

美術作品の存在理由——日高理恵子と戸谷成雄

飯盛 希

● 美術作品の所在——宇佐美圭司壁画処分問題

本稿の対象は、日本画家・日高理恵子と、彫刻家・戸谷成雄の作品である。どちらの芸術家も——語弊を懼れずに言えば——木に関する制作で知られているとはいえ、両者を一挙に論じることには不思議の感を免れないように思われる。しかし、むしろ、語らなければならない、と筆者は感じている。

というのも、美術作品は危機に瀕しているのである。2018年4月16日、東京大学・本郷キャンパスの中央食堂に設置されていたという宇佐美圭司の壁画《きずな》(1977年)が、同食堂の改修工事の過程で「廃棄処分」されていたとツイッター上で話題になった。情報源である東大生協の「一言カード」は3月15日付であり、その事実が周知されるまでに1ヵ月もの時間が経過していたのである。問題の共有が遅れた——延いては、作品の廃棄を防ぐことができなかった——原因のひとつに、《きずな》の所在が、あまり知られていなかったことが挙げられる。1977年から約40年ものあいだ、この作品の置かれていた環境については、小説家・黒井千次の書いた文章が示唆に富んでいる。

誰一人として壁の絵に目を向ける者などいない。それでいて、床面の学生達（ほとんどが男子）と壁面の絵画とは暗黙裡に動きを交換し、お互いに相手を見無視し合いながらも関係し、夫々が夫々を無意識のうちに認知する、とでもいった不思議な雰囲気を生みだしていた。¹

中央食堂に美術作品を設置する際、宇佐美を推薦した張本人である高階秀爾は、《きずな》の廃棄を承け、東京大学で開催されたシンポジウムにおいて、これを「いい文章」として好意的に紹介

註：本稿では、引用した文章の典拠として示す書誌において、美術館やギャラリーから発行されたISBNをもたない出版物を、背表紙があるような多頁の書籍は「カタログ」、背表紙のない少頁の冊子は「パンフレット」、折りたたみ式で一枚刷りの印刷物は「リーフレット」と記して区別する。

¹ 黒井千次「拒絶のキャンパス」『宇佐美圭司回顧展——世界の構成を語り直そう』展覧会カタログ（セゾン美術館、1992年）113頁

したが²、ネガティブな側面を強調して言えば「誰も見ていなかった」というのである。しかし、高階は、黒井と同じ展覧会カタログに寄せた文章のなかで、必ずしも《きずな》が「無視」されていたわけではないことを語っている。

東大構内に「わけのわからない絵」を掲げることに對して、必ずしも抵抗がなかったわけではない。私は、やんわりとだが皮肉を言われたこともある。実は私は、反撥よりも無関心の方が心配であった[……]壁の絵などには気がつかないのではないかという危惧を持っていた。だが先日、話の序でに学生に訊ねてみた。すると、「あゝ、宇佐美圭司ですね。なかなかいいじゃないですか」という答が返って来た。名前まで知っているとは見上げたものである。³

むしろ強調すべきは——《きずな》が知られていたか否か、ではなく——その所在が分かりづらかったことではないだろうか。高階は「講堂前の広場 [……] の下に、広大な学生食堂があることは、あまり知られていない」⁴とも書いている。黒井も「中央食堂は安田講堂の地下にあるらしいのだが、正門を通過して講堂の前に出ても、食堂の入口がどこにあるのかわからない」⁵と語る。すなわち、中央食堂という場所は、そういう建物があるのではなく、見えない地下の空間であり、したがって、その改修工事のプロセスも見えづらかったのである。

加治屋健司は、2016年に東京大学大学院に着任した後、初めて《きずな》の存在に気づいた旨の発言をした⁶（そのときのことをツイッターでも発信している）。加治屋は、1991年に東京大学に入学し、2005年に博士課程を単位取得退学したが、駒場キャンパスが本拠であり、在学中、本郷キャンパスにある中央食堂を訪れることは少なかったと思われる⁷。つまり、必ずしも、東京大学の関係者であれば目にする、というわけではない場所に、宇佐美の作品は設置されていたのである。

² 高階秀爾（特別講演）「宇佐美圭司氏と《きずな》の思い出」シンポジウム「宇佐美圭司《きずな》から出発して」（東京大学、2018年9月28日）

³ 高階秀爾「感性と知性に訴える絵を……」『宇佐美圭司回顧展——世界の構成を語り直そう』111頁

⁴ 同上

⁵ 黒井千次「拒絶のキャンパス」113頁

⁶ ディスカッション（鈴木 泉・加治屋健司・高岸 輝）シンポジウム「宇佐美圭司《きずな》から出発して」における発言

⁷ 筆者もまた、2010年から2016年まで、東京大学に在籍していた7年間、実に、一度も中央食堂を利用することがなかった。

このような事件が起こってしまった以上、あるいは、これからも起こることが想定される以上、美術館——ないし、それに準ずる場所——に収蔵されたなら破棄という憂き目には遭わないはずの美術作品を、あるいは危機に晒してまで、美術館の「外」に設置することの是非を批判する必要がある。高階は、宇佐美圭司を推薦した基準として、「第一は、芸術作品として優れたものであること、第二は、現代的であること、そして第三は、感性と知性とに等しく訴えるようなものということ」⁸ という3つを挙げたが、相応しい作品であるかという観点からだけでなく、そこが作品にとって相応しい場所であるか、という見地からも検討しなければならない。

● 美術作品の「生」

美術評論家連盟は、《きずな》の廃棄に際して、シンポジウム「事物の権利、作品の生」を開催した。実行委員長を務めた沢山遼は、趣旨説明において、作品それ自体もまた作品廃棄の「被害者」であり、作品にも「主権」があるだろうと述べた⁹。星野太は、こうした前提における「生物学的誤謬」や、「事物」のうち「作品」だけを特別視する倫理的な問題を指摘した¹⁰。もっとも、蔵屋美香が言ったように、「アナロジーさえ通じない人びと」から作品を保護するためのレトリックを創出する必要からすれば¹¹、美術作品それ自体の「権利」という概念は有効かもしれない。しかし、いずれにせよ、単なる「生物学的」な比喻から離れ——つまり、「生存」とは別の意味の——美術作品の「生」について問わなければならなかったのである。ディスカッションは、ほとんど文化財保存の限界に関する話題に終始してしまった。

池野絢子が、聖人像の「修復」を例にとり——文化財の「破壊」と思われることも、信者たちにとっては「生き返らせる」ことなのだから——何が「生」であるかは見かたによって違う、と指摘したのは、議論を軌道修正する契機になるはずだった¹²。「生存」だけを「生」と捉えるのでなければ、宇佐美の《きずな》が「死んだ」と言う必要はない。というのも、美術批評の観点から言えば、黒井が書いたような様相は、必ずしも美術作品にとって「生」のありかたとは言えない。ならば、あるいは破棄されたことをきっかけに——それこそ、単著が出るまで調査や準備を要する

⁸ 高階秀爾「感性と知性に訴える絵を…」111頁

⁹ 沢山 遼「趣旨説明」美術評論家連盟シンポジウム「事物の権利、作品の生」（東京芸術大学、2018年11月11日）

¹⁰ 星野 太「非有機的〈生〉の帰趨」美術評論家連盟シンポジウム「事物の権利、作品の生」

¹¹ 「パネルディスカッション」美術評論家連盟シンポジウム「事物の権利、作品の生」における発言

¹² 同上

仕事はしないと宣言していた加治屋に、《きずな》に対して骨の折れる緻密な分析を行わせたように¹³——美術作品は別のしかたで「生き返る」かもしれない、とさえ言えるからである。

というよりも、如何にして美術批評がそうするかを話し合わなければならなかったのではないだろうか。作品が廃棄されたことを承けて美術評論家連盟の行うシンポジウムが研究発表会の観を呈することにも疑念を禁じえなかった。あの場においては、他ならぬ廃棄された宇佐美圭司の作品を如何にすべきか、という問題に対して具体的な応答を迫る土屋誠一の発言だけが、唯一、美術批評家のそれだった。

美術批評は、第一義的に、美術作品の擁護に寄与すべきであると考え。本稿において日高理恵子と戸谷成雄をとり上げるのは、両者の作品が、ともに東京大学・駒場図書館に恒久設置されているからに他ならない。とはいえ恒久的に設置されているわけではないことは、もはや言うまでもないだろう。さしあたり危機が切迫しているわけではないにせよ、あるいは設置された当時の意義が忘れられ、単なる「飾り」に墮してしまっていると言わざるをえない環境に置かれているとすれば、《きずな》の二の舞を踏みかねない。そこで、本稿では、殊更に「芸術的価値」や「文化的意義」を論じ、作品の保存を訴えるよりも、まず、駒場図書館という特殊な場所に、ふたつの特殊な作品が存在する「理由」の解明を試みる。ただし、ある場所における作品の存在は、作品の存在それ自体と無関係でない。したがって——大別して——ふたつの観点から、美術作品の存在理由について論じる。すなわち、なぜ作品はつくられたのか、そして、なぜ作品は置かれたのか、という問いである。

¹³ 加治屋健司「美術史のなかの《きずな》」シンポジウム「宇佐美圭司《きずな》から出発して」

● 日本画の「不自由さ」

日高理恵子の^{キャリア}画業については、森啓輔による網羅的かつ詳細な論考において十分に説明されている¹⁴。本稿では、紙幅も限られているため、駒場図書館に存在する《樹の空間からV》(1998年)【図版1】の形式的な要素——すなわち、それが日本画であり、かつ、高さ220cm幅360cmの2点から成る巨大な「壁画」であること——に焦点を絞り、解説する。

日高は、武蔵野美術大学で日本画を学び、今日まで日本画家として活躍しているが、かつては日本画の方法に「不自由さ」を感じていたという。

はじめにデッサンをして、それをトレーシング・ペーパーに写して、それをまた本画といわれている紙の方に、念紙という紙、カーボン紙のようなものですが、それを使ってまた写す。墨で線描きをして、それから彩色をしていく […]。¹⁵

こうした段階的な作業を経ることは免れないため、「日本画の素材を使うと、ドローイングの時に持っているようなダイレクトな力がどうしてもみんな沈んでしまう」¹⁶と吐露したのである。したがって、日高の関心は、単に対象を写實的に——機械的に——描くことではなく、対象を見ているとき(描いているとき)に感じたものを表現することに向けられていたと解される。すなわち、ここでいう「ダイレクト」は、「即時的」あるいは「直截的」と言い換えられる。そして日高は、デッサンないしドローイングを「本画」のための準備段階と捉えるのではなく、「ドローイングそのものを表現にしたい」¹⁷と語るのである。

¹⁴ 森 啓輔「刻み込まれた感覚——日高理恵子 1979-2017」森 啓輔・伊藤佳乃 [編]『Rieko Hidaka 1979-2017』(ヴァンジ彫刻庭園美術館、2017年)183-190頁

¹⁵ 中村 麗「アトリエ訪問——日高理恵子・樹を見上げて」『CO・LAB/ART』6号(セゾン美術館、1998年)53頁

¹⁶ 同書37頁。「いろいろ写したり描いたり繰り返しているうちに、だんだんうすれていってしまう」という発言も認められる(53頁)。ちなみに、「デッサンであれば、すぐに画面に表現できるダイレクトな感じが、日本画では、なかなか表せない」とも語っているように(同頁)、日高は「デッサン」と「ドローイング」を同義で用いている。

¹⁷ 同書39頁。36頁にも同様の発言が認められる。

●「空間」——「測りしれない距離」

《樹》(1983年)は、日高の卒業制作であり、その後、樹を描きつづける契機になった作品である。この絵のもとになったドローイングについて、「もしこの作品を日本画の素材を使って描くことができれば、自分が今までやりたかった、ダイレクトな表現と日本画の素材を使うことが結びつく可能性がある」¹⁸と直観したというのだが、その謂は何だろうか——。

この作品では遠景の樹木を水平に見て描いているが、動機は「かたまりとして樹を見たときのフォルムの抽象的な要素に惹かれていました」¹⁹というものである。しかし、1988年に開始した「樹を見上げて」シリーズの制作においては、その題名のとおり、樹木を仰視する視点に替わった。さらに、1995年からは、真上を見て描く「樹の空間から」シリーズに展開した。こうしたシリーズ名の変化に、日高の関心が「樹」から「空間」に移っていったことが反映されている。すなわち、《樹》や「樹を見上げて」シリーズでは「空間」の観念が明示されていなかったのに対し、「樹の空間から」シリーズにおいて「空間」という語が登場する。そして、近年の——脚立に乗って真上を見て描く——「空との距離」シリーズにおいては、もはや「樹」の語が退場するのである。

私はしだいに自分のまわりの空間、私を包みこんでいる空間そのものを表現してみたいと思うようになり、樹を見上げる視点は、首をできるだけ直角に曲げ、空と顔を平行にして、真上を見上げるようになった。²⁰

仰角が大きくなることは、樹の下の空間に深く入りこむことを意味する。日高自身、「〈樹に近づく〉ことは[……]私自身が〈樹の中に入ってしまう〉ことだった」²¹と語っているように、対象に近づくにつれて、逆に——と言うよりも、むしろ当然に——それは副次的なものに退き、心象こそが頭をもたげるのである。

ただし、日高のいう「空間」は、「まわりの」ないし「包みこんでいる」という言葉で限定されるものの、単に、樹の下の「雰囲気」というような意味ではない。「私と近い距離の枝、遠い距離の枝、そしてさらに向こうに空がある。私が自分の目で見、見極めようとしても見極められない

¹⁸ 同書 55 頁

¹⁹ 同書 61 頁

²⁰ 日高理恵子(制作ノート)『金津創作の森アート・ドキュメント '99——アジアの森から』展覧会カタログ(金津創作の森、1999年) 60 頁

²¹ 同上

部分、測りしれない部分がそこにはあった」²²と語っていることから、むしろ、ある種の超越的な存在を指していると思われる。日高は、また「空との測りしれない距離を見極めることは絶対にできないことだけれど、これが唯一私にできる“空”に近づく方法なのかもしれない」²³と言う。目に見えないものに絵画を通じて接近しようと試みるとき、無論、それ自体を描くことはできないため、いわば現象学的なアプローチを採ることになる。しばしば、セザンヌやジャコメッティを引き合いに「サンサンオン 感 覚 の 実 現」という言葉が使われるのだが²⁴、ここでいう「感覚」とは、樹の下に身を置いたときの「空」との距離感といった意味であると解される。日高は、ついに「枝は空間を測量するメルクマールのようなもの。私にとっては空間を刻むための目盛のようなものなのです」²⁵と言うに及ぶ。つまり、日高にとって樹木とは、空間という超越的な存在に到るためのよすがなのである。

● 画面の拡張——日本画との妥結

尾野正晴は、日高の制作における水平視から直上視への移行について、「視点の移動とともに変化したのは、画面の大きさである。画家自身をも包みこむような空間をつくり出すためには、画面の大きさが不可欠である」²⁶と指摘した。日高自身もまた、より正確に「リアル 感 覚」を「実現」することについて、「あの空間で感じるものは、私自身をも包み込むようなすごく大きな空間ですし、

²² 同上。中村 麗「アトリエ訪問——日高理恵子・樹を見上げて」39-40頁においても同様の発言が認められる。

²³ 日高理恵子（作品解説）『未来を担う美術家たち——DOMANI・明日展 2004』展覧会カタログ（損保ジャパン東郷青児美術館、2004年）11頁

²⁴ 日高理恵子「「今、ここにある風景」展をめぐる覚え書き」『今、ここにある風景=コレクション+アーティスト+あなた』展覧会カタログ（静岡県立美術館、2002年）104頁や、小林康夫「木蓮の樹の下で——〈不可能な距離にさわるように〉」『Rieko Hidaka 1979-2017』172頁などを参照のこと。蔵屋美香は、こうした日高におけるセザンヌの影響を踏まえて、日高とセザンヌの作品を並置する展示を実現させた（東京国立近代美術館「Dear セザンヌ：セザンヌ×日高理恵子」2016年）。

²⁵ 日高理恵子「樹の空間をめぐる覚え書き」『流動する美術 VII 視覚を越えて・巡りて——日高理恵子/光島貴之の絵画』（福岡市美術館、2001年）26頁。日高理恵子（作品解説）『未来を担う美術家たち——DOMANI・明日展 2004』10頁や、日高理恵子「「眼をとじて——“見ること”の現在」展をめぐる覚え書き」『眼をとじて——“見ること”の現在』展覧会カタログ（茨城県近代美術館、2009年）60頁においても同様の記述が認められる。

²⁶ 尾野正晴「枝、葉、そして空——日高理恵子の絵画」『近作展——22 日高理恵子』展覧会リーフレット（国立国際美術館、1998年）

それを画面でも表現したいと思うと、画面も私自身を包み込むような大きさになる」²⁷ と語っている。ただし、樹の真下から見上げるときに感じられるような空間は、けっして有限なものではないはずである。そこで生まれた形式こそ、《樹の空間からV》のような2点組ディプティックであると思われる。

樹を見上げ、ますます大きな画面、空間を求める一方、作品サイズには必ず限界がある。そこで実際には描かれていない部分、展示する壁にあたる部分にも空間を広げてみたいという思いから、このような数点で構成された作品を制作するようになった。²⁸

このように、「感覚の実現」の志向が強まるにつれ、日高の画面は拡張の一途をたどったと言える。しかし、大きい絵画の制作は、それだけ時間のかかる手続きを要するにちがいない。画面を巨大化させるためには避けられない段階的な過程で、描きたい「感覚」が損なわれてしまうようでは、ふりだしに戻ってしまう。

小さいデッサンをまず仕上げたおいて、そこから大きな画面にするという無理な仕事が結びつかない […] 樹の下にいる時は描きながらすごくいろいろなことを感じているのに、数時間経ってしまうと […] 樹の下での感覚からはだんだん薄らいでしまうところがある。²⁹

事実、日高は、いみじくも《樹》を描くまでに感じていた日本画に対する「不自由さ」と同じ言葉で、その困難を吐露しているのである。「感覚の実現」のためには「ダイレクトな表現」でなくてはならないのに、どうしても巨大な画面が必要である——これは大いなる矛盾である。

したがって、日本画の方法と「ダイレクトな表現」を結びつけることは、けっして卒業制作の1983年時点において果たされたのではなく、その後の日高の制作を通じてとりくまれた課題だったのではないだろうか。「先端的な画家においてはもはや洋画、日本画の区別はなく、ただ絵画と呼ばれるべき表現形式があるだけなのだ」³⁰ という本江邦夫の指摘は首肯しうるものだが、しかし、日高は、むしろ日本画の画材に愛着さえ抱いているのである。

²⁷ 中村 麗「アトリエ訪問——日高理恵子・樹を見上げて」60頁

²⁸ 日高理恵子「「空との距離 VIII」をめぐる覚え書き」『多摩美術大学研究紀要』25号（多摩美術大学、2010年）11頁

²⁹ 内田めぐり・日高理恵子・高島直之「表現者にとってのデッサン」『武蔵野美術』106号（武蔵野美術大学、1997年10月）43頁

³⁰ 本江邦夫「木とともに描く」『日高理恵子』展覧会パンフレット（小山登美夫ギャラリー、2000年）5頁

岩絵具や胡粉、特に胡粉には何か表層が微妙に呼吸しているような感覚がある。この胡粉の粒子そのものが生み出す画面の質が今一番興味をもっているあの“空との距離”“空の空間”の質にとっても近いように感じている。³¹

仮にそうだとしたとしても——つまり、日本画の絵具のもつ材質が、表現しようとする「空間」の質感と本質的に類似しているとしても——その「質」を表現する過程が、時間を要するものであるかぎり、日高の希求する「ダイレクトな表現」を保障することはできない。この発言は、日本画との妥結の所以を語ったものであるというよりも、むしろ、その形式と折り合いをつけることができた結果であると理解するべきだろう。

日高が採った方法は、単純かつ、きわめて合理的だった。「仕上がった鉛筆画をもとに日本画の制作にかかるのではなく、日本画の制作と同時に何度もデッサンを繰り返していくという方法に変わってきた」³²——すなわち、全部ではなく一部をデッサンしたあと、その部分だけを、すぐに本画にうつすことで、極力、ペインティングまでにかかる時間を短縮したのである。このような「解決」に至るまでには、並々ならぬ試行錯誤を経たにちがいない。ジレンマとの格闘あってこそ、日高は日本画の方法と妥結することができたのである。

●「もう一つの彫刻」

戸谷成雄の制作全体を俯瞰した考察は、土方浦歌や田中正之、あるいは北澤智豊の論文に詳しい³³。また、ジャコメッティやデュシャンの作品、および、メルロ=ポンティやドゥルーズ、リオタールの思想などとの関係を多角的に論じた拝戸雅彦の論考も重要である³⁴。弁別的な特徴であ

³¹ 日高理恵子（作品解説）『未来を担う美術家たち——DOMANI・明日展 2004』8頁。日高理恵子「樹の空間をめぐる覚え書き」26頁や、「初めて「空」を見上げた日——日高理恵子インタビュー」『CAMK 流——現代「日本画」の精華』展覧会カタログ（熊本市現代美術館、2003年）88-89頁においても同様の記述が認められる。

³² 日高理恵子（制作ノート）「樹を見上げて」『季刊 武蔵野美術』81号（武蔵野美術大学、1991年1月）66頁

³³ 土方浦歌「戸谷成雄——言葉と彫刻」土方浦歌・森 陽子 [編]『戸谷成雄 言葉と彫刻 1974-2013』（ヴァンジ彫刻庭園美術館、2014年）292-308頁、田中正之「存在への問い——戸谷成雄と「現れ」の彫刻」北澤智豊 [編]『戸谷成雄——現れる彫刻』展覧会カタログ（武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年）12-28頁、および、北澤智豊「資料編補遺——戸谷成雄作品の展開に触れて」同書 281-285頁。

³⁴ 拝戸雅彦「《見られる扉Ⅱ》の境界をアンフラマンズに經由して——1990年以降の戸谷成雄」

るチェーンソーによる夥しい創傷を表面にもつ「森」シリーズ（1984年以降）の制作に至るまで、戸谷は、「仮説の《彫刻》」や「《彫る》から」、「《構成》から」シリーズなどを通じて、いわば彫刻の「系統発生」をくり返すような——したがって過渡的な——展開を見せた。これについては、次の建畠哲による一文に要約されている。

まずこうしたジャンルの自己批評的な検証を（言うならば彫刻論としての彫刻を）試みなければならなかったのは、おそらく70年前後の美術を支配していた一種のリテラリズムによる彫刻の解体の危機を、彼なりに乗り越えるためであった。³⁵

本稿においては、《森化IV》を含む「森化」シリーズの意義に焦点を絞る観点から、この——先行研究においても、いまひとつ不明瞭だった——「彼なり」という方法の内実を、彫刻家自身の言葉を分析することによって明らかにする。

戸谷は「彫刻」という——ジャンルに、というよりも、むしろ——言葉に、こだわりの強い人物だった。たとえば、クルト・シュヴィッターズについて「彼の彫刻は二流だ。なぜなら彼は画家だからだ」³⁶と評定するのも、斎藤義重は「絵描き」であり、彼の作品は「彫刻じゃない」と断定する小清水漸の発言に強く同意していたのも³⁷、戸谷の関心が専ら「彫刻」のみに向けられていたからに他ならない。その後、「彫刻の物的な歴史とはかけ離れた「もう一つの彫刻」をつくろうと考えるようになりました」³⁸と述懐しているように、戸谷は、たしかに独自の——「彼なり」の——彫刻を打ち立てようと目論んでいた。

ならば、戸谷にとって「彫刻とは何か」——。「「彫刻とは何か」という問いは […] 彫刻という

『戸谷成雄——森の襲の行方』展覧会カタログ（愛知県美術館、2003年）22-39頁

³⁵ 建畠 哲「視線と寓意」『戸谷成雄展——視線の森』展覧会カタログ（広島市現代美術館、1995年）24頁（傍点は引用者による）

³⁶ 戸谷成雄「〔展覧会〕クルト・シュヴィッターズ——不安が駆り立てる絵画への信頼」『美術手帖』516号（美術出版社、1983年10月）149頁

³⁷ 小清水 漸・高木 修・戸谷成雄「〔座談会〕彫刻を探しつづける三人の彫刻家」『美術手帖』563号（1986年6月）56-57頁

³⁸ 戸谷成雄・黒川弘毅・伊藤 誠「日本現代彫刻家鼎談 彫刻の現在——私たちはいま、どこに立脚して彫刻を語りうるのか？」『美術手帖』877号（2006年3月）95頁。小清水 漸・高木 修・戸谷成雄「〔座談会〕彫刻を探しつづける三人の彫刻家」においても「もう一つの彫刻」という発言が認められる（63頁）。

ものの存在を、ア・プリオリに肯定したところにしか成立しない」³⁹ として、天下一的に触覚性を彫刻の本性として前提する峯村敏明の議論を継承しつつも⁴⁰、戸谷は、決して伝統的な彫刻の方法に拘泥していたのではない。というのも、これに続く箇所で、「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」という問いが「この近代的課題を解体させた」と語るのである⁴¹。戸谷の関心は、もはや彫刻の歴史——すなわち系統——からは離れていたのではないだろうか。この「問い」は、しばしば戸谷自身によっても言及されるように、吉本隆明の「彫刻のわからなさ」を踏まえたものである。

近代以後の優れた彫刻家が、岩石や山肌に彫刻したいという欲求をもったとすれば、会場彫刻やアトリエ彫刻を拡張して、彫刻に普遍性を与えたかったからだ。しかしながら、近代以後の彫刻家で、それを成し遂げたものは稀である。かれが世界を造りたいのに、すでにそこに世界は存在しているという矛盾に出会うからである。⁴²

「もう一つの彫刻」をつくりたいという希望が、「世界を造りたい」という欲望の言い換えであるとすれば、すでに存在している「世界」というのは「彫刻」のことであると解される。

●「森」としての「彫刻」

戸谷は言う——「僕は立体造形は彫刻じゃないと思っているんです」⁴³ あるいは「彫刻は立体のシステムではなく、空間のシステムである」⁴⁴ と。しかし、戸谷における「空間」の概念は、一般的な3次元空間の意味とも、あるいは、より一般的な——数学的な——意味とも異なっている。

³⁹ 戸谷成雄「『彫刻とは何か』とは何か」『くかたまり彫刻』とは何か——20世紀・唯視覚主義への反撃の始まり』展覧会カタログ（小原流会館、1993年）60頁（傍点は引用者による）

⁴⁰ 峯村による戸谷の批評は、「表面の層化と物質的想像力——80年代後半の彫刻について」『現代日本美術の動勢——立体造形』展覧会カタログ（富山県立近代美術館、1991年）8-9頁、および、「とどまる手と超える手の間で」『くかたまり彫刻』とは何か——20世紀・唯視覚主義への反撃の始まり』3-7頁を参照されたい。

⁴¹ 戸谷成雄「『彫刻とは何か』とは何か」60頁。戸谷成雄（作家コメント）『第2回 ハラ・アニュアル』展覧会パンフレット（原美術館、1981年）にも同様の記述が認められる。

⁴² 吉本隆明「彫刻のわからなさ」『作家論Ⅱ』吉本隆明全著作集8巻（勁草書房、1973年）336頁（傍点は引用者による）

⁴³ 小清水 漸・高木 修・戸谷成雄「〔座談会〕彫刻を探しつづける三人の彫刻家」64頁

⁴⁴ 戸谷成雄（作家コメント）『第2回 ハラ・アニュアル』

たとえば、「空間へと露呈された彫刻を、仮に《彫刻》としておこう。空間は見えない《彫刻》で充満している」⁴⁵ というとき、戸谷は——ア・プリアリに、ではなく——アド・ホックに「彫刻」という言葉を（括弧に入れて）使っているが、一方で「空間はあらゆる角度を持つ視線で充満している」⁴⁶ とも話している。したがって、同じく「空間」に「充満」するものであるという点で、戸谷の用語法における「視線」と「彫刻」は同義であると解される。また別の機会には、「人間の意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 […] 全部決められた中ででき上がっていて、充満した空間の中にもう入っている」⁴⁷ と語っている。この言葉を信用するならば、「視線」という語は、彫刻に対する様々な見かたと言いかえて好い。そして、「視線が交叉し合って […] 結ぶ像として彫刻を考えていた」⁴⁸ という発言から、「視線の織物」⁴⁹——すなわち、「視線」のからまうたもの——が「彫刻」であると解される。戸谷は「空間のかたまり、それを彫刻と呼んでいる」⁵⁰ とも書いた。ここでいう「かたまり」とは、もはや量塊性のような意味ではなく、結び目というような意味だろう⁵¹。つまり、彫刻に対する様々な見かたでがんじがらめになっている「空間」のことを（括弧つきの）「彫刻」と呼んでいるのである。あるいは、そこから脱却し、独自に——つまり、歴史とは関係なく——「もう一つの彫刻」をつくり出すというのが戸谷の志向なのである。

戸谷は、こうした概念体系を「森」に喩える。

視線の在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ものかに見られている感じがする。それは […] ありとあらゆる方向からくる気配のようなもので […] 斜線の束として表現されるものである。⁵²

⁴⁵ 戸谷成雄「《彫る》をめぐって」『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』117頁【初出】『象』第3号（エディション・象、1982年）

⁴⁶ 戸谷成雄（作家コメント）『第2回 ハラ・アニュアル』

⁴⁷ 「戸谷成雄——空間のかたまり」（作家訪問）『美術手帖』549号（1985年9月）145頁

⁴⁸ 同書143頁

⁴⁹ 同上

⁵⁰ 戸谷成雄（作家コメント）『第25回 今日の作家展——かめ座のしるし』展覧会カタログ（横浜市民ギャラリー、1989年）頁番号なし（傍点は原文ママ）

⁵¹ おそらく「結び目」の意で「塊」という語を用いた例として、椎名林檎の「夢のあと」の歌詞を思い出しても好い。

⁵² 戸谷成雄「視線としての森」（制作ノート）『金津創作の森アート・ドキュメント '99——アジアの森から』展覧会カタログ（金津創作の森、1999年）62頁

すなわち、戸谷にとって「森」は、いみじくも「かたまりとしての空間」⁵³ すなわち（括弧つきの）「彫刻」を具現しているのである。「単なる森の風景を彫り出しているわけではなくて、その構造自体を「森」と言っているのです」⁵⁴ という言葉から察するに、「森」シリーズの作品が「彫刻」の構造を表現しているのならば、それもまた「彫刻論としての彫刻」の範疇にあるのである。

●「大いなる彫刻」——彫刻の発生論

いまだ（括弧つきの）「彫刻」に対する「もう一つの彫刻」——あるいは、括弧のない彫刻——が何であるのかは自明でない。戸谷は、一度、括弧に入れた後、括弧を外した彫刻は「大いなる彫刻」になるはずだと語った⁵⁵。「彫刻」という「森」から脱出して「世界を造りたい」のであれば、この言葉は、いわば原初の彫刻にかかわっているのではないだろうか。先述した吉本隆明の「彫刻のわからなさ」は、戸谷にとって「彫刻の起源」について考えるきっかけだったという⁵⁶。

浮彫では、世界を造りたいのではなく、世界の中を荘厳にしたいとか、描出したいという意識が、重要なのだ。彫像では、いつも世界は造られる像と等身大であり、像をつくることは、世界をつくることになる。なぜそうまでして、固い素材で、世界を創り出さなければならないのか。これが彫刻の起源についての問いと答えである。⁵⁷

実に、戸谷の思索は、吉本の評論と似て——歴史的な検証によるのではない——思弁的な発生論を展開することになる。戸谷は、しばしば「彫刻の発生」を「言語の発生」と同一視して論じた。「彫刻の発生」について問われた際、「それは言語の発生とほとんど重なる問題ではないか」とした上で、「おそらく言語の発生は、他者が視覚的な違和感として見えたときに発声する一種の感嘆詞が、一つの物体と一体になって認識される時です」と語った⁵⁸。このように「感嘆詞」を原初

⁵³ 「戸谷成雄——空間のかたまり」145頁

⁵⁴ 遠藤利克・戸谷成雄・谷新「アーティスト・トーク① 1970年代以降の彫刻」谷新・石川賢〔編〕『ミニマル/ポストミニマル——1970年代以降の絵画と彫刻』記録集（宇都宮美術館、2014年）37頁

⁵⁵ 戸谷成雄『「おおいなる彫刻」への戦略』『戸谷成雄 彫刻と言葉 1974-2013』130頁【初出】正木基（インタビュー）「「おおいなる彫刻」への戦略」『日経イメージ気象観測』11号（日本経済新聞社データバンク局、1989年10月）

⁵⁶ 「対談：戸谷成雄×遠藤利克」『REAR』19号（リア制作室、2008年8月）3頁

⁵⁷ 吉本隆明「彫刻のわからなさ」335頁（傍点は引用者による、表記ゆれは原文ママ）

⁵⁸ 富田康子「インタビュー 戸谷成雄」『Topos, Ethnos——現代美術における文化のはざまをめぐ

的な言語と見なす考えかたは、やはり吉本隆明の「言語にとって美とはなにか」に依拠したものであると思われる⁵⁹。

一方、戸谷は「言語の発生」について、しばしば風土ないし地理との関係を論じている。たとえば「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、まちがいない」⁶⁰と述べている。より具体的には、「「森」から出た思想が、日本人の考えの中心をなしていると考えられるんですね。それは、砂漠から出た思想、ユダヤ教やキリスト教とは、やはり違うんです」⁶¹と自説を展開しているが、「森」および「砂漠」という類型は、あきらかに鈴木秀夫による地理学的な比較文明論の影響だろう⁶²。先述した「森」における「視線」に関連して「私はこのような森的視線の意識を、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」⁶³と語るところも、鈴木『森林の思考・砂漠の思考』における記述と合致する。こうした事実から、戸谷が「彫刻の発生」に強い関心をもって「言語の発生」に関する読書の範囲を広げていたことが窺われる。

● 「森化」シリーズ

戸谷が発生論に並ならぬ関心を寄せていたのも、「彫刻の物的な歴史」——つまり、実際の美術史——とは別に、経験と無関係な彫刻を打ち立てることに躍起だったからであると思われる。

って』 展覧会カタログ（かわさき IBM 市民文化ギャラリー、1992 年）36 頁。戸谷成雄「雷神について」（作品解説）『樹霊三人展——構造・振動・記憶』展覧会カタログ（金津創作の森、2000 年）では、「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」であると記している（47 頁、傍点は原文ママ）。

⁵⁹ 戸谷成雄（作家によるギャラリートーク）北澤智豊 [編]『戸谷成雄——現れる彫刻』記録集（武蔵野美術大学 美術館・図書館、2018 年）において、吉本の著作について言及している（13 頁）。ただし、ヘルダーの『言語起源論』における記述とも酷似している。

⁶⁰ 戸谷成雄「界面について」（コメント）『大分現代美術展 '93——都市空間への提言・非常識 2』展覧会カタログ（大分市教育委員会、1993 年）21 頁。富田康子「インタビュー 戸谷成雄」では「思想の形態や自我をかたちづくる構造は、それを生み出す風土によって当然変わってくると僕は考えています」と語っている（37 頁）。

⁶¹ 富田康子「インタビュー 戸谷成雄」37 頁

⁶² 『森林の思考・砂漠の思考』（日本放送出版協会、1978 年）など。ただし、鈴木の名に言及した戸谷の発言は、管見の限り、見当らない。

⁶³ 戸谷成雄「視線としての森」（制作ノート）62 頁

「森化」シリーズは、こうした発生論的な関心が顕著に表れた作品群である。戸谷は「森化」シリーズの制作について、「肖像の起源」の逸話として有名な「ブタデスの娘」の伝説を引き合いに出している。

彫刻の本源にまつわるローマのお話があります。愛し合う恋人同士がおりました。青年は明日戦場に赴かなければなりません。娘は青年の面影を残そうと壁に映った青年の影をなぞります。そして青年はいなくなります。残された娘は、悲しみのあまりなぞった影の前で毎日泣きぐれていました。不憫に思った娘の父親は、壁の影から青年の像を作り出し娘を慰めました。⁶⁴

「絵画の起源」を「なぞった影」であるとする典拠としても扱われるが、無論、原初の絵画は有史以前に存在したと言うべきだろう。しかし、戸谷にとっては重要なモチーフだったにちがいない。「森化」シリーズは、壁掛けの作品であり、まさしく「人影から、森の像を浮かび上がらそうとしたもの」⁶⁵なのである。

彫刻の「彫」は見えないものを彫り出すとか空間化することを意味し、「刻」は刻印するとか時間化するという意味で、時間と空間をそれぞれ表す言語が同語反復する「彫刻」はいい言葉だ […]。⁶⁶

戸谷は、「彫刻」という言葉について、このように語ったが、壁面から面影を彫り出し、否応なく過ぎ去ってしまう時間を刻印するという意味で、「森化」シリーズの作品は、戸谷の志向そのものを反映していると言える。

⁶⁴ 戸谷成雄（作家のことば）『森のなかで』展覧会カタログ（和歌山県立近代美術館・田辺市立美術館・熊野古道なかへち美術館、2007年）85頁。しばしば典拠なしに引き合いに出されるほど人口に膾炙した逸話だが、戸谷成雄（作家によるギャラリートーク）『戸谷成雄——現れる彫刻』記録集において、典拠としてプリニウスの『博物誌』を明示している（12-13頁）。「ローマのお話」というのは、プリニウスがローマ人であるという意味であり、「ブタデスの娘」はコリントス——つまりギリシャ——が舞台である。

⁶⁵ 戸谷成雄（作家のことば）『森のなかで』展覧会カタログ 85頁

⁶⁶ 戸谷成雄・黒川弘毅・伊藤 誠「日本現代彫刻家鼎談 彫刻の現在——私たちはいま、どこに立脚して彫刻を語りうるのか？」94-95頁。富田康子「インタビュー 戸谷成雄」においても、これと同じ趣旨の発言が認められる（36-37頁）。

美術作品の存在理由 (2) —なぜ作品は置かれたのか

● 大学図書館の不在

2002年に開館した駒場図書館に、ふたつの美術作品を設置するよう働きかけたのは小林康夫である。小林は、大学図書館に美術作品が存在する理由について、次のように書いている。

図書館という場所は、もし一冊の書物が一本の樹であるとすれば、一個の森である。精神の森である […] その空間全体が、人間が生み出す精神的な、文化的な仕事への深い共感を湛えているようでなくてはならない。書物とは別な形で人間の精神の豊さを証言する芸術作品のいくつかがそこに共存しているようでなくてはならない。⁶⁷

すなわち、知的営為の精神的象徴として、「新図書館の開館に向けて、学部は、昨年度末に少し無理をして、この作品を購入した」⁶⁸ というのが、日高の《樹の空間から V》である。

しかし、駒場図書館の新設計画に関する文章を紐解いてみると、「無理をして」でも購入しなければならぬほど、悲痛な願いが込められていたことが分かる。新図書館の館長に就くことになる竹内信夫は、旧教養学部図書館の状況について、図書の汚損や配架の乱れ、そこを利用する学生たちの墮落を指摘し、「余りにも無残な、反学問的・反共同的な風景」⁶⁹ であると評した。つまり、小林が書いた「精神の豊かさ」とは、理想であって、現実ではなかったのである。竹内は、こうした惨状を嘆き、「駒場に大学図書館はあるのか」⁷⁰ という強烈な問いを投げかけたのである。

⁶⁷ 小林康夫「樹の秘密——新図書館2階ホールの絵画」『教養学部報』第459号（東京大学教養学部、2002年10月）1頁

⁶⁸ 同上。ちなみに、小林は「旧図書館にも大きな絵がかかっていたが、大きすぎてそれを新図書館に移動することはできなかった」とも書いており、かつて旧教養学部図書館にも美術作品が存在したことを示唆しているが、その消息は不明である。

⁶⁹ 竹内信夫「駒場で学ぶ全ての人への訴え——駒場に大学図書館を再生させるために」『教養学部報』455号（2002年4月）5頁。当時、教養学部長だった蓮實重彦も「あまりにも惨め」と声を揃えている（香山壽夫「光の回廊・知の会堂——新駒場図書館の設計について」『教養学部報』459号1頁）。

⁷⁰ 同上

● 学習図書と研究図書の統合

ただし、竹内は「大学図書館」の「不在」について別の原因も挙げている。すなわち、「学習図書」と「研究図書」とを制度的に区別してきたことが「日本の大学に、大学図書館という理念を育ててこなかった元凶」だというのである⁷¹。「学習図書」とは、「大学設置基準によって義務化されている図書館」⁷²に収蔵される、学部学生のための資料である。他方の「研究図書」とは、多くが研究予算で購入され、各研究室の図書室に散在するような、教員や大学院生のための資料である。竹内の前任にあたり、新しい駒場図書館の構想に大きく寄与した人物であるらしい小川浩は、次のように記している。

従来この「分散主義」は、その長所という観点から語られることが多かった。しかし近年の様々な状況の変化——例えば、図書予算が伸び悩み、個々の図書館・室だけで必要十分な図書を揃えることが益々困難になっており、また学際的研究の重要性が増すにつれて、利用者も複数の図書館・室を利用する必要性が増えている [...]。⁷³

それまでは各図書室が——いわゆる——タコツボ化し、「大学の一員であるのに紹介状の提示を求められる」⁷⁴ ことさえあったという。こうした困難を解消する意味でも、総合的な図書館の新設が急務だったのである。したがって、これを実現した駒場図書館には「前期課程の学生だけではなく、後期課程の学生、大学院生、さらに教官が、学習と研究のために集う」⁷⁵ ことになる。

● 開架式図書館——「探索される森」

しかし、公開性の異なる資料をひとつの図書館に結集させることのメリットは、「分散主義」——および、それに伴う不便——の解消だけではなかった。

⁷¹ 竹内信夫「駒場図書館の開館にあたって」『図書館の窓』第41巻5号（東京大学附属図書館、2002年10月）85頁

⁷² 同上

⁷³ 小川 浩「附属図書館と教養学部図書館——図書館案内にかえて」『教養学部報』428号（1999年4月）7頁

⁷⁴ 同上

⁷⁵ 竹内信夫「新しい図書館の話をしよう——厳粛に、そして静粛に」『教養学部報』457号（2002年6月）1頁

それによって例えば前期課程の学生諸君にとって、不十分な蔵書状況の改善の一助となるばかりか、より広い範囲のより専門的な図書に接することによって学習意欲が触発され、研究への視野も開かれることになろう。自由に接架できる図書のブラウジングによって思わぬ発見をし、関心が広がり、学習・研究が深化する。⁷⁶

すなわち、「学習図書と研究図書の統合」によって、良質な資料に触れる機会をもたらす「開架」という図書館のありかたが要請されるのである。2018年度現在、駒場図書館館長である田中純は、次のように語る。

あらかじめ OPAC で検索し、あるべき場所にあった本を借りるだけではつまらない。一冊一冊の書物が語りかけるささやきに耳を澄ましながら書架のあいだをさまよい、勘に導かれるままにまたま手に取った書物をふと読み始めて思わず引き込まれる経験こそが、駒場図書館のような開架式図書館ならではの醍醐味ではないでしょうか。⁷⁷

田中のみならず、石井洋二郎ら歴代の館長もまた、口を揃えて、目当ての資料を「検索」するだけではなく、思いがけない発見のために書架のあいだを「探検」ないし「探索」するよう推奨している⁷⁸。こうした記事において、図書館という空間が「知の森」や「書物の森」などと「森」に喩えられるのは、単なる常套句ではない。すなわち、駒場図書館が「森」であるのは、単に——「木を隠すなら森」ではないが——「木」としての本が集積された場所だからというよりも、そのなかを「探索」されるべき空間だからである。

●《森化IV》の存在——「森の通路」^{バサージュ}

駒場図書館の建築的な特徴についても言及する必要がある。駒場図書館は、2階から4階（開

⁷⁶ 小川 浩「学習図書館と研究図書館——新図書館案内に代えて」『教養学部報』446号（2001年4月）6頁

⁷⁷ 田中 純「書物のささやきに耳を澄ます——まだ見ぬ図書館映画のために」『東京大学駒場図書館開館15周年記念誌』（東京大学駒場図書館、2018年3月）4頁。田中は、『教養学部報』582号（2016年4月）などに寄せた駒場図書館の施設紹介においても、同様に書架を「探索」することを勧めている。

⁷⁸ 石井洋二郎「鉛筆の書き込み——図書館という書物の森」『教養学部報』505号（2007年10月）2頁、「駒場図書館への招待」同519号（2009年4月）10頁などを参照されたい。

館当時の言いかたでは3階から5階)⁷⁹にかけて——通称「光廊下」あるいは「光の回廊」と呼ばれる——吹き抜けのある空間を有している。

光廊下によって3階以上の館内には、自然光が豊かに入ってくる。2階ホールには、日高理恵子氏の作品が懸けられて、光廊下の陽光とともに、館内に自然の息吹を注ぎこんでいる。⁸⁰

竹内の言葉によると、日高の作品は、単に、自然の森の風景をとりこむ装置——いわば「借景」——のようには理解されないが、その仕掛けは、もうすこし複雑である。実は、駒場図書館には——「光の回廊」に比べると小規模だが——もうひとつ、地下1階から1階を貫通する吹き抜けがある。そこには、やはり大きな窓が空けられており（図版2を参照されたい）、矢内原公園の雑木林が眺められるのである。戸谷成雄の作品は、まさしく、この階上の壁面に設置されており、日高の絵と同じ高さに、しかし、反対側に位置する。したがって《森化IV》は、吹き抜けを介して反射的に、屋外の雑木林の風景を《樹の空間からV》へとリレーし、いわば「森の通路」^{パサージュ}を発生させているのである。とすれば、《樹の空間からV》のキャプションに書かれているような「図書館内部と外部南側の矢内原公園の空間をつないで図書館全体を「森」として演出する機能」は、むしろ戸谷の——その名も——《森化IV》によって保障されていると言うべきである。そして、このとき「森」とは、単なる自然の風景ではなく、戸谷のいうような「視線」——さしづめ、書物という先人たちの多様な知の蓄積——で満たされた、比喩としての「森」なのである。

ただし、《森化IV》が戸谷の作品であるということは——あるいは、美術作品であることさえ——必ずしも自明ではなかった。小林は、日高の作品を紹介する記事において「芸術作品のいくつか」と書き、複数の作品が駒場図書館に設置されることを示唆していたが、戸谷成雄の作品については、設置の経緯を記した文書が皆無であるばかりか、設置場所にキャプションすら備えられていなかったのである⁸¹。《森化IV》の表面は灰色で、周囲のコンクリート壁と調和しており、素材が木なのか石なのか、あるいはコンクリートなのか、見た目には分からず、いわば得体の知れないオブジェだった。戸谷は、チェーンソーで傷をつけるときに出る木くずを燃やしてできた灰をアクリルなどと混ぜた塗料で作品の表面を処理しているという。このような加工は「森化」を

⁷⁹ 開館当時は、地階を「1階」と数え、図書館の入口——および、日高の作品が設置されているホール——のあるフロアは「2階」だったが、2007年に、これを「1階」と改め、「地上4階、地下2階」になった。この経緯については、菅原克也「わかれて末に——駒場図書館と参考図書」『東京大学駒場図書館開館15周年記念誌』5頁に詳しい。

⁸⁰ 竹内信夫「駒場図書館、いよいよ開館——開館時間も延長」『教養学部報』459号1頁

⁸¹ 2018年、宇佐美の作品が廃棄された一件の後、駒場図書館は——簡素ではあるが——キャプションを掲示した。

含む、いくつかのシリーズに共通する方法で、「木の素材性は慎重に撲殺されている」⁸² という指摘が当てはまる。筆者は、偶然、「引込線 2015」に出品されていた《襞の塊》という作品を見たとき、その独特な表面から《森化IV》を連想し、それが戸谷成雄の作品であると気づくことができた。

ところで、「襞」という概念は、「森化」シリーズの作品において重要であり、そのうちのひとつが駒場図書館に存在することとも無関係ではないと思われる。「森化」は「ミニマルバロック」シリーズの一部に数えられる作品群だが、おそらく「ミニマル」の要素は補助的にすぎない。戸谷曰く「バロック」一辺倒では「緊張関係」が失われてしまうというので⁸³、いわば「安全弁」としてオクシモロンのかたちを採ったのだと解される。あるいは、「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 […] 彫りだしていくんです」⁸⁴ という言葉のとおり、準備段階で「ミニマル」とかかわっていることに由来するのかもしれない。

すなわち「バロック」こそがキーワードである。戸谷は、ベルニーニの《聖テレジアの法悦》を意識したと語っているが⁸⁵、この彫刻が、真上に位置する天窓から降り注ぐ光を受けて、夥しい襞に陰翳を与えられているように、駒場図書館に存在する《森化IV》もまた、作品のすぐ上に位置する光源が、その表面に陰翳を与えている。ちなみに、戸谷は「バロック」について「内側に闇として畳み込まれる部分が生じます。この、見える世界と、見えない世界との、二階建ての構造が、バロックだと思うのです」⁸⁶ と自説を披露しているが、これは、ジル・ドゥルーズの『襞』における「バロックの館」を参考にしたものであると思われる⁸⁷。そして、「襞」および「バロックの

⁸² 正木 基「現代をになう作家たち XVI 戸谷成雄——視線の彫刻」『美術手帖』653号（1992年5月）156頁。石田秀洋「[展覧会] 平行芸術展——〈木〉の転位から」同487号（1981年10月）においては、戸谷が作品の素材に用いる建材について「木の味というような要素をつとめて排除しようとするところから選ばれた」と指摘されている（193頁）。

⁸³ 戸谷成雄（作家のことば）『森のなかで』展覧会カタログ85頁

⁸⁴ 戸谷成雄・酒井忠康「対談「森の象の窯の死」をめぐって」『戸谷成雄 新作展』展覧会カタログ（佐谷画廊、1989年）22頁（傍点は引用者による）。材料の木材を製材所で整形する旨は、戸谷成雄・宇佐美圭司（対談）「彫刻の輪廻」『ACRYLART』14号（ホルベイン工業、1990年）においても語られている（5頁）。

⁸⁵ 戸谷成雄（作家によるギャラリートーク）『戸谷成雄——現れる彫刻』記録集9頁

⁸⁶ 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』268頁【初出】金沢美術工芸大学 講演草稿（2000年）

⁸⁷ 拝戸は、ドゥルーズらヨーロッパの哲学者の戸谷に対する直接的な影響関係を認めず、同時代的に共有されていたモチーフにすぎないとした（『《見られる扉II》の境界をアンフラマンズに経

館」は、小林康夫お気に入りのモチーフでもあった。彼は、しばしば「美術史」の授業でドゥルーズの描いたアレゴリーの挿図を見せたし、小林の最後の授業は「エクスプリカシオン・ドゥ・テキスト」に関するものだった⁸⁸。それは、比較文学——すなわち、いわゆる「駒場学派」⁸⁹——において重視されている教授法のひとつで、与えられたテキスト（の一節）を読解し、解説するというものだが、「解釈」(explication)という言葉は、「襷」(pli)を「開く」(ex)という語源をもっているのである。

戸谷の《森化IV》は——制作年が2003年であることから分かるように——既存の作品を購入したのではなく、駒場図書館のために新しく制作されたものである。小林康夫が、佐谷画廊を介して、設置場所を指定し、空間に合うものを制作するよう依頼したのだという⁹⁰。

《樹の空間からV》と《森化IV》は、形式上いくつかの共通点を有している。第一には《森化IV》の大きさについて特筆すべきだろう。というのも、その高さは220 cmであり、《樹の空間からV》の高さ220 cmと、ちょうど一致しているのである。《森化IV》が、空間——すなわち《樹の空間からV》——に合うように注文された、ある種のコミッション・ワークであると考えれば、作品を同じ高さにつくるよう小林に依頼されたのかもしれない。ただし——素材に使用した垂木の規格に由来していると思われるのだが——220 cmという高さは、「森」シリーズの多くがそうであるように、戸谷の作品における定型である⁹¹。しかし、「森化」シリーズの作品は、高さが様々であり、220 cmなのは駒場図書館に設置された《森化IV》だけである。

また、《森化IV》も《樹の空間からV》と同じく2点組の作品だが、その理由は、「角材をほぼ

由して——1990年以降の戸谷成雄」36頁)。

⁸⁸ 2014年度の夏学期、教養学部の専門課程（表象文化論）における授業。

⁸⁹ 小谷野 敦『東大駒場学派物語』（新書館、2009年）

⁹⁰ 名古屋・ケンジタキギャラリーにおける個展「直方体の三等分・四等分」（2018年）の際、安井海洋を通じて、戸谷本人から情報の提供を受けた。

⁹¹ 《森》（1986年）、《森II》（1989-1990年）、《森III》（1991年）、《森IV》（1991-1992年）、《森V》（1992年）、《森VI》（1992-1993年）、《森VII》（1993年）、《森VIII》（1999年）、《森IX》（2008年）、《森X》（2016年）などは、すべて220 cmの高さである。また、「森」シリーズの一部に数えられる「中庭」シリーズも同様に、《中庭I》、《中庭II》（1990年）、《中庭III》（1991年）は、いずれも220 cmである。これら作品のサイズは、すべて『戸谷成雄——現れる彫刻』に記載されたデータによる。また、三田晴夫は「戸谷成雄展——時間を越えた群体」『毎日新聞』1993年1月18日（東京夕刊）において、「森」シリーズを紹介する際、「31センチ角、高さ2メートル20センチの角材をチェーンソーできざみ、彫り、えぐって、30体ずつをセットに発表されてきた同シリーズ」と記した（6頁）。

対角に割りますと、二本の三角柱ができます。この三角柱の一面に描かれた影の輪郭から彫刻を始めるわけです。引き離された二つの影が対の像として高い壁に掛けられています」⁹² という説明のとおり、日高における空間を拡散させる意図とは異なっていることが分かる。また、高い壁に掛けることも当初から戸谷自身の方針に含まれていたと考えられるので、戸谷が小林から受けた注文は、220 cm の高さの作品をつくることくらいだったのではないだろうか。

● 美術作品の存在理由——駒場図書館に共存するかぎりにおいて

鈴木泉は、ワッツ暴動の報道写真をモチーフに制作を行っていた宇佐美圭司の作品が、安田講堂の地下に位置する中央食堂に存在するかぎり、東大紛争とワッツ暴動を結びつける、という《きずな》の意味を指摘した⁹³。このように、美術作品が特定の場所に存在することによって強調される側面があるならば、他ならぬ駒場図書館という場所において日高と戸谷の作品が共存するとき、如何なる解釈が可能だろうか。

日高と戸谷の制作を比較して論じた文章は見当たらない。ふたりが同一の企画展に出品したのは、管見の限り、わずか2例を数えるばかりである⁹⁴。ひとつは、1999年、福井県「金津創作の森」の開館イベントとして行われた「アジアの森から」。もうひとつは、2001年に、オランダのクレラー・ミュラー美術館で開催された、日本の現代美術を紹介する「生きる」である。前者の展覧会では、初代館長の任に就いた針生一郎によって国内から選ばれた4人の作家に、日高と戸谷が含まれていた。しかし、針生は二人について「森の展覧会に欠かせない存在」⁹⁵ であると述べるにとどまっている。「生きる」においては、キュレーターのヤープ・ブレマーが、出品作家を「上の世代」と「下の世代」とに分けて紹介した。戸谷を含む「上の世代」は、「下の世代」の作家たちとは異なる世界観や芸術観をもつ芸術家たちであるとし、彼らの制作の背後にある信念や観念は「もの派」によって形成されたものであると指摘した⁹⁶。日高を含む「下の世代」は、それぞれ独

⁹² 戸谷成雄（作家のことば）『森のなかで』展覧会カタログ85頁（傍点は引用者による）。別の作品について語った言葉だが、《森化IV》を含む、対の作品すべてに当てはまる内容である。

⁹³ 鈴木 泉「《きずな》について私が知っている二、三の事柄」シンポジウム「宇佐美圭司《きずな》から出発して」

⁹⁴ 所蔵作品展は除く。また、ヴァンジ彫刻庭園美術館における日高の個展「空と樹と」（2017年4月22日-11月30日）の際、戸谷の作品が、ほぼ会期を同じくして開催された「樹木について」の展覧会「生命の樹」（2017年4月22日-2018年3月4日）に展示されていたことがある。

⁹⁵ 針生一郎「〈アジアの森から〉展の実現まで」『金津創作の森アート・ドキュメント '99——アジアの森から』9頁

⁹⁶ Jaap Bremer, "Introduction," in *ikiro—be alive: Contemporary Art from Japan 1980 until now* [exh.

自の観念に従って「我が道を征く」芸術家たちであり、各々のこだわりなどに基づいて採用したと述べている⁹⁷。

しかし、日高と戸谷の制作について言うならば、世代差よりも、むしろ日本画と彫刻という系統の差異こそが、それぞれの制作における展開を規定したと言うべきである。両者は、それぞれの系統との格闘を通じて、独特のスタイルを確立したという点で共通している。また、文脈が異なるにもかかわらず、ふたりの制作に関しては類似するキーワードが多く認められる。

水平で見ていたときは、樹の〈かたまり〉としてのおもしろさに惹かれていたのですが、その興味の延長で偶然、樹を見上げた時、同じように頭上に拡がっていた樹々が〈かたまり〉として見えておもしろかったんですね […]。⁹⁸

このように、空間を「かたまり」と認識する日高の捉えかたは、戸谷における「空間」の概念と一致している。さらに、この発言を承けて、小林が「枝葉とそれを包み、それに包まれる空間とが渾然一体と絡みあった〈かたまり＝からまり〉である」⁹⁹と述べているように、「からまり」としての「かたまり」であるという点でも符合する。日高自身は、「枝はさまざまな力・強さで、さまざまな方向に、空間を切るベクトルのように錯綜してゆく」¹⁰⁰と語っており、やはり「あらゆる角度を持つ視線」という戸谷の言葉と響きあう。

ただし、小林は、日高における「空間」を、「視線」——すなわち「目」——ではなく、「手」というレトリックで表現した。

枝という〈手〉。そうであれば、その〈手〉に応答するのは、やはり〈手〉ではないだろうか。

すなわち、日高理恵子自身の〈手〉。鉛筆を、筆をもつ〈手〉。画材の物質性を触覚する〈手〉。¹⁰¹

cat.], Kröller-Müller Museum, 2001, p. 256.

⁹⁷ Ibid., p. 260, 262. 伊東正伸「テイストと探究——1990年代の日本美術」『テイストと探究——1990年代の日本美術』展覧会カタログ（国際交流基金、1998年）においても、特定の運動が支配的ではなく、多極的な展開を見せていたという90年代の芸術家のひとりとして、日高は「独自のスタイルを確立した作家である」と紹介されている。

⁹⁸ 小林康夫「木蓮の樹の下で——〈不可能な距離にさわるように〉」『Rieko Hidaka 1979-2017』171頁

⁹⁹ 同上

¹⁰⁰ 日高理恵子（作品解説）『未来を担う美術家たち——DOMANI・明日展 2004』10頁

¹⁰¹ 小林康夫「木蓮の樹の下で——〈不可能な距離にさわるように〉」174頁

これは——仮令、日本画の絵具の材質が、描こうとする「空間」の質感と似ているという日高の発言を踏まえているとしても——すこし不自然な強調である。というのも日高は、一貫して「見て」「描く」ことに挑戦しつづけてきた「目」の画家であるといっても過言ではないからである。

「見て」「描く」という、絵を描く上でもっとも当たり前のように思われている方法が実は当たり前のごとでなく、むしろ捉えきれないことばかりなのである。でも捉えきれないからこそ一層、この挑戦に魅せられる。¹⁰²

しかし、日高と戸谷の作品が駒場図書館において共存するかぎりにおいて、「目」と「手」という言葉は特別な意味をもつ。すなわち、「目」は「検索」に、「手」は「探索」に対応するのである。アーカイブのデジタル化が推進される時勢に対し、ミシェル・フーコーの『狂気の歴史』が書かれたというウプサラのカロリーナ・レディヴィヴァ図書館を引き合いにして、それでもなお「黴臭い図書館で物質としての書物と身体的に付き合いつづける長い歳月の忍耐」ないし「地道な文献探索の労働」が人文科学には欠かせないと書いたのは松浦寿輝だが¹⁰³、書物という「物質」——すなわち、存在——を、ふと手にとることができるのは、無論、手である。すると、やや強引にも思われる小林の指摘は、むしろ正鵠を射ていると言わなければならない。こうした意味においては、戸谷における「視線」もまた「手」と言いかえられるからである。つまり、新たな「知」という成果に結実する無数の「手」——。

デジタルアーカイブやマイクロフィルムといった空間を占めない媒体が資料の保存という点で重要であることは言うまでもない。しかし、駒場図書館は「探索される森」たる開架式図書館である。したがって、必要な資料の所在を検索して、それを見つけに行く——「目」——だけでは不足なのである。そこには、思いがけない邂逅へと誘う「手」の存在が必要である。駒場図書館に日高理恵子の《樹の空間からV》および戸谷成雄の《森化IV》が存在するのは、まさに——その手がかかりとして——存在するためなのである。

¹⁰² 日高理恵子（コメント）「Dear セザンヌ——セザンヌ×日高理恵子」キャプション（東京国立近代美術館、2016年）

¹⁰³ 松浦寿輝「亡命者の図書館」『水声通信』2巻9号（水声社、2006年9月）35-36頁（傍点は引用者による）

【図版1】日高理恵子《樹の空間からV》(1998年) 筆者撮影(東京大学・駒場図書館)



【図版2】戸谷成雄《森化IV》(2003年) 筆者撮影(東京大学・駒場図書館)

