

造形考—縁辺への眼差し— (4)

平面と立体の間で

長谷川 誠

はじめに

2012年4月28日－6月10日の会期で「長谷川誠展—白い森の足跡—」岩手町立石神の丘美術館（岩手町）が開催された。また2011年12月18日－2012年2月26日の会期で復興支援展示事業「私たちがIMA 在ること展—7人の現代美術家たちによる」岩手県立美術館（盛岡市）に相次いで出品の機会を得た。本稿では、まとまった発表の機会となったこの二つの企画展示作品を中心に、1981年から現在までの自作の変遷について特に継続制作している平面作品と立体作品の個性（差異）と関係性を中心に自己検証し、今後の研究制作の方向性を模索するものである。

80年代初頭—現在の絵画観

前述の石神の丘美術館での企画展示に於いて、1980年から1981年にかけて制作された「Meditation#1」の制作資料が展示された（作品自体は、現存せず）。「Meditation#1」は自作における最も初期の作品であり、現在の自作の表現様式とは大きく異なる電子工学を表現手段とした「テクノロジー・アート」の範疇にあ

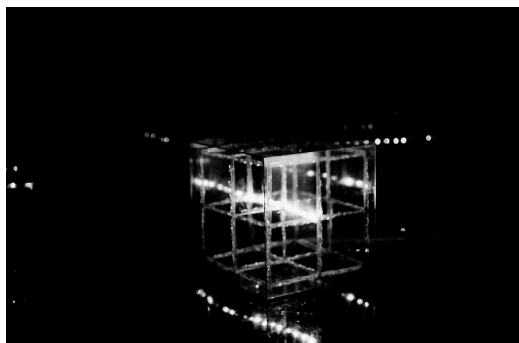


写真1 「Meditation#1」

る作品と言える。ここでは、自作が「テクノロジー・アート」から「ファイン・アート」へその後転換するきっかけとしての「光」というエレメントについて考察する。

透明アクリルボックス内に、ピアノ線によってフレーミングされたグリッド状（立方体を8分割したワイヤーフレーム）の立方体を入れ子状に挿入し、直交グリッドの各辺に規則的に豆電球を計250個配置し、遠隔操作（プログラミング）のできるコントロール部を繋ぐ。予めプログラムされたライン状に発光する光の配列による幾何学的模様は、可変的にその発光パターンを変えながら、しだいに不規則にその発光のタイミングを変化させる。4個のリレー回路に連なる電球が、電流の断続、向きの交換といったリレー自体の働きによる点滅を繰り返しながら、リレーの機械的タイムラグによって、予めプログラムされた幾何学的パターンの現出はやがて変容し、すべてのリレー回路による電流の遮断によって絶対的な闇をもたらす。八通りの光の点滅パターンによる組み合わせと各リレーの発光間隔の設定により、発光パターンは更に複雑化する。また各リレー回路に割り当てられた断続タイミングの機械的誤差が加わることで、発光によってできる光のパターンを予測不能にする。「それは、意識下へ意識を向かわせることであり、捉えようのない不確かさを光のなかに見ていた。」気がする。当時抱いた“この感覚”は、現在、「絵画」に向かう際の絵画観と遠く繋がることを覚えるのである。

70年代後半から80年代初頭の自作は、「テクノロジー・アート」や錯視（オブティカル・イリュージョン）による視覚的効果を表現に取り込んだ「オブティカル・アート」や「ライト・アート」、作品に動きを伴う「キネティック・アート」といった要素を取り入れながらも、し

だいに表現する以前の意識下の変化に関心が向かっていたように考える。現存するドローイング「Meditation (Drawing)」(400×400 mm シートサイズ 紙、鉛筆 1981年)は、光の変容もしくは、光によって事象が移ろう様を紙に鉛筆というオーソドックスな手法で留めようとした初期のドローイング作品である。当時、無意識のなかの空間的、時間的流動性や捉えようのない定まらない事象、捉えられない意識下の動きといったものを作品化することに関心が向けられていた。それは思考の日常的ルーチンから離れたための手段であったと認識する。

現在の線描を主にした自作の平面作品と極めて酷似したドローイングの描線における線質を見るのは、単なる偶然ではないものと考えられる。

カービングによる絵画「遠いゆきどけ-06」

一般的に絵画の下地剤として使用されるジェッソ(炭酸カルシウムとチタニウムホワイトの顔料からできた純白の地塗り剤)を画布に数回塗布、乾燥後、ジェッソ面をニードル、グラインダー、ルータードリル等で削り(カービング)ながら線刻(描画)する。描線は、ジェッソを削る際に生じる画布へ到達するまでの微かな凹凸と、凹凸によって生じる陰影によってかろうじて認識される。本作はギャラリー 1/f(東京、神田)での個展(2003年7月22日-8月



写真2 「遠いゆきどけ-06」

2日の会期)に初出品し、第23回損保ジャパン美術財団選抜奨励展2004年 損保ジャパン東郷青児美術館(東京、西新宿)等に企画出品した。90年代における平面作品については既に触れてきたが¹⁾、1999年以降は、版画技法であるエングレービング(ビュランという彫具で金属板を線刻する版画技法)のように絵画の支持体となるパネルに麻生地を接着後、塗布したジェッソ面を画布までえぐることで線刻したり、面を削り落とすことで描画する方法に変化した。大理石粉を含有するメデュウム(モデリングペースト)をジェッソに混合することで、乾燥後の画面は特に硬度を持つ。カービングによる作品は均一に塗布したジェッソ面(通常の下地とは異なり数ミリの厚さになるまでコテ塗り後研磨を繰り返す)を完全乾燥後に前述のドリル等を用いて削りながら描くという一般的な絵画技法における筆や描画材の使用を一切行わない方法をとる。「手を取て不自由さの中におくことで、逆に「描く」ことへ意識が向かう。」と考える。岩手県立美術館学芸員大野正勝氏は同作品が出品された第23回損保ジャパン美術財団 選抜奨励展カタログの中で「とどめよとするその風景は彼自身の目によって選ばれ、同時に記憶のなかの断片が重ねあわせられる。何も無い白い面を削るといふ、色彩や明暗や筆致といった表現のために利用しやすい要素を一切排除したシンプルで厳しい方法。かえってそれが、長谷川自身の内部にある、遠い何か、儂い何かをそこに呼び出すことが出来るのではないかと思われる²⁾。」と推薦文の中で紹介している。

「描く」ことと、何も無い白い画面(白色下地絵具)を削る矛盾する作品とのやり取りのなかに自ら絵画を置くということを考えていた。

スタイラスによる「触覚の森」シリーズ(2011年～)

「スタイラス(stylus)」とは、元来、尖筆、鉄筆(彫刻・製図などに用いる)といった先の尖った器具の意味であるが、ここでは先の尖った道具で画面を擦る独自の表現の呼称に用いている。スタイラスによる表現は2011年以降、「触覚の森」シリーズ作品として現在も継続して取



写真3 「触覚の森-04」

り組み発表している。平面作品の発表は80年代より立体作品と平行して行ってきたが、現在のような具象的モチーフを重ね合わせるようになったのは、前述のあらかじめ準備した画面を、ルータードリル等で線刻、削り落とすことで凹凸がもたらす表現を行った「遠いゆきどけ」シリーズ(2001年-)からである。

「遠いゆきどけ」シリーズについてはこれまでも述べてきたが、「触覚の森」シリーズは「遠いゆきどけ」シリーズで用いた手法の延長線上で見出した描画方法であった。ジェッソを画布に塗布する際に、塗り残すことで図像やマーク等を浮き上がらせた「ドット」シリーズ(1994年-1996年頃まで)を経て、現在の形となったが、ジェッソとオーソドックスな絵画における支持体である画布(麻生地)のみという絵画のために用意される素材・材料に以来変更はない。しかしマスキングにより画布にジェッソの塗り残しをつくる「ドット」シリーズと均一に塗布したジェッソ面をカービングするそれまでの表現は、わずかな凹凸を持ったレリーフとも捉えられ、そこには立体としての意識が介入する。しかし「スタイラス」による作品は、表面に凹凸を持たない極めて平面性を持つ。「スタイラス」とは、デジタイザーなどで使用するペン型の入力装置などにも見られる先の尖ったものの元来の意味から、画面を擦ってそのペンの位置や動きによって入力する装置または、その目

的を指す場合もあることから、技法名として独自に用いている。原理は、ジェッソ面を鉄筆またはアルミ製のニードル等で擦ることにより生じるグレートーンの摩耗痕を利用して描く。この技法は、ジェッソ面をカービングする作品の制作過程における偶然の発見であった。カービングによる作品において、ジェッソ面を、ルータードリル等で削る(カービング)際に、硬質なジェッソ面を刃が滑ることで、偶然出来る、表現上は意図しない擦過痕を意図的に利用することから始まったものである。ルータードリルの先端ビット(粗めの金属ヤスリ)の先がカービングを繰り返すことで摩耗し、ジェッソ面上で滑りやすい状態をつくる。丸みを帯びたビット先端の形状に近い汎用性のある道具の中から様々な形状、材質を試み、現在は、アルミ製ペンホルダーの先端を用いる。画面をわずかな力でなぞることによって得られる線種は、極めて限られ、その濃淡は常に限られたグレートーンの中にしかない。グレートーンの幅はミディアムトーンの範囲で、ジェッソ面は白に近いため明部における階調よりも暗部における階調が作りづらい結果だ。描画時における描線の感覚は、エッチングにおけるニードルによる描線や鉛筆によるものにも近いが、暗部の階調が得られないことが、表現上は描画を困難にし、限られた階調の中でしか表現できないことで、表現が極めて制約を受ける。しかし、描画における関心は、スタイラスによって従前の表現(従来の描画材による)を繰り返すことにはなく、ジェッソ面にかすかに痕跡として残る「スタイラス」による描線によってのみ「絵画」を成立させることに向かう。

「絵画」であるのか?という問いは、常に「目に見える風景」の確認であり、描くことによる視線と思考の反復行為と考える。2012年開催(出品)の「私たちがIMA 在ること展—7人の現代美術家たちによる」(岩手県立美術館)リーフレットの序文には「私たちは、自らの身体感覚も含めて事象の変化や移動によって時間を認識しますが、一方ではそうした時間軸によるものとは異なる光景を目にしているかも知れません。それは身近にあるのに不可視で捉えがたく一瞬なのに永遠でもある生き生きとした輝きに

満ちたもの。」と表現されているが、身体的（視覚に限らない）な感覚の記憶を、“今”という時間と重ねてあぶり出そうという展の企画意図を改めて認識する機会でもあった。展紹介文では平面作品に寄せた作家の言葉として「自分がどこかで見た記憶の断片と重ね合わせながらも決して到達しない風景」の一文が引用されているが、「風景」を描く際には、特定の場所ではない場所に纏わる感覚の残像を複写していると考えられる。

「あたかも、白い雪に埋もれた画面の中から風景という大切な記憶や意識を彼の作品世界へ深くいざなうのである。」と展序文は結ぶ。

「木の間の景」場（地域）と表現

2005年より花巻市東和町で発表している同名によるシリーズ作品における2009年の作品である。アート@つちざわ〈土澤〉街かど美術館（2009年10月3日－11月3日の会期）コンペ部門（コンペ部門作家10名）に出品、展示した。

アートの街を目指す、花巻市東和町は、1995年より全国規模で作家を公募し、街なか美術館を展開するアート@つちざわを開催してきた（1995年、1996年、1997年、1999年、2011年開催）。本作品は、町内にある鎭八幡神社裏山にて公開制作（会期前の約1ヵ月間）し、完成後、同所にて会期終了まで屋外展示された。神社は、康平年中（1058～1065）今から約950年位前に創建されたといわれる。鎭八幡神社は、



写真4 「木の間の景」

近代美術の萬鉄五郎^{よらでつ こうろ}による「土沢風景」の絵に出て来る「赤い鳥居」をくぐって、石段を20段ばかり登った小高いこんもりとした森の中にある³⁾。神社の御神木であろう樹齢数百年と思われる杉の大木に亀甲金網（#18、#20）を直にあてながら形に添わせ大まかなフォルムを型取る。金網は1メートル四方形のサイズを最大に、入り組んだ凹凸部は更に細かな部位ごとに型取り、実物の木に並列させ、根元部分から角材、単管パイプ等で内側を補強し、下部から順に上部に向かい金網同士を編むように固定し組み立てる。平行して、木の表面に白色不織布（ポリエチレン）をあて、木炭を用いて表面の凹凸をフロッタージュ（擦り出し）する。フロッタージュした不織布は、元の木に並び立つ金網によってできた木のフォルム上の同じ位置に、形にそわせながら正確に貼り付ける。やがてフロッタージュにより樹木の外皮の形状が記録された実物と同じサイズの木が出現する。

制作について「そこにある「風景」の中に意識して自分を置く方法として今の制作スタイルがある。表層の追及は、やがて起伏の持つ大きな大木のフォルムを出現させる。その時、私は何かを写し取った気の一瞬なる。しかし、私が繰り返していることは、風景をなぞることで、まだ見ぬ風景に潜むもう一つのヴィジョンを浮かび上がらせることのように思うのだ⁴⁾。」と出品作品について展カタログの中で記述している。一般的に「フロッタージュ」とは凹凸のあるものの表面に紙や薄布をあて、クレヨンや色鉛筆、木炭等で擦り、表面の凹凸の模様を平面として記録する技法であるが、制作において常に意識が平面的な記録に向かうことはなく、80年代より自作において行う粘土による樹そのものの形を型取る行為⁵⁾の延長線上にあると考える。粘土による木の型取りは、粘土を最終的に、ガラス繊維とFRP（強化プラスチック）で固め補強する方法を取ったが、耐久性、耐候性を持たない素材を使用し、造形物として不可能性を孕んだ構造的スケールを取って野外に持ち込むことに興味が向かったことを覚える。

前出の展記録カタログにおいて、同作品について萬鉄五郎記念美術館学芸員平澤広氏が「場の回復ではないが、場の存在そのものを気づか

せてくれたアーティストが何人かいた。その一人が長谷川誠だ。なんといっても土澤商店街から僅か100mほど入った所に、こんな杉木立があったのかと再認識させられた。そこは鑄八幡神社の裏山、いわば土澤の鎮守の森だ。その一番大きな杉の木を素材に、彼は並び立つように同サイズの大木を出現させた。

・・・神社という存在は、本来、表層性（祭事や定例行事といった）と深層性、いわゆる内部に潜むカオス（祈りや願い、念といった精神性）の二面性を有する。人は祈りや願いという思いを内に抱え、祈りの所作をおこなう。長谷川の行為は、表層を曝すことで、無自覚であった深層を顕在する行為にほかならない。幾百年と連綿とこの街が歩んできた道を、静かに見つめてきたこの老木。その存在を、再認識させる行為でもあった⁶⁾。」と評している。

“場”の歴史について意識的に場の選定の時点で作品に取り入れたというよりも、無意識の内に“場”との関りが生じ、“場”の持つ時間的、歴史的な堆積層の上に自分がいることを認識するに至ったと考える。

木々の表面を写すことではなく、木の“かたち”そのものを写し取りたいと考える。それは表面の延長である総体としての木（地域）の記録に向かう意識なのだと確認する。

「風の景（土澤を貫くもの）」

コミュニケーションを生むものとしてのアート
 ビエンナーレ形式で開催される“アート@つちざわ〈土澤〉街かど美術館2011”（2011年10月8日－11月6日の会期）に招待部門作家（招待作家4名）として出品したインスタレーション作品である。作品の構造は亀甲金網を用いる点で、2009年に制作した「木の間の景」、2006年の同展に出品した「きのかたち〈土澤に還す〉06-01,02」と共通部分を持つ。本作では木の表面をフロッタージュにより記録するのではなく杉の木から自然落下した枝葉で再び木の“かたち”を再生しようと試みた。作品の主なる素材である杉の葉は、鑄八幡神社裏山の杉木立で拾い集める。作品は、亀甲金網（#18、#20）を杉の木に押しあてながら型を取り、針金、木材等で補強し、木のたまかなフォルムを造形す

ることから始めることでは、金網を用いた前掲の作品と同手法を取り、木の周囲に自然落下した杉の枝を拾い集め、金網の網目に差し込みながら金網の表面を杉の葉で覆う。やがて杉の葉で覆われた杉の木のフォルムが再び出現する。

作品設置場所となったのは、町内にある猿館酒店の店舗奥に伸びるかつて造り酒屋だった面影を残す空間である。展示場所の選定は作家側の展示プラン（作品意図）を前提としながら展実行委員会と協議し行うのがこの展の主旨でもある。展示場所の大部分は、日常の生活スペース（自宅など）や個人の所有する敷地や空間（店舗など）、公共のスペース（駅の待合室など）等と従前の美術館や画廊空間とは違いユニークなもの特徴である。作家側は、会場の選定から必然的に地域と関っていくことになる。本作品の場合も家主と協議を重ねながら、歴史ある建物の構造体であるむき出しの梁から作品を吊り下げる方法で、家屋の構造や、日常の生活空間そのものをも取り込みながら作品化（インスタレーション）することとなった。薄暗い長く伸びた廊下には何本もの梁が建物を堅牢に支え、暗闇にアクセントを与えているかのように見え



写真5 「風の景（土澤を貫くもの）」

た。梁から吊り下げた杉の葉で再生した三本の杉の木の内部には電球をその中心に設置した。光の投影による効果によって、廊下の壁や吹き抜けの天井、土間にも、微かな空気動きによって杉の葉が重なり合って出来る複雑な影と光が交錯した。また、本作において最も重要な要素として「音」によるインスタレーションがある。杉の葉は、この地を通り抜ける風が吹くときに落下する。その「風」の音を作品の内部からスピーカーを通して再生することを考えた。神社裏山に於て長時間録音により風の録音を重ねた。「冬の、風が台風のように強い日に杉の大木は大きく揺れ、枝から無数の緑の杉の葉が地面に落下する」という言い伝えを確かめるためだった。この発表を通して、これまでの二元論的なものの見方や解釈、作品化の方法論に対し、複合的な要素が加わることによって、今後の作品展開に新たな示唆を与えることとなった。

「山岳的イメージより」

石神の丘美術館において開催された「長谷川誠展—白い森の足跡—」（2012年4月28日－6月10日の会期）において初展示した写真によるインスタレーション作品である。展示シートサイズは362×475mmの18枚組で、会場ではサイズ可変というインスタレーションの形態による作品。作品タイトル「山岳的イメージより」は、1999年以前の平面作品にも既に使っていた「obscure peak」（直訳的には、無名の頂きの意）と呼応する。「山岳的」とは自作におけ

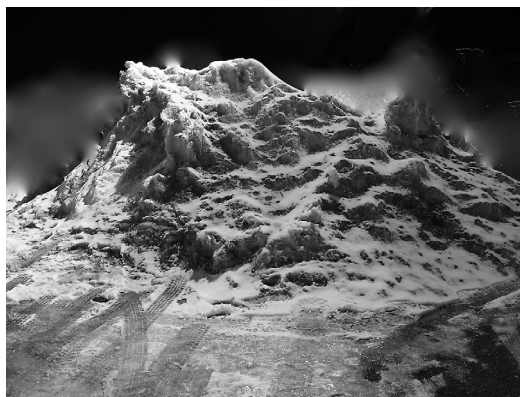


写真6 「山岳的イメージより」

る立体作品、平面作品に共通して浮かぶイメージでもある。「山岳的イメージ」とは、辿り着かない、永遠に焦点を結ぶことのない場所へ向かう視線であり、結ばない視線の先を意味する。かつて平面作品や立体作品における表面の凹凸について「山に登るよう⁷⁾」と取材インタビューの中で答えたことが同展リーフレットカタログの中で紹介されている。また同リーフレットカタログの中で、石神の丘美術館学芸員齋藤桃子氏は、「作品を制作する際の手先の細かな往復や振動を「山に登るように⁷⁾」と長谷川は言う。ジェッソの表面を削った数ミリの凹凸に深い山々の稜線や渓谷の気配を感じているのだとも。それは登ると同時に意識下に降りて行くような作業なのかもしれない。そうして、登る、あるいは降りることに没しながら「記憶の断片と重ね合わせながらも決して到達しない風景」、「触覚までもが揺り動かされる森での出来事」を作品化することに向き合っているのだ。」と。更に「目の前に見えている作品は、見えていないものと呼んでいる。その呼びかけに答えてみればいい。それは、皆に同じではない個人の内に広がる風景を見せてくれるだろう⁸⁾。」と述べている。

風景の中に潜在する既視感覚を写真というメディアを用いて記録することは、記録という行為によってより顕在化され、更に自覚化される。被写体である日常どこにでもあるありふれた風景にレンズを向けた瞬間、風景は客体化され、何の真新しい情報もない素材でありながら、そこには到達しえないイメージとして眼前に立ち現れる。ファインダー越しに見える風景は、レンズの構造的な物理的画角に制約されながらも、風景という既知の日常（視線）の捉え直しを要求するかのようにあるようだ。

おわりに

あらためて自作の変遷を、特に80年代初頭と2000年以降に焦点を絞って振り返ったわけだが、ここ数年は、写真表現や特定の場所の意味を取り入れたインスタレーション作品を多く制作している。もはや平面、立体という捉え方自体で言及することが困難になりつつある。作

品をより「場」とのコミュニケーションを介してインタラクティブに展開することも今後は可能かもしれない。しかし、自作における平面、立体作品の意味を常に捉え直し、その有効性を確認することは、作品形態が変化しようとも必要であり継続して自己検証せねばならぬものとする。

参考文献

- 1) 長谷川 誠：造形考—縁辺への眼差し— (2)、(3)
盛岡大学短期大学部紀要 第10巻、第12巻
 - 2) 第23回損保ジャパン美術財団選抜奨励展カタログ
2004年
 - 3) とうわ町散歩道 Part1 神社仏閣編 (改訂版) 東和町
観光協会
 - 4) 4th 街かど美術館 2009 アート@つちざわ (土澤)
街かど美術館実行委員会
 - 5) 長谷川 誠：造形考—縁辺への眼差し—
盛岡大学短期大学部紀要 第1巻
 - 6) 4) 前掲書
 - 7) 長谷川 誠展—白い森の足跡—リーフレットカタログ
岩手町立石神の丘美術館 2012年
 - 8) 7) 前掲書
- 写真1 作品「Meditation#1」1980-1981年
ミクストメディア サイズ不明 現存せず
- 写真2 作品「遠いゆきどけ—06」2003年
キャンバス、ジェッソ、カービング
182×182×6.5cm 岩手県立美術館蔵
- 写真3 作品「触覚の森—04」2011年
キャンバス、ジェッソ、スタイラス
182×182×5cm 岩手県立美術館蔵
- 写真4 作品「木の間の景」2009年
不織布、木炭、金網、角材、単管パイプ他
約3×3×3m
- 写真5 作品「風の景 (土澤を貫くもの)」2011年
杉の葉、金網、木材、ロープ、電球、音響機材他
高さ約3m
- 写真6 作品「山岳的イメージより」2012年
デジタル出力 32.9×48.3cm シートサイズの18枚組