

BLACK ROCK, WHITE ROCK
Raku Kichizaemon xv Jikinyu

ADP

Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu

BLACK ROCK, WHITE ROCK

B-2

崖
Gai

Yakinuki-type 'Rock' Black Raku tea bowl 2023

Mouth diameter: w13.8cm × d8.1cm

Height: 12.2cm

Body diameter: w15.5cm × d12.6cm

構

Kō

Things residing within assembled structures.

Les choses demeurent dans des structures assemblées.











B-4

熾
Shi

Yakinuki-type 'Rock' Black Raku tea bowl 2023

Mouth diameter: w13.8cm × d8.2cm

Height: 12.4cm

Body diameter: w15.3cm × d13.3cm

殫

Tan

Things that exhaust themselves by pushing themselves to the limit.

Les choses épuisent tout puis s'épuisent à leur tour.











W-1

霏
Ten

Yakinuki-type 'Rock' White Raku tea bowl 2023

Mouth diameter: w14.4cm × d11.0cm

Height: 12.4cm

Body diameter: w16.2cm × d14.3cm

颯

Hyō

Things that are like the traces of gushing qi.

Les choses telles les traces d'un souffle-énergie qui jaillit.











W-7

甕
Ryū

Yakinuki-type 'Rock' White Raku tea bowl 2024

Mouth diameter: w17.2cm × d9.3cm

Height: 13.6cm

Body diameter: w19.0cm × d14.0cm

潺

Sen

Are things the changing echoes of clear running water?

Les choses, changeants échos de l'eau qui paisible s'écoule ?











W-13

濡
Ju

Yakinuki-type 'Rock' White Raku tea bowl 2024

Mouth diameter: w17.9cm × d10.3cm

Height: 11.6cm

Body diameter: w19.1cm × d14.1cm

券

Fun

Things charged with qi whose presence grows ever stronger.

Les choses grosses de souffle-énergie intensifient leur présence.











Vowels

Fragments of *Chawan*

Can 'tea bowls' be vehicles for creative expression?
Or are they never more than vessels from which to drink tea?

Chōjirō, the founder of the Raku family lineage
From the outset
Discarded all vestiges of ornamentation
And variations of shape
He forbade his clay to speak of materiality
And dispossessed it of its expressive potential
He disallowed attribution of meaning
Lines and colours marked on white paper
Revealing sentiments and states of mind
These manifest themselves in emerging forms
Artistic expression is an additive process
But
Chōjirō's Black Raku tea bowls
Negate expression
Nothing remains, even a sense of authorship
Totally buried in this way
What is left of what is expressed
Is a question nobody has dared to pose

A 'tea bowl' quietly infused with such depth of
existential thought
Must be more than merely a drinking vessel
So fierce and radical a blow
A 'presence' so powerful that it shakes the world
Can only be the product of creative intent
Yet Chōjirō's tea bowls are still 'tea bowls'
Timeless in acuity
Profound in intent
They belong to a realm beyond individualistic expression

Creative purpose that transcends itself
Can such a thing exist?
We cannot answer
This is the fate and limitation of our age
What we think of as art
Is always a manifestation of individuality
To make the leap across the boundaries of individuality
So that creative expression transcends itself
Is impossible for us

'Tea bowls' are always 'tea bowls'
This is as much as I can say
By repeatedly muttering this belief
The uniqueness of the tea bowl is revealed

A tea bowl but not a tea bowl
Creative expression but not creative expression
Craft but not craft
Art but not art

Unlike coffee cups in the world of design
Tea bowls have an existential weight that places them in
an interzone

But
They have already
Escaped the fate of being vessels just for drinking tea

Large in scale
Textured roughly like rocks and painful to hold
So jagged that they cut into flesh
Wildly distorted and dismissive of expected norms
Burning with passion, the tea bowls I make speak from deep
within me

But
If someone wants to whip up tea
And drink it from one of my bowls
Despite all their oddities
Nothing would please me more

23 December 2023
On a snowy night among the swaying grasses of Kuta

Homage to Berg and Takemitsu

If the world were made from transparent glass, even the smallest noises on the periphery would be amplified within its intricate structure. The slightest flaw in a single joint would cause the world to shatter into smithereens. The world today is treading finely at the edge of total collapse. Crimson blood will flow from the emptiness left in time-space.

My thoughts and sensibilities always gravitate towards peripheries. I have never believed in anticipated projections of pre-established harmonies willed by God in a world asserted to be structured as a composite of singular and mutually independent monads.

My views are never backed by any kind of academic corroboration, but I obstinately uphold them nonetheless. It is as if the blood drawn by the shards piercing my body flows from countless capillaries and seeps bluish white beneath the translucent surface of my skin. This is the only way, sadly, that I am able to confirm I am alive. The vessels seeping blood are all connected and eventually merge with the bluish white torrents flowing deep inside me. My thoughts and sensibilities are always highly personal and individualistic. Over time they converge as coherent forms of expression.

The scattered glass shards resemble the spikes of the thorny steel insects depicted by Wols with his scratchy steel pen, or the thinly seeping blood exuding the smell of vinegar found in his watercolours. Or the unexpected suddenness with which Kafka's hero Gregor Samsa finds himself transformed into a huge bug. Or Lautréamont's toad and mists of vomit spraying into the air. Or again Arthur Rimbaud's obsession with madness and the desert. This is how I spin out my life. Whether or not there are any recognisable aesthetic or literary connections between any of these is irrelevant. Each of them is like the network of capillaries visible beneath the membrane of my skin that are connected to the torrents of blood coursing through me, or the spiral-shaped nucleotides visible under a microscope that combine to form my RNA.

At the beginning of the 20th century, a fierce storm whipped up raging waves that bankrupted, cast aside, and demolished the easy dream of familiar Romanticism and its pre-established harmony. Why in this revolutionary tempest was it necessary for well-behaved musical harmonies to be destroyed along with the orderly twelve-note chromatic scale? How should we relate ourselves to these pioneers of the avant-garde and take forward their uncompromising messages? I do not mean this in terms of the history of art or music and their obsessions with artistic progress, revolution, and innovation. I mean as messages of relevance today that were born out of the urges and impulses that flowed in the veins of single-minded and all too individualistic existences. One has to realise that the world cannot be explained by tracing backwards chains of cause and effect. The 20th century ended up by flushing itself down Marcel Duchamp's urinal as it lay bare the conflict between destruction and creation.

I scream out as the red-hot iron rod of Alban Berg's music ravages my brain cells, twisting, pulling, and tearing at their neurons and synapses. Am I the only person to see remnants of Romanticism and residues of emotion beneath his all too beautifully destructive and merciless resolve? In contrast to the lucidly rational and intellectual music of Webern, Berg's almost reckless music erupts with emotions so powerful that they border on the insane. I am more drawn to Berg than Webern, I have to admit. Why so much destruction? Is to destroy to create? Is demolition half a step ahead of creation? Must it rage as if swept up in a divine ritual heralding the act of creation? I think this must be the case. So let them continue on their path of devastation. If life is meant to be a Romantic and orderly journey down a gentle slope towards slumber, let us sing out and die intoxicated. But if the early 20th century was a new dawn, let us carry forward the spirit of the avant-garde. In the name of our age, we must engrave in our minds that the pioneers of the avant-garde sacrificed themselves in a tempest of momentous proportions. We must never forget. But how should we make sense of these historical scars – the blood shed by Schoenberg, Webern, and Berg – which inform our current understanding of the meaning of avant-garde? It cannot be by a superficial skimming through of writings about the history of art and music. We need to own for ourselves what lay behind their motivations and passions. Was it sadness or anxiety? None of the questions posed at the beginning of the 20th century has been answered ... while now art has become a global commodity that is followed like stock market indices. Museums today are flocked by people in search of easy entertainment and opportunities to spend money.

Those of my forgotten generation who lived their youth during the 1960s and 1970s asked themselves what they should do and how to come to terms with the world around them. They placed their hope in the idea of the avant-garde that had been abandoned in all its rawness since the early 20th century. Has there ever before been a time like ours when faith in order and the sanctity of truth has been undermined to the extent that we see today? If order is now regarded as a fiction, it is the fault of each and every one of us. Are we able to imagine in our depraved age how there might have been a time when people had faith in the concept of order? In ancient Greece there was a charioteer who asserted that beauty was a form of order. The orderly arrangement of the black and

white keys of a piano that had endured for so long was suddenly demolished and stripped of meaning. Every key became a white key. Did this represent liberation from God or the utopian embracing of equality? Was it a warning against the laziness of an obsolete order that inhibited freedom of spirit, or was it an assault on its falsity?

The individual wanders the world in sadness without a sense of belonging anywhere. Not to God, not to a race, not to a nation. With no received wisdom to draw upon, it exists like a solitary atom floating through the universe. Loneliness, fear, suspicion, rabid desire, power, delusions of grandeur, control – how can these be reconciled? Pierced through and shattered, countless drops of blood cover the earth where lovers spoke of love the night before. Every value turns into a fiction, leaving nothing to believe in. All that remains in my hand is a lonely, fragmented self standing naked at the periphery.

If it is truly the case that there is nothing to believe in and we are all isolated existences, this is where we must set out from. Given our predicament, let us embrace the disorder of atonality hammered out on a keyboard like cascading beads. The one thing that is certain is the elegiac premonition of existence conveyed by each short note.

Musical narrative no longer has any meaning. Instead, life is attested to by single short notes ringing out from a piano. Stripped of import and consequence, these disordered sounds reverberate across the world. Listen intently with body and soul. If the world is like a castle built of glass, the resonance of a single note will shatter the order encoded into its structure. Is the world really a fabrication made of glass?

Atomised notes ring out in search of connectivity with others. Sounds do not travel linearly but spread out in every direction. As single notes follow one after another, they become a chain of sound in which initially isolated existences converge to form a single world. They entwine and embrace as they create connections both quiet and disruptive.

You will now understand that this is the way that Takemitsu's first notes made their way across the world.

We must realise that existences are individual, separate, and never static entities. They move autonomously but are also set in motion by – and themselves set in motion – other entities in a mutually interlocking chain. Where do the individual entities belong? Not to race, not to state, nor to religion. Neither within the order of established value systems nor in the sleepy comfort of everyday norms. Isolated and separate existences though they may appear to be, it is the dynamism of the interlocking chains of connectedness by which we must lay store.

Methodology

Among the most momentous periods in modern times was the early 20th century, notably the years between around 1910 and the mid-1920s. Many of the most distinguished proponents of the avant-garde came to prominence during this short span of barely 15 years when their fierce revolutionary spirit forged a complete rupture with the past. This was followed by a gradual quietening down characterised by the adoption of less radical positions and a growing concern with design.

Wassily Kandinsky started creating his *Compositions* in 1910. Kasimir Malevich stopped painting colourful futuristic canvases and began advocating non-objective art. He created his first *Black Square* in 1913. Marcel Duchamp presented the *Fountain*, his most sensational work, at an exhibition held in New York in 1917 at the Society of Independent Artists. These are just a few of many well-known examples.

So many changes were compressed into such a short period of time that one wonders what kind of ‘magnetic’ force could have been responsible. It was not only the world of visual arts that underwent radical change. It was also true of the world of music. You only need to think of Arnold Schoenberg, Igor Fyodorovitch Stravinsky, Anton Friedrich Wilhelm von Webern, and Alban Maria Johannes Berg.

Berg composed his atonal String Quartet, Op. 3 in 1910. This was just two years after Schoenberg had composed his watershed String Quartet No. 2, Op. 10. The latter’s lyrically beautiful first movement is in Late Romantic style. Then, following the third slow movement, the fourth movement is uncompromisingly atonal. It ends with a resonant F sharp major triad that quietly fades away. I cannot read Stefan George’s poems to which the third and fourth movements are set, but I can understand from the titles, *Litanei* (Litany) and *Entrückung* (Rapture), what the music is meant to convey. It is remarkable how far Schoenberg had travelled from his *Verklärte Nacht* (Transfigured Night) of 1899, which is a beautiful and expansive composition inspired by Richard Dehmel’s identically entitled poem about love and harmony.

How are we to interpret this sudden and extreme rebuttal of conventional narrative and Late Romantic lyricism? What kind of spiritual struggle did these composers undergo in realising the revolution they had set in motion? Listeners must surely have wondered what was wrong with *Verklärte Nacht*? The answer is that the creative urge is always to move on and never stay still. Atonality, non-objectivity, and repeated negation of convention cannot be interpreted simply as changes of form and style. The agonised and impassioned questions posed by these pioneers of the avant-garde are impossible to answer.

I am particularly drawn to the music of Berg, especially his String Quartet, Op. 3, which I listen to alone in my workshop in the mountains. As if being tossed wildly by raging waves, I am overwhelmed by the intensity with which he went about laying waste to Late Romanticism. Berg stands apart from his contemporaries for the extremes of emotion with which he infuses his music. Its crazed violence attacks me, making me feel as if a red-hot poker is being thrust into my brain as a length of twisted wire shreds my body. To listen to Berg’s music is to be baptised by a god of creativity. I am often moved to tears, and sometimes transported to a realm beyond emotion.

The destruction of the order and harmony characterising Late Romantic music was wrought through eschewing tonality, the use of harmonic chords, and abidance to the principle of key signatures. Liberation from their constraints meant freedom. Order is a device for living, for maintaining the illusion of community spirit, and for defining what is what. What kind of freedom is gained by extricating oneself from these? To achieve freedom requires one to be mercilessly resolute. The colours in paintings can spread and mingle, thereby accommodating the expression of emotions. Musical form, on the other hand, is essentially mathematical. Its logical orderliness is inherently prone to self-destruction and descent into chaos, like a crystal whose shape is predicated on geometric abstraction. But what is it that collapses, ever accelerating, into mayhem? Is it form, technique, or style? A musical score cannot answer this, nor research into the history of music. What is the source of the violence, the intensity of emotion, the desire boiling up from the depths of consciousness that causes the descent into chaos? Who or what is in search of chaos? The answer is most probably order itself and the compulsion towards chaos intrinsic to it.

What kind of conviction can be found after eliminating the hierarchical structure of a piece of music whereby order is provided by configuration into movements and meaning derives from the use of harmonious chords? A new order must be built that does not consist of structures based on the unidirectional movement of parts into wholes and wholes into parts. What is needed is for the wholes and the parts to overlap and be mutually inclusive so that they permeate one another. Each component would then be separate at the same time as being integral to all the other components. Music composed according to this new principle would never end with a pleasing finish in the way musical convention expects.

Berg’s music, propelled by anger and violent denunciation of tonality and form, is a comingling of order and the chaos into which entropy drives it. If all orderly systems are inherently entropic, life itself and the functioning of the brain must also be subject to entropy’s raging impulse towards instability. Could it be that the pathway to order comes from birth followed by chaos and obliteration that then cycles back to order again? If that is the case, order as a torpid and preordained path to harmony must be rejected outright.

I have tried to reflect Berg’s spirit through the making of *Black Rock* tea bowls with rugged surfaces reminiscent of crumbling and fissured cliff faces. I have been working with the concept of ‘rock’ for more than ten years. What do I mean by ‘rock’? Strength of determination and the yearning for immortality often occur to me... but actually, it means more than just one thing. Different meanings tumble through my mind, appearing and disappearing each time I give it thought. I sometimes think of rocks as symbols of what lies beyond language or of signposts towards the other side of silence. They can be affirmations of the solitude of existence. Or the axes across which oppositional notions of the mind vibrate - eloquence and silence, coloured and colourless, dispersed and concentrated. Sometimes I am obsessed with the blackness of Malevich’s *Black Square*, but at others I rediscover colour and the potential of whiteness. I see colours in blackness, and blackness in colours. Similarly, I flit between finding stillness in movement, and movement in stillness. When Berg is at his most intense, my scrambled brain tells me to strike the side of the tea bowl with a wooden stick so that the clay screams out in agony. I repeat this right up to the moment when I know the tea bowl is about to collapse. Only at that point do I feel my spirit melding with Berg’s.

When I started working on my *Rock* tea bowls for this exhibition, my inclination was to work with monotone black. The results – metaphors for what lies beyond language and the far side of silence – were quieter than my other recent work. By contrast, my *White Rock* tea bowls were experiments in the very opposite direction. I left nothingness behind me and sought to recapture beauty. Colours gushed into empty white space. I made these more expressionistic tea bowls not in response to Berg but in homage to Takemitsu. His world is one in which a single sound rings out in a white void. In its solitariness it is intensely personal. As it reverberates in the emptiness, it draws out a new sound. The sounds hover before merging. Further sounds arise and merge with the others, thereby creating a diffuse, layered sonic structure. Takemitsu’s single sounds gradually expand until they echo throughout the world. It makes one think of blowing wind or seeping water or droplets of rain. Takemitsu’s spirit releases itself from the confines of individuality into time-space. The freedom it finds is ruthless and resolute. Takemitsu’s highly evolved aesthetic is one of supreme serenity and delicacy. It is born of his individual existence pitching itself against and struggling with the world. With my *White Rock* tea bowls I have sought to fuse my soul with Takemitsu’s unique sound and free myself into a space of unrelenting whiteness.

Postscript

This publication illustrates a selection of 35 tea bowls chosen from a group of works made in preparation for the exhibition *Raku Kichizaemon XV Jikinyu – Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu* held at Annelly Juda Fine Art in London from May to July 2024. Not all of these bowls were exhibited in London. With many of the bowls now scattered among collectors in different parts of the world, the opportunity to see them together is very unlikely to be repeated.

While it goes without saying that every tea bowl has its own expressive character, I made all the bowls with the aim of articulating a single, coherent set of ideas. This publication is thus a unique photographic record that allows one to grasp the spirit in which the bowls were created and the essence of what I was seeking to express.

As the *Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu* of the title of the exhibition at Annelly Juda Fine Art indicates, all the tea bowls were inspired by the music of Alban Berg and Toru Takemitsu. In the exhibition venue, recordings of Berg's String Quartet, Op. 3 and Takemitsu's piano piece *For Away* were played in separate parts of the gallery. These are of course not the only pieces of music by these two composers by which I have been inspired.

The tea bowls are of two different kinds, namely *Black Rock* and *White Rock*. The former are collaborations with the intense music of Alban Berg, the latter with the delicate compositions of Toru Takemitsu. They are polar opposites of one another. The *Black Rock* bowls express movement, intensity, destruction, severance and otherness. By contrast, the *White Rock* bowls convey quietude, fluidity, harmony and peacefulness. Although they take the form of functioning tea bowls, they were made as works of art purposely infused with expressive intent. In this respect, they can be said to deviate from traditional notions of what are thought to be suitable for use in *chanoyu*.

Without going into detail, tea bowls for *chanoyu* occupy a unique position in Japanese culture in the sense that, as seen most notably in the tea bowls of Raku Chōjirō, they deny the expression of individuality at the same time as being silent messengers of deeply held philosophical ideas. They are both 'expressive' and 'non-expressive' and belong to a 'realm of transgression' in which 'affirmation' and 'negation', each encompassing its opposite, fluctuate between one another. This is a characteristically Japanese conception. *Black Rock* and *White Rock* bowls are thus tea bowls but not tea bowls, sculptures but not sculptures, *objets* but not *objets*. Furthermore, as manifestations of both craft and art, they transcend the distinction typically made in the West between these categories.

I made my *Black Rock* tea bowls in homage to Alban Berg, a composer who was a leading figure in the rise of the avant-garde in the early twentieth century. Central to the avant-garde was the rejection of historicism and the negation of the late Romanticism characteristic of the final decades of the nineteenth century. From the standpoint of music history, these marked a decisive break with the past. Had there ever been so destructive an insurrection before? Art always evolves via cycles of destruction and negation in conflict with creation and innovation. Harmoniousness and aural enjoyment had long been inviolable givens in the world of music. Their overthrowing in the early twentieth century was unparalleled in violence. One can say that the modern age began with this brutal rebellion against what had come before.

Through the making of my *Black Rock* tea bowls, I sought to reflect how destructive forces coexist with the constructive forces that emerge out of chaos. The abjuration of colour in favour of black monotonies was in order to stress the idea of the constructive. I made the bowls using the traditional Raku technique of hand-building (*tezukune*) followed by vigorous sculpting with steel spatulas. By then distorting their shapes by beating their exteriors with a square wooden stick and slicing sharp lines into their surfaces infused them with a powerful dynamism.

The violence of this beating and slicing resulted in the distortion of the still soft clay, which stretched and twisted my forms in sometimes unanticipated ways. It was like the dramatic seizure that shatters my brain when I listen to Berg's String Quartet, Op. 3. Each time I hear this piece of music I sense my neurons being squeezed, twisted and torn. The collapsing and wiping away of memories of the past liberate me from the certainties of the present into a realm of the yet to be known.

My homage to Takemitsu took the form of *White Rock* tea bowls. Takemitsu was active much later in the twentieth century than composers such as Berg, who belonged to the Second Viennese School, but he was much inspired by the latter's avant-garde spirit. His tense but sensitive style of music is nevertheless unequivocally his own. Both assertive and harmonious, his compositions harbour a fervour that reveals itself in a multiplicity of forms. The way his sounds drift through time-space is reminiscent of blowing wind, of falling rain, or of the sea stretching limitlessly into the distance. His music is never, however, mimetic. Rather, it is at one with the wellspring of nature. Deeply lyrical, it neither describes nor narrates. His notes emerge one by one in tautly delicate cascades of sound that float through time and space inducing a subtly mysterious sense of the now. The deep receptivity towards nature one can hear in Takemitsu's music is unquestionably a reflection of his innate Japaneseness.

There is a haptic quality to his music which, combined with its tautness, make it highly sexual. If nature is sexual, Takemitsu's music is also sexual. And if nature is an endlessly cycling totality whose components are all interrelated, Takemitsu's sounds repeat themselves in infinite loops resonating through time-space.

With my *White Rock* tea bowls, I adopted an essentially painterly approach. Their bodies are made from porcelain, which has never been used before to make Raku tea bowls. In contrast to the heavily sculpted exteriors of my *Black Rock* bowls, my *White Rock* bowls have the natural roundness and softly finger-marked surfaces stemming from the use of the *tezukune* hand-building technique. This has given them a palpable feeling of lightness and fluidity. Their white surfaces served as canvases for the application of green, red and blue metallic pigments in an improvisational spirit of drawing. The bowls were fired at over 1260 degrees centigrade, which is much higher than the temperature normally used to fire Raku tea bowls. The reason I chose high-fired porcelain is because I wanted to achieve as pure white a ground as possible. The metallic pigments I used were pure copper oxide, chrome oxide and cobalt oxide, which also all need to be fired to a high temperature to fully fuse with an underlying clay substrate.

The colours of my *White Rock* tea bowls were applied using several high-temperature firings. The initial firing, in which the greater part of the colour scheme is fused on, is followed by subsequent firings to fuse on further touches of colour. These may be single dots of green, sharp thin single lines of cobalt blue, or seeping expanses of copper red. The subtle and carefully considered application of these touches of colour provided a sense of tension which I hoped would resonate with Takemitsu's music. In some cases, I refired a bowl three or four times. With the drops of colour, most of them were carefully targeted, but on occasion I took a more freehand approach. My aim was to achieve an overall sense of wavering harmony by combining intentionality with accidentality. Total perfection is always compromised by being located at a particular time and in a specific space. To embrace chance is essential. Neither of the two kilns in my workshop in the mountain village in which I live is a traditional Raku kiln. One is a small gas kiln and the other an electric kiln. The reason I use these rather than a traditional Raku kiln is because the latter does not allow one to refire a ceramic work that has already been fired to a high temperature. The traditional Raku kilns used by the Raku family have remained unchanged for 450 years. Their simplicity of structure means that there is a much higher chance of accident and the unexpected occurring during firing than with a modern kiln. They are perfect for exploring the interaction between the intended and the unintended. In contrast, because modern gas and electric kilns can be programmed to eliminate chance and uncertainty, they constrain freedom of expression. They are a metaphor for the contemporary society in which we live.

This collaboration with Berg and Takemitsu is an extension of the series of *Kichizaemon x* exhibitions held in the Raku Pavilion of the Sagawa Art Museum (Moriyama City, Shiga Prefecture). The *Kichizaemon x* exhibitions were momentous and life-changing events in which the 'x' indicated a theme, a work of art or an artist by whom or by which I had been especially moved. The first exhibition in the series was a collaboration with Indonesian native art. Among the *Kichizaemon x* exhibitions held over the following 15 years, there were several unusual undertakings that included *A First and Final Father and Son Exhibition*, in which my two sons and I showed our work together. The more mainstream exhibitions included collaborations with Bruno Mathon, Wols, Kasimir Malevich, Saitō Takashi and Urakami Gyokudō. Other memorable collaborations included those with Takatani Shirō, Fukami Sueharu and Okii Sato of nendo. There was also a two-person show with my friend and fellow ceramicist Andoche Praudel in which I exhibited works I had made in his studio in France. After so many years, however, it became difficult for me to sustain the momentum needed to keep the programme running. I had determined to end the series with this collaboration with Berg and Takemitsu, but in fact it finished in 2023 with the exhibition *Kichizaemon x Urakami Gyokudō*. My interaction with different subjects was always transformative. Each time, always to my surprise, I found myself being pushed in a new and unanticipated direction that broadened my artistic horizons. My relationship with each 'x' was never a superficial one. It was one of deep and intense engagement with my subject. *Kichizaemon x* became my way of life.

What, as I have said, might have been the last in the *Kichizaemon x* series of exhibitions at the Sagawa Art Museum was held solely at Annely Juda Fine Art in London. I was delighted with this arrangement and the fact that it resulted in my tea bowls departing even further than previously from what Japanese convention expects tea bowls to be. There was of course no reason why my tea bowls should align with domestic precepts. And hence the decision for this publication from ADP to be dual-language English and French with the Japanese text incorporated as an insert. I have almost given up, I have to say, on the thoughtless parochialism of contemporary Japan. I take much pleasure from the way in which the intrinsically Japanese world of tea bowls has been drawing an ever-increasing amount of attention from global audiences. This is a very significant development.

Every time I spend long hours grappling with a particular project, I find myself altered by the experience. The end of each project is marked by the staging of the exhibition towards which it was directed. Impactful though an exhibition might be, however, memory of it is destined to fade with the passing of time. My messages are not meant

for today's society but for the future. The reason I say this may be something to do with my age – I am about to turn 76 – and the sense of weary resignation I feel. If in 50 or 100 years' time a young person comes across one of my bowls and exclaims, 'Wow, this is amazing' or 'I really get what it's trying to say', nothing would please me more. Books are time capsules that convey the spirit of their time to future generations. This publication is intended to be a record of these tea bowls for posterity.

With this publication, my current project is coming to its end. I will soon feel like a shell emptied of life. It has always been like this. Whenever a project ends and I feel drained of energy, I become overwhelmed with fear that I will never be able to make anything again. It is like falling into a deep hole from which all I can see is the empty blue sky high above me. I can do nothing but idle away my time.

It has been 45 years since I built my studio in a remote hamlet in the mountains north of Kyoto. It is surrounded by pampas grass and wild shrubs. In the distance I can see the Nōmi Pass stained red by the setting sun. Despite having looked out on this view for so many years, I have always felt troubled by a sense of alienation from nature and the inability to shake off the existential sadness I feel. There is an unbridgeable chasm between nature and humankind, and between consciousness and unconsciousness. In the idle and unproductive hours of my youth, I would seek solace in the music of Berg and Takemitsu, who felt to me like kindred spirits. Rampant grasses, clusters of dancing red dragonflies at dusk, mountains, rivers and trees – all of nature indeed – were not just beautiful to look at. They would reject me, exclaiming, 'You don't belong with us. This is not where you should be. Go away.' There seemed to be an irreconcilable disparity between us.

Nowadays, nature speaks to me differently. Ranks of cypress trees, knots of entangled ivy and nature in its many forms enter and pass through me as if my body has become vacant and transparent. We are strange bedfellows in our journeys through life. Now that I have reached the age of 75, I have come to realise that my relationship with Takemitsu's music has evolved in a similar way.

Out of the unproductive hole in which I feel impossibly trapped, each time I wriggle out like a worm.

Voyelles

Chawan, Fragments

Un « bol à thé » peut-il se faire *expression* ?
Ou n'est-il qu'un *contenant* pour boire du thé ?

Chōjirō, Premier de la famille Raku
Dès les commencements :
Abandonner toute vestigiale trace d'ornementation
Rejeter toute transformation et déformation
Effacer toutes les caractéristiques du matériau
Éliminer enfin les derniers fragments d'expression

Puis
Telles la couleur et la ligne sur une feuille blanche ajoutées
Telle la manifestation des états d'âme et des passions,
Les formes et images trainant les circonstances.
Exprimer, c'est ajouter.

Mais
Chōjirō, dès les commencements,
A abouti à tout éliminer.

Comment éliminer les ramifications d'une expression ?
Ensevelir, bien sûr, l'individualité mais aussi le sujet
Sur l'horizon de ces fins dernières,
L'expression peut-elle s'affirmer ?
Sur cet horizon, que peut-il donc rester ?
Terra incognita où une question profonde devant la conscience se dresse.

Alors, à ce degré.
Au tréfonds des choses, le bol à thé, tranquille réceptacle d'une pensée de l'être,
Ne peut plus être un simple *réceptacle* pour boire du thé.
Ce coup radical asséné avec une pareille violence,
Cette présence à faire trembler les mondes,
Ne peut être qu'expression.
Et pourtant...
Les bols de Chōjirō, simples *bols à thé*
Contiennent les germes d'une pensée acérée à transpercer son temps,
Gardent secret en eux des mots si lourds, et malgré tout
Dépassent les domaines de l'*expression* par le sujet mis en branle.

L'*expression* dépasse son *essence* d'expression.
Une telle chose peut-elle exister ?
À cette question, nous ne pouvons répondre.
Tel est le destin de notre époque ; telle en est sa limite.
Notre époque, dans ce territoire nommé art de façon provisoire,
N'est que *l'acte d'expression* glorifiant le sujet.
Lorsqu'elle transcende la ligne que ce dernier trace,
L'*expression*, si elle se dépasse elle-même,
Vers un ailleurs distant, ne peut s'envoler.

Les « bols à thé », en tout état de cause, restent « bols à thé »
Reproduire la formule : « Un bol à thé est un bol à thé »,
Dans le murmure des mots répétés
Se trouve la singularité du bol à thé.

Que peut être un bol à thé qui n'est pas un bol à thé ?
Que peut être une expression qui n'est pas une expression ?

Que peut être un artisanat qui n'est pas de l'artisanat ?
Que peut être l'art qui n'est pas de l'art ?

Monde différent du design des tasses à café,
Pensée aux interstices, soustraite aux catégories de la connaissance
Le *bol* porte les présages de l'être.

Mais,
Ceux appelés White Rock et Black Rock, eux,
Violent et outrepassent leur destin de simples récipients pour boire du thé.
Par la grandeur de leurs dimensions,
Dans leur texture rugueuse, semblable à une roche brute douloureuse au toucher,
Dans leur acuité qui semble inviter aux blessures,
Dans la passion de leurs formes par la folie torturées, dévoyées des normes,
Dans le cri de l'être que leurs intérieurs émettent avec violence.

23 décembre 2023
Écrit par une nuit de neige, au Pavillon des Herbes Folles à Kuta

Hommage à Berg et Takemitsu

Si le monde devait être un ouvrage de verre de verre transparent, même le plus minuscule des bruits à ses marges serait alors amplifié dans les complexes imbrications de sa structure, et la moindre défaillance d'une de ses jointures pourrait le désintégrer en une infinité de fragments minuscules et l'annihiler. Le monde d'aujourd'hui semble marcher sur les bords les plus fins et périlleux de sa chute. Les éclats innombrables aux pointes acérées pourraient transpercer tout, et de cette blessure béante de l'espace-temps devenu vide, un sang écarlate coulerait à bouillons.

Ma pensée comme ma sensibilité ont toujours dérivé vers ces zones liminales des confins ; elles ne se trouvent pas dans un champ visuel d'harmonies établies au préalable et que l'on pourrait embrasser dans toute son étendue; pour le dire autrement, elles sont dépourvues d'universalité académique et restent obstinément rivées à leur fondamentale étroitesse. Comme si elles fouaillaient une plaie, d'innombrables échardes de verre incrustées profond sous la peau sourdaient sous l'épiderme translucide et laissaient s'épancher le sang, brume bleuâtre et pâle. Peut-être y a-t-il là une tristesse au sein de laquelle la vie est encore perceptible, alors que ses capillaires multitudineux, en toutes directions, s'étendent de leur teinte bleu pâle pour, au gré du passage du temps, se joindre les uns aux autres avec autant de crainte que de certitude ; ils parcourent les tréfonds de mon corps tout en communiquant avec la circulation tumultueuse de ces autres torrents bleu pâle qui s'écoulent dans les profondeurs de la terre. Les objets de ma pensée, de ma sensibilité et de ma réceptivité, pour s'ancrer et entrer avec obstination dans les marges et les périphéries, ne font que suivre une direction délimitée et restreinte ; de nature privée, individuelle, il leur est à jamais impossible de se transformer en principes universels ; mais, au fil du temps, s'ils finissent par s'entrelacer et commencer à former un certain nombre de représentations, c'est grâce au tumultueux torrent bleu pâle et indompté – ma pensée et ma sensibilité –, qui, dans mon inconscient, se cristallise en objets d'expression. Les éclats épars de verre évoquent les insectes d'acier aux piques acérés, nés sous les coups de pinceaux de fer aiguisés de Wols, voire une aquarelle où s'amalgameraient un sang dilué et diffus avec l'odeur de l'acide acétique. Ou bien ils se trouvent dans un avènement imprévisible et soudain, de nature similaire à la métamorphose de Gregor Samsa chez Kafka, ou encore aux grenouilles surgissant de vomissements incontrôlés chez Lautréamont, sinon la frénésie disséminée de Rimbaud au désert. C'est ainsi que je tisse la trame de ma vie. Peu importe si tout cela entretient ou non une connexion quelconque, de nature esthétique ou littéraire. Les capillaires en réseau entrevus à travers la membrane translucide et pâle de mon épiderme se collent à moi ; ainsi, ils s'agrègent enfin en un continuum dirigé vers le tumultueux torrent des profondeurs, semblables aux formes spiralées des nucléotides observées au microscope ; ensemble, ils forment les orientations de mon ARN. La structure du monde, corps composite constitué d'assemblages de monades individuelles et indépendantes, dénonce, ébranle et désintègre avec une violence extrême le sommeil paisible de l'esprit croyant en une harmonie divine. Les secousses violentes de cette tempête sismique conjurent des vagues déchaînées qui, dans leur déferlement, emportent, arrachent, pulvérisent et poussent au bord de l'abîme aussi bien le demi-sommeil romantique d'affinités que la notion d'une harmonie préétablie. Comment expliquer par des mots la nécessité, dans l'ouragan des changements survenus à l'aube de l'année 1900, d'annihiler la douceur des accords obéissants et la confiance en l'harmonie des douze notes auxquelles l'oreille est habituée ? Un tel événement ne peut se comprendre dans le contexte de l'histoire de l'art ou de la musique, toujours prompts à ramener ses causes à une quête de progrès artistique, à des réformes ou à une obsession pour de nouvelles expressions. Comment pourrions-nous pénétrer leur intériorité et transmettre l'incommensurable vérité d'une telle impulsion originelle, pure, dans toute sa singularité, qui coule dans les profondeurs de l'existence ? Il nous faut admettre qu'il est impossible de manipuler le monde en cherchant une chaîne causale à peine rattachée à quelques lignes sur une portée.

C'est ainsi qu'en arrachant les conflits entre destruction et création, le xx^e siècle s'écoule et suit son cours dans l'urinoir de Duchamp.

Alban Berg, barre de fer en fusion, procrée un chaos délibérément dépourvu de trajectoire dans les cellules cérébrales, où, au sens le plus littéral, neurones et synapses se vrillent, se tordent, se retournent, se déchirent et hurlent. Suis-je le seul à discerner chez Berg une puissance de destruction si violente qu'elle en devient belle, à percevoir, au fond des impitoyables arrêts de son esprit, quelques traces de romantisme, quelques résidus d'émotion, à découvrir un contraste avec la rationalité de Webern qui emprunte les voies d'une logique immaculée ? Comment pourrais-je nier qu'en moi naît une forme d'empathie face à l'irruption d'un sentiment quasi-nu chez lui, prêt à embrasser la destruction ?

Mais pourquoi détruisent-ils ? La destruction équivaut-elle à la création ? Serait-il encore que, aux avant-postes de la création, à un pas à peine devant elle, la destruction doive incarner une folie déchaînée, un rite divin annonciateur de la création ? C'est probablement cela. Alors, il convient de continuer à détruire. Si la douce pente qui invite au sommeil, au sein d'un ordre garanti, suggère que l'humanité, par tous les moyens, tentera d'être romantique, alors chantons à en perdre la voix et mourons dans l'ivresse totale. Si c'est là l'aube de nos âmes – ce xx^e siècle –, continuons résolument d'avancer dans cette avant-garde. Pour que la vérité de ces hommes, qui se sont offerts à cette tourmente de création et de destruction, ne sombre pas dans l'oubli, nous devons les ancrer et les graver dans les cellules de nos cerveaux au nom de cet cent années. Comment devons-nous interpréter ces cicatrices ? L'histoire en a fait sa demeure. Là réside la question des avant-gardes de notre siècle. Ces recès du for intérieur, il ne s'agit pas de les chercher dans les logiques superficielles, hâtivement rédigées par l'histoire de l'art ou celle de la musique, ni dans leurs puzzles censés rapetasser le sens ou dans leurs chaînes causales semblables à des tours de passe-passe ; quels sédiments restent-ils alors déposés dans les gouffres les plus profonds de nos sentiments si mobiles et si individuels, à absorber sans pouvoir faire autrement ? Est-ce la tristesse ? Est-ce plutôt l'inquiétude? Et comment devons-nous aborder cette inquiétude pour continuer d'avancer ? Tous ces questionnements sont présents au seuil des années 1900, tout est là. Tandis que rien n'est encore résolu, c'est précisément à ce moment que l'Art, devenu une variable commerciale soumise aux fluctuations des indices boursiers, se

déverse et ruisselle sur le monde. Cet Art correspond parfaitement au divertissement : les foules se rassemblent, tout devient pop et ludique; les foules se pressent, tout est joyeux ; les réalités de la consommation engloutissent les touristes et remplissent les musées. Un monde séduisant défile sous les yeux comme un décor, et voici les badauds emportés dans sa danse. En ce début des années 1900, comment devons-nous comprendre les vérités historiques contre lesquelles Schönberg, Webern et Berg se battent avec tant de véhémence ? Que faire du sang frais qui jaillit en geyser de leurs blessures ? Mais le monde, sans trouver la moindre solution, se trouve pris dans le vide que génèrent carnivals et foires du divertissement ; plongés dans les chiffres digitaux, les hommes marchent à la mort.

Passé le mitan du xx^e siècle à l'époque de la jeunesse perdue de notre génération oubliée, entre les années 1960 et 1970, nous avions placé nos espoirs dans les avant-gardes restées au rebut depuis le début des années 1900, tout en étant livrés aux incertitudes et aux doutes, sans savoir comment il nous serait possible de nous accommoder du monde. Le xxi^e siècle, notre aujourd'hui, ne marque-t-il pas un temps où la confiance en l'ordre a été meurtrie, trahie, vouée à tous les mépris ? A-t-on jamais connu une époque où la duperie prolifère à un tel degré, où les mensonges les plus chargés de fausseté déploient impunément leurs ailes ?

À l'ordre lui-même, nous ne saurions plus désormais accorder notre confiance. Si celui-ci n'est désormais plus qu'une construction artificielle, les coupables de cette faute ne sont autres que nous-mêmes. Par nos temps misérables, comment serions-nous capables de croire qu'il eût des époques où il incarnait une dignité en laquelle les hommes trouvaient légitimes de placer leur foi ? Le récit que nous fait l'aurige grec est précisément d'âges anciens où la beauté était avant toute chose une forme d'ordre. Le temps très long durant lequel l'on s'efforça de tisser l'harmonie en lui conférant la série ordonnée des touches blanches et noires d'un piano devait voler en éclats avec la plus déconcertante des facilités. Tout cet ordonnancement fut dispersé ; son sens et sa structure morts et enterrés, et tout se réduisit à un blanc abolissant toutes les différences. Se trouvait-on ainsi libéré de Dieu ? Était-ce une délivrance qui conduirait à l'égalité ou bien encore une utopie ? Au contraire, fallait-il y repérer un engourdissement des esprits, une fictive léthargie dans laquelle l'ordre nous aurait conduit, en ces parages où de vieilles perceptions chargent d'entraves les esprits libres ? Était-ce une terreur éprouvée à l'endroit des constructions factices ? Au contraire, fallait-il y entendre le tocsin d'une mise en garde contre ce mensonger sommeil ?

L'individu flotte, incapable de trouver sa place, sans pouvoir s'en remettre ni à un dieu, ni à un groupe ethnique, ni même à un État ne découvre plus de domaine auquel s'attacher, aucun fondement sur lequel s'appuyer ; il n'est plus qu'une existence atomique, marquée par sa solitude écrasante, ses peurs, ses doutes, ses désirs violents, son pouvoir, sa pensée expansionniste, sa domination. Comment pourrait-il réunir tous ces éléments épars et les ramener dans le giron de l'ordre ? La terre, où hier encore les amants se déclaraient leur amour, est maintenant transpercée et ravagée, aspergée de flots innombrables de sang. Tous les systèmes de valeurs se sont réduits à des fictions manipulées, au terme de cette course à l'abîme, il ne reste plus rien en quoi croire. Ne subsiste dans le creux de ma main que ce moi éclaté, individuel, trop individuel, un homme nu qui se tient à la lisière de l'existence et aux marges du monde.

S'il n'est plus une seule chose en laquelle croire, si la seule vérité qui persiste est cette existence individuelle unique, alors nous devons partir de cette solitude radicale. Dans l'urgence qui nous étreint, il nous faut préserver chaque note individuelle telle une bille échappée d'un clavier frappé avec fureur, pulvérisant l'ordre des douze notes. La seule certitude tient dans la prémonition d'une existence, l'écho d'une élégie transmis par cette seule et unique note. Les récits racontés au moyen d'expressions sont dénués désormais de tout sens. À leur place, cette simple note éjectée du clavier d'un piano est la seule attestation véritable de la vie. Dépouillée de toute forme de sens ou de valeur, une note brève, expulsée de l'ordre même, fait retentir sa vibration sonore, isolée et coupée de tout, de par le monde.

Cette note unique, éjectée du clavier avec une telle force, doit être reçue avec toute l'attention de nos nerfs. Si le monde n'était qu'un fragile chef-d'œuvre de de verre, alors la simple vibration de cette note suffirait à briser en myriades de fragments les portées délicatement tracées dans son château de cristal. Mais le monde n'est-il qu'une illusion éphémère, suspendue dans l'éther ?

Dans cet éther évanescent, au sein de ce corps-vacuité soumis à des métamorphoses incessantes et sous l'empire de factices constructions, une seule note éjectée vibre, cherchant à capturer d'autres résonances. En ce monde trop morcelé, la vibration de cette note atomisée se lance dans une quête d'altérité, aspirant à des connexions profondes. Dépourvu de toute causalité linéaire, le son émane du centre, irradie dans toutes les directions, chaque note individuelle tremble en un éphémère. Peu à peu, une note, puis une autre, engendrent une chaîne de nouvelles sonorités. À travers ce ballet sonore, les êtres aux individualités exacerbées commencent à tisser des relations inédites. En nouant des liens, des connexions se forment, des intimités s'épanouissent, des étreintes se créent, des rapt mutuels se produisent, et ainsi se dessine un monde partagé.

Comprenez-vous désormais ? Ainsi, la première et unique note isolée de Takemitsu fut-elle projetée dans le monde. L'existence, fondamentalement individuelle, est tout ce qu'elle est, mais il est essentiel de comprendre qu'elle n'est pas une simple entité statique. Elle est en perpétuel état de vibration, vibrante en elle-même tout en entraînant les autres dans une série d'interactions réciproques. Comprenez-vous maintenant ? Cette existence extraordinairement individuelle, où doit-elle aboutir ? Ni dans les traditions folkloriques, ni dans l'État, ni dans les croyances religieuses, ni dans les institutions ou les valeurs qu'elles édifient, ni même dans la léthargie coutumière des sommeils interrompus. Nous devons nous ancrer dans sa demeure qui se trouve dans la dynamique des chaînes interconnectées qui se déploient au sein de cette existence apparemment si isolée.

Méthodologie

Le fer de lance le plus acéré de l’avant-garde de notre siècle prend racine au commencement des années 1900. C’est à l’orée du xx^e siècle que se dévoile la constellation des artistes dont les noms doivent être inscrits dans les annales de cette avant-garde. Plus précisément, il s’agit d’une brève période de dix ans, qui débute aux alentours de 1910 et se prolonge jusqu’au milieu des années vingt. Cette décennie et demie se tient à la veille d’une ère nouvelle où les transformations quasi-destructrices, éclatant en catactes de radicalité avant-gardiste, se métamorphosent en une nouvelle grammaire contextuelle dominée par la prééminence du design et des structures pacifiées.

Vassily Kandinsky inaugure la série de ses *Compositions* en 1910 ; quant à Kazimir Malevitch, il effectue une transition radicale de ses toiles futuristes aux teintes richement variées pour proclamer l’absence de formes, peignant ainsi le Carré noir en 1913. Enfin, l’œuvre la plus sensationnelle de Marcel Duchamp, le fameux *ready-made* intitulé *Fontaine*, est dévoilée en 1917 lors de l’exposition de la Société des Indépendants à New York. Il serait vain de tenter de dresser une liste exhaustive des œuvres avant-gardistes les plus emblématiques de ces années-là.

Certes, il convient de reconnaître que durant cette période, les vents de changements révolutionnaires soufflent et se déchainent avec une intensité remarquable. Mais ce tourbillon ne se limite pas à une simple tempête météorologique ; l’époque elle-même semble être étrangement compressée. Quels champs magnétiques influencent la tumultuosité de ces temps ? Le phénomène ne se restreint pas aux arts plastiques : la musique des premières décennies du xx^e siècle dépeint avec éloquence un drame de création et de destruction qui mérite pleinement le qualificatif d’avant-garde. Les noms d’Arnold Schönberg, d’Igor F. Stravinsky, d’Anton Friedrich Wilhelm von Webern et d’Alban Maria Johannes Berg incarnent les témoins incontournables de cette révolution artistique.

Berg a composé son *Quatuor à cordes* op. 3 en 1910. *L'intérêt du Quatuor à cordes* n°2 op. 10 de Schönberg, achevé deux ans plus tôt, est tout aussi considérable. Tandis que le premier mouvement conserve les délices et les charmes de la fin de la période romantique, le troisième mouvement, lent, et le quatrième se montrent résolument atonaux, puis au finale, un accord en fa dièse mineur résonne avec une douce délicatesse, puis s’éteint peu à peu.

Il m’est impossible de lire l’original des poèmes de Stefan George cités dans les parties vocales, mais je puis ressentir la symbolique contenue dans leurs titres *Litanei* (Litanies) et *Entrückung* (Abandon mystique). En réfléchissant, on constate aussi l’énorme écart schönbergien et les distances du chemin parcouru depuis sa *Verklärte Nacht* (Nuit transfigurée), conçue en hommage au poème éponyme de Richard Dehmel qui célèbre l’amour et l’harmonie. La splendide mélodie de l’œuvre semble se fondre avec lui avant de se poursuivre en une expansion infinie.

Comment nous faut-il recevoir leur avant-gardisme qui a désintégré l’harmonie familière ainsi que la narrativité du romantisme tardif, comment face aux conflits intérieurs et à la profondeur de pensée qui se cachent au cœur de cette transformation douloureuse et se mettre en marche dans le chemin par eux tracé ?

L’interrogation naïve de l’auditeur — pourquoi Schönberg n’a-t-il pas poursuivi dans la lignée de *Verklärte Nacht*? — a sans doute traversé l’esprit du compositeur pour être rapidement écartée. En effet, le créateur est voué à un destin qui l’empêche de jamais pouvoir rester au même endroit. Une fois la voie de l’atonalité, de la non-objectivité, de la négation ouverte, tout retour devient impossible. Ce que poursuivent ces compositeurs ne peut se réduire à un changement de style. Il s’agit de conflits intérieurs, de vérités émotionnelles profondes qui les secouent, et, même aujourd’hui, à leurs questions nous ne savons répondre.

Parmi ces créateurs, mon inclination se tourne irrésistiblement vers Berg, dont le *Quatuor à cordes* op. 3 résonne dans l’isolement claustral de mon atelier perdu parmi les monts. Comme pour intensifier le tumulte de la déconstruction du romantisme tardif, l’émotion singulière de Berg s’amplifie et se déchaine ; elle me frappe tout à sa frénésie désespérée. Dans cette émotion si intense, il semble que chez Berg se révèle une forme d’étrangeté, à peine perceptible parmi les avant-gardes de son temps. Mes cellules cérébrales sont tourmentées comme par une barre de fer en fusion, déchirées comme des fils déformés et tordus. Cette passion, brûlante et frénétique, se déverse en tempête à travers mes entrailles, telle une épreuve divine imposée par le Dieu créateur. Dans la nature de cette cet acte créateur aiguillonné presqu’aux confins de l’absence d’émotion, une frénésie impossible à arrimer à quelque émotion que ce soit a trouvé sa demeure

Tout converge et se joue dans les premiers balbutiements des années 1900. L’inertie languissante de l’harmonie et de l’ordre romantiques est broyée en éclats ; l’ordre du dodécaphonisme, l’harmonie des accords et toute structure tonale sont démantelés. En s’affranchissant de tout ordre, l’individu accède à la liberté. Mais à quoi se rapporte cet ordre, sinon à signaler une illusion collective, une stratégie pour exister, un domaine de l’imaginaire auquel on s’attache, une relation contextuelle prédéterminée ? Quelle est donc la véritable nature de la liberté qui se détache du domaine qui lui est imparti ? Il nous faut réaliser que cette liberté n’est alors plus qu’absence de sentiments humains et cruauté. À l’instar des couleurs qui se fondent et se diffusent dans la peinture, où l’art pictural superpose l’émotion aux techniques, la nature essentielle des formes musicales semble se rapprocher des mathématiques. Cet ordre s’achemine vers une logique pure, que l’on pourrait qualifier de mathématique, avant de se livrer à la désintégration et d’accélérer vers le chaos. Tout comme les cristaux d’abstraction géométrique se désagrègent, qu’est-ce donc qui tend vers le chaos ? Pourquoi cette accélération ? Est-ce la forme, la technique, ou le style ? Sur une simple portée, rien n’est visible. Toute tentative d’explication historique de la musique se révèle illusoire. Les forces violentes, la source des émotions les

plus brutales, les désirs latents dans la conscience, entraînent tout inexorablement vers le chaos avec une vitesse toujours croissante. Mais qui est ce sujet qui recherche le chaos ? Peut-être est-ce l’ordre lui-même ou une force subtile, quasi imperceptible, que l’on pourrait appeler principe philosophique.

L’ordre global que dessinent les mouvements d’une œuvre musicale, la contribution des accords à cet agencement et à ce sens : toutes ces strates semblent avoir été anéanties. Quelle certitude peut-on espérer tirer de cette situation ? Il convient désormais de concevoir un ordre nouveau, qui dépasse la simple hiérarchie unidirectionnelle, que l’on pense en termes de descente de la totalité vers les parties ou d’ascension des parties vers le tout. Dans ce nouvel ordre, l’existence embrasse les phénomènes, chaque entité englobant l’autre dans un ballet de superpositions et d’expansions, comparable à une tache d’encre qui s’étend indéfniment. Ne serait-ce pas un ordre fondé sur des relations d’interdépendance, où l’individu, tout en affirmant sa singularité, se fond sans frontière dans le tissu des autres ? Un tel ordre ne pourrait plus être celui, traditionnel et attendu, où un accord final confère une résolution paisible à la fin d’une composition.

Chez Berg, cohabitent la confusion et l’ordre, l’entropie qui guide le chaos, les résonances de la colère : tous ces éléments contribuent à une dissolution intense de la tonalité et de la forme. Si l’on admet que tout système ordonné renferme en lui une amplification de l’entropie, il est indéniable que la vie elle-même, tout comme l’activité cérébrale, est soumise à cette pulsion entropique. À la manière d’une tempête déchaînée, elle souffle avec une force inexorable, faisant passer l’ordre dans le chaos ; peut-être est-ce là aussi un chemin menant du chaos à la création et de la destruction à l’ordre. C’est précisément pourquoi l’harmonie produite par un ordre rigide et préétabli doit être détruite et rejetée.

J’ai tenté de m’approcher de l’essence de Berg à travers les bols à thé de la série *Black Rock*, où les rugosités des surfaces évoquent l’effritement des parois rocheuses produisant des fissures. *Black Rock* : cela fait plus de dix ans que ma réflexion gravite autour de la notion de « rock », c’est-à-dire de pierre. Que désigne ce terme de « rock »? Une volonté universelle aussi solide qu’un rocher, un désir d’immortalité, un symbole… Non, une pensée qui surgit en moi et ne peut être représentée directement, qui se transforme à mesure qu’elle se détruit pour renaître. « Rock » pourrait être, pour donner un exemple, une venelle silencieuse, une muette aspiration vers un au-delà du langage encore en cours d’élaboration, qui, bientôt se ferait présence assurée, voir l’esprit lui-même en ses variations pendulaires qui oscillent entre éloquence et mutisme, couleur et achromatisme, dispersion et concentration. Parmi ces variations, il y avait en mon for intérieur un mouvement de la conscience qui vers le noir convergeait, semblable au *Carré noir* de Malevitch, mais bientôt les couleurs revinrent, alors que j’éprouvais une vacillation en mon esprit dirigée vers l’intersection nouvellement découverte entre le fond blanc et la couleur. Je me trouvais dans une réversibilité où toutes les teintes semblaient se transformer en lumières dans le noir, et vice versa ; il en allait de même pour l’immobilité et le mouvement, le monde achromatique et le monde coloré : j’oscillais entre ces extrêmes. Dans ces réflexions, l’intensité de Berg atteignait son maximum d’amplification, et, tel un fer en fusion agitant mes cellules cérébrales, j’abattais mon bâton sur l’argile. Nul doute que celle-ci exprimait sa douleur. L’expression dynamique, loin d’être statique, d’une intensité violente, me poussait au bord de la rupture. Ce n’est qu’en atteignant cette limite extrême que je commençais à résonner avec Berg.

Au commencement de la série *Black Rock*, il y eut une période durant laquelle je m’orientais vers la monotonie et tentais de passer du dynamisme de l’expression à l’immobilité. Par-delà le langage, une roche sans mots : Rock. En contraste avec cette série, *White Rock* semble être une réponse à mes errances spirituelles. De l’affirmation de l’indéterminé, je recouvrais une beauté née de la renaissance. Les couleurs jaillaient dans un espace blanc immaculé. La série *White Rock*, profondément expressionniste, n’est pas une réaction à Berg mais un hommage à Takemitsu, qui peuple son vaste espace blanc d’un son individuel. D’un son d’une présence trop individuelle. Il fait vibrer l’espace pour attirer le son suivant. Ou bien ce son individuel, en dérivant à travers l’espace blanc, finit par se synchroniser avec un autre, et cette synchronisation se lie à un autre son individuel, créant ainsi une multiplicité de sons sans contours. Les sons individuels de Takemitsu finissent par faire vibrer le monde entier, à l’instar du souffle du vent, du ruissellement et de l’expansion de l’eau, ou de la sphère minuscule d’une goutte de pluie isolée. Les émotions de Takemitsu transcendent ainsi les territoires de l’individualité et se diffusent dans l’espace-temps. Tout se trouve dans une liberté impassible, cruelle de froideur. La sérénité et la délicatesse dans l’œuvre de Takemitsu proviennent de sa sensibilité aiguisée et tremblante ; elles témoignent de la friction et du conflit entre l’existence individuelle de Takemitsu et le monde. Moi aussi, je voulais, avec les bols de *White Rock*, libérer mon âme dans des espaces impassibles et blancs, la superposant aux sons individuels de Takemitsu.

Postface

Les trente-cinq pièces réunies dans cet ouvrage ont été spécialement créées pour l'exposition Raku Kichizaemon xv Jikinyū : *Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu*, présentée de mai à juillet 2024 à la galerie Annely Juda Fine Art de Londres. Toutefois, ce volume inclut également des œuvres qui ne furent pas exposées lors de cet événement. Désormais dispersées dans des collections privées à travers le monde, il est peu probable qu'elles puissent un jour être rassemblées à nouveau dans un même lieu.

Si chacune de ces pièces possède un univers expressif qui lui est propre, leur réunion en un même espace révèle une intention créatrice globale, une dynamique sous-jacente qui éclaire ce que j'ai cherché à accomplir. Ce processus donne à voir, en filigrane, un message, une réflexion, voire une philosophie traversant l'ensemble de mon travail. Ce volume, en ce qu'il rassemble toutes ces œuvres, constitue ainsi un précieux témoignage des expressions plastiques capturées par l'œil de l'appareil photographique.

Le titre de cette série d'œuvres *Raku Kichizaemon xv Jikinyū : Homage to Alban Maria and Toru Takemitsu* explicite assez leur origine. Ces pièces trouvent une profonde inspiration dans l'œuvre musicale d'Alban Berg et de Takemitsu Tōru. Pour l'exposition, j'avais choisi de diffuser dans l'espace le *Quatuor à cordes* op. 3 de Berg et *For Away* de Takemitsu. L'influence de ces compositeurs ne se limite cependant pas à ces deux œuvres, mais imprègne l'ensemble de ma démarche créative.

Les œuvres se répartissent en deux séries distinctes : *Black Rock* et *White Rock*. La musique véhémement de Berg trouve son écho dans *Black Rock*, tandis que celle délicate et aérienne, à la brise semblable, de Takemitsu est associée à *White Rock*. Chacune de ces séries possède un caractère d'opposition nette : *Black Rock* est dominée par des concepts tels que mouvement, violence, destruction, rupture et altérité ; à l'inverse, *White Rock* suggère une vision du monde faite de quiétude, de flux, d'équilibre et d'harmonie, *affrontée* – au sens héraldique du terme – à *Black Rock*. Bien que ces œuvres adoptent la forme d'ustensiles, à savoir des bols à thé, elles s'inscrivent sans doute possible dans le domaine artistique de l'acte d'expression. Ainsi, transgressent-elles les concepts et les conventions formelles du bol à thé japonais utilisés dans le « chanoyu » ou cérémonie du thé.

Sans pouvoir entrer ici dans une analyse détaillée, il convient de préciser que le rang unique occupé par le bol dans le chanoyu – et particulièrement observable dans les bols créés par Raku Chōjirō – consiste à dissimuler une puissante dimension idéologique et réflexive, tout en affirmant son refus de l'expression comme acte en tant que tel. En d'autres termes, le bol incarne un « territoire transgressif » qui oscille, vacille, tout en incorporant mutuellement « expression » et « non-expression », « affirmation » et « rejet ». Ce domaine de pensée peut être qualifié de profondément japonais. Ainsi, les œuvres des séries *Black Rock* et *White Rock* sont-elles à la fois des bols à thé, des sculptures, des objets et n'en sont pas. Elles transcendent la dichotomie qui s'est ancrée en Occident dans laquelle les concepts d'art et d'artisanat sont distincts.

Alban Berg, qui sert de référence pour *Black Rock*, incarne le noyau de l'avant-garde du début du xx^e siècle. Récusant tout positionnement historiciste, il opère une rupture évidente avec un passé auquel il est encore lié — celui du tournant du xix^e siècle et du post-romantisme —, tout en cherchant à marquer une discontinuité totale avec l'ensemble de l'histoire de la musique. Il exprime ainsi la plus radicale des négativités. A-t-on jamais connu auparavant un bouleversement accompagné d'une destruction aussi intense ? L'art, en règle générale, consiste en un affrontement entre négation et réformation, destruction et construction. Cependant, la musique, en passant par le vecteur sensoriel de l'ouïe, semblait toujours avoir maintenu une zone de sensibilité stable, fondée sur une harmonie, un confort et un plaisir nourris par des siècles d'histoire. Or, l'esprit de l'avant-garde, apparue autour de l'année 1900, introduisit une transformation jusque-là inconnue dans l'histoire de la musique, en faisant trembler jusqu'à les renverser les fondements-même de ce confort. Il n'est pas exagéré de dire que notre époque tire bel et bien son origine de cette révolte d'une intensité inédite.

Black Rock s'efforce de faire cohabiter avec cette destructivité impétueuse une capacité à construire qui émerge du chaos. L'atténuation paroxystique des couleurs, qui les conduit vers une monochromie noire, vise à manifester avec une clarté accrue ce potentiel de constructivité. Après le façonnage manuel (*tebineri*), technique traditionnelle employée pour les bols Raku, des incisions franches sont ajoutées à l'aide d'une spatule de fer, des entailles linéaires sont portées au moyen d'un outil en forme de clou, et des marques sont laissées par des coups violents assénés avec des pièces de bois angulaires. Ces interventions créent des déformations dans la forme et accentuent les éléments dynamiques qui favorisent la rupture et l'autonomie.

Tous ces actes expressifs violents et destructeurs – marteler, cogner, inciser et tailler – forcent l'argile encore malléable à se déformer, s'allonger et se tordre, changeant de forme sous les horions du hasard. Le processus évoque une scène dramatique et violente qui se déroulerait au sein de mes cellules nerveuses à l'écoute du *Quatuor à cordes* op. 3 ; il paraît correspondre au sort de mes neurones, pressés jusqu'à l'épuisement, déformés au point de rupture, tandis que mes souvenirs du passé se disloquent en cascade dans le désordre, me libérant des cadres préexistants pour m'entraîner vers un inconnu gouverné par le hasard.

Par contraste, Tōru Takemitsu, à qui l'hommage est rendu à travers *White Rock*, bien qu'éloigné de près d'un siècle de Berg et de l'École de Vienne, prolonge leur caractère résolument novateur. Cependant, sa musicalité idiosyncratique incarne un esprit d'avant-garde saisi dans une délicatesse extrême, procédant d'une sensibilité tendue à ses limites ultimes. Cette sensibilité génère une harmonie et une tension qui, en leurs profondeurs cachées, dissimulent une violence latente. À travers ses multiples métamorphoses, le son se déploie dans un espace-temps fluide et ondoyant, tantôt comme une brise, tantôt comme une pluie, parfois semblable aux tranquilles immensités des océans et des mers.

Toutefois, cette approche ne s'apparente en rien à une simple imitation de la nature ; elle s'élève bien au-delà pour être en synchronie avec l'essence même de la nature. Ainsi, malgré son caractère lyrique, la musique de Takemitsu parvient à s'affranchir de toute tentative de transcription d'un paysage, libre de tout objet assignable et détachée de toute narrativité préétablie. La subtile superposition des sons individuels et leurs résonances se développent en chaînes, se mouvant dans un jeu avec l'espace et le temps, y flottant et s'y ébattant comme des manifestations actualisées d'une sensibilité à la fois délicate et empreinte de mystère. Il apparaît clairement que chaque note émise trouve sa légitimité dans une sensibilité profonde, intimement reliée à une contemplation soutenue de la nature. Ne pourrait-on affirmer que c'est dans ce trait même que réside l'essence de tout ce qui constitue l'intériorisation du caractère japonais chez Takemitsu ? De plus, cette tension, autosuffisante, tout en étant imprégnée d'une sensibilité tactile particulière, revêt une nature éminemment sexuelle. Si la nature elle-même est sexuelle, il semble dès lors inévitable que la musique de Takemitsu le soit aussi, unie à elle par des liens indissociables. La nature est un tout dynamique où chaque être, dans son individualité singulière, interagit avec l'autre sous la forme d'une circulation perpétuelle, marquée par l'éternel retour. Ainsi en va-t-il de chaque note de Takemitsu, qui, instantanément, s'inscrit et circule dans ce cycle infini à travers l'espace et le temps.

La série *White Rock* a été conçue selon une approche résolument picturale. Le fond blanc est réalisé à partir d'une pâte de porcelaine, matériau encore inédit dans la confection des bols à thé Raku traditionnels. À l'inverse de la série *Black Rock*, les formes ne résultent ni du découpage à la spatule ni de l'entaille de l'argile, mais procèdent d'un façonnage manuel qui préserve la douce rotondité des contours et les marques des doigts. De ce procédé naissent légèreté aérienne et fluidité expressive. La base blanche des pièces peut être comparée à une toile vierge, éclaboussée de teintes métalliques vives — verts, rouges, indigos — dans un élan spontané, évoquant les techniques du dessin ou du dripping. La cuisson excède les normes habituelles des bols Raku pour atteindre des températures supérieures à 1260 degrés. Il a donc fallu recourir à une pâte de porcelaine capable de supporter de telles chaleurs afin de préserver la pureté du blanc. Quant à l'origine des couleurs qui éclatent sur ce fond immaculé, elle se trouve dans des métaux purs tels que l'oxyde de cuivre, l'oxyde de chrome et l'oxyde de cobalt. Ces hautes températures sont indispensables pour fixer durablement ces teintes sur la surface.

Dans la série *White Rock*, l'ajout de couleurs s'effectue au moyen de cuissons successives. Après la première cuisson, des pigments supplémentaires sont appliqués : il peut s'agir d'un point vert, déposé comme une goutte unique, d'un trait fin et acéré de cobalt, ou encore d'une diffusion subtile de rouge cuivré. Une fois ces ajouts, aussi imperceptibles qu'indispensables, effectués, les pièces sont soumises à une nouvelle cuisson. Les tensions nées de ces subtils détails compressés à l'extrême entrent, à n'en point douter, en résonance avec la musique de Takemitsu. Dans certains cas, les pièces ont pu être cuites trois voire quatre fois. Souvent, la localisation des points de couleur est déterminée avec une grande précision, bien qu'à d'autres moments, ils puissent être dispersés de manière spontanée, évoquant un dripping à main levée. L'essentiel réside dans la coexistence d'une expression consciente, soigneusement construite, et de l'indétermination inhérente aux procédés aléatoires ; cette cohabitation donne naissance à un tout qui exprime à la fois harmonie et fluidité, tout en maintenant une part d'incertitude palpable. Toute expression parfaite, née d'un contrôle absolu, risque non seulement de figer le temps, mais aussi d'aliéner l'œuvre de son expansion spatiale. L'intervention du hasard, loin d'être un simple ajout, est donc capitale pour préserver la vitalité et l'imprévisibilité de l'œuvre.

Dans tous les cas, ces cuissons successives ne peuvent se faire dans les fours traditionnels de la famille Raku. Elles sont réalisées dans de petits fours à gaz et électriques, installés dans mon atelier situé dans un village de montagne. Les fours Raku, avec leurs 450 ans d'histoire, par leur structure d'une simplicité extrême, accordent une place privilégiée aux éléments du hasard et aux marges de l'imprévisible. Leur dispositif se prête idéalement à une réflexion sur les formes que prend la pensée, oscillant entre ses pôles opposés : le conscient et l'inconscient. À l'inverse, les fours modernes, qu'ils soient à gaz ou électriques, permettent une programmation très précise, supprimant ainsi la dimension du hasard et les éléments d'indétermination. Cependant, ce contrôle réduit la liberté d'expression et la spontanéité. Ces fours modernes apparaissent comme une miniature de la société contemporaine.

Cette collaboration avec Alban Berg et Tōru Takemitsu s'inscrit dans le prolongement naturel d'une série de travaux réunis sous le titre « Kichizaemon x », exposée au pavillon Raku Kichizaemon du Sagawa Art Museum, à Moriyama, dans la préfecture de Shiga. Cette série s'enracine dans des collaborations avec des formes d'art, des individus, des événements qui, à un degré vertigineux, ont bouleversé mon existence et ébranlé les fondations mêmes de mon âme. J'ai choisi d'assembler sous le signe « x » ces sources d'inspiration. La première d'entre elles traitait de l'art autochtone indonésien. Par la suite, au cours des quinze années qui suivirent, en dehors d'une exposition exceptionnelle aux côtés des œuvres de mes deux fils appelée « Tel père, tels fils : première et dernière exposition familiale (*Saisho de saigo no oyako ten*), d'autres collaborations prirent forme. Je citerai ici celles avec Bruno Mathon (1938-2020), Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze ; 1913-1951), Kasimir Malevitch (1879-1935), Saitō Takashi (né en 1943) et Urakami Gyokudō (1745-1820). Parmi les rencontres majeures générées par les expositions « Kichizaemon x », celles avec le plasticien et designer Takatani Shirō (né en 1947), le céramiste et sculpteur Fukami Sueharu (né en 1947), ainsi que Satō Oki (né en 1977), fondateur de l'atelier de design nendo, occupent une place particulière. Je ne saurais passer sous silence le face-à-face singulier avec mon ami, le céramiste français Andoche Praudel, lors d'une exposition de pièces créées pendant mon séjour en France.

Toutefois, comme il arrive fréquemment dans les projets au long cours, la fraîcheur de l'élan initial avec le temps s'érode, tandis qu'une inertie insidieuse, presque imperceptible, peu à peu s'installe. J'avais résolu de conclure les « Kichizaemon x » par une ultime collaboration avec Berg et Takemitsu ; mais en réalité, la série prit fin en 2023, plus tôt que prévu, avec Urakami Gyokudō.

Pendant toutes ces années, chacune de mes créations était une confrontation intime avec cette entité que j'avais nommée « x ». Chaque projet m'a permis d'explorer de nouveaux développements formels ; mais le plus grand des étonnements fut, sans doute, que chaque expérience me procurait des perceptions inédites, et que, à chaque reprise, j'avais le sentiment de renaitre. La relation que l'on entretient avec l'art ne se réduit pas à des influences superficielles ; elle réside dans l'intensité et la profondeur de ces liens tissés au fil du temps. Les projets « Kichizaemon x » incarnaient, ni plus ni moins, ma propre vie.

En définitive, la dernière des étapes dans la série des « Kichizaemon x », à savoir cette exposition « Berg et Takemitsu », n'aura pas lieu au Japon mais se sera tenue à la galerie Annelly Juda Fine Art de Londres. Ce choix me convenait tout à fait. Mes œuvres ont désormais outrepassé pour prendre un aspect toujours plus acéré ; elles n'ont plus besoin d'être contenues dans un cadre *domestique*. Ceci explique aussi pourquoi j'ai choisi que ce livre publié par ADP paraisse dans une version bilingue anglais-français, accompagnée d'un fascicule séparé en japonais. Il semble que j'aie, du moins en apparence, bel et bien renoncé au Japon contemporain — ce pays trop souvent claquemuré et sans réflexion véritable. C'est en ce sens que l'idée d'ouvrir vers le grand large du monde extérieur l'univers du bol à thé — symbole par excellence d'un Japon porté aux dernières extrémités du repli domestique — m'a semblé à la fois si réjouissante et si chargée de sens.

Une longue période de tension dirigée vers une entreprise créatrice s'est écoulée au cours de laquelle je n'ai cessé de me transformer. Voici la manifestation qui vient clôturer ce segment de temps. Mais, quels que soient les bouleversements émotifs qu'une exposition suscite dans le cœur de ses visiteurs, elle a pour lot commun de s'éroder au fil du temps. Mon intention ne consiste pas à transmettre un message à destination de notre société contemporaine, mais à destination du futur. Sans doute cela est-il dû au fait que je suis entré dans ma 76^e année ? Peut-être faut-il voir dans cette démarche une forme de renoncement. Mon désir le plus cher serait que, dans un demi-siècle ou dans cent ans, une jeune personne arrête son regard sur mes œuvres et, emportée par l'empathie, s'écrie : « Ça, c'est formidable ! Je comprends ce que ce type ressentait ! » Alors je serais comblé. Un livre est une capsule temporelle. Il constitue la trajectoire d'un esprit qui, par-delà le présent, transmet son message vers l'avenir. J'ai souhaité perpétuer ces œuvres en leur donnant la forme d'un livre : pour qu'elles puissent porter témoignage en direction du futur.

Ainsi, une démarche créatrice arrive-t-elle maintenant à sa fin.

J'ai déchargé toute mon énergie et me suis transformé en coquille vide. La chose est ordinaire pour moi : dans ce vide, la terreur d'être désormais incapable de créer quoi que ce soit s'empare de moi. Une angoisse m'étreint, comme si j'avais chuté dans un trou d'une immense profondeur. Loin, très loin au-dessus de moi, je vois les étendues d'un ciel bleu de néant, béant devant moi. Désormais incapable de tout, il me faudra pour un temps m'abandonner au non-agir.

Voici désormais près de quarante-cinq ans que j'ai établi mon atelier dans un minuscule village des montagnes au nord de Kyoto. Champs de miscanthus à perte de vue ; taillis touffus au-delà d'eux ; le col de Nōmi à l'horizon dans l'incendie écarlate du déclin du jour. Sans relâche je me suis abandonné à la contemplation des confins de ces landes de miscanthus et d'arbustes, mais la conscience que j'avais de moi-même, nichée dans mon esprit, toujours s'est opposée à la nature. Cela m'a procuré un sentiment d'aliénation oppressant, et jamais encore je ne suis parvenu à dissiper cette élégie douloureuse à l'endroit de l'existence. La nature et l'homme, le conscient et l'inconscient : il existe un infranchissable interstice entre ces polarités. Dans ces périodes de non agir où toute création m'est impossible, je me suis tenu en cet entre-deux, oreilles tendues vers la musique de Berg et de Takemitsu, qui résonnait avec mon jeune esprit. Luxuriance des miscanthus, virevoltes des libellules rouges dans le crépuscule, montagnes et les rivières, arbres et plantes : ils ne se contentent pas de me faire dire que tout l'univers naturel est beau. Ils me rejettent. Ils me disent : « Tu ne fais pas partie des nôtres. Ce lieu n'est pas le tien. Pars d'ici ! » C'est là que se trouve la frontière entre moi et la nature, une limite que je ne peux franchir.

Mais, à présent, voici que j'entends d'autres paroles. Les hautes futaies de cryptomères, les arbustes dont les noms me restent inconnus, les tiges racornies des lianes enchevêtrées : tout ce monde naturel pénètre et s'infiltré en moi et y circule en toute liberté à travers mon être. Semblable à une enveloppe corporelle transparente, comme transformé en un territoire laissé en blanche jachère capable par réversibilité de tout accueillir et de tout recevoir, j'ai le sentiment d'être l'étrange complice d'une interaction entre les choses et moi-même à mesure que je les traverse et que par elles je suis traversé. J'éprouve enfin et pour la première fois, alors que je suis aujourd'hui un vieil homme de 75 ans, l'étrange sensation que tout cela ne saurait être très différent des notes de Takemitsu.

Depuis la cavité dans le temps du non-agir où toute création m'est impossible, bientôt je vais sortir comme une chenille qui, en lentes reptations, émerge doucement de la terre.

Short Biography

1949	I am born.
1966	I leave home to study sculpture at Tokyo University of the Arts. I was 18. It was springtime.
1973	After graduating, I flee to Italy to study in Rome. It didn't work out well, so I started wandering around Europe.
1976	I return home to learn the family trade of making pots.
1980	My father, Kichizaemon xiv, dies.
1981	I succeed to the Raku family headship as Kichizaemon xv.
2005–2007	I design the Raku Kichizaemon Pavilion and its tearoom complex at the Sagawa Art Museum (Moriyama City, Shiga Prefecture). Thereafter I organise annual collaborative exhibitions under the umbrella title <i>Kichizaemon x</i> .
2019	I adopt the name Jikinyū and retire to a small village in the mountains of northern Kyoto with my beloved dog Kiki. I live without a telephone, a mobile, a TV, newspapers or visitors. I make pots and write.
2022	I hold the collaborative exhibition <i>Kasimir Malevich, Raku Kichizaemon xv</i> at Annely Juda Fine Art, London.
2024	I hold the collaborative exhibition <i>Raku Kichizaemon xv Jikinyu: Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu</i> at Annely Juda Fine Art, London.

Biographie abrégée

1949	Je viens au monde.
1966	Au printemps de mes 17 ans, je quitte la demeure de la famille Raku pour étudier la sculpture à la Tokyo University of the Arts.
1973	Après l'obtention de mon diplôme de fin d'études, séjour italien à Rome. Études à l'étranger vécues comme une fuite ; échecs et errances.
1976	Retour dans la demeure familiale ; premières poteries.
1980	Mort de mon père, Kichizaemon xiv.
1981	Héritier de la famille Raku, prise du nom Kichizaemon xv.
2005–2007	Conception du pavillon Raku Kichizaemon au Sagawa Art Museum (situé à Moriyama, département de Shiga). Dès l'année d'ouverture je mets en place une d'exposition annelles collaboratives intitulée « Kichizaemon x ».
2019	Je prends le nom Jikinyū. Retrait dans un village de montagne au nord de Kyoto en compagnie de mon fidèle chien, un English springer appelé, Kiki. Plus de téléphone, de portable, de télévision, de journaux ; pas de visiteurs. Je continue à créer et à écrire.
2022-	Expositions collaboratives organisées à Londres à la Annely Juda Fine Art, Londres ; « Kasimir Malevitch » (2022), « Alban Berg and Toru Takemitsu » (2024).

Acknowledgements

I would like to express my sincerest thanks to Oki Sato and Akihiro Ito of nendo, Inc for the enormous support they gave towards the publication of this book. It was thanks to them that I was able to make contact with Keiko Kubota of ADP (Art Design Publishing) and the photographer Hiroshi Iwasaki. In turn, it was Keiko Kubota who kindly introduced me to the book designer Kaoru Kasai. I feel very fortunate to have met such a network of talented people, especially Hiroshi Iwasaki, whose involvement was critical to the realisation of the project. I was amazed at his visual sensitivity and his intuitive understanding of my work, so much so that I asked him to take photographs of my tea bowls just as he wanted to. My only wish was that he would express himself totally freely and without concerning himself with anything I might say, or traditional ideas about what tea bowls for *chanoyu* should be. This was because I believed that the seeing eye of his camera would reveal the essence of my tea bowls in uniquely special ways. In this sense, the publication is both a record of a group of works created by me for a particular project and a photobook by Hiroshi Iwasaki using my tea bowls as their subject matter.

It is a misguided but widely held idea that photographs 'capture' their subjects. Photographs do not equal their subjects, however, nor are they even approximations. It is wrong to measure creativity by degree of 'visual resemblance'. Photography exists independently of its subject matter. Creativity in photography is a question of the eye of the photographer and their way of thinking. This being said, photographs should not betray their subjects. Rather, as in the case of my tea bowls, they should reveal the quintessential power with which they are imbued. It is because I believed so strongly in Hiroshi Iwasaki's seeing eye that I entrusted the photography of my work to him.

I would also like to thank David Juda of Annely Juda Fine Art in London for having held the exhibition entitled *Raku Kichizaemon xv Jikinyu: Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu* in which many of the tea bowls published in this book were shown. Readers of the book may be interested to refer to the beautifully produced catalogue to the exhibition published by Annely Juda Fine Art. Finally, I would like to thank Rupert Faulkner, formerly Senior Curator of Japanese Art at the Victoria and Albert Museum, London, and his wife Kyoko Ando for the English translations in the book; and for the French translations François Lachaud, Professor of Japanese Studies at the École française d'Extrême-Orient, and for proofreading Kazue Mathon-Kurihara. I would also like to thank the many other people involved in the book's production.

Raku Jikinyū, late autumn 2024, among the swaying grasses of Kuta

Remerciements

Pour la publication de cet ouvrage, j'ai eu l'immense privilège de bénéficier du concours de MM. Satō Oki et Itō Akihiro de la maison de design, nendo.Inc. C'est également grâce à l'entregent de ces derniers que j'ai eu l'honneur de rencontrer M. Iwasaki Hiroshi, photographe, ainsi que Mme Kubota Keiko, directrice des éditions ADP Company. Par l'entremise de cette dernière, j'ai ensuite fait la connaissance de M. Kasai Kaoru, à qui incombait la tâche de concevoir la maquette de ce livre. Tout ceci résulte de liens fortuits devenus affinités électives. En particulier, ma rencontre avec M. Iwasaki a revêtu une importance décisive pour la publication de ce volume. Sa capacité, quasi instinctuelle, à saisir l'essence même des œuvres a suscité chez moi un étonnement si imprévu et si direct que j'ai choisi de lever toute contrainte qui de moi pourrait venir et de lui confier une pleine liberté d'interpréter mes créations à travers l'objectif de son appareil. Je me suis contenté de demander à M. Iwasaki qu'il veuille bien rendre les œuvres telles qu'il les percevait, émancipé de toute directive, y compris de celles qui peuvent émaner de la nature triviale des bols à thé pris dans le contexte du chanoyu et de la sociabilité qu'il requiert. Il m'est apparu que l'essence même de ces œuvres se révélerait avec un pouvoir plus grand encore au prisme de son regard. En ce sens, cet ouvrage peut être considéré à parts égales comme un recueil reproduisant mes créations et comme un album photographique de M. Iwasaki Hiroshi à part entière, dans lequel celles-ci figurent en qualité de sujets.

L'on affirme souvent que la photographie se borne à l'acte de « capturer l'image » de son objet ; cette conception vulgaire est une erreur manifeste. L'objet et sa photographie ne sont liés par aucune relation d'équivalence ni même d'approximation de valeur. Ce critère de « ressemblance » est si prompt à leurrer et berner l'esprit créateur ! La photographie existe indépendamment de son objet : elle procède de l'œil du photographe et de sa pensée – bref, c'est une création. L'image issue de l'appareil photographiques ne trahit point l'objet représenté ; toutefois l'essence et la force d'une l'œuvre photographiée se tiennent dans ses recès les plus profonds, Le regard aiguisé de M. Iwasaki parvient à les en extraire, raison pour laquelle je me fie sans réserve aucune à son œil de connaisseur.

Je tiens également à exprimer ma plus vive gratitude à M. David Juda, le galériste d'Annely Juda Fine Art, pour avoir bien voulu organiser l'exposition intitulée Raku Kichizaemon xv Jikinyū *Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu* dans laquelle mes créations furent magnifiquement mises en lumière. Je recommande aux lecteurs de ce livre de se référer au catalogue de l'exposition, conçu sous la direction de M. David Juda lui-même, directeur de la galerie Annely Juda Fine Art, qui constitue une publication d'une irréprochable qualité. Enfin, je ne saurais conclure ces mots sans exprimer mes sincères remerciements à M. Rupert Faulkner, conservateur honoraire au Victoria and Albert Museum, et à son épouse Kyōko pour la traduction en anglais, ainsi qu'à M. François Lachaud, directeur d'études à l'École française d'Extrême-Orient pour sa traduction française et à Mme Kazue Mathon-Kurihara pour sa relecture, sans oublier toutes les personnes ayant contribué à la réalisation de ce projet.

Pavillon des Herbes Folles à Kuta, fin d'automne 2024. Raku Jikinyū *scripsit*.

BLACK ROCK, WHITE ROCK

—Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu

Date of publication 5 February 2025
Author Jikinyu Raku
Photography Hiroshi Iwasaki
Project collaboration Oki Sato (nendo)
Book design Kaoru Kasai, Aki Tsuzuki

English translation Rupert Faulkner, Kyoko Ando
French translation François Lachaud
Kazue Mathon-Kurihara (proof-reading)

Cooperation Daisuke Hayashi (Mitochu Koeki)
Akihiro Ito, Hidetoshi Soma (nendo)

Printing direction Yuki Ura (iWORD)
Printing and binding iWORD

Publisher Keiko Kubota
Publishing Office ADP | Art Design Publishing
2-14-12 Matsugaoka, Nakano-ku,
Tokyo 165-0024
tel: 81-3-5942-6011
fax: 81-3-5942-6015
<https://www.ad-publish.com>

© Jikinyu Raku 2025 Printed in Japan ISBN978-4-903348-81-0 C0072

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other information storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.
In the case of a defective copy, please return it to the publisher including the name of the bookshop from which it was purchased. A replacement will be sent at the publisher's cost.

Date de publication 5 février 2025
Auteur Jikinyu Raku
Photographies Hiroshi Iwasaki
Élaboration du projet Oki Sato (nendo)
Conception graphique Kaoru Kasai, Aki Tsuzuki

Traduction anglaise Rupert Faulkner, Kyoko Ando
Traduction française François Lachaud
Kazue Mathon-Kurihara (Relecture)

Collaboration Daisuke Hayashi (Mitochu Koeki)
Akihiro Ito, Hidetoshi Soma (nendo)

Direction de l'impression Yuki Ura (iWORD)
Impression et reliure iWORD

Éditrice Keiko Kubota
Maison d'édition ADP Company
2-14-12 Matsugaoka, Nakano-ku,
Tokyo 165-0024 Japon
tél: +81-3-5942-6011
fax: +81-3-5942-6015
<https://www.ad-publish.com>

© Jikinyu Raku 2025 Imprimé au Japon ISBN978-4-903348-81-0 C0072

Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite ou transmise sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique ou mécanique, y compris par photocopie ou tout autre système de stockage et de récupération d'informations, sans l'autorisation préalable et écrite de l'ADP Company.

母音

十五代 樂吉左衛門 直入

Fragments of *Chawan*

「茶碗」は<表現>であり得るのかどうか
あるいは 茶を飲む<容器>にすぎないのか

樂家初代 長次郎
この始まりに於いて
あらゆる装飾デザインを捨て
変化やデフォルメ動勢を退け
素材の特性をも悉く消し去り
表現の末端をついに捨象する

さて
白紙に色や線を加えるように
心境や情念を表出するように
形象は情況を引きずってゆく
表現とはすなわち加えること

しかし
長次郎 その始まりに於いて
全ては捨て去ることにつきる

表現の枝葉の一切を如何に捨象し去るか
個性はおろか 主体そのものを葬り去る
その終局の地平に
表現は立つことができるのだろうか
その地平に一体何が残されているのだろうか
未踏の領域 意識への深い問いが横たわっている

ならば これほどに
奥深く 存在の思想を静かに湛えた茶碗が
単なる茶を飲む<容器>にすぎないわけはなく
これほど激しくラディカルな一撃を与え
世界を揺さぶるほどの存在が
表現でないわけではないが
それでも
長次郎茶碗は「茶碗」にすぎない
時代を刺し貫く鋭い思想を内に胚胎して
此程に重たい言葉を内に秘めて しかも
主体の発動たる<表現>の領域を越える

<表現>が<表現>を越えてゆく時節
そういうことが可能なのだろうか
おそらくその問いかけに 我々は答えられない
それが我々の時代の宿命・限界なのだと
我々の時代 仮にアートと呼ばれる領域は
主体を誇示する<表現行為>なのだから
その主体の描く一線を越えて
<表現>は<表現>それ自体を越えて
彼方に飛翔することはできない

「茶碗」はどのように在っても「茶碗」であるが
「茶碗は茶碗である」と反復するしかない
繰り返したつぶやきの中に
茶碗という独自性が宿っている

茶碗であって 茶碗ではない何か
表現であって 表現ではない何か
工芸であって 工芸ではない何か
アートであって アートではない何か

珈琲カップのデザインとは異なる世界
認識の類別を逃れ狭間に位置する思想
「茶碗」は存在の兆を背負う

しかし
White Rock Black Rockと称する これらすでに
茶を飲む為の容器という宿命を 犯し越えつつある
その大なる寸法に於いて
その痛いほどに荒々しいガンセキの荒れ肌
に於いて
その傷つけんばかりの鋭利さに於いて
その狂おしく歪み常軌を逸する情念に於いて
その内々から激しく発せられる存在の叫びに於いて

2023/12/23 久多叢芒雪夜

Homage to Berg and Takemitsu

もし、世界が透明なガラス細工でできているとしたら、辺境の小さなノイズでさえも複雑に絡み合った構造の中で増幅され、たった一つの結節の綻びが世界をいつか粉微塵に粉碎し消滅させるかもしれない。それほどに世界は繊細で際どい崩壊の縁を歩んでいるように思える。壊れ散った鋭く尖った無数の小さな破片は突き刺さり、その空無となった時空の傷口から真紅の血を流すだろう。

私の思考や感性は常に辺境にあって偏り、決して遠望できる予定調和的な視界にあらず、あるいは、アカデミックな普遍性を持つこともなく、そのもっぱらな偏狭さに自ら固執し、まるで傷口を^{えぐ}剔るように深く浸潤したガラスの棘によって、表皮下から滲みでた無数に結節する毛細血管の血の流れが、半透明の表皮の下に青白く滲み広がっているだけである。そのことが生を確認できえる事なのかもしれない悲しみの中に在って、あらゆる方向に青白く滲み広がるそれらの細管が、過ぎしてきた時間と共にやがて心細く、しかし確実に結ばれ、それらは地底を流れる青白い奔流と交信しながら我が身体の底を巡っている。思考や感性、感受性の対象は辺境そのものに固執し、一定の限られた方向性を帯びるだけで、決して普遍的な条項になることもなく私的であり、個的に孤立して在り、時の経過と共にやがてそれらが結びつき幾何かの表象を獲得し始めるのも、それが私の思考と感性、そして無意識裡に流れている青白い奔流によって表現対象を結実させるからである。

飛び散ったガラスの破片は、例えばヴォルスの刺々しい鉄筆で掻きむしられた鋭い鋼鉄の棘虫のようであり、薄く滲んだ血や酢酸の臭いのする空気の入り交じった水彩画のようであり、あるいは、フランツ・カフカのザムザ氏の変身のようにより予期せぬ突然の中に在り、あるいはロートレアモン伯爵の蛙や咲き乱れる霧状の嘔吐のようでもあり、アルチュール・ランボーの砂漠に散った狂乱のようでもありと、私は人生を紡いでゆく。確かにそこにどのような美的、あるいは文学的に認めうる繋がりがあるのか、無いのか、そうした事とは全く関係なく、青白い表層の半透明な皮膚膜を通して見える網状の毛細血管は私に張り付き、やがて深部の奔流へと向かうひと繋がりとして、あるいは顕微鏡的視野に入るヌクレオチドの螺旋状の鎖のように、それらが一体となって私のRNAの性向を形成する。単一で相互独立的なモノダの合成体である構造世界は、神の意志によってあらかじめ調和すべく定められているのだというその安楽な眠りを激しく糾弾し揺さぶり破碎させるだろう。その激震の嵐が、ロマン派的な親和性に充ちたまどろみを、その予定調和の何もかもを破碎し、破棄し、破産させ、崩壊の際へ追いたてる激しい怒濤の波を引き寄せ、つまりは、1900年初頭の変革の嵐の中で、従順でお行儀のよい和音の優しさも、12音の耳慣れた統一のもたらす秩序と調和への信頼も、その全てを破壊するその必要性が、どのように生じたと言うのだろうか。全ては芸術の進歩、革新、新たな表現への固執に起因する美術史あるいは音楽史的なつじつま合わせの文脈ではなく、あまりにも個的で偏狹的存在そのものの内奥を流れる青白い奔流が発起する欲動、衝動の何物にも代えることのできない現在性として、我々はどのように彼らの内奥に接し、その翻訳不可能な真実を語り継げばよいと言うのだろうか。教本の線上に繋ぎ止められた因果を辿ることで世界を操ることなど決してできはしないことを思い知るべきである。こうして破壊と創造の葛藤を剥き出しながら、デュシャンの便器の内に20世紀は流され

てゆく。

アルバン・ベルク、真っ赤に熱せられた鉄の棒は無軌道にも脳細胞を攪拌し、文字通りニューロンとシナプスはよじれ、引きずり回され、引きちぎられ、悲鳴を上げる。その美しいほどに激しい破壊性と、その無慈悲な決断の底に、ロマン主義的な片鱗、情^{ざんし}の残滓を見て取るのは私だけだろうか。理知的で透徹な合理性を歩むウェーベルンとは異なるベルクの、無謀にも破壊と手を結ばんとする狂おしい情の噴出に、私の中にある激しい共感が芽生えていることは否定できない。それにしても彼らはなぜ破壊するのか、破壊とは創造そのものなのか、創造のほんの少し、半歩先んじて破壊は創造のための神事のように荒び狂わねばならないと言うのだろうか。おそらく是也。

ならば破壊し続けるがよい。眠りへと誘う緩やかな傾斜、保証された秩序の中で、人生は可能な限りロマン主義的であると言うのなら、大いに歌い酩酊の内に死するがよい。それが20世紀という我々の魂の黎明だと言うのなら、その前衛性を突き進み歩み続けるがよい。彼らが、どうしようもなくその破壊と創造の嵐に身を裂き挺したその真実を、決して忘却せぬように、我々はこの世紀の名において我が脳内細胞に埋め込み刻みつけるだろう。その痕傷をどのように受け取ればよいのか、そこに歴史があり、そこに我が世紀の前衛の問題がある。その心情、思想の底辺、美術や音楽史の書き出すうわべの論理やつじつま合わせのパズルやエセ奇術師の因果ではなく、どうしようもなくのめり込んでゆくあまりにも動的で個人的な心情の奥底に何が停留しているのか、悲しみなのか、果たして不安なのか、その不安をどのように我々は酌み取り歩めばよいのだろうか。1900年初頭、そこに全てがある。そこに抱え込まれた全てを何一つ解決しないまま、今やアートは株式指数の変動のように商業主義的な関数に変換されて世界に垂れ流されてゆく。アートはまさにエンターテインメント。人は群がり、ポップで楽しく、消費という現実が観光客をむさぼり食らい美術館を埋め尽くす。流れてゆく見かけの心地良い世界、流されてゆく人々。シェーンベルクやウェーベルン、ベルクが激しく抗がった歴史の真実を、彼らの傷口から吹き出す鮮血を、我々はどうのように受け止めればよいのだろうか、何一つ解決できないままに世界はエンターテインメントの祭りの虚構の最中にあって、デジタルな数字の中で人が死んでゆく。

20世紀も半ばを過ぎた頃、我々忘れられた世代の迎えた青春、1960年から70年、我々は何をしてよいのか、どのように世界との折り合いを付ければよいのか、全てが無軌道のまま、あの1900年代初頭から放置されたままの前衛の中に生きる希望を託した。21世紀、我々の時代、これほどまでに秩序への信頼が傷つけられ裏切られ軽視された時代があったのだろうか、これほどまでに欺瞞に充ちた虚言が横行する時代がかつてあったのだろうか。我々はもう秩序そのものに信頼を置くことはできない。秩序が擬制であるとするなら、それは全て己我々自身の罪である。秩序がかつて信頼に足る人々の尊厳を集めていた時があったのだということを、この貧しい時代に生きる我々は信じることができるのだろうか、かつて美は何より一つの秩序でもあったということをギリシャの御者は語っている。白と黒のピアノの鍵盤の整然とした文字列に秩序を与え調和を紡ぎ出そうとした長久の時間を、あのようにも易々と破壊し、その文字列をバラバラに分散させ、その意味の構築も葬り去り、全てが無差別な白へと解体させる。神からの解放なのか、

Methodology

我々の世紀にとって、最も先鋭なる前衛の起点は1900年代初頭にある。前衛の名に於いて列挙すべき芸術家は、殆ど1900年代初頭に出揃う。より正確に述べるならば、1910年前後から1920年半ばにかけて、前衛精神の激情^{ほとばし}する破壊的ともいえる変革から秩序の回復・デザインの優位性へと、その緩やかな構成的な文脈への移行前夜、その^{わず}纒か10年余りの短い時代のことである。

ワシリー・カンディンスキーがコンポジションの制作を始めるのは1910年、カジミール・マレーヴィチが色彩を多用した未来派的絵画から一気に無対象を標榜、『黒の正方形』を描くのは1915年。同じくマルセル・デュシャンが最もセンセーショナルな作品『泉』を「ニューヨーク・アンデパンダン」展に出品したのは1917年と、その並外れた前衛性は枚挙^{いとま}に遑がない。

確かに、革命へと導かれる変革の嵐が吹き荒れた時代であるが、それだけに留まらず確実に時代そのものが奇妙に圧縮されている。時代に一体どのような磁場が作用しているのか。美術はもとより、殊に1900年代初頭の音楽は、まさしく前衛の名を留める創造と破壊のドラマを的確に語っている。アルノルト・シェーンベルク、イーゴリ・ストラヴィンスキー、アントン・ヴェーベルン、アルバン・マリーア・ヨハネス・ベルク。

ベルクが『弦楽四重奏曲op.3』を書いたのは1910年である。それに先駆けること2年、アルノルト・シェーンベルクの『弦楽四重奏曲第2番op.10』は興味深い。美しい叙情的な後期ロマン派の趣が残る第一楽章から、第三楽章・緩徐楽章を経て第四楽章では一貫して無調で貫かれ、最終に嬰へ長調の和音が静かに響いて消えてゆく。私は声楽に引用されたゲオルゲの詩を読むことはできないが、『連禱』(Litanei)、『忘我』(Entrückung)の主題に含む象徴性を感じ取ることができる。思えばまた、調和と愛が語られるデーメル^{デーメル}の詩へのオマージュ、あの滲むように混じり広がりゆく美しい調べ『浄夜』(Verklärte Nacht)からなんと遠い道程であろうか。

後期ロマン主義の奏でる耳慣れた調和と物語性を破碎した彼らの前衛性、その苦悩に満ちた変革の根底に潜んでいる事柄、精神の葛藤と思想性を、我々はどのように受け止め、歩み始めたらいののだろうか。なぜ『浄夜』ではいけないのだろうかと素朴な聴者の問いが脳裏に浮かび、再び否定される。作り手は二度と同じ場所に留まることができない宿命を持つ故に。

無調、無対象、無の連鎖する否定性に於いて、彼らの追求した思想性を、激しく突き動かす心情の真実を、単なる形式・様式の変遷で済ますわけにはいかない彼らの苦悩や葛藤、それらが提示する問いに我々は何一つ答えられないでいるというのに。

私は中でもベルクを好み、一人山村のアトリエでベルクの『弦楽四重奏曲op.3』を聴く。後期ロマン主義という前時代様式の解体へと向かう怒濤のような波のうねりを更に増幅するかのよう、ベルクの個人的な情が激流となつて重なり狂おしく私に迫る。そのあまりにも深い情に於いてベルクは同時代の前衛から^{わず}纒かに違和を奏でている。私の脳細胞は真っ赤に熱せられた鉄棒で攪拌され、ねじ切れたワイヤーのように引きちぎられ、この熱き狂おしき暴力的な激情が荒れ狂いながら我が内を通過し、まるで創造神の洗礼のようだと。私は幾度となく涙を滲ませた。なぜか？ その非情なまでに駆り立てる創造性の性に於いて、いかなる感情とも結びつかない高揚がそこにある。

全ては平等に向けたユートピアなのか。あるいはそれら一切の精神の惰性、秩序が擬制の眠りを与え、古びた認識が自由な精神を束縛し繋ぎ止める、擬制へのテロル、偽りの眠りへの警鐘なのか。

個が遊している。何処にも属することができず、神にも、民俗にも、国家にも帰属することができず、個が哀しく世界を彷徨っている。属する領域も、寄って立つ名言もなく、ただ宇宙を漂うアトム^{アトム}の如く個人的な存在は、その孤絶した孤独^{おそ}や懼れや猜疑心、あるいは暴力的に突出した欲望、権力、拡大思考、支配、それらをどのように収束させることができるというのだろうか。突き刺さり、破碎され、無数の血が昨夜恋を語らった恋人達の大地を覆う。全ての価値観が操作の元に擬制化され、結果、信ずべきものを失っている。ただ、私の手の中に残るものは、ばらばらに分解された個のあまりにも個人的私、辺境に立つ裸の人間存在なのである。

信ずべきものは何もなく、唯一個人的な存在そのものであるという事実しかないというのなら、我々はその孤絶から始めなければならない。その切なさの中で、12音のバラバラにされた秩序を、たたかれた鍵盤から飛び出したビー玉のような個人的短音を胸に抱く。確かなことはこのたった一つの音が伝える存在の予感、哀歌の響きなのだから。もはや表現が奏でる物語は無意味でしかない。引き替えて、このたった一つの音、ピアノの鍵盤からはじき出された短音こそが確かな生への証なのだと。

全ての意味や価値を剥奪され、秩序からもはじき飛ばされた短音が、世界の中に孤絶した音の振動を響かせている。耳をすませばよい。たった一つのはじき飛ばされた個人的な音を、その音の振動を、全神経をもって受け取ればよい。世界がガラス細工できていると言うのなら、このたった一つの音の振動は、ガラスの城に書き込まれた行列を木っ端微塵に破碎するかもしれない。本当に世界は虚構のガラス細工なのか。この虚空、全てが擬制の中で無意味に変換された虚体の内に、はじき出されたたった一つの音が他を求めて振動している。あまりにも分断された世界の中で、個人的にアトム化された短音の振動が他を求め、関係を求めている。音は決して線上の因果律を持たず、中心からあらゆる方向に向かって個人的な音は発せられ震えている。やがて一つ、そして二つと、新たな音が連鎖し始める。そうしてこれらあまりにも個人的な存在は新たな関係を紡ぎ始める。関係を結び、繋がりを求め、睦まれ、相互に含み逢い、互いに犯し犯され一つの世界を持つ。

もうおわかりだろうか、こうして武満の最初のたった一つの隔絶された音が世界に送り出される。

存在はあくまでも個的で在り、またそれが全てなのだが、決してスタティックな単体ではなかったことを知るべきなのである。動的に自ら振動し、また他を振動させる相互連鎖の中に在る。

もうおわかりだろうか、このあまりにも個人的な存在は、何処に帰着すべきか。民俗でもなく、国家でもなく、宗教でもなく、制度でも、制度の紡ぐ価値観や秩序の中でもなく、まして眠り損ねた常識の微睡みの内でもない。我々が寄って立つべきは、あまりにも隔絶したかに見えるこの個人的な存在の中の動的な連鎖の中に宿っている。

全ては1900年代初頭に集結している。惰性となったロマン主義的な調和や秩序を微塵に粉碎して、12音の秩序も和音の調和も、調の一切の秩序を解体する。あらゆる秩序から己を解き放ち、貴方は自由である。秩序とは生きる上での方策、寄るべき共同幻想の領域を指し示す文脈の述語のこと。その寄留領域から抜け出た自由とは如何なる自由であるというのか？ 自由とは非情であり冷酷であることへの覚悟である。

色が混じり滲むように絵画は情を手法に重ねることができるが、音楽形式の本質はむしろ数学に近いのかもしれない。その純粹論理へ向かう数学的ともいえる秩序が自らを解体し混沌へと加速する。幾何学的な純粹抽象、その結晶が崩壊してゆくように、しかし何が混沌へ向かわせるのか、何故加速するのか、それは形式なのか、手法なのか、様式なのか……単なる譜面机上には何も無い。音楽史的なつじつま合わせも無意味である。混沌へ向かって、見通しさえなく只管に己を引き込んでゆく暴力的な力、激情の本源、意識の中に胚胎するある欲意が混沌へ向かって加速する。混沌を求めている主体、それは何者なのか？ おそらくその主体は秩序そのもの、その哲理と言うしかない見えぬ程の力なのかもしれない。

楽章が構成する全体の秩序、和音が担う部分的な意味と秩序への貢献、それらあらゆる階位を消滅させて、その先に如何なる確信を得るのか。全体から部分への降下、あるいは部分から全体へと上り詰める構造、それらが個別な一方通行への序列ではない新たな秩序構築が必要なのだ。それは、存在が事象を抱えて相互に他方を含み合い重なり、滲むように広がる。個であると同時に個の領域がなく他と複合されるような、そのような相互関係性を持つ秩序ではないだろうか。いつものように一つの和音が曲の終わりを心地よく承諾させてくれるようなお決まりの秩序のようにはいくまい。

ベルク、その混沌と秩序の同居、エントロピーの導くカオス、怒りの感情の響きが、調整と形式を解体させる激しい衝動へと向かう。全て秩序ある系は常にエントロピーの増幅を内に含むものであるならば、つまり命、その脳内下作用も同じく秩序から混沌へ向かうエントロピーの衝動が嵐のように吹き荒れるに違いなく、それさえ生成から混沌、崩壊から秩序へ向かう道筋であるのかもしれない。予定された定道として停留する秩序のもたらす調和は、そのためにこそ破壊し捨て去らなければならない。

私は激しい岩肌の切り立ち崩れ亀裂を生じるBlack Rockを以て、ベルクの魂へ近づこうとする。

Black Rock、私はもう10年余り前から、Rockつまり「巖」を巡って思考を遍歴させているが、そもそもRockとは何か？ 巖のように力強い普遍の意志、不滅への憧れ、象徴……否、その通り一遍の表象では済まされない思惟が私の内に生起してはまた破壊されつつ変貌していく。Rockとは、例えばこのように、Rock、その沈黙の裏通りで、無言の彼方つまり言語を越える彼方への標榜が企てられている。やがて想像を絶した存在の確かさとなって、多弁と無言、色彩と無彩色、拡散と集中など、つまりは相対的な振動軸に沿って変遷する精神そのものを表している。その変遷の様式に、マレーヴィチの『黒い正方形』のように、私の中で黒の中へ収束してゆく意識の流れがあったが、しかしそれはやがて再び色相を取り戻し新たに見いだされた白い背景と色彩の交差に向かって私の精神は揺れ動いた。黒い闇に光と化した一切の色相を見るような可逆性の中にい

て、その逆も然り、静と動の往還もまた然り、あらゆる総体的な極地の間で揺れ動く、時には静への収束が動に転じ、無彩色世界から色彩世界に踊り出るといったように。中でもベルクの激しさは、最大限に増幅され、熱した鉄の棒で攪拌された脳細胞のように、私は棒きれで土を打ちのめす。土も悲鳴を上げているに違いないのだ。スタティックではなく、あからさまな激しい動的表現は破綻の一手手前まで突き進む。その限界に於いては初めて私はベルクと共鳴し始めるのだ。

Rockの制作の始まりに於いて、モノトーンへと傾斜し、それまでの動的表現から静へと転換しようとした時期があった。言語の彼方、無言の巖・Rock。しかし真逆のWhite Rockは、間違いなくそうした精神の彷徨に対する揺り戻しであった。無の標榜から再生へ向け美を取り戻す。真っ白い空間に色彩が迸る。まさに表現主義的な内実を持つWhite Rockは、ベルクではなく、武満へのオマージュである白い空間に個的な音がはじき出される。あまりにも個的な存在としての音。その音が空間を振動させ、次の音をたぐり寄せる。あるいは個的な音は白い空間を漂いやがて滲むように他と同期する、その同期がまた別の個的な音と結びあい何重にも輪郭のない多重性の音の広がり。こうして武満の一つの個的な音はやがて世界を振動させることになるが、それは風の流れであり、水の滲み広がる様であり、雨の一粒の水滴の小さな球体のようでもありと、武満の情は個的な我質の領域から解放され、時空間に放たれている。一切は非情、冷酷な自由の中に在り。それがあまりにも静謐で繊細なのは武満自身が鋭く研ぎ澄ました震える感性であり、それこそが武満という個的な存在が世界との間で摩擦し葛藤した証でもあるのだろう。私は私の魂を武満の個的な音に重ねて、White Rockの白い非情なる空間に個を解き放とうと思った。

Postscript

本書収録の作品は、2024年5月～7月に開催された、ロンドンのギャラリー Annely Juda Fine Artでの個展「Raku Kichizaemon XV Jikinyu, Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu」に向けて制作された35点である。但し本書には展覧会出品外の作品も含まれている。Annely Juda Fine Artでの展覧会後は、世界各国のコレクターにコレクションされ、ゆえに今後それらの作品が一堂に展覧される機会はおそらくないであろう。

言うまでもなく箇々の作品は固有の表現世界を持つが、それらが一堂に会することに於いてトータルな流れの中に見えてくる制作意図、つまり私が何をしようとしてきたのか、そこに通底するメッセージ、思考・哲学が浮かび上がる。故にこれら全ての作品を収録する本書は、カメラアイが捉えた貴重な表現の記録となるだろう。

「Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu」とあるように、これらの作品は、アルバン・ベルクならびに武満徹の曲に深く触発され制作したものである。

特に展覧会会場では、ベルクの曲の中からは『String Quartet Op.3』を、武満の曲からは『For Away』を選んで会場に流した。制作は選曲したこれら2曲に限らず、幅広く彼らの作品の影響を受けている。

作品は、Black RockとWhite Rockに二分されている。激しいベルクの音楽をBlack Rockで、武満の繊細な風のような音楽をWhite Rockでコラボレートした。それぞれ作風は対極的な性格を持ち、Black Rockでは動、激、破、断、異、といったコンセプトが作品全体を支配し、対するWhite Rockでは静、流、調、和など、Black Rockに相対する世界観を暗示している。それらは茶碗という器物でありながら、表現行為という芸術領域に軸足を置くことを自覚したものである。それ故に日本の伝統的の湯茶碗という概念、様式の常道を逸脱するものと言える。今ここで詳しくは触れないが、日本の茶の湯茶碗が持つ特異な位相は、特に長次郎茶碗に於いて顕著に表れているように、それは表現行為を否定しながら同時に強いメッセージ性、思想性を内に秘めている。ということは、「表現」であって同時に「表現」ではないという、「肯」と「否」を互いに相含しながら揺らいでいる「逸脱の領域」であり、それは極めて日本的な思想領域であると言える。従ってこれらの作品Black Rock、White Rockは茶碗であり同時に茶碗にあらず、彫刻であり彫刻にあらず、オブジェでありオブジェにあらず、しかも器物・工芸であって同時にアートの領域を踏まえ、アートと工芸という西洋的概念の中で棲み分けられてきた分別を超脱するものである。

Black Rockのオマージュとして対象化されるベルクは、20世紀初頭を起点としたアヴァンギャルドの核心である。歴史主義的な立ち位置を拒絶し、隣接する過去である19世紀末・後期ロマン派からの決別はもとより、音楽史全般の流れからも断絶し、徹底した否定性を露わにしている。かつてこれ程の激しい破壊を伴う変革があったのだろうか。芸術は常に否定と革新、破壊と構築との相克と言える。それでも音楽は聴覚という受容体を通して音自体が長い歴史の中で培ってきた調和や心地よさ、快楽といった犯すことのない安定した感性領域があると考えられるが、1900年に興ったアヴァンギャルド精神はそれを根底から揺さぶり覆す音楽史上比類なき変革であった。我々の時代はまさにこ

の激しい反逆から始まると言ってよい。

Black Rockは、その激しい破壊性と同時にカオスから立ち上がる構築性を同存させようとしている。色彩は極力抑えられ、Black monotoneへと傾斜し、そのことにより構築性をより明確に確保しようとするものである。樂茶碗の伝統技法である手捏ね（「手びねり制作」とも言う）成形後に加えられる鉄篋による鋭い裁断、釘状の剝られた線状痕、さらに角材で打ちのめした打撃の痕等が形態の変形を生み、断絶と自立への動的要素を強調する。打ち付け、切りつける、それらの暴力的、破壊的ともいえる表現行為により、柔らかさをまだ残している土は歪み、延び、振れ、偶然の変形を余儀なくされる。それはまるでベルクの『String Quartet Op.3』を聴いている私の脳細胞の中で繰り広げられた暴力的な劇的一幕のようであり、刺激を受容し伝達する我が神経細胞体・ニューロンは搾り上げられ、捻れ引き切れて、過去の記憶が済し崩しに崩壊し、既存から偶然の支配する未知へと解き放たれるかのようである。

一方、White Rockのオマージュとして対象化される武満徹は、ベルクなどの新ウィーン楽派から100年近く隔て、しかもその前衛精神を引き継ぐものであるが、その音楽性は武満固有の極めて繊細で極限的に張り詰めた感性で捉えられたアヴァンギャルド精神である。それらは激しさを内に秘め調和と緊張を生み出し、多彩な変容を伴いながら音自体が刻む揺蕩とした時間と空間の広がりとなって、ときに風のように、ときに雨のように、ときに茫洋とした海のようなでもある。しかしそれは自然を擬する描写の領域と関わることなく遙か彼方を飛翔し、自然自体の本源と同期するものである。従って叙情性という性格を持ちながら、情景の模写といった視点から逃れ、いかなる対象をも持たず、先験的に企てられた物語性の束縛からも逃れて自由である。個的な音の微細な重なりと共鳴のテンションは連鎖しつつ生まれ、時空と戯れ推移し、細やかであり且つ妖しげな感性の現在性として時空を浮遊する。発せられる個的な音の一音一音が自然への凝視と密接に繋がる深い感受性により保証されていることは明らかで、それは武満の内なる日本的なるものそれ自体と言えるのではないだろうか。しかもそれらが、ある種の皮膚感覚を保ちつつ自足する緊張感は極めてセクシュアルであるが、自然がセクシュアルであるならば、武満の音楽もまたセクシュアルであるといった切り離しがたい同存性によって結ばれている。自然とは箇々別なる存在が互いに関連し合い永劫循環する動的総体であり、武満の箇々の音も瞬時において時空を永劫回帰・循環するものである。

White Rockの制作は極めて絵画的な手法によって制作されている。White素地は、伝統的な樂茶碗にはこれまで用いられなかった磁器土を使用している。成形にはBlack Rockのような篋による削り、裁断を避け、手捏ねの丸みを帯び、指跡の痕跡が残る自然な姿を基本とし、フローティングするような軽やかさと流れを表している。白地のポディーはキャンバスにも例えることができるが、鮮やかな緑、赤、藍色などの金属色が逆り、それは一瞬の偶然性の中で成立するドローイング、ドロッピング手法と共通する。焼成は樂茶碗の常識から逸脱し、1260度を超える高火度焼成であるが、できるだけ純粋に近い白い素地を求めたため高火度焼成の磁器土が必要であった。白地の上に進る色源は酸化銅、酸化クロム、酸化コバルト、といった純粋金属であり、素地定着の上でも高

火度焼成は欠かせない。

さらにWhite Rockは数度の再焼成によって加色されている。焼成後、さらに色を加えるが、それは緑の一滴の点であったり、コバルトの鋭く細い一筋の線状痕であったり、銅赤の滲みだす広がりであったりと、僅かな、しかも欠かせない加筆を施し再焼成する。それら微細にして突き詰められた緊張感は、武満の音楽と共鳴するに違いない。再焼成は三度、四度に及ぶことがあった。例えば、点を打つ位置は厳密に特定されることが多いが、時にはフリーハンドのドロッピングによって色彩を散らすこともある。重要なことは、構築された意識的表現と偶然を伴う不確定性が同存して全体の調和と流れ、同時に揺らぎを表していることが重要なのである。意識化された完璧な表現は時間を固定し空間的広がりを疎外する。偶然性の関与は極めて重要である。いずれも窯は伝統的な樂家の窯ではなく、山村のアトリエに設置している小型のガス窯と電気窯を併用している。一度高温焼成した作品を再焼成するには樂家の伝統的な窯ではできない。450年を経過する樂家の窯は、その極めてシンプルな構造であることに因って、偶然の要素、不確定性の入り込む余地が増大する。それは意識と無意識といった対極的な思考の有り様を模索する上で有益な状況を生み出すが、電気、ガスなどの近代の窯は、意識的にプログラミングを可能にすることによって偶然性、不確定要素を排除する。しかしそのことが表現の自由と自在性を狭めている。それは現代社会の一つの縮図であると言える。

このベルク、武満とのコラボレーションは、佐川美術館・樂吉左衛門館（滋賀県守山市）で「吉左衛門X」として展開してきたシリーズの一連の流れである。人生で途方もなく感動し魂を激しく揺さぶられたアート、人、事象……つまり「X」とのコラボレーションで、初回の「X」はインドネシア・ネイティヴアートであった。それから15年、中には「最初で最後の親子展」等という二人の息子との異例の展覧会もあったが、主なものはブルーノ・マトン、ヴォルス、カジミール・マレーヴィチ、齋藤隆、浦上玉堂など。他に興味深い出会いの「吉左衛門X」として、高谷史郎、深見陶治、nendo佐藤オオキ、私がフランスで制作した作品とフランス人の陶芸家である友人のアンドリュ・ブローデルとの二人展もあった。しかし、長期の継続はいつしか当初の新鮮な意思を失い、惰性が忍び込む。私は「Alban Berg and Toru Takemitsu」を最後に終えようと決心したが、実際には数年早く「浦上玉堂」をもってシリーズとしての「吉左衛門X」は2023年に終えることになった。数年を掛けて対象「X」と対峙し制作をする。その度毎に作風は新たな展開を見せてきたが、何よりの驚きは、私自身がその都度、新たな感覚を手に入れ生まれ変わってきたことである。アートとの関わりは上辺の影響ではなく、関係の密度と深度にある。まさに「吉左衛門X」は私の人生そのものであった。

結局最後の「吉左衛門X」となるべき「Berg and Takemitsu」は日本では開催できず、ロンドンのギャラリー Annely Juda Fine Artで行うことになった。それもよいと考えた。私の作品は茶碗の枠を逸脱し益々先鋭化し、ドメスティックな枠組みに収まる必要がない。故に今回ADPからの出版も英・仏バイリンガルで日本語は別刷りで添えることにした。私は少なからず無思考で閉鎖的な現在の日本を諦めてしまったようでもある。その意味においても極めてドメスティックな日本を象徴する「茶碗」という世界が、世界に

向かって開かれてゆくさまは痛快でもあり、意義深いことであると考え。

一つの取り組みに向かって緊張した長い時間が過ぎ、その中で私自身が変化してゆく。その一括りの最後に迎える展覧会。しかし展覧会がいかにか人の心を揺さぶろうとも結局は時間の中で風化を辿る定めにある。私はこの現代という社会ではなく、未来にメッセージを届けたいと思う。きっと76歳になる歳の所為なのか、これも諦念というものかもしれない。50年、100年先の若者の目にとまり「これ素敵じゃん！ 私、この人の気持ちわかるわ！」と一人でも共感してくれる若者ならば私は本望に思う。本はタイムカプセルである。今の時代を超えて未来に伝える精神の軌跡である。私はこれらの作品を一冊の本にしてここに残したいと思う。未来に向けて伝える為に。

こうして今、一つの取り組みが終わろうとしている。

私は全てを放電し抜け殻になる。それはいつものこと、その空無の中で、何も生み出すことができない恐怖に支配される。深い穴の中に落ちるような不安、遙か上方にぼっかりとあいた虚無の青空が見える、私はしばらく何もできずに無為の時間を送ることになる。

京都市北部山間の小村にアトリエを開いてすでに45年ほどになる。芒原^{すすきはら}が広がり、その向こうには灌木がだらだらと生い茂り、その果てに立ちほだかる能美峠が真っ赤な落日を受けとる。私はこの叢芒^{そうぼう}の果てを見続けてきたのだが、私の脳内下にある自己意識は常に自然と逆立しながら、ひしひしと迫る哀しい程の疎外感、存在への悲歌を私自身の意識から拭除することができずにきた。自然と人間、意識と無意識、そこには埋められない狭間がある。何も生み出すことのできない無為の時間、その狭間に立ち、私の若い精神がベルクと武満の音楽に共感し耳を傾け続けて来たのである。生い茂る芒、夕暮れに群生し乱舞する赤蜻蛉、山河草木、自然の一切がただ美しいとのみ言わせはしない。彼らが私を拒絶する。彼らは言う、「おまえは私達の仲間じゃない 此処はおまえのいる場所じゃない ここから去れ!」と。自我と自然、交われない境界がそこにある。

しかし今、私には別な言葉が聴こえてくる。杉木立や名前も知らない灌木、絡まる鳶の枯れ茎、それら自然全てが私の胎内に入り自由に通り過ぎてゆく。私は透明な身体のように、あるいは全てが互いに受け取り受け入れるある空白の領域と化したように、透過し透過され、事物と自分の不可思議な共犯を私は感じている。おそらく武満の音もそれに近いと違いないと私はようやく今、75才の老人になって初めて感じる妖しげな感覚のできごとである。

私は何も生み出せない無為の時間の穴から、やがて地中の芋虫のようにもぞもぞと這い出す。

List

B-1	截 <i>Setsu</i>	事物は 時に一切を断ち切る Things that occasionally break away from everything.
B-2	崖 <i>Gai</i>	事物は 歴然として切りたち 隔だつ Things that rise up dramatically set themselves apart.
B-3	構 <i>Kō</i>	事物は 組み立てられた構造に宿る Things residing within assembled structures.
B-4	熾 <i>Shi</i>	事物は 性なるにはげしく 勢いをなす Things that are innately fierce become ever fiercer.
B-5	殫 <i>Tan</i>	事物は ことごとくつくし そしてつきる Things that exhaust themselves by pushing themselves to the limit.
B-6	嵬 <i>Kai</i>	事物は 高く険しく また大なるか Are things that are tall and steep also grand ?
B-7	嶄 <i>Zan</i>	事物は 険しく孤高であって 他をぬきんでる Things that are steep and lofty surpass others.
B-8	崔 <i>Sai</i>	事物は 高くして入り乱れ 動き そして交わる Things that soar upwards in a tangle move and mingle.
B-9	烈 <i>Retsu</i>	事物は 激しく しかも強固さに於いて極まる Things that are fierce and as powerful as they can be.
B-10	崇 <i>Sū</i>	事物は 気高くそびえ 尊くもある Things that rise majestically upwards are also noble.
B-11	巔 <i>Ten</i>	事物は 孤高なる頂きを目指すか Do things aspire to reach lone and lofty heights ?
B-12	激 <i>Geki</i>	事物は 自ら奮い立ち 自らに突きつける Things that spontaneously arise turn upon themselves.
B-13	隗 <i>Kai</i>	事物は 踏み越えがたき険しさに到る Things that reach a steepness almost impossible to cross over.
B-14	毀 <i>Ki</i>	事物は 削ぎ落とされ 破るをもって成る Things that realise themselves by being shorn away and destroyed.
B-15	嶮 <i>Ken</i>	事物は 険しく切りたち 以て裁断する Things that are steep and jagged cut through.

W-1	霑 <i>Ten</i>	事物は 湿り潤し やがて浸透する Things that become moist and wet will eventually permeate everything.
W-2	颯 <i>Hyō</i>	事物は 吹きあげる気の軌跡のごとく Things that are like the traces of gushing qi.
W-3	颺 <i>Hyō</i>	事物は 速やかに ひるがえり 舞い上がり ただよう Things that rapidly flutter, soar upwards and drift.
W-4	霈 <i>Hai</i>	事物は 激しく流れ さかんに降り潤す Things that flow wildly pour down and moisten everything around them.
W-5	怕 <i>Haku</i>	事物は おそらく もしかしたら 常にやすらかであるか Are things probably or possibly always at peace?
W-6	灌 <i>Kan</i>	事物は 時に そそぎ また流し去る Things that sometimes pour down and wash away.
W-7	颺 <i>Ryū</i>	事物は 高空へ巻き上がり 吹き抜け去る Things that spin upwards high into the sky and blow away.
W-8	潺 <i>Sen</i>	事物は さらさらと流れる水の変容する響きであるか Are things the changing echoes of clear running water?
W-9	湮 <i>Un</i>	事物は 逆巻き おのずからなる力を現す Things that swirl around show their inner strength.
W-10	霰 <i>Ai</i>	事物は 雲がたなびくごとく 愛を抱く Things that embrace love like trailing clouds.
W-11	沐 <i>Moku</i>	事物は 潤い恵み 命をうける Things that receive life by being blessed with water.
W-12	溯 <i>So</i>	事物は 流れに逆らい 上層に登る Things that go against the flow and climb upwards.
W-13	濡 <i>Ju</i>	事物は あまた潤い あまた恵みを与える Things that moisten bring bounty.
W-14	霏 <i>Fun</i>	事物は 気に於いて充満し 気配において深まる Things charged with qi whose presence grows ever stronger.
W-15	霽 <i>Heki</i>	事物は 鳴りひびき 音の軌跡をたどる Things that reverberate and follow the traces of sound.
W-16	湣 <i>Tō</i>	事物は 集まり 揺り動かす Things that gather and sway.
W-17	閤 <i>Geki</i>	事物は ひっそりとして 隔たる Things that quietly isolate themselves.
W-18	沝 <i>Hō</i>	事物は 奔流する幾つかの水派を繋ぐ Things that connect multiple veins of torrential water.
W-19	漠 <i>Baku</i>	事物は 果てしなく つかみ所もなく 空慮と成す Things that are so boundless and ungraspable as to be voids.
W-20	游 <i>Yū</i>	事物は 青く 時空に浮かぶ Things that are blue and float in time-space.

略歴

- 1949年 私は生まれた。
- 1966年 楽家を出る18歳の春、東京藝術大学で彫刻を学ぶ。
- 1973年 卒業後、渡伊、ローマへ逃亡留学・挫折・彷徨。
- 1976年 楽家に帰還、作陶を始める。
- 1980年 父・十四代吉左衛門死去。
- 1981年 楽家当主名十五代・吉左衛門を襲名する。
- 2005-07年 佐川美術館・楽吉左衛門館および茶室を設計する。(滋賀県守山市)
開館以後毎年、Collaboration Exhibition『吉左衛門X』を開催する。
- 2019年 「直入」に改名。
京都北部山間の小村に隠棲、愛犬 嬉嬉 一頭
電話・携帯電話・テレビ・新聞・客無し、創作・執筆を続ける。
- 2022年 Annely Juda Fine Art, LondonにてCollaboration Exhibition
“Kasimir Malevich, Raku Kichizaemon XV Jikinyu” 開催。
- 2024年 Annely Juda Fine Art, LondonにてCollaboration Exhibition
“Raku Kichizaemon XV Jikinyu, Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu” を開催。

謝辞

本書の出版において、デザイン会社nendo・佐藤オオキ氏、伊藤明裕氏に多大なご協力をいただいた。写真家岩崎寛氏、出版ADP久保田啓子氏もnendoの佐藤、伊藤両氏からの紹介により知り合った。また、久保田さんのご紹介でブックデザインを担当して頂いた葛西薫氏とも知り合った。全ては良縁のもたらすことである。特に岩崎氏との出会いは、この作品集を刊行する上で決定的なものであった。氏の本質を直感的につかみ取る感性と視線に私は正直衝撃的な驚きを感じ、ゆえに氏には私からの外的な制約一切を外し、氏の自由な発想により撮影戴きたい旨をお伝えした。茶の湯茶碗という通俗的な社会性も、何より私自身からの指示、希望の一切を除き、岩崎氏の感じるままに表現して戴くよう、それだけをお願いした。岩崎氏のカメラアイを通して作品の本質がより強く露呈されると思ったからである。その意味に於いて、本書は私の作品集であると共に、楽直入の作品を被写体とした岩崎寛氏の写真集であると言える。

写真は対象を「写し撮る」というが、おそらくそれは誤った通俗である。対象と写真はイコールで結ばれているわけでもなく、近似値でもない。「似ている」と言う価値基準が創造精神をいかに欺くものであるか、写真は被写体から独立して成立する。それは写真家の目であり、思惟であり、創造なのである。とはいえカメラ画像は、被写体を裏切るものではなく、被写体自身に内在する本質と力は被写体である作品の奥にあって、岩崎氏のその目がその本質を引き出し、私としては岩崎氏の目を信じるのみである。

また、これらの作品で、「Raku Kichizaemon XV Jikinyu, Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu」と題し展覧会を開いて戴いたギャラリー Annely Juda Fine Artのオーナー・デイヴィッド・ユダ氏に感謝の意を表したい。読者におかれては、Annely Juda Fine Artでの展覧会図録も参考にされたし。こちらは、デイヴィッド氏により制作して戴いたもので、クオリティの高い展覧会図録となっている。

最後に、英文翻訳を戴いた元ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館キュレーター、ルパート・フォークナー氏と恭子夫人に、また仏文翻訳を戴いたフランス国立極東学院教授・学部長、フランソワ・ラショー氏に、仏文翻訳校閲を戴いたマトン・栗原一栄氏に、そして全ての関係諸氏に感謝の意を表すものである。

BLACK ROCK, WHITE ROCK
—Homage to Alban Berg and Toru Takemitsu

発行日 2025年2月5日

著者 樂直入

撮影 岩崎寛

企画協力 佐藤オオキ (nendo)

ブックデザイン 葛西薫 / 都築陽

英訳 ルバート・フォークナー / 安藤恭子

仏訳 フランソワ・ラショー / マトン・栗原一栄 (校閲)

協力 林 大介 (株式会社水戸忠交易) / 伊藤明裕・相馬英俊 (nendo)

プリンティングディレクション 浦有輝 (株式会社アイワード)

印刷・製本 株式会社アイワード

発行者 久保田啓子

発行所 株式会社ADP | Art Design Publishing

165-0024 東京都中野区松が丘2-14-12

tel: 81-3-5942-6011 fax: 81-3-5942-6015

<https://www.ad-publish.com>

振替 : 00160-2-355359

© Jikinyu Raku 2025
Printed in Japan
ISBN978-4-903348-81-0 C0072

本書の収録内容の無断転載・複写(コピー)・引用などは、著作権法上での例外を除き、禁じられています。
乱丁本、落丁本はご購入書店を明記の上、小社宛お送りください。