



Title	現代写真と古陶磁
Author(s)	宮川, 智美
Citation	a+a 美学研究. 2019, 13, p. 18-31
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90092
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

宮川 智美

Tomomi Miyagawa

現代写真と古陶磁

| 図1

企画展「オブジェクト・ポートレイト」ポスター



図1

現代陶芸の批評家のガース・クラークは、陶磁器がごく表面的に鑑賞されがちであることを指摘している〔1〕。たしかに一目見て、瓶や、鉢、椀、皿という、器の種類を確認しただけで理解した気になり、それ以上の探求を止めてしまうということは、クラークの言うとおりしばしば起こることだろう。道具として身近に用いるやきものは、用途によって造形が特徴づけられているのも事実である。しかしクラークが同時に指摘するように、やきものは線、形、輪郭、質感、量感などの美学的観点から、高度に複雑なものでもある。

著者の所属する大阪市立東洋陶磁美術館は、中国陶磁や韓国陶磁を中心に近現代の陶芸作品まで、世界各地の様々な時代のやきものを所蔵し、展示している。企画展「オブジェクト・ポートレイト Object Portraits by Eric Zetterquist」は、同館の所蔵品を撮影して制作されたエリック・ゼッタクイストの作品を紹介する展覧会である。本稿では、著者の担当した同展覧会をとりあげて、美術館のコレクションをどのように見るのか、あるいは見せるのかという問いを出発点として、芸術創造における美術館の可能性について考える〔2〕。

企画展「オブジェクト・ポートレイト」

オブジェクト・ポートレイト展は、現在ニューヨークを拠点に活動するエリック・ゼッタクイスト Eric Zetterquist (一九六二) のオブジェクト・ポートレイト・シリーズを日本で初めて紹介する展覧会として、二〇一八年二月八日から翌年二月一日まで大阪市立東洋陶磁美術館（以下、東洋陶磁美術館）で開催された〔図1〕。展示された彼の作品は、二〇一六年に同館の所蔵する陶磁器を撮影して制作されたもので、抽象化された対象がモノクローム（白黒）で表現されている〔図2〕。なお展覧会では、被写体とされた陶磁器も、同時に展示された〔図3〕。

この展覧会には、二つの側面がある。一つは、ゼッタクイストという作家による、写



図4

図4
特集展「宋磁の美」における展示

とんど展示される機会がない。さらに特集展「宋磁の美」（二〇一六年）では、側面の斑紋を見やすくするため、茶碗を鏡の上に置いて展示した「図4」。このように展示方法の違いによって、前者は作品の、伝世の茶道具としての側面を強調し、後者は、表面の色や模様、形などに視線を誘導する展示となる。通常鑑賞者は、後者の展示方法で作品を見ていることになる。

東洋陶磁美術館設立の発端となった安宅コレクションは、二〇世紀の後半に形成された。これは「近代的な芸術的価値観の影響を強く受けながら、一九世紀後半から二〇世紀にかけて形成された東洋陶磁コレクションを再構築した」ものとして、モダニズムの視点によるやきものの評価を強く反映したコレクションと位置付けられている¹⁾。

一九世紀後半以降、それまで一般には目にするのできなかった、紫禁城の皇帝コレクションに代表される伝世品や、墳墓から、また鉄道工事をきっかけに出土したやきものが美術市場に紹介されるようになった。これらはまず欧米を中心に展覧会や書籍を通じて認識され、同時代の芸術潮流に影響を受けながら、その造形的魅力を鑑賞されるようになる。

日本では、一六世紀の『君台観左右帳記』などの記述を規範としつつ、伝来を重視する茶道具として、やきものの評価をおこなってきた。しかし二〇世紀の初めから、欧米の動向に呼応するような収集と系統的な研究を目指す動きが見られるようになる。例えば、一九一四年に発足した陶磁器研究会や、一九一六年前後に始まる彩壺会は、初期の有力な例として挙げられる。彩壺会が初めての編著書として刊行したのは『柿右衛門と色鍋島』である²⁾。彼らは「生活の状態が複雑」になった時代には「茶人趣味」の単純美よりも、欧米で評価されてきたような「強烈な刺激」を持つ華やかな磁器に魅力を感じると言った。こうした言動は、国内のみに通用する基準ではなく、欧米のコレクターとも共感できる普遍的な価値観を求めたものと指摘されている³⁾。彩壺会の主要な人物である奥田誠一（一八八三—一九五五）は、後に「写真術の進歩は或る程度まで器物の真相の表現を可能にした」という認識のもと、写真の力を借りてやきものの鑑賞法を説明している⁴⁾。奥田が「器物の真相」として、写真に求めたのは、言葉では困難な「色や釉の状態を表現」すること

図2 |
エリック・ゼッタクイスト《青磁八角瓶》2016年、
138.4×100.1 cm



図2

図3 |
青磁八角瓶、官窯、南宋時代・12～13世紀、h: 21.0 cm
大阪市立東洋陶磁美術館蔵（ゼッタクイストの撮影による作品制作のもととなった写真）

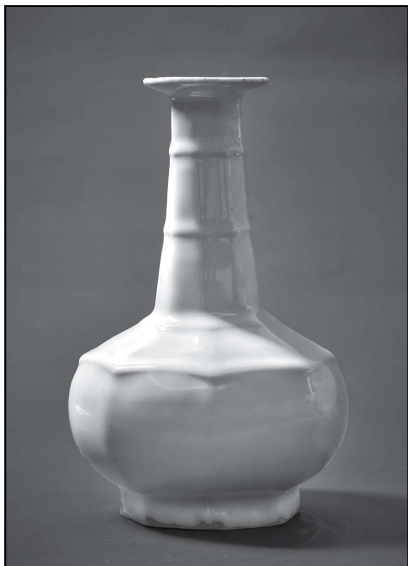


図3

東洋陶磁美術館の展示は、通常、美的な「鑑賞」を前提としており、展示品である陶磁器は、周りに影響されずに、陶磁器そのものとして「鑑賞」されるように展示されている。このように、色彩、形状、質感そのものを味わうような「鑑賞」のしかたは、陶磁器を日用の道具として使用するときの態度とは、全く異なる態度であると言える。

国宝の油滴天目茶碗（建窯、南宋時代）を例にとろう。特別展「黄金時代の茶道具——一七世紀の唐物」（二〇一五年）では、油滴天目茶碗とともに、附属する天目台三点、仕覆二点、添え状、さらに箱書きが展示された。ちなみに同展で青磁鳳凰耳花生（龍泉窯、南宋時代）は、床の間を思わせる空間で、軸ととりあわせて展示されている。これに対し平常展では、附属品はほ

真技術を用いた新しい芸術表現を紹介すること。もう一つは、同時に展示される被写体となった陶磁器を、写真家の目を通して捉え直すという側面である。両者は不可分に展覧会を構成している。つまり同展覧会は、現代美術と、過去の時代に制作された陶磁器という、独立して存在する芸術作品の相互の関係性を提示する展覧会でもある。

古陶磁への眼差し

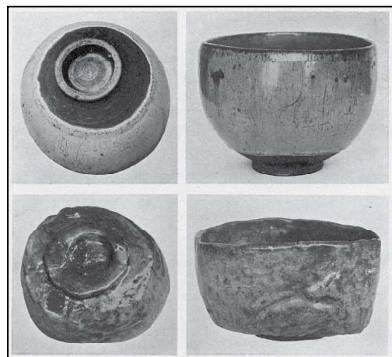


図7

(前頁) | 図5

奥田誠一『陶器の讀み方』102-104頁

(前頁) | 図6

『白樺』1913年9月号、1922年9月、図5左

| 図7

『工藝』2号、1931年2月、図VII

す者の見方によつて創作される芸術」だと記している^{〔13〕}。写真の役割を能動的に捉える彼の写真観は、きわめて現代的だと指摘される^{〔14〕}。彼は「写真は近代に於て吾々の直観を活かす重要な仲立ちである。写真の発生によつて、美の世界は拡大されてきたのである。美しい写真無くして将来美の教育は不可能である」として、写真の意義を「美の教育」と捉えている^{〔15〕}。

柳のこの言葉についての分かりやすい具体例は、『工藝』誌上の彼の連載「美の標準」に掲載された挿図だろう。毎号、二点の作品写真を並べて掲載して比較し、自らの考える工芸の「美しさ」を説明している。著名な作家による「茶趣味」の「でこぼこした」茶碗よりも、民間で用いる「素直な」造形を「美しい」とするこれらの写真は「図7」^{〔16〕}、柳の視点によつて選択された対象の捉え方を明示するものである。

一方の野島は、親交のあった富本憲吉（一八八六—一九六三）の作品集の監修者として、一九三三年に再び陶磁器を撮影している^{〔17〕}。この作品集では、壺や碗など立体的な作品の写真について背景に水平線が見られ、ルチア・シュルツ Lucia Schulz（一八九四—一九八九）による、バウハウスの製品記録写真からの影響が指摘されている^{〔18〕}。同時に、この構図には岸田劉生の静物画からの影響が指摘されるように^{〔19〕}、富本のデッサンと同じ角度で、陶磁器の模様や造形を絵画的に捉える視点も窺える。

後に、岡本太郎が縄文土器を「発見」し、自ら撮影した陰影を強調した土器の写真を書きに掲載したのは一九五二年のことである^{〔20〕}。このようにしてみると、近代以降にやきものの新たな評価軸を提示しようとした際に、その視点を広く共有し伝えるために、写真は求められ用いられてきた。

「視線のベクトル」の逆転

やきものを、新たに美的に捉えようとして用いられてきた写真表現に対し、ゼッタクイスト



図6



図5

ある。例えば、仁清印を有する二点の鉢は、並べて一枚の写真に収められ、姿と高台が写されている「図5」^{〔7〕}。奥田は、双方の詳細な寸法を文章で記述し、器物の見た目の安定感や曲線の美しさについて、比較しながら説明を加えてゆく。こうした方法は、『柿右衛門と色鍋島』に掲載された、鍋島の皿をあえて割って実測し、全体の割合（プロポーション）からその美しさを分析したような、彼らが「科学的」と称する見方と共通している^{〔8〕}。

彩壺会の大河内正敏（一八七八—一九五二）が、「絵画や彫刻を研究する」ように「日本陶磁器の芸術的研究」をおこなう必要性を説いたのと同じ年に、『白樺』誌上で朝鮮陶磁が特集されていることは興味深い^{〔9〕}。西洋の近代美術を日本に紹介したことで知られる同誌では、この前後の号でも挿画としてセザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンの絵画作品を掲載しており、モダニズムの視点でやきものを捉えた例として象徴的である。この特集「李朝陶磁器の紹介」が、それまで評価の低かった朝鮮陶磁についての価値観を転換させる契機となったことはすでに広く知られる。編集した柳宗悦（一八八九—一九六二）は、掲載した一〇点の挿絵のうち、東京での撮影分を野島康三（一八八九—一九六四）に依頼している^{〔10〕}。野島は、大正時代の絵画主義写真を代表する作家とされ、新興写真の雑誌『光畫』（一九三二—一九三三）の発行で中心的な役割を担った、日本写真史上の重要な人物である。写真家としての活動とともに、画廊の経営や自邸での美術展覧会の開催、岸田劉生など芸術家の支援もおこない、その多様な活動はアルフレッド・ステイグリッツ Alfred Stieglitz（一八六四—一九四六）との共通点として論じられることもある^{〔11〕}。『白樺』掲載の写真を見ると、被写体とされた陶磁器の豊かな膨らみを持つフォルムが、不均一な陰影によつて強調されている「図6」。柳は、「日本の今迄の古作品の写し方」に不満を抱いていたとし^{〔12〕}、写真について「写



図 9

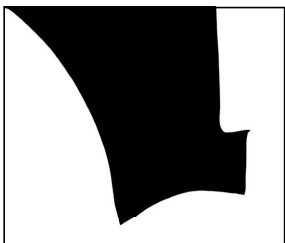


図 8

図8
エリック・ゼッタクイスト
《青磁劃花 葉文 八角水注》
2016年、55.8×66.4 cm

図9
青磁劃花葉文八角水注、
北宋時代、龍泉窯、h: 22.6 cm、
大阪市立東洋陶磁美術館蔵
(写真：六田知弘)

は、すでに美的価値をもつものとして認められている陶磁器を写している。彼はむしろその写し方によって、評価の定まってしまった過去の造形のなかに、現代的な魅力が見出せることを示している。

参考になるのは、写真家の石元泰博（一九二一—二〇一一）による桂離宮の写真である。一九五三年に来日した石元は、翌年から二年間かけて、桂離宮を撮影した連作を制作している。桂離宮は改めて記すまでもなく、一七世紀の初めから中頃までに、八条宮初代智仁親王と二代智忠親王によって造られた別荘である。石元はサンフランシスコに生まれ、幼少時を日本で過ごすが、一九三九年には再び渡米して、バウハウスの教育理念を引き継いだシカゴ・インスティテュート・オブ・デザイン（通称ニュー・バウハウス）で写真を学んだ。彼が桂離宮を訪れたのは、ニューヨーク近代美術館から依頼された仕事の一つとして、同館建築部長のアーサー・ドレクスラーを案内するためである。シカゴの街で、ミース・ファン・デル・ローエ Ludwig Mies van der Rohe（一八八六—一九六九）の建築に親しんでいたという石元は、桂離宮の「白い面を水平垂直に分割する黒みがあった柱、鴨居、手摺などの造り出す平面構成」と「ディテールの驚くべき斬新さ」の中に「モダンデザイン」を見出したという^{〔2〕}。後年、建築家の磯崎新（一九三二—）は石元の写真を「桂離宮がモンドリアンにみえる！ 視線のヴェクトルが逆転している」と評している^{〔23〕}。つまり「モンドリアンの平面分割の方式が、そっくり建物の立面を構成していることが、ニューバウハウス経由のカメラワークによって、説得力を持って示された」とし、石元の写真によって、桂離宮の造形のなかにモンドリアンとの共通する構成を見出したと述べた^{〔23〕}。同時に、桂離宮に対するこのような見方は、当時の美意識による選択だと指摘している^{〔24〕}。選択とは具体的には、写真のフレームから書院の屋根が意図的に外されているというカメラワークのことを指す。また当時の美意識とは、写真集の共著者である丹下健三（一九三二—二〇〇五）が関心を持っていた「弥生的な文化形成の伝統」と「縄文的文化生成のエネルギ―」との衝突であり^{〔25〕}、何よりも丹下と石元が共有していた、近代建築の規範とされた「構成的な美」を指している。

磯崎の言葉を借りれば、ゼッタクイストの作品は「現代の美意識」による「選択」によって、陶磁器の美を見出すものである。次節からは、ゼッタクイストによる東洋陶磁美術館での制作を中心に、その「美意識」と「選択」について彼の立場を検討する。また、それがやきものの鑑賞といかに関連するかを考えたい。

オブジェクト・ポートレイトの制作

ゼッタクイストの連作「オブジェクト・ポートレイト」は、文字どおりモノの肖像であり、同展覧会においては七世紀から一九世紀に作られた陶磁器の肖像である。ゼッタクイストによるとこれは「尽くすアート」であり、作家の自己主張としてのアートなのではない。作家はたとえば次のように説明している。

私は、今日容易に理解されるようになった抽象表現を用いて、私が昔から主題としてきた造形によって表現されている、古代の美の理想を伝える——いわば観賞者たちの「目を騙して」理解してもらうのである。^{〔26〕}

彼が「主題としてきた造形」とは、過去の時代に制作された陶磁器のことを指す。そこに見出される「古代の美の理想」を、現代の抽象表現を用いて、今日でも共感できるものと伝えることが自らの制作の立場だと言っている。つまりゼッタクイストの創作活動は、制作のプロセスと作家の意識の双方において、陶磁器という他の芸術作品と関わることで成り立つことがわかる。ただし同時に、制作された彼の作品は、写真の技術を用いた平面作品として、独立したアートとして存在している。

ゼッタクイストは、影響を受けた対象として次の三つを挙げている。まず、現代美術家の杉本博司（一九四一—）、次に宋時代の陶磁器、そしてハード・エッジの代表的な作家として知られるエルズワース・ケリー Ellsworth Kelly（一九二三—二〇一五）である^{〔27〕}。ゼッタクイストは、一九九二年までの一〇年間、写真家であり、かつ古美術商を営んでいた杉本のもとで助手として働いた。その後、独立してギャラリーとスタジオを開いており、彼が「エレガンス」という言葉で称賛する宋時代の陶磁器は、自

図10 |

青磁管耳瓶(部分)、南宋～元時代、哥窯、h: 20.9 cm
 大阪市立東洋陶磁美術館蔵
 (写真：六田知弘 デザイン：上田英司)

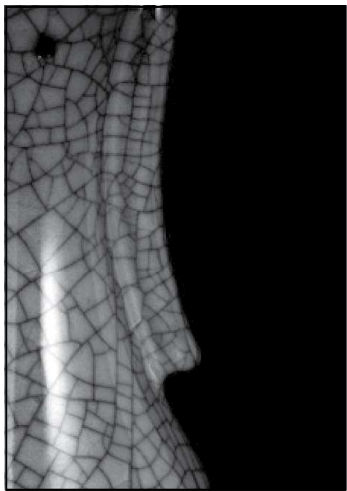


図10

らのギャラリーで長年扱ってきた作品である。つまりここで挙げられている前二者は、長期にわたり作家が直接関わってきた対象である。東洋陶磁美術館のコレクションから、彼が被写体として選んだ作品には、明らかに偏りがあった。朝鮮陶磁では粉青、中国陶磁では元時代以降の青花や五彩の作品は選ばれず、陶磁器の表面に描かれた文様がとり上げられることもなかった。これに対し、宋時代の作品は数多く選ばれている。

最後に挙げるエルズワース・ケリーについては、オブジェクト・ポートレイト・シリーズの、白と黒で明確に分割された作品の構成が、ケリーの作品と類似する。ゼッタクイストの作品は、ケリーからの影響のみならず、これまでもアメリカの抽象表現主義絵画やミニマリズムの作品との関連を指摘されてきた^[28]。作品の色の境界に見られる、手で描いたかのような「ゆらぎ」や、絵具の滲みのような質感は、バーネット・ニューマン Barnett Newman (一九〇一―一九七〇) の作品を意識したものだ^[29]と指摘されている^[29]。また、撮影時における照明の使用方法を念頭に、蛍光灯を用いた作品で知られるダン・フレイヴィン Dan Flavin (一九三二―一九九六) と、陶磁器作品とを橋渡しする表現だと評されることもある^[30]。つまり、彼の表現様式は二〇世紀後半の抽象表現を踏まえている。

一方で、ゼッタクイスト作品の制作技術の現代性は特筆すべき点である。彼の作品は技術的には、撮影した写真にデジタル加工を施し、インクジェットプリンターで出力して制作されている。例えば《青磁八角瓶》は、宋時代の山水画を意識して、水墨の筆致を思わせる表現がなされている^{[図2] [31]}。これは撮影時に片側から照明を強く当てて生じた陰影に基づく線である^[図3]。このほか、陶磁器の一部分の拡大や、シルエットの利用、また透し彫りや把手などの空間や、口縁部や高台のみを、線もしくは面で浮かび上がらせる方法などがとられている^[図8・9]。ゼッタクイストは、均整のとれた造形に見られる焼成時の微妙なゆがみを、陶磁器の作者が意図した以上の興味深い造形として賞賛し、あえてゆがみを際立たせるような作品構成をとっている。三次元の立体造形を平面に置き換える際には、前節までで述べた写真の利用にも見られるように、作者の意図が介入する。オブジェクト・ポートレイト・シリーズの場合、ゼッタクイストが被写体に見出した造形の美を表現するための方法で撮影され、デジタル加工がなされている。同展の出品作は、展示プランに合わせてサイズが検討され、展覧会に合わせて二〇一八年にプリントされたものだ。今日では、彼が作品に求める濃度の高い黒色や、大きなサイズでの出力は、性能の高いインクジェットプリン

ターを使用することで実現できる。

すでに写真表現においては、写真が事実を写すという前提を逆手にとる表現や、コンピュータにより改変を加えた表現が発表されてきた^[32]。鑑賞者の立場からすれば、ゼッタクイストの作品を一目見て、陶磁器を撮影した写真と認識するのは難しいだろう。むしろ彼の作品は、絵画的な表現のために、事実を写すという写真に対する期待を抱きにくい。それにも関わらず、美術館で実際に陶磁器を撮影することによってのみ成り立つということは、逆説的にさえ思われる。写真が写す事実^[33]に依りながら、現代の技術を使用し、抽象化した絵画的な表現がなされている。

ゼッタクイストの抽象表現は、陶磁器の鑑賞のガイドとなりうる。すなわち、彼の作品を導きとして、陶磁器の私たちの輪郭線をたどるような見方がうながされるだろう。対象となるものの細部を細かく観察することは、陶磁器の理解には欠かせないが、ゼッタクイストはその陶磁器の魅力を自分の作品によってわからせようとするところがある。

また、作品の大きさも重要である。前述のように同展覧会の出品作品は、展示プランに合わせてサイズが決定され、大きなものでは幅約三メートルに及ぶ。これは抽象化することで、被写体とされた陶磁器の実際の大きさに捉わ

れず、拡大縮小が可能となることを示している。大画面に入り込むように抽象表現主義絵画と対峙できるのと同様、ゼッタクイストの作品も、近づいたり離れたたりして鑑賞することとなる。この見方は、被写体が陶磁器であることを踏まえれば、陶磁器を手に取り近づけたり離れたりする視点の変化と対応する。つまり、釉薬の滲みや質感を認識したり、南宋官窯や哥窯の貫入を抽象文様と捉えたりする、作品に近づき繊細な美を見出す宋時代以来の鑑賞方法と同一の体験である^[図10]。

さらにこの鑑賞体験は、近年見られる、工芸の素材や技法を用いたスケールの大きなインスタレーション作品を、いかに工芸の文脈に位置づけるかという点においても示唆に富む。かつて床の間が担ったような、工芸のスケールの基準あるいは制約は、現代ではすでに無い。しかしスケールの大きな作品は、いわゆる現代美術に置き換えられ、工芸史のなかで連続的に論じられることは稀である。スケールが異

なっても、造形を抽象化して捉え、鑑賞体験の共通性に着目することで、過去に育まれてきた作品鑑賞の観点を引き継ぎ、重層的な工芸史の展開を考えられるのではないか。

ゼッタクイストの作品は、現代の写真技術を用いて、二〇世紀後半の芸術様式に基づく眼差しで、過去に制作された陶磁器に対する「視線のヴェクトル」を逆転させる。ゼッタクイストの創作活動は、被写体とされた陶磁器によって初めて成り立つが、同時に抽象表現による彼の作品は、新たな視点を創造するものとしてやきものの鑑賞に還元されている。

コレクションと美術館の創造的役割

オブジェクト・ポートレート展において興味深いのは、美術館の所蔵品である陶磁器を使って作品制作がおこなわれ、出来上がった作品がまた同じ美術館に展示されたことである。ゼッタクイストは、実際に陶磁器を撮影して作品を制作する。そのため東洋陶磁美術館の所蔵品のように、触れること自体が困難な対象の場合、陶磁器を使うことが出来なければ彼の作品は成り立たない。作品制作のうえで題材となったのは、例えば南宋時代の宮廷向け陶磁器であるのに対して、生み出された作品は、アメリカ抽象表現主義絵画の文脈に位置づけられる平面作品である。完成した作品を観れば、それぞれが独自の存在であり、美術史上の様式においてそれらは無関係である。展覧会では、両者を同時に観ることができるようになっている。私たちはそこで作家ゼッタクイストの視点に気づくであろう。作家は一体どんな作品を選んでいるのか。作家はその作品のどこを切り取っているのか。このように観ていくと、作家はたんに切り取っているわけではないことも分かる。いわば、選択の眼差しはそのまま批評の眼差しである。すなわち、ゼッタクイストは自分の作品をとおして陶磁器の美について語っている。しかし、ゼッタクイストの作品もまた陶磁器の存在によってその作品の質が試されているのであり、陶磁器による批評にさらされているとは言えないだろうか。同展覧会の創造性は、展示空間において、作品どうしの対話をみせることにあったと言ってよいだろう。

美術館は完成されたアートの終着点ではなく、現代の視点で常にコレクションの意義を問い直し、創造をうながし、かつそれを発表して位置づける場である。芸術創造における美術館の役割を考えると、「オブジェクト・ポートレート」展はいわばコレクションの高度な活用であり、他の芸術と関わることによって生じる創造のプラットフォームとしての美術館の可能性を示している。

註

宮川智美（みやがわ・ともみ）
一九八七年生まれ。大阪市立東洋陶磁美術館学芸員。お茶の水女子大学博士後期課程単位取得退学。専門は、近現代陶芸、近代工芸史。

- *1 Garth Clark, "See not Look," in Eric Zetterquist, *Object Portraits* (Nazrael Press 2017).
- *2 本稿は、同展覧会を題材とする性質上、展覧会図録『オブジェクト・ポートレート』"Object Portraits by Eric Zetterquist" Held at The Museum of Oriental Ceramics, Osaka (大阪市立東洋陶磁美術館、二〇一八年)所収の拙稿「古陶磁への『まなやし』」及びその他の記述と重複する点がある。
- *3 出川哲朗「東洋陶磁コレクションのモダニズム」『大阪市立東洋陶磁美術館コレクション 東洋陶磁の美』（美術出版社、二〇一四年）八頁。
- *4 彩壺會『柿右衛門と色鍋島』（現代之科学社、一九一六年）。
- *5 木田拓也「大河内正敏と奥田誠一 陶磁器研究会／彩壺會／東洋陶磁研究所―大正期を中心に」『東洋陶磁』四二号（二〇一三年三月）一五―三五頁。
- *6 奥田誠『陶器の読み方』（創藝社、一九五一年）一一二頁。
- *7 同書、一〇二―一〇四頁。

- *8 彩壺會、前掲書、第五九図。
- *9 大河内正敏「日本陶磁器の藝術的研究」『大日本窯業協会雑誌』三〇卷三九号（一九二二年七月）三〇七—三二四頁。
『白樺』一三年九月号（一九二二年九月）。
- *10 柳宗悦「挿繪説明」『白樺』（一九二二年九月号）、八九頁。
- *11 東京国立近代美術館編『アルフレッド・ステイグリッツと野島康三』（朝日新聞社、一九九七年）。
- *12 柳宗悦「彫刻寫眞配布に就て」『柳宗悦全集』七卷（筑摩書房、一九八一年）三七頁（初出は一九二五年四月）。
- *13 柳宗悦「美しい寫眞とは何か」『光畫』一卷一号（一九三二年五月）一—七頁。
- *14 光田由里「野島康三と柳宗悦—白樺派文化と写真」『民藝』六八二号（二〇〇九年一〇月）二九—三二頁。
- *15 柳、前掲「美しい寫眞とは何か」一六—一七頁。
- *16 柳宗悦「美の標準 その二 茶趣味の茶碗と普通の茶碗」『工藝』二号（一九三二年二月）四〇—四一頁。
- *17 『富本憲吉陶器集』（私家版、一九三三年）。実際の撮影は、野島の写真館に勤めていた錦古里孝治による。独立行政法人国立美術館所蔵作品総合目録検索システム (<http://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=192241>)
二〇一六年二月二六日アクセス確認。
- *18 越前俊也「野島康三の陶磁器写真—柳宗悦と富本憲吉のはざまにあって」『美学芸術学』二五号（二〇一〇年三月）一—二六頁。
- *19 光田由里「写真「芸術」との界面に—写真史一九一〇年代—七〇年代」『青弓社』二〇〇六年）四〇頁。
- *20 岡本太郎「縄文土器論『みづゑ』（一九五二年二月）。
- *21 石元泰博「あとがき」『桂離宮—空間と形』（岩波書店、一九八三年）二八〇頁。
- *22 磯崎新「建築における「日本的なもの」』（新潮社、二〇〇三年）三二六頁。
- *23 同書、四〇頁。
- *24 磯崎新「桂—その両義的な空間」前掲『桂離宮—空間と形』一〇—一三頁。
- *25 丹下健三「日本建築における伝統と創造—桂」『桂—日本建築における伝統と創造』（造型社、一九六〇年）四八頁。
蛇足ながら、丹下の論考には挿図として、縄文土偶と弥生期の埴輪が用いられている。
- *26 エリック・ゼッタクイスト「なぜ尽くすアートを制作するのか」前掲『オブジェクト・ポートレート』五頁。
- *27 Eric Zetterquist, "Contemporary Portraits of Ancient Objects," *Zetterquist Galleries* (<https://www.zetterquist.com/object-ports-introduction>) 二〇一六年二月二六日アクセス確認。
- *28 Paul Stemberger, "Isolation/Exaltation: Eric Zetterquist's *Object Portraits* at the Museum of Oriental Ceramics, Osaka," *Arts of Asia*, vol. 48, no. 6 (November/December 2018), 94–101.
- *29 出川哲朗「ものの肖像—現代写真と古陶磁」前掲『オブジェクト・ポートレート』八一—一頁。
- *30 Jenni Sorokin "White Light/ White Heat: Dan Flavin and Ceramics," *Dan Flavin, to Lucie Rie and Hans Coper, Master Pottery*,
- (Vito Schnabel Gallery 2018), 41–43.
- *31 エリック・ゼッタクイスト「アーティスト・ノート」前掲『オブジェクト・ポートレート』九三頁。
- *32 Paul Erik Tojner, "Seeing without Looking Looking without Seeing," in Louisiana Museum of Modern Art, *Andreas Gursky at Louisiana*, (Hatje Cantz 2012), 103–109.