

「祈り」の展示風景。伊藤が長年追い続けてきた「祈り」を主題とする新旧の作品が組み合わされた展示。2011年、岐阜県美術館での個展「こころの尺度」で初めて「祈り」のインスタレーションが発表された。その後、空間に合わせて様々な展開されていた

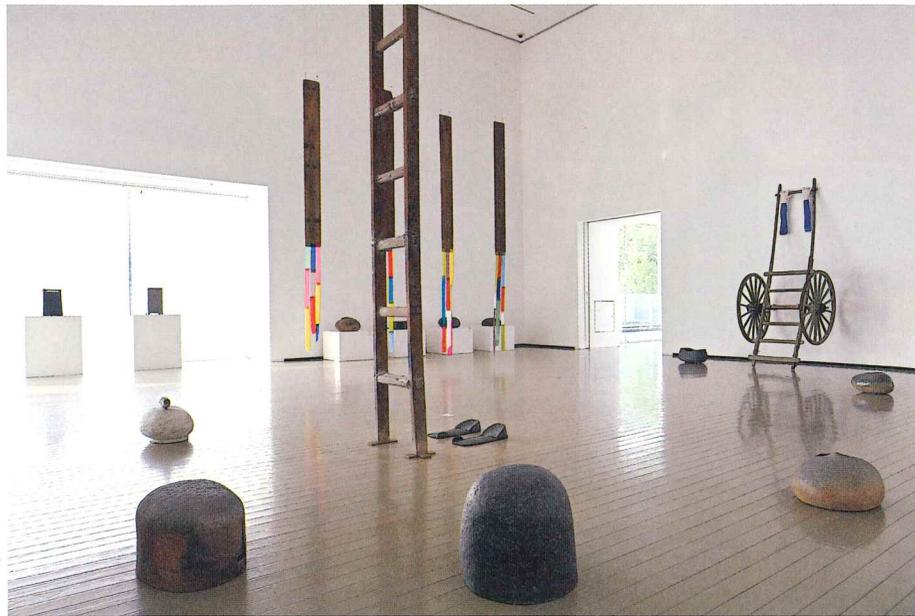
特別記事

伊藤慶二

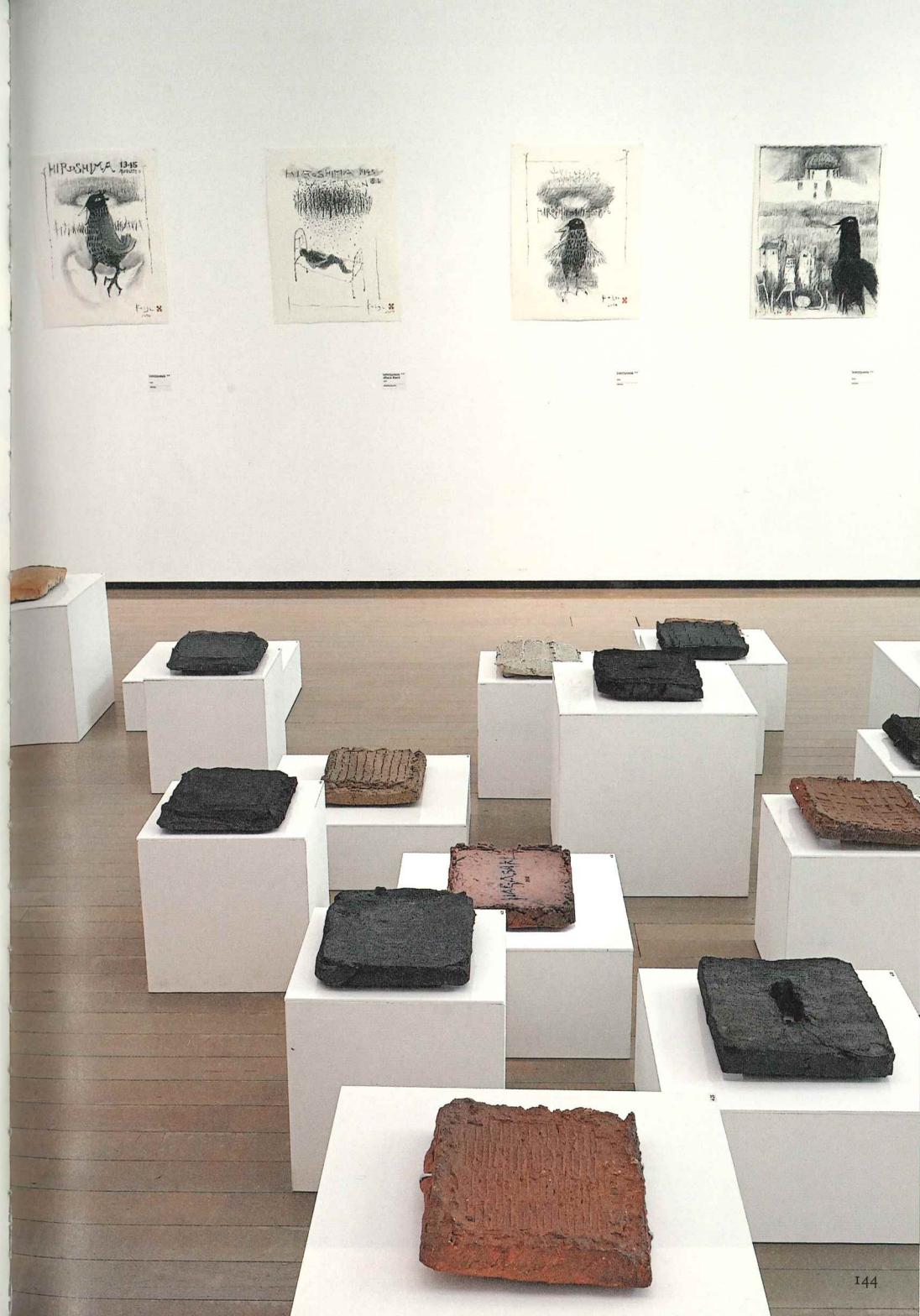
ITO KEIJI

祈り
Prayer - Now, the Future
これから

岐阜県現代陶芸美術館で伊藤慶二の大規模個展「祈り・これから」展が開催されている。ここでは、工芸／美術の境を越え、時間を重ねて更新されつづける伊藤の表現の奥行きを見ることができる。クラフト、陶の立体からタブロー、インスタレーションへ——その多岐にわたる作域に一貫するのは、土と空間を介して「人間の在り方」を問う眼差しである。主題を変奏しつつ、見えるものと見えないものを往還する伊藤慶二の表現の核心にあるものとはなにか、川北裕子が読み解く。



右ページ—「6 HIROSHIMA」の展示より。伊藤のライフワークといえる(HIROSHIMA)シリーズ
 上—「12 沈黙、場、インスタレーション」より。2024年のアートプロジェクト「土から生える ART in MINO」で旧軸葉工場(下石陶磁器工業共同組合)を会場に発表された(インスタレーション)からの再構成が含まれている
 中—尺度 2003 陶、木、鉄 84×125.5×12cm
 下—尺度一歩測 2010 陶 右足12×18×40.5cm、左足8×19×43.5cm





タブローから、クラフト、オブジェ、そしてインスタレーションへ——多岐にわたる作域の豊かさと貫かれた美意識は、伊藤慶二の創作の核心である。「膳」[HIROSHIMA]「沈黙」[尺度]と主題を変奏させながら、各々の角度から土で表現することの本性や空間との関係を問いかける。反復と量産を軸とする陶の表現を主体に、場を親密にもダイナミックにもつかさどり、緊張感と気配をもって創造の展開をみせられる作家は、おそらく数えるほどしかない。

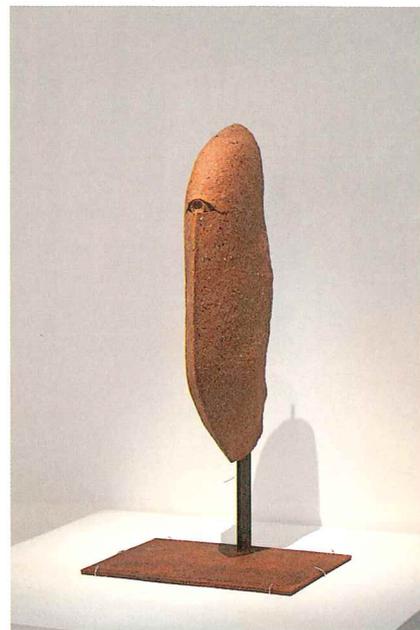
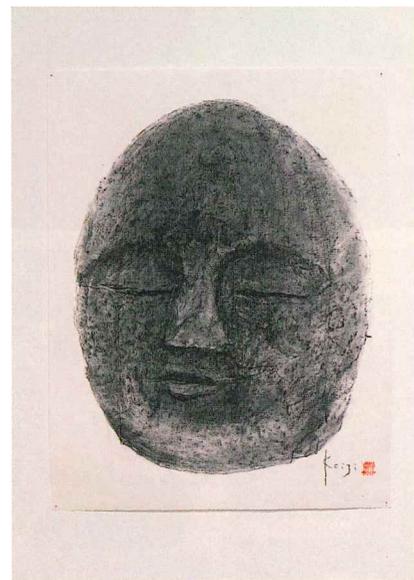
岐阜県現代陶芸美術館で開かれた「伊藤慶二 祈・これから」展は、石仏を描いた木炭画の新作(P146)に始まり、やきものと絵画による代表的作品をたどり、布で軽やかに祝祭的な場を出現させ、旧釉薬工場を会場とした展示を一部再構成したインスタレーション(P145)で締めくくられる。今回あらためて示された通り、多義的なアプローチを通じて伊藤の追求してきたテーマとは「人間の在り方」に集約されるであろう。一貫して生の根源的な意味を問うてきた伊藤の、制作と地層を見つめる。

伊藤慶二の地層

文 川北裕子
KAWAKITAYUKO

見えるものと見えないもの

現実に見える対象を捉えることと、眼に見えない現実を捉えること。両者のあいだに、どれほどの違いがあるだろうか。伊藤慶二がさまざまな素材を通して手がける表現は、物質のディテールやマテリアル、あるいは形態のデフォルムを見せる類いのものではなく、概して具体的な個物を指示す



右一面 1997 陶 35×7.5×16cm
左上——抱擁 2015 陶 24×29×11.5cm 樂翠亭美術館蔵(*)
左下——《地蔵》シリーズより 2025 紙に木炭 65×50cm(13点)

PROFILE

伊藤慶二 ITO KEIJI

1935年岐阜県土岐市生まれ、在住。1958年武蔵野美術学校(現武蔵野美術大学)卒業。岐阜県陶磁器試験場に勤務、陶磁器デザイナーの日根野作三に師事。1975年に独立し、クラフトから陶による立体造形の制作に取り組みながら、彩、ドローイング、布の作品など多様な素材による表現を展開。主な個展に「伊藤慶二 ころの尺度」展(岐阜県美術館、パラムミュージアム、2011)、「伊藤慶二 ヘインティング・クラフト・フォルム」(岐阜県現代陶芸美術館、2013)ほか。主な受賞歴に、2006年「岐阜県現代陶芸美術館賞」、2007年「第4回円空大賞展円空賞」、2013年「地域文化顕彰芸術功労表彰」、2017年「平成28年度日本陶磁協会賞会賞賞」など。

EXHIBITION

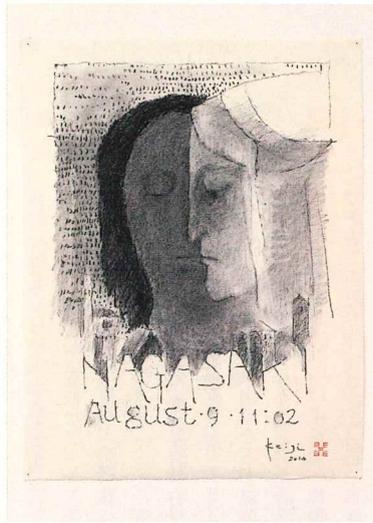
「伊藤慶二 祈・これから」 ITO KEIJI Prayer - Now, the Future

岐阜県現代陶芸美術館 6月28日～9月28日

今年90歳を迎える伊藤慶二の代表的なシリーズ「HIROSHIMA」[沈黙]「尺度」[いのり]、そして新作となるインスタレーションを通して、その足跡と創作の現在地をたどる大規模個展。伊藤の生きるままにつくり続けるその創作活動は、祈りのようでもある。寡黙ながら、確かな手触りと存在感を抱えるその作品は、私たちを取り巻く社会、日々の生活など目の前にあるものごとへの思案を誘う。企画は同館学芸員の林いつみ。

る。しかしそれを見る私たちは、その行間や余白に、生と死の境目あるいは連続性、世界を測定する距離、祈りの想念といった、不可視の異郷を見出す。あらゆる表現の礎としてデッサン、クラフトのデザイン画、そして作陶があり、平面と立体、描写と焼成の相違を前提としつつ、種々の手法は分ちがたくシームレスに結びついているように見える。詩性は醸し出しつつも空想を展開するのではなく、それは時に仏域を彷彿とさせるインスタレーションとして現前するが、個々の要素に着目すれば、対象を写すという行為を徹底して生まれた作品群である。一見、天衣無縫な作品が開示するのは、いままで見たことのない景色ではなく、創作物と実社会との共振である。

伊藤のイメージの構築の仕方に、やや唐突かもしれないが、例えばマックス・エルンストが提起したコラーージュの在り様を想起する。すなわち、「イメージ自体が新しい平面を呼び、その結果ある新たな道（不一致性の平面）のなかで、たがいに出会ふ」のであり、「もっぱら私のうちに見えたものしか再現しないというやりかたで、描き加えれば充分」なあり方である。ここでは、



NAGASAKI AUGUST. 9. 11:02 2014 紙に木炭
65×50.5cm

まな次元から作品に接近することを可能にしている。また伊藤が、古今東西の美術品から、自らの「理想とする芸術的境地」を見出してきたことは既に指摘されている。

いくつかの作品は、きわめて明確にその振る舞いを見て取ることが出来る。例えば、比較的近年の《NAGASAKI AUGUST. 9. 11:02》(2014, P149)は、明らかにオディロン・ルドンの代表作である《光の横顔》と《眼を閉じて》を模写して組み合わせたイメージである。伊藤は今回の展覧会でのインタビューで「武蔵野美術学校」在学中は、半具象というのかな、全くの抽象でもないし、全くの具象でもない絵を描いて

「どうしても自己を表現せねばならぬという必要性よりはむしろ、方法や自由にあやつること」が重んじられる。私的な空間に閉ざされることなく、本質的に開かれた創作は複数性を帯び、どこか一歩引いたところに視点を置き、そこから対象を俯瞰する。それゆえに、伊藤の作品は彼岸を表した畏怖と、手で包み込むような愛おしさを同時に抱かせる。

いわゆる陶芸の表現領域において、インスピレーションが直接垣間見える作家と、何を参照したか直ちには読み取れない作家がいる。東洋の古陶磁を専門とする研究者に、近代の陶芸家の作品から何が読み取れるか、尋ねてみたことがある。例えば富本憲吉(1886～1963)の作品は手本としたと思われるものの姿が透けるが、濱田庄司(1894～1978)のものには直接の参照元に、一見したところでは辿り着けないという。学術的に厳密に捉えたので



尺度→相向かい 2010 陶 35.2×21.2×11.7cm

いた。たとえば顔を描けば、キュビズムの横顔と正面の顔を合わせるような感じだね。今もそんなのを描いているんだけど」とも語っている。横顔と正面の組み合わせでひとつの顔を構成しているという点以外に、この作例はこの逸話に当てはまらないかもしれない。しかし、伊藤が構築するコラーージュの、初期から揺らがないアプローチの基本がヴァリエーションをもって、いまも続いているとはいえないだろうか。

平面であれ、そして立体であれ、作品から垣間見える符号は、深淵ではあるが難解にならず、何事かを理解させるために、見る私たちに安堵感を与える。その一見明瞭とされる手がかりが、独創性をカムフラージュする。しかし伊藤の創意は、ブラントリーシの《接吻》に想を得た陶の作品《抱擁》(P146)のように、視覚的な霊源に対する、手仕事による追跡と解釈にある。そこに翻案や本歌取りとは言いが切れない、創作態度が浮かび上がってくる。

平面と立体を往還しつつ、伊藤には変わらぬ造形感覚、というより空間意識があるのではないか。おそらく伊藤のインスピレーションは、私たちの想像の遠くになく、

はなく、あくまで一面的な見方に過ぎないが、訓練された古陶磁研究者の器物や陶片に対する観察眼、その解像度は高く、創作上には明白ということが出来る。いうまでもなく、ここでの指摘の本質は、自然や古典に対する咀嚼の度合いや優劣の問題ではなく、参照の仕方には各々のスタイルの相違があるということである。

伊藤慶二はどこにも属さない無国籍的な作風を築きながらも、20世紀後半から今日にかけての社会変化と価値変動を体験した時代背景を内包するゆえ、私たちがさまざま

それゆえに共感できるのだが、むしろ目に見えない内実や直接語っていない領域にこそ注目すべきかもしれない。先述の《抱擁》は二人の人間が境目なく密着した、プリミティブな姿をした像だが、描線をそのまま空間に起こしたような造形は、空間を刻む輪郭線が有する身体性をみせる。あるいはクラフト由来の伊藤の器物と、現在のオブジェにおける代表作である《面》(P146)や《HIROSHIMA》(P144)の連作は、テーマの観点に立てば各々別個の追求だが、じつは集合性や無名の個を捉えた相似的な手法でもあり、うつわとは表情はあっても顔のない造形物であるということも教えてくれる。雄弁な事柄よりも、沈黙する声や休符の奏でる音に耳を澄ますと、文字通り平らかな伊藤の作品に内在化された奥行きが聴こえてくる。

クラフトと木炭の距離

別の角度から、伊藤慶二を形成する地層を探索してみる。イギリスや北欧にルーツをもつクラフト運動とは、手仕事をベースに制作する生活用具(クラフト)をめぐる啓

蒙である。1960年より岐阜県陶磁器試験場デザイン室に配属された伊藤が4回、師事した日根野作三(1907〜84)は、戦後社会において広くクラフトデザインに影響を与えた人物である。個々の窯業地の素材や技術、つくり手の個性を尊重し、最大公約数的なデザインに基づく機械による大量生産の時代にあつて、日根野はむしろ制作現場における人間性の回復を提唱した。多様性と固有性を尊重する日根野のデザイン観の背景には、中小規模の製造現場における合理的な課題解決の方法とともに、若い頃からマティスやピカソに影響を受け、自由な創造への憧れを抱いてきたことが指摘されている。伊藤はデザイン指導の具体的な場面で日根野の教えを受けているが、アートを参照し、厳格なフォルムを再現する姿勢、その根底にある人間讃歌においても影響が浸透しているといえるだろう。

伊藤の友人であり、岐阜県陶磁器試験場の就職に誘った加藤孝造(1935〜2023)は、志野や黄瀬戸など土地固有の陶芸を正統に追求し、重要無形文化財「瀬戸黒保持者(人間国宝)」に認定された陶芸家である。18歳で日展に初入選し、光風会展

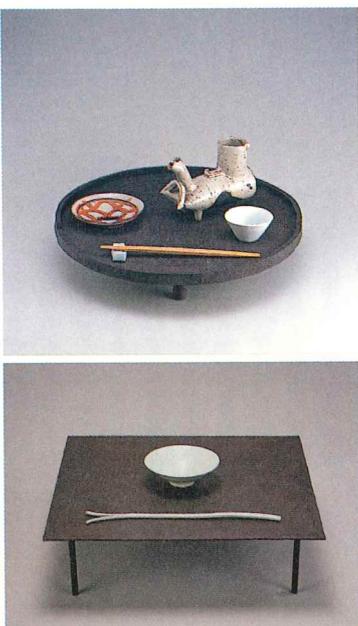
にも出品していた加藤は画才に富み、油彩や水墨画を通じて心象風景を追求した。その創作の姿勢は陶芸にも及んだとされる。対して、いわゆるローカルの伝統的な陶芸と距離を置いた伊藤が描くのは、武蔵野美術学校で師事した森芳雄や麻生三郎の筆致を彷彿とさせる硬質な油彩画や、木炭によるモノクロームの絵である。木炭で描くことについて、先ほどのルドンの言葉が、伊藤の制作にも共鳴する。「そのもの自体は美しくもないこの輝きのない物質は、私の明暗法と眼に見えないものの探求の中で非常に大きな助けになった。それは、芸術家たちからは異を唱えられ、無視されてきた媒体だ。しかしながら、木炭は明るさの余地を残さず、荘厳さに満ち、同じ精神を持つ者でなければ、首尾よく使いこなすことのできないものだといえることができる」。

時代と文脈を超えていく表現

2013年に岐阜県現代陶芸美術館で開催された「伊藤慶二展 ベイネティン・グ・クラフト・フォルム」で、伊藤は絵画を自己表現の作品として「公式に」発表した。

ら立体に及ぶ伊藤の芸術にふれることができるようになったが、日本有数の陶磁器の生産地である土岐で生まれ育ち、そこで多くの時間を過ごさなければ、今日の伊藤慶二は存在しえなかつた、ということに異論はないだろう。一方では、21世紀に生まれる表現を捉える動機とリンクして、従来の工芸史、応用美術史を見直し、再定義する機運が高まっている。他方で、工芸・デザイン・アートといった隣接領域のあいだには、従来と変わらぬ関係性が横たわっている。クラフトと造形を両輪に、70年代頃から個人としての活動を本格化させた伊藤だが、近年は陶芸の文脈のみで語ることを回避す

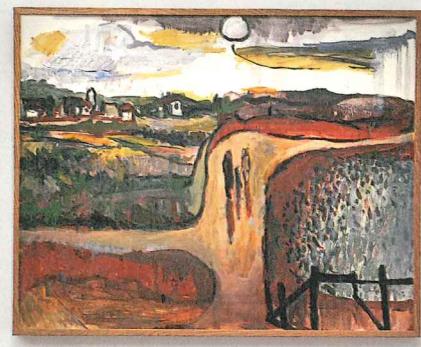
る傾向が強い。しかしながら、伊藤には陶芸の文脈における評価があり、そのなかで極星のごとく孤高なあり方に一目置かれてきたということも忘れてはならない。過去に発表されてきた伊藤慶二論は、いずれも優れた陶芸論であった。いまごろになって「伊藤慶二」が認識される遅さにはや戸惑う人たちがいないわけではないのである。しかし、それほどまでに、(つくり手というよりは見る側において)現代の陶芸と他の表現領域のあいだには分断が根深くあるということも、伊藤をめぐる評価は突きつけている。



上—膳 1973 磁器、鉄 26×55×51cm
下—膳シリーズ(角膳) 1997-99 陶、磁器
角膳11×43.5×32cm
(公財)岡田文化財団「パラミタミュージアム」(*)

戦後日本陶芸は、伊藤よりもひとつ上の世代が礎を築いた。彼らのなかには兵役を経て、戦争から復員した背景をもつ作家も少なくない。走泥社を結成した八木一夫(1918〜79)、のちに同会に参加する熊倉順吉(1920〜85)、瀬戸の岡部嶺男(1919〜90)、民藝第二世代とされる島岡達三(1919〜2007)など、各々の仕方

で新しい時代の陶芸を切り開いた。伊藤を含む、今日に続く陶芸の豊かな表情を開花させた1930年代生まれの作家たちは、多感な時期に終戦を迎え、戦後社会の多様な価値観が往来するなかで歩んでいく。スタイルをもつことに自己表現と生き延びる術を見いだし、そこにモチーフを表すという態度も徐々に芽生える。なかでも鯉江良二(1938〜2020)は窯業の一部として陶芸(自己表現としての陶)を捉え、八木一夫のモダニズムに傾倒しつつ、そこから強靱に脱していった。新しい位置にいた伊藤もまた、自問した。「走泥社は、壺に蓋をしたという発想でオブジェをやりだしたよね。それは用を否定した形ということだと思ふ。でも、用のあるものなかに、見方によれば抽象的な形が結構あるんじゃないかと考えた。こういった視点が、造形物や抽象的な形を作ることに繋がったんじゃないかな」とのちの自己分析が示すように、伊藤は器物であることを積極的に捉え、そこに抽象性をみることで前世代の課題の超克を図った。別の言い方をすれば、伊藤は土岐のローカルな陶芸と一定の距離を置いていたという点でモダ



道 2013 キャンバスに油彩 72.7×91cm 楽翠亭美術館蔵(*)

ニストであったが、鯉江ら同世代の表現と響き合いながら、モダニズムの隘路を潜り抜けていった。その下の1940年代生まれの作家になると、美術大学で陶芸を学ぶ人たちが現れ、また同時代の西洋からの衝撃を素直に受容しつつも、容易に感化されるわけにはいかないという、別の葛藤が生まれてくる。時に日本的なテイストが強調されていくこともある。発表のスタイルとして団体から脱する者、最初から無所属として生きていく者が登場する(ただしあくまで傾向の話である)。

1964年の「現代国際陶芸展(国立近代美術館)がよく知られているが、60年代以



修道院の庭 1952-2012 キャンバスに油彩 45×37cm

降、日本陶芸はよりいっそう、国内外で国際的動向にさらされ、陶芸の認識論をめぐる議論がなされた。伊藤はある時期には確実にクラフトをベースとした活動をしてきたが、こうした動きとまったく無関係だったとはいえない。例えば、同年輩である中村錦平(1935年生まれ)が企画した73年「Thinking Touching Drinking Cup」展(国際カップ展や、82年「日米アートクラフト展」に呼ばれ、伊藤は「膳」のシリーズ(P151)を出品している。陶芸が表現として自律を希求する流れのなかで、クラフト、デザイン、伝統工芸、現代陶芸は関係者も含めて互いに入り組んでおり、当時のつくり手の意識も踏まえると、いわゆる美術と工芸の図式的なヒエラルキーでは捉えられないという背景がある。クラフトに取り組みながらアートへ飛躍するということは(今日においてその作品がアートと見なせるかどうかは別にして)、今日の私たちが思うほどには自己矛盾がなく、一方で複雑な捻転を呈しており、解釈を慎重に行う必要がある。

20世紀後半の陶芸の勢力として、アメリカのピーター・ヴォーコス(1924)

《修道院の庭》(P152)は、1952年に制作され、中央に残る緑色の色面を除いて、2012年上から絵具が塗り重ねられている。絵画だけではない。やきものにおいても、一度「完成」した作品に再度絵付けをして焼成し直すということをする。既にたびたび指摘されているように、一度きりの焼成で完成としない時間感覚が伊藤の作品には流れている。

同じ土でつくられていても、あるものは陶芸とされ、あるいは彫刻や立体造形と認識される。陶芸家が素材と技法により制作を導くという、その造形思考のあり方を踏まえつつ、作品の陶芸らしさ(あるいは彫刻らしさ)とは、おそらく空間との関係性や文脈が決まる。どのような仕方で置かれるか、そこでどのように周囲との関係性を構築するかである。あるいは、作品の正面をどう捉えるのか、裏側を意識するのかなど、奥行きをどの視点から設定するのが、素材や技術以外の仕方での表現の特性を見極める手がかりとなるだろう。一方で、ある種の茶碗や壺を思い浮かべてみると、空間に関わりなく、存在することができるといって特質が見受けられる(つまり、どこに置いて

も変わらないという強さがある)。なぜなら、やきものは内側と外側が地続きであり、内側の造形が表情を規定する、すなわち作品のうちに空間を内包するという側面があるからだ。伊藤のやきもの場合、空間や文脈から解放され、むしろ新しい空間を創出する力さえ潜在させるが、誤解を恐れずに言えば、その内なる強度ゆえに個々の作品はきわめて陶芸らしいというふうに捉えることもできるだろう。

伊藤は、八木一夫の黒陶を通過して自身の「黒」に到達したとされる。今日の伊藤の陶表現の基調となる黒は、鉄やマンガンの化合物を筆で塗り(化粧がけし)、焼き付けているものだという。カネ利陶科に依頼してテストピースを制作し、自らで土のポテンシャルを確かめる。あくまで「自分の手を通した土であってほしい」と語る伊藤は、原土を至上とはしない。陶の形成における良質な作爲は、作風全体を貫いているのだ。そうして作品はベースを乱されることなく、刻々と更新され続けていく。景色のヴァリエーションを増やしながら、伊藤慶二はこれまでと変わらず、創作を続けるだろう。その振る舞いに「製作は密室の祈り」

2002)らが用途性をもたない自由な造形へ向かい、アメリカ西海岸を中心に絵画の動向に影響を受けた「抽象表現主義的陶芸」が現れている。日本国内でも、固有の芸術形式としてではなく素材や技術として、土による「クレイ・ワーク」という概念の提唱が、熱を帯びて土着化していく。また90年代から2000年代にかけて提唱された「工芸的造形」とは、作家が任意で素材を選択するのではなく、素材と技法が制作を主導するという造形思考に対する評価である。歴史的な意義において各時代を象徴する作品は残るが、その論調は一時代のものとして消化され、今日ではそのすべてが必ずしも普遍的な議論と見なされているとは限らない。伊藤は流行と無縁ではなかったが、そうした風潮、論調を潜り抜けて、飄々と時代を超えようとしている。

伊藤慶二作品の時間性

冒頭で記したように、伊藤の作風は多岐にわたる。量、質の両面において複数性(集合性)を帯びていることとともに、その時間性において特徴をみせる。初期の油彩画という村上華岳の言葉を想起する。個としての伊藤はこれからも制作し、次世代の手を取りながら、次なる表現への胎動をもたらずであらう。

- *1 林いづみ「伊藤慶二の造形をめぐるノート」がたて場、折リ「伊藤慶二」折これから、岐阜県現代陶芸美術館、2006年、190頁。
- *2 マックス・エルスト、巖谷國士訳「臨海の彼岸」河出書房新社、1975年、29頁。
- *3 前掲書、144頁。
- *4 前掲書、165頁。
- *5 正村美里「回顧」伊藤慶二の半生とこれから「伊藤慶二」折これから、110頁。
- *6 橋田豊次郎「モダニストの裏」伊藤慶二展「0 Kenji exhibition 1952-1998」ギャラリーもくもく、1999年。
- *7 「伊藤慶二」アトリエンタビュー「伊藤慶二」折これから、203頁。
- *8 以下、日根野作三のデザイン観と伊藤との関わりについては、高曾由子「日根野作三のあゆみ」619頁、立花昭「日根野作三と薫陶を受けた7人」展について、130、133頁、「日根野作三」三重県立美術館、2023年を参照した。
- *9 石崎泰之「加藤孝造の陶表現」『写意の芸術性』人間国宝 加藤孝造 追悼展「岐阜県現代陶芸美術館」2024年、9-10頁。
- *10 オディロン・ルドン、藤田尊壽訳「オディロン・ルドン」自作を語る画文集、華のなかで「八坂書房」2008年、34頁。
- *11 「伊藤慶二」アトリエンタビュー、「伊藤慶二」折これから、205頁。
- *12 「展覧会インタビュー」伊藤慶二氏に訊く「陶院」第863号、日本陶磁協会、2025年6月、29-31頁。

PROFILE

かわたな ゆうこ パナソニック汐留美術館学芸員、主な企画展に「加戸田章二 天極をさす」展(宇治宮室美術館、2022年)「ポルトガル・ネアホルム 時代を超えたミニマリズム」展(パナソニック汐留美術館、2024年)、「レクチャレスク陶芸(パナソニック汐留美術館、2025年)など。

美術手帖

BT | 2025.10

vol.77 NO.1107

Artist Interview

クリスティーン・サン・キム

伊藤慶二

特集

加藤泉

人のかたちをした
「世界」を描く

© 2025 by BT. All rights reserved. ISSN 0007-2218