

Yuki Hasegawa

Thoughts on unnatural nature.

長谷川由貴概論

「不自然さ」へのまなざし

1

長谷川由貴はその活動の初期から現在まで、一貫して「植物」を題材としてきた油絵画家である。そして同時に「不自然さ」について思考し続けてきた作家でもある。自然の象徴ともいえる「植物」と「不自然」という語の取り合わせは、一見奇妙に思われるかもしれない。しかし歴史をひもとけば、絵画における「植物」と「不自然」という組み合わせが必ずしも不自然なものではないことがわかる。

古来より行われてきた植物描写の主な用途は装飾と図示であった。一枚の葉をモチーフにした装飾図案が、実際の植物の葉を単純化した、自然な葉の有様とは似て非なる「不自然」な葉であることは言うまでもないだろう。そしてもう一方の用途「図示」——たとえばある葉草の情報を伝達するためにその植物の外見的特徴を実際以上に際立たせた図として提示する——にしても、そこで作成される図は現実存在する一個体の植物を写したのではなく、ある植物種の平均的草姿の表象であり、どれだけ精緻を極めた18-19世紀のボタニカルアートであっても、その内実はやはり現実とは似て非なる、言わば象形文字的な記号と見なさざるを得ないのだ。

では、これらのような、「用途」によって対象の取り扱い方が規定されてしまう分野以外の表現では、自然は「自然」に描かれていたのだろうか。端的に言えば「否」である。西洋絵画の伝統にもやはり作品に先行する「用途」や「理念」が存在し、それに沿った形で自然を「不自然」に扱ってきた。古代ギリシャ以来の人間中心の価値観、中世以降のキリスト教中心の価値観を反映した西洋美術観においては、道徳的、あるいは神学的寓意を込めた自然描写のみが有用とされ、あるがままの自然が芸術の主題とされることはなかったのである。もちろんルネサンス期以降、歴史に名を残す大家たちによって描写技術は飛躍的に向上し、素描や習作の形としてなら作家たちが自然の造形に向き合った痕跡は残されている。しかし15世紀のフランドル絵画における風景画といった少数の例外はあるにせよ、主流とされる絵画作品では依然「自然」は主題を際立たせる背景に過ぎなかった。そして18世紀末に勃興したロマン主義美術において、ようやく「自然」は絵画の主役として取り上げられるようになったものの、そこでの扱ひもまた、神聖さや荘厳さといった人間精神にとっての理想を表現するために誇張された、架空の風景としてであった。当時一世を風靡したそれらの劇的な風景表現への反発から生まれた19世紀の美術運動である自然主義の画家たちは、平凡な田園風景それ自体に美を見出し、自然の美を写実的に描写する道を選んだ。ここにようやく、自然を讃えるために自然をありのままに描く絵画が誕

生したのである。とはいえこれ以降の絵画は、同時期に登場した「写真」による写実性の優越を受け、対象そのものへの忠実さではなく人間の視覚印象を重視した印象派、写実すら放棄した抽象絵画へと進展していく。

現代において「自然を自然に描く」というフレーズは至って自然なものとして聞こえる。しかし実際は以上のように、西洋絵画史上では自然はおおむね「不自然」に描かれてきたのである。

一度整理すると、ここまで述べてきた「不自然」とは、対象が人の意図に沿うように矯められた状態を指していた。であるならば、対象のあるがままを尊重し虚心にその姿を写しさえすれば、ひとまずは「自然に描いた絵画」は成立するだろう。しかし、ここでもう一つの「不自然」の可能性が立ち現れることに留意せねばならない。どれだけ自然に実を写そうと対象に向き合ったとしても、対象自体が「不自然」を内包している場合があるからだ。

たとえば、チューリップやヒヤシンスが植わった花壇があるでしょう。現在の日本ではごく普通に見られる、平凡な春の風物詩とも言える植物の様子である。しかしアフリカ原産のヒヤシンスと中央アジア原産のチューリップが日本の民家の庭先に咲き並ぶことが自然状態ではありえない以上、これもやはり「不自然」なのである。ここでいう「不自然」は、言い換えれば「人の手が入っていること」を指す。数百年前に原種の球根植物が人間によって発見され、人間によって観賞用の栽培植物として扱われるようになり、品種改良を施され、無数に増産され、世界中に流通した挙げ句、極東の一人の人間が近所の花屋で買い求めて庭に植える。このような人の手による操作の歴史が、平凡な花壇ひとつにも刻まれているのだ。

自然物を人の意に沿う形に歪めて描写する事と、自然物そのものに人の手を加えて利用すること。上記の2つの「不自然」は、「自然に対する人為的操作」という意味で共通している。人間の文明が自然の——なかならず衣食住の基礎として欠かす事のできない植物の——利活用と無縁でないことを考えれば、「自然に対する人為的操作」など、あまりに当たり前でありふれた、いわば人間社会における「自然」とも言える。そうして人が普段空気存在を意識せずにいるように、「当たり前」と見なされたこれらの「不自然」もまた、平生、人の意識からは閑却されてきた。しかし油絵というヨーロッパに由来と歴史を持つ表現技法を用い、植物という何よりも人間文明から利用されてきた生命体を創作の題材としてきた長谷川にとって、こうした「不自然さ」は見過すことのできないテーマとして常に彼女の作家活動に伏流してきたのである。

2021年1～2月に長谷川が発表したインスタレーション“Thinking in the Midnight”[図1]は、彼女の作品制作における意識の有り様が表現されており、興味深い作品である。

アーティスト佃七緒主催による企画「Allnight HAPS 2020/翻訳するディスタンス」への参加作品である本作は、言語間のみにとどまらない広義の「翻訳」をテーマにした本プロジェクトの企画意図に沿って、作家と美術外の専門家たちとの対話を基礎にして制作された。京都の町家を利用した展示空間の一室全体を参加アーティストたちが持ち回りで使用し、開催期間中の午後6時から翌朝9時まで、通りに面したガラス戸から鑑賞可能とする特殊な展示において長谷川が提示したのは、従来の油絵作品にひとつの要素を加えたインスタレーションだった。

窓から見える部屋の奥の壁面に制作途中のペインティングを架け、絵と窓の間の空間には薄手の布地が4層に渡って天井から吊り下げられている。向こうが透けて見える黒い布にはテキストとドロイングによって、制作協力者との対話で得られた情報が書き込まれており、鑑賞者はそうした様々な「情報」越しに絵画を見ることになる。取材によって得た情報を芸術表現へと「翻訳」するその作業過程自体の作品化をコンセプトとした長谷川は、通常なら完成作品の裏側にあるべき取材メモを、あえて作品の前面に出すことで、そうした無数の情報の重なりや繋がりを基盤とする自身の制作の構築性を表現した。本企画において長谷川が選んだ協力者が蘭の輸入販売業者と蘭の栽培家でもある植物研究者であったこともあり、絵の上に浮かび上がる文字や図は、植物学の基礎知識やリンネ式学名命名法の記述にはじまり、とりわけ蘭科植物の名称や栽培法、歴史的逸話等に多くのスペースを割いている。19世紀のヨーロッパで鑑賞花として流行した蘭は、現在でも花卉装飾や贈答品として用いられる、いわば「豪華さ」を象徴する植物である。本来は熱帯地域に生息する一植物種でしかなかったものが、「美しさ」という人間的価値観によって選択され、原産地から連れ出され、改良され、増殖された挙げ句、開店祝いの贈り物として津々浦々の店先に並ぶ事になった一連の経緯は、人為の横暴を如実に表しているとも言える。こうした植物にまつわる「不自然」を見逃さない長谷川にとって、蘭は以前から幾度も取り組んできた関心の尽きない対象であった。そしてこれまでとは違ったアプローチによって、蘭に刻まれた人為の歴史を目に見える形で表した本作は、同時に作家長谷川由貴の「不自然さへのまなざし」をも白日の元に晒す試みであったといえよう。

2020年の作品“Descendants of Flora”[図2]でも、長谷川は蘭を扱っている。暗闇を背景に、色とりどりの花を咲かせた植物が根をむき出しにした姿で中空に吊り下げられ横一列に並んでいる様子は一見非現実的に映るが、これは東南アジアなどで見られる蘭農場に想を得た、それ自体は現実的なイメージである。蘭の中でも大型で、鮮やかな色彩の花を咲かせるバンダ属は、樹上に根を絡みつかせて成長する着生植物であり、根の過度な加湿を嫌うためにこのような形で栽培される。しかしいくらか状況がリアルであると説明されても、このタブローから受ける異様な印象は薄まりはしないだろう。なぜなら、ここにもやはり「不自然さ」が横溢しているからである。人工の光源で照らされた夜の中、緊縛して整列させられた植物は、その艶やかな花や奔放に伸び絡まる根が濃密な生気を発散しているがゆえに、より一層それらを押し込めている人工環境という軛を強調して見せる。言うなれば、ここに描かれているのは、人為と野生がせめぎあう緊張感に満ちた闘争

状態なのだ。表面的には花を描いた静物画ながら、本作は鑑賞者に、声を上げることのできない、しかし明らかに生命をもつ存在、力無き他者に対して人が何を行ってきたのか、行い得るのか、を静かに問いかけているのである。

2020年前後に制作された長谷川の作品にはこうした人工性が顕著に持ち込まれている。植物園や園芸植物、人工照明下の夜景、20世紀以前の博物画の翻案等、植物を主題に据えつつも、常に画面のどこかには人為の痕跡が認められる。それらは本稿で述べてきた「不自然さ」に関する長谷川の問題意識が表出したものであろう。こうした傾向は2019年以前にはまだ見られないものだった。沖縄での取材を基にした2017年の個展“Untold Symbol”での作品は、そのどれもが画面一杯に描かれた森や植物の濃厚な生命力に満ち、見るものを威圧せんばかりに立ち上る自然の息吹を湛えていた。その際のステートメントでは、自然への畏怖と原初的な自然信仰への関心が表明され、文明化した人間が自然を物理的にも概念的にも手なずけたことで畏れの感覚を喪失した現在において改めて自然が本来備えていたはずの「恐ろしさ」を表現したとも述べている。このステートメント中には、「園芸」や「学名システム」によって自然が人為の枠に嵌められていることについて触れた箇所もあり、当時からすでに後年の方向性に繋がる意識があったことがうかがえる。

2018年に制作されたペインティング“Hide and Seek”[図3]は、画面に人工性を導入する以前と以後の過渡期にあたる作品である。全体に描かれているのは熱帯植物が生い茂る密林であり、沖縄を描いた諸作同様、長谷川特有の筆致によって艶めかしさすら覚える緑の気配が塗り込められている。ただ、本作には、単に自然を描いた風景画とは言いきれない違和感が仕込まれている。作品を一瞥してまず目を引くのは、中央に鎮座する漆黒の空間だろう。なにかしらの些細な原因で一本の木が枯れ落ちたために森の中にギャップと呼ばれる隙間が生じることは自然現象のひとつとして特段珍しいことではない。が、木立の中を進んだ先で唐突に光射す空間に出くわした時、やはり人は常ならぬものの顕現に遭遇したかのような特別な感慨を抱かずにはいられない。そんな自然の中の不自然を目の当たりにした人間が覚える一種の不安感を、本作は意図的に呼び起こそうとしているかのようである。2019年の個展“Hierophany”でのステートメントには、本作を読み解く手掛かりが見いだせる。宗教学者ミルチャ・エリアーデによる造語「ヒエロファニー」をタイトルに冠した本展は、その言葉の意味である「聖性の出現」と、超越的なものとの遭遇による精神変容＝イニシエーションをテーマにしていた。長谷川はその文中で、前近代の民族宗教における自然崇拜の事例に触れ、古来、人が大木や巨石といった並外れた特徴をもつ自然物に聖性を感じ信仰の対象としてきた、と記す。人は習性として、「普通」と感じられる程度に収まらない特徴をもつものを無視することができない。普通よりも並外れた大きさをもつ石を特別な存在と見なすように、在るべきはずの所に在るべきものがない森の中の空隙もまた人にとって「普通」ではないため特別な場所たり得る。“Hide and Seek”は植物の存在感を強く押し出しながら、あえて中央に「不在」を配置することで「不自然さ」に直面した人間感情がそこに超越的な存在を幻視してしまうことを誘っているのである。ただし、本作を単に自然の力を讃える作品であると見なすことには留保が必要だろう。というのも、本作から感じられる「自然の奥に潜む名状しがたい何かの気配」は長谷川の作為によって生じたものなのだから。ここで露わになるのは、「自然への畏敬」や「神

聖さ」、「超越的な存在」といったものも、結局は人間が生み出した印象に過ぎないのではないか、という疑いである。何かを特別視することや、普通ではないと見なすことは、言い換えれば物事を価値づけし、比較し、区別することであり、そのためにはまず基準となる「普通」を設定しなくてはならない。ある対象がその人間の身近に比較的多量に存在していることをもって、人はそれを「普通」と見なす。しかしある者にとっての「普通」が普遍的な「普通」たり得ないことは言うまでもなく、ましてや人類誕生以前から存在している自然物に対して「普通」や「異常」と価値づけたところで、それはあくまで人間という限られた集団内だけで通用するローカルな価値観に過ぎないのである。足元の小石を蹴って遊ぶ一方で巨大な石には聖性を付与し崇めることと、地味な花には目もくれずに美を見出した色鮮やかな花を高額で取引することの間には大した違いなどないのではないか。「神聖さ」も「邪悪さ」も「美しさ」も「平凡さ」も「有用」も「無用」も、畢竟人間の一方的な都合による価値付けとしてみればどれも同じことではないのか。このような自然に対する価値観が、みな結局は「自然に対する人為操作」＝「不自然」に帰着するという観点からこそ、長谷川由貴の仕事を読み解く際の重要なパースペクティブが得られるのである。

3

2020年前後に長谷川が繰り返し用いたモチーフの一つに、ネオンサインがある。様々な色の弱光を放つネオン管と花を並置した画面作りは、ネオン自体がもつ「妖しさ」や「いかがわしさ」、「安っぽさ」といったイメージの影響もあり、それ以前の長谷川作品とは異なり、一種キツキツとも言える印象すら与える。従前の作風に収まらない長谷川の試みを探るため、ここではネオンのシリーズを代表する一つとして、2020年の作品“The Scales”[図4]を取り上げてみよう。

暗闇を背景に、左上から右下へと斜めに下降する直線のネオンが8本、等間隔に並行して置かれ、その前面にはこちらに正面を向けた白い胡蝶蘭の花が整然と列をなして描かれている。確かにこれも自然物と人工物を取り合わせた画題ではある。ただし前章で取り上げた作品と異なり、画面は花にクローズアップしており、主題である花の置かれた状況は判然しない。前章のように「不自然」というキーワードに当てはめれば、たとえば場末のパーの、光合成をするにはおよそ光量の足りない、ネオン以外に明かりのない薄暗い片隅に置かれた胡蝶蘭の姿から、自身の都合や享楽のために他者を生存の困難な場に移す、力ある者の横暴、という読解もできなくはないが、やはりそれは画面外の様子が不明な以上、牽強附会の誹りを免れないだろう。まずここにあるのは、花とネオンである。言うまでもなく森の中にネオンが生えてくる訳はないのだから、自然状態でネオンと花が並ぶ事などなく、確かにこれは不自然な一場面である。しかし前述の通り、状況がわからない。ならば残された解説の手掛かりは、画面上のモチーフそのものを探ることにしかないだろう。

まず花とは何か。もちろんそれは植物の生殖器官ではあるが、作品上に見えているものを厳密に言えば、そこにあるのは花卉である。こうした目立つ形の花弁を作る被子植物は有性生殖を行うにあたり、他個体との花粉の送受を必要とする。しかし本体が地に根付いているため、花は自力で花粉を遠隔地の他個体とやり取りすることができない。植物は進化の過程でこの難問に対する数々の方策を身に付けてきた。そのうちの 하나가、蜜という報酬

を餌に、動物を誘引し花粉を運搬させる仕組みだ。そして同じ構造をもつ植物群の中でも、他に先んじて動物を惹き付けることのできた個体が繁栄し、惹きつけられなかった個体が衰亡するという自然の選別が繰り返された結果、高度に複雑化した花卉が現れたのである。画中の要素に話を戻すと、そこに描かれている「花」とは色や形を駆使して自己顕示し、蜜の所在をアピールすることを目的とする器官なのである。

ではもう一方の主要素「ネオン」とは何か。極言すれば照明器具である。ただし他とは違った独自の用途をもつ特殊な照明でもある。20世紀初頭にフランスで発明されたネオンは、当初から明るさ自体の提供を目的としない照明として産み出された。従来の照明とは異なり、様々な色を発することが出来、ガラス管の造作次第で自在な形を取れるネオン灯は、当時欧米の各都市で盛んに設置されていた広告用照明の光源として最適であり、瞬く間にそれまで使われていた白熱電球に取って代わった。以降、ネオンサインは夜の広告の代名詞となり、他と華やかさを競い合って繁華街を彩ることになる。

ここで気付くのは、花卉とネオンのもつ共通した役割である。双方が色と形を駆使して自身が提供できる品物の所在をより広く強く示し知らせることに努めるのは、どちらも訪問者の誘引を目的として産み出された装置だからだ。つまり長谷川作品に見られる花とネオンという、出自も組成も何もかも違う両者の間には、習性の類似に向かう環境適応——たとえばアフリカの砂漠と南米の砂漠のそれぞれに、種は異なるものの一見同種に見えるほどそっくりな球形の多肉植物が見られる現象——を指す「収斂進化」という生物学用語を適用したくなるような共通性がある。そしてこれらが並置されることで見えてくるものは、「効率よく成果をあげることを目的とする」という本質の前では、「美しさ」を筆頭に自然へのポジティブなイメージの数々を一身に引き受ける「花」という存在も、「俗悪さ」に代表されるネガティブなイメージにまみれた「ネオンサイン」も、どちらも似た者同士に過ぎないという事実である。極論ではあるが、人間とて自然の一産物であり、ゆえにネオンも自然の一部であるとすれば、花に対する印象もネオンに対する印象も、どちらも前章で述べたのと同様に「自然物」に対する人間の一方的な価値観の反映でしかないことになる。ここにあるのは自然と不自然を対比させようとする意図ではない。その両方を画題として等価と見なす長谷川由貴の画家としてのスタンスが表明されているのである。

作品の大半において植物を主要素として扱ってきた長谷川ではあるが、その制作にあたっては常に民俗文化や信仰、園芸史、植物学といった自然をめぐる人間活動をリサーチし、発想源としていることは展示ステートメントで自ら述べている。長谷川の主な関心は植物のみにあるのではなく、人間に対しても等分に向けられているのだ。とはいえ長谷川の作品の中で明確に人物が描かれたものはほとんどない。しかし不在や空隙も表現の手段であり、長谷川がそれを駆使し、痕跡をもって語らしめていることは前章でも触れた通りである。言うなれば、彼女の制作の根幹は、人間を通して植物を描き、植物を通して人間を描くことにある。そこには自然と人間をめぐる様々な様相が描かれはするが、殊更に人間の横暴を告発し断罪するのでもなく、偉大な自然を前に人間を矮小化してみせるのでもない。長谷川作品は常に、彼女の内にある問題意識を含みつつも、種々のモチーフの扱いはあくまでフラットであり、画面には静謐な緊張感が漂っている。ここで西洋絵画の重要なジャンルである「静物画」を連想することは、長谷川が油絵という西洋絵画史に連なる技法を扱っている以上、

不当なことではないだろう。17世紀ネーデルラントで最盛期を迎えた静物画は、植物や器物など動きのない物体を描きつつ、そこに寓意的な言外の意味を含ませた絵画を指す。卓越した技術によって極めて写実的に描写された花や果実、あるいは豪華な美術工芸品などは「富」を表しながらも、同時に繁栄のはかなさを暗示するものでもあった。こうした意図を持つ「ヴァニタス(虚栄)」と呼ばれる静物画の中でも、より直接的な表現として、画中に髑髏などを置き、見る者に「死」を想わせる教訓的主题が“Memento mori”(死を忘れるなかれ)である。これらの古典的静物画が誘発するのは、あくまで西洋文明社会における人間の所為に対する宗教的、道徳的内省であろう。しかしここまで縷々述べてきたように、長谷川は人間の在り方だけに心を向けてきた訳ではない。彼女が自身の芸術に向かう際に念頭に置いているもの、作品によって想起させたいと願っているもの、それは“Memento mori”になぞらえていえば“Memento naturae”(自然を忘れるなかれ)ではないだろうか。一本の草はそれだけで独立して生きてはいない。その個体を取り巻く環境全体との連携によって生命を維持し種を残す。植物へ思いを馳せることは、この世界を構成する命ある他者すべてを思うことに通じるといっても過言ではないだろう。もちろんそこでは人間存在の営為＝不自然も再考の対象として例外ではない。なぜなら不自然もまた自然の一部だからである。

参考文献

- ケネス・クラーク/佐々木英也訳『風景画論』筑摩書房, 2007
 荒俣宏『増補版 図鑑の博物誌』集英社, 1994
 ヴォルフガング・シヴェルプシュ/小川さくえ訳
 『光と影のドラマトロジー 20世紀における電気照明の登場』法政大学出版局, 1997
 国立新美術館他編『静物画の秘密展』図録, 東京新聞社, 2007

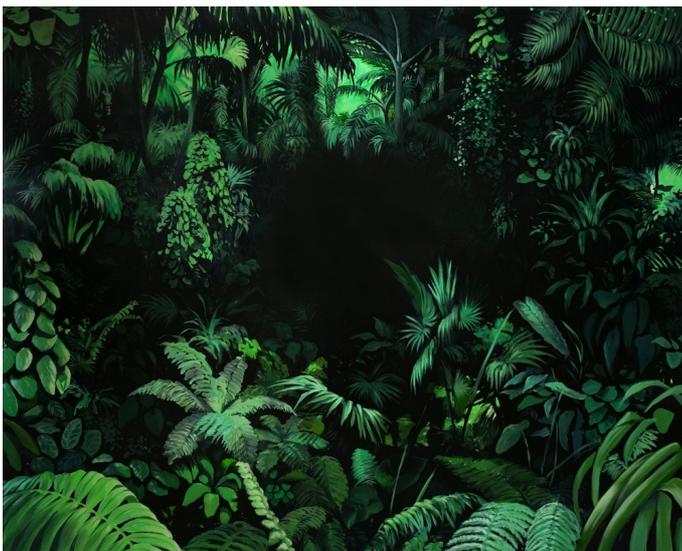
長谷川由貴“Untold Symbol”個展ステートメント, 2017
 “Hierophany”個展ステートメント, 2019
<https://hasegawayuki.tumblr.com/text>
 長谷川由貴web site: <https://hasegawayuki.tumblr.com>



1. “Thinking in the Midnight”, 2021
 Installation view, photo by Kai Maetani



2. “Descendants of Flora”
 1455 x 1120mm, oil on canvas,
 2020



3. “Hide and Seek”
 1300mm×1620mm, oil on canvas, 2018



4. “The Scales”
 410 x 318mm, oil on canvas,
 2020