

## 現代陶芸 1990 年 七人の作家

島崎慶子（菊池寛実記念 智美術館 主任学芸員）

1990 年前後の日本の陶芸をテーマに、中長小西では鯉江良二（1938-2020）、小川待子（1946-）、深見陶治（1947-）、樂直入（1949-）、隠崎隆一（1950-）、秋山陽（1953-）、井上雅之（1957-）の当時の作品を「1990 Clay Rush」展として紹介する。

1990 年は元号が昭和から平成に変わって 2 年目の年で、1960 年、70 年の安保闘争や学生紛争を経て「政治の季節」から消費社会へ入っていった日本で、80 年代後半に地価や株価の急激な高騰に支えられて起こったバブル景気がピークとともに終焉を迎えようとしていた時期である。日経平均株価の暴落は始まっていたとはいえ、フィンセント・ファン・ゴッホの《医師ガシェの肖像》を当時、大昭和製紙名誉会長だった齊藤英がクリスティーズのオークションで当時史上最高落札額の 8250 万ドルで競り落としたのもこの年で、翌年にはジュリアナ東京がオープンしている。まだまだ日本国民の意識は好景気の只中であつた。この頃世界では、前年の 1989 年 11 月にベルリンの壁が崩壊し、翌月には東西冷戦の終結が宣言され、第二次世界大戦後の世界を支配していた二大超大国時代が終わりを告げた。そして東欧の民主化革命の波はソ連にもおよび、1991 年 8 月に多民族国家ソ連が消滅する。同年に湾岸戦争が勃発し、1993 年には EU が成立するなど、世界の枠組みは変化していった。

今回の出品作家で最年長となる鯉江良二は終戦を 7 歳で迎えており、小川、深見、樂、隠崎は 1947 年から 49 年の戦後ベビーブームとその前後に生まれ、秋山と井上はそこから少しづつ年が離れている。日本の目覚ましい経済中心の復興と冷戦下における世界情勢の緊張と変動、それに伴う価値観の変化の下に育つが僅かな年齢差でも時代の受け取り方は異なるであろう。世代も、制作におけるバックボーンも違う七人であるが、いずれも 1990 年前後には既に自身の作風を確立する、もしくはその後の展開を指し示す作品を発表し、現代の日本の陶芸界を牽引してきた作家たちである。中長小西オーナーの小西哲哉にとっては、自身が水戸忠交易で修業を始める 90 年代には活躍していた作家たちであり、現在までその動向を追ってきた七人ということであろう。

鯉江良二（1938-2020）は愛知県常滑市に生まれた。実家は陶芸とかかわりはないものの、愛知県立常滑高等学校の窯業科に進学して轆轤に熱中し、日本タイルブロック製造株式会社への入社によって窯業の知識や技術を身につけた。そして常滑陶芸研究所を経て 1966 年に陶芸家として独立する。

「器は日常会話 オブジェはあらたまった顔」と作家自身が言うように、鯉江の作品には卓抜した轆轤技術による器と、本展出品の《チェルノブイリ》に代表するメッセージ性の強い作品が共存している。石黒宗麿、川喜多半泥子、濱田庄司、八木一夫、寺尾悦示といった陶芸家の作品に学び、1960 年代は東京、京都、大阪を旅して画廊を訪れ、陶芸のみならず現

代美術の動向を目にした。

鯉江が制作の分岐点と位置付ける《土に還る》は1971年にシュルペンで自身の顔を型取って地面に伏せて置くインスタレーションとして名古屋の栄公園に制作されたものであった。シュルペンとは衛生陶器を粉末にした、いわば施釉・焼成済みの陶の粉であり、衛生陶器は常滑で大量に生産されたものである。その後、初発表では未焼成であったシュルペンの塊は焼き固められるようになり、《土に還る》はシリーズ化されるが、素材や焼成に対する解釈の拡大や、再定義に見所がある。以降は「人間が行った最も巨大で許されざる焼きものが原爆である」として、反戦、反核をテーマに《証言》、《NO MORE HIROSHIMA, NAGASAKI》といった作品で社会に対するメッセージを陶で形にしていく。《チェルノブイリ》もそれらに連なる代表的なシリーズで、1986年のチェルノブイリ原発事故を受け、89年から制作された。

一方で、鯉江は様々な土と技法を通し、素材の力を引き出して器に示す。「土が生々している」「笑っている」という表現を作家は使う。世界中を旅して、その土地で採れる土との出会いを楽しみ、現地制作も盛んに行った。窯業地常滑に育てられ、作家として目を開いていった鯉江の制作は、既成概念にとらわれず、地域の枠組みを超えて展開した。

小川待子(1946-)の作品は、形状として器の形をとってはいても用途に立脚するのではなく、その構造や意味を掘り下げ造形化した概念としての「うつわ」である。『『うつわ』には内側のかたちと外側のかたちがあって、その接する部分の口縁』があり、そして、水、食物、人の想いといった他者を受け入れる可能性のある形である、という考察が制作の根底にある。小川の「うつわ」は、完成した球体を壊し、周りにあるものを取り除くといった作業によって成形され、割れ、潰れ、亀裂が入り、焼成によっても変形され、完全な形にはならない。そして内と外を繋ぐ口縁は厚く作られ、存在を示す。東京藝術大学で陶芸を学んでいた頃から持つ球体、半球体への興味、人類学者である夫、川田順造の調査研究に同行したアフリカでの生活、そこで出会った叩きのぼして球体を成形する方法、自然が創る鉱物の造形に魅了される美意識、それらが一体となることで土に内在する根源的な力を表した概念としての「うつわ」が生まれるのであろう。また、そのように作品を観ると、水を想起させるようなガラス釉の用い方や、茶碗などの使用できる碗であっても制作意識がことさら用途に傾くことなく大型の作品と地続きに存在していることに得心がいく。

日本の工芸における伝統的な器とも、現代美術を視野に入れた陶の造形とも異なる、独自の地平を切り拓いている。初個展を開催したのは39歳になる1985年で、作品発表は遅いスタートであったといえるが、翌年には「世紀末の旗手たち」展(サントリー美術館)で紹介され、1991年の草月美術館での個展へと繋がっていく。本展出品作は、その草月美術館での発表作品である。

深見陶治(1947-)は窯業において量産に用いられる圧力鋳込みの技法を独自に発展させ、青白磁によって長径が1メートルを超える大作を発表してきた。土には乾燥や焼成により取

縮し歪みやへたりが生じる性質があるが、圧力鑄込みで成形することで人の手が触れることなく磁土の密度を均一に保ち、変形の可能性を極力排除して、求める形状を損なうことなく焼きとることに成功した。この技法開発と技術革新により、鋭い稜線と滑らかな面で構成された造形に、澄んだ青白磁釉が広がる陶の造形作品が生まれ出されるのである。

京都東山で陶磁器業を営む家に三男として生まれた深見陶冶は、京都市工芸指導所を経て、20歳のときに日展に初入選し、様々な公募展で作品を発表していく。初期は青白磁でも壺などの器形状や、陶土による造形などにも組み込んで自身の制作を模索していくが、1973年頃、カルロ・ザウリによる、土の特性を生かして力強く可視化した大型の造形作品を目にしたことを契機に、日本の既存の陶芸作品の中に制作の方向性を見出すのではなく、自身にとって必然性ある陶の造形を追求していくことになる。そして1980年に完成させたのが、「遙かなる空間性」を求め、圧力鑄込み技法で成形した、緊張感のある線と滑らかな面で構成される削ぎ落された青白磁の造形である。同制作による作品は1985年にファエンツァ国際陶磁器展でグランプリを受賞するが、作品の洗練や成熟の度合いは以後、更に高まっていく。作家の明快なビジョンと強靱な制作欲求が、技術的な困難を克服し独自展開させた高難度技法を介して唯一無二の作品を生む。

1990年10月に「天問」と題した個展を十五代樂吉左衛門(1949-)は菊池寛実記念 智美術館の前身である菊池ゲストハウスで開催した。現代陶芸のコレクターで、当館創設者であり、ギャラリー・現代陶芸寛土里のオーナーであった菊池智(1923~2016)が依頼し、寛土里が主催した展覧会で、6年もの時間をかけて準備された。

「天問」とは中国戦国時代の文学作品集である『楚辞』に収められた詩のタイトルで、宇宙のはじまりから、天の構造や大地の成り立ち、歴史的事象について問いを連ねる形式で構成される。それを作家自身が展覧会名とした。長次郎以来450年にわたって一子相伝で樂焼を現代に継承させてきた家業の伝統と、現代を生きる制作者の意思がせめぎ合い、ぶつかり合ったかのように、出品作には鬼気迫る存在感がある。鉄の篋で斬り放たれ、歪んだ造形に黒、赤、緑色などの複数の釉薬を掛け分けた茶碗は、口造りが鋭くて「口が切れそう」、赤い釉薬が「血のようだ」といった批判もあって当時は物議をかもしたという。しかし、30年経った今、それらの茶碗を手にとると、烈しく削ぎ落された面や歪みに指や掌が馴染み、見込みの削り跡に作家の意識が示され、釉薬は展示照明のような強い光を当てれば確かに鮮烈な色彩を放つが、蛍光灯の下では差ほどでもなく、障子越しに自然光のもとで手にしたらと想像すれば、そこには高度に茶碗を成そうとする真摯な取り組みがあることが窺える。

本展は、門から建物までのアプローチも含めて空間をデザインする大掛かりな展示を、僅か10日間だけ公開するという贅沢なものであった。自身の置かれた環境に対峙する若い制作者の意欲と、それを支持し、展示に昇華させる主催者の情熱が作り上げた稀有な展覧会であったと同時に、そのような企画を可能とした背景には当時の日本の経済状況があったことも事実であろう。

2019年に十五代樂吉左衛門が樂直入へ改名したことを受け、「天問」展出品作のうち19点を2020年11月29日（日）まで菊池寛実記念 智美術館で展示中である。

隠崎隆一（1950-）は長崎県五島列島の出身で、大阪芸術大学でグラフィックデザインを学び、デザイナーとして2年ほど勤務した後、1976年に備前に移り住み陶芸をはじめた。金重陶陽以来の桃山陶を範とした備前焼とは一線を画し、自身の造形感覚を押し出した作品を発表し早くから備前の旗手として注目されてきた作家である。《ファランクス》は隠崎の初期を代表する造形シリーズで、古代ギリシアにおける盾と長槍を持った重装歩兵の密集陣形を意味する名称の通り、作品の形状は数種あるものの武具を想起させる。1992年には「赫のファランクス」と題した個展を日本橋三越で開催しており、一つのテーマによる造形シリーズで個展を構成し、展示台や照明まで含めて作品にあわせて空間設計する隠崎の発表スタイルはこの頃からのものである。豊かな土味と主に薪窯焼成による窯変を魅力とする備前焼において、造形を先行させているともとれる初期の制作であるが、現在から振り返れば、土の質に左右されない制作を求めた試行錯誤の一環であったと言えるであろう。備前の土の中でも田土と呼ばれる肌理の細かい良質な土は将来的な採掘量に限界があることが分かっていたため、隠崎は造形を先行させながら、窯焚きを重ねて焼成技術を向上させ、田土にかわり土味の乏しく粗い山土を効果的な使用方法を研究していった。そして、それらを併せて備前焼に立脚した独自の作品を計画、設計していったのである。

その成果は、「混淆土」と名付けた自分だけの陶土の開発へと繋がった。「混淆土」は廃棄されるような土から田土まで備前で採れる様々な質の原土を粒状にして押し固めたもので、練らずに使うため各土は混ざりきって一体になることはなく、それぞれの土の色や質感が斑模様表れる。現在、隠崎はこの陶土を用いることで、土味と窯変の魅力を見どころとし、シンプルな器形状に造形を抑えて新生面を拓いている。

秋山陽（1953-）は京都市立芸術大学で陶芸を学び、1978年に陶磁器専攻科を修了した。当時の教授は八木一夫であった。制作を続けていく上で、「自分が土に関わる根拠」を求めている秋山は、土の表面を覆う不規則な亀裂を発見したことによって、1980年代から90年代前半の黒陶による初期の大作を制作し、作家として活動を展開する。その亀裂とは、環状に成形した土をバーナーで焼き、表面と内部に生じる乾燥状態の差を利用して作るひび割れである。

本展に展示される《準平原 862》はその一つで、《準平原》シリーズの1986年に制作された2番目の作品であるが、円筒や円錐形の外側の面だけを焼いて、それを広げて平面にし、その亀裂の入った面を組み合わせる構成される。「準平原」とは地学用語で、風化など長期の浸食で地表の起伏が小さくなり、ほぼ平坦になった大地を意味する。低下度焼成の黒陶を選択した理由は八木の影響もあるであろうが、高火度で焼成すると「土が持つ生き生きとした流動性」が失われ岩石のようになると感じ、その性質変化を受け入れられなかったからだという。《準平原 862》は高さ210センチメートルの広い面に展開させたことで、亀裂のある

土の表情の魅力を伝えるが、一方で、亀裂が生じる土の現象を面状に陶化させたに留まり、ここに示されるのは若い作家の陶におけるアイデアそのものであるとも言える。

表面と空間の関りに主眼を置いていたという制作は、以降、徐々に、表面だけでなくその内部へと関心が広がっていく。亀裂の発生方法として、環状の外側ではなく内側の面をバーナーで焼いてひっくり返す方法もとられ、亀裂以上に内部のざらついた土の表情が出てくるようになる。また、焼成方法が1993年以降、本焼き焼成の後、表面に鉄粉を酸化させて固着させる方法になる。高火度で焼き固めても、そこに時間が固定されるのではなく鉄粉によって「その先の気配を宿す」ことを考えた。そして、黒陶による幾何学形態と亀裂の表情を組み合わせる制作から、亀裂と造形、焼成までが連動して一体化した制作へと移行する。より、やきものらしくなっていくとも言えるそれらの方法によって、土が内側から息をするように、その質感と量感がスケール感を持って造形化される秋山の制作が為されていくのである。

造形の成り立ちが興味深いという点では井上雅之(1957-)の作品も特徴的である。初期の作品は、轆轤成形した器状の立体を解体し、そのパーツや破片を組み合わせて再構成して、化粧土や釉薬、上絵を施す。この制作は、陶で表したいイメージや、特別な陶土、地域に根差した伝統、独自開発・展開した特別な技法、または卓越した技術力といったものを糸口や見所にするのではなく、陶芸における各行程を「素材」として捉え、概念としての陶芸を形にしようとするのである。

井上は多摩美術大学の油画科に入学し、中村錦平の陶芸教室で土と轆轤に触れる。轆轤を使うことで固有の形を持たない土に形が生まれることや、轆轤のスピード感が井上にとっては好ましいものであったという。はじめは壺などの器を作っていたというが、作業場の隅に捨てられた器の破片を目にして、亀裂や欠片の断面の表情に惹かれ、破片を乗っけたり差し込んだりと組み合わせたところから、轆轤成形を基本とした解体と再構築の制作が始まる。陶は割れるものであるという性質を作品化しているともいえるが、陶芸を概念化する切り口と視覚化の方法に作家の存在が示される。

概念としての陶芸という視点は作品タイトルにも表れる。発表場所と制作年、制作順の並びになっていて、今回の出品作でいえば《B-9110》は、番画廊で発表した1991年制作の10番目の作品ということになる。陶芸の工程を「素材」としながら展開させる制作には、それを表す、または託す言葉が存在しないということであろう。

1990年代後半からはタタラ成形の構造物に移行する。土を板状にした上で造形を構成すると考えれば、轆轤成形から解体したパーツの再構築にみるように初めから土に形を持たせ、それを組み合わせて造形化するという点で成り立ちに繋がりがあがる。

自身の知見によって陶芸の工程を「素材」として陶芸を概念化し、自身の造形感覚でそれを形にする、両者の関係性の中で為される制作である。

当然のことであるが、七人の仕事は異なる。展覧会タイトルにある「Clay」という言葉か

らは、1980年代から90年代初めに多くの展示によって提起された「クレイワーク」を連想させる感もあるが、本展出品作家の制作には初めからそこに含まれないものもあり、また現在の陶芸作品を「クレイワーク」という枠組みで語られることがなくなっている背景や定義そのものを再検討する必要があると、「クレイワーク」の挑戦や活況を通してこの時代を捉えようということではなく、「Clay」という言葉を通して当時の陶芸界の熱気を思い起こさせようというのが企画者の意図なのだろうと思われる。ただ、七人の制作を当時の作品から概観すると、戦後以降、陶芸の解釈や可能性を拡大させる流れが存在する中で、それぞれの制作者がいつ、どの場所からどのように土を素材に制作を始め、その流れにどのように関わっていくのか、また距離を取るのか、そのスタンスは興味深い。そして、約30年前の作品を通し、それぞれが現在に至るまでに歩んできた道程を想う。

#### 参考文献

図録『鯉江良二展〈地⇄人〉』岐阜県美術館、1996年

図録『企画展 鯉江良二―土に還る それ以前・それ以後―』愛知県陶磁美術館、2015年

図録『小川待子―生まれたての〈うつわ〉』豊田市美術館、2011年

天野一夫「小川待子―生まれたての〈うつわ〉」、CuratorsTV

前崎信也「焼かなければ生み出しえない美について―深見陶治の陶芸―」、『陶説』714、2012年9月号、日本陶磁協会

図録『吉左衛門X 深見陶治×十五代吉左衛門・樂直入』佐川美術館、2019年

図録『天間 樂吉左衛門作品集』現代陶芸寛土里、1990年

「焼物清談 矢部良明×十五代樂吉左衛門」、『アート・トップ』No.120、1990年12月・1991年1月号、芸術新聞社

樂吉左衛門『ちゃわんや 二人の息子と若き人々へ』淡交社、2012年

樂直入『私の履歴書』日本経済新聞、2020年2月連載

図録『秋山陽 アルケアの海へ』菊池寛実記念 智美術館、2016年

「秋山陽氏によるギャラリートーク」記録、「秋山陽 アルケアの海へ」展関連行事（菊池寛実記念 智美術館）、2016年4月16日、7月16日

花里麻理「菊池寛実記念 智美術館『秋山陽 アルケアの海へ』展私的鑑賞案内」、『陶説』758、2016年5月号、日本陶磁協会

秋山陽、建島哲「記念対談『土のエロス』」、『陶説』762、2016年9月号、日本陶磁協会

金子賢治「Time is on his side」1991年

中村錦平「井上雅之とメタセラミック」、1992年

『2014年度著名作家招聘事業 井上雅之「初形より一展示」』兵庫県陶芸美術館、2015年

井上雅之「形への希求」、『多摩美術大学研究紀要』第34号、2019年