

藤井匡（美術評論家）

接続と切断、空間的に／時間的に

映像作品《Let it be》。これは、いくつかのパーツの組み合わせ方を少しずつ変化させて撮影した静止画像を、ビートルズの同名の楽曲に合わせて順次切り替えてゆくものである。これまで木を主要な素材としてきた長谷の作品のなかでは特異なものとなっているが、その理由は、これが RCA（Royal College of Art）でのプレゼンテーション用に作成されたことにある。だが、そうであるがゆえに、この映像は他の作品以上に、長谷宗悦の思考を明らかにするところがある。

長谷の素材の扱い方は自身の思考（アイデア）をそれに押しつけるものではない。木と自身とが関わるプロセスに主眼が置かれており、そのなかで両者がゆるやかな変化を続けてゆくものである。アイデアは古代ギリシアのプラトンに淵源をもつが、その意味は次第に変化してゆき、16世紀には芸術家個人のアイディアを指すようになった。近代の芸術において主流となった、個人の内面の表出という価値観はこの延長上にある。

こうした価値観は、1970年前後、イタリアの「アルテ・ポーヴェラ」、アメリカの「プロセス・アート」、日本の「もの派」といった動向によって批判に晒される。それから約10年後に活動を開始した長谷にとっては、先行する動向は継承すべきものでありながらも、同時に、批判的に臨むべきものでもあったはずだ。したがって、彼の彫刻はその両面から解釈してゆく必要がある。

1970年に開催された「第10回日本国際美術展」はこうした動向を同時代に取り上げた展覧会として知られる。同展のコミッショナーを務めた中原佑介は「人間と物質の間」というテーマを掲げることでこれらの作品に対応し

た。中原によれば、こうした作品では、物質は造形の手段ではなく、その状態や時間の経過がそのまま提示される。「作品は人間にのみ属するのでもなければ、物質のみで自立しているわけでもない。まさに〈人間と物質の間〉のすべてを包含するのである。」(「人間と物質 第10回〈東京ビエンナーレ展〉の機会に」1970年)人間は物質に対して超越的な立場を取るのではなく、両者を含んだ世界の全体が扱われるのである。

後に、中原は両者のあいだから生まれるものを「関係的な像」と呼び直し、その起源をロシア構成主義のウラジミール・タトリンに置く。タトリンの彫刻的レリーフでは、再現性が完全に放棄されたため、物質の存在が前景化されることになり、さらに、物質が存在する空間も作品の内に含めて考えられるようになる。「それを構成する物体の断片は(壁や床を含めて)ひとつひとつの分節性をもちながら、それらの間に新しい関係が作りだされる。」(「世界の関係像について」1972年)長谷の彫刻においても重要な地位にある物質や空間の淵源はここに求められる。

また、中原は1970年前後のこうした作品を「非定形彫刻」という言葉でも説明する。それは、彫刻の形状を「形」と「状」に分離し、「状」の方により物質の本質を見ようとするものを指す。こうした彫刻では、現実の空間に依拠する度合いが高くなるために、展示が手段以上の意味をもつようになる。「非定形彫刻では、そこに登場するマテリアルがはるかに大きな意味をもっています。そして、それがひとつの「形」に向けて集約されることがない以上、マテリアル相互の空間的關係とか見えない関係がそこでは決定的であるはずです。」(「「定形」から「非定形」彫刻へ」1974年)このことは、彫刻を確定的な形態よりも流動的な状態としてとらえる長谷の理解へと繋がるものだろう。

中原は、さらに、長谷の登場する1980年前後の彫刻に見られる変化を「積み木」という言葉で表わす。ここでは、長谷の主要な素材でもある木材による作品が扱われるが、中原はこうした作品の特徴として「ゆるい構造」をもつことを指摘する。それは構築の容易さと同時に解体の容易さも示唆する。

「こうした「ゆるい構造」の作品は、潜在的に解体が容易であることを感じさせる点において、一種の「出来事性」を示すということにも注目したいと思う。」（「積み木と自然」1983年）この「出来事性」という性格は、映像作品《Let it be》で現働的なものとして示されることになるが、潜在的には、長谷の初期作品から一貫したものと理解できる。

他方、先行する動向と長谷との違いを考える上では、彼が今回の展覧会を企画したことに注目する必要がある。アーティストが自身のスタジオで作品を公開すること自体は特に珍しいものではない。だが、それらと本展との間には根本的な違いがある。長谷の場合、自作をスタジオで展示するという行為そのものが、その作品の内に特質として組み込まれているからである。

もちろん、制作の場と展示の場との一体化は先行する動向のなかにも見ることができる。中原が事例に挙げるのはカール・アンドレの《錆びの庭園》だが、拾ってきた鉄材を床面に散乱させたこの作品に対して、「針金をまきちらすことを作品の製作と呼ぶなら、それがおこなわれたのは美術館の一室であった。つまり、美術館は同時にアトリエとしての性格を共有したのである。」だが、それと同時に、「展覧会が終わってしまえば、このさびた針金は屑鉄置き場へ捨てられ、またちがったちらばり方をするかもしれない」とも述べられる（「美術への問い」1971年）。つまり、アンドレの「出来事性」には、展覧会の会期という時間的限定が作品の枠組みとして強固に働いているのである。

長谷の場合はそうではない。彼の使用する古材は、その「ゆるい構造」において、かつては木造家屋であったものが彫刻へと移行しているし、彫刻がただの木材へと移行してもゆく。説明しようとするならば、このように語るより他はないのだが、実際には、その移行は連続的なもので、区切ることができない。対象を確定させる明確な境界線の不在は、素材と空間の関係についてもいえる。彫刻は常にその輪郭を変化させてゆくが、それは物質が空間に、空間が物質に移行してゆくことを意味するのである。

原則として、長谷が自作にタイトルを付さない理由はここに関与すると考えられる。名づけられたものは客体として、主体と対峙する確固とした存在となる。彼の目的は、そうした存在を提示することではなく、時間的にも空間的にも、個々のパーツの接続と切断を継続することにある。個々のパーツは各々の時間や空間を所有している。それらが離合集散する状態が長谷の彫刻なのだ。そして、素材も長谷自身も時間と空間のなかで移行してゆく存在であるがゆえに、その彫刻は最終的な形態に至ることはない。接続と切断は終局的な姿に到達することなく繰り返されてゆくのである。

だが、素材も長谷も物質的な存在である以上、実際には終焉が到来する。木材もチェーンソーやバーナーで手を加えられることで減退してゆき、最終的には消えてなくなるだろう。彼の作品の「出来事性」には、こうした不可逆的な時間や空間も含まれるのだ。

《Enshrined record》の出発点には、長谷がアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所を訪れた際に感じた人間の不条理さや、自身を含めた「人というものは何か」という問いがあるという。この問いは唐突なものではない。彼の接続や切断の行為は有限的なものであり、その彫刻は彼の生と一致する。そのことが、逆に、超越的なものに対する考察を導くことになるのである。