

世界は眼差しによって構成され、彫られる。

視線を眼る視線が<彫る>である。

視線が穿つ隙間にもものを挿し込むことが、<構成>である。

<彫る>は構成を露にし、<構成>は<彫る>を誘導する。

(「Try-Angle '81」展パンフレット、1981年)

彫刻のことを考える場合どうしてもレリーフの問題にぶつかる。それは、レリーフの段階を経由して彫刻に至ると考えるのが、最も発生的にも素直であるからであり、日本の近代彫刻の流れも、日本のレリーフ的正面性としての「彫り物」をいかにして「彫刻」にするかという苦闘であったからである。(中略)ではレリーフ的認識とはいかなるものであるだろう。それはたびたび言われるところの日本の美意識によく表現されている。自然と人間という二分化され、相対するものとして類別することなく、自然との甘えの構造の中に美を見い出して行くという特徴で現されるところのものである。個立した単体として、空間の中に毅然と立つものとは、本質的に相入れないものである。(中略)彫刻とは存在の強さの問題であったのである。以上の様な点から、戦後の日本美術は、レリーフの世界を背後に持ち乍ら彫刻をかけ抜け様とするのだろう。我々の社会は物凄いスピードで西欧に迄かけ上ったのだが、彫刻は決定的に遅れてしまったのである。(中略)だが、ヨーロッパに於けるレリーフの意味とアジアに於けるレリーフの意味は明らかに異なるのであって、我々は彫刻意識を過剰に内包させ乍らのレリーフでない限り又もや民族意識に足をすくわれてしまうだろう。我々のレリーフは、彫刻的世界を未成熟なまかけ抜けたという痛みと自覚をはっきりと持つべきであり、共同体としてのアジアという無自覚的埋没であってはならない。これは「レリーフ」か「彫刻」かという様な問題ではなくレリーフの側から彫刻の距離を埋め、彫刻の側からレリーフとの間を埋めるという事であるだろう。高村が提起した問題をようやく客観的に見られるところに立ったというべきだろうか。

(「遠藤利克・戸谷成雄」展リーフレット、女子美画廊、1982年)

普通、遠くから山を見ると、山の輪郭があって、山のフォルムがあるんですけども、その中に入って、枯れ草の上にひっくり返って昼寝したりしていると、輪郭の内部に自分がいるわけですね。認識の輪郭と山の実体としての輪郭はずれているわけです。そうすると、地面と木の葉の揺れている厚みの間に自分がいるわけですね。

(「美術手帖」J、No.549、1985年9月号、p.142)

彫刻というものは一つの意識であるとか、意識をあらわす視線とか、そういうものとの関係で成り立っていて、従来の彫刻は、量的にも構造的にも、構成からいってもマチエールからいっても、すべて一つの中心というものに向かって統一されていくんだけれども、その求心的な統一ということをはずしていったら、どういうふうになるかというので、やってきたわけです、ですから、ぼくの作品は垂木を組んだやつでも石膏の中でやったやつでも、立体の内部は網状になっているんです。視線の織物というか、視線が交叉し合って、また離れて、向こうへ突き抜けて、その中にひっきりと、そのものが交叉し合ったときに結ぶ像として彫刻を考えていたものですから。

(「美術手帖」J、No.549、1985年9月号、pp.142-143)

単純に手で触る触覚性もそうだけれども、視覚というのも触覚によってほとんど成り立っている。視覚的に見て、色を感じたり、ディテールを感じたり、その感じ方はさまざまだと思うんだけど、極端に言

ってしまうと、色を感じることも中にも触覚性みたいなものが含まれているんじゃないか。(中略)それは具体的なものだけじゃなくて、もっと観念に近いものまで触覚性に支えられているんじゃないかと思うんです。(中略)いつの時代からか、触覚性よりも視覚性のほうに芸術的な優位性があるということを言われているわけだけれど、あれはまったく嘘で、僕はどちらが芸術的に価値が高いものかといったら、むしろ触覚性のほうが根本的なものなんじゃないか、というぐらいに思っているのです。それが彫刻の芸術が絵画の芸術と、概念としてではなくて実体として分けられる、感覚として分けられる根本的な要素になっているのではないかと思っているんです。

(「美術手帖」、No.563、1986年6月号、p.50)

私達が自らの体を意識する時、外部から見ることで、触れることによって、その表面一像を形づくりします。しかし私の欲望は、内部から、私を意識することになります。目をつぶり、私は私の内側から私の表面に触れようと意識を集中させますが、記憶の中にある外からの像の雌型をさすだけです。さらに、私の内部には、骨も肉も見い出すことができません。それでも、私は内部の触覚に表面を与えようと粘土という重力に抵抗します。なぜか、堅くてゴツゴツしたものが残ります。

(「手で見る美術展」図録、西武有楽町アートフォーラム他、1988年、p.56)

森とは単に自然の風景としての森ではなく、私の肉体と精神の合一のメタファーとしてとらえています。そこでは、「私は森である。」と言うことができます。(中略)それは又、彫刻芸術の、意味と形象のダイナミズムとしてとらえます。西欧彫刻が、人体表現をとおして、肉体と精神、人間と神との合一を目指したように、私は森の表現をとおして、「私の彫刻」を目指しています。ここで「彫刻は森である。」と言っておきましょう。

(「20ste Biennale Middelheim-Japan. Europalia 89 Japan in Belgium」展図録、1989年)

僕は丸い作品をつくるにしても、一応、抽象形態の四角形に全部するんです。元の丸太の形を殺して最小限の形態、四角形あるいは柱型というふうに製材所できちっと製材した上で、そこから丸みなら丸み、有機的な形なら有機的な形というものを彫り出していくんです。(中略)抽象的な形態にした上から、その木の形とか木目とかをほとんど無視してつくっていくと、逆にその木の内部に持っているものが見えてくるという感じがするんです。この場合の内部はそれまであった木の“外”にある内部なんです。

(「森の象の窟の死をめぐる」(酒井忠康氏との対談)、佐谷画廊個展冊子、1989年、pp.22-23)

私は古代都市ポンペイから多くのイメージを受け取りました。私は考古学者になって、必死に森の化石のようなものを発掘しています。森の木々の頂点が現れ、徐々に深く根元の方まで掘り進んで行くと、それが東京のようなビル群に変って行くのです。ビルの窓の中は灰で完全に埋っています。私はおそろしい予感におそわれます。さらに掘り進むと私は一つの空洞に落ち込んでしまいます。その空洞は私の肉体と完全に密着し、身動きできなくなります。窒息しそうで苦しくてなりませんが、同時に私は、頭の先から足の先まで全身を意識することができ、触れると同時に全身触れられるエクスタシーをおぼえます。その触感は私の肉体の内部へと流れ込んでくるのです。流れ込む触感の形象は人体という形ではなく、森の姿へと変って行きます。いつの間にか、ビル群は消え、私は森と等身大になっています。私はその時、彫刻になったように感じる事ができ、森は私にとっておそろしいものではなくなるのです。

(「20ste Biennale Middelheim-Japan. Europalia 89 Japan in Belgium」展図録、1989年)

たとえば「閑さや 岩にしみ入 蟬の声」と芭蕉が詠んだ時、芭蕉自身が意識的に、空間と物体、主体と客体、ネガとポジの弁証法を視ていたかどうかは、わからない。しかし私は今、テキストとしてこの句を読んだ時、岩という物体の表面を鏡として、空間と物体の交換と同時に、主体と客体の交換も行

われていたように思える。この二重の交換のイメージには、私達の彫刻の有様をよく表している。この句の舞台には、私と岩と蟬の声。空間いっぱいになき声は広がり、私と石を包んでいる。空間に充滿した蟬の声は、石の内部へと浸み込んで行く。それは振動をともなった移動であり、浸透である。と同時に蟬の声は容赦なく私の内部に入り込み、私の内部を充滿させる。その時私は一瞬私の見ている岩と内部を共有したように感じた。いや、私は一瞬岩の内部となったと言う方が正確だ。その時蟬の声は声として位相から別の「質」になり岩の内部を泳ぐ。岩の内部にいるのは私であり、私は空間化される。そしてその場所は閑けさの支配する場所だった。私は閑けさの支配する空間のかたまり、それを彫刻と呼んでいる。

(「今日の作家'89 かも座のしるし展カタログ」、横浜市教育委員会他、1989年)

私にとって、ドローイングは、〈触れる〉という感覚に最も近いものです。この〈触れる〉は、ものに外側から触れるのではなく、私の内部から、私という存在に触れるということです。私は時に目をつぶって、ドローイングをします。私の実際に触れている紙の表面は、私の内部において、いまだ像に至らない、しかし、確かに〈触れうるもの〉の表面と重なります。この時、私は私と一体になる瞬間、私が像になる瞬間に立ち会うのです。

(「ドローイング'90－野うさぎの都市」、『読売新聞』、1990年3月31日夕刊)

私は彫刻を〈彫刻〉と表記してきた。又、あえて“私の〈彫刻〉”と一人称で表記した。

私は〈彫刻〉を、露呈－仮説－技法－象－表面、という系でとらえてきた。

私は解体すべきフォルムを持っていないことに気付いた。そこで、とりあえずのフォルムを仮説として目に見えるものにしなければならなかった。

私は彫刻の基本的技法(モデリング、カービング、コンストラクション)から制度性をはぎ取ろうとした。

(「戸谷成雄1984－1990年の仕事」、博進堂、1990年、p.4)

「森」とは単に自然の森を指すのではなく、「表面」という概念の、メタファーとして使っている。彫刻は、たえず、その内部構造を問われてきた。しかし彫刻家の不満は、決して、その内部に入り込むことができず、いつも、その外部に在って、表面のみを見ているに過ぎない、ということである。私達に見えている世界とは、世界の半分でしかない。(中略) 森の構造は、内部と外部の共有された場として考えられるのではないかとすると、今まで考えられてきた「表面」も、鏡のようなものではなく、森のように、厚みを持った領域・境としてとらえられる。森＝私＝彫刻・表面、近代までの大きな物語としての彫刻から、“私の彫刻”への入口と出口に立ったように感じられた。

(「森の死」について、『東京国立近代美術館ニュース』、1991年5月号、p.5)

表面の再定義、いかにしてか、表面の割れ目に死を差し込むこと、こじ開けること、あるいは境界が両者に侵入する事。

(「戸谷成雄展－〈村〉から」芦屋市立美術館博物館個展リーフレット、1992年)

確かにあると感ずるものと、それがどういう形態を有しているのか未分化なものとして人間のうちにあったものが〈彫刻は存在論的、絵画は認識論的な根拠〉をもって分化した。

(「戸谷成雄－視線の彫刻」、『美術手帖』、1992年5月、p.156)

地形・地勢といったものが、ことばや、イメージにとって根源的なものであることは、まちがいがいい。私は今まで「森」という具体的なもの、「表面」という抽象的概念の間に「彫刻」という場を見い出そうとして来た。いいかえると、「森」を「表面」に向かって構築し、「表面」を「森」に向かって解体する作業と

いつでもよい。この具体性と抽象性の振幅を「界面」と呼ぶことにする。「高霊」も「地霊」も、この「界面」に発生するものである。この「界面Ⅲ」は、9つの立方体の変容態である。立方体という、プラトンの原理、概念に、身体的皮フを与えることが目的である。私達は、宇宙の構造、世界の構造に、理念的像を与えることによって、安心を得ようとする。立方体にしても、マンダラにしても。一つ概念として私達の意識に家を建てる。しかし、この家、像は皮フ性を追放することによって概念化されたものであり、生活領域における、皮フと皮フとのこすれ合いを記憶していない。

地球上の生物が、皆、地球のヒダの間でその皮フを共有しているように、概念的表面は解体され、振動する「界面」へと感応する時が来たと思う。

(「大分現代美術展'93 都市空間への提言－非常識2」図録、1993年、p.21)

「森」という場所ではまず、緑の葉がざわめいていて、その下には藪がある。地面には枯れ葉があり、その下には根っこがある。その構造は人間の皮膚や様々なものの表面の構造と近い気がします。太陽光線が外から入ってくると、半分位は、はじき出され、残りの半分は浸透していく。風にしてもそうですね。この地球の表面を覆っている薄い層の構造は、東アジアの人間の精神や文化の構造と密接に結びついているように思うんです。これはイスラムやキリスト教が砂漠地帯に発生し、その風土に培われた精神構造を負っているのとは対照的なことです。

(「美育文化」、1995年、vol.45、no.7、p.11)

私は私の視線のあり方を探っていく過程で、森の構造にぶつかった。それは斜線の交差したものだ。森の中を歩いていると絶えず何者かに見られている感じがする。それはさえぎるもののない平地で正面から一対一で対峙する視線ではなく、ありとあらゆる方向からくる気配のようなもので、人間のものばかりではない。私の方も、その気配としての視線を見返すように、足元、こずえ、木々の隙間、斜面の下方、上方などあらゆる方向に視線を移動させながらも決して目と目がいつか合うような裸形の対峙をしないでさまざまな視線に対し心を開かなくてはその場に居られない気持ちになってくる。これは垂直－水平という二元的視線ではなく斜線の束として表現されるものである。視線の束が多くの人に共有され、緊密化し充満するとその場は特別な場所となり、彫刻の発生の場ともなる。

視線のあり方は、人間の意識構造にも影響を与えている。仮に私はこのような森の視線の意識を、縄文的意識構造と呼んでいる。それに対し弥生に入ると、森を伐採し、土地を水平に造成し灌漑工事が始まる。このような水平的世界の視線は、逆に垂直的意識を生み出し、権力を発生させ求心化していく。

(「アジアの森から」展図録、金津制作の森、1999年、p.62)

人間が死者の埋葬をいつ頃から始めたのかは定かではないが、意識の発生、言語の発生と深く関連付けられるだろう。現在我々が彫刻と呼んでいる形式も、その根源的意味をたどれば、それら、意識や言語の発生の場のしるしとして成立したと思われる。自然の理不尽な怖しさ、理解不能な力、それらに対する交換あるいは交感の儀としての供儀、犠牲、贈与、快楽、そこに発生する感嘆詞。言語における感嘆詞から動詞を経、名詞に至る構造を考える時、その感嘆詞的場のしるしとして記憶の構造化したものが、彫刻の発生であり、現在彫刻を作るということは、その逆路をたどり、名詞化され、概念化された彫刻を入口とし、その向こうに皮膚化した感嘆詞的世界を露呈させることではないだろうか。

(「樹齢三人展－構造・振動・記憶－」図録、金津創作の森、2000年、p.47)

彫刻の余白とは何か。彫刻はその表面と不可視の内部との対立関係によって成立している。そこに現れる可視の表面を「図像」といい、ブロンズであればその内部の空洞、木彫であれば内部の手つかずの木という材質そのものを、「地」あるいは「余白」と呼ぶことにする。

普通そのようにして彫刻の表面と「余白」はあるのだが、例外的なものに興味深いものがある。ジャ

コメッティの大きな台座に立つ華奢で小さな彫刻をみる。その華奢な人物は大きな台座との量的な対比によって限りなく小さくなり、内部にあるはずの「余白」を感じさせないようにできている。そのかわりにその必要以上に大きな台座が「余白」の代りをしている。つまり内部の「余白」があつまり外に出て、「図像」と、「余白」が上下に別々に並列されているという奇妙な状態をつくりだしている(この場合、別材が接合されているのではなく、それぞれが同じ素材で作られていて、生えているように一体になっていることも重要である)。そのようにしてこの彫刻は、不可視の「余白」の問題を、内部に抱えたまま消滅させてしまっている。

(「武蔵野美術大学研究紀要」、武蔵野美術大学、32号、2001年、p.116)

ロダンも、形を中心から手前に突き出た先端として見よ、と言った。表現としては求心的に統一された先端としての表面として現れる。プーセルは、彫刻を建築として捉えることを教えた。ジャコメッティは、この二人の教えを、モデルに対し一方向(正面)から徹底することを選んだ。彫刻が多数の視点を持つことを批判したのは、ボードレーだった。ジャコメッティはその批判を聞いていたかのごとく、一つの視点、すなわち顔の正面から鼻を中心としたかたまりの先端から捉えた量を、透明な建築のように構築している。これらの視線の在り方は対峙的である。見る・見られることが裸形的に露呈されたものである。

(「絵画—アートとは何か」、武蔵野美術大学油絵学科研究室、2002年、p.92)

セザンヌの静物画がいくつかの視点から描かれていることはよく知られている。テーブルの上のりんごや布や器などが、ある部分は俯瞰で、あるものは見上げるように描かれているのに、全体としては一つのまとまりを持ったタブローになっている。このような方法は、東洋画においては珍しいことではない。中国絵画の三遠法では、俯瞰、正対、仰ぎが、近景、中景、遠景の中に配され、なおかつ視点の移動は、それぞれの景の中でも自在に行われている。そのため観者の視線も絵画の内部に入り込んだり、表面をさまよったり外部に出たりと、旅する視線を得ることになる。日本絵画においては、それこそ節操がないくらいに視点を移動し、一視点では隠されている情景をあばきだしている。セザンヌはこのような東洋画の自由な視点の在り方の影響を強く受けている。この視点の移動による場面転回を輪郭線により、像の部分の切断し立体の持つ多面性を平面に還元したのが、ピカソとブラックであり、キュビズム絵画の成立である。

彼らはまた、この切断された多視点性を、彫刻としてのかたまりや、構成の中に組み込んでいた。このことにより、二〇世紀の彫刻は彼らの意図をはるかに超えて一変してしまった。求心的統一体としてのマッスは、バラバラに解体され、徐々に空間化し、抽象化された線や面による空間的構成物になってしまった。(中略)もし、キュビズム以後の近代美術が、平面性という神話に囚われなかったら、もし多中心化し表面に亀裂や断層を抱えながら分断されなければと。

私はもう一つの視点から、キュビズム彫刻の可能性を探ってみることにした。それは、バロックに向けてである。この時私は、ペルリーニの彫刻のことを考えていた。深い布の襞に畳み込まれた闇を抱えながら、決して分断されることなく時には固く閉じ、時には柔らかく開く襞によって統一された全体性、生と死の境界に刻印された「聖女テレサの法悦」を、である。

直方体は石像の彫られる前の基本形であり、石切場ではさまざまな大きさ、形の直方体に出会う。この直方体という、彫刻にとって器であり、未だ出現していない不可視の彫刻を封印したかたまりに、キュビズム的視線を与えることにする。ここでは彫出すべき内部形態のイメージは持たない。ただ直方体の各面に視線を移動させながら、連続した線を刻むことにする。各面によって視点をズラしながら直方体の内部に多中心的形態を現わしていく。バロック的表面の出現。イメージの出現。さらに進めると、北宋山水の山々、木、水の流れ、うなり、断層……。これらの形態は、マッスを失ってはいない。彫刻の持つ、あの闇を失ってはいない。

(「絵画—アートとは何か」、武蔵野美術大学油絵学科研究室、2002年、pp.94-95)