



あづみ野コンテンポラリー vol.14

長谷川 繁

1989 —

Azamino Contemporary vol.14 | Hasegawa Shigeru 1989-

あざみ野コンテンポラリー vol.14
長谷川 繁 1989 -

2023年10月7日[土] — 10月29日[日]
横浜市民ギャラリーあざみ野 展示室 1
休館日 | 10月23日[月]
開場時間 | 10:00 — 18:00
入場無料
主催 | 横浜市民ギャラリーあざみ野
[公益財団法人横浜市芸術文化振興財団]
協力 | Satoko Oe Contemporary

Azamino Contemporary vol.14
Hasegawa Shigeru 1989-

October 7[Sat]-October 29[Sun], 2023
Yokohama Civic Art Gallery Azamino [Gallery 1]
Closed: October 23[Mon]
Opening Hours: 10:00-18:00
Free admission
Organized by Yokohama Civic Art Gallery Azamino
(Yokohama Arts Foundation)
In Cooperation with Satoko Oe Contemporary

● 関連イベント情報

アーティスト・トーク
出演 | 長谷川 繁
日時 | 10月7日 [土] 15:00 — 16:30
会場 | 3階アトリエ

担当学芸員によるギャラリー・トーク
日時 | 10月9日 [月・祝] 14:00 — 14:40
会場 | 展示室 1

対談
出演 | 長谷川 繁、加藤 泉（美術家）
日時 | 10月21日 [土] 14:00 — 15:45
会場 | 3階アトリエ

● 展覧会
学芸担当 | 佐藤 直子、日比谷 安希子
インタビュー映像撮影・編集 | 西野 正将

● パンフレット
執筆 | 長谷川 繁、佐藤 直子
英訳 | クリストファー・スティヴンズ
撮影 | 加藤 健
デザイン | 本郷 かおる (switch point)
編集 | 佐藤 直子
印刷・製本 | 株式会社 アトミ
発行 | 横浜市民ギャラリーあざみ野
[公益財団法人横浜市芸術文化振興財団]
〒 225-0012 横浜市青葉区あざみ野南 1-17-3
Tel. 045-910-5656 Fax. 045-910-5674
発行日 | 2023年10月16日

● Exhibition
Curated by Sato Naoko, Hibiya Akiko
Filmed and Edited of Artist Interview
by Nishino Masanobu

● Pamphlet
Text written by Hasegawa Shigeru, Sato Naoko
English translation by Christopher Stephens
Photo by Kato Ken
Designed by Hongo Kaoru (switch point)
Edited by Sato Naoko
Printed by ATOMI Co., Ltd.
Published by Yokohama Civic Art Gallery Azamino
(Yokohama Arts Foundation)

©2023 The Publisher
©2023 The Artist and the Author All rights reserved.

謝辞

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました出品作家と関係者に厚く御礼申し上げます。また貴重な作品をご貸与いただいた所蔵家の方々、そしてここにお名前を記すことはできませんでしたが、本展実現のためにご尽力を賜りました方々に深く感謝の意を表します。（敬称略、順不同）

長谷川 繁

大柄 聡子
加藤 泉
荒谷 智子
石川 賢司
磯崎 有輔
黒木 健一
紫牟田
羽地 徹
柵木 頼人
ゆとりーマン

Satoko Oe Contemporary

ごあいさつ

美術という枠や社会的評価にとらわれず、様々なジャンルのアーティストが行っている表現活動に目を向けたシリーズ展「あざみ野コンテンポラリー」の第14回として、約40年にわたって絵画を表現手段としてきたアーティスト、長谷川繁による個展を開催します。

長谷川は、1988年愛知県立芸術大学大学院を修了後、1989年にヨーロッパに渡り、デュッセルドルフ芸術アカデミー、ヤン・ディベッツ クラスで学びました。1992年からは、アムステルダム中心地にあるビジュアル・アーティストのための国際的なレジデンス施設「デ・アトリエーズ」に2年間在籍しました。長谷川は、オランダについて、気候風土や国民性だけでなく、「絵画に対してドライな距離をとっている」と語ります。この地からの刺激を受けた長谷川は、1996年に帰国し日本に拠点を移してからも、たびたびオランダに滞在しながら、絵を描き続けてきました。その後2013年のグループ展を最後に、作品の発表をしばらく休止していましたが、2019年の個展開催を皮切りに展覧会での発表を再開し、現在に至ります。

本展では、1989年から92年までのドイツ滞在中に描いた連作をはじめ、オランダ滞在期的大型作品など、そのほとんどが未発表の貴重な作品群を中心に、2000年代以降の作品に加え、近年の内側から発光するような色使いと経験の積み重ねに裏打ちされた画面構成、そして即興ともいえる自在なるモチーフの組み合わせが見事に結実した、今日に至る数多くの仕事の一端を展示します。長谷川の絵画において変わらないもの、刻々と変化してきたものは一体何なのか。そしてその表現から受け取ることができる「豊かな謎」を、それぞれの眼と記憶に刻む展覧会となれば幸いです

最後に、本展を開催するにあたり、出品作家と貴重な作品を貸出しくださった所蔵家の方々、そして展覧会の実現に向けて様々なご協力をいただきました関係者各位に心から御礼申し上げます。

横浜市民ギャラリーあざみ野

2006–07年頃に制作した私自身の作品の中にリンゴやバナナ、ピーマンなどを並べてドクロに見立てて描いた一連の作品がある。

この絵は17世紀にフランドルを中心に数多く制作された「ヴァニタス」をテーマにした静物画の主なモチーフである頭蓋骨と、野菜や果物 魚などを集合させて人物の顔のように描いたアルチンボルドの絵画から着想を得た。またヴァニタスには頭蓋骨以外に、果物 野菜 花のモチーフが時間経過とともに朽ち果てていく象徴として描かれている。当然その背景にはメメントモリの思想があり、我々人間が根源的に抱く「死」への不安や生きることの問いが含まれている。私の連作は、頭蓋骨と果物 野菜の両方を組み合わせた一枚の絵として描いたものである。

また日本でも数多く髑髏や果物 野菜を描いた作品はある。歌川国芳や河鍋暁斎のガイコツは有名であるし、果物 野菜で言えば 伊藤若冲 北斎 呉春 岸田劉生、昭和では武者小路実篤の詩を添えた色紙絵などがあげられるが、その中で伊藤若冲の《果蔬涅槃図(野菜涅槃図)》がまさに「死」と「野菜」の両方を描いている。“見立て”として涅槃図の釈迦をはじめとする一人ひとりが野菜に置き換えられて軽やかに描かれている様はヴァニタスとの対比として極めておもしろい。テーマとして「死」が含まれているにも関わらずユーモアを含み、ヴァニタスとは対極にあるような明るい雰囲気さえ醸し出している。

古今東西「死」はいつも描かれてきたのであるし、現代においても何ら変わりはない。

絵を描くことは徹底的に自己と向き合うことである。来る日もくる日もこれから生み出される画面を見つめることからスタートする。画面と対峙することは鏡を見続けることに似ている。自己の内面を見続けることでもあるし、座禅のように無になろうとすることでもある。宗教ではないのだが、ある意味では限りなく宗教的でもある。

若い時期に初めて海外に住み始めて、カルチャーギャップ、孤独、言語、制作、金銭などの三重苦、四

重苦に陥った中で、いつの間にか暗く色味の無い内向的な“地面に転がっている石の絵”ばかり描いていた。その時は深く考えずに描いたのだが、子供の頃死んだ虫を地面に埋めてその上に石ころを置いてお墓にしたのと同じように、それらの絵は“石”の絵であるのだが、日本にいた頃の自分は死んだのだという意味での“自分のお墓”であり“自身のドクロ”でもあったのだろう。また親父が亡くなった後しばらくして、亡骸の顔にかけられた白い布を絵にしたこともある。我々画家が描くキャンバスー白い布、またキリストの顔が浮き上がったとされるヴェロニカのハンカチー白い布とのダブル、トリプルミーニングとして象徴的に「白い布」を描いたものである。

振り返ると時々自分の絵の裏側にメメントモリが潜んでいることに気づくことになる。

今回美術の展示空間ではなく初めてお寺という空間での作品展示の機会をいただいた。

メメントモリとは違うのだが、日本にも仏教由来の言葉として四苦八苦というように「生老病死」という思想があり、人間が生きていく上で逃れられない苦しみを表している。意図したわけではないのだが「ただ絵を描いてきただけ」のはずがいつの間か古今東西の様々な絵画や思想と無関係ではないということに気付かされる。年を重ねるということのおもしろさが少しわかってきたのかもしれない。

最後に「目面屠森くん」というのは画家である自分自身なのだということになる。漢字になっているのは、伝来した異国の思想を読むにあたり同音の漢字を当てはめてお経が受け継がれてきたことのように、メメントモリを漢字にして自分の名としてみた。ただの遊びである。死なんぞという重い話であるなら、若冲のように軽やかに表現できたらと思う。

2021年3月

Among my works created around 2006-07 is a series in which I depicted fruits like apples and bananas, and vegetables such as bell peppers, arranged to resemble skulls. These paintings drew inspiration from the predominantly Flemish 17th-century vanitas stil- life genre, wherein the skull is a central motif, and also referenced Giuseppe Arcimboldo's paintings of aggregations of vegetables, fruits, and fish forming semblances of human faces. In classic vanitas paintings, in addition to skulls there are fruits, vegetables, or flowers allegorically conveying inevitable decay over time. Underlying this iconography is the concept of memento mori (lit. “remember that you will die”), which conveys our primal fear of death and profound questioning of human existence. My series combined the skull and the fruits and vegetables into a single cohesive image.

Japan, too, has a rich tradition of works depicting skulls, fruits, and vegetables. The skeletons of Utagawa Kuniyoshi and Kawanabe Kyosai are widely known, and as for fruits and vegetables, we can cite artists such as Ito Jakuchu, Hokusai, Goshun, and Kishida Ryusei as well as the Showa-era (1926-1989) paintings with accompanying poems by Mushanokoji Saneatsu. Of particular note is Ito Jakuchu' Kaso Nehan-zu (Scene of Buddha's Nirvana by Vegetables), in which death and vegetables come together in a single work. Each figure, including the Buddha himself, is whimsically replaced with a vegetable, and it is fascinating to contrast this with the weighty themes of vanitas paintings. Despite the presence of death as a theme, there is an undercurrent of humor and even good cheer that seems antithetical to the somberness of traditional vanitas.

From ancient times to the present day, both East and West, death has always been a subject of artistic exploration, and it remains so to this day.

Painting is a profound confrontation with the self. Day after day, the painter starts out by staring at a canvas that requires additions and changes. Facing the canvas is like gazing ceaselessly into a mirror. It is a process of peering continuously into one's own psyche, much like Zen meditation's pursuit of emptiness. While not religious in the conventional sense, it verges on religious practice.

When I first began living overseas in my youth, I was embattled by myriad challenges: culture shock, isolation, the language barrier, my own art, financial struggles. Under these circumstances, I found myself painting dark, colorless, introspective images of stones lying on the ground. While at the time I painted these without much thought, in hindsight they remind me of how as a child I would bury dead insects and mark their resting places with rocks. While ostensibly paintings of stones, it seems that they also represented “graves” or “personal death's-head marks” for the self I left behind in Japan.

Some time after my father's death, I painted a white cloth draped over a corpse's face. For me the symbolic painting of a white cloth had multiple implications: the canvases we painters use, the Veil of Veronica said to bear the imprint of Christ's face. In retrospect, I realize that at times, undertones of memento mori have subtly lurked within my works.

For the first time, I have gained the opportunity to exhibit my work not in an art venue but on the sacred grounds of a temple. While it differs from the concept of memento mori, in Japan the Buddhist-derived phrase shikuhakku (lit. “four sufferings and eight sufferings”) references inevitable human suffering and particularly the four key painful processes of birth, aging, sickness, and death. Though it was never my intention, and I believed I was “merely painting,” I have come to realize that my work is not unrelated to a wide range of painterly traditions and philosophies spanning many eras and cultures. Perhaps, as I grow older, I have begun to appreciate the intriguing and amusing aspects of aging to some extent.

In closing, let me say that Mr. Memento Mori is none other than me, the artist. In Japanese I render it with four kanji meaning “eye, face, slaughter, forest,” inspired by the tradition of applying homophonic kanji when interpreting foreign ideas, as when Buddhist sutras were transmitted to Japan. Expressing memento mori in this way and adopting it as my pseudonym is no more than a playful gesture. If the topic is as grave (no pun intended) as death, I'd like to approach it with the same lightness of heart as Jakuchu.

March 2021

酩酊悪郎	長谷川繁新作個展「酩酊悪郎」[会期：2023年7月22日～9月2日]に際して執筆されたテキストを収録しました。
長谷川 繁 (画家)	

スケアクロウ — かかし

もう半世紀近く前、中学生になっていた頃か忘れてしまったが、アルパチーノとジーンハックマンの出てた映画で何だかヒッピー的にアメリカの田舎を放浪するようなひどい話を見て、それ以来そのタイトル「スケアクロウ」が頭にこびりついてた。スケアクロウという言葉が意味不明で、英語の響きが気に入っていただけかもしれない。与太者というか、酔っ払いとか、社会からはみ出てしまった男らの悲哀やら苛立ちやらが当時のアメリカっぽい感じで、日本の片田舎のガキにとっては遥か遠い異世界感が新鮮だった。当時の洋画はそういうアウトロー的な話が多かったし、成長期の頃の自分の根底に少なからず影響したかもしれない。

スケアクロウの意味が“かかし”だということはずいぶん後になって知った。その後、美大生になってから見た「オズの魔法使い」に出てくる脳みその無い「かかし」も何故かわからないが記憶に残っている。ある種の欠落みたいなのに引っかかっていたのか理由はわからないが、無意識に自身を投影させていたのかもしれない。たぶんその頃にやっと“かかし”と“スケアクロウ”が繋がった気がする。

どちらにせよ、「かかし」はあまり良い意味で比喻されることはないようである。ただ突っ立ってる能無しとか、役立たずとかの象徴のように扱われることが多く、役割は与えられているにも関わらず世界からはぐれてしまったかのような孤立感が漂う。

田畑で見られる本物の「かかし」もあり合わせのガラクタと不要の古着をツギハギにして、なんとか人型のような見映えにする程度で、ほとんどはこだわりなど無いいい加減なモノばかりであるが、人のようなカタチをしていることだけが唯一かかしを言い表しているようである。自分もこの10年くらいそんな中身も意味もないヒト型のようなカタチに興味をひかれていた。

2年前の個展でミレーの「種まく人」からタイトルをつけた。ただのタイトルであって何の意味もなく、ミレーのような敬虔な信仰心も農民への共感もあったわけではない。野菜や魚や石ころや棒を積み上げたり繋げたりして意味のない人型を作る。脳も感情も物語も無いヒト型。言ってみればかかしそのものだったのかもしれない。ただ積み上げて”種まく人”のような”手を広げたヒト型を作った絵だった。

種まく人とかかし、うまく繋がった。

我々が美術だの絵画だのと言っている分野、近現代の日本の美術も欧米の模倣と継ぎ接ぎ文化に他ならず、今に至るまで殆どのものは表面をなぞるか欧米の考えを真似ただけの中身の無いハリボテでしかない。いつも海外の価値観の追従で、作り手も見るとどこかで見た既視感のあるものを作り、それを見て安心する共犯関係で成り立っている。

姿はそれっぽくても中身が無いのである。とっくの昔から中身の無いかかし状態に他ならない。だからかかしが気になるのか。

種をまいた西洋美術の端っこで、ガラクタのつぎはぎで能無しの空っぽのかかしが突っ立っている、そんな光景が目には浮かぶ。

Scarecrow Hasegawa Shigeru

Almost half a century ago, maybe when I was in junior high school (my memory is hazy), I watched a movie starring Al Pacino and Gene Hackman. It was a dismal tale of a couple of scruffy vagabonds drifting around rural America, and the title, Scarecrow, somehow stuck in my mind. The English word meant nothing to me at the time, and perhaps I was simply drawn to the sound. The film portrayed the misery and rage of outcasts, men who society scorned as hoodlums or drunken bums, and it conveyed the atmosphere of present-day America, which seemed extremely remote and exciting to a Japanese kid from the sticks. At that time many movies coming out of the West revolved around outlaw stories like this, and I think they may have had a profound impact on my adolescent mentality.

It was not until much later that I learned the meaning of “scarecrow,” which is kakashi in Japanese. After that, when I was in art school, I saw The Wizard of Oz, and the brainless scarecrow character made a lasting impression on me. I'm not sure why this was, but it may have resonated with some void or absence I perceived within myself. I may have unconsciously projected myself onto that straw man. I think it was around that time that I finally made the connection between kakashi and “scarecrow.”

Be that as it may, when used in a metaphorical sense the implications of the word are rarely positive. We picture a lonely outcast standing around idly, someone useless and incompetent despite having a designated duty to fulfill.

In Japan at least, actual scarecrows in fields are often mishmashes of junk and old worn-out clothing, made without craft or attention to detail and barely registering as humanoid figures. At the same time, a vaguely humanoid form is really their only defining feature. For the past ten years or so, I've been strangely fascinated by these hollow and senseless entities.

Two years ago, I had a solo show and took the title of one of the works from Millet's painting The Sower. It was just a title without any deep meaning, and it didn't signify the things that motivated Millet, like devout faith or empathy with farmers. I depicted a purposeless humanoid figure made by piling up or binding together vegetables, fish, sticks and stones. A being without a brain, a heart, or a narrative. In a way it was like a scarecrow. The cobbled-together figure in the painting had outstretched hands, in a pose reminiscent of a sower.

The sower and the scarecrow... it fit together nicely.

What we in Japan describe as art or painting, including the modern and contemporary variety, to this day is mostly nothing more than a patchwork of imitations of the West, a hollow and superficial sham. It's a constant effort to conform to overseas values, to create works that feel safe and familiar to both the artist and the viewer, who are in a relationship of cozy complicity.

These things look the part, but they lack substance. For as long as anyone can remember, they've been like stuffed scarecrows with no real substance. Maybe this is why I feel drawn to scarecrows.

At the edge of the field where the seeds of Western art were sown, there stands an empty and worthless scarecrow, patched together from cast-off scraps... this is the scene I picture in my mind's eye.





cat.no.42



cat.no.43
cat.no.44





cat.no.57, 54



cat.no.59 (上) cat.no.64, 55 cat.no.99
(下) cat.no.98, 63



66



87



65

cat.no.66, 87, 65



82



81



77 76

78

86

cat.no.77, 76, 78, 86



109



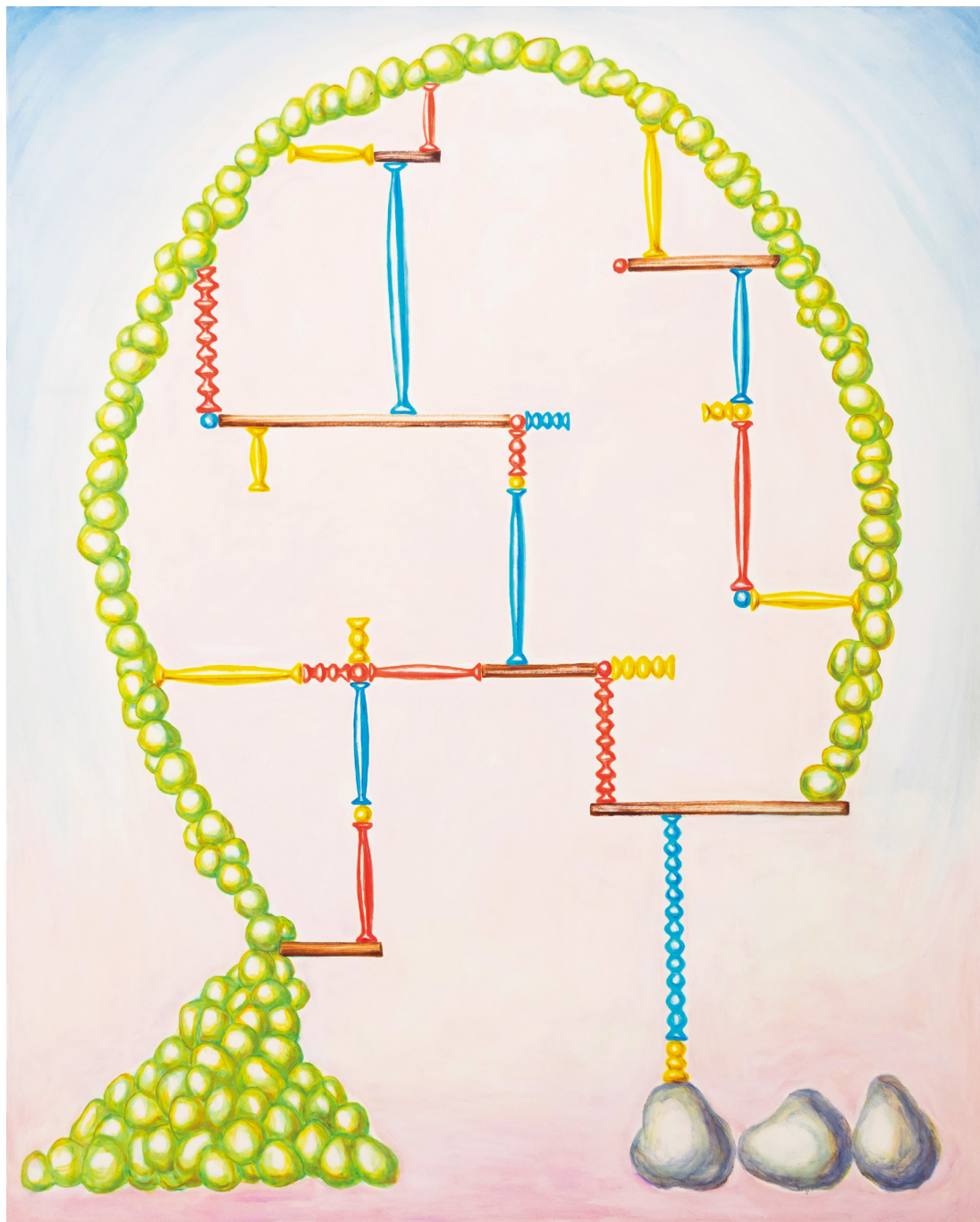
108



114



113



cat.no.103



cat.no.116



晴れ晴れとヴァニタス―「長谷川繁 1989―」に寄せて

佐藤 直子（横浜市民ギャラリーあざみ野 学芸員）

展覧会タイトルに掲げた1989年―それは長谷川繁の絵画のゼロ地点、つまり留学先のドイツで白紙からの再出発を決意した、画家としてのはじまりの年である。

ここでは、本展開催に際して2023年8月30日に行ったインタビュー（pp.26-28掲載）を参照しつつ、長谷川の滞欧期前後から現在までを、出品作について触れながら大掴みに捉えてみたい。

長久手からドイツへー修行の日々

長谷川は、1982年に愛知県立芸術大学絵画科に入学し、88年に同大学大学院を修了するとヨーロッパに渡り、東西ドイツ統一直前の89年からデュッセルドルフ芸術アカデミーで3年間学んだ。その後、アムステルダムで、そして96年に帰国してからは再び日本で、ヨーロッパ絵画史ならびに古今東西の美術の歴史を制作の糧としながら、油彩表現を追究してきた。

日本での大学入学当時、特に東京や関西圏では、60年代後半から70年代に台頭した「もの派」の影響もあり、油絵を描く美術学生は少なかったという。一方で、70年代末から80年代にかけて、アメリカ（ニューヨーク）、西ドイツ、イタリアなどでは、人物像や歴史的・神話的主题などを激しい筆致や色彩を使って、感情を直接的に表すような「ネオ・エクスプレッショニズム（新表現主義）」と呼ばれる具象絵画の動向が、「A New Spirit In Painting」(1981年、ロンドン王立美術協会)^[1]、「Zeitgeist（ツァイトガイスト）」(1982年、ベルリン・旧美術工芸美術館)^[2]などの歴史的展覧会の相次ぐ開催を通じて国際的認知を得ていた。これらの展覧会への出品作家には、学生だった長谷川が憧れていたゲオルク・パゼリッツやジュリアン・シュナーベルのほか、ジグマー・ボルケ、A.R.ペンク、アンゼルム・キーファー、彼らより少し上の世代のアンディ・ウォーホル、サイ・トゥオンブリ、ヨーゼフ・ボイス（ボイスは^[2]のみ参加。他の作家は^[1]^[2] いずれも参加。）らも名を連ねていた^{*1}。

欧米で絵画復権の動きが見られたこの時期、小牧・長久手の古戦場跡が残る緩やかな丘陵地帯に位置する愛知芸大で学んでいた長谷川には、画家 樫田伸也との出会いがあった。樫田のもとには、のちに美術雑誌の特集「新しい具象」^{*2}で共に取り上げられた奈良美智、小林孝亘のほか村瀬恭子らが、彼を慕って集まっていたという。樫田の絵画や美術への広範な視野や制作に対する姿勢から、若き画家たちが多くの刺激を受けたことは想像に難くない。なかでも、日本の古典絵画から吸収したことを自身の表現にどのように落とし込むことができるのかという、樫田の姿を通じて発見されたテーマは、現在も長谷川の制作を突き動かす原動力になっていることだろう。

その後、冒頭で記した1989年からは、「それまでの自分を刷新するために」修行のような日々を過ごしていた長谷川だが、渡独して1年ほど経った1990年4月の作品（cat.no.43 [p.9]）には、この時点で何千枚にも及んでいたであろう紙上における試行錯誤が滲むと同時に、「さかさま絵画」で名を馳せる以前のパゼリッツが描いた《Der Acker》(1962)^{*3} ―この作品は、黒と赤茶色の絵具が支配的で、暗く重苦しい大地に石ころや芽が出たジャガイモ、切断され腐敗した2体の死体が横たわる様子が描かれ、墓地を暗示したタイトルが付されている― に表われる、戦後ドイツの感性に近いものを感じられはしないだろうか。今回、ドイツ時代の作品でキャンバスに描かれたものはこの1点のみの出品となるが、過去6年間の絵画経験を「捨てる」ために描かれたドロ잉のうち、出品される41点の紙作品は、欧米絵画の物真似ではなく、自分の内から生まれ出るものは何なのか、探し求めている当時の長谷川の仕事を伝えるものだ。これらに残されているのは、油絵具のほか水彩絵具やクレヨンなど複数の描画材を使い、原初的な手の動きを意識して表わされた形態である。そしてこのあと、目の前にある物の一つひとつを描くことにリアリティを見出し、長谷川の絵は徐々にかたちを成してゆく。

オランダ滞在期の成果と日本での制作

90年代後半の長谷川を代表する、長辺約3mの縦構図の大型作品を生み出す契機となったオランダの地は、ドイツ時代の師でありコンセプトチュアル・アーティスト ヤン・ディベッツの出身国でもある。ディベッツも樫田と同様に、自身を育んできた文化的風土という観点を重視してきた作家である。当時オランダのファン・

^{*4}

峯村敏明「ヤン・ディベッツと「つくられた大地」の伝統」『JAN DIBBETS ヤン・ディベッツ展』カタログ(1982年、鎌倉画廊)



cat.no.51



fig.1 ヨハネス・フェルメール《絵画芸術》1666-1668年頃 油彩・キャンバス 120×100cm ウィーン美術史美術館



fig.2 長谷川繁 1993年 油彩・綿布 サイズ不詳



fig.3 長谷川繁 2010年 油彩・綿布 227×182cm

アッペ市立美術館館長で第7回「ドクメンタ」芸術総監督を務めたルディ・フックスは、「ディベッツの芸術の質と意味は、彼と同じ系譜上の友人たち、モンドリアン、ロイスダール、サーンレダムによって担われている。と同時に、彼の芸術は彼ら先輩芸術家たちの質を担っているのである。」と語っている^{*4}。ディベッツ作品のほとんどは、写真、フィルム、ビデオの手法によるものだが、17世紀のオランダ絵画における実証的なリアリズムの伝統を受け継ぎ、同国の歴史と自然に根ざした仕事は、オランダ滞在期以降の長谷川を触発し続けてきたのではないだろうか。

オランダで過ごした1992年から96年は、絵画的実験から多くの成果を得た時期でもあった。また、長谷川自身「大きなエポックになった作品」としている、しょうがを描いた作品（cat.nos.47, 48, 51, 52）などでは、モチーフが中央に堂々と描かれており、広く自由な制作環境がアーティストに与える物理的・精神的影響を窺い知ることができる。

1996年に帰国してから2000年までは、オランダでの様々な実験を経て磨かれた、絵画の平面性や色面に関する見識をベースに、伝統的な静物画に頻出する果物や野菜をはじめ、肉やポット、それらに加えて日本ならではのモチーフ（日本で最初の洋画家といわれる高橋由一の「鮭」、桃山時代の障壁画に描かれた「松」といった具合に）を取り入れていた長谷川だったが、2000年以降は徐々に日本での制作に閉塞感を覚えるようになり、オランダ時代の大らかな気風が影を潜めていく。それでも、制作の手を止めることはなかった。むしろ、近年の作品に接続される物語性からの周到な回避と、思いがけないモチーフ同士の連結・組み合わせや、レイヤー構造が先鋭化していくのがこの時期からの特徴といえる。ここでいうレイヤー構造というのは、長谷川が2000年半ば頃までの作品（cat.nos.70, 72, 76, 81 [p.15], 82 [p.14]）で実践している、撫で返しのない薄塗りの絵具によってモチーフが重なり合い、下の層に描かれたモチーフが透けて見えたり、見えなかったりするような画面づくりのことである。17世紀のオランダ室内画（fig.1）に見られるような、前景・中景・後景を一続きの空間として1枚の絵のなかに描く、ルネサンス期からの伝統的な絵画構造の長谷川流変換といってもいいだろう。これも、オランダでの絵画的実験に紐づく成果の一つに数えられる。このほかにも、文字を絵画に取り入れる試み（fig.2）が発展した作品に、キュウリを連結して漢字の「女」という文字にして描いたり（fig.3）、魚と家具の脚を組み合わせて「肉」（cat.no.99）、鮭の切り身を四つ繋げて「山」（cat.no.102）などがある。表意文字である漢字を、本来象られた事物とは異なるモチーフの連なりによって構成してみせることで、その意味は大きくずらされ、見る者は謎かけをされた気分になってしまう。これまで作品タイトルをつけてこなかった長谷川が、近年つけている当て字のようなタイトル―《榮奇異庶虎羅無武流麗ちゃん》（cat.no.65）《法被威切屠-式》（cat.no.109）などもまた、描かれた内容やその手がかりを示すものとして鑑賞者が了解している作品タイトルと、目の前にある絵画との関係を倒錯させ、以前にも増して「絵」を「絵」として見ることに誘うのである。

現代におけるヴァニタス

オランダ滞在中から描かれてきた静物画のモチーフは、次第に複雑に組み合わせられるようになり、近年ではより即興的な自在さのもとに、まるで絵画が画家の手を離れて一人歩きしているかのようでもある。ほぼ混色のないクリアな絵具使いは、画面を一層明るく見せており、眩しいくらいだ。この「明るさ」について考えたとき、「ヴァニタス（「虚ろ」の意）」の語が浮かんた。ヴァニタス画とは、偶像崇拜を禁じるプロテスタントを中心とした市民社会の確立を背景に、17世紀オランダで現世の儚さや虚栄に対する警告として描かれた静物画のことである。このヴァニタスの象徴として、頭蓋骨や熟した果物が、死や衰退の寓意として描かれていた。長谷川が「目面屠森くん」(p.4掲載)で書いているように、ヴァニタスの根底にはメメント・モリ（ラテン語で「死を想え／死を忘れるな」）の思想がある。長谷川の絵が明るく発光するほどに、絵の前に立つ者の影が色濃く落ちる、そのようなことがヴァニタスからの連想として感じられたのである。しかし、長谷川の絵画においては、17世紀のヴァニタス画のように、感覚的な描写の快楽と道徳的メッセージとの、画面上でのせめぎ合いが見出されることはない。そこにあるのは、長谷川の絵画と対峙した鑑賞者と絵のあいだに生まれる、イメージを介した爽快な生と死の響き合いなのではないだろうか。

^{*1}
難波英夫「レポート「時代精神（ツァイトガイスト）」展」『アール・ヴィヴァン』1983年9号 特集=ペインティング・ナウ、西武美術館、pp.19-32

^{*2}
『美術手帖』1998年11月号 特集 新しい具象 90年代のニュー・フィギュラティヴ・ペインティング、美術出版社、pp.73-80、pp.85-87

^{*3}
Georg Baselitz, Der Acker [The Field], 1962, Oil on canvas, 114.0 ×146.0cm, Collection of Städel Museum



本展への出品作について

ードイツ；デュッセルドルフ芸術アカデミー時代の連作

今回の展覧会タイトルは「1989ー」で、ドイツに渡った1989年を出発点、ゼロ地点として、渡独後の作品を中心に考えました。ドイツでの作品で今回中心になるのは、紙に油絵具で描いた41点になります。これは1989年から3年弱にわたって、描き続けてきたものです。当時お金がなくてキャンパスに描く余裕がなかったこともあり、紙に地塗りをして油絵具で描いていました。これまでとは違う何かを描かなくてはいけないと、真っ白の紙に毎日、多ければ30枚でもドローイングのように、何かを描くことを課していた時期でした。直感的に手が動いてどういふものを描くのかということを試すなかで、子どもにクレヨンを渡した時に描くような、ある種原始的な手の動かし方から、徐々に丸いものにちょんちょんちょん、石であるとか、イモであるとか、何か未発達な生命体のようなものに移行しながら、作品が連鎖していったんだと思います。振り返ると、精神的にも金銭的にも苦しかった時期で、初めての海外で言語もまったくわからない孤独感とか、追い詰められた状況があったので、それらを色濃く反映した絵になっていて、自分のお墓だったのではないかという考えに至るんですね。当時はそういう意味合いはあまりなかったんですが、それまでの自分を刷新するために一回死ぬというか、自分のお墓を描いているように見えるんですね。

ドイツには3年半滞任して絵を描くんですが、キャンパス作品も徐々に描いていて、今回の展覧会ではこの時期のキャンパス作品というのはあまりお見せすることができなかったんですが、紙作品を見ていただければ、ドイツでどのようなことを行ってきたか、ダイジェストのようなものは充分見ていただけたと思います。

ーオランダ；De Ateliers ほか滞在期の作品

この頃にはヨーロッパ生活も自分のなかに段々と浸透してきて、ヨーロッパ美術も少しずつ理解できるようになりました。オランダはドイツの隣国でありながら全く違う絵画の歴史と考え方を持っていました。ドイツはどちらかというと表現主義的な、人間の内面を絵具の動きや筆触で直情的に表す絵が多かったんですが、オランダは、戦後で言えばモンドリアン（Piet Mondrian, 1872-1944）に代表されるような、ドイツと正反対と言えるような客観性を持った、絵画を考えるために絵を描く、そういう作家が多かったんですね。オランダに移り住むことによって、異なる側面から様々な絵画を見

ることになりました。そこから新しい興味―絵画の平面性であるとか、四角、矩形というものについてだとか、エッジについて、色について、まったくドイツでは考えもしなかったような側面を（意識しながら）一つずつ実験的に作業をする、そういう時期だったと思います。デ・アトリエーズでは、2年間はぼ実験を繰り返していました。平面性と、この時期に試し始めたのは、文字を絵に取り入れることや色面について、自分にとってはかなり面白い実験と成果が得られた時期になるのではないかと思います。その後2年以上、アトリエを借りてその続きを行いました。ヨーロッパでの最後の約2年間では、巨大な3mを超える作品群がスタートしました。徐々に自分の作品が形づくられていった時期なのではないかと思います。ドイツでは未成熟な生命体のようなものだったのが、オランダに移ってから少しずつ形を帯び始め、絵画としても成立し始めて、94～95年頃にそれらがベースとなり、しょうがを一つ描くところにまで辿り着きました。しょうがの絵は4点出品していますが、大きなエポックになった作品と言えます。日本にはないグニャグニャした大きめのサイズのしょうがを買ってきて、それをそのまま描くという単純な行為ですが、「物を見て描くということが、こんなに単純で面白い事なんだ」と気がつき、目の前にある物を一つずつ描くという至ってシンプルな命題に辿り着きました。

ー帰国後の作品と制作～現在について

96年に帰国することになってからも99年くらいまでは、美術史の名画、静物画の中に描かれている果物や野菜、肉、ポット、それらを順番に抜き出して、大きく描いたり小さく描いたりしていた時期です。帰国後は、日本独自のモチーフもあって、「日本には鮭があるんだ」ということに気がついたり。鮭と言えば、高橋由一（たかはし・ゆいち, 1828-1894）の一匹の鮭なんですが、僕の場合はスーパーに行って切り身を買ってきてそれを描くとか、他にも松の木を描いてみたり、日本らしい内容も入ってきました。オランダと日本で描いたもの、両方が混在する時期で、3mを超える連作が20数点存在しますが、その時期としては自分の代表的な作品群になっています。今回はそこから5～6点の未発表作を展示する予定です。

2000年頃まではヨーロッパで描いていた内容を踏襲していた時期なんですが、3～4年経つ頃になると、それだけでは絵が描けなくなっていくんですね。日本で絵を描くということの、また新たな自

分のリアリティが欠如してくるわけです。それで、2000年頃から、オランダでのやり方に区切りをつけて、日本で描く絵を考えるようになりますが、海外で8年生活した後の日本は、非常に窮屈でした。絵を描く状況も、スペース的にも、精神的にも全然解放されないんですね。オランダで描いていた大きな絵の名残というものがもうなくなり、何というか、分裂症気味になっていくというか、単純に鮭の切り身を描くとか、ポットを一つ描くというような健康的な感じがなくなり、非常に危ういバランスをとりながら絵を描いている。絵自体もそのようなものになっていく。もちろん、今まで描いていたポットの形やジャガイモ、そういうものも時々登場するんですが、それだけではなくて、いくつかのモノが組み合わせられていて、まったく意味をなさないような絵が増えていく。実際、日本の物語性の強い絵に対する反発心も強かったんです。絵に物語を語らせないというか、絵は見るものであるから、見て、そこから何かを発見してもらうというような、そういう考えのもとに、延々と描き続ける時期が2010年くらいまでありました。

2005～6年から2015年くらいまでは、モチーフを一つどんと描くということ、もう少し複雑化させるために、いくつかの要素を一枚の平面の中に掛け合わせる。掛け合わせるんだけれども、そこに何の関連性もないように掛け合わせる。ある意味ではシュルレアリスムに近いかもしれませんが、いくつかのモチーフを横並べて繋げていくか、もしくは、手前・真ん中・奥というようにレイヤーとして繋げて、一つの絵の中に登場させるという絵のつくり方が中心になっていくんですね。特に一時期は、前後にモチーフをレイヤーとして重ねて、一つひとつのモノの意味や形が分からなくなるというつくり方もしていたんですが、その後は、横だったり、上下にモノが並んだり、積み上がったりと、その少しずつが関連をしているというような絵画になっていきます。今もその延長線上にはあるんですが、意味付けとか物語ではなく、純粹に画面上の構成や遊びというか、そういうものとして描いているつもりです。

今では、1989年から2015年くらいまでやってきたこと、そのすべてが一枚の絵の中で登場するような絵のつくり方をしているのではないかと思います。今年で60歳になったんですが、過去30年間やってきたことが、一枚の絵に全部表われながら結実してきたような感覚があります。今回の展覧会ではそのあたりまで見ていただけるのではないかと思います。

二人の師から学んだこと

ー初めて出会った画家 樫田伸也（愛知県立芸術大学）

当時は、東京や関西圏の人たちを見てみると、絵を描いている人というのは少なくて、もの派の流れや若い世代のインスタレーションが花盛りの頃なので、現代美術としてインスタレーションを行うような。京都、大阪もそういう人たちが多かったです。そこからすると愛知芸大というのは、ほぼ全員油絵を描いている。もちろん抽象絵画みたいなものを描いている人もいるんですが、画壇系というか、何々会みたいな絵を描いている人も多くて、自分はまったく何も知らないで愛知芸大に入ってしまった、そういうものが絵なのか、と当初は勘違いするわけですけども、いや違うんじゃないか、と気づかせてくれたのが樫田伸也（ひつだ・のぶや, b.1941）さんで、先生としていたんですが、当時クラスを持っておられないので、個人的に仲良くしてもらいました。奈良美智だとか、小林孝亘、村瀬恭子、そういう人たちも個人的にお宅にお邪魔して、酒飲んで、本棚にある本を勝手に見て、泊まって帰るみたいな、そういう面白い付き合いをしてくれた方で、先生としてよりは、画家・樫田伸也という人が初めて出会った画家だった、というか。今でも年の離れた友人みたいな感覚があります。樫田さんはありとあらゆる展覧会を見る方で、「今東京ではこういうものをやっているよ、そのカタログ見る？」とか、「ニューヨークではこういうものをやっているんだよね。」とか。そういう影響で洋書の雑誌『Art in America』とか『Flash Art』だとかも見るようになったり、色んなことを教えてくれる。日本の狭い油絵の世界ではなくて、もっと絵というのは色々あるんだということを、ご自身の興味ももちろんそこにあったでしょうし、僕らにも、もっと色んなものを見た方がいい、展覧会は確実に自分の眼で見に行った方がいいよと。絵だけではなくて、幅広いものを僕らに教えてくれたり、お宅を開放してくれたり、そういう意味で物凄く影響は大きかったのではないかと思います。画家としての樫田さんは、日本の古典絵画から沢山のものを吸収して、自分の現代的な表現に転換して制作するかたちをとってられます。当時、僕らはニュー・ペインティングというか、ニューヨークやドイツ、イタリアに眼が向いていて、「わあ、シュナーベル（Julian Schnabel, b.1951）カッコいい。バゼリッツ（Georg Baselitz, b.1938）カッコいい。」単なる憧れの世界だったんですけど。日本人として、現代でどういう表現ができるのか、自分が過去の日本美術史とどのようにつながって絵を考えることができるのか、ということを実践されている方だったので、そうい

[illegible]

凡例 ・出品番号は展示の順番とは異なる。
・各作品データは作品タイトル（表記のないものはタイトルなし）、制作年、技法・材質、サイズ（cm）、所蔵先を記した。
・所蔵先表記のないものはすべて作家蔵。

1-3 1989 油彩、クレヨン、水彩他・紙 29.8 × 40	48 1994 油彩・綿布 150 × 92	58 1996 油彩・綿布 60 × 40 個人蔵	68 1999 油彩・綿布 65.1 × 53.2	79 2004 油彩・綿布 65.4 × 53	90 2008 油彩・綿布 73 × 61	101 2011 油彩・綿布 80.3 × 65.2 個人蔵	111 亞婆羅 - 忒 2021 油彩・綿布 53.5 × 41.5 羽地徹氏蔵
4-24 1990 油彩、クレヨン、水彩他・紙 29.8 × 40	49 1994 油彩・綿布 39.1 × 54	59 1997 油彩・綿布 302.8 × 184	69 2000 油彩・綿布 65.4 × 53	80 2005 油彩・綿布 65.4 × 53	91 2009 油彩・綿布 162 × 130	102 魔雲天 2012 油彩・綿布 53 × 45.5	112 酢毛悪郎 ピギニング 2022 油彩・綿布 53 × 45.5
25 1991 油彩、クレヨン、水彩他・紙 35.9 × 48	50 1994 油彩・綿布 50 × 34.6	60 1997 油彩・綿布 65.4 × 51	70 2002 油彩・綿布 65 × 53	81 2006 油彩・綿布 194 × 162	92 2009 油彩・綿布 65.4 × 53	103 2014-2015 油彩・綿布 227 × 182	113 酢毛悪郎 ビヨンド 2022 油彩・麻布 194 × 162
26-39 1991 油彩、クレヨン、水彩他・紙 29.8 × 40	51 1995 油彩・綿布 246 × 182	61 1997 油彩・綿布 53.1 × 45.7	71 2002 油彩・綿布 65.1 × 53	82 2006 油彩・綿布 194 × 162 紫牟田氏蔵	93 2009 油彩・綿布 80.3 × 65.3	104 2015 油彩・綿布 60.5 × 45.5	114 酢毛悪郎 沈黙のデスフィールド編 2022 油彩・綿布 130 × 97.5
40-41 1992 油彩、クレヨン、水彩他・紙 29.8 × 40	52 1995 油彩・綿布 59.9 × 40.2	62 1997 油彩・麻布 41.3 × 32 加藤泉氏蔵	72 2002 油彩・綿布 65 × 53.2	83 2006 油彩・綿布 65.2 × 53	94 2010 油彩・綿布 227 × 182	105 2017-2018 油彩・綿布 73 × 73	115 2022 油彩・綿布 53 × 45.5 ゆとりーマン蔵
42 1990 油彩、クレヨン・板 100 × 57.5	53 イモー叫び 1995 油彩・綿布 72.2 × 54	63 1997 油彩・綿布 60 × 40 磯崎有輔氏蔵	73 2003 油彩・綿布 65.3 × 53.1	84 2006 油彩・綿布 72.6 × 60.2	95 2010 油彩・綿布 72.7 × 53.2	106 坐・出酢吐露維彌阿 - 忒 2019 油彩・綿布 53.4 × 45.7	116 酢毛悪郎 怒りの収穫編 2023 油彩・麻布 130 × 97 羽地徹氏蔵
43 1990 油彩・綿布 81.5 × 72	54 1996 油彩・綿布 302.5 × 192	64 1997 油彩・綿布 60 × 40 柵木頼人氏蔵	74 2003 油彩・綿布 53 × 65.1	85 2007 油彩・綿布 194 × 162	96 2010 油彩・綿布 60.8 × 45.7	107 聖なる子 2020 油彩・綿布 65.5 × 53.2	117 死ゲルのヴィトリオーネ 2023 2023 展示ケース（2 台）、 関連資料（布、ぬいぐるみ、フィギュア、 置物、絵葉書等） サイズ可変
44 1993 油彩・麻布 130 × 130	55 1996 油彩・綿布 60 × 40.3 黒木健一氏蔵	65 楽奇異庶虎羅呉無武流麗ちゃん 1998 油彩・綿布 291.3 × 185.5	75 2003 油彩・綿布 65.2 × 53.1	86 2007 油彩・綿布 162 × 130	97 2010 油彩・綿布 65 × 53	108 2020 油彩・綿布 73 × 60.8	
45 1993 油彩・綿布 49.8 × 49.8	56 1996 油彩・綿布 53.2 × 46	66 1998 油彩・綿布 300 × 192.2	76 2003 油彩・綿布 116.7 × 91	87 2007 油彩・綿布 162 × 130	98 2010 油彩・綿布 53 × 45.7 石川賢司氏蔵	109 法被威切屠 - 忒 2020-2021 油彩・綿布 53.5 × 46	
46 1993 油彩・綿布 60 × 60	57 1996 油彩・麻布 41 × 31.8 大柄聡子氏蔵	67 1998 油彩・綿布 60.6 × 50	77 2004 油彩・綿布 116.7 × 91	88 2008 油彩・綿布 53.8 × 47	99 2010 油彩・綿布 100 × 80.5 柵木頼人氏蔵	110 2021 油彩・綿布 100 × 80.3	
47 1994 油彩・綿布 302.2 × 192.6			78 2004 油彩・綿布 116.7 × 91	89 2008 油彩・綿布 91 × 72.8	100 2011 油彩・綿布 53 × 45.8		

