



Title	スタジオ・ポタリー : イギリス工芸運動と日本およびアメリカ
Author(s)	児子, 弘恵
Citation	デザイン理論. 2002, 41, p. 33-46
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52792
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

スタジオ・ポタリー： イギリス工芸運動と日本およびアメリカ

児 子 弘 恵

京都市立芸術大学（非常勤講師）

キーワード

モダン・クラフト, マテリアル, 手工芸, 倫理, 両大戦間
modern craft, material, handicraft, ethics, interwar period,

はじめに

- 1, アート・ポタリー
 - 2, スタジオ・ポタリー
 - 3, 日本およびアメリカ
- 結び

はじめに

スタジオ・ポタリーとは、広義には大規模工場の製品に対して、個人制作あるいは小規模な工房における陶芸制作を意味し、狭義には1920年以降、主にバーナード・リーチを軸とするイギリス陶芸運動を指す。本稿ではスタジオ・ポタリーを後者に限定し、その発生と展開を通してイギリス工芸運動と日本の近・現代陶芸の関係を見直したいと思う。本稿でスタジオ・ポタリーを後者に限定する理由のひとつは、スタジオ・ポタリーが1920年代から30年代のいわゆる両大戦間に展開し、時代の思潮のなかでモダニズムの諸問題に直面し、それらの問題は、今日もなおモダン・クラフトが内包する重要な課題として残されていると考えるからである¹。

1, アート・ポタリー

1920年以降のイギリス陶芸運動をスタジオ・ポタリーと呼ぶならば、1920代に先立つ19世紀後半から20世紀はじめの作品をどのように呼称するのかは「アート・ポタリー」と呼ぶのが定着しているといえる。イギリスであれば、ウィリアム・ド・モーガン、マーティン兄弟等、基本的にはアーツ・アンド・クラフツ運動の流れに位置づけられる²。

1880年代、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動がアメリカへ広がる。ここで、イギリスのスタジオ・ポタリーへ論を進める前に、アメリカにおけるアート・ポタリーの展開をみ

ておきたい。アメリカのアート・ポタリーは、19世紀のアーツ・アンド・クラフツ運動の終焉に位置し、新世紀への転換期に位置する工芸であった。アメリカのアート・ポタリーは、オハイオ州のシンシナティが発祥の地とされる。メアリー・ルイーゼ・マックローリンなどの女性陶芸家の活躍が特徴のひとつである³。1880年に、マリア・ロングワーズ・ニコルズによってルックウッド・ポタリーが設立され、その後、アメリカのアート・ポタリーの特色を決定づけていくことになる。初期の作品は、フランス、アール・ヌーヴォーの模倣からはじまり、後にルックウッドの代表的な作風となる素焼き



図1 ルックウッド・ポタリー
花器 1889

に吹き付けで色泥漿を施し、そこに下絵を描く作品を作るようになる。とくにレンブラント風と呼ばれた、なめらかで光沢のある茶色がかったオレンジ色の釉薬の作品（図1）が有名である。1887年にシラヤマダニ・カタロウ（白山谷片郎）を迎え、日本風の絵付けがなされた。これが人気を博し、ルックウッドに商業的成功をもたらした。この時期のアメリカのアート・ポタリーは、マックローリンが「ウィリアム・モリスとその同志が提唱する正統イギリス・ルネッサンスの音信がついにアメリカに届いた」と宣言したように⁴、思想的にはアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受けている時代になり、この影響は第一次世界大戦までつづくと考えられる。言い換えれば、1920年代に入って、アーツ・アンド・クラフツ運動は、徐々に求心力を失いつつあった。

デザイン史からみれば、1920年代を分岐点として、モリスからグロピウスへとなじみの展開を追うことができるだろう。グロピウスがバウハウスの創立にあたって、「建築家、彫刻家、画家、われわれ全てが、クラフト（手工芸）に戻らねばならない」という文言を含む宣言文を発表したのは1919年であった⁵。1920年代、クラフツマンシップがウィリアム・モリスの意図とは離れ、新たな様相を帯びはじめることを時代の考慮に入れておく必要がある。

さて、1920年代に入ると、彫刻を模倣した作品が多くなり、それらはアール・デコ調あるいは同時代のキュビズムの影響とみなされる。そして一方、先住民による伝統的なフォーク・ポタリーと呼ばれる作品が30年代に注目されはじめ、器物への回帰とみなされる時代になる。マーティン・アイデルバークは、この時代のアメリカのジャポニズムを論じたなかで、作品の影響がヨーロッパを経由している点について述べている。そのなかで、ジャポニズムと称される作品が模倣したとされる日本の陶磁器と技術的には似ていないと指摘している。マックローリンがシャブレに、グルーヴィーがオーギュスト・ドラエルシュの作品に影響を受けたことが知られているが、彼らは日本の陶磁器について多く語りながら、実際には日本風フランス陶器に魅せられ模倣を試みている。アイデルバークはヴァン・ブリッグルが東洋への関心と研究が

らマッド釉を生み出したといわれているが、それらはすでにフランスの陶芸家によって十分に研究されていた可能性も考えられると述べている⁶。

アメリカのアート・ポタリーにおいて、日本あるいは東洋は、抽象的なイメージとして受け入れられ、それと対照的に造形的な関心はヨーロッパへ向けられていたと思われる。しかしこのことは、日本および東洋の影響がこれまでいわれてきたほど強くなかったことを意味するのではない。世紀転換期において、新しい造形と思想が一致をみるまでにはさらに2, 30年を要し、アート・ポタリーはその変化のなかにあったといえる。日本の影響はリーチを介して再びアメリカ陶芸にもたらされる。

日本の戦後、現代陶芸は同時代の美術と、1950年代半ばにピーター・ヴォーコスに代表されるアメリカの抽象表現主義陶芸と呼ばれる動向に触発されたと考えられている。戦後の工芸を伝統的なものへの回帰と美術志向への流れへと大きくふたつの潮流へ、両者のすみわけが進むと考えられてきた。しかしアメリカにおいても現代陶芸が突如はじまるわけではなく、アート・ポタリーから抽象表現主義陶芸までには、20年代から40年代にかけての空白期がある。この間ヨーロッパからの亡命者によってもたらされたバウハウスの影響を措くと、アメリカ陶芸に独自の動きはなかったように思える。しかしこの間に、モダン・クラフトは内側から自己規定しはじめたといえる。これまでの思想家からの影響ではなく、また自らを芸術家（エリート）とみなすのではなく、自らを作り手として認識しようとしていた。同じ時期、イギリスでスタジオ・ポタリー運動が起こる。

1950年代にアメリカのウェスト・コーストで、陶土による抽象表現主義と呼ばれる作品が作られる。抽象表現主義とスタジオ・ポタリー、一見用途をめぐって相反する制作態度に映る。しかし、本稿ではある共通する意識を前者と後者は共有していると考えたいと思う。バーナード・リーチ、柳宗悦、ピーター・ヴォーコス、彼らのあいだに交流があったことはよく知られている。しかし当時、それぞれが陶土というマテリアルに何をみていたのかは、十分に比較検証されたとはいえない。

今日のモダン・クラフトの研究は、ターニャ・ハロッドの『20世紀のイギリス工芸』にみられるように、クラフトに言及したさまざまなテキストを膨大に引用する。このなかでハロッドは、大量消費社会の出現は少数派の危惧であったと述べている。より重要な関心は、20世紀の物質社会における「もの」そのものだ⁷と述べる。また、ポール・グリーンハルシュは、モダン・クラフトとは、物質文化への倫理的に動機づけられたアプローチだと述べている⁸。両者（民芸運動とヴォーコスの）のあいだに、東洋の哲学を示唆することは可能である。しかし、ハロッドの主張にそうならば、20世紀の工芸がその意義を獲得していったのは、その営為が物質に関わるからであるといえる。

2. スタジオ・ポッター

バーナード・リーチを基点として、スタジオ・ポタリーを記述する見解は、1990年に出版されたオリヴァー・ワトソンの『スタジオ・ポタリー』のなかにみられる⁹。これは、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館のコレクションを中心に述べられたものであり、スタジオ・ポタリーについてまとまって書かれた最初の出版物となる。このなかでワトソンは、リーチやリーチの影響を受けて作られた作品をエシカル・ポット（倫理陶器）と呼び、スタジオ・ポタリーの展開を、リーチとその影響から論じている。ワトソンの見解はモダン・クラフトの意義を倫理性に引き付けた点でこれまでの工芸研究に一石を投じた。ワトソンはその特質として、正しさや道徳的規範をあげている。陶芸における「倫理」とは何であるのか、ワトソンによって明確な定義が示されたわけではない。しかし、スタジオ・ポタリーが倫理を内なる制作の動機に内包したと考えることは、モダン・クラフトが同時代の建築・デザインにおける機能主義とは一線を画し、独自の展開をみせたことを説明する重要な要因と考えることができると思われる。

先に、スタジオ・ポタリーと抽象表現主義陶芸のあいだに、マテリアルという共通言語があると述べた。リーチはクラフツマンシップを重んじる一方で、クラフツマンはマテリアルに対し「コントロールを失うことなく、自分の力をいかなる程度で発揮するかを決定する自由をもつべきである」と述べている¹⁰。抽象表現主義者の一部は、対象のもつ物質性を重視し、結果的にそのマテリアル（絵の具やカンヴァスの物質性）をあらわにした。絵画の在りようとは異なるものの、物質と精神を工芸倫理のうちに結び付けようとしたリーチの態度は、近代化の過程において、平面化あるいは純化を目的とする装飾芸術観とは異なる、もうひとつの工芸モデルを提示したと考えることができないだろうか。

1920年、東京から戻ったバーナード・リーチが、セント・アイヴスで濱田庄司と窯を築く。これは、工芸家村を目指したもので、モリスのユートピア思想の流れにあり、その具現化であった。セント・アイヴスにおけるリーチや濱田の活動については、1997年の『イギリス工芸運動と濱田庄司』展のカatalogなかで、長田謙一氏が言及している。このなかで長田氏は、当時セント・アイヴスが、1880年代の芸術家コロニーの色合いを残しながら、谷間の時期であったと述べている¹¹。リーチのいうアーティスト・クラフツマンは、クラフツマンに対するアーティストとしての別名ではなく、工業化に抗う精神的な力をもつ個人の自覚を意味し、また求めるものであった。リーチの実践は陶工に誇りと希望を与えた。しかし同時に「陶工」からイメージされる慎み深さや正直さは、ステロタイプだとして後に反発を生み出していくことになる。

現在、これほどリーチあるいは柳の影響が工芸研究者のあいだで議論されるのは、その関心

が日本の場合は固有性の問題、イギリスでは英国性という、それぞれの文化の形成に関わってきたことによるといえる。アラン・パワーズは、イギリスにおけるクラフト研究を支えているのは、イギリス文化への関心からであり、もはやイギリスの文化研究においてクラフトは無視できないと書いている¹²。リーチの影響については、今日ではリーチはイギリス陶芸史においてそれほど重要な陶芸家であったのか（時代に適応したのか、イギリス的であったのか）という評価に疑問を呈するものや、その功罪について語られているが、その影響力が完全に否定されることはないと思われる。

ではなぜリーチはイギリス陶芸でこれほど熱狂的に受け入れられていったのだろうか。近年、バーナード・リーチについての研究書を出した若手の研究者（自らが陶芸家でもある）のエドマンド・デ・ワールはリーチと柳の関係について、両者がクリティカルな関係ではなかったと書いている。リーチは柳によって、柳はリーチによってそれぞれがイギリスと日本で重要な意味をもつ人物になったのだと述べている¹³。リーチの言説は柳の影響を少なからず受けるものであった。リーチの工芸観は東洋と西洋の融合というリーチの悲願とともに、西洋においては、東洋を背景にして陶芸家を魅了した。ディッチリングの工芸家村がそうであったように、モリスそして彼のユートピア思想は1920年代においても工芸家の尊敬を集めていた。しかし、現実的な効力をもち得てはいなかった。リーチはセント・アイヴスでの経済的な困窮のなかで、彼自身の成功を示すことで陶工に実効性を示したといえるだろう。グリーンハルシュはリーチがモリスのロジックを踏襲した意味の大きさを強調する¹⁴。また現代イギリス陶芸を代表するアリソン・ブリトンも、現在もイギリス陶芸においてモリスとリーチの影響が強く残っていることを語っている¹⁵。

マテリアルに対して忠実であることを説くリーチの態度は「すべての陶工に捧げる」とリーチが1940年に出版した『陶工の本』¹⁶によって広く知られることになる。この本の影響は大きく陶工のバイブルといわれた。翻って、日本の民芸運動が日本の近現代工芸史のなかで、イギリスにおけるスタジオ・ポタリーと同様の重要性を与えられないのは、近代的自我の確立として作品を重視する、近代工芸史の記述に一因があると思われるが、柳宗悦の文章は誤解を招き易いものであった。

近年の日本における民芸運動の再評価は、アンチ・モダニズムとして、近代化への反省に負うものが多くみられた。柳宗悦が「或時代まで明らかに『美術』という特殊な存在はなかった」¹⁷と述べる時、現状の美術への懐疑を表し、われわれに西洋一辺倒の近代化への反省を促した。しかし、柳は美術と工芸の統合あるいは総合芸術を目指したのではなかった。柳は工芸が美術化することに反対し、工芸の重要性を説き、工芸こそが社会を救うと述べている。しかしそれらを「美の王国」と呼ぶ時、柳が示しているのは理想郷であり、ユートピア観であった。

柳は晩年モリスの態度を美術であることにこだわりすぎていると批判するが、モリスと同様に柳もまた理想の共同体を考えていた。

リーチの影響がイコール東洋の影響と認められていたように、リーチの背後には日本があり、柳の思想があった。しかし、東洋に背景をもつリーチの影響はイギリスのスタジオ・ポタリーのなかで徐々に薄れていくことになる。ルーシー・リーは、20世紀のイギリス陶芸を代表する陶芸家であり、モダニストと評される(図2)。しかし、作品の評価とは逆に制作態度は古風とさえ映る慎み深さを感じさせた。リーチはよく「作品は作られるのではなく、生まれるのだ」と語ったが、ルーシー・リーは自身の制作に関して、「ただ、陶器を作るだけ」と述べている¹⁸。そして、リーチとは異なり、議論を好まず、公に語ることがほとんどなかった。彼女の寡黙さは陶工のイメージを定着させるには十分だったといえる。ハロッドは、1949年にはルーシー・リーが陶土を捨て磁土を好むようになることを指摘し、東洋の影響を感じさせる作風に終わりを告げたと述べている¹⁹。ルーシー・リーはリーチのもとで陶芸を学び、フォルムに対する考え方の違いからリーチのもとを離れる。ルーシー・リーの成功をモダニズムと捉えることができるが、リーチの遺産のうち東洋的であることからポッターであることを引き継いだとみることもできるだろう。彼女の助手であり制作上のパートナーでもあったハンス・コパーの作品は、よりリーチの影響、東洋の影響から離れたものであった(図3)。

ハンス・コパーはブランクーシの影響を受け、スタジオ・ポタリーにおける彫刻的要素の強い作品への変化を導き、またそれを広く世に知らしめることとなった。ハロッドは著書のなかで、1960年代までに、コパーが従来のセラミック装飾技法でないものを確立したと述べている。コパーは掻き落としを施したあと、表面をやすりで磨き、その上に化粧掛けをし、再びやすりで磨いている。その結果、表面はすりむけたように貧弱にみえたが、劇的に形態を引き立てた。1970年代には一種の流行となり、これまでの工芸プロセスに関心をもつ陶芸家をぞっとさせた²⁰。さらに、より彫刻的な作品を作り、現在も活躍するスタジオ・ポッターとして人気を保っているのが、ルース・ダックワースである。ダックワースは、優雅で抑制の効いた作品で知られる。器物からモニュメンタルな作品まで、並外れたレパートリーを完全なものにした。1960年代、ハンス・コパーやルース・ダックワースはリーチの影響＝東洋の影響を受けていない新しい世代とみなされるようになる。



図2 ルーシー・リー
鉢 c. 1976

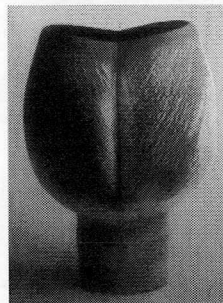


図3 ハンス・コパー
花器 1986

イギリス工芸のイギリス性という点からいえば、ルーシー・リーはオーストリア、ハンス・コパー、ダックワースはドイツからの移民である。イギリス陶芸におけるバーナード・リーチ、ルーシー・リー、ハンス・コパーの位置は、スタジオ・ポタリーの国際性と英国性という、まさにその二面性を示すものであったといえる。今日、イギリスのスタジオ・ポタリーの立体造形の方法は、先に触れたようにコパーの影響が強いといえる。しかし、『ドイツ陶芸の100年』展のカタログのなかで、ドイツでは同時期、イギリスのスタジオ・ポタリーと並ぶ動向はみられなかったことが言及されている²¹。

1920年代以前のアメリカのアート・ポタリーがヨーロッパの影響にあることを先述した。模倣したヨーロッパの陶磁器はアール・デコと称される展開をみせていた。ヨーロッパ大陸側をみれば、戦後までにイギリスのスタジオ・ポタリーと比肩する流れはみられない。ドイツではリーチ（スタジオ・ポタリー）の影響は1970年代以降とされている。1970年代、イギリスではコパーの生徒（ロイヤル・カレッジ・オブ・アート）であったアリソン・ブリトンらが活躍するようになる。この動きをイギリスではニュー・セラミックと呼んでいる。

もうひとり、初期のスタジオ・ポタリーのなかで重要な人物は、ウィリアム・ステート・マリーである。オリヴァー・ワトソンが、リーチを基点として分けるとみるスタジオ・ポタリーのなかで、ステイト・マリーはリーチと正反対のアプローチを行ったといえる。二人の作品は見紛うほど似ていたといわれる。しかし、ステイト・マリーはリーチと反対に作品をアートとみなし陶器と呼ばなかった。ステイト・マリーは自らの作品を画家や彫刻家と同様にギャラリーに並べ、他のアーティストと同じ土俵の批評を求めた。また、ハンス・コパーのように、彫刻的であることで美術作品と考えたのではなく、ステイト・マリーは作品を、轆轤をつかった抽象彫刻とみなした。ここで再びリーチの、マテリアルのコントロール論に戻りたい。自らをアーティストと考えるか、ポッターと考えるか、両者には顕然とした違いがある。しかし、彼らがマテリアルに対して主体的に関わろうとしている点は同じであった。また、ハンス・コパーの作品がその表面の制御によって造形的成功をおさめているとすれば、ステイト・マリーは陶土にしかないプロセスのコントロールのなかで、抽象的な造形を作り上げようとしたといえる。

ステイト・マリーの作品を抽象彫刻とみなすことには抵抗を覚える。しかし、ステイト・マリーが自らの作品を抽象と呼ぶことを滑稽だと片付けることはできない。轆轤が陶芸家のアイデンティティとして、また、制作のツールとして、体の一部と見なすことが可能であることを気付かせるからである。日本の近代化の過程では、職人技術からの脱却として轆轤を単なる機械とみなす認識が強かった。イギリスのスタジオ・ポタリーが獲得した特殊性は、身体が素材とより積極的に関わることにあったといえる。また、ステイト・マリーの教師としての役割は大きく、今日のイギリス陶芸を支えているのは、造形の連続性からいえばリーチ以上にステイ

ト・マリーだということもできる。ステイト・マリーの生徒から明確なアーティスト意識をもったセラミスト（ポッターに対してこのように呼ぶ）が輩出される。

3. 日本およびアメリカ

1920年から30年代にかけて、日本では個人陶芸家が誕生したといわれている。リーチやあるいは富本憲吉の初期、1920年代の作品を称して、日本ではこれらをアマチュアリズムと解釈することがある。明治から大正、昭和にかけての近代化を職人主義からの脱却とみる見方による。アマチュアリズムがひとつの契機として近代化に役立ったという見方自体は間違いではない。アメリカの初期のアート・ポタリーはまさしくアマチュアリズムに支えられていた。しかし、それが時代の過渡期に表れる範囲を超えて、近代化の過程において他よりも重要であったかについては疑問が残る。専門性がもたらす閉塞感と同じくアマチュアリズムがもたらす停滞の両方から逃れる困難を、モダン・クラフトの歴史もまた有していた²²。

マテリアルに対して忠実であることを説くリーチが、同時にマテリアルをコントロールする力を説くあいだには独自の完全主義が志向されている。柳宗悦は個人陶芸家（individual potter）であることを、大衆を導く宣教師のような役割を述べている。無名性を重んじた柳の理論も、共同体への希求の裏返しとして個人作家を否定しているのである。1920年代の工芸において、必要以上にアマチュアリズムを強調するのは、モリス以来のクラフツマンシップ、あるいは、クラフトのもつ手工芸の本来性が見失われてしまうのではないと思われる。

ニコラス・ペヴスナーはモリスが手工芸にこだわりつづけたことがモダニズムの障害になったとみていた。しかし一方では、手工芸はモダン・クラフトの倫理的根拠となって今日もクラフトを支えている。ハンディクラフトはクラフトの最もポリティカルな観念だといえるだろう。

またハロッドは20世紀のモダン・クラフトの発生がモダニズムとアンチ・モダニズムの両方を内包していたと述べている。このことは日本において柳宗悦の評価が二分されることに関連しているといえる。柳は戦中、近隣における日本の植民地主義を批判する文章を書いている。しかし1990年代には、社会学者から逆に彼のまなざしこそがオリエンタリズムだと、その植民地主義を指摘されるようになった²³。現在から過去の柳の態度を批判するのは容易い。ただ、実際になぜそうしたねじれが起きるのかを説明することは、困難な作業である。むろんこれは柳ひとりの問題ではなく、日本の近代化の問題であったといえる。リーチがイギリスで、英国性のなかで見いだされたように、日本のなかで柳の言説は、日本的なものとの関係をもつことで変化していった。このことは「工芸とナショナリズム」として議論される問題であるだろう。しかし同時に、ハロッドがいうように、モダン・クラフト自身が内包するポリティカルな性質だといえる。

長田氏が指摘するように、戦時下の日本において、民芸運動は新たな日本美の創生に重要な役割を果たした²⁴。しかし、柳が思い描く理想の共同体は、ウィリアム・モリスが考えたユートピアとそれほど変わるものではなかった。ポール・グリーンハルシュは、講演のなかで、モリス周辺の中世主義者の偽善に触れている。そのなかでグリーンハルシュは、現実実現されたユートピアが、どれほど理想とかけ離れたものであったかを問うている²⁵。健全な社会と正しき工芸の美を結びつけた柳の工芸思想は、多くの工芸家を鼓舞したが、唯一無二の正しさを持ち出すことで、工芸本来の多義性を失わせることとなった。

ブルーノ・タウトは、民芸運動の収集活動に対しては敬意を表している。しかし、下手物がいかにかものに堕するかとして民芸運動への批判を述べている。戦時下において同様に、民衆美の賞賛者として知られるタウトと柳宗悦の主張の違いは何だったのか。タウトは、民芸への賛美者の眼が、農民やあるいは漁師がつくるがさつな趣に向いていることを批判する。そして、都会の食卓に並べられた厚ぼったい珈琲茶碗は、所詮矛盾した存在なのだと述べている。タウトは、個人（美術家）が農民の作風を真似ることを、感傷的なロマン主義だと批判し、民芸運動における個人作家のあり方に疑問を呈した²⁶。

スタジオ・ポタリーは、モリスのユートピア思想を受け継ぎ、19世紀的なものから20世紀の共同体へのあり方を模索する過程において、意義を高めていった。しかし、柳の思想（著作）以上に、イギリスにおいて、陶芸家であったリーチの影響が今日もなお絶大にあることを思い起こすとき、リーチからルーシー・リー、ハンス・コパーへと展開したスタジオ・ポタリーは、その倫理をつねに制作の側においてきたといえる。本稿で、スタジオ・ポタリーの展開を、イギリスと日本の関係だけではなく、アメリカへの広がり求めるのは、「個人と共同体」の可能性が、現代工芸に残されていると考えるからである。

バーナード・リーチが、最初にアメリカを訪れたのは1949年のことであった。ガース・クラークはアメリカでのリーチ影響が作品以上にリーチの書き物であり、言葉であったと述べている²⁷。現代陶芸と抽象表現主義（絵画）の関係を、前者が後者から受けた影響以上に説明することは難しく、これまでに禅の影響などが繰り返して指摘されてきた。本稿では、マテリアルのコントロールのいう視点から考えてみたい。単に同時代の美術である抽象表現主義に影響を受け、それを陶土に応用しただけだという見方がある。しかし、たとえば、ピーター・ヴォーコス《スタック》シリーズは、陶芸であることを限りなく意識させる作品だということできる（図4）。

両者にまたがる物質性は、素材は任意のものに過ぎないという相

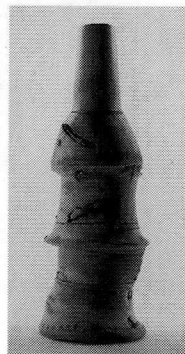


図4 ピーター・ヴォーコス
《スタック》1975

対化の地平を離れ、実存としての物質に向かいあう時に感じる、作る喜びという制作の根拠を示していると思われる。単純に、器をカンヴァスに、流し掛けをポロックのドリッピングに見立てているのではない。濱田の作品に軌跡としての行為の強調をみることは可能であるが、ここで述べている両者の交差とは、表面の類似ではなく、マテリアルをコントロールする際の意識のことである。また、ヴォーコスの作品には、濱田の大皿に比べられる作品がみられないことも注目した



図5 濱田庄司
カリフォルニアにて 1952

い。ヴォーコスの作品の多くは轆轤をつかっている。一見彫刻的にみえる《スタック》は、轆轤成型したパーツの組み合わせによるものであり、シリーズとなっている。ヴァリエーションをもつことは繰り返すことである。それは、機械化された身体（無意識）と、機械化されない身体（コントロール）とのあいだを作り手が横断することに他ならず、濱田の轆轤を引く写真（図5）は、なんなくその行為を行っている姿として、見ている者の羨望を身にまとっていることがわかる。ヴォーコスもまた轆轤が得意であった。

モリスのハンディクラフトの遺産をリーチはどのように受け継いだのかを考える時、ガース・クラークが著書のなかで整理してみせたエシカル・ポットとファインアート・ポットの対比はたしかに有効である²⁸。しかし、果たしてどこまで有効なのかは、更なる課題となるだろう。労働の喜びを単なる職人的なものではなく、芸術家が感じる特権的喜びだと考える時、反復作業は意識をより鮮明に引き起こすことがある。モリスが嘆いた労働の疎外から、倫理を介して労働そのものを制作の目的としたリーチの功績は（後の功罪を含めても）大きいというべきだろう。

バーナード・リーチが1920年代に引き継いだ遺産が、ハンディクラフトの観念的側面であることを先述した。リーチのアンチ・ファインアートやアンチ・インダストリーは、アジテーションともとれる、事実ポリティカルなものだといえる。しかし、同時にリーチは常にひとりの作り手であった。

結 び

1970年代を分岐点と捉えるならば、リーチもヴォーコスも、同じモダニズムの流れのなかで生きた陶芸家であったといえるだろう。ポストモダン以降、ハイブリッド・アート等、総合芸術的なあり方が賞賛される一方で、現代工芸は単なる現代美術の後追い、あるいは超少女趣味と揶揄される状況において、相対主義という新たな難題に直面したといえる。

デザイン史家でもあり工芸についての評論を多く残したピーター・ドーマーは、1988年に出版された『モダニズム以降のデザイン』のなかで「工芸は太りすぎた」と述べ、ポストモダンと呼ばれる状況に否定的な見解を示している²⁹。この小論のタイトルは「フェルメールのレースを編む少女にみる理想の世界」となっている。没頭する行為にドーマーは、美術にない工芸の喜びがあるのだと主張しているのだ。工芸が美術を志向することは、こうした喜びを放棄することだと述べる。1996年に生前最後の出版物となった『クラフトの文化』のなかでポストモダン理論との折り合いをみせているものの、ファインアートとの距離をとっている点は変わらないといえる³⁰。

金子賢治氏は、自身の論文のなかで、オリヴァー・ワトソンのスタジオ・ポタリーを要約しながら、リーチのアンチ・インダストリーが、一方の防波堤に、アンチ・ファインアートが、純粹美術に対する防波堤を設定したのだと述べ、この考えを敷衍して現代工芸における、アンチ・ファインアートとしてのリーチの影響を述べている³¹。ここで金子氏は、工芸素材は任意のものに過ぎないとして美術化を図りながら、変わらず同じ素材を使いつづける現代工芸の状況を指して「素材相対主義」という言葉を当てている。そして、スタジオ・ポタリーのもつ倫理という側面が、現代陶芸が陥っている、素材相対主義の袋小路の、一種の歯止めになるのではないかと述べている。

金子氏は、スタジオ・クラフトという言葉が工芸評論のなかで頻繁に登場するようになったのは、1990年代に入ってからであることを指摘している。冷戦後を反映するものであったといえる。数年前まで、クラフトはモダニズム批判としてその存在を持ち出されることがしばしばあった。ジェンダー論が行う異議申し立ても同じ動向に沿うものであったといえる。工芸が美術であるかないかの議論にはさまざまな側面がある。スタジオ・ポタリーに注目することは、モダン・クラフトが美術の後追いではなく、同時進行でありえた可能性を示すことであると思われる。スタジオ・ポッターの多くが、自らのアイデンティティを陶工（陶芸家）であることに求めた。芸術の条件において、心理学的反応と作品の質が無関係であるとすれば、工芸から心理的、社会的関心が完全に失われることはないと思われる。しかし、その工芸制作のプロセスを重視するならば、他の造形芸術と同様に、制作の倫理が作品の固有の質を保たせていることに気づく。スタジオ・ポタリーは、工芸における倫理を再考する上でも、重要な工芸運動である。

註

1. イギリスでは近年、「モダン・クラフト」をめぐる議論が活発であり、20世紀の工芸の発展を、19世紀以前と異なる独自の動きと捉えている。「スタジオ・ポタリー」論もまた、あらたなクラフト理論の構築を目指すものとして注目されている。また、スタジオ・ポタリーの展開は、共有する問題意識において、モダン・クラフトの展開と重ね合わせることができると考える。
2. スタジオ・ポタリーとアート・ポタリーを区別するために、アート・ポタリーを工業製品と位置づける見方がある。その際、スタジオ・ポタリーとは、制作のすべてを一人で手がける、個人作品であるとなしている。
3. ルックウッド・ポタリーはミドルクラスの女性のアマチュア・クラブから発展したものであった。このことはアメリカのアート・ポタリーの特筆すべき特徴であると思われる。しかし、彼女たちが美術学校で習い従事したのが、絵付けという分野に限定されていたことは同時にアート・ポタリーの性格と限界を示すものであった。アメリカのアート・ポタリーにおける女性の役割やアーツ・アンド・クラフツ運動における性による労働分担に関する論考に、Nancy E. Owen, *Rookwood and the Industry of Art: Women, Culture, And Commerce, 1880-1913*, Ohio University Press, 2001. Eillen Boris, *Art and Labor: Ruskin, Morris and the Craftsman ideal in America*, Temple University Press, 1986. Anthea Callen, *Women Artist of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*, Pantheon Books, 1979. などがある。
4. Martin Eidelberg, "Art pottery" Robert Judson Clark (ed.), *The Arts and Crafts Movement in America 1876-1916*, Princeton University Press, 1972, p. 151.
5. Walter Gropius, "Manifesto of the Staatliche Bauhaus in Weimar", 1919, Isabelle Frank (ed.), *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, Yale University Press, p. 83.
6. マーチン・アイデルバーグ「20世紀への転換期におけるジャポニズムとアメリカの陶磁器」『アメリカのジャポニズム展開催記念 国際シンポジウム』世田谷美術館 1991年。
7. Tanya Harrod, *The Crafts in Britain in the Twentieth Century*, Yale University Press, 1999. p. 272.
8. Paul Grenhalgh, "Morris after Morris", Linda Parry (ed.), *William Morris*, Victoria and Albert Museum, 1996, p. 366.
9. Oliver Watson, *Studio Pottery: Twentieth Century British Studio Pottery in the Victoria and Albert Museum Collection*, Phaidon, 1993, p. 15. First edition as *British Studio Pottery*, 1990.
10. John Farleigh (ed.), *Fifteen Craftsmen on Their Crafts*, Sylvan Press, 1945 p. 50.
11. 長田謙一「濱田庄司と工芸家村の系譜」『イギリス工芸運動と濱田庄司』、イギリス工芸運動と濱田庄司展実行委員会, 1997年, 12頁。
12. Alan Powers, "Civilising influence", *Spectator* 282. 8889 (1999), p. 50.
13. Edmund de Waal, *Bernard Leach: St Ivis Artist*, Tate Gallery Publishing, 1997. p. 71.

14. Paul Greenhalgh, *op.cit.*, p. 366.
15. アリソン・ブリトン「実用と美、醜さと皮肉」『現代イギリスの陶芸：新たな地平』滋賀県立陶芸の森編 1995年, 9頁。
16. Barnard Leach, *A Potter's Book*, 1940. 本稿では参照したのは, Second Edition (1949) と, バーナード・リーチ『陶工の本』石川欣一訳, 中央公論社, 昭和30年。*A Potter's Book*を今日では『陶芸家の本』と訳すことが多い。本稿では, potterを陶芸家, 陶工と使い分けた。
17. 柳宗悦『工芸文化』柳宗悦選第3巻, 春秋社, 昭和29年, 25頁。
18. Tony Birks, "Lucie Rie and her work with Hans Coper", Margot Coatts (ed.), *Pioneers of Modern Craft: Twelve Essays Profiling Key Figures in the History of Twentieth-Century Craft (Studies in Design and Material Culture)*, Manchester University Press, 1997, p. 97.
19. Tanya Harrod *op.cit.*, p. 270.
20. *ibid.*, p. 272.
21. ハインツ・シュピールマン「ドイツの陶芸1900～1970年の歩み」『ドイツ陶芸の100年』東京国立近代美術館他, 2000年。
22. ライオネル・ラバーンは, モリスが, 「素人っぽさ (アマチュアリズム)」について示した恐怖について, それらが家庭芸術 (Home Arts), 田舎家芸術協会 (Cottage Art Societies), 田舎の産業 (Village Industries) などの名のもとに, 1880年に盛んになった種々の団体の活動から起こったものであると説明している。『ユートピアン・クラフツマン：イギリス工芸運動の人々』小野悦子訳, 晶文社, 昭和60年, 54頁。また, マーティナ・マーゲッツは, 『現代イギリスの工芸』展のカatalogの序文で, リーチ的田園の理想を好んだ人々の多くが, 作品を作ることは, 目的に達するための手段であって, 存在理由ではなかったとし, 次のように述べている。「バーナード・リーチの宣言はアマチュアによって次第に損なわれた」。『現代イギリスの工芸』京都国立近代美術館他, 1988年。
23. 竹中均『柳宗悦・民芸・社会理論：カルチュラル・スタディーズの試み』明石書店, 1999年。
24. 長田謙一「新日本美の創生」『批評空間』第2期19号, 太田出版, 1998年。
25. Paul Greenhalgh, "The Trouble With Utopia" *Crafts* 140, 1996.
26. ブルーノ・タウト「げてものかはいからか」『タウト全集第3巻美術と工芸』篠田英雄訳, 育生社弘道閣, 1942年。
27. Garth Clark, "Otis and Berkely: Crucibls of American Clay Revolution", *Color and Fire: Defining Moments in Studio Ceramic, 1950-2000*, Rizzoli International Publications, Inc., 2000, p. 129.
28. Garth Clark, *The Potter's Art: A Complete History of Pottery in Britain*, Phaidon Press, 1995. p. 136.
29. Peter Dormer, "The ideal world of Vermeer's little lace maker", John Thackara (ed.), *Design after Modernism: Beyond the Object*, Thames and Hudson, 1988.
30. Peter Dormer (ed.), *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester University Press, 1997.

31. 金子賢治「スタジオ・クラフトを介してアボカノヴィッチから橋本真之へ：素材材相対主義の系譜と克服」『東京国立近代美術館年報』5号,1996年。

本稿は意匠学会第169回研究例会における発表原稿「スタジオ・ポタリー：イギリス工芸運動と日本」に基づき、加筆修正したものである。