

藤井匡（美術評論家）

長谷宗悦：リアリズムの彫刻

今回の作品について記述しよう。まず、アトリエの空間では、入口から向かって右手に大きな倒木が横たわる。1本は枝葉までが残された状態で、もう1本は根元のところで切断された状態。枝葉まである1本はホイストクレーンで根元近くを吊り上げ、全体としては、先の方がやや上向きになるようにセッティングされている。向かって左手には床全面にポリエチレン製の黒いゴミ袋が切り開かれた状態で敷き詰められている。光沢のある表面がわずかに波打ちながら、天井にある蛍光灯の光を反射している。

アトリエの手前にある倉庫のなかは3つに区分されており、その空間全体をほぼ埋めるように、さまざまな事物が配置される。そのすべてで、長谷の使用するもっとも特徴的な素材である古い木材が使われているが、向かって右では、左右対称を基調とした構成のなかにある、蛍光灯やワインボトルなどの日常品が目につく。中央で特徴的なのは、空間の真ん中に位置する長谷自身の子ども（彼は昨年11月に誕生した）だろう。左では、奥側の壁に立て掛けるように板状の古材や鉄製の波板が重ねられている。

このように記述するとき、私には大きな違和感が伴うことになる。もちろん、芸術作品の記述には記述者の経験が反映されるため、本来的に、それは客観的ではなく主観的なものとなる。だからこそ、アメリア・アレナスによる対話型鑑賞教育においては、その出発点が個々人の作品記述と相互の差異の確認に置かれるのである。しかしながら、ここでの記述がもたらす問題はそうしたものと一線を画している。

その理由は、何よりも、長谷が個々の作品にタイトルを付さないことにある。彼は1982年以降、原則的に、作品名をつけることをやめる。仮に「無題」とつけたとしても、そこには、特定の意味のもたらす限定が生じてしまうと

考えたためである。その結果、たとえば、アトリエにある倒木とゴミ袋は、個別の作品（2点）なのか、一体の作品（1点）なのかを鑑賞者が決定することはできなくなったのである。

加えて、展覧会が行われるのが、彼の生活の場所と隣接する、制作の場所であることも重要である。美術館やギャラリーであれば、展示空間を確定する建築的な枠組みが作品の枠組みを決定する（多くのインスタレーション・アートでは、そのようにして作品の範囲が確定される）。しかしながら、今回のような場所では、そうした枠組みが作用しない。事実、アトリエと倉庫の間にある狭い空間の事物の配置について、長谷は当初は作品と考えていなかったものの、あるときから、それも作品だと見なすようになったという。したがって、それはある日突然に作品ではなくなる可能性もある。こうした理由から、長谷の作品では、芸術と生とを切り離すことができなくなっているのである。

生と切り離すことのできない芸術。そこからは、2人の芸術家の仕事が想起される。アルベルト・ジャコメッティ（1901-1966）とマルセル・デュシャン（1887-1968）である。

彫刻家・柳原義達と哲学者・矢内原伊作の対談が伝えるところでは、カフェにいるジャコメッティは、テーブルの上にあるいくつかの事物の「正しい位置」を求めて、それらを動かし続けていたという。実際のところ、それらの「正しい位置」を決定することなど不可能である。そのため、その行為は終わることなく延々と続いてゆくことになる。

このエピソードは彼の絵画や彫刻の制作のあり方に結びつく。モデルをつとめた矢内原が書き記したのから分かるのは、ジャコメッティが「どのように作品を制作したか」ではなく、「どのように作品を制作できなかったか」である。毎日執拗に繰り返される、モデルを再現しようとする試みの大半は惜し気もなく廃棄されてゆく。なぜなら、ジャコメッティの目的は作品を制作することにはなかったからである。「私にとっては、タブローをつくることが目的ではなく、対象自体を実現することが目的なのだ。タブローはそのた

め的手段にすぎない。」(『ジャコメッティとともに』1969年)

この「対象を実現すること」はリアリズムと呼ぶことのできるものである。だが、その絵画や彫刻は写実的なものとは見えないかもしれない。だとすれば、それは様式としてのリアリズムではなく、態度としてのリアリズムと呼ぶべきものだろう。同じ意味で、私は個々のパーツの接続と切断を継続する長谷の仕事もリアリズムと呼ぶことができると考えている。

もうひとり、デュシャンの名が招喚されるのは、今回の作品では、ワインボトルなどの既製品が導入されているためである。もちろん、長谷が機械によって生産される製品(黒いゴミ袋もそうだ)を用いるのは今回が最初ではない。しかしながら、今回の仕事では、既製品が既製品としてよりはっきりと示されることになっている。

デュシャンのレディメイドを「絵画的唯名論」(Nominalisme Pictural)と呼んだのはティエリー・ド・デュヴである。それは芸術と名づけられることによって芸術となることができる。つまり、それは「ひとつの物体ないし、いくつもの物体の集合ではなく、芸術家の所作ないし意図でもなく、絶対的にありきたりの物体に添付され、これは芸術であると語るようなひとつの文章」(『芸術の名において』松浦寿夫+松岡新一郎 訳、原著は1989年)なのである。その意味で、最初のレディメイド《自転車の車輪》の1913年や、スキャンダルとなった《泉》の1917年以上に、レディメイドという名前が発明された1915年がもっとも注目に値するという。

しかしながら、この意味においては、長谷が今回導入した、工場で生産された日常品をレディメイドと呼ぶことはできない。それらは、あらゆる意味において、名づけられることを拒否している。その仕事をノミナリズムと呼ぶことはできないのである。

ジャコメッティとデュシャンは対立的な位置にある。両者の違いはリアリズムとノミナリズムの違いといえる。これらは西洋中世の普遍論争に由来する言葉で、普遍は事物の側に帰属するか、言葉の側に帰属するかという議論

のなかに登場してくる。

ここで、ド・デュージュがカントによる二律背反にある「美」を「芸術」に置き換えながら読んだのに倣って、「普遍」を「芸術」に置き換えてみよう。前者には絵画や彫刻が、後者にはコンセプチュアル・アートからアート・ドキュメンテーションへの系譜が位置することになる。

ジャコメッティは自身を「今日絵画をやっている唯一の人間」と語っているが、その系譜には長谷の彫刻が位置してくる。《9つの立像によるコンポジション》(1950年)などの群像が事物の配置をめぐる長谷の仕事にもっとも近いといえるが、単独像においても近いところがある。ジャコメッティの考えでは、人間像は眼や鼻や口といったパーツの加算によって達成されるのではない。それはただ全体として少しずつ真実に近づいてゆくものなのだ。作品のこうしたあり方は長谷の彫刻にも見られるものである。

リアリズムという言葉は、文脈によって、実在論とも写実主義とも現実主義とも訳される。訳された後では、これらが同じものに基づいていることは見えにくい。それは長谷の仕事のなかでも見えにくくなっている。長谷の彫刻から意味内容が除去されるとしても、長谷の生からそれが除去されるわけではない。逆に、そのことによって、その生が直接的に主題化されるということが出来る。風倒という樹木の死と子どもの誕生という再生とがここにあるのは、その意味では、当然ともいえるのである。