

桑田卓郎

1981 広島県生まれ
2001 京都嵯峨芸術大学短期大学部美術学科陶芸コース卒業
2002 陶芸家、財満進氏に師事
2007 多治見市陶磁器意匠研究所修了

パブリックコレクション

金沢21世紀美術館
スペンサー美術館
高橋コレクション
バーム・スプリングス美術館
ボカトン美術館
益子陶芸美術館
マルシアーノ・アート・ファンデーション
ミシガン大学美術館
樂翠亭美術館
ルベル・ファミリー・コレクション

受賞歴

2018 LOEWE Craft Prize 2018、特別賞受賞
2009 第17回 テーブルウェア大賞、大賞・経済産業大臣賞受賞
2008 第8回 国際陶磁器展美濃、美濃賞受賞
第26回 朝日現代クラフト展、奨励賞受賞
2007 第2回 織部クラフト・デザイン大賞、銀賞受賞
2006 第6回 益子陶芸展、濱田庄司賞受賞

Takuro Kuwata

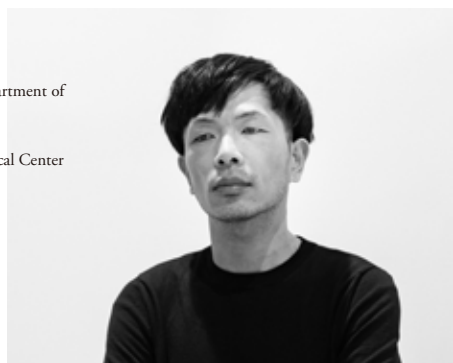
1981 Born in Hiroshima, Japan
2001 Associate Degree at Kyoto Saga University of Arts, Department of Fine Arts, Ceramic Arts
2002 Apprenticeship, Zaima Susumu
2007 Graduated from Tajimi City Pottery Design and Technical Center

Public collections

Boca Raton Museum of Art, Florida, USA
Marciano Art Foundation, California, USA
Mashiko Museum of Ceramic Art, Tochigi, Japan
Palm Springs Art Museum, California, USA
Rakusui-tei Museum of Art, Toyama, Japan
Rubell Family Collection, Florida, USA
Spencer Museum of Art, Kansas, USA
TAKAHASHI COLLECTION, Tokyo, Japan
University of Michigan Museum of Art, Michigan, USA
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Ishikawa, Japan

Awards

2018 LOEWE Craft Prize 2018, Special Mention
2009 The 17th Tableware Award, Grand Prize, Minister of Economy, Trade and Industry Award
2008 The 8th International Ceramics Competition MINO, MINO Award
The 26th Asahi Modern Craft Exhibition, Encouragement Prize
2007 The 2nd Oribe Craft Design Competition, Silver Prize
2006 The 6th International Mashiko Ceramics Competition, Grand Prize, Hamada Shoji Award



撮影：武田陽介 デザイン：鈴木聖
Photographs by Yosuke Takeda Designed by Satoshi Suzuki



桑田卓郎
Dear Tea Bowl,
Horsetails are in season in Hagi.

2019年4月2日(火) - 2020年3月15日(日)

 山口県立萩美術館・浦上記念館
HAGI URAGAMI MUSEUM

〒758-0074 山口県萩市平安古町586-1
TEL 0838-24-2400 FAX 0838-24-2401
開館時間 9:00 ~ 17:00 (入場は16:30まで)
休館日 祝日・休日を除く月曜日、年末年始、展示替え期間
※ただし、4/22、5/13、5/27、6/10、6/24、7/29、8/26、10/7、10/21、11/25は開館。
※施設・設備保守点検のため臨時休館する場合があります。
<http://www.hum.pref.yamaguchi.lg.jp/>



桑田卓郎 Takuro Kuwata
Dear Tea Bowl,
Horsetails are in season in Hagi.



Dear Tea Bowl, Horsetails are in season in Hagi.

——桑田卓郎の創造的侵犯力

桑田卓郎の作品には「過剰」があふれている。もっとも、この過剰という概念で導かれるかれの作品の魅力は、眩惑的な配色や金属質の彩りをはじめ、磁胎でありながらまるで土物（陶胎）かと思わせるほどに傾き歪んだ姿をも含むかたちの奔放さ、さらにはもはや梅華皮とは呼べないほどに激しく垂れ下がった釉や石爆ぜで見せる感触の複雑性など、外装におけるバサラ（婆娑羅）的な放埒性がまず目を惹くが、そればかりでない。むしろ、美術（絵画や彫刻）と工芸をジャンル分けしてきたような近代の分節的造形観（西洋芸術観）に向けて、強烈な侵犯力を備えた、可能性に満ちた創造力の内実にある。

近代の画家や彫刻家たちは、自らの制作の結果である作品が工芸的だと評されることを恥辱としてきた。かれらは、作品を単なる造形物としてではなく、尊重されるべき制作者の統合された個としての自律的表現であり、場所や状況に従属するはずのない自由意思と等しい存在と理解していたからだ。つまり、発想から完成に到るまで他者を介在させることなく一人が制作（あるいは、制作を主導）することを前提とした、真正なる個性の発露と捉えていたのだ。そんなかれらにとって、工芸というジャンルは、たとえ緻密な設計と精巧な技術に基づくとしても、素材づくりから仕上げまでの複雑な工程を分業でおこなう手工業的な生産態勢に依拠していること、また実用目的に適合するようかたちの構築に自己規制が強いられること、さらにその日常性ゆえに純粋な鑑賞対象とはなり得ないことなどを根拠に、機械化工業に取り残されてしまった前近代的製造方法にしがみつく、単純な工作物と認識していた。それゆえに、近代精神の自律的営為と信じる自らの作品が工芸と同一視されることは、かれらにとっては悪夢以外の何ものでもなかったのだ。

19世紀半ばに黎明期を迎えた近代日本が西欧から取り込んだ、このような分節的芸術観によって捉えられてきた工芸への偏見は、さすがにいまは分業的生産態勢などとはいわなくなってはきたが、残念ながらさほどの改善もなされず、一般はおろかその作り手たちにも浸透してしまっている。もっとも、この150年間のうちには、1920年代の大正アヴァンギャルドや1960年代の「反芸術」運動の経験をおして、絵画や彫刻といったジャンルに芸術活動を展開する工芸家たちも現れ、どうにか明治期の画家や彫刻家たちのような固陋から脱却しつつあるようにも思えなくもない。しかしながら、「絵画、彫刻、建築、装飾、そして工芸は、モダニズムの下、今一度、共通の様式へと収斂した」¹と、グリーンバーグが20世紀半ばに望見した未来志向的な現代美術の規準は、現況を見渡す限り実感としてはまだ遠い。

桑田による今回の茶室展示は、かれの作品だけを大量にインスタレーションすることで、茶の湯の定式的な室礼から逸脱したバサラの装飾性の過剰を見せつけ、四畳半茶室の空間性を静的な陰翳から動的な気色へと転換させている。この賑々しい祝祭性を感じさせる布置結構じたい、破格を愉しんだ寄合的パフォーマンスの狂騒を想い起こさせ、近世以降の茶の湯における侘数寄・侘茶の形式美を先取った、中世の茶寄合や茶数寄の気配や美感を匂わせるじつにユニークな手法だが、かれはこれまでも、作り手と素材や技術との必然的な関わりを通して陶芸の文化や歴史について考察を深め、それを自らの造

形性において戦略的に展開してきた。

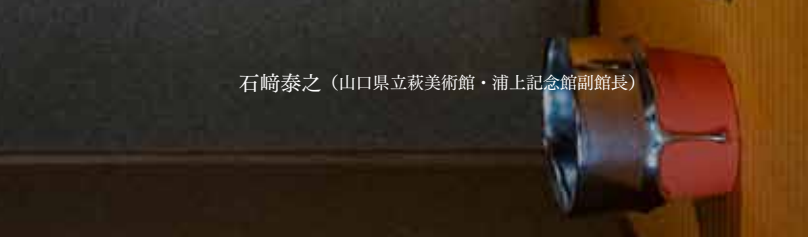
一体に陶芸とその隣接領域の文化的伝統性は、桑田の表現にとってのメタ媒体であり、造形性の分裂（かたちの背後にある理想化された概念と、それをかたちでは達成できないことまで）を、強調して表現するために用いられているようだ。

たとえば、「形」「比」「様子」といった概念を基準に、姿や重量・体積、質感・釉調・貫入（釉のひび割れ）・露胎部の土味などで評価されてきた、茶碗の理想化モデルの一つに桃山陶器の志野があるとすれば、かれは日本陶芸の古典と見做されてきたその造形的特徴（見所）を、要素選元的に解体・分析したうえで、作陶の伝統的秩序に則ってそれらの要素を選択し、採否したり置き換えたりする操作を加えながら、現代的視点から統合して一つのかたちに再構築していく。その結果として、かれ独自のかたちが成立するのだが、それは、茶の湯の道具としての茶碗の規範性（スタンダード）をわざと逸らし、志野の見所の厚く施された長石釉のひび割れを、芸術表現のレベルでさらに純化させて、それを外装性（「様子」）の前景に据えた、作品としての茶碗だ。

桑田はここで、志野の美質が、長石釉のひび割れに収斂されてしまうことをかたちのバサラの過剰さのうちに強調しつつ、現代に古典的なそれを再現し得るかたちの困難を暗示する。自らが咀嚼して表現した逸脱のかたちにもその輝きが失われることはない、本歌としての桃山陶の志野への賛辞とともに。

ところで、言葉の意味分節的エネルギーによって細分された数多の事物や事象が、それぞれに「名」を得ることで固定され、表層意識に「現実」を見せ、その現実が「整然たる存在秩序において現出」することを「現象」という。つまり現象とはいまの世界であるが、美術との造形表現の領域のそれも、先述のように閉塞感がただよっている。この現況をいったん、混然として捉えとることのないようなカオスの状態、すなわち事物・事象の名辞以前の初源に引き戻し、その豊饒の母胎から再び一つの高みを構築しようとする過剰なバサラの侵犯力こそ、現在には必要ではないだろうか。

「全てのものが混融する存在昏迷。いずれがいずれとも識別されず、どこにも分割線の引かれていない、混然として捉えとることのないようなあり方」²という、カオスの状態から、統合された個としての自律的表現で新たな世界を伸び上げる、桑田の創造力はじつに魅力的に映る。



石崎泰之（山口県立萩美術館・浦上記念館副館長）

- C. グリーンバーグ「新しい彫刻」（1949年/1958年）、「グリーンバーグ評論選集」、藤枝見雄編訳、勁草書房、2005年、p.108
- 井筒俊彦「意味の深みへ」、岩波文庫、2019年、pp.312–313
- 前掲書、p.309

Dear Tea Bowl, Horsetails are in season in Hagi.

——Takuro Kuwata’s Creative Invasion

Takuro Kuwata’s works overflow with “excess”. That is, his works highlight the charm in this concept of excess through their dazzling color schemes and metallic visuals; his tea bowls are magnetic, but also true to the nature of earthenware in the extravagance of their distorted, eroded forms; their glazes droop to the point that one questions if they can even be defined as the “kairagi” technique any longer; his use of the technique of “ishihaze” captures the complexity of the power of the kiln. These various external elements draw the viewer in to admire the audacious eccentricity of the work, but there is more to Kuwata’s works than just their visual exterior. Rather, the essence of his works lies in creativity replete with possibilities, that can invade the viewpoint of an articulated plasticity (that of modern Western art) which seems to have distinguished between art (such as paintings and sculptures) and craft.

In the modern era, it was shameful for painters and sculptors to have their creative work referred to as a craft. To them, their work was not merely a molded object, but the self-directed, synthesized expression of an individual creator deserving of esteem. This was because it was understood to be an equivalent existence to that of free will itself, unfettered by place or situation. In other words, they perceived their work as a manifestation of one maker’s genuine individuality, from its conception to completion, presupposing no intervention of another. To them, the genre of crafts was recognized as merely an object, based on clinging to the pre-modern notion that something industrially manufactured is not “pure” because of its lack of individuality as a ready-made: as it depends on a hand-crafted production system that carries out the division of complex processes from raw materials to their completion, even if it is implemented by sophisticated technology and precise designs. This is based on the notion that self-regulation of forms’ construction is compelled by the need for conformity to the aims of practical utility; thus, the craft form’s very ordinariness means it cannot be a pure object of appreciation. Therefore, for modern artists to have their work identified as a craft, was humiliating.

Modern Japan, the dawning of which occurred in the mid-19th century, was introduced to this perspective of prejudice against crafts by the West. Even though the division of labor system was no longer mentioned, this preconceived notion penetrated not only the public but, needlessly to say, also some creators, too, without effecting any improvement. However, in the last 150 years through the Taisho avant-garde of the 1920s and the “Anti-Art” movement of the 1960s, craftsmen have appeared who have expanded the genres of painting and sculpture, breaking free of the conservative view of art embodied by artists of the Meiji period. And yet, though Clement Greenberg opined that “Painting, sculpture, architecture, decoration and the crafts have under modernism converged once again in a common style”¹, it can be said that his vision in the mid-20th century for the future standards of contemporary art remains a distant one.

This tearoom exhibition by Takuro Kuwata is a solo installation of a significant number of his works. They foreground elements of “excess” and eccentricity in contrast to the ritual formalities of the tea ceremony, and the presence of these works transforms the spatiality of the tatami mat room from a static plot, to a more dynamic temperament. The liveliness of this ceremonial atmosphere lies in a highly unique technique, suggestive of the bustle of the collective performance inherent in it. It also evokes the aesthetics of tea ceremony preceding the formal aesthetics of “wabi-suki” style and “wabi-cha” in the Middle Ages. However, Kuwata has deepened his understanding of the culture and history of ceramics through the inevitable bond that is felt between the creator and his materials; and this has developed

strategically within his own practice.

At the same time, the cultural customs of ceramics and neighboring areas are a meta-media for Kuwata’s expressions. They seem to be employed to emphasize the dissolution of formality (including of the idealized concepts behind shapes and things that cannot be achieved via mere forms alone).

For instance, “Shino ware” tea bowls from Momoyama-period ceramics may be considered as an ideal form, evaluated for their appearance, weight/volume, texture, glaze, cracks, and unglazed surface, based on the concepts of “shape,” “proportion,” and “state” of the work. In creating his works, Kuwata dissects and analyzes the various defining characteristics of traditional ceramic culture; selecting elements from the centuries-old processes of creating ceramics, he integrates his modern perspective to create a single work that embodies both the traditional and the contemporary. From this results Kuwata’s uniquely original form: deliberately deviating from the standard understanding of the bowl as a tool for tea ceremonies, he instead foregrounds traditional techniques, such as the cracks in feldspar porcelain which are characteristic of Shino ware – such is how Kuwata expresses tea bowls as works of art.

Kuwata implies that features of Shino ware may be reduced by the cracks of the glaze in his bold excess, suggesting the difficulty of recreating classical forms in the modern era. With the tribute to the Shino ware of Momoyama-period ceramics at its core, Kuwata’s work expresses how the brilliance of Shino ware is not lost even in deviation from its traditions.

Speaking of which, a great many things and matters are divided by words’ segmented energies and become fixed by the process of gaining a “name” and a present “reality”; then, those realities that “appear in organized existence” are called “phenomena”². In other words, phenomena are the contemporary world. However, in the realm of art and creating forms there is a sense of obstruction, as described above. The current situation may need an excessive, bold invading force that brings it back to the initial, chaotic state of the pre-named, and attempts to construct again from the fertile original.

“Everything is a mix of confusion. An elusive state where there is no distinction between them; no line of division is drawn”³. Kuwata’s creativity, that establishes a new world of autonomous expressions of integrated individuality from such a chaotic state, appears greatly intriguing.



- Clement Greenberg, “The New Sculpture”, Art and Culture: Critical Essays, Beacon Press, 1961, p.144
- Toshihiko Izutsu, Towards Depth of Meaning, Iwanami Shoten, 2019, pp.312–313
- Ibid, p.309