

藤井匡（美術批評家）

現実との関係を再構成するために

今回の長谷宗悦の作品を見ると、これまでのものから変化した印象を受ける。いや、実際には、それほど変わっていないのかもしれない。たとえば、使用される素材に大きな変化はない。解体された家屋などの古い木材、錆びた鉄板や鉄製の道具、空き瓶などの日常生活のなかで出てくる廃棄物、そうした廃棄物を入れるためのビニール製の袋、プラスチック製の子どもの玩具など。ガラス板がこれほど多く使われることはなかったので、その点は変化といえるかもしれない。また、事物と事物との組み合わせ方もこれまでの方法が踏襲されている。基本的には、「並べる」と「重ねる」が中心であり、釘や画鋸を使って「つなぎ合わせる」ことはそれほど多くはない。展示場所も、2019年以來、個展のために毎年使用されてきた自身のスタジオであり、作品にタイトルを付さないことも変わっていない。そのように見てゆくならば、継続している性格の方が多いのである。

そうしたなかで、作品の変化を感じさせる大きな要因は「並べる」ときと「重ねる」ときの形式にある。長谷の彫刻では、事前に確固とした完成形態を思い描くことなく、多数の事物がバランスを考慮しながら配置されてゆく。もちろん、展覧会である以上、作品は完成したものを見なすべきだが、それでも、その姿は唯一絶対のものではない。また、この配置は事物同士の関係によるだけでなく、長谷自身と事物たちの関係も含めて決定されるため、長谷が現実の社会のなかで生活を営む際に生まれる思考や感情も、事物の配置に大きな影響を与えることになる。作品の完成形態が確定困難であるのは、長谷と社会との関係が確定的なものではなく、日々変化してゆくことに由来している。

そのためだろう、長谷の作品の形式は、多くの場合、不定形で空間に拡散してゆく傾向をもつものとなっていた。その方が、後々まで事物を動かせる範囲

を広く確保できるからである。それにたいして、今回の作品は、比較的ではあるが、整理されている印象が強い。もちろん、長谷の思考と行為はこれまでと変わらないし、彼によれば、今回の作品も制作のプロセスのなかで大きく変化していったという。あくまでも結果として、今回はこうした形式に帰着したわけである。

その理由はどこにあるのか。長谷のステートメントには次のような言葉がある。「昨年末から、私の大切な人たちが次々と旅立った」「もう二度と会えないと分かった途端、故人たちが私の心の中に深く根付いていった」。もちろん、こうした死の問題はこれまでの長谷の作品でも重要な位置を占めていた。作品を生み出す長谷の思考と行為が彼自身の生の流れに即したものである以上、それは常に死と背中合わせといえる。したがって、この表明は作品が変化した決定的な要因ではないが、それでも、身近にある死への意識が作品を変化させたと考えられる。

展示の空間は、これまでと同様、ふたつの部屋に分かれている。入口から入って左手にある小さい方の空間では、床にグリッド状になるようにガラス板が重ねられている。二枚重ねの箇所と三枚重ねの箇所があったり、ガラス板の大きさが変えられている箇所があったりするが、縦横のラインが貫通していることや、部屋の形状と大きさに対応していることから、事物が整然と並べられた印象が強い。また、垂直の要素をほとんどもたない構成になっているが、一般的には、垂直性（たとえば人間の立像）を有する彫刻は生命力の表現と結びつきやすい。ヘンリー・ムーアの《横たわる人物》の場合も、身体は水平であっても、頭部は必ず垂直に位置づけられる。床にあるガラス板のグリッドはそれらとは正反対の印象、たとえば、墓穴などを連想させる。寓意的な意味を読み取るべきではないかもしれないが、やはり水平に置かれたフランスギクの束がその連想を補強する。

右手にある大きい方の空間の作品はみっつのブロックに区分されている。この明確な区分（あるいは作品の切断）こそが過去の長谷の作品との大きなち

がいに見える要因である。

一番手前のブロックでは、やや高さのある素材が使われているものの、全体としては、水平性が基調となる。下から順に、薄い鉄板、木材の塊、鉄パイプ、ワイヤーメッシュ、ガラス板が「まとまり」をもって重ねられているが、ガラス以外はすべて古びたものであり、それらの過去がガラスに封じ込められているようにも見える。

中央のブロックでは、手前側に四本の柱が並べられるが、黒いビニール袋が貼られることもあって、それらが境界線としての機能を果たすことになる。その後ろを見ると、壁に立てかけられた板材が高く、部屋の中央に向かって次第に低くなる、つまり、壁との同化から床との同化へと移行する構成になっているが、四本柱の幅のなかに収まるために、「ひろがり」よりも「まとまり」の印象が強く見える。

一番奥にあるブロックでは、木や鉄の大きな板を、そのうえにあまり事物を配置せずに使用することから、大きな空間性が感じられる表現になっている。それにもかかわらず、もたらされるのは「まとまり」の印象である。垂直に置かれた板材は直角となる二方向の壁に即した位置にあり、水平に置かれた板材はその二方向へ扇形にひろがるように配置される。作品は壁面によって制限を受ける方向にのみ展開するのである。

結局のところ、昔も今も、人間は死ぬ。だからこそ、古代文明からダミアン・ハーストまで、死は常に芸術表現の主題となってきた。もっとも、その表現は時代や地域によって多様な展開を見せる。美術史家エルヴィン・パノフスキーは『墓の彫刻』において、それらを先望的（*prospective*）な美術と回顧的（*retrospective*）な美術に区別した。古代エジプトや古代中国における副葬品は前者に、古代ギリシアの墓碑は後者にあたる。中世においては、ヨーロッパでは最後の審判に備えるキリスト教美術として、日本では極楽浄土への往生を願う仏教美術として展開する。近代に向かうにつれて、美術の中心は宗教的なものから世俗的なものへと推移するが、そこでは、個人の死が重要な問題

としてとらえられるようになる。戦争を主題とする美術は古代から続けられてきたが、かつては勝利者への賛美を表明するものだったのが、ナポレオン戦争に取材したフランシスコ・デ・ゴヤ以降、理不尽な死を表明するものも登場する。

こうした歴史のなかで、今回の長谷の彫刻はどのような位置を占めるだろうか。おそらく、こうしたものとは趣を異にする。長谷の場合、死を表象した作品ではないし、死は作品の主題でもない(今回の作品にもタイトルはない)。そもそも、ステートメントがなければ、それが死に関与するものであるかどうかもわからなかったはずである。長谷の作品は、どのようなものであれ、メッセージを乗せる媒体ではないのである。

長谷の行っていることはこれまでと変わらない。自己と事物との関係を通じて、自己と社会との関係を考察することである。誰かが亡くなったとき、残された人間は、亡くなった人間を除いたかたちで社会との関係を再構築することを迫られる。昔も今も、死者の追悼にはそうした意味が含まれていた。繰り返すが、死は今回の長谷の彫刻の主題ではない。長谷が芸術として行ってきた行為が、本来的に、死者との関係を再考する性格を備えていたということである。