

Kanda & Oliveira

プレスリリース

(English follows Japanese)

上田勇児・梅津庸一

フェアトレード 現代アート産業と製陶業をめぐって

会期 | 2023 年 1 月 17 日 (火) ~ 2 月 18 日 (土)

主催・会場 | Kanda & Oliveira

企画・会場構成 | 梅津庸一

協力 | 丸二陶料株式会社、田中優次（株式会社 釉陶）、艸居、陶園、株式会社ブルーアワー、シンリュウ株式会社、ペンション紫香楽、丸倍製陶、大塚オーミ陶業株式会社、株式会社東京スタジオ、株式会社灯工舎、株式会社亀岡配送センター、池田精堂、むら写真事務所、Kanda & Oliveira

本展について

はじめに

最初に言っておくが本展は「フェアトレード」、つまり美術における等価交換を標榜する展覧会ではない。等価交換などそもそもあり得ない。けれども作家とギャラリーの関係、そして美術や陶芸の普段は見えてこない下部構造を見直す機会を設けたいというかねてからの思いを実現すべくこの展覧会は組織された。本展は陶芸と美術の造形的、美学的な追求に終始するのではなく、制度や産業としての美術や陶芸の現在の状況をインタビュー動画なども交えながら紹介したい。また本展は昨年の夏に僕が信楽で開催したセルフ芸術祭「窯業と芸術」の流れを汲む企画であると同時に、僕と上田さんの「いつか一緒に展示がしたいね」というふんわりとした約束を実現させたものでもある。

「現代アートとはなにか？」

ひとえに「現代アート」といっても「ソーシャリー・エンゲイジド・アート（SEA）」とアートフェアに並ぶ作品やNFTアートとではまるで違う。もはや「現代アートとはなにか？」という問い自体が空転してしまうような状況が加速していると言っても過言ではない。そんな中で僕はコンテンポラリーとしての現代アートではなく、日本の戦後の前衛美術や美術評論、そして日本固有の美術のあり方に照準を合わせて活動してきた。けれども2019年頃からそんなあり方にも限界を感じるようになった。これは「美術」を「アート」と呼ぶか否かといった言葉や定義をめぐる日本特有の文芸に紐づいた美術批評の問題ではなく、もっと切実なものだった。美術で何をしたいのかわからなくなったのだ。その頃から僕は美術界のあれこれを忘れるべく陶芸にのめり込むようになった。陶芸であることに理由はなかったが結果的にそれが転機をもたらすことになった。

広く知られているように19世紀末に「美術」という概念が日本に移入され美術制度が整備されていくなかで絵画、彫刻などを「純粋美術」、実用性、有用性が備わった工芸やデザインや建築は「応用美術」とされた。その区分は「美術」の権威性を担保していくこととなった。現在ではそんなヒエラルキーこそ弱まっているものの、美術館の蒐集方針や工業生産と美術を橋渡しする「工芸」という言葉がすっかり定着していることから明らかなように基本的な構造は変わっていない。さらに2000年代に入ってからアートマーケットにおいて陶芸が一定の人気を得ているがそこには陶芸と美術の関係を省みるような動きはほとんど見られず、たんにプロダクトやインテリアとしてコレクターに消費されているだけのように見える。映画「もののけ姫」に登場する乙事主（猪神）のセリフ「このままではわしらは、ただの肉として狩られるようになるだろう(要約)」と重なるところがあるように思う。しかし、だからといって陶芸もしっかりとしたコンセプトを掲げて「アート作品」にしないとダメだということを言いたいわけではない。アートマーケットに翻弄されているのは陶芸というよりも定義すらも曖昧になりつつある美術の方である。美術も陶芸も市場がないと作家は生きていけないが、誰に売れたとかどれくらい売れたかといったセールスの話題ばかりが先行してしまっただけでは本末転倒だろう。またアートマーケットと距離をおく作家も美術大学の教員や助成金獲得をめぐる別のサーキットの中で悪戦苦闘している。それも含めて巨大なアート産業の歯車の一部なのである。

信楽へ

僕は一昨年から六古窯のひとつである信楽に拠点を構え作陶している。信楽でつくられる「信楽焼」は信楽の良質な粘土を登窯で焼成することで緋色や灰の自然釉であるビードロ釉、焦げを有した渋い陶器である。また信楽の土は、耐火性、可塑性に優れ強度があるので「大物づくり」に適している。「信楽焼」の売り文句である「人と土と炎の共演」といったフレーズは、人の手が生み出す味わいと窯での焼成による偶然性は唯一無二のものであるということを指している。つまり固有性にこそ価値があると。これは絵画作品において作家

独自の筆触や色づかいがことさら求められるのと同じである。それだけではない、より良い社会のために変革を求めるアートアクティビストたちも政治的な達成以上にその過程での失敗や葛藤こそが政治運動家とは違いアートの営為として計上されていると言える。つまり、人間の生む固有性や味わいは広く通底している価値なのだ。

信楽は製陶業の街である。個人の陶芸家がつくる伝統的な「信楽焼」よりも大きな製陶所が量産している器や傘立て植木鉢や狸の置物などの割合の方が圧倒的に多い。さらにタイルやレンガといった建材に至るまで街中がセラムックで溢れかえっている。信楽の製陶業の多くは量産と言っても半分は陶工の手による手作業である。敢えてすべてを機械化しないことでひとつひとつに固有の味わいが適度に宿るようになっている。しかしそれらは作品としてではなく製品として流通している。信楽で生活し作陶していくなかで「つくる」とは個人に帰属するものだけでないあらためて気づかされた。

話はかわるが、僕と上田さんは一昨年の秋に信楽で出会った。僕も上田さんも当時は訳あって2人とも人生に疲れ果てていたが、次第にお互いの作品を見せ合う仲になった。わたくしごとで恐縮だが僕はいわゆる「作家友達」というものがとても少なく、上田さんは久しぶりにできた作家友達と呼べる存在だった。とはいえ普段から頻繁に連絡を取り合うほど近い関係ではなく共通の話題は陶芸だけだ。上田さんの作品は手仕事による味わいよりも土のポテンシャルや焼成による偶然性を極限まで引き出すことを念頭におかれている、いわば小さな実験場だ。実は粘土と釉薬を分かつのは成分の比率の違いでしかない。上田さんは陶土と磁土も釉薬も等価なものとして扱い区別することなくブレンドし、収縮率や耐火度の異なる素材をミルフィーユのように重ねて成形する。土は上田自身が山から採取してくることも多いがそこに混ぜる長石をはじめとする鉱物は陶芸材料メーカーから購入する。陶芸家は製陶業のインフラが整っているからこそ少量から気軽に手にすることができるのだ。つまり個人の陶芸家のほとんどは量産品をつくる製陶業の余剰に支えられているのである。また上田さんの作品は溶岩が冷えて固まったような複雑な表情と形を有しているがそれは表現主義的な衝動ではなく、むしろ材料工学のような緻密な計算と伝統的な陶芸家の勘の融合によって生み出される。

壺や卵型のもの、泥団子など主題は極めてオーソドックスだが、やきもののセオリーと逸脱の間を行き来しながら実用性の低い作品をつくる。実用性を排することでオブジェの要素が強化され「純粋美術」の領域に踏み込んでいる。上田作品は器としての実用性を捨て去りアート作品として最適化していると言えるだろう。

作家の営みを「自然」や「火と土と人の心」といったワードで神秘化することで製陶業や窯業などの作家を支えるインフラや土壌は覆い隠されてしまう。さらに SDGs が謳われる昨今、どんな言い訳をしようとも実用性の低い「純粋美術」としてのやきものに正当性はない。だからこそ、たんに作家のつくりたいという衝動と富裕層のアート作品が欲しいという欲

望だけが噛み合って完結してはまずい。アート作品には「お金儲け」という実用性しかないことになってしまう。人と人、物質とそこにかけてエネルギーの間に等価交換なんて成立しない。信楽の陶工は風変わりなものを「へちもん」と呼ぶ。まさに僕も上田さんも「へちもん」をつくる作家だ。けれども「へちもん」が存在するためにはちゃんとした秩序や下部構造が不可欠なのだ。逸脱(アノマリー)も奇々怪々な所業もつねにその上にしか成立しないことを忘れてはならない。

梅津庸一

【作家略歴】

上田勇児

1975 年滋賀県生まれ。信楽在住。

上田は「朝宮茶」を栽培する上田農園の家に生まれた。「日本六古窯」のひとつに数えられる信楽で作陶を続けており、10 年ほど前に村上隆と出会って以降はカイカイキキギャラリーをはじめとする有力ギャラリーを主な発表の場としてきた。上田作品は伝統的な器の系譜を引き継ぎながらも、素材のポテンシャルを限界まで引き出そうとしている。それによって器としての「実用性」がそぎ落とされ、現代アートにおける「オブジェ」としても機能する焼き物に仕上がっている。同業者からの評価も高い。

主な個展

2022 年「上田勇児展」草月会館、東京

2020 年「種を拾う」Kaikai Kiki Gallery、東京

2018 年「ひびき合う土の記憶」 Kaikai Kiki Gallery、東京

2012 年「上田勇児 すなば展」サンドリーズ、東京

主なグループ展

2021 年「芸美革新」Perrotin、パリ

2020 年「Healing」Perrotin、パリ

2015 年「浜名一憲、上田勇児、大谷工作室」Blum & Poe、ロサンゼルス

2012 年「アラウンド ザ『壺中天』」Hidari Zingaro、東京

作品集

『上田勇児：種を拾う』(Kaikai Kiki、2021 年)

梅津 庸一

1982 年山形県生まれ。相模原、信楽を拠点に活動。

梅津は「美術とはなにか?」、「つくるとはなにか?」という根本的な問いにさまざまな角度から挑んできた美術家である。絵画、パフォーマンスを記録した映像をはじめアートコレクション「パーブルーム」の主宰、非営利ギャラリーの運営、キュレーション、テキストの執筆とその活動は多岐に及ぶ。近年では信楽にも拠点を構え陶芸にも取り組んでいる。昨年、信楽で開催した「窯業と芸術」は製陶所や作家、町の人々との結節点を見出す試みだった。

主な個展

2022 年「緑色の太陽とレンコン状の月」タカ・イシイギャラリー、東京

「窯業と芸術」gallery KOHARA ほか、滋賀

2021 年「ポリネーター」ワタリウム美術館、東京

「平成の気分」艸居、京都

2014 年「智・感・情・A」ARATANIURANO、東京

主なグループ展

2023 年「森美術館開館 20 周年記念展 ワールド・クラスルーム：現代アートの国語・算数・理科・社会」森美術館、東京（予定）

2022 年「MAM コレクション 016：自然を瞑想するー久門剛史、ポー・ポー、梅津庸一」森美術館、東京

2021 年「平成美術：うたかたと瓦礫デブリ 1989-2019（パーブルーム《花粉の王国》）」京都市京セラ美術館、京都

「絵画の見かた reprise」√K Contemporary、東京

2020 年「梅津庸一キュレーション展 フル・フロンタル 裸のサーキュレーター」日本橋三越本店 本館 6 階 コンテンポラリーギャラリー、東京

2019 年「企画展 百年の編み手たち ー流動する日本の近現代美術ー」東京都現代美術館、東京

2017 年「恋せよ乙女！パーブルーム大学と梅津庸一の構想画」ワタリウム美術館、東京

作品集

「ラムからマトン」

主な所蔵先

JAPIGOZZI コレクション

高橋コレクション

愛知県美術館（名古屋・愛知）

山形美術館（山形）

東京都現代美術館（東京）

森美術館（東京）

Kanda & Oliveira 展覧会・プレス担当：神田雄亮（yusuke@kandaoliveira.com）

〒273-0031 千葉県船橋市西船 1-1-16-2 Tel: 050-3579-1695

E-mail： info@kandaoliveira.com Website： www.kandaoliveira.com/ja/

営業時間：13:00 – 19:00 定休日：日曜日・月曜日

Kanda & Oliveira

[Press Release]

Upcoming Exhibition

Yuji Ueda, Yoichi Umetsu

“Fair Trade: about the contemporary art industry and the ceramic industry”

Open: January 17 – February 18, 2023

Venue: Kanda & Oliveira

Planification: Yoichi Umetsu

In collaboration with: Maruni earthenware material Co., Ltd., Yuji Tanaka (Yuto Co., Ltd.), Sokyo Gallery, Toen, Blue Hour Co., Ltd., Shinryu Co., Ltd., Pension Shigaraki, Maruyoshi Ceramics, Otsuka Ohmi Ceramics Co., Ltd., Tokyo Studio Co., Ltd., Light Meister Co., Ltd., Kameoka Distribution Center Co., Ltd., Ikeda Seido, office mura photo, Kanda & Oliveira.

Exhibition Statement

Introduction

“I would like to begin by stating that this exhibition is not about arguing for a fair trade – that is, an exchange of equivalent value, because value is not always a rational concept in the art industry.

This exhibition was, however, organized with an eye to fulfilling a long-held desire to create an opportunity to reconsider the relationship between artists and galleries, as well as the typically invisible substructures within the worlds of art and ceramics.

This exhibition is not limited to figurative and aesthetic pursuit, but also aims to detail the current state of art and ceramics as institutions or industries, presenting the artists’ works alongside interview videos. It additionally derives from the personal art festival “Art and the Ceramics Industry” that I held in Shigaraki last summer, and simultaneously fulfills the half-promise Yuji Ueda and I made to one day hold an exhibition together.

“What is contemporary art?”

“Contemporary art” may not have one single meaning: SEA (Socially Engaged Art) is, for example, completely different from NFTs, or from the works lining the walls of art fairs. It would not be an exaggeration to say that we are only running in circles every time we ask the question “what is contemporary art?”.

I have accordingly shied away from contemporary art as a whole, focusing my work rather on post-war avant-garde art and art criticism, and on the unique Japanese art scene.

Since around 2019, however, I began to feel the limits of this approach. The reason why I felt limited was not because of the problem of art criticism tied to literature, which is peculiar to Japan, concerning words and definitions such as whether “art” should be called “art” or not, but rather something more serious. I had lost sight of what to do with art. Since then, I have become absorbed in ceramics in order to forget about all that was going on in the art world. There was no particular reason for me to gravitate towards ceramics, but it was ultimately a turning point.

It is well-known that the concept of “art” was imported to Japan at the end of the 19th century, which also saw the development of its institutional form. Paintings, sculptures, and the like were classified as “pure art,” and practical or useful endeavors such as crafts, design, or architecture as “applied art.” This division acted as the ground for the authority of “art” as such. While these hierarchies have weakened today, museum collection policies or the established use of the word “craft” (in Japanese) as a bridge between industrial production and fine art show us that the fundamental structures have remained unchanged. Furthermore, since the beginning of the 2000s, ceramics have gained a certain degree of popularity in the art market; as there are rarely any visible steps taken to reflect on the relationship between ceramics and art, however, this trend tends to appear as though collectors are simply consuming these works as products or interior decorations. I believe this echoes a line spoken by the boar god Okkotonushi in the movie *Princess Mononoke*: “At this rate, we will be hunted as mere meat” (indirect quotation). I do not, however, intend to suggest that ceramics must thus also be presented as “works of art” replete with definite concepts. The real victim of the art market is less ceramics than art itself, the very definition of which grows ever more ambiguous. Neither the artist nor the potter can live without a market for their work, but it would be a mistake to focus solely on sales issues, like who a piece was sold to or how much it was sold for. Artists who keep their distance from the art market are also struggling in a different circuit, where they are trying to get faculty positions at art universities or public grants. Both are cogs in the gigantic art industry.

To Shigaraki

Since 2021, I have been making pottery in Shigaraki, one of Japan's Six Ancient Kilns.

Shigaraki-made "Shigaraki ware" refers to an understated style of stoneware pottery characterized by its scarlet colors, natural ash glaze, and burnt finish derived from firing the high-quality Shigaraki clay in climbing kilns. Shigaraki clay is also well-suited for making large pieces, due to its fire resistance, plasticity, and excellent strength. Shigaraki ware casts itself as "the art of man, earth, and fire," a sales phrase that points to the uniqueness of an object marked by both the intentionality of human hands and the contingencies of the firing process. In other words, the object's uniqueness is precisely what makes it valuable. It is the same in painting, where the singularity of an artist's brush strokes or application of color is especially sought after. Furthermore, it could also be said that what makes art activism art — as opposed to political activism — is precisely its focus, over concrete political achievements, on the failures and difficulties that occur in the process of seeking change for a better society. In other words, the peculiarities and significance that emerge from human intervention have a fundamental underlying value.

The pottery manufacturing industry defines Shigaraki. The proportion of ceramics — dishes, umbrella stands, flowerpots, tanuki figurines — that are mass-produced by large workshops is overwhelmingly higher than the traditional Shigaraki ware made by individual potters. The city itself, too, is overflowing with ceramics, up to its very building materials such as tiles or bricks. While most of Shigaraki's pottery is indeed mass-produced, about half of this happens through manual labor on the part of its potters. By purposely not automating everything, the system leaves room for each piece to retain its own unique flavor. However, these are distributed not as artwork but as products. While living and making ceramics in Shigaraki, it was made clear to me anew that "creation" is not an act that can be imputed solely to an individual.

On a different note, Ueda and I met in Shigaraki in the fall of 2021. At the time both of us were, for one reason or another, completely tired of life; gradually we became friends who shared our artwork with each other. Not to get overly personal, but I have very few "artist friends," and Ueda was the first in a long time. However, we are not so close that we keep in constant contact; the only thing we have in common is ceramics. Ueda's artwork is concentrated less on the qualities conferred by his handiwork and more on the potential of the soil, on taking the contingency of the firing process as far as it will go — that is, in a way it functions as a small laboratory. In fact, the only difference between his clay and his glaze are the ratios of the ingredients. Ueda treats pottery clay, porcelain clay, and glaze as

equivalent elements and blends them without discrimination, layering and molding materials with different shrinkage rates and levels of fire resistance as if he were making a mille-feuille. He often collects the soil from the mountains by himself, but he purchases the feldspars and other minerals used in the mix from pottery material manufacturers. Ceramic artists can easily get their hands on small amounts of these materials precisely because the infrastructure for the industry is already in place. In other words, most individual ceramic artists are supported by the surplus generated by the pottery manufacturing industry that creates mass-produced goods. Ueda's works also feature complex expressive qualities and forms that resemble cooled and hardened lava, but these emerge not from expressionistic impulses but rather from a fusion of the precise calculations of materials engineering and a traditional potter's intuitions.

The subjects are extremely orthodox — pots, egg-shaped objects, *dorodango* balls — but, adhering to established earthenware theories at one moment and deviating from them the next, the works he creates have little practical use. By eliminating practicality, the work approaches an *objet*, stepping into the realm of “pure art.” It could perhaps be said that Ueda's works have abandoned their practical nature as vessels, and have been optimized as works of art.

By mystifying the artist's work with words such as “nature” or “fire, earth, and human heart,” we overshadow the infrastructure and the environment that support artists in the pottery and ceramic industries. And in these “SDG” (Sustainable Development Goals)-extolling times, we cannot offer any passable justification for pottery created as impractical “pure art.” This is why it is not good if the artist's urge to create and the desire of the wealthy to buy artwork are the only things that come together to complete the creation of an artwork. In such case, we end up with artwork that is only meant for making money. There is no such thing as equivalent exchange between people, or between a material and the energy that is put into it. The potters of Shigaraki call eccentric objects *hechimon*. “This is exactly what Ueda and I create. However, *hechimon* cannot exist without a legitimate order and substructure. We must not forget that anomalies and *kikikaikai* (eccentricities) always materialize only in these conditions.”

Yoichi Umetsu

Artists Biography

Yuji Ueda

Born in Shiga Prefecture in 1975. Lives and works in Shigaraki, Japan.

Yuji Ueda was born into a family which cultivates Shigaraki's famous Asamiya tea. He has been making pottery in Shigaraki, one of the Six Ancient Kilns of Japan; since meeting Takashi Murakami around a decade ago, he has primarily exhibited at influential galleries such as Kaikai Kiki.

While Ueda's works draw on the genealogy of traditional pottery, he attempts to foster the potential of his materials to the furthest possible extent. As a result, he creates ceramics that eschew "practicality," functioning instead as contemporary art *objet*. His work is well-respected among fellow potters.

Solo Exhibitions (Selection)

2022 "Yuji Ueda Exhibition", The Sogetsu Kaikan, Tokyo, Japan

2020 "Picking up Seeds", Kaikai Kiki Gallery, Tokyo, Japan

2018 "Memories of Soil Cracking Together," Kaikai Kiki Gallery, Tokyo, Japan

2012 "Yuji Ueda: Sunaba Exhibition", Sundries Antiques, Tokyo, Japan

Group Exhibitions (Selection)

2021 "Geibi Kakushin", Perrotin, Paris, France

2020 "Healing", Perrotin, Paris, France

2015 "Kazunori Hamana, Yuji Ueda, and Otani Workshop," Blum & Poe, Los Angeles, USA

2012 "Around the 'Kochuten' ", Hidari Zingaro, Tokyo, Japan

Publications

Yuji Ueda: Picking Up Seeds (Kaikai Kiki, 2021)

Yoichi Umetsu

Born in Yamagata Prefecture in 1982. Works in Sagamihara and Shigaraki, Japan.

Yoichi Umetsu is an artist who has approached the fundamental questions of “what is art?” and “what is creation?” from a variety of different angles.

He engages in a wide range of activities, including producing paintings and video performance art, as well as running the art collective Parplume, managing a non-profit gallery, engaging in curation, and writing texts. In recent years, he has also set up a base in Shigaraki where he works with ceramics. Last year’s “Art and the Ceramics Industry” event in Shigaraki figured as an attempt to find a connection between its pottery workshop, artists, and local residents.

Solo Exhibitions (Selection)

2022 "Green Sun and Renkon-Shaped Moon", Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japan

2022 “Ceramics and Art”, gallery KOHARA and others, Shiga, Japan

2021 "Pollinator", Watari-um Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan

2021 “Heisei Mood”, Sokyō Gallery, Kyoto, Japan

2014 "Wisdom, Sensitivity, Affection, A", ARATANIURANO, Tokyo, Japan

Group Exhibitions (Selection)

2023 "World Classroom: Contemporary Art through School Subjects", Mori Art Museum, Tokyo, Japan (upcoming)

2022 "MAM Collection 016: Meditating on Nature - Hisakado Tsuyoshi, Po Po, and Umetsu Yoichi," Mori Art Museum, Tokyo, Japan

2021 "Bubbles / Debris: Art of the Heisei Period 1989–2019", Kyocera Museum of Art, Kyoto, Japan

2021 “Approaches to Painting – reprise”, √K Contemporary, Tokyo, Japan

2020 "Full Frontal, Naked Circulator, curated by Yoichi Umetsu", Nihonbashi Mitsukoshi Main Store, 6F Contemporary Gallery, Tokyo, Japan

2019 "Special Exhibition: Weavers of Worlds - A Century of Flux in Japanese Modern / Contemporary Art", Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo, Japan

2017 "Parplume University and Yoichi Umetsu", Watari-um Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan

Publications

ラムからマトン (2015)

Public Collections (selection)

JAPIGOZZI Collection

Takahashi Collection

Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya, Aichi, Japan

Yamagata Museum of Art, Yamagata, Japan

Museum of Contemporary Art Tokyo, Tokyo, Japan

Mori Art Museum, Tokyo, Japan

Contact

Kanda & Oliveira Exhibition and Press Contact: Yusuke Kanda

(yusuke@kandaoliveira.com)

1-1-16-2 Nishifuna, Funabashi, Chiba 273-0031 Japan Tel: 050-3579-1695

E-mail: info@kandaoliveira.com

Website: www.kandaoliveira.com

Hours: 13:00 - 19:00

Closed: Sunday and Monday