

ポストモダン以降の陶芸表現へ

—1980年代の二つのクレイワーク展と工芸的造形論を中心にして—

大長 智広

はじめに

現在、やきものを取り巻く環境が厳しいということは、陶磁器産業における先が見えない未曾有の不況下において多くの商社や窯屋、それらに関係する企業などが次々と廃業に追い込まれていることが示している。

その一方で、個人陶芸家にみられるような現代陶芸における表現はどうかというと、こちらも様々な美術館などでの企画展、種々の公募展や作家の個展をみると停滞気味であり、同時代に対する表現の方向性を見失ってしまったような観がある。こうした状況に同調するかのようになり、長らく日本陶芸界を牽引してきた朝日陶芸展をはじめとする数々の公募展が相次いで中止を表明する事態となっている。これは戦後の陶芸を取り巻く環境が一つの転換期を迎えたといえるとともに、めまぐるしく変化する現代という時代の中で、従来の陶芸表現がある種の賞味期限切れを起こしたということも可能かもしれない。つまり現代陶芸は、表現のモダニズムやポストモダンのその先をいまだに見つけることができずに模索している状況であるといえるだろう。

しかし、陶芸は本当に先行きの見えない表現分野であるのだろうか。近年は、日本近代美術史研究が進み、明治以降に形成された「美術概念」や「工芸概念」をめぐる議論が活発であり、「工芸」が言及される機会も多い。そこで「工芸」は、美術と工業、あるいは美術と生活との中間領域において位置づけられている。同時に純粹美術に対する工芸の複合的特異性が「美術」の転位に深く関与することができるとして、かつての工芸とは別の「工芸的なるもの」のあり方を概念的に模索する動きも盛んである。(註1)

こうした陶芸や工芸を外部の視点から眺め、その概念を応用しようとする動きの一方で、陶芸の内部から概念とジャンル形成を試みたものに工芸的造形論がある。これは1980年代のようなポストモダンの表現が拡大し、陶芸表現が現代美術との共振性を示した状況に対して提示され始めた工芸理論である。つまり陶芸表現が、ジャンル横断的な活動の中で拡散し、現代美術へと回収される傾向を批判的に集約し、工芸という領域をモダニズム的観点であらためて定めようとするものである。(註2)そして工芸的造形論もまた、先の「工芸的なるもの」を概念的に模索する動きと共に、現在の工芸、陶芸をめぐる主要な理論として影響力を持っている。

両者は立場は違えども、どちらも日本美術の「近代」を軸にポストモダンの先に存在する陶芸表現の可能性を探るものであり、その意味において「現代的」な視点による工芸論であるといえ

る。とはいうものの、現在の陶芸界の内部において、より深いところでの影響力を及ぼしている論は、後者の工芸的造形論であることは意見の一致するところであろう。

こうした立場に立ち、本稿では、特に陶芸表現が現代美術へと旧来のジャンルを超えて拡散したとされる 1980 年代の状況を概観することで、現代陶芸の現状につながる工芸的造形論が準備される背景を紹介する。それと同時に、新たな表現を模索しつつも、実際には陶芸表現が安定し、固定化した状況に陥りやすい「日本現代陶芸」にまつわる構造を明らかにするものである。

1. クレイワークという概念

1980 年代から 90 年代初頭にかけて、クレイワークという語で現代陶芸が盛んに語られた時期があった。この時代を美術史家として指導的立場で牽引した乾由明氏によると、クレイワークとは「やきものが実用的な機能を失ったとき、それはもはや陶芸というよりも、彫刻に近いものになっている。そこからそれは、セラミックス ceramics (陶芸) という既成の用語を避けて、しばしばクレイ・ワーク clay work (土の仕事) と呼ばれるのである」(註3)とされている。つまり、実用的な器物に対して、戦後に登場するやきもののオブジェに代表されるような純粹造形的な仕事の系譜をクレイワークに位置づけるということである。ただしここで紹介した乾氏によるクレイワークという語の説明は日本において定着し始めたすぐのものであり、その後、同じ言葉において少しずつその意味内容を変えていくことは注意する必要があるといえる。

こうしたクレイワークという語がいつ頃から使われ始めたのかについてははっきりとわかっていないが、その萌芽は 1962 年末にサンフランシスコ・アート・インスティテュートで「六人の作家によるワーク・イン・クレイ (Work in Clay)」なる展覧会に求められるのではないかとのことである。(註4)そしてその語、ならびに概念が日本で定着していくのが様々なクレイワーク展が相次いで開催された 1980 年代ということになるわけだが、その中で開催された主な展覧会をいくつか挙げてみる。

「CLAY WORK やきものから造型へ」(1980 西武百貨店 (大津))、「現代の陶芸Ⅰ いま土と火で何が可能か」(1982 山口県立美術館)、「現代の陶芸Ⅱ いま、大きなやきものになにが見えるか」(1984 山口県立美術館)、「土・イメージと形体 1981-1985」(1986 西武ホール)、「現代の陶芸Ⅲ いま、やきもの色に心ときめくか」(1987 山口県立美術館)、「陶 生まれ変わる造形」(1988 滋賀県立美術館)、「今日のクレイ・ワーク展 さまざまな土のかたち」(1989 神奈川県民ホールギャラリー)、「地・火・水・風 現代工芸の一断面展 コスミックイメージの饗宴」(1989 麻布美術工芸館)、「土の造形展」(1990 栃木県立美術館)、他。

ここで挙げたような美術館で開催された展覧会以外にもギャラリーなどにおいて、クレイワークに関する膨大な量の展覧会、個展が開催されている。また、美術雑誌としてよく知られる『美術手帖』においても「土と炎 陶芸 [クレイワーク]」(第 480 号 1981,4) や「クレイワークを語ろう」(第 575 号 1987,2) などクレイワークに関する特集が組まれている。こうした状況は陶芸を取り巻く現況からは想像できないものであり、そこから当時の美術界の中でクレイワークに対する注目度の高さが窺えるのである。現代美術シーンにおけるクレイワーク紹介が盛んであった 1980 年代に対する現在の状況を、本章の書き出しで「クレイワークという語で現代陶芸が盛んに語られた時期があった」というように、過去のものとして位置づけてしまうのは、国立国際美術館で「大地の芸術—クレイワーク新世紀」(2003) という展覧会が開催されていることを考えても少々強引かも知れない。しかしクレイワークは現在の陶芸を語る上であまり耳にしなくな

った言葉であることは確かである。

1980年代からある程度の時間が経過し、当時の状況を安全な地点から眺めることができるようになった現在、かつての美術を取り巻く時代状況やクレイワークと呼ばれる表現で探求されていたことを再検証する必要があるように思われる。もちろんこれは1980年代に限るものではなく、各時代それぞれを常に再検証する必要がある。しかし特にクレイワークに関していうと、それは批判的にということになるだろうが、現在の陶芸表現にも多大な影響を与えているものである。そのために今現在の陶芸界は、自らの表現的立場の正当性を保証するために、クレイワークという概念を、どちらかというとなりの部分を押しつけた上で抽象化してしまうくらいがあるように思われる。しかし、これからクレイワークに関する二つの展覧会を通じて述べるように、クレイワークが盛んであった時期においてさえ、クレイワークという概念は一様でなく、クレイワークが意味する内容は変化しているのである。

現在、クレイワークという概念を考えると、それはモダンとポストモダンをめぐる陶芸表現の探求であったといえる。そのことは先に名前を挙げた展覧会のうち、クレイワークを考える上で特に重要な展覧会である「CLAY WORK やきものから造型へ」(1980 西武百貨店(大津))、「土・イメージと形体 1981-1985」(1986 西武ホール)の二つを比較するとよくわかる。両展覧会はどちらも乾由明氏が監修したものであり、先に紹介した乾氏によるクレイワークの定義が6年の間に美術を取り巻く状況の中で明確な変化を見せている。その概念上の差異を認識することを通じてはじめて、当時、クレイワークという新たな表現が探求しようとした陶芸の可能性が見えてくるとともに、現在の陶芸表現に対する問題提起の地平もまた開かれると思われる。

すでにいくつか名前を挙げたように、当時、クレイワークに関する展覧会が多数開催されていたにも拘わらず、ここでこの二つの展覧会を取り上げるのは、「CLAY WORK やきものから造型へ」が国際陶芸アカデミー京都会議協賛展として開催され、その続編として「土・イメージと形体 1981-1985」が開催されたことによる。つまり世界に対して日本陶芸の最先端の現状を紹介する意図のもとで企画された展覧会であるということである。そしてこちらのほうがここでは重要だといえるが、どちらの展覧会も開催後に『美術手帖』でクレイワークの特集が組まれたことからみて、美術界に対してある程度の影響力を持った展覧会であったと思われる。さらに面白いことは両展覧会間における陶芸側の企画者の視点の変化であり、同時に、クレイワークという表現を対象としながらも無意識的に表面化した陶芸側と美術側のクレイワークに対する視点のズレ、そしてそれらが二つの展覧会を通じて次第に共振していく様である。つまりクレイワークを、陶芸と美術、モダンとポストモダンをめぐる関係の位相に置くことによって、「クレイワーク」は抽象化されることなく再検証すべき対象として、今日におけるその重要性が顕在化してくるのである。

2. 「CLAY WORK やきものから造型へ」(1980)

「CLAY WORK やきものから造型へ」(以下「クレイワーク展」)は、開催後の『美術手帖』での特集の効果もあり、クレイワークという語と表現領域を美術界に広く知らしめた展覧会であるといえる。しかし中でも興味深いのはクレイワークを紹介するはずの展覧会における構成である。この展覧会はクレイワークを紹介するものでありながら、構成は「1, 白磁・青瓷の流れ」「2, 東洋陶磁の流れ」「3, 染付の流れ」「4, 色絵の流れ」「5, 日本来古窯の流れ」「6, 陶彫・造型の流れ」として近代以降の日本の陶芸家の優品を紹介し、その後「やきものから造型へ」として

クレイワークの傾向を示す作家が紹介されている。

なぜこのような構成が必要であったのかということについて、乾氏はすでに紹介したクレイワークという語の定義に続けて「造形的なクレイ・ワークと実用的な陶磁器とが共存している現代は、土偶と土器をとともに生み出した先史時代を思わせるが、しかし両者のあいだには土偶と土器のような密接な関係はみとめられない。クレイ・ワークと器物のやきものとは、きわめて異質である。だがクレイ・ワークは、何も無いところから突如として出現したわけではない。それは造形性の追求という過程の中から、必然的にもたらされたものにほかならないのである」(註5)と述べる。そしてクレイワークが出現する必然性を示すために「現代の陶芸作品を視覚的に概観するにあたって、過去の伝統・文化遺産と切り離された形で現代陶芸が存在するものでない事実を明確にするため、近代日本陶芸の歩みを力強く証明する諸作品の流れの概略を同時に展示するものである」(註6)として近代以降の陶芸表現がクレイワークに集約する過程を示すべく、本展の構成がなされているのである。

この展覧会においてクレイワークの作家は、50年代から70年代に渡って活躍した作家達が幅広く人選されている。図録掲載順に名前のみを挙げると、荒木高子、速水史朗、林秀行、星野暁、石山駿、伊藤公象、加守田章二、金重道明、加藤清之、鯉江良二、近藤豊、熊倉順吉、栗木達介、久世健二、松井康成、三島喜美代、三輪龍作、宮永理吉、宮下善爾、森野泰明、中村錦平、西村陽平、笹山忠保、佐藤敏、里中英人、鈴木治、坪井明日香、辻清明、辻晋堂、八木一夫、山田光、柳原睦夫、金子潤、中村豊、重森陽子、梶なな子の36名である。この中にはクレイワーク以前に位置づけられた作家達との違いが見えにくい表現を行う作家も含まれており、まだクレイワークという表現が日本に定着し始めたばかりの混乱した状況を窺うことができる。

しかし注目すべきは、作家の選定が50年代以降からなされているという点であり、この時点ではあきらかにクレイワークをやきものによるオブジェの系譜に位置づけているということがわかる。つまりこの段階においては、やきものによるオブジェの先駆者として高い評価を受けてきた八木一夫という存在を中心にクレイワークの可能性を見ていたということである。このことを証明するかのように、八木の出品作の中にはオブジェの記念碑的作品と評される《ザムザ氏の散歩》(1954)が含まれている。この作品に対する高い評価は、一般的に轆轤で成形したパーツをいくつも組み合わせてオブジェを制作したというところに求められる。日本の陶磁器生産がまだまだ器をその中心に据えていた状況下では、轆轤は自ずと器形を形成するための道具と技術だとして陶磁器制作における絶対的存在であり、陶磁器を象徴する存在でもあった。しかし八木は《ザムザ氏の散歩》の制作を通じて、轆轤を単なる成形上の道具、機械であると見なし、轆轤が身につけてきた権威と象徴性を解体したのである。これがこの作品を日本のオブジェの記念碑的作品に置く背景にある構造であるが、これについては後で再び触れることにする。

この展覧会で紹介されたクレイワークの作家の中で、八木一夫だけが物故作家であることを考えると、作品の選定には明らかに監修者の意図が働いていると思われる。また、八木と京都市立芸術大学時代の同僚であり、やきものによるオブジェと陶彫とのせめぎ合いの中で互いに影響を与えあった彫刻家の辻晋堂も出品作家の中に含まれている。展覧会におけるこうした構図は、八木を中心に据えたやきもののオブジェの可能性と彫刻の領域との接点をクレイワークという領域において帰着させる試みであったと思われるのである。

乾氏によるクレイワークの定義を思い出すと、実用性から離れ、彫刻に近いものを陶芸ではなくクレイワークと呼ぶとあるが、八木の《ザムザ氏の散歩》に象徴されるように、まさにやきも

のオブジェは実用性という概念を読み替え、やきものによる純粹造形を追求することで登場したものである。その意味で、やきもののオブジェにまつわる表現の純粹性というモダニズム的な神話が続く限りにおいて、《ザムザ氏の散歩》や八木に対する評価は絶対的なものとして現代陶磁史に位置づけられることになるといえる。そして当時はこのような立場でクレイワークという表現世界の可能性を紡ぎ出そうとしていたと考えられるのである。

しかし、すでにみたように日本におけるやきもののオブジェの登場と八木一夫に対する神話的な評価の確立は、《ザムザ氏の散歩》での轆轤の位置づけに象徴されるように、基本的に日本陶磁固有の文脈を必要とするものである。こうした見方に立つと、八木を神話化し、ある意味で現代陶芸の頂点に位置づけることになった日本陶芸の価値体系の意味的転換、文脈的再構成という出来事は、日本陶磁という技術体系や歴史性に由来する特殊な時間軸とジャンルという閉じられた環境において、はじめて意味を持つものであったようにも思われる。

この意味で、「クレイワーク展」において八木一夫がその表現的可能性の中心的立場に置かれていたことが、展覧会が陶芸という存在を様々な美術や文化的な関係の相のもとに暴き出すことなく、八木が神話化される背景にあった日本陶芸固有の文脈の流れを予定調和的に集約する形で構成されることに繋がったといえるのである。

3. 「土・イメージと形体 1981-1985」(1986)

しかしこのように八木一夫を中心に位置づけたクレイワークを通じて現代の陶芸表現を捉えようとする視点は、次第に変化を見せることになる。それが象徴的に現れているのが、先の「クレイワーク展」の続編として企画された「土・イメージと形体 1981-1985」(以下「土・イメージと形体展」)である。まずはそのことを示す箇所を長くなるが乾氏による本論から引用する。

「以上は 60 年代後半からのいくつかの傾向を示したに過ぎないが、このようなクレイワークの展開を考えると、あらためて八木一夫の先駆的な業績が目立ってくる。この作家のやや性急と思えるほどにつぎつぎと変化した作風は、いずれも各時期のクレイワークの動きを敏感に反映しているのであって、「土」のあらたな可能性を発掘し、具体化してゆくその豊穡な創造力には驚くほかない。(中略) その死は思いがけなく突如として彼を襲ったが、今ふりかえると、それはたんに八木個人の死にとどまらず、日本のクレイワークにおけるモダニズムの終焉をも暗示していたような気がする。八木の死によって、クレイワークの「モダン」は、すくなくともひとつの区切りを迎えることになったのである」(註7)

ここには、あきらかに 1980 年の「クレイワーク展」との立脚点の違いを読み取ることができる。それはこの時期のクレイワーク表現の拡大を意識してのものだと思われる。その状況があいさつ文で端的に述べられている。

「ここ数年のクレイワークの動きにはめざましいものがあります。これまでの“陶芸”という概念をこえて、現代美術という広い視点から語られるべき新しい動きです。火や窯を通さないもの(アン・ファイヤー)、多種多様な素材を使用したもの(ミックス・メディア)、広大な大地を相手にしたもの(アース・ワーク)、そして空間全体を作品として構成したもの(インスタレーション)などもクレイワークといえます。その結果、他の造形分野とのクロスオーバーが活発にな

り、現代造形として一体化する方向にあります」(註 8)

こうしてみると、先の八木一夫に言及した箇所は、拡大するクレイワーク表現が、従来のモダニズムの線上に単純に位置づけることができないことを象徴的に示すものであったと考えられる。つまり八木をクレイワークの中でもモダニズムと位置づけ、それ以後のポストモダンというべき、従来のものとは異なる新たなクレイワーク表現との差異を明確に意図しているということである。そしてここにおいて、いわゆる八木に代表されるようなやきもののオブジェは一度、一世代前のものに位置づけられたのである。

「土・イメージと形体展」で紹介された作家を名前のみ挙げると、秋山陽、伊藤公象、井上雅之、植松永次、小倉亨、金子潤、栗木達介、鯉江良二、笹山忠保、佐藤敏、杉浦康益、鈴木治、高野基夫、堤展子、土門邦勝、中村錦平、中村康平、西村陽平、林秀行、林康夫、深見陶冶、星野暁、松井紫朗、松田百合子、三島喜美代、宮下善爾、宮永理吉、三輪龍作、森野泰明、柳原睦夫、山田修作、山田光、吉竹弘、和太守卑良の 34 名である。この顔ぶれをみると前展と同じ作家が 18 名含まれていることがわかる。しかしこれは、クレイワークにおける八木一夫の転位が示すとおり、「八木一夫」というフィルターを通じて見ていては見えない同時代的な可能性を有した作家が、もちろん展覧会構成上のバランスはあるとしても再度選ばれ、そして新たに加えられたということもできる。

乾氏の本論の中で先の八木一夫に言及した箇所の続きを読むと、新たに登場したクレイワークが、これまでの「オブジェ」という名の陶芸の「モダニズム」に象徴される、陶芸が成立してきた存在基盤自体を脅かしかねない状況を生み出していることが指摘されている。しかしその状況を否定的に捉えるのではなく、未知の可能性を含んだものとしてむしろ肯定的に捉えている。そこに「現代」の陶芸がみせる同時代的な可能性、更というならば現代美術における表現のポストモダンの新たな地平を、クレイワークを通じて開拓することの可能性を探ろうとする姿勢が窺えるのである。例えば、土という素材に関してみせる作家の態度を乾氏は次のように概観している。

「70 年代までのクレイワークにおいては、土という物質の存在と特性が制作の出発点であり、作品を成り立たせる本質的な基盤をなしていた。(中略) 土との「切っても切れない運命的な繋がり」を自覚していた八木や初期走泥社の作家たちの意識は、時代と共に希薄になったが、それでもクレイワークのモダニストにとって、土は制作の不可欠のメディウムにほかならなかったのである。だが、80 年代に登場した幾人かの作家においては、土はもはやそのような重要性をもつものではない。それはたんにひとつの制作の手段であり、素材に過ぎないのである。(中略) その点でこれらの作家の土に対する志向は、彫刻家の素材に対する態度と共通している。したがって土とともに他の素材や既製品なども自由に使用されるし、場合によっては土から別の素材の仕事にかわることも、自由である。土を火で焼くことも必ずしも絶対的でなく、焼くか焼かないかは、すべて作家の意図によって決められるべき事柄に属する」(註 9)

これは乾氏の本文中で言及されたモダニズム以後の扉を開き、ポストモダンへと向かう新しいクレイワーク表現に見られる特徴の一例である。このように現代美術との共通する観点においてクレイワークが捉えられていくが、ここで端的に示されているように、80 年代中頃においては、かつてのように八木一夫を中心としたやきもののオブジェ観では理解できないような陶芸を取

り巻く状況が顕在化していたということは重要である。

そしてクレイワークをとりまく様々な展覧会が開催されるとともに美術雑誌でも特集が組まれ、次第にやきものとしての表現が拡散していった結果、最終的にそれらは現代美術表現へと回収されてしまったように思われる。しかし当時は現在のように陶磁専門の美術館施設がほとんどなかったこともあるが、基本的にこうした展覧会が開催されるのは「美術館」においてである。そこでは近代以降に分離し、概念が確立すると共にある種のヒエラルキーが形成される中で制度化された「美術」か「工芸」といったジャンル意識が存在しない地平での造形活動が行われていたといえる。

その一例として、日本美術の名品を多数所蔵するとして知られるサントリー美術館で 1988 年から 1998 年にかけて合計 8 回にわたって開催された「サントリー美術館大賞展」において、クレイワークの作家以外にも様々な造形素材を駆使して同時代的な表現のあり方を模索する作家達が同じ土俵で紹介されていたことが挙げられる。その他には、関西地方で開催された 80 年代を象徴する展覧会である「アート・ナウ」(兵庫県立近代美術館 1973~88)でも様々なジャンルの作家が一堂に会し、ジャンルという区分に捕らわれない作品発表が行われていた。

こうしてみると 80 年代から 90 年代初頭にかけてのクレイワークの可能性が盛んに言及されていた時期というのは、同時にジャンル横断的な状況が美術界に生まれており、そのダイナミズムの中で造形活動が行われていたといえる。実はこうしたジャンル横断的な状況は、この時期に初めて指摘できる特徴ではない。もともと日本の造形芸術は、それぞれにジャンル固有の時間軸や技術体系があったにせよ、「近代」以降に形成された制度としてのジャンルに捕らわれない広い視野の中で展開してきたものである。それゆえに作品を通じて時代におけるそれぞれの影響関係を読み取ることができるのである。

中でも美術界におけるジャンル横断的な活動が特に盛んであったのは戦後である。戦後は日本陶芸に限らず、美術界全体が大きな転換期を迎えた時期である。そこに戦前まで社会全体を規制してきた価値観の崩壊と、出征という生死をかけた経験を多くの作家が経たことの影響関係は無視できないと思われる。この混乱期の中で、八木一夫に代表される走泥社よりも一足早く 1947 年に前衛陶芸の団体として発足した四耕会は、顧問に武者小路実篤と須田国太郎を迎え、すでにオブジェの可能性を模索していた前衛いけばなの関係を持っていた。加えて、社会全体が新たな価値観の構築を模索していた戦後、関西方面では、ジャンルを超えた現代美術懇談会(通称ゲンビ)が結成されており、四耕会の作家たちもここに参加していたのである。

ゲンビとは、具体美術協会の吉原治郎や植木茂、中村真、山崎隆夫、須田剋太、田中健三が幹事となって組織した団体であり、幹事の他には、書と絵画の融合を目指した墨人会の森田子龍、井上有一、前衛いけばなの小原豊雲、陶芸家では四耕会の宇野三吾、林康夫らが参加している。このようにゲンビは個々のジャンルの枠に捕らわれることなく新しい表現を目指す作家たちの実験的な場としての機能を有していた。特に近年、前衛陶芸団体として四耕会のオブジェ陶の先駆性に注目が集まりつつあるが、その活動の背景にはこうしたジャンル横断的な影響関係が存在していたのである。

1980 年代の現代美術との共振性を示しつつ展開していくクレイワークの状況とは、ある意味において戦後のダイナミズムを見せたジャンル横断的な動きとの共通性が指摘できる。そこではジャンルという安定した立場に立つことなく、その領域を自由に越境するような試みがなされていた。しかしこれは忘れてはならないことだが、個々の作家の造形思考というものは、クレイ

ワークという語で単純に抽象化できるものではない。つまり、クレイワークに関係する様々な作家を安易に一般化するのではなく、多様な作品の質的な差異を地道に探っていくことが求められる。その中で「クレイワーク」という概念に潜む現代美術に単純に回収されてしまうことの危機と、その状況から反転して、陶芸という手法を通じて、独特の世界観や歴史性と自己、さらには社会との関係を結ぶような意味を集積させた作品に内在する価値を見出すことが必要になるのである。

4. 工芸的造形論の位置づけ

1990年初頭にあつては、現在よく指摘されるように、ある意味でクレイワークという概念が拡大、拡散し、現代美術に陶芸というジャンルがそのまま回収されてしまう傾向が表面上は飽和状態に達したように見える。この構図を一般化していうならば、クレイワークを通じてポストモダンの表現を現代美術という地平で模索する中で、次第に陶芸としての存在基盤を見失っていったということである。こうした状況に歴史的な位置づけを与えるとすれば、1990年代初頭以降、クレイワークを取り巻く状況に明らかな変化が指摘できる。その変化を誘発する上での理論的な柱を形成したのが現在、東京国立近代美術館工芸館工芸課長の金子賢治氏が提唱してきた工芸的造形論である。

工芸的造形論は、現在、陶芸界のみならず、工芸全般において多大な影響力を有している。理論が提唱されはじめて20年弱が経過したが、状況にあわせてつづ微調整を行うことで、現在においても現代の工芸を批評する上で極めて影響力のある論として位置づけられている。この論については、『現代陶芸の造形思考』（阿部出版 2001）という金子氏の著書に詳しい。そのためにここで詳細に述べることはしないが、金子氏の言葉によると、工芸的造形とは「素材のプロセスに沿いつつ自己を表現する方法」であり、陶芸制作においては「既成の器形概念や陶芸ないし工芸という概念に土の構築のプロセスを当て嵌めるのではなく、土の構築のプロセスと自己の作り出したい形の融合」である。これが従来の工芸でも純粋美術でもない、全く異質な造形論として誕生した工芸的造形だということである。（註10）

このように従来の工芸でなく現代美術でもない純粋で新しい工芸の地平を、工芸を制作する作家の感覚的ともいえる造形思考によって確立した工芸的造形論は、現代の陶芸を考える上での理論的柱として様々に引用され、日本各地で開催される展覧会にも応用されている。その例として近年に開催された展覧会であれば、「オルタナティヴ・パラダイス もうひとつの楽園」（金沢21世紀美術館 2005）が挙げられる。ここでは、工芸的造形論が言説として顕在化させた工芸領域の背後に存在する潜在的可能性を通じて展覧会が構成されており、現代工芸の地平が従来とは異なる観点で描き出されていた。

こうした理論の潜在的可能性については別に考察する必要があると思われる。しかし金子氏の論に戻るならば、金子氏自身がしばしば論の中で言及するように、それは八木一夫の視点、そして走泥社に共通するような造形論を中核に置いたものであることがわかる。例えば、工芸的造形論の中でよく引用される八木の言葉に次のようなものがある。

「僕らの仕事というのは、形からということよりも、粘土の生理だとか粘土を構築していくプロセスからの導きみたいなもので発展しているわけで、つまり純粋な美術とちょっと違うところがある」、「要するに焼き物というプロセスと、それから自分の精神みたいなものを、もっとスト

レートにピシッと結びつけようじゃないかというふうな考え方、というより動作ですな」(註11)

このような八木の創作意識は他の走泥社の作家にも共通する意識であったことが、次の走泥社の鈴木治の言葉に象徴されている。

「結局、このへんが一番難しい。つまり、焼物ではなくなってくるわけですよ。山田さんなんか、私たちよりも突っ込んでしもたからね。辻晋堂さんとあまり変わらんことになる。そこまでいくと焼物のプロセスがものすごく希薄になってくる。それでは焼物と違うものになると踏みとどまるところがあったね。」(註12)

八木や鈴木言葉は、乾氏がモダニズムの位相に位置づけたやきものの「オブジェ」がまだ魅力に溢れた同時代的存在であり、その潜在的可能性を模索する中で形成された造形意識によるものである。それは戦後の前衛陶芸表現とその展開を考える上で、確かに重要な意味を持っている。しかし、ここであらためて工芸的造形論の柱である素材の特性と素材を構築するプロセスに沿った造形的意識に注目すると、それは八木らの造形思考を軸として構築されているのである。加えて、金子氏は工芸的造形論を確立する中で、現代陶芸を歴史的な視点で概観し、富本憲吉から八木一夫にいたる強固な造形史的系譜を形成したが、実はここにも八木の独特の視点と造形論が関係している。八木は富本について次のように述べている。

「富本さんの壺は、あの石ものの白磁でも、まるで水びきを終えたばかりのような、みずみずしい発見の感動がある。曖昧に水びきを終えて、おずおずとけずりながら、やっとたどりついたという結末ではないのである。迷いではなくイメージに確信があったこと。だが、いわゆる玄人のように、既定の計算にもとづくプロセスを踏んで、確実に目標へと達するわけでもない。絶えず未知の空気にとり巻かれることによって、より新鮮な発見がやってくる。その一瞬を、富本さんは確信し、待ちかまえるのだ。その一瞬が富本さんに轆轤を止めさせるのである」(註13)

こうしてみると八木一夫の造形思考を中心に据えて現代陶芸というジャンルを再構築しようとする金子氏の工芸的造形論は、いわゆる現代美術へと位相を変えたようにみえるクレイワークのポストモダンの展開に対して、その時計の針を逆に戻したかのような観がある。ここには1990年代初頭のクレイワークがその本来の実験的な役割を終えつつあったという背景も指摘できる。そしてクレイワークをめぐるこうした状況を「陶芸の現代美術化」として一般化した視点で包括的に語られると、陶芸というジャンルの存在基盤が希薄となり、解体へと向かうように見えるのは当然である。その一方で、従来と変わらずに素材に根ざした感覚的な造形思考を有する作家が工芸家には多いという、その差異を金子氏は工芸的造形論を通じて顕在化させることを試みたのだと思われる。その中で八木一夫の言説が、金子氏の視野に作品が有する問題意識や良し悪しとは別の次元で入ってきたということであろう。

工芸的造形論のように、現代美術へと収斂されてしまう状況に直面していた工芸領域を、極端に言えば「工芸」か「現代美術」か、あるいは「陶芸」か「彫刻」か、といったジャンル意識の中で、その領域としての範囲をあらためて規定していこうとすることの意義は、すでに様々に言

及されてきたところである。その一方で、工芸的造形論とは、その出発点において、クレイワークが同時代的視野の中で試みてきた潜在的な表現の可能性を、ある意味で現代美術化したクレイワークという概念の中に集約させ、抽象化させることで初めて成立することが可能となった論であったともいえるのである。

ここであらためてやきもののオブジェの記念碑的位置づけを与えられている八木一夫の《ザムザ氏の散歩》に注目したい。八木のこの作品はすでに述べたように、確かに轆轤成形によるオブジェとして重要な意味を持っている。しかしその一方で《ザムザ氏の散歩》と同時期に、八木は轆轤成形によるほぼ同形の円環に同じく伊羅保釉がかけられ、横に寝かせた状態のものを《花器》として制作している。このことが意味するのは、1917年にマルセル・デュシャンが《泉》というレディ・メイドのオブジェで行った、男性用便器を横に寝せて自身のサインをしたものを美術館に展示するという方法論を、実は八木も踏襲しているのではないかということである。つまり、若干形態は異なるが、立った状態では用途性を排除したオブジェとなり、横に寝かされると用途性を持つ花器になるということである。

デュシャン以後の美術界では、様々にデュシャンを検証しつつ展開してきたという一面があり、八木は「それいただき」と常に新しいことに対するアンテナを張りめぐらせていた作家である。そしてデュシャンが美術館という制度を作品に必要としたように、八木はやきものとしてのオブジェを成立させるために、まずはやきものの象徴としての轆轤の権威と伊羅保釉による「やきものの味」を用いたのではないかと思われる。それは《ザムザ氏の散歩》で陶のオブジェのページを開いたことで、八木のオブジェが無釉、そして黒陶中心に展開していくことに象徴されるといえるのである。

このような意識を共有した走泥社の仲間達の中で、八木は、陶芸独自の論理を構築すべく、土の生理や素材の特性、やきもの特有の内部空間性などやきものを成立させる要素やそこにまつわるイメージを自覚的に操作しつつ陶芸家としての造形活動を行っていった。しかし注意しなければならないのは、《ザムザ氏の散歩》に対する評価が、同時に八木に関する神話を形成していることである。それが、現在の現代陶芸史が八木を中心とする走泥社のオブジェ焼、いわゆる「前衛陶芸」を軸に形成されていることの理由の一つになっている。

この日本におけるやきものという文脈をうまく操作しつつ、意図的に「やきものの味」や「焼きものに対する人々の見方」「心情」といったものを創作活動に用いたことは、八木一夫自身も自覚していたことではなかったかと思われる。それは自身を「茶わん屋」と称していたことが示している。つまり、自らを茶わん屋であると声高く叫ぶことで、陶芸と同じく造形芸術の一領域であり、純粹造形の実験においては先駆的な彫刻から距離を取り、その一方で陶芸の内部においてはオブジェという前衛的作品を制作することで特異な位置に立てる、ということにほかならない。つまり先ほど引用した八木や鈴木という言葉というのは、実用性を否定したオブジェが彫刻に近づいていくことのジレンマを解消するために自らが探り出した陶芸家として生きるための方法論であったといえるのである。

このような八木一夫らの造形思考は、確かに戦後のモダニズム全盛の時代の中で、陶芸を同時代的な意味を有した表現へと引き上げたといえる。その一方で八木たちの中で想定されていた彫刻とはいかなるものかということ、それは現況からすると懐かしささえ覚えるマッサを出発点とする古典的彫刻概念である。それが走泥社の中で「陶器の中は空ろだ」として議論を進めることができた背景にある。(註 14) そのことを考えると、八木たちの造形論を時代的な背景や状況、そ

こでの問題意識を抜きにして、言説やそこで導き出された方法論のみを抽象化し、純粹化した上で現在の地平に応用することは、実はそれゆえにこそ、現代の陶芸表現において同時代的な意識を喪失させてしまうことにもなりかねないのである。つまりそこで危惧されることは、ジャンルに守られることになった「陶芸」がある意味で安定した基盤に立ち、固定化した状況の中で表現の模索が行われてしまう傾向を導きかねないということである。

しかし実はこの理論的、制度的な構造は、例えばモダニズム絵画、特に抽象表現主義絵画の重要な批評であるフォーマリズムが成立する構造との類似性が指摘できる。そこでは絵画の形式性を重視し、閉じた純粹な領域と見なすことで過去の絵画作品と現在を結びつけ、絵画の本質としての平面性という概念を提示した。しかしモダニズムからポストモダンへという中で、フォーマリズム批評が成立する枠組みそのものが批判の対象になり、開かれた社会や文化状況との関係を基盤に新たな批評の枠組みが制定されることでモダニズムが乗り越えられてきたことは周知の通りである。

金子氏の工芸的造形論が出発する背景にあったものは、表現が拡散していくクレイワークを取り巻く状況であった。この状況に対して、「工芸」や「陶芸」という純粹な領域を規定し、その中で制作プロセスにおける本質論を展開してきた工芸的造形論が果たした役割は強調してもしすぎることはない。しかし八木一夫らの造形思考を中心として確立されたこのモダニズム的観点に彩られた理論の構造においては、例えば、戦後、走泥社と同時代にジャンル横断的な活動を行った前衛陶芸団体の四耕会は矛盾だらけだとして否定されてしまうのである。その意味で、工芸的造形論の功罪は様々あるとしても、その理論が現在の工芸界に大きな影響力を及ぼし続ける地点においては、再び八木一夫とその造形論に対する神話化が行われ始めたようにも思われる。1980年代のクレイワークについて再検証するということの必要性はこのためでもあり、その視点が八木の造形論を抽象化して陶芸表現における絶対的存在とすることなく、常に現時点からの不絶の問い直しを行うことへと意識を開くことにもなるのである。

5. 「日本現代陶芸」という枠組

こうなると一度、「現代陶芸」という枠組みそのものを考えてみる必要があるように思われる。そもそも現代陶芸とはいかなるものかという問題は、これまであまりに自明のものとしてほとんど探求されてこなかった。しかし現代陶芸が、ポストモダンのその先の可能性を探ろうとした場合、戦後、「現代陶芸」というものを成立させてきた構造を問い直すことが必要になってくる。それは現代陶芸が陶磁史において線的な展開を見せるものでもなければ、過去の一側面だけを抽象化して全体を語ることができるものでもないと思われるからである。そこで注意しなければならないことは、現代陶芸と陶磁史との関係ということになる。

古代から現代までの日本陶磁史の入門書として便利な『日本やきもの史』（美術出版社 1998）を見ると、1 縄文時代（土器時代 1 万年）、2 弥生・古墳時代（土器から須恵器へ）、3 奈良時代・平安前期（施釉陶の展開）、4 平安後期・鎌倉・室町時代（花開く地方窯）、5 桃山時代（茶陶—新しい美の創造）、6 江戸時代 I（伊万里焼—磁器の誕生）、7 江戸時代 II（京焼の発展）、8 明治時代（絢爛たる装飾陶磁）、9 大正時代・昭和前期（芸術性・精神性の追求）、10 現代（昭和後期・平成）（個性の時代—伝統と前衛）として陶磁史は綴られている。ここには時代が進むにつれて、陶磁（陶芸）表現も展開していくという発展的歴史観を指摘できるが、これは書物や各章の書き手の問題ではなく、歴史に対する一般的な通念に由来するものである。しかしながら、これらに

対峙する場合には、ある種の注意が必要となる。それは基本的に歴史とは、意識的に把握され、選択の作業を通じて秩序づけられた過去のことであるといえるからである。

本来、ものやことが生まれる背景には、時間軸と空間軸との複雑な関係性が存在する。そして歴史としての陶磁史もまた、考古学的な見地、文献学、美術史、美学、民俗学、茶道史、民藝理論、社会学、経済学など様々な学問領域によって形成される複合的性格を有するものである。しかし、「陶磁器」ないしは「陶芸」というジャンルが自明のものであるような錯覚を抱いてしまうのは、近代以降の「美術」にまつわる制度化の流れもあるが、造形素材である土を焼成して完成させるという共通した生産体系を有するものを意識的に他から区別し、それを縄文土器から現代まで発展的に羅列した陶磁史の存在が潜在的意識形成に置いて大きく関係しているように思われる。そこでは当然ながら背後に存在するはずの選択されなかった膨大な事象、事物、あるいは他分野の芸術表現や陶芸の歴史性、社会性などとの複合的な関係性が無意識的に視野の外に置かれてしまうことになるのである。このように他から切り離された陶磁史という固定したジャンル意識に陥ると見落としてしまいがちだが、陶芸とは、本来、時間軸と空間軸が複雑に関係し合う中で、独自の技術体系の確立を通じて形成されてきた豊かな造形史の集約された一つの姿である。このことを念頭におくと、概念やイメージ、独自の技術体系など陶芸を取り巻くあらゆる物事は常に更新されていくものであり、陶芸制作における素材や技術、制作上のプロセスなども、決して固定化したものではないといえるのである。

そのことは例えば、すでに引用した八木の言葉のように、それがやきもののオブジェを制作することへのジレンマを解消させる手段として、彫刻に対し、陶芸としての造形思考を提示したものであることを想起するとわかる。同様に、陶芸が盛んに美術、芸術の中で取り上げられていた1960年代に、八木のしわ寄せ手や黒陶、瀬戸で活躍した河本五郎の五郎調など、土という造形素材の見直しや物質性の発見による新たな陶の造形の可能性が試みられたことも、そのことを示している。そこには、現代美術におけるアンフォルメルや抽象表現主義などへの影響関係が指摘できるが、同時に、陶磁器が主なフィールドとしてきた実用の「陶磁器」が、軽くて割れないプラスチック系統の素材にその利点などを奪われるという危機感や新素材が次々と登場した現代美術領域の急速な拡大や変容などとの関係もあった。つまりそのような時代状況に自覚的になることで、陶磁を媒体とした社会との新たな関係性の構築と陶芸表現における意味の探求を行う陶芸家として、表現における同時代性を確立していったのである。こうしてみると、「現代陶芸」とは、単純に陶磁の一万数千年の時系列上に存在するものではなく、陶芸という安定した基盤の上に立つものでもないことがあらためて見えてくるのである。

おわりに

本稿では、1980年に開催された「CLAY WORK やきものから造型へ」と1986年に開催された「土・イメージと形体 1918-1985」という二つの展覧会を通じて、日本におけるクレイワーク概念の変遷と、そこに通底するモダンからポストモダンへという流れを紹介した。またクレイワークという概念を一般化し、陶芸というジャンルが現代美術へと回収される状況を指摘することで登場した工芸的造形論についても、その理論の構造を検証することで、最終的には制度化された「日本現代陶芸」という領域が陶芸表現に対して有する潜在的な危険性を指摘したわけである。

こうして考えていくと、あらためて現代陶芸作品とは、単に「陶芸」というジャンルに安住した中で同様の形態を有するものではなく、素材や技術、歴史性、伝統などとの関係性、現代社会

における意味や環境など、イメージを構造化する陶芸家の一つ一つの行為や判断が内在する意味の集積だということがわかる。現代性が作品に内在するとは、このようにして作者のイメージの構造化が図られた作品においてであり、そこには自ずと過去の記憶や歴史性なども含まれていくのである。その意味で作品における土の素材感、釉薬や色彩、装飾、焼成などは伝統や歴史性と現在とを結ぶ地平へ自己や観客を導く装置としての役割を果たすものである。そのために自己目的性とは異なる地平での水準やあり方、それらに対する解釈や独自の視点が求められることになる。ここでいうところの作品に内在される記憶や歴史性こそが、現在における陶磁史や美術史を形成させる要素であり、それは単なる表面的、様式的、技術的な類似性という段階に留まるものではないのである。

ポストモダンの先にある現代陶芸表現については、現時点においては、まだ十分に顕在化されているとはいえないかもしれない。しかし過去の優れた作家たちがそれぞれの問題意識の中で探求してきたこととは、これまでに言及してきたように決して固定化したものではなく、ある方法論によって導き出せるようなマニュアル化されたものでもないのである。

その意味で繰り返しになるが、陶芸家の創作活動とは、すでに確立された技術体系ならびに表現様式、方法論などを超歴史化した絶対的規範とすることなく、原点に対する不断の問い直しを行い、それらにアプローチする新たな筋道と技術、構想力を表現として有機的に構造化していくことだといえる。そこに込められた複雑な意味の関係性こそが、作者が独自の視点で把握した現代の社会の一つの姿を象徴するものである。そしてその中から導き出された陶としての表現のリアリティが見るものに驚きを与えると同時に、作品を媒体として、観客や他の環境との新たな関係性の構築へと導くのである。

註

註1 日本近代美術史研究と「工芸的なもの」へのアプローチは美術史家の北澤憲昭氏の著書に詳しい。主な著書として『境界の美術史：「美術」形成史ノート』（ブリュッケ 2000）、『アヴァンギャルド以降の工芸』（美学出版 2002）などがあり、北澤氏が中心メンバーの一人であったシンポジウムの記録集『美術史の余白に 工芸・アール・ヌーヴ・現代美術』（「工芸」シンポジウム記録集編纂委員会編 美学出版 2008）もこの視点でなされたものである。

註2 工芸的造形論については、金子賢治氏の著書『現代陶芸の造形思考』（阿部出版 2001）に詳しい。

註3 乾由明「やきものと造形—クレイ・ワークの系譜について—」『CLAY WORK やきものから造型へ』展図録（西武百貨店 1980）

註4 乾由明「クレイワーカー—そのモダンとポストモダン—」『土・イメージと形体 1981-1985』展図録（西武美術館 1986）

註5 前掲（註3）

註6 福永重樹・中ノ堂一信「CLAY WORK 展の構成について」『CLAY WORK やきものから造型へ』展図録（西武百貨店 1980）

註7 前掲（註4）

註8 「ごあいさつ」『土・イメージと形体 1981-1985』展図録（西武美術館 1986）

註9 前掲（註4）

註10 金子賢治「日本の近現代工芸の歴史と現代工芸論」『開館30周年記念展 工芸の力—21世紀の展望—』展図録（東京国立近代美術館 2007）

- 註11 八木一夫「〈座談会〉勃興期の前衛陶芸－走泥社結成の思想的拠点」『現代の陶芸』12巻月報（講談社 1975）
- 註12 1999年1月18日に行われた金子賢治氏による鈴木治へのインタビュー（金子賢治「鈴木治の造形思考－現代工芸の国際的動向の中で」『詩情のオブジェ 鈴木治の陶芸』展図録（日本経済新聞社 1999）より引用
- 註13 八木一夫「富本さんのこと」『懐中の風景』（講談社 1978）
- 註14 前掲（註12）