

戸谷成雄アンソロジー

佐谷 周吾 編



湿地帯 Swamp 1993 札幌山中

未だはつきりとつかむことのできない存在を、突然現実のものとして感じさせてくれるもの、それ自体姿を持たないにもかかわらず、風は人を世界の一部であると知らせてくれる。風は常に何かに対してある。しかし、決して対立するものとしてではなく、通り過ぎるものであり、それ自体の姿は見せない。

(1983年)

「彫刻とは何か」という問は、近代彫刻の持つ必然的課題であるのだが、この問は、彫刻というものの存在を、アプリアリに肯定したところにはしか成立しない。「世界はすでに在るのに、なぜ彫刻という余分をつけ足すのか。」という素朴な疑問が、この近代的課題を解体させた。いやむしろ彫刻の概念が解体する過程において、世界の中に概念が流出してしまったので、彫刻の実体がなくなり、世界という茫漠とした空間のみが露呈した、と言った方が良いだろう。これは彫刻に限ったことではない。概念的なものは、世界という混沌の中へ流出し、世界は充満した。さまざまな角度を持つ視線は交差し合いながら、ここという特定の空間的位置を固定化し得ないまま、意識の放棄を迫った。充満した海を前にしては、「彫刻とは何か」という成立し得ない課題にこだわることによってしか、新たな課題を仮構することができないという、矛盾を引き受けざるを得ない。

混沌とした世界の中における、表現可能な現在性とは、感性の空間的余地と、概念の歴史的呼応性としての場に結ぶ像として表現されるだろう。それはもはや、彫刻と呼ばれる必然性を持たない。しかし彫刻との距離の関係は、依然として保たれたままであり、近代彫刻の内包する諸要素も、求心的統一性は解体したものの、空間に浮遊したままである。このような点から、成立し得ない課題であろうとあえて《彫刻》と表現しておこうと思ったわけである。《彫刻》を仮構することにより、再び、イメージ、空間、構造、質、マッス、運動等々といった近代的概念が、中心を失いながら、別な意味として浮上して来る。ある全体として。

(1981年)

現在ではあらゆる角度を持つ視線を、一つのマッスが吸収してはくれない。すでに視線自体がマッスと化し、空間に充満しているのだ。視線のマッスの虜になっている我々になし得ることは、かろうじて残された間隙に肉体をさし込むことでしかない。

(1981年)

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して、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

(1985年)

表面の展開というような認識はほとんどないですね。初期の露呈する《彫刻》というテーマでドローイングから出発している作品の場合でも線的な要素から出てきているんですけどその線もいわゆる存在としての線というか。認識としての線というより存在としての線としてとらえたいというか。存在としての線が彫刻とした場合、こう一種の何て言いますか、はっきり言えないんですけど、概念としての線が存在としての線に、こう直接的に飛び越えていくような瞬間を見たいというような感じがあります

(1982年)

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。

(1981年)

空間へと露呈された彫刻を、仮りに《彫刻》としておこう。空間は見えない《彫刻》で充滿している。充滿した、見えなさとしての《彫刻》を、再び見える世界にするにはどうしたら良いか。この間から、「露呈する《彫刻》」のシリーズが始まったわけであるが、一方で、原初的位置からの逆照射として生まれた、何も無いところに、確かに存ると感ずる意識こそ、人間にものを造らせたのではないか、という問とが交錯している。

この見えなさの《彫刻》という視点から、もう一度石膏と角材と「彫る」を見てみる。彫刻が空間へと流出したとすれば、彫られた、石膏や木は何だろう。もはやそれ自体は彫刻とは言えない。しかしそれが彫刻の出口であるなら、《彫刻》への入口でもあるはずだ。何も無いところに、確かに存と感じ、それを構築するには、このような逆路をたどりながらの入口から、なおかつ、それが彫刻ではないという矛盾を媒介としてしか成立しない。何も無いとは、現在では、充滿していることと等価である。それが現在のイメージの問題ではないだろうか。彫られたものが、現在のイメージへの入口なら、それは記号として理解できる。しかしイメージは記号と一体になってはいない。記号がイメージに到達するには創造を必要とするのであって、そこが《彫刻》の場所でもあるだろう。制度を媒介にしたり、レトリックとして一体であってはならない。彫刻が記号へと転位し、さらにイメージとの間隙を埋める新たな創造行為として必要なら、その創造行為である《彫刻》も又、次元を変えながら繰返されるだろう。

「露呈する《彫刻》」の初期において、見えない線に見える線に、見える線を見えない存在としての線へ、という往復関係を、行為と装置によって、現わそうとしていた。線は、概念としての線—行為の軌跡としての線—ものの持つ線—視線、というレベルで考えた。ねらいは、我々の存在する、この空間に存在させることであり、現実をイメージで重層化させ、現実の空間をもう一つの現実に仕立て上げたかったわけである。

「仮説の《彫刻》」では、それまで、観念的要素の強かった作品から、そこに置かれるもの、行為も含めた総体を、《彫刻》として見てみようとしたのであり、より具体的空間に重きを置いた作品となった。線は空間を動かす力を持たず、存在そのものの、という概念に近い。面は空

間にダイミックスを与える。「仮説の《彫刻》」では、この面に対する意識の方が強くなって来ている。

以後、視覚性の強いものになって行く。又、それまでの作品が、作品行為をする場所性に依存していたのに対し、自律の方向へ向かおうとしている。作品は場所との関係において自覚的でなくてはならないが、依存することによってしか成立しないのでは困る。このことから、作品が徐々にフォーム化しつつある。記号とイメージの関係は作品のフォーム化にしたがって、より問題になって来るのだが、70年代、我々は、それらが一体化成り得ないことを見た。彫刻が流出するようにイメージも流出している。

(1982年)

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、露呈一仮説一技法一象一表面、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。

(1990年)

(レリーフ感覚 私的注)

視線の織物一素材と空間の相互交換を可能とする。見出された素材はすでにすべてを含んでいる。すでに在るものに寄りそいながら他のものに変容させる。決して絵画へと還元できないもの。過剰な面の重なり、手前への意識。場所への帰属、場所の顕現。アジア的素性、不安定で自立できない姿。ふるえるかたまり。流れ、そして、踊るもの。形象と象徴の不分化（共時性）。……そして花。

(1985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、日本のレリーフの正面性としての〈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。

では我々日本及アジアの美術の歴史の中で、かつてヨーロッパ、特にギリシャにおけるような完全な彫刻像を造り得た時代があったろうか。仏像彫刻をみると、インドから中国、朝鮮半島、日本へという空間的移動にしたがって、より平面化、レリーフ化しているという過程は何を示しているのだろうか。時間軸でみると、より彫刻的發展をしながら、移動すべきものが、空間軸でみると、より、正面性レリーフ性の方に後退して行くのは。これは地域、地域における空間の認識の差異による問題であるだろう。日本及アジアにおいての空間及世界認識は、いまだレリーフ的認識の段階であったと見るべきだろう。

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、自然とのいわば甘えの構造の中に美を見い出して行くという特徴で現わ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)

さて日本における近代彫刻の歴史は、明治維新による西欧彫刻の導入に始まるがそれが血肉化して来るには高村光太郎迄待たねばならなかった。それは彫刻の自立という事であり、江戸的彫り物をいかにして彫刻にするかということであった。単なる西欧の模造としての彫刻であるなら高村の木彫の意味はなくなる。高村の木彫の意味は、レリーフ的感覚しか持たなかった日本の美術の歴史を彫刻という独立して存在する物に変容させるという過激な挑戦であったと思われる。このことは自己の確立、主体の確立という日本の精神史の問題とも重なるのである。そうしてみると日本の彫刻の歴史は、たかだか数十年という事になる。これには様々な異論が予想される。仏像彫刻におけるレリーフ性の優位ということは認められるにしても、鎌倉期の肖像彫刻のいくつかは彫刻と言った造形的意味においても自立したものではないかと。確かに重源上人像等彫刻それ自体として見られるものである

が、その表現方法を見るとレリーフの技法が正面性のみによらず全体的に活用されているという事によって成り立っているのであって、対象が独立した存在として認識されている強さとはどこか違うものである。彫刻とは存在の強さの問題であつたのである。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していると言えるだろう。何故その様に彫刻をたかだか数十年でかけ抜け様とするのだろうか。我々の社会は物凄いスピードで西欧に追かけ上ったのだが、彫刻は決定的に遅れてしまったのである。彫刻は日本に於ては、未成熟なままヨーロッパと同時にレリーフを参照しつつある。

(中略)

今、状況的にはレリーフ的作品が多いのだが、それ等がどの様な認識のもとでの作品かは知らない。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あき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性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との距離を埋め、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。

(1982年)

私は、唐突に、日本の近代に欠乏と敗北を感じてきた、と言う。

私は思う、“近代のやり直し”なんと魅惑的な、そしてむなしい言語だろう、と。

(1990年)

1982年、僕は行き詰まっていた。しかしそれは、決して状況的なものではなく、内発的であったと思う。僕は悪魔の象徴としての絵画・彫刻の原理的なもの、発生のメカニズムをさぐり当てたいと思ってきた。僕は廃棄する前に、その本質を見たいと思っていた。なぜなら、それを一度も見たことがなかったし、それが困難をしいたとしても、一度も僕を悪魔として襲ったことがなかったから。が、82年、僕の方法は行き詰まってしまった。僕は、それまでの作品のほとんどを焼いたり、廃棄してしまった。以後イメージを記号としてではなく〈表面〉へと埋葬した。〈表面〉はイメージの〈隠れ家〉となった。

(1991年)

人間の認識であるとか視線みたいなものによって全部意味づけられて、全部埋まっちゃっていて、自分たちが新たに何かモノをつくり出すとか発見するとかいうのは……。全部決められた中ででき上がっていて、充滿した空間の中にもう入っているという感じがすごくするんです。

だから、それを全部こわしていったら、どうなるだろうと。そして彫り出していく鉄筋みたいなものがあるんですけども、逆に今度は、その鉄筋の側から自分の場所を転換して、それ自身を組み立てていったらどうなるかというので、垂木のほうに移っていったんです。それで今の作品はその両方の感覚を、一つの物体の中で、出入りが可能な一つの作品にしようということではじめたわけです。(中略)一つの、空間としての物体、物体としての空間、その統一体としての物体というか、結局は物体なんですけど、そういうものとして表わしたい。それがある表面をもっている。ある形象をもっている。あるイメージをもっている……というわけです。

(1985年)

古い焼物の窯めぐりをしたことがある。すでに遠く火は消え冷たかった。巨大な窯はイメージの象となり膨大な森をのみ込んで死んだ。あるいは、森は巨大な窯となり、死をのみ込んでイメージの象となった。そして私は、ずっと死を怖れて来たことに気付いた。

(1990年)

素材がかわってゆくことにはそんなに抵抗がないですね。木を最終的な素材として考えてるわけではないのです。(中略) 素材はフォルムを決定づける第一因子ではない。それと同じ意味では、道具もフォルムに影響を与えますが第一因子ではないのです。だからといってイメージだけがすべてを決定するわけでもない。関係の交点に結ぶ像だと思うんです。その意味では、素材が変わればフォルムも変わります。(中略) いま木で彫られたフォルム、それを他の素材に置きかえても、木によって彫ったリアリティというのは、素材転換が行なわれても、そこに出てくるはずなんです。

(1988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。

(1989年)

私の象（イメージ、フォルム）は、まず、地下へと向かい、森へと至った。

私は地下と森を《身体》として、泳ごうと思った。

私は森になった。

私は森をさまよい、中心を求めた。しかし「一点の中心」に収束することができなかった。

私は、私の森としての《身体》を内と外からまさぐった。が、肉の一片も骨の一片も意識として触れることなく、表面となった。

私は、今、森からの出口を求めている。表面を通過して。

(1990年)

びっしりと密集した樹海の上を、ロープウェイははしっていた。木々の枝葉は、サンゴ礁のようなシステムを持って重なり合っている。緑のかたまりは森の表面を形づくっているが、時折垣間見せる森の内部は底無し沼のように黒々として深かった。表面と深みの間で視線はこちよく戯れていた。

(1985年)

表面のことでいえば、内部と外部というのは、ぼくらの感性のなかではわりと風通しがあるような、融通性があるものではないかと思っています。

(1985年)

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、その外側に在って、表面のみを見ているに過ぎない、ということである。(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、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。

(1991年)

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、まちがいが無い。私は今まで「森」という具体的なものと、「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ってもよい。この具体性と抽象性の振幅を、「界面」と呼ぶことにする。「言霊」も「地霊」も、この「界面」に発生するものである。

(1993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なわれていたように思える。この二重の交換のイメージは、私達の彫刻の有様を良く表している。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。空間に充満した蟬の声は、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も入り込み、私の内部を充満させる。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の位相から別の「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。

存在のネガティブとポジティブを考える時この句の意味が重ねられる。ネガティブとポジティブが、あるいは雌型と雄型が、まさにその形体のみによって語られては無意味である。意味と形象は、たえずダイナミックな地殻活動をしており、私達の場合その活動は常に身体的であると同時に観念的である。しかし政治的にはなれない。それが私達の芸術の作法であり続けてきたのだ。ここで言う政治性とはアクチュアリティを指す。芸術家は政治性を観念として生きる。そしてそれはたえず死をともなってきた。皮肉なことに、彫刻になった「死」は常にアクチュアリティを持ち続ける。存在のネガティブとポジティブのエネルギーは、空虚な充満として一つのかたまりとなっている。私達はまだそのかたまりの内にいる。

(1989年)

すべての空間が全部かたまり化して、凝固しちゃったという感じがどこかにあるんです。かたまりとしての空間の中に自分が蟻のように入り込んでいて、その充満した内部から空間をもう一回取り戻す作業をやったときに、ぽつんぽつんと残ってくる残骸みたいなものがあると思うんです。

(1985年)

私は私の内側から、必死に私の表面に触れようとしていた。私の観念の指先が、わずかに私の表面と一体になった時、私は裏返えってしまったように感じた。私は私をぴたりと抱き、子宮になった。夢は覚め、私は私を流産した。

(1990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。

(1990年)

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でなく、もっと観念に近いものまで触覚性によって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が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も、あれはまったく嘘で、僕はどちらが芸術的に価値の高いものかというたら、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んです。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。

(1986年)

私達が自らの体を意識する時、外部から見る事、触れる事によって、その表面一像を形づくります。しかし私の欲望は、内部から、私を意識することにあります。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るだけです。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。

(1988年)

「けもの道」とは、森の中の動物達の通り道を言います。ジャングルのように藪がいっぱい繁っている森の中で、地面にはいつくばって、その道筋だけをよく見ると、トンネルのような空間が伸びています。視線がその空間を走り抜け、私には一瞬、森とその空間が裏返ったように感じられました。動物達と私の視線は、その空間に充満し、ついには視線のかたまりとしての〈形象〉になります。一方森は、その実在性から解き放たれ、空間の広がりとしての外部性を獲得するのです。それはあたかも、病に苦しみ、たえず内臓・肉・骨を意識している状態から開放され、身体の表面を吹き抜ける風のこち良さとともに〈表面〉そのものになること、と似ています。このことから〈形象〉とは、その全くの逆転、表面の病苦が全身体の苦痛のかたまりになること、といえます。このように〈表面〉と〈形象〉は分かちがたく結び付き、〈彫刻〉という身体を形づくっています。けもの道と森との関係の意識も、たえず反転しながら振動しています。このことを〈彫刻〉のメタファーとして二点の作品を作りました。「けもの道Ⅰ」は森の内部にトンネル状の空間をもっています。「けもの道Ⅱ」は「Ⅰ」の空間を型取ったものです。このポジティブなかたまりは「Ⅰ」のネガティブな空間のかたまりです。「Ⅱ」は「Ⅰ」をのみ込み、あるいは解き放ち完全なる存在となります。

(1993年)

近代彫刻以後が特にそうだと思うんですが、等身大という問題があって、これは単純に大きさの問題というふうにとらえるんじゃなくて現実のものというか、我々の生きているこの場のものという認識だと思うんです（中略）彫るという事と作業的な面での関係はあるかもしれないでしょうけど、もうちょっと手前で巨大な構築物になったとしても、それが等身大であるといういい方はそれは、自分の空間と同じ空間、いわゆる中心に向かうかたまりの中心に向かっていく向こう側の空間という意識でなく、手前の空間という、まあ私の空間という意味での等身大性っていうふうなものだと思うんです。

（1982年）

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、頭先从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、森の姿へと変わって行きます。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。

（1989年）

廃墟のイメージを現在に引戻すと、空虚なものとなる。何かとても空虚なものに囲まれている。これは、現在という体内の感覚だ。この空虚さをイメージとして過去や未来に構築すると廃墟になるのだろう。時間にそって見られた空間としての廃墟は繰り返し語られて来た。SF、イメージとしての廃墟はさまざまな時間を飛び越え、重なり、複合され現在を指示する。うまくいくと少し安心するが、又すぐに空虚に覆われてしまう。愚直に廃墟を語り続けることでしか、この空虚は埋められないのか、終わりのなきイメージの再生産、デスマッチ、継承なき外圧文化、空虚としての都市、空虚としての政治、空虚としての芸術。歴史上、政治力を失った都市は廃墟となるという。ならば戦場も一瞬の輝き、恨み、怒り、痛みが、リアルなものとして露呈する時空間、空虚からの開放。あるいは、徹底的に打ちのめされること。しかし、現在の戦場に敵の姿は見えない。どこか遠くにいてリアルの対象にはならない。いや、そもそも、本当の敵など存在しないのだ。あらゆるところに〈世界〉が充満している。空虚＝充満。ピカピカの都市にテレビの画像を重ねてみる。燃える都市、走る人、投げる人、盗む人、殴る人、ロサンゼルス、〈世界〉は人間の街、人間から〈世界〉まで、地続きに繋がっている。が、私達の都市にこの画像は重ならない。人間から〈世界〉までの間の切断、切断された溝には空虚が充満する。この空虚こそが全く新しい〈世界〉の始まりなんです。何か決定的に新しい事が起こっているんです、と誰かが言う。生き延びるためには、アイロニーが必要なんですよ、アイロニーこそ抵抗の文化なんですよ、と大陸の人は言う。いやだねえ、と思う。ゲームは終わらない、永遠に引き伸ばされたゲームに勝者も敗者もない。「芸術は永遠に不滅です。」と、この島国で叫んでみる。では100m走はどうか、時間の壁は確実に近づいている。壁を破らないかぎり選手は絶対に満足しない。競技の終わり、そして又ゲームの始まり。空虚の始まり、死の始まり。

(1992年)

芸術が都市を開くのではない。都市が、その欲望に於いて、芸術という倫理を強いるのだ。

(1990年)

今、公共のアートとして問われていることの本質は、アートの意味と場所の問題である。かつて始源の美術が、呪術的效果を持って洞窟の壁に描かれたように、古代の美術が、神＝理想＝人間として、神殿とともにアクロポリスの丘の上に出現したように、中世、布教の中心としての教会に、聖書の物語が描かれ、刻まれたように、又、権力が、その象徴として宮殿を埋めつくさせたように。

近代芸術は、その意味と場所からの自立へと彷徨の旅に出たのだ。それは、絵画、彫刻の自立であり個我の確立の旅でもあった。が、しかし、私達の旅は、成熟した大人の旅とは決して言えなかった。私達は未成熟なまま、再び大衆消費社会という意味と場所に着地をせまられている。しかしそこは何のヴィジョンもない消費地獄なのだ。もし着地するなら、現代社会のウィルスとしてアイロニカルに生きるか、現在とは無縁の観念の王国に住むか、さもなくば、政治そのものとして生きるしかない。

成熟すること、成熟し落下する場所に再び芽がでること、そこにこそ、公共の、あるいは共同のアートの意味と場所がある。

(1993年)

無数の〈村〉が都市に出現して来た。それは村の解体とともにやって来た。日本中が均質な〈村〉となる。

(1992年)

自然が、永遠に成長するもののシンボルであるかのように錯覚した今時<村>は死を排除する。排除された死は密かに復讐を誓う。

死とは一種の境界であり、内と外の交差する場一巾であり、痛みである。

各村は境界によって交通していない。硬い表面におおわれているが、内部はふにやふにやしている。この硬い表面に振動を起こし、割れ目を入れること。ポンペイフゲンダケ。

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こと。

生は死によって決定づけられる。死は生を保証する。各村人にとって、動かしがたく共有された事実、死。死の死は生の死、死との共生。

今時<村>の村人は、苦痛を病院の奥の部屋に閉じ込め、妙に笑っている。病室の四角は死の鋳型となり、墓地はもう一つの都市となる。四角い彫刻は無限に増殖する。

死は最も生きづく場一境界で生と再会する。空間と時間の遭遇、あの彫刻の始源との出会い。夢見られたマテリアルは見られない限り沈黙している。語られない寓話のように。

(1992年)

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。」とすることができます。(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。

(1989年)

……そして今、私はその近代彫刻から逃れようとしています。「ここは私の場所ではない。私の精神の場所はどこか別のところにある。」私は遠い遠い記憶と直感をたよりにこの場所を求めています。

おそらくその場所は、最も近代的概念である物体の表面として表現されるでしょう。近代の解体としてのインスタレーションも、先祖帰りとしてのインスタレーションも私にとって重要ではありません。あくまで物体という逃れがたい存在のかなたで、新たな物体の出現に立合う私を夢見るのです。

(1988年)

私はいつものように、私の精神の場所に、ユートピア的に自立した彫刻を求めようと思いました。でも、この場所は、けして閉鎖された場所ではありません。たえず現実の風が吹き込み、揺れているのです。

(1989年)

日本の近代はすべてがナショナリズムを形成するためだけに成されたのかというとそうではなくて、西欧的な個の意識、自由の意識も、やはり同時に出発させてきたと思います。したがって、日本近代を、一概にナショナリズムという観点だけから批判することはできないだろうと思うわけです。

アートについて考えると、どうしても物質的な構造として作品を見てしまいますから、自由な表現か、ナショナリズムかという対立的な二元構造が見えてしまいます。でも実際の作品というのは、もう少し柔軟な構造をもっているのではないのでしょうか。必ずしもナショナリズムに結びつかない根源的な風土性、身体性、生活に包まれた感覚には、肯定せざるを得ない何かがあるのではないかと思います。

(1993年)

私達の意識の底の方には、日本人というより、それぞれの風土に根ざし、ゆったりとした感情の海が横たわっているように感じられます。その海の底は、日本人という国境を越え、韓国とも、中国とも、東南アジアとも、つながっています。(中略) 私達は故意に、日本人とか、オリジナルとかの概念を拡大し、固有性を強調するべきではないし、又、無理やり差異をなくし、国際性という幻想を持つべきでもないと思います。

今という場所と、記憶の奥底から、立ち登ってくる感情の切り結ぶ地点に、それぞれの方法で「私の彫刻」「私の絵画」をつくれば良いのだと考えています。

「私の彫刻」においては、この切り結ぶ地点を「森」という概念でとらえようとしています。記憶の奥底の方から、森の民としての感情、意識が、立ち登って来ます。又、東京のような都市の持つ錯綜した構造の中にも、西洋の都市とは異なった、森の構造を見てとれます。この二重に重なり合った、不思議な空間のかたまりは、良くも悪くも、私達の「森」だと思っています。

(1993年)

私という一人称も又、仮説のものである。

(1990年)

出典一覧

- P. 151 「風の周辺」ART VISION 1983年7月号 P. 32
「様・式」展カタログパンフレット 1981年
- P. 152 「Try-Angle'81」展パンフレット 1981年
インタビュー 美術手帖 No549 1985年9月号 P. 143
「鎌倉画廊における三人展のための座談会」冊子 1982年 P. 7—8
「第2回ハラ・アニュアル」展カタログ 1981年
- P. 153~154 「く彫る」をめぐって」象No.3 1982年 P. 55—56
- P. 154 「戸谷成雄 1984—1990年の仕事」佐谷画廊 1990年 P. 4
「もう一つの彫刻へ 箱根雑感」アトリエNo.703 1985年 P. 60
- P. 155~156 「遠藤利克・戸谷成雄」展パンフレット 1982年
- P. 156 「戸谷成雄 1984—1990年の仕事」佐谷画廊 1990年 P. 4
- P. 157 「第27回今日の作家展 史としての現在」展カタログ 1991年
インタビュー 美術手帖 No549 1985年9月号 P. 145
「戸谷成雄 1984—1990年の仕事」佐谷画廊 1990年 P. 66
- P. 158 座談会 現代彫刻 No.100 1988年3月号 P. 9
対談「森の象の窯の死をめぐって」佐谷画廊個展冊子 1989年 P. 22—23
「戸谷成雄 1984—1990年の仕事」佐谷画廊 1990年 P. 4
- P. 159 コメント「背後の解説」展 カタログ 1985年
インタビュー 美術手帖 No549 1985年9月号 P. 142
「『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
「大分現代美術展」展覧会カタログ 1993年 P. 21
- P. 160 「第25回今日の作家展 かも座のしるし」展カタログ 1989年
インタビュー 美術手帖 No549 1985年9月号 P. 145
- P. 161 「戸谷成雄 1984—1990年の仕事」佐谷画廊 1990年 P. 30
「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
座談会 美術手帖 No563 1986年6月号 P. 50
- P. 162 「手で見る美術展」カタログ 1988年 P. 56
「パブリックアートの近未来」愛知県文化センター 1993年 P. 20
- P. 163 「鎌倉画廊における三人展のための座談会」冊子 1982年 P. 5、6
コメント（原文） 20ste Biennale Middelheim・Japan展カタログ 1989年
- P. 164 「都市と現代美術——廃墟としてのわが家」展カタログ 1992年 P. 65
- P. 165 「芸術が都市をひらく」展覧会カタログ 1990年
「パブリックアートの近未来」愛知県文化センター 1993年 P. 20
「村から」芦屋市立美術博物館個展パンフレット 1992年
- P. 166 「村から」芦屋市立美術博物館個展パンフレット 1992年
- P. 167 コメント（原文） 20ste Biennale Middelheim・Japan展カタログ 1989年
コメント 第43回ヴェネチア・ビエンナーレ 日本館カタログ 1988年
コメント（原文） 20ste Biennale Middelheim・Japan展カタログ 1989年
- P. 168 「Topos, Ethos」展シンポジウム報告集 1993年
「私の彫刻」美術の窓 1993年6月号 P. 40
「戸谷成雄 1984—1990年の仕事」佐谷画廊 1990年 P. 4

* 上記項目は最小限にとどめてある。詳しくは巻末の文献目録を参照されたい。

出典：『開館5周年記念〈山一森一村〉戸谷成雄』町立久万美術館、1994年2月11日