

「森」シリーズ

1947年に長野で生まれた戸谷が愛知県立芸術大学に在学中、そして大学卒業後の70年代に、ヨーロッパからの「借り物」でもなく、アジアや日本という場所からも断絶していない、彼自身の「彫刻」を作り上げようとした探求の中で1984年に到達した「森」の概念の新しさは繰り返すまでもないだろう。製材された木の直方体ブロックに、直方体としての形態を一部、とりわけ床に近い部分で残しつつ、チェーンソーで彫り込み、凹凸の様々な襞を作り、その表面をバーナーで焼き、灰を振りかけ、白のアクリル絵の具で着色したその最終形態は、自然の森の構造をモデルとした、彫刻とその外部にあるものが互いに浸透し合う幅のある「境界」としての彫刻である。1960年代に登場したドナルド・ジャッドのミニマル・アートの作品のように、制作過程の出発点に位置する製材された直方体は木としての生命を失い、どのような木であったのかといった、形態以外の意味を剥ぎ取られてしまっている。こうして、木の歴史や生命を一旦剥ぎ取ったところから、戸谷の「森」は再生する。しかも、この「森」は、チェーンソーで深く彫り込み決して奥行きのある表層で成立する彫刻であるために、伝統的な具象彫刻のような骨格としての中心軸は持たず、表面で内部が隠蔽されたように見える塊でもない。ロダンやロツォ、ジャコメッティといった作家を除けば、ヨーロッパの通常の彫刻、とりわけ丸彫りの彫刻は、軸線に基づいた塊としての実体とその実体の先端部分としての表面で構成され、彫刻本体とその外部とはきっぱりと分断する形で、あるいは対抗させるかのようその表面を作り上げてきた。戸谷はヨーロッパ的な空間意識を水平的・砂漠的なものとして、個人対個人が水平的に出会う場所としてみなしているが、対照的にアジア的な空間意識を陽が射し込む木洩れ日に満ちた森のような場所と考えている。明治以降、ヨーロッパ的な近代社会制度を受け入れつつも、いまだにアジア的な共同体意識を残す日本で、こうした光が表面に浸透する「森」の構造を基本に、戸谷は純粹にヨーロッパ的でも純粹にアジア的でもない、表面が外界とせめぎあう「境界」を持つ彫刻を作り上げようとした。60年代から70

年代にかけて、絶えまない社会の進歩と労働からの解放が可能であると信じこんでいた近代モダン社会が行き詰まりを見せる。同時代の彫刻もまた、20世紀初頭のキュビズム以後に徐々に進んでいった解体を加速させてしまった。ヨーロッパ的なポストモダンの意識と、アジアに残るプレモダンの状況で、戸谷は人間として、そして彫刻家として引き裂かれつつ、二つのものが重なり合う境界的特質を保持しようとする。ここでいう境界とは、形態的な凹凸の襞ばかりでなく、ヨーロッパとアジア、死と生、国と個人、家と個人などの様々な二元論的なカテゴリーや領域が、その歴史的な意義や重み、そしてその現在の意味を失うことなく、両者の間で交通が行われ、敵対し矛盾を抱えつつも豊穡な意味が発生する場所としてのメタファーでもある。ヨーロッパ的な相対する二元論でもなく、アジア的な汎神論的・汎自然的な一元論でもないところでの、普遍化されるべき知恵としての境界を意味している。戸谷が「彫刻」にこだわり、彫刻家であることにこだわるのも、そうした「境界」の在り方を示す最良の方法であり、生き方だからだろう。

《見られる扉Ⅱ》

ところが、《見られる扉Ⅱ》(cat. no.13)では、それまでの戸谷の作品とは見るからにコンセプトが異なり、同時にそれまでの戸谷の作品とは異なる素材が使われていた。従来の戸谷の制作に用いられてきた素材は、木と灰、アクリル絵の具であったが、この作品にはワックスと漆喰とレンズが加えられている。部屋を塞ぐようにして、壁がそびえ立ち、その壁に扉が当初は5つ(今現在は、扉の数が増えて7つ)はめ込まれていた。扉以外の壁の表面は漆喰で覆われている。表側の扉の表面にはワックスが塗られ、その中には流れる影のような人のイメージが見える。作品に接近すると、一人一人の人物の目のあたりにレンズがついていて、ちょうどマンションの扉のように扉の向こう側を覗き込むことができるようになっている。また、中央の扉が開閉可能になっており、そこを人が通り抜けると、表面がワックスであった扉の裏側は穿たれたネガの人型になっていて、いわゆる「森」タイプの表面処理、

木材ブロックの彫り刻み—焼きこみ—灰のふりかけ—白のアクリル塗りが行われている。少し離れて見ると、人型に穿ったその扉の一つ一つが棺桶のように見え、扉以外の壁の表面はワックスで覆われている。表と裏ではワックスの位置が反転しているのだ。

表のワックスの扉の側からレンズを覗き込むと、目に入ってくるのは、灰色の凹凸のあるフレームと向こう側の部屋で、穿った人型がそこにあることはすぐには分からないようになっている。扉を通り過ぎて、裏側を見ると、観念的なイメージの上ではあるが、レンズを覗き込んだ自分の目が、穿たれたネガの人型とその眼球を共有していたことに気づく。さらには、その穿たれたネガに自分の姿がはまり込むような錯覚も覚えるかもしれない。

私は、この〈見られる扉Ⅱ〉の作品を見たときに初めて、戸谷に関心を持ったことを白状しよう。様々な機会に見ていた「森」のシリーズは、ぎざぎざのユニークなシルエットと陰影を持つ彫刻で、それでいて直方体としての4つの表面がレリーフ的な特性も保持していた。〈森の死〉(cat.no.4)のように柱が連続して塊となって大きい側面が作られると、あたかも絵としての表情を見せる。それに

対して、〈見られる扉Ⅱ〉は遮蔽する壁としての存在感があり、方形のフレームを持つ扉が連続的な絵のように見えないことはないが、平面的にも見える実際にはわずか30cm強の厚みの壁で、仕掛けに満ちた、見るからに観念的な作品である。むしろ、戸谷が語ってきた境界的な彫刻性は、塊や面そして厚みとしてはっきりと視覚的に明らかにされずに、レンズを覗き、扉を開けて通り過ぎて反対側の部屋に入るという、時間をかけたプロセスを経由してこそ、全体像が理解されるような作品なのである。もともと、戸谷の中には70年代から二つの相対立する傾向があった。床に引かれた線と壁に引かれた線が交錯することで装置的に立ち上がる彫刻を観者に意識させようとした〈露呈する〈彫刻〉Ⅲ〉(fig.1)のように、観念的で装置的な傾向と、垂木を組み合わせる直方体のような原型的形態を作り上げる〈〈構成〉から〉(fig.2)での、重ね合わせて積み上げるダイナミックな造形的な傾向のことであるが、〈見られる扉Ⅱ〉はどちらかといえば、「視線」を基本とした観念的で装置的な前者の方向に立ち戻ったような作品と言える。

作品の特徴を下記のようにまとめることができるだろう。

- | | |
|------------|----------------|
| 1) ワックスの使用 | 5) 通路 |
| 2) 人型の影 | 6) 表と裏 |
| 3) 人型の空隙 | 7) 扉の使用 |
| 4) レンズの使用 | 8) タイトルの「見られる」 |

一つ一つ、順に参照となる作品も含めて見ていくことにする。

1) ワックスの使用

1991年に制作された習作的な小品〈火、ワックス〉(fig.3)がどうやらワックスを用いた最初の作品のようである。続いて、ワックスが戸谷の作品で用いられたのは、芦屋市立美術館での個展「〈村〉から」で展示された正方形の〈見られる扉〉(figs.4-1、4-2)と〈散〉である。続いて、〈地下の部屋〉(cat.no.12)に登場した、部屋を開閉する二枚の扉である。〈地下の部屋〉に登場したワックスの中の人影、扉という設定、レンズという設定は、扉の裏側にこそ空隙の人型がなく戸谷の基本的な凹凸の表現になっていることを除けば、ほとんど同じ形式で作られており、ここですでに定型的なユニットが完成していたと言ってよいだろう。二枚の扉が壁の両側に分かれ、部屋の中央に置かれた柱ののぞき穴から、扉を見る〈見られる扉Ⅰ〉

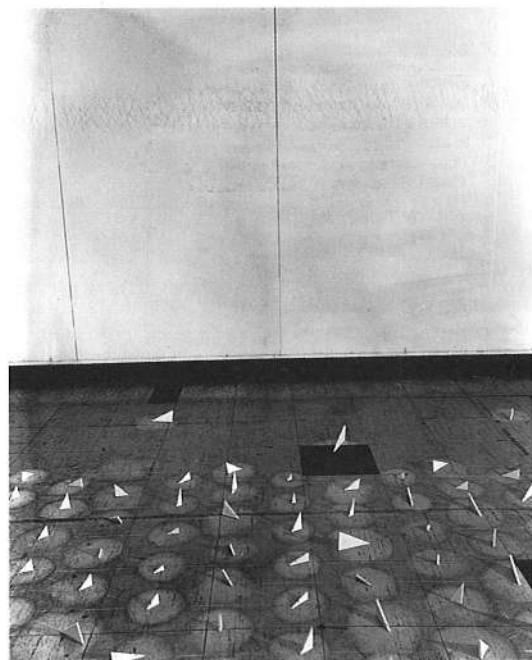


fig.1
〈露呈する〈彫刻〉Ⅲ〉
1976年
田村西郎



fig.2
〈〈構成〉から〉
1981年
小原流会館(東京)

(1992年) (fig.5) では、その定型が踏襲されていた。

戸谷には三点から構成される《境界》からI(1994年) (cat. no.14)に「皮膚」というタイトルを持つワックスが全面に塗られた壁がある。佐谷画廊での最初の展示では、二つの柱を組み合わせて、頭部を共有させた、巨人の下半身だけでも見えないこともない、A型の奇形の人体である《個体》、掘立小屋のような《家》(内部には便器の形状を含む)と組み合わせられていた。「皮膚」というタイトルと、そこに用いられた素材の関係を素直に受け取れば、皮膚=ワックスで、ワックスは皮膚、あるいは広く捉えて皮膚的なものと考えていいだろう。これは、戸谷の彫刻の中に初めて登場した、肌色のような生の世界と直接的に関連する色である。緑色が使われた《天気輪I》(cat. no.2)のような例外的な作品は別として、戸谷の作品の中で主要な色彩となるのは、バーナーで焼かれた黒、灰そのものの色、そして白のアクリル絵の具で、いずれもグレースケールの色で、一般大多数の人が「森」という言葉でイメージする色を排除していた。「森」の彫刻家・戸谷は「森」を作りながらも形態と構造だけを見せ、彩色から「森」を決して表象させようとしていなかった。むしろ、禁じていたようにも見える。それがゆえに、こうしたワックスの使用と、身体を思わせるその色は、モノトーンではあれ、戸谷の作品史の中でも異彩を放つ。

さらに、1994年の《境界》からI以降に登場した「露呈する《彫刻》からの連句的現在」(1995年)のシリーズの一作品 (fig.6)を紹介しよう。ケンジタキギャラリーの壁に斜線が幾重にも記されたトレーシングペーパーの帯が張り巡らされていたが、その帯の前にワックスを地に使ったこの小品が架けられていた。中央に一枚の写真と思しきイメージが貼り付けられていて、そこに映し出されているのは、虐殺されたと思われる裸の女性を高く木に縛り付けたイメージである。彼女を男達を取り囲んでいる。ここでもワックスと身体とが観念的に連結されている。これ以降、戸谷の作品の中にワックスという素材はほとんど登場しない。1991年の《火、ワックス》を除けば、1992年から1995年までの短い時期、戸谷の中でワックスという素材は確実に身体と結びつく皮膚的なものだったのである。

2) 人型の影

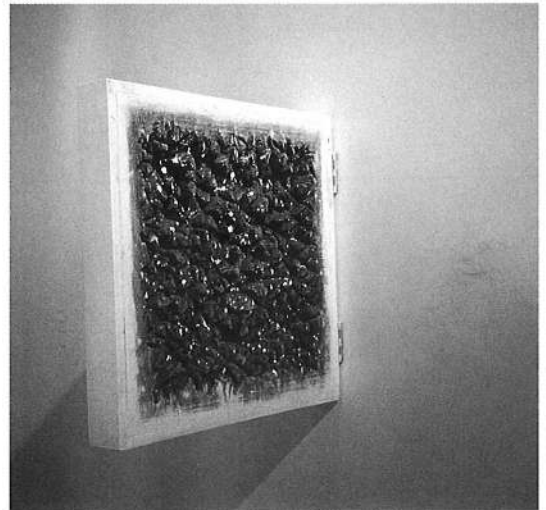
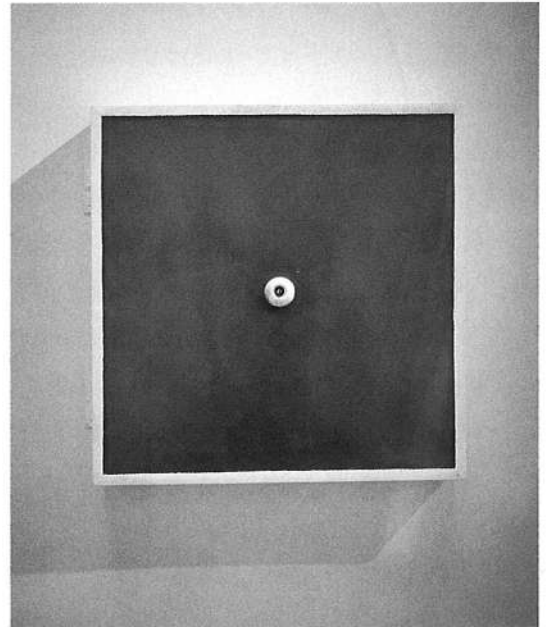
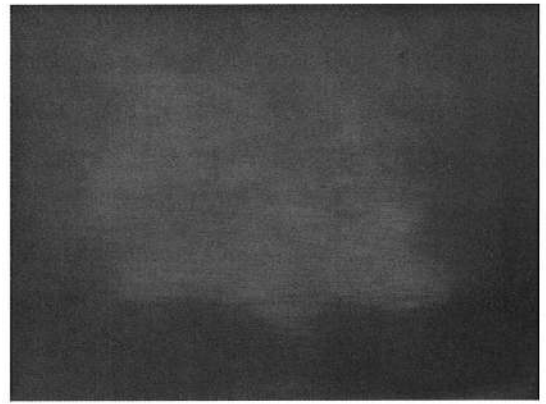
戸谷は在学中の1970年代の初頭にいわゆる団体展である国画会で定期的に発表しており、国画会を辞めてからはほとんど具象的な人体像を作り出していなかった。ただし、「森」の一本の基本単位が220cmで人が手を伸

fig.3
《火、ワックス》
1991年
37×46cm

fig.4-1
《見られる扉》(表面)
1992年
64×63×9cm

fig.4-2
《見られる扉》(裏面)

fig.5
《見られる扉 I》
1992年
〔広島市現代美術館での展示風景〕
撮影 成田弘



ばした高さであることは戸谷も語り、制作ノート(fig.7)を見ても明らかなので、一本の「森」の中にシンボル的にあるいは潜在的に人が存在することは明らかだが、人の姿そのものを再現的に表象させることはなかった。

ワックスの中に見られる、浮かびあがるような人型の影は《地下の部屋》にも登場していた。そのため、生命を持った影、あるいは亡霊、あるいは動いている人の影を示しているのだろう。しかし、注意しなければならないのは、これが三次元的ではなく、あくまで二次元の影に見える点である。パラドックスだが、人影がワックスという肉体としての色を持つのである。

3) 人型の空隙

先にも述べたが、戸谷はこれまで人体像をそのまま立体化することを避けていたところがある。ただし、これらの空隙の人型は明確に人型ではなく、背後に壁を持つ空洞的な構造を持つ空虚である。また、細長いこれらの空隙の形を、ジャコメッティが彫刻で作り出した細長く縦に伸びた人体像をネガ化したものとも考えることもできるかもしれない。その一方で、もはやよく知られた話だが、戸谷が彫刻家として衝撃を受けたポンペイの発掘現場のことが思い浮かぶ。

戸谷を語るときに必ず語られ、よく知られた話なので詳しくは述べないが、戸谷は紀元後79年のヴェスビオ山の噴火で埋没して忘れられ19世紀になるまで発見・発掘されなかった都市ポンペイの発掘の写真を見て衝撃を受ける。室内で突然の火山灰に埋まった人は骨だけを残して時間とともに揮発し、人体の周囲の灰に吸収される。その周囲の灰は人体の体液を吸って固まり、そこには空洞と骨だけが残された。その空洞はいわばブロンズなどの彫刻の鋳造の雌型と同じ原理であり、19世紀に考古学者がそこに石膏を流し込むと、気味が悪いほど正確な人型が取れたのである。多くは窒息してうずくまった人々である。1900年に近い間、地面の下にネガとしての空洞が残っていて、後世の人がそこに液状の石膏を流し込むことで像が再生されてくるプロセスに、戸谷は彼の彫刻の手がかりを見た。彼のそうした衝撃は、大学院在学中の1974年に東京のときわ画廊で《POMPEII…79》(fig.8)を発表していることから分かる。その作品は、長さ170cmの棺桶を思わせるようなセメントの4つの直方体のうち、三つまでが切れ込みがあり、中に空洞が広がるネガの関係を形象化したものだ。この作品には、柱状の「森」が示す外界への「開かれ」とは逆に、1990年からの「地霊」にもつながる、地下方向への「深淵」と「閉ざさ

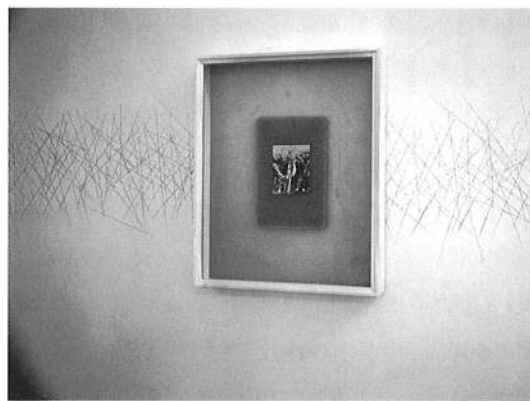


fig.6
《露呈する〈彫刻〉シリーズ
からの連句的現在》
1995年
撮影 成田弘

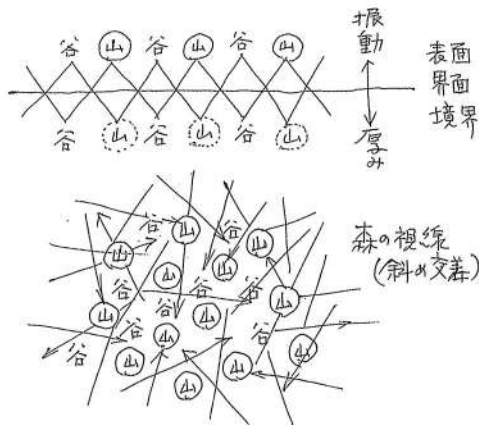
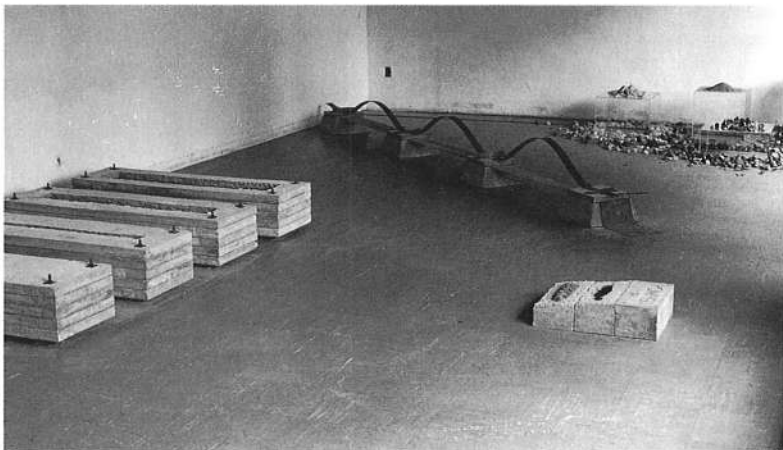
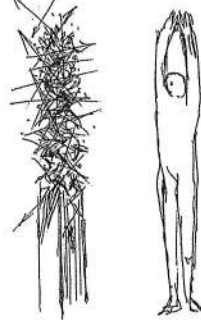


fig.7
「森」のコンセプト図



れ」へと向かう地面下の意識、さらには考古学的な地層的意識に対する萌芽がある。

fig.8
POMPEII…79(展示風景)
1974年

4) レンズの使用

《地下の部屋》で初めてレンズを媒介とした「見る」と「見られる」という非対照的な関係が始まる。《見られる扉II》と同様、ちょうど目の高さぐらいのところにレンズがついている。中を見るだけなら、覗き穴を作るだけのことなのだが、見える像をレンズで歪ませる。片側からは相手の姿が認知できるが、もう一方の側からはほとんど見えない。

5) 通路

「森」を作り上げるユニット(高さ220cm、縦30cm、横30cm)を両側から複数本組み合わせせた《森の死》や《森の象の窯の死》(cat. no.5)には長辺の中央に隙間がある。た

だし、これらは通路と言えるようなものではなく、あくまで視覚的な隙間である。戸谷はこうした隙間で実際の森のように光が中に浸透し、外部と内部とがイメージ的に交流する形式を取ったのだろう。30本から成る「森」のシリーズでは、それぞれの柱の間に間隔が空けられていて自由に散策できるのだが、方向性のある通路の形式が用いられたのは、《地下の部屋》が最初であった。《地下の部屋》では、部屋の外から内部へ、内部から外への方向性が示され、内部を見つづけることができるのだ。《見られる扉Ⅱ》では一人だけが通行可能な幅を持つ開閉可能な30cmの厚みの扉として示し、どちらかと言うと仕切り壁に近い。その通過する時間は、《地下の部屋》に比べて瞬間である。

6) 表と裏

作品に表と裏があるという構造は、《28の死Ⅰ》(1989-1990年)(cat. no.6)で用いられた手法である。表の面には何かが噴出して来るような穴がついているが、裏の面には床に水平に置かれる《地霊》の穿った直方体のように人の目を吸い込むような効果で穿たれている。《見られる扉Ⅱ》では灰とアクリルによる人型の空虚の世界とワックス=皮膚の世界が表裏になっている。

7) 扉の使用

蝶番が最初に用いられたのは《見られる扉》(1992年)である。蝶番の付いた開閉する扉が用いられたのが《地下の部屋》からのことで、扉を開けて通路を抜けて、再度反対側の扉を通り抜ける。一方で、《見られる扉Ⅱ》では実際には、二枚のパネルが重ねあわされていて、それぞれが片側に開くようになっている。二枚のパネル分の30cmぐらいの厚みを抜けると、こちら側からあちら側へとすぐに抜けてしまう。

8) タイトルの「見られる」について

タイトルに登場した「見られる」という言葉の意味は、日本語をごく自然に読む限り、扉が客体的に、我々も含む第三者に受身的に見られるように読める。1992年の《見られる扉Ⅰ》では両側の壁に扉が蝶番で固定され、部屋の中央部分にのぞき穴のついた小さな柱が一本立っていて、目の高さぐらいのところにのぞき穴があいている。そこから我々が扉を見るという設定になっているので、日本語通り、扉が受身的に見られるということとなる。しかし、英文タイトルは「Viewing Doors」となっている。ということとは、英文からすると、主体として扉が見るということにな

るだろう。日本語と英語を両立させる方法は、したがって、たとえば「我々が」という言葉を補って、「我々が見られる扉」と考えた方が自然かもしれない。というのも、人の姿とレンズが取り付けられていて、扉に映し出された影のような人物が見るという解釈も可能なので、扉(の人物)が我々を見る。と考えると、従来の美術作品が「誰かに客体として鑑賞される」という関係ではなく、入ってきた我々を扉が見る、あるいは作品が我々を見る、ということもありえるのだ。

こう見てくると、戸谷が森に起こる動物の視線も含めた互いに交錯する視線の認識から、それを線へと転化し、最終的には線をチェーンソーで木の直方体ブロックに彫り刻むことで、「森」の構造を導き出したことが思い出されよう。「森」は常に我々から視線で「見られ」ると同時に「森」が我々を「見ている」構造になっていて、見る主体と見られる客体の関係が入れ替わることが可能な場所であり、認識を交換する場所なのだ。言い換えれば「森」は「見る実体」として存在し、一方で我々に見られてイメージと化する認識形式でもある。2001年の青森での展覧会「戸谷成雄—さまよう森」の英文タイトルもまた、「TOYA SHIGEO "Wandering Woods"」になっていて、さまようのは「森」そのものであり、人が中をさまよう「森」という意味には必ずしもなっていない。それまでも、戸谷の作品には曖昧なタイトルがあり、困惑させられることがある。たとえば、東京都現代美術館の《森の象の窯の死》には、「森の死」「象の死」「窯の死」の三つが一つの言葉に共存しているのだ。文章の主体と客体が曖昧に転換される構造もまた、戸谷が意図しているところだろう。

「見ること」と「見られること」—メルロ=ポンティ

この扉にはワックスの人影と、穿ったネガの人体が付いているので、我々が展示室にいなくても、彼らは何かを見つめつづけているのだ。空隙の扉がワックスの皮膚を得てレンズを通して我々を見る。これはもはや、鑑賞者を必要としない、視線だけが残る世界である。

メルロ=ポンティは、こうした「見る」と「見られる」という転移する関係を、ものとの関係で身体と視線を介して考察している。メルロ=ポンティが次に語るような、鑑賞者が不在の状態のまま、そして対象が不在のまま、視線が飛び交う世界、ものが我々を見ている世界には、戸谷の問題意識に通じるものがある。「森」に行くまでもなく、我々は森の中にいたのである。

「視覚や触覚が生じるのは、ある見えるもの、ある触

れるものが、自分がその一部である見えるものの全体、触れるものの全体に振り向くときである。自分が取り囲まれていることに、急に気づくときである。両者の間に、互いの行き来によって、「可視性」や「可触性」そのものが形成されるときである。そしてこの「可視性」や「可触性」そのものは、事実としての身体にも、事実としての世界にも所属するものではない。向かい合わせた二枚の鏡を考えよう。この二枚の鏡には互いの映像が入れ子になって、無限に写しだされているが、この映像はどちらの鏡に属するものでもない。一つの映像は、向かい側の鏡の映像を複写したものにすぎず、対のものとしてしか存在しない。そしてこの対は、それぞれの映像よりも実在的なものである。見る者は、自分が見ているもののうちに取り込まれるが、見る者が眺めているのは、見る者自身なのである。すべての視覚には、一種のナルシズムが存在する。そして同じ理由から、見る者は視覚を行使することにおいて、事物の側から視覚を行使される。多くの画家が語っているように、「事物を眺める」わたしは、事物から眺められていると感じる。わたしの能動性は、そのまま受動性に等しい。ナルシズムの第二の深い意味はここにある。見るということは、自分が住みついている身体の輪郭を、他人が見るように、外界において見るのではない。外界から見られること、外界において存在すること、外界に移り住み、幻影に誘惑され、まるめこまれ、錯乱させられることであり、ついには見る者と見られるものが互いに逆転し、もはやどちらが見ている者であり、どちらが見られているものであるかがわからなくなることである。これまで〈肉〉と呼んできたものは、この可視性、

この感じ取られるものそのものにおける一般性、「自我」そのものに生まれつきそなわるこの匿名性にほかならない」。^[1]

マルセル・デュシャンの影

一方で、戸谷の〈見られる扉 II〉と、マルセル・デュシャンが遺作として制作した、フィラデルフィア美術館にある、作品〈1落ちる水、2照明用ガラス、が与えられたとせよ〉(1946-1966年)(figs.9-1、9-2)と比較したい衝動にかられる。

デュシャンの作品には、開かずのひなびたスペイン扉があり、ひとりだけが、中を覗き込むことができる。この作品は集団では実際に鑑賞できない、という点で、通常の美術館での作品鑑賞とは異なり、他人と視線を共有することができない。そして、作品内部と扉という作品外部を同時に眺めることができないために、作品を一体として考えられるのは、鑑賞者の中のイメージだけでのことである。ここでは、外側から見て獲得されたイメージと内側を見て獲得したイメージとが時間的なずれをもって頭の中で総合されて作品として認識される。中には、レンガの壊れた壁の向こうに、輝くガス灯を手にした裸の少女が横たわる。その背後の風景には滝の流れを示す電気的な仕掛けもあり、しかも、少女は本物の髪だけが見えて顔は隠れて見えず、両足をだらしなく開いて陰毛のない陰部をこちらに向ける。鑑賞者は、男であれ、女性であれ、覗いた瞬間に少女を視姦してしまったような、見てはいけないものを目撃したかのような気分でその場を離れ、その鑑賞を終了することとなる。



fig.9-1

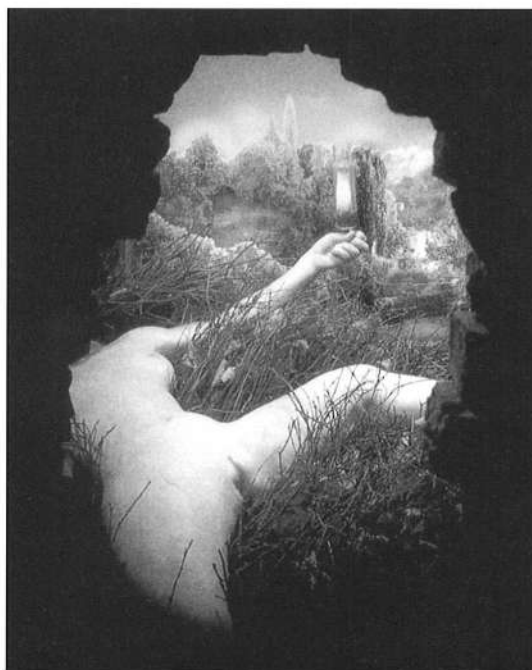


fig.9-2

fig.9-1
マルセル・デュシャン
〈1落ちる水 2照明用ガラス、
が与えられたとせよ〉(遺作))
外観
1946-1966年
242.5×177.8×124.5cm
フィラデルフィア美術館

fig.9-2
マルセル・デュシャン
〈1落ちる水 2照明用ガラス、
が与えられたとせよ〉(遺作))
内部

このデュシャンの遺作が、透明なガラスに丹念に描かれた《花嫁は彼女の独身者たちによって裸にされて、さえも(通称大ガラス)》(1915-1923年)(fig.10)と対になる作品であることはしばしば語られてきた。

《遺作》に先行する《大ガラス》は、二次元の設計図のようなもので極めて抽象的な形態で精密に描かれ、上部の花嫁と下部の複数の独身者の男性の間の達成されない、あるいは先延ばしされたエロスの発露の交感が主題となっている。それに対して、《遺作》の方は観者に対して極めて具体的で三次元的実体であるが、扉が邪魔して鑑賞者にはイメージとしてしか認識できない。《大ガラス》はガラスに描かれた二次元作品だが、周囲を自由に鑑賞できるので、鑑賞者は透明なガラスを通して周囲の風景を二重写しに見る。両側に白い壁を背景にしない限りは、背後に多くのものが入り込むだろうし、ガラスである以上、鑑賞者の姿も映り込むことだろう。しかも、ガラスの両側から鑑賞されることで、鏡面的に反転するイメージを得る。したがって、《大ガラス》は二次元的でありながら、周囲のイメージを呼び込んでしまうという点で現象としては三次元的であると言えるだろう。ところが、《遺作》の方は実体としては三次元だが、作品に近づけない鑑賞者にはどこまで写真のような二次元イメージとして鑑賞される。我々の視線は、そこには存在しない少女の顔のように、そこにあることが頭の中でイメージできるのに、たどり着かないのである(実際には顔は作られていない)。

fig.10
マルセル・デュシャン
《花嫁は彼女の独身者たち
によって裸にされて、さえも》
1915-1923年
272.5×175.8cm
フィラデルフィア美術館

fig.11
マルセル・デュシャン
《わが舌はわが頬のうち》
1959年
パリ国立近代美術館

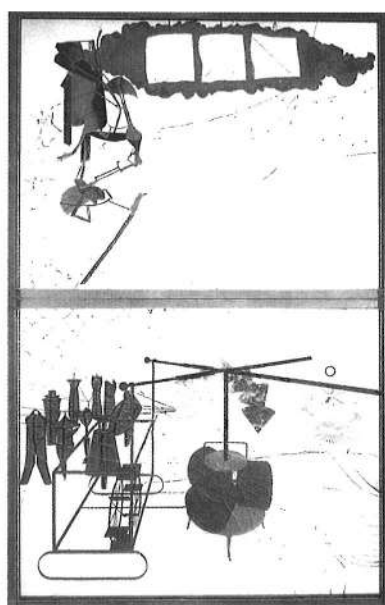


fig.10

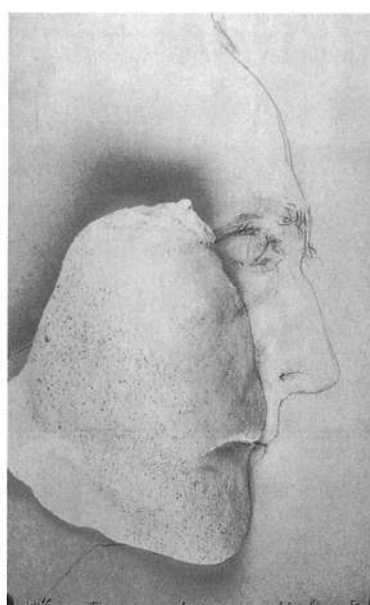


fig.11

二次元と三次元

「私は単に、投影、不可視の四次元の投影というアイデアを考えただけです。四次元を眼で見ることはでき

ませんからね。三次元の物体によって影をつくることのできることはわかっていましたから、——それはどんな物体でも、太陽が地面の上につくる射影のように、二次元になります——単純に知的な類推によって、私は四次元は三次元のオブジェに射影されるだろうと考えました。別な言い方をすれば、われわれが何気なく見ている三次元のオブジェは、すべて、われわれが知ることができない四次元のあるものの投影なのです」。^[2]
デュシャンの作品構造には、こうした二次元—三次元(—四次元)の間の問題意識がある。併せて、有名な自画像《わが舌はわが頬のうち(With my tongue in my cheek)》(1959年)(fig.11)にレリーフ状に石膏を貼り付けた作品を思い浮かべてもいいかもしれない。

一方で、戸谷の次のような発言を見ると、戸谷が二次元的な絵画と三次元的な彫刻とが結合したレリーフの造形を、彫刻を考える出発点として考えていることが分かるのだ。

「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、レリーフ的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」。^[3]

戸谷はこのようにレリーフを語る際に、レリーフと彫刻の往還運動の中で発生論的かつ歴史的に語る。レリーフそのものを地の部分と図の部分の未分化な状態ととらえ、図から独立したときに彫刻になると考える。言うまでもなく、レリーフそのものは平面の絵画へと向かう方向と、丸彫りの彫刻へと向かう方向を持っているのだ。日本の彫刻の多くは正面からの視点のみを想定する常に未分化の状態で作られてきており、全方面から見つめられる丸彫りへとはなかなか到達できないでいる、と戸谷は考える。

言うまでもなく、パリという近代美術の坩堝となった場所で20世紀の初頭に活動を開始したデュシャンのレリーフ観と、戸谷の「未分化」的状态と考えるレリーフ観を安易に比較することはできないだろう。また、一般的にキュ

ピスム、シュルレアリスムを経由した、コンセプチュアル・アートの祖と考えられているデュシャンと、日本という場所であれば巨大な彫刻を作りつづける戸谷を比較することに抵抗があるかもしれない。

「確かにあると感じるものと、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」。^[4]

例えば、赤坂憲雄氏が「境界の発生」で次のように語る日本の古代・中世の風景からすれば、戸谷がこうした「確かにあると感じるもの」を森として表現するのは不自然なことではない。

「杖を地に衝きたてることは、古くは儀礼やト占にまつわる呪的な行為だったらしい。たとえば、「常盤国風土記」の行方郡の条にみえる、荒ぶる夜刀の神を制圧するために堺の堀にたてられた“標のつえ”のように、古代の杖は境界を劃しきさだめる聖具ないし呪具であった。土地の占有表示として地に刺されたのも杖であり、その杖はしばしば樹木を置き換え可能な、ときには樹木へとメタモルフォーゼを遂げる不思議な呪杖であった」。^[5]

加えて、赤坂氏は境界的なものの深い意味について、次のように語る。戸谷の「境界」には、もちろんこうした文化人類学的な視野が含まれていると考えていいだろう。

「街道の要衝であり、他国・他村との境でもある橋や坂には、古くから神霊・神異の示現にまつわる伝説や昔話のたぐいが数多く残されている。橋が「端」、坂が「境」を含意することはおくとしても、橋や坂は機能からして、未知と既知・彼岸と此岸をつなぐ両義的な空間である。そうした此岸（秩序）と彼岸（混沌）をむすぶ両義性の濃厚な場所は多く、禁忌された〈聖〉なる空間である。それゆえ、橋や坂のまわりには、境界をまもるべき神である橋姫や坂神が祀りおかれた」。^[6]

セザンヌとキュビズムから始めて、二次元と三次元（そして未知の四次元）の往還運動を思考していたデュシャンと、半三次元とでも言うべきレリーフ構造と三次元の彫刻の距離から彫刻を考えつつ、線から立ち上げて複数の線で見えないものを三次元化すること、ポンペイ遺跡の人体の空洞を再生させることに導かれて、死を経由した存在を三次元的に再生させることを試みた70年代から、戸谷の思考は平行関係にあったかのように見える。極端に言えば、デュシャンは二次元から三次元へ、その方向の中で見えない不可視の四次元を造形化しようとした。戸谷も「境界」において目に見えないもの、見えなくな

っていた世界を三次元化しようとしていたのだ。戸谷が上で「確かにあると感じているもの」をデュシャンの言う四次元的なものと言い換えてもいいように思う。ただし、両者の違いは、デュシャンにおいて四次元がエロスのなものとして現れてくることが多いのに対して、戸谷においては死の世界だったということである。

ジャコモッティ

「露呈する〈彫刻〉シリーズからの連句的現在」(fig.12)に登場するジャコモッティに対する戸谷の関心もまた、ジャコモッティが彫刻家であると同時に画家でもあり、二次元と三次元とを往還していたことに原因するのだろう。《境界》からV》(figs.13-1、13-2、13-3)の細長いジャコモッティ的な形象がパロディであるとは考えにくいからだ。ジャコモッティの肖像画は常に真正面から取り組まれ、鼻の先端から始まり、壁を背景にして描かれている。ジャコモッティの絵のモデルを長期間務めた矢内原伊作のテキストを読むと、ジャコモッティが肖像画を描くとき、背後の壁とのモデルの距離、モデルと作家との距離を常に意識していたことに気づかされる。すると、ジャコモッティの絵画は、鼻のこちらに向かってくる先端部分と、眼差しを持った目の窪みといった顔の細部との無限に細分化されていく距離、そしてモデルとその背後の壁との関係で成立するレリーフ的な性質を持っているのだ。^[7] こうして、ジャコモッティは絵画イメージの二次元と彫刻の三次元の間を往還することで、現実のリアリティを空間の中で追求した作家であったが、矢内原が伝えるジャコモッティが獲得しようとしたフランス語で言う「感覚(サンサシオン)」なるものは、言葉にならない、影のような目の前の現象を通じて到達すべき何かのように聞こえる。

「あなたはテーブルの上のコップを決して模写しない。あなたはヴィジョンの残滓を模写するのだ。私はいわゆる彫刻という或る種の現象の実態が少しずつわかってきた。(中略) いいかえるとコップはまさしく常に存在と虚無との間にあるわけだ……近代の芸術家の仕方はすべて絶えず逃げ去る何ものかを掴み、手に入れようとするこの意思のうちにある。彼らはレアリテそのものよりも、レアリテについて彼らがつく感覚(サンサシオン)を手中にしたいと思っている。(中略) 手に入れうるのは外観だけだ。レアリテに残されているのは外観だけなのだ」。^[8]

サルトルは「ジャコモッティの絵画」というエッセイでジャコモッティが絵画や彫刻で「空虚を造形化する」と要約

fig.12
《露呈する〈彫刻〉シリーズ
からの連句的現在》
1995年
撮影 成田弘

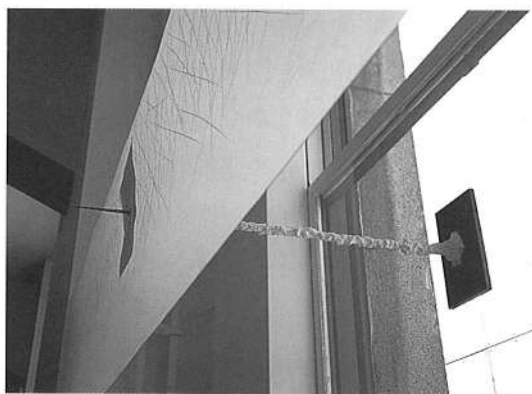


fig.13-1
《境界》からV」正面
1997-1998年
315×402×210cm
撮影 成田弘

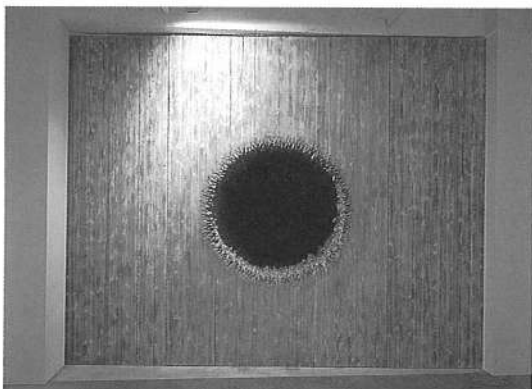


fig.13-2
《境界》からV」裏側

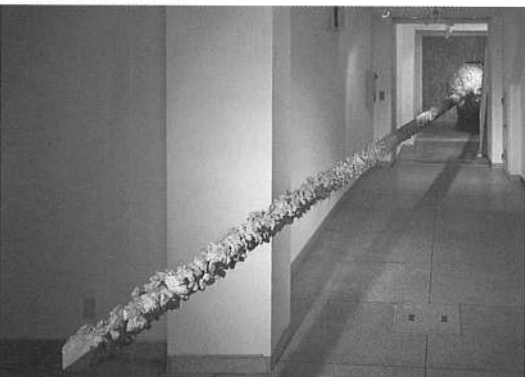
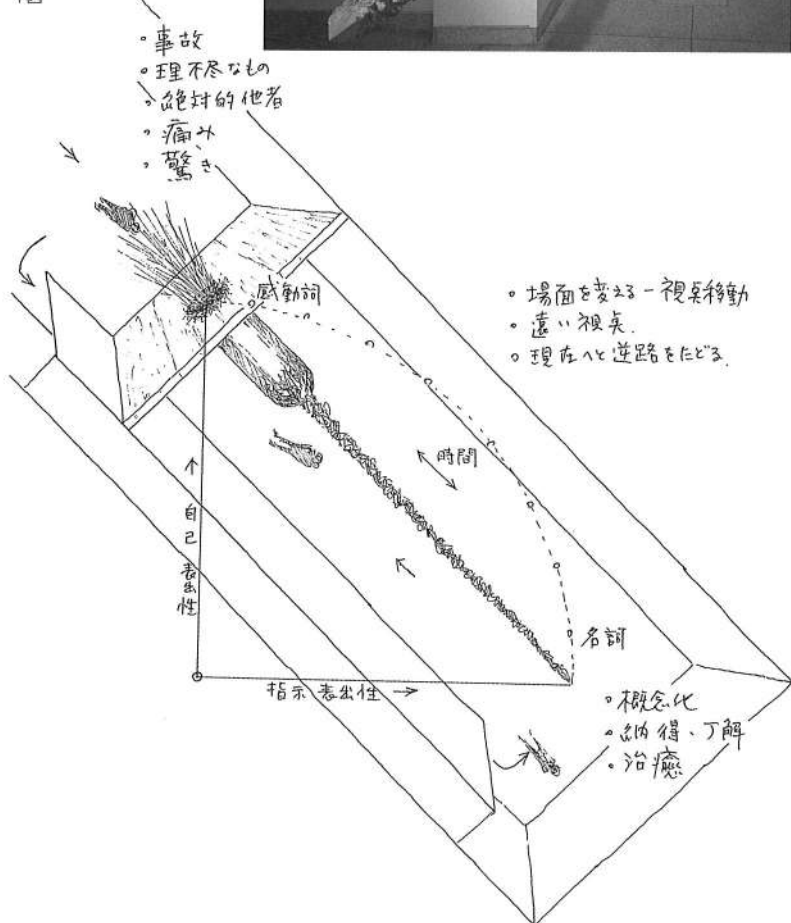


fig.13-3
《境界》からV」のコンセプト
ト図



している。[9] つまり、デュシャンが「四次元と語ったもの、ジャコモッティが空虚の中の「レアリティ」として見えていたもの、戸谷が「確かにそこにあるもの」と感じていたとしても、それは同じことを意味し、「見えないものが先端となって現されているもの」を指しているように見える。

エロスと暴力

戸谷の作品については、多くの論者が、戸谷のポンペイ体験を原型として、ネガとポジの反転、生と死、死とその再生、彼岸と此岸の二元論で語ってきた。

フロイト的なエロス(生に向かう欲動)とタナトス(死に向かう欲動)の二元論も同様である。チェーンソーとバーナーの火で作られる「森」の表面の荒々しさと、しばしば発見される女性の髪のように流れる線が、戸谷の作品に生な形の暴力の存在と、それと対となるようなエロスをイメージさせるのだ。戸谷が作りだす内側に入り込んだ空隙的なものは、直接的にしばしば女性の陰部のメタファーとなり、林立する「森」の柱の形態が男のファルス(ペニス)を思い起こさせるのは当然だろう。そうした図式に仮に従いつつ、戸谷の作品の中に暴力とエロスを見出すときにも、再び、私はデュシャンの《遺作》の内側の風景に戻ってしまう。そこでは、背後に幻想的な風景までが広がり、滝の動きまでが電気仕掛けで示されていた。ここで見えているのが、エロスと暴力の背景となる森の風景ではなくて何処の風景だろう。扉を覗く観者によって視姦される、陰毛がなくすべすべした肌を持つ陰部の割れ目のある、あの少女は森の小屋で眠り、あるいは死を予感させる形で曖昧な仕草で横たわっているのだ。デュシャンのエロスは、このようにして、森の中の暴力あるいは死と結びつき、死と結びついた戸谷の「森」のヴィジョンと重なりあう。

アンフラマンズ=境界的なものに漂うもの

東野芳明氏が「マルセル・デュシャン『遺作論』以後」(1990年)という書物で、デュシャンが残したアンフラマンズ(極薄や超薄というように翻訳される、フランス語で *infra* と *mince* を組み合わせた造語である)に関するメモを一部、訳しながら、多木浩二氏と対談している。[10] また、建畠哲氏もまた1998年に「美術手帖」のデュシャン特集で「アンフラマンズ考」という文章を記している。[11] この言葉に関するデュシャンの考察が、1980年にポンピドゥー・センターが刊行した「マルセル・デュシャンのメ

モ」で明らかにされたが、それ以前は以下の二つのテキストだけが知られていた。^[12]

「たばこの煙がこの煙から出す、口からもおうとき、ふたつにおいてはアンフラマンズによってむすびつく」。

「意図的に薄いという語を選びました。この話は人間的、感情的コノテーションを持つ語で、正確な実験室的度量法ではありません。コーデュロイのズボンがこんな風に、人が動くときにつくる音、あるいは音楽はアンフラ・マンズにかかわります。薄い紙の表と裏の間の中空は……研究されてしかるべきです……ここ10年来私が没頭してきた分野です。アンフラ・マンズによって二次元から三次元に移行できると信じています」。^[13]

「マルセル・デュシャンのメモ」で新たに明らかにされたメモは下記のとおりである。

「可能なものは何かになることを含んでいる——ひとつのものから他のものへの移行(パッサージュ)はアンフラマンズにおいて起こる。(中略)「忘却」についての寓意」(メモ1)

「“影を投げるもの”あらゆる光源(太陽、月、星、ろうそく、火——)によって、代表される、影を投げるものの会社。(中略)影を投げるものは極薄においてはたらく」(メモ3)

「人が立ったばかりの座席のぬくもりはアンフラマンズである」(メモ4)

「眼はアンフラマンズの現象を定着する」(メモ5)

「時間の中で、一秒後に同じものは同じものでなくなる。同一性の原則との関係は何か」(メモ7)

「極薄——蜘蛛の巣——巣ではなく、灰白色の織物に似た蜘蛛の巣——鏡の反映——あるいはガラスの——凸面アンフラマンズな分離——仕切りよりはいい、なぜなら間(ある意味で)と仕切り(別の意味で)を示すから——分離は雄と雌の二つの意味をもつ——(メモ9)

「描かれていない側面からガラスの絵を見ることはアンフラマンズを与える」(メモ15)

「投げかけられた影、射影、アンフラマンズ」(メモ21)

「(瓜ふたつといった)言語的な一般化を都合よく受け入れてしまうよりも、ふたつの“同一物”を分離するアンフラマンズな間隔をとおり抜けようと努めることのほうがいい」(メモ35)

こうして見てくると、デュシャンが語るアンフラマンズなものは広範な現象と意味を含む。大雑把に言えば、日常的に起こる同一性の概念と現実が起こってしまう差異のヴァリエーションである。それは小さな差異の、むしろ

影のようなものだ。つまり、同じ物だと思い込んでいたところに起こる、ほとんど気づかないぐらいの無視されていような差異(同一性を科学的な正確さで試みても、位置がずれたり、大きさが変化したりする)や、時間の経過によるわずかなずれを示しているのだと思える。それは時間に置き換えれば、デュシャンが〈大ガラス〉を「ガラスの遅延」という言い方で表したときに登場した言葉であるが、「遅延」(遅らされ、あるいは遅らせ、引き伸ばされ、引き伸ばすこと)となる。それは、〈大ガラス〉の制作の遅延、〈大ガラス〉と〈遺作〉の間に起こった遅延。つまり、同一性が想定されるところ、あるいは無意識のうちに同一性を期待しているところに必ずアンフラマンズは起こり、遅延の現象が起こる。アンフラマンズと遅延とは対概念と考えてもよいのだ。

デュシャンの影—凸レンズ、蝶番、ガラス、鏡面による反転

〈見られる扉 II〉にデュシャンの影を認めていいのだとすれば、他の戸谷の作品にもそうしたデュシャンの影がさすのを確認できるだろうか。あるいはデュシャン的な要素を認めることができるだろうか。

〈大ガラス〉の一部に登場する「眼科医の証人」部分の習作(1918年)にデュシャンは凸レンズをつけていて、片目でそれを覗き込む設定になっていた。そして、デュシャンは、〈ラリー街11番地のドア〉(1927年)の作品で扉を作品としてその裏と表を両方見せる仕掛けとしての蝶番を用いているが、戸谷もまた、〈地下の部屋〉で蝶番を用いている。

そして〈地霊 I〉(1990年)(cat.no.9)のガラス。当初、戸谷は透明ガラスを埋め込もうとしていたらしい。「ガラスをムクに流し込み、単一の固まりにしてしまうことで、形態的には直方体であるけれど、内部にはすごいエネルギー、“熱い欲動”がうず巻いているんだよ、と。ガラスの方から見ると、形の内部から表面を逆光のように見る」。^[14]このことが技術的に不可能で、蓋のようにしてガラス板を置くことになった。ガラス板で蓋をされることで、鑑賞者はときにガラス板の上に乗って、穿った穴を鑑賞することができる。その印象は水面に立っているかのようで、横から見ているのとはかなり異なる印象を受ける。恐る恐る、下に穿った穴に落ち込まないようにして、ガラスの下を眺める。ガラスで穴から守られているように思いながら、実は鑑賞者は遠ざけられているのである。戸谷はガラスの鏡的特性が観者の視線を跳ね返すとともに、見えるが中に入り込むことができないという、作品と観者の間

fig.14-1
橋本平八
《石に就て》(原石)

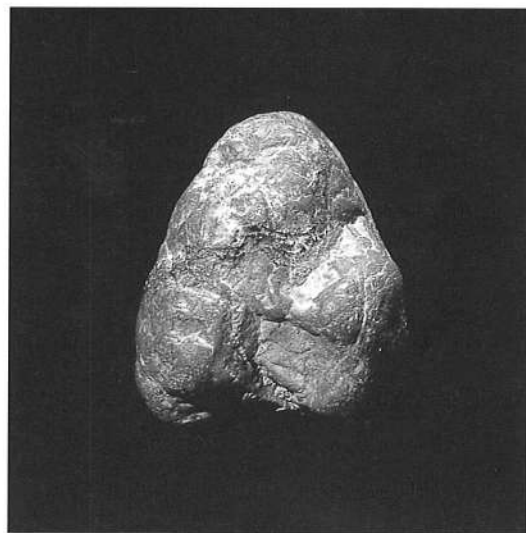
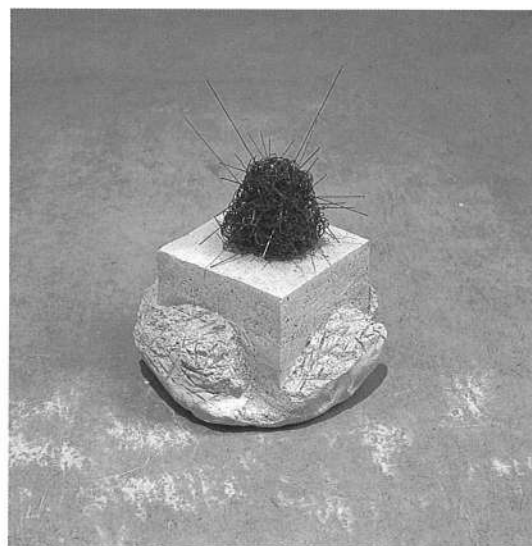


fig.14-2
橋本平八
《石に就て》
1928年
高さ 28.6cm
木



fig.15
《連句的から(編まれた石)》
2002年
33×24×24cm
土、針金
撮影 武藤滋生



に心理的な距離、それが強い幻想を与えるというデュシヤン的な性格に気づくことなく、彫刻家として単に素材としての透明なガラスを目論んでいたのかもしれない。なぜなら、戸谷においては、彫刻の内部の通行可能性が重要な問題だったからだ。彫刻の内部のマッスには隙間があり、当初のガラスの塊にすれば、内部をよく見通すこともできるのである。例えば、戸谷が、高村光太郎と並んでしばしば語る明治・大正時代の木彫家に橋本平八(1894-1928年)がいる。^[15] 天女の皮膚に花びらを掘り込んだ木彫もよく知られるようになったが、この橋本平八に《石に就て》(1928年)(figs.14-1、14-2)という作品があり、石の形象を台座付きで木で彫ったものがある。それを2002年の「連句的から」のシリーズで《編まれた石》(fig.15)という作品で解釈している。削りだした土の台の上で多数の針金を直線的に突き刺し、一部折り曲げて形を再生させたものである。このことでも分かるが、最もシンプルな戸谷の彫刻の内部は網目状であり、中に隙間があるのだ。

また、戸谷は「森」の柱を、内側が隠蔽されていない身体的なもの、あるいは開放的なものとして、その表面の厚みそのものを我々の視線や身体を拒まず包み込むような領域として考えていたとも思いだされよう。いずれにせよ、技術的な問題から、穴を彫りこんで、その上にガラス板を載せる。ガラスを載せた時点で、「森」の柱が持っていたような陰影を持つその表層の感覚は、我々の姿をも二次元イメージとして映りこませる光を反映するガラスに覆われ、鏡的特性が発生する。街のショーウィンドーのように、我々はガラスを介在させた方が覗き込むように観察するという性質がどこかにあり、ガラス板と内部化した穿った穴を同時に眺めることになる。言うまでもないことだが、我々の誰もが頭部の周辺部についた網膜のある眼球では自らの姿を一度にあるいはすべて見ることはできない。自らの姿を確認するためには、鏡的特性を持つ物質、たとえば鏡やガラス、水面といった素材、あるいは投げかけられた自らの影を媒介とするか、あるいは、他者の姿をそこに経由させる他はないのだ。極端な話、自分の顔のほとんどの部分は、鏡的な物質を媒介することなしに自分の目だけでは見えないのである。もちろん、自分の目を覗き込むことも不可能である。写真もまた、こうした意味で我々の二次元の影であり、床の影と同様、印刷紙に固着された影にすぎない。一方で、鏡やガラス、そして写真に映り込んだ自分の二次元イメージを人は素直に受け入れることができない。その二次元イメージを常に歪んでいるように感じているのだ。そうして、我々は自ら

の本当の姿から常に遠ざかっているような錯覚に陥る。本当の自分だと感じている三次元の姿と、反転して鏡に映しだされた二次元の自分との距離は、アンフラマンズな差のように見えて、実はアンフラマンズな差ではない。

再び、《地下の部屋》。門番のような人影のついたその扉を開けて部屋に入ると、《地霊》で地表化されていた穿った穴は天井へと配置されて、下向きになっている。とい

うことは天と地が反転しているのだ。この作品の鏡面的な反転構造は、ガラスのどちらからも見る事が可能な《大ガラス》の構造と同じである。

《見られる扉II》以後の戸谷成雄 境界の未分化 皮膚化する壁

そして、この後、《見られる扉II》、「家」「個体」「皮膚」から成る《境界》からI、そして北九州ビエンナーレに出品した《境界》からII(1994年)(fig.16)と大作が続く。

《境界》からIは三点から構成される。入り口のある通路のような幅を持つ家の外の表面は滑らかだが、《地下の部屋》と同様に内側には壁がある。そして部屋の奥に便器が設置されている。家の外には、「皮膚」と題されたワックスが壁に塗りこめられる。頭部を共有する奇形者、内部に壁のある家、外にひかえる肉感的な巨大なワックスの壁、この三つの組み合わせは何を意味しているのだろう。これは平櫛田中賞を受けた作品だが、そのリーフレットに次のような戸谷のテキストがある。引用しよう。

「この作品は、さらに三つの独立した作品から成っている。《皮膚》《家》《個体》である。私達を取り巻き、独立しながら関係付けられている、これらの三つの概念を、意識と形式の境界領域に立つものとして考えている。

彫刻の歴史も、意識と形式の発達の歴史と対応している。見立てーレリーフから彫刻へと展開する形式も、皮膚・母・家・国家から独立する自我の構造と対応している。近代において、幻想として一応の安定を得たかに見えた《皮膚》《家》《個体》も、今はとても不安定なものになってきた。境界領域に振動が起こり、幻想が破けてきたのだ。

《皮膚》は母、あるいは外界との接触において自我形成の上で、根源的役割を持っている。しかし傷つくことを恐れ、死者の皮膚のように痛みの入り口をふさいで来た。《家》はすべてのものを飲み込む母を中心として、愛憎が交叉する洞窟的レリーフである。また《個体》は完全な個として自立し得ず、頭部を共有する奇形の彫刻である。

これらは問いとしての作品であり、解答ではない。とりえず私達に成し得る事は、身近なこれらの境界に立ち、恐れずにジャンプすることだ。[16]

このワックスの壁は母親の皮膚を表象していたのである。戸谷がフロイト的あるいは現代的に言えばラカン的な物語、「父親が授乳する母親の皮膚から幼児を引き離す。母との皮膚的な未分化的状態から分化させられる

と子供は泣き叫び、引き離れた法的・象徴的なものとしての父親を憎む」を意識しているか分からない。内側に壁のある「母」が住む家の中に設置された便器もまた、家族が抱え込んだ問題を外側に出さず、内部にすべてを流し込んでいく現象の表象だった。言い換えれば、ガラスの蓋を欠いた「地霊」の形象のように、すべてをその深淵に吸い込ませていくのだ。



戸谷が言う「境界」はこれまで、二つの領域が交流して意味を豊かにつむぎだす場所というポジティブな意味性が強かった。「死」という、一見ネガティブに見える不可視の領域もまた、身体的な死を経験することなく、その「境界」に立つこと、あるいは見ることでその「死」の影を感じ精神的あるいは象徴的な死を経由して、生の世界に無事、生まれ変わるようにして戻ってこれることができる、ポジティブな存在であった。赤坂憲雄が語っていた、都市の境界上にある「坂」や「橋」は、ある意味で商品交換、あるいは文化の交換が行われる自由区だったのである。しかし、こうした「境界」が二つの領域の間の未分化な状態でもあることを、「奇形」として捉えて示す視点が戸谷に登場する。言ってみれば「紛争地域」にもなるのだ。それは戸谷が問題としてきた「国」と「個人」の問題、そして「家」と「個人」。さらにはレリーフと彫刻の問題へともつながる。レリーフもまた、二次元と三次元を一つの塊の中に共有しているとも言えるが、一方で二次元と三次元とが未分化な状態であるとも言えるのだ。《「境界」からI》と題された1994年以降の戸谷の作品中には、こうしたネガティブなものが見え隠れしはじめる。

《境界》からIIは、北九州市立美術館の屋上のスペースに、場所を塞ぐようにして壁を立て、《地下の部屋》と同様に、壁化した通路を作り、通路を出たところに、天上

fig.16
《境界》からII
240×1231×90cm
(北九州市立美術館での展示)
撮影 成田弘

を目指すようなガラスの横棒の入る梯子を垂直に立てている。内側の壁はまるで胃壁や腸壁のようであり、一般に言う心地よい胎内のようなものではない。外側に開かれた壁は輪郭としてのシルエットが広がりのある外界と結びつき、境界的なものをはっきりと見せるが、内側に向けられた壁は地下の墓であるカタコンベにのような感じを受ける。外に垂直に建てられたガラスの梯子は、その意味のなさで形而上的にも見えるが、戸谷の《雷神》(cat.no.3)の形象を知る人からすれば、この梯子を天界的なものと地上的なものとの発着場であると考えることができるだろう。天上的なものがここで暗示されているとすれば、通り過ぎてきた長い通路は、戸谷が《境界》からⅠ)の「家」に関して「洞窟状の」と示唆しているように、プラトンが「国家」で語った「洞窟」の比喻のようにも思える。洞窟の中で囚人(学のないものの意味する)は通り過ぎる実体の影を実体だと誤解していて、光によって照らし出される本当の実体を、まぶしすぎるので直接見ようとしない、という話である。

2000年の光州ビエンナーレでアジア賞を受賞した《境界》からⅤ)では、正面の壁に大きな穴が開いており、裏側にまわると、先が細くなる柱となった作品が床に対して水平に伸びてくる。それは倒された木が横に伸びてくるような感覚もあり、穴の開いた壁に近い部分で太くなった部分には木の根のような表現もある。この関係を内側が空洞となったネガと、柱というポジに置き換えて考えることができる。彼の制作ノートが作品のコンセプトを伝えているが、事件の衝撃とそれを癒す時間の遅延の概念が示されている。

《地下の部屋》の通路や《境界》からⅡ)の長い通路、《境界》からⅤ)の廊下の長さもまた、その鑑賞には時間がかかり、その鑑賞は視覚的であると同時に痛みを伴うような触覚的なものでもある。時間の経過をすべて、デュシャン的な「遅延」とすることはできないが、この時間の経過の中で、不快や不安を伴うにしても、観者は確実に変化して扉と通路を抜け出ることになる。

皮膚(エロスの二次元)

戸谷は人間が何も無いところに何かを見たい、あるいは何かがあると認識することから、認識が線となり、線の集積によって何かの像が存在するようになって考えていた。「地霊」のガラスによる穿った穴のアンフランスマンス的遮断に続いて、《地下の部屋》を経由して《見られる扉Ⅱ》でレンズを「覗く」という仕掛けを作りだしたとき、戸谷が人に

覗かせる対象は、穿った身体やその身体が示唆する死の世界であった。そこではレンズを媒介とすることに見えてくるイメージは歪んでいる。ここには覗きこむことに誰もが感じる、エロスに近い密やかな愉しみはない。少なくとも、《遺作》でのデュシャン的な愉しみはない。この作品の表と裏を行き来したところで、エロスにも生きた身体の三次元性にも最終的に到達しない。一方が肉的な二次元、一方に空虚の三次元があるだけである。我々は二次元の影として死の世界を眺めるか、死の三次元の人間として、空隙に閉じ込められるしかないのだ。こうして、戸谷はエロスあるいは皮膚のぬくもりを、どこにも解放することなく、二次元と三次元の間、死と生の間に封じ込めてしまう。

触覚性

《地下の部屋》と《見られる扉Ⅱ》で戸谷があえて人体を影のように形象化し、「皮膚」ではワックスのわずかな凹凸面で、レリーフ的にのみ皮膚を表現し、三次元的なエロスに到達することがなかったのは何故なのだろう。一方で戸谷は次のようなことも語っている。

「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ます」。^[7]次に高村光太郎の「触覚の世界」を取り上げよう。

「私は彫刻家である。

多分そのせいでであろうが、私にとってこの世界は触覚である。触覚はいちばん幼稚な感覚だと言われているが、しかもそれだからいちばん根源的なものであると言える。彫刻はいちばん根源的な芸術である。(中略)

彫刻家は物を握みたがる。つかんだ感じで万象を見たがる。彼の眼には万象がいわゆる「絵のよう」に映って来ない。彼は月を撫でてみる。焚き火にあたるように太陽にあたる」。^[18]

戸谷と高村は同じことを語っているのだ。戸谷は高村光太郎から受け継いだかのように触覚的な意識を強く持ち、通常であれば、その触覚的な感覚はデュシャン以上にエロスとして立ち昇ってくるはずなのだが、見える形で作品の表象しては表現されない。《境界》から1)に見られるように、「母なるもの」も、戸谷の場合、また皮膚の表面として、わずかな凹凸を持ったレリーフ的な壁として、彫刻的なものと絵画的なものが未分化な状態で表現されてしまう。「家」は「かつて母がいた場所」でしかなく、壁の壁によって表出されている痛みの形象が不在性と空虚性を強化する。ワックスで皮膚の皺以上のものは表現されない。こうして、戸谷は三次元の肉体を二次元の皮膚に還元する。

皮膚化する壁 境界化が覆う世界

三次元の身体を二次元の皮膚に還元してしまう戸谷のやり方は、「森」において、表面の側から、外側から、「森」を作り出していった、あるいは表面にこそ、厚みを作り出して、意味の織物を作り出していったことともつながる。人体を示す際にも三次元化して表象することなく、皮膚という表面とその薄い構造に還元しようとするのだ。戸谷のこの展開はそれほど奇異ではない。ヨーロッパの哲学の中で「精神的なもの」「実体的なもの」「明晰なもの」に比べて軽視されてきたものに目を向ければ、それは先に引用したメルロ＝ポンティが語った「身体」となるし、さらにはその身体の中でも一番身体的で表面的な部分である皮膚へと向かうことは間違いがないからだ。そして、その皮膚をさらに展開すれば、フラットな皮膚ではなく皺を持った皮膚か、その外側にこそ折り畳まれていく衣、そしてその厚い壁ということになるだろう。

「このことは『鏡の国のアリス』に関しては一層強力になる。この作品では、事物とまったく異なったものとしてのできごとは、もはや深層においてではなく、表層において探求される。つまり、物体から出てくる非物体的な薄い蒸気のなかで、物体のまわりにある、量のない皮膜において、物体を反映する鏡において、物体を平面化する台において探求される。(中略) 物体から非物体的なものへと移行するのは、境界線に沿ってであり、表層を延長することによってである。ポール・ヴァレ

リーは意味深く次のように語った——最も深いものは皮膚である」。^[19]

「首へと向かう愛撫。それはブラウスが終わり、皮膚がはじまる場所なのか、それとも逆に、境界は裂け目なのだろうか。否、それはむしろ一つの皮膚が異なった一つの皮膚へと実体変換する領域である。軽い地味な綿布は一つの皮膚である。肘は掌のなかに液体のように収められ、中指は青白い肘の内側の皺の寄る場所を軽くなぞり目立たなくさせる。ここにもやはり裂け目があるのだろうか。否、移行の地帯、諸表面の方向転換の地帯があるのだ」。^[20]

戸谷は「皮膚」や〈見られる扉Ⅱ〉でワックスを用いて、わずかな凹凸で皮膚の表面を皺のように表現していたが、「直方体のバロック」のシリーズではひとつひとつのパーツが深く彫り込まれた壁へと変化する。それはすべてを嚥化してしまうかのような深みである。戸谷は1990年代の終わりから、バロック美術に観察される表面で無限に折り畳まれ、広げられるかのような壁の表現について語り、精神的な(あるいは肉体的な)エクスタシーが壁となって示されるベルニーニの〈聖女テレサの法悦〉(fig. 17)をしばしば例にあげる。

「しかし、バロックは壁を折り曲げ、壁の上に壁、壁にそう壁というように、無限に壁を増やしていくのである。バロックの線とは、無限にいたる壁である。そして何よりもまずこの線は二つの方向にそって、二つの無限にしたがって、壁に差異を与える。あたかも無限は、物質の折り目(replis)と、魂の壁(plis)という、二つの階層をもつかのようである」。^[21]

「そしてとりわけベルニーニの聖テレサのチュニカの



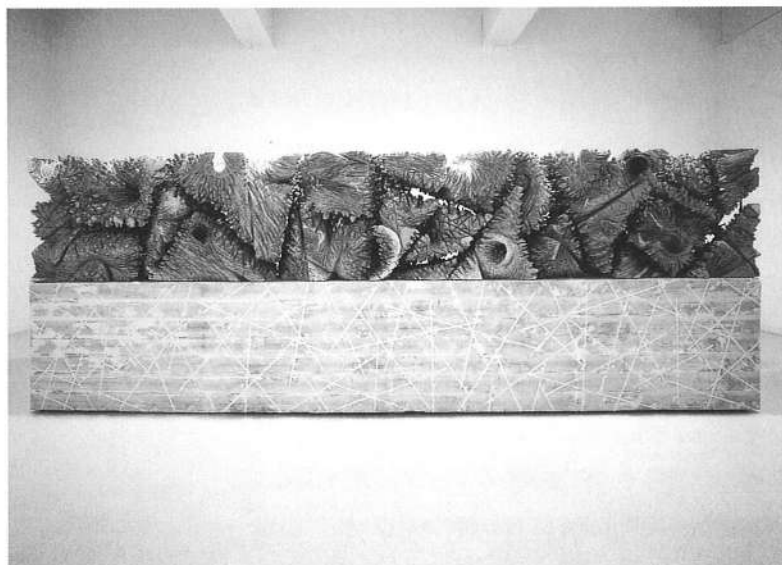
fig.17
ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ
《聖女テレサの法悦》
1647-1652年
高さ350cm
サンタ・マリア・デッラ・ヴィット
リア聖堂コルナロー礼拝堂、ローマ

途方もない壁は、ただ炎によって説明がつくだけである。(中略) こうしたあらゆる場合において、衣服の襷は自立性やゆとりを獲得するのだが、これは単に装飾的配慮によるものではない。これは身体に働きかける精神的な力の強度を表現するためなのである。身体を倒そうとし、あるいは起立させ上昇させようとし、しかも常に反転させ、その内部を成形しようとして」。^[22]

理念としてのアイデアや精神的なものを、実体的かつ原型的に、あるいは起源的に語られてきた思想を批判する、ニーチェやフッサールを踏まえたメルロ＝ポンティやドゥルーズ、リオタルに代表されるヨーロッパの哲学者が、表面の襷的なものや皮膚的なもので思想的に展開させていった方向で、戸谷を考えるというよりは、「森」シリーズから、いや70年代から同時代的に戸谷の中にそうした部分がすでに共有されていた、と考えるべきだろう。

fig.18-1
《境界》からVI
1998年
143×396×71.5cm
撮影 小熊栄

fig.18-2
《境界》からVIのコンセプト図



《境界》からVI》(fig.18-1)では表面に線が引かれた直方体の上に同じヴォリュームだけの、表面上の線に対応するように組み合わせられて配置された多くのパーツが載っている。17世紀の哲学者のライブニッツ的テーマ、つまりモナドロジーの理論が示す、「多は一であり一は多である」、を造形化したものだろう。二次元の線は、そのまま、三次元のパーツの隙間に一致するかのように配置されている。図式的ではあるが、原型が台座としてあり、その展開部として個別化されたいくつものパーツで構

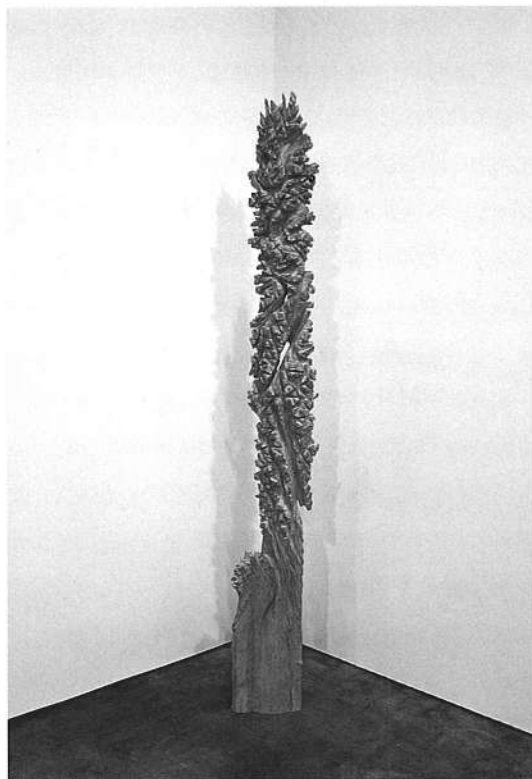
成される直方体という図式である。原型とそれから派生するものとの関係が明確となっている(fig.18-2)。

《双影体II》(cat.no.19)もまた、《境界》からVI)のような「直方体のバロック」のヴァリエーションと考えていいだろう。ひとつひとつの部分が、かつて「かたまり」(cat.no.7)として発表されていたパーツよりも、複雑に彫り込まれ折り畳まれて展開される襷によるパーツで全体の直方体が表現される。それぞれのパーツの流れ込んでいくような穴が印象的な作品である。ただし、《境界》からVI)で見せていた原型=台座としての直方体は見えず、上部に載っていたパーツからなる直方体が二つ、接するようにして並べられる。両者は中央を対称面として対照形となり、鏡面関係になっている。《双影体II》と題されたこの作品は何の影だろうか。《境界》からVI)では上下が鏡面関係にあり、塊のものと多数に分解されたものが設置されていた。《双影体II》は、双方とも原型=台座を欠いていると考えるべきなのか、それとも、互いが鏡面関係にあり、ミメシス(模倣)を繰り返しているのだと考えるべきだろうか。しかも、双方は同じようではあるが、同じではない。

この作品を2001年の9月に起こったニューヨークでの双子ビルとその崩壊に喩えて考えてもいいかもしれない。1970年代に日系アメリカ人によって設計された二つのビルは外見は全く同じだった。同じものが二つ建設されたのである。微妙な差異があることは間違いがないが、概念としては同一なのである。コピーもオリジナルもない状態で、最初もなく、最後もなく、一番目も二番目もないという、極めてコンセプチュアルなビルである。それが2001年に同時に飛行機の激突で崩れ落ちた。激突の理由は語るまい。タイミング的に見て、戸谷は、この双子ビルの崩壊をこの作品に反映させているのかもしれない。ちょうど、《境界》からV)が神戸の少年が起こした事件をきっかけとしていたように。戸谷は《双影体II》でひとつひとつをもう一度、同じような直方体の二つに組み上げていくが、それは破壊されてしまった双子ビルを再建する行為と似ている。

《森化》

《境界》からVI)や《双影体II》のような「直方体のバロック」のシリーズは、木を深く彫り込み、重ね合わせて直方体化していた。《森化I》(fig.19)は一本の木から彫られて、足元部分に人の顔がわずかに見える。一方で《森化II》(cat.no.21)は一つの本のブロックを二つに分け、そこ



から双子のレリーフが展開されたが、双方とも断片的に人の姿がはめ込まれている。このレリーフは、私には壁から突然現れてきた奇形の森の姿という印象を受ける。

戸谷は70年代から、彫刻の発生根拠を語り続けてきた作家である。かつて、《天気輪 I》(cat.no.2)のような印象的なレリーフを作っているが、「天気輪」とは、宮沢賢治の有名な童話「銀河鉄道の夜」の中に登場する言葉で、登場する主人公ジョバンニは、溺れた友人を救うために死んだカンパネラとともに旅をする。その起点となるのが「天気輪の塔」だった。こうして「天気輪」はこの世とあの世の境目にある出発点となる。「天気輪」は、ただし、「森化」シリーズとは異なり、どちらかというと壁の標しに近く、入り口という明確な機能があったが、《森化 II》では作品の架かる壁を鏡面のようにして作品の「森」が向こう側にも続いているような印象も受ける。昨年のシュエーゴアーツでのオープニング展では、スペースの関係と時間の関係で一体しか展示されなかったが、愛知では当初の予定通り双子のようにして展示される。とすれば、壁とに起こる鏡面関係の効果と、左右での相似関係が成立することとなる。新作《森化 III》(cat.no.22)は再び、床の人影から上に向かって伸びてくる作品である。床の影のモデルは、ミケランジェロの「奴隷」の彫刻を作家がポーズして平面化して組み合わせたものである。しかし、外側から見ると森の姿にしか見えないが、立ちあがってくる床面の原型は奴隷の姿である。こうして、壁や床が鏡面となり、原型や実体へと転化することなく、人間の皮膚が嬖化したものとして森が登場する。床を鏡面と

する発想は、《地下の部屋》に登場していたことを思い出す必要があるかもしれない。こうした、鏡面関係にあるかのような双子の彫刻、三次元の彫刻を二次元化した射影から立ち上がる三次元の彫刻を遊戯的と言うべきだろうか。人の姿が転じて森へと変化していき、近くで見ると床に人影、遠くから見ると山の風景に見えるやり方を「森」のマニエリスムの展開と言うべきだろうか。

終わりに近づいて

「森」の意義を最初に説明したときに触れたが、二つの領域が接する境界や界面、そして抜け道や通り道にこそ戸谷は意味を見出していた。シリーズ「森」の凹凸は、作品と周囲とが凹凸の表面の壁を介して接する境界であり、《森の死》の表面には内側から外側への開口部がある。こうして、内側と外側との二つの世界の接点、あるいは接触から立ち上がる世界を、彫刻として戸谷は巧みに表現してきた。

彼のこうした「森」の境界的世界は柱の「森」の凹凸から、レリーフ的な内臓的表現へと、そしてエロスを二次元的に含む身体の皮膚的構造へ、そして無限に嬖化した三次元の皮膚へと、つまり深い皺へと変貌した。「森化」では、人の姿を含む化石化した厚い壁へと変貌している。

最後にポンペイが火山灰によって埋まる一世紀前、古代ローマの哲学者ルクレティウスは有名な7400行にも及ぶ叙情詩「物の本質について(De rerum natura)」の中でこんな文章を記している。

「そして、精神の中に這入って来るものは、一体何処から這入って来るのか、という点を言葉短かに説くから、理解してくれたまえ。先ず第一に、私の云うことはこういうことである。即ち、物の映像は多量に、色々な工合に、四方八方あらゆる方向に飛び廻っているということである。そして、これは極めて稀薄なものであって、丁度蜘蛛の巣や金箔のように、空中において相互に出逢えば容易に結合し合うものである。実に、これは組織上極めて稀薄なものであって、目を捉えるものや視覚を衝くものよりもはるかに稀薄なものである。そのわけは、肉体の間隙を通して滲透し、肉体内部の精神という稀薄な物を刺激し、又感覚を衝くものであるからである」。^[23]

こうして存在しないものもまた、物の表面からはがれるようにして発生した稀薄な物の映像が眼に触れることで認識されるとルクレティウスは考える。そうした物の映像は身体に打撃を与え、あるいは身体の穴を通して深く浸

fig.19
《森化 I》2003

透し、石の固さそのものを深い奥まで感じ取ることもできる、と語る。このようにして、人間精神は物質を知ることになる。ルクレティウスを読むと、内側が網目状になった浸透性のある戸谷の彫刻、そして芭蕉の句「閑さや 岩にしみ入 蟬の声」を借りて、戸谷が語る彫刻の姿を思い浮かべることができる。

アンフラマンズの普遍

二次元と三次元の間アンフラマンズな距離、そして三次元から見えてくる四次元の影までのアンフラマンズな通路。ルクレティウスが語る浮遊する映像の概念を古代的なアンフラマンズと呼び、デュシャンが語ったことをヨーロッパ的なアンフラマンズと呼び、戸谷の境界の概念を日本のアンフラマンズと呼ぶこともできないだろうか。むしろ、こうしたアンフラマンズの概念の中に、原子論のルクレティウスも、アンダーグラウンドのアーティストであるデュシャンも、空虚の彫刻家ジャコモッティも、そして表面の同一性と差異を常に問いかけたドゥルーズも、表面を思考したりオタールも、身体の哲学者メルロ＝ポンティも、そして境界の彫刻家、戸谷も漂っているのだ、と考えるべきではないだろうか。いや、彼らのアンフラマンズの思考は、近代的な主体性がなく、非人格的な性格を持っているので、我々すべてが、アンフラマンズ的なものの中に生きているにもかかわらず、あまりに稀薄すぎて、アンフラマンズに気づくことがない、とすべきなのだろうか。

終わりに—森の襲の行方

- 1) 1984-1989 森シリーズの始まりと展開
- 2) 1990-1994 倒錯した像 「地霊」から「地下の部屋」、そして「見られる扉」へ
- 3) 1994-1998 劇場化(家化) 「《境界》から」
- 4) 1998-2003 襲化、鏡面化、影化 「直方体のバロック」、そして「森化」へ

戸谷の「森」が開始されてから20年近くになる。

ポストモダン的な70年代と80年代を戸谷や我々は通り過ぎた。戸谷が「森」を作り始めた80年代には、まだ日本にもプレモダン的な風景が残され、ポストモダンとプレモダンとが奇妙に共生する形象を、我々は戸谷の作品に見つめつづけてきたように思える。80年代の作品は、彼が発見した「森」と「森」の風景、そして「森」の中の物語の変奏だった。我々はそうした作品群を、アニミズム

に満ちた、南方熊楠が描く熊野地方の風土、あるいはもう少し現代的に中上健次が描き出した熊野の情景みたいなイメージとして捉えることが可能であったように思える。そこには、70年代から80年代にかけての「私」の彫刻を作り上げるという課題の中で生み出していった技法と形態と、そこから登場したイメージとそのタイトルの間にはどこか幸福な一体感が見えていた。戸谷が作る「森」の形式と、戸谷が語る「森」の内容とは一致していたのだ。

90年代の戸谷の作品は、「地霊」に始まり、《地下の部屋》、そして「見られる扉」、さらには「《境界》から」のシリーズへと展開する。「地霊」から見えてくるのは、覗き込む深淵のイメージであり、《地下の部屋》は地面を境にしてガラスを用いて反転させた世界であり、イメージが二次元と三次元との間で倒錯しはじめた世界であった。《見られる扉Ⅱ》で我々は死の世界をレンズを通して覗き込み、死者と身体を共有していることを知る。《《境界》からⅠ》では「森」の襲は家屋の内臓的な表現となり、痛みを伴う形象として現れる。これらには、日本社会の構造の歪みが、森で用いられた技法と表現方法で構造化されており、80年代の戸谷の作品に勝手に我々が感じてしまっていた、自然が我々の代理として死を迎え、それを見ている我々が精神的に再生するという循環構造はない。それは深くチェーンソーで彫り込んでいくという「森」的な技法を用いて、森の下に滑り込み、さらには森の外へ、強いて言えば、人間的な世界へと抜け出てしまったような感じである。森に偏在していた「幸福な」視線から、下界での人間の視線へと展開したときに、戸谷は「レンズで覗く」という視線を作品の中に組み込んでしまった。見えてくるイメージは歪み、主体と対象との間に時間と距離が発生してしまった。「森」との間に感じられていた一体感は失われ、対象と一体化することの不可能性が生じ、同時に一体化しているものを分化させることの不可能性もまた生じてしまったのだ。

「直方体のバロック」のシリーズにも、1980年代に戸谷が語っていたような「森」との幸福な一体感はない。むしろ、直方体というヨーロッパ的なアイデアを、壊れてしまった森を積み上げて、もう一度再生させようとしているかのように見える。「森」の再生ならぬ、「直方体」の再生である。「森化」は全体が襲と化した森の化石のように見える。80年代の「森」から94年の《見られる扉Ⅱ》までは、確かにフォルムとしての境界とその境界によって分割される領域が明確であった。ある場所からある場所への移行もまたはっきりと目に見えていたのである。ところが、《《境界》からⅠ》以降の戸谷は、フォルムとしての境界というより

は、むしろ、意味としての境界、あるいは境界的な物語へと入り込んでいく。それは、「森」の物語ではなく、境界を喪失しつつある人間の物語と化している。二元論とその境界という構図で理解できていた戸谷の作品の中に、境界線が曖昧になってくるのが、逆説的だがシリーズ「〈境界〉から」なのだ。作品の対照形や対構造は失われ、風景的要素も消える。

死と生の境界は確かにあり、男と女の境界もあり、国と国の境界もあるはずの世界で、その境界は薄くなりつつある。その境界はしばしば薄く、戸谷がしばしば語る「サリンの入った袋を傘でつついて破ること」や「殺人を犯してみること」の行動や決意は、アンフラマンズな距離でしかなくなっている。殺人を犯した神戸の少年が抱いていた闇と、我々が日常的に抱く憎悪もまた実はアンフラマンズな差でしかない。

森の襲は、「森」とともに幸福な森を出てツアラトウストラのように下界に降りた。「森」とその襲は人間の視線を経由して分断されてしまったが、木のブロックが持っていたアイデア的直方体に戻ろうとする。「森」と森の襲とが再会する日は果たして訪れるだろうか。

(愛知県美術館主任学芸員)

このテキストの作成にあたっては、作家戸谷成雄氏本人との対話はもちろんのことであるが、作家渡辺英司氏が語ってくれたデュシャンに関する会話が非常に有意義だった。「アンフラマンズ」と「遅延」とを結びつけて、デュシャンを考えようとする発想は渡辺氏のものである。戸谷成雄氏からは多くの文献資料を、シュウゴアーツの佐谷周吾氏やケンジキギヤラリーからは挿図となる写真資料をお借りした。

註

- [1] モーリス・メルロ＝ポンティ(中山元編訳)、「絡み合いーキアスム」、『メルロ＝ポンティ・コレクション』(ちくま学芸文庫)、筑摩書房、1999年、p.132
- [2] マルセル・デュシャン(岩佐鉄男・小林康夫訳)、『デュシャンは語る』(ちくま学芸文庫)、筑摩書房、1999年、p.76
- [3] 「遠藤利克・戸谷成雄」展パンフレット、女子美術館、1982年
- [4] 正木基、「戸谷成雄ー視線の彫刻」(現代をになう作家たちXVI)、『美術手帖』、No.653、1992年5月号、p.156
- [5] 赤坂憲雄、「境界の発生」(講談社現代文庫)、講談社、2002年、p.185
- [6] 赤坂憲雄、「異人論序説」(ちくま学芸文庫)、筑摩書房、1992年、pp.119-120
- [7] 矢内原伊作(宇佐見英治・武田昭彦編)、『ジャコメッティ』、みすず書房、1996年
- [8] アルベルト・ジャコメッティ(矢内原伊作・宇佐美英治・吉田加南子訳)、『エクリ』、みすず書房、1994年、p.410
- [9] ジャン＝ポール・サルトル(矢内原伊作訳)、『ジャコメッティの絵画』、『シチュアションIV』、人文書院、1964年、pp.296-309
- [10-12] アンフラマンズについては、東野芳明、『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』、美術出版社、1990年、pp.282-325
建畠菫、『アンフラマンズ考』、『美術手帖』、No.760、1998年、pp.68-71
Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, Notes, Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou*, 1980

- デュシャン全般については、
東野芳明、『マルセル・デュシャン』、美術出版社、1977年
オクタビオ・パス(宮川淳・柳瀬尚紀訳)、『マルセル・デュシャン論』、書肆風の薔薇、1990年
- [13] マルセル・デュシャン(ミシェル・サヌイエ編/北山研二訳)、『マルセル・デュシャン全著作』、未知谷、1995年、pp.411-412
 - [14] 戸谷成雄、『彫刻の輪廻』、『ACRYLART』、Vol.14、1990年、p.8
 - [15] 戸谷成雄、『李禹煥と橋本平八の石について』、『絵画ー素材と技法』、武蔵野美術大学油絵学科研究室編、2002年、pp.124-127
 - [16] 戸谷成雄、『無題』、第17回平櫛田中賞リーフレット、岡山県井原市ほか、1995年
 - [17] 座談会(小清水漸と高木修氏との対談)、『特集現代彫刻の発言 彫刻を探しつづける三人の彫刻家』、『美術手帖』、No.563、1986年6月号、p.50
 - [18] 高村光太郎、『触覚の世界』、1928年
(高村光太郎(生野幸吉編)、『美について』(筑摩叢書)、筑摩書房、1967年に所収、p.10)
 - [19] ジル・ドゥルーズ(岡田弘・宇波彰訳)、『意味の論理学』、法政大学出版局、1987年、p.14
 - [20] ジャン＝フランソワ・リオタル(杉山吉弘・古谷啓次訳)、『リビドー経済』、法政大学出版局、1997年、p.33
 - [21] ジル・ドゥルーズ(宇野邦一訳)、『襲ーライブニッツとバロック』、河出書房新社、1998年、p.9
 - [22] 前掲書、p.211
 - [23] ルクレティウス(樋口勝彦訳)、『物の自然について』(岩波文庫)、岩波書店、1961年、p.187