

ベルント・フリーベリの陶芸

Berndt Friberg and His Work

長久智子

(愛知県陶磁美術館 学芸員)

Tomoko Nagahisa

スウェーデンの陶芸作家ベルント・フリーベリ (Berndt Friberg, 1899-1981) (図1) の作品がはじめて日本に紹介されたのは、ちょうどデンマークやスウェーデン、フィンランドといった北欧諸国が輸出していた生活用品や室内家具のデザイン—「スカンジナビアン・デザイン」が欧米諸国で注目を集めていた 1950 年代中頃のことである (註1)。日本は国立の工業デザイン研究機関であった通商産業省工業技術院産業工芸試験所 (以下「産業工芸試験所」と略す) や、同じく公的機関である海外貿易振興会 (JETRO) などが、これら北欧の国々へ「意匠研究員」を派遣し、また積極的に現地を視察していた。そのなかで陶磁デザインや陶芸作品もつぶさに報告され、あるいは小品が参考品として蒐集され、同時代の日本の人々の目に触れ、大いに刺激を与えてもいたのである。

フリーベリの作品はどのように日本人の眼に映ったのだろうか。産業工芸試験所の意匠部長であった芳武茂介 (1909-1993) は、1957-1958 (昭和 32-33) 年にかけてじっくりとフィンランド、デンマーク、スウェーデンのデザインを視察した。スウェーデンの首都ストックホルムにある老舗百貨店「ノルディスカ・コンパニエ (通称「NK: エヌコー」) を訪れた芳武の目的は「…まずグスタブスベルグのフリット釉、ベント・フリボーグ氏の作品 (ママ。註2)」であった。極めて薄い胎、繊細な釉調、轆轤挽きの気配を感じさせない端正な造形を、芳武は「…日本の陶磁器界に嘗て見たことがない異質乍ら、甚だ親近感に満ちている。(註3)」と形容している。

本稿は今日もなお、戦後スウェーデン陶芸の中でとりわけ高い評価を受けているフリーベリの陶芸を概観し、個性の所在とその意義を考察するものである。

1 経歴

1 - 1 轆轤工フリーベリ

フリーベリは 1899 年 1 月 1 日、スウェーデン南部のヘガネスで生まれた。曾祖父、祖父そして叔父も陶工であり、自然な流れとしてフリーベリもまた 13 歳からヘガネス製陶所で働き始めたという。そこで蹴り轆轤を使い、ベンチに座っての流れ作業で塩釉陶器を製作していた (註4) (図2)。後年、1937 年にフリーベリはグスタフスベリ製陶所で高さ

75cm・重さ 45kg の巨大な壺を轆轤で挽き上げている（図 3、図 4）が、彼の類い稀な轆轤技術というものはこの若い時代の研鑽の賜物だった。彼の経歴を辿ってゆくと、その後 18 歳でヘガネス製陶所を出たのち、デンマークで 1 年ほど過ごし、また、スウェーデンのスコーネやヴィスビーの製陶所で転々と働いていたという。

1 - 2 グスタフスベリ製陶所での陶芸活動

1934 年 3 月 12 日、35 歳のフリーベリは、大製陶所であるグスタフスベリ製陶所へ入る。これが彼の長い陶工人生における最大の転機となった。当時のスウェーデンを代表するアート・ディレクターであったヴィルヘルム・コーゲ（Wilhelm Kåge, 1889-1960）の陶芸作品を挽く轆轤師として、コーゲのデザインするエキセントリックなアート・ポタリー・シリーズ《アルゲンタ》（図 3）や《ファシュタ》などを製作している。

そうした轆轤職人フリーベリに大きな衝撃を与えたのは、もうひとつのスウェーデンを代表する製陶所・レルストランドの陶芸家でありデザイナーであったグナル・ニールンド（Gunnar Nylund, 1904-1989）のストーンウェア作品であった。ニールンドはスウェーデン人画家の父とデンマーク人陶芸家の母の下に生まれ、デンマークの大製陶所ビング・オー・グレンダールで働いたのち、釉薬化学者ナタリー・クレブス（Nathalie Krebs, 1895-1978）とともに中量生産のスタジオ・ファクトリー「サクスポ（Saxbo Stentøj, 1930-1968）」を立ち上げた。ところが直後にスウェーデンの大製陶所レルストランドへアート・ディレクターとして招聘され、その後はレルストランドで主に活動を行っていた人物である。フリーベリは 1930 年代にスウェーデン南部の都市ヘルシンボリでニールンドのストーンウェア作品に出会ったという。ニールンドのストーンウェアは、シャモット（粘土を焼成し粉碎したもの）を素地に混ぜること、窯変が現れるマット気味の高火度釉を多用していた。また沈むような暗色の釉調、重く焼き締まった胎土、安定感のあるフォルムといった要素は、20 世紀前半に東洋古陶磁のフォルムと釉を研究し、再解釈していったデンマーク陶芸の伝統の延長線上におくことができるスタイルである（図 5）。同時にこれらの要素は後年のフリーベリ自身のストーンウェア作品にも明らかに見て取ることができるのであり、後述する直接的な東洋古陶磁の影響とともにフリーベリの陶芸の大きな基盤となっているのである。

フリーベリの優れた轆轤技術とこのデンマーク陶芸ゆずりの釉薬調合の熱意は、やがてグスタフスベリ製陶所の幹部の理解と支持を得、1941 年、アーティストとして自分の名前でストーンウェア作品をストックホルム市内のグスタフスベリ製陶所ギャラリーで展示することを許された。それはまた巨大企業のヒエラルキーの中で、土にまみれる作業服姿の「職人」から、独立スタジオを持って自由に創作活動を行う、ネクタイを締めた「アーティスト」への大きな飛躍でもあった。この展示を皮切りにフリーベリはグスタフスベリ製陶所内の美術部門「G-Studio（ジー・スタジオ）」で、コーゲやスティーン・グ・リンドベリ（Stig

Lindberg, 1916-1982) らと共に中心を担う陶芸家となっていたのである。

コーゲ、リンドベリが陶芸作品もさりながら数多くの陶磁器デザインを手掛けていたのとは異なって、フリーベリは純粋に陶芸活動に専念していた。またこの時期から他の製陶所の陶芸作家や、中国陶磁研究者、コレクターといった人々との人間関係も築かれていったようである。その上、当時のスウェーデン国王グスタフ6世アドルフ (Gustav VI Adolf, 1882-1973) は彼自身が優れた考古学者でもあり、またとりわけ中国古陶磁の研究と蒐集に熱意を注いでいた人物であった。そうした国王の中国古陶磁コレクションを管理していたのが、中国古陶磁研究者・考古学者ニルス・パルムグレン (Nils Palmgren, 1890-1955) である。パルムグレンは1930年代に中国各地の窯址を実地調査し、宋時代を中心とした陶片を採集していた。それら陶片の整理、またそれらに使用されている釉薬の科学的調査や研究はコーゲ率いるグスタフスベリ製陶所の多大な協力のもと、国王の指示で行われている (註5)。このような恵まれた研究環境のもと、フリーベリは古陶磁に使用された様々なフォルムや釉薬を知り、それらをもとに自身の陶芸を前進させていったのである。

II 釉薬とフォルム

II - 1 釉薬

フリーベリには「黒い本」と呼ばれる秘密の釉薬調合ノートがあり、そこには1920年代中頃から研究し書き溜めたデータが載っていたという (註6)。フリーベリはグスタフスベリ製陶所での恵まれた環境のもと、鉄や銅、コバルトといった一般的な酸化金属だけではなく、ウランやチタンといった希少金属も呈色剤として釉薬に使用していた。マットでかつ釉の表面に兎の毛のような細かい筋が幾筋も浮かび出る、いわゆる「禾目」—中国で「兎毫」と呼ばれる窯変の出る釉は、ことに多くの作品にみることができる (図6)。これらの窯変釉は、1930年代から1950年代にかけてデンマークのサクスポ (図7) やパルシュス工房といったスタジオ・ファクトリーでさまざまに試みられていたもので、ニールンドの好んだものでもあった。フリーベリの釉調は彼らの試みを忠実に踏襲し発展させたものともいえる。釉薬は、釉薬の原料を一度坩堝に入れて熔解させガラス状にしたのち粉碎した碎片 (フリット) を用いており、これには薄く施釉できる、均質な質感・クリアな色彩を得られるなどの利点があった。また、フリーベリのストーンウェア作品はすべて電気窯で焼成された。600度程度で素焼き後にスプレーで釉掛けを行い、1300度程度で再度焼成を行っていたという (註7)。なお、匣鉢は使っていなかったようである (図8)。

II - 2 フォルム

フリーベリの作品のフォルムは、轆轤の挽き目を丁寧に削って器表を滑らかに仕上げ、器形に絶対的左右対称性を求める点にある (註8)。それを大前提として、フリーベリのフォ

ルムは3種類に大別することができる。ひとつは中国古陶磁に学んだと思われるもので、碗や頸の長いヴェースに多い(図9、図10)(註9)。もうひとつのグループは、指摘されていないが、古代ギリシアのレキュトス壺に学んでいる胴の長いヴェースの一群である(図11)。そして、非常に細く伸びる頸部と大きく膨らんだ胴部を持つヴェースの一群がある(図12)。以下、時代別にその変遷を辿ってみる。

(1) 初期：1930年代末-1940年代中期、35歳頃-40歳代中頃

1934年にヴィルヘルム・コーゲの轆轤師として入ってから1939年頃までは、作品に自身のサインは入らない。最初期の1930年代末頃と考えられる作品は、器胎、特に口縁部が後年の作品に比べると厚い。また、口径に比して高台が同寸あるいは大きいため、物理的にも視覚的にも作品の下部に重心が偏っている。器形はサクスポ、アルネ・バン、ニールンドらデンマーク陶芸作家のスタイルを踏襲した日本の古陶磁(茶陶)風の壺やヴェース、古代地中海風の水注などがある。これらはまた、轆轤成形時に生じた軸のブレに由来する多少のゆがみがあり、厚手で、「手で作った」陶芸であることをフォルムから感じさせる。釉薬の調子はデンマーク陶芸の影響を感じさせる暗色系の沈んだ色調である。また、フリーベリやそのほかグスタフスベリ製陶所のアーティストたちは高台に鉄銹を塗るスタイル(図13)を好むが、この手法はもともとデンマークのサクスポ、そしてレルストランド製陶所のニールンドが陶芸に取り入れたものである。これはもともとヴェトナム陶磁で11世紀頃からみられる技法で、欧米では「チョコレート・ボトム」と呼ばれている。フリーベリは1940年代中期以前の作品では高台畳付まで銹を塗るが、中期以降は畳付を釉剥ぎとすることも特徴のひとつである。

(2) 中期：1940年代後期-1960年代、40歳代中頃-50歳代中頃

1940年代中期以降になると、器形が大きく変わり、フリーベリ自身による中国や朝鮮半島の古陶磁研究とその解釈をはっきりと感じさせるものになる。梅瓶(メイピン)形のヴェースや、精緻に削り込まれた竹の節高台(図13)もこの1940年代後半に現れはじめている。また高台側面の釉剥ぎをきれいに処理する、碗の器胎が薄くなるなど、技術も美意識も格段に研ぎ澄まされてくるのが見てとれる。こうした特徴が示しているのは、前述したように、国王以下東アジア古陶磁研究者らや蒐集家との交流や、グスタフスベリ製陶所での宋磁の調査研究といった背景の変化である。

1950年代になると、細く長い頸と豊かな胴部を持つ「りんご」形のヴェース(図12)が登場する。「りんご」形のヴェースは後述のようにブロー・グラスを思わせるもので、同時代のガラス工芸との関連を考えることができるだろう。フリーベリの陶芸は1950年代以降、フォルムや釉薬の中に中国をはじめとする間接的・直接的古陶磁の影響を完全に消化し再解釈したようにみえる。冴えわたるといって過言ではない轆轤技術によって生み

だされた、滑らかで硬く、バランスの取れたフォルム、色調豊かで薄く均質な釉調、これからは土という素材感はや消滅している（図14）。轆轤や釉薬調合の技術力とともに美意識の面でもっとも高まりをみせたのがこの時期のフリーベリの作品の特徴であるといえるだろう。

（3）後期：1970年代-1981年、70歳代-82歳

この時期になると再びフォルムに重さと若干のゆがみが戻ってくる。それに反するかのように釉調はより幅を広げ、色彩や窯変の調子は鮮やかになっていく。言い換えれば完璧とも思われた轆轤挽きの技術力の低下がむしろ、作品にもう一度手仕事の陶芸への回帰と人間味を加えているといえる。

II - 3 フォルムにみるガラス工芸との共通性

1950年代以降、フリーベリの作品に胴部よりも細く長い、果物の蒂のような頸を持つ独特のフォルムが現れる。この丸く膨らんだ胴と細い頸のフォルムは同じ傾向がガラス工芸の世界でもみることができることに注目したい。スウェーデンを代表するガラス・メーカーであるオレフォッシュ社で、インゲボリ・ルンディーン（Ingerborg Lundin, 1921-1992）がデザインした彼女の代表作『りんご』（1957年）（図15）はブロー・グラスで作られたもので、球状の胴部に細く小さい頸が付くという、まさに「蒂付きりんご」のようなフォルムである。同じような時期に現れた同じようなフォルムの異素材の工芸は面白い示唆を与えてくれる。こうしたブロー・グラスの薄く滑らかな器胎や質感、息を吹き込まれることで生まれる、力の漲ったフォルムといった要素、これらはブロー・グラスのみの特性かとも思われるものであったが、フリーベリは轆轤でそれを器用に挽き上げてしまったのである。フリーベリの驚くべき技術はもしかするとガラス工芸にまでも影響を与えたのかもしれない、と考えることも可能であろう。

そしてまた一方で、彼の作品が持つ硬質な雰囲気やフォルムや質感が、実はこうしたガラスやあるいは金属といった異素材の質感やフォルムに通ずるものでもあること、それゆえに「陶器ではない」異素材の印象、やきものらしからぬ印象を与えがちであることも指摘できるだろう。フリーベリの作品の骨頂はスプレーで均一に掛けた薄い釉薬と、高度な轆轤技術で薄く正確に挽いた端正なフォルムが生む、この「手仕事で制作したやきものとは思えない」異質な雰囲気にあるといえる。1957年から1958年にかけて産業工芸試験所から意匠研究員として北欧に派遣された前述の芳武は、フリーベリのストーンウェア作品をストックホルムのNK デパートメントで見た。当時すでに高く評価されていたフリーベリの作品は、それらだけ特別のケースに入れられてずらりと陳列されていた。そこで芳武は、「清潔で硬く力が張っている」これらの作品が日本の陶磁器にない類いの美をもっていることを認めつつ、その精緻さがどこか「象牙細工のよう」に見えるものもあるという

異和感を述懐している（註10）。こうした精緻さ、機械的なフォルムは、土の雰囲気や手仕事の痕を愛でる陶芸—とりわけ、当時欧米でひとつの流派を作っていた日本の民藝陶器風のやきものとはまったく隔絶した美意識の上に成り立っていることを示している。逆に北欧の陶芸らしさとは、このフリーベリの作品にみるような、硬質で均質、極度に洗練された独特の美意識にこそ見出されるといえるのである。

おわりに 一陶芸にみる北欧の個性

古陶磁の影響が釉薬やフォルムに明らかでありながらも、ガラスや金属といった他の素材の持つ滑らかさや硬質さを持ち、強い規格性を感じさせるフリーベリの作品は、轆轤挽きの陶芸作品でありながら一面で手仕事感が稀薄で、それゆえ工業デザイン的な側面をも兼ね備えているといえる。それでいて微妙なフォルムのカーブや釉薬の雰囲気にはほほえましくもある愛嬌もある。クリーンで力強く、一方で繊細で温かい、フリーベリの陶芸にはそうした相反する諸要素が共存しているのだといえる。それはまた、フリーベリ自身の人柄そのものでもあった。妥協を許さず、助手を付けず、来る日も来る日も飽きることなく釉薬を調合し、轆轤の前に座り続けた厳しく強い側面と、2m近い巨軀に似合った大きな手で鮮やかに轆轤を挽き上げ得意そうにほほ笑む純粋な側面、それらがフリーベリの陶芸作品の中で見事に融合しているのである。また、北欧のデザイン・工芸の世界では、陶芸のアーティストが同時にガラス工芸を製作したり、あるいはテキスタイル、あるいはポスターデザインなど、いくつもの分野で活躍する人物が多かった。そうした背景も、フリーベリをはじめ北欧の陶芸作品に、ほかの工芸の素材感が異和感なく混入してくる一因と考えられよう。

そして、今これほど高く評価され、北欧の1950年代から1970年代の陶芸を代表する作家のひとりであるフリーベリの作品が、美術館・博物館の展示ケースや収蔵庫の中だけではなく、今日でも手の届く場所にあり、北欧から遠く離れた日本でもごく一般の人々にその作品を買い求められ、この国の現代の生活の中でも違和感なく存在しているということ、こうした時代や場所を超える普遍性こそが北欧のモダニズムの真髄であり、それこそがフリーベリの陶芸におけるもっとも北欧陶芸らしい特徴だといえるだろう。

註

1 「スカンディナヴィア」と呼ばれるエリアは、広義にはデンマーク王国、フィンランド共和国、ノルウェー王国、スウェーデン王国の4カ国を指す。この概念は1790年代にその萌芽を見出すことができ、また1950年代頃から今日にいたるまで、さまざまな形での経済的・政治的・軍事的協力体制をとっている（五月女律子『北欧協力の展開』木鐸社、2004年、pp.15-22 参照のこと。).

2 芳武茂介「ストックホルムの早春—デザイン盗用は戦争につながる—」『北欧デザイン紀行』相模書房、1960年、pp.95-96 参照のこと。

3 前掲 2. p.96.

4 Arthur Hald , “Berndt Friberg och hans stengods” , Arthur Hald and Marianne Landqvist, AB Gustavsberg, Berndt Friberg : Stengods Gustavsberg, Keramiskt Centrum, AB Gustavsberg, 1979, p4.

5 収集した様々な窯の陶片（宋時代～金時代が多い）はパルムグレンによる未完の改訂作業を弟子のギレンスヴァルドらが引き継ぎ、1963年に Sung Sherds という 500 頁に及ぶ大著に結実している。拙論「ミッド・センチュリー期の中国陶磁研究と陶芸」『ミッドセンチュリー 北欧のうつわ』、マリア書房、2014 年、pp.31-33 も参照のこと。

6 前掲 4. p.6

7 前掲 4. p.23。なお、ドキュメンタリーフィルム “Formad Lera -En filmberättelse från Gustavsbergs Fabriker” (28 分 33 秒、1954 年、制作：グスタフスベリ製陶所、ストックホルム芸術工科大学)の中で、作品を回転台の上に乗せ、フリーベリ自身が噴霧器で釉薬を掛けている様子が映っている。作品の窯詰め・窯出しはそれを専門とする職人が行っている様子も記録されている。

8 フリーベリはうつわ以外の形を作らなかった。一方で、コーゲやリンドベリらグスタフスベリ製陶所の G-Studio のアーティストたちはうつわ以外にも人や動物を象ったオブジェなども数多く製作している。そういった点でもフリーベリは特異な存在であった。

9 フリーベリと同時代の 1950 年代から 1970 年代にかけての北欧陶芸にみる中国陶磁の影響については、森達也「20 世紀北欧陶磁に見られる中国陶磁の残映」『モダニズムと民藝 北欧のやきもの：1950's-1970's』(展覧会図録、愛知県陶磁美術館、2014 年) pp.182-183 に詳しい。

10 前掲 2. p.96

図版出典

1,2, 9, 10 Ulf Hård af Segerstad, Berndt Friberg Keramiker, Nordisk Rotogravyr, Stockholm, 1964.

3, 4 Gösta Arvidsson, Gustavsberg : Porcelainet, Fabriken, Konstnärerna, Nordtedts, stockholm, 2007

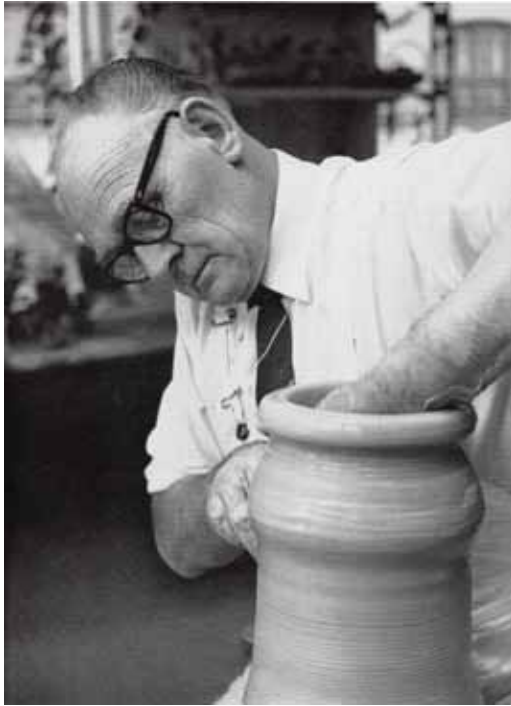
5 Robin Hecht Minardi, Scandinavian Art Pottery : Denmark & Sweden, Revised Ed., Schiffer publishing, USA, 2005.

6, 11, 13 筆者撮影

7, 16 展覧会図録『モダニズムと民藝 北欧のやきもの：1950's-1970's』(愛知県陶磁美術館、2014 年)

8, 14 Arthur Hald and Marianne Landqvist, AB Gustavsberg, Berndt Friberg : Stengods Gustavsberg, Keramiskt Centrum, AB Gustavsberg, 1979

15 展覧会図録『スウェーデンのガラス 1900 - 1970』(朝日新聞社、1992 年)



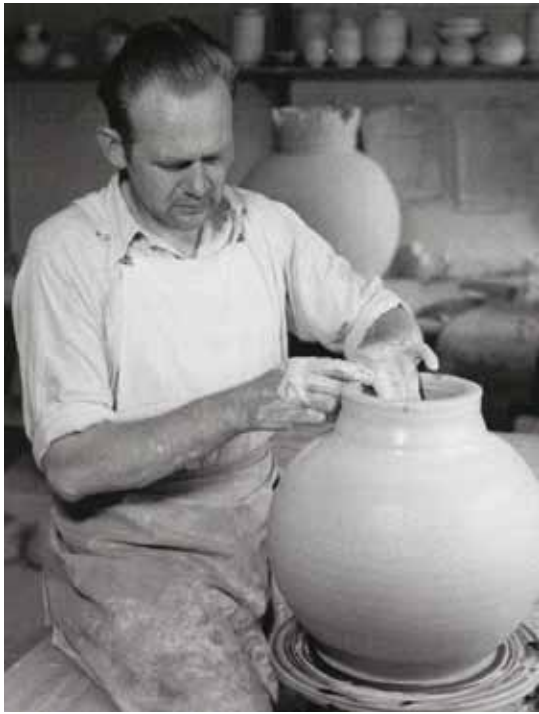
1 ベルト・フリーベリ、1964年頃
撮影：Edmund Deinböck



2 ヘガナス製陶所時代の製品のひとつ。塩釉陶器の大形甕・壺類を製作していた。



3 デザイン：ヴィルヘルム・コーゲ 《アルゲンタ》シリーズのうちストックホルム市庁舎をデザインした作品。1937年。現在、ストックホルム市庁舎所蔵（非公開）。



4 大きな壺を轆轤成形中のベルント・フリーベリ、1937年頃。後ろにストックホルム市庁舎デザイン《アルゲンタ》が見えている。



5 グンナル・ニールンド、ガゼル文鉄釉壺、レルストランド製陶所、1936年、高19cm。



6 ベルント・フリーベリ、1944年。グスタフスベリ陶磁美術館所蔵。右は部分拡大。



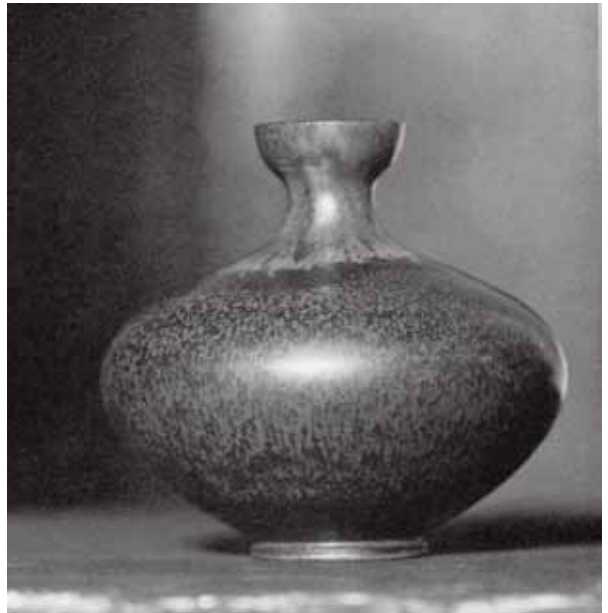
7 サクスボ (ナタリー・クレブスとエヴァ・スタール＝ニールセン)、1950年代、高13cm。個人蔵



8 焼成後の窯、1979年2月19日撮影。



9 黄釉碗、1945年、高7.1cm。隋～初唐時代の白磁碗に似る。



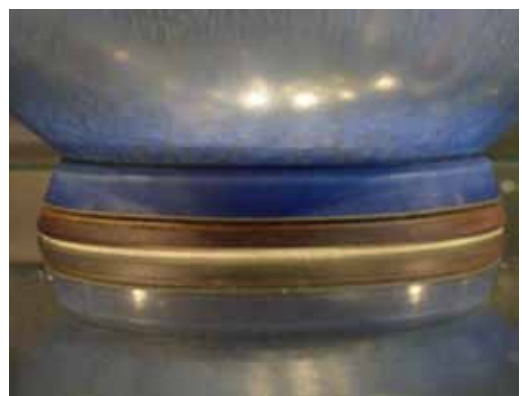
10 盤口瓶、1949年頃、高6.5cm。盤口瓶は多くのヴァリエーションがある。



11 胴が長く、頸部が緩やかに広がるウラン釉のヴェース、1963年、高26.3cm。



12 ベルント・フリーベリ、1950年代。グスタフスベリ陶磁美術館所蔵。



13 フリーベリ作品の高台。裾開きの形になった高台の半ばに条線を入れ、下半分を鉄錆で塗る。畳付は無釉。高台裏にも鉄錆を塗る。



14 ベルト・フリーベリ、1960年代、高18cm～11cm。



15 インゲボリ・ルンディーンの「りんご」、オレフォッシュ社、1957年。