

藤井匡（美術批評家）

## 人体と風景と：長谷宗悦の自然

人体なのか、風景なのか。今回の長谷宗悦の作品展示を見て、最初に考えたのがそのことである。長谷に聞いたならば、おそらく、「両方ともちがう」と言うだろう。長谷は早い時期から自身の彫刻が特定の対象物に結びつけられて理解されることを慎重に避けてきた。そのことが、彼が作品にタイトルをつけない理由のひとつでもある。つまり、それらは現実のなかにある対象物から等距離に離れるように考えられてきたのである。しかし、逆にいえば、それらは現実のなかにある対象物と等距離に近いことにもなる。そのため、それらは彼の彫刻を見ている人間の関心のあり方に応じたものに見えることになるのである。

今回の展示が人体にも風景にも見える理由は、主に、左右対称性と連続的に後退してゆく奥行きにある。こうした性格は過去の長谷のアトリエ展で展示された作品には見られなかったもの、あるいは、それほど意識されない程度に留められていたものである。

大きな部屋の入口近くには、多数の木材の板をすべて垂直に立て、平行に並べた作品が展示されている。無垢の板材が中心で、一部に合板も使われているが、表面がくすんでいたり焦がされていたりで、いずれもが経年変化を感じさせるものとなっている。こうした素材は長谷が過去にも繰り返し用いてきたもので、実際に、過去の作品に使用したことのある材料も含まれている。

これらの板が人体を想起させる理由は、各々の板のサイズとプロポーション、左右対称性にある。サイズは等身大の人間像よりも大きいのが、それを完全に逸脱するほどではない。高さでいえば、成人男性が上方に手を伸ばしたくらいの高さが多い。プロポーションはかなりの縦長で、人間の立像を想起させるものになっている。そして、過去の長谷の作品にはあまり見られなかった特徴だが、これらの板は側面が垂直に切り揃えられることで、左右対称性を備えている。切断は底面積の小さい

板をあまり目立たないサイズの支えで立てるために必要とされたのだろうが、この支えの部分が人間の足に見えることも含めて、人間の姿を呼び寄せることになる。

風景を想起させる理由は、平行に置かれた板同士の間隔にもある。手前側はやや離れた距離を保つものの、奥に進むにしたがって、前後や左右の距離が狭まってゆく。こうした配置は鑑賞者が途中まで入り込めることを目的に考えられたものだろうが、結果として、遠いところほど空間が縮約されて表わされる絵画の奥行き表現に類することになっている。

大きな部屋を仕切った反対側の空間には、ほぼ透明のビニールを中心に、一部に気泡緩衝材なども用いた二点の作品が壁面展示されている。これらも人体を想起させるサイズと左右対称性を備えている。木の板よりも幅はかなり広いが、このプロポーションは人間が両腕を水平に広げた状態に近い。あえていえば、一点は十字架のうえのイエス、もう一点は大きな布を広げたヴェロニカを連想させるところがある。

風景への意識が導かれるのは、木の板による作品と同じく、平行に遠ざかってゆく奥行きが感じられるからである。壁面展示される作品で、物理的な奥行きはほとんどないが、ビニールなどが重なった箇所は透明度が落ちてゆくために、イリュージョンとしての奥行きが生まれるのである。

小さな部屋にセットされた作品には、そのなかに、多数の小さなモビールが配置されている。既製品のハンガーも使用されることからわかるように、サイズは小さくなっているものの、人間の肩と腕を暗示するところがある。左右のバランスをとっている素材には、石と卵、子供の玩具と果物、古い書物と剥き出しになった電子回路など、寓意的な意味を読み取りたくなるものもあるが、全体として、特定のメッセージを発することはない。そのことが形式への意識をうながして、人体を想起させることに貢献する。

その一方で、他の作品と比較すると、風景的な特徴は少ない。多くのパーツがさまざまな方向を示しているために奥行きへの把握はむづかしい。玩具などに用いられる彩度の高い原色がランダムに配置されることも関与する。こうした空間性は近年の長谷の作品にも見られたものである。このちがいは、他の作品では鑑賞者が立つ

た状態で水平視できるのに対して、この作品では見下ろすことになるのに由来する  
ように思われる。この作品では、「風景を見る」というよりも、「風景の模型を見る」  
という感覚になるのである。

このような人体と風景の二重性は、長谷の彫刻のなかの「西洋的なもの」と「日  
本的なもの」の二重性として考えることができるかもしれない。彫刻にかぎらず、  
西洋の美術において、その中心を占めるのは人体の表現であり、それが美術の基盤  
となる「自然」である。他方、日本の伝統的な美術においては、人体表現も行われ  
ているものの、中心を占めるものではない。むしろ、日本人にとっての「自然」と  
は風景を指すことが一般的である。

もちろん、近代化のプロセスにおいて、日本人も西洋の美術の価値観を摂取して  
きたし、それはある程度の達成を見せている。長谷は東京藝術大学の卒業制作  
(1979年)で木彫の人体像を提出している。近代日本の木彫は江戸時代の仏像制  
作を継承しているところがあるとしても、彼の骨格や筋肉の表現は西洋の彫刻に学  
んだことが明らかなものである。

20世紀後半以降、西洋でも日本でも美術表現の多様化が進行するが、それでも、  
両者の差異としての人体と風景は痕跡的に残っているのではないだろうか。それは  
以下のように整理することができる(この表は2023年の勝俣涼による東京造形大  
学でのゲスト講義の内容に示唆を受けて作成した)。

	自 然	形 式	境 界	延 長	ポリティカル・コレクトネス
西 洋	人 体	実 体	膜	行 為	人種・民族・ ジェンダー
日 本	風 景	装 置	余 白	場	エコロジー

この表によって、近年の長谷の作品のいくつかを説明することができる。たとえ  
ば、ロンドン滞在時に制作した映像作品《Let it be》(2016年)。いくつかの金  
属片の組み合わせを少しずつ変え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だが、この映像に長谷自身が映ることはない。直接的には、事物の配置（場）の変容が示される作品であるものの、潜在的には、身体（行為）も意識させる表現になっている。

同時期に制作した《Enshrined records》（2017年）。ポリエチレン製の黒いごみ袋を開いて床の上に重ねていった作品だが、ヴォリューム感の希薄さによって、作品と作品外の境界はポリエチレンの表面（膜）なのか、緻密に計算された四方の壁までの距離（余白）なのか、その両方なのかを決定することはむづかしい。

ポリティカル・コレクトネスにかんしては、長谷がそうした主張を強く打ち出すことは決してないものの、2019年の個展のステートメントにアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所の訪問が記されることが注目される。同時に、彼の用いる廃棄された木材や空き缶などはエコロジーとの関連を意識させる素材であることも指摘もされている（光田由里「思考の器 長谷宗悦 20年の仕事」2002年）。

美術だけの話ではない。近代以降の日本人は「西洋的なもの」と「日本的なもの」の二重性を生きてきた。長谷の彫刻にこうした二重性が現れるのは、それが私たちの現実の生活の基盤となっているからである。

初出：『長谷宗悦展』（2023年）