# 劉建華へのインタビュー

実施日:2023年8月4日

インタビュアー:見留さやか(十和田市現代美術館)

#### アーティストになった背景についてお聞かせください。

子どもの頃、絵を描くのが好きで、12歳くらいの時に叔父から絵を習っていました。叔父は大学で彫刻を 専攻し、写実的な作品や政治的なテーマの作品を制作したり、大学卒業後は景徳鎮市彫刻磁工場で働き、 伝統的な技法も勉強していました。1970年代末の中国では、高齢の芸術家が技術を失わないように、子ど もに伝統工芸を学ばせることをすすめる政策が導入されました。 しかし、叔父の子どもはまだ幼かったの で、叔父は私を学ばせることにしました。このような背景から、私は14才で景徳鎮市彫刻磁工場に就職し、 陶磁器の基本的な技術や制作方法を学びました。



景徳鎮市彫刻磁工場にて(1978年)

#### 工房ではどのようなことを学びましたか。

工房に入った初日から、粘土をこねることを教わったことが印象に残っています。私の表現は、粘土をこねるという、一から陶磁器を学べたことが今の制作にも影響していると思っています。工房では、午前8時から午後6時まで働き、昼食のために1時間半の休憩がありました。粘土をこねるだけでなく、泥状の土を型に流したり、修理したり、立体のモデリングや伝統的な彫刻も制作したりしていました。これらの工程は、陶磁器の彫刻を制作する上で欠かせないものです。陶磁器の素材の特性を制作過程から少しずつ

理解し、習得していきました。私は、毎日一生懸命働き、勉強し、夜には絵を描くこともあ

りました。叔父は、大学で学んだスケッチやデッサンの技術を教えてくれました。叔父は、伝統的な陶磁器の技術を学ばせるだけではなく、大学で学んだ絵画の基礎技法も私に習得させるべきだと考えたのです。そのことが、私のその後の制作に影響を与えています。

20歳のときには景徳鎮美術工芸の最高賞でもある「景徳鎮陶磁美術百花賞」を受賞したことをきっかけ に、職人としての人生ではなく、幅広い美術を学びたいと思うようになりました。働きながら夜間の文化 クラスを履修し、大学に行くことにしました。



学生時代の作品 《霓裳羽衣舞》1982年

# ―― 彫刻を学びたいと思ったきっかけについて。

もともと立体的な形に興味があったからです。特に 1978 年に偶然読んだ『ロダンの言葉』(オーギュースト・ロダン述/ポール・グセル著)にとても衝撃を受けました。この本は、人間が自然の中にある粘土をつかって、立体的に表現できること、粘土が手によって生き生きとした形に変化していくことを知りました。なので、立体への興味から、大学では彫刻を専攻しました。大学では彫刻家になりたかったので、ミケランジェロ・ブオナローティやロダンなどの作品から学ぶことが多かったです。大学の 4 年間は、彫刻の基本的な表現を学び、技法の研究にも熱心に取り組んでいました。しかし、それだけでは不十分で、芸術作品は技術があればできるほど単純なものではないと思っていました。大学在学中、ロダンやミケランジェロ以外にも、コンスタンティン・ブランクーシやジャン・アルプ、ヘンリー・ムーアといったモダニズムを代表する彫刻家たちの作品は、私に重要な影響を与えてくれました。私が大学を卒業した後の作品の中にもそのような人たちの影響を見ることができます。

大学に入ることによって、美術への道が開いていきました。彫刻の技術だけでなく、大学では西洋哲学など、さまざまな分野について学ぶことができました。1980 年代初頭の中国は、文化や芸術に対して寛容でもあり、美術学校や芸術家グループが数多く誕生しました。

大学を出た後も雲南芸術学院美術学部で彫刻を教えていました。90年代の中国のグローバリゼーションによって経済も産業も急激に発展していき、そのことをテーマとした作品を発表していきました。伝統的な景徳鎮の工芸品として陶磁器を扱うのではなく、彫刻の技法を使用し、現代美術の中で陶磁器を扱っていました。

# ---- 90 年代の中国のグローバリゼーションをテーマにした作品について教えてください。

《彩塑系列-不协调》(1993-97 年)や《彩塑系列-迷恋的记忆》(1997-99 年)は、1990 年代初期から中期にかけての私の代表作です。この2つの作品シリーズによって、私の創作の方向性が現代美術の思考へと変化していきました。これらの作品は、中国のグローバリゼーションによって、社会全体が直面している問題や当時の生活に対する私の感情や考察から生まれたものです。同時に、私はオリジナルの表現を見つけたいと思っている時期でもありました。作品を制作するうえで、最も重要なこととして他者が表現している作品とは異なるスタイルを持つ必要があり、それは他者が発見したことのない新しい表現方法を探求するということにつながります。これらの作品は、既製品を含む磁器以外の素材も使っています。私にとって転機となった作品になりました。磁器工房で働いた経験を活かしつつ、現代美術の文脈の中で使用する陶磁器の可能性など、素材について考え始めたのもこの頃です。



《彩塑系列——不协调》1993年-1997年、ミクストメディア、サイズ可変

―― その後、活動の場を上海へと変えていきますが、どのような変化がありましたか。

アーティストの創作は、環境からもたらされる状況や感情から切り離すことはできません。2004年7月、私は昆明を離れ、上海に来ました。上海と昆明での生活はまったく異なりました。上海は文化芸術が盛んで、社会や経済が発展している国際的な大都市です。ですが、昆明の生活はスローテンボで、人々もとても素朴です。一方はグローバル化の最前線にあり、もう一方はその発展の始まりにあると感じていました。上海に来てから、アーティストたちとより多くの交流があり、私の創作に良い影響をたくさん与えましたし、今も影響を受け続けています。環境の変化や中国社会全体の発展は、誰にでも影響を与えるものであり、その影響は作品に表れます。ですが、影響を受けつつも、アーティストはオリジナリティーを確立したいと思っています。それは、素材や技法の選択、視覚的表現、コンセプトが他者とは異なるということです。私も現在の生活や社会について思考し続けていますが、作品が狭い地域や国の背景だけを強調するためのものではなく、自分が影響を受け、蓄積してきた知識や構造の枠組みのもとで、自身の思考を作品に昇華しています。このような思考は、国際的な視野とコミュニケーションによってもたらされると思っています。

#### ―― 2000 年代以降の制作と素材としての磁器と作品の結び付きに関して教えてください。

2001年に陶磁器の可能性ついて考えていました。現代美術において、陶磁器を用いた新しい表現方法がないのではないかと思っていました。それであれば、他の素材を用いて作品を発表した方が良いのではないかとも考えていました。2001年から2002年は自分の生活でもいろいろなことが変化した時期でもありました。その1つに、当時私の子どもが4歳か5歳だったのですが、体がとても弱く病院に通っていました。そこから、親として子どもを助けてあげられない無力感であったり、命の脆さ、存在の無常を感じました。その時期に中国では、飛行機事故が3回も起きました。それらの事故をテレビの画面を通して見た時に、たくさんの遺品が海面に浮かんでいる状況にとても心がえぐられました。社会的な事件や個人の問題、予測不能なこと、命の脆弱さ、無常といったことを深く考える時期になりました。



《遺棄》2001-2015 年、磁器、サイズ可変 展示風景:十和田市現代美術館 劉建華「中空を注ぐ」(2023 年) これをどのように作品にすべきか、そこで磁器の持っている硬いけれど脆い特性に注目しました。職人だった頃には、磁器が磁器であるための形、洗練された完璧性が技術で求められていました。そこから逸脱した形を追い求めるようになりました。磁器を核に作品を考えていくようになりました。そして、美術作品を鑑賞者に伝える際に、美術の持っている「言語」を意識しました。その「言語」は、素材の選択が大切だと考え、その中で慣れ親しんだ磁器を選びました。例えば、作品に柔らかい曲線を出したいときに、伝統的な技法の泥漿鋳込みを用いるなど、景徳鎮で習った伝統技法も活かしつつ、制作していきました。

2004 年から 2007 年の間は、アーティストとして磁器だけで作品を作り続けることは可能なのか、創造性 や表現力が損なわれていくのではないかと考えた時期でもありました。その中で他の素材と組み合わせる ことで磁器の可能性を広げられるのではないかと考え、制作していました。私生活でも大きな変化があり、雲南省から上海へと移り住んだ頃でした。上海はサイクルのスピードも早く、このような大きな都市で生活することにプレッシャーも感じ、心が疲れていました。上海での経験を身体を通して感じ、反省や 反芻し、それを作品に昇華させてきました。それはこの時代に生まれたアーティストとしてすべきことでもあり、中国のアーティストとして地域性のあるものだけを伝えるのではなく、国際的に発信するのであれば何をどう伝えるべきなのかを考えていました。そこから 2008 年に「意味の無いもの」という考え方へと変化していきました。



《白紙》2008-2019 年、磁器、200×120×0.7cm 《兆候》2011 年、磁器、サイズ可変

展示風景:十和田市現代美術館 劉建華「中空を注ぐ」 (2023年)

意味のないもの、その考え方から《白紙》(2008-19 年)をつくりました。磁器で紙をつくってみたかった。つくりたいという思考がとてもシンプルな観念になると思いました。白い紙をステンレスやブロンズなどでつくることも不可能ではないですが、脆弱な磁器で紙をつくるというのが視覚的にもインパクトがあるものになるのではないかと思いました。景徳鎮では職人によって瓷板画(磁器板に描く絵)といって花鳥や山水の絵が描かれていた歴史があります。磁器でつくった板は手でつくられています。《白紙》の技法も伝統的なものを用いています。つくった人の手の痕跡が残されています。

《兆候》(2011年)は、書道の技法からきていて、墨汁を垂らしながら、実験を繰り返していました。書を書くというのは、喧騒から離れて静けさを書によって手繰り寄せることができます。感情の吐露も昇華でき、それを作品に置き換えることができました。釉薬は効果的に使用したいと思っていて「烏金釉」という、烏の羽のような黒さがある伝統的な色彩になります。

《塔器》(2021-22年)は、精神面を形として見せたかった作品です。中国において塔は精神的な象徴でもあり、精神の器でもあります。器も皿もどちらも何かを盛ることができますが、内と外や虚と実のように何かと何かの境目でもあります。そして、空間を含んでいる造形物でもあると思っています。器や皿の形状は伝統的でプリミティブでもあるので、その形は現代建築にも影響を与えています。

この作品は、自分や家族、友人が使用した物を型に取って作品にしています。これらの使用された物は、すでに世に出回っていて、大量生産された物でもあります。つくった作品を別の空間で展示することに関しても関心がありました。室内だけなく、外に作品を展示するとどのように見えるのだろうかと作品を設置して写真を撮ったりしていました。全く異なる場所で作品を展示する場合、その場所にどのように組み合わせるかを考えることが作品制作の意欲にもつながります。例えば、越後妻有の大地の芸術祭で展示した際は、地元の神社の千手神社を会場に選びました。そこでは、祭りのために昔は人が集まる場でもあり、そこに関心を持ちました。芸術祭側が専門のインストーラーをつけることができなかったので、近隣に住んでいる農家の方々に設営の手伝いをお願いしたのは、はじめての交流の経験となりました。作品の設営を通して近隣の方々に作品を楽しんでいただけました。2017年の奥能登芸術祭では、日本の中で珠洲が中国との距離が近かったことや、空海が遺唐使として日本と中国を行き来した場とも言われていて、文化芸術の交流の入り口だったと感じました。中国と日本でのどちらにも共通する文化として、共通言語として、陶磁器を使用することを考えました。《遺棄》で使用してきた磁器と景徳鎮で見つけた磁器、地元の陶工に焼いてもらった珠洲焼の3種類を混ぜ、インスタレーションにしました。すべての陶磁器が海岸線に打ち上げられたイメージで海岸線に展示しました。



《遺棄》2017年、磁器、6200×1220×120cm

展示風景: 奥能登国際芸術祭 2017

### ―― 最後に、近年の制作について

ここ数年作品を作っていますが、やはり陶磁器が中心で、この一つの素材にバリエーションや可能性を見出したいと思っています。その可能性とは、作家が素材の特性を拡張していくことであり、その新たな素材の一面が作品のコンセプトと結びついたものです。私が大切にしているのは、使用される素材ではなく、素材が主体となり、素材自身が自由に開花できることであり、その環境をアーティストが整える必要があると思っています。《白紙》、《1.2 米》(2012-20 年)、《痕迹之行》(2016-22 年)、《塔器》(2021-15 年)、《气体》(2022 年)では、磁器という素材を拡張しています。もちろん、その後の挑戦はさらに深刻になりますが。誰にでも限界はあるのだから、創作においてその限界の沼に陥らないようにいかに回避するか。だからこそ、アーティストには、そのような安直な変化を見せようと必死になるよりも、時にはリズムをつかみ、創造的な活力を持ち続けることが必要なのです。



《痕迹之行》2016-22年、磁器、サイズ可変 展示風景:光州ビエンナーレ 2023

アーティストにとって、考え続けることはとても重要だし、リズムをつかむこともとても重要です。アー ティストの仕事は、毎日アトリエで素材を使って創作することではないと思っています。暮 らしを感じること、本を読むこと、勉強すること、コミュニケーションをとること、展覧会を見ること、 風景を見ること、それらすべてが学びであり、作品制作において直面する限界を解決してくれるかもしれ ない良薬なのです。

公開日:2023 年 11月 20日

構成:見留 さやか