

エドワルド・チリーダへのセミナー・オマージュに参加して

吉 本 由 江

始めに

二〇一一年九月三〇日と一〇月一日の二日間、スペイン、サン・セバスティアンのチリーダ・レク美術館において、彫刻家エドワルド・チリーダ（1924 - 2002）へのオマージュを兼ねたセミナーが開催された。チリーダの言葉に因み「暁に作品を知った」と題されたこのセミナーでは、参加者の美的経験に配慮がなされると共に、講師として、ベルリン芸術大学のアナ・マリア・ラーベ、マドリッド・コミリーヤス教皇大学のリカルド・ピニリヤ、映画監督のスサナ・チリーダが招かれ、チリーダの造形作品における三つの「挑戦」として、時間・空間・物質に焦点を当てた講義が行われた。（図1）

鉄鋼を用いた大規模な公共彫刻で知られるエドワルド・チリーダは、その生涯を通じ、空間や光、物質の軽重との関係性から様々な素材を試みた。また、詩としてだけでなく、その哲学的な一貫性から

も評価され得るチリーダの言葉は、以下の引用に明らかであるように、時間・空間・物質に結びついた彼の芸術的かつ存在論的志向を示している。

時間の兄弟である空間から、執拗な重力の下、見えないことを見るための光により、「既がない」と「未だない」の間に私は置かれた。^[1]

セミナーの第一日目は、チリーダの作品にとって重要なテーマである時間（現在）・空間（場）・物質（重力と素材）をめぐり、彼のアンソロジー及び造形作品と、聖アウグスティヌス（354 - 430）、マルティン・ハイデッガー（1889 - 1976）、ガストン・バシユラー（1889-1976）のテキストとの接点が、「対話」として提示された。

I. 時間をめぐる挑戦 聖アウグスティヌスとの対話

セミナーは、チリーダの言葉と聖アウグスティヌスの『告白』を比較したアナ・マリア・ラーベ氏の講演で幕を開け、氏は、チリーダと聖アウグスティヌスとの本質的な親近性を、自己の関心事に対峙する際の姿勢、即ち、絶えることのない問いと疑問と驚きにあるとした。

「時の書」とも呼ばれる『告白』第十一巻において、聖アウグスティヌスは、時間の本質を繰り返し問う。「それでは、時間とは何なのか。誰にも問われなければわかるのだが、問う者に説明しようとする」とわからない⁽²⁾。こ



図1. セミナー風景, チリーダ・レク美術館 (Foto: Alberto Gil Cobo).

の有名な一節の後、数章に亘って問いかけが続けられた後でも、聖アウグスティヌスは自己の無知を明らかにすることを厭わない。「主要、私はまだ時間とは何なのかわからないと告白します。(略)ああ、何がわからないのかさえわからない⁽³⁾。」

一方、チリーダは、絶えることのない問いと不確定性を、「方向付けと安定と知識と安全に反対」。混乱と不安定、驚き（知識への道）。手中の一羽より、飛ぶ百羽⁽⁴⁾。」と表現する。ラーベ氏は、これらの特性は、チリーダの作品と思考とを性格付ける彼の一貫した姿勢であり、創作のために自らが選び取る真摯な態度であるとした。

また、時間を円状に解釈し、世界の魂の活動と関係付ける新プラトン主義のプロティノスとは異なり、聖アウグスティヌスは、時間を人間の魂との関連において線上に知覚し、時間の心理的概念、すなわち認識と分かちがたく結びついている時間の観念について内省する。聖アウグスティヌスによると、意識は、現在を即時に観照する能力（直視）の他に、想起された過去（記憶）と想像された未来（期待）とを備えている。聖アウグスティヌスにとって、人間の時間は、過去と未来に向けて掘げられた魂をもって生きられた現在である。ラーベ氏は、聖アウグスティヌスとチリーダの文章の引用を比較し、チリーダが、聖アウグスティヌスと似た暗喩（暁）を用いて時間の概念を表現し、作品に取り掛かる際に、無数の実現の可能性を前にして感じる予感または直観を表現しているとした。

ラーベ氏が続けて述べたように、時間に関する考察は、聖アウグスティヌスとチリーダとを「永遠の現在」「次元のない現在」をめぐる考察へと導く。

永遠において束の間であるものはなく、すべてがここ現在にある。その全体において決してここ現在にあることはない時間とは逆に、最後には、過ぎ去ったものはすべて未来の襲撃を受け、未来はすべて永遠の現在の創造物であるか、その派生物であることを参照のこと。⁵⁾(聖アウグスティヌス)

聖アウグスティヌスにとって、永遠は、その普遍性において現在の特性に一致しており、この永遠の現在という概念は、以下のチリーダの短いテキストにおいても、同じ魂のふるえと共に表されていると、ラーベ氏は指摘した。

人類はみな兄弟である。私たちの共通の祖国は地平線ではないだろうか。地平線のように次元のない、別の国境、別の境界、別の場を生きている現在でもあるのではないだろうか。これらの問いや他の多くの問いは自然の一部をなし、これらの問い故に、私の作品は、自然とその法則の中で、明らかではあるが到達し難いものすべてを探すのである。⁶⁾(エドワルド・チリーダ)

最後に、ヒホンの海岸に設置された《地平線賛美》、チリーダ・レクからミュンヘンに移された《光を求めて》(図2)、ゲルニカの《我らの父の家》、サン・セバスティアンの《風の櫛》が時間の観念



図2. エドワルド・チリーダ、《光を求めて》、チリーダ・レク美術館 (Foto: Ana María Rabe).

に代表される次元のない現在の存在とを指摘した。

II. 空間をめぐる挑戦 マルティン・ハイデッガーとの対話

その後、セミナーは空間をテーマとしたブロックへと移り、リカルド・ピニリャ氏は、講演の導入として、チリーダの文章に現れた時間と空間の関係性に言及した。チリーダは、彼の彫刻の中に時間の存在を見つけたことを記し、空間を「時間の兄弟」と呼ぶ。彼が興味を持つ時間は「時計の時間」ではなく、「調和、リズム、尺度」

との関連から紹介された。作品の知覚における重要な要素として現在があり、チリーダの作品がその中に挿入される自然は、時間の経過と同時に永遠によって跡付けられた場である。ラーベ氏は、これらの公共作品に関して、四大元素や四季によって示される移りゆく現在と、地平線

であるとされ、時間と空間の親近性は、チリーダが、固形の物質を「遅い空間」、空間を「速い物質」と名付け、物質と空間を交換可能なカテゴリーとし、その速さにおいてのみ区別する際に、特に顕著に示される。⁽⁷⁾

次に、一九六九年秋に百五十版の限定美装版として出版されたマルティン・ハイデッガーのエッセー『芸術と空間』⁽⁸⁾に関し、チリーダが石版画の挿絵を提供するまでの経緯と著書の概要が紹介された。

空間は『存在と時間』(一九二七年出版)において「在世界」の分析テーマとして現れており、ハイデッガーは、空間概念を、量の抽象的計測概念に先立つ存在論的次元、即ち、場・往来・遠近の設定として扱った。一九三五年と三六年に行われた講演「芸術作品の起源」では、芸術作品と空間の関係性は、既に空間の派生語の分析により言及されている。その後、一九五一年にダラムシユタットで開かれた建築に関する討論会では、「建てる 住む 考える」と題する講演が行われ、一九六四年には、ザンクト・ガレン(スイス)のエルカー・ギャラリーで「芸術・造形芸術・空間に関する考察」が朗読されている。

ハイデッガーは、『芸術と空間』の執筆に向け、一九六八年には現存の彫刻家に関する情報を集めており、同年に、チリーダがチューリッヒで展覧会を開いた際に、両者の会合が設けられた。この邂逅の後、ハイデッガーは、チリーダに対し、空間について記した執筆

物を出版の有無を問わず送るように求め、その後、彼に挿絵の協力を要請した。一年後に完成した作品はチリーダに献げられている。

この最初の邂逅で、ハイデッガーは通訳を通じてドイツ語のみを用いてチリーダに話しかけることを選んだ。チリーダは、ハイデッガーが他の言語にも通じていたことに触れ、ドイツ語がこの哲学者にとっての「仕事の道具」であったと述懐している。⁽⁹⁾ また、美装版制作のために、ハイデッガーがリトグラフに直接テキストを書き込む必要があったため、チリーダが、作業しやすい版の大きさを彼に尋ねたところ、この配慮がハイデッガーを驚かし、喜ばせたと言う。⁽¹⁰⁾ ピニャ氏は、この二つの逸話から、チリーダが、ハイデッガーのドイツ語を、思想を生み出すための仕事の道具とみなし、道具を扱う者への尊敬を込め、ハイデッガーを「思想の芸術家」と捉えていたと指摘した。また、氏は、対称ではないが類似した形態の間を視線が行き来することにより対話が生まれるチリーダの作品《対話を通しての寛容》(ミュンスター)をその視覚的例として挙げ、この出会いにより、空間への関心を高めていた思想家と、哲学的性向を持つ彫刻家との間に中間的空間が形作られたと述べた。

ハイデッガーは『芸術と空間』において、建築空間と同様に、芸術空間の解決しがたい困難さを認める。しかしながら、芸術は真を「作品の中に据えること」(Ins-Werk-Bringen)であり、真は存在の「不伏蔵性(Unverborgenheit)」を意味するところ⁽¹¹⁾の前提から、

彫刻作品における空間が、空間の最も本来的な特質を開示するもので、辿るべき指針であるとする。

空間 (Raum) の動詞形 raumen は、「場の自由提供」、即ち「人間の定着と居住に、自由なもの、開かれたものを与える」ことと捉えられ、その状況が生まれる過程は einräumen の語に依拠して説明される。即ち、この語が持つ「zulassen (許可する)」と einrichten (設備を取り付ける・調整する) の語義から、該当の動詞は、「開かれたもの」が展開することを許す一方で、物がそれぞれの場に在りながら、そこから他の物へと自らを開き、相互に属する可能性を、物に与えるとされる。そして、「場」は相互所属に物を召喚する度に、「自由な広がり」と説明される「地域 (Gegend)」を開く。¹¹⁾

空間は、技術・科学的範疇に対峙する存在論的範疇において考察され、ハイデッガーは、物が場に属すだけでなく、「物自体が場」でもあることへの認識を読者に促す。同様に、場は前もって与えられた空間にあるのではなく、空間は「地域の場 (複数) の作用からのみ」開かれる。ハイデッガーは「相互作用的な場の働き」に注目し、芸術と空間の交じり合いを、「場」と「地域」との経験から考へるべきであると主張している。¹²⁾

ピニリャ氏は、チリーダに捧げられたこのエッセーにおいて、ハイデッガーが、特にチリーダを念頭に置いて記した文章として、造形作品を定義した以下の文章を引用した。



図3. エドワルド・チリーダ、《風の櫛》、サン・セバ스티アン (Foto: Ana María Rabe).

造形作品。場を身体化し、作品の中に据えること。そして、その場と共に、人間が住まうことが出来る地域を開き、人間を取り巻き、関わる物が留まることが出来る地域を開くこと。

造形作品。場を引き起こす作品において、存在の真実を身体化すること。¹³⁾

リカルド・ピニリャ氏の講義は、チリーダの代表作の一つ《風の

櫛》(図3)の画像で締めくくられた。チリーダは、故郷の海岸へ向けたこのプロジェクトの構想を五十年代初めから温めており、ハイデッガーとの邂逅の翌年(一九六九年)にはパリのユネスコ新本部に《風の櫛IV》を設置している。サン・セバ스티アンに設置された一九七七年の作品に関

し、チリーダは「この作品は、私が作ったし、私が作ったのではない。風と海と岩とそのすべてが決定的なやり方で関与した。」¹⁴と述べ、公共彫刻が、「自由な広がり」の創設のため、周囲の環境要素との相関関係において成立して行く創作過程について語っている。

Ⅲ・物質をめぐる挑戦（二） 重力

「物質をめぐる挑戦」のブロックは二つのセクションに分かれ、最初に、アナ・マリア・ラーベ氏により、ニュートンの重力の理論とチリーダの作品との関連が紹介された。

重力に対するチリーダの興味は、以下の言葉に明らかである。

私はドイツロマン主義からも、フランスの文化からも多くの恩恵を受けた。しかし、私が本当の夢見るのは重力だ。私の場合、それは重大だ。私は、重力、すなわち、下から上へ、そして、もちろん上から下へと伸びる理想の線に、ますます条件付けられている。重力に心を配るということは、物質に心を配るということである。(略) 私はこの面をますます重大に受け取っており、私の最新作は《重力》と名付けられている。¹⁵

ラーベ氏が指摘するように、重力は物体に内在する力ではない。

重量を物質の内在する特性と考えるスコラ派の概念とは異なり、ニュートンは重力を、質量間の加速原理、即ち密度に比例して物体を引き合わせる動的原理として規定している。ニュートンが「絶対的」と呼ぶ、真空で均一かつ硬固な空間は現実世界には存在しないが、この絶対空間は、ニュートンが重力の法則を説明するために必要とした理論的前提であった。ニュートン物理学において、重力は、二つの物体の中心に向かって直線に引き合う物体の加速であり、互いに引き合う質量の密度に比例している。ニュートンは、彼が「求心力」とも呼ぶ重力の理論を通して、潮の満ち引きなどそれまで解決されていなかった自然現象を説明した。即ち、質量の大きい地球と密度の少ない月は、求心方向に引き合い、長円形の軌道上の月の位置により潮は満ち引きを繰り返す。

チリーダの言葉には「質量」「密度」「速度」など物理学用語が繰り返し現れる。そして、重力とその克服はチリーダの重要なテーマの一つであり、前述の引用における「上から下への理想の線」「下から上へ」の言及は、重力に関するチリーダの素養を表している。チリーダは「満ちた空間と空の空間との対話は質量からのみ真正である。外見には価値はない。」¹⁶と述べ、空洞ではない物質の使用にこだわり続けた。

七十年代後半以降、コンクリートや鉄鋼による大規模な公共作品のプロジェクトが増加して行く中で、その最盛期にあたる一九八八

年に、チリーダは、細い紐で綴じた小規模な紙コラージュの制作を始めた。《重力》と名付けられたこのコラージュ・シリーズは、物質の質量に関するチリーダの探求の別の極をなしている。

ラーベ氏は、マドリッド屋外彫刻美術館の《出会いの場Ⅲ》、バルセロナの《水賛美》など、宙に吊られる形で設置されたコンクリートの巨大彫刻に関し、チリーダの夢は、質量がニュートンの原理を伝え、かつ空間へ「飛翔する」ことであると述べた。そして、チリーダ自身が述べる「ニュートンに抗して戦う」試みの背景に、神秘主義と聖テレサに結びついた軽微さへの希求を指摘した。紙で制作されたコラージュ・シリーズ《重力》は、その可変性のある素材と相まってチリーダの巨大彫刻作品が夢みる軽やかさを具現している。

IV. 物質をめぐる挑戦 (二) ガストン・バシユラルとの対話

「物質をめぐる挑戦」のブロックは、リカルド・ピニリヤ氏のガストン・バシユラルに関する発表へと移り、最初に『新しい科学的精神』や『火の精神分析』の著者であるこのフランス人哲学者の紹介があった。チリーダは、素描と彫刻を本格的に始めた後、二十四歳でパリに移り、一年余りの滞在の間に、バシユラルと面識を得ていた。自らが進む芸術の方向性に迷い、パリ滞中に終止符を打ったチリーダは、一九五六年パリのマエ画廊で開かれた初の個

展に際し、迷うことなくバシユラルの名を挙げ、カタログの執筆を依頼した。

カタログに寄せられた「鉄の宇宙¹⁷⁾」と題する文章の中で、バシユラルは、チリーダがサン・セバスティアンに帰郷し、バスク地方の伝統に根差した鉄の素材を発見するまでを辿り、チリーダがこの素材を用い「親密な関係の中で物質を引き出す彫刻を夢見ている」と観察する。バシユラルは、チリーダの鉄の作品群を「物質と動きの統合体」と評し、吊り下げて展示される《空間への助言》については、「鳥籠の形をした鳥、鳥の形をした鳥籠」と表現する。ピニリヤ氏は、これら五十年代のチリーダの作品が、鉄の身体を空間に広げ、空間を囲い込むという意志において、動的で攻撃的な側面を持っていることを指摘した。

バシユラルは、チリーダが彼に語る「作品の自律的成長」を自らも肯定し、物質や工具、騒音や火への言及により、ピニリヤ氏が「鍛冶の仕事の工程のエロチズム」と呼ぶものを際立たせている。チリーダの初の個展に寄せられたこのテキストは、チリーダ作品の原初的「素材性」に迫ると共に、鉄と取り組む若いチリーダを描き出す生き生きとした肖像画ともなっており、バシユラルの熱を帯びた賞賛の言葉で結ばれている。

何と言う力、若い力の助言がチリーダの作品にはあることだろ

う！なんと朝のエネルギーの呼びかけか！力強い朝の宇宙よ！チリーダの作品の写真を三枚本棚の隅に貼ってから、私は寝起きがよい。すぐに力が湧いてくる。仕事が好ましい。老哲学者である私でさえ、鉄匠のように呼吸するようになるほどだ。¹⁸⁾

後年、チリーダは、彫刻が与え作り出す内部空間を発見し、彫刻の空間部は抽象性を弱め、鑑賞者に開かれていく。彫刻作品と空間に対するチリーダの概念の変遷は、ピニャ氏が引いたこの彫刻家の言葉「空間は限定されない間は無名である。以前、私の作品は主人公だった。空間が無名ではなくなるために、環境が主人公でなくてはならない。」¹⁹⁾に雄弁に示されている。

最後に、アラバスターやテラコッタなど、他の素材を用いたチリーダの作品が紹介され、それぞれの物質が提示する可能性とチリーダの取り組みが例示された。

V. 『チリーダ 芸術と夢』の上映と討論会

セミナー二日目は、参加者の美的体験にセミナーの比重が移された。スサナ・チリーダ監督のドキュメンタリー映画『チリーダ 芸術と夢』の上映に先立ち、チリーダ監督は、セミナーのタイトル「暁に作品を知った」に因み、当日の貝殻海岸の暁を撮影した連続写真

を披露し、映画の撮影までの経緯とその経過を語った。

チリーダ監督のプロデビュー作は、エドワルド・チリーダへの委託作品《北斎へのオマージュ》の制作過程を取材したドキュメンタリー映画『チリーダから北斎へ 一作品の創作』であった。委託により一九九一年から始められた撮影では、工房での作品制作の様子や作家へのインタビューなど大量の収録が行われ、第一作目に引き続き、同じテーマを追い続けたチリーダ監督は、一九九八年に第二作『チリーダ 芸術と夢』を完成した。チリーダ監督は、この二作の撮影期間中、作家の工房に入ることが許された最初で唯一の人物であり、監督は、作家を直接知る証人として、彼女の映画には教育的目的が含まれており、彼女の詩と存在が、父親の詩と交差する点がこの作品であると述べた。

映画上映後開かれた討論会では、まずセミナー講師が感想を述べ、ラーベ氏は、セミナーで扱われた諸点が映画において詩的かつ知覚可能な方法で視覚化されている点、数トンに及ぶ公共彫刻の軽やかな映像、素材から形を引き出すための対立としてだけでなく、素材に耳を傾ける対話でもある鍛造工場のシーンに言及した。また、氏は、チリーダのアンソロジーにおいて速度の速い物質として挙げられていた「空間」が、映画の中では、より速い存在として「聖霊」に置き換えられ、彫刻家自身によってコメントされている点を指摘した。一方、ピニャ氏は映画制作の観点から発言し、音楽・テキ

ストの朗読・声といった音響を通して、チリーダの世界が効果的に伝達されている点に言及した。

映画上映後の討論会では、作品の撮影当時進行中で、映画の中でも言及されている「キンダヤ山プロジェクト」に参加者の議論が集中した。このプロジェクトは、ホルヘ・ギジェルモの詩「深遠なるものは大気」からインスピレーションを受け、山の内部空間から水平線を眺め、月と日の光を受けるという一九八五年以前のチリーダの着想を土台としている。現存の山に対し、水平線が見える位置に五十メートル平方の空洞を掘り進み、山中の空間において、同形の方形空洞を垂直上方に二つ設けるといふこの壮大なプロジェクトに対し、シシリアやフィンランド、スイスから場所の提供が打診された。しかし、チリーダが直観を受けたのは、カナリア諸島第二の島フェルテベントユーラの海岸に近いキンダヤ山であり、プロジェクト実現に向け、一九九三年には、カナリア政府の許可も受けていた。その一方で、この計画は、キンダヤ山の開発権買い上げにおける公職スキャンダルを始め、山に対する影響、キンダヤ山が有する遺跡の保護など、環境団体を中心に多くの論争と強い拒絶反応を引き起こした。五十メートル平方の空洞は、山全体から見ると、相対的にごく小規模な改変に過ぎない。未完に終わったこのプロジェクトに対し、セミナーの討論会では、環境問題・歴史上の先例の有無・人類学的観点からの意見が述べられると共に、現代社会におい

る集団的神秘体験の欠如とその種の体験に対する不信感と不寛容さが指摘された。

キンダヤ山プロジェクトに対し、以下、私見を挟むならば、セミナーのために準備されたテキストや上映されたドキュメンタリー映画は、この未完のプロジェクトに対する様々な示唆を含んでいる。

オクタビオ・パスは、エッセー「チリーダ 鉄と光の間」²⁰において、チリーダの彫刻の建築的性格に言及している。それは、「大空間の上ではなく、内および中における空間の構築」であり、パスは、近い将来そこに「人間の姿」が現れることを予言した。彫刻の周りを巡ることが出来るだけでなく、鑑賞者を庇護するかのようにに開き、彫刻内部に招き入れる大規模な公共彫刻《地平線賛美》²¹（一九九〇年）において、この予言は実現されたとも言えるが、キンダヤ山のプロジェクトは、山の内部空間に人が在ることを可能にする文字通り建築的なプロジェクトであった。チリーダは、ドキュメンタリー映画において、人が大空間の前に自らを小さく感じ、すべての人間が平等であることを感得するために、このプロジェクトにおいて規模の大きさが不可欠であることを説明している。チリーダ監督も、作家の意図は、山に害を及ぼすことなく全人類に場を提供することであったと討論会の場で言明した。²²

また、チリーダがメノルカ島の巨石遺跡を訪問した際のショットやそこでのコメントは、彼が《地平線賛美》を含む最後の重要な公

共彫刻のプロジェクトにおいて、一種の原始美術を夢見ていたことを暗示している。セミナー第一目に紹介されたバシュラルのテキストにおいて、チリーダが取り組んでいた鉄の作品制作は、「人類の原始主義の偉大な夢」⁽²²⁾と描写されていた。太陽と月と地平線が人類にとって原初的で存在論的要素であるという意味において、バシュラルのこの言葉は、『地平線賛美』やキンダヤ山プロジェクトにおいても同様に有効であろう。チリーダ自身、中断されたこのプロジェクトに対し、以下のコメントを残している。

ユートピアは実現されないのかもしれない。他の場所で、他の誰かがやり遂げるのかもしれない。それとも、この彫刻、太陽と月の光に接することができるこの広く深い空間、人類の邂逅⁽²³⁾の場は、キンダヤ山の聖なる山の心に届き得るのかもしれない。

討論会でコメントされたように、地平線は我々を遠くから抱く到達できない場であり、その前において、我々は等しく中心にあり、存在論的に同等の条件下に置かれる。ここに至って、セミナー初日に引用された地平線のシンボリズムと、現在に集約される永遠に関する言及（「人類はみな兄弟である。私たちの共通の祖国は地平線ではないだろうか。地平線のように次元のない、別の国境、別の限界、別の場を生きている現在でもあるのではないだろうか。」）が、チリー

ダの芸術を支える思想の一つの到達点として感得された。

討論会の終わりに、参加者が各自チリーダの言葉から一文を選び、用意された紙片に記すことが提案された。風船に結び付けられ飛ばされるこれらの言葉は、今回はチリーダの言葉から選ばれ、没後百年を迎える次回には、チリーダに向けた言葉が集められると言う。後者の一例として、スサナ・チリーダ監督は、バスク地方のシンガーソングライター、ミケル・ラボアの「小鳥よ、小鳥」の歌詞を引いた。

もし羽を切っていたら、私のものだったろう。
逃げて行かなかっただろう。

でも
もうそれは鳥ではないだろう。

私は
鳥を愛していた。

チリーダの残した言葉「手中の一羽より、飛ぶ百羽」に対する一つの返答とも受け止められるこの歌詞は、チリーダ監督の朗読に続き、多くの参加者によって自然発生的に唱和され、バスク語の歌が

建物内に響いた。

VI. チリーダ・レク公園内での活動とセミナー後

セミナーは屋外に会場を移し、チリーダがインスピレーションを受けた詩人及びチリーダの作品がそのインスピレーション源となった詩がセミナー講師によって朗読された。

その後、チリーダ・レク公園内での自由活動の時間が設けられ、セミナー参加者は、用意されたチリーダのアンソロジーやカタログの中から、最も印象的な言葉を選ぶと共に、「チリーダと哲学をめぐる挑戦」と題した特別展の鑑賞や公園内の散策を行った。最後に、一堂に会した出席者は、各自が選んだチリーダの言葉を風船に結び付け、順に読み上げた後、風船を一齐に空へ放って二日間のセミナーを終了した。(図4)



図4. セミナー風景, チリーダ・レク美術館 (Foto: Ana María Rabe).

セミナー閉会后、参加者の多くは、サン・セバステイアン旧市街へ向かい、貝殻海岸の《風の櫛》へ立ち寄った。チリーダが創作活動初期から構想を温め、四半世紀後に故郷の海岸に設置した《風の櫛》は、主要なビーチからは見ることの出来ない海岸の端に位置し、三つの彫刻体は、海面の岩と崖の上で、錆び色の鉄鋼の腕を空に伸ばしていた。場に身体を与える彫刻は、海や大気や波と共に、その姿を隠し現す中で互いに所属し合い、周囲の広がりを生み出す。

『芸術と空間』の冒頭で、ハイデッガーは、空間と造形物との関係を諸種の「ポリウム」として想定していた²³。その後、造形作品が場の身体化と規定されるに至って、考察は再び「ポリウム」へと戻されるが、ハイデッガーは、場の身体化として問題とすべき対象は、「表面が外部と反対の内部を包む空間の相互限定」ではなく、「ポリウム」と呼ばれるものが該当しないことを指摘する一方で、「造形的身体化の場を探し形作る特徴は、名のないままに残される」と記してこの問題を保留した。続いてハイデッガーは、場の特性と近親関係にあるものとして「空 (Leer)」を取り上げ、「欠如」や「無」としてではなく「産出 (Hervorbringen)」として位置付けている²⁵。空洞のない物質の使用は、ハイデッガーとの邂逅以前から終始一貫したチリーダ作品の特徴である。『芸術と空間』の出版後におけるその継続は、エッセーにおいて残されたこの哲学者の問いに対す

るチリーダからの返答として解釈できるであろう。空間を包むボリュームと対置する密な量塊は、その真正で圧倒的な存在により、空間の「空」と雄弁で説得力のある対話を行う。ハイデッガーとの邂逅は、チリーダが経験的に素材として選び用いていた密な物質と「空」との弁証法に関する思索を深める機会を彼に与えたと推測される。チリーダの公共彫刻プロジェクトの概念的土台にこのテーマに対する彼の信念があるだけでなく、「遅い空間」や「速い物体」などアンソロジーに残されたチリーダの言葉は、そのメタファーに富む詩的表現から、これらの言葉が、様々な人的接触や哲学的・科学的知見を経て深められ温められた後、私的で総括的表現として言語化されていることを示唆している。

貝殻海岸で《風の櫛》に吹く風は、その場に住まうものを巻き込みながら、「速い物体としての空間」を体感できる形で示していた。

終わりに

セミナー・オマージュ「暁に作品を知った」は、結論付けられた研究結果の報告を目的とせず、参加者をテーマへ導入する努力と講演後の討論に比重が置かれた結果、自由な発言と活発な議論の場となった。チリーダの言葉と哲学的テキストとの対比や、同時代の哲学者との邂逅の逸話は、参加者一人一人の中に、チリーダの言葉を

解釈し、その人と作品をよりよく理解するための新しい空間を作り上げて行った。

セミナーが開かれたチリーダ・レク美術館内の建物は、チリーダと妻ピラル・ベルスンセが一九八二年に廃屋の状態で見つけた十六世紀の農家で、チリーダ夫妻は、「サバラガ」と呼ばれるこの建物の修復と改築に十四年の歳月を費やした。(図5) 夫妻が「詩と構築」²⁶⁾をもって取り組んだ改築により、建物内部は木の幹のように広がる柱を持つ彫刻的空間に変貌し、比較的小規模なチリーダの作品を展示している。大規模な作品が点在する広い公園を含め、

チリーダ・レク美術館は、チリーダが晩年、彼の作品世界に近づくことを希望するすべての人々に遺すために手掛け、二〇〇〇年に完成させた芸術的遺産であり、今回のセミナーは、二〇一〇年末以降、その門戸を閉ざしているチリーダ・レク美術館に入館できる数少ない機会の一つであった。



図5. サバラガ外観, チリーダ・レク美術館 (Foto: Ana María Rabe).

た。

彫刻との対話は、作品を成立させる周囲の環境要素を含めた対話として成立する。作品の周りを巡り鑑賞すると同時に、作品に住まい、取り巻かれることは、チリーダの作品解釈においては不可欠と言える程の重要性を持つ。

二日間のセミナーを終え、会場を後にするにあたり、チリーダ・レク美術館の再開館を願う参加者の声は一樣であり、従来通りの形での施設の維持と、一日も早い再開館が待ち望まれた。

注記

- (1) Eduardo Chillida, *Escrito*, La fábrica, Madrid 2005, p.41.
- (2) San Agustín, *Confesiones*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid 1988, p.392.
- (3) *Ibid.*, p.405.
- (4) Chillida, *op.cit.*, p.18. 最後の一句は、スペイン語の「こゝろや」「飛ぶ百羽より手中の一羽」を故意に逆転させたものである。
- (5) San Agustín, *op.cit.*, p.389.
- (6) *Ibid.*, p.33.
- (7) *Ibid.*, pp.53-54.
- (8) Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, Erker-Verlag, St. Gallen, 1969.
- (9) Florencio Martínez Aguinagale, *Palabra de Chillida*, Universidad del País Vasco, Bilbao 1998, p.87.
- (10) セミナーにおけるスサナ・チリーダ監督談。
- (11) Martin Heidegger, *El arte y el espacio. Die Kunst und der Raum*, Heber, Barcelona 2009, pp.18-25.

- (12) *Ibid.*, pp.26-29.
- (13) *Ibid.*, pp.32-33.
*Die Plastik: ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten und mit diesen ein Eröffnen von Gegenden möglichen Wohnens der Menschen, möglichen Verweilens der sie umgebenden, sie angehenden Dinge.
Die Plastik: die Verkörperung der Wahrheit des Seins in ihrem Orte stiftenden Werks.
- (14) Martínez, *op.cit.*, p.59. 週刊エル・pais、一九七七年九月四日インタビュー記事。
- (15) Chillida, *op.cit.*, pp.93-94.
- (16) *Ibid.*, p.54. Martínez, *op.cit.*, p.48.
- (17) Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, México 1997, pp.56-61.
- (18) *Ibid.*, p.61.
- (19) Chillida, *op.cit.*, p.58.
- (20) Octavio Paz, *Chillida: entr el hierro y la luz*, en: Octavio Paz, *Chillida*, Maeght, Barcelona 1980, pp.6-18.
- (21) チリーダ自身「このプロジェクトを「寛容のモニュメント」と呼ぶべき」。
- (22) Bachelard, *op. cit.*, p.61.
- (23) 日刊紙エル・pais、一九九六年七月二七日掲載。
- (24) Heidegger, (2009), *op. cit.*, pp.12-13.
- (25) *Ibid.*, pp.28-31.
- (26) セミナーにおけるスサナ・チリーダ監督談。

(エドワルド・チリーダ マドリッド・コンプルテンセ大学)