

陶芸の素材と表現についての考察

A Consideration on Material and Representation in Ceramic Art

須 浜 智 子

キーワード：土、素材、形態、焼成、釉薬

要 約

本論文は、純粹に造形表現として陶芸をとらえる中で、土（素材）と焼成の問題を手掛かりに陶芸における焼成と形態の関係を解き明かし、陶芸制作における自己表現について一つの結論を導くものである。加えて作品形態と作品展示の関係についても考察を行うこととした。研究方法は、筆者自身の作品制作と過去3回にわたる作品の個展発表を追いながら素材の理解に立った作品形態の追求、作品成立にかかわる形態と釉薬の関係、効果的な展示方法について論を展開するものである。第一回目の個展発表では「心地よいものの記憶」をテーマに主に焼成と形態の問題について考察した。第二回目の個展発表では焼成技術的観点から作品底面の形状と展示方法について考察した。第三回目の個展発表では「展示する空間と作品の関係性を作品の一部としてとり込む」というテーマのもとに作品形態、釉薬についての検討、展示方法などを総合的に考察した。最後に陶芸における自己表現について、素材の理解に立った「陶」と向き合う自己の存在が純粹に造形表現として「陶」作品制作を行う上で必要不可欠であるとの結論に至った。

はじめに

現在、「現代陶芸」と呼ばれている造形分野は、古来より保存や運搬などを目的とした生活の道具としての器物、すなわち土器を起源としている。そして材料となる土は、造形素材としての歴史が長く、広く一般に知られている。

一方、用途を目的とする器ではなく、純粹な造形表現素材として土を捉え造形化しようとする「現代陶芸」（『オブジェ』または、『オブジェ焼』）は、近年、ほんの50年ほどの間に確立された分野である。八木一夫を代表とする「走泥社」の作家達によって始まったこの分野は、歴史的には器のそれと比べようもなく短い。走泥社以降今日に至るまで実に様々な試みや展開が成されているといえよう。それは、成形方法や装飾、焼成といった単なる技術的な面だけでなく、造形作品における素材の位置づけといったコンセプチュアルな側面からも研究がなされている。その結果、「陶」という焼成された作品に止まらず、焼成の前段階、つまり土を素材とする作品、あるいは土ではないモノ、すなわち既存の石や金属製品といったものを焼成することで作品として成立させるに至っている。このような作品は現代美術の一分野としても捉え

られるが、作者がしばしば「現代美術家」ではなく、「現代陶芸作家」として分類されているのは、常にその作品の素材とプロセスが、「土」、「陶」、「やきもの」というキーワードで括られるからに他ならない。

このように、「現代陶芸」の分野では、作品のコンセプトによって自由に素材を選択する現代美術などの分野と違い、作家にとって素材の重要性が非常に高く、作品のコンセプト以前に素材があるといっても過言ではない。

筆者は陶のオブジェ作品の制作を通し「現代陶芸」という分野において作品制作を進める中で、他の造形分野のように最初に表現したいと考えるものがあり、その手段として素材があるのではなく、土という素材から導き出される「素材の表現」を追及していくことにより、結果として作品が「自己の表現」に繋がるのではないかという逆説的な創造過程が成立すると考えた。

本論考では、造形表現の素材としての土と、それに関連する技法を通して、そこから導き出される自己表現というものについて考察してみたい。

本研究は、作品制作および個展形式での作品発表により考察を進める方法を採用することとする。

第一章

そもそも用途を持たない造形作品の目的は何かといえば、それは作者が他者に向けて何事かを伝えようとするのであろう。しかし、単に伝えるということであれば言語をもっておこなえばよいのであり、あえて時間と労力を費やして作品を制作する必要はない。しかし作品を制作しようとするのは、伝えようとする内容が極めて感覚的なものであるからに他ならない。換言するなら作品制作は、作家が経験した感銘や感動をイメージ化しようとするものであり、また自己の思想や根源的なテーマといった作家の内面の極めて深奥なるものを表現しようとする行為だからである。

当然、陶芸におけるオブジェ作品についても、同様にそれら目的を持たずして成立し得ないはずである。

ここで筆者が自己の作品を制作するにあたり想起したテーマは、幼少期における最も初期の「心地よいものの記憶」というものである。それは、「膨らんだゴム風船の弾力の感触」という、言葉にしていまえば実に他愛のないものであるが、幼児期の最初の感動は非常に印象深く鮮明に刻まれているものである。そしてまた、その感触が陶芸の素材である土を袋状に成形し内部に空気を閉じ込めた際に感じたイメージと極めて共通するところがあり、素材とイメージについて考察を試みるには最も相応しいものであろうと考えたのである。このような理由から制作する作品のテーマを『膨らむ形の弾力』とした。

さて、こうして作品のテーマが決定したが、次なる問題は具体的にこれをどのような作品として具現化することが可能かという点である。筆者が考えるそのイメージの形態は、球体に近

い形である。水分を含み可塑性のある土の状態であるならば、内部を空洞にした球体を制作しさえすれば、おのずとその弾力性は表現され得る。しかしこれを乾燥させ1230℃～1250℃という高温で焼成し「陶」という硬質な材質となると、それはほとんどの場合消失してしまうものである。そこで筆者は、「陶」という状態で弾力というイメージを表現する為に、その形態の一部に変化をつけ内部から膨張しようとする力を強調しようと考えた。

その成形の方法については、陶芸では一般的にロクロを用いた「水挽き成形」や、石膏型を利用した「型起こし成形」など幾つかの技法がある。しかし本論考ではイメージを表現する為にある程度の大きさが必要であり、それは一辺が30cm程度のスケールを有し自在に形態を形づくることから、最もその成形が容易であり、且つ技法によるある種の作品傾向に捉われない方法であることも考慮し「紐作り成形（手びねり成形）」を採った。また、この技法で制作した場合にできる表面の微妙な凹凸である指跡については、作品が乾燥する前にステンレスの薄板を使用して表面を削ることにより指跡を取り除き、可能な限り滑らかな曲面を目指すこととした。

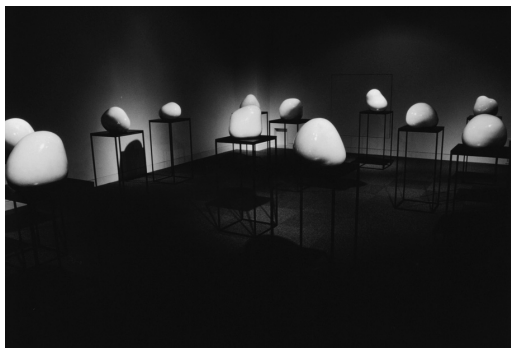
作品の表面には化粧土という白い泥漿を刷毛で下塗りし、その上に化粧土に少量の顔料（陶試紅・5%／プラセオジム黄・5%／陶試紅・10%＋プラセオジム黄・5%／トルコ青・5%／トルコ青・5%＋プラセオジム黄・5%）を添加して調合した桃色、黄色、鮭桃色、水色、薄緑色の淡い5色の色化粧土を塗り重ね有機的な淡い色彩を加えた。その際、色化粧土は下の色が透ける程度に水で薄め、塗りつける刷毛を弧を描くように動かして躍動感を持たせた。そしてさらに張りのある質感を得るため、透明で光沢を有する三号石灰釉を焼成後の釉薬の厚みが2mm程度になるよう施釉した。これは一般的な陶芸の基準からすると厚掛けの部類に入るが、釉薬を作品表面に塗布し筆者の求める十分な厚みを得るためには、乾燥後の作品を一度素焼き（800℃）した後、コンプレッサーを用いて液体状の釉薬を吹き付けることが必要であった。これら作業の後に1230℃の酸化炎で焼成することにより作品が完成することとなる。

このようにして12点の作品を制作し、1990年にギャラリー・マロニエ（京都）に於いて個展発表を行った。展示方法としては、広さが幅約5.7m×奥行き約7.4m×高さ約3mの会場に、高さ90cmの12個の展示台を無作為にばら撒くように配置し、その上にそれぞれ一点ずつの作品を展示した。（図版1、2）展示台を用いた一般的な展示方法としては、壁面近くに等間隔に並列し会場中心に沿って正面を向けることになるが、今回の作品は作品中心から外方向に膨張しようとする力を表現した形態であり、特に正面というものを作らず、どの方向から鑑賞してもよい作品として制作したので、ある一つの面を正面として固定するのを避ける意図で、このような方法を採用した。この展示方法により鑑賞者は、作品と作品の間を自由な経路をとり思い思いの方向から鑑賞することが可能になると考えたからである。

また、作品の形態を明確にして、且つ作品の展示の高さに対し必要以上の天井までの距離と、展示会場の四角いスペースを鑑賞者に意識させないという意図から、光源は一点の作品に対し、



図版 1



図版 2

一方向ないし二方向からのスポット照明のみとし、作品の立体感を強調した。一方、作品以外の場所は意図的に暗くした。これにより会場は、薄暗い中に白っぽい色で丸い形状の作品群が浮かんでいるかのような、ある種幻想的な空間となった。ただし、この照明の効果による会場空間の独特の雰囲気は、当初から意図していたものではないことは断わっておかなければならない。

以上のような作品発表による考察の結果、以下に挙げる問題点があきらかとなった。

第一の問題点としては、クレイワークの分野で見られるような土そのものを素材として焼成を経ずに完結する作品を除き、陶芸作品は必ず焼成という過程を経て完成に至る。しかし、ここで筆者の制作した作品は、先にも述べたとおり焼成の段階で一般的なやきものに施す厚み以上の釉薬を作品全体に均一に施すというものである。そのため作品に底面部分をつくりその箇所の釉薬を剥がしておく必要がある。その理由は、作品と作品をのせる炉材（棚板）との接面に釉薬が掛かっていると釉薬が熔融する際に、作品と炉材とが溶着してしまうからである。この点が形態のバリエーションを検討する上で、少なからず制約となった。つまり、どの作品にも底面部分を作らないわけにはいかないので、地面から立ち上がりの部分が似たような形態となってしまう、12点の作品群に十分な形態の変化を持たせるに至らなかったのである。やきものには焼成という工程があるが故に、ある程度の安定した接地面としての底が必要である。しかしそのような技法上の制約を前提にしつつ、同時に作品は自由な形態を有し、作品に対して自在に釉薬を施すことは、あるテーマに沿った作品をイメージ通りに制作する上で不可欠だと考察された。この問題を解決するためには、焼成の際に何らかの特別な方法が必要となり、次回以降の作品発表の課題となった。

第二の問題点としては展示方法と会場構成である。今回の個展では展示台はギャラリーの備品（幅1cm×1cm程の金属製角柱のフレームの上に、厚さ1cm程の天板が乗る形状で、黒く塗装されたもの）を使用した。しかし、先に述べたとおり展示台を無作為にばら撒くように設置したことで細長い金属製フレームの見え方に、ある種リズムカルな面白さが生まれてしまい、

展示台自体が想定外の存在感をあらわしたことである。これにより、ともすれば会場自体が、1つのインスタレーション作品であるかのような印象をも与えかねないという問題が発生したのである。美術工芸の分野では、台は台、作品は作品として切り離して見るのが一般的な鑑賞の方法である。しかし現代美術の分野では、そのような約束事に左右されず純粹に見たまの印象で対象を捉えるという、鑑賞者の意識の違いも現実には存在する。現代美術と「現代陶芸」の区分が薄らぎつつある現状を考えると、無視するわけにはいかない問題である。この点についても展示台の使用を含め今後、検証が必要と思われる。

なお今回の個展の成果として挙げられるのは、独自の化粧土技法と釉薬の厚掛けによる作品表面上の好ましい効果である。化粧土による装飾は陶芸の代表的な伝統技法の一つであり、化粧土に顔料を加えて色味をつけた色化粧による装飾も一般的である。しかし、その色化粧土を多量の水で薄め極めて淡い色彩が下の色を透かして重なり合うよう着色し、その上へ分厚く透明の釉薬を施すという方法で制作した作品表面の効果は、光線の状態により一見ラスタース彩のようにも見え、このことは今後の作品制作において独自の表現方法を探る手がかりの一つといえよう。

第二章

第一章の研究では、「陶」における焼成に付随する造形素材としての制約の一つとして「作品には底面が必要である」ということがわかった。

「作品に底面が必要である」という問題に対し、二つの方向から解決の可能性があると考えられる。一つは、焼成時の技術的解決法を見つけることによる問題点の克服であり、もう一つは作品形態の発想を根本から見直すことである。しかし後者については作品のテーマそのものにも係わりかねない重要な問題を孕んでいるので、先に技術的解決法を試みながら作品制作を進めることとした。

陶製の器や置物などの場合、施釉の目的は止水性、堅牢性、衛生性、見た目の美しさ（装飾・美観）、手触り（感触）などがあげられる。そのため、備前焼・信楽焼など一部の「焼き締め」とよばれているものを除き、大概のやきものには何らかの釉薬が施されており、特に一般的に使用される器物は、その利便性からも、なるべく器物全体が釉薬で覆われている方が好ましいという傾向にある。また和洋を問わず器物（茶碗、湯呑み、ボウル、カップ、皿など）には、底の部分に高台と呼ばれる環状の台が付いているのが一般的であるが、その理由の一つには地面に触れる部分の面積、つまり無釉の部分を最小限に留めるという目的がある。高台があれば、底面全体の釉薬を剥がす必要がなく、わずかにその台の裏側の接地部分のみを剥がせばよいのである。高台のない器物でも、底が地面に直に着かないような足付のものもある。そして高台も足もない平底の器物の底面は、接地面が無釉のものがほとんどであるが、場合によっては、底面の数か所にだけ小さな円形状の無釉の部分があり、ほぼ全面に釉薬の掛かっているものも

ある。これは施釉後、底の数か所（3点～6点）だけ釉薬を剥がし、その部分に「目」と呼ばれる耐火度の高い道具土を小さく丸めたものを付け、底が直接棚板に着かないように浮かせて（「目」をうって）焼成するのである。

筆者は、全面を釉薬で覆った作品を制作するにあたり、この方法に着目した。この方法で焼成するならば、目の部分の無釉面は残るが、ほぼ全面に施釉することができ、さらに接地面が必ずしも平らでなくとも焼成が可能になる。つまり、底部分の形態がゆるやかな曲面を持つ作品ならば制作することが可能であると考えられる。

試験的に底の部分のゆるやかな曲面に仕上げた作品（約30cm×30cm）を制作し、焼成を試みた。それにより幾つかの問題点も確認されたが、それを解決することで後述する新たな作品の可能性にも繋がることとなった。まず、一つ目の問題点としては、一般的に「目」は、多少の吸着性があり、押しつけるだけで生地との接面の形状を合わせることができる軟らかい生土の状態で使用するのだが、この場合では、作品の自重で「目」の形が平たく崩れることから、ある程度大きな接面が必要となり、無釉部分が予想以上に大きくなるという点。二つ目は、そのことにも関連しているが、焼成の際の収縮（土は生の段階から約15%、素焼きの段階からだ約7～8%収縮する）および、起こり得る形態の歪みなどを考慮し、炉内における作品転倒の危険性のない位置に「目」を打ったところ、完成した作品の接地部分を少しのぞき込んで見たときに「目」の跡の丸い無釉の部分が目立ってしまうという点である。また、焼成による収縮は、焼成物の中心に向かって起こるが、30cm四方程度の大きさのものになると、「目」と作品の収縮方向の差で、作品と「目」の位置がずれてしまうということも判明した。しかし、窯詰めの際の作品と「目」の重心のバランスが、焼成時にも保たれるような支え方ができさえすれば、「目」の位置をもっと中心近くにずらすことも可能であり、のぞき込んで見た際も、「目」跡（無釉の部分）を完全に見えない位置にもってこることも可能であると考えられた。そのため土の収縮が大きな問題点となるが、この解決法としては作品を支える道具土に替えて、収縮率が同じであるところの作品と同じ土（共土）を使用し、高台のような「作品を受ける台」をあらかじめ用意しておき焼成時に活用するのが良い方法であると分かった。ただし、作品を受ける部分が環状では視覚的に問題があるので、少なくとも目をうつ場合と同じく数か所、極力最小の接面で受ける必要がある。それには高台のような輪状の形のものを制作し、必要な箇所（最小の接面）だけを残し、作品に接する必要のない余計な部分は、作品に触れない高さまで削り取ることで「作品を受ける台」を作るという方法が考えられる。また、支柱となる支えの先端部分を尖らせておけば、支柱部分に接する作品の釉薬を剥がさずとも、その程度の熔接であれば焼成後に折り取ることが可能である。（制作されたものは、王冠のような形状のものになる）。そして、細く尖らせた支柱部分が作品の重量に耐えうように素焼きをして使用すれば、焼成時の収縮とバランスの問題が回避できると考えられた。また作品と「目」（ここでは、王冠状の台）の位置がずれるという問題に対処するためには、ハマと呼ばれる共土の陶板を制

作し、これをまず棚板の上に置き、これを下敷きにして、次にこの王冠状の「目」の代わりとなるものをのせ、その上に、重心のバランスを測り安定する位置に作品をのせれば、焼成の収縮がおこる際にもバランスの崩れを回避することができると考えられる。

上記のような方法で焼成すると仮定して作品を制作した場合に、新たな展示方法の問題が生じることになる。つまり曲面状の底の制作は可能となったわけだが、その作品を会場に展示する際に、展示台にそのまま設置したのでは安定せず転倒の危険性があり、何らかの方策が必要となってくる。一般的には作品の底と展示台の両方に穴をあけ、そこに心棒を通して安定させるという方法がある。数点のうちの一、二点だけそのような展示がなされているというのであれば、展示として作品の見え方に余計な意味が生ずることもないだろう。しかし作品全てをこの方法で展示したとすれば、『安定した台の上に作品が浮き上がっている』という一つの法則が生じ、展示台と作品の関係性ばかりが強調され、それによって作品自体が作者の意図しない意味を持つものとして鑑賞されることになりかねない。本来、作品を展示台に置くことは、鑑賞の際に見やすい高さを得るという以上の意味はなく、また展示台の問題は前回発表の際の懸案でもあることから展示台使用に拘泥する理由はない。したがってここでは、作品を展示台には置かず壁面に作品を支える支柱を固定し、そこに作品を掛けるという展示方法を試みることにした。この展示方法を採用することで、作品の形態をイメージし形作る際に、全く底部分ということを意識する必要がなくなったわけである。ただし、焼成の際に便宜的な底面は必要であることに変わりはなく、ここでは壁側になる背面を底（下）にして焼成することにした。

また、掛けるという展示方法から想起されるイメージを新たに追加し、より重力を意識した形態を制作することにした。それは前回の研究で制作した『中心から外への膨張』という形態に一つ新たな要素を加え、膨張しながらも、『下方、或いは上方へ伸びる』形態を制作することである。

その形態イメージの変化にともない、化粧土の彩色方法も刷毛を使用した彩色方法から、スポンジを使用し任意の部分に化粧土を塗り重ねる方法に変更した。その理由としては、前回の形態と彩色方法が中心から外に向うという一定の力の方向を表現しようとするものであったのに対し、ここでは「伸びる」という要素が加わったため刷毛目の跡が形態の流動的な線をかえって妨げるようになってしまったと考えたからである。一方、スポンジによる彩色方法は、円形のポイントで少しずつ彩色するという作業になるため、刷毛目の勢いのような効果はない。しかしそのかわりに色の流れの方向、重なり具合など自在に塗布することができ、作者の装飾イメージ通りに化粧土を重ねることが可能になった。そのため、刷毛による彩色よりもさらに複雑な装飾効果を狙えるようにもなった。また釉薬は、前回の透明石灰釉に代わりバリウムマット質の白色半透明の釉薬を使用した。この理由は、釉薬表面の過度な光沢を抑える意図があったことと、化粧土の塗布の際の色の境界をより自然に見せるため、化粧土の上に重ねる釉薬で色彩を少し暈す必要があったからである。この釉薬の変更によって色化粧土の調合も幾分顔料を多

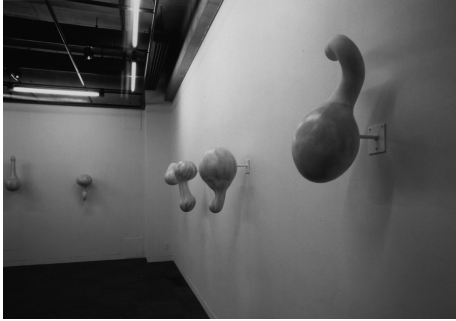
く加え（例えば、5%を10%に）強めの発色を狙った。また、施釉はコンプレッサーを使用した施釉方法では施釉可能な形態に限界があるため、複雑な箇所にも対応できるように刷毛による塗布で施釉を行った。なおこの場合においても厚めの釉調を得るため、釉薬の粘度調整と塗布時に接着効果のあるCMC（カルボキシメチルセルロース）を多量に加え、塗っては乾燥させ、何度も塗り重ねるという手法を採った。

作品を壁面に固定するための支柱であるが、これは、厚さ2.3mm、9cm×8cmの小さな鉄の板に、直径12mmの鉄の棒（長さは掛ける作品によって異なる）を垂直に熔接し、会場の壁と同一色（白）の塗料で塗装したものを用意した。あらかじめ作品の背面の適宜の箇所に、ちょうど鉄の棒が通る大きさの穴をあけておき、作品焼成後、その穴へ支柱を突き刺すようなかたちで接着剤により固定し、完成とする。またこの時、壁面と作品の間が、約10cm～15cmとなるように作品を固定した。この設置方法では、どの方向からでも作品を鑑賞できるというわけではないが、壁面から多少の距離を取ることで、左右と下方のある程度の範囲から鑑賞することが可能である。

上記のような経緯で、制作した13点の作品を1995年、前回と同じ会場（ギャラリー・マロニエ 京都）において個展発表を行った。展示方法は、作品を会場四方向の壁面に床から約1.6mの高さで間隔を約1m空けるよう配置し、支柱を木ネジで固定して作品を設置した。（図版3、4、5、6）照明に関しては、スポットライト照明は使用せず、天井の蛍光灯のみを使用した。これは、前回の個展での意図しなかった効果を排除し、単純に作品だけを見せようという試みであり、また、複雑な淡い色彩を持たせた作品表面の効果は、赤みの強いスポット光よりも白色の蛍光灯の方が色彩のイメージが正確に見えるからである。

しかし、ここでの研究では、展示方法に関して次のような問題点が明らかとなった。

今回の個展では、作品の背後に空間をとり壁に掛けるという展示方法と、それに加えて蛍光灯の照明のみで作品を照らすという照明方法の二つの展示方法を採用した。この二つの展示方法の相乗効果により個展会場の印象は「不思議な形態の作品が、一見ぽっかりと宙に浮く、つまり空中に存在している」かのように見える（コンピュータグラフィックを見ているような感覚になった）というものであった。それが、非常に興深く新鮮な印象を与える一方で、「陶」作品の実際の重量（5kg～10kg）からすると、その見え方に違和感が生じるということでもあった。ここでも「陶」作品として見る視点と、現代美術として見る視点とでは、見方や感じ方が分かれるという結果となった。この鑑賞者側による二種類の評価の理由を検討してみると、ともすれば作品が「陶」であるということが二の次になりかねないという結論に至った。つまり、作品に近寄って見たときの表面の質感はさておき、それ以外の、この展示による魅力は、「見え方」の効果であり、「陶」であることは必然ではなく、他の素材であっても制作可能なものなのである。むしろ、見た目どおり軽い素材、例えば発泡スチロールの方が、そのような効果を期待する場合には適切であるともいえる。したがって、特に「陶」作品を研究しようと



図版 3



図版 4



図版 5



図版 6

する場合の展示としては問題が残るといえよう。

今回の個展発表は、結果的にその展示方法に関して解決法を見出し難い状況とはなったが、他方、今後の作品展開に関して少なからず成果も得られた。それは陶芸における「焼成」という技術上の制約と同時に、展示の際の「置く」という制約を一旦ほぼ除外し、イメージする形態をなんら阻害することのない条件下において、純粹に「陶」によって具現化され得るモノとして追求することができたからである。このことは大変有益な収穫であったといえる。さらに今回の「焼成」方法の試みで焼成可能な形態の範囲が大きく広がったこともあり、諸々の制約に囚われずテーマに沿った形態のイメージを膨らませることが可能となった。それによってこれらの「制約」を逆に一つの素材の「特質」として理解し、作品のイメージへと取り込み、形態の発想そのものに繋げることも可能であると考えた。これは第二章の冒頭において、第一章で課題となったことについて、筆者が想定した問題解決への二つのアプローチのうち、その一つである「作品形態の発想を根本から見直す」というアプローチであり、結果として理想的な展開をみたと言えるのではないだろうか。

同時に次なる研究を進めるにあたって、ある取捨も迫られる結果となった。今回の作品制作では作品表面の表現として、前回の色化粧土による装飾技法を作品形態の変化に合わせて改良

し、バリウムマット質釉を施釉した。このことにより独自の表現技法として一定の完成度に至った。しかし、上記のような理由から今後の研究では、作品の形態が更に複雑化すると予想され、その場合には作品表面の表現も当然変化してくると思われる。これまでの彩色では形態のイメージを一定の方向性をもって示唆しようと意図するものであったのだが、場合によっては蛇足となりかねない。換言すれば彩色による表面の表現に拘泥すれば、形態をイメージするうえで枷にもなりかねないということである。したがって自由に作品の形態を追求するためには、これまでの彩色と釉薬による作品表面の表現に代わり、新たな作品表面の表現方法を探る必要が生じた。これは作者にとって大きな課題であり次の章で詳しく述べることとする。

第三章

ここでは、「土」によって表現され得る形態を追求し、独自の表現を求めていく上で、前回の個展発表で得た課題について研究を進める。

課題の一つである展示については、団体展やグループ展などあらかじめ展示方法がある程度決定している場合はともかく、個展形式による発表の場合は、これまでの研究でも明らかなように無視できない大きな問題の一つである。言い換えれば、あるイメージから生み出された作品をどう見せるかという問題でもある。外界から視覚的に隔てられた専用の空間を使用して作品を発表する場合、その空間を使用すること自体も一つの作品成立の要素として捉えることができる。イメージを形態化する段階で展示する空間と作品の関係性を作品の一部としてとり込み、その考えに基づいた作品を制作発表し考察することで、独自の作品の在り方を探っていきたい。

もう一つの課題である作品表面の表現についても、見せ方の問題とも無関係とはいえず、作品の形態と同じく作品の重要な成立要素である。表現しようとする形態を最大限に生かし、同時に「陶」独特の魅力を有することが理想的であるが、一朝一夕には見つけ難いものである。

「陶」の場合、その表面の表現方法として様々な技法・手法が挙げられる。土の持つ素材の魅力（土味）を焼成によって引き出す手段としての「焼締め」をはじめ、化粧土と釉薬の中間の質感を作ることができる「熔化化粧」、呉須や鉄などの酸化金属や、顔料で表面を染付ける方法、本焼成後に上絵の具を使用して鮮やかな色味を彩色する方法などがある。黒陶（低下度で窯の中を還元状態にし、炭素を表面に付着吸収させて漆黒の表面を作る）など特別な焼成方法で焼成するという方法もある。また、釉薬についても鉾物や灰などの自然原料および化学薬品を調合して、ある一定の質感（透明あるいは光沢、失透、マット、乳濁、結晶）や色味を得ようとする一般的な方法、さらに塩釉（焼成中に食塩を投入し、素地の成分と化学反応させる）や、自然降灰釉（ビードロ釉とも呼ばれる。穴窯や登り窯などで燃料である薪の灰が焼成物にふりかかり、土中に含まれる長石などと化学変化を起こし、なめらかなガラス状となる）など、焼成時の偶然性を利用して魅力を引き出すような方法もある。これらの中で筆者は、「陶」作

品として表面に『張りや弾力、膨張』というイメージを特に強く表現したいと考え、それには当初からおこなっていた、ある程度の厚みをもたせた釉薬による表現が最も適切であると判断した。さらに今回は、第二章の最後に挙げた課題、すなわち新たな作品表面の表現方法を探る必要性の観点から、化粧土による彩色はおこなわず釉薬だけで作品として成り立たせたいと考えた。いわゆる手探りの状態ではあるのだが、ここで筆者が取り上げたのは、前回の作品制作の際に使用したバリウムマット質の白色半透明の釉薬である。しかし、釉薬の下に化粧土を施し、ある程度それを透過させる必要があった時とは違い、それほど透明である必要はなく、むしろ、もう少し素地である土の黄色みを帯びた色を覆ってしまうマット質の方が良好な表面の表情が得られると予想された。そこで、前回は透明度を増すために加えていた三号石灰釉を今回は除外し、光の加減で素地の色がわずかに透ける程度の白色のバリウムマット釉を調合した。これを基礎釉（着色剤を添加する前の状態）として、各着色剤、すなわち第二酸化鉄・酸化コバルト・酸化銅・酸化ニッケル・炭酸マンガン・酸化クロム・酸化チタンなどを各0.1、0.5、1、3、5、10%添加し、数十種類の釉薬のテストピースを制作し、酸化焼成を行った。その中から作品に使用する釉薬として良好だと推測される以下の三種、「①酸化ニッケルを0.1%添加し、明るい黄緑色を呈したもの」、「②酸化銅を0.3%添加し、淡い水色を呈したもの」、「③着色剤を添加しない白色のバリウムマット釉」について、実際に作品に施釉し検討してみた。その結果、「②酸化銅を0.3%加えたもの」が特に良好な結果であった。白色に近い素地、幾分黄色みを帯びた素地の色が透けて見えるのだが、釉薬の色味が補色の水色であるため、表面が深みのある美しい表情となった。また、釉薬は焼成時の高温で、粘りのある液体に近い状態になり、作品の形に沿って若干流動するため、張り出たところは釉薬の厚みがやや薄くなり、素地である土の黄色味が僅かだが強く見え、逆に窪んだところには釉薬が溜まり濃い目の水色を呈することとなり、作品の形態が自然なかたちで、好ましい程度に強調された。加えて、エッジや尖形の先端などは特に釉薬が薄くなり、ほぼ中間層（釉薬と土が混ざり合った層）とよばれる状態がむき出しとなり、それが釉薬に含まれるバリウムの作用で、淡いオレンジ色を呈するため、ちょうど稜線部分を強調させることになり、ひとつの見どころともなった。

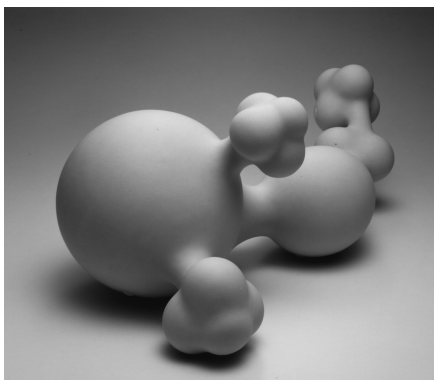
ちなみに、「③着色剤を添加しない白色の釉薬」については、筆者が使用した土での酸化焼成では、やや土の黄色味が勝ち、いまひとつ味わいに欠ける。しかし例えば、素地の上に白化粧や、あるいは染付などを施してその上に施釉するような場合においては良好な結果となる可能性が十分にあると認められた。一方、「①酸化ニッケルを0.1%添加し明るい黄緑色を呈したもの」は、テストピースの段階では良好な色味が得られたのであるが、ある程度厚く塗り重ねると、明るい黄緑色であるはずが、抹茶色のような渋い緑色に変化し、厚塗りには向かないということが判明した。

さて、「展示する空間と作品の関係性を作品の一部としてとり込む」というもう一つの課題

について述べる。筆者はこの課題の解決について、作品を展示台の上に「置く」のではなく「在る（存在する）」という捉え方をすることにより解決方法を探ることとした。そこで筆者が想起したのは、植物の球根や種子といった自然物である。特に、展示台と作品の間に空間ができるような球根や種子の構造について注目した。例えば、球根などに見られる幾つかの球体状のものが一つになっているような構造のものや、種子から芽や根が出始め、本体の種子が浮いている構造のものである。また種子そのものの自体の構造に興味深いものが多くみられる。別の視点で捉えれば、球根や種子の構造を有した物体がその場に在るというだけで、非常に美しい空間が現れるのではないかと考えたのである。

また、実際に個展発表を念頭に置いた作品を制作するにあたり、新しい釉薬の特徴を生かすという視点から3つの形態を作品の基本要素とした。その3つとは、1つ目は作品の曲面の凹凸によって自然に釉薬の厚みが変わるという性質を生かす意図で、作品の凹凸を強調し、張り出した部分を丸く膨らませたかたち、具体的には「植物の種子」のイメージから引用して、テトラポッドのような構造のものに空気を入れ丸く膨らませたような形態、2つ目は袋状の中にいくつかの球体が詰まっているような形態、3つ目は釉薬と土の中間層がオレンジ色を呈するという特徴を作品に採り入れる意図で、鋭い稜線をもったかたち、具体的には「植物の切り口」のイメージから、皿のような平たいものを膨らませたような形態である。袋状の形態については、従来の成形技法である紐作りで成形した。一方、テトラポッドのような構造のものは、①複数個のパーツをより正確に制作しなければならないこと、②作品の重量により焼成の際に歪みが起こりやすく軽量化する必要があること、以上の2点を考慮して大きさを変え3種類の原型を作り、これを石膏型におこして型起こし技法により成形した。地面と作品の間に空間ができるような構造のものを制作するため、これら作品の要素であるパーツを、紐作りで成形した本体に生状態で接着し形態を完成させた。また、皿のような形態については、窪んだ大きめの凹型の石膏盤に板状にした土を押し付け表の凸面をつくり、裏面を紐作りで成形した。このようにして8点の作品を制作した。これらの作品のサイズは、大きいもので、長辺が約70cm、小さいもので、約15cmとしたのだが、これは、1つの個展会場という空間を考え、そこにメリハリを持たせることを意図したものである。これに、上記の釉薬（酸化銅を0.3%添加したバリウムマット釉）を施釉し（CMCを多量に加えた刷毛による塗布を十数回行った。）、酸化焼成ののち作品を完成させた。（図版7、8、9、10）

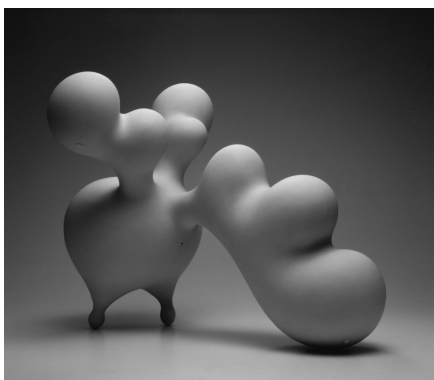
この作品群については、2001年に Za Gallery（京都）に於いて個展形式の発表を行った。課題となっていた展示方法であるが、今回は作品によって相当程度大きさが異なるため、各作品のサイズと設置の高さに合わせて、適切なサイズの展示台を制作し展示した。展示台は壁と同じ白色で塗装したものを用意し、その上に各作品を設置した。配置は、広さ（幅）約5m×（奥行き）約8.5m×（高さ）約2.8mの会場に、作品の向きも含め、形態や大きさ、高さのバランスが、視覚的に最も適切と思われる位置に配置した。（図版11、12）照明については、ギャラ



図版 7



図版 8



図版 9



図版10



図版11



図版12

リーの設備である蛍光灯と、スポット照明を併用した。蛍光灯のみでも十分明るい会場であったので、スポット照明については、蛍光灯の配列の関係で少し暗く見える位置に設置された作品にのみ斜め上から当て、明るさの調整をする程度に使用した。

今回の個展の成果としては、まず、展示方法の課題について一定の結論ともいべき方法が見つかったことであろう。これは、作品の大きさと形態のバリエーションに十分な幅を持たせたことにも関連しているが、空間に対する作品の置き方のバランスをとることで、ある種の必然性が生まれ、(インスタレーション的な余計な意味合いを生ずることなく、)そこに設置された個々の作品が、お互いを引き立たせあいながら存在するという印象を与える展示となり良好な結果となった。

もう一つの課題であった作品表面の表現素材としての釉薬の成果については、先にも述べたとおりであるが、付け加えるならば、この釉薬の淡い水色の色彩は焼き物として一般にも非常に認知度が高い「青磁」を連想させ、「陶芸作品」として、見る側にとり受け入れやすい要素を持ち合わせていたという点である。実際に青磁とは磁土で制作されたものを指し、同じやきものでも少々異なる素材である。そして青磁釉の発色は、酸化鉄の還元焼成によるものなので、全く異なる釉薬なのだが、最近では樹脂という立体造形素材の存在により、比較的簡単に釉薬に似た質感を作ることが可能であり、これらと区別するという意味で今回の作品が「やきもの」として判断されやすいという点では、好ましい結果といえる。

作品の形態については、展示台と作品の間に空間ができるような構造の作品を制作したことで、別々に制作したいくつかのパーツを組み合わせる、あるいは、型起こしと紐作り成形を組み合わせるといった技法的な展開をみたこともあり、加えて「植物的イメージ」という要素を採り入れたことから、作品のバリエーションの幅を広げることができた。しかし、完成した8点を会場に並べて検証してみると、テーマの根幹である『膨らむ形の弾力』という表現を意識するあまり、全体に丸い形態が多すぎる印象があり、ややシャープさに欠けて見える。『膨らみ』を表現するために、膨らんだ形態を制作するのは単純だが順当な発想であるだろう。しかしながら、そのような直接的な表現のみでは展開に行き詰まりを迎え魅力のあるものではなくると予想される。今回の研究で植物的なイメージを採り入れたことは、少なくとも今後の展開を探る一つの示唆となった。特に、稜線を生かそうと試みた皿のような形態は今後の展開の具体的な指針であるともいえよう。

おわりに

筆者は、土という素材に触れ、その独特の感触と可塑性に富んだ性質に興味を持つと同時に、この素材を純粋な造形表現の素材として扱う「現代陶芸」という分野を知った。また、その分野における作家の中である者は、他の美術分野の作家が「表現の手段として素材を選択する」という作品創作のプロセスとは異なり、コンセプト以前にまず土(素材)に対する強い思い入れを持っているということについては冒頭でも述べたとおりである。それでは、「素材、土、焼成」という問題を扱う場合、自己表現とはどのように成立してゆくのだろうか。今回の研究では、実際の作品制作および個展発表という形を採ったわけであるが、ここでまず、土を造形

素材として陶芸制作を行う場合の制約（焼成プロセス）が一つの鍵になっているのではないかと仮定し研究を進めてきた。

もちろん造形表現において、陶芸が釉薬や装飾の存在により選択可能な表現分野あるいは手段とされる理由の一つであるのは自明の理である。また、この素材については素材の理解や技法の研究、また制作技術の鍛錬なく思い描くものを思いどおりの完成度をもって作品化することはできない。そのため、この素材を表現素材として使い続けようとするならば、素材や焼成、技法や技術に関する問題点の克服が不可欠となり、したがって素材の理解と研究を迫られることになるだろう。「陶芸」において作品を制作しようとするれば、それはつまり技術的に「可能なこと」の中から選択するということになる。そこで、研究（技術的な鍛錬を含む）により素材として「可能なこと」の幅を広げ、選択肢を広げるという作業が必要になってくる。しかし逆に、造形的制約をきっかけとし、あるいは新たな造形の可能性を探る手掛かりとして方向転換させ作品に取り込むという発想もあるだろう。素材を理解するために行う研究の内容は作家独自のものであり、その過程および結果から何を選択するかは作家独自の判断である。このような一連の過程こそが作家の個性であり、自己そのものである。つまり素材への解釈を具現化しようとする行為が結果として自己表現につながるといえるのではないか。

土は造形素材としての制約が多い。だからこそ理解を深めることの意味も大きい。素材の理解に立ち高度な成形技術を駆使した表現や、ストレートに土の特質を採り上げた表現が、そのまま優れた作品の評価として受け入れられる所以もそこにあるのだろうし、同時に大変意味深いことである。しかし造形素材として土を捉え自己表現として作品を制作しようとするならば、やはり表現の核となる何か、例えば感覚として伝えようとするもの、換言すれば伝えようとする自分自身が存在すべきではないだろうか。一概に「現代陶芸」といっても、その内容は様々である。そのなかで、自己表現の方法として「自己」に相對しながら「陶」と向き合い、問題と格闘し、その中で「土」の制約や特質の取捨選択をおこない、理解に努めてこそ「自己表現の素材を追求することができる」といえるのではないだろうか。

最後に、今回の論考に際し陶芸の技法、焼成技術、釉薬原料にかかわり種々御助言をいただいた方々、また発表の場を提供して下さったギャラリー関係各位に心より厚く御礼申し上げたい。さらに我が国および世界において有史以来のやきものの歴史に想いを馳せつつ、その歴史の積み重ねの上に筆者の作品が存在するという事実を受け止め、感謝と畏敬の念を感じざるを得ない。また同時に担うべき責任も痛感するところである。今後は、さらなる研鑽を積み重ね絶え間なく追い求めたいとあらためて強く心に誓うところである。

参考文献

- 大西政太郎 「陶芸の伝統技法」 理工学社 1978年
大西政太郎 「陶芸の土と窯焼き」 理工学社 1983年
大西政太郎 「新版 陶芸の釉薬—理論と調製の実際」 理工学社 2000年
E・クーパー 「陶芸の釉薬調合—660レシピと応用例」 日貿出版社 1993年
佐藤雅彦 「中国陶磁史」 平凡社 1978年
出川哲朗・中ノ堂一信・弓場紀知 「アジア陶芸史」 昭和堂 2001年
矢部良明（監修） 「日本やきものの史」 美術出版社 1998年
長谷部楽爾（監修） 「世界やきものの史」 美術出版社 1999年
「やきもの—材料と表現」 美術出版社 1982年
「土・イメージと形体 1981—1985」 西武美術館編 1986年
「増補 やきものの事典」 平凡社 2000年