

平成17年度 京都市立芸術大学審査学位論文等 (博士)

## 光の受容器

京都市立芸術大学 大学院 美術研究科 博士(後期)課程 陶磁器領域

亀井 洋一郎

## 目次

序章	2
第1章 現代陶芸の主な流れ（戦後以降の日本を中心として）	4
(1) 1946年～1950年代 前衛陶芸草創期	5
(2) 60年代 70年代の展開	9
(3) 80年代 クレイワークからポストモダンへ	12
(4) 今日の現代陶芸が抱える課題	13
第2章 現代陶芸におけるうつわの可能性	16
(1) うつわへの新たな視線	16
(2) パロディのうつわ - アメリカ現代陶芸のポストモダン	17
(3) 原始にみるうつわの神秘性	18
(4) やきものとうつわの親和性	21
第3章 作品『Lattice receptacle-01』 - 格子構造による造形表現	24
(1) やきものの素材 - 陶器と磁器	
陶器の特徴	25
磁器の特徴	26
磁器素材の選択	26
(2) 自身のこれまでの試み（1997年～1999年）	27
収縮と変形	28
自作の根本的な見直し	30
(3) 作品『Lattice receptacle-01』	31
泥漿鑄込み成形	31
素地への配慮	32
鑄込み成形による造形表現の展開	32
鑄込み成形による構造体	34
格子構造による造形表現	35
参考資料 作品『Lattice receptacle-01』制作プロセス	38
第4章 光の受容器	40
(1) 光と影	40
(2) フォトニック・フラクタル	41
(3) 光のうつわへの展開	43
(4) 自作の展開（2004年～2005年）	45
『Lattice receptacle-04』	45
『Lattice receptacle 05-A』	46
『Lattice receptacle 05-B』	46
『Lattice receptacle 05-C』	47
終章にかえて	49
図版	50
参考文献	63

## 序章

目まぐるしく変化する現代社会において、「やきもの」<sup>1</sup>を取り巻く状況は、例えば産業製品の多様さを見る限りでは多彩で華やかに感じられるかもしれない。日々の暮らしに欠くことのできない食器類をはじめ、浴槽やトイレなどの衛生陶器、飾り皿のような装飾器、タイルやレンガなどの建築材料、工業機器の部品類に至るまでその用途は広く、日常の周辺で多少ともやきもの（陶磁器）製品の見られないところは稀といえるのではないだろうか。<sup>2</sup>

しかし、私が対峙する現代陶芸と呼ばれる芸術表現の文脈は、原始から綿々と続く優れた歴史性や成熟した産業性を背景にしながらも、まるでその行き先を見失い、迷走しているかのように感じられてならない。

確かに戦後陶芸の動向を象徴するオブジェ表現は、用を閉ざすことによって応用から純粹への越境を試みるという前衛精神に基づいたきわめて近、現代的なアプローチであったといえる。しかし一時代を築いたそのような純粹、自律志向も70年代にはその潔癖さゆえに行き詰まりを感じさせるようになり、その後（特にポストモダン以降）は造形表現としてのアイデンティティを明確に提示することが困難になってきたことも否めない事実である。

21世紀を迎えますますます多様化していく今日の芸術表現において、果たして「やきもの」はどのような位置を取り、現代陶芸は造形表現としての確かな固有性をどのように示していくことができるだろうか。

そのような状況を背景に、私が「やきもの」に内在する造形表現としての固有性と、新たな可能性を導き出す有効なアプローチとして注目した要素が「うつわ」である。しかしこれは実用性のみを判断基準とする器物としての捉え方ではない。

素材と工程の性格上、基本的に量塊的ではなく薄い板状や中空に成形される「やきもの」にとって、「うつわ」は本質的に造形の根底に存在するものであると認識することにより、「うつわか、オブジェか」という二者択一的な在り方を越えた次元でそれぞれの要素を共存させ、そこから今日的な造形性の獲得を目指すものである。

そして「やきもの」と「うつわ」の関係性を通じて人類が歴史の中で積み重ねた経験

や培ってきた感覚に目を向け、さらにそこから作者自身の見解を見出すことが出来たならば、それは今日のやきもの表現が他の芸術表現に感わされることなく、より大きな文脈の中で展開していくための有効な基軸になり得るのではないだろうか。私はその可能性を、自身の作品制作によって思索していきたい。

第1章では、前衛 - 現代陶芸のこれまでの経緯を、主に日本を中心として振りかえる。やきものにおけるモダニズムの方向性や、70年代以降顕著になる日本のクレイワーク、ポストモダンの展開を見つめ直すことで、私たちの世代の前提として存在している時代の流れの確認と現在の現代陶芸が置かれた状況を考察する。

第2章では、アメリカ現代陶芸のポストモダンの展開や、縄文土器の造形にみるやきものの神秘性を比較対象にしながら、その発生から密接な存在である「やきもの」と「うつわ」の関係性について考察を進めていく。そして、私の考える「うつわ」の捉え方が、「やきもの」を説得力ある造形表現として展開させる「発想の起点」に為り得る可能性を思索する。

第3章では、自作の展開において現在の基準点と位置づけている作品『Lattice receptacle-01』の制作に至るまでの経緯や発想の展開、制作のプロセスを中心に考察を進めることで、自身の足元を確認し、これまでの試みに明確な輪郭を与える。

第4章では、「Lattice receptacleの造形システム」と、磁器特有の透光性との関係から作品にもたらされる「光の変化」を自作の新たな契機とし、現在取り組んでいる「光の受容器」としての展開について、それぞれの実作品を例に挙げ、考察を進めていく。

---

#### 註

<sup>1</sup> 本稿では「やきもの」という語を、土を主原料に焼成されてつくられた造形物、及びその行為の総称として使用する。また「陶磁器」を陶器、磁器、炆器、土器の四種類を指す語として、「やきもの」と比べ若干狭義の意で使用し、「陶芸」を近代以降に確立する個人作家の概念に基づいた芸術性のあるやきもの表現行為、及びその作品を指す語として使用するが、これらも広義において「やきもの」を含むものとする。

<sup>2</sup> 『美術手帳 4月増刊 土と火 陶芸 クレイワーク』11頁（美術出版社 1981年）参照

## 第1章 現代陶芸の主な流れ（戦後以降の日本を中心として）

茶碗や鉢、皿、壺などといった私たちの日常生活で使う食器や容器類の「うつわ」をあらためて見渡すと、それらは「やきもの」でつくられたいわゆる「陶磁器」の占める割合が圧倒的に大きいことに気づくのではないだろうか。

現在の調査では、「やきもの」という乾燥させた土を焼成し焼き固め丈夫なものにする行為がいったいつ頃から、地球上の何処で、何が初めにつくられたのかは正確なところは判っていないが、これまでに判明している歴史の範囲において、そのほとんどは「うつわ」（もしくはうつわ形）で占められてきたといっても過言ではないだろう。粘土などの材料も比較的に入りやすいことや、成型や焼き上げの技術も原初的なものであればさほど困難でないこともあり、おそらく世界中のほとんどすべての民族が早い時期に土器などの制作を経験したのではないかと考えられている。<sup>1</sup>

とりわけ日本においては、縄文、弥生時代の原初的な「やきもの」の時代からその関わりは深い。多彩な茶陶器、無名の職人によって大量に生産された生活雑器、技巧的で華やかな花瓶や飾り皿といった装飾陶磁器など「やきもの」の「うつわ」は幅広い展開を見せてきた。特に機械産業が発達する19世紀後半まではその時代時代を写し出す先端産業であったといえ、それは日本人の民族性と時代の個性を造形化したひとつの象徴だといえるだろう。

今日、産業におけるやきもの製品は、タイルや建築材料、浴槽や便器類の衛生陶器、工業機器の部品に至るまできわめて広くもちいられている。その用途はかつて無いほどに多様な広がりを見せているといえるが、その発生から長きに亘り続いた「やきもの」と「うつわ」という密接な関係の構図を、芸術表現というフィールドにおいて大きく変化させたのが近代の「モダニズム」の思想であった。

19世紀後半から約一世紀に亘って近代社会全体に見られたモダン及びモダニズムの原理は、多岐に及んでいる為とても単純に割り切れるものではないが、機械文明下における進歩と進展という新たな時間軸のもと、「前衛」と「伝統」、「ラディカルな実験」と「大衆文化」との間に理論的一線を画したことは、多くに共通する特徴として挙げられるだろう。

通常、芸術の分野におけるモダニズムとは、前近代にみられる伝統主義的な価値観

を打破すべく、純粋性や自律性を基盤とした近代的で新しい表現の追求を特徴とする思想や動向の事を指す。しかしながら、そこで確立されたヒエラルキー構造の中で、工芸（及びそこに属される陶芸）はその用途性がゆえにモダニズムの純粋芸術思考にはそぐわない曖昧なものとして音楽や他の美術表現よりも下層に位置された。

そのような状況を受けて、やきものの芸術表現は自らを伝統的な制約から解放し、近代芸術を先導してきた絵画や彫刻と同様の表現世界を目指したといえる。第二次大戦後の日本に登場した「うつわ」の機能性を持たない純粋造形としてのやきもの作品は、そうしたモダニズム芸術観のわかりやすい動向の現われだといえるだろう。

用途を持つ器物や一般的な工芸としての陶磁器、産業製品などとはっきりと異なった問題意識から出現したこの立体造形的(彫刻的)表現は、当時「前衛陶芸」や「オブジェ焼き」（後にクレイワークや現代陶芸）と呼ばれ、その後本格的な動向として、1940年代後半からやきものにおける芸術表現の主流を形づくっていく。

第1章では、このようなモダニズムの影響によって登場した前衛—現代陶芸の動向を、戦後（1946年以降）の日本を中心として詳しく辿っていき、まず私たちの前提として存在している時代の流れを確認していく。そして、そこから私たちが現在直面している、芸術表現としての「やきもの」が抱える根源的な課題を明確にしてみたい。

### （1）1946年～1950年代 前衛陶芸草創期

戦後の日本美術界は文部省主催の美術展覧会「文展」が名称を替え「日本美術展覧会（日展）」として1946年3月に第1回展が開催された。また翌1947年1月には富本憲吉が国画会を脱会し、新しい時代の工芸を求めて「新匠美術工芸会」（後51年新匠会、76年新匠工芸会）を自らの主宰で結成している。このような動向をみると、混乱した時代の中にもかかわらず工芸や陶芸を取り巻く環境は、比較的早くから立ち直りに向かったといえるだろう。<sup>2</sup>

前衛陶芸への具体的な動きとしては、1946年、京都において中島清、八木一夫、山田光、鈴木治らによって「青年作陶家集団」（1948年解散）が会合を持ち、翌年に趣意書

を発表している<sup>3</sup>。これはやきもの界の師弟関係や、派閥などの封建的な体質を拒否し、自分たちで道を切り開いていこうとするいわゆる「在野」としての決意表明と捉えることができる。しかし、そのような在野意識もこの時点ではまだ成熟はしておらず、この青年作陶家集団のメンバー達も併せて官展（日展）に出品し、中島は第1回展で特選を受賞、山田は第1回展に、八木は第2回展にそれぞれ入選している。このことから、後に前衛陶芸の中心的存在となる八木なども、当時は自身の進むべき方向性についてまだはっきりと定まっていなかったことが伺えるのではないだろうか。

しかし、青年作陶家集団の第1回展（1947年）を開催するころには、次第に各自の方向性が明確になり、第3回展（1948年）には八木、山田、鈴木、松井美介、叶哲夫のみが出品。結果的には青年作陶家集団を解散し、1948年7月、この五人によって新たに「走泥社」が結成されることとなった。

この「走泥社」は、その後、やきものにおける純粋な立体造形表現「オブジェ焼き」の代名詞的存在として日本の陶芸界を牽引するグループに成長し、1998年の第50回展までの半世紀間、団体として活動する事となる。ただ、結成当時の走泥社には「オブジェ焼き」の意識はまだ無く、例えば八木はクレーやミロの影響を感じさせる絵画的な文様を施した高麗風の壺を発表している。それは装飾のモチーフや技法の扱いに新鮮さはみられるが、表現の根源的な部分においては、まだ古典の形式から脱するには至っていなかったといえるだろう。

その一方で、走泥社より半年早い1947年11月、前衛陶芸集団「四耕会」（1956年活動停止）が同じく京都にて発足している。四耕会は戦前から特異な活動をしてきた宇野三吾を主宰とし、林康夫、清水卯一ら計11人の陶芸家によって結成された。その後、第5回展（1949年）以降は、彫刻家の植木茂など他ジャンルの作家を積極的に迎え入れることで総合的な芸術団体化を図り、第6回展（1950年）にはカンディンスキーの絵画や、イサム・ノグチのテラコッタ作品（土を低火度焼成した作品）とのコラボレーションを試みるなど、そのリベラルで革新的な活動からは、このグループの前衛意識の高さが伺える。<sup>4</sup> そして、第2回展（1948年）で発表された林の『雲』（1948年制作）（図1）は、上部に大きく開く四角い口によって花器としての機能を備えた作品である一方、その人体のフォルムを抽象的に捉えた表現には、それまでの日本のやきものとは一線を画する「オブジェ」としての強い造形意識が感じられる。その後、林は日本古来の直弧文に着目し、そこから西洋のキュビズムにも通ずる抽象思想を導き出すことによって、独

自のオブジェ表現をいち早く確立した。

この時期の美術界の動向としては、1950年パリのチェルヌスキー美術館において、当時の日本のやきものを幅広く紹介する「現代日本陶芸展」<sup>5</sup>が開催され、その中で前衛陶芸作品が海外で初めて展示されている。そして、1931年に宇野仁松（三吾の父）のもとでテラコッタの制作をおこなったイサム・ノグチが1950年に再来日し、その2年後の1952年に神奈川県立近代美術館でテラコッタ作品（図2）による個展を開催している。<sup>6</sup> このように戦後活発になった欧米との文化交流によって、それまで閉ざされていた世界中の情報が日本に一気に流れ込んだことは、前衛精神をもった陶芸家たちを大いに刺激したと推測できる。特にイサム・ノグチの存在は、やきもの表現に新たな可能性を示すものとして大きな影響を与えたといえるだろう。

こうした時代背景の中、結成当初の走泥社が直面していたのが、「如何にして壺の口を閉じるか」であった<sup>7</sup>。この「壺の口」とはすなわち「実用的な機能」を指している。これは近代的な芸術表現として「やきもの」を成長させるために、「用」を前提とした伝統的な様式美から「やきもの」を、そして自身を解放していこうとする当時の葛藤を示した象徴的な言葉だといえる。その意味において、八木にとって最初のオブジェ作品である『ザムザ氏の散歩』（1954年制作）（図3）の発表は、その後の走泥社の方向性を決定づける極めて重要な意義を担ったといえるだろう。

そのように日本で前衛陶芸が出現したころ、アメリカの陶芸界にも1950年代後半からピーター・ヴォーコスを中心とする西海岸の作家たちによって、彫刻的な造形表現が展開される。ここでも「うつわ」のような実用的な機能は表現上組み込まれていない。

こうしたアメリカと日本の動向を比較してみると、日本は伝統的な様式美や概念にとられることなく芸術意識を率直に表現しようとする現われであったが、そうした伝統を持たないアメリカでは、当時の純粋美術の動きである抽象表現主義の思想がその契機になったといえる。

このようにそれぞれ成立の背景は異なるが、それらは共にこの時代の独特な社会観、芸術観を反映した動きといえ、本質的にはどちらも純粋性や自律性を基盤とするモダニズムの考えにつながるものである。

「オブジェ」という言葉は、もともと 1900 年代初頭、ダダイズムやシュールレアリスムの思想で使われた「物体」を意味するフランス語である。デュシャンの『自転車の車輪』（1913 年制作）や『泉』（1917 年制作）はそのもっとも有名な例といえ、その後、既存の彫刻とは異なった立体作品にも広い意味で用いられるようになっていった。

四耕会や走泥社に代表される非実用的陶芸作品も「オブジェ」、もしくは「オブジェ焼き」と呼ばれたが、ジャンルを超えてさまざまな試みが行われたこの時代にとって、「オブジェ」という言葉は、当時の前衛意識の象徴的な言葉として先端芸術のキーワードであったのだろう。

日本では前衛いけばなの世界において、鉄や木の根などを用いた作品を「オブジェ生け花」としていち早く積極的に取り組んでいる。そして四耕会は 1948 年に未生流と、走泥社は 1951 年に池坊とコラボレーションを行っており<sup>8</sup>、このときに体感した「オブジェ」という言葉や前衛芸術の概念は、それぞれのグループの表現意識に大きな影響を与えたことが想像できる。

こうした「オブジェ」としての表現は、例えば林康夫の『座像』（1954 年制作）<sup>9</sup>のように手びねりによって量塊的な抽象フォルムを表現した作品や、八木一夫の『ザムザ氏の散歩』、『風位』（1955 年制作）にみられるロクロで成形したパーツを組み合わせた構成的な表現の作品。またピーター・ヴォーコスが得意とした感情の赴くまま土をダイナミックに叩きつけていく作風（図4）など、従来のやきものの枠に留まらない多様な作調が試みられ、これまで光のあたることの無かった表現の可能性を近代的な視点によって急速に拡張していった。

また、その当時のスタイルとして、土の持つ特有の風合いを感じさせる無釉の焼き締め作品が多く見られる。これはでき得る限り無駄なものを排することでフォルムをより厳しく追求していこうとする意識の表れと共に、釉薬を施さないことで、それまでの実用主体のやきもの（工芸的な陶磁器作品）に対するアンチテーゼを示したといえ、ここにもモダニズムにおける純粋化の思想が見て取れるのではないだろうか。

このようなやきもの表現の歴史の一方で、彫刻（sculpture）表現においても、古代より「粘土素材」を用いた塑像表現や、「土を火で焼き固める技術」によるテラコッタ像などが制作されてきた。しかしそのような造形スタイルは彫刻表現として主要なスタイル

ではなかったといえ、特に近代以降においては、土は材料としての物理的な脆さなどの理由により、彫刻制作の脇役に位置づけられてきたといえる。

だが、戦後のモダニズム陶芸の動きに呼応するように、この時期から彫刻分野でも土を焼成した陶彫作品が多数発表されるようになる。例えばその代表的な作家である辻晉堂は、1956年から陶彫（図5）の制作を始め、1957年のサンパウロ・ビエンナーレには日本代表として大きな陶彫作品を発表しており、その精力的な活動は陶芸界にも大きな刺激を与えた。

このように彫刻家が陶彫作品の制作を試みるきっかけには、当時の陶芸家と同様にイサム・ノグチの影響が挙げられる。そのプリミティブな魅力をもったテラコッタの作調は、日本古来の土器や埴輪の再考を「やきもの」や「彫刻」という枠組みを超えて広く促すものだったといえるだろう。

## （2）60年代 70年代の展開

60年代から70年代にかけての日本の前衛陶芸は、例えば八木一夫による皺寄せ手のシリーズ（『盲亀』（1964年制作）（図6）、『環』（1968年制作）など）や、『ブック』シリーズなどに代表される一連の黒陶作品、また鈴木治の『泥像』シリーズ（図7）、山田光の『塔』シリーズ（図8）など、フォルムに主眼をおいた彫刻的オブジェ表現も走泥社の同人たちを中心に追求された。そして他方では、社会全体が加速的に進展をみせる中で、やきもの表現が様々なラディカルな実験を、積極的に試みた時期だったともいえる。

特に70年代以降は、完成された結果よりも制作過程におこる様々な現象、変容に注目をし、やきもの造形を制作のプロセスから解体、細分化することで、さらに多様で複雑な構想の作品を生み出していくようになる。

「やきもの」という造形にとって「土」、及び「火」などを造形上不可欠な固有性として捉え、「土」の材質感や表面のテクスチャの強調、また「焼成」での物質の変容などをクローズアップし、そこから「素材」と「行為」のもつ潜在的な可能性を探る試みが数多く行われた。

タイルなどの産業製品や建築材料、工業用機器の部品なども芸術表現の「素材」として取り入れられ、火山の噴火や人類の戦争行為なども「火」との関わりの中でやきもの

表現の範疇として捉えられていく。

例えば、シャモットやセルベンという二次的な材料を主素材とすることで「人」と「土」が関わりあう行為に独自の見解を示し、ときはアン・ファイア（火で土を焼かないやきもの）によっても制作された鯉江良二の『土に還る』シリーズ（図9）。そして、「焼成」と「戦争」を共に火を扱う人為的な行為として重ね合わせた鯉江の『証言』シリーズや、西村陽平が「物質の変容」に着目し、『伝道の書』シリーズ（1975 制作）（図10）で積極的に試みたファイアリング（土以外の物質を火で焼くやきもの）など、このような表現は「やきもの」と「人間」のかかわり合いの意味を根源的に捉えようとする70年代の現代陶芸を象徴している。

こうした展開の中には、今あらためて見返すと実験的と言わざるを得ない試みも含まれており、そこには物質的で断片的な表現に陥る危険性と、モダニズム思想のある限界を感じることも出来る。しかし、「やきもの」という造形行為を通して、「自然」と「人間」との関係性に問題意識を促し、それらを現代社会の事象や深層的問題と重ね合わせることによって、極めてメッセージ性の強い表現に結び付けることに成功したのも事実だろう。

そのような前衛的な陶芸表現の動向の一方で、60年代から70年代初頭に登場し、際立った活躍をみせた作家に加守田章二と栗木達介（図11）がいる。共に京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）で富本憲吉らに学んだ後、加守田は新匠会や日本伝統工芸展、栗木は日展をその活動の足掛かりとしたが（後に両者とも退会）、その強い独創性は所属団体の枠を超えて高い評価を獲得し、四耕会や走泥社の系譜とは異なった現代陶芸の流れを形成していく。特に栗木は、「うつわ」のもつ基本構造に着目し、そこからやきもの特有の形態素を導き出すことによって、実用や非実用にとらわれない自律的な表現を高い次元で展開している。その先見的な造形感覚と、自身の作陶を通じて造形の原質を見極めようとする理知的な思考は、次に続く世代に多大な影響を与えたといえるだろう。

また、このころから現代美術の作家たちも、「やきもの」や「土」を素材とする造形表現に関心を寄せるようになる。例えば、版画家であった三島喜美代は印刷物をやきものに置き換えるポップ・アート風の表現をこの時期に始め、ニューヨークで彫刻を学び帰国後シルクスクリーンを応用した荒木高子の『砂の聖書』シリーズ（図12）、土という素

材の存在感をストレートに表現した関根伸夫の『空相—油土』（1969年発表）など、陶芸家以外の積極的なアプローチによって、やきもの表現のフィールドは活性化された。

そしてそれは他の表現分野から新しい要素を吸収することでもある。渡米していた柳原睦夫が帰国後に発表した『紺釉金銀彩花瓶』（1971年）（図13）は、金銀に光る色彩、派手な水玉模様と全体の統一を無視したような特異なフォルムなど、日本の伝統に存在する品格や神性とは対極の表現を試みたものといえる。そこには柳原独自のやきもの観と共に、アメリカのポップ・アートに通ずる大衆性や世俗性を読み取ることが出来るだろう。

70年代以降、急速に多様化していったやきもの表現世界は、その目新しさから広く注目を浴び、次第に時代の前線へ押し上げられていく。少し後になるが、伊藤公象が現代美術の国際的祭典であるベネチアビエンナーレ（1984年）に日本代表として陶芸作品を出展していることなども、やきもの表現と現代美術との関わりや、それを取り巻く当時の美術業界の雰囲気を読み取ることが出来るかもしれない。

この頃から作品の展示方法も様々な変化を見せはじめる。これまでやきものに関する作品の発表は、画廊や美術館で展示台に作品を並べる形式が一般的であったが、三輪龍作（現十二代休雪）の作品『LOVE』（1969年制作）のように床に直置する展示方法や、伊藤公象がよく用いた無数のピースを床や壁に配置をして取り巻く空間を作品化するインスタレーションなど、新しい展示スタイルとして広く受け入れられていった。

また、藤田昭子のプロジェクト『天竺』（1975年）や『出縄』（1977年）のように、野外に作り上げた土の構造物を野焼きによって丸ごと焼成し、まるで古代遺跡を連想させるスケールの大きな作品も登場してきた。

それらはこれまでやきもので自由な造形を展開する上で制作上のひとつの縛りになっていた「焼成窯のサイズの限界」＝「やきもの作品のサイズの限界」という制限を回避する表現上の新たな発見でもあった。そして、それは80年代以降、細かく分割されたパーツを焼成後に再構成する造形スタイルや、やきもの作品でありながら樹脂や金属など異素材を組み合わせ作品化するミクスト・メディアといったスタイルへ派生していく。それはやきもの制作における様々な制限を逆手に取りながら、同時に物理的な欲求を満たすことのできる方向性といえ、次第に一見してはやきものと判別できないほどの巨大な造形を生み出していく。この時期に活動を開始し、その後の現代陶芸を牽引する作

家となった秋山陽（図14）は、土に生じる亀裂を素材の特性として捉え、そこから空間や環境との係わりを視野に入れたクオリティの高い作品を展開している。そのスケールの大きさと特有の緻密さは、やきものの文脈にとどまらない新たな造形表現のフィールドを開拓した。

### （3）80年代 クレイワークからポストモダンへ

80年代に入るとやきもの作品、特に前衛表現やオブジェ作品に対して「クレイワーク」という用語が展覧会タイトルや論評の中で頻繁に使われるようになる。

この「クレイワーク」という言葉は、1962年に「六人の作家によるワーク・イン・クレイ（Work in Clay）」というタイトルの展覧会がサンフランシスコで開かれており、この時期あたりから各地で使われ始めたのではないかと推測されている。<sup>10</sup> 日本においてこの言葉が正式な展覧会で使用されたのは1980年の「クレイワーク展 やきものから造型へ」（西武百貨店主催）が最初であり、これをきっかけとしてそれまで「前衛陶芸」や「オブジェ焼き」と呼ばれた造形的なやきもの作品を「クレイワーク」と呼ぶようになっていった。

1980年代の日本はバブル経済によって内需主導の経済成長がみられ、今思うと、社会全体に異常な消費ムードが蔓延していたといえる。芸術表現でも、こうした社会状況に呼応するかのように「奇抜な形態」や「過度な装飾」をもつ華やかな性格の作品が急速に目立つようになっていく。それはやきもの作品においても同様で、それまでのモダニズム思想とは雰囲気を変え、鮮烈で多彩な色彩が乱舞する作風が登場した。

そのような「キッチュな大衆文化」を取り込んだ80年代の「クレイワーク」の象徴は、「超少女」と呼ばれた堤展子（図15）や田嶋悦子ら関西圏の若い女性作家たちであった。ここでは「異質な要素の結合」や「自由奔放なイメージの混同」など、従来のモダニズム芸術の常識にとらわれないエネルギーあふれる表現が幅広く展開された。そしてそれは、日本経済の興隆という社会背景の後押しと、さらなる現代美術との接近によって活性化、拡大をしていき、次第に一時代を席卷する華やかで大きなムーブメントとなっていく。

こうした動向は、大衆文化と一線を画すことで普遍的な価値を追求したモダニズムの価値観を、根底から否定するような表現といえる。そして、同様の動きは建築や他の芸術分野でも見受けられ、その熱狂のような華やかさは、まさに当時の新しい価値観である「ポストモダン」に該当するものだといえるだろう。それは好景気に沸く時代の空気を直接反映したようでもあるが、しかしそのような性格上、80年代末のバブル経済の終焉という社会背景と共に、その動向も落ち着きをみせていくこととなった。

#### （4）今日の現代陶芸が抱える課題

20世紀のモダニズムを基盤とした芸術思想において、「実用性」は表現の自由を奪う不必要な障害と位置づけた。そのような背景の中で、用途を前提にした「うつわ」は自身の感性を制限する工芸的な用の象徴であったといえる。そうした捉え方は、モダニズムの影響を敏感に受け取った前衛陶芸のパイオニアたちにとって、おそらく共通の認識だったのではないだろうか。戦後のオブジェ表現は、自身に存在する「用」という表現上の制限を壺の口（＝用）を閉じる（＝排除する）ことによって克服し、「純粹」と「応用」とのラインを越境するという前衛精神に基づく具体的なアプローチであったといえる。それは単に器物の形状から機能を排しただけの表面的な変化に終わるものではなく、「やきもの」を高次元の表現としてより高い地平に立たせるため、時代が要求したきわめて近、現代的な試みであったといえるだろう。

結果、そのような先人たちの果敢な挑戦は「やきもの」に芸術表現としての自立したポジションと、素材と手法を幅広く扱える新たなフィールドを与えることに成功した。そして革新的な日本の前衛陶芸の動きは、1950年代半ば頃から世界各地に波及し、それぞれ固有の文脈のなかで多様なやきもの表現が生み出されるきっかけになったともいわれている。

しかし、美術の動向は時代とともに変化し、一時代を築いたモダニズムの純粹志向、自律志向も次第に行き詰まりを感じさせるようになる。絵画は色彩や形態が限界まで切り詰められ、彫刻は物質の提示まで還元された。その当時「やきもの」の状況は、現代美術の世界でも土を焼成した作品が頻繁に発表されるようになったことで、視覚的にはそれぞれのアイデンティティを明確に提示することが困難になり、その結果、現代陶

芸は自身の存在意義を土素材そのものや、焼成によって起こる現象の提示に求める表現へと向かっていった。

そのような背景のもと 80年代に突如として起こったポストモダン、及びそれに該当するクレイワークの展開は、モダニズムの流れがひとつの成熟期を迎え、その硬直化から脱却を試みる革新的な動きだと捉えられるだろう。

しかし私は、これらポストモダンとしての動向に「硬直化からの脱却」という一定の理解、評価を示す一方で、その中にはバブル期特有の浮ついた社会性に便乗し、目新しさだけを求めた「荒唐無稽な作品をつくる動き」にとられ兼ねない側面の存在も、印象として否めないと感じている。今あらためて振り返ってみると、（それは当時の日本社会全体の傾向といえるかもしれないが）そこにはモダニズムへの一過的な抵抗、もしくは反動以上の意識を見出し難い表現も数多く見受けられる。そのような恣意的ともとれる表現意識と、それらを取捨すること無く受け入れた当時の社会状況は、次第に動向の指針を不明確なものにし、結果的にモダニズムを凌ぐような確固たる思想をポストモダンは定義するまでに至らなかった。

私が「やきもの」の基礎を学び、自己の表現を模索していく中で、当初からその興味は古典や伝統工芸などの確立された芸術性の追求ではなく、既存のやきもの表現には存在していない新しい見解、新しい展開の発見を目標としてきた。そして、1990年代初頭という時代は、日本の社会もひとつの転換期に差し掛かっていた時期だったといえるかもしれない。過熱化したバブル経済の崩壊、阪神淡路大震災、地下鉄サリン事件、金融破綻などが次々と起こり、それは戦後から築き上げてきた日本の安全神話が根底から崩壊した瞬間でもあった。そうした当時の社会状況と同様に、現代陶芸が置かれた状況も、太古の時代から受け継がれてきたやきものの歴史性やこれまでの産業的興隆などとは裏腹に、私にはまるでその行き先を見失い迷走しているかのように思えた。

このような不安定な状況の根底には、これまで（特に70年代後半から顕著になってくる）日本のやきものが自身の力で新境地を開拓することよりも、現代美術の傾向や欧米の美術の状況に依存、翻弄され、その対応に追われてきた現代陶芸の体質そのものが大きな原因ではないだろうか。そのように外部から表現方法を積極的に吸収した結果、いつしか自身の足下を見失い、やきものの表現方法として熟慮されること無く表面的なスタイルと方法論だけが移行された。そして、気がつけば現代美術を模したようなスタイ

ルが、現代陶芸の拠り所になってしまったといえるだろう。

また、その一方では、そうした現代美術のエピゴーネン的な動向に同化されまいと、頑なに伝統に寄りかかる「極端な懐古主義」も依然として存在しているのも事実である。今日の日本のやきもの表現は、この両極に分断された二律背反の間で未だに揺れ動いているようにみえる。

このような傾向は、先人たちが開拓した芸術表現としての立ち位置も、不安定にならざるを得ない状況を生み出しているといえる。そして、戦後から築き上げてきた前衛 - 現代陶芸というフィールドそのものが、単に一過的な動向として、消費される対象のひとつに貶められる危険性を孕んでいるように感じられてならない。

---

註

- 1 『美術手帳 4月増刊 土と火 クレイワーク』 11頁（美術出版社 1981年）参照
- 2 『京都の工芸 1954-2000 展覧会カタログ』 16頁（京都国立近代美術館 2001年）参照  
矢部良明監修『日本のやきもの史』 161頁（美術出版社 1998年）参照
- 3 『現代陶芸の系譜 展覧会カタログ』 80頁（姫路市立美術館 1992年）参照  
『京都の工芸 1954-2000 展覧会カタログ』 12頁（京都国立近代美術館 2001年）参照
- 4 林康夫『林康夫 資料・年譜』（1987年）参照  
『京都の工芸 1954-2000 展覧会カタログ』 9頁-11頁（京都国立近代美術館 2001年）参照  
『林康夫作品集』 149頁-150頁（河出書房新社 1998年）参照
- 5 同展は「公平に各派のものを」という趣旨のもと、日展系をはじめ、富本ら新匠工芸、河井や浜田らの民芸、前衛派の四耕会や走泥社、イサム・ノグチなど、49名の作家が計70点を出展している。  
『JAPON CERAMIQUE CONTEMPORAINE』（チェルヌスキー美術館 1950年）参照
- 6 『八木一夫展 展覧会カタログ』 293頁-294頁（日本経済新聞社 2004年）参照  
『現代の陶芸 1950-1990 展覧会カタログ』 11頁（愛知県立美術館 1993年）参照
- 7 『現代陶芸の系譜 展覧会カタログ』 6頁（姫路市立美術館 1992年）参照  
『八木一夫展 展覧会カタログ』 276頁（日本経済新聞社 2004年）参照
- 8 『京都の工芸 1954-2000 展覧会カタログ』 9頁、14頁（京都国立近代美術館 2001年）参照
- 9 作品『坐像』は、従来の図録、作品集等の資料では「1953年制作」と記載されているが、正確には1954年の制作作品であった事が林康夫氏自身の確認によって新たに判明した為、本稿では林氏の了承を得て「1954年制作」と記している。
- 10 『土・イメージと形体 1981-1985 展覧会カタログ』 6頁（西武美術館 1986年）参照  
『美術手帳 2月 クレイワークを語ろう』 26頁（美術出版社 1987年）参照

## 第2章 現代陶芸におけるうつわの可能性

### (1) うつわへの新たな視線

第1章では、現在、私に対峙している現代陶芸の状況について、これまでの歴史的な経緯を中心に考察をおこなったが、芸術表現として不安定に感じられる今日の「やきもの」にとって、その固有性を示していくための有効なアプローチとは、果たして何であろうか。これは私たち世代に投げかけられた共通の問題意識だといえるだろう。

そのような背景のもと、私の注目した要素が、モダニズムの展開の中で一度は否定的に捉えられた「うつわ」であった。

かといって私は、純粹造形を目指してきたという前衛 - 現代陶芸の歴史を否定の対象にしようと考えているわけではない。また、「やきもの」が絶対的に用を備えなければならないという工芸的観念や古典主義を懐古し、前近代的な表現へと還ることを主張するのでもない。もちろん、現在においても「うつわ」は伝統を受け継いでいる多くの陶芸作家にとって、依然として基本的な表現様式ではあることは理解している。

生活に根ざした「やきもの」が主体であった前近代は、(工芸的「用」の象徴としての)「やきもの」と「うつわ」の関係は、誰も疑うことの無い絶対的なものであったといえる。ゆえに「やきもの」のアイデンティティーはとりたてて意識される必要はなかったが、そこからの変革を試みた戦後以降の展開は、近代的な芸術表現としての主体性を、いわば「うつわではない」ということでなければ納得させることの出来ない時代だったといえるだろう。

そのように「やきもの」が本格的に純粹造形表現として歩みだしてから、既に半世紀以上が経過した。その間、社会全体と共に進展を続けた「モダニズム」は役割を終え、次世代の価値観である「ポストモダン」へ移行し、そして、現在の私たちは、更に「その次の位置」に立っているといえる。

今日、こうした「やきもの」が歩んできた半世紀に亘る歴史を確かな積み重ねとして信じるならば、私たちが目指す「新しい表現」にとって、その対象とする相手は、もはや「うつわではない」ということではない。そして、過去の歴史で否定された要素も、

新たな時代、新たな問題意識の中においては、それに即した新たな解釈によって確かな手がかりになり得る可能性は十分にある。

私の考えるアプローチとは、「やきもの」という造形表現にとって「うつわは本来的に造形の根底に存在するものである」と認識することをその端緒としたい。それは、従来の「うつわか、オブジェか、」という二者択一的な表現形式の在り方ではなく、実用、非実用を越えた次元において互いに共有する親和性を見出し、そこから現代的な造形性の獲得を目指すものである。

そして、「やきものはどのように『うつわ』と向かい合うのか」という思考によって、新たな時代の中で投げかけられた「私はどのように『やきもの』と向かい合うのか」という問い掛けについて、自分なりの思索を進めていきたいと考えている。

この章では、その発生から密接に存在する「やきもの」と「うつわ」の関係性を中心に考察を進め、私の考えるアプローチが、「やきもの」を説得力ある造形表現として展開させる発想の起点になり得る可能性を示していく。

## (2) パロディのうつわ - アメリカ現代陶芸のポストモダン

「うつわ」への新たな創造的視線という点で、世界の現代陶芸の動向に目を向けると、80年代ポストモダン全盛のアメリカにおいて「やきもの」と「うつわ」の関係性に注目した具体的な展開を見て取ることができる。

そこでは土着的な伝統の無いアメリカならではの多様でキッチュな装飾性を盛り込みながら、「うつわ」のさまざまな様式がアトランダムに取り上げられ、視覚イメージを拡張した作品が多数展開された。

その代表的な作家としては、ギリシャの壺や身近なティーポットなどの器物を表現のモチーフに選び、それらを厚みのない面構造へ還元させる作品を得意とするベティ・ウッドマン(図16)。きこ雲、ドクロ、心臓など現代社会における象徴的なモチーフを、ティーポットなどの日常的な器物に置き換えることで、辛辣でアイロニーにみちたメッセ

ージを発信したりチャード・ノトキン (図17)。壺にバロック風の金ぴかの取っ手や、ミッキーマウスの耳のような装飾を施し、多国籍、多民族の文化の転写や引用による作品を理知的に展開したエイドリアン・サックス (図18) などが挙げられる。

このような「うつわ」の形式を用いながら、多彩なメッセージを社会に向けて発する一連のスタイルは、80年代におけるアメリカ現代陶芸の特徴的な傾向といえるだろう。それらは本来「機能」の脇役である「装飾」を必要以上に過剰化させることで、通常とは逆の表現構造を作品に持たせ、その差異によって生まれる遊びの要素を象徴的に変換した極めてポストモダン的な展開だといえる。

しかしながら、このような動向は「やきもの」の本質的な造形性を「うつわとは何か」という意識から導き出そうとする現在の私の目指す方向性とは、はっきりと異なる。

もちろん、私が模索するものは先に述べたとおり、実用性のみを判断基準とする二律背反的な視点による「うつわ」の捉え方ではない。しかしまた「うつわ」という形式を抛り所に、多様な文化イメージや現代社会へのメッセージを過剰な装飾によって象徴的に昇華させていく表現でないことも確かである。

### (3) 原始にみるうつわの神秘性

現代の私たちが扱う「うつわ」の最も日常的な役割は、食物の盛り合わせや煮炊き、貯蔵など生活の器物である。それに同調するように生活に根ざした「やきもの」の「うつわ」の基本的な性格も「用」を主体しているといえる。このように人類が慣れ親しんできた「うつわ」と「やきもの」の関係について、原始の時代に人が両手を使って水を飲んだり顔を洗ったりするときにつくり出す「手のひらの形」が、その発生の契機になったという見解もある。<sup>1</sup>

これは、人々が手のひらを内側に丸めた窪みで水などを掬ったり、注いだりする行為の中で、その空ろな形そのものに便利な「用」の機能を発見し、それを可塑性のある土と、旧石器時代に発明された火の技術の組み合わせである「やきもの」によって恒久性をもたせ、その成形過程においてより使いやすく単純化されたものが「うつわ」のフォルムであるという解釈である。原始の土器は、呪術や祭祀などの様々な精神的なパフォ

ーマンスと密接に関係してきたともいわれているが、この解釈によると、そのような役割やフォルムの前提として、器物としての「用」の働きを担うことが、「やきもの」や「うつわ」の発生からの重要な存在意義であったということになるだろう。

しかし、私はそのような「用」を前提とした見解に一定の理解を示す一方で、原始土器のその造形性からは、現在の日常生活で使用される「うつわ」の機能や役割を得る前に、「やきもの」にはすでに神秘的な別の働きが内在していたように感じられてならない。

例えば、土器の（現在調査されている範囲内においての）最初期様式である縄文土器をみると、大きく口のあいた「中空」の形からは、その空ろな内部に水や食物などを入れて蓄えるといった器物の役割を想像することは確かに可能である。しかし、それを形づくりの壁構造の外面に目をやると、縄文草創期の最も古い土器から直接「用」には必要ない様々な「装飾」が施されていることが確認できる。また、縄文中期にみられる燃えさかる炎を連想させるような火炎式土器や、王冠型土器の立体的でダイナミックな造形性からは、機能を主体とした単なる器物では納まりきらない、まるで次元をも超えようとするスケールの大きな迫力を感じることができるだろう。

原始の人々に芸術や文化という感覚があったかどうかは不明だが、それは「やきもの」の長い歴史の中でもひととき異質な存在であるといえる。一万年にも及ぶ縄文時代の変遷を手掛かりに「やきもの」と「うつわ」の神秘的な役割に想像を広げていくと、「うつわ」が必ずしも手のひらの代替えとして誕生したという見解だけではなく、そこには現代の私たちが知る「うつわ」の役割とはまったく異なった、何らかの「働き」を担って創造されたとも推察できるのではないだろうか。

旧石器時代に描かれたとされるラスコーの洞窟画は、記録や観賞のためではなく、人類の生存をかけ、実際の狩の成功を祈願した原始宗教の信仰心に基づく神聖な狩猟呪術だったのではないかと考えられている。そのような洞窟画と同じように、縄文土器はその発生から人の溢れ出る感覚や思想の受け皿として、また人間が立ち向かう厳しい自然に対しての畏敬の念や、神への祈りといった神秘的な働きを担えるものとして存在したのではないかと私は考えている。

また、古墳時代につくられたとされる形象埴輪のくり貫かれた目や、口の奥に存在する中空の「がらんどろ」の暗闇は、それはまるで埴輪の透き通った「たましい」をそこ

から静かに抜き取ったようにも感じられ、生命の後に残ったもの、あるいは残されたものを造形化したような不思議な魅力を見出すことが出来る。そして、その静的なかたちの美しさをもった造形は、内部に存在する「中空」の空間が、目や口をくり貫くことによって際立ち、そして「焼成」によってその表現が一層豊かになるという「やきもの」の造形性と当時の人々の思想とを結びつけた、まさしく「たましいのうつわ」と呼べるものだといえるのではないだろうか。

元来「やきもの」は、大地の「土」に「水」を加えて成形するという人間が生きていく上で必要不可欠な自然的な要素と、樹木を伐採して「火」を焚くという人為的な行為との組み合わせによって生み出される創造物であるといえ、このことは太古の昔から現在まで（多少のシステムの変化はあるにせよ）基本的に変わらず受け継がれている。そこには、「土」が「火」によって硬化するという単なる化学変化を超えた自然や生命との深い関わりも感じることができる。例えば、原始の人々にとって「やきもの」はその成り立ちや存在、行為そのものがあらゆる「生命の記憶」を背負うものとして、きわめて神秘的な意味を持っていたと推察することは出来ないだろうか。

そして、縄文草創期から前期に見られる深鉢のような「うつわ」のフォルムは、自然と人為的行為を重ね合わせた「やきもの」という特別な存在を、より美しく成立させるために、人類が導き出した造形上最良の構造であったと解釈できないだろうか。

現代に生きる私にとって当時の人々の造形観を正確に知る術は無い。しかし、原始の土器を「土」という自然的な素材と、「焼成」という人為的な技術との対話をとおして、人類が厳しい生活の中で見出した思想や新しい価値観を具現化した存在と捉えるならば、それは今日の私たちが食器などに求める用途とは明らかに異なった働きといえるだろう。

このような一般的な器物の概念とは違った「うつわ」の神秘的な側面や、それらの役割を担うことができた「うつわ」と「やきもの」との造形的な親和性は、私が現代の一人の制作者として、「用と美」、「機能と造形」といった対立を超えたところで「やきもの」を展開していくための、有効な手がかりになりえると考えている。

しかし、それは原始土器の原始宗教的な祈りの要素や、呪術道具としての「うつわ」の神秘的な役割を、自身の作品に持ち込むことで現代の陶芸表現としての可能性を探ろうとしているのではない。

素材と技術、及びその統合である造形システムから導き出される「やきもの」の本来的な構造と、そこに「ある働き」が重ね合わされたときに「うつわ」としての役割が発生したと捉えること。私にとってはその「捉え方」が重要であり、そこから「うつわ」が今日の形式や機能に縛られることなく、その表現世界を広げることの出来る可能性を見出していきたい。そのような視点において縄文土器や埴輪の存在は、「やきもの」特有の構造に即してつくられた造形は必然的に「うつわ」と立脚していくということを具体的に示す優れた例証だといえるだろう。

#### (4) やきものとうつわの親和性

「やきもの」の主素材である粘土が、自在にさまざまな形をつくることの出来る可塑性という柔らかさと粘りの性質を持っているということは、その成形においては外すことのできない要素といえる。

だが、そのような恵まれた性質の反面、成形後の素地を焼成する過程において、土は一定以上の厚みの塊で焼き上げることが困難であるため、その造形は基本的に薄い板状や中空の構造によって成形される必要がある。この点は、私が「やきもの」を「土による造形」や「炎の芸術」だけで単純に割り切ることはできないと考える所以である。そしてそれは「やきもの」の成形技術とも大きく関わっており、例えば原始土器などにもみられる手びねり技法は、紐状の土を輪積みしながら下から順々に積み上げることで、円筒状の中空の構造をつくり上げていくことにうまく適した成形の方法といえるだろう。

それはオブジェのような造形表現の場合においても、もちろん同様である。表面的には量塊に見える作品も内に空を孕んだ「中空の造形」にする必要があり、「やきもの」の基本構造に即しながら成形をしていくことがひとつの条件となる。それは粘土素材の生理的側面に配慮しながら、外のフォルムは内からのアプローチによって、また内のフォルムは外からのアプローチによってというように、内外が互いに反応しながらその形象は調整されていく。

これは、粘土による原型をキャストリングすることで恒久性のある素材に置き換えて成立させる塑造彫刻とは、同じ粘土素材を使用しながらその扱いにおいて大きく異なる部分といえる。このような「やきもの」の素材と技術、及び中空性という構造との関わ

りは、元来無定形である「土」という自然素材を人為的に構築していく手段として、その発生から受け継がれてきた「やきもの」特有の造形システムだといえるだろう。

しかし「壺の口」を塞ぎ、器物としての実用性を内部に閉じ込めることで純粹造形表現を目指したモダニズム以降のオブジェ展開の中では、「用」の要素と共に、「やきもの」の基本構造である中空性までもが表現上の反作用として閉ざされた内部に押し込まれてしまったのではないだろうか。それは造形のシステムにおいて「やきもの」に即した構造と、モダニズムの純粹表現の方向性とは矛盾をきたしているともいえ、この「表現」と「構造」の食い違いこそが、「やきもの」がモダニズムの思想に完全になじみきれなかった要因であると私は考えている。

戦後の動向から半世紀以上が経過し、現在の現代陶芸に対峙する私にとっての関心は、「用」と共に「中空性」という「やきもの」特有の構造までも否定せざるを得なかったモダニズム的発想でも、また、「うつわ」に実用的な役割を形式的に組み込みこまなければならない工芸的発想でもない。それは「実用性」と「中空性」という二つの要素の延長線上において存在する「うつわ」の本質的な造形のあり方を、「やきもの」のシステムに即した形で如何にして考えていくことが出来るかに他ならない。

私の考える「うつわ」とは、内外を何らかの境界によって分けることで生まれる内部の空間、すなわち中空性にどのような用を供するかということが重要である。そのように「うつわ」を、物理的、精神的にかかわらず何らかのエネルギーを外部から「受容」し、内部の空間を介して再び外部に「放射」する存在と捉えたとき、それは器物としての役割や形態にかかわらず「うつわ」の概念を拡張するものとして、新たな造形性への発想の起点になり得るのではないだろうか。

このような視点において、例えば音楽の演奏に使われる楽器は、空気の振動によって起こる音を、楽器の内部の空間に受容することによって増幅し、より強い（もしくは美しい）エネルギーに変換して放射するという、それは文字どおり「音のうつわ」と捉えることができるだろう。

私は「やきもの」の造形システムにとって本来的に潜在している「中空性」という構

造を、独自の造形性としてポジティブに受け止めることにより、そこから「やきもの」の表現世界がより大きな文脈の中で展開していくための確かな基軸を見出したいと考えている。

そして「やきもの」の内部の空間に、私によって「ある働き」が託されたとき、その「空間」とそれを作り出す「構造」は、より密接な関係を持って「うつわ」と立脚する存在になり得るということを、自身の作品制作によって思索していきたい。

---

註

- <sup>1</sup> 樋田豊次郎『工芸には生活感情が封印されている』295頁（中央公論美術出版 2003年）参照  
京都造形大学編『陶芸を学ぶ 2』59頁-60頁（角川書店 2000年）参照

### 第3章 作品『Lattice receptacle-01』-格子構造による造形表現

前章では「やきもの」と「うつわ」の関係性から導き出される構造と空間の捉え方が、現代陶芸のアプローチとなりえる可能性について考察をおこなった。2001年制作の作品『Lattice receptacle-01』(図23)は、そのような自身の造形観を具体的に提示したひとつの成果であるといえる。「Lattice receptacle (ラティスレセプタクル)」という言葉は、作品を形づくっている格子構造体を指す「lattice」と、容器や貯蔵器という意味の「receptacle」を組み合わせた私の造語であり、「やきもの」における「うつわ」の新たな造形表現の思索が、自身の表現姿勢の中心に含まれていることを示したものである。

磁器素材による淡い青白磁調の造形作品である本作は、一辺5センチの立方体単位を相似形に構築することによって作りだされる「格子構造体」を基本構造として成立している。それはシンプルな立方体の外部と、幾重にも連なる階層状の内部との密度の差異から人の視覚を作品の奥深くへと誘い込み、内部に存在する「中空の空間」に意識を促すと共に、形態を作者自身の恣意的な感情を最小限に抑えた「構造体」にまで還元することによって、磁器素材の材質感や特有の技術性をでき得る限り表面化させる表現を試みたものである。

そして、ろくろや手びねりに比べこれまで芸術表現にあまり応用されてこなかった「泥漿鑄込み成形」という技術に着目し、そこから収縮やへたりなどの変化に即した構造とシステムを導き出していくことで、やきもの表現における素材と形態の必然的な関係性を思索した作品でもある。

私は本作において、直接手で触れることなく成形できる泥漿鑄込みを選択し、システムティックに構築していくことで成形時の手跡や偶然的な要素を最小限にとどめる造形表現を試みているが、それは決して手業の否定ではない。むしろ私は、職人的ともいえる繊細で周到な手業を潜ませた成形作業によって、作者自身が自身の作品をつくり上げていくことに大きな可能性を感じている。例えば、本作の視覚的な形態のシルエットを他の実材や工業用システムを用いて同じように制作したとしても、それは磁器素材の特徴によって見出された「Lattice receptacle の造形システム」そのものが存在意義をなくすこととなり、私の試みは根本的に意味をなさない。

この章では、現在、自作の展開において基準点と位置づけている作品『Lattice receptacle-01』の制作に至るまでの経緯や発想の起点、制作プロセスを中心に考察を進めることによって、これまでの自身の試みに明確な輪郭を与えていきたい。そして、そこには「何が存在し」「どのような可能性があるのか」を今一度しっかりと見極めることで、今後の展開をより豊かなものにしていく確かな手がかりを掴みたいと考えている。

### (1) やきものの素材—陶器と磁器

私たちが一般的に「やきもの」や「陶磁器」と呼んでいるものは、可塑性のある状態に調整した粘土素材（または粘土に類似した物質）を主素材にして素地成形されたものを自然乾燥後に高温焼成してつくられる造形物のことである。それは可塑性の高い二次粘土を精製した陶土による「陶器」と、長石やカオリンを主成分とした磁土による「磁器」との二つに大別することができる。

この「陶器」と「磁器」の違いは、窯業化学や鉱床学の側面、人類が歴史の中で培ってきた文化的通念からなどその考察の方法は幾多あり、ここでは全ての解釈を述べることは出来ないが、それぞれの素材を基本的な特徴で類別すると、「陶器」は広義では磁器以外のやきもの全般を指し、(磁器と比べて) 軟質で吸水性があり叩くと濁音がする。「磁器」は正式には「瓷器」であり（瓷は硬質で密度の高いものを意味する）、陶器より堅緻で吸水性は無く、高火度で焼成するとガラス化し透光性を帯びるなどの特徴が挙げられる。

#### 陶器の特徴

日本の「やきもの」の歴史は、良質の二次粘土原料（陶土）が比較的早い時期から多くの地域で発見されたこともあり、古来より「陶器」が主流であった。

主に山や田んぼの地中から採掘される「陶土」は、有機分を多く含んでいることから腰が強く、高い可塑性をもっているため「磁土」と比べて成形上多少の無理が利く。原

始土器にみられるような叩いたり押し付けたりして形づくる成形技法や、指先で摘むだけで瞬時にそれが造形行為として成立する直截的な表現なども、このような素材の扱いやすい特徴によって可能になったといえるだろう。

また、硬質なイメージの「磁器」に比べざっくりと素朴な素材感は、触覚的な価値観を導き出せるものとして日本文化の中で好意的に受け入れられてきた。特に登り窯で長時間焼成された土肌の変化や松薪の灰による窯変などは、桃山以降の茶陶において工程上予測し得ない余韻余剰の美しさと捉えられ、「侘び、寂び」に代表される日本特有の美意識が形成される上で重要な役割を担ったといえる。

### 磁器の特徴

一方、中国を本場とする「磁器」は、1616年に朝鮮系帰化人である李参平によって日本の有田に伝えられた。その後、「磁器」の放つ冷たく白い輝きは日本中を魅了し、瀬戸や京都、九谷など多くの陶産地がその影響を受けたといわれている。

その素材である「磁土」はカオリンや珪石、長石などを粉砕し非常に細かい粒子にしたものを粘土状に精製してつくられる。その材質感は陶土と比べきめが細かく、その色は白く美しいが、その反面、素材そのものの腰が弱く粘りもあまり無いため、「手びねり」など粘土を積み上げる技法にはあまり適さず、このことから磁器は主に「ロクロ」や「型成形（主に泥漿鑄込み）」などによって成形されるのが一般的である。

また、陶土は基本的に素地が完全乾燥する前に成形作業を終わらせなければならないが、磁土は素材自体の緻密性が高いため、素地成形後の自然乾燥された時点で「皮をむく」ように形態全体を削りだすことができる。このような特徴を活かすことによって、素朴で触覚的な雰囲気をつくり易い「陶器」とは異なった、シャープで視覚的な造形を「磁器」は得意とするといえるだろう。

### 磁器素材の選択

そのような「陶器」、「磁器」のそれぞれの素材の特徴を理解し、私が目指す表現の方

向性や自身の気質と照らし合わせた上で、現在の自分に適した素材として選択したのが「磁器」であった。

私は自身の表現を模索していく過程において、窯変の偶然性をうまく取り込んだような造形美を「やきもの」固有の魅力であると理解する一方、非近代的な焼成方法や、土や釉の変化に対する近視眼的な捉え方には、「自然の造形美」、「神秘的な世界」などと形容される、どこか形式化された幻想性が存在しているようにも思えた。そして私のように経験の少ない制作者が、そこに必要以上に固執し、心酔してしまうことは自ら表現の可能性を狭め、安易な結果論になりかねない危険性があるようにも感じられた。

私が「磁器」を作品の主素材として選択した理由は、磁器特有の透光性やシャープで視覚的な材質の魅力への興味と共に、土味や窯変と言った情緒的な要素に身を委ねるのではなく、制作意図を造形の上でも出来得る限り明確にしていきたいと考えていた自身の意識と、磁器素材のシビアな造形性との相性がよいと考えたからである。

また、「磁器」による立体造形の表現は、広い範疇のあるこれまでの（特に日本の）現代陶芸の展開において、その試みは決して数多く無く、「新たな表現の可能性を、自らの手によってこれから切り開いていけるのではないか」という期待感が感じられたことも選択理由として無関係ではなかったといえる。

## (2) 自身のこれまでの試み（1997年～1999年）

1997年の『Grow Space』シリーズ（図24）や、1999年制作の『PHYSICAL GRAFFITI』シリーズ（図25）といった一連の作品は、私が磁器を成形素材にして制作をおこなった最も初期の展開である。

これらの作品は、ビルなど近代建築物の外観から感じられる「面」の力強いイメージを直線的な板状の構造体で表した本体部分と、建築内部に走る配管からイメージを膨らました曲線的で有機的な「線」の要素を組み込んだ立体造形作品である。

『Grow Space』シリーズは本体部分の素地に粒状の発泡スチロールを混ぜ込ませ、それらが焼成で溶けてできる穴や窪みに釉薬を埋め込むことで、蛍手のような釉薬の美しさと形態との関係を探った作品である。『PHYSICAL GRAFFITI』シリーズでは一転し

て無釉のやき締め作品とすることで、やきものらしいテクスチャーを最小限にとどめ、立体造形としてフォルムをより明確にすることに焦点を絞った作品といえる。

それらは共に板状に伸ばした粘土を組み合わせしていく「板づくり成形」によって本体部分は成形され、曲線的なパイプ部分は石膏型を使用した「押し型成形」によって成形されている。そして、私がこれらの作品を制作する上で直面した最も大きな課題が、乾燥、焼成でおこる素材の「収縮」や「へたり」「ひずみ」などの形態の変形であった。

### 収縮と変形

土でつくられた「やきもの」は、陶器、磁器を問わず必ず収縮をする。それは粘土素材の生理的な現象といえ、通常その変化は「乾燥収縮」と「焼成収縮」の二段階に分かれておこる。

乾燥収縮とは、素地が乾燥する段階で粘土の中に保たれていた水分が除かれることによっておこる収縮変化であり、この場合、水分が多い成形物ほどその変化の割合は大きくなる。次に、焼成過程において温度が約1000度を超えたあたりから焼成収縮が始まる。この焼成による素地の収縮は化学用語では焼結とよばれ、その変化は焼成が進むにしたがってより大きくなっていく。これは素地の成分である長石などのガラス質が溶解されることでおこるが、その変化はときに収縮だけではなく、作品自体の自重によって形態に「へたり」や「ひずみ」などの変形をおこす。

また、可塑性のある粘土素材は成形時の「つくられ方」を記憶する性質があり、成形のときに加えられた力が均等でなければその収縮も均等にはならない。それはあたかも記憶合金のようでもあるが、例えば、不均等に力が加わった素地は生素地の段階では問題が無くとも、乾燥、焼成（特に高火度による本焼成）と工程を経ていくうちに成形時の圧カムラが「歪み」として表面化し、場合によっては「切れ」などを引き起こすこともある。

このような変化、変形の度合いは、土中の水分量、土の成分、性質、陶土と磁土の違い、成形時の圧力、焼成温度との関係などが複雑に関わり合い決定され、その完全な人為的なコントロールは容易ではない。こうした「やきもの」の生理的な性質をいかに受

け入れるかは作者の自主的な判断によるところになるが、形態に主眼をおいて表現を試みる上では決して無視することができない重要な要素だといえるだろう。

特に「磁土」は一般的に粒子が細微でガラス成分も多いため、それに伴う成形、焼成時の変化は大きく、最終的な収縮率は（磁土の種類にもよるが）20パーセント以上にもなる。それは多くとも10パーセント程度である陶器（陶土）素材に比べ、成形上の条件はより厳しいといえ、一般的に「磁器」が造形的な制作にあまり適さないとされる所以である。

1996年に制作した『Grow Space』シリーズの初期の作品は、当時の自分なりに幾らかの対策を講じながら成形をおこなったにも拘らず、大きな「へたり」や「歪み」が起り、あるものは大きく「切れ」が入った。その変形の度合いは、私が想像していたものをはるかに凌ぐものであり、それは私にとって「やきもの」の奥深さ、難しさを痛感する結果であったといえる。

そうした失敗から浮かび出た問題の解決策として、1997年以降の『Grow Space』シリーズでは、素地である磁土に耐火度の高い材料であるセルベン（焼成された磁器製品を粉末状に砕いたもの）を15パーセントほど混ぜ合わせて制作をおこなった。それにより素材そのものの変化や収縮をある程度抑えられると考えたからである。

このことによって、確かに収縮による「切れ」は以前と比べ多少は軽減された。しかし高火度焼成時の「へたり」は、この程度の素地の調整をおこなっただけではとても抑えられるものではなく、結果この方法では自身で納得できる本質的な解決には至らなかった。

また、作品に表れた「ひずみ」や「歪み」などの原因として成形時の「圧力ムラ」の影響は大きく、素材の扱いや成形技術、作品の基本構造を根本的に考え直す必要を感じるようになった。

1999年に制作した『PHYSICAL GRAFFITI』シリーズでは、焼成温度を通常の磁器の焼成温度よりも100度ほど下げることによって、形の歪みを最小限に防ぎ、自身が意図した形態に近づける方法を試みた。この方法によって作品の形態に関しては意図したものに近づくことができたが、焼成温度を下げるということは素地の成分である長石などが溶解されないということでもあり、そこに磁器特有の白さや透光性を得るこ

とはできない。その材質感は磁器本来のものとはかけ離れたものであり、それはどこか「表現」と「やきもの」との関わりが希薄で造形としてのリアリティが遠のいていくようなジレンマを感じる作品に仕上がった。私はこの経験から、造形表現を成立させるためには、自分の頭の中にある形と色のイメージをただ具現化させていくだけではなく、造形素材そのものの本来的な特性を、いかに表現に結びつけるかが重要であるということ強く意識するようになった。

### 自作の根本的な見直し

私はそのような経緯を辿り、磁器特有の材質感と「やきもの」の特徴的な工程である焼成、及び素地や釉薬との関係の重要性に、遠回りともいえる幾つかの失敗、経験によってようやく気づかされた。

造形表現において、作者の意図する形態をより明確に成立させることは重要である。しかし、実材を直接扱う造形表現にとって、素材の扱いを完全に管理下におき、常に物理的な安全圏で制作をおこなうことは、作者と素材のぎりぎりのせめぎ合いから生み出される「造形表現としてのリアリティ」を希薄にすることとなり、それは表現として必ずしもよい結果につながるものではないといえるだろう。

そのような視点において、私にとって磁器素材とは、「やきもの」に内在する本来的な厳しさと魅力を顕著に示し、またそのような特徴に積極的に向かい合える造形素材であると感じるに至った。

そして、「やきもの」の焼成や乾燥で素材に起こる様々な作用を、制約として押さえ込むのではなく、作者と素材の互いの関係を出来る限り対等な立場で捉えた方法で表現に取り組む努力をすること。それこそが、私の目指す本質的な造形表現の展開へと結びつくのではないだろうか。それは素材のテクスチャーを必要以上に誇張することでも、自身の形態への欲求を素材に押し付けるのでもない。表現と素材の最大公約数から自身を求める形態の構想を行い、そこからさらに自身のイメージをも超えた新たな造形表現へと結びついたとき、その表現は素材にとっても、またに作者自身にとっても適切な造形構造を持ち得ているといえるだろう。

### (3) 作品『Lattice receptacle-01』

このように、私の学部、修士課程の期間は「やきもの」という造形表現がどのような性質を持ち、何が特徴で、それで何が出来るのかを自分自身の経験によってひとつひとつ確認していく時間だったといえる。しかし、その中で自身が取り組むべき課題や今後の試みの方向性を見出せたことは、私にとって幸運なことであったといえる。

そして、これまでの自身の方法とは根本的に異なった造形システムを模索していく中で、私が注目したのが、一定の厚さの中空形を素地に直接触れることなく成形していくことのできる「泥漿鑄込み」という成形技術と、立方体単位の組み合わせによる「格子構造体」であった。

#### 泥漿鑄込み成形

粘土を何らかの「型」に押しつけて同じ形を幾つもつくるという技法は、膝頭を型にして器物形を成形したのがその始まりだといわれている。それはロクロの発明より遙か以前、人類がやきものを作り始めた当初からの技法ではないかと推測される。<sup>1</sup>

石膏などの型に泥漿（粘土に水と解膠剤を適量加えて泥状に調整したもの）を流し込み、型壁に吸着する性質を活かして中空の造形物をつくる技術「泥漿鑄込み成形」は、18世紀のはじめにフランスのセーブルで開発されたといわれている。鑄込みに適した泥漿をつくる坯土には、微細で粘土成分が少ない（可塑性が少ない）材料が適していることから、主に磁器素材による反復生産の成形技術として産業革命以降に発達をした。<sup>2</sup>

この泥漿鑄込み成形の技術が日本に伝えられたのは明治になってからであり、日本のやきものの文脈の中では比較的歴史の短いものといえる。工業的な大量生産から個人レベルの作業まで幅広く対応できる技術ということもあり、今日の食器や衛生陶器などの量産の陶磁器製品（特に安価の磁器製品に関して）は、そのほとんどが鑄込みによって生産されている。

しかしながら、他方、現代陶芸としての展開においては、産業的な生産利潤を追求する手段として用いられている背景が妨げとなり、「ロクロ」や「手びねり」などの技法と

比べると、泥漿鑄込みは長い間一段低く捉えられてきたことも否めない事実だろう。

私は、磁器素材の代表的な成形技術のひとつである「泥漿鑄込み成形」の優れた量産性や、型への吸着を利用して中空形をつくりだす成形のシステムなどを、やきものの造形性、空間性に即した有効な技術として、また磁器という素材に無理なく馴染んだ技術として大きな興味を持った。そしてそれらを積極的に捉えていくことが、自身の造形を切り開いていく上での重要な手掛かりになるように感じた。

### 素地への配慮

まず私が、泥漿鑄込みの特性として着目したのは、通常の「やきもの」の成形技法のように人の力によって素材に「圧力」を加えて成形するのではなく、型に泥漿を流し込み、「吸着」させるという直接手で素地に触れずに成形できる点であった。型壁に吸着させるということは「手びねり」や「ロクロ」などと比べて素地の「縮まり」が弱く、焼成時の「へたり」などの変化は起こりやすいといえるが、その反面、手で圧力を加えていないため、成形物の収縮や変形にムラや癖は無いのではないかと考えた。

私は制作者なので、これは窯業技術に関する学術的な根拠からではなく、あくまで私自身の経験から導き出した推論ではあるのだが、「泥漿鑄込み成形」は石膏型や泥漿の濃度、成形された造形物の素地の厚みなど要所をうまく管理すれば、それはたとえ数百個を組み合わせても全てが誤差なく同じように収縮変化させることが可能なのではないだろうか。そして、自然素材である「土」を人為的に構築していく上で、どうしても偶然的な要素が影響を与える「やきもの」の成形技術において、そこには精度の高い必然性の存在を見出すことが出来るのではないだろうか。

### 鑄込み成形による造形表現の展開

これまでの現代陶芸の流れの中では、70年代初頭からオブジェ作品にも泥漿鑄込み成形が次第に応用されるようになり、それは磁器における現代陶芸表現が新たな局面を迎える契機になったといえる。

その代表的な作家として、ボーンチャイナ（骨灰磁器）を使用していち早く鑄込みによる造形表現を試みた林秀行（図 19）。圧力鑄込みによって磁器造形の極限に迫る大型作品を制作する深見陶冶（図 20）。熟練した確かな成形技術によって、焼成での歪みやへたりなどの変形を豊かな表現要素に転換させた長江重和（図 21）。型技法の特徴を活かし、紙袋やビニール袋のしわのテクスチャを写し取る表現を、生産性も視野に入れて展開をした小松誠（図 22）などが挙げられる。

これらの作家たちは、産業技術であった泥漿鑄込みを自身の芸術表現の造形手段として応用し、個々のスタイルで磁器造形の新たな側面へのアプローチをおこなったといえるだろう。

そのように芸術表現における「泥漿鑄込み成形」は、他の技法と比べれば少ないながらも、磁器素材でオブジェなどの造形表現を試みる上での成形方法として、今日、広く受け入れられている。しかし、その試みを注意深く見ていくと、型成形の最も特徴的な性質である「同形の成形物」を複数つくりあげる「量産性」の新たな見解に関しては、これまで積極的な追求があまり為されていないことに気づかされる。それは、敢えて量産から離れることで、鑄込み技法を生産利潤の呪縛から解き放とうとする意識の表れとも取れるが、その一方で、数の希少性を基準とし、単品に高いステータスを与えがちな社会風潮もそうした傾向の背景にあるのかもしれない。

私は「鑄込み成形」の本質的な長所は、「工業的な大量生産」から「個人レベルの作業」まで幅広く対応することのできる、その優れた「量産性」に存在していると考えている。そしてそのような量産能力を、他に類を見ない有効な造形手段として捉え、さらにそこから「量」と「単」が相反することなく昇華できるシステムが導き出せたとき、それは型表現の、延いてはやきもの表現の可能性を広げる起点になりえるのではないだろうか。

そのような思索の中で、私がたどり着いたのが「構造体」という捉え方である。「構造体」とは「集めてまとめられたもの」や「組み立てられたもの」を意味するが、このことは広い意味で自然や人間が作り出す全てのものに当てはめることができる。そのような視点においては、いかなる物質、空間も単要素では成立していない（できない）といえるだろう。

私は、同じように「泥漿鑄込み成形」によって繰り返しくられる成形物を相似構造

のひとつの「単位」と捉えることで、「単」と「量」は相反するものではなく、それらは「構造体」という接点によって互いの固有性を最大限に生かしながら成立できるのではないかと考えた。作品『Lattice receptacle-01』の造形システムとその構造は、このような「単位」と「量産」の関係から導き出されたものである。

### 鋳込み成形による構造体

集合体としての構造、及びシステムを成立させる場合、「何を構成の基本単位に選ぶか」は最初の重要なステップである。それは組み立てる操作のルールを決定し、生み出される形態を決定づける。

その場合、単位としての構成要素（部分）から生じる「理」と、構造及びシステム全体から生じる「理」との統一が重要な問題になってくるといえるが、私は『Lattice receptacle-01』のシステムを導き出す上で、「全体」を優先して「部分」を捉えるのではなく、「部分」を優先しつつ全体を統一させる方向で模索をおこなった。これは私の本作における「量」的な要素による「単」へのアプローチの基本姿勢である。

作品『Lattice receptacle-01』は、まず泥漿鋳込み成形によって中空の立方体を成形し（39頁参照）、その6面を稜部分から9ミリ分残し切り取ることで枠組みだけにする。単位のサイズは、厚みを3ミリに統一した一辺5センチの立方体であるが、これは「収縮」や「焼結時の変化」、「鋳込み時の手際」「成形時の扱いやすさ」など、これまで磁器素材に触れてきた私の経験から相対的に考えた上で導き出したものである。これが作品を成立させるための基本単位となり、Lattice receptacleの立体格子構造は、この単位を相似形に順々に構築していくことで、最終的に $8 \times 8 \times 8 = 512$ 単位による多重反復構造体、いわゆるフラクタル構造によって成立している。

フラクタル構造とは、全体の構造と細部の構造とが何層にも幾何学的な相似形（もしくは相同形）になっている構造のことである。本作の基本単位は泥漿鋳込みによって人為的な圧力を加えず成形されているので、素地にムラや癖が無く、部分に関わらず均一に収縮、及び焼結時の変化がおきる為、その作用は構造全体に分散、吸収される。

5センチ立方の単位は一つの箱である。小さい中空の箱は大きい箱に比べて空間の容量は小さいが、その「つくり」は丈夫である。そしてそのような小さな箱が規則的に集積されることによって、ひとつひとつ単位の確かな強度を保ちながら、その空間は容量を大きくしていく。つまり、フラクタル構造によって「量」として生み出された小さな空間が、その特徴に即した形でより大きな「単」としての空間を創造するものであり、それは初めから「単」として存在したものではなく、また「量」として存在するものでもない。互いの固有性を最大限に生かしながら、「構造体」というシステムによって現れた広がりや密度のある空間性がそこにはあるといえるのではないだろうか。

そして、その単位の壁面を切り取ることで内部に広がる「中空の空間」の存在は視覚で捉えられ、より能動的なものとして表面化される。このようにそれぞれの小さな単位の存在する空間の集積から生み出される Lattice receptacle の格子構造体は、作品内部に人の視覚を誘い込むことによって、そこに受容された空気の流れや光線、陰影などの非物質的存在に認識を促す。それは Lattice receptacle に託すことのできる通常の器物とは異なった「働き」であり、そこから少しイメージを膨らませれば、例えば「非物質的なものの受容器」や「空間のうつわ」と捉えることも出来るだろう。

### 格子構造による造形表現

私たちの生活に身近な動物や植物の形を観察すると、そのほとんどからシンメトリーの構造を見出すことができる。そのような左右対称のバランスのとれた形は、古代から平和や安定を志向するシンボリックな存在として建築物や文様などさまざまな造形の世界で根付いてきた。立方体はその代表的な形態といえるだろう。

「重力」が存在するこの地球上の環境において、立方体のような「水平垂直構造」はあらゆる構造システム上都合がよく、人間にとっても水平、垂直という方向は、安定性と安心感という心理的効果から知覚的に無理なく受け入れられる。また、水平と垂直が直角に交わる直交の「格子構造」は、現代社会の中で一般的な構造形態だといえるが、このような直交構造は自然界にはまれにしか存在しない。このことから、格子という形態そのものが、そこに人間の手が及んでいることを示すことのできる明確な方法のひとつ

つといえるのではないだろうか。

私は以前から「水平」、「垂直」がつくりだす「立方体」や「格子構造」に、これ以上還元できないような美しさと、恣意的な感情や情緒のようなものから一線を画した普遍的ともいえる形態の魅力を感じていた。本作の「単位」及び「全体の形態」を決定する上で、そのような意識は幾らかの影響を与えたと思われる。

しかし、立方体を作品の基本形態に選択した第一の理由はこれではない。やきものの宿命ともいえる成形過程での変化（変形）の要因である焼成時に「重力」が作品に与える「垂直方向への力」と、素地の収縮による「水平方向の力」に無理なく対応できる構造体としての条件こそが、私にとって重要なものであった。

前述したとおり、「やきもの」の成形過程の変形には、大きく分けると高火度焼成時の焼結による「へたり」や「ひずみ」と、収縮過程で起こる「切れ」や「割れ」の二種類の原因が考えられる。

素地の長石などのガラス質が柔らかい状態に溶解されることで起こる「へたり」や「ひずみ」には、作品の自重、すなわち「重力」が大きく関係している。「重力」は常に垂直方向に働くので「垂直構造」は重力の作用に影響を受けにくく対抗できる構造といえる。また、焼成でおこる「収縮」は、基本的に形態全体にその変化をみせるが、やきもの造形の構造上、特に横の変化が「切れ」や「割れ」の主な原因になりやすく、そうした変化の作用に「水平構造」は無理なく対応できると考えた。

このような「重力」という外的作用と、「収縮」という内的作用の二つの力に対して、『Lattice receptacle - 01』の水平垂直からなる格子構造体は、最もシンプルで有効なシステムであると私は捉えた。すなわち、自身の表現上必要とする形態要素と、造形上必要とする構造要素とがそれぞれの延長線上で交わり、その接点に存在したものが本作における「立方体」や「格子構造」であったといえる。

また、格子構造体を構成する中空の立方体の基本単位は、面を切り取ることで内部空間を視覚で捉えられる形にすることと共に、作品の自重を軽くさせ、重力の影響を軽減する効果も生み出す。そして、単位の面を切り取る時に稜線からL字状に壁面を残すことで、構造の強度を（自重を支えるための）必要範囲内で保ちながら、立体的に組み合わさる水平垂直の格子構造をつくり上げている。

近、現代建築の最も一般的な建築材である形鋼は、面を直角に組み合わせた構造体であるが、そのような面構造はムク材よりも軽く、強度があるため、変形などの影響を受け難い。自作では、そうした建築鋼材の構造を「やきもの」の「中空性」、及び鑄込みの「量産性」と重ね合わせることによって有効に応用した。

このように多様な要素が組み合わさって成立する本作は、変化の度合いが大きい磁器素材において、切れや割れなどが無い無傷の状態で作成させる事に成功をしている。これは単位を集積した多重反復の格子構造体による「Lattice receptacle の造形システム」と、やきものの「素材」及び「工程」が無理なく適合していることを、明確に証明する結果だといえるだろう。

---

<sup>1</sup> 柳原明彦『型で作るやきもの』29頁（美術出版社 1988年）参照

<sup>2</sup> 柳原明彦『型で作るやきもの』29頁-30頁（美術出版社 1988年）参照

参考資料

作品『Lattice receptacle-01』制作プロセス

1. 泥漿鑄込み成形によって中が空洞の立方体（一辺5センチ）をつくる。（39頁参照）  
素地の厚みは3ミリ程度。  
↓
2. 立方体の面を枠（9ミリ）残して6面全てをくり抜く。作業には自製の専用道具を使用する。  
↓
3. くり抜いた立方体を縦に積み上げながらそれぞれを接着していき、格子状の柱をつくる。  
接着には水で濃度を微調整した泥漿を使う。この柱を次の工程に必要な数だけつくる。  
↓
4. 前工程でつくった格子状の柱を横にして、それらを同じ要領で接着しながら積み上げていき、格子状のプレートにする。この格子状のプレートを作品に必要な数だけつくる。  
↓
5. 全体の乾燥具合を調整するため、格子状のプレートをビニール袋に入れて2週間ほど蒸らす。  
その後、ゆっくり乾燥させる（完全乾燥まで2週間～1ヶ月間）。  
↓
6. 乾燥後、表面を削り、形を調整する。  
↓
7. 素焼き（焼成温度：930℃）  
格子状のプレートをそれぞれ素焼きする。  
↓
8. 施釉  
素焼きした格子状のプレートに、釉薬を浸し掛けて施す。  
本焼成で重ね合わすパーツの合わせ面は作品の自重や釉薬の溶け具合を考慮しながら、施釉後に釉薬の厚みを調整する。  
↓
9. 本焼成（焼成温度：1235℃ 焼成方法：還元焼成）  
施釉された素焼きのプレート状のパーツを重ねながら窯に詰めていく。  
重ねたパーツの合わせ面に施した釉薬が焼成によって溶け、融着される。  
↓
10. 焼成終了  
使用している石灰釉に若干含まれている鉄分が還元焼成によって化学反応し、淡い青磁色となる。  
↓
11. 完成

### 泥漿鑄込み成形



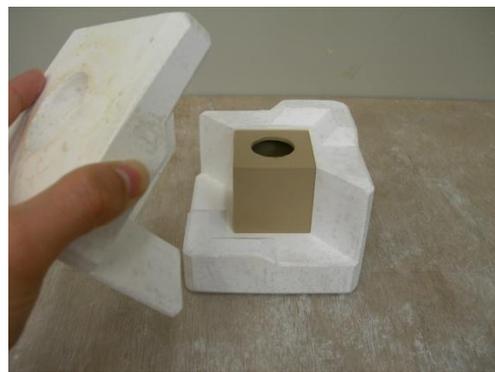
1 泥漿を石膏型に流し込む



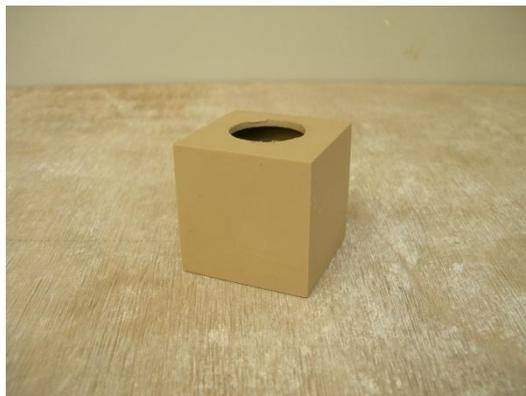
2 型に接した泥漿が徐々に固まり、素地に厚みができる



3 余分な泥漿を排泥する



4 少し乾燥させた後、型から素地を外す



5 完成

## 第4章 光の受容器

### (1) 光と影

作品『Lattice receptacle-01』を少しはなれたところから見ていると、格子構造の中心部分に向かって「影」が次第に暗く、濃くなっていく「陰影のグラデーション」を映し出すことがある。そしてそのような陰影の変化は、ときに視覚イメージの中で「影」を物体化させ、まるで作品内部に「球形の黒い塊」が浮遊しているように感じることもある。

それは人の視覚感覚の確かさと不確かさとの狭間に現れた錯視現象のひとつといえるが、本来、実体の無い「影」の存在をそのように「物体」として認識するということは、その反面に存在する「光」への認識を促すことになりえる。このような格子構造体に降り注ぐ「光」と、その「陰影」が生み出した本作の現象は、制作前のプランニングの段階では予想していなかったことであり、私は完成後に初めて気づくこととなった。

作品『Lattice receptacle』シリーズの主素材である磁器素材（磁土）は、陶土（二次粘土）に比べ粒子が細かく白色度が高い素材であるが、それはただ白い色の粘土ということではない。第三章で述べたとおり、磁器特有の白色に輝いた美しさには1200度以上の高火度焼成によって土が焼き締まり、素材そのものがガラス化することで得られる「透光性（透過性）」という光を通過させる性質が大きく関係している。すなわち、そうした美質感は光との反応によって現れるものであり、それは素材そのものが光を受容する感覚媒体としての役割を担っているともいえるだろう。

私が感じた『Lattice receptacle-01』と「光」や「影」との興味深い関係性は、「格子構造体」や「中空の空間」の集積から導き出されているだけではなく、そこには磁器素材の「透光性」という特徴が組み合わされている。磁器はその造形性において、不透明な土成分を主体とする陶器と比べて「光」との関わりがより大きく求められる素材であることを示しているといえるだろう。

素材の特徴に即した「構造体」、「中空性」といった要素を主題として制作に取り組んだ『Lattice receptacle-01』を通じ、このように予期しなかった「光」、及び「影」の要素を認識できたことは、私自身にとって「Lattice receptacleの造形システム」に内在するひとつの可能性を得ることとなった。

しかし、そのように自身が作品から期せずして得た可能性を、私はすぐに次なる作品の機軸として捉えられたわけではない。2002年から2004年前半までの約3年間は、「黄金比」や「白銀比」など長方形の比率を手がかりに外形の変化による展開に終始したといえる。(図26)

こうした展開は、人間の感覚が長い時間をかけて導き出した数理の深遠な法則性について、私自身が強い関心を持っていたからであるが、Lattice receptacleの造形システムは単位があくまで正方形であることから、そのような長方形への展開には自ずと限界を感じるようになる。幾ら完成された数理の比を応用してみてもただ外形の変化に意識をおいただけでは、それは形の（及び表現の）バリエーションの粋に収まるものだったといえ、この方向性で自身の表現を前進させる質的転換を見出すことは、容易ではない課題として次第に表面化してくる。そして、私が目指す「やきもの」と「うつわ」の造形表現としての本質的な展開には結び付けていくには、何か「構造」と「材質」に即した機軸の必要性を感じるに至った。

3年間という時間を経て、私はもう一度振り出しへと戻ることになったといえる。しかし、そのような遠回りのような経緯の後にたどり着いたのが、最初に『Lattice receptacle - 01』から感じられた「光」と「影」であった。

## (2) フォトニック・フラクタル

2004年1月7日付けの朝日新聞朝刊一面トップに「電磁波蓄える宝箱」という見出しで記載された「フォトニック・フラクタル」の研究は、私にとって非常に興味深いものであった。

大阪大、信州大などの共同研究グループによって製作された「フォトニック」すなわち「光の」という言葉を名に冠したこの27ミリ角の立方体は、その立方体の中心部の空洞内部に高周波の電磁波を当てると、これまで一ヶ所にとどめておくことが難しかった電磁波を蓄積することができるというものである。それは、酸化チタン系の微粒子のエポキシ樹脂に、セラミック粉末を混合した誘電体（電気を通さない絶縁体）を素材に用いてつくられており、その構造は各面に大小多数の正方形の穴のあいた小さい立方体単位を組み合

わせたフラクタル構造体である。<sup>1</sup>

現在、電磁波が装置の内部に蓄積されるメカニズムは未解決ということであり、その蓄積を内部にとどめることができるのは、1千万分の一秒というきわめて短い時間に限られているとのことである。しかし、今後研究開発が進めば、電気を蓄積する電池のように昼間蓄えた太陽光などを夜間に放出させる「光池」を生み出すことも将来的に可能だとされており、このような「フォトニック・フラクタル」の役割は、まさに「光」を「受容」する「うつわ」としての性格に他ならないといえるだろう。

この装置には、私の作品『Lattice receptacle』シリーズ（特に - 01）と多くの類似点が見られる。まず一見して形状がよく似ている。どちらも穴あきの相似形であり、立方体が単位となった多重反復のフラクタル構造を基本に成立している。色も同じ白色であり、素材である誘電体はセラミック粉末が主な材料というのも驚きである。

そして何より注目すべきは、この実験、開発の目的が、電磁波や光を「溜める、留める」という点であり、これは私が『Lattice receptacle— 0 1』で感じた光との関係性に大きく重なり合うものであった。

物理特性上、光はものとしての実体を持たない。しかし、粒でもあり波でもある電磁波（すなわち光）を受け止め蓄えることが出来る「フォトニック・フラクタル」は、光そのものに物体としての形を与えているといえるのではないだろうか。こうした新しい実験は、自身の表現において、光を「具体性のある表現要素」と捉える新しい手がかりを私に示してくれた。

この研究発表は偶然に過ぎないことではあるのだが、このようなめぐり合わせが自身の作品を展開していく上で、素材と構造の延長線上にある一つの指針を示すよい契機となったのは確かである。

また、私が自身の作品から見つけた光に対する感覚は、私の個人的な思い込みで終わるものではなく、またその構造上において決して偶然的なものではないかもしれないということ、まったく予期しなかった科学の世界からのアプローチによって、確かな後押しを得たように感じることもできた。

もちろん、私は科学を表現の対象としている訳ではなく、フォトニック・フラクタルそのものが電磁波に対してもつ物理的メカニズムは、もとより私の専門とするところではない。しかし、このことから立体表現の成立にとって不可欠な要素ともいえる「光の作用」を表現上の機軸とし、「Lattice receptacle」の格子構造が作り出すさまざまな「光の様態」や磁器素材がもたらす「光と材質の良質な関係性」を、本作を通じて造形表現としてより発展的に展開できる可能性を見出すことができたことは、私にとって幸運であったといえる。

### (3) 光のうつわへの展開

第二章で私は、自作をより説得力ある造形表現に展開させる発想の起点として、自然素材である土、及びそれを人為的に構築していく特有の技術の関係から導き出された中空性という空間性と、「うつわ」に必要とされる受容的な空間との親和性に「やきもの」の本質的な造形要素を見出した。さらに、その中空性に私によって新たな「ある働き」が託されたとき、それは表面的なシルエットや一般的な器物としての機能、形式にしばられることなく「うつわ」としての表現世界の可能性を広げていくことができると論じた。

そして第三章では、作品『Lattice receptacle-01』の制作プロセスを中心に考察を進め、「うつわ」と「やきもの」の関係を見えないところで支えている技術性や造形システムに着目することによって、そこから泥漿鑄込み成形による「単位」が相似形に組み合わせる格子構造体を導き出し、「内部空間」をより能動的なものとして主題化させる自身の表現、及び技術的アプローチについて論述をおこなった。

そのような自作の鑄込み成形による造形システムは、「内部空間」の集積による格子構造体に「一般的な器物と異なった働き」を託せるものとして、新たな「うつわ」の展開を試みたものである。しかし当初はそこには何か具体的な対象を絞りきれていたわけではなく、それは「非物質的な存在への認識を促す働き」というどこか漠然としたイメージのもと制作をおこなっていたといえる。

『Lattice receptacle-01』の完成後、内部に受容された「陰影」の変化を感じたことも、その時点では「空間」、「空気」、「影」、…など幾つかの「非物質的な存在」としての認

識でしかなく、それは作品が「結果」として生み出した二次的な現象としての捉え方に過ぎなかった。

しかし、その後の考察によって作品の内部空間を主題化させていくには、「中空性」に託される「働き」が明確なほどに、その「空間」はより鮮明なものとして存在しえるということに認識するに至った。すなわち、それまでのように「非物質的な存在」というような大きな括りでは「うつわ」として展開を試みるうえで、中心となるものが曖昧であり、作品そのものの説得力も弱くならざるを得ない。

私が2002年からの3年間、自作の展開において外形を変化させることにとどまっていたことも、自分自身がこのような素材と造形システムに託した「働き」の不明解さに気づいていなかったことがその要因として考えられる。

そのような自身の試行錯誤の状況の中で「フォトニック・フラクタル」という装置の研究発表が、**Lattice receptacle**の造形システムに内在する「光」という要素に着目し、展開させていくための発想の転換となった。

自作を良質な造形表現として質的転換を目指すためには、磁器素材の美質の本質をなす「光の解釈」を結果論的に起こる事象として捉えるべきではない。表現の起点として、小さい空間の集積から出来上がる磁器構造体の中空性が、「光」を様々な様態に変換する「働き」を担えるという認識をもつこと。先ずはその取り組み方が重要になるだろう。そして、その方向性に即したかたちで、**Lattice receptacle**の「うつわ性」をより大きな文脈の中で展開させていきたいと私は考えている。

確認のために述べておくが、私は「フォトニック・フラクタル」のように物理的に光を貯めることのできる科学的な装置を作ろうとしているのではない。

第二章で私は、楽器を例に挙げ、自身の「うつわ」の捉え方を「何らかのエネルギー」を外部から「受容」し、「中空の空間」を介して再び外部へ「放射」されるものであると論じた。このように自然界で絶え間なく動いている「光」という壮大なエネルギーを、作品に「受け」、内部に「容し」、そして表現要素として「返す」という変換器にも通ずるような「光の受容器」としての働きを、自作の展開において見出していきたい。

そして、**Lattice receptacle**で導き出した造形システムの新たな可能性として、今後そのひとつひとつを実制作の上で確かめ、探っていきたいと考えている。

#### (4) 自作の展開 (2004年~2005年)

私は、「光」による「うつわ」への作品展開に際して、まず外形の基準を『Lattice receptacle-01』と同じ8×8×8単位の相似形立方体の枠組みに設定をした。それは外形を統一することで、本作の展開が表面的な「外形の変化」による造形表現への試みではなく、Lattice receptacleの造形システムによって成立する「内部の空間性」と「光の操作」、及びその「変化」に大きく意識をおいた展開であることを明確にしたいと考えた為である。

私が2004年から2005年にかけての二年間で制作をした4点の作品(図27~図30)で目指したものは、「やきもの」の「中空性」を介して起こるさまざまな「光」や「光の様態」の観察であり、「素材」や「構造」、「空間」との関係性を起点とした新たな造形世界の確立である。

#### 『Lattice receptacle-04』(図27)

格子構造の中心に、4×4単位の開口を持つ空洞の穴を縦に貫通させた『Lattice receptacle-04』(2004年制作)は、私が「光」を主題として初めて意識的に取り組んだ作品である。本作では天井部から底部にかけて格子構造を取り去ることで生まれる「大きな空間」と、それを取り囲む「小さな空間」との対比をつくり出すことで、それぞれの空間への「受動」と「能動」の意識を高めたいと考えた。そして、垂直にあいた穴の開口部から内部へ「光」を取り込むことによって、『Lattice receptacle-01』に見られた「陰影による階調の変化」を、直接的に内部に「光」を受け入れた「明るさの変化」への変換を試みた。

また、「光」には(人の感覚器官で捉えられる範囲内においては)輪郭が無く、面が無く、形態が無い。したがって人は「光」に物体としての存在も重さも感じないといえ、逆に「影」はそこにある物体の存在感、重量感を連想させる。

そのように「光」によって物質のイメージは変化させることが出来るとするならば、「光」をより多く取り込むということは、この重力下で「物質(及び物体)の質量を感じさせない=重力のイメージに変化を与える」ということにつながるのではないだろうか。

## 『Lattice receptacle 05-A』(図28)

※後に「Lattice receptacle - 陰影の階調」に改称

『Lattice receptacle 05-A』(2005年制作)は、これまで単位の面部分を6面全て削り貫くことで作りだしていた格子構造体の中に、壁面を5面分残した箱状の単位を組み合わせることによって、「影」の効果を造形表現として積極的に取り入れた作品である。

格子内部に配置された面構造は、光を「遮る」効果によって奥深く詰まった「暗闇の空間」を生み出し、一方では光の作用を「透過」、「反射」させた青白磁特有の「光の壁面」を現わす。そして一定の規則に基づく面構造は、そうした「光」と「影」の作用を取り込みながら、作品内部に規則的な「陰影の階調」の変化をもたらすように構成されている。

このような「影」を積極的に扱う造形は、「光」を取り込んだ『Lattice receptacle-04』と比べ、物体としての存在感と重量感がより強く感じられる表現といえるだろう。

また本作は、面構造の単位を二つの方向を基点に配置することによって、作品内部の構成をシンメトリーではなく、360度それぞれの視点から異なった変化をもたらす造形を試みた。それは、全ての方向からの「光」(及び影)の作用を意識することで、それぞれの部分がそれぞれの役割を持ってエネルギーを「受け」、「返す」という「うつわ」としての「働き」をより明解にしていきたいとする意識の表れである。

## 『Lattice receptacle 05-B』(図29)

※後に「Lattice receptacle - 三つの立方体」に改称

『Lattice receptacle-04』で試みた光を取り込むことで起こる作品の変化を、より発展させたものが『Lattice receptacle 05-B』(2005年制作)である。

本作は、三つの立方体を基点とした籠状の構造体で内部構造を囲うことによって、縦横

に広がる内部空間を生み出している。特に水平に構成された構造体は、「-04」の縦方向の異なった「光の作用」の方向性を表し、その内部の「空間」と「構造」は特有の「距離」を成り立たせる。

また本作は、釉薬が施された光沢のある部分と、釉薬を意識的に施さないビスクの部分に対比させるように構成することによって、これまでの **Lattice receptacle** シリーズとは異なった「光の作用」を導き出す試みを行っている。通常、釉薬は「光」をガラス質の薄い層の中に吸収し、素地とその中間層との関係で特有の光沢を生みだすが、ビスク部分は素地表面の細かい凹凸により「光」は乱反射され、それは磁器の透光性とも相まって施釉部分とは別様の表情をつくりだす。このように釉薬を施さない「無釉」の様相も、磁器材料の持つ材質感のひとつと捉え、「**Lattice receptacle** の造形システム」に潜在する可能性として拾い上げた。

#### 『**Lattice receptacle 05-C**』(図 30)

※後に「**Lattice receptacle - 光の舞台**」に改称

『**Lattice receptacle 05-C**』(2005年制作)は、これまで『**Lattice receptacle -04**』、『**Lattice receptacle 05-B**』で試みた空間を大きく開けることによって得られる「光の作用」と、『**Lattice receptacle 05-A**』で試みた格子内に面構造を配置することで得られる「影の作用」を、複合的に取り入れた作品である。

天井部を開口することで作品内部の空間には「光」が降り注ぎ、そこには「光」を受けとめるように水平方向の面構造が階段状に構成されている。面構造で受け止められた「光」は、磁器の透光性と透明の釉層によって輝く光沢となり、格子で囲まれた一定の空間を「明」で占有した「光の舞台」へと転換させる。そして、面構造より下部に構成された部分は、「光」を遮られることで生まれる「暗」を基調とした「影の階調」をつくり出し、そこに隙間から差し込んだ僅かな光が陰影にたゆたうことによって、無機質な構造体を神秘的な空間へ変換する。

このような「明」「暗」二つの性格に基づく空間の存在は、自身の表現において、「光」というエネルギーを「受け」、内部に「容し」、そして再び外部に「返す」という「うつわ」

としての働きを拡張する新たな「中空性」の捉え方である。

---

註

<sup>1</sup> 朝日新聞 2004年1月7日朝刊 一面参照  
大阪大学 宮本研究室ホームページ参照

〈<http://www.jwri.osaka-u.ac.jp/~mri1/study/fractal/page2.html>〉 2004年10月25日

## 終章にかえて

私の表現は、常に自分自身が感じた疑問から始まっている。例えばそれは「やきもの」と「うつわ」の神秘的ともいえる密接な関係性に対してであり、自身の想像を遥かに上回る粘土素材の乾燥、焼成で起こる変形現象であり、格子構造体に浮かび上がった光と影の美しく不思議な階調の変化であった。

しかし、私はそれらに正しい解答を提示することや、作品をその証明の対象にしようとしているわけではない。疑問は、私にとっての大切なリアリティとして精神の奥底で眠る感性を覚醒させるものであり、それは新たな発見と豊かな想像力を生みだし、ときに自身の想定を越えた未知数の可能性を導き出す契機となりえる。そして表現とは、そのような可能性を自身の感性と理性によって結晶化させた未来への投射として、次なる疑問を開くものでありたいと考えている。

光が作品に内在する空間の中に引き込まれ、磁器素材の透光性と反応することで表現の具体的な要素になりえるということは、私自身が自作から学び取った発見であり、この発見が本研究の可能性の扉を開く手がかりになったといえる。そこで問われた本質的な空間の是非は、今後、私を次なる表現の地平へ押し進める新たな原動力になっていくだろう。

私はまだその僅かな一歩を踏み出したに過ぎないが、造形表現が概念的な思考実験で終わることなく、「やきもの」を通して土、水、火、光…といった自然の力を自身の表現によって高く昇華させ、人間の感覚に直接訴えかける働きを託すものとして現代の社会に投げかけていきたい。

すべての空間は何かしらの容器であり、何かしらに満たされることで存在し得る。それは「一枚の皿の上」にも、「無限に広がる宇宙空間」にも同じ原理で存在しているといえるが、やきもの表現がこれからの展開においても人々の開かれた感覚を満たし、無限の体験へいざなうものであると、私は信じている。

2005年11月10日

図版



図1 林 康夫『雲』1948年



図2 イサム・ノグチ  
『かぶと』1952年



図3 八木 一夫『ザムザ氏の散歩』1954年



図4 ピーター・ヴォーコス  
『ウォーキング・ウーマン』1956年



図5 辻吾堂『寒山』1958年



図6 八木一夫『盲亀』1964年



図7 鈴木治『泥像』1965年

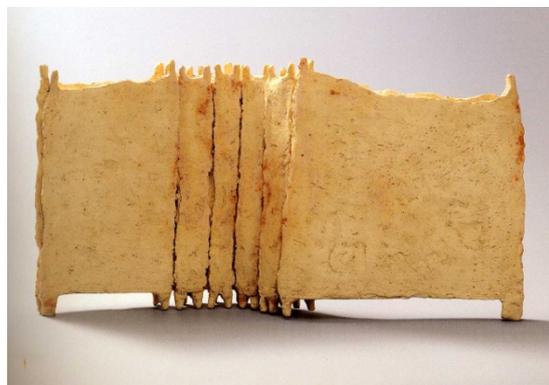


図8 山田光『塔』1964年



図9 鯉江良二『土に還る』1971年



図10 西村陽平『伝道の書II』1975年

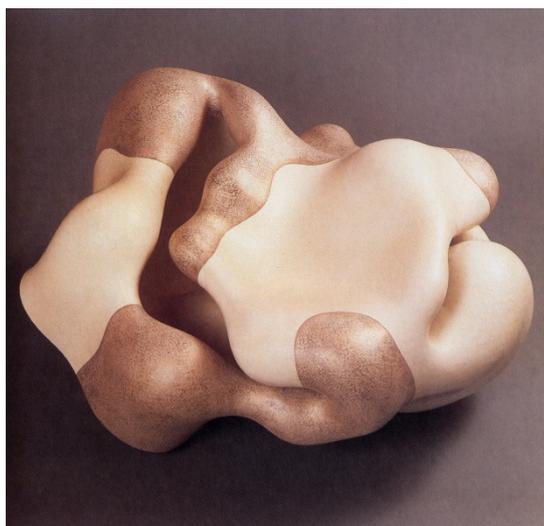


図11 栗木達介  
『しろとぎんの作品I』1974年

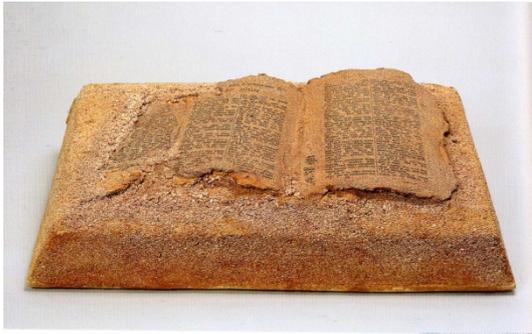


図 12 荒木高子 『砂の聖書』 1983年



図 13 柳原睦夫  
『紺釉金銀彩花瓶』 1971年



図 14 秋山陽  
『準平原 872』 1987年



図 15 堤展子  
『NOBUKO'S 十二支』 1985年



図 16 ベティ・ウッドマン  
『ウォール・ピース#96-10』1996年



図 17 リチャード・T. ノトキン  
『四角い頭蓋骨のティーポット』1990年



図 18 エイドリアン・サックス  
『ブエーン・クウェイジー』1990年



図 19 林秀行 『饒舌』 1976 年



図 20 深見陶治 『瞬Ⅱ』 1998 年

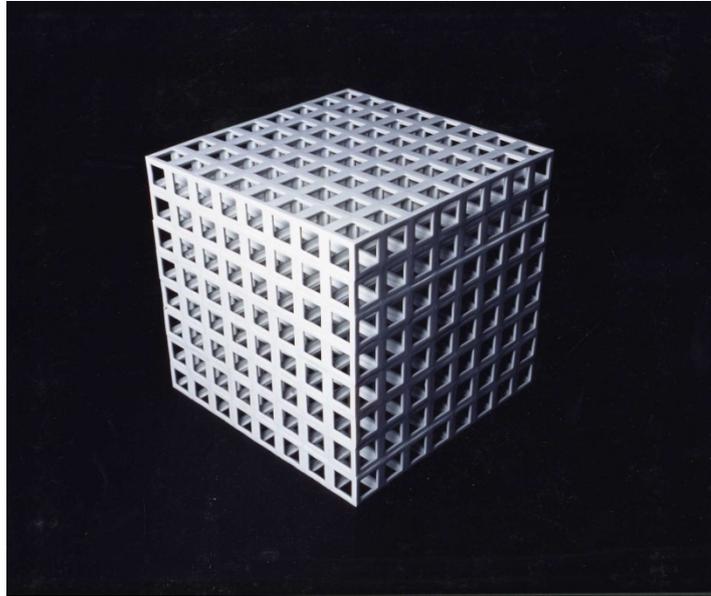


図 21 長江重和 『反るかたち 菱形・2』 1995 年



図 22 小松誠 『クリンクル・シリーズ』  
1975 年-1997 年

図 23



『Lattice receptacle-01』

2001年制作

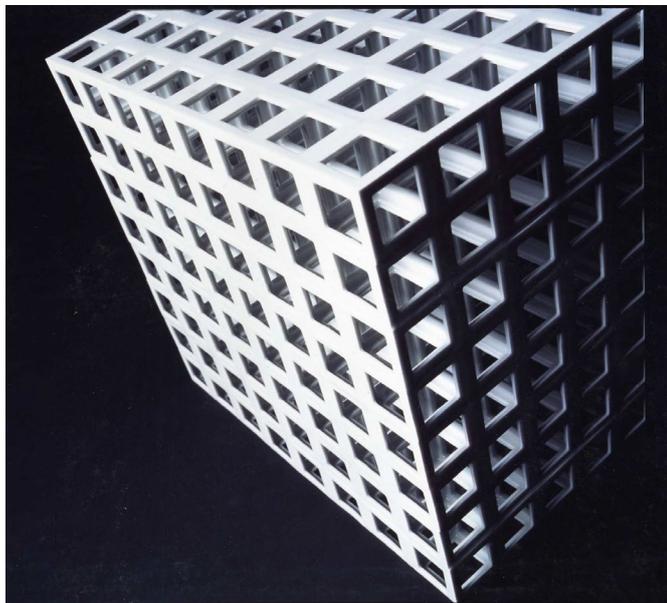
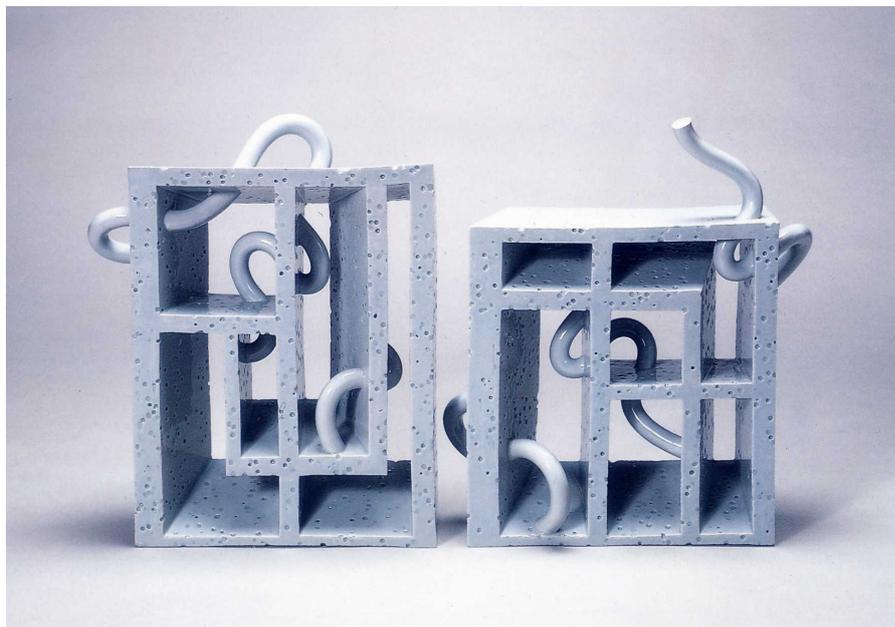
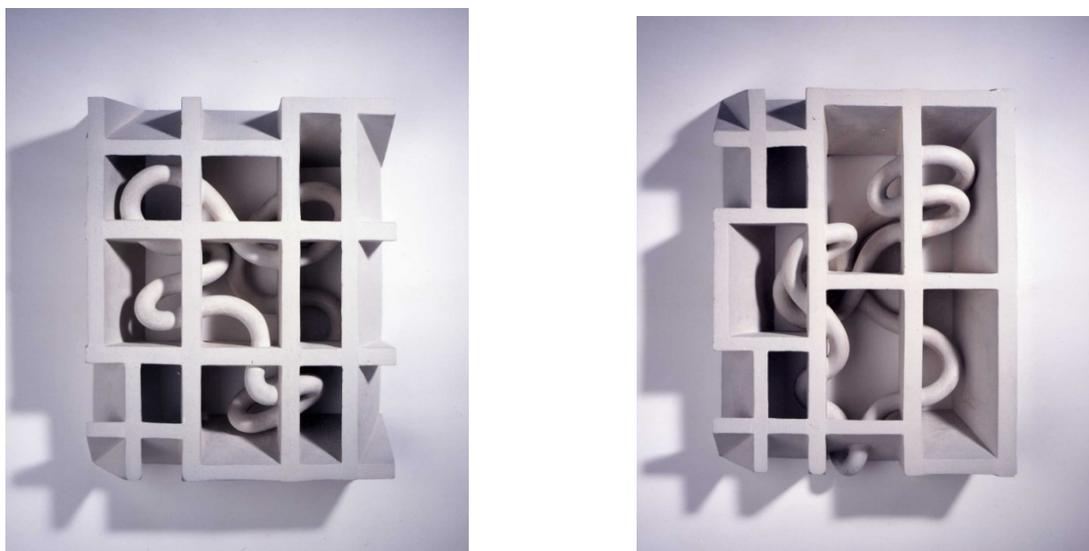


図 24



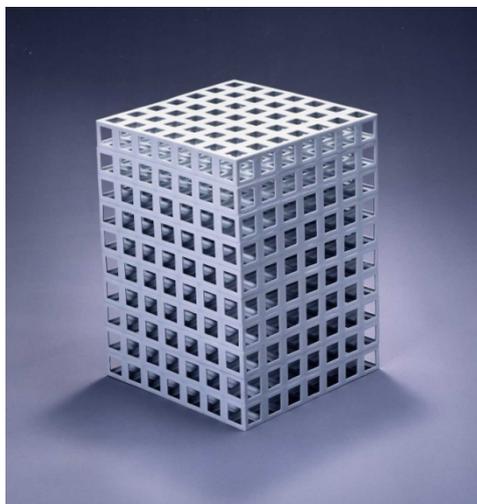
『Grow Space』シリーズ  
1997年～1998年制作

図 25



『PHYSICAL GRAFFITI』シリーズ  
1999年制作

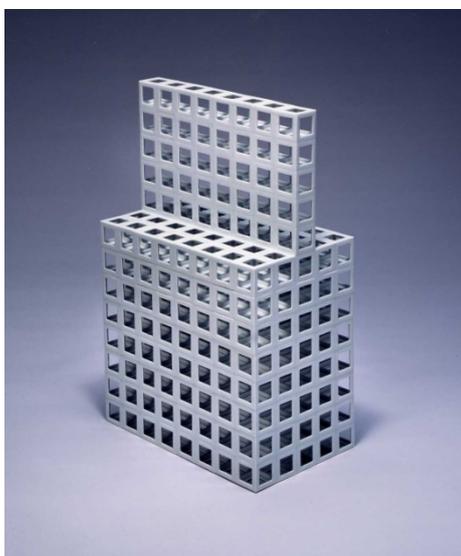
図 26



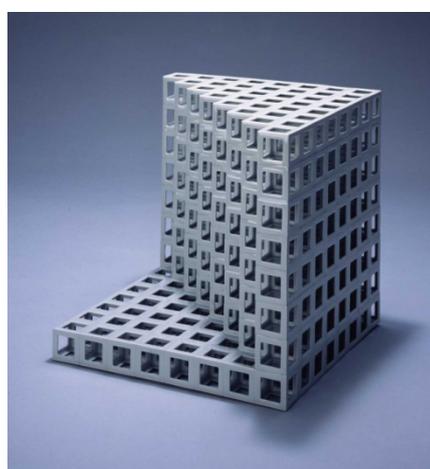
『Lattice receptacle-02』  
2002年制作



『Lattice receptacle-03』  
2003年制作

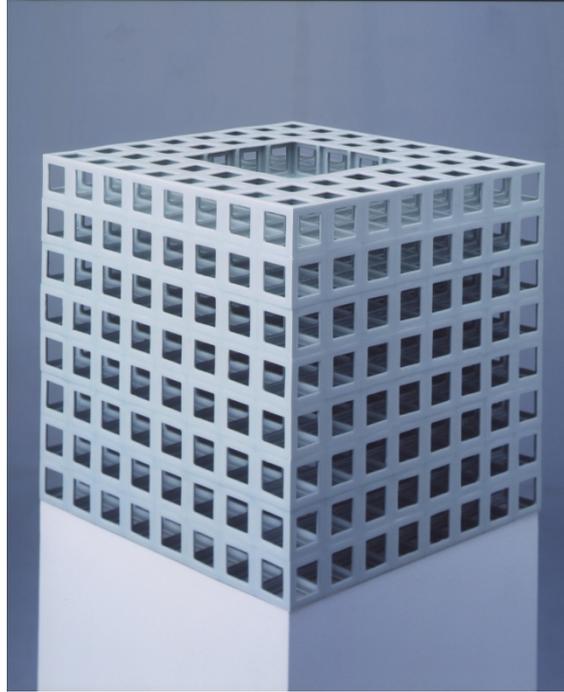


『Lattice receptacle 03-2』  
2003年制作



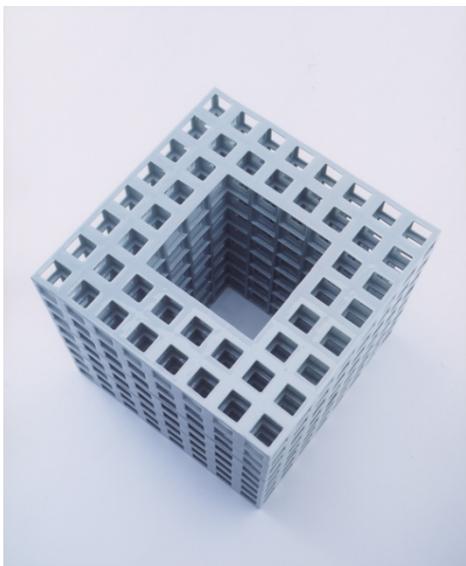
『Lattice receptacle 04-2』  
2004年制作

図 27

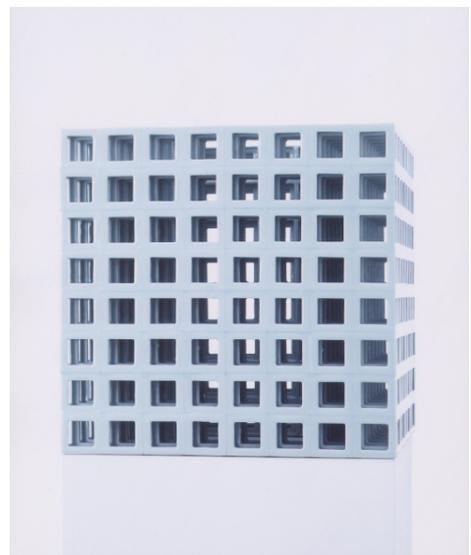


『Lattice receptacle-04』

2004年制作

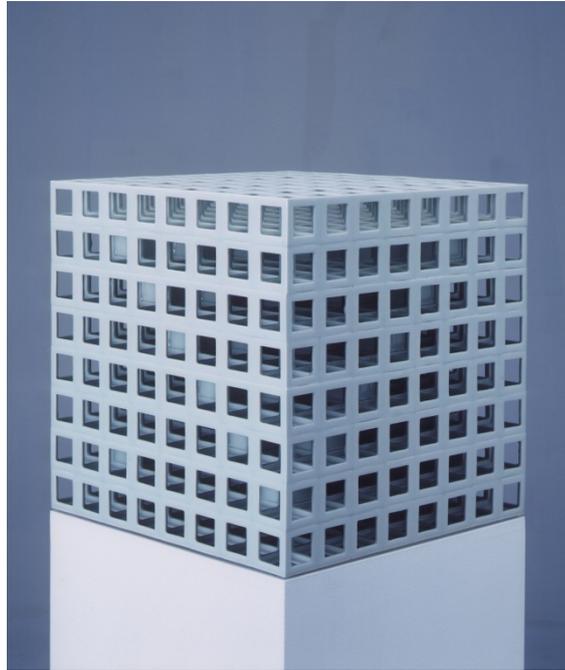


作品上部



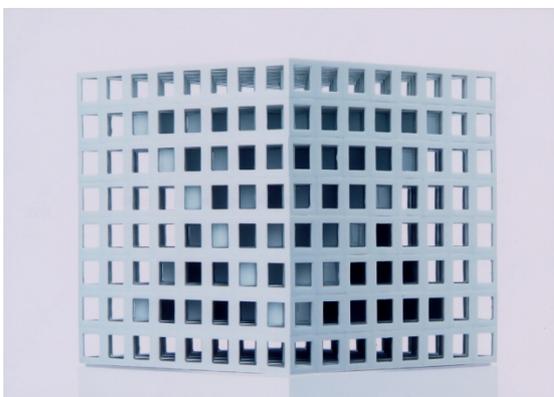
作品側面

図 28

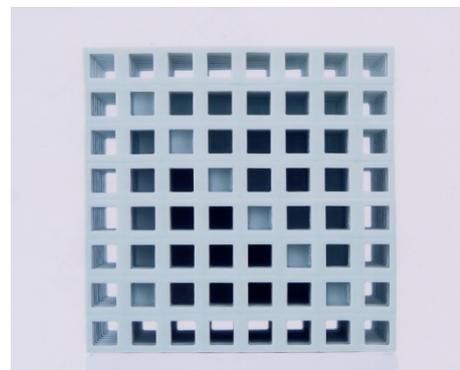


『Lattice receptacle 05-A』

2005年制作

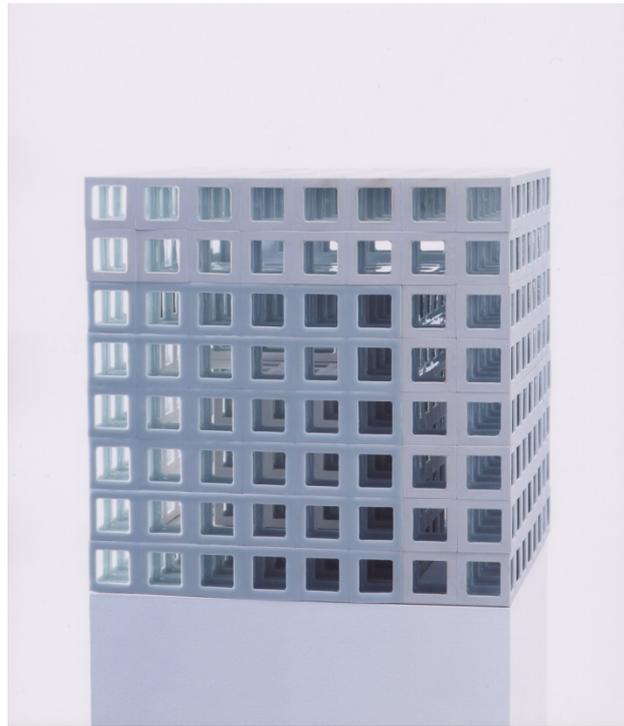


作品正面



作品側面

図 29



『Lattice receptacle 05-B』  
2005年制作

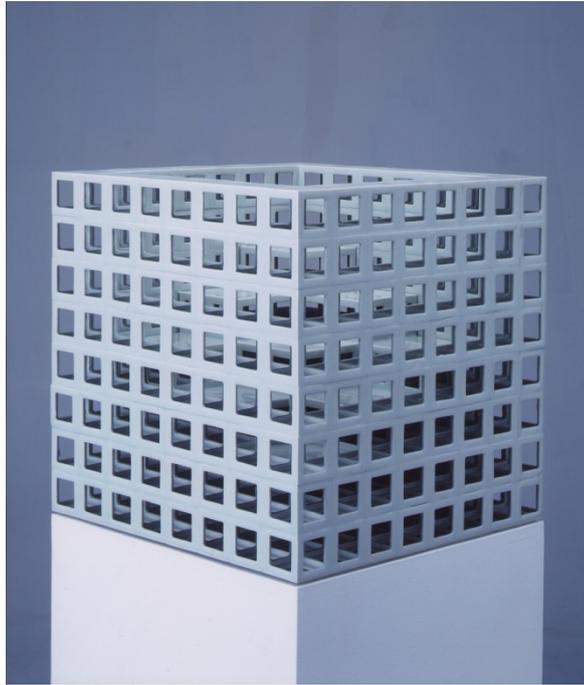


作品内部1

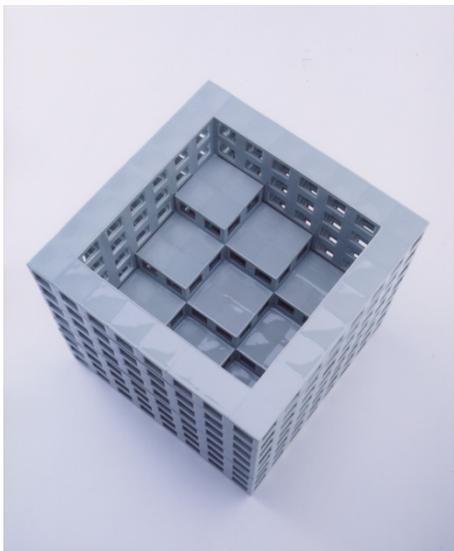


作品内部2

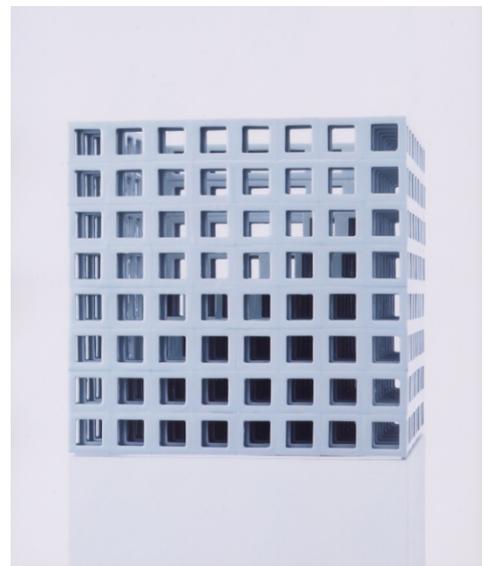
図 30



『Lattice receptacle 05-C』  
2005年制作



作品上部



作品側面

## 参考文献 (図版を含む)

## 書籍

- 木村重信『現代絵画の解剖』(鹿島出版会 1967年)
- 素木洋一『陶芸のための科学』(建設総合資料社 1973年(1984年改訂版))
- 大西政太郎『陶芸の釉薬』(理工学社 1976年)
- 高橋研究室編『かたちのデータファイル』(彰国社 1984年)
- フライ・オットー『自然な構造体』(鹿島出版会 1986年)
- 林康夫『作陶40周年記念 林康夫 資料・年譜』(1987年)
- 柳原明彦『新技法シリーズ145 型で作るやきもの』(美術出版社 1988年)
- 矢部良明監修『日本のやきもの史』(美術出版社 1998年)
- 長谷部楽爾監修『世界のやきもの史』(美術出版社 1999年)
- COCA 編『現代芸術への誘い』(東方出版 1999年)
- 京都造形芸術大学編『陶芸を学ぶ〈2〉』(角川書店 2000年)
- 宮崎興二『建築のかたち百科』(彰国社 2000年)
- 金子賢治『現代陶芸の造形思考』(阿部出版 2001年)
- 北澤憲昭『アバンギャルド以後の工芸』(美学出版 2003年)
- 樋田豊次郎『工芸には生活感情が封印されている』(中央公論美術出版 2003年)
- 福本繁樹 編著『21世紀は工芸がおもしろい』(求龍堂 2003年)
- 秋山陽『Yo akiyama 1985-2004』(2004年)
- 柳原睦夫『器 反器 陶芸家 柳原睦夫 1995~2004』(青幻舎 2005年)
- 奈良文化財研究所『日本の考古学』(小学館 2005年)
- 長江重和『鋳込み入門』(コエランス 2005年)

## 雑誌、機関誌等

- 『美術手帳4月増刊 土と火 陶芸〈クレイワーク〉』(美術出版社 1981年)
- 『美術手帳2月 特集〈クレイワークを語ろう〉』(美術出版社 1987年)
- 『炎芸術 No.44』(阿部出版 1995年)
- 『REVIEW No.19』(滋賀県立陶芸の森 1996年)
- 『炎芸術 No.45』(阿部出版 1996年)
- 『炎芸術 No.48』(阿部出版 1996年)
- 『炎芸術 No.75』(阿部出版 2003年)
- 『炎芸術 No.77』(阿部出版 2004年)
- 『季刊 陶磁郎41 10周年記念特集』(双葉社 2005年)
- 『陶説 623』(日本陶磁協会 2005年)

## 展覧会カタログ

- 『JAPON CERAMIQUE CONTEMPORAINE』(チェルヌスキー美術館 1950年)
- 『土・イメージと形体 1981-1985』(西武美術館 1986年)
- 『現代陶芸の系譜-土と炎 100年の歩み』(姫路市美術館 1992年)
- 『安藤忠雄建築展 新たな地平に向けて-人間と自然の建築』(セゾン美術館 1992年)
- 『現代の陶芸 1950-1990』(愛知美術館 1993年)
- 『高松市美術館収蔵品図録・II』(高松市美術館 1994年)
- 『エイドリアン・サックス展』(滋賀県立陶芸の森 1994年)

- 『つくり手たちの原像』(滋賀県立陶芸の森 1998年)
- 『鈴木治の陶芸』(東京国立近代美術館 1999年)
- 『山田光 陶の標』(岐阜県美術館 1999年)
- 『やきものの20世紀』(滋賀県立陶芸の森 1999年)
- 『うつわをみる』(東京国立近代美術館 2000年)
- 『現代陶芸の精鋭』(茨城県陶芸美術館 2001年)
- 『京都の工芸 1945-2000』(京都国立近代美術館 2001年)
- 『アメリカ現代陶芸の系譜 1950-1990』(京都国立近代美術館 2002年)
- 『現代陶芸の100年展 日本陶芸の展開』(岐阜県現代陶芸美術館 2002年)
- 『現代陶芸の100年展 世界の陶芸』(岐阜県現代陶芸美術館 2003年)
- 『白磁・青磁の世界』(茨城県陶芸美術館 2003年)
- 『八木一夫展』(日本経済新聞社 2004年)
- 『マルセル・デュシャンと20世紀美術』(国立国際美術館 2004年)
- 『加守田章二展』(朝日新聞社 2005年)

#### 新聞

- 朝日新聞 2004年1月7日朝刊(朝日新聞社)

#### インターネットによる電子情報

- 大阪大学 宮本研究室ホームページ  
(<http://www.jwri.osaka-u.ac.jp/~mri1/study/fractal/page2.html>) 2004年10月25日

## 謝辞

本研究を進めるに際し、作品制作や研究の指針はもとより、表現者としての思想、信念に至るまで、常に熱意溢れる御指導を賜りました主任指導教員 栗木達介先生には、感謝の念に堪えません。ここに厚く御礼申し上げます。また、私の拙い文章群のすべてに目を通していただき、長期に亘る論文指導を賜りました論文指導教員 渡辺眞先生の熱誠に、心より感謝申し上げます。

副指導教員 秋山陽先生、小清水漸先生、審査教員 川口淳先生、井上明彦先生の各先生方には、提出作品、及び論文推敲に関して貴重な御指導、御助言を賜りました。心より御礼申し上げます。

また、陶磁器研究室 長谷川直人先生、重松あゆみ先生、非常勤講師の方々、並びに関係者各位の御支援、御協力に心より感謝の意を表します。

2006年6月 亀井洋一郎