

戸谷成雄、もつれ合う彫刻

——「接触」をめぐる身体と言語の問題系

勝俣涼

1. 「死体」から「皮膚」へ

戸谷成雄が大学在学中に手がけた、〈横たわる男〉(1971)^{cat. no. 1}や〈死体の男〉(1972)^{fig. 1}をはじめとする人体彫刻は、解剖室での死体観察がその背景をなしている。戸谷はまもなく、こうした再現的な人体表象を放棄し、初個展で発表された〈POMPEII・79 Part 1〉(1974)^{cat. no. 5}は、直方体のシリアルな並列という一見ミニマリズム的な展開を示している。しかし、石棺に比較できるその直方体には、解剖標本に施されるような裂け目が与えられている¹。つまりここにも「死体」が横たわっていたのだ。ただし最後に残されたその表面、すなわち可傷的な「皮膚」という容態において。大きく裂かれたユニットの内部には、折りたたまれた襞のように、さらなる薄片が連ねられている。

戸谷が「人体彫刻」を手がけ、放棄した時期に国内の美術動向を席卷していたのは、「もの派」と呼ばれる先行世代だった。もの派を言説面でもリードした李禹煥は、対象をその「あるがまま」の具体性から切り離して「虚像」にすり替える、人間的な表象作用を批判した。そしてこれを乗り越える、世界との「開かれた出会い」の例として、李はある歩行者と水溜りにまつわる挿話を提示している。「開かれた」関係においてその水溜りは、他の見かけ上は似通った水溜りから際立つ特異なものとして現われ、歩行者を立ちすくませる。それは言うてみれば、直接的な「開かれた「接触」の体験である。李によれば、歩行者と水溜りの例に示されたような「開かれた出会い」は、「意識を持った存在」に「ある特定の場所と一定の瞬間において」到来する²。

石や鉄板やガラスを未加工のまま(=あるがまま)で組み合わせる李の作品からはしかし、あの直接的な「接触」の体験を構成する「意識を持った存在」の次元、特定の「場所」と結びついた特異な身体次元が——ほかならぬ「意識」の産物である「虚像」の侵入を警戒するかのよう——後退していないだろうか。直接的な「開かれ」は、経験される特異な容態である代わりに、物的対象を通じて「見せる」べき、裸形の関係性へと横滑りしていく。

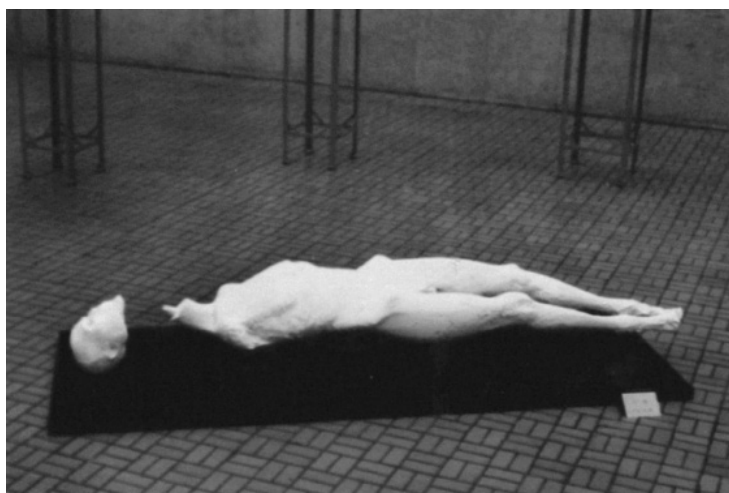


fig. 1: 死体の男 1972年

戸谷はこうした状況を、もの派と並行してしばしば語られる、ミニマリズムの動向にも見出している。戸谷が自身の造形言語として、2000年代以降本格的に練り上げていく「パロック」の概念は、こうした地平を背景としたものだろう。戸谷の見るところ、ミニマリズムとは「視覚の純粹性の追求が、触覚の持つ包容性を否定し、絵画的な平面性の連なりへと造形的に変化したために起こったことで、パロックが用意した、襲の闇が、開ききってしまったと言えるわけです」³。ミニマリズムは可視性を徹底し、隠された部分を許さない「開かれ」を限界まで押し進めたというわけだ。

対して戸谷自身は、〈POMPEII・79 Part1〉の「ミニマル」な直方体においてすでに、後年「パロック」的と形容されることとなる「襲」を、皮膚状の薄片の連なりとして、棺の「闇」に包み隠していた。戸谷の彫刻は、開放と閉止をとともに引き受けるかぎりて成立しているのだ。

2. 発生の光景——言語における身体性

もの派が人間的な表象能力にもとづく形象を、「虚像」として拒絶したことに改めて注意を向けるなら、戸谷は「像」それ自体のみでなく、像が「発生」する動態的なプロセスにこそ、着目したように思われる。

吉本隆明は1965年に刊行された『言語にとって美とはなにか』のなかで、言語の発生過程を、海を見る狩猟人を例に説明している。言語を獲得する以前の人間であれば、海が視覚器官に反映したことへの「現実的反射」として、〈う〉という「叫び声」を発する。だが意識が発達するにつれ、視覚的反映と結びついた〈う〉という音に「意識のさわり」が込められていく。この段階を経て、「意識の自己表出」として音声が発せられるようになり、意識がさらに強い構造を備えると、眼前に、すなわち特定の場所において現に海を見ていなくても、象徴的な概念として〈海〉という有節音声を用い、現実対象を離れてその「像」を指示できるようになる⁴。

吉本が言語の成立過程の端緒に想定した、「意識」の「さわり」なる形容は、「触り」という接触性を呼び覚ますものだろう。そして、この端緒において発声する身体は、未だ現実の具体的な「場所」（上記の例でいえば、海の前）に密着していたのだった。言語は以降、段階的に、場所からの分離を果たしていく。

ほかならぬ自己の身体と、ある現実対象との間に定まる、諸々の近きと遠き。言語の設立に内在するこの地勢図は、戸谷の彫刻概念と無縁なものではない。というのも、そうした諸座標がもつれ合う

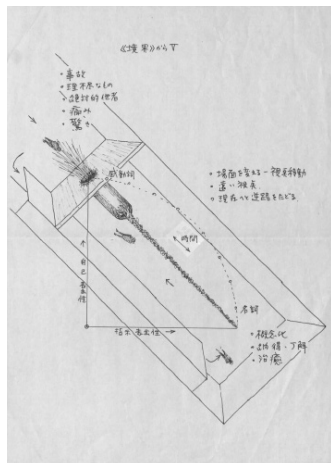


fig. 2: 〈境界からV〉のためのコンセプト図

fig. 3: 地盤 I 1990年 愛知県美術館蔵

スケラブルな容態を通じてこそ、戸谷の彫刻はその形を得るのであり、ゆえにここで、言語と彫刻の問題系は合流する。吉本は、言語の備える二側面として自身が提唱する、対自的な「自己表出」と対他的な「指示表出」からなる両軸の間に、品詞をマッピングした分類図表を提示している。このスキームをモデルに制作されたのが、戸谷の大作《境界》からV(1997-98)^{cat. no. 99}である。片側には巨大な空洞があり、その反対側には突出する実体的な形象が伸びている。

同作のコンセプトシート^{fig. 2}が示すように、その両端はそれぞれ、自己表出に強勢をおく「感嘆詞（感動詞）」と、指示表出に強勢をおく「名詞」に対応している。感嘆詞とは、名詞的に概念化することが困難な、驚きや痛みといった具体的に直接的な感覚を表す詞である。しかし戸谷は、「概念性とか名詞性というほこりをはらう」（関根伸夫）⁵ことを目指したもの派とは異なり、実像的な形態として結実させた「名詞」の次元を切り離してはいない。具体的な場所や状況から遊離した名詞の水準が、直接性を強く留める感嘆詞の水準と、分離不可能な形でもつれ合う、その連なりこそが「彫刻」と呼ばれる存在なのだ⁶。そして、この発生的なもつれ合いはまた、内部と外部、開放と閉止が組み替わる、襲状の「表面」が体現するものでもある。

3. もつれ合う表面——「人体」と「鏡」の超克

〈POMPEII・79 Part 1〉においてすでに示唆されていたように、戸谷の彫刻において身体的な「接触」を担うのは、「皮膚」というほかならぬ触覚的な「表面」だった。この触覚性こそが、戸谷の「彫刻」概念のコアを構成している事実は、次の発言からも明らかだろう。

……どうしようもなくここにいる、あるいはここにあるという、肉体としての私に基づくものを彫刻の原形と言うことができるのではないか。……痛みとか触覚というような個別化した感覚に自立の基盤をもっているのが、彫刻だと言えるわけです⁷。

だが戸谷の彫刻において、「ここ」という特異で直接的な「私」の身体の所在は、逆説的にも——そして求心構造を備える「人体」彫刻とは異なり——、「ここ」の内部性に対する「よそ」と逃れがたくもつれ合っている⁸。そして、ことよそ、内部と外部がもつれ合うこの次元こそが、「表面」と呼ばれてきたのだ。周知の通り、1984年に着手された「森」シリーズに連なる戸谷作品には、チェーンソーによる彫り込みが幾重にも連なり、入り組んだレリーフ状の波紋が形成されている。可視的な部分と隠された部分、山と谷がパロックの襲のごとく錯綜し喰い合う、相互浸透的な「表面」。「森」シリーズの彫刻を構成する、垂直的なユニットの高さが、腕を上げた戸谷成雄その人の身体の丈(220cm)から求められている事実は、内外がめまぐるしく交代する皮膜として「私」が結節する状況を裏付けている。

交代を媒介する皮膚的な表面は、戸谷が人体（死体）を放棄した結果として到達したものであったことに留意しよう。〈POMPEII・79 Part 1〉がその象徴的な到達点であったが、ほかならぬ「ポンペイ」においてこそ、媒介的な皮膜の範例が見出されることとなる。この古代都市では、火山の噴出物に埋もれた人々の形状が空洞として残され、流し込まれた石膏によってそのリアルな形姿が復元された。空洞の縁は、空間と物質、虚像（ネガ）と実像（ポジ）をとともに支える皮膜として作用したのである。

ところで、戸谷にとって「彫る」という操作は、初期の「〈彫る〉から」シリーズ以来、「視線」の運動として読み換えられる比喩形象でもあった。しかし「視る」という営為が通常、見る者と見られる対象、自己と他者の間に距離があることを条件として遂行され、このゆえに対象や他者の身体が統合的な全体像として把握されるのに対し、彫刻の物理的な形成に関与する戸谷の「視線」の特異性は、この距離を打ち消す水準を含むところにある。

ジャック・ラカンの「鏡像段階論」は、鏡という「自己の外」にある対象への視線を通して、言ってみれば鏡の反映の効果を通じて原初的な「ここ」としての身体が疎外されてこそ、「自我」の設立が

逆行される機制を説明している⁹。しかしながら戸谷の「視線」は、鏡の隔たりに抗して、「ここ」、すなわち皮膚的な接触にもづく特異な場所＝彫刻へと位置づけられるべく、要請されていなかったか。〈地霊 I〉(1990)¹⁶・³において視線は、ユニットに蓋をするガラスのために、反映と透過の間でもつれるだろう。だが実のところガラスは、外からの「視線」と、材質の内部を削り取る「刻線」をこそ、互いに「反映」させるのではないか。それはいわば、「外」と「内」を隠喩的に重ね合わせ、視線から距離を解消する修辭的操作である。あるいはまた、〈見られる扉 II〉(1994)^{cat. no. 87}において「視ること」を担うのは、表からの視線と裏からの視線の双方を密着的に、つまりゼロ距離で支える、共有されたレンズ＝眼球だった。

戸谷の制作において人体（死体）と鏡がともに、「皮膚」の接触面に向かって乗り越えられるべく方向づけられていたことに改めて着目するならば、「森」とはまさしく、外的な形象としての人体——自己に対して「よそ」にある求心的な人体——と鏡像を、「私」の身体という「ここ」へ向けて乗り越えるための鍵だった。戸谷は「森」を「表面」のメタファーとして位置づけた上で、次のように述べている。

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¹⁰。(傍点引用者)

あるいはボンベイを源泉に、空洞をびったりと満たして身動きが取れなくなった、自らの肉体のイメージを汲み上げながら、圧迫的な死の苦痛と表裏をなす享樂が語られる。

窒息しそうで苦しくてなりません、同時に私は、頭の前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。……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¹¹。(傍点引用者)

肉体の輪郭は、鏡のなかにはではなく、接触の場である「ここ」において確かめられる。だがこの肉体はすでに、「私」の所有から半ば流出し、他のなにもかの掌に委ねられている（「触れる」と同時に「触れられる」）。だからそれはけっして、自己であれ他者であれ、求心性を備え自立する身体像に回収されるものではないはずだ。戸谷の制作から、独立的な人体はたしかに放棄された。しかしこの放棄に続いたのは、もの派の人間批判、「虚像」批判が志向したような、開放の全体性ではなかった。戸谷はむしろ、実像と虚像、開放と閉止、内部と外部、所有と委譲がもつれ合う交雑劇のうちこそ、接触的な感覚の生成を看取したのではないだろうか。その特異性—具体性を担う身体は、皮膜あるいは空洞の縁辺として、たしかに生き延びている。

(美術批評家)

1. 拝戸雅彦は、〈POMPEII・79 Part1〉や〈見られる扉 II〉のうちに、「棺桶」と比較しうる要素を読み取っている。下記を参照。拝戸雅彦「〈見られる扉 II〉の境界をアンフランマンズに經由して——1990年以降の戸谷成雄」『戸谷成雄 森の襲の行方』愛知県美術館、2003年。
2. 下記を参照。李禹煥「出会いを求めて」『出会いを求めて 現代美術の始源 [新版]』みすず書房、2016年。
3. 戸谷成雄「彫刻の明日はどっちだ」『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』ヴァンジ彫刻庭園美術館、2014年、269頁。
4. 下記を参照。吉本隆明「定本 言語にとって美とはなにか 1」角川書店、1990年。
5. 下記の座談会における関根伸夫の発言。「〈もの〉がひらく新しい世界」『美術手帖』no.324、1970年2月、40頁。
6. 田中正之は、吉本の言語論のほか、アルベルト・ジャコメッティの作品やジャック・ラカンを参照しつつ、知覚

的・意味的な可視性／不可視性の観点から〈境界〉からV)を分析している。下記を参照。田中正之「存在への問い——戸谷成雄と「現れ」の彫刻」『戸谷成雄——現れる彫刻』武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年。

7. 戸谷成雄（インタビュー）「『Topos, Ethnos——現代美術における文化のはざまめぐり』展によせて」、前掲「戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013」179頁。
8. 沢山遼は、戸谷作品が内部に抱える空洞が外観との対比をなすことに着目し、それを「相反する2種の体制の共存」という方法論に連なるものとして看取している。こうした交差性は、外形が内部の構造から反映的に導かれる、クラシックな人体彫刻の求心性を逸脱しており、「表面」を手がかりとする戸谷の彫刻言語との関連でも興味深いものである。下記を参照。沢山遼「複数のメディアム：80年代という交差点」『美術手帖』no.1076、2019年6月。
9. 下記を参照。ジャック・ラカン「〈わたし〉の機能を形成するものとしての鏡像段階」『エクリ I』宮本忠雄・竹内迪也ほか訳、弘文堂、1972年。
10. 戸谷成雄「『森の死』について」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』1991年5月号、東京国立近代美術館、5頁。
11. 佐谷周吾編「戸谷成雄アンソロジー」『戸谷成雄：山—森—村』町立久万美術館、1994年、163頁。