

長谷宗悦が自身のアトリエで行う個展は、2019年以降、3年連続のことになる。私はすでに過去2回についても論じてきたので、3回目となる今回は前回とのちがいについて述べてゆきたい。いや、「ちがい」というのは正確ではないかもしれない。長谷の彫刻の特質での、より明らかとなった点といった方がよいだろう。事実、彼の今回の作品は前回までの作品の特徴を継承している。アトリエに展示された彼の作品は、これまでも、彼自身の生との密接なかかわりを示してきたが、前回と今回の作品も彼の生の連続性によって結びつけられている。

今回の作品では、既製品を素材として用いる割合が増加したことが指摘できる。しかしながら、それらは単なる既製品として扱われているわけではない。空き缶や空き瓶といった、日々の暮らしのなかで必然的に出てきてしまう廃棄物であったり、自身の子どもが用いる道具であったりと、作品の素材となる前に、彼の生活と何らかのかかわりのあった事物である。それ以外に、これも彼の暮らしに関与するものだが、パンや卵や果物といった食材が新たに加わってきた。これらの素材は長谷の彫刻を静物画の伝統に結びつけることになる。

静物は古代から絵画のモチーフとして登場してきたが、絵画ジャンルとしての静物画は17世紀のオランダで成立をする。当時のオランダは、宗教的には、祭壇画を必要としないプロテスタント（カルヴァン主義）の国であったのと同時に、政治的には、他のヨーロッパ諸国に比べて君主の権限の弱い国であった。そのため、教会や宮廷ではなく、貿易で富を蓄積した商人たちを中心とする市民がその受容層となった。そうした彼らの求めたもののひとつが、現実的なものを現実的に描く静物画だった。静物画にはあらゆる種類の事物が登場するとはいえ、その中心にあったのが、果物や海産物のような食材と、ガラス製のコップや銀製の皿などの食器である。

私は、前回、長谷の彫刻がマルセル・デュシャン（1887-1968）以来のレディメイドではなく、伝統的なリアリズムの絵画や彫刻の系譜にあることを指摘した。今回の彼の作品と静物画を結びつけることは、こうした前回の論の延長に位置するものである。本稿では、静物画との比較から長谷の作品の特質を考えることが目的となる。

静物画の場合、人物画や風景画と比較すれば、卓上でのモチーフの配置は自由度が高いといえる。このことがポール・セザンヌ（1839-1906）が静物画を重要視した理由のひとつだが、作品のパーツの配置を持続的に変化させてゆく長谷についても似たようなことが指摘できる。もっとも、「真実に即した表現とは、彼にとって、何よりも三次元の現実と二次元平面におけるその再現の緊張関係を見る者に意識させることを意味していた」（エミカ・ラングミュア『静物画』高橋裕子訳）とされるセザンヌと

長谷の目的は異なっている。長谷の場合、配置する行為は他の媒体に変換される前段階ではないからである。

オランダ静物画の構図の特徴としては、モチーフが前後に重なるように配置されることが挙げられる。もっとも手前の事物は、ほとんど、テーブルから滑り落ちるような位置にあることが多い。ルネサンス絵画の無限に奥へとつづく空間とは異なり、バロック絵画の奥行き空間は暗示されるのみで、手前のモチーフがスポットライトを受けて浮き上がったように見える。モチーフの前後関係（重畳遠近法）が絵画としての空間の獲得に貢献するのである。

空間全体を照らすフラットな光か自然光が用いられるものの、長谷の展示でもモチーフの重なりをつくる奥行きが特徴となっている。アトリエ入口から向かって右奥の、もっとも大きな集合体では、斜めに突き出すようなラインが形態を特徴づけている。手前にある白い子どもの靴や哺乳器も、ここだけで完結するような配置ではない。アトリエ左側と倉庫の集合体は鑑賞者の視点が限定されており、広がりではなく、前後関係を意識させるようになっている。

個々のパーツを見ても、やはり、奥行きが意識されることになる。作品内には錆びた鉄材などシート状のものが含まれているが、その多くがメッシュであったり、パンチングされていたりで、向こう側を透視できるものとなっている。空けられた飲み口が見えるように置かれる空き缶や透明な空き瓶も内側を奥行きとして示す。過去2回のものよりも、モチーフの数が増えただけではない。こうした奥行きの表現が、これまでにはあまり感じられなかった、複雑で雑多な印象をつくり出すのである。

他方、静物画と長谷の作品では、鑑賞者の視点の高さに大きなちがいがあがる。静物画の場合、卓上のモチーフは目線の高さに近く、わずかに俯瞰するような位置にあることが多い。長谷の場合、多くの事物が目線よりもずっと低い位置に置かれており、見下ろすような格好でそれらを見ることになる。オランダ静物画では個々のモチーフの存在が強く感じられるのに対して、長谷の作品ではそう感じられないのは、このちがいによるところが大きい。長谷の場合、鑑賞者の心理的な距離が遠いのである。

今回の長谷の作品で用いられる素材の多くは、大量生産—大量消費—大量廃棄される既製品である。作品になるかどうかは別として、そもそも、心理的に近いようなものではない。むしろ、こうした現在の社会の状況を考察するためには、距離をとった方が相応しいともいえる。こうした態度を批評的＝批判的と呼ぶことができるが、その淵源を辿るならば、（広い意味では、これも静物画の系譜にあると見なせる）1960年代のヌーヴォー・レアリズムの仕事に行き着くことになる。とくに、ゴミ箱に集積した事物をそのまま作品化したアルマン（1928—2005）や、食事後の食器の配置をそのまま固定したダニエル・スポエリ（1930— ）の仕事である。

もっとも、長谷による批評＝批判は彼らほど直接的ではない。それは、彼自身が現在の消費社会の一員として、批判する側にいると同時に批判される側にもいるという自覚

の強さに由来する。そのことは、廃棄物に対して、個々の作品内での配置を徹底して行うことでも示される。それらの個々は長谷との関係において個別性をもつのである。鑑賞者もそれにうながされて、全体を俯瞰的に眺めるだけでなく、近寄って個々の事物を見つめることになる。それは、作品を通じて、長谷のメッセージを受け取っていることを意味する。

作品を通じてのメッセージ。それはこれまでの長谷の作品にも込められていたものだが、鑑賞者がそれを受け取るのは容易ではなかった。最大の理由は、彼が自身の作品に一切のタイトルを付さないことにある。少なくとも私にとっては、そのメッセージが強く現れてきたのが今回の作品の新たな特徴といえる。

17世紀のオランダ静物画では、再現的な描写力の卓越性が尊ばれただけでなく、多くの場合、作品のメッセージ性も重要視されていた。よく知られているのは、生のはかなさ、現世のはかなさ、人間のはかなさを表わすヴァニタスの表現である。もっとも、それはアレゴリーで示されるために、読解が容易でないこともある。長谷の作品も、また、アレゴリーを含んだものとして読むことができるかもしれない。彼の作品を静物画との比較から考えることは、その可能性を導くことになる。