

Expressions in Clay – New Vista from the post war era

陶の表現

戦後からのNew Vista



陶の表現—戦後からのNew Vista

Expressions in Clay – New Vista from the post war era



陶の表現—戦後からのNew Vista

Expressions in Clay - New Vista from the post war era

ご挨拶

戦争の抑圧が終わり、個人を尊重する自由な思想が持ち込まれ、鬱積していた人々は民主主義と個人主義的芸術観を基盤に自己表現の世界に挑戦して行きます。

八木一夫27歳、林康夫17歳、新しい事に挑戦して行く青年たちは走泥社、四耕会をそれぞれ立ち上げ新しい芸術表現を試みて行きます。

71年後の今もこの新しい芸術表現は脈々と引き継がれ、変容しながら今も猶増殖しています。

今回の企画は戦後から今日までの陶による芸術表現を俯瞰し、将来どんな姿に変貌、発展を遂げて行くのか、その兆しを探ろうとするものです。

10名の作家の作品をご覧頂き、この流れを実感していただければ幸いです。

現代美術 舛居
代表 藤田 裕一

Greetings

After the war finished, people were unleashed from its oppression, and were introduced to free ways of thinking which respected individuals. Those people who built up frustration started to challenge the world of self-expression which was now based on democratic and individualistic views of art.

Young people who were challenging something new such as twenty-seven years old Kazuo Yagi and seventeen years old Yasuo Hayashi established Sodeisya and Sikokai respectively, and begun to explore new expressions in their art.

Seventy one years have passed since then, and even now this new ways of artistic expression has been taken over by subsequent generations, and are still evolving into changing styles and forms.

In this exhibition, we overview the artistic expressions in clay from the post war era to today, and try to examine the signs of how they are going to change and develop in the future.

We present 10 artists' works, and hope that you will understand these linkages in this exhibition.

Yuichi Fujita
Owner, Sokyō Gallery

企画展
陶の表現
- 戦後からの New Vista

会場 現代美術 舛居
会期 2017年4月1日 — 4月29日

展覧会図録
編集 現代美術 舛居
写真 中川忠明
デザイン 大向デザイン事務所
印刷 桃青アートプリント
発行 現代美術 舛居
初版 2017年4月

Exhibition
Expressions in Clay
- New Vista from the post war era

Place: SOKYO Gallery
Dates: April 1 - April 29, 2017

Catalog
Edited by SOKYO Gallery
Photo by Tadaaki Nakagawa
Designed by Ohmukai Design Office
Printed by Tosei Art Print
Published by SOKYO Gallery
First Published in April 2017

[Selected Awards]
2016 Kyoto City Person of Cultural Merit
2011 Mainichi Art Award
2010 Grand Prix, 17th Mokichi Okada Award
1997 Japan Ceramics Association Prize (2016, Gold Prize)
1992 Best Emerging Artist Prize, Kyoto

[Selected Public Collections]
Victoria & Albert Museum, London
The National Museum of Modern Art, Tokyo
The Museum of Oriental Ceramics, Osaka
Museum of Modern Ceramics Art, Gifu
Museum of Fine Arts Boston, Massachusetts, USA

Keiko Masumoto

1982 Born in Hyogo, Japan.
Currently lives and works in Kyoto

[Education]
2013 Residency Programme Artist, Victoria and Albert Museum, London
2011 Studio Artist at Shigaraki Ceramic Cultural Park, Shiga, Japan
2010 Guest Artist at University of Arts, Philadelphia, USA
2007 M.A., Kyoto City University of Arts, Ceramics, Japan.
2005 B.A., Kyoto City University of Arts, Ceramics, Japan.

[Awards]
2013 Hyogo Prefecture Encouragement Award
2009 Grand Prize, Tokyo Wonder Wall
2005 Second Prize, Tokyo Midtown Award - Art Competition

[Public Collections]
Shigaraki Ceramic Cultural Park, Shiga, Japan
Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japan
Victoria & Albert Museum, London

Toru Kurokawa

1984 Born in Kyoto
Currently lives and works in Kyoto

[Education]
2009 M.A., Kyoto City University of Arts, Ceramics
2007 B.A., National Tsukuba University, Sculpture

[Residency]
2014 Residency Artist of National Tainan University of Arts, Taiwan
2013 Residency Artist of the Yingge Ceramics Museum, Taiwan

[Awards]
2007 Associate Grand Prix, Kobe Biennale, Japan
Grand Prix, Chozo Contemporary Ceramic Exhibition, Aichi, Japan

[Selected Public Collections]
The Shigaraki Ceramic Cultural Park, Shiga, Japan
New Taipei City Yingge Ceramics Museum, Taiwan
Tainan National University of the Arts, Taiwan
The Agency for Cultural Affairs of Egypt
The Agency for Cultural Affairs of Tunisia

Mutsumi Takayanagi

1985 Born in Toyama, Japan.
Currently lives and works in Kyoto.

[Education]
2010 M.A., Kyoto City University of Arts, Ceramics, Japan.

2008 B.A., Kyoto City University of Arts, Ceramics, Japan.
Exchange program at University of Art and Design Helsinki, Finland.

[Selected Solo Exhibitions]
2016 *One and Only Cosmos of Her Own*, Gallery Utsuwakan, Kyoto
2015 Takashimaya Kyoto Store, Kyoto
2014 *Macroscopic and Microscopic*, Gallery Utsuwakan, Kyoto
2013 *Martriquetra, Art-Taguchi*, Gifu, Japan / Hokan-Art, Nagoya, Japan
2011 *Arrows of the echo*, INAX gallery GALERIA CERAMICA, Tokyo

[Selected Group Exhibitions]
2016 *Feeling of the beauty 2016*, Takashimaya art gallery, Tokyo, Osaka, Kyoto, Nagoya, Yokohama, Japan
2015 *POINT, Art-Tajima*, Tokyo / Ito bijyututen, Aichi, Japan
2010 *Contemporary Asian Ceramics*, Hongik University, Seoul, Korea
2009 *Contemporary Asian Ceramics*, Aichi Prefectural Ceramics Museum, Japan
Led by Form-Production in Series, Fiskars Village, Finland

Saki Kawaura

1987 Born in Aichi, Japan.
Currently lives and works in Aichi.

[Education]
2012 BA, Aichi University of Education

[Group Exhibitions]
2016 *Contemporary Ceramics*, Gallery Voice, Aichi, Japan
2015 Seto New Century Crafts Museum, Aichi, Japan
2014 *Saki Kawaura/Harumi Nakashima/Yosuke Doi*, Gallery Suki, Aichi, Japan
2012 *cera-mix part 3*, Gallery Meguro Togeji, Mie, Japan
Contemporary Ceramics, Gallery Voice, Aichi, Japan

[Awards]
2011 Awarded, *The 30th Chozo Prize*
2010 Awarded, *The 44th Women Ceramic Exhibitions*
Awarded, *Ulsan Onggi Festival*, Korea

Aya Mori

1989 Born in Aichi, Japan.
Currently works as part-time tutor at Aichi University of Education, Japan

[Education]
2015 *Contemporary Ceramics ART FAIR TOKYO 2015*, ART FAIR TOKYO 2015, Tokyo
Contemporary Ceramics in Mino Part 3, The Tono Shinkin Bank, Aichi
Seto New Century Crafts Museum, Aichi, Japan
2014 *Obeject Matters*, Gallery Voice, Aichi, Japan
2013 *Contemporary Ceramics -Return of ART FAIR TOKYO 2013*, gallery VOICE, Gifu, Japan
2013 *Asian Modern Ceramics Exhibition*, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan
2012 *International Exhibition of East Asian Ceramics*, Yingge Ceramics Museum, Taiwan
Cera-mix Part 3, Meguro Togeikan, Mie, Japan
Aichi Prefectural Ceramic Museum, Aichi, Japan

[Awards]
2005 Special Jury Prize, *The 10th International Ceramics Competition MINO*, Gifu, Japan

陶の表現

戦後からのNew Vista

八木 一夫

熊倉 順吉

林 康夫

中島 晴美

秋山 陽

樹本 佳子

黒川 徹

高柳 むつみ

川浦 紗季

森 綾

Kazuo Yagi

Junkichi Kumakura

Yasuo Hayashi

Harumi Nakashima

Yo Akiyama

Keiko Masumoto

Toru Kurokawa

Mutsumi Takayanagi

Saki Kawaura

Aya Mori

同時代アートと帯同する陶芸

潮江 宏三 (京都市美術館館長)

「工芸」という立場

美術大学もしくは美術学部の教授会では、工芸系の教員団は何かしら悩める存在だ。美術系の教員団とデザイン系の教員団の主張の間でいつも揺れ動く。たとえばアートと実用の間で立場が揺れ動く。このため、大学内での制度や組織に関する議論を押し進めなければならない執行部からみると、工芸系の教員団は、その意見の方向性が読めない、今度は悩ましい存在に、しばしばなる。だからというわけでもないだろうが、筆者の知る限りでも、美術系、デザイン系、どちらの気持ちもよくわかる工芸系の教員が学部長に選ばれることが意外と多い。もちろん、その個人の人物もあるのだが、組織内の落とし所として適切なのだろう。こうしたささやかな観察から出てくる事態も、日本における「工芸」の立場を反映していると言えるのかもしれない。誤解を恐れずに言えば、アートほどには破天荒にはなり辛く、かといって実用に徹する踏ん切りもつかない、そんなところなのか。

「工芸美術」

ところで、現在のように工芸家が美術大学の教員の列に加わるようになったのは、美術学校の歴史を考えると、そんなに古いことではない。昭和になる頃から、工芸家が「作家性」を鮮明に打ち出すことによって「工芸美術」と称する拠り所を嘗々と築き上げたことに始まるのだろう。明治に入って創設されたばかりの美術学校は、もちろん、殖産興業の観点から設置されたという側面が強いが、その教育方針は「画は百技の長なり」にあり、実は教員もほとんどが画家だった。「美術工芸学校」の看板を掲げるようになって、事実上、そうだった。その意味でも、「工芸美術」は、「工芸」の立場を強くするのに大いに預かった。

この「工芸美術」というあり方は、日本では意外当たり前のことのように思われているかもしれないが、実は先駆的であり、いち早く日本における工芸制作の近代化への道筋を築いてきたのだ。そして同じく工芸の盛んな、韓国や中国の作家にとって近代化のひそかな手本になってきたという側面も見逃してはならない。

今でも、中国の美術院で工芸を教えている教員たちでも、まだまだ伝統工芸技能士を多少出た感じの仕事しかしていないことが多いのだから。

しかし、最近では、その「工芸美術」にも影が忍び寄っているという現実もある。美術館で開催される工芸団体の展覧会カタログは年々薄くなり、10年前の半分くらいになっている。いうまでもなく出品者が減少しているのだ。高齢社会ということも考慮に入れば、定年後の趣味が高じて出品者となった人は逆に増えているだろうから、それを想定すると、若い世代の参加数は実は深刻な状態になっている、と推定される。

おまけに大学はと言うと、「社会貢献」の波に晒されている。「用」のある物を作ることができる工芸の教員は、真面目であればあるほど、いきおいそうした線に沿って制作を展開する機会を増やすように促される。もちろん、それが思わぬ成功を博する場合もあるが、逆に「用」には不応の技術的な欠陥を露呈して自分本来の作域を冒瀆するような深刻な事態に陥ることもある。工芸家を脅迫し続ける「用」と「美」の二元論的構造については、それを当たり前としないで、換骨奪胎して見直してみることが求められているのではないだろうか。

「四耕会」、「走泥社」と「オブジェ陶芸」

このように、実用性という観点からすると、「用」の限界から美の方へいくぶんはみ出た作域に踏み込んでいた「工芸美術」の作家たちはすでにいたわけだが、工芸にとって肝要な枠組みとしてまことしやかに唱えられてきた「用と美」の二元論的しがらみを、それぞれ、力業で断ち切ろうとしたグループが戦後間もない京都に登場する。今さらの話にはなるが、「四耕会」と「走泥社」がそれだ。

彼らの大半は、京都ならではの窯業に関わる家の出だから、このしがらみを人一倍感じていたに違いない。しかも、その若者たちにはそれぞれが何らかの形で命の瀬戸際を生き延びてきたという体験があり、それが突然に解き放された戦後の明るい空気のなかで、タイ

前のものも区別なく、圧縮された形で次から次へと到来する欧米の美術、それもめまぐるしく変わる「最新」情報とやらの奔流にさらされていた。そこには、これも今さら指摘するまでもないが、この「しがらみ」とやらを断つという大胆な行動を起こさせる要因があったのだ。いわゆる「役にもたたん」「オブジェ」陶の始まりである。

「オブジェ」再考

後に「オブジェ焼き」とも称される「オブジェ」の語の使用に関しては、「四耕会」が先行していたことが確認されているが、この会の活動が短命に終わったためにこれまで「オブジェ」と言えば「走泥社」という形で受け止められてきたことも、周知の事柄だ。また、彼ら若手の陶芸作家たちを共同作業に招聘した草月流や小原流等の前衛生け花には、生花の枠に留まらない、今で言えばインスタレーションのような「オブジェ生け花」があり、それに刺戟を受けたとの説もある。いずれにしても、「オブジェ」の語は、当時で言えば、それを使えば「前衛」であるといった「提示形式」ないしは「表現形式」だった。勢いと言え勢いだし、自分たちの気持ちを代弁するいい言葉に出会ったと言えそうなのだろうが、厳密に言えば、実は、これは誤用だ。

これもまた、いわずもがなのことを話すことになるが、「オブジェ」、つまり英語で言う「オブジェクト」は、哲学用語で言えば、「サブジェクト＝主観」に対する「客観」を意味する。内界に対する外界だ。そして人間＝主観が、意識または行動によって関係を持つとするその外界の特定のものについても「オブジェクト」と言う。つまり「対象」である。今度は、「主体」と「対象」の関係が築かれる。西洋では、「オブジェ」の語の使用法からは、このような二元論的構造を前提とした「外界に属するもの」、「客観」のニュアンスがなかなか消えることがない。当然、写実的再現性の高い西洋絵画について記述する場合、普通は「オブジェクト」の語はほとんど用いられることはない。敢えて用いるとすれば、画家が凝視し、特別な関心をもって描き込もうとした物、つまり「対象」

のことを指して用いられることはある。ところが、セザンヌの場合は、サント＝ヴィクトワールにしる、リンゴにしる、それが自分をして描かせる気持ちにさせたものであるから、主体の側の心の動きを盛り込んで「モチーフ（動機）」の語で呼び、オブジェとは言わない。そのあたりは意外と厳密なのだ。

ダダとシュルレアリスムのオブジェ

これも言うまでもないことだが、「オブジェ」の語を自分たちの作品の名称として用いたのは、西洋ではダダイズムとシュルレアリスムに始まる。しかし、それは、本来、物体にしる製品にしる、すでに現実に存在している物の偶然な出会いが、かたや「芸術」概念に批判的に言及するものとして、かたや「深層心理」を開示するものとして組み合わせられて提示する形式のことを言う。すなわち「オブジェ」とは、自然物にしる工業製品にしる、外界に属する「客体」そのものである物を本来それがあった文脈から切り離して、それそのものまたは別の物と組み合わせることによって新たな文脈を築くことで、隠されていたそれらの物を取り巻く文脈を意識させる、または新たな文脈を築く、という「表現形式」というよりは「提示形式」であって、その場合は、物の様相を変容させてしまうような加工はほとんど行わないものだ。このように「表現」としての主観的加工を抑制して「物」そのものとそれを取り巻く含意をそのまま保全するから「オブジェ」なのだ。

「オブジェ」使用の問題点

作家たちはともかく、「オブジェ」の言葉を使って走泥社の前衛的制作活動を草々しく伝えていた美術評論家たちがそのことをあまり突き詰めなかったのは、ピカソもクレーモ、シュールも抽象表現主義も、一つまとめて「前衛」だった戦後間もない時期の日本の状況と無関係ではないだろう。また、今でもそうだが、ともすると主観の「表現」の部分に強い執着を持ち過ぎる戦後日本の芸術観念が目を曇らせてきたのかもしれない。いずれにしても、こと「オブジェ焼き」となると、これ

はもはや絶対矛盾の領域に入る。土を焼成して焼き物に変貌させるという主体的加工なくしては「オブジェ」が存立し得ないことになるし、それにその場合は、「提示」ではなく「表現」になるからだ。

誤解されては困るが、この指摘は、「オブジェ」陶芸を愚弄するためのものではない。この用語の不適合性を散えて指摘するのは、「オブジェ」という前衛的ニュアンスの言葉に結集して生み出されてきた成果を肯定しつつも、この言葉でもって総括する危険性を今更ながらに指摘したいからだ。そのことによって、実はこれまで個々の作家の発想や努力が、あるいはそれぞれの微妙な位置取りがあまりにも一律に見られてきたと思うからだ。これからは、この言葉は歴史的なものとなし、批評基準には別個のものを握えて、それぞれの作家の工芸の中での、あるいはアート全体の中での位置取りを検証し直すべき時期が到来していると思う。たとえば、陶芸の中で突出して見えた「オブジェ」陶芸は、同時代アートの中ではどうなのかといったことをもう一度問い直してみるべきではないだろうか。

林康夫の仕事

この点、二つのグループの代表者を例に挙げることから話を始めるといいだろう。まず林康夫の名を高めた1948年の代表作《雲》には、はたしてオブジェの客観的文脈は感じられるだろうか。タイトルの付け方に抒情を掻き立てるものはあるが、それは俳句を思わせる感興に言及したもので、つまり主観的な日本的抒情性の流れの中にあるものであり、論理的思弁や新たな認識を触発するものではない。とはいえ、時代を考えれば、それは、球体を基調とした形の中に空洞があるという構造がもつ、むしろ造形物としての斬新さにこそポイントがある。中空がありながら、有機的な膨らみや成長を感じさせる、パラドキシカルな形態。これまでの評論の中でその名前が引用されることは少なかったが、そこにはバーバラ・ハップワースもいれば、ハンス・アルプもいたではないか。こうしたものが、是が非とも「工芸」でなければならないものなのだろうか。また別の枠

組みに組み込むことになるが、散えて言えば、テラコッタによる抽象彫刻であってはいけないのだろうか。そしてまた、あの時代のそのような事例だと見ても十分に斬新なのに、なぜ「破綻した」として「四耕会」全体とともに切り捨てるような、評論があり得たのだろうか。林は、翌年の1949年には、ツートンカラーのハイヒールを重ねたような《作品》発表している。これはまた、アレン・ジョーンズらのフェティッシュ・エロティシズムを先取りするような実にポップな作品だ。それは、陶芸の枠が求める一定の形状とその変形という枠組みを超えていて、しかも胸苦しい欲望にまで言及している。

それから長く今日まで続く林の活動は、1950年代から60年代にかけては、当時のアートのやり方で「作品」をタイトルにし、そぎ落とした面と膨らんだ面を組み合わせた、正に土の「造形」として継続している。1970年代には、一時「オブジェ陶芸」の定番的な表現方式に落ち着いた時期もあったが、美術教育の現場でも「造形」がもはや語られなくなった今日、彼もまた、今度は「造形」ならざるものに向かう。塑土では絶対に表現し得ないはずの、むしろグラフィックなやり方が向いているはずの、遠近の錯視に言及する作品だ。

敬意を込めて、この作家は、土と色こそ使うがもはや工芸の枠組みの中で語るべき作家ではないと言わざるを得ない。

八木の流儀

「オブジェ焼き」を代名詞にもされてきた走泥社の八木については、1974年から亡くなるまでのわずか5年間という短い期間だが、筆者が見聞き、観察してきた事柄から語ってみたい。まず八木は、冒頭で述べた工芸系の教員団の常とは異なって、教授会では、筆者のように組織論的便法に論理を滑らせる人間ではなく、ちょっと斜めの論だったかもしれないが常に芸術論を戦わせる人だった。しかし、一方で、普段の対話では(たいていは酒場で行われたが)本音を見せず、繊細すぎる内面を隠すかのように、問いかけかつ挑発し、その反応を観察しつつ相手を僅踏みしているかのようだった。

これは、八木の性格を猶介だと言わんとしているのではない。芸術家や理論家の先輩や同輩相手の対話や、もっとならぬ頂子の強い後輩や若手相手の対話を彼はいつも楽しんでいようであり、その対話こそが、鋭いアンテナを持つ彼の発見源だったとこころがあるのだ。このように、いつも熱心になってしようがない、才能があふかぬ他者を照らして自己を見る、という八木の発論が、「八木の「オブジェ焼き」を、すぐれた芸術家に取り打ちされた巧みな表題設定と相俟って、造形物の外に広がる文脈設定を包含することを可能にし、「オブジェ陶芸」の中での、彼の作品の独自の位置を形成してきたのではないだろうか。

誰もがすぐ口を上らせることができる《ザムザ氏の散歩》(1954)だって、60年代ではない。時期的にも、いち早い不条理文学への関心なくしては、命名の背景を説明できない。「紡織でひいた円筒状の形状の向きを変えて云々」と説明するよりも、こんな鮮やかな命名に脱帽しようではないか。

このような形で生まれ来る外延的文脈設定の傾向は、陶土的マチエールの時期を乗り越えた1967年以降ぐらいの黒陶の作品からは、頻繁に見られるようになる。少なくとも《頭は先に進む》のような作品は、よく指摘されるように、八木が彫刻家の堀内正和の作品との関連のなかで見てもらいたい作品だっただろうし、そうした例はこれだけではない。主知的なウィットを利かした堀内へのオマージュとチャレンジをそこに見ることができ、マケットを作ってそこからの全風加工と仕上げは技術的にすぐれた他者に任せたまスマートな堀内の制作方法に、文字通り土で泥臭く、焼成後にはスマートに見えるべくチャレンジしてみせたのだろう。

同じ彫刻家でも自ら陶彫を手がけ、問題意識の点でも近かった辻晋堂との関係について言えば、マチエールを意識した60年代の作品が目撃されてきたが、75年になっての潰れた空き缶のモチーフは、同年の版画展の《お地蔵さん》と同様、廃物を使った「見立て」に取り組んだ作品だ。実は同じ頃の辻晋堂にも潰れた空き缶と見まがう儚形のテラコッタ作品があることから、道

で拾った潰れた空き缶という偶然的選択とそれに基づく「見立て」の面白さをめぐっての二人のエール交換のような側面があったのだ。

「構想設計」と八木

1974年の作品に人間の両手を表象した《距離》と《密着の距離》、そして《喝采のスペース》がある。これらはむしろ冒頭で述べた彼自身の対話のなかでの微妙な種々の心理関係に言及しているように見える。しかし、そのなかの《距離》については、ほぼ同様の「距離」であり、腕を用いる陶芸の作業の物理的距離を示唆しているようにも思えるし、また、手が置かれている台の形状を見ていると、デュシャンの「メートル原器」が視野に入っていたようにも見えてくる。

その頃、アート言及的なアート、コンセプチュアル・アートに対応すべく設置された京都市立芸術大学の「構想設計」研究室では、盛んにマルセル・デュシャンの研究が行われていたし、八木は、その研究室に遊びに来る常連の一人だった。その3年後の1977年には、なんとストレートに(構想設計)と題した作品を作っており、そこに置かれた頭部像は、構想設計研究室の教授関根勢之介に風貌が似ていさえする。この作品にも使われているが、この時期に、八木は黒陶に鉛をしばしば併用するようになるが、質感や色味の問題もおもしろさもあっただろうが、この時代を目撃した者からすると、これは構想設計出身の若きホープ沢居耀子の鉛を使ったミニマルな作品への言及でしかあり得ない。それだけでなく、72年の《ゾー》のように、他の外延もあるが、ジャスパー・ジョーンズのおいがる作品もある。

このように、八木は、自ら「ちっわんや」を称し、実際に茶碗も作ったが、絶えず美術の新たな動向に関心を向け、散えて制限した黒陶という手段でそれらに対し自ら感じ考えたことを作品化して、自分の作品のなかにアートという営為にまつわる外延言及的構造を持ち込んだのではないだろうか。彼には、「オブジェ」の語が意味し、本来求めているものが見えてきていたに

違いがない。

同時代アートとともに

アートの展開に強い関心を持ち、自らもその動向の中で制作を試みようとした事例は、もちろん林や八木だけではない。そのことは、昨年、京都国立近代美術館で開催された「あの時みんな熱かった！アンフォルメルと日本の美術」において、時間軸を少し遡るが、1950年代後半から60年代へと続く絵画や彫刻と並べて展示された陶芸作品の事例がそれを物語っている。特に「原始・生命・生態的イメージ」の章と「マチエール・物質」の章には、八木はもちろんのこと、岡部肇男、鈴木治、熊倉順吉、森野泰明、藤本能道ら、一時代を画した錚々たる陶芸家の名前が見られる。テーマとの適合性に関しては多少のずれは感じつつも、それを一覧すると、彼らが、同時代のアートの問題意識を我が物とし、その動向に帯同しようとした意志が切々と伝わってくる。

予め与えられた枠内にいることを物足りないと思う意識の高い作家であれば、これはこれで至極当然のことなのではないか。時代を共有したいという想いは誰にだってあり、工芸家にもそれが開かれているはずだ。それが「アンフォルメル」という枠だけで語ることができるといふ立場には同意し難いが、「生命的イメージ」や「物質性」であれば、土ひねりや土の表情で対応しやすいというきっかけもあっただろう。いずれにしろこれは造形的表現だ。同時代「熱気」が陶芸家に次々と工芸の敷居を越えさせたのだろう。幸福な時代だったのかもしれない。

時間的に言えば、すでに述べたような八木の流儀は、この「熱気」が引いた後のことだ。抽象彫刻にも見立ての洒脱にも、あるいはコンセプチュアル・アートにも絡んでくる彼の流儀は、やはり彼独自のものだったと思う。

その八木亡き後、アートと時代をともにしたいと思う次世代の陶芸作家たちに可能性を開いたのは、「クレイワーク」という実に即物的でニュートラルな概念だった。

「クレイワーク」

クレイワーク、文字通り「土の仕事」、というよりクレイは粘りけのある土だから、文字通りストレートにつまり粘土を素材とする仕事または作品、ということになる。この概念は陶土による彫刻とでも言えるようなスケール感のある作品が盛んに制作されるようになったアメリカで1960年代の初めに提唱され、1970年代後半頃から日本でも用いられるようになった。

この概念の使いやすさは、まず、実に心地よく即物的で、地域性・歴史性を引きずらないところにあるだろう。そのことが、「用と美」の相即やら葛藤やら、しがらみから、陶土の作家をいったんは解放してくれる。そしてその即物性ゆえに、土とその本性を、さらには焼成についても強く意識させ、目的的枠組みを外したところでの思考を深めさせ、それに基づいた「陶土制作によるアート」についての自己言及的な作品を作らせる可能性も切り開いてくれる。これは、たとえば「もの派」のように、アートの源である「物質」についての思考から改めてアートを問い直すアートという同時代のアート思考と連動する発想へとつなげることが可能な概念であり、当然、そこにはコンセプチュアルなものが包含されている。

同じ「物質」という言葉を使っても、前代のアンフォルメルのものの力点がいわば「物質らしい」表情に語らせることにあったのに対し、あくまでも物質についての思考をアートにするということだ。陶土を用いた制作で言えば、それは、もはや「造形」として形を造ることにこだわるのではなく、土と焼成に関わるさまざまな様相をめぐっての思考へと展開する。その場合、両腕の枠のなかでコントロールすることを前提としないから、当然、スケールも全く異なってくるし、そうするとそれはもはや展示台の上には載らないこともある。その場合は、ドタッと床に置くだけになる。これをインスタレーションと呼ぶには陶土という素材はつくづくニュアンスのない淡泊なものだとは思いますが、と言ってもその類いの提示形式であることは確かだ。

筆者の知る限り、時には記号性も取り込んだ三島喜

美代の仕事がそういった類いの典型的な仕事だと思う。

秋山陽

これも今更なのだけれど、八木から黒陶を受け継いだ秋山も、「陶芸」というよりクレイワークという概念こそがはまり込む作家だ。彼の場合も、しばしばメートルに及ぶ大きな作品があり、そこでは陶土と成形と焼成にまつわる思考を感じ取らせるエレメントを凝集して、時にはシンボル性を帯びつつ、存在感が美そのものとなる塊にしている。

今、印象のまま「塊」と表したが、これは本当は正しくない。本来、彼には、陶土を手にした時にまず作りたい形があることを証明する作品群もある。その意味では、こういうことになるのだろう。つまり、ナチュラルなままの造形本能、そこに陶土への思考を絡ませた時に、それが形を拒む性質をもつために、過程についての思考を醸発させるエレメントとなって成長しつつ、全体としてシンボル性を発揮する塊、造形と思考という複眼的な構造を持ったスケールある「形」になっているのだ。

秋山には、いい意味で、八木が意識し続けていたしがらみはない。腕の幅の「メートル原器」を意識することもないのだ。

工芸品好き

このように「クレイワーク」の概念が切り開いたものは大きい。結果的に、その即物的で素っ気ない概念は、逆に陶土の扱い、焼成のあり方、出来上がる結果の形状について、大きな自由度をもたらしたと言っている。そして、波があっても、確実に1990年代から今日まで繋がる系譜は続いている。当然、同時代のアートと帯同する陶土による制作は、いつもあるべきだろう。

最近よく見られる過剰な表面装飾は、見える表面の嘘っぽい多重層のなかで生きている今の時代の表象の形であろうし、焼き物の形からはみ出た映像のシルエットのような表象も、映像の時代である今時の感性だろう。陶土を扱うことにしがらみや拘束と感じさせない

仕事があり続けることはとても重要なことだと思う。

しかし、残念ながら、工芸品好きの日本人は、こうしてナチュラルに陶土と焼成の作品として生まれたものを、とかく陶芸や工芸の枠に入れて評価しようとする。表彰制度を伴った「工芸展」が、実際あちこちでどれだけ開催されていることが、その枠のなかに入っていれば、もっと荒々しいアートの鼻息に心乱されないで済むかのようなのだ。そしてそこではえてして内側の視点からの評論や評価が行われる。「用」のことはあからさまに言わないまでも、ともすると技術的工夫やその修練度、そしてその特殊性が語られることが多い。日本人の耳には、それが心地よく響くから質が悪い。

ところが、冒頭で書いたように、「工芸美術」の団体は表徴の兆候を見せているし、それはもちろん、市場が縮小していることを意味しているのだが、このこともあってか、いわゆる伝統工芸を含め、今や、「工芸」を絶滅危惧種として督励・支援しようとする全国的な運動も展開しようとしている。そうした運動が市場の開拓に繋がればいいことなのだが、そのこと背景には、明らかに日本人の「工芸好き」があるのだと改めて思う。アート全般が盛んであることをいいことだと言うことはあっても、たとえば、抽象画が飛びたとしても、誰も大騒ぎはしないだろう。それに代わるものが登場するからだ。なのに「生活を潤す小物類」の供給が脅かされることについてはとても心配なのだ。

このように「工芸」や「陶芸」の枠は、日本では、かつてほどではないにしても、今でも居心地のいい場所であることは確かだ。だからこそ、そのことに安住しないで、同時代のアートと帯同しつつ、自己の「芸術思考」を深めることを怠らない作家の系譜は、なくてはならないものなのだ。

八木 一夫 Kazuo Yagi

貴婦人の椅子 / A Chair for a Lady
1967
H31.2 W22.1 D27.6 cm / H12.3 W8.7 D10.8 in.
海上野匠 織箱 豊巻館画廊



Book
1972
H23.6 W17.6 D22.7 cm / H9.3 W6.9 D8.9 in.
鑄箱なし 三尾公三 旧蔵



黒陶作品 / Black ware work
1966
H28.5 W27.7 D27.3 cm / H11.2 W10.9 D10.9 in.
明徳箱



曲がった花器 / Twisted flower vase
1968
H17.3 W21.5 D13.0 cm / H6.8 W8.4 D5.1 in.
共箱 サイン有



Memories
c.1978
H59.6 W60.0 D22.0 cm / H23.4 W23.6 D8.6 in.



土瓶 / Tea pot
1974
H17.3 W13.9 D12.0 cm / H6.8 W5.5 D4.7 in.
共箱



茶釉花瓶 / Brown glazed flower vase
c.1963
H21.2 W10.4 D9.0 cm / H8.3 W4.1 D3.5 in.
共箱

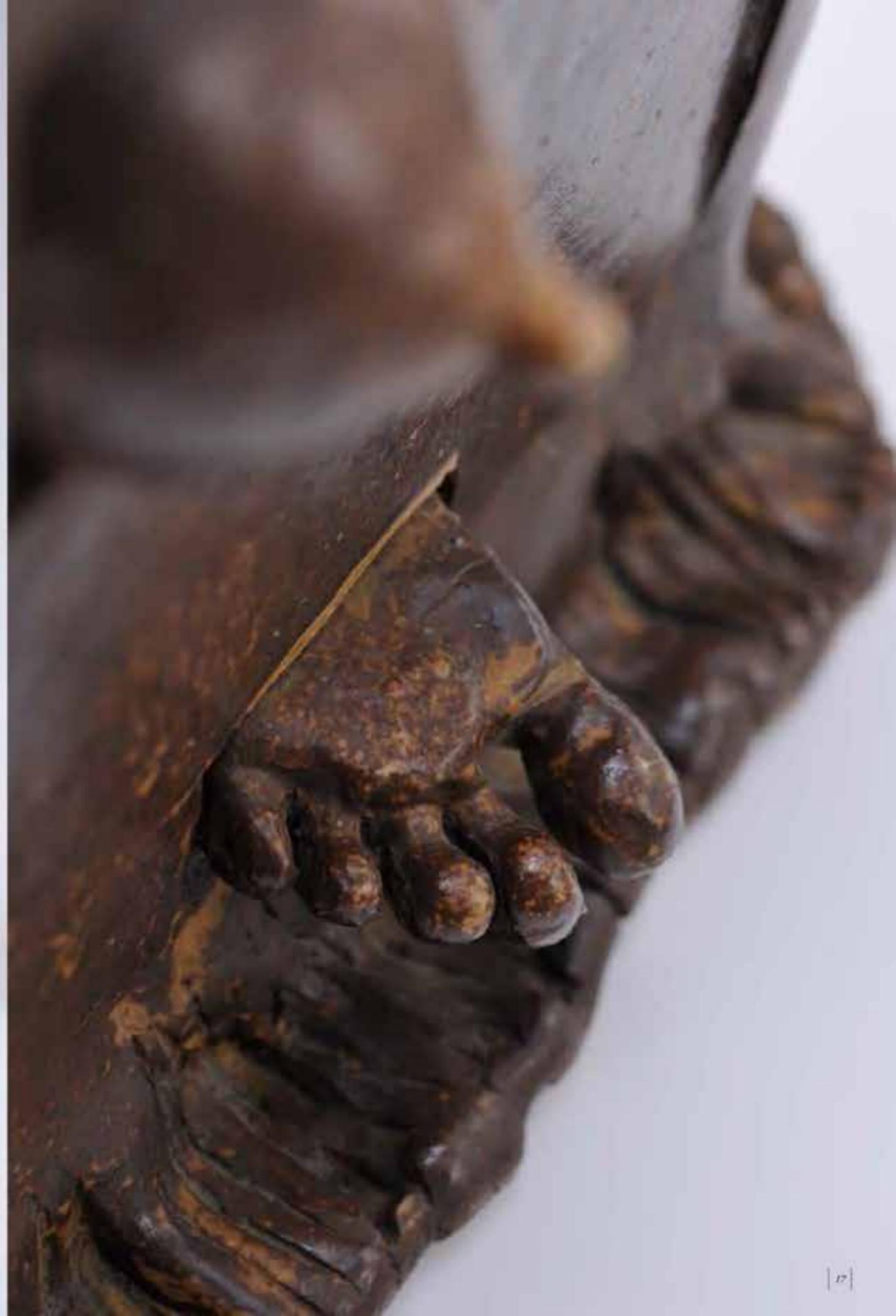


熊倉 順吉 Junkichi Kumakura

妄想の空罐 / Delusional empty tin

1971

H33.0 W30.0 D30.0 cm / H13.0 W11.8 D11.8 in.
木箱



Sound Box
1984
H36.3 W23.7 D22.3 cm / H14.3 W9.3 D8.8 in.
箱なし 底に“順”の印刷サイン有り



ラスター釉 散歩 / Taking a walk - Luster Glazing
1972
Left H26.8 W14.2 D9.2 cm / H10.5 W5.6 D3.6 in.
Right H26.6 W14.2 D9.2 cm / H10.5 W5.6 D3.6 in.



伊羅保釉花器 / Flower Vase
H11.0 W24.2 D23.6 cm / H4.4 W9.6 D9.4 in.
共箱



綠釉壺 / Green glazed pot
H23.0 W18.0 D14.5 cm / H9.1 W7.1 D5.8 in.
共箱



林 康夫 Yasuo Hayashi

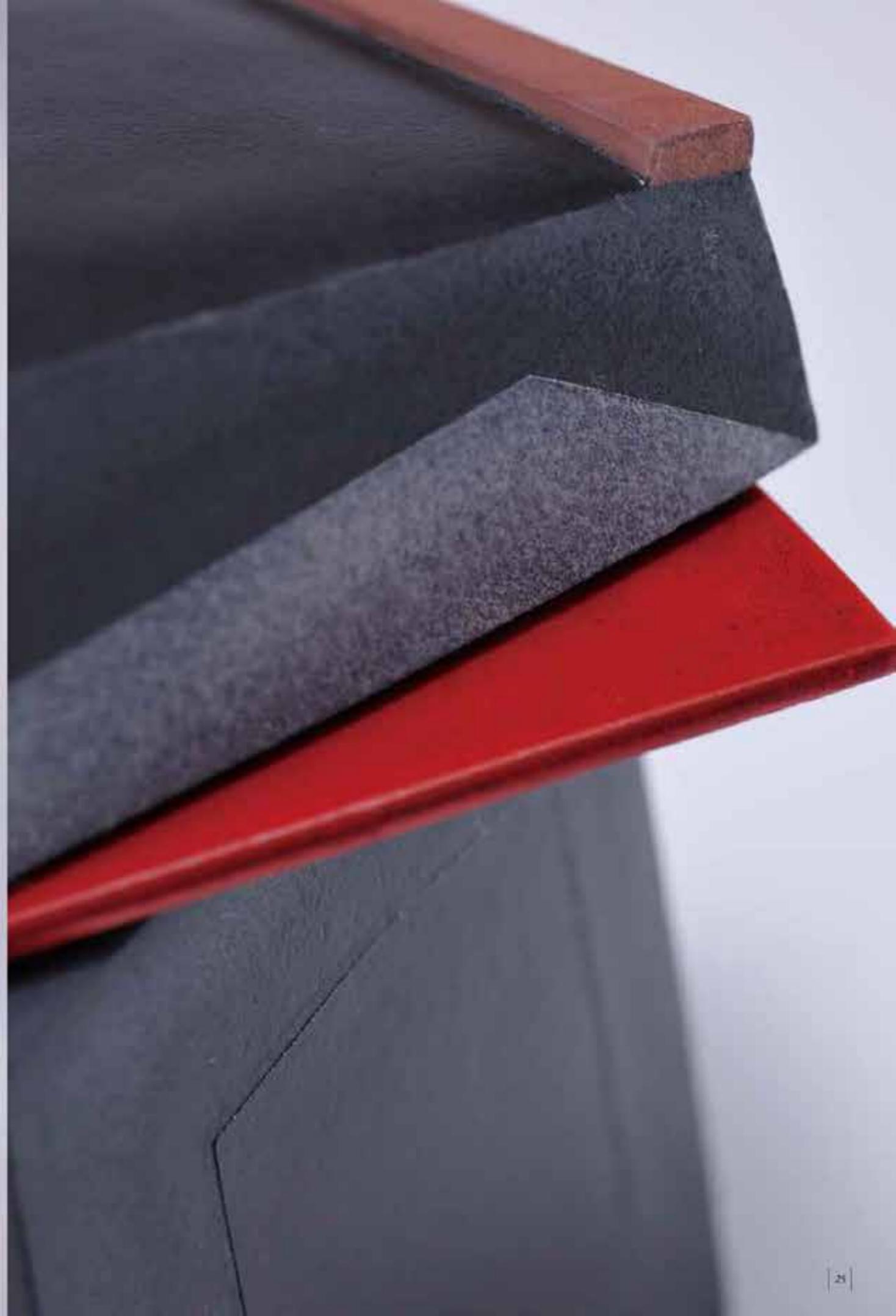
肖像 / Portrait
1976
H35.8 W18.0 D24.2 cm / H14.1 W7.1 D9.5 in.



脱化 / Transformation
1964
H40.6 W36.1 D23.6 cm / H16.0 W14.2 D9.3 in.



寓舍 / Gusha
2017
H27.0 W29.0 D21.0 cm / H10.6 W11.4 D8.3 in.



土と身体ダイレクトな関係性 — 拡張する1948年以降の陶の表現

外館 和子 (美術評論家・国際陶芸アカデミー会員)

➔ の30年ほどの間に、フランスの陶芸に興味深い
➔ 動向がみられた。フランスでは1980年頃から美術大学の陶芸科において、陶であってもアーティストに技術は不要、コンセプトさえあれば、成形や加飾、焼成は第三者に任せればよいとの考え方が普及し、大学から陶芸の実技コースが徐々に失われていったのである。丁度、日本では陶芸があらゆる芸術の中で他のジャンルと引けを足らない確固たるステイタスを獲得し競演していった時代である。日本ではフランスとは逆に、コンセプトのみならず、アーティスト自身が徹底的に土と向き合うということを武器にして陶芸家はジャンルを超えたグローバルズムを獲得した。そして日本では主流となった、作者が土を直接扱う制作のアドヴァンテージを証明するかのようになり、フランスではコンセプトのみに走った1980年代以降、陶の表現が停滞したため、作家が素材を扱うことの意義が見直され、2000年以降、再び陶の実技コースが美術大学に復活してきている。

但しアーティスト自身が素材である土と直接向き合うという歴史は、日本でもわずかこの100年ほどのことである。1910年代、富本憲吉が白磁の壺を轆轤で挽くという、ストイックな行為からそれはスタートした。富本の作品は、シンプルなふっくらとした柔らかさという造形上の魅力を持ちながらも、富本自身が自覚しているように、ありありと斬新さが現れている表現という訳ではなかった。むしろ朝鮮陶磁にも近似の形態感であり、「轆轤師を雇う金がないので」自身で挽いているといった誤解さえされ得る状況であった。

しかし、富本によるこの挑戦的かつ画期的な姿勢と

思想は、1948年以降、林康夫ら四耕会の作家によって新たな次元の造形的拡がりを示すようになる。手捻りによる陶の自由造形—オブジェの誕生である。具体物をなぞったり再現したりする傾向の「オブジェ」は、江戸時代にも「置物」の名で京都や備前など各地に見られたが、イメージやコンセプトとともに、作者自身が直接土と対話を重ねながら形を発見し、焼成を経て完成に至る陶のオブジェは、戦後の新しい造形観を形成してきた。作家自身の身体を通して作家の内面を引き出し、眼に見える形にする自由造形としての陶芸は、その後、走泥社の鈴木治、熊倉順吉、八木一夫、山田光や辻晋堂など多様な作家たちによってさらに拡張する。特に、鈴木治、八木一夫は、手捻りだけでなく、型成形もまた、造形の主要な手段の一つとして取り入れた。八木は鉛など異素材を陶と組み合わせる手法をいち早く手掛けた作家でもある。また熊倉順吉は人間の内部に潜む“業”の如きものを隠すことなく造形化している。1960年代から70年代にかけては、女性陶芸家らも参入し、造形の幅を拡げていった。

1928年生まれのエリザベツ・バウマンは、そうした戦後世代の内での今なお、現役を続投する稀有な作家である。寓舎のシリーズは虚と実の空間を混在させた人物不在にして人間の存在を暗示する作品だ。

1970年代、80年代には、そうしたオブジェ陶の先人に学んだ戦後生まれの世代が新たな造形表現を切り拓いていく。大阪芸術大学で林康夫らに学んだ中島晴美は、手捻りを基本に21世紀には陶土から磁土への転換を果たし、林が1950年に試みた磁器の手捻りを独自の生命的形態の内に力強く展開している。中島は、

柳原睦夫、熊倉順吉らに学ぶと共に、学生時代、林康夫の70年代の作品に憧れたという。

秋山陽の表現は、土の亀裂に注目し、土の物質性を周到に活用したまさにEarth—土であり、地球を形成する大地でもあるといったイメージを出現させる。さらに、今日、彼らの教え子たちもまたそれぞれの陶の造形に取り組んでいる。

京都市立芸術大学で秋山陽や重松あゆみらに学んだ榎本佳子は、明治期の眞葛焼にヒントを得、器と、器とは全く別の具体的モチーフを合体させることで新たな形象を出現させてきた。今後その一体感の妙をどのように発信していくかが期待される。

筑波大学から京都芸大の大学院に進み、現在京都で制作する黒川徹は、大きな網目状の形態をベースにダイナミックな曲面を持つ造形を展開させている。面を形成する「穴」と、フォルムの内外に生じる虚の空間の融合が興味深い。近年、焼成法や仕上げを検討する中で次第に洗練されてきてもいる。

同じく京都芸大出身の高柳むつみは、呉須などを用いた絵付けを独自の手捻り造形に施し、1990年代以降に顕著な装飾的陶芸の一翼を担っている。複雑さを装飾性へと変換する表現である。

愛知教育大学及び同大大学院で中島晴美に学んだ川浦紗季は、膜のような曲面がめくれ、内部を開示するような形態で、観る者の視覚を刺戟する。なまめかしさと一種の毒を孕んだ新たなバイオモルフィックな表現に挑みつつある。

同じく愛知教育大で中島晴美に学んだ森綾は、女性ならではの大胆な襲の連続を生命力あふれる造形へと

至らしめる。陶の一体造形として極限のサイズにまで挑もうとする姿勢も頼もしい。

榎本、黒川、高柳、川浦、森は、戦後の美術大学・芸術大学の教育の成果を示す最新世代でもある。美大・芸大には林、秋山、中島のような旺盛な作家活動を遂行する教師の存在が重要だ。しかも、林や中島のように、教職を離れて尚その精力的な制作活動は後進を刺激し続ける。

陶による造形の可能性はもはや狭義の排他的な徒弟制や、いわんや技術の—子相伝ではない。意欲ある作家から次代の意欲ある作家へ、拡散する点のように変容と増殖を繰り返していく。そして変容し拡張する彼らに唯一の共通項があるとすれば、作家自らの身体を通して土と直接向き合うということにはかならないのである。

中島 晴美 Harumi Nakashima

不美理を顕示する形態 - 1408 / Forms that Reveal the Absurd - 1408
2014
H97.0 W72.0 D57.0 cm / H38.1 W28.3 D22.4 in.

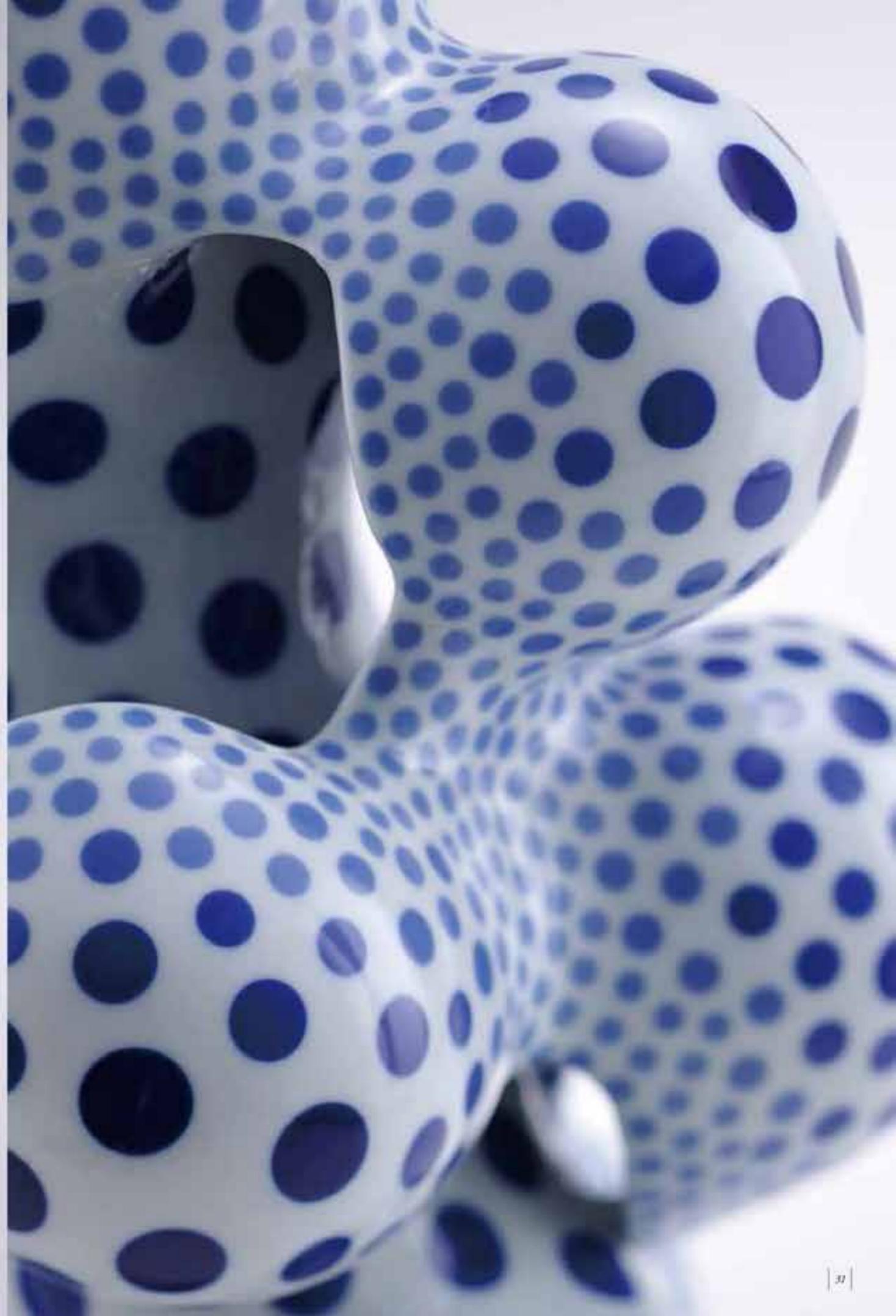


写真：林 達雄

開示する形態 - 1607 / A Disclosing Form - 1607
2016
H64.0 W39.0 D33.0 cm / H25.2 W15.3 D13.0 in.



開示する形態-1609 / A Disclosing Form -1609
2016
H57.0 W40.0 D31.0 cm / H22.4 W15.7 D12.2 in.



秋山 陽 Yo Akiyama

岬へ T-171 / To the Cape T-171
2017
H16.5 W15.0 D72.5 cm / H6.5 W5.9 D28.5 in.



花 T-172 / Flower T-172
2017
H42.5 W28.0 D41.0 cm / H16.7 W11.0 D16.1 in.



車輪 T-173 / Wheel T-173
2017
H29.5 W36.5 D32.5 cm / H11.6 W14.3 D12.8 in.



梶本 佳子 Keiko Masumoto

長刀鉾 / 壺 / Naginataboko/Vase
2017
H60.0 W27.0 D22.0 cm / H23.6 W10.6 D8.6 in.



メロン/壺 / Melon/Vase
2016
H28.0 W30.0 D22.0 cm / H11.0 W11.8 D8.6 in.



鍬形/カップ&ソーサー /
Stag Beetle/Cup & Saucer
2016
H8.5 W15.5 D15.0 cm / H3.3 W6.1 D5.9 in.



ツメクサ/壺 / Knawel/Vase
2016
H15.0 W15.0 D15.0 cm /
H5.9 W5.9 D5.9 in.

アザミ/壺 / Thistle/Vase
2016
H17.0 W15.0 D15.0 cm /
H3.1 W7.5 D7.5 in.

トカゲ/カップ / Lizard/Cup
2016
H11.0 W11.0 D 15.0 cm /
H4.3 W4.3 D5.9 in.



ゲンノショウコ/鉢 / Geranium/Bowl
2016
H8.0 W19.0 D19.0 cm / H3.1 W7.5 D7.5 in.

アレチノギク/鉢 / Flax-leaf Fleabane/Bowl
2016
H7.0 W16.0 D16.0 cm / H2.8 W6.3 D6.3 in.

黒川 徹 Toru Kurokawa

プロトセル E / Protocell E
2017
H77.0 W70.0 D85.0 cm / H33.3 W27.5 D33.4 in.



高柳 むつみ Mutsumi Takayanagi

森の骨 / Bones of Forest
2017
H42.0 W33.0 D33.0 cm / H16.5 W13.0 D13.0 in.



川浦 紗季 Saki Kawaura

美国 / Paradise
2017
H49.0 W61.0 D50.0 cm / H19.3 W24.0 D19.7 in.



森 綾 Aya Mori

Phyranum
2017
H100.0 W85.0 W60.0 cm / H39.3 W33.4 D23.6 in.



Contemporary Art Accompanying Ceramic Art

Kozo Shioe (Director, Kyoto Municipal Museum of Art)

The State of "Crafts"

In faculty meetings of the Art University or Faculty of Fine Arts, the executives are showing concerns, especially about their craft educators. They always have a clash of opinions between teachers of arts and design groups about their stance or place within the arts education realm being ambiguous. For example, the opinions clash between the educators on artistic and practical views or expressions. For this reason, from the perspective of the executive department that must promote discussions on institutions and organizations within the university, they often have difficulty reading the direction of where their members' opinions are going. This can be rather frustrating. That is why, as far as I can tell, it is not surprising that a faculty member of arts and crafts, who can understand both art and design, is chosen for a dean position. Of course, the personality of said individual matters, but it would be deemed appropriate to find common ground within the organization. It may not be wrong to say that such situations that emerge from modest observations are reflected in the position of "crafts", in Japan today. I don't want to mislead readers. What I mean is that, it is hard to be as audacious as art, but on the other hand, one cannot commit to practical use only.

Artistic Crafts

By the way, it is not that long ago that craftsmen began to join with members of faculty in art colleges like today, considering the history of art schools. From the beginning of the Showa era, the reputation of "artistic crafts" was successfully built by the craftsmen who then promoted themselves to authorities of art. Of course, there is a strong notion that it was established from the perspective of fostering industry. However, art schools newly established in the Meiji era had the educational policies of "A picture consists of a hundred techniques" and all teachers were also actual painters. The door sign may say, "Arts and Crafts School", and in fact it was taught by painters. In that sense, "artistic crafts" greatly contributed to

promote the status of crafts.

The way of "artistic crafts" may seem insignificant, however, it in fact pioneered and built a path to the modernization of craftwork production in Japan. And we shouldn't overlook the fact that it has played an influential role for modernizing Korean and Chinese craft artists, who were also actively developing in craftsmanship. Though today, faculty members teaching crafts at the Chinese art institutions have knowledge that may be a little above the level of traditional crafting experts.

However, recently, we are facing a reality that a shadow is looming over "artistic crafts". Catalogs passed out in exhibit shows by various groups are getting thinner and thinner by the year, almost half the number of pages compared to 10 years ago. Obviously, the number of exhibitors is decreasing. If you take into account an aging society, people who have become hobbyists after retirement have also become exhibitors and you would think the number would increase. Under that assumption, it is presumed that the number of exhibitors in the younger generation is in serious decline.

Beside that point, universities say that they are exposed to a wave of "social servicing". A craft teacher who can make practical things that people need will be urged to increase more projects, the more earnest and hardworking he is. Of course, there are cases where it may face unexpected success, but at the same time, when making what people "need", it may reveal maladjusted technical defects and can lead to a serious problem that defiles the maker's original creativity. The dualistic structure of "need vs. beauty" continues to threaten artists, and lately it feels as if it is being sought out to separate that thought to review and reconsider it.

Shikokai, Sodeisha and Ceramic Objet

From the viewpoint of practicality, there were already artists that stepped into the world of "artistic crafts" after facing the limitation for art of "need". There were two groups that lived in postwar Kyoto who tried to sever the dualistic structure webbing of "need vs. beauty" that was known as a vital framework for crafting in art those days. They are

Shikokai and Sodeisha.

A majority of them came from Kyoto's unique ceramic engineering houses and must have a deeper resistance to this webbing, more than anyone else. The young people had the experience, having survived the brink of death in some way. In the bright air after the war, it was unleashed suddenly. They were exposed to the latest art pieces that arrived from the West, one after another. It didn't matter whether the art pieces were made today or 40 years ago, they all ignored the time lag due to the fact it was all new to them. I don't need to state it but this is what made these young people take the bold action of severing the webbing. Basically, this marks the beginning of ceramic art that is useless to our daily lives.

The Reconsideration of Objet

Also known as "objet-yaki", "objet" was the word used first by Shikokai. Their activity was short-lived, so people may believe that the word was derived from Sodeisha also. The younger artists were invited to collaborate with Sogetsu and Ohara, and in their Zen'ei ikebana, that doesn't fit in traditional ikebana. It's more like installing the flowers like objects and it is said that these young artists were inspired by it. In any case, the word "objet" was, in that time, known as "avant-garde". If anyone were to use it, it was simply understood as "presentation form" or "expression form". If you say it was "momentum", then it was momentum. If you say they met with a good word to express their feelings, that might be so but the word "objet" was actually misused.

Needless to say, an "objet" is actually "object" in English. Therefore, as a philosophical term, it means "objective" for "subject = subjective". It's the outside world against the inner world. And human = subjectivity and for certain things in the external world trying to have a relationship by consciousness or action is also called "object". Therefore, it is an objective or a target. Then there will have to be a relationship with the subject to an object. In the West, from the usage of the word "objet", the nuances of "belonging to the outside

world" and "objective", with the premise that such a dualistic structure can never disappear.

Naturally, when describing Western paintings with high photorealistic reproducibility, the word "object" is rarely used, in general. If you use it daringly, there are things that the painter stares at and points to things that he tries to draw with special interest, that is, "objective". However, in the case of Cézanne, whether it is Sainte-Victoire or an apple, it made him feel wanting to paint so he called it "motif" (or "motive"), and will not say "objet". In that sense, he is unexpectedly strict.

Dada and Surrealism's Objet

Again, needless to say, the word "objet" was used as the name of their work in the West by Dadaism and Surrealism. However, whether it is an object or a product, it is something that already existed that was coincidentally encountered. One could be critically referring to the concept of "art" and the other could disclose the "deep psyche", together, to be presented as a form. In another words, whether it is natural or industrial products, an "objet" is an object that belonged to the outside world, separated from the contextual state it was originally, and by combining it with itself or other things to build a new contextual state. For this reason, it is a form of presentation and not expression, defined as to bring awareness of it surrounding those hidden objects, or lay a new context. In that case, we don't do much processing that would transform the appearance of things. For this reason, it is an "objet" because it suppresses subjective processing as "expression" and preserves the "thing itself" and the implications surrounding it as is.

The Problem of Using the Word, "Objet"

Set aside artists. The reason why art critics didn't pursue the exact meaning of "objet" while they covered the avant-garde art production of Sodeisha using the said word is because Picasso, Klee, surrealism and abstract expressionism were not unrelated to the postwar situation in Japan and

collectively "avant-garde". Also, as it is now, it may be that the postwar Japanese art has overshadowed the eyes of the artists who had too much obsession with the subjective view on "expression". Either way, when it comes to "objet-yaki", this is in the realm of absolute contradiction.

"Objet" will not survive without subjective processing to burn soil into a piece of pottery, and also in that case it will be "expression" rather than "presentation".

I don't want to mislead you, so let me just state that I'm not pointing this out to ridicule the usage of "objet" in ceramic art. I'm pointing out the incompatibility of this word because of the avant-garde nuance in this word, "objet" that collectively exhibited positive results and achievements, yet there is a potential risk that can be generalized from using it. As a result, I think that the ideas and efforts of individual artists, or their delicate positioning, have been seen too evenly. I believe it is time to establish criteria to separately review the positioning of each artist's work, or in the whole art industry, and put the word "objet" behind us as history. For example, should we question the ceramic objects that came about in the lineup of "objet" and how they all appear in contemporary art?

The Work of Yasuo Hayashi

With this point, I would like to begin explaining about the representatives from these two groups. First of all, do you feel an objective emotion from the "objet" by Yasuo Hayashi which is entitled "cloud", a masterpiece from 1948 that made him famous? There is something about the titling of his piece that stirs up feelings, but it is one that refers to the emotion that makes me think of haiku, that is, in the flow of subjective Japanese lyricism and does not inspire logical thinking or new recognition. Nevertheless, given the time he lived, rather than finding cavities in a sphere based structure, the point is the innovative idea as work of art. A paradoxical form that gives you the impression as organically growing while it is hollow inside. The names were rarely cited in the previous reviews but there were Barbara Hepworth and Hans Arp. I

wonder if these things must be the "craftwork" of all. Or can it be an abstract terra cotta sculpture?

Even in that era, it is sufficiently innovative. But why was there such criticism that Hayashi and Shikokai were severed together, as if they "collapsed"?

In 1949, Hayashi introduced a bicolor art piece that appears to have be piled up high heels. It was almost like pop art anticipating Allen Jones' fetish eroticism. It goes beyond the framework of consistent shape and deformation sought out by the ceramic artistry and it even refers to describe the lust of tightening in the chest.

Hayashi is still actively creating more work to this date.

Hayashi named his work, "artwork" and through the 1950's to 1960's, he steadily kept the combination of roughed-up and bulging surfaces as his style of work. In 1970's, he had once settled for the standard expression method of "ceramic objet", since "form shaping" was no longer taught in the art education environment. He is, also, moving into the different direction from form shaping today. In a piece which he used plastic soil which was rather suitable for graphic design, he refers to the illusion of perspective, as something you can never express in such fine detail.

With all due respect, I must state that this artist does use clay and color, however, must state further that this is not an artist who one can refer to within the framework of crafts.

Yagi's Style

"objet-yaki" was used as pronoun by Yagi from Sodeisha. He passed away in 1974 and had only been active for a short five years, but I would like to mention what I've seen and observed so far. Yagi was an unusual artist in comparison to other artists in Sodeisha. At the faculty meeting, he was not the type that would state an organizational expediency like me. His theory in art was rather oblique and had always brought on the debate in artistic theory. On the other hand, he wouldn't state his real opinion in a regular conversation, often taken place at the bar,

as if he wanted to hide his delicate side. He would ask questions, provoke and watch the reaction of his audience. I'm not describing his character as intrusive. He seemed to have always enjoyed dialogue with his fellow artists and theorists, and that dialogue was his nutritional source with a keen sense for his view of art. Yagi's methodology was to engage in discussion with other talented people that piqued his curiosity and enlighten himself. Yagi's "objet firing" was coupled with a skillful title setting, backed by a good sense of languages, enabling him to encompass contextual settings that extended outside of his artwork and received the recognition and the position within the world of "ceramic objet".

"The walk of Mr. Zamza (1954)" that everyone recognizes was not released in the 1960's. Even in time, without the quick curiosity in illogical literature, no one can explain where the naming come from. Instead of explaining, "Changing the direction of the cylindrical shape drawn with a crown", hats off to the concise and vivid naming of the artwork.

The trend of this type of extensive context setting started to be seen frequently after 1967, after an era of clay *matière* ended and the work of black pottery began. Yagi's work, "Head Moves Forward", was especially well pointed out. It would have been a work of art Yagi would have wanted to be seen together in the context of sculpture made by Horiuchi Masakazu and this is not the only example. You can see his challenge and tribute to Horiuchi.

Horiuchi's clever method is to first make the maquette, then to metal processing and the finishing was left to others with technical skills. He literally took the dirty work of handling the clay and took upon the challenge of fine finishing after firing.

He was a sculptor that did the carving himself and had the similar problem consciousness with Shindo Tsuji. Many of Yagi's works of art, that were *matière* conscious, were seen in the 1960's. In 1975, he introduced artwork pieces such as that of a collapsed can motif, a work of art that was portrayed using waste materials, just like the artwork, "Kshitigarbha", a lithograph introduced

in the same year by Tsuji. Actually, there is a terra cotta work of a monk that looked like it was made with crushed cans by Shindo Tsuji. The coincidental choices of material used by both artists and the fun view of the "visual" was almost like giving respect to each other.

Conceptual Design and Yagi

In his artwork in 1974, "Distance", "Cohesive Distance" and "Space for Cheers" represented human hands. These almost seem like a reference to his subtle variety of psychological relationships with his fellow artists and theorists I mentioned at the beginning. "Distance" seems to depict the distance of human shoulders, and seems like it suggests the physical distance of work in ceramics using human arms. At the same time, if you look at the shape of the table on which the hands are placed, it looks like Duchamp's work, "Metric Prototype" was possibly an influence.

At that time, Kyoto City University of Arts' "Conceptual Design Research Room" was established to respond to "so-called" and conceptual art. An active research on Marcel Duchamp was conducted and Yagi was one of the regulars visiting the research room. Three years later in 1977, Yagi made an art piece entitled, "Conceptual Design" and even the head piece is similar to Professor Seinosuke Sekine from the Conceptual Design Research Room. He used black pottery on this work as well but around this time, Yagi started using lead more often in his black pottery work. The issue on texture and color was challenging in a fun way and according to a person who witnessed this era, this was a reference to a minimal art piece by up and coming youthful artist, Yoko Sawai, who was from the conceptual design art background. I'm sure of other denotations but his work, "NO", from 1972 seemed to receive the influence of Jasper Johns.

Yagi referred to himself as a "dish maker" and actually made pottery dishes, but at the same time he had always kept his interest in new art. Under the limited restriction with black pottery, I believe he created artwork that was on his mind, which he

felt referred to his own explicit arrangement within the limits of his work. He must have started to see the true meaning of "objet".

Together with Contemporary Art

Yagi and Hayashi were not the only ones who had strong interest in the development of art and created art pieces within the trend at that time. The pottery work exhibited side by side with paintings and sculptures continuing from the late 1950s to the 1960s at the last year's event called "The Art and the Unformal" held at The National Museum of Modern Art, Kyoto, and it just proves that point. Especially in the chapters of "Primitive, Life, Ecology Images" and "Matière or Material", famous potter and artist names like Mineo Okabe, Osamu Suzuki, Junkichi Kumakura, Taimei Morino, Yoshimichi Fujimoto, were listed along with Yagi's name. It seems like there is a slight shift in the theme, but if you look at the list, each artist consciously took in the contemporary art problems of the time and intended to accompany the art trend.

A conscious artist will think it is unsatisfactory to stay within a given boundary, which is a natural mindset. Everyone has the desire to share the times and artists do, too. I cannot agree to discuss "art" within the limitations of "unformal", however, if it is with "life image" or "materiality", then it would be easier to respond with soil twists and expressions. Either way, this is a formative expression. The passion of contemporary artists is what made each artist raise the bar. Maybe it was the happiest period for artists.

In terms of time, Yagi's style, as mentioned earlier, was after this "passionate" stage.

An abstract or unconventional sculpture, or even conceptual art, his style was unique in his own way. After his passing, what opened the possibilities to next-generation pottery artists was a "clay work" that was a material-neutral concept and realistic.

"Clay Work"

As described, it is a "work of soil" but since clay is rather sticky, a work of art will be made with clay

material. The concept of creating sculpture with clay in a bigger scale was first proposed in the 1960's and had made its way to Japan by the mid 1970's.

The easy usage of this concept was the fact that it was very comfortable and practical, and does not drag on any region or history. That released artists from the conflict or webbing on "need vs. beauty". Its physical form, the soil and its nature, strongly recognizes the process of firing that enables one to deepen their thought process even if it is outside of boundaries of art. It, then, opens the possibility of making an original art piece through the "production of clay art". The concept is included in the thought process. Even in a work of art created based on "need", the "material" is the source of art that connects to contemporary art, which leads to innovative thought.

If you use the same word "material", the emphasis of the previous era of "unformal" was to express a "material-like" art. In one's term, it is to convert the thought process of a material into art. In the art production of using clay, it is not to form art based on molding and shaping, it is to develop various aspects in thought process in terms of soil and firing. In that case, it is not necessary to control in the frame of both arms, therefore, the scale and size differs by each artist and may not be displayable on an exhibition table. Then you just simply leave it on the ground. They call this "installation". They are rather bland pieces of art without nuance, but it is certain to state that, that is the presentation form for such art.

As far as I know, artwork with incorporated symbols like that of Kimiyo Mishima is that type of work.

Yo Akiyama

Akiyama studied black pottery under Yagi and his style was more of a clay work than "ceramic art", needless to say. He created works of art that are as big as several meters and created an agglomeration of elements such as clay, molding and firing process. Sometimes it is symbolic and its existence itself is a block with beauty.

I described it as "block" just now, but this is not

right. There are groups of his artwork that proves he actually starts with a concept of what he is going to make prior to taking that clay in his hands.

I mean it like this. He starts with his natural molding instinct and when he combines that with his thought process into clay, it has the tendency to refuse to shape the way he envisioned. Therefore, it grows as an element that inspires his thinking process, turning into a symbolic figure that ends up becoming a colossal structure.

On a positive note, Akiyama does not have that conscious webbing that Yagi carried. And he doesn't have to feel limited with the width of his arms like that "Metric Prototype".

The Love of Crafts

In this way, the concept of "clay work" has opened up greatly. In the end, its natural physical concept brought a great deal of freedom with respect to the handling of clay, shaping and firing. And even if there are waves of discord, the genealogy leading from the 1990s to today definitely continues. Naturally, clay art should always coincide with contemporary art.

The frequent and excessive decoration recently seen on the surface of art, is a representation of current era that signifies multiple layers of lies we live in this world. A silhouette like image that is protruding from the form of pottery also signifies the sensibility of visual era. It is very important to continue to have work available where one doesn't feel limited or restrained working with clay.

Unfortunately, craft-loving Japanese like to evaluate artwork created naturally through simple molding and firing into the framework of ceramic and industrial art. There are many exhibitions accompanied by award system everywhere. It's almost as if you are chosen within the framework they created that it is alright and one doesn't have to feel frustrated in the boisterous framework. In this case, reviews and evaluations are done from the inner viewpoint. Without pointing out that the artwork is more of a "necessity item" than "artistic", technical ingenuity, the degree of practice, and its specialty is often discussed. And that sounds too

comforting to Japanese people, and that is making the situation even worse.

There are signs of obsolescence in "artistic crafts" groups I wrote about at the beginning and, of course, it means that the market is declining as well. For this reason, there is a nationwide movement to encourage and support "crafts" and so-called "traditional craftwork" as if they were endangered species. Such movements should lead to the development of the market, however, behind all this, I definitely think there are Japanese craft lovers. Even though one may say that the general popularity of art is good, if abstract paintings are destroyed, for example, no one will make a big fuss. That is because an alternative design or piece of art will always emerge. However, I am personally concerned that there is a decline in "home improvement, small items".

In this way, the frame of "Crafts" and "Ceramic Art" is certainly in a comfortable place even though there is less demand for it in Japan. That is why instead of settling down, the genealogy of artists who don't neglect to deepen their "artistic thinking" in conjunction with contemporary art are indispensable.

Direct relationship between soil and body - expression of ceramics after expansion from 1948

Kazuko Todate (Art Critic / Member of International Ceramics Academy)

Within the past 30 years, interesting trends in French ceramics have been seen. Since 1980, particularly in the teachings of ceramics in art departments within colleges and universities, there has been a wide spread notion that artists do not require techniques. As long as artists have the concept, the procedure of molding, shaping and firing of ceramics can be left up to the third party. Due to this belief, the practical course in ceramics had gradually disappeared from the universities. This was happening during an era in Japan while ceramic artistry was establishing a firm status beyond all genre of arts, allowing artists to compete against one another. Contrastively to France, Japanese ceramicists acquired globalism beyond genre by completely adopting conceptual design, to bonding with the clay, to its completion. The fact that Japanese ceramists handled the soil for each piece of art proved its advantage and it became mainstream in Japan. However, in France, due to their notion based solely on the old concept from 1980, it has contributed to stagnation in ceramic expression, resulting in restoring practical ceramic courses in universities after year 2000.

The history of Japanese ceramists facing the art from the soil itself has only been around for the past 100 years. In the 1910's, Kenkichi Tomimoto started a stoical method by making a white porcelain pot using a potter's wheel. Tomimoto's craftwork displayed a charming yet simply plump and soft form, yet as he reflected on his work, it was not an innovative piece of art. Rather it was similar to North Korean's pottery that could be misconstrued as handmade work because there was "no money to hire a proper potter".

This challenging and revolutionary attitude and thought process by Tomimoto had later influenced artists such as Yasuo Hayashi of Shikokai, which lead to a figurative spread in new dimensions of artistry. A free formation of handwork was introduced – a birth of 'object' or 'objet'. Objet that tend to trace or reproduce concrete items had been seen in

various areas such as Kyoto or Bizen provinces as "ornaments". However, a new outlook was formed on molding and shaping, postwar. It began with an image and concept by an artist, creating from the soil, firing and completion into ceramic piece of art or 'objet'. Pottery created through the body and soul of the artists became a visible form and free-style molding based on the artists view. Later, it would be further expanded by various artists such as Sodeisha's Osamu Suzuki, Junkichi Kumakura, Kazuo Yagi, Mitsuo Yamada and Shindo Tsuji. Particularly with Osamu Suzuki and Kazuo Yagi, aside from hand-molding, they had incorporated die forming as one of the main instruments to molding design. Kazuo Yagi is also known as the first artist to devise the idea of combining different materials such as lead into ceramics. Junkichi Kumakura is one of those artists who put passion into ceramics without hiding the human desire of monetary gain. Through the 1960's to 1970's, female ceramic artists also entered and expanded the range of molding techniques in the industry. Yasuo Hayashi, born in 1928, is still a rare artist who actively continues producing craftwork within the postwar generation. His work of art, "Gusha" implies the existence of human beings in the absence of humanity mixed with imaginary and real space.

In the 1970's and 80's, a generation born after the war who learned from such pioneer artists, would open up new molding expressionism. Harumi Nakashima, who studied under Yasuo Hayashi at the Osaka University of Arts, has accomplished a transformation from handmade base pottery clay to porcelain clay in the 21st century. He has also successfully expanded into creating art of organic objects with handmade porcelain clay which was once attempted by Hayashi in 1950. Nakashima studied under Mutsuo Yanagihara and Junkichi Kumakura, and adored Yasuo Hayashi's work in 1970's as a student.

Yo Akiyama noticed the fissuring in the soil, thoroughly utilized soil's materiality which is clay or

"earth", and expressed in his artwork an image that clay is what forms earth. In addition, his students are following his field in artistry.

Keiko Matsumoto, studied under Yo Akiyama and Ayumi Shigematsu at Kyoto City University of Arts. Inspired by the "Makuzu Ware" in the Meiji era, she introduced a new figurative art by combining "art" and "craft". How she will express further the unification of two separate instruments is highly anticipated.

Toru Kurokawa is an artist from Kyoto who went to University of Tsukuba and to graduate school at Kyoto City University of Arts. His artwork expresses a dynamic curved surface based on a large mesh form. The fusion of the form with "holes" on the surface with the imaginary space created inside and out is fascinating. The calcination method has been gradually refined in recent years.

Mutsumi Takayanagi is also from Kyoto City University of Arts. She uses zaffer painting in her handmade craftwork and her work became a significant decorative art influence after 1990. She converts complexity to decorativeness.

Saki Kawaura, who studied under Harumi Nakashima while attending Aichi University of Education and its graduate school, creates her work with a membrane-looking curved surface that is splayed back, in a form that discloses the interior, stimulating the viewer's eyes. She is challenging the art direction of new biomorphic tendency that gives her art the appearance of being alive and poisonous.

Aya Mori, also studied under Harumi Nakashima while attending Aichi University of Education, brings out a fearless continuance of walls or layers with vitality only women can form. She challenges the size limit to the maximum as one single object.

Artists like Matsumoto, Kurokawa, Takayanagi, Kawaura and Mori are part of the newest postwar generation that represents the result of education received at art universities. Every art university and college needs professors/artists like Hayashi,

Akiyama and Nakashima who would create vigorous activities in the art industry. Even after retiring from teaching, Hayashi and Nakashima continue stimulating the industry with their creative works.

The opportunities in ceramic formation should not be limited to apprenticeships or the transfer of techniques from master to disciple. It is passed from a motivated artist to another motivated artist of the next generation, like a spreading point that keeps transforming and growing. And if there is such common ground in the artistry that transforms and expands, it is vital that each artist take the clay and face it themselves.

プロフィール

1918 京都府に生まれる

〔経歴〕
1937 京都市立美術学校(現・京都市立芸術大学)彫刻家卒業
1938 軍隊に入る
1943 小学校、立命館第二中学校教師兼任
1947 青年作家集団の趣意書を発表
1948 鈴木治、山田光、松井美介、叶哲夫とともに「走泥社」を結成
1957 京都市美術大学(現・京都市立芸術大学)彫刻科の非常勤講師兼任
1971 京都市立芸術大学美術学部教授就任

■八木 一夫 (1918-1979)

1918 京都府に生まれる

〔経歴〕
1937 京都市立美術学校(現・京都市立芸術大学)彫刻家卒業
1938 軍隊に入る
1943 小学校、立命館第二中学校教師兼任
1947 青年作家集団の趣意書を発表
1948 鈴木治、山田光、松井美介、叶哲夫とともに「走泥社」を結成
1957 京都市美術大学(現・京都市立芸術大学)彫刻科の非常勤講師兼任
1971 京都市立芸術大学美術学部教授就任

〔受賞／入選歴〕
1959 第2回国際陶芸展受賞(オステンド ベルギー)
1962 第3回ブラハ国際陶芸展グランプリ受賞
1973 日本陶磁協会金賞受賞

〔コレクション〕
メトロポリタン美術館(ニューヨーク)
ミネアポリス美術館(ミネアポリス アメリカ)
京都国立近代美術館
国立国際美術館
サンフランシスコ近代美術館(カリフォルニア アメリカ)

■熊倉 順吉 (1920-1985)

1920 京都市に生まれる

〔経歴〕
1942 京都高等工芸学校国家科卒業 在学中建築専攻
1946 福田力三郎に師事
1957 走泥社に参加
1970 京都工芸繊維大学工芸学部意匠工芸学科非常勤講師兼任
1984 京都市立芸術大学美術学部非常勤講師兼任

〔受賞／入選歴〕
1949 第5回日展初入選
1952 現代陶芸展受賞
1955 日本陶磁協会賞受賞
1958 ブラッセル万博グランプリ受賞
1962 ブラハ国際陶芸展銀賞受賞

〔コレクション〕
東京国立近代美術館
京都国立近代美術館
国立国際美術館
広島県立美術館
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館(ロンドン)

■林 康夫

1928 京都府に生まれる
現在 京都にて制作

〔経歴〕
1940 京都市立美術工芸学校入学

1943 飛行予科練習生として海軍航空隊に入隊
1945 職員 京都市立美術専門学校に編入学
1946 父 林沐雨の許で陶芸を始める
1947 四耕会に創設メンバーとして参加(56年に退会)
1962 走泥社に参加(77年に退会)
1968 大阪芸術大学工芸科助教授就任
1972 大阪芸術大学工芸科教授就任
1998 大阪芸術大学工芸科名誉教授就任

〔受賞〕
1972 第30回 ファエンツァ国際現代陶芸展グランプリ受賞(イタリア)
1973 カルガリー国際陶芸展 グランプリ受賞(カナダ)
1974 ヴァロリス国際陶芸ビエンナーレ グランプリ・ド・ヌール受賞(フランス)
1998 京都市文化功労賞受賞
1999 京都美術文化賞受賞

〔コレクション〕
東京国立近代美術館
国立国際美術館
広島県立美術館
兵庫陶芸美術館
和歌山県立近代美術館

■中島 晴美

1950 岐阜県に生まれる
現在 多治見市陶磁器意匠研究所所長
国際陶芸アカデミー会員

〔経歴〕
1973 大阪芸術大学デザイン科陶芸専攻卒業
1992 国際陶磁協会正式会員
2000 陶芸の森招待作家
2001 E.K.W.C.(オランダ)招待作家
2003-16 愛知教育大学教授
2003 多治見市陶磁器意匠研究所特別講師

〔受賞／入選歴〕
1980 毎日ID賞特選2席受賞
1989 国際陶磁器展美濃'89陶芸部門銅賞受賞
1995 国際陶磁器展美濃'95陶芸部門金賞受賞
2010 2009年度日本陶磁協会賞受賞

〔コレクション〕
東京国立近代美術館
ミュージアム・オブ・アーツ・アンド・デザイン(ニューヨーク)
金沢21世紀美術館
岐阜県現代陶芸美術館
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館(ロンドン)

■秋山 陽

1953 山口県に生まれる
現在 京都市立芸術大学教授
国際陶芸アカデミー会員

〔経歴〕
1976 京都市立芸術大学卒業
1978 京都市立芸術大学陶磁器専攻科修了
1988 京都市立芸術大学講師兼任

〔受賞〕
1992 京都市芸術新人賞受賞
1997 日本陶磁協会賞受賞(2016 金賞)
2010 第17回MOA岡田茂吉賞 工芸部門大賞受賞
2011 第52回毎日芸術賞受賞
2016 京都市文化功労者

〔コレクション〕
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館(ロンドン)
東京国立近代美術館
大阪市立東洋陶磁美術館
岐阜県現代陶芸美術館
ボストン美術館(ボストン)

■榎本 佳子

1982 兵庫県生まれ
現在 京都府にて制作

〔経歴〕
2005 京都市立芸術大学美術学部工芸科陶磁器専攻修了
2007 京都市立芸術大学大学院修士課程陶磁器専攻修了
2010 芸術大学招待作家(フィラデルフィア、アメリカ)
2011 滋賀県立陶芸の森にて滞在制作(滋賀)
2013 ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館にて滞在制作(ロンドン)

〔受賞／入選歴〕
2005 東京ミッドタウンアワード アートコンペ 準グランプリ受賞
2009 トーキョーワンダーウォール 立体・インスタレーション部門大賞受賞
2013 兵庫芸術奨励賞受賞

〔コレクション〕
滋賀県立陶芸の森
豊田市美術館
ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館(ロンドン)

■黒川 徹

1984 京都府に生まれる
現在 京都府にて制作

〔経歴〕
2007 筑波大学芸術専門学群美術主専攻彫塑コース卒業
2009 京都市立芸術大学美術研究科修士課程工芸専攻陶磁器修了

〔滞在制作〕
2013 新北市立鶯歌陶瓷博物館にて滞在制作(台湾)
2014 国立台南藝術大學にて滞在制作(台湾)

〔受賞／入選歴〕
2007 長三賞現代陶芸ビエンナーレ 長三大賞受賞
港で出会う芸術祭 神戸ビエンナーレ現代陶芸コンペティション 准大賞受賞

〔コレクション〕
滋賀県立陶芸の森
新北市立鶯歌陶瓷博物館(台湾)
国立台南藝術大學(台湾)
エジプト文化庁
チュニジア文化庁

■高柳 むつみ

1985 富山県に生まれる
現在 京都府にて制作

〔経歴〕
2008 京都市立芸術大学卒業
ヘルシンキ美術大学(現:アルト大学)へ派遣留学(フィンランド)
2010 京都市立芸術大学大学院修了

〔個展〕
2011 「くきをうつす磁器 やまびこのアロー」INAXギャラリー(東京)

2013 「くきをうつす磁器 マルトリケトラ」田口美術(岐阜)、宝鑑美術(愛知)

2014 「Macroscopic and Microscopic」ギャラリー器館(京都)
2015 「くきをうつす磁器」高島屋(京都)
2016 「One and Only Cosmos of Her Own」ギャラリー器館(京都)

〔グループ展〕
2009 「Led by Form - Production in Series」フィスカルス(フィンランド)
「アジア現代陶芸展」愛知県陶磁美術館(愛知)
2010 「アジア現代陶芸展」弘益大学(ソウル 韓国)
2015 「POINT展」田島美術店(東京)、伊藤美術店(愛知)
2016 「美の予感 2016 -啓塾-」高島屋(東京、大阪、京都、名古屋、横浜)

■川浦 紗季

1987 愛知県に生まれる
現在 愛知県にて制作

〔経歴〕
2012 愛知教育大学大学院教育学研究科芸術教育専攻修了

〔グループ展〕
2012 「cera-mix partⅢ ～造形の可能性」目黒陶芸館別館(三重)
「やきものの現在 土から成るかたち・PartIX」ギャラリーヴォイス(愛知)
2014 「川浦紗季 中島晴美 土井洋佑展」ギャラリー数寄(愛知)
2015 「愛知教育大学一陶とガラスの造形展」瀬戸市新世紀工芸館(愛知)
2016 「やきものの現在 土から成るかたち・PartXIV」ギャラリーヴォイス(愛知)

〔受賞／入選歴〕
2010 蔚山国際オンギコンペティション入選
第44回女流陶芸展入選
2011 第30回長三賞常滑陶芸展入選

■森 綾

1989 愛知県に生まれる
現在 愛知教育大学造形文化コース非常勤講師

〔経歴〕
2012 愛知教育大学造形文化コース卒業
2014 愛知教育大学大学院教育学研究科芸術教育専攻修了

〔グループ展〕
2012 「愛教大の造形展」愛知県陶磁資料館(愛知)
「Cera-mix PartⅢー造形の可能性ー」目黒陶芸館(三重)
「新たな境地・東アジアの当代陶芸交流展」新北市鶯歌陶瓷博物館(台湾)
2013 「やきものの現在 土から成るかたち・PartXI」ギャラリーヴォイス(岐阜)
2014 「Object Matters: 概念と素材をめぐる日本の現代表現」ギャラリーヴォイス(岐阜)
2015 「やきものの現在 土から成るかたち in ART FAIR TOKYO 2015」アートフェア東京2015 東京国際フォーラム
「美濃 現代陶芸 Part3」東濃信用金庫本展ショーウィンドウ(岐阜)
「愛知教育大学 陶とガラスの造形展」瀬戸市新世紀美術館(愛知)

〔受賞／入選歴〕
2010 第10回国際陶磁器展美濃 陶芸部門 審査員特別賞受賞

Profile

Kazuo Yagi (1918-1979)

1918 Born in Kyoto, Japan

[Biography]

- 1971 Became a professor at Kyoto Municipal College of Fine Arts
1957 Became an adjunct instructor at Kyoto Municipal College of Fine Arts
1948 Established "Sodei-sha" with Osamu Suzuki
1947 Advance a prospectus of the 'Youth Pottery Group'
1943 Became an Art teacher at the Chugu Elementary School and the Second Ritsumeikan Junior High School, Japan
1938 Enlisted in the army
1937 Kyoto Municipal College of Art and Craft, Sculpture, Japan

[Selected Awards]

- 1973 Japan Ceramics Society Award
1962 Gold Medal, *Third International Academy of Ceramic exhibition*, Prague, Czech Republic
1959 Grand Prize, *Second International Congress of Contemporary Ceramics*, Ostend, Belgium

[Collections]

Metropolitan Museum of Art, New York
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, USA
The National Museum of Modern Art, Kyoto
The National Museum of Art, Osaka
San Francisco Museum of Modern Art, California

Junkichi Kumakura (1920-1985)

1920 Born in Kyoto, Japan

[Biography]

- 1984 Became an instructor at Kyoto Municipal College of Art and Craft
1970 Became an instructor at Kyoto Institute of Technology
1957 Joined 'Sodeisha'
1946 Studied under Fukuda Rikisaburo
1942 Kyoto high school, Architecture

[Selected Awards]

- 1962 Silver Prize, *The international ceramic art exhibitions*, Prague
1958 Grand Prize, *The Brussels international exposition*, Brussels
1955 The Japan Ceramic Association Prize, Japan
1952 *The Asahi Contemporary Ceramic exhibition*, Japan
1949 Nitten, Japan

[Selected Public Collections]

The National Museum of Modern Art, Tokyo
The National Museum of Modern Art, Kyoto
The National Museum of Modern Art, Osaka
Hiroshima Prefecture Art Museum
Victoria & Albert Museum, London

Yasuo Hayashi

1928 Born in Kyoto, Japan
Currently lives and works in Kyoto

[Biography]

- 1998 Professor Emeritus at Osaka University of Arts
1972 Became a Professor at Osaka University of Arts
1968 Became an Assistant Professor at Osaka University of

Arts

- 1962 Joined "Sodei-sha" (-1977)
1947 Joined 'Shi-Kou kai' as a foundation member (-1956)
1946 Started pottery under his father, Mokuu Hayashi
1945 Was demobilized and returned back to Kyoto City Specialist School of Arts
1943 Enlisted in the Naval Air Corps
1940 Entered Kyoto City Specialist School of Arts

[Selected Awards]

- 1999 Kyoto Art Culture Prize, Kyoto
1998 Kyoto City Person of Cultural Merits Prize
1974 Grand Prix, Biennale Internationale de Vallauris, France
1973 Grand Prize, Calgary International Ceramic Exhibition, Canada
1972 Grand Prize, Faenza International Competition of Art Ceramics, Italy

[Selected Public Collections]

The National Museum of Modern Art, Tokyo
The National Museum of Modern Art, Osaka
Hiroshima Prefectural Art Museum
The Museum of Ceramic Art, Hyogo, Japan
The Museum of Modern Art, Wakayama, Japan

Harumi Nakashima

1950 Born in Gifu, Japan
Currently Director at Tajimi City Pottery Design and Technical Center, Gifu, Japan
Official member of International Ceramic Academy

[Biography]

- 2003 Became a Professor at Aichi University of Education (-2016)
2001 Invited Artist to E.K.W.C., Netherland
2000 Invited Artist to Shigaraki Ceramic Museum & Park, Shiga, Japan
1992 Became an official member of International Ceramic Academy
1973 B.A., Osaka Art College, Ceramics

[Awards]

- 2010 Japan Ceramics Society Award
1995 Gold Prize International Ceramics Art Exhibition Mino '95, Gifu, Japan
1989 Bronze Award International Ceramic Exhibition Mino '89, Gifu, Japan
1980 The Second Award Mainichi ID Award

[Selected Collections]

The National Museum of Modern Art, Tokyo
The Museum of Arts and Design, New York
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan
Museum of Modern Ceramics Art, Gifu
Victoria & Albert Museum, London

Yo Akiyama

1953 Born in Yamaguchi, Japan
Currently The chairman of the ceramics department at Kyoto Municipal University of Arts
Official member of International Ceramic Academy

[Biography]

- 1988 Became a Professor of ceramics at Kyoto Municipal University of Arts
1978 M.A., Kyoto City University of Arts, Ceramics
1976 B.A., Kyoto City University of Arts