

# 美術史の中の 小谷元彦

越前俊也



fig.1 小谷元彦《ファントム・リム》1997年(部分)

## はじめに

小谷元彦は1972年京都に生まれ、1990年代後半から東京を拠点に創作活動を始めた作家である。1997年東京藝術大学大学院美術研究科(彫刻専攻)の修士課程を修了。その年の秋に東京恵比寿のP-House ギャラリーで開催した最初の個展「ファントム・リム」で注目を集めるようになる。1998年には、東京南青山のレントゲンクストラウムで第2回目の個展「トランスフィギュレーション」を開き、日本国内における評価の一定の地位を築き上げた。海外においてもイタリア(1998年)や韓国(1999年)におけるグループ展への出品、また2001年の第7回イスタンブール・ビエンナーレへの参加などによって、日本の若い世代を代表する作家のひとりに数え挙げられようとしている。

藝大で木彫を学んだという経歴から、小谷はその制作にあたって木という確固とした古典的素材を用いてきた。さらに、白鳥の剥製やオオカミの毛皮、人毛、血液などといった旧来の美術の範疇では収まりきれないマテリアルのうち、とりわけ身体感覚に直接かかわるような素材を好んで選んでいる。その一方で、写真やビデオも創作活動の当初より積極的に採り入れ、「物(オブジェクト)に対する喪失感を共有する、精神分裂症ぎみで自己形成が困難なヴィジュアル・ジェネレーションの一例(註1)とみなされている。創作のモチーフとしては、少女や女性の身体にフェティッシュな愛着を示している。一方、作品をひとつひとつ仔細に観察すれば、美術や映画史上で使われてきた様々なイメージの先行形態を引用ではなく、アイコン化するとかたちでモチーフに取り入れていることがわかる。たとえば、《ファントム・リム》(1997年、fig.1)の少女の姿には、彼女がラズベリーを握り締めることによって、掌を赤く染めていることから、十字架から降ろされたキリストのイメージを重ね合わせることができる。《フィンガーシュパンナー》(1998年、fig.2)は、ストラディヴァリウスのヴァイオリンの形態を念頭に女性の身体を用いた作品であるが、女性の身体美と楽器の遭遇とは、すでにマン・レイが実験済みのところである(註2)。《ドレイブ》(1998年、fig.3)に見られる部屋中に広げられたスカートは、そのうねるような過剰な赤い襷によって、スプラッター映画の凄惨なシーンを想起させる。そして、《フェア・コンプレクション》(1997年、fig.4)や《9thルーム》(2001年)で扱われたホワイトキューブは、映画『2001年:宇宙の旅』のクライマックスでポーマン船長がたどり着いた均質で白く輝く口ココ調の空間に喩えられる「漂白された部屋(註3)の演出と受けとめることができる。

その他にも小谷の作品の中にいくつも美術や映画史上の先行形態を求めることは可能であろう。そしてそれは、必ずしも歴史上のものばかりではなく、ゲームやフィギュアやミュージックビデオといった現代社会で激しく流通しているものの中に、より多く見つけられるかもしれない。しかし、本稿では、

いたずらに現代の「イメージの海」を渉猟するのではなく、美術史上の先行形態に問題を限定した上で、小谷元彦の彫刻家としての資質を明らかにしていくこととする。

## 《天女》と《石に就いて》をめぐって

1999年水戸芸術館で開催されたグループ展「日本ゼロ年」において小谷は2点の木彫を出品している。《エア・ガスト》(fig.5)と《エア・フォール》(fig.6)と題されたそれらの作品は、同展の図録の解説にも触れられているように、橋本平八(1897-1935)が昭和5年に開催された再興17回院展に出品した《花園に遊ぶ天女》(1930年、東京藝術大学大学美術館蔵、fig.7、以下《天女》と略記)を念頭に置いて制作されたものであった(註4)。ところが、「一陣の風」や「空気の滝」を意味するタイトルを持つ小谷のこれらの作品と、橋本の現状の《天女》の間には一見、外観上の共通点は見出しがたい。つまり、西欧の古典的なプロポーションを持つ裸婦の等身大全身像と高さ3.4mの滝から構成される前者に対し、いかにも東洋的な体格の少女の、半身をひねり片手を添えて耳を傾けるポーズを取る高さ1.2mの単身像である後者の間には、その基本的な造作において共通項はないといっても過言ではない。前者は、正面観を保持した典型的な西欧近世の価値基準で造形された女性像であるのに対し、後者の少女のポーズは古代インドの民間信仰から生まれた女神ヤクシニー像を起源にしているという(註5)。

だとすれば、小谷は橋本の《天女》の何を念頭に置いたのであろうか。共通項として、唯一、目に付くのは、双方の裸婦の顔を含めた全身に刻まれた花の紋様である。小谷の女性像には、雲や火焰光や水の流れを示唆するような刻印も見られるが、基本的には橋本の《天女》の花紋が踏襲されている(fig.8)。そもそも、橋本は、日本の彫刻史上類例を見ないこの刺青のような刻印で何を表そうとしたのか定かではない。作者自身は、自作の解説として「その全裸の肌の刻線は肌に映る花にほかならない」と短く触れているのみである(註6)。つまり、若い女性の肌の瑞々しさを「肌に映る花」というかたちで象徴的に表したと受けとめることはできるが、それ以上のものではない。しかし、橋本の《天女》がヤクシニー像に起源を持つとするならば、図像学的伝統を遡ることは可能である。ヤクシニーとは、古代インドにおいて、聖樹に宿る精霊的な女神で、生命力や豊穡を司っていた。この女神に関連する豊富な彫刻作例の中には、彼女自身は姿を現さないものの、近くにいた若い女性に足蹴をさせることによって、聖樹に花を咲かせたという逸話を図像化した作品(fig.9)も含まれている(註7)。橋本がこうした図像学的伝統を踏

fig.2 小谷元彦  
《フィンガーシュパンナー》  
1998年



fig.3 小谷元彦《ドレイブ》1998年



fig.4 小谷元彦《フェア・コンプレクション(セル01)》1997年(部分)  
Courtesy of P-HOUSE, Shiraitshi Contemporary Art Inc.  
Photo: Masakazu Kunimori

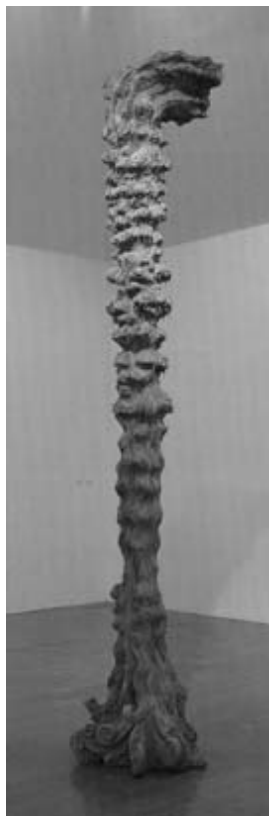


fig.6 小谷元彦《エア・フォール》1999年



fig.7 橋本平八《花園に遊ぶ天女》1930年

まえていたとするならば、「肌に映る花」とは、単に女性の肌の瑞々しさを伝えるものではないことになる。そこには「生命力」や「豊穡」の意味合いが含まれていたことになり、作品に神話(=共通無意識)を前提とした奥行きが生まれてくることがわかる。小谷の女性像には、さらにその上に雲や火焰光や水の流れを示す刻印が加わることによって、より多くの意味合いが示唆されことになる。

小谷が橋本の《天女》を念頭に置いた第2の点は何か。実はそれは、《天女》の現状の姿からはわからない。だが、小谷が《天女》の本来の姿(fig.10)を知っていたとするならば、いまひとつ重要な共通点を意識していたことになる。《天女》には発表当初、仏像の光背に匹敵する樹木が配されており、それが《エア・ガスト》の後方に配された《エア・フォール》に相当する、つまり《エア・フォール》は《エア・ガスト》の光背として作られたとする見方である。公開当初の《天女》を見た高村光太郎(1883-1956)はこの作品について「裸女が全面に刺青のように彫刻した花片とブルデルじみた曲がりくねった木の枝のくりぬきとは、えがらっぽいエロチシズムを出している」と評している(註8)。実際、アントワーヌ・ブルデル(1861-1929)の《月桂樹になるダフネ》(1910-11年、fig.11)や「木の精」を題材にした作品の背後には、《天女》に似たような樹木を認めることができる。《天女》の樹木が、ブルデルの模倣であると一部で指摘を受けたことから、橋本は院展終了後、自ら背景を壊してしまったのであった。以上のことから、ふたつのことがわかる。つまり、ひとつには背景の樹木(のくりぬき)と少女の肌面に施された花片の間には、高村が指摘するよう造形的な呼応関係が成立していたということ。もうひとつには、この作品自体が「ダフネ」の神話にまつわる西洋美術史上の図像学的親近性を持っていたということである。

翻って、これを小谷の作品と照らし合わせてみると、背景の樹木にあたる《エア・フォール》と「ダフネ」に相当する《エア・ガスト》が、造形的なつながりを持っていることは明らかである。なぜなら、丁度、《天女》の背景の樹木と少女の肌面の花が呼応関係にあったように、《エア・フォール》の水と《エア・ガスト》の女性の肌面を経て、両の掌から進り出る水の間には、明らかに造形的な連鎖が見られるからである。図像学的伝統から照らし合わせてみても、アポロンの求愛を拒み続けた水の精ダフネが、彼に詰め寄せられたときに、自ら願って川の神である父に頼み、月桂樹に姿を変えてしまったという物語を考え合わせれば、小谷の作品も、月桂樹こそ現れないものの、水の精にまつわる物語として読み取ることができる。

小谷は「日本ゼロ年」の出品作に対するインタビューの中で、藝大にある過去のコレクションを参照にしたことについて改めて語っている(註9)。「それぞれが非常に深刻にいろいろ考えて彫っているんだけど、それが最終的な局面で奇形化してきてるんです」と彼が語るとき、当然そこには「花園に遊ぶ

天女》が念頭にあることは、想像がつく。そしてもうひとつ、ここで小谷が「非常に深刻に」という背景には、橋本平八唯一の著作『純粹彫刻論』(1942年、昭森社刊)が、念頭に置かれていたのではないかと想像される。本書は、橋本の歿後、彼の実弟である詩人の北園克衛によって編集されたもので、論説篇と日記篇の2部308頁からなる書物であった。この中で橋本は、彫刻の本質を様々な角度から分析した上で、その種類として「地水火風草木花鳥獣人物魚貝幻覚等人界神界無限」があると記している(85頁)そして、彼自身は人界に存在する対象を彫刻しながら「地水火風空」を表現し、もって人界を超越し得ると考えていた。橋本のこの言葉が、最もわかりやすいかたちで作品となったのが、《石に就いて》(1928年、fig.12)であろう。河原にあった石をモデルに木彫で彫り上げた作品で、モデルとなった石と対の状態で保管されている。流水や石同士の間をすり抜けてきたかたちを自らの手で木に彫り込むことによって、橋本が「人界を超越」しようとした。ここで注意しなければならないのは、橋本が表現しようとしたものは「石(=人界に存在する対象)」であった訳ではなく、「石に就いて」(=「地水火風空」)の方にあった点である。小谷は、後に《9thルーム》(2001年)の制作にあたって、「空気がいかに<怪物的存在>であるかを表現したい」と語っている。

「<空気がみえない>ならば<空気>が出現したときに影響を受けるものの形状をとらえればよい。」>そして空気の出現を可視化するためには<空気がなかに与えた一瞬の形状>に注目し、この形状を<彫刻>することによって、空気という実態に近づくことができるのではないかと(註10)

という。この小谷の言葉は、そのまま《エア・フォール》の解説と受けとめることができる。つまり、この作品で表されたものは、滝を落下する水(=オブジェクト)ではなく、それを取り巻く空気(=「滝に就いて」)の方であった。空気について小谷が語る時、《天女》の肌への花の刻印同様、《石に就いて》の創作にあたって橋本がめぐらした思考との共鳴がみられる。ただし、橋本の時代とは異なり、物(=オブジェクト)に対する喪失感を共有する小谷にとって、それは「純粹彫刻」を極めるための術であるばかりでなく、日常生活のレベルで自らをサバイバルさせるために選んだ「よすが」とさえいえることができるのではないだろうか。この「生き残り」をかけた制作は、《エンガルフ》(1999年、fig.13)や《9thルーム》(2001年)と素材を変えながらも、小谷の最も重要な課題として引き続けられている。

### 《法悦》と《墓碑》をめぐる

小谷は、平成13年度にポーラ美術財団が助成した在外研修のテーマとして、「鎌倉彫刻とバロック彫刻との比較研究及び技術の習得。それらを融合させ

fig.8 小谷元彦《エア・ガスト》1999年(部分)  
 (『水戸芸術館現代美術センター展覧会資料』第46号 掲載図版)

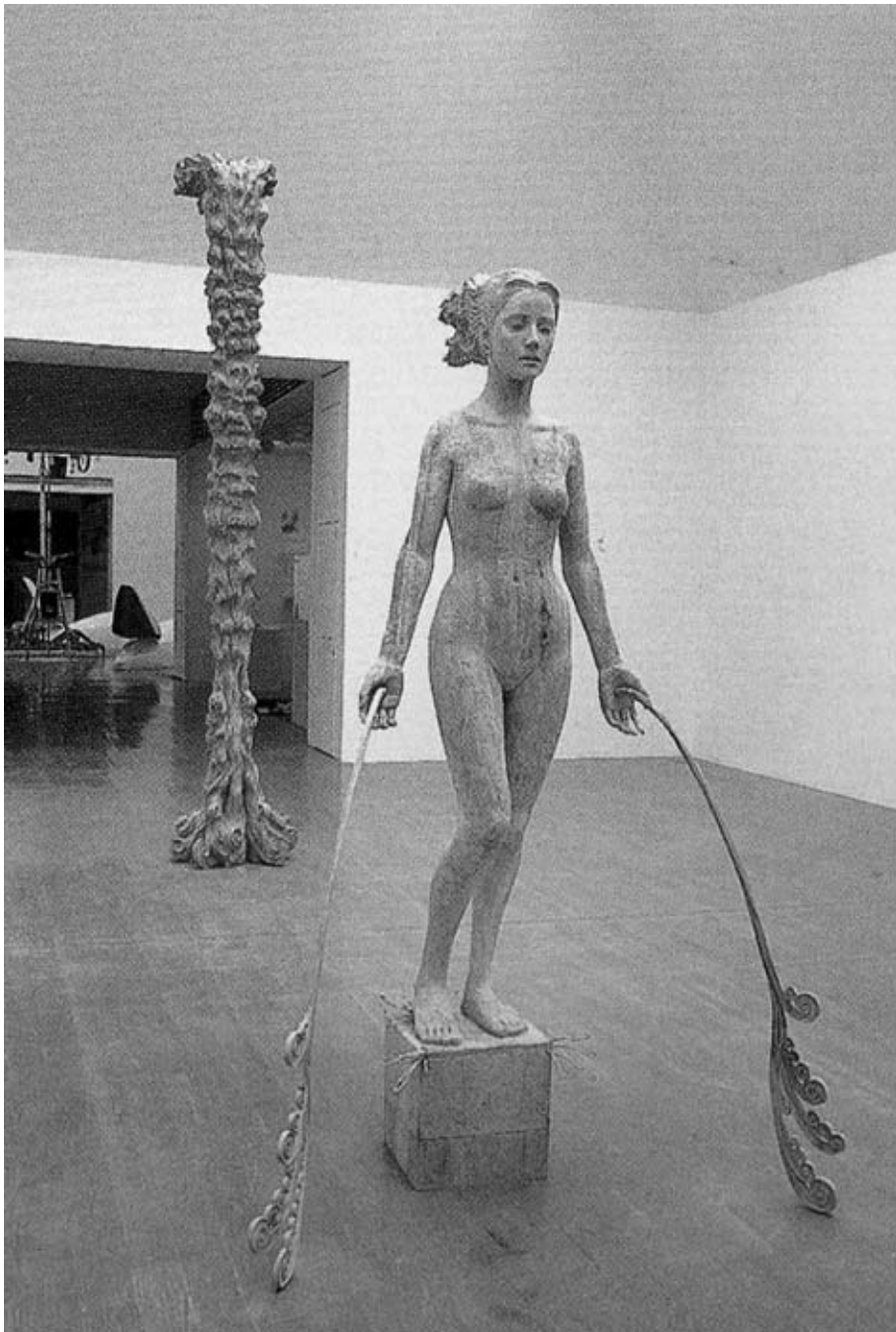


fig. 5 小谷元彦《エア・ガスト》1999年  
 (『水戸芸術館現代美術センター展覧会資料』第46号 掲載図版)



fig.9 《ヤクシニー立像(アショカ・ドーハダ)》クシャーナ時代(2世紀)



fig.10 橋本平八《花園に遊ぶ天女》1930年(『純粋彫刻論』掲載図版)



fig.11 アントワーヌ・ブールデル《月桂樹になるダフネ》1910-11年



fig.12 橋本平八《石に就いて》1928年  
(『純粹彫刻論』掲載図版)

た従来にない彫刻を制作、発表。また、バロック建築空間と彫刻の関係の研究』という課題を掲げている(註11)。その研修の成果は未だ明白なかたちとしては公開されていないが、研修先のひとつとしてイタリアを挙げていることから、ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ(1598-1680)がこの研究の興味の対象であったことはきわめて可能性が高い。比類ない技量、物事の優れた分析と模倣の才、華麗な装飾という点で、反宗教改革バロックの特徴そのものを体現したベルニーニは、歴代の教皇から数々の仕事を与えられ、今日のローマの景観を作り上

げたといっても過言ではない、彫刻家であり建築家であり画家であった(註12)。そのベルニーニの彫刻における第一の代表作と目されるのが、ローマのサンタ・マリア・デルラ・ヴィットーリア聖堂のコーナー礼拝堂祭壇にある《聖女テレサの法悦》(1645-52年、fig.14、以下《法悦》と略記)である。橋本の《花園に遊ぶ天女》とは異なり、《法悦》について小谷が直接言及している資料を文献上見つけることはできない。にもかかわらず、この作品が小谷の制作にインスピレーションを与えたであろうことは次のような事実から推測される。まず、第一に

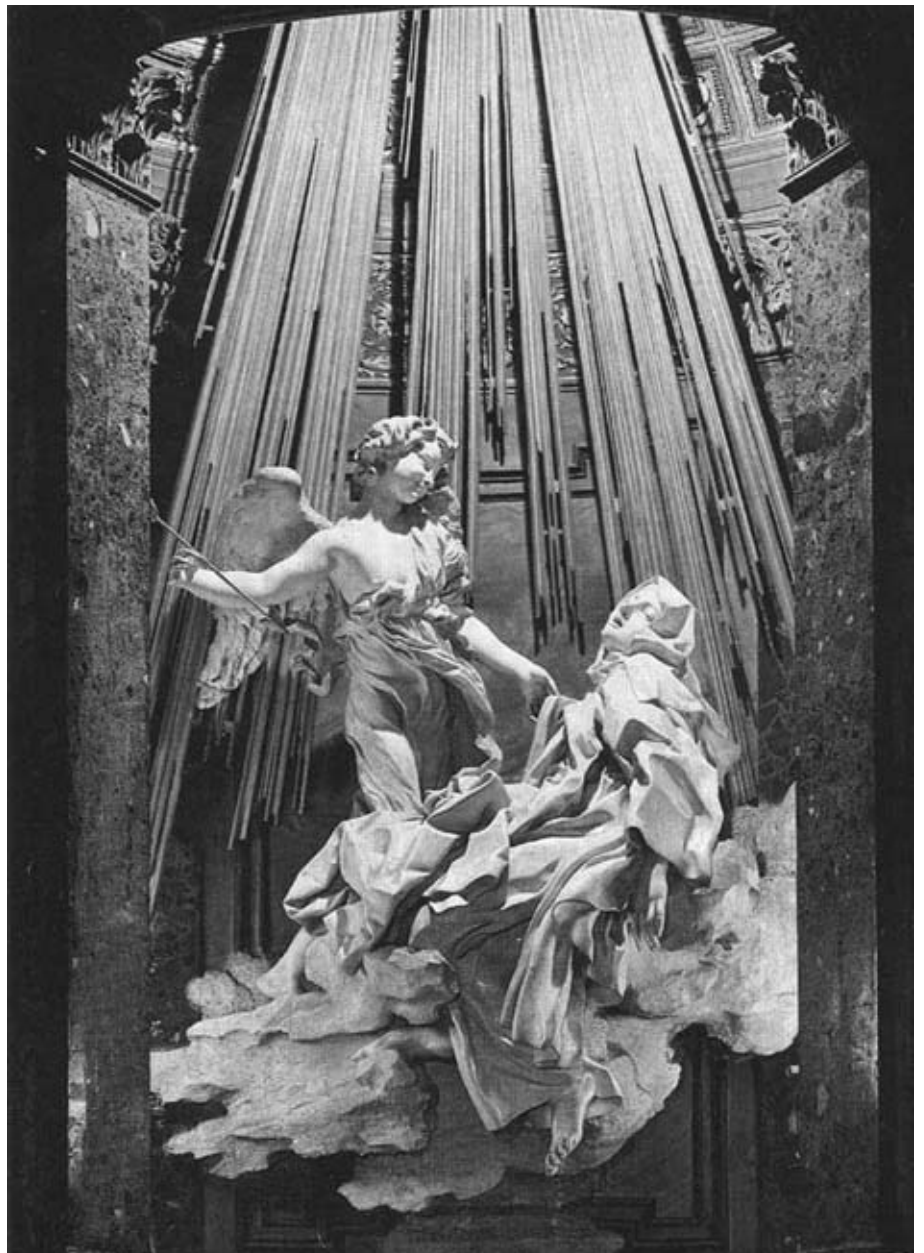


fig.14 ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ《聖女テレサの法悦》1645-52年

《法悦》のモチーフである聖女が恍惚としてわれを忘れ、手足をたれ下げた状態で表わされている点である。聖女テレサがキリストとの合一を感じる神学的狂喜に達した原因が、天使の矢に射られたことによる痛みを発することを想起すれば、同じモチーフ同様のテーマが《ファントム・リム》(fig. 1)に表されていたことに思いいたる。《ファントム・リム》の直接的なテーマは、無論「幻肢」つまり、失われた四肢に感じる幻の痛みである。だが、先にも触れたように少女の掌が血のように赤いラズベリーで汚されている姿は、磔刑のキリスト像へとイメージ連鎖がつながる。そして、やや下に降ろした手足のポーズは《法悦》のテレサの姿そのものである。また、5枚の写真からなる少女の半睡半醒のような表情は、テレサの「法悦」へといった連続解析写真のようである。さらにいえば、《法悦》のテレサにおいては、彼女のドレスの激しく波打つ衣壁とそれを支える雲が一体となって、重力からの解放され天へと誘われるさまが表されているが、《ファントム・リム》では少女の白い衣装とバックの白が一体となって溶け合うことで、《法悦》と同様の重力からの解放と浮遊感が表されている。小谷は別の作品《ドレイブ》(fig. 3)において、衣服が波打つさまだけを題材にしている。そして西洋美術史上、衣服の織り成す襞で最も良く浮遊感を表した作品こそ、ベルニーニのこの《法悦》であった。

《法悦》でベルニーニが成し遂げたことのうち、小谷がまだなしていないことがひとつある。それは、彫刻と建築の融合である。《法悦》はまず、この彫刻が納められた礼拝堂に天窗を穿ち、そこに黄色のガラスをはめこむことによって、この上ない照明を獲得することができた。次に、礼拝堂の左右の壁面にこの《法悦》の秘蹟を見守るコーナー口家の人々をレリーフとして彫り込むことによって、「劇中劇」の棧敷席の観客に相当するものを仕立て上げた(註13)。つまり、礼拝堂の彫刻本体を「観客」というもうひとつの彫刻によって、客体化したところで初めて完成にいたっている。この礼拝堂への礼拝者は、はじめ礼拝堂にある彫刻本体の作品に、その照光も含めて圧倒されるであろう。だが、横の壁面にそれを見守る鑑賞者がすでに居ることを知り、鑑賞者としての自らの地位を客体化することができる。小谷が『パロック建築と彫刻の関係の研究』でめざしたものの詳細は明らかではない。しかし、映像と音響で「空気を彫る」新しい試みのひとつとして制作された《9thルーム》(2001年)の床面が鏡面であったことを思い出すとき、そこに映る自らの姿に純粋な作品の享受者とは別の自分を見る思いを抱くはずである。そして、それはコーナー口礼拝堂でみる「劇中劇」につながる鑑賞体験であろう。ベルニーニの彫刻のうち、《法悦》ほど輝かしくはないが、その表現の特異さゆえに秀でた作品がある。それはまた、エルヴィン・パノフスキー(1892-1968)が最期の著書『墓の彫刻:死にたち向かった精神の姿』(1964)の最終項で取り上げた作品でもあった。ローマのサン・フランチェスコ・ア・リー

パ聖堂にある《福者ロドヴィーカ・アルベルトーニの墓碑》(fig. 15、以下《墓碑》と略記)は、モデルである福者ロドヴィーカが、次第に目がかすんでいく「臨終」の姿で表された作品である。パノフスキーの言によれば、「ベルニーニは死にゆく瞬間を永遠化した。ここでは臨終の苦しみは、言語を絶する苦しみのなかで、永遠の生命の至福と一つに溶け合っている(註14)。《法悦》で見られた痛みを発する恍惚の表現は、《墓碑》に於いてその最高潮に達しているということが出来る。この作品の小谷への影響は、《法悦》が《ファントム・リム》(fig. 1)や《ドレイブ》(fig. 3)へ与えたものと同様な指摘ができる。だが、その上に「死」を直接のテーマにしている点を加味すると、新作のビデオ・インスタレーション《ロテム》(2001年)との関連も指摘することができる(註15)。エウヘーニ・ドールスがバロックのことを単に美術史上の様式とみなすのではなく、どの時代のどこにでもありうる「歴史的常数」と判断したことに従うならば(註16)、ベルニーニの影を深く宿す小谷元彦もまた「現代バロックの彫刻家」と呼ぶにふさわしい作家ではないだろうか。

## おわりに

小谷元彦の作品を改めて振り返ってみると、鑑賞者側の立場からして、そこには常にただひとつの感覚が刺激され続けていることに気づかされる。《ファントム・リム》(fig. 1)で扱われた「幻肢」や「半睡半醒」の麻痺状態。《フィンガーシュバンナー》(fig. 2)や《ドレイブ》(fig. 3)に見られる矯正具的な要素。そして《フェア・コンプレクション(セル01)》(fig. 4)や《9thルーム》の発想源とされる京都東山、養源院にある血天井。これらすべてのものが、喚起するのは鑑賞者にとっての痛点である。《エア・ガスト》(fig. 5, 8)の女性像の肌に刻まれた刻印が「痛点」を刺激することは、いうまでもない。そして、この鑑賞者に痛みを喚起する様々な作品は、制作者側の言葉としては「彫る」という行為一点に集約することができる。それ故に小谷元彦は、どこまでも彫刻家であり、様々なメディアを用いて「彫刻」の概念を遊行しながら拡張している作家といえるのではないだろうか。

## 註

- (1) Yuko Hasegawa, "Sculpture of Loss and floating," *GUARENTE ARTE 99*, FONDAZIONE SANDRETTO REBAUDENGO PER L'ARTE, 1999, p.50.
- (2) 堀元彰「展評・画廊:小谷元彦、レントゲンクス トラウム、98年11月28日-12月19日」、『美術手帖』1999年3月号、155-156頁
- (3) 「東京アートフィールド、漂白された部屋の血痕 P-House Gallery《Phantom-Limb》小谷元彦展」  
[http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp\\_j/review/1127/fieldwork1127.html](http://www.dnp.co.jp/museum/nmp/nmp_j/review/1127/fieldwork1127.html)
- (4) 榎木野衣「日本ゼロ年、小谷元彦 パチあたり木彫ファイギュア」『水戸芸術館現代美術センター展覧会資料』第46号、水戸芸術館、2000年
- (5) 森本孝「橋本平八の生涯」『橋本平八と円空』展図録、三重県立美術館、1985年、171頁
- (6) 橋本平八「純粋彫刻論」1942年昭森社刊、22頁
- (7) 宮部昭「ヤクシー立像(アショカ・ドーバダ)」『世界美術大全集 東洋編 第13巻 インド(1)』小学館、2000年、392頁
- (8) 高村光太郎「展評」読売新聞、昭和5年9月16日
- (9) 「特集 日本ゼロ年から SUPER FLATへ、INTERVIEW 小谷元彦」『FREE PAPER hirono』  
<http://www.hirono-factory.com/webimga/tokusyu/zero/odani/>
- (10) 『エゴファーガル:イスタンブールビエンナーレ東京』展図録、東京オペラシティ、2001年、99頁。
- (11) <http://www.pola.co.jp/culture/art/art13.html>
- (12) 石鍋真澄『ベルニーニ パロック美術の巨星』吉川弘文館、1985年、3頁
- (13) 前掲書111-112頁
- (14) エルヴィン・パノフスキー『墓の彫刻 死にたち向かった精神の姿』若桑みどり、森田義之、森雅彦訳、哲学書房、1996年、88頁
- (15) (9) 前掲書106-107頁。映画『フランケンシュタイン』に登場した《ロテム》は、フランケンシュタインが少女を湖に投げ入れ殺害してしまうストーリーのビデオ・インスタレーションである。
- (16) エウヘーニ・ドールス『バロック論』神吉敬三訳、美術出版、1991年、79-85頁



fig.13 小谷元彦《エンゲル》1999年



fig.15 ジョアン・ロレンツォ・ベルニーニ《福者ロドヴィーカ・アルベルトーニの墓碑》