の場合に、新規性の範囲を国外刊行物に掲載されたものまでも含めて、海外デザインの登用を防いだことなどが盛り込まれた^{（註41）}。リンドベリの言う「日本政府の努力」とはこの点を指しているといえる。

当時の製品の意匠における著作権をめぐる問題と日本の意識の変化について、1961年に起こった、柳宗理（1915 - 2011）と工業技術院産業工芸試験所の、ある椅子を巡る見解を例に紹介する。1961年10月25日付『読売新聞』紙上「ドイツの工業デザイン」で柳は、前年に東京で開かれた世界デザイン会議の席上で産業工芸試験所デザインのプラスチック製椅子を海外デザイナーのひとりがアメリカの有名デザイナー、チャールズ&レイ・イームズ夫妻（1907-1978 / 1912-1988）によるハーマン・ミラー社の名作「シェルサイド・チェア」かと勘違いしたことを述べた。そして、さらにそれが「（前略）質は悪いが（中略）なお悪いことに政府のデザイン指導機関である産業工芸試験所がこれを造ったらしいのである。そしてデザイン料をメーカーからとっていまだに大量に生産しているらしいのである（後略）」と付け加えていることに端を発した「模倣」問題である。産業工芸試験所ではすぐに『工芸ニュース』誌上で「IAIの椅子は模倣ではない」と題する記事で反駁を加えるとともに、ステートメント「『模倣』に対する見解」中で、「（前略）イミテーション防止に関する努力と啓発は今日重要な問題であり、同時に逃げられやすい問題であるので、何が模倣であり、公知であり、傾向であり、必然であり、そして創作であるかは、あらゆる場面を通じて明確にしてゆくことが、日本のデザイン界共通の大事な課題であ

り、（後略）^{（註42）}」と述べたのである。このように、製品デザインの模倣は、誰にとっても重要な問題であった。

また、リンドベリは来日中、日本のクラフト界、陶芸界、産業界を見学し、スウェーデンのそれとの協力体制の違いを発見した。スウェーデンでは経営・デザイン・技術、あるいはアーティスト・デザイン・産業界が連携しているが、日本ではそれがばらばらに乖離していることに触れ、「（前略）陶磁器では大量生産品に関するかぎりヨーロッパのものをそっくりそのまま持ち込んだという以外に何もない製品ばかりができてきているということは不思議な感じがする。ここにクラフトマン達の結束が必要であるし、また生産工場が本当の意味の日本の製品を生み出すには優れたクラフトマンの協力が必要である（後略）^{（註43）}」と感じている。

リンドベリの来日は、コーゲの来日における民藝運動の人々中心の接触と違って、産業工芸試験所を中心とする陶磁器産業に関わる人々や新しい陶芸作家との接触が大きく異なっている。しかし、両者とも作品における無銘・在銘の問題、すなわち作品・製品の独自性についてスウェーデン（欧米）と日本の姿勢の違いについて考察している点で共通している。その上でコーゲは、現代日本が産業陶磁においても陶芸においても欧米の模倣に走っている現状を批判し、民藝運動の中にスウェーデン工芸協会が果たした伝統的手工芸文化の保存と、その伝統、すなわち自国らしさを生かしたモダンな工業デザイン・美術工芸品制作を推進する役割をみた。一方で、リンドベリは産業陶磁における模倣を同じく手厳しく批判し、新しい若いクラフト作家たちや陶芸作家たちが積極的に産業と連携することで本当の日本らしい製品が誕生することを期待したのである。スウェーデンのふたりのモダニストは、それぞれ民藝運動と若手陶芸作家に、日本が独自のモダン・デザインを生むためのベースとなることを期待したのでといえる。

（2）カイ・フランクの来日

工業技術院産業工芸試験所は、1956年から1970年にかけて15年間、「外人意匠専門家招聘計画」として欧米各国から優れたデザイナー関係専門家を招き、セミナーを開催したりすることで、日本のデザイン水準の向上、産業の発展、輸出の振興等を図った^{（註44）}。1958年に招聘されたのが、フィンランドのアラビア製陶所で当時チーフ・デザイナーを務めていたカイ・フランクである。ここでは、スウェーデンとともに北欧モダニズムの一端を担ったフィンランド・デザインの立役者であるデザイナー、フランクの、産業工芸試験所からの招聘を含む3回の来日を概観し、コーゲやリンドベリの日本での交流との比較とする。

カイ・フランクはフィンランドのヴィープリ（のちにソ連／ロシア領、現・ヴィボルグ）に生まれたドイツ・スウェー

デン系フィンランド人で、すなわちフィンランドでは少数派であるスウェーデン語を母国語とする人々のひとりであった。祖父のヨハン・アーレンベルグ（1847-1914）はスウェーデンで建築を学んだのち、当時フィンランド大公国を支配していたロシア皇帝アレクサンドル3世のための建築内装などを手掛けた文化人であった。アーレンベルグはまた、1878年のパリ万国博覧会、1888年のコペンハーゲン万国博覧会では、アラビア製陶所でデザインした古典主義的な花瓶を出品しており、フィンランド・デザインを世界へ進出させる一歩を築いた人物でもある。そうした家庭環境のなかで فرانクは国立ヘルシンキ美術学校で基礎教育を受け、1939年以降は奨学金を得てスウェーデン、デンマーク、ドイツなどヨーロッパ各国で学んだのち、家具や染織デザインでそのキャリアをスタートさせた。

さて、第二次世界大戦中の北欧諸国は、それぞれに苦しい道を歩んだ。ナチス・ドイツに占領・破壊されたデンマーク、ノルウェー、また中立国として際どくも戦火から免れたスウェーデンと違い、フィンランド民主人民政府は1939年からソ連軍と苛烈な「冬戦争」に突入する。1940年には一時的に和平条約を結ぶもののナチス・ドイツとの協力関係から1941年、再びソ連軍との「継続戦争」に突入し、1944年9月4日にようやく和平交渉が結ばれた。フィンランドはスウェーデンと違って多数の国民の犠牲と国土割譲、産業の荒廃を乗り越えて戦後を迎えたのである。この戦争中もアラビア製陶所は工場を拡大して生産を続け、またフランクも照明器具や染織デザインなどを続けていた。そして戦後1945年、フランクは新風を求めるクルト・エクホルムの誘いを受けて、このアラビア製陶所でデザイナーとして働きはめることになった。

1946年、アラビア製陶所はNK デパート（ストックホルム）で展覧会を行うが、戦時中も着々と生産を続けていたスティグ・リンドベリ率いるスウェーデンのグスタフスベリ製陶所からの厳しい批判と、製品クオリティーの差に衝撃を受け、デザインの重要性を痛感した。そこで創設されたのがフランクの誘われたデザイン・デパートメントだったのである^(註45)。戦後、ナチス・ドイツとの協力を問われてマーシャル・プラン（欧州復興計画）からも外される中で、ソ連から課せられた3億ドルの賠償金の支払いがフィンランドに重くのしかかっていた時代であった。フィンランドはこの賠償金を1952年に完済するが、そうした戦後の復興に多大な貢献を果たしたのがアラビア製陶所らの輸出業であった。フィンランドにとって国際的な競争力を持つ製品デザインは死活問題だったのである。

エクホルムはドイツ・バウハウスの機能主義をアラビア製陶所のデザインへ取り入れようとしており、フランクはそれに大いに感化された。特に、スウェーデン語を話す彼にとっては、スウェーデン・グスタフスベリ製陶所のヴィルヘルム・コーゲの市民生活向上のためのテーブル・ウェア・デザインや、

グレゴール・ポウルッソンやスウェーデン工芸協会の「日常に美を」というコンセプトは非常に共感できるものであった。しかしフィンランドではポウルッソンの著作は翻訳されておらず、したがってこれを理解できるものはフランクら、少数のスウェーデン系フィンランド人グループしかいなかった^(註46)。フランクのデザインは、そしてフランクがコンセプトの基礎を築いたフィンランド・デザインは、その根底で実はスウェーデンのデザイン・セオリー、そしてグスタフスベリ製陶所のコーゲらと「日常に美を」というスローガンでつながっているのである。

フランクのもっとも重要な食器デザインは、1953年に発表された「キルタ」サービスである（図41）。「キルタ」サービスは高火度焼成された陶器で、無文、カラー・ヴァリエーションはブラック、ホワイト、グリーン、イエロー、ブラウン、ブルーがあった。いずれも彩度の低い、したがって自己主張しすぎず穏やかに住環境に溶け込むような色展開であった。またそのフォルムは大きく握りやすい把手、同じく大きく掴みやすいつまみ、また円、四角形、直線をベースにしたシンプルで安定した幾何学性が特徴であった。フランク自身がこのサービスにつけたスローガン "Smash the Services. (サービスをうち砕け)"^(註47) は、従来のサービスとも自由自在に組み合わせることができるデザインの汎用性の高さをアピールしている。また、スウェーデン、グスタフスベリ製陶所のコーゲがデザインした汎用食器「プラクティカ」サービスがもっていた、なだらかな丸みや流線型ではなく、むしろドイツ風のより幾何学的な固いフォルムを打ち出した点で、「キルタ」サービスはコーゲらよりも一層北欧モダニズムの根源であるドイツに接近しているといえる。「キルタ」サービスは非常にシンプルなフォルムで、「プラクティカ」サービス等を超えた、より高いレベルでの用途・使い手を選ばない汎用性と普遍性を獲得しているのである。

フランクはまた、コーゲやリンドベリらと違ってデザイナー名が商業の前面に出ることを否とした。「キルタ」サービスの広告にフランクの名が一切表れないことこそ、グスタフスベリ製陶所のコーゲやリンドベリとのモダニズムの違いであった（図42）。また1965年、フランクがディレクターを務めていたヌータヤルヴィ・ガラス制作所では量産品にデザイナー銘を付さない旨を通達する。これらにみるフランクの信念、「デザイナーとは大衆に奉仕するものであり、医者と同じく社会大衆からその仕事を任ねられている。その責任は洵に重い」^(註48) は、ポウルッソンの理念「日常に美を」に大きく影響を受けつつもさらに、デザインそのものが社会にとって重要なのであってデザイナーが誰であるかは問題ではないという社会主義的な方向への発展をみせているといえる。

1956年9月4日、フランクは初めて日本を訪れた。これは

前年にルニング・プライズ^(註49)を受賞した後、アメリカ各地・約30か所においてデザイン・レクチャーや講演会、討論会を行い、フィンランドへの帰路で日本を訪れたのである。1953-1954年にかけてフィンランドへ留学していた藤森健次(1911-1993)がそのアテンドを行い、詳細な記事を残している^(註50)。9月4日から約6週間、東京、鎌倉、京都、岐阜県飛騨地方、名古屋の日本陶器会社(現・株式会社ノリタケ・カンパニー)、そして益子の濱田庄司や鎌倉の北大路魯山人、美濃の加藤土師萌、京都の河井寛次郎らを訪ねた(図43)。そうした著名人たちとの交流にもかかわらず、彼がもっとも熱心に関心を寄せ、カメラに収めたのは市井の人々の生活の様子や漁村・農村風景であった。

1989年、フランクは亡くなるこの年、最後の展覧会をヘルシンキ美術デザイン大学ギャラリーで開催した。「ルニング賞での日本への旅行1956—アジアにおけるひとりの異邦人—(Lunningmatka 1956 “En Barbari I Asien”)」と題したこの展覧会では、一般の人々の生活や農村部の風景写真(図44)ばかりが意図的に選択され、持ち帰った鉄瓶や仮面等と一緒に展示されていたという^(註51)(図45)。そうした中に、カイ・フランクが日本から持ち帰った奇妙かつ重要なオブジェがあって、展覧会のシンボルとなっていたという。日本のどこかで入手したらしい、フジツボが真っ白にこびりついた高20cm程度の汚く古びた、変哲もない蛸壺である(図46)。この蛸壺にフランクがみたものとは、無名の職人が作った無銘の日用品が持つ、年古る重みであった。デザインとはデザイナーが名を残すためにあるのではなく、人々の日常で長く使われ必要とされるためにあるというフランクのデザイン思想が最初の日本訪問で手に入れた日用品に込められ、象徴として使われたことに大きな意味がある。

フランクの2度目の日本訪問は、1958年、工業技術院産業工芸試験所の招聘で行われた。10月6日から16日まで、産業工芸試験所・本所(東京都大田区)で行われたレクチャーでは、ドイツのデザイン運動に影響を受けてはじまったスウェーデンのポウルソンらの「日常に美を」という運動と、ヴィルヘルム・コーゲラグスタフスベリ製陶所の優れた製品、そこから戦争も挟んで20年の遅れをとったフィンランドが戦後の困窮の中で、廉価で機能的な食器デザインを目指した過程が述べられた。また、「(前略)狭いスペースを活用するために積み重ね式のテーブル・セットが生まれフィンランドの特色あるものとなった。私はテーブルのスペースを無駄なく使える四角い皿をデザインし、大変素晴らしいアイデアだと思ったものである。—もっともこれは日本には200年も前からあることを知った。(後略)^(註52)」と述べ、装飾ではなく機能性重視を目指すフィンランド・デザインの理想を語っている。さらにこのレクチャーでは、作品の品評会も行われた。この場でフランクに高く評価されたのが、当時、白山陶器有

限会社・デザイン室に勤務していた森正洋(1927-2005)の「G型醤油さし」である(図47)。「白と茶のどちらも良い。大小あるが、大きい方が用途が広い。例えばサラダ・オイルなど入れるにもよいだろう。しかし、形は小さい方が良い。^(註53)」というフランクのコメントが残っている。この時、森はフランクから「フィンランドに来て仕事をしないか」と誘われたが、「日本でまだ成すべき仕事がたくさんあるから」と辞退したという^(註54)。ちなみにこの醤油さしは、後に1961年、第1回通商産業省グッド・デザイン賞を受賞している。森の食器デザインにはフランクと共通する機能主義的なフォルムが見受けられ、両者の根底に相通じるデザイン感覚があったことは興味深い。

この東京でのレクチャーののち、フランクは加藤達美らとともに九州へ回った。この旅については、加藤達美の「カイ・フランクの日本印象記」(『三彩』1959年1月号)に詳細な記録が残っている。前回の来日と同じく、「(前略)彼が旅行中最も興味を持ったものは、人々の生活、表情などであろう。漁村、農村の人達の日常を見るのが一番楽しい事であったようだ。彼は日中太陽の有る時は、自動車や汽車に乗ることを好まず、歩く事を主張して止まないの、田舎道を一日平均十キロ位づつ歩いた^(註55)」という。九州では、前年にバーナード・リーチが滞在していった小鹿田窯を見学し、13代今泉今右衛門(1926-2001)の工房を見学し、白山陶器有限会社では森は不在であったが、森のデザインを見学し、また気に入っていた唐津焼の関係で12代中里太郎右衛門(1895-1985)の窯を見学している。フランクは白山陶器で文様装飾の必要性について熱弁したり、また近代的な工場をみてフィンランドでの小規模なそれと比較したりしている。

その後、岡山で備前焼の金重陶陽(1896-1967)を訪ねたのち、名古屋、多治見、瀬戸、京都へ旅を続けた。名古屋陶磁器意匠センターのあと、常滑をまわり、多治見の岐阜県陶磁器試験場でも作品批評を行った。そこには元・国立陶磁器試験所の日根野作三(1907-1984)も同席しており、日根野の指導によるものにはおおむね良い評価が与えられたという。また、瀬戸では名古屋工業技術試験所瀬戸分場でも批評会を行っている。なかでも河本五郎(1919-1986)の作品は非常に気に入入り、また彼の人柄にも好感を持ち、楽しい時を過ごしたという。その後、京都へ入り、河井寛次郎に面会したり批評会を行ったりして旅を終えている。

この旅のあいだ、過剰な装飾による「(前略)仕事が多過ぎるとは彼の工場見学や作品批評に最も多く使われた言葉である(後略)^(註56)」、また白山陶器で述べた「(前略)形体は殆んどのもの、醤油注ぎ、土瓶等がかなり美しいのであるが、文様が如何にも感心しない(後略)^(註57)」などのコメントから、終始フランクが気にしていたのは用途と無関係な装飾であったことがわかる。

フランクの最後の日本への旅は1963年8月のことであっ

た。この最後の旅については Noriko Otsuki (大槻倫子) “Kaj Franck and Japan”, *Kaj Frank: Universal Forms, Designmuseum, Helsinki, 2011. P.120-129* に詳しい。最後の来日はアラビア製陶所やヌータヤルヴィ・ガラス制作所の製品が北米市場で好評を博していることを受けて、神奈川、愛知、大阪、兵庫の中小企業らが招聘したものであったという。この来日をアテンドしたのは 1958 年にデンマーク王立芸術アカデミーに JETRO 産業意匠研究員として派遣され、その折にフランクとも知遇を得ていた島崎信(1932-)であった。島崎の印象に残ったのは、フランクの関心が市井の人々の使う道具類にあったことである。鳥が爪楊枝を銜え上げる爪楊枝入れや、蠟で作った食品見本、合羽橋にならぶ日常食器や調理器具、そういったものへの関心の奥に、現実生きる人々の生活や興味への観察・研究が常に潜んでいたのである。

日本を訪れる前にフランクが記したという「日本の工芸品や人生への姿勢がどうしてフィンランドのそれとよく似ているのか不思議である^(註 58)」という問いかけからは、スウェーデンのコーゲやリンドベリとは異なる北欧モダニズムと日本の共通点がみえてくる。高度成長期の日本の農村部にまだ残っていた風景や自然に密着した素朴な生活への共感の根底に、柳宗悦がいうところの「無名の工人」の仕事への愛着があり、それはポウルソンらスウェーデン工芸協会が説いた一般市民の生活に役立つためのより良い製品を、自ら「無名のデザイナー」となって制作するというフランクの理想と重なっていたのである。

フランクはまた、日本の古い文化に潜む、時代を超えるモダニズムにも気がついていった。1987 年、フィンランド教育文化省(所在地: Meritullinkatu 10, Helsinki) 内にフランクと彼の弟子であったインテリア・アーティスト、ラウリ・アンティッラ(1938-)、インダストリアル・デザイナー、オッリ・タミネン(1944-)は「自然科学の石庭(Tieteen Taiteen Kivipuutarha)」をデザインした(図 48)。この庭はフィンランドの様々な場所から集めてきた石と植物、池、砂を組み合わせ、フィンランドの自然をコンセプト的に表現したもので、その石組みには、かつて 1956 年に日本で見、カメラに収めた京都の竜安寺の石庭のイメージ(図 49)が色濃く反映されている。フランクは 16 世紀末にデザインされた日本の石庭の、砂と自然石による人工的で理知的な構成と自然観察や表現哲学に、時代と場所を超える普遍的なモダニズムを見ていた。このフィンランド教育文化省の小さな石の庭は、高度に抽象的・哲学的な日本の伝統的な庭作りへの、フランクのオマージュである。

こうした日本の伝統文化への関心や洞察という視点もまた、コーゲやリンドベリが持ち得なかったフランクだけのものであった。このことは、ある一面では、ポウルソンらが説いてきた伝統文化からモダンを導いてオリジナルで現代的なス

ワイルを築くという考え方に、フランクが忠実であった証ともいえる。こうしたこともまた、フランクが持っていた深化した北欧モダニズムが日本の思想と重なる部分をもっていることを示しているだろう。

おわりに — 北欧モダニズムと日本の民藝、産業デザイン

「(前略) 機械と手、人間と自然、理知と感情、それまでどうしても融和しなかった矛盾するものが見事な一致を見せていた。そして、何よりも人間的なその美しさ。(後略)^(註 59)」一剣持勇がみたスウェーディッシュ・モダンの特徴は、工業製品と美術工芸品の共存にあった。コーゲ、リンドベリ、フランクらの来日は日本の民藝運動の人々にとってよりは、むしろ「日本らしさ」の創出に苦しむ産業デザインの人々にとって大きなインパクトを与えたといえる。

19 世紀にスウェーデンから始まって北欧諸国へ広まり、1950 年代をひとつのピークとする北欧モダニズムは、日常生活をより良く改善するデザインに眼目を置いていた。そのデザイン改良のために実践されたのが、画家や染織デザイン、ガラス・デザイン、陶芸家など多岐にわたるアーティストたちの、分野を超えた産業への参入であった。このことこそ、コーゲやリンドベリが、モダン・デザインの創出に苦しみ、ともすれば欧米製品の模倣へ走りがちに日本へ助言した方法であった。民藝運動の人々と交流を深めたコーゲは、スウェーデン工芸協会が行っていた手工芸保護と市民生活へのデザイン貢献や、アーティストを使って手工芸と工業を結び付け、モダンを造り出すという活動を、柳や濱田らの民藝運動に重ねていたのだともいえるだろう。

また、工業技術院産業工芸試験所はじめ工業デザインや、新たに盛んになってきたクラフト運動、前衛的な陶芸作家らと交流したリンドベリにとっては、こうした新しいアーティスト的な動きが産業界に参加することで日本は模倣のレベルから脱し、世界に誇るデザインを生むことができると信じた。それは、コーゲの考えをさらに進めたものといえる。

一方で、フィンランドのフランクは日本の古い伝統文化や人々の生活の中に残る習慣、日常道具に共通する無名性と普遍性に注目し、自身がスウェーデン近代工芸運動から学んだ市民へのデザインによる社会貢献とデザインの無名性と普遍性に重ね合わせ、深く共鳴した。フランクが共鳴した古い日本文化は、また、柳が説くところの民藝思想が重視したそれと一致するところであった点が、コーゲやリンドベリらと大きく異なるところであった。

以上、3 人の来日を通じて、デザインや作品と、その作者を銘やサインで結びつけることで社会への道義的責任とするスウェーデン、デザインを無名のままにすることでデザイナー自身の社会への自己献身とするフィンランドの相違が、北欧モダニズム思想の中で明確になった。そして、スウェーデンに影響を受け、より社会主義的に思想を深化させたフィンラ

ンドのモダニズムが、その原点「より良き社会へ奉仕するデザイン」に近づくことで、究極的に作品の無銘性や作家の無名性を是とする日本の民藝思想とも共鳴していた、という点を本稿の結論とする。

今後の課題として、スウェーデンやフィンランドでの19世紀末から20世紀におけるデザイン運動の動きをより一層精査するとともに、日本における北欧モダニズムの受容の詳細、(たとえば1955年ヘルシンボリ博覧会への工業技術院産業工芸試験所の参加など)、また20世紀半ばの諸外国のモダニズムと日本、北欧諸国の相互交流とデザイン・思想からの影響関係について、より考察を深めることを課題とする。

謝辞

本稿執筆にあたり、Nationalmuseum (Stockholm, Sweden)、および Nationalmuseum / Moderna Museet Konstmuseet (Stockholm, Sweden) にはヴィルヘルム・コーゲ・アーカイヴの特別閲覧および一部資料の本稿掲載をご許可いただきました。また Arabia Museum (Helsinki, Finland) には現在閲覧ができない Designmuseum (Helsinki, Finland) 所蔵カイ・フランク・アーカイヴについて有益なご助言を賜りました。また個人所蔵家のみなさまには格別のご高配を賜りました。特にここに記して御礼を申し上げます。

本稿は2012年度に公益財団法人鹿島美術財団より助成を受けた課題「カイ・フランクのプロダクト・デザインと民藝運動」の成果のひとつです。

註

註1 ウルフ・ホード・アフ・セーゲルシュタート「四つの国、ひとつのかたち」6-7頁『世界現代工芸展 スカンディナヴィアの工芸』展覧会図録(1978年、東京国立近代美術館・京都国立近代美術館)。

註2 Gregor Paulsson, *Vackrare Vardagsvara*, Svenska Slöjdföreningen, Stockholm, 1919, p.23. なお本書の英訳および解説には Edited and with introductions by Lucy Creagh, Helena Käberg, and Barbara Miller Lane, *Moderun Swedish Design : Three Founding Texts by Uno Åhrén, Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Ellen Key, Sven Markelius, Gregor Paulsson, and Eskil Sundahl*, The Museum of Modern Art, New York, 2008. がある。Helena Käberg による解説 p.59-71 に詳しい。翻訳 P.92-93.

註3 "Be it ever so useful, each man-made thing must, like each beautiful thing in nature, serve its purpose with simplicity and ease, with delicacy and expressivity, or it will not have achieved beauty." *Beauty in the Home*, translated by Anne-Charlotte Harvey. 前掲註二、p.34..

註4 ウルフ・ホード・アフ・セーゲルシュタート/訳:北出美佐子『北欧のデザイン』チャールズ・E・タトル社、1962年、15-16頁。原著は Ulf Hård af Segerstad, *Nordisk Nyttokost*, Nrdisk Rotogravyr, Stockholm, 1962.

註5 <http://www.svenskform.se/> スヴェンスク・フォルムのスローガンが公式に述べられている。

註6 小池新二「北欧の近代工藝」『工芸ニュース』19-6、1951年、7-8頁。

註7 オクセンシアナ家は14世紀まで遡ることができる、王室に連なるスウェーデンの大貴族。また当時、土地所有税の免除を受けるには、領地内に邸宅を設けることが必須であった。この煉瓦工場は人口増加で住宅建設ラッシュのストックホルムへも製品を販売していた。

註8 絡み合う龍を幾何学的に配した装飾文様は Nordiska Stil 「北欧模様」と呼ばれ、1872年のモスクワ万博で初めて登場し、金メダルを獲得している。この時はドラゴンを注ぎ口に擬したポットであった。これら一連の製品はアイアン・ストーン ironstone と呼ぶ陶器製。これは陶土に白色粘土やフリットを加えて硬度を改善させたもので、イギリスで開発され、銅版転写製品のボディとして頻繁に使用されている。また、デザインは画家でスウェーデン芸術アカデミーの教授であったアーギュスト・マルメストレム(1829-1901)が担当していた。彼は北欧神話や歴史に画題を求めることが多かったほか、グスタフスベリ製陶所のテーブルウェアにイラストレーションを提供していた。題材となっているノルウェイ王国については、1814年以降スウェーデン王国と同君連合にあり、1905年の独立まで実質上その支配下にあった。

註9 Jennifer Hawkins Opie, *Scandinavia Ceramics & Glass in the Twentieth Century*, V&A publications, 1989. p106.

註10 小川信子・藤井恵美『スウェーデン 陶器の町の歩み 一具スターブスベリィの保存と再生』、ドメス出版、2006年、62頁。本書の前半は、グスタフスベリ製陶所のあゆみがコンパクトに概観されている。

註11 2012年9月にグスタフスベリ陶磁美術館(グスタフスベリ)で開催された展覧会「Gustavsbergs Studio Aesthetic Laboratory」解説パネルに紹介された文章。具体的な出典は不明である。

註12 リンドベリは他の陶芸家が作った作品で気に入ったものがあれば、自分のサインを入れることも行なった、というカーリン・ビョルクヴィスト

の証言がある。

註 13 例えばビング・オ・グレンダール製陶所などで1930年代作に比定されるミニチュア陶磁がある。ただし、北欧のいろいろな場所でミニチュア制作が盛んになるのは1950年代である。

註 14 濱田青陵『考古遊記』(刀江書房、1930年)32-63頁。

註 15 前掲註15、99-137頁。

註 16 式場隆三郎「スカンセンの一夜」『工藝』第70号、1939年、21頁。

註 17 浅野長量ほか編集、柳宗悦著『柳宗悦全集』著作編第21巻上、筑摩書房、1989年、596頁。

註 18 『民藝』第58号、日本民藝協会、1957年に掲載の紹介記事。27頁。

註 19 "Paradpjas av keramik använd som nyttosakijapanskt hem (日本家庭で日常に使われている陶器のパレード)", *Svenska Dagbladet* 紙1952年8月19日付記事。これは『毎日新聞』1952年8月21日付で柳宗悦の執筆した記事「国際工芸家会議」内にある「(前略)それに我々が持参したフィルムと着色幻灯とは圧倒的な人気を呼び、四、五回も繰り返して映写会を開かねばならぬほどでした。これは東洋が如何に陶器や染織で優れた伝統を持っているかを語るよい道でした。これは評判になり求められてまたロンドンでも北欧でも会を開かねばならぬことになりました。(後略)」とある、そのフィルムとスライドのことであろう。上記新聞記事はダーティントン・ホール・トラスト、ピーター・コックス編/監訳・藤田治彦『ダーティントン国際工芸家会議報告書—陶芸と染織:1952年』思文閣出版、2003年、547頁に掲載。

註 20 ダーティントン・ホール・トラスト&ピーター・コックス編、藤田治彦監訳『ダーティントン国際工芸家会議報告書—陶芸と染織:1952年—』思文閣出版、2003年、102-108頁。

註 21 「座談 北欧の工芸」前掲註19、19頁。

註 22 前掲註18、196頁。

註 23 「ダンテの地獄篇を想う 大谷と陶藝家コーゲ氏 山水画その儘の風情に満足」『下野新聞』1956年5月27日付記事。

註 24 "Wilhelm Kåge i Japan", *FORM*, Svenska Slöjdföreningens, 1956, Oct. issue. p.258.

註 25 ウィルヘルム・コーゲ(中尾信訳)「日本の陶器村」前掲註58、17頁。

註 26 前掲註25 p.258.

註 27 前掲註25 p.258.

註 28 剣持勇「ジャパニーズ・モダンか、ジャポニカ・スタイルか—輸出工芸の二つの道—」『工藝ニュース』22-9、工業技術院産業工芸試験所編、1954年、6頁。

註 29 前掲註25 p.258.

註 30 Gustavsberg : Porcelainet • Fabriken • Konstnärerna, Gösta Arvidsson, Norstedts, Stockholm, 2007. P.299. ヴァイスフェルトはバーナード・リーチの著作等を見て懸命に工夫してみたという。

註 31 「スエーデン展」『工藝ニュース』25-9、1957年。2-4頁。ここでは、こうした商業的な百貨店の催しが「戦前の舶来品輸入の、形を変えた商業政策ではないか」「すでに起こりつつあるイミテーションの元十な禁止でなければならない」など、批判的・警句的な文言もみられる。

註 32 Kurt Ekholm "Japansk Form". 新聞掲載記事であるが、新聞名は不明である。1958年1月25日付。リョスカ工芸博物館(ヨテボリ)での展示

紹介記事。

註 33 加藤達美「スティグ・リンドバーク」『工藝ニュース』27-10、工業技術院産業工芸試験所編、1959年、5頁。

註 34 前掲註34 5頁。

註 35 前掲註35 5頁。

註 36 柳宗悦『民藝とは何か』昭和書房、1941年、講談社文庫へ再録、2006年、64頁。

註 37 芳武茂介「カイ・フランク アラビア製陶所チーフ・デザイナー」『工藝ニュース』39-3、工業技術院産業工芸試験所編、1971年、8頁。

註 38 前掲註34 4頁。

註 39 ギセラ・エロン著、本郷若子訳『スティグ・リンドベリ作品集』ブチグラフィック、2004年、179頁。原著 Gisela Eronn, *Tusenkonstnären STIG LINDBERG*, Bokförlaget Prisma, Sweden, 2003. リンドベリの日本での感想、模造問題についてはFORM誌1960年に記事掲載とのことだが、筆者未確認。また『工藝ニュース』37-3、工業技術院産業工芸試験所編、1969年に田中久訳で「日本の模造問題を巡って」として掲載とのこと。今後の調査課題である。

註 40 前掲註40、179頁。

註 41 森仁史監修『産業工芸試験所30年史 工業技術院産業工芸試験所』叢書・近代日本のデザイン29、ゆまに書房、2010年(『産業工芸試験所30年史』(工業技術院産業工芸試験所、1960年)を再録)81頁。

註 42 「模倣に対する見解」『工藝ニュース』29-8、工業技術院産業工芸試験所編、1961年、2頁。

註 43 前掲註34 6頁。

註 44 「外人意匠専門家招へい計画15年」『工藝ニュース』39-3、工業技術院産業工芸試験所編、1971年、2頁。

註 45 Susann Vihma and Tapio Yli-Viikari "Kilta, Teema, and Variations", Marianne Aav et al., *ARABIA: Ceramics, Art, Industry*, Designmuseum, Helsinki, 2009. P.148-150. また、カイ・フランクの経歴については本書とともに Ed. by Taideteollisuusmuseum, *Kaj Franck: Muotoilija/Formgivare/Designer*, Helsinki, 1992. と *Kaj Franck: Universal Forms*, Designmuseum, Helsinki, 2011. に詳しい。

註 46 *Kaj Franck: Universal Forms*, Designmuseum, Helsinki, 2011. p.75-77. また、Marianne Aav et al., *Arabia: Ceramics, Art, Industry*, Designmuseum, Helsinki, 2009. p.148-150.

註 47 タピオ・ウリ・ヴィーカリ「フィンランドのデザイナー、カイ・フランクと民藝の心」、展覧会図録『北欧のスタイリッシュ・デザイナー—フィンランドのアラビア窯』(滋賀県陶芸の森陶芸館ほか、2005-2006)160-161頁。このスローガンは一般的によく知られたものであるが、「フィンランドのデザイナー、カイ・フランクと民藝の心」によれば初出は雑誌 *Kaunis Koti* (美の探究)1949年に掲載されているフランク自身のエッセイという。本エッセイは筆者未確認、今後の課題である。

註 48 藤森健次「フィンランドのデザイナー カイ・フランク」『三彩』1959年1月号、27頁。

註 49 ルニング・プライズはデンマークの銀食器メーカー、ジョージ・ゼンセンのNYエージェンシーであったフレデリック・ルニングによって創設された賞。1951年から1970年にかけて2年に1回、優れたスカンディナヴィアのデザイナーへ贈られた。当時この賞はデザイン界のノーベル賞

に例えられるほどのインパクトを持っていた。詳しい経緯、受賞者は *The Lunning Prize*, Nationalmuseum, Stockholm, 1986 を参照。

註 50 藤森健次「カイ・フランクと共に歩いて」『工芸ニュース』24 - 9、工業技術院産業工芸試験所編、1956 年、27 - 28 頁。

註 51 前掲註 48 162 - 163 頁。

註 52 「カイ・フランク デザイン講習会報告」『工芸ニュース』26 - 10、工業技術院産業工芸試験所編、1958 年、8 頁。

註 53 前掲註 53 16 頁。

註 54 森正洋を語り・伝える会著『森正洋の言葉。デザインの言葉。』美術出版社、2012 年。229 頁。同書には、1961 年、スウェーデンへ立寄った際にグスタフスベリ製陶所のリンドベリと会い、「日本人には、工場など見せないと聞いてた（ママ）がそうではなかった。彼は私のデザインしたものをいくつも持っていて、自ら工場の中でもどこでも案内してくれた。彼も関わっていたコンストファック（ストックホルムの美術学校）でスライド・レクチャーもやった」と語っている森の言葉もある。231 頁。

註 55 加藤達美「カイ・フランクの日本印象記」『三彩』1959 年 1 月号、35 頁。

註 56 芳武茂介「カイ・フランクと共に中京と京都の旅」『工芸ニュース』27 - 1、工業技術院産業工芸試験所編、1959 年、13 頁。

註 57 前掲註 56 36 頁。

註 58 Noriko Otsuki (大槻倫子), Kaj Franck and Japan, *Kaj Franck: Universal Forms*, Designmuseum, Helsinki, 2011. P.129

註 59 前掲註 29 4 頁。

掲載図版クレジット

図 1 Edited and with introductions by Lucy Creagh, Helena Kåberg, and Barbara Miller Lane, *Moderun Swedish Design : Three Founding Texts by Uno Åhrén, Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Ellen Key, Sven Markelius, Gregor Paulsson, and Eskil Sundahl*, The Museum of Modern Art, New York, 2008.p.64 より転載。

図 2 Jennifer Hawkins Opie, *Scandinavia Ceramics & Glass in the Twentieth Century*, V&A publications, 1989. P.98 より転載。

図 3 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 4 Gregor Paulsson, *Vackrare Vardagsvara*, Svenska Slöjdföreningens, 1919, p.46 より転載。

図 5 Wilhelm Kåge: *Gustavsberg, Retrospectiv Utställning (April.17-May14)*, Nationalmuseum, Stockholm, 1953. P.10 より転載。

図 6 Arthur Hald, *Gustavsberg*, Atlantis, Stockholm, 1991. 図版Ⅲを転載。

図 7 ヴァルター・グロビウス著、宮島久雄訳『バウハウス工房の新製品』バウハウス叢書 7、中央公論出版社、1991 年、110 頁より転載。

図 8 Gösta Arvidsson, *Gustavsberg : Porcelain - Fabriken - Konstnärerna*, Norstedts, Stockholm, 2007. p.203 より転載。

図 9 個人蔵、筆者撮影

図 10 筆者撮影

図 11 グスタフスベリ陶磁美術館蔵、筆者撮影

図 12 グスタフスベリ陶磁美術館蔵、筆者撮影

図 13 グスタフスベリ陶磁美術館蔵、筆者撮影

図 14 グスタフスベリ陶磁美術館蔵、筆者撮影

図 15 Gösta Arvidsson, *Gustavsberg : Porcelain - Fabriken - Konstnärerna*, Norstedts, Stockholm, 2007. p.267 より転載。

図 16 Karin Linder, *Stig Lindberg -en fri konstnär till industrins tjänst*, Nationalmuseum, Stockholm, 2006. p.77 より転載。

図 17 Gösta Arvidsson, *Gustavsberg : Porcelain - Fabriken - Konstnärerna*, Norstedts, Stockholm, 2007. p.291 より転載。

図 18 Ulf Hård av Segerstad, *Berndt Friberg Keramiker*, Nornisk Rotogravyr, Stockholm, 1964. P.28 より転載。

図 19 Arthur Hald and Marianne Landqvist, *Berndt Friberg : Stengods Gustavsberg*, Keramiskt Centrum, 1979. P.20 より転載。

図 20 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 21 筆者撮影

図 22 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 23 『民藝』第 58 号、日本民藝協会、1957 年、27 頁より転載。

図 24 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 25 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 26 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm. Photographer : Anna Riwkin, 1956. (C) FORM.

図 27 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 28 『毎日新聞』1956 年 4 月 18 日付記事。(C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 29 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 30 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 31 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 33 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 34 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 35 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 36 "Japansk Vardag på NK (日本の日用品が NK デパートに)", *DAGENS NYHETER* 紙, 1957 年 10 月 22 日付記事。(C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 37 Kurt Ekholm, "Japansk Form", 新聞掲載記事であるが、新聞名は不明。1958 年 1 月 25 日付。(C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 38 『民藝』第 58 号、日本民藝協会、1957 年、31 頁より転載。

図 39 (C)Gustavsbergssamlingen / Nationalmuseum, Stockholm.

図 40 *FORM*, 1953 年 5 月号 裏表紙広告

図 41 *Kaj Franck : Universal Forms*, Designmuseum, Helsinki, 2011. P.79 より転載。

図 42 Päivi Jantunen, *Kaj & Franck: Esineitä ja lähikuvia*, wsoy, 2011. P.21 より転載。

図 43 *Kaj Franck : Universal Forms*, Designmuseum, Helsinki, 2011. P.25 より転載。

図 44 *Kaj Franck : Universal Forms*, Designmuseum, Helsinki, 2011. P.125 より転載。

図 45 展覧会図録『北欧のスタイリッシュ・デザイナー—フィンランドのアラビア窯』（滋賀県陶芸の森陶芸館ほか、2005-2006）163 頁より転載。

図 46 展覧会図録『北欧のスタイリッシュ・デザイン—フィンランドのア
ラビア窯』(滋賀県陶芸の森陶芸館ほか、2005-2006) 164 頁より転載。

図 47 展覧会図録『森正洋陶磁デザイン』展 (愛知県陶磁資料館、1997 年)
7 頁より転載。

図 48 筆者撮影

図 49 Ed. by Taideteollisuusmuseo, *Kaj Franck : Muotoilija/Formgivare/
Designer*, Helsinki, 1992. P.308-309 より転載。



図1 陶磁器の展示 「一般市民の生活」展、リリエヴァルクス・ギャラリー、ストックホルム、1917年



図2 「ノルディスカ・スタイル」の把手付長頸瓶、1872年、グスタフスベリ陶磁美術館蔵



図3 グスタフ6世アドルフ国王（左）とヴィルヘルム・コーゲ（右）。左端にグスタフスベリ製陶所のマネージング・ディレクターであったヒヤルマー・オルソン。国立美術館でのコーゲ回顧展にて、1953年撮影。

"Fr.Vä VD : Hjalmar Olson, Kung Gustav VI Adolf samt Wilhelm Kåge på Nationalmuseum, 1953."



図4 「リリエ・ブロー（青いユリ）」サービス、1917年、グスタフスベリ製陶所（デザイン：ヴィルヘルム・コーゲ）



図5 KA-Model, 1925年、「アール・デコ博覧会」グランプリ受賞、グスタフスベリ製陶所
(デザイン: ヴィルヘルム・コーク)



図6 「プラクティカ」サービス (「ウィークエンド」モデル)、1933年、グスタフスベリ製陶所、
(デザイン: ヴィルヘルム・コーク)



図7 オットー・リンディッヒとボーグラーによる量産コーヒーセット、パウハウス、ドイツ、1923年



図8 ヴェース、「アルゲンタ」シリーズ
1930年-1950年代、緑釉に銀箔象嵌、陶器、
グスタフスベリ製陶所（デザイン：ヴィルヘルム・コーゲ）



図8 ヴェース、グンナー・ニールンド、レルストランド製陶所、
1940年代、鉄釉、陶器、個人蔵



図10 旧「G-Studio」入口（2012年撮影）ドアの両脇の陶パネルはスティグ・リンドベリ作。



図11 ヴェース、「シュレア」シリーズ、1940年代、マット釉、陶器



図12 ボウル、「ファルスタ」シリーズ、1952年、陶器



図13 ボウル、「ファルスタ」シリーズ、1950年代、陶器



図13 ボウルの内面部分 「油滴」「曜変」を意識したといわれる斑が一面に広がっている（外面は鈎窯を意識した青釉）



図14 陶彫「Drakvalper (Dragon Puppies)」シリーズ、1940年代、
褐釉 中国の龍にインスパイアされたシリーズ。



図15 耐熱陶器製テーブル・ウェア「テルマ」シリーズ、1955年、グスタフスベリ製陶所
(デザイン：スティグ・リンドベリ)



図16 「ベルツ」サービス、1960年、グスタフスベリ製陶所（デザイン：スティグ・リンドベリ）



図17 陶彫、スティグ・リンドベリ、1940年代、陶

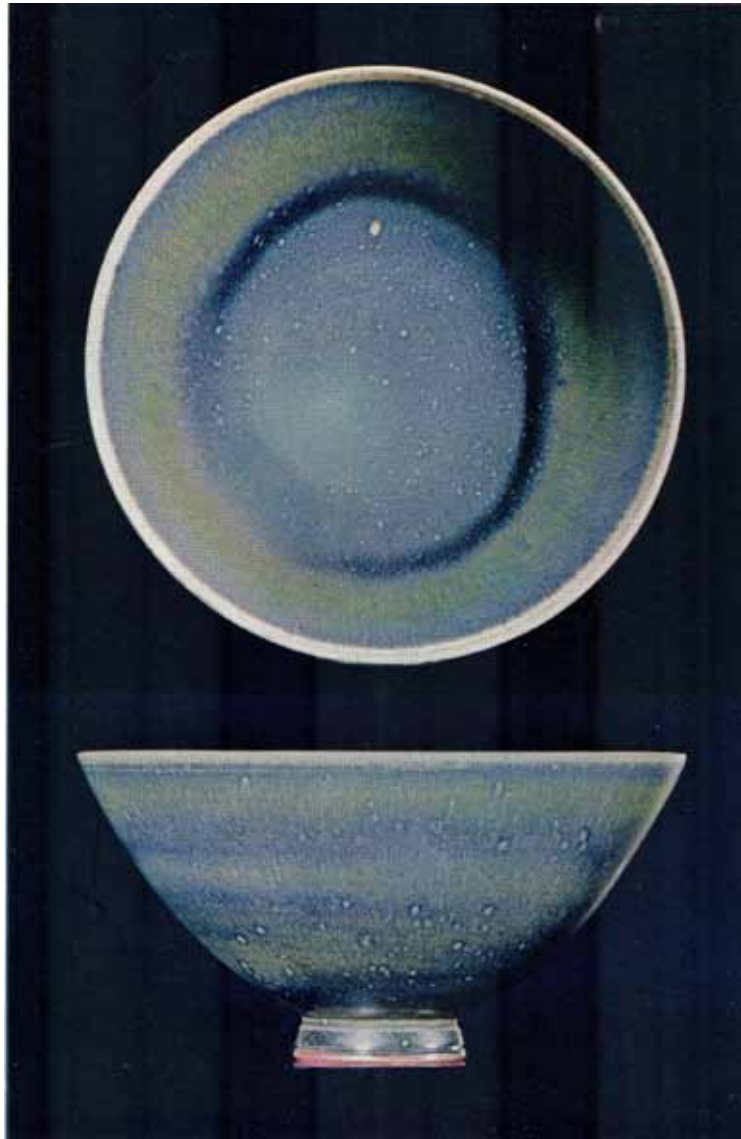


図18 ボウル（上：内面部分、下：側面部分）ベルント・フリーベリ、1940年代、陶器



図19 ミニチュア陶器、ベルント・フリーベリ、1970年代
(フリーベリ自身の手)

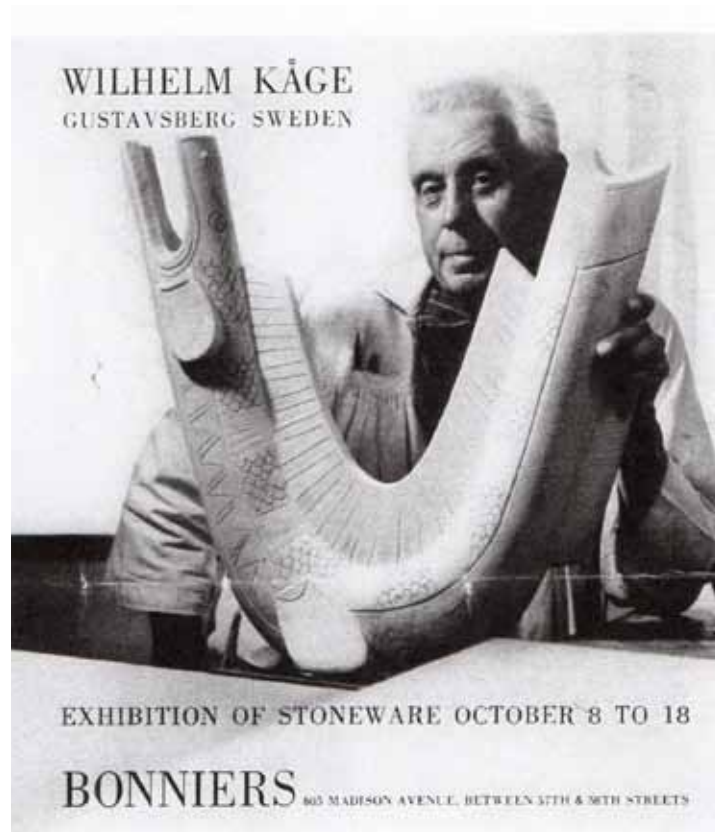


図20 ギャラリー「ボニエールス」(New York)で行われたヴィルヘルム・コーゲの個展案内、1958年



図21 小作農たちの長屋(19世紀、移築) スカンセン野外博物館(2012年撮影)
左に座っているスカーフの女性は、当時の農民女性に扮装して当時の手仕事をパフォーマンスしている。

Paradpjäsa av keramik använd
som nytto sak i japanskt hem



Dr R. Shikiba, professor S. Yanagi och konstnären S. Hamada
diskuterar konsthantverk med keramikern Wilhelm Käge.

図22 Svenska Dagbladet 紙、1952年8月19日付記事より。
向かって左から式場隆三郎、柳宗悦、濱田庄司、ヴィルヘルム・コーゲ。



図23 『民藝』第58号（日本民藝協会、1957年）27頁に掲載の図。ヴィルヘルム・コーゲの「ファルスタ」
シリーズ2点、1940-50年代。



図 24 濱田庄司夫妻、益子にて、1956 年撮影
"Japanresan 1956 (maj) Shosi Hamada i Mashiko / Hamada och Narvi"



図 25 濱田庄司邸にて、1956 年撮影。
"Japanresan 1956 (maj) / Sakuma - Mashiko"



図 26 向かって左よりヴィルヘルム・コーゲ、濱田庄司。 1956 年撮影。
濱田の得意とした釉の流し掛けに挑戦している場面。
"Japanesan 1956 (maj) / Kåge och Shosi Hamada i Mashiko" Foto : Anna Riwkin



図 27 日本民藝館（東京都目黒区駒場）を訪れたヴィルヘルム・コーゲ（向かって左より3人目）
コーゲの後ろには濱田庄司が写っている。

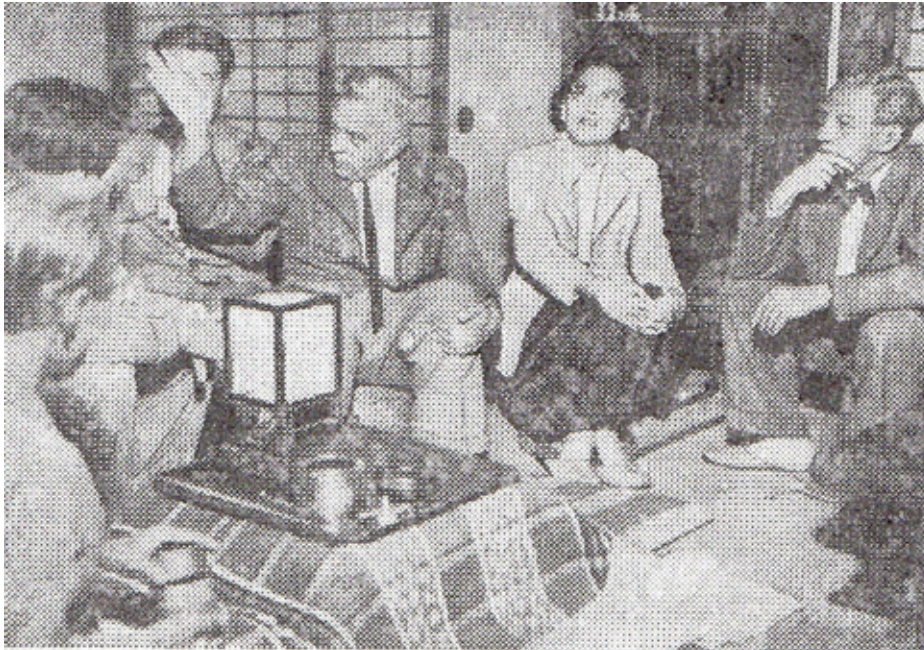


図 28 『毎日新聞』1956年4月18日付記事「陶芸を語る一刻 コーゲ氏、河井寛次郎氏を訪問」より。
向かって左から4人目、右手を挙げている人物がヴィルヘルム・コーゲ。右端は恐らく、同伴していた
Stockholm Tidningen 紙主幹のグスタフ・ネストローム（YMCA 日本観光団長）。



図 29 陶器を運ぶ職人の姿、兵庫県丹波付近にて、1956 年撮影。
"Japanresan 1956 / Tamba / Funaki"



図 30 秩父宮妃殿下と歓談するヴィルヘルム・コーグ（中央）、1956 年 5 月 2 日撮影。
"Japanresan 2 maj 1956 / Tokyo; Prinsessan Chichibu / foto : Asahi Shimbun Newspaper Co Tokyo, Japan"



図 31 剣持勇（向かって左）とヴィルヘルム・コグ、1956 年撮影。
"Japanresan 1956 / Kenmochi inredningsarkitekt och affär."



図 32 登り窯の様子、益子にて、1956 年撮影。
"Japansk Ugn"



図33 ヴィルヘルム・コーゲ（中央で色絵鉢を手にする）を囲むグスタフスベリ製陶所のメンバー。手前、眼鏡をかけた人物がスティグ・リンドベリ。コーゲのオフィスにて、1957年撮影。



図34 向かって左より、ベルント・フリーベリ、ひとりとんで眼鏡の人物がスティグ・リンドベリ。画面に写る陶器類には河井寛次郎や濱田庄司の作品と思われる瓶がある。1957年撮影。
"Kåge visa japanskt på fjällgatan. Bernt Friberg, Lisa Larsson, Karin Björqvist m.fl.1957."



図 35 ヴィルヘルム・コーゲの日本土産を見るグスタフスベリ製陶所のメンバーたち。向かって左橋の女性はリサ・ラルション、その奥にみえる女性はカーリン・ビョルクヴィスト。1957年撮影。

"Kåge visar sina Hamadavaser för kollegorna vid Gustavsberg efter Japanresan 1956."



図 36 DAGENS NYHETER 紙、1957年10月22日付記事より。

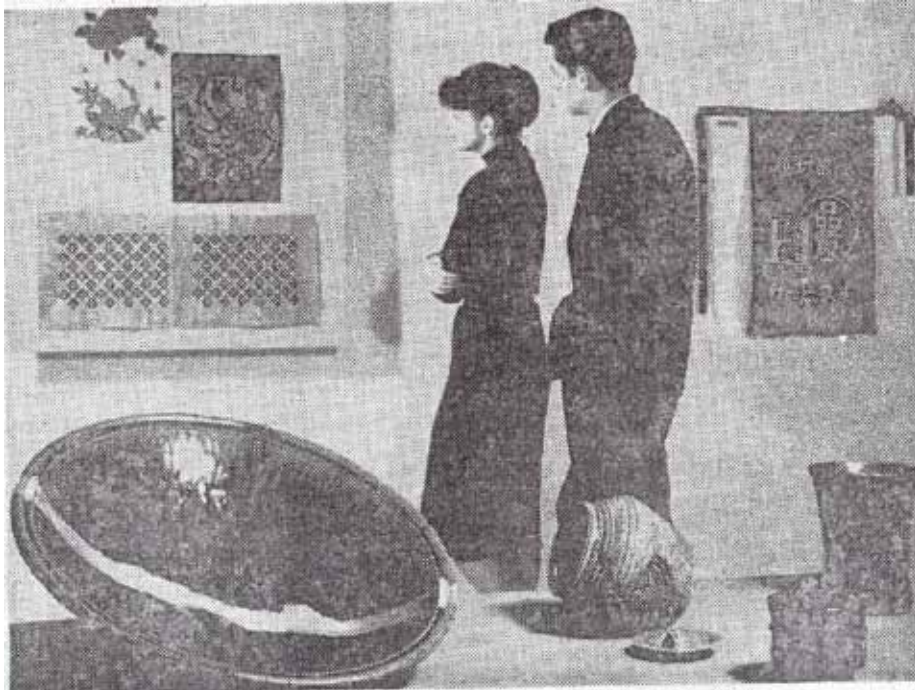


図 37 掲載紙名不明、1958年1月25日付記事より。リョスカ工芸博物館での「日本のかたち」展示風景。手前の大きい皿は濱田庄司の作品。



図 38
上段左の角皿はスティグ・リンドベリの
アート・ピース「ドミノ」シリーズ（1955年
- 79年）。

Japan resa

Ringa ang. Gardelius ^{onstymen 23 jan} ^{Hamade + boket}
 " " " SOETSU Yanagi
 " " " YUKI
 " " " Plummer.
 Betany Hotel
 Kyoto Hotel. Mote Onsdag ~~Sat~~ Torsdag
 Takaya Imperial Hotel onsdag
 Maaila Hotel Maaila mäte Torsdag 1230
 FUKUOKA Hakata Imperial Hotel
 mäte Onsdag. 1230
 Beppu " Fredag
 Hirasakimura " Torsdag
 Nagayo Torsdag
 " West. Torsdag
 Kyoto - Soelle. Torsdag
 Nera Hotel Torsdag 1230

KYUSHU } Beranda
 KYOTO } Keramikens
 KANAZAWA } center

KENKICHI TOMIMOTO. Keramikker.

ISAMU KEMMOCHI arkitekt. chief of the design Division of
 Rokkakudo kempeki i Kyoto } the Industrial Art Institute

Sutemi Hariguchi framstävande arkitekt

* Takumi Craft Shop Ginya Nishi Chuo-ku Takaya (Yamaguchi)
 Kanjiso Kawai. Kenkichi Tomimoto Kyoto

Michitada Funaki m. son: Fujina. K

Shoji Hamada. Masuko. Tochigi-Ken (TOCHIGI-KEN)

Government Industrial Research Institute Nagoya

1228 Toshiga Kato-Ku, Nagoya, Japan

Father of Pottery

in Japan

"Teshimaki" black "Shino" white crackled. KI-SETO light yellow
 or " " brown

"ORIBE" green KO-SETO brownish black

OFUKE running glaze of yellow m.m.

ISETAN Yamada i Tokyo

KOSAKU KASAJIMA. Kyodo Trading Co. Tokyo.

図 39 グスタフスベリ製陶所内のヴィルヘルム・コーゲのオフィスに残されていたドキュメント (部分)。

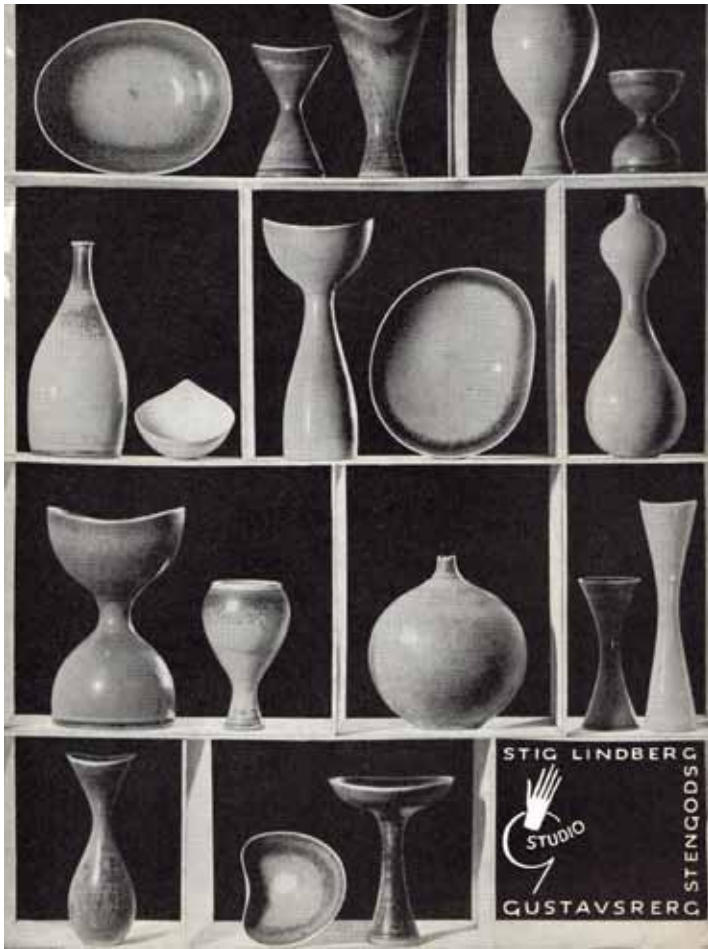


図40 スティグ・リンドベリのアート・ポタリーの広告、1950年代（グスタフスベリ製陶所）



図41 「キルタ」サービス、1953年、アラビア製陶所（デザイン：カイ・フランク）



図 42 「キルタ」サービスの広告、1950年代（アラビア製陶所）

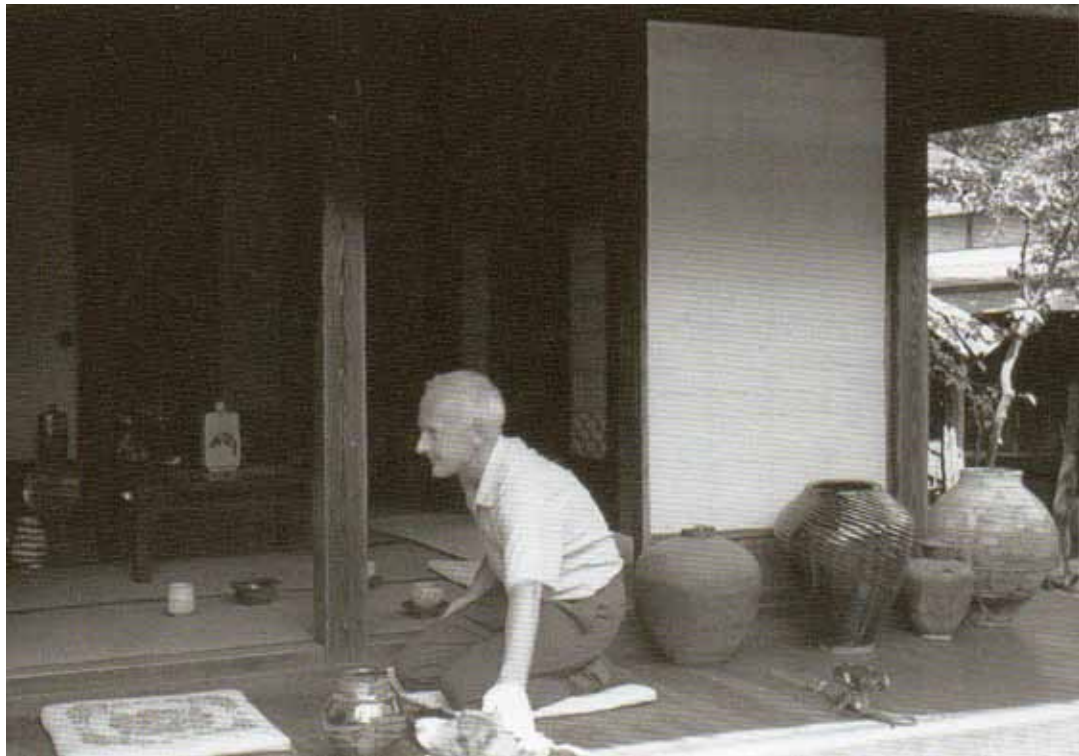


図 43 1956年に日本を訪れた時のカイ・フランク。益子の濱田庄司邸かと思われる。



図 44 1956 年来日時の写真の一部。岐阜県飛騨・高山地方を訪れた際の写真とみられる。



図 45 「ルニグ賞での日本への旅行 1956 —アジアにおけるひとりの異邦人—」 展会場風景



図 46 「ルニグ賞での日本への旅行 1956 —アジアにおけるひとりの異邦人—」 会場風景
件の蝋壺が右手に見える。この蝋壺は2011年の生誕100年回顧展「Kaj Frank : Universal Forms」
(Designmuseum, Helsinki) でも展示されていた。



図 47 G型醤油さし、1958年、白山陶器株式会社（デザイン：森正洋）



図 48-1 「自然科学の石庭」(フィンランド教育文化省、ヘルシンキ) 中央部分



図 48-2 「自然科学の石庭」(フィンランド教育文化省、ヘルシンキ) このほか、さまざまな種類の石を組み合わせせた柱状のモニュメントやベンチなどが中庭に散在する。



図 49-1 1956 年の来日時に京都で撮影した石庭。竜安寺と思われる。



図 49-2 1956 年の来日時に京都で撮影した石庭。同じく竜安寺と思われる。

