

「工芸」と「craft (クラフト)」

—近代工芸の歴史の中で

金子 賢治 KANEKO Kenji

東京国立近代美術館

日本の近現代工芸の特質を、陶芸を中心に述べていきたい。

近代の工芸はもともと単なる手工業として出発したものだが、そこから一方で機械工業を背景としてモダン・デザインの理論と実践が、もう一方で近代的な意味での個人作家的工芸制作が分離発展してきた。特に日本を例にとると、①江戸時代、明治初期の以来の系譜を引く手工業（経産省の「伝統的工芸品」が代表的なもの）、②モダン・デザインの系譜としての産業デザイン、③近代的な意味での個人作家的工芸制作（ごく普通に「工芸家」と言う場合の「工芸」）の三つが行われている。

ここでの関心はもっぱら③にあるわけだが、初めに述べたようにそれは①から派生、分離発展してきたものだ。この派生、分離発展の仕方がその後の「工芸」の性格に色濃く反映してきたと思われる。それは西洋と比較してみるといっそうははっきりとしてくる。

西洋では産業革命を経て、例外はいくつもあるが、原則的に手工業を根絶やしにしつつ機械工業化が行われた。その結果現れたのは、ウェッジウッド、リチャード・ジノリなどの大製陶会社であった。こうした製陶の間からは近代的な意味でのデザイナーは輩出されるが、ここで言う「工芸家」としての陶芸家は出てこない。ではどこから工芸家ないし陶芸家が出てくるか。それは美術学校でファインアートを学んだ作家が、かつての手工業の素材＝工芸素材を、自らの表現のためにピックアップするということから生まれてきたのである。

西洋近代の美術概念に基づく美術と工芸のヒエラルキーを前提として、質的に高いファインアートの地点から、一段も二段も低い工芸（産業）の地点に降り、その素材を様々にこねくり回す。そして習熟しそれを「表現の素材」に転換するという風に発想する。実践的には別として、論理的にはファインアートの素材にまで「高める」という思想ないし衝動を持つものなのである。

この手工業をファインアートに「高める」ために素材に習熟する場が「studio (スタジオ)」である。扱うのはかつての手作りの産業（手工業、hand-industry）の素材である。しかしそれを産業ではなく表現に用いようとする。「産業に対立する」、「アンチ産業」の立場である。それが「studio」という場で行われることである。

ここで二つの歴史が交錯し、かつ融合する。それはこの「studio」と「craft (クラフト)」の歴史である。

craft はドイツ語の Kraft と同語源で、もともと「強さ (strength)」、「力 (power)」を意味する言葉であった。英語圏以外ではそのオリジナルな意味が残存し、例えばドイツ語で

は力、能力、労働力などを意味する言葉として現在でも極く一般的に用いられている。

英語圏では少しずつ変化し「知的力 (intellectual power)」、「技術 (skill)」などを意味する語になり、しかもそれは人智を超えた超絶的なものというニュアンスがあったようで、「オカルト」という意味にもなっていた。実際、アメリカでは「ザ・クラフト (The Craft)」(1996 年) というオカルト・ホラー映画が製作された。

こうした特別な技術、超自然的技術ということが非常に高度な技術、その技術の生み出したものという意味を持ち、舟が専ら人智の到達した、長い距離を短い時間で移動し、かつ大量のものを運べる最も有効な手段であった時代、クラフトは舟を意味する言葉にもなった。ホバークラフト (hovercraft) という言い方はその名残であり、また空飛ぶ舟、飛行機を aircraft というのもその流れによる。

そしてイギリスで、言い換えると英語圏で、「craft」という言葉は近代美術の概念と出会うことになった。

19 世紀中頃、絵画・彫刻からなる純粹美術 (fine art) という概念ができあがってきたといわれるが、それと対応して応用美術 (applied art) 概念も胚胎していった。この応用美術概念は、1851 年ロンドン万博を契機に生まれたいわゆるリフォーミスト (ヘンリ・コール、クリストファー・ドレッサー、ウィリアム・モリスら) の活動を通して生み出されたもので、それはデザインの改革のため、純粹美術を構成する概念としての絵画・彫刻を表現するのと同じ美の観念を機械工業の生産過程に反映することを意図したものであった。

それらは当時アート・インダストリー (art industry)、アーツ・アンド・クラフツ (arts and crafts) などと呼ばれたが、それはいわば応用美術の初期概念であり、またいずれそれらはモダン・デザインと呼ばれることから、その初期概念でもあったのである。

しかし応用美術概念は、1920 年代のマシンエイジへと向かう本格的な機械化の時代の中で、専ら機械工業に対応する概念へと発展し、アーツ・アンド・クラフツという言葉にもあるような手作り産業 (手工業) の残存部分を切り捨てていった。そこで手作り部分を表すのによりふさわしい言葉としてクラフトが採用されたものと考えられる。

しかし前に述べたように、例外はあるが、手作りの産業は原則的には根絶やしにされていったものであった。したがってここでは専ら前に述べたかつての工芸 (= 手工業) 素材を表現の素材に転換しようとして手作りの産業 (手工業) の世界に踏み入った近代的な意味での個人作家が問題になっているのである。ここから「studio」と「craft」が融合した「studio craft」という言葉、概念が生み出されてきたのである。かつての手作り産業の素材を用いるが、産業ではない、個人の表現を目指す場であり、作品であり、表現であるということを意味しようとしたのである。

類としてのスタジオ・クラフトは、もちろん具体的な種の形で始まった。その最も古い形がバーナード・リーチたちが始めたスタジオ・ポタリー (studio pottery) である。それがスタジオ・グラスへと拡大し、さらに他の素材へと敷衍される形でスタジオ・クラフトと総称されるようになった。

1993 年、アメリカのトレド美術館で開かれた「Contemporary Crafts and Mr. & Mrs.

Saxe Collection」展などを契機に、studio craft と modern design が、関連はあっても別々の独立した歴史を持ってきたことがはっきりと捉えられるようになってきたのである。

しかしスタジオ・メタル、スタジオ・テキスタイルとは言わない。この場合はメタル・アート、テキスタイル・アートと称する。ここで注意すべきは、メタル・アートとテキスタイル・アートはともに、素材を限定したアート、西洋近代の美術概念の内部では素材を限定した純粋美術ということになる。

言い換えると、studio craft 全体がそういう概念であるということである。

もともと素材の限定など、自己の表現を縛る一切の制限のないのが純粋美術の建前であり、こうした制限を持ったアートを十全ではないものと意識する。言い換えると一人前のアートではない、それはアート、すなわち純粋美術に至る過渡的なもの、一時的な過程であると意識するのである。

かつてローザンヌ国際タピストリー・ビエンナーレの最末期やスタジオ・グラス活動が30年を迎えた頃に起こった議論はまさにこれであった。前者は作家が織り上げた布も工業製品の既製の布も全く区別のない、現代美術（純粋美術）のフィールドにすべてを解消し、後者はグラスアートを器物、実用の世界に固定しようとした。すなわちスタジオ・グラス以前に戻れと主張したのである。いずれにしても純粋美術・応用美術・クラフトからなる西洋近代の美術概念の内部へ、結局は押し込めたのである。

ところが日本では事情は全く違う。江戸時代に各藩で育成された手作りの産業（手工業）が、幕末から明治を経て現代まで、様々な浮沈はあったにせよ、持ち越されてきたのである。ここから機械工業が分離発展し、さらに近代的な意味での個人作家的工芸制作が派生してきたのである。

問題は後者である。例えば古くからの陶磁器産地で、同一の陶器制作者が、あるときは窯屋の棟梁、あるときは近代的な意味での作家であるというのは日常の風景である。その境目は極めて不分明であるが、両者は厳然として存在している。一人の作家の中に、一つの産地の中に。工芸や産地とは無縁の子弟が美術学校を経て作家になる場合でも、こうした産地の素材的・技術的・思想的蓄積との何らかの関わりの中で制作活動が行われる。

こうした系譜の中で手作りの産業の中から作家が誕生していくとき、どういうことが起こったか。それは西洋のように概念から素材アプローチするのではなくて、すぐそばに以前から存在する素材にアプローチしつつ、その中から概念を作り出すという風に動く。つまり産業的環境の素材の内部からあたかも脱皮するように新しい概念（表現の工芸）が生まれていったのである。

だからそれは十全であるか否か、一人前であるか否か、一時的か否か、過渡的か否かなどという問いは存在しようのないものであった。素材の選択を出発点とし、それに寄り添うかそれを押さえ込むか、いずれにしても「それを通して形を作る」＝「自己を表現する」道が切り開かれた。それは従来の既成概念に解消、固定されるはずのないものであり、従来の既成概念のどこにも収まらない、新しい造形の論理の誕生であったのである。

それは、手作りの産業から近代的な意味での工芸家へという日本文化の縦の流れの中に、

西洋近代の美術概念、つまり自分を表現するという近代美術の基本を取り込んでいって作り出された理論であったということができる。素材のプロセスに沿いつつ自己を表現する方法である。それを工芸的造形という。

それを日本の近代工芸史の中で跡付けてみよう。

明治6年、1873年は日本の美術、工芸にとって大きな意味を持った年であった。この年日本は政府として初めて公式にウィーンの万国博覧会に参加した。その出品規定を翻訳する際に、ドイツ語の「bildende künste」の訳語として「美術」という言葉を作り出した。「美術」は英語では「fine art」に当たるが、それに対して「applied art」ないし「craft」にあたる言葉は当時日本に存在せず、中国の書物から「工芸」という言葉を持ってきて当てたと推測されている。

ところがこの頃は手作りの産業の域を出ない時代であり、「工芸」とはいっても現代で言う手工業と中身はほとんど変わらないものであった。ただし機械工業がない時代にはそれを単に「工業」と称していたのである。つまり「工芸＝工業」の時代だったのである。

ところが明治30年代、1900年前後の頃から、機械工業が幾多の経験を経て実質化していく。そこで「工業」に手工業と機械工業との区別が明確に生じてきたのである。次第に「工芸」が「工業」と分離し、現代の言語感覚にほぼ沿う「美術／工芸（手作り、手工業）／工業（機械工業）」の違いがはっきりとしていくのである。

こうしてこの頃から「工芸」は「美術」に近い分、「美」を意識する、「工業」に近い分「用」を意識する、つまり「工芸＝用＋美」という考え方が生まれてくるのである。

こうして1920年代になると、「工芸」の部分から、個人作家的な工芸制作をする人たちが登場してくる。イギリスではバーナード・リーチ、日本では富本憲吉である。偶然だが、この二人は1920年代に、東京で、一緒に陶芸を始めている。

富本憲吉から始まった日本の個人作家的な工芸制作は、4つのスタイルを持っていた。

第1は、西洋の様々な芸術様式や考え方を基盤にし職人から作家へと脱皮しようとした人たちである。富本憲吉、楠部彌次などの陶芸家に、高村豊周、内藤春治などの金工家などがある。

第2は日本の古典（陶芸でいうとピークの一つであった桃山時代の茶陶、漆芸でいうと奈良、平安時代）を再現することに基盤を置いた作家たちで、荒川豊蔵、金重陶陽などがある。

第3は中国・朝鮮の古典的な陶磁の再現を基盤とした作家たちで、石黒宗麿がその代表である。

第4は民芸様式の作家たちで、民衆が使ってきた雑器の持っているシンプルな力強さ、その背景にある宗教的精神などを制作活動の刺激にした。河井寛次郎、浜田庄司、木工の黒田辰秋、染色の芹沢銈介などがある。

誤解してはならないのは、彼らの制作は柳宗悦の「民芸論」とは全く別物であるということである。柳の論理は古い民衆の雑器を鑑賞するためのものであり、産業デザイン論と

しては有効だが、それを近代的な意味での個人作家的制作の論理に転化しようとする、結局は、その雑器を模倣するということにしか行き着かない。この第4の作家にそういう人は一人もいない。

こうして第2次世界大戦の時代を迎えるが、戦後の制作活動には以上のような傾向が引き続き行われた。

戦後の活動の特徴は、大きな会派や大小様々な工芸家集団を中心に展開されたことである。伝統工芸展、日展などがそれである。そしてそれは工芸に対する相異なる考え方を生じさせることにもつながった。伝統的な技術を重要視するもの、創作性を重要視するものなどだが、中でも機能を持たない作品の出現は、工芸に対する考え方に大きな衝撃を与えた。

それを作り出したのは走泥社という京都の陶芸家集団の作家である八木一夫、熊倉順吉たちで、1950年代中頃のことであった。同じ頃、「工芸＝用＋美」の「用」を欠き取れば工芸は革新されると考えた作家たちがいて、陶を使った彫刻制作を盛んに行ったが、それらはほとんどが挫折し、器制作へと転向していった。宇野三吾、藤本能道らがその代表的な作家である。

走泥社の作家たちは全く違った筋道を通して機能を持たない作品を作り出した。それは一例として八木一夫が次のように述べていることに現れている。

「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のとを、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……」

それはすなわち、陶芸の伝統的なプロセス、つまり「轆轤―土の構築―乾燥―施釉―焼成―完成」という工程を通して自己を表現するという道である。

これは伝統的なプロセスに沿っているという意味で従来の工芸でもあり、自己を表現するという点で純粋美術でもある。しかしそれが合わさるとそのどちらでもない、そのど真ん中の道であることができる。つまり従来とは全く異質な造形論が誕生しているのである。

この淵源をたどると、富本憲吉の考え方に行き着く。彼は轆轤上に作り出される円形を主とした陶器制作に関して、「線の戦い」から「空間に一つの立体生み出す作業」を経て「陶器＝抽象彫刻論」に至る造形論を展開した。「線」とは轆轤の上で立ち上がっていく作品を縦に輪切りにしたときに見える輪郭線のことである。自己の作りたい形の線、土の性質によってどうしてもなく立ち上がっていく線。作品制作とはこの二つの線のせめぎあいの果てに形が決まっていくことである。

ここには、陶芸制作が、器形ということや、陶芸ないし工芸という既成の概念に土の構築のプロセスを当て嵌めるのではなく、土の構築のプロセスと自己の作り出したい形の融合として捉えられている。まさに八木とほとんど共通する造形論が述べられているのであ

る。この富本から八木への過程で、先に述べた工芸的造形論の基本構造がほぼ出来上がってきているのである。

ここで重要なことは、この陶芸論、工芸論は、ただ単に機能を持たない作品のみに当てはまるものではなく、個人作家的工芸制作全般の本質を見極めたものだということである。つまり素材のプロセス、それを現代日本を代表する鍛金造形家・橋本真之の言葉を借りて「素材の理路」と言うことができるが、その「理路」に沿って自己を表現するということでは、個人作家的工芸制作全般について当てはまることであると考えられる。

この工芸が、純粋美術つまり現代美術とお互いに境界を形成し合い、全体として造形の世界を作り出しているのが現代ではないかと考えられる。

だから私の考えるこの工芸は、英語の「studio craft」とは全く違うもので、日本語では工芸的造形、英語ではあえて造語して「craftical formation」と表記することにしている。

言い換えれば、ウィーン万博に際して、西洋近代の美術概念で日本の造形を美術と工芸に分離することによって展開してきた日本の近代工芸は、1950年代に至って、全く違う文脈の造形を生み出したということであり、それは当然ながら「美術／工芸」という枠組みをも変えつつあるのである。

では、作品に即して、こうした近現代工芸の展開の本質を見ていきたいと思う。

まず、1920年代に始まった個人作家的工芸制作の4つのスタイルの作家、作品である。

第1が西洋芸術を基にした作家たちで、まず富本憲吉の「白磁大壺」(図1)である。彼は元々建築デザインを学び、ロンドンに留学して、ウィリアム・モリスのデザイン思想などに共鳴した。この作品はマイヨールの彫刻の量感が基礎になっている。

次は楠部彌弐の葡萄文花瓶(図2)で、これはアール・デコ・スタイルが基になっている。次は参考に金工作品で、まず高村豊周の「插花のために構成」(図3)。次は内藤春治の「壁面への時計」(図4)。両方ともアール・デコ・スタイルを基にしている。

第2は日本の桃山時代の茶陶の再現を基盤にした作家たちで、まず荒川豊蔵の「志野茶碗」(図5)、ついで金重陶陽の「備前水指」(図6)である。それぞれ、当時は全くわからなくなっていた桃山時代の茶陶の素材・技法を再現することで、作家として自立しようとしたのである。

第3は中国・朝鮮当時の技法・スタイルを再現しようとした石黒宗麿の作品(図7)である。

第4は民芸スタイルで、河井寛次郎(図8)、浜田庄司(図9)の作品である。

次ぎは戦後の作品である。

まず走泥社の作家たちの作品。第一は八木一夫の黒陶の作品(図10)である。焼物のプロセスと自由な表現の統合からこうした作品が生み出された。次ぎは熊倉順吉の作品(図11)であるが、八木よりもよりスケールの大きな陶の造形が誕生している。

こうした作品制作を通して、「素材の理路」にそって自己を表現するという造形の道筋が生み出されてくるのであるが、そのいっそう進んだ例が橋本真之の鍛金造形である。こ

これは2005年発表の作品(図12)。銅を叩くと素材の性質によって自然に延びていく。その方向を基礎にして形を積み上げていく。そしてほぼ10年単位で一作品を作り出していく。

こうした新しい造形に対する考え方を「craftical formation」と呼んでいるのだが、それは器であるか立体造形であるかを問わず、工芸的な世界全般に通ずるものである。

器の世界で、こうした考え方を初めて示したのは富本であるが、彼は「陶器＝抽象彫刻」論を展開した。

それに続くのが加守田章二である(図13)。彼は「私の作品は、陶器の形はしていますが中身は別のものです。」という謎めいた言葉を残している。これは、彼の作る形が、土の独特の性質を何とか押さえつけて自分の意志を押し通そうとする際の、不安と相克から出来てきたものであることを語っている。これが「craftical formation」の内容である。

松井康成もそうした作家の一人である(図14)。重無形文化財保持者の一人であるが、単なる伝統の継承に止まらず、柔軟な思考を展開し、このような作品を「機能を見捨てた球体の壺」と解釈した。

こうした経過を経て出て来た主要な作家、作品を70年代から90年代まで見ていきたい。

最初は70年代を代表する作家である柳原睦夫の作品(図15)である。京都芸術大学を出て、アメリカに留学。その体験の中で強く感じるようになった日本文化の特徴である触覚的な物の見方、作り方を表現しようとしている。

次は森野泰明の作品(図16)。こちらの方は幾何学的で、一見柳原と違ったコンセプトに見えるかもしれない。しかし土の板とその組み合わせに至る造形のプロセスは、土を構築していく時の独特の性質を十分吟味した上でできたものです。その点では、柳原と同じ基盤の上に立っている。

次は鯉江良二の「土に還る」という作品(図17)である。これは衛生陶器を粉碎した粉を材料として作られていて、作家自身の顔で石膏型を作り、それで成形したものである。陶芸や陶磁器産業を巡る現実の労働、ヒエラルキー、作家自身の立場など、様々な問題が込められている。しかもそれが、単なる現代美術の作品ではなく、焼物として成立していることが重要である。

次は中村錦平の「日本趣味解題」という作品(図18)である。日本文化の持つキッチュな部分、濁りの部分。そうした特質を、土で様々なパーツを作り、それをくみ上げるという中村独特のきわめて楽しげな手法で制作されたものである。

以上の柳原、鯉江、中村らの作品は、それぞれ一この作品であると同時に「陶芸とは何か?」という問いに答えようとしたものであるという、二重性を持っている。かつて中村はこれを、劇中劇になぞらえて、「メタ・セラミック」と評したことがある。

ついで深見陶冶の作品(図19)である。彼は様々な技術的体験から、量産のための技法であった鋳込みを、非常に高度な個人作家の表現のための技法として開発した。彫刻的な作品ですが、素材の構築のプロセスの精細な研究から導き出された形であり、紛れもなく陶芸作品であるということができる。

次は中島晴美の「苦闘する形態」(図 20) である。これは苦闘している形をあらわしたのではなく、土の独特の性質との格闘ということである。その格闘の中で作家自身の内面が土の構築のプロセスの中に溶け込むように表現されていくのである。まず土の板で筒形を作り、そこに円形の穴をあける。その穴からドーム上の形が紐作りで立ちあがっていく。いくつもの穴が開けられ、いくつものドームが立ちあがっていく。元の筒形はほとんど原型を留めないほどである。その穴の任意の一つから別の筒型が立ち上がっていき、再び穴とドームが繰り返される。そして完成に至る。その過程は予定なし。すべてその時々への気の向くまま、感情のまま行われる。

松本ヒデオの「囲み取って賞でる」(図 21)。このタイトルは日本の庭園作りで用いられる専門用語です。自然をそのまま囲って庭にするという意味である。それを自分の作品の輪郭をどう決めるかということに応用している。土の性質との交流の中で土の板を延ばしていく。延びていくのはあくまで土の性質と作家の心との交感で起こる自然な動きである。それを切り取るのは「囲む」ことである。

秋山陽の作品(図 22) である。土の板で筒形を作り、その外側、あるいは内部をバーナーで強熱する。そうすると亀裂が生じてきます。そして筒を切り開き、様々な形に構築していく。亀裂に見られる土の内部に秘められていた力の迸り。それを陶の限界まで構築していくこうとする作家の意志力。その二つが相乗された力強さ。それが彼の作品の魅力である。

井上雅之の作品(図 23)。この作品はかなり大きな轆轤を回して作ったパーツが基本になっている。それを割ったりつなげたりしてパワフルな形を作り出す。その豪快でなおかつ神経の行き届いた作域が大変興味深い。

清水証博は建築を学んだ陶芸家で、作品は建築模型を作るように箱型を作り、部分的に切り取り強度を殺しておく。その部分が焼成中にへたるのである。そうして作ったパーツを様々に組み合わせしていく(図 24)。

重松あゆみの「骨の耳」シリーズの一つ(図 25) である。「骨の耳」とは体の内部の骨で感ずる生命感ということである。そういう彼女の独特の生命の形である。小さな模型を作って、それを大きく拡大していきながら制作する。その拡大の過程で自己自身と土の性質の交感によって、元の模型とは刻々と形が変わっていく。そこに陶芸ならではの形が生み出されてくるのである。

次は斎藤敏寿の作品(図 26) である。ともかく巨大である。一つの陶板を作り、心理的にその延長上にあるもう一つの陶板を作っていく。それをいくつか連続させて、鉄骨で継いでいくのである。そこには紛れもなく陶芸でなくては成立しない作品が現われてくる。

次は器の作品。

まず前田昭博の「白磁面取り壺」(図 27) である。彼は富本の孫弟子に当たる。轆轤で作ったボディを、手と指で押さえ、面を取っていきます。磨いてはいるが、全く削ってはいない。押さえること、元の形に戻ろうとする土。乾燥や焼成の過程に耐ええない限界にまでいかんとする。そこから生ずる緊張感が張りのある形を生み出すのである。

次は古川章蔵の花器(図 28) である。大学と古くからの陶芸の産地で陶芸を学び、しつ

かりした技術を身につけ、その上で現代人としての感覚を器に盛り込もうとしてきた。そこからこうした新しい器が誕生してきたのである。古川は全くなんの組織にも属さず、奈良の山の中で工房を経営し、器の店だけとコンタクトを取っている。こうした新しいタイプの作家がものすごい勢いで増えてきているが、その先駆けの作家の一人である。

勝間田千恵子もそうした作家の一人である。パリと京都で陶芸を学んだ。「自分の生活に使いたくなる器は一体どんなものか?」。それが彼らの制作のコンセプトである (図 29)。

次は瀬戸の柴田真理子の作品 (図 30) である。これは陶器ではなく磁器である。しかし焼成温度が低いためかなり違った質感を見せている。「焼物の脆い感じを表現したかった」という彼女の意図がよく表れている。

最後はこの中では最も若い京都の森野彰人の作品 (図 31) である。何か原始的な祭祀の道具か装身具を思わせる形をしているのが、彼の作品の特徴である。精細な質感の表出とともに個性的な形に、新しい感覚を見ることができる。

こうした新しい作家、作品は今後、益々増えていくであろう。

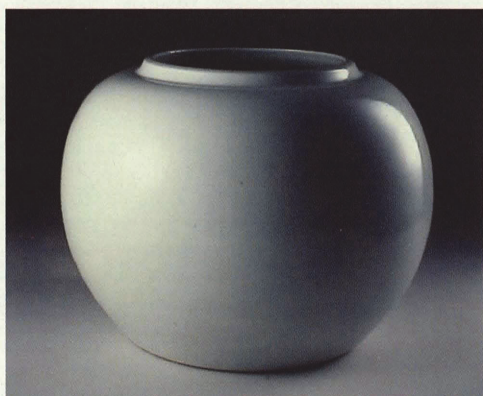


図1 富本憲吉「白磁大壺」1941年

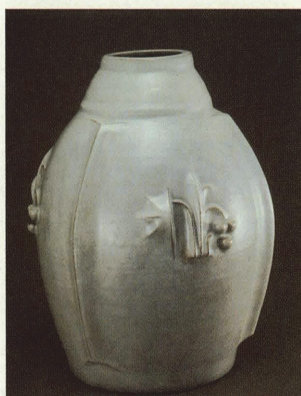


図2 楠部彌弌「葡萄文花瓶」1927年

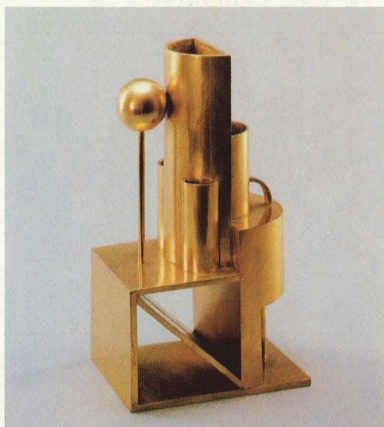


図3 高村豊周「插花のために構成」
1926年



図4 内藤春治「壁面への時計」
1927年

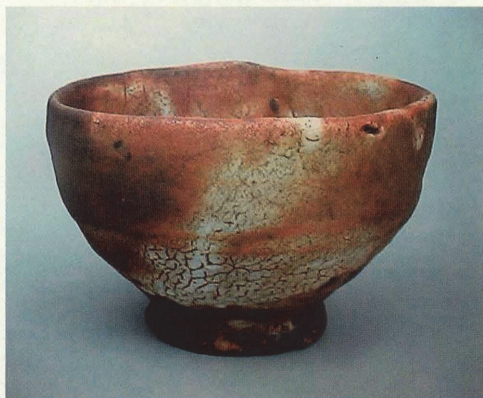


図5 荒川豊蔵「志野茶碗 里帰り」1937年



図6 金重陶陽「備前耳付花入」
1942年



図7 石黒宗麿「白地黒絵双魚文鉢」1940年



図8 河井寛次郎「白地草花絵扁壺」1939年

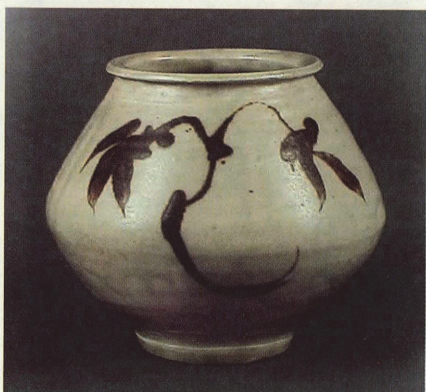


図9 浜田庄司「白磁鉄絵壺」1930年



図10 八木一夫「盲亀」1964年

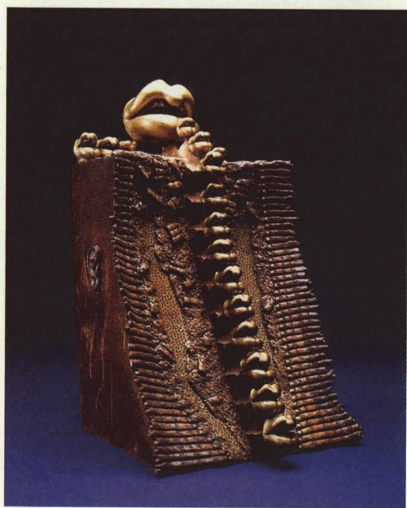


図11 熊倉順吉「僧の座」1972年



図 12 橋本真之「果樹園—果実の中の木もれ陽、木もれ陽の中の果実」1978-2005 年



図 13 加守田章二「曲線彫文壺」1970 年

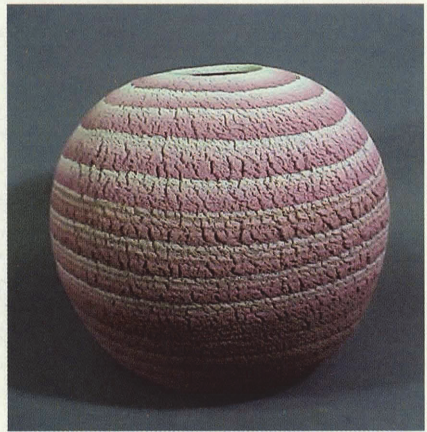


図 14 松井康成「練上繡裂文茜手大壺」1981 年

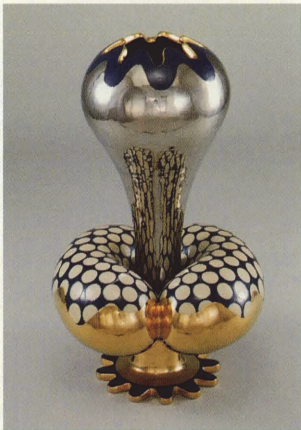


図 15 柳原睦夫「紺紬金銀彩花瓶」1971 年

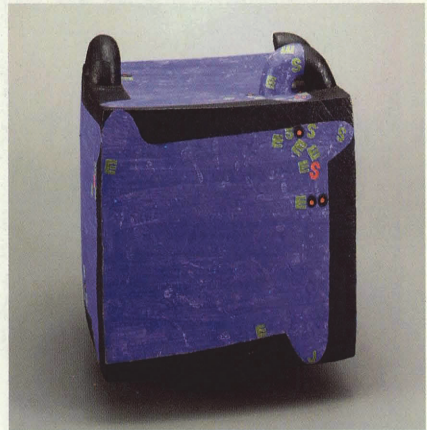


図 16 森野泰明「海碧」1977 年

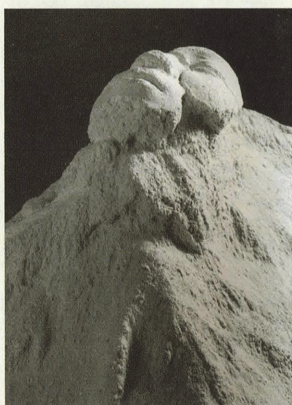


図 17 鯉江良二「土に還る -68」
1968 年



図 18 中村錦平「日本趣味解題」1988 年

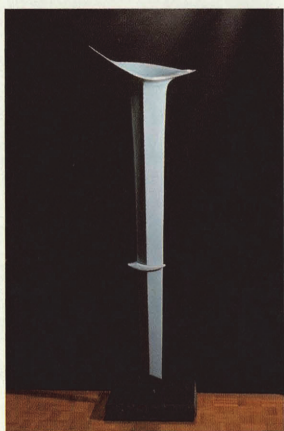


図 19 深見陶冶「遙カノ景<望>」
1994 年

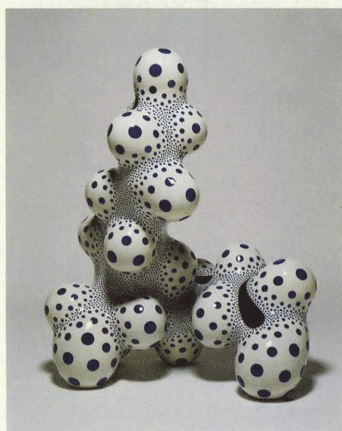


図 20 中島晴美「苦闘する形態Ⅰ」
1995 年

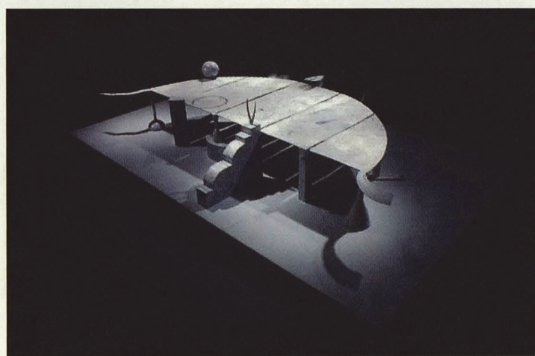


図 21 松本ヒデオ「囲み取って賞でるⅨ」1991 年

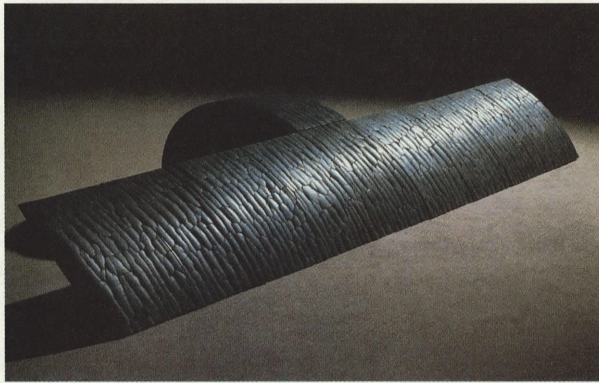


図 22 秋山 陽「地核・巡る芽」1988 年



図 23 井上雅之「タイトルなし」
1988 年

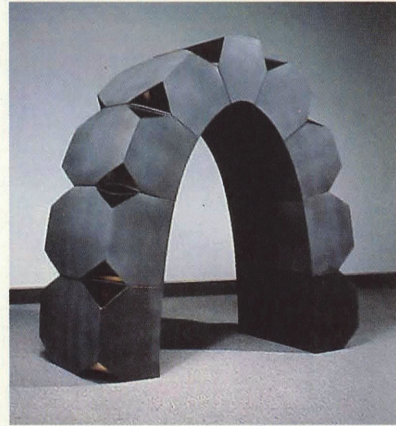


図 24 清水枢博「SPACE RECEPTOR
98-B」1998 年



図 25 重松あゆみ「骨の耳 96-1」1996 年



図 26 斎藤敏寿「水蒸破裂」1989 年

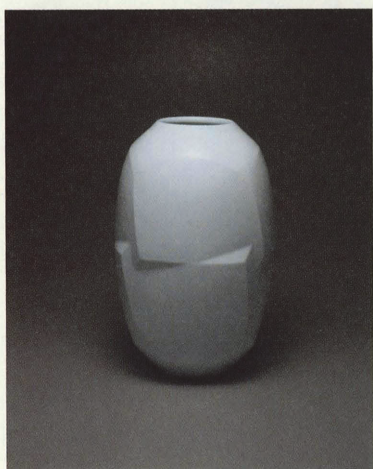


図 27 前田昭博「白瓷面取壺」1996 年



図 28 古川章蔵「花器」1996 年

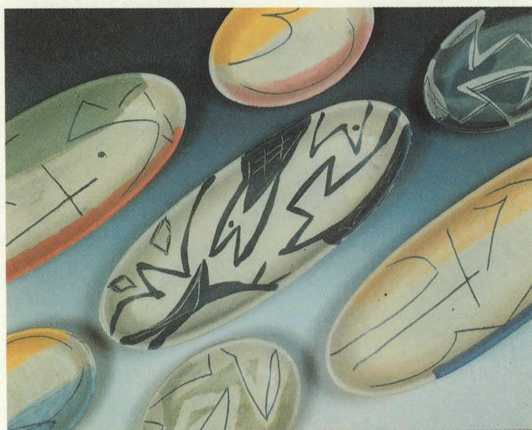


図 29 勝間田千恵子「抽象画の器」1997 年



図 30 柴田真理子「青い机上の静物」
1996 年



図 31 森野彰人「W.O.O.20027」
2002 年