

陶芸による水平線の上下世界の芸術創造と表現

東京藝術大学大学院美術研究科博士後期工芸専攻陶芸研究領域

学生番号：1317919

蔡瑩臻

2020年3月



博士終了審査展示会場風景

1. 《L a p u t a - s k y》



《L a p u t a - s k y》展示風景



18×18×92cm



16×16×28cm



20×20×32cm

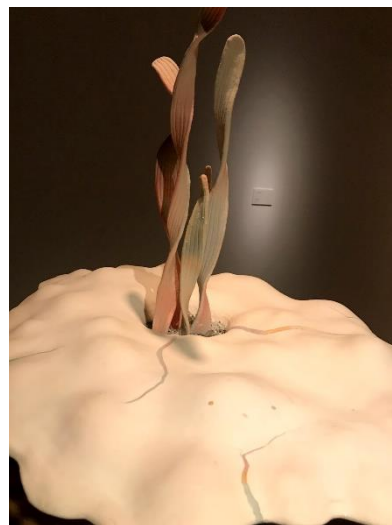


25×25×16cm

2. 《L a p u t a - s e a》



《L a p u t a - s e a》 71×60×175cm



3. 《L a p u t a - m o u n t a i n》



左 82×55×45cm

右 85×47×153cm



目次

序論	1
第Ⅰ章 水平線の上下世界について	2
第1節 夢	2
第2節 人間. 現実. 自然	14
第Ⅱ章 陶芸の多面性	20
第1節 陶土と磁土	20
第2節 鋳込み. 叩き. 手びねり	25
第3節 デザインと機能について	27
第Ⅲ章 自作品について	34
第1節 博士修了制作のコンセプト	34
第2節 《L a p u t a - s k y》の制作工程	38
第3節 《L a p u t a - s e a》の制作工程	43
第4節 《L a p u t a - m o u n t a i n》制作の制作工程	51
第五節 展示について	57
結論	61
参考文献	64
図版出典	67

序論

陶磁芸術は、日常で使われている陶磁器から鑑賞芸術としての陶磁器まで、生活の中に広く見受けられる。筆者は粘土を捏ねることを通して、自由かつ無限の方向性を感じつつ、思考そのものを伸張、反転させてきた。さらにそこに焼成技術を組み合わせ、作品に多くの異なる可能性を持たせるような創造を行うことが筆者の目的である。本論文は、筆者の制作のコンセプト、技法、考え方について論じるものである。

論文の構成は以下の通りである。

第Ⅰ章では、筆者の創作のコンセプトについて論じる。筆者は、作品を通して鑑賞者が自身の理想を追求し、現実世界の中に夢を見出したり、ファンタジーを追求したりし、現実世界に埋もれて忘れてしまった夢を思い出す体験を起こしたい。そして、鑑賞者の中に眠っている理想や夢に気付いてほしいと考えている。

第Ⅱ章では陶芸の多面性というで、作品の制作技法と筆者の素材に対する感覚について論じる。筆者はデザインと陶芸を区別して芸術を見るのではなく、それらを統合して一つのものとして見る。筆者はそのことを通じ、自分の価値観を尊重しつつも視点を変えることにより、新しい価値観や世界観を発見できるのでは無いかと推測する。

第Ⅲ章ではこれまでの研究と創作経験を振り返る。筆者はデザインと工芸は分野を区別するべきなのか、同じ分野のものとして統合して見るべきなのかを悩み続けてきた。その過程で筆者は自分の創作理念を何度も覆しつつ、研究や創作で積み重ねた経験と思想を作品にして表現してきた。

結論として過去の自分と未来の自分を区別することなく一つの自分とし、水平線の上と下とで各々が違う一面を持ちつつ一つの世界の中に存在しているように、デザインと陶芸を区別することなく組み合わせる。その結論に至ることで、筆者の作品は多様性を持つようになったことを論じる。

第Ⅲ章 自作品について

本章では、博士修了作品のコンセプト・技法・展示について詳しく論じる。

第1節 博士修了制作のコンセプト

本作品群のテーマは「水平線」である。本作品群における「水平線」は、今、その瞬間に見えている世界を規定する基準面である。見えている地平線の上に世界が広がっているように、地平線の下にも見えない世界は存在する。筆者はこれまでの作品においても、このような、「水平線」によって区切られる世界の「同時性」を主題としてきた。

その意図は、鑑賞者にも、「見えている世界だけが全てなのではない」ことの自覚を促し、自己の認識をさらに発展させて、夢を実現するきっかけを示すことである。誰もが自分の考えや経験を持っている。しかし、夢を達成するためには、現況を打ち破る方法を知る前に、まず本質に立ち向かい、理解する必要がある。見えている世界が全てではない、という気持ちさえあれば、どこまでも固定観念を打ち破っていくことができるのである。

筆者の作品制作には1.自分との直面、2.幻想の空間、3.サイケデリックな造形、4.瞬間の永遠化という4つの概念が存在する。以下ではその4概念を詳述する。

1. 自分との直面

夢の追求における最大の難所は、自己との戦いである。従って、自分との直面が、作品制作においても重要となる。夢の実現への道には常に、ためらい、緊張、誤りへの恐怖が満ちている。未知の先人たちは、それが安全かどうかに関わらず、前進への道を妨げるものと戦ってきた。戦いに勝つためには、勇気と希望が必要である。人生は共有、感情、喜び、夢の共有に満ちているのである。

子供の頃「あなたは何になりたいですか？」という質問を多く受けた。それは往々にして、「今、行っていることの意味は何ですか？」という意味である。しかし、このような夢の共有には、陽気さと自信が強制される。それ故に、筆者は大人になるにつれて、段々と夢の共有をためらうようになっていった。慎重な目線と事実との照合、そして忠言の下で、目に見えない抑圧が自分自身を傷つけ始めたのである。

しかし、芸術的な創造物には、以上のような目線とコミュニケーションが常に必要である。芸術家は常に、社会からの目線と忠言を相手取らなければならない。つ

まり、敵は自分自身であり、謙虚な心で忠言を受け止め、社会との相互理解を図っていかねばならないのである。

童話の原型は大人による現実世界の暗喩である。ゆえに子どもたちは早くから、社会というものを受け入れることができる。物語の主人公は擬人化の過程を経て、自然、動物など、想像力の及ぶ限りの象徴と組み合わせられる。最終的に、童話はハッピーエンドになり、「期待される」楽観的な複合体で止まり、人間性の残酷な性格を隠す。

現実が私たちが見るほど完璧であるかどうかにかかわらず、「人」に含まれる複雑さは、罪のないおとぎ話が想像するほど美しくはないようである。しかし童話という箱庭の中では、私たちは皆、真の美しさの中を漂うことができる。

童話の中で理想の世界を追求することは、現実の世界に童話のような夢を加えることができる。そして、夢から生まれた希望を追求したり、かつて存在した夢を思い出したり、アイデンティティを再考することは、物語の賜物といえる。

誰しもの役に立つ普遍的な物語の価値は、いったいどうやって定義すればいいのだろうか？ 欲求は人生のすべての段階で異なる。人生に対する態度は、社会からの圧力の下で変わる。童話の所有者の積極性は、子供たちの学習のモデルに向かっている。しかし、それは大人の学習モデルではないとどうして言えるのだろうか？ 自然と文明の共存、すなわち空の街や海の城などの理想的な生活環境は普遍的に追求されるべき夢である。自然と人の同居こそが、筆者の伝達したい夢の実践と想像である。

2. 幻想の空間：「逆転」のコンセプト

コインには表と裏があり、人には表と裏があり、空と海は地平線で分かれ、世界は上、下、および中央の3つに分割される。

私たちは普段、日々を急ぐあまり、眼前の世界を見て、それが全てだと思い込みがちである。しかし、反対側から世界を見てみれば、同じものでも新鮮に感じることができる。「逆転」には、同じ空間でも異なる視覚効果を作成する力がある。驚きをもたらし、思考を逆転させることで、多くのものが再び見えるようになる。

上面と下面の相違は水平線に基づいている。上面と下面が逆転したとき、または水平線が垂直または曲線になったとき、空間における視覚効果も変化する。鑑賞者の目だけが上面と下面を判断する権利を持つ。たとえば、同じ物語であっても、子供の時に見るのと、成長してから見る、または将来見るのでは、全く異なる視点か

ら見ることができる。しかし、それぞれの段階はすべてその当時の自己であり、存在と保存の価値がある。このように保存された自分の段階が、自己の存在を物語にする。

筆者はこれを創造的な表現として使用し、作品とのつながりや対比を作り出す。夢を追求する中で、筆者の作品が、このように多様な視点を得られるものであってほしい。物語の展開のように、勇気は弱さをもたらし、喜びは涙をもたらし、失敗は成功をもたらしするのである。

今回の作品では、自分の経験と感情、そして創造的な概念に関連する理論的基盤の分析に基づいて、夢の空間を山、海、空に分ける3つのシリーズの作品を開発した。創造的な含意の変換としての一連の作品の造形要素と表現を以下に説明する。自己実現目標としての夢の種は、私たちが考えたり、望んだり、経験したりしたことから心にもたらされる。それはいわゆる目標として、それらは非常に具体的で明白なものであるか、あるいは漠然とした心の願いである。もしも、夢として家を望むとき、それは特定の目標である。それが特定の目標であるとき、それを達成するのは簡単である。しかし夢の目標は、時にあいまいで一般的な言葉かもしれない。たとえば、理想の国に住みたいという夢を持った場合、どうすれば自分の望む世界を作ることができるのだろうか？

その一つのアイデアとして、作品の中で筆者は、現実と想像、そして粘土と磁器を組み合わせ、それらを矛盾させたりつなげたりして、関係を再構築した。

また、仮想と現実または上下の存在は、鏡に映った世界のようにでもある。鏡は光に照らされた自分を反映し、自分自身を探求する最も直接的な方法である。人は自己の客観的な形を鏡を通して把握するが、鏡を通して観測した自己は必ずしも現実の自分ではない。このような経験と自己認識を通して、視野の広がりを感じることができる。筆者が作品の中で行うこのような「逆転」の要素は、多面的な視点だけでなく、新しい空間感覚を生み出し、ひっくり返す瞬間の上下の驚きと思考を示す。

3. サイケデリックな造形

瞬間は感覚に支えられている。瞬間との接触は神秘的であり、驚きの美しさを含む感覚で対象を覆っている。多くの場合、視覚的な魅力は常に一目見た瞬間から把握できる。

なかでも、色彩は視覚的にメッセージを伝えるためには最も直感的な方法であ

り、さまざまな言葉を有している。色は人生を彩るものであり、色彩は人を幸せにするのである。

キッチュなピンクの製品から色の純粋な融合まで、さまざまな色の表出と重なりを、筆者は好んでいる。特に、白は色の基本的な色相であり、すべての色とのブレンドに適している。

白は純粋な空白感を持っている。他の色を追加した後にも、色は元の柔らかさを保つ。夢の色と人生経験の色彩である自我は元々白紙である。自我は外界で、元の白色と混ざり合っ外の世界に入り込み、自分の色となる。

作品では、色と空間の重なりと反転を通じて、色の境界線も方向性を持つ。しかし内部では、境界なく混ざり合う。このような視覚体験は、広大な宇宙と星空、海のような不思議なファンタジーのようなものである。そして生き物のような豪華な花、そして同じ基本構造と異なるディテールを持つオブジェクトの繰り返しの組み合わせは、連続した動的な生活を表現し、夢の中で保存された、ファンタジーの世界を提示する。

細部の色は、それぞれ異なるカラフルな色調で表示され、相互の色彩は混じり合っ境界はない。無数の細胞が成長するように個々に固有の色がある。各細胞は個体であり、小さな個体はより大きな個体とつなぎ合わされる。全体はオブジェクト、オブジェクトの集合、グループに集約され、中断のない継続的な操作の広がりを表している。

4. 瞬間の永遠化

幼少期、夢を作る時間には抑圧となる制限はなかった。しかし、夢を追求する段階では、時間は残酷で急速であり、時間に追われると、まるで夢から遠ざかっていくようにも思える。

開花は終わりではなく、さまざまな段階の完了である。希望の実を結んで、次のステップに進む。新たな種子の萌芽と開花は混ざり合い、夢の変容も進む。その美しい瞬間を永遠に残すため、筆者は、粘土を丸みを帯びた柔らかな形で成形し、希望に満ちた流れるようなループを形成した。また、それを焼成して瞬間的な美しさを凝縮し、永遠に存在する夢の希望を表現した。

世界のすべては変化する。唯一の定数は、人が息をしている間は、時間が不可逆であり、そして流れ続けることである。

生命の永遠に残すべき美しさは、一定のサイクルのもと、それぞれの瞬間に生ま

れる。蓄積された経験とアイデアによって未来を覆すことも可能である。故に、時間の流れに対する最も誠実な立場と信念を維持することを忘れてはならない。

時間の流れの中で、各段階は自己の一部である。過去に蓄積されたものは、現在を直視するのに有用であり、それぞれが適切に保存されなければならない。

今回制作した作品の大きさはこれまで最大の課題であり、制作の過程で直面していた思考や困難が逆転し、粘土の蓄積によって自己の苦悩を蓄積した気分になった。

抑圧、想像力とビジョンの継続は希望を生み出すことができる。自己と作品と世界の関係は偉大さと無意味さの両義から解釈されうる。幼少期、筆者は成長して、純粋に大きな存在として、楽観的に、偉大になることを夢見ていた。しかし成長したあとは、現実のために小さく、世界の広大さのために小さく、自己についての不確実性のために無力であることを実感し勇気を失った。成長は持続的であり、そこには拡大を続けるダイナミズムがある。人間の形は成長に伴い強くなるが、しかし心の力は必ずしも十分ではない。

今回の制作により、巨人になりたいという欲望と勇気が小さな自己に与えられた。作品の穴とオブジェクトが配置される溝は、思考を表現し、宝物を保存し、信念を強化するための溝である。それは人生のうちで最も大切な役割を果たす一目標を守り、信念を確固たるものとし、自己に最も大きなエネルギーを与える、という役割である。

第2節 《L a p u t a - s k y》の制作工程

《L a p u t a - s k y》は、陶器とガラスの組み合わせによる4つのオブジェクトで構成されている（図35－図38）。

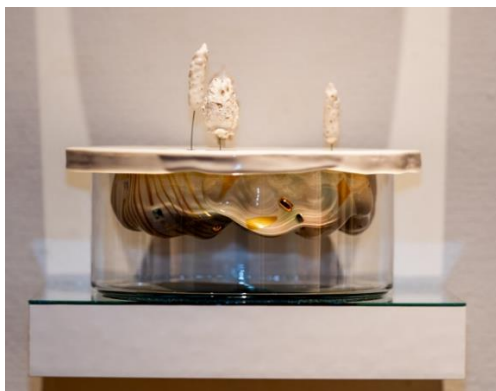


図35 25×25×16cm



図36 16×16×28cm



図 3 7 18×18×92cm



図 3 8 20×20×32cm

1. 成形

花器の機能として、ガラス瓶に作品を上下逆さまに置き、陶器部分には植物を置くための溝がある。ガラスが作り出す浮遊感と新しい空間効果の表現を目指した（図 3 9）。ガラスと接触するこの作品の表面は平面な形状であり、他の部分是不規則な形状で接合されている（図 4 0）。造形の工程は 3 つの部分に分かれている。1 つ目は石膏型を使用してオブジェクトを回転させ、2 つ目はオブジェクトをつなぎ合わせ、最後に接合されたオブジェクトを平らな粘土の板に結合する。



図 3 9



図 4 0

当初、果物の形状に基づいて石膏型を作成し、粘土にする際には、いくつか土の型を押してからオブジェクトを結合することが予想された。土の板は最初に作成した。このシリーズの作品には、古信樂微粒土を使用した。後に吹き付けられた泥漿を発色させるために、白い土を選択した。土の細粒は土の板を作るのに便利であり、モデリングラインを修正するのにも役立った。土には方向性があると思う。たとえば、手で成形する場合、土は指の力に沿って広がる。土の板を作るとき、押し付ける力によって土も膨張するので、均一に収縮する土の板を作るためには、あらゆる方向に力を繰り返して加える必要がある。土の板が互いに接合されると、オブジェクトには完全性がなく、収縮は不均一になる。

土の板を作る前に、水分を吸収するために使用する綿の布を置く。布の材料は滑らかにすることができる。布の材料は滑るので、布があまりに不均一である場合、不均一な繊維の痕が土の板に転写されてしまう。土を繰り返し強く叩いて四角いブロックにし、片栗粉を木の棒に軽くたたいて、土が木の棒にくっつかないようにする。次に、土ブロックをたたいて、中央から左右にたたいて（図4 1）、土ブロックを取り出して90度回転させ、再度中央から左右にたたいて（図4 2）、土が徐々に膨張して薄くなると、厚い土の板になる。予想される土の板と同じ厚さの木の板（板1）を土の板の両側に置き、土の板の上にもう1枚の土の板（土の板2）を追加する。つまり、2枚土の板を置く。この動作を2回実行する。この際、より太い棒に変更する。棒に片栗粉を軽く振りかけた後、棒に両手の手のひらを置き、棒を真ん中から水平に上下に動かして、厚い土の板を絞る（図4 3）、そしてソフトゴムの板を使用して、土の板を水平方向と垂直方向にずらして修正する（図4 4）。土の板は内側に収縮して密度を上げる。そこで棒を再び転がす。両側の木製ボードの接触は、土の板の厚さが2枚の土の板の厚さと同じであることを示している。このとき、最初に土の板を置き、土の板がわずかに乾くのを待つ。すると硬度がわずかに上がるが、まだ成形しやすい範囲内にある。次に、2回目の土の板の圧縮を行って、土の板2を取り外し、土の板1のみを使用する。土の板の両側で、木の棒を転がし始める。今回は、土の硬さが増すため、最初よりも圧搾するのに大きな力が必要になる。しかしその密度と安定性も向上する。



図 4 1



図 4 2



図 4 3



図 4 4

土の板の準備ができたなら、次にモデリングパーツの製造プロセスに進んだ。まず、土の板をカバーする石膏型と同じサイズに土の板を切断し、次に溝に入れるため、土を大体同じような形状に練る（図 4 5）。そして土の板を溝に入れ、周辺から最もくぼんだ中心までゆっくりと絞る。中心を直接押すと、土が均一に広がる。そのため、薄すぎて割れやすくなる。スポンジで土の板をタップして石膏型に付着させ、指でもう一度押して（図 4 6）、土の板と石膏型の密着度や土の板の厚さと一致するようにした。

次に、石膏の溝に合わせて土の板を切り取る（図 4 7）、造形のエッジに沿って約 45 度の角度で切り取る（図 4 8）。2 つの石膏型を組み合わせると、多くの接着点がある。出てきた土は、圧力によって圧迫され、接合部がより密接に接続される。石膏型の高さと同じ高さで土の板が切断された場合、2 つの石膏型が接合されると、圧力によって接合部が圧迫されず、土が結合されない。



図 4 5



図 4 6



図 4 7



図 4 8

2 つの石膏型に土の板を入れた後（図 4 9）、石膏型を結合する。この時、石膏型にジョイントマークを付け、対応する標識に従って 2 つの部分を絞る（図 5 0）。石膏型をしっかりと保持し、ゴムロープで石膏型をしっかりと締めて分離しないようにする（図 5 1）。その後、そのままにして、約 20 ～ 30 分待つてゴム

ロープを開き、コンプレッサーによるエアを使用して、石膏型の接合部に吹き付けて、ゆっくり二つ石膏型を分離する。（図5 2）に示すように、押し出し後に土の板の接合部に余分な土があることがわかる。これは、形状がしっかりと組み合わされていることを示している。その後、一時的に石膏型の半分を保持して、土を支えて変形を防ぎ、土の形状を修正して、土の硬度が変形しにくいようにした後、エアを使用して、石膏型と土の間の隙間に空気を吹き付ける。最後に全体の形状を修正する（図5 3）



図 4 9



図 5 0



図 5 1



図 5 2



図 5 3

形状の完成後、土の板と接合する部分を切断し（図5 4）、2つの土の板の接合部を修正した（図5 5）。同時に、平坦な底板を作成した。土の板を押し、上にもっと大きな木の板を置くと、土の板の変形を防ぐために少し圧力が発生した。板が重すぎて過度の圧力がかかると、土の板に収縮スペースがなく、壊れやすい傾向があった。土を削り、可能な限りの硬さまで乾燥させた。次に、組み合わせるガラスのサイズを計算し（図5 6）た。そして必要なサイズの円を切り取り（図5 7）、それを花の穴として使用してから、立体を結合した（図5 8）。

2. 装飾

ムロに入れて作品の全体的な乾燥と湿度を一定にした後、土は適切な硬さとなった。そしてスポンジで作品を覆った後、横向きに寝かせ、平らな部分にニューボンという磁土の泥漿を吹きかけた（図5 9）。これはここで釉薬をかけずに、磁土の色を保つためである。底が磁土の色ようになったら、作品を裏返し、絵の具を混ぜた泥漿を立体の部分に吹き付けた。ここでは数回吹き付けを行い、粒状の質感を蓄積させた（図6 0）。

3. 焼成

作品底部の平面を保持するために、同じ土を使い、底部より広めの土の板を作った。また、土の板の上でアルミナを塗り、作品を設置した。1 2 3 5度でゆっくりと焼成した。（図6 1）。



図 5 4



図 5 5



図 5 6



図 5 7



図 5 8



図 5 9



図 6 0



図 6 1

第3節 《L a p u t a - s e a》の制作工程

この作品のサイズの高さは、これまでの作品のブレイクスルーである。焼成中の高温により、陶磁器は形状を変形させて収縮し、例えば、皿であれば縁は焼成前よりも外側かつ下方に拡張する。したがって、形状が積み重なると、土の相対的な重量が増加し続けるため、これらの問題は成形時に考慮する必要がある。

以前は、筆者の作品は焼成後にガラス瓶の上に置かれていた。しかしガラス製造の未熟な技術とガラスが支えられる重量のために、陶器作品のサイズと形状が制限

された。また、創造的なアイデアも制限された。今回は、この制限を打破するため、アイデアを拡張し、作品のサイズを大きくすることを計画し、鉄の陳列台に作品を配置することを計画した（図6 2－6 3）。



図6 2、図6 3 《L a p u t a - s e a 》71×60×175cm

1. 成形

制作工程としては、最初に、成形の観点から作品のベースである展示台に接触するパーツを作成するが、作品を裏返すと、このパーツが作品の上部になる。ただし、現在の説明では、この部分を底と呼ぶ（図6 3）。なぜなら陶磁器は焼成時に棚板に接地する必要があるが、通常、その部分が底と呼ばれるためである。茶碗の場合、高台は茶碗の底のようなものである。そして、私の作品は、反転された作品の全体的な方向性も逆転することを考慮しなければならないので、作品にはいわゆる底がない。成形プロセス中に、制作の底部に対処する方法を考える必要がある。作品には平らな接地点がないため、作品全体の重量を支え、作品の底部の有機的な形状を保持するための石膏型を作成した（図6 4）。

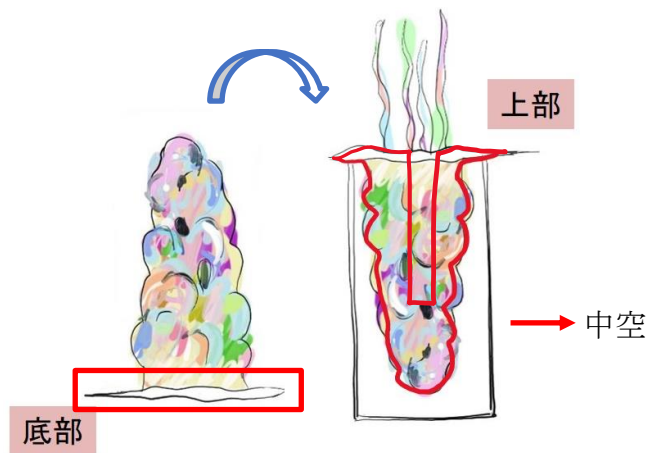


図 6 3 作品造形の説明

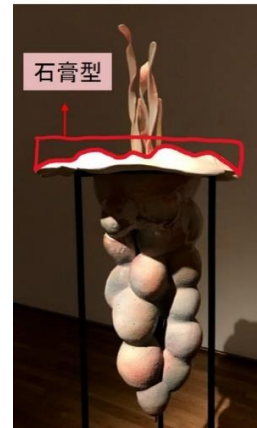


図 6 4 石膏型表示

作品には植物や装飾を配置する機能があるため、作品は一般に花のような中空の保管スペースである（図 6 3）（図 6 5）。石膏型では、最初に開口部の位置とフレームの形状（図 6 6）を計画した。そして、土を使って形を作り始めた。石膏型が作られた後、それもひっくり返され、そして現在テーブルに触れている側が手で形作られる（図 6 7）。

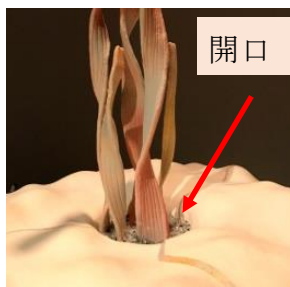


図 6 5



図 6 6



図 6 7

私にとって、作る石膏型のサイズは、持ち運ぶことができる重量に適していない。私に適した生産方式は段階的に実行されるため、石膏粉末と水との比率は固定される。1200gの水を対して2000gの石膏粉、比率が同じであることによって、全体の石膏型に結合し、吸水速度も変化しないという利点がある（図 6 8）。



図 6 8 1200gの水を対して2000gの石膏粉

石膏型は開いた型である。原形の形は底が広いので、石膏型は1つになる。原形が不規則であるため、石膏型の作成時に土で作られた土壁を使用して壁を作成した（図6 9）、原形の曲線を使用してフレームを作成すると、石膏の厚さが均一になり、吸水速度が同じになる。

石膏型を作った後、土壁を取り外し（図7 0）、石膏型を繰り返し、スポンジの上に置いてから、原形としての土を取り除いた（図7 1）。石膏の表面をきれいにし、サンドペーパーを使用して全体の形状をスムーズかつ完全に整える。一般に、石膏型は、土と泥漿の水分を吸収するために使用され、形状が製造された後、成形されて石膏型から放出される。しかし、今回は、形状を固定することに加えて、それから使用する形状の重量を支えるためにも使用する必要がある。長いプロセスの後、石膏型が石膏に付着した土の水分を吸収する場合、全体の形状の乾燥と湿度は一貫しない。そのため、石膏型が十分な水分を吸収したのち、ビニール袋を下に置いて密閉した（図7 2）。これにより、石膏型の乾燥を防いだ。製造プロセス中、石膏型の全体的な乾燥と湿度が均一になるように、水分を補充する必要があった。



図 6 9



図 7 0



図 7 1



図 7 2

石膏型を作った後、石膏が土の水分を吸収しないように、石膏の上にラップを敷き、たたらを押し付け、石膏型に接合して石膏型全体を覆い、圧力をかけて表面を軽くたたいた。石膏型のうねりに適合して形状を生成した（図7 3）。次に、事前に考えられた開口部に基づいて、制作後に配置される展示台のサイズを造形範囲とした（図7 4）。



図 7 3

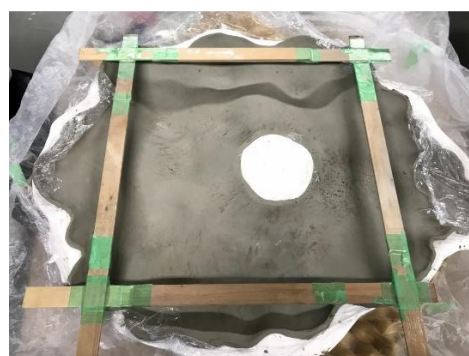


図 7 4

図75に示されている制作時は、写真の下部にある本体の境界面との接合部を決定後、境界部分を作った。この部分も中空であるため、カバーする土の板を支えるために土の壁を作成した（図76）。底部を整形した後（図77）、本体部分の成形を開始した。

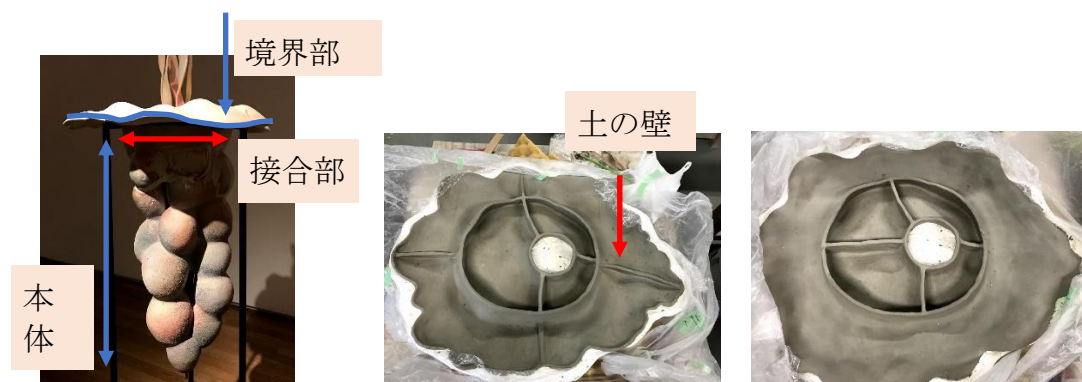


図75

図76

図77

形状は不規則な有機形状と空の籠状であるため、重量は上向きに発達するにつれて下向きに蓄積される。全体が中空の場合、最も外側の土壁でのみ支えられ、乾燥と焼成で収縮するにつれて、簡単に割れる。故に筆者は下から始めて、土の壁を作るために中央から拡大した。一般に、たたら技術を実行するときの土の板の硬さは、指で軽く押すことで成形できる状態である。しかし、筆者は紙と土を混ぜたので、湿度が不足する状況では土の成型は容易ではない。したがって、土が通常よりわずかに柔らかい場合、造形に最も役立つ。高湿度の土の板は、形状を固定するためにサポートする必要がある。新聞紙は練った後、さまざまな形をとることができる。そこで、新聞紙を丸めて内部の空洞に入れて土の板形状の固定材とした。新聞紙は土の板の水分を吸収するので、ラップを使用して、新聞紙を土の板から分離し、土の板が急速に乾燥するのを防いだ（図78）。本体の形は、海の泡のような球体の概念に基づいている。アイデアが浮かび上がるにつれて、泡を積み重ねた。具体的な計画はなく、手成形の方向に広がった（図79）。

制作の難しさは、外部形状の形成に加えて、モデリングの内部サポートのための土の壁の制作も同時に行わなければならないことである。したがって、制作の時間と使用される土の量は、形状の内側と外側の両方が加算される。土の板の接合に必要なサイズを繰り返し測定し、土の板の接続と密度を確保する必要があった（図80）。生産のプロセスでは、展示台に配置できるサイズであるボディの形状の展開を確認する必要があった。そのため、スタンドのサイズのフレームをいつでも使用して、造形の展開がサイズに適合するかどうかを測定した（図81）。



図 7 8



図 7 9



図 8 0



図 8 1

この作品のモデリングは約1ヶ月続いた。制作時間は夏であり、水は特に急速に蒸発するため、作品の湿度、特に石膏と接触する底部の湿度が常に一定であることを確認する必要があった。石膏型がビニール袋で密封されている場合でも、土と石膏の湿度を維持するために適時に水を噴霧する必要があった（図82）。また、中空形状の部分にもスポンジやラップなどが充填され、上の重量を支えるとともに、形状が固定されていった（図83）。作品の溝は、最初に円筒部分を密封し、次に形状を上向きにすることであり（図84）、形状の展開は中間点に集まり、最後に完全に閉じられた（図85）。



図 8 2



図 8 3



図 8 4



図 8 5

全体の造形が完了したら、ビニール袋で覆った。約1日が経過した後、土全体の湿度はほぼ同じになった。次に、湿度を維持しているラップとビニール袋を取り外し、削りと同じ硬度まで土壌を乾燥させた。動いたり触れたりしても、作品の形状には影響しない。下部の石膏型を取り外して、底部を修正するには、まず充填溝を充填材で満たし、次にスポンジで包んで作品と横たわっている保護層を動かした。

（図86）次に、石膏型と作品をより大きな台に移動して倒し、ベルトを使用して作品を台に固定し、作品が倒れないようにした（図87）（図88）。



図 8 6



図 8 7



図 8 8

作品を固定してから、底部の修正を開始した。土の板が接合され、ラップによって残された痕跡が滑らかになった後、SP4（蛙目入り）磁器の泥漿をスプレーし、底の土の表面を覆った。土部分は比較的乾燥しているため、一度に泥漿の噴霧が重くなりすぎることはない。さもないと、乾燥後に泥漿が割れやすくなる。そのため、泥漿が土の色を覆ったら、泥漿を約3回スプレーし、乾燥したスポンジとサンドペーパーで表面を乾かした（図89）。次に、作品全体を回転させてスポンジの上に直立させるが、今回は石膏型のサポートがないため、形状の中空部分にスポンジを充填して形状を固定する必要があった（図90）。



図 8 9

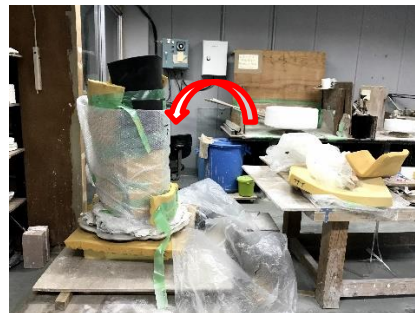


図 9 0

2. 装飾

次のステップは、表面の質感を作ることである。作品を窯に入れて作品を運ぶ場合、手で保持部分に触れる必要がある。触れる部分は、作品本体の下になる。作品の装飾は粒子の集合体を使用して質感を表現するが、焼成が完了する前に手で触れると粒子が落下するため、手で触れる部分を滑らかな質感で保持することを考えた。

色の変化は、下部が白、上部につれて色彩がつく。そのため、下を分離してから他の色の泥を吹き付け、テクスチャーを下部の滑らかさから上部に向かうにつれて、徐々に変化させた（図91）。アタッチメントパーツが完成したら、約2週間

乾燥させた後、プレーンバーンを実行した。色の変化は下から白へと変化するため、下に白い泥を吹き付けた後、ビニール袋を使用してそれを分離し、作品の上に他の色の泥漿を吹き付けた。質感の表現では、下部の滑らかさから上部への粒状累積変化として表した。（図9 2）装飾が完成し、約2週間乾燥させた後、850度素焼きをした。



図9 1



図9 2

3. 焼成

素焼後、滑らかな部分の底部をサンドペーパーでサンディングし、底部に撥水剤を塗り、釉薬をスプレーした。底に釉薬が施されていない磁器粘土の色に合わせるために、作品の下部は主に白色のマット釉薬、上部には様々な色の絵の具と3号釉薬をまぜて、吹き付けた。（図9 3）次に、本焼きを続行した。この焼成前、珪砂の上に作品を置いた。底は、円柱に成形された窯土で囲まれていた（図9 4）。作品のサイズが大きいため、温度が高すぎると、土と磁器粘土の収縮は激しく、壊れやすい。そのため、7番—1230度のゼーゲルコーンが完全に倒れ、8番—1250度が60度（角度）まで倒れ状態であり、低温でゆっくりと焼成した（図9 5）。焼成後、色の変更を追加し、パーツの重要な部分を強調するため、質感の粒子に金液が付けられ、780度で焼成した。



図 9 3



図 9 4



図 9 5

第4節《L a p u t a - m o u n t a i n》制作の制作工程

作品の展示方法は非常に重要な要素であり、作品を完成させてから考えるのではなく、草稿段階から作品のアイデアに取り入れる必要がある。焼成後の造形の収縮と構造全体の強度は変数であり、その収縮を計算し、不測の事態を想定する必要がある。図9 6は、《L a p u t a - m o u n t a i n》のスケッチである。

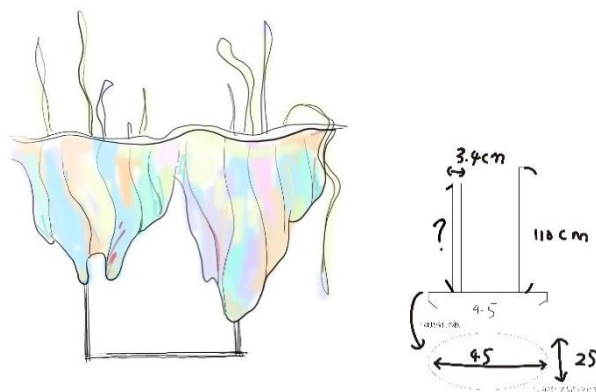


図 9 6

1. 成形

展示の時には、作品を「逆転」させるため、図9 7の上部は図9 8の下部になる。制作時には、この形状の石膏型を作成し、また石膏型を裏返して、たたらで成形する。各サイズのフレームを描画し、原形土の使用を節約するために、中央部分で、発泡材等々を充填代替物として使用し（図9 9）、それを土で覆い、型をつくる。次に、各石膏型の位置を設定する。一人で作業する場合には、取り扱いと組み立てを容易にするために、6つの石膏型を作成することになる（図1 0 0）。自分自身でも運搬および組み立てができるようになっている。

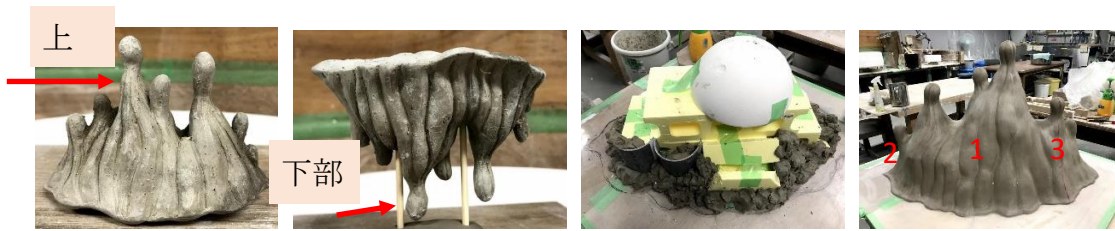


図 9 7

図 9 8

図 9 9

図 1 0 0

まず、全体の一部の石膏型を作り、土の板は周囲の壁として利用する（図 1 0 1）。そして石膏で覆う（図 1 0 2）。閉じた空間ではないため、石膏は通常の流れとは異なる。石膏を直接に流動性よく注ぐことはできない。まず、指を使って石膏を原形で覆い、形状がはっきりと表れることを確認した。次に、石膏の硬度と粘度がわずかになると、石膏の最初の層がゆっくりと覆われた。これは、クリーミーな状態であり、わずかに造形を行うことができた。石膏型の厚さを原形の形状に合わせて調整すると、この石膏には吸水機能がないため、石膏型の厚さは約 2 ～ 3 c m となった。繊維と石膏を追加し、石膏型の強度を高めた。

その後、土の壁を分解し、石膏を修正し（図 1 0 3）、次の石膏パターンに結合されたほぞ穴をその上に作り、離型剤でコーティングし、次の石膏パターンの生産を続けた（図 1 0 4）。



図 1 0 1

図 1 0 2

図 1 0 3

図 1 0 4

6 つ石膏の組み合わせと分解順序を考慮すると、石膏型のほども非常に重要である。凸のほぞ部分は、最初に取り除くことができる。図 1 0 5 に示すように、石膏型 1 が最初に取り除かれる部品であり、最後に石膏型の動きを容易にするためのハンドルとして約 1 0 c m の木製のストリップが石膏と結合された。作業が完了したら、石膏型を原形の外側から離した（図 1 0 6）。そして石膏型の内部をスポンジできれいにし、サンドペーパーで少し形を整えた。作品のサイズは大きいため、内部を取り除くには時間がかかった。

表面を作るため、そして石膏型が作業中に土の水分を吸収するのを防ぐために、図 1 0 7 に示すように、防水スプレーを塗布した。テストのために水を噴霧すると、石膏型は水を吸収しなかった。



図 1 0 5



図 1 0 6



図 1 0 7

石膏型を作成するとき、原形の上部は不規則な形状であるため、その空間を埋めるために使用すると、石膏が多く消耗され（図 1 0 8）、石膏型の重量が増加した。以上の段階まででは、石膏型には立てかけるために十分な平面がない。そのため、まず、中央の石膏型を壁に傾けてから、レンガと土で固定し（図 1 0 9）、その後、他の 5 つの石膏型をゆっくりと張り合わせた（図 1 1 0）。



図 1 0 8



図 1 0 9



図 1 1 0

石膏型を組み立てた後、土を石膏型の接合部に満たし、接合を強固にした。この石膏型で 2 つのオブジェクトを作成することを考えたが、2 つは複製品であってはならない。そのため最初の 1 つ目は作品の上部を手捻りで成形した。従って、最初の作業では、まず石膏型の上部のスペースを埋めた（図 1 1 1）。離型を容易にし、かつ土の水分の吸収を防ぐため、石膏型にラップを敷き、その上から土の板を置く（図 1 1 2）。そしてスポンジで軽くたたき、指で押して圧力をかける。そして針で土の板をランダムに突き刺して、土の板の厚みを確認した。土の板の厚さは石膏の凹凸と一致しており（図 1 1 3）、最終的に内部空間全体を覆っていることが確認された（図 1 1 4）。



図 1 1 1



図 1 1 2



図 1 1 3



図 1 1 4

次に、展示台に合う穴を開ける。まず、円柱を作成し（図115）、適する形に固定した。ここでは、展示台の柱が貫通できるように深さが必要である。柱を閉じた後、その上に粘土壁を作った。穴と作品の収縮は一貫して正確である必要がある（図116）。シリンダーが傾いている場合、展示台の棒は上に伸びることができない。そのため、柱のスペースを上へ拡張し、ブースに挿入するときに調整できるようにした。



図115

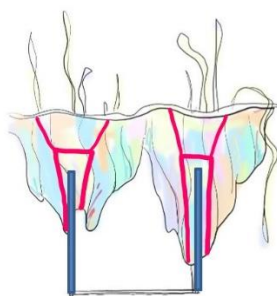


図116

作業が終了したら、裏返して配置する必要がある。その後、焼成するときには、すべての重心が逆転し、上部の土の重量と全体的な収縮を支えることができるように、内部の土の壁の設計を図117に示すように造形する。石膏型の上部の周りには、土壁の中央と左右に土壁のリングがあり、これを互いに組み合わせて、次の上部を支えることができる（図118）。上部を閉じる方法は、最初に土の板を4つの側面から継ぎ合わせ、次に左右の側面から中央に集める（図119）。新聞は内部空間を埋めるために充填され、粘土の板の水分を吸収し、モデリングの修正の助けとなる。石膏型から取り外す前に、粘土の全体を一定の硬度にする必要がある。この時点でほぼ完成しているので、石膏型から取り出すときに形状が変形しないように、ドライヤーを使用して内側の部分をわずかに乾かした（図120）。



図117



図118



図119



図120

図121に示すように、最終的に造形は閉じられた。さらに、この作業にはオブジェクトを配置する機能もあるため、溝付きシリンダーを別に作成し、上部に穴を開けて結合した（図122）。



図 1 2 1



図 1 2 2

石膏型のエッジは水平だが、作品のエッジは高い底のうねりを持たなければならない。そのためエッジは修正された。石膏型の水平面に完全に組み合わせるのではない（図 1 2 3）。

以上の工程で形状を決定したのち、上部装飾パーツに取り掛かった。ここでは、ニューボンの泥漿を吹き付けた。磁器の土の柔らかな白さを表すためである（図 1 2 4）。サンドペーパーで滑らかにした後は、土台を作成した。作品を「逆転」した後、土台に置いて作品を運搬するためである。作品の表面には白い泥が吹き付けられているため、色をきれいに保つために、ラップを使用した。作品と同じ土を、上部の形状に沿って丸く覆われた土の帯に練り込み（図 1 2 5）、最後には、土台の接地点を作成して、安定して固定できるようにした（図 1 2 6）。



図 1 2 3

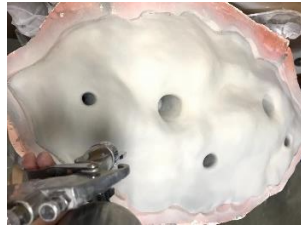


図 1 2 4



図 1 2 5



図 1 2 6

上部の土台が乾いて固定されるのを待ってから、石膏型を保持しているものをすべて取り外し、石膏型の分離を開始した。この操作は、4人で協力する必要があった（図 1 2 7）。石膏型を持ちながら、ゆっくりと分解した（図 1 2 8）。隔離のためのラップがあるので、土と石膏はまったく粘着せず、離型は速やかに行うことができた。最後に、石膏型を作品とともに水平に置き、裏返し、スポンジに作品を置いた（図 1 2 9）。次に、ラップを取り外し、土の表面を修正した（図 1 3）。



図 1 2 7



図 1 2 8



図 1 2 9



図 1 3 0

2. 装飾

元の形状が展開し続ける開口部を切り取り（図131）、上部を個別に作成した。そして、それらを個別に結合し、形状をひねり、石膏型から造形を変更した（図132）。表面が修理可能な程度に乾いたら、準備した土台の上に作品を置き、そして、絵の具と混ぜた泥漿をスプレーで吹いた（図133）。この色は互いに混ざり合わないため、色の接続と効果として複数の色を展開し、粒状になるまでレイヤーを徐々に蓄積して、焼成前に装飾を完了させた（図134）。



図131



図132



図133



図134

3. 焼成

2週間の乾燥の後、最初にあぶり、400度までの低温で焼成し、次に850度で焼成し、温度を1時間あたり約80度上昇させた。素焼終了後、修正処理を行ったが、土台と底面は釉薬張りではないため、撥水剤を塗り、新聞紙で覆う必要があった。作品は山の形象であるので、釉薬の光沢を出さねばならない。3号釉薬は溶けやすく、発色も良好であった。この部分《Laputa-sea》でも表現することができた。1対1の比率で1号石灰釉と3号石灰釉を混合し、他にも沢山の絵の具と混ぜて、スプレーした。低温酸化焼成は1235度で実施された（図135）。ゼーゲルコーン7番は接地、焼成を終了した（図136）。

本焼の焼成が終了したら、少しマットな金彩を加えた。釉薬の厚さは金の色に影響を与え、釉薬が薄いところの金絵は濃い紫色を示し、金色と異なるレベルのマッチングになった。金が存在する場所には、さまざまなレベルの光沢がある（図137）。作品を焼成した後、収縮は均一で、内部の溝は歪まなかった。最後に、展示台の製作では、いくつかの測定の後、2本脚の柱、溝と金属の間のスポンジの緩衝、高さ調整、およびブースのサイズの調整を行った（図138）。



図 1 3 5



図 1 3 6



図 1 3 7



図 1 3 8

第五節 展示について

博士終了審査の展示は、山、海、空の3つのシリーズの作品で構成されている（図1 3 9）。各作品は、東京芸術大学大学美術館地下展示室の一角に配置された。展示効果としては、鑑賞者が導線に従って移動するとき、鑑賞者が作品の前後不覚で眩暈を促すような不思議な世界に没入できるのが最も望ましい。そのため、展示台も作品に合わせて異なるデザインコンセプトから作成した。3シリーズの作品は、それぞれ花器の機能を有している。展示では、表現のために、そして植物が成長していくイメージから、実際の植物の代わりに、曲線造形の陶磁器を作品の溝に設置した。



図 1 3 9 展示会場風景

《L a p u t a - s k y》は、空の神秘的な感覚を表している。この作品の展示では、作品群を壁の異なる高さに設置することで、空中に浮遊するムードを作り出した（図1 4 0）。視線の高さからは水平に見えるが、もし下や左右に移動し、視点が変われば、作品の他の部分も見ることができる（図1 4 1）。また鏡をのぞき込めば、自分と作品を同じ平面上に見ることができる。作品は鏡の上に置かれているため、鏡が照明の光を反射し、作品のガラスの透明部分を通して壁に投影したこ

とで、興味深い影の変化が生じた。影には作品とは異なる形状変化と拡張効果もあった。



図 1 4 0



図 1 4 1

《L a p u t a - s e a》は比較的閉じた空間に置かれ、海の静かで孤立した雰囲気表現した（図 1 4 2）。陶磁の作品を金属製の展示台に置くことで、泡のような形が海底のより深い場所を探索するように広がり、予測できない海の深さ、海の浮遊感を表すことにつながった（図 1 4 3）。水平面に配置された形状は、流れる波の曲線を感じさせるものである。また、上へと展開する形状は、作品がさらに拡張していくことを予測させるものである。照明の難点は、作品の焦点となる下部の造形よりも上部の造形のほうが大きいため、上からの照明だけでは影を作ることでもあった。照明を下から当てた場合、鑑賞者の視線に直接光源が入ってしまうため不可能であった。これらはもっと考えて改善する必要がある。



図 1 4 2



図 1 4 3

《L a p u t a - m o u n t a i n》は山の広がりと脈動を伝える作品である。当
作は3つのシリーズの中で最もオープンな空間に配置した。2つのオブジェクトを
別々に配置し、鑑賞者はその間を歩き回って作品を楽しむことができた（図1 4
4）。展示台の1つ（図1 4 5）は、鉄の展示台を備えた柱構造である。展示台に
設置する溝は事前に作品そのものに設定されている。（図1 4 6）もうひとつの展
示台は木製の台座で、こちらは山の安定を示している。右側のオブジェクトの照明
にあたっては、《L a p u t a - s e a》と同じく、上部の影に下部が隠れると
いう問題が発生した。これについては、要検討課題と考えられる。



図1 4 4 《L a p u t a - m o u n t a i n》

左 82×55×45cm

右 85×47×153cm



図1 4 5



図1 4 6

小結

作品群のテーマは「水平線」である。今、この瞬間に筆者たちのいる世界を基準として、見えている水平線の上と下にも、見えない世界は存在する。陶芸の多面性を模索するため、筆者は夢の空間を空、海、山に分ける3つの作品群を利用した。

第1節では修了制作で用いた4つのコンセプトを詳述した。第2節では、空をテーマにした作品である＜L a p u t a - s k y＞シリーズを論じた。第3節では海をテーマにした作品である＜L a p u t a - s e a＞に関して論じた。第4節では、山をテーマにした＜L a p u t a - m o u n t a i n＞シリーズに関して論じた。

結論

本論文は3章からなり、以下のとおり論じた。

第1章では、自作の最も重要なアイデアである夢、人間、現実、自然について、インスピレーションを受けた作品や自作を織り交ぜつつ論じた。

第2章では陶芸の多面性という点で、作品の制作技法と筆者の素材に対する感覚について論じた。

第3章では博士提出作品のコンセプト・技法・展示について論じた。

私の大学の学科は、アートとデザインの2つの専攻に分かれていた。一般的に、アートは絵画であり、デザインは画像や製品を作るためにコンピューターを使用すると考えられている。私は、デザイン部門に入ることにしたものの、そこには工芸も含まれていた。それ以前は私は工芸という用語の定義すら分からなかった。台湾人にとって、それは一般的な単語ではなかった。私にとって、工芸とはアートとデザインの間であり、素材を尊重し、アーティスト自身のアイデアと組み合わせて表現するものである。世界のいたるところで工芸は大きな変化を遂げ、互いに混ざり合っている。

技術が進歩したこの時代では、工芸の魅力は、人の手によって作られた温もりと、人々だけができる革新にある。機械を使用して品質を改善し、労力と時間を節約できる。工芸が実際の社会生活と相互作用することができないならば、工芸はそれ自身の含意と機能を失う。工芸に携わるのであれば、学術的研究と文化的・芸術的視野からの客観的思考に加えて、伝統芸術の保存、維持、および関連する技術的および行政的措置についての意見をしっかりと持つことが必要である。

台湾は中国や日本の文化の影響を受けた歴史があるため、台湾文化には多様性がある。台湾の生活には美しさが満ちているが、多くの人々はそれを観察せず、心から理解していない。美しさに気づくことができなければ、それは存在しないのと変わらない。いま、台湾の生活文化の美しさを再認識すべきと考える。したがって、私は、今後も「生活の美学」を根底に置き、教育を推進していきたい。その目的は「芸術の生活と生活の芸術」の実践を促進することである。

人々は生きていく中で美と常に隣り合わせであり、個人的な嗜好やスタイルはその人の美学を示している。食料や衣服産業では、あらゆるところで美的な特質を示すことができる。私たちが特別な注意を払わなくても、美学は人生に自然に存在する。陶磁芸術は日常広く使われている陶磁器から鑑賞芸術品まで、生活で広く見られる。最初に人々は、陶土を用いて器物を制作し日用品としていた。ところが、こ

うした器物からも新しい文化を創造することができる。例えば喉が渴いたら道具を使って茶を飲む、この時の茶碗は食器である。しかし茶道は道具を使って、茶を楽しみながら、器の美しさを感じることもできる。これは生活の美学の創造である。私は、台湾や他の国でも、自身の美学を表現していきたい。

人々の生活がまったく変わらなければ、新しいものが人生の領域に入ることはなく、人生に変化や発展が生じる可能性はない。良いものは時間が経っても変わらず良いものであり続ける。生産プロセスの透明性と情報の開放性、信頼性、そして共鳴は、作家と使用者のお互いの「心」を見ることのできる関係に繋がる。愛着のある「もの」を使う、という自然な行動は、この、生産者と使用者の潜在的で深い信頼に基づいている。生活の美学を伝えていくことは、社会的進歩の不可欠な主題である。

工芸の価値は、作家と使用者の「双方向」によって確立される。作家は使用者が自分の思いをどのように受け入れられるかを明確に定義する必要がある。そして利用者の共鳴を誘発し、充実した生活と経験の蓄積、伝統と現代性の感性を組み合わせることで、芸術性と機能の点でユニークな「アート&デザイン」を作成することができる。

なぜ陶磁器を創造的な媒体として使用するのかとよく聞かれる。私にとって、陶磁器の定義は非常に広く、芸術から生活にまで及ぶ。私は芸術とデザイン両方に興味があり、工芸の分野は、この欲張りな創造的欲求を満たしている。柔らかい土は、私の指の成形と思考を通して自由に発展することができ、陶磁器の焼成は、作品に堅実な機能性を与え、様々な土と釉薬の質感の変化による物質的な魅力を与える。創造のプロセスは難しいが、それは私に創造の楽しさを感じさせる。各アーティストの個性は、自身が使用するメディアの特性と一致していると思う。私は台湾にいた頃、人が多い電車に乗ることすら気乗りしなかった。多くの人が肩をぶつ合う場所で、他人と揉め事を起こすことになるのを恐れていた。土の柔らかさと、私のこのような性格の優しさ、脆さはよく似ている。しかし、私は自分に挑戦し、強くなることに挑み続けた、これは陶磁器の焼成にも似ており、時には予測できない変化があり、継続的に試してみる必要がある。この博士課程の創作では、自分自身が水平線の上下を行き来するような歩みを経た（図139）。

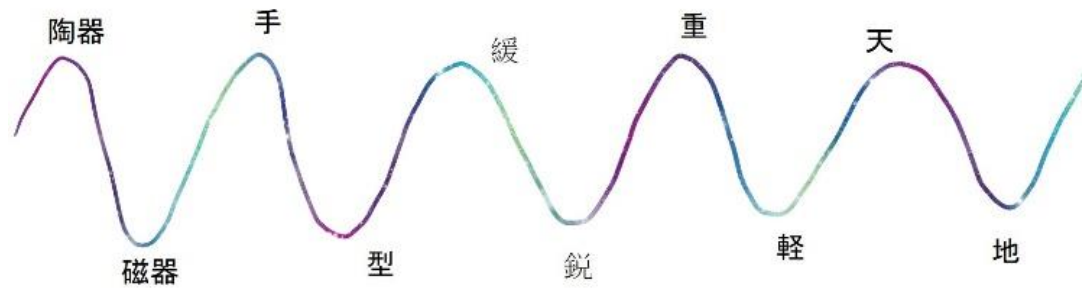


図 1 3 9

陶磁器の専門知識を増やし、連続的な制作研究のなかで、他の素材との組み合わせなど、芸術の創造と人生経験をかき立てるより多くの可能性を試した。私の芸術研究の重要性は、即時に見える効能ではなく、使用者との相互作用を通じて観賞者と交流し、心を癒し、美学を促進することにある。それによって生活と社会の調和を促進し、具体的な変化を実現できることを願っている。

参考文献

【日本語文献】

- 青井汎『宮崎アニメの暗号』新潮社、2004年
- 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』筑摩書房、2002年
- 伊藤嘉章『日本のやきもの』東京美術、2014年
- 風見隼人、東京アニメ研究会『スタジオジブリのひみつ、第2版』データハウス、2008年
- 岡本太郎『日本の伝統』光文社、2005年
- 奥野憲一『K o u g e i の素姿：現代工芸の考え方』神無書房、2009年
- 叶精二『宮崎駿全書』フィルムアート社、2006年
- 東京国立近代美術館編集『革新の工芸：“伝統と前衛”、そして現代=Craft arts：innovation of “tradition and avant-garde、” and the present day』、東京国立近代美術館、2016年
- 東京国立近代美術館編集『装飾の力=The power of decoration』東京国立近代美術館、2009年
- 東京国立近代美術館工芸課編『工芸の見かた・感じかた：感動を呼ぶ、近現代の作家と作品』淡交社、2010年
- 高木敏雄『童話の研究』講談社、1977年
- 大西政太郎『陶芸の釉薬—理論と調製の実際』理工学社、2000年
- つくる陶磁郎編集部編『タタラでつくる：ロクロ不用?』双葉社、2008年
- 唐澤昌宏『素材+技術+プロセス』が生み出すもの—「工芸的造形」の実践』東京国立近代美術館、2007年
- 陶工房編集部『器の見どころがわかる 陶芸の教科書』誠文堂新光社、2019年
- 金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年
- 小此木啓吾『フロイト思想のキーワード』講談社、2002年
- 齊藤哲也『零度のシュルレアリスム』水声社、2011年
- 佐藤雅彦『やきもの入門』平凡社、1983年
- 佐藤亮一『新潮世界美術辞典』新潮社、1985
- 島田文雄、豊福誠、佐伯守美『絵付けで楽しい陶芸』視覚デザイン研究所、1995年
- 鈴木健二『ファンタジーとマチエール：現代陶芸の解剖』講談社、1977年
- 鈴木敏夫『ジブリの文学』岩波書店、2017年
- 樋口わかな『焼き物実践ガイド』誠文堂新光社、2007年

日本工芸会日本伝統工芸 『鑑賞の手引』 芸艸堂、2000年
 浜川祥枝〔ほか〕 編『フロイト精神分析物語：フロイト思想の実像をさぐる』 有斐閣、1978
 深澤直人監修『工芸とデザインの境目 = The boundary between kogeï and design』 六耀社、2016年
 村松和明著『もっと知りたいサルバドール・ダリ：生涯と作品』 東京美術、2016年
 前田泰次『工芸とデザイン』 芸艸堂、1978年
 三杉隆敏『世界・染付の旅』 新潮社、1998年
 三井秀樹『形の美とは何か』 日本放送出版協会、2000年
 宮崎駿『天空の城ラピュタ』 徳間書店スタジオジブリ事業本部、2001年
 藤元 登四郎『シュルレアリスト精神分析ーボッシュ+ダリ+マグリット+エッシャー+初期荒巻義雄／論』 中央公論事業出版、2012年

【日本語翻訳文献】

Andre, BRETON., Manifeste du surrealisme, Poisson soluble, 1924, (『シュルレアリスム宣言；溶ける魚』 巖谷 国士訳、岩波書店、1992)
 Alain, Bosquet., Entretiens avec Dali, 1980, (『ダリとの対話』 岩崎力訳、美術公論社、1980)
 Bruno, Ernst., De Toverspiegel van M. C. Escher , 1976 , (『エッシャーの宇宙』 坂根巖夫訳、朝日新聞出版、1983)
 Cosentino, Peter., .The encyclopedia of pottery techniques, 1990, (『陶芸の技法百科』 坂本美鶴訳、グラフィック社、1992)
 Fromm., Erich, The forgotten language : an introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths, 1952, (『夢の精神分析：忘れられた言語』 外林大作訳、東京創元社、1971)
 Freud, Sigmund., Der Wahn und die Träume, 1903, (『妄想と夢』 安田一郎、安田洋治訳、誠信書房、1975)
 Gombrich., E. H., The sense 『夢の精神分析：忘れられた言語』
 Gombrich, Ernst Hans., . The sense of order, 1979, (『装飾芸術論：装飾芸術の心理学的研究』 白石和也訳、岩崎美術社、1989)

Gailllemin, Jean-Louis., Dali:le grand paranoiaque ,(『ダリ : シュルレアリスムを超えて』 遠藤ゆかり訳、 創元社、2006)

Schattschneider, Doris., Visions of symmetry,1951,(『エッシャー・変容の芸術 : シンメトリーの発見』 梶川泰司訳、 日経サイエンス社、 1991)

Schiebler, Ralf,.Dali,(『ダリ : 夢のリアリティー』 大高保二郎訳、 岩波書店、2010)

【欧米語文献】

Bruno, Edmun, de Waal .,20th Century Ceramics ,Thames&Hudson

Ltd,London, 2003Gaston,Bachelard,The Poetics of Space,Beacon Press,1994

Gillian,Naylor.,The arts and crafts movement,Studio Vista Publishers,London, 1971

【中国語文献】

王秀雄『美術心理學』 台北市立美術館、2002年

耿濟之『芸術與人生』 臺北：遠流出版社、1981年

江淑玲『新城：東亞當代陶芸交流展』 新北市：新北市鶯歌陶瓷博物館、2012年

曾長生『超現實主義芸術』 芸術家、台北市、2000年

劉振源『超現實主義』 芸術図書、台北市、1998年

蔡毓芬『造形分析』 地景企業股份有限公司、台北市、2001年

艾薛爾『エッシャーの幻覚芸術』 臺北市：塔森出版社、1995年

丘永福『造形原理』 芸風堂出版社、台北市、1991年

匡驛『当代芸術の主題1980年代以後の視覚芸術』 江蘇：鳳凰出版傳媒股份有限公司、2013年

【データベース】

<http://www.mcescher.com>

<http://www.famousartistsgallery.com/gallery/miro-fh.html>

<https://www.artpedia.jp/surrealism/>

<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/18015>

<http://art.pro.tok2.com/M/Miro/Miro.htm>

<https://ciatr.jp/topics/32054>

<http://earth-words.org/archives/10177>
<https://images.app.goo.gl/AFM3D1Jg3u4XVquM8>
<https://www.artpedia.jp/salvador-dali/>
https://www.gizmodo.jp/2011/02/post_8534.html
<https://4travel.jp/travelogue/10331437>

図版出典

1. <https://images.app.goo.gl/AFM3D1Jg3u4XVquM8>
2. <http://art.pro.tok2.com/M/Miro/Miro.htm>
3. <https://www.artpedia.jp/salvador-dali/>
4. https://www.gizmodo.jp/2011/02/post_8534.html
5. <https://4travel.jp/travelogue/10331437>