

東洋陶磁学会第 41 回大会

研究発表要旨

「現代陶芸の形成と理論 ―産業と表現―

笠間焼を事例に、震災にも触れて」

2013 年 10 月 19・20 日

茨城県陶芸美術館

<基調講演>

現代陶芸の形成と理論 ―産業と表現― 金子 賢 治

<研究発表>

日本の現代陶芸 萩焼の近代 ―「茶陶萩」をめぐる

道具論的造形観とアンチテーゼー 石 崎 泰 之

アジアの現代陶芸 アジア現代陶芸

―新世代の交感展の十年― 大 長 智 広

西洋の現代陶芸① 芸術×陶芸により新しい時代の陶芸

西洋～日本 三 浦 弘 子

茨城の陶芸① 作家自作を語る 笠間の地に自由を求めて 寺 本 守

茨城の陶芸② 作家自作を語る 練上による作陶 松 井 康 陽

茨城の陶芸③ 作家自作を語る 黒の器に込めた想い 浜 岡 満 明

日本の産業陶磁 モザイクタイルに関する考察 村 山 閑

茨城の陶芸④ 笠間焼の歴史 ―震災と笠間焼― 久 野 亘 央

茨城の陶芸⑤ 板谷波山と里中英人

―産地と産業をめぐる― 花 井 久 穂

西洋の現代陶芸② イタリア的な造形思考のすすめ 唐 澤 昌 宏

東 洋 陶 磁 学 会

2013

近代の陶芸ないし工芸は、19世紀中頃から後半にかけて、単なる手作りの産業、すなわち手工業として出発したもののだが、そこから第一に機械工業を背景としてモダン・デザインの理論と実践が、第二に近代的な意味での個人作家的工芸制作が分離発展し、複雑な展開を示してきた。特に日本を例にとると、

- ①幕末、明治初期の以来の系譜を引く手工業（経産省所管の「伝統的工芸品」が代表的なもの）
 - ②モダン・デザインの系譜としての産業デザイン（現在では、インダストリアル・デザイン、グラフィック・デザインと称する）
 - ③近代的な意味での個人作家的工芸制作（ごく普通に「工芸家」と言う場合の「工芸」）
- の三つが行われている。

ここでの関心はもっぱら③にあるわけだが、初めに述べたようにそれは①から派生、分離発展してきたものだ。この派生、分離発展の仕方がその後の「工芸」の性格に色濃く反映してきたと思われる。それは西洋と比較してみるといっそうはっきりとしてくる。

西洋では産業革命を経て、例外はいくつもあるが、原則的に手工業を根絶やしにしつつ機械工業化が行われた。その結果現れたのは、ウエッジウッド、リチャード・ジノリ、マイセンなどの大製陶組織であった。こうした製陶の場からは近代的な意味でのデザイナーは輩出される

が、ここで言う「工芸家」としての陶芸家は出てこない。ではどこから工芸家ないし陶芸家が出てくるか。それは原則的に、美術学校でファインアートを学んだ作家が、かつての手工業の素材＝工芸素材を、自らの表現のためにピックアップするという形をとって生まれてきたのである。

西洋近代の美術概念に基づく美術と工芸のヒエラルキーを前提として、質的に高いファインアートの地点から、一段も二段も低い工芸（産業）の地点に降り、その素材を様々にこねくり回す。そして習熟しそれを「表現の素材」に転換するという風に発想する。実践的には別として、論理的にはファインアートの素材にまで「高める」という思想ないし衝動を持つものなのである。

一方、日本では手作りの産業としての陶芸が現代まで受け継がれ、その中から近代的な意味での作家が登場してきた。その造形思考は、西洋のように近代美術概念から素材へアプローチするというのではなく、産地の日常風景の中で常に身近に存在した素材にアプローチし、その過程の中から表現を見出すという手法をとった。言い換えると西洋のように概念から素材のアプローチするのではなく、素材にアプローチしつつ新しく概念を作り出すという逆コースを辿ったのである。

その陶芸理論の形成と普遍性を内外の作品を比較しつつ論じる。

明治維新以来の機械化・工業化の波に乗り損ねた在来産業は、機械制大工業とは別のやり方で生存を掛けた闘いを挑まざるを得ない状況に追い込まれた。このとき在来産業に生じた葛藤と日本近代におけるその後の展開は、流入し続ける欧州工業経済に抗うものではなく、むしろ寄り添うような積極的な反応だったことも忘れてはならない。

萩焼の近代も、前代以来の茶陶製造にその存続の活路を求めざるをえなかった。御用窯が茶碗を受注生産した藩政期、その造形性は藩主ほかの毛利家一門や時流を調

査した藩庁の意向に沿ったものだったが、維新後は窯元自らが考案し製造・販売した。もとより茶陶需要は食器に比すべくもなく零細であるうえ、先代を踏襲するばかりの造形性から抜け出せないまま低迷していた。十二代坂倉新兵衛は、欧州工業経済が浸透していく近代日本で、明治中期から反作用的に勃興した伝統文化見直しの気運を鋭く捉え、これと萩焼の茶陶を直結させることに成功した。かれは茶道家元に伝世する名碗を熱心に臨模して発表し、それらが千利休の大成した侘数寄の美意識が今日の萩焼にも連なると、誰にもイメージさせるだけの造

形力を持っていた。少年期に九代坂高麗左衛門のもとで修業した在来技術の冴えが、野心に満ちたかれの挑戦を支え、「茶陶萩」という近代萩焼の方向性を確定的にした。

ところで、在来産業としての在来技術の特色を抽出・洗練させて商品開発の強みとするという意識の変化は、在来産業が欧州発の近代工業経済と衝突するなかで生まれている。これが、封建的身分制からの解放による上昇志向と明治初期の官営事業でデモンストレーションされた西洋文明への憧憬とが相乗してもたらした、民衆の購買意欲に支えられていたことはいまでもない。こういった国内需要の拡大が、機械化・工業化に遅れた在来産業にも相応な技術革新を促し、より魅力的で上質な商品開発能力をもった産業構造への脱皮を迫っていた。

十二代坂倉新兵衛の挑戦は、このような社会の変化を

機敏に察知し、果敢にその時代的要請に応じて行動した好例といえる。ことに自らの販売拡張で成し遂げた「茶陶萩」というブランド化は、衰亡の危機にあった地場産業の安定化に道筋を付け、萩焼を近代の伝統的手工業(工芸)として認識させた点でその功績はじつに大きい。一方で、かれの成功事例は開窯以来の萩焼の伝統を倅数寄に寄り添う陶技に引き立てたが、その後の造形的なスタンダード(基準)形成を、茶道具に投影される近代茶人の価値観や趣味性に委ねることも意味していた。

萩焼の近代において個人作家制作の機運が本格化するのには1940年代からだ。そのころすでにテーゼと化していた、高麗茶碗の造形性を範とする萩焼のスタンダードとそれに対する創造力の挑戦(アンチテーゼ)を、三輪休和と三輪壽雪の作品展開で検討したい。

アジアの現代陶芸 アジア現代陶芸 一新世代の交感展の十年一

大 長 智 広

「アジア現代陶芸—新世代の交感展」は、2004年に始まり、今年で10年目を迎えた。今でこそ、日本、韓国、中国、台湾という4つの国と地域の陶芸家約300名が参加する大規模な交流展となったが、第1回目は日本の愛知県立芸術大学と韓国の弘益大学校の2校だけによるごく小さな展覧会であった。出品者は当初より美術系大学で陶芸を専攻とする大学院生と教員を対象としている。これは現代の美術の一表現として陶芸を選択したという点に、かつての徒弟制度とは異なる陶芸制作の現状と可能性が見えると思われるからである。

本展に参加する各国・地域は、それぞれ長い陶磁制作の伝統を有し、これまでも大きな影響を与えてきた。その意味で、それぞれの存在なくしては現在のように文化として陶磁を捉えることができなかったということもできる。

現代陶芸に関してだけでも、近年急速に力をつけてきた台湾の陶芸界が発展するきっかけは、1981年に開催された「中日現代陶芸家作品展」においてであった。ここで日本陶芸の先進性に注目することで、台湾は中国本土、14の先住民族、日本、欧米などの文化が入り交じる多元的文化主義国家として表現が試みられるようになった。

韓国は欧米に倣った造形的作品が中心であるが、一方

で日本の民藝運動の再評価の機運が高まっている。そもそも民藝運動は不幸な時代状況と重なったことで長らく韓国国内での客観的な議論が避けられてきたものだが、近年の民藝運動への注目は、今後、韓国国内で自国の文化や歴史の見直しを加速させられると思われる。そして自国の文化や歴史を見直すことは、当然ながら我々にとってアジアという地域に目を向けることにも繋がっていく。

中国は70年代の文化大革命後に現代陶芸の萌芽が見られるが、高騰する陶芸マーケットに対して、伝統と表現、産業との新たな関係を模索している点は日本や韓国などと共通の課題を有している。

この10年間を振り返る時、各国・地域の表現は一見すると均質化してきたように思える。しかし古来、やきものは人類の生活文化や民族の歴史を深いところで作り上げてきた。その意味で、本展出品作品からはグローバル化社会にあってもなお、土着性に基づく国ごとの表現傾向の違いや大学間における教育のあり方が見えてくる。さらにその表現は、今現在における互いの交流の上に成立するものであることから、同時代性を持った文化的共通性も指摘できる。こうした歴史に基づくグローバリズムと土着性、文化的共通性が絡み合った中にアジア陶芸における現在と可能性がみえてくるのである。

西洋の現代陶芸① 芸術×陶芸 により新しい陶芸へ 西洋～日本

三 浦 弘 子

戦後の陶芸が領域を大きく広げたのには、さまざまな背景があったと考えられている。そのひとつは、ミロやピカソといった芸術家たちの陶芸作品が、当時の陶芸家たちを刺激したのであった。

日本の戦後の陶芸の先駆者のひとり八木一夫は、ピカソの陶器には「発想の自由さと技術の新しい発見」があったと記している。また日本の前衛画家岡本太郎は、長年憧れていたというピカソを、1953年に陶芸制作をしていた南フランスのヴァロリスに訪ねている。すでにモザイク壁画の仕事で陶芸に関わっていた岡本は、帰国後に陶芸作品を試みている。1950年代の日本の現代陶芸における新しい時代には、当時の芸術思潮や、彫刻家イサム・ノグチら芸術家たちによる伝統に捉われない陶芸作品などが、当時の陶芸家たちに影響を与えたことは計り知れない。

日本と同じく戦後に新たな展開をみせたアメリカの陶芸は、まさにアートと歩調を合わせながら進んできたといえよう。1950年代のピーター・ヴォーコスのニューヨークの前衛芸術家らからの影響。ロバート・アーネソン

はファンク・アートと合流し、またリチャード・ショーはニューリアリズム、エイドリアン・サックスはポストモダニズムへ傾倒した陶芸作品を制作している。またヨーロッパのカルロ・ザウリは、イタリア陶芸の巨匠のひとりとして知られるが、ヨーロッパのコブラ派等のアンフォルメル派の美術家たちや、ルーチョ・フォンタナらに触れ、ザウリは1950年代に大きな転機を迎えることとなった。

このようなアーティストたちによる陶芸制作、それが同時代の陶芸に与えた影響は、この時期だけに留まらず、現在に至っている。近年、芸術分野がボーダレス化するなかで、陶芸の分野も粘土という可塑性のある素材への興味から、彫刻や絵画を学んだ若手作家たちが陶芸制作に挑戦している。土のもつ独特の質感など、さまざまな陶芸の魅力が、異分野の作家たちを釘付けにしている。「芸術×陶芸」により、両者が交わることから、陶芸や芸術の双方向に多くの影響を与え合い、新たな時代の陶芸の可能性が示されている。

茨城の陶芸① 作家自作を語る

笠間の地に自由を求めて

寺 本 守

九谷で焼物を学びながらも、伝統や産地の作風にとらわれない「オリジナル」を作り出したいという思いは強く、作家として一人立ちすることになったとき、築窯の地に、私は「笠間」を選びました。当時の私にとって、笠間は、産地としての認識はありましたが、作風に特定の認識はありませんでした。結果的に、笠間は、自由な作風で「オリジナル」を生み出す場所として最適でしたが、開拓者としての苦勞を味わうことにもなりました。

1976年、笠間に築窯した私は、手始めにオブジェの作品を作りつつ、「群馬文」や「雀文」の作品を作り、公募展に発表しました。次に、須恵器にヒントを得て作ったのが「焼締」です。炎の加減で変化する、薪で焼く窯を試してみたくなり、穴窯を作り「焼締」の制作を始めました。

「焼締」の制作を続けるうち、酸化鉄に水酸化アルミ

ニウムを混ぜると、融点が上がり、茜色になることに気づきました。そこで、釉薬を使わない焼締の土肌に、細かい線象嵌を配し作り上げたのが「茜彩」です。この「茜彩」は7年ほどシリーズで作り続けました。

しかし、私は、より新しい作品に挑むことにしました。様々な試行錯誤を繰り返した後に、九谷時代に学んだことを活かし、茜彩の線象嵌と銀彩を融合することを思いつきました。こうして、ようやく「黒釉銀彩」へ、そして「銀彩」へと辿り着くことになったのです。

私を駆り立てる、「オリジナル」を求める想いは、いつの日か、作家「寺本守」を確立してくれるものと信じています。現在、笠間で作陶している多くの作家の方々も、同じ想いを抱いていることと思います。それは、昔も今も自由な作風を許容する「笠間焼」だからこそ成し得ることなのではないか、私は、そう考えています。

茨城の陶芸② 作家自作を語る 練上による作陶

松 井 康 陽

私は先代であり師匠でもある父より受け継いだ、「練上手」による作陶をしています。「練上手」は、色土を組み合わせ、その断面に現れた文様を意匠とする技法です。

当方では、焼成した時に白色となる土に、高温で呈色する顔料を混合して使用しています。器体とする為には様々な方法がありますが、私の場合はいろんな形の型を使い、その上に、ある程度の文様を呈した 6~12mm 位の粘土板（色土を組み合わせ文様を作った粘土のブロックをスライスしたもの）を組み合わせる事により、制作します。よって、全体をデザインする事と壺なり鉢なりの形に成型する事は同時進行であり、別々に考えられるものではありません。

練上手の基本は、数種類の色土を薄くスライスして重ね、その断面の線文を利用する事です。もしくは、色土を角柱などにしておき組み合わせることもあります。いずれにしても、幾何的な形ですが、それを変形させ組み合わせる事により、有機的な＝具象的な文様を作ることにも可能ですし、実際作ってきました。しかしその為にはかなりの労力と時間を下準備にかけする必要があります。

幾何的な文様で構成しようとする場合、制作しやすさ、或いは制作効率を上げる為に、ある程度の大きさで文様を作りそれを小さく絞っていくことになりますが、ここに変化が現れます。色土同士の密着をよくする為にたたいたり伸ばしたりするうちに、粘土に方向性ができ、次に力を加えた時に縮みやすい方向と縮みにくい方向が存在する事となります。または、組み合わせる際に生じる隙間や密度のばらつきという問題も発生します。その結果、目的の大きさに絞った粘土のブロックをスライスし

てみると、粘土が「勝手に」動き、計画とはまったく違う文様になる事が多々あります。さて、この「勝手に」形が失敗かと言いますと、よく見ればそこにはなかなか面白い「形」が現れている事に気づきます。むしろ自分の「頭」で考えた形よりも魅力的であるとも思えます。この、自然に現れてきた文様をうまく組み合わせ構成していけば新たな作品が生まれると感じました。作為と無作為のいいバランス、いい関係をコントロールできるといいのですが、まだまだです。少しは土の動きが予想できるようになりましたが、いずれにせよ、「形が自然に現れる」というのは、「練上手」の特徴の一つであり、強さであると言えます。

「練上手」にとり、「真っ直ぐな線」というのは得意ではありません。とりわけ縦方向の直線は難しいです。轆轤成型ではまず不可能であると思われますし、私のように型を使ったとしても、やはり曲がってしまいます。自分の性格からか、以前は「ピシッと決まらない」直線的文様は避けてきたのですが、ある先生から「曲がってるのはよくないけど、少しの揺らぎは気にならない、むしろ心地いい」とお話をしたのをきっかけに、上から高台まで縦断する直線を取り入れた構成をするようになりました。なかなか「いい揺らぎ」にはなりません。どんな陶芸技法にも、得意な事と出来ない事があると思います。

「練上手」の特性をさらに理解し、その良さ、強さを十分に発揮した上で、技法を超えた魅力的な作品を作れるようになりたいと思っています。

茨城の陶芸③ 作家自作を語る 黒の器に込めた想い

浜 岡 満 明

自作について、制作上のイメージ、用いている技法、今の作品作りに到る経緯などを述べたいと思う。

まず制作工程について簡単に説明すると、成形、乾燥後の素地に緋色の発色を促す液体を薄くかけて素焼きし、細い線状のマスキングを施した上から、素地と同じ土に黒く発色させる金属顔料、灰を混ぜたものをスプレー掛けする。それを本焼きすると、スプレー掛けした部分は

黒く、マスキングされていた部分はごく淡い緋色に発色する。それによって器の中に、闇の中に耀く光、夜空を巡る星といったイメージを具現化させている。

このような作品制作に到る上で影響を及ぼしたこととして、大学時代に美術史を学んだこと、制作上の基礎を備前で学んだこと、独立後、笠間と深く関わるようになったことがあげられる。私の作品は一見すると無釉焼き

締め備前焼とはかけ離れたものだが、その工程の中で備前焼の緋襷、牡丹餅といった技法を自分なりに変化、応用させている。伝統的な技法に根差した上で新しい表現を模索したいという思いは、笠間との関わりの中でより具体的になった。平安時代の須恵器に端を発する備前焼と比較すれば新興の窯業地である笠間は、ある意味伝統にこだわらない自由な気風の産地といえるだろう。どちらも現在の日本を代表する窯業地の一つでありながら、その成り立ちや性質が正反対ともいえる二つの産地を身をもって知ることができたことは、振り返ってみると私にとって非常に重要な出来事であった。そして、その出

来事を「重要」たらしめてくれたのは、大学で美術史を学ぶことによって、物の見方をある程度養ったことによるところが大きいのだろうと思う。

作り手は、大きく分けて感性で物を生み出すタイプと、考えて物を生み出すタイプに分類することができるだろう。本来的には前者が作り手として正しいありようだと思うが、その分類を自分に当てはめれば圧倒的に後者であると認識しているし、後者であるからこそ先に述べた経験を自分の中で反芻し、制作に還元することができているのではないかと考えている。

日本の産業陶磁 モザイクタイルに関する考察

村 山 閑

タイルについての包括的な研究は、淡陶株式会社の『日本のタイル文化』が最初と考えられる。江戸時代以前の日本の「タイル」(すなわち埴や敷瓦)に触れるとともに、淡陶一社にとどまらない日本のタイル製造の流れを追っている。ついで株式会社 INAX が『日本のタイル』によって美術工芸品としてタイルを扱い、『日本のタイル工業史』によってタイルを工業技術として詳しく追及した。一方、大阪歴史博物館の酒井一光は、建築史研究の立場からタイルについての研究論文を多数発表し、2006年には同館において『煉瓦のまち、タイルのまち』を開催した。これらの研究によって、日本におけるタイルの歴史が網羅的に理解されてきた。しかし、タイルの種類によってその変遷に差があるかどうかという考察は、十分になされていないと思われる。

その中で近年、アーティストの中村裕太が、タイルを使った作品制作と同時に発表している論文は、大変興味深い視点を提示している。それは、大正時代に盛んに制作された白色タイルに着目し、それまでの工芸的なタイ

ルから建築素材としてのタイルへの移行が図られたこと、その動きを促進したのが生活改善運動における衛生観念であったこと、にもかかわらず、「衛生的な側面だけではなく視覚的な快楽としてのタイルの装飾性」が求められていたのではないかと、との指摘である。

ここで、多治見市笠原において、多種多様な形態の変形モザイクタイルが発展したことに着目したい。戦後のタイルの生産拡大に大きな影響を及ぼしたのは、進駐軍の住宅建設であったといわれるが、そのカタログを見る限り、使用されているタイルはほとんどが四角形のタイルであり変形モザイクタイルの発展の原点とは考えられない。戦前のタイルにも多角形のもののみられるが、変形モザイクタイルが複雑な組み合わせを伴いながら多様性を増すのは、戦後の一時期であると考えられる。一方、意匠登録の開始以降、バリエーションが急速に広がったことを思うと、「視覚的な快楽としてのタイルの装飾性」を背景に、産業と創作が密着した姿をここに見出すことができるのではないだろうか。

茨城の陶芸④ 笠間焼の歴史 一 震災と笠間焼一

久 野 亘 央

笠間焼は、江戸時代安永年間(1772~1780)から始まった約240年続いている陶産地である。東日本では、益子焼と並ぶ産地として知られている。

個人の陶芸家が多いことでも知られ、現在は笠間市内に238軒・近隣市町村を含めると300軒を超えるつくり

手が存在している。年間生産額は16億円ほどで、小規模ではあるが多彩でさまざまな客層を取り込める産地と見てよいだろう。

江戸時代から昭和30年代頃までは、甕・すり鉢といった日用雑器を主体とした民窯であり、鉄分の多い赤土が

使用されるため褐色系の素地・釉調のものがほとんどであった。また、土の粘性・粒度の細かさのために機械生産（鋳込み・型成形など）に向かず、手作業で少量生産が得意。ろくろ成形やたたら成形の製品が現在でも主力である。地理的な要因（江戸から100kmの利便性）や鉱物資源に恵まれた（阿武隈山系の南端、粘土が形成されやすかった）背景から、廃窯が少なく継続できたことは幸運だったと考えてよい。

安永期の起源は、現在まで続く久野陶園（14代）の開窯であると認識されている。信楽の陶器職人長右衛門の技術協力によって、箱田村名主の久野半右衛門道延が製陶を始めた。寛政年間には矢戸村の山口勘兵衛が、別ルートから技術移転・開窯を実現した。不作と飢饉の続いた当時、天候に左右されず現金収入につながる製陶業には数軒がこれらに続き、半農半陶が始まった。

文久元年（1861年）には6窯元が、笠間藩主牧野貞直氏による仕法窯の指定（税制の優遇・貸付け金保証）を受け、地場産業としての地位が向上した。

明治2年（1869年）、美濃から移住した商人田中友三郎により「笠間焼」という商標が使われて以降、内国博覧会の入賞や販路拡大にも影響した統一ブランドとなった。それとともない製品等級化、統一賃金、原料の共同

購入などが進み、明治20年陶器製造組合（1887年）や明治35年郡立笠間陶器伝習所（1902年）の開設に発展した。

昭和初期にかけて大小20軒ほどが運営されたが、戦後までに人手不足により8軒まで減ってしまう。昭和25年（1950年）に茨城県窯業指導所が開設され、新製品開発や材料試験などが行われた。昭和35年（1960年）頃からの北米輸出や昭和41年（1966年）に芸術村が開かれるなど、さまざまな展開がみられるなか、笠間に移住する陶芸家・陶芸志望者は増えだした。窯業指導所の人材育成事業がこの頃に始まり、つくり手の育成・受入れが行われだした。

平成4年（1992年）には旧通産省による伝統的工芸品として指定を受け、この時点でつくり手の数も210軒という飛躍的な増加をしていた。

平成23年（2011年）東日本大震災では、笠間焼業界にもさまざまな被害があり、とくに登り窯・穴窯の類はほとんどが崩壊。人命の被害がなかったことが救いであった。登り窯サポーターというボランティアによる崩壊した窯の片付け、復旧補助や、美濃陶芸協会と土岐市による義援物資などの多くの支援のおかげで、現在はほぼ復旧したと言える状況になった。

茨城の陶芸⑤ 板谷波山と里中英人 一産地と産業をめぐる一

花井久穂

本発表は、近代における陶芸家と制作地、特に窯業産地との関係について、ふたりの茨城ゆかりの作家、板谷波山（1872－1963）と里中英人（1932－1989）を取り上げ、考察するものである。

明治末から大正期にかけて、日本の近代窯業の過渡期に登場した板谷波山は、産業から芸術としてのやきものが立ち上がってくる、その最初の「結び目」に位置する陶芸家である。草創期の東京美術学校の彫刻科を卒業し、地方自治体（産地）による初の工業教育機関の後身である石川県工業学校、日本の窯業近代化を牽引した東京高等工業学校を経験した波山は、作家としての自己形成期において、近代的な芸術教育と産業教育の両方にふれた最初の人でもある。工業学校で波山の同僚となった北村彌一郎など、ワグネルの門下生らが窯業産地を転々としながら産地振興に寄与する人生を辿ったのに対し、波山が窯を築いて生涯の制作地としたのは、窯業産地ではない東京・田端であった。波山が指導した地方窯やマジョリカなどの量産体制への試みにもふれつつ、波山が「産地」や「産業」から得たもの、そして最終的に選び取ら

なかったものを考えたい。

戦後、波山とは逆に、東京から茨城へ移り住んだ作家のひとりが、里中英人である。東京教育大学（現・筑波大学）出身で、建築家志望であった里中が陶芸の道へ入る契機になったのは、師・宮之原謙との出会いであった。東陶会創立期の会員であり、波山と交友の深かった宮之原から薫陶を受けた里中には、波山の有名な「命乞い」の茶碗と同名のオマージュ作品が残っている。里中は出世作「シリーズ：公害アレルギー」に代表されるように、「現代に生きる不安」を陶土によってシンボリックに表した作家である。1981年に里中が笠間に拠点を移した時代状況や思索的な背景をふまえつつ、この地が従来の「窯業産地」から、外と行き来をしながら自由な制作を行う個人作家の「アトリエ」へと変化を遂げてきたことを、里中の作品を通じて考察する。

明治末と昭和の終わり、ふたりの陶芸家の「産地」との関わり方は、「土」や「薪」でつながっていたそれまでの「産地」、窯業の共同体としてのあり方の変容を象徴的に示している。作家が制作する土地の地名を冠して、

「〇〇焼」と集团的に一括りに称することが困難となつて久しい。近代の陶芸家たちが、「産地」との絆を絶つことのできた「芸術」というもの、またその一方で「産地」

から得た豊かな芸術的土壌というものを掘り起こしつつ、これからの新しい「産地」の可能性を捉えていければと考えている。

西洋の現代陶芸② イタリア的な造形思考のすすめ

唐 澤 昌 宏

イタリアの芸術家として日本でも回顧展が開催されたカルロ・ザウリやグェッリーノ・トラモンティは、土を素材とした作品制作の他にも、彫刻や絵画、デザイン作品など、幅広く芸術活動を展開したことで知られている。

彼らがイタリアで、自身の活動の作域の振れ幅を利用しながら作風の確立を目指した1980年代、日本では、あらゆる分野の作家が、土を、そして陶を素材として、作品をつくり出していた。そして、陶芸という枠では捉えきれないような作品まで生み出し、その表現の可能性を広げたのである。しかしながら、一人ずつの作家の活動を見ていくと、彼らほどの振れ幅をあまり持っていない。たとえ持っていたとしても、おもてだつて見せようとする作家は意外と少ないのである。なぜなら日本では、素材へのこだわりや技法へのこだわりが、そのまま自身の表現に直結しており、より深く追求するところに重きを置いている。さらには、とくに日本の場合、素材をさまざまに変えながら独自性を出していくという環境があまり整っていないということもある。素材を、あるいは技法を一つに絞り込んでこだわり抜くところに作家としての美学があり、さまざまに手を広げることをあまりよしとしない傾向が強いのである。

日本の陶芸は、そういった方法論を糧にして世界に類を見ないほどの発展を遂げてきた。そして今日では、1990

年代以降の、あまりにも広がり過ぎてしまった反省をふまえて、素材と技術との関わりを再認識し、個々の素材から生まれる造形の在り方をあらためて見つめ直す状況が生まれている。作家がいかに素材を扱い、技術を通して、いかに制作するかによって、それらが導く特有のフォルムや表現が導き出されると考え、制作が行われている。それはある意味で究極の造形論なのかもしれないが、素晴らしい作品が生まれる反面で、本質が本質としてすでに個々の中で固定されてしまっていて、さらにそれを問いかけるような作品が少なくなっているように思うのである。彼らの活動を見てみると、多彩さのなかにもそれぞれに特徴が一貫しており、振れ幅が広いがゆえに、問いかけも多い。言葉を換えれば、固定した概念を覆すような、まったく新しい何かに辿り着く可能性を秘めているということもいえるかもしれない。

カルロ・ザウリ、そしてグェッリーノ・トラモンティという芸術家の活動は、イタリアにおける創作活動と日本の創作活動との異差をあらためて示すが、それは日本における創作活動の特異性を探る手がかりにもなるのである。さらには、日本にはない、新たな視点による全く新しい作品、あるいは表現を生む手がかりにもなるかもしれない。2000年を過ぎたころから少しずつ感じられる、やや手詰まりぎみな日本の陶芸を、ある意味で活発化するほんの一助になればと考えるものである。

東洋陶磁学会：

〒102-0074 東京都千代田区九段南2-1-30
TEL./FAX. 03-3239-1277

イタリア文化会館ビル 4F KS フロア
<http://homepage3.nifty.com/toyotoji>