『アキラトアリキノアラタナアリタ：現代陶芸としての有田焼』
トークイベント第二弾
「『現代陶芸』をかんがえる：伝統工芸と現代美術の摩擦が生み出す新しきもの 」

撮影：吉楽洋平

日　時：2018年1月13日（土）17:00〜18:45
登壇者：鈴田由紀夫氏（佐賀県立九州陶磁文化館・館長）
　　堀内奈穂子氏（NPO法人アーツイニシアティヴトウキョウ[AIT/エイト]キュレーター）
　　藤元明（アーティスト）
会　場：KANA KAWANISHI GALLERY

■目次■

■藤元明の有田焼作品

■制御出来ない現象とは

■AITとカムデン・アーツ・センター（イギリス）の連携プログラム

■イギリスと日本の「現代陶芸」

■工芸と芸術の狭間を揺れ動く「陶芸」

■現場で起きる様々な「摩擦」

■「摩擦」から生じる可能性

■初期有田焼と明治有田焼を「テンションの高さ」で解釈する

■「現代陶芸」を探る

■「有田焼の分業制」＝「現代美術のファクトリー制」？

■実は曖昧な「有田焼の定義」

■現代アートと有田焼、定義は実は似ている？

■デザインの流行の変遷と今後

■登壇者プロフィール

撮影：吉楽洋平

鈴田由紀夫（すずた・ゆきお）

佐賀県立九州陶磁文化館館長。1952年佐賀県生まれ。77年九州芸術工科大学卒業、79年同大学大学院修士課程を修了。同館学芸員を経て2010年から館長を務めている。共著に「伊万里青磁 (古伊万里シリーズ2) 」（古伊万里刊行会刊）、「古伊万里——見る、買う、使う 人気の和食器の魅力をさぐる (講談社カルチャーブックス)」（講談社刊）、共編に「色絵磁器 (やきもの名鑑)」（講談社刊）などがある。幕末から近代までの様式を一冊に凝縮させ、明治期の有田焼を網羅して紹介する「明治有田 超絶の美」（世界文化社刊）を監修。

撮影：吉楽洋平

堀内奈穂子（ほりうち・なおこ）

特定非営利活動法人アーツイニシアティヴトウキョウ[AIT/エイト]キュレーター
エジンバラ・カレッジ・オブ・アート現代美術論修士課程修了。2008年より、NPO法人アーツイニシアティヴトウキョウ[AIT/エイト]に携わる。AITでは、展覧会やイベント、トークの企画・運営の他、教育プログラムMAD（Making Art Different）のレクチャラーを務める。ドクメンタ12マガジンズ・プロジェクト「メトロノーム11号 - 何をなすべきか? 東京」（2007年）アシスタント・キュレーター、「Home Again」（原美術館、2012年）アソシエイト・キュレーター、アーカスプロジェクト（2013年）ゲストキュレーター。2015年は、国際交流基金主催による展覧会「Shuffling Space」(タイ、2015年2月) のキュレーター、オークランドで開催される日本人作家の展覧会「Invisible Energy」（ST PAUL St Gallery、ニュージーランド、2015年2月）の共同キュレーターとして携わる。

撮影：吉楽洋平

藤元明（ふじもと・あきら）

1975年東京生まれ、東京在住、東京藝術大学デザイン科卒業。1999年コミュニケーションリサーチセンターFABRICA（イタリア）に在籍後、東京藝術大学大学院を修了（デザイン専攻）。東京藝術大学先端芸術表現科助手を経て、社会、環境などで起こる制御出来ない現象を社会へと問いかける展示やプロジェクトを立案・実施。様々なマテリアルやデジタル制御を組合わせ作品化している。主な個展に『HEY DAY NOW』（コートヤードHIROOガロウ／KANA KAWANISHI GALLERY企画／2015年）、『ENERGY TRANSLATION NOW』（UltraSuperNew Gallery／KANA KAWANISHI ART OFFICE企画／2014年）、『PEAK OIL』（CAPSULE Gallery／2014年）等。主なグループ展に『ソーシャリー・エンゲイジド・アート：社会を動かすアートの新潮流』（アーツ千代田3331／2017年）、『この都市で目が覚めて』（HIGURE 17-15 cas／2016年）など。都市に生じる時空間的な隙間を活用するアートプロジェクト「ソノ アイダ」を主宰。

河西香奈（以下：KK）：本日は寒い中お集まりいただきありがとうございます。今回は『アキラトアリキノアラタナアリタ：現代陶芸としての有田焼』の第二弾のトークイベントを開催させていただきます。本日は佐賀県立九州陶磁文化館館長の鈴田由紀夫さんとNPO法人アーツイニシアティヴトウキョウ[AIT/エイト]のキュレーター、堀内奈穂子さんにゲストとしてご登壇いただき、作家の藤元明とトークを行っていただきます。

まずは藤元に今回展示されている有田焼のシリーズがどのような背景で制作されたのかをプレゼンいただきます。また堀内さんは、ご所属されるAITでイギリスのカムデン・アーツ・センターから現代陶芸の作家を日本に招聘されたご実績があり、そのプロジェクトについてお話いただきます。そして、アーティストたちがこのように現代美術として陶芸作品を世に発表している流れについて、九州陶磁文化館の鈴田館長がどのようにお感じになられるのかをお伺いできればと思っております。

積極的な意見交換を通して議論を活発にできればと思いますので、疑問がありましたら随時お尋ねいただき、自由に考察を深められる会にしていただきたいなと思います。それではまず藤元さん、よろしくお願いします。

■藤元明の有田焼作品

藤元明（以下：AF）：よろしくお願いします。まず僕がどのようにこの作品シリーズに至ったのかを説明させていただきます。

リバースプロジェクト[1]という会社があり、そこでデザインプロジェクトとしてARITA PORCELAIN LAB[2]さんの新商品開発を担当することになったのが有田焼に接点を持つきっかけでした。当時は美術作品ではなく商品開発として関わっていたのですが、現地に足を運ぶことで初めて、倉庫に大量のデッドストックが眠っている事実を知ることになりました。

有田焼について詳しく聞いていくと、400年の歴史がある産業であること、ARITA PORCELAIN LABさんでは型を用いて作っているということ、大きな窯を持っているので大きなサイズの作品を作れるということ、伝統的な有田焼のデザインをシンプル化させて現代的なテーブルウェアを作ることで成功を収めているブランドであること、などが分かっていきました。

また詳しく製造工程を聞くと、手描きのように見える柄も、実は転写シートを使うことで複製物を大量生産できているということも知りました。それも昔から用いられている手法で、転写シートそのものもたくさん余ってしまっているという状況であることも。そこで、転写シート自体をコラージュして制作をはじめました。柄同士を重ねたり柄を切って使うようなことは、職人からすると普通であればあり得ない行為なのですが、現場では「面白いんじゃないか」と受け入れられ、作品が出来上がっていきました。この発想を基にデザインを展開していったのが「TIME MACHINE」というプロジェクトです。

TIME MACHINE

このプロジェクトに取り組んでいく中で、転写シートそのものが膨大に余っているのであれば、それを用いて作品が作れるんじゃないかと思うようになりました。そこで、この窯元の7代目の松本社長に「作品を作らせてください」と個人的にお願いしたところ「いいですよ」という返事をもらえて、作品シリーズがはじまります。

当時はまだ有田焼が何なのかを深く掘り下げていたわけではなく、倉庫のデッドストックから器をピックアップし、転写シートを見せてもらって、「こんな柄も昔は流行ったんだよね」というようなことを教えてもらいながら柄を選んでいきました。

今回展示している作品でいえば、龍の柄が大量に余っていたので「ヤマタノオロチ」という8本首の伝説の龍を作ってみたりと、スタートアップの段階では半分ふざけたような感覚で作っていましたね。だんだん柄の重ね方のアレンジが広がっていき、同じ柄をパターンとして重ねたり、モンタージュのように切り貼りして柄を作ったり、柄の判別がつかなくなるまで重ねたり、様々な手法に発展していきました。

---

[1] https://www.rebirth-project.jp/
[2] https://aritaware.com

Fountain_yamata no orochi, 2017

更に、逆に昔の絵付けされた皿の柄を打ち消すという手法も始めました。プラチナを使って700度で焼くと鏡面に仕上がる、ということを窯元から聞き、プラチナを用いて元々の図柄を打ち消す《Cancel》シリーズが生まれました。このプラチナがかなり高価で、制作後に目玉が飛び出るくらいの金額で請求が来た、というのがこのエピソードのオチです（笑）。

Cancel plate #1, 2015

転写シートを裏返して貼るということも試みました。職人さんはもちろんやったこともないし、やろうと考えたこともなかったそうなのですが、裏返しで貼ることで鏡像を生み出すことができるので、この方法もシリーズ化させました。この試みを通してわかったことは、裏返しでもうまく定着する柄と、定着しないものがあるということでした。

Fountain plate_white #2, 2017

また僕は《NEW　RECYCLE®》というプロジェクトに長いこと取り組んでいますが、陶器は何千年も残るような強い素材ですよね。逆に言えば、割れた陶器というのは有田焼の窯元に限らず世界中に存在していて、それらは土に還ることもなくずっと残っていきます。そんな割れた陶器をなんとか再生できないかと考え、そこから始まったのがすでに割れた器に絵付けをする作品シリーズです。断面にも絵を入れ、ストライプの方向も変えることで、後から柄を付けたことを強調しています。「割れた後に絵付けをする」という行為に斬新さとインパクトがあり、レストランで使いたいとの声が掛かることもありましたが、実際に食器として使うには断面が鋭利で危険なので断念されました。僕なりに、美術作品として成立するように考えて取り組んだ作品です。

Fragment_stripe #2, 2015

次の《Osmosis》シリーズは、一度白く焼成された壺に呉須（ごす）でドロッピングのような手法で柄を描き、もう一度1300度の本焼きで焼成し直すという工程で作られています。このように焼くと、上から塗布した呉須が陶器表面にあるガラス質の塗膜の中に沈み込んでいくので、また表面がガラス質に戻ります。これは本焼きを二度するなかで偶然発見された現象で、窯元も面白がってくれました。素焼きの段階で呉須を塗ると土に染み込むのでこのように表面をすべるような表現はできないのですが、いちど本焼を経ていると表面がガラス質になり、例えば呉須をエアスプレーで吹き付けて表面をすべる液体でドローイングすることも可能になりました。

Osmosis_Full of Tears series, 2017

このように制作をしていますが、作ったものが器の形をしているために、「工芸」という重力圏から抜け出すことができないという現状があります。工芸の「この皿の形なら幾ら」と価格を判断する感覚と、美術作品としての価格を判断する感覚にはギャップがありますが、僕はこの活動そのものは美術として提案したいと考えています。「実用的なお皿」という工芸的な作品ではないということを証明したくて、あえて実際に使うことができない形に作り直すということもやっています。

その一つとしてポットなど素焼きの状態のものを釉薬で接着し、焼成した作品が生まれました。さらに、今回新しいシリーズ《Conservation》として、釉薬接着をしたものに絵付けを施した作品を発表しています。

Conservation_pot, pot #2, 2017

また、新たなチャレンジとしては、壺などを無理矢理組み合わせ焼成していき、それぞれの境界を超えて混ざっていくように絵柄を施した作品も制作しました。

Merging_vase, vase, vase, 2017

以上が、僕が約4年ほどかけて取り組んできたこのシリーズの紹介です。

現代陶芸としてアートギャラリーで作品を発表することが多くなってきているのですが、僕は大学で陶芸を勉強したわけでも、ろくろを回して作っているわけでもなく、陶芸作家とは異なるアプローチやプロセスで作品を制作しているので、僕の作る作品は果たして「現代陶芸」にあたるのか、というのが自分が持つ疑問です。僕は工場（こうば）で大量生産の工程の中に僕のやりたいことを差し込んで作っているので、他の陶芸作家とは根本的に違いますよね。また同時に、芸大の陶芸科を卒業して、陶芸を続けている人たちは現代陶芸作家と呼べるのか、というのも疑問に思います。彼らの場合は少なくとも工芸として器屋や工芸のギャラリーで販売され流通しますが、自分は果たして陶芸作家の部類に入るのか、というのが前回のトークイベントでの話の軸でした。

今日は鈴田館長がいらっしゃっていますが、実は僕が有田焼の作品を制作する前に勉強するために読んでいたのが鈴田さんの著書『明治有田　超絶の美』でした。基本的に有田焼は昔から国や政治の動向に沿って作られていて、江戸時代は天皇や藩主に献上するために一つ一つ手作りで、その後は一般に向けてマスプロダクションとして普及していきました。さらに現在では、有田焼の市場は縮小している状況だと思うのですが、それはどのような原因で起こっていて、今後どのようなことが起こり得るのかを鈴田さんにお伺いしたいです。

■制御出来ない現象とは

鈴田由紀夫（以下：YS）：今日藤元さんと初めてお会いしたので、今日は私からもお聞きしたいことがたくさんあります。藤元さんのプロフィールを拝見すると、けっこう難しいことが書かれていますね。「社会、環境などで起こる制御出来ない現象を社会へと問いかける展示やプロジェクトを立案・実施」とありますが、「社会、環境などで起こる制御出来ない現象」というのは具体的にはどういうことなのでしょうか？

AF: 有田焼なら、大量のデッドストックが生まれてしまっている状況などをテーマにすることです。例えばユニクロは大量に服を作って、在庫管理が大変なので余剰分を燃やしていますが、有田焼の場合も余剰品を埋めるか倉庫に積んでいくということが起こっていて、そのような現象を取り上げています。温暖化などの自然環境の問題であれば人間たちが制御できていない状況というのが明らかなのですが、人間社会の中にも当事者たちでは制御できない状況が生まれてしまっているというのが事実です。デッドストック以外にもいろいろな現象があり、そのようなトピックに僕は興味があります。2020年の東京オリンピックにしても、皆が異常な盛り上がりを見せはじめて、よくわからないことが起こり始めてますよね。そのような現象を取り上げるのが好きです。

YS: 「制御できない現象」という言葉を自分なりに解釈してみようとすると、抽象的に言えば「時代の流れ」のことなのかなと思っていました。自分の作りたいものがあるのに、時代の潮流に乗らなければならず、自分の力ではどうにもできないことなのかなと思います。今後どのような方向性でやっていけば良いのかなど、窯元や陶芸家から助言を求められることが多いのですが、私はどちらかと言えば焼き物の歴史のことを考えてきたので、正直私だってよくわからないです。「公募展で入選するにはろくろの作品より板ものの方が良い」みたいなことくらいはわかりますが、全体のこれからの流れはわかりません。

百年単位で有田焼産業を振り返っていくと、始まった当初は需要が無限大にありました。どんな人でも必要なもので、現在でいうITのような最先端の産業でした。その後どこでも磁器が作れるようになっていくと状況がどんどん変化していって、大量生産だったら海外に負けますし、社会の中で有田焼が果たす役割が変わっていきました。そして現在は、元々工業だった有田焼はアートの部類に入り始めています。職人だった人がアーティストと呼ばれるようになっていくというこの流れは理解しているのですが、では全員が陶芸家やアーティストになれるのかというとそうではありませんし、TOTOなどの衛生陶器の方面で工業に徹するかというと、そうでもないですよね。そんな状況の中でどうするかが今の課題です。

「制御できない現象」とは何なのでしょうか？制御できない何かって、面白いなと思って。

AF: 例えば絵の具が混ざりつつあるものを絵画にすることを僕らは「現象系」と呼ぶのですが、筆で描くような制御をするのではなく、自然に任せて形作ったり、小さな粒を積み上げて形にするもので、意図的にデザインし切れないものを指します。そういう作品はある一定の層には人気のある部類ではあります。人間が制御できないものを「格好いい」と思う感覚を持っている人がいて、僕もその一人だと思います。僕が制作する時には現象のスケールは関係なくて、例えば細胞単位の物理的な現象を社会規模に置き換えられるんじゃないか、と考えるようなことが僕の中で基本的なテーマになっています。

YS: どんな個性的な人でも、その時代の歴史の中で空気を吸っていれば、流れに乗っていることになると思います。その流れの中にいて、自分がいるその流れ自体を意識しているかしていないかは大きな差ですよね。

■AITとカムデン・アーツ・センター（イギリス）の連携プログラム

KK: 先ほど藤元さんが現代陶芸という定義に対する疑問について話されていましたが、堀内さんは現代陶芸作家として活躍するアーティストをイギリスから2名招聘されたご経験があります。その時の話をお伺いできますでしょうか？

堀内奈穂子（以下：NH）：

ではここからは、お時間をいただいて私から話を進めていこうと思います。私の所属するアーツイニシアティ　ヴトウキョウ[AIT/エイト]では、MAD2という現代アートの学校とアーティスト・イン・レジデンス、あとは企　業と連携して行う展覧会やアートのプログラムに取り組んでいます。私は有田焼に精通しているわけではありませんが、アーティスト・イン・レジデンスに関わる中で有田にアーティストと一緒に視察に行ったという経緯がありますの で、そのときのことをお話しようと思います。

MADでは現代アートや社会について振り返りながら毎年カリキュラムを組んでいくのですが、2015年には「ホリスティック」というテーマで講座を作りました。「ホリスティック」はよく耳にする言葉でもあると思うの　ですが、要は「身近な生活・環境・食を考えながらよく生きること」ととらえられます。その一つとして手工芸に着目してみると生活様式や　日常の中の美を起点に歴史が紡がれていきました。その中で、工芸と現代の表現や素材をどのように融合しているのかを検証しようということで、レジデンス・プログラムもまたそのようなテーマを起点に現代陶芸や表現に取り組むアーティストと何年かに渡ってやってみようというアイデアが生まれました。

AITはレジデンスを行う中で、いくつもの財団や海外の文化機関と提携することで様々なプログラムを行って　　いるのですが、その一つとして、ここ6年ほどは文化庁から助成金を得てプログラムを行っています。文化庁のプログラムでは、毎回、違う海外のパートナー団体と協働して海外・日本人アーティストやキュレーターの招聘と派遣を行なっています。2015年にパートナーシップを組んだのが、イギリスのロンドンにあるカムデン・アーツ・センターでした。19世紀からある図書館の建物を使用しており、歴史的な建築の特徴をそのまま残しながらアートセンターにした施設です。

カムデン・アーツ・センター

この施設でもレジデンスプログラムを行っているのですが、陶芸の大きな工房を持っていて、そのために陶芸に特化したレジデンス・プログラムを行なっていたり、近隣の学校のために教育プログラムとして工房を開放しています。このように現代陶芸や陶芸の歴史に着目して活動している施設ですが、もちろん、それだけではなく様々な作家の展覧会を行っていて、マーケットや流行に流されることなくキュレーターたちがそれぞれにリサーチを重ねて良い展覧会を企画しています。アーツ・アンド・クラフツ運動や柳宗悦、ウィリアム・モリスとバーナード・リーチなど、日本とイギリスの工芸や陶芸には互いの交流の歴史があったとこともあり、カムデン・アーツ・センターの協働を機に2015年にイギリスからキュレーター1名とアーティスト2名を招聘しました。

キュレーターとして招聘したのはカムデン・アーツ・センターのジーナ・ブエンフェルト[3]でした。また、アーティストの1人が　若手作家のジェシー・ワイン[4]です。彼は器などの形に限定されない作品作りをしており、生活や現代の社会を眺めて生まれてくる形を作品化しています。もう一人がキャロライン・アシャントル[5]というイギリスで活動しているフランス人作家です。彼女は、テキスタイルと陶芸の技巧を融合させてインスタレーションを発表しています。このプログラムでは、キュレーターのブエンフェルドが先に日本でリサーチを行い、一旦帰国してから再度作家と同じ時期に滞在しました。二回目の来日時に

[3] http://www.a-i-t.net/ja/residency/2014/12/gina-buenfeld.php
[4] http://www.a-i-t.net/ja/residency/2015/01/jesse-wine.php
[5] http://www.a-i-t.net/ja/residency/2015/01/caroline-achaintre.php

一夜限りの展覧会を企画しました。そのテーマとして、彼女自身が日本とイギリスの陶芸の伝統や歴史を俯瞰した上で、能や歌舞伎などの日本の伝統的な舞踊にある所作と、陶芸を制作する際の動きなどの身体的な共通性やそこから発展したコンテンポラリーダンスなどのパフォーマンスを踏まえて検証し、企画されました。それが「廻る世界の静止点で」というもので、SHIBAURA HOUSEというスペースで展示、キュレーターと作家の3名によるトーク、そしてパフォーマンスが行われました。パフォーマンスは、水がたっぷり入った壺を頭の上に乗せ、その重さを抱えながらバランスを保ちながら踊り、水がこほ〝れて彼女の衣装にかかることで衣装の色も変わっていく、という内容でした。

パフォーマンスの様子

作家の2人は日本で見たものや訪れた場所から構想したものからいくつか作品を制作したのですがて、彼らの視点の面白さを感じたことがありました。例えば、日本では電車などでマスクを着けている人をよく見かけますが、私たちにとっては当たり前の光景でも、作家たちにとっては驚きや発見があります。最初はどういう目的で着けているのかを知らなかったのですが、風邪の予防や相手に風邪を移さないためなど、ホスピタリティの気持　ちのためであることを二人は知ることになります。そこからマスクの形をした陶芸作品が生まれたりなど、日 本に来てから印象に残ったモチーフがそのまま作品化されていきました。

ジェシー・ワインによるマスクをモチーフにした作品

そうした経緯があった上で、2017年に継続的に現代陶芸の表現を検証すべく、再度、カムデン・アーツ・センターとパートナーシップを組み、エヴァ・マスターマン6とジャクソン・スプラーグ7という2名の作家を招聘しました。マスターマンはカムデン・アーツ・センターの中でも教育者として陶芸を教えるなど、素材や制作のプロセスに精通しているので、日本でトークをしてもらうことによって日本の伝統的な陶芸とイギリスでの表現を検証する機会になりました。彼女の作品の特徴は作品の形や置き方の「不安定」さです。

Crackpot, 2016
エヴァ・マスターマン

スプラーグは、人が関わることを促したり、ギャラリー空間との関係性の中で機能を持つ作品を制作しています。例えば、写真ではカラフルなオブジェと一緒に作品を展示しています。この花瓶のような作品に実際に水を入れ、花を挿してギャラリーに展示することで、ギャラリーのスタッフが水を替えたりものを動かすことによって作品を機能させなければいけない、という状況になります。日常と切り離された場所ではあるのですが、まるで家にいるかのように作品をケアしなければならないことで人と作品との身体的、また精神的なつながりが生まれるのです。

The Artists Wife, 2015
ジャクソン・スプラーグ

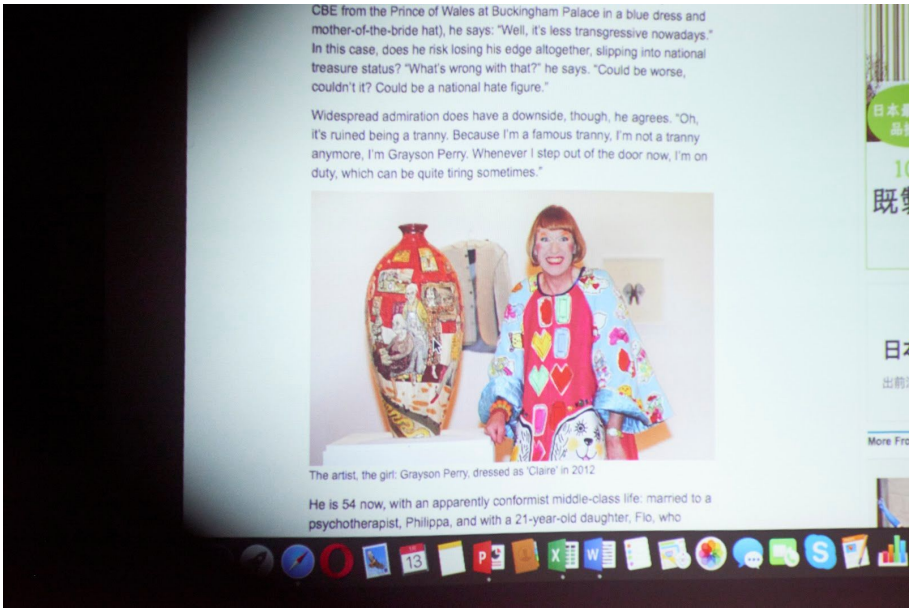
東京は情報や人が集中している場所なので、レジデンスをするとリサーチがしやすかったり人間関係のネットワークを広げていきやすいのですが、実際に日本に滞在する作家の多くは2週間ほどの期間の中で地方に旅をしてリサーチをしています。この二人の作家も陶芸の歴史を辿るような旅で様々な場所を訪れたのですが、その中で有田でリサーチに関心を示しました。その頃、オランダと佐賀県が協同て〝レジデンスプログラムを始めていて、佐賀県窯業技術センターでオランダのアーティストが滞在制作することで、衰退しつつある産業で現代の表現　を組み合わせて何か新しいものを作れないかという試みを行っていました。それを聞きつけて、作家2名と一 緒に視察に行くことにしたのですが、施設でのレジデンスプログラムに携わっていたスタッフの石澤さんのお　かげで、現地でも関係者の方に丁寧にご案内いただき、有田焼の土がかつて、どこから掘り出されていたのか、どのような流れを経て有田焼が作られてきたのかなど、有田の歴史と現代を体系的に学ぶことができました。視察の際、窯元さ

んにお邪魔しつつ窯業技術センターでは陶芸の技術が現代でどのように活かせるかを研究する場があったり、有田焼の次の世代を担う人材育成の場所というのも見られて、過去の歴史から始まり、現在に至るまでの道筋をしっかりと見ることができました。

■イギリスと日本の「現代陶芸」

イギリスではアーツ・アンド・クラフツ運動があったとはいえ、品質の悪いものが大量生産されたという歴史があることから、陶芸を含めた工芸の歴史に対するリスペクトが薄く、現代アートにおける陶芸表現の方がプライオリティが高いという状況があります。一方、日本では、まず歴史や伝統に重きが置かれ、人間国宝と呼ばれる人たちの存在が担保されている。そうした歴史的な文脈への経緯の上に、現代の表現が続いているという意識が見えます。こういった歴史に対する敬意、態度、所作がイギリスにおける陶芸とは違うことに作家の二人は驚いていました。

イギリスの現代アートにおける陶芸表現の作家で例を挙げますと、グレーソン・ペリー[6]という作家がいます。



撮影：吉楽洋平

彼はもともと陶芸職人で、非常に高い陶芸の知識と技術を持っていながらも、モチーフとして使われるのは戦争など、社会を批判するようなモチーフを使って作品を制作します。遠くから見ると伝統的な大きな壺なのですが、よく見ると新聞の4コマ漫画のように風刺的なモチーフが描かれています。彼がターナー賞を受賞するなどしたことにより、ある意味、アートの文脈から切り離されがちだった工芸的な要素や表現に新たな視点が切り開かれたといえます。

一方で、このような現代的な表現のが高く評価されたり注目はされるが、伝統や歴史的作品に対する経緯は薄いかということをマスターマンは言及していました。そうした問いから、彼らが日本で会った作家たちの中で特に感銘を受けていたのが桑田卓郎[7]さんです。桑田さんも陶芸の高い技術を持っているのですか〝、色や質感の使い方が特徴的で、海外のアートシーンでも注目されています。彼は現代的な表現を追求しながらも茶器などの伝統的な要素に込められた歴史や文脈も大切にしています。伝統と現在がバランスよく存在する考え方に特にマスターマンは関心を持っていました。

[6] https://en.wikipedia.org/wiki/Grayson_Perry
[7] http://www.takurokuwata.com/home.html

《茶垸》2017

「海外ではお茶の歴史などに捉われずに色や素材が受け入られて作品が売れていくということに新鮮さを覚えて、海外の現代アートシーンに乗っていくことを意識するようになった」と桑田さんはインタビューでおっしゃっていました。一方で、伝統を否定しているわけではなく茶道の作法や歴史、所作そのものが作品には込められていると話していました。そのため、彼は伝統と現代的な表現のどちらも取り入れた作家の一人なのかなと思います。

余談なのですが、マスターマンとスプラーグの2人は、AITが2016年より新たに立ち上げた、さまざまな環境下にいる子供たちとアーティストたちを繋げるプログラム「dear Me」においてもワークショップを実施するなど、陶芸表現を軸にした教育的な要素も滞在中に残していってくれました。

現代陶芸のはっきりとした定義というのはわかりませんが、陶芸の歴史や伝統に対する学びを経て、それらを踏まえながら現代の議論をどのように作品に組み込んでいくのかを考え続けていくというのが2名の作家に共通した視点でした。また、海外から来る作家たちは、陶芸に限らず、染色、お香、竹細工など日本の伝統工芸の　技術や素材に対して非常に高いリスペクトや関心を持っています。伝統や歴史からモチーフを借りて自分たちの現代の表現に還元していこうという思考の高さは、2人と有田を視察したことで改めて感し゛ました。

有田での視察で見てきた工房の風景や有田焼の歴史、そして職人さんや地元の人の誇りは作家にとって大きなインスピレーションであり、自分たちの作品制作に取り入れていく素材が多く見つかる場でした。一方で、有田の人たちから話を聞くと、技術も工房もあるけれど、どのように新しいコンセプトをプラスして世界に発信していけばよいか悩ん　でいることがわかりました。このような場でレジデンスフ゜ログラムを通して双方がつながることの意義は大きく、今後さらにそのメリットが大きくなるのではと思っています。今後、AITでは、有田と東京でレジデンス・プログラムを繋げることで、双方の長所やリソースを持ち寄って何か新しいプログラムを生み出せないかと考えているところです。

■工芸と芸術の狭間を揺れ動く「陶芸」

KK:　イギリスでは陶芸の歴史の地位が低く見られているということを初めて知り驚きだったのですが、鈴田さんは、このような海外の事情と比較した上での有田焼の在り方というのは意識されたことはありますか？

YS:　ヨーロッパ圏では西洋美術の中で絵画や彫刻がファインアート、工芸はマイナーアート、またはレッサーアートと言われます。その中でウィリアム・モリスなどの時代からあまりに酷い工業製品が出回ってしまったことから、美術家が「何とかしないと」ということで生まれたデザインが現代の基礎になっています。

元々どの国でも工芸は低く見られがちで、万博でも屏風などを美術品として出品しても、「これは作品ではなくて家具だ」と言われ家具のコーナーに移されるということもありました。それは歴史的な流れ

の一つで、それがあるからこそ日本は工芸を捨てて芸術に近づいていかなければいけない意識を得たわけです。ただしあくまで陶芸家は工芸の一端なので、明治では純粋な芸術家にはなれなかった。そんな経験を積み上げていって、やっと陶芸家たちが芸術家になれたのです。

ただ、産地がその流れを受け止めるのは難しいことでもあります。有田焼は元々分業でやってきましたし、白磁という作品を作る白磁作家というのは存在しなかったんですよね。ろくろの職人は模様を描く人の下働きの人たちで、単なる生地屋さん。でも戦後に白い形の造形が芸術として認められるようになってから、有田焼で白磁の作家が初めて生まれたわけです。なので、自分一人だけで完結した作品というのは本来ありませんでした。その辺が有田らしいところであり、そこから陶芸家が芸術家として変化し、認められていく過程が明白になるわけです。そんな風に産業として成り立っていき、職人さんたちはいつの間にか芸術家になっていきました。ただ、工業としても芸術としても両方とも曖昧になっていくと「ここで何とかしないと」という危機感が生まれ、本来であればデザイナーやアーティストを受け入れたくない土壌だけど、新しい試みを始めていっているのです。

■現場で起きる様々な「摩擦」

YS: 河西さんは「摩擦」という言葉をテーマとして使われていますが、私の解釈する「摩擦」の定義は、有田はガチガチにローカルの文化がありますが、そこに外部のものが入ると、地元の人たちは摩擦を感じるわけです。アーティストたちが「こんなものを作りたい」という話をしたときに、おそらく彼らには抵抗があったと思うのですが、その辺の様子がどうだったのかを藤元さんに聞いてみたいですね。必ず「できない」と言われるか、あとは「やりたくない」と言われたかと思うのですが、そういう経験を聞かせてもらえますか？

AF: 川尻さんという職人さんがいたのですが、彼の反応は「聞いてねえよ」でした（笑）。「そんな指示は受けてないから」と。そこをいかに突破していくのかというのが課題でしたね。

YS: ということは、「できる／できない」以前の回答ですよね（笑）。

AF: そうですね。

YS: 社長がやれと言われればやるしかないと思うのですが、「できない」っていう反応はなかったのですか？

AF: ないですね。でも、川尻さんは・・・

YS: 川尻さんとはそもそも誰なんですか？（笑）

AF: 彼は窯元の副工場長です。各部門で現場の監督をする人なので、「そういうことをやりたいなら○○と一緒にやれ」というように川尻さんを通して職人さんを紹介してもらっていました。川尻さんを通さないで僕が直接現場で何かをしようとすると、翌日の朝礼で問題になる、ということもありました（笑）。

ただ、職人さんたちは技術的なことにフォーカスしているので、「できない」と言うよりも「こういう風にすればできる」というように言ってくれて、非協力的なわけではありませんでした。ですが、やはり外部の者に対する「何だこいつ」と思われるのをクリアすることが課題でした。そうでないと一緒に制作ができないので。ただし、そこに時間がかかってしまってしまいましたね。一度の滞在が3日間ほどと短いので、職人さんたちとの関係作りに１日かけてしまうのはけっこう痛いんです。でも「なぜこれをやりたいのか」を伝えたり、部門間で調整したりだとかが必要で。ただ、そんな間にも窯で焼く時間が刻々と迫っていたり・・・。いろいろな手法を作品の中で使っているので複数の部門をまたぐのが必要になってくるんです。

アリキが制作していた窯業技術センター[8]と大きく異なるのは、工場ではみんなそれぞれにノルマが課せられているという点です。○○時までに○○個作らないといけない、というように完全に管理された環境下で仕事をしていて、かつ僕の担当者のような人もいないので、僕が自分から動いて川尻さんを通して紹介してもらい、彼らのタスクの中に僕のやりたいことを差し込まないといけないわけです。なので、図々しさと強引さがないといつまでもやってくれないような環境でした。

YS: それは、社長からの了解が得られているからできたことなんでしょうか？

AF: 一応社長からは「いいんじゃない？」と言ってもらえていたのですが、あとは自分でどうにかしなくちゃいけない状況でしたね。とりあえず社長から工場長に話をしてもらったら、「じゃあ川尻のところに行け」と言われ、川尻さんに話したらみんなに呼びかけてもらって、話が進むようになりました。

YS: そもそも、アーティストと一緒に何かをやるという体制や風土がなかったわけですね？

AF: そうですね。彼らはそんなノルマで管理されたシステムの下にいるので、「物を売ってなんぼ」というスタンスでした。

YS: 同じ有田焼の窯元でも唯一と言っていいほど珍しい、アーティストとコラボしている会社があります。それが岩尾磁器工業[9]です。ここは陶壁専門の部門を持つ会社なのですが、建築業界では建設費用の何パーセントかを芸術に使うという時期が以前ありまして、画家が壁画の原画を描いて、ビルの内部に陶壁を作るというのがバブルの頃に流行りました。これを専門にやっていたこの会社は、アーティストたちがどんな人たちなのかをわかっているし、このプロジェクトを担当する専門スタッフもいたわけです。

「2016/ project（ニーゼロイチロク　プロジェクト）」[10]というのがありましたが、このときは主にオランダから16人のデザイナーが有田に行き窯元とのコラボレーションをしました。その時には色々な軋轢があったと思うのですが、（客席にいる同プロジェクトの関係者、浜野さんに向かって）例えばどんなことがありましたか？

浜野: このプロジェクトではミラノサローネに向けて16人のデザイナーとコラボして約380品を制作したのですが、「何が難しかったか？」と聞かれると、全部難しかったです（苦笑）。陶芸の経験のないデザイナーからの「こんなことをしたい」という要望を元に、窯元さんたちがそれをどう実現するかを考えて試行錯誤するという繰り返しでした。ほとんどのことが初めての挑戦でしたので、全てが大変でしたね。結局このプロジェクトでは2年半かかりました。

例えば、コミュニケーションには苦労しましたね。もちろん言語の壁もあったのですが、やりたいことを伝え、形にしてもらってOKを出してもらってまた次のステップに進む、といのが大変でした。

NH: レジデンスプログラムでは、メディエーターというか、双方の言っていることをある程度理解してコミュニケーションの仲介をできるような人がいないと空中分裂してしまいます。どちら側にもそれぞれやりたいことがありますので、それを上手くチューニングしないといけないのが、実は一番難しいんじゃないかと思います。

コーディネーターという立場の人が、地元の人と彼らからすると何だかよくわからないアーティストを繋ぎながら、アーティストの意見を取り入れていくことで地元の工房とのコラボレーションや学校でのワークショップが実現するのだと思います。

浜野: どの現場にも共通していると思うのですが、人が違えばものづくりにおける言葉の違いがあるので、間に誰かが入ってうまく通訳しないといけないのだと思います。

---

[8] 佐賀県窯業技術センター：http://www.scrl.gr.jp/index.php
[9] 岩尾磁器工業株式会社：http://www.iwao.co.jp/
[10] http://www.2016arita.com/jp

■「摩擦」から生じる可能性

YS: 「2016/ project」では16の組み合わせがそれなりにうまく形になったのは、窯元に危機感があったからこそですよね。本当はやりたくないけど、やらないとダメになるかもしれないということで、「この人たちに賭けてみよう」と思っていたのではないでしょうか。

藤元さんの場合は窯元さんからは期待されていましたか？

AF: 僕は期待されてなかったですし、邪魔者に思われてましたね（苦笑）。

KK: でも、状況は少しずつ変わったんじゃないですか？

AF: まあ、顔が通ってきたというか、4年目くらいでようやく名前を覚えてもらえるくらいにはなりました。

KK: 今回展示している本焼き後に呉須をかけた《Osmosis》シリーズについては感心されてたんですよね。

AF: そうですね。その時は工場が「おおお！」と少し湧きましたね。

YS: なんとなく僕は現場の雰囲気は想像つくのですが、皆ノルマをこなして給料をもらっている身だから、ノルマだけで精一杯なんですよね。本当は「自分も創作したいな」という気持ちはどこかであると思うのですが、そんな膠着した環境の中によそ者が入ってきて、好き勝手にやられて煙たいとは思っているかもしれません。でもそれが普段とは違う珍しい風景で、時々驚くようなことを見せてくれる。いくら古くからある工場とはいえ、そんな刺激がものづくりには絶対必要だと思いますね。だから、そこに摩擦はあったと思いますけど摩擦から生まれるものもあるのではと思います。

AF: 自分みたいなよそ者がやりたいことって大体「やってみないとわからんばい」っていうことだと思うんです。で、その「やってみないとわからないこと」に対する抵抗感をクリアするのにすごく時間がかかりましたね。でも、最近では「藤元が来ると『やってみないとわからないこと』しかやらない」という認識が定着してきたので、「やってみないとわからないけど、やってみるか」というスタンスに変わってきました。それが大きな進歩でしたね。そもそも「できるかわからないものに何でわざわざ窯と時間を使わないといけないんだ」という考えが根本にありますから。

職人さんたちと話すときのコツを見つけたのですが、それは「作りたいものについて具体的な話をする」ということでした。「どうすればこういうものを作れるようになりますか？」だけではなくて、「こういう風にすれば僕はできると思うんですけど」と、ある程度の自分の考えを提案するんです。そうすると職人さんからは「このくらい収縮するから、この方法じゃなくてこっちの方がいい」という具体的な答えが返ってくるんですよね。そうすると僕のアイデアだけではなくて職人さんの提案も加えられるので、彼らも適当にできないわけです。なので制作する中でそういう状況をどんどん作っていきました。

YS: それは、技術や経験、知識で藤元さんに貢献しているということですね。

AF: そうです。例えば今回展示している壺などを3つ合体させている作品《Merging_vase, vase, vase》では、三次元的にカットを入れていかないといけないのですが、そんなことを誰もやったことないんですよね。なので「こういう風にめりこめせたいんですけど」と話をしたら、職人さんは「えー」とため息をつくので「じゃあ俺がやってみますよ」と言って刃の使い方を教えてもらいながら作業をしていきました。すると職人さんが「ちょっと待って。新しい刃を作ってくるわ」と言って作ってくれました（笑）。「これは切れ味よくないとダメなんだよ」なんて言いながら。

結局「一緒に解決していこう」という雰囲気を作るのが大事で、そうすれば職人さんにはノルマなどやらなきゃいけないこともあるけど、僕の作品もやらなきゃいけないことに変わっていくんですよね。

YS:　職人は自分の技術に自信を持っていますが、生産性や今やっている仕事が最終的に何になるかはあまり考えていなくて、技術そのものに面白さを見出しているのだと思います。それが有田焼を進化させてきた面でもあります。

AF:　「有田焼は常に新しい技術を取り入れてきた」と鈴田さんの著書にも書かれていましたが、そういう風土があったからこそ、先ほど話した僕のやり方が通用したのかなと思います。

■初期有田焼と明治有田焼を「テンションの高さ」で解釈する

YS:　「技術の進化とは何なんだろう？」と考える時があるのですが、400年前の人たちの作品は素朴で分厚くて粗いのですが、現代では打って変わって非常に綺麗ですよね。古美術に関心がある方には理解いただけると思うのですが、現代の焼き物はパーフェクトで欠点がなく、初期の作品は欠点だらけですが、長年の経験からすると骨董に詳しい人は最終的に初期の作品に行き着きます。

初期の作品はガサガサ、ブツブツ、分厚くて欠点だらけなのですがそれ以上の魅力を持っているんですよね。では現代の作品はというと、完璧なんだけど魅力がないと言われます。有田焼が始まった当時は、何とか中国の陶器の品質に追いつこうとより白い素材を求め、精製も行い、綺麗な形を作るためろくろも試行錯誤し、絵付けも完璧なものにしようとしていました。ということは現代の有田焼こそが彼らの求めていた形なのですが、骨董好きから「白くて綺麗で完璧だけど、やっぱり初期の作品の方が良い」と言われてしまったら、彼らからすれば「じゃあ自分たちがやってきたことは何だったんだ」と思ってしまいますよね（笑）。

アリキさんはあえて灰色がかったシックな素材を選んで制作していますよね。そこが藤元さんの作品とはまた違う有田焼の要素を持ち合わせていている部分だと思います。彼女のプロフィールを見ると自然や素材からインスピレーションを得て、それを形象化させているとのことですが、その感性を持って有田に来たからか、彼女の作品は真っ白な有田焼というよりかは、初期に近いざっくりした素材感を感じられる有田焼ですね。緻密で完璧な絵付けではなく、雨が自然に作り出した偶然の賜物を形にしていたり。こういう点で、藤元さんとは素材との付き合い方が違うんだなと思います。

藤元さんの作品は非常にパワフルで、一方アリキさんはしっとり、ざっくり、ナチュラルな感じですよね。皆さんはどちらの方が好きですか？

一同:　（笑）

AF:　その質問は危ないですよ（笑）。

YS:　去年、明治の作品をテーマにした巡回展[11]を担当しました。最近では明治の作品の再評価が広がってきているのですが、この時代の特徴は「超絶技巧」とも言われ、びっしりと絵柄が描き込まれていたりしていて、藤元さんの作品に近いんですよね。なぜ明治にはこのような作品が作られたのかを説明しようとすると、「時代の力のせい」としか言いようがありませんが、私の解釈では、明治時代の人はテンションが高かったということです（笑）。

江戸時代では、陶芸の世界では京都くらいでしか作家として自分の名前を器に書くことはありませんでした。有田焼では一切ありませんでした。しかし明治になると、万国博覧会に出品する際に作家として名前を書き入れたんですよね。今までずっと無名だった職人たちが世界の舞台に立てるとなればもちろんテンションは上がるじゃないですか（笑）。半端なくテンションが高くなって、どのようなものが生まれたかというと、巨大な作品と細密描写でした。大きくなるからといって雑になるのではなく、模様がより細かくなっていきました。私は、大きさと細密描写の描写の共通点をはじめは理解できなかったのですが、そのうち見つけた共通点は「テンション」でした。藤元さんはテンション高い人ですよね（笑）。

[11] 巡回展「明治有田 超絶の美　― 万国博覧会の時代 ―」（2016年）

明治の作品の展覧会を嫌う人もいれば、ものすごく惚れ込む人もいますが、その明治のテンションを受け入れられるか受け入れられないかで好き嫌いが分かれるのだと思います。明治の作品を素晴らしいと思わない人は、自分のテンションが下がっているだけなのです（笑）。

AF: それは・・・（苦笑）僕は明治の作品が好きですね。

一同: （笑）

YS: アリキさんの作品が好きな人は、テンションが下がっているんです。でもね、癒し系ですよね。結局、現代においてはこのテンションの高い明治時代のような作品と、アリキさんのナチュラルな作品が両方あって良いと思うんですよね。

佐賀県には有田焼と唐津焼[12]があるのですが、唐津焼は生産量としては有田焼の数パーセントの規模ですが、マニアックな人ほど唐津焼の方を好むことが多いですね。素材感が特徴で、ひん曲がっていたり、ざっくりした印象です。唐津焼の人たちは土そのものが好きな人たちで、酒好きも多いですね（笑）。例えるならば、居酒屋でグダグダしているのは唐津焼の人で料亭など綺麗なところで上品に飲むのが柿右衛門[13]など有田焼の人間です。

一同: （笑）

YS: 唐津の作家たちは、「一周遅れのトップランナー」と自虐的に言いますね（笑）。産業としては完全に有田焼に負けてしまっているけれど、素材が好き、骨董好きで超マイナーな人は唐津焼を選ぶんですよね。

■「現代陶芸」を探る

AF: 「味わい深い陶芸」を追い求めている僕の同世代、または僕よりも若い作家はたくさんいると思います。そういう作家たちのことを現代陶芸作家と呼ぶのか？というのが僕の疑問で、彼らの作るものはどういう位置付けなのかなと思います。また、僕は彼らと違って、すでに器や壺として出来上がっているものを使っているため土を触ることがほとんどなく、他の作家たちとは全く違う文脈上で作品を制作しているので、鈴田さんから見ると僕の作品は陶芸なのか、何なのか、ということをお伺いしたいです。これが僕にとっての今日の醍醐味ですので（笑）。

YS: 昔は産地からでしか陶芸家は生まれませんでしたが、今では大学で習ったり、産地や伝統は関係なくアーティストとして制作する人たちが出てきました。有田焼は当然産地から生まれる陶芸であり、私の目線から見ると藤元さんは「産地あっての陶芸」をやっている作家であると思います。アーティストが有田に乗り込んで制作している作品にはいろんな作風があって、アリキさんのように自立した感性で作品を作る人もいますが、「2016/　project」のようにデザイナーとして商品を作るという人たちもいますね。ただ、藤元さんはこの二つのパターンとも違いますよね。在庫品を使って新たな価値を創り出そうとしていますが、可能性としては大いにあると思うので、どんどん進めていってほしいなと思います。

AF: 僕は別の窯元さんにも泊まったことがあるのですが、そこでは倉庫に眠っていたものをカゴいっぱいに入れて5千円や１万円で売る「トレジャーハンティング」[14]という企画をやっていました。それは人気があると言っていましたが、裏を返せばどの窯元にも大量のデッドストックが眠っているということですよね。

僕は制作を通してARITA PORCELAIN LABさんで眠っていたけっこうな量のデッドストックを使いましたが、まだまだ倉庫にはあります。現在稼働している窯元だけでなく、多くの窯元が潰れてしまった時期があったと鈴田さんからお伺いしましたが、その時に出てきたものもあるでしょう。そして日本だけではなく、世界中にデッドストックはあるはずです。僕としては有田でなくても他の陶芸でもやりたい

[12] 唐津焼：https://ja.wikipedia.org/wiki/唐津焼
[13] 酒井田柿右衛門：https://ja.wikipedia.org/wiki/酒井田柿右衛門
[14] 吉田皿屋トレジャーハンティング：https://owatari.com/

とは思っていますが、なかなか接点を持つことがまだできないのが今の状態です。例えばイギリスのウェッジウッド[15]でも大量に生産していますから、相当余っているはずですよね。なので、彼らがその問題に対しどういうアクションを取っているのかに興味があります。

僕は有田焼を選んだわけではなくて、実際は一番最初に出会ったのが有田焼だっただけみたいなことでもあるのですが、フィールドワークとして窯元でできるところまでやっていった結果がこの作品ですね。

余談ではありますが、川尻さんにまつわるエピソードがありまして、彼のお父さんも職人さんで、皆から「親父」と呼ばれていたのですが、親父さんは寡黙で全然話さないの人なんです。ただ、技術的な話をしようと思って川尻さんが親父さんに「これはどうやったらいい？」という風に話しかけた途端に火がついて、三日間僕にベタ付きになってくれました（笑）。

YS: 陶芸だけでなく、日本の伝統的な国産品はどれも危機に瀕しているとよく聞きますが、共通している要因は「はけ口がない」という点。とはいえ、ものづくりは日本の強みでもありますし、積み上げてきた技能があるので潰れていくのはもったいないですよね。そういう場にアーティストたちが乗り込み、歴史や風土を吸収して新しいものを作っていくことの意味というのは抽象的には理解ができるのですが、実際はその地域で育まれた技術が一番強いのではないかなと思います。

あと、特産品が生まれるのは大抵その地域でしかとれない素材があるからこそですよね。残念ながら、有田焼は有田の素材ではないので、それはかなり地場産業にとっては悩ましい問題です。素材自体を中性的な使いやすいものに変えるのは当然誰でも考え得ることなので、ではその中で「地域の特性とは何なのか」と考えるのですが、その辺は振り切って乗り越えないと続いていかないんですよね。

AF: 本当にそれは難しいことだと思います。こんな産業が他にはないので、今まで続いてきたことが奇跡的なようにも思いますね。

YS: ヨーロッパの産業でも、経済の論理に乗っていた伝統産業は結局すべて潰れています。ウェッジウッドもそうですし、経営者がコストを考えて人件費の安い中国で生産するようになりました。そうすると産地が移動してしまい、材料も化学的に分析し、元々の素材と似たものを作れば良いじゃないかという考え方になっていき、ますます産地が関係なくなってしまいます。そうして伝統的な産業を持つ産地がどんどんなくなっていってしまいました。それがもったいないし、何とかして残していきたいと思っているからアーティストやデザイナーたちに期待するわけですよね。

NH: 博物館として有田の歴史や技術、人間国宝の方々の作品を残していく役割を担われている鈴田さんですが、現代の要素を取り入れていくことの難しさを先ほどトーク前にバックで語っていらっしゃいました。藤元さんやアリキさんの作品のように美術史や陶芸史をもう一度掘り起こしたり、別の視点で新たに生まれてくる現代の有田焼を織り交ぜて展示していくことで有田焼の新たな歴史作りをする、というような要素は博物館の役目の中にはあるのでしょうか？

YS: それはうちの館の欠点でもあるのですが、優秀な職員が揃っているのですが、彼らは考古学や美術史が専門の人間たちで、私自身もどちらかというと歴史の方面に留まっておきたいと思っています。東博（東京国立博物館）にしても京博（京都国立博物館）にしても古いものはいっぱい所蔵しているのですが、現代には結びつきません。古いものを扱っている方が歴史の面白さもわかりますけど、うちで最先端の陶器を並べるということはしませんね。一方、現代美術もそれだけを扱うギャラリーや美術館があって、博物館と現代美術の間には溝があります。特に日本はそうですよね。

[15] イギリスの陶磁器メーカー：https://ja.wikipedia.org/wiki/ウェッジウッド

■「有田焼の分業制」＝「現代美術のファクトリー制」？

KK:　江戸時代から分業で生産されてきた有田焼ですが、職人さんによる手描きの絵柄の上にプラチナを乗せた藤元さんの《Cancel》シリーズは、ある意味世代を超えた昔の職人さんとの分業の結晶である、という解釈もできるのではと思うのですが。

YS:　そうですね。展示されている作品（*Cancel plate #1*, 2015）には虎と龍が見事に描かれていて、その上からプラチナで絵を隠していますが、でもこの絵付けをした職人さんがこれを見たらきっと怒りますよね、「自分がせっかくここまできれいに描いたのに」と。（笑）

明治有田にも、染付を頑張って素晴らしい作品を作って、そこにもう少し付加価値をつけようと長崎で蒔絵を施して仕上げたものが何点もあるんですよね。その一つがこの高さ185cmの当時としては世界最大の花瓶で、明治6年のウィーン万国博覧会の日本パヴィリオン入口に飾られていました。

《染付蒔絵富士山御所車文大花瓶》

YS:　染付は有田の職人が命を懸けて描いていて、長崎の職人が蒔絵でさらにバージョンアップしていますが、染付を描いた人からすればこれを見たら「自分が一生懸命描いた富士山の隣に蒔絵で御所車なんか描きやがって」と怒るだろうなと思いますよね（笑）。でも、見る人は花瓶の全体を見るので制作者のことは関係ないんですよね。なので藤元さんの作品も、虎を描いた人は怒るかも知れませんが、虎だけで完結するより、藤元さんの手でプラチナが加えられることによって、アートとしては素晴らしい作品になっていると私は思います。

AF:　この虎と龍の描かれた皿を見つけたときに「何年前に誰が描いたのですか」と皆に聞いたのですが、社長すら知らないんですよね。ずいぶん昔から残ってしまっているもので、今工場で働いている人はせいぜい長くても20年とか30年なので、それよりも前のものについては誰も知らないんですよ。絵付けの転写シートについても、何が何の用途に使われていたかを知っているのは17歳から50年働いている中島さんという方だけなんです。わからないものなのに、残さないといけないと言われているから残っているだけなんですよね。

YS:　それがある意味「制御不可能」なことですよね？

AF:　そうですね。捨てるとお金がかかるし、でも売る予定も一切ない。絵付けの転写シートも新しいデザインを作り続けていくので古いものは一切使わない。そんな状況の中で虎と龍の皿をどうにかできないか

なと思っていたのですが、絵柄の転写シートを使うのはデザイン的にいまいちなので、別のアイデアを考えていた時にプラチナの案が出てきて、相性が良さそうということで採用しました。

YS: この作品を日本伝統工芸展に出品すれば、審査の時に面白い議論が起こるんじゃないでしょうか。

一同: （笑）

YS: 例えば「本人は下絵を描いていないのではないか」とか。そういうどうでも良い議論っていうのが生まれると思います。でもそこで出てくる意見というのは価値の置き方によるものですよね。では「審査員たちにとっての陶芸作品とは何なのか」というのがポイントになるわけですが、例えばろくろからすべてを一貫して一人で作るのが陶芸であると考える人が一時期いました。

近代陶芸家の定義というのが私たちのいる専門家の世界にはあって、それは誰を差すかというと富本憲吉[16]です。彼はなぜ評価されているかというと、自分でろくろを引き、オリジナルの紋様を生み出し、文章を書いてコンセプトを伝えることで産地を離れた芸術家としての陶芸を確立した最初の人物だからです。しかもレベルが高かった。その彼を現代の陶芸における基準にすると、酒井田柿右衛門も分業でやっているのなら個人の陶芸作品としては言えないんじゃないかという議論が出たこともありました。

AF: それは想像できますね。今でも一般的な陶芸の作家は自分で一からろくろを回して染付もして、という風に制作していると思うんですよね。そうでないと芸術作品と呼べないところがあります。

YS: それは狭い意味での陶芸であり、そんなことを言うのであればヨーロッパにおいて建築家は芸術家とされますけど、では「彼らは自分でコンクリートを扱うのか」というと、そうではないですよね。コンセプトをしっかり持っていて、造形に責任をもって自立していればアーティストになれるのでは、と思います。また例えば、漆の作家は漆を施す物自体は自分では作りませんよね。では、彼らも芸術家とされないのかという話になってきますが、現代でもこの議論がぶり返していますね。

AF: それは美術の世界もそうですよね。スタジオで大人数を雇ってチームを編成し、大型の作品を速いスパンで制作していくスタジオスタイルと呼ばれる方法がありますし、そういうことをやっているアーティストが世界ではランクのトップに君臨する人たちで、自分で絵を描くことはしていません。ただ、本人がそうしたいというよりかは、このマーケットで残っていくにはそうせざるを得ないからだと思うんですよね。

KK: 個人では作れない規模の作品に大衆が慣れてしまっていますよね。

AF: そうです。ダミアン・ハーストは手を動かしてはいませんが、彼が提案して作品が作られることで「ダミアン・ハースト、マジすげえ！」という反応が返ってくるわけです。

■実は曖昧な「有田焼の定義」

KK: 個人的な質問なのですが、社長にまず話を持ちかけて、大体「いいね」と言われてきたと思うのですが、今まで「ダメ」と言われたことってありましたか？

AF: スケジュール感で難しい時だけですね。例えば「年末の忙しい時にこんなことはできない」とか。基本的にはそのくらいですね。ARITA PORCELAIN LABはコラボレーションに慣れているので。

KK: とはいえ、今後のプロジェクトでウェッジウッド・ヴィンテージをARITA PORCELAIN LABの窯で焼成してもいいかを松本さんに電話で確認された際は、すごく気を遣われていましたよね。

[16] https://ja.wikipedia.org/wiki/富本憲吉

AF: カナさんのご両親がコレクションされていた大量のウェッジウッドがあるそうで、「それを使って何かやってみたら？」と提案されたので恐る恐る松本さんに聞いてみたのですが、あっさりと、「いいよ！」って言われました（笑）。

YS: じゃあ有田焼の定義って何なんだって話になりますよね。まあ、有田で焼けば有田焼になるのかな（笑）。

産地表示の問題が一時期話題になりましたけど、有田焼は元々は伊万里港から出荷していたので昔は「伊万里焼」と呼ばれていて、鉄道で運ぶようになってから「有田焼」と呼ばれるようになりました。その時、有田で作られたものだけでなくその周辺も一度に運んでいたので、有田とその周りで作られたもの全てが有田焼なんですよね。

長崎の波佐見にある窯元が、デパート等から頼まれて商品を作っているのですが、その商品を有田焼として販売して良いかと私に尋ねてきたことがありました。でも、実際にお客さんがよく聞いたら実際は長崎の波佐見焼ということがわかってしまうので、「産地の不当表示じゃないか」と言われ、コンプライアンスの問題になりますよね。昔から何百年もの間、適当にやってきたわけなんですけどね（笑）。

AF: 何百年もの間、適当だったんですね（笑）。

YS: 有田焼の定義は何なのかと業界の人たちは私に聞いてくるのですが、昔は幸せな時代で、有田の原料を使って、有田の人たちが有田の地で作るという三条件が揃っていたので簡単でした。ですが今は有田では原料が採れないから天草の原料を使ってます。また、有田以外の業界の人たちが参入しているので、全部が全部有田の人が作っているわけでもない。そして、有田町は土地が狭いから隣町で作っていたりもしています。こんな状況だと定義付けが難しいですよね。

NH: 今は有田焼であるということを表示しないのですか？例えば有田の窯元で作られたものでも、素材が有田の外から来たものであればあえて有田焼とは表示しないのでしょうか？無印良品の商品の中には有田で作られているものもあると思うのですが、有田焼であると表示していないですよね？それは、企業との取り決めによるものなのですか？それとも今でも議論に上がることなのでしょうか？

YS: 無印良品は何で表示しないんだっけ？

浜野: もともと無印は窯元名を表示せずに商品を販売しているので、有田焼だけではないようですね。

YS: 5月にある有田陶器市では、実は有田で生産されたものは全体の4割ほどで、残りの6割は別の場所で作られたものと言われています。この事実はあんまり広めない方がいいんでしょうけど（笑）。産地が見えなくなってきているのが問題ですよね。そこで、有田焼を販売しているところは「有田焼の店」というのぼりを置いてます。あとは、組合[17]の方で「有田焼」と書かれたシールを作って貼るようにしていたり。でもその中にも生地を長崎の波佐見で作っている窯元がたくさんあります。

AF: 組合認定ということですね。松本さんの会社はこの組合には入っていないんですよね。どうもやりづらいらしくて。なので町からは総スカンを食らっていると言っていました。

YS: 有田の人たちは、他の人に有田の名前を勝手に使わないでほしいという考えがあります。でも周辺の人たちは「全部有田焼として売っていった方がいいじゃないか」と考えているわけです。何百年もあなたたちはそうしてきたではないかと。そうすると産地表示の問題が出てくるので定義しようと思うけれど、あまりにも産地が複雑なので定義しきれない、というのが現状です。

ニュースキャスターの小谷さん[18]が有田にいらしたことがあって、私に「有田焼の良さは何なのか」と聞かれました。有田の伝統や歴史について丁寧に話してたんですが、かなり厳しいツッコミが入りまして。有田焼の制作方法について、「手作りと型で作るのとでは実際出来上がるものはどのように違うのか？」と聞かれ、「手作りだと微妙な膨らみが生まれたり・・・」などとグダグダと答えていたら「よ

[17]佐賀県陶磁器工業協同組合：http://www.aritayaki.or.jp/
[18] 小谷真生子：https://ja.wikipedia.org/wiki/小谷真生子

くわからない」と言われてしまいました。手描きとプリントの違いについても聞かれたのですが、ビシッと簡潔に答えられず、グタグタになってしまって。結局そのグダグダのまま撮影されてしまいました。これは敗北感を味わった経験ですね（苦笑）。

■現代アートと有田焼、定義は実は似ている？

NH: でも、面白い議論になっていると思いますね。何を定義とするのかというのは現代アートも同じで、定義の材料となるのは作品の素材ではなく、作り手でもなくコンセプトであったり。そこは有田焼とも共通するところだと思います。それこそマルセル・デュシャンのレディメイドの作品は、大量生産品を組み合わせることで「これはアートだ」としたわけですが、今までの手で作られたものに掛かっている神がかったオーラみたいなものを壊したことで、そこから現代アートが進化してくるんですけど、今のお話を聞きながら、アートの流れと同じだなと思っていました。

AF: やっとコアな話に入ってきましたね（笑）。何をもって有田焼とするのかを決めきれない限り、有田焼は本当のスタートを切れないのだと思います。

YS: 私自身は有田焼の磁器としての特徴を理解していると思っていますが、他の人たちは手作りと型で作られたものの区別がつかないのが大半なんですよね。目の肥えている人であれば差がわかるのですが、どこがどう違うのかを説明しようとすると、内容が細かくなりすぎて説明しようがないんですよ。それでは答えにならないから、私はずっと考えていたわけですが、結局、遠くから眺めると「なんだか、有田っぽい」ということなんじゃないかなという答えに行き着きました。

一同: （笑）

YS: やっぱり、有田焼も京焼きや波佐見焼も、相対的に「こういう違いがあるんだな」ということが遠くから見るとわかるんですよね。それこそ確信的に。ですが近づいて見ていって「ろくろで作られた物と型で作られたものの違い」みたいな話になってしまうと、素人からすると違いがわからなくなってしまうんです。

さっき話に出てきたマルセル・デュシャンくらいであれば私も知っているのですが、去年フィラデルフィアに行った時に美術館で彼の《泉》を見ることができました。ずっと前に図版で見ていたものが間近で見られて本当に感激したものです。なんですが、後で調べたら、あの作品っていくつもあるんですね（笑）。

AF: しかも、何回か紛失しているんですよね。その度に作家が型を指定して「用意しといて」という感じでいくつも作られています。

YS: 私は産地に関わっていますし、頑なな職人さんたちと一緒に頑張ってきたので、この伝統を潰すべきではないと思っています。でも、日本の伝統的な特産品というのはアーティストや海外の人たちが貴重だと思ってくれているから、現代でも存続しているものだとも思います。伝統的なものでも形を変えていかないと生き延びていかないですよね。そして大事なのは、作られたものを買ってもらうことです。

AF: 第一回目のトークの時でも同じ話になったのですが、結局、存続の話になるとマーケットの新規攻略が大事で、今まで通り「伊勢丹で販売できれば良い」というような考え方以上の地点に到達しないといけない状況にあるのだと思います。今は国内での販売や、海外でもヨーロッパなどをメインに進めているような方向性ですが、第一回目では「ドバイで売ったらどうか」など、今まで売ってこなかった全く別のエリアで販路を開拓するという話に行き着きました。

僕の作っているものも、美術のギャラリーで売るだけのマーケットでやっていくべきなのか、それとも別のところでも売っていくべきなのかを考えています。僕の場合は、通常の陶器のマーケットで売るとすれば値段も違いますしコネクションも持っていないので全然売れないと思いますが。とにかく、有田焼において「作ること」自体は高い精度でずっと続いていると思うのですが、出来上がったものをどう

やって売っていくのかが問題ですよね。実際、有田に4年間通っていて、自分の制作していた以外の窯元さんは革新的な試みをあまりやっていないように思えます。

YS: 他の窯元も「このままではダメだ」と思ってチャレンジはし始めているとは思いますが、うまくいっていないのが現状ですね。

■デザインの流行の変遷と今後

YS: 明治作品のテンションが高いのは、有田焼を買ってくれるヨーロッパの人たちのテンションが高かったからなんですよ（笑）。

明治の有田焼が売れたのがアール・ヌーヴォー[19]の直前で、その後流行はアール・デコ[20]に移っていきます。ですが、現代のヨーロッパの人たちはシンプルなデザインや機能的なものを好まれ、装飾が彼らの趣味ではなくなってしまいました。そうして現代の日本のデザインやヨーロッパのバウハウスも生まれたわけですが、私からすると「ちょっと前まで装飾が好きだったじゃない。明治の有田焼を買ってたじゃない」と言いたいわけです。

ヨーロッパ人のテイストの根底にはロココ[21]があるのですが、モダニズム運動があったことでアール・ヌーヴォー以降にころっと好みが変わっちゃったんですよね。ですが、この好みの変化は単なる歴史の一端で、最終的には元の装飾志向に戻ってくると私は思っています。歴史は繰り返してますから。「昔は派手なものが好きだったじゃない。あんたたちのテンションが下がっているだけでしょ」と言いたいです（笑）。

AF: それはおっしゃる通りだと思います。やはり歴史は巡るので、今の延長線上だけではないと思っています。とはいえ歴史が僕のやっていることの文脈に戻ってくるかはわかりませんが。

YS: 装飾がデザイン界では悪とされていますが、大量生産するにはモダンでシンプルな方が作りやすいという風潮がありますね。

AF: それはグローバリゼーションや合理主義が影響していると思います。ただ、現在はグローバリゼーションの反動が起こりつつあって、みんなが予想できない方向に進んでいますよね。例えばトランプが大統領になったりと。だから、デザインの世界も今の時点だと次にどういう動きになるのかは読めないんじゃないかなと思います。

YS: それで皆さんは、アリキさんの作品と藤元さんの作品のどちらが好きでしょうか？ しっかりと自覚されると良いと思いますよ。

KK: まだ展示をご覧いただけてない方もいらっしゃると思いますので、トークはここまでにしてゆっくりご覧いただければと思います。それでは、ありがとうございました！

文・編集／折笠純（KANA KAWANISHI GALLERY）

[19] https://ja.wikipedia.org/wiki/アール・ヌーヴォー
[20] https://ja.wikipedia.org/wiki/アール・デコ
[21] https://ja.wikipedia.org/wiki/ロココ