

《陶》の表象としての制作プロセス

宮永春香

---

はじめに	5
------	---

---

第一章 制作に先立つ歴史的背景把握としての工芸史ノート	6
1. 明治政府による政策と工芸における分野わけ	
2. 走泥社と以後の〈造形的〉陶芸の動き（1950年代～1960年代）	
3. 工芸における「素材」と美術動向との関わり（1970年代～1990年代）	
まとめ	

---

第二章 作品紹介及び制作プロセスの紹介	30
1. 『環体 cyclic form』	
2. 『Side/Side』	
3. 『 <sup>そら</sup> 虚と骨 2002 cavity and remains』	
4. 『Gathering』	
5. 『 <sup>そら</sup> 虚と骨 2003 cavity and remains』	
6. 『untitled』 『untitled(heart)』	
7. 『 <sup>きくか</sup> 蒴果』	
8. 『Congeries』	
9. 『untitled』	
10. 『Binary unit 2006』	
11. 『Latent boundary』	
12. 『untitled』	
13. 『untitled』	
14. 『Fragment』	
15. 『Binary unit 2007』	
16. 『Weaving』	
17. 『untitled』	
18. 『FEITICO』	

---

第三章 《陶》の表象としての制作プロセス	67
1. 系統樹	
2. システム化と更新	
3. 「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界	
4. 詩的発想と作品間の繋がり	
まとめ	

---

第四章 「みる」「みせる」の視点	96
1. 作品をみる立場からの視点	
2. 作品をみせる立場からの視点	
まとめ	

---

第五章 結語にかえて — 最新作『FEITICO』について —	112
---------------------------------	-----

---

参考文献	116
------	-----





## はじめに

本論の構成は五章からなる。第一章では、「制作に先立つ歴史的背景把握としての工芸史ノート」と題して、日本の近代工芸史に沿って明治以降の「工芸」の流れを追いながら、現代に至る経緯を整理する。その中には、「美術」「工芸」をとりまく制度の歴史も含まれる。また、「美術」との関係がどのように《陶》の造形の在り方に影響を与えてきたかについても触れる。今日に続く《陶》の造形の在り方にはどのような背景があり、これまでの流れが示す方向性を把握した上で、自身の制作について考察することが、自らの制作の歴史的な位置について確認することになると考えている。

第二章では、「作品介绍及び制作プロセス」として、《陶》による制作の原点となる作品から、新作に至るまでの作品 18 点を紹介し、その制作プロセスの詳細について記述する。

第三章では、「《陶》の表象としての制作プロセス」と題し、第二章を受けて、その制作の在り方を「系統樹」「システム化と更新」「〈かたちをつくること〉と〈かたちをつくらないこと〉の境界」「詩的発想と作品間の繋がり」という観点から考察する。その中でいかに《陶》の表象が制作プロセスと結びついているのかについて論述する。《陶》に共通する制作プロセスである「焼成」が、一つの基点として位置を占めている《陶》の制作において、上記の観点が自覚化、明確化されてきたことを、制作、作品の展開に即して述べていく。

第四章では「〈みる〉〈みせる〉の視点」と題し、作品をみる立場と作品をみせる立場という異なる視点において、大学に入学して制作を始める 1999 年から 2007 年までの間に訪れた展覧会について、また 2006 年に行った二度の個展についてそれぞれ記述する。そしてそれらがいかに制作に還元されているかについて述べていく。

第五章では結語にかえ、最新作となる『FEITICO』における「《陶》の表象としての制作プロセス」について、第三章での記述に沿って述べていく。

## 第一章 制作に先立つ歴史的背景把握としての工芸史ノート

### 1. 明治政府による政策と工芸における分野わけ

「制度としての美術とは——「美術」という翻訳概念によって在来の絵画や彫刻などの制作技術が統合され、また美術の在り方が博覧会、博物館、学校などを通じて体系化され、規範化され、一般化されることで、美術と非美術の境界が設定され、さらに、かかる規範への適応如何が制作物への評価を決し、さらには、そのような規範が公認され、自発的に遵守され、反復され、伝承され、起源が忘却され、ついには規範の内面化が行なわれるといった事態＝様態、これを指す。」<sup>1</sup>

北澤憲昭の言葉である。彼が、制度としての美術を語るとき、工芸のそれも含まれてくる。それは、「美術」概念の形成過程が、「工芸」概念の形成過程であるからである。つまり「美術」なるものの純粋な在り方が追求されてゆく過程で、いわばそのネガティブとして「工芸」という枠組みが生み出されていった」という背景がある<sup>2</sup>。

明治以前までの造形芸術は、美術、工芸という区別はされておらず美術、工芸という概念はなかった。「美術」「絵画」「彫刻」「工芸」という概念と制度が成立したのは、明治期の殖産興業政策の具体的な場としての博覧会、工部省機関においてである。つまり官製の用語、制度的用語として成立した。

「内国勸業博の歴史のうえで、そのような動きがはっきり示されるのは、明治二三年の第三回博においてである。「絵画」「彫刻」「造家、造園ノ図按及書」に加えて「美術工業」という細目が、ここではじめて設けられたのだ。ここに登場した「美術工業」とは、美術と工業にまたがる製作物ということで、規則では、絵画、彫刻、建築、造園に属するもの以外で「殊に美術の精妙なる功技を実用品に応用せるもの」と規定されている。これが *kunstgewerbe* にあたることはいうまでもない。しかもこの「美術工業」は明治二八年の第四回内国勸業博では「美術工芸」と称されることになり、あまつさえ、第三回博までは「美術」となっていた部門名が「美術及美術工芸」と変えられることとなる。現在ではたんに「工芸」と称されるこの「美術工芸」というジャンルは、博覧会史のうえに姿を現すやいなや、「美術」から弁別＝排除されるところとなったのである。」<sup>3</sup>

そのような政策の中で成立した概念的・制度的用語の実質的な内容に関しては、東京美術学校の設立（明治二十年）以降の文教政策において議論され、西洋の美術理念や価値体系にならない、絵画・彫刻を上位、工芸を下位とされることとなる。その結果として、絵画・彫刻は文部省の文教政策（美術教育）、工芸は農商務省の産業経済政策（殖産興業）が主に担当

<sup>1</sup> 北澤憲昭、『眼の神殿』、美術出版社、1989年、(107項を参照)

<sup>2</sup> 北澤憲昭、『境界の美術史』、ブリュッケ、2000年、(218項を参照)

<sup>3</sup> 北澤憲昭、『境界の美術史』、ブリュッケ、2000年、(223項を参照)

するという政策分担がなされた。

「美術」概念の移植を介した西洋近代における絵画優位の思想を受け継ぎ、視覚芸術の純粹性と自律性をめざすモダニズムの台頭によって、工芸は疎外されていく。「工芸」の位置づけに決定的な出来事が、文展によってなされることになる。1907年（明治四十年）に開かれた日本で初めての官展である第一回の文部省美術展覧会（文展）は、「日本画」「洋画」「彫刻」の三部門に出品物を限定し、工芸は出品を拒否され、美術から締め出されることになった。それ以後、工芸は独自の領域として生き残るための存立根拠を掲げざるを得なくなり、さまざまな工芸の自律を求める運動が始まることになった。

1913年（大正二年）に農商務省の主催で開設された「図案及応用作品展（農展）」がある。この展覧会によって工芸関係者は唯一の官展の発表の場を得ることとなった。しかしこの展覧会は、重要な輸出品目である工芸品の意匠改良の要望を受け、産業経済政策の一環として図案を奨励する目的で行われた展覧会である。美術としてではなく殖産興業のための工芸品という位置づけが変わることはなかった。

アール・デコの幕開けとなったパリ装飾博覧会の開かれた1925年（大正十四年）の翌年である1926年は、日本の工芸界の大きな転換期となった。まず、4月に柳宗悦、河合寛次郎、濱田庄司らによって「日本民芸美術館設立趣意書」が発表され、民芸運動の開始が宣言された。5月には「日本工芸美術会」が結成される。これは美術工芸から産業工芸を含む作家の横断的団体で、同会の狙いは帝展への工芸部門設置にむけて、工芸界の活況を広く知らせることであった。帝展と同じ会場で「日本工芸美術展」を開催し、工芸の質の向上を印象づけた。6月には、高松豊周、広川松五郎、豊田勝秋、松田権六、山崎覚太郎らによって「无型」が結成された。

1927年（昭和二年）には、待望の第八回帝展に第四部「美術工芸」部門が設置され、高村豊周、北原千鹿らが特選を受賞する。翌年には富本憲吉を中心として「国画創作協会展（国画会）」に工芸部が誕生する。1936年には日本民藝館が開館し民芸の啓蒙の拠点となった。

ここで注目したいのが、高村豊周、広川松五郎らによって結成された「无型」という工芸団体である。この団体が目指したのは、「工芸の地位の向上」であり、また「西洋の近代的美術観に影響を受けた主体的表現の尊重と作品の個性化」であった。つまり、「芸術性」を高めることである。しかし、そこで見いだされたのが、工芸の独自性という意味での「実用性」であった。しかし、「芸術性」と「実用性」とは、容易に調和されるものではない。その両者のバランスをいかにとるかが課題であり、「芸術」か「用」かという試行錯誤をしながらの活動であった。これらは、主体的表現を標榜する点で、日本の近代的工芸の端緒として位置づけられる活動であるが、无型が「芸術性」とともに保持しようとした「実用性」から離れた表現が現れるのは、長い戦争の終わりを待たなくてはならない。

戦後の工芸界には活発な動きがみられる。主な出来事をまとめてみると、まず1946年（昭和二十一年）3月に文化省主催日本美術展覧会（日展）開催、同年10月に第二回展が開催される。以後続く日展の代表作家は、金工の高村豊周、北原千鹿、染色の広川松五郎らであ

り、戦前に結成された「无型」（1926年結成）、「工人社」（1927年結成）、「実在工芸」（1935年結成）などの工芸団体に所属していた作家たちである。次に、京都において1947年（昭和二十二年）に「四耕会」、1948年（昭和二十三年）に「走泥社」が結成された。そして昭和二十九年（1954年）には、第一回日本伝統工芸展が開催される。文化庁の前身である文化財保護委員会と財団法人文化財協会が主催（1968年以降は文化庁と日本工芸会の共催）し、理念としては昭和二十五年に施行された文化財保護法に依拠する。この法律が指定する重要無形文化財の技術保持者がいわゆる人間国宝である。1956年（昭和三十一年）には、「日本デザイナークラフトマン協会」が創立される（1976年に「日本クラフトデザイン協会」と改称）。この協会は、スカンディナヴィアン・デザインと総称される第二次大戦後に北欧諸国で誕生したプロダクト・デザインを日本に紹介した。

桃山時代盛期から続く「茶陶」、戦前からの分野である「民芸」を加え、「日展」「〈造形的〉工芸」「伝統工芸展」「クラフト」と今日にも繋がる主要な分野が、戦後において出揃うことになった。

## 2. 走泥社と以後の〈造形的〉陶芸の動き（1950年代～1960年代）

走泥社は、前述のように戦後の活発な工芸界の動きの中で、1948年（昭和二十三年）に八木一夫、鈴木治、山田光らによって結成された集団である。八木一夫が1954年に制作した「ザムザ氏の散歩」という作品が、「実用性」を持たないやきものの誕生の象徴として、「オブジェ」という言葉とともに有名である。「前衛陶芸」「オブジェ焼き」などと表現される彼らの動きは、陶芸界、工芸界において重要な位置づけがなされ、直接的ではないにしろ今日にまで及ぶ影響力がみられる。特に走泥社の核たる八木一夫においては、1950年代以降の〈造形的〉なやきもの動向において常に牽引的役割を担い続け、他には比する者が不在の存在感である。単なる造形力と一言には言い切れない八木一夫の潜在性が、多くの人々を惹きつけたことは、遺された作品群が物語っている。その多くの作品にみられる多様な表情と移り変わりに、その当時の、美術動向や時代と情勢に、敏感に反応する鋭敏さを感じ取ることができる。この鋭敏さは長きに渡り影響力を保持したこととイコールで結ばれる。2004年に京都国立近代美術館において開催された「没後二十五周年八木一夫展」の図録に掲載された、本人の言葉が印象的である。

「私には、  
自己既定はおろか、  
現象的に私自身が固定化をはじめ、  
私をとりまく外気が  
そのような私と隔離していく気配を感じとったとき、  
私は私自身とさえ離別したくなる。  
そこに居すわるということが、とっさに外気への反応ときめ込んだり、  
それが生の現実であると自覚する程  
私は強くもなく、又、老いたくもない。」<sup>4</sup>

複雑に多様な作品群から特徴となる要素を見出すとすれば、私が見出すことができたことは、2点ある。それは「土に固有の造形」、「ポエジー（詩情）的表現と構成的表現」である。それらはさまざまな作品に複雑に見え隠れしながら、やきものの「材料と技術」を基礎として、作家が自身の「内的感情」と真摯に向き合った結果として作品が表れたことが感じられる。

「土に固有の造形」とは、土に内在する性質、あるいは必然性に率直に向き合い、土によってのみ得られる造形である。それが単純に形としてあらわれることを望んだのではなく、やきものという技術、土という材料に忠実につくることをもとめたのである。「内的感情」

<sup>4</sup> 「没後二十五年八木一夫展」展覧会カタログ、京都国立近代美術館、2004年、(175項を参照)

に突き動かされた結果、「実用性」を持たないやきものは生まれたが、その基礎となる「材料や技術」をもってやきものとしての根拠は揺るがされることはなかった。むしろ「やきものであること」が必然的に帰結されるような造形といえる。それは「実用性の排除」や「芸術性を求めての彫刻化」というものを目的とした理念的活動ではなかったのである。よく引用される言葉であるが、ラジオ対談での発言が興味深い。

「絵画や彫刻では、まず観念やポエジーがあって、そういうものが材料や技術を引きよせるのですが、ぼくにとってはそうでなしに、やっぱり材料や技術が先にあったと思うんですわ。ぼくら土とのつながりは、運命的といえるくらいのもなんです。それはぼく自身の強さでもあり弱さでもあるのですが、とにかく純粋に土というものをみつめていこうとしたのですね。」<sup>5</sup>

次に取り上げたいのは、作品にみられる「絵画的装飾表現」や「具体的イメージの引用と抽象的イメージの戯れ」である。彼の思想や情念が、直接的に表現されるのではなく「ポエジー（詩情）的表現」となって作品にあらわれている。それがときに諧謔、機知、トリック、隠喩、見立てとなり、みるものの想像力を刺激する。

この「ポエジー的表現」と切っては切れない関係で「構成的表現」がみられる。その要素としては、幾何学モチーフや単純な面や線や点があり、一方で具体的モチーフ、例えば手足、顔、帽子、本、めがね、りんご、缶、信楽の狸、文字などがある。それらが、八木の造形感覚において構成され、「ポエジー的表現」を伴って、作品を見る視線の動きにリズムを与えている。

1950年代は走泥社の作家たちにとって、器物から離れて彫刻的な作品にのりだす期間であった。当時の八木一夫の作品に見られる、ミロやクレールを感じさせる装飾が器物に施されたもののように、既成の陶芸界の保守的な思考や制作態度にはない取り組みを重ねながらも、器物を基本にした制作が行なわれていた。それが、1954年に制作された「ザムザ氏の散歩」を境に、鈴木、山田、熊倉らにおいても、器物から離れた造形的な作品が目指されるようになる。しかしこの頃に制作された作品は、抽象彫刻のスタイルを真似たにとどまる作品が多く、それらには作家がその後展開していくそれぞれの「色」は抑えられている。

ここで当時の美術界の動きにも眼を向けてみたい。アンフォルメルと「具体」の動きがある。1956年に「世界・今日の美術展」が開催され、アンフォルメル絵画に加えて欧米作家、国内抽象作家が出展した。この開催にはミシェル・タピエが関わっている。タピエは、フランスの画家であり批評家であるが、「アンフォルメル（非定形）」という名称は、彼の命名による。「〈アンフォルメル（非定形）〉とは、形のない世界ではなく、フォルムのあらゆる体系を包括する創造の根源のカオスとして、このころ（1951年頃）からタピエによって精力的に語られはじめた」<sup>6</sup>という。来日した彼は、「具体美術協会」や勅使河原蒼風らと交流し、高い評価を与え、彼らの海外展に力を注いだ。針生一郎は、アンフォルメルの「絵画の変革

<sup>5</sup> 『現代陶芸』十二巻、講談社、1975年、（乾由明、「八木一夫論」、132項－147項を参照）

<sup>6</sup> 『美術手帖』1978年1月号、（針生一郎、「絵画の変革」、80－81項を参照）

の手がかりとなる要素」として以下の4点をあげている。①激烈な内在性と偶然性につらぬかれた身ぶり、行為。②絵画の伝統的材料をはみだす物質。③「超複雑」とよばれるひらかれた無限空間。④意味に先行する記号の自覚。このうち①②についてさらに以下のように述べている、「①の要素は「具体」グループの活動を先駆として、行為を絵画の形式から独立させたハプニング、イベントに発展」する。「②の物質にかんしていえば、ここでもやはり物質は、人間の意識をこえる手がかりであって、その根底には主体と客体、自己と世界という二元論が前提されている。それにたいして、一九六〇年代のアッサンブラージュや廃品芸術の背景には、大量生産と大量消費の社会機構があり、そこではあれこれの物体をえらぶことが、いやおうなく社会的システムにコミットすることにならざるをえない。だが、さまざまな物質を導入したデュビュッフェやタピエスの画面は、何ものも再現していないとしても、人間とそれをとりまく物質とを包括する大地に似ている。」

吉原治良を代表とした「具体美術協会」は1954年に結成される。嶋本昭三、山崎つる子、正延正俊、上前智祐、吉原通雄、吉田稔郎、白髪一雄、田中敦子、金山明、村上三郎らがいる。「具体美術宣言」には以下のように書かれている。「具体美術に於いては人間精神と物質が対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままその特質を露呈したとき物語りをはじめ、絶叫さえる。物質を生かし切ることは精神を生かす方法だ。精神を高めることは物質を高き精神の場に導き入れることだ。(中略)すべての未知の世界へ果敢な前進を具体美術は高く尊重する。一見ダダと比較され混同されることも多いがダダの業績を再認識しつつあるわれわれではあるが、ダダとは異って可能追求の場に於ける所産であることを信じている。澆らつたる精神が具体の展覧会に常に流れ、新しい物質の生命の発見がすさまじい叫び声を発することをわれわれは常に願望しているのだ。」<sup>7</sup>

これらの動きが直接影響を与えていないにしろ、同じ時代にこのような動きがあったことは事実である。

他方、当時の工芸家やクラフト志向の作家が出品していたものに1950年(昭和二十五年)に創立されたモダンアート協会がある。この協会は、「モダンアート協会は純粹なる芸術運動の為に新しい方向を示す世代の秀れた美術家群によって21世紀への橋をかける役を果たす機関として行動する」(第1回モダンアート展開催のことば)との宣言の下、組織された。主に抽象表現の美術がみられる団体で絵画部、彫刻部からなる二部制で、その後1954年に写真部と生活美術部が設けられる。この協会には、熊倉順吉が走泥社同人となる前年1956年に会員となり、1959年まで出品している。また、1950年に設置された京都市立美術大学の工芸科(陶磁専攻)において、富本憲吉や近藤悠三らとともに教鞭をとる藤本能道が1957年に会員となる。そして、1958年に京都市立美術大学を卒業し専攻科に進学した柳原睦夫が1958年に初出品、1959年に協会賞を受賞している。

---

<sup>7</sup> 『芸術新潮』1956年12月号、(202項-204項を参照)

1960年代の走泥社の活動においては、先に述べた「土固有の造形」というものが作家それぞれに意識化され、それぞれが土や火を用いてやきものを制作することのなかに、自らの表現を見い出そうとした作品が見られるようになる。八木一夫では、『碑、妃』(1962年)や『壁体』(1963年)などであり、鈴木治では、『泥像』(1965年)、山田光の『塔』(1964年)、『碑』(1967年)、熊倉順吉の『暦日』(1965年)、『風人』(1967年)がある。

1987年に「1960年代の工芸—昂揚する新しい造形」(東京国立近代美術館工芸館)が開催された。この展覧会は、日本の工芸において1960年代とは何を意味するのかを考える試みであったといえる。この展覧会では、陶、金属、漆、染織等の作品が、1960年代を中心に1950年代から1970年代にかけての作家がとりあげられている。中でも1960年代において注目すべき作家は、陶では(先に名をあげている走泥社の作家以外)、杉江淳平、中村錦平、林康夫、藤平伸、森野泰明、柳原睦夫ら、金属では越智健三、関稔、原正樹、宮田宏平ら、漆では、鈴木雅也らがあげられる。彼らの発表の場は、日展、現代工芸展、モダンアート協会、個展等さまざまであるが、実用性を伴わない造形的な作品で作家それぞれのアプローチの仕方をみせる。1960年代は、美術館企画による現代の工芸や陶芸の展覧会が行なわれ始める年代でもある。

1959年

「現代日本の陶芸展」(国立近代美術館)

1963年

「現代日本陶芸の展望」(国立近代美術館京都分館)

1964年

「陶磁の新世代展」(五島美術館)

「現代国際陶芸展」(国立近代美術館及び京都分館)

「現代日本の工芸展」(国立近代美術館及び京都分館)

1968年

「現代陶芸の新世代展」(京都国立近代美術館)

工芸の展覧会は1964年の「現代日本の工芸展」のみで、その他はすべて陶芸であることは興味深い。

1960年代の美術の動向に触れたいと思う。この頃の動きとしては、「ネオ・ダダ・オルガナイザーズ」「ハイレッドセンター」の反芸術、日本におけるポップアート、「東京フルクサス」、全国各地に誕生する多くの前衛美術のグループがあげられる。また彫刻の一つの傾向としてプライマリー・ストラクチュアをあげる必要がある。

「ネオ・ダダ・オルガナイザーズ」は、第12回読売アンデパンダン展(1960年)に出品していた赤瀬川原平、荒川修作、吉村益信、篠原有司男らが結成したグループである。アナーキズムを標榜し、従来の既成の芸術概念に反旗を翻した。他方、東野芳明のコメントから



流布し始めた「反芸術」という言葉から、反芸術という概念に対する「反芸術論争」が東野芳明と宮川淳との間で繰り広げられた。「ハイレッドセンター」は1963年に結成されたグループで、構成メンバーの高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之の姓の「高」「赤」「中」から命名されている。1963年の赤瀬川原平の展覧会を契機とした「千円札裁判」は有名などころであるが、この裁判を介して、社会と既成の「芸術概念」に対して、「芸術とは何か」という根源的問いを投げかけることとなった。

日本の高度経済成長の盛り上がりの中で、アメリカのサブカルチャー的文化やテクノロジーが流れ込むと同時にポップアートも伝播し、芸術の「社会性」への意識と絡み合って日本のポップアートが展開される。篠原有司男、小島信明、谷川晃一、岡本信治郎、タイガー立石、中村宏、木村恒久、横尾忠則らである。

次に「東京フルクサス」である。フルクサスという言葉は本来「流動」「変転」「排泄」を意味する言葉である。フルクサスの創始者はG. マチューナスで、その活動は一時的な「行為」を特徴とし、より日常的なその「行為」の性質は「イベント」と呼ばれ「ハプニング」と区別される。また美術家、詩人、作家、音楽家からなる広範な活動であることも特徴的である。「東京フルクサス」とはオノ・ヨーコ、一柳慧、塩見允枝子、小杉武久、巖嘔ら「フルクサス」の日本人メンバーを指す。

1960年代にあらわれる全国各地の前衛美術グループには、「時間派」「グループ〈位〉」「九州派」「ゼロ次元」「グループ VAVA」「ROZO 群」「前衛土佐派」「群馬 NOMO グループ」「埼玉前衛」「組織」「北美文化協会」がある。

最後に、プライマリー・ストラクチュアについては、1966年にニューヨークのジューイッシュ美術館で開催された「プライマリー・ストラクチュアーズ」展に由来する。基本的で単純な(=プライマリー)形体と、特に原色の色彩を用いている点が共通した特徴である。身振りや仕草による痕跡や細部の処理などを不必要な表現として排除し、スケールや表面、視覚的イリュージョンの効果を追求する。ミニマルアートのアーティストからは「依然としてコンポジションによっている」と非難される作品も含まれる。

70年代を目前に、1967年ごろからの八木一夫の作品は、それまでの「碑、妃」(1962年)や「壁体」(1963年)に見られる、いわゆる「皴寄せ手」のような「土固有の造形」より、「構成的表現」が強く現れてくる。それは「せばまっていく穴」(1967年)、「夜の供物」(1968年)や「同志」(1968年)にみられる。「ポエジー(詩情)的表現」はタイトルのみにとどめられている。これらの作品群には、八木が当時親しくしていた堀内正和の影響が感じられる。

1970年に入ってから、「ポエジー(詩情)的表現」が表に出てくる。つまり、象徴的モチーフや具体的モチーフがあらわれて、それらが「構成的表現」によって作品をまとめている。時に「ポエジー(詩情)的表現」が強く、時に「構成的表現」がという様に、気まぐれかとも思われるように作風を変化させながら、精力的に作品をのこし、1979年に急逝する。彼は「<sup>とうかい</sup>翰晦を楽しむようなところ」があったというが、すべてをつまびらかにしたいようなしたくないような複雑な欲求を彼の多様な顔をみせる作品を見るたび感じ、それが八木一夫

の魅力かとも思う。

これまで、走泥社と同時に展開される「造形的」陶芸の動きを追いかけてきた。「実用性」をもたない立体造形が生まれた象徴として、走泥社は歴史的に重要な位置づけを成されているが、その活動は、「作者の内発的自我表現とフォルムの独創性」という意識の下続けられたが、「実用性の排除」や「芸術性を求めての彫刻化」というものを目的とした理念的活動ではなかったことは、先に述べたとおりである。結果として走泥社の動きが導いたことは、いわゆる「オブジェ焼き」という言葉が知られるように、「実用性」をもたない立体造形が、陶芸界においてひとつの方向性として定着し、それが一般的にも認知されることになったことである。

### 3. 工芸における「素材」と美術動向との関わり（1970年代～1990年代）

明治以降の流れから走泥社に至るまで、工芸は美術に対して、あるいは「工芸は美術より劣る」という概念に対して、「実用性」をキーワードとした様々な考え方や理念を通し、工芸の存立根拠を求めてきた。その後工芸は「素材」というキーワードをもって、存在意義を模索していく。走泥社が「土固有の造形」を目指した60年代に継ぐ70年代から90年代そして今日、「素材」に対する考え方は徐々に推移している。しかし工芸の存立意義を語るときには「素材」を抜きにして考えることができないかのように、ことあるごとに「素材」について語られることが多い。「素材」がどのように存立意義として求められ、その考え方が推移してきたのかについてみていきたい。

1970年代に活躍し始める作家には、荒木高子、速水史朗、伊藤公象、里中英人、坪井明日香、三島喜美代、藤田昭子、宮永理吉、佐藤敏、林秀行、鯉江良二、三輪龍作、石山駿、金子潤、栗木達介、久世建二らがいる。注目すべき展覧会に1970年に開催された「現代の陶芸—ヨーロッパと日本展」（京都国立近代美術館）、翌年の「現代の陶芸—アメリカ、カナダ、メキシコと日本展」（京都国立近代美術館）がある。

#### 「現代の陶芸—ヨーロッパと日本展」

八木一夫、鈴木治、熊倉順吉、山田光、藤平伸、加藤清之、加藤（岡部）嶺男、河本五郎、荒木高子、坪井明日香、中村錦平、宮永理吉、三輪龍作らが出品。

#### 「現代の陶芸—アメリカ、カナダ、メキシコと日本展」

八木一夫、鈴木治、熊倉順吉、山田光、荒木高子、坪井明日香、中村錦平、宮永理吉、三輪龍作、里中英人、森野泰明、柳原睦夫、林秀行、鯉江良二、石山駿、金子潤、久世建二らが出品。

この展覧会に出品している作家は、それぞれ、団体展や個展等で発表活動はしていたが、この展覧会を機に、特に注目されることになった。またこの年代頃から、他分野において、制作活動を行っていた作家が自らの造形理論に従って、土や火を用いた制作を始めるということもしばしば見られるようになる。荒木高子、速水史朗、伊藤公象、三島喜美代、藤田昭子、宮永理吉、林秀行、石山駿らがそうである。

ここにあげた70年代に活躍する作家に見られる傾向と、一括りにできるものではないにしても、ある共通した意識を感じることができる。それは、作家それぞれが制作者として、土を用いて、あるいはやきものの工程をとおして制作していることをゆるぎない事実として認識しており、その土やその工程に対して、自分はどのような距離感をもつかを、意識的に明確化していることである。1981年4月の『美術手帖』の特集の「土と火—陶芸（クレイワーク）」のなかに作家それぞれの制作に対する言葉が載せられている。それぞれの土やそ

の工程に対しての距離感について述べている部分を抽出して、みたいと思う。

荒木高子（1921 - ）

「釉薬も陶の母胎も、一度形をもたない原点に戻して考え直したかった」<sup>8</sup>

速水史朗（1927 - ）

「私の仕事は、永い伝統にささえられた日本の瓦職人の技術を、そのまま自分の彫刻へ移行させたものである。その技術は、窯入れする直前まで、フォルムとその肌を追求することができるのである。」<sup>9</sup>

伊藤公象（1932 - ）

「土の造形は開かれたものだ。オブジェをつくる形式が新しいものでもないし、土の質や伝統的な技法、技術に独自性があるのではない。野焼きや、科学的な窯業材料そのものに価値があるわけのものでもない。新たな角度からの素材、道具、そして技法と技術の知識を高めること。そして、自然と現代の科学技術とともに享受する立場からの新たな目が、感性が、観念が、もともと開かれるものとして存在する「土と火の造形」を深く押し広げることになる。」<sup>10</sup>

三島喜美代（1932 - ）

「土は、私にとっていまだひとつの素材にしかすぎず、終始ある距離をおいたところで仕事をしています。」<sup>11</sup>

柳原睦夫（1934 - ）

「やきものの装飾は、材料と技術の結合に深く関与するものでなくてはなりません。材料（土）と技術（火）の自然性から導き出される、やきもの固有の触覚的な感覚的な感覚と無縁のものであればその装飾は成功しているとはいえないでしょう。」<sup>12</sup>

宮永理吉（1935 - ）

「土は木や石や鉄と同じく、自分の造形意志を表現するためのひとつの素材であり、土にはじまり造形するというのではなく、造形のひとつの手段として土を選ぶ」<sup>13</sup>

佐藤敏（1936 - ）

「今後も、つくる、焼くの本筋を積み重ね、プラスアルファの未知と不安がつきまとうやきもの世界をさまようであろう。永い伝承の技法や技術を変えることなく、その場のムードに酔いしれるより、そのときどきに作者がつくるイメージにしたがって技法や技術を選び、プロたる者の、思うものをつくらんと欲したひとつの手段が、いまの一連のシリーズである

---

<sup>8</sup> 『美術手帖』、1981年4月号、(75項を参照)

<sup>9</sup> 『美術手帖』、1981年4月号、(83項を参照)

<sup>10</sup> 『美術手帖』、1981年4月号、(28項を参照)

<sup>11</sup> 『美術手帖』、1981年4月号、(147項を参照)

<sup>12</sup> 『美術手帖』、1981年4月号、(147項を参照)

<sup>13</sup> 『美術手帖』、1981年4月号、(86項を参照)

ように思われるのである。」<sup>14</sup>

林秀行（1937 -）

「技術はつねに法に規定されている。その法が現実の作者に強いる有限さゆえに、作者は技術が孕む表現の、限りない可能性に出会うことができる」<sup>15</sup>

鯉江良二（1938 -）

「私は窯という額縁をはずすこと、窯にとらわれずまずつくること、それから雨に溶けないように火をいれることです。火を見たいから、触れたいからつくるのであって、そこには限界はないのです。」<sup>16</sup>

三輪龍作（1940 -）

「私のやきものは粘土をたんに熱処理し、他の物質に変えたものではない。やきものに対するそういうドライな感覚はまた、やきものの新しい可能性が期待できるのだが、私は体質的にどうしてももっともやきもの的でありたいのだ。つまり伝統的な意味でのやきもの性なるものを大胆に捨て去るには、私はあまりにも臆病である。しかしそのようなやきもの性を云々する以前に、私の表現しようとする世界が、造形として現代的な意味で充分立脚したものでなければならぬのはとうぜんのことである。」<sup>17</sup>

栗木達介（1943 -）

「やきものの形をつくるうえで、どうしても避けられない、必然性ともいえる収縮による変形の性質と力を、形づくりに生かす力として、もう少し意識的に考え発展させた作品が「這行する輪態」である。この作品では、変形の性質を能動的なひとつの動きとして考え、これを意識的に造形化しようとした。」<sup>18</sup>

久世建二（1945 -）

「やきものづくりのもう一方の特徴として、激しいアクションを挙げる必要があるだろう。額に汗して土を練り、火の魔性に炙られて疲労困ぱいするたびに、つぎの制作へのアプローチを見つけ出してゆくのだ。土と一体となって、土のなかからイメージを掘り起こす。机上のペーパープランではさぐることができない何かがそこにはある。しかしそのアクションの激しさが、作品の完成を見る以前に、すでに何かをなしとげたと錯覚させることがある。決してこれらの錯覚を全面的に否定するものではない。オリジナルなドキュメントを創作する造形の一素材としてやきものを扱う場合、避けては通れない部分であり、逆手にとっておおいに利用すべきだと思っている。」<sup>19</sup>

作家の素材と技術に対する距離感の明確化は、やきものを用いて作品制作を行なう作家が急増した 70 年代において、同じ土や火を用いて独自の表現を模索する上でなくてはならな

---

<sup>14</sup> 『美術手帖』、1981 年 4 月号、(189 項を参照)

<sup>15</sup> 『美術手帖』、1981 年 4 月号、(81 項を参照)

<sup>16</sup> 『美術手帖』、1981 年 4 月号、(79 項を参照)

<sup>17</sup> 『美術手帖』、1981 年 4 月号、(156 項を参照)

<sup>18</sup> 『美術手帖』、1981 年 4 月号、(91 項を参照)

<sup>19</sup> 『美術手帖』、1981 年 4 月号、(85 項を参照)

いものであったと思われる。その立ち位置の明確化から、自らの表現の扉を開いているようにも感じられる。

ここには当時の美術動向との関係が色濃くあらわれている。1970年に「第10回日本国際美術展—人間と物質」（東京都美術館ほか）が開催され、それ以後、もの派、ポストもの派の動きがみられる。このような状況は、自らが用いる「素材」が「人間と物質のあいだ」と語られるその「物質」となんら変わりなく、工芸と美術が同根であるという意識を一部の工芸家に与えることになったと考えられる。この状況と関係が深い工芸家の表現の立ち位置として注目したいのは、人間と自然のかかわりあいを根源的にとらえようとする仕事である。工芸家が用いている「素材」は、アニミズム的な日本の思想風土において、「精神」に対する「物質」ではなく、「自然」の一部としての「物質」であった。この「素材」という自然に対して、人間のかかわりあいを根源的に捉えることをひとつの表現として行うことは、「工芸として」というジャンルの言葉が取り払われても通用するものであった。

共通性が意識されると、一方で、なぜ工芸家は素材を限定して用いるのかという問いかけを自らに課すきっかけになったともいえる。表現と「素材」の関係性について考える必要が出てくるのである。

第10回東京ビエンナーレ「人間と物質展」は中原佑介単独コミッションで大阪万博の開催と同じ年に開催された。この展覧会に出品したのは国内から、狗巻賢二、板倉康二、河口龍夫、河原温、小池一誠、小清水漸、庄司達、高松次郎、田中信太郎、成田克彦、野村仁、堀川紀夫、松澤宥の13名。海外からは、クリスト、カール・アンドレ、リチャード・セラ、バリー・フラナガン、ハンス・ハーケ、ソル・ルウィット、ヤニス・クネリス、パナマレンコ、ブルース・ナウマン、ダニエル・ビュレン、ジュゼッペ・ペノーネ、ジルベルト・ゾリオら27名が出品する。「アルテ・ポーヴェラ」、「ミニマリズム」、「もの派」という同時期に生じた動きと「日本概念派」とも言われる作家たちが出品している。

当時、日本では、もの派と日本概念派の動きが目立ち、その後に続くいわゆる「ポストもの派」、「ポスト概念派」の動きがある。「イズムの後退」と「多様化」と表現される時代である。またこのイズムの後退によって、導かれた「絵画の復権」の動きがある。

もの派とは、「1970年前後の日本で、芸術表現の舞台に未加工の自然的な物質、物体を、素材としてではなく主役として登場させ、モノの在りようやモノの働きから直に何らかの芸術言語を引きだそうと試みた。」と峯村敏明は位置づけている。李は「出会いを求めて」のなかで、このように述べる。「わずか四、五百年の近代芸術の繁栄と凋落の過程は、像の形象化という表象作用の歴史である。作るとは、理念の対象化すなわち像の物象的凝結化において他にどのような意味もない。」と述べる。もの派は対象を何かに置き換えるのではなく、物質を物質としてそのまま提示しようとする。これは「芸術の素材をイリュージョンから完全に自律させようとする試み」である「ミニマルアート」に共通する。「アルテ・ポーヴェラ」はイタリアの芸術運動で、「貧しい芸術」という原義のとおり、新聞紙やセメント等比較的安価なもの、最小限の物質を用いている。物質を象徴的に扱い、詩的に構成する。

日本概念派には、松澤宥、河口龍夫、高松次郎らがあげられる。1960年代中頃から、これらの動きは見られる。松澤宥の「オブジェを消せ」というテーゼにおいてみせる「観念」的芸術の指向性は、欧米のコンセプチュアリズムとは一線を画すとされている。

上記の「もの派」「日本概念派」の後に続く「ポストもの派」「ポスト概念派」にあたる作家で、物質に関係するのは、村岡三郎、若林奮、遠藤利克、戸谷成雄らがいる。概念に関係する作家に山中信夫、柏原えつとむ、北辻良央、田窪恭治らがいる。

〈造形的〉やきものの動きは、80年代に入ってから70年代にみられた土や火を用いた独自の表現を模索するという傾向は続くが、素材と技術に対する距離感という点で、土や火をなくてはならないものとしてではなく、自らの表現のための表現手段のひとつとして捉える、より淡白な立ち位置を示す作家が目立ってくる。それらの作品からは「恣意的なイメージや世界観を具現化している」という印象をうける。一方70年代に急増した土と火を用いた作家によって展開された多様な表現をうけて、80年代においても、土や火、やきもののプロセスから表現を模索する作家がいる。70年代での「自然としての物質」に結び付けられる「素材」という広い意味から、80年代には「土」「焼く」「やきものの性質とプロセス」などのやきもの特有な点に注目した限定的な意味での「素材」からの表現が模索された。それはある意味、70年代にやきものの開かれた表現の基盤がつけられたため、内省的に「やきもの」を見つめることが可能であったことに加え、「土」「焼く」「やきものの性質とプロセス」を根拠とする制作理論を保持することによって、やきものに「素材」を限定する意味を、同時にそこに収束させようとする意図が感じられる。

また70年代において、美術表現と共通した位置において、土と火を用いた表現が展開したことを基盤としていながらも、「誰も用いなかった技法や扱い方」が「やきもの」のジャンルの中での造形的表現のひとつとなり、「やきもの」における技術や扱い方が独自である点で評価されるというように、「やきもの」の世界において限定的に評価される傾向が生まれてくる。それは、「誰も用いなかった技法や扱い方」という技（わざ）を評価の対象としている「やきもの」の価値判断においてなされている。70年代において、美術と共通した位置においてあらわれた表現に内在していた志向性とは一線を画し、「やきもの」のジャンルにおける技（わざ）のバリエーションは拡張され、やきものから引き出される表情は出尽くしたといわれるほど、多様な表現がなされるようになった。

80年代に注目される作家には、寄神宗美（1944-）、星野暁（1945-）、小川待子（1946-）、西村陽平（1947-）、深見陶冶（1947-）、板橋廣美（1948-）、中村康平（1948-）、15代樂吉左衛門（1949-）、中島晴美（1950-）、松本ヒデオ（1951-）、三輪和彦（1951-）、久谷蔦枝（1952-）、秋山陽（1953-）、長江重和（1953-）、清水樞博（1954-）、松井利夫（1955-）、井上雅之（1957-）、重松あゆみ（1958-）、田嶋悦子（1959-）らがいる。

1980年代は公募展が盛んに行われた時期でもある。公募展での受賞をきっかけに注目されることになった作家も多い。「やきもの」「クラフト」の公募展としては、以下のような展覧会がある。

朝日陶芸展（1963年～、前身は日本現代陶芸展 52年～62年、朝日新聞主催）

女流陶芸展（1967年～）

日本陶芸展（1971年～、毎日新聞主催）

長三賞陶芸展（1972年～）

中日国際陶芸展（1973年～1987年）

八木一夫賞現代陶芸展（1986年～1990年）

国際陶磁器展美濃（1986年～）

現代陶彫展（1988年～）

日本クラフト展（1986年～、前身は日本ニュークラフト展 60年～85年）

朝日現代クラフト展（1983年～、朝日新聞主催）

伊丹国際クラフト展（1998年～、前身は伊丹クラフト展 89年～97年）

1980年代には、クレイワーク、ファイバーワーク等の言葉を用いた展覧会が開かれるようになる。これは、樋田豊次郎によると、70年代から80年代頭に開催された展覧会、特に「現代の陶芸—ヨーロッパと日本展」（京都国立近代美術館）、「現代の陶芸—アメリカ、カナダ、メキシコと日本展」（京都国立近代美術館）「今日の造形〈織〉—ヨーロッパと日本」（京都国立近代美術館）「クレイワーク—やきものから造形へ」（大津西武）「現代ガラスの美—ヨーロッパと日本」（京都・東京国立近代美術館）によって、「クレイワーク、ファイバーワーク、スタジオグラスと称される欧米育ちの素材別美術動向」が日本に紹介されたことによるという。<sup>20</sup>その後、素材別に催される展覧会を以下にあげる。

1981年

「セラミックロード展」（伊勢丹美術館）

1982年

「現代陶芸—伝統と前衛」（サントリー美術館）

「現代の陶芸Ⅰ—いま、土と火で何が可能か」（山口県立美術館）

「第一回世界現代ガラス展」（北海道立近代美術館）

1983年

「現代の陶芸」（山口県立美術館）

「現代の陶芸Ⅱ—いま、大きなやきものになにが見えるか」（山口県立美術館）

「ファイバーワーク展」（群馬県立近代美術館）

「織から造形へ」（軽井沢高輪美術館）

---

<sup>20</sup> 樋田豊次郎、『工芸の領分』、中央公論美術出版、2003年、(211項—232項を参照)



1985年

「現代のやきもの展—新しい造形への招待」(呉市立美術館)

「瀬沼・土の光景」(栃木県瀬沼湖畔)

1986年

「土・イメージと形体 1981-1985」(大津西武ホール、有楽町アートフォーラム)

1987年

「今日の造形 新たな展開と可能性—土と炎展」(岐阜県美術館)

「日本現代陶芸展—4人の視点」(オーストラリア)

「布のかたち 糸のかたち」(東京都美術館)

「現代・織の表現」(川島織物中央技術・文化センター)

「TEXTILE AS ART」(世田谷美術館)

「国際テキスタイルコンペティション'87 京都」

1988年

「シガ・アニュアル'88 陶 生まれ変わる造形展」(滋賀県立近代美術館)

「近代日本の陶芸 土と火に賭けた人びと」(福島県立美術館)

「ファイバー・アートの新領域—アメリカ」(京都国立近代美術館)

1989年

「能弁なオブジェ—現代アメリカ工芸の展開」(京都国立近代美術館ほか)<sup>21</sup>

70年代にやきものにおいてみられた、土や火を用いた独自の表現を模索するために、作家の素材と技術に対する距離感の明確化や、土や火との関係性というものに焦点をもった動きは、当時の他素材の工芸においてもみられている。そのような状況において、やきものや陶芸、織物や染物を大きく捉えて、土や繊維という素材が物質に還元されている「クレイワーク」「ファイバーク」という言葉は受け入れやすく、恰好の言葉であったと想像できる。『美術手帖』に「クレイワークを語ろう」(1987年2月号)「ファイバー・ウェイヴ」(1988年2月号)とそれぞれ特集されていることから、それらが、一般化した言葉として使われていたことがわかる。

80年代の美術の動向には、「インスタレーション」の興隆がある。本来は、欧米の「プロセス・アート」という「完成形ではなくその過程を重視する表現」において用いられた、空間的設置を指していた。現在では、非常に広範で曖昧にこの「インスタレーション」という言葉は用いられているが、当時は「絵画」「彫刻」という指示句では一括できない作品に対して多く用いられた。「新表現主義」「メディアアート」という動きがあらわれてくるのもこの時期である。また、「超少女」「へたうま」「日グラ」といわれる傾向がみられる時期でも

---

<sup>21</sup> 『日本のやきもの史』、美術出版、1998年、(「近・現代やきもの関連年表」184項を参照)  
『やきもの新感覚シリーズ・50人』、INAX出版、2005年、(「戦後やきもの年表」162項を参照)

ある。「超少女」とは、『美術手帖』が1986年8月号の「美術の超少女たち」という特集を組んだことで注目された。平林薫、松井知恵、前本彰子、吉澤美香らの若手女性作家を指す。

「へたうま」は、湯村輝彦が1980年代前半から使い始めた用語で「一見へたのようだが実はウマイ」の意である。このころから絵画とイラストレーションの区別が難しくなっていく。次に「日本グラフィック展」、これが「日グラ」と呼ばれた。当時の美大生がこぞって応募したこの展覧会には、日比野克彦、タナカノリュキ、中ザワヒデキ、タナカカツキらも応募している。

当時から注目されるのは、まず、1988年のヴェネツィア・ヴィエンナーレに出品した宮島達男、森村泰昌である。続いて、祭国強、杉本博司、大竹伸朗、内藤礼、榎忠、椿昇、ダムタイプ、ヤノベケンジ、西山美なこらをあげることができる。

最後に「シュミレーショニズム」をあげておく。これは、80年代のニューヨークを中心にしておこった美術動向のひとつである。「その特質は、近代芸術におけるオリジナリティや新しさの価値を批判し、美術史や芸術以外の特に大衆文化からの盗用を積極的に推し進めたところにある。それは60年代に現われたポップアートが示した方向性を、情報化社会のリアリティを求めてさらに先鋭化させたものとも言える。日本では、『美術手帖』が89年にシュミレーショニズム特集を集中的に行い、さらに榎木野衣が91年の同名著書で現代美術におけるサンプリング、リミックス、カットアップの意義づけをしたことで90年代のアートシーンのみならず、さまざまなジャンルにまで波及的な影響を与えた。」<sup>22</sup>

「やきもの」の開かれた表現を基盤にして、内省的に「やきもの」を見つめ、「土」「焼く」「やきものの性質とプロセス」を根拠とする制作理論を保持することによって、「素材」を限定する意味を保持する「やきもの」の造形的な表現は、幸せにその表現のヴァリエーションを広げていく。しかしそれは一方で、現在形の美術動向に対する距離のとり方を大きくした。とはいえ、安易に現在形の美術動向を追いかけることは、その存在意義に疑問を投げかけざるを得ないことを浮かび上がらせている。やはりここでも、注目されるのは「素材」である。

80年代から90年代を跨ぐ時期に、工芸におけるひとつの傾向に「素材という概念の見直し」というものがあるという。『工芸の領分』の著者である樋田豊次郎は以下のように述べている。「それまで素材は、作者の制作意図を造形化するための媒介物でしかなかったが、八〇年代になると、素材という物質には独自の表現力が潜んでいると工芸家たちは考えはじめたのだ。」<sup>23</sup>それは、欧米のデザインの動向にあった、「素材には理性では統御しきれない力が内在している」という考え方に影響を受けたものだという。

このような「素材の見直し」という動きに注目した、「素材の領分展」(東京国立近代美術館工芸館)が、1994年に開催された。出品作家は、秋山陽、車季南、藤原志保、玄昌國、林辺

---

<sup>22</sup> 『美術手帖』、2005年7月号、(榎木野衣「レントゲン藝術研究所という時代」196項を参照)

<sup>23</sup> 樋田豊次郎、『工芸の領分』、中央公論美術出版、2003年、(219項を参照)

正子、星野暁、古伏脇司、関島寿子、菅木志雄、田中信行、尹熙倉の 11 人で、陶、漆、繊維などの異なる「素材」を扱う作家が集められた。

展覧会のカタログに樋田は以下のように述べている。

「もっともこの十年ぐらい前から、美術の分野でも、作品のなかで素材の果たす役割に重きをおこうとする試みが目立ってきた。かつて、一九七〇年代頃に「もの派」と総称される一群の作家たちが登場して、作品の素材からそれにこびり着いてきた既成概念を剥ぎとってみせたことがあった。ところが、もの派が批判的に継承されていくなかで、ふたたび素材になんらかの内在性を見い出そうとする試みが現れてきたのである。

具体的にいえば、それは素材に使われる木、石、鉄、土、紙などの物質（以下、素材として使われる自然物、および古代的な製法によってつくられる人工物を物質と呼ぶ）のなかに、人間に訴えかけてくる未知の力を見い出し、その力を作品の表現として引き出そうとする試みである。ヨーロッパでは美術のみならずデザインの分野でも、近年になって同じ視点から素材として物質にたいする考え方が見直されだしている。これらの現象が目差す新しい物質という概念は、工芸の分野で伝統的に培われてきたそれと、かなり重なり合っているように思われる。今日の美術、工芸、デザインは、同時多発的にあたかも素材には素材独自の領分があると主張しはじめたかのようなのだ。」<sup>24</sup>

80年代の動向において、クレイやファイバーやガラスといった素材別に分けられた表現としてみられることが多かったことを背景として、工芸の領域とされる作家において、その「素材」という物質を限定しながら用いて表現としている作家であるということは自覚化されていた。それは、1970年に「人間と物質展」が開催され、80年にはもの派の動向とその後のポストもの派と呼ばれる動きがある中で、「物質」の周縁において表現を行う動きと重なりあう部分を持ちながらも、異なった立ち位置において捉えられることの多い作家において、必然的に内省される事柄であった。「インスタレーション」化、「超少女」という美術動向に影響された動きが工芸界においてもあらわれる一方で、表現の根拠として重視されるのは「素材に内在するちから」であったり、「素材から引き出されるかたち」であることは、興味深い。工芸は、その時代ごとに状況を取り込みながら「素材の概念の見直し」を繰り返しているようにも感じられる。

90年代において注目を集める作家としては、国安孝昌（1957-）、柴田眞理子（1957-）、戸田宣信（1959-）、中井川由季（1960-）、兼藤忍（1961-）、加藤委（1962-）、徳丸鏡子（1963-）、尹熙倉（1963-）、樋口健彦（1966-）、小塩薫（1969-）らがいる。

90年代に開催された工芸ややきものの展覧会を以下にあげる。90年代は特に数多くの展覧会が全国各地で行われている。

1990年

「昭和の陶芸・伝統と革新 ヨーロバリア' 89 ジャパン現代陶芸帰国展」（愛知県陶磁資料館）

<sup>24</sup> 樋田豊次郎、『工芸の領分』、中央公論美術出版、2003年、(250-251項を参照)

「現代陶芸のトップランナーたち」(エンバ中国近代美術館)  
「陶芸の現在—京都から 10 人の陶芸家が演出する空間のドラマ」(高島屋)  
「現代陶芸と原始土器 土の発見」(滋賀県立陶芸の森陶芸館)  
「土の造形」(栃木県立美術館)  
「現代の陶芸 1980-1990 関西の作家を中心として」(和歌山県立近代美術館)  
「現代の土展」(東京都美術館)  
「A Primal Spirit プライマル・スピリット—Ten Contemporary Japanese Sculptors」  
(HaraMuseumARC/群馬)

1991 年

「国際現代陶芸展—変貌する陶芸」(滋賀県立陶芸の森陶芸館)

1992 年

「陶芸の現在性」(神戸西武、池袋西武)  
「現代陶芸の系譜」(姫路市立美術館)  
「日本の陶芸 (今) 100 選展」(フランス)  
「近代日本の工芸 II」(東京国立近代美術館)

1993 年

「現代の陶芸 1950-1990」(愛知県美術館)  
「手わざと現代」(埼玉県立近代美術館)

1994 年

「国際現代陶芸展—今日のうつわと造形」(愛知県陶磁資料館)  
「素材の領分展」(東京国立近代美術館)  
「クレイワーク」(国立国際美術展)  
「第一回出石磁器トリエンナーレ」(出石町立伊藤美術館)  
「小清水漸・栗本夏樹—現代の造形・かたちといろ」(西宮市大谷記念美術館)

1995 年

「近作展 17—クレイワークの 4 人展」(国立国際美術展)

1996 年

「戦後の美術—1960 年代のアヴァンギャルド展」(倉敷市立美術館)  
「磁器の表現・1990 年代の展開」(東京国立近代美術館工芸館)  
「交感する陶芸 CRAY WORK IN SETO」(愛知県陶磁資料館)  
「現代陶芸の若き旗手たち」(愛知県陶磁資料館)  
「美の予感 工芸」(日本橋高島屋ほか)  
「第一回益子陶芸展」(陶芸メッセ)

1997 年

「超克するかたち」(千葉市美術館)

「美濃の現代陶芸—伝統と創造」（愛知県陶磁資料館）  
「第一回高岡クラフトコンペティション」（富山県高岡文化ホール）

1998年

「50周年記念 走泥社 '98 東京展—現代陶芸の動行」  
「陶芸の現代的造形（リアス・アーク美術館）」  
「かたちの領分—機能美とその転生（東京国立近代美術館工芸館）」  
「京都の工芸[1910-1940]」（京都国立近代美術館）

1999年

「工芸オブジェの系譜」（東京国立近代美術館工芸館）  
「現代陶芸—土の形態学」（日本橋高島屋ほか）<sup>25</sup>

では90年代の美術動向についてみていきたい。90年代の動向としてあげられるものに、「マルチカルチュラリズム」がある。「多文化主義（マルチカルチュラリズム）」は、社会は異なる文化を持つグループが「対等な立場で」構成する（または許容・包容される）べきだという考え方または政策のことである。東西の冷戦構造崩壊やポストモダン思想が背景にある。この考え方を標榜した展覧会が1989年パリで開催された「大地の魔術師たち」である。作家の国籍や民族を問わず、一切の出品作品を現代美術として相対化しようとする視点からの展示がなされた。多くの批判を受けた展覧会ではあったが先駆的なものであった。また欧米以外でも、国際展が数多く開催されることとなった。このような地理的多極化とともに、社会文化的位相における多様な価値観を受容しようとする態度もみられるようになる。これによって、フェミニズム、ジェンダー、エイズ、ホモセクシャル、マイノリティなどの視点からのアートの動きの再評価もなされた。

日本の動きでは、バブルの崩壊後にオープンした「レントゲン藝術研究所」の動きがある。羽田近くにあるこの場所に足を運んだのは、村上隆、ヤノベケンジ、会田誠、小沢剛、福田美蘭、八谷和彦、中山ダイスケ、曾根裕、花代、中ザワヒデキ、中村政人、太郎知恵蔵、小山登美夫、松井みどり、小谷元彦、篠田太郎らであった。1991年に池内務（現・レントゲンヴェルゲ主宰）によってオープンしたレントゲンは阪神淡路大震災と地下鉄サリン事件が起こった1995年の末に活動を停止する。

1992年の海外初個展以来現代美術として高い評価を受けた荒木経惟、若手の写真家に、ホンマタカシ、HIROMIX、長島有里枝、佐内正史、野口理佳らがいる。1995年に初個展を開催した奈良美智をはじめ、ドローイングではできやよい、杉戸洋、タカノ綾、青島千穂らがあげられる。そのほか、やなぎみわ、東芋らあげられる。

1995年から2005年における美術に関して、批評家の松井みどりが95年以降の時代感覚を

---

<sup>25</sup> 『日本のやきもの史』、美術出版、1998年、「近・現代やきもの関連年表」184項を参照）、  
『やきもの新感覚シリーズ・50人』、INAX出版、2005年、「戦後やきもの年表」162項を参照）

反映する6つの傾向をあげて、以下のように述べている。

- ① 男女や子供と大人の間を浮遊し、境界を侵犯する未成年の想像力の表現
- ② 社会機能に沿って分断された都市空間や、類型化した人間関係への、ささやかな行為や時代遅れの事物の設置（再発見）を通じた「介入」
- ③ 退屈な日常に孔を開ける小さな出来事が喚起する、名づけられない知覚体験の記述と、事物や言語の記号性のずれを利用した新しい文脈の暗示
- ④ 生活空間に偏在するイメージや言説を、個人の欲求や周縁的なグループの幻想を反映するコピーや語りへとつくり替える「感情的なシミュレーション」
- ⑤ 身体的実感がもたらす政治意識の物語装置を用いた表現
- ⑥ 思春期的感性の「おぞましい」現れとしての無秩序な身体性や知覚のイメージ化

「これらの傾向が共有するのは、社会を運営する機能やジェンダーの分類、アーティストと観客、オリジナルとコピー、様式性と偶然性との境界を攪乱する、脱領域的な感性とでも言うべきものだろう。脱領域化とは、ジル・ドゥルーズが指摘するように、支配的なシステムによって与えられた言語の中で表現することを強いられながら、そのシステムの理想や原理を受け入れられない人々がメジャーな言語を奇妙に変形することから起こる創造領域の流動化だ。（中略）脱領域化と同時に、上に挙げた六つの表現の傾向は、ある共通の目的をもっている。それは、一つの理論や視点では把握しきれない、多様で予測不可能な「現実」と断片を通して接触することであり、イメージや言説の改ざんによって新たな「語り」やイメージ空間をつくり、個人の想像世界を視覚化することである。」<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> 『美術手帖』、2005年7月、（松井みどり、「脱境界化と内面性の美術—1995年から2005年の表現における「現実」の発見と再構築」、208項を参照）

## まとめ

これまでみてきた70年代から90年代の「素材」に対する考え方の推移を簡単にまとめてみたい。50年代から60年代までの走泥社が目指した「土固有の造形」をうけて、単体の立体構成物が「オブジェ」として定着していく。その流れを汲み、70年代においてもいわゆる「オブジェ」の制作が多く作家によってなされる。一方では、「人間と自然のかかわりあい」を根源的に捉えようとする仕事「やきもの」の周縁であった「土や火を用いた表現」においてなされることになる。ここでの「素材」はアニミズム的な日本の思想風土において、「精神」に対する「物質」ではなく、「自然」の一部としての「物質」であった。

「われわれ人間は、この現実世界と、ただ意味によってのみ結ばれた存在ではない。この現実の世界とは、われわれをとりまく物質だけではなく、われわれ人間もまたその一部であるような全体である、人間と物質は分かちがたく結びつき、それらはお互いに影響し合い、お互いに規定し合っている。われわれがこの現実世界の外で生きることができず、現実の部分である限り、人間と直接触れ合う物質は、不可避に断片的なものであるほかなく、また過程的なものとならざるを得ないだろう。しかし、この全体へと向かう糸口は瑣末のともみえるこうした人間と物質の果てしない矛盾を孕んだ関係そのものにしようとしているように思う。ある場合、それは関係の「強調」としてある場合には関係の「体験」としてあらわれる。美術家は現実世界にたいする特権者ではなく、あくまでそのなかの部分としてふるまおうとするのである。」<sup>27</sup>

この文章は中原佑介が「人間と物質」展のカタログに寄せたものである。ここでの「物質」と問題意識を共にした表現が、工芸の周縁でなされることによって、美術との繋がりが物質を介して意識される方向性が見い出された。この方向性は80年代90年代においても引き継がれていく。

しかし共通性が意識される一方で、工芸家が「素材を限定して用いる理由」を自らに課すことになった。つまり、表現と「素材」の関係性について考える必要性が出てくるのである。そのような流れから、80年代には「土」「焼く」「やきものの性質とプロセス」などのやきもの特有な点に注目した、限定的な意味での「素材」からの表現が模索された。それはある意味、70年代にやきものの開かれた表現の基盤がつけられたため、内省的に「やきもの」を見つめることが可能であったことに加え、「土」「焼く」「やきものの性質とプロセス」を根拠とする制作理論を保持することによって、やきものに「素材」を限定する意味を、同時にそこに収束させようとする意図が感じられる。「やきものの特有な点に注目した限定的な意味での素材」を根拠としたその傾向は、「素材を限定すること」が対外的な要因から問題視さ

---

<sup>27</sup> 「第10回日本国際美術展—人間と物質」展覧会カタログ、東京都美術館、1970年

れたにもかかわらず、「誰も用いなかった技法や扱い方」が「やきもの」のジャンルの中での造形的表現のひとつとなり、「やきもの」における技術や扱い方が独自であるという点で評価されるというように、「やきもの」という世界において限定的に評価されるという傾向に繋がることになった。「やきもの」のジャンルにおける技（わざ）のバリエーションは拡張され、多様な表現がなされるようになった。それには、以下のようなものがある。まず「土」や「火」に対する根源的視線からの表現、「やきものの性質とプロセス」を主眼に置いた土と人為の関わり方からの表現がある。この人為との関わり方として、プロセス一つ一つに対し多様なアプローチが試みられている。そこには物質の変容、現象を迫りかける視線からの表現等も含まれる。さらには、空間をもって身体に訴えかけるという体験としての表現もある。一方、ものの表層にこだわりをみせる装飾的表現がある。これらには、なんらかのモチーフを象徴的に用いて、イメージ世界を具現化した表現、衣服や鞆や靴などの服飾的なもの、花や植物のモチーフであり、機械部品であり、人体であり様々である。またそれらは、ケバケバしい色彩を伴っている場合、清逸な白で統一される場合等、様々である。また、装飾的表現とともに「うつくしき」に関連する表現として、儂さに表れる詩情をやきものの薄さや脆さの中に見出す在り方があり、穴や粒などの要素を増殖、密集、収集させる表現などもある。また面、線等を組み合わせて構成する構造体そのものを見せようとする表現、抽象的要素からの構成から詩的、音楽的世界観を導く表現など、大まかにとりあげることができる。

このように「やきもの」の造形的な表現は、幸せにその表現のヴァリエーションを広げてきた。しかしそれは一方で、現在形の美術動向に対する距離のとり方を大きくした。とはいえ、安易に現在形の美術動向を迫りかけることは、その存在意義に疑問を投げかけざるを得ないことを浮かび上がらせている。「事物を作り出すことを重んじる価値観はすでに過去のものとなった」<sup>28</sup>とされるとき、これまでの工芸が見出し、彷徨ってきた方向性はどこに繋がっているのだろうか。

「工芸」概念の形成過程が「美術」の形成過程と表裏の関係で生じ、「工芸」が独自の領域としてその存立根拠を求めざるを得なくなり、そこでキーとなったことは、「実用性」であり、「技」であり、「装飾性」であり、「素材」であった。「実用性」「技」「装飾性」「素材」とは、存立根拠としてのキーである一方で、自己矛盾を孕む問題でもある。工芸は、あるときはそれらのキーを存立根拠とし、あるときはそのキーそのものの内在性に工芸の根拠を見出し、あるいは時代ごとにそれぞれの状況において、そのキーを取り替え、読み替えをしながら、概念の見直しをしてきたといえる。

「工芸は、美術と工業のあいだに位置する」<sup>29</sup>とされた複合性は、今日、囲い込む領域を

---

<sup>28</sup> 「特別展示 アルス・ノーヴァー現代美術と工芸のはざまに」展覧会パンフレット、東京都現代美術館、2005年

<sup>29</sup> 「特別展示 アルス・ノーヴァー現代美術と工芸のはざまに」展覧会パンフレット、東京都



広げ複雑に交錯しつつ、工芸自体を曖昧化させて浮遊している。「生活」「人間」「物質」というまったく抽象的でおおきな概念に跨った雲のごとくに漂っている。こうした複合性という工芸的な在り方の潜在的な可能性に期待することも、一つの方向性であろう。

しかしながら、今日において、工芸概念、工芸の領域に対するその存立根拠として、上記のキーはほとんど意味を成さない。というより、工芸概念、工芸の領域性というジャンルとしての工芸に、制作あるいは表現の在り方を求めることが意味を成さないと言ったほうがよい。今日において、工芸的な複合性が注目されてきたことは、そこから今日に至る時代状況を把握する視点としては有効であれ、工芸をあるいは工芸の存立を強化する意味において持ち出すべきものではない。その上で工芸的な複合性としての可能性は語られるべきであると考えている。

## 第二章 作品紹介及び制作プロセスの紹介

この章では研究作品を紹介し、その制作プロセスについて詳しく述べていく。学部三年に制作した『環体』から最新作『FEITICO』まで18点の作品紹介となる。

### 1. 『環体 cyclic form』

制作年：2001年

サイズ：H65 W80 D60cm

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒<sup>1</sup>土」、色は黄みがかった白色）

マット釉<sup>2</sup>（日本陶料株式会社製） クロム<sup>3</sup>（金属、着色添加剤<sup>4</sup>）

- ①（土台づくり）半畳程の大きさの厚いスポンジを丸めて紐で縛り、それを轆轤の台の上  
にのせる。1.2 cm程度の厚みの粘土板を作り、スポンジにかぶせる。：この作品は上下が  
なく、水平な底辺を持たない立体を意図している。そのため立体の中心からつくり始め  
ている。後に④の手順で反転することになるが、反転後、立体の中心となる部分から再び  
手ひねりをするため、下部（反転後中心となる部分）の乾燥を防ぎながらも立体の重さ  
によって下部が崩れないようにする必要があり、柔らかいスポンジで土台をつくる。
- ②①の手順において土台にのせた粘土板の上に手ひねりで形体を立ち上げていく。切り落と  
しと手ひねりを繰り返しながら形体を作成する。
- ③部分的に乾燥させる：④の手順において反転させる際に床面に接する部分（上部）を乾燥  
させる。
- ④③の手順において乾燥させた部分に板をのせて、板と立体を紐で縛り、反転させる。
- ⑤立体の中心となる部分から手ひねりをする。切り落としと手ひねりを繰り返し、最終的  
な形体を決定する。
- ⑥削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑦乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑧素焼（800℃）：素焼（釉薬をかけずに低い焼成温度で焼き固めること）をするのは、安  
定して施釉できるようにするため。
- ⑨施釉：市販のマット釉にクロム<sup>3</sup>を添加して着色した釉薬
- ⑩本焼成（ガス窯、還元焼成、焼成温度：1250℃）

<sup>1</sup> 同じ陶土が大荒、中荒、細目の三段階分けされている。制作するものの大きさによって  
選択する。大物制作に適した大荒土にはシャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱  
し、粒状にしたもの）が多く含まれ、収縮が比較的少なく、強度がある。

<sup>2</sup> 釉薬の質について、透明釉、マット釉、乳濁釉、結晶釉と表現する。

<sup>3</sup> 若草色から濃い緑まで非常に安定した緑色を出す。

<sup>4</sup> 釉薬に着色するための添加剤には一般的に、鉄、銅、クロム、マンガン、コバルト、ニ  
ッケルなどの酸化金属が用いられる。



1. 『環体 cyclic form』

## 2. 『Side/Side』

制作年：2002年

サイズ：H12 W28 D20cm

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」<sup>1</sup>、色は黄みがかかった白色）  
マット釉（日本陶料株式会社製） アルミナ<sup>5</sup>

- ①球体、円筒状等のパーツを作成する（手ひねり）：球体の大きさは直径3cm～20cm程度のもの、円筒の細さは径1cm～4cm程度で長さが10cm程度のものそれぞれ10点ほど作成する。
- ②接着：①の手順において制作したものを一点ずつ接着していく。パーツの選択の仕方は全体の形体を考えつつ感覚的に選び取る。（途中で欲しいサイズのパーツを作成し接着する場合もある。）
- ③手ひねり：球体や円筒状では得られない部分（面）を形成する。このときも全体の形体を考えつつ感覚的にすすめる。
- ④①②③の手順を繰り返し、形体を決定する。
- ⑤削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑥乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑦素焼（800℃）：素焼（釉薬をかけずに低い焼成温度で焼き固めること）をするのは、安定して施釉できるようにするため。
- ⑧施釉、アルミナを付着させる：釉薬は液状であるが、釉薬をつくるために水に配合される物質には水溶性の物質と非水溶性の物質があり、水溶性の物質は水に溶けるのに対し、非水溶性の物質は混合されているに過ぎない。施釉前に攪拌するのは水に配合した物質を均一にするためである。素焼き後の陶磁器に釉薬をかけるとその陶磁器の吸水性によって、釉薬の水分は陶磁器に吸水され、それと同時に配合した物質が陶磁器の表面に吸着する。今回の作品では、釉薬で表面を覆うのではなく、粉状の物質で立体の表面を覆うことを意図し、高温でも熔けないアルミナを付着させることになった。そのアルミナを付着させるために、陶磁器とアルミナを接着する接着剤として釉薬を用いている。施釉後に陶磁器に掛けた釉薬が吸水され表面が乾くまでの数秒の間に、アルミナを振り掛けると陶磁器の表面に吸着される。釉薬は焼成の高温時に溶けて接着剤として作用する。
- ⑨本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）

---

<sup>5</sup> アルミニウムの酸化物である酸化アルミニウム（ $Al_2O_3$ ）のことで、融点が2020℃と高温で、セラミックスの材料として用いられる。



2. 『Side/Side』

### 3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002 cavity and remains』

制作年：2002年

サイズ：H40 W180 D250cm（全9点）

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかかった白色

株式会社精土製「上信楽土」、色は極めて白いが黄みが少しある）

[紙の立体物：紙、紙紐（市販）、針金（芯材として用い焼成後取り去る）]

- ①針金で立体を作成する：針金のもつ張りを生かし連続する滑らかな曲線を意識して、かたちづくる。制作前、オートマチックに手を動かしてスケッチしたものを形体のヒントとしている。針金は、紙の立体物の形体を補強するために用いている。紙の立体物と粘土を組み合わせる際に粘土の重さで紙の立体物の形体が変形するのを防ぐためである。
- ②短冊状の紙を針金に巻く：紙を巻いた部分の断面の径が5cmから8cm程度の太さに巻く。
- ③紙紐を巻く：紙紐は粘土と組み合わせられる部分に巻くことになり、焼成後、紙が消失して紙紐の跡が襞状の面となり粘土に写し取られる。紙紐を巻くのは、紙が燃えた跡を強調するためと、紙の立体の表面の連続した曲線を滑らかにするため。
- ④粘土の収縮を考慮し、粘土と紙の立体物の接着部分と開放部分を決める：ホース状の紙の部分の切って断面を見ると、紙の立体物全体を中心から見て内側が接着部分となり、外側が開放部分となる。写真のような連続したホース状の立体物では、中心に対して内側と外側でホースを縦裂して考えている。このときの接着部分が焼成後には紙紐の跡の部分となり、開放部分は粘土と粘土の割れ目となり、そこから紙紐の跡の部分が見えることになる。また開放部分は、乾燥の段階において粘土が収縮する際、「紙の立体物が粘土の収縮を阻み、割れやヒビが生じること」を防ぐことになる。
- ⑤泥しょうを塗る：泥しょうを用いるのは、巻いた紙紐の表面の襞をきれいに写し取るためと、⑥の手順において板状の粘土と紙を接着しやすくするためである。
- ⑥板状の粘土を接着：④の手順において決められた接着部分に板状の粘土でホース状の紙の立体物を包み込むように接着する。板の厚みは8mm程度。
- ⑦手ひねり：ホース状の紙と紙の間の面を手ひねりで作成する。⑥の手順において接着した粘土と粘土の切れ目同士を繋げる。これによって、曲面で形成した閉じられたひとつの粘土の立体物となる。そしてその内部は空洞である。このときも粘土の収縮を考慮して、面を繋げていく必要がでてくる。この面の作り方には法則がある。一つ目は、一番近いホース状の紙とホース状の紙それぞれの粘土の接着部分の切れ目同士を滑らかな曲面で繋げる。次に、一番近いホース状の紙が交差して二本ある場合には、立体全体の中心に対してより内側のものを先に繋げて、さらに外側のものを繋げる。この際には内側のホース状の紙の開放部分と外側の粘土の部分に空間を設ける。④の手順において決定した接着部分と開放部分の分割と、手ひねりの際の二つの法則によって、実際には①の針金を形成する段階で形体が決定している。

- ⑧削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑨化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。これを泥状にして表面に塗る。
- ⑩鑢をかける：化粧土を塗った刷毛目を消すためにペーパー鑢をかける。
- ⑪乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑫本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：650℃）



①針金で立体を作成する



②短冊状の紙を針金に巻く



③紙紐を巻く



(参考写真)



3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002 cavity and remains』



#### 4. 『Gathering』

制作年：2003年

サイズ：H45 W170 D350cm（全3点）

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかった白色  
株式会社精土製「上信楽土」、色は極めて白いが黄みが少しある）  
[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

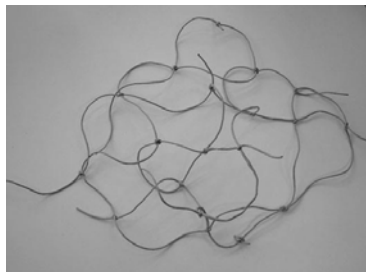
- ①紙紐を結びネットを作成する：5～8本程度の長い紐をアトランダムにそれぞれ本結びしてつなぎ、ネット状にする（写真参照）。
- ②短冊状の紙をネットに巻く：紙を巻いた部分の断面の径が2cmから3cm程度の太さに巻く。
- ③紙紐を巻く：紙紐は粘土と組み合わせられる部分に巻くことになり、焼成後、紙が消失して紙紐の跡が襞状の面となり粘土に写し取られる。紙紐を巻くのは、紙が燃えた跡を強調するためと、紙の立体物の表面の連続した曲線を滑らかにするため。
- ④底面をつくる：①②③の手順においてできた紙の立体物の面積より少し大きいサイズの一枚の板状の粘土を作成し、紙の立体物に合わせて形を切り取る。
- ⑤パーツづくり（円筒状）：①②③の手順においてできた紙の立体物と④の手順においてつくった底面とをつなげるパーツを作成する。この円筒は紙の立体物の太さと同じ程度の太さにする。
- ⑥底面とパーツを接着：まず底面の上に円筒状のパーツを寝かせた状態で組み合わせ接着する。そしてその寝かして接着した円筒と別の円筒を繋げて伸ばし、底面に対して垂直に接着する。このとき底面に直接接着するのではなく、先に寝かして接着した円筒と接着する。
- ⑦泥しように塗る：泥しように用いるのは、巻いた紙紐の表面の襞をきれいに写し取るためと、⑨の手順において板状の粘土と紙を接着しやすくするためである。
- ⑧紙の立体物と粘土を接着：⑥の手順において作成した下部（底面と円筒パーツで構成）と紙の立体物を接着する。
- ⑨紙の立体物に板状の粘土を接着：この作品では、粘土部分の収縮の中心が紙の立体物に対しての下に位置するので、⑧の手順において下部（底面と円筒パーツで構成）と紙の立体物を接着した状態で、紙の立体物の下側半分が板状の粘土との接着部分となる。板状の粘土でホース状の紙の立体物を包み込むように接着する。板の厚みは8mmから1cm程度。
- ⑩削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑪化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。

これを泥状にして表面に塗る。

⑫ 鏝をかける：化粧土を塗った刷毛目を消すためにペーパー鏝をかける。

⑬ 乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。

⑭ 本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1100℃）



① 紙紐を結びネットをつくる



4. 『Gathering』

## 5. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2003 cavity and remains』

制作年：2003年

サイズ：H16 W18 D15cm、H18 W18 D15cm、H14 W18 D20cm

H22 W45 D26cm、H24 W27 D20cm、H22 W27 D33cm

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土<sup>1</sup>」、色は黄みがかった白色  
株式会社精土製「上信楽土」、色は極めて白いが黄みが少しある  
株式会社精土製「黒泥」、色は無釉では濃いグレー）

磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

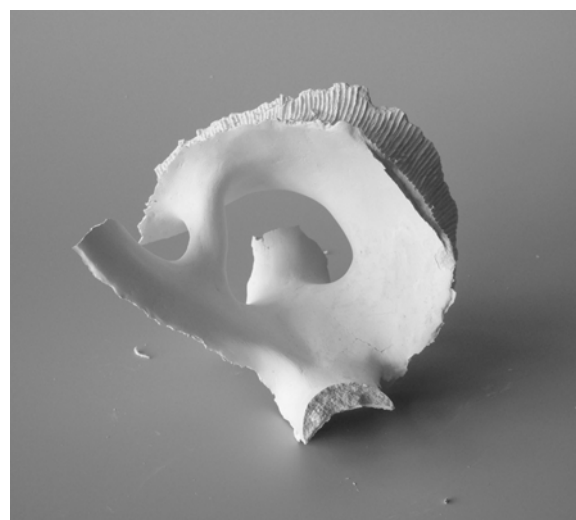
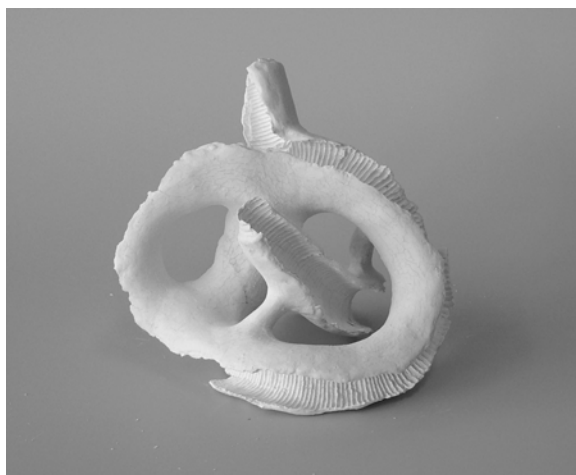
[紙の立体物：紙、紙紐（市販）、針金（市販 芯材として用い焼成後取り去る）]

- ①針金で立体を作成する：針金のもつ張りを生かし、連続する滑らかな曲線を意識してかたちづくる。針金は、紙の立体物の形体を補強するために用いている。紙の立体物と粘土を組み合わせる際に、粘土の重さで紙の立体物の形体が変形するのを防ぐためである。
- ②短冊状の紙を針金に巻く：紙を巻いた部分の断面の径が2cmから4.5cm程度の太さに巻く。
- ③紙紐を巻く：紙紐は粘土と組み合わせられる部分に巻くことになり、焼成後、紙が消失して紙紐の跡が襞状の面となり粘土に写し取られる。紙紐を巻くのは、紙が燃えた跡を強調するためと、紙の立体の表面の連続した曲線を滑らかにするため。
- ④粘土の収縮を考慮し、粘土と紙の立体物の接着部分と開放部分を決める：ホース状の紙の部分の断面を見ると、紙紐の立体物全体を中心から見て内側が接着部分となり、外側が開放部分となる。写真のような連続したホース状の立体物では、中心に対して内側と外側でホースを縦裂して考えている。このときの接着部分が焼成後には紙紐の跡の部分となり、開放部分は粘土と粘土の割れ目となり、そこから紙紐の跡の部分が見えることになる。また開放部分は、乾燥の段階において粘土が収縮する際、紙の立体物が粘土の収縮を阻み、割れやヒビが生じることを防ぐことになる。
- ⑤泥しょうを塗る：泥しょうを用いるのは、巻いた紙紐の表面の襞をきれいに写し取るためと、⑥の手順において板状の粘土と紙を接着しやすくするためである。
- ⑥板状の粘土を接着：④の手順において決められた接着部分に板状の粘土でホース状の紙の立体物を包み込むように接着する。板の厚みは3mmから5mm程度。
- ⑦手ひねり：棒状の粘土で、⑥の手順において接着した粘土と粘土をつなげる。補強と焼成後の立体の全体形体を意識して、粘土を肉付けし、かたちづくる。
- ⑧削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑨化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。これを泥状にして表面に塗る。

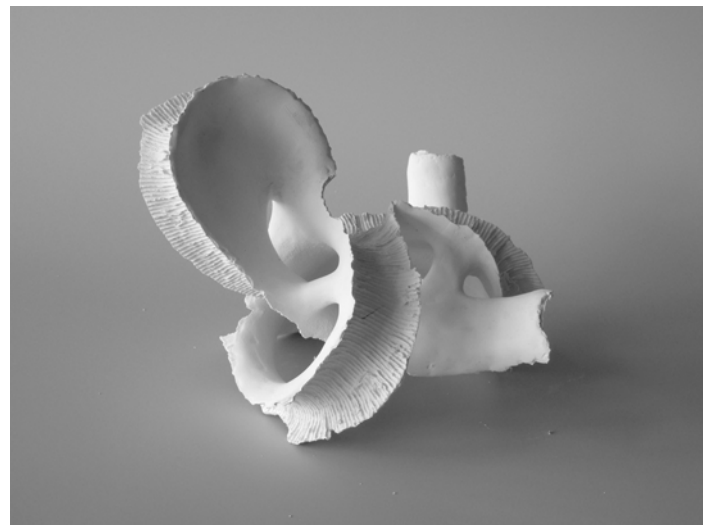
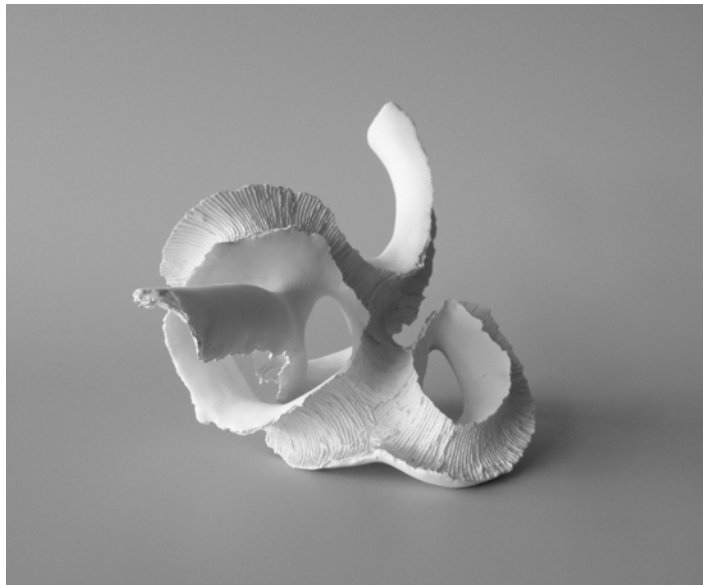
⑩ 鏝をかける：化粧土を塗った刷毛目を消すためにペーパー鏝をかける。

⑪ 乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。

⑫ 本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）



5. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2003 cavity and remains』



5. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2003 cavity and remains』

## 6. 『untitled』 『untitled(heart)』

制作年：2003年

サイズ：H7 W20 D15cm、H9 W10 D15cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

- ①紙をボール状にまるめる：このとき力を入れず、軽くまとめた程度にする。
- ②①の手順においてできたボール状の紙の表面に紙紐を巻きつける：法則性をもたずにアトランダムに巻き、重なった紙紐同士を絡めながら、表面をほぼ覆う。
- ③表面に泥しょう（粘土の泥状のもの）を刷毛で塗る。
- ④さらに粘土を1mm程度まで薄くのばし、表面に貼り付ける。
- ⑤乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑥本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）



6. 『untitled (heart)』



6. 『untitled』

## 7. 『蒔果』

制作年：2004年

サイズ：H75 W300 D400cm（全5点）

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかかった白色  
株式会社精土製「上信楽土」、色は極めて白いが黄みが少しある）  
[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

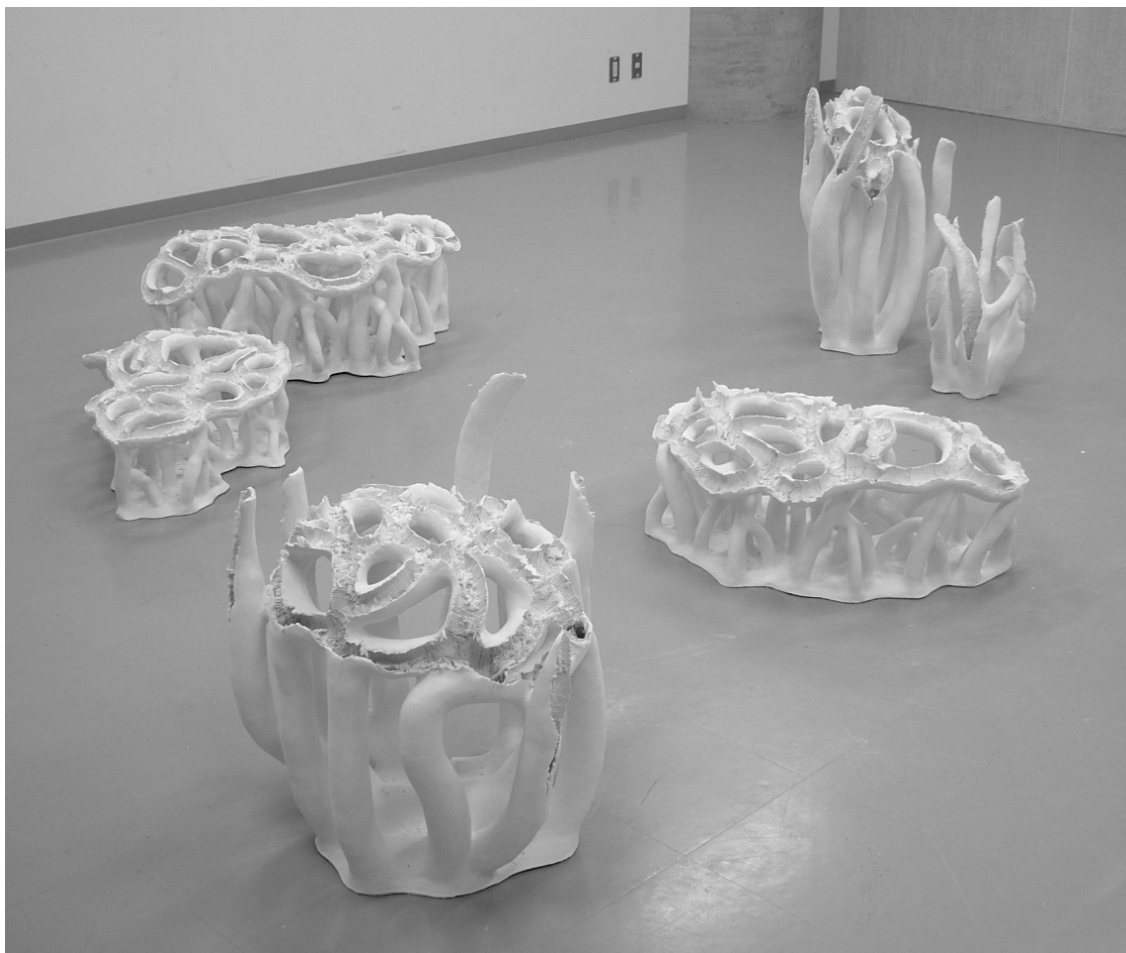
- ①（6点中5点）紙紐を結びネットを作成する：5～8本程度の長い紐をアトランダムにそれぞれ本結びしてつなぎ、ネット状にする。  
（6点中1点）20cmから40cm程度の棒状の針金を7、8本用意する。
- ②短冊状の紙をネットと針金にそれぞれ巻く：紙を巻いた部分の断面の径が4cmから8cm程度の太さに巻く。
- ③紙紐を巻く：紙紐は粘土と組み合わされる部分に巻くことになり、焼成後、紙が消失して紙紐の跡が襞状の面となり粘土に写し取られる。紙紐を巻くのは紙が燃えた跡を強調するためと、紙の立体物の表面の連続した曲線を滑らかにするため。
- ④底面をつくる：①②③の手順においてできた紙の立体物の面積より少し大きいサイズの一枚の板状の粘土を作成し、紙の立体物に合わせて形を切り取る。
- ⑤パーツづくり（円筒状）：①②③の手順においてできた紙の立体物と④の手順においてつくった底面とをつなげるパーツを作成する。この円筒は紙の立体物の太さと同じ程度の太さにする。
- ⑥底面とパーツを接着：まず、底辺の上に円筒状のパーツを寝かせた状態で組み合わせて接着する。そして、その寝かして接着した円筒と別の円筒を繋げて伸ばし、底面に対して垂直に接着する。このとき底面に直接接着するのではなく、さきに寝かして接着した円筒と接着する。
- ⑦泥しょうを塗る：泥しょうを用いるのは、巻いた紙紐の表面の襞をきれいに写し取るためと、⑨で板状の粘土と紙を接着しやすくするためである。
- ⑧紙の立体物と粘土を接着：⑥の手順において作成した下部（底面と円筒パーツで構成）と紙の立体物を接着する。
- ⑨紙の立体物に板状の粘土を接着：この作品では、粘土部分の収縮の中心が紙の立体物に対して下に位置するので、⑧の手順において下部（底面と円筒パーツで構成）と紙の立体物を接着した状態で、紙の立体物の下側半分が板状の粘土との接着部分となる。板状の粘土でホース状の紙の立体物を包み込むように接着する。板の厚みは8mmから1cm程度。
- ⑩削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑪化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。

これを泥状にして表面に塗る。

⑫鏝をかける：化粧土を塗った刷毛目を消すためにペーパー鏝をかける。

⑬乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。

⑭本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）



7. 『蒔果』<sup>きくか</sup>



## 8. 『Congeries』

制作年：2005年

サイズ：H9 W120 D260cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

[型：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかった白色）]

### ①紙の立体物をつくる

- ・ 15cm から 30cm の長さの紙紐に短冊状の紙を巻き、表面に紙紐を巻いたもの（紙を巻いた部分の断面の径が2cm から 15cm 程度の太さに巻く）。
- ・ 紙紐を結んで円にして、短冊状の紙を巻き、表面に紙紐を巻いたもの（紙を巻いた部分の断面の径が3cm から 5cm 程度の太さに巻く）。
- ・ 紙紐を結んで格子状にしたもの（大きさは10cm 立方程度、結び目の間隔は2cm 程度）

②紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。

③乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。

④粘土で制作した型の中に配合した粉と紙の立体物を入れる：紙の立体物を先に型の中に入れ、それを埋めるように粉を入れる。この使用している粉は焼成前粉状だが、焼成時の高温で粉の一部が溶けて接着し塊となる。型を使用するのは、塊の形体をかたちづくるためと、窯内で使用する棚板に粉が直接触れないようにするためである。

⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）

⑥型から取り出す。



8. 『Congeries』

## 9. 『untitled』

制作年：2005年

サイズ：H20 W45 D45cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

[紙の立体物：紙、紙紐、針金、アクリル板、アクリル綿（市販）]

- ①短冊状の紙を針金に巻く：紙を巻いた部分の断面の径が5cm程度の太さに巻く。
- ②紙紐を巻く：紙紐は粘土と組み合わせられる部分に巻くことになり、焼成後、紙が消失して紙紐の跡が襞状の面となり粘土に写し取られる。紙紐を巻くのは、紙が燃えた跡を強調するためと、紙の立体物の表面の連続した曲線を滑らかにするため。
- ③紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ④乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑥アクリルケースを作成し、パーツを配置する。



9. 『untitled』

## 10. 『Binary unit 2006』

制作年：2006年

サイズ：H8 W240 D135cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

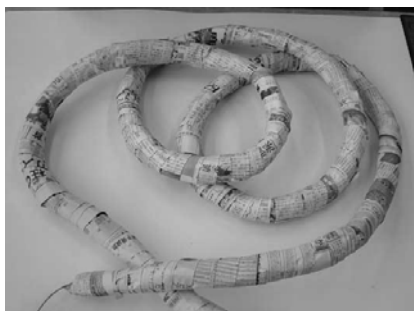
シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

[型：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかった白色）]

- ①50m程度の長さの紙紐に短冊状の紙を巻く：紙を巻いた部分の断面の径が5cmから6cm程度の太さになるようほぼ均一に巻く。
- ②粘土（陶土）の型を作成する：型の大きさは、H20×W45×D140cmの上面のない箱型で、粘土の厚みは1.2cm程度。この作品で使用している粉は焼成前粉状だが、焼成時の高温で粉の一部が熔けて接着し塊となる。型を使用するのは、塊の形体を形づくるためと、窯内で使用する棚板に粉が直接触れないようにするためである。
- ③紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ④型の中に紙の立体物と配合した粉を入れる：まず、感覚的にホース状の紙を折り曲げる事を繰り返して型の底面に入れ込む。そして、その上に粉を敷き詰めて覆う。粉の部分の層の厚みは5cm程度、全体の厚みは10cm程度。
- ⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑥型から取り出す：型ごと上下を逆転させて取り出す。



①紙紐に短冊状の紙を巻く  
(50m程度)



③紙の立体物に泥しょうをしみこませる



⑤本焼成(焼成温度:1250℃)  
後の窯出し時点



1 0. 『Binary unit 2006』

## 11. 『Latent boundary』

制作年：2006年

サイズ：H48 W310 D175cm

素材：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」<sup>1</sup>、色は黄みがかった白色  
株式会社精土製「上信楽土」、色は極めて白いが黄みが少しある）  
マット釉<sup>2</sup>（日本陶料株式会社製） アルミナ<sup>5</sup>  
[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

- (左) ①盛り上がった山状の形体の底面に合わせ板を切る
- ②切った板の上に粘土の山を作成し表面をなめす：表面をなめすのは、表面を滑らかにするためだが、この段階で行うのは、③の手順において山と山を加圧して接合した際の力によって変形するカーブを生かしたいからである。
- ③山と山をそれぞれ接した状態で加圧して変形させる。
- ④再び切り離す：山を全て接着した状態では、窯に入るサイズではないので、分割して焼成するためである。
- ⑤内部を削りだす：粘土を塊で焼成するのは困難なため、内部を削りだして、厚みが1.5～2cm程度にする。
- ⑥化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。これを泥状にして表面に塗る。
- ⑦乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑧素焼（800℃）：素焼（釉薬をかけずに低い焼成温度で焼き固めること）をするのは、安定して施釉できるようにするため。
- ⑨施釉、アルミナを付着させる：釉薬は液状であるが、釉薬をつくるために水に配合される物質には水溶性の物質と非水溶性の物質があり、水溶性の物質は水に溶けるのに対し、非水溶性の物質は混合されているに過ぎない。施釉前に攪拌するのは水に配合した物質を均一にするためである。素焼き後の陶磁器に釉薬をかけるとその陶磁器の吸水性によって、釉薬の水分は陶磁器に吸水され、それと同時に配合した物質が陶磁器の表面に吸着する。今回の作品では、釉薬で表面を覆うのではなく、粉状の物質で立体の表面を覆うことを意図し、高温でも熔けないアルミナを付着させることになった。そのアルミナを付着させるために、陶磁器とアルミナを接着する接着剤として釉薬を用いている。施釉後に陶磁器に掛けた釉薬が吸水され表面が乾くまでの数秒の間に、アルミナを振り掛けると陶磁器の表面に吸着される。釉薬は焼成の高温時に熔けて接着剤として作用する。
- ⑩本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）

- (右) ①紙紐を結びネットをつくる：(左) の制作で山と山を加圧して接合した状態を上から見たときに、接合するラインを繋げるとネット状になっているのがわかる。そのネット状と同形になるように数本の長い紐をそれぞれ本結びして繋ぎ、ネット状にする。さらにそれらを4分割する。(分割するのは窯に入るサイズにするためである。
- ②短冊状の紙をネットに巻く：紙を巻いた部分の断面の径が4 cm から8 cm 程度の太さに巻く。
- ③紙紐を巻く：紙紐は粘土と組み合わせられる部分に巻くことになり、焼成後、紙が消失して紙紐の跡が襞状の面となり粘土に写し取られる。紙紐を巻くのは、紙が燃えた跡を強調するためと、紙の立体の表面の連続した曲線を滑らかにするため。
- ④底面をつくる：「(左) の制作で山と山を加圧して接合した状態を上から見たときにネット状になった接合するラインの形体 (紙の立体物と同形)」に合わせて切り取った板状の粘土を作成する。
- ⑤パーツの作成 (円筒状)：①②③の手順においてできた紙の立体物と④の手順においてつくった底面とを繋げるパーツを作成する。この円筒は紙の立体物の太さと同じ程度の太さにする。
- ⑥底面とパーツを接着：まず底面の上に円筒状のパーツを「(左) の制作で山と山を加圧して接合した状態を上から見たときにネット状になった接合するラインの形体」に合わせて、円筒を寝かせた状態で組み合わせ接着する。そしてその寝かして接着した円筒と別の円筒を繋げて伸ばし、底面に対して垂直に接着する。このとき底面に直接接着するのではなく、さきに寝かして接着した円筒と接着する。
- ⑦泥しょうを塗る：泥しょうを用いるのは、巻いた紙紐の表面の襞をきれいに写し取るためと、⑨の手順において板状の粘土と紙を接着しやすくするためである。
- ⑧紙の立体物と粘土を接着：⑥の手順において作成した下部 (底面と円筒パーツで構成) と紙の立体物を接着する。
- ⑨紙の立体物に板状の粘土を接着：この作品では、粘土部分の収縮の中心が紙の立体物に対して下に位置するので、⑧の手順において下部 (底面と円筒パーツで構成) と紙の立体物を接着した状態で、紙の立体物の下側半分が板状の粘土との接着部分となる。板状の粘土でホース状の紙の立体物を包み込むように接着する。板の厚みは8 mmから1 cm 程度。
- ⑩手ひねり：(左) の制作で山と山を加圧して接合したときの山と山が接する面の外郭となる部分が①から⑨までの工程できている。そしてその「外郭」の内側にバリののように面を手ひねりでつくる。
- ⑪削り：形体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ⑫化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土

として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。これを泥状にして表面に塗る。

⑬鏝をかける：化粧土を塗った刷毛目を消すためにペーパー鏝をかける。

⑬乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。

⑭本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）



(左)

③山と山を加圧して接合し  
成形する



⑤内部を削り出す



(右)

⑥底辺とパーツを接着

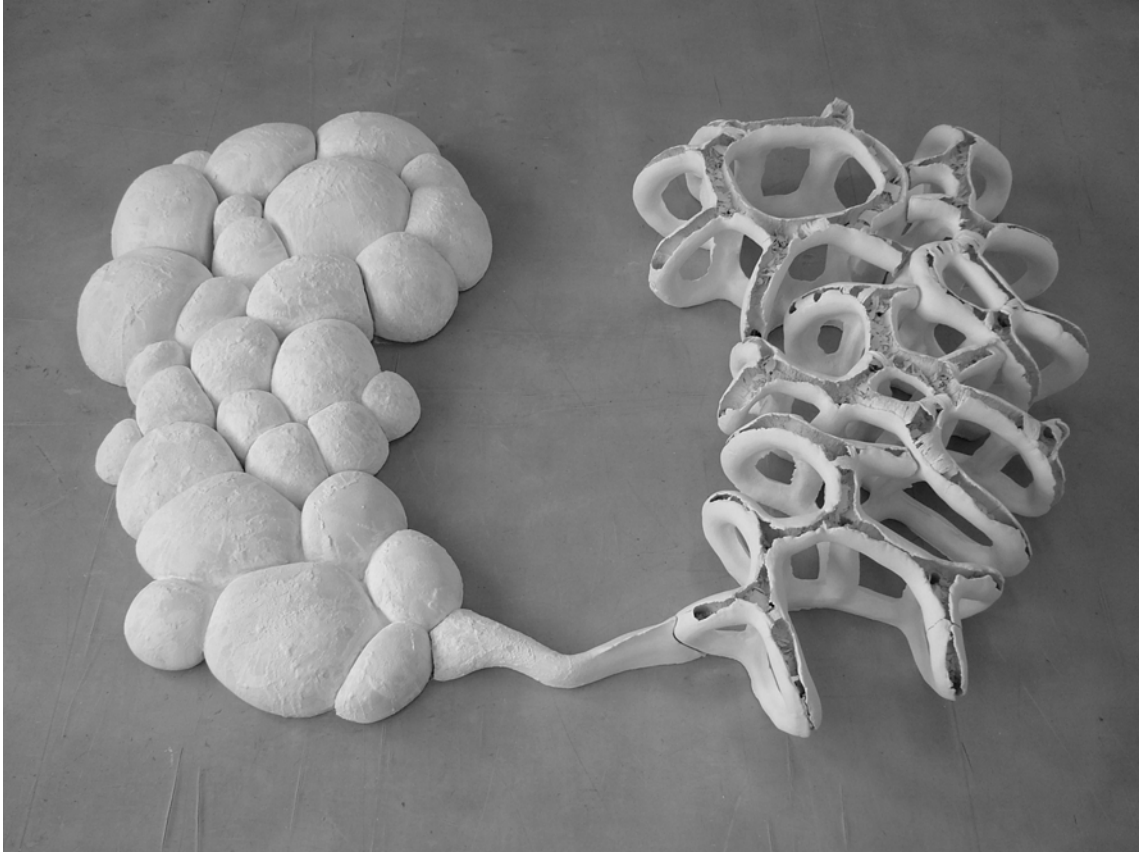


⑧紙の立体物と粘土を接着



⑨紙の立体物に板状の粘土を接着





1 1 . 『Latent boundary』

## 12. 『untitled』

制作年：2006年

サイズ：H4 W4 D13cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかった白色

株式会社精土製「上信楽土」、色は極めて白いが黄みが少しある）

[紙の立体物：紙紐（市販）]

- ①紙紐を結びネットを作成する：8～10本程度の長い紐をアトランダムにそれぞれ本結びしてつなぎ、ネット状にする。
- ②紙紐をネットに巻く：紙紐を巻いた部分の断面の径が3mmから1cm程度の太さに巻く。
- ③さらに、くもの巣のように紙紐をはりめぐらせた後、紐を絡み合わせて編む
- ④8mm程度の板状の粘土をタタラづくりで作成し、30cm程度の矩形に切り取る
- ⑤④の手順と同様にタタラづくりで作成して切り取った板を四辺に接着し、箱状の形体にする。
- ⑥箱状の口の部分から手ひねりをして上面のくぼみを作成する。
- ⑦①②の手順において作成した紙の立体物に、泥しょう（粘土を泥状にしたもの）を塗る。
- ⑧⑦の手順において作成した立体物を⑥の手順において作成したくぼみにはめ込み接着する。
- ⑨乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑩本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）



12. 『untitled』

### 13. 『untitled』

制作年：2006年

サイズ：H24 W24 D7cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

アルミナ<sup>5</sup>

一号釉<sup>2</sup>（日本陶料株式会社製）

[紙の立体物：紙紐（市販）]

[型：陶土（大島耐火産業株式会社「中荒土」<sup>1</sup>、色は黄みがかった白色）]

- ①紙紐を組み合わせて編み格子状の立体物を作成する。
- ②紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ③釉薬に浸してコーティングする
- ④紙の立体物の格子状の隙間にキャストイングの粉を入れる
- ⑤アルミナを敷き詰めた型（粘土で作成したもの）の中に④の手順において作成した立体物を入れる
- ⑥本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑦型から取り出す



13. 『untitled』

#### 14. 『Fragment』

制作年：2007年

サイズ：H12 W12 D5cm (7点)、H12 W70 D3cm、H12 W70 D4cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土<sup>1</sup>」、色は黄みがかった白色）

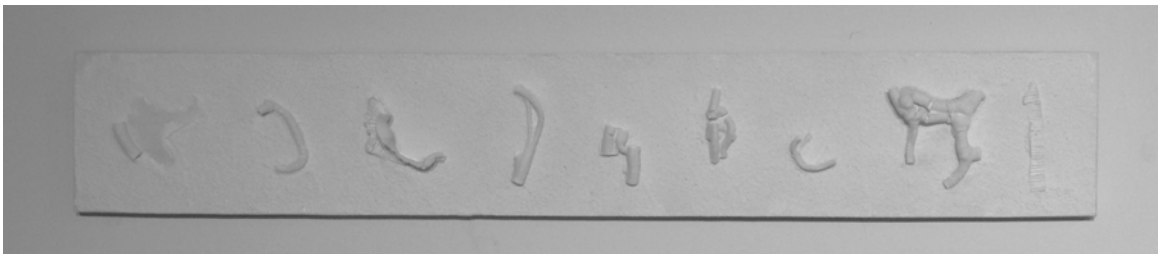
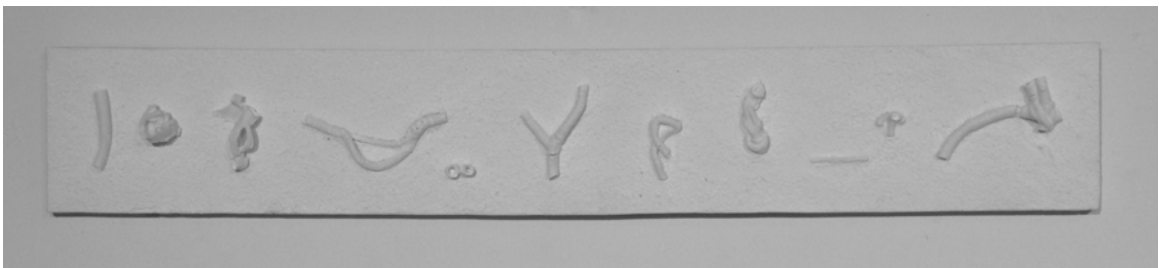
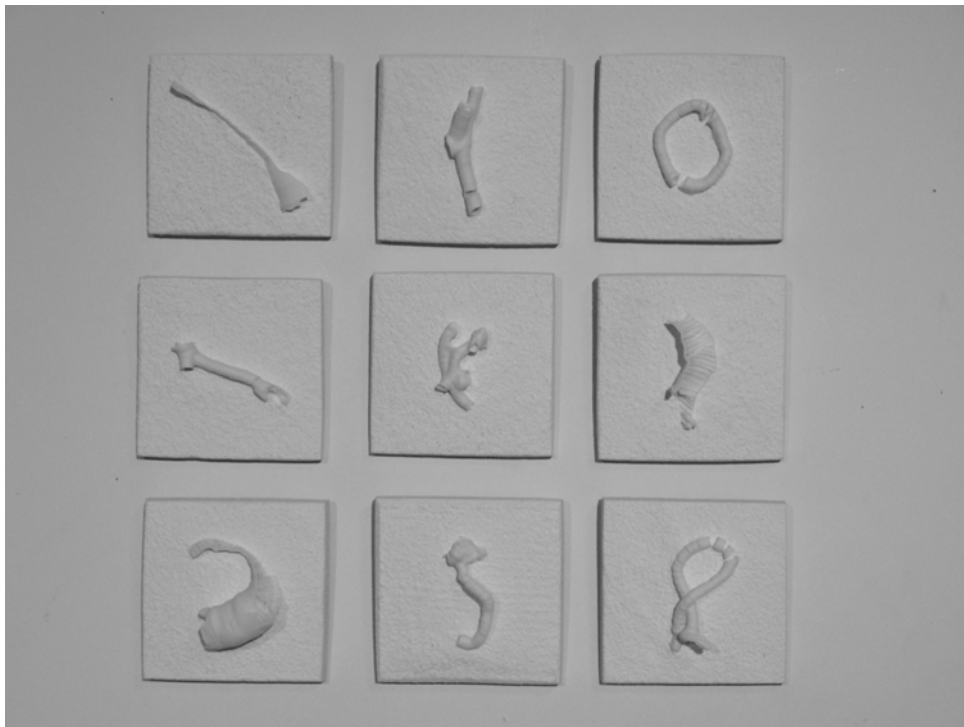
珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

[紙の立体物：紙紐（市販）]

- ①陶土で板を作り本焼成する：粘土板は75cm×14cmの大きさと厚みは1.2cmのもの数枚、12cm平方で厚みが1.2cmのものを10枚程度。
- ②紙紐を結ぶ、編む、巻くなどして立体物をつくる：この作品では、特に最終形体を考えず、結ぶ、編む、巻くなどして立体物を作成する。
- ③紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ④乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑥ばらばらになったピースからよい形を選び出す：乾燥、焼成時の粘土の収縮によって、ヒビ、割れが生じ、大量のピースができる。そこから、よい形を選びすぐる。
- ⑦①の手順において作成したの粘土板に粉（この作品で使用している粉は焼成前粉状だが、焼成時の高温で粉の一部が溶けて固着する）を撒き、その上に選んだピースをのせる。大きい板には10ピース程度、小さい板にはそれぞれ1ピース。
- ⑧本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）



1 4. 『Fragment』

## 15. 『Binary unit 2007』

制作年：2007年

サイズ：H14 W230 D480cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

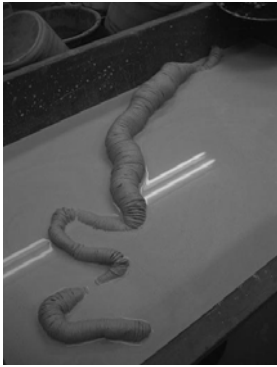
シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

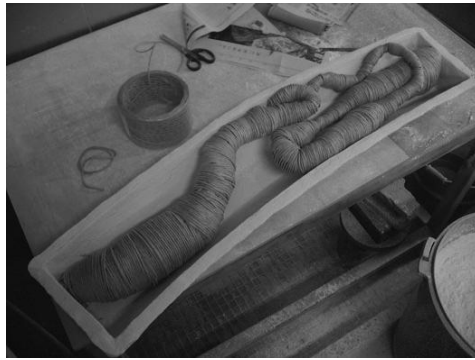
[紙の立体物：紙、紙紐（市販）]

[型：陶土（大島耐火産業株式会社製の陶土、中荒土、色は黄みがかった白色）]

- ①30m程度の紙紐に短冊状の紙を巻く：紙を巻いた部分の断面の径が2cmから15cm程度に太さを変化させて（均一にならないように）紙を巻く。
- ②粘土（陶土）の型を作成する：この作品は全体で直径5メートルの半円形で、直径18cmの円環状の円筒を縦裂した形状から成る。型は、この直径5メートルの半円形を9分割したものを9点作成した。粘土の厚みは1.2cm程度。この作品で使用している粉は焼成前粉状だが、焼成時の高温で粉の一部が熔けて接着し塊となる。型を使用するのは、塊の形体をかたちづくるためと、窯内で使用する棚板に粉が直接触れないようにするためである。
- ③紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ④型の中に紙の立体物と配合した粉を入れる：まず、感覚的にホース状の紙を折り曲げる事を繰り返して型に入れ込む。ホース状の紙の立体物を切り離して、それぞれの型に位置関係として繋がるように入れる。その上に粉を敷き詰めるが、覆い隠さずに紙の立体物が盛りあがって見えている状態にする。粉の部分の上面までの高さは12cmから15cm程度。
- ⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑥型から取り出す：型の面積の小さい部分を取り外して型から取り出す。



③紙の立体物に泥しょうを  
しみこませる



④型の中に紙の立体物（と配合した粉）  
を入れる



15. 『Binary unit 2007』

## 16. 『Weaving』

制作年：2007年

サイズ：H4 W12 D225cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土<sup>1</sup>」、色は黄みがかった白色）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

顔料（ピンク、トルコ青）

釉薬（黒系の釉薬）

陶土の粉（株式会社精土製「黒泥」を粉砕して焼成した粉）

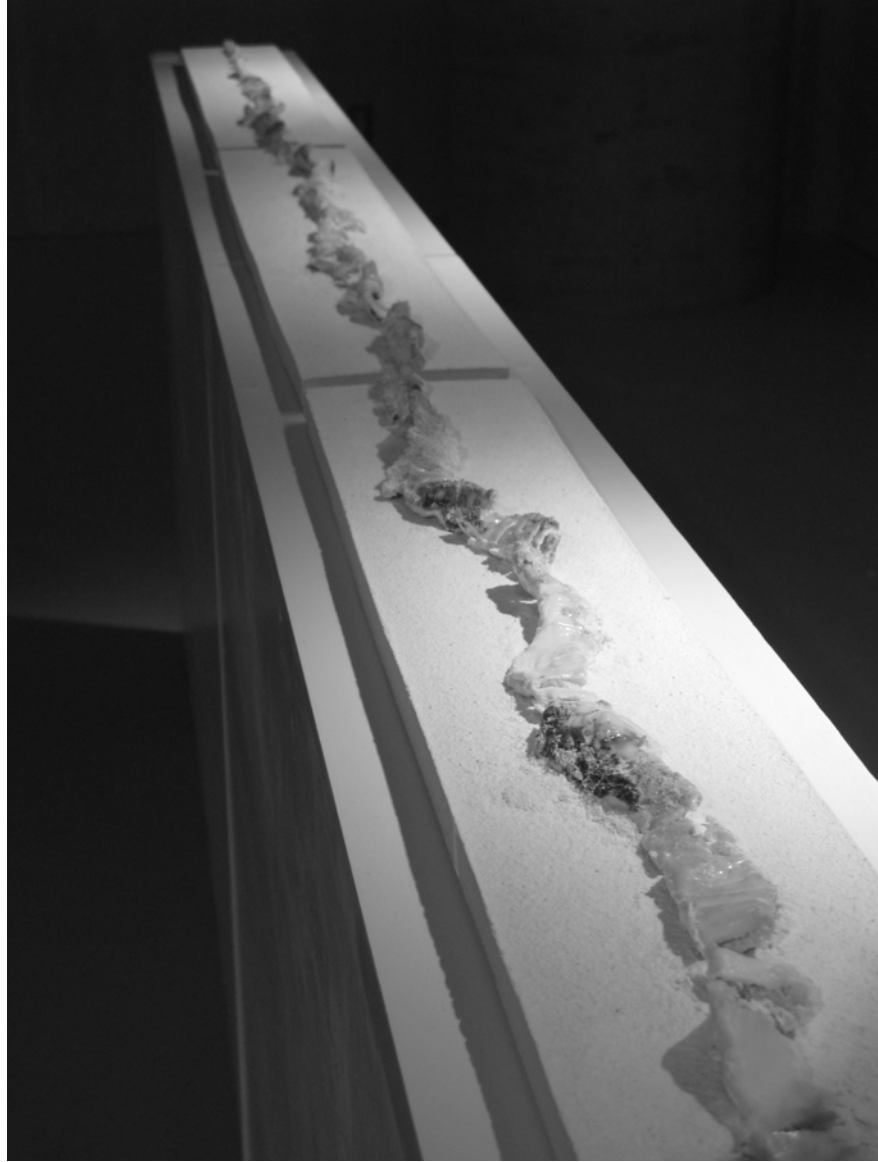
[紙の立体物：紙紐（市販）]

- ①陶土で板を作り本焼成する：粘土板は75cm×14cmの大きさと厚みは1.2cmのもの数枚。
- ②帯状に紙紐を編む：2.5メートル程度の紐10本程度を縦糸として、横糸となる紙紐をくぐらせ、所々テンションをかけて、ねじりやうねりを出している。
- ③②の手順において作成した紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ④乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。
- ⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑥本焼成：①の手順において作成した粘土板に粉（この作品で使用している粉は焼成前粉状だが、焼成時の高温で粉の一部が溶けて固着する）を撒き、その上に一度本焼成したピースをのせて、顔料で着色した粉と釉薬、黒泥の粉を添加して再度焼成する。  
（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1230℃）



①帯状に紙紐を編む





1 6 . 『Weaving』

## 17. 『untitled』

制作年：2007年

サイズ：H11 W23 D23cm

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

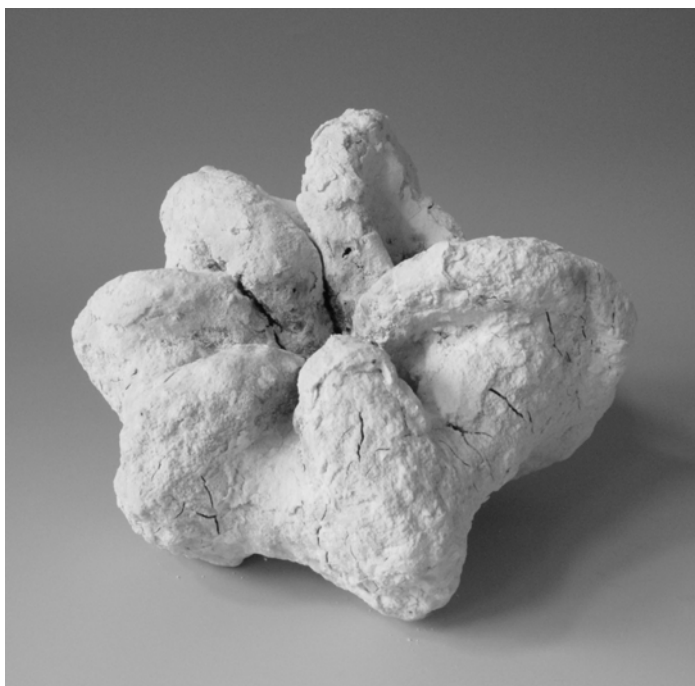
長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

アルミナ<sup>5</sup>

[紙の立体物：紙紐（市販）]

[型：陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土」、色は黄みがかった白色）]

- ①かぎ針編みで、筒を作る要領で、目数を増減させて形体を編む
- ②紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ③表面にキャストの粉を付着させる
- ④アルミナを敷き詰めた型（粘土で作成したもの）の中に入れる
- ⑤本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑦型から取り出す



17. 『untitled』

## 18. 『FETICO』

制作年：2007年

サイズ：H12 W11 D80cm（最大のもの）～H3 W5 D5 cm（最小のもの）（全22点）

素材：磁土（丸石窯業原料株式会社製「ニューボーン」、色は極めて白いが黄みが少しある）

陶土（大島耐火産業株式会社製「中荒土<sup>1</sup>」、色は黄みがかかった白色  
株式会社精土製「上信楽」、色は極めて白いが黄みが少しある）

珪石（主として石英の粒から成る堆積岩、またはそれらが変成された変成岩を粒状にしたもの）

シャモット（耐火粘土を1300～1400度に加熱し、粒状にしたもの）

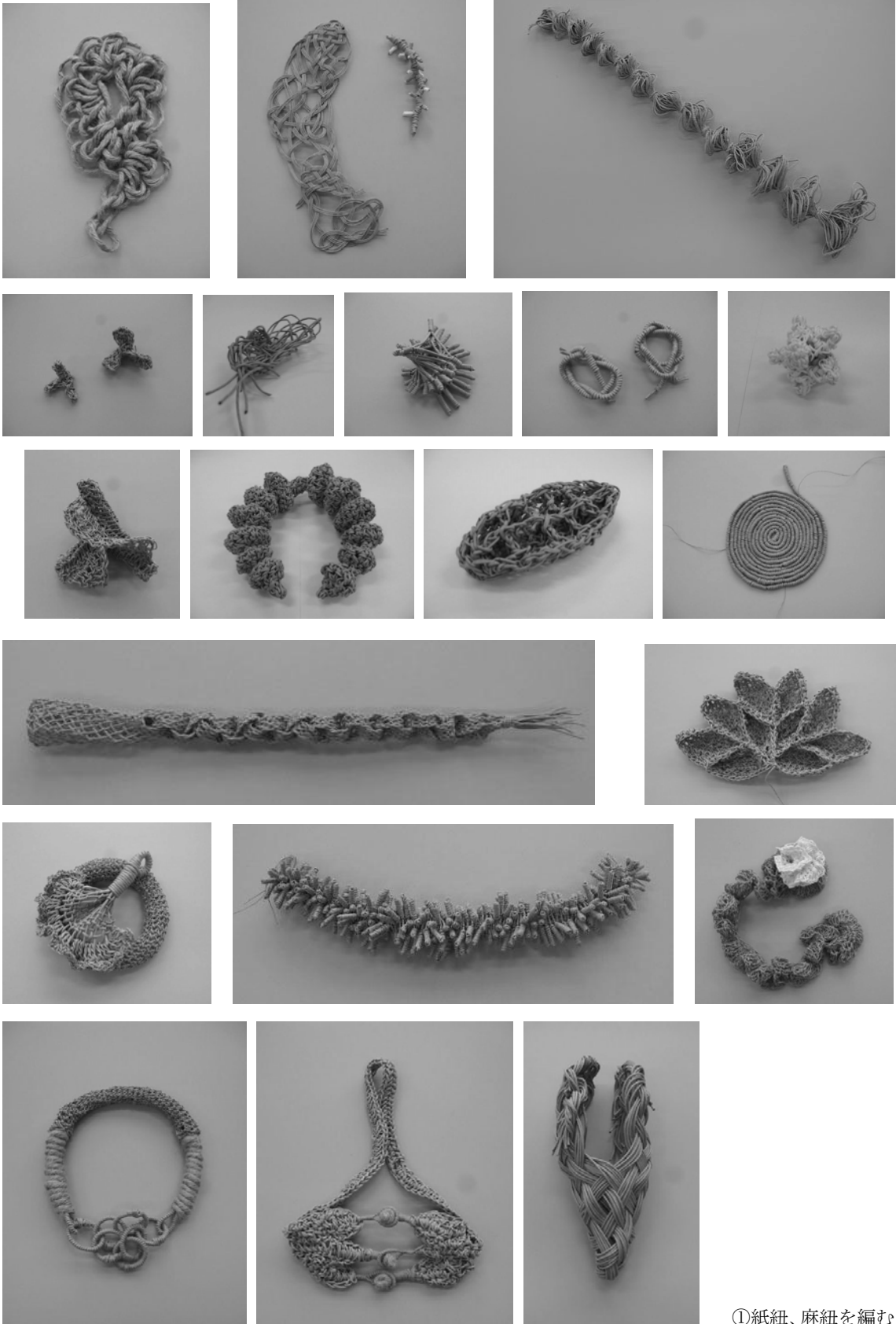
長石（アルミニウム・ナトリウム・カルシウム・カリウムなどを含む珪酸塩鉱物）

一号釉<sup>2</sup>（日本陶料株式会社製）

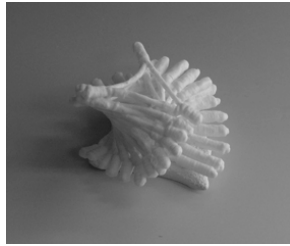
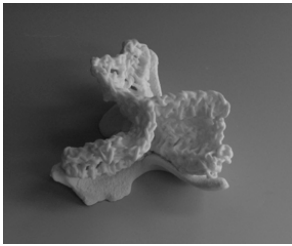
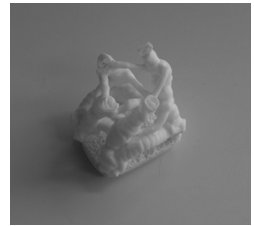
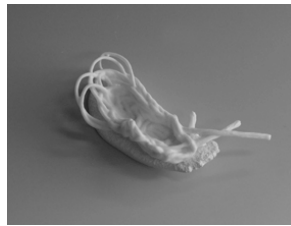
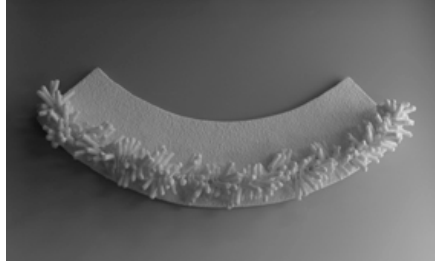
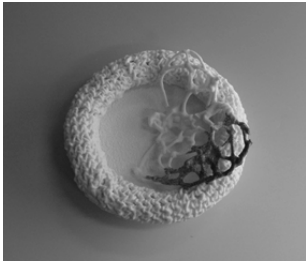
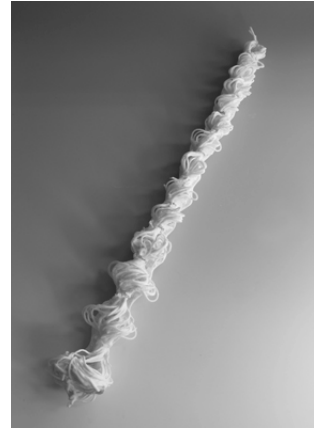
上絵の具（日本金液株式会社製）

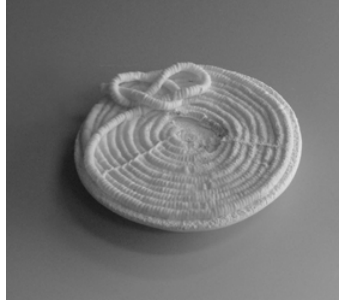
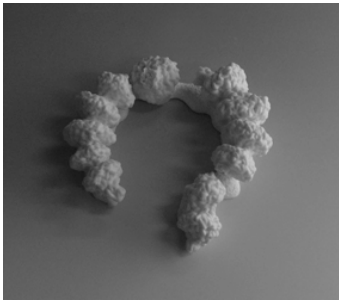
[紙の立体物：紙紐、麻紐（市販）]

- ①紙紐、麻紐を編む：様々な編み方で編む（写真参照）
- ②土台となる立体を粘土でつくる：編み物の形体にあわせてプレート状、立体状、半立体状とそれぞれ作成する。
- ③削り：②の手順において作成した立体の表面の連続した滑らかな曲線をだすためにカンナで削る。
- ④化粧土を塗る：使用している粘土は、作品の形体と構造的に適した粘土を用いているが、色と表面の質感は、この作品には適していないため、異なる土を化粧土として塗っている。比較すると、より粒子が細かく表面が滑らかで、色がより白い陶土を使用している。これを泥状にして表面に塗る。
- ⑤編み物した紙の立体物に泥しょうをしみこませる：紙の立体物の表面を粘土でコーティングするため。
- ⑥乾燥：素焼、本焼成前までに粘土を乾燥させる必要がある。⑤の手順において作成したものは乾燥させると多数の細かいヒビが入るので修正する。
- ⑦本焼成（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）
- ⑧本焼成：土台に粉（この作品で使用している粉は焼成前粉状だが、焼成時の高温で粉の一部が溶けて固着する）を撒き、編み物を粘土でコーティングして焼成したものとともに再度焼成する（電気窯、酸化焼成、焼成温度：1250℃）。
- ⑨上絵する
- ⑩焼成（焼成温度：780℃）



①紙紐、麻紐を編む





1 8 . 『FEITICO』

### 第三章 《陶》の表象としての制作プロセス

《陶》の制作は「焼成」という過程を経ている。制作者にとってこれは、「つくること」から「見ること」への切り替えとなる、転換点である。この《陶》に共通する制作プロセスである「焼成」を基点として、他のさまざまなプロセスのひとつひとつが「表象」と結びついていく。

陶を用いた私の制作では、その表象は制作プロセスと結びつき、まさに制作プロセスのあらわれとなっている。そして制作者である私自身が、その表象から新たな制作プロセスを導くという循環が存在するのである。焼成が基点となるというのは、このサイクルの基点という意味である。

私は、表現とは、表現をするという活動の中で、経験を新たな現実として、組み替えていくことであると考えている。それは固定化されずに更新されつづけていく。

そこでは、表現されるものが先行して存在しない。表現することによって現実が姿をあらわすことになるそれ（作品）には、制作者が歴史的に規定されつつその一方でつくり変え続けているというまさにその制作者の「いま」があらわれる。制作者自身も具体的姿として現われてはじめて現実として認識することができるのである。

このような考えは、《陶》による制作を続けることから意識化されてきたことであると考えている。「《陶》の制作では「焼成」がひとつの区切りであり、「つくること」と「見ること」への切り替えとなる転換点である」と述べたのは、制作中において「焼成」はある意味で「切断」となる過程であるからである。「焼成」は窯の扉を閉めてから、焼成後、再び扉を開けるまで、中に入れたものには一切手を触れることは出さない。1,200度以上の高温を経る際には、粘土及び釉薬等は、膨張と収縮や物質の化学的変化によって、形体の歪みや亀裂、粘土と釉薬の組み合わせに関わり貫入や剥離などが起こる。また、窯内部の酸素、二酸化炭素の濃度に関わる窯の還元焼成、酸化焼成等の違い、焼成温度によって、粘土や釉薬の色や表情に変化が生じる。そのような窯内の変化に対して、事前に対策を練って万全の状態で臨んだ場合でもコントロールしきれない点は残される。このような「焼成」に対して、コントロールできない点を極力少なくするよう努力することもひとつの方向性であろう。そのとき、一つの釉薬に絞っても長い時間を必要とする。しかし、私の制作において、「焼成」のコントロールできない点を減らす努力や修練によって目指される作品が得られるのではなく、「焼成」を制作の「切断」であると考えることによって、「焼成」前に制作している作品を見る視点とは断絶した視点から、「焼成」後「見る」ことによって新たに作品を獲得するのである。

「表象が変化するのは制作プロセスを変化させることによる。さらには、表象が変化することによって、作品の相貌が変化し、制作プロセスを変更し展開させることに繋がっている。」このように、それらは切り離すことができず表裏の関係にある。いかに作品、制作において《陶》の表象が制作プロセスと密接して結びついているのか、「系統樹」「システ

ム化と更新」「つくることとつくらないことの境界」「詩的発想と作品間の繋がり」の中で、それぞれ異なるアプローチにおいて考察していく。



## 1. 系統樹

### ・ やきものの原点（中空＝内側と外側の関連性）

私の粘土を使った制作の原点は、「陶による立体は大きな塊では焼成することが難しい（時間と燃料を際限なく考えると不可能ではないが…）」ということを知ることから始まっている。どうするかというと、ほとんどすべてのやきものは、塊ではなく、中が空洞となる形状でつくられている。やきものに関してあまり知識がなかった頃、ある作品を観て私は塊だと信じ込んでいた。事実を知りある意味だまされたような気になったことがあるが、反対にその中空（中が空洞）であることがとても面白く感じ、そのこと自体をかたちとして表すことができないかと考えるようになった。

器の形体もこの中空（中が空洞）となる形体という点では共通している。塊を焼くことができないということ知ったことによつて、中空という観点から眺めてみると、陶による造形作品と陶による器は形体として同質であるという捉え方ができ、用途や目的に関係なく、やきものの工程を経て存在するものはこの条件を充たしているといえる。

私の粘土による初期の作品では、中と外、表裏、上下のないかたちを意識的につくっていた。〈1.『環体 cyclic form』〉ではやきものの特性のひとつとしての中空という条件が、制限としてではなく、作品のかたちを発想させる要因となっている。このように、粘土の特性を凝視した上でしか生まれなにかたちというものに興味を抱くようになった。

### ・ 内と外のないかたち

〈1.『環体 cyclic form』〉は、学部3年生に制作したものである。課題ではなく自らのテーマ設定で作品をつくった最初の作品である。この作品では、床に水平である底面を持たない形にしたいという思いから次のような制作方法をとった。半畳程の大きさの厚いスポンジを丸めて紐で縛りそれを轆轤の台の上にする。1.2センチ程度の厚みの粘土板を作り、スポンジにかぶせる。粘土は自らの重さでスポンジに沿って曲面をつくる。この曲面となった一枚の粘土板をつくり始める上での一時的な底面として、底面から立ち上がる面を手ひねりの手法で粘土を積み上げつつ形づくる。

手ひねりで面を立ち上げていく際は、オートマティックに感覚的に、最終的なかたちを想定せず、積み上げていく。不安定な形の場合一般的には、手ひねりの合間に乾燥させる時間を適度に設けながら面を立ち上げていく。それは、柔らかい粘土が積み上げられていく粘土の重みに耐えきれず崩れるということを防ぐためである。私の制作方法においてこのような乾燥の時間を設けず、伸ばしたい面を積み上げて伸ばす、切り取りたい面を切り取るというように進めるため、途中で積み上げた面が半分崩れるということも度々起こ

る。崩れることも受け入れながら感覚的に仕上げていくことが、この作品をつくる上での規則となっている。そして次に、ある程度の段階で自分の納得する形状になったと判断した時に、ある硬さにまで乾燥させる。そして作品を上下反転させる。このとき正確な上下ではなく、反転させた時に立つことができる三つの点を選定し、それらが足となるように反転させることになる。これまで底辺となっていた部分の積み上げと切り落としをして、反転を繰り返し、作品のかたちの全体像が明らかになってくる。

この作品を制作した当初のテーマは、平面における線の繋がりを立体へ置き換えることであった。オートマティックなドローイングをもとに線の重なりや、無限に繋がり、広がっていくようなイメージを立体においても表現できないだろうかというのがこのテーマの取り掛かりである。この殴り書きのようなスケッチは何かをモチーフにするのでもなく、頭では何も考えないように、手の動きにまかせて、描いたスケッチである。このスケッチにあらわれた線を二つに分類する。一方は立体のフォルムとなり、一方は立体における面と面の接線となるという想定をする。自ら描いた殴り書きのようなスケッチを独自の見方で立体視する。そしてそこで受けた印象をもとに立体を作り上げる。立体をつくる際も殴り書きのようなスケッチの際と同様に殴り作りで制作をする。



1. 『環体 Cyclic form』

2001年 H65W80D60



2. 『Side/Side』

2002年 H12W28D20

#### ・内と外が繋がるかたち

〈1. 『環体 cyclic form』〉において技法は手ひねりで制作し、ひも状の粘土を積み上げていく方法を一貫していた。次に〈2. 『Side/side』〉においては、パーツを別々に作り、ある程度乾燥した後に、それぞれのパーツを繋げる切り落とす等によって組み合わせていくという方法をとっている。この方法をとることで、内と外がないかたちをつくっていたところから、内と外が繋がっているかたちへと変化した。〈1. 『環体 cyclic form』〉は内側のないかたちである。〈2. 『Side/side』〉では中空でありながら、外側と内側が繋がっている。外側のフォルムを視線で辿るといつの間にか内側を辿っているといったように、

どちらの面も外側でありながら内側である構造形態となっている。「中空であること」それはやきものの特質からの必然であるが、その必然性がつくる上で制約として立ち現われな  
いことが目指されていた。「やきものの特性を凝視した上でしか生まれないかたち」それは  
やきもの必然性と自らがその作品を制作する必然性とが重なり合い、互いに打ち消し合  
わないことが必要であると考えていた。



3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』 2002年 H45W180D250

#### ・粘土と空間から粘土と紙へ

「中空＝外側と内側という関係性」という粘土の形態へ向かっていた意識が、「表裏のない一つの曲面」としての粘土が、取り込む「空間」のほうへと意識が向かうようになった。

〈2. 『Side/Side』〉をつくったことによって外側と内側は繋がり、複雑に絡み合ったクラインの壺のように表裏のない一つの曲面となった。そこでは「粘土」と「粘土が取り込む空間」それらが絡み合いながらかたちとして存在しているように私には感じられた。そこで粘土で「粘土が取り囲む空間」を意識しながらかたちづくるのではなく、「粘土が取り込む空間」のほうをかたちづくることはできないかと考えるようになった。当時の文章によると、「立体のフォルムとしての外側、穴や隙間などの内部の空間、その二つの関係に着目し、特にその内部の空間のほうを先行させた造形ができないかと考えている。その実体のない空間を造形するということは、直接目の前にある物質を造形することとは異なり、二次的に造形することであると考えている。」そこで実体のない空間は直接造形することはできないため、粘土ではない物質を粘土と組み合わせて成形してみることにした。

粘土と異素材を組み合わせて立体物をつくる場合、粘土の収縮という特性によってヒビが入る可能性が高い。一般にやきものを成形する時は、水分を十分に含み可塑性をもった粘土で成形する。そして成形が終了すると乾燥させる。そのときに収縮しさらに焼成によっても収縮し、合わせて 1.5 割から 2 割程度収縮する。そこで、粘土と異素材を組み合わせて成形する場合、立体の中心へ向かって収縮する粘土の妨げにならないように異素材が組み合わされるようにしなければならない。例えば、石の表面に粘土を貼り付け表面を隙間なく包み込んだ形状であると、粘土は自らの収縮によってヒビが入ることになる。立体

の中心に向かって収縮する粘土の妨げにならないためのかたちは、やきもの特有の必然性に適っているといえる。

異素材として最初に候補となったのは紙粘土であった。紙粘土は粘土同様変形自在でありながら、焼成によって脆くなる。実験してみたところ、焼成後に脆くなった紙粘土を掻きだすことで空間はできた。しかし一方で紙粘土は、収縮が少ないため粘土にヒビが入るという問題点がある。さらに、粘土の重さに紙粘土が耐えられず変形してしまうことである。

「粘土に接して、その収縮に応じて変形可能であり、収縮の妨げにならないもの」であり、「粘土の重さに耐えうる強度を備えていること」そして「内部空間として造形できる素材であること」が、紙粘土に代わる素材として求められた。そこで私が考え出した方法は、針金で芯を作り、そこに紙をやわらかく巻きつけたものにさらに紙紐を表面に巻きつけたものであった。

#### ・粘土と紙の制作（決められるフォルム＝システムと必然性の発見）

以上の方法をとるようになり、ヒビが入ることなく、成形後変形することもなくなった。したがって実体のない空間を紙で作成し、粘土と組み合わせる制作の法則ができあがった。その法則というのはまず、針金→紙→紙紐→粘土という手順を踏む必要があること。次に、組み合わせる紙の形体によって「決められるフォルム」があり、それを探す必要があること。この「決められるフォルム」とは、例えば紙の形態が球状のものであるとする。その球の表面全体に粘土を貼り付けると、粘土にヒビが入る。しかし球の表面の片面半分に粘土を貼り付けるとヒビは入らない。形体が〈3.『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉のように複雑になると、それぞれの紙の形体にあわせて、粘土をつける段階において「決められるフォルム」を探すという過程が必要となる。針金で紙の部分のかたちをつくる段階では、自らの望むかたちに構成できる自由さがある。しかし粘土をつけていく段階においては、ヒビによる破綻が起きないために、「決められるフォルム」に従って成形する必要性が出てくるのである。つまりその形体は、必然性をもったかたちである。その必然性は、一つめの法則であった針金→紙→紙紐→粘土という手順を踏むことから発生する。これは針金が構成された時点で決定されてしまうのである。

自らが選び取った手順を踏むことによって、あるいは、自らが見出した法則に従うことによって、必然的にフォルムが決定されること。つまり自らが導き出したシステムによって必然的にフォルムが決定されるということである。このことは、「やきもの特性のひとつとしての中空という条件が、制限としてではなく、私に作品のかたちを発想させる要因となった」ように、私の制作において「やきもの特質からの必然」と同様のレベルで「システムの必然」というものが、重要な位置を占めるようになった。

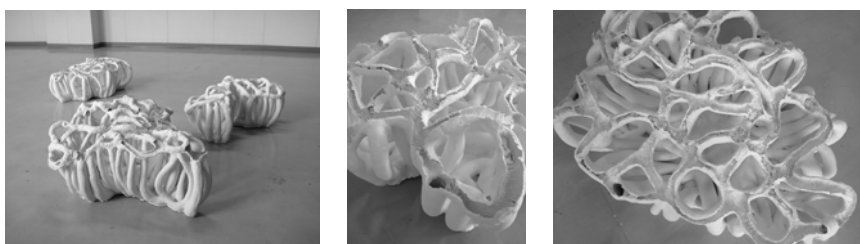
## ・作品の多岐化とその制作について

「システムの必然」を重要視した上で制作したのが〈4. 『Gathering』〉である。〈4. 『Gathering』〉では、〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉で使用していた紙の部分の芯を、針金から紐に代え多数の紐を結び合わせてネットを作り、紙を巻いていく方法をとった。固定されておらず、その時々に変える紐で編んだネットは、紙を巻きつけ、粘土を貼り付けられることで、一つの形体として落ち着く。その形体はネットを編んでいる時に予測することは難しい。針金から解放されることで、形体は紙を巻く段階において変形可能となった。平面上で紐と紐が結び合わされていたものが紙を巻きつけることで、立体物として立ち上がり緊張と緩和の部分ができるようになる。また、芯の紐がその巻くという動きに合わせて形体を変化させる。きつく巻くと紙縊りのように紙の本体自体がねじれ変形する。これは巻くことの構造によって物理的力関係に影響されるからである。このようにして結ぶことと巻くことがこの紙の形体を左右する。その状態を目の当たりにして、「編む」に含まれる意味での「巻く」ということを意識するようになった。バスケットリー作家の関島寿子は、「編む」とは「ある程度の長さをもつ素材をそれ自体の反発力を利用して、面や立体にすることの総称」であると位置づけている。さらに「編む」には、「絡める (looping)」、「絡め結ぶ (loop knotting)」、「巻く (coiling)」、「織る (weaving)」、「組む (plaiting)」、「もじる (twining)」が含まれるという<sup>1</sup>。このような単純に「巻く」ことから、「編む」に含まれる意味での「巻く」へという発想の転換によって、紙の形体はコイル状に巻きつける「巻く」ということだけではなく、「編む」ことによって見出される形体へと考えられるようになった。

この意識の変化は、「紙を巻きつけていく芯材が針金から紐に変わったこと」がきっかけとなっている。使われる材質が変化し、それによってかたちとして現れてくるものが変化し、その現れ方の変化を見て、つくることに対する意識が広がっている。〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉においてできたシステムには「1、針金→紙→紙紐→粘土という手順を踏む必要があること。2、組み合わせる紙の形体によって「決められるフォルム」を探す必要があること。」の二つがある。このうちの針金を紐にかえること、それが、〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉から〈4. 『Gathering』〉への変化のきっかけとなり、編むことにより見出される形体への意識が広がったことは、私にとってとても重要なことであった。それは単に材質の変化が作品の変化に繋がるという点ではなく、システムの一要素が変化したこと（芯材が針金から紐に変わったこと）によって、あらわれてくる作品が変化し、つくることに対する意識が変化したという点において重要なのである。さらには前の作品のシステムの変化が次の作品／システムの変化となり、その繋がりが今後途切れることなく繋がっていくであろうことを発見したという意味で重要なのである。これがこの後、幾枝にか私の作品の傾向が枝分かれ

<sup>1</sup> 関島寿子、『バスケットリーの定式』、星雲社、1988年

していく端緒となっている。



4. 『Gathering』 2003年 H45W170D350

#### ・『<sup>そら</sup>虚と骨 2003』

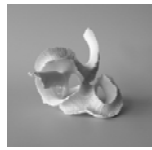
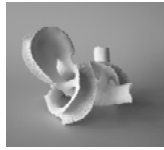
〈4. 『Gathering』〉と同時期に制作した作品に、〈5. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2003』〉がある。この作品6点は、個々独立した作品であるが、同様のシステムのもと制作している。そのシステムとは、〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉の作品のシステムをより簡単にしたものである。具体的には、紙でつくった立体物に粘土をつけていく段階に違いがある。例をあげて説明すると、紙の立体物が穴の大きいドーナツ型であるとする。〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉ではまず、ドーナツの真ん中の穴に、板状の粘土を接着する。次に、手ひねりの技法で粘土の「面」を形成し、紙と粘土の組み合わせられたその形体は円盤状になる。〈5. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2003』〉では、紙の立体物に板状の粘土を接着するだけの法則に変更した。その後の手ひねりの段階での「面」を形成をしないことで、「面」は開放して穴の形体を残している<sup>2</sup>。

もう一点変更した点がある。それは焼成温度を高くしたことである。焼成温度を高くすることにより、〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉において紙の燃え跡に吸着した炭素によって黒くなっていた部分は、他の部分も同様真っ白になる。また強度も増す。この作品において、目指されていたことは、ひとつの立体物としての形体の自律と完成度であった。〈4. 『Gathering』〉において、同様なものがひとつの空間に展示構成されることで、その空間と見る人が想定されてはじめて成り立つ作品を目指しているのに対し、同時期に制作する欲求として、ひとつの立体物としての形体の自律と完成度が目指されたのであると考えている。

ここからは、〈4. 『Gathering』〉以降枝分かれしていく系統ごとに、それぞれの作品についてみていきたいと思う。

---

<sup>2</sup> 第二章 5. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2003』手順⑥⑦参照



H22W45D26, H24W27D20, H22W27D33



H18W18D15, H16W18D15, H14W18D20

5. 『虚と骨 2003』 2003年

## ・生と死の系統

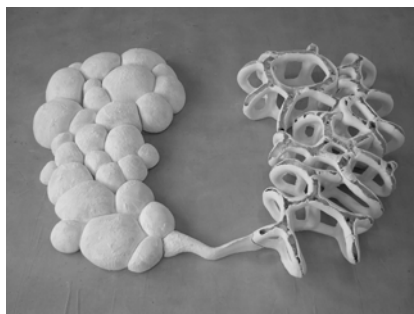
〈4. 『Gathering』〉の次に制作した作品は、〈7. 『蒴果』<sup>きくか</sup>〉である。この作品は、修了制作、修了制作展のために制作した。〈4. 『Gathering』〉以後、更なる展開をもとめてさまざまな実験を重ねていた。紙と粘土を用いる制作にマンネリを感じ、そのほかの方向性を探る、潜伏期となった時期である。時間を多く費やした実験も直接作品として結実することもなく、修了制作の期限が迫ってきた。そんな中制作した〈7. 『蒴果』<sup>きくか</sup>〉には、タイトルに「果」の文字が入っていることから分かるように、植物的なイメージを重ねながら、ある情景を作ろうとしていた。これは、今までの私の制作にはあまり見られない制作の在り方であったように感じる。私の制作は、これまで述べてきたように、粘土の性質からの構造とその原理的な在り方に対する自らの問いかけによって、制作を展開し進めてきていた。〈7. 『蒴果』<sup>きくか</sup>〉のように植物的イメージを持って、情景を作り出そうとすることは、初めてであった。タイトルが制作当初から決まっていたこともこれまでにないことであった。〈4. 『Gathering』〉との違いは、紙の部分の下にのびる筒状の粘土の形状がそれぞれ異なり、高さもさまざまである点。また、紙の部分がネット状に編んだ形体だけでなく、木の枝のように筒状のものが組み合わされた形体をしたものがあること。〈4. 『Gathering』〉では、同じ要素を持つものが大小異なる大きさであった。〈7. 『蒴果』<sup>きくか</sup>〉では、何種類かの要素をそれぞれ持ったものが混在している。

この作品が他の作品と異なる点とは、情景をもとに制作している点であるが、制作の方法としては、〈4. 『Gathering』〉とほぼ同じ制作方法で行なっている。他の方向性を見い出そうと、実験を重ねながらも、作品となるものはなかった。このとき私は、過去の作品に戻ることによってしか、作品として成り立つものを得ていなかった。そしてまた、過去の作品のシステムを展開させる研究も進めることができていなかった。そこで頼りにしたのは、〈4. 『Gathering』〉において、感じられた、《壊を内包しながらの生》というイメージであり、それが〈7. 『蒴果』<sup>きくか</sup>〉のもつ意味と重なり、植物を想起した情景をつくることになったのである。「蒴果」の意味は「乾果の一。乾性の子房の発達した果実で、熟すと縦

裂して種子を散布する。アサガオ・ケシ・アブラナ科などの実の類。蒴。さっか。（『広辞苑』第五版、岩波書店、1998年）である。



7. 『蒴果』<sup>さくか</sup> 2004年 H75W300D400



11. 『Latent boundary 潜在する境界』  
2006年 H48W310 D175

以上のように〈4. 『Gathering』〉から見出した《壊を内包しながらの生》というイメージに関連して〈7. 『蒴果』<sup>さくか</sup>〉を制作した。これに加えて〈11. 『Latent boundary 潜在する境界』〉が生と死（壊）の系統を方向づけている。

〈11. 『Latent boundary 潜在する境界』〉において試みたかったことは、粘土によって自ら制作した立体の形態構造から新にルールを導き出し、そのルールに従って紙を構成し対置することによって見いだされるイメージも変化するのではないかという試みである。そのルールとは、まず左側の粘土の部分の先にかたちづくる。その29コの塊を繋ぎ合わせたときにできる「繋ぎ目」に注目し、その「繋ぎ目」となる面の外郭となる部分を、紙の部分（消失する部分）の形体とし、紙の立体物を構成する。その紙の立体物を粘土と組み合わせて消失する部分を写し取ったのが作品写真の右側半分である。

作品写真にむかって左側半分では、山と山の谷間となっていた接合部分が、作品の右側の形体となっている。そのようにつくった時に、その作品から見いだされるイメージはどのように変化するのか、それがこの作品において試みたかったことである。そのイメージの変化に関しては、本章第三節、「詩的発想と作品間の繋がり」《潜在する境界》の中で詳しく述べている。

〈4. 『Gathering』〉から《壊を内包しながらの生》というイメージを見出し、ほぼ同様の制作方法を用いながら、「片方の形体から、片方の形体を導くというルール」を設定して制作した〈11. 『Latent boundary 潜在する境界』〉からは、《潜在する境界》というイメージを見出した。ここに、一つの発見がある。それは本章第三節で述べることになる、「詩的発想と作品間の繋がり」である。作品は作品としてあらわれてから、見る側から何らかの印象づけや意味づけあるいは解釈をされて、享受されていく。そこに作者の意図が介在するか否か、あるいはその作者、その作品、その鑑賞者の関係性自体を重要視する考え方や等さまざまにあるように思われる。私は制作において、先立つイメージや言説があって作



品をつくるのではない。しかし、作品としてあらわれるもの＝表象と、この表象と表裏の関係であると考え制作プロセスからの印象を感じ取り、イメージを見い出している。鑑賞者に対し、そのイメージを作品から感じ取ってもらうことが重要なのではない。鑑賞者の見ることは、いかようにも開かれていると考えている。ただ、継続する制作において、作品を制作者としての視点と断絶した視点において見出したイメージが、次に制作する作品とどのように結びついていくのかという点が、重要なのである。

### ・キャストイングの系統

キャストイングとは粉を焼成によって固めるという方法のことである（取り上げて技法の名称がないため、鑄造の意味を持つ cast, ガラスの技法キャストからとった）。

粉状の高温で溶ける物質と高温でも溶けない物質を各々配合し、均一に混ぜ合わせて焼成すると、溶ける物質が接着剤の役割を成し塊となる。つまり焼成前は粉であったものが、焼成後には塊となって窯から出てくる。粉を直接成形する事はできないため、型をつくりその中に粉を入れて焼成することになる。このとき紙でつくった立体を粉と一緒に埋め込む。その立体を泥しようという粘土を泥状にしたものの中に浸けこみ、薄い皮膜のように事前に粘土でコーティングをしておく。

この「粉のキャストイング」はこれまでの「粘土と紙による成形」とは大きな違いがある。「紙と粘土による成形」は紙の部分は残らず粘土にうつしとられ、粘土の部分は成形したものがそのままかたちとして残る。直接成形した紙と粘土、紙は消えてなくなるが、粘土は残っている。これに対し、「粉のキャストイング」は直接成形している紙と型は作品として残らず、それらの反転したものがかたちとしてあらわれるのである。その反転したものとは、型の中にいれた「粉」であり、紙をコーティングした「粘土」である。「粉」は焼成により粉から塊に変化し、型から取り出される。粉の中に埋もれさせた紙とそれにコーティングした「粘土」については、紙は消失し、粘土は薄い皮膜だけとなって塊のなかに埋もれている。つまり、直接成形したものが残る「粘土と紙による成形」よりも反転したものが残る「粉のキャストイング」は、手跡が残りにくいのである。



10. 『Binary unit 2006』 2006年 H8W240D135

このキャストイングを制作の手法として加えることは、私がこれまでの作品において引き出されることがなかった印象を新たに見い出すことに繋がった。これまで段階的に感じ取っていた印象とは、まず、粘土とそれを用いて制作した作品の中に見い出した印象、次に、紙と粘土を用いて制作した作品から見い出される印象であった。そしてこのキャストイングでは「粘土に含まれる原料を配合した粉」という「性質によって分類されるまで人工的に還元された物質」を用いている。〈10. Binary unit 2006〉の制作時、型の中に紙の立体物を埋め込むときに感じていた、「紙の立体物が曲げたときに見せる表情の面白さ」は、焼成後粉の中に固まったときにはその面影さえも消え去っていることに驚かされた。紙の立体物のもつ有機的印象を抑えて、全体としては無機的印象に近づいている。「人工的に還元された粉」には、手跡を残しにくいことに加え、粘土のもつ有機的形態とは反対に無機的形態を有した物質であるといえる。

キャストイングの方法を続けていく上で、主に二つの方向性ができている。「埋もれる」作品群と、「封じ込められる」作品群である。

「埋もれる」作品とは、粉の中にまさに埋もれている作品、〈8. 『Congeries』〉がそうである。板の上に粉を盛り上げ、その中に紙でつくった立体物を粘土でコーティングし、埋め込んで焼成したものである。



8. 『Congeries』 2005年 H29W120D260



15. 『Binary unit 2007』 2007年 H14W230D480

「封じ込められる」作品には、〈10. 『Binary unit 2006』〉〈15. 『Binary unit 2007』〉がある。これらは型を使用し、その中に粉と紙を入れて焼成している。焼成後の塊の形体は使用した型に即した形体となる。紙の形体はホース状に紙と紙紐を巻いてつくったものである。〈15. Binary unit 2007〉の制作時、紙の立体物の太さに注意した。というのは、〈10. Binary unit 2006〉において紙の立体物の太さはほぼ均一であったことから、「封じ込められる」作品において、最終的に粉によって封じ込められることになる「紙の立体物の太さ」を、変化させながらうねった形状であれば、封じ込められる立体物と封じ込める粉が対比的に明確にあらわれてくるのではないかという考えからの展開であった。

そのように成形した紙の立体物を泥状の粘土でコーティング後すぐに、型のなかに折り曲げる、ひねるなどしながら押し込む。そして型と押し込んだ紙との間にできた隙間に粉を隙間なく敷き詰め、焼成している。全体として四角、円環という単純な形体の中にホース状の「紙+粘土」が押し込められ、紙紐の巻かれた細かい筋がうねる表情を覗かせている。

〈10. 『Binary unit 2006』〉、〈15. 『Binary unit 2007』〉は両方とも展示される場所を決定した後、制作した作品である。これまでも、展示場所を想定しながら制作するという事は行なってきたが、展示場所によって作品の形態が大きく変化したのは〈15. 『Binary unit 2007』〉が初めてである。この作品が展示された空間は、8m×10m程度の空間に円柱の柱が二本と円柱が壁にはめ込まれて半分がむき出しになっている半円柱が二本、あわせて四本が四隅に配置された空間である。この空間で展示することが決まる前の段階では、半円の内側も作品で敷き詰める予定で、円の直径は2m程度を考えていた。しかしこの空間で半分壁に切り取られている柱を見て、この柱も作品に取り入れて展示することを考えついた。作品の円環と半円柱は壁によって切り取られることでリンクし、壁に囲まれた空間と繋がる。それはその空間に佇みながら見る人が「見ている自分」を含めて作品をみることを意識した作品となった。

大きな立体作品やある空間を取り込んで展示される作品を見るとき、作品と見る本人の身体を関係づけて見る場合がある。逆にいうと、身体を介して作品は把握される場合がある。それは作品のサイズ、空間に関係する。具体的には、作品が見上げるほどの高さを有するあるいは、見上げる高さに展示されている。次に、作品の全体像を把握するために歩く必要がある場合、それは、空間全体を含めた作品の展示が展開されている場合も含まれる。今回の作品では、柱と作品を関係づけて展示している。また半円が空間を構成する壁によって切り取られていること、作品の全長が5メートルを超えることなどが、空間意識と身体が関係づけられ、身体感覚による作品把握へ結びついているという点で、作品が鑑賞者と切り離せなくなっている。

## ・編むの系統

〈4. 『Gathering』〉の制作における「編む」に含まれる意味での「巻く」へという発想の転換を機に、紙の形体はコイル状に巻きつけるということだけではなく、「編む」ということに対する意識のもと制作することになった。「編む」系統の作品には、6. 1 2. 1 3. 1 6. 1 7. の作品がある。〈1 6. 『Weaving』〉以外は作品として展示されていない習作である。



6. 『Untitled(heart)』  
2003年 H7W20D15



1 2. 『Untitled』  
2006年 H26W28D7



1 3. 『Untitled』  
2006年 H4W4D12

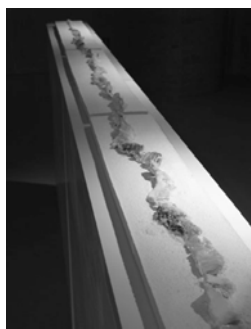
〈6. 『Untitled(heart)』〉ではまず紙をボール状に丸めてその表面に紙紐を巻きつけ、紙の表面をほぼ覆いつくす程度まで、紐を絡めあわせて「編む」。次にその表面に泥しょう（粘土の泥状のもの）を塗る。さらにその表面に粘土を貼り付けるという方法で制作した。この作品は強度が弱く、この程度の大きさであれば、収縮によるヒビや焼成時のヒズミはある程度におさえられ、崩壊するまでには至らない。しかし、さらにサイズを大きくすると、形体を保つことができないため、大きくすることは難しい。

この作品で、「編む」ということとは別にこれまでの作品とは大きく異なる点がある。それは、紙が燃えてなくなり空洞化することは変化ないが、その空洞化した部分が露わになっていないという点である。それは、編むことから生じる形体と表情に注目することと、紙が燃えてなくなることを露呈することは相反しており、同時に作品の中に存在させることはできなかったためである。

〈1 2. 『Untitled』〉では、四角の部分は粘土で「手ひねり」と「タタラづくり」の技法を併せて制作し、中にはめ込まれた部分は紙紐を編んで制作している。紙紐を絡め合わせて「編み」、面をつくり、その面の端から出る紙紐を束ねてその表面にさらに紐を巻きつけていく方法で、紙紐だけで立体物を制作し、〈6. 『Untitled(heart)』〉と同様に泥しょうを塗り、粘土を貼り付ける。高さの低い直方体を手ひねりであらかじめ作り、その上面中央のくぼみに紙紐でつくった立体物をはめ込み接着する方法をとった。

〈1 3. 『Untitled』〉では、格子状に組み合わせた立体物を「編む」要領で紙紐で立体物を作り、泥しょう、釉薬の順に浸して表面をコーティングする。キャストイングの粉で格子状の隙間を埋めて焼成するという方法をとった。ここで注目してほしいのは、「編むの系統」と「キャストイングの系統」が掛け合わされたという点である。キャストイングの方

法を併用することで、強度が増しサイズを多少大きくすることができることを発見し、また一方で「編む」ことが表面化せず、紙の立体物が粉に埋まっているのではなく、この形状に粉が粉だけで硬化したような印象が感じ取られた。



16. 『Weaving』 2007年 H4W12D225

次に制作したのが〈16. 『Weaving』〉である。この作品では、縦糸となる10本程度の長い紙紐を用意しそれらの一端を束ねて、横糸となる紙紐で一本一本繰りながら編んでいく方法をとっている。このようにして細長い帯状の平織りを一本編む。道具を使わず手で編んでいくという方法を取り、編まれているものは固定しない。そのため横糸のひっぱり具合が均一にならずにねじれが生じる。編み物が完成したら、泥しょうに浸けて、表面を粘土でコーティングして、乾燥させ、焼成する。別途制作し、一度焼成した粘土板にキャストの粉を撒きその上にのせて、釉薬と色をつけて再度焼成する。

この作品は、細長い一本の編み物を磁土でコーティングし、焼成を重ねてできあがった作品である。一度目の焼成時に、多数の箇所にヒビが入り、30~40程度のピースとなった。それを、細長い板の上に当初繋がっていたとおりに並べて、接着剤としてキャストの粉を使用し、釉薬と粉を着色して、再度焼成している。

この作品では、釉薬のつやと着色された色によって、ヒビが破綻という印象ではなく、作品の表層の美しさのひとつの要因となり、テクスチャとなっていることが面白く感じられた。一方で、「編む」ことで生じたうねりやゆがみの印象が、色や表面のテクスチャによって弱くなってしまっている。キャストの粉と釉薬に着色をして用いたという実験にはなったが、「編む」こととの関連性が弱く、それぞれ異なる方向性への展開を考える必要性を感じる作品となった。



17. 『Untitled(helix)』 2007年 H13W21D24

〈17. 『Untitled(helix)』〉も「編む」一連で制作した習作である。この作品の編み方は、かぎ針編みという技法を用いて制作した。かぎ針編みは同じ面積を編む場合でも、棒編みよりも紐の長さを多く必要とする。そのことからわかるように、かぎ針編みで編んだものは分厚さがあり、密に編まれている。編まれたものを陽に透かしたときに透けて向こう側がみえる度合いが少ない。このことは、作業の次の段階で泥状の粘土でコーティングし、焼成するという工程において、重要であることが実験の結果わかった。かぎ針編みで編んだものは隙間が小さくほぼ均一になるので、粘土でコーティングした際にその隙間は粘土で埋まりひとつの面となる。〈6. 『Untitled(heart)』〉のように編んだものに隙間が多く、粘土でコーティングしたときにおいても隙間ができる状態であると、粘土の収縮時にヒビが入る場合が多いのだが、かぎ針編みでつくったものでは、ヒビもはならず、焼成時のかたちの歪みが少ないのである。

かぎ針編みは、棒編みと比べて、コイル状に編みすすめていくもの、例えば球体や円筒の形体を編むことに適している。花のモチーフなどを編むときに用いられることもそのような編み方の特徴があるからであろう。

かぎ針編みを用いることに適した形体を探るという行為は、その行為から形体を導くことを基本として、その後、その行為を用いて展開していくための第一段階であると考えている。私が自らの制作について語る際に、つくり方やそのアプローチの仕方を語るのは、その姿勢というものは素材や技法が変わったときにも変わらないことであるからである。しかしその変わることのない姿勢によって、結果的に現われてくる形体や作品は、その素材によって技法、アプローチによってさまざまに変化するのである。

私はこの「編む」という新たな取り組むべき技法に向き合うことで、新たな作品をつくる意欲と方向性を見出すことになった。



14. 『Fragment』 2007年 H34W34D3



9. 『Untitled』 2007年 H13W45D45

#### ・標本の系統

〈14. 『Fragment』〉は一度焼成した作品のかけらをキャストイング粉末とともに焼成し固めたものである。この作品では、結ぶ、編む、巻くなどした紙紐を、泥のように浸け

こみ表面を粘土コーティングしたものをそのまま乾燥させると、粘土の収縮によって、ところどころヒビがはいる。ヒビのはいったまま焼成すると、ヒビが割れ目となってバラバラのピースが大量にできる。その中から、よい形のものを選び、粘土板の上に粉（キャストで使用するものと同様の粉）を敷き詰めその上にピースを置いて焼成するという方法をとっている。形を想定しながらかたちづくるが、それを乾燥させたときにひび割れる箇所やひびの割れ方は私の手中にはなく、想定しない箇所にヒビが入る。ヒビがはいらないように作り方を操作することは一切せず、粘土の収縮に任せてヒビが入るのを待つ。ヒビは、人為的には想像できない仕方で、かたちを切り取る。それらを繋がった一つのものとしてではなく、それぞれのかたちとして見たとき、一つの美しいフォルムとなってあらわれてくる。そのかたちを採集してピンナップするようにできたのがこの作品である。

このように採集してピンナップする見せ方は〈9. 『Untitled』〉に由来する。この作品では、針金に紙を巻きつけて、その表面に紙紐を巻き泥しょうを塗り焼成したものから採集している。この作品は焼成前に想像していたものとは異なって窯から出てきたものである。ここで注目したのは、普段ならすぐに廃棄することになる、針金の美しさであった。細かった針金は膨張して、その表面は酸化しビロードのような質感を保ち、光を反射してところどころ光っている。そして、白い花かその蕾のようなものが儂げに、ついている。その小さな花を覆って守っていた殻が磁土の皮膜であったように感じられた。その針金と磁土の関係を見せるためではなく、単純に美しいものを採集して並べてケースの中に展示したいと思わせたのがこの針金であった。

美しいものを並べて陳列することには、意味も必然性も介在しない。単純に並べてみたいという作り手の欲求からである。

## まとめ

《陶》による制作の原点から、時系列に沿って、個々の作品をどのように制作し、いかにその制作を展開してきたのかについて述べてきた。制作を進めていく上で、「生と死の系統」、「キャストの系統」、「編むの系統」、「標本の系統」という複数の方向性を見出すに至った。これらの方向性と《陶》による制作の原点にまでさかのぼって制作の展開を振り返ってみたとき、一つの「系統樹」となって繋がっていることが見えてくる。この系統樹は、ひとつひとつの作品を制作する度に枝葉を広げていく、時に別々の枝葉であったものが交配され、異なるひとつの枝葉となることもある。

どのようにしてその枝葉は枝分かれしていくのだろうか。概観すると、まず「制作の方法あるいはシステムが異なるとき」そしてそれと同時に「作品が異なった印象を与える、異なった見え方をしたとき、異なった連想がされたとき」枝分かれしている。言い換えると、「制作プロセス」が変化したときであり、それと同時に「《陶》の表象」が変化したときである。私の制作ではそれら二つのことは、密接に結びついているため、ひとつひとつの作品をつくるたびに枝分かれしているといつてよい。

これまで見てきた系統樹の流れから、枝分かれとなる制作の展開について三つの観点において考察する。「システム化とその更新」では、制作におけるシステム化とその更新がいかに制作プロセスが多様化し系統樹の枝葉が増えることに繋がるかについて述べている。「かたちをつくることとかたちをつくらないことの境界」では、「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界を見出すに至った経緯を述べた上で、ひとつひとつの作品に対して境界を設定し、その制作における立ち位置をズラしていく制作の方法について述べている。「詩的発想と作品間の繋がり」では、すでにできた作品に対する視線において、詩的に作品を見ることによってその作品からイメージを見出し、次の作品でのシステムの変化や制作方法の変化に繋がる糸口を発見するという制作の展開の在り方について述べている。



## 2. システム化と更新

作品の制作中あるいは、完成後、その制作プロセスにおいて見出すことができる法則を取り出すということを意識している。それは《陶》の制作に共通するプロセスから、あるいは、従来《陶》のプロセスにはない自らが新たに導くプロセスから法則を取り出すということである。作品制作は、その制作の中で法則を取り出してシステム化していくという「試み」的行為である。あるいは、そのシステム自体の一要素を変更して経験の場に戻してみるという「試み」的行為である。

私の制作は、経験的、感覚的につくられている。実現された作品から法則を取り出してシステム化するというということは、作品をつくるプロセスについて言語化し思考することを意識的にすることである。経験的感覚的に制作された作品のプロセスを言語化し思考しシステム化する。そしてそれを再び経験の場に戻して制作／試作を行なう。システムは制作／試作のたびに更新され、あらたな経験の場をもつ。私の制作において、システム化は同じものを反復するあるいは再生産するためではなく、わずかな差異であれ異なるプロセス、新たなプロセスをとるために行っている。つまりシステム化する方向性を保ちながら制作は続けるが、システムは常に変化し続けており、未完なのである。

このような私の制作／試作において完璧でありながら持続し続けるシステムというものは存在せず、前もって設定されうる望まれるべき作品というものも存在しない。制作は経験の場において行われる限り、作品もその中から見い出されることとなる。一方で作品は、継続される制作のシステムの変更への欲求や必然性を見い出すきっかけとして存在する。作品は前の作品によって動機づけられ、裏づけられることとなる。つまり前の作品との関連性は私の作品において切り離すことができない事柄である。

システム化は、継続される制作において作品間の関連性を保ち、経験的感覚的に行われる制作に対して言語化による思考をあたえ、継続する制作において制作プロセスの変化可能な領域を明確化することになる。これによって制作プロセスは多様化して系統樹の枝葉を増やしていく。

### 3. 「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界

#### ・焼失物を使うことによるズレ

〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉の作品からの紙と粘土を用いた一連の作品は、粘土が孕む空間をつくりたいがために、消失物で仮の空間をかたちづくり、粘土と組み合わせることで、空間をかたちづくることができるのではないかという発想の下、紙を用いて作品づくりをするようになったことは、先に述べたとおりである。この紙を用いた制作によって、私の制作に新たな視点が加えられることになった。

それは、紙を粘土と組み合わせることによって、作品をかたちづくる段階において、かたちをつくりきることができないことからの気づきである。「空間」を意識して粘土だけで「立体物」をつくる場合、意識的につくられた空間は作業段階において視覚的に見ることができ、手が届く範囲でつくることができる形をしている。つまり、自らが望むかたちにたどり着くまで、思う存分つくりあげること、つくりきることができるのである。一方で焼失物と粘土で「立体物」をつくる場合、燃えてなくなるものを使い、その燃えてなくなる部分を造形し、その形体と粘土を組み合わせることによってできる。その粘土によって写し取られて反転する「内包する空間」は、焼成によって消失物がなくなってはじめて見ることができる。作業段階においては見ることはできず、紙という実在の物質を成形しながら、粘土で写し取られて反転した状態を想像することしかできない。つまりつくりきることができないのである。

作業段階においてつくりこみ、計算してはいるが、実際に作品としてあらわれてくるものは、想定とのズレが必ず存在する。そこには、「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」との境界が存在していると考えられる。紙と粘土を用いた制作から、このような視点を見出すことになったが、《陶》の制作には不可欠である「焼成」においても、そのような境界は存在している。窯変という言葉がしめすように、窯の中での変化には、人の手が届かない、コントロールしきれない点があるのは否定できない。

《陶》の制作において、多くの場合焼成によって制作が終了することも大きく関係している。焼成での変化を考慮して制作をし、焼成する。その焼成後の良し悪しによって、その作品の良し悪しが決まるというのが従来の《陶》の制作である。その良し悪しにおいて、窯変をどの程度受け入れるのか、どの程度までコントロールし、どの程度まで「窯に任せようとする」のかは個々の判断の基準による。これが「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」との境界であり、それは個々の判断の基準によって設定されている。

「焼成」を必要としない「造形」においても、この境界は存在している。人工的に計算しつくされた造形と無作為な造形がある。精緻に計算された、神業ともいふべき、人工的造形。作為をきらって造形をせず自然の形を探る。どちらがより魅力的であるか、そのどちらかであるのか。この問題は、どの程度まで手を加えるかという問題と繋がり、「造形」

が物質に手を加えて作品をつくることである以上、欠くことができない重要な意味を持つ。何らかの物質を用いて、その物質性を消し去る方途においても、この問題に対するひとつの答えとして導かれたものであるからである。いかに「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界を設定するかが問われているのである。

「そのつどの造形的感覚に任せてつくりきること」という感覚的な制作をすることがその問題には答えていない。一方で、粘土（やきもの）と自分の距離感を設定し制作姿勢に反映させることも、表現を限定化する危険を伴う。ではどのように私の制作では、「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界を設定しているのか。それは、個々の作品に対して、それぞれの制作方法における、それぞれ異なる「境界」を見出し、設定している。それによって、新たな作品をつくる度に、立ち位置をズラし続けているともいえる。そのズラしが私の制作において重要であり、これによって個々の作品それぞれの特有さが保たれていると考える。そのズラしによって、常に一定の視点から制作を行い続ける純粋化とは異なり、揺動的であるがゆえに、制作における変化可能な領域が押し広げられているのである。

#### ・ マイナスを取り入れることによるズレ＝中空（－）＝収縮（－）＝ヒビ（－）

やきものの性質であり、粘土の性質が、自らの制作や作品の方向性に対して障害物として立ち現われてくる場合、技術の修練によって解消される問題である場合を除いては、やきものの技術や粘土を用いた制作によらず、別の技術なり素材を探すのが自然な成り行きであると思われる。しかし私の制作においては、その一見すると障害物として立ち現われる要素を、積極的に取り出して障害ではなく必要条件としてその性質を見出したいと考えている。

やきものに関わる性質、現象にはどのようなものがあげられるのだろうか。粘土の可塑性、中空であるという必然的形体、やきものが乾燥・焼成によって収縮する性質、1,200度以上の高温焼成によって物質が化学変化をして異なる物質になる現象、粉から泥までという、水分の量によって多様な状態変化を示す粘土の性質。やきものの制作工程の中で、物質に内在する多様な性質についてひとつひとつを別々に取り出して、そのひとつの性質なり現象に陽の目を見せることができないかという試みが、作品制作における取り組みの多様性に繋がっているのである。

以下にあげる作品は、それぞれやきものに関わる性質、現象の中で特定のものにスポットをあて、必要条件としてたちあらわれる制作方法や手順を導いて制作した作品である。まず中空という形体的特性から制作した〈1.『環体 cyclic form』〉〈2.『Side/Side』〉がある。次に、異素材を用いる上で粘土の収縮の必然から形体を決定した〈3.『虚と骨 2002』〉がある。そして、ヒビというマイナス要素を必要条件とした制作方法をとった〈15.

『Fragment』がある。ヒビは、やきものにおいてマイナス要素とされることが多く、ヒビがはいらないための操作はさまざまな技法の隅々に張りめぐらされている。しかしその操作を敢えて行わず、ヒビに形をまかせることで、この方法でしかできないかたちが生まれる。

#### ・直接的ではないこと（隠すこと）によるズレ

「キャストイング」の作品、特に〈8. 『Congeries』〉では、どのような立ち位置で制作しているのかを考えてみたい。この作品では、紙で制作した立体物がそのままかたちとしてあらわれてこずに、七割がた固まった粉の中に埋もれて一部を露わにするだけである。このキャストイングを始める動機は「掘り起こす」感覚を、掘り起こしたものではなく掘り起こすそのときをそのままあらわすことができないかという考えからであった。この掘り起こされる対象は、自らの手で綿密につくりあげたかたちである必要はなく、むしろ隠されていることが、視覚的にみることだけで掘り起こす感覚を感じるためには重要なのではないかと考えていた。しかし隠す部分も自らの手で粘土をひねってかたちづくったのでは、まったく意味がない。手跡を残さずに掘り起こす対象が埋められるために、キャストイングの方法を採用した。そこで掘り起こす対象であるものの形体には共通性も埋め込み方の必然性もないものになった。紙でつくった立体物に粘土をコーティングして粉に埋めて焼成した場合、どのようなか窯を開けて取り出したときにはじめて、作家自身である私も発見する。その時まさに発掘作業が行われている。このようなリアリティの中でこの作品はできている。

〈10. 『Binary unit 2006』〉〈15. 『Binary unit 2007』〉ではどうだろうか。〈8. 『Congeries』〉では、用いていなかった「型」を用いて粉の形状を決める方法をとるこの作品において、紙で制作した立体物を型に埋め込むときに、ひねる、曲げるなどして入れていく。そのときには紙の立体物が曲げたときに見せる表情の面白さを感じとりながら、感覚的に埋め込む。そしてその隙間に粉を敷き詰めていき、紙の立体物が見えなくなるまで粉を入れていく。

紙で作った立体物に巻かれた紙紐のその長さを考えたときに感じる途方もなさも自分でもよく感じることである。〈10. 『Binary unit 2006』〉は窯から出して型から取り出したとき、この途方もないその行為が無になったような感覚になった。というのも、型の中に紙の立体物を埋め込むときに感じていた「紙の立体物が曲げたときに見せる表情の面白さ」が焼成後、その面影さえも消え去っていたからである。この紙紐を巻く行為というものが固まった粉によって打ち消されたように感じられたのである。

粘土は雄弁であるとはよく言われることである。手跡、指跡、指紋まで写し取り、制作時の感情や思いをうつすともいう。しかし粉は粘土とは正反対に、このような痕跡や感情

を語ることを拒んでいるように感じられる。その無機的印象が粘土の有機的形体を抑えてしまう。そして巻くという行為が残す手跡も抑えてしまう。それがこの粉の持つ特性である。

立ち位置のズラシという観点からみると、手わざや手跡を隠すこと、巻くという行為がそのままかたちとなってあらわれてくることを粉を用いて隠してしまうことによって、直接的に物をつくることとの間にズレが生じる。これがキャストイングという方法における立ち位置のズラシである。

これまで、個々の作品に対しそれぞれ異なる、「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界を設定し、その制作における立ち位置をズラシがどのようになされてきたかについて述べてきた。新たな作品をつくる度に、立ち位置をズラすことで、個々の作品の特有さが生じる。こうして前述のように、制作における変化可能な領域が押し広げられることになるのである。

#### 4. 詩的発想と作品間の繋がり

私の制作は前の制作との関連性と切り離すことができないということについて述べてきた。その原点にさかのぼったとき、奥深い何かが見えてくるかということ、そうではない。その当時の価値判断、造形感覚は作品をつくるごとに対応して、そこにあらたな発見を見い出そうとする過去の作品を眺める自己の内省によって変化する。そこから統一的ななにかを引き出そうとすることは、これまでの私の制作の展開を否定することに同じである。作品をつくることは、一時の視点を仮に設定してみることである。

ではなぜ、前に制作した作品との関連性を残すのか。つながる関連性に潜む意識になにか共通性を見い出すことも可能かもしれない。しかし、その共通性を自覚化することは、私にとってはなんら有効的ではないと考えている。作品が、物質として免れえないものである上に、意識というマテリアライズされたものをさらに被せるという二重構造をできる限り排除したいというのが私の考えである。

前の制作との関連性とは、先に述べた、システムを変えていくことだけではない。関連性を持ちながらのシステムの変化には変わり映えのないマンネリがついてくる。そこに与える新たな変化を私は語形変化と呼んでいる。これが、新たなシステムを生み、枠組みを取り替えるきっかけとなるのである。

私の用いる意味での語形変化とは、単語の活用として、文中でのその語の機能や他の語への続き方に応じて語形を変化させるように、作品をつくりだすものからみるものに置き換えて「詩的に作品をみること」である。これはすでにできている作品に対して視点を置き換えることである。このとき、この作品がかつてどのような価値判断において導かれたかという点には顧慮しない。つくられる前と断絶した視線からであることに努める。これは、他人が作品を見て、その作品によって喚起されたイメージを伝えてくれるそのときの「……のようだ」という視線と同じである。「まるで動き出しそうだ」「貝や深海の生物のようだ」「内臓を思わせる」「サバンナの象の屍骸とそっくりだ」とさまざまに表現される。あくまで、鑑賞者としての読み手が、作品の印象をさまざまに喩えて連想するように詩的に作品をみるのである。イメージを具現化することではなく、あらわれた作品からイメージを見い出すことで、これまでにないシステムを発見する糸口となり、新たな制作の方法、手わざを思いつき、新たな制作／試作へと向かうことになる。そうした連鎖の結果が作品の関連性となるのである。

##### ・《嘘》あるいは《取り繕い》

私は、前述したように、「中空である」というやきものの特徴に注目し、「内と外のないかたち」(〈1. 『環体 cyclic form』)、内と外が繋がるかたち(〈2. 『Side/Side』)を

主題とした作品を制作した。ここにおいて、中空であること自体を作品として示す作品をつくるのが面白いのではないかと考えていたのだが、それは逆説的で、表面的には中空であることを感じさせずに中空にすることは、《嘘》あるいは《取り繕い》と感じたからである。粘土で立体物を制作し中心をくり抜くことは、やきものの性質上、理にかなったことであり、見る人の眼を欺こうといった意図は内在していない。そのような中空であることを当たり前のことではなく、《嘘》あるいは《取り繕い》と考えることで、そうではない方途を探ることになった。これもひとつの語形変化であると考えている。

#### ・《在ることとないということを行き来する境界》

〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉の作品から紙と粘土を用いた制作を行うようになった。この作品をつくりはじめる段階では、粘土が取り囲む空間をつくるために、「紙」という代用品を用いることで空間をかたちづくることを可能とする目的であった。紙と粘土が入り組んで絡み合った形状をしていたため、紙と粘土を共に焼成する必要があった。焼成後、あらわれてきたものには、「紙が燃えてなくなったという現場性<sup>3</sup>」、「あったものがなくなることで見えてくる粘土の形状と紙の存在した痕」が強烈に前面化し、当初意図した「粘土と空間との関係」は背景に後退した。この作品タイトル〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉は、作品ができてから、展示するという段になってつけたものである。

《在ることとないということを行き来する境界》といったイメージがこの作品において見いだされたのである。「在ったものがなくなることの現場性」を目の当たりにしたとき「残された在るものに刻まれた痕が、ないものを露わにする」といったように。

この場合、あえて私が作品制作に与えた語形変化というよりも、あらわれたものが私にそのようなイメージの想起を促したといったほうがよいのかもしれない。

#### ・《壊を内包しながらの生》

〈4. 『Gathering』〉を制作し、その後作品から見出したイメージが《壊を内包しながらの生》である。この作品は〈3. 『<sup>そら</sup>虚と骨 2002』〉において使われていた紙の部分の芯を、これまでの針金から紐にかえたことによって、作品の形体の変化につながった作品である。この作品は、上部がネット状にかたちづくられた紙の部分で、下部にはそれを支えるように幾数本の管が密集している形体をしている。そして、底辺があって地面に接している。

---

<sup>3</sup> 現場性とは、窯から作品を取り出すときに、紙が燃え尽き、わずかな灰を残して焼失している跡から感じられるものである。焼失という現象は過去のものであるのに、その場でその時点において焼失したかのように感じられることを指している。

紙が燃えてなくなる部分は上部に限定される。ここにおいて、ないものとあるものという「虚と実の関係性」は後退した。上部の紙の部分は「なくなったという現場性」ではなく単純に「壊」という印象がある。そして、下部は、粘土特有の有機的曲線を有し、管が密集していることから生命感を感じ取ることができる。そのような上部と下部の統合としての全体からは、「壊れゆく部分を内包しながらも生命を保ち続ける」「一方で壊れゆきながら、一方では新たな生を育む」という印象が感じ取れる。そこから《壊を内包しながらの生》というイメージが見い出されることになった。

#### ・《潜在する境界》

〈4. 『Gathering』〉の系列に入る作品に〈1 1. 『Latent boundary』〉がある。前述したように、あるルールを設定し、そこから形体を導き出すという試みをした作品である。

〈4. 『Gathering』〉の系列で制作手法はほとんど変わらない作品であるが、作品の半分の形体から、もう片方の形体を導き出すというルールを設定することによって、この作品からは、〈4. 『Gathering』〉から見い出された《壊を内包しながらの生》という印象は後退することになった。ではどのような印象が見い出されたのか。

この作品には単純化と複雑化がみられる。向かって左が「肉」とすれば右は「骨」だろうか。左が「生」で右が「死」であろうか。二つのものが対比的に存在しさらに繋がっていることによって、見る人のイメージに容易に結びついていく作品であった。

この作品は二つの異なる形態をとった同じものが繋がって存在している。この二つの間には往還がある。どちらが先でどちらが後ではない、そのどちらでもありえる。そしてまたそれらは同時に存在しえるものとしてある。視線、時間、それらの循環のなかにこの作品は存在する。このような形態を取ることで、一方で単純化しまた一方で複雑化していく作品であった。片方の形態から、片方の形態を導くというルール自体には、まったく意味が存在しない。しかし、そのルールによって導かれた作品には、ルールに潜在していたものが作品となったときに表出してくる。そのような考えから《潜在する境界『Latent boundary』》というタイトルをつけることになった。

#### ・《掘り起こす感覚》

《掘り起こす感覚》を表したいという思いから、キャストイングの方法を考えつくに至った。〈3. 『虚と骨 2002』〉から紙と粘土を組み合わせる制作をしているが、紙と粘土を組み合わせたものを焼成し、窯から取り出す段階において、《掘り起こす感覚》というものを感じていた。特に〈3. 『虚と骨 2002』〉では、窯から取り出したときに、針金と紙の燃え



た後の灰を取り除くという工程が必要であった。その時、針金を切って、灰を取り除く瞬間、制作当時も見るができなかった紙の跡（紙と粘土の接着部分）が粘土に刻印されようやく露わになる。それは自分がつくったものだけけれども、不思議に初めて見るものを《掘り起こす》ような感覚になる。掘り起こされた後のものではなく、掘り起こされたそのときを作品としてあらわすことができないだろうかという思いが常にくすぶっていた。模索が続きキャストイングという方法につながっていくことになった。

キャストイングの方法を続けていく上で、《掘り起こす感覚》への意識は薄れていき、キャストイングという方法自体から導かれる作品が生まれてくるようになった。《埋もれる》作品群と《封じ込められる》作品群ががそうである。

#### ・《埋もれる》と《封じ込められる》

《埋もれる》作品とは、〈8. 『Congeries』〉のことで、何らかの生物、植物の残骸や殻が一時的に粉の中に埋もれて留まっているという印象を受ける。一方で、《封じ込める》作品とは、〈10. 『Binary unit 2006』〉である。この作品では型を使用し、その型の底部に紙の立体物を敷き詰め、紙の立体物が見えなくなるまで粉を入れていく。焼成後、型ごと反転させて型から取り出すと、型の底面に敷き詰めた紙の立体物のうねりが露わになる。それらは、型の中にひねり、ねじりを加えながら入れられた紙の立体物の跡ではあるが、塊からはみ出ることとは決してなく、固まった粉の中で、何らかの蠢きが抑圧され静止しているといった印象を受ける。この作品において、焼成前と焼成後の印象は私の中で大きく変化した。《掘り起こす感覚》を念頭に考えていた焼成前から、焼成後には、感覚的に作られた自らの手跡が無機的な物質によって《封じ込められる》に変わったのである。キャストイングで使用する「人工的に還元された粉」には、生気を抑えてとどめる働きがあるかのように感じられる。

#### ・《脆さの中の脆さ》

《埋もれる》作品群や《封じ込められる》作品群を制作する上で、キャストイングの方法を用いることで見いだされたイメージが《脆さの中の脆さ》である。

キャストイングとは粉を焼成によって固めるという方法のことで、焼成によって粉が塊になる。粉は「焼成により溶ける物質」と「焼成しても溶けない物質」を配合している。「焼成により溶ける物質」の点（粒）が「焼成しても溶けない物質」の点（粒）と点（粒）をつなぐことによって、粉であったものが焼成により塊となる。粘土が陶磁器となることよりは遥かに不安定で、弱いつながりによって塊となっていると感じられる。事実、同じ割

合で「溶ける物質」と「溶けない物質」を配合していても、中に埋め込む紙をコーティングした粘土の乾燥状態によって、塊の強度は変化する。これは焼成時の湿気の量によって、物質同士の結合の仕方が異なるため、塊の強度が変化するということが考えられる。

粉が塊になったとはいえ、見た目には粉状の物質が「一時的にその形体を保っている」ような印象を受ける。例えると「角砂糖」のような印象がある。そこから感じられる《脆さ》である。

作品では、紙で制作した立体物を粉の中に埋めて焼成している。粉は直接成形する事ができないため、型をつくりその中に粉と紙で制作した立体物を入れて焼成することになる。その立体は泥しょう（粘土を泥状にしたもの）中に浸けこみ、事前に粘土でコーティングする。焼成によって、粉は塊になり、紙は消失する。

「一時的にかたちをとどめたかのような粉の集合体の中に、燃えてなくなった紙の残した磁器の薄い皮膜が埋まっている。」この方法を考えついて初めて制作した作品を、窯から出して型から取り出すときに、私の意識に浮かんだのは《脆さの中の脆さ》というフレーズであった。

#### ・《かけらひろい》

《かけらひろい》という印象は〈14. 『Fragment』〉を制作したときに見い出されることになった。この作品では、結ぶ、編む、巻くなどした紙紐を、泥しょうに浸けこみ表面を粘土コーティングして制作している。そのようにして制作した作品を乾燥させ、焼成した。すると、ひとつの繋がった立体物であったものが、乾燥時と焼成時に、紙により粘土の収縮は妨げられ、ところどころにヒビが入る。一つの立体として繋いでいた紙は焼失して、ばらばらのかけらができることになる。その大量のピースは、ヒビによってかたちが切り取られているので、そこからよい形のものを選びすぎる。それらを再度台座とともに焼成して作品となる。

このときのよい形をを選びすぎる過程は、川辺で好みのかたちの小石を拾うことに似ている。紙紐を編んで結ぶことは自身の手で行い、その全体のかたちから粘土の収縮によって、部分が切り取られる。自身の制作した作品からよりよい形を選び出すこととは趣きが異なり、発見の喜びを伴う《かけらひろい》なのである。

## まとめ

私の制作において、前の作品のシステムの変化が次の作品の変化となり、語形変化によって新たなシステムを生み、枠組みを取り換えながら、途切れることなく繋がっている。

このことを、《陶》による制作を原点としたひとつの「系統樹」と見立てた上で、枝分かれとなる制作の展開について三つの観点から考察してきた。「システム化とその更新」という在り方に加え、個々の作品それぞれに対して「かたちをつくること」と「かたちをつくらないこと」の境界を設定し、その制作における立ち位置をズラしていくという在り方があり、さらにすでにできた作品に対する視線において、詩的発想からのイメージを見出し、次の作品でのシステムの変化や制作方法の変化として作品間が繋がっていく制作の展開の在り方があった。

系統樹は、「制作の方法あるいはシステムが異なるとき」そしてそれと同時に「作品が異なった印象を与える、異なった見え方をしたとき、異なった連想がされたとき」枝分かれすると前述した。それは言い換えると「制作プロセスあるいは制作システム」が変化したときであり、「《陶》の表象」が変化したときに系統樹は枝分かれするのである。

「制作プロセスあるいは制作システム」と「《陶》の表象」という二つの事柄は私の制作において密接している。表象が変化するのは制作プロセスの変化に起因している。それに対して、表象が変化することによって、次の作品の制作プロセスを変更し展開させることに繋がっているのである。このように、それらは切り離すことができず表裏の関係にあるのである。

このように私の制作は、「つくること」から「見ること」への転換点となる「焼成」という過程を基点として、制作者である私自身が「作品の表象から新たな制作プロセスを導く」という循環の中で制作を展開し、作品間の関連性という繋がりを保ちながら変化し、多様化していく。このような制作は、「表現とは、表現をするという活動の中で、経験をあらたな現実として、組み替えていくことである」という考え方に根ざしており、制作者が歴史的に規定されつつその一方できり変え続けているというまさにその制作者の「いま」を認識する行為ともなっている。

#### 第四章 「みる」「みせる」の視点

第一章において、「工芸」の形成過程を「美術」のそれとともに振り返り、「工芸」が独自の領域としてその存立するための根拠を「実用性」「技」「装飾性」「素材」に見い出し、自己矛盾を孕むそれらの課題に対して、時代ごとに状況を取り込みながら読み替えるという概念の見直しをしながら今日に至っている経緯を追った。その上で第二章で、《陶》による制作の原点の作品から、最新作に至るまでの作品 18 点を紹介し、第三章において、作品間の関連性という観点から自らの制作を系統樹という複数の枝葉をもった樹形図に見立て、その在り方を考察した。第四章では、作品を見る立場と作品を見せる立場という異なる視点で、大学に入学して制作を始める 1999 年から 2007 年までの間に訪れた展覧会について、そして 2006 年に行った二度の個展についてそれぞれ述べていく。展覧会を見る中で現在形の美術に触れる一方で、自らが大学教育の中で、「工芸」という括りにおいて「陶」を用いて制作する際の矛盾なり、課題を見い出してきた。また個展は、自らの作品が大学外からの視線においていかに映り込むのかを体感するよい機会であり、自らの制作と直結して取り組むべき課題が突きつけられる場でもある。そのような意味で展覧会を見ることと作品を見せることが、自らの制作あるいは作品に対する自身の領域外との接点を持つこととなり、制作者の「いま」を認識する行為としての制作に、いかに還元できるかを意識している。

## 1. 作品をみる立場からの視点

### ・ミニマル・マキシマル（ミニマルアートとその展開）京都国立近代美術館（2001年6月19日～8月12日）

2001年に、京都国立近代美術館で開催された「ミニマル・マキシマルーミニマルアートとその展開」という展覧会がある。この展覧会に行くまで、私は、「ミニマルアート」についてほとんど知ることがなかった。「ミニマルアート」はその時代背景において、抽象表現主義を批判的に継承した動向で、物質のイリュージョン性を排除する試みであった。当時、とにかく四角、四角が多い中で、むしろ物質の違いやその扱い方の違いに目がいったことを覚えている。他方、空間と人と作品との関係性というものへの意識が展覧会を見終えて強くなったように思われる。手仕事の部分も排除するために、発注制作においてできている作品は、当時自らがつくる立体作品よりはるかに大きく感じられた。また、その作品を見る人との関係性において、思わせぶりで、絶妙な展示が成されていると感じたのである。それは、場と作品とを一つの総体として展示する「ミニマルアート」の傾向にあるように、展示のされ方といった点で興味深い展覧会であった。

この展覧会を見た後に、まさにこの展覧会に影響を受けた作品を私は制作している。その作品は、「壁面装飾」の課題制作において制作した作品であった。設置場所として大学構内のある壁面が指定された課題であった。50メートルほどの廊下の途中ほぼ中央に位置する、壁が二階までつながる吹き抜け空間の向かい合う両壁面が指定された壁面である。

この課題で私が提案したのは、一方の壁には、表面を真っ赤に上絵付けした1メートル四方の立方体を床から1メートル30センチメートルの高さに設置、一方には白い土で白い釉薬をかけた1メートル平方の厚み1センチメートルの粘土板を同様の高さに設置するというものでした。この作品では「物体と身体把握についての場」として吹き抜け空間を設定した提案であった。「物体と身体把握についての場」は、物体を実際に提示することによって、物体が視覚的に把握されることを介して、その見るヒト自身がその空間に存在する自らの身体性を経験する場ということである。一本のメジャーを眺めながら縦横奥行き想像するのではなく、立体のメジャーを目の前にしたときの身体感覚とは、どのようなものかを経験してみたいという欲求からの提案である。

### ・勅使河原蒼風展 世田谷美術館（2001年9月22日～11月25日）

2001年に世田谷美術館で開催された「戦後日本の駆け抜けた異色の前衛—勅使河原蒼風」展に行く機会を得た。勅使河原蒼風は、華道の草月流の初代家元である。華道家としての蒼風ではなく、図録からもうかがえるが、「既存の「いけばな」を大いに逸脱していった領域」を焦点とした展覧会である。いわゆる「前衛いけばな」の華道家蒼風として日本では

位置づけられていた彼の作品は絵画、版画、彫刻、書等多岐に及び、当時アンフォルメル旋風の中、ミシェル・タピエが高く評価し、海外で紹介している。

「つまるところ、蒼風の作品の根本はそのなかに秘められた「自然」ということに帰着し  
そうである。合理的なもの—反自然的なもの、つまりは造形作品という理念にたてば、そ  
の「自然」は、非造形性を示すものか、もしくは逆に反合理主義をポジティブに強調する  
ことになるのかのいずれかである。たとえば、別の彫刻家が蒼風氏の仕事は樹の生の性質  
を肯定し過ぎていて、物質をメタモルフォーゼしなければ芸術とはいえないといったこと  
があるが、これは「自然」を否定すべきものとしてみているわけである。逆に「自然」の  
賞揚は、戦後彫刻の反合理主義のひとつの具体化をみているからであろう。しかし、これ  
は、この作家の仕事の多様性を一断面を切って、彫刻としての部分、または非彫刻の部分  
だけを拡大しているともいえるわけである。(評価のわかれはここに帰因する)。

ぼくの感じるのは「自然」を素材にしながら、「装われた」自然、あるいは異様さが拡大  
された自然という屈折した世界である。「自然のオブジェ」というには、加工されすぎ、純  
粋造形というには、材質の未加工な性質が強調されている。(中略)

「自然のオブジェ」と機能性、合理性と非合理の相克、あるいはそれらの独特な結びつ  
きは、かれの仕事のもつもうひとつの性格をうみだしている。それは、造形性の骨組みを  
なしている個性表現としての要素と無署名性が、ある均衡状態をつくりだしていること  
である。(中略) かれのどの作品をみても、この個性的要素と非個性的要素が共存している  
ことが知れる。しかもこの無署名性はかれが見出した素材に大きく依存していることが原因  
であり、それをういて、「装われた」自然を強調すること、つまりヴェールをかぶせるとい  
う過程によって個性的な要素が姿をあらわすのである。」<sup>1</sup>

長い引用になるが、これは展覧会図録に掲載された、『芸術新潮』(1963年5月号)「勅使  
河原蒼風が試みた現代彫刻」中原佑介の文章である。今回あらためて展覧会図録を読みな  
おし、ここに引用したいと思った。当時の私はこの文章を読んだか読まずか記憶にない。  
この展覧会において、とにかく作家のみなざるエネルギー、それに圧倒された。170点もの  
数の作品を一度に見ることができたことも、その印象を強くした。また展示されている作  
品は、これまで私が彫刻作品を見て感じ取る印象と比較して、より身近に感じることが  
できたことが印象的であった。それはどのような点によるものであったかを考える機会と  
して、この文章を読み進めることができた。

当時の私は、中原の言葉を借りると「個性的要素と非個性的要素が共存している」作品

---

<sup>1</sup> 『戦後日本を駆け抜けた異色の前衛—勅使河原蒼風展』展覧会カタログⅠ、世田谷美術  
館、2001年、(中原佑介「勅使河原蒼風が試みた現代彫刻」235項—236項を参照)

という点で親近感を覚えたようである。「装われた」自然を強調すること、つまりヴェールをかぶせるという過程によって個性的な要素が姿をあらわすのである。」このヴェールのかぶせるという過程について、この展覧会に訪れた以後、考え始めるようになったといってもよい。その時期制作した作品は〈1.『環体 cyclic form』〉である。

・講演会（講師）長谷川祐子「エゴフーガル：イスタンブールビエンナーレについて」

(2001年10月6日～12月24日 エゴフーガル：イスタンブールビエンナーレ東京)

2001年の金沢美術工芸大学で行われた講演会に長谷川祐子さんが講師として招かれた。この講義では、彼女がアーティストック・ディレクターをつとめた第7回イスタンブール・ビエンナーレについてが中心の内容であった。このイスタンブール・ビエンナーレのサテライト展としてほぼ同時期に東京オペラシティアートギャラリーでイスタンブールビエンナーレ東京が開催されている。

この展覧会において長谷川祐子は、「エゴフーガル」という造語を用いて、新たな主体の在り方を示す。「エゴ」は「哲学的な意味での自我、もっとも自身の核となる言葉」であり、「フーガル」は「中心からはなれて四方に拡散していくという意味のラテン語」である。この背景にあるのは、20世紀を牽引した3Mから3Cへの移行である。3MとはMan（個人主義）、Money（資本主義）、Materialism（物質主義）であり、この3Mに生じた問題を引き継ぎながら、21世紀において共に生き延びるため3Cが、集合知、意識、共存、(Collective intelligence、 Consciousness、 Co-existence) である<sup>2</sup>。

多様な情報や知識の共有へのベクトルは、成立しつつある。その多様な情報や知識を、いかに自らの意識という、高度の統合性をもった情報体系とし、またいかにそれを外在化させることで、他者との意識の共存をはかるのか。そしてそのような他者との関係を持つ上で、いかに外部を反映し、自己組織化した自らの一秩序を形成し、ともに在ろうとするのか。その生き延びるための情報のひとつにアートがあるのである。

「自己の中心にあるエゴと絶えずそこから逃れ、外に開かれようとする力の追いかけっこである。自身の境界一膜を維持しつつ、意識の磁場を共有すること、それは半透膜のようなインターフェイスと言える。」<sup>3</sup>

新たな主体のあり方のモデルとして提示された「エゴフーガル」、あらゆる集合体のモデルとなりうると考えた当時の私は、自らの在り方、新たな工芸の在り方を考える上での課

---

<sup>2</sup> 『第7回イスタンブールビエンナーレ』、(長谷川祐子、「東西の出会い唯一の都市一カオスの淵から立ち上がる新しい意味を求めて」、金沢美術工芸大学における講演会時配布プリントを参照)

<sup>3</sup> 『21世紀の出会い 共鳴、ここ・から』展覧会カタログ、長谷川祐子「ポリフォニー」(26項を参照)

題を与えられることになった。

長谷川祐子は、21世紀美術館オープニングの展覧会「21世紀の出会い—共鳴、ここ・から」の図録において、「エゴファーガル」について触れた後、「ポリフォニー」について述べている。「ポリフォニーは（多声唱和）は、絶えず磁場を他者と共有しようとするベクトルをもったエゴファーガルな個が並びあった時、そのあいだで共鳴、共振が生じるというヴィジョンである。ポリフォニーという言葉は、文化人類学において複数文化が共存する状況を語る時、用いられてきた比喻でもある。それは異なった声の共存しながら、お互いに関わり、何らかの共鳴、共振が起こっている状態をさす。中心や主旋律はない。共鳴、共振は次の新しい文化の創発の予兆である。異なるものが出会うことによって不意に鳴り始める「新たな振動」、それはカオス理論における揺らぎと似ている。」<sup>4</sup>

・金沢21世紀美術館 プレ・イベント vol.14 **S h a p e** 変容するかたち 金沢市民芸術村  
(2002年11月16日~12月8日)

この展覧会は、金沢21世紀美術館のオープン前に収蔵作品として購入された作品から構成された展覧会である。「収蔵作品展」に次ぐ二回目の展覧会で、「S h a p e 変容するかたち」というテーマがつけられ、ブラジルからの招待作家のエルネスト・ネトの新作も展示された。その他の出品作家は、リジア・クラーク、トニー・クラッグ、イー・ブル、ヴィック・ムニーズ、ガブリエル・オロスコ、田中敦子の7名の作家の作品で構成されている。

以前から好きな作家の一人であるトニー・クラッグの作品をはじめて直接見たのがこの展覧会であった。会場に入って真っ先に彼の作品に近づき、思わず作品に触れてしまい監視の方に注意されたことを覚えている。この触れてしまった作品というのが、『私自身の(My own)』であった。この作品は、自身のフリードローイングをコンピュータ解析し、立体化した作品で、樹脂でつくられている。作品サイズは高さ160cmあり、作品を見る視線がその形態の表面を追いかけて、有機的なフォルムの全体像を把握しようとする人が足を伸ばすたびに作品フォルムも変化するように感じられる作品である。もう一点の作品は、『何としても(One Way or Another)』である。この作品は、平らな大理石を積み重ねたような形態をしているが、どこで水平に切断しても正円である。構造計算をした結果、安定した重心を導き出してつくられている。

私は、『私自身の(My own)』がフリードローイングをコンピュータ解析することで得られた形体であることを知り、多少なり驚いた。と言うのは、私は自身の〈1.『環体(cyclic form)』という作品において、同じくフリードローイングを用いて、その線を稜線と

---

<sup>4</sup> 『21世紀の出会い 共鳴、ここ・から』展覧会カタログ、(長谷川祐子「ポリフォニー」26項を参照)



見立てたものをモデルに立体物をつくるということを試みており、その形態に少なからず似通った点があるということがあったからである。私が〈1.『環体 cyclic form』〉を制作したのは、単純にはフリードローイングを立体化したいという欲求からであった。トニークラッグは、思いもよらないコンピューター解析によって立体化している。このコンピューター解析とはどのようなものか知りたいと思いながら、いまだ至っていない。

「部分が全体となり全体が部分となってしまうような生命体的感覚を物の配置によって表現したり、物に生じる機能としての使用価値や交換価値の増減に着目して人間と物との関係をテーマにしている。」<sup>5</sup>

かれの作品は、作品がそのフォルムと物質によって成り立っているだけではないことを表面化させているように感じられる。フォルムと物質を視覚をとおして知覚しながらも、そこから感じ取れるものは、作家のかかわり方から生じる現れである。作品が作品だけで自足するような作品ではないのである。このことを裏付けるように彼はこのように述べている。「今やっている仕事は、次の仕事で使う素材や技法、それから作品の感触や内容の変化を正当化する、あるいはそうする動機を与えるものでなければならない。」<sup>6</sup>この考え方には影響を受けている。ここから私の「作品間の繋がり」という考えははじまったとも言える。

#### ・ヴォルフガング・ライブ 豊田市美術館 (2003年1月5日~3月23日)

ヴォルフガング・ライブ展が豊田市美術館で開催されているときに見ることができた。印象深いのは、花粉の作品と、大理石と牛乳の作品である。豊田市美術館の一階の吹き抜けの一番広い空間に、ほぼ正方形に近い長方形の床面に花粉が敷き詰められている。空間に入った瞬間に、黄色い四角が浮かび上がって目に飛び込んでくる。花粉の匂いが鼻をかすめる。作品の近くによることは許されていないため、遠目に四角を眺めながら階段を上る。遠近感も平面性もない、匂いを放つ四角い光をみたようで、その残像がしばらくはなれなかった。ミルクストーンは、閉ざされた割に狭い空間に置かれていた。いくらか厚みのあるつややかに磨かれた石、近づくと表面が震えたように感じたと思えば液体が、ミルクが大理石の上面をわずか数ミリのくぼみに注がれているという。

作品をみてとらえたそのままを残しておきたいと感じる展覧会であった。そこに言葉も思考も、感情も必要がないと感じる展覧会であった。

---

<sup>5</sup> 『Shape 変容するかたち』展覧会パンフレット、金沢 21 世紀美術館建設事務局、(11 項を参照)

<sup>6</sup> 『トニークラッグ展』展覧会カタログ、豊田市美術館、(24 項を参照)

## ・加藤清之個展

加藤清之の作品のオリジナルを見る機会をえたのは、2003年の5月名古屋丸栄での個展に訪れた時であった。作品群はそれぞれ異なる二つの方向性がはっきりしていることが印象的で、そのひとつの方向性にとっても魅かれたことが思い出される。その二つの方向性は明快に色と質感と形状とが対比的に異なっている。一方は白い磁土を用いて紙のように薄い形状をしており、一方は陶土を用いて、金属を感じさせる黒い釉薬が施され土の塊を思わせる台形柱の形状であった。

わたしが魅かれたのは、「白磁の薄いやつ」のほうである。それらの作品は額に入れられており、ガラス越しにみるその質感は、これまで見ることのなかった材質を眺めるような心地にさせるものであった。まじまじ眺めているとその物質に施された作者の行為が想像され、自らも体験しているような感覚になる。一ミリ以下の薄さに引き伸ばされた白い磁土、焼成によって凝縮されるその薄さは制作段階においては更なる薄さを感じさせていたのではないだろうか。その紙のような薄い磁土に、四角い印が押されたような跡がみられる。それは、やわらかい上質の紙に銅版画の版をインクを施さずに版刷りをした跡の印象と似ている。印を押したような跡と巧みに構成されて、針で引っ搔いたような線と点が見える。全体の形体としては、丸いお団子状のものが麵棒で均一に引き伸ばしたときに得られるような形体である。その周縁部分はより薄くなっており、磁土の鋭利さが際だって感じられる。

四角い印が押されたような部分にみられる盛りあがった柔らかな部分は、その粘土の可塑性がそのままかたちとして留められる。薄さと引き伸ばされた後の周縁にみられる鋭利さは、焼成によって強固に焼き締まった磁土特有のガラス質の特質がみせる表情である。一般的に陶土は厚手であることが多く、磁土によるものは比較的薄手であることが多い。これは相対的な意味で陶土と磁土の焼き締りの違い、質感との相性が、やきものの厚みに変化をあたえているのであるが、薄いものの強度という点において陶土と磁土では、磁土の方が明らかに強度が高いため有効である。陶土と磁土は、やきものに使われる粘土であることは共通しているが、制作の段階において、まったく異なる性質を作り手に突きつける。その異なる性質を真っ向から受けとめたとき、その扱い方の違いができるものの違いとなってあらわれてくるのは当然のなりゆきである。「それぞれ土との出会いによって作行きが異なってくる。」加藤清之という作家の土に向き合う真摯な姿勢があらわれている言葉である。また作品における二つの方向性とともな納得させられる言葉である。

乾由明は「加藤清之論」と題して文章を書いている。<sup>7</sup>この中で、制作における二つの基本的な立場として形式主義的な立場と即物的な立場をあげた上で、加藤清之は「土の特性そのものから出発する即物的な制作態度を、一貫してつらぬいている数すくない陶芸家の

<sup>7</sup> 『現代陶芸』第十四巻、講談社、1977年、(乾由明、「加藤清之論」194項－199項項を参照)

ひとりである」とする。

「ひとつは、つくるべき作品の全体的なかたちをあらかじめ決定しておいて、それを土という材料を用いて具体化する方法であり、他は、そのような作品の形体を明確に決めないで、ただ土のもつ物質的特性もしくは物理的条件にしたがって、制作過程のなかから、いわば発生的に作品のフォルムを見出していく態度である。いいかえれば、前者が最終的に完成される形体を重視し、この形体に土を適合せしめる形式主義的な立場であるのに対して、後者は逆に、素材の物質と人間の手とのかかわり合いに意味を認め、土自体から形を展開させようとする即物主義ともいうべき方向である。」

さらに即物主義的な立場をとる作家について次のように述べている。「土の可塑性をフォルムのための手段とせず、可塑性そのものを問題とする。あるいは可塑性をも含めた土本来の物質的・物理的性質に即して、そこから作品のフォルムを発掘しようとするのである。だが土それ自体には、水や空気と同じように一定の形がないから、これはきわめてむづかしい仕事といわなければならない。」

どのような点において加藤清之の作品は即物主義的であるとされているのであろうか。彼の作品、特に陶土を用いた作品を初めてみた時の私の印象は、精緻に計算しつくされたフォルムと、その明確なフォルムから発するゆるぎない存在感であった。梯形あるいは直方体の表面を、複雑に直線と面を構成し切り取り、刻印された表情を持つ立体は、土のもつ物質性を感じ取るより前に建築物や都市を想起させる。今回、乾由明の加藤清之論を読むにあたり、文中で紹介されている『作品 64』の図版を初めてみるようになった。この作品を見ていると、「即物主義的」という観方も理解できるように思われる。

この作品は、まず形体に注目したい。粘土を板状に伸ばしたものを弓なりに湾曲させて立てただけ、非常にシンプルな形体をしている。制作方法は、湾曲させた石膏型に沿わせて成形している。そしてその表面に丸や四角の刻印が施され、流れるようなラインが線刻されている。この刻印や線刻は粘土が石膏型に押しつけられるときにできた皺や、亀裂や孔と意識的に構成されて描かれている。構成というよりもその皺や亀裂や孔が、刻印と線刻と同じリズム、同じ時間的流れのもとにあるかのように調和的に存在している。

乾由明によると、タタラ板という「土に即した原初的フォルム」を基礎とする制作姿勢こそが、即物主義的といえるのである。タタラ板とは「土自体から見出された基本的フォルム」であり、作品は「フォルムに内在する土の生命を、より豊潤に、より鋭利に、視覚化するように形成され」ている。そして「土のなまなましい物質性と手のこまやかな技巧とが、みごとなバランスを保ちながら融和している」ところに作家の非凡な資質がうかがわれるという。

そしてさらにその表面に施される「連続する刻印の文様」についても言及している。「加藤清之は、装飾や模様を、フォルムそれ自体へと凝固し、造形化しているのである。このような仕事の基本をなしているのは、反覆もしくはくりかえしの原理である。表面の精細な形は、直接手で作られたものではなく、いくつかの型を何度も反覆して刻印する

ことによって、複雑なアラベスクのなかに、リズムカルな運動の軌跡をしめす。それぞれのパターンは、作者の眼と手の内的な律動にしたがってくりかえし刻み込まれ、音楽のように豊かにひびき合い、諧和している。つまり、複雑なフォルムをつくりながら、少しも混乱した印象をあたえないのだ。しかもこの型による深い彫り込みが、土の物質性を際立たせていることも、注意しなければならないだろう。それは、あくまで土において展開したフォルムであり、土以外ではなし得ない造形なのである。」

ここにおいても即物主義的制作姿勢は貫かれている。

白磁の作品について乾由明は触れていないが、白磁の作品についてもこの即物主義的姿勢はかわってはいない。『白磁 83、86、86-A』をみてみたい。薄く儂げでありながらしつかりと立つ白い物体は、作品の存在自体において磁土の特質を表面化させている。白く硬質で薄いながらに立体を直立するに耐える強度をもっており、焼成前の粘土の状態においては点や線を刻める柔らかさという可塑性を持っていたことが作品を眺めているだけで伝わってくる。この作品の写真を前に次のような考えが浮かんでくる。「薄いものを作りたくて磁土が選ばれたのではない、磁土を用いてその性質と真摯に向き合った結果として薄い作品が生まれてきたのではないか」という考えである。乾由明が指摘するタタラ板の「原初的フォルム」は、採掘によって得られる陶土から見出したのであれば、人工的に獲得された磁土からは「臨界のフォルム」を見出したといえるのではないかと考えをめぐらせたりもする。

・ アルス・ノーヴァー—現代美術と工芸のはざまに 東京都現代美術館 (2005年1月15日~3月27日)

この展覧会は、北澤憲昭の企画による特別展示として、東京都現代美術館常設展示室で開催された展覧会である。五つの次元に分けられた展示構成になっており、「モダニズム—絵画・工芸・彫刻」、「もの/アルス—技法—材料的想像力」、「装飾の逆説—表層と内面」、「うつわ—工芸のアポリア」、「生活—現実介入型の現代美術」に類別されている。出品作家は、金沢健一、多和圭三、中上清、尹熙倉、井上雅之、高柳恵里、田中信行、橋本真之、笠原恵美子、中村錦平、中村康平、小川待子、小清水漸、高見澤英子、楽吉左衛門、川俣正、宮島達男、柳幸典の18名である。

この展覧会において、中村康平の『金彩磁ロココ風浮文椅子“アイデアの王座”』が特に印象的であった。その他の作家の作品は、図版で見たことがある作品を実際に見る機会として、図版をとおして見た作品とオリジナルの作品の相違を実際に見ることで確かめるような作業として作品をみていた。中村の作品は、宮島達男の作品とともにほかの部屋より暗い展示室におかれていた。宮島達男のダイオードの光が中村の作品に映りこむということはなかったが、見た印象によってそれらをつなげて記憶している。あるインテリア装飾の雑誌に見た、宮島達男の作品が生活する家の壁面に置かれている写真がある。そのイメー

ジで、美術館のその空間を生活空間として楽しんで見たからであろうか。

五次元に分けられたその言葉と、作品を重ね見たときの違和感を感じなかった。しかし、この二人の作品の空間においては、言葉から自由になって見ることができたように思う。

「アルス・ノーヴァ（新しき術）」と銘打たれた展覧会において、企画者による意図を追いかけたいという工芸に携わる作り手として意識しながらも、その見方から開放されたときにこそ「剥き出しのアルス」<sup>8</sup>を感じる事ができたように思う。

#### ・アジアの潜在力 -海と島が育んだ美術- 愛知県立美術館（2005年5月24日～7月10日）

この展覧会は、当時京都工芸繊維大学助教授であった樋田豊次郎がゲストキュレーターとして招かれ企画した展覧会である。東南アジア諸国から11名、国内作家が円空から須田悦弘まで幅広い年代から選ばれた26名の作品が展示されている。また展示構成として1.「彫る (Carving)」2.「染める (Dyeing)」3.「型取る (Molding)」 「肉づける (Modeling)」の三つに分けられており、作品制作の<技法>をキーとして、アジアの美術と日本の美術をあらたに関連づけるという意図において企画されている。

当時、私が作品としてあらわすことができないかと模索していたのは「掘り起こす感覚を感じられる作品」であった。窯から作品を出すときに、私の作品は紙の灰を取り除くという作業が必要になってくる。この作業に感じている「掘り起こす感覚」を、掘り起こされた後のものではなく、掘り起こされたそのときを作品としてあらわすことができないだろうかという思いから、その感覚を見ることによって感じる事ができる作品を目指していた。偶然にも展示されていた小川待子の作品『2001-T-IV』『尖底 (大)』を見たときに、私が求める「掘り起こす感覚」を感じ取ることができた。これらの作品は、いずれもタイトルにもあるように尖底で筒状の器型をしたものがやわらかい土の中に埋もれている状態のまま取り出したような形態をしている。すべてが露わになっていない尖底で筒状の器は、その単純な形体から容易に想像でき、全体像は見る人の想像の中であらわれてくる。形体を視覚的に捉えるためにみることは異なる見方がここには存在する。実際見てはいないが、ほぼ同様に想像される形体を内在させつつ埋もれているこの作品に、自らが求める「掘り起こす感覚」と近いものを感じ取った。

この展覧会では展示作品の他に、貝殻や鉱石、海綿動物の「偕老同穴」が展示室の一角に展示されていた。これは、「サブタイトルとなっている「海と島が育んだ美術」の中の海と島を、具体的な物として示せればと考えた」と図録に記されている。海と島に結びつけ

---

<sup>8</sup> 「特別展示 アルス・ノーヴァー現代美術と工芸のはざまに」展覧会パンフレット、東京都現代美術館、2005年

ることはせずに、とにかくそれらのかたちとしての美しさに強く惹かれたことを記憶している。

・吉原治良展 東京国立近代美術館 (2006年6月13日～7月30日)

この展覧会は、吉原治良の生誕100年を記念しての回顧展である。吉原治良といえば、「具体美術協会」のリーダーで、「円」の作家であることを思い浮かべながら美術館へ向かった。展示構成は六つの章に分けられた展示となっていた。

第一章 初期作品 窓辺と窓外の風景：1923－1932

第二章 形而上学的イメージと純粋抽象：1930－1940

第三章 戦時中の絵画 二つの風景：1940－1945

第四章 鳥と人、そして線的抽象：1946－1954

第五章 具体の誕生、アンフォルメル時代へ：1954－1962

第六章 「円」とその後：1963－1972

藤田嗣治に他人の影響がありすぎると指摘されたことから、オリジナリティの重要性を強く認識し「人のまねをしない」精神をえた初期の作品から始まり、丸や四角、線を構成的に配置した抽象的表現へと変遷し、戦中においては時の無言の圧力によってか、具象的テーマの作品となる。その後再び抽象表現へと移行し、具体美術協会を結成した当時のアンフォルメルの色濃い作品、そして、物質性を排除したかのような「円」の作品へ。

私が長い時間をかけて作品を見ることになったのは、戦時中から戦後にかけての時代、「円」に移行する前の作品群であった。つまり第四章と第五章である。

「私は戦争によって絵がかわった。抽象だけでは気がすまないような、いわば人間が再び絵の中にはいりこんでいなければおさまらない感じだった」(「わが心の自叙伝」)<sup>9</sup>

章題にもあるように、戦後の作品においてモチーフとなったのは、「鳥」と、母と子あるいは少女といった「人」であった。この時期の作品には不穏な翳りがある。図録の中で学芸員の松本透は、「鳥」について「いわば人間性の暗部に生息する不吉な影のような存在であること、そしてそれらの怪鳥とともに人間の顔や形姿もまた不気味な変容を重ねながら、しだいに象形文字的な記号性、抽象性を帯びていく点はやはり特筆されねばならない。」<sup>10</sup>と記述している。

これらの作品をもって作家が体現していたことはなんだったのか。そこに現れるものは、予定調和的ではない、何らかの不条理さを孕んでいる。描くことしか残されておらず、排

<sup>9</sup> 『吉原治良展』展覧会カタログ、東京国立近代美術館、2005年、(131項を参照)

<sup>10</sup> 『吉原治良展』展覧会カタログ、東京国立近代美術館、2005年、(131項を参照)

泄されるかのようにあらわれている。戦後のこのような作品から段階を踏んで、物質性と精神性を併せ持つアンフォルメル方向性が示されるようになってくることに、どこか納得させられた気がしている。「具体美術に於ては人間精神と物質とが対立したまま、握手している」と言われるときの「精神」は観念的ではない意味でのそれであることに納得したのかもしれない。

・土から生まれるものコレクションがむすぶ生命と大地 オペラシティ・アートギャラリー (2007年1月13日~3月25日)

東京オペラシティアートギャラリーのコレクションを「大地」をテーマに捉え直すという意図のもと企画された展覧会である。2600点にも及ぶコレクションを俯瞰する中から企画者が見い出したのは、「自然へのまなざし、日本の風土と精神性、様々な生命の営みと人間への関心、表現と非表現」であった。そして、それらを包括し象徴する「大地」が選ばれたという。

まず会場入ってすぐに、小川待子の作品群が現れる。早い年代につくられたものから始まり、近作に続いて新作インスタレーションという構成であった。近作のひとつ《 $\text{Na}_2\text{OznOAl}_2\text{O}_3\text{SiO}_2\text{B}_2\text{O}_3$ 》を見てとても新鮮でありながら、彼女の作品の指し示すところをみたような気がした。これまでの彼女の作品には、器型が使われていることがほとんどであった。この作品では、四角のプレート状の陶板に釉薬が施され、その上に切り取られた磁土のかけらが釉薬に浸っている。作品タイトル《 $\text{Na}_2\text{OznOAl}_2\text{O}_3\text{SiO}_2\text{B}_2\text{O}_3$ 》はこの作品に使われている釉薬の分子構造である。

「作品のタイトルは、床に敷き詰めた陶板の釉薬の元素記号です。先ほどもお話したように、焼きものは土や鉱物を成分としています。陶土も釉薬も。見た目は違いますが、もとの成分は同じ長石、珪石、石灰といったものなのです。焼きものを見て普通、人は鉱物を思い浮かべない。でも、私は本質的な部分に到達したい気持ちがあり、作品を見る人の思いが地中深くに存在している鉱物の元素につながってゆく、そのことを喚起してくれるものでありたいと願っています。」<sup>11</sup>

展覧会のパンフレットに掲載されているインタビューでこのように述べている。釉薬が割れた器の底に溜まっている作品と同様に、この作品も「水のシリーズ」とされる。水の記憶の堆積から生まれたと語られるよりも、タイトルの元素記号がより多くをあらわしているように思われる。物質を元素にまで分解して、ひとつの要素となったときそれらは、

---

<sup>11</sup> 「土から生まれるもの—コレクションがむすぶ生命と大地」鑑賞ガイド、東京オペラシティアートギャラリー、2007年

土、鉱物の境目なく繋がってくる。「本質的な部分に到達したい」この彼女の貫かれた姿勢が作品においてもあらわれている。

鈴木治の作品を実際に初めて見る機会となった展覧会でもあった。それまで図版でしか見ることがなかった鈴木の作品を前にして、ここでも新鮮であった。図版になったときとオリジナルの作品がここまで異なるのかと驚きもあったが、それは鈴木に作品に顕著なように思われる。図版においての印象は、明確なフォルムとともに重厚な質感をもって立像としての存在感がある作品であった。しかし実際にオリジナルを見て、重厚さよりも軽快さが全体としての印象であり、明確なフォルムに違いないが、指跡を感じさせるその質感からは手ひねり時の面とフォルムの相克を想起させる緊張感と危うさも感じられた。このとき、私は、これまでやきもの前衛といわれた作家と作品に顧慮してこなかったことを思い、その必要を感じた。



## 2. 作品をみせる立場からの視点

### ・村松画廊 (2006年3月)

2006年3月6日から11日までの期間、東京京橋の村松画廊で初の個展を行った。〈10. Binary unit 2006〉〈8. Congeries〉〈とめる〉〈4. Gathering〉〈5. 虚と骨 2003〉の5点を展示した。展示スペース32㎡程度の空間には、点数、ボリューム的にも多いことに加え、展示作品のそれぞれ異なる作品のあり方が、一つひとつの作品を十分に見ることを拒む展示となったと感じている。5点の作品それぞれが、別々の個展で一つの空間に一点の展示をした際には、異なった見え方をしたであろうことが想像できるようになったのは、この展覧会を終えた後からである。

この個展の前までの時点では、展示した5点の作品は私にとってほぼ同質の作品で、作り方、作品へのアプローチの仕方が異なっているだけであると私は理解していた。それらの作品が何らかの言述を意図しない作品であり、制作者が同じであれば作り方や作品へのアプローチの仕方が異なっていようと同質のものとして捉えられるのではないかと考えていた。

個展会場での展示から感じられたことは、5点の作品が同時に同じ空間に在ることで、5点の作品がそれぞれどのような点で異なるのかということに見る人の視線は向けられたように思われる。また一方で、一つの作品を見て感じ取ったことが、別の作品では感じ取れないことに関して、そこに意図があるのかないのかという意見もあった。私はこの展示で、作品がそれぞれ異なる制作方法でつくられていることや、そのバリエーションを見せたかったわけではない。私の制作過程において、作品やその制作方法がその制作ごとに変化し続け、その作品間の関連性は重要で切り離せない事柄であることは事実である。しかしそれらを見る人に感じ取ってもらうことは重要なことではない。制作者である私自身が作品に対してその「見え」を軽視していたことが、この展示の仕方となったのであり、それら一つ一つの「見え」という作品の印象に対して私はどのように捉えており、制作においてどのように展開させてきたのかについてさらに分析する必要性を感じた。

### ・ギャラリー一点 (2006年10月)

一度目の個展から半年後の2006年10月21日から30日の期間で、金沢市のギャラリー一点で個展を行った。この個展では「Latent boundary 潜在する境界」というテーマを持ち新作を制作し展示した。「Latent boundary 潜在する境界」というテーマと同様のタイトルをつけた作品を二点制作している。この作品の「見え」を一つに絞ることが重要であったため、ほぼ相違なく同時期に制作した二点を展示した。詩的発想と構造的展開の《潜在す

る境界》で詳しく述べたが、この〈1 1. Latent boundary〉という作品には「単純化と複雑化」が見られた。個々の形体と対比的に関係する成形上のルールによって作品全体が構成されているが、その対比的形体が単純化してあらわれてきたとき、逆説的に複雑化の方向性が表面化してきたように感じている。「見え」を絞ることで、その「見え」自体である作品に見る人の視線が集中していく展示になったと感じている。

## まとめ

これまで、展覧会を見る立場からの視線と自らの作品を展示する立場からの視線という異なる視線において、作品や制作にどのような影響や意識の変化を与えてきたのかについて述べてきた。「展覧会を見る中で現在形の美術に触れる一方で、自らが大学教育の中で、「工芸」という括りにおいて「陶」を用いて制作する際の矛盾なり、課題を見い出してきた」と述べたが、展覧会からの影響という点においては、制作をし始める当初は「陶」の他の領域の展覧会なり作品を見るという機会が多く、近年は「陶」の展覧会も見ることが増えてきている。以前は、「工芸」「陶」という括りの中でのみ充足してしまうことを恐れていたといえるのかもしれない。今回、見るということが直接作品制作に影響した展覧会を中心に上げてきた。そのようにみると、制作し始める当初見た展覧会では、展覧会を見る機会が少ないこともあるが、そのひとつひとつからより多くを吸収し、近年に近づくにつれて、見る展覧会の数が増え、多くの中のひとつとなっている。

一方個展は、「学外からの視線においていかに映り込むのか体感するよい機会」として、それらは影響というより、突きつけられる課題となるものであった。特に初の個展である村松画廊での個展は、その後の方向付けを得る機会であった。自身の「見え」の軽視を痛感し、一つ一つの「見え」という作品の印象に対して私はどのように捉えた上で、制作においてどのように展開させてきたのかについてさらに分析する必要性を感じ、「見え」という作品の印象が次の制作や作品との関係性という点で連続性を持って存在しているという考えを持つに至ったことも、この展覧会を行うことによる。そのような意味で、個展という自らの制作を展示する機会は、制作と切り離されることなく継続していかなければならないものとなった。

2008年4月に東京京橋のINAX ガレリアセラミカでの個展を控え、新作『FEITICO』を制作した。この作品の制作に関して次章で詳しく述べていくが、この個展でどのような意識の変化がなされるか期待したい。

## 第五章 結語にかえて—最新作『FEITICO』について—

最後になるが結語に代えて、最新作である『FEITICO』について述べることにする。これまで第三章において述べてきた「系統樹」「詩的発想と作品間の繋がり」「かたちをつくることとかたちをつくらないことの境界」という観点からそれぞれ『FEITICO』を考察していく。また今後の方向性についても触れることになる。

### 「系統樹」

私の制作において、ひとつひとつの作品をつくるたびに「系統樹」は枝葉を広げ、《陶》による制作の原点から、「生と死の系統」、「キャストイングの系統」、「編むの系統」、「標本の系統」という複数の方向性を見い出してきた。

今回の『FEITICO』は、「編むの系統」から派生している。徹底して「編む」という行為を継続することから、制作を始めた作品である。「編む」方法は、かぎ針編みを基本として、かご編み、水引、結び目等、編むにまつわる方法を試し、基本となる方法に変化を加えつつ、編み続ける。このとき編みながら、出来上がってくる形体それぞれがある程度の大きさと共通性を持つことが感じられた。まず、大きさが生活の中に収まるサイズ、つまり、装身具やかご、置物の大きさに留まることである。そして次に、編み物がもつ装飾性を編むこと、編まれた編み物から感じ取ることができたことである。そのような印象を感じてからは、さらに多くの編むバリエーションを収集するような感覚で編み進めることになった。ひとつひとつ増えていくたびに、次につくるべき形体が全体とのバランスにおいて決定された。最終的に20点程度編み、広い床面に並べて全体像を確認し、展示を想定した上で編みの作業を終了した。この作品では、編む作業が終了した時点でひとつひとつの編み物の上下左右は設定され、展示の際の正面も決定している。

次に《陶》の作業に入る。編み物は泥しょう（粘土の泥状のもの）に浸してコーティングするが、粘土の収縮によってヒビが入り、粘土でコーティングしたものだけでは、焼成後にもとの形体を保つことができないことが想定される。そこで、粘土でその編み物の形体に合わせて受け皿となるものを制作することにした。受け皿の上にキャストイングの粉を撒き、その上に粘土でコーティングした編み物をのせて焼成することによって受け皿と編み物がひとつの形体となる。その想定の上で受け皿をかたちづくる。このとき編み物でできたもののある種の「御守り」や「ジュエリー」と見立て、それらを保護するものとして受け皿を制作している。

その受け皿を制作し終え、編み物を泥しょうに浸してコーティングし、乾燥させる。すると、表面に細かい無数のヒビが入るのでそれらを一つ一つ丁寧に直し、さらに乾燥させる。受け皿の上に粘土でコーティングした編み物をのせて一度目の焼成を行う。窯から取り出し

て、受け皿の上にキャストイングの粉を撒き、粘土でコーティングした編み物を配置して、慎重に窯に入れて、二度目の焼成を行う。このとき色の異なるキャストイングの粉を部分的に振りかけたものもある。

このようにして制作されたのが『FEITICO』である。この作品は「編む系統」から派生し、一つの枝葉を形成したといえる。それはどのように枝分かれしたのかについて見ていきたいと思う。私は、系統樹の記述の中で枝分かれについて以下のように述べている。〈「制作の方法あるいはシステムが異なるとき」そしてそれと同時に「作品が異なった印象を与える、異なった見え方をしたとき、異なった連想がされたとき」枝分かれしている。つまり、「制作プロセスあるいは制作システム」が変化するときであり、それと同時に「《陶》の表象」が変化するときである。私の制作ではそれら二つのことは、密接に結びついているため、ひとつひとつの作品をつくるたびに枝分かれしているといつてよい。〉

この『FEITICO』においてそれまでの「編む系統」作品と変化した点は、まず編む行為を徹底して続けることによって編み方のバリエーションが増えたという点がある。そして、生活空間に適したサイズの形体でつくられているという点、それぞれ異なる形体の編み物に合わせて受け皿をかたちづくるという点。これらのことが、「編むの系統」で前作となる『Weaving』とは異なっている。これは上記の記述にあてはめると「制作プロセスあるいはシステム」が変化したということである。

では、「作品が異なった印象を与える、異なった見え方をしたとき、異なった連想がされたとき」つまり「《陶》の表象」についてはどのような変化があったのだろうか。以下の「詩的発想と作品間の繋がり」の中で見ていく。

#### 「詩的発想と作品間の繋がり」

これまでの「編む系統」での作品から詩的発想が喚起されていない。それらの作品が習作的な作品に留まっているのはこのためである。しかし『FEITICO』においては、「装飾性」「フェティシズム<sup>1</sup>的な御守や装身具」という印象を編む過程の中で受けることになった。これ

---

1 従来のフェティシズムなる用語は宗教学、経済学、心理学の三分野で使われてきた。フランス語の *fétiche* はラテン語の *facticius* を語源にもつことからわかるように、もともとは *factice* 「人工の、作為」の意味であるが、これが十七世紀以来「呪物」のコンnotationを帯びるようになった由来は、ポルトガル語の *fetico* (呪具、護符) の影響である。古くは十五世紀後半にポルトガルの渡航者たちが西アフリカへ行って、そこの原住民が歯、爪、貝殻をはじめ、剣、鏡、玉、臼、首飾りなどを崇拝するのを見たとき、自分たちが本国でカトリックの聖者の聖遺物やお守りなどを *fetico* と呼んでいることに関連させた命名にもとづくといわれる。この語がフランス語に正式に登

らは、前述した「制作プロセスの変化あるいはシステムの変化」である「編む行為を徹底して続けることによって編み方のバリエーションが増えたという点」、「生活空間に適したサイズの形体でつくられているという点」、「編み物に合わせて受け皿をかたちづくるという点」と密接して関わりあっているといえる。

編むことは、生活の暮らしの中での実用にとたえるかたちで発生し、様々な創意と工夫を重ねて古くから伝わり受け継がれてきている。衣服から容器、そして住宅までさまざまに実用的に活用される一方で装飾物、あるいは、呪物や儀式のためのものあるいは、玩具として使われている。今回の作品は編むことによってえられた形体、様相であるが、何らかの生活用品や用途のある道具として見立てられる要素をもたない。そのため装飾物や呪物的なお守りといった印象をもってあらわれてきたのではないかと考えている。

『FEITICO』の制作において私は、「御守り」や「ジュエリー」として編み物を見立ててその受け皿をかたちづくるという行為を行った。この行為には、〈フェティッシュ〉を崇拝して家の中の特別な場所に置くことと共通する意識があるのではないかと感じている。そこで今回の作品はポルトガル語の「Feitico」：(①魔法の呪い；魔法 ②物神；お守り ③魅力)<sup>2</sup>からとって、『FEITICO』とした。

「編む」ことを継続していく中で、「装飾性」や「フェティシズム的な御守や装身具」という印象を受けたことから、その物としての存在を強めるために受け皿を制作し、『FEITICO』というタイトルをつけるに至った。これは、「《陶》の表象」という編み物から受ける印象がこれまでの作品とは「異なった見え方をして、異なった連想がなされた」ために、作品としての在り方を変化させるに至ったということである。

つまり、「系統樹」での記述に加えてまとめると、「編む行為を徹底して続けることによって編み方のバリエーションが増えたという点」、「生活空間に適したサイズの形体でつくられているという点」、「編み物に合わせて受け皿をかたちづくるという点」という「制作プロセスあるいは制作システム」が変化することと密接して関わりあって、「装飾性」「フェティシズム的な御守や装身具」などの印象という「《陶》の表象」を受け、『FEITICO』という作品となった。これまで述べてきたことが『FEITICO』における「《陶》の表象としての制作プロセス」なのである。

---

録されるのは1669年であり、ディドロ、ダランベール監修の《百科全書》には〈フェティッシュ〉という項目の下に次のような記述が見いだされる。〈アフリカ、ギニアの住民が彼らの神々に与える名前。彼らはそれぞれの地域に一つのフェティッシュを、それぞれの家族に個別的ないくつかのフェティッシュをもっている。この偶像は……時には木であったり猿の頭であったり、あるいはそれに類するものである。〉『大百科事典』、平凡社、1985年(⑫-945項「フェティシズム」を参照)

<sup>2</sup> 『現代ポルトガル語辞典』、白水社、1996年、(532項「feitico」を参照)

「〈かたちをつくること〉と〈かたちをつくらないこと〉の境界」

最後に「〈かたちをつくること〉と〈かたちをつくらないこと〉の境界」という観点から『FEITICO』について考察してみたい。個々の作品それぞれに対して境界を設定し、その制作における立ち位置をズラしていく制作の方法について「かたちをつくることとかたちをつくらないことの境界」では述べてきた。では『FEITICO』における境界とはどのように設定した上でズラして制作したのであろうか。

今回の作品では、「物質の性質に対して距離をおく」立ち位置において制作している。編む段階では、編むことから生じるネジレやヨレを抑えて、形体やかたちを重視した。《陶》の段階では、粘土の収縮によって生じる無数のヒビを長い時間をかけて修正している。また焼成によってヒビ、亀裂が生じることによって、編み物の形体が崩れたものに関しては、作品から排除した。物としての存在感を強調するために受け皿を編み物に合わせてかたちづかったことも、「物質の性質から距離をおく」態度である。つまり「物質の性質」によって生じる現象には重点を置かず、人為的、作為的に行為を重ねている。ここに「〈かたちをつくること〉と〈かたちをつくらないこと〉の境界」が設定され、今回の作品における「物質の性質から距離をおいた」立ち位置において制作することで、他の作品とズラしているのである。

「系統樹」、「詩的発想と作品間の繋がり」、「〈かたちをつくること〉と〈かたちをつくらないこと〉」という観点から、それぞれ『FEITICO』について考察してきた。この文章を書くことの中に、私は今後の方向性の広がりを実感している。『FEITICO』は一つの枝葉に過ぎない。その一本の枝葉がさらに細かい枝葉になることもあろうし、これまでの作品の枝葉が先分かれしていくかもしれない。変わり続けることが大事なのではなく、変化が多様であることが大事なのでもない。ただ、制作が現実を認識するひとつの方法として存在すること。制作者の「いま」を、現実姿をあらわすことになった「作品」の中に見い出していくことを続けていくことが目指されている。

## 参考文献

- 佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館 1999年
- 樋田豊次郎『工芸の領分』中央公論美術出版 2003年
- 乾由明『現代陶芸の系譜』用美社 1991年
- 北澤憲昭『眼の神殿』美術出版社 1989年
- 北澤憲昭『境界の美術史』ブリュッケ 2000年
- 北澤憲昭『アヴァンギャルド以後の工芸』美術出版社 2003年
- 李禹煥『出会いを求めて—現代美術の始原』美術出版社 2000年
- 『芸術新潮 1956年12月号』新潮社
- 吉原治良「具体芸術宣言」
- 『やきもの新感覚シリーズ・50人』INAX出版 2005年
- 『日本の陶磁』（現代篇全8巻）中央公論社 1992年
- 『原色現代日本の美術 第14巻 工芸』小学館 1980年
- 『原色現代日本の美術 第15巻 陶芸（一）（二）』小学館 1978年—1979年
- 『現代の陶芸』（全16巻、別巻1）講談社 1975年
- 乾由明「八木一夫論」（十二巻）
- 『現代日本の陶芸』（全15巻、別巻1）講談社 1982年—1985年
- 『美術手帖 1978年1月号』美術出版社
- 針生一郎「絵画の変革」
- 『美術手帖 1981年4月号』美術出版社
- 「土と火——陶芸（クレイワーク）」
- 荒木高子、速水史朗、伊藤公象、三島喜美代、柳原睦夫、宮永理吉、佐藤敏、林秀行、  
鯉江良二、三輪龍作、栗木達介、久世建二
- 『美術手帖 2005年7月号』美術出版社
- 暮沢剛巳、足立元「A-Chart of Japanese Modern Art 日本近現代美術チャート」
- 暮沢剛巳、足立元「日本近現代美術史年表」
- 高島直之「個性的視覚と自律した精神の模索」
- 清水哲郎「沸騰と静寂そして融合の地平へ」
- 榎木野衣「レントゲン藝術研究所という時代」
- 松井みどり「脱境界化と内面性の美術—1995年から2005年の表現における「現実」の発見  
と再構築」
- 『美術手帖 2006年6月号』美術出版社
- 暮沢剛巳「現代美術としての工芸」
- 『20世紀の美術』美術出版社 2000年
- 『日本のやきもの史』美術出版社 1998年



『日本美術史年表』美術出版社 2002年

『世界やきもの史』美術出版社 1999年

『陶 THE BEST SELECTION OF CONTEMPORARY CERAMICS』(全100巻)京都書院 1992年～1993年

暮沢剛巳編『現代美術を知るクリティカル・ワーズ』フィルムアート社 2002年

宮川淳『紙片と眼差とのあいだに』エディシオン・エパーグ 1974年・水声社 2002年

岩城見一『感性論—エスティティクス—開かれた経験のために—』昭和堂 2001年

山本正男『感性の論理』理想社 1981年

浅田彰『構造とカー記号論を超えて—』頸草書房 1983年

丸山圭三郎『文化のフェティシズム』頸草書房 1984年

G. ドゥルーズ『襞—ライブニッツとバロック』宇野邦一訳 河出書房新社 1998年

G. ドゥルーズ『千のプラトー』宇野邦一、小沢秋広、田中敏彦、豊崎光一、宮林寛、守中高明訳  
河出書房新社 1994年

伊藤公象『木の肉・土の刃—僕の造形ノート—』学芸通信社 1994年

佐々木健一『美学辞典』東京大学出版社 1995年

矢萩喜従郎『平面 空間 身体』誠文堂新光社 2000年

鷲田清一『メルロ=ポンティ—可逆性—』講談社 2003年

熊倉敬聡『美術特殊C』慶應義塾大学出版会株式会社 2003年

『エスティカ—イタリアの美学 クローチェ&パレイゾー—』山田忠彰編訳 ナカニシヤ出版  
2005年

田辺秋守『ビフォア・セオリー—現代思想の〈争点〉—』慶應義塾大学出版会株式会社 2006年

長谷川祐子「第7回イスタンブールビエンナーレ東西の会—唯一の都市—カオスの淵から立ち  
上がる新しい意味を求めて」金沢美術工芸大学における講演会時配布プリント

#### 展覧会カタログ

「第10回日本国際美術展—人間と物質—」東京都美術館 1970年

「もの派とポストもの派の展開—1969年意向の日本の美術—」多摩美術大学、西武美術 1987年

「1960年代の工芸—昂揚する新しい造形—」東京国立近代美術館工芸館 1987年

「今日の造形—新たな展開と可能性—土と炎展」岐阜県美術館 1987年

「現代の土」東京都美術館 1990年

「素材の領分—素材が見直しはじめた美術・工芸・デザイン—」東京国立近代美術館 1994年

「トニークラッグ展」豊田市美術館 1997年

「ミニマル・アートとその展開」京都国立近代美術館他 2001年

「戦後日本を駆け抜けた異色の前衛—勅使河原蒼風—」世田谷美術館 2001年

「金沢21世紀美術館プレ・イベント Vol.14 shape 変容するかたち」パンフレット  
金沢市 2002年

「ヴォルフガング・ライブ」豊田市美術館 2003年

- 「21世紀の出会い—共鳴、ここ・から」金沢21世紀美術館 2004年
- 「没後二十五年八木一夫展」京都国立近代美術館 2004年
- 「特別展示 アルス・ノーヴァー現代美術と工芸のはざまに」パンフレット  
東京都現代美術館 2005年
- 「アジアの潜在力—海と島が育んだ美術」愛知県美術館 2005年
- 「生誕100年記念 吉原治良展」東京国立近代美術館他 2005年
- 「土から生まれるもの コレクションがむすぶ生命と大地」鑑賞ガイド  
東京オペラシティアートギャラリー 2007年



著者略歴

宮永春香 (みやなが はるか)

1980年 石川県金沢市生まれ

2008年 金沢美術工芸大学大学院博士後期課程工芸研究領域(陶磁) 修了  
博士(芸術)

主要展覧会 受賞

2003年 第41回朝日陶芸展 秀作賞受賞

2006年 個展 村松画廊(東京) 個展 ギャラリー点(金沢)

2008年 個展 INAX ガレリアセラミカ(東京) 個展 POLARIS The Art Stage(鎌倉)  
素材×ART-北陸の若手工芸作家展一(福井県金津創作の森)

2009年 アーツ・チャレンジ2009(愛知県芸術文化センター)

---

《陶》の表象としての制作プロセス

2009年5月31日発行

宮永春香

石川県金沢市泉3-12-39

〒921-8041

---