

藤井匡（美術批評家）

## 彫刻の主題をめぐって

戦場だな。それが今回の長谷宗悦の作品を見たときの最初の感想である。もちろん、そのような主題が明示されているわけではない。今回のステートメントに記されているのも「人同士が善悪と好き嫌いを超えて、お互いの違いを認め合うことは、とても難しい」といった、非常に抽象的な言葉である。また、長谷の作品が昨年までのものと大きく変わったわけでもない。廃材や日用的な事物を並べたり重ねたりしながら配置していくのは長谷の一貫した方法である。それでもなお、長谷の作品は変わったといえる。私たちをとりまく世界が変わったように。どちらも、そのちがいは些細なものに見えるかもしれない。だが、それはやはり決定的に変わったのである。

まず、スタジオの右手、大きな空間に展示される作品。部屋の奥側、ほぼ中央に鉄製の大きな円筒形が置かれる。錆びた表面とやや凹んだ形状から、それが廃材であることがわかる。もともとはマンションの屋上などに設置される貯水槽だったのだろうか。硬質で人間の背丈を超える大きさのものの変容した姿は、そこに加えられた暴力的ともいえる「力」を印象づけることになる。

部屋の手前側には、ポリプロピレン製の黒い植物ポットが多数、一面に配される。それらはすべて横倒しの状態で置かれるが、薄手のものであるため、重力に即して潰れたような恰好となっている。配置で特徴的なのは、入口側から見たときに、ポットの内側が見えない角度で置かれていることである。裏側にまわるとわかるのだが、そのなかには、今年の個展でも多く使用されていた日用品が収められている。むしろ、日用品は「隠されている」といった方がよいだろう。このインスタレーションが私に戦場を意識させたのである。

スタジオの左手の小さな部屋の作品はそれとは対照的である。なにかが「露わにされている」と呼べるかもしれない。それを示すのが、部屋の壁面に対し

て平行に置かれた二枚の透明な板ガラスで、それも丁寧に揃えられている。それ以外の品々は、丁寧に揃えられているわけではないとしても、板ガラスのつくるシンメトリーを壊さないように配慮される。とくに、ふたつのガラス瓶の位置関係は絶妙といえる。このインスタレーションは墓あるいは慰霊碑を想起させる。

三点目はスタジオの前に設置されている。この場所での長谷の個展は四度目だが、屋外に展示されるのはこれがはじめてである。スタジオ内の作品と比べると、その構成は少し複雑である。これまでの長谷の作品により近いともいえるが、これもスタジオ内の作品の性格を引き継ぐものになっている。下方にはやや変形したドラム缶と潰れた黒い植物ポット（隠すもの）、上方には透明度のあるガラスやビニール袋（露わにするもの）が位置するが、配置が複雑なため、両者は明確に切り分けられていない。そして、自然の要素、とくに太陽光と雨水によって両者は同体化されている。

当然のことながら、こうした解釈には危険が伴う。長谷自身がそうした主題を明示していない以上、見ている者が自分勝手な理解をしているにすぎない可能性もあるからだ。だが、そもそも彫刻における主題とはなにか。それを考えるためには、過去の作品に戻って考える必要がある。とくに、戦争と平和にかかわる彫刻について考える必要がある。

長崎の爆心地の近くには北村西望による《平和祈念像》（1955年）が建立されている。タイトルからして、「平和」を主題とすることは明らかだが、本当にそうなのだろうか。筋骨隆々とした男性が、左手の掌を下に向けた状態で水平に伸ばし、右手の人差し指で天を指す。この彫刻には、仮に「支配」というタイトルをつけても成立するのではないか。そもそも、戦時中には、筋骨隆々とした若い男性像によって優秀な兵士を表象することも行われていた。

朝倉文夫は太平洋戦争中に《翼に続け》（1943年）という作品を発表する。ヌードの女性像で、顔をやや上に向け、両腕を斜め上に伸ばしたポーズをとっている。これが戦時下にふさわしい彫刻だったかどうかは疑わしいが（ドイツ

とは異なり、この時期の日本には、ヌードの女性像はきわめて少ない)、それでも、タイトルによって、軍部の意向に反しないものにはなっている。終戦後の1958年、この彫刻は東京・上野駅のコンコースに設置されると同時に、タイトルは《翼》に改められる。字句としてはわずかな改変ともいえるが、それでも、意味としては正反対といえるほどの改変である。

私はこうしたことを倫理的に非難したいのではない。彫刻とタイトルとの関係は、もともと、そんなものだったといたいだけである。ちなみに、北村と朝倉は共に1921年から1944年まで東京美術学校(日本の美術アカデミー)で教員を務めていた。アカデミーに対して批判が出るのは世の常だが、それでも、それは最大の社会的影響力をもつ。つまり、日本の彫刻家の大勢の意識は彼らとそれほど異なるものではなかったはずである。

この点から、長谷が自作にタイトルをつけない理由を改めて考えるべきかもしれない。

とはいえ、やはり、主題のない彫刻はないというべきである。彫刻はかならず主題をもつ。

20世紀後半、日本でもフォーマリズムの受容と普及のなかで、自律した美術の価値(色やかたちの美しさ)を純粹に追及する方向性が示されるようになる。1950年代から1960年代前半は日本の抽象彫刻の形成期にあたるが、そうした作品のタイトルには「無題」や「作品」といった言葉が多く用いられた。それらは「作品に外在的なものを主題とはしない」ことを主題とする作品といえる。

こうした方向性は1990年代になってから大きな変化を見せる。人種、民族、性差、経済格差、環境などの社会問題を主題として明確に提示する美術表現がさまざまに展開するようになる。日本では、こうした動向が主流を形成したとはいえないが、それでも、2000年代に入って数多く実施されることになるアートプロジェクトは、農村部の過疎高齢化や中心市街地の空洞化といった政治課題と直結するもので、強い主題性をもった美術表現と呼ぶことができ

るだろう。

長谷の作品はそれらのいずれとも距離を置いている。もっとも近いのはフォーマリズムだが、それでも、自律した芸術形式が追及されているわけではない。そのことは、彼が自身のスタジオでの継続的な個展を開始したことからも明らかである。それは彼自身の生活と切り離されてはいないのだ。そうでなければ、ステートメントのなかに「人として大切なものは、特別なものではなく、いつもの普通の生活の中にあるはず」といった言葉が述べられるはずがない。こうした立場から、仮に、戦争を主題とする彫刻をつくるならば、それは抽象的な理念を掲げるものとはまったく異なる表現になるはずである。

こうした長谷の主題の扱いをアレゴリー的と呼ぶことができるかもしれない。美術表現を「シンボリックな美術」と「アレゴリー的な美術」に区分したのは、セゾン美術館（東京）で1995年に行われた展覧会「視ることのアレゴリー」だが、前者が単純明快な解釈構造をもつ一方で、後者では形式と内容が複雑なかたちで接続されることになる。

「シンボリックな美術」と比較すれば、「アレゴリー的な美術」が受け入れられる範囲は決して広くはない。だが、それは見る者を立ち止まらせ、考えさせることをうながす力を備えている。