

## 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