

### **Okabe Mineo at 100**

‘My father believed that the essence of art lay in humanism, and that both humanism and art were universal. He viewed his work not only as the outcome of being Asian and Japanese, but as the product of a common humanism that transcended time and place. He dedicated his life to the expression of these principles.’

(Okabe Miki, spring 2018)

This is no ordinary exhibition. Commercial it is of course. More importantly, though, it is a personal remembrance of Okabe Mineo (1919-1990) by a daughter who has long wished for him to be properly understood for what he was. And it takes place, according to the traditional East Asian system of reckoning age, in the year he would have turned 100.

Of the 20 works in the exhibition, 14 are from the collection of Okabe Miki, the second of Mineo’s two daughters, whose words are cited above. Two have been published previously (nos. 4,10), as have four of the six other works (nos. 1,2,3,19). All the pieces in the exhibition were made between 1952 and 1969. For Mineo, this was a period of domestic happiness (he married in 1950 and his two daughters were born not long afterwards), immense creative activity and the receipt of widespread critical acclaim. On the other hand, it also saw him suffer from a worrying bout of tuberculosis that coincided with the death of his much-loved grandmother in 1960 and the scandal of the Einin Jar incident, which hit the headlines in August of that year. This infamous event alienated him even further than already from his father, Katō Tōkurō (1898-1985), whose name Japanese commentators still today avoid mentioning when writing about Mineo and his achievements.

Even before he graduated from the Aichi Prefectural Seto Ceramics College in 1937, Mineo had developed into a fully-fledged potter capable of producing reworkings of historical Koseto, Yellow Seto, Shino and Oribe wares of sufficient quality to keep the family pottery business afloat. Indeed, his interpretations of medieval Koseto wares were so skillfully made that, unknown to him, many of them began to circulate on the art market as originals. When he learnt about this in 1939, he was so mortified and outraged that he destroyed the firebox of the specially modified *anagama* kiln in which he had fired them.

Mineo’s skills as a potter were coupled with an artistic streak that manifested itself in the form of many paintings made during and after his time at the Seto Ceramics College. He also had a strong scientific aptitude, which later served him well as a ceramicist, that he sought to develop by enrolling at the Tokyo School of Physics in April 1938.

As it turned out, Mineo's academic progress was hampered by the demands of the family business, which meant he had to keep returning to Seto, unable to avoid the unhappy circumstances from which he had hoped to extricate himself by moving away from home. After a frustrated two-and-a-half years at the Tokyo School of Physics, he decided to abandon his studies and join the army. He was initially posted to Inner Mongolia, where he arrived in December 1940, a year before the start of the Pacific War. He was posted to the Philippines in September 1944, where he remained, following Japan's defeat in August 1945, as an American prisoner of war. He was repatriated in January 1947.

When Mineo returned to Japan, he had been away for more than six years. His time in the Philippines had been grueling in the extreme and had sown the seeds of his belief in the central importance of humanism to civilized existence. 'If only I had the strength of Michelangelo or Beethoven', he once observed. 'Humanism is fundamental and universal to human existence,' he noted, 'and the foundation upon which art is built. Art unrelated to humanism is meaningless.' More emotively he stated, 'Music extolling life's superiority over the bleakness of death wreaked by the Gods of War – that is Art.' Almost immediately after his return, Mineo resumed his work in ceramics. He built a house and workshop in Hiratobashi, about 15 kilometres southeast of central Seto. The notebooks that survive from this time onwards are a rich source of information about his ceramics and the many experiments he conducted, and also about his thoughts concerning life, art and music, the last of these being very close to his heart.

We know from his notes and surviving ceramics, which he started signing in 1950, that he worked in a wide range of styles that drew extensively on historical Japanese and Korean precedents, and from about 1960, when he began experimenting with celadon, Chinese models as well. A parallel to the latter was his interest in Chinese style Temmoku glazes, which he pursued alongside his other work.

It is interesting that Mineo came to celadon and Temmoku not directly, which would have been the more usual way, but via Koseto wares. Many of these, as he knew from the work of archaeologists and ceramic historians such as his friend and mentor Koyama Fujio (1900-1975), were originally made as substitutes for imported Chinese ceramics, notably celadons and brown- and black-glazed wares, during the thirteenth to sixteenth centuries.

As a boy Mineo had often wandered the hills of Seto, picking up shards from the waste heaps of long defunct kilns. The greens and browns of ash-glazed and iron-glazed Koseto wares were thus etched into his mind from an early age, ash glaze in particular becoming an enduring fascination to which he would repeatedly return. It is well represented among the works in the current exhibition, which includes a bottle (no.19) from the important group of such pieces he made in the aftermath of the Einin Jar incident.

The other Japanese glaze type extensively represented in the exhibition is Oribe green, whose deep, rich colour is very different from the paler tones typical of ash glaze. It is intriguing to compare how these two glaze types work on the ribbed and sculpted shapes of the freshwater jars in the exhibition, and to witness the variety of shapes on which Mineo used Oribe green.

Oribe green has a special place in the trajectory of Mineo's career in that it was for the Green Oribe Jōmon Jar he submitted to the 10<sup>th</sup> Nitten Exhibition in 1954 that he was awarded the Hokuto Prize. A similar combination of Jōmon rope-patterning and Oribe green can be seen on the lower part of the Shino-Oribe vase (no. 2), which dates from about the same time.

A second vessel with Jōmon characteristics is the Shino vessel (no.1), which was submitted to the 8<sup>th</sup> Nitten exhibition in 1952 and is thought to be Mineo's first major work in this new style. His embracing of Jōmon rope-patterning marked the start of a phase of explosive energy and experimentation whose results are so abundantly visible in this exhibition.

For Japanese ceramicists, especially those with avant-garde leanings, Jōmon earthenwares have been of comparable importance to Momoyama tea wares as starting points for new work. Mineo began with the latter, discovered the former and then became fascinated by China. These evolving interests and the works they resulted in did not replace one another but continued in parallel. Hence it is that you have, sometimes independently and sometimes combined, Mineo the interpreter, Mineo the innovator, and Mineo the inventor.

That Mineo was successful in everything he turned his hand to was due to his seriousness of purpose and immense hard work. If one were asked, however, what the pinnacle of his achievement was, the answer would surely be his engagement with the primitive.

For Mineo, the primitive was not a matter of being inspired by an example of tribal art chanced upon in a museum, nor, in the case of Jōmon, was it a question of exploring issues of national identity and the autochthonous in ways done by others. Primitivism is what he experienced first hand as a young man in the Philippine jungle. He knew about the fear of starving, of the constant imminence of death. He was also deeply conscious of the threat of apocalyptic destruction in the nuclear age in which he and his young family lived. That 'genshi' meaning 'primal' and 'genshi' meaning 'nuclear' are homophones had a compelling resonance for him.

Mineo's two daughters were born in 1952 and 1953. He embarked on his Jōmon journey in 1952. His favourite composer was Beethoven. Beethoven's String Quartet No. 15 in A minor, Op. 132 was played at his funeral. Hauntingly beautiful, it was an apt expression of farewell to a very remarkable man.

Rupert Faulkner  
Senior Curator, Japan  
Asian Department  
Victoria and Albert Museum

## 岡部嶺男 100年

父・嶺男は芸術の本質をヒューマニズムに見出していました。ヒューマニズムは人類普遍のものであり、芸術もまた人類普遍のものであることを強く意識していました。嶺男は自らの作品を、東洋だけでなく、日本だけでなく、時と場所を越えた人類普遍の芸術と捉え、その人生を芸術におけるヒューマニズムの顕現に捧げました。

(2018年春、岡部美喜)

本展は通常の美術館での展覧会ではなく、プライベート・ギャラリーでの企画であるが、重要なのは、本展は、父・嶺男(1919-1990)を正當に理解して欲しいと望んできた娘・美喜さんの個人的な思いが込められた記念展である。折しも、東洋の数え年によると、嶺男の生誕100年にあたる。

本展の出展作品20点のうち、14点は、上に引用した嶺男の次女・岡部美喜さんの個人蔵のものである。うち2点(作品番号4、10)、並びに他の出典の6点のうちの4点(作品番号1、2、3、19)は既に出出版物を通し一般公開されているものである。出展作はすべて1952年から1969年の間の作である。

嶺男にとって、この時期は、家庭内の幸福(1950年に結婚、その後まもなく、二人の娘が誕生する)、旺盛な創作活動、批評家からの幅広い絶賛という実りの多い時期であった。その反面、肺結核を発症した1960年には、親愛なる祖母が亡くなり、同年8月に新聞紙面を賑わした永仁の壺事件が起こっている。この事件は、父・加藤唐九郎(1898-1985)との関係を一層疎遠なものとした。今日でも、嶺男の業績について語る評論では、唐九郎の名はあまり触れられていない。

嶺男は、1937年に愛知県立瀬戸窯業学校(当時は旧制中学)を卒業する前の16歳頃には、既に、古瀬戸、黄瀬戸、志野、織部などの技法を研究し、家業を支えられるほどの水準にまで身につけた陶芸家に成長していた。事実、中世の古瀬戸のあまりにも見事な解釈が、本人の知るところなく、市場に時代物として出回り始めていた。1939年、このことを知った嶺男は怒りのあまり、制作のために自ら改造した穴窯の焚口を壊してしまったほどであった。自身の作品として造っていた嶺男の自尊心は大いに傷付けられていた。

陶芸家としての才能はもとより、嶺男の芸術性は、瀬戸窯業学校在学中、さらには卒業後に多くの油絵を描いたことにも見出すことができる。さらに科学にも才能を現し、1938年4月に東京物理学校(現東京理科大学)に入学してさらに知識を深めようとした。この知識は後に作陶の上で大いに役立つこととなる。

家を出て、不幸な状況から抜け出ようとしてみたものの、家業を支えるために愛知県守山町小幡(通称翠松園)に何度も呼び戻され、結局のところ、学究活動は頓挫することとなる。自分の思う通りに行かない歯がゆい3年近くを物理学校で過ごした後、遂に学業を諦め、入営を決意する。最初の駐屯地である内蒙古に赴いたのは1940年12月のこと、太平洋戦争の1年前であった。1944年9月にはフィリピンに移動し、1945年8月の日本の敗戦後、現地で米軍捕虜となった。日本に帰還したのは1947年1月のことであった。

復員したときには、嶺男は6年間以上も日本を離れていたことになる。フィリピンにおける極めて過酷な戦争体験が、尊厳のある人間の存在に与ったヒューマンイズムの重要性への信念の種を撒いた。嶺男は次のように語っている。「ミケランジェロをベートーベンを、あの強さを俺は欲しいのだ。」さらに、「ヒューマンイズム、人間の根底に横たわるのびきならないヒューマンイズム、これが芸術の本質でなくて何が内容たり得る。ヒューマンイズムに連ならない芸術なんて無意味だ。」と言い切る。また「戦争の極限状態に於て死神より生の優位を歌い上げる音楽、これが芸術。」と感慨を込めて語る。

戦争から復員してすぐ、作陶を再開する。瀬戸中心から南東に15キロほど離れた平戸橋の地に住居と工房を構え、自身で窯を築いた。その時からの彼の制作記録は現存している。彼の作陶や行った様々な試作や実験についてだけでなく、彼の人生、芸術、特に嶺男の心の糧となっていた音楽についての思考がうかがわれる貴重な資料である。

残された記録や作品(1950年から自作に銘を入れ始めた)が明らかにするのは、日本や韓国の古陶磁、さらに青瓷の実験を始めた1960年頃からは、中国の古陶磁から想を得た様々な様式技法を駆使していることである。さらに、他の仕事と同時に、中国様式の天目釉へ興味が注がれていた。

興味深いのは、嶺男の青瓷と天目への興味が、通常とは異なり、直接ではなく、古瀬戸を経由して辿り着いたことである。嶺男が友人として慕い、師とも仰いだ小山富士夫(1900-1975)を筆頭とする考古学者や陶磁研究家の説に親しんでいたのは明らかで、もともと古瀬戸の多くは、特に青瓷や天目の施釉陶器など、13世紀から16世紀にかけて作られた中国の輸入陶磁を模倣して作られたものであった。

少年時代に瀬戸の丘陵を彷徨い、古窯跡の灰原から陶片を拾ったりしていた嶺男にとって、灰釉や鉄釉の古瀬戸の緑色や茶色は幼いときから心に刻まれていた。特に灰釉に惹かれていたことは、その後繰り返し制作していることからもうかがわれる。本展ではこの代表例が数点出展されており、永仁の壺事件の余波を受けながら制作した重要な作品群に属する瓶子(作品番号19)が含まれている。

出展作品のもう一つの主体となるのは青織部の作品であり、灰釉の淡い色調の作品とは趣を異にした深い、芳醇な色調の味わいを見せる。本展中の刻文の激しい彫刻的な水指を舞台に繰り広げられる二つの釉の対比、織部青を使った作品の様々な造形の豊かさを楽しむことができる。

嶺男の陶歴の中で青織部に深い思い入れがあったであろうことは、第10回日展で青織部縄文壺が北斗賞を受賞したことがかかわっているかもしれない。受賞作と制作時期を同じくする、志野織部壺(作品番号2)の下部にも同様の縄文の縄目文様と青織部の組み合わせが見える。

縄文の特色を持つもう一つの作例に、1952年の第8回日展に出品され、この新しい作風で制作した最初の重要な作品とみなされている、志野偏壺(作品番号1)がある。縄文の縄目文様との取り組みは、本展で明らかになるように、精力的な作家活動と実験に満ちた時期の始まりを印すものである。

日本の作陶家にとって、特に前衛志向の作家にとって、縄文土器は桃山茶陶と並んで、大きな創作の源となってきた。嶺男の場合は、まず桃山茶陶に始まって、縄文を発見し、そして中国陶磁へ傾注していった。それぞれの作風への興味とその顕現である作品は、時系列的に展開していったのではなく、同時進行していった。このように、時々とは別個に、時々とは同時に、解釈者として、刷新者として、発明者としての嶺男を見ることができる。

手がけたものすべてに成功を取めたのは、嶺男の真剣な目的意識と並外れた努力の賜物である。しかし彼の業績の最高峰は何かと問われたとき、それは原始との取り組みであると答えたい。

嶺男にとって、原始とは、博物館で遭遇する民族芸術をインスピレーションとしたり、縄文を例にとると、それを国民意識やその特異性の問題として探求することでもなかった。それはもっと直接的なものであり、若年の嶺男が、飢餓や死の恐怖に晒されながら、フィリピンのジャングルで体験したものであった。さらに幼い子供をかかえる家族が生きた時代にのしかかる、世界の終焉を示唆する原子力の脅威でもあった。原始と原子が同音異義語であることは、嶺男にとって、二重に大きな意味をもっていた。

嶺男の二人の娘は1952年と1953年にそれぞれ生まれている。縄文の探求は1952年に始まっている。傾倒した作曲家にベートーベンがいた。嶺男の葬儀では、彼の愛するベートーベンの弦楽四重奏曲第15番イ短調 Op.132が流された。まるで取り憑かれたように美しいこの曲は、この偉才へのふさわしい別れの表現であったといつてよい。

ルパート・フォークナー  
ヴィクトリア&アルバート博物館  
東洋部日本美術担当 上席学芸員

翻訳:安藤恭子