

京都教育大学
平成26年度 修士論文

「場」と表現
－ 陶芸とわたし、素材に触れかたちをつくる －

教科教育専攻 美術教育専修 佐藤史菜
指導教員 日野陽子准教授
丹下裕史准教授

目次

ページ

第1章 序論	3
1. 研究の動機と目的	3
2. 研究の方法	3
第2章 表現過程が意味するもの「場」「素材」「時間」の探求	3
1. リチャード・ロングについて	3
2. ロングの表現における「場」と「時間」の概念	5
3. ロングの制作から	6
第3章 筆者の制作	7
1. 制作に対する悩み	7
2. 転機	7
3. 制作と作品の変遷	9
4. 考察	21
第4章 陶芸のプロセスと表現との関係について	22
1. 鈴木治から知る素材と形の心象表現	22
(1) 鈴木治について	22
(2) 鈴木治の表現について	24
2. 筆者と陶芸	25
(1) 陶芸制作のプロセスから	25
(2) 生活の中から生まれる表現	26
第5章 結論	26
参考・引用文献	28

第1章 序論

1. 研究の動機と目的

—即興的に粘土を伸ばす、まるめる、ひもづくりで形づくる。表面には針の先のようなもので連続した模様や線を引っかき傷のようにつけてみたり、釉薬を使って模様や色を出したりする。陶芸制作において自身の表現をすることや、作品に対してリアルな感情を抱けないことについて悩みを抱いていた筆者がこの様に自由帳にのびのびと線を描くような気持ちで表現するようになったきっかけの1つに、大学の授業の中で紹介されたリチャード・ロング (Richard Long 1945-) (以下ロング) との出会いがあった。それは、流木を円状に並べた写真だった。流木は地に丁寧に配置されていて1つ1つの流木がしっかりとあるべき場所に落ち着いて納まっていた。歪みのない美しい正円の形からは生命の根源的な力や、循環を連想させられた。作品の中には浜辺や森の中にそのサークルを作ったものがあると知り、いつかは消えてしまう形にせつなさを覚えた。この出来事をきっかけとして筆者の表現に「私」の表現、らしさのようなものが現れるようになった。

本論文では、陶芸というプロセスを通し、素材との対話によって出来上がる形の表現、行為自体に潜在する力や、出来上がった作品とその「行為」、作家と「場」の関係と作品の結びつきについて考察していき、自分自身の制作における表現について深めていきたい。

2. 研究の方法

はじめに、筆者の制作意識や作品が変化するきっかけとなったリチャード・ロングについて考察を行う。そして筆者自身が行っている制作の経過をたどりながら、陶芸制作のプロセスと筆者のかかわりについて述べていく。

第2章 表現過程が意味するもの - 「場」「素材」「時間」の探求

1. リチャード・ロングについて

はじめに、今回の論文でリチャード・ロングについて考察するために作品集や制作に関しての文献を利用しているが、ロング自身の言葉で語られたものではなく他の作家の言葉で残されたものがほとんどであった。以下の考察は、筆者が実際に作品を鑑賞し感じたことや、文献を読み、まとめたものである。

1945年、イギリス出身の現代美術作家。ヨーロッパの高地、北極圏、アメリカ、アフリカの砂漠地帯など世界各地に出かけ「歩行」することで表現を行っている。目に見え

る形だけを作品とするのではなく、その歩行の際に行われた行為自体を作品の一部としている。ロングは1960年代半ばから野外での創作活動を始めており、図1は1967年に制作された、歩行によって生まれた線の記録である。

「歩行による線」1967



図1

70年代以降「歩行」することに加えて、その中で撮影された風景写真や「歩行」した道をたどった地図、風向きを記録したメモや「歩行」の中で行った行為を記録したものを作品とした。図2ではロングが「歩行」を行なった痕跡を残すように石を1列に立てたものが撮影されている。

「サハラに立てた一列の石」1988



図2

このような屋外での制作と並行して美術館や画廊などの室内においても「歩行」の過程で収集した石や木などの素材を使って円や円環、直線の形の作品を発表している。石や木は自らの手で切断したり削ったりして形を変えることはせず採集したそのままの形を使うため、円や直線といった象徴的な形を繰り返して作っているが1つとして同じ作品は無い。(図3、図4)

90年代以降の制作では、エイヴォン川底の泥を主にほかにも現地の川底の泥を使い壁面や床に直接制作する作品も手掛けている。(図4)

「密林の木の円」 1977



図3

「白い水の輪」 1994



図4

2. リチャード・ロングの表現における「場」と「時間」の概念

ロングは自然の中を「歩行」という行為を通して、表現活動を行った。しかし表現活動と言ってもその行為は自分を主張したり、表現したりするものではない。歩行の途中に石を並べ、草花を踏んだ跡を直線にして残す行為は自分がそこにいたことを知らせる小さなサインのように感じられた。流木や石で形作られた円環や直線はどこか象徴的で時の流れや循環を連想させられる。ロングは「歩行」し、自然に痕跡を残すことで「自分」を表現するのではなく、むしろ自然の中で「歩行」をするために行われた行為の中での生活で見たもの、感じたこと、全てが自身の存在を確認する時間の集積であるように感じられた。ロングのもつ「場」と「時間」そこで行う「行為」の関係はどれが欠けても成立しないだろう。

また、美術館やギャラリーで提示されるロングの作品は自然の中で行われるものとはまた性質が異なる。その作品はまるでロングが「歩行」を行った記憶の一部を切り取りそこに持ちこんだかのようなのである。「歩行」の作品からは形の風化とその記憶を思わせる印象を

感じるが、美術館やギャラリーで見る円環や泥のドローイングからは循環や不変の記憶といった言葉が思い浮かべられる。しかしそのロングの作品というのは、美術館やギャラリーの「場」に溶け込むようにして存在しているのだ。実際に香川県の直島にあるベネッセハウス、京都国立近代のロングの作品からその場とともに時間を刻んでいるような様子を目の当たりにすることができる。

3. ロングの制作から

第一章の1、研究の動機と目的で述べたように、筆者は大学の授業でロングについて知ったのだが、その授業の最後には受講者も何か1つ作品を作ることになっていた。私は夏の暑い時期だったので蟬の抜け殻を収集し作品にしようと考え、抜け殻を探して校内を歩いた。地面や木の幹を丁寧に見て回ると本当に沢山の蟬の抜け殻があって、結果的に百近い数を収集することが出来た。その蟬の抜け殻をどう使おうか考えたときに壁にくっついた状態がやはり自然だろうと考えたので、フェルト生地の壁があるエレベーターの中に決めた。意図やコンセプトは一切考えずにただ壁を埋めるように一定の間隔をあけながら抜け殻をひっかけていった。このとき無心でエレベーターの中で行った行為、過ごした時間はいつもの作品作りで感じる、はやく形に仕上げたくて切羽詰まる思いをすることがなかった。抜け殻を集め、それを壁面にかけてゆく。その行為は筆者にとって、とても自然な流れだったからだろう。制作のために行った抜け殻集め、壁に並べていくこと、その一連の行為は制作をする上で無くてはならない時間だった。この時ロングの流木を集め配置していく制作と似た行為を追体験したことは筆者にとって制作とのあいだにあった薄い膜のような隔たりを崩すきっかけのようなものになったのだと思われる。

なぜこの時、ロングの制作に惹かれたのか。それはそのロングの行為を追体験することで感じた感覚が、幼いころに体験した自然との関わり、生活の中で感じたものと同じようなものだったからであろう。遠い昔の記憶だが、雨の日にかっぱを着てわざと外を歩いたことや、シロツメクサをたくさん摘んで集めたこと、夜に母と散歩した道で見た金柑の木、そんな記憶をふと思い出す瞬間に感じていた、自分が大きなものに包まれるようなぼんやりとした感覚と似た空気を持っていたように感じた。そのような共通点から無意識にロングに共感し、惹かれたのだろう。

人は成長の過程でそれぞれに様々な経験をし、その時の景色や感情、場のもつ空気のようなものを無意識に記憶として心のどこかにしまっている。その記憶は層となってその人

そのものを構成する一部となるだろう。その記憶は筆者にとって自分が自分であることを証明するものだ。

第3章 筆者の制作

1. 制作に対する悩み

陶芸での制作を始めてから現在に至るまで「私」という一人の人間が制作するということの意味について考え、悩んできた。

以前から私を悩ませていたのは、「好きなように作る」ということだった。私にとって好きなように作るということは自身の感性を働かせて、考えを形にすることだというイメージがあった。作品を通して、他人から「私」という人間が見透かされているような気がしてならなかったし、つまらないものを作るなあと思われているのではないかと疑心暗鬼になっていた。この感覚を覚えてからは自分の制作に向けられる他人の目を恐れ作品に対して自分らしさを出せないでいた。その影響もあって茶碗や酒器のような用途のあるものや、形自体にメッセージ性を持たせた説明的な作品を作って「とりあえず制作はしているのだ」と自分をごまかしてもものが作れない不安感から解放されようとしていたように思う。

やはり自分の心は正直で、出来上がった作品や制作に対してリアルな実感を抱くことは出来ず、いくら作ってもなにも手ごたえを感じることができなかった。自分が作ったものに対する愛着や完成した満足感もなかった。

2. 転機

第3章 筆者の生活についての1.制作に対する悩みで述べたように、筆者自身、他人にどう思われているのかという不安を背負い制作を行っていた。だが制作に向かう考え方や表現方法が変化するきっかけとなったのが序論で述べたロングとの出会いに加え地下鉄での展示だった。地下鉄の展示で行った制作はロングと自然、そしてその「場」でのあり方について自分なりに感じたことがすこしだけ反映されたような実感があった。これを経て、筆者の中で少しずつ制作に対する考えや表現方法が変化していったと考えられる。

写真1、写真2はそのきっかけとなった展示作品である。2014年3月27日から5月31日の期間に開催された駅ナカアートプロジェクトに陶芸ゼミ生3名が参加した。筆者もゼミの3人のうちの1人として、地下鉄くいな橋駅構内で展示を行った。この作品を制作する際に企画者側から挙げられた条件は以下の通りであった。

- ・不燃物であること
- ・壁面展示で、壁から5センチ以内の厚みであること
- ・触れても危険のない作品、展示方法であること

以上の条件を満たす作品を作ることを考え、京都教育大学が担当した駅は「いつもの駅にふとした変化をもたらす」ことをテーマに3名の学生でそれぞれの分担する壁面を振り分け各々で考えた個別の表現を行うことにした。

筆者は、地下鉄の駅構内という「場」を利用して幅約10メートル、高さ約2メートルを約70枚の陶板で彩った。陶板のデザインはその時の手の動くままに決めることとしたが、丸、四角、線を使って京都の街をイメージして制作に取り組んだ。また枚数やサイズについては筆者の担当する壁面のバランスを考えながら決めていった。写真3、写真4のようにたたら状に伸ばした粘土をカッターナイフで大小様々な形に切り取って少し乾燥させて、成形、素焼きを行った。釉掛けでは3号透明釉、織部釉、黒マット釉の3種類の釉薬を使用。違う種類の釉薬同士が重なると、もともとの色とは異なる色合いが生まれる。そうした変化を期待し、重ね掛けを積極的に行ったり、点を打ったりしながら釉掛けを行った。本焼き後、金彩による絵付けを施し3度目の焼成を行った。



写真1

写真2



写真3

写真4

3.制作と作品の変遷

この展示を契機に自分と制作の関係について考えるようになる。この駅ナカアートプロジェクトでは作品に対して今まで感じる事が出来なかった、自分が制作したものであるという感覚を強く感じる事が出来た。はじめて自身の作品に自分らしさ、作風のようなものを感じた。それは、たたら状に伸ばした粘土をその場で思いつくままに切り取って穴を開け、線を引く事が出来たからだろう。この時、1日の大半を制作時間に充て、土と、その制作、自分と向き合う事が出来た。その中では音楽を聴きながら、心地の良い形を切り出し、その面にリズムよく模様や穴を開けてゆく。疲れたらコーヒーを入れて温まる。失敗したものを含め150枚ほどの「形」を作ることにももちろんしんどさもあったが、その感情も合わせて作品が出来上がることに自分自身がそこで作っていることをはっきりと感じることが出来た。

日常生活の中で制作というものが密接に存在し、そこから出てくる形自体私にとって大きな意味があったのだろう。「私」が制作をする意味や陶芸との関係について模索することで長年抱いていた劣等感を根源から解放し、次へとつながる何かを掴むきっかけになるのではないかと思うに至った。以降、様々な粘土との関わり方でアプローチを行うことにした。

① 作品1 (3×3×2cm H26、3月ごろ)



写真5

駅ナカアートプロジェクト後に制作したもの。自分が制作を行っていくためには何か変えていかなければならないという思いから、制作方法を意識的に変えていくことにした。駅ナカアートプロジェクトではその場の感覚的なものを大切に、形を作り出し、釉掛け、金彩を行った。無意識に生まれる形、行為を通して生まれる形を探そうと試みた。塊からつまみ取った粘土を丸めて親指を押し当てた形。ものによって先端で何度も穴をあけている。粘土をちぎり、丸めて親指をおしあてる行為とぽこぽことうまれた形を見

ると心地よくて何度もその行為を行った。しかし素焼きをすると作ったばかりのときにあった粘土の湿った感じやそこから発せられていた生っぽい印象は消え、魅力を感じなくなってしまった。また、素焼きと本焼き2度の焼成で一回り小さくなったので、手にしっくりおさまっていた感覚やくぼみに親指がぴったりとはまる感覚もなくなって掌で包むとまるで違うものになったようだった。このものの魅力は成形過程とその直後にあったのではないかと後になって気付いた。

使用粘土：白土

使用釉薬：透明、B31

② 作品2 (10×10×2cm H26、3月ごろ)



写真6

粘土の塊から一握り程度つかみ取る。ちぎり取るようにして分かれた粘土にできたぎざぎざの断面を残すようにして指で皿状に押し広げていった。成形直後の土が乾かないうちに粉末のままの釉薬を茶漉しでふるうようにして釉掛けを行い、素焼きをせず1230度で焼成した。このような焼成方法を選択したのは、①作品1で感じた釉掛けに対する違和感を解消するヒントになるのではという思いがあったからだ。ちぎり取った断面の荒っぽいけれど触れると柔らかくしっとりした手触りや押し広げた指の跡を見ていると形そのものの持つ生き生きしたエネルギーを感じたのだが焼成後にはそれは無くなってしまった。作陶家、八木一夫も出来たばかりの形に「みずみずしい土の素顔」を感じたと著書『オブジェ焼き 八木一夫随筆』で記している部分がある。乾燥、八木の場合は削り、素焼きという陶芸のプロセスを追うにつれて、次第に精気が薄れていく感じがするという。筆者のこの形も同様に断面は焼き締まって生気がない。もちろん焼成した後なので硬くてざびざびしていて触れると痛い。表面は釉薬の膜に覆われ、固く、時間が止まったような印象。無機的なものに変わってしまったと感じた。

八木の言う、「土の素顔」が生き生きとする表現とはどういうものだろうか。

使用粘土：白土、赤土

使用釉薬：透明、黒マット、陥入、乳白

③ 作品3 (5×5×3cm H26、4月ごろ)



写真7

①②では行為を重視した制作を行ってきたので、今回は自身のもっている色や形の感覚を使って形を作ることにした。考えて形を作るのではなく手遊びのように白土と赤土を使って自然に手の動くままに伸ばす、丸める、針で線を引くという行為を楽しむことが出来た。ただ手を動かし意図せず生み出された形は何かの実や種のような形にみえて面白かった。短時間に形が作れるのも自分に合っていたようで、沢山の形が出来上がった。ただ、素焼きの段階でこれ以上手を加える必要があるのだろうかと感じ、釉掛けは針でひっかいた部分を筆でなぞったり、表面にたらしたりして素焼きの部分を残しながら行うのみに留めた。そのため、焼き締めの部分と釉薬のかかった部分とがある。

使用粘土：白土、赤土

使用釉薬：透明、乳白

④ 作品4 (5×5×8cm、4×4×5cm H26、4月ごろ)



写真8



写真9

写真7の延長で出来上がった形。シャモットを土に混ぜ込んだのでぷつぷつとした表情になっている。写真8は赤土で山のような形を作り、その上に白土で碗状のものを組み合わせ、針で装飾を施した。筆で釉薬を垂らしたり、模様塗り込めしている。写真9は手びねりで山のようなものを作り表面に針で装飾している。今回、粘土を触っているとどんどん形のイメージが膨らみ、一気に作り上げた。粘土を触る行為と付随して1つ1つ違った「かたち」のものが生まれた。形を作ることは楽しくできたが、釉掛けではどのようにかければ形の魅力を生かせるだろうかと考えたが分からなかった。今回は、筆で塗る、ひっかいた跡を埋めるようにした。

釉薬を掛けると見た目にもわかるように薄いガラスの膜がかかる。けれどそれだけではないような気がしている。作者が自らの手で作った形に上から一層重なることで手から離れて、1つの個体として新しい時間を紡ぎ出す、そのようなイメージがある。しかも闇雲に選択した釉薬ではなくその形を生かすようなものでなければいけない。形を生かす釉薬とはなんだろうか。

使用粘土：白土、赤土

使用釉薬：B31

⑤ 作品5 (10×10×20cm、9×5×15cm H26、5月ごろ)



写真10



写真11

写真10は円錐形の部分を写真11はすべて手びねりで成形した。初めに紐状の粘土を直径10センチくらいの輪の形を作り、上にどんどん上に紐づくりで粘土を積んでいく。初めから作りたい形があったわけではなく、手びねりをしていく過程のなりゆきにまかせて手びねりを続けた。また、器物の口縁や口縁周辺のことを「口」と呼ぶのだが、写真10では少し内に入るように下から上に指を動かしてひねっていったので土を積んでいくにつれてどんどん口が小さくなった。また、写真11の形では粘土を積んでゆくと、だんだん口径が大きくなって開いた形になってきた。しかしそれをそのままひねってゆくと形を支えられずに崩壊してしまう。そうなるのを回避するために口をだんだんとすぼめていったのでこの様なまるみのある形に仕上がった。口はすこしずつ小さくなっていくので頃合いを見て終わりにした。陶芸で制作をしていると、土を使ってというより、土に向かって作っていく意識が心の中にあるので必然的に土の柔らかさや口の感じを見ながら形に無理のない作り方を考えている。

釉薬の選択と釉掛けについてだが、以前より釉薬に関しては苦手意識があった。素焼きが出来た段階で、作ったばかりの時の新鮮さは消えてしまって釉掛けを放棄することもあったし、焼くことで色も触感も変わってしまうのでどんな釉薬が良いのか、なにが正解なのか答えが見えないでいた。

今回もどの釉薬が合うのか分からず、部分的に釉薬を掛けることにした。結果写真10では模様を付けるように乳白釉を、写真11では内側に黄瀬戸の釉を筆で塗った。そもそも作品を生かす釉薬の選択とはどういうことか。

使用粘土：白土、赤土

使用釉薬：乳白、黄瀬戸

⑥ 作品6 (5×5×2 cm、4×18×4 cm H26、5月ごろ)



写真12

写真13

作品5と同じ時期に作成したもの。写真11のものは丸めた粘土の中央に親指を入れるようにして人差し指とはさんで伸ばしたり、ひも状にした粘土をドーナツみたいな形にしたり、針で引っかいたりしている。ほんの30秒くらいで衝動的に形を仕上げる。もやもやした感情を粘土にぶつける様に作った。自分の気持ちを消化させるのに、その行為自体が役割をもっていた。ただ写真13では12と同じように衝動に任せて作ったが、花をイメージするような形が出来た。粘土を掴みとって頭を残し細長くひも状に伸ばしてゆき、最後に残した頭を指で広げていく。出来上がる形の生っぽさがすこし気持ち悪い。けれどテーブルに置いたときの頭がへしゃげる感じや細長い茎のような部分のだらしなさは生々しくて、それが良くて何個も作った。釉掛けではすこし時間をかけてやってみようと思った。点を打つ、指で釉薬をこすりつけるなどすることで自分なりに釉薬と距離を狭めようとした。本焼き後、釉薬を掛けた所と焼き締まった部分の境目に緋色という焼成によって釉や素地にほのかな赤味が生じたものがあって、釉薬と土が作用しあって生まれた表情に面白さを感じた。

⑦ 作品8 (9×9×18cm、3×18×4cm H26、8月ごろ)



写真14



写真15

作品7のように感情を粘土にぶつけるような即興的でドローイングのような形作と手びねりで粘土を積み上げて形を完成させていく方法を行き来しながら制作を行う。写真14の作品では丸みのある形に心地よさを感じ丁寧に作り上げていった。上部に針のようなもので装飾をした。表面に同じような線を繰り返し描くという行為自体に魅力を感じ、上部が埋まるまで繰り返した。土を掘るしゃりしゃりした感触や適当に引いた線が並んでいる様子が好きだ。釉薬はチタンを使用。筆で塗った後、刷毛を使って払い落とす。釉薬を筆で塗布し、刷毛で払うという行為を行ったのは成形で土と向かい合っていて制作するのと同じような感覚で形を感じながら釉掛けが出来るのではと思ったからだ。写真15では写真13の方法を使って花びらのような部分を薄く縮れたように作った。手跡やだらりとした感じが気持ち悪いけれど無償に惹かれるので繰り返し同じ方法で形を作った。花卉の部分を限りなく薄く、ところどころ破れていたりしながらかろうじて形をとどめている風になっている。無心で手を動かすことと意図しない形が目に見えてたくさん出来上がった。出来上がるものの形の傾向が現れてきた。写真14のように丸みやなだらかなラインを、表面のすこしざらつく質感をだすもの、写真15のようにはぎりぎりまで薄く延ばして、破れた瞬間を残すものなどがある。形のイメージから生命、刹那、はかなさという言葉を連想する。このころからノートにドローイング、作った形、自分の感情についてメモを始める。

使用粘土：白土、赤土

使用釉薬：チタン

⑧ 作品 9 (10×10×15cm H26、9月)



写真 1 6

紐状にした粘土を直径10センチほどの輪の形にしてそこから紐作りで成形をしていった。はじめは丸みの無い三角形の山が二つ乗るような形をイメージしながら土を積んでいたがひねっていくとまあいい形になったのでその流れに逆らわず進めていった。

こういう形にしたい、という思いに反した結果になったとしてもそれを受け入れることが多い。上部を閉じるかどうかは最後まで決めずにひねった。針で線を入れていくと存在がはっきりとした。形自体が面白いと思ったので釉薬では主張せず、白のマットB31を使用することにした。

使用粘土：白土

使用釉薬：B31

⑨ 作品 10 (8×8×23cm H26、9月)



写真 1 7

写真 1 8

粘土を紐状に伸ばし、直径10センチほどの円を作ったあと、下の方がやや膨らんでいて、上部にいくにつれて細く縦に伸びていくような形が頭の中に浮かび紐作りで成形を行った。形が出来上がり、針先でひっかくようにいろいろな長さの線を入れていった。素焼き後、写真14の作品で行ったように筆でチタンの釉薬を塗布。釉薬が乾くと、刷

毛を使って表面の凹凸に釉薬がかすかに残る程度まで払い落とし焼成した。針でひっかいた部分には釉薬が残って白っぽくキラキラとして、刷毛で払われた部分は緋色が出ている。柄杓などで器物に施釉する「流し掛け」で行う釉掛けでは1度であつという間に釉薬が掛かってしまうが、今回の方法だと筆で塗る、刷毛で払うという行程が加わっている分作品とじっくり関わる時間をとることが出来た。

使用粘土：白土

使用釉薬：チタン

⑩ 作品11 (10×10×14cm H26、10月)



写真19

イチジクの形が頭に浮かんできたので、似せたシルエットのものを作成。下がふっくらしていて、上に伸びる様なフォルム。今回初めて作品に「底」を作っている。⑨以前、形の作り始めは紐状にした粘土を輪の形にし、紐作りで成形をしていたので、作品には底が無く裏返すと中が見えるようになっていた。作品10では丸い形を作ることを初めから決めていた。丸い形を作る際は、初めに握りほどの粘土を丸め、平たく伸ばし丸いせんべい状の形を作り、そこから紐作りで成形を始める。形が完成し土が少し固くなってから底を削り、まるい形に整える。そのため、底がある形になるのだが、成形をし終えてみるとそのもの自体にとっても存在感が生まれているように感じた。今回は直接粘土に模様を彫りこまず素焼き後釉薬を掛けてから針で描き落とす方法を試してみたが、焼成後、薄く弱い線が残る形となった。私が作品の形に描く模様は、線を書く、彫る、削るという行為と残された線の集合体で作られている。その線の揺らぎを見ていると気持ちが高まり、作ることを体が欲するような感覚がある。何かをこぼれおちる感情を消化するための行為なのかもしれない。

使用粘土：白土

使用釉薬：B31

⑪ 作品12 (18×8×20cm H26、11月)



写真20

写真21

山の形のように、中に何かはいつているようなふっくらとした形が頭に浮かび、制作。作りたい形がふと頭に浮かぶことが多くなった。それはどこかへ行く道の途中だったり、電車の中だったり日常の生活の中で思い浮かんでくる。

今回は、始めにたたら状の粘土を直径30センチほどの楕円形に切って、その上から紐作りで成形を行った。上部にゆくにつれ少しずつ内側に入るような形を意識した。作りたい衝動は形が出来上がると落ち着いた。釉掛けは粘土がまだ十分に乾燥していない段階で霧吹きという道具を用いて釉薬を吹き付け、上部に針でドロ잉を行った。

焼成は1度だけで、素焼きと本焼きを同時に行う形をとった。釉掛けについて感じたことがあった。形を作りたいという衝動は成形が終わった段階でひいてゆくのだが、以前感じていた釉掛けに対する苦手意識がだんだんと薄くなっている。作った形をより自分の意識のそばに近づけるための必要な行程ではないかと思えるようになった。

使用粘土：赤土

使用釉薬：B31

⑫ 作品13 (10×10×29cm H26、12月)



写真22



写真23

粘土に触れたくって制作を始めたもの。この瓶のような人のような形に似た作品は何度か作成している。手びねりだけではなく、手のひらに収まる小さなサイズでもよく出来上がる形である。

今回土に触れて何か作りたいけれど作りたいものが浮かばず、なんとなく作り始めたため、度々作ったことのあるこの形を借りて土を積むという行為を行ったという表現が近いかもしれない。少し水分が飛んだところで、刷毛をつかって釉薬を塗布した。表面の模様は、今回いつもより太めの針でしっかりと彫り込んでいる。胴の部分を一周くると線で囲み、それから短い線をちょこちょこ掘っていった。この線の引き方もふと思いついたもので、以前からいつかしてみようと思っていたもの。形と掘った模様が良いと感じたのでここで止めることにした。今回の成形で感じたのは自分が作りたい形を作ることはもちろんのことだが、土を積むという行為自体を欲しているのではないかということ。また、作る事が生活の一部に組み込まれているとも実感することができた。自分の考えを主張するもの、他者に見てもらおうためのものではない。自分の気持ちを整理する、生活の中で感じ取った何かを形として残すような役割として私の陶芸はあるのではないか。

使用粘土：白土

使用釉薬：チタン

⑬ 作品14 (2×2×5cm H26、12月)



写真24

手びねりの作品を作った後に余った粘土で作成した形。ひとつまみほどの粘土を丸めた後中心を細く伸ばし、両端の形を適当に整える。無造作に作った形は1つ1つ表情が違って出来上がったものを順徒に並べていくと地面からによきによきと生えているように見えてきて、その様子が面白く何個も作っていった。出来上がった直後の粘土がまだ水分を十分に持っているこの状態も生々しく生き物のようだ。以前は乾燥していくことでその良さが失われてしまうと感じていた。しかしその感覚も薄れてきている。成形を楽しみながら、釉薬を掛けることで変化するこの形にすこしわくわくしていた。

使用粘土：白土、赤土

使用釉薬：チタン

⑭ 作品18 (25×110×10cm H26、12月)



写真25

平たい山のような形。この形は帰省した時に行った祖母の家で浮かんできたものだ。祖母の家は昔ながらの「田舎の建物」という感じで、周りには川や田んぼ、畑がある。四季ごとに違う空気もそれぞれに良い。この場に身を置くと幼いころの記憶がうっすらと思い出され、懐かしい思いをすることが度々ある。空間に流れる気配や空気の匂いを

感じながら自分自身とてもフラットな気持ちで居ることができる。ここで生まれた形を戻ってきてから粘土で立体に起こした。まずたたら状にした粘土を楕円の形に切り取り、紐作りで成形。すこし内に入るように粘土を調節しながら積み上げ、すこし乾燥させたら、表面を木の板で叩きながら表面のでこぼこをならすように締めていった。今回表面には模様をつけなかった。形的にも行為的にも土をひねり終わった時点で自分のなかで完結していた。釉薬はチタンを使用。チタンを粘土の表面に薄く残るように塗ると綺麗な緋色が出るのだが、本来土のもつ生命感のようなものを生かしてくれる。自分の作った形をさらに現実味のある存在にしてくれるようである。今回は乾粉のまま刷毛で表面に擦り込むようにして施釉した。1230度で焼成。

使用粘土：赤土

使用釉薬：チタン

4.考察

ロングの制作を追体験し、駅ナカアートプロジェクトを終えた直後は、行為の中に生まれる何か得体の知れない力のようなものが何なのか、自身が行った駅での展示、制作で感じたものづくりに対する実感はどこから来たのか理由が全くわからなかった。その答えを知る為に、出来上がる形や作品としての出来栄がどうかといった結果として出来上がるものとしての良さがどうかというところではなく、ただ単純に丸める、押し付ける、押し広げるなどの行為性に焦点を置いた制作を行った。しかし手を進めていくうちに行為だけに焦点を置いて行っていた制作は、陶芸の土を積む、そして形を作り、素焼き、釉掛け、焼成という陶芸のプロセスを経て出来上がる形に次第と変化が見られるようになった。作られる形についても、始めの段階では形を作るのに意図せず出来上がる形を中心に作っていた。しかし少しずつ自分の意識やその時の気持ちによって形が変化するようになっていったのだった。そして土に触れ、形を作り、釉薬の掛けかたや選択について考えながら制作を行う中で、自分を表現する方法や形が少しずつ構築されてゆき、定まっていた。また筆者の陶芸で表現するということに対する意識の変化も見られた。始めの①②の段階では作品を作るというより、行為自体を楽しむ方法を模索していたが③の段階から少しずつ自分の表現したい何か、意味性を含んだような形が生まれてきた。手びねりを始めた頃は少しずつ積み上がってゆく粘土の流れに身を任せた形作りを行っているが⑩以降から次第に自分の感情を表現する、気持ちを整理するように土と向かい合う様子もうかがえるよう

になっていった。次第に作りたい形が日常生活の中でふと浮かび、制作に入ることが多くなった。それらは伸びるような形や実のようなもの、ふくらみのあるものなど有機的なフォルムが多い。なぜそのような形に惹かれるのだろうか。その理由として考えられるのは、筆者表現としてのものづくりを始める以前のことである。幼いころに過ごした環境とその記憶、「場」のもつ力とがお互いに作用し、形を作る際の感覚に影響を与えていると考えられる。また、釉掛けに関しては刷毛で塗る、それを払い落とす、その後針で模様をつけるなどの色々な方法を試しながら、形をより自分の意識のそばに近づけるように思考する様子が伺えた。

最後に、制作に対して劣等感を抱いていた頃は「課題をこなしている」という意識を強く感じていた。だからこそ他人によく見られたい、けれど変なものは作れないという思いに縛られて思うような表現をすること、自分の表現というものを見失っていた。しかし、今回腰を据えて制作というものに向き合い試行錯誤を重ね、土や形、自身の内なる感情に向き合うことができた。その中で多くの時間土に触れ合い、形を作ることは筆者の生活の一部と重なり、次第に自分という存在について考えることができるようになっていったのだ。

第4章 陶芸のプロセスと表現との関係について

1. 鈴木治から知る素材と形の心象表現

(1) 鈴木治について

鈴木治 (Suzuki Osamu 1926-2001)

千家十職の永楽善五郎の工房で轆轤師を務めていた鈴木宇源治の三男として誕生。京都市立第二工業学校窯業科に入学し陶芸家を目指す。1948年、八木一夫、山田光、松井美介、叶哲夫とともに「走泥社」を結成。松井と叶が脱退後も八木、山田、鈴木で3人で活動を続けた。その活動は当初「壺とか鉢などの器物を手がけていて、その表現の手段として、冒険と曲芸を創作過程に持ち込み、何らかの効果を作品に与えたい」¹という思いから始まった。

「クリスマス Christmas」 1949 「作品 Work」 1954



図5



図6

図5はその当時の鈴木作品である。壺のような形に鈴木が壺の蓋を閉じたのは1954年だった。轆轤では制作できない形ということで立方体に足が生えたような形態の図6の作品を作り上げた。鈴木は作る形に「陶芸という枠を超えて、埴輪や土偶のような人の形をした土による古代の造形物が持っている、素朴だが圧倒的な土の力」²を追い求め、次第に作品に対して「土偶」や「泥像」という呼び方をするようになる。モチーフになっている形は、人型のようなものや馬、鳥などの生物が多くみられる。

「泥像 Clay Statue」 1965 「馬 Horse」 1967



図7



図8

また、このような焼締の作品とは別に青白磁での制作も行っている。青白磁の制作においても鈴木は立方体や幾何学的な形態を用いることで轆轤では表現出来ない形を表した。

「稜線や凸部で輪郭や模様を陽刻のように浮かび上がらせて見せる」³ものが多い。また図9のように型成形の際にできるバリという淵のひらひらとした薄い部分をわざと残しそれを表現に生かしているものもある。

鈴木は焼締と青白磁という素材、制作過程、焼成方法も異なる制作を振り子のように行き来するように制作を行うことで自らの制作に対する刺激としていた。

「天馬横轉 Pegasus Falling on Its Side」 1973



図9

1980年代より、「泥象」という言葉が使われるようになる。作品の形の関心が風や雲などの気象にも向けられるようになったため、森羅万象という意味でこのように呼ばれるようになった。作品の一部のボリュームを極端に削ぎ落とした形やかすかに丸みを帯びたエッジ、緩やかな曲面を出した形が手びねりで繊細に作り上げられている。

「消えた雲 Disappear Clouds」 1982 「太陽の道 Path of the Sun」 1983



図10



図11

(2) 鈴木治の表現について

作陶家の鈴木治は鳥や馬を風や太陽などといった自然にふくまれる形を元にそれを象徴化したようなフォルムの作品を手びねりや型という手法を用いて焼締と青白磁の制作を行った。その中で多く登場した形に図8のような「馬」の作品がある。鈴木は「馬」のイメージを「組み立てたり、あるいは整理したりしているうち」に土の形として定着させたものであり、「抽象というよりも象徴」⁴であるの述べている。また釉掛けについてだが、焼締の方では信楽土を主とする胎土に、薄くした赤土を繰り返し化粧掛けし、酸化炎焼成せて作られている。一見土の味を生かした焼締のような表情は土の量感を感じる仕上がりである。

このことから「立体の《馬》は土という素材の潜在力が形の生命の根底に横たわること

を、象徴化させた「馬」のイメージをとおして知覚させるべく変貌を遂げた《泥像》だった」⁵ということの意味を知ることができた。鈴木は「馬」という形を媒体にして、土という素材を用いて常に内なる心象に向かっているように感じられる。

2. 筆者と陶芸

(1) 陶芸制作のプロセスから

制作で、鈴木治の述べているような土という素材と形の関わり合いについて共感する部分が多くあった。鈴木は「馬」という形を用いて自らの内面に問いかけ、向かい合うような制作を行った。筆者は、「作りたくなる瞬間がやってくる」ような感覚を感じ、手を動かし形を作り始める。それは、もやもやと悩んでいる時だったり、新しい出会いや物から何か刺激をもらった時だったり、紙にドローイングしているときだったりとその時が訪れる瞬間は様々である。

その際に頭に浮かび、作られる山のようなもの、実のようなもの、あるいは蓋のされた徳利のようなものの形というのは何かを表したいであるとか意味のある形という訳ではない。しかし、筆者が日常で感じる何気ない風景に出くわしたときに「自分」という存在を感じるように、思い浮かぶ形自体も「自分」から溢れ出るものを表出した結果が現れているのかもしれない。

また陶芸のプロセスでは成形後、素焼き、釉掛け、本焼きという多くの行程を踏んで、作品が出来上がる。そのため成形直後にある「生き生きとした表情」は乾燥や素焼きの段階で水分を失い、まったく異なる表情へと変化してしまう。そのことで作った形から心が離れてしまうという経験も多くあった。しかし、その変化は制作を重ねるうちに少しずつ体に馴染み、陶芸のプロセスとの関係も構築されていった。釉掛けにおいては、この成形直後と乾燥、素焼き後のギャップを感じるようになってから、少なからず苦手意識を抱いていた。第3章 筆者の制作についての4.考察で「形をより自分の意識のそばに近づけるように思考する様子が伺えた。」と述べているように素釉薬を塗布し払い落とす、引っ掻き模様を入れるという行為は、そんな形や釉薬に対して向かい合うためのアプローチとして用いた手段である。そのように、ひとつ工程を加えることで作り出した形と自分との間の関係は格段に縮まったように感じた。また、釉掛けに苦手意識を持ちつつも、釉薬を掛けないという選択を取らなかったのは、やはり自分自身が陶芸のプロセスの中で自身を表現していくということに大きな意味を感じていたからだ。

そのプロセスのなかで、自分の意思や感情を土という媒体を通して表現を行うのはとても難しく、多くの時間やそのなかで得られる経験から少しずつ土との関係、素材についての理解を深めていく。その過程というものが「私」と陶芸との関係を形成するために必要な時間であったと感じている。

(2) 生活の中から生まれる表現

筆者は陶芸という手法とは全く異なる、ロングの作品に魅かれた。ではロングから筆者が受け取ったものは何なのか。それはロングの表現が筆者の制作方法や作品の形自体に影響を与えたというのではなく、自分の置かれた世界の中で自分がどんな風に在りたいのか、素材を通して自分と向き合っていく方法のようなものを教えてもらったのではないかと感じている。ロングが歩行の中で大切にしていたであろう、表現を行う上での精神性の部分を筆者は授業の中で体験することができた。木々に囲まれ、素材を集めるという時間を自分なりに過ごしたことは、自分の在り方や表現をすることとの向き合い方について考えるきっかけとなった。今まで、制作は自分の生活とどこかかけ離れたところに存在しているような感覚があった。しかし、今回制作を進めていくうちにその意識の部分がすこしずつ変化し形を作っていくことが日常のなかに溶け込んでいくようであった。

普段生活をしていて感じる何気ない風景や空気、瞬間に「自分」というものの存在がここにあると感じることがある。例えば、部屋の中から聞こえる雨音、風のにおいで感じる季節の変化、湯船に浸かった時の幸福感、大学の窓越しに木々の風景を眺める時など。西成彦はこのような「ことばになる以前から、そこはかたなく流れているもので多分われわれが生まれる前から流れているし、死んだ後も流れている時間であろう、そしてその流れの中に自分は浮かんでいるんだっていうことを、生きている間、われわれはずっと感じつづけている、そんなふうな時間のこと」⁶を「神話的時間」と呼んでいる。それは「本当は言葉に言い表しがたい「気配」に包まれて、われわれの体の中を貫通しているもの」⁷なのだという。

筆者にとっても粘土に触れ、形を作る、釉薬を掛け、焼成を行う陶芸のプロセスというものが「神話的時間」に近い存在になりつつあると感じた。

第5章 結論

筆者は、陶芸での制作の中で作品を通して「自分らしい」表現を行うことや「自由にくる」ことの不自由を感じ、ものづくりを通して自己表現を行うことに疑問を抱くように

なった。しかし、筆者がこのように表現に対してコンプレックスを感じながら制作を行っていた経験もまた、「わたし」が制作をする上で必要な要素を構築する時間として必要なものであったと感じている。そして、ロングとの出会いをきっかけに、粘土という素材を通して日常の生活の中で抱く感情や思いを消化し、陶芸制作のプロセスで行われる行為の中で「私」という存在に向かい合うことが出来た。

また、心象表現を行うことにおいては、幼少期の「神話的時間」の存在、いわば表現の素を形成した幼い頃の体験が支えとなっているように感じた。その神話的時間に欠かせなかったのが「場」と自分との関わりであった。

「場」の持つ気配を発見し、感じることを通して自分の感性や人間性、いわば魂の部分を育むことができた。ものづくりの中でこのような時間を体感すること。それは、図工や美術の授業で行われる表現活動でも同じく、忘れてはならないことだ。表現やものづくりの本来の目的は、作品という目に見える形としての結果だけではなく、素材との関わりやそこから生まれる驚きや発見、友人との交流、「場」との出会いなどその過程で生まれる時間にも同等の価値がある。本研究では、自身の表現の変遷を見直すことを通して、学校現場でも技法や道具の使い方などの指導と同じように、自分の表現やその過程で学ぶこと、心象表現を生み出す面白さを共有し、伝えていくような指導に繋げていきたいと感じた。

<参考文献>

- ・ リチャード・ロングほか 1996『リチャード・ロング 山行水行』淡交社
- ・ ロバート・アトキンズ（杉山悦子・及部奈津・水谷みつる訳）1993
『ART'SPEAK 現代美術のキーワード』美術出版社
- ・ 福武総一郎・安藤忠雄ほか 2011『直島瀬戸内アートの楽園』新潮社
- ・ 『つくる陶磁郎』編集部 2008『すべてがわかる！やきもの技法辞典』双葉社
- ・ 鶴見俊輔 1997『神話とのつながり 一七五篇のメッセージ』熊本子どもの本研究会
- ・ 山中康裕 2006『子どもの心と自然』東方出版
- ・ 八木一夫 1999『オブジェ焼き 八木一夫陶芸随筆』文芸文庫
- ・ 岡本洋 1991『「地球にやさしい芸術」への仕掛け ポストモダンとエスニック』勁草書房
- ・ 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社
- ・ 乾由明 1975『現代の陶芸 第十二巻』講談社
- ・ 佐藤学監修、ワタリウム美術館編 2011『驚くべき学びの世界 レッジョエミリアの幼児教育』

<引用文献>

- 注 1 中尾優衣 2013-2014 『泥象 鈴木治の世界』 日本経済新聞社 p11
- 注 2 中尾優衣 2013-2014 『泥象 鈴木治の世界』 日本経済新聞社 p11
- 注 3 石崎泰之 2013-2014 『泥象 鈴木治の世界』 日本経済新聞社 p56
- 注 4 石崎泰之 2013-2014 『泥象 鈴木治の世界』 日本経済新聞社 p44
- 注 5 石崎泰之 2013-2014 『泥象 鈴木治の世界』 日本経済新聞社 p44
- 注 6 鶴見俊輔、西成彦 1997『神話とのつながり 一七五篇のメッセージ』熊本子どもの本研究会 p33
- 注 7 鶴見俊輔、西成彦 1997『神話とのつながり 一七五篇のメッセージ』熊本子どもの本研究会 p57

<図>

- 図1 リチャード・ロングほか 1996『リチャード・ロング 山行水行』淡談社 p 18
- 図2 リチャード・ロングほか 1996『リチャード・ロング 山行水行』淡談社 p 30
- 図3 リチャード・ロングほか 1996『リチャード・ロング 山行水行』淡談社 p 78
- 図4 リチャード・ロングほか 1996『リチャード・ロング 山行水行』淡談社 p 91
- 図5 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p20
- 図6 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p25
- 図7 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p40
- 図8 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p45
- 図9 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p58
- 図10 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p101
- 図11 京都国立近代美術館、愛知県陶磁美術館、東京ステーションギャラリー、山口県立萩美術館・浦上記念館 2013-2014『泥象 鈴木治の世界』日本経済新聞社 p105

謝辞

本研究を修士論文として形にすることが出来たのは、本大学美術教育科、日野陽子准教授、丹下裕史准教授の熱心なご指導のおかげです。研究や制作に対する悩みに、時には厳しく、親身になってご指導下さったことは、わたしが研究を行う上で精神的な支えとなっていました。また、陶芸研究室の後輩の方々のあたたかなサポートにも助けられました。

感謝の気持ちとお礼を申し上げたく、謝辞にかえさせていただきます。

佐藤史菜