

Les Traces d'une blessure créatrice: Yagi Kazuo entre la tradition japonaise et l'avant-garde occidentale

INAGA Shigemi

International Research Center for Japanese Studies, Kyoto

Yagi Kazuo (1918–1979), an avant-garde master of clay work, made his reputation by liberating Japanese pottery from its traditional constraints. Though he is regarded as a genius in the world of ceramic art, his fame still seems to be confined in the category of “heretic potter” (*itan no tōkō*); he is not yet fully recognized as an artist in the Western sense of the term. My intention here, however, is not to classify Yagi as one of the leading artists of the twentieth century. Rather, it is to show that his clay work poses a fundamental question about the very notion of fine art. His work is, I believe, located at the extreme end of the boundary where the Western sculpture and Oriental pottery meet. If modern sculpture expresses itself through the material which is shaped or molded according to the will of its author, traditional pottery contains a void in its heart and the material is accumulated around this void in the equilibrium between the centrifugal force of the wheel and the aggregating nature of the sticky clay. Far from being a master of his own creation, the potter plays the role of mediator between the material and his own hand, and he has to submit the result to the final proof of the fire which is no less whimsical than mystical. Yagi struggled to find the narrow path between the two incompatible value systems. How to reply to the calling to conceptual art of autonomous form which must be realized in the future, on the one hand, and at the same time remain faithful to past tradition which was subordinated to utilitarian aims, on the other. Once liberated from its primary function of container holding the liquid, a vase, for example, begins to exteriorize, through Yagi’s mediation, the potential that until then had been dormant within its interior. The case of Yagi Kazuo helps us to clarify the mutual emulation of the East and the West that took place in his lifetime. What must be traced is not so much a reciprocal influence as cultural convergence, and the philosophical dimension should not be ignored. The images discovered in the

process reveal one of the most important aspects of the encounter of Japan and the West in the second half of the last century.

Keywords: YAGI KAZUO, AVANT-GARDE, CERAMIC ART, SCULPTURE, JAPANESE POSTWAR ART SCENE

Préliminaire

Un des pionniers de la céramique avant-gardiste au Japon, Yagi Kazuo 八木一夫 (1918–1979), **traça un chemin sans précédent dans l'art du XX^e siècle** de l'archipel en se détournant de la tradition de la poterie nippone. **Bien que considéré comme un 'génie** représentatif de la céramique d'avant-garde' 前衛陶磁の鬼才, Yagi ne paraît pas encore jouir d'une légitimité d'artiste au sens occidental du terme. Nous voudrions jeter une nouvelle lumière sur son activité de créateur en comparant son parcours avec celui de sculpteurs et de peintres contemporains tant en Occident qu'en Orient, afin de faire ressortir les spécificités de son œuvre, qui se situe aux confins de la sculpture occidentale et la poterie orientale. (Nous reviendrons plus tard sur la distinction entre 'potier' et 'céramiste' ou entre 'poterie' et 'art céramique', car une telle distinction en français ne se recoupe pas celle de la langue japonaise tant sur le champ sémantique que dans l'ordre axiologique. Dans cette discordance repose un problème crucial).

Si la sculpture peut s'exprimer par elle-même à travers les matériaux assemblés ou ciselés dans la masse au gré de la volonté de son auteur, la poterie (sinon l'art céramique) contient un vide en son sein, et c'est autour de ce vide que s'accumule la terre qui va se transformer au contact du feu. Au cours de ce processus le potier (à la différence du céramiste) est à l'écoute des matériaux, en collaboration avec la nature. Cette opposition entre la sculpture et la poterie rend l'œuvre de Yagi difficilement classable. Car Yagi s'identifie avec le métier du potier dont il est issue tout en s'inspirant en même temps de la sculpture occidentale moderne. Son aspiration vers l'art plastique occidental contemporain (qui se distinguait de la sculpture académique) ne lui permet en aucun cas de réduire son œuvre à l'art céramique tel qu'il est conçu et réalisé en Occident.

S'opposant à la fois à la notion de l'art et à celle des « arts et métiers », la pensée plastique de Yagi Kazuo synthétise la confrontation inhérente à la rencontre entre l'Europe et le Japon, et scrute la marge étroite entre les deux. Notre but sera de sonder le secret de sa création qui se traduirait par la cicatrice due à la confrontation entre la vocation d'un art conceptuel et autonome à venir, et la conception passiste d'un récipient utilitaire. Dépourvu de sa fonction primaire, le vase extériorise chez Yagi Kazuo son potentiel propre.

En se concentrant sur le cas de Yagi Kazuo, nous nous proposons d'éclaircir les influences mutuelles qui sont en jeu dans la communication artistique entre Est et Ouest. Nous souhaiterions aussi mesurer les dimensions philosophiques qui y sont concomitantes. Les images découvertes dans ce processus recèlent la clef d'une découverte réciproque.

« Être en butte à soi-même »

Le caractère chinois pour 'créer' 創 veut aussi dire 'blessure'. Dans son essai intitulé « Être en butte à soi-même » (Kuttaku no naka de 屈託のなかで [1976]) Yagi Kazuo s'amuse de ce double sens: la création comme blessure. Causer une blessure à la liberté pour la contraindre, et se confronter au cadre imposé de force par la volonté même de l'artiste afin de le surmonter.¹ Tel fut le cheminement de la création plastique de Yagi dans ses dernières années. Nous voudrions retracer quelques-unes de ces blessures que subit l'artiste-potier japonais dans son tâtonnement créateur. Les traces que laisse le processus créateur sont autant de blessures d'amour propre qui marquent l'ontogenèse d'un créateur. Loin d'être personnelle, cette ontogenèse résume à elle seule toute l'histoire de la phylogenèse de la rencontre du Japon et de l'Europe dans le langage plastique. En effet, la création de Yagi Kazuo s'articule comme le chiasme ou la fissure creusée entre la poterie japonaise et la sculpture occidentale.

Tanuki-jijii ou Joan Miró déguisé?

En ce sens, le *Tuyau de terre cuite à Shigaraki* (1966:94) [fig. 1] est révélateur.² D'un bout à l'autre le tuyau mesure 80 cm de longueur et le diamètre est d'environ 30 cm. Le tube de terre est rompu au milieu et les deux extrémités, surélevées en l'air, sont coupées de façon irrégulière, ouvrant leurs bouches comme des blessures béantes. Sur la courbure convexe se trouve attaché un petit chien viverrin (*tanuki* 狸) en terre cuite de Shigaraki 信楽 [fig. 2] et un autre se cache près de l'une des ouvertures du tuyau, comme si les deux animaux en terre jouaient à cache-cache. Ces rajouts animaliers, accessoires et ludiques, sont en fait un clin d'œil ironique de Yagi aux potiers professionnels qui ont coutume de se réjouir, comme d'une grâce inattendue, de la réunion accidentelle de deux pièces ayant chuté l'une sur l'autre à la cuisson. En effet, ces rajouts chez Yagi ne sont pas accidentels mais bien intentionnels. Et nous voudrions y voir la trace de la blessure que fut pour Yagi sa rencontre avec Joan Miró en 1966 [fig. 3]. Lors du séjour que fit à Kyoto l'artiste espagnol de 73 ans, Yagi Kazuo, alors âgé de 48 ans, était son accompagnateur pour le voyage à Shigaraki.

Joan Miró (1893–1983) s'intéressait alors à la peinture sur poterie de Majorque et à la sculpture en terre cuite. Yagi remarquait chez le maître espagnol « un talent toujours juvénile et plein de poésie, qui ne cessait de dépeindre un paysage où les étoiles et les filles se rencontrent en des couleurs primaires retentissantes ». Yagi avait prévu un itinéraire qui plairait à son hôte, incarnation de la Méditerranée et dont le pas léger et dansant, l'instant d'une photo prise sur le trottoir parisien, était resté gravé dans sa mémoire.



Fig. 1. Yagi Kazuo, *Earthen Pipe*, Shigaraki ware, 1966 (Yagi 2004:94).



Fig. 2. Anonyme, *Shigaraki tanuki* 信楽狸 fabrication artisanale en terre cuite à Shigaraki (Photo Inaga).



Fig. 3. Photo de Yagi Kazuo avec Joan Miro prise en 1966 (Yagi 2004, p. 297).



Fig. 4. Yagi Kazuo, *Vase with Two Small Mouths* 二口壺 1950 (Yagi 2004:13).



Fig. 5. Joan Miro, *Un bel oiseau dévoilant le monde inconnu aux amoureux* 恋人たちに未知の世界を明かす一羽の美しい鳥 1941, Museum of Modern Art, New York (Asahi No. 70, Vol. 7:262).



Fig. 6. Yagi Kazuo, *Pot with Sunflower Design* 播落向日葵図壺 1947 (Yagi 2004:6).

Pourtant le Miró qui apparut au Japon n'était plus celui que Yagi avait vu sur la photo. Le vieillard au geste lent et au pas lourd rendit Yagi perplexe. Le décalage entre l'attente et la réalité plongea l'accompagnateur japonais dans la confusion. Yagi était presque déçu de ce Miró vieilli, qui montait, complètement épuisé, à la Villa impériale de Katsura et admirait une oeuvre japonaise représentant le soleil levant que Yagi trouvait médiocre et sans intérêt artistique aucun, quand Yagi fut assailli comme par un coup de foudre. Avec une agilité et une perspicacité inattendues, le vieillard découvrit dans le jardin, et de sa propre initiative, une figurine de *tanuki* de style *Shigaraki* que Yagi avait voulu lui montrer plus tard. Ce fut une immense surprise et Yagi se sentit presque dupé par Miró. Il fut devancé par ce vieux malin (*tanuki-jijii* 狸爺 en japonais) qu'il avait pris, à tort, pour sénile et maladroit.³

Cette anecdote d'apparence anodine nous aidera à mieux comprendre la présence des deux petits animaux parasites qui se trouvent fixés sur le tuyau, exécuté l'année même du séjour de Miró à Kyoto. Dans la tradition populaire, les *tanuki* sont célèbres pour leur espièglerie et l'espèce humaine est souvent le jouet de cet animal rusé. Ces deux bêtes qui jouent à cache-cache peuvent être les figures déguisées de ces deux artistes. Leur dialogue (ou plutôt tentative de tromperie) entre l'extérieur et l'intérieur d'un tuyau peut être considéré comme une métonymie: qui de Yagi (qui se cache dans le vide intérieur) ou de Joan Miró (qui s'exhibe à l'extérieur), se laisse tromper au croisement de la poterie et de la sculpture? Par son ton aussi ironique que ludique, la pièce pourrait être interprétée comme un exemple historique d'autoportrait de l'auteur faisant face au créateur géant de l'Occident. Cristallisant l'autodérision d'un guide local qui se laissait tromper par un invité étranger, la pièce montre la prise de position d'un potier-céramiste japonais, celui qui essayait de communiquer avec le monde extérieur des artistes et sculpteurs de renommée mondiale tout en demeurant au sein de la tradition artisanale de poterie enracinée dans la ville de Kyoto dont il est issu. Le fléchissement du tuyau traduirait le fléchissement mental de Yagi Kazuo lui-même dont l'esprit fort complexe se trouvait «en butte à lui-même».

Signes et physiologie

La poterie est classée en France (au moins depuis le siècle des lumières jusqu'à la fin du modernisme du XX^e siècle) dans la catégorie des arts et métiers et n'est pas considérée comme faisant

partie intégrante des Beaux-Arts (ceux-ci fut inventés en 1752 par Christian Batteu). Au titre de maîtres incontestables, un Joan Miró ou un Pablo Picasso (1881–1973) ont eu le privilège de pouvoir s'essayer librement à la poterie, comme une extension de leur création plastique, mais quelqu'un qui commença sa carrière professionnelle comme artisan (ou potier en l'occurrence) ne peut que difficilement se faire reconnaître comme artiste. Face à cette différenciation à la fois axiologique et institutionnelle entre Beaux-Arts et arts et métiers, Yagi Kazuo a dû essayer de combler l'écart ontologique entre poterie et sculpture. D'après Isabelle Charrier, Yagi n'est pas considéré en France comme un sculpteur à part entière.⁴ Il est vrai que la notion classique de sculpture fut ébranlée avec l'avènement des objets surréalistes, par exemple, mais la distinction entre potier comme artisan et céramiste en tant qu'artiste n'en reste pas moins pertinente. Même si les connaisseurs avertis reconnaissent Yagi comme un des céramistes à l'échelle mondiale, il n'est pas sûr s'il est unanimement qualifié d'artiste tant qu'il (et dans la mesure où il) reste réputé en tant que 'potier hérétique' (*itan no tōkō* 異端の陶工) au Japon.

Dès sa jeunesse Yagi a été attiré par les signes plastiques inventés par Joan Miró, et essaya de les appliquer sur sa céramique, comme en témoigne le *Vase à deux bouches* (1950:13) [fig. 4] [fig. 5]. A propos des objets en faïence italienne, Yagi remarqua en 1970 le peu de contraintes techniques qui pèsent sur les Italiens. Si la céramique japonaise présente une physionomie sérieuse résultant du compromis nécessaire avec les matériaux, un tel souci pratique fait défaut à la faïence italienne donnant libre cours à une aisance typiquement latine. Ce furent la nonchalance et la liberté dont jouissaient les Italiens dans leur rapport à la terre qui frappèrent le céramiste japonais. L'aridité et la franchise d'esprit qu'il observa dans la recherche plastique en Méditerranée restaient inconnues aux artisans de l'archipel extrême-Orient.⁵

Pourtant Yagi a également bien compris que la création chez Miró n'était guère une improvisation ni une application autonome de ses signes personnels aux objets choisis. Les propos de Miró, recueillis par Yagi, attestent en effet le contraire. Tout en confessant la forte impression que lui a faite la visite à Shigaraki, Miró reconnaît aussi qu'il lui faudrait prendre le temps de re-examiner tant la technique que les matériaux avant de faire réellement sienne cette expérience, et de la transformer en signes plastiques personnels.⁶ Ce message de Miró, rapporté par Yagi, suggère bien que ce dernier a pu trouver une confirmation de sa conviction personnelle en écoutant ce vieillard laconique.

Comment ciseler des signes picturaux sur une surface de terre? Quel serait le rapport entre le support et le motif? Commençons par analyser ces problèmes. Le *Vase à tournesol* (1947:6) [fig. 6] emprunte clairement le motif favori de Vincent van Gogh [fig. 7] afin d'en fixer l'expressivité sur la céramique. À ce stade le support



Fig. 7. Vincent van Gogh, *Sunflowers* 向日葵 (F.459), 1888, pièce détruite à la fin de la Deuxième Guerre mondiale à Ashiya, ancienne collection Yamamoto.



Fig. 8. Yagi Kazuo, *Large Bowl, with glaze, 'Review'* 白釉レビュー図大鉢 1949, (Yagi 2004:10).



Fig. 9. Migishi Kōtarō,
Orchestra オーケストラ
1933, Musée Migishi Kōtarō.

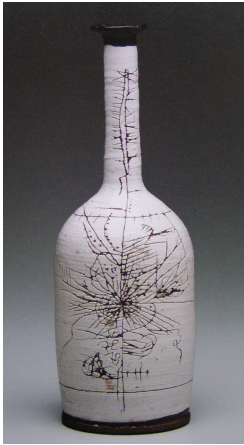


Fig. 10. Yagi Kazuo, *Vase, Floral Design* 草花文小瓶
1953-54 (Yagi 2004:17).

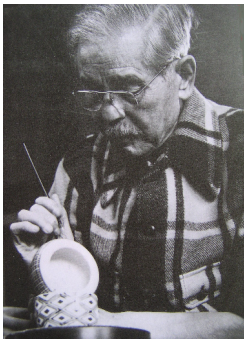


Fig. 11. Photo de Tomimoto
Kenkichi 富本憲吉 (Tomimoto 1995, cover).

de terre reste neutre, mais au bout de quelques années, Yagi ne se contente plus d'un traitement aussi superficiel. *Le Plat avec la scène de revue au café concert* (1949:10) [fig. 8] rappelle la peinture à l'huile de Migishi Kōtarō 三岸好太郎 (1903–1934) représentant *L'Orchestre* (1933) [fig. 9]. Si Migishi dessina la scène en grattant au couteau les pigments collés sur la palette pour dévoiler le fond noir du bois qui sert de support au dessin, Yagi profite du fond mou de la terre crue pour y ciseler les dessins au pigment de fer. Une fois le plat cuit, le noir apparaît incrusté dans le fond. Le dessin n'est pas collé sur la surface du support, mais il fait, au sens propre, corps avec la terre, modifiant son rapport avec le support. Avec le *Vase au motif floral* (1953–4:17) [fig. 10], Yagi fait encore un pas de plus. Le dessin ciselé constitue maintenant une intrusion littéralement physique dans la matérialité du vase, laissant voir une intention violente et insolite de briser le vase par la force même du dessin gravé. Ici, le motif floral n'est plus un accessoire parasite et décoratif du support, mais il en menace la stabilité sans laquelle, pourtant, il ne peut exister. La fleur dessinée s'enracine dans le vase avec une telle force qu'elle court le risque de commettre ce qui serait un double suicide, détruisant le terrain sur lequel elle est implantée.

Comment expliquer une telle transgression radicale? Une des hypothèses envisageables serait un rejet, de la part de jeune Yagi, de Tomimoto Kenkichi 富本憲吉 (1886–1963) [fig. 11]. Grand classique de la céramique moderne, Tomimoto était particulièrement strict concernant la peinture sur céramique [fig. 12]. Yagi remarque une sorte d'«ivresse à dessiner» chez Tomimoto; elle l'aurait empêché de pousser la recherche plastique jusqu'à la fissure fatale, à force d'incrustation de peinture.⁷ Être potier consistait pour Yagi non pas à obéir à ce bon sens de Tomimoto, mais à essayer au contraire de trouver la limite à la fois matérielle et conceptuelle du métier, et ceci quitte à rendre impossible la coexistence de la peinture et de la poterie.

Le *Vase à deux bouches* paré de signes à la Miró présente cette autre particularité qu'il est doté de deux trous. Ces trous y figurent des fosses nasales ou des orbites oculaires. Mais leur fonction reste énigmatique du point de vue de l'usage usuel. De même, le *Vase blanc avec des fleurs incrustées en noir* (1952–3: 15) [fig. 13] possède aussi les deux cheminées dont les bouches en noir s'entretiennent avec les signes eux aussi en noir à la manière de Paul Klee (1879–1940) [fig. 14] qui y figurent. Pourquoi les deux trous? Dans sa jeunesse Yagi a eu l'occasion de critiquer le brûle-parfum en forme d'oiseau confectionné par son maître Numata Ichiga 沼田一

雅 (1873–1954), spécialiste de la «céramique ciselée» (*tōchō* 陶彫). N'ayant qu'un seul trou, ce brûle-parfum ne permet pas la circulation de la fumée et ne fonctionne pas correctement. Yagi se rappelle de cette critique audacieuse qu'il osa lancer à son maître, au désarroi de leur entourage. « Le traumatisme de cette expérience me revenait régulièrement à l'esprit, dit-il, comme une fièvre périodique ». ⁸ Est-on autorisé à y détecter une clef psychanalytique pour expliquer cette obsession particulière de Yagi pour les doubles trous? Bientôt ces tuyaux sans fonction définie commencent à se multiplier et s'attachent comme des parasites au cercle détaché du tour de potier (*rokuro* 轆轤). Ni les trous ni le cercle ne servent plus à rien du point de vue pratique. Et le cercle cesse d'être horizontal pour se dresser verticalement en s'appuyant sur ces tuyaux qui servent maintenant de pieds. Voici qu'apparaît la *Promenade de M. Samsa* (1954:19) [fig. 15], qui marque la naissance de la céramique avant-gardiste au Japon.

Entre l'artiste et l'artisan, ou entre potier et céramiste

En se servant d'une tournure intentionnellement péjorative, Yagi insista durant toute sa vie sur son identité de «*chawanya*» ou de fabricant du bol à riz. En tant que potier, Yagi s'attachait à perfectionner son maniement du tour. La nouveauté particulière de la *Promenade de M. Samsa* consistait à avoir libéré le tour de la règle pratique dans laquelle il a été enfermé, sans sacrifier pour autant le métier du tour. D'après Yagi, le bon maniement du tour réside dans un équilibre fluide et presque nécessaire que l'artisan doit maintenir entre sa main et la terre glaise. Entre la force centrifuge du tour et la force d'agrégation inhérente à la terre kaolinique, il y a un état de repos parfait qu'un bon travail artisanal ne cesse de chercher au détriment d'une volonté égoïste de créateur. Une déviation par rapport à cet équilibre idéal ne peut que signifier la disqualification en tant qu'artisan, honte insupportable pour Yagi. Ce souci du métier artisanal se conjugue chez lui avec des sentiments ambivalents par rapport à l'innocence ingénue d'un Tomimoto Kenkichi [fig. 16] ; la manière dont ce dernier maniait le tour ne méritait pas de compliments, mais sa nonchalance candide ne cessait de susciter l'envie de Yagi [fig. 17]. ⁹ Cet amour-propre blessé rendrait sans doute compte de la psychologie profonde de Yagi et jetterait une lumière sur le mécanisme mental qui l'a conduit à la métamorphose, à l'instar de M. Samsa transformé en bête dans l'imagination de Franz Kafka.



Fig. 12. Tomimoto Kenkichi, *Vase à motif peint de fleurs à quatre pétales en or* 色絵金銀彩四弁花模様飾壺 1960 (Tomimoto 1995:126).



Fig. 13. Yagi Kazuo, *Vase, Black Inlay on Brushmark Pattern* 白化粧黒象嵌花生 1952-53 (Yagi 2004:15).



Fig. 14. Paul Klee, *La porte joyeuse* にぎわう港 (部分) 1938, Musée des Beaux-Arts, Basel.



Fig. 15. Yagi Kazuo, *The Walk of Mr. Samsa* ザムザ氏の散歩 1954 (Yagi 2004:19).



Fig. 16. Photo de Tomimoto Kenkichi maniant le tournant
富本憲吉 (Tomimoto 1995, p. 101).



Fig. 17. Yagi Kazuo, *Vase, Circular Tube* 円筒花生
1954 (Yagi 2004:18).



Fig. 18. Isamu Noguchi, *Nothingness* 無 1950,
Université de Keiō.

Pour comprendre la métamorphose de Yagi en 1954, il faudrait aussi tenir compte de l'impact qu'a eu sur lui l'exposition consacrée à Isamu Noguchi イサム・ノグチ (1904–1988) au Musée municipal d'art moderne de Kanazawa en 1952 [fig. 18]. Dans son compte rendu, Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903–1979), critique et poète surréaliste, remarqua que les Japonais d'autrefois avaient autant de liberté qu'en montre Noguchi dans ses créations, sans se soucier de la distinction entre sculpture et poterie. « Les Japonais d'antan savaient faire respirer plus librement les formes dans leur vie sans les contraindre aux normes d'une sculpture ou d'une poterie ». ¹⁰ Ce texte aurait pu être pour Yagi un catalyseur pour s'affranchir du joug du métier traditionnel. Révélateur également est le fait que Takiguchi parle dans le même texte de « la sensation de volume spatial propre à la poterie qui s'appuie sur le vide » qui se cache à l'intérieur.

En effet, la question du vide que contient la cavité d'un vase sera essentielle dans les discussions du groupe *Sōdeisha* 走泥社 fondé par Yagi et ses camarades. C'est la cavité enfermée à l'intérieur d'un vase qui permet à la poterie de se distinguer de la sculpture. Dans son célèbre *Livre du thé* (*The Book of Tea*, publié en anglais en 1906), Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (1863–1913) avait déjà saisi que l'essence d'un vase est dans sa cavité. *La Mémoire d'un nuage* (1959:37) [fig. 19] avec sa forme qui suggère l'air contenu à son intérieur en est certainement l'exemple typique à l'état sublimé. Et si on suit l'arbre généalogique descendant à la postérité, on peut rencontrer la « soft sculpture » [fig. 20] conçue et réalisée par Kusama Yayoi 草間弥生 (1929–). Se composant d'un assemblage de tissu épidermique rempli d'air, la « soft sculpture » fait partie d'une stratégie féministe, puisque le concept de cette sculpture molle consiste à greffer d'innombrables formes phalliques sur la peau constitutive des produits artisanaux des arts appliqués (mobilier, comme féminité incarnée). Kusama a intentionnellement transplanté le symbole du principe masculin (mais gonflé par l'air) afin de transformer l'objet en « une sculpture » classable dans la hiérarchie masculine des Beaux-Arts. Il est vrai qu'une volonté de transgression aussi provocante faisait encore défaut à Yagi, mais il n'en est pas moins indéniable que *La Mémoire d'un nuage* participe d'une stratégie pour faire passer la céramique de la catégorie des arts mineurs à celle de la sculpture. Il s'agissait de donner la parole à la céramique dans le monde des Beaux-Arts sans sacrifier pour autant sa spécificité en tant que réceptif englobant du vide.

La Surface et l'intériorité

Tant que ses flancs n'enveloppent que du vide, le vase reste passif, car le contenant ne se définit qu'en fonction du contenu. Comment le vase passif par nature peut-il endosser un rôle d'objet autonome dans un univers à trois dimensions ? Telle fut l'une des préoccupations majeures de Yagi Kazuo dans les années 60. Pour affronter ces problèmes, le potier-céramiste a recours d'un côté à la confrontation complémentaire des formes mâle et femelle et d'un autre côté à l'inversion de l'intérieur et de l'extérieur. La dialectique du contenant et du contenu – question rarement posée dans la sculpture – est en jeu. La faïence noire ('black ware') y joue un rôle important.

Le *Vêtement* (1963:49) [fig. 21] est une boîte noire, couverte d'un drap noir. Tel un coussin en cuir noir, la partie supérieure montre une courbure concave, donnant l'impression qu'une femme voluptueuse était assise dessus et l'a quitté en y laissant l'empreinte de la sinuosité de son corps. La forme qui en résulte n'est pas autonome mais assujettie au moule absent et subordonnée à la loi de la gravitation. Une telle subordination féminine à la forme extérieure s'oppose au principe du modelage occidental [fig. 22], comme le rappelle le scandale d'une statue d'Auguste Rodin (1840–1917) dont on a soupçonné le moulage d'après un corps humain vivant [fig. 23]. Dans le cas de Yagi, ce n'est pas le torse mais un moule femelle du torse qui se déguise subrepticement en la pièce achevée. S'arrogeant ainsi le titre et le statut d'œuvre d'art, la forme, à l'origine subordonnée et passive, s'affiche avec l'insolence triomphante d'une autonomie plastique.

Ce jeu en soi scandaleux du passif converti en actif semble être inspiré, ou au moins rétrospectivement rationalisé, par Marcel Duchamp (1887–1968), dont la *Feuille de vigne femelle* (1950) [fig. 24, en haut] est fort évocatrice du *Vêtement* ; une autre pièce jumelle de Yagi: *Faïence noire* (v. 1967:108) [fig. 25] annonce la *Marée montant sous la forme d'un melon* (1978:287) [fig. 26] qui correspond à s'y méprendre au fameux *Objet-Dart* (1951) [fig. 24, milieu] duchampien, dont l'insinuation sexuelle, cachée dans le jeu de mot est encore plus explicite dans son *Coin de chasteté* (1950) [fig. 24, en bas]. Tout comme Duchamp, c'est en exhibant la partie secrète du corps que Yagi essaya de convertir la féminité essentielle du métier de potier en des objets d'une masculinité avant-gardiste.



Fig. 19. Yagi Kazuo, *A Cloud Remembered* 雲の記憶 1959 (Yagi 2004:37).



Fig. 20. Kusama Yayoi, *The Man*, 1963; *Untitled (Chair)* 無題 (イス) 1963 (Kusama 2004-5:56).



Fig. 21. Yagi Kazuo, *Garment, Black Ware* 衣 1963 (Yagi 2004:49).



Fig. 22. Dantan, *Moulage sur nature* 人体からの型取り 1887, Konstmuseum, Göteborg.



Fig. 23. August Rodin, *Homme qui marche* 青銅時代 1877, Musée Rodin, Paris.



Fig. 26. Yagi Kazuo, *Tide Rising in the Shape of Melon, Black Ware* 瓜のかたちで満ちてくる潮 1955 (Yagi 2004:287).



Fig. 24 Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle* 雌のイチヂクの葉 1950, *Objet-Dart*, オブジェダー 1951, *Coin de Chasteté* 貞節の楔, 1954 (Duchamp 2004:62-64).



Fig. 27. Yagi Kazuo, *Komachi's Plaster* 小町のギプス 1964 (Yagi 2004:56).



Fig. 25. Yagi Kazuo, *Black Ware* 黒陶作品 1967 (Yagi 2004:108).



Fig. 28. Lucio Fontana, *Space Concept* 空間概念 1961 (Asahi No. 76, Vol. 8:161).

D'autre part, le *Plâtre de Komachi* (1964:56) [fig. 27] est en forme de coussin à dossier en cuire brun, et porte, on ne sait trop pourquoi, d'après le nom d'une célèbre poétesse japonaise du X^e siècle. Le dossier gonflé a l'air d'être rempli de bourre et la peau est déchirée de plusieurs coups de couteau. Ces traces comme des cicatrices nous rappellent le *Concept de l'espace* (1961) [fig. 28] de Lucio Fontana (1899–1968) qui a exposé des toiles coupées par un couteau tranchant. Fontana endommage la surface plane d'une toile, condition *sine qua non* de la picturalité, afin d'ouvrir une autre dimension spatiale de l'oeuvre d'art grâce au jeu de clair-obscur qu'accentue la lumière jetée sur la toile déchirée et ondoyante. Tout en se référant sans doute à cette tentative, en un sens destructive, de Fontana, Yagi, pour sa part, entaille le pot en terre cuite pour montrer que le plâtre cache un vide à l'intérieur de sa peau, rappelant qu'à l'origine c'est un vase-contenant. La grammaire qui le gère se distingue de celle picturale.

La création yagienne de cette époque est marquée par la même ambiguïté, oscillant entre le vase-réceptant et la forme sculptée. Le *Brûle-parfum dansant* (1965:77) [fig. 29] en forme d'animal imaginaire et la *Boîte d'encens à motifs animaliers* (1965:78) trahissent l'attention que porte Yagi à la fois aux jouets en métal de Pablo Picasso (tels le *Bouc* (1950))



Fig. 29. Yagi Kazuo, *Dancing Incense Burner* 舞炉 1965; Incense Burner 爐 1965 (Yagi 2004:77-78).

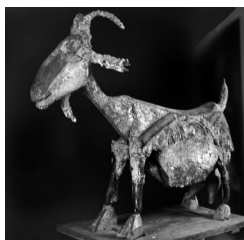


Fig. 30. Pablo Picasso, *Le Bouc* 雄山羊 1950, Musée Picasso, Paris.



Fig. 31. *Vase rituel animalier en bronze de la Dynastie des Yin* 殷 饗鬃文兕觥 (いんとうてつもんじこう) 青銅器 Musée Idemitsu, Tokyo.



Fig. 32. Kawai Kanjirō, *Vase à trois couleurs en détrempe* 三色打薬扁壺 1960, Musée Kawai Kanjirō, Kyoto.



Fig. 33. Yagi Kazuo, *Clay Pipe, Directions of the Wind* 素焼きパイプ「風位」 1955 (Yagi 2004:23).

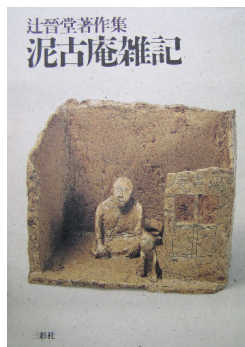


Fig. 34. Tsuji Shindō, *Deikoan* [La Hutte de boue] 著作集 泥古庵雑記 (Tsuji 1992).



Fig. 35. Yagi Kazuo, *Walk*, 歩行 1957 (Yagi 2004:29).

[fig. 30] et aux bronzes animaliers de l'antiquité chinoise [fig. 31], enjambant la création moderne avec l'origine historique du contenant. L'insistance de Yagi sur la cohésion interne que recèle l'objet, à l'insu et au mépris de son visage externe, s'intensifie davantage du fait de la concurrence avec Tsuji Shindō 辻晋堂(1910–1981), sculpteur audacieux, et aussi son collègue à l'Université municipale des Beaux-Arts de Kyoto.

A ceci s'ajoute la révélation de la terre cuite préhistorique. Yagi se rappelle la sensation d'éveil qu'il a éprouvé lorsqu'il a vu les tuyaux de terre cuite, sans émail, renversés en désordre devant le four de cuisson chez un célèbre céramiste-artiste, Kawai Kanjirō (1890–1966) [fig. 32]. «Ces tuyaux de terre cuite étaient là, dit-il, tout nus et sans embellissement aucun, comme confectionnés pour les travaux d'une canalisation d'égout, brusques, laconiques et tellement dépourvus des sentiments propres à l'œuvre achevée du maître qu'il n'était possible d'en pressentir même la moindre odeur. Mais il y a là le visage nu, sans maquillage de la terre crue, qui attendait pourtant, et à coup sûr, quelque chose à venir».¹¹ *La Pipe en terre* (1955:23) [fig. 33], œuvre qui représente une boîte cassée munie de neuf tuyaux interrompus, aurait pu inspirer Tsuji Shindō pour sa série des boîtes ouvertes en guise de maison sans toiture [fig. 34] [fig. 35] [fig. 36].¹² *Le Daruma-san* (1956:27) [fig. 37], pour sa part, emprunte le

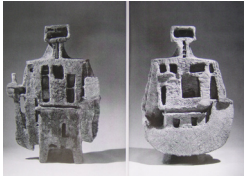


Fig. 36. Tusji Shindō, *Kanzan* 寒山 et *Jitoku* 拾得 1958, Musée municipal de Tottori (Tsuji 1992).



Fig. 39 Yagi Kazuo, *Work, White Brushmark Pattern* 白化粧作品 1964 (Yagi 2004:70).



Fig. 40. Constantin Brancusi, *Embrassement* 接吻 1907-8, Muzel de Artă, Roumanie.



Fig. 37 (left). Yagi Kazuo, *Darumasan* ダルマサン 1956 (Yagi 2004:27).



Fig. 38 (right). Yagi Kazuo, *Sightless* 失明 1955 (Yagi 2004:24).

nom d'un sage bouddhique populaire dont les membres ont rétréci à force d'ascèse. L'œuvre consiste en un corps de personnage au ventre rebondi. D'innombrables tuyaux intestinaux ont tellement proliféré dans son ventre qu'une partie en déborde et le personnage n'est plus capable de se tenir debout, à cause de son abdomen trop gonflé.

Yagi se rend compte que la prolifération excessive des tuyaux qui, en s'entravant l'un l'autre, recouvrent la surface entière du corps de terre cuite, aboutit à la *Cécité* (1955:22) [fig. 38], où l'intérieur se confond avec l'extérieur, marquant la fin d'une problématique posée. Une fois épuisés tous les possibles ouverts par une problématique, Yagi se fait une habitude de vite plonger dans une autre. Exceptionnelle en ce sens est une pièce dans la série *Maquillage en blanc brossé* (1964:70) [fig. 39]. La forme de celle-ci laisse penser que le concept en fut largement « emprunté » à la sculpture de Constantin Brancusi (1866–1957): l'*Embrassement* [fig. 40] [fig. 41]. Pourtant le principe qui régit l'objet cuit de Yagi dévoile plutôt l'écart le séparant de son modèle roumain. Tandis que Brâncusi sculpte la forme en taillant la pierre de l'extérieur, Yagi construit une forme semblable en modelant la terre glaise qui comporte une cavité en son intérieur. Pourtant, le jeu combinatoire dont Yagi a fait l'expérience avec cette pièce ne sera développé systématiquement que dans ses toutes dernières années. Avant de l'étudier, il faudrait d'abord examiner d'autres problématiques abordées.

Le Trou et la porte

À partir de la deuxième moitié des années 60, c'est, plus qu'auparavant, dans la concurrence avec d'autres artistes et sculpteurs rivaux que Yagi cherche la forme

Fig. 41. Constantin Brancusi, *Embrassement* 接吻 1915, Centre Georges-Pompidou, Paris (Asahi No. 74, Vol. 8:94).



Fig. 42. Yoshihara Jirō,
Blanc sur noir 黒地に白
1965, Musée national d'art
moderne, Tokyo.



Fig. 43. Yagi Kazuo, *White
Vase* 白い環壺 1966 (Yagi
2004:91).



Fig. 44. Yagi Kazuo, *Circle*
環 1968 (Yagi 2004:110).

de ses céramiques. Il faudrait d'abord le comparer avec Yoshihara Jirō 吉原治良(1905–1972) [fig. 42], fondateur du mouvement avant-gardiste *Gutai* 具体. Chez Yagi on remarque une série de vases en forme de bouée ('doughnut') circulaire et verticale avec un trou horizontal qui la traverse d'un bout à l'autre. Passant par le *Vase en cercle en émail jaune* (1966:90) et le *Vase en cercle blanc* (1966:9) [fig. 43], qui conservent encore leur fonction pratique de vase à fleur en raison de l'ouverture au sommet, Yagi aboutit finalement à un cercle vertical qui n'a plus d'ouverture à l'extérieur avec le *Cercle en faïence noir* (1968:110) [fig. 44].

Le cercle noir était la marque de fabrique de Yoshihara Jirō. Yagi n'a point hésité à transférer ce signe distinctif de Yoshihara, au départ en deux dimensions, dans un espace à trois dimensions. Dans cette apparente usurpation transparait l'inébranlable confiance en soi de Yagi. Au centre de la composition circulaire et plane de Yoshihara, le vide demeurerait sans signification. Mais il sera désormais doté d'un sens plastique inouï, une fois traduit et transplanté par Yagi dans un espace à trois dimensions. Il s'agit en effet d'ouvrir une porte au-delà de la limite de la surface plane de l'espace pictural. Grâce à la profondeur matérielle obtenue par le trou qui perce la pièce, on est invité maintenant à regarder l'au-delà du vide. Ce qui n'était pas du tout le cas avec le cercle peint de Yoshihara Jirō.

À cela s'ajoute une autre dimension ontologique: l'anneau se compose d'une double structure de trous. C'est au moment où le trou à l'intérieur du tuyau se renferme sur lui-même que l'anneau se compose, et se faisant, crée un autre trou par sa structure circulaire. Autrement dit, c'est au trou qui est maintenant serré dans le cercle en faïence que se superpose, dans l'axe diamétralement opposé, un autre trou qui le traverse. Une telle dialectique des trous que contient l'anneau ne peut se manifester que dans le monde à trois dimensions.

Vers la même époque commence une émulation intense avec Horiuchi Masakazu 堀内正和(1911–2001), sculpteur à l'esprit extrêmement rationnel et lucide mais doté en même temps d'une sensibilité méditerranéenne non dénuée d'une sensualité sereine qu'il partage avec Yagi Kazuo. En apparence du moins Yagi suit de près chaque nouvelle proposition faite par Horiuchi. C'est sans doute ce qui permet l'apparition d'œuvres en faïence noire telles l'*Information d'un œil droit et d'un œil gauche* (1968:111) [fig. 45], le *Tout est renversé*



Fig. 45. Yagi Kazuo,
*Information of Right Eye and
Left Eye* 右の目と左の目の
情報 1968 (Yagi 2004:111).



Fig. 46. Yagi Kazuo, *Everything is Reversed* みなさかさま 1968 (Yagi 2004:112).



Fig. 47. Yagi Kazuo, *The Head is Advancing Ahead* 頭は先に進む Black Ware, 1968 (Yagi 2004:113).



Fig. 48. Horiuchi Masakazu, *A Box Returning to the Sky* 箱は空にかえってゆく 1966 (Horiuchi 2003-4:46).



Fig. 49. Yagi Kazuo, *A Hole Penetrating a Hole* 穴を掘る穴 1969 (Yagi 2004:127).



Fig. 50. Yagi Kazuo, *Distant Entrance*, Bronze 遠い入り口 (ブロンズ) 1969 (Yagi 2004:137).

(1968:120) [fig. 46] ou encore la *Tête en avant* (1968:113) [fig. 47]. Autant d'exemples d'un esprit aussi ludique qu'espègle réalisés moyennant un appareil d'illusions et de trompe-l'œil qui étaient alors en vogue au Japon. Sont également mis en œuvre des dispositifs tels que deux miroirs posés face à face ou un emboîtement se reculant, pour ainsi dire, jusqu'à l'infiniment petit dans sa multiplication auto-référentielle. Les titres peuvent être une ironie cuisante envers l'intellectualisme d'un Horiuchi. En observant les œuvres précédentes de Horiuchi, telles que *La Boîte qui retourne au ciel* (1966) [fig. 48], Yagi emprunte à son collègue ce dispositif intelligemment tautologique et les renferme dans les boîtes noires de ses propres œuvres, sortes de 'chinese box', parmi lesquelles on peut citer, entre autres, le *Facteur primordial dans le facteur primordial* (1969:126), ou le *Trou qui passe dans le trou* (1969:127) [fig. 49], titres en soi tautologiques.

Ces trous métaphysiques (dans la mesure où ces trous nous emmènent théoriquement à l'infini) se combinent à la fin des années 60 avec le cercle en trois dimensions (que nous venons d'analyser plus haut) pour désigner l'au-delà de la limite physique du monde. Tel est le cas de *L'Entrée lointaine* (1969: 137) [fig. 50], du *Portrait d'un pêcheur des perles* (1969:138), ou *d'Aux alentours* (1969:140), tous fabriqués en bronze. Dans le premier, le mur en suspens en l'air n'est soudé au terrain qu'à l'aide d'un escalier intermédiaire, et la porte en haut de l'escalier s'ouvre sur le vide. De telle sorte que l'escalier qui soutient la composition toute entière de l'œuvre ne mène nulle part. Dans le dernier, c'est avec une sobriété extrême que l'artiste montre un seul cube noir qui est transpercé horizontalement par un trou hyperbolique.



Fig. 51. Yagi Kazuo, *Newton's Ear*, Bronze ニュートンの耳 1969 (Yagi 2004:143).



Fig. 52. Sekine Nobuo, *Topology Earth* 位相大地 (Asahi No. 139, Vol. 14:237).



Fig. 53. Horiuchi Masakazu, *Large Apple from Eve* エヴァからもらった大きなリンゴ 1966 (Horiuchi 2003:45).

L'aboutissement de cette série de trous est l'*Oreille de Newton* (1969:143) [fig. 51]. Le trou vertical est sans aucun doute une référence quasi-explicite à une œuvre monumentale de Sekine Nobuo 関根伸夫 (1942–), la *Topologie-Terre* [fig. 52], qui avait fait sensation l'année précédente (1968). Pourquoi alors la pomme s'enfonce-elle au fond du trou ? La pomme de Newton, bien entendu, suggérant la loi de gravitation. Il faut évoquer aussi la *Grand Pomme donné par Ève* (1966) [fig. 53] de Horiuchi Masakazu, pièce subtilement érotique: elle est pourvue d'un vagin et d'un pénis. Et pourquoi encore l'oreille qui s'insinue dans la coupe verticale de la pomme ? Il ne serait guère plus difficile de nous rappeler l'*Oreille* de Miki Tomio 三木富雄 (1937–1978) [fig. 54]. Ce que Yagi entend insinuer est tout à fait limpide. En somme, il s'agit ici d'une sorte de synthèse de la scène de l'avant-garde contemporaine qui se résume et se présente en une section longitudinale. Le côté facétieux du goût et du talent de Yagi Kazuo pour l'assemblage se manifeste sans pudeur dans cette tranche de la vie artistique japonaise. Loin d'être un simple pastiche, ce profil témoigne de la portée considérable de la problématique du trou qui s'élaborait dans la création yagienne.

La fin des années 60 voit la création en bronze de pièces telles que *La Matinée qui s'allonge* (1969:129) ou le *Guerrier* (1969:131) [fig. 55], où l'anneau réapparaît sous la forme d'une ceinture de natation qui se combine avec une sorte de marmite par l'intermédiaire d'une colonne tantôt verticale, tantôt courbée. L'artiste y accole un titre aussi contradictoire que la «Séparation vers une fusion» (1969: 130) et ose attacher à la colonne les anneaux d'une chaîne, faisant allusion à l'esclavage (*Le Vase attachée*



Fig. 54. Miki Tomio, *Ear* 耳 1965-72 (Japon, 1986).



Fig. 55. Yagi Kazuo, *Warrior*, Bronze 戦士 (ブロンズ) 1969 (Yagi 2004:131).



Fig. 56. Yagi Kazuo, *Chained Vessel*, Bronze つながれた器 (ブロンズ) 1969 (Yagi 2004:132).



Fig. 57. Yagi Kazuo, *Turtle*, Bronze 亀 (ブロンズ) 1969 (Yagi 2004:133).



Fig. 58. Yagi Kazuo, *Moon* 月 1954 (Yagi 2004: 20).

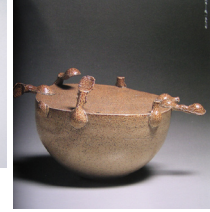


Fig. 59. Yagi Kazuo, *Tortoise* 亀 1973 (Yagi 2004:189).

(1969:132) [fig. 56]). Il n'est pas difficile d'y déceler une métaphore de la révolte étudiante qui s'est développée sur le plan mondial, si on pense aux casques des étudiants militants et aux nombreuses scissions et factions qui ne cessaient de se produire, malgré leur volonté de fusionner leurs mouvements révolutionnaires. Et on peut enfin évoquer l'arrestation massive des étudiants extrémistes dans leur débâcle. Chose symptomatique, on peut remarquer la présence solitaire d'une forme semblable à une tête de tortue qui caractérise toute une série en bronze de cette période.

Ce n'est donc pas un hasard si Yagi fabriqua vers la même époque une tortue marine remuant en vain les membres en l'air (*La Tortue* 1968:133) [fig. 57]. Le disque pourvu de bras et de pieds se retrouve déjà à l'origine d'une filiation qui passe par la «Promenade de M. Samsa», et qui comprend *La Lune* (1954:20) [fig. 58]. Quelques années plus tard, le même concept sera développé dans une autre *Tortue* (1973: 189) [fig. 59] terrestre, dont le corps grossi en un hémisphère est tellement lourd que l'animal renversé ne paraît pas capable de se retourner sur son ventre pour marcher normalement sur ses quatre pattes (lesquelles sont par ailleurs trop faibles pour en supporter le poids!). Il serait trop facile d'y voir un dysfonctionnement du principe masculin, étant donné que le gland est appelé en japonais «la tête de tortue». Néanmoins, cet objet absurde, qui ne servirait, au mieux, que de presse-papiers ou de bibelot, peut être interprété comme une allégorie ironique du créateur lui-même, autoportrait d'un artisan résigné à son métier artisanal, tellement il est conscient de son incapacité de s'émanciper dans une création autonome. En un mot, la désillusion face à l'avortement de la révolte étudiante se répercute chez Yagi sur cette figuration caricaturalement pessimiste et défaitiste, laissant entrevoir son impuissance subconsciente à travers la métaphore sexuelle d'une tête de tortue assujettie. Tel fut son état d'âme à l'époque où l'Exposition universelle d'Osaka en 1970 était dans l'ordre du jour. L'avant-garde artistique au Japon sera vite incorporée dans l'ordre établi.

Au-delà du refus et du néant

Au début des années 70, Yagi dans sa pleine maturité montre une compétence spontanée et une facilité pleine d'humour à jongler avec le concept oriental(-isant) du *Zen*, en maquillant en blanc des vases et des pots à motifs minimalistes gravés par un stylet, ou calligraphiés à



Fig. 60. Yagi Kazuo, *White Box, Open Open* 白い箱、OPEN OPEN 1971 (Yagi 2004:161).



Fig. 61. Marcel Duchamp, *With Hidden Noise* 秘めた音で 1916/1964 (Duchamp 2004:26).



Fig. 62. Kikuhata Mokuma, *Closing Plan* 閉鎖封印器 1969; *Swan No. 1* 白鳥 No.1 1968.



Fig. 63. Yagi Kazuo, *Ruffling Pages* ご開帳 1972 (Yagi 2004:164).

l'encre de Chine. *L'Île au soleil levant* (1970–5:149) ou le *Jeter la pierre* (1970:140) en sont des exemples typiques. La tendance conceptualiste s'accroît davantage dans la série des boîtes cubiques. Partant du *Pot dessiné en vernis de fer* (1969–70:146) figurant le rond, le triangle et le carré du bouddhisme Zen (dont profite aussi Sugai Kumi 菅井汲 [1919–1996] en France), la série débouche sur la *Boîte blanche* (1971:160) ou la *Boîte blanche OPEN OPEN* (1971:161) [fig. 60]. Les planches en terre dont se compose la boîte sont grattées par les gribouillages, tantôt en style cursif comme des graffiti, tantôt en écriture moulée imitant l'inscription stylisée mais avec une maladresse voulue. Le couvercle entr'ouvert suscite la tentation irrésistible de scruter l'intérieur ténébreux dans lequel se cacherait un secret invisible.

Cette tactique de mystification, qui consiste à suggérer la présence d'un élément inaccessible caché à l'intérieur d'une boîte, nous rappelle *With Hidden Noise* (1916:64) de Marcel Duchamp (1887–1968) [fig. 61], la pièce qui venait d'être recopiée par Kikuhata Mokuma 菊畑茂久馬 (1935–) en 1968–69 [fig. 62]. La même tactique se poursuit encore dans la série des livres qui commence en 1972 [fig. 63], mais ceci sur un ton expressément nihiliste: alors que le livre est sensé renfermer le savoir et préserver l'information, les céramiques imitant la forme du livre ne contiennent rien, à moins qu'elles ne cachent du vide en leur intérieur impénétrable. C'est donc le néant sémiotique qui est contenu dans la vacuité de la terre cuite. Anéantissant l'illusion de la connaissance accumulée, ces faux livres illisibles, faits de kaolin, ironisent sur la destinée du contenant utilitaire subrepticement déguisé en œuvre d'art. Marquée par le désintéressement selon la tradition kantienne (que Duchamp poussa à l'extrême), l'œuvre d'art est supposée être dotée d'un message spirituel. Et pourtant, cette spiritualité, censée être condensée à l'intérieur d'une œuvre d'art, y échappe, laissant un vide dépourvu de toute la signification.

Ce refus symbolique du statut anticipé de l'œuvre d'art se déclare encore plus explicitement dans le *NO* (1970:180) [fig. 64], une paire de lunettes incrustées sur un livre ouvert. Le potier-



Fig. 64. Yagi Kazuo, *NO* 1972 (Yagi 2004:180).

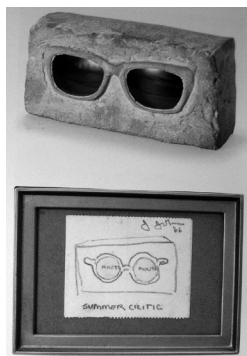


Fig. 65. Jasper Jones, *Summer Critic*, 1966 (Takiguchi 2005, p. 114).



Fig. 66. Jasper Jones, *Painted Bronze*, 描かれたブロンズ 1960 (Asahi No. 74, Vol. 8:109).



Fig. 67. Yagi Kazuo, *Bliss, Black Ware* 至福 1975 (Yagi 2004:207).

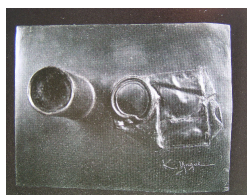


Fig. 68. Yagi Kazuo, *Plaque, Black Ware*, 黒陶陶板 1975 (Yagi 2004:208).

céramiste japonais doit apparemment ce concept à Jasper Jones (1930–) [fig. 65], qui, lui, a été inspiré par Marcel Duchamp. Le mimétisme du livre est poussé maintenant à l'absurdité absolue, car ce livre, ou plutôt ce semblant de livre, est réduit ici à une table plate, support sans signification, sur laquelle sont posées des lunettes. Mais ces lunettes, ou plus précisément, ces formes qui ne sont qu'un semblant de lunettes sont marquées par les caractères N et O et se refusent donc à servir de lentilles oculaires. De fait, on ne peut rien voir à travers la terre opaque et imperméable. Aussi, Yagi, tout en se référant à l'artiste américain, pousse-t-il encore plus loin la possibilité conceptuelle des lunettes dans sa négativité. Si Jones remplaçait l'œil par la denture menaçante qui nous guette au fond des lunettes, Yagi lança un 'NO' à ce verbalisme visuel d'un Jones. Car Yagi a ôté aux lunettes leur fonction première d'appareil optique. Submergés par la matière de la céramique, les lunettes, inspirées par Jones, deviennent littéralement aveugles. La cécité ainsi obtenue de ces fausses lunettes se superpose à l'illisibilité matérialisée du faux livre, et dédouble le refus de la pénétrabilité sémantique (sur laquelle reposent encore Marcel Duchamp et Jasper Jones).

L'Opera opérationnelle et la main retrouvée

Ici s'annonce une autre problématique, à savoir l'œuvre d'art anéantie et réduite à un support passif et dépourvu de signification: l'inversion logique entre l'œuvre et son support sera développé dans la série des cannes. Ici encore, tout en se référant à Jasper Jones dont on connaît le *Bronze peint* (1960) [fig. 66], Yagi en détourne délibérément l'orientation. Dans le cas de la *Physionomie d'un canne* (1975:206), un cylindre métallique noir, posé sur une table de la même couleur, commence à s'y fondre. Son identité est presque perdue dans *L'Exil* (1974:205) et finalement la série atteint le stade de la *Béatitude* (1975:207) [fig. 67] où l'on ne voit plus que le résidu écrasé à plat de ce qui a été jadis la canne. Dans le cas du *Plat de faïence noire* (1975:208) [fig. 68], le céramiste (car ici Yagi s'en approche à s'y méprendre) met



Fig. 69. César, *Compression*,
コンプレッション 1960
(Asahi No. 74, Vol. 8:110).



Fig. 70. Koshimizu
Susumu, *Tetrabedron*, 鑄
鉄 1974/1992 (Koshimizu
1992:1).



Fig. 71. Yagi Kazuo, *Leader*,
Black Ware, 先導者 1974
(Yagi 2004:197).

en scène par phases successives le processus de compression d'une canne opérée sur une table d'opération (ou plus exactement, une table d'exécution). Tout se passe comme s'il imitait, en argile malléable, la compression exercée par un César (1921–1998) à l'aide de marteau-pilon [fig. 69].

C'est précisément vers la même époque que Koshimizu Susumu 小清水漸 (1944–) commence à s'intéresser à la *Table d'opération* (1974–) [fig. 70]. Il ne s'agit pas d'y faire une œuvre d'art, et encore moins d'en faire une œuvre d'art, mais au contraire de réfléchir sur la nature et le *modus operandi* d'un outil de travail, hors de l'œuvre par définition et *parergon* par excellence. D'ordinaire on écarte et abandonne la table d'opération, après le parachèvement d'une œuvre. Mais ces artistes japonais renversent cette idée fixe. Au lieu de dissocier l'*opus operatum* du *modus operandi* une fois qu'un travail accompli, il fallait au contraire récupérer l'outil du travail dans son mode d'opération afin de remettre en cause le statut de l'œuvre.

L'attention portée à l'outil de travail au même titre qu'à l'œuvre achevée, et l'importance accordée à l'interdépendance entre ces deux facteurs seraient sans doute responsables de l'apparition des «Mains» dans la création de Yagi Kazuo à partir de 1974. Rétrospectivement parlant, la série de trous creusés dans le vase invita le potier-céramiste à explorer l'au-delà de ceux-ci, et la table d'opération finit par absorber les œuvres qui attendent d'être créées sur elle. D'un bout à l'autre, l'œuvre en soi n'était que le prétexte et le résidu d'une problématique créatrice qui était en cause. À l'issue de ce processus, toutes les matières sont absorbées dans une table plate et noire, comme si tout était anéanti. De ce néant, représenté par le tableau tout noir, émergent vers nous, donc en sens inverse, les mains moulées et dédoublées de l'artiste, comme dans le *Führer* (1974:197) [fig. 71] avec les pouces écartés suggérant, selon le philosophe Umehara Takeshi 梅原猛(1926–), la solitude de ceux qui dirigent¹³, ou bien dans le *Départ* (1974:198), annonçant un retour à ce bas monde. Revenant des pays invisibles cachés à l'intérieur insondable du fond noir, ces mains fantômes, habitant du monde immatériel d'en-deçà, scrutent comme des tentacules le monde phénoménal d'ici-bas qui semble leur rester inconnu.



Fig. 72. Horiuchi Masakazu, *Androgyme* (detail), 1969 (Horiuchi 2003-4:53).



Fig. 73. Yagi Kazuo, *Indication*, 示 1969 (Yagi 2004:203).



Fig. 74. Giacomo Manzù, *Cardinale*, 1954. Columbus Museum of Art, Ohio, USA.



Fig. 75. *Amita Nyorai* (*Amitâbha*), 1196, Raigō-ji Temple, Shiga Prefecture, Japan. 阿弥陀如来坐像 (滋賀県彦根市・来迎寺).

Ici encore, l'inspiration semble venir directement de son collègue, Horiuchi, qui avait créé une paire de mains nommées *Androgynes* (1969: 53) [fig. 72], dont la paume dissimule secrètement un couple, un corps féminin et un corps masculin. Cependant, Yagi n'a pas cette fois-ci recours à l'insinuation délibérément sexuelle de Horiuchi, mais s'intéresse davantage à la fusion des mains droite et gauche, comme en témoignent la *Distance d'une adhérence* (1974:197) ou l'*Oeuvre* (1974:204) dans laquelle les médus d'une paire de mains se soudent, partageant le même ongle. Comme le montrent explicitement les titres, tels que la *Présentation* (1974:202) ou l'*Indication* (1974: 203) [fig. 73], ces mains en paires, au lieu de se retirer dans le monde de l'au-delà, s'étendent vers les spectateurs afin de leur faire signe en leur offrant ce qu'elles soutiennent entre les doigts.

Parmi les précédents pertinents, on pourrait noter l'expressivité des mains sur laquelle travailla Giacomo Manzù (1908–1991) dans sa série *Cardinale* [fig. 74]. Yagi a dû être aussi familier avec les signes gestuels de l'iconographie bouddhique d'Amitâbha qui tend ses mains pour sauver des âmes [fig. 75]. Ce n'est pas seulement sur la quête de l'éternité à sens unique, mais sur le retour au monde d'ici-bas qui suit l'éveil spirituel, que le Mahayana bouddhisme du Grand Véhicule met l'accent. Reliant ainsi la sculpture occidentale contemporaine et la spiritualité orientale, Yagi montre aussi son parcours d'aller-retour en quête de la spiritualité dans ses recherches plastiques. Et ce faisant, le dédoublement de ses propres mains (ici encore quelques œuvres de Horiuchi servent de référence) marque clairement son attachement au métier du potier qui se différencie de l'intérêt du sculpteur: c'est maintenant un vase invisible que tiennent ses mains entre la *Distance* (1974:204) qui sépare les paumes droite et gauche.

Cuisson et Refroidissement

À la fin des années 70, Yagi change de direction et se concentre sur deux aspects spécifiques. D'une part il poursuit une recherche sur le sens tactile du ruissellement, aspect peu apprécié dans la tradition visuelle occidentale. Il réfléchit d'autre part sur la possibilité de



Fig. 76. Yagi Kazuo, *Fatigue Comes from the Tongue, Black Ware*, 疲労は舌から 1977 (Yagi 2004:233).



Fig. 77. Yagi Kazuo, *Form of Greeting, Black Ware*, あいさつの形態は 1977 (Yagi 2004:237).



Fig. 78. Yagi Kazuo, *Sanshi Sansei*, 三思三省 1977 (Yagi 2004:242).

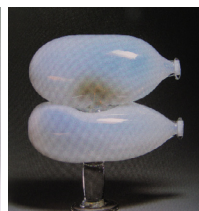


Fig. 79. Yagi Kazuo, *Glass*, 硝子 作品 (ガラス) 1967 (Yagi 2004:106).

compositions en groupe, problématique qui restait encore peu explorée dans ses recherches précédentes. D'abord, un texte intitulé «L'École de Rinpa vue par un potier» (1974) atteste son intérêt pour la fluidité du noir de l'encre de chine appliquée en ruissellement ('dripping').¹⁴ Les pièces comme *La Forme se déshabillant petit à petit* (1979:134), *La Lumière se glisse sur le joue* ou *La Fatigue commence par la langue* (1977: 233) [fig. 76] traduisent l'effet de l'écoulement lent d'un fluide terne et extrêmement visqueux, au moyen de l'application du plomb aplati sur la faïence noire. *L'Aspect d'une germination* (1977:240) fort évocateur du *linga* hindou, symbole phallique de Śiva, concrétise, pour sa part, un bourgeonnement graduel vers le haut. C'est surtout le mouvement figé qui est recherché tout au long de cette poursuite de la liquidité.

La présentation des objets en groupe peut être par ailleurs considérée comme un prolongement de sa série des mains en paires. *Le Salut mis en forme est...* (1977:237) [fig. 77] peut être vu comme une abstraction d'une paire de mains posées à proximité l'une de l'autre. *Ce que comprendre veut dire* (1977:239) montre plus explicitement encore la négociation des deux colonnes qui manquent de se toucher l'une l'autre. *Trois pensées, trois réflexions* (1977:242) [fig. 78], titre tiré d'un dicton chinois, montre trois cylindres de formes irrégulières qui se penchent vers le centre de leur configuration, mettant en relief ce centre vide. Mais on s'aperçoit vite que c'est la vacuité centrale qui soutient l'indépendance mutuelle de ses trois piliers tout en entretenant leur dialogue à trois. Une autre variante de la dialectique entre le vide du milieu et la substance qui l'entoure.

La combinaison des formes suscite facilement une image sexuelle. *L'appareil empoisonnant A* (1977:251) consiste en une forme qui étend l'injecteur et d'une autre voisinant qui le reçoit, allusion indéniable au coït. Auparavant, Yagi avait superposé deux bouteilles de verre opaque (*L'Oeuvre en verre* 1969:105) [fig. 79] qui se pénètrent par une paire d'appareils femelle et mâle comme deux poissons en copulation, ou les *Anneaux magiques* (1969:139) [fig.



Fig. 80. Yagi Kazuo, *Puzzle Ring, Bronze*, 知恵の輪 (ブロンズ) 1969 (Yagi 2004:139).



Fig. 81. Yagi Kazuo, *Keeping an Angle Ready to Leave, Black Ware*, いつも離陸の角度で 1977 (Yagi 2004:256).



Fig. 82. Yagi Kazuo, *Tea Bowl, 'Suetsumuhana' Raku Ware*, 楽茶盃末摘花 1977 (Yagi 2004:224).

80] symétriques, qui se croisent comme en un embrassement amoureux. L'allusion par trop voyante au rapport sexuel des premiers essais prend de plus en plus une forme géographique et décharnée, au fur et à mesure que la peau des objets se débarrasse graduellement de la sensation organique d'épiderme.

À quoi s'ajoute un troisième facteur: c'est l'intérêt porté par le potier-céramiste à l'objet penché qui est mis en jeu. Le moment dynamique de l'inclinaison se manifeste dans des pièces telles que le *Pigeon qui prend le bain du soleil* (1978:273), la *Hache à main en céramique* (1978: 274), ou la *Direction du vent* (1978:280). Ces trois facteurs, à savoir (i) la surface ternie de plomb qui coule, (ii) les objets assemblés en groupe, et (iii) le dynamisme de l'inclinaison se combinent finalement dans le groupe nommé *Prenant toujours l'angle prêt à décollage* (1977:256) [fig. 81]. Les Polyèdres de forme irrégulière font penser, dit-on, au cercueil en pierre, la couleur noire, à la mort, et le «décollage» dans le titre, au détachement d'esprit vers le monde d'au-delà, c'est-à-dire la séparation de l'existence terrestre. S'agissait-il de la préparation à un prochain décollage vers l'avenir, ou au contraire le chant du cygne annonçant l'adieu?

L'année suivante, en 1978, Yagi, à l'âge de 60 ans, qui marque l'achèvement et le début d'un cycle dans le calendrier chinois, expose, à côté de ses œuvres anciennes, six œuvres nouvelles ayant les mêmes titres, déjà historiques, à savoir la *Promenade M. Samsa*, la *Mémoire d'un nuage*, la *Tortue aveugle* (le dernier titre est tiré d'une expression toute faite en Chinois qui évoque une rencontre aléatoire et difficilement réalisable), etc. Ce n'est que quelques mois plus tard, le 28 février 1979, que sa mort survient subitement suite à une crise cardiaque, nous laissant imaginer ce qui aurait pu être, avec ce retour, sa deuxième vie créatrice.

Un texte qu'il a rédigé en 1969, intitulé «Refroidissement» est en ce sens révélateur.¹⁵ Yagi y explique comment apparaît le noir caractéristique de la poterie *Raku* 楽 [fig. 82]. C'est au moment où on fait sortir le bol incandescent du four de cuisson pour l'immerger dans l'eau que la couleur change tout d'un coup grâce au refroidissement brutal. « Suivant les conditions, dit Yagi, la physionomie du bol change brusquement, déterminant la vie ou la mort pour l'éternité ». La leçon qu'il y a puisée, était que « le refroidissement fait bien partie de la cuisson ». Yagi, qui venait de mener « une vie en cuisson constante » (selon son

expression) a eu l'impression alors de se faire réprimander par le bol. Le noir qu'il a cherché à la fin de sa vie est-il l'expression de cette quête du refroidissement [fig. 83]?

Quelques années avant sa mort, Yagi effectua un voyage en Iran. Il laissa un poème racontant son impression de la route de Karachi où il remarque « une lumière semblable à la vieille plaie ». ¹⁶ Comment Yagi aurait-il pu regarder de près le lustre inquiétant des cicatrices, traces ineffaçables des blessures qu'il n'a cessé de subir au cours de sa création ? « La vieille plaie » ne signifie-t-elle pas aussi la blessure qu'il a fait subir à la tradition artisanale de la poterie pour être reconnu comme artiste en céramique? Création comme blessure (倉創) qui s'enfonce aux confins du domaine de la sculpture et du territoire de la poterie. Sonder le terrain en profondeur de sa création pour y détecter la lésion mentale et physique et ceci en fonction de son « goût sadique ou masochiste », comme il le disait. ¹⁷ Telle sera la tâche à accomplir dans une future recherche sur la vie d'un céramiste d'avant-garde qui ne voulait guère s'acquitter de son devoir du potier. Le terrain défriché et le chemin tracé par Yagi Kazuo sont jonchés d'images d'une nouveauté inattendue et surprenante. Ses inventions diverses sont autant de plaies qu'a laissée la rencontre du Japon et de l'Europe dans la poursuite de la modernité artistique. Il est grand temps de les réexaminer à l'échelle des Deux Mondes qui se croisent dans sa double existence [fig. 84].



Fig. 83. Yagi Kazuo, *Circle*, 円 1978 (Yagi 2004:271).



Fig. 84. Photo de Yagi Kazuo portant sur l'épaule *The Walk of Mr. Samsa*, le Journal *Mainichi*, 5 sep. 1954 《ザムザ氏の散歩》を肩にのせる八木 1954年 (Yagi 2004, p. 25).

BIBLIOGRAPHIE

Asahi 1978–1980

Shūkan Asahi hyakka sekai no bijutsu 週刊朝日百科 世界の美術 (*Encyclopédie hebdomadaire, l'art du monde*). Asahi Shinbun Sha, 1978-1980.

Charrier 2005

Isabelle Charrier. «Yagi Kazuo's art beyond tradition and modernity». *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century*, du 8 au 12 novembre 2005 (à parître), 2005.

Crafts 1998

Crafts Reforming in Kyoto 1910–1940 A Struggle between Tradition and Renovation 京都の工芸 伝統と革新 1910–1940. Ed. The National Museum of Modern Art 京都国立近代美術館, Matsubara Ryūichi 松原龍一, Ogura Jitsuko 小倉美子, and Kawano Tomoko 川野朋子. Kyoto: The National Museum of Modern Art, 1998.

Duchamp 2004

Mirrorical Returns, Marcel Duchamp and the 20th Century Art マルセル・デュシャンと20世紀美術. Texts by Hirayoshi, Yukihiro 平芳幸浩, Nakamura Naoaki 中村尚明, Yatsuyanagi Sae 八柳サエ, Sakamoto Kyoko 坂本恭子. The National Museum of Osaka 国立国際美術館, 2004.

Horiuchi 2003–2004

Horiuchi Masakazu 堀内正和. Ed. Nagato Saki 長門佐季 (The Museum of Modern Art, Kamakura and Hayama 神奈川県立近代美術館), Osaki Shin'ichiro 尾崎信一郎 (The National Museum of Modern Art, Kyoto 京都国立近代美術館), Fujimoto Yōko 藤本陽子 (The Museum of Modern Art, Ibaraki 茨城県近代美術館), Yoshizaki Motoaki 吉崎元章 (Museum of Contemporary Art, Sapporo 芸術の森美術館), The Yomiuri Shinbun 読売新聞, The Japan Association of Art Museums 美術館連絡協議会, 2003–2004.

Japon 1986

Le Japon des Avant-Garde 1910–1970. Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986.

Koshimizu 1992

Koshimizu Susumu, Sculptor of Today 小清水漸. Texts by Minemura Toshiaki 峯村敏明, Okada Kiyoshi 岡田潔, The Museum of Fine Arts, Gifu 岐阜県美術館, 1992.

Kusama 2004–2005

Yayoi Kusama, Eternity-Modernity 草間彌生—永遠の現代, Texts by Kusama Yayoi, Matsumoto Tōru 松本透, Shibutami Akira 渋田見彰, Dehara Hitoshi 出原均, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Kyoto 東京国立近代美術館、京都国立近代美術館, 2004–2005.

Shiba 1991

Shiba Ryōtarō 司馬遼太郎. *Bikō no naka no Uchū* L'Univers dans le pénombre 微光のなかの宇宙. Chūō Kōron Sha, Chūkō Bunko, 1991.

Takiguchi 1952

Takiguchi Shūzō 瀧口修造. "Isamu Noguchi ron, Fushigi na Geijutsu no ryokō" イサム・ノグチ論 ふしぎな芸術の旅 旅行 « Sur Isamu Noguchi ou un voyage fantastique » *Miduwe* みづゑ, janvier 1952, p.14.

Takiguchi 2005

Drifting Objects of Dreams, The Collection of Shuzo Takiguchi 瀧口修造 夢の漂流物. Setagaya Art Museum 世田谷美術館, The Museum of Modern Art, Toyama 富山県立近代美術館, 2005.

Tomimoto 1995

Tomimoto Kenkichi 富本憲吉. Ed. Nakanodō Isshin 中ノ堂一信. The Asahi

Shinbun 朝日新聞, Odakyū Museum 小田急美術館, Daimaru Museum Kyoto 大丸ミュージアム京都, 1995.

Tsuji 1992

Tsuji Shindō 辻晋堂. *Deikoan zakki* 泥古庵雑記 (Écrits épars dans la hutte de boue). Sansaisha, 1992.

Umehara 2004

Umehara Takeshi 梅原猛. "Gendai tōgei no kisai" 現代陶芸の鬼才 (Un prodige de la poterie contemporain). *Kyōto shinbun* 京都新聞, le 9 oct., 2004.

Yagi 1999

Yagi Kazuo 八木一夫. *Objet Yaki* オブジェ焼き (Objet cuit). Ed. by Yagi Akira 八木明, Kōdansha Bungei Bunko, 1999.

Yagi 2004

Yagi Kazuo: A Retrospective 没後二十五年 八木一夫展, texts by Uchiyama Takeo 内山武夫, Matsubara Ryūichi 松原龍一, Hanai Hisaho 花井久穂, Kimura Shigenobu 木村重信, Inui Yoshiaki 乾由明, Mori Tetsumi 森哲美. Ed. National Museum of Modern Art, Kyoto 京都国立近代美術館. *Nihon Keizai Shinbun*, 2004.

NOTES

- 1 "Kuttaku no naka de" 屈託のかなで (1976) Yagi 1992, p. 131.
- 2 Les titres et numéros de référence (entre guillemet) des oeuvres de Yagi Kazuo renvoient au catalogue d'exposition, *Yagi Kazuo, A Retrospective*, The Kyoto National Museum of Modern Art, Kyoto, 2004 (Yagi 2004).
- 3 "Miro gahaku to aruku" ミロ画伯と歩く « Une promenade avec Miró » (1966); Yagi 1999, pp. 49–57.
- 4 Isabelle Charrier 2005. communication orale faite lors d'un colloque international sur *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century* que j'ai organisé à l'International Research Center for Japanese Studies, du 8 au 12 novembre, 2005 (en cours de publication). Je tiens à remercier Isabelle Charrier pour son autorisation de reporter ici son témoignage.
- 5 "Tenrankai wo mite" 展覧会を見て (1970), Yagi 1999, pp. 167–170.
- 6 Yagi 1966; 1999, p. 54.
- 7 "Tomimoto san no koto" 富本さんのこと «Sur Monsieur Tomimoto», Yagi 1974; 1999, pp. 61–70.
- 8 "Wasureenu hito. Numata Ichiga sensei" 忘れ得ぬ人 沼田一雅先生 « Le Maître inoubliable, Numata Ichiga», Yagi 1968; 1999 pp. 58–60.
- 9 "Tomimoto san no koto" 富本さんのこと Yagi 1974; 1999, p. 66.
- 10 Takiguchi Shūzō, "Isamu Noguchi ron Fushigina Geijutsu no Ryokō" イサム・ノグチ論 ふしぎな芸術の旅 « Sur Isamu Noguchi ou un voyage fantastique » Takiguchi 1952, p. 14.
- 11 "Sugao" 素顔 «Visage nu», Yagi 1975; 1999, p. 227.

- 12 Tsuji Shindō 1992, photo de la couverture.
 13 Umehara 2004.
 14 “Yakimonoshi no mita Rinpa ten” 焼きもの師の見た琳派展 (1974), Yagi 1999, pp. 161–164.
 15 “Reikyaku” 冷却 «Refroidissement», 1969, Yagi 1999, pp. 114–5.
 16 Le poème de Yagi est cité dans Shiba, 1991, p. 203.
 17 “Dari kanja” ダリ患者 «Le Patient de Dali», Yagi 1964; 1999, p. 47.

Remerciement

Le texte est la traduction libre d'un essai rédigé en japonais et publié sous le titre «Furukizu ni yadoru Hikari» (La Lumière qui demeure dans la vieille plaie), dans le mensuel *Aida*, n° 109, 20 janvier 2005. Une autre version abrégée a été lue lors du colloque qui s'est tenu en Alsace du 8 au 10 décembre, 2005 sur le thème de «La rencontre du Japon et de l'Europe: images d'une découverte». Je tiens à remercier M. Matthias Hayek, Mme. Emmanuelle Simon, M. Eric Janicot et M. le professeur Christophe Marquet pour leur lecture du texte.

Illustrations

Afin de faciliter la consultation des ouvrages indiqués dans la bibliographie (Reference), nous transcrivons dans les légendes des illustrations les titres des pièces tels qu'ils y sont donnés en anglais. Les titres en français que nous proposons dans notre texte restent hypothétiques dans la mesure où ils ne sont pas encore reconnus par les artistes et/ou auteurs des ouvrages figurant dans la bibliographie. Les informations détaillées sur chaque pièce renvoient aux ouvrages en référence.

要旨

陶芸と彫刻のあいだに引かれた傷跡：
 日本の伝統と西欧の前衛との狭間に八木一夫の造形思考を検討する

稲賀繁美

八木一夫 (1918-1979) は前衛陶芸の鬼才として知られ、20世紀の日本陶芸にあって、伝統的技術を受け継ぎつつも、そこに自律した造形表現をもたらした。画期的な芸術家としての評価が、少なくとも陶芸の領域では定まっている八木だが、西欧の美術関係者のあいだでは、今なお芸術家として必ずしも全うな注目を集めていない。

本稿では同時代の西欧の絵画・彫刻や日本での立体造形のな

かに、八木の創作を位置づけ直すことにより、八木の創作を陶器という閉じた領域から開放し、陶芸と彫刻との境界を刷新した八木の軌跡に、あらたな照明を当てようとするものである。

西欧の彫刻は、創作者の意思にそって自在に素材を刻み、あるいは素材を思うがまま理知的に構成し、あるいは情念を込めて練ることによって成り立つ。これとは対照的に、陶芸は造形の内部に、造形的な意図とは無縁な空洞を有し、其の空洞の周囲に陶土を捏ね、その結果を炎の試練によって変質させることで成立する。その過程で陶芸家は素材の性質や癖と折り合いをつけ、窯の炎の気まぐれにも服従を強いられる。こうした制約ゆえに、陶芸は長らく美術を構成する一分野ではなく、より劣位に置かれてきた。

西欧近代が維持し強化してきた美術と工藝との区別に抗いながら、八木一夫の造形思考は、日本と欧州との出会いの接触には不可避の局面を、一個人の歩みのうちに要約している。いわば系統発生の過程が、八木の個体発生の中に集約されている。用の美としての器という過去の遺産と、自律した理念としての造形という将来の目標とのあいだで、一人の作家の経験した傷が、八木の軌跡を描く。用から開放された八木の陶芸は、その内部に隠されていた潜在的な可能性を外化してゆく。洋の東西を交差する芸術上の交渉にみえる相互影響の様態をつぶさに分析することを通じて、本論文は造形思考に含まれる哲学的な次元を追究しようとするものである。

