

実体を伴わない量塊と彫刻との関係②

—戸谷成雄の彫刻に現れる特異性—

The Relationship Between Non-entity Mass and Sculpture ② : Idiosyncrasies In Shigeo TOYA' s Sculptures

米窪 洋介*

Yosuke YONEKUBO

要旨

本稿は、「実体を伴わない量塊と彫刻との関係 —イギリスにおける近現代彫刻からの一考察—」において反実体的量塊と定義づけた、実体を伴わない空間の特異性について検証した一考察である。なお、本研究は、彫刻の存在について焦点を当てた研究であり、峯村敏明が彫刻のあるべき姿として捉えた「存在論的な表現」について、その内実を再検討する試みである。そのため、峯村敏明が彫刻の根源に遡ろうとする作家として位置付ける戸谷成雄の彫刻を取り上げ、作品における形態の特徴や制作意図を明らかにしながら、反実体的量塊との関わりについて分析を行った。その結果、穴や空洞といった意図的に形成された空間と人のイメージや認識との繋がりが反実体的量塊を形成する一要素となっていることが明らかとなった。またそれらの要素と表現との関わりについて検証したところ、地理的・文化的な違いが認められながらも、初源的・根源的な現れとの接点が見られた。このことから、彫刻が内包する実体を伴わない空間が実体との関係において彫刻の本質を表す重要な要素となっていると位置付け、彫刻の特異性の現れとして新たな彫刻表現の可能性に繋がる試論となった。

【キーワード】 反実体的量塊 戸谷成雄 彫刻 空間 存在

はじめに

本稿は、彫刻内部に現れる実体を伴わない空間（反実体的量塊）と彫刻の存在¹⁾という特異性の現れについて検証するものである。筆者は、「実体を伴わない量塊と彫刻との関係 —イギリスにおける近現代彫刻からの一考察—」²⁾において、彫刻の実体として現れている部分とは別に、実体を伴わない空間にも彫刻としての量塊が内在していると仮定し、彫刻の存在との関わりについて考察を行った。この研究では、実体を伴わない彫刻の空間を非実体的量塊と反実体的量塊とに定義した上で、三名の作家（ヘンリー・ムーア、アンソニー・カロ、アントニー・ゴームリー）について分析したところ、作品内部に反実体的量塊が現れていると結論づけ、実体を伴わない空間が彫刻の存在を示す一要素となっていることを明らかとした。また、この分析からは、反実体的量塊が実体を伴わない空間に必ずしも現れるわけではなく、実体と空間との関係性において反実体的量塊としての特異な空間を形成するという手がかりを得るに至った。このことから本研究においては、反実体的量塊がどのような形態において作品内部に現れ、我々はどのようにその空間を彫刻の特異性として認識するのか検証を行っていく。また、彫刻内部に内包される実体を伴わない空間に対して、反実体的量塊＝心的形象または実体の本質をなす性質を示す空間を意識的に認めることで、彫刻の存在というものがより際立って現れるのではないかという仮説を立てた。この仮説を検証するために、彫刻の実体を伴わない空間と彫刻の存在との関係について考察を行い、彫刻表現の可能性を追求することが本研究の目的である。

彫刻を「存在」という観点から見ていくと、峯村敏明は、彫刻の本質を捉える上で、「存在」という彫刻が持つ特異性について、「存在論的な関係」と「関係論的な関係」に区別した上で、「存在論的な関係」を彫刻のあるべき姿だと捉えている³⁾。その上で、制作のスタイルを神学型と修辞学型とに分類し、神学型を現実の時間とは別の時間軸に沿って存在の根源（彫刻の成立根拠）に遡ろうとする作家と位置付け、日本においては戸谷成雄(1947-)と黒川弘毅(1952-)が、そのことに対して突出した作家であると位置付けている。さらに神学型を三つのタイプに分類し、物質の量塊に基礎を置くタイプ、空洞を受け入れるタイプ、塊と空

* 松本短期大学

洞の両者からリアリティーを引き出しうるタイプに分けている⁴⁾。そこで本稿においては、峯村が塊と空洞を併せ持つ彫刻と位置付けた戸谷成雄（以下、戸谷とする）の作品を取り上げ、反実体的量塊との関わりを分析することにした。

先行研究として田中正之は、戸谷の彫刻について境界や関係性といった問題を取り上げ、彫刻の存在について論じている。その中で、橋本平八の「石に就いて」との関わりから「見えるもの」と「見えないもの」といった二重性を例に出し、戸谷の作品にも同じような表れがあるとした上で、戸谷の作品を存在の「現れ」を示す彫刻だと結論づけている⁵⁾。また、拝戸雅彦は戸谷を語るときに必ず語られる話として、ポンペイのヴェスヴィオ火山の噴火について取り上げ、発掘の際現れた空洞に石膏を流したところ人の形が再生されたプロセスに彫刻の手がかりを見つけたと、戸谷の作品における穴や空洞との繋がりについて論じている⁶⁾。

このように戸谷の彫刻は存在の現れとして捉えられ、穴や空洞との関わりについても合わせて研究されてきている。しかし、実体を伴わない空間をある種の量塊として位置付けて彫刻との関わりを分析した先行研究は見当たらず、また実体を伴わない空間と彫刻の存在との関わりについては深く研究が及んでいない。そのため、この実体を伴わない空間を彫刻の実体とは別な量塊として検討することが、彫刻の特異性や彫刻表現の可能性を検証することに繋がると考えられる。

これらから本稿においては、戸谷の作品から実体と実体を伴わない空間との関わりを分析することで、彫刻の存在との関わりについて検証を行う。そのため、まずはどのような条件の下に反実体的量塊が現れるのか作品の分析を行う。それと共に我々はどのように彫刻に存在というものを認めているのか、イメージや認識といったことと反実体的量塊との関わりを分析し、彫刻の特異性の現れについて考察する。

第1章では、反実体的量塊がどのような条件の下で現れるのか、作品を形態の特徴や制作意図の面から分析する。第2章では、戸谷の彫刻に表れる穴や空洞というものの意味や特性と表現との関わりを明らかにしながら、反実体的量塊との繋がりについて考察を行う。第3章では、何もないというところに何かを見出す人のイメージや認識について、西欧やアジアの文化的側面や特徴を踏まえてながら、反実体的量塊との繋がりについて考察を行う。これらをもとに、戸谷の作品から「実体を伴わない空間と反実体的量塊」、また「反実体的量塊と彫刻の存在」との関わりについてまとめ、彫刻表現の可能性について検証する。

第1章 反実体的量塊の現れ

戸谷の作品は、テーマによって作品が分類され、シリーズとして作品を見ていくことができる。1970年代に起こった芸術の解体とも言える時代背景の中、「《彫る》から」^{図1}シリーズや「《構成》から」^{図2}シリーズなどの試みを経て、代表作として位置付けられる「森」^{図3}シリーズに作品が移行し、現在は「視線体」^{図4}シリーズとして制作が進められているなど、様々なテーマを扱いながら作品を展開している。

本稿は、戸谷の作品における実体を伴わない空間についての検証である。そのため、本章では、形体の特徴と制作意図について以下の三つの作品を分析し、反実体的量塊との関わりを論じていくこととする。

- ①《POMPEII・79 Part1》：「実体と空間の現れ」について
- ②《けもの道Ⅰ》・《けもの道Ⅱ》：「実体と空間の反転」について
- ③《地霊Ⅲ》：「実体と空間の境界」について



図1 戸谷成雄《彫る》から展示風景 1982年



図2 戸谷成雄《構成》から 1981年



図3 戸谷成雄《森区》2008年



図4 戸谷成雄『視線体-連』2020年

第1節 実体と空間の現れ

一つ目に取り上げる《POMPEII・79 Part1》^{図5}は、戸谷が大学院生の1974年に初の個展で発表した作品である。形態としては、高さ45cm 幅45cm 奥行170cmの矩形のコンクリートが、25cm程度の間隔に四つ並列して置かれ、その手前に、高さ15cm 幅60cm 奥行60cmのコンクリートブロックが置かれた作品である。並列して置かれた四つのコンクリートの塊は、厚さが均等なコンクリートの板が五枚重ねられ、四隅を貫通したボルトとナットが固定することで一つの形を作っている。一番左の塊は空洞のないコンクリート板が上面を覆い、中が見えない形となっている。それに対して右側の塊に移るにつれ矩形に開いた穴に広がりが見られ、中の形が階段状となるような作りとなっている。また前に置かれた三つのブロックは縦一列に配列され、一つのブロックにはPOMPEII 79の文字が浮き彫りで書かれており、中央のブロックには横に広がる楕円状の空洞が中心に一つ空いている。さらに三つ目のブロックには、中央のブロックに見られる空洞から形が掘り出されたような立体的な塊がブロックの表面に飛び出た形で表されている。

形態の特徴としては、石棺のような矩形に積み上げられたコンクリート板の塊に、段階状に固有な空間が空いていることと、コンクリートブロックにも抉った穴が見られ、意図的に作品内部に空洞という固有な空間を作っていることが挙げられる。なお、四つの石棺状のコンクリート部分は、それぞれ上部の形が異なり、蓋が閉じられているように中が見えないものと開口部が狭いものや広いものなど、形に変化が付けられている。この空いている穴の形にバリエーションがあることで、コンクリートの塊の中に表れた空間に鑑賞者の視線を惹きつけ、空間の形や空間そのものに鑑賞者の意識を向かわせる効果があると考えられる。さらに、手前に置かれたコンクリートブロックの一つには意図された穴が開いており、それを反転させた塊を別のブロックに配置することで、ポンペイの出来事をイメージさせるような、ある種のモニュメント性を強調した作りとなっている。《POMPEII・79 Part1》は先にも述べた通り、四つの石棺のような部分とタイトルが書かれたプレートの部分の計五つの部分が規則性を持って配置されている。近代以前の彫刻が特にそうだったように、一つの塊という彫刻が本来持つ量塊性に重点を置く表現ではなく、部分の配置によって構成されている点で、作品に様々な関係性を持たせているとも言える。

これら形態としての特徴と反実体的量塊との関わりについて考えると、空洞や穴といった空間を形作ることによって鑑賞者の視線を取り込み、空間や空間内部の形というものに人の意識を向かわせる構成となっている。また、空間と実体とを形態において対比させることで、空間への意識をより強める効果となっている。



図5 戸谷成雄《POMPEII・79 Part1》1974年

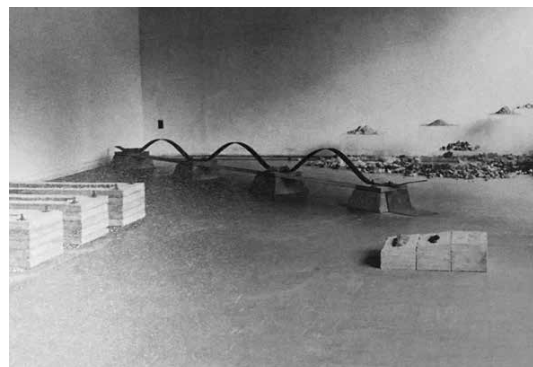


図6 戸谷成雄《POMPEII・79》展示風景 1974年

第1項 ポンペイの空洞

制作意図においては、戸谷自身が「ポンペイにおける空洞と実在といった問題を考えながら、この作品を作りました。」⁷⁾と語っているように、イタリアの古代都市として栄えたポンペイの発掘にて発見された空洞と、その穴から形取られた石膏の雄型との関係に由来している。

ナポリ近郊に位置するポンペイは、西暦79年にヴェスヴィオ山の噴火による火砕流によって地中に埋没した古代都市である。1748年に発掘が始まり、現在も古代ローマ都市の姿を見ることのできる場所である。噴火により一瞬にして火砕流に埋め尽くされた街は、その姿を長い年月地中に閉じ込めることとなったが、火山灰が乾燥剤のシリカゲルに似た成分であったことから、生き埋めとなった人の遺体部分が腐敗消失したものの、当時の人々の姿をそのまま空洞の状態として残すこととなった。そのため、この穴に流し込まれた石膏が、逃げ惑う人々や子どもを守ろうと覆い被さる母親の姿を表すことで、人々がこの噴火によってどのような状況に直面したのか、石膏像として現れた形から窺い知ることが出来る。

戸谷は、この空洞と流し込まれた後に現れた人の姿というところに制作の着想を得た上で、「表面の問題を考えるようになったことが、『POMPWII・79』の一番大きな影響だと思います。」⁸⁾と当時のことを振り返っている。本来であれば表面とは実体を伴うものに備わり、ものの存在は実体を通して感じるものである。しかし、生きた人の上に覆い被さった火砕流の堆積と時間の経過とともに腐敗した人の姿が形作った穴は、人の表面を穴の中に留めたことで、穴の中に当時の人々の存在を強く焼き付けることとなった。このことから戸谷が、ものの存在という概念を実体としての現れとは別に捉え、実体と空間との関係において、空間の内部に存在という表れを見出そうとしたことが推察される。このことについて、坪戸は「戸谷さんが作っているものが、いわゆる実体ではなくて、気配のようなものを作っているのだと感じました。」⁹⁾と作品に対して述べ、さらに「柱状の「森」が示す下界への「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「閉ざされ」へと向かう地面下の意識、さらには考古学的な地層の意識に対する芽生えがある。」と『POMPWII・79』とその後の作品の繋がりについても指摘している¹⁰⁾。

これらのことから、戸谷は『POMPWII・79』で、虚の部分としての内部空間に、彫刻におけるある種の存在という表れを見出し、彫刻表現の新たな可能性を提示していたと推察できる。したがってこの作品は、実体と接する空間の表面やその内側に内包された空間が彫刻として重要な意味を持ち、空間を何らかの存在が表れる場として提示することによって、彫刻の特異性というものを新たな視点で捉えようとする試みであったと位置付けることができる。

第2項 吉本隆明との繋がり

個展において発表された『POMPWII・79』は、Part1以外にPart2、Part3と三つの作品によって構成されていた^{図6}。当時の案内状には、「個の領域 / 無限に繰り返す幻想・神話 / 消滅と増殖に関すること」「関係の領域 / 個と全体— / 無限拡散と無限収束の場」「存在の領域 / 切り離された物質 / ガラス、砂、石、木、金属」「PONPEIIはどうでもよいことである。」「無限に繰り返される神話 / その背後では / すべてのものが / ただ / 無限に / 高く、広く、長く、深く… / 並んでいるだけ」¹¹⁾という言葉が添えられていたと言う。戸谷は当時を振り返り、彫刻を「個の領域」「関係の領域」「存在の領域」という三つの領域の問題として考えていたと振り返っている¹²⁾。なお、それぞれの領域について次のように述べている¹³⁾。

- ①「個の領域」：「物語性や神話性、歴史性というものが繰り返される世界が、個に対してどう働きかけているのか。そこに消滅するものと増殖するものという関係があるのではないかと考えていました。」
- ②「関係の領域」：「人間関係でいえば個と全体がどういう関係性を持っているのか、あるいは突っ張り」と引っ張りという力学的な関係がどういう関係にあるかということです。」
- ③「存在の領域」：「人間が比較してある種の共通性を見出し、名付けていくことによって、そのものが概念的に理解でき、言語化されていきます。」

これらの考えに至る上で影響を受けたとされるのが吉本隆明(1924-2012)であり、佐原しおりは「『POMPWII・79』のテーマとなった「個の領域」「関係の領域」「存在の領域」は吉本隆明が『共同幻想論』(1968)年の中で人間の観念世界を「自己幻想」「対幻想」「共同幻想」と名付けた概念に由来している。」とした上で、「当時『共同幻想』は若者たちの間で広く読まれており、1970年代は主観や自我による表現の限界を乗り越え、他者性や共同性との関係から捉えなおそうとする動きが顕著であった。」¹⁴⁾と時代の流れと合わせ吉本との繋がりを指摘している。また、戸谷は吉本の著書『彫刻のわからなさ』を通して「彫刻の起源というか、人間の意識構造と彫刻がどう結びついているか考えるきっかけとなった。」¹⁵⁾、「人間

の最も根源的な表現の表れがどういう精神または認識に基づいているか」を物語るその彫刻論に衝撃を受けた。」¹⁶⁾と振り返り、吉本の思想からの影響を語っている。

以上のことから、吉本の思想が戸谷の彫刻論を形作る上で大きく作用していたことは明らかであり、彫刻を西洋的な文脈だけで捉えるのではなく、彫刻の発生起源まで遡ることで彫刻の本質を捉え直そうとするきっかけとなっていたことが裏付けられる。

第2節 実体と空間の反転

二つ目に取り上げる《けもの道Ⅰ》^{図7}と《けもの道Ⅱ》^{図8}は連作でありながら、互いの関係性が重要となる作品である。

《けもの道Ⅰ》は高さ230cm 幅610cm 奥行60cmで木とアクリルが用いられた作品である。19本の柱状の角材が横一列に並ぶように配置され、一つ一つの柱ごとに固有の形が彫り刻まれている。作品下部は平らな面が残るような表現が用いられ、中部においては線刻などの彫り込みが浅い表現が目立つ。それに対して、作品上部の1/4程度は刻み込みが深く、柱ごとに丸みを帯びたフォルムを形作っている。作品の表面に現れた形とは別に床と接する下部にはトンネル状の穴が作品全体を貫く形で空いている。また、表面は火で炙られ炭化して褐色や黒色となっている部分と、白色や灰色などの絵の具が塗られていることで淡い色味となっている。さらに、所々白色または灰色の絵の具が上部から下部に向かって滴る表現が用いられていることで、寂寥感を感じるような彩色が施されている。

《けもの道Ⅱ》は高さ41cm 幅631cm 奥行24cmのブロンズでできた作品である。一直線に伸びた形は山なりに丸みを帯びており、表面の凹凸はチェーンソーで抉られた形が反転した凸状のボリュームとして現れている。棒状の両端は外側に膨らむように丸みがつけられており、表面は一直線に伸びる山なりの部分とは異なり凹凸が浅く滑らかで、所々線刻が施されている。

形態の特徴として《けもの道Ⅰ》においては、戸谷の代表作でもある「森」シリーズに見られる表現と同じ柱状の形態が間隔を空けずに一列に並べられ、床と接する面に作品の中を貫くトンネル状の穴が形作られている。また、《けもの道Ⅱ》では、《けもの道Ⅰ》に空けられた空間を、鑄造という技法によって実体のある形で表しており、《けもの道Ⅰ》においてチェーンソーによって抉られ溝となっている部分が反転した状態で膨らみを持った形で現れている。さらに両端に丸い膨らみを持たせることで、作品としての広がりや量塊としてのボリュームを感じ取ることができる。

これらの特徴と反実体的量塊との関わりについて考えると、《けもの道Ⅰ》に空けられた空洞と、その空洞を反転させ実体として表された《けもの道Ⅱ》とが、同じものの現れを示しており、実体と空間が反転した関係となっている。《けもの道Ⅰ》における空洞は、意図的に開けられた穴であり、けもの道という自然界における特異な空間を示すことで、反実体的量塊と位置付けられる空間を形成していると言える。一方、《けもの道Ⅱ》は実体を持った塊であり、筆者が定義した実体を伴わない空間を保有しているわけではない。しかしながら、《けもの道Ⅱ》は実体を伴わない空間の現れであり、その現れは空間そのものであると言える。このことから、《けもの道Ⅱ》は「実体の本質をなす性質の現れを示す空間」として筆者が定義づける空間の現れとして、実体を伴う反実体的量塊の現れと位置付けることができる。



図7 戸谷成雄《けもの道Ⅰ》1987年



図8 戸谷成雄《けもの道Ⅱ》1987年

第1項 空間の特性

けもの道Ⅰ・Ⅱは《POMPWII・79 Part1》が発表されてから15年後の作品となり、ボンペイの発掘において現れた空間とその空間に石膏を流し込んで現れた人体像と同様な関係を、この二つの作品において見ることができる。タイトルからも分かるように「けもの道」と言う自然界の中における実体を伴わない空間が、この作品の重要なカギとなっている。《けもの道Ⅰ》は、戸谷の代表作とも言われる《森》に形態が酷似している作品であるが、挟まれた空間が作品内部を貫いており「森」シリーズが展開した一部と位置付けられる。この作品において特徴的なことは、先にも触れたように、「けもの道」と呼ばれる森の中における動物の通り道で、植物が踏み倒されて通路となった空間と、その空間としての「けもの道」自体を形として現わすことで、作品同士に関係性を持たせていることである。戸谷は「けもの道」という空間に動物や自身の視線というものが充満することで、視線のかたまりが〈形象〉として現れると仮定した。¹⁷⁾ そのことにより、実体を持って現した《けもの道Ⅰ》は森として「けもの道」における〈表面〉となり、《けもの道Ⅰ》の空洞が実体を持った《けもの道Ⅱ》が〈形象〉として形作られることとなった。このことから、彫刻というものが〈表面〉と〈形象〉という二つの関係によって分かちがたく結びつき成り立っていることを示すと共に、彫刻のメタファーとして作品が作られている。渡部葉子はこれら二つの作品を「実体は内と外から空間に彫り込まれ、内が外に、外が内になる。ネガとポジの関係である。」とした上で「《けもの道Ⅰ》《けもの道Ⅱ》(1969)はこの関係を視覚化している。」¹⁸⁾と述べ、作品同士の関係性について指摘している。

PONPEIIにおいて戸谷が提起した実体と空間との関係における表面という問題に対して、実際に空間を実体として現すことにより、空間内部の形を視覚的に見える量塊として提示することで、空間というものを別な視点から捉え直した試みである。本来であれば実体のない空間は虚という無の空間を示すのに対し、その空間を視線の充満した空間という実体として捉えることで、彫刻がモノの存在を表す表現であることを、この作品を通して示していると言える。

第3節 実体と空間の境界

三つ目に取り上げるのは《地霊Ⅲ》^{図9}であり、高さ32cm 幅248cm 奥行806cm、木、灰、アクリル、鉄、ガラスが用いられた作品である。縦横62cm 四方のブロック状の塊がグリッド状に4×13列で配置されている。一つひとつのブロックは、上面のない鉄の箱に二本の角材が嵌め込まれており、上面がガラスの板で覆われている。嵌め込まれた木の部分は中心に穴が空いており、穴の大きさや深さは物によって異なっている。また、箱状になった鉄枠の側面には、中心に一つ丸い穴が空いており、上面とは別に側面からも中の形を窺い知ることができる作りとなっている。なお、彩色に関しては作品上面が木の本来の色味を残しているのに対して、穴の中は表面が焼かれたことで炭となり、明暗対比の効果から穴の中に深みや広がりを感じる作りとなっている。さらに、穴の上面や穴の中には所々白色の絵の具が塗られ着色が施されている。

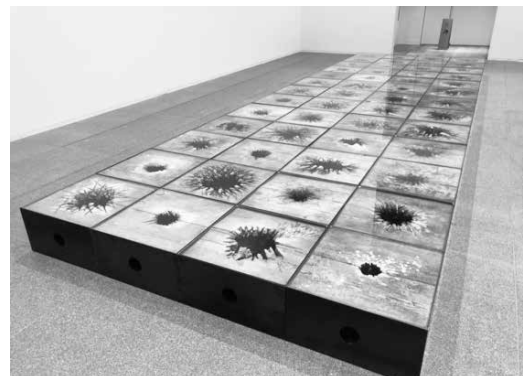


図9 戸谷成雄《地霊Ⅲ》1991年

形態の特徴としては、グリッド状にブロックが配置されることで全体としては無機質な感覚を受ける一方、ガラス板の内側の角材には有機的な穴が形成されており、空洞としての固有な形が強調される作りとなっている。また、側面に空けられた穴は隣のブロックとの通路ともなっており、ブロックの集合でありながら、空間としては全てが繋がる作りとなっている。さらに、穴を塞ぐ形でガラス板が上面を覆うことで、作品の内と外との境界を鮮明に表し、作品の内部と外部の空間を意識づける効果が与えられている。

これら形態の特徴から反実体的な量塊との関わりについて考えると、木の内側に意図的に挟まれた穴があることで特異な空間が内部に形成され、その空間に対して人の意識を向かわせる効果が表れている。また、ガラス板で表面が覆われていることで、内側と外側とが明確に遮断され、空洞内部に空間としての塊を形成する作りとなっている。

第1項 霊的な存在

タイトルに用いられた「地霊」とは、大地に宿るとされる霊的な存在のことを意味する言葉である¹⁹⁾。それに対して、戸谷は作品の意図として「ラスコーやアルタミラの壁画や遺跡の中にあるものは、どうい

動機でつくられたのだろうかと思うとき、我々の遠い先祖と、古いアフリカやヨーロッパの先住人の考え方が深いところでつながっているのではないかと思うのです。」²⁰⁾と述べ、人々の根底に宿る意識的な繋がりについて触れている。この言葉の意味と作品への意図から作品を見直してみると、作品は実体としての量塊をもち空間の中に立ち上がっているものの、ガラスの板を表面としながら大地の内側を表現していることになる。そしてこの内側となる空洞内部に何かしらの意識や霊的な存在と言ったものをイメージして形作ること、地下の世界という我々が生きる場所とは別な次元の心的形象を表そうとしていることが読み取れる。なお、制作における当初のイメージは、ガラス板を用いる構造ではなく、削り出された穴の中にガラスを流し込むことで、内部のエネルギーを無垢なガラスの塊で単一な塊として表したいという意図があった²¹⁾。このことから、空間内部にある種の存在を位置付け、表現を試みようとしていたことが裏付けられる。しかしながら、技術的な問題によりガラスの板を被せるという形態を用いることになったが、逆にこのことから地下と地上の境界面を作り出したという意味において、内部空間への意識をより強める働きを与えたと言える。松本透はガラスの板の役割について「木塊を貫通する光によって黒々とした縦穴が地下で繋がっているらしいことはわかって、実際に坑道の内部を見ることができないことによって、かえって想像力の中のトンネルが生々しく彷彿される。」²²⁾と内部空間に対するイメージの広がりを指摘している。

これら制作意図と反実体的量塊との関わりについて考えると、何かしらのイメージを空洞という形で表現することで、実体を伴わない空間でありながらも、固有な空間としてその空洞を見る側と共有することが可能となる。さらに、その固有な空間に何かしらのイメージが加わることで、反実体的量塊と位置付けられる特異な空間が形成されると推察した。

第2章 形態の特徴

戸谷は、ポンペイの発掘によって現れた穴とその穴を形取った石膏像^{図10}に彫刻としての現れを強く感じ、彫刻の表面について独自の捉え方を行なった。その上で、実体との関係性において、穴や空洞といった固有な空間を作品に形作ること、モノの存在という特異性を作品内部に表現しようとしたことが、本稿の分析からも明らかとなっている。そのため、この章では穴や空洞というものと彫刻との関わりについて取り上げ、反実体的量塊との繋がりを論じていく。



図10 ポンペイの発掘現場

第1節 穴や空洞の意味

言葉の意味として、穴とは「①物の表面にできた、深くくぼみ。②反対側まで突き抜けた、空間。③地中にほった、けものすみか。④不完全な部分」²³⁾のことを指し、空洞とは「①穴があいて、からっぽになっている所。ほら穴。」²⁴⁾や「①ほらあな。中空。うつろ。」²⁵⁾という、どちらも虚の空間について用いる言葉である。

地球上における穴や空洞を見てみると、自然発生したものと人為的に形作られたものとに大別することができる。自然の中においては、大地の隆起や沈下に伴う地殻変動によってできたシンクホールや洞窟、水の侵食によって生じた甔穴、木の樹皮が剥がれて隙間ができた樹洞、地中に掘られた生き物の居住や通路となる巣穴などが挙げられる。それに対して人工的に作られた穴や空洞としては、居住空間または宗教施設としての石窟や岩窟、資源採取のために掘られた採石場や炭鉱、道路や通路としてのトンネルや地下道などが挙げられる。

また、穴や空洞は歴史や文化によって様々な解釈が行われ、神聖な空間であったり霊的な存在を感じる特殊な空間として位置付けられてきた。ロバート・マークファーレンは「地下の領域は文化の中で忌み嫌われてきた長い歴史があり、コーマック・マッカーシーの言葉を借りれば、「世界の内側の恐ろしい闇」と結び付けられてきた。」²⁶⁾と地底空間が畏怖の対象であったことを強調している。これと対照的に人の生活と密着した空間として、カッパドキアなどの居住空間が挙げられる。その成り立ちにおいては、キリスト教徒の修行の場や火山災害から逃れるための居住空間などといった説があり²⁷⁾、信仰や生活と結びついた空間であった。さらに、日本においては風穴や龍穴などとの繋がりが見られ、信仰の対象や巡礼の地としての霊場となるなど、穴や空洞に対するイメージは、地理的、文化的、宗教的に様々な捉え方がされている。

第2節 穴や空洞を用いた表現

表現との関わりにおいて穴や空洞を見ていくと、古代には儀式や呪術的な場として洞窟が用いられ、アルタミラやラスコーに見られるような線刻や壁画という形で、内部空間にその現れを見ることができる。また、日本における古墳なども類似した空間の一部であり、自然的・人為的な空間に何かしらの印・記号などを残す行為が見受けられる。しかし、宗教的な意味合いが強くなることで、彫刻の主題が神という特異な存在の表れとなり、西欧においては人体の美を追求することがその存在に近づく行為として位置付けられ、中でも量感や動性などが重要視されるようになった。そのため、近代以前は一貫してその流れを汲むこととなり、人体などの具体的な形の現れを彫刻と呼称するようになっていた。しかし、近代において彫刻の捉え直しとも言える新たな表現が試みられたことで、実体として形のある部分以外に光が当たり、穴や空洞と言った空間から彫刻としての形や意味を問い直す作家が現れ、近現代に大きな影響を与えることになった²⁸⁾。このことは、拙稿²⁹⁾において触れている通りであるが、本稿で取り上げた戸谷と時を同じくして、日本においても遠藤利克(1950-) 図11 や青木野衣(1958-) 図12 など、作品の内部に穴や空洞といった空間を内包した表現を試みる作家が現れ、各人の世界観が彫刻という分野に、新たな解釈を与えている。

ここで今一度、戸谷の穴や空洞に通じる意識を見ていくと、ポンペイの空洞に対する言及以外にも、「空間は見えない《彫刻》で充満している。充満した、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。」³⁰⁾ といった、実体と空間の関係性から彫刻を捉え直そうとする独自の思想の表れを見て取れる。穴や空洞など実体を伴わない空間に、ある種の存在を位置付ける点に戸谷の創作におけるオリジナリティを感じることができる。



図11 遠藤利克『ロータス』1990年

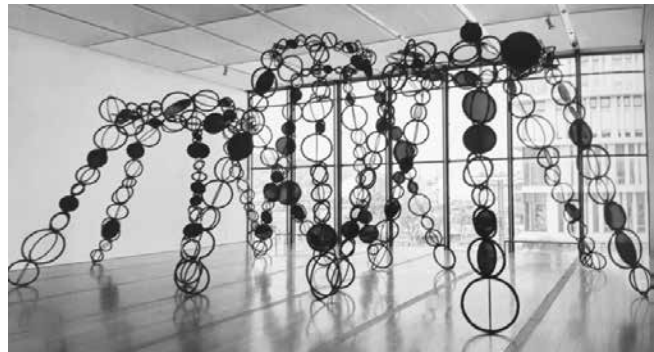


図12 青木野衣『ふりそそぐものたち』2019年

第3章 イメージと認識

本稿において取り上げた作品には、実体を伴わない空間が存在し、その空間が大きな意味を含んでいることは、上記の分析から明らかとなっている。この実体を伴わない空間に、何かしらのイメージや認識が伴うことにより初めて作品内部に実体とは別な表れを意識することになる。そのため、何もないというところに何かを見出す人のイメージやその認識について、地理的・文化的な特徴を踏まえながら、表現や反実体的量塊との繋がりについて論じていくこととする。

まず、言葉の整理を行うと、イメージという言葉は、「①心の中に思い浮かべる像。心像。②姿、形象、映像。」³¹⁾ という意味があり、認識という言葉は「①知識とほぼ同じ意味。知識が主として知りえた成果を指すのに対して、認識は知る作用および成果の両者を指すことが多い。②物事を見定め、その意味を理解すること。」³²⁾ という意味がある。このイメージや認識と表現との関わりを見てみると、峯村は「日本の美的感覚として、昔の絵画だとか彫刻をみるとよくわかりますように、捉えようのない影に実在性を感じてしまう、という不思議な感性があるように思います。」³³⁾ と日本独自の感覚について触れ、文化的背景がイメージや認識に大きな影響を与えていることを示唆している。また、吉本は『彫刻のわからなさ』において西欧と日本における造形的な意識について触れ、立体的彫像と浮彫ということを出し、文化的な成長の違いが彫刻の表現方法に表れていると指摘している³⁴⁾。このように、文化によって芽生えた独自の感覚がイメージや認識と深く関わり、意識やものの捉え方というものに作用するため、表現におけるイメージや認識は地域や文化的な特徴が反映されやすいと言える。

次に、イメージや認識を反実体的量塊との関係で捉えると、「反実体的量塊＝心的形象または実体の本質をなす性質を示す空間」とは、人が抱くイメージやそれに伴う認識が相まって初めて表れる彫刻の特異性で

ある。そのため、空間に対して何らかのイメージや認識が伴わない場合、その空間は反実体的量塊を含まず、無という空間のみを示し、彫刻との関係性が生じないことになる。これに対して、北澤憲昭は「彫刻とは何か」という問いの中で、「ただ、視線を投げかけたというだけではモノを見たとはいえない。そこに「在る」何かを見ると、そこにイメージという次元が、言いかえれば不在に関わる次元が関わってこなければ、「見る」ということは成り立たないのではないか。「在る」ことをめぐる、こうした可視性の不思議、それを深々と踏まえるところに彫刻という芸術は成り立つのではないか。彫刻を実在の芸術と呼ぶとき、それは、単にイメージに還元できない次元を持つというだけではなく、知覚表象とは異なる次元、つまり不可視的なイメージの次元を備えるということを意味するのではないか。」³⁵⁾と述べ、イメージや認識と彫刻との関わりについて触れている。このことから、イメージという次元が彫刻を成り立たせる上で重要なカギとなり、実体とは別に実体を伴わない空間として反実体的量塊を伴うことが、彫刻の存在という特異性を示す一つの要素であると位置付けられる。

おわりに

戸谷の彫刻は、ポンペイという歴史的な出来事に端を発し、そこから彫刻の本質を捉えようとした試みの連続であり、独自の世界観を展開させることで、ある種の存在を彫刻に内包させる試みであったということが、作品の分析を通して明らかとなった。また、取り上げた戸谷の作品には、制作者の意図として見る側の視線を彫刻内部に誘い込む、周到な仕掛けが施され、実体を伴わない空間に対して、見る側に何らかのイメージを抱かせ、彫刻の内部に特異な空間の現れを認識させる形態としての特徴が備わっている。そのため、この一連の流れが、反実体的量塊を形成するプロセスとなり、実体を伴わない空間に彫刻としてのある種の存在を表すメチエとなっていると結論づけられる。

本研究が取り上げる反実体的量塊とは、虚の空間でありながらも、ある種の存在をその空間にイメージし、それを認識することによって初めて空間に現れる、彫刻としての特異な存在のことである。戸谷が語る「何も無いところに、確かに在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」³⁶⁾という初源的な感覚が表現の原点にあるとすれば、筆者が考える反実体的量塊は、根元的な表現の現れであると位置付けることができる。そのため、継続してこの現れについて研究を深めることで、「彫刻とは何か」という視点を意識しつつ、彫刻表現の新たな可能性に繋げていきたい。なお、本稿は、戸谷成雄という1人の作家に焦点を当てた分析であり、実体を伴わない空間と彫刻との関係を検証しきれたとは言えず、継続した研究が必要である。そのため今後は、他の作家の表現についても分析を進め、反実体的量塊という彫刻における存在の現れについて研究を進めていく。

註

- 1 本研究における彫刻の存在とは、美術評論家の峯村敏明が著書『彫刻の呼び声』の中で述べているよう、彫刻の本質を捉える上で、「存在」を問い直す過程に重きをおくものであり、視覚や触覚を通じた認知だけでは計り知れない、彫刻が持つ特異性の表れを示すもの。
- 2 米窪洋介「実体を伴わない量塊と彫刻との関係 — イギリスにおける近現代彫刻からの一考察 —」松本短期大学紀要第33号2023年p.3-10
- 3 峯村敏明『彫刻の呼び声』水声社2005年pp.275-290人や物や制度がさまざまな関係性の中にあることを踏まえた上で、芸術とは非現実の欲求のためにこそ必要とされる物であって、彫刻という芸術にとっては関係の網目が構成する現実からの超出にこそ、芸術の本質が含まれているという考え方。また、彫刻が存在を問おうとする人間の欲求に唯一正面から応えようとする芸術であるという捉え方。
- 4 前掲『彫刻の呼び声』水声社2005年p.241-251
峯村は、彫刻の本質を目指しての遡行と彫刻から流出した表現のことを遡行型と流出型とに分類した上で、さらにその分類を神学型と修辞学型とに言い換え、神学型を現実の時間とは別の時間軸に沿って存在の根源（彫刻の成立根拠）に遡ろうとし、その逆力によって地上での信仰箇条（制作）を厳格に執行してゆくタイプとし、修辞学型をパラダイムとしての記号空間の広がりによって、文字どおりレトリカルに、変奏曲をつくる容量で制作を進めるタイプと定義した。
- 5 田中正之『戸谷成雄—現れる彫刻』武蔵野美術大学美術館図書館2017年p.27
- 6 愛知県美術館『戸谷成雄 森の襲の行方』愛知県美術館2003年p.25
- 7 北澤智豊『戸谷成雄—現れる彫刻』武蔵野美術大学美術館図書館2018年p.7
- 8 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他2022年p.15
- 9 北澤智豊『戸谷成雄—現れる彫刻』武蔵野美術大学美術館図書館2018年p.56
- 10 前掲『戸谷成雄 森の襲の行方』愛知県美術館2003年p.25
- 11 土方浦歌・森陽子『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974—2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館2014年p.59
- 12 前掲『戸谷成雄—現れる彫刻』武蔵野美術大学美術館図書館2018年p.7

- 13 前掲『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 pp.15-16
- 14 前掲『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.68
- 15 前掲『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.154
- 16 戸谷成雄 [コメント]「堤髪明男インタビュー」未掲載原稿、2006
- 17 愛知県文化情報センター『パブリックアートの現在』愛知県文化情報センター 1993 年 p.20
- 18 東京都美術館『構造と記憶—戸谷成雄・遠藤利克・剣持和夫 気による作品を中心として』東京都美術館 1991 年 p.6
- 19 新村出『広辞苑第 4 版』岩波書店 1993 年 p.1693
- 20 前掲『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974 - 2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館 2014 年 p.189
- 21 前掲『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974 - 2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館 2014 年 p.236
- 22 前掲『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.108
- 23 金田一春彦他『学研国語大辞典』学習研究社 1981 年 p.42
- 24 前掲『学研国語大辞典』学習研究社 1978 年 p.523
- 25 新村出『広辞苑第 7 版』岩波書店 2018 年 p.817
- 26 ロバート・マクファーレン『アンダーランド』早川書房 2020 年 p.20
- 27 地下空間普及研究会『みんなが知りたい地下の秘密』ソフトバンククリエイティブ株式会社 2010 年 p.10
- 28 建畠寛造『彫刻』緑地社 1982 年 p.25.
- 29 前掲「実体を伴わない量塊と彫刻との関係 —イギリスにおける近現代彫刻からの一考察—」松本短期大学紀要第 33 号 2023 年
- 30 『象』Vol.3「『彫る』をめぐる」1982 年
- 31 新村出『広辞苑第 4 版』岩波書店 1993 年 p.1693
- 32 前掲『広辞苑第 4 版』岩波書店 1993 年 p.1693
- 33 前掲『戸谷成雄—現れる彫刻』武蔵野美術大学美術館図書館 2018 年 p.77
- 34 吉本隆明『吉本隆明全集 10』晶文社 2015 年 pp.557-567
- 35 前掲『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974 - 2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館 2014 年 p.318
- 36 前掲『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974 - 2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館 2014 年 p.118

オーライ!』2023 年 p.168

参考文献

- ・市原湖畔美術館『戸谷成雄森—湖再生と記憶』市原湖畔美術館 2021 年
- ・大橋紀生、山口啓介『Art Program Ome 2009 7th 空間の身振り』アートプログラム青梅実行委員会 2009
- ・国際芸術センター青森『戸谷成雄—さまよう森』青森市 2001 年
- ・佐谷画廊『戸谷成雄 1984-1987』佐谷画廊 1987 年
- ・佐谷画廊『戸谷成雄 1979-1984』佐谷画廊 1988 年
- ・佐谷画廊『TOYA Shigeo Selected Works 1984-1990』博進堂 1990 年
- ・椎名節他『所沢ビエンナーレ・ブレ美術館—引込線』所沢ビエンナーレ実行委員会 2008 年
- ・土方明司他『空間に線を引く 彫刻とデッサン展』アルテバン 2020 年
- ・戸谷成雄・酒井忠康『SIGEO TOYA』佐谷画廊 1989 年
- ・練馬区立美術館『ねりまの美術' 91 - 彫刻の現在-』練馬区立美術館 1991 年
- ・原美術館『プライマル スピリット—今日の造形精神』アルカンシェール美術財団 1990 年
- ・『美術手帖』9 月号美術出版社 1985 年
- ・『美術手帖』6 月号美術出版社 1986 年
- ・『美術手帖』9 月号美術出版社 1990 年
- ・『美術手帖』5 月号美術出版社 1992 年
- ・『美術手帖』5 月号美術出版社 1994 年

倫理的配慮

本研究は、松本短期大学研究倫理委員会の倫理審査の承認を得て行なった。(承認番号 202303)

図版出典

- 図 1 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.40
- 図 2 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.43
- 図 3 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.52
- 図 4 筆者撮影、長野県立美術館 2022 年
- 図 5 筆者撮影、長野県立美術館 2022 年
- 図 6 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.30
- 図 7 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.82
- 図 8 戸谷成雄他『戸谷成雄彫刻』長野県立美術館他 2022 年 p.83
- 図 9 筆者撮影、長野県立美術館 2022 年
- 図 10 青柳正規『ボンペイの遺産』小学館 1999 年 p.119
- 図 11 東高現代美術館『遠藤利克円環—加速する空洞カタログ』1991 年 p.25
- 図 12 近藤健一他『六本木クロッシング 2022 展：往来