

現代工芸領域における素材への意識 —陶による立体造形からの視点

清 水 香*

(2016年10月25日 受理)

Consciousness of material in the modern world of arts and crafts -The viewpoint from ceramic art

SHIMIZU Kaori

要約

現代工芸領域の作品は、素材そのものから発想し、工芸独自の表現活動を行っているものが多い。これまで作者の制作意図の媒介物でしかなかった素材は、近年、素材という物質には独自の表現力が潜んでいると考えられるようになり始めた。工芸領域のなかでも陶芸分野においては、土を材料ではなく素材と呼び、土がもつ可塑性や土肌、色味など、作者の視覚や触覚に働きかける物質の性質それ自体が、作品表現のためのイメージや造形思考へ強く働きかけるのではないかと考えられているのである。

本稿は、つくるもととなる素材が、作者の造形思考へどのように影響を与え関わるのか考察するものである。素材の生成過程や特性を解説することで素材の性質を捉え、その素材から作者はどうイメージし造形思考を深めているのか作者の言葉を用いながらまとめていく。特に本稿では、作者と素材との関係性がより明確な、陶芸分野においてオブジェと呼ばれる立体造形に焦点をあてていく。

キーワード：工芸、陶芸、素材、素材感

* 鹿児島大学教育学部 准教授

はじめに

ものをつくる意味とは何か。人間が感じた光景や場面、人や物など、芸術家は様々な情報をイメージ化し形として思想を現前させる。何もないところに形あるものを存在させることが、芸術家にとってのものをつくるという行為なのである。それは、ときには形の無いものも存在させる。ものが発する空間への意識、視覚的には見えないけれど何かがある感じがそこに存在していると感じられる印象。表現の方法は様々であるが、作者の身体を介したその先にあるものが、作品と位置づけられる。

陶芸家になぜものをつくるのかと聞くと、多くは「そこに土があるから」と答える。この意味はどう捉えることができるだろうか。自然に土に触る環境であったという者もいれば、おそらく土という素材への意識からそう答える者もいるだろう。樋田豊次郎は近代工芸における素材への関心が高まっていく様子をこう記している。

一九八〇年代になると、<社会的>存在意義を追求する理念への関心は、工芸界では薄れていく。それに代わって浮上してきたのは、素材への関心だった。それも従来の素材への関心とは異なっていた。それは旬の食材を選ぶというような、いわゆる材料に凝るといった意味でも素材への関心ではなく、素材自体にたいする考え方、つまり、素材という概念の見直しを求めている。それまで素材は、作者の制作意図を造形化するための媒介物でしかなかったが、八〇年代になると、素材という物質には独自の表現力が潜んでいると工芸家たちは考えはじめたのだ¹。

工芸家たちが感じた素材に対する感覚は、ただの物質として媒介される表現のための材料ではなく、物質そのものに表現する力が宿っていると感じるものとなったのだ。現代になると、工芸領域では当たり前のように素材という言葉を用いており、材料ではなく素材と捉えるのには、物質それ自体への意識が強いと考えられる。

本論文は、現代の工芸領域において作品制作時の造形思考と非常に密接である素材について、工芸領域のなかでも陶芸分野における物質としての特徴と、その特徴からくる素材に対する向き合い方を、制作者の視点に焦点をあてながら考察していく。

1. 「材料」と「素材」の意識の違い

陶芸に用いる土を、「材料」ではなく「素材」と表現・表明することが工芸評論や陶芸作家論のなかには多い。多くの評論家や陶芸家は土を素材と呼び、素材と陶芸家の関係性を言葉で表現している。土でものを作る際、「土という材料で作る」と「土という素材で作る」は同じ意味を

1 樋田豊次郎『工芸の領分 工芸には生活感情が封印されている』美学出版 2006年 p.219

もち、どちらも同じ土を用いるが、なぜ素材と呼ぶのだろうか。まず、材料と素材の差異を言葉の意味と成形プロセスの視点から吟味していく。

まず、材料と素材について、日本語における一般的解釈では、「[材料] ①ある物を作るとき、そのもととして用いるもの。資材。②研究・調査などのために取り扱うもの。③芸術作品などの題材。④ある判断などをするためのもととなるもの。⑤取引で、相場を動かす要因。」とされているのに対し、「[素材] ①もとになる材料。原料。②芸術作品の題材となる自然や人事。③伐採し、適当に切断しただけの木材。原木。」(『大辞林』三省堂、1989)とされる。ここで、それぞれの①に着目してみる。「[材料] ある物を作るとき、そのもととして用いるもの。資材。」と、「[素材] もとになる材料。原料。」は、対象物としては同じものを指すといえる。たとえば「茶碗(ある物)を作るとき、そのもととして用いるもの」は土であり、茶碗を作るとき「もとになる材料、原料」として土がある。すなわち、土という物質を指す際、材料と素材という二つの言葉が備わっているといえる。しかし、この2語の捉え方は少し違っている。図1のように、土は目的物を作るための原料ではあるが、その土には特有の性質がありこの性質に対していかに意識するかによって、土を素材と呼ぶか材料と呼ぶかが決まってくるのではないだろうか。

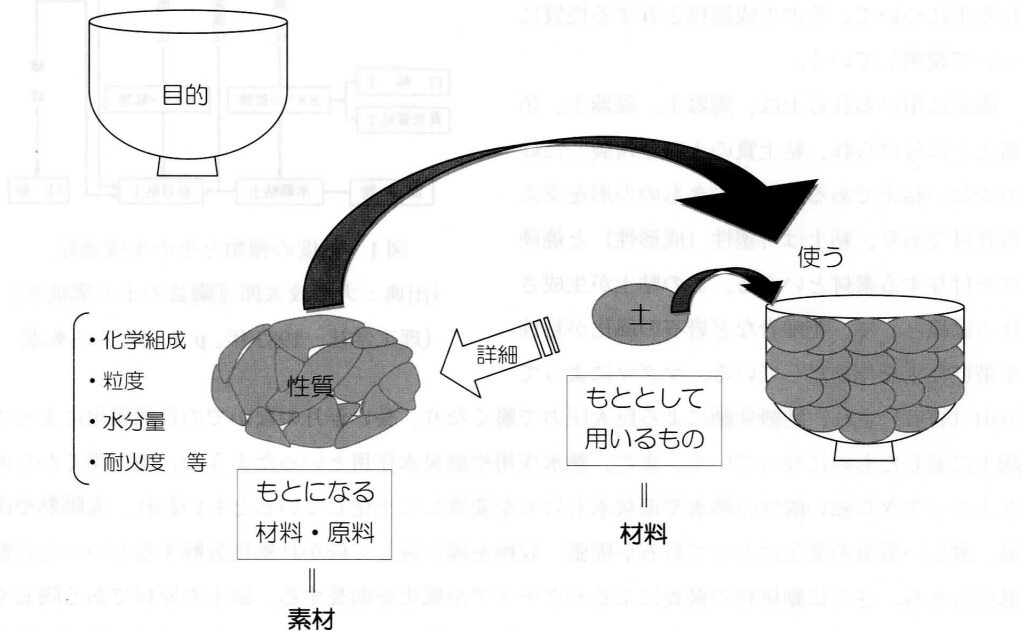


図1

この図のように、土を使って目的物(茶碗)を作るわけであるが、その土には物質としての性質がそなわり、その性質を意識して目的物を作るのかどうかということがそれぞれの間に生じる差異である。

更に説明すると、英語では材料も素材も同じ「material」と訳されているが、素材に対しては「raw material」が並列される(『GENIUS 和英辞典』大修館書店、1998)。これは、「raw = 自然の状態のまま。またはほとんど自然の状態のままになっている。原料。」といったような、手を加えていない状態を指す意味合いで素材が訳出されており、材料と素材の大きな違いとなる。多くの陶芸家が精製された坯土²を用いながらも土を材料でなく素材と呼ぶことは、たとえ精製された土であっても、その表現の内にそのもとである自然のままの物質への意識があるということになる。すなわち、材料ではなく素材として物質を捉える工芸領域では、そこに備わる微妙な意味合いの違いを大きな違いとしているといえるのである。

そして、自然のままの物質を意識するということは、そのまま物質の性質を理解しているということにつながるわけである。

2. 素材の性質

では、ものをつくる行為へと駆り立てる土とはどのような物質なのだろうか。陶芸に用いられる土について、その生成過程と有する性質について説明していく。

陶芸に用いられる土は、陶器土、磁器土、炆器土とに分けられ、粘土質の土石を精製した砂の少ない粘土である。砂はやきものの形を支える骨材であり、粘土は可塑性(成形性)と焼硬性を付与する素材といえる。この粘土が生成される過程として、花崗岩など岩石の風化が粘性を帯びた土を作りだしている。マグマによって

造山(岩石)され、地殻変動による巨大圧力で脆くなり、長い年月のなかでの自然風化によって陶土に適したものになっていく。また、熱水作用や温泉水作用といったような、地下深くから湧き上がってきた強い酸性の熱水や温泉水も岩石を変質して土化しているともいわれ、太陽熱や雨風、激しい気温の変化によって岩石が膨張、収縮を繰り返して碎かれ風化分解するといった自然風化もある。さらに動植物の腐食によるバクテリアが風化を助長する。磁土の原料である陶石やカオリンは、流紋岩が熱水や温泉水によって分解・変質したものであり、岩石がその場所で風化したものである。対して陶土の原料である蛙目粘土は、図1のように岩石が風化して早い速度で水に流され、未風化の石粒を残して堆積した土で、木節粘土は、樹木を巻き込んで堆積し、その樹木が腐食した土といえる(図1)。備前焼などの炆器は、さらに遠くに風や水に流されて細か

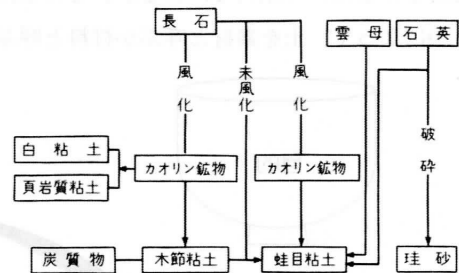


図1 粘度の種類とその生成過程

(出典：大西政太郎『陶芸の土と窯焼き』

(理工学社、1983年、p I -6) から転載

2 陶磁器用の素地土。練り土成形に使用するための、混練されて可塑性を有する練り土をいう。

く水漉しされて沈積し、他の粘土より鉄分のほか不純物を多く含んだ土といえる。いわば粘土は活性的であり有機的ともいえる³。

蛙目粘土や木節粘土などの可塑性原料と、石英などの非可塑性原料、そして長石や石灰石、マグネサイトなどの媒溶材原料を配合することによって粘性のある坯土となり陶芸材料として用いられているのだが、この粘土の特性である可塑性が造形思考に対して重要な役割を持つと考える。可塑性とは、ある限度以上の力を加えると連続的に変形し、力を除いても元に戻らない性質である。(『大辞林』三省堂、1989)しかし、成形方法によって可塑性の解釈が多少変わってくる。宮川愛太郎は、可塑性の定義を次のように述べている。

可塑性の定義も種々述べられるが、

「変形するまでに受ける外力の大きさ」

「破壊せずに容易に変形する（成形し得る）性質」

「物質に降伏点（物体の弾性限界をこえてさらに外力を増すとわずかの外力で永久変形する点）を超えて外力を加えてゆくとき破壊せずに連続的・永続的に変形させる（成形し得る）性質」

などが挙げられている。練り土の可塑性を支配する要素の一部を挙げると-

- (1) コロイドや微細粒子が多いこと
- (2) 粒子が扁平で微細なこと
- (3) 吸湿性と膨潤度が大きいこと（ベントナイトのように）
- (4) 練り土にする場合に水量を多く要するもの
- (5) 乾燥収縮が大きいもの
- (6) 乾燥強度が大きいもの

などになる⁴。

成形の中で、例えば手びねり成形の玉作り技法という玉状の粘土の中心に穴を開け、穴と外面とを指でつまみながら穴を大きくしていく方法があるが、この時に土は可塑性をもつため広がった穴の状態を保つことが可能となる。このように、ひねる、叩く、打ちつける、伸ばすなど、意図するままに形づくれることを可塑性という。また、この可塑性を支配する要素は(1)(2)のように粒子の数や形、大きさによるものや、また(3)(4)(5)(6)のように粒子間の密度（気孔）による要素が大きいと考えられる⁵。

また、作家が土との対話によって思考する材料として、焼成時に現れる陶土の色や質感があげ

3 大西政太郎『陶芸の土と窯焼き』理工学社、1983年、p. I -6、京都造形芸術大学編、大西政太郎著『陶芸を学ぶ①』角川書店、1998年、p.8

4 宮川愛太郎『陶磁器 楽焼から本焼きまで』共立出版 1959年 p.80

5 清水香『土の流動体—泥漿による生成と空間表現—』金沢美術工芸大学博士学位論文 2011年 pp.8-9

られる。一般的に好まれる粘土は可塑性があり収縮率が15%以内、耐火度があり、焼成色は白く、釉薬を施しても鉄粉のでないものであり、精製した坏土を用いることが多い。しかし、温かさややわらかさを求め、信楽土の石はぜの土やざんぐりした美濃のもぐさ土、柔らかく温かい萩土など、よく焼き締まっているが土肌の特徴を露わにした質感をもつ陶土も、造形思考に大きく影響を与える。これら陶土の天然原料には鉄分が含まれており、多く含むものは赤土として焼き色が茶色味を帯びたものへと変化する。

このように、土には色や質感、可塑性というような視覚や触覚へ働きかける要素が多分に含まれており、科学では無機物として扱う土だが、可塑性によって自身の感情や感性を素直に写しとってくれるものとして、素材それ自体はイメージのつながりや思考、成形プロセスに大きな影響を与えていると考えられるのである。

3. 素材がもたらす造形思考

陶芸家は、色や質感を生み出し、形づくるための可塑性をもった土という素材から、何をイメージし作品化していくのか、陶芸家の言葉・思考や美術評論家の解説からこれらを読み解いていく。

現代における工芸家は、物質に対して生命を重ねあわせることが多い。金属は叩くと伸び、土は押すと潰れる。こちらから加える力によって変容する原料の特性が柔らかい曲線など有機的な形態を生み出し、自然とそこに生が宿っているかのように錯覚してしまうものなのである。では、陶芸において素材はどのような存在であり、意味を有するものなのであろうか。

陶芸は成形と焼成の2本の柱があり、成形は土という素材の特性から生みだされた技法によってものをつくることを指す。その土が焼くという行為によって変容し、質感が生まれる。質感は否応なしに素材感を押し出し、土であるからこそ現れるものとして陶になる。この素材と制作者との対話は造形へのイメージ化や創造の意欲へと繋がり、“土でもものをつくる”という行為になっていくのである。

金子賢治の『現代陶芸の造形思考』(阿部出版、2001)のなかで、陶芸家の和太守卑良が、土という素材の必然的なプロセスとの関係で造形思考が再び変換されていくという展開について、こう述べている。

形は、もちろん自分が作るんですが、もう一つ、いじり出した土の中から出てくる要素も確かにあるんです。紙やキャンヴァスに絵を描くのと違って、材料とつき合っていくうちに、土の方からこうしろって言う部分があるんです。だから、土という素材をかりて一方的に自分の意図することをやるのではなくて、材質の中へ入ってゆくと、向こうから返ってくるものがある。ちょうど対話することによって、自分では気づかないような新たな発見が出来る...

土との間での、そんな発見が僕の意欲につながるんです（下線、引用者）⁶。

この和太の思考について、金子は以下のように分析している⁷。

つまり作家は土といかなる関係を結んでもいい自由を得た代わりに、改めて土とどこでつながるのか、それぞれ作家固有の土との回路の探索をしなければ済まなくなってきたのである。無限といってもよい様々な土の表情からたった一つを選び出してこなくてはならないのである。それなくして現代芸術としての陶芸、ひいては工芸（これを工芸的造形と呼ぶ）は成立し得ないからである。しかもそれはとりあえずの出発点に過ぎない。それだけで作品が成立したわけではないからである。そのとりあえず見出された表情の上に何を積みあげていくか、それが息つく間もなく問題となってくるのである。

また、土のかたちによって風景を感じさせる空気感をまとう作品をつくる陶芸家の安藤郁子は、自身の作品づくりに対する思いをこう述べている。

土のこと。岩から風化して粘土になった その長い長い時間。土はその「土の時間」の中ですべてを知ったのではないかという気がしています。すべてのことを知っている土の前で私はあまりにちっぽけで醜い存在です。土が教えてくれることに耳を澄ませ、土が土として生き生きと呼吸できるような美しいかたちを見せた時に、それを押さえつけたりしないように、掬うように、かたちにしたいと思っています（下線、引用者）⁸。

粘土の性質を捉え、本来欠陥としてネガティブなイメージをもつ乾燥収縮の差によるヒビを利用した作風の秋山陽は、表現作品に大地から切り出されたような黒々とした無数の亀裂や層をみせる。作品表面で酸化していく鉄粉の錆が年月をかけて地殻を形成する鉱物の類を想起させるその作品制作において、秋山は「初めに土ありき」という考えをもち作品と向き合っている。秋山の作品について美術評論家の外館和子はこう説明している。

「初めに土ありき」という秋山の言葉は、表面的な意味で「素材を生かす」ことや土に従属するということではない。土に触発され、土とわたりあいながらプロセスを進めるということである。“材料”として市販されている土を自分の“素材”にするため、秋山の制作において

6 金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年、p.420

7 同上、p.417

8 図録『魅せられる…今、注目される日本の陶芸』滋賀県陶芸の森、2007年、p.28

土作りは重要である。亀裂を生じさせること、形を構築することという、いわば相反する要素を両方可能にするために、土の粘り具合や粒子の細かさを調整するのである。

土表面の亀裂は、それだけでは“現象”に過ぎないという認識が作家の中に在る。亀裂のありようがかたちへと構築され、焼成によりマティエールが決定することで、土は秋山の“造形”となるのである。素材と対等にわたりあう強靱な造形意志を持って、土の素顔と向き合い、せめぎあう中で、あたかも自然のできごとのように普遍的な大地のかたちを生み出すのである（下線、引用者）⁹。

さらに、陶芸界に「オブジェ焼き」という実用性をもたない新しい立体造形をもたらした八木一夫は、粘土を用いて形がつくられていくことは粘土の性質及び性質から導き出される制作プロセスが関係していると考えている。

僕らの仕事というのは、形からということよりも、粘土の生理だとか粘土を構築していくプロセスからの導きみたいなもので発展しているわけで、つまり純粋な美術とちょっと違うところがある……。要するにやきものというプロセスと、それから自分の精神みたいなものを、もっとストレートにピシャッと結び付けようじゃないかというふうな考え方、というより動作……。 （下線、引用者）¹⁰

焼成時に用いる原料を材料ではなく素材として意識していることが、板橋廣美の作品からも読み取れる。板橋は、耐火煉瓦を製作する際に歪みの抑制や強度や吸水率、耐火性の向上のために添加するシャモット¹¹を、耐火煉瓦の原料ではなく、シャモット自体を造形の素材として用いている。砂が風で吹き飛ばされ、中から白い球体が出現してくるという造形イメージを思い浮かべる際、もともとあった儚いものへの希求が、それをしっかりと堅固なものと対照させたいということから自然に出てきたものだといっている¹²。もともとシャモットの特長とは、窯の断熱材など、個人作家的陶芸にとってはあくまで脇役的なものである。そのレベルで、シャモットに釉が垂れたり固まったりする経験が少しずつ変質していき、シャモットと釉葉が混ざり合い熔融することでシャモットのみで自立した立体を生み出すことに成功したのである。板橋の手によってシャモットは、何かを補うための材料ではなく、形そのものもつくりだす素材として主役になったわけである。素材から立ち上がるイメージを造形化するということである。

以上のように、陶芸家の造形思考からは、素材そのものをみつめ性質を理解したうえで感情表

9 茨城県陶芸美術館『現代陶芸の精鋭－21世紀を開くやきもの手法とかたち－』印象社、2001年、p.16

10 同上、p.242

11 耐火粘土を焼き、砕いて粉状にしたもの

12 金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年、pp.441-445

現しようとしていることがわかる。ここで挙げた作家は実用性をもたないオブジェ作品を制作する者ばかりであるが、実用性をもたない工芸作品が表現媒体として成立し得るかどうかといった際に、工芸特有の素材との深い関わりによってその存在意義を主張することができるといえるのではないだろうか。

まとめ

樋田豊次郎は、工芸家が素材に対して意識し始めたことについて、1970年代を境に転じていった制作の基軸、すなわち美術として認知されることへの願望が理由のひとつとだといっている¹³。それまで工業として扱われていたものが、産業ではない個人作家の表現としての工芸制作や、近代的芸術家による表現の世界へと持ち込まれるようになり、「用」か「美」どちらか一方への偏重や「前衛」陶芸の挫折・転向、現代美術化など、色とりどりの現象が起こっていったわけである。新たに見直された素材という概念に立脚して考えるならば、日本では工芸と美術は思っていたほど違わないと感じはじめたことによるのだ。

芸術と生活の双方に関わる工芸が、素材への関心により現代美術をはじめ美術とは根底が同じであることに気づき、自己の精神性を表現する現代工芸に重要な方向性を与えたとみることができる。素材そのものを生かそうとするだけでなく、素材に触発され素材と向き合うなかで造形思考を構築していくという現象は、近年一般化しつつあるとあってよい。工芸領域にとって素材とは、素材そのものから発想し、素材を意識することで、工芸独自の表現が可能となるという理解が進みつつあるのである。

本論文は陶芸におけるオブジェといわれる立体造形を中心にまとめ検討を進めたが、伝統工芸や民芸、クラフトと細分化された分野における分析は、これからの課題として取り組んでいかなければならない。

参考文献

- 樋田豊次郎『工芸の領分 工芸には生活感情が封印されている』美学出版、2006年
松村明編『大辞林』三省堂、1988
小西友七編『GENIUS 和英辞典』大修館書店、1998年
大西政太郎『陶芸の土と窯焼き』理工学社、1983年
宮川愛太郎『陶磁器 楽焼から本焼きまで』共立出版、1959年
京都造形芸術大学編『陶芸を学ぶ①』角川書店、1998年
京都造形芸術大学編『陶芸を学ぶ①素材と技法』見聞社、1998年
金子賢治『現代陶芸の造形思考』阿部出版、2001年
図録『魅せられる…今、注目される日本の陶芸』滋賀県陶芸の森、2007年
清水香『土の流動体—泥漿による生成と空間表現—』金沢美術工芸大学博士学位論文、2011年
茨城県陶芸美術館『現代陶芸の精鋭—21世紀を開くやきもの手法とたち—』印象社、2001年

13 樋田豊次郎『工芸の領分 工芸には生活感情が封印されている』美学出版 2006年 p.224