

平成 27 年度  
金沢美術工芸大学大学院美術工芸研究科博士後期課程

博士学位申請論文

題目

いのりのかたち —薄白の磁板による自己感覚の構築—

研究領域 工芸  
研究分野 陶磁

学籍番号 0871004

氏名 出和絵理

## 目次

はじめに	4
<b>第1章 薄白の磁板との出会い</b>	<b>10</b>
第1節 薄白の磁板の制作方法	10
1. 既成の技法による模索	
2. 新たな技法の開発	
3. 独自の技法の確立	
4. 磁板の形状	
5. 磁板の成形	
第2節 現在の素材に辿りつくまで	15
1. 磁土の選択	
2. 薄板の試作	
第3節 磁板の構成方法	33
1. 磁板の選別	
2. 即興的形態	
3. 螺旋状形態	
4. 放射状形態	
第4節 作品づくりのはじまり	36
1. 作品と自己の〔状況〕	
2. 作品と自己の〔状態〕	
<b>第2章 いのりのかたちへ</b>	<b>45</b>
第1節 いのりの受け皿	45
第2節 いのりの行為	49
<b>第3章 ものの光景／場の光景</b>	<b>52</b>
第1節 ものの光景	52
第2節 場の光景	55
<b>第4章 リズムの視覚化</b>	<b>58</b>
第1節 混沌と曖昧	58
第2節 連続と永遠	61
<b>第5章 自然現象の再現</b>	<b>64</b>

<b>第6章 画の構成／場の構築</b>	<b>71</b>
第1節 作品の構成	71
1. 作品の配置	
2. 配列の意味	
第2節 画の構成	82
第3節 場の構築	86
第4節 これまでの活動と現在の取り組み	93
1. 作家活動	
2. 現在の取り組み	
<b>第7章 いのりのかたち —自己感覚の構築—</b>	<b>101</b>
第1節 かたちについて	101
1. 放射状形態のルール	
2. 螺旋状形態のルール	
第2節 自身にとって理想の場とは	111
1. 自己の消失の場	
2. 創造の出現の場	
3. 場の印	
4. 印の形状	
5. 自身にとって理想の場とは	
第3節 自己感覚そのものの構築	114
1. 素材	
2. 構造体の接続と自立	
3. 色彩と光の効果	
4. フォルムと重力	
5. リアリティとファンタジー	
6. スタイル（様式）の構築	
7. 作品との距離感	
8. 作品の介入	
9. ひかりの再現	
10. 自己感覚そのものの構築	
・まとめ	
<b>おわりに</b>	<b>142</b>
<b>註</b>	<b>143</b>
<b>参考文献</b>	<b>146</b>
付録1 作品の紹介	148
付録2 外部からの講評	176

## はじめに

車窓から望む風景、郷里の日本海、窓の外で降り注ぐ雪、その景色の刻々とした変化をただ目で追う。光が現れては消え、波が岸に打ち寄せ、雪が深々と降り積もる。一定のフレームを通してその動きやリズムを眺める。対象物を一定の距離で眺める行為は、物思いにふけるといった自分の時間、自分の世界を生じさせる。それは直接的な衝撃や感動などではなく、なんとなくまたはじんわりと自己の内に広がっていく感覚である。この自己と眺めの干渉しすぎない距離感は自己にとってほどよいものであり、自己を揺るがすわけではなく、しかし自己が思案する一時の空白を与えてくれるものである。私は自作によって、そのような〔眺め〕を生み出したい。

制作をはじめた当初、制作は精神バランスを保つものであり、作品は心の爆発であった。そして作品は自身のためのものであった。しかし時間の経過とともに、また作品を発表する機会を得たことで、作品と自身との間には距離が生じた。〔自己内部の爆発〕による〔自己のリアリティーを表出〕であったものが、徐々に〔自己感覚の構築〕による〔自己のリアリティーの実現〕に変化したのである。そこで、自己感覚を掘り下げ自己の深部を知ることによって〔自己のリアリティー〕の強度が強まり、それが表現の強度に結びつくのではないかと考えた。そしてそれを公開することで、作り手である私は他者とつながるのである。

本論は、自身の作品とは自己感覚の構築であるという持論をもとに、作品及びその変遷を分析し、自己と作品の関係性を明らかにすることで、自身の表現の根幹となる自己感覚そのものについて論考するものである。本論は7章によって構成され、各章については以下のながれである。

第1章では、薄白の磁板による作品制作に至る経緯として、磁板の制作技法の模索と開発、薄板による素材選びと検証、作品の構造の紹介、作品制作のはじまりについて論述した。作品制作に至る導入部分として、その基盤となる素材の厳選と技法の確立、構成方法の取り組み、そして作品の成立について順を追って述べた。

第2章では、制作行為と作品の関係性、構築による作風の確立とその意味について論述した。作品の表れと制作行為の意味を考察するにあたり、自身の芸術観の原点とも言うべきモーリス・ユトリロの作品と人生を辿ることで、その意味と自身の源流を探ることを試みた。そしてそこから、自身にとって制作行為は〔いのりの行為〕、作品は〔いのりのかたち〕であると思われた。ここで制作されたサイズの大きな作品が意味するものは、自身のいのりの受け皿〔壮麗な存在〕であり、心の拠り所〔お守り〕となるものであると認識した。

第3章では、作品の見え方の考察、作品様式の形成について論述した。自己と作品との距離感の変化に伴う作品の有り様の変化によって、作品の現在の作品につながる様式がうまれた。制作開始から現在にかけて、自己と作品との距離は徐々に離れていった。制作初期、作品は〔自己〕であった。そして〔相手〕となり、関係性がさらに客観的な対象〔もの〕へと移行した。そして〔もののある光景づくり〕をおこないたいという意志が明確となった。ここで作品づくりにおける一つの転換期をむかえたのである。〔もののある光景づくり〕とは、すなわち〔眺め〕である。

第4章では、求めるイメージと作品構造の関係性の考察、作品の構造の確立の経緯を論述する。作品のイメージの源泉〔続いていく〕ことを実現するにあたり、そこで連続性、リズム、混沌、曖昧という要素があげられた。これらを光が透過した磁板の動き、すなわちひかりのリズムによって表すことを試みた。遠くまで続いている景色を連想させるような光景づくり、つまりは永遠性の実現にあたり、連続性という作品の構造がここで確立した。

第5章では、制作プロセスと作品の在り方との関係性の考察、薄白の磁板や磁土による他の造形におけるさまざまな取り組みを論述する。自己のリアリティーの構築というこれまでの制作プロセスとは異なり、技法と自然現象の関係性から作品の着想を得た。それは、新たな技法によって生じた素材の印象から自然現象を想起し、素材の特色を生かし自然現象の再現をおこなったものである。そして、技法や素材が先行し後発的にイメージが付随した制作プロセスは、自身には無意味であると実感する。作品とは自己のリアリティーの表出であり、素材の存在感とそれをつくり出す技術は、それを実現するための方法であることをここで再確認した。

第6章では、作品世界の見せ方について考察、第2章、第3章、第4章で得られた、構築、様式、構造をふまえた作品成立への取り組みを述べる。それは作品の見せ方の模索である。あらかじめ制作した作品を配列することから、全体像を想定したうえでの作品づくりへと制作プロセスが変化した。作品によってその世界を形成するのではなく、その世界を作品によって構築するのである。作品発表の機会を通して、自身と社会との関わりまた自作の在り方に対して強く意識させられ、自作で新たな場を構築し提示しその世界観の可能性を求めることの重要性を実感したのであった。

第7章では、作品を形成する自己感覚の要素について考察、作品を形成する〔自己感覚そのもの〕について論考する。自己感覚の要素として、「素材」、「構造体の接続と自立」、「色彩と光の効果」、「フォルムと重力」、「リアリティーとファンタジー」、「スタイル（様式）の構築」、「作品との距離感」、「作品の介入」、「ひかりの再現」、「自己感覚そのものの構築」があげられる。これらの要素は、重力を感じさせない新たな物質を形成し、自作の独自性

を強めている。薄白の磁板の構成からなるミニマルなかたち、その存在感を強調させるフォルムの考察、痕跡を残すことを嫌う自身の気質、自身と作品の距離感の遠さなどが関係し、それらが自作を構成しかたちとなっている。

以上の章に従って考察を深め、独自の素材と現在性を帯びた表現において、今後も自己感覚の構築である作品及びその世界観をより探求し展開する。それはやきものにおける表現の可能性の拡張する試みである。

## <私の創作活動>

自身の制作論を論述するに先立ち、これまでの創作活動について述べておきたい。それは自身の創作手法が博士後期課程において確立されたものではなく、幼少期からの延長上にあるゆえである。現在の作品の形成において、これまでの創作過程が基盤にある。

### 1. 創作の原点

私の創作活動は、幼少期の独り遊びが原点である。私は幼い頃、祖父母の営む撚糸工場で毎日遊んでいた。工場では撚糸の機械が休むことなくガシャガシャと動いており、その中で私は冒険しながら独り遊びをおこなっていた。工場には撚糸の切れ端や段ボール、伝票の紙、梱包剤と遊びの材料に溢れ、それらを駆使し建物や立体物を夢中で組み立てていた。バラバラにある素材を一つのものにまとめあげることで、大きな達成感と幸福感が得られた。その頃私は、小児喘息を患っていた。そこで極力体力を消耗しない細かなパーツの組み立ては、まさに格好の遊びのスタイルであった。そのようにして、自分らしい創作スタイルが形成されたのであった。

小学生の頃は、ファミリーコンピューターが大流行し夢中になった。特にテトリスというブロックを整然と並べては消すことをひたすら繰り返すゲームが得意で、その単調な作業と図形同士を計画通りにピタリとはめる快感、そしてそれが一瞬で消失する清々しさの虜になっていた。バラバラとあるものをまとめる作業や形状的に図形のようなものを好むことは変わらないままであった。

本格的に美術の世界を知ったのは、中学校に入学し美術部に所属してからである。部活動では油彩で名画の模写がおこなわれていた。画家の作品集の中から模写したい作品を選ぶ。モーリス・ユトリロが自身の目にとまった。彼の絵のどことなく悲しげで孤高な雰囲気惹かれ、また曇天のなかに佇む白い建物の光景に安心感を覚えた。真面目に油彩に取り組んでいたが、しかしコンクールでは入選もせず、美術を続ける意志は消えていった。

しかし高校に進学し、教員に美大受験を進められる。だが絵を描く自信はなく、また立体への興味から製品デザインを志望した。当時私は、香水瓶や北欧デザイン、オートクチュールドレスなどフォルムの美によって、これまで触れたことのない西洋の独自の感性と世界観の虜になっていた。この西洋独特のエッセンスを自身でも生み出せないものかと強く思った。また通い出した画塾には、彫刻分野がないことも影響した。立体をあつかう選択肢は、製品デザインか工芸の2択であった。私は製品デザインを志望したが指導員から工芸の方が向いているという指摘を受け、そこで志望を工芸に変更した。工芸科の試験には水彩画があり、高校の3年間はデッサンと水彩画に励んだ。

## 2. 工芸との出会い

美大の工芸科に進学し、学部1年時に専攻を決めるため、陶磁、漆芸、金工、染織など、さまざまな素材、技法に触れた。伝統工芸が盛んな石川県で育った自身にとって、工芸は比較的身近な存在であった。体験実習では、素材の感触や作業工程の相性によって自身の適正や好みが明確になった。そこで最後まで決めかねた専攻が、陶磁と金工である。鍛金では、素材を直接力で押さえ込む感覚やフォルムの美を強調できる素材に惹かれた。しかし磁土の細やかな肌合いと直接的な制作プロセスに一層の魅力を感じ、陶磁を専攻した。

## 3. 陶芸との出会い

学部2年時から本格的に陶磁を学びはじめ、学部3年時になると自由制作課題があり、これまで触れてきた土や技法から選択し、作品というものの模索がはじまった。

その頃、私は同期とともに、約2週間石川県から九州間の窯業地を訪れた。萩焼、唐津焼、薩摩焼、波佐見焼、龍門寺焼、有田焼、三川内焼、伊万里焼、出西焼、布志名焼、石見焼、沈壽官窯、洋々閣・中里隆太窯、酒井田柿右衛門、今泉今右衛門、井上萬二、白山陶器など（順不同）、窯業地や窯元、美術館などを訪れた[註 1]。身近である九谷焼の世界のみ知っていた私は、その特色や現場の雰囲気の違いにとっても驚いた。そしてそれは、初めてやきものの創作現場に触れた瞬間であった。現場の空気に直に触れたことで、土地の雰囲気や作り手の精神性を感じとることができた。

## 4. アートとの出会い

作品づくりの模索をしていた大学院1年時、友人に誘われ約2週間ニューヨークとロサンゼルスのアートツアーに参加した。アートというものがわからなかった私は、美術館やギャラリーなどをまわり、雷に打たれたような強い衝撃を受けた。街中にパブリックアートが点在し、これまで見たこともないような世界がそこにはあった。当時、ニューヨーク

近代美術館ではダダ展、ロサンゼルスカウンティ美術館でデイヴィッド・ホックニー展、ガゴシアンギャラリーでリチャード・セラ展などさまざまな展覧会が開催されていた。私は中でもディア・ビーコンのソル・ルイット作品[註 2] (図 1-1-1)、ロサンゼルス現代美術館のエヴァ・ヘッセのドローイング作品[註 3] (図 1-1-2) に惹かれた。ソル・ルイット作品は、自身も構造物を制作していたため、特に共鳴した。ここで私の現代アートへの関心の扉が開かれた。

## 5. 出会いを通して

このように自身の好みは比較的明確であり、自ずと作品制作では飾るものをつくりたいと考えていた。しかし、陶磁器作品において、一般的に置物と言われるような重々しい印象のものは苦手であり、まるで風が通るような軽やかな存在を陶磁素材で表せないものかと考えた。そのようなときに磁器の光の透過性の美に気づき感動し、素材の美や自身の思考を表そうと試みた。自身のこだわりを感覚的に造形物として構築するのである。それは自身の感覚的、生理的、内面的なものの表出であり、またそれらは自身を構築する要素である。

さまざまな媒体に触れたことで自身の視野は拡張し、現在の創作活動はそれらの経験に基づいている。

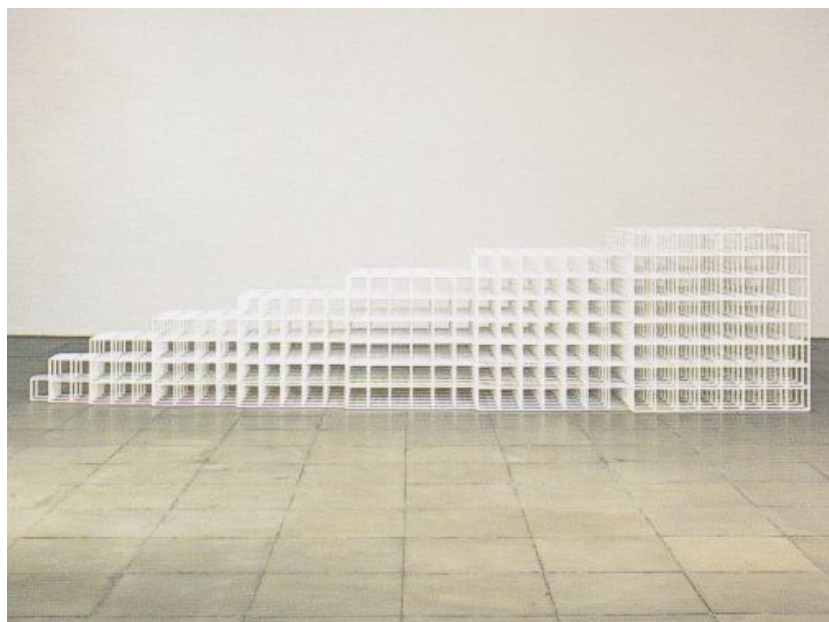


図 1-1-1 : 《Open Geometric Structure IV》



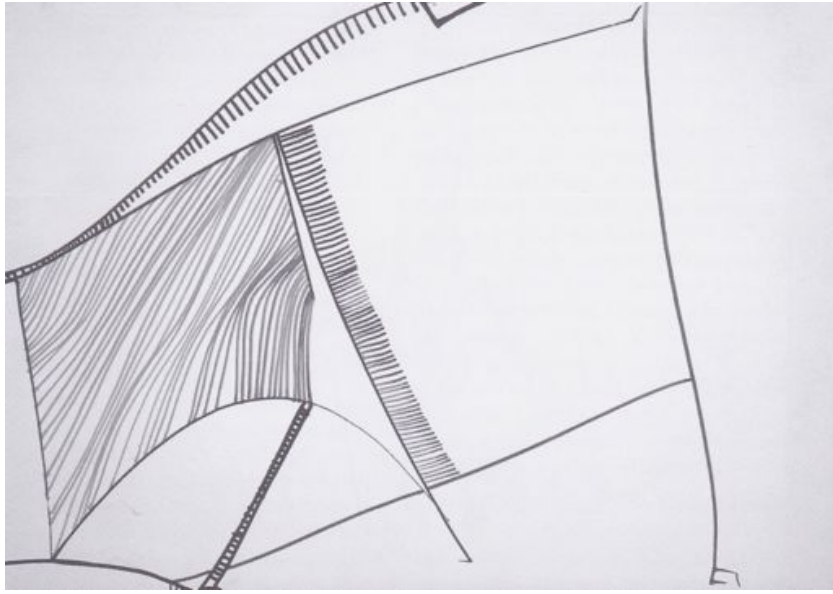


图 1-1-2 : 《no title, 1965》

## 第1章 薄白の磁板との出会い

### 第1節 薄白の磁板の制作方法

私が薄白の磁板素材に着目するきっかけとなったのは、学部3年時の前期、薄づくりの磁器が光を透かすということを知ったときの驚きと、磁器の光の透過性による美とその神秘的な在り様が強く心に響いたことによる。そこで光の透過性を追求することで、素材の物体感を超えた存在と美が獲得できるのではないかと考えた。

自作は、土の扱いは一般的な方法と同様であるが、作品の形成においては独自の制作プロセスを踏んでいる。それは、既存の陶芸技法においては、自身のイメージと磁器の特性を実現することが困難であるからだ。自己の意識と感性、素材の存在感とその特性、これらが融合して私の自己表現となる。作品は手を動かしながら徐々にかたちづくものではなく、自身のイメージの具現化にむけて、制作方法を開発し見せ方を考察したかたちである。

技術の開発、素材の精査、時間をかけて技術とその完成度を高め、薄白の磁板素材をつくり出した。ここで、素材の選択と技術的な取り組みを述べていきたい。

#### 1. 既成の技法による模索

学部3年時の前期、磁器のより強い光の透過性を確認するために薄い磁板づくりを試みた。最初は既存の技法によって磁板の制作を試みた。ここで、技法とその効果について述べていきたい。技法に関しては『増補 やきもの事典』を参考にしている。[註4]

まずは、タタラである。タタラとは、板状にした粘土のことである。必要な形に切ったり、貼合わせたりして成形することを板作り、タタラ作りという。タタラをつくる際、タタラ板というタタラを作るための板を、粘土の塊の両側に同じ枚数だけ重ね、1組ずつとりながら切糸で粘土を切ってゆく。板の厚さを利用した定規である。磁板の制作という点では適した技法であるが、タタラ板を使用しつくられる磁板は厚みに限りがあるため、薄さを追求するという点では不向きであると思われた。

つぎに轆轤である。轆轤は、成形のための機械である。人力や動力によって回転する円盤上に粘土を置き、引き伸ばして成形する。一般的に、器など器物を制作するとき用いられる。その制作プロセスによって、自ずと完成形の形態が器物型になることから、その形態と自作のイメージが一致しなかった。この技法は薄造りの器を連想させ、既視感を拭えない。また轆轤によってつくられる厚みにも限度があった。

既成の技法のなかでは、石膏板に泥漿を流し込む鑄込が最も有効的な技法の一つとして考えられた。泥漿とは、粘土と水を混合した状態のものである。鑄込とは、成形法の一つで、石膏型の吸水性を利用して泥漿を流し込んで成形する。排泥鑄込と固形鑄込があり、排泥鑄込は型に接した素地の厚みが適当になった時に余分な泥漿を流出し、さらに硬くなってから素地を取出す方法、固形鑄込はそのまま固まらせる方法である。後者は板や棒を成形する時に用いる。今回は固形鑄込である。しかし調べるうちに、この技法による薄い磁板の造形は世界的に作家によっておこなわれていることを知る。つまり薄い磁板を制作する場合、この技法が適しており実現しやすいということである。そのうえで同技法、同質感のその磁板をつかい、それらとは全く異なるものを生み出せるのだろうか。また、この技法による磁板はゆがみが生じる可能性があり、イメージする整然とした磁板の制作は困難であった。既存の陶芸技法では、自身の理想とする磁板はつくり出せないと思われた。

## 2. 新たな技法の開発

そこで新たな技法の開発を試みた。そして麵棒で土に直接圧力を加えのばすことで薄くなるのではないかと考えた。しかし理想とするものは実現できず悩んでいたところ、教員からポリエチレン製のシートに挟みのばしてみてもどうかというアドバイスを受けた。ポリエチレン製のシートとは身近でいうゴミ袋のことである。ゴミ袋をシート状に切り、それに土を挟み、真空状態にして摩擦抵抗を無くし伸ばすことで、より薄く出来上がるということである。そこでさまざまなゴミ袋をシート状にし、土ののばしやすさと磁板の薄さを比較し、土ののばしやすいものを見つけた。それによりそれまでで最も薄い磁板の制作が可能となった。

## 3. 独自の技法の確立

そして、その薄くのばした磁板をシートから取り出す方法が課題となった。土に含まれる水分によってシートをめくるときシートに土も付着するのである。そこでまずは土の状態を検証した。土の水分含有量である。土に水分が多く含まれる場合、土は柔らかく成形しやすくなりより薄くのばすことが可能となる。含まれる水分が少ない場合、土は硬く成形しにくくなる。では、水分含有量が多ければよいのかというとそのようでもない。水分が多い場合、乾燥時の収縮率が高くなり、完成した磁板は予想していたサイズよりもさらに小さなサイズになる。そして土をのばした際、シートに土が付着し、スムーズにシートから土をはがすことができない。土がシートにバラバラに付着し、磁板の状態になり得ないのである。また上手くはがすことが出来たとしても、表面は磁板の水分と空気で穴や凹凸ができ、まるで穴の空いたチーズの断面のようなテクスチャーが表れるのであった。そ

ここで土の状態がベストである水分含有量は、土全体のおよそ 20%であった。土は一度乾燥させ、水分を加えて泥漿にし、石膏板で水分をある程度取り除き、水分量の調整をおこなった。

土は、シートと密着している状態のときに土の水分を除けば、シートからはがすことが可能なのではないかと考えた。そこで、紙に土の水分を吸収させることで紙とともに薄い磁板を取り出すことを試みた。水分を失った薄い磁板は非常に脆く破損しやすい。よって、同様のデリケートな紙で水分を吸収する必要がある、そこで書道半紙を用いた。半紙は適度に水分を吸収し、薄くのばした脆弱な磁土にも勝らずに役割を果たすのではないかと考えられた。その推測通り、スムーズにシートから薄い磁板をはがすことができた。理想とする薄い磁板の制作が可能となった。

#### 4. 磁板の形状

磁板の構成である自作は、輪郭によって、もののイメージがたちあがる。磁板の輪郭というのは、姿形、雰囲気、そのものの在り方を決定づける重要な要素の一つである。

自身のなかでは、フォルムの美に対する独自の判断基準が定まっており、それに則り作品化するか否かを決定する。しかしながら、輪郭、つまり線の動きというのはミリ単位の差で印象の異なったものとなる。理想の輪郭を実際に線で表すことは困難である。

輪郭は、まずつくりたい形態をイメージしながら、鉛筆で一挙にその輪郭を描く。そしてその複数の輪郭を消しゴムで消しながら徐々にかたちを整える。つまり、線を加えていくのではなく、線を削るのである。輪郭を描き、修正し、完成させ、時間をおきそれを再び判断する。自身の制作プロセスにおいては、輪郭を決定する段階に長い時間をかける。それはこの段階で、作品の姿形、存在感が決まるからである。

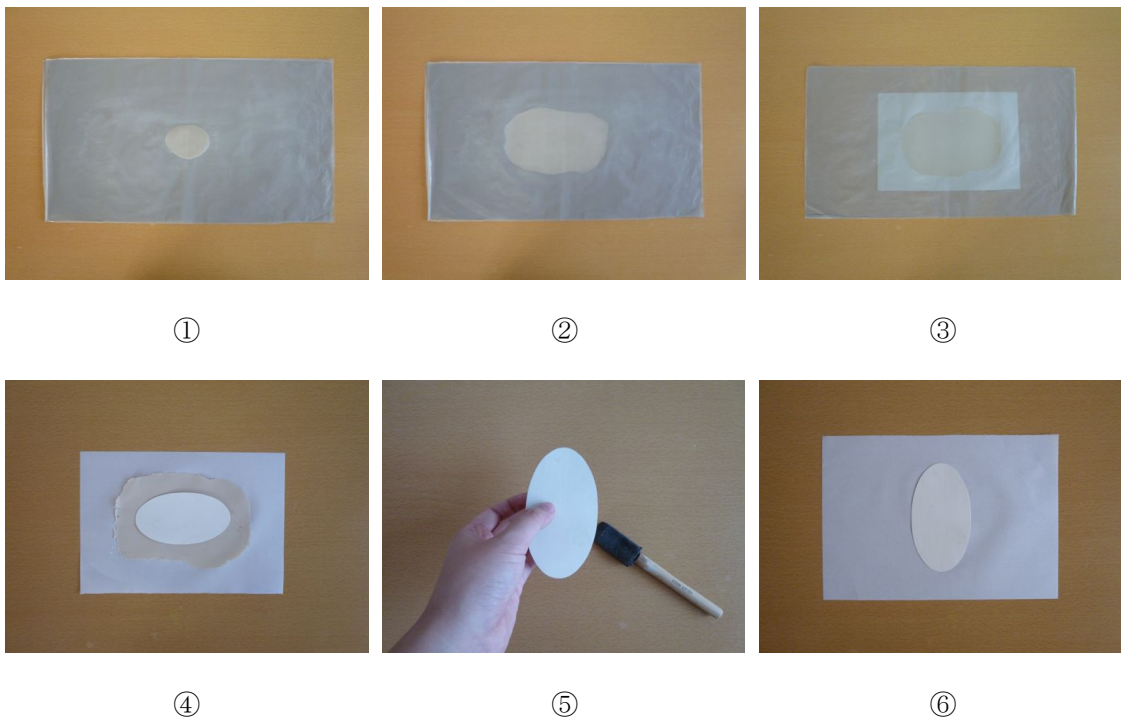
マイナスの作業、削る作業が多い。ミニマルなものを好むことの反映、自身が育った北陸の風土とその美的感覚の影響、または学生時代に俳句をおこなっており物事を集約するクセがついたのかもしれない。いずれにせよ、物事を削ることを好む。

線を描いては消しを繰り返し、イメージした輪郭に近づける。輪郭を決定すると、作品の実寸を想定しコピーで拡大縮小し、作品サイズを決定する。その後、そのコピーした輪郭をケント紙に貼りハサミで切り抜くわけだが、その際は同じものを何枚か用意する。それは勢いで描かれた線が重なっているため、大まかな形状は決まるが厳密な線ではないからだ。そこで、型紙を切り進めていくハサミの作用にまかせて、明確に線を決めるのである。先述の通り、線はミリ単位のズレで表情を変える。よって、ハサミの切り分けによって複数の輪郭のパターンをつくり、それらのラインを鉛筆で書き出し比較して、最終的な輪郭を決定する。その型紙を用いて、針によって磁板の輪郭を切り抜く。

## 5. 磁板の成形

薄い磁板は、乾燥速度が非常に早く、乾燥すると成形は不可能であった。乾燥しきらないうちに磁板の輪郭を成形しなければならない。つまり磁板の制作は、乾燥との戦いなのである。そこで、直線は、磁板に直接ものさしをあて針で切り、形状は、あらかじめケント紙でつくった型紙を傍らに置き磁板をつくったのち、素早く型紙を磁板にあて針先で切り抜いた。のちにその切り抜いた磁板の輪郭のぼりを濡らしたスポンジで整えるようになった。切り抜かれた磁板は放置すると歪み、当然、そのまま高温焼成すると歪みが残ったまま焼き上がる。そこで乾燥時に手のひらで磁板を何度も圧迫し、平らな状態を維持することで歪みのない磁板を制作した。土ののぼしムラや水分のムラ、そういったものが少しでもあると歪みにつながる。よって速度や精密さ統一感に心血をそそがなければならない。磁板を乾燥させたのち、棚板に平らに並べて 1250 度で焼成し、薄白の磁板は完成した。

### <磁板の制作方法>

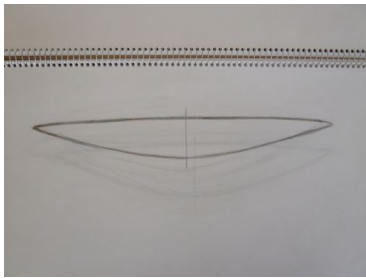


- ① ② 磁板のサイズ必要分量の磁土を、ポリエチレンのシートにはさみ麺棒で薄くのぼす。のぼした磁板の厚みやムラを、光源に透かせて確認しながら全体の厚みを均一にする。
- ③ ポリエチレンのシートを1枚はがし、半紙をあて、磁土の水分を吸収させる。そしてもう一度シートにはさみ、磁土をのぼし、再び半紙をあて、シートをはがす。
- ④ 水分によって半紙に付着した磁板をはがし、再び半紙にのせて水分を吸収させる。磁板

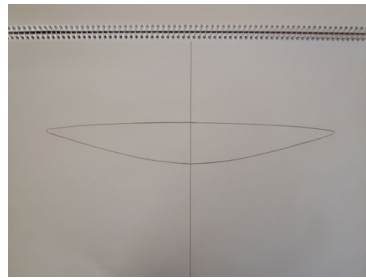
の表面が乾燥しはじめたら、型紙をのせて、針で輪郭を切り取る。

- ⑤ 輪郭を切り取った磁板をしばらく乾燥させ、その間ゆがまないように手で磁板を圧迫しつつつける。少し乾燥後、スポンジで磁板の輪郭のばりをふき整える。
- ⑥ 引き続き、磁板がゆがまないように手で圧迫させながら徐々に乾燥させ、完成させる。

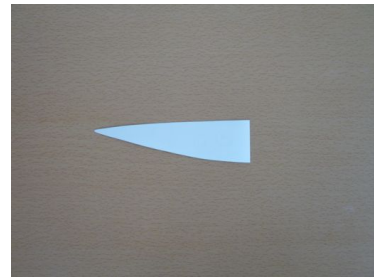
#### <型紙制作>



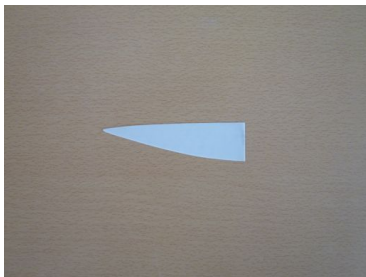
①



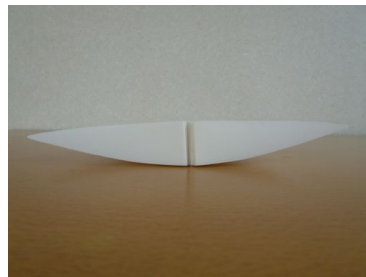
②



③



④



⑤

- ① スケッチブックに作品の輪郭を描く。作品のイメージを輪郭に落とし込む作業である。輪郭が決定すると、それをコピーし、ケント紙に貼り付け、輪郭を切り抜く。
- ② 切り抜いた型紙の輪郭をスケッチブックに描き、輪郭を確認する。輪郭のバランスに注視し、納得のいく輪郭に至るまでこの工程を繰り返す。このとき、最初にスケッチブックに描かれたイメージを保持することを心がける。
- ③ 輪郭が決定すると、コピーし、ケント紙に貼り付け、切り抜き、正式な型紙が出来上がる。
- ④ のぼした磁板に型紙を合わせ、輪郭を切り抜き、乾燥後、スポンジでばりを整え、高温焼成する。乾燥後と焼成後はサイズが縮むため、最初の輪郭をコピーする段階で、縮む分の拡大コピーをおこなう。
- ⑤ それらを構成し、作品を完成させる。作品の輪郭は、スケッチブック上の輪郭を同様のものとなる。

## 第2節 現在の素材に辿りつくまで

### 1. 磁土の選択

学部3年時前期、多種多様の磁土のなかから自身のイメージに合致するような磁土を求めた。醸し出す存在感、白色度や光を透過した趣、その土に適した技法も土の原料の調合によって異なる。製陶会社によってさまざまな磁土がつくられており、その会社によって独自の原料の配合がある。青味、黄色味、灰色、白という色の色彩は土によって異なる。

#### 磁土の特徴

当時、私は白色度の高い磁土を理想としており、まずは目視によって各社の磁土の白色度を選別した。そしてその結果、丸石窯業原料株式会社の磁土をメインにその特性を検証した。この会社の磁土は白色度が高く感じられたからである。丸石窯業原料株式会社でつくられている磁土をそれぞれ薄くのぼし高温焼成し、白色度と光の透過性を比較した。それぞれの磁土の特徴を、丸石窯業原料株式会社のカタログデータより引用する。試作した磁土はつぎの通りである。

- \* 白色度 100が純白、0が黒である。数値が大きい程白くなる。ただし同じ白でも、黄色みがかかったとか、灰色がかかったとかの色調で感じが変わる。おおよその目安である。試験焼成は1280度である。
- \* 収縮率  $[1 - (\text{焼成寸法} \div \text{成形寸法})] \times 100 (\%)$   
乾燥収縮と焼成収縮を合わせた値である。

#### ■白磁

【品名】白磁-100

【特徴】白色のカオリンを主原料にした丸石窯業原料株式会社磁器土の中で最も白色度の高い土である。イコミ成形向きでロクロやタタラ成形は困難である。

【用途 (○…可能 △…技術を要する)】イコミ○、手びねり△、ロクロ△、タタラ△

【白色度】86

【収縮率%】12～14

【焼成温度】1250～1280

【品名】白磁-50

【特徴】白色のカオリンに陶石を加えたものでロクロ・イコミ成形共に可能である。

【用途 (○…可能 △…技術を要する)】イコミ○、手びねり△、ロクロ○、タタラ△

【白色度】76

【収縮率%】12～14

【焼成温度】1250～1280

【品名】SP-4

【特徴】白磁土に特殊な方法で可塑性を付与してあるので、白磁の透明感を保ちながらロクロ・手びねりに人気の高い土である。

【用途 (○…可能 △…技術を要する)】イコミ○、手びねり○、ロクロ○、タタラ△

【白色度】77

【収縮率%】12～14

【焼成温度】1220～1250

#### ■白素地

【品名】白素地 C

【特徴】成形性にすぐれ、鑄込、ロクロ成形共に適し、大きな作品作りにも適している。

【用途 (○…可能 △…技術を要する)】イコミ○、手びねり○、ロクロ○、タタラ○

【白色度】61

【収縮率%】10～12

【焼成温度】1250～1280

#### ■ボーンチャイナ風

【品名】ニューボーン

【特徴】英国発祥のボーンチャイナは骨灰を使うのが特徴で、独特の淡黄色を示し、透光性がある。酸化焼成でボーンチャイナの風合いが出る。磁器の焼成色は還元の方が白くなる。ニューボーンは柔らかな乳白色が特長なので酸化焼成を推奨している。

【用途 (○…可能 △…技術を要する)】イコミ○、手びねり△、ロクロ○、タタラ△

【白色度】83

【収縮率%】10～12

【焼成温度】1220～1250



## 試作の結果と見解

これらの磁土を薄い磁板にし、すべて酸化焰焼成で高温焼成した。白色度や扱いやすさといった特徴は上記のデータの通りであるが、自身が重要視するのは磁板の触感や光の透過性、それによる印象である。これらを実際に確認し実感として得た感触は、造形のインスピレーションに結びつく。ここで、それらの磁板を手にしたときの印象を述べたい。

白磁-100 は、白色度が非常に高く、目の覚めるような白さである。薄くのはずすことは容易ではなく、自身の技法には不向きのように思われる。触感も焼き上がりの質感はパサパサとした印象で和紙のイメージに近い。どこか無機質で人工的なものをイメージさせる。また清潔感を感じさせる。

白磁-50 は、白色度は白磁-100 に及ばないが、磁板の仕上りや趣は白磁-100 に似ている。

SP-4 は、白色度は白磁-50 と同程度であるが、成形において土の感触が自身の手の感覚と合わない印象を受けた。

白素地 C は、白色度は他の磁土に比べて低く、酸化焼成での焼き上がりは黄色みと灰色が混ざったような白である。白のトーンが暗い印象である。触感はブヨブヨした印象で、焼き上がりの質感はなめらかである。SP-4 同様、土の感触が自身とあまり合わない。

ニューボーンは、白色度は他の磁土に比べて高く、焼き上がりは黄色をおびた白である。ほのかな黄色みと光の透過性によって、やわらかな印象を受ける。触感、焼き上がりの質感ともになめらかで、土の感触が自身と最も合うものであった。

ここで、素材として使用する磁土を丸石窯業原料株式会社製の〔ニューボーン〕に決定した。光の透過によって黄色みをおびたその有り様の美しさが決定打となった。

### <ボーン・チャイナとニューボーン>

私が選択した〔ニューボーン〕という磁土は、色彩も透光度も〔ボーン・チャイナ〕に似せているが、しかし成分は骨成分を全く含まず、磁器とほとんど変わらないものである。熔けやすくするために幾分多く長石が含まれている。また、一般的に磁器というのは 1300 度近くの高温で還元焼成したもので、寒色系の白色になるのだが、ボーン・チャイナは 1250 度で酸化焼成したもので、ニューボーンの場合は 1230～1250 度で酸化焼成したものでともに暖色系の白色になる。つまりニューボーンは、磁器の成分とボーン・チャイナの風合いを兼ね備えた磁器である。

私は、特別な焼成環境を要する方法または窯まかせといった最終的には作品を手放し窯に委ねるやり方を好まない。制作は最終行程まで徹底管理し自分の手で行いたい。よって酸化焼成が適しているニューボーンは、自身の制作ポリシーに一致するものであった。

#### <ヨーロッパ磁器とボーン・チャイナ>

さまざまな磁土を検証した結果、丸石窯業原料株式会社製のニューボーンという磁土を作品素材として選んだ。ニューボーンは、ボーン・チャイナの風合いに類似させた磁土である。ボーン・チャイナとは、イギリス発祥の磁器である。

ここで、ヨーロッパ磁器とボーン・チャイナの発祥や特徴について『ヨーロッパの磁器』を参考にまとめてみたい。

ヨーロッパは、その白さ、軽さ、半透明性、そして完璧な釉薬の故に、中国磁器に魅せられた。ヨーロッパ人は、自分たち自身で磁器を造りだそうとしてあらゆる努力を傾けた。マルコ・ポーロが中国の磁器製造について最初の実際的な情報をもたらして以来、磁器が他の窯業技法で使われているのと同じ材料から造られていることは明らかになってきたが、素地の性質は、ガラス製法からも解答が見つかるのではないかとの念を抱かせた。[註 5]

ヨーロッパ全土で、ただ一つのゴール、すなわち本当の磁器を目ざして実験がおこなわれ、最も重要な発見がなされたのは、ザクセンのマイセンにおいてだった。[註 6]

18世紀のヨーロッパの磁器は、素地の組成と使用された生産技術とにもとづいて、2つのグループに分類することができる。一方はマイセン型の硬質磁器で、主にドイツ、中部ヨーロッパ、ロシア、そしてイタリアにある程度生産している工房があった。

もう一方では、フランスと、一部のイタリア、スペイン、そしてイギリスの工房において、フランス型の軟質磁器が生産されていた。それに加えて、素地の中に骨灰が含まれていることからボーン・チャイナ（骨灰磁器）として知られる特殊な軟質磁器が、イギリスで生産されていた。[註 7]

イギリスでは、長い間磁器を造ろうとする試みが続いており、1743年にチェルシーで開業した最初の工房は、フランスの“軟質ペースト”を使用した。マイセンでの成功の結果、イギリスでも興味ある実験がおこなわれた。独自の磁器素地を開発した少数の国の一つであるイギリスでは、当初から組成の異なるいくつかのタイプが生産されていた。最初にフランス型のフリット磁器が、チェルシー、ダービー、およびロングトン・ホールで造られた。ボーン・チャイナ（骨灰磁器）はイギリスの発明で、トマス・フライが1744年と1748年に特許をとった。彼は、ニュー・カントンと呼ばれるパウ工房を設立した。18世紀の末に、ウースターのバーとストーク・オン・トレン

トのスポードがボーン・チャイナの素地を改良し、これがイギリスで使われる標準的な磁器素地となって、今日もなお使用されている。[註 8]

イギリスでは、中国やマイセン窯でつくられた硬質磁器（真正磁器）の製造に必要なカオリンの入手が困難だったため、これに似た性質を得るために、磁器の草創期から主に牛の骨灰の混入が試みられた。

現在のボーン・チャイナは、一般に骨灰、カオリン、コーンウォール石（長石と石英を主とする花崗石）を、二対一対一の割合で含んでおり、1250℃前後で焼成されている。[註 9]

現在、ボーン・チャイナを使用したものといえば、ウエッジウッド、ロイヤルウースター、スポード等のメーカーがあげられる。私は日常的にスポード製のカップを使用する機会があるため、ボーン・チャイナは見慣れたとても身近な磁器である。

ボーン・チャイナは磁器のなかでも白色度が乳白色であり、その色に通った光はとても温かみのある光となる。そのやわらかな光の色彩に惹かれている。自身が暮らしている北陸の曇天のなかで、寒々しい青色系や灰色系の磁器の白さよりも、乳白色の温かみのある色彩の方が気分を晴れやかにさせるのである。私は自分の制作においても、この温かみのある色彩の磁器を使用したいと考えていた。

## 2. 薄板の試作

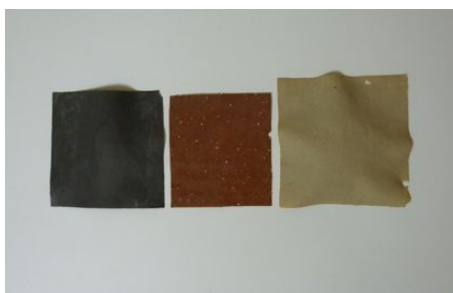
薄白の磁板の制作方法を習得し、《untitled》（図 1-4-1）と《Lost》（図 1-4-2）を制作した。これらの作品を制作した実感から、引き続き磁板によって作品づくりをおこなうことを決心した。しかしここで一旦、制作を進める前に他の土の触感や見え方、存在感を把握したうえで、改めて磁土に向き合いたいと考えた。

そこで学部3年時後期、陶土や顔料、酸化金属による薄板、動きのある形状の磁板を試作し、見え方や材質の検証をおこなった。焼成はすべて酸化焰焼成である。それは広く普及している。一定の結果が得られることと、扱いやすい電気窯を今後も利用する可能性が考えられたからである。よって、あらかじめ電気窯による酸化焰焼成に試作を統一した。

これらの試作から、陶土と磁土を練り込んだ《Crowd》（図 1-4-3）、磁板と陶板を使用した《Light》（図 1-4-4）を制作した。双方、黒い陶土は黒泥を使用した。粒子の目が細かい黒泥は、磁土同様に自作の成形に適していた。その後、磁土のみの制作にしぼる。それは黒のもつイメージを色彩ではなく、陰翳によって見せられることに気付かされたのである。

### 陶土の薄板

陶器の薄板を制作した。陶土は、黒泥、赤土、信楽の3種類である。黒泥は、真っ黒ではなく灰色じみた黒色で土の粒子が細かい。赤土は、発色の良い色彩で土は細かな粒子と粗い粒子が混ざっている。信楽は粒子の細かい土である。黒、赤、黄と土そのものの色彩が特徴的な色を選択した。彩度の低い土の色彩はモダンに感じられる。



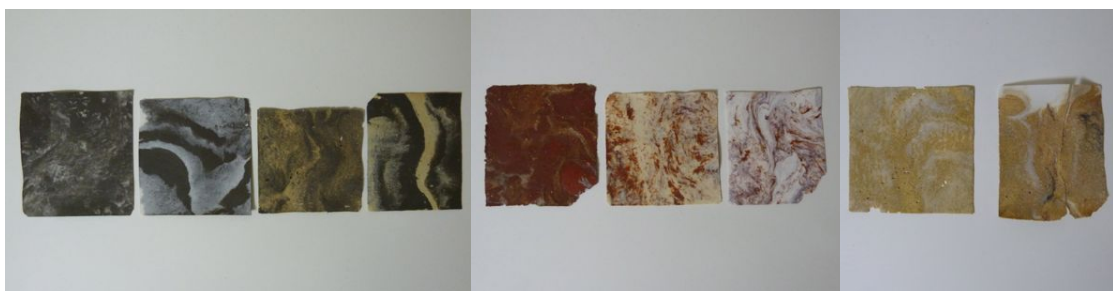
①黒泥 ②赤土 ③信楽

① ② ③

### 磁土と陶土、陶土と陶土の練り込み

磁土と陶土の練り込み、陶土と陶土の練り込みの薄板である。使用した土は、黒泥、赤土、信楽、黄土、白磁-100、ニューボーンで、おおまかに黒色、茶色、黄色、白色、そして自作に使用している磁土と、異なる色彩を選択している。ただしこれらを作品で使用する意図はなく、あくまで物体の状態と見え方の確認である。

磁土と陶土の練り込みを光に透過させると、透けない陶土によって、磁土の部分の透けが強調した。また、土そのものの色彩がとても美しいと感じられた。顔料など人工的な色彩よりも、土そのもののもつ発色に強く惹かれる。粒子の粗い土はのぼしづらかったが、薄板にすることは可能であった。



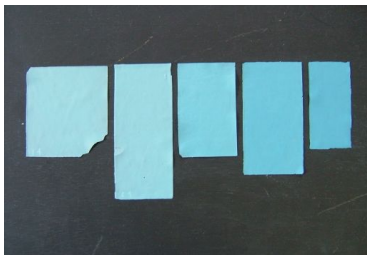
④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

- ④黒泥、ニューボーン／練り込み細かめ ⑤黒泥、ニューボーン／練り込み荒め  
⑥黒泥、信楽／練り込み細かめ ⑦黒泥、信楽／練り込み荒め  
⑧赤土、ニューボーン ⑨赤土、信楽 ⑩赤土、白磁-100  
⑪黄土、ニューボーン ⑫黄土、ニューボーン、黒泥

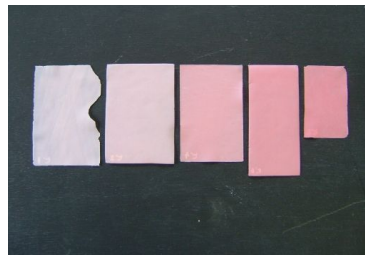
ニューボーン素地に顔料の練り込み

ニューボーン素地に顔料を練り込み、顔料の色味とその濃度の違いによる磁板の見え方を確認した。顔料の色合いは可愛らしくやわらかな印象で、自作のイメージに結びつくものではない。他の見え方を知ることで、改めて薄白の磁板の美を認識した。

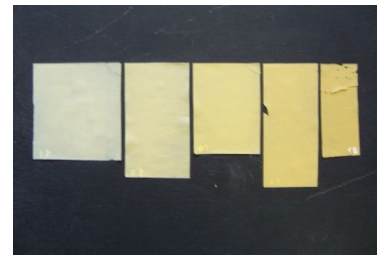
\*各、左から順に、顔料0.5%、1%、2%、4%、6%



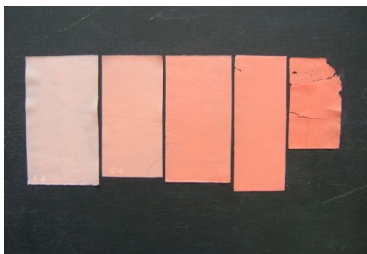
使用顔料 / ①トルコ



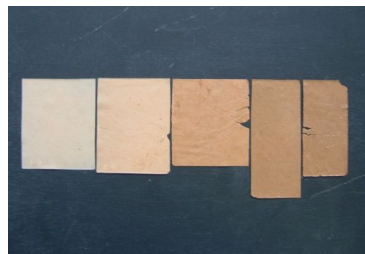
②ピンク



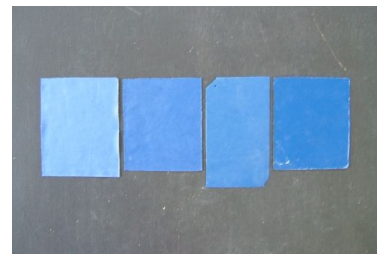
③イエロー



④レッド



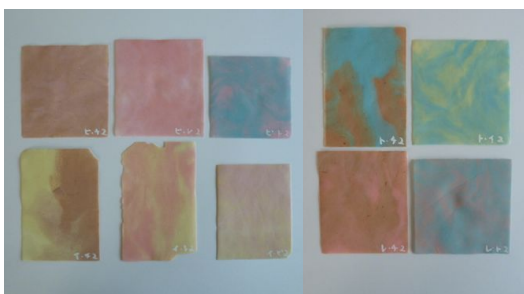
⑤茶色



⑥ブルー

ニューボーン素地、顔料の練り込み（顔料各2%）

ニューボーン素地に顔料を各2%練り込み、顔料同士の練り込みを行った。顔料の組み合わせによって、色の見え方、色の対比を確認した。すべて可愛らしくやわらかな印象は同様である。また磁板を光に透かしてもあまりその印象はかわらない。



① ② ③ ④ ⑤ 透過させた磁板  
⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

- ①ピンク、茶色 ②ピンク、レッド ③ピンク、トルコ ④トルコ、茶色
- ⑤トルコ、イエロー ⑥イエロー、茶色 ⑦イエロー、レッド ⑧イエロー、ピンク
- ⑨レッド、茶色 ⑩レッド、トルコ

### ニューボーン素地と顔料の練り込み

ニューボーン素地に顔料各2%を練り込み、ニューボーン素地と顔料との練り込みによる磁板を制作した。磁板を光に透かせると、練り込んだ顔料が模様となって表れた。顔料が練り込まれた軌跡が、まるでレイヤーのように幾つも重なっているように感じられる。



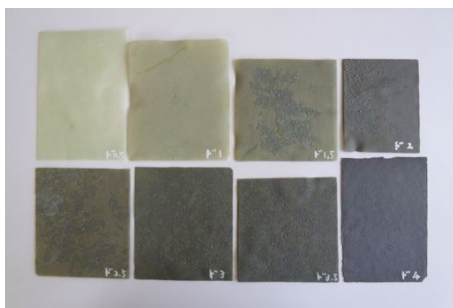
① ② ③ ④ 透過させた磁板

①ピンク ②レッド ③イエロー ④トルコ

### ニューボーン素地に酸化金属の練り込み

ニューボーン素地に酸化金属を練り込み、その色彩と発色を確認した。酸化銅は、金属の分量によって色味の変化が著しく、緑色を帯びた色から徐々に黒色に近づいた。紅柄は、徐々に赤みが強くなった。酸化金属における分量差は色彩に大きく関わる。

酸化銅、ニューボーン素地



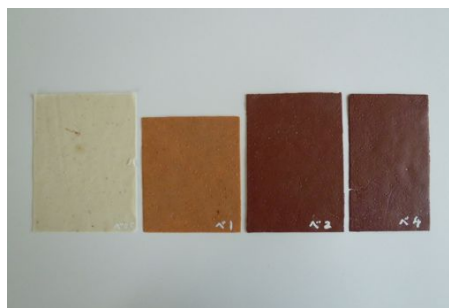
① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

①0.5% ②1.0% ③1.5% ④2.0%

⑤2.5% ⑥3.0% ⑦3.5% ⑧4.0%

紅柄（酸化鉄）、ニューボーン素地



⑨ ⑩ ⑪ ⑫

⑨0.5% ⑩1.0% ⑪2.0% ⑫4.0%

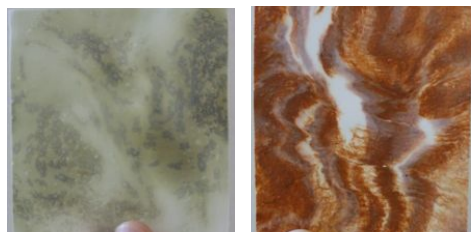
### ニューボーン素地と酸化金属素地の練り込み

ニューボーン素地に酸化金属を各2%練り込んだものと、ニューボーン素地を練り込んだ。磁土素地との練り込みは、その特徴として光を透過させたときに、磁土の部分が光に透けて色のついた部分が模様ようになる。発色のよい酸化金属素地との練り込み磁板は、光を透過させたとき、まるで2重構造のような模様として表れた。



⑬ ⑭ ⑮

⑬酸化銅 ⑭紅柄 ⑮酸化コバルト

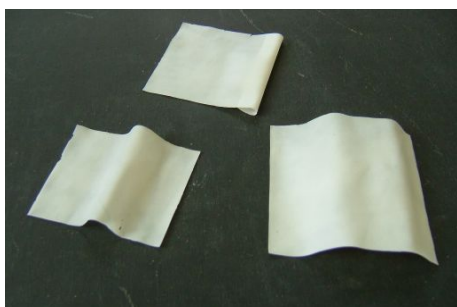


透過させた様子

### 磁板の立体化

薄白の磁板はその脆弱さゆえ、焼成前の成形は困難である。そこで、かたちづくる方法を模索した。磁板の制作時、乾燥前に成形する方法は、たとえ立体的な磁板が出来上がったとしても高温焼成によって平らに変形する。磁板の脆弱さに高温が勝るのである。そこでその脆弱さを逆手にとり、高温を利用して磁板を曲げてみてはどうかと考えた。

一度高温焼成した磁板の下に支持体を置き、再度、高温焼成することで熱によって磁板の形状を変化させた。つまり、磁板の下の支持体の形態によって、磁板の形態が自在となる。この方法についてはいずれ作品化も視野に入れながら、今後も実験を行っていきたい。



① ② ③



① ③

- ①細長い支持体を置いた磁板
- ②手で曲げたものが高温焼成によってつぶれた磁板
- ③支持体を置いた磁板

## 原料の調合

博士後期課程1年時前期、原料の割合の変化における、素地の白さと光の透過性への影響を調査した。使用しているニューボーン素地にカオリンとタルク、カオリンと長石を調合したものを練り込み、焼成し、原料が素地にどのように関わっているのかを確認した。

カオリンとタルクでは、タルクの割合が少ない場合のみ透過性が増したが、タルクの割合が多い場合の試作3点は、目視ではほぼ同様の見え方であった。

カオリンと長石の調合では、カオリンの割合が増すほど白味（濁色）が増し、長石の割合が増すほど透過性が増した。特徴として、長石の割合が増すほど、磁板の表面の照りが増した。照りとは透明な釉薬がかかっている、または練り込まれているような見え方である。つまり、タルクと長石は磁器の光の透過性に密接に関わっていることがわかる。

これらの結果は、今後の自作の展開に関係する可能性が大いに含まれている。



① ② ③ ④

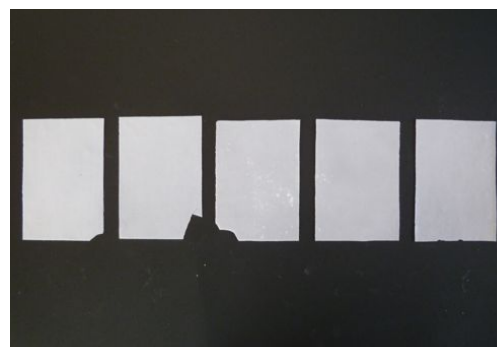
カオリン：タルク

① 2 : 3

② 1 : 2

③ 1 : 3

④ 2 : 1



⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

カオリン：長石

⑤ 2 : 1

⑥ 2 : 3

⑦ 1 : 2

⑧ 2 : 5

⑨ 1 : 3



磁土の原料の配合による磁器の白色度や光の透過性への影響を確かめた。つぎに原料と白色度と光の透過性の関係性について、研究文献を通し、化学的な見地から理解したい。

論文「磁器素地の透光性と微構造（第1報） 野口長次・浜野健也（東京工業試験所）」

[註 12]

本研究では特に透光性の問題に注目し、その使用原料と焼成温度に関し、透光性と微構造の関連性の解明を試みている。

著者らは、磁器素地の焼成間の反応と透光性の問題の研究を系統的に進める目的で、第一段階として、磁器素地と同様な成分配合のカオリン系と陶石系の素地の透光性と微構造を検討したうえ、両者の関係を見出すことで、本研究を進めて行く上の概略的な傾向を得ようとした。

実験原料のカオリン系素地は、朝鮮カオリン・小野珪石・夏井長石、陶石系素地は、天草陶石・原蛙目水簸物を使用した。これら原料の化学分析値は図1の通り、顕微鏡観察結果の概略は次の通りである。

- ・朝鮮カオリン…ハロイサイトと思われる微細な粘土鉱物が主成分、15~20%のセリサイト系粘土鉱物、少量の曹灰長石、石英、褐鉄鉱等を含む。
- ・小野珪石…非常に不純物が少ないもので、微量の粘土鉱物と着色鉱物を含む程度、粒度分布は60~20 $\mu$ が25%、20~5 $\mu$ が50%、5~3 $\mu$ およびこれ以下が約25%のものである。
- ・夏井長石…微斜長石を主成分とし、相当量の曹長石を含み、不純物として少量の石英、粘土鉱物、着色鉱物を含む。
- ・天草陶石…不純物の少ない約40%のセリサイトと60%の石英から成る。
- ・原蛙目…主成分はカオリン系の非常に微細な粘土鉱物で、15~20%の石英、1~2%のセリサイト状粘土鉱物、不純物として少量の鉄とチタン化合物を含む。

試片素地は上記の原料を図2のように、No,1~6をカオリン系、No,7~13を長石20%の、No,14~24を長石15%の陶石系素地として配合した。あらかじめ粉砕した原料を図2のように調合し磁製ポットミルで約5時間混合、いったん乾燥後再粉砕して、アラビアゴム5%の溶液約10%を加え、金型を用いて、径18mm高さ約5mmの円筒状に半乾式成形した。成形試片は乾燥後、内径250mm,深さ300mmの円筒形ガス炉で、SK10番乃至17番にそれぞれ最高温度まで約5時間で還元焼成、後炉内で放冷した。

著者らは、これまでの透光度の測定において、試片の厚さと透光度との関係の十分な結果をまだ得ていないため、本実験では一定の厚さ3.15mmを用いて測定した。光源電球マツ

ダ 100V250W 写真用艶消電球を標準光源とし、その電圧は常にスライダックで一定に保つ。

#### 透光度測定結果

- ・長石の最も多い素地…最も透光性が優れ、焼成温度の上昇と共に透光性は著しく良くなり、また白色度、磁化程度等の諸性質でも優秀な素地であると認められた。
- ・カオリンの多い素地…カオリン含有量の増加と共に透光性は著しく悪化し、焼成温度を高めても、僅かしか透光性が増加しない。
- ・陶石系の素地…長石配合量が多い素地の方が透光性が優れ、この傾向は特に陶石配合量の多い、又高温で焼成された素地程著しい。陶石含有量の少ない素地は、陶石量を増加し、焼成温度を高めると透光性は著しく増加する。また焼成温度と陶石含有量には、限界温度、限界配合量があり、陶石をある程度以上配合した素地では、高温で焼成すると、長石の添加量の多い程、透光度の増加割合が減少するか、または逆に低下して来る傾向があり、これは試片に見られる発泡現象から、過焼成類似の現象に原因するようである。

以上の結果、素地のカオリン配合部分を陶石で置換してゆくと透光性は著しく良くなり、これは焼成温度の高い程その効果が著しい。

磁器素地の透光性と微構造との関係を検討するためカオリン系と陶石系の素地を焼成し、透光度を測定、結果について考察した。引き続き第2報で、これら素地の微構造を観察し、透光性と微構造との関係について考察している。

論文「磁器素地の透光性と微構造（第2報） 野口長次・浜野健也（東京工業試験所）」

#### [註 13]

本論では、第1報に引き続き、同一試片の微構造観察の結果と、透光性と微構造との関係について検討した結果について、第2報として報告している。

研究内容は、試片の一部を薄片として検鏡し、一部を粉末として浸液法により屈折率の測定を行い、更に X 線粉末写真の結果をも併せての検討である。

薄片による素地の微構造観察結果は次の通りである。

- ・カオリン系素地…主な構成成分は残留石英、ムライト、少量のクリストバライト、多量の硝子質から成るマトリックス、黄色斑点、気泡、その他
- ・陶石系素地…残留石英、ムライト、やや多量のクリストバライト、多量の硝子質から成るマトリックス、黄色斑点、気泡、コーディエライトらしきもの、トリジマイトらしきもの

の、その他

・石英…1300°C (SK10) 焼成の素地中では鋭い外形を残しており、焼成温度が高くなるに従って溶けて丸味を帯びて小さくなるが、1480°C (SK17) 焼成素地中でも石英のままで残留している。

・大粒の石英粒子の周りに生成する反応硝子層はSK10～12位から認められるようになり、焼成温度が高くなると共に層厚を増し、粘性も低下してくるようで、高温で焼成された素地中のものはマトリックス中に拡がり、混入してくる。更に、これは長石、陶石の量の多くなる程発達し、特に陶石系素地中では発達が大きく、粘土も相当に低下していたようである。

### 素地の透光性と微構造の関係についての総合的考察

今磁器素地の透光性に影響する因子の中で、素地の微構造の面から考えられる主なものをあげると次の三つになる。

- (1) 磁器化進行の度合。
- (2) 焼成素地中に存在する相の光学的不均一性。
- (3) その他光線の全部、又は一部を遮断又は吸収する因子—例えば不透光性な相や着色相の存在。

(1)の磁器化進行の度合は、磁器化の進むに従って素地中に生成する硝子相が増加し、これに伴って透光性の良くなることは当然考えられることで、本実験の結果でも、長石や陶石の多い素地は、微構造的にあきらかに生成硝子量が多く、又焼成温度が高い程、同じく硝子化が進み、透光度もこのような素地で著しく増加している。又、磁器化の進行によって、新たに晶出したムライトの存在は、透光性に著しく悪影響をおよぼす。石英もまた、硝子相にある場合透光性に悪影響をおよぼすことが考えられる。更に存在する結晶の大きさも相当に透光性に関係のあること、又特に微細な結晶は更に透過光の色調にも関係するのではないかということが考えられる。このようにこの因子は外的には素地の配合成分、焼成温度、および雰囲気、添加剤等に左右され、又内的には次の(2)の因子に密接に関連するものである。

(2)の素地中の光学的不均一性は、非常に複雑な、しかも最も主要な問題のようである。一般的に磁器素地の主な構成成分は石英、ムライトおよび硝子相であるが、これらの内で石英とムライトの屈折率はほとんど変化できないものであるが、これらを囲んでいる硝子相の屈折率は相当に広い範囲を持ち、又成分的にある程度変化し得るものである。硝子相内には複雑な屈折率の差異、すなわち光学的不均一性が存在するのである。焼成された素地中には硝子相として、長石系硝子、反応硝子、粘土の分解による生成硝子、セリサイト

系硝子、その他媒熔作用によって生じた硝子等が混じているのみでなく、これらのそれぞれがその成分や隣接する他の成分との関係等によって、更にその屈折率を異にしている。その結果、非常に複雑な、多くの光の散乱が素地中で起り、結局透光性ははなはだしく低下するであろうということが当然考えられる。

このような不均一性も焼成温度が高くなり、硝子相の粘土が下がって流動性になり、互いに成分移動が起こり得るようになれば減少すると考えられ、微構造的に均一化の進んだ素地の透光性が、実験結果でも著しく増加している。

(3)の不透光性物質と着色相による光の吸収の因子は、高級磁器では小さな因子で、本実験でも少量の黄色斑点および陶石系素地中の黄緑色を呈するコーディエライトと推定した鉱物等のほか問題にならないようであるが、可視光線範囲内の光の吸収によって、単に透光性を害するのみでなく、透過光の色調にも影響するものと考えられる。

以上の考察によって、磁器素地の透光性に対して、微構造的に素地の硝子相内での光学的不均一性が重要な関係を有することが結論されたが、これを改善するためには、マトリックスの粘性を下げ、流動性を増加すること、すなわち焼成温度を高め、長石を増し、媒熔剤を添加する等が有効であることはもちろんであるが、陶石、結局セリサイト系の原料が微構造観察の結果から、マトリックスの硝子化、粘性の低下が早く、その流動性によって早く硝子相が均一化する等の著しい効果があることが認められた。この点から日本磁器の特徴である高透光性が、主原料の一つとしてほとんどの磁器に陶石を用いていることに原因しているのではないかということが考えられる。

論文「石英-長石-カオリンを含む三成分系磁器の非晶質シリカへの置換が透光性に与える影響」 稲田博文・高石大吾・佐藤昌利・今井寛治・佐野三郎

(京都市産業技術研究所)(独立行政法人産業技術総合研究所) [註 14]

セラミックス多結晶体の透光性を高めるためには、可視光吸収の因子を取り除き、光の屈折・反射の低減のため、種々の相の屈折率を一致することが必要である。

野口氏らは、微構造の面から磁器の透光性に影響を与える主な因子として、次の三点を挙げる。緻密化進行の程度、素地中に存在する相の光学的不均一性、着色相といった、光を吸収する因子の存在。

粒子の隙間に存在する気孔は、光を屈折・反射し、透光性を低下させる。焼成により緻密化が進行、気孔が少なくなることで透光性が高まる。

磁器の微構造は、ガラスマトリックス中に残留石英、ムライト及び気孔が存在する。ガラ

スの屈折率は組成によって変化するが 1.5 との報告があり、 $\alpha$ -石英は 1.55、ムライトは 1.64 である。よって、ムライトの量を減少させることが、高い透光性を有する磁器を得る有効手法である。しかし、ムライトは主にカオリンの熱分解により生成することから、ロクロ成形のような高い可塑性が要求される成形手法では、ある程度の量のカオリンが必要なため、削減できる量に制限が生じる。

尾畑氏らは、気孔やムライトが透光性に与える影響よりも、磁器の着色原因である  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  酸化鉄(III)や  $\text{TiO}_2$  酸化チタン(IV)の混入が与える影響の方が大きいと報告している。

また、石英-長石-カオリン三成分系磁器においては、石英:長石:カオリンの質量比が 3:4:3 の場合、最も透光性が高くなるという報告がある。

融剤として用いられる長石は、焼成時ガラス化するため、含有量を増やすことで、高い透光性をうむことが出来る。

今井氏らは、石英を熔融して得られた非晶質シリカが骨材として使用でき、透光性を高めると考え、骨材の半分を非晶質シリカに置き換えた磁器を作成、この結果、骨材の一部に非晶質シリカを用いることで、透光性を高めることが可能であると明らかになる。しかし、非晶質シリカが微構造に与える影響の詳細は明らかでないことから、本研究では、非晶質シリカを骨材に磁器を作製、骨材の違いが微構造に与える影響を調べた。そして、非晶質シリカ割合の高い磁器を調合し、透光性の評価を行った。

#### -調合用原料・石英、非晶質シリカ、長石、カオリン-

骨材としての石英及び非晶質シリカは、目開き  $45\mu\text{m}$  の篩をパスした粉末を用いた。調合割合を図に示している。G0 は従来報告された透光性磁器と同じ調合で、G50 は G0 に含まれる骨材である石英の半分を非晶質シリカに置換した試料であり、今井氏らが報告した高透光性磁器と同じ調合である。

各調合物に脱イオン水、分散剤、消泡剤を加え、60rpm、1 時間の湿式ボールミル混合後、脱泡処理しスラリー（泥漿）を得る。水分量 32.5mass%とし、分散剤添加量は原料 100g に対し固形分で 0.2g、消泡剤添加量はスラリー100g に対し 0.2g。得られたスラリーを樹脂製多孔質型にて鑄込成形し、直径 30mm 高さ 5mm の円盤状成形体を作製し、電気炉にて、 $100^\circ\text{C}/\text{h}$  で昇温、 $1200^\circ\text{C}\sim 1300^\circ\text{C}$  の各温度で 30 分保持後、 $200^\circ\text{C}/\text{h}$  で  $400^\circ\text{C}$  まで降温、炉内で放冷。

評価方法は、アルキメデス法により、焼結体のかさ密度及び見掛け気孔率を求め、透光率測定は、濁度計を用い厚さ 2.4mm に研磨加工した試料の全光線透過率を測定した。微構造を、エネルギー分散型 X 線分析装置付属無蒸着走査電子顕微鏡で調べ、X 線回析装置によ

り結晶相を同定した。

・骨材の違いによる緻密化挙動の結果及び考察

非晶質シリカを含まない焼結体は、1250℃より高い温度で見掛け気孔率がほぼゼロとなった。一方、非晶質シリカを含む試料では、低温で見掛け気孔率の値が小さくなる傾向を示した。

すべての試料において、かさ密度は、焼成温度が高くなるに従い大きくなり、最大値を示した後に減少する傾向を示した。

焼成温度が高くなるに従い、試料中に数十 $\mu\text{m}$ を超える球形の気孔が観察されるようになった。球形の大きな気孔は、粒子間に存在した閉気孔の成長や、ブローティングによると考えられる。

非晶質シリカを多く含むほど緻密化がより低温で進むのは、非晶質シリカの方が石英よりも長石由来ガラスとの反応性が高いことや、非晶質シリカの粘性流動によるものと考えられる。

非晶質シリカの含有量が増加するに従い、かさ密度は低くなる傾向を示した。

SEM-EDS の観察結果から、骨材である石英及び非晶質シリカは焼成後も残存していることがわかった。 $\alpha$ 石英の真密度が 2.65g/cm<sup>3</sup> に対して、非晶質シリカは 2.21g/cm<sup>3</sup> であり、その差は大きい。従って、焼結体の見掛け密度の差は、骨材の密度の差に起因していると考えられる。

骨材の違いによる透光性と微構造の変化の結果及び考察

・焼成温度が高くなるに従い、石英のピーク強度は小さくなる傾向を示し、この結果は、焼成温度が高くなると共に、より多くの石英がガラス化し残留石英の量が減ったためであると考えられる。

・非晶質シリカを含む試料においては、焼成温度 1250℃以上において、クリストバライトに帰属されるピークが検出された。非晶質シリカを含まない試料には検出されていないことから、クリストバライトは、非晶質シリカの結晶化によるものと考えられる。

・ムライトは、全ての試料において検出され、ピーク強度は試料の種類によらず同程度であった。ムライトはカオリンの熱分解により生成するが、作製した試料のカオリン配合量は同じであることから、ムライトの生成量は試料によらず同程度になったと考えられる。

・すべての試料において、全透過率は焼成温度が高くなると共に増大した。試料に含まれる非晶質シリカの含有量が増加するに従い、同一焼成温度における全透過率はより高い値を示した。

・試料中に気孔が存在すると、その界面で屈折率が変化し、光が屈折・反射するため、透光性が低下する。磁器中の気孔形成は、ブローティングによるものと、成形時の粒子間に存在する微小な空隙が焼成時に合体して生じるものがある。空隙の一部は緻密化により消滅、または微小な気孔として存在、またはそれらが合体することで大きな気孔となる。合体によりその数が減少し、総面積は減少、光が屈折・反射する頻度を少なくし、透光性を高める。従って、本実験においては、高温焼成時に球形気孔形成により、粒子間に存在する微細な気孔が消失したため、透光性が高まったと考えられる。

・非晶質シリカの含有量が増加するほど、気孔が大きくなる傾向を示し、より低温で磁器化している。このことから、非晶質シリカの含有により、大きな気孔の形成がより低温で生じやすくなると考えられる。非晶質シリカを含む試料中の屈折率の異なる界面の存在量が減少したことで、透光性が高くなったと考えられる。

・クリストバライトの析出は透光性を低下させる要因となる。しかし、クリストバライトの析出量は少なく、その析出による透光性低下に対して、微細気孔の消失やガラスの均質化による透光性増大の寄与の方が大きかった結果、クリストバライトの析出にもかかわらず、相対的な透光性の向上につながったと考えられる。また、骨材の違いによる透光性の比較を考える場合、有色金属の影響は無視できる。

以上の結果から、骨材に非晶質シリカを用いることで、試料中に存在する相の光学的均一性が高まることが分かった。結果、骨材中の非晶質シリカの含有量が増加すると共に、より高い透光性を示したと考えられる。本研究では、石英-長石-カオリンの組成を 3 : 4 : 3 に固定したが、石英の非晶質シリカへの置換により、その最適組成が変わる可能性がある。

透光性に対する三成分系磁器のシリカ骨材を非晶質シリカに置換する効果を評価した結果、

・非晶質シリカを骨材として用いた磁器は、より低い焼成温度で磁器化、それは、非晶質シリカのガラスマトリックスへの反応性の高さや粘性流動によると考えられる。

・かさ密度は、非晶質シリカを用いると、石英を用いた場合よりも低い値を示した。非晶質シリカは、石英と同様、焼成後も残留していることから、非晶質シリカと石英の真密度の差によると考えられる。

・非晶質シリカを用いた試料の透光性は、石英を使用した場合と比較して、高い値を示し、これは、試料中の光学的均一性が高くなり、光の屈折及び反射が低くなったためだと考えられる。

・骨材中のシリカをより多くの非晶質シリカで置換することで、より透光性の高い磁器を作製可能であることが分かった。

---

用語解説

白磁…白色の硬質磁器。素地には純度の高い高嶺（カオリン）が用いられ、これに透明な高火度釉が施される。

（266 項を参照）

カオリン…白陶土。白い粘土で、耐火度が高く（SK35 位）、カオリナイトを主成分とした一次粘土。高級な磁器素地の主要原料で、長石・珪石に 30%前後配合するが、可塑性が少ないので蛙目(がいろめ)粘土を適量配合して成形しやすくして用いる。また釉薬の原料としても用いられる。（76 項を参照）

カオリナイト…カオリン中に含まれる代表的鉱物。（76 項を参照）

陶石…磁器の原料。石英粗面岩が熱水作用を受けて岩の中の長石などが粘土化し、鉄化合物が洗い流されたもの。

（232 項を参照）

蛙目…花おか岩の分解によってできる一次カオリンの転位したもの。一般に可塑性・収縮・乾燥強度が大きく、カオリンよりも低い温度で焼固する。（75 項を参照）

白素地…上絵付をする前の磁器半製品。（164 項を参照）

天草陶石…熊本県の天草下島に産する陶石。1712 年に発見されて以来、泉山の陶石に替ってわが国の磁器原料の中心となり、広く全国の窯場へ積出された。素地・釉どちらにも使用され、成分は石英・絹雲母に少量のカオリナイトを含む。精製したものはやや粘性に欠けるが、単味で磁器素地に適する。（17 項を参照）

ボンチャイナ…骨灰磁器。英国で古くから作られた骨灰を主原料とした磁器。可塑性が少ないので鑄込成形を用いることが多い。焼成による収縮が大きく、また生成されるガラス相の粘土が少ないので焼成は困難。また硬磁器に比べて強度が劣るが、透光性が優れているので珍重される。骨灰には磷酸分が多いので磷酸磁器ともいう。（312 項を参照）

骨灰…牛骨を焼いた灰で、磷酸カルシウムを多く含む。釉薬では乳濁剤として使用し、ボンチャイナの原料ともなる。

（134 項を参照）

『増補 やきもの事典』より 【註 10】

タルク… $3\text{MgO} \cdot 4\text{SiO}_2 \cdot \text{H}_2\text{O}$ 。マグネシウムの含水珪酸塩鉱物。滑石ともいう。最も軟らかい鉱物で、劈開性が著しく、滑らかな脂感がある。陶磁器用としては、低熱膨張のコーディエライト質材料や、電気的特性に優れたステアタイト、フォルステライト素地の主原料として用いる。（875 項を参照）

長石…カリウム、ナトリウム、リチウム、カルシウム、バリウムなどのアルカリやアルカリ土類金属のアルミノ珪酸塩鉱物の総称。媒溶剤として陶磁器の素地や釉の主要な原料として用いられるほか、ガラス原料として使用される。

（905 項を参照）

『日本陶磁大辞典』より 【註 11】

---



### 第3節 磁板の構成方法

自作は、薄白の磁板の構成によって構造がつくられ、構造そのものがかたちとなる。磁板を用いはじめた当初は、即興的な構成によってかたちづくるが多かった。その時の自身の感覚と衝動のままに磁板を構築していた。その後、作品の完成形のビジョンをもったことによって、計画的な構築をおこなうこととなった。計画的な構築とは主に、放射状形態と螺旋状形態による構成である。現在、作品のサイズや展示方法はさまざまであるが、基本的にその2通りの構造の作品の制作を進めている。

そこで即興的形態、螺旋状形態、放射状形態の構成方法について述べていく。

#### 1. 磁板の選別

磁板の構成に先立って、まずは高温焼成した磁板に歪みやひび割れ、穴があいてないかを確認し選別する。磁板を光に透かせよく見ると、細かなひびなどがある場合がある。それは焼成前には気づきにくいものや、焼成したことによってそれがさらに広がった可能性がある。そして、気候や湿度、土の水分量によって磁板のサイズがミリ単位で変化するため、磁板を重ね合わせてサイズが揃っているかを確認し、異なるものは除ける。そのように、事前に磁板を精査したうえで構成に取りかかる。

#### 2. 即興的形態

完成予想をおぼろげに頭に思い浮かべ、磁板のサイズや形状を確認しながら、瞬間接着剤を用いて即興的に磁板を構成する。その時の感情や感覚に意識を委ね、磁板からつぎの磁板へと積み上っていく様子をその都度確認しながら磁板を加えていく。その行為はまさに、積み木やブロックを組み立てるような感覚である。全体の形態のバランスに注視しながら勢いで行った。

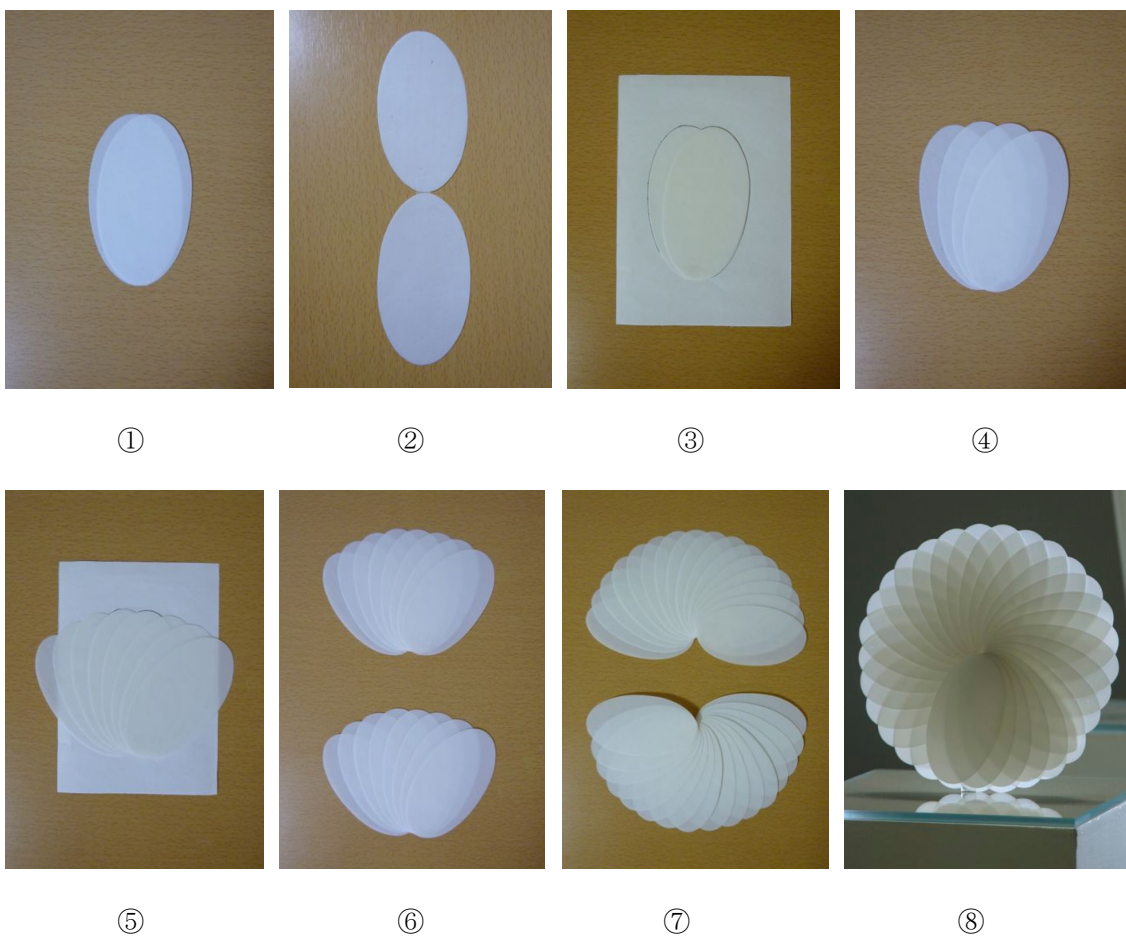
#### 3. 螺旋状形態

紙片を触りながら形態を模索している時、螺旋状のものを制作した。その形態がユニークに感じられ、螺旋状作品の制作に取りかかった。磁板の形状が異なるもの、磁板同士が密着したものから磁板同士の間隔があいているものなど、かたちはさまざまである。

#### 4. 放射状形態

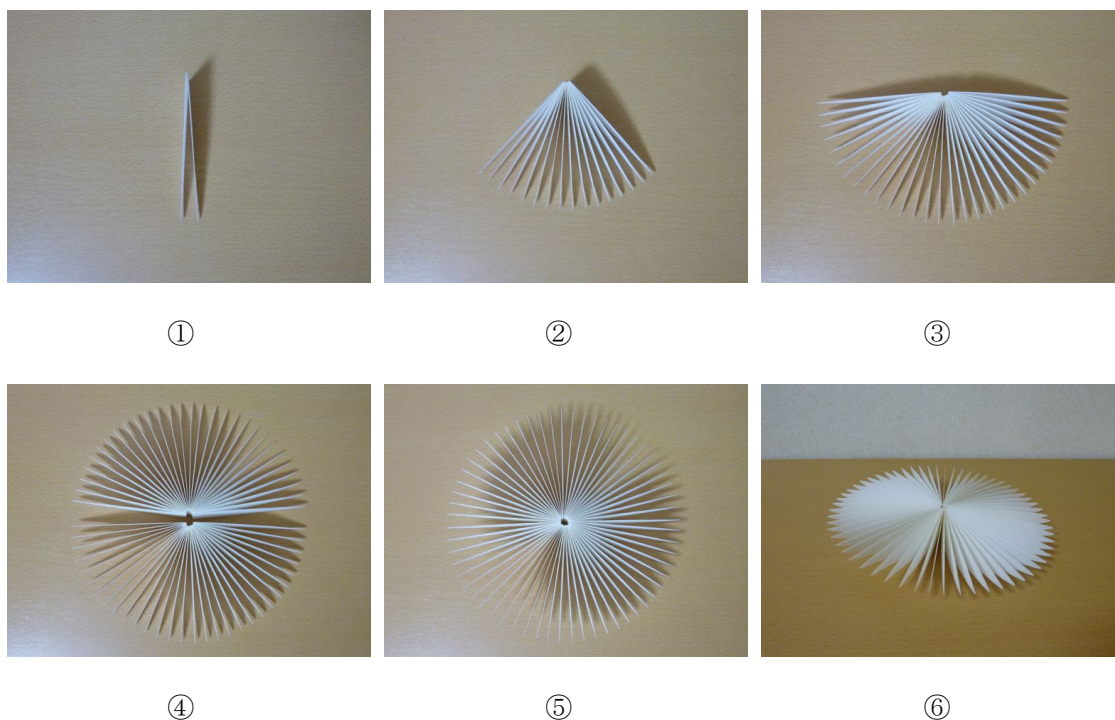
あえて放射状に形態をしぼることで、フォルムの探求を行うことを試みた。それはつまり磁板の形状の探求である。

〈螺旋状作品の制作方法〉



- ① 磁板同士を合わせ、サイズを比較し、サイズの同じ磁板を用意する。
- ② 磁板 2 枚同士をペアにし、下方部分をテープで固定する。
- ③ 目安となる間隔に磁板同士をあて、接着剤で固定する。
- ④ 2 枚のペア同士を合わせ 4 枚にする。
- ⑤ 4 枚のペア同士を合わせ 8 枚にする。
- ⑥ そのようにしてピースを徐々に合わせていく。
- ⑦ 合わさったパーツを再び 1250 度で高温焼成し、高熱によって磁板同士を接着する。
- ⑧ 高温で接着したパーツ同士を最後に接着剤で合わせ、1 つの立体にする。

〈放射状作品の制作方法〉



- ① 磁板同士を2枚1組にし、中心部分となる磁板の形状の直線部分をテープで固定する。磁板の形状から磁板同士の間隔の広さを決定する。固定していない側の磁板と磁板の間隔を定規で計り、磁板同士の具体的な幅を確定し、固定した部分を少量の接着剤で仮止めする。その工程を繰り返し、すべての磁板を2枚1組にする。
- ② ③ 2枚1組の磁板同士を合わせて、4枚1組にする。工程は同様、磁板同士を合わせてテープで固定し、磁板間隔を計り、少量の接着剤で仮止めする。そのようにして、すべての磁板を4枚1組にし、その4枚1組を同様の工程で合わせすべて8枚1組に、それらを合わせすべて16枚1組にというふうに合わせていく。
- ④ 最終的には仮接着された磁板のかたまりを2組つくる。ここで、その2つを合わせて1つの形態にしない。それは、その前に接着剤によって本接着するためである。一度に磁板同士を接着しない理由は、接着剤は物を瞬間的に接着するが、最終的な接着剤の硬化には時間を要する。もしそれを待たずに磁板同士を接着、固定してしまうと、接着が硬化し固定したときには、磁板同士の間隔にムラができる。つまり接着の強さによって、磁板同士間で引っ張り合いとなり、磁板同士の間隔が均一とならないのである。よって、途中段階は仮止めをし、最終段階で接着をする。
- ⑤ ⑥ しばらくの間、接着剤の硬化を待ち、硬化後に2つのかたまりを1つに合わせ、完成である。

#### 第4節 作品づくりのはじまり

薄白の磁板の存在感の極端さと不安定な自己の内面とが合致し、作品が形成された。また、自己を保つための現実逃避の欲求と制作行為が結びついた。作品づくりは取り決めておこなうものではなく、自然発生的に現れるものであった。それは作品が自己を保つためにつくられるものであるからであり、その時々自己の内面に適合した姿形、役割を果たした。つまり自己が置かれている状況・状態を表す鏡のような存在である。このことが作品制作の源流となっている。

自己が求めるものを制作し、作品の表れから自己の現実を認識するという一連が、自作の制作プロセスである。つまり作品によって、私は己を知るのである。

制作を始めた当初、作品は自己のためだけのものであった。しかしその関係性も、自己のものから他者のものへと、自身の心の移り変わりとともに変化した。そこで自己と作品の関係性、作品の有り様の変遷を、作品を制作した時期で捉え順を追って述べていきたい。

##### 1. 作品と自己の〔状況〕

###### 《Lost》、《Crowd》、《Light》

作品は、自己を認識するための鏡のようなものである。

制作当初は、衝動に突き動かされて、自分の手と感覚をたよりに作品制作をおこなった。作品づくりの段取りや展望があるわけではなく、無意識的に近い行動であったと思われる。自身の意識を衝動に委ねた結果として、作品が存在する。制作中はまるで意識が飛んでいくようであった。

《Lost》(図 1-4-2)では、特に制作したという記憶はなく、突然目の前に現れた印象の作品である。それだけ自己の意識が強烈に何かに引っ張られていたのかもしれない。

《Crowd》(図 1-4-3)では、意識的に制作されている。人々に囲まれているという自身の状況を、磁板の構成によって表している。全体の構成の仕方、色づかい、磁板の配置、検討を重ねながら作品を完成させた。

《Light》(図 1-4-4)では、月のひかりをモチーフとし制作した。月面に自身が立っている状況を表した。このころ、よく月を眺めていたことも影響している。月のやわらかなひかりに心が癒されたのかもしれない。

これらの作品は自身の〔状況〕を現したもので、作品内には必ず自己が存在している。作品のなかに存在している自身の、その状況づくりをおこなっているのである。

## 《Untitled》

制作年：2004年

サイズ：H12D7W11 (cm)

素材：ニューボーン

焼成：1250℃

学部3年時、前期習作である。

現在の作風の元となったものである。後に《Lost》(図1-4-2)へとつながる習作である。

薄白の磁板の制作技法を開発した後、早速、磁板を制作した。技法自体は現在とおおよそ変わりはないが、制作当初は磁板に歪みやひび割れ、厚みもムラがあり、自分が理想とする薄白の磁板にはほど遠かった。しかし、この磁板のもつ存在の危うさ、極端な表れに、弱い物質感ゆえの存在の強さと、薄白の磁板と自己の内面との共鳴を強く感じ取り、これからこの素材を用い制作を進める決意をした。

磁板数枚を用いてかたちづくることを考えたとき、真っ先に接着剤で磁板同士を接着することを思いついた。昔から工作や図工など手を動かすことを好み、とくにバラバラなパーツを1つのものに組み立てることに夢中だった。その工作をおこなっている感覚が自己のなかに今も脈々とながれていて、結局現在も引き寄せられたのかもしれない。

土を支持体として磁板をさしてかたちづくることや、磁板自体に厚みをもたせて自立させることは選択肢にはなかった。それは、薄白の磁板の存在感に惹かれているのであり、それらの方法では薄白の磁板を扱う意味がなくなってしまうからだ。

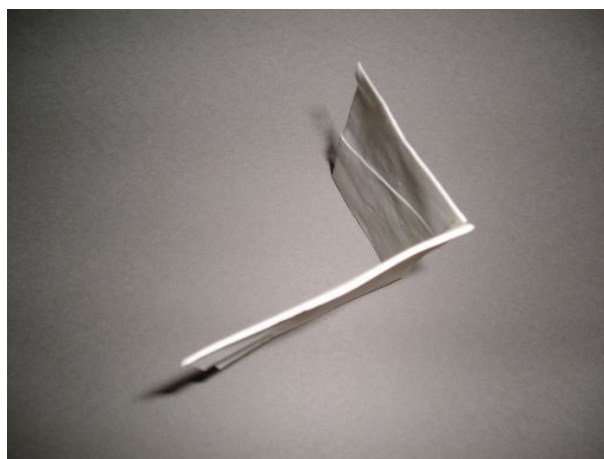


図1-4-1：《Untitled》

## 《Lost》

制作年：2004年

サイズ：H10D30W30 (cm)

素材：ニューボーン

焼成：1250℃

学部3年時、前期制作である。

薄白の磁板を用いた初めての作品である。磁板を用い作品化を試みたのは、透光性の美に陶酔したいという救いを求めるような衝動と、磁板の危うさと自己の内面の一致による。

人の死をきっかけに制作された。このとき不安な気持ちや漠然とした恐ろしさで心が覆われ、先が見えなく迷路に迷い込んだような心境を作品に表した。白い壁の内側に自身がおり、スタートもゴールもない迷路をただ彷徨っているイメージである。

磁板同士を接着剤で合わせ、磁板を立て、壁のような迷路のような構造体を制作した。完成した磁板の壁はところどころ歪み割れている。これは技術的に至ってないことによるが、やきものの脆く儂い物質感や存在感と自己の内面の不安感とが重なり、自己の表出ができたと思われる。

このような立体物を制作したのは、絵画経験から飾るものをつくるという意志が強かったことと、自己の内面を作品として吐露せざるを得なかった心理状態が強く後押ししたことによる。作品制作とは自己の内面を表出することであった。

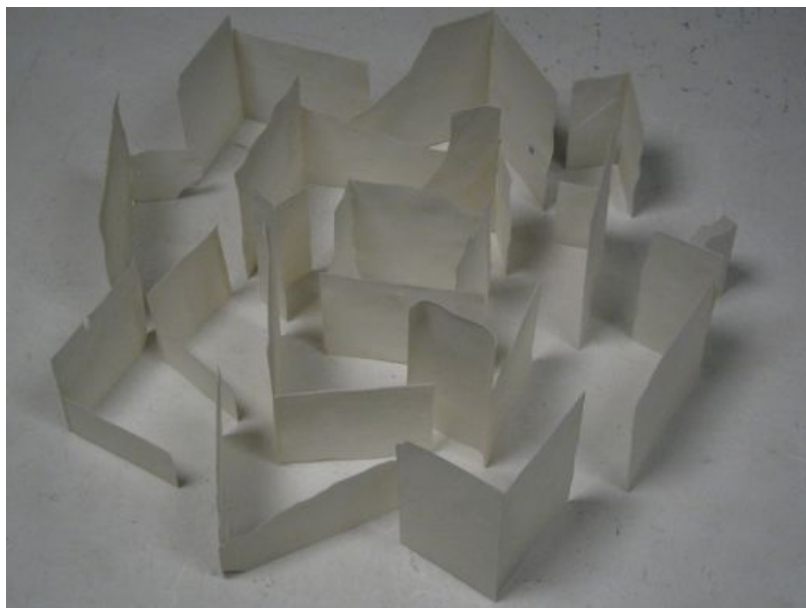


図 1-4-2 : 《Lost》

## 《Crowd》

制作年：2004年

サイズ：H20D45W45 (cm)

素材：ニューボーン、黒泥、オアシス

焼成：1250℃

学部3年時、後期制作である。

中心に自身が立っており、その周囲を人々に囲まれている〔状況〕を表している。人々が周りに立ちはだかっているという他者を意識した状況である。《Lost》(図1-4-2)からの変化は、周りが見えていない、または見る事が不可能な自己の状況から、徐々に周りが見えてくる状況の変化を示しており、自身の状態と視点の変化が作品によって伺える。群衆のなかから自分が抜け出せない苦悩または群衆の視線を浴びて畏縮している様子である。

土を延ばす際に磁土と陶土を練り込み、白と黒のマーブル模様をつくった。人のフォルムを意識し、輪郭のカッティングはおこなわず、延ばしたままの状態焼成した。オアシスを黒く着色し、直接磁板を差し込んで構成した。人々が直立しているイメージである。オアシスに磁板を差し込むことで底面の一部見えなくなることが、磁板の在り方として気がかりとなった。

磁板の構成による作風が徐々に自己の中で確立された。



図1-4-3：《Crowd》

## 《Light》

制作年：2004年

サイズ：H20D200W200 (cm)

素材：ニューボーン、黒泥

焼成：1250℃

学部3年時、後期制作である。

月面や月のひかりをモチーフとしている。自身が月面にいるような〔状況づくり〕を行った。茫洋とした地で独り立っているイメージである。

今作で、空間に作品を配置することで〔場づくり〕をするという意識が芽生えた。それは、作品は観るのではなく、体感することであると思われたからである。《Lost》(図 1-4-2) や《Crowd》(図 1-4-3) では台上で作品構成をおこなった。今作ではそのステージが展示空間全体となった。限られた空間内に構成するという点は当初と同様である。

磁板はニューボーン、陶板は黒泥を使用した。磁板で月のひかり、陶板でクレーターを表している。磁板を何十枚と制作したことで飛躍的にその精度が上がり、表現における可能性の広がりを得た。磁板の薄さが極まり強調されることで、磁板の存在の強度が増した。

磁板でひかり、陶板で影、闇を表したが、磁板の陰翳で表せることに気付いた。透過光によって世界観を感じさせる事が、作品づくりにおいて重要なことであると実感した。

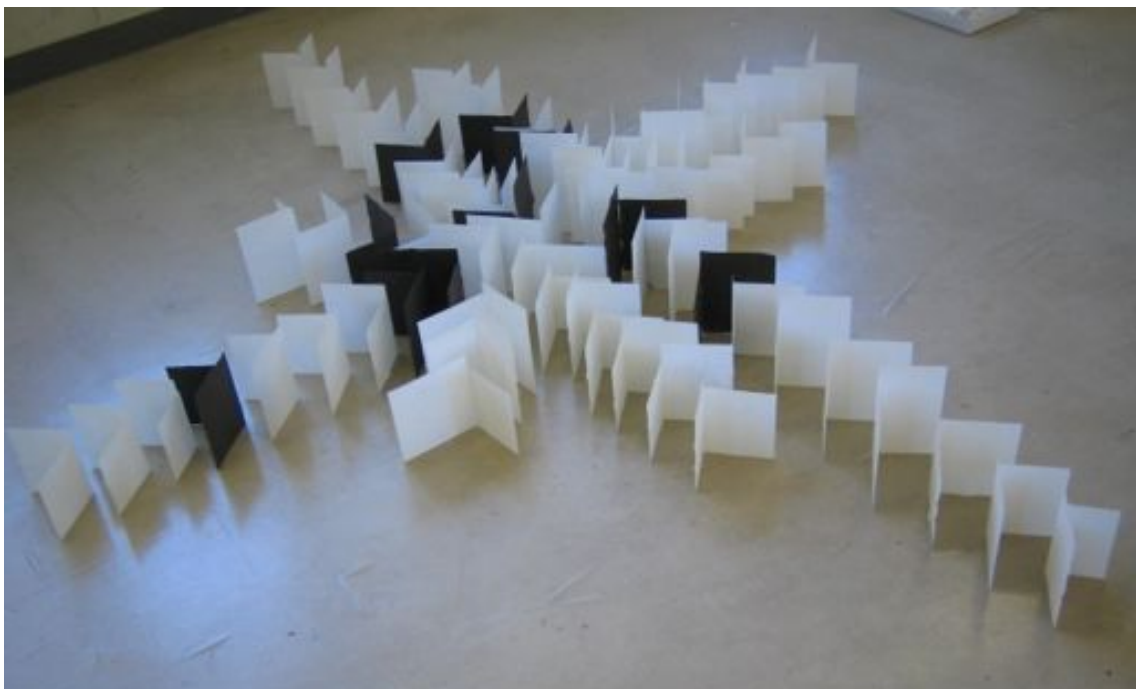


図 1-4-4 : 《Light》



## 2. 作品と自己の〔状態〕

《Erode》、《Tower 1》、《Tower 2》、《Tower 3》

作品は、自己の内面そのものの表出である。私の心や頭のなかのものを具現化したものである。

それまで、強い制作衝動に委ねて作品づくりをおこなっていたが、時間の経過とともにその衝動が落ち着いたのち、自身の心や頭のなかにあるもののイメージをモチーフに作品づくりをおこなった。ここでもモチーフが自分自身であることは変わらないが、〔状況〕であったものが、〔状態〕に変化している。

《Erode》(図 1-4-5) は、心の葛藤とそれが何かに蝕まれていく様子を具現化した。自身の内面の様子がモチーフで、磁土を不均一なテクスチャーで成形し、磁器の厚みの違いによるムラから、ひかりのゆらぎや曖昧さを表すことで不安定な状態を表した。

《Tower 1》(図 1-4-6)、《Tower 2》(図 1-4-7)、《Tower 3》(図 1-4-8) は、自分の頭のなかに立っている塔を具現化した。自身の内面の変化を、塔が立っている状態から崩れる状態までの一連で表した。シリーズ化したのは今作のみである。それは、自己の状態の変化を表すことが制作根拠としてあったからである。

## 《Erode》

制作年：2005年

サイズ：H67.5D20W47.5 (cm)

素材：ニューボーン、電球、アルミ角柱、ベニヤ板

焼成：1250℃

学部4年時、後期デザイン課題である。

私は照明作品によって、照明の体となるものに自身の内面を反映したいと考えた。そこで磁器のテクスチャーの違いによってひかりのムラをつくることで内面を表すことを試みた。このとき初めて照明と磁器の光の透過性についての関係を意識した。これまでは光を透過する薄い磁板をつくることばかり考え、光との関係性や効果の差異に意識をむけていなかったが、作品が置かれる状況について考察する機会となった。

これまでと同様、使用している磁土は光の透過性が非常に高く、照明の材料としてもよく使用されている。イギリスのボーンチャイナの成分に似た人工配合の磁土で、光を透過するとクリーム色の優しい雰囲気を出す。

制作方法は、石膏型の内側に一つまみの磁土を繰り返し、わざとムラが出来るように貼付ける。土の乾燥後、型から取り出し、焼成する。そして、木の板にアルミの角柱と電球を設置し、焼成したものをアルミ枠にはめ込み固定する。

今作は自己の〔状態〕を表している。苦悩や不安をかかえている心情を、磁器の脆弱な素材感と照明の明かりによる光のムラによって表した。不均一でまばらなひかりが一層の危うさと不安定な素材感が露となり、その安定感のなさや自身の心情とリンクさせている。



図 1-4-5 : 《Erode》

《Tower 1》

《Tower 2》

《Tower 3》

制作年：2005年

サイズ：《Tower 1》 H60D40W40 (cm)

《Tower 2》 H30D8W5 (cm)

《Tower 3》 H40D40W15 (cm)

素材：《Tower 1》 ニューボーン

《Tower 2》 ニューボーン

《Tower 3》 ニューボーン、テグス

焼成：1250℃

学部4年時、後期制作である。

今作シリーズは、自己の頭の中の〔状態の変化〕を表している。自身のパーツ、心や頭のなかのものをモチーフとしている。シリーズ化したのは、頭の中のシンボルである塔、これら一連の流れを見せることで自己の内面の状態の変化を表すためである。

《Tower 1》(図 1-4-6) は、形状が整えられた磁板で構築されている、端正な塔である。通常の自身の頭のなかにある塔をイメージした。塔の構成素材自体は繊細なものであるが、均整のとれた形状の磁板によって端正な建造物を表した。

《Tower 2》(図 1-4-7) は、割った磁板で組み合わされている、朽ちかけた塔である。危うさを含みながらも、平常を保っている様子を表した。予め焼成して完成した磁板を手で割り、そのかけらを構成した。構成素材は繊細でかつ磁板の形状もまばらであり、構築された塔自体も立ってはいるが、傾いており不安定な存在感である。

《Tower 3》(図 1-4-8) は、割った磁板のパーツの集合である、崩れた塔である。手で割った磁板をテグスに沿って構成し、崩壊後の塔をイメージした。緊張の糸が切れ、塔が崩れ横たわっている様子を表した。構造体ではなく、干涸びた植物のような、肉体が朽ちて骨だけになったような、形態の成り立ちを意識した。

初の試みとして、即興的に磁板を構成した。それは、予め設計図などを用意し形態を決定する段階に時間をかけることは、時間の経過によって現在が過去になってしまい、自己のリアリティを表すには時間を要しすぎると思われたからである。いま現在の自己の感覚と感性にすべてを委ね、即興的に制作おこなうことで、作品にダイレクトに自己の内面が表れるのではないかと考えた。

また、場というものを意識した。作品の展示場所が歴史ある日本家屋だったことで、そ

の重厚さに作品がのまれるのではないかという危機感が生じたからである。場における作品の在り方や、場と作品とのバランスを成立させるために、展示場所を見ること、感じることの重要性を実感した。今作の展示場所は、磨りガラス戸の前で、白い磨りガラスの質感と作品の質感が合っており、違和感のない展示となった。この展示を機に、作品をつくることだけではなく、意識して場をつくることの重要性を強く感じた。



図 1-4-6 : 《Tower 1》



図 1-4-7 : 《Tower 2》



図 1-4-8 : 《Tower 3》

## 第2章 いのりのかたちへ

### 第1節 いのりの受け皿

これまでの作品づくりは衝動的なものであった。作品はその時の自分自身を表すものとして存在した。そしてその衝動が落ち着き、作品をつくることと向き合ったとき、作品の表れと制作行為自体が自身にとって〔意味〕があると思われた。そこで私は自身の芸術観の原点とも言えるべきモーリス・ユトリロを知ること、その〔源流〕を把握しようと考えた。

この節は、千足伸行『UTRILLO』、井上輝夫 横江文憲 熊瀬川紀『ユトリロと古きよきパリ』、ジャン＝ポール・クレスベル 佐藤昌（訳）『ユトリロの生涯』、『ユトリロ展』（展覧会カタログ）中村隆夫監修を参照している。[註 15]

中学生時代のおよそ3年間、私は部活動で油絵に取り組んだ。特にモーリス・ユトリロの〔白の時代〕の模写に励んだ。紙面上ではあるが彼の絵に惹かれ、ユトリロは芸術に対して無知な自身が知る芸術家の一人となった。模写を通して初めて芸術というものを実感し、そして自覚して芸術に接するはじまりとなった。描かれた絵画と作者の心情や状況を推測し、その関係性の理解に努めた。

このとき私はなぜ彼の絵に固執したのか。それは無意識的に選択した絵画〔白の時代〕に注目することで、何らかの手がかりが得られるのではないだろうか。そこでモーリス・ユトリロの創作活動をひも解くことで、自身の創作の源について考察したい。彼は絵で何を表そうとしていたのか、また彼にとって絵を描く行為とは何であったのか。そのことは、自身が作品をつくり続ける意味と通じているように思われるからである。そして、自己に対して作品が存在する意味を示している。

モーリス・ユトリロは、フランスに生まれ、絵のモデルで画家である母のもと、アルコール依存症の治療の一貫として絵を学んだ。私生児という生い立ちや恋愛に奔放で不在の母ゆえ祖母に育てられ、虚弱で孤独な寂しい子供時代を過ごしたと伝えられている。

その孤独を埋め合わせるかのように、または現実から逃避するために、子供時代からアルコールに依存し、それは成人後も続いた。同世代の子供たちからいじめられ、成長後も酔っぱらいの絵描きとして周囲から暴力を受け、この時代で最も暴力を受けた画家という証言があることが、彼のその生きていくことの辛さとやりきれなさを物語っている。アル

コール依存、暴力、孤独、これらが酷いときに通称〔白の時代〕と呼ばれるユトリロ絵画の黄金期が訪れ、名作が次々と生まれた。日々、酒を飲むか絵を描くかのどちらかの生活で、絵を描きすぎる時期もあったそうである。

晩年は、裕福な女性と結婚し、自宅に教会を立てて毎日何時間も祈り捧げた。祈ったあとは苦悶し、のたうち回っていたそうである。この祈りの時間が青年期の絵を描く時間と同様の意味をなすのであろう。たとえ伴侶を得ても、孤独が埋まることはなかった。幼少期からの根深い苦悶は、絵を描くこと、すなわち祈りの行為でしか紛らわせなかった。

彼がそんな人生を歩んだとは知らずに私は模写していた。建造物の漆喰を表す白の美しさ、タウンスケープといわれる街並とその光景の人の気配のなさ、空の色、その光景の寂しさ、物悲しさに惹かれていたと思われる。パリの曇天下、教会などの建造物はその光景のなかで白く神々しく輝き、そこに人々が描かれていないさまはユトリロの孤独な状態を表し、まるで白い教会が孤独な彼の心の拠り所になっているようである。

『ユトリロ展』カタログでは翻訳者の鈴木紘一による《トルシ・アン・ヴァロワの教会、かわいい聖体拝受者》[註 16] (図 2-1-1) の作品解説で、つぎのように述べられている。

この白い教会はまぎれもなく、ユトリロが神に帰一融合したいという神秘主義を最も強く描き込んだものである。汚れのない白い色の簡素な形をした建物は道と塀に沿っており、左の鉄柵の向こうは墓地になっている。ユトリロは、大げさなところのまったくくないこの教会を壮麗なものに変えている。[註 17]

ユトリロは幼少の頃、漆喰のかけらで遊んでいたそうだ。漆喰は大人になっても彼にとってかけがえのないものであった。この漆喰について中村はこのように述べている。

パリの思い出に何かひとつを持っていかなければならないとしたら何にするかと質問したのに対し、ユトリロは迷うことなく「漆喰」と答えたのである。彼にとってこの漆喰は子供の頃からの唯一の心の通う友人のようなものであったのだろう。[註 18]

それを絵に描くことで、漆喰の白は自身の側に存在し続けた。

彼の制作手法で特質すべきなのは、彼はポストカードを見ながら風景画を描いていたところである。室内に籠もり、ポストカードを見て街並を模写する日々は、彼を一層

孤独にさせたであろう。おそらく構図は写真のままであり、よって写真家の視点による風景なのである。しかし、それでも絵からユトリロの独自性を感じるのは、色彩と触感、そこに漂う空気感によるものである。

白の表現では、その白さと質感を再現するために、白いものや砂を直接絵の具に混ぜ込んで描いている。ユトリロにとって、教会の白さなど建造物の白さは重要なもので、白色に対するこだわりが強かったことが理解できる。彼の絵はもの悲しい雰囲気は漂い、描かれているものは建物中心で殺風景な印象だが、だからこそ、白い建物はそのなかでひとときを存在を放ち、彼の心を癒すものであったのではないだろうか。

中村はつぎのように述べている。

モンマルトルを描いた彼の作品の中でも特に「白の時代」のものが素晴らしいと言われることから、この時期の彼の作品には魔法がある。それは外に出られない不自由さ、家においても相変わらず孤独であること、そして漆喰の持っている美しさ、幼児の頃からの様々な記憶が入り交じり、それをユトリロはマチエールとして表現しようとしたのである。[註 19]

この画家は視覚の記憶力と体験とが入り交じったものを語るマチエールを模索したのであり、これは現実に対する記憶の単なる再現ではないという意味において、想像力の産物以外のなにものでもないのである。[註 20]

また中村はユトリロ独特のマチエールをこのように言う。

私は彼のマチエールを、経験、記憶、孤独が混在した彼自身の魂の表白として捉える[註 21]

ユトリロは晩年、自宅の教会で、独りで毎日8時間ほど祈りを捧げていたそうである。それは、青年期に毎日アトリエに籠って絵を書き続けていた時間と同質なのではないだろうか。ユトリロにとって、絵を描くことは自己の救済の時であったのである。

私とユトリロとの共通点を見出すとすれば、幼少期の虚弱体質と孤独な創作活動である。私は幼少期、小児喘息を煩っており、室内で独り遊びを行っていた。そして現在も自ら進んで外出はあまりしない。

現在もなお、彼の絵にとっても惹かれるのは、自身の心情との共鳴によるものと推測する。

白い建物の存在に、とても癒される。パリの曇天も自身の育った北陸の空と似ているようで心地よい。静寂に包まれている光景が美しい。

幼少期から現在まで、自身にとって作品の制作が心の拠り所であることは確かで、だからこそ今日まで続けられているのである。制作することの意義、作品の在り方が彼と類似しているように思われる。彼の絵に私はシンパシーを感じとったのかもしれない。

ユトリロにとっての教会の存在または漆喰の存在を、私も制作している。それは、自身にとっていのりの受け皿〔壮麗な存在〕であり、心の拠り所〔お守り〕となるものである。＜ユトリロは、大げさなところのまったくないこの教会を壮麗なものに変えている。＞ように、私も磁器の美と光によって大きなサイズの作品をつくることで、壮麗な存在をつくり出そうと試みた。そして、それはユトリロの＜神に帰一融合したいという神秘主義＞のごとく、自身も自身の手によって自身のための、信仰対象をつくり出そうとした。その現れが、自作に光を必要としたのである。



図 2-1-1 : 《トルシ・アン・ヴァロワの教会、かわいい聖体拝受者》



## 第2節 いのりの行為

これまで作品は自身を表す鏡のようなものであった。そして自己の表出であった作品は、自身と対峙するものへ、自己から独立した新たな存在となる。自己と作品には関係性が生じ、それは対等ではなく、自身が依存するような存在であった。その役割から、作品と光が密接に結びつき、自作に光を取り入れることの自覚と意味が明確となる。これまでは薄白の磁板による光の透過性を意識しながらも、どちらかと言えば、その脆弱な物質の存在感の危うさを表していた。しかし、このときから私は神秘性や求心力を求め、意識的に光を自作に取り込んでいくようになった。光と磁土による作品である。作品は〔ひかり〕の受け皿となり、そして〔ひかり〕をおびる。

そこで、自己と作品と光の関係性をふまえながら、作品の有り様について考察していきたい。

私は、静かでおだやかな光の象徴として、降り積もる雪や千羽鶴をイメージした《Grace》(図 2-2-1)を制作した。ひっそりと確かに存在する祈りの集積物である。静寂につつまれ、自己がなだめられるような対峙物を必要とした。それはしんと降り積もる雪のような静かな存在である。一羽一羽折り鶴を折るように一つ一つ作品のピースをつくる。制作過程も時間もその蓄積である作品も、すべて祈りを捧げる行為である。作品は自身がつくり出した自己のための信仰の対象物である。

そしてつぎに、圧倒的なエネルギーが得られるようなものの象徴として太陽をモチーフとした《Shine》(図 2-2-2)を制作した。太陽が輝き降り注ぐように、自己に降り注ぐ強力なひかりの象徴を出現させようと試みた。ここで磁器の光の透過性とその美、陽光の崇高性や神秘性のイメージを作品に表した。作品の光によって、私は力を得ようとした。

これら2作品の長期間に及ぶ磁板の制作は、非常に過酷なものであった。圧倒的な世界観をつくり出すために、ある程度のボリュームやインパクトが必要であると思われた。

ここでなぜ光の象徴として千羽鶴、太陽をイメージしたのかというと、自身の中で〔光〕と〔祈り〕、〔力〕が結びついたからである。つまりこれらは関係性があり、その表れを私はかたちづくっているのである。

そして、作品、制作時間、制作所作、すべては私のいのりの行為なのである。

## 《Grace》

制作年：2005年

サイズ：H160D100W100 (cm)

素材：ニューボーン、テグス、アルミフレーム

焼成：1250℃

学部4年時、前期制作である。

一つ一つのピースをつくりそれらを構成し、立体物をつくりあげた。それは祈りの集積物のような存在で、自身がそれと対峙することで自己を安定させるシンボルである。

千羽鶴と雪や氷柱のイメージが醸し出す静謐と無垢な美、精神性を作品にこめた。時間の集積と静寂を作品で表した。

制作方法は、書道半紙に磁器の泥漿を塗り、それを即興で丸め乾燥後、高温焼成する。すると半紙の部分は燃え、薄い皮膜のような磁器の部分のみ残る。その中心に穴をあけ、針にテグスを通したもので磁器のピースにテグスを通し、上から吊るした。

泥漿の濃度や丸めた痕跡によって、様々なテクスチャーが表れた。祈りの集積として、その優しいやわらかな材質感や印象は適切であったと考える。



図 2-2-1 : 《Grace》

## 《Shine》

制作年：2005年

サイズ：H90D90W40 (cm)

素材：ニューボーン、アクリル板

焼成：1250℃

学部4年時、卒業制作である。

太陽のひかりをモチーフとし、自身に力を与えるような圧倒的な存在感を作品に投影させたいと考えた。また作品を設置により空間を作品の世界観に変えるという考えを抱いた。作品の発する世界観や作品がもつ力が、場の空気を変えるイメージである。

制作過程は、磁板を約500枚制作し、ドーナツ型に加工したアクリル板2枚用意し、磁板を立てて接着する。すべて接着後2枚のアクリル板を立てて裏面を合わせ、中心をアクリル性ネジで4カ所止め、接合して1つのものにする。支持体の使用は初の試みであった。逆光で作品を見せることで、太陽のようにひかりを放っているイメージを表した。

大きなサイズの作品の制作によって、限定されたサイズの世界観に自己がとらわれることを防ぐ機会となった。また支持体無しで成立する作品を制作したいという思いがわいた。



図 2-2-2 : 《Shine》

### 第3章 ものの光景／場の光景

自己の対峙物を制作した後、作品の有り様が新たに变化した。それは自己と作品との距離感が関係する。制作初期から現在にかけて、自己と作品との距離は徐々に離れているのである。制作初期、作品は〔自己〕であった。そして〔相手〕となり、関係性がさらに客観的な対象〔もの〕になった。ここで作品づくりにおける一つの転換期をむかえたのである。現在の作品につながる〔様式〕が確立したのであった。

それは自身の原点とも言えるべき絵画経験の、その制作姿勢が蘇ったゆえではないかと考えられる。以前、モーリス・ユトリロの風景画を模写していた。それは作者の心象風景を表したような、その光景に惹かれたことによる。自身の身近な風景と心情が混ざり合い新たな光景を生んでいるような、どこか懐かしさや寂しさ、孤独を感じる作品である。私はこれまで作品にさまざまな役割を求めていたが、時間の経過とともに自己の内面も落ち着き、自己の心象風景を表したいと考えた。作品による光景をつくるのである。それは観賞者と作品との間に一定の距離が保たれ、まるで絵画を〔眺めている〕感覚になるものである。作品の周辺の空間も含めて一つの画というイメージである。

#### 第1節 ものの光景

まず、ものによる光景づくりを行った。これまでの作品づくりと何が異なるのかというと、それは私の意識の違いである。作品を配置するのではなく、作品を画として捉えるという意識である。作品の観賞において〔眺める〕という姿勢であり、技巧や作品のディテールを凝視するものではない。

《Scene》(図 3-1-1) は、茫洋とした場に骨が佇む光景をイメージした。骨のある風景、場づくりを試みた。一見、白い塊が立っている様子であるが、自身の作品の在り方に対する意識が、大きく変わるきっかけとなった作品である。

《Wing》(図 3-1-2) は、羽がはえた骨を想像して制作した。化石を掘り起こした場をイメージして展示した。今作も同様、骨のある風景、場づくりである。これらの作品は、光景づくりという新たな取り組みにおいて実験的な作品となった。

## 《Scene》

制作年：2006年

サイズ：H15D1.5W2.5 (cm)

素材：ニューボーン、針金

焼成：1230℃

修士課程1年時、前期制作の4点のうちの1点である。

ものが佇んでいる光景づくりを試みた。それは体感するものではなく、まるで風景画や写真を見るように一定の距離から眺めるものである。茫洋としたなかに骨が佇んでいる光景をイメージした。使用している磁土が牛の骨の成分を混ぜた磁土ボーンチャイナに似せた調合の土であることから、以前から骨を扱っているような意識をもっていた。光景づくりというコンセプトは、これまでの制作にはみられないものである。しかし絵画経験において、白いものが佇んでいる光景の絵画を好んでいたため、表現における源泉は同根であると思われる。

制作方法は、磁板をつくる際に生じる土の厚みをあえて強調し、薄い磁板の部分を取りのぞき厚みの部分を残す。その中心に穴を空け、高温焼成し、それを2枚合わせ1つの立体にする。そして穴に針金を通し、展示台に立てて針金を固定した。

今後の制作においても光景づくりは重要なキーワードとなり、今作は現在の作品の〔様式〕を確立する作品となった。

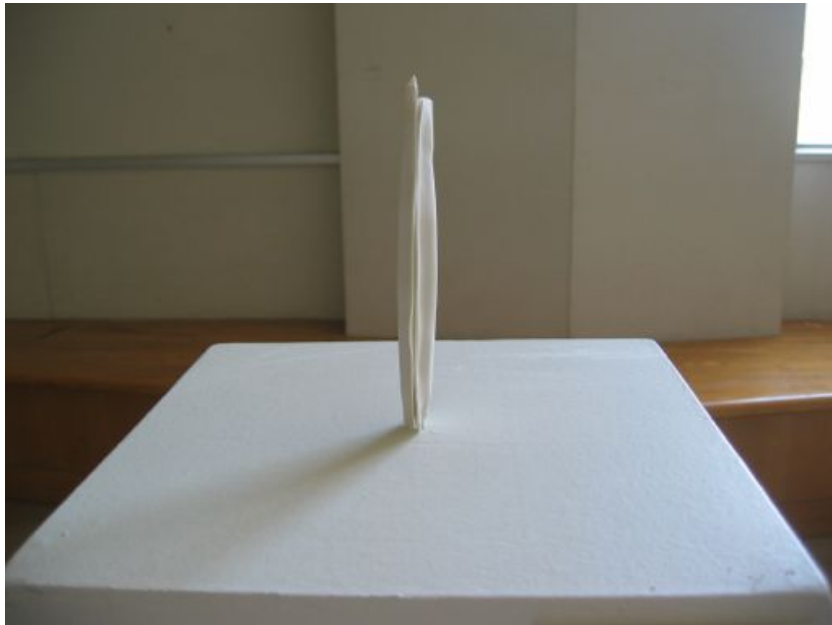


図 3-1-1 : 《Scene》

## 《Wing》

制作年：2006年

サイズ：H3D180W30 (cm)

素材：ニューボーン、針金

焼成：1230℃

修士課程1年時、前期制作の4点のうちの1点である。

《Scene》(図 3-1-1) に引き続き、ものによる光景づくりに取り組んだ。骨から羽のようなものが出ているイメージである。化石のようなものが横たわっておかれている状況を表した。

塊の磁土をのぼし磁板をつくる際、あえて中央部分に土を寄せて厚みをもたせることで、形態をつくり出した。磁板と作品《Scene》(図 3-1-1) を混合させたような造形である。厚みのある中央部分に穴をあけ磁板同士に針金を通してつなげ、1つの立体を制作した。針金によって可変する。

これまでのようにパーツを構築するのではなく、並列に組み合わせた作品は自身にとって新鮮であったが、ここで改めて自身にとって構築する行為がいかに重要であることか実感した。

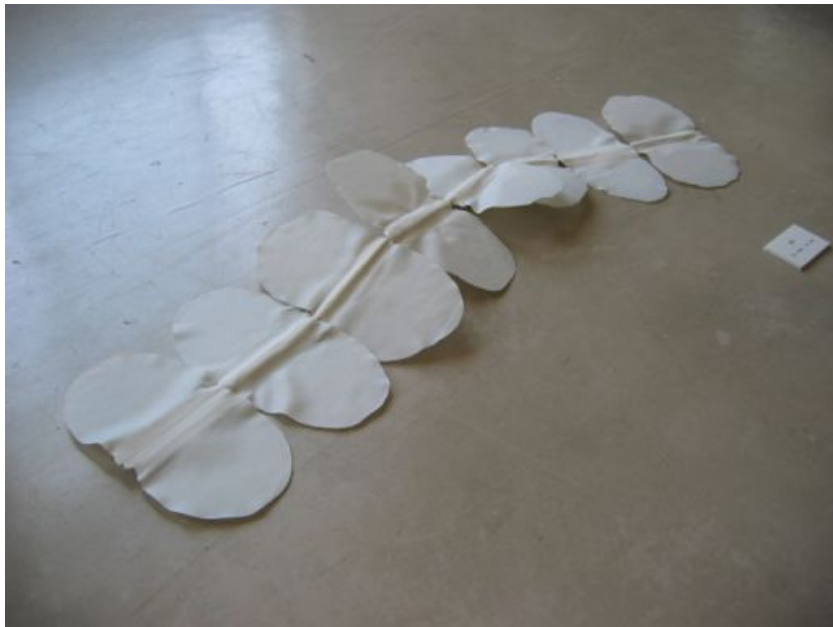


図 3-1-2 : 《Wing》

## 第2節 場の光景

つぎに場面をイメージした光景づくりに取り組んだ。それはものがある場ではなく、場をもので表したものである。

《Creation》(図 3-2-1)は、風景の一部を切り取った様子の再現である。その光景の一端から、その世界観を鑑賞者に想像してほしいと考えた。今作は焼成したピース一つ一つを土台に差し込んで自立させ、全体を通して一つの場を成立させた。

《Repeat》(図 3-2-2)は、作品を展示会場の床面に直接配置した。会場全体を一つの場と捉え、作品全体に観る枠を設けず、広がりをもたせようと試みた。それは、これら九点の作品個々が単独で自立しているのではなく、互いに関連し合っているからである。もし展示台や土台を設けた場合、その関係性が損なわれる可能性があるからだ。全体として一つの意味を見出そうと考えた。

これらの作品づくりを通して、一つの結論が出た。作品を個として成立させたいということである。元来ものづくりが好きであるから、やはり作品をつくりこみ、個としての作品を提示したい。そのうえで光景づくりを行いたい。作品を床面に設置し、会場全体を風景とするのではなく、展示台によって作品の存在を強調しながらも、空間全体として調和のとれた場づくりを心がけたいと考えた。

そして、私が理想とするその光景とは、際限なく続いていく様である。この「続いていく」という感覚は、私にしか感じとれないものかもしれない。しかし、自身にとってそのような場をつくりあげていきたい。

## 《Creation》

制作年：2006年

サイズ：H45D45W40 (cm)

素材：ニューボーン、オアシス、紙紐、アルミナ

焼成：1230℃

修士課程1年時、前期制作の4点のうちの1点である。

場による光景づくりに取り組んだ。植物のような骨のようなものが生えている光景である。今作も磁土から骨のイメージに結びついている。

真っ白な森のなかで生えているイメージである。今作は、その光景のイメージの一部を再現したものである。ここで思い描いた真っ白な森という光景が、今後の作品づくりや場づくりに関連する。一貫して静謐な光景をつくりたいと考えている。

今作は、弾力のある紙紐を泥漿に浸し、乾燥後に焼成、華道で使用するオアシスに一本一本差し込んでいる。オアシスは《Crowed》(図1-4-3)で一度使用している。オアシスを白く着色し、磁器の棒の差し込み上からアルミナを振りかけた。磁器の棒は中空であるため、自然光に当たったときにその部分が透け、神秘的な様子をみせた。

今作において、光景づくりとは自身の心象風景を作品で表すことであり、それは森のような場であるという確信が得られた。自作の構成による、場づくりとその世界観の創出、その実現が自身にとっての創作であるということを考察しはじめたのである。



図 3-2-1 : 《Creation》



## 《Repeat》

制作年：2006年

サイズ：H6D180W180 (cm)

素材：ニューボーン、書道半紙

焼成：1230℃

修士課程1年時、前期制作の4点のうちの1点である。

今作も場による光景をつくり出そうと試みた。タイトルは繰り返しという意味で、創成から滅びまでが循環し繰り返すというイメージで制作した。

制作方法は、水分の濃度の異なる泥漿を9種類用意し、書道半紙1枚1枚に泥漿をぬり、丸める。あらかじめ陶器製の四角形の型を用意し、その丸めたものを敷きつめる。それを9種類つくる。高温焼成するとそれらは収縮する。泥漿の濃度と書道半紙のテクスチャーによって、さまざまな磁器の表情が表れる。それらをかたちが明確に残っているものから順に配置し、形態が徐々に崩れ、創成するさまを表した。始まりも終わりもない、繰り返すさまである。

泥漿による新たな表情をみることができた。まるで焼成した骨のようである。この制作方法は《Grace》(図2-2-1)でも行われている。



図 3-2-2 : 《Repeat》

## 第4章 リズムの視覚化

作品は、自己の求めに応じた表れとして、自己の心境の変化とともに姿形を変えてきた。

キーワード〔続いていく〕ことは、作品のイメージの源泉となる。そしてそのイメージの実現にあたり、それを表すいくつかの要素が挙げられた。

まずはリズムである。私は一定のリズムを刻んでいるものや音を非常に好んでいる。制作時は一定のリズムの音楽をしばしば聴く。それから軽さ、安定感、安心感が得られるからである。そしてさらに、混沌や曖昧を連想した。

混沌とは、何かが無意味なようなイメージをもつが、そこには運動、リズムが感じられる。無秩序ではなく、秩序の運動として捉えている。

曖昧とは、はっきりしていないもの、つまり続く可能性を感じさせるものである。それは曖昧という存在自体があやふやなものであるから、そもそも続くことも終わることもないのであるが、続いていくという未知の可能性をふくんだものとして思い浮かんだ。

続いていくというイメージから、連続性、リズム、混沌、曖昧さというキーワードがあげられた。これらを、光が透過した磁板の動き、すなわちひかりのリズムによって表すことを試みた。遠くまで続いている景色を連想させる光景づくりである。

### 第1節 混沌と曖昧

自身の内面が追い込まれた状態に陥ると、その不安は制作衝動となり、その心の吐露として作品が出来上がる。《Chaos》(図 4-1-1)は、制作衝動が作品づくりの原動力となり、その不安が露呈した作品である。曲線をえがいた磁板を壁面にしきつめ、渦巻いている雲のようなイメージ、または心のなかに蠢いているもの、それが現れては消える曖昧さと混沌した様子を、動きやリズムで作品に表そうと試みた。動きのイメージを動かないもので表すこと、そして動きのイメージによって曖昧さを表すことは可能であったのか。

《Virtual》(図 4-1-2)はオーロラをモチーフとし、磁板の不規則な重なりにより光の透過性をまばらにし、ゆらぎや刹那を表した。磁板の不規則な重なりが光を受けることで、曖昧なひかりの表れをかたちを表した。そしてそれらから〔永遠性〕を得ることを試みた。

## 《Chaos》

制作年：2006年

サイズ：H90D400W10 (cm)

素材：ニューボーン、テープ

焼成：1230℃

修士課程1年時、前期制作である。

不安や悩みで混沌と渦巻いた自己の内面を表した。雲や波のような、姿が明確ではないものを具現化した。壁面の上部に作品を配置したのは、雲のイメージと、空間を自己の頭の中と想定しモヤモヤとしたものが上部にあるというイメージからである。

初期作品のような制作衝動に駆られたのは、それだけ自身が追い込まれた状況にあったからである。つまり心の爆発である。私の制作動機の根底には〔不安感〕がある。不安が募れば募るほど追いつめられれば追いつめられるほど、それが作品制作の原動力となり、心の爆発となって作品が表れるのである。それはまた、現実を生きているうえでの〔自身のリアリティーの表出〕である。

薄く延ばした磁板を乾燥前にリボン状にカットし、曲げて様々な形状をつくる。焼成後、壁面にテープで磁板を重ねながら貼付けていく。リボン状磁板の形状や大きさを確認し、全体的なバランスを見ながら即興的に貼付けた。



図 4-1-1 : 《Chaos》

## 《Virtual》

制作年：2008年

サイズ：H50D210W15 (cm)

素材：ニューボーン

焼成：1230℃

修士課程2年時、修了制作である。

オーロラをモチーフとしている。見え隠れし捉えきれない幻想的な〔ひかり〕を作品化した。磁器の光の透過性によって存在の曖昧さを表した。

創造行為は、作品〔創造〕と制作〔現実〕が混在しているような不思議な感覚がある。そして、すべて嘘なのか、思いよなものかという、自己や現実世界に対して〔懐疑〕を抱いている。そのような思いからタイトルを決定した。

大きなサイズの磁板は少しの衝撃で破損しやすく、また一定のクオリティを維持し大量に制作することは困難を極めた。磁板をおよそ15枚ずつ構成し、その磁板同士の間隔をランダムにする。15枚1パーツを光の透過性のバランスを見ながら配置し全体を形成した。

設置面の少なさという物質的な危うさが、存在の強さをより強調した。つまり物質的な危うさの印象が強まれば強まるほど、反比例して視覚的に存在の強さが増す。物質的弱さと存在感の強さ、素材の美のバランスの見極めが重要である。



図 4-1-2 : 《Virtual》

## 第2節 連続と永遠

〔永遠性〕というキーワードから、そのイメージを〔連続性〕によって具現化しようと試みた。

《Shine》(図 2-2-2)は、陽光を具現化した一定の連続性をもつ形態である。放射光のイメージで磁板の大きさは揃えていない。今期は、磁板の形態をあえて揃え構成している。

《Core》(図 4-2-1)は、磁板の大きさを揃え、全体的な形態のフォルムを明確にすることで磁板と磁板の間隔つまり磁板の連続性に変化をつけ、続いていくさまを表した。《Core》シリーズのきっかけとなった作品である。

《Continue》(図 4-2-2)は、磁板の形状も構成する間隔も均一である。連続性というキーワードをより強調するために、シンプルな形状、構造の造形を試みた。展示台を使用し、一定の距離感を保って画として作品を観ることで、永遠性とのつながりをうむと考えた。しかし実際に展示をすると、逆光の美が強調され、個としての存在が強く主張された。

作品そのものの存在感の強度は、光景に大きく関わっているように思われた。強い光が加わり作品の個としての主張が強くなると、それは光景の一部にはなりえないのではないか。場と作品が調和するということは、個として作品が主張しすぎることなく、作品が違和感なくその場に存在することでありそれが光景になると、今作を通して実感した。

永遠性は、現在の自身の作品づくりの根底に内在する。自身がなぜ、永遠性に強く惹かれるのかは明確ではない。しかし世の中のものすべてが儂いということ強く意識しているからこそ、決して手の届かない永遠性に憧れを抱くのかもしれない。そのことは、物質ではない光でも言えることであり、私は自作に光を取り入れることで、その永遠性を獲得しようとしているのかもしれない。永遠性という終わりのないものは、自身の不安感を払拭する、未来への安心感や望みにつながる不変的な希望のように思われる。

## 《Core》

制作年：2007年

サイズ：H8D20W8 (cm)

素材：ニューボーン

焼成：1230℃

修士課程2年時、後期制作である。

比較的大きなサイズの作品の制作を想定していたときに、そのマケットを紙製ではなく、磁土で制作しようと思いついた。そして次第に、この手のひらにのるサイズ感と表情の豊かさに惹かれ、そこでその印象のままに作品化することを決めた。

核や内蔵の部位を連想し《Core》とした。何かを構成するものの一つ、全体のうちの重要なパーツの一つという意味である。一見弱々しく密やかで、しかし強靱なものである。

2、3cmほどのピースを螺旋状に構成した。繊細で緻密な作業によって、そのサイズによる制作の困難さがあることを実感した。あえてサイズを限定し、そのうえで形態を模索することで造形の展開と可能性が広がると感じ、しばしばこの作品スタイルを継続することで薄白の磁板による新たな造形表現を探ることを決めた。

また、作品のサイズと存在感の関係性について考えるきっかけとなった。これまでは、自身を圧倒するような存在として必然的に大きなサイズが好ましいと考えていたが、小さなサイズでも同質の存在感や世界観を提示できるのではないかと思われた。しかし小さなサイズは、愛でる対象でありまた可愛らしい印象であり、サイズ感によって存在の印象が限定的となるとも思われた。



図 4-2-1 : 《Core》

## 《Continue》

制作年：2008年

サイズ：H45D45W5 (cm)

素材：ニューボーン

焼成：1230℃

修士課程2年時、後期制作である。

今作は具体的なモチーフはない。《Virtual》(図4-1-2)を制作後、逆光の美と永遠性に焦点をあて、その要素を強調した作品の制作を試みた。そこで連続性を強調するために、磁板の形状や間隔を均一に構成し、極力無駄な要素を削ぎ落とし螺旋構造にすることで「続いていく」というイメージを具現化した。

実験から、磁板同士を重ねて高温焼成するとガラス成分が解け密着し接合することを把握したため、一度高温焼成した磁板を数枚重ねて再び高温焼成し、一つのユニットを制作した。そのユニットを重ね、ユニット同士を接着剤で固定した。平らな構造から、力の加わり方によって非常に脆い作品である。

磁器の光の透過性の美を非常に効果的に表せた作品である。そしてそれは作品の存在感に大きく結びついた。



図4-2-2：《Continue》

## 第5章 自然現象の再現

作品の有り様は、制作プロセスによって左右される。それは、制作プロセスが作品の構造をうみ、その構造が作品の表層を形成するからである。つまり制作プロセスが変化すると、作品の有り様や意味が別物となる。

〔自己のリアリティーの構築〕というこれまでの制作プロセスとは異なり、技法と自然現象の関係性から作品の着想を得た。それは新たな技法によって生じた素材の印象から自然現象を想起し、素材の特色を生かし自然現象の再現を行ったものである。自身の場合、制作環境は作品の様相に関係している。とくに冬期の天候悪化による行動の制限は、身近な自然美に着目しやすい状況をうむ。日々、自身が〔眺めている風景〕を作品化した。

新たな制作方法や手順を取り入れることで、その素材のもつ質感から作品のイメージがふくらんだ。また通常ならば切り捨てていた部分を取りあげ、拡大し作品にむすびつけることや、磁板にさらに手を加えて表情をつくり出すことも新たに試みた。

これまでと同様の素材でも、技法の違いによりさまざまな表情が表れた。このことから、作品をつくる以前に私は、素材の性質から作品の構造や在り方を決定していると気付いた。また今期の制作を通して、技法や素材が先行し後発的にイメージが付随した制作プロセスは、自身には無意味であると実感した。それは作品とは自己のリアリティーの表出であり、素材の存在感とそれをつくり出す技術は、それを実現するための方法であるからだ。

《Supersonic》(図 5-1-1) は、磁板の質感と配置によって自然現象を表した。磁板づくりに泥粧を用いたことで軽い質感がうまれた。その質感から風のような印象を抱き、天井から吊り下げ展示することでそのイメージを表した。

《Blade》(図 5-1-2)、《Blur》(図 5-1-3) は、雪景色がモチーフである。無造作な磁板の縁の形状と素朴な雪の様相が重なり、素材の質感と自然現象のイメージとがむすびついた作品である。

《Ivy》(図 5-1-4) は、蔦をモチーフとしている。磁板をバーナーであぶったところ、有機的なかたちにひびが入り割れた。その無作為なかたちを活かし、外壁に蔦がはっているイメージで制作した。無作為な形状であるからこそ、容易に自然物の印象と結びついた。

これらの作品はいずれも、素材の材質感と自然物のイメージが結びついている。つまり、コンセプトより素材感を先行した制作方法である。このようなプロセスでの制作は初めての試みであり、制作段階では自己の制作感覚が狂ったような感覚になった。コンセプトと素材が一体のものとして制作を進めることが、自身の制作スタイルであることを再認識した。



## 《Supersonic》

制作年：2009年

サイズ：H50D200W50 (cm)

素材：ニューボーン、紙、テグス

焼成：1230℃

博士後期課程1年時、後期制作である。

風や光の波動、音、リズム、スピード、動きの具現化を試みた。

カッティングしたキッチンペーパーに磁土の泥漿を染み込ませ、高温焼成し、ピースを構成した。焼成すると紙の質感が残り、表面はざらざらとした風合いとなった。また紙を数枚重ね焼成したことで、断面はミルフィーユ状になり、硬質ではあるがサクサクとし質感は軽い。この方法では磁板とは言い切れない。磁板のなかに構造が生まれたからである。

構成したパーツを順に天井からテグスで配置した。この展示形態は《Grace》(図 2-2-1)でも取り組んでいる。双方、紙に泥漿を塗り焼成した作品であることから、作業工程と素材感のもつ軽やかなイメージは、展示方法と結びついていることに気付いた。窓から差し込む光線と交わり、窓辺に近いパーツほど光に溶けていくイメージである。

動きを作品にこめたが、《Light》(図 1-4-4)で影や闇を表すために黒い陶土を用いたことと同様に、動きを表すために動いている場面にする必要もないのではないかと感じた。



図 5-1-1 : 《Supersonic》

《Supersonic》(図 5-1-1) の制作プロセスはつぎの通りである。



①



②



③



④



⑤



⑥

- ① 吸水性の高いキッチンペーパーを板状の形に切る。
- ② 紙に濃度を調節した泥粧を刷毛で塗る。泥粧が乾かないうちに6回それらを塗り重ねる。焼成後、層がめくれ上がることを防ぐため、ゴムベラで凹凸やしわを延ばし厚みや表面を均一にする。
- ③ 乾燥後、スポンジで縁を整え高温焼成する。層の枚数によって光の透過量が変化する。実験の結果、6枚という枚数が素材感や強度的に適切であると判断した。
- ④ 焼成すると紙が燃え、1つの磁板あたり6枚の薄い層をなし、まるでパイ生地のような構造になる。紙は燃えてなくなるが灰がわずかに燃え残り、まばらに層の間に点在している。この灰が光を透過させたとき、新たな光の表情を生み出す。
- ⑤ ⑥ 焼成した磁板を螺旋状に構成し、接着剤で固定する。そのパーツを15点つくり、テグスによって天井から吊るして配置する。

## 《Blade》

制作年：2009年

サイズ：H6D56W1.5 (cm)

素材：ニューボーン

焼成：1230℃

博士後期課程2年時、後期制作である。

窓辺に降り固まった雪と磁板のイメージがむすびつき作品化を試みた。固まりながら溶け逆光で透けている雪の姿が非常に美しく、その光景を作品として再現し、自然の美を作品に投影したいと考えた。雪や氷の固く鋭いイメージと剣のような形状からタイトルをつけた。

磁土をのばした際、磁板の縁の部分は無造作なかたちとなる。そのかたちは焼成すると、まるで雪や氷のような質感や形状となる。その磁板一枚一枚を形状のバランスを確認しながら重ね、一つの立体物にした。かたちの不規則な磁板の縁のレイヤーが逆光で透過することで、まるで氷が徐々に溶けていくような印象を表した。

比較的長さのある磁板の制作は容易ではなく、焼成前に制作や運搬で幾度も破損した。また無意識的に形成した輪郭とはいえ、その中でも輪郭を選び構成する作業も注意深く行った。

氷の結晶のような硬質で冷ややかな質感の印象づくりを心がけた。鋭さと溶けかけている柔らかさ、双方の要素を表すこと意識し磁板の輪郭や見せ方を決定した。



図 5-1-2 : 《Blade》

## 《Blur》

制作年：2010年

サイズ：H30D100W5 (cm)

素材：ニューボーン、アクリル板

焼成：1230℃

博士後期課程2年時、後期制作である。

比較的降雪の多い地域にいることから必然的に冬期は室内に籠もりがちとなり、窓外の雪景色を見る機会が増える。冬期は自然現象や光に着想を得やすい制作環境におかれる。

《Blade》(図 5-1-2) に引き続き、雪の降りしきるなか作品のイメージを考えていたことで、雪から作品の着想を得た。作品の自立も引き続きアクリル板を支持体に用い、敢えて作品の高さを揃えることで磁板の縁のテクスチャーを引き立たせることを試みた。アクリル板の支持体は《Shine》(図 2-2-2) でも用いているが、アクリル板が視界に入り目につくことなどから、より注意深く作品の一部とすることを考えなければならなかったと反省した。磁器とアクリルの相性、素材同士の存在感のバランスが一致していないように思われる。素材同士の強度のバランス、相性の重要性を今作にて改めて認識した。

逆光の場所に配置することで、冬の弱い光に透ける雪のイメージを表した。静けさのなかでひっそりと存在している様子、光景を作品にこめた。



図 5-1-3 : 《Blur》

## 《Ivy》

制作年：2010年

サイズ：H17D17W4 (cm)

素材：ニューボーン、アクリル板

焼成：1230℃

博士後期過程2年時、後期制作である。

ゼロから何かを生み出すというこれまでのプロセスとは異なり、有機的な形状の磁板を用い、実験的に制作を試みた。

磁板は高温に弱く、高温で形状が変形することを知ったうえで、より高い温度の場合の磁板の変化を実験した。磁板を市販のガスバーナーでしばらくあぶったところ、有機的なかたちに徐々に亀裂が入り、音をたてて割れながら方々にかけて飛び散っていった。手で薄く延ばしているからこそ、手の痕跡、延ばしムラが有機的なかたちに結びついていると考えられる。その有機的な形状は、まるで植物の葉や花卉のようである。そのピースをアクリル板に即興的にグルーガンで一つ一つ重ねて張り合わせ、一つの光景の一部を切り取ったような壁面作品を制作した。即興的な磁板の構成は、《Tower》シリーズ(図1-4-6)、(図1-4-7)、(図1-4-8)でも行っている。

初めて壁面作品を制作したが、これまでの作品と在り方が異なるため、作品づくりは困難であった。壁面という制限のなかで、自身の造形観の反映や作品として成立を十分に検討し作品化しなければならない。



図 5-1-4 : 《Ivy》

《Ivy》(図 5-1-4) 制作プロセスはつぎの通りである。



①



②



③



④



⑤

- ① 磁板をガスバーナーによって約 1500 度であぶる。ほどなくして高い音をたてて徐々に割れはじめる。
- ② さらに数分あぶるにつれ、より細かく有機的な形状に亀裂がはしりはじめる。
- ③ なかには弾け飛ぶかけらも見られる。1 枚の磁板は徐々にかけらとなっていく。
- ④ 有機的なかけらを選別する。直線的なかけらは除ける。
- ⑤ かけらの形体の輪郭が損なわれないよう、バランスをみながら、接着剤で構成し作品化した。

## 第6章 画の構成／場の構築

コンペティション出品や個展開催により作品を社会に公開する機会を得たことで、これまでのような〔作品と私〕の緊密な関係性は終わりを告げた。そして作品の完成では完結しない、〔私と社会〕との関わり、また自作の在り方に対して初めて意識させられた。作品で新たな場を構築し提示する、その世界観の可能性への挑戦と幸福を強く感じた。

社会において、自作の世界観を表明することは自身にとって困難なことである。それは長らくの間、自身の創作がものづくりに深く集中していたことによる。それゆえ空間の把握や見せ方の意識はもちあわせていなかった。よってこれらの感覚を展覧会の鑑賞や発表経験を通して会得し、作品を活かす独自の見せ方を構築していかなければならない。

発表活動を通して、自作の見せ方、独自の作品世界の構築の試行錯誤を行ってきた。その取り組みについて順を追って述べていきたい。

### 第1節 作品の構成

#### 1. 作品の配置

手のひらサイズの小型作品の制作を始めてから、発表の機会を得たことで、一層作品の見せ方について意識せざるを得なかった。制作当初の展示プロセスは、制作に意識を集中させていたことから、完成した作品の形態によって配列順を決定し、全体の構成は最終的に判断するものであった。

《Core 2008》(図 6-1-1) は、作品9点で1つの作品群とし、作品相互のバランスを考慮しながら配置した。ここで組作品という様式が成立した。作品を置くのではなく、作品間の関係性や配置のバランスを意識している。

《Field 2008》(図 6-1-2) は、自作のみの展示空間という初の試みである。会場は国外であり、作品の輸送問題やさまざまな制限によって苦心した。手軽に持ち運べる軽量のアクリル台をつくり、その上に作品を配列した。

《Field 2009》(図 6-1-3) は、作品を見せたい目線の高さ、上面の余白の大きさの展示台を制作し均等に配列することで、静謐で神秘的な世界観の表出に取り組んだ。作品の下にガラス板をひき、作品の陰翳を強調し、その雰囲気をも助長させようと試みた。

《Core 2009》(図 6-1-4) は、コンペティション出品作である。作品を惑星のイメージで構成した。直に作品を配置することで、作品が空間に浮いているような印象を表した。場をイメージし構成した初の作品である。

## 《Core 2008》

第8回国際陶磁器展美濃 入選作品

修士課程2年時、後期制作である。

初めて作品を世に出し、社会にさらされることについて考えるきっかけとなった。

複数で作品を見せる際、1点1点の細部が明確に見えながら、全体を見たときに個々の作品を比較することで楽しむことができる配列を考えた。台を正方形型に並べ、作品9点で1組の作品とした。類似した形態の作品を並べないことなど、作品同士の関連性と全体の形態バランスに考慮し配置した。

台は、さまざまな素材のものを合わせ作品に適したものを探した。黒いサテンの布や黒く塗った木材の板では、黒い生地に作品の白さが非常に映え、特にサテンの生地は白さがより際立って見えた。それは磁器本来の白さとは別の、目の錯覚によるものであるとも感じられた。そして作品の陰翳や作品からおちる影は黒色に吸収され、黒色に白い作品がうもれ立体感が感じられなかった。乳白色の亚克力板は、素材本来の白さを際立たせ、額縁のような役割を果たした。余白によって作品がより際立った印象である。作品の静謐な雰囲気強調し、また作品1点1点のテリトリーを示したようであった。白い作品に白い台はその作品の空気感を助長し、理想に近い作品の在り方を表した。そこで台に乳白色の亚克力板を使用することに決定した。

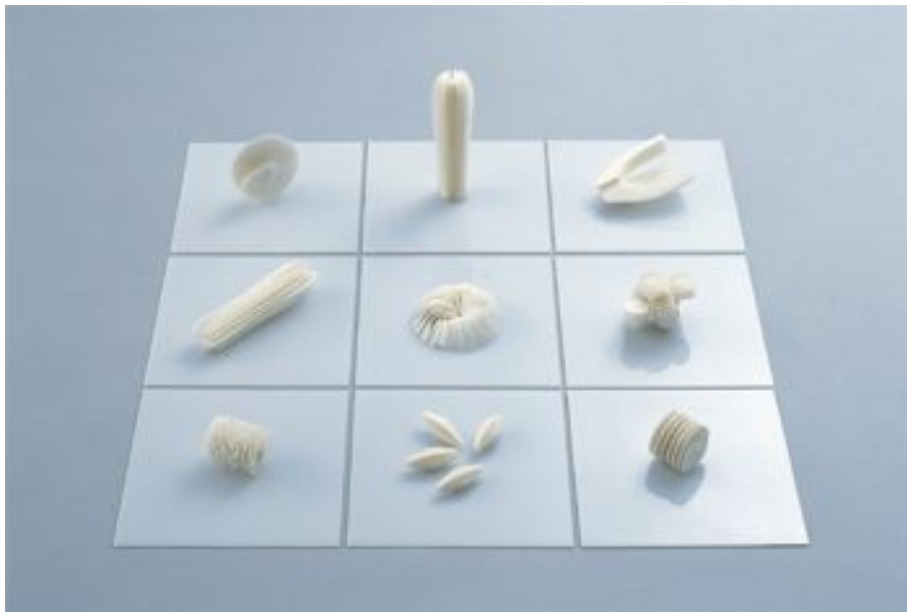


図 6-1-1 : 《Core 2008》



## 《Field 2008》

個展 TONG-IN Gallery 韓国／ソウル 2008年

博士後期課程1年時、前期制作である。

国外で初個展を行った。言語が異なるため、非常に過酷な展示となった。

最も難題であったのが作品の展示方法である。ギャラリーの既存の展示台は、黒く大きく重厚な展示台で自作とは合わない。そこでアクリル製の板状のものを現地の壁に固定する案が浮上した。真っ白なギャラリー空間に乳白色のアクリル台は馴染み、また重ねて輸送することで荷物としてかさばらないと考え決定した。プラスチックパイプのパーツを現地で簡単に組み立てることが可能な状態に加工し、中央に配置した。また破損の可能性を考慮し展示点数以上の作品を輸送した。綿を入れたプラスチックケースに作品をつめ、段ボール箱を二重または三重で重ねて梱包した。

展示会場や作品、台のマケットを制作し、そこから展示点数や展示台数の必要点数を割り出した。会場の展示構成は、会場の広さに対して心地よい配置になるよう意識した。

制限を伴う環境下での作品展示という難題に直面し、可能な範囲で最善をつくそうと取り組んだことは非常に良い経験となった。どのような環境下においても、作品をより良く見せる工夫をしなければならない。自身にとって大きな糧となる機会であった。



図 6-1-2 : 《Field 2008》

## 《Field 2009》

個展 INAX ガレリアセラミカ 東京／京橋 2009年

博士後期課程2年時、後期制作である。

国内での初個展である。会場と作品、展示台のマケットをつくり、その空間の広さに合った必要作品数と展示台数を割り出し、そして作品の選定、配置を決定した。

展示では照明配置に最も労力を費やした。自作は光源によって見え方が大きく左右されるため、慎重に光源づくりを行わなければならない。照明レールの配置は作品の展示配置に関わり、つまりは展示会場の全体像を決定する。今回の展示で、照明レールの位置確認や照明の種類確認など照明操作の重要性を初めて認識した。

展示台は作品一点一点と全体が明確に見えるように、空間に均一に配置し、照明も均一に設置した。結果、展示台の影が整然と表れ、緊張感と統一感、静謐な空間が生まれた。

またこれまで作品にひいていた乳白色の亚克力板は、磁器の自然物的な素材の主張と亚克力の人工物的な素材感が合わないと思われた。そこでガラスに置き換えた。ガラスも主張の強い素材であるが、磁器と衝突せず引き立て合った。ガラスは影の美を映し出し、それはガラス独自の大きな効果であった。以後の発表ではガラス板を使用している。

この発表は、私の作家活動の礎となるものになった。作品発表するうえでの作品づくりや場づくり、心構えなど、作家としての姿勢を学ぶことができた。



图 6-1-3 : 《Field 2009》

## 《Core 2009》

### 第5回京畿道世界陶磁ビエンナーレ 入選作品

博士後期課程1年時、前期制作である。

5点で1組の作品である。宇宙空間に漂う惑星をイメージし、完成された作品から組み合わせを選定した。比較的、動きのある作品で構成されている。イメージに近づけるため作品に展示台や台座は使用せず、これまで作品を囲う枠組みがないことで、作品の動きを助長させるような解放感が得られた。

作品全体の形態や印象の統一感はないものの、この作品5点による配置では、この配置が最良であると思われた。

このサイズの作品シリーズの制作初期段階では、形態や構造を模索しており、さまざまな印象の作品が作り出された。コンペティション出品にあたり、それらを一つの組作品としてまとめるうえで、結びついたイメージが宇宙空間である。

よってこの時点では、完成された作品から組み合わせを選定し、組作品を構成するという制作プロセスである。



図 6-1-4 : 《Core 2009》

## 2. 配列の意味

これまで作品相互の形態のバランスに注目し、作品の配置を行ってきたが、つぎにその配列に物語性を見出そうと試みた。物語性とは、作品の印象や存在感からイメージをふくらませ、全体の配置、一連の流れに意味付けしたものである。ストーリーの始まりと終わりを設定し、順に作品を配置する。

物語性という展示キーワードが発生したのは、作品の構造の変化による。これまで制作した形態の構造に統一性はなかったが、形態を放射状形態に統一したことによって、形態から受けるイメージが得られやすくなったのである。また、構造が放射状という共通項から作品間に親和性が生まれ、形態のバリエーションによってストーリー性を得やすくなったと考えられる。放射状構造によって花や実などの自然物を連想しやすくなったことも要因の一つである。

そして、形態の構造を統一し作品制作を行うなかで、磁板の形状や磁板同士の間隔によって、作品が醸し出す雰囲気の違いに気付きはじめた。

展示会場と展示台の配置によって鑑賞者の動線が決定されることで、おのずと作品を観る始まりの地点と終わりの地点が設定される。その始まりから終わりまでの一連の流れに合わせて、物語を想定しそれにそったそれぞれの作品のイメージを配列した。

《Field 2010\_1》(図 6-1-5) では、《Field 2009》(図 6-1-3) に引き続き、展示台を2列に配列し、作品を観る順序を決め配置した。始まりの地点には、丸みやボリューム感のある形態の作品を置き、豊かさややわらかさなど始まりのイメージにそった作品を配置し、終わりに近づくに従って、鋭利な形態や磁板に穴の空いた作品を配置し、枯れていく印象や衰退のイメージを表した。

《Field 2010\_2》(図 6-1-6) でも同様に展示台を2列に配列し、作品を観る順序にそって配置した。この展示では《Field 2010\_1》(図 6-1-5) とは逆に、始まりの地点には、磁板に穴の空いた有機的な印象の作品を配置し、花や実などの自然物が置かれている状況を表し、終わりに近づくに従って、まるで宇宙の惑星のようなイメージのものを配置した。身近な自然から徐々に宇宙へとスケールアップする流れの配列である。

## 《Field 2010\_1》

個展 ギャラリー東京ユマニテ ユマニテ lab 東京／京橋 2010年

博士後期課程3年時、前期制作である。

《Field 2009》(図6-1-3)同様、ホワイトキューブ空間における小型作品の発表である。

新たな試みとして、照明素材を蛍光灯にし、全体的に眩しいほど明るい空間に仕上げた。

このような見せ方は、以前から興味をもっていた。蛍光灯の白さは、空気がピンと張りつめ緊張感のあるどこか未来的な雰囲気、無機的雰囲気、狂気的な空間となった。白い空間のなかに白い作品、白い光源というのは、自身にとって最も好ましい見せ方であった。

また、その場の特色や意向にそった場づくりが、その場にとって不自然ではないかたちであると思わされた。それは、自作がひかりに共鳴する存在で、強い個性を主張しているものではなく、場に馴染むものであるということも関係している。

光の透過度の高い磁器であるから、光源によって、その見え方は千差万別であり、展示環境が作品に顕著にうつしだされるといってもよい。そのなかで自作を際立たせるような場づくりを行っていかねばならない。



図 6-1-5 : 《Field 2010\_1》

## 《Field 2010\_2》

個展 Café&Gallery musée 石川／金沢 2010年

博士後期課程3年時、前期制作である。

この場は、陽光が多く降り注ぐ大きな窓が特色である。そこで、その一方向からの陽光のみで作品を見せることを試みた。展示台数はスペースの広さに合わせて決定し、これまでと同様2列の配置にした。自然光下での作品発表は初めてであった。

また、展示空間内で床面が濃い焦げ茶色のフローリングの色味が主張しており、そこで壁紙を床に敷きつめた。その結果、想像通りの白い空間となり作品と自然光の美しさがより引き立った。しかし、来場者の濡れた靴で壁紙のところどころにしわが出来、結果的にそれを行ったことが正解であったとは言いがたい。

ガラスのうえに置かれた作品は、まるで湖面に浮かぶ白い花のようであった。そこに柔らかな光がふりそそぎ、静けさと安らぎが感じられる場となった。自身の創造する世界観により近づけたように思われる。自然光は、ごく自然に作品の美しさを引き立ててくれているようであった。しかし、天候、時刻によって作品の見え方が変わることは、作品を鑑賞者に提示する側としては無責任なことかもしれない。

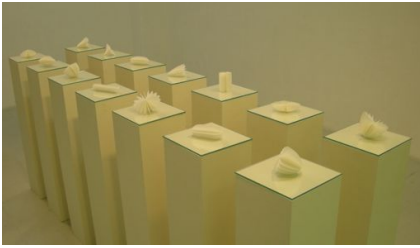


図 6-1-6 : 《Field 2010\_2》

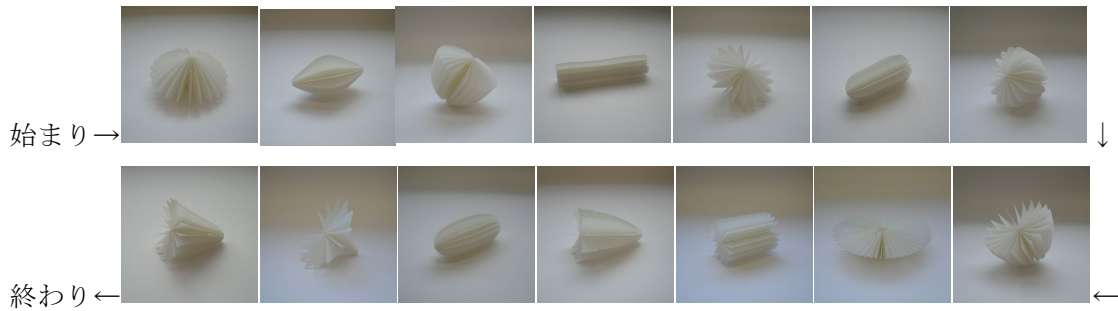
<物語性の検証>

そこで《Field 2010\_1》と《Field 2010\_2》、のちの展示《Field 2011\_1》の配列それぞれ検証し、物語性への意識と作品の配列の取り組みを述べたい。

《Field 2010\_1》



作品の配列順（動線の始まりから終わりへ）



まず、配列の前提に、類似した雰囲気をもつ形態を並べないように心がけている。

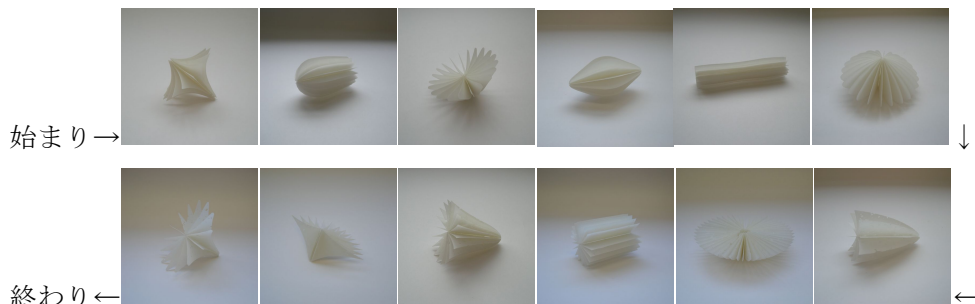
鑑賞の動線の始まりから、作品は、丸みを帯びた形態、先端の尖った形態、穴のあき硬質なイメージの形態、穴があき虫食いの植物のような形態へと続く。これは豊潤なものが徐々に硬化し干涸び、瑞々しさが失われていくイメージである。実や種のようなものから始まり、枯れた花のようなもので終わっている。この流れによって植物の生長過程を表した。また、始まりからの1列はすべてまっさらな磁板、終わりにかけての1列はムラや穴あきなどテクスチャーのついた磁板を用いて、磁板の特徴により配列を分けている。

《Field 2010\_2》





作品の配列順（動線の始まりから終わりへ）

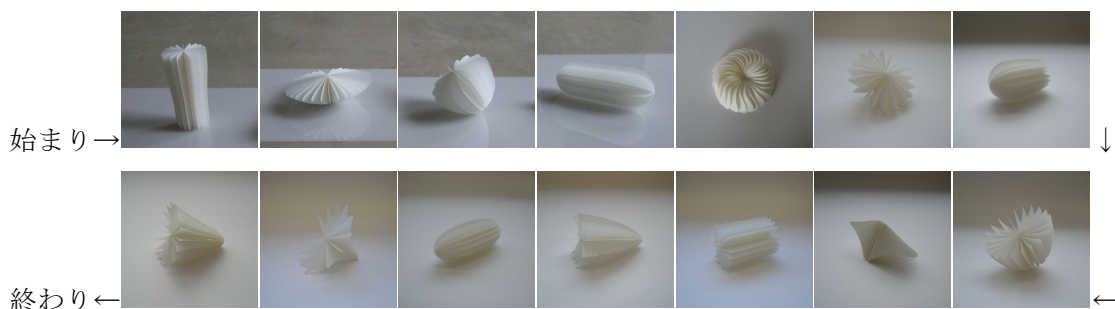


この展示は先述の展示とおおよそ同様のイメージと流れである。丸みを帯びた形態から尖って穴のあいた形態へと移行していく。ただ最初に配置した形態が、サイズが他の作品よりも比較的小さく異質なものである。この作品は種子のようなものをイメージしているため、そのイメージにおいて配列の一番目に配置することが適切であると思われた。また、1列はまっさらな磁板とテクスチャーのついた磁板に、それぞれ配列を分けている。

#### 《Field 2011\_1》



作品の配列順（動線の始まりから終わりへ）



この展示もおおよそこれまでと同様の流れである。始まりは丸みを帯びた形態、終わりにかけて鋭い形態となっている。この展示においても、1列はまっさらな磁板、もう一方はテクスチャーのついた磁板と、配列を分けている。ただ、配列のイメージは先述の展示とは異なっている。始まりにおける作品は、惑星のように宇宙的、未来的な形態をイメージしており、徐々に地球上の生物へと形態イメージが移行している。つまり、宇宙の惑星から地球に向かって近づいていき、最後には足元の植物へと辿り着くイメージである。

## 第2節 画の構成

コンペティション出品をきっかけに、作品の在り方の意識が大きく変化する。個の作品を組み合わせたものから、組作品のための個の作品となる。つまり、あらかじめ完成した作品を配置するのではなく、作品づくりの計画の段階から作品のイメージや配列を想定するのである。

コンペティションでは、最初に画像審査が行われる場合がある。よって、まずは画像によって作品が判断されるのである。自作は、複数点の組作品としてエントリーである。つまり絵画や写真のように、画としての在り方が問われる部分がある。そこで、組作品の作品数、配置、全体のバランス、画像内で自作の有り様を成立させることが重要であった。ここで私は組作品を画として捉え、この視点が新たな自作の見せ方につながった。〔画の構成〕である。

《Core 2011\_1》(図 6-2-1)では、これまでの小型作品の制作プロセスとは異なり、制作の前段階で作品展示の全体像を思い描き、作品づくりに取りかかった。それは〔画づくり〕という新たな作品の有り様の取り組みであった。

《Forest 2011\_1》(図 6-2-2)では、中型サイズの作品を制作し、作品を直立させ展示した。《Core 2011\_1》(図 6-2-1)において念頭にあった〔画づくり〕というキーワードをより強く意識した。今作において自身の作品づくりの取り組みとは〔画づくり〕であるという意識が明確になった。

《Core 2011\_2》(図 6-2-3)では、小型作品の、テクスチャーとその在り方の関係性について取り組んだ。磁板にテクスチャーをつけることで、作品の印象や大きく変わる。テクスチャーによって、物質的には脆弱になるが、作品の存在感はより強く表れると実感した。また、そのような存在の主張は、自作において必要ないのではないかと感じられた。

この〔画づくり〕という様式は、第3章《Scene》(図 3-1-1)が基盤となっている。自己を作品の距離感や、作品の見方の視点がこれらと共通している。そして、その取り組みを〔画づくり〕といい、作品の配置を〔画の構成〕と述べている。

## 《Core 2011\_1》

第 57 回ファエンツァ国際陶芸展 ファエンツァ賞受賞作品

博士後期課程 3 年時、前期制作である。

今作をきっかけに、これまでの作品の在り方が変化した。これまでのように、あらかじめ制作した作品から選定し配置したものではなく、展示を意識し作品を制作している。つまり、コンペティションのために構想されつくられた作品である。制作プロセスは、まず全体的なイメージをもち、そのイメージにそった形態や雰囲気の商品を考案する。

今作では、女性らしさやしなやかさ、強さといった女性的なイメージをかたちに表した。自作では複数点の組作品では奇数が多いのだが、形態のイメージや全体のバランスから 4 点の組作品とした。展示台や台座は使用せず、自由なイメージを表した。

作品はすべて放射状形態であるがそれぞれの形態に特徴がある。それは磁板の形状の違いによるものでもあるが、形態の中心軸の違いにもよる。磁板の形状の回転から形成される中心軸によって、転がっているものや佇んでいるもの、横たわっているものなど、そのものの印象や有り様が表される。



図 6-2-1 : 《Core 2011\_1》

## 《Forest 2011\_1》

第9回国際陶磁器展美濃 金賞受賞 文部科学大臣賞受賞

博士後期課程3年時、後期制作である。

今作は、細長い形態の作品を制作したことがきっかけで、人や木のように直立している様を表そうと考えた。そこで、木々が佇んでいるイメージで、作品の全体的なバランスを考慮し5点の作品を組み合わせた。作品を直立させるためにアクリル製の支持体を考案し使用した。これらサイズが30cm前後の作品を、中型サイズ作品と呼んでいる。

中型サイズの制作や、これまでと異なった視点で捉えた初めての作品であったが、自身の思い描いた光景が比較的实现できたように感じる。画づくりは制作のキーワードとなっていたが、今作を制作するにあたり、さらにその作品の有り様を考察する機会となった。今作において森というテーマの画づくりによって、まるで絵画や写真のように、画的なバランスを重視することが重要なプロセスとなったからである。

現在の制作につながるターニングポイントとなった作品である。現在も自身の思い描いた画づくりの実現にむけて、作品づくりとその構成を行っている。



図 6-2-2 : 《Forest 2011\_1》

## 《Core 2011\_2》

第6回京畿道世界陶磁ビエンナーレ 入選作品

博士後期課程3年時、前期制作である。

すべて磁板にテクスチャーをつけることを試みた。磁板に比較的小さな穴があけたもの、大きな穴をあけたもの、厚みにムラをもたせたものの計3点である。

すべて虫食いの植物のような自然物をイメージしている。自然物の印象を与えるために、展示台や台座は使用せず直置きでの展示とした。

これらの作品は、穴をあけることで磁板の強度が失われ、この上なく脆弱な物質となった。制作時にあまりにも破損しやすく神経が疲弊しきったことから、制作することはなくなった。自身にとって作品を制作することは、自己を平常に保つ行為である。今作の制作において自身が危機的状況に陥ったことで、技術力と精神力の不足を痛感した。

後に再び、穴あきの作品の制作に取り組んだときには、通常の磁板制作と変わりなく取りかかれたことから、制作経験を積んだことでこれらの不安要素は払拭できたようである。

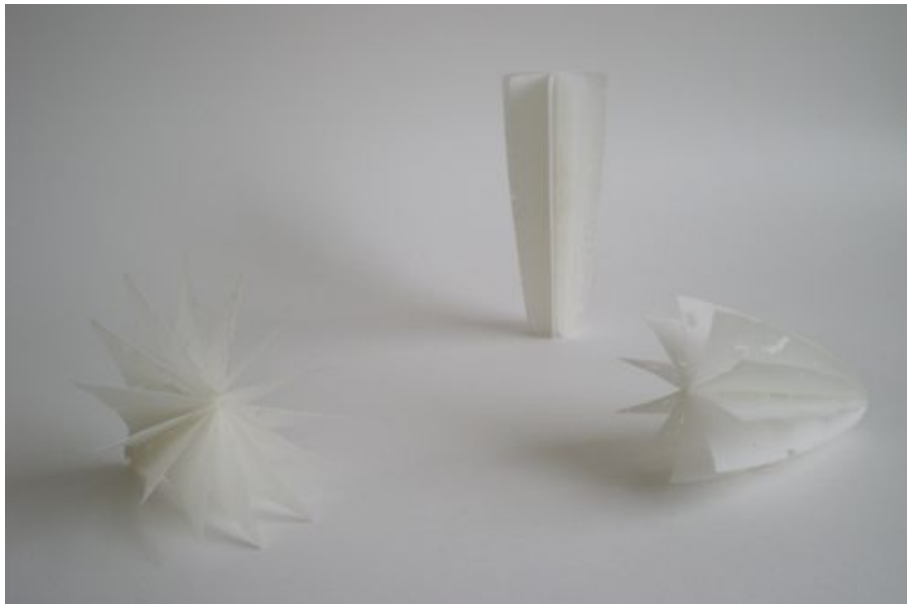


図 6-2-3 : 《Core 2011\_2》

### 第3節 場の構築

大型サイズの作品を展示する場合、作品の迫力と存在感によって、空間を作品の世界観に染めることができると考えていた。しかし、そのように作品の迫力によって場をおさめるという考え方は、現在制作している作品にはそぐわない。自己が求める静寂や神秘性ともなった世界観を実現するためには、作品の特色を活かした〔場の構築〕を行わなければならない。

展示会場にてわりふられた、会場の中央をパーテーションで仕切り、2カ所の空間をつくった。1カ所は《Field 2011\_1》(図 6-3-1)、もう一方は《Forest 2011\_2》(図 6-3-2)を展示した。照明レールの場所が固定されていること、そしてスペースの形状から、それぞれ自ずと展示形態が定まった。

《Field 2011\_1》(図 6-3-1)では、サイズ感や風貌から花や木の実を連想し、野のような場づくりを目指した。作品一点一点の細部も見ることができ、空間全体として見たときに一つの光景として成立する配置である。展示台の大きさや高さを統一し、作品が同条件で存在する環境づくりを行った。作品がおかれる状況を、同条件、同価値にすることで、展示空間全体の統一感と緊張感、静寂を生み出そうと試みた。ここで展示された作品《Core》は、フォルムやサイズ感もともない可愛らしい印象の作品である。この作品形態をより洗練させ、場の見せ方と融合できるよう、次作への取り組みを強く意識した。

《Forest 2011\_2》(図 6-3-2)では、作品空間のイメージを明確に抱き、そのイメージにそった作品と展示空間の構成による、独自の世界の創出に取り組んだ。森を眺めると木が一本一本見えてくるように、一つの世界を個の作品の構成によって生み出すことを心がけた。森を前にし、森のなかに入り、森林浴を行うように、その場に入ることで人々が何か影響を受けるような場をつくりたい。私は、木を植え育て、美しい樹木とその環境づくりを行うことが使命であると考え。それは、環境を破壊され美しいものが減るなかで、美しいものを生み出すことが作品をつくる意義であると考えからである。

## 《Field 2011\_1》

博士後期課程満期修了展 金沢 21 世紀美術館 2011 年

博士後期課程 3 年時、後期制作である。

これまでの展示形態同様、2 列の配列で、スペースに合わせて展示台数を決定し、作品の形態バランスを見ながら配置した。

比較的暗い空間のため、照明の選択によって作品の見え方や空間全体の明るさが左右される。また会場で使用可能な照明は数に限りがあるため、そのうえで作品を見せ方の試行錯誤を行った。

白味の強い照明によって、静謐で神秘的な印象の場となった。上方と下方が非常に暗い空間であるため、展示では展示台の上に敷いたガラス板と作品が照明によって浮かび上がり、まるで暗闇の水面に神秘的なものが浮かび上がっているような世界観となった。ガラスによる効果は、自身の展示に大きな役割を果たしている。

照明はレールの位置関係で、作品向かって左方から作品を照らすこととなった。これまでの展示では、磁板の光の透過性を強調するため、作品を逆光で見せる機会が多かった。片側からのみ照明を作品に当てる方法は、これまでの照明を両端からクロスさせる方法とは見え方の印象が変わり、まるで陽のひかりが花々を照らしているような状況がつけられた。タイトルのように野のイメージに近い展示となった。

同様の作品でも、展示する空間や方法によって見え方は大きく変わる。自身が実際に展示空間に立ち、その空間の制約と特徴を感じインスピレーションを得ることが、違和感のない場をつくる方法であると考え。展示の前にその場の空気を吸うことから、場づくりは始まるのである。



图 6-3-1 : 《Field 2011\_1》



## 《Forest 2011\_2》

博士後期課程満期修了展 金沢 21 世紀美術館 石川／金沢 2011 年

博士後期課程 3 年時、後期制作である。

パーティションで仕切ったもう一方の空間は、中型作品の展示である。これらの作品は正面性をもち、また作品をまとまっている印象で見せたいという考えから、展示台間をあまり空けずに設置することを決めた。展示台はスペースの大きさに合わせ 4×4 の計 16 台、作品数計 16 点を展示した。

今作は、細長い形態や球形の形態、平らな形態など様々な形態が混在していることから、作品全体の形態バランスに気を配り、作品の配置の組み替えを繰り返し行った。全体を見渡したときに、作品同士が重ならず作品全てが見渡せること、作品全体の高低差や形態の調和がとれていることを確認した。

照明レールの位置を考慮し、展示後方から照明で作品を強く照らした。そのことにより、もう一方の展示と比べ、比較的全体的に明るい空間となった。暗闇に浮かび上がるというよりは、作品がひかりを発しているような印象で、それらが空間全体を照らしている印象である。

この展示形態は初の試みであったが、想像以上に納得できる展示となった。それは展示を終えて、一つの間を作り上げることが出来たという実感が得られた。

私は、作品づくりによる場づくりを心がけている。よって、作品づくりと同等に場づくりも重要なのである。それは作品を見せることである同時に、発表とは、自己や鑑賞者が作品のある場と対峙する機会であるからだ。それは鑑賞者が作品と対峙したときに、何らかの影響を与える場である。そのぐらいの強度のある場づくりを行っていきたい。

空間に対しての考察や取り組みは、作家活動という実践を通して学ぶこととなる。それにはまず、今後このように発表の間を得ること、経験を得ることが、作品による理想の場の実現のために、重要であると考えている。



图 6-3-2 : 《Forest 2011\_2》

### <展示方法の変遷>

これまで、小型作品、中型作品の展示において、自作を活かす見せ方を模索してきた。それは薄白の磁板の見え方が、環境に大きく影響されやすいゆえである。自作の見せ方において重要な要素が2点ある。1点は作品の周辺づくり、つまり作品の配置方法である。もう1点は会場全体の環境づくりである。展示作品を会場全体としてどのように見せるかを「場づくり」と捉えている。これまでの展示の取り組みとその見え方を振り返り、今後の方向性を導き出したい。

これまで主に4種類の展示方法を実践してきた。

はじめに、作品の下にサテンの布をひいた。サテンの黒の光沢が作品の白さを強調した。しかし作品の陰翳や影までも、布の黒さによって吸収され、失われたように見受けられた。そこで別の素材を探った。

- ① 初めての展示では、乳白色の亚克力板を壁面に固定した。会場が国外ということもあり、持ち運びやすさを考慮し、また作品との相性がよいのではないかと考えられた。白という色彩は同様であるが、少し黄色みがかっている自作と乳白色の亚克力板との色の差が気になった。また影のうつりこみも平坦である。
- ② つぎに同様の作品を、透明の亚克力板上に配置した。写真の通り、透明の亚克力板は空間内であまり主張せず、まるで作品が浮いているような不思議な印象となった。壁面の面積が広い場合は、有効な展示方法であると思われた。
- ③ 展示台を用いて展示する際、ガラス板を用いた。亚克力板は人工的で、磁板との素材同士のバランスが釣り合っていないように思われたからである。そこで、ガラス板にしたところ、作品の陰翳や影が鮮明に表れた。磁板とガラス板との相性も良いように見受けられた。ただ、ガラス板の縁の緑色が気になったため、縁が無色透明に近い高透過ガラスを用いることにした。
- ④ 照明が組み込まれている展示台を使用する機会に恵まれた。初めての取り組みであったが、照明の効果によって作品の白さや世界観が強調され、自作は異質な存在感を放った。これまで注目してきた磁板の陰翳などの繊細で日本的な有り様とは、別ものである。磁器にも紙にも見えない、なにものでもないものが出現した。

現在は④の見え方に関心を抱いている。それは、石や鉱物が採掘され解体され磁土となる。磁土が焼成によって新たな物質となる。その物質を構成し別の要素、光を得ることでさらに別の物質となる。このように解体と構成そして付与により幾度も変還されることで、新たな存在が姿を表しそしてそれがまた更新されることで、見たこともないものがつくり出されると考えるからである。

<展示形態の変化>



①壁面に乳白色の亚克力板



②壁面に透明の亚克力板



③展示台上にガラス板



④照明が組み込まれている展示台

## 第4節 これまでの活動と現在の取り組み

### 1. これまでの活動

2011年に博士課程満期退学後から現在に至るまで、継続的に発表活動を行ってきた。主な発表活動を、順を追って述べていきたい。

《Forest 2011\_3》(図 6-4-1)では、展示会場が比較的正方形に近いスペースであるため、展示台の構成も正方形の配置にした。《Forest 2011\_2》(図 6-3-2)をコンパクトにした印象である。会場入口の位置から動線と展示における正面を決定し、そのなかで作品の形態のバランスをみながら配置した。丸みを帯びて転がっている形態が3点、支持体によって直立させた細長い形態が6点の計9点である。全体の作品の形態のバランスとしては、細長い形態が多すぎたように感じられた。バランスをみて作品を配置するのではなく、配置されたイメージをもって作品制作に取り組むべきであったと痛感した。

《Forest 2011\_4》(図 6-4-2)では、実験的にすべての作品を直立させて展示した。これまでの作品の在り方とは全く異なり、その重力を感じさせないさまはどこか未来的な印象を抱いた。磁板の光の透過性を活かすべく、逆光によって作品が見えるように配置した。

《Forest 2014\_1》(図 6-4-3)は、あらかじめ設置されたガラスケース内の展示であった。ガラスケースはハイファッションフロアに点在し、白色の自作はモノトーンの多いそれら店舗に馴染んだ。ガラスケースに付属している照明は白色度が高く、高さも調節可能で、磁板の美を十分に引き出し、ケースのサイズと作品サイズのバランスも非常に合っていた。

《Forest 2011\_1》(図 6-2-2)はコンペティションでの受賞作品で、《Forest 2014\_2》(図 6-4-4)は新作である。《Forest 2014\_2》(図 6-4-4)では、下方に照明が備わっている展示台をはじめて使用した。照明の強さと磁板の連続からなる構造によって、視覚的に錯視のような効果がうまれ、神秘性が増した。この展示方法に非常に興味をもっており、今後もし機会があればこの展示方法を実践したいと強く望んでいる。

《Forest 2015\_1》(図 6-4-5)では、平らな形態の作品と支持体によって直立させた細長い作品を展示した。平らな作品は5点、細長い作品は4点と半々の割合で作品を配置した。実際に配置して見てみなければ、バランス等の判断は予測出来なかった。中途半端な配置になったのではないかと感じる。2種類の形態を混在させることは難しいと実感した。

私は何事も実物をこの目で確認しないと存在を信用できない。そのため、このようにして実践を積み、その成果や出来を実感として得たのち、省み、より良い改善作を模索し、それらをふまえて次回の展示に取り組むのである。よって、展示の経験を積むことが肝心なのである。

## 《Forest 2011\_3》

個展 出版&美術企画 桜華書林 長野 2011年

この場は、正方形に近い空間で、一カ所の小窓から陽光が強く降り注ぐ。よって日中はその光の中で作品を見せ、夕刻のみ照明で作品を照らすことにした。

展示台の構成はスペースの広さと形態に合わせ、3台×3台の計9台、作品数9点を展示した。その中心の位置の作品を展示の中心部とし、各作品、前後左右の作品と高さや形態が類似しないよう意識して配置した。小窓は、入口からむかって正面にあるのだが、入口の位置と鑑賞者の動線を考えたうえで、作品を正面としむかって左側に小窓、光源がくることになる。つまり陽光は作品の左側から差し込み、これまでの逆光による展示とは異なった見え方となった。

細長い作品の数が少し多く、それらが全体的に目立ってしまった。平らな形状や丸い形状などを含め、全体的なバランスに配慮すべきであった。

展示が完成した空間は、片側からの強い陽光に作品が照らされ、作品はひかりのベールにおおわれているようであった。展示して受けた世界観やイメージというのは、光源の状況で決定的になるのだと改めて自覚した。光源の操作が場づくりの鍵である。ひかりと場づくりの関係性について、建築やアートなどを参考にしながら模索していきたい。



図 6-4-1 : 《Forest 2011\_3》

## 《Forest 2011\_4》

個展 Café&Gallery musée 石川／金沢 2011年

自然光が差し込む大きな窓、床面が濃い焦げ茶色のフローリングの特徴的な空間である。

展示の時期は12月下旬、非常に日照率が少ないことから、照明器具を設置、通常時も照明を点灯させることに決定した。また以前の展示《Field 2010\_2》(図6-1-6)のときの反省もふまえ、床面にはなにも施さず、通常のフローリングのままで展示した。

スペースの形状と鑑賞者の動線、大きな窓から降り注ぐひかりの効果を生かし、空間内に正面を設定し、逆光による見せ方で展示した。スペースの広さに合わせて、展示台は3×3の計9点、その他1点を窓際に配置し、作品は計10点展示した。

今回の展示空間は、四方の片面一面から自然光が降り注ぐ特徴的な場、そして正面性のある作品の展示という条件が合致し、展示全体も正面性をもつ場づくりを行った。

また、自然光に加え照明も使用したことで、全体的に夕暮れのような黄色味をおびた空間となった。《Field 2010\_2》(図6-1-6)では、自然光の白いひかりに床も含め白色の空間、今回は照明の黄色いひかりに焦げ茶色の床面、同様の空間でも構成される素材の組み合わせによって、全く印象の異なる環境がうまれることが分かる。今回展示の比較や検討が出来たことは、場づくりを行ううえで貴重な機会となった。



図 6-4-2 : 《Forest 2011\_4》

## 《Forest 2014\_1》

個展 日本橋高島屋アートアベニュー 東京／日本橋 2014年

デパートのハイファッションフロアに設置されている、ガラスケース内での展示である。ガラスケースには、およそ小型サイズの作品は一点か二点、中型サイズの作品は一点がちょうどおさまるサイズである。そのケースがフロアのところどころに配置されている。

照明がガラスケース後方ニカ所に設置されており、照明器具自体が取り外し可能で、それによって、光源の高さ、強さが調節可能である。光源はLEDライトで非常に白色度が高い。設置位置は固定されており、おのずと作品は逆光の状態で照らされることになる。

照明機器、展示台の高さ、ケースの大きさともに、自己の作品に非常に適していた。また、ハイファッションに囲まれた特殊な環境下での展示であったが、比較的モノトーンの衣服が多く、ブランドの世界観と自身の作品との共存に違和感はなかった。

環境条件が作品展示に良く適した場であった。作品一点一点を見せるうえでは、この上ない良い機会であった。ファッションと自身の作品が引き立て合い、このような見せ方と拡がり、選択肢があるということを実感した。

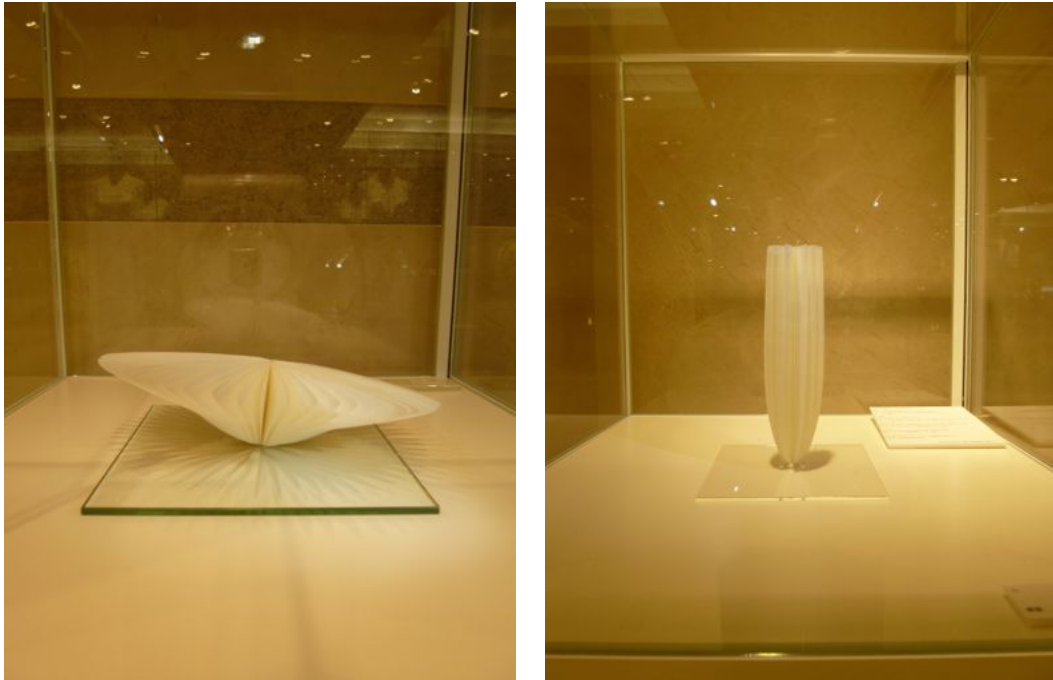


図 6-4-3 : 《Forest 2014\_1》



《Forest 2011\_1》

《Forest 2014\_2》

グループ展 「世界とつながる本当の方法 みて・きいて・かんじる陶芸」

岐阜県現代陶芸美術館 岐阜 2014年

岐阜県現代陶芸美術館にて開催された展覧会である。国際陶磁器展美濃金賞作品《Forest 2011\_1》(図 6-2-2)と新作《Forest 2014\_2》(図 6-4-4)を展示した。

《Forest 2014\_2》(図 6-4-4)では、初の試みとして、展示台の下方から作品に照明を当てた。照明の明るさは調節可能で、作品を置いて見え方を確認しながら、その見せ方に長い時間を要した。照明の強弱の微妙な差によって作品の表情は頻繁に変わった。

今回の設営を通して、作品の下方から白めの照明を強めに当てることで、作品の世界観が強調され現在化したように感じた。まるで乳白色の湖から作品が浮き上がっているような神秘的な様子にみられた。

敢えて照明を強めに設定し、作品を見たときに目が錯覚に陥るような効果を狙った。目の錯覚とは、自作を真上から見たときに、放射状形態と照明の光によって目が錯乱し、視線が行き場を失う現象である。今回、光源の調節中に、自作と光によってその効果が得られることを発見した。このことは自身の作品の見せ方として、今後の展開を予感させるものとなった。



図 6-4-4 : 《Forest 2014\_2》

## 《Forest 2015\_1》

個展 石川県立伝統産業工芸館 石川／金沢 2015年

展示室の広さから、作品数は展示台3台×3台の計9点に決定した。形態は変化し、回転体による細長い形態または平らな形態にあえてしぼり展示した。それは、薄い磁器の儂げな存在感、それを構成し出来上がる虚実の世界観をさらに強めるために、形態も極端なものにするべきだという考えに至ったからである。

これまで、作品の存在感の強度を強めるために、磁板を極限まで薄くし、また照明の当て方を試行錯誤してきた。素材による物質感や照明による見せ方を検証してきたうえで、作品の全体像として見えてくる形態を、もっと考察する必要性を感じた。形態をより視覚的に不安定な形状にすることで、作品はより美しく危うい存在として成立のではないかと考えた。

物質的には以前の作品と同様、強度を保つことを心がけている。しかし、その有り様はきわどいところで維持することで、作品の魅力につながると考えている。



図 6-4-5 : 《Forest 2015\_1》

### 《Pileus\_1》

### 《Pileus\_2》

制作年：2015年

サイズ：《Pileus\_1》 H30×D30×W30 (cm) 以内

《Pileus\_2》 H30×D30×W30 (cm) 以内

素材：ニューボーン

焼成：1250℃

まるで傘のような形態である。これまでは細長い形態、平らな形態のように、形態が極端であればあるほど立体として美しいと考えていた。

放射状形態の中心軸が斜めであり、この傾きの在り様は軸が垂直の作品や軸が横向きの作品に比べ、一層存在が不安定となる。軸が垂直の作品のように、作品そのもので自立している、または他素材の支持体によって支えられているわけではない。横軸のような安定感もない。今作は、磁板2枚が形態全体を支え、その2枚の負荷がより危うさを強調する。

今作から放射状形態の意味を改めて考察した。それは磁板を放射状にすることによって、曖昧な存在感と実存性を共在させ、不確かに見えるが確かなものを表すということであった。しかし今作は、形態が明確に浮かび上がり、その存在感よりも形態の印象を強く感じた。つまり明確な形態とその印象の強さによって、曖昧な存在感と実存性を共在させ、不確かに見えるが確かなものをつくるということは実現できなかった。それは自作において形態が、磁板によるその不確かな存在感を助長する役割を果たしていることの証明でもあった。今回の形態の試みによって、効果に対する磁板の形状の重要性を改めて把握した。



図 6-4-6 : 《Pileus\_1》

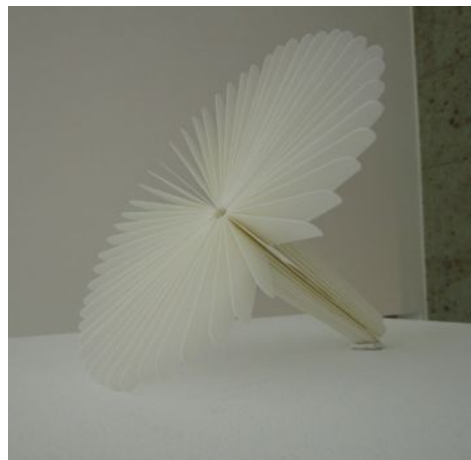


図 6-4-7 : 《Pileus\_2》

## 2. 現在の取り組み

現在は、今後予定している展覧会にむけ、放射状作品と螺旋状作品の制作に新たに取り組んでいる。

放射状作品による場づくりは、蓮池のようなものをイメージした展示構成で、蓮池のような静謐で神秘的な雰囲気を醸し出したいと考えている。自作は水面に浮かぶ蓮の花のような存在をイメージし、放射状作品はすべて平らで高さの低い形態である。白色度の強い照明が内部に仕込んだ比較的大きな展示台に、放射状作品を並べることを想定している。

螺旋状作品による場づくりは、風車のようなイメージをもっており、風車のある風景づくりを行いたいと考えている。それは、螺旋状という構造が風車を連想させたことによる。また荒涼とした地に、風車がくるくると音をたててまわっているような光景を想定している。

## 第7章 いのりのかたち —自己感覚の構築—

### 第1節 かたちについて

作品の形態を形成する要素の一つとして、磁板の形状と磁板同士の間隔があげられる。それらのかけ合わせによって、イメージに近い形態を表出する。

そこで作品を形状別に分類し特徴や構成要素を分析し、独自の解釈と形態ルールを得た。そのルールをもとに作品の形態と存在感の関係性を検証し、作品の有り様を探求する。

ここで、独自のルールをカテゴリーごとに作品を取りあげ述べていきたい。

#### 1. 放射状形態のルール

磁板は、主に丸みのある形状と鋭さのある形状の2種類に分けられる。丸みのある形状は、磁板の軽やかさによる物質的特徴を主張し、浮遊感を強調する。鋭さのある形状は、磁板の危うさによる視覚的特徴を主張し、鋭利なさまを強調する。

磁板同士の間隔はすべて均一で、0.5mm、1cm、1.5cm、2cm、2.5cmである。間隔が5mm異なると形態の印象は大きく変わる。間隔が狭いと磁板が密となり、塊の印象と重量感が増す。間隔が広いと磁板同士間に空気が含まれているように感じられ、質量的にも磁板の枚数が少ないことで軽量になり軽やかな印象が増す。

これらのことから、丸みのある磁板の形状は磁板同士の間隔を広げ軽やかでやわらかな印象を強調し、鋭いものは間隔を狭め鋭利で硬質な印象を強調するというルールを決めた。

#### 放射状形態《Core シリーズ》の分類とイメージ

- ・ 同形状磁板／放射状／等間隔／静止



磁板の形状によって放射軸の角度が決定し、軸はそのものの在り様を決定する。放射状形態は鑑賞者に何かを連想させる。それは人工物や自然物といった既成のものイメージが結びつきやすいゆえである。

・異形状磁板／放射状／等間隔／静止



形状が微妙に異なる磁板の連続によって、自然物のような表情と存在感を醸し出し、塊としての物質感がうまれる。磁板の連続が、まるで表面のテクスチャーのように表れる。また、放射状形態ゆえの塊感と安定感が感じられる。

・重心が上方位置／放射状／等間隔／逆三角形／解放感



形態の重心が上方にある場合、花が開いているような解放的な印象を受ける。それは形態下方が窄まっていることで、その形態バランスが動作や軽量感を連想させることによる。放射状によるまとまりを感じる形態であるが、解放感と発散のイメージも連想する。

・重心が中間位置／放射状／等間隔／ダイヤ型／浮遊感



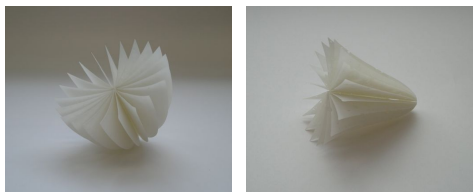
重心が中間位置にある場合、浮遊感や塊感を感じさせる。それは底面が窄まっていることで塊として自立している印象を受け、中間に形態のボリュームが羽のように広がり、まるで浮いているように感じられるからである。

・重心が下方位置／放射状／等間隔／三角形／安定感



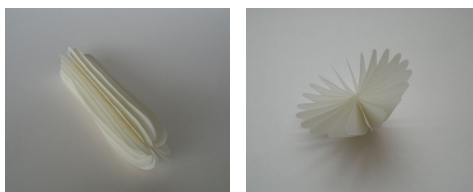
形態の重心が下方位置にあると、安定感、重量感、塊感といったイメージを連想させる。それは三角形という形状が表す、安定感によるものである。磁板の間隔が密であれば物量感が加わり、なおさらそのイメージは増す。またエッジの輪郭は形態の存在感を決定する。

- ・ 磁板のエッジが鋭い／放射状／等間隔／儂さ



磁板のエッジの形状は、形態の印象を表すものである。形状の鋭さは、危うさや儂さなど不安感を連想させる。形態のなかで尖ったエッジは視覚にとまりやすいものである。たとえボリューム感があっても安定感を感じさせない。

- ・ 磁板のエッジが丸い／放射状／等間隔／やわらかさ



エッジの丸い形状は、やわらかな印象を醸し出す。磁板同士の間隔の広さによって、一層軽やかな印象となる。また磁板の形状によっては、動きや形態の表情をつくり出す。光の透過性は、一層の軽やかさとやわらかな印象を生み出す。

- ・ 磁板のエッジが角張り／放射状／等間隔／丈夫さ



エッジの角張りは、鉱物や宝石、機械部品などの人工物のような硬質で丈夫なものを連想させる。イメージが結びつきやすい形態である。磁板の間隔が広いことで光の透過性が活き、一層それらのイメージに近づく。磁板の枚数が増えれば硬質な印象が強くなる。

・直線的なフォルム／放射状／等間隔／硬質／人工的



直線的なフォルムは硬質さや人工的な印象を与える。塊感や物質感よりも直線的なラインの流れを強調する。磁板同士の間隔が広いことで軽やかな印象ではなく物体の軽量感を感じるのは、その直線的フォルムによる人工物的印象ゆえである。

・直線と曲線によるフォルム／放射状／等間隔／人為的



直線と曲線で構成したフォルムは、人工的な印象を受ける。上面が直線的であると、器物や建造物といった直立している人工物的な印象をうむ。磁板同士の間隔が密であると、塊感と重量感が感じられる。よって直線と曲線が明確に形態として表れる。

・磁板の間隔が狭い／放射状／等間隔／重量感



磁板同士の間隔が狭ければ磁板の密度が高くなり、物質感や重量感、塊感が増す。光の透過性は乏しくなり、塊としての形態の存在感が主張している。磁板の形状によっては、硬質さや重量感ではなく、やわらかで引き締まったものの印象を抱くこともある。

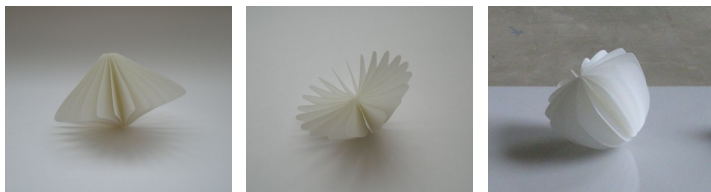
・磁板の間隔が広い／放射状／等間隔／軽量感





磁板同士の間隔が広い場合、枚数の少なさによる軽量感と光の透過度が高まることから軽やかでやわらかな印象が強くなる。まるで空気を孕んでいるようである。磁板に穴をあけた場合より儚げな存在感となる。光の透過によってそのものが光っている印象を与える。

- ・ 接地面が少ない／放射状／等間隔／不安定／抗重力



底面積の少なさは、形態の不安定さを表す。そのさまは、浮遊感や重力に影響しない印象を与える。底面積の少なさが与える印象はフォルムによって異なってくる。光の透過性は、軽やかさやふんわりとした印象を強調する。

#### 放射状形態《Forest シリーズ》の分類とイメージ

- ・ 同形状磁板／放射状／等間隔／細長型／成長



同形状の磁板が等間隔の放射状構造で、そのフォルムが細長いものであると、まるで植物の成長過程のように天に向かって伸びているような動作と印象を感じさせるものとなる。とくに上方部分の磁板の形態によって、その印象が決定づけられる。

- ・ 同形状磁板／放射状／等間隔／平型／静寂



同形状の磁板が等間隔の放射状構造で、そのフォルムが平らなものであると、ひっそりとしたものの印象のフォルムとなる。磁板はリズムを刻んでいるが、全体として動的なイメージは感じられない。静かにその場に在るという印象である。

・同形状磁板／放射状／等間隔／球型／静止



同形状の磁板が等間隔の放射状構造で、そのフォルムが丸いものであると、コロンとした可愛らしい印象となる。塊感を強調し、まるで木の実が転がっているようなイメージである。磁板の輪郭に丸みがあることで放射軸が斜めとなり、形態全体が斜めに傾く。

・重心が上方位置／放射状／等間隔／存在感



フォルムの重心が上方位置にある場合、伸びているような、または張りがあるように感じられる形態となる。必然的に下方のフォルムは控えめになることで、軽やかな印象となる。動的なものを感じさせるフォルムである。

・重心が中間位置／放射状／等間隔／浮遊感



フォルムの重心が中間位置にある場合、ふくらんだ印象となり、浮遊感をイメージさせるような軽やかさも感じさせる。それは、まるで空気がつまっているような印象のフォルム

ムである。

- ・ 重心が下方位置／放射状／等間隔／安定感



フォルムの重心が下方位置にある場合、重みを感じさせる安定感のあるような印象のフォルムとなる。自作においては、光や軽やかさをイメージしているため、このようなフォルムはあまりつくられない。

- ・ 磁板のエッジが尖っている／放射状／等間隔／鋭い



磁板の輪郭のエッジが尖っている場合、全体的にも鋭い印象のフォルムとなる。エッジが尖っていることによって共通して鋭い印象となるが、作品の個性や雰囲気はそれぞれ異なったものとなり、共通した雰囲気にはならない。

- ・ 磁板のエッジが丸い／放射状／等間隔／やわらかい



磁板の輪郭のエッジが丸い場合、やわらかな印象のフォルムとなる。軽やかなイメージで、磁板の質感さえもやわらかいものを感じられる。磁板同士の間隔の広さも相まって、まるで空気をふくんでいるような浮遊感がうまれる。

- ・磁板のエッジが角張る／放射状／等間隔／丈夫



磁板の輪郭のエッジが角張っている場合、丈夫で硬質な印象のフォルムとなる。角張るという形態は、自作では主に細長型の作品で見られるもので、平型の作品や球型の作品では見られない。そのことは、自身のイメージのなかで、その形態による有り様がおおよそ決まっていることを示している。

- ・直線的なフォルム／放射状／等間隔／硬質／人工的



磁板の輪郭が直線的であることで、必然的に直線的なフォルムとなる。そのフォルムは人工的な印象で、それはまるで人工鉱物のようなイメージである。磁板の密度よりは直線的なフォルムの印象の強さが先立つことにより、その形態の印象が伝わってくる。

- ・曲線的なフォルム／放射状／等間隔／柔軟／自然的



磁板の輪郭が曲線的であることで、必然的に丸みを帯びたフォルムとなる。そのフォルムはやわらかで自然物のようなイメージに結びつく。そのイメージは、曲線的なフォルムのおおよそすべてに共通している。

- ・直線と曲線によるフォルム／放射状／等間隔／人為的



磁板の輪郭が直線と曲線によるものであることで、人為的な印象のフォルムとなる。それはまるで工業製品のパーツのような印象である。磁板の輪郭が直線的であるものとは少し異なった印象である。それは直線的な輪郭の部分から不自然さを感じ、直線のみで構成したフォルムにはそのことを感じないのである。

- ・磁板同士の間隔が狭い／放射状／等間隔／重量感



磁板同士の間隔が狭い場合、重量感や塊感を感じさせる物質感となる。実際に重量も重くなるが、磁板同士の間隔が密になることで塊としての印象が強くなる。それは磁板の輪郭がより強調する。

- ・磁板同士の間隔が広い／放射状／等間隔／軽量感



磁板同士の間隔が広い場合、軽量感や軽さを感じさせる物質感となる。実際に重量は軽くなり、磁板同士の間隔が広くなることで磁板1枚1枚が目に入りやすく、そのことから乾いたような質感を感じる。磁板の輪郭よりも磁板同士の間隔に注目しやすい。

## 2. 螺旋状形態のルール

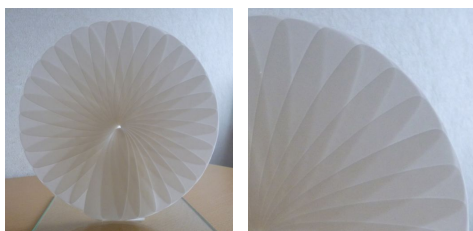
螺旋状は磁板の連続によって弧を描く。つまり磁板がいかなる形状であっても、構造によって正面は円形となるのである。しかし、その印象や陰翳は磁板の形状によって異なる。

磁板同士の間隔はすべて均一である。螺旋状において磁板同士の間隔は、磁板同士を重ねたときの重なり、作品の見え方を決定する。磁板同士の重なりの面積が広い場合、磁板同士の間隔は均一であるから、磁板の重なる枚数が多くなり密度が高く、重なりによる陰翳が細やかな作品となる。また、そのことによって硬質で塊のような印象が強くなる。磁板同士の重なる面積が少ない場合は、磁板の枚数も少なく密度も低い。それによって、陰翳の重なりは少なくなり、やわらかでより儂い印象となる。

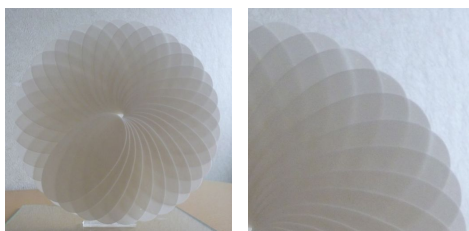
螺旋状作品の場合、放射状作品とは構築プロセスは異なり、磁板の形状を考案する際は形態全体の完成形を想定しない。磁板の形状にのみ意識を集中させ、磁板を焼成し終えたところでその間隔や在り方を決定する。それは実際に磁板を手に取り光に透かせ、重なり層により表れる陰翳の見え方を、時間をかけて探る必要があるからである。

### 磁板の形状と磁板の間隔の関係性による陰翳の見え方

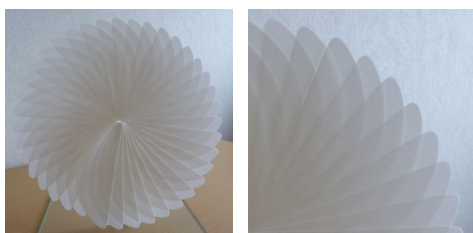
これらの作品は、同様の光源下のもと配置したものである。光源が弱い場合、目視では陰翳はおぼろげとなり、実際の磁板の重なりも少なく見える。光源が強い場合、陰翳は明確となり、磁板の重なりが明確に見える。逆光によって磁板の形状と重なりがそのまま陰翳として表れる。



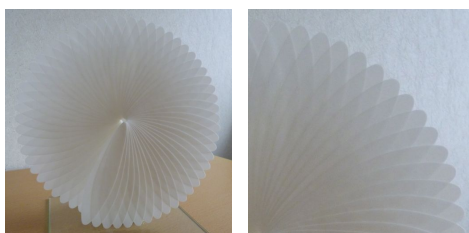
およそ4層の陰翳である。



およそ7層の陰翳である。



およそ4層の陰翳である。



およそ4層の陰翳である。

## 第2節 自身にとって理想の場とは

私は、自己の思考と美意識によって自作の世界を実現したい。自作は私的な事柄からの発生物であり、その構成からなる展示空間も私的な空間である。それを公開することは、自身を社会にさらけ出すことである。その空間から、現実において現実離れした世界をつくり出すこと、観る者の意識を一時現実から乖離させること、現実を忘れさせることが重要である。現実から離れることは、生きていくうえでの工夫である。

そこで具体例をあげながら、自身にとって理想の場を考察していきたい。

### 1. 自己の消失の場

自身が心地のよい場としてイメージするのは、森である。森は、自身の好奇心をみだし安らぎを与えてくれる場である。森のなかにはいると、自己の存在が小さく感じられる。自己という存在が消失し、自然の一部となるのである。このような感覚は、都会の喧噪のなかでも得られる。喧噪という、大きな渦のなかに巻き込まれてゆく感覚が心地よい。都会のなかに身を置くと自身がなにもものでもなくなる気がし、その感覚に安堵を覚えるのである。このことは、場の力によって自己が消失することへの喜びである。または自己からの解放である。自己を消失させる場というのは、強力なエネルギーが働き、自身はそのエネルギーの一つとなるのである。おおいなるものにとけ込み自己が消えることで、私は自由を感じるのである。私は目立たずに生きていきたい。この自身を表したがない性分は、部屋に物を置かない、物を捨てることに快感を覚える、ソーシャルネットワークを全く行っていない、土による作品に手跡を残さないことなどとも関連しているように思われる。

### 2. 創造の出現の場

幼少時代、家族旅行で寺社仏閣巡りによく連れていかれた。退屈で仕方がなかった。しかし年を重ねるうちに抵抗がなくなり、そのような場のなかでも自身の好む場が明確となった。空間のつくりや雰囲気、空気感といったものを自分なりに感じとるようになったのである。明確な根拠はなく感覚的なことであるが、そのような比較的身近に存在しながら非現実的な場の体験によって、自身の感覚が養われたように思われる。

また、そのような新たな場の体験を求め、国外を出た際は教会を巡った。寺社仏閣とは異なり、感じたこともない感覚に見舞われた。寺社仏閣は静寂のなかで心を鎮める場というイメージであるが、教会は目にはみえない強力な念が蠢いているような、人々の祈りが重々しく充滿しているような厳かな空間であった。その空間は祈りのシェルターのように思われ、自身が親しんできた寺社仏閣のような重厚でありながらも風が通り抜けるような

印象とはかけ離れていた。教会は個としての祈りの結集地であり、寺社仏閣は場としての祈りの発散地のようなイメージを抱いた。それは建物の構造や建築素材、自然の取り入れ方といった作用も関係しているであろう。元来、重厚な存在が苦手な私にとって、教会の内部は尊厳すぎる存在であった。ただ外から〔眺める〕分には良かった。

私はなかでも神社が好きである。自身の地元にある神社、気多大社には、本殿の後ろに入らずの森と呼ばれる原生林の大きな社叢がある。そこは人の立ち入りを禁止する神の世界である。森や神社に惹かれるのは、その場が何かを予感させるという感覚を刺激する部分がある。そのような現実離れした神聖で清浄な場は、この世のものとは思えない雰囲気醸し出している。現実のなかの新たな場の創出である。

### 3. 場の印

新たな場は、さまざまパーツの構成から場を形成する。例えば神社の場合、樹々、注連縄[註 22]、鏡などを配置している。これらの秩序によって神社という場が成立している。

時折、自作から神社の注連縄の紙垂[註 23]を連想するという意見をいただく。それは、紙のような見た目によることもあるであろう。自作は、和紙や折り紙のような日本的なものを想起させる。そして紙の存在は幼少期から身近な興味対象であったゆえ、紙の存在感と自身の精神性が結びついているという可能性はある。紙が好きなのではなく、その存在の潔さや清廉さに惹かれる。このことから紙垂のイメージが繋がっているのかもしれない。

鑑賞者が自作から紙垂を連想するのは、つまりは自身の精神性や自作の意図がそれと近い位置にあるということではないだろうか。人工的でミニマルなつくり、光を通しながらも不透明な素材の性質、そして私的ないのりの結晶という存在感、そのような根本が類似している。そして、それは聖域の印である。

### 4. 印の形状

自作は、自身のいのりのかたちである。私にとって放射状の形態は心地よいかたちであり、また磁板の回転によって、磁板が永遠に刻み続けるリズムとそれを目で追うことで、非常に安らかな気持ちになるのである。

いのりのかたちや受け皿は、いびつな形態や奇抜な形態であってはならない。母性的ともいえる安心感と安定感、そのための形態として放射状を選択しているのであろう。作品の形態は、自身のための聖域づくりと関係している。例えば、神社では、神は自然であり、また鏡として存在する。神の化身をもので表す際、整った形態である。神が何かを示唆するものであってならない。そのような意味でも私は、自身の聖域の印として、放射状以外の何ものでもないものをつくる。そしてそれは何ものでもあってはならない。



## 5. 自身にとって理想の場とは

展示空間というのは、自身にとって神聖な場であり、私的ないのりの場である。静謐で清廉な場づくりを目指している。展示では、展示台を統一し整然とした配置によって、場に変化や動きをもたせない。動的なものを排除するためである。照明によって光を通した作品は、やきものらしからぬ存在、つまり磁板と光の融合によって、別の物体となる。ひかりのかたまりとなるのである。

私は作品と空間が調和した、その場にはいった者が神秘性と静寂をともなった世界観に浸れる場を創り出したい。それは、光景として成立するものである。場の違和感のなさ、まるで風が通っているような窮屈さや閉塞感を感じない場である。

自作は、教会のステンドグラスであるかもしれないし、神社の紙垂であるかもしれない。そのような神秘的な場を構成するパーツをつくりたい。そしてそのパーツによって、私的ないのりの場を社会に公開し、共有するのである。

### 第3節 自己感覚そのものの構築

作品は、自己感覚のかけらを構築することで姿を表す。また、それらはやきものにおける新たな物質を形成し、作品の独自性を強めている。薄白の磁板の構成からなるミニマルなかたち、痕跡を残すことを嫌う自身の気質、自身と作品の距離感などが関係する。それらがかたちとなる。

そこで、作品を形成する自己感覚の要素を一つ一つ掘り下げ考察することで、自身にとって自己感覚そのものを構築する意義を論考する。

#### 1. 素材

工芸家をはじめ、素材を限定し作品づくりをおこなう作り手にとって、素材の存在は作品の有り様を決定づける。そのうえで素材との関わり方は、作り手によって千差万別である。関わり方によって作品の在り方や意味が異なる。ここで作り手と素材の関わり方をふまえながら、自身と素材の関係性について考察する。

まずは、素材と身体感覚、素材と精神性の結びつきの関係である。素材を限定すると、素材に向き合う姿勢がより強固になると考えられる。素材の扱いは、作り手にとっていわば創造の種となる。また素材を限定することで、技法が直接的に作品の表象に直結するため、技術的な鍛錬がかかせない。そこでは素材の性質への理解が重要であり、必然的に素材と身体感覚、素材と精神性との結びつきが緊密となり、とくに工芸分野においては、素材と身体との距離は表裏一体のように感じられるのではないだろうか。例えば、土を徐々に積み上げる行為、金属を叩く行為、漆の表面を磨く行為のように、身体の運動と素材をかたちづくる行為が比例している。これら〔素材〕と〔自己の行為〕の結果として、作品は身体の痕跡として意識しやすいと思われる。これらの行為は研鑽を積むほど、自己の存在が素材の痕跡として染み入っていくイメージを抱く。

概念と素材の関わりについてはどうだろうか。自身はどちらかといえば前者の要素が強いためあくまで推測に過ぎないが、〔私〕と〔作品〕、〔素材〕の関係性はない。重要なのは作品が何を意味しているかである。出来上がった作品は〔もの〕であり、作品には〔私の思い〕は介入していない。つまり、作り手の思想や思考のかたちである。では、概念から出来上がったものは、鑑賞者に見ればどうだろう。鑑賞者はものを通して作り手の思想や思考をくみとる。しかし、そこに見えるのはその〔もの〕であり、受け手次第である。一般的には、プロセスや概念よりも、ものの完成度やわかりやすさに意識がむきやすいと思われる。

これらのことをふまえ、自身の素材感について考察していきたい。自身が土を扱う前提に、土の存在感とその美を引き出すことが目的としてある。私は美しいものをつくりたい。

自作は先述でいうと、どちらかといえば前者の要素が強い。そして磁土という素材にこだわりをもっている。それは、自身が工芸の盛んな土地に生まれ育ち、そこに磁器の産地が存在するからというわけではない。私、個人が考えたあげく磁土を選択したゆえである。

また現時点では、自身は陶土を扱うことは考えられない。自身にとって陶土を扱うことは、他素材を扱うことと同様に抵抗がある。陶磁というように一括りにはされているが、陶器と磁器は素材の性質として全く異なるものと捉えている。

金子賢治著書『現代陶芸の造形思考』において、深見陶治はつぎのように述べている。

（磁器と陶器は）同じ陶芸の中ですから、素材も焼いて固めますから、同じ風に皆が扱ってくるんだけど、一寸違うんじゃないか。ある部分非なるもんかも知れん。発想から、成り立ちから。本質に辿り着こうとするところが違ってくる。何が違うかわからんけど違う。磁器で新しい試みが少ないのは、陶土も磁土も分からんでやってるからではないか。なんでもそこにあって焼いて固めるという行為という、そういうところで物を捉まえてるからではないかという気がせんわけでもない。本来狙いも対象も違うんじゃないか。[註 24]

そして、やきものにおける磁器の独自の発展について、金子賢治はつぎのように述べている。

磁器は、これまで述べてきた八〇年代後半の傾向、素材相対主義と極めて関係が薄いからである。つまり素材相対主義に陥る危険が少なかったということである。[註 25]

磁土は陶土に比べ、成形という点において不向きであると思われるかもしれない。またはやきもの自体が表現において不向きな素材であると。しかし、言い換えれば素材独自のその窮屈さのなかにこそ、その素材が輝ける地点があるはずなのである。それは素材を固定し見つめることで見出される。その素材を知ることが創作の前提にあり、そこに作り手の思考や思想が混ざり作品が成立する。

私は、このことを〔抑制のなかの発散〕であると捉えている。素材の抑制、技術の抑制、形態の抑制、精神の抑制、これら〔抑制〕のなかで〔発散〕することで、素材らしさ、作品らしさ、自分らしさが保たれ、そして開かれるのである。〔閉じ〕つつ〔開く〕ことで独

自性が保たれるのである。

橋本真之は、金子賢治著書『現代陶芸の造形思考』においてつぎのように述べている。

一つの素材と方法とを選択するとは、その不自由を選択する自由があるということである。重要なのは、一つの素材と方法と関わる固有の理路を、みずからの造形思考の出発としうるかどうかという問題である。[註 26]

自身と素材の関係は、緊密であると自覚するが、自作の表層は、一見それに反しているように思われる。それは自己の気質が関係する。作品には自身の痕跡を残さない、むしろ作品自体が痕跡であり、それはまた残像のようなものでいい。やきものである触覚性と磁板の視覚的軽やかさ、光の透過による美とその移ろいの不安定さ、物質としては存在しているが視点の定まらないもの、まるで幻のような、しかし確かなものである。素材の特性を強調することで美を獲得し、一方それによって、物質としての素材感を消失させ、その存在をうやむやにする。磁器の素材感を極限まで強調することで、磁器の物質感が異素材に転換されるのである。つまり磁器の特性を過剰に生かすことでその物質感を殺すのである。それによって、磁器による新たな存在がうまれるのである。

では、自身はどのように素材を捉えているか。私の作品づくりは、経験に呼応した自己のリアリティーの表れであり、磁器の素材感がその実感なるものを表す素材として合致した。それは磁器で何かをつくりたいという想いではなく、自身の感触を磁器の素材感で表すということである。よって作品は、経験から培われたものの表れである。経験は、実際に起こってみないと理解できないことである。

やきものは割れ物であると理解していながら、使用するときはそのことをわざわざ意識はしない。しかしそれを壊してしまったときにはじめて、ショックとともにそのものの弱さを実感する。やきものの在り方と自分たちの存在が自身のなかで重なったのである。時として絶えるからこそ存在の尊さがうかびあがってくる。

また、やきものの、何もない状態から新たなものを発生させる制作プロセスと素材の可能性に惹かれている。木を削るというマイナスの作業や金属のように既存のものを変化させる作業に比べ、土が何もない状態からわき上がって現れてくる感覚に、ゼロの状態からものをたちあげる創作の醍醐味を感じている。それは、真っ白なキャンパスに徐々に色が加わり、一枚の絵が出来上がる過程に似ていると感じる。在るものに手を加えるのではなく、何もない状態から素材を重ねていくのである。

私は、磁土に手を加えることによって、鉋物のようなものを再発生させたい。磁土は粉

砕かれた鉱物であり、いわば石の新たなかたちである。それは自然物の解体から再構成された人工物である。木や石など元来自然の状態のものを触るのではなく、磁土のように、自然由来の美が残されつつもその構造は解体され合成され、新たな物質として転換されるさまは、まるでなにかの術のようである。鉱物が解体され合成され磁土となり、私は、磁土を構成すること鉱物の再生成をおこなう。鉱物の美とイメージをもって磁土を構成し、鉱物のような純粋な美を存在させたいのである。

## 2. 構造体の接続と自立

これまで自作では、磁板を構成する際に主に接着剤を用いてきた。私はやきもの同士をつなぐ手段として、接着剤を使用することに抵抗がない。それはバラバラなものを組み立てる行為が自身の制作にとって重要であり、構造物に対する強い愛好から、その実現のためには接着剤の使用を厭わないためである。そしてそのことは制作において、視覚的な表れを重視しているゆえである。

しかし、すべての作品に接着剤を使用しているわけではない。螺旋構造の作品は、磁板同士が密着している場合、熱で融着する。高温焼成することで磁器のガラス質が溶け出し、磁板同士が接合するのである。

放射状の作品を進めるうえで、接着剤が少しでも見えてしまうことに関しては改善の余地がある。接着剤の使用自体に関しては、今後、それを必要としない構造と方法を模索する可能性もある。

また、これまで作品を直立させるために、支持体としてアクリル板やアクリル棒を使用してきた。それは作品のイメージ段階で作品が直立している姿を想像し、イメージそのものを忠実に実現することこそが自作の制作プロセスであるからである。

しかし鑑賞者によっては、作品を観るうえでその支持体が目障りと感じることもあるであろう。照明が当たり観る角度によっては、アクリルが光って見えることがある。現在、作品を直立させるための他の方法、他の支持体を探っている。

私は、やきものとは割れ物であるという考えを強く抱いている。例えば、普段使用している皿をふとした瞬間に落とし割ったとき、そのあっけない結末に強い衝撃を受け、そこでその存在の儚さを知る。昔、飼っていた小鳥が飛んでいる最中に壁に激突して突然亡くなったことがある。これらのような体験は、自身の内面に存在の儚さと尊さ、死への恐ろしさを突きつける。摩耗することによってその在り様が少しずつすり減るのではなく、ある日突然その存在が消失するという、その儚い存在感はやきものと生命に相通じるところ

があると感じている。

自作はやきものであるから破損するリスクが高く、そのことに関しては全く抵抗がない。それがやきものの存在の美であると考え。ものは、いつか絶えるものである。自然の摂理に反してあり続けようとするものはおこがましく、それはおそらく美しくない。永遠に存在するものはないからこそ、尊く、美しいという、滅びの美学や消失の美学を自身はもっている。

自作は実体以上に、視覚的にみて壊れやすい、脆いという印象を抱かれる。息を吹きかければ飛んでいくのではないか、触ったらすぐに壊れるのではないか、といった強い恐怖心を鑑賞者に与える。実際は磁土を高温焼成しているため、それらの印象よりは硬質で丈夫であり、接触や運送で破損することはめったにない。この視覚的な物体のイメージと実際の素材の強度とのギャップによって、自作の存在感は実体が完結していない浮遊した存在として、把握しきれない物体となっていると考える。

しかしそうした視覚的印象よりは丈夫であるといえども、所詮、薄造りのやきものである。従来のやきものよりは破損する確率は高い。しかし私は割れ物は割れるものであるという考えのもと、たとえ割れても驚きはしないし、大きな衝撃も受けない。やきものは、割れるからこそ陶磁器産業が成り立つのである。

### 3. 色彩と光の効果

私が素材を磁土に限定している理由の一つとして、白という色彩が関係する。白という色彩から受けるイメージとして、例えば言葉で表されるように純白、清廉潔白、静謐で神秘的な様子、狂氣的、未来的なイメージである。また、神経質、潔癖、ミニマルなものへの執着といった自身の性質と結びつきやすい色彩である。つまり、自身が作品に求めているイメージがこれらなのである。

私たちがものを把握するとき、視覚にはまず色彩が飛び込んでくる。色彩はかたちや性質以前にもものの印象を決定づける。私は服を選ぶとき、まず色によって取捨選択をする。デザインが好ましい服であっても、色が気に食わなければ購入することはない。作品づくりも同様、作品を形成するうえで色彩は大きな意味を果たす。

自身が現在の磁土を選択した判断基準の一つは、白の色味である。磁土によって白味とその色味の強さは異なり、それらは磁器固有の存在感や品格を表す。

磁器には2種類の見え方があると考え。一点は、磁器自体の白さである。その白さも磁器によってさまざま、私は青味がかつたものは寒々しい印象を受け、灰色がかつたも

のやくすんだ色は暗い印象を受ける。素材として少し黄色みがかった磁土を選択したのは、磁器そのもののやわらかな雰囲気に加え、磁板を透過させたときの陽のひかりのあたたかな印象を助長するためである。

もう一方の見え方は、光を透過させたときの見え方である。光が加わることで見え方が変化する性質は、他素材にはみられない磁器特有の特性である。磁器の白味と光源のかけ合わせによって、見え方や印象はさまざまに変化する。

鑑賞者から、ひかりのかたまりのようであると言われることがあるが、それは、体と光が別々に存在している〔光を透過しているさま〕という意味ではなく、〔ひかりの結晶〕という捉え方である。つまり、磁板の白さと光の透過性、フォルム、これらの一致によって、光と磁板が融合し一つのものとなっている。ひかりをかたちづくるという取り組みは、少なからず実現していると言えるのではないか。

薄白の磁板は、光量の少ない環境下では、まるで和紙のような白さと不透明さである。光量が強い場合は、発光しているように感じられる。光源によってその見え方は大きく異なる。

ここで、ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン『色彩について』を参照し、色彩と光の関係性について考察していきたい。

白と光の関係性について、つぎのように述べられている。

色のついた媒質はすべて、それを通して見られるものを暗くし、光を吸収する。それでは私が想定した白いガラスも、ものを暗くすることになるのだろうか？そしてそのガラスが厚みをませばますほど、それだけ暗くなるのだろうか？そうなるとそれは結局、暗いガラスということになるだろう！[註 27]

このように、素材は異なれどもガラス質を含む磁板は、厚みをますほど暗い物体となり、薄ければ薄いほど明るさが増すということになる。それは一見しても、厚みをますほど磁板のなかのひかりの透過が鈍くなることが理解できる。0.2mm ほどの厚みの磁板は、この上なく光を透過する。

磁板と光が融合し、自作は新たな物体となる。視覚的に素材そのものとは別の表れとなる。この素材と表層の関係性について、ヴィトゲンシュタインはつぎのように述べている。

人が白い輝きを『白い』と呼びたくなることはありえないだろう、つまり人は表面の色として見ているものしか『白い』と呼ばないのである。[註 28]

一見したところ『材質の色』と呼ぶことができるものと、『表面の色』と呼ぶことが

できる二つの色があるように思われる。[註 29]

われわれの色の概念は、(雪は白いというときのよう)に材質〔物質そのもの〕にかかわったり、(この机は茶色だと言うときのよう)に表面にかかわったり、(赤い残照のなかでといった表現のよう)に光の明るさにかかわったり、あるいは透明な物体にかかわったりもする。[註 30]

このヴィトゲンシュタインのいう〔材質の色〕と〔表面の色〕とは、自作において〔磁板の白〕と〔光が透過した磁板〕のことである。ここで述べられているように、私たちが捉えるものの色彩はさまざまな状況下において、本来の、その素材の色彩とは異なった見え方で表れる。とくに積極的に光を取り入れ、光が強く作用している自作は、その効果によって材質の色から表面の色への変遷が著しいように感じられる。

では、環境による白の影響はどうだろうか。

学生時代、モーリス・ユトリロ、ジョルジョ・モランディの作品などに興味を抱いていた。ダークトーンの風景のなかに白い建物や物が存在している光景である。私は、薄暗いなかに佇む白いものという白の在り方に強く惹かれていた。それは背景がダークトーンであることで白の輝きが一層引き立ち、より白い印象を抱くからである。象徴的なその白さは、静寂、孤独、崇高、神秘的という印象を与え、その在り様が神々しく感じられた。

灰色と白の関係と効果について、ヴィトゲンシュタインはつぎのように述べている。

輝いているように見えるものは灰色には見えない。灰色のものはすべて光を受けているように見える。[註 31]

輝いて見えるものをわれわれは灰色として見ることはない。しかし白としてなら見ることがある。[註 32]

ある環境のなかで色は「輝く」のである(ちょうど顔のなかでのみ目は微笑むように)。ある「黒っぽい」色—たとえば灰色—が「輝く」ことはない。[註 33]

輝いているように見えるものが灰色にも見えることはありえないのは、輝いている無色のものがつねに『白い』と呼ばれることを示唆しているにちがいない。したがってこのことは白というわれわれの概念について何ごとかを私たちに教えてくれる。

[註 34]



私の惹かれる絵画は共通して、ダークトーン的环境下においてもものが白く輝いているように見える。それは灰色によってその白さに輝きが与えられるのであり、当時、私の惹かれる白というのは灰色ありきなものであった。

博士後期課程3年時、私は自作によって、グレイトーンのなかの白の光景をつくりたいと考えていた。それは作品を画として捉え、全体のビジョンを意識し作品を配置することで、作品の白をより際立たせる環境をつくりあげたいというものであった。このように、絵画の在り方や経験から自作の表現方法が結びつき、これまでダークトーンのなかにある白の光景づくりを意識し取り組んできた。

そしてその後、次第に白い環境のなかの白いものの光景、白のみによって構成される世界の、神聖で狂氣的とも言える世界観に興味を抱いた。それは、制作を通して神経質さや潔癖、ミニマル志向の自身の性質が極まってきたゆえである。

白いものの背景がダークトーンであると、磁板の白さが一層引き立つ。暗い色のなかに白が浮き上がっているように見える。では、もしその背景が白である場合、白のものが環境と共鳴し、白の世界観がさら強められるのではないかと思われた。例えば、見渡す限りの雪原、ホワイトアウト現象、真っ白く霧がたちこめる様子、私はこれらのような白い世界に自身が入っていく、そのような体験を好む。それは、白の世界に自身が入り込むことで白の色に自身が覆われ、存在が消失する意識にみまわれる感覚が得られるからである。つまり非現実的で未知なる感覚を実現したいのである。

その例として、山田純嗣の作品《À Mon Seul Désir インスタレーション》(図7-3-1) [註35]を取りあげたい。私はこの作品を一宮市三岸節子記念美術館で開催された山田純嗣展にて体感した。辺り一面、真っ白な世界。〔白〕はまばゆく光り、視界または身体全体を支配した。絵画の世界が現実世界に表れ、その世界に入りこむのである。この場に立ったとき、〔白の〕その美しい世界観と色彩に圧倒され、まるで自我が失われたような感覚になった。石膏でつくられた名画の世界が物語を奏で、しかしその白さと質感によって実体のつかめないものが、感覚を麻痺させるのである。

一宮市三岸節子記念美術館学芸員、杉山章子によると、作品の制作プロセスはつぎのようである。

名画に描かれたものを立体化し、それを撮影した写真に版画を施し樹脂で仕上げるインタリオ・オン・フォトという複雑な手法で作品を生み出している。[註36]

《À Mon Seul Désir インスタレーション》(図7-3-1)の制作はつぎの通りである。

最初の立体制作では、絵画制作における三次元から二次元への変換をいわば逆算し、カメラのファインダーを覗きながら（写真で撮った二次元の像をイメージしながら）絵の向こう側の世界を作り上げていく。[註 37]

また、山田の作品についてこのように述べている。

作者は多彩な手法を重ねることで、この掴めそうで掴み取れない白昼夢の様な光景を作り出しているのである。そして我々の思いは、作品自体の幻想的で輝くような美しさとともに、元となった名画の世界へも導かれる。こうして絵画をめぐって念入りで作られた白く透明な理想郷に皆迷い込んでしまうのである。[註 38]

この〈白く透明な理想郷に皆迷い込んでしまう〉感覚は、自身が初めて制作した作品《Lost》（図 1-4-2）にも共通していると思われる。白のパーツで構築された世界。私は、これから《Lost》（図 1-4-2）のような世界を再び、構築の方法をかえて実現させようとしているのかもしれない。

これまでの白の在り方は、暗い背景ありきの白であり、まわりの環境の暗さによって白を強調し白に焦点を当てるといった、こちらの視点をある点に集中させる能動的な働きをさせるものであった。しかし、この白のなかの白という在り方は、白の世界観を体感する、その世界で覆われるといった受動的な働きをさせるものであると考察する。

また、モチーフとその環境を同色にすることで、その世界観の強さが発揮されるという仮説を抱いた。

2014年に岐阜県現代陶芸美術館でおこなわれた「世界とつながる本当の方法 みて・きいて・かんじる陶芸」展において、作品の下方から照明を当てる展示をおこなった《Forest 2014\_2》（図 6-4-4）。白の背景に白い作品、白色度の強い照明と白のみで構成された白の世界である。白の光景を表す機会を得、さらにその世界の実現欲は高まった。現時点では、自作の見せ方としてこの方法が自身の理想に近いと感じている。今後の展示においても、その見せ方による作品展示に取り組みたい。



図 7-3-1 : 《À Mon Seul Désir インスタレーション》

#### 4. フォルムと重力

造形と素材の関係性において、その素材に適したフォルム、または素材を引き立たせるフォルムがあると考え。物体の形成には素材感とフォルムのバランスが重要である。

自作では、薄白の磁板の存在感の危うさと、それによる緊張感を強調するフォルムを模索している。素材の特徴やそれから受ける印象は、フォルムによってさらに助長することが可能である。つまり素材を作品へと昇華させるうえで、フォルムによって素材感を活かすことは、作品の存在に大きく関わる。ここで、自身のフォルム観と制作プロセスの関係性について述べていきたい。

物体のフォルムを意識したのは高校時代、北欧デザイン製品の独特なフォルムや香水瓶の優雅なフォルムを知ったときである。そこで自身の環境からは発生し得ないような異質な感覚と感性を感じとった。自身にはそなわっていないであろう、その独特な感性と美意識を羨んだ。この思いは現在も強く、国外に滞在する際はそのエッセンスを吸収し自身の感性に取り入れたいと考えている。このとき自身にはない美的感覚、つまりは日本の美意識とは異なる感性をフォルムというかたちを通して実感したのである。そしていつか自身

もフォルムの美の探求を目的とした創作をおこないたいという思いを抱いた。そこで大学受験の際は製品デザイン専攻を志望したが、ほどなくして工芸に専攻を変更することとなる。

陶磁を専攻してからは、轆轤による器や手捻りによる立体物によって、フォルムの模索をおこなった。しかし、これら既成の技法によって出来上がる造形、フォルムはある程度、完成形が限定的であるように感じられ、造形的にそれ以上の広がりを見せないのではないかと思われた。それは今日まで多くの作家によってその模索がおこなわれていることを学んでいるがゆえである。独自のフォルムの形成には、その技法も独自なものでなければならぬのではないだろうか。

そして、薄白の磁板を用いた作品をつくりはじめ《Core》シリーズや《Forest》シリーズの制作において、作品を放射状形態に限定したことでその機会は訪れた。作品は放射状であるから、磁板を回転させることでフォルムが形成される。よって磁板の輪郭は、すなわちフォルムとなるのである。ここでフォルムの探求の機会を得、私は存分にその探求に没頭した。

自身が惹かれるフォルムには2つのポイントがある。まずは日本の美意識とは異なった感覚、感性を感じさせるものである。私たちが育んできた感性というフィルターを通してものを判断するとき、それにはまらないものが引っかかる。それは新たな視点や感性が私たちに惹き付けるものであるからではないだろうか。

つぎに重力を感じさせない存在感である。それは重力に抗うという動きではなく、無重力を感じさせる姿勢である。しかし、私たちは重力にそって生きている。それゆえ重力から解放された存在感を放つものを生み出すことは容易ではない。自作でこれらの要素を表せないものだろうか。自作は磁板の輪郭がフォルムとその在り方につながる。そこで磁板の輪郭の模索をおこなった。

現在、自身が目指すフォルムのイメージというのは、外にひらかれている開放的なイメージのフォルムである。それは《Core》シリーズでフォルムの模索をおこない、愛でる対象のような可愛らしいフォルムを描いていたが、それは内向的な性質であるように思われたからである。サイズ感とフォルムの関係性から考えればそれは相応であったと思うが、ひかりや重力、軽やかさを意識しているうえでは、それを強調するような外向的な印象のフォルムでなければならないのではないだろうか。

では、内向的な性質のフォルムとはどのようなものか。例えば、心臓、果物、宝石、そのものに機能や栄養など、大切なものが凝縮されているイメージである。外向的な性質のフォルムとは、例えば、花が咲く、パンがふくらむ、星が光る、その形状が外側へとひらかれている、または動作を感じさせるイメージである。感覚的ではあるが、そのような意

識をもちながら制作することが作品づくりにおいて重要なのである。

《Forest》シリーズでは、のびる、ふくらむ、はじける、といった印象をフォルムによって表そうと試みた。初期作品では、細長い形状の作品や丸みを帯びた形状の作品を中心に制作した。そのうえで、作品の存在感や脆弱さは、フォルムが極端で安定感のないほど、その魅力が増すのではないかと実感した。

そこで、平らな形状の作品の制作を始めた。そしてその形態は、自身のイメージに合った造形であると思われた。それは鑑賞者から、なにか心の奥に無重力で存在しているようだ、という意見をいただいたことで確信となった。これまで私は、重力に抗う、反するという意識をもっていた。しかしこの形態ではその意識を捨て、ただ、心のなかにあるものをえぐり、表すという心構えで制作をおこなった。そこでおそらく意識下で、対重力という構図が消えたのである。そして無重力を感じさせるものが生まれた。ここでようやく自己の意識が重力から解放されたのである。

## 5. リアリティとファンタジー

作品づくりを始めた時、私は大きな不安に直面していた。私の心の中には底知れない不安で渦巻き、自身や作品づくりに大きな影響を及ぼした。私は、自己の内にある不安から逃れるため、またその不安を解消するため、制作に没頭した。そして時間の経過とともに自己の内面も少しずつ変化し、その変化の反映のかたちが作品の軌跡となっている。そしてそれらの経験から、自己と現実一枚ボールがひかれたような、その間に距離がうまれたような感覚を抱いている。まるで自身が現実を浮遊しているような感覚である。おそらく作品づくりに意識が集中するあまり地に足がついていないことが、その感覚を強めている要因である。また私は地に足をつけたくはない、曖昧なものでありたいと思っているのかもしれない。そのような意識が作品に表れていると思われる。そのことを社会に公開することで、ようやく私は地面に立つのである。

意識がうわつき現実感を感じないと、そのものの存在や自己の存在、世界の存在は、本当に実在しているものなのか疑う。在るのか無いのか、無くなったことによってさらに存在感が増すのだろうか。しかしその存在感は存在してはいたないため、感じ方次第である。よって、捉え方や真実は人それぞれである。

つまり、事実というものが私というフィルターを通して、私のなかで解釈され変遷し、それが新たな姿で私の内面に定着するとき、それは私のリアリティとなる。事実と対面することで、自己の創造力が働き、私にとっての真実が生まれる。あらゆる事象を私の感

性が受け止めたとき、視野、思考、世界が新たに生まれ、私のリアリティーが形成される。創造はリアリティーを生じさせ、それが私の真実となり、私を形成する核となるのである。

自身の作品制作における源泉は、このリアリティーである。私は自己のリアリティーを現実に表すことが作品であると考えている。しかし、直接的にリアリティーを作品で再現するわけではない。私のなかにリアリティーが生じ、それを作品に落とし込む段階で、新たな要素が生まれる。それは、ファンタジーである。私にとってのファンタジーとは、リアリティーをカバーするためのもので、これらは対となっており、どちらか一方のみでは存在し得ない。それはファンタジーが、リアリティーから発生するものであるからだ。真実は幻想を呼び、作品として現実世界に表されるのである。

ファンタジーとは、空想、幻想、白日夢という意味である。[註 39]現実世界には実在しない別の世界、人間の創造力の賜物である。私は、以前からファンタジーやダークファンタジーを好む。それはその創造力の豊かさへの感動と、自身を非現実的な世界へと誘ってくれる強烈な世界観に惹かれるからである。現実から逸れるために、ファンタジーが存在するのである。では、リアリティーとどのような関わりがあるのだろうか。また、自身の作品においてこれらはどのように作用しているのだろうか。

例えば、リアリティーの時間軸が現在と仮定すると、作品となって表れる段階では、リアリティーがファンタジーへと移行し、時間軸が未来となる。結果的に、このファンタジーが作品となる。また、イリュージョンやノスタルジーが作品源となる場合もあるだろう。しかし私は先述のように、経験や現実を受けて発生した事実から逃れたい気持ちが強い。よってリアリティー〔現在〕の転換先は、ノスタルジー〔過去〕ではなくファンタジー〔未来〕なのである。これらの関係性は今後、自己の体験によって変化するであろう。

## 6. スタイル（様式）の構築

昔から工芸というジャンルには違和感がない。この感覚は、現代において珍しいのではないだろうか。なぜなら工芸は、自身の世代（80年代生まれ）にとって、生活環境が変化し日常から遠ざかったものになったからである。そのうえで、石川県という伝統文化や伝統工芸が身近な地で育ったことで、工芸というジャンルは近距離にあり理解できるものであった。しかし、その環境によって〔工芸たるもの〕の先入観にとらわれているおそれがあり、そのことが自己の工芸観に影響を与えている可能性もある。工芸というものをあらかじめ知らなければ、〔自身の世代〕らしい捉え方をしていたのかもしれない。

伝統工芸が身近であることで、その美術館や展覧会にも連れていかれた。そこで、自身

にとっては絵画や彫刻よりも工芸の方が親しみ深く、自身にとっての美術という概念は工芸であるという意識が自ずと芽生えていた。中学生で油画を学ぶまで、そのような意識が強かった。それだけ絵画や彫刻よりも工芸が際立った環境なのである。現在も同地で制作をおこなっているが、そのことは変わらず感じとれ、この独特な環境と自身の創作活動に関連が全くないことはないと考えられる。そこで環境による自身の創作への影響を考察していきたい。

工芸は、一般的に伝統工芸を連想するように、文化の一端を担ってきた日本の芸術分野の一つである。その伝統的スタイルは、現在もなお、地域の街並みや観光、芸術観などに影響を与えている。そして伝統文化の価値の強さが感じられる。このように地域性や歴史性と密接に関わりあいながら、文化としても伝統が引き継がれている。また、一方でその伝統的スタイルは現在多様化し、発想の転換によって現代的なアプローチもおこなわれている。例えば、同様の技法でも器物があれば、スマートフォンケース、また現代アート作品もある。アプローチ方法や場面を変えることで、現代社会において、伝統技法を継承し存続するうえでの工夫や試行錯誤がみられる。

自身が伝統を重んじる環境下におかれているなかで、工芸を学び、その伝統を引き継ぐ側かといえなければそうではない。それは、自己の現在性の実現を自身の創作としているゆえである。また、伝統技法を用いて自己表現をおこなうというわけでもない。磁器の美を活かした作品づくりをおこないたいという思いが、既成概念にとらわれることなく自身の探究心を駆り立て、独自の方法論を導き出したのである。

このように、伝統的な文化に囲まれながらも、自身の創作活動は独自に邁進しようと私は決意したのである。個というものに目覚めた私は、そのなかで徐々に気持ちが風船のように膨れ上がり、一つの私のスタイル（様式）として、伝統の枠外へ風船のように飛んでいった。

工芸は、古くからの伝統的スタイルが確立されており、一般的に工芸という言葉が表される時、同時に伝統という概念がたち表れるように思われる。伝統というスタイルのイメージは確固たる歴史と存在感、人々の意識で確立されており、私個人のスタイルとは、対立項に存在していると感じる。そのように感じられるのは自身が暮らす環境が、伝統との距離があまりにも近すぎるからである。つまり常に側にいるのだから私は意識せざるをえないのである。それは別々の領域であるからではなく、同領域で繋がっているゆえである。例えば、この状況が伝統工芸ではなく現代美術であれば、私と現代美術の距離は近いものとなる。現代美術とは、現在性の表現という点で共通している。しかし、つながりはない。例えるならば、現代美術は隣人で伝統工芸は親戚なのだ。どちらも多少の関わりをもっている。つまり伝統というベースがある環境であるからこそ、自身は伝統を意識せざ

るをえず、このことによって私のスタイルはより新しいものとなるのである。これまで見たことない比較対象がないものを創作し、新たな価値、スタイルを生み出す。

伝統的スタイルからの個の噴出は、一時は個の主張となり、それは個のスタイルに発展する。そして既存のスタイルを更新する。つまり工芸という分野においては、伝統と個が分断され個々で存在しているのではなく、伝統という歴史があるからこそ新たな表現が創出されるのである。

大学で工芸を専攻し工芸の世界に浸ってきたわけだが、発表の場は工芸、陶芸、アートと線引きがない。なぜこのような事象が起こるのか。それは、これまでの創作経験から他の分野にも興味を抱いていることで、自身の意識のなかでそれらとの壁がないことが強く影響している。その意識や思考が作品と行動にあらわれているのかもしれない。そして、このことは多様な発表の場の必要性和、分野による線引きが曖昧になっているという現状を示している。また自作の性質にも関連していると思われる。

自身は工芸分野のなかで、その精神性や技巧、素材に対してのこだわり、制作プロセスを学び、制作における取り組みは工芸的な感覚である。一方で、経験や思考による自己表現への欲求から、美術的な感覚も持ち合わせている。自己の世界観の構築と実現が目的であるから、視覚的に自身の思いに適っていればよい。工芸は元来、実用性を兼ね備えてきたため素材による触覚的な要素が強い。作品にはこの2つの要素が表れている。その物質性から触れてみたいという衝動を誘発し、しかし物質は脆弱なため、触ることに抵抗がうまれる。触覚的という工芸的な特質がありながらも、その性分に適っておらず、提示したい世界観というのは視覚的有り様を重視している。

このような単純とは言えない作品の性質によって、さまざまな場で発表をおこなうことが可能となったのであろう。独自の作品スタイルを構築してきた結果である。そしてそれは先述の通り、創作意識の根底に絵画経験があり、作品づくりの基礎に工芸精神があるからである。そのようなさまざまな要素のレイヤーが重なっているからこそ、発表の場が限定的にならないのではないだろうか。

スタイルというのは、枠組みなどにとられるものではない。独自に構築するものである。しかし、その分類とその歴史背景、それらとの関係性があるからこそ、独自のスタイルというのは浮かび上がり、新たな価値観が更新されていくのである。作り手のバックグラウンドがスタイルを育むのである。



## 7. 作品との距離感

私たちが良好な関係を築くうえで、その相互が心地よいとする距離感の一致は、欠かせない条件の一つである。またその適度な距離感是人それぞれ異なり、自身にとって適切な距離が対象と保たれることで関係性が成立する。

このことは作り手と作品との関係性においても同様である。工芸分野においては、作り手と作品の距離感は緊密であるように思われる。作品の制作に十分に手をかけ、膨大な時間を費やす。それがその関係性をより強固にし、また作者の作品に対する意識や思い入れを一層強めていると考えられる。自身の場合、距離感というのは何事も少し離れている方が心地よい。距離が近いことは重苦しく感じる。この距離感は自身と作品の関係性においても同様である。ここでは自己と自作との距離感について考察したい。

従来の工芸の制作プロセスでは、身体と作品の関係性は緊密であり、おそらく作者が作品を語るうえで、その関わり方は要となるものである。身体の運動や手の動作、精神性、制作という行為の意味付けや価値付け、身体と作品の結びつきが作者の作品観を形成すると言っても過言ではない。それに対し、自作においては自身との間に適度な距離がある。自作は従来の工芸作品に比べ、手離れしていると感じる。

自身の気質において、その根本的な要因として考えられるのは、自律心の強さと体力のなさである。私は自身のペースを乱されることに非常に強いストレスを感じる。何事も自身に介入することを嫌う。それは作品においても同様で、適度な距離感と客観性を保っていたい。作品は自己の内から発生するが自己と作品は別のものである。また、体力のなさが現在の作風や制作プロセスに影響している。

美術作品における、身体の離し方、介入のさせ方は、作り手の距離感と作風によって異なる。自作においてはその距離感が離れているため、作品の在り様も制作プロセスも身体から離れている。または作品の有り様を優先するための制作プロセスによって、徐々に距離感が形成されたのかもしれない。

工芸の専攻を選択する際、私は陶磁と鍛金で迷った。その理由はおそらく指で押すとそのまま戻らない土の性質と、叩いたときにそのままくぼむ金属の性質、つまりこちらがアクションしたときに素直にかたちに表れる性質が、自身の性分と一致したことによると考えられる。最終的に陶磁を選んだわけだがたとえ鍛金を選んだとしても、金属板の構成作品という現在の作風と類似した作品を制作していたかもしれない。最も自身と合わなかった素材は木材で、それは素材の生命感や感触、抵抗力とそれによる成形のしにくさが自身の手先や感覚と合わず、非常に扱いづらいものであったからである。

このように、自身の気質には、直接的に手を加えやすい素材と思い通りに事が進む制作

プロセスが合っていた。よって陶磁素材でも釉薬の使用や、ガス窯や薪釜など完成に左右するもの、歪みやひび割れ、味や枯れといった趣には興味をもたなかった。そして自身が最初から最後まで管理可能な制作方法を模索した。

作品は単一のものではなく、構成により成立する。様子をみながら徐々につくりあげる制作プロセスではない。制作時は機械のように淡々と手を動かし作品のことは考えない。このような身体との距離感は、先天的要因である自身の体質や気質、後天的要因である制作プロセスと素材の脆弱さによるものである。

独自の距離感によって、作品と自己の間には手離れと意識離れが生じた。制作プロセスにそのことが顕著にあらわれている。例えば、磁器の光の透過性の美を引き出すことを尊重しそれらをかたちとして実現するために、手の極端な介入が不要となった。制作するうえで作品に触れないことが作品を完成させる一番の近道である。それは薄白の磁板の脆弱さによる。触れると壊れてしまうため、最小限の手数で作品を完成させなければならない。

薄づくり土をつくるためには、手数を増やすことがごく一般的であるが、自作の場合、手で触れることはすなわち破損のリスクが高まるため、そのように手数を増やし削る作業をおこなうことは出来ない。制作には手が不要であると述べたが、それは手の力を分散させるために、手の代用として針先やカッターナイフの先を使用するということでもある。

このように触れれば触れるほど破損のリスクが高まるという事実が、自身の意識と身体への介入をより遠ざけているように考えられる。元来、手を動かすことを非常に好んでいるが、土に触れる制作段階ではそのことを自制しなければならない。そしてその自制や抑圧が、姿として作品にも表れているのかもしれない。

作品の制作当初は失敗続きであった。その理由は明白で、作品に触れたいという欲求によるものであった。沢山制作をしたい、早く制作を進めたい、その思いが強くこみあげればこみあげるほど作品は破損した。作品を存続するため、完成させるために、その欲求を精神から排除することが制作において最重要事項となり、制作を続けるうえでは精神を平常に保つことが必須となっていった。このことが自己の気持ちと作品に距離を生んだ。身体を作品に関与させない、自己を作品に介入させない、この気持ちと作品の距離の維持が作品の成立と維持に関わる作家としての責務なのである。

このようにして最小限の手数での確な作業をおこなうことを心がけてきた結果、制作において無駄のない独自の所作が形成された。それは制作にむかううえでの精神性、無駄のない手つきや身体の動作、それらが型となったことで作品がスムーズに完成した。自身と作品の保たれるべき距離感が確立されたのである。

自作の手離れは作品に表れ、陶磁器というもののイメージや特徴からはかけ離れたもの

となった。手跡はない、ゆがんでいない、既成の陶芸技術ではない、簡素でミニマル、まるで工業製品のようなものである。

私は制作において、身体と距離を離し精神と距離を近づけるために、取捨選択をおこなってきた。意識と身体から制作を離すためにこの技法を用い、精神性を投影するために磁器素材の存在感と美を求めた。自己の現在性と磁器の存在感の共鳴を選び、身体の行為と造形の結びつきを突き放した。

このことによって表れる作品の有り様は、従来の工芸や陶芸において異質である。しかし、ゆがんでいない工業製品のなかにゆがんでいる工業製品があれば目立つように、ゆがんでいる陶芸作品のなかにゆがんでいない陶芸作品があれば、それは自作のオリジナリティである。従来の陶芸観にはまらない、それは独自性を帯びているということである。自身の思考を尊重するために、余計な要素を削ぎ落していくことで、本来の自己のかたちが表れてくる。

## 8. 作品の介入

私は芸術鑑賞が好きである。とくに静物画や風景画を観ると心が落ち着き、気持ちが和らぐ。自身もそのような鑑賞者にとって心地よい作品をつくりたい。また、それとは心持ちが異なる作品もあり、体力や気力がないときに観にいかうとは思わない作品もある。これらは鑑賞するうえで何が異なるのか。

自身が実感する違いというのは、気持ちの相違と共感によるものである。例えば自身にとって彫刻は、その場の体験、自身に何らかの影響を与えるものであり、自身は受動的になるものである。一方絵画は、光景の共感である。ビジョンによって自身の内の感情を呼び起こさせ、そして心情と重なり共鳴するものであり、自身は能動的になる役割である。無論、自身が敢えて惹かれるものを選んでいくことにもよる。彫刻は自身に迫ってくる。彫刻と絵画では、心への作用が異なるように思われる。

鑑賞するうえで絵画と彫刻には自己への介入の違いがあるように思われ、その要因は、鑑賞者の身体に直接影響を与えるか否かであると考えられる。彫刻は立体ゆえ、鑑賞者の身体にプレッシャーを与えることで鑑賞に介入させる。それは同空間のなかに、個と個が共存するからである。絵画は、鑑賞するうえで一定の距離が保たれている。それは個とビジョンであるからである。その一定の距離と平面であることが作品による鑑賞者に与えるプレッシャーを緩和させる。

もちろん彫刻でも心地よい作品はあるし、絵画でも動揺させられる作品はある。実体験

として、以前アメリカの Dia:Beacon にて、リチャード・セラの作品と対峙した。それは作品の内側に入れるものであった。遠方から観ていることには特に違和感を覚えなかったのだが、作品の側に立ってみると身体と精神に強烈な圧迫感が加わり、自身の存在が押しつぶされそうな感覚に陥り吐き気がこみ上げた。このことは先ほど述べたように、作品による身体への介入とそのプレッシャーが引き起こすものである。

一方、同じ金属素材でも、アンソニー・カロの作品は、非常に軽やかな存在感で風が吹き抜けているようである。存在を主張しながらも、空間にドロイングをおこなっているような、まるで風景画を観ているような心地よさがある。それは構成によって成立していること、金属を着色することで金属の重厚な存在感を新たな存在に転化させていることによると考えられる。リチャード・セラの作品が金属の存在感を極端に強調したものであるならば、アンソニー・カロの作品はその素材感の特徴から離れているように感じる。

また、フランシス・ベーコンの作品は、暴力的、攻撃的というべきか、観る者の精神に強い不安感を与える。物体による身体へのプレッシャーはないが、表現によって観る者の精神に強烈なプレッシャーを与える。この作品も自身にとって鑑賞するに耐えない作品である。私はモーリス・ユトリロやジョルジョ・モランディのように、眺めるぐらいが丁度良い距離感の作品を好む。静かな光景に惹かれるのである。

私は身体や精神にプレッシャーを与える作品が苦手であるが、それは自身が芸術に求める作用が、プレッシャーよって突き動かされる衝動や感情ではないからである。観る者の身体や精神に土足で踏み込み介入してくるような作品づくりは行いたくない。調和した画づくりをおこないたい。画づくりというのは、自作と鑑賞者の介入の関わり方の距離を示す。それは自作と鑑賞者が、絵画を眺めるような一定の距離感を保つことである。自作は平面ではないが、しかし私の視点〔ビジョン〕である。適度な距離感で作品に親しんでほしい。鑑賞者に負担のかからない存在でありたい。絵画的介入方法は鑑賞者と作品の関わり合いのあり方の理想であると思われる。

## 9. ひかりの再現

作品が光を取り込んだとき、自作は〔ひかりの塊のようなもの〕となる。単体としての光が〔ひかりをおびたもの〕となり、純然たる光ではなくなるのである。

これまで〔光〕と〔ひかり〕で記述を区別しているのは、光が何かを通して表される、単体ではない様子、または心などの作用で表される場合に〔ひかり〕の方が意味やイメージに拡がりを与えると考えたからである。

光は場の一端または全体の表情をつくりあげ、場を成立させる。それは間接照明や採光、現代アートまで多岐に渡り、場を創造するうえで光は欠かせない要素である。そこで具体例をあげ、ひかりの表れ方と世界観の関係について考察していきたい。

#### <ひかりの具現化>

これまで光をかたちづくる取り組みをおこなってきた。それは、光を自身と対峙するものとして現出させるためである。かたちのない光をかたちにするためにそのイメージをスケッチし、より明瞭で象徴的なものの具現化を試みた。現在も構造、サイズ、光源、自身の理想に近づけるために検討を重ねている。

物体によってひかりをかたちづくる試みは古来よりなされている。例えば、仏像やキリスト教の聖人の光背である。仏像の光背には、円形の板で表された光背である円光、円光から発せられる光を放射状に表した放射光など、形状の分類がある。[註 40]光をかたちとして表すと、このような形状になることも理解できる。それは御来迎[註 41]のイメージゆえである。ひかりの造形からその形状や構造を検証し、自身の造形の在り方を考察したい。

#### ・東大寺法華堂／不空羂索観音像／光背、宝冠

仏像の背後の光背や宝冠は、仏像そのものをより尊くより豪華に演出している。なかでも私は放射光という種類の形状に魅力を感じ、とくに東大寺法華堂、不空羂索観音像の光背と宝冠の独自性と美に惹かれている。

不空羂索観音像の光背は、全体的にボリュームがあり、どっしりとした印象である。このサイズ感がそこまで大きくない仏像本体の迫りに結びついていると考えられる。特徴的なのは、その形状が下方部までボリュームがあることで仏像全体を覆っているところである。ところどころに炎が燃えている。後光は細い棒状のものと太い棒状のものが規則的に配置されている。[註 42] (図 7-3-2)

私がとくに惹き付けられたものが、宝冠である。この宝冠は、放射光がランダムにバランス良く配置されており、全体を見たときにひかりが外界に勢いよくはじけた印象で、見ている爽快感である。内省的ではなく外界にひらかれている。作り手の卓越した技術と粋な感性が伝わり、その完成度の高さとセンスに感服する。

#### <ひかりの転用>

光を象徴化していると思われるものの1つに、教会のステンドグラスがある。教会の薄暗い室内に光芒が放たれ、その有り様は、尊く神秘的な世界観をつくり出し、それはまるで天から神が語りかけているような印象さえ感じられる。祈りの場において、このひかり

は私たちの魂を導いてくれるような神の化身ともとらえられるべき存在感を表す。

・ノートルダム大聖堂／薔薇窓

ノートルダム大聖堂の、薔薇窓は圧巻である。[註 43] (図 7-3-3) そのスケールもさることながら、細やかな細工、色彩のバリエーションとその組み合わせの豊かさ、教会内で設置位置、目前にすると呆然とするような圧倒的な存在感を放っていた。[註 44]

自作においても逆光の美を活かして見せる作品がある。作品《Shine》(図 2-2-2)、作品《Continue》(図 4-2-1) である。これらの作品を展示したときに実感したことは、サイズが大きければ大きいほど迫力と存在感が増し、その美をより強く感じさせるということである。ものを介して光を逆光で見せる場合、そのもののサイズは存在の強度を大きく左右する。このことは薔薇窓が示している通りである。

教会のステンドグラスは、圧倒的なボリュームと光量で人々を覆いつくし、一挙にその世界観を創成する作用がある。一瞬にして、空間を信仰の場に変える、存在感の強さと求心力がある。

<ひかりの空間>

アート作品では、ひかり自体を作品としたり、思い思いのひかりを描いたり、ひかりの表れ方もまた千差万別である。そのなかから自身が惹かれる作品を挙げ、ひかりと鑑賞者の関係性、鑑賞者に与える影響など、ひかりと人の内面の結びつきについて考察したい。

・オラファー・エリアソン／ザ ウェザー プロジェクト

この作品を初めて知ったとき愕然とした。それと同時に実物を観に行かなかったことを猛省した。それほど自身の心が震えた作品であった。この巨大な人工の太陽を前にしたら、自身はきっと何も考えられないだろう。空間にひかりの力が満ち満ちている、強く美しい作品である。会場の上面は一面ガラス張りになっており、それによってつくられた太陽の半分は、円形となり完成する。そして鑑賞者の姿も黒くうつしだされる。鑑賞者は自分たちの姿も見ることになる。[註 45] (図 7-3-4)

太陽をモチーフとした作品は多く存在するが、ここまで直接的な作品はないのではないだろうか。観る者の存在をも飲み込んでしまうような過剰なエネルギーを放出している。それは太陽そのものの強さや恐ろしさ、神々しさを私たちに見せつけているようである。

ひかりをテーマやモチーフとした表現のなかで、自身が惹かれるものは、内面に響くひかりの表れである。またひかりを表す作品は、私たちの創造性をかきたて、内面に豊かさや希望と与えるものであってほしい。そしてそれが私たちが求めるひかりの役割である。

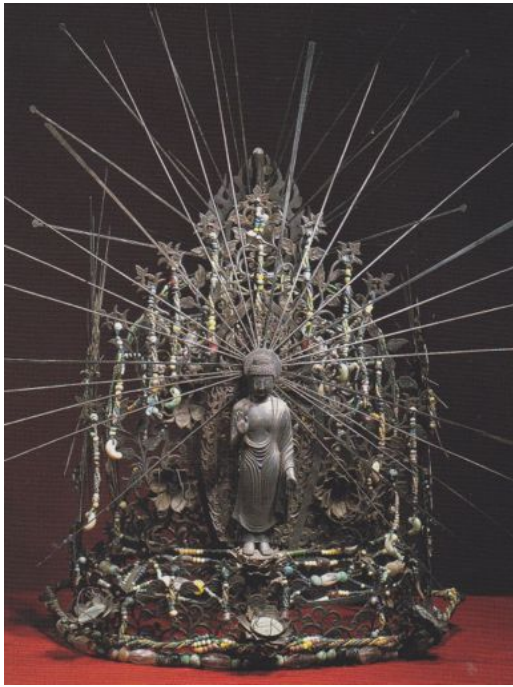


図 7-3-2 : 《不空絹索観音像 宝冠》



図 7-3-3 : 《ノートルダム大聖堂 薔薇窓》

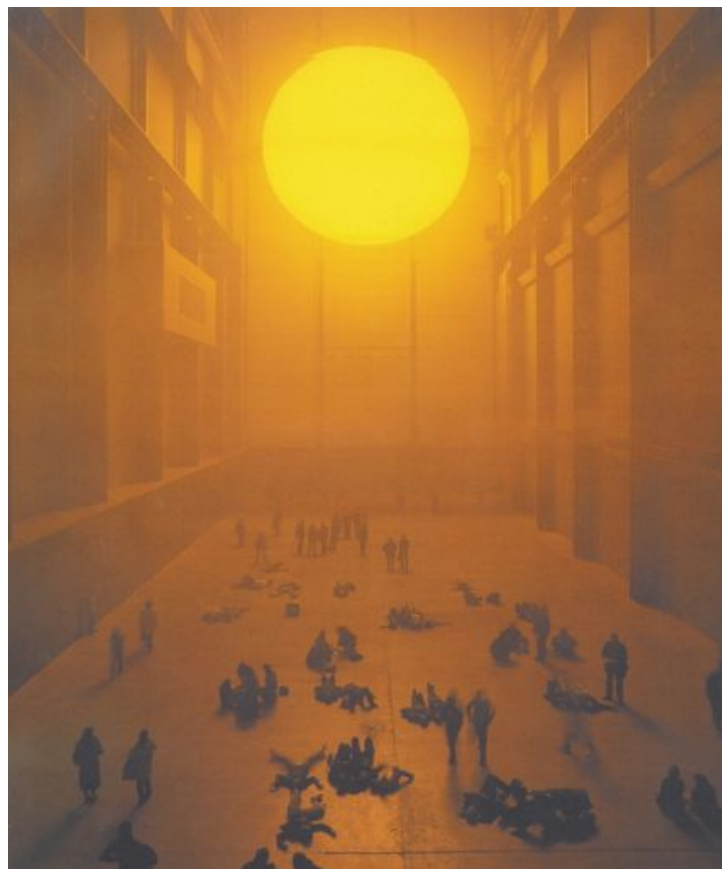


図 7-3-4 : 《ザ ウェザー プロジェクト》

## 10. 自己感覚そのものの構築

自己感覚の構築とは、自己感覚そのものの構築を指している。自作は自己感覚そのものの構築の表れである。私は、自分の感覚そのものの実現に取り組んでいる。

自身にとって自己感覚とは、2つの作用があると考えられる。1つは自己感覚の表出、自己感覚のかたちを自己の外部に表すことである。それは自分の感覚、感性によって世をどのように捉えているかということである。自己の現在性、そしてそれによる心の働きから、独自の視点をもち事象を捉えるということである。自身が感じた現実の感触を作品によって実現する。

もう一方は自己の感覚の内部にむかう、自己の内部にある感覚を掘り起こす作業である。これは自身の内部のなかにあるものを捉えようとする試みである。または自己内部の生成である。

これらを考察することで、自己感覚の構築の実体を探り、自己感覚について述べる。

ここでは、小林秀雄著書『近代絵画』、展覧会図録『セザンヌーパリとプロヴァンス』、『村瀬恭子 *Fluttering far away*』展カタログを参考とする。

まずは、自己感覚の表出〔外部〕について、画家ポール・セザンヌの言及を取りあげ、より考察を深めていきたい。

ポール・セザンヌは、感覚をサンサシオンといい、サンサシオンの実現を目指していた。サンサシオンは仏語読みであり、英語読みではセンセーション、つまり感覚、気持ち、感触という意味である。セザンヌの制作は、その実現の取り組みである。その葛藤、戦いについてセザンヌは語っている。(図 7-3-5)

小林秀雄著書『近代絵画』によると、セザンヌはつぎのように述べている。

不幸にして自分には、感覚の実現という事は、非常に辛い仕事だ。感官に拮がって行く強度というものについて行けないのだ。自然を生かしているあの途轍もない色彩を、私は持っていない……。あの雲を見給え。あれが物にしたいのだ。モネには出来る。彼には腕力がある。[註 46]

自然を自己の感覚で捉え、色彩によってその自然の持続性を実現するにあたり、セザンヌの苦悩が読み取れる。ここでモネを出しているが、それは瞬間に自然を捉えるモネの眼のことを言っているようだ。セザンヌの言う、感覚の実現とは取り組みが異なる。

展覧会図録『セザンヌーパリとプロヴァンス』で、長屋光枝は画家アンリ・マティスを通して、セザンヌのことをつぎのように述べている。



「私にとって、すべては構想のなかにある」というマティスの自負、および「最初から全体のはっきりしたヴィジョンをもつ必要がある」という自らへの課題であり、セザンヌが、この課題を実現するためのモデルとして位置づけられていることである。

【註 47】

私は自作の制作プロセスにおいて、作品のヴィジョンをあらかじめ構想し、制作に取り組む。制作しながら作品をつくりあげていくわけではない。つまり、素材や技法を限定しているうえで、作品の在り方を決定づけるのは構想段階である。自身の感覚をヴィジョン化し、いかにそれを実現させるかである

また、長屋光枝はつぎのようにも述べている。

ベルナールの報告によるとセザンヌは、「自然に基づいて描くこと、それは対象を模写することではなく、感覚を実現することなのだ」と述べた。絵画とは、自らの「感覚の実現」にほかならないのである。【註 48】

ベルナールは、その制作プロセスを、次のように報告している。「まずはモデルに完全に従うこと。入念に、場所を決定し、美しい輪郭線を探し、比例の関係を設定する。ついで非常に瞑想的な期間となり、彩る感覚が高まり、ある装飾的な着想に向かって形態を高める。つまり色彩から歌い上げる調子に向かってである。このようにして、この芸術家が制作を進めれば進めるほど、その仕事は対象から遠ざかり、出発点では役立っていたモデルの不透明さから離れ、絵画そのもの以外の目的をもたない裸の絵画のなかに入っていく」【註 49】

自然に従い、自然を自己の感覚によって捉えようと試みる。そこで自己の感覚を研ぎすませ、瞑想的境地にむかう。高められた感覚によって、自己のなかの自然イメージは確立し、自身のリアリティーそのものとして絵画のなか存在すると思われる。

自作の制作プロセスを追ってみる。構想段階でさまざまな思考をめぐらせる。それらモヤモヤとした感覚を、頭のなかで十分な時間をかけて削ぎ落とし思考を固める作業をおこなう。そしてアイディアスケッチによってそのイメージを具現化させる。自己感覚の現在性を明確にし、その感覚をかたちとして表す作業である。その作業の後は制作のみである。このように構想段階によって自作の在り様が決定される。

つぎに、自己感覚の生成〔内部〕について考察していきたい。

私は、バラバラとした磁板を組み立てる作業のとき、子供のように夢中になっていた。この作業をこれまでおよそ10年間続けてきた。時にはまるで建物を建てるように上に積み上げ、時には扇子を広げるように横に広げ、組み立てることを楽しんだ。ただ、組み立てている最中、ふとした拍子に破損させることがある。磁板は脆弱な素材である。そのようなことも忘れ組み立てることに没頭すると、私は我を忘れ、磁板を押さえ込み、破壊する。磁板が一瞬にして壊れると、夢中であった私の意識は一気に現実に引き戻され、目の前に壊れた作品と夢の余韻が残る。時間をかけて組み立ててきた作品はゼロに戻り、そして、私は夢から覚めるのである。

この没頭という感覚について『村瀬恭子 Fluttering far away』展カタログの鈴木俊晴の言葉を参照したい。

盲者として身体の内へ内へと「降りて」絵画を描き続けるものには「愛と危険」が待っている。「愛」とは「目の前に現れてくれた」ことに「感謝」すること。そして「危険」とはおそらく「がっかり」することではなく、「生活と絵の世界」に境目がなくなるまでに沈み込み、そこから帰れなくなること。彼女が究極の闇に降りてゆきながら感じたこと、それは分からない。ただし、自ら盲人であったボルヘス曰く、盲者の暮らす「不明確な世界」からは「ある種の色が現れる」のだから、村瀬は身体全てを盲目の世界へと「沈め」、そこから「浮かび上がる」、そのなかで、言葉にはし得ない「ある種の色」を捉え、絵画というあくまで視覚に頼った芸術の中で表そうとしている。

#### [註 50]

この＜そこから帰れなくなる＞感覚が、自身にとっての没頭感覚である。作品をつくる手がとまらなくなり始めると、徐々に意識が現実から離れどこかに行ってしまう感覚に見舞われる。まるで海に沈んでいくように、意識が遠のくのである。私は眠っているとき、夢から戻れなくなる感覚に陥ることがある。夢と現実の間で溺れるような、その感覚にも似ている。

それは実生活にも影響する。＜「生活と絵の世界」に境目がなくなる＞ことである。制作に没頭すると生活感が失われる。自然と意識から消えていくのだ。現実への意識が薄れ、意識はどこかへむかうのである。それらの意識と反比例して、作品が＜目の前に現れてくれる＞ことで、私は＜愛＞をうけるのである。

村瀬恭子作品は、その筆跡から息づかいと刹那の連続を感じる。(図 7-3-6) 樹々や鳥、少女が描かれているが、それらは村瀬が実際に見たままを描いているのではない。それは村瀬の内部が捉えたかたちである。＜村瀬は身体全てを盲目の世界へと「沈め」、そこから

「浮かび上がる」>ように、自らを現実から内部へ移行させるのである。このことは自身の制作にとって〔自己の感覚の内部にむかう、自己の内部分の感覚を掘り起こす作業〕である。

セザンヌ作品や村瀬作品に共通している独自のマチエールは、筆使いによって刻まれているように見受けられ、まるで連続しているような、絵の画面が動いているような印象を受ける。見ている側は質感を感じ、その触覚性が自己の感覚を呼び起こす。筆使いという作者の息づかいが画面を通して伝わり、その息づかいに呼応するのである。

その要素は自作にも存在すると思われる。自作は土という触覚性を誘発する素材を用いながらも、その脆弱さから、触れることを躊躇させるものである。つまり視覚的な作用が強いのだが、土の素材感や磁板の連続性は、視覚的な触感、マチエールを生み出すのである。鼓動を刻むごとく、自作にとって連続性というのは不可欠な要素であり、それは自身の視線、息づかいとなって表れている。



図 7-3-5 : 《サント=ヴィクトワール山》



图 7-3-6 : 《Swallows 2》

## ・まとめ

第7章では、自己感覚そのものを形成する要素について述べてきた。それらの要素、自己の思考、経験、気質、環境、視点は、時間の経過とともに次第に明らかとなった。つまり自身のなかで徐々に構築されたものである。または元来、自己にそなわっていたものが育まれたものもあるであろう。

自己感覚の要素として、「素材」、「構造体の接続と自立」、「色彩と光の効果」、「フォルムと重力」、「リアリティーとファンタジー」、「スタイル（様式）の構築」、「作品との距離感」、「作品の介入」、「ひかりの再現」、「自己感覚そのものの構築」を取りあげた。

「素材」、「構造体の接続と自立」、「色彩と光の効果」、「フォルムと重力」では、自作にまつわる見せ方や自己の世界観の助長のための考察と取り組みを述べた。

「リアリティーとファンタジー」、「スタイル（様式）の構築」では、自己と作品の内的関係性と時間軸について、また作品における自己と環境による外的要因について述べた。

「作品との距離感」、「作品の介入」では、自己の性質がうむ作品との距離感、つまり自己主体による作品の捉え方について、また作品の表現による自己に与える影響、つまり作品主体による自己との関係性について述べた。

「ひかりの再現」では、作品の具体例をあげ、ひかりの表現方法について考察した。

「自己感覚そのものの構築」では、自己感覚とはどのようなものなのか作家論を参照しながら、自身の感覚と作品の表層の関係性について考察した。

今回、漠然としたそれらの存在を考察し、改めて〔自覚〕したことによって〔意識〕するものとなった。無意識的であった作品づくりは、意識によって実現すべきもの、探るべきものとなった。これらの要素を意識することは一層作品を深化させ、それによって自己感覚の表出と構築の強度が増すであろう。またその強度から、作品と鑑賞者との関わりが強くなると考えられる。感動、共鳴、衝撃、そのように他者の心を動かすことが可能であるならば、私的な作品は自己から離れ、他者との新たな接点と役割を担う。よって、このように自己感覚そのものの構造を掘り下げること、私は他者とつながる方法を得るのである。

磁板の構築による作品は、自己感覚の構築である自己の分身である。つまり作品は自己感覚そのものであり、そして自己そのものなのである。自作は〔感覚的なもの〕で形成されており、その感覚とは自己のリアリティーである。

これらの要素は経験を通して、薄らぎ、深化し、新たな要素が生成され、今後も変化するであろう。そしてその変化は作品によって、そのときの現在性、自己のリアリティーとして表される。

## おわりに

本論文では、素材の美と存在感、自己の感覚そのものの構築と思考によって、従来のやきものの在り方の枠組みを超え、新たな表現の可能性を拡張する試みを論考している。

手跡や土肌を表しやすく中空構造が一般的なやきものの構造において、やきものの制作手順をふみ素材の特質を強調しながらも、ミニマルで工業的、放射状構造といったやきものらしからぬ自作の有り様は、なにものでもない独自性と存在感を放つ。内向的な表現のベクトルによって自己の世界を構築し、その私的な世界観を社会に公開することが、作品を通して私が入々とつながる方法である。

今後、独自の作品世界をさらに深めていくうえで、自作の在り方を確認し、その存在意義について論述した。

これまでの創作活動を振り返り、私にとって作品とは、自己の状況に応じて姿形や役割を変える自分自身であった。私は自身の歩みとその痕跡を構築によってかたちにし、その行為と表れに依拠しながら生き、またそれによって自己の現状を自覚した。

自己感覚の構築とは、自己を認識する方法である。私は自己の内面を表す質感として磁器の感触を求め、それを組み立て刻むことで自身の息吹をかたちに残す。息づかいは見えるものではない、感じるものである。

自作と自作で構成される空間を提示することで他者に自身の感触を触れてもらい、私的な世界を感じてもらいたい。それは私個人の思いを伝えるのではなく、他者の意識を一時現実から離すことの試みである。私はビジョンを描き、鑑賞者は幻想をみる。それが眺めとしての自作の在り方である。

博士後期課程在学時に初個展を開催し、それからおよそ8年が経過した。この間、作品をつくり発表し続けてきた。今日まで作品をつくり続けることが出来、発表する機会を得、自身の恵まれた環境に非常に感謝している。これまでつくることを辞めようと思ったことが幾度かあったが、その都度、私の背中を作品づくりへと強く押してくれる人々との出会いがあり、幸か不幸か、人生の節目で作家の道へと導かれた。

つくり続ければ続けるほど孤立感に苛まれ、孤独を感じ、それは年を重ねるとともに強くなる。しかし私も作家の端くれ、作家にとって孤独であることは苦ではない。自分自身と向き合い作品と向き合っていれば、必然的に孤立するのである。制作という自分探し、作品という自己の歩み、作家とは放浪者のようなものである。いつか孤高になるだろうか。

## 註

- [註 1] 金子賢治監修『やきものめぐり西日本』を参考にしながら各地をまわった。
- [註 2] 『ミニマリズム』 ジェイムズ・マイヤー編 2005年 ファイドン株式会社
- [註 3] 『EVA HESSE DRAWING』(展覧会カタログ) 2006年  
ロサンゼルス現代美術館
- [註 4] 『増補 やきもの事典』 下中直人(編集兼発行者) 平凡社 1984年
- [註 5] ヤン・ディヴィシュ 濱野節朗・荻野美穂(訳)『ヨーロッパの磁器』  
岩崎美術社 1988年 (15項を参照)
- [註 6] ヤン・ディヴィシュ 濱野節朗・荻野美穂(訳)『ヨーロッパの磁器』  
岩崎美術社 1988年 (28項を参照)
- [註 7] ヤン・ディヴィシュ 濱野節朗・荻野美穂(訳)『ヨーロッパの磁器』  
岩崎美術社 1988年 (49項を参照)
- [註 8] ヤン・ディヴィシュ 濱野節朗・荻野美穂(訳)『ヨーロッパの磁器』  
岩崎美術社 1988年 (84項を参照)
- [註 9] 『角川 日本陶磁大辞典』 矢部良明(編集代表) 角川書店 2002年  
(1266項を参照)
- [註 10] 『増補 やきもの事典』 下中直人(編集兼発行者) 平凡社 1984年
- [註 11] 『角川 日本陶磁大辞典』 矢部良明(編集代表) 角川書店 2002年
- [註 12] 「磁器素地の透光性と微構造(第1報)」野口長次・浜野健也(東京工業試験所)  
窯業協会誌 60(671), 181-184, 1952 The Ceramic Society of Japan
- [註 13] 「磁器素地の透光性と微構造(第2報)」野口長次・浜野健也(東京工業試験所)  
窯業協会誌 60(674), 309-312, 1952 The Ceramic Society of Japan
- [註 14] 「石英-長石-カオリンを含む三成分系磁器の非晶質シリカへの置換が透光性に与える影響」 稲田博文・高石大吾・佐藤昌利・今井寛治・佐野三郎  
(京都市産業技術研究所)(独立行政法人産業技術総合研究所)  
Journal of the Ceramic Society of Japan 119(Supplement), S1-S6, 2011  
公益社団法人 日本セラミックス協会
- [註 15] 千足伸行『UTRILLO』 新潮美術文庫 46 新潮社 1974年  
井上輝夫 横江文憲 熊瀬川紀『ユトリロと古きよきパリ』 新潮社 1985年  
ジャン＝ポール・クレスベル 佐藤昌(訳)『ユトリロの生涯』 1979年  
『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス

- [註 16] 『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、  
中村隆夫執筆 2002年 (109項を参照)
- [註 17] 『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、  
中村隆夫執筆 2002年 (150項を参照)
- [註 18] 『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、  
中村隆夫執筆 2002年 (21項を参照)
- [註 19] 『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、  
中村隆夫執筆 2002年 (21項を参照)
- [註 20] 『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、  
中村隆夫執筆 2002年 (21項を参照)
- [註 21] 『ユトリロ展』(展覧会カタログ) 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、  
中村隆夫執筆 2002年 (23項を参照)
- [註 22] ・注連縄とは、神前または神事の場に不浄なものの侵入を禁ずる印をして張る縄。  
『広辞苑』第六版(1287項を参照)
- [註 23] ・紙垂とは、神前に供する玉串・注連縄などに垂れ下げるもの。昔は木綿を用い、  
後には紙を用いる。『広辞苑』第六版(1258項を参照)
- [註 24] 金子賢治『現代陶芸の造形思考』 阿部出版 2001年 (84項、85項を参照)
- [註 25] 金子賢治『現代陶芸の造形思考』 阿部出版 2001年 (84項を参照)  
主観的には相対化しているつもりでも相変わらず用いる素材が一つであること  
(=「土から陶へ」というプロセスを用いていること)。金子はこれを素材相対主義と名づけた。(84項を参照)
- [註 26] 金子賢治『現代陶芸の造形思考』 阿部出版 2001年 (10項、11項を参照)
- [註 27] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (28項を参照)
- [註 28] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (33項を参照)
- [註 29] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (164項を参照)
- [註 30] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (164項、165項を参照)
- [註 31] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (164項を参照)
- [註 32] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)



- 『色彩について』 新書館 1997年 (156項を参照)
- [註 33] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (35項を参照)
- [註 34] ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳(訳)、村田純一(解説)  
『色彩について』 新書館 1997年 (153項を参照)
- [註 35] 『山田純嗣展』(展覧会カタログ) 東京日本橋高島屋6階美術画廊 X 2011年  
このインスタレーション風景画像は、会場が中央大学アートギャラリーC・スク  
エア、撮影は二塚一徹によるものである。
- [註 36] 『山田純嗣展』(展覧会カタログ) 一宮市三岸節子記念美術館 2014年
- [註 37] 『山田純嗣展』(展覧会カタログ) 一宮市三岸節子記念美術館 2014年
- [註 38] 『山田純嗣展』(展覧会カタログ) 一宮市三岸節子記念美術館 2014年
- [註 39] 『広辞苑』第六版(2417項を参照)
- [註 40] 熊田由美子 監修『仏像の事典』 成美堂出版 2011年 (43項、98項を参照)
- [註 41] ・御来迎とは、高山の日出・日没時に、前面に霧がたちこめる時、陽光を背に立  
つと、自分の影が霧に投影され、影のまわりに色のついた光の環が浮かび上  
がる現象。『広辞苑』第六版(1062項を参照)
- [註 42] 『日本の仏像 22』 講談社 2007年
- [註 43] ・薔薇窓とは、ゴシックの教会堂の正面などを飾る、トレーサリーがばらの花の  
ように形作られた円形の窓。『広辞苑』第六版(2300項を参照)  
・トレーサリーとは、ゴシック様式の窓の上部にはめこむ装飾的な棧。  
『広辞苑』第六版(2053項を参照)
- [註 44] 著者撮影。
- [註 45] 『OE OLAFUR ELIASSON』(展覧会カタログ) Tate Modern 2013年
- [註 46] 小林秀雄『小林秀雄全作品 22 近代絵画』 新潮社 1958年  
(68、69項を参照)
- [註 47] 『セザンヌーパリとプロヴァンス』(展覧会カタログ) 日本経済新聞社  
2012年 (155項を参照)
- [註 48] 『セザンヌーパリとプロヴァンス』(展覧会カタログ) 日本経済新聞社  
2012年 (155項を参照)
- [註 49] 『セザンヌーパリとプロヴァンス』(展覧会カタログ) 日本経済新聞社  
2012年 (156項を参照)
- [註 50] 『村瀬恭子 Fluttering far away』(展覧会カタログ) 豊田市美術館 2010年  
(116項を参照)

## 参考文献

### ・書籍

- 金子賢治監修『やきものめぐり西日本』 JTB キャンプックス 2004年  
『ミニマリズム』 ジェイムズ・マイヤー編 ファイドン株式会社 2005年  
『増補 やきもの事典』 下中直人（編集兼発行者） 平凡社 1984年  
『角川 日本陶磁大辞典』 矢部良明（編集代表） 角川書店 2002年  
ヤン・ディヴィッシュ 濱野節朗・荻野美穂（訳）『ヨーロッパの磁器』 岩崎美術社  
1988年  
ルードウィヒ・ヴィトゲンシュタイン 中村昇・瀬嶋貞徳（訳）、村田純一（解説）  
『色彩について』 新書館 1997年  
千足伸行『UTRILLO』 新潮美術文庫 46 新潮社 1974年  
井上輝夫 横江文憲 熊瀬川紀『ユトリロと古きよきパリ』 新潮社 1985年  
ジャン＝ポール・クレスベル 佐藤昌（訳）『ユトリロの生涯』 1979年  
金子賢治『現代陶芸の造形思考』 阿部出版 2001年  
熊田由美子 監修『仏像の事典』 成美堂出版 2011年  
『日本の仏像 22』 須川眞（編集人） 講談社 2007年  
『広辞苑』第六版 新村出（編者） 岩波書店 2008年  
小林秀雄『小林秀雄全作品 22 近代絵画』 新潮社 1958年  
『美術の窓 5月号 2014年』 生活の友社

### ・展覧会カタログ

- 『EVA HESSE DRAWING』（展覧会カタログ） 2006年 ロサンゼルス現代美術館  
『ユトリロ展』（展覧会カタログ） 中村隆夫監修 ジャン・ファブリス、中村隆夫執筆  
2002年  
『山田純嗣展』（展覧会カタログ） 一宮市三岸節子記念美術館 2014年  
『山田純嗣展』（展覧会カタログ） 東京日本橋高島屋6階美術画廊 X 2011年  
『村瀬恭子 Fluttering far away』（展覧会カタログ） 豊田市美術館 2010年  
『OE OLAFUR ELIASSON』（展覧会カタログ） Tate Modern 2013年  
『セザンヌーパリとプロヴァンス』（展覧会カタログ） 日本経済新聞社 2012年  
『第9回 国際陶磁器展美濃』（展覧会カタログ）  
国際陶磁器フェスティバル美濃実行委員会 2011年  
『出和絵理展』（展覧会カタログ） 出版&美術企画 桜華書林 2011年

『世界とつながる本当の方法 みて・きいて・かんじる陶芸』（展覧会カタログ）  
岐阜県現代陶芸美術館 2014年

・論文

「磁器素地の透光性と微構造（第1報）」野口長次・浜野健也（東京工業試験所）  
窯業協会誌 60(671), 181-184, 1952 The Ceramic Society of Japan

「磁器素地の透光性と微構造（第2報）」野口長次・浜野健也（東京工業試験所）  
窯業協会誌 60(674), 309-312, 1952 The Ceramic Society of Japan

「石英-長石-カオリンを含む三成分系磁器の非晶質シリカへの置換が透光性に与える影響」

稲田博文・高石大吾・佐藤昌利・今井寛治・佐野三郎

（京都市産業技術研究所）（独立行政法人産業技術総合研究所）

Journal of the Ceramic Society of Japan 119(Supplement), S1-S6, 2011

公益社団法人 日本セラミックス協会

## 付録 1 : 作品の紹介

### 《Core》シリーズ

<2008 年>

#### Core 1



磁板の重なりによって、光のグラデーションが生まれ、内側から外側にかけて徐々に透過度が高くなっている。

#### Core 2



植物が生えているようなイメージである。磁板の微妙なゆがみやサイズの差が、自然物の印象につながっている。

#### Core 3



曲線の磁板の配列によって、磁板と磁板間に空間が生まれ、空間を内包する形態となった。曲線の磁板による唯一の作品。

#### Core 4



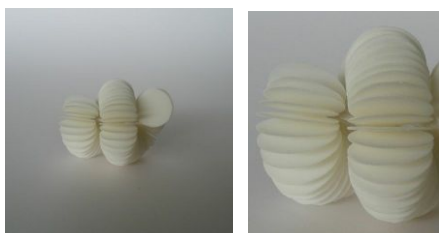
果物や種を半分に割ったものを連想させる。先端は密になり、後方は磁板と磁板の間に空間が生まれる構造となった。

### Core 5



磁板の形状を均一にしないことで自然物に近い印象をつくり出した。磁板の輪郭を見ながら即興的にバランスを見て構成した。

### Core 6



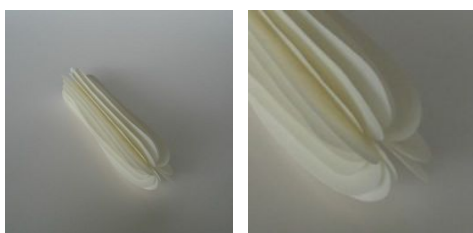
ユーモラスな形態である。バネのような動きやコロンと転がる様子など、動作をイメージさせる。

### Core 7



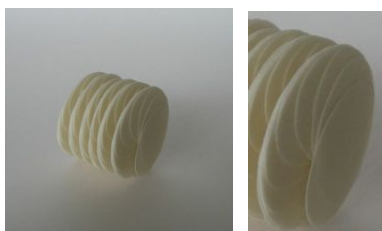
螺旋が進むにつれ、徐々に形態の大きさが変化する。磁板の重なりが連続するほど、光の透過性が乏しくなる。

### Core 8



磁板を同形状にしないことで、自然物的な雰囲気をつくり出した。磁板同士の間隔が密であり、物質感を強調している。

### Core 9



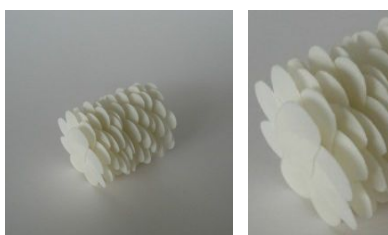
磁板同士の接触面積が広いことで、密度の高い強度のある塊のような形態となった。強固な人工物のイメージである。

### Core 10



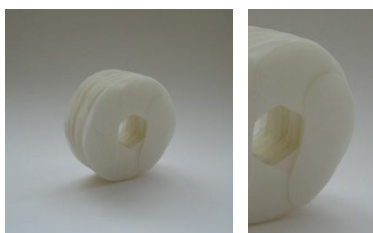
接着面をランダムにすることで、動きを感じさせる形態となった。磁板の間隔を一定にすることで、形態全体の動きに視線が集中する。

### Core 11



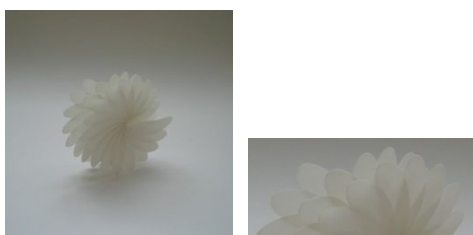
形態の中心に磁板の重なりがある。小さなサイズの磁板の集合によって、密度の高い塊感のある形態となった。

### Core 12



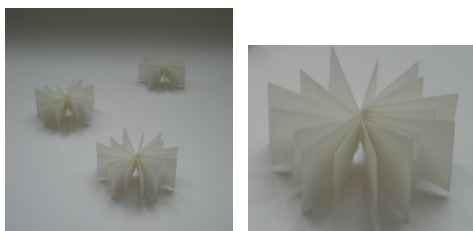
磁板の接着面が磁板の前方と後方の二カ所であることで、中心が空洞の螺旋構造となった。物体として非常に脆弱である。

### Core 13



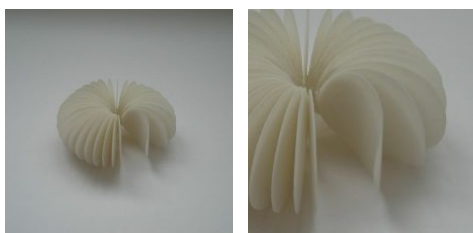
螺旋構造によって自立している。中心から外側にむけて光の透過度が高くなる。やわらかなものが広がっている印象である。

### Core 14



三点で一組の作品である。即興的にバランスを見ながらパーツを構成した。裸眼で見えない小さなものをイメージしている。

### Core 15



先端に二枚、曲げた磁板を用いている。一部に曲げた磁板を用いることで、形態の動きと表情を見せる、ユーモラスな作品である。

### Core 16



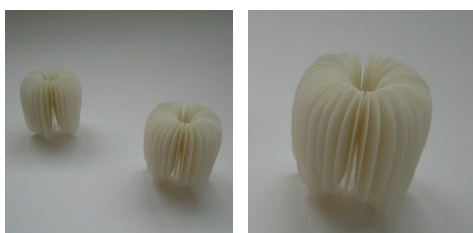
磁板同士を斜めにズラし即興的に接着しながら、螺旋構造に構成した。動きとリズムを感じさせる形態である。

### Core 17



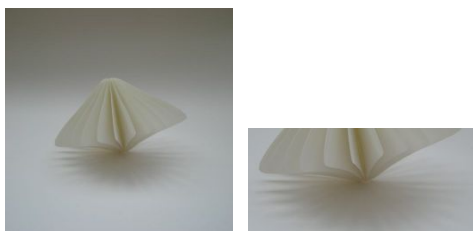
磁板の接着面をずらすことで形態に動きをもたせた。光線が前方にのびるようなイメージである。近未来的な印象である。

### Core 18



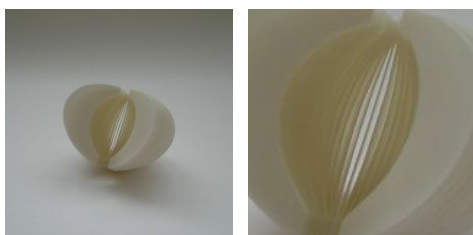
上面の配列を揃え構成した。裸眼で見えない生物のイメージである。2点で1組の作品である。

### Core 19



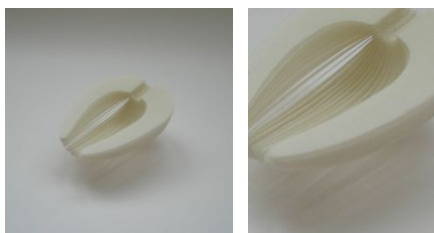
上方から徐々に形態を広げ、下方でまた萎めることで、浮遊感を表した。独自のバランスを保っている。

### Core 20



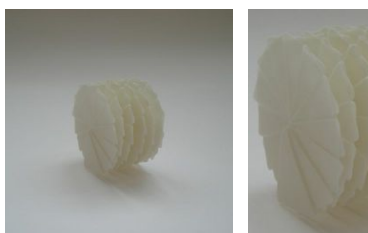
フォルムや磁板の形状ではなく、内包している空間に視線がむくことが特徴的である。接着面が上方と下方の二カ所ある。

### Core 21



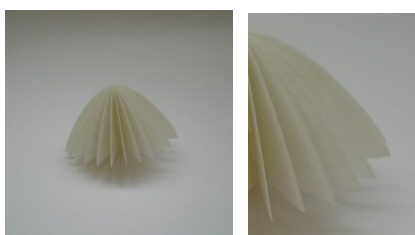
同果物を半分に割ったイメージである。横軸の回転によって磁板が一枚一枚線となり、影がそのラインをうつし出している。

### Core 22



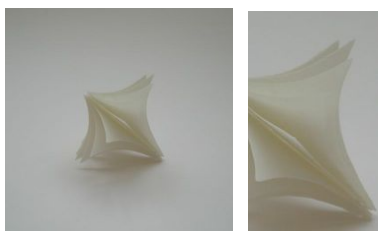
小さな磁板の重なりによるディテールは、形態の表情をつくり出している。車輪のようなコロコロと転がるイメージである。

### Core 23



丸みと鋭さが混在したフォルムである。茸のかさのイメージである。有機的なような人工的なような、相反する印象を抱く。

### Core 24



尖っている磁板の形状を回転させることで、星型のような形態となった。このような凸面が主張する形態は自作では珍しい。



### Core 25



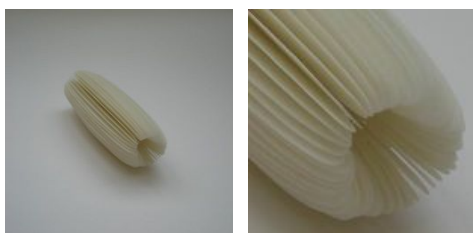
下方に形態の比重があるフォルムである。磁板同士の間隔を密にし、塊のような重量感と存在感のあるものとなった。

### Core 26



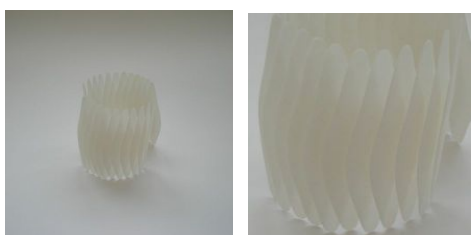
磁板同士の間隔を広げ、穴あき形状を視界に入りやすくし、形態の軽やかさや空気が含まれているような雰囲気強調した。

### Core 27



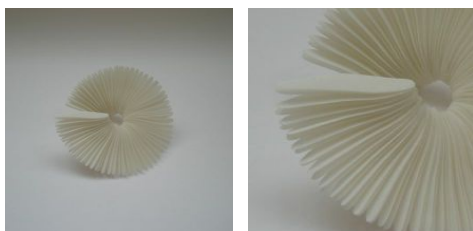
磁板同士の間隔を狭め密度を高くすることで、塊としての物質感と重量感、存在感を強めた。頑丈な物体である。

### Core 28



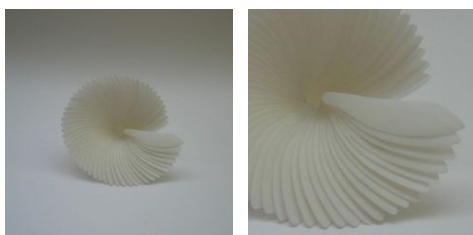
磁板同士の重なる点が少なく、光の透過性を活かした形態である。磁板の形状と構造から、非常に軽やかなものである。

### Core 29



磁板二枚一組と設定し、それらを少しずつズラしながら構成した。襞のような質感と表情がうまれた。

### Core 30



磁板と磁板の間隔を斜めにズラしながら接着することで、立体的で開放的な形態となった。新たなフォルムとディテールをうんだ。

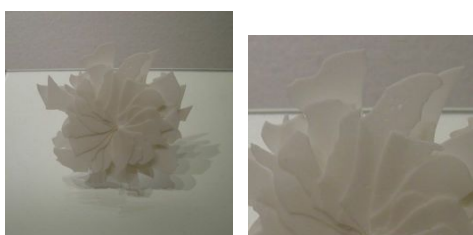
<2009年>

### Core 31



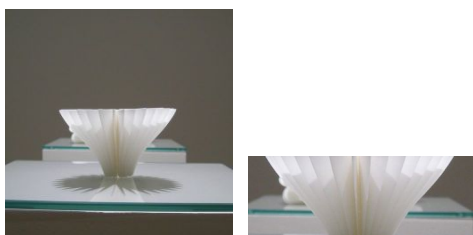
磁板の有機的な形状を活かし、バランスを見ながら構成した。磁板同士の間隔をあけたことで、中心に穴があいた形態となった。

### Core 32



有機的な磁板の形状を活かし、バランスを見ながら構成した。磁板同士を重ね合わせて構成したことで、密な形態となった。

### Core 33



浮遊感をイメージし、フォルムの曲線を強く意識し構成した。人工的とも有機的とも見える印象の形態である。

### Core 34



磁板同士の間隔を広くすることで穴あきを強調し、脆さや儚さなど存在感を表した。カラッと乾いている印象である。

### Core 35



中心部分の磁板の形状が凹んでおり、よって中央部には隙間が出来、その空間が磁板の隙間から見える。

<2010年>

### Core 36



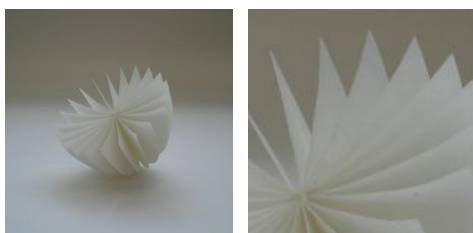
磁板同士の間隔を広げ、軽やかさとやわらかさを表した。丸みを帯びた曲線が特徴的である。存在感を醸し出す。

### Core 37



外側にむかって形態が広がる印象である。エッジに丸みをもたせ、磁板同士の間隔を広げ、宙を舞っている雰囲気を表した。

### Core 38



磁板の凹凸のテクスチャーが光の透過によって、ムラとしてうかび上がる。エッジの鋭さとテクスチャーによって緊張感を表した。

### Core 39



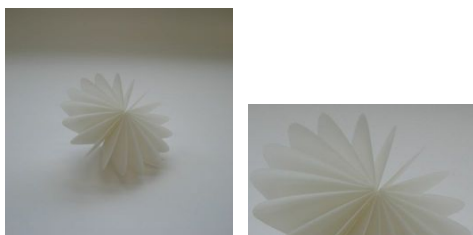
磁板同士の間隔を密にすることで重量感を出した。磁板のエッジを角張らせることで、鉱石のような硬質なイメージを表した。

#### Core 40



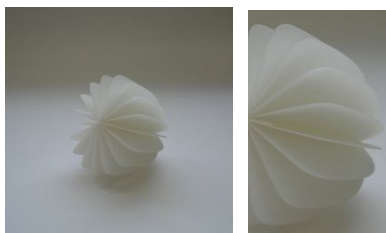
磁板の表面に凹凸のテクスチャーをつけ、光が透過によってムラがうかび上がる。生命を宿している繭のような印象である。

#### Core 41



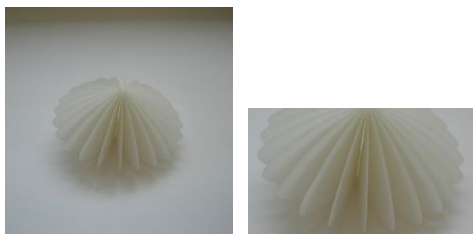
全体的にふくらみや張りを感じさせる形態である。磁板の間隔を広げることで軽やかさと開放感を表した。

#### Core 42



形態の上面の直線的なラインとエッジの丸みによって軽やかさと硬質のイメージを混同させた。人工的とも有機的とも言える。

#### Core 43



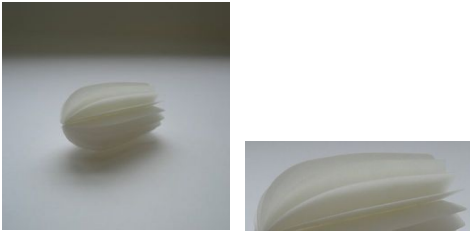
磁板同士の間隔を広げ軽やかさを表した。磁板の下方部分に丸みと形態の重心があることが特徴的である。

#### Core 44



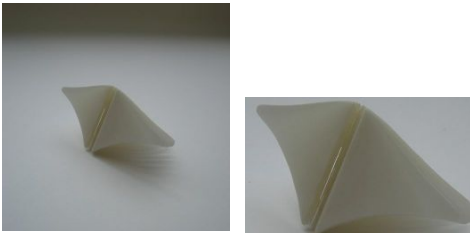
磁板同士の間隔を広くし軽量感をだし、磁板の形状に丸みをもたせすぎないことで、軽さと硬質感の印象を表した。

#### Core 45



フォルム的一方をふくらみのある丸い形態にし一方をすぼめることで、一層そのふくらみを強調させた。

#### Core 46



正面性があり、フォルムや磁板の連なりではなく磁板の断面の形状を見せている。磁板の断面を見せる珍しい作品である。

#### Core 47



磁板にランダムな穴をあけ、自然物のような儂く無造作な印象を表した。磁板同士の間隔を広げないことで物質感を強めた。

#### Core 48



フォルムのラインに微妙な変化をつけることで、自然物の印象を表した。上面と下面を直線的にし、側面のラインを活かした。

#### Core 49



磁板のエッジの鋭さが特徴的である。磁板の断面を見せている。磁板の穴が儂さと自然物のイメージを強調する。

### Core 50



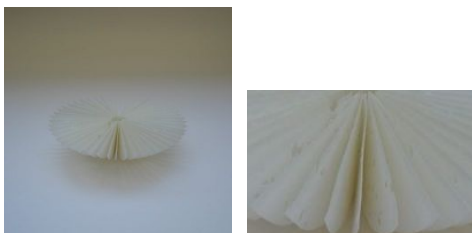
磁板に細かな穴をあけることで軽やかだが、ボリュームのある質感である。シンプルな形態によりディテールに視線がむかう。

### Core 51



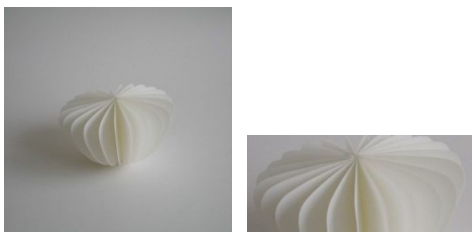
ランダムなサイズの穴をあけることで、自然物のような儂い印象を強調した。穴あき磁板は張りがないため脆弱である。

### Core 52



均整のとれた形状と磁板の間隔を密にし、磁板に細かな無数の穴をあけ、人工物が朽ちていくような様を表した。

### Core 53



磁板の形状と磁板の間隔を広げず密にすることで、ボリューム感や張り、重量感を強調した。

### Core 54



硬質ではあるが、磁板のエッジに丸みによって有機的な印象である。磁板の間隔を広げないことで、重量感や固さを表した。

### Core 55



磁板の間隔を狭め密度を高めることで、塊感を表した。上面と底面は直線に近い曲線にすることで側面の曲線を強調した。

<2011年>

### Core 56



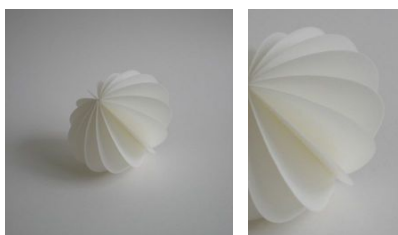
磁板の間隔を広げ、ふわりとした軽い印象を表した。下方の形状をすぼめることで、浮き上がっているイメージを強調した。

### Core 57



磁板同士の間隔を狭め密度を高くすることで、硬質な印象を強調した。直線と曲線による、シンプルでミニマルな形態である。

### Core 58



磁板の間隔を広げ、やわらかさや軽やかさを強調した。張りや軽量感のある、空気が入りふくらんでいるような印象である。

### Core 59



転がっている印象である。直線と曲線によるシンプルな形態である。上面を直線的にすることで側面の曲線の流れを強調した。

### Core 60



形態の切り替えとなるエッジの角度や、フォルム上方に対しての下方の長さのバランスなど意識した。

### Core 61



フォルムの上面に少しだけふくらみをもたせ、全体的に硬質であるがしなやかな印象である。磁板がゆれているようである。

### Core 62



輪郭にゆるやかな変化をつけ、有機的なフォルムを表した。上面と底面を直線的にすることで側面の輪郭を強調した。

### Core 63



鉦物や人工石のような印象である。磁板の間隔を広げより光を取り入れることで、煌めきのあるもののイメージに近づけた。

### Core 64



磁板の間隔を広げることで、軽やかさや柔らかさを強調した。上面を直線的にすることで、側面のゆるやかな輪郭を活かした。



### Core 65



磁板の直線的な輪郭が、鋭さと人工物のイメージを印象づける。磁板同士の間隔を広げ、軽やかさと乾いた雰囲気を表した。

### Core 66



人工的な印象のフォルムである。一方向にむかって進んでいくような、動作と方向性を感じさせる形態である。

### Core 67



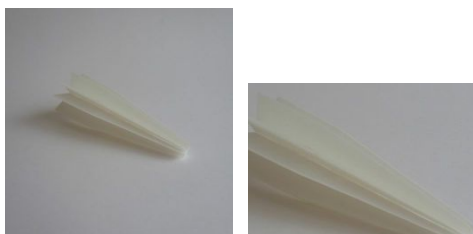
直線的な輪郭によって鋭さと硬さを表した。磁板同士の間隔を密にせず、光を取り入れ、少しやわらかな印象を表した。

### Core 68



金属や鉱物のような、鋭利で硬質なもののイメージである。直線的な輪郭と磁板の間隔を狭めることで鋭さを強調した。

### Core 69



直線的なラインによる、徐々に外側に広がる形態である。磁板の間隔を広げることで、軽量感のある人工物の印象を強調した。

### Core 70



曲線の微妙な変化により自然物のような表れである。上面と底面の直線から、側面の曲線のやわらかな印象を強調した。

### Core 71



磁板の輪郭によって、硬質ながらも重量感を感じさせない印象を表した。人工物とも自然物ともとれるフォルムである。

### Core 72



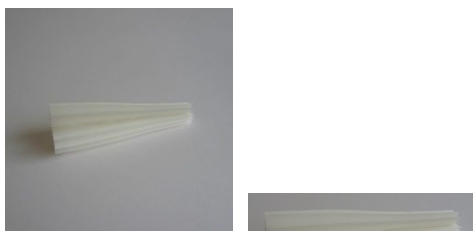
下方から上方にむかって徐々に形態の広がりをもたせ、上面もゆるやかな曲線であることで、張りとボリューム感を表した。

### Core 73



結晶のような印象である。磁板のラインを直線的にすることで硬さと鋭さを表した。磁板の間隔を広げ、より光を取り入れている。

### Core 74



上面と下面は直線的であることによって、なだらかな側面のラインを強調している。しなやかな人工物の印象である。

### Core 75



磁板の間隔を狭くし密にすることで、塊感をだした。磁板のエッジに丸みをもたせることで、自然物の印象を表した。

### Core 76



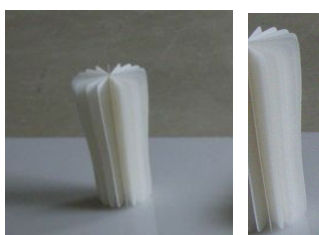
上面と下面は直線的であることで、側面のやわらかな曲線を引き出し、強調している。静寂を感じる形態である。

### Core 77



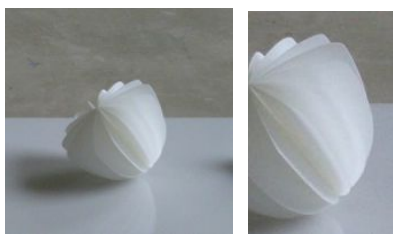
エッジが角張っていることで硬質な印象であるが、磁板同士の間隔を広げることで軽量感や動作を感じさせる。

### Core 78



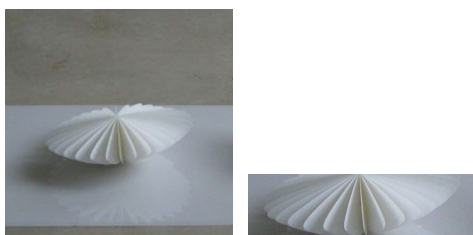
しなやかさと強さをおびたフォルムをイメージした。硬さとやわらかさ、重さと軽やかさ、相反する印象をもつ。

### Core 79



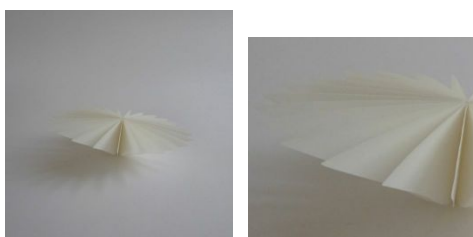
丸みをおびたフォルムであるがエッジの角張りで、凛とした印象である。磁板の間隔を広げ、やからかさと軽やかさを強調した。

### Core 80



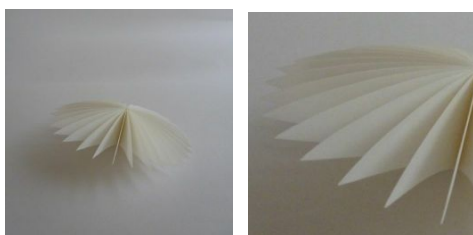
豊かさややわらかさをイメージした。磁板の間隔を広げすぎず、開放的だが塊感のある形態を表した。

### Core 81



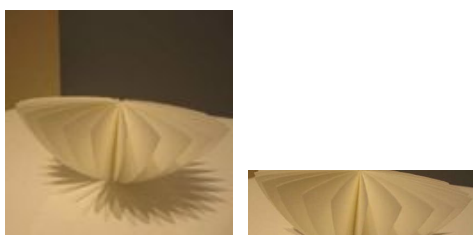
直線的な輪郭と鋭いエッジによって、硬質で人工的なものの印象を受ける。磁板同士の間隔を広げ、磁板の鋭さを強調した。

### Core 82



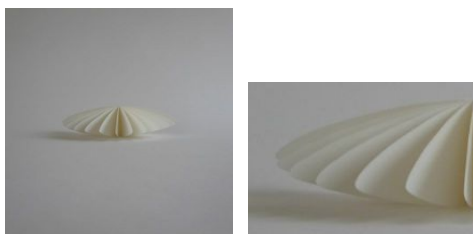
やわらかさと鋭さが混同した形態である。上面の形態の丸みによって、エッジの鋭さが引き立つ。

### Core 83



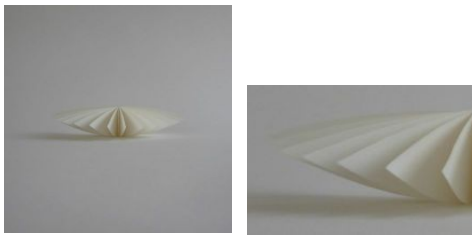
ふくらみや張りを感じさせるような、凸面による形態である。質感とボリューム感、膨らみ、軽やかさを感じさせる。

### Core 84



丸みをおびたやわらかさのあるフォルムである。磁板同士の間隔を広げすぎないことで、塊感と存在感を強調した。

### Core 85



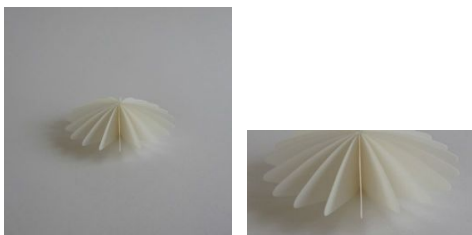
曲線的であるがエッジが鋭いことで、緊張感と凛々しさを感じる。触れると刺さりそうな輪郭の鋭さのイメージを強調した。

### Core 86



コロンとした丸みと浮遊感を感じさせるフォルムである。人工物的とも自然物的とも感じる形態である。

### Core 87



平らで曲線的なフォルムである。磁板の間隔をやや広げることで、やわらかさと有機的な印象を強調した。動作を感じさせる。

### Core 88



ふくらみと開放感を感じる形態である。磁板の間隔を広げ、空気をふくんだものが横たわっている印象を表した。

### Core 89



磁板一枚一枚に細かな穴をあけることで、風化していくような印象を与えた。穴はテクスチャーとしての存在感を感じさせる。

## 《Forest》シリーズ

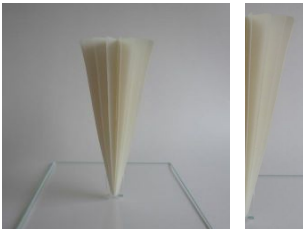
<2011年>

### Forest 1



エッジの丸みと磁板同士の間隔の広さにより、やわらかで有機的な表情を表した。空中に広がっていくイメージである。

### Forest 2



輪郭が直線的であるが磁板同士の間隔を広げること、端正でありながら軽やかで広がりを感じる存在感を強調した。

### Forest 3



側面はゆるやかな曲線で、上方のフォルムは窄まり上面は直線的である。つぼみのような内向的な印象を受ける形態である。

### Forest 4



先端がふくらんでいる特徴的な形態である。下方から上方にのびているような、エネルギーを感じさせるフォルムである。

### Forest 5



硬質で鋭い、人工的、無機的なものが地面にストンと刺さっている、または直立している印象である。

### Forest 6



上方の先端部分が角張っていることが特徴的である。硬質で丈夫な、人工物や無機物が佇んでいる印象である。

### Forest 7



磁板同士の間隔を密にし、物質感や重量感を強調した。上面を直線的にすることで、側面のゆるやかなフォルムが際立つ。

### Forest 8



上面を直線的にすることで、フォルム全体に焦点をあてている。人工物的であり、自然物的とも見えるフォルムである。

### Forest 9



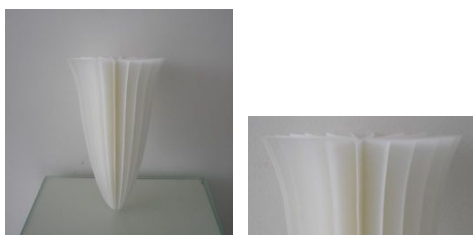
全体的に微妙な変化のあるフォルムであり、有機的な印象である。磁板同士の間隔を密にすることで、塊の存在感を強調した。

### Forest 10



ふくらみのある上方から下方にむかって徐々に細くなるフォルムが特徴的である。なにかが静かに佇んでいる印象である。

### Forest 11



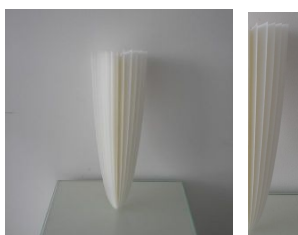
磁板の間隔を密にし、そのフォルムを強調した。上方部分の輪郭の、切り替えが特徴的である。ドレープのような印象である。

### Forest 12



骨が佇んでいるような、樹木が直立しているような印象である。磁板同士の間隔を密にすることで、塊の印象を強調した。

### Forest 13



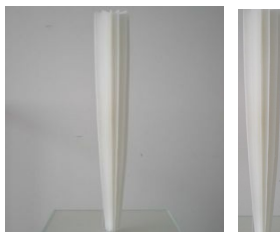
直線と曲線によるシンプルなフォルムである。磁板同士の間隔を密にし、クラシカルな雰囲気とプリーツのような質感を表した。

### Forest 14



磁板同士の間隔は広く、軽やかではあるが硬質な印象である。自然物のような人工物のような、不思議な存在感である。

### Forest 15



細長い形態が特徴的である。植物や樹木が佇んでいる印象である。全体的に直線的であるが、人工的ではなく有機的な印象である。

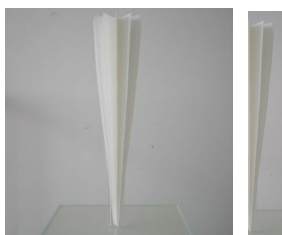


### Forest 16



フォルムのふくらみが特徴的である。つぼみのように閉じているが内側からの力の働きを感じさせる。

### Forest 17



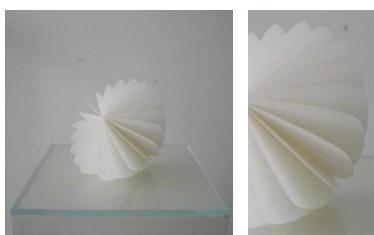
植物や樹木が地面からのびている印象である。磁板同士の間隔を広げることで、乾いた雰囲気や軽さや密度のなさと表した。

### Forest 18



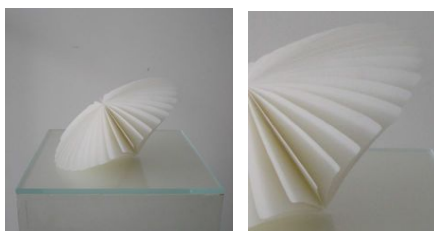
丸みのある形態から有機物をイメージする。地面に転がっている印象である。上面は直線的な形状にし、形態側面の丸みを強調した。

### Forest 19



花びらのように外側へ広がっている印象である。磁板同士の間隔を広げ、軽やかさと開放感、ボリューム感を強調した。

### Forest 20



外側に広がっているように感じるフォルムである。高さをおさえ幅を広げたことにより、開放的で動作を感じる印象である。

### Forest 21



広がりとボリュームを感じるフォルムである。磁板同士の間隔を密にし、上面の曲線を強調している。

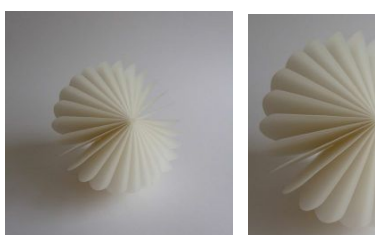
<2012年>

### Forest 22



無作為に穴をあけた磁板を穴の位置バランスを考慮しながら構成した。空気が含まれている物質の積層のような印象である。

### Forest 23



丸みをおびたフォルムと磁板同士の間隔の広がり、ボリューム感と空気をふくんでいるようなふくらみ、張りを強調する。

### Forest 24



平らな形態であるが全体的に丸みをおび、ふくらみ、ボリュームを感じる。空中に浮かび上がろうとしている印象である。

### Forest 25



磁板同士の間隔をやや密にし、塊としての存在感と転がっている様子を表した。直線と曲線のシンプルな形態である。

### Forest 26



直線と曲線のシンプルな形態により、穴のあいた磁板のテクスチャーを際立たせた。人工物の経年劣化を感じさせる。

<2014年>

### Forest 27



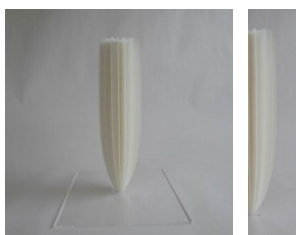
磁板同士の間隔を密にし、直線的な形態の鋭敏なさまや物質感を活かした。硬質な物体が地面に突き刺さっている印象である。

### Forest 28



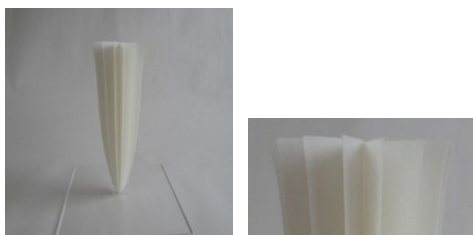
形態はやわらかさを帯びつつ、鋭敏さもある。エッジがフォルムの流れの切り替えとなり、形態のアクセントとなっている。

### Forest 29



佇んでいるイメージである。輪郭は上方にむかうにつれて直線的である。静謐で端正な印象である。

### Forest 30



下方から上方にむかうにつれ、フォルムが外側に開けてくるのが特徴的である。磁板同士の間隔を広げ軽やかさを表した。

### Forest 31



エッジが非常に尖っている。磁板は密で枚数が多いが塊感が感じられないのは、極端に平らな形態によるものである。

### Forest 32



全体的に丸みを帯び、下方で形態の切り替えがある。まるで浮かび上がっているようである。近未来的な印象である。

### Forest 33



曲線の形状から、ボリューム感と浮遊感を感じさせる形態である。尖ったエッジの連続がフォルムのアクセントとなっている

### Forest 34



上面が比較的直線に近く、下方が丸みのある形態である。磁板同士の間隔を密にせず、空気が含まれている印象を強調した。

### Forest 35



上面が直線的な輪郭で、面のように見える。エッジは尖っており、底面にむかって丸みをおびる。人工物のような印象である。

### Forest 36



一切角がない形態は母性的な印象を抱く。重力や動作を感じさせない、無重力空間に静かに浮遊しているようなイメージである。

### Forest 37



エッジが尖っており、そのフォルムの切り替えによって浮遊感を感じさせる。外側にむけて形態が開いている印象を受ける。

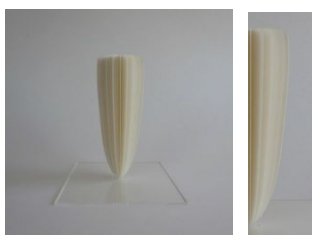
### Forest 38



丸みとふくらみ、ボリューム感を感じるフォルムである。やわらかでありながら凜とした印象をもつ。

<2015年>

### Forest 39



磁板同士の間隔を密にし、重量感や存在感を強調した。佇んでいる印象である。人工的とも有機的とも見える形態である。

### Forest 40



フォルムの上方は丸みを帯び下方はくぼんでいる、凹と凸の合わさった形態である。角度によって見え方の印象が変わる。

#### Forest 45



直線と曲線によるシンプルな形態である。ものが静かに佇んでいる印象である。磁板の間隔が密であることで塊感が出ている。

#### Forest 46



上方が外側に開いている特徴的な形態である。磁板同士の間隔を広げることで、やわらかさと光の透過性を取り入れた。

#### Forest 41



ダイヤ型を横にしたような形態である。直線的な輪郭から、鋭く硬質な印象である。強固な物質に感じる存在感である。

#### Forest 42



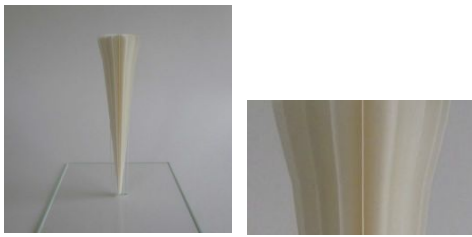
上面が面のように平らで、形態が外側にダイナミックに広がっている印象である。形態の厚みの薄さから鋭さと儚さを感じる。

#### Forest 43



磁板同士の間隔を広げ、光の透過性を取り入れることで、やわらかな印象と陽をあびている植物のイメージを表した。

#### Forest 44



上方にあるラインの切り替えが特徴的である。  
上面は丸みを帯びている。植物のつぼみが開  
きかける様子をイメージする。

## 付録 2 : 外部からの講評

第9回 国際陶磁器展美濃において、陶芸部門で金賞受賞の際の審査員の講評である。このコンペティションは、1986年から3年毎に開催されている世界有数の陶磁器展である。

ヴィクトリアン&アルバート美術館 学芸員 ルパート・フォークナー  
ガラスの台に据え付けられ、背の高い四角い台の上に設置された出和絵理氏の5つのオブジェから構成されるこの作品は、審査員室に差し込んでくる夏の光の中、美濃の丘を見下ろす素晴らしい風景とともに私たちの前に姿を現した。「茫洋とした風景のなかに物も言わず骨が佇んでいる光景」と作者は自らの作品を表現している。白く、シャープな形をしているが、不安になるほど儂げなオブジェの一つ一つは極めて薄く、同じ形状をした磁器のシートから構成されており、それらを等間隔で扇形に配し、真ん中の縁の部分でつないである。繊細な技巧に充ち、詩情にあふれ、雄弁に私たちに語りかける。興味深いことに、出和氏の作品にみられる親近感や内省性は、今年他の出展作にも繰り返しみられた。Less is more (単純性の礼賛：少ないことは豊かなことである) という考え方が大見得を切った表現に取って代わって主な形態となったようだ。それは現代の組織を象徴する新しい世紀の不確実性、環境や天然資源の搾取に対する不安を反映しているのだろうか？それが正しいのかどうかはわからないが、その傾向は歓迎すべきものである。我々人間の日常の行動に見合った規模の作品に取り組む方が、とにかく大きいものは優れているのだという誇大妄想的信仰を信棒するより通常実りがあるからである。

(第9回 国際陶磁器展美濃 図録 2011年 43項を参照)

この講評で印象的なのが<Less is more>という言葉である。

自作は、この上なく薄い磁板の連続によって成り立ち、陶磁器作品のなかでも質量の少ない作品の一つである。土のボリューム、作品のサイズが<親近感>と結びつき、磁板の連続によるかたちの表れやその危うい様が<不確実性>や<不安の反映>を表している。そして、現代社会を通じて感じる感触や自身の視点、内面への影響の表れが、その佇まいに<内省性>や<詩情>を感じさせるのである。それらが総じて<Less is more>というかたちで示されている。

自作は、自己の内面とこの世情の有り様の関係性、つまり自己の現在性やリアリティーを示すことを試みている。このコンペティションの陶芸部門、いわば規定のない自由制作



作品において、自作が取りあげられたことには、このコンペティションは世情が現在性やリアリティーに眼差しを向け、自作はそれを実現しているということではないだろうか。

現実的な価値観として提示された<Less is more>にとって代わられた、過去の価値観<大見得を切った表現>や<誇大妄想的信仰>は、現代の世では時代錯誤として違和感をうむ。それほど、現代社会は多様化し、また先行きが見えない。その表れとして、自作の有り様が象徴的であったのではないだろうか。

---

『美術の窓』2014年5月号の特集【評論家・ジャーナリストが選ぶ注目の新人13】に記載された際の推薦文である。

存在の曖昧さと実在性の共存

愛知県陶磁美術館 学芸員 大長智広

やきものは人類が初めて化学変化を用いて制作した人工物である。それは焼成によって粘土を全く違う物質に変えたことに由来する。そもそも粘土（原土）とは、水晶などと同様に一種の鉱物である。そのために採土場に足を踏み入れるならば、埋蔵された膨大な原土それ自体の物質性や色彩にもとづく圧倒的な魅力を体感することになる。

出和の作品は非常に繊細であり、いわゆる一般的な陶磁器とは異なる雰囲気を示す。とはいえ、その物質感はやきものそのものでしかない。作品の構造は半透明の極めて薄くシャープな磁片を規則的に連ねたものである。薄いからこそ感じられる危うさと逆説的な強さとともに、そこには存在の曖昧さと実在性もが同居している。

こうした作品に内在する特質の二重性は、出和が焼成によって鉱物をやきものという別の物質に変容させながらも、同時に物質感と作品構造を通じてかつての鉱物としての記憶を現前化させているためであろう。

(美術の窓 5月号 2014年 53項を参照)

この講評では、やきもの特有の生成プロセスと物質感、それらと自作の関連について述べている。自身は磁土という素材に対して、石、鉱物という意識をもっている。それは磁土の見た目からはイメージされにくいものであるが、その構造、原料はまぎれもなく鉱物である。その鉱物的イメージと鉱物的な美を作品として現出させることで、自作は磁土の基である鉱物の存在に接近できるのではないかと考える。それはつまり技巧と素材によって、自然物的な美をつくり出すことである。

また、薄白の磁板による<存在の曖昧さ>と<実在性>という一見相反すると思われる

これらの要素は、曖昧さによってより実在性が強調されるという構造となっている。それは、存在が強いことで実在性が増すことは当然であるが、存在の弱さが増すごとによって実在性がより強調されるのである。存在の〈曖昧さ〉と〈その物質感はやきものそのものでしかない〉素材感とによる一見の〈矛盾〉によって、自作は、幻想的な視覚的弱さと実質的な物質的強さの混在から、独自の存在感を放つのである。

---

岐阜県現代陶芸美術館の企画展『世界とつながる本当の方法』の、企画者による解説文である。本展では、圧倒的エネルギーで迫り、感覚を揺さぶり、思考することを促す作品を紹介している。

〈陶芸を理解するものではなく感じられるものとして示すことに重点を置き、その魅力を体感してもらえらる場の創出を目指し〉ている。陶芸の予備知識がない、見方がわからない、そのことによって敬遠されることに対して、作品と向き合い体感することで〈陶芸の魅力を分かりやすく伝える〉ことを目的としている。そして、そのヒントとなった事例として、第 57 回ファエンツァ陶芸展をあげている。この陶芸展は 3 名の日本人作家が上位を占めており、自身も同展にてファエンツァ賞作品部門を受賞している。

岐阜県現代陶芸美術館 学芸員 山口敦子

この 3 者に共通する新たな表現の探求とは、自分が何を作りたいのか、何を見せたいのかというヴィジョンが非常に明確で、そのヴィジョンの下にイメージがあり、そうしたイメージに到達するために陶という素材と技術を用いるということである。そのヴィジョン、すなわち主題の明確さと、素材の特性を捉えながら造形へと変容させていく確かな技術によって構築される独自の世界観は、瞬時に観者をその世界へと引き込むのだ。先に述べた陶芸が分かりづらいという感覚は、このような主題が見えにくかったことに起因するのかもしれない。

(世界とつながる本当の方法 みて・きいて・かんじる陶芸 図録 2014 年 71 項を参照)

自作の制作にあたり、まずはどのようなものをつくるかアイデアを練る。頭のなかに案をうかべ、そしてねかせることを繰り返し、しばらくの間、その案について考え続ける。ここでは〈イメージ〉と言っている。では〈ヴィジョン〉とは何か。自作における〈ヴィジョン〉とは、自己の内面の反映、そしてそれによるもののある光景づくりのことである。自己の内面から生じた〈ヴィジョン〉を〈イメージ〉として頭のなかで想定し、アイデアスケッチで形状化し、制作によって具現化する。

＜陶芸が分かりづらいという感覚＞は、＜ヴィジョン、すなわち主題の明確さ＞の不明瞭さによると述べられている。自作はやきものらしからぬ様相であるが、磁器の光の透過性の美、もののある光景といった自作における＜主題＞は、明確に表そうと試みている。その＜主題＞の在り方は作り手それぞれであるが、そもそもそれを持ち合わせていなければ、作者の＜ヴィジョン＞すなわち視点は鑑賞者に伝わるはずもない。自身は何ものでもないものを生み出しているのであり、何であるかわからないものを生み出しているわけではない。それは、独自の視点の実現であり、その視点を鑑賞者に伝えるのである。

---

浮遊（重力）

岐阜県現代陶芸美術館 学芸員 山口敦子

出和絵理は、重力に左右されない光や形を意識し、ミニマムな造形を生み出している。光を透過するという磁器の特質を最大限に活かしながら、磁器のもつ鉱物としての記憶を探り表出させることで、これまでになかった静謐な風景を出現させる。光と陰、強さと儂さ、硬質さと軽やかさといった、相反する要素が集積することで、作品は物体としての強度を増し存在感を放つ。陶磁器ならではの情緒に頼らず、最小限の要素によって詩情豊かな世界を構築している。

（世界とつながる本当の方法 みて・きいて・かんじる陶芸 図録 2014年 85項を参照）

自作の表層は、素材独自の趣や質感ではなく、素材の特性によって表される。それは、光の透過性という磁器の特性から、制作が端を発したことによる。よって自作は土らしからぬ表れとなるが、一方、磁器の特性の強調によってこの上なく素材の持ち味が表れたものとなる。このことについて＜陶磁器ならではの情緒に頼らず、最小限の要素によって詩情豊かな世界を構築している。＞と述べている。それは自作が、陶芸の造形的表現において、土の肌合いの強調や装飾的造形の表現とは異なり、土の可塑性と磁器の光の透過性、つまり薄白の磁板の連続によるミニマルなかたち、光を取り入れていること、主にこの2つの＜最小限の要素＞によって成立しているゆえである。

そして、それらと鉱物の再生成への意識、光景づくりへの取り組みによって＜詩情豊かな世界の構築＞を目指している。

つまり、これらのように複数の要素、レイヤーによって自作が成立しているわけだが、それらが集約されるかたちは＜ミニマム＞な表れである。これら複数のレイヤーの重なりには複雑さはなく、単純化していることによって＜最小限＞の表れとなるのである。そしてこれらのレイヤーによって、土らしい造形といった視覚的わかりやすさは失われ、土に

よるなにもものでもないものとなる。

---

2011年4月に、出版&美術企画 桜華書林でおこなわれた【出和絵理展】の展覧会カタログに記載された講評である。

出和絵理の造形

茨城県陶芸美術館 館長 金子賢治

出和絵理の作品は、様々な形に切り取った薄い磁器の板を、幾何学的秩序によって構成して作られている。モダンなスタイルと、ほぼ同形の個々のパーツの繰り返しのリズムがとても心地よい。各パーツは一定の間隔を開けながら並列的に配置されたり、規則的にずらして螺旋状立体を形成したりする。並列的立体は、最近、回転体を強く志向している。

そればかりではない。透光性という他にはない磁器の特殊な性質を最大限使い、控えめだが確固たる光の動きを作品化している。

こうしたシックな幾何学的フォルムとでも言うべき出和の作品は、その根底に、北陸、能登の風土、文化の中で育った出和の様々な体験、心象風景が坐している。中学時代にクラブ活動で美術部に所属したが、担当教師の指導で、数ある絵画集に収録された名だたる近代絵画の巨匠の中からユトリロを選んだことがある。ユトリロ独特の「グレーの風景に白がある」作風に、おそらく、北陸と似たものを見出し、親近感を感じたからではないか、と振り返る。

これはユトリロのいわゆる「白の時代」の作品のことだが、それを単に白ではなく、グレーにのる白と捉えたところに出和の切れがある。事実、一般的に「白の時代」と言うが、あれはただの白ではない。限りなくグレーに浸食された白である。沈んでいるのである。

出和の作品に用いられる光は、ストレートな光ではない。反射光か透過光であるかに関わらず、磁器を通して。入射光はそのまま反射しない。角を取られてソフトに返ってくる。というより内に籠もる、と言ったほうがよい。透過光は、光そのものというより、「光の影」を見ているようなものだ。白とグレーが複雑に混じり合った、一筋縄ではいかない形が出来上がる。

この感覚はユトリロの「白」、正確に言うと、「グレーに浸食された白」によく通ずる。もちろんユトリロの「白」に影響され、それを模した、というような単純なことではない。その「白」に自分を見たのである。

自己表現とは何か。それは自己の内面を形で探り取ることである。視覚によって外

界に反応することによって自己の内面の有様に気付く。それを「素材」と「素材のプロセス」を通して外在化し、形にする。言い換えると制作とは鑑賞と創造の不断の連続の過程であるということである。

もともと大学の授業で制作した湯飲みや茶碗の底が透けて見えたことがきっかけであった。彼女の周りには小さい頃から九谷の上絵色絵磁器がたくさんあった。やきものと言えば磁器、それも「上絵」であった。慣れ親しんできたものと違い、透けて見えたのである。感動した。

彼女は2004年、父を亡くした。その不安と生に対する恐れの中、磁器の美しさ、なんていうんですかね、空っぽな磁器に光が入り込むというのが、すごく、なんか、魂が入り込むような、すごい、美しさと温かさを感じて、磁器の存在の危うさと、生命の儚さや尊さが重なった。また光が入射し光を籠める様は、虚ろなものに魂が入り込むようにも思え、魅了された。

こうした不安と相克から「Lost」、「Crowd」、「Light」（以上、2004年）、「祈り」（05年）などの一連作品が作られた。また「Tower1,2,3」（05年）は、小さな長方形の磁器板を組み立て、塔の構築・割れ・崩壊の三連としたもので、自我が崩壊しそうな心理状態を表現している。

出和の制作技法は、まず磁器の陶板を作ることから始まる。最大ほぼA4版くらいの大きさで、0.1mm厚ほどの陶板である。乾燥しないうちに型紙にあわせて針で切り取る。1230度で焼成し瞬間接着剤を用いて組み立てる。この手法はいわば自然発生的に、無意識に編み出されてきたと言い得る。しかしそれはいずれ「手法」として自覚さえざるを得ない必然のものでもあった。自己の内面の表現、それにプラスして「手法」のプロセス。これが一貫して、形を探り取る自己表現が完結する。念のために言い足せば、素材を限定することによって出発する造形の過不足ない有様である。

2006年以降の出和の制作はこの一点に向かって集中してきたとあってよい。なかでも「Shine」（05年）、「連」（08年）などはその主要な作品であろう。また「森」（11年）、「野」（09～10年）はその一層の進化形である。

特別に吟味された手法によって、「限定された素材」で可能なこと不可能なこと、その振幅の中で自己の形を探りだしていくこと。言い換えるとその「限定＝制約」があるからこそ可能な造形。これこそ工芸的造形の最も新しい現代の姿である。

（出和絵理展 出版&美術企画 桜華書林 展覧会カタログ参照）

自身のこれまでの歩みと内面、それらと作品との関連による講評が述べられている。現在の作風は、自身の育った環境、経験が基盤となっており、そのことは自作を語るう

えで、非常に重要な部分である。特に北陸の風土は自身の美意識の根本である。曇天や荒れる日本海を見て育ってきた自身にとって、薄暗さや殺伐とした風景は慣れ親しんだものである。このような色彩が失われたような、また寂しげな風景の色は、金子がユトリロの色彩で述べている<限りなくグレーに浸食された白である。沈んでいるのである。>という言葉と共通しているように思われる。自身が惹かれる色彩とは〔沈んでいるなかの白さ〕である。曇天の日々の〔沈んだ光景〕のなかで、太陽はその〔白さ〕なのである。この自身のなかに在り続ける色彩観を、自作で表そうと取り組んできた。

自作について金子は<透過光は、光そのものというより、「光の影」を見ているようなものだ。白とグレーが複雑に混じり合った、一筋縄ではいかない形が出来上がる。この感覚はユトリロの「白」、正確に言うと、「グレーに浸食された白」によく通ずる。>と述べている。磁板の重なりや連続によって、<入射光>が<内に籠もる>ことで<「光の影」>が表れる。それは物質の表面からわかりやすく見てとれるものではない。その構造ゆえに、複雑な表れとなるのである。

つまり自身がユトリロに惹かれたのには、<「グレーに浸食された白」>のその〔白さ〕が、これまで自身が見てきた実在の風景を想起させるものであるとともに、自身の心象風景であるからである。そしてこの〔沈んでいるなかの白さ〕こそが<不安と相克>による〔救いとしての光〕なのである。

私は、陶磁を専攻したときから磁器を扱うと決めていた。それは身近な九谷焼から、陶磁といえば磁器であると思い込んでいたこと、そして磁器の肌合いに惹かれたことによるが、また陶土の目の粗さが苦手であり、手を洗いたくなることも要因の1つである。素材を磁土に限定したわけだが、つまりは磁土でなければならなかったのである。

金子は<「限定された素材」で可能なこと不可能なこと、その振幅の中で自己の形を探りだしていくこと。>と述べている。また<「限定=制約」があるからこそ可能な造形>それを<工芸的造形>と言う。

工芸は、素材を限定し技巧を駆使し、造形をつくりあげていくものである。それは手から紡ぎ出されるような感覚であると思う。その素材との近さが工芸特有の性質である。私は、素材を限定しその素材の性質を追求しなければ、その素材の潜在的な能力、存在感は表せないと考える。つまり素材と真摯に向き合うことで、その美や造形的洗練、自己の内面を表すことが可能となるのである。この工芸特有の素材の性質の尊重や素材との関わり合いのなかで、工芸素材における造形表現が生まれると考える。以前、私たちの生活に馴染んでいた工芸素材とその親近感、生活環境が変化し身近なものでなくなった現代において、新たな姿形で表されている。工芸素材特有の触覚性と美によって、工芸は、親しみ深い存在としても表現素材としてもなり得る、未知数の可能性と広がりをもっている。