

「日本／現代／陶芸」のアポリア

井上昇治 WEBメディア主催

私にとっての「現代陶芸」とは

筆者は、美術や陶芸の研究者でも、美術館の学芸員でもない。1990年代から2000年代の初めにかけて、地方紙の美術記者をし、その後は、有志と「REAR」というローカルな現代芸術批評誌を名古屋で立ち上げて、2011年ごろまで編集していた。2019年からは、名古屋エリアの画廊や美術館を歩いて回り、個人で自主運営のWEBサイト(<https://www.outermosterm.com/>)に記事を書いている。

普段は、ギャラリーヴォイスの展覧会取材する側だが、今回は、発言する側にしていた。ヴォイスの展示を少しでもお手伝いできればと思い、原稿を寄せることにした。私にできるのは、専門家が、当たり前すぎて、あるいは、書きにくくて、文章にしないこと、だけれども、とても大切に、少しはっきりさせておきたいことである。これは、現代美術を中心に作品を見るようになった1980年代後半を含め、主に1990年代以降の取材経験に基づく現場的アプローチである。

端的に言おう。ここで問うのは、「現代陶芸」とは何か、である。現代陶芸は、単なる現代の陶芸なのだろうか。では、「現代美術」とは何か。その言葉に、現代の美術は全て含まれるのだろうか。もし、現代美術が現代の美術をすべて含むとすると、公募団体や趣味のグループの、現代的とはいえない過去の時代の模倣レベルの作品も現代美術になる。

最近では、「現代美術」という言葉も死語になりつつあり、巷では、「現代アート」とか「アート」とかいわれる。こういう言葉については、考え始めると、何が含まれるのかがわからなくなる。現代アートはまだしも、アートという言葉になると、もう何でも含まれている感じである。言葉の概念が広がりすぎると、ほとんど意味をなさなくなる。そのほうが都合がいい人も多いのだろう。あるいは、考えてさえいない人が多いのかもしれない。

だから、あえて、現代陶芸という言葉にこだわりたいのである。だいぶ前のことだが、大きな公立美術館の学芸員の方が「美術と陶芸を分ける必要はない。一緒に展示すればいい

だけ」と、とてもおおらかな、と言うより、大雑把な言い方をされていて驚いたことがある。プロであっても、工芸専門でないと、こういう言い方になってしまう人もいるのだろう。この発言が、マジョリティからマイノリティを見た眼差しになっていることに注意する必要があると思う。言い換えると、大きな概念から小さな概念を見下ろしている。

現代美術、いわゆるコンテンポラリー・アートの定義は、筆者の理解では、およそ 20 世紀後半以降の、ある時期において先端を切り開いた新しい同時代表現のうち、歴史的に評価されてきたものの連なりと、その流れの先にある「今」においてなされるクリエイションであって、ただの現代の美術ではない。つまり、現代性を反映した、カッティングエッジを目指す表現こそが、現代美術である(ただし、一見、古く見えても、そこに現代的な要素が表現されている場合もあるので、一概に、外観だけで判断するのが難しいこともあると思う)。

これになぞられれば、現代陶芸とは、現代的な新しい陶芸表現の連なりであって、日本においては、前衛の四耕会や走泥社などの取り組みを嚆矢に、アヴァンギャルドの精神とともに制作されたものがそうであって、単に現代の陶芸がすべて含まれるわけではない。

多様化する「現代陶芸」と歴史の「死」

日本では、走泥社などの作家によって、用途を離れた前衛表現が生まれ、1980-1990 年代ごろは、大型の作品が「クレイワーク」と呼ばれ、現代陶芸と現代美術が接近した。私も、そうした時期に、現代美術の側から現代陶芸を見る機会が多くあった。1990 年代以降は、当時の愛知県陶磁資料館（今の愛知県陶磁美術館）などで現代陶芸の展覧会が開催され、2004 年の東京国立近代美術館での「非情のオブジェー現代工芸の 11 人」では、軽やかさが注目されながらも、工芸の本質に挑む作家が取り上げられた。すごくアバウトな言い方になってしまうが、この頃から、現代陶芸が、キャラクターをかたどった表現、複合的に素材を使うもの、装飾過剰なもの、超絶技巧的なものや、コンセプチュアルなものなど、現代美術との境界領域の作品も含め、多種多様なものへと展開した印象がある。

同時に、その反動として、単一の土素材に対して、より根源的に向き合い、純度を維持しながら重厚なオブジェを制作する系譜が、どちらかといえば、「旧・現代陶芸」として、隅に追いやられていった感がなくもない。今回の展覧会は、こうした、ここ 15 年ほどの

間にマイナー化された「旧・現代陶芸」の系譜を再考する企画だと言うことも言えるのではないか。

表現の多様化の傾向は、現代美術も同じである。モダニズムと、ポスト・モダンに入ってそれほど時間の経過していない 1980 年代まで（時代区分で言うのは難しいが）、イズムによって括られる傾向があった現代美術が、1990 年代の映像表現やインスタレーションなどメディアや手法の多角化や、価値観の多元化、グローバル化による多極化によって、まさに「なんでもあり」の様相へと多様化し、拡散していったことの相似形として、現代陶芸の変化も見ることができる。

こうした動きは、流行や消費志向など、マーケット主導の風潮や、それに伴う若手重視によって加速した。時流に乗り遅れまいとする学芸員もトレンドウォッチャー的な傾向が強いので、歴史との往還の中で、過去を分析し、現在とともに総合することまでは手が回らない。若手、トレンド、マーケットの重視は、いきおい、中堅、ベテラン作家への関心を薄れさせた。一定の評価をされた作家さえ取り残され、場合によっては、継続的に制作している作家が発表の機会を失って、過去の遺物か、存在しなかったかのように扱われてしまう。

これは、なにも現代陶芸だけの話ではなく、現代美術でも同じである。こうした事例を、私は「REAE」（49号、2022年12月30日発行）で、愛知県岡崎市を拠点とした故・国島征二さんという美術家を例に書いた。国島さんは、決して全国区の作家ではなかったが、名古屋地区で、制作やオーガナイズなど、記憶に残る活動を展開したが、美術館からは、なんとも寂しい扱いを受けていた。

表現が多様化、拡散化し、なんでも包括してしまう国際展が各地に増えた影響も大きい。美術館でも、現代美術の展覧会自体は増えたが、多くは、著名作家の個展か、ある主題にのっとり緩やかに作家を集めるテーマ展などが大半で、彫刻や絵画、写真、映像そのものを歴史的、分析的、地域的に調査・研究する展覧会はあまりないように思える。現代陶芸も同じで、やはり、有名作家の個展か、一般受けを狙ったテーマ展、多様さを売りにする企画展はあっても、歴史的、分析的な展覧会は稀である（その意味で、2023-2024年の京都国立近代美術館、岐阜県美術館、岡山県立美術館、菊池寛実記念智美術館の「走泥社再考 前衛陶芸が生まれた時代」展は貴重である）。

「やきもの^{いま}の現在 土と魂の立ち上がる姿」展と「工芸的造形論」

今回の「やきもの^{いま}の現在 土と魂の立ち上がる姿」展は、走泥社からの影響を何らかのかたちで受けている前衛性の系譜、あるいは、走泥社の陶芸家との接点や、精神的な紐帯を1つの拠り所に制作している作家を集めた、とひとまず考えてみる。つまり、「旧・現代陶芸」のベテラン作家の展覧会だ、と仮定してみる。彼らこそ、素材を土に限定し、それに真正面からぶつかり、土でしかあり得ない自分なりの造形過程、土から陶へという焼成によって、独自の世界を探究した作家たちだ、と言ってみる。彼らの作品は、概して、制作者の思いが詰まった、重い意味が盛られた作品である。

出品作家の1人、中島晴美さんを例に挙げると、2000年前後の頃、その作品を理論面で支えたのが、金子賢治さんの「工芸的造形論」だった。私自身、この工芸的造形論をととても刺激的に思っていたが、その後、この造形論自体は、対象となる作品を広げていく中で雲散霧消するように消え、ある種のタブーとして語られなくなっていった。

2000年代ごろまで、日本の現代陶芸に大きな影響を持っていた工芸的造形論が消えていく流れと、現代陶芸の表現が多様化していく時期は、偶然なのか、何らかの因果関係があるのかはともかく、重なっている。ある時期までの工芸的造形論は、私の印象では、その評価基準が厳しく作用したので、この造形論が消えることで、作家は、縛りがなくなり、自由に好きなものを作れるようになったと思える半面、現代陶芸の造形論のラジカルな部分が語られることがなくなり、現代陶芸の歴史の中心線が希薄化したことも否めないと考えている。つまり、なぜ土を自分の存在との関係で選ぶのか、制作過程をどう捉えるかという問いがすっ飛ばされ、コンセプトとイメージに重きを置いて、なんとなく土を選んだという作家が増えているのではないかということである。

陶芸作家、あるいは土を使った造形作家やインスタレーション作家、土を素材の一部に使う現代美術家、陶芸もやってみたアーティストなど、作家と土素材との関わり方は、実にさまざまである。その中で、金子さんの工芸的造形論は、ある形態が生まれる制作プロセスにおいて、作家の制作意識と土素材固有の還元的性質との間に、高密度の関係性を求めた。

つまり、工芸的造形論においては、単に「土を使った」「土を焼いた」「私は陶芸家である」ではなく、土素材の固有の性質、その素材唯一に自分を深く関わらせる確固とした造形意識と、土から陶への焼成という過程に最大限自覚的になること、言い換えると、自己純化と還元主義的な制作過程、自律性によって、形態を生み出すことが期待された。それ

は、どれほど現代陶芸が多様になっても、忘れ去られていいものではなく、現代陶芸のハード・コア（中核）として位置付けられるものではないか、と私は考える。

現代陶芸のハード・コア

中島晴美は、工芸的造形論が消えた後、それを引き継ぐかたちで、独自に自分の造形論を発展させた。中島晴美の作品の造形論は、現代陶芸の多様な作家や、素材を重視した現代美術家にとって、素材と向き合うときの作家の思考、精神の作用、手の動きと素材との、より根源的な関わりを考える上で参考になるのではないか、というのが、私の思いである。

中島晴美の作品とは、どんなものか。

手捻りによって、円筒とそこに切り開かれる円形、半球体が連鎖するように接続され、知的な理路と不条理や矛盾、反転を抱え込んだような形態が有機的に立ち上がって増殖する生動感あふれる態である。その過程は、前もって、アタマで考えた構想をなぞるように形を作っていくのではなく、葛藤、否定の連続の中で立ち上がってくるものである。つまり、事前にデッサンをして生まれる形態ではない。そんなふうに、あの形態は生まれない。土を伸ばしながら形を展開させていく中で、行き詰まりがあって、そうした中で、アタマで考えたイメージを捨て、自分が「虚」「無」「空」になることを引き受けることで、その状況に応じ、作家の主体さえも知らぬところに任せるようにして、生命としての手が働き、形を立ち上げていくのである。

それは、中島晴美が、自分の存在価値の土台である生命、その生きていることの力を、形態として外へと現していくことである。もっと言うと、完成した作品の形態はもちろん重要だが、それ以上に、過程としての生命の働き、生命力、手の動きに価値があるのである。

それは、自己を否定する世界の、圧倒的な力のメタファーでもある土に対して、すなわち、自分を取り巻く外界に対して、自分自身の生命の力を向き合わせ、形にしていくことである。単に、アイデアや流行、装飾、美観、欲望に合わせて、形をきれいに整えるのではなく、外部世界による力に対して、「虚」「無」「無」、すなわち自己否定から、不合理な生命の働きを外に向け、立ち上げた肯定の形態である。自己否定の連続として、土を受け入れ、その自律性を尊重し、その大きな力に任せつつ、単なる合理や支配でなく、隠れた土の可能性を引き出すことで、世界に挑みかかり、それを乗り越え、克服し、最後に肯定して、形を表すことである。

つまり、中島にとって、制作は、「無」から「有」をつくりだす、生きることそのものである。立ちふさがる自己否定に屈服することなく、その否定を取り入れながらも、敢然と闘い、乗り越え、自己の生存、価値を賭ける制作である。自己を否定した上に立ち上げた肯定だからこそ、その造形は、計り知れないほどのダイナミズムを持つのである。

土素材と作家との関わりについて、中島晴美についてしか触れられなかったが、今回の作家一人一人に、それぞれの思いと、土素材と作家自身の、真剣勝負のような制作の理路があるはずである。だからこそ、今回の野心的な展覧会は、現代陶芸のハード・コアを問うているのである。