

2016年度（平成28年度）

博士論文

近現代の日韓における練り込みの研究

京 都 精 華 大 学

芸術研究科芸術専攻

金 仁 植

目 次

はじめに	1
第1章 記憶の象徴的な表現が可能な練り込み技法	4
1. 伝統陶磁表現技法の練り込み	4
2. 練り込み技法の歴史的背景	5
1) 中国の絞胎文	6
2) 韓国の練理文	7
3) 日本の練り込み	8
3. 伝統と現代陶芸をつないだ日本の練り込み	9
1) 日本の明治大正時代の美術工芸の変遷	9
2) 近代に朝鮮で再生された諏訪蘇山の練り込み	13
第2章 経験としての芸術	22
1. 忘れられていく記憶	22
2. 記憶の形象化	23
1) アン・セグオン、Sekwon-AHN 1968-、写真家、韓国	24
2) ガンホング、honggu-Gang 1956-、写真家、洋画、韓国	25
3) ルイス・ブルジョア、Louise Bourgeois、1911~2010、(芸術家)、フランス	27
4) グレイソン・ペリー、Grayson Perry、1960、陶芸家、(芸術家)、英国	31
第3章 記憶の作品化	33
1. 回想された記憶	33
2. 現代に日本で再生された練利文	34
3. 記憶の痕跡を盛る	36
おわりに	41
引用・参考文献	43
引用 原文	44
図版リスト	50

はじめに

芸術の創造は、私たちが生きていく日常の経験を通じて得られる感情や感覚、また想像力に大きく関わっている。アメリカの哲学者ジョン・デューイ（John Dewey、1859-1952）によれば、芸術作品の意味を理解するためには、われわれはしばらくのあいだ芸術作品というものを忘れ、それから目をはなして、普通には美的とはみなされない経験のごく日常的な働きや状態に理解の手掛かりを求めなければならないという。¹つまり、芸術創造とは作品そのものの追求ではなく、経験とともに作られることを意味している。日常の経験から得られたすべての要素は芸術における重要な素材となり、作家の主観的な見解や感覚、そして技術によって芸術作品として昇華されるのである。今日の現代人たちは、個人的な空間や公的な場で様々な経験を積み重ねながら生きている。たとえ毎日同じように繰り返される日常のなかでも様々な感情が生み出され、無意識に記憶の中に留められていく。しかし、私たちは経験そのものを決して体験することはできない。私たちにとって経験は「過去／現在／未来」という時間のカテゴリーのなかに位置づけられ、現在の経験は時間の流れとともに「過去」になる。それゆえ、過ぎ去った過去は、もはや私たちの目の前に存在しないのである。また、過去を経験することも過去に戻ることもできないのである。つまり経験から得られた記憶は、私たちの生活において非常に重要な要素の中の一つなのであり、私たちの現在の生に大きく関わっているのである。そして私たちは、重要な過去を写真や日記に留め、また自分なりの方法で保存、記録してきた。近年では技術の発展で簡単に保存し記録できる技術メディアの必要性を感じるようになり、そのような速い変化を日常的に受け止めている。また、技術メディアの発達のみならず都市化や産業化がさらにこの変化を加速させ日常の利便性に適応させた。しかしながら、このような加速度的な変化が膨大な過去を保存していく一方で、経験に基づく記憶そのものが忘却されていっているのもまた事実である。それと同時に、忘れられた記憶をよみがえらせることができる空間も急速に消えて行っている。

筆者の研究は、このように目まぐるしく変化する都市化の中で芸術作品によって感覚的に記憶を呼び起こし、記憶のイメージを保ち続けることができるだろうかという疑問から始まった。そして生まれてから30年間の韓国での生活と、6年間の日本での学生生活の経験での「記憶」をテーマとして設定する動機となったのである。筆者は1980年、韓国の首都であるソウルで生まれた。当時は今日のような都市化はそれほど進んでおらず、中心部が徐々に整備されていく発展途上の時代だった。そのなかで筆者は未開発の地域の「山の街」（韓国語では「山の村」を意味する「サントンネ」という）で幼年期を過ごした。

「山の村」は都心とは距離があり、開発も遅いところであったため都市と田舎の風景が共存する所であった。幼年期のほとんどを山で遊び、夏休みや冬休みにはいつも田舎にある親戚の家で過ごしたため、コンクリートより土に親近感があった。富裕とはいえなかったものの山の村で楽しく過ごし、忘れ難い思い出を大事にしながら過ごしていた。だが時が経つほど都市化が加速化し、山の村には高層ビルや大規模な団地が建設されるようになっていった。そしてまた時が経つとともに新しい経験と記憶が蓄積され、幼年期の記憶は忘

¹ ジョン・デューイ (John Dewey) 著、栗田修訳『経験としての芸術』晃洋書房、2010、p2

れられていったのである。

その後、2010年に京都精華大学への留学経験が再び過去の記憶を呼び起こすこととなった。山に囲まれたデザイン性の高い建物は違和感なく周りの景観と釣り合って、山の中には外部と繋がる狭い山道もある。この日本の自然風景が、忘れていた「山の村」での幼年期の思い出を私に想起させたのである。幼年期におもちゃ代わりに常に手に持っていた石や木、そしていつも踏んでいた土が自然に削られながら生じた小さな地層の形状、季節によって変化する山の中の神秘的で美しかった風景などは過去を回想させる記憶の象徴物となり、その時の痕跡が残っている空間として受け入れられたのである。幼年期の思い出は忘れていったが、筆者が過去に接してきた石や木、地層など、記憶が無意識の中に残っていたため、それを陶磁表現の手法として用いるのが可能だったのである。筆者は2009年から現在まで「練り込み」という技法で制作した作品を個展やグループ展を通じ発表してきた。だが、2012年度に制作した作品を作る前までは、「練り込み技法」が過去の技法から継承された技法であり、筆者がそういう伝統的な技法で制作をしているということ意識していなかった。ただ、それぞれ異なる色の土を積みあげ、繰り返すイメージを表現するための一つの手段とばかり思っていたのである。急成長した都市では、経済や社会などの文化が多様に進歩した。またそれによって芸術も時代性に合わせて変化した。特に現代陶芸を見るとかつて実用の目的であった生活容器が芸術の範疇に入り、個人作家の登場とともにかつての陶磁表現技法を応用することによりオブジェ、産業陶磁、インスタレーションなどその領域が拡大された。そしてそれを通じ多くの創作活動が行われている。そこで現代の陶芸では今まで表現されなかった独創的な芸術作品が試みられているのである。もちろん、現代陶芸として新たな表現を追求することも重要である。しかし、このような多様な現代の陶芸分野で用いられている技法がすべて過去から用いられていた技法を継承し発展してきたものであるという事実を忘れてはならない。

したがって、本研究では「練り込み」という伝統的に用いられてきた技法の再検討を通じて、現代陶芸として新しい表現方法の可能性を発見する。練り込みは、異なる色の土が自然に混ざって現れる曲線的な線と面の調和を通じて、多様な装飾表現が可能な技法である。つまり異なる色の土が会って線と面が形成され、またその面が重なって一つの作品が誕生する。それは私たちが日常で多くの経験を積み上げながら生きていく姿として解釈できるのである。そのため筆者の主観的な記憶の痕跡を素材のレベルで表現し、その陶磁作品を鑑賞する人々との共感を形成して交感して行くことを目的とする。育ってきた環境によってそれぞれ違いはあるだろうが、普遍的に共有される感情と情緒、そして大事な思い出となつかしい風景は誰でも持っていると思う。幼年期の記憶が与える多くの感情は現在の生に余裕を与え、エネルギーとして昇華され、生の浄化になるからである。

本論文は、以下のような構成となっている。

第一章では、「練り込み」技法の歴史的な成立条件と概念について明らかにするとともに、伝統的な技法の再検討を試みる。特に、日本は中国と韓国に比べて時代的に遅れて試みられたが、現代陶芸で継承され多くの発展をしたのである。したがって、日本が最初に「練り込み」を試みた背景と作家について調査する。

第二章では、現代の「練り込み」技法の新しいアプローチとして芸術の記憶の問題について考察する。これにより、抽象的な記憶の表現方法について分析する。

第三章では、自分の作品プロセスを記述し、今までの考察を検証する。また「練り込み」技法が伝統装飾技法に限定されず、記憶と痕跡というキーワードを表現し新しい現代陶芸としての発展的可能性について考察する。

第1章 記憶の象徴的な表現が可能な練り込み技法

1. 伝統陶磁表現技法の練り込み

陶磁器は「芸術」という概念ができる以前に始まった。それは当初、日常生活で用いられる実生活に必要な「道具」であった。それに対して、芸術とは辞書によると、特別な材料、技巧、様式によって意識的に美しさを表現しようとする、人間の創造活動としての技術のことを指す。それゆえ、陶磁芸術は一方で生活必需品としての陶磁文化を形成し、他方で土という材料を用いて美的な作品を想像する芸術として発展してきたのである。

このように人間の衣食住と密接に関わってきた陶磁器は、過去的生活環境とその時代の文化などが分かる重要な手段としての役割と、今日の現代陶磁文化の重要な基礎になってきた。人間の便宜のために使われて来た生活容器から、タイルやレンガなどの建築材料、そして電子製品の付属品などに至るまで、陶磁器は多方面で広範囲に使われるようになった。

現代での陶芸は、日常生活で使えるように具体的な用途や実用性を生かした工芸陶磁だけでなく、作家の趣向を優先し感情や思想を表現した作品や、素材の可能性を追求した作品、また様々な方法での設置を通じ展示効果を活かした作品や、作家の個性を象徴し独創的なイメージを表す作品など、その領域が広がってきた。

このような現代陶芸の領域が拡張し様々に発展したことによって、筆者は作品を制作するにあたり、美的価値と造形性を追求することになった。現代の陶磁芸術において、「はじめに」で述べたように過去の伝統的な技法が継承されているということを前提として、新しい表現技法の開発と作品の表面に美感を得るためのテクスチャーの開発は重要な課題である。筆者自身も2009年から練り込みという技法を用い、時間の痕跡や地層を素材とした作品を個展やグループ展で発表してきた。しかし、2012年度に制作した作品を作るまでは、練り込み技法が過去の技法から継承されたものであり、自分がそういった伝統的な技法を用いて作業していたということを意識していなかった。それぞれ違う色の土を積んで重ねるといふ、単に地層のイメージを表現するための一つ的手段と考えていたのである。これは私個人の問題に留まること無く、現代陶芸一般に生じている問題ではないだろうか。

このような問題点が生じるのは、以下の二つ理由があるように思われる。

第一は生き方の変化である。現代では単に衣食住を満たすのみならず、差異化された新しい味や雰囲気を楽しむようになり、これが生の水準を判断する尺度になったのである。こうした変化により、新しい感覚の陶磁器が求められるがゆえに伝統はかえりみられることなく、現代的な生活環境に適するデザインだけ追求されることになったのである。そして、第二は陶磁表現技法の流行である。流行は新しさという他人との差別化の欲望によって作られる。陶芸だけではなく、すべての芸術分野なども流行の対象になったのである。

もちろん、現代陶芸として新たな表現を追求することもまた重要である。したがって、本研究では「練り込み」という伝統的に用いられてきた技法の再検討を通じて、新たな表現方法での可能性を見つけようとする。練り込み技法は、二つ以上のそれぞれ違う色の土を混合して作るという特徴がある。異なる土の重なりによって現れる線と面が一つ模様を作



〔図1〕 痕跡2013-5

り出す。たとえ器の形が単純であっても、ろくろ、たたら、加圧、手びねりなど、各成形方法によってその模様がそれぞれ異なって現れる。それで多様な模様を作り出すことができる。これは他の技法で見られない練り込みだけの特別な魅力である。また、原料の進歩により大きく発展してきた。顔料を加える事で人工的に異色土を作ることにより複雑な表現が可能になったのである。制作方法においては、二つ以上の異なる土を混合して作るという古くからの方法〔図1〕、そして原料の進歩を通じて現在広く行

われている、一つ土を定めてその土の中に顔料や発色剤などを添付し、色土を作って作品を成形する方法〔図2〕がある。後者の制作方法は違う土を混ぜて制作する時、よく発生し最も大きな問題であったひび割れの現象が補完された。

そのため、多様な模様・色彩表現が可能になり練り込み技法の発展に寄与してきたのである。

以下では、練り込みという伝統的な陶芸技法を捉えるべく中国、韓国、そして日本におけるそれぞれの成立状況や技術的特徴を記述することで、現在の練り込み技法がどのように確立されたのかを明確にする。練り込み技法が中国、韓国、そして日本の伝統陶芸技法ということは周知の事実である。だが、韓国の練理文の歴史的起源や技法の特徴などについては現在ほとんど看過されてしまっている。そのため、練理文がどのように出現し、また誰によって制作されたのか、またその後なぜ衰退したのかなどの具体的な資料は明確になっていない。現代の作家たちによる練理文技法を用いた作品もいくつか散見されるものの、歴史的背景が十分に反映されているとはいえないのが現状である。



〔図2〕 White Geometric
Sakauazuki

2. 練り込み技法の歴史的背景

「練り込み技法」とは、二つ以上の違う色の土を混ぜ、成形時発生する多様な文様を現わす陶磁器技法である。西洋では大理石の縞模様を持った陶器という意味として、「Agate Ware」、「Marbled Ware」と言う。

こういった練り込みは、「古代エジプトで器を作る時、淡紅色の生地の上に白色、赤色、黒色など二つ以上の化粧土を流れさせる技法として始まった。その後ローマでは違う色の土を混ぜて練り、器の形態を作り、その上に釉薬を掛けて焼成し、様々な色の文様が現われるように技法を発展させた。」²

そしてこれが7世紀の中国の唐に伝わり、中国では「絞胎文」という技法が生じるよう

² 정동주 『한국다완의 문양 그 향기로운 상징세계』 상상의 숲, 2008, p68 [チョン・ドンジュ (鄭棟柱, Dong-Ju Jung) 『韓国茶碗の文様その香りの象徴の世界』 想像の森, 2008, p68]

になった。韓国は「練理文」と称し、高麗時代（12世紀）に中国との文化的交流を通じて青磁と共に伝来された。日本は「練上手」と「練り込み」、そして「鶉手」という名称で安土桃山時代（1568-1603）に現われたが、当時大きく拡散することはなかった。しかし、諏訪蘇山（1851-1922）によって再発見された後、今日まで多くの発展をしている。

1) 中国の絞胎文

中国は唐代（7世紀）にエジプトとローマに引き続いて「絞胎文」という技法を完成させた。白色と褐色、あるいは二つの以上の粘土を薄く切り、それをそれぞれ交ぜて練り、釉薬を掛けて焼いたもので枕類[図3]と皿、鉢、盆、碗[図4]などが発見されている。低火

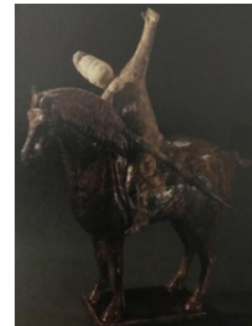


〔図3〕黄釉絞胎枕



〔図4〕絞胎碗

度である緑色、茶色、白色の釉薬を掛けた唐三彩も共に生産され、有名な唐三彩は唐代（7世紀）の貴族文化を最もうまく現わしたものである。706年造成された懿德太子墓で出土された騎馬人物俑[図5]で馬の体を見れば木理紋の装飾を見られ、ここで絞胎磁器が明器として使われたことが分かり、唐三彩に使われた黄色釉と茶色釉が多い絞胎磁器は低温で焼成した作品が一般的だったと見られる。この時の文様を見れば木の年輪とも似ているため、「木理紋」とも呼ばれている。³



〔図5〕騎馬人物用俑

絞胎文[図6]、[図7]は宋代（10-12世紀）に品質と装飾が精巧になりながら多くの発展をしたが、元代（12～13世紀）に至ってその文様が小さくて粗雑になり、大衆の関心から遠くなりながら衰退することになった。



〔図6〕白釉絞胎盤



〔図7〕白地絞胎碗

³ 박병선 (Byeong-sen Park) 『중국 도자사 연구』 경인문화사 2012, p. p150-151 [パク・ビョンソン (Byeong-sen Park、朴炳善) 『中国陶磁史研究』 景仁文化社、2012、p. p150-151]

2) 韓国の練理文

練理文技法とは、12世紀高麗青磁の一種類として高麗時代に中国から青磁制作技術と共に伝来し、生産された。高麗時代（12世紀）の青磁生産地は、中国と近い西海岸や南海岸一帯に分布されていた。主に韓国の 全羅南道「チョルラナムド」・康津郡「カンジンゲン」という地域で青磁と共に練理文磁器が焼かれたが、その数は非常に少なかった。この技法は赤土、白土、黒土を交ぜて成形した後、青磁釉を掛けて焼いたもので高麗青磁に分類されているが、青磁とすることは難しく雑釉混合の青磁に分類されているのである。

これまで高麗時代に制作された練理文は10点ほど発見されたが、概して鉢と碗の形[図8]をしており、盒[図9]が3点、壺が1点、発見された。⁴ チョン・ドンジュ (Dong-Ju Jun



〔図8〕高麗青磁練理文碗



〔図9〕青磁練上盒

g、鄭棟柱)の著書『韓国茶碗の模様その香りの象徴世界』によれば、練理文技法の中で「練理」という用語は、美術史学者の高裕燮 (Yu-Sup Koh、1905-1944) によって1930年代末に用いられ、韓国陶磁史にもそのように記録されているという。しかしながら、実際は韓国ではこれよりも後に使用されたということが明らかとなっている。

韓国の美術史学者であるジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang、張南原) によると、高裕燮は1939年に「朝鮮の青磁」、1954年に「検討青磁」を日本語で出版し、そのなかで「練上手」という用語を記している。それを美術史学者・秦弘燮 (Hong-Sup Chin、1918-2010) が1977年に韓国語に翻訳した。その際、秦弘燮は1939年の高裕燮の著書に記載された「練上手」をそのまま記している。またそれ以外にも、建窯の天目磁器のように、高裕燮の他の著書で記された様々な模様をすべて「練理類」とした。また、1975年に美術史学者・崔淳雨 (Sun-U Choi、1916-1984) も「練理文」という用語を使用しており、韓国ではおよそ1970年代後半にはこの用語が定着し始めたと推測することができる。⁵このように、現在の「練理文」は、1930年代末には日本の練り込みと同じような意味で「練上手」という用語で表され、その後1970年代後半には「練理文」という固有の呼称がつけられ、現在につながっている。しかし、どの時点から「練理文」と呼ばれるようになったのかは、明確にはなっていない。

⁴ 조일묵 『연리문 도예의 연구-현대적 해석을 중심으로』 단국대학교 박사학위논문 2006. p12 [ジョ・イルムク (趙一默、Il-muk Jo) 『練理文陶磁の研究、現代の解釈を中心に』 檀国大学校大学院博士論文、2006、p12]

⁵ 장남원 『고려시대 교대연리문자기의 연원과 제작시기』 역사와 담론 제63집, 호서사학회, 2012, p122참조 [ジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang、張南原) 『高麗時代絞胎理文磁器の淵源と制作時期』 歴史と談論、第63集、湖西史学会、2012、p122参照]

1900年代初頭から、日本の学者たちによって青磁について学術的研究が始められているが、韓国での高麗青磁と青磁技法に属している練理文の研究は高裕燮（Yu-Sup Koh）に始まる。そして、1930年代末に高裕燮によって日本の学者たちの見解を部分的に引用することにより、始めて「練上手」の名称を使い本格的な研究を進められた。

⁶以降、高裕燮の研究をもとに、韓国の美術学者たちによって翻訳されて、1954年代から1970年代後半の間に「練理文」と呼ばれるようになったと推測することができるだろう。韓国における練理文の登場は、中国から青磁が伝来された9世紀から10世紀頃以降のことである。高麗青磁は象嵌青磁[図10]をはじめ高麗貴族文化を頂点として、12世紀中葉に様々に技法が発達した。しかし、12世紀後半からモンゴル(元)の侵入により、高麗の支配勢力や経済状況も大きく変化した。このような情勢の変化のなかで、高麗青磁の器形はより誇張され、模様も繊細になっていった。「練理文」はこうした時代に登場したと考えられている。さらに14世紀になると、モンゴルの支配のもと生活用磁器の需要が増加し、青磁に代わって粉青沙器が多く生産された。その後、高麗社会の変貌と衰退のなかで高麗青磁は衰退し、17世紀以降には朝鮮白磁が主流となっていった。



〔図10〕 青磁象嵌雲鶴文椀

このように、高麗青磁の発展と衰退の中で象嵌青磁は高麗時代を代表する青磁として残っているのに対して、高麗社会の変貌の中で生まれた練理文は雑釉混合の青磁に分類されるべきかもしれない。しかし、現在の韓国陶磁史において、練理文は珍奇な模様の一例として僅かに記されているに過ぎない。1960年代から韓国の現代陶芸が登場し、1970年代末に国民大学名誉教授である盧慶祚（Kyung-Jo Roe, 1951-）が練理文技法の作品を初めて公募展に出品した。⁷それ以降の何人かの作家がこの技法を試みているが、その数は未だ非常に少ないのが現状である。

3) 日本の練り込み

日本では、「練上手」または「練り込み」はウズラの羽毛の模様から「鶉手」とも称されている。⁸日本最初の練り込みは、桃山時代（1568-1603年）の《練込志野いろは字水指》[図11]と呼ばれる志野焼である。この作品は筒形の水指で胴を白素地と赤土で螺旋状に巡らせ、流れる雲のように地紋をつくり、「いろは…」という詩文を鉄絵の具で無骨に書いている。⁹しかし、日本の練り込みはこれ以上普及しなかった。その後明治時代になり、諏訪蘇山（1851-1922年）



〔図11〕 練込志野いろは字水指

⁶ 장남원 『고려중기 청자 연구』 이화연구총서 3, 해안, 2006, p37 [ジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang, 張南原) 『高麗中期青磁研究』 梨花研究叢書3、慧眼、2006、p37]

⁷ 조일묵 『연리문도자의연구, 현대적 해석을 중심으로』 단국대학교박사논문, 2006, p69 [ジョ・イルムク (趙一默, Il-muk Jo) 『練理文陶磁の研究、現代的 解釈を中心に』 檀国大学校大学院博士論文、2006、p69]

⁸ 注7文献、p5

⁹ 『炎芸術』 No. 116、阿部出版、2013、p17

によって再び研究が開始された。

諏訪蘇山の練り込み作品は、大正3（1914）年に制作された《鶉手鉢》という作品である。そして、練り込み技法で人間国宝に指定された松井康成（1927-2003）につながり、日本の伝統陶芸技法として位置づけられるようになったのである。

このように、日本の練り込みは大正3（1914）年に研究が試みられて日本の伝統陶磁技法として位置づけられ、現在まで多くの練り込み作家たちが着実な制作活動をしている。

3. 伝統と現代陶芸をつないだ日本の練り込み

練り込み技法はそれぞれの国ごとに名称は異なるものの、土の色の違いを利用した陶磁装飾技法である。その技法は複雑な制作過程や歴史的変遷によって徐々に変化していき、継続的にその技法が引き継がれることはなかった。しかし日本の練り込み技法はその伝統を受け継ぎ、現代陶芸として多くの発展を重ねてきている。またその技法は海外では「Neriage」と呼ばれ、日本特有の文化として周知されている。

こうした日本の練り込みが現代陶芸に大きく影響を与えたのには、明治以降の日本の近代化、あるいは美術の近代化が関わっている。日本の近代化とは、広義では産業技術の発達による社会や文化の変革を意味し、狭義では西欧民主社会と同じような状態への移行、または伝統的、前近代的な社会を経済的に繁栄して政治的に比較的安定した社会組織へと発展させることを意味している。またそれによって、地理的、社会的流動性が増大し、専門的、技術的教育の拡大や国民の生活の物質的向上などが目指された。¹⁰

1) 日本の明治大正時代の美術工芸の変遷

日本は1868年の明治維新以降近代化を実現するため、経済と社会だけでなく、様々な分野で重要な転換期を迎えながら、社会体制の再編成過程を通じて近代国家体制を確立していった。当時明治政府は経済と産業の成長を目標に、国家が主導した殖産興業政策で美術工芸品の振興と輸出を介して多くの発展をしながら国家的目標の達成に邁進した。そのなかで世界博覧会への出展は、明治時代の殖産興業政策のひとつとして極めて重要なものであった。第一回のロンドン博覧会（1851年）以来、世界博覧会は世界の多くの国が参加し、それぞれ国の生産品や工業製品などを展示して商品に対する販売との契約が行われる国際的行事となった。当初日本は、新しく近代化された日本を世界にアピールしようとしたものの、それに見合った近代工業は未だ十分には発達していなかった。

そのため、東洋のエキゾシズム(exoticism)のひとつとして、より日本的で精巧な美術工芸品を中心に出展をおこなった。これをきっかけにフランス側の公式な要請を受け、1867年パリ万国博覧会に参加することになる。この博覧会の出展をきっかけにフランスでジャポニスム・ブームが巻き起こり、日本の美術工芸品は欧米に広く受容れられていったのである。

それまでの日本の工芸が、芸術品というより職人によって作られた繊細で精巧な機能品が主流だったのに対して、明治新政府は西欧化を推進する過程で産業品を重視するように

¹⁰ 이낙현 『일본 근대화에 있어서의 박람회의 역할에 관한 연구』 한국기초조형학회 2004. p158 [イ・ナクヒョン 『日本の近代化における博覧会の役割に関する研究』韓国基礎造形学会、2004、p158]

なった。また、欧州に広がったジャポニズムの流行で再度伝統職人が庇護され、1873年のオーストリアのウィーン万国博覧会には、日用食器よりも装飾的な伝統工芸品を中心に出品されることになった。これを契機に、日本の伝統工芸品は国家を代表する主要輸出品となり、職人の装飾工芸品は芸術品として注目されるようになる。その後明治政府はフィラデルフィア万国博覧会（1876年）に参加し、翌年の明治10（1877）年には国家の主導のもと、東京の上野公園で初の内国勸業博覧会を開催することになる。最初の博覧会が明治4（1867）年に京都で開催されたのに対し、「勸業」という意味からも明らかなように、この博覧会は産業の推奨を目的として東京と京都、そして大阪と、計5回開催された。それによって明治政府は、自国の国力増進のため民間産業を育成し、各地域間の自由競争を通じて生産意欲を呼び起こすことを目的とした国家事業を推進していった。また、世界の万国博覧会の日程と重ならないように開催された。これは、殖産興業政策をより効率的に推進するための方法として、日本の各地域で生産される美術と工芸品を海外市場に結びつけることで、輸出品の拡大を図るための目的にこの博覧会が活用されたものと見ることができる。こうして日本は、万国博覧会の参加と内国勸業博覧会の開催を通じて日本の伝統文化を欧米に紹介させたのである。さらに、美術工芸品の輸出は美術復興とともに経済成長と資本主義経済を引き起こし、近代国家を成立させる重要な基盤となったのである。とはいえ、この時代の日本の工芸品は産業の発展を目的としたため、職人たちによって作られた「芸術品」というより、海外需要者たちの嗜好に合わせた極めて装飾性が強い「工芸産業品」に近いものになりさがってしまった。だが周知のように、こうした日本の輸出産業がイギリスやフランスをはじめとする欧州各地でアール・ヌーヴォー(Art Nouveau)¹¹という新たな芸術運動に影響を与えたのである。

アール・ヌーヴォーは、19世紀イギリスで起きた美術工芸運動(Art And Crafts Movement)を基礎にしている。しかし美術工芸運動に関わる美術家たちは、すでに欧州に広がったジャポニズムの流行により日本の美術に多くの影響を受けていた。というのも美術工芸運動の登場は、19世紀の産業革命以降社会のあらゆる分野で急速な発展とともに、美術と工芸分野でも機械技術を導入し、大量生産という資本主義体制の基盤となる一方で、芸術品に対する質的価値や美的価値が欠如した粗悪品を流通させるなどの問題を引き起こしていた。この反動として、自然が持つ美しさや職人的な技法を追求する動きが登場し、アール・ヌーヴォーの芸術家たちは当時流行していた日本美術の表現様式を積極的に取り入れたのである。彼らにとって、日本美術の自然の豊かな描写や自然の流動的で柔軟な曲線は、従来の芸術様式とは異なった新たな表現手段を生み出す重要なモデルとなったのである。

こうして明治時代の美術工芸品は、政府が主催した殖産興業において最も重要な輸出産業品の手段として利用されながら、商品自体でも多くの発展を重ねていった。そのなかでも明治政府の主な輸出品である陶磁器は、ジャポニズムの流行とともに需要が急増し、生産力の向上と技術的な近代化を遂げたのである。明治時代の主要な陶磁器生産地は、有田

¹¹ アール・ヌーヴォーとは、19世紀のデザインの主流をなした新ゴシック様式、新ルネサンス様式などの既存の様式から脱皮した過渡的な装飾美術の傾向である。 이진숙 『에밀갈레(Emile Galle)의 유리공예에 나타난 확장된 장식성』 이화여자대학교, 미술사학, 2005, p9 [イ・ジンスク(jinsuk-Lee) 『エミール・ガレ(Emile Galle)のガラス工芸に現れた拡張された装飾性』 梨花女子大学、美術史学、2005、p9]

や京都、瀬戸、美濃、九谷などの既存の生産地でだけでなく、貿易港であった横浜でも陶磁器会社が設立されるなど全国に広まった。

その一方で、西洋窯材や釉薬など日本の陶磁とは異なる技法も早くから導入されている。日本に最初に西洋の釉薬、顔料を紹介したのは、江戸の医療機器・薬品商人の瑞穂屋清水卯三郎（1829－1910）であった。清水は初めて商人としてパリ万国博覧会（1867年）に出品蒐集掛に任命され、日本には紹介されていなかった酸化コバルトやその他の磁器絵付けの顔料を持ってきて、絵と釉薬の色が多彩になった。¹²またそれと並行して、陶工のろくろ技法や素焼きの土型・木型による粘土型物成形であった成形法は石膏注入成形（鑄込み成形）の導入により、陶磁器生産力を増進させるようになった。また焼成方法も、木を燃料とする登り窯から石炭を燃料とする石炭窯へと変化していった。石炭窯は、1870年に有田で初めて試みられたが、1877年に設立した江戸川陶磁器製造所においてようやく実現に至っている。江戸川陶磁器製造所では窯の末に煙突を設置し、西洋式石炭窯の原理を導入した西洋式円筒窯を作って焼成した。¹³この窯は既存の登り窯よりも火力が強く、山間の傾斜地に窯を築く必要がなくなり、場所にこだわらず工房の近くに個人窯での使用が可能になった。このような焼成方式の変化によって、燃料費や設置費用が削減され、小規模での石炭窯が普及していったのである。

このように明治時代の陶磁産業は、釉薬と成形方法、そして焼成方式での技術的革新を図りながら、輸出品としての質を向上させていった。だが、日本の陶磁器はこのような発展にもかかわらず、明治33（1900）年にパリ万国博覧会で酷評を受けることになる。これは、すでに日本文化に影響を受けてきた西欧の芸術家たちの作品と比較されたためである。当時、西欧の陶磁器はアール・ヌーヴォーの流行により、釉下彩（本焼き釉の下で顔料を発色させる）や結晶釉を開発し、器物と一体化した曲線を生かした「有機的なデザイン」を追及する近代的な陶磁器装飾の道を切り開いていた。それに対して、日本が出品した陶磁器は、模倣を主眼とした「日本趣味」の意匠に安住し、¹⁴新たな文化創造という時代的变化の要請に応えることができなかったのである。

その後日本は西欧の現状を直視し、翌年の明治34（1901）年に図案（デザイン）協会を結成するなど、陶磁器の意匠と装飾に対する研究を活発に進めていった。このような動きは大正時代（1912－1926）まで続き、さまざまな団体と協会が結成された。この時期になるとそれまでの欧米の趣向に合わせた装飾から、より独創的な美術陶芸が求められるようになった。というのも、明治期の陶磁器は主に輸出産業を目的とした陶磁装飾や技術革新のもと製作されたため、陶磁商品の画一化をもたらし創意性が失われてしまったからである。その結果、大正期になるとそれを反省し、海外留学を通じて西欧の芸術思想を学び、美術陶磁に対する新たな美意識を追及する個人作家としての「陶芸家」が登場したのである。¹⁵彼らは、観賞のために装飾化された陶磁をつくる陶工や職人の陳腐な装飾陶磁を否定し、いわゆる近代的個性と美意識を基盤にした美術陶磁を追及した。このような陶芸家像は、現在に至るまで続いている。また、昭和29（1954）年には従来の文化財保護法が改

¹² 中ノ堂一信『近代日本の陶芸家』河原書店、1997、p. p43-47

¹³ 注12文献、p45

¹⁴ 注12文献、p52

¹⁵ 注12文献、p56

正され、芸術の重要性と技術保存を目的とした「人間国宝（重要無形文化財）」が制定されている。明治23（1890）年にはすでに産業品の技術的な向上を目的とした「帝室技芸員」が制定されていたが、それに対して人間国宝は、歴史的、芸術的に価値のある重要無形文化財の保持者の保護を奨励した。それによって、陶芸家は伝統的な意匠を引き継ぐとともに、より芸術性に富んだ作品を生み出すことができるようになったのである。

以上のように、日本の陶芸は、最初は明治期に殖産興業という重要な国家政策のもと、国の全面的な支援と保護を受け、装飾陶磁として発展していった。それは陶磁に技術的、装飾的な近代化を引き起こすとともに、ジャポニスム・ブームを呼び起こした。だがその結果、皮肉なことに日本の陶磁は国家の産業の成長に目的を置いたため、欧米の趣向に合わせた過度に装飾的なものになってしまったのである。そして大正時代に入ると、国家の保護下陶磁はさらに技術的に進歩し、個人の思想と美的意識を表現する芸術品として発展したのである。

筆者は、西欧と日本が見る-見られる関係にあった近代という時代のなかで、技術と芸術という両極の間に当時の日本の陶磁が置かれた状況をよくあらわす概念が「装飾」だと考える。日本の陶磁は江戸末期から職人の技巧で実用を目的として制作され、輸出品の手段に使用された。しかし、ジャポニスムの流行とともに絵画や彫刻などの美術作品が芸術とみなされたのに対して、陶磁は工芸品に分類され技巧の発展を求められた。陶磁が芸術として扱われるようになるのは、1946年第二次世界大戦以降のこととされている。

しかし、実際は近代の装飾陶磁の発展過程で、すでに陶磁芸術の動きは始まったと考えられる。先述したように、日本は西洋から輸入した新技術によって陶磁装飾の近代化を達成し、さらにそれを美的な鑑賞陶磁へと発展させた。とはいえ、当時の技術改革は欧米の嗜好に合わせて生産された輸出目的のものがほとんどであった。そのため、当時の陶磁装飾は欧米の芸術嗜好に応じるために、西欧の芸術様式に見合ったかたちで発展したと推測することができる。その結果、日本では工芸品としての装飾性が、欧米では美的作品として扱われるようになったのである。たしかに、歴史的には1900年パリ万国博覧会で日本の陶磁は酷評を受けている。だが、当時のアール・ヌーヴォーの芸術家たちはジャポニスムの影響のもと、日本の陶磁を彼ら自身によって芸術に昇華させたのである。その後、アール・ヌーヴォーの影響を取り入れるなかで、装飾的な陶磁を芸術作品として逆輸入するとともに、西欧の思想を取り入れた多くの個人作家が登場した。彼らはそれまでの職人とは異なり、西洋の美的概念をもとに、それまでの鑑賞陶磁や装飾陶磁を実用品ではなく芸術作品へと昇華させたのである。このような事実から日本の陶磁芸術の登場は、大正期の個人作家の活動まで遡ることができるだろう。

また忘れてはならないのは、この近代の装飾陶磁がアール・ヌーヴォーの影響で陶磁芸術へと変化していく過程で、諏訪蘇山(1851-1922)がアール・ヌーヴォー様式を自分の陶技の糧とし、当代一の青磁の名手として知られるようになったのである。¹⁶そして、大正3（1914）年に朝鮮で練り込み技法の再発見を通じて、青磁制作に専念していったのである。

¹⁶ 佐藤一信『明治の人間国宝-帝室技芸員の技と美清風興平・宮川香山から板谷波山まで』愛知県陶磁資料館、2010、p 79

2) 近代に朝鮮で再生された諏訪蘇山の練り込み

諏訪蘇山は、1851年5月25日、金沢生まれの明治大正期を代表する陶芸家である。当初、彼は出身地である金沢や北陸地方を中心に活動し、明治33（1900）年に錦光山宗兵衛の陶器工場で働いた後、明治40年に京都で独立して窯を開いた。錦光山時代には、透かし模様のレリーフを描いた釉下彩陶器を制作したことが知られる。また、その多くは海外へと輸出され、人気を博したといわれる。¹⁷

諏訪は大正6（1917）年は「帝室技芸員」に任命されている。帝室技芸員とは皇室による美術の奨励を目的とし、優秀な美術家、工芸家を保護し、その発展を目的とする顕彰制度である。これは現在の人間国宝と類似したものであり、日本画家や西洋画家、彫刻家の他、金工、陶工、漆工、写真家などが任命されており、明治23（1890）年導入されて昭和22（1944）年に廃止された。

陶磁部門では、明治26（1893）年の三代清風與平（1851-1914）に始まり、その後同26（1893）年に初代宮川香山（1842-1916）、大正6（1917）年に初代伊東陶山（1846-1920）、諏訪蘇山（1851-1922）、そして大正9（1934）年板谷波山（1872-1963）の5人が任命された。これによって諏訪蘇山は優れた陶芸家の一人として認められ、その技術は現在四代目に継承されている。

筆者は2016年7月にこの蘇山の曾孫にあたる第四代諏訪蘇山（1970-）に対して、練り込みに関するインタビューを行った。以下このインタビューをもとに、当時青磁制作に専念していた諏訪がどのようにして練り込みの技術を体得していったのかを、その朝鮮の時代背景とともに考えてみたい。

彼女によれば、諏訪蘇山は南宋の青磁を中心に制作する作家であり、当初練り込み技法にそれほど熱心に取り組んではいなかった。蘇山の練り込み技法の試みは、大正3（1914）年に朝鮮李王職より高麗古窯跡調査を委嘱されて同地へ渡航したことに始まる。また翌年には高麗窯の再興を依頼され、窯の築造と初窯焼成に成功している。ここで制作したのは、高麗青磁と呼ばれる象嵌を施した青磁作品などである。¹⁸言い替えれば、粉青沙器の一つの種類である印花文(stamped pattern)技法である。それ以降、蘇山は高麗青磁に属している練り込みも一緒に制作することになった。だが、彼女によれば、その時期、高麗産の物は値段が高く入手困難であったため、蘇山は独自の方法によって抹茶器、茶入、菓子器などを制作した。また練り込みも高麗の作品を見て、誰からも教わることなく独自に研究したという。

現在の韓国は、大韓民国政府が樹立される前の1392年から1948年8月15日まで、朝鮮と呼ばれていた。1897年10月12日、朝鮮の高宗皇帝は独立主権国家（大韓帝国）を発足させたが、1910年に日韓併合により植民地となり、1948年まで再び「朝鮮」という国号で呼ばれた。蘇山は、この植民地時代に高麗青磁と出会っている。

19世紀末、高麗青磁は中国や欧米の博物館で所蔵するほど高い評価を受けていた。またこの時期、日本も韓国の陶磁器を積極的に取り入れて、1900年には日本の学者たちによって陶磁史研究も進められた。1910年代になってもその人気は衰えることなく、粉青沙器の盗掘まで横行した。そして1913年に朝鮮で「李王職美術品製作所」を設立し高麗青磁の写

¹⁷ 注16文献、p14

¹⁸ 注16文献、p. p13-14

しを制作、販売を実施するようになった。

しかし李王職美術品製作所を設立する前、朝鮮は1908年に「漢城（ハンソン）美術品製作所」が朝鮮の皇室工芸品を制作するため、皇室の支援を受けて最初に設立された。だが、設立当時、朝鮮は1876年からすでに日朝修好条規（江華島条約）を批准したため、国力が弱体化され他律的な近代化が行われた。そのため手工芸品製作の大部分が機械化され、工芸品の品質が低下し、皇室の権威を表現手段として使われてきた伝統工芸品も大きなダメージを受けていた。したがって「漢城美術品製作所」の設立は手工芸の復元とともに伝統手工芸の継承を目指した。そして国力を復権し王室の尊厳性を守ろうとする当時の朝鮮国家の意向を表している。

「漢城美術品製作所」の名称の変化については1910年の日韓併合の締結のもと、朝鮮の王室業務を担当する宮内府を李王職に縮小改編された。王家を日本の天皇に隷属させるという意味で、朝鮮の「皇族」は「王族」に格下げさせ「李王家」と呼び管理して統制した。そしてその後1913年に朝鮮王室を担当する李王職で漢城美術品製作所を買収したのである。

しかし日韓併合直後漢城美術品製作所は日本人が経営に関与することになり、朝鮮人の権限や機構の規模も縮小され制作方向も修正された。そうした状況のなかで製墨部と陶磁部が新設されることとなる。当時、陶磁部の新設は朝鮮の伝統工芸の復元事業の一環として推進されたが、実際は当時の支配者側の嗜好に合わせて青磁や粉青沙器だけが制作されるようになった。¹⁹

当時朝鮮の白磁は排除された。それは権力層の美的趣味という単純な理由だけではない。朝鮮時代の初期に登場した白磁は、主に王室のみで使用され白磁生産と管理に総力を尽くしながら発展した。しかし、朝鮮前期後半に陶磁器戦争とも呼ばれる壬辰倭乱「文禄・慶長（1592-1598）」が起こり、日本との戦争や外部からの侵入によって大きな混乱を経験し朝鮮の陶磁産業は大きく縮小した。

その一方で、日本では壬辰倭乱の際に朝鮮から来た陶工によって良質の白磁を生産することになった。そして1616（元和2）年ごろ有田の泉山で白磁に適した地層が見つかり、朝鮮の李参平によって白磁が製造され定着し発展させていった。そして1804（文化元）年から1830（天保元）年ころには日用品として普及する事となった。だが朝鮮の白磁は朝鮮後期1883（明治16）年に白磁生産が民営化の時期を迎え、日本の九州地方で安価に生産された白磁が入って朝鮮の白磁産業は衰退期を迎えた。その後朝鮮の白磁は、李王職美術品製作所で陶磁部新設されるまで衰退期が続き、白磁の質は著しく落ちた状態だった。

こうした理由で、朝鮮白磁は美術品製作所の陶磁部ではほとんど扱われなかった。それとは反対に、日本人の学者たちの努力によって発掘され高麗青磁は大衆的な人気を獲得し、日本のみならず朝鮮においても古美術品として注目を集めた。その結果、陶磁部では高麗青磁の写しを制作するなど、古美術品もしくは高級品としての研究が盛んにおこなわれたのである。

韓国文化財庁が設立した韓国伝統文化学校の教授であるチェ・コンホ（Gong-ho Choi、崔公鎬、1957-）によると、日本は陶磁部を設立する以前から高麗青磁への関心をもっており、ピョンヤン（平壤）の民営青磁工房や、美術品製作所でも青磁の再現作業が行われた。

¹⁹ 서지민 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015, p98 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究：運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、p98]

この頃に試みられた青磁復元作業の最も重要な課題のひとつが、「秘色」と呼ばれる釉薬の発色にあった。特に「チャンギョングン(昌慶宮)」の秘苑で再現した青磁は青磁固有の秘色に相当近づいていたらしく「秘苑陶磁」という別称を得ながら文人墨客に大きな反響を得ていたという。²⁰ 韓国の高麗青磁は中国から青磁技術を継承し、固有の「秘色青磁」を完成した。そして高麗の秘色青磁は逆に中国でも脚光を浴び、幅広い注目を浴びた。なかでもピョンヤン(平壤)とケソン(開城)は、朝鮮王族の遺品目当てに日本の骨董商や盗掘者など多くの人々が集まり、青磁復元の重要な基点となった。

これらのチェ・コンホの研究に対して、ソ・ジミン(Ji-Min Seo)は異なる見解を示している。まずは時の朝鮮総督府の機関紙『毎日申報』から、いくつかの記事を参照してみよう。²¹

《献上した秘苑特製の青磁とは、秘苑で高麗磁器を製造して近來では元の高麗磁器に劣らない高価な物品を製造するに至った際には、特にこれを上覧にささげたいと陛下に献上品として出品したと伝える。》(『毎日申報』1918年1月30日付)

《昨年からはじめた「秘苑陶磁」は評判が良く文人墨客が非常に歓迎をするのに「秘苑陶磁」というのは、従来李王家で前に磁器を焼いていた方法を研究した結果として、秘苑で焼くことである故に市中で販売することとは全く違うと言っていた。》(『毎日申報』1919年4月3日付)

これらの毎日申報の記事から、少なくとも1918年には美術品製作所の陶磁部が新設され制作が始まったと考えることができる。また、産業陶磁との差別化をはかり、伝統的な陶磁器の研究が行われていた。しかし、実際は『毎日申報』の報道とは大きく事実が異なっていた。というのも、この機関紙は日韓合併後の植民地時代に発行されたものであり、多くの場合、支配者側の有利に働くように事実が捻じ曲げられていたからである。オム・スンヒは、『毎日申報』に関して批判的に次のように説明している。「朝鮮総督府の機関紙として発刊された毎日申報に関しては、報道された内容による隠蔽と誇張や縮小、韓国人に対する批判的な見方など、各種の誤報によって完全に信頼できないという批判の声が高い。また別の一角では、論説や社説を除いた各種報道記事に限っては歪曲の余地がないという推論も少なくなく、毎日申報再解釈することに比重を置く傾向もある。したがって、この新聞の発刊による問題と内容などは学会で絶えず指摘されてきた。」²²

それゆえ、この記事では陶磁が生産された窯が「チャンギョングン(昌慶宮)」の秘苑の近くであったと説明されているが、実際のところ昌慶宮の発掘調査は行われておらず、窯があったという証拠資料も存在しない。むしろ、ソ・ジミンの研究が明らかにしているように、この時期、「チャンドグン(昌徳宮)」の後苑である秘苑は日本の官僚たちの最高の宴会場所となり、また一般観覧客たちの観光コースとして重宝されていたにすぎず、秘

²⁰ 최공호 『「이왕직미술품제작소」 연구』 한국대학 박물관협회 1989, p114 [チェ・コンホ、(Gong-ho Choi、崔公鎬) 『「李王職の美術品製作所」研究』 韓国大学博物館協会、1989、p114]

²¹ 毎日申報とは、朝鮮の「大韓毎日新報」で1910年に日本が買収して、朝鮮総督府の機関紙で再創刊された新聞である。

²² 엄승희 『毎日申報에 나타난 한국근대陶磁의 일고찰』 美術史學研究會, 美術史學報, 제21호, 2004, p24 [オム・スンヒ 『毎日申報に現れた韓国近代陶磁の 一考察』 美術史學研究會、美術史學報、第21号、2004、p24]

苑という名前だけが一人歩きしてしまっていたのである。²³事実、日本が朝鮮王家を李王職に格下げさせた当時、美術品制作所は李王職美術品制作所に改称されるとともに、李王職の管轄下になっていた。日本政府は、それまでの朝鮮王室の名前を借用することで、青磁の価値を不当に高めそれを商業的に利用していたのである。

また当時用いられていた「秘苑」や「秘色」という言葉も、実際は植民地時代以降に用いられるようになったものである。かつて「秘苑」という言葉は、朝鮮皇室の宮である「チャンドグン(昌徳宮)」の内殿の後ろという意味で「後苑(定員)」と呼ばれていた。また一般人が接近できないため、場合によっては「禁苑」そして北に位置しており、「北苑」とも呼ばれていた。²⁴他方、「秘色」とは、現在では明るい淡緑色を帯びた灰青色の釉薬の発色を意味しているが、語源的には中国語の「秘密で、大事である」という意味に由来している。また高麗青磁では、美しい翡翠玉色を「翡翠色」と呼ぶのと同じように、²⁵高麗青磁は「翡色青磁」とも呼ばれている。

このように日本は、1880年代から高麗青磁(つまり翡色青磁)への関心から、漢城美術品製作所(1908年)を李王職の管轄下に置き、「李王職美術品製作所」(1913年)に名称を変化して高麗青磁や粉青沙器の写しを制作し大衆に流通させるなど、青磁を重要な国家事業として利用した。そのため李王職美術品制作所は、朝鮮国家の伝統文化の継承、発展という当初の目的から大きく逸れ、高麗青磁をそのまま再現するよりも、伝統文様の表現方法で朝鮮の白磁を模して線象嵌技法を表現するなど、日本好みの作風に徐々に変化していった。だが当時は、釉薬の色彩や考古学的な青磁を正確に再現することは非常に困難であったため、再現性よりも趣味や実用性に焦点が合わせられたことも忘れてはならないだろう。²⁶

その後この美術品製作所は、「株式会社朝鮮美術品製作所」に名称を代え、1922年から1930年代後半に閉鎖されるまで民間事業として活動した。この製作所では、金銀器、鋳物、漆器なども制作されていた。²⁷また、高麗青磁に対する高い関心から、日本政府は、李王職美術品製作所だけでなく、各地に再現工場を設立した。ソ・ジミンの研究によると、当時の青磁復元工場は全国に10ヵ所ほど設立され、そのうち「三和コリョソ(三和高麗焼)」と「ハーニャンコリョソ(漢陽高麗焼)」は李王職美術品製作所より優れた高麗青磁を再現したという。²⁸

このような高麗青磁の流行のなか、諏訪蘇山は朝鮮李王職より高麗窯の復元と調査のために委嘱されたのである。李王職とは1910年朝鮮と日韓併合が締結された後に制定された

²³ 서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015, p.64-65 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、p.64-65]

²⁴ 박문각 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=72534&cid=43667&categoryId=43667>, 시사상식사전, pmg 지식엔진연구소, 2016년12월29일 액세스
[박·문각 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=72534&cid=43667&categoryId=43667>, 時事常識事前, pmg의知識エンジン研究所, 2016년12월29일 액세스]

²⁵ <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=269986&cid=42641&categoryId=42641>, 박연선, 색채용어사전, 국립국어원, 2016년12월29일 액세스
[<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=269986&cid=42641&categoryId=42641>, 박·연선, 色彩用語辞典, 国立国語院, 2016년12월29일 액세스]

²⁶ 서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015, p71 참조 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、p71参照]

²⁷ 注26文献、p. p66-67

²⁸ 注26文献、p66

機関であり、その管理はすべて日本政府が行っていた。そして1913年に王室の工芸品を制作する李王職美術品製作所を直営することになる。諏訪は、このような当時の青磁研究をもとに高麗の古窯跡の調査と高麗窯築造を実行し、1915年に窯を完成させている。

また、窯築造でも日本の文献と違いがあった。『明治の人間文化財』の文献では、窯が完成された場所を「朝鮮の昌徳宮苑内鷹峯に窯が完成する。」²⁹と言及された。そして蘇山は、1914年に朝鮮で「三島手鉢」[図12]と「鶉手鉢」という作品を制作した。この作品では、高麗青磁の象嵌技法の変形で粉青沙器にある印花文（stamped pattern）という技法が用いられている。高麗の印花文技法は、13世紀まで手で直接描いた模様を掘ってその中に白土や黒土を塗って埋め、表面を削ることで文様を描き出す。その後印花文技法は花模様などの印を押す反復的、機械的なパターンの模様として普及した。



〔図12〕 三島手鉢

蘇山が制作した「三島手鉢」の下段には、「管蘇山」印銘と朝鮮の宮である「チャンドクン(昌徳宮)」で「昌徳」という印銘があることを確認することができる。この印銘[図13]の存在は、朝鮮で作られたという事実を直接証明している。

しかしながら、実際は諏訪が朝鮮の昌徳宮で窯を建てたという証拠資料はどこにも残っていない。「昌徳」という印銘がその根拠となっているものの、たんに印銘を拝借したという可能性も捨てきれないのである。先に述べたように、青磁の復元工場は1900年代から日本人によって建設され、当時、朝鮮では工場が10カ所ほど存在していた。そのなかで美術品製作所は、その設立初期から閉鎖される



〔図13〕 管蘇山印銘、昌徳印銘

まで「美」という印銘を用いていた。また、ソ・ジミンによると、美術品製作所の代表マークの「美」以外にも、断片的に製作所の名前が表示された場合があった。陶磁器の場合、高台内側に秘苑で作られたという意味で「秘苑制」が印章としてあり、陶磁器の表面に「秘苑焼」と象嵌で装飾された場合もある。³⁰したがって、蘇山が「三島手鉢」を制作した1914年という時期は、美術品製作所の陶磁部が設立されておらず、諏訪は昌徳宮ではなく他の所で窯を建て、高麗青磁の復元を試みていたと考えることができるだろう。また朝鮮の宮を意味する「昌徳」という印銘の使用は、朝鮮の王室を管理する李王職から嘱託を受けたという証明として利用されたものと推測することもできる。

²⁹ 佐藤一信『明治の人間国宝-帝室技芸員の技と美清風興平・宮川香山から板谷波山まで』愛知県陶磁資料館、2010、p 147

³⁰ 注29文献、p28

一方「鶉手鉢」[図14]は現在、石川県立美術館に「練上菓子鉢」として所蔵されている。しかし、この作品を調査した結果、作品の下段に印銘は見えなかった。一般的に蘇山が制作した作品ごとに「蘇山」が刻まれているが、この作品にはどのような印銘も書かれていなかった。その理由についてはまだ明らかになっていない。筆者の制作経験を通じて推測すれば制作の初期段階でサンプルとして制作したり複雑な制作過程と準備がかかるという特殊性によって、押し忘れの可能性があると推



〔図14〕 鶉手鉢

測される。また、インタビューで言及された高麗のものを見て作ったという事実はどのような資料も残っていなかった。しかし、高麗の古窯を調査する過程で発見された可能性と、すでに日本学者により青磁の遺物が収拾されたため、当時高麗の練理文も一緒に出土された可能性がある。そして収拾された遺物は博物館などに展示されて、それを見て写しで制作した可能性もある。

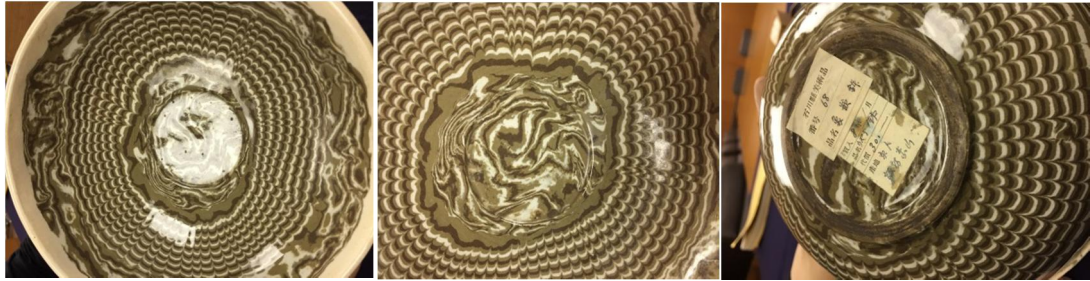
しかし、四代諏訪蘇山のインタビューからも明らかなように、「高麗産の物は値段が高く、手に入れることが難しいので」、展示された遺物を見て制作した可能性が最も高い。また、当時の高麗青磁の遺物は一般人が買えないくらい価値が高かった。朝鮮の高麗青磁は骨董品として価値が高かったため、その写しを制作して一般人たちに流通させようとしたのである。このような高麗青磁がほとんど手に入らない状況のなか、蘇山は、練り込み技法を再発見している。蘇山が活動していた時代である日本の明治末期から大正まで練り込み技法が認知されていない時代だったため、練り込みの試みは日本固有の新しい陶芸文化を開拓することになった。また、装飾技法に属する練り込みは単純な器形でも精巧な装飾効果だけでなく、意図しなくても自然な曲線の模様が現れる。この模様は曲線的装飾が特徴である西欧のアール・ヌーヴォー様式と類似している。この様式は、1900年以降の日本の装飾陶磁に影響を及ぼし、職人ではなく、個人作家によって陶芸として転換される時代を代弁する。つまり、職人によって鑑賞陶磁として制作され輸出と展示販売の目的であった時代が、伝統を回想しながら個人の思想と美意識を通じて制作するようになった時代へである。

そしてその後大正3年からは帝室技芸員の任命に際しても期待される役割、評価基準が異なり、また同制度の重要性も変化した。優れた美術家として国を代表して万国博へ出品することもなかった。³¹こうした転換期において、蘇山はアール・ヌーヴォー様式を自分の陶芸制作の根源としながら、高麗の伝統文化の発見によって新しい表現方法の可能性を模索したのである。

蘇山の「鶉手鉢」は練り込み技法によるタタラ成形である。タタラ成形とは、一塊の粘土を一定の厚さでスライスされた土板（タタラ）を用い、複数の器物を成形できる方法である。

³¹ 佐藤一信『明治の人間国宝-帝室技芸員の技と美清風與平・宮川香山から板谷波山まで』愛知県陶磁資料館、2010、p 9

しかし、蘇山の制作方法についての資料は残されていない。そのため筆者が推測しタタラ成形方法を通じて「練上菓子鉢」[図15]の写しを制作した。制作過程は以下のようになっている。



〔図15〕 練上菓子鉢のディテール

- ① 「練上菓子鉢」を作るための石膏型を用意し白土、赤土、黒土を準備する。〔図16〕
- ② 三つの土を重ねて積み上げて練り合わせる。これは作品の底部分と中間部分の大理石模様を表現することになる。〔図17〕
- ③ 三つの土を一定の厚さでスライスし白土、赤土、黒土の順で繰り返し積み上げる。〔図18〕
- ④ ③の土を垂直に切る。この時鶉手という模様が生まれるのである。〔図19〕
- ⑤ このように大理石模様と鶉手の模様の土を準備した後、底部分になる大理石模様〔図



〔図16〕



〔図17〕



〔図18〕



〔図19〕

20]の周りに鶉手の模様[図21]を付ける。そしてもう一度大理石模様[図22]をその周りに付ける。

⑥ ⑤の周りに口部分になる白土を付け、全体をたたいてなじませ形を整えておく。そして一定の厚さでスライスすると練り込みの土板（タタラ）が作られる。[図22]

⑦ その土板を鉢形の石膏型の上に置いて鉢の形に合わせる。[図23]

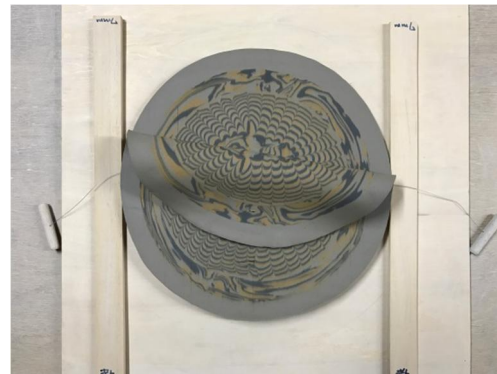
⑧ 最後に大理石模様の土でひもを作って高台を付けて完成する。[図24]、[図25]



[図20]



[図21]



[図22]



[図23]



[図24]



[図25]

このような過程から「鶉手鉢」の制作方法は一塊の粘土をスライスし、高台は別に作って付ける方法であると明らかになった。そして鶉手模様は、三つの粘土を繰り返し積み上げ垂直に切ることによって現れる。ゆえに繰り返し積んだ粘土の厚みはコントロールができ、その粘土をスライスすることで一つの作品ではなく、複数の作品を制作することにな

るのである。もちろん、作家ごとに制作する方法が異なり、粘土の量を調節すれば、一つの作品のみを制作することもできる。しかしながら、複雑な準備過程を必ず経なければならないために、多量の作品を作ることができるように準備することが一般的な方法なのである。そして大理石模様と鶉手模様はろくろ成形では不可能な技法である。仮にろくろ成形を用いると、遠心力によってその模様が螺旋形の模様に変形されてしまうのである。それゆえ、蘇山の「鶉手鉢」は制作を行うための準備過程が複雑で手間がかかる一方、一塊の粘土をスライスシタタラ成形で制作するため大量に制作することができ、多様な装飾効果を得られる長所があると言える。

諏訪蘇山は、青磁の技術だけでなく、こうした練り込み技術も認められ大正6年（1917）に明治時代の帝室技芸員に選出されたのである。『明治の人間国宝』でも述べられているように、中国の南宋時代の龍泉窯に擬する（範をもとめた）青磁は実に真に迫り、また朝鮮（韓国）陶磁の木目を模する（練り込み技法）制作は日本では従来試みられなかったもので、その他、高麗写しや染付磁器など、みな技巧を極めたものである。³²

このように、日本は韓国の古陶磁器に魅せられ、植民地時代に朝鮮で高麗青磁と粉青沙器の写しを制作した。そして殖産興業の一環として、李王職美術品製作所の陶磁部を開設し、高麗青磁の再興に助力した。そしてこの過程で諏訪蘇山は、高麗時代に忘れられていた練理文に出会うことができたのである。

しかし蘇山が朝鮮で練り込みを再発見した時期は、朝鮮からすれば植民地期として民族の自律性や伝統文化が抑圧された停滞期にあった。そして他律的な近代化で朝鮮の民族性は朝鮮人によって浮き彫りにされなかった。また、高麗時代の文化ともいえる青磁は日本の利権事業の目的のために再現されたのである。そうではあるが当時朝鮮の陶工は官窯や民窯で朝鮮白磁を制作したため、高麗青磁に対する技術や情報を習得できなかった時期であった。それで日本人によって設立された青磁を再現する工房で制作技術を学び、青磁研究を進めることができたのである。

そしてその結果、韓国において青磁研究が積極的に行われるようになり現代まで継承できたのである。

³² 佐藤一信『明治の人間国宝-帝室技芸員の技と美清風興平・宮川香山から板谷波山まで』愛知県陶磁資料館、2010、p. p9～10

第2章 経験としての芸術

1. 忘れられていく記憶

都市という空間は長い年月の痕跡を刻み、それによって郷愁を呼び起こす。そしてかつての場所や事物はいつそう消え去っていき、急速に変化する私たちの日常のなかで、自然と調和することなく無味乾燥な高層ビルに取って代わった。人が通ったり子供たちが遊んだりした家と家の間に形成された狭い路地は、自動車を通る道路となった。このような変化は極めて当然で平凡な日常として認識され、自然に受け入れられている。またどのような出来事や物事についてももはや無感覚で無頓着な存在となったのである。

たしかに、都市化された現代は私たちの考えや習慣、さらには生そのものを豊かにしてくれる。しかし、日常生活の様々な面が便利になり豊かになった時代のなかで、消え去った過去に再び身を投じてみる必要があると筆者は考えている。それは、かつての日常のなかでの意識的な記憶である。特別な経験であろうとも、まったく意識されることなく過ぎ去った経験であろうとも、すべての経験がもはや再び手にすることができない過去の時間となるのである。私たちが意識することができる幼年期から現在まで経験したすべてのことが、無意識の中に残されているのである。そして、どのような条件や状況に応じて必要により記憶を再生したり、あるいは無意味な空間の中で忘却していたりするのである。忘却された記憶は今後思い出すことが難しく、過去に留まって大きな混乱の原因になることがある。

それに対して、本論では過去に体験した行為によって記憶されたもの、つまり、自らが触れた物に対する記憶なのだ。それは、現在まで大切に保存されている。あるいは親近感でおろそかになった自然に残された跡に対する記憶なのである。誰にでも大切にしたい記憶の痕跡であるだろう。しかし、それは記録媒体に保存され、必要な時にボタン一つで簡単にその痕跡を探して再生されるような単純なものではないのである。そのため、私たちは大切な思い出を記録メディアの力を借りて記憶しようとしているが、それより先に、過去を記憶して回想できる事物が、今の時代が発展すればするほどますます消えていっているという問題を認識しなければならないだろう。しかし、私たちは日常的にその進歩に適応していかなければならない複雑な時代を生きている。

このような時代の変化は、筆者が生まれて30年間の韓国での生活と、6年間の日本での生活の中で経験して思ったことである。特に韓国と日本を一年に一度ずつ行き来し、継続的に変化する韓国の姿を見るようになって、本議論の問題意識を持つようになった。もし韓国での経験だけで日本での経験がなければ過去の記憶が大事だと感じることはなかったであろう。筆者は1980年代に韓国の首都ソウルで生まれた。当時は今の時代のように都市化の進行は早くなかった。ソウルは1960年代から高層のマンションの団地が建設され、いたるところで再開発が進められ、現代の大都市へと成長していった。このような急激な都市の成長は、幼年期をソウルで過ごした人の記憶に大きな影響を与えた。というのも、都市の開発によって我々が幼年期に経験した些細な日常の経験やそのとき過ごした空間は全く変わり果ててしまっているからである。現在のソウルの風景は、幼年期の純粋な記憶の痕跡や当時の印象をまったく消し去ってしまっている。筆者が過ごした山の街（韓国語では

「山の村」を意味する「サンドンネ」という)は、雨が降った次の日であれば低い擁壁の隙間に水が流れ出て、擁壁の下が町の洗濯場に転じた。また子どもたちにとっては水遊びができる遊び場の空間になったりもした。都市に行くためには、道路がないコンクリートの床の狭い路地を通して大通りに向かうか、山を超えて行くかしかなかった。山は筆者の遊び場であり、毎日山道を通りながら自然を感じることができた。当時の山の街の風景は、都市の中に存在する田舎の姿だった。コンクリートではなく土が大切な思い出として残されている。しかし、現在その思い出の空間は広い道路やマンションとして開発され、当時の思い出を回想することができるいかなる場所も見つけることができなくなってしまった。かつてそこが幼年期を過ごした場所である、ということさえも思い出すことができないほどである。

そして2010年、日本の古都・京都にある京都精華大学に留学することになった。例えば旅行に行った時のように、どのような場所でも初めて行く場所是不慣れに感じられるために、私にとっての京都の第一印象はあまり良い物ではなかった。しかし、学校と近い京都市左京区にある岩倉という街での生活はどこよりも早く適応する事ができた。窓を開けばいつも澄んだ青い空とそれに接する山が見え、また季節によって美しく変わる自然の色を見ることができた。そして自然から届けられる空気の新鮮さは、筆者が幼年期を送った山の街の風景を回想できるきっかけとなり、それに筆者は心理的安定感を与えられたのだ。これだけでなく、京都精華大学は山のふもとに位置しているために、道路に沿って山に入ったり越えたりできる道がある。道路ではなく路地を通して山道を歩く時は、山が抱いている自然の産物を見ながら幼年期の跡が残っている空間のように私には感じられた。現在のソウルで容易に見ることのできない風景を、韓国ではなく日本で感じたのだ。

そして感覚を通じて記憶された部分まで回想することができたのである。しかしかつて存在したソウルの美しい自然の風景や思い出が詰まった空間は消滅し、それと同時に私の記憶の痕跡も急速に消えて行っていったのだ。

2. 記憶の形象化

幼年時代は誰にも存在し、その日常の中で経験した自然と、かつての遊び文化などが思い出として残されている。それは、誰にでも共感できる重要な要素となるものなのである。このような感情は、多くの芸術家の作品世界に大きな影響に及ぼしている。そして日常経験の中で残された多様な記憶の痕跡は、素材として取り上げられながら、芸術作品の中で、様々に解釈されて形象化されている。芸術家たちは、最初から記憶に対し特別な感情を持って、何かの物に意味を付与して作品を形象化するわけではない。彼らはただ自分が属した空間の中で日常の経験を通じて記憶されるものこそが意味のある特別なものだと感じているのである。そして彼らは、彼らにしかない感情と表現方法によって、作品を通じて話をしようとしているのである。このようにして形象化された作品は、私達が大切にしたいかった思い出の空間へ回帰するつなぎ目の役割を果たすのである。

以下では、記憶を題材とする四人のアーティスト（アン・セグォン、Sekwon-AHN 1968-、写真、韓国／ガンホング、honggu-Gang 1956-、写真家、洋画、韓国／ルイス・ブルジョア Louise Bourgeois、芸術家、1911-2010、フランス／グレイソン・ペリー、1960-、陶

芸家（芸術家）、英国）を紹介する。彼らはそれぞれ、様々なメディアを通じて、幼年期の記憶を形象化しようと試みている。

1) アン・セグォン (Sekwon-AHN 1968-、写真家、韓国)

アン・セグォンは2004年に開催した初の個展を皮切りに、韓国や様々な国で個展とグループ展を開催している作家である。彼は、韓国の首都ソウルの変化を写真とビデオに記録して発表している。その作品には、韓国を背景にして都市化が進行し、次第に昔の姿を失いつつある都市の姿が捉えられている。《ソウルニュータウンの風景、ウォルゴクドン（月谷洞、Wolgok-Dong）という貧民街の「ニュータウン」再開発事業がテーマとなっている。



〔図26〕 Seoul New Town Project in Wolgok-dong. 2005, 2006, 2007

一年に一枚ずつ同じ場所を撮影したこの作品からは、時間の変化を感じることができる。もちろん、時間の流れに沿って変化した姿がそのまま写真の中に含まれているからであるが、筆者は再開発されている瞬間を覚えている。幼年期の時には、再開発され当時の思い出の空間がなくなることを理解できず、一枚の写真も残していなかった。アン・セグォンは2011年韓国のYTNニュースで、初めて上京した1980年代後半、都市の高層ビルたちは冷たくて見慣れてしまったと語っている。さらに頻繁に行き来した山の村は貧窮したが、むしろ人のにおいが感じられるところであり、再開発の現場撮影にこだわったのはすべてがなくなる前に誰かはその存在を記録しなければならないと感じたからだと言う。³³彼の故郷であるチョンラブクト（Jeollabuk-Do 全羅北道）、チョンウプ（Jeongeup、井邑）は、農業に従事する人たちが多かった。農業は同じ地域の村人同士で互いに手伝い合いながら仕事をしなければならない特性があり、個人中心の生活より隣人同士の付き合いの方が良く、そこには素朴な暮らしの田舎の風景があった。このような人生を送った彼は、高層ビルがある都心の風景より山の村の風景が親しく感じられたのだ。しかし、都市化が進行し、彼は親しんだ風景が消えていくことを経験するようになった。これは彼の故郷でも、彼の家はそのまま残っていたが、周囲にマンションが建設されて故郷の風景が消えて行った記憶を回想することになった。このソウルの山の村はアン・セグォンの故郷ではないが、誰かにとっては大切な思い出の空間であるからこそ、彼は変わっていく風景を写真で残して作品化したのである。

³³ http://www.ytn.co.kr/_ln/0106_201111060508317487#share_btn, 이경아, 뉴스홈페이지, 2016年06月10日 アクセス [http://www.ytn.co.kr/_ln/0106_201111060508317487#share_btns, 이・ギョンア, 뉴스ホーム, 2016年06月10日アクセス]

また、このシリーズでは、カメラアングルを下方に向けて3枚が連結された全体の風景[図27]を一枚の写真で残した。そしてまた3枚を連結して鑑賞することができるようにな



[図27] Seoul New Town 風景、ウォルゴクドン（月谷洞、Wolgok-Dong）パノラマ2007



[図28] Seoul New Town 風景、ウォルゴクドン（月谷洞、Wolgok-Dong）の消える光
2005、2006、2007

っている。この作品[図28]では赤い十字架を中心にして、暗い夜、街灯の光に照らされ美しく平和そうな村の様子が写されている。また徐々に夜が明けて、街の明かりが少しずつ消えてゆき山の村も少しずつ消えていく風景も存在する。こうした経験があった人であっても、再開発によって故郷の家などが徐々に消えていく様子を遠くから見降ろすことはないだろう。そして直接的に経験していない人も、この作品から空虚さと悲しみの感情を感じることができるだろう。家とは、家族とのコミュニケーションの場所であり、また時には困難を克服している時の快適な安息所であり、思い出が詰まった故郷である。たしかに私たちは、この作品から現在の生活に慣れて無意識の中に閉じ込められた故郷を思い出さることができる。しかし作品を見ると、記憶を象徴的に表現しているようには見えない。

むしろ時間が経つにつれ都市が変化していく時間性を、写真という媒体で表現している。しかし筆者は以下のように解釈した。つまり彼の作品は、最初と最後の範囲を定めて当時の家屋が消えてゆく痕跡を作品一つ一つに残し、徐々に消えた光の跡と私たちの懐かしさ、思い出を表現したのだ。つまり、忘れられていくものに対する最後の痕跡を写真という芸術の中に残したもののなのである。

2) ガン・ホング (honggu-Gang 1956-、写真家、洋画、韓国)

ガンホングは洋画を専攻していたが、現在は写真を用いて活動を行っている。この作家も韓国のソウルを中心として、都市化の進行で消えていって行く住宅や空間、そして事物を写真で記録している。とりわけ彼は、資本主義が持つ歪曲された欲望として再開発の

問題を捉えることによって、批判的に作品制作を行っている。また、それを日常の風景をデジタルカメラで録画して合成するなど、多様な方式で作品化している。

《その家 - 青い屋根》[図29]、《その家 - 赤い屋根》[図30]、《その家 - 岩壁》[図31]、などの作品は、消えた家の個人的な記憶が表現されたものである。それらは白黒写真の上にインクとアクリル絵の具などで彩色を試みた作品である。これらの作品について、カンホングは手記で以下のように語っている。色付けされた写真には、事実ではないことも事実として映し出し、失われた過去さえも現在化させる魔力がある。そのため、私は個人の記憶を探り、もはや失われたであろう存在に着色を試みたと述べているのである。³⁴ 言い換えれば、ガンホングにとって白黒写真の中の家や風景は、記憶の痕跡であり、この痕跡が消え去っていつていることを表現しているのである。そして屋根や自然を着色することによって、寂しさなどの感情を表現したのである。

《消える- 我が家の愛》[図32]、では、壁に赤文字で記された「我が家を愛します」、「闘争」という言葉が印象的である。筆者も小さい頃、周りで起きた状況の中で似たような経験をしたことがある。これらの言葉に接



〔図29〕 その家 - 青い屋根



〔図30〕 その家 - 赤い屋根



〔図31〕 その家 - 岩壁



〔図32〕 消える- 我が家の愛

した人たちは、果たしてどのように感じたのだろうか。この作品からは、良い方向に補償が行われていないなどの他の様々な問題を読み込むことができるかもしれない。しかしそれ以上に、家族や友人と一喜一憂したときの思い出を想起することができる。2009年に撮影されたこの場所は、現在でも同様の都市の再開発が行われている。このように家々が次々と撤去されていく状況は決して個人的な問題ではない。たとえば古い鉄材のドアや瓦屋根など、それらは今や重要な記憶の痕跡となる。我々の生活が歴史化され、もはや伝統となってしまった。例えば韓国の伝統家屋文化遺産である「韓屋」は、現在ではソウル辺境地域まで拡張された再開発事業によって、ほとんど見ることができなくなってしまった。ソウル市鍾路区に位置する「北村」という地域には、韓屋が部分的に残っているがホームペ

³⁴ <http://cafe.naver.com/photobox/5815>、작가노트, 2016年06月08日アクセス [<http://cafe.naver.com/photobox/5815>、作家ノート、2016年06月08日アクセス]

ージによると、北村韓屋村は1920年代まで朝鮮時代の上流階級の住居地として繁栄してきた場所である。1980年代にはソウルの都市化の過程で韓屋の保存の必要性が議論されるようになった。だが住民たちと何の議論と合意もなしに北村道を拡張し、多くの伝統家屋が撤去された。さらに、1990年代には北村全域に住宅建設が広がり、かつての景観が損なわれ始めた。2000年代になると、伝統韓屋村の住居環境が悪化していき、新しい北村を作る政策が確立された。その政策によって、ようやく韓屋形式が管理され、保存されるようになったのである。³⁵このように伝統韓屋は保存され、守られてきた。しかし現在では、昔の趣を感じることができないほど変わってしまった。その取り組みが韓国の伝統を知らせるための観光産業へと発展してしまい、その場所が観光地に転落してしまったためである。村の入口付近のカフェや複数の商店街は、恩恵を受けたかも知れない。しかし、昔の趣を感じながらもっと大切な思い出を作るためにそこに居住し続けている住民らは、観光客たちから多くの被害を受けているのである。また、私達にはどのような憩いの空間が必要なのか、幼年期の時に感じた感情を回想するためにその場所を探してみても、観光地に変わってしまった韓国の伝統居住地からは全くその回想を感じることができないのである。むしろ不慣れな空間として感じられるだけである。このように上記の2人の作家は、再開発により急成長した現代社会を通じて、かつて存在した場所を思い出の空間として作品化しているのである。

3) ルイス・ブルジョア (Louise Bourgeois, 1911-2010、芸術家、フランス)

3人目の作家としてルイス・ブルジョアを挙げることができる。彼女は、絵画をはじめ彫刻やインスタレーションに至るまで様々な作品を制作している作家である。彼女の作品は、自伝的な特性を持っている。とりわけ、幼年期の否定的な経験と記憶が彼女の作品活動の動機付けとなっている。彼女は、タペストリー修繕の家庭で幼年期を過ごした。ブルジョアは、8歳の時からこの作業を学んだ。その過程で彼女は芸術と接し、最も基礎となる図面についても学んでいる。だが彼女が11歳の時、彼女の家庭教師と父が10年もの間不倫関係あったことを知り、一生消せない傷を受ける。彼女は、三人兄弟のなかでも父親の愛を最も多く受けて子供時代を過ごした。誰よりも大きな愛を受けたために、父の裏切りは消す事ができない大きな傷となったのである。そしてこの苦しみは、彼女にトラウマを与えた。また彼女は幼い頃、生理中の姉の情事の場면을偶然目撃する。この場面は、まるで男がその姉を殺害する姿のように彼女の記憶の中で残されてしまった。

このような幼年時代の記憶は、彼女の芸術世界に大きな影響を与えることとなった。2005年の『東亜日報』のインタビューでは、芸術におけるカタルシス、傷、憎悪、憐憫について語っている。また私にとって芸術は、恐怖を乗り越えるための作業であるという³⁶。彼女によれば、この苦痛の経験を乗り越えるために自らの記憶を辿り、自分と和解しなければならない。筆者は、おそらくこれは包容して受け入れられ、理解されて愛されることを望む内面意識の表現ではないかと考えている。父の裏切りは憎悪の感情として、また姉

³⁵ <http://bukchon.seoul.go.kr>, 북촌한옥마을, 2016年06月09日アクセス [http://bukchon.seoul.go.kr、北村韓屋村、2016年06月09日アクセス]

³⁶ <http://shindonga.donga.com/3/all/13/109596/1>, 허문영, 동아일보, 2010年 8月号, 2016年06月10日アクセス [ホ・ムンヨン <http://shindonga.donga.com/3/all/13/109596/1>、東亜(トンア)日報2010年8月号、2016年06月10日アクセス]

の性に関する記憶は性的トラウマとして、彼女の芸術の重要な素材となったのだった。したがって、彼女の作品制作は、過去の記憶の浄化作用として機能した。

彼女はソルボンヌ大学に入学後、数学と幾何学に大きな関心を示すようになった。それは、幼年期には感じることもない心の安定を引き起こした。しかし彼女は、徐々に数学的観念を捨て、幼年期の記憶をもとに美術に向かった。その後、彼女はパリの国立学校に入学することになり、スタジオに通いながら芸術を学んだ。この頃、彼女は母親の死によって再び大きな傷を被ることになる。さらに父からの援助がなくなり、ますます厳しい時期を送らなければならなくなってしまった。しかし、1938年に美術史学者ロバート・ゴールドウォーター（Robert Goldwater）と結婚し、アメリカに移住する。

ここが、彼女の人生にとっての大きなターニングポイントになった。彼女はニューヨークで新婚生活を開始し、三人の息子を産んだ。彼女が1936年に独立した当時、同じ建物にシュルレアリスムの創始者であるアンドレ・ブルトン（Andre Breton）がギャラリーを運営していた。この時代、多くのシュルレアリストたちがヨーロッパでの戦争を避けてニューヨークに移住している。そうした状況のなか、ブルジョワは再び芸術家として活動し始める。幼年期の不幸な経験の記憶や1932年に母の死によって、心理的に不安定な生活を続けていた彼女だったが、結婚を期に大きな心の変化が起こったという。ニューヨークでの新たな環境は、彼女に心理的な安定性を与えるきっかけとなったのである。

彼女はそれまでの絵画的技法を捨て、彼女の自伝的な特性をより客観的で現実的にするために彫刻作品を制作するようになる。その結果、彼女は1949年のニューヨークのペリド（Peridot）画廊で初の個展を皮切りに、1950年と1953年と立て続けに同画廊で個展を行っている。

しかしその後10年間は、彼女は全く個展を開いてはいなかった。ブルジョアを研究した論文によると、この1950年代～1960年代の間、彼女の作品世界やテーマであった心理的、象徴的なものが形式面で大きな変化を遂げている。とりわけこの時期、彼女は石膏、セメント、ゴム、ラテックスとプラスチックそして大理石とブロンズ（bronze）など、さまざまな材料を使用して様々な作品を制作している。夫が死亡した1970年代からは、女性解放を目的とするフェミニズム運動の気運のなかで、環境的で、さらに破格的な様相を帯びるようになった。しかし彼女は、先のインタビューで当時のフェミニズム批評について以下のように続けている。「私は自分の作品をいかなるイズムで結ぶことにも反対する。ただ知っていることに関して話すだけだ。知らないことについては話をできないし話したくもない。私が女だから女性の話をするのだ。だからといって女性たちのために話をするのはない。私はいつも自分自身について話している」。³⁷

1970年代末から1980年代初めになると、彼女の名前は世界的に注目を浴びるようになった。1982年には、ニューヨーク近代美術館（MOMA）で女性作家としては初めての回顧展が開催された。それを皮切りに彼女の芸術性は国際的にも知られ注目されるようになる。キュレーターであり、美術批評家でもあるルーシーリパドゥ（Lucy Lippard）は1975年に「ルイス・ブルジョア（Louise Bourgeois）：中で外」という論文のなかで、規定や構造という言葉で正確に彼女の彫刻を捉えことがいかに困難であるかについて語っている。³⁸

³⁷ 注37 ウェブサイト、2016年06月10日アクセス

³⁸ 임현숙 『루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품세계 연구 : <밀실cells>연작을 중심으로』 홍익대, 미술학

上記のインタビューからも明らかなように、彼女はいかなる特定のイズムにも属さず、自らのテーマを絶えず表現し、同時に多様な材料や形式を用いて実験的に作品を制作して来た。つまり上記で取り上げたように、彼女の芸術行為自体が自分の恐れを乗り越えるためのカタルシスなのである。1980年代から、ブルジョアは、米国や欧州、日本など数回にわたって回顧展を開催している。さらに1992年と1993年には、世界で最も影響力のあるアートイベントとして知られているカッセル・ドキュメンタとベニス・ビエンナーレに参加した。1990年代に入ってから、《密室》[図33-1, 図34-2]というインスタレーション・シ



〔図33-1〕《Red Room (Parents)》



〔図34-2〕《Red Room (Parents) detail》

リーズを制作する。この作品は、彼女が製作した部屋に観客を引き入れ、彼らの感情を刺激するという新しい美術の傾向を見せている。1999年にはベニス・ビエンナーレで金獅子賞を受賞したこともある。2000年代には韓国の国立現代美術館で回顧展を開催し、彼女の作品が韓国にまで知られ始めた。ブルジョアが記憶を素材として製作した多様な作品の中で、1940年代後半から1950年代初めに制作した《PERSONAGES》[図35]という彫刻シリーズがある。この作品では、記憶を再現するために、立体的に人の背丈ほどの木の立像を用いている。これは針を形象化した作品である。彼女は針に対して、以下のような事を述べている。「私が幼い頃、家族の中の女性たちは皆、針を使用した。私は、いつも針の魅力と魔術的な力に引かれていた。針は損傷を治癒することに使われる」。³⁹針という物は彼女が幼年期の時、親の仕事を手伝いながら実際に使用していたものであり、彼女はそれを通じて過去の記憶を表現したのである。もちろんブルジョアの他の多くの作品でも過去の記憶が表現されているが、この作品では純粹だった幼年期の抑圧された記憶が、人体を利用して抽象的に形象化されている。それゆえ、この作品はエロティシズム的な性格が強く感じられる作品となっている。この作



〔図35〕Untitled

2002. p1[イム・ヒョンスク『ルイス・ブルジョア(Louise Bourgeois)の作品世界の研究:〈密室cells〉の連作を中心に』弘益大、美術学、2002、p1]

³⁹ <http://shindonga.onga.com/3/all/13/109596/1>、허문영, 동아일보 2010年 8月号、2016年06月12日アクセス
[<http://shindonga.donga.com/3/all/13/109596/1>、호・문영, 東亜(トンア)日報2010年8月号、2016年06月12日アクセス]

品は、抑圧された傷が結婚をした後から少しずつ癒され、彼女が感じた心理的安定感と懐かしさとともに、幼年期に親しくした針というものを作品化したものである。彼女はこの作品について以下のように述べている。「私の初期の肖像画たちは腕がない。彼らは無力な存在だからだ。腕がないというのは、自分を防衛することができないということを意味し、このような状態であなたは自分の限界を知るようになる。」⁴⁰つまり、彼女は針を人体にたとえ、故郷に残した家族と友達を懐かしむ感情を込めてこの作品を制作したのである。針は下にいくにつれ細くなる単純な形を持つ。しかし、これを立てるという家庭を想像してみると、危険や不安感などを連想することができる。このように彼女は、針という道具を幼年期の時の不安な心理状態として表現したのだ。したがってこの作品は、心理的安定感があったが、いまだに恐ろしさの感情が彼女に影響を及ぼしているという証拠でもある。しかしこの作品を起点に、彼女は芸術を通じて過去の記憶との和解を作品化することになる。その代表作といえるのが、巨大なクモの形をしている《ママン》という作品である1990年代初期から制作した、《ママン》[図36]、[図37]は、彼女の母親についての思い出を形象化したものである。彼女はこの作品について、タペストリーを修繕した母を描いたものだと述べている。⁴¹ブルジョアにとって、針と糸は重要な記憶のシンボルである。そして蜘蛛は、知らず知らずのうちに熱心に糸を使って家を作る母のシンボルである。こうして作られた家は危険な要素から家族を保護し、また餌も得られる場所となる。また蜘蛛は体に比べて細く長い足を動かして家を保守したりもする。このように軟弱な姿である蜘蛛を彼女の母の母性として象徴化しているのである。私たちが母性について考えてみると、それはすごいものだと感じるだろう。自分の子供たちを育てながらどんなに苦労や病気をしても、自分よりも子どもたちを尊重し、心配する。ブルジョアの母親もまた病気になってしまい、彼女が常に看護しなければならなかった。しかし、彼女の母は彼女にとっては精神的な友人だったのであった。そして彼女も2人の息子を持つ母親であった。そのような彼女にとって、〈ママン〉という作品は女性としての弱さの中にある母性の強さを表現した作品なのである。このようにブルジョアは、幼年期の記憶を素材として多様な材料を通じて芸術作品を制作している。



[図36] Spider



[図37] Crouching Spider

⁴⁰ 정지아 『트라우마와 자기치유에 관한 연구 - 루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품을 중심으로』 보건대학원, 미술학, 2013, p37 [チョン・ジア 『トラウマと、自己治癒に関する研究 - ルイス・ブルジョア(Louise Bourgeois)の作品を中心に』 保健大学、床美術学、2013、p37]

⁴¹ <http://shindonga.donga.com/3/all/13/109596/1>、허문영, 동아일보, 2010년 8月号, 2016년 06월 12일 액세스 [http://shindonga.donga.com/3/all/13/109596/1、ホ・ムンヨン、東亜(トンア)日報2010年8月号、2016年06月12日アクセス]

ブルジョアを研究した多くの理論家と研究者たちの論文を読んでも、多くの研究者たちは彼女の作品を作品活動をしていた時期に現れた原始美術やシュルレアリスム、抽象表現主義、実存主義や現代のポストモダニズムなどの区分に基づいて分析している。もちろん彼女の作品は、絵画の作品を皮切りにその時代に起きた美術思潮によって様々な方法で表現されてきた。しかし、彼女の作品は時代によって変化した美術思潮に影響を受けたことはない。それは時代が発展しつつ、既存の材料とその時に生産される材料によってさらにリアリティがあるように巨大化させるために、いくつかの材料を使用した。しかしそれ以上に重要なのは、彼女が変化した自分の内面世界を芸術として表現しているということである。純粹だった幼年期の時に受けた深い傷と憎悪の感情は芸術行為を通じてカタルシスを感じるようになり、結婚した後、心理的に安定感が加わる事によってさらに故郷に残された家族たちに対する懐かしさの感情によって変わるようになるのである。そして老年に過去の記憶を回想し、女性としての人生に対する愛情を表現しているのだ。したがって彼女の作品は、いかなる美術思潮にも属さない自分の内面を絶えず表現するために、彼女だけの哲学で芸術へと昇華させたのである。

4) グレイソン・ペリー (Grayson Perry、1960、陶芸家 (芸術家)、英国)

グレイソン・ペリーは1960年に英国で生まれた。そして1980年代半ばから主に陶芸家として作品を制作し、版画や写真などジャンルを超えた制作に取り組んでいる。ペリーは華やかに彩色された単純な壺に絵と字、また転写技法で装飾する陶芸家である。そしてルイス・ブルジョアのように幼年期の時のトラウマを通じて自伝的な要素を多様に表現し、さらにテロと貧困など、現代に現れる問題を彼の想像力を介して再現し作品化した。しかしブルジョアはトラウマを素材として制作する過程で、懐かしさの感情に昇華させることによって、カタルシスを経験したが、ペリーはトラウマを通じて社会や家庭が期待・規定する性差のコードに異を唱え、見た目の勇ましさを優しさの陰に潜む、複雑で屈折した欲望や感情を表現し、⁴²批判的な作風で現実に対するメッセージや教訓を伝達している。それは彼の「古典的で見慣れたフォルムの壺の表面から、毒と刺激が見る者に伝わるとき「文明」と言う」⁴³という言葉で感じられるのである。つまり過去という意味で伝統的な壺の形を借り、文明が成熟する過程で現れる多くの問題点を彼の経験にもとづく、物事で形象化し、そこには現実の世界が含まれているのである。

彼は5歳の時に家を出た父親の代わりを務めた継父の虐待を受け、また彼の家では男の子の役割が女の子の役割よりも厳しく認識されていたため、女の子には許される振る舞いやあり方に強いあこがれを感じていた。⁴⁴それだけでなく、ペリーには10歳以後自覚した女装の欲求があり、厳格で複雑な家庭環境で思春期を過ごした時、自分が大事にしていた「アラン・ミーズルス」というクマのぬいぐるみと納屋で空想世界を過ごすという、現実に対する逃避の経験もある。このような幼年期の記憶は彼の作品世界に大きな影響を与え、重要な素材になった。そしてクマのぬいぐるみは彼の多数の作品で表現されている。その装飾は女装の欲求に対する罪の意識と、性差別に関する固定観念に対する意義を表現

⁴² 吉岡恵美子『我が文明:グレイソン・ペリー 展』金沢21世紀美術館、2007、p10

⁴³ 注42文献、p9

⁴⁴ 注42文献、p9

したのである。

まず、《The Soft Truth》[図38]という作品を見ると、幼年期を回想し女装をした彼がアラン・ミーズルスを抱えた写真を壺の表面に転写し表現した。そして彼が経験した空想の世界を静かな町で起きた衝突事故などで描写した。また《What's not to like?》[図39]という作品はクマのぬいぐるみとナイキの靴、携帯電話、そしてハンドバッグなどが見られる。この作品は文明の発達とともに日常の価値を高めたい欲望を有名なブランドの商品で描写し、現代の消費習慣に対する風刺として解釈することができる。

このように、彼の作品で感じられる美しくて華やかに彩色された壺の画面は社会を批判するような装飾が表現され、現代の明るい部分と暗い面が共存していると評されているのである。そして幼年期の経験を介して、装飾を通じて現実世界の矛盾に意義を提起し批判する作品により、陶磁を芸術に昇華させた作家である。またペリーは壺を選択した理由について言及している。奇妙な形の壺を作らず最も原型的なもの、最も古典的なものを参照する。古典的な壺のフォルムをコピーすることは、絵画にとって額縁の関係に似ている。額縁を目立たないようにすると、作品を見る人は壺の形ではなく、そこに繰り広げられるイメージに注目するようになるからであると言う。⁴⁵筆者はこの言及を通じてペリーの古典的な壺の形は忘れられた過去の思い出と記憶が連想される。彼が言った原型的なものの古典的な形態は、発展した現代より純粹であった心に明るい未来を計画して過ごしてきた幼年期の姿で再解釈することが可能であった。そして壺の形を目立たないようにした理由についても、現代に現れる様々な問題点によって思い出の空間はすでに消えたという意味で解釈することができる。消えた過去の空間や思い出は無であり形として表現することは不可能であるが、根本という言葉に代替される壺の形で表現するなら消えた空間の中で繰り広げられるイメージに注目できるようになるのである。そのためにペリーは文明が持つ明るい部分よりも、文明が発達していくほどに現れる問題を壺に盛り込んでいるのである。このようにペリーの幼年期の記憶は伝統的な壺の形と現代的な装飾の出会いを通じて、現代芸術に発展する可能性を見ることができる。



[図38] The Soft Truth



[図39] What's not to like?

⁴⁵ 注42文献、p54

第3章 記憶の作品化

1. 回想された記憶

芸術家は、日常の多様な経験を通じて獲得された様々な事物を素材にして芸術作品を作り出している。しかし、その事物は時間が経つにつれ、徐々に記憶に残される。

現在の経験はその当時を記録した事物を残して過去になる。そしてこの時、残された事物は記憶の痕跡として歴史のなかに取り残されてしまう。言い替えれば「記憶」は、経験を通じてかつて感じた周囲の環境や風景や、残された事物が存在している空間の中で記憶の痕跡を通じて再生することができる。そして痕跡を再生するとき、潜在的な感情は現在の感情と混ざり合うことによって、また別の新しい感情として再生されるのである。

しかし21世紀、現代の都市のなかにはこのような痕跡は消滅しているのである。とりわけ韓国社会を見れば、他の国より現代社会の都市化は急速に進行された。

かつて、韓国は大韓民国政府が設立される前まで、植民地国として日本に頼った近代化が進められていた。1945年の解放後、韓国戦争を経て1948年に民主主義政府として大韓民国政府が発足する。だが、その後軍事政権の独裁が続く、「4・19革命」（1960年）をはじめ、「5・18光州（クァンジュ）民主化運動」（1980年）など、全国的に様々な革命民主化運動が起きた。そのため、国内では民主化運動にともなう大きな混乱状態が続く、政府の武力弾圧によって多くの死傷者が発生した。これらの民主化運動は、当時の軍事独裁と不正腐敗、不正選挙など、社会的矛盾に対する変革の要求としての闘争であり、4・19革命を機に独裁政権は崩壊した。しかし、政権担当勢力の無能と社会の不安定化により、民主化まで成し遂げられなかった。それでも、この時代は、民主化運動と並行して経済成長を目的とした都市開発が起これ、産業の近代化が進んだ時期でもある。それ以降、再度不法な軍事独裁が起これ、これに抵抗した「6月抗争」が1987年に全国的に発生した。そしてこの民主化運動を最後に政権交代がされ、民主主義の時代を迎えることになったのだ。

このように戦後の韓国社会は、独裁政権に対する民主主義化と近代化にもとづく都市開発が互いに影響を与えながら同時多発的に起こった。

特に1988年にソウルで開催された「88ソウル・オリンピック」をきっかけに、韓国社会は急速に変化することになる。アジアでは二番目に開催されたソウル・オリンピックの大きな目的は、韓国の文化・産業の国際的な評価の獲得のみならず、不安な国家として認識されたイメージを払拭することにあった。また、政府は4・19革命を契機に、高速道路の開通や一般道路の整備、大規模な団地建設など、オリンピックの開催まで着々と都市開発が進められた。1981年オリンピックの開催国に選定され以降、都市開発はさらに加速していった。競技場はもちろん、選手村などソウルをはじめ競技が行われている諸地域の再整備を始めた。その後、オリンピックは無事終了した。その影響は経済成長や国民意識、国際評価に至るまで十分な成果を獲得し、民主主義国家として韓国が大きく飛躍していく原動力となった。

だがその裏では急速な近代化に伴う様々な歪が起こっていた。1960年代、初期オリンピックの計画案が出されるにあたって都市に人口が集中し、離農現象が問題となった。都市に集まった多くの人々は安定した職を得ることができず、所得が不安定になり、その結果

郊外の高地にバラック（板村）が立ち並び、貧民地域が形成されたのである。この地域は、筆者が幼年期に住んでいた「サンドンネ（山の村）」が形成される前の時期である。家屋の大部分が板で構成された無許可の不良住宅であった。1970年代になると、徐々にそれらの家屋は板屋からセメントや瓦やスレートに改良されていった。

とはいえ、1983年からオリンピック開催計画の都市再開発事業の推進のため、山の村の住民たちは混乱の連続だった。当時、住民たちは補償金を受けるが、その補償金で他の所に移住することは難しかった。当時の住民は生存権の保障のため撤去に反対する闘争をしたが、再開発の担当者は利益を追求し、武力を行使して死傷者も発生した。また、都市の美化を目的に露天商も強制撤去に陥った。オリンピックは貧民層のみならず、オリンピックの事業とは無関係な人々にも影響を与え、貧困の格差はさらに深刻になっていった。

このような韓国の現代社会の急速な変化は現在まで続いている。そして筆者もまたこの都市化を経験し記憶している。それゆえ、筆者が生まれた1980年代は、民主主義国家へと至る大きな過渡期だと言うことができる。当時のソウル市は、昔の姿が残っている空間と高層ビルが建てられた開発空間とが大きく分断されていた。その狭間に多くの民家が存在し、人々が生活していた。土やコンクリート、そしてアスファルトは、それぞれ過去と現在をつなぐ境界線として機能していた。当時の人々は、未来にどのような風景を見ることができるのかという漠然とした不安と期待をもっていた。しかし、結果として現在のソウルは団地や高層ビル、高速道路を次々と建築し、人々に大切に残されてきた自然や環境を破壊していったのである。このような都市空間に対して私たちは違和感を覚え、もはや未来への期待感さえも感じられなくなってしまった。他の国よりも急速に成長した韓国の場合、現代社会で発生している多くの事件、事故は、名誉と富の裏返しだということができるのではないだろうか。それまでの歴史や文化、あるいは個人の記憶を放棄し、名誉と富を獲得したにもかかわらず、決してそれには満足できず人間の欲望は続いている。それゆえ、人間の欲望に満たされた都市空間はつねに私たちの経験を無意味なものにしてしまう。そして無意味な時代の変化のなかで、日常の経験は暗記のような記憶で結果から得られる成功と失敗の感情だけを感じるようになってしまっているのではないだろうか。

このように、韓国は大きな混乱と試練を克服し、多くの犠牲を介して現代まで発展することができた。しかし、都市化が進行し日常が便利になると、かつて人々が夢見た韓国の希望と期待感は思い出とともに忘れてしまったのである。しかし、筆者にとってこうした過去の記憶は、日本という異国の地のなかで再び蘇ったのである。そしてその記憶の断片を素材として、作品制作に向かったのである。

2. 現代に日本で再生された練利文

韓国はかつてから戦争と侵略、そして独裁や不正腐敗など、混乱の時代を経験した。このため国力の増進を図り、失墜した国家のイメージを回復し、混乱を克服するための方法として都市化の進行を加速化させた。

そのように、現代の韓国では次第に自然の風景は大都市の姿に変わり、自然の風景はもちろん、その思い出まで消えてしまった。しかし自然を愛着し、人間と自然の調和を重要視する日本の文化は、筆者の思い出を回想させるきっかけになったのである。過去の回想

は自分を再発見していく重要な契機となる。これは、第二章で紹介したルイス・ブルジョアの作品制作の主題である。彼女は自分のトラウマ的記憶を克服し、それを作品に昇華している。彼女は、過去の傷と憎悪の感情を作品として表現する過程で自分のトラウマを徐々に懐かしさの感情に昇華させることによって、カタルシスを経験したのである。つまり、忘れた記憶や大事にしたい記憶は、すべて現代の生活に多くの影響を及ぼしながらも、「生のカタルシス」を経験するための重要な素材となるのである。そして、幼年期にトラウマの影響を受けたグレイソン・ペリーはカタルシスの目的より彼の経験を通じて消えた過去を伝統的な壺の形で表現し、過去という形の中に現代に現れた問題点に対する批判と風刺を華やかな色彩や装飾を通じて表現した。このように記憶はカタルシスを経験したり現実に対する批判の表現も可能なのである。

筆者は記憶の痕跡を回想させるべく陶磁芸術で表現した。そして伝統装飾技法である練り込み技法で制作した。練り込み陶磁の模様は、筆者の記憶の中に残っている石[図40]や木[図41]、ビー玉遊び[図42]に見られる曲線的な模様を再現しているといっても過言ではない。その他にも、幼年期に見た自然の有機的な曲線など、私のすべての記憶が作品の主題として蘇ってくるのである。



〔図40、41、42〕 石や木、ビー玉にみられる曲線的な模様

先述したように、練り込みは近代日本の陶芸家諏訪蘇山が韓国で再発見し、芸術へと昇華させた陶磁技法である。この陶磁技法は、日本によって高麗青磁の研究が試みられる時でも、韓国や日本ではほとんど省みられることはなかった。もとより、韓国の高麗青磁は、日本の殖産興業の一環として利権事業の目的で再生されたとはいえ、練り込みは産業品としても認められないままであった。しかし、両国でさえ認められずに忘れられていく練り込みは、西洋の芸術様式であるアール・ヌーヴォーの影響を受けた諏訪蘇山によって再生されたのである。

しかしながら、蘇山は決して自分の記憶を素材にしているわけではない。当時近代の日本の陶芸は、現代陶芸に発展する過渡期として抽象的な素材ではなく、技巧的な装飾を芸術表現に用いた。また産業化による独創性の欠如に対して、多くの芸術家が伝統的な陶磁技法への回帰を目指した。そのため、蘇山も陶芸家として自分の美意識を介して独創的な装飾芸術を目指したのである。だが広い意味で解釈すれば、高麗時代の伝統文化としての練り込み陶磁は青磁の流行とともに忘れ去られてしまい、過去の遺物と化してしまった。蘇山はその過去の痕跡を再発見することにより、伝統陶磁の回帰と自分の独創性により練り込みを芸術に昇華させたのである。そして筆者も、蘇山の芸術性と同じ道を辿っていると考えている。

大都市となった現代の韓国の変化は芸術にも多くの影響を及ぼし、韓国の現代陶芸も大

きな過渡期を迎えている。1960年代から行われた韓国の近代化は、西洋思想を受容することによって行われたが、陶芸の現代化が活発に行われたのは1970年代に入ってからのものであり、歴史的には非常に短い。しかし現代化は新しい感覚の陶磁が要求されるようになったため、伝統陶磁より現代の生活環境に合った個性や、感覚的なデザインをもとに制作した作品の比重が高まったのである。したがって私はこのような現代化の変化のなか、伝統をもう一度探り継承することで、現代に見合ったかたちで展開していかなければならないと考える。

このように、近代と現代の間では明らかに時代的な状況は異なっている。しかし、過渡期の中心にある陶芸家として、伝統文化を受け継ぐとともに、現代文化を意識的に取り入れていく両義的な感覚の元制作に携わっている。蘇山が独創的な装飾を介して、芸術的表現を追及したように、筆者は記憶を素材に伝統陶磁装飾技法である練り込みの見直しと再生を通じて現代陶芸の発展や可能性を模索していかなければならない。

3. 記憶の痕跡を盛る

筆者は、日本への留学以来、日々の生活空間の中で経験される瞬間的な感情の変化を意識し、2009年からは、「時間の痕跡」や「記憶」というテーマのもと、それを作品化してきた。この日々の感情の変化は、事物や空間の中に残された痕跡を通じて記憶として蘇る。したがって筆者は、時間の流れによって忘れられた記憶の痕跡を残すため、それを作品化した。《痕跡2009》[図43]の作品では、時間とその痕跡まで器中に「盛る、含む」という意味で器の形とし、また時間を象徴するものとして櫛目装飾をした。そして時間は止まらず流れているという意味で上に行くほど広く、視覚的に絶えず上にあがる形で制作した。



〔図43〕 痕跡2009



〔図44〕 痕跡2010-1

また、塩と炭、のこくずを入れて焼成することにより、黒や赤など色に変化する痕跡を器物の表面に示した。

そして、2010年に日本においても痕跡というテーマで制作した。作品では《痕跡2010-1》[図44]、《痕跡2010-2》[図45]、《痕跡2010-3》[図46]などである。これらの作品は円形である壺と、上に行くほど広くなる器形態である。壺や器の形は果てしなく回っているという意味で時間の流れを示しており、焼成過程で発生する色の変化の痕跡を表現した。



[図45] 痕跡2010-2



[図46] 痕跡2010-3

しかし、2011年から韓国と日本を行き来しながら、日本より韓国の風景が不慣れに感じられるようになり、時間の表現よりも記憶が回想されたその痕跡に対する表現を始めた。そして抽象的な記憶を表現するため、時間が経つほど重なっていく記憶のイメージを《痕跡2011-1》[図47]、《痕跡2011-2》[図48]のように、異なる土を積み



[図47] 痕跡2011-1



[図48] 痕跡2011-2

上げながら表現した。そして記憶と時間は関係し継続しているという意味と、急変する現代の中、アパートやビルから感じられる直線的な形を幾何学的に口の部分で表現をした。2009年から2011年までの作品では時間と痕跡、そして記憶を表現しているが、韓国の伝統装飾技法である練り込み技法で制作して、記憶を再生しているということを意識していなかった。ただ、現代陶芸で要求される新しい表現方法として、独創性ある装飾の開発だけを考えたのである。しかし、2012年からの練り込み技法に対する研究の開始を契機に、練り込み技法は韓国では忘れられた技法であり、近代日本の陶芸家である諏訪蘇山によって韓国で再発見された技法である

と認識した。蘇山が自分の芸術世界を伝統装飾技法である練り込みを通して再生したように、筆者も伝統技法の再発見を介して都市化による忘れられた記憶の痕跡を表現した。

まず、作品制作においては、練り込みが現代芸術へと発展する可能性を念頭に置き、かつての方法を再生させる概念として写し[図49]を制作し、大理石の模様を示す方法並びにこれまでに発表されなかった新しい表現方法を研究した。写しを制作した結果、大理石の文様はろくろ成形をすると螺旋形の模様として現れるため、玉作りで形を作りろくろ成形を介して形を整えれば複雑な模様が現れることが分かった。そして乾燥



〔図49〕練り込み写し

後、中と外を削って焼成する。最初は異なる土を混ぜたり、白土に顔料を入れ色土を作って制作してきたが、その後白土のみの変化で表現する事を考えた。

これらの研究を通じて、2013年から筆者が回想した幼年期の風景、つまり自然を介して得た石と木など、曲線的な形を作品に表現した。代表的な作品は《痕跡2013-1》[図50]、《痕跡2013-2》[図51]、《痕跡2013-3》[図52]がある。この三つの作品は「痕跡を盛る」という意味で器の形で制作した。微妙に異なる白色は、都市化によって忘れさられて行くぼんやりした記憶やカタルシスを通じた暖かい感情を代弁する。そして線と線が出会って面を構成する時、そこに広さの違いが現れる。白は無の意味であると解釈し、都市化の結



〔図50〕痕跡2013-1



〔図51〕痕跡2013-2

果多くの記憶が忘れさられ、その痕跡も残っていないという空虚さを広い面で現わしたのである。これと反対に鮮明に残っている記憶を凝縮し狭い面で表現した。

そして何よりも白を介して「素朴」という感情を表現するためである。素朴の「素」は蚕の糸を紡いで染色する前の白い状態を意味する。そして白は光を象徴し、また光はすべての存在の根源であるため根本や本元を意味するのである。

そして「朴」は整える前の原木の状態をいう。したがって素朴というのは人為的に加工される以前、自然な本質の姿を意味する。そして素朴と対立する言葉は「人為的な飾り」と言える。飾りというのは本当の姿より良く見えるようにした人間のmake-upからである。

46

そのため筆者の作品での素朴という表現は、幼年期の時に自然を友として、欲もなく、純粹であった本来の姿が盛られているのである。そして蘇山の作品のように段階的に作られた鶉手の人為的な模様ではなく、異なる白土を積んでろくろ成形の遠心力を利用し、飾らない自然な模様を表現したのである。そして幼年期に山で遊んだ時、直接触って感じた地層と土が持った本来の性質を示すため無釉とし土の質感を現わした。

以下、筆者の手びねり成形とろくろ成形を融合した練り込みの制作過程を記述する。これは蘇山のタタラ成形の模様と違い、自然な模様が現われる成形方法である。そして2011年から現在までこの成形方法で制作している。

まず3種類の白土を準備し、一つの土で作品の下部[図54]を作りへたらない程度まで乾燥させておく。2種類の土を重ねてひもを作り、[図53]、[図54]の上に積んでいく。



〔図52〕 痕跡2013-3



〔図53〕、〔図54〕 ひもを作り、積んでいく

⁴⁶ 최광진 『한국의 미학-서양, 중국, 일본과의 다름을 논하다』 미술문화, 2015, p. p328-329 [チェ・グァンジン (Kwang-Jin Choi) 『韓国の美学-西洋、中国、日本との違いを論じる』 美術文化、2015、p. p328～329]



〔図55〕 ろくろを引き上げる



〔図56〕 三種類の白土を重ねてひもを積み上げ

ろくろを回転させながら乾燥、積み上げを繰り返し〔図55〕、望む模様が現れるよう計算しながら進めていく。この時極力水は使用せず、土が持っている水分のみで引き上げること乾燥時間が早くなり、また模様の現れ方にも変化がある。

最後に三種類の土を重ねてひもを作って積み上げ〔図56〕、内と外を削って〔図57〕完成する。〔図58〕



〔図57〕 内と外を削る

練り込み技法は自然で流動的な文様を表すことができる。そして抽象的な記憶の痕跡や、筆者が再発見した曲線的な形を浮上させることができる技法であった。それだけでなく、練り込み技法は忘れられた技法であったが、再発見を介して再生された。したがって、忘れられた記憶と忘れられた伝統技法を連結して再生される研究は、急変した現代に現れる問題点と、これによる現代陶芸の問題点を同時に解消することができるという意味に解釈することができる。また、伝統装飾を介して記憶という抽象的な表現方法が可能であり、現代陶芸として表現可能であることを証明する契機となったのだ。



〔図58〕 完成

おわりに

21世紀の現代という時代は、大都市の姿で利便性豊かな生活を提供するなど、多くの利点はある。しかし、大切にしている思い出の空間やその痕跡は消えていった。そして自然に記憶も忘却されているのである。現代人にとって過去を回想することは自我を再発見するきっかけとなって、心的余裕と安らぎを探してくれる。そしてさらに、現在自分の未来の人生に対する目的意識に大きな影響を及ぼす。

このように急変した現代でその変化に適応するため、機械的に繰り返されている日常において「記憶」というテーマで制作することにより、忘れられた記憶を回想し心の浄化を目的として論じた。そして筆者個人の思い出を表現し、鑑賞者にとって思い出と記憶を再生させる媒体で感情の純化を図る。

したがって陶磁作品を制作するにあたり、第1章では、記憶のテーマを最も効果的に示せる練り込みの技法に対する再検討を実施した。まず中国と韓国そして日本の練り込みに対する歴史的背景と日本の近代陶芸の発達過程について論じた。そして、日本の植民地期であった朝鮮で近代陶芸家である諏訪蘇山によって練り込みが再生されたきっかけと当時の歴史的事実と流れに対する研究や分析を通じて筆者の制作意識を確立した。

第2章では、抽象的な記憶の本質から形象化に対する理論的研究とともに多彩な芸術分野でどのような形で表現されているか調査した。この時、韓国の都市化のため変わっている都市を写真作品で表現した韓国の写真作家とルイス・ブルジョア (Louise Bourgeois)、そしてグレイソン・ペリーの作品分析を実施した。このことで、消えていく痕跡を事物、すなわち象徴物を見つけ抽象的な記憶の媒体になって芸術作品に昇華されることで証明した。そして、日常の事物が記憶の痕跡を通じて作品に昇華されるとき、鑑賞者にとって共感できる契機と回想を通じて心の浄化と現実についての批判的で風刺的な形にもつながるという事実を証明した。

第3章では、加速化された都市化の問題が陶磁芸術にまで影響を及ぼし、伝統陶芸が消えていく現象を考察した。それで韓国の都市化の問題を論じ、筆者が日本で再発見した事物を、素材で忘れられた伝統装飾技法である練り込み技法を通じて表現した。そして忘れられた記憶と忘れられた伝統技法を、同じ脈絡と解釈するとともに、陶磁芸術で再生させ、現代陶芸への発展の可能性を証明した。

このように忘れられた記憶を回想するため、痕跡の媒体である事物を素材にして、忘れられた伝統装飾技法である練り込み技法を通じて陶磁芸術で表現した。

そして、韓国の練理文技法は多くの遺物と研究資料が残されていると思われるがその歴史は短く、資料もまた不十分だった。そして、韓国の文化である高麗青磁も日本によって研究が開始され、練理文も近代日本の陶芸作家である諏訪蘇山によって朝鮮で再生された。韓国の時代状況は、自律的な文化を保存、発展することができなかったが、解放後、経済成長を目的とし加速化された都市化の問題は、私たちの記憶だけでなく、韓国の文化までもが忘れ去られるようになったのである。

しかしながら、高麗の文化と歴史である練り込み技法が日本の陶芸作家によって再生され、朝鮮で再発見されたという事実は、当時の朝鮮の時代背景についての具体的な研究を通じて、韓国伝統陶磁を確立する契機になる。そして蘇山は西洋の芸術様式であるアー

ル・ヌーヴォーを芸術の根源として練り込みを装飾芸術に発展させた。また、この試みは練り込みを日本の伝統装飾技法とし位置づけ、現代陶芸で継承発展するきっかけとなったため、筆者は現代に、韓国の伝統文化を再度確立し伝統装飾技法である練り込みの研究を、現代陶芸で再生させ、発展の可能性を提示したのである。

しかし、朝鮮と蘇山の関係は資料の不足の為、時代的狀況を考慮した類推された結果であり、明確な結論は出ず再度研究する必要がある。先に蘇山が朝鮮で練り込みと粉青沙器を再生した場所に対する研究が必要である。粉青沙器には「昌徳」という印銘があったが、練り込みには印銘がなかった。

「昌徳」という印銘も新聞資料と日本で研究された文献では、韓国の「チャンドクン(昌徳宮)」の「秘苑」で制作されたと記載されており、印銘と場所は一致している。しかし、研究結果、昌徳宮では窯が建てられたという事実が証明されなかったため歴史が歪曲された可能性も排除することができなかったからである。そして練り込みを発見した場所と背景である。この調査は現在まで、研究された資料で見つけられなかった。韓国の練り込みには大理石模様が現れたが、蘇山の作品では大理石模様と中国の模様と見られる絞胎が共に表現されていて、この調査を通じてその原因を明らかにすることができる。これらの調査は今まで研究されていなかった韓国の陶磁史研究だけでなく、練り込みの装飾に対する研究と一緒に進行することができるきっかけになる。そして何よりも急変した現代の中で忘れられていく歴史的事実に対する再確認を介して伝統陶芸の再発見と再生をし、現代陶芸に発展できる契機を考えなければならないだろう。

筆者の練り込み作品においては、まず模様を表す方法を写しを通じて確立し、記憶の痕跡を浄化された心を通じて表現した。しかし、都市化が進行される問題点に対する表現はなかった。ただの回想を通じて心の浄化を眺めた結果論的な作品に表現された。そのため再度練り込みに対する歴史的背景の研究の進行と都市化の過程で現れる様々な問題と浄化された心を同時に現す表現方法の研究は必要である。

最後に陶磁芸術は、絵画や他の美術より遅く芸術という言葉が使用された。日本の近代陶芸で現れたように、西洋の芸術思想を吸収することにより、個人作家によって再生された装飾が芸術に昇華された。しかし、これと反対に芸術家であるルイス・ブルジョア(Louise Bourgeois)は、当時の芸術様式や芸術評論家たちの思想に影響を受けなかった。単に記憶という素材で彼女だけの表現方法を介して制作し、時代の流れに沿って現れた芸術様式の流行とその時代の芸術評論家により受け入れられたのである。

かつて職人の技巧によって制作された装飾陶磁が芸術と呼ばれように、どの様な表現方法であろうとも、作家固有の思想を介して再生されれば現代の陶芸だと考える。それはグレイソン・ペリーの作品でも見られる。彼の作品はまるで職人が作ったような古典的な壺の形であるが、現代的な感覚の色彩や装飾、そして彼の思想が盛り込まれた作品の中にある彼が残したメッセージなどの融和である。したがって、新しさに没頭するよりもかつての伝統文化をもういちど回想して再発見し、現代に合致する陶磁芸術に昇華させることは重要な課題だと考えている。

[引用・参考文献]

1. 国内図書

- ・ジョン・デューイ (John Dewey) 著、栗田修訳『経験としての芸術』晃洋書房、2010
- ・中ノ堂一信『近代日本の陶芸家』河原書店、1997
- ・伊藤郁太郎『中国やきもの入門』平凡社、2009

2. 外国図書

- ・정동주『한국다완의 문양 그 향기로운 상징세계』상상의 숲, 2008 [チョン・ドンジュ (鄭棟柱、Dong-Ju Jung) 『韓国茶碗の文様その香りの象徴の世界』想像の森、2008、韓国]
- ・박병선『중국 도자사 연구』경인문화사, 2012 [朴炳善、Byeong-sen Park 『中国陶磁史研究』景仁文化社、2012、韓国]
- ・장남원『고려중기 청자 연구』이화연구총서 3, 혜안, 2006 [ジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang、張南原) 『高麗中期靑磁研究』梨花研究叢書3、慧眼、2006、韓国]
- ・최광진『한국의 미학-서양, 중국, 일본과의 다름을 논하다』미술문화, 2015 [チェ・グァンジン (Kwang-Jin Choi) 『韓国の美学-西洋、中国、日本との違いを論じる』美術文化、2015、韓国]

3. 国内外の雑誌、及び図録

- ・『炎芸術』No. 116、阿部出版、2013
- ・佐藤一信『明治の人間国宝-帝室技芸員の技と美清風與平・宮川香山から板谷波山まで』愛知県陶磁資料館、2010
- ・伊藤郁太郎『優艶の色・質朴のがたち-李秉昌コレクション韓国陶磁の美-』大阪市立東洋陶瓷美術館 1999
- ・吉岡恵美子『我が文明:グレイソン・ペリー 展』金沢21世紀美術館、2007

4. 論文、及び学会誌

- ・조일묵『연리문 도예의 연구-현대적 해석을 중심으로』단국대학교 박사학위논문 2006 [조·일묵 (趙一默、Il-muk Jo) 『練理文陶磁の研究、現代的解釈を中心に』檀国大学校大学院博士論文、2006、韓国]
- ・장남원『고려시대 교태연리문자기의 연원과 제작시기』역사와담론 제63집, 호서사학회, 2012 [ジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang、張南原) 『高麗時代絞胎理文磁器の淵源と制作時期』歴史と談論、第63集、湖西史学会、2012、韓国]
- ・이낙현『일본 근대화에 있어서의 박람회의 역할에 관한 연구』한국기초조형학회 2004 [이·낙현 (李·낙현) 『日本の近代化における博覧会の役割に関する研究』韓国基礎造形学会、2004、韓国]
- ・이진숙『에밀갈레 (Emile Galle)의 유리공예에 나타난 확장된 장식성』이화여자대학교, 미술사학, 2005 [이진숙 (jinsuk-Lee) 『エミール・ガレ (Emile Galle)의ガラス工芸에現れた拡張された裝飾性』梨花女子大学、美術史学、韓国、2005]
- ・서지민『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』이화여자대학교 미술

- 사학, 2015 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]
- 최공호 『「이왕직미술품제작소」 연구』 한국대학 박물관 협회 1989, p114 [チェ・コンホ、(Gong-ho Choi、崔公鎬) 『「李王職の美術品製作所」 研究』 韓国大学博物館協會、1989、韓国]
 - 엄승희 『毎日申報에 나타난 한국근대陶磁의 일고찰』 美術史學研究會, 美術史學報, 제21호, 2004 [オム・スンヒ 『毎日申報に現れた韓国近代陶磁の 一考察』 美術史學研究會、美術史學報、第21号、2004]
 - 임현숙 『루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품세계 연구 : <밀실cells>연작을 중심으로』 홍익대 대학원 2002 [임·현숙 『루이스·부르조아(Louise Bourgeois)의 작품世界の研究:<密室cells>の連作を中心に』 弘益大学大学院、美術学、2002、韓国]
 - 정지아 『트라우마와 자기치유에 관한 연구 - 루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품을 중심으로』 보건대학교 임상 미술학 2013 [チョン・ジア 『トラウマと、自己治癒に関する研究 - ルイス・ブルジョア(Louise Bourgeois)の作品を中心に』 保健大学美術学、2013、韓国]

5. 웹사이트

- <http://terms.naver.com>
- <http://www.ytn.co.kr>
- <http://terms.naver.com>
- <http://cafe.naver.com>
- <http://bukchon.seoul.go.kr>
- <http://shindonga.donga.com>

[引用 原文]

注 2) 고대 이집트에서 그릇을 만들 때 담홍색 바탕의 태토 위에 백색토, 적색토, 흑색토 등 2가지 이상의 흙을 흘러내리게 하는 기법으로 시작하였다. 그 후 로마에서 다른 색의 흙을 섞고 반죽하여 그릇의 형태를 만들고, 그 위에 유약을 입혀 구워서 여러 색의 문양이 나타나도록 기법을 발전 시켰다.
정동주 『한국다완의 문양 그 향기로운 상징세계』 상상의 숲, 2008 [チョン・ドンジュ (鄭棟柱、Dong-Ju Jung) 『韓国茶碗の文様その香りの象徴の世界』 想像の森、2008、韓国]

注 3) 흰색과 갈색, 혹은 두개 이상의 점토를 얇게 잘라 이를 각각 섞어, 이후 그릇의 표면에 부착된 뒤 유약을 걸어 구운 것.
나무의 나이테와 같은 효과를 보여주는 것으로 목리문(木理紋)으로도 불리는 것이다.
706년 조성된 의덕태자묘에서 출토된 기마인물용(도)에서 말의 몸을 보면 목리

문 장식을 볼 수 있다.

투명한 황색유와 녹유가 주류를 이룬다.

박병선(Byeong-sen Park) 『중국 도자사 연구』 경인문화사, 2012 [バク・ビョンソン (Byeong-sen Park、朴炳善) 『中国陶磁史研究』 景仁文化社、2012、韓国]

注 4) 지금까지 고려시대에 제작된 연리문은 10점 정도 발견 되었는데 대체로 발(鉢)과 완(碗)의 형태를 하고 있으며, 합(盒)이 3점, 호(壺)가 유일하게 1점이 발견되었다.

조일묵 『연리문 도예의 연구-현대적 해석을 중심으로』 단국대학교 박사학위논문, 2006 [ジョ・イルムク (趙一默、Il-muk Jo) 『練理文陶磁の研究、現代的解釈を中心に』 檀国大学校大学院博士論文、2006、韓国]

注 5) 고유섭 저서인 1939년에 일본어로 초판 된 「조선의 청자」와 1954년에 일본어로 발행한 「고려청자」등에서 「練上手」라는 용어를 사용하고 있다.

그리고 같은 책을 1977년에 미술사학자인 진홍섭이 번역한 것이다. 1939년 일본어 원본을 그대로 번역했기에 「練上手」라고 옮겼다.

이외에도 고유섭의 다른 저서에서 建窯의 천목자기 같이 무늬가 어른거리는 것을 포함하여 「練理類」이라고 하였다. 외관상 여러 가지 색이 섞여 어지럽게 교차하는 경우를 포괄적으로 지칭했던 것이다.

또한 1975년에 미술사학자인 최순우도 「練理文」이라는 용어를 사용하고 있어 한국에서는 대략 1970년대 후반에는 이 용어가 정착되기 시작한 것으로 추측할 수 있다.

장남원 『고려시대 교태연리문자기의 연원과 제작시기』 역사와 담론 제63집, 호서사학회, 2012 [ジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang、張南原) 『高麗時代絞胎理文磁器の淵源と制作時期』 歴史と談論、第63集、湖西史学会、2012、韓国]

注 6) 그러나 언제부터 「練理文」이라고 지칭하였는지는 명확하게 알 수 없었다. 한국의 미술학자인 장남원은 청자에 대한 학술적 연구는 1900년대 초부터 일본인 학자들을 통해 시작되었다. 그러나 본격적인 저술은 1930년대 말 고유섭의 저작에서 시작된다.

장남원 『고려중기 청자 연구』 이화연구총서3, 해안, 2006 [ジャン・ナムウォン (Nam-Won Jang、張南原) 『高麗中期青磁研究』 梨花研究叢書3、慧眼、2006、韓国]

注 7) 그리고 한국의 현대도예가 1960년대부터 태동되기 시작하면서 1970년대 말에 국민대학교 명예교수인 노경조(1951~)가 練利文 기법을 처음으로 공모전에 출품하면서 나타나기 시작하였다.

조일묵 『연리문도자의연구, 현대적해석을 중심으로』 단국대학교박사논문, 2006 [ジョ・イルムク (趙一默、Il-muk Jo) 『練理文陶磁の研究、現代的 解釈を中心に』 檀国大学校博士論文、2006、韓国]

注 8) 일본에서는 「練上手」 또는 「練り込み」 메추리 깃털과 같은 문양과 흡사하다고 하여 「鶴手」라고 칭하고 있다.

조일묵 『연리문도자의연구, 현대적해석을 중심으로』 단국대학교박사논문, 2006
[ジョ・イルムク (趙一默, Il-muk Jo) 『練理文陶磁の研究、現代的 解釈を中心に』
檀国大学校博士論文、2006、韓国]

注 10) 일본의 근대화에서 근대화란 말은 그 의미가 매우 다양하고 모호하여 한마디로 정의하기는 어렵다. 그러나 사회과학적 측면에서 살펴보면, 넓은 의미로 산업기술의 발달로 인하여 근대 인류사회에서 일어나고 있는 커다란 변화를 뜻하고, 좁은 의미로는 서구 민주사회와 유사한 상태로의 이행, 또는 전통적, 전근대적 사회를 경제적으로 변형하고 정치적으로 비교적 안정된 사회조직으로 구성하는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 따라서 근대화란 경제적으로 산업화 되고 사회는 세속화되며 지리적, 사회적 유동성이 증대되고, 전문적, 기술적 교육의 확대 및 국민 생활의 물질적 향상 등이 이루어진 상태를 의미한다고 볼 수 있다. 이낙현 『일본 근대화에 있어서의 박람회의 역할에 관한 연구』 한국기초조형학회, 2004 [イ・ナクヒョン 『日本の近代化における博覧会の役割に関する研究』 韓国基礎造形学会、2004、韓国]

注 11) 아르누보란 19세기 디자인의 주류를 이루던 신 고딕 양식, 신 르네상스 양식 등의 기존의 양식으로부터 탈피한 과도기적인 장식 미술의 경향이다.

이진숙 (jinsuk-Lee) 『에밀갈레(Emile Galle)의 유리공예에 나타난 확장된 장식성』 이화여자대학교, 미술사학, 2005 [イジンスク (jinsuk-Lee) 『エミール・ガレ (Emile Galle) のガラス工芸に現れた拡張された装飾性』 梨花女子大学、美術史学、2005]

注 19) 도자부의 신설은 조선의 전통 공예의 복원 사업의 일환으로 추진됐으나 사실상 당시 식민지 권력층의 미적 취미와 관심사가 주안점이 되는 백자를 배제한 청자와 분청사기만 제작하게 됐다.

서지민 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교, 미술사학, 2015 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]

注 20) 1907년에 평양에서 최초로 청자 재현작업이 시도되었고, 1910년대 중엽에는 미술품제작소에서 秘苑뒷뜰에 가마를 짓고 청자 재현작업에 본격적으로 돌입했다. 이무렵에 시도된 청자 재현작업의 일차적 관심은 이른바 秘色으로 불리우는 유약의 발색에 있었다. 특히 비원에서 재현한 청자는 청자고유의 비색에 상당히 근접했던 듯, 「秘苑陶磁」라는 별칭을 얻으면서 文人墨客들에게 큰 호응을 얻고 있었다.

최공호 『「이왕직미술품제작소」 연구』 한국대학 박물관 협회, 1989 [チェ・コンホ、(Gong-ho Choi、崔公鎬) 『「李王職の美術品製作所」 研究』 韓国大学博物館協

会、1989、韓国]

注2 1) 현상하신 비원특제의 청자라 함은 비원에서 고려소자기를 제조하여 근래에는 원래의 고려자기에 못지않은 고가의 물품을 제조하기에 이르렀으므로 특히 이를 어람에 바치고자 이왕폐하가 현상품으로 출품하였다고 전한다.

(매일신보) 1918년 1월30일

작년부터 시작한 비원자기는 매우 평판이 좋아서 문인문객이 비상히 환영을 하는데 비원자기라 하는 것은 종래 이왕가에서 예전에 사기 굽던 법을 연구한 결과로 비원에서 굽는 것인 고로 시중에서 파는 것과는 판판이라 하더라.

(매일신보) 1919년 4월3일

위의 매일 신보의 기사를 통해서 미술품 제작소 도자부는 적어도 1918년에는 신설된 제작이 시작되었음을 짐작 할 수 있다. 또한 이 시기의 산업도자들과 차별화시켜 전통 도자기의 모습을 복원하려는 연구를 부각시키고 있다.

위 기사에서 도자가 생산된 가마가 창경궁인 비원 근처였을 것으로 시사하고 있는데, 창경궁의 발굴 조사는 이뤄지지 않았으며, 요가 있었다는 근거 자료가 존재하지 않는 까닭에 당시의 도자 제작지에 대한 파악은 무리가 따른다. 오히려 이 시기에 창덕궁 후원인 비원은 일본의 관료들의 최고의 연회 장소에서 일반 관람객들에게 조선에서 꼭 가고 봐야 할 필수 관광 코스로 여겨졌던 만큼 그 명칭을 차용해서 사용했을 가능성도 있다

서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이와여자대학교 미술사학 2015 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]

注2 3) 조선총독부의 기관지로서 발간된 毎日申報에 관해서는 보도된 내용에 따른 은폐와 과장 및 축소, 내국인에 대한 비판적 시각등 각종 오보로 인해 완전하게 신뢰할 수 없다는 비판의 목소리가 높다. 또 다른 일각에서는 논설 및 사설을 제외한 각종 보도기사에 한해서는 왜곡의 여지가 없다는 추론도 적지 않아 毎日申報 재해석하는 것에 비중을 두는 경향도 있다. 따라서 이 신문의 발간에 따른 문제와 내용 등은 학계에서 꾸준히 지적되어왔다.

엄승희 『毎日申報에 나타난 한국근대陶磁의 일고찰』 美術史學研究會, 美術史學報, 제21호, 2004 [オム・スンヒ 『毎日申報に現れた韓国近代陶磁の 一考察』 美術史學研究會、美術史學報、第21号、2004、韓国]

注2 4) 비원(秘苑)은 조선황실의 궁궐인 창경궁의 내전 뒤쪽에 있는 후원後苑(정원)이라고 불렸다. 그러나 때로는 일반인이 접근할 수 없기 때문에 금원「禁苑」, 그리고 북쪽에 위치하고 있어 북원「北苑」이라고 부르기도 하였다. 하지만 일본의 식민지기에 붙여진 명칭으로 현재까지 「秘苑」으로 부르고 있는 것이다

<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=72534&cid=43667&categoryId=43667> 박문각, 시사상식사전, pmg지식엔진연구소, 2016년12월29日 액세스

[<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=72534&cid=43667&categoryId=43667>]

=43667、パク・ムンガク、時事常識事前、pmg知識エンジン研究所、2016年12月29日
アクセス]

注25) 「秘色」은 흔히 밝은 담녹색(淡綠色)을 띤 회청색(灰青色)의 유약의 발색을 말한다. 중국에서 처음으로 청자색을 「秘色」이라고 하였는데 여기서 색상을 의미하기보다, 「비밀스럽고, 소중한다」라는 뜻으로 「秘」를 사용한 것이다. 그리고 고려청자에서는 아름다운 비취 옥색과 같아서 「翡翠色」이라고 하였고
<http://terms.naver.com/> 박연선 색채용어사전, 국립국어원, 2016년12월29일
アクセス [<http://terms.naver.com/> 파크·윤송진, 色彩用語辞典、国立国語院、2016년12월29일、アクセス]

注26) 고려청자를 그대로 재현하기보다 기형은 비슷하지만, 전통문양의 표현방법에서 조선백자에 사용한 선 상감기법으로 표현하는 등 일본이 선호하는 성향으로 조금씩 바뀌게 되었다.
이것은 제작품의 유약 색깔과 완성상태가 성공적으로 재현되지 못하면서 사본의 개념보다 수요층의 취향과 실용성에 초점이 맞춰졌다고 볼 수 있다.
서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015[ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]

注27) 당시 청자를 재현하는 공장들은 일본인에 의해 전국에 약 10개정도 설립되었는데, 그 중 삼화고려소와 한양고려소라는 공장이 이왕직미술품제작소보다 우수한 고려청자를 재현했다고 한다.
서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]

注28) 1922년부터 고려청자는 민간공장에서 제작되었고, 조선미술품제작소에서는 금은기, 주물, 칠기 등을 제작하였다.
서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]

注30) 미술품 제작소의 대표마크인 「美」 이외에도 단편적으로 제작처의 이름이 표시된 경우가 있다. 도자기의 경우 굽 안쪽으로 秘苑에서 만들었다는 의미를 가진 「秘苑制」가 인장으로 찍혀있거나 도자기 표면에 「秘苑焼」라고 상감으로 장식된 경우도 있다.
서지만 『이왕직미술품제작소 연구 : 운영과 제작품의 형식』 이화여자대학교 미술사학 2015 [ソ・ジミン 『李王職の美術品制作所研究:運営と制作品の形式』 梨花女子大学、美術史学、2015、韓国]

注3 4) 처음 상경한 1980년대 후반 도시의 고층 빌딩들은 차갑고 익어 버렸다.

자주 왕래한 산의 마을은 빈궁했지만 오히려 사람의 냄새가 느껴지는 대목인 재개발 현장 촬영에 집착한 것은 모두 사라지기 전에 누군가는 그 존재를 기록해야 한다고 느꼈기 때문이다.

<http://www.ytn.co.kr>, 이경아, 뉴스홈페이지, 2016年06月10日 アクセス [<http://www.ytn.co.kr>、イ・ギョンア、ニュースホーム、2016年06月10日アクセス]

注3 5) 칼라 프린트된 사진은 사실이 아닌 것도 사실로 받아들여지게 만들며, 특히 사라진 과거 조차도 현재화 시키는 마력이 있어 보인다고 말한다. 그래서 사진이라는 뼈대 위에 집들과 풍경은 이미 사라진 것들이며 과거라는 것을 환기 시키고 개인적으로 그것을 어떻게 기억하고 있는가를 스스로 탐색하기 위해 색칠을 시도 하였다.

<http://cafe.naver.com/photobox/5815>, 작가노트, 2016年06月08日アクセス [<http://cafe.naver.com/photobox/5815>、作家ノート、2016年06月08日アクセス]

注3 6) 2000년대에 이르러 급속도로 진행되고 있는 한옥의 철거와 다세대 주택의 신축 등으로 전통한옥마을의 주거환경도 악화되어가자 새로운 북촌 가꾸기 정책을 수립하여 한옥의 고유의 아름다움이 유지 되도록 지원하고 관리하면서 현재의 북촌한옥마을에 이르게 된 것이다.

<http://bukchon.seoul.go.kr>, 북촌한옥마을, 2016年06月09日アクセス [<http://bukchon.seoul.go.kr>、北村韓屋村、2016年06月09日アクセス]

注3 7) 예술은 카타르시스다, 내가 경험한 상처, 증오, 연민을 표현하고자 한다.

그리고 잊어버리기 위해서는 화해와 용서를 해야 한다. 아마 포용하고 받아들이는 감정의 한 가운데에서도 이해 받고, 사랑 받기 원하는 내면의식의 표현이 아닌가 생각한다. 나에게 예술은 두려움을 넘어서기 위한 작업이다.

<http://shindonga.donga.com>, 허문영, 동아일보, 2010年 8月号、2016年06月10日アクセス [<http://shindonga.donga.com>、ホ・ムンヨン、東亜（トンア）日報2010年8月号、2016年06月10日アクセス]

注3 8) 나는 내 작품을 어떤 이름으로 묶는 것을 반대한다. 다만, 아는 것에 관해서만 얘기 할 뿐이다. 모르는 것에 대해서는 얘기 할 수 없고 얘기 하고 싶지도 않다. 내가 여자이기 때문에 여자 이야기를 하는 것이다. 그렇다고 여성들을 위해 이야기 하려는 것은 아니다. 나는 늘 나 자신에 관해 이야기 한다.

<http://shindonga.donga.com>, 허문영, 동아일보, 2010年 8月号, 2016年06月10日アクセス [<http://shindonga.donga.com>、ホ・ムンヨン <http://shindonga.donga.com>、東亜（トンア）日報2010年8月号、2016年06月10日アクセス]

注3 9) 1970년대 말부터 1980년대 초는 그녀가 무명의 예술가에서 주목 받는 예술가로 탄생할 수 있는 시기가 되었다. 여성작가로서는 처음으로 1982년에 뉴욕의

현대미술관(약칭 MoMA - Museum of Modern Art)에서 회고전을 기점으로 그녀의 예술성은 국제적으로도 알려져 주목 받게 된 것이다.

많은 작품을 제작하면서 무명의 예술가에서 주목 받는 예술가로 된 것을 두고 미국의 1세대 큐레이터(curator)이자 미술비평가인 루시 리파드(Lucy Lippard)는 1975년에 「루이스 부르주아(Louise Bourgeois): 안에서 밖으로」라는 글에서 루이스 부르주아의 조각을 확실하게 규정지을 구조를 찾는다는 것은 어려운 일이다.

임현숙 『루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품세계 연구 : <밀실cells>연작을 중심으로』 홍익대, 미술학 2002 [イム・ヒョンスク 『ルイス・ブルジョア (Louise Bourgeois) の作品世界の研究: <密室cells>の連作を中心に』 弘益大、美術学、2002、韓国]

注40) 바늘을 형상화 한 작품으로 바늘에 대하여 그녀는 내가 어렸을 적 우리 가족 중 여자들은 모두 바늘을 사용하였다. 나는 항상 바늘의 매력과 마술적 힘에 끌려 있었다. 바늘은 손상을 치유하는 데 쓰인다.

<http://shindonga.donga.com>, 허문영, 동아일보 2010년 8月号, 2016년06월12일 액세스[<http://shindonga.donga.com>、ホ・ムンヨン、東亜(トンア)日報2010년 8月号、2016년06월12일 액세스]

注41) 나의 초기 초상들은 팔이 없다. 그들은 무력한 존재이기 때문이다. 팔이 없다는 것은 자신을 방어할 수 없다는 것을 의미하며 이런 상태에서 당신은 자신의 한계를 알게 된다.

정지아 『트라우마와 자기치유에 관한 연구 - 루이스 부르주아(Louise Bourgeois)의 작품을 중심으로』 보건대학교, 미술학, 2013 [チョン・ジア 『トラウマと、自己治癒に関する研究 - ルイス・ブルジョア (Louise Bourgeois) の作品を中心に』 保健大学、床美術学、2013、韓国]

注42) 그녀는 이 작품에 대해 타피스트리를 수선하던 나의 어머니를 그린 것.

<http://shindonga.donga.com>, 허문영, 동아일보, 2010년 8月号, 2016년06월12일 액세스[<http://shindonga.donga.com>、ホ・ムンヨン、東亜(トンア)日報2010년 8月号、2016년06월12일 액세스]

注43) 최광진 『한국의 미학-서양, 중국, 일본과의 다름을 논하다』 미술문화, 2015 [チェ・グァンジン (Kwang-Jin Choi) 『韓国の美学-西洋、中国、日本との違いを論じる』 美術文化、2015、韓国]

[図版リスト]

[図1] 김·인식(金仁植)、《痕跡2013-5》、2013年、Ø11×H8.5cm、(白土と黒土を混ぜ、作った作品)

- [図 2] ドロシー・ファイブルマン(Dorothy Feibleman)、《White/White Geometric Sakauazuki》、2002年、 $\phi 7.0 \times H5.0\text{cm}$ 、Metropolitan Museum of Art (磁土の中に顔料を入れ、作った作品)
『炎芸術』 No. 116、阿部出版、2013、p41より
- [図 3] 《黄釉絞胎枕》、唐時代(8世紀)、 $W12.2 \times D8.5 \times H67\text{cm}$ 、東京国立博物館蔵
[図 2] 文献、p13より
- [図 4] 《絞胎碗》、8世紀、 $H4.5\text{cm}$ 、洛陽博物館
[図 6] 文献、p151より
- [図 5] 《騎馬人物用》、706年、 $H36.5\text{cm}$ 、西岸歴史博物館
박병선 『중국도자사연구』 경인문화사 2012, p150 [パク・ビョンソン (Byeong-sen Park、朴炳善) 『中国陶磁史研究』 景仁文化社、2012、p150より]
- [図 6] 《白釉絞胎盤》、北宋時代(11-12世紀)、 $\phi 17.6 \times H2.3\text{cm}$ 、東京国立博物館
[図 2] 文献、p14より
- [図 7] 《白地絞胎碗》、北宋時代(11世紀)、 $\phi 10.8\text{cm}$ 、MOA美術館
伊藤郁太郎 『中国やきもの入門』、平凡社、2009、p99より
- [図 8] 《高麗青磁練理文碗》、高麗青磁(12世紀)、 $\phi 14\text{cm} \times H5.2\text{cm}$ 、大阪市立東洋陶瓷美術館
[図 6] 文献、p152より
- [図 9] 《青磁練上盒》、高麗青磁(12世紀前半)、 $\phi 7.6\text{cm} \times H3.9\text{cm}$
伊藤郁太郎 『優艶の色・質朴のがたち-李秉昌コレクション韓国陶磁の美-』 大阪市立東洋陶瓷美術館 1999、p78より
- [図 10] 《青磁象嵌雲鶴文碗》 高麗青磁(12世紀中葉)、 $\phi 17\text{cm} \times H6.0\text{cm}$
[図 9] 文献、p57より
- [図 11] 《練込志野いろは字水指》 桃山時代、 $\phi 19\text{cm} \times H18.8\text{cm}$
『炎芸術』 No. 116、阿部出版、2013、p17より
- [図 12] 《三島手鉢》 大正3-4 (1914-1915) 年、 $\phi 17.7\text{cm} \times H7.3\text{cm}$ 、四代諏訪蘇山所蔵
佐藤一信 『明治の人間国宝-帝室技芸員の技と美清風與平・宮川香山から板谷波山まで』 愛知県陶磁資料館、2010、p88より
- [図 13] 「蘇山」印銘、「昌徳」印銘、[図 12] 文献、各p86、p88より
- [図 14] 《鶉手鉢》 大正3 (1914) 年、 $\phi 19.4\text{cm} \times H6.5\text{cm}$ 、石川県立美術館、[図 12] 文献、p86より
- [図 15] 練上菓子鉢のディテール、 $\phi 19.4\text{cm} \times H6.5\text{cm}$ 、石川県立美術館
- [図 16]~[図 25] 練上菓子鉢の制作過程、 $\phi 23.5\text{cm} \times H8.5\text{cm}$
- [図 26] Sekwon-AHN、《Seoul New Town Project in Welgok-dong. 2005, 2006, 2007》、2008年、
- [図 27] Sekwon-AHN、《Seoul New Town 風景、ウォルゴクドン(月谷洞、Wolgok-Dong)パノラマ2007》、2007年
- [図 28] 《Seoul New Town 風景、ウォルゴクドン(月谷洞、Wolgok-Dong)の消える光、2005、2006、2007》、2008年、light panel、wide print、各 $180 \times 230\text{cm}$
[図 15, 16, 17] <http://www.ahnsekwon.com>より

- [図 2 9] honggu-Gang、《その家 - 青い屋根》、2010年、cmpigment print and ink、acrylic、200x100cm
- [図 3 0] honggu-Gang、《その家 - 赤い屋根》、2010年、pigment print and ink、acrylic、200x100cm
- [図 3 1] honggu-Gang、《その家 - 岩壁》、2010年、pigment print and ink、acrylic、200x105cm
- [図 3 2] honggu-Gang、《消える- 我が家の愛》、2009年、デジタル写真、200x100cm
[図18, 19, 20, 21]、<http://navercast.naver.com>、ホ・ギョンユン、(アートのカルチャー編集長)、韓国美術散歩、2011 年より
- [図 3 3-1、図 3 4-2] Louise Bourgeois、《Red Room (Parents) 》、1994 technique mixte、247.7×426.7×424.2cm、collection Ursula Hauser、suisse
Sous la direction de marae-Laure Bernadac et Jonas Storsve 《Louise Bourgeois》Center Pompidou、2007、p. 254より
- [図 3 5] Louise Bourgeois、《Untitled》1947-49 Bronze、painted white and blue、and stainless steel 30.5x30.5xH167.6cm Photo Christopher Burke、© Louise Bourgeois Trust Image provided by Kukje Gallery
- [図 3 6] Louise Bourgeois 《Spider》 1997acier、tapisserie、bois、verre、tissue、caoutchouc、argent、or et os 445×666×518cm collection particuliere、couresy Cheim & Read、Yew Tork
Sous la direction de marae-Laure Bernadac et Jonas Storsve 《Louise Bourgeois》Center Pompidou、2007、p. 48より
- [図 3 7] Louise Bourgeois 《Crouching Spider》 2005 bronze、patine argentée et acier inoxydable 270.5 x 855.6 x 627.5cm collection particuliere CEuvre installée devant le Philadelphia Museum of Art
Sous la direction de marae-Laure Bernadac et Jonas Storsve 《Louise Bourgeois》Center Pompidou、2007、p. 50より
- [図 3 8] グレイソン・ペリー、《The Soft Truth》、2004、Ø33×H46.5cm、Lord Marland of Odstock、吉岡恵美子『我が文明：グレイソン・ペリー 展』金沢 21世紀美術館、2007、p. 46より
- [図 3 9] グレイソン・ペリー、《What's not to like?》、2006、Ø60×H145cm
[図 1 2]文献、p78より
- [図 4 0、4 1] 筆者の記憶の中に残っている石、そして 木、
京都市左京区岩倉木野町137、京都精華大学 付近 2016年
- [図 4 2] ビー玉遊び、<https://pixabay.com>、2016年
- [図 4 3] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2009》、2009年、再生土、Ø11×H8.5cm
- [図 4 4] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2010-1》、2010年、再生土、Ø26×H65cm
- [図 4 5] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2010-2》、2010年、再生土、Ø28×H34cm
- [図 4 6] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2010-3》、2010年、白土、Ø30×H32cm
- [図 4 7] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2011-1》、2011年、白土、半磁、赤土、黒土、Ø11×H8.5cm
- [図 4 8] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2011-2》、2011年、白土、半磁、赤土、黒土、

Ø16×H44cm

[図 4 9] キム・インシク(金仁植)、《練り込み写し》、2013年、白土、赤土、Ø6.0×H4.7cm

[図 5 0] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2013-1》、2013年、白土、半磁、磁器、Ø26×H55cm

[図 5 1] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2013-2》、2013年、白土、半磁、信楽白土、

Ø32×H33cm

[図 5 2] キム・インシク(金仁植)、《痕跡2013-3》、2013年、白土、半磁、磁器、信楽白土、

Ø18×H74cm

[図 5 3～5 8] 手びねり成形とろくろ成形を融合した練り込みの制作過程、白土、半磁、磁器、Ø42×H45cm