

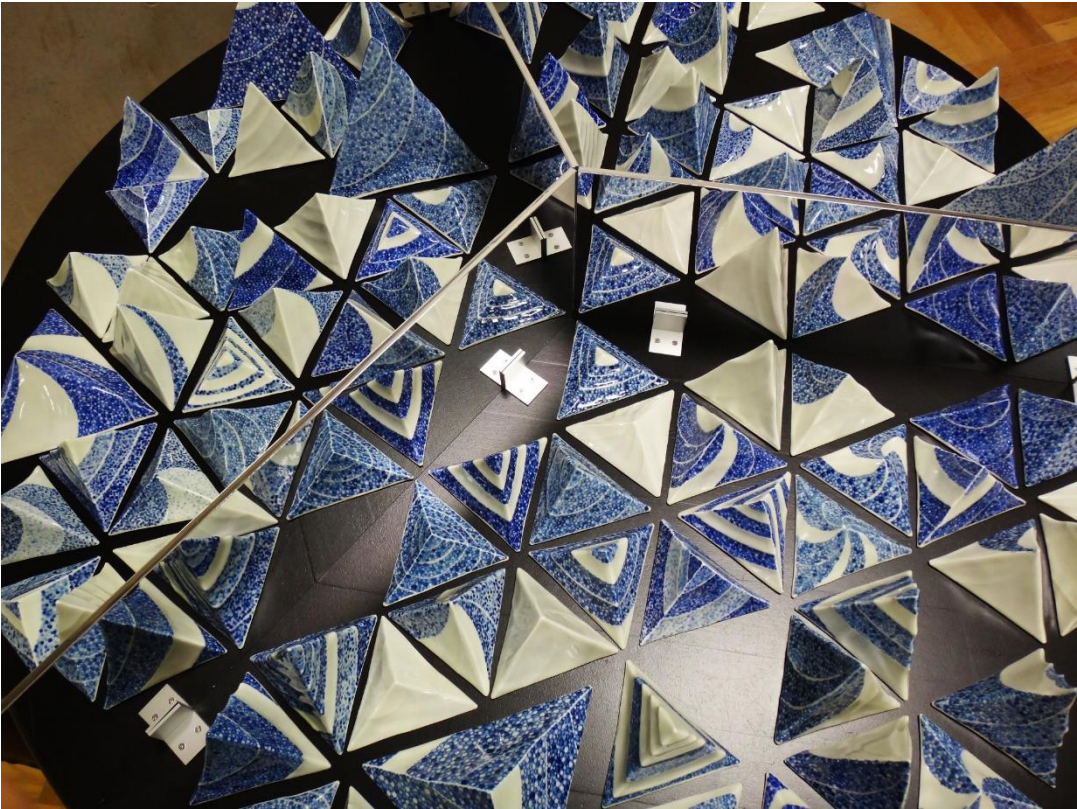
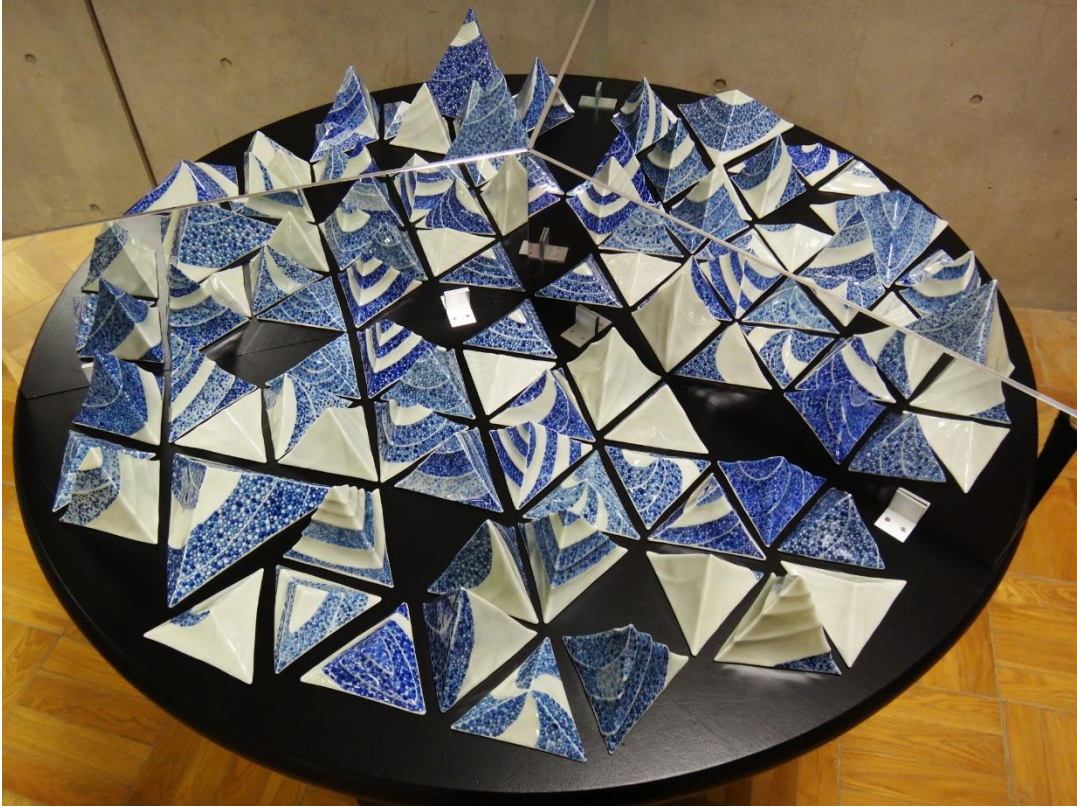
博士学位論文

# 装飾と造形の相互関連性

東京藝術大学大学院 美術研究科  
博士後期課程 美術専攻 工芸研究領域(陶芸)

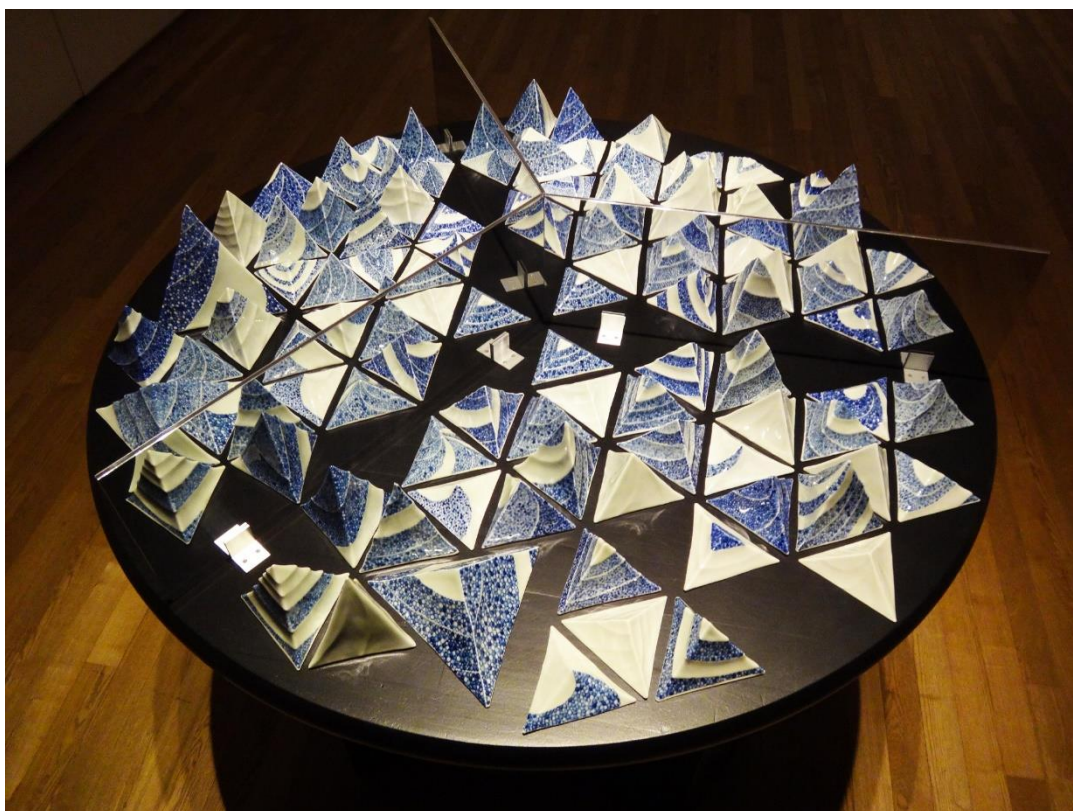
佐々木誉斗

学籍番号1313914









口絵 佐々木誉斗 「繋連」

2015年 24.5×122.0×122.0 cm

藝大磁器、旧呉須、焼貫呉須、新古代呉須、透明釉、

アルミミラー、フィルムテープ、両面テープ、アルミ鉄骨部材、ネジ、木板

東京藝術大学

東京藝術大学大学美術館



# 装飾と造形の相互関連性

佐々木誉斗

# 目次

口絵	博士審査展 提出作品	ii
序論		3
第一章	装飾の精神性	5
	第一節 認識力とアイデンティティ	5
	第二節 自己と他者の視点	10
第二章	立体構造としての装飾	17
	第一節 装飾の「形」	17
	第二節 文様に内在する造形思考	20
第三章	これまでの作品制作・研究活動	37
	第一節 根本思想	37
	第二節 再文脈化	49
第四章	博士学位審査提出作品について	72
	第一節 繋がり・連なる形態	72
	第二節 博士学位審査提出作品について	78
	第三節 制作工程・技法・材料	88
結論		110
参考文献		113
図版出典		117
謝辞		118



# 序論

本稿では、工芸および陶芸分野における「装飾」と「造形」の特徴と可能性を再考し、両者に内在する歴史的な脈や文化的影響、そして作家個人ごとの意思や概念などの様々な側面に目を向け、空間における「装飾と造形の相互関連性」の重要性を提示する。

私が使用する「装飾」と「造形」の二語には、一般的な意味よりも、より限定された独自の定義が存在している。人間の根源的な欲求の一つである「装飾」とは、「自己を認識する行為」であり、「世界と自己との関係性を構築する行為」、つまりアイデンティフィケーションとしての側面から発生している、と定義する。そして「造形」とは、「概念や意識などの無形物を可視化する」行為そのものと定義する。

両者の関連性を深く考察した結果、および自らの創作活動の体験から、私はこれらの行為のなかに、人間の意識や概念が秘められている点に特に注目している。同時に、それらは「複合的な感覚」によって発現する性質のものである。ここで言う「複合的な感覚」とは、素材が持つ固有の特性と、作家各々が抱く心情や創造性、感性や視点などを自覚的に結び付け、表現の理路を獲得していく際に形成される、唯一無二の感覚なのである。美術・工芸領域の「装飾」と「造形」を考察する場合、表層的な要素にのみ注目するのではなく、その背後に存在する「人間」の存在を見つめ、「身体」と「精神」の感覚が結びつく関係性を意識しなければ、その本質を見失ってしまうのである。

「美術の歴史は装飾の歴史」<sup>1</sup>と指摘されるほど、装飾と美術の関わりは深いものである。双方は元来同じ出発点を共有し、また互いに補完し合う関係性を構築しながら成立してきたと私は認識している。人間は唯一、造形する能力を持つことから、「工作する人」(ホモ・ファーベル)<sup>2</sup>と呼ばれ、古来より様々な素材に対して多様なアプローチを試みながら、道具、機能、表現などを創造し、世界中で文化や文明を築きあげてきた。

ゆえに、現代の作家である自身が、空間に展開する「装飾」と「造形」の相互関連性を研究する真意とは、工芸作品の生成原理と自身の感覚とをより密接に関連付け、共鳴させながら、独自の「表現言語」を導き出す試みなのである。

イギリスの大学院に留学していた当時、私はそうした認識に基づいた感覚の形成現象を「マテリアル・アウェアネス」(Material Awareness)と定義し、以来、自身の作品制作における主要なテーマとして位置付けてきた。この概念は、美術・工芸の作業工程

---

<sup>1</sup> 三井秀樹 『形的美とは何か』 日本放送出版協会、2005年、98頁。

<sup>2</sup> ホモ・ファーベル(Homo Faber)とは「工作する人」という意味のラテン語であり、人間観の一つである。万物のなかで人間だけが造形し、物や道具を作り出す能力を持つことからそう呼ばれる。註1、前掲書、94頁～95頁。

において欠かせない要素であり、特に、工芸表現における根本原理を成すものの一つである。

作家は、表現媒体である素材を扱うプロセスにおいて、両者の関わりをはっきりと認識し、さらに知覚や触覚といった潜在的な感覚と呼応させることで、独自の「複合的な感覚」、つまりマテリアル・アウェアネスを形成している。私の博士後期課程における作品制作および研究は、それらを自覚的に捉え直し、実践的な装飾と造形理論として展開、発展し得る可能性について論究するものである。さらに、「装飾から造形へ」そして「造形から装飾へ」と相互に発展・影響し合う、新たな美術・工芸理論を構築し、実践することを目的とする。装飾を単なる表層表現と限定せず、立体構造を組織する一因子として扱うことで、美術・工芸における可能性を大いに広げ、発展し得ると確信しているのである。



# 第一章 装飾の精神性

本章では、陶芸分野における装飾に込められた精神部分に焦点を当て、人間の内面性より表出する意識や思想といった心情が、いかに造形へと発展し、表現されるのかを論じる。そして、それに伴って形成される人間の「認識力」や「アイデンティティ」の性質を多角的に分析し、その本質を考究する。

## 第一節 認識力とアイデンティティ

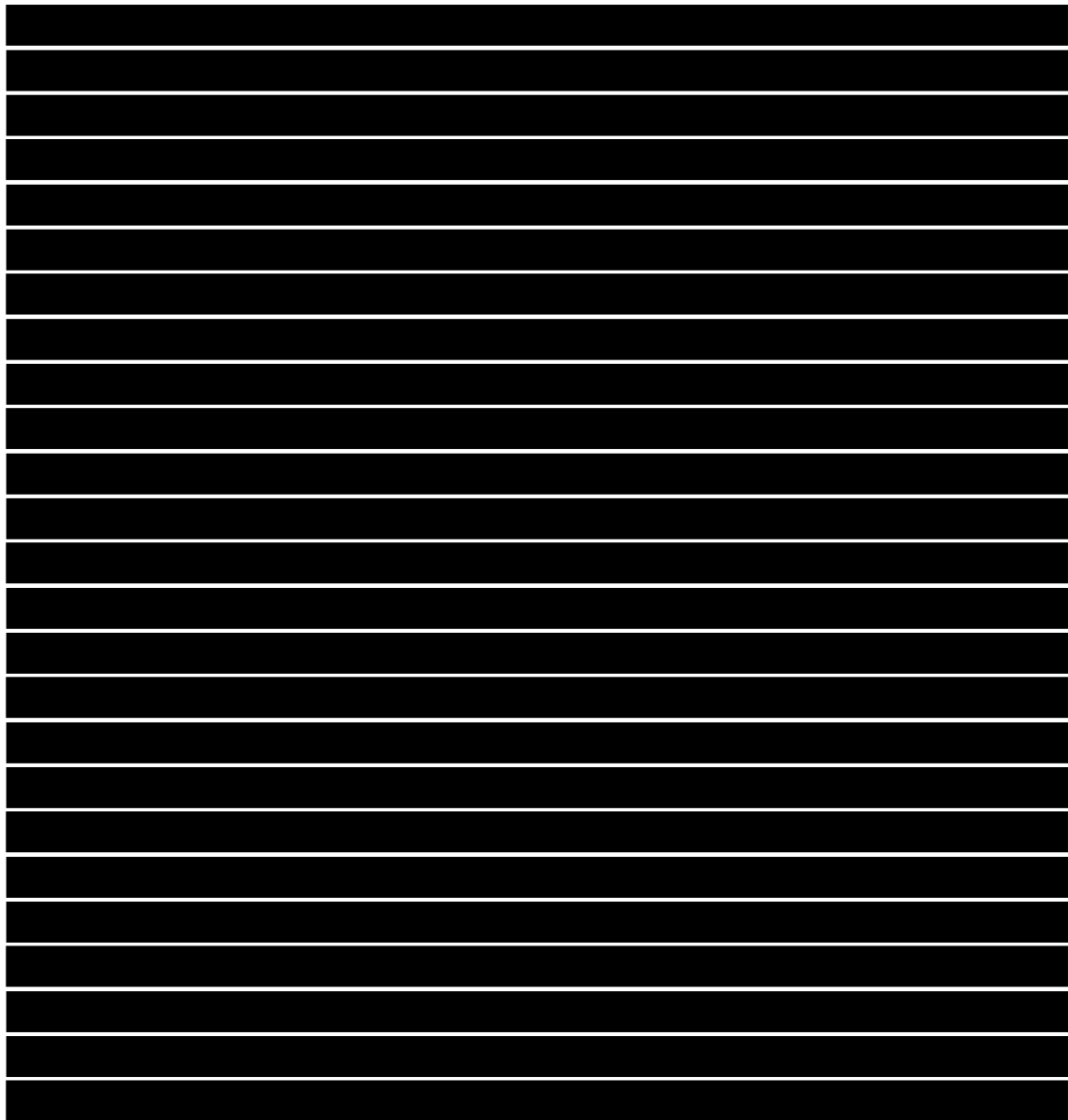




図1 佐々木誉斗「Emergence」  
2011年 44.5×31.5×26.0 cm  
黒土  
作者蔵





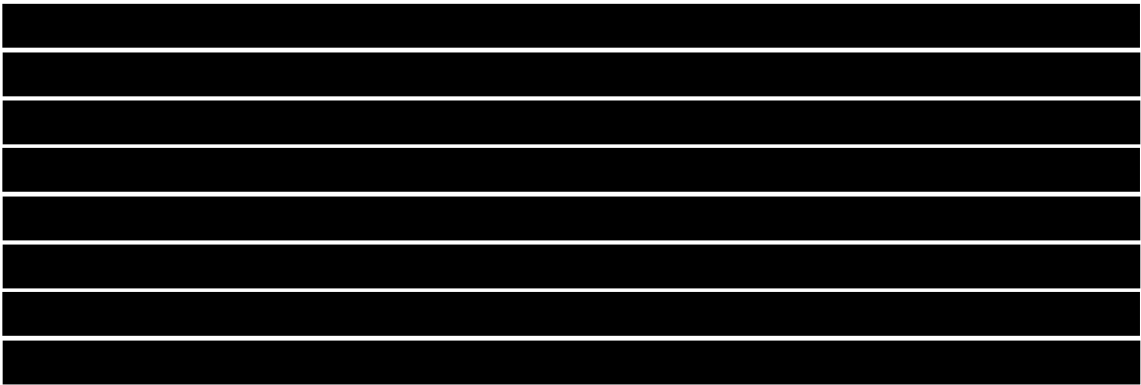


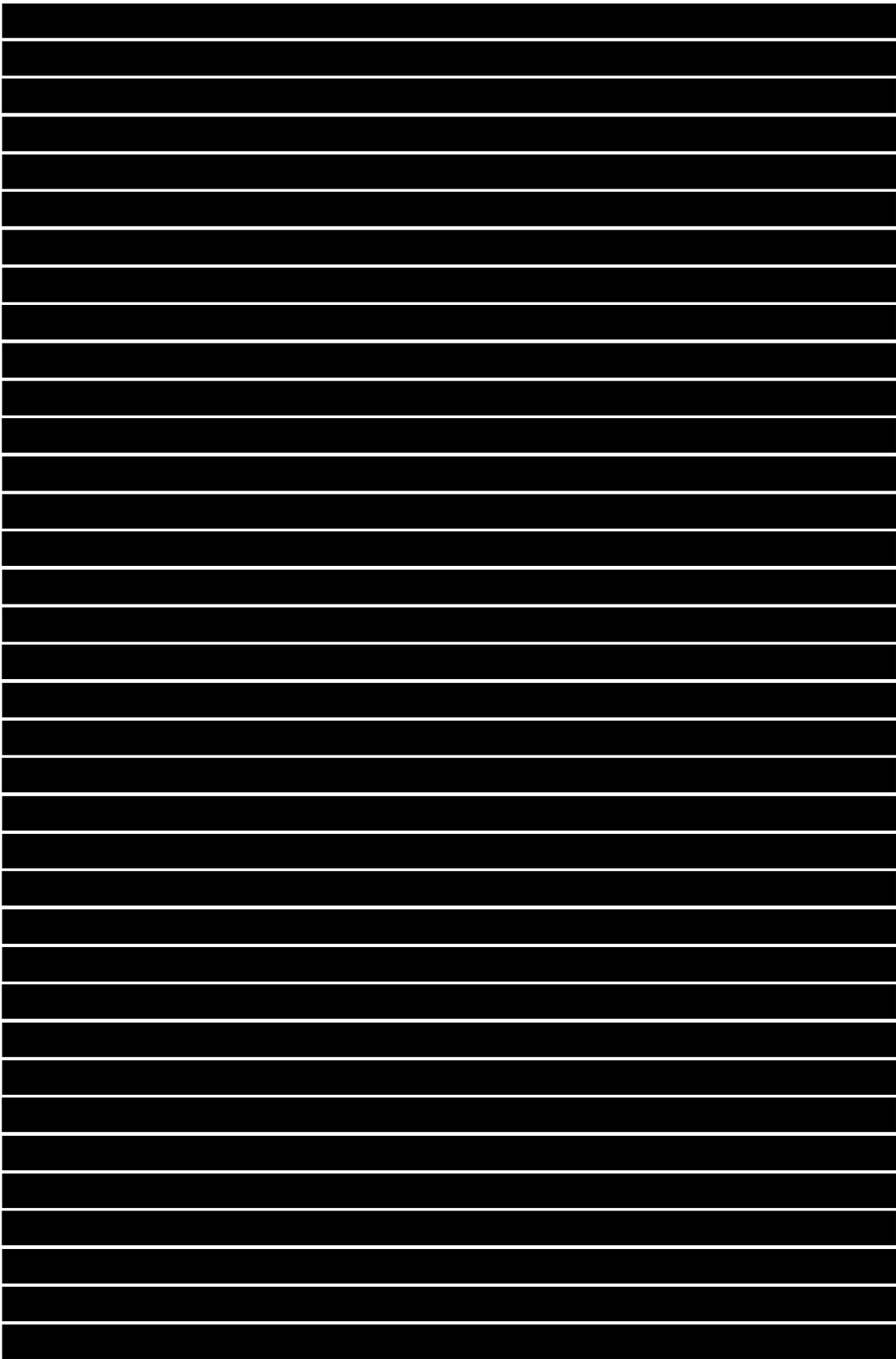
図2 「筆者自作の輪カンナ」





図3 「Emergence 制作工程」  
2011年





[Redacted text block]

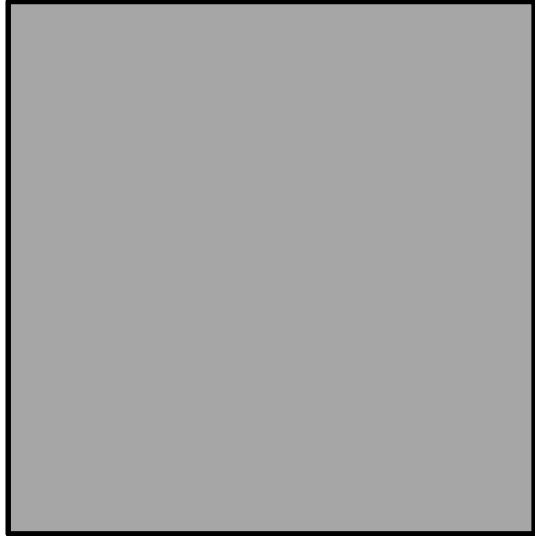
第二節 自己と他者の視点

[Redacted text block]





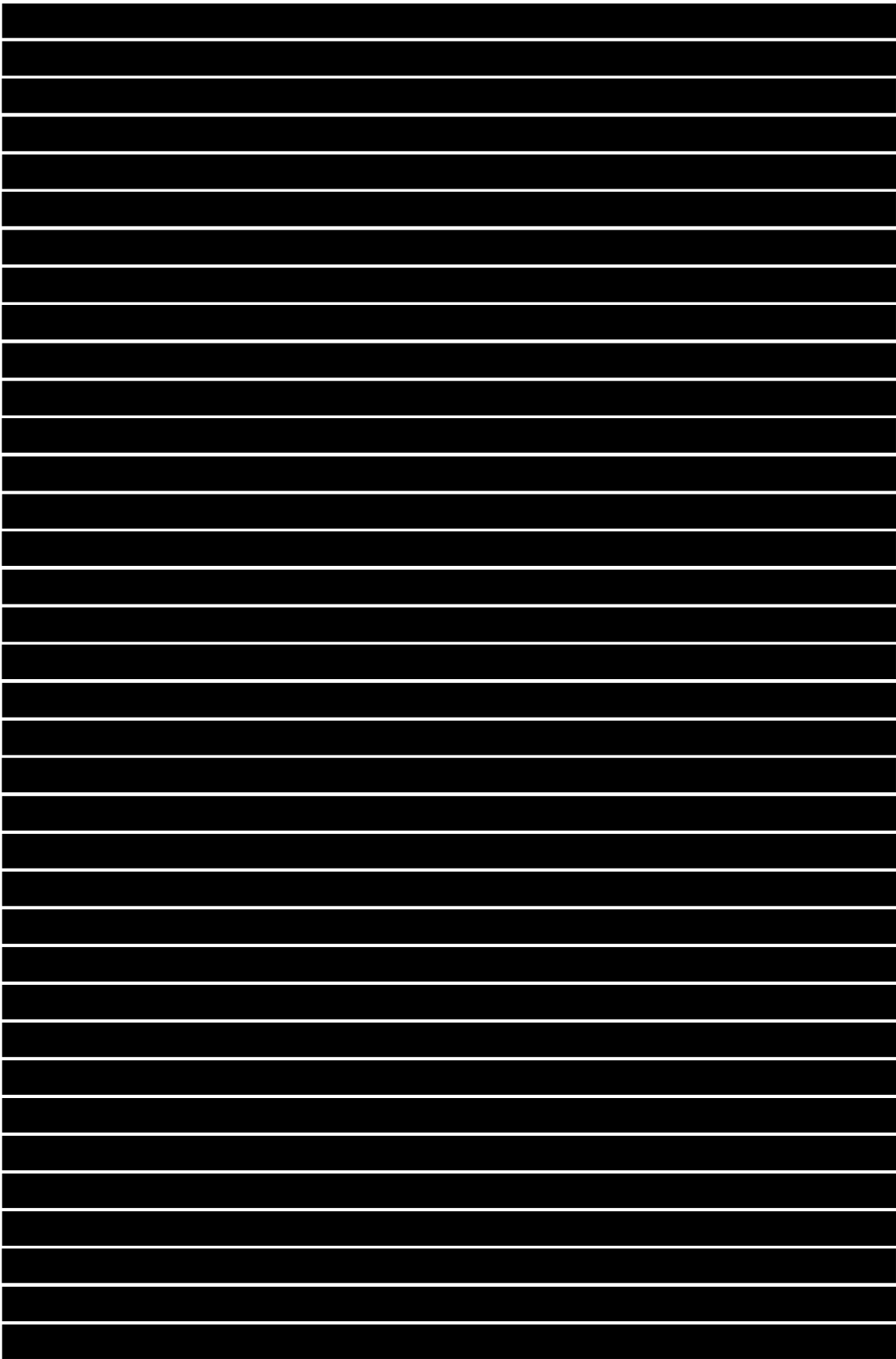
[Redacted]

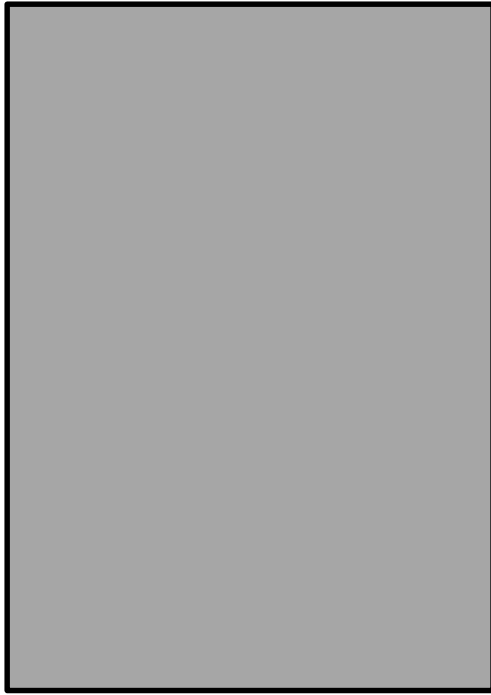


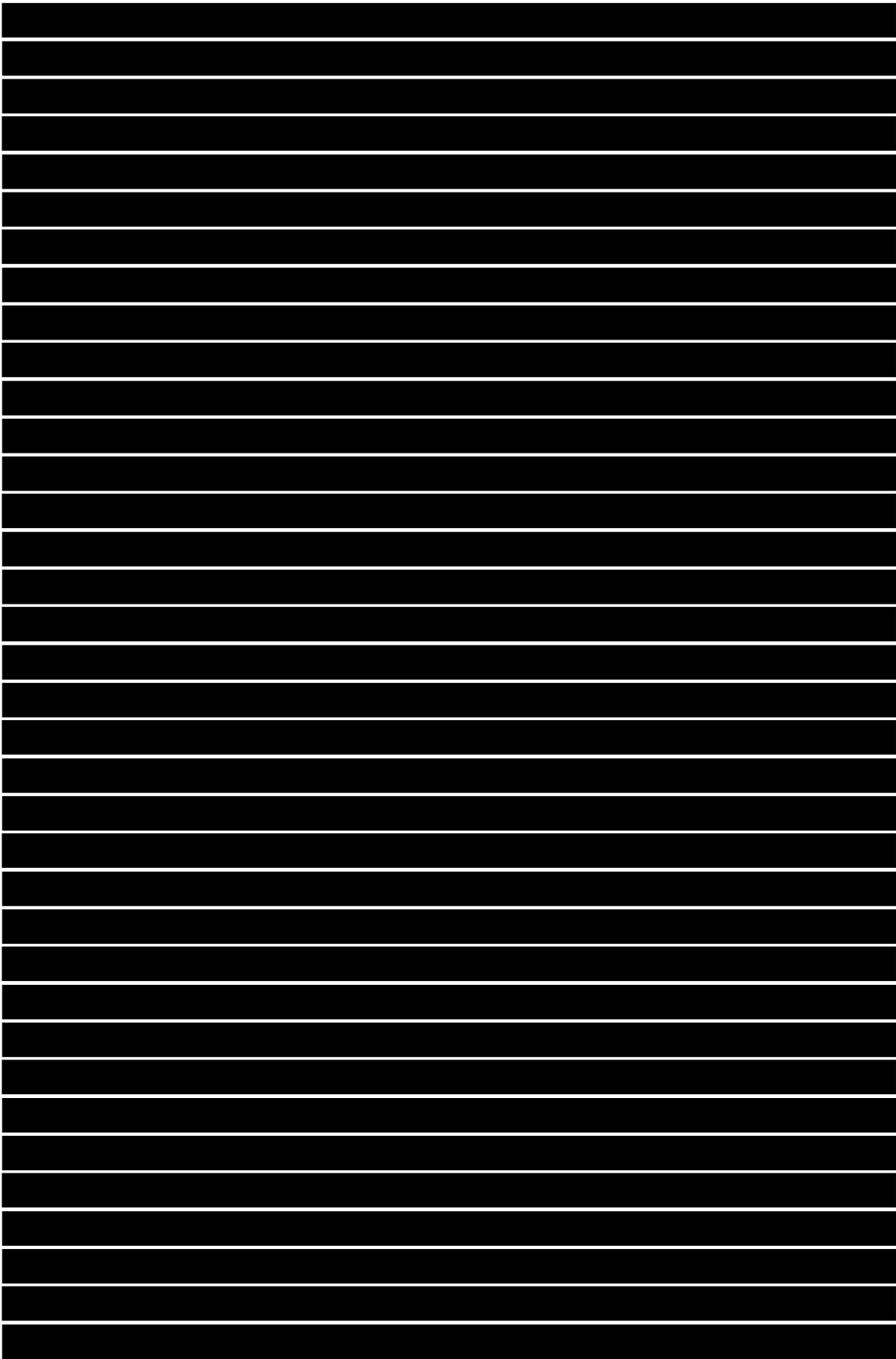
[Redacted]

[Redacted]

[Redacted]









## 小結

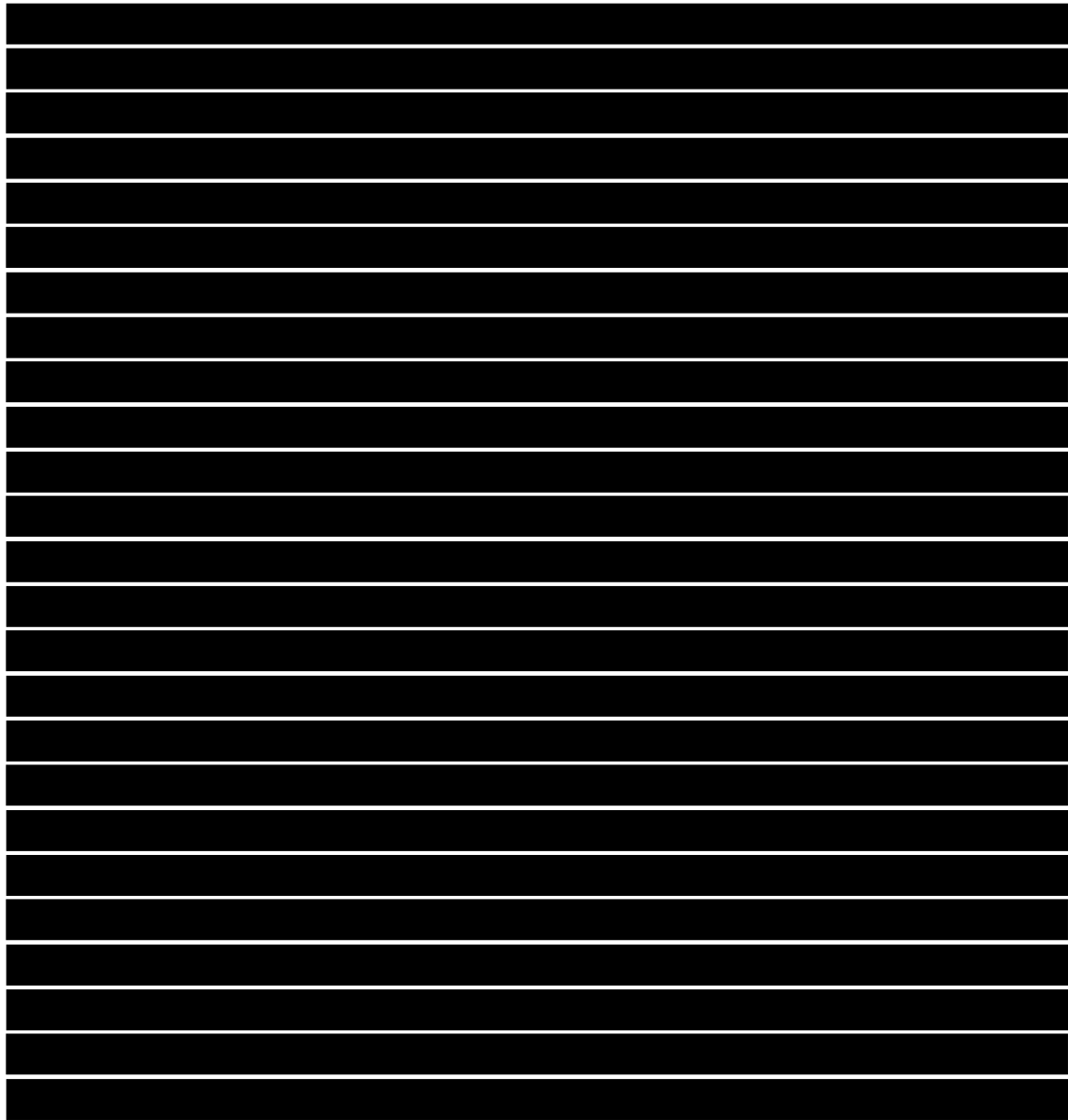
人間が装飾と造形を表現として獲得する過程には、個人の「認識力」や「アイデンティティ」の形成が、非常に重要な役割を担っている。装飾と造形は、共に「視覚言語」および「表現言語」としての性質を有しており、自身や世界をいかに認識するかに端を発する。つまり抽象概念を視覚化する際のアプローチである。特に、陶芸の領域においては、粘土という表現媒体を通して作者自身の素材観(マテリアル・アウェアネス)が投影され、装飾と造形が相互に補完される関係性が成立しているのである。

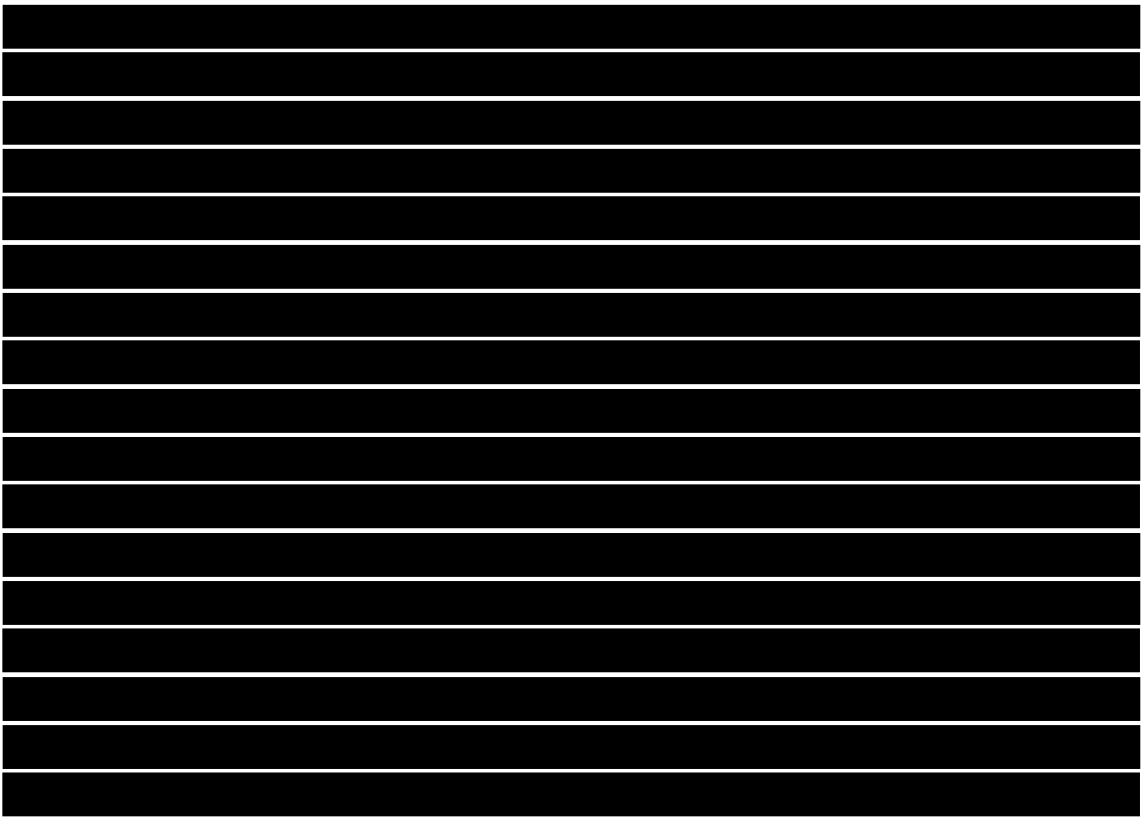


## 第二章 立体構造としての装飾

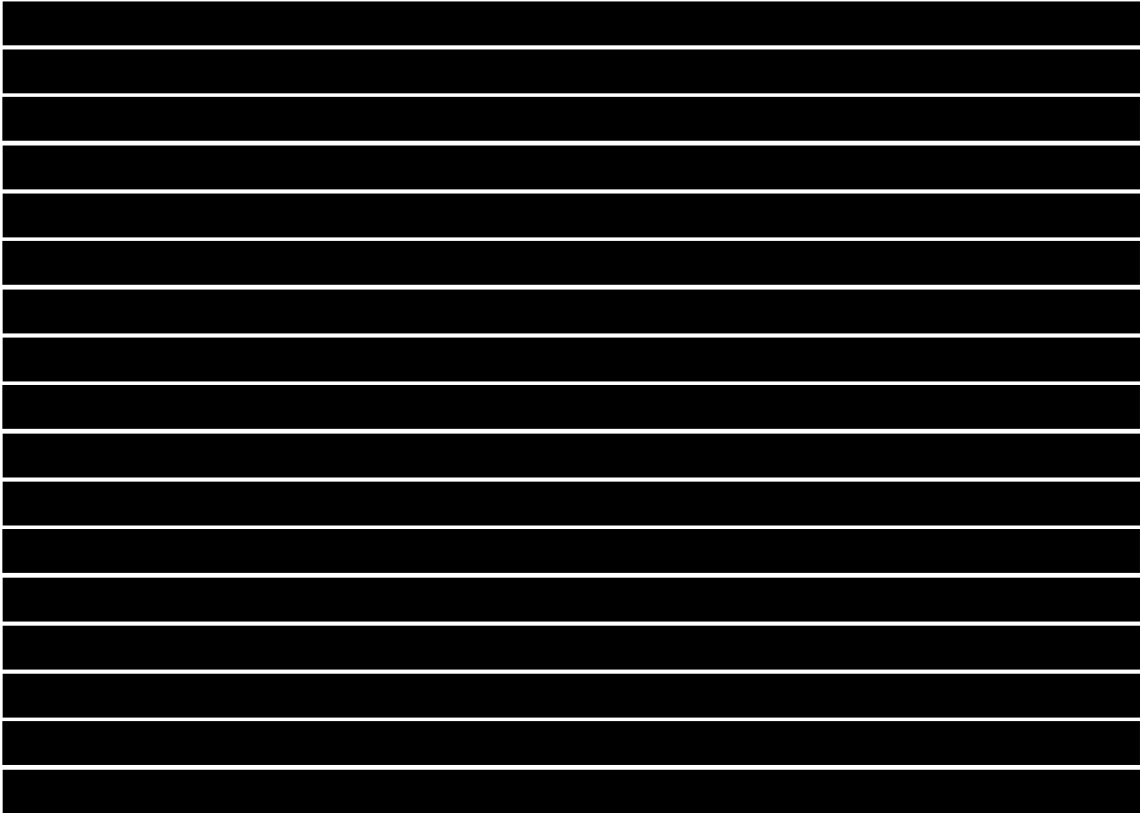
装飾は、表面に見えている部分のみで完結しているものではなく、立体構造を特徴付け、「装飾から造形へ」そして「造形から装飾へ」と、相互に発展・影響し合う美術・工芸理論として発展し得るものである。本章では、装飾が造形に及ぼす影響を多方面から分析し、立体要素としての性質と可能性を論じる。

### 第一節 装飾の「形」



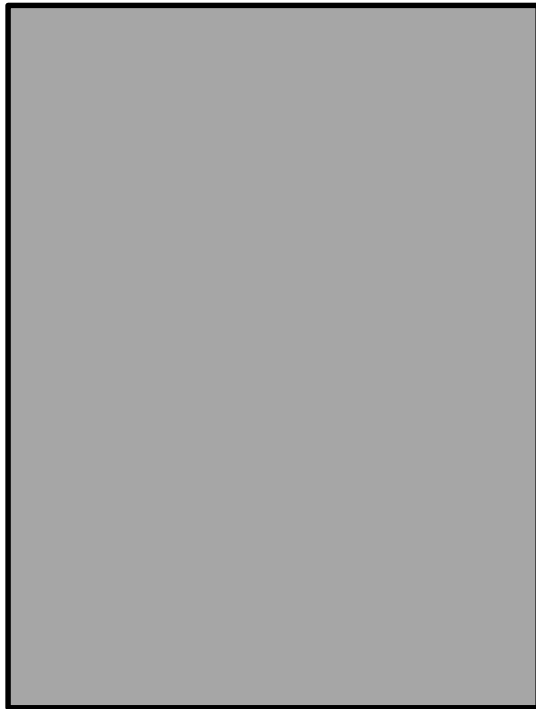




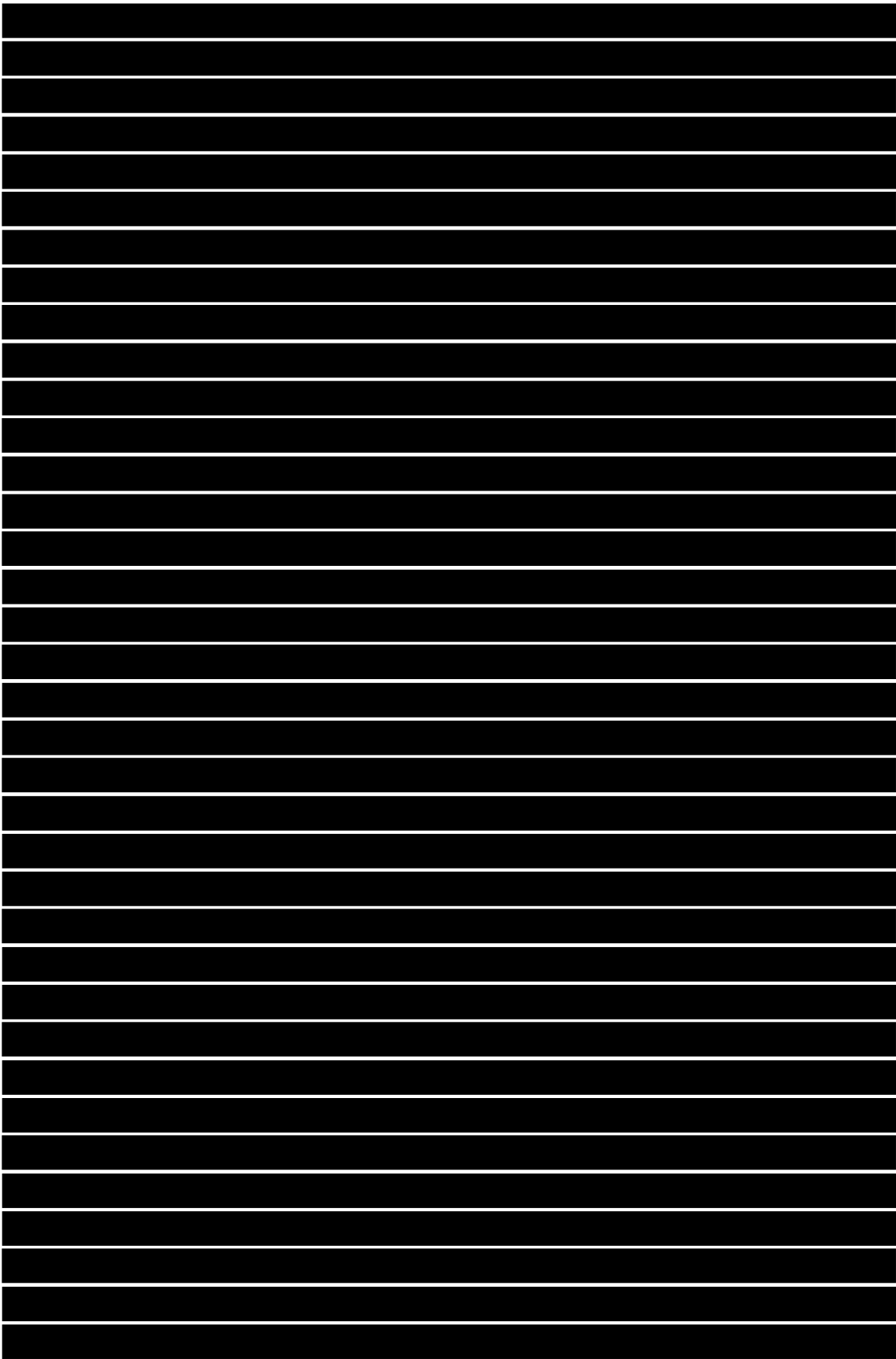


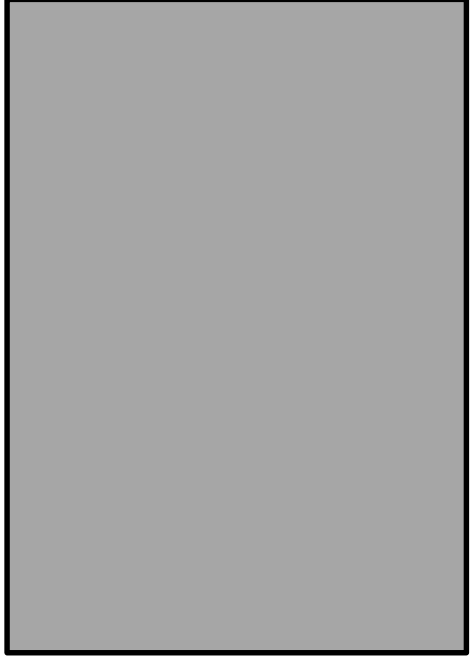
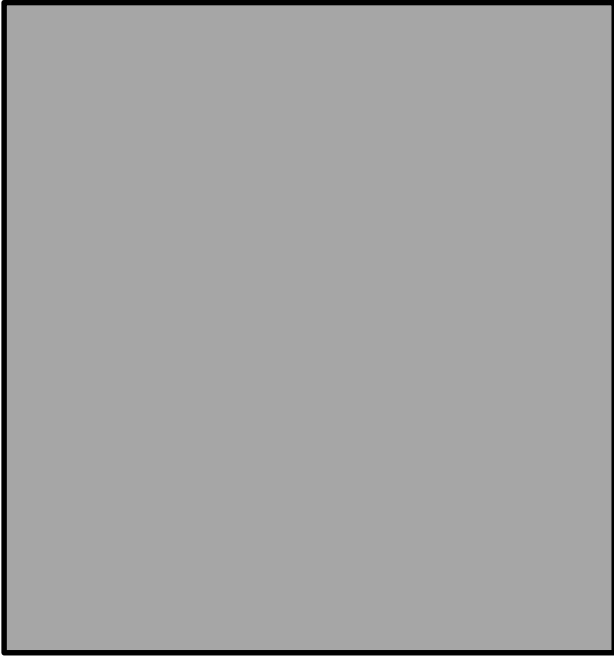
第二節 文様に内在する造形思考

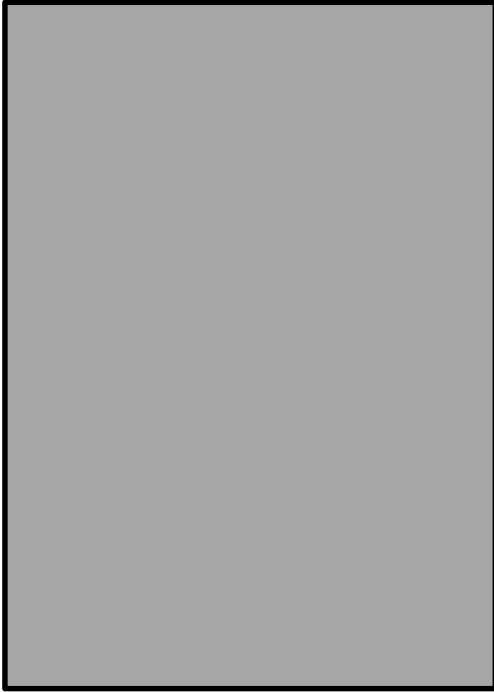


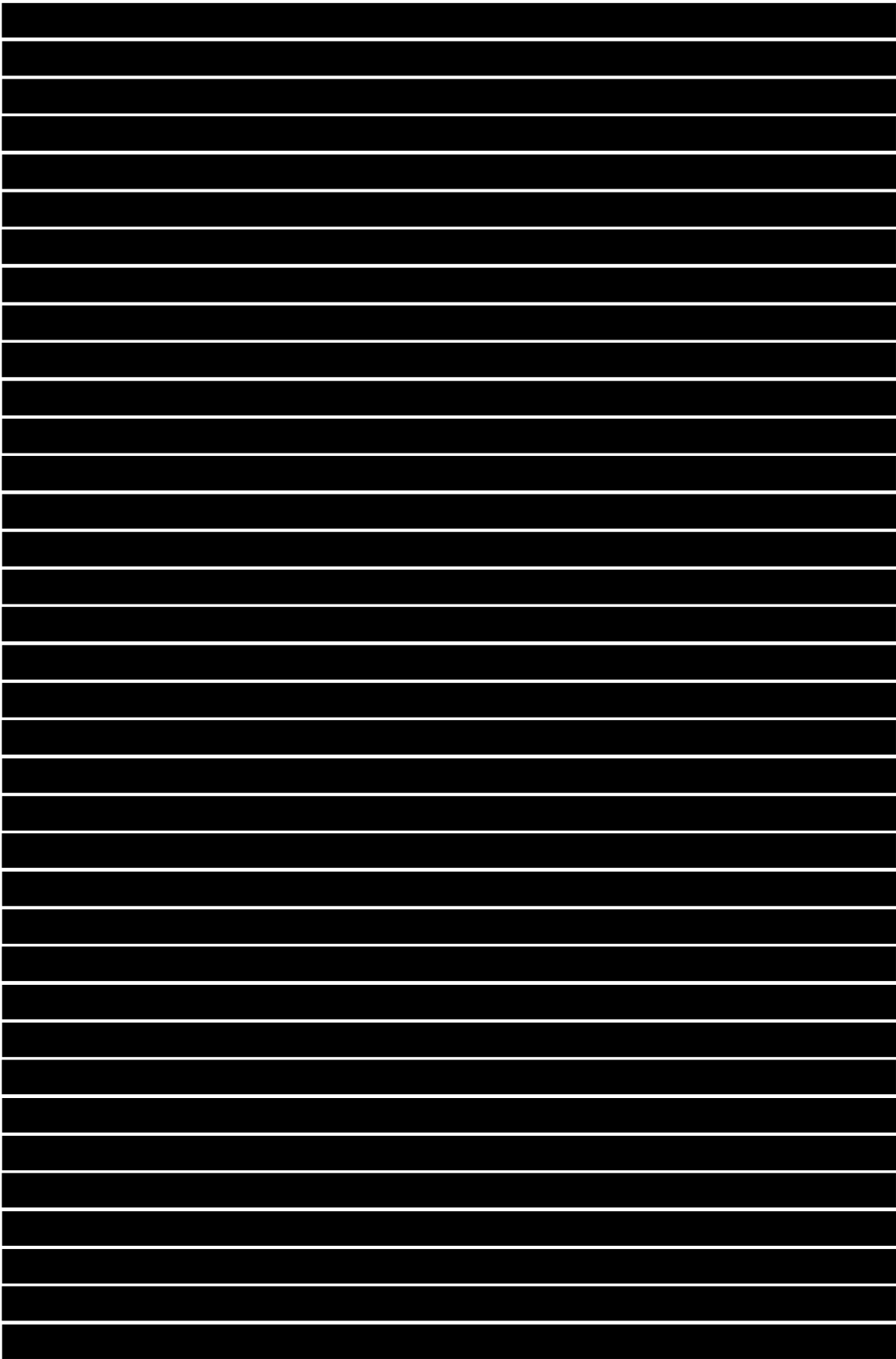




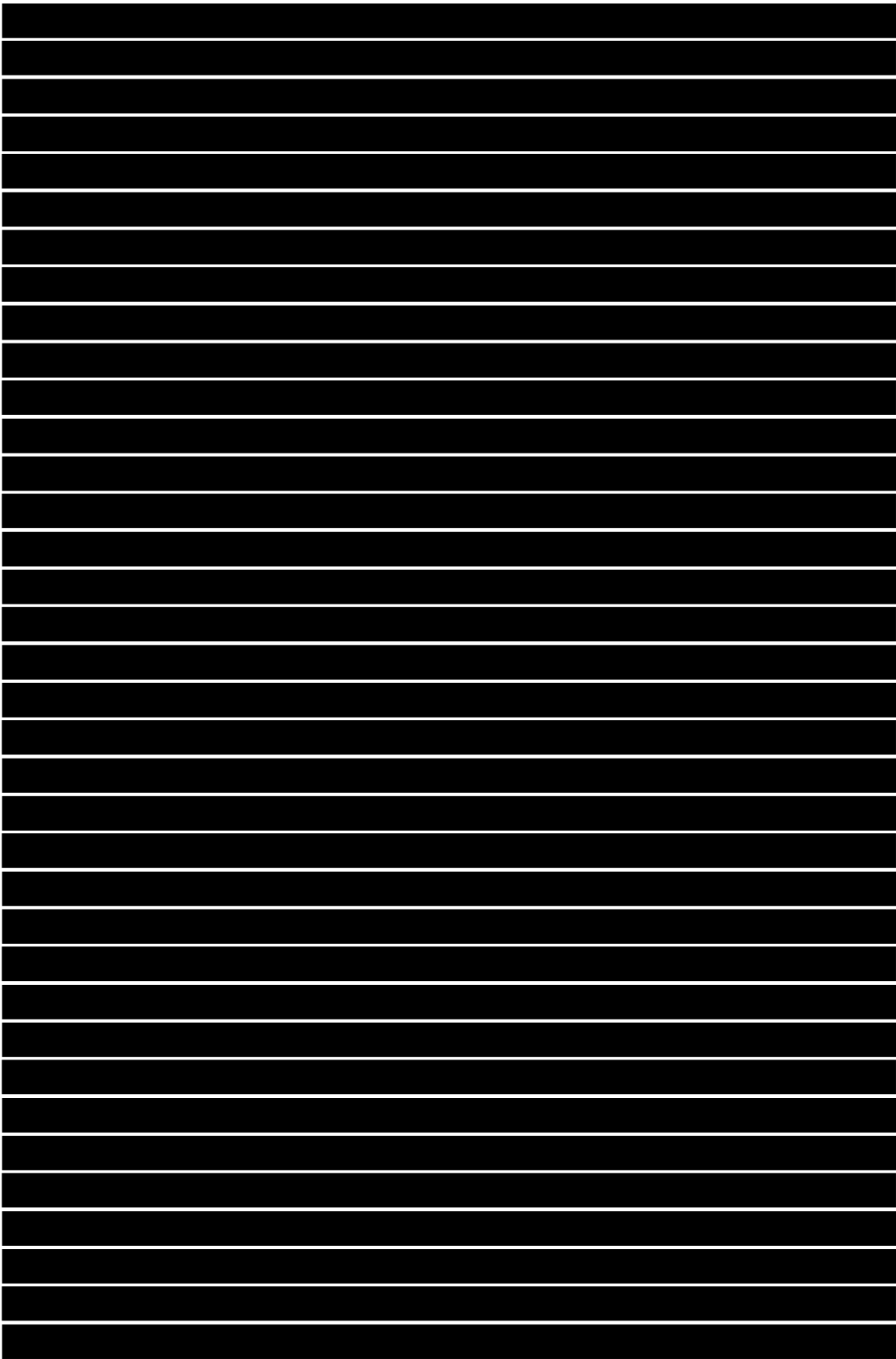


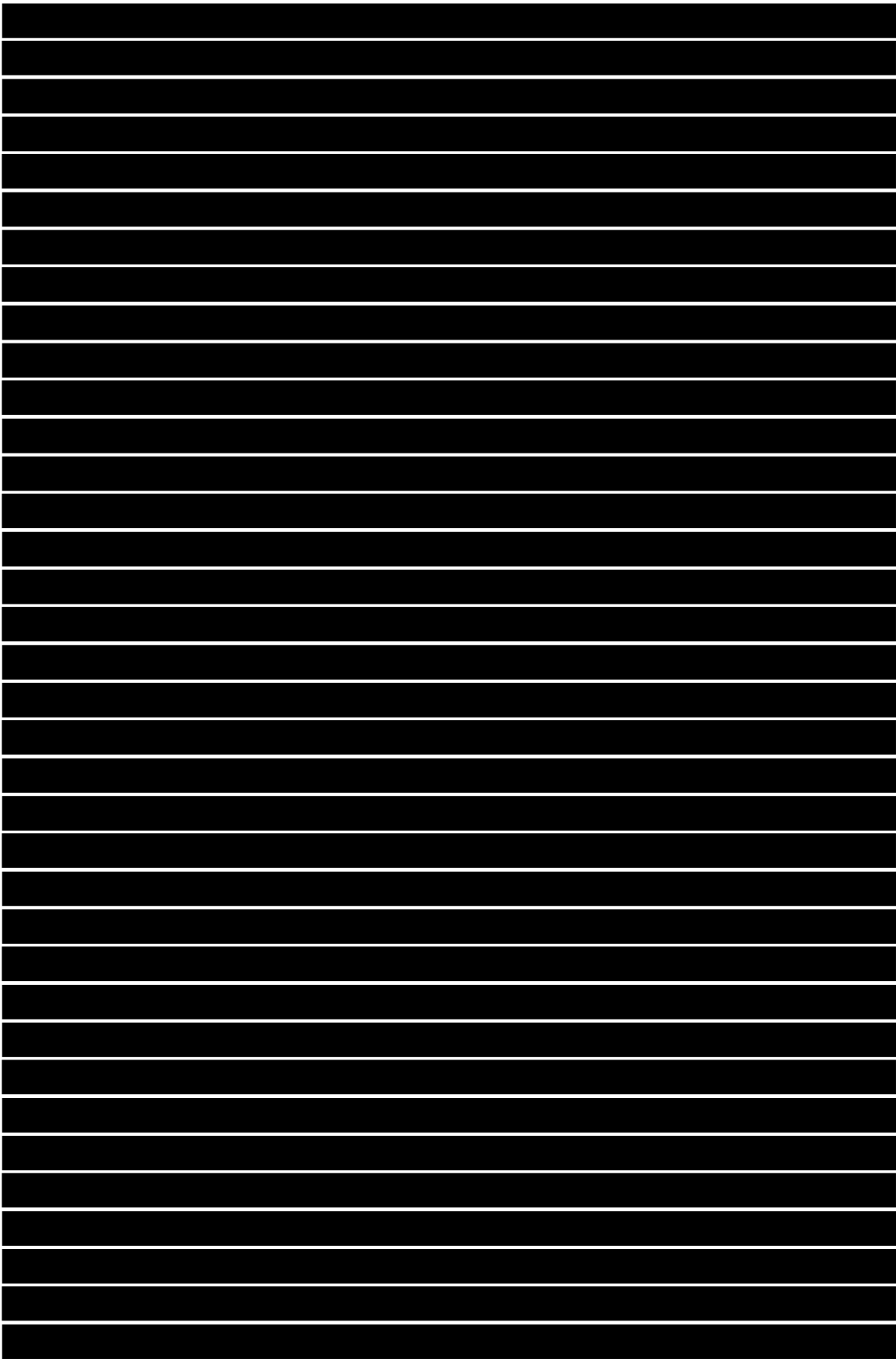


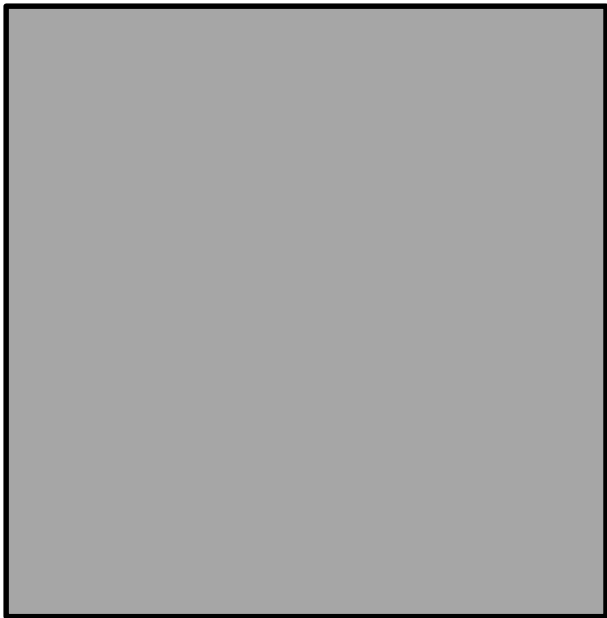




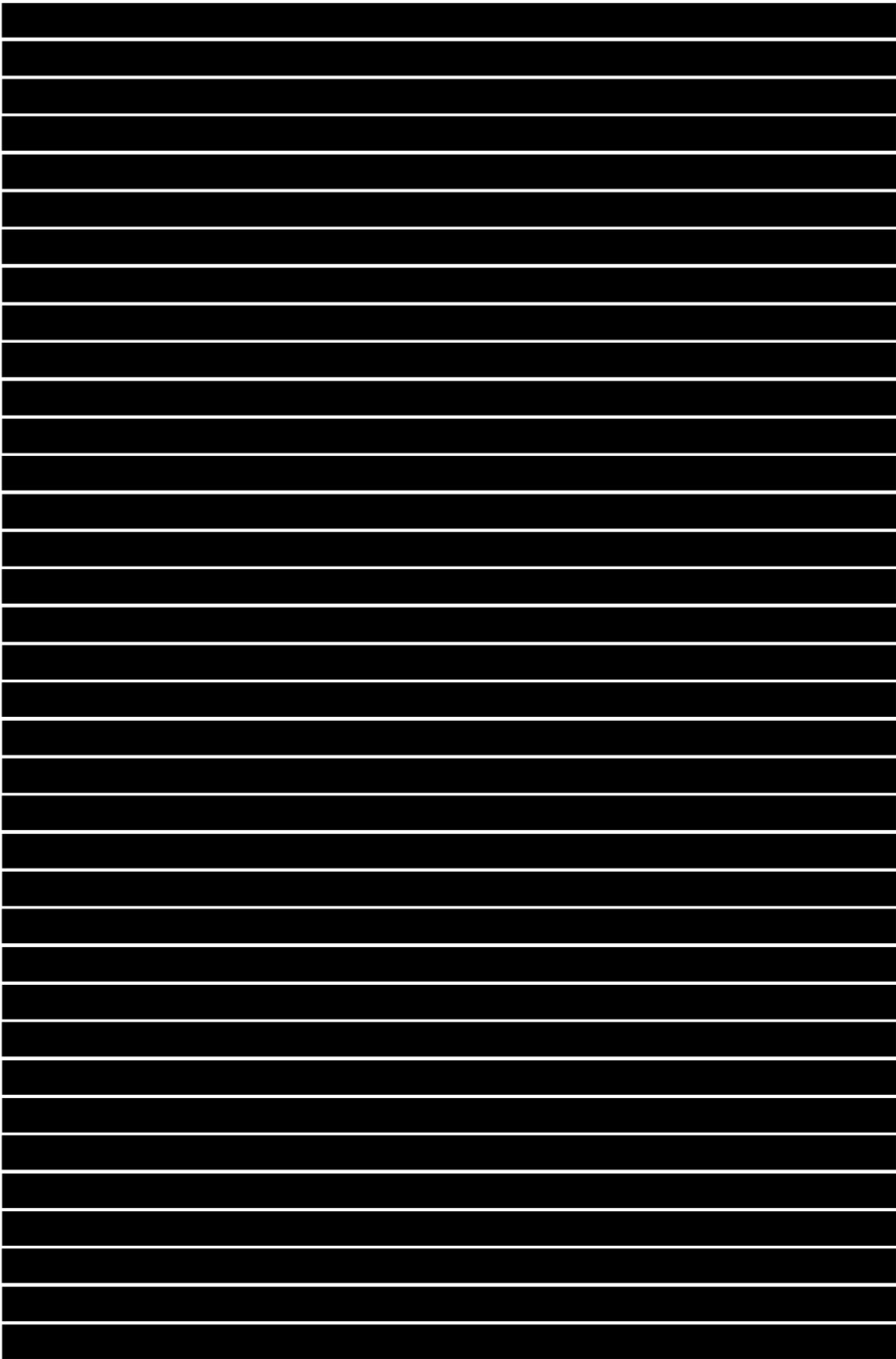












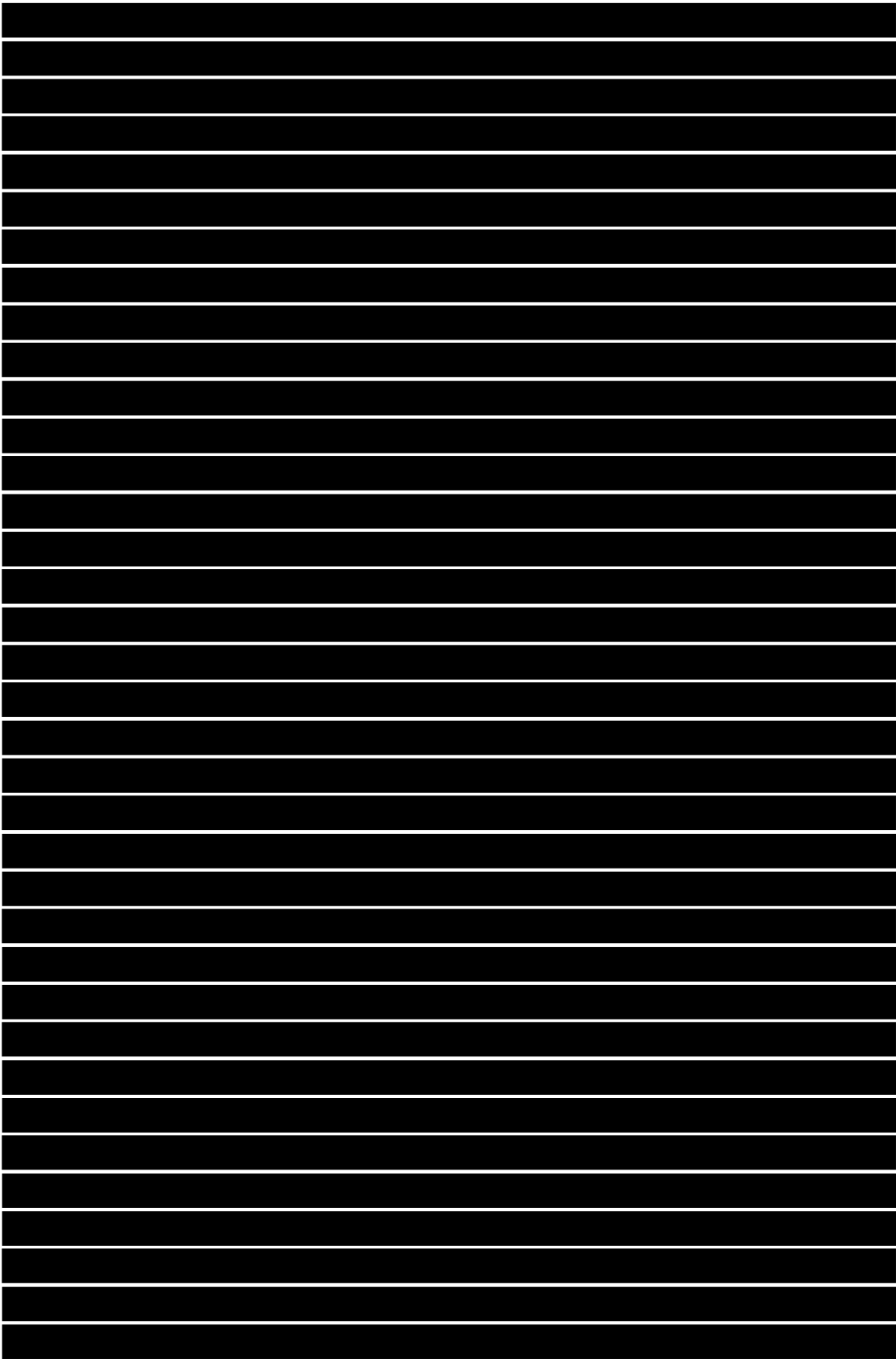




図17 佐々木誉斗 「DRAW: TURNING THOUGHTS INTO LINES 展」  
2010年  
ロイヤル・カレッジ・オブ・アート

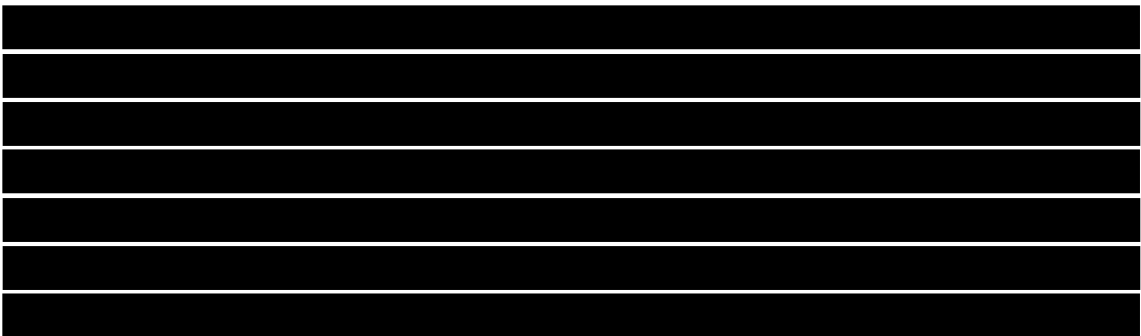




図18 佐々木誉斗「アルバレロ」  
2009年 37.0×17.0 cm  
赤土、錫釉、コバルト顔料  
作者蔵

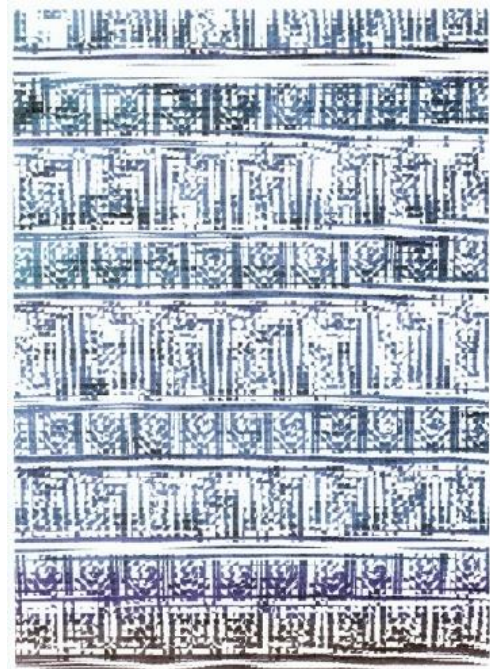


図19 佐々木誉斗「ヴィジュアル・リサーチ」  
2009年 29.6×21.0 cm  
紙、インク  
作者蔵

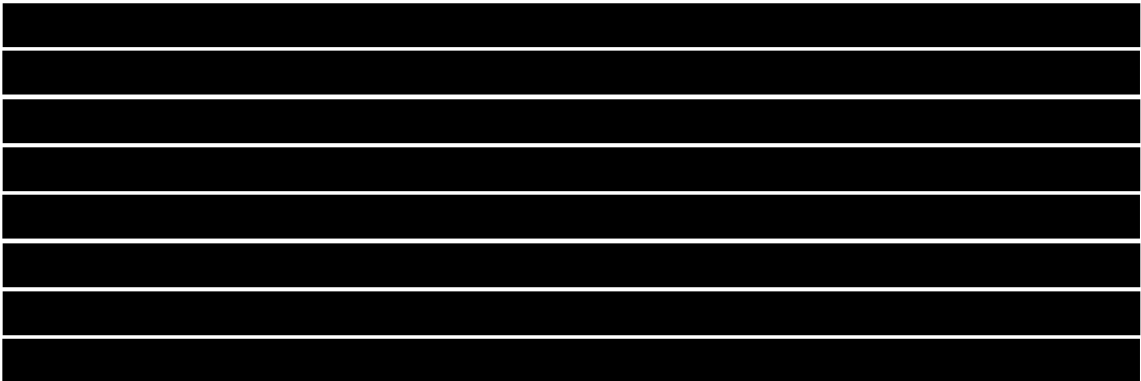
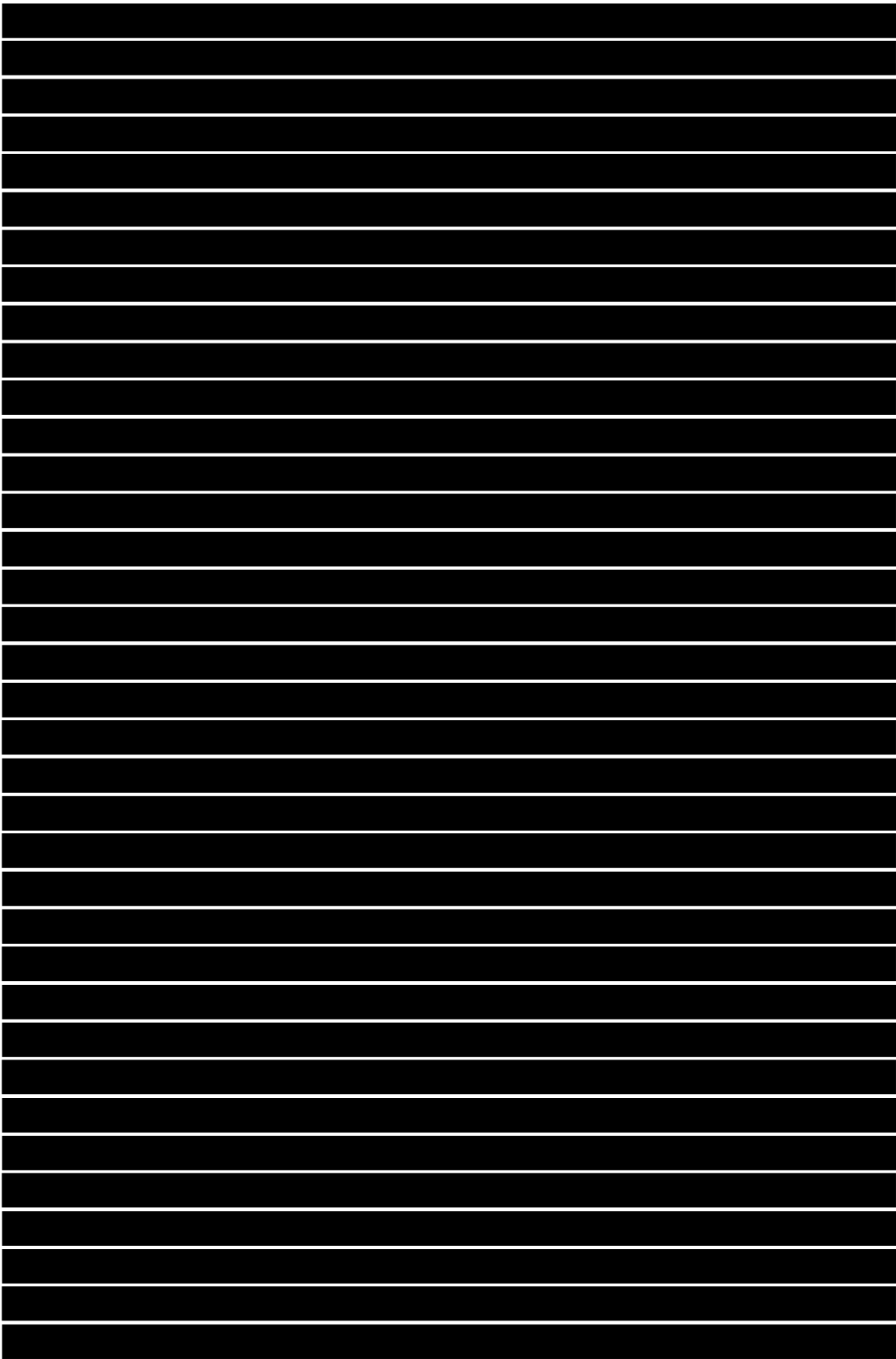




図20 佐々木誉斗「Crosscurrent」  
2009年 28.0×50.0×15.0 cm  
赤土、錫釉、コバルト顔料  
作者蔵



## 小結

人間の意識や認識力といった抽象概念は、表現媒体を通じてはじめて実体を持ち、空間に表出する。「思考の表象として存在する組織」である文様は、単なる平面要素ではない。美術・工芸における造形を特徴付ける、構成要素の一つであると作家個々人が自覚的に扱い、相対化することによって、工芸の表現形態が、人間の「複合的な感覚」の上に成立しているものであるという本質に気付かされるのである。装飾の「形」が、工芸の構造体そのものであるという認識に至ったとき、はじめて私たちは、文様に内在する造形思考を感知することが可能となるのである。

## 第三章 これまでの作品制作・研究活動

第三章では、東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程における私の作品制作と研究が、いかなる背景と視点によって構成されているのかを明らかにするため、自身の根本思想と観点に大きな影響を及ぼしたイギリスでの経験と、日本での経験に言及し、留学に至った理由とその経緯、そして芸術家としての自意識について自己分析しながら、過去の作品制作・研究および活動内容の再文脈化を試みる。

### 第一節 根本思想

私はイギリスのロンドン芸術大学キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツ、およびロイヤル・カレッジ・オブ・アートで「セラミックス」を学び、日本に帰国した後は、東京藝術大学において、作品制作と研究を継続してきた。本学に至るまでに私が実践してきた作品制作研究、およびそれに関連したプロジェクトは、日本で一般的に言われる「陶芸」の芸術領域とは、完全に異なる文脈上で展開してきたものであった。

私の美術・工芸に対する意識と対象は、他の芸術領域での経験やコラボレーション、展覧会の企画や参加などに積極的に携わることで、広く様々な芸術領域にまたがって発展する学際的研究に基づいたものである。こうした経験と柔軟な観点があったからこそ、イギリス留学中に美術・工芸制作におけるマテリアル・アウェアネス(素材観)の重要性を認識できたのであり、また日本に帰国した後にも、装飾と造形との間に存在していた相互関連性に着目する観点を持つに至ったと確信しているのである。

まず、私の美術・工芸に対する思想や観点の出発点は、故郷である香川県の美術・工芸文化のなかで形成されている。香川県は、地場産業の一つである「讃岐漆芸」<sup>81</sup>を中心とした美術・工芸が根付いた土地であり、私の祖父と父は共に漆芸作家であった。<sup>82</sup> 幼い頃から祖父や父の工房の雰囲気に触れ、親しんできた影響により、私は早くから美術・工芸の世界に興味を抱いてきた。そして年齢を重ねる度に、自身の興味が自然に増していったことも自覚していたのである。

<sup>81</sup> 讃岐漆芸は、蒔髷(きんま)、存清(ぞんせい)、彫漆(ちょうしつ)に代表される三技法を主として展開している。江戸末期から明治初年頃にかけて、これらの技法を研究・開発した玉楮象谷(1807-1869)は讃岐漆芸の始祖と呼ばれ、現代まで続く香川県の漆工芸文化の源流となっている。詳しくは以下を参照。笠井晴信編「香川漆器」『日本の漆器』読売新聞社、1979年、132頁～139頁。

<sup>82</sup> 祖父の佐々木政(1924-2010)は日展および日本現代工芸美術展などを中心に、作品を発表。また「うるみ会」に参加し、新しい漆工芸運動を起こすなど、戦後香川県の漆芸界を牽引した。父の佐々木達郎は現在、日展会員、日本現代工芸美術家協会評議員。展覧会での作品発表を中心に活動し、香川県立高松工芸高等学校では教諭として後進の育成にもあたる。



しかし、こうして恵まれた環境に生まれ育ったにも関わらず、私は日本の徒弟制度や美術教育とは完全に異なる環境で学ぶという選択をした。その主な理由に、芸術家としての国際的視野を持つ重要性を、早くから実感してきたことが挙げられる。

子供の頃、私は常に日本の美術・工芸に親しんでいた。その一方で、この境遇は私を日本のアートシーンの外へと駆り立てもした。日本は私のインスピレーションの源となってきたが、我々にとって、自分自身や、芸術、文化を客観的に理解することは、決して容易ではないのである。<sup>83</sup>

上記の文章は、私がイギリスの大学院修士課程修了制作展で発表したプロジェクトに関する雑誌の取材で、留学に至った経緯や文化観について質問を受けた際の、私自身の言葉である。日本の美術・工芸に触れる機会に恵まれた環境で育ってきたからこそ、その場所から一度距離を置き、文化や伝統を違った角度から考察することができる視点の重要性を、強く意識してきたのである。

したがって、留学先を選ぶ段階で特に考慮したことは、アート・デザイン・工芸などの各専門領域や分野において、多様な価値観による教育がなされているか、また学際的な創作や研究が推進されているかどうかであった。決まった方向性や凝り固まった考え方ではなく、常に様々な思想や発想に触れることができる環境のなかで、柔軟性を身につけられる場所を調査した。その結果、ヨーロッパ、特にイギリスのロンドンに世界中から芸術を志す留学生、アーティスト、研究者が多く集う環境が整っていたことを知った。さらに、美術系大学では多様なカリキュラムやプログラムを提供していた点や、充実した美術館や博物館、ギャラリーなどが数多く存在している状況を知り、総合的に判断したうえで、留学先をイギリス、ロンドンに定めたのである。

高等学校を卒業した2005年に渡英後、私はロンドン芸術大学キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツ<sup>84</sup>に入学し、1年間のファウンデーション・コース<sup>85</sup>でアートとデザイ

---

<sup>83</sup> I was always familiar with Japanese art and crafts as a child. On the other hand, this also drove me outside of the Japanese art scene. Although Japan has been a source of my inspiration, it is not easy for us to see ourselves, art or culture objectively. 本文は筆者による日本語訳である。英語原文、および全文は佐々木誉斗の特集記事に掲載されている。詳しくは以下を参照。Asfa-Wossen, Ledetta. 'Oriental expression' in *MADÉ magazine*, Issue 3.11, Louise Kittle, London, IOM Communications Ltd: The Institute of Materials, Minerals and Mining, 2011, 47頁。

<sup>84</sup> ロンドン芸術大学(University of the Arts London)は、100以上の国から留学生が集まるヨーロッパ最大規模の総合芸術大学である。キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツ(Camberwell College of Arts)はロンドン芸術大学を構成するカレッジの一つで、前身のキャンバーウェル美術工芸学校(Camberwell School of Arts and Crafts)は1898年に創立された。

<sup>85</sup> ファウンデーション・コース(Foundation Studies in Art and Design)は、学士課程(Bachelor of Arts)、および大学学部レベルの専門教育課程に進学する前に、アート・デザイン科目の基礎や、授業を受ける際に必要となるアカデミック・スキルを学ぶ基礎コースのことである。

ンの基礎教育を受けた。そして同基礎課程を修了した2006年より、同大学セラミックス科の学士課程に進学した。「セラミックス」を専攻した理由は、最も普遍的かつ伝統的な素材の一つである「粘土」という素材を用いながらも、個人のアイデアや技術、工程、美意識などの要素が複雑に関係し合うことで、作家それぞれが自身の表現を定義付け、可能性を追求していた様子に、魅力を感じたからである。キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツは設立当初より、イギリスにおけるスタジオ・ポタリー運動先駆者の一人 W・B・ダルトン<sup>86</sup>を指導者として迎え、セラミックス科ではウィリアム・ステート・マレー<sup>87</sup>をはじめとした重要な作家、教育者を多く輩出していた。さらに1960年代には、ルーシー・リーやハンス・コパー<sup>88</sup>ら戦後のイギリスを牽引するアーティストたちが教鞭を執り、国内外に大きな影響力を持つ作家を多く育成するなど、先進的で、かつ革新的な教育が行われていた。

私の在籍していた当時も、そのような教育方針が色濃く残っていたと言えるであろう。授業は「チュートリアル」<sup>89</sup>による少人数制教育を中心としており、さらにディスカッションやプレゼンテーション、レクチャーなどが頻繁に行われ、それぞれの興味のある分野やテーマ、制作途中の作品、リサーチを互いに発表し合い、意見交換をする場と機会が数多く設けられていた。例えば、基本的な技術習得の課題が出された場合においても、「それを自分はどうのように定義するのか」、また「いかに表現手法として取り入れ、作品へと昇華するのか」などを話し合い、学生一人一人が個人の解釈や意見を提示できるか否かに重きが置かれていた。つまり、作品を支える明確なコンセプトやアイデアを構築する過程も含めて、評価の対象とされていたのである。

ドローイングや、ヴィジュアル・リサーチをまとめたスケッチブック、および制作ノート<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> W・B・ダルトン(William Bowyer Dalton, 1868-1965)は、1899年にキャンバーウェル美術工芸学校の学長に任命された。以後20年間、同校初期のセラミックス科の確立に尽力し、教育におけるリーダーシップを発揮した。Rice, Paul, *British Studio Ceramics*, Wiltshire, The Crowood Press Ltd, 2002, 16頁。

<sup>87</sup> ウィリアム・ステート・マレー(William Staite Murray, 1881-1962)は、W・B・ダルトンがキャンバーウェル美術工芸学校の学長であった時代に学んだ。ロイヤル・カレッジ・オブ・アートで多くの作家を育成し、教育者としても大きな影響力を持った。詳しくは以下を参照。註86、前掲書、55頁～73頁。

<sup>88</sup> ルーシー・リー(Dame Lucie Rie, 1902-1995)はオーストリアのウィーン出身の作家で、イギリスで活躍した。1960年よりキャンバーウェルのセラミックス科で教え始め、以後12年間で、多くの作家たちに影響を及ぼした。ドイツ出身のハンス・コパー(Hans Coper, 1920-1981)は、1946年よりルーシー・リーの工房で働き始めた。ルーシー・リーとはほぼ同時期の1961年から1969年の間、キャンバーウェルで教鞭を執り、ロイヤル・カレッジ・オブ・アートでも後進を指導した。詳しくは以下を参照。註86、前掲書、83頁～102頁。

<sup>89</sup> チュートリアル(Tutorial)は、イギリスの大学で実施されている指導教員制の授業形式。少人数制のグループに個別指導教官(Tutor)が加わることで行われる。

<sup>90</sup> イギリスでは制作ノートは「ジャーナル」(Journal)と呼ばれる。作品制作に伴うリサーチや、制作工程の記録、および補足資料などを整理したものである。自身のプロジェクトにおけるアーカイヴという意味合いが強い。ヴィジュアル・ジャーナル(Visual Journal)やログ・ブック(Log Book)などと称

は作品と同等、もしくはそれ以上に重要視されており、ドローイングの特別実習や、リサーチのためのフィールド・ワークなどの授業も、頻繁に設けられていた。訪れた場所はロンドン市内の植物園や、郊外の人類学博物館など幅広く、その場で描いたドローイングは後日学校に持ち寄って、皆で発表し合う場が設けられていた。ドローイングを用いた意見交換会は、学生それぞれが何を見て、どのように感じ、表現しようとしたのかを知る、貴重な機会であった。意見の交換や批評を通じて、多様なものの見方や考え方を学び、それぞれの自己表現の可能性を模索したのである。

このように私は、日本で一般的に実施されている「陶芸」の教育とは異なり、粘土による実材実習に限定されない、非常に柔軟なカリキュラムのもとで、作品制作と研究をスタートさせている。こうした学生の多様性を重んじる教育方針は、セラミックス科に限ったことではなく、私が在籍していた当時のキャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツでは、在籍する学部生全員を対象に、毎年7週間自分の専攻を離れる選択科目 (Elective Studies) が必修課題となっていた。これは他の大学には見られない、同カレッジの教育における特色の一つであった。私はファイバー、すなわち繊維系素材のコースを選択し、紙漉きや編み物、ワイヤー、紐、糸などを用いた、粘土とは全く異なる素材や技法による作品制作および研究を経験することができた。「Hidden」は、その授業を履修していた際に制作、発表したインスタレーション作品である。(図21、22)



---

する場合もある。

図21 佐々木誉斗 「Hidden」(隠映)

2007年 サイズ可変

新聞紙

ロンドン芸術大学 キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツ



図22 佐々木誉斗 「Hidden」(隠映)

2007年 サイズ可変

新聞紙

ロンドン芸術大学 キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツ

こうした他分野にまたがる訓練は、粘土とは異なる表現形態にも私の目を向けさせる要因となった。作品制作における私の根本思想と観点は、他の美術・工芸の領域に触れる場を活用しながら、また個別指導教官や学生との意見交換、発表の機会を繰り返しながら、徐々に構築されていったのである。自身の創作活動の主軸を「セラミックス」に置きつつも、積極的に様々な美術表現や意見、価値観に触れ、自身の興味や関心の幅を広げることに努めた結果と言えよう。

同時に、表現媒体である素材を作家個々人がいかに捉え、認識し、扱うのかという、

マテリアル・アウェアネス(素材観)の形成が、いかに工芸制作にとって重要であるかを私に理解させるきっかけともなったのである。既に論述した通り、私はこの時期から素材を用いる際に、ドローイングの概念を取り入れる手法を確立しつつあった。自身の意思や感覚が、手を介して素材である粘土に伝わり、「造形」という目に見える形に変換されていく一連のプロセスを、空間に“描く”ドローイングであると定義していた。ドローイングとセラミックスとの間に、技術的、および概念的な関係性を構築しようと試みていたのである。



図23 佐々木誉斗「Ground」

2009年 12.0×31.0×31.0 cm

黄褐色粘土、赤色酸化鉄

作者蔵

キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツのセラミックス科に在籍していた当時の自作品「Ground」(図23)は、ヴィジュアル・リサーチやドローイングの概念を作品制作に取り入れ、粘土を素材とした造形表現を、一種のドローイングとして実践した初期のものである。当時の私は、目に付いたものや興味を抱いたモチーフを毎日スケッチブックに描いており、自身の視点を柔軟に、様々な形態で視覚化・具体化するトレーニングを実践していた。

私は、自身のセラミック・プラクティスを、三次元に展開するドローイングとし



て定義している。自身の概念と、粘土に触れることによって生じる相互作用が、私の造形表現の出発点である。Crosscurrent や Ground、Void、Echoes などの私の作品は三次元のドローイングであり、これらはセラミックスの材料・技術・プロセスの探究を通して制作している。基本的に私は、実体のない無形の要素、例えば記憶や歴史、時間の経過などから着想を得ることが度々ある。あらゆる物が、様々な示唆的なサインによって構成されているのは明らかである。それらは化石や痕跡として結晶化され、存在している。私の創作の出発点は、それらを視覚化するところにある。<sup>91</sup>

上記は、前掲した展覧会「DRAW: TURNING THOUGHTS INTO LINES」の企画の一つで、私と当時コミュニケーション・アート・アンド・デザイン科長で教授のダン・ファー  
ーン<sup>92</sup>との対談が実現した際の、私自身の言葉である。この対談では、それぞれの作品制作やプロジェクトが、ドローイングによってどのように特徴付けられているのか、またいかにしてドローイングを思考の一部として扱っているのかについて、お互いに議論している。

ここに述べている通り、私の創作における出発点とは、ドローイングという表現手段によって、「ものを見る」作業である。視覚化、具体化、形象化などの展開が、イメージや想像力によって感化され、それらが技術や表現へと発展していくのである。図24、25は、自作品「Ground」を制作していた当時のスケッチブックに描いたドローイングの一部で、ロンドンの市街地で偶然見かけた工事現場の土の堆積層を、抽象化して描いたものである。表出した線や形、質感などを単純に粘土による造形に置き換えるのではなく、三次元に“描く”、つまり粘土を使用して、空間に抽象概念を立ち上げていくという作業の内に、当時の私は紙面で展開するドローイングとの共通点を見出していたのである。

---

<sup>91</sup> I define my ceramic practice as drawing in three dimensions; the interaction between my thoughts and touching clay is the starting point for my formative expression. My works such as *Crosscurrent*, *Ground*, *Void* and *Echoes* are three-dimensional drawings. They've been produced through the exploration of medium, techniques and processes in ceramics. Basically, I have been inspired from intangible elements such as memory, history and process of time very often. It is evident that everything is composed of various suggestive signs: they are crystallised and exist as fossils and imprints. The starting point of my works is a visualisation of them.本文は筆者による日本語訳である。英語原文、および全文は展覧会会場で配布されたリーフレットに記載されている。詳しくは以下を参照。Fern, Dan & Sasaki, Takato, 'TWO CONVERSATIONS: Dan Fern and Andrzej Klimowski talk to Takato Sasaki and David Rayson about how their work is informed by drawing, and the concept of drawing as thinking.' in *DRAW: Turning Thoughts into Lines*, Exhibition Leaflet. London, Royal College of Art, 2010.

<sup>92</sup> ダン・ファー  
ーン (Dan Fern) はデザイナー、グラフィック・アーティスト。現在、ロイヤル・カレッジ・オブ・アート名誉教授。

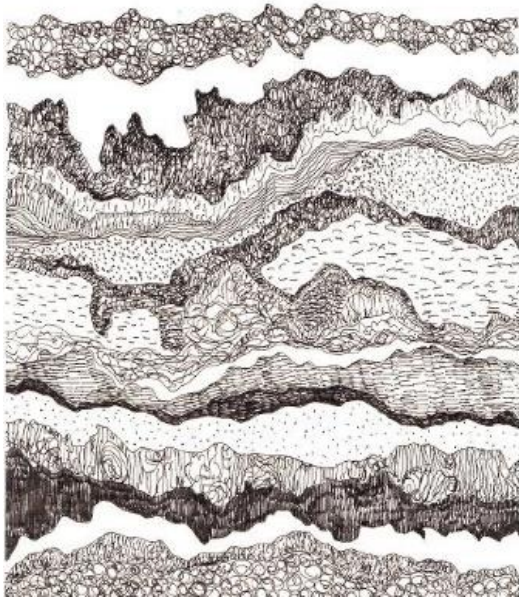


図24 佐々木誉斗「ドローイング」  
2008年 19.0×19.5 cm  
紙、インク  
作者蔵

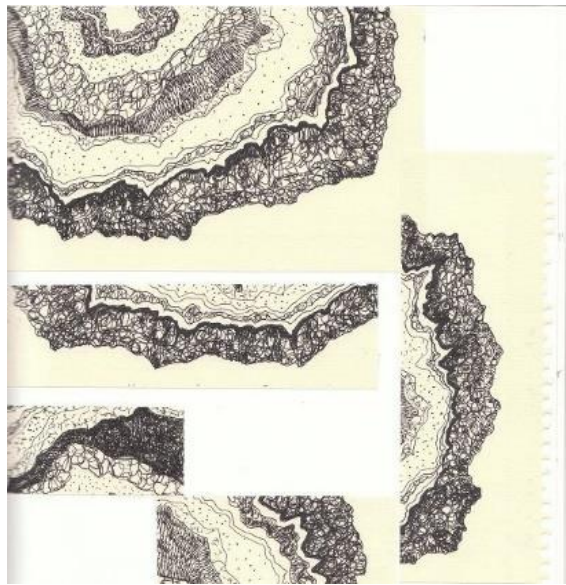


図25 佐々木誉斗「ドローイング」  
2008年 19.5×19.0 cm  
紙、インク  
作者蔵

2009年に同大学を卒業した後、私はロイヤル・カレッジ・オブ・アートのセラミックス & ガラス科修士課程に進学した。この大学院で作品制作と研究の継続を志望した理由は、アート・デザイン分野に特化した大学院大学という、世界でも珍しい特殊な環境であったからである。在籍する学生は、様々な国籍や異なる専門領域、考え方を持つ者たちで構成されており、既にアーティスト、作家、デザイナーとしての地位を確立し、豊富な実績と経験を持つ者が再び学生として入学してくることが多いという点も、同校の大きな特徴であった。個人での作品制作と研究の他に、こうした様々なキャリアを持った学生たちとの共同プロジェクトに取り組んだ経験は、アーティストとして、そして一人の日本人作家として、どのように現代社会に存在していくべきかを私に再考させる、強い動機を与えた。

「サイト・スペシフィック・プロジェクト」(Site Specific Project)は、そうした自意識を一段と高めた試みの一つであった。ロンドンにあるコンテンポラリー・ダンス・スタジオ「シボーン・デイヴィス・ダンス」<sup>93</sup>と、セラミックス&ガラス科とのコラボレーションによって実現

<sup>93</sup> ロンドンにあるシボーン・デイヴィス・ダンス(Siobhan Davies Dance)は、コンテンポラリーダンスの、より現代的な舞踏法を基盤とした芸術研究機関である。

したこのプロジェクトでは、同ダンス・スタジオに学生たちが赴き、その空間から学生各自がインスピレーションを得たうえで作品を制作し、その場所に展示・発表するという企画であった。コンテンポラリー・ダンス・スタジオという、これまで陶磁器やガラス領域とは全く接点や関連性がなかった場所と空間から、私たちがどのように芸術表現を創造することができるのかを追求した点が、本プロジェクトの意義であった。

空間からのインスピレーションによって作品を生み出す場合、その場所から、いかに想像力やイメージを働かせ、作品に繋がる要素を構築できるかが鍵となる。このプロジェクトに携わっていた頃、私はガストン・バシュラール<sup>94</sup>の想像力やイメージに対する現象学的なアプローチに感銘を受けていた。バシュラールは「想像力を人間の本来のもっとも大きな力とみなすことを提案」<sup>95</sup>した哲学者であり、著書『空間の詩学』第六章「片隅」のなかで、空間に対する想像力とイメージの働かせ方について、以下のように述べている。

しかしふたたびもっと短い夢想と接触することにしよう。これは物の細部や、一見無意味に見える現実のさまざまな相貌によって触発される夢想である。レオナルド・ダ・ヴィンチは自然をみて靈感をおぼえぬ画家たちに、夢想する目で古い壁の割れ目を凝視することをすすめた、という事実がしばしばかたられている。古い壁に時間がえがいた線のなかに世界の見取図がないだろうか。天井にあらわれた何本かの線のなかに新大陸の地図をみたものはなかったか。詩人はこれをみなしっているのだ。しかし偶然が模様と夢想との境界に創造したこの世界を自分流に叙述するために、かれはこの世界にすんでみようとする。かれは片隅をみだし、このひびわれた天井の世界にとどまる。<sup>96</sup>

そのダンス・スタジオは、古い煉瓦造りの建物を改築して使用されており、「新築した部分」と「古い部分」が混在する空間であった。ドローイングによって物事を見て、さらにそこから連想される想像力やイメージを表現に取り入れようとした私は、古い煉瓦の朽ちた様子や、割れて一部が崩れてしまった風合いなどに着目し、ドローイングの概念によって展開・発展させる実験を試みた。(図26、27)言い換えると、ダンス・スタジオという環境や空間に過ごした人々が残した痕跡、刻まれた時間の経過など、実態こそないが、確かにその場に「存在するもの・存在していたもの」を、セラミックスとドローイングの融合によって、表現しようという取り組みであった。

<sup>94</sup> ガストン・バシュラール(Gaston Bachelard, 1884-1962)はフランスの哲学者。著作『空間の詩学』で、詩的イメージの直接的把握を目指す現象学的方法を提唱した。

<sup>95</sup> ガストン・バシュラール 岩村行雄訳 『空間の詩学』筑摩書房、2004年、35頁。

<sup>96</sup> 註95、前掲書、252頁。





図26 佐々木誉斗 「空間の詩学」  
2010年 29.2×20.5 cm  
紙、インク  
作者蔵

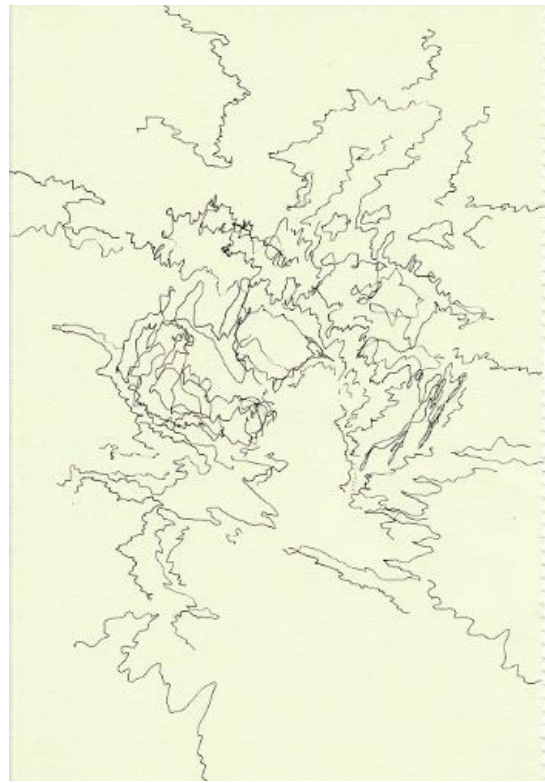


図27 佐々木誉斗 「空間の詩学」  
2010年 29.2×20.5 cm  
紙、インク  
作者蔵

このプロジェクトで私は、石膏による鋳込み成形<sup>97</sup>を自作の表現に初めて取り入れた。そして、ダンス・スタジオという空間と、展示する自作品のコンセプトを結びつける表現を思考した。鋳込み成形は本来、同形の作品を量産するために開発された技法であり、細かいディテールまでを写し取る特徴がある。石膏型に流された泥漿は、内部の形に合わせて自在に変形し、その形を留める。流れるような動きを一瞬で止めるダンスの動きのように、流動性の粘土が石膏型のなかで、瞬時にその形を残すのである。

こうした鋳込み技法独特の現象と、空間に展開する関係性に着目した私は、従来の石膏型鋳込み成形の技法と特徴を応用・発展させるため、石膏型を金槌で意図的に壊すことで、割れ、ひび、砕かれた断面を作り出した。本来同一であるべき石膏型から、

<sup>97</sup> 多孔性の型に液状の粘土(泥漿)を流し込んで成形する技法。

様々に特徴付けられた新たな形を生み出す装置を作り出そうとしたのである。

まず、基本の形となる四角形の石膏型を制作し、同形のをいくつも用意した後、金槌で一つずつ叩き割った。そして、壊れた型に泥漿を流し込むのである。その際、石膏の外に泥漿が流れ出ないように目張りをする。こうすることで、石膏型の陰と陽、つまりポジティブとネガティブが反転し、割れ目や、砕いた断面の隅々にまで泥漿が入り込んだ部分が、独特な隆起となって現れるのである。私が石膏型に対して起こした行為や動作が、はっきりとした「形」となって、具現化・象徴化されるのである。

このようにして作られる隆起をドローイングの線に見立て、空間に展開したインスタレーション作品が、「Echoes」である。(図28)ダンス・スタジオに、人々が残した痕跡や時間の経過などが、実態はなくとも、はっきりとその場に存在していたように、私は鑄込み成形を表現手段として、自身の行為をはっきりと視覚化し、空間に展開するドローイングとして提示したのである。



図28 佐々木誉斗 「Echoes」

2010年 サイズ可変 この形態の場合:10.0×75.0×75.0 cm

磁器粘土、白マット釉薬

作者蔵

本作品では、ロイヤル・カレッジ・オブ・アートで提供されている磁器粘土の泥漿を使用した。石膏型の割れた部分によってできた隆起部分以外に白マット釉薬をかけ、12

60度で酸化焰焼成している。日本語では「残響」と名付けたこの作品は、空間と共鳴する意図を持った作品であるため、作品の形態は定めず、場所によってその形や大きさを変化させた。実際に私がシボーン・デイヴィス・ダンスで作品を展示した展覧会「Out of Practice」<sup>98</sup>の際には、展示場所の空間に合わせて、その形や配置を変形させている。(図29)



図29 佐々木誉斗 「Out of Practice 展」  
2010年  
シボーン・デイヴィス・ダンス

本節で述べてきた通り、ロンドン芸術大学およびロイヤル・カレッジ・オブ・アートの大学院で、「セラミックス」を専攻しながらも、他分野の美術・工芸の価値観や考え方、意見にも積極的に触れてきた影響により、これまでの私の活動は、日本で言う一般的な「陶芸」とは大きくかけ離れた実践として展開してきた。それは、私独自の「表現」を構築するうえで、必要不可欠な過程であったと定義できるであろう。「何を表現したいのか」、「なぜ表現するのか」という、一人の芸術家として至極当然の問いを、「セラミッ

<sup>98</sup> 2010年6月4日から30日まで、ロンドンのシボーン・デイヴィス・ダンスで開催された展覧会。シボーン・デイヴィス・ダンスとロイヤル・カレッジ・オブ・アートのセラミックス&ガラス科で企画された。6月19日には、ロンドン・フェスティバル・オブ・アーキテクチャ(London Festival of Architecture)の一環として、Meet the Artists というプログラムも行われた。

クス」や「陶芸」の分野からだけでなく、様々な美術・工芸領域からも多面的に考究してきたことで、どのような種類の素材を表現媒体として扱うにしても、作家がそれぞれのマテリアル・アウェアネス(素材観)をいかに形成し、作品制作におけるプリンシプルとして提示できるのかが重要であるという、本質に気が付いたのである。

結果として、こうした作品制作と研究は、自身の修士学位論文『The Formation of Material Consciousness in Japanese Craft』と、修士課程修了制作「マテリアル・アウェアネス・プロジェクト」に結実した。修士学位論文では、西洋的近代化の到来と共に、劇的な変貌を遂げてきた20世紀初頭以降の日本の工芸界を取り巻く状況において、伝統という“縦の流れ”つまり「連続性(Continuity)」と、西洋思想の到来と近代化という“横の流れ”つまり「断絶(Rupture)」との衝突を経験するなかで、日本の作家たちがどのようにして「文化的アイデンティティ」を表現していったのか、また、いかに彼らの新しい「個々の意識」が形成され、作品や美学に影響していったのかを考察したものである。

東洋と西洋の「価値観」の衝突、そして美術と工芸の両分野における「伝統性」と「現代性」との狭間で、いかにして日本の美術家・工芸家たちが、自身の、そして日本の文化的アイデンティティを確立してきたのかを分析するなかで、私はイサム・ノグチ<sup>99</sup>や岡本太郎のような、日本文化を内部からだけでなく外からも見つめることができる、柔軟な視野を持つ国際的なモダニストたちに注目した。日本の文化的アイデンティティを読み解くキーワードの一つとして、「素材観」を掲げ、知覚、触覚、視覚を通じた現象学によるアプローチにより、彼らがいかに日本の美術・工芸を「伝統」と「革新」の文脈上で論じ、提示したのかについて分析した。<sup>100</sup>

この論文執筆と大学院修了制作での取り組みは、日本の美術・工芸文化や伝統の重要性を、私に再び強く意識させることに繋がった。海外から日本を「再発見」したことで、その視点から、改めて日本を学ぶ必要性を自覚したのである。これまでの経験を基盤としつつ、日本の伝統的な価値観を学び取り入れ、これまでにない表現を志向するに至った私は、修士課程を修了後、日本に帰国したのである。

## 第二節 再文脈化

本節では、東京藝術大学大学院美術研究科研究生として在籍した一年間と、同大

---

<sup>99</sup> イサム・ノグチ (Isamu Noguchi, 1904-1988) は日本人の父と米国人の母を持つ芸術家・彫刻家。多くの日本人芸術家たちと交流を深め、彫刻に限らず、陶芸・家具デザイン・舞台美術など多方面に活躍した。

<sup>100</sup> 詳しくは、佐々木蒼斗の修士学位論文を参照。Sasaki, Takato, *The Formation of Material Consciousness in Japanese Craft*, Dissertation for the degree of Master of Arts, London, Royal College of Art, 2010.



学大学院美術研究科博士後期課程に進学してからの作品制作と研究の経緯について、詳しく述べる。ここで言及する「再文脈化」とは、自身がこれまでにイギリスで形成してきた根本思想と観点を、日本の「陶芸」における思想や価値観を取り入れながら分析し、本研究の土台となる概念を再考する試みである。

東京藝術大学は、国内で唯一の国立総合芸術大学として設立され、日本の美術、教育、および研究分野を牽引してきた存在である。そして、美術・工芸界の次代を担う人材を育成するという、重要な使命と役割を担ってきた。同大学における工芸教育は、前身である東京美術学校の専修科が発足した時点より始まる。<sup>101</sup>当初、同校では陶芸の教育は実施されていなかったが、1941年に教官たちを主体とした工芸技術講習所が発足したのを機に、科目の一つとして窯業教育が始まった。その時の指導者が、後に陶芸講座の初代教授を務める加藤土師萌である。1951年にはこの講習所を基礎として、工芸第六講座(工芸計画)が発足した。その際、第二年次の履修科目として陶芸が課され、加藤の工房を見学するという形式で、陶芸の授業が実施されている。1955年、陶磁器講座と陶磁器研究室が新設され、同校における正規の陶芸教育が開始された。そして1963年には大学院課程も設置され、現在の陶芸講座が発足している。<sup>102</sup>

陶芸講座では、実材実習を中心に、伝統に培われた技法や知識の習得を主体とする専門教育と研究が行われていた。そのような環境で、私は日本人でありながら、海外からの留学生のようであるという、非常に特殊な立場の学生であった。研究生として同講座に在籍していた期間は、私にとって、イギリスと日本での経験を結び付け、博士後期課程の前段階としての作品制作と研究に集中できる、非常に重要な時期であったと言えよう。私は自身が今まであまり触れてこなかった日本の美術・工芸文化を、他の日本人学生や、留学生とは異なる視点を以て、捉えようとしていた。そして新たなプロジェクトと創作活動の環境から、自身の可能性を探究しようと考えていたのである。

その頃の私が特に興味を抱いたのは、伝統的な「陶芸」における加飾表現とその効果であった。美術・工芸には多種多様な加飾表現が存在するが、それゆえに「装飾」と「造形」の定義が作家によって曖昧であり、無自覚の内に、双方を区別あるいは混同する場合も多く見られてきた。歴史上、「装飾」が「造形」の一要素として存在してきた事実は明白である。しかしそれと同時に、「造形」もまた「装飾」を形成する構成要素の一つとして、また補完し合う性質のものとして、成立してきたのである。

これまでに述べてきたように、双方の間に成立する相互関連性には、精神性、象徴性、アイデンティティといった感覚が内包されている。そのような性質に私は、自身の、他の日本人学生や海外留学生とは異なる自意識や概念、視点を重ねた。そして、作

---

<sup>101</sup> 註24、前掲書、447頁。

<sup>102</sup> 財団法人 芸術研究振興財団©、東京芸術大学百年史編集委員会編 『東京芸術大学百年史 美術学部篇』 株式会社ぎょうせい、2003年、237頁～245頁

品制作における理論を提唱し、実践することを志向したのである。

研究生在学中に制作した作品は、大きく分けて二つのシリーズに分類される。一つ目は、磁器粘土の塊を彫り、削り出すプロセスによって成形した一連の作品「形象」シリーズである。この作品シリーズでは、粘土という定形を持たない素材を成形するという自身の行動に、「装飾」と「造形」を見出し、それらの要素の一体化を試みている。

図30、31、32、33は、その制作工程である。素材は、東京藝術大学陶芸講座で長年使用されてきた「藝大磁器」<sup>103</sup>と呼ばれるブレンドした磁器粘土を使用している。この作品は粘土の塊を彫り、削り出す工程を経て成形する。そのため、一見すると、従来の技法である「くり貫き」<sup>104</sup>や「陶彫」<sup>105</sup>の一種のような印象を与える。しかし私はこの工程で、「自身の手の感覚」「道具を介する感覚」「粘土への感覚」を同列に置くことで、作業の時々<sup>アウエアネス</sup>に得られる「気づき」を具現化していく表現を実践している。つまり、素材、技法、コンセプトなどの複数の感覚を結び付け、より密接な連帯作業を経て、マテリアル・アウエアネス(素材観)の形成を試みたのである。



図30 佐々木誉斗  
「形象 I 絡 制作工程1」  
2012年



図31 佐々木誉斗  
「形象 I 絡 制作工程2」  
2012年

103 「藝大ブレンド」とも呼ばれる。株式会社田島商店(佐賀県西松浦郡有田町南原甲32)の磁器粘土「えり中」と、日本陶料株式会社(京都市山科区川田清水焼団地町2-3)の磁器粘土「上石」を、1対1の割合で混ぜ合わせて作られる。

104 土塊を削り出して成形する技法。「削り出し」とも言う。

105 陶磁を原料として用いた彫刻作品。



図32 佐々木誉斗  
「形象Ⅰ 絡 制作工程3」  
2012年



図33 佐々木誉斗  
「形象Ⅰ 絡 制作工程4」  
2012年

一般的に、粘土の特性としてまず思い浮かぶのは可塑性であるが、それだけでなく、水分を失うにしたがって硬化し、割れや縮みを引き起こす性質も挙げられる。陶芸家にとって、この性質はあまりにも当たり前であると同時に、割れや縮みのような性質はネガティブな印象として定着しており、あまり注目されていない。しかしこの作品シリーズは、粘土の特性や乾き具合を把握・理解することから始まる。乾燥状態を見極め、調節し、それに合わせて道具も適宜使い分ける。そして最終形態が定まっていないので、常に粘土と対話するように、思考しながら成形するのである。つまり、一般的に負の性質とされている要素を、あえて作品の構成要素として受け入れ、利用した作品なのである。

このように、作業プロセスを一つずつ再認識し、自身の作品制作の造形思考に組み込みながら、表現へと変換していく作業こそ、私が志向したマテリアル・アウェアネス（素材観）の形成であり、工芸表現の可能性を違った角度から考察する観点に繋がるはずであると、私は再確認したのである。

素材を成形するプロセスに並行して、多くのドローイングを描いた。図34、35はその一部である。イギリスで実践していたドローイングと同様、これらは作品制作における厳密な設計図や、下図として機能するものではない。自身が見たことや思っていること、感じていることを視覚化する作業によって、イメージした形や質感を具体化し、より鮮明にする役割を担っているのである。





図34 佐々木誉斗「ドローイング」  
2012年 35.0×25.0 cm  
紙、インク  
作者蔵

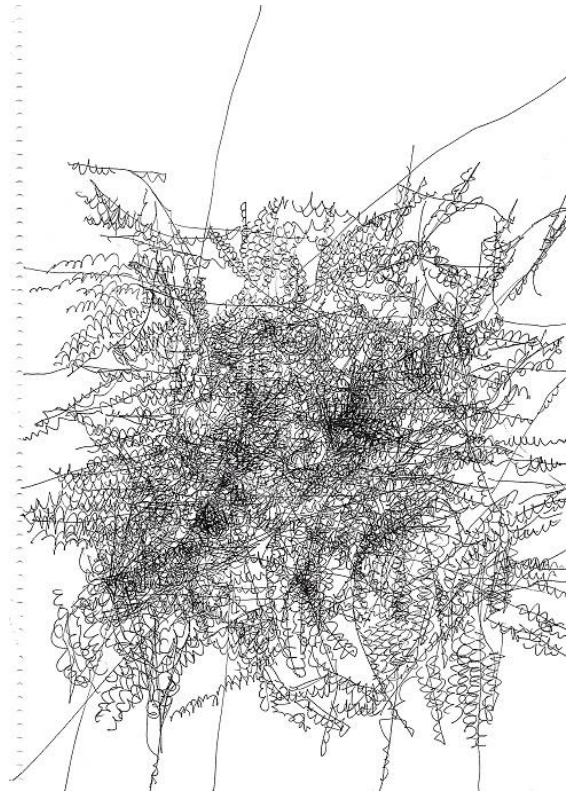


図35 佐々木誉斗「ドローイング」  
2012年 29.0×20.5 cm  
紙、インク  
作者蔵

このような方法論は、ヨーロッパ留学時点で既に確立していたと言えるであろう。しかしこの「形象」シリーズの最大の特徴は、こういった作品制作の手法に加えて、日本の伝統的な釉下彩の技法である「染付」<sup>106</sup>を取り入れた点である。ここでは彫りと染付による相乗効果が特に重要な意味を持っており、「陶芸」の作品を制作するうえで本質的な問題の一つである、「内と外の関係性」を考察した作品なのである。

<sup>106</sup> 染付(そめつけ)とは、白地に藍色の文様のある陶磁器の総称である。白い素地に呉須と呼ばれるコバルトを含む顔料で文様を描き、全体に透明な釉薬をかけて還元焰で焼成される。文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館、奈良国立博物館監修、長谷部楽爾編『日本の美術6 第97号 染付』至文堂、1974年、19頁。





図36 佐々木誉斗「形象Ⅰ 絡 染付の工程」  
2012年

図36は、1000度で素焼きした作品に、焼貫呉須<sup>107</sup>で染付を施している工程である。私の考えるこの染付の狙いとは、作品の内側と外側の境界線を消滅させ、どこからどこまでが本作品の「内側」と「外側」なのかという、「陶芸」における既成概念の枠を取り外すことにあった。陶芸家が粘土を素材として「造形」に取り組む際、内と外の関係性は重要なテーマの一つとなってきた。金子賢治は、この問題に取り組んだ重要な人物として富本憲吉を取り上げ、次のように論じている。

富本は、回転する轆轤の上に展開する円形を主体とした陶器の制作を、「線の戦い」と名付けていた。彼は、作りたい形を真横から見た輪郭線、つまり「心の外線」と、粘土を轆轤で立ち上げる際に形成される形を真横から見た輪郭線である「陶土の外線」を見出し、造形論として意識化していたのである。さらに富本は作品制作で、一切の計画なしに轆轤と粘土に向かい、手と粘土が直接的に関わり合いながら、互いに影響を及ぼし合う関係性を模索していた。拮抗と親和を繰り返し、「空間に一つの立体を生み出す作業」として轆轤成形を再認識することで、富本自身の「形」が作られていたので

<sup>107</sup> 酸化コバルトを着色材とした化学呉須(合成呉須)の一つ。ここでは伊勢久株式会社(愛知県名古屋市中区丸の内三丁目4番15号)で市販されている陶磁器顔料を使用した。大西政太郎『陶芸の伝統技法(新版)』理工学社、2008年、143頁～144頁。

ある。<sup>108</sup>

私の「形象」シリーズにおける成形プロセスと、富本の轆轤による成形プロセスとを比較した場合、内側を形作る作業と同時に、外側の輪郭もできあがっていくという点や、作品の完成形を定めず、自身の感覚を頼りに素材と向かい合う工程によって、理想とする「形」を追究していくという点など、マテリアル・アウェアネス(素材観)の形成過程における共通のアプローチがいくつか挙げられる。最終的に仕上がる作品形態や特徴は全く異なるものの、そのどちらも粘土という表現素材と自身との関係性を構築していく際の、「気づき」を具現化していった末に浮かび上がる、「造形」の結果なのである。

私の作品に言及すると、彫りを施した部分は自身の手の痕跡であり、この部分に日本の伝統的な染付を施す作業によって、私の、“陶芸家としての”アイデンティティと気づきが、「装飾」として特徴付けられた組織となるのである。呉須による染付表現は、唐草文様の起源や意匠の研究から得られた着想に由来するものであり、唐草の絡み合い無限に広がっていく形態から連想している。この唐草文様から展開した「形」が、私の作品における「装飾」と「造形」の互いの特徴を補完し合い、「三次元構造」として浮かび上がる表現を志向させたのである。

図37、38は、染付を施した後に上から透明釉を掛け、プロパン窯で還元焰焼成<sup>109</sup>した自作品「形象 I 絡」である。焼成手順は、点火してからおよそ9時間で900度まで上げたところで還元入りし、約10時間かけて、窯の上部が1235度、下部が1222度の時点で酸化入りした。そして上部1220度、下部1211度で焼成を終えた。また焼成後に急冷を施し、上部が1100度以下を示した時点でダンパーを閉じた。これは釉薬の発色を良くするための工夫である。

<sup>108</sup> 富本は自分で轆轤をする場合、下図には頼らず、また頭の中に既定の形を思わず、ただ轆轤の前に座って作品制作を行っていたと証言している。註46、前掲書、227頁～229頁。

<sup>109</sup> 還元焰焼成とは、空気を十分に与えずに燃料を燃やす焼成方法である。このような焼き方は酸素が不足する状態となるため、窯内部には一酸化炭素や炭化水素ガスが発生する。このようなガスは高温で酸素と容易に反応し、炭酸ガスを作り出す。窯の中に酸素が残っていると、これと反応し、素地や釉薬中に含まれる金属酸化物の酸素を奪い、酸素の少ない酸化物、あるいは酸素の全くない金属へと変化させる。一般に、磁器や染付釉、青磁釉、銅赤釉などは、こうした還元焰焼成によって本焼されている。大西政太郎『陶芸の釉薬(新版) 理論と調整の実際』理工学社、2006年、264頁。



図37 佐々木誉斗「形象Ⅰ 絡」  
2012年 19.0×40.0 cm  
藝大磁器、焼貫呉須、透明釉  
作者蔵





図38 佐々木誉斗「形象I 絡(部分)」

2012年

自身の研究生における二つ目の作品シリーズは、磁器粘土のかけらを薄く叩きのばしたものを、何層何段にも貼り合わせて集合体として成形した一連の作品である。先述した「形象」シリーズが粘土をそぎ落として「減少させていく」アプローチであったのに対し、こちらは「付加していく」アプローチを実践したと言えるであろう。

図30から33で既に示した通り、「形象」シリーズの制作工程では、彫り出す、削り出す制作工程によって、大量のかけらが付随して発生していた。つまり、私が「形象」シリーズで粘土から「彫り出したもの」・「削り出したもの」を制作する際、そこには「彫り出され、削り出されたことによって、粘土から離れたもの」であるかけらも、同時に生じていたのである。

そこで私は、このかけらの一つ一つには、自身の痕跡が様々な形で存在しているという現象に注目したのである。視点と発想の転換から、私はこのかけらを単純にそのまま使用するのではなく、もっと根本的な、かけらの概念から何を作り出すことができるのかを模索した。その結果考え出された手段が、かけらを机に叩き付けるという、最も単純で、かつ瞬時に形が変化する表現手法であった。(図39)



図39 佐々木誉斗「かけらの変化」

2012年



図40 佐々木誉斗「表象I 礎 制作工程1」  
2012年



図41 佐々木誉斗「表象I 礎 制作工程2」  
2012年



図42 佐々木誉斗「表象I 礎 制作工程3」  
2012年



図43 佐々木誉斗「表象I 礎 制作工程4」  
2012年

塊から彫り出された粘土は、叩き付ける一瞬の動作によって、その形や質感を自在に変化させる。一見、同じ叩き付ける動作の繰り返しと反復であるが、全く同じ大きさや形のかげらを作ることは不可能である。なぜなら身体の一挙一動の動作が、粘土のかげら一枚一枚に投影されているからである。そしてその際、単に叩き付けるのではなく、一枚一枚を用意した網の上に叩き付ける工夫によって、かげらに網目の跡を文様として写しとった。

これは、叩き付けるという自身の行動に、成形目的以外の価値を付加するという意図があったからである。薄く叩きのぼした粘土のかげらは、それ単体では二次元の存

在であり、またこの段階では、叩き付けるという自身の行為が、単に粘土に投影されたものにすぎない。自分自身が粘土に対して起こした動作から、いかに作品へと昇華・展開できるかが重要であると感じた私は、その動作を何回も繰り返し、私という作家の造形意思によって、かけらを集合体として再構築した。かけらの一つ一つにおいても自身が粘土に対して起こした行動が象徴されており、さらにそれらが集合体となっても、立体造形が成立するという作品を思考したのである。(図40、41、42、43)



図44 佐々木誉斗「表象シリーズ 素焼き」

2012年

成形を終えた作品はゆっくりと乾燥させた後、素焼き用の窯で960度焼成した。(図44)そして、白マット釉薬を全体に薄く施した後に、プロパン窯で還元焰焼成した。(図45)白マット釉薬を掛けたのは、隆起した部分、窪みに生じた空間、小さな凹凸、隙間などによって構成された「形」を、白い釉薬によってはっきりと引き立たせる効果を狙ったためである。この際、かけら一つ一つの質感とそのディテールを失わないように、細心の注意を払った。

「表象 I 礎」は、焼成を終えて完成した作品である。(図46)本焼成では、点火してからおよそ10時間、937度に到達した時点から約9時間の還元をかけた。窯の上部が1227度、下部が1213度の時点で酸化入りした。焼成を止めた後は急冷し、上部が1100度以下を示した時点で完全にダンパーを閉じた。





図45 佐々木誉斗「表象シリーズ 還元焰焼成」  
2012年



図46 佐々木誉斗「表象Ⅰ 礎」

2012年 20.0×30.0×30.0cm

藝大磁器、白マット釉

作者蔵

研究生の段階での成果をまとめると、次のようになる。日本に活動の場を移し、日本の「陶芸」に触れ始めたことによって、これまでに実践してきたイギリスの「セラミックス」の表現と自身の方法論を、改めて見つめ直す機会が多く得られた。そして、双方の違いを再認識しながら、そのどちらでもない、自身の表現を確立しようとしていたのである。

具体的には、「陶芸」の伝統技法である染付を自作品に取り入れ始めたことや、文様による加飾表現を、形や性質を特徴付ける要素として、展開しようと試みた点などが挙げられる。

私の作品制作と研究では、制作プロセスを把握する作業と並行して、様々な概念と表現形態を認知し、多面的に考察する姿勢が非常に重要である。言い換えるならば、本節で挙げたような、彫る、削る、叩き付けると言った行為に“意味がある”という表現は当てはまらない。むしろ“意味を見出す”、もしくは作品へと昇華するプロセスと研究において、“意味を持たせる”という表現の方が的を射ているのである。そうした事柄を、一つ一つ自身のなかで再確認していく時間が、この時期の自分にとっては、極めて重要であった。

博士後期課程に進学してからは、「形象」「表象」作品シリーズで得た概念を基礎としつつ、さらに新しい表現手法や形態を用いた研究作品の制作を試みている。そのなかでも特に、「Matrix」(図47)と題した作品が、重要な位置を占めている。この作品は、博士学位審査展に提出する作品のコンセプトや技法、表現形態を本格的に考究していく過程において、試金石としての役割を果たしている。この作品でも染付を技法として使用しているが、ここでは「染付」という言葉の意味をさらに深く考察し、その言葉に内在する日本の装飾と造形思考にも着目している。「Matrix」で使用した染付の表現とその効果は、研究生当時のものと比較して、より自身の表現したいコンセプトに密接に関係した性質を有しているのである。





図47 佐々木誉斗「Matrix」

2014年 6.5×116.0×116.0 cm

藝大磁器、旧呉須、透明釉、木枠

作者蔵

染付は英語で「ブルー・アンド・ホワイト(blue and white)」と表現される。つまり「青と白」という、色の組み合わせに焦点が当てられた言葉である。また、染付の古い起源を持つ中国においても、「青花」または「青華」と呼ばれており、「青い文様」という部分に対して付けられた言葉が使用されている。これに対して、日本語の染付は、「染めつける」という言葉から起こり、もともと「藍染め」に由来した用語であると考えられている。これは、白い素地に青い文様が滲んだように表れる様子が、藍染めの布を連想させるところから「染め」という言葉が使用されたことが始まりと言われている。<sup>110</sup>

陶磁器の用語に転じた時期は、鎌倉時代が過ぎて南北に二つの朝廷が分かれ、対立した14世紀中頃であったとされている。確かな史料では、『看聞御記』の応永三年(1396年)七月五日の条に、大光寺で執り行われた得度の儀式<sup>111</sup>で使用された陶磁器が、茶碗染付であったと記されている。茶碗は、平安時代以来、中国陶磁器を指す

<sup>110</sup> 註106、前掲書、17頁～19頁。

<sup>111</sup> 剃髪出家する儀式。

独特の呼称であったことから、その陶磁器は中国製であったと推測されている。<sup>112</sup>

言葉はその国々の文化を形成してきた重要なものの一つであり、由来や背景を知ること、その文化における時代背景や、思想の一端を読み取ることができるのである。私の場合は帰国して以来、陶磁器で用いられる原料や専門用語を、日本語と外国語で照らし合わせる機会も多かったために、こうした部分にその国の文化や価値観、美意識が顕著に表れているという事実を、改めて認識していった。その観点は、留学によって培われてきた自身の文化観や客観性の獲得などと、決して無関係ではないのである。

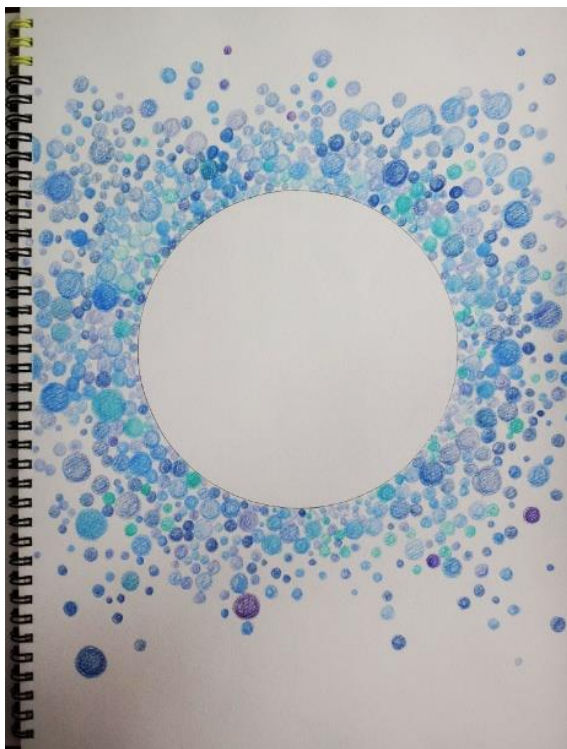


図48 佐々木誉斗 「ドローイング」

2014年 33.0×24.0 cm

紙、色鉛筆

作者蔵



図49 佐々木誉斗 「ドローイング」

2014年 33.0×24.0 cm

紙、色鉛筆

作者蔵

<sup>112</sup> 矢部良明『小学館ギャラリー 新編 名宝日本の美術 第18巻 染付と色絵磁器』小学館、1991年、21頁。

「染付」という日本語に、日本の「陶芸」の美意識を見出し、自作品の特徴として提示することができる可能性を感じた私は、染付に関するヴィジュアル・リサーチとドローイングを通して、作品の色や形、配置方法などの追求により、「造形」と「装飾」が相互に関連しながら成立する効果を研究した。(図48、49)その結果、日本の染付に対する美意識と、呉須の濃淡による色彩の微妙な変化、そして自身のコンセプトをより密接に関連付けることで、「三次元を染付する」という着想を得たのである。

「Matrix」は、藝大磁器粘土の塊に金属製のパイプを用いて、粒状のものを取り出し、形の母胎となる木枠の内部に敷き詰めていく作業を経て成形している。(図50、51)「表象」シリーズでは、粘土の板で土台を作り、その上部にかけらを積み上げる工程を経て作品を成形していたが、この作品では粒同士を結合させて成立させている。さらに、存在価値を認められていなかったかけらに、自身の痕跡を見出して集合体として成立させていたこれまでのアプローチに対して、ここでは自らが一粒ずつ、大きさや高さまでを意識的に制作し、木枠の付加物として認識しながら、集合体を構築している。これらの点において、双方の作品はその性質を異にしているのである。



図50 佐々木誉斗「Matrix 制作工程」  
2014年





図51 佐々木誉斗「Matrix 制作工程」  
2014年



図52 佐々木誉斗「Matrix 染付の工程」  
2014年



図53 佐々木誉斗 「Matrix 染付の工程」  
2014年

図52、53は素焼きした作品に染付を施している様子である。色の濃淡によって白い素地を変化させている作業であり、「染めつける」という美意識を、本作品における「造形」と「装飾」表現に結び付け、特徴付けている工程である。薄い色と濃い色が混じり合い、少しずつ変化しながら三次元に展開していく様子を表現する狙いにより、水の分量を変えた呉須を数種類用意し、濃淡を筆で塗り分けている。

ここでは藍染の布(図54、55)を連想させる色合いを追求したため、旧呉須<sup>113</sup>を用いた。旧呉須は古陶磁の染付に使用されてきた顔料で、落ち着いた渋い藍色が特徴の下絵具である。

染付を終えた後には、透明釉をコンプレッサーで吹き付けた。(図56)コンプレッサーを使用するのは、その形状から手では扱いにくく、施釉の段階で作品が崩壊するのを防止するためである。焼成はプロパン窯での還元焰焼成で行ったが、数が多いため2回に分けて焼成した。どちらもおよそ10時間の還元をかけ、ゼーゲルコーン9番が半倒した時点で焼成を止め、急冷で窯の上部が1100度以下を示した時点で完了した。

---

<sup>113</sup> 天然産の陶磁器顔料で、支那呉須とも呼ばれる。天然の不純物も多く含まれており、これがかえって自然のさびた調子や渋い色合いを出し、古陶の染付に多く用いられている。ここでは伊勢久株式会社(愛知県名古屋市中区丸の内三丁目4番15号)で市販されている陶磁器顔料を使用した。宮川愛太郎『陶磁器 楽焼から本焼きまで』 共立出版株式会社、2007年、131頁。

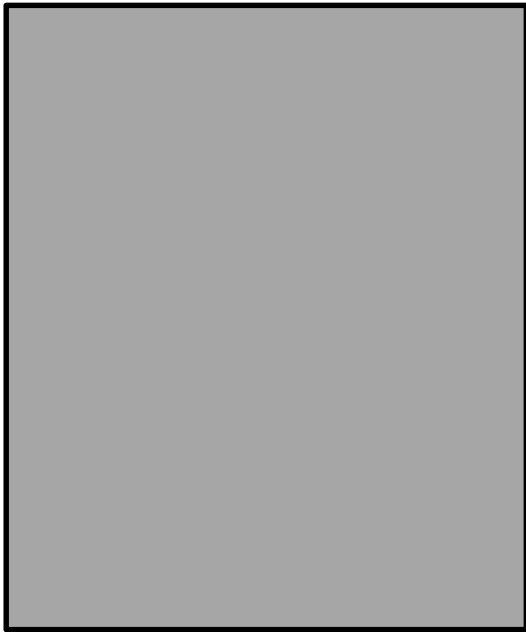


図54 「染め・緋(かすり)による生地掛け」  
19世紀 170.0×136.0 cm  
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵

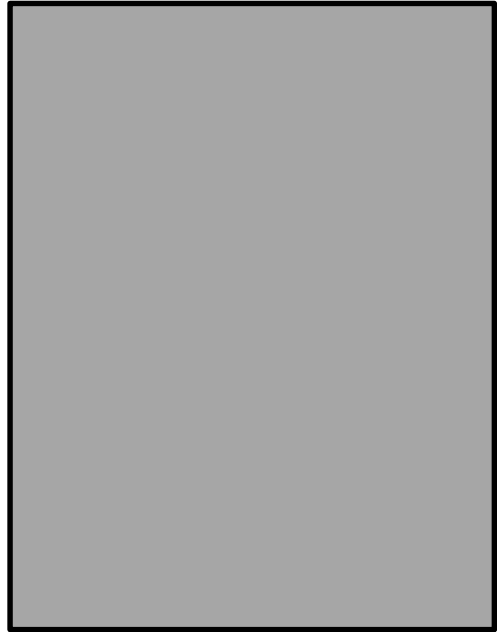


図55 「染めによる生地掛け」  
19世紀 160.0×124.0 cm  
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵





図56 佐々木誉斗 「Matrix 施釉」

2014年

ここで特筆すべきは、成形プロセスの各段階に応じて、粒の集合体と木枠との関係性が、変化している点である。例えば焼成は、陶磁器の制作において特有の工程であるため、作品が窯に詰められ、焼成する際には当然、木枠からは取り外している。木枠から離れた時点で、粒の集合体と木枠の間には、それまで存在していた補完関係に変化がもたらされている。言い換えると、木枠の付加的な要素であった粒の集合体が、純粋な造形物へとその性質を変化させているのである。

しかし私は、使用したものと全く同じ大きさの木枠を複数用意し、そのなかに焼成後の作品を設置・配置することで完成形とした。この木枠は粒の集合体を、再び木枠の付加的要素として再提示するための装置とも言うべき機能を有している。それだけではなく、この仕組みによって、本作品が「粘土」から「乾燥」、「焼成」という一連のプロセスを経て、「収縮」し、「陶磁器」へとその性質を変化させて成立した「陶芸」作品であると、その特徴を明確に提示することが可能となっているのである。木枠は黒く塗り、呉須の発色を際立たせる効果を持たせている。粒の集合体と木枠には、コンセプト、技法、成形プロセス、表現などがあらゆる面において、互いに補完し合う関係性が構築されているのである。(図57)



図57 佐々木誉斗「Matrix (部分)」  
2014年

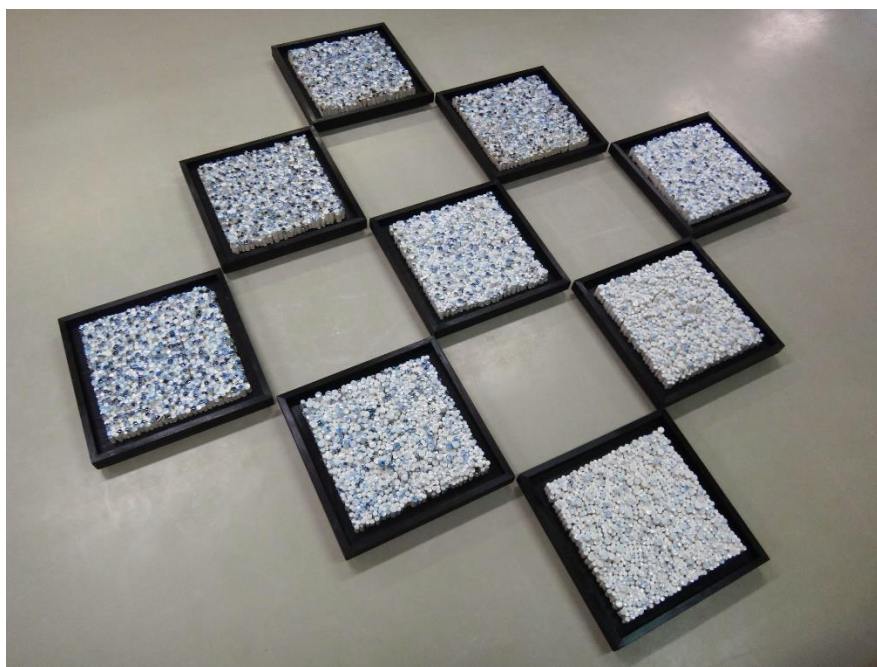


図58 佐々木誉斗「Matrix 配置の考察1」  
2014年





図59 佐々木誉斗 「Matrix 配置の考察2」

2014年



図60 佐々木誉斗 「Matrix 配置の考察3」

2014年

形が反復し、繰り返すことを「リピティション」(Repetition)と呼ぶ。これは、文様における装飾の原点の一つであり、リズムによる視覚的快感は、反復形態により生じるものであるとされている。<sup>114</sup>この作品の場合、木枠を装飾の「形象単位」の一つとして捉えると、作品全体の配置や並べ方によって、何種類ものパターンやリズムを、空間に展開する新たな装飾として生み出すことができるのである。(図58、59、60)一定の反復と連続性を発生させ、空間に「装飾と造形の相互関連性」を存在させるという取り組みは、博士学位審査展に提出する作品の背景となる、重要なコンセプトに繋がっている。その点については次章で詳しく論じる。

---

<sup>114</sup> 註1、前掲書、113頁。

## 小結

自身のこれまでの作品制作、研究および活動内容を振り返ると、それぞれが独立・完結した性質のものではなく、自身の興味や思考、観点到に導かれながら、一つの系を形成しているという事実が改めて明確となっている。重要なのは、それぞれの成果と課題から生じた疑問や観点を考慮しつつ、次なる作品制作と研究に向けて、絶えず発展・展開していくという姿勢にある。私の研究におけるあらゆる取り組みは、本質的に全てが繋がっており、体系付けられた一つの「プロジェクト」として成立する性質を有しているのである。

## 第四章 博士学位審査提出作品について

本章では、「繋がり・連なる形態」の表現に、三次元つまり空間に展開する装飾と造形の相互関連性を体現する可能性を見出すに至った過程を叙述し、博士学位審査展に提出する作品のコンセプトと制作意図について言及する。

### 第一節 繋がり・連なる形態

本節では、主に博士学位審査に提出する作品の前段階にあたる試作品、およびヴィジュアル・リサーチについて言及し、背景となるコンセプトや制作意図について論述する。

これまでの研究成果を踏まえ、私は「装飾」と「造形」が心情表現として成立する要因が一体何であるのか、改めてその本質を再考してきた。その結果、「人間」の存在があらゆる側面において重要であり、「身体」と「精神」の感覚が、双方向に結びつく関係性を構築する行為こそが、自己表現への道筋を形成するものとなっている、と再認識したのである。

考古学者の町田章は、人間が身体や身の回りを美しく装うという本能の根本には、人間の自己顕示欲があり、身体装飾は個人と社会との共感現象のもとで成立してきたものであると分析している。自然への<sup>おそ</sup>怖れに対する<sup>まじな</sup>呪いや、人間の集団・秩序を維持するための掟などは、抽象概念を視覚的に表現する演出手段として発展した経緯がある。原始・古代より、装身具や装飾品が発達してきたのは、地位や権力の象徴として扱われてきたことに由来するものであると論じている。<sup>115</sup>

「Matrix」の制作によって、連続や反復には視覚的快感が伴い、空間に一定のリズムやパターンを創造するという点に着目した私は、これまでに取り組んできた制作研究を最終局面に移行するにあたり、試作品を制作した。(図61)

---

<sup>115</sup> 町田章 『日本の原始美術9 装身具』 講談社、1979年、47頁。



図61 佐々木誉斗「繋連 試作品」  
 藝大磁器、呉須各種、透明釉薬、上絵具各種  
 2015年  
 作者蔵

この試作品は、博士学位審査展に提出する作品の完成形を思索するうえで、重要な役割を担っている。制作にあたり、私は古代の代表的な装身具の一つである玉やビーズなどの形状と形態に着目した。既出の町田によると、「玉」という漢字は、小玉を串刺しにした様子を表した象形文字が元となっている。日本の習俗では、「玉」は「魂<sup>たま</sup>」に通じ、鎮魂呪術に用いる呪具として、重要な枠割を果たしてきたとされている。<sup>116</sup>

ここで重要なのは、私が玉に注目した理由である。単純にその形状や成り立ちからだけでなく、自己の存在を投影・象徴する「装飾」が、一つ一つの「形象単位」として成立しており、それらがさらに繋がり、連なる形態を形成することによって、作者である「人間」を象徴するという現象を、空間に成立させているという点においてである。

図62は、このようなアイデアを整理しながら描いたヴィジュアル・リサーチ、ドローイングである。私は連続・反復しながら線や点が繋がり合い、空間に展開していく形態に、

<sup>116</sup> 註115、前掲書、47頁。

「装飾と造形の相互関連性」を効果的に表現し得る可能性を見出したのである。

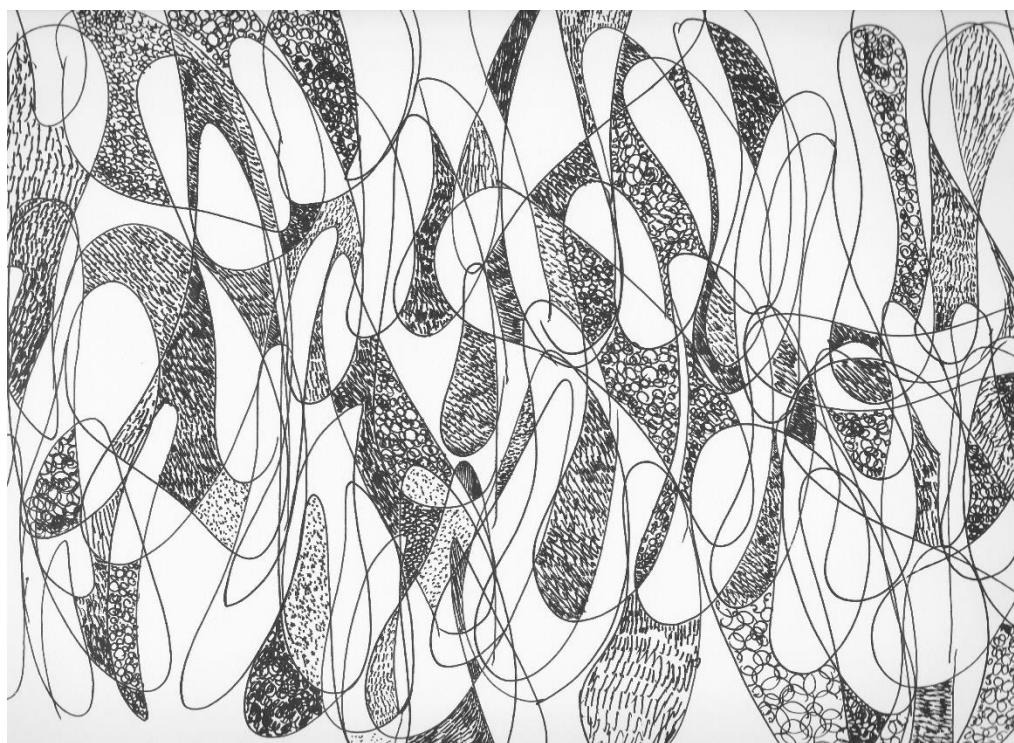


図62 佐々木蒼斗 「ドローイング」

2014年 24.0×33.0 cm

紙、インク

作者蔵

興味深いことに、英語で装飾を言い表す場合、「デコレーション」(decoration)と「オーナメント」(ornament)という、二種類の使い分けが明確に存在している。『新潮世界美術辞典』によると、デコレーションとは飾り付けの全体を指し、組織的・全体的な装飾を意味する。これに対してオーナメントは、特定の事物の表面を飾る際の装飾文様について言う、と定義されている。<sup>117</sup>

「繋がり・連なる形態」の表現における可能性と、「デコレーションおよびオーナメントにおける定義」の再認識は、私の空間知覚に対する概念を劇的に変化させた。連結・連続した形態の作品を提示する場合、それを観る者は「全体的な組織」であるデコレーションと、「単位および形象としての一つ一つの文<sup>もん</sup>」、つまりオーナメントの、二つの方向性から同時に作品を鑑賞するようになると期待される。両者が相互に関連する構

<sup>117</sup> 註37、前掲書、839頁。



造体として三次元に現れた際、それらはより「複合的な感覚」によって、感知することができる作品となり得るのである。



図63 佐々木誉斗「繋連 試作品 制作工程1」  
2014年



図64 佐々木誉斗「繋連 試作品 制作工程2」  
2014年

本試作品は素材である粘土を媒体として、自身の手のひらや指の窪み、曲線などから発生した形がもととなっている。つまり、パーツ一個一個が作者である私自身(手)を象徴する「装飾としての文<sup>もん</sup>」を形成している。(図63、64)自分の身体を投影した象徴的な形(モチーフ)を作り出すことで、自身を象徴する形象単位としての「オーナメント」が作られる。それらが繋がり・連なる形態を形成することで、全く別の形である「デコレーション」が成立し、三次元に展開し得る可能性を示唆しているのである。



図65 佐々木誉斗「繋連 試作品 制作工程3」  
2014年

パーツを完全に乾燥させた後、スポンジ研磨剤<sup>118</sup>などを用い、原形を崩さないように綺麗に形と表面を整えた。(図65)そして、素焼きをした後の表面には、主に連続・反

<sup>118</sup> スポンジ研磨材「製造元 スリーエム(3M社、イギリス) 販売元 POLEX」の、極細目(#320～#600相当)と、細目(#240～#320相当)を主に使用した。



復する点、線、丸などで構成された文様を染付で施し、プロパン窯で還元焰焼成した。

研究生および博士後期課程で主に取り組んできた染付の加飾は、釉下彩に分類される技法である。釉下彩とは、素焼きの段階で文様を描き、その上から透明釉を掛けて焼成するので、文様は釉薬の表面の下に埋もれる構造が成り立っていた。一方、この試作品では染付による釉下彩に加えて、釉上彩<sup>119</sup>による色絵も、試験的に取り入れている。本焼きした釉薬面にも加飾することができるため、単調になりがちな連続と反復に、質的な変化をもたらすことも可能となった。

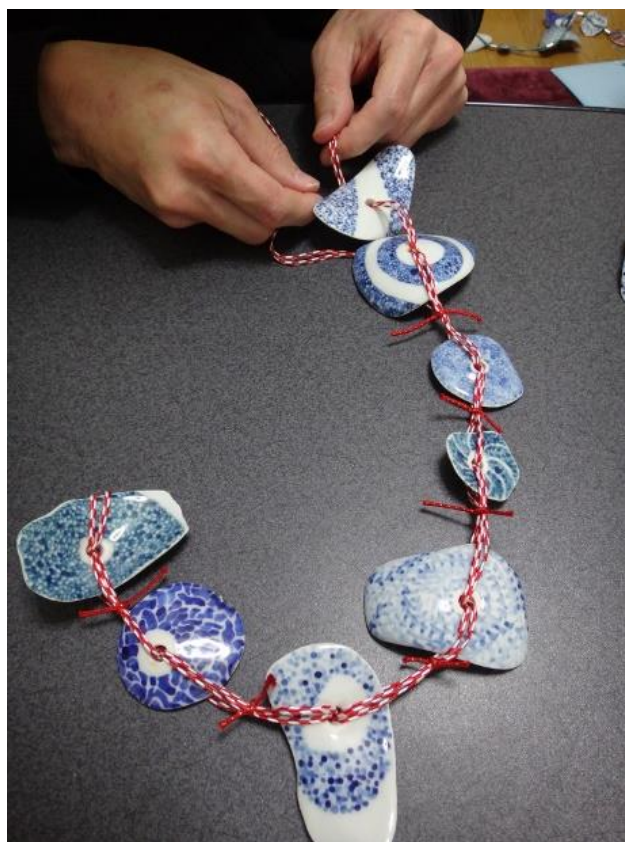


図66 佐々木誉斗「繋連 試作品 制作工程4」  
2015年

こうした工程によって制作したパーツは、一つずつが単体で成立する性質のものではないため、空けておいた穴に紐を通し、それぞれを実際に結びつけることで、全体の「形」すなわち構造体を成形している。(図66)

<sup>119</sup> 釉薬を掛けて本焼きしてある陶磁器の釉薬面に、上絵具を用いて加飾し、低温で焼き付ける技法。

第二章で考究した通り、私は文様を「思考の表象として存在する組織」であると自覚するに至り、その内部に「全体的な組織」であるデコレーションと、「単位および形象としての文<sup>もん</sup>」であるオーナメントを見出した。装飾と造形の相互関連性を、いかに効果的に空間に展開させることができるのかを知ることが、この表現手法を実験的に試みた理由であり、最終作品の完成形を考察するうえで、非常に重要であった。

## 第二節 博士学位審査提出作品について

本節では、これまでの作品制作および研究から得た成果と課題を踏まえながら、いかにして博士学位審査提出作品(図67)を制作、展示するに至ったのかを叙述する。

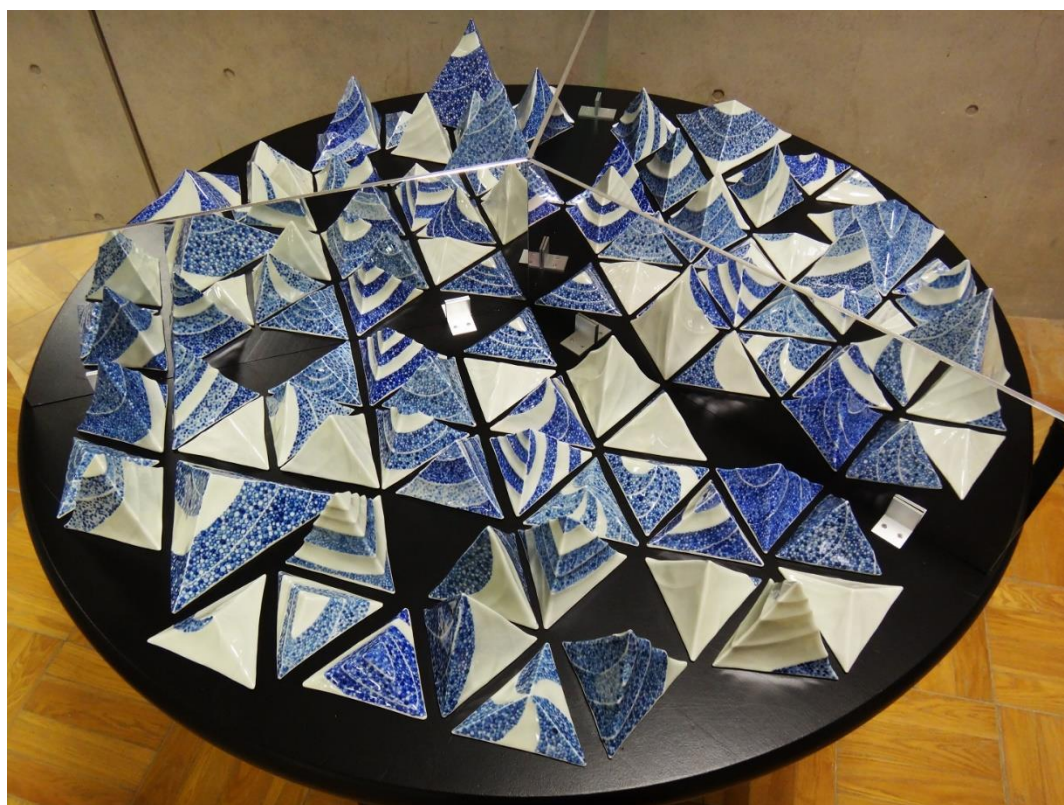


図67 佐々木誉斗「繋連」

2015年 24.5×122.0×122.0 cm

藝大磁器、旧呉須、焼貫呉須、新古代呉須、透明釉、

アルミラー、フィルムテープ、両面テープ、アルミ鉄骨部材、ネジ、木板

私の提出作品題目は「<sup>けいれん</sup>繋連」である。「つなぎ連なること」<sup>120</sup>を意味するこの言葉は、本作品の表現形態、およびその構造を示しているだけでなく、これまでに自身が構築してきた概念や理論を端的に表した言葉なのである。

本作品における最大の特徴は、集合体を一つの作品として提示している点である。最終的に私が選んだ単位形象は三角錐であり、その理由は「繋がり・連なる形態」を一つの作品として提示する場合において、敷き詰めやすく、展開させやすい形状であるという点を考慮したためである。また、空間、つまり三次元において、最も少ない数の面によって構成される立体「四面体」であることから、二次元に最も近い三次元として機能させる意図があったからである。すなわち、ものの表面という二次元に付属する形で今日まで成立してきた装飾を、空間における三次元の造形要素として、その役割を転化させ、扱うという試みである。

円形の展示装置(台)の上面には、磁器製の三角錐を多数配置している。これら三角錐は、まず石膏型による押型成形<sup>121</sup>を用いて大まかな形を作り、そこから一つ一つ彫りによる成形を施し、さらに染付の効果を組み合わせるとい手法が採られている。

押型成形は本来、同一の形状を量産するために考案され、使用されてきた技法である。量産に適した石膏型による成形技法を用いながらも、自身の手作業による彫りと染付を施し、組み合わせる効果により、その形や隙間、線、角、面などの処理は、一つ一つに微妙な差異が生じている。三角錐という、ある一定の「型」は存在しているものの、実際には全く同一の「形」は二つと存在していないのである。つまり、この一連のプロセスから、私は「個体差」や「特徴」を意図的に発生させ、独自の「単位形象」、および「<sup>もん</sup>文」を空間に成立させるための理路を構築しているのである。

評論家の海野弘は、著書『装飾空間論 かたちの始源への旅』のなかで、装飾が空間に展開していく際の現象について、持論を展開している。

このように装飾がある具体的なものを飾る上においては、そのものと切りはなすことのできない、そのものを構成するところの、かけがえのない一回きりのものでありながら、また、そのものから自由であり、いろいろなものに移ってゆ

<sup>120</sup> 上田万年、岡田正之、飯島忠夫、栄田猛猪、飯田伝一編著『講談社 新大辞典(普及版)』講談社、1993年、1830頁。ただし本書では、旧字体の「繋」、および二点之繞(にてんしんによる)の「連」が使用されている。

<sup>121</sup> 型押しとも言う。粘土を石膏型に押し込み、同じ形状のものを多く成形するための技法である。作業工程・技法・材料などの詳細は、本章第三節で説明する。

くことができ、またその他の装飾と一つの系をつくる(たとえば、ある渦巻や唐草は、渦巻、唐草模様の類のうちに組み込まれている)という二重化した性格が、装飾を言語の構造に近づけているのである。<sup>122</sup>

海野が言及するこの意見は、「装飾が世界を読むための字母である」と定義したアンリ・フォションの理論を基盤としている。絵画や彫刻作品のような固体化された芸術作品とは異なり、装飾はその無名性や普遍性によって、その他のものに開かれた性質を有していると、彼は分析している。そして、装飾は世界の空間化における始源的構造を示唆しており、「それ自体において完結しているというよりは、開かれており、全体へのつながりを明らかに示している」<sup>123</sup>と言及している。

フォション自身は、装飾芸術こそ「人間が空間に手がかりをさぐって思いをあらわそうとした最初のアルファベットといえるかもしれない」<sup>124</sup>とし、「リズムをおびず、組合せを示すにいたらぬうちにも、しなやかな一筋の曲線、一本の蔓のように単純このうえない装飾的テーマが、シンメトリー、規則的な交替、分裂、蛇行にいたる未来をことごとく内蔵し、やがてう埋めるべき余白に早くもめど自処をつけ、思いがけない生き物の姿を、まだ何もない余白にまざまざと浮かび立たせる」<sup>125</sup>と、装飾が空間に及ぼす影響を、独特の言い回しで表現している。

私は本研究で、「デコレーション」と「オーナメント」の性質の違いに着目してきたが、美術・工芸領域の「装飾」と「造形」概念における独自の定義から、いかに双方を密接に結び付けた表現形態を提示できるか、その可能性を考究してきた。前節で既に論じた「繋連 試作品」の制作においては、デコレーションとオーナメントを一つの「形」、すなわち構造体として提示するために、紐によってそれぞれのパーツを物理的に繋ぎ合わせる表現方法を用いた。しかし最終作品では、自身のアイデアをさらに発展させ、空間におけるデコレーションとオーナメントをより概念的に結び付け、展開し得る手法を再考した。鏡を用いて三角錐を投影し、空間を演出しているのは、そうした意図によるものである。(図68)

122 海野弘『装飾空間論 かたちの始源への旅』美術出版社、1973年、72頁。

123 註122、前掲書、73頁。

124 註8、前掲書、50頁。

125 註8、前掲書、51頁。





図68 佐々木誉斗「繋連 (部分)」  
2015年

本作品で使用している鏡は、空間に展開する「単位形象」、および「文」の連続と反復を補助するためのものである。さらに鏡が果たす役割はそれだけではなく、鑑賞者の「視覚」と「知覚」を結び付けるための装置としても用いており、人間の意識および認識の領域に、「装飾と造形の相互関連性」の成立を促すものなのである。

三角錐には螺旋状の彫りが様々な形態によって施されている。それらは鏡に映ることによって全てが反転し、実際に存在する「文」に連動して、視覚と知覚でのみ感知できる「文」が生じる。それらの中には、互いに影響し合う関係性が形成されるのである。言い換えると、「形象単位」および「文」である「オーナメント」が、本作品全体の構造である「デコレーション」に直接作用する関係性を意識的に作り出すことによって、空間における装飾と造形の相互関連性を、「視点」として提示しているのである。すなわち「装飾としての立体造形」(Three-dimensional construction as decoration) と、「立体造形としての装飾」(Decoration as three-dimensional construction)の二重性を表現するため

の演出手段なのであり、組織および構造体における認識に基づいた「視点」を期待する表現形態なのである。

図69は、三角錐に施されている染付の文様を考案する際に描いたドローイングである。染付で描いたこれらの連続する丸い文様は、特定の何かを描写しているのではなく、装飾の「単位形象」および「文」の形成過程を通して、自身が三次元を認識していく工程を表したものである。

これまでに論じてきたとおり、私は文様を「思考の表象として存在する組織」であると自覚するに至った。文様、および色の濃淡によって白い素地を変化させ、空間を「染めつける」という、日本の染付の美意識、「装飾」と「造形」思考が同居する感覚を以て、絵筆を持ち、作品の性質を特徴付ける工程へと昇華してきたのである。

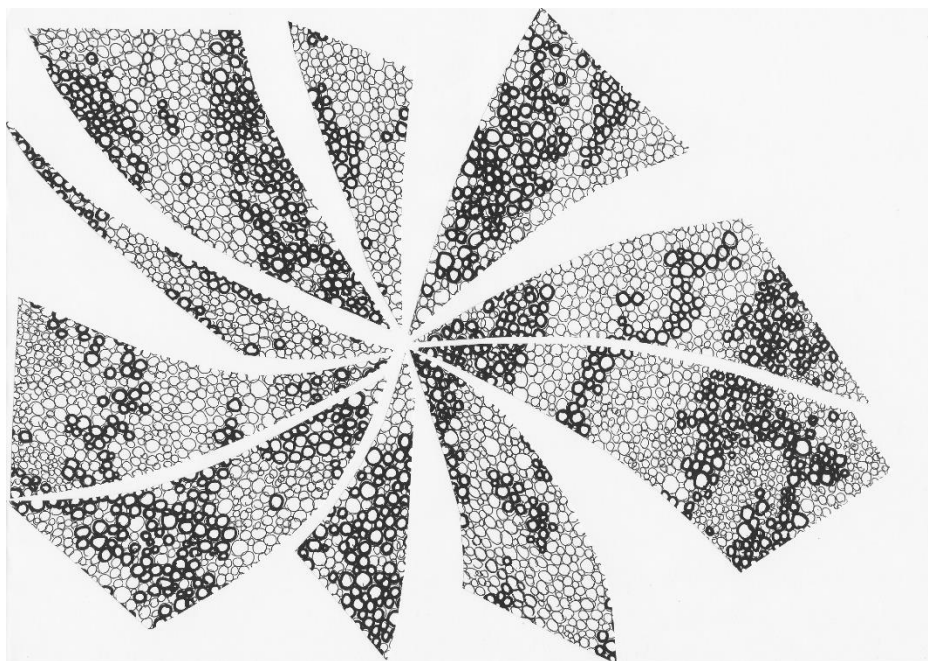


図69 佐々木誉斗 「ドローイング」

2015年 21.0×29.6 cm

紙、ペン

作者蔵



図70 佐々木誉斗「ドローイング」  
2015年 33.0×24.0 cm  
紙、ペン  
作者蔵





図71 佐々木誉斗 「ドローイング」

2015年 33.0×24.0 cm

紙、ペン、色鉛筆

作者蔵



図72 佐々木誉斗 「ドローイング」

2015年 33.0×24.0 cm

紙、ペン、色鉛筆

作者蔵

さらに、図70、71、72は、全体の空間を構築・再構築する試みを表現するにあたって、連続するモチーフを空間に構成、配置するイメージをリサーチする際に、スケッチブックに描いたドローイングの一部である。これまでの作品制作と同様、こうした数々のヴィジュアル・リサーチは、自身の視点や概念を映し出す表現素材として用いられ、機能してきたものなのである。



図73 佐々木誉斗「東京藝術大学大学院 美術研究科 博士審査展2015」  
2015年  
東京藝術大学大学美術館



図74 佐々木誉斗「東京藝術大学大学院 美術研究科 博士審査展2015」  
2015年  
東京藝術大学大学美術館

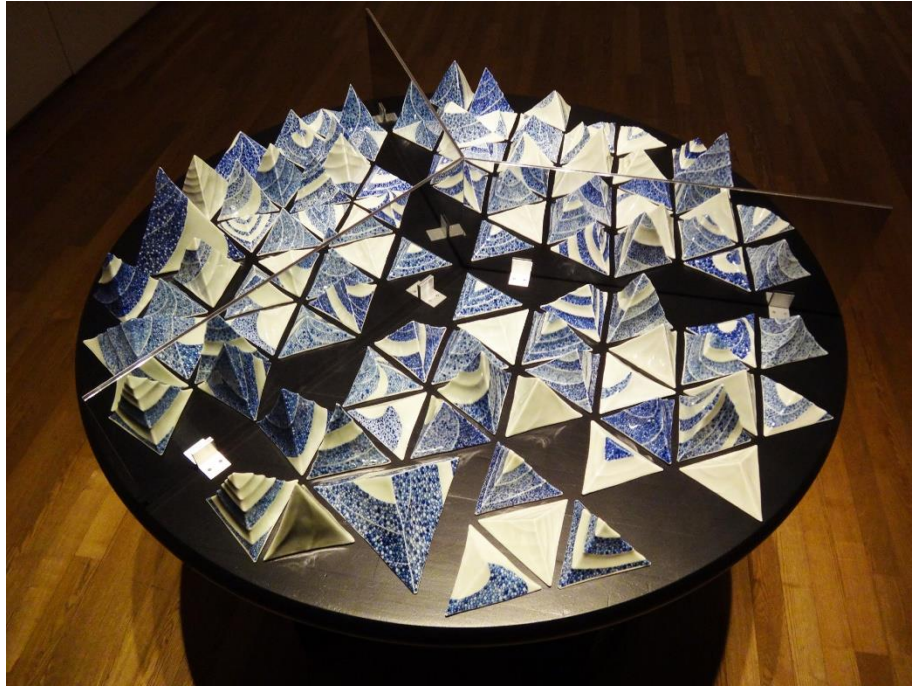


図75 佐々木誉斗「東京藝術大学大学院 美術研究科 博士審査展2015」  
2015年  
東京藝術大学大学美術館

完成した自作品「繋連」は、「東京藝術大学大学院 美術研究科 博士審査展2015」<sup>126</sup>にて発表した。図73、74、75は、同展覧会における作品展示の様子である。

本作品における会場での展示コンセプトは、鑑賞者の視点を誘導しつつ、各々が様々な位置や角度、高さなどから作品を鑑賞できるようにすることであった。ゆえに同展覧会の作品展示位置を皆で話し合う当初の時点より、一貫して私は、自作品を360度全方向から鑑賞できる場所を希望していた。最終的には、東京藝術大学大学美術館展示室1の会場に入っすぐ、つまり入り口付近の、鑑賞者が特に往来する展示空

---

<sup>126</sup> 2015年12月15日から24日にかけて、東京藝術大学大学美術館ほか上野キャンパスにて開催された。筆者の作品「繋連」は、大学美術館地下2階、展示室1に展示された。

間を選択した。

作者である私は本作品の鑑賞者に対し、実際に存在する三角錐と、鏡に映った三角錐による連続と反復を、様々な見え方、角度、位置、高さなどの変化と共に認識するよう期待している。そのため、本作品の展示ではいくつかの演出手法を凝らしている。そのなかでも有効であったと改めて確信したのが、鏡の高さの設定と、金具の機能、そして照明の調節であった。

「繋連」で使用した鏡の大きさは、三角錐を基準としており、それらよりも若干高い20cmと定めた。これは三角錐がちょうど見え隠れする程度の高さである。鏡の向う側にも同じような配置で三角錐が並んでいるため、まるでそこには鏡ではなく、透明なガラス板が直立しているかのような、目の錯覚を引き起こしやすい状態を作り出している。鑑賞者本人たちの姿は極力鏡に映らないような高さで、しかし三角錐の連続と反復、展示装置(台)、金具、床などが部分的に映り込むように配慮しているのはそのためである。

ここで特筆すべきは、金具の機能についてであろう。金具は目に留まりやすい位置に配置されており、本作品の構造においても、異質な存在感を放つ要素であるという点は誰の目にも明白である。実際、筆者の近辺においても、金具を排除すべきではないかという意見や反応も少なからず聞かれた。それにも関わらず、私がこれらの金具を自作品における構造体に組み込み、しかも重要な要素の一つとして位置付けていた理由は、鑑賞者に対し、目に映る連続と反復の発生原理、および効果をはっきりと自覚させつつも、鏡自体の存在を、あえて強調させるために意図された構成因子だったからなのである。言うなれば金具は、「実際に存在する三角錐が連続する領域」と、「鏡に映った三角錐が連続する領域」の境界線上に存在し、本作品の構造そのものを支えるべく配置されたキーストーンなのである。

展示会場における、このような視覚効果と演出には、照明の当て方も深く関係している。「繋連」を展示した展示室1の空間は、全体的に照明が暗く設定されており、同作品には真上よりスポットライトを照射した。作品に発生する余計な陰翳をできるだけ排除することで、三角錐の一つ一つだけでなく、作品の「形」をより際立たせる効果をもたらしたのである。

本作品の発表を通して私は、鑑賞者の「視覚」と「知覚」の変化と認識などを、どのように取り込むかという点だけでなく、展示空間を構成する光や影などの効果や、壁や床などの環境要素との組み合わせなどについても、いかに総合的に捉え、展開することができるか、その重要性を改めて自覚したのである。



### 第三節 制作工程・技法・材料

本節では、博士審査展提出作品「繋連」の制作工程と、使用した材料や技法などについて詳細に記述する。また補足として、それらがいかに自身の表現として昇華され、作品へと具現化されているのかについても論じる。

#### 三角錐の原型制作

まず、厚さ2mmの紙貼り発砲パネルを使用して、本作品の基本的な「型」である三角錐の原型を成形する。(図76)直接石膏を流し込んで作るため、その過程で原型が損なわれないように、表面には透明な低粘着シートを貼り付け、防水加工を施している。(図77)用意した原型のサイズは、以下に示した通りである。

- 一辺12cm×高さ4cm
- 一辺12cm×高さ8cm
- 一辺12cm×高さ12cm
- 一辺21cm×高さ9・5cm
- 一辺21cm×高さ19・5cm

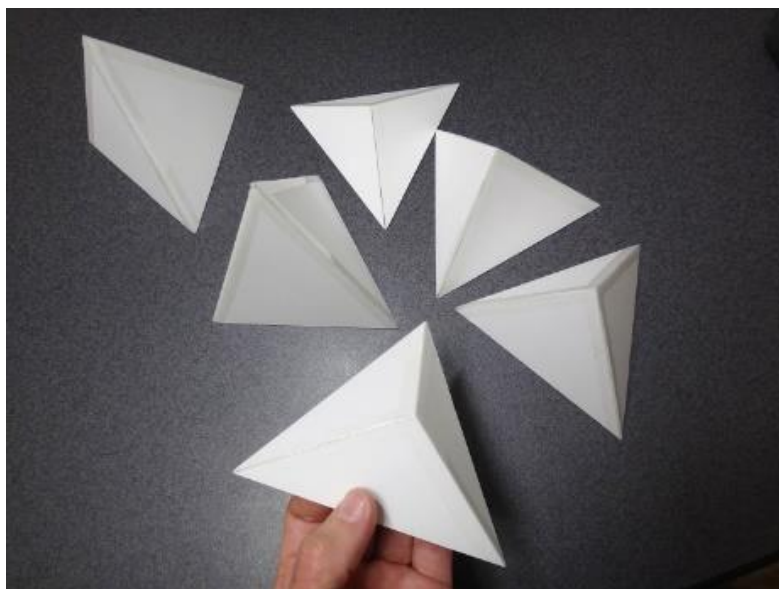


図76 佐々木誉斗「繋連 三角錐の原型制作1」  
2015年

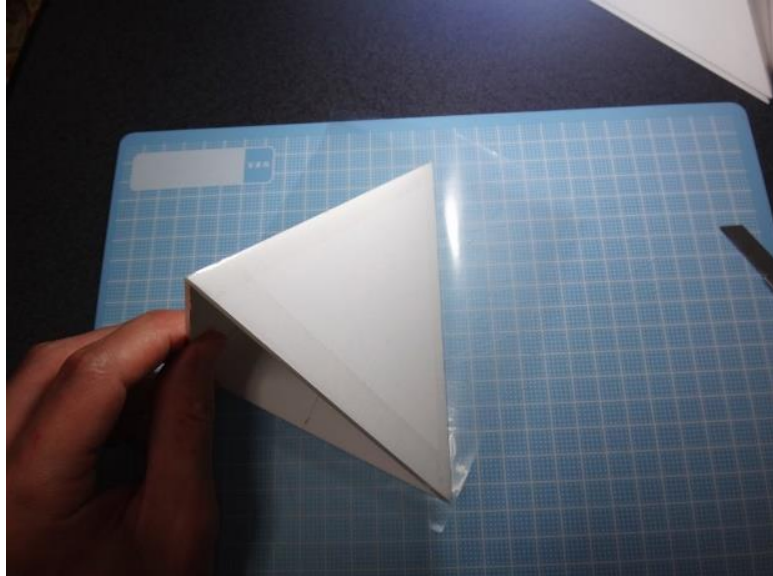


図77 佐々木誉斗「繋連 三角錐の原型制作2」  
2015年

### 石膏型の制作

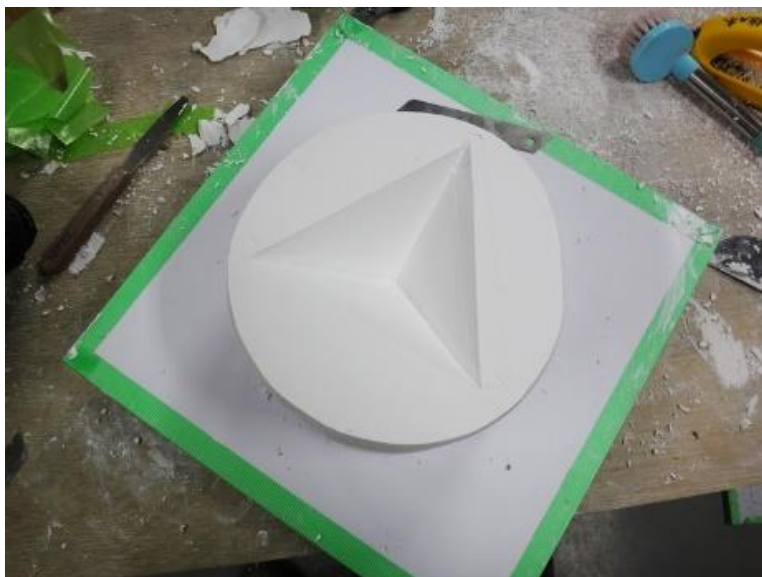




図78 佐々木誉斗「繋連 石膏型の制作1」  
2015年

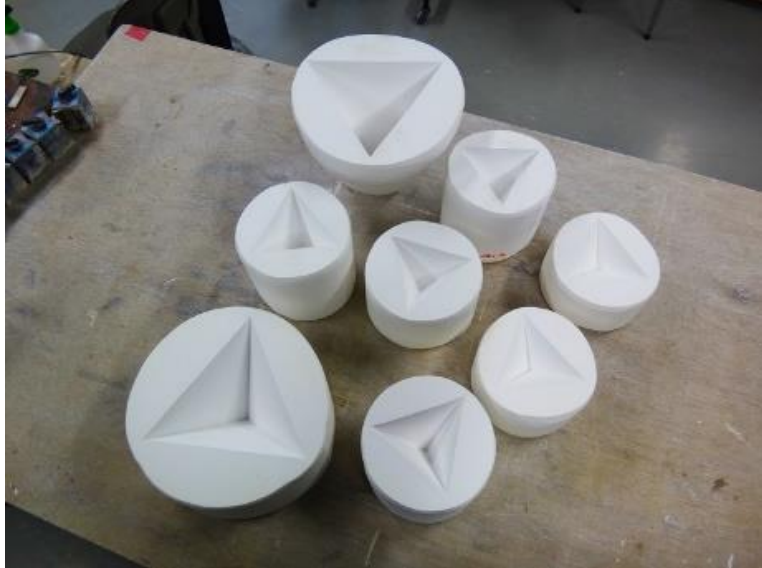


図79 佐々木誉斗「繋連 石膏型の制作2」  
2015年

この工程では、原型に直接石膏を流し込み、石膏型(雌型)を成形する。(図78、79)完成した石膏型は乾燥機のなかに入れて、制作に使用できる状態まで乾燥させる。

### 押型成形

本工程では、東京藝術大学陶芸講座で長年使用されてきた磁器粘土「藝大磁器」<sup>127</sup>を石膏型に押し込み、三角錐を成形する。(図80)その際、事前に石膏型の表面に片栗粉を振り、作品を取り外しやすい状態にしておく。

石膏型から取り外した三角錐と、用意しておいた底板を接着する際には、接着部分をあらかじめ針などで傷をつけておき、さらにその部分にドベ<sup>128</sup>を塗る。(図81)石膏取りした三角錐と底板は、箆<sup>へら</sup>などの道具を用いて、軽く押し付けながら丁寧に接着し、表面を馴染ませる。(図82、83)最後に裏返し、底面には小さな穴を開けておく。この作業は、密閉された作品の内部に空気が入っていると、焼成時に破裂や爆発を引き起こ

<sup>127</sup> 註103を参照。

<sup>128</sup> 作品で使用している粘土を水で溶かし、泥状にしたもの。ノタまたはヌタとも呼ばれる。

すため、それを防止するための措置である。



図80 佐々木誉斗「繋連 押し型成形工程1」  
2015年

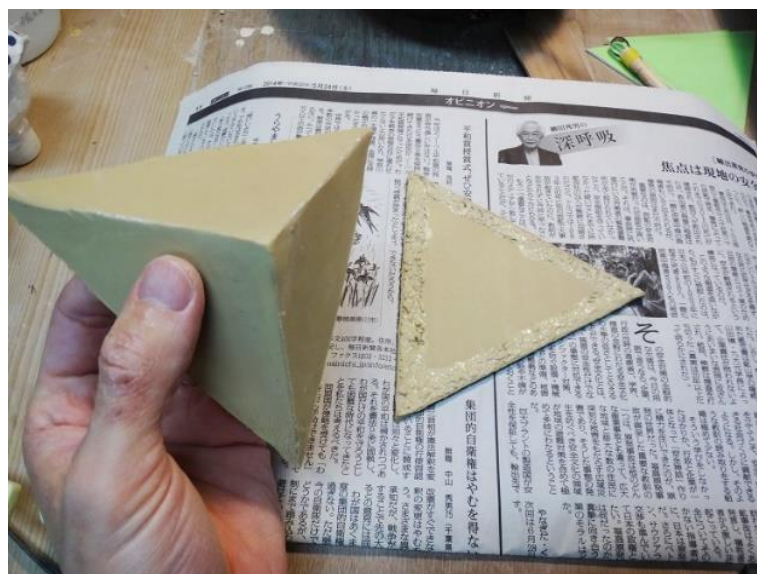


図81 佐々木誉斗「繋連 押し型成形工程2」  
2015年



図82 佐々木誉斗「繋連 押し型成形工程3」  
2015年



図83 佐々木誉斗「繋連 押し型成形工程4」  
2015年

## 彫り

彫りの工程において、主に使用した道具は「超硬カンナ」である。(図84)押型成形によって成形した三角錐をゆっくりと自然乾燥させた後、これらの道具を用いて、一つ一つに彫りを施していく。(図85、86)主に螺旋や渦巻状の彫りが施されているが、これは視覚的な連続性を作り出す効果を期待したもので、集合体となった際に空間に波及し、影響を及ぼしていくイメージを具現化したものである。超硬カンナで全体を彫り終えた後は、「スポンジ研磨材」<sup>129</sup>を使いやすい大きさや形に切り、仕上げる部分や面、形に合わせて使い分けながら、形と表面を整える。(図87)



図84 佐々木誉斗「超硬カンナ」  
2015年

---

<sup>129</sup> 註118を参照。





図85 佐々木誉斗「繋連 彫り1」  
2015年



図86 佐々木誉斗「繋連 彫り2」  
2015年



図87 佐々木誉斗「繋連 研磨」  
2015年



図88 佐々木誉斗「繋連 彫り、および研磨を終えた段階の三角錐」  
2015年



先述したとおり、この工程は石膏型による成形プロセスを用いながらも、「個体差」を意図的に発生させ、独自に発展・展開させる第一段階の工程である。ここに私は、文様の特徴および成立過程と、自身の「陶芸」における「装飾」と「造形」思考を関連付けており、同系の「型」を持ちながらも、二つと同じ「形」が存在しない「モチーフの集合体」を作り出すという意図が体现されているのである。(図88)

### 焼成(素焼き)

彫りを終えた作品は、約930度で素焼きをする。図89は素焼きによる窯詰めの様子である。



図89 佐々木誉斗「繋連 素焼き 窯詰めの様子」  
2015年

### 染付

素焼きした作品の表面には、埃や素地の粉などが付着しているため、スポンジによる水拭きできれいに拭き取る。さらに染付を施す前に、底面にあらかじめ撥水剤を塗っておくことで、次の工程「施釉」後の修整作業を軽減することができる。



図90 佐々木誉斗「繋連 染付1」  
2015年

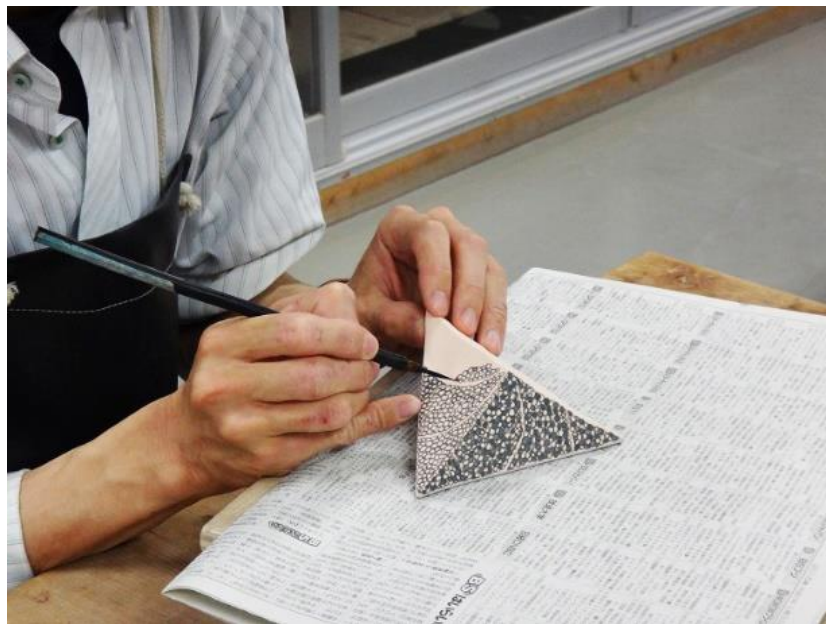


図91 佐々木誉斗「繋連 染付2」  
2015年

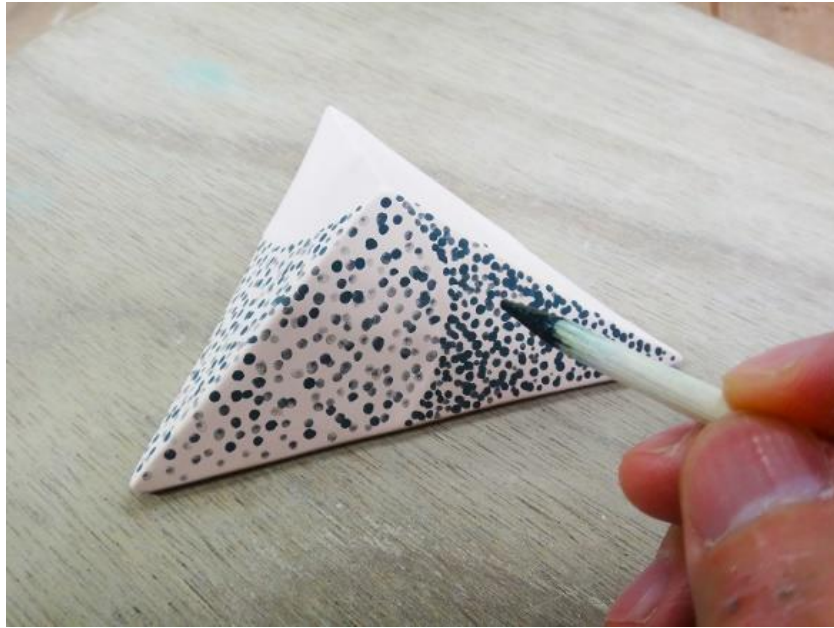


図92 佐々木誉斗「繋連 染付3」  
2015年

図90、91で示している通り、染付の作業は主に絵筆を用いて行っているが、独自に調節・加工した道具も併用している。図92は、割り箸を細く削った道具で、先端に呉須を付けながら、点描を施している様子である。一度に少量の呉須しか含むことしかできないこの道具による染付は、線描きなどには適さないが、頻繁に呉須を付けなければならない作業と連動することにより、濃淡による点描の強弱を調節しやすいという特徴が挙げられる。絵筆では表現できない、この道具ならではの文様と効果を作り出していると言えるであろう。

繰り返しになるが、自身にとって文様とは「思考の表象として存在する組織」であるため、私が三次元および空間を認識していく工程を表す道筋として、施されている。その際、自身と素材とを直接結びつけていた「媒体」である道具を変えれば、装飾の「単位形象」や「文」の形成過程も、さらには自身が染付によって三次元を認識していくという工程さえも、連動して変化するという事象を顕著に表している。なお、本作品の染付に使用した顔料は、下記の通りである。

「本焼下絵具 旧呉須」：丸二陶料株式会社<sup>130</sup>

<sup>130</sup> 丸二陶料株式会社(滋賀県甲賀市信楽町勅旨2188-13)

「焼貫呉須」：下鴨陶芸<sup>131</sup>

「新古代呉須」：下鴨陶芸

## 施釉

染付を終えた素焼き作品を、浸し掛けによって施釉する。(図93)施釉の際、指痕の付いた箇所は筆で釉薬を塗り、また釉薬が垂れた部分は削るなどして、表面を修整しておく。なお、使用した釉薬は三号石灰釉<sup>132</sup>と呼ばれる透明釉である。

「三号釉」：日本陶料株式会社<sup>133</sup>



図93 佐々木誉斗「繋連 施釉 浸し掛け」  
2015年

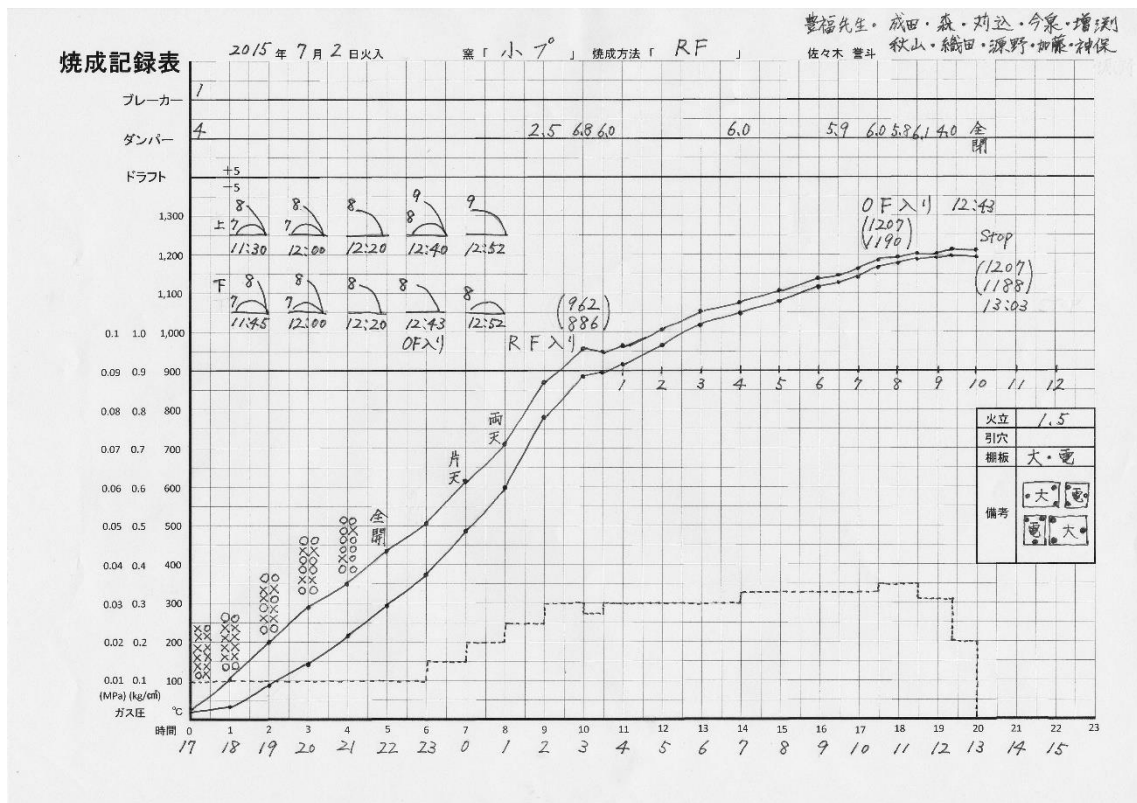
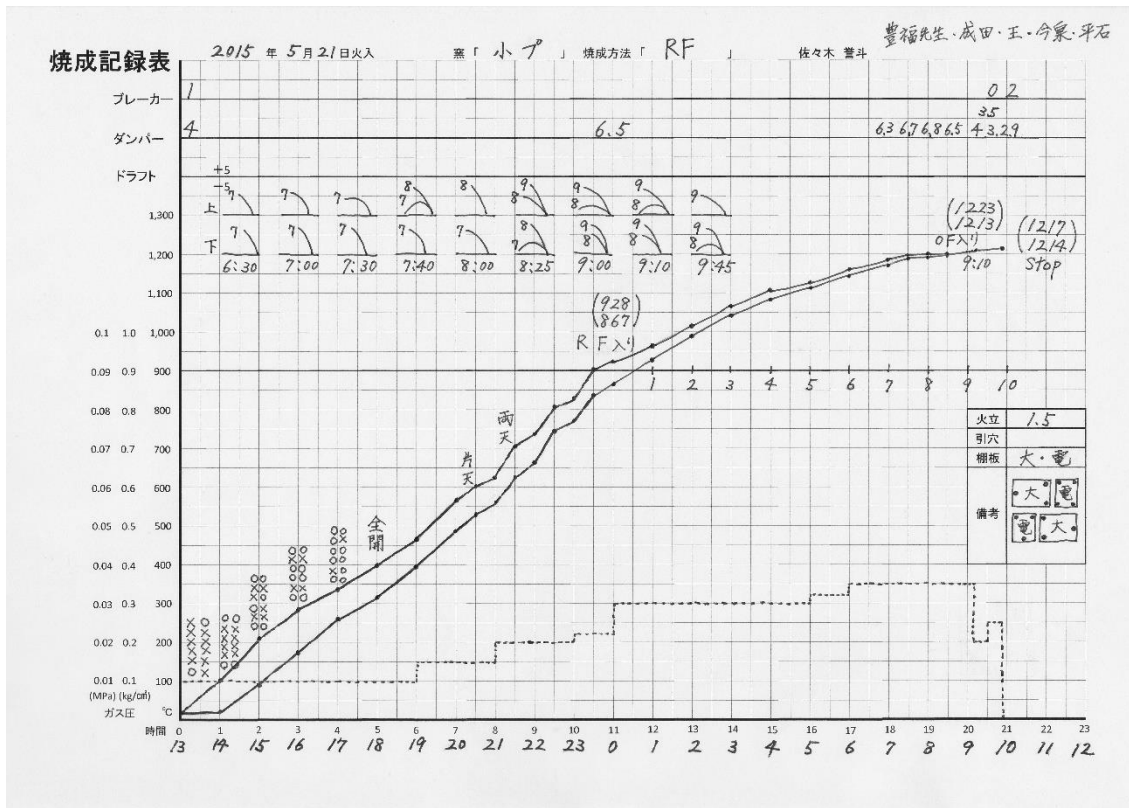
## 焼成(本焼)

<sup>131</sup> 下鴨陶芸(京都市左京区下鴨東本町15)

<sup>132</sup> 石灰釉とは、石灰石を媒溶原料とする、光沢と透明性のある釉薬。幅広い温度域を持つ安定した釉薬で、融けると釉薬の下に呉須で描いた絵や文様が藍色に発色することから、染付釉または磁器釉とも呼ばれる。中国明代の染付をはじめ、京焼、有田焼、砥部焼など、日本の主な窯業産地の呉須で絵付けされた磁器には、この系統の釉薬が使用されている。註109、前掲書、32頁～34頁。

<sup>133</sup> 日本陶料株式会社(京都市山科区川田清水焼団地町2-3)





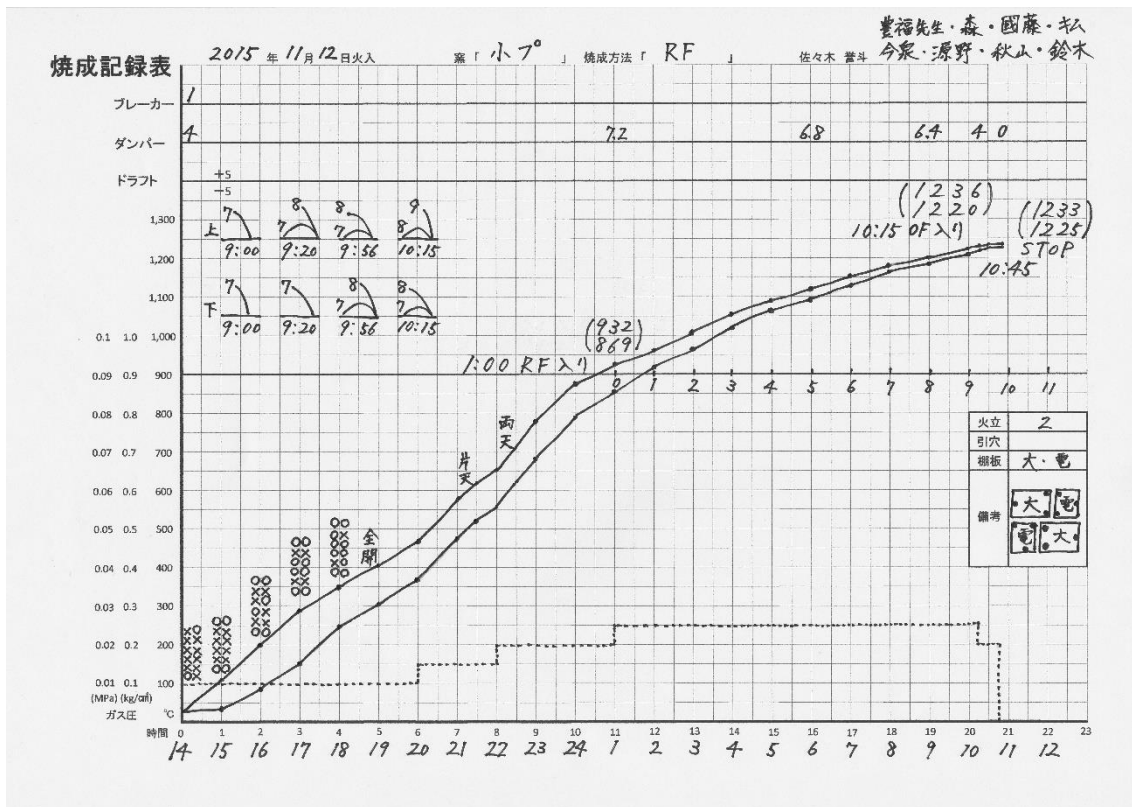
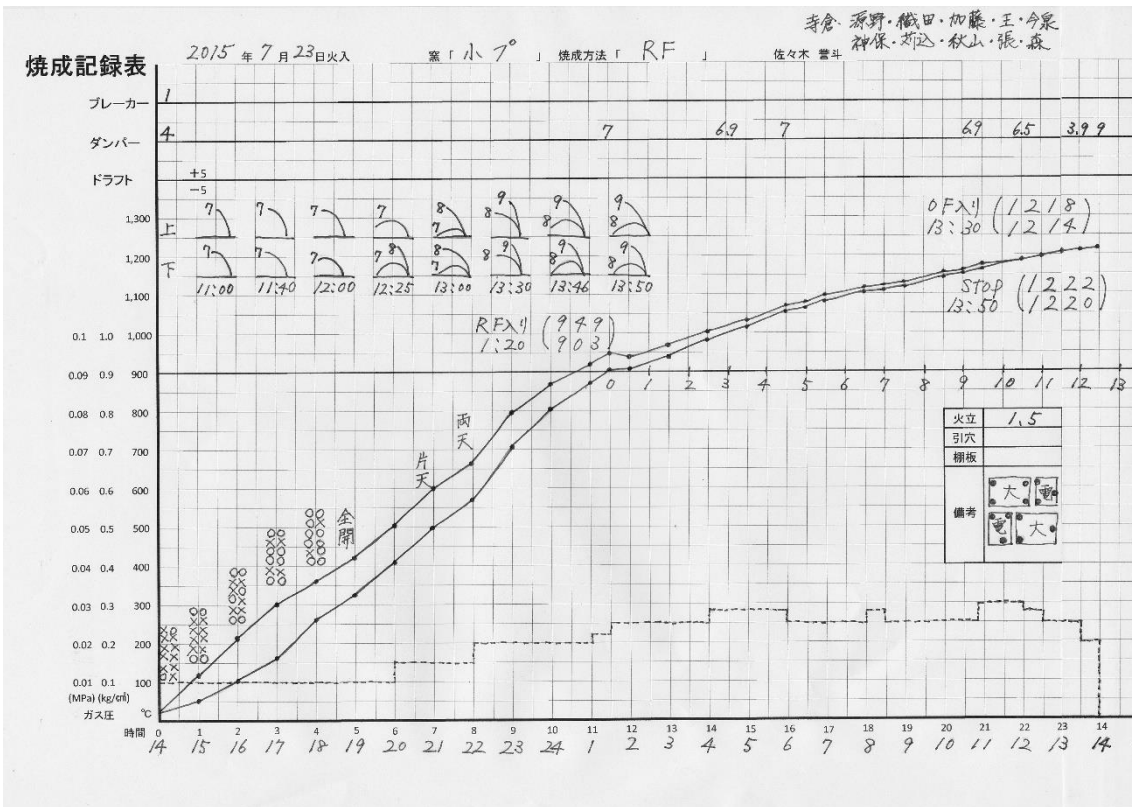




図94 「東京藝術大学陶芸講座プロパン窯 焼成記録表1(筆者作図)」  
2015年5月21日火入

図95 「東京藝術大学陶芸講座プロパン窯 焼成記録表2(筆者作図)」  
2015年7月2日火入

図96 「東京藝術大学陶芸講座プロパン窯 焼成記録表3(筆者作図)」  
2015年7月23日火入

図97 「東京藝術大学陶芸講座プロパン窯 焼成記録表4(筆者作図)」  
2015年11月12日火入

東京藝術大学陶芸講座のプロパン窯を使用して、還元焰焼成<sup>134</sup>を行う。本作品は多数の三角錐を使用するため、焼成は複数回に分割して実施している。図94から図97は、筆者が作図した本作品の焼成記録表である。これらには焼成時における温度変化の推移や、ガス圧およびダンパー<sup>135</sup>の調整などの作業工程が、詳細に記録されている。

### 展示装置(台)の制作

磁器製の三角錐を配置する際に使用する展示装置(台)は、直径122cm ある円形の木製の板を用いる。染付文様の色や、三角錐の「形」を際立たせる効果を持たせるため、板の表面を黒く塗装する。合成樹脂塗料(アクリル)を使用して二回下地塗りし、次に合成樹脂塗料(水性)で一回、上塗りする。(図98、99)なお使用した塗料、およびペイントうすめ液は下記に示した通りである。

「油性 鉄部・建物・トタン用19 つやなしブラック 合成樹脂塗料」： ニッペホームプロダクツ株式会社<sup>136</sup>

「ペイントうすめ液」： ニッペホームプロダクツ株式会社

「水性建物用 ツヤ消し黒 合成樹脂塗料(水系)」： 株式会社アサヒペン<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> 註109を参照。

<sup>135</sup> ダンパーとは、煙突の中ほどの部分に差し込まれている耐火性の板のことで、この板を押し引きする操作によって、煙突内の焼成ガスの流れや、窯内の雰囲気調整(酸化・還元)を行う。註109、前掲書、252頁～253頁。

<sup>136</sup> ニッペホームプロダクツ株式会社(東京都品川区南品川4-1-15)

<sup>137</sup> 株式会社アサヒペン(大阪市鶴見区鶴見4-1-12)



図98 佐々木誉斗「繋連 展示装置(台)の制作 塗装:下地塗り」  
2015年



図99 佐々木誉斗「繋連 展示装置(台)の制作 塗装:上塗り後」  
2015年

次に、展示装置(台)で鏡を直立させるための金具を制作する。30×30×30mmのアルミ製鉄骨部材(アングルピース)を用いるが、ネジで固定できるようにするため、電動ドリルで穴を開ける。まず直径3mmの電動ドリル刃で鉄骨部材を貫通する穴を二つ開け、次にネジの頭が収まるように直径5.5mmの刃で穴の上部を広げる。(図100、101、102)



図100 佐々木誉斗「繋連 展示装置の制作 金具」  
2015年



図101 佐々木誉斗「繋連 展示装置の制作 金具2」  
2015年



図102 佐々木誉斗「繋連 展示装置の制作 金具3」  
2015年



そして鏡は、映りの良さ、表面の硬度、軽さ、安全性などを考慮し、アルミミラーを採用している。展示装置(台)のサイズと三角錐の大きさから、鏡の大きさは縦20cm、横59cmに設定する。鏡は表裏共に鏡面にするため、裏側同士を両面テープで接着し、断面部分には銀色のフィルムテープを貼りつけて仕上っている。(図103、104)アルミミラーの製造・販売元、および使用した各種材料の詳細は以下の通りである。

「アルミミラー」：製造・販売元 株式会社 コーワ 鏡販売センター<sup>138</sup>

「3M Scotchcal™ Film 〈スコッチカル〉フィルムテープ」：製造元 スリーエム(3M)  
発売元 株式会社ホースケアプロダクツ<sup>139</sup>

「ナイスタック®両面テープ」：ニチバン株式会社<sup>140</sup>



図103 佐々木誉斗「繋連 展示装置の制作 鏡1」  
2015年

<sup>138</sup> 株式会社 コーワ 鏡販売センター(大阪府吹田市岸部北3丁目1番20号)

<sup>139</sup> 株式会社ホースケアプロダクツ(東京都大田区東蒲田1丁目21番10号)

<sup>140</sup> ニチバン株式会社(東京都文京区関口2丁目3番3号)





図104 佐々木誉斗「繋連 展示装置の制作 鏡2」  
2015年



図105 佐々木誉斗「繋連 展示装置の制作 鏡と金具の設置」  
2015年

展示装置(台)、金具、鏡のそれぞれを準備し終わったら、鏡を台に固定する作業に移行する。(図105)台の中心より120度の角度を測り、三方向に鏡を設置するための金具を取り付ける。金具はネジを使って台にしっかりと固定させ、鏡が倒れないように工夫する。

## 完成

最後に、三角錐を展示装置(台)に配置し、完成とする。三角錐の並べ方に関しては、基本的には底面の三角形に合わせて、敷き詰めるように配置するが、一つ一つの正確な位置や場所などについては、定型を定めていない。(図106)一定の「型」は存在していても、展示する場所の環境や空間に合わせて、その「形」、つまり構造体を自在に変化させることが可能なのである。こうしたコンセプトにより、本作品は、展示空間における一回性を獲得し、その空間を「装飾」し、「造形」という意味合いを、より強く提示する性質を有するのである。

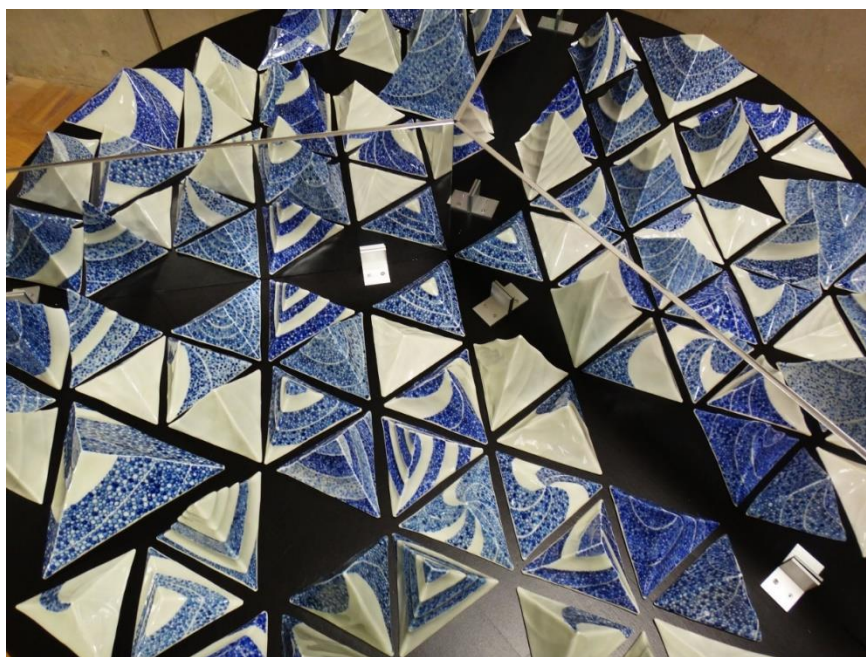


図106 佐々木誉斗「繋連 三角錐の設置」  
2015年

## 小結

本章では、博士学位審査提出作品「繋連」を制作し、展示に至るまでの経緯と、背景となるコンセプトについて論じ、さらに制作工程、技法、材料についても詳しく記述した。この作品は、本研究の集大成であると同時に、新たな課題や作品制作研究の出発点ともなるべきものである。今後はこの研究成果をもととして、自作品および研究の進歩を志し、さらには国内外の陶芸界における発展を期待したい。

## 結論

本研究では、工芸および陶芸分野における「装飾」と「造形」の特徴と可能性を再考し、空間に展開する「装飾と造形の相互関連性」の重要性について主に考究している。それと同時に、イギリスと日本でこれまでに展開してきた自身の作品制作と研究活動を体系的にまとめ、考察したものでもある。

私の作品制作と研究は、プロジェクトとして進行する傾向が強く、その時々を生じる興味や関心を、自身の思考に絶えず関連付けながら発展してきた。博士学位審査提出作品「繋連」が完成に至るまでには、試金石としての役割を果たした作品や試作品、ドローイングやヴィジュアル・リサーチなどが数多く存在しており、さらには過去に実践してきた取り組みや、参加したプロジェクト、リサーチや作品などとも、本質的に繋がっている。

そのため本論文では、自身の生い立ちや、イギリスの大学、大学院留学時代の作品制作と研究を遡りながら自己分析を試み、自身の思想や発想の原点について論考している。これまでの活動を詳細に振り返りつつ、「再文脈化」を試みたことで、自身の原点や方向性がより明確となったという事実は、本稿で既に論じている通りである。

イギリスのロンドン芸術大学キャンバーウェル・カレッジ・オブ・アーツ、およびロイヤル・カレッジ・オブ・アートで「セラミックス」を学んだ私は、日本に帰国後、東京藝術大学の「陶芸」の世界で、作品制作と研究を継続してきた。その際、私はこれまでの表現手法はもとより、自身のアイデンティティまでも再考する必要性を実感してきた。それは、一般の日本人学生とも、海外留学生とも異なる経歴を持つ自分が、これまでに培ってきた思想や価値観を、日本の「陶芸」という文脈上でいかに再定義するのか。そして、精神性や象徴性、アイデンティティといった要素を、日本の美術・工芸の世界や表現の中に、いかにして関連付けるのかを探求する道のりでもあった。研究主題である「装飾と造形の相互関連性」を論究するにあたり、そうした一連の再文脈化は、自作品と研究における核心部分を考察するうえでも、常に必要不可欠な要素として位置付けられてきたのである。

帰国して以来、「ものづくり」の文化が深く根付いている現代日本の「陶芸」の現場を経験してきたが、作品制作を通じて“いかに表現するのか”、または“どうやって表現するのか”という「手段」の部分が、日本の美術・工芸において非常に尊重されているという点に、私は改めて気づかされた。日本国内の各産地では、独特の技法や素材、表現手法などが今日まで発展し、継承されてきた。本学の陶芸講座においても、伝統的な技法の訓練、および知識の習得が特に重要視された教育が実践されており、まず技術や知識を学びながら、素材の特性や特徴を十分に理解することこそが、自己表現に通じる基礎トレーニングであると見なされていた。多種多様に存在する日本の工芸

技法や素材から、自身が何を選択、体得し、自己表現として昇華するのかという、「手段」の部分に価値が見出されてきたからこそ、「もの」を作る精神を尊重した文化や産業、価値観に多様性が生まれ、現在でも多くの職人や作家たちが学び、活躍できる土壌が育まれてきたと考えられるのである。

こうした日本の「ものづくり」に対し、現代イギリスの美術教育機関において、私が学び、実践してきた「セラミックス」の作品制作、および研究が重要視していたのは、「ことづくり」であったと言えるであろう。皆が異なる考え方やアイデア、価値観を持ち、そこから各々が独自の表現手法を構築していくことこそが、美術系大学に学ぶ学生たちの本分であった。また彼らは常に、“自分自身が何者であり、どう在りたいのか”を明確化するための制作研究を期待され、“何を表現したいのか”、また“なぜそれを表現するか”という、美術表現の、より根本的な事象である「目的」の部分が、特に尊重されていたのである。

イギリスでは、そのような学生たちが作品制作と研究を実践する際、各自が入念なりサーチを試みる一方で、チュートリアルやディスカッション、プレゼンテーションといった意見交換や発表の機会も多く経験する。そのために、各々の作品を支えるコンセプトや、アイデアの根幹部分は常に更新し、発展し、影響され、変化し続けるのである。そうした経緯を経て、各自が少しずつ、唯一無二の「表現言語」を獲得し、表現したい「こと」を突き詰めていくのである。

私の場合は、イギリスの大学と大学院に在学していた当時、マテリアル・アウェアネス、すなわち「素材観」という概念を研究していたが、まず修士学位論文でその概念を提示し、次にその理論を実践に取り入れ、修士課程修了作品を発表した。マテリアル・アウェアネスは、作家が「素材」と「行為」と間に独自の関係性を構築し、表現を落とし込んでいく工程に生じるものである。「自己の視点」、および独自の「表現言語」を形成していく道筋であったと定義できるであろう。すなわち、大学院修士課程の時点で私は、既にマテリアル・アウェアネスを作家独自の「言語」の形成過程として、認識していたのである。

イギリスの「セラミックス」を表現言語として身につけ帰国した私は、現代日本の「陶芸」を学び、経験しながら、それを新たな「言語」として捉えようとしていた。つまり、「多言語化」を試みたのである。言うなれば、作品制作に使用する技術や素材は、作家が自己を表現する際の“語彙”であり、作品制作のプロセス自体は“文法”のようなものである。全く別の言語であったとしても、バイリンガル、およびマルチリンガルのように、それらの違いを明確に知り、認識し、自由に使いこなすことで、自己表現に直結する新たな表現言語を構築、提示すべく、本研究を位置付けたのである。

その結果として、自己を認識する行動であり、世界と自己との関係性を構築する行為から発生するものとして、「装飾」に着目するようになった私は、自身のアイデンティティを「装飾」の概念に重ね、さらに、無形物の概念や意識などを可視化する行為その



ものであると定義していた「造形」の可能性にも着目することで、空間に展開する両者の相互関連性を、研究主題とするに至ったのである。

ゆえに、そのような独自の定義付けにより始まった本研究は、「装飾」と「造形」の双方に内在する「人間」の存在を、自然と意識するようになった。「身体」と「精神」の感覚が結びつく関係性を構築するプロセスにおいて、両者が密接に関係し合い、相互に関連したものであるという認識に到達したのである。これを自覚するまでには、最も身近な人間である自分自身を、「自己の視点」と「他者の視点」の両方から見つめ直す必要性があった。ここで言う「他者の視点」とは、岡本太郎や富本憲吉、アドルフ・ロースらが海外での経験によって得たような、客観性とも呼べる観点である。

こうした自意識の変化と発展により、粘土を表現媒体として展開する自作品は、「セラミックス」の表現と、「陶芸」の表現の双方より、新たに特徴付けられていくこととなった。これまでの「自己の視点」を落とし込むという一方向の作業だけでなく、「他者の視点」を加えた「複合的な感覚」の形成によって、自身の「身体」と「精神」との間に双方向の関係性を構築し、新たな自己表現の道筋を獲得していく必要性を、本研究では強く意識するようになった。そして、自身の「抽象概念」や「自己認識」、「空間認識」を視覚化する際のアプローチであると、よりはっきりと自覚しながら、「装飾」と「造形」の精神的な側面を研究してきたのである。

それは同時に、今後の私の作品制作と研究における方向性を考えるうえでも契機となった。装飾の精神性や、「形」、すなわち構造体を分析する過程において、私は文様を「思考の表象として存在する組織」であると認識してきた。そして、日本「陶芸」の伝統的表現である染付を“再発見”し、その「形」や文化的価値、美意識などを“再解釈”していった。さらに、装飾における「デコレーション」と「オーナメント」の違いを考察することで、最終的には作家独自の「表現言語」が昇華されていくプロセスを、いかに自覚的に捉え、作品制作へと取り入れていくべきかを自覚していったのである。そこには、イギリスの「セラミックス」と、日本の「陶芸」の他にも、様々な領域の美術・工芸の考え方や表現言語が複数存在しており、それらが「現時点における自身の表現」として表出し、確立した性質のものなのである。

私は今後も、様々な特徴付けられてきた自身の「表現」を常に見直し、再文脈化や再定義を繰り返しながら、確立し続けていくべきであると、より強く実感するようになった。決まった表現手法や形式に落ちてしまうのではなく、何時も国内外の美術・工芸の状況や価値観に目を開き、「ものづくり」と同時に、「ことづくり」を重要視していくことで、新しい境地へと進んでいくべきであると確信してきたのである。これは自身にとって、終わりのない課題である。(終)

# 参考文献

## 日本語参考文献

- アドルフ・ロース 伊藤哲夫訳 『装飾と犯罪 ―建築・文化論集―』 中央公論美術出版、2005年
- アンリ・フォション 杉本秀太郎訳 『改訳 形の生命』 平凡社、2009年
- 石井匠 「縄文の美の発見者たち 岡本太郎」 湯原公浩編 小林達雄監修 『縄文の力』 別冊太陽 日本のこころ212、平凡社、2013年
- 伊藤哲夫 『アドルフ・ロース』 鹿島出版会、1980年
- ヴァルター・ループレヒター 安川晴基訳 「アドルフ・ロースとウィーン文化」 アドルフ・ロース 加藤淳訳 鈴木了二、中谷礼仁監修 『空虚へ向けて』 編集出版組織体アセテート、2012年
- 上田万年、岡田正之、飯島忠夫、栄田猛猪、飯田伝一編著 『講談社 新大辞典(普及版)』 講談社、1993年
- 海野弘 『装飾空間論 かたちの始源への旅』 美術出版社、1973年
- 大西政太郎 『陶芸の伝統技法(新版)』 理工学社、2008年
- 大西政太郎 『陶芸の釉薬(新版) 理論と調整の実際』 理工学社、2006年
- 岡本太郎 『日本の伝統』 光文社、2007年
- 岡本太郎 山下裕二、榎木野衣、平野暁臣編 『対極と爆発 岡本太郎の宇宙1』 筑摩書房、2011年
- 奥野憲一 「『KOUGEI の素姿』 試論1」 『KOUGEI の素姿―現代工芸の考え方』 神無書房、2009年
- 奥野憲一 「『構造と装飾』に関する一考察―橋本真之論」 『KOUGEI の素姿―現代工芸の考え方』 神無書房、2009年
- 笠井晴信編 「香川漆器」 『日本の漆器』 読売新聞社、1979年
- ガストン・バシュラール 岩村行雄訳 『空間の詩学』 筑摩書房、2004年
- 金子賢治 「現代世界の陶磁」 長谷部楽爾監修 『世界やきもの史』 美術出版社、1999年
- 金子賢治 「富本憲吉の「立体の美術」」 『現代陶芸の造形思考』 阿部出版株式会社、2003年
- 唐澤昌宏 「芸術性・精神性の追求」 矢部良明監修 『日本やきもの史』 美術出版社、1998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」の実際」 東京国立近代美術館、金子賢治、唐澤昌宏、今井陽子、北村仁美編 『開館30周年記念展Ⅱ 工芸の力―21世紀の展望』 東京国立近代美術

館、2007年

- 楠本亜紀 「パリ留学時代の青春」 湯原公浩編 『岡本太郎新世紀』 別冊太陽 日本  
のこころ179、平凡社、2011年
- 小澤基弘、高須賀昌志編著 『創造のたね—ドローイングのはなし—』 日本文教出  
版株式会社、2011年
- 小松正衛 『カラーブックス847 中国古陶磁』 保育社、1993年
- 財団法人 芸術研究振興財団◎、東京芸術大学百年史刊行委員会編 『東京芸術大  
学百年史 東京美術学校篇 第一巻』 株式会社ぎょうせい、1987年
- 財団法人 芸術研究振興財団◎、東京芸術大学百年史編集委員会編 『東京芸術大  
学百年史 美術学部篇』 株式会社ぎょうせい、2003年
- 斎藤忠 『古代の装身具』 塙書房、1963年
- 佐藤亮一 『新潮世界美術辞典』 新潮社、1985年
- 清水真砂 「富本憲吉のデザイン — 凶案家としての富本憲吉 —」 山内武夫監修  
京都国立近代美術館、朝日新聞社編 『生誕120年 富本憲吉展』 朝  
日新聞社、2006年
- 社団法人 日本工芸会編 『日本伝統工芸 鑑賞の手引』 芸艸堂、2000年
- 鶴岡真弓 『装飾する魂 日本の文様芸術』 平凡社、2006年
- デイヴィッド・J・チャーマーズ 林一訳 『意識する心 脳と精神の根本理論を求めて』  
白揚社、2001年
- 富本憲吉 「李朝の水滴」 『窯邊雑記〈新装復刻版〉』 文化出版局、1975年
- 富本憲吉 「製陶餘言」 『製陶餘録〈新装復刻版〉』 文化出版局、1975年
- 富本憲吉 「ウィリアム・モリスの話」 辻本勇編 『富本憲吉著作集』 五月書房、198  
1年
- 富本憲吉 「工芸品に関する私記より」 辻本勇編 『富本憲吉著作集』 五月書房、1  
981年
- 富本憲吉 「凶案に関する工芸家の自覚と反省」 辻本勇編 『富本憲吉著作集』 五  
月書房、1981年
- 富本憲吉 「わが陶器造り」 辻本勇編 『富本憲吉著作集』 五月書房、1981年
- 中ノ堂一信 『色とかたちが奏でる美 富本憲吉のやきもの』 小学館、2003年
- 中山修一 「富本憲吉の学生時代と英国留学:ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」  
神戸大学、2008年、博士論文—学術、神戸大学学術成果リポジトリ  
Kernel、神戸大学附属図書館、[http://www.lib.kobe-  
u.ac.jp/repository/thesis/d2/D2003011.pdf](http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/thesis/d2/D2003011.pdf) (参照 2015年10月11  
日)
- 早坂優子 『日本・中国の文様事典』 視覚デザイン研究所、2006年
- 早坂優子 『ヨーロッパの文様事典』 視覚デザイン研究所、2008年

- 樋田豊次郎 「富本憲吉の小藝術」 デザイン史フォーラム編(藤田治彦責任編集)  
『アーツ・アンド・クラフツと日本』 思文閣出版、2004年
- 藤田治彦 『ウィリアム・モリス[近代デザインの原点]』 鹿島出版会、1996年  
文化庁、東京国立博物館、京都国立博物館、奈良国立博物館監修、長谷部楽爾編  
『日本の美術6 第97号 染付』 至文堂、1974年
- マイケル・パリー 藤田治彦監訳 『モリス商会 装飾における革命』、東京美術、2013年
- 前田正明 「ヨーロッパの陶磁 I ヨーロッパ近世の陶器」 長谷部楽爾監修 『世界やきもの史』 美術出版社、1999年
- 町田章 『日本の原始美術9 装身具』 講談社、1979年
- 松原龍一 「富本憲吉の軌跡」 山内武夫監修 京都国立近代美術館、朝日新聞社編 『生誕120年 富本憲吉展』 朝日新聞社、2006年
- 松山龍雄 「模様」と「文様(紋様)」 松山龍雄編 『炎芸術』No.106 2011夏 阿部出版株式会社、2011年
- 三杉隆敏 『世界・染付の旅』 新潮選書、新潮社、1998年
- 三井秀樹 『形之美とは何か』 日本放送出版協会、2005年
- 宮川愛太郎 『陶磁器 楽焼から本焼きまで』 共立出版株式会社、2007年
- 森田稔 「第四章 縄文・弥生・古墳」 出川哲朗、中ノ堂一信、弓場紀知編 『増補版 アジア陶芸史』 昭和堂、2012年
- 矢部良明 『小学館ギャラリー 新編 名宝日本の美術 第18巻 染付と色絵磁器』 小学館、1991年
- 矢部良明 「土器時代1万年」 矢部良明監修 『日本やきもの史』 美術出版社、1998年
- 山本学治 『素材と造形の歴史』 鹿島研究所出版会、1972年
- 湯原公浩編 『日本の伝統』より 原始の美 湯原公浩編 『岡本太郎新世紀』 別冊太陽 日本のこころ179、平凡社、2011年
- ル・コルビュジエ 前川國男訳 『今日の装飾芸術』、鹿島研究所出版会、1966年
- E・H・ゴンブリッチ 白石和也訳 『装飾芸術論』 岩崎美術社、1989年

## 外国語参考文献

- Asfa-Wossen, Ledetta, 'Oriental expression' in *MADE magazine*, Issue 3.11, Louise Kittle, London, IOM Communications Ltd, The Institute of Materials, Minerals and Mining, 2011
- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Massachusetts, Beacon Press, 1994
- Brown P, Frank, *South Kensington and its Art Training*, London, New York, Bombay

- and Calcutta, Longmans, Green & Co., 1912
- Earle, Joe, *Japanese Art and Design*, London, V&A Publications, 1986, Reprinted 2000, 2001
- Fern, Dan & Sasaki, Takato, 'TWO CONVERSATIONS: Dan Fern and Andrzej Klimowski talk to Takato Sasaki and David Rayson about how their work is informed by drawing, and the concept of drawing as thinking.' in *DRAW: Turning Thoughts into Lines*, Exhibition Leaflet. London, Royal College of Art, 2010
- Fleming, John & Honour, Hugh, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, London, Penguin Books Ltd, 1977
- Hamer, Frank & Hamer, Janet, *The Potter's Dictionary of MATERIALS AND TECHNIQUES: Fifth edition*, London, Philadelphia, A&C Black Publishers Ltd, University of Pennsylvania Press, Fifth edition 2004
- Naylor, Gillian, *The Arts and Crafts Movement*, London, Studio Vista Publishers, 1971
- Rice, Paul, *British Studio Ceramics*, Wiltshire, The Crowood Press Ltd, 2002
- Sasaki, Takato, *The Formation of Material Consciousness in Japanese Craft*, Dissertation for the degree of Master of Arts, London, Royal College of Art, 2010



## 図版出典

口絵1～口絵5 筆者

図1～図3 筆者

図4 矢部良明 「土器時代1万年」 矢部良明監修 『日本やきもの史』 美術出版社、1998年、16頁

図5 海野弘 『装飾空間論 かたちの始源への旅』 美術出版社、1973年、32頁

図6 鶴岡真弓 『装飾する魂 日本の文様芸術』 平凡社、2006年、34頁

図7 湯原公浩編 『『日本の伝統』より 原始の美』 湯原公浩編 『岡本太郎新世紀』 別冊太陽 日本のこころ179、平凡社、2011年、106頁

図8 社団法人 日本工芸会編 『日本伝統工芸 鑑賞の手引』 芸艸堂、2000年、45頁

図9 東京国立近代美術館、金子賢治、唐澤昌宏、今井陽子、北村仁美編 『開館30周年記念展Ⅱ 工芸の力ー21世紀の展望』 東京国立近代美術館、2007年、79頁

図10 松山龍雄編 『炎芸術』No.106 2011夏 阿部出版株式会社、2011年、12頁

図11 中ノ堂一信 『色とかたちが奏でる美 富本憲吉のやきもの』 小学館、2003年、39頁

図12 山内武夫監修 京都国立近代美術館、朝日新聞社編 『生誕120年 富本憲吉展』 朝日新聞社、2006年、216頁

図13 山内武夫監修 京都国立近代美術館、朝日新聞社編 『生誕120年 富本憲吉展』 朝日新聞社、2006年、43頁

図14 アドルフ・ロース 伊藤哲夫訳 『装飾と犯罪 ー建築・文化論集ー』 中央公論美術出版、2005年、口絵

図15 Brown P, Frank, *South Kensington and its Art Training*, London, New York, Bombay and Calcutta, Longmans, Green & Co., 1912, Face p.14頁

図16 Brown P, Frank, *South Kensington and its Art Training*, London, New York, Bombay and Calcutta, Longmans, Green & Co., 1912, 60頁

図17～図53 筆者

図54 Earle, Joe, *Japanese Art and Design*, London, V&A Publications, 1986, Reprinted 2000, 2001, 171頁

図55 Earle, Joe, *Japanese Art and Design*, London, V&A Publications, 1986, Reprinted 2000, 2001, 173頁

図56～図106 筆者

## 謝辞

本論文の執筆、ならびに作品制作と研究を進めるにあたり、東京藝術大学美術学部工芸科陶芸講座の島田文雄教授、豊福誠教授、芸術学科の片山まび准教授に指導教官を務めていただき、終始熱心かつ丁寧な御指導を賜った。ここに記して、深く感謝の意を表す次第である。

そして、陶芸研究室の教員の方々、および学生諸氏には、作品制作と研究に集中できる素晴らしい環境を与えてくださったとともに、様々な御助言を賜った。ここに深く御礼を申し上げる。

佐々木誉斗