



はじめに一地盤の在り処

工芸、クラフト、民藝。手仕事による生活用品や装飾品を表わす言葉は幾つもあるが、生活に欠かせない道具、人間の社会生活を営む上で必要とされる道具を作り出す事は極めて原始的な時代から行われてきた。また、それらは土地の培ってきた文化や思想を如実に表わすものでもある。

道具は機能面の傍ら、常に良し悪しの価値判断もなされてきた。西洋東洋問わず、近代までは一部の貴族や特権階級の基準が価値体系とする歴史が積み重ねられて来たが、現在はポストモダニズムと言われた時代からも遥かに時間が過ぎてしまった。その間に過剰に蔓延した情報化、多様化、誤用され氾濫した個人主義という言葉の元に歴史や文脈の多くは遺棄され、表面的な心地よさ、メディアで流通のしやすい作物、大きな資本の媒体に取り上げられた物が良質とされ、それ以外を省みない動向すら存在するようにもなった。歴史や自らの価値観を忘れた世界の中では手仕事や、人が生きる営みの中で蓄積してきた文化や豊かさのほとんどが失われてしまうだろう。その反面、熟練や歴史の積み重ね、文化としての手仕事があるとすれば、どこに価値や礎を築き、基盤として腰を据え、作り手が生涯に渡り先鋭化していくかという事が問題になるだろう。

2000年代初頭には「暮らし系」と言われる雑誌を中心とした流行や、sns、ネットの普及もあり、クラフトブームと言えるものがあった。2010年代には雑誌の売上も低迷する。ハイカルチャーとしての工芸を支えてきた百貨店も、かつてほどの賑わいは無く、多くのメディアは舵の転換を迫られている。

熟練した仕事というのは生涯を通して積み重ねるものであるから、容易に舵を切ったり、方向を変えるとすることは出来ないけれど、品物を渡す相手や環境、伝え方は選ぶ事が出来る。我々がどのような文脈に乗っとり作品を伝えてきたのか。これから、どこへ向かうべきなのか。そのような方向付けの試みとして手仕事を支えてきた「骨格」の形とこれからの検証したい。その為、まずは必要なピースとして、工芸、民藝、クラフトなど、手仕事を括ってきた概念の由来と意味を検証しなくてはならない。

## 1.そもそも工芸とは

伝統工芸、という言い方があるように、工芸は古来から続くものの様に勘違いされがちだが、カテゴリとしての成立は意外に新しく、明治初期になる。縄文時代にも道具はあったのだから、歴史でいえばごく最近と言えるだろう。明治という時代に入り、欧米列強の文化に追いつかなければならない時代、パリ万博の出版に際して、カテゴライズという作業が初めて行われた。

ここでは、海外への輸出、日本の自覚、というものが目的であり背骨すらない(と考えた)手仕事群に「工芸」という名をつけて、打ち出す必要があった。かつての価値基準であった、特権階級や貴族の趣味(hobby ではない)ではなく、客観的、組織的に価値基準を作り始める必要があり、帝展、現在も続く、団体展が規範となった。つまり国策として、基盤を作る作業が行われる。

それまでの日本には、今で言う民藝の様な生活道具もあれば、貴族の使う高級品もあった。粋や侘び寂びはあっても、美という言葉は存在しない。西洋に倣って、一定の価値観のフレームに沿ったヒエラルキーを打ち立てる必要があったが、当初から生活派、技巧派、産業派など派閥に分かれ、しのぎを削る議論や活動が行われた。

かつては、画、書、焼物、など、具体的な名前しかなく、武に対する文として総合的に捉えられていたものが、縦割りに扱われ始める。それは日本が科学に目覚める過程にも見えるかも知れないが、分類していく思考自体は西洋の考え方、作っている素材や技法は日本由来のもので、歪みは避けられない。ソフトは日本のまま、背骨とするフレームを西洋へと、国家をあげて変えていった流れと歪みは、現在も工芸が抱えている課題である。

## 2. 民藝と廻行

明治に舵を切った、思想や文化のフレームを西洋のように体系化して、ハイカルチャーとして確立させる試みは今尚続いている。そして当初から、疑問や反発の流れが常に平行していた。日本にも貴族や宗教的な権威はおりキリスト教圏と同じヒエラルキーが想定出来るかも知れないが、そもそも宗教的、土着的な基盤から、美的感覚に根本的な違いがある。ヨーロッパでは世界中を植民地にして富を集結し、その権威して芸術が発展してきた経緯があり、19世紀頃までは華美、荘厳を極めてきた。日本では、分かりやすい例で言えば侘び寂びや、草の庵を慈しむ和歌がある様な滋味、現在でいえば引き算の美学と言われる志向が貴族文化の中にも多分にある。その価値観について加藤周一は『日本文学史序説』の中で山や川に分断された村社会の世界観から。鈴木大拙は、禅の思想にその起源を求めているが、少なくともただ華やかに、技巧を極めるハイカルチャーとしての工芸は、歴史的にも、感覚的にも、即座になじむものではなかったはずだ。

それらの、貴族的な美術観に対して、論理的、かつ運動体として真っ向から抗ったのが民藝だった。柳宗悦を始めとする民藝運動家達は莫大な資本を投下し施設を作り、研究・理論化し、民藝運動を展開してきた。現在も息づく、唯一と言ってもいい工芸の運動体と言える。ハイカルチャーであるより、民衆の美・用の美と言われるような素朴な美は、道具として具体的な名前しか持たなかった明治以前の手仕事も射程に含む事が出来る。

それまで下手物、明治以降に自用工芸とも言われていたような庶民の道具が美しい、という理論は西洋の美学的には倒錯した感覚の様に思われるかも知れないが、そこには寧ろ正統性があった。第一に、茶道では朝鮮の田舎の陶工が作った茶碗を至上としたり、敢えて歪んだもの、欠けたものに美を見出す思考があった。例えば万葉集にも、雨の漏れる様な草の庵を慈しむ歌がある。

第二に、江戸時代までは、美的感覚や審美眼という視点は富裕層しか持つことの出来なかったかも知れないが、日本の多くの手仕事は宗教関係か、屏風、掛軸、箱や焼物、織物など、やはり生活用品だった。

柳が影響を受けた禅宗でも、掃除、食事、料理、凡ゆる生活の中に悟りを見出す思考やその為の偈文がある。ハレやケという観念や場所の差はあっても、美術館やギャラリー、という隔離空間にあるものこそ美術という感覚は明治以降に設置されたものだ。その施策は

学校教育にも取り込まれ、一般的な美意識として定着して、現在に至る。

### 3 ポストモダンとしてのクラフト

#### ・デザイナー+職人→クラフト

1980年代まで、手仕事を大別するとすれば、ハイカルチャーを目指す美術館的工芸。反対に、民衆の素朴な道具を美しいとする民藝。または、運動体でない流れとしては、地域の現金収入として続いてきた織物、編組品など。または、工業化に取り込まれなかった昔ながらの職人の仕事があったが、戦後より「クラフト」という言葉が使われ始める。

「クラフト」という言葉は現在、公的施設の名前や、学校の専攻の名前に使われるほどであるが、craft の直訳・手芸、工芸以上の定義付けがされている事は少ない。工芸、というと古めかしい、新しい印象を与えられるのでなんとなく採用している。というだけのケースも少なくないだろう。

敗戦後、復興や工業デザインの成長の中で工芸を刷新しようとする流れが出来、昭和31年に日本デザイナークラフトマン協会（JDCA）や、昭和34年にクラフト・センター・ジャパンが設立される。

昭和34年より始まる JDCA の「日本ニュークラフト展」では、作り手が出品している事もあるが、出品者リストは「案・作」と分かれており、デザイナーと職人による構成を基本としている。また、内田邦夫『クラフト入門:暮らしの中の工芸』（1973）では、「クラフトとは、機械生産による生活必需品とは別に、クラフトマンシップから生まれるオリジナルな手造りの味と、デザインを楽しむ工芸」と定義している。

（ここでいうデザインは「意匠」という意味のみで、狭義のデザインであるという注釈は必要だが）現在、クラフトという表現をする場合に、デザイナーを前提とする場合は多くはない。近年雑誌などで使われてきた「クラフト作家」のような、カジュアルで、暮らしによりそう、一貫して作者本人の手作りで作られたもの、のような用法は、クラフトフェア以降のムーブメントを待たなくてはならない。

（また、1972年以降、グラフ社より「ハンドクラフトシリーズ」として、ミシン手芸、ぬいぐるみ、クロスステッチ、折紙、木彫、レザークラフトなど、最終的には150以上のシリーズを出版しており、ハンドクラフト=手芸という直訳にしる、クラフトという単語自体が一般名詞として充分流通し始めた事が伺える。）

#### ・クラフトによる主体移譲

1985年より、日本初めてのクラフトフェアとして、長野県松本市・あがたの森の公園にて「クラフトフェアまつもと」が開催される。「クラフトフェア」という形態では最初のものとして、現在流通する「クラフト」の示す領域に、大きな影響を与え、全国にクラフトフェアブームを広げる礎となったと考えられる。

その当初の目的は、明治期の工芸設立や民藝運動と違い、理念や体制に基づかない行動を多分に含んでおり、解放や反体制的な志向を多分に窺える。『ウォーキング・ウィズ・クラフト』（2014・NPO 法人松本クラフト推進協会）の中で、1～3回目のクラフトフェアまつもと事務局長の小田時男は「クラフトフェアまつもと前夜の松本の雰囲気」の中で「70年代後半には、学生運動をやっていた世代の人たちが、半農半工を目指して松本周辺に住みつくような流れがあって、木工や織りの人が増えている頃でした。アンガラ系、ヒッピー系の人多かったですね。天皇陛下が松本を訪れた時に、裸踊りで出迎える人たちや、河原乞食と称して河原でパフォーマンスをしている舞踏の人達がいたり、「遊撃展」というアンガラカルチャーの文化祭のようなイベントをあがたの森公園でやっていた。」

第17回～19回事務局長の柏木圭は「そもそもクラフトフェアっていうのは、松本周辺にその頃いた、ものづくりやヒッピーなんかの、人と違った動きをする人たちが、みんな集まってひとつの祈りを捧げるやうな場のイメージだったんだ。そういう意味で、クラ

フトフェアは「工芸」みたいな枠組みの言葉とは違うんだよね。」と、述懐している。2012年には70,000人以上の来場を誇る巨大なイベントとなるが、そこには、かつての「工芸」や民藝のように先生や指導者を据えた運動体ではなかった。その中で、クラフトフェアまつもとにどの様な志向性を求めていたか同書の中から拾ってみる。

「僕が強調したいのは最初の頃のクラフトフェアは物に触れる場所だったのと同時に、人に触れる場所であったということ。」(小田時男)

「若手作家の物を気楽に本人の目の前で選べるというシチュエーションを作れたのは大きかった」(松本クラフト推進協会代表・伊藤博敏)

「物が良いか悪いかというのは、使う人が決めることなんです。物が良くなるには、使う人がよく使わないとだめ。いくら作り手が一生懸命いい物を作っても、その時点ではまだまだ半分。使うことで物は初めて良くなっていく。」(蒔田卓坪・～'94松本クラフト推進協会代表)

「蒔田卓坪さんの当初からの目的は、モノ売りではなく本質的クラフトスピリッツの追求にある」(阿部藏之・木とデザインの専門家)

「個人が前提で、人の関わりで成り立っている場。(中略)だから、作家もお客さんも、思想だとか思考を共有する必要はなくて、その人の持つ、眼や美意識で反応すればいいわけ。」(柏木圭・クラフトフェアまつもと第17～19回事務局長)

「クラフトフェアというのは、共感が広がっていくような在り方の先駆けではあるんだよね。演劇の頃の話に戻るんだけど、あの時に違和感を覚えた強い表現や思想を強引に共有させようとする姿勢の限界を乗り越えるものだと思うんだよね。」(三谷龍二・クラフトフェアまつもと第5～6回事務局長)

それらを踏まえて『ウォーキング・ウィズ・クラフト』の冒頭、「Q「クラフト」ってなんですか？」を読むと、辞書や文献を引用しながらも最終的には「本書では「クラフト」を手仕事の品という程度のくくりにとどめ、明確な定義については提起することなく、「デザイン」「美術」「工芸」「民芸」と重なり合う領域で、それぞれが違った期待を寄せる言葉として扱っていきたい」としている。最大公約数としての定義としては間違っていないかも知れないが、「クラフトフェアまつもと」が1つのムーブメントとして、手仕事の概念や関係性の位相を拡張した事を考えると、その志向性の中には、作家及び受け手に徹底して価値判断を委ねる「批評の主体移譲」を基本的な姿勢として見てとれる。先生とされる人物や、指導者という上下関係や、規範を排除して、作り手と受け手に判断を委ねる形は、平等性や個人主義、権利を体現したように見える。間違いなく、全ての作家に等しく主権を与えるムーブメントであったが、それらは当初から問題も孕みながら成長してきた。その影は帯文の「それでも、この場所を続けてきた」という「それでも」の辺りにも表れてもいる。

#### ・透明化したトラップと本当の弱肉強食

職人でも生徒でもなく、価値を創造できる主体としての個人作家。という肩書きを与えられ、かつての体系から外れる際にはいくつかの矛盾と限界がある。

ひとつの矛盾は、道具の歴史性にある。道具≡機能という構図は常にリンクする。道具や素材の扱い、その特性の理解や活用というものは、どの素材にしても歴代の職人が生涯をかけて研究・実践したものを何代、何十代と繰り返して結実したもので、どこまで個人や作家性に帰結しようとしても、歴史背景や師(に当たる人)との紐付けを完全に切り離す事は、道具に機能が備わっている以上困難である。表現として機能を積極的に放棄し、造形性に特化した工芸はオブジェとなり(良し悪しは別にして)道具の範疇からは外れていく。

ある限界は、ポピュリズムに抗う手段がない事だ。作り手や、受け手に全ての判断を委ねる行為は徹底した性善説に基づいており、価値判断を個々人の幸福に連絡させる。好みや主観のみで行なう判断の中では、長期の視点や研究に基づく歴史的意義や、様々な環境や影響を考慮した作品の文脈を必ずしも価値に反映させる必要がない。極端な言い方をすれば自然環境や文化の破壊であるとか、剽窃であるとか、生業としての恒久性であるとか、歴史の繰り返しや劣化コピーのような事が行われても、それらを指摘する、自覚する視点すら、個人的な判断が全て回収してしまえる点にある。「だって、これが好きなんだ。」と言う言葉に、他人が口を出す権利も筋合いもない。

柏木圭は同書の中で、「人気作家に憧れて工芸とかクラフトの世界に入れば、おしゃれな生活ができて儲かるんじゃないか、みたいなことを考える馬鹿野郎が増えちゃって、そいつらが似たようなもんばっか作ってつくづくメディアの影響ってのはおっかないの思う。」などと、辛辣な意見も述べている。クラフトフェアまつもとは、絶大な求心力のある場として存在はしているが、価値や成功の担保とは、主旨として関係しない。足場を使って、登る気のある作り手は登ればいいし、そこから落ちていても、本人がそれにすら気づいてすらいなくても、責任は自らに委ねられる。自由競争の中ではあまりに当然の形でありながら、手仕事の歴史の中では大きな体制の変化だったと言える。

#### ・ゲートキーパーの不在とファッション

2004年頃から、「暮らし系」雑誌と言われる雑誌の中で、クラフト作家の作品が多く紹介され始める。それらは無論、全国で広がるクラフトフェアブームとも連動していた。若い女性の料理家やスタイリスト、エッセイストやショップオーナーが、女性に向けて手仕事を紹介する、という動向は、工芸や民芸の中でゼロではなかったにしても、決してメインストリームになるものではなかった。明治期の体制や、民芸を支えた白樺派を始め、どうしても男性権威主義的な歴史の長かった芸術分野において、フェミニズムのような解放運動なくして女性を主体とした文化が大きなムーブメントとなった意味は大きい。クラフトフェアにおけるリベラルな姿勢により、権威によるボトルネックや、重厚な工芸観を取り去った。工芸観≡道具観≡生活意識や主体感覚のカジュアルさであり、世界観の大きな転換が見られる。ナチュラルや素朴さを志向するファッションの流れと歯車が噛み合い、経済規模を拡大していった。取り扱われる題材が食器や服飾といった、(古典的、保守的な意味では)女性的なカテゴリーであった事も大きな後押しになったはずだが、本来保守性は芸術としての革新性やリベラルな意識とは同居しない。そういう面では、当初より流行として、文化的コンテンツとしては消費ありきの一時的な階段として「暮らし系」のブームがあったようにも思われる。(ファッションも、アップデートや新陳代謝を繰り返せば、歴史化され文化の1つとなるが、クウネルの大幅な方向転換、天然生活の一時的廃刊を始め、雑誌の廃刊ラッシュの中で、2019年現在では、勢力としてはかなり衰えたと言っ

ただ、クラフトは歴史性や批評性を無防備に流行や商業主義に明け渡してしまった訳ではない。多くの芸術分野において、権威や父権的体制への反発、解放は、一度は経験する通過点と言って過言ではない。それらは、前衛であったり、アヴァンギャルドであったり、エンターテイメントと呼ばれたりする。その動向は芸術か否かという議論もされるが、ジャンルや文脈形成の中で完全に差別化する事は難しいのが現状だろう。

自由主義、メディアや発信技術の普及による大衆化やプロとセミプロのボーダーレス化の中で、如何に芸術性を維持するか、または解体するか、自律させるべきか、という問題は現在、言及してし過ぎるという事はない。少なくとも、大衆化の中で、あまりにも巨大だった屋台骨は抜かれていった。その中で、先鋭化を試みた動きもあった。

#### 4.クラフトブームと痕跡

##### ・生活工芸のステイトメント

生活工芸、という言葉は、初期の民藝運動の中でも出てくる言葉である。現在、店舗やイベントにその名を冠しているものは殆どないが、既出の三谷龍二（木工）や、安藤雅信（陶器）、赤木明登（漆）、内田鋼一（陶器）、辻和美（ガラス）などの作家を中心として展開されたとされている。作家陣が、雑誌や執筆などでも活躍する華々しい面々で、美術館での展示や「瀬戸内生活工芸祭」という大きなイベントも開催していたので、クラフトと言われる領域の作家は、その言葉を耳にしていた者も少なくないはずだ。関連して幾つも書籍が刊行されており、ここではムーブメントの試みとして、検証したい。

ムーブメントの試み、と、歯切れの悪い表現としたのは、生活工芸は理念を宣言した派閥でも、会員を定めたグループでも、先生を据えた体制などでもないからだ。

2010年に金沢21世紀美術館を会場にして「生活工芸プロジェクト」が開始され、2012年には、香川で「瀬戸内生活工芸祭」が開催される。『「生活工芸」の時代』（三谷龍二+新潮社 編・2014）の冒頭で菅野康晴は「九〇年代の終りごろから器をつくる作家の取材が多くなりました」として、上記5名の名前を挙げ「狭義の生活工芸というときに私が念頭においていたのは、そしておそらく今回の筆者たちが念頭においているのも、彼ら五人が核となり、ほかの作り手、売り手、買い手たちとともに、この十数年でつくりあげたある種の状況のことです。」としている。

2017年、ギャラリーやまほんでのトークイベント「生活工芸の思想」で、金沢21世紀美術館・「生活工芸」展ディレクターだった辻和美は、

「生活工芸展」の一回目は、「生活工芸とは何か」ということをテーマに掲げました。「使い手の達人」と展覧会の本には書いてありますが、スタイリストさんやデザイナーさん、作家など、生活者を18人セレクトさせていただいて、「あなたが生活工芸だと思うものは何ですか？」という問いに対して、10点のものを選んで出してくださいという展覧会だったんです。」

とも述べておりつまり生活工芸とは、当時の状況に対してその当事者、第一人者達が名付け、語り、定義していく。というような動きと言える。

内実としては、赤木、安藤、三谷らの執筆スタイルとして、抽象的な概念や理論を展開していくよりは、具体的な作品や物、または人のエピソードに対して、その意義や背景に、主観を交えて語るという方法が中心になっている。(先人として、古道具坂田の見立ての影響なども随所で挙げられているが)作家個人と受け手の関係とその独立に徹底した初期のクラフトシーンよりは、批評性、客観性、歴史性を前景に取り入れた方法で、その点は新しい動向だったといえるだろう。

その影響は捉えづらい。「生活工芸祭」やトークイベントなど、いくつかのイベントがあるだけで、動向のメインエンジンとしては彼ら作家の個々の活動そのものであって、それらを、後からゆるやかに束ねた概念だからという事があるだろう。

##### ・そして、液状化する骨格

この頃の状況を『「生活工芸」の時代』（2014）の中で鞍田崇は「まるで申し合わせたかのように『ku:nel』（二〇〇三年）、『Lingkaran』（同）、『天然生活』（同）など、「暮らし系」雑誌が相次いで創刊された。

これらの雑誌が取り上げたのは、先のショップで扱われていた作り手たちの暮らしぶりだった。暮らしに根ざした物作りをする人たちの生活は、無駄なく、手堅く、清々しい。誌面ではそうした趣きが、写真とともに彼ら自身の言葉から増幅された。」

としている。2016年、ku:nel のコンテンツの大転換、2019年に、天然生活を発行する地球丸の倒産など、現在メディアの状況は大きく変わっている。

もちろん、伝統工芸展は開催され続けているし、日本民藝館やその周辺の民藝運動は健在である。地方のクラフトフェアも、脈々と増え、継続されている。規模や質が変わっても既存の勢力は生き続けるだろう。『住む。』（53号・2015）の中で赤木は『『桃居』の広瀬さんは、それからは多層なレイヤーで、小さな物語を紡ぐ時代になってくのではという予言をされているけれど、それにぼくは真っ向から抗ってみようと思う。もういちど、大きな物語を、工芸全体を突き動かすような流れを作ってみたいと思ってる。」と述べ、2018年には『二十一世紀民藝』という、民藝論を上梓している。

（本稿の中での意味での）「工芸」の設立には国家が、民藝には、白樺派の富裕層が、クラフト（または生活工芸）の流れには雑誌と流行、という経済的な後ろ盾が存在していた時代に対して、「大きな物語」を紡ぎ直す事は可能だろうか。情報自体は、ネット環境さえあれば北海道から沖縄まで、作り手やイベントに関しては手に入る状況にある代わり、品質を保証するボトルネックや、指導者も不在の時代である。受け手は、無選別の有象無象の中から適した物を選別する義務を課せられ、発信者は、またその有象無象の中に丸裸で飛び込んで行かなくてはならない。指導者層が知識や論理を（良くも悪くも）独占していた時代とは話が違う。まして、インターネットやSNS上の表面的な情報や言葉は、これからも増え続けるだろう。道のりは、決してたやすくはない。その厳しさを、自覚してし過ぎることはない様に思う。頼れるものは、自らの眼と手しかない。

#### 5. 郷土史と歴史と批評とこれからの工芸

とはいえ、全てが解体され、均質化し、薄められた色水のように工芸全てがなるとは俄かに信じがたい。どんなに柏木の言う「馬鹿野郎」が増えたとしても、その程度の時流の変化や情報化だけで形が崩れるほど、工芸の歴史と実践は軟弱なものではない事は、作り手ならば誰もが肌で感じているはずだ。

近代までの大きな物語は日本全てを統べるもの、中世ヨーロッパでは、植民地を含め世界の殆どを手中に入れるような体制があった。そこまでの統一した価値観や体系を新たに作る事は現実的ではない。しかし、世界を統べる物語でなくとも、郷土史、地方史、個人史、様々な形で物語を築くことはできるはずだ。むしろ、そのような大文字のスローガン不在の現在では、誰に頼るでもなく個々の工芸観、歴史観、未来への志向を提示する事が作家の最低条件になるだろう。

芸術の世界では、歴史や、現状や、未来にあるべき形を直感ただ1つで掴み取り、一振りだけで作品にしてしまう人もいるが、多くの（私を含めた）凡人は悩み、思考し、模索の中で回答を見つけ出す。そのために、歴史の検証、解釈、より誠実であるためには、資料や事実の発掘も必要な条件になるように思う。その議論の礎の代わりに、本稿は作成された。そして、その見識と技術によって形になった作品をどこに置くか。有象無象の中で文脈を的確に感じとる、判断する力も求められる。それらの、工芸観、歴史観、判断力の中で、批評や議論は大きな支えになると信じる。これからの、議論のフィールドの成長を望みたい。

現在も時代は動いている。そして価値観や歴史や技術の整合性を、土地土地に根付く工芸(時に家内制手工業)は包括してきた。均質化や、情報の進む時代だからこそ、土地の環境や文化への理解を更に深める必要があるだろう。または、地域のイベントや、クラフトフェアなどでも周囲を巻き込みながら既に歴史を築き始めているのだと思う。

人々の文化と歴史と生活を支えてきたのは、間違いなく工芸であった。それが、これからも変わらず、進化し続ける事を信じたのが、現代の作り手達だ。それらの、大いなる躍動を見つめ、少しでも参画できれば、作り手の一人として何より嬉しく、誇りに思う。

クラフト論議・長い手紙『液状化する工芸史』作成・編集・挿画  
吉田慎司 <http://shinjiyoshida.main.jp>

発行 2019年9月8日

挿絵 Jun Sasaki

参考文献

『日本デザイナークラフトマン協会 会報 `73』(1973)

『クラフト入門:暮らしの中の工芸』内田邦夫 (1973)

『日本文学史序説』加藤周一 (1980)

『日本“工芸”の近代—美術とデザインの母胎として』森仁史(2008)

『「生活工芸」の時代』三谷龍二+新潮社 編 (2014)

『ウォーキング・ウィズ・クラフト—クラフトフェアまつもとの30年—』NPO法人松本クラフト推進協会 (2014)

『住む。』(53号・2015)

ギャラリーやまほん HP <http://www.gallery-yamahon.com/talkevent/seikatsutalk1>