

戸谷成雄——言葉と彫刻

土方浦歌

「彫刻とは何か？」これは、哲学的でもあり、実践によつて導かれるものであり、個人的なものでありながら、人類全体の歴史に遡及するような大きな問いかけだ。戸谷成雄はこの問いを心に抱きながら、一九七〇年代から今日まで変化の激しい現代美術の第一線に立ち続け、一九八八年のヴェネツィア・ビエンナーレから、二〇一二年のキエフ・ビエンナーレに至るまでの数々の国際展で、名実ともに日本を代表する彫刻家のひとりとしてその地歩を築いてきた。また身体活動によることの多い制作活動と概念的な試みを結び付け、積極的に言語化し体系化してきた理論家としても知られている。彼が今まで数多くの美術雑誌のインタビューに応じ数多くの論壇に立つてきたのも、この彫刻とは何かという問いに対して、最も明確なビジョンを持っていたからに他ならない。もちろんこの原理に遡及するような問いが生まれた背景には、彼が制作者としての活動を開始した一九七〇年代初頭に、もの派によつてあらゆる造形行為が否定され、自律したものともなされていった彫刻という分野の境目が消滅しつつあったという潮流もあるだろう。そこで、彼は「彫刻」という言葉を二重括弧で括り、概念の上で一旦棚上げし、一連の試行の末、一九八〇年代半ばにチェーンソーで刻み目を入れた重層的な表面において存在する「森」

の彫刻にたどりついたのだ。それ以降の彼の《彫刻》は何が変わり、どのようなものになっていったのか。ここでは、作家の言葉を紐解きながら、思考の変遷と相関し合う作品の変遷を追っていききたい。

一・記憶—影

一九四七年長野県上水内郡小川村で生まれた戸谷は、中学生のころ荻原守衛の作品と出会い西洋彫刻に興味を抱く。切り立った山に囲まれた、封建的な因習の色濃く残る山村で少年期を過ごした彼は、美術や彫刻の持つ自由さに一種の解放感を重ね合わせた。いったん東京で就職するも、彫刻への夢を捨てきれず、愛知県立芸術大学に入学し山本豊市に師事する。在学中から国画会で賞をとり、頭角を現しつつあったが、一方で彼は死せる人体である、死体に興味を持ち名古屋大学の解剖学教室に通った。ロダン以後の近代的な人体像は、内在する生命感を中心に込めることを課題としてきたが、彼はそれとは真逆の中心軸を持たない人体を観察する。

また、同時期における現代美術の前線では、西洋の視覚偏重主義に対して異議を唱えはじめたものの派の李禹煥らが現れていた。彼らは、素材を操り支配する人間が何かを造形することを否定して、あるがままの物質と対等でまっさらな出会いを求めた。海の方こうのアメリカではドナルド・ジャッドらのミニマルアートが、形における立体物の造形を極小までおしすすめた。モダニズムは常に過去を乗り越え革新し続けることがその運命となったのだが、その果てにもう「何かをつくってはならない」ところまで行きついていた。戸谷は、従来の人体彫刻に代わる理念として、彼らの進歩的な物質観に心ひかれは

するが、しかしながら、どうしても彫刻という言葉を手放したくはなかった。そこで、彫刻という概念が固定される以前にあつた原初の状態に立ち返り、その実感が発生する地点を、近代の枠組みの外に求めはじめたのである。

一九七四年ときわ画廊における個展「POMPEI・79」（一―三頁）において、彼の事実上のキャリアはスタートする。ポンペイというタイトルは、学生時代に彼が考古学写真で見た人型石膏に由来する。紀元七九年ヴェスヴィオス火山が噴火したときに、逃げ遅れた人々に熱い火山灰が降り積もり、人の肉体があつた部分が気化して空洞ができた。十数世紀のちに考古学者がポンペイの発掘現場で発見されたその空洞に石膏を流し込んだところ、死の際の臨場感あふれる人々の姿が再現された。彼は、空間と実体を仲立ちするその空洞の表面に興味を持っていた。展示には、いくつかのコンクリートブロックが段階を追って充滿していく過程が示されていて、また、波打つ生ゴムや、透明なアクリルブロックの上に、セメントや硝子、木、鉄など様々な材質の粉末が乗せられ、空間と物質の境目が模索されていた。ものの提示の仕方が視覚的に整えられたもので、ともすれば劇場的であつたものに比較して、戸谷の試みというのは、何かが成立していく過程や、物質の質的な変化といった、時間軸を扱つたものである印象が強いように思われる。

以下に続くシリーズは「記憶のミニュメント」と題され、行為を記憶として記録する試みが行われた。一九七五年の《竹藪Ⅱ》（五頁）では、竹藪の中を通つた後にロープを通し、空間を飛び交う視線を顕在化しようとした。また同年の《石斧》（六十七頁）では、石片と棒とを結び付ける行為によつて、その結果できる形に意味が生まれることを問題にしている。さらに《借用書》では、借りてきた竹笛を、叩

き切る、火箸で突き刺すなどの行為を加え、その結果、人間関係が損なわれるだけでなく、行為を及ぼした下の台の形状までもが、偶発的に変化してしまうことが問題になっている。これらの試みは、前後の出来事や因果関係によって連結されており、あるいは偶発的な作用を間にはさみながら、その結果できあがった痕跡は、その前の出来事の記憶を宿していることになる。

モニュメントというのは、ラテン語の *monere* (想起する) という言葉から生まれており、したがって「記憶のモニュメント」はある意味両義反復であることにも留意できよう。戸谷は、彫刻が生まれる前の原初の姿を、建築と未分化の状態であったモニュメントのあり方に求めており、これは、ハーバート・リードやロザリンド・クラウスなどの近代彫刻論に基づいているように思われる。ただし、戸谷のモニュメント観というのは、あくまでもプレモダンのものである。モニュメントが現代都市に対して用いられるとき、彼は日本と、西洋近代都市の場合との間に一線を引く。「村の集合体」である日本の戦後の都市構造の中では、近代市民意識が確立した西洋都市のような公共性が成り立つかということには疑問を呈している。

また、モニュメントというのは「不在」から生まれるものである。二〇〇〇年以後デジタル複製イメージの氾濫という時代背景もあつてか、彼はものごとの不在性により強く着目している。影というものは、不在を持つて存在を示すものであり、プリニウスの『博物誌』にもあるように、絵画(イメージ)の起源となったものである。一つの時間軸の中で、あるいは一つの場所の中で、物質の変遷・流転を取り上げることは、存在と不在の対極を未然の状態のまま揺れ動いているという、反転する彫刻観を持つ戸谷に特長的な考え方のように思われる。

「記憶のモニュメント」シリーズの《竹藪Ⅱ》以降、場所と意識の交点を結んだところにある見えな
 いかたちを求めて、「露呈する《彫刻》」のシリーズ（六頁他）がはじまる。イメージから何かを造形す
 ることを極力避けながら、共同幻想である彫刻を二重括弧に入れて括り、彫刻という概念を介さず、空
 間と行為を直接結び付けた。この時期戸谷は『象』という雑誌の発行に参画しており、イメージが生ま
 れる以前の状態から探っていたことがうかがえる。一九七六年の《露呈する《彫刻》Ⅳ》では、壁の描
 線や床に置かれたガラスやアクリルなどの破片の線が、見えない視線との交点を記録していて、見えな
 い《彫刻》を見えるようにするような試みである。この線が、板や石膏の量塊になり、より質量をとも
 なっていき、「仮説の《彫刻》」（七頁他）では、空間の中にねじれや相似形をとりながら介入させた。そ
 の中に入ると、見る人の視線や導線に応じて、物体や空間そのものは様々な断面を見せる。その後、空
 間の中で自立する構築物としての性格を強め、「《彫る》から」と《構成》からのシリーズがはじま
 る。これは、逆方向から技法の問題を問い直すためであった。《構成》から（九頁他）では、垂木を突
 き刺すように、垂木をモデリングのように付け足し、空間へと伸展していく斜線の束を物質であらわし
 た。《彫る》から（八頁他）では、逆に、今度は鉄筋を埋め込んだ石膏を固まらせた後、カーヴィング
 のようにそれを掘り出した。構造物のボリュームは減るが、手前の空間は逆に増えていく。モデリング
 とカーヴィングは彫刻の伝統的な技法であるが、自らが境界線上に立つかのように、それをネガとポジ

のように逆方向に用いていた。このシリーズの後半は、垂木による構築物を組み立てたのち、その一部に石膏を付け加え、その上から彫るという、複合的な試みに展開している。どちらも最終的な彫り面は、偶発的な行為の結果に委ねている。

一九八三年ある種のいきづまりを感じていた戸谷は、それまでの作品を殆ど浜松の中田島砂丘で燃やしてしまう。砂浜に穴を掘りそこに石膏を流し込み、垂木を差し込んで『構成』から』の一部の作品を積み上げ火を放った。作家は、夜通し砂浜で、煙が天高くたちのぼっていき、また火が赤々とした炭になって地中に降りていくのをじっと見つめていた。この野焼きは、後に日本海側の富山県の浜黒ヶ崎海岸、ガンジス川のほとりでも行われ、その後掘り起こした石膏の塊を画廊で展示した。続く『地下の部屋』シリーズでは、石膏の流動的な表面の中に、そのとき煙の中に見た様々なイメージを隠した。このときから、作品の表面は多層の意味を喚起するものになり、また色彩が初めて用いられた。

より、直接的で等身大の仕事の手こたえを求めて、一九八四年にたどりついたのが、『森』の作品である。空間の中で自立する塊が、具体的な視覚イメージを伴って現れる。表面にできたチェンソーの痕跡の、いくつもの交点を持つ多中心の斜線は、『竹藪Ⅰ』の試行を思わせる。切り込みの深さは、森の厚みであり、斜線の束となったその表面を、森の構造、森の俯瞰図のように見立てた。戸谷にとつて重要なのは、二重の次元でイメージを喚起する表面であり、それは、構造体の輪郭を保ちながら、その表層では地形や水や気の不定形の流れを想像させる。この流れのイメージは、チェンソーで切り込みを入れるところから自然発生していくもので、一つの切り込みがもう一つの切り込みを喚起していき、結果として現れてくるものである。

このように、彼は、最初にイメージから造形することを否定しながらも、行為の結果偶発的にできる痕跡を取り込みながら、最終的にたどりついたイメージは、多義であり、重層的なものとなっている。チェーンソーの振動とともに、イメージへと近づきながら離れていく、戸谷の中で相反する距離が重なっている。

三、存在―関係

一九七五年の大学院時代に書かれた研究会ノートによれば、戸谷は、芸術とはもはや形式の問題ではなく、個人の観念の領域の問題であると考えていたことがうかがえる。これは、表現の基盤を個々の受容体の世界観に置いた、もの派が言うところの「自己限定作用」¹⁾と近似する傾向がある。戸谷にとって、歴史とは定型的なイデオロギーとして受容するものではなく日常と地続きのものであり、過去の出来事を構造的に個人の側から組み直すことでもあった。それゆえ、彫刻というものもまた、外形によって区分を与えられるものではなく、かつての作品の持つ内在的な体験を個人の中で集積したものであり、その結果できた概念の差異こそが、人それぞれの彫刻の差異をつくり出すものであると考えていた。

「露呈する《彫刻》」「仮説の《彫刻》」は空間との関係性を軸にしたインスタレーション的な試みであったが、「《彫る》から」、「《構成》から」では、今度は、空間に自立する構築物としての性格を強めていく。しかしながら、空間の中で視線が触れあう地点、金属が錆びるという状態変化、そして鉋をふるったところに、石膏と木材という異なる物質同士が出会い、変化する関係性に委ねている。一九八四年に「森」の彫刻にたどりついたとき、垂木を増殖するように構成していった後、チェーンソーで外側から

切り込みを入れ、「彫る」から」と「構成」からのモデリングとカーヴィングの技法が組み合わせられた。特筆すべきは、この作業手順の中で、それ以前の試みが複合的に組み合わせられているのだが、最終的な形態はそのことを語らない。《彫刻》を括弧でくくる必要はなく、空間に自立する量塊の見た目は確かに彫刻だ。しかし、それはいつのまにか共同幻想の彫刻とは同じものではなく、作家はそれを「私の彫刻」と呼んだ。近代の「彫刻」は、空間と時間の中で解体され、視覚イメージが示すものと、作品が宿す意味内容の間に齟齬が生まれる。この「私の彫刻」の物質的な存在を裏付けるものは、作家個人の内的なプロセスの中でつながる因果関係にしかない。

「彫刻的な原型は、物の存在や位置や距離と自分の存在していることの確認の意味がある」と彼は述べる。そしてまた、それであるがゆえに、作品の大きさは、「等身大」であることに、戸谷は重点を置いた。戸谷にとつての彫刻となり得る存在というものは、客体であり他者であると同時に、ときには自身と質的に転換し、また空間とも置換可能なものであるように思われる。

四・構造

戸谷が大学教育で受けた人体彫刻から離れ、試行錯誤しながら森の彫刻に行きつくまでの過程は、自立性と内部構造的性、内在する生命感を論拠としたロダン以降の彫刻理論を相対化させていくような道のりであった。彼は、近代化が未成熟なままその終焉を迎えた、日本固有の本来の彫刻のあり方をレリーフ構造に求めた。

この時期、彼の思考を後押ししたのが、一九七三年に出版された吉本隆明の「彫刻のわからなさ」（『高村光太郎の造形』春秋社刊所収）である。吉本によれば、世界の一部である人間が世界の表面に対して何かを印付けようとする衝動、それが彫刻の起源であり、浮彫りをより原始的な状態に近いものとするものであった。それに対して世界から自立した丸彫り彫刻というものは、近代特有のものであるという、思想的な原理原則のようなものを示唆したこの論考は、世界を認識する構造としての彫刻のあり方を探求していた戸谷の問題意識と近いものであったのだろう。

戸谷は、自然や外部空間と同化していくレリーフ構造を、東アジア特有の文明段階の彫刻とみなした。とりわけ、彼は、モダニズムに背を向けて辺境で独自の彫刻を追求した橋本平八の彫刻論に早くから着目していた。平八は西洋彫刻とは異なる精神性から円空仏を再評価し、彫刻の表面において、万物の有する仙を質的に変換して考える造形観を持っていた。禅思想的なものに基づき、ものの変容が内在化された平八の物質への概念は、李禹煥のロジカルな提示の仕方とは差があるが、もの派以前の反モダニズム的な彫刻との間に平行する要素を見ていたように思われる。

また、「彫刻という物語をつくる一つの文体が終わったのであり、彫刻言語そのものは失われていない」という疑問から、戸谷は、「固有のメディア性が失われ」て終焉したのは「モダニズム彫刻」ではないかという、ある種の確信を持っていた。

現実のところ、この問いへの明確な論拠を持った学術的回答は、ない。もともとの問題の根源というのは、古代から現代まで、ある法則を持つて通観するような彫刻理論というものが、美術史上存在しなかったためにある。またそれは、この分野が「芸術としての独立性を確保するのに必要な、自律性や明

断な論理性を欠いていたため」にもあつた。そのため、様式上の時代区分は常に絵画に付随するものとして扱われた。彫刻における「近代」をどのようにとらえるかという問題にしても明確な基準がないのだ。中世に対して古典復興と自然主義を唱えたルネサンス彫刻を、過去から相対的な進歩としての「近代(modern)」のはじまりとする場合もあれば、ロダン以降、場所から切り離された、自律性をともなつて現れる彫刻を、近代彫刻とする場合もある。後者はグリーンバークが指摘するような、純粋性、メディア性において、より自己批判的な基準を持つ「モダニズム(modernism)」の彫刻と重なるだろう。モダニズム批評を回避しようとしたウィトカウワーですら「モデリング」「カーヴィング」という二つの技法で彫刻論を語るのは、古代からデイヴィッド・スミスまでが限界であつた。そして、ヴァザリーの時代から彫刻は視覚と触覚の双方の複合体であると認識されているのにもかかわらず、美術の歴史は常に視覚イメージの様式発展で語られてきたのだ。

また、戸谷は作品コンセプトにしばしば構造図を用いている。それは、作品を取り巻く空間構成の設計図でもあり、現実世界のメタファーでもある。それは、断面図あるいは、地図のような俯瞰図としてあらわされる場合もある。戸谷成雄の彫刻においては、常に構造が意味内容でもあり、作家の思考をより高い次元で抽象化した象徴となっている。

五、壁—森—表面

「森」の彫刻は、当初は幾何学的な外形に、規則的にチェーンソーの切り込みが並び、さらにその上

から部分的に鮮やかな色彩が塗られていた。一九八六年チエルノブイリ原発事故をきっかけに、この表面に塗られるのは死の灰になったという。これは、彫るときに出たおがくずを燃やして灰にしたものとアクリル絵の具を混ぜたもので、有機物から無機物に変化した物質は、木の表面の元の木目や質感を消し去る。また、木の種類にはこだわらず安価な集積材を用い、当初は素材の記憶にひきずられないよう、表面を中性的に白く塗ってからそこから彫りはじめた。それは、生きた森の姿でありながら、コンクリート文明の森の姿である。凝縮された時間の中で、生きた木は、死んだ灰になり、化学的に変容する物質の循環が象徴されている。

戸谷は、物質的な表面が与える触覚性、それを視覚よりもむしろ彫刻の基盤となるものと考えていた。それは、内部構築性を重視しながら、決してその内部には触れることができない近代彫刻の矛盾からきている。また、制作するということの実際的な身体感覚は、誕生する前の人間が持つ、表面をまさぐる原初的な感覚であり、限りなく自己と一体化しながら、双方向的なものである。《森と私》(一三七頁)のように、主体と客体が転化しつつも、この時期の戸谷の作品には、タイトルと構造が一致しており、森との間に一体感を持っていたことが、拝戸雅彦氏によって指摘されている。³⁵

単体だった森は、また地表全体を暗示するような浅い浮彫りになり、底無しの沼のような、窪みへとも変転する。《沼地》において、チェーンソーの凹凸のある窪みが他の雌型のように並んでいる。その後、森は分割されたユニット状に展開し、同一の形状のものが、小さな差異を持ちながら空間と実体の同質な反復をみせている。表面はさらに火焰のように上方に向かって激しくうねるような流れになる。三十本を配した《森》(四十一頁他)のシリーズは、その内部を人が歩くことができるようになってお

り、ミクロの視点とマクロの視点の二つが重なる。反転する空間と実体の関係は、『けもの道Ⅰ』(二十三頁)においても展開し、一列に並んだ森のユニットの下部に実際に穴を穿ち、すなわち獣道の空間を鋳型にして、ブロンズの実体である『けもの道Ⅱ』(二十三頁)をとり出した。一九八〇年代前半において、レリーフ構造に彫刻のあり方を求めていたのだが、一九八〇年代後半には、複雑に錯綜する森の内部構造に、日本人の文化構造、意識構造のメタファーを重ねていく。しかしながら、空間にユニット状に配置される「森」の作品以後、等身大の森の内部空間の表象に限りなく近づいていくと、今度は、作家は、森からの出口を求めはじめたように思われ、八九年の『森の死』、『森の象の窯の死』(二十一―二頁)以降、作品タイトルは「森」から離れ、より抽象性を増していく。

六、境界

「森」の表面の厚みは地表と空の間の境界のメタファーであつたが、一九八九年のベルリンの壁の崩壊以後は、二項対立の世界が消滅に向かいつつある実感とともに、逆に境界そのものの概念を、構築物としてあらわすことを意識しはじめる。それ以前にも、一九八五年『丸石』にみられるように、古来の境界の目印であつた、精神性の宿つた石をもとにした作品が制作されている。一九九〇年『28の死』、『地霊Ⅰ』(二十四―五頁)は、森のユニット彫刻と正反対に呼応するような、凹型の窪みを持つ作品である。森という言葉が消え、東洋と西洋の両極の世界に共通する生と死の境目が、垂直あるいは水平に並べた直方体のユニット構造で象徴的にあらわされている。一九九二年の『見られる扉Ⅱ』(二十七頁)におい

ては、境界は象徴ではなく、具象的な壁状のものになり、一九九四年の《地下の部屋》では、その壁が囲いの構造のものになる。タイトルが構造に近くなってくると、つまりイメージが直示的になればなるほど、そこを打破する進展をもとめようとするのか、メタファーである境界は次第に構造から遠ざかっていくようだ。

一九九四年からはじまる「境界から」シリーズでは、作品は家と個体から成る複合的な装置に近づく。一九九七年の《境界からⅤ》(二八―九頁)では、神戸の少年殺人事件にショックを受けて、人間の倫理的な境界や、理不尽な出来事を受容していく時間が、表面に刻み目のある長い棒状の突起で象徴されている。本来ならばこの境界はこれほどまでに距離のあるものだ。彫刻は、より具体的なイメージをとらえた、大きな複合的な構築物の性格を増していく。作品の輪郭にはイメージが戻り、作品の表面はより多層の襞を折りたたみながら饒舌になってくる。

七. ミニマルブロック

一九九八年の「直方体のブロック」シリーズからは、今度は純粹に形態的な探究そのものに立ち返ったように思われる。ジャッドの提示したようなミニマルな方形の木材は、それ自体意味を無化するか極小におしすすめたものだが、それと多弁な襞の部分との対比を作品にしている。「森」シリーズから継続して、タイトルと構造とメタファーが、一線上に結ばれることを避けてきたように思われるが、形態の饒舌さとタイトルの抽象性の間に一層の距離が生じ、そこに豊かな意味がこめられているようだ。

一九九〇年代後半からは、一九七〇年代の「露呈する《彫刻》」「仮説の《彫刻》」を再度見直し、展開させた「連句的」シリーズを発表している。空間の中に充滿した見えない線は、実体のある物質と対比され、そこには美術史上の様々な図像も隠されている。作家の意図としては、一九九〇年以降の表現の現場に、再びまた近代芸術の仮説性を召喚しようとしたためだという。「森化」シリーズ（三十六頁）においては影から実体を生み出し、二〇〇四年《射影体》（三七五頁）では、豆粒のような先端の光源から発射した数の中に注意深く人間のシルエットを隠し込み、折り畳んだものである。ミニマルバロックシリーズとして再開された、二〇〇八年《森IX》（四十一頁）は、三十本のユニット状の森であるが、うねりながら踊る豊かなボリュームと、そぎ落とされたような切り口が対比的である。その後、表面は薄く透過する傾向を帯び、二〇一一年の《洞穴体V》（四十八頁）においては、危うげな切込みがグリッド状に刻まれた箱型構造の彫刻を生み出した。この傾向は、二〇一一年制作の《洞穴の記憶》（三六九頁他）においても一層進み、これも、箱の中にあるものの全容を見せず、作者の意図を隠すことにより、装置の外部にいる観者の見え方に委ねるといふ、他者の関与を念頭においた構想のように思われる。

戸谷がここで用いているバロック観というのは、美術様式上のバロックの定義とは若干異なる。古典的な均衡とも全てが還元的な近代的な構築性とも異なり、脱領域的で、極小から極大への揺れ動きを持つ、様式上の傾向を敷衍させたものである。エウヘニオ・ドールスのバロック論は、一種の文化形態学であり、十七世紀と歴史的、地域的に離れたところにある現代においても、同様な人々の心性の常数の見出すものであるが、彼はそれを参照している。ここに、吉本隆明の近代彫刻論と共通する、歴史構造をイメージでとらえる作家の志向が指摘できるだろう。戸谷はそれを、自身の森の概念と結び付けた。

多弁でありながら多くの暗部を宿した重なる襞は、形態が指示的になること、つまりイメージの記号化を常に避けながら、表層と内容の間にねじれのような距離を置いた、戸谷の「森」の彫刻以降の表面の在り方と重なるものであろう。

八、彫刻と言葉 言葉と彫刻

北澤憲明氏は、一九八四年以後到達した戸谷の「森」の彫刻について『私』という暗箱の中に映し出された在来^⑤の彫刻の倒立像」と形容している。仮説のものであつた、二重括弧がとりはらわれ、再び彫刻という言葉で議論の俎板に載せることができるように思われても、それは「私の彫刻」であり、共同幻想の彫刻ではあり得ない。作品の見せかけのイメージの背後で、見えない意味内容の間に深刻な亀裂が生まれてしまったように考えられるのだ。しばしば、彼の仕事の道筋は〈メティエー表面―形象〉といった系としてあらわされ、峯村敏明氏は、それを「複雑系」と指摘しているのだが、彼の彫刻を決定付けるのは、各々の要素よりも、むしろ、彼自身の中で連結する「―」の部分の因果関係のように思われる。空間の中に自立するものであつても、その経緯にはときには偶発性が織り込まれていても、時間の中の関係項とは切り離すことができない。このような側面は、ロザリンド・クラウドスのポストモダン以降のマッピング理論を敷衍するのなら、場所性と媒体においては純粹さを保っているものの、それ以外の時間や行為、技法などの諸要素に解体され展開した、複合的な系としても考えられよう。あるいは、初期作品の『石斧』『天の川』から継続してみられる、発生の場から彫刻を求めていた試行を、アルフレッ

ド・ジェルの、文化人類学的観点からの物質文化研究となぞらえても考察できるだろう。それによると、近代美学が適合される時代と場所以外にも起こる普遍的な現象として、表現は社会的な作用に依じて相対的な意味を持ち、人間がつくり出した物体そのものも、人間に対して行為者となり得る。いずれにせよ、共有される制度を前提としない表現のあり方においては、つくり手と受け手の文脈によつて対象が示すものは異なり、つくり手の意図と、受容における意味付けが問題になるはずである。

空間に流出した意味は、もはや彫刻の外形では語れなくなつてしまつた。その代わりに、彼の言葉は見えない意図を具現化し、暗箱の中の「私の彫刻」の内なるプロセスを、我々に浮かび上がらせる。彼の彫刻は、常に空間としての世界のあり方に関わっているように思われ、また、彼の生み出した膨大な言葉は、個人と歴史のつなぎ目を模索して、過去の芸術家と今この表現を結び付ける。言語は一種の共同幻想だ。それは、少しずつの差異を含みながら、他者である我々をも今ここに結び付け、同じものを受容しながらも決して同一にはなり得ない。言葉と彫刻は、まるで、ポンペイの人型石膏のネガとポジのように、その隙間に幾分の矛盾と余白を残しながら補いあつていようだ。

アメリカの美術評論家アーサー・ダントーは、その著書『芸術の終焉の後』において、「見かけ (appearances) に関する限りは、全てのものが芸術となり得る。もし芸術 (art) とは何かを求めるのなら、体験的な感覚よりも思考 (thought) に向かわねばならない。つまり、端的にいうのなら、哲学 (philosophy) に向かわねばならない」と述べている。視覚イメージの様式発展が、一九六〇年代初頭で終焉を迎えていることを指摘したこの論文が発表されたのは、奇しくも、一九八四年であることに特記しておきたい。ダントーのいう「思考、すなわち哲学」は何も職業哲学者たちだけのものだけではないだろう。我々個

人が、実際に手を動かし、体を動かしした結果、導き出されたある原理のようなもの、理不尽な状況につきあたったり、それに触れながら体験を昇華していく過程であつたり、私と世界を結ぶ壮大な体系だつたりするであろう。そのような個人の思索の筋道に向きあうこと、それが、今日の表現について語る上で、恐らく無くてはならない方法論になりつつあるように思われる。

註

- 1 李禹煥「出会いを求めて」『美術手帖』一九七一年二月号、十七頁。
- 2 本書、一四一頁。
- 3 本書、二〇二頁。
- 4 ハーバート・リード『彫刻とはなにか——特質と限界』宇佐美英治訳、日貿出版社、一九五六年、五頁。
- 5 拝戸雅彦『《見られる扉》』の境界をアンフラマンスに經由して——一九〇〇年以降の戸谷成雄——『戸谷成雄——森の装の行方』愛知県美術館カタログ、二〇〇三年、三十六頁。
- 6 北澤憲昭『アヴァンギャルド以後の工芸』美学出版、二〇〇三年、二十一頁。
- 7 戸谷成雄個展「洞穴の記憶」ヴァンシ彫刻庭園美術館オーブニング鼎談、戸谷成雄×峯村敏明×北澤憲昭（二〇一二年一月二三日）峯村敏明氏コメントより。
- 8 Arthur C. Danto, *After the End of Art - Contemporary Art and the Fate of the History*, Princeton University Press, 1997, p.13.