

# 工芸の来し方・行く方—豊田勝秋の足跡を追って

森 仁史

## はじめに

工芸は現在では一品製作の美術工芸のみを指す言葉として流通している。しかし、戦後もつい30年前まではそうではなかった。この語義の変化は日本でデザインという用語が市民権を得ると裏腹に進行したのだった。例えば、昭和44年(1969)に産業工芸試験場が製品科学研究所となり、同50年(1975)に東京芸術大学に工芸科を再編してデザイン科が生まれている。つまり、それまでは工芸という範疇が美術工芸から工業デザインまでの広範な領域を指していたのであり、この分立が大幅にこの時期に進んだのである。単に外見が似通っているからそれらを寄せ集めていたというのではなく、工芸という呼び方は日本の生活を彩るものたちのあり方、ないしはそれらを産み出そうとする日本人の思考に根ざしているがゆえに、根深くまた日本特有の様相をまとっていたとしなければならない。

豊田勝秋が活動した大正9年(1920)の東京美術学校卒業から昭和27年(1952)の産業工芸試験所退官に至る時期がこの変動の展開された期間に重なっている。その動因と根ざす土壌は今に継承されているはずなので、今なおこれは考慮に値するテーマとすべきだろう。ここでは焦点がどのように変遷し、課題が現われてきたのかを振り返り、今の視点から豊田の仕事を見直しておきたいと思う。

## <工芸>の覚醒

明治政府が近代国家として日本を変革しようとしたとき、総てを新規につくりだすわけにはいかず、在来文化資産を西洋風なシステムに受け渡す手続きに腐心しなければならなかった。文化的統合シンボルとして、経済活動として、美術はそ

の主要なターゲットであった。このため政府は日本人が生活を彩ってきた様々な器物、即ち工芸をヨーロッパ風な概念に基いて区分し、編成し、組み替える必要があったのだ。

明治22年(1889)に東京美術学校(現・東京芸術大学、以下美校)が創設されたとき、その前年に制定された規則では専修科として絵画、彫刻、図案、建築が予定された。これらのジャンルは欧米のアカデミックな美術概念をそのままに移植しようとしたものであったが、建築科は早々に「追ッテ之ヲ定ム」と事実上棚上げされた。日本では洋風建築の学習は工学の一部として行われたので、工部大学校～東京帝国大学や東京高等工業学校などにその専修コースが設けられていた。図案はデザインの意味なのだが、開校翌年に図案科は美術工芸科(当分、金工と漆工)、建築科は欠と修正された。じっさいには教授として加納夏雄(金工)、兼任教員として小川松民(漆工)、海野勝珉(金工)、岡崎庄次郎(鑄工)らが雇い入れられた。(1)

彼らがどんな作品〔図1〕をつくるのかを見れば直ちに了解されることなのであるが、ぜんたい伝統的技法・題材に優れた技量を発揮する名

人たちであった。付け加えれば絵画科は狩野派の絵師たちが、彫刻科は仏師が教壇に立つことになった。これは天心岡倉覚三の方



図1 加納夏雄《百鶴図花瓶》(1890)

針であったが、この学校のみならず、明治10年代半ばから顕著になった政府の美術振興政策、すなわち欧米に興隆していたジャポニスムを当て込んだ美術工芸品輸出拡大政策とその成功に導かれたナショナリズムの表れであった。むしろ、この政策の成功が美校の方針を許容していたとすら言える。

この教育内容は明治20年代を通じて貫かれ、ようやく明治29年(1896)になって洋画科が黒田清輝を招いて設置された。このとき日本の美術界はあげて同33年(1900)に予定されたパリ万国博覧会に向け準備を始めていた。政府は日本美術の「本邦風気の高雅礼文の修明を表発し成るべく外人をして其計趣を曉知し易からしむ」<sup>(2)</sup>ことを目標として掲げた。それを支えたのは同6年(1873)のウィーン万博以降日本出品が純正美術として認定されず製造品としてしか出品できなかったという屈辱感と、同27-8年(1894-95)に最初の対外戦争に勝利したという高揚感とに裏付けられた意気込みであった。日本出品は

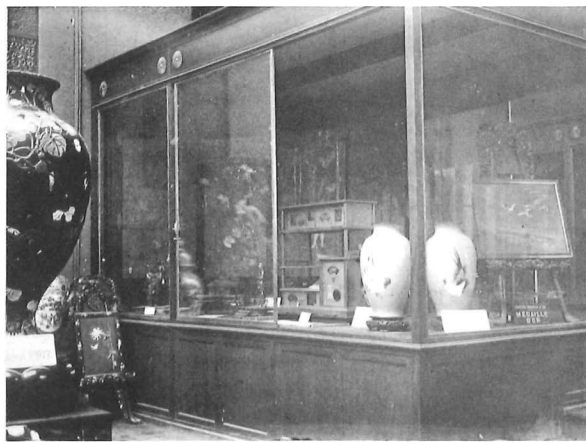


図2 1900年パリ万博 日本出品状況

初期の目標を達成するため、一方で日本美術の優秀さを示すべく多くの古美術品をパリまで運び、加えて日本で最初の美術史を編纂しフランス語訳をパリで刊行した。また他方では、美術工業と呼ばれた応用美術に伝統技法に基づく「本邦高趣の気格」を表す作品を出品し、名声を確固たるものにしようと意気込んだ。〔図2〕しかし、結果は「本邦工芸品ノ概シテ意匠ノ研究ヲ欠キ徒ニ旧套ニ甘スルノ弊アル」<sup>(3)</sup>との否定的評価であった。ヨーロッパでは歴史主義を脱却しアール・ヌーヴォーが各国の装飾美術を革新しつつあり、もはやジャポニスムの時代は過ぎ去っていた。

こうして、世紀末は日本の美術にとって大きな転回点とならざるをえなかった。東京美術学校では明治31年(1898)3月岡倉が美校校長を辞任し、同34年(1901)8月に着任した正木直彦校長と黒田のもとで国際化路線を歩むことになった。しかし、図案科は東京美術学校絵画科一期生の島田佳矣<sup>よしなり</sup>が同34年に着任したものの、島田は学生が期待するほどの現代化には理解が及ばなかった。さらに、岡倉に殉じて日本画科を中心に20名が退職したが、工芸科では創立以来の海野、桜岡三四郎、川之辺一朝ら名人たちはその後も教壇にあった。<sup>(4)</sup>

豊田が美校に入学した大正4年(1915)の美術を取り巻く状況はこのようなものであり、たんに一つの学校に比較的守旧派が多かったでは済まされない世界との捻れが生まれていたのであった。同時に他方では、明治27年(1894)に実業教育国庫補助法が公布されて、各地の地場産業に必要な人材教育が飛躍的に拡大された。明治20年代初期までは地域から拒否されてきた学校教育による技術移転やデザイン改良の必要が全国的に認知されてきたのだ。その指導者育成のために同

年工業教員養成所が東京工業学校敷地内に設置され、同30年(1897)にはここに工業図案科が創設された。同32年(1899)には東京工業学校にも工業図案科が設置された。〔図3〕つまり、実業教育畑で各地の工芸の指導と改良が必要とされ始め、各地の中等教育機関や商工奨励館などの指導機関への人材供給が始まっていたが、美校図案科はその流れとは切り離されるということになった。それは純粋美術と応用美術の分岐が日本でも現実の問題として作動し始めた瞬間であった。



図3 東京高等工業学校工業図案科教室

時あたかも建築学会は明治43年(1910)5月30日「我国将来の建築様式を如何にすべきや」と題するシンポジウムを開き、西洋技法の学習の後に日本建築の独自性をどのように構築すべきを問題としていた。<sup>(5)</sup> それは一方で芸術としての立体造形が個性的な主張の産物として意識され始めたことを示し、同時にその方向に関して国際性への融和か日本独自の個性の発見かの分岐も近づいていた。建築よりは国際舞台とのつながりの薄い工芸にあっても、やがてこの意識と選択は問題にならざるを得ないテーマであった。

明治40年(1907)に文部省が美術展覧会を日本画、西洋画、彫刻の3部門の構成で開始し、大正2年(1913)には農商務省による第1回図案及応用作品展覧会が始まった。後者が図案と工芸作品の発表の場となった。しかし、図案の出品は低調であり、5年後には工芸展覧会と名称を変更せざるを得なくなる。木版に変わって金属石版を始めとする多色印刷技術が実用化されるに伴って、大部の図案集が発行され図案作家の収入源となっていたからだ。<sup>(6)</sup> また、それらの新案の発表は売買の対象であり、芸術的自己主張に至ってなかった。つまり、ここに工芸の作品制作の特殊さがあるのだが、絵画のように初めから自己表現という立場を取らなくても、器形においても模様や意匠においても伝承を繰り返していても作品は生まれるのである。技量の追究のみでも作品を成り立たせる世界が存在し、少なくとも明治10年代から10数年はそうした造形が経済的にも作品的にも追求されるべき主流を成してきたのであるから。そのためにこそ、古物の研究が重要だったのである。従って、農展出品の工芸作家の多くが相変わらず美術学校を始めとする伝統派によって占められていたのは全く不思議ではなく、むしろ美術工芸作家の世界の勢力分布を正確に反映していたとさえ言える。

大正3年(1914)、東京高等工業学校は工業図案科の廃止を決定する。科長であった松岡壽と教え子の安田祿造はこの学科復興に奔走する。安田の「本邦工芸の現在及び将来」という長大な論文が『時事新報』に同5年(1916)11月から翌年1月まで42回にわたって連載された。〔図4〕 経済界に影響力の強いこの新聞が安田の主張を肯っていたことに注目すべきだろう。すでに明治37-8年(1904-05)の日露戦争に勝利し、大



図4 安田蔵造「我国工芸の現在及将来(一)」[時事新報]大正5年11月16日  
 正3-6年(1914-17)の第一次世界大戦で好景氣を迎えた日本経済にとってそれ以上の経済成長(輸出拡大)を達成するには、デザイン改良は無視できない要素になりつつあった。安田はここで工業から<工芸>を分離すべきことを主張した。この工芸を「工業により生産されたる材料を用ひ、之に美術的の技巧を加味して機械的或は手工的に美用品或は装飾品を作ること」(17)と定義した。つまり、明治期の博覧会段階では伝統技法による製品を一括して美術工業としてきたのだが、原材料としての工業とそれを加工するデザイン製品とに区別しようと提案したのである。この定義は実勢を正しく把握できており、戦前期の用語法の基準となった。

松岡、安田の運動が効を奏して、大正8年(1919) 8月新たに東京高等工芸学校の設立が決定される。豊田は美校研究科修了とともに同12年(1923)からこの学校の嘱託となり、やがて助

教授、野球部顧問として学校教育に尽力することになった。(8) この学校の工芸が安田の定義した工芸(=経済的工芸)を対象としていることは論を俟たない。つまり、デザイン領域を主たる対象とする専門教育機関が必要だと政府が認識したのであった。ここに近代的視野に基づくデザイン教育が開始されることになる。

### 転換とそれ以後

しかしながら、明治33年(1900)の反省は20年を経ても日本の工芸やデザインを変えることができていなかった。そうであるがゆえに安田やその師松岡壽は工業教育では切り捨てられる側に立たされていたし、東京美術学校は図案科との合併を拒否したのだった。こうした構図が世界の趨勢に立ち遅れたものであることはようやく大正14年(1925)のパリ装飾博覧会(図5)において証明されることになる。

また、日本社会に大きな転換が及び始めていた。大正9年(1920)1月に文部省は生活改善同盟会を発足させ、日本人の



図5 1925年パリ装飾博覧会 フランス館展示

あるべき生活様式を具体的に提案しようとし、同11年(1922)平和記念博覧会では建築学会の呼びかけに応じたモデル住宅村が出現し、注目を集めた。じっさいにこの年、田園都市株式会社は土地分譲を開始し、私鉄沿線に郊外住宅が建設され、椅子式の応接間のある住宅が建ち始めた。これは明治末に議論が始まっていたイギリスの郊外住宅地構想の実行であった。関東大震災直前に、日本人の新たな生活様式への模索が始まっていたのである。

明治24年(1891)に美校鑄金科助教授となった津田信夫は大正12年(1923)1月、2年間の欧米留学に出発する。さらに14年から1年間私費で留学を延長した。丁度、同14年(1925)4月からパリで開催された装飾博覧会への日本出品業務を手伝い、7月から審査委員会委員を務めた。この装飾博覧会で津田が直面した日本出品への評価は基本的に明治33年(1900)の評価と違わなかった。〔図6〕博覧会が「出品は必ず新機軸を有し」「モデルン(新規)に非ざるものは取らず」<sup>(9)</sup>としていた



図6 1925年パリ装飾博覧会 日本館展示

にも拘らず、「日本の工芸はあまりに同じである」<sup>(10)</sup>との評を聞かされなければならなかった。

美校とは別に現代生活に連なるデザインが教授されても、美校の工芸科は日本古典研究の一端を担うことで存続することはできたが、生活の変化を肌身で感じる学生には学ぶべき対象とはならなかった。しかも、そのギャップは学校以外の産業界では現実のものとなろうとしていた。美校工芸科はそれら両方に乗り遅れようとしていた。津田の体験は彼の生徒たちの閉塞感に具体的な突破口を示すことになり、津田のもとに助教高村豊周を中心に無型が結成されるのは必然だっただろう。この中心が鑄金作家であったのには、鑄造作業が下図と鑄造過程に必然的に分離されなければならないという技法的特質も与っているように思われる。つまり、作家は鑄造家に図面を渡す段階でほぼ創作を終えており、これは理念を図面によって伝えようとするデザインの原理にごく近い。他の技法が完成まで一人の作家がすべての作業を負担するのはかなり異なっている。もちろん、無型が現代日本の造形として同時代の息吹を重視したことがもっと決定的であった。そのために作品を身近に感じられる展示形態は必須だった。〔図7〕彼らはひどく性急に「大宮人が桜をかざして歩いた時代を憧憬する者よ、まづ死ね」<sup>(11)</sup>と断言した。豊田はこの謄写版同人誌編集の中心人物だった。同時にこれは工芸を寺院の荘厳装飾品ではなく、芸術的衝動に基づく近代的自己主張として確立することでもあった。この点では保守的な美術工芸作家と表面的には一致した目標、即ち帝展に美術工芸部門を創設する必要があった。無型はこの運動にも必然的に積極的であった。その甲斐あって、昭和2年(1927)から帝展第四部が開





図7 第一回无型展示会場

始されるが、これは同時代表現としての作品を展示ケースのなかに鎮座する作品に祭り上げるという自己矛盾を結果した。

彼らはこれを突破するために自己表現を一品制作に限定せず、現代性を強化する路に踏み出していった。昭和11年(1936)1月、高村ら无型の作家たち11人は新たに実在工芸美術会(以後、実在工芸)を結成し、豊田も行動をともにした。彼らは美術工芸に閉じこもろうとする主流に対してその旗印を鮮明にした。

「現代日本の工芸美術はその発達的一段階として一度は免れがたい弊害即ち、表現の為の表現、装飾の為の装飾といふ身動きのならないスランプに隔つてゐる、…大量生産たると一品制作たるとを問はず一の作品に於いては、用が美に寄留してゐることも、用と美とが同居してゐることも共にいけない。用即美として一の絶対である時にのみそこに工芸的眞がある。工芸美術の上に於ても生産の工芸の上に於ても等しく、その眞を探求するところから私達の道程は新しく始まる。」(12)

実在工芸の主張の根幹をなすのは「用即美」であるが、これは用と美の「寄留」や「同居」を否定するという厳しい立場であった。現象的には工芸指導所や各地の工芸試験場で指導に励むデザイナーたちの所業を美術に繰り込もうとしており、彼らは量産品の美と美術工芸の美とを一つの同じ基準のうゑで評価し、目指そうとしたのであった。〔図8〕これは即ちインダストリアル・デザインから美術工芸までを同一の美的規範のうゑで捉えようとする立場であり、モダン・デザインの立場であった。すでに日本にもドイツ工作連盟からバウハウスにいたる活動が伝えられ、それに照らした創作も開始されていた。同人組織インターナショナル建築会(1927)、型而工房(1928)に始まり、もっとも体系的には国立機関、商工省工芸指導所(1927)が活動を展開していた。

ここにおいて大正14年(1925)の批判を乗り越える具体的な実践が始まったと解することができるが、残念ながら日本は昭和6年(1931)以来中国大陸において戦火を拡大する路を歩んでいた。工芸指導所はブルーノ・タウトの招聘以来、「見る工芸から使う工芸へ」への転換を実行しようとしていたので、実在工芸の活動はこの方針と全く同一の領域を目指していた。実際、高

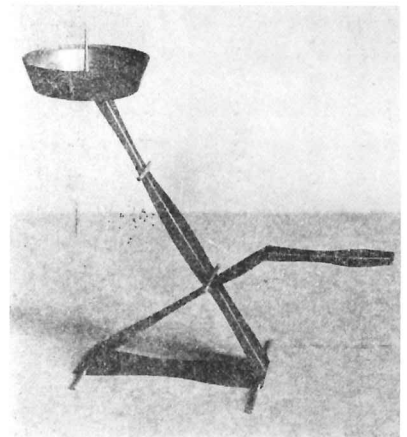


図8 田中芳郎《燭台》(第2回実在工芸美術会展)

村の活動は1930年代後半以降に工芸指導所顧問としての視察、論議に振り向けられている。この基本方針は全く間違いなかったのだが、日本の政治情勢はこの持続を許さなかった。しかし、戦時下の極端なナショナリズムは軍事生産をすべてに優先させ、同15年(1940)には七・七禁令が施行されたが、同時に世界に冠たる日本文化、そして日本工芸の技術の衰亡や低下をも許さなかった。同18年(1943)年には物質統制とは別枠に必要な資材を供給し高度な工芸技術による製造を維持させるシステム、工芸技術保存資格認定制度(いわゆる丸技)が発足することになった。<sup>(13)</sup> これを実施したのが美術及工芸統制会であり、実質的には商工省工芸指導所であった。

## 再出発、そして今

実在工芸の意図しようとした活動は全く敗戦後にならなければ実行できるものではなかった。しかも戦後復興には輸出品の生産拡大が不可欠であり、基幹産業が空襲を受け、製造品に制約が課せられた条件下では、やはり再び伝統技法による精緻な工芸品生産とそのデザイン改良に活路を見出すはかなかった。昭和24年(1949)の工芸指導所九州支所開設と活動はそうした路線のうえに実現されたものであり、支所が久留米絣を念頭に置いた繊維部門と大分・熊本の竹工芸、福岡・徳島の家具を念頭に置いた木竹部門を主要な研究領域としていたことは象徴的だった。今日では隔世の感があるが、1950年代には戦後復興、即ち賠償償還に振り向けることのできる対米輸出にとって伝統工芸品を輸出産業として育成することは重要な産業政策であり、同35年(1960)に展開されたラッセル・ライト計画とこれに引き続く日本手工業品対米輸出推進計画(いわ

ゆる丸手)こそ日本貿易振興会(JETRO)にとってもっとも主要な業務であったのだ。それはアメリカ主導の戦後復興にとっても重要な課題だった。<sup>(14)</sup>

これらの伝統技法に明るく東京高等工芸学校での教育経験があり、実在工芸美術会の会員であった豊田ならば、こうした活動の推進役としてまことに相応しいと言わなければならない。

また、この過程で日本の工芸の潜在的可能性を発見したR.ライトやイサム・ノグチの行動と言説は日本のデザイナーにとっても伝統への取り組みとその再生への筋道を示す貴重な導きとなったのであり、剣持勇や渡辺力のその後の活動にとって重要な始原となったのだ。従って、1950年代に九州で織りと木竹工に着目することは必然であり、可能性をはらんだ選択であった。じっさい竹工が国際的な注目を浴びるチャンスは英国インダストリアルデザイン協会における竹製品展示(1949)、ノグチと剣持勇の協働による《竹製休息椅子》(1950)によって具体的に切り拓かれる糸口をつかんでいた。<sup>(15)</sup> しかし、ほぼ同時に戦時中から着手されていた成型合板の実用化が進み、国際的にもこの技術が家具

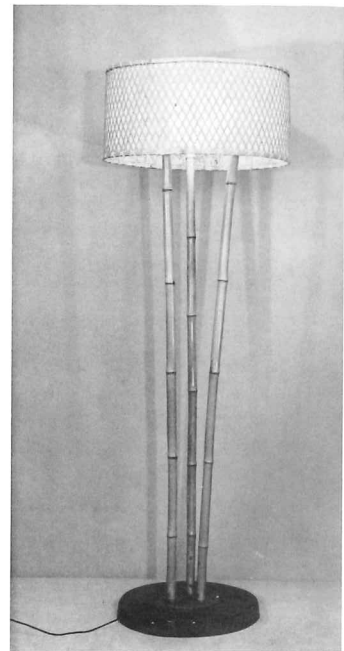


図8 九州支所試作《竹照明スタンド》

デザイナーにより大きなフリーハンドを与える素材として注目されていく時期に重なっていた。さらに残念なことには、工芸指導所（昭和27年から、産業工芸試験所）にとっては緊縮財政のしわ寄せを東京の組織を温存するために九州に犠牲を強いなければならない構造になっていたことである。限られた記録〔図8〕を見てみると、九州での試みは技術的な完成へ急速に着実な進展を見せているのだが、そうした技術をデザイン的に展開する領域に弱い傾向が見て取れる。九州支所から出た河内諒が昭和27年(1952)から大川家具のてこ入れに尽力し、やがて地方産地から全国市場進出を果たすのだが<sup>(16)</sup>、そこには彼のデザイン力とその成功の源泉であったことを見逃してはならない。

やがて1960年代に日本の産業がデザインを梃子にして石油化学材料、大量生産へとシフトし、世界市場へ乗り出していく時期がやってくる。この変動に沿いながら伝統を変容させるためには更なるデザイン力が必要であったが、九州の研究体制はそれまでに活動を十分展開することができなかった。

同時に、デザインを理念の産物としてではなく、移り気な消費者を対象とするマーケティングに素早く対応するスタイリングの技能として企業活動にビルドインしていく手法が日本企業のデザイン部門や実技系美大教育に浸透していく。これはアメリカのアートセンター・スクールがシステム化した手法であり、工芸指導所が戦後数多く招聘したアメリカ人デザイナーのうちにも同校から3名が昭和31年(1956) 11月、同35年(1960)に招かれ、講義している。<sup>(17)</sup> その後、四本和巳(日産自動車)、服部茂夫(工芸指導所)、森本眞佐男(トヨタ自動車)、栄久庵憲司(GKデザイン)らが競い合うようにこの学校に留学している。

確かに一方には確固たる固有の技術とビジョンをデザインを通じて表現しようとする企業も育ったのだが、大勢はより販売成果の大きな型式をより早く達成することに活動の眼目をおくようになった。これがその後の高度成長を支えたのは間違いない。こうした趨勢のなか、豊田自身は再び美術工芸の場に舞い戻るほか路がないことになった。同49年(1974)九州出張所は閉鎖され、『工芸ニュース』は廃刊となった。

しかし、バブル崩壊とデザインの個性喪失を体験しつつある現在において、我々は自然素材や固有のかたちや技法によって日本の独自性をもう一度探さなければならなくなっている。これは果たして正当な工芸の育て方だったと言えるだろうか。豊田たちが一品製作と量産を貫く美を追求しようとした立場はモダン・デザインと同じ地平に違う筋道から到達したがゆえに、我々にはより説得力があったのではないか。それを切り捨てた後だからこそ、今になってこそまっとうに評価される日が巡ってきているような気がしてならない。

(もりひとし / 松戸市教育委員会 学芸員)



※脚注

- 1) (材)芸術研究振興財団・東京芸術大学百年史刊行会編『東京芸術大学百年史』(東京美術学校篇第1巻)ぎょうせい、昭和62年(1987)、103,112,143-145ページ
- 2) 『日本美術協会報告』第109号、明治30年(1897)2月20日
- 3) 『臨時博覧会事務局報告書』(上巻)農商務省、明治35年(1902)、497ページ
- 4) (註1)に同じ、377-378ページ;同書(第2巻)、ぎょうせい、平成4年(1992)、35-38,122-127ページ
- 5) 『建築雑誌』第282・284号、明治43年(1910)
- 6) 抽稿「図案の拡張と転位」『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所、平成17年(2005)
- 7) 安田祿造「本邦工芸の現在及将来」広文堂書店、大正6年(1917)、11ページ
- 8) 抽稿「日本のモダン・デザインを繙く」『デザインの揺籃時代』松戸市教育委員会、平成8年;『生誕100年記念—豊田勝秋展』石橋美術館・京都国立近代美術館・高岡市美術館、1997年(平成9年)、111-112ページ
- 9) 『日本漆工会雑誌』第273号、大正13年(1924)1月、8-9ページ
- 10) 『大阪之工芸』第3巻第20号、昭和2年(1927)1月、20ページ
- 11) 『无型』昭和2年(1927)1月、第1号
- 12) 「設立に際して」『実在工芸』第1号、昭和11(1938)年1月
- 13) 抽稿「貫戦工芸史—工芸学会の消長」『一寸』第26号、平成18年(2006)5月
- 14) 抽稿「Japanese and American Design through Russel Wright," on <http://www.livingwithgooddesign.org> (ラッセルライト展エッセイ・2006年5月)
- 15) 「英国で展示された日本の竹製品」『工芸ニュース』第18巻第7号、昭和25年(1950)7月;「イサム・ノグチ作品展」『工芸ニュース』第18巻第10号、昭和25年(1950)10月
- 16) 『デザイナー河内先生を偲ぶ』協同組合大川家具工業会、昭和39年。本書は地域の関係者が心を込めてつくった小さな追悼集であるが、しみじみと追慕の気持ちに溢れている。河内は昭和3年(1928)東京高等工芸学校工芸図案科を卒業し、第一回江示社展(1931)に《静物》その他を出品しており、残された戯画からも優れた造形感覚が読み取れる。
- 17) 昭和35年(1960)11月にアダムス校長とジャーゲンソン、同36年(1961)にはM.B. シェリダン女史を招いた。抽稿「日本デザインの戦後史—貫戦史からの跳躍」『戦後日本デザインの軌跡展図録』千葉市美術館、2006年

## ウィークエンド・イベント

---

### キュレーター・トーク

- 1月21日(日)、2月4日(日) ●話し手=竹口浩司(担当学芸員)

### スペシャル・ギャラリートーク

- 2月12日(月・休)
- 話し手=植野健造(石橋財団石橋美術館 主任学芸員)

### プチ・ギャラリートーク

- 1月27日(土)、2月10日(土)、2月18日(日)、2月24日(土)
- 話し手=当館学芸員

### ミュージアム・ツアー

- 2月17日(土) ●ツアー・コンダクター=竹口浩司

### ワークショップ

「やわらかい金属でかたい葉っぱをつくろう。」

- 2月3日(土)、2月11日(日) ●講師=藤瀬大喜(鑄金作家)

## 生活の〈かたち〉

豊田勝秋のあゆみに見る昭和の工芸

2007年1月20日[土]~2月25日[日]

企画・編集/竹口浩司(福岡県立美術館)

デザイン/垣田健一郎(垣田健一郎デザイン事務所)

発行/福岡県立美術館©2007

福岡市中央区天神5丁目2-1 〒810-0001

TEL 092-715-3551

発行日/2007年1月20日

印刷/隣報社写真印刷株式会社

F.P.M.EDITION/36