

# 現代スペイン陶芸における東洋的感性

—カルメン・サンチェス『秋』を中心に—

牛 島  
北 尾

万<sup>\*1</sup>  
望<sup>\*2</sup>

**La sensibilización oriental en la cerámica contemporánea española  
—reflexiones sobre la obra “Otoño” de la ceramista Carmen Sánchez—**

Takashi Ushijima\*<sup>1</sup>  
Nozomi Kitao\*<sup>2</sup>

El presente estudio está basado en una conferencia sobre “*EL PENSAMIENTO ZEN Y LA OBRA DE LA CERAMISTA CARMEN SANCHEZ*” que esta autora realizó en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Castellón (España), en 25 de mayo de 2006.

Carmen Sánchez es una ceramista española. Nace en San Sebastián en 1945. En 1971 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, donde recibe clases de cerámica hasta 1974. Amplía sus estudios con posterioridad, especialmente en Barcelona en 1987, donde comienza sus trabajos de torno. Discípula en sus comienzos del ceramista Enric Mestre, pronto experimentó una fecunda influencia de este artista y de su reconocida obra cerámica en su vertiente más evolucionada.

Su trayectoria como artista en años sucesivos es prolífica en exposiciones nacionales e internacionales. Su labor se ha visto recompensada con prestigiosos galardones, entre ellos, el Primer Premio en el Certamen Nacional de Cerámica (Talavera de la Reina), de Alcora, y de Manises.

Su obra artística tiene un valor especial por una expresión sencilla con una noción del sentido del vacío o de la presencia de la ausencia, que comunica con el sentido oriental.

El objetivo fundamental de la investigación es señalar los aspectos vinculantes entre la obra de la ceramista Carmen Sánchez y el pensamiento y la noción del tiempo y el espacio, presentes en la cultura japonesa.

En el comienzo, ahondamos en la evolución artística de la ceramista. A continuación, tratamos su concepto artístico, el pensamiento Zen y el Shintoísmo, y buscamos un punto común entre ellos. Por último, nos concentramos en su obra titulada “Otoño”, especialmente desde la perspectiva que brindan los tres sentidos japoneses: el espíritu de purificación y la arquitectura, el concepto de Ma y el teatro Nou, y el sentido Wabi con la ceremonia del té.

(\* 1 城西国際大学専任講師)

(\* 2 バレンシア工科大学大学院博士課程)

## はじめに

本稿は、2006年5月25日に開催されたスペイン・バレンシア州カステジョンの芸術デザイン高等専門学校主催講演会で、北尾がスペイン語で発表した「*EL PENSAMIENTO ZEN Y LA OBRA DE LA CERAMISTA CARMEN SÁNCHEZ*」(禅の思想とカルメン・サンチェスの陶芸)を邦語論文として大幅に加筆修正し、書き改めたものである。

カルメン・サンチェス (Carmen Sánchez, 1945-) は、スペイン北部バスク地方サン・セバ스티アン出身の現代女流陶芸/彫刻家である。1971年にバレンシア公立工芸専門学校に入学し、1974年までスペイン現代陶芸の巨匠エンリケ・メストレのもとで学んだ。そこで、彫刻的造形としての陶芸の新しいあり方について考える機会をえた。1978年、バルセロナ造形学校での、ろくろの短期集中講座に参加した。以来、ろくろをベースにした制作を続けて今日に至っている。

陶芸作家としての彼女の活躍は、1985年のマドリッド近郊、タラベラ・デ・ラ・レイナでの陶芸コンクールでグランプリを獲得したときから始まった。そして同年、マニセス陶芸コンクール (バレンシア) でのビセンテ・ディエス賞、1992年のアルコラ (バレンシア) でのグランプリなどを受賞している。また個展活動は、1987年のドイツでのギャラリーに始まり、以後定期的にスペイン国内外で行っている。その活躍ぶりは数多くの国内外での企画展覧会やフェアへの参加などからも明らかである。主なものは、1999年のアタラサナ美術館 (バレンシア) での「世紀末陶芸」展や、2004年にクエンカ (カスティージャ・ラ・マンチャ) で行われた「スペイン陶芸作家」展である。海外ではドイツを中心に、オランダ、ベルギー、イタリア、アメリカ、中国などでも展覧会が行われ、現代スペイン陶芸を代表する一人として高く評価を受けている。

なかでも最も際立つ点は、作品のなかに潜む東洋的な感性である。一般にそれは「禅的」であるといわれ、欧米で賞賛されている。

筆者は幸運にもカルメン・サンチェスのもとで個人的に陶芸を学ぶ機会を得た。そして、作品だけでなく、自然の様相を作品に残そうとする彼女の造形への姿勢、その簡素な美学、また受動的、寛容的に物事を受け止める感受性などに感銘した。これらの根底にはあきらかに日本文化の思考や感性に通じるものがあると考えられる。禅以外にも、多くの日本文化的要素が内包されていると思う。

彼女が生まれ育ったサン・セバ스티アンは、その気候や風土から、人々の気質が日本のそれに似通ったところがある。また芸術表現における自己の内面への探求や自然に即し

た造形という考え方は、同じバスク地方の彫刻家オテイサ（Jorge Oteiza, 1908-2003）やチリーダ（Eduardo Chillidá 1924-2002）をはじめとする芸術家達にも通じる特徴であるといってもよいだろう。美術評論家の栗田勇によると、「文化とは、確かに形であり、物質であり、生活様式である。何よりもそれは精神の様式であり、感覚のシステムなのである」。<sup>1</sup>

本研究の目的は、カルメン・サンチェスの作品における「東洋的感性」についての考察にある。とりわけ、日本文化に共通する要素を具体的に取り上げながら、自然に対する受け止め方や、時間や空間の暗示性について言及したい。

そこで、最初に、カルメン・サンチェスの作陶の軌跡をたどってみたいと思う。なぜ陶という素材やろくろという手段を選択したのか、どのように作品が発展していったかを見てみたいと思う。具体的には、陶器が家という空間のなかで、生活の用途としての役割しか与えられなかった従来の考え方から解放され、自立する過程であることを指摘する。そして、陶の作品が制作者であるサンチェスの意図をも超え、最終的には陶自らのアイデンティティを形成してゆく過程にもなりうるのである。

ついで、彼女の作品の特徴である東洋的な感性について考察していきたいと思う。第一に、サンチェスの造形に対する基本的なコンセプトである自然とのかかわりという視点にたち、禅ならびに禅以前のアニミズム的な自然思考である神道について取り上げ、考察したい。このなかで、「浄」の精神や「間」、「侘び」という日本の文化的要素とのかかわりについても検討してみたいと思う。本稿では、とりわけ1999年に制作された、カルメン・サンチェスの作品《秋》に焦点を当てて考察する。

## 第1章 カルメン・サンチェスの陶芸—彫刻的表現としての陶芸との出会い—

彼女の制作目標は、自己のアイデンティティの確立と、ろくろを用いた表現の可能性への探求であり、「表現」に主眼をおいた陶芸活動にあると考えられる。

一般に「陶芸」と聞いたときに最初に思いつくことは、造形表現よりも、陶器や、建築で使われるタイルのことである。要するに、日常生活に使われる機能的な製品として「陶芸」が位置づけられているのである。用途のない「陶芸」、つまり彫刻的な意味合いでの表現手段としての三次元物体というイメージは通常もたれないであろう。

しかし作陶は、粘土という生の状態から、成形、素焼き、絵付け、施釉、さらに窯での高温焼成へのプロセスを経て作品が出来上がる。すなわち、陶芸の基本は「土と火による造形」<sup>2</sup>なのである。

このような点から、近年、用途や機能性にこだわらず、制作者と陶のかかわりやその意味、あるいは、そこから発見される「詩」を重視するという、新しい動きが見られるようになった。

カルメン・サンチェスの師であるエンリケ・メストレ (Enrique Mestre, 1936-) はスペインにおける従来の陶芸コンセプトを彫刻的な造形へ開拓した先駆者として、新世代の造形アーティストに多大な影響を与えた。<sup>3</sup> そこで、まずはエンリケ・メストレについて言及してみたいと思う。

### 1.1. 工芸専門学校時代・エンリケ・メストレの影響

スペイン現代陶芸の第一人者エンリケ・メストレは、1968年から2001年までの33年間、バレンシア工芸専門学校で教えた。カルメン・サンチェスが入学したのは1971年。メストレの初期の学生である。バレンシアの陶芸発展に詳しいマニセス陶芸美術館館長、ジョセフ・ペレス・カンパスによると、メストレはその長い教育活動期間において、陶芸技術や釉薬の研究と指導を行いながら、「伝統陶芸を超えた、パーソナルな作品に重点を置く多くの陶芸家の育成に貢献した」のである。<sup>4</sup>

スペインでは、陶による造形表現は1930年代から始められた。<sup>5</sup> 例えば、土そのものの性質を生かした表現や、釉薬をはじめとする技術研究による表現の可能性の追求、また形態のデザインなどは、既に彼より前の世代の多くの陶芸家によって試みられていたことであった。メストレ以前には、ミロとの共同制作を行っていたジョレンス・アルティガス (Llorens Artigás 1892-1980) やアルフォンソ・ブラット (Alfonso Blat, 1904-1970) らがいる。しかしながら、そこでは未だ「用途」からの解放はなされておらず、「かたち」は用途が要求する必要性に基づいている。よってその価値も、見た目の美しさや使い心地の良さに重点が置かれていた。陶芸の価値とは「美しい形、完璧な釉薬、そしてその使用の手触り」<sup>6</sup> であった。しかし伝統陶芸はプラスチックなど手軽で安価な素材の普及によって、日常生活から疎遠になりつつあった。また日本のように伝統工芸品を優れた芸術品として崇める土壌もスペインにはない。なぜなら、日本の陶芸は一つの芸術体系である茶道とともに、何世紀にもわたって発展してきたが、スペインではそのような要求は起こらず、陶器はあくまでも生活用品のひとつでしかないという見方が主流であった。

メストレは陶芸を学ぶ以前、バレンシアの美術学校で学んでいたため、陶芸を芸術表現の線上で捉えていた。やがて彼は従来の固定観念である、用途や機能性に対するコン

セプトを捨て、土という造形素材を釉薬によって色調を無限大に変え、陶芸を絵画的、彫刻的表現として見なし、その可能性を広げる試みを繰り返す。

しかしながら、創作は容易ではなかった。陶芸は、技術的な経験や予測も必要で、常に割れやヒビといった危険が伴う。これを回避するには土の性質<sup>7</sup>を把握しなければならない。また、適切な状態で乾燥され、いつ、どのように組み合わせるかを判断する適切な「眼」が必要である。さらに、土に適した釉薬の知識も必要とされる。加えて、焼成における火の効果は、最終的に人間のコントロールの及ぶ域ではない。むしろ偶然の力にゆだねることになるのだ。これがかえって陶芸の魅力ともいえる。しかし、メストレは、「偶然は私の陶芸作品とは無縁である。私はその点までも制御するのだ」<sup>8</sup>とその意気込みを示して制作を続けた。

実際、彼の作品は、詳細に描かれたデッサン、模型制作、粘土の準備からプロセスの想定まで、緻密に計算され、何度も試作されて出来上がったものである。したがって、作品には土の様々な特徴が洗練され現れているのである。あたかも「土の表現と高度な技術とのパラドックスのなかから強い緊張感が生まれ、作品はこれ以上凝縮できないほどの深い核心へと行きつく」<sup>9</sup>のであった。

板づくり<sup>10</sup>という手法でつくられたそれらの作品は、建築物を思わせる幾何学形態と形の内側をほのめかすような表現に特徴があり、一面に象徴的な意味合いを持っている。これまで家のなかで、生活用品として用いられてきた陶器に対し、メストレのそれは、家のなかから外の世界へと飛び出し、まるで陶自体のアイデンティティが形成されるように、一つの建築造形として表現したものなのである。

その「独立」した陶芸作品から次のことがわかる。窓のようにつくられた小さな穴は、空間の内と外を結びつけるものであり、これによって内側の生命を感知することが出来ることである。メストレの陶芸には曲線がほとんど不在である。美術批評家ロマン・デ・ラ・カジェは次のように述べている。「その幾何学形態はあたかも形の内面をしっかりと守りながら、光あふれる外部世界へと開かれている。(…) エンリケ・メストレが、その感性を通じて求める基本的なフォルムは、小さな穴によって照らされた、ほんのわずかな内側空間の光のこだまである。外側から見ると、あたかも暗黒の無限の空へ導かれるようであるが、内側からは、天のまばゆい光、その輝きが導かれるであろう」<sup>11</sup>。このような、内面をほのめかす表現に東洋的な影響を見出すスペイン人は多い。2002年にバレンシアで開かれた「二つの文化、ある対話」展のコミッショナー、カルメン・ゴンザレス・ボラスによると、「メストレの作品にはいつも内側をほのめかす空間が存在する。彼は東洋の陶

芸に興味を持ち、内側と外側の間の微妙なコントラストを探ることに感心した」のである。<sup>12</sup>

以上のことから、カルメン・サンチェスは当初から陶芸を芸術的コミュニケーションの手段として捉えていたが、これには師匠メストレの影響があるといえよう。<sup>13</sup>しかし、その表現内容は、陶との闘いというより、「協調」の姿勢である。まさに共存していくうえでの相互関係を象徴した作品になっているといえる。

当初、彼女のコンセプトと作品はまだしっかりと連動したものではなかった。表現

する手段も、手探りの段階であった。そのため、バレンシア工芸専門学校時代には、ひもづくりと呼ばれる、細長い棒状の粘土を積み上げながら成形する方法や、板づくりで制作を試みていた。機能性を重視していると思わせるような形が目立つ一方で、すでに自然の不完全な姿や、存在そのものの強さを訴えようとする、なかば造形への意志が見て取れる。ここには、「用途」からの脱却を図ろうとする、メストレ初期の作品に類似したものが見られる。(写真1)

また当時から釉薬への関心は高く、カオリン、長石、石灰などをはじめとする成分を調合しながら、コバルトや鉄、銅といった酸化金属類を混ぜ合わせ、深みのある色調を作り出し、1280度で焼成した。カルメン・サンチェスは、色彩を重視し、自ら成分を調合し何度も試作しながら、自身のオリジナル釉薬をつくった。このことが、彼女の作品に微妙な色彩を豊かにしている理由である。

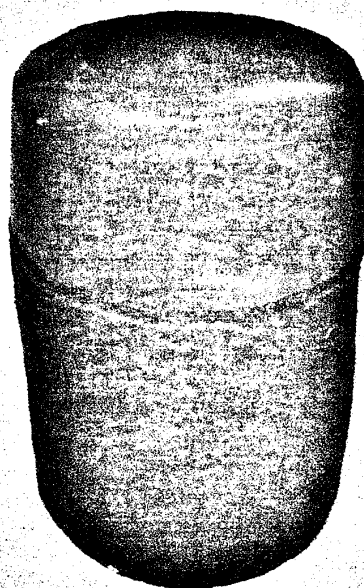
## 1.2. ろくろによる作品形成

1978年、バルセロナでのろくろの短期集中講座を受けたカルメン・サンチェスは、初めてろくろと出会い、その制作システムはずいぶん変わった。

第一に、新しい技術による制作プロセスである。粘土はいわば足し算的に付け足してゆく仕事であり、他方、ろくろの仕事は、一定の粘土の塊から余分なものを切り捨てる、引き算的な制作方法である。粘土の塊は、しっかりと固定された両手とろくろの回転に

写真1 《無題》20×11cm、1974

撮影 北尾 望



よって余分な粘土を捨てつつ、残った塊の中心部に今度は穴を開ける。周りを囲む粘土の壁は、ここから見えない空の中心軸を頼りに上へと伸び、横にふくらみ、形成される。どの段階においても「バランス」が重要で、押しの力と支えである両手のバランスが異なれば、粘土は中心に定まらない。また、回転が速すぎたり、手の押す力が強すぎれば、粘土は音をあげる。あるいは不安定な状態のまま続けていても、最後にはそれが大きなゆれとなって粘土は頼りなく回転し、崩れてしまう。制作者の手、粘土、そしてろくろの回転という、この3つの間に起こる力のバランスやリズムがろくろ仕事の基軸である。

ろくろの技術を習得するには、長期にわたる厳しい訓練が求められる。カルメン・サンチェスは、高さのある円柱形の徹底的な技能訓練から始めた。最初は円柱の形に「制約」されていたが、やがて、円柱形態による表現の可能性を探求するようになった。

作家の「制約」に対する受け止め方は、彼女の姿勢を垣間みる鍵である。カルメン・サンチェスは次のように述べている。「制約というものはわれわれが生きているあらゆる場所に存在する。時には、それらの制約はわれわれの自由の範囲を限定してしまうこともある。しかし同時にその範囲を見極め、そこから新しい可能性を探るきっかけを与えてくれる原点でもある。それを制約と受け止めるか、あるいはそこから新しいやり方で問題を解決するかは、その制約の受け止め次第である」<sup>14</sup>

円柱形を基礎においた制作は、「制約」という障壁をバネに、そこから乗り越えようとする作家の意思の現れである。まさに、彼女の「創造性」はそこから出発するのだ。『創造するところ』で山本学治が言及しているように、「やりやすい素材や形式でやっているだけでは、いつまでも解決されないであろう。その自由な創造過程には鋭い緊張がなく、それによって成長する新しい芸術衝動も現れないからである。(…)材料の制約を克服しようとする追求の過程で、その材料特有の性質と結びつき、それに基づいた表現意図の形象化に成功するところに創造性を獲得する」のである。<sup>15</sup>

そしてこのような形態のシンプルさは、サンチェスに次の二つの方向を導いた。一つは釉薬のより深い研究及び表面の絵画的表現であり、もう一つは円柱形態をベースとした形の可能性である。

第一の釉薬の研究に関しては、それまでに使っていたガラス状の光沢をもった釉薬を避け、「マット釉」と呼ばれる輝きの弱い釉薬や、釉薬のように表面に色を与えるのに利用されるものの、粘度成分が多いため焼成時に溶けることのない「エンゴベ」を使用するようになった。輝きをもったガラス質の釉薬は、その光沢と、焼成の際の溶け具合が大きいという二つの理由から、描いたデッサンが流れてしまう心配がある。美術批評家マリア・



ホセ・ムニョス・ペイラッツはサンチェスの個展に寄せた文で、「彼女の作品は色と形が折り合わさった場のコンポジションである。はかなさは釉薬の使い方により引き出されている。明るい色もあれば、暗い色もあり、常に全体の調和を壊すことなく、形づくられている」と述べている。<sup>16</sup>

写真2は1988年の作品である。特に何かを強調したものではなく、作品全体に簡素さがあふれる絵画的表現と評することができよう。凜とした印象の白い表面に、柔らかいタッチの黒や濃紺、薄い青の微妙なにじみや線のコンビネーションは、月明かり

のなかの雲のようにうっすらと現れてはまた消えるというはかなさを表現しており、形や表面の色に編重せず、陶と絵画の調和するひとつの物体としてわれわれの眼には映る。

また、同作品からは、水墨画のような印象を受ける。禅の要素を内包した作品であるからだと考えられる。日本美術史家フェルナンド・グティエレス氏は、「禅の画家達は作品のなかに無の空間の重要性を求める。それらは暗示的でエネルギッシュな一筆描きで完結されており、そのわずかな線描写のなかに隠れた世界を発見するために、色は存在しない」と述べている。<sup>17</sup>このような禅の影響を受けた表現は、空あるいは無の美学と関連するものである。この点に関しては次章で詳しく言及したい。

他方、形態の探求は、大まかにいえば、二つの方向に向かっている。一つは、穴というものを活かした形態であり、これは後に穴を覆う蓋の造形に発展するものである。もう一つは、円柱形体の積み重ねのシリーズである。いずれもカルメン・サンチェスの代表的なシリーズであり、1980年代後半から独自の世界を切り開いている。

まずは、穴のある作品は、壺のようにゆるやかな曲線が次第に閉じられてくるのではなく、あくまでも底から上部まで均一の円柱形態で、その天辺の円柱の中心部に穴がけられている。その小さな穴を通して、作品内部に隠されている神秘さにわれわれは想像を掻き立てられる。先のエンリケ・メストレによる、内部をほのめかそうとする表現の影響がここに見られる。加えてサンチェスは、鑑賞者が実際に作品へ接近し、その内面のイメージを膨らませ、鑑賞者自身が「参加する」という体験を重視している。彼女

写真2 《無題》36.5×35cm、1988  
撮影 カルメン・サンチェス

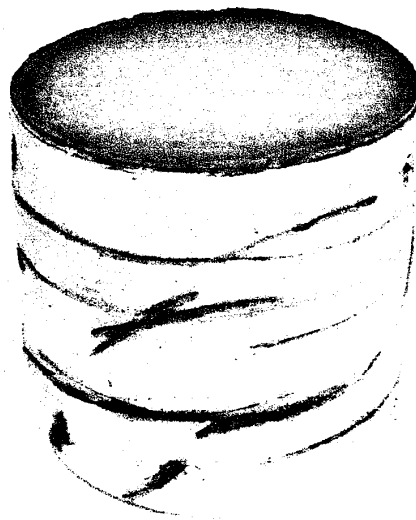


写真3 《暗示》40×36cm、1922  
アルコラ陶芸美術館所蔵  
撮影 カルメン・サンチェス



によると、「鑑賞者は内側をみようとして自分で身体を動かす。閉じられた形は、グローバルなつながりやその断片を伝える」ものなのである。<sup>18</sup>

次の段階では、サンチェスの独自性がより顕著に見られる。小さな穴からほのめかされる内部の神秘さを鑑賞者に与えることよりも、作品の内側にある無垢な「空」を保護するかのごとく、その内への扉を閉じたのだ。(写真3)これは作品のコンセプトの変化であると同時に、より美的に構成しようとする意図や、形態の独自性を重視する立場からおこなったことであった。造形的には、蓋のフォルム、蓋と本体とのバランスを重んじた

のである。

蓋の形態は、さらに様々なバリエーションに発展していった。別蓋というよりも、円柱形が段々と小さく、徐々に形を閉じていくというシリーズもあれば、針金などの他の要素を取り入れ、垂直だけの円柱に「流れ」を出し、作品に遊び心を見せている作品もある。針金は枝を表現する素材として、後の作品にも適用されていくのである。

他方、積み重ねシリーズである。カルメン・サンチェスは穴を利用して、下部に上部をはめ込むようにする積み重ねの作品シリーズを手がけ出した。これによって作品に高さを与えられるようになった。さらに円柱の部位と部位をつなぐのに、中心に細長い鉄の棒を通して安定させた。この方法は、最初から大きな部位をつくらずに、20cmくらいの高さの円柱を多くつくり、それらを鉄柱に次々と重ねていけるという利点がある。こうすることによって、安定感と形成上の困難を解消できるのである。

同シリーズは新しい造形コンセプトである木々のイメージとなって、彼女の芸術の独自性を示す像として現れる。自然の要素を残したいという彼女の意思は、完全に作品と合致し、用途という従来の陶芸に対する認識から完全に解放されたのであった。芸術表現としての陶芸は、形、あるいはその全体の構成のなかに一つの「物語」を内包するものとなった。そして、作品が語る「物語」こそ、東洋的な思想を多く含んだものであった。そこで、次章では、カルメン・サンチェスの造形にみられる禅や神道の文化的影響について考察してみようと思う。

## 第2章 カルメン・サンチェスの造形美学に見られる日本文化—自然への視点—

カルメン・サンチェスの造形に対する姿勢は、現代の急速な時間の流れに逆らうかのごとく、まさにアナログ的な態度で、生けるものの本質に訴えかける。これは自然の摂理や空間、時間との関係にもとづいて成り立つ、深層的で通常表面化されにくいコミュニケーションの刻印である。「時空間や物質と人間との関係に焦点を合わせて、それに目を開こうとする傾向が、20世紀彫刻の大きな特徴であろう」。<sup>19</sup>このような時空を横軸に、内なる声を聞こうとするサンチェスの作風にもとづいた造形には、衝動的に起こる主観的な感覚があふれている。それは自然界という、われわれの想像を越えた不思議な事象が内包されている。

マリア・ホセ・ムニョス・ペイラッツは、それを原始的な人間の眼として捉える。「カルメン・サンチェスはわれわれを取り巻く世界の根源である、土、水、空気、火といった要素を忘れることなく、作品に反映させている。(…) 原始芸術には、人間が素朴な自然に立ち向かい、それに対するダイレクトなビジョンが映し出されている」。<sup>20</sup>しかしながら、カルメン・サンチェスのダイレクトなビジョンには、むしろシンプルなものを感じ取れる。「自己自身も自然界を構成する一部である」<sup>21</sup>と彼女自身が述べているように、これがサンチェスの造形の骨格をなすものである。

カルメン・サンチェスは作品を通じて、「生」に対する感謝の念をあらわしてきたようだ。そして自分たちの気づかない数々の自然現象と連動し、これらすべてが偉大な「生」の一部であることを、作品を通じて認識することができるのである。サンチェスは自身の造形作品について、次のように述べる。「自然の要素は、木の枝にしてもまっすぐな直線ではできていません。私は、本物の自然が発する不完全な姿、その痕跡を、自分の作品に残したいと思っています」。<sup>22</sup>

このような作風は、生まれ育ったサン・セバスティアンの自然との接点から生まれ、その自然への彼女の愛着に裏付けられたものだ。サン・セバスティアンは雨量にも恵まれ、深緑に覆われた高い山々を背景に、港には穏やかな入り江ができています。紫陽花などの植物や深緑の山を見ていると、日本のそれに類似しているような印象を持つ。日本人の場合はこのような自然に親しみ、「生」が自然の一部として考えられてきたのである。<sup>23</sup>

また、作品では、これ以上還元不可能な本質的なものを求め、自然とのコミュニケーションに不必要なものを一切退けている。そこには簡素の美学だけが残る。2005年秋にドイツで開かれた「地中海のアーティスト達」展のカタログで、マット・ランプ美術館

館長ドミニク・ローデはサンチェスの造形について、次のように述べている。「静寂のなかにある無の存在や東洋的な禁欲の精神が支配し、空間は全て神秘主義的な禪の雰囲気にも包まれている」。<sup>24</sup>

加えて彼女の作風には、自己主張の強い、一方的な造形表現は見られない。作者と素材、作品と素材、あるいは作品と空間、そしてそこに参加する鑑賞者など、様々な立場、観点にたって、それぞれの「関係性」というものに関心を持っている。そして、それらの調和から生まれる新しい空間創造を目指している。それはまさに万物が自然の一部であるという考え方に反映されたものであり、作家も一つの作品が生まれる創造行為全体のなかの一部として構成されているのである。したがって、このカルメン・サンチェスの造形に対する姿勢は、禪の教えに基づいたものであるといえよう。

鈴木大拙は『禪』のなかで、「禪は、要するに、自己の存在の本性を見ぬく術であって、それは束縛から自由への道を指し示す。(…) 禪は、我々に生命の泉からじかに水を飲むことを教えて、我々を一切の束縛から解放する」<sup>25</sup>と述べている。また、その術として、「問いは知性的におこされるのであるが、答えは体験的でなくてはならぬ」と教える。<sup>26</sup>そして禪は自己に誠実に、その全人格を持って経験した後、もはや「問うことも、また答えることもない。この世界にこそ、究極の解決がある」と主張している。<sup>27</sup>そして「苦痛と葛藤を経てこそ、はじめて内なる不純物が一扫され、人はまったく新しい人生観を持って生まれ変わる」のである。<sup>28</sup>問題や迷いから解放され、「心が『無為』に到ったという時、それは、心が『絶対空』の状態に入ったということ」<sup>29</sup>ことを意味し、これを「悟り」と呼ぶのである。

禪が求めるものは、あらゆるものを内包する絶対空の知によって、自然界の普遍と接触することである。<sup>30</sup>「悟り」とは内なる空であり、澄み渡った静であり、寛容の最終地点であろう。自然のなかでわれわれは独立した存在ではない。言葉では十分に表すことのできない何らかの導きによって、生の本質を受け止めるとき、真の「空の知」とも呼ぶべきものに帰するのである。

「空」という語は、天空、あるいは空気や空間を意味する。そこから空虚あるいは無の意味があらわれる。そして、少なからず「空虚」は西洋のネガティブな「意識」とは異なり、心を無にして現実を受け止める謙虚な心、積極的な受動的態度を内包している。

禪はまた、迷いや不安から解決に至ることの難しさについても論ず。禪では、生はそれ自体で十分に満ち足りている、という。「わかろうと、わかるまいと、どちらでも同じことだ。有限の中で有限とともに生き続けよ」<sup>31</sup>と教える。これは、目前にある自然の波に

逆らわない解決方法なのである。

カルメン・サンチェスは長年にわたって陶芸と関わってきたが、試行錯誤の過程で自問自答を絶えず繰り返してきた。彼女がいきついた積み重ねシリーズの木々の表現は、自然に対する彼女の思いが形となって表現される一つの句点である。

禅はインドで生まれ、中国で発展し、そして日本で開花した。しかしながら自然の摂理に従う生き方、自然への親しみや崇拜の念は、既にそれ以前からも存在した。そして、そこに同様の受け止め方を示す禅が加わってきたといえる。<sup>32</sup> その古来日本人が親しんでいたものこそ、もともと自然発生的な信仰で<sup>33</sup>、のちに神道といわれるものであった。

「日本人は、自然を恐れながらも、しかし、その一方で自然を尊ぶ心を育ててきた」。<sup>34</sup> このアニミズム的発想では、神の存在はまさに自然そのものであり、自然のもたらす恩恵や回避できない災いは神の真意を測る装置であった。古代日本人が信じていた自然の内には、「人間や動植物ばかりか、山や川にすら生きた生命が宿り、世界は全てこうした生きた生命から成り立っているという世界観が、日本人の世界観の根底にあった」。<sup>35</sup>

さらにこの生命のコンセプトは神の存在へ帰結されるだけではない。加えて、われわれ祖先の魂にも及んでいるのである。ここでは、生と死の連鎖という考えにつながっている。美術史家の高階秀爾によると、「死後の世界というものは、(…)連続しています、しかも空間的である。つまり死んだあと魂が残っているわけですが、その魂は(…)どこか遠いところへ行ってしまわずに比較的近くのどこかに集まる。(…)多くは山のようにあります。(…)そこに集まって何をするかといえば、生きているときと同じように議論をしたり勉強したりする。(…)つまり現実の世界とかなり結びついている。(…)日本人の自然観というのがしばしば問題にあります、自然を非常に大事にするという信仰の奥には、死後の世界に対する敬愛といえますか恐れというようなものがあったのではないか。(…)むしろそれは生死に関わる大問題に直接つながっていた」のである。<sup>36</sup>

生という大きなサイクルのなかで、われわれは祖先の魂とともに生きることを意味しているのである。ゆえに、自分たちを見守る存在として自然を扱い、自ら自然に従順であろうとする姿勢や感謝の気持ちを、祭儀などを通じて示してきた。神道の精神は思考や狭義の宗教という分野に限定されず、むしろ心身の調和をもって自然の世界に従順し、ともに生きなければならないとする教えである。そして、これは日本人の日々の生活習慣のなかに浸透してきたのである。また、人間関係においても、互いの個性を認めつつ生きるという調和の精神、謙虚さをわれわれに与えてくれているのである。<sup>37</sup>

日本文化の専門家である岡田武彦によれば、神道は「生のための宗教、現世的宗教である。(…)神は存在以上の、あるいは存在のなかの絶対者ではなく、存在そのもので、常に創造の更新を求めて自己発展する霊力であると考えられた。(…)神道では非常有情の別なく、万物は全て神とする(…)死についても(…)それを生の一部とし、むしろ生を生たらしめる条件と考えられていたのである」。<sup>38</sup>

以上のことから、禅や神道と、カルメン・サンチェスの造形コンセプトとの関連について、具体的にいくつかの日本文化の要素を取り上げながら、次章で考察してみたいと思う。

### 第3章 日本文化とカルメン・サンチェスの作品

禅と神道とカルメン・サンチェスの造形コンセプトに共通するのは、自然という生に対する敬意、そして生の一瞬一瞬を肯定する姿勢である。さらにこの視点は目の前の時間だけではなく、大自然という範疇での、無限大の精神あるいは絶え間なく継続する時間にも向けられている。これは、人間の生を自然の一事象として捉える謙虚な姿勢の表れでもあり、その恩恵に対する感謝の念が示されているといえよう。

#### 3.1. 日本建築と「浄」の精神

自然への感謝の念を表す表現は、具体的に「浄」という精神に現れている。もともと神道からきているものであるが、日常生活の身の回りを清めておくことが「浄」の心の表れであると考えられる。<sup>39</sup>

梅原猛は次のように述べている。

「浄という価値を中心におく神道の世界観は、美的世界観だ(…)浄という価値は、美的性格を持った価値であるが、同時にそれは、他の価値、道徳的な価値、善、認識的価値・真、宗教的価値・聖をも、自己の中にとり入れているという性格を持っている」。<sup>40</sup>

また美学者の中井正一は、清純という言葉を用いて、伊勢神宮が20年ごとに立て替えることをふまえて、次のように述べている。

「新しく生きていることでもあります。(…)刻々、古めかしく、なずむものをたたきつぶすということ、かたくなり殻のようなひからびたものをぬけだすということ、じっとよどむものから、サラサラと流れ、動きはじめるということ、つまりはたらきそのもの、すなわち行動が美しいことの条件となってくるのであります」。<sup>41</sup>

つまり、「浄」の精神は、その清めの行為・意識を通じて、自然世界の求める調和を、人の道徳や美の価値観に適用し、日々刷新を促す指針なのである。

このような「浄」の精神は、芸術においては簡素の表現になって現れる。日本の芸術では一般に、表現をより簡素化し抑制するほど、自己の内面の世界が豊かに表現されるといわれている。これは、余分なもの一切を遠ざけた否定の美学であり<sup>42</sup>、そこに残るものこそ唯一の必要性であり、これ以上でもこれ以下でもないという簡素の地点へと向かわせる。このような特質は日本建築のなかに見られる。

とりわけ日本古来の神社建築は、簡素そのもので、「木造建築にして素木造、一切色彩を用いず、直線的な意匠、そして構造は簡にして要を得、単純素朴」なものであり、余分な装飾は一切省いている。<sup>43</sup> 直線をつなぎ、中心の大黒柱から水平と垂直で徐々に積み上げられ、上空へと伸びてゆく。この見事なほどのすがすがしさは、簡素さという美を提示してくれている。

また神社は、神体なく存在する聖なる空間として崇められている。先ほど例に取り上げられた伊勢神宮もその一つである。伊勢神宮は三重県伊勢市に建立されており、筆者は何度かここを訪れた。建物はもとより、社を取り巻く自然の様相がすでに神聖な雰囲気を高めている。うっそうとした森に囲まれ、しんとした暗い空間が静かな沈黙を呼び起こす。社に向かう参道には白い玉砂利が敷かれていて、その横には、五十鈴川のやわらかいせせらぎの音が聞こえる。これが「浄」の精神をより高めている。

先にも述べたように、伊勢神宮は20年毎に修復される。7世紀後半に建立されたと伝えられているが、「一度も実際に造られた時代の刻印を残してはいない。それはつねに、文字通り寸分違わず建て直される」。<sup>44</sup> 高階はこの点を、日本では物質そのものの存在がそれほど重視されておらず、むしろその形態のなかにある「精神」や「心」や「霊」こそ、本質的なものとして受け止められている、と考察する。<sup>45</sup> まさにこの伊勢神宮の修復方式は、時間の超越の象徴であり、人間や時代の変化に左右されずに存在している証であろう。しかしながら使われている建材はつねに生木であり、自然の息がそのまま漂っているのである。つまり、時間の流れのなかであって、変わらない特有のスタイルを保ちながらも、常に新しい、生々とした空気を感じるのである。

一般に、多くの日本の建築物にみられる障子は、壁と違って、外と内を完全に仕切るものではない。いつでも外したり場を区切ったり、事態に応じて移動しやすくしている。またこの半透明の薄い和紙でつくられた扉によって、やわらかい自然の光が入ってくる。他方、縁側は、西洋のテラスと比較すればよいが、常に庭や土という自然と接触してつ

くられている。

さらに家の内側では、イグサでつくられた畳の床を用い、そこでは裸足で生活が営まれる。台所や洗面所などではスリッパに履きかえる。例えば、建築家ブルーノ・タウトは日本式の旅館に泊まった際、部屋からわずか十歩ばかりのトイレに行くのに四回もスリッパを履き替えなければならなかったと語っている。これも日常生活面で「浄」を大切にする日本人の心のあらわれの一つであろう。<sup>46</sup>

### 3.2. 間の感覚と能

日本建築の「浄」の精神、あるいは絶え間なく再生を繰り返す生命への意識は、空間との関わりだけではなく、時間にも適用される。この点において、日本特有の「間」について考えてみたいと思う。

「間」とは、時空におけるモノとモノのはざまであり、そのつながりや関係性をほのめかす語である。栗田勇によると、「いわば切断された関係の、緊張による充実である。また、最も充実した空とも無ともいえる」ものであり、<sup>47</sup>それは存在のなかの無、つまり「不在の存在」をほのめかす語である。ある事象のなかで、実際には目に見えないが、「間」を直感的に感じる。このような、直感にもとづいた感覚が「間」の特徴である。

これは日本語にも多用されている。例えば「間をもつ」とは、次の行為に備えて中断・静止の時間をもうけることである。また「間にはまる」は、ある動きのなかでもっとも適した瞬間に出会うことを意味する。

中井正一は、「前の時間が、そのまま流れているのは、滞っているのである。切って捨てて脱落して新しく生まれるからこそ生きているのである。『間』というのは、この生きていることを確かめる時間の区切り、切断、響きなのである」と述べている。<sup>48</sup>「間」はある一定の空間のなかで、時間の歩みと結びついた、空気の「気」の動きをほのめかす「点」であり、人間は有限のなかで生きていることを意識する瞬間でもある。

「間」という日本文化特有の感性が最も顕著にあらわれているものは舞台芸術の「能」である。通常、舞台には二人の主演が登場する。「能はその主人公がほとんど死霊であり、死霊と生きている人間の対話をテーマとしている。能のワキは生きている人間、多くは旅の僧であるが、シテはこの世に何か大きな執着を残して死んだ死霊なのである」。<sup>49</sup>このように、能は生と霊の世界を結び付けて展開されるのだ。

能のもうひとつの特徴は、面をつけて舞う点である。これは主演一人が目立つことを避け、役者個人の個性を退ける。ここでも全体の調和への意識が強調されている。役者は自



己を無にして舞台全体が成り立つために演じるのである。<sup>50</sup> これは、より大きな自然と一体化するという意識に通じているともいえよう。

能はきわめて抑制的な舞台表現で、動作も時間も止まったかのようなようである。これはまるで少しずつ不安が掻き立てられ、永遠に続く無の時間に陥ったような感覚である。鑑賞する側はこの空虚のなかに張り詰める緊張を役者とともにも共有する。そしてその緊迫した状態がいよいよ限界に達したとき、鼓の音がそれを打ち破るように一気に強く、鋭く、鳴り響くのだ。これはまさに様々な間の感覚を使い切った感動的な瞬間である。

舞台では、表現が抑制されているため、観客はただ鑑賞に浸るのではない。「集約された演技のほんのわずかな暗示に触発されて観客はイメージを描き、心の目に演技を完成させる」のである。<sup>51</sup> 役者だけではなく、観客も舞台を構成する一人となり、それぞれが自由に、各々の視点で物語をつくりあげるのである。

### 3.3. 侘びの感性と茶道

「間」が空間や時間の「点」をほのめかすものであるなら、侘びの精神は「道」を導く。この場合の「道」とは、「出発点から目的地までの過程・プロセスである。(…) 出発点そのものでもなく、到達点そのものでもない。その両者を含んでかつ、常にその途中にある。(…) その価値は、そこに達したがゆえに得られるのではなく、つねに過程にあるという点、しかし刻々と、いまある自己を否定し、刻々と生きる自己を実現してゆくと、いまその姿をよしとする」という意味での「道」である。<sup>52</sup> つまり物事の結果が問題なのではなく、どのように向かうかという、行為そのものに価値があるという考えである。そして主体はその人自身である。ゆえに、「道は、道を行う人の内から出てくる道でなければならない、それに従ってゆく道ではなくして、行うことによって生じてくる道」<sup>53</sup>なのである。

「道」は富や権力をもとめるものではない。「侘び」へと向かうのである。「侘び」は、全ての生のサイクルのあとに残る余韻のような、ある種の無常観、孤独感や悲しさなどを伴った情緒をあらわしている。したがって、侘びの美は「しっとりと落ち着いた、寂かな清らかな美しさ」<sup>54</sup>であり、そこでは不完全さのなかで発見される美が重視される。岡倉天心が述べるように、「真の美は、ただ不完全なものを精神的に完成した人によってのみ、見いだされるべきものであった。人生と芸術の力強さは、その成長の可能性のなかにある」のである。<sup>55</sup>

茶は僧侶によって8世紀に日本に伝えられたのが始まりとされているが<sup>56</sup>、ここから発

展した日本の茶道は、まさに「道」というプロセスのなかで「侘び」の精神をあらわにしている芸術行為である。

このなかに、祭儀的な空間や時間の意味が含まれている。茶道は、「第一に、茶湯を行うことを通してところを深め高める道、(…) 第二に、深められ高められた心で茶湯をおこなう道」<sup>57</sup>である。さらに、静かな心で無我の境地にひたることができるように、道具や家具の配置に対しても細やかな気配りがほどこされ、また季節感も取り入れている。それは茶室のなかだけでなく、庭などもそうである。そして、参加者と迎える者が一体となって、空間と時間を創造しているのである。

そして「侘び」の精神によって、人間は静寂の障壁である心の緊張や、過去の重圧から解放され、自然の真実に心を預けようとする。それは「心の自由さを重んじようとする、強い精神に支えられた美」である。<sup>58</sup> そのプロセスで、われわれは日常の些細な事柄から心をときはなされ、とはいえ、現実の避けがたい環境をも積極的に捉え、自己を内観しながら過去を振り返るといふ過去の記憶のカタルシスは、われわれを自己のエゴイズムから脱し、謙虚にさせ、大自然のなかの一部を構成していることを改めて認識させるだろう。そして、その「自由」とは、自己を無にして相手を受け止めようとする受動的な謙虚さに支えられているのである。完全なものは何もない。しかし、あるものがある。そこでは全てが重なりあい、調和をつくっているのである。

全てが自然の無常観に基づいた調和において成り立っている、という視点は、さらに茶道の陶器などの道具類にも通じる。日本の伝統陶芸は、何世紀にもわたって茶道とともに発展してきたが、とりわけ、楽焼、備前、信楽の三大陶器が「侘び」に通じるといわれている。<sup>59</sup> これらはいずれも不均一でシンプルなフォルム、その表面はざらついた土の味わいを残しており、自然の姿を刻印している。このような自然観を残した陶器はまさに日本人の好みでもある。<sup>60</sup> そのため技巧を凝らした表現には向かわない。「胴のちょっとしたくびれ、口造りの波、へら使いの面の跡、(…) それらが少しでも全体の均衡を破ると、技巧が目につき不自然でいやみのものになってしまう」からである。<sup>61</sup>

#### 3.4. カルメン・サンチェスの作品《秋》に見る日本的要素

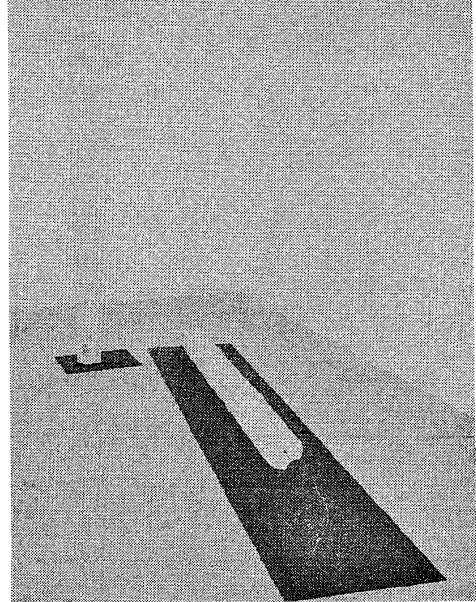
《秋》(写真4)は、これまで見てきた日本文化の要素が最も顕著に反映されている陶芸作品として取り上げることができる。同作品は1999年に制作され、同年10月から12月にかけて、バレンシア国立陶芸美術館での「アルテス・イ・オフィシオスで育かれた陶芸

家達」(CERAMISTES FORMATS A L' ESCOLA D' ARTS I OFICIOS DE VALENCIA) 展に出展された。この展覧会は、かつてバレンシア工芸学校で学んだ現役の陶芸作家の作品を対象にしたものであった。

《秋》は、サンチェスの積み重ねシリーズの一つであり、170×15cmの二つの円柱形態が組み合わさって空間構成された作品である。それぞれが木のイメージの表現であり、一つは水平に横たわり、一つは垂直にまっすぐと立っている。

作品はいずれも、彼女の故郷のバスク地方や現代社会に見られる工業化による「発展」を象徴するかのごとく用いられた鉄素材をベースに、20センチ程度の小さな円柱形が、あたかも木の成長を思わせるように積み重なって出来ている。作品上部には、さらに小さなろくろ形態を加え、そのなかに針金や生木が枝のシンボルのよう

写真4 《秋》各170×15cm、1999  
バレンシア国立陶芸美術館  
撮影 北尾 望



に曲線で加えられている。類似した形の小さな円柱形態は、先に型をとって液体状の粘土を流し込む方法による量産も可能であるが、作家はあくまでもろくろで一つ一つ丹念に形成することにこだわる。これはろくろを支柱とした表現の可能性を追求する作家の姿勢でもあり、また各部位がわずかにも違った表情を見せる、自然の不均一さを念頭においているからでもある。粘土の素焼きのあと、エンゴベで色彩を施し、1280度で焼成している。

作家の個性は筆づかいにも表われ、コンプレッサーで均一に釉を掛けたあと、さらに自然発生的なタッチで筆跡を残す。その後、作品は窯の火によって洗練され、新たなものとして生まれてくる。陶芸の過程そのものがすでに、常に生まれ変わりながら継続している生の性質を内包しているのだ。

垂直と水平の構成は先に見た、日本建築の簡素の美に通じる。またそれぞれの形態は能と同じように、生と死が連鎖しているという構成である。

垂直の木が暗示するものは、生の躍動や成長であり、小さい円柱の積み重なりは木の幹が上に伸びていこうとする姿のようだ。しかしながら無機質の針金で作られた枝は、あたかも生の終末を象徴するかのように、生きながら死へと向かっている。もう一つの地に横たわる水平は、逆に生木によって、常に新しく生まれ変わる息づかいを示しながら

らも、この木自体は生の最後の瞬間に身を任せているように映る。これらは互いに別の方向を向いているが、同じ一地点で合流しているのだ。あたかも作品そのものが、死を受け止めながら有限の生を生きぬくという「道」を実現し、そして最後に自然の摂理に従う「侘び」の情緒に至っているかのようだ。

カルメン・サンチェスの《秋》は、目の前に存在する生の一瞬、同時にまた人間の生をも越えた自然のサイクルをほのめかし、いかに生きるかをわれわれに語りかけている。

このような生と死をほのめかす二面性は、素材にも現れている。土は生のごとく、日々変わる存在、自然の有機的シンボルであり、鉄や針金といったものは無機質な素材でもある。

釉薬にあらわれた色づかいや筆のタッチにもこの二面性が強調されている。微妙な加減でうっすらと表われては消える茶と緑は、鉄と銅成分が火の効果によって発色したもので、枯れかかったような緑は生のはかなさを象徴する。ベースの白の無垢が「浄」の精神とともに、充満した無の世界を連想させることは想像に難しくない。この二つのコンビネーションが、時間の変化と無限を同時に見せてくれている。

水平と垂直はさらに深いシンボリックな意味を含む。哲学者ボールノウは、「水平は居住空間の境界を定める。(…)それはつながりを形づくるための事物があらわれる場である。つまり人間に直に結びついているのが水平である」と述べている。<sup>62</sup> 水平が、実際的な居住の空間を提示しているならば、垂直は、人の価値観、善悪の基準を示す縦の軸である。美術批評家シルロットは、「垂直の意味は善や高潔さ、または低級なものや劣性の間での、存在というもののアナロジーである」と述べている。<sup>63</sup> つまり水平と垂直の意味は人間の生と関係しているのである。水平は人間の存在の前に広がる、より直接に大地に結びついた生の空間を意味し、垂直は大地に立つわれわれの価値基準を定める軸となるのだ。水平にははじめから中心点はなく、それは垂直の置かれた場所によって決定される。われわれは、初めて自分の眼で空間とその限界を認識する。そこから生きる空間が誕生するのである。

この作品に表われている自然の生という側面は、木の幹の年輪のような小さな円柱形態にも示されている。これはそれぞれが区切ってはまたつながっていくという、「間」の意味する絶え間ない生の継続を表現する。さらに「間」の要素は小さい円柱の表裏に開けられた穴にも見られる。

この作品の「穴」は、それぞれの部位がつながる場であり、まるで木の成長を示すようである。つまり、この小さな空は、無が時間を生むことを示している。シルロットは、「穴は、精神的な世界、あるいはこの世とあの世の世界を結ぶ大きな重要性を持ったシン

ボルであり、あの世へ向かうこの世の扉を表現しているのである。また、空あるいは天のシンボルとして、穴は具体的に生きた空間から非空間へ、また生きた時間から時間のない生への歩みを意味する」と述べている。<sup>64</sup>《秋》では、穴という要素は、生と死を同時に登場させ結び付けている役割を担っているのである。

さらにこの作品は、内面に生の躍動をもちつつも、実に抑制的な表現であり、この作品が設置された場のなかでは一瞬時間が止まったような、しんとした空気がただよっている。その静寂のなかから、《秋》は鑑賞者もまた「浄」の精神にかえり、心の余分なものを捨て、この舞台を共にする一人として参加することを申し出るのである。

最後に、《秋》と名づけられたタイトルについて若干ふれておきたいと思う。秋という季節は「侘び」の感性に通じる季節といわれる。その真髄として引用されるのは、藤原定歌の「見渡せば花ももみぢもなかりけり浦のとまやの秋の夕暮れ」という和歌である。この歌は単にさびしい情景を歌ったのではなく、桜や紅葉という華やかな情景を伝えたいという寂しさをあらわしているのである。<sup>65</sup> 秋という季節は、冬の到来を前に、木々は力を振り絞り、最後の輝きを放つようにいっせいに彩りをまし、その存在を知らしめる。カルメン・サンチェスの《秋》には色彩はほとんどない。しかしながら、作品ではあたかも眠りにつく冬の前の最後の瞬間を、抑制的な表現で力強く示しているのである。

#### 終わりに —カルメン・サンチェスのその後の活躍—

以上、カルメン・サンチェスの陶芸の軌跡をたどり、日本文化との関連を考察してきた。この共通項には、「自然」に対する受け止め方から発し、そのなかで生きる人間の生と、それを超越する大自然のサイクルを捉える視線がある。そこには自然に対する積極的な受身の精神がある。互いの調和を見出し、共存していこうとする寛容な芸術表現が現れるのだ。

作家の表現したものは、自己とのコミュニケーションであり、他人とのコミュニケーションでもある。同時に、生の営みのなかでの多様な関係性に眼を向け、それを表層化しようとする。近年の彼女の作品には、このような姿勢がさらに強くなってきている。そして、サンチェスは、従来の自己様式に留まることなく、常に新たな探求を続けている。《秋》における木々の表現はさらに《森》という作品のなかで、より大規模な構成と展開をみせている。(写真5)

そして、この積み重ねシリーズは、円柱形態から円盤、円錐の積み重ねとなって発展する。写真6の作品は2004年に制作されたものであるが、これは円錐を重ねた白と黒との二つの組み合わせである。下部の積み重ねの向きを変えるとというわずかな構成の変化によって、作品をよりひきしめている。これは円錐形態による効果といえる。

この黒の表面は均一に見えながらも、いぶし銀のようなくっきりとした光を細部に放つ。これに対応して白の作品もあっさりした色であり、一切のデッサンも、筆跡もない。その存在感や作品からあふれている気品にまずは魅了されるであろう。

同作品は、表現内容や意味を訴えるものというより、形態そのものが率直に「強さ」をあらわしている。作家による造形コンセプトが積極的に提示されず、逆にそのことが、作品それ自体が持つ簡素さから深い精神性を引き出すことに成功している。結果、作品は、鑑賞者の心の奥に眠っている琴線をすぐさま揺り動かすのである。そしてこれは、禅の態度に通じるものなのである。

さらに、別の試みとして、他の要素を取り入れての空間構成がある。それまでは針金や鉄を使いながらも、あくまでも作品は陶として独立したものであった。しかし、それらの付加的素材を今度は陶と同格に位置付け、これらを組み合わせることで全体空間を構成しようとしているのである。

この段階で、作家の興味は空間へ向かって広げられる。陶はむしろ全体の一部となって、

写真5 《森》各170×15cm、2003  
撮影 マテオ・ガモン

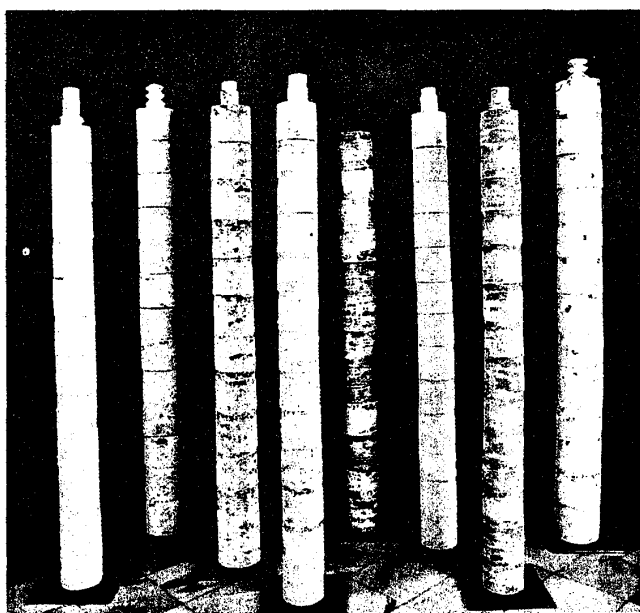
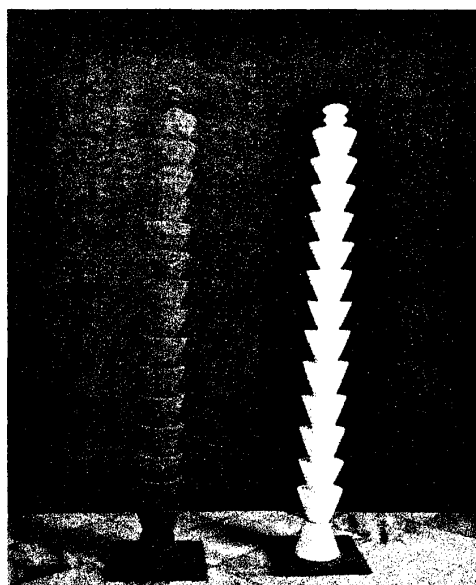


写真6 《無題》155×15cm、  
150×15cm、2004  
撮影 マテオ・ガモン



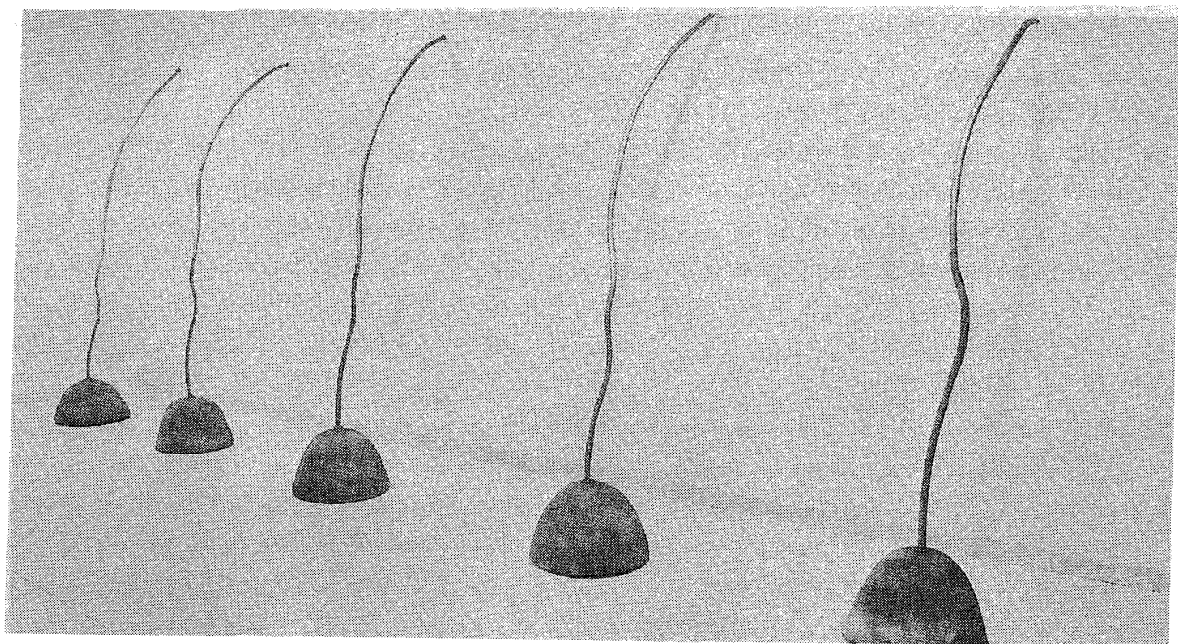
空間に溶け込む。作者が積極的な表現意図を示さずに存在感に訴えるという表現方法を可能にすることで、陶もこれに従ったのである。そして陶が全体の一部となることで、他の要素を引き立てながら、作品に関わる空間全体の調和の精神を重んじるのである。

そのような試みとして写真7があげられる。ゆるやかな曲線をもった鉄はどこか木を思わせる。そして、その根をしっかりと口を閉じて土のなかに内包しているのが陶である。この作品をいくつか繰り返すことによって、場全体に流れを生み出している。

「流れ」は時間の要素である。美術評論家の酒井忠康は、「彫刻が『もの』として存在するだけではなく、無限の変容のうち何か象徴的な意味を招来するときには、空間の考え方だけでは対応できません。変容それ自体を『こと』としてとらえる、東洋に特徴的な時間の考え方を採用しなくてはなりません」<sup>66</sup>と述べる。

われわれの視点は現時点に留まるのではなく、作品の置かれた現在を軸に、まるで過去から未来へと時間を浮遊する。それは作品がつくりだす舞台装置であり、われわれはこの舞台のなかに入り込み、それぞれの内面劇をつくりだし、鑑賞するのである。この作品では、作品それ自体よりも、むしろ鑑賞する側がどのように参加するか、どう関わるかということに作者の興味が注がれているように思われる。空間のなかで生まれる鑑賞者との新しい舞台づくり。鑑賞者によってつくられる物語。これはまさに先に学んだ「能」が持つ性質に一致していると思われる。カルメン・サンチェスの空間への視点、新

写真7 《METAS》各195×40cm、2004、カサ・サバラ、アントニオ・サウラ財団（クエンカ）  
撮影 カルメン・サンチェス



しい「関係」の構築は、われわれとともに「生」の舞台に参加する陶芸の姿であり、陶によって活かされる新しい空間創造なのである。

【註】

- 1 栗田勇『紅葉の美学』読売新聞社、1973年、48頁。
- 2 林家晴三「古陶磁の鑑賞」『やきものの技法と鑑賞火の造形』美術出版社、1965年、105頁。
- 3 MONTEAGUDO GARCIA, Encarna, *enric mestre*, Diputación de Valencia, Institució Anfonis el Magnanim, Valencia, 2002, p.13, enric (エンリク) という表記はバレンシア語、スペイン標準語のカステジャーノではenrique (エンリケ) である。本論では、エンリケで統一している。
- 4 PÉREZ CAMPS, Josep, ENRIC MESTRE: GEOMETRÍA APASIONADA, Texto en el catálogo de la exposición de *ENRIC MESTRE* en la Sala Parpalló, Centre Cultural de la Beneficencia, Valencia, 1999, p.34.
- 5 *Ibid.*, p.33.
- 6 三杉隆敏『やきもの文化史—景德鎮から海のシルクロードへ—』岩波書店、1989年、198頁。
- 7 山本学治『素材と造形の歴史』鹿島出版会、1966年、77頁。「吸水＝判流動的、湿潤＝可塑性、乾燥＝固体・細粉的という一定のサイクルを保つ動的平衡が一貫している～土という物質の本質であるといわれる」。粘土が水を吸うとそれは膨らみ、しかし乾燥してゆく段階では収縮し変形する。乾燥度の違う粘土をあわせるとそこにひびが入ったりする。
- 8 GONZALEZ BORRÁS Carmen, “2 culturas, un diálogo” Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia, 2002, p.138. “Aunque parezca mentira, el azar, tan lejano a mi propia obra cerámica, me condujo hasta ella”. (エンリケ・メストレの発言)
- 9 JAUNIN, Françoise, *Cerámica artística actual*, Texto en el catálogo de la exposición en las Salas del Ayuntamiento de Villareal, Villareal, 1999, p.40.
- 10 HAMILTON David, *Alfarería y Cerámica*, Ediciones CEAC, Barcelona, 1989, pp.59-60, 「この技術は角度のある形や箱のような平面の形成に適している。どんな大きさのモノづくりにも無理なく対応する。それぞれの部位が、ある一定の固さまで乾燥させてからつなげることで面は変形することなく操作できる」。
- 11 DE LA CALLE, Román, Enric Mestre, Texto en el catálogo de la exposición de *ENRIC MESTRE* en la Sala Parpalló, Centre Cultural de la Beneficencia, Valencia, 1999, p. 23.
- 12 GONZALEZ BORRÁS, Carmen, *op. cit.*, p.136.
- 13 Arazo M.<sup>a</sup> Angeles, Carmen SANCHEZ Poema cerámico, *LAS PROVINCIAS*, Domingo 8 de abril de 2001. “la llegada a nuestra ciudad le brindó la oportunidad de estudiar en la Escuela de Artes y Oficios y el ser alumna de Enric Mestre, le afianzó en la cerámica como medio de comunicación artística, de creatividad exigente”. 「わたしたちの土地に来て、(カルメン・サンチェスは) エンリケ・メストレの生徒として、バレンシア工芸学校で学ぶ機会を得た。そして、芸術によるコミュニケーションや厳しい創造という意味での『陶芸』の学習を深めた」。
- 14 カルメン・サンチェスによるコメント。1999年6月21日、作家のアトリエにて、筆者との会話。“Los límites existen en todos los ámbitos de la vida. A veces, estos límites acotan nuestras libertades, pero al mismo tiempo nos permiten profundizar en terrenos de mayor especialización. La búsqueda de soluciones en una manera especial, tanto de plantear el problema como de resolverlo”。
- 15 山本学治『創造するところ』鹿島出版会、1981年、106頁。



- 16 Muñoz Peirats M<sup>a</sup>. José. Texto del catálogo de la exposición de *Carmen Sánchez*, Centro Cultural de Mislata (Valencia), 1994. "Su obra es una pura composición donde conjuga la forma y el color. La propuesta formal es rotunda, y a la vez la fugacidad está provocada por la utilización de los engobes, unos claros y otros oscuros, buscando constantemente su forma de expresión sin romper el riesgo compositivo".
- 17 GUTIÉRREZ Fernando G<sup>a</sup>. *El zen y el arte japonés* Ediciones Guadalquivir, S.L. Sevilla, 1988, p.35.
- 18 SÁNCHEZ OROQUIETA, Carmen, Texto del catálogo de la exposición de *la cerámica valenciana fin de siglo*, Atarazanas, Valencia, 1999, p.299. "El espectador necesita hacer un gesto para ver su interior y se convierte en maestro cómplice (...) O bien la forma cerrada se transforma en unidad global o en fragmento".
- 19 中村英樹『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社、1987年、64頁。
- 20 Muñoz Peirats M<sup>a</sup>. José, *op.cit.*, "Carmen Sánchez refleja en su obra el mundo que nos rodea sin olvidar sus orígenes, la tierra, el agua, el aire y el fuego. (...) en el origen del arte, el hombre se enfrentaba a la naturaleza pura y lo que reflejaba era su visión directa de esa naturaleza".
- 21 Arazo M.<sup>a</sup> Angeles, *op.cit.*, "Me siento como parte integrante de la naturaleza del mundo". (カルメン・サンチェスの発言)
- 22 カルメン・サンチェスによるコメント。1999年6月21日、作家のアトリエにて、筆者との会話。"Los elementos naturales, como los árboles, no están formados por líneas rectas. Pretendo, por consiguiente, dejar en mi obra pequeños matices que subrayan esa imperfección de la naturaleza verdadera".
- 23 河合隼雄『日本人の心』潮出版社、2001年、26頁。河合氏はそれを一つの宗教観として述べる。「日本人の場合、自分に対する存在としての神というよりは、自分を包む存在としての自然ということが、宗教の中核にあるように思う」。
- 24 Dominicus H. Rohde, Texto en el catálogo de la exposición *Artistas del Mediterráneo*, Matt Lamb Museum (Tünsdorf), 2005. "Donde expresa mejor la soledad y el vacío de la sociedad actual es en la limpieza y pureza de los acabados de sus cuadros con alguna incrustación o detalle de pieza de cerámica, llegando a una austeridad monacal oriental con una fuerte presencia de la ausencia de silencio, empapando todo el espacio en un ambiente de mística Zen".
- 25 鈴木大拙著、工藤澄子訳『禅』筑摩書房、1987年、41頁。
- 26 *Ibid.*, 27頁。
- 27 *Ibid.*, 28頁。
- 28 *Ibid.*, 68頁。
- 29 *Ibid.*, 36頁。
- 30 GUTIÉRREZ Fernando G<sup>a</sup>, *op.cit.*, p.35.
- 31 鈴木大拙前掲書（註25）、60頁。
- 32 梅原猛『美と宗教の発見 創造的日本文化論』筑摩書房、1967年、18-19頁。
- 33 GUTIÉRREZ Fernando G<sup>a</sup>, *op.cit.*, pp.34-35. 「神道は日本に起こった生との調和を求める精神的必要性によって創られた自然発生的な宗教である」。
- 34 平山郁夫『生かされて、生きる』角川書店、1996年、93頁。
- 35 梅原猛前掲書（註32）、19頁。
- 36 高階秀爾「日本人の死生観と美意識」日本文化会議編『東西文化比較研究日本美は可能か＝美意識と倫理＝』研究社出版、1973年、393-395頁。

- 37 河合隼雄前掲書（註23）、27頁「日本人の宗教性は偉大な存在、神に対して生じるのではなく、偉大なる調和に対して生じるのではなからうか。（…）自分をも含めた全体のもつ調和を大切にする」。
- 38 岡田武彦『簡素の精神』致知出版社、1998年、359頁。
- 39 司馬遼太郎、ドナルド・キーン著『日本人と日本文化』中央公論社、1972年、160頁。
- 40 梅原猛前掲書（註32）、282-283頁。
- 41 中井正一『美学入門』朝日新聞社、1975年、155頁。
- 42 高階秀爾『日本美術を見る眼 東と西の出会い』岩波書店、1991、13-4頁。  
高階は伊勢神宮を取り上げて、「清らかなもの」「清浄なもの」を日本美の特質とし、さらに他の絵画などの分野に発展させながら論を展開する。「否定の美学」という語はここで使われている。
- 43 田辺泰『日本建築の性格』相模書房、1958年、19頁。
- 44 高階秀爾前掲書（註42）、27頁。
- 45 *Ibid.*, 31-32頁。
- 46 ブルーノ・タウト著、篠田英雄訳『日本美の再発見』岩波書店、1962年、56頁。
- 47 栗田勇『日本文化のキーワード』祥伝社、1993年、67頁。
- 48 中井正一前掲書（註41）、40頁。
- 49 梅原猛「現代芸術論」河合隼雄、横尾忠則共同編集『芸術と創造』岩波書店、1997年、138頁。
- 50 鈴木忠『演劇とは何か?』岩波書店、1998年、80頁。
- 51 西野晴雄『能・狂言・風姿花伝』新潮社、1992年、88頁。
- 52 栗田勇前掲書（註47）、117-118頁。
- 53 久松真一著/藤吉慈海編『茶道の哲学』講談社、1987年、223頁。
- 54 *Ibid.*, 22頁。
- 55 岡倉天心著、宮川寅雄訳、注『茶の本』講談社、1971年、51頁。
- 56 北条明直『日本の伝統工芸』講談社、1978年、49頁。「日本に茶が入ったのは8世紀はじめで、（…）再び日本に中国喫茶の法を、茶の実とともに携えてきたのは、栄西禪師（1141-1215）によってである」。
- 57 倉沢行洋『東洋と西洋』東方出版、1992年、80頁。
- 58 北条明直前掲書（註56）、65頁。
- 59 岡田武彦前掲書（註38）、289-290頁。ここでは茶道を形成した村田珠光が信楽、備前の粗雑な陶器の中に日本美を発見し、茶道を大成した利休が楽焼こそがもっとも日本の特色を発揮したであろう、ということが言及されている。
- 60 山本学治前掲書（註7）、91頁。小山富士夫は「日本のやきものには自然の響きがある。樹幹を見るような、岩や鉄を美しい肌をし、人間がつくったというよりは、自然が生んだという感じのものが多く、また日本人はこのようなやきものを、とくに深く愛している」と述べている。
- 61 北条明直前掲書（註56）、60頁。
- 62 BOLLNOW, Otto F., *Hombre y Espacio*, Editorial Labor, Barcelona, 1969, pp.73-76. “El significado horizontal es un límite del espacio vivencial, pero no sólo es un límite (….) Es en el horizonte donde aparecen las cosas para formar una unidad. Está inseparablemente vinculado al hombre” .
- 63 CILROT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1991, p.190. “El significado de la verticalidad u otro nivel concierne a la analogía existente entre lo alto y lo

bueno, lo bajo y lo inferior” .

- 64 *Ibid.*, pp. 58-59. “(…) símbolo de gran importancia que concierne en la vida espiritual o transmudana, expresa la abertura de este mundo con respecto a otro. Como símbolo del cielo, el agujero significa también concretamente el paso de la vida del espacio a la inespacial, de la vida del tiempo a la intemporal” .
- 65 千住博『美は時を越える』日本放送出版協会、2003年、82頁。
- 66 酒井忠康『彫刻の絆 現代彫刻の世界』小沢書店、1997年、65頁。