

絵画の理由——ピーター・ドイグ展に寄せて

天野知香 [お茶の水女子大学教授]

西欧美術の歴史を振り返れば、絵画という表現形式の可能性はすでに汲み尽くされたと感じられるのも無理はないだろう。1970年代以降ビデオやパフォーマンスをはじめ多様な表現媒体が登場し、旧来の作り手や美術のあり方自体が問い直された。確かに80年代、90年代において、こうした状況に対する一種の反動として「絵画の復権」と呼ばれる動きが内外で見られた一方で、90年代以降、もはや「もの」としての作品を介すのではなく、行為を通して観客との関係性を生み出し、社会的に関わるアートのあり方が、ますます不安定さを増す世界の状況の中で注目されてゆく。

こうした中、ピーター・ドイグの日本で最初の充実した展覧会が東京国立近代美術館で開かれた。ここで見るドイグの作品は、これまで絵画の歴史において積み重ねられてきた多様な可能性を捉え直しながら、今なぜ絵画でなければならないのか、という問いかけを正面から受け止めようとしているように思われる。

セザンヌ、ゴッホ、ゴッギャン、ボナール、マティス、ムンク、ベーコン、ニューマン等々、過去の絵画の多様な要素の参照は、本展の非常に充実したカタログでも適切に言及されている。会場を見渡せば、例えば《夜のスタジオ(スタジオフィルムとラケット・クラブ)》(2015年)の塗り重ねられた床の赤の下層から覗く色彩の線はマティスの《赤いアトリエ》(1911年)を想起させ、《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年)の半ばかき消されたような人物は同じマティスの《カスバの門》(1912-13年)を思わせる。しかしそれらは大文字の「様式」の語りからしばしばこぼれ落ちてきた絵画の要素であり、主題や様式の観点から語られる絵画史において十分に意識化されてこなかった可能性を、改めて具体化する試みであるとも言える。

別の意味でもドイグは絵画の歴史を喚起する。トリニダードを描くドイグをゴッギャンに重ね合わせることは、植民地主義の歴史とそれに伴う眼差しの問題を問うことと不可分である。《赤いポート(想像の少年たち)》(2004年)で、エキゾテックな南国の風景に浮かぶ船の中の少年たちは、一様に褐色の

肌をして、背中を丸め、こちらを見る眼差しも定かではない。その弱々しく所在無げな姿は、ゴッギャンがタヒチの若い男性たちを、男性的な活力を感じさせない、いわば女性化した姿で描いたことを想起させる。しかしまた一方で《ペリカン(スタッグ)》(2003年)において、トリニダードで見たペリカンを殺す男を、ロンドンで見つけた、トリニダードにかつて移民として来ていた南インドの漁師の絵葉書を元に描いたとするなら、暴力的な行為の主体は植民地の労働者であり、タイトルのピール「スタッグ」のマッチョなイメージと結びつくと同時に、画面中央の青白い絵具/光に照らされたその相貌は「白く」見える。ドイグにしばしば見られる、一つのポーズをいくつかの作品で反



会場風景(左は《夜のスタジオ(スタジオフィルムとラケット・クラブ)》) | 撮影: 木奥恵三



アンリ・マティス《赤いアトリエ》1911年、油彩・キャンバス、181×219.1cm、ニューヨーク近代美術館蔵

復すること自体ゴーギャンのやり方を想起させるが、象徴的な言語とみなされるゴーギャンのポーズに対して、ドイグの人物の身振りはしばしばその作品の中で特定の意味を失っていわば情念定型として継承される。そこには確かに植民地をめぐる歴史の意識があると同時に、複数の地域の人々や肌の色、時代のイメージは錯綜しながら変容し、多様な意味に開かれてドイグの絵画に内包される。

トリニダードにおけるマチエールの変化は、それまでの彼の作品よりも絵画の物質としての厚みを感じさせないが、そのマチエールは薄塗りであるかどうかに関わらず複雑で重層的であり、やはり彼の絵画の核をなしている。

ドイグの絵画は写真や既存のイメージを含めどちらかと言えば平凡な現実のイメージを元に、制作のプロセスの中で複雑なマチエール=物質性を紡ぎ出しながらそこに変容をもたらし、現実と夢や記憶、具象と抽象の境界を揺るがして、見る者それぞれに様々な物語や意味を喚起する。それは極めて個人的な行為でありながら、社会や時代、歴史とつながる具体的なイメージに突き動かされることで今を生きる現実が開かれている。その画面は、レッシングを借りて言えば、語りの時間を意味深い永遠の一瞬に凝縮する「ラオコオン」が体现する絵画のあり方を実現すると言えるかもしれない。しかしそれは一つの物語的な表現を担う絵画の回帰ではなく、あるいはまた、映像や文学の逸話性から自律するグリーンバーグの言うモダニズムのラオコオンでもない。それはいわば、イメージから喚起されるいくつかの多義的な語りや意味や記憶を、制作のプロセスが展開される時間性を通じて非言語的な物質=マチエールへと織り合わせて見る者の多様な眼差しへと開く、いっそう新たなラオコオンとしての絵画である。

そして、そのようなあり方を通して、ドイグは今なお、絵画の魅力と可能性を切り開き続けることができると示している。

画面の手前で

松浦寿夫 [画家 / 批評家]

画家が自らの偏愛する画家について語る時、話題の対象となる画家について以上に、必ずしも意図したわけでもなく、自分の制作についての思考を開示してしまうことは頻繁に起こりうることだ。たとえば、2006年にパリ市立近代美術館で開催されたボナール展のカタログに収録されたハンス・オブリストによるインタビューで、ピーター・ドイグもまた、ピエール・ボナールについて語る時、ほとんど自らの制作の場面で展開する思考を暗黙のうちに示しているかのようだ。この短くも充実したインタビューで、実際、冒頭からドイグはボナールの作品がたえず自分の発想の源泉となっていること、また自分が彼の影響下にあることを認めたくなくて、「自分自身の作品について考えるとき、私はしばしばボナールの作品を見ます」と語っている。いまなお、美術史の記述の体系のなかに位置づけがたく、それゆえに、批評的な抗争の場で毀誉褒貶とともに奇妙な役割を背負わされることが多いにもかかわらず、その作品の射程を正確に踏査されたわけでもないながら、自分の作品が西暦2000年の若い画家たちに届くことを夢見ていたボナールにとって、この率直な告白はささやかであるにしても明確な礼讃でありえているはずだ。

ここで、ごく簡潔にドイグがボナールの作品に注目した点を列挙すれば、扇情的な主題を扱わず、自らの生にとって身近な主題を扱うこと、技量をこれ見よがしに誇示しないこと、ある種の開放性を備え、完成/未完成の判断が困難であること、事前の計画なしに断片的に画布に介入することによって、時間の経過を積層化し、現在の知覚と記憶の領域とを同時に組み込む点などをあげることができる。そして、この開放性のために、観者は画面に巻き込まれるように参加することを強いられる点を指摘している[1]。この点で、ボナールの作品に関していえば、その画面の一貫した構成原理は、画布の奥に展開する空間の創設以上に、画布の手前の空間、つまり、画布と観者との間の空間をいかに組織するかという点に集約されるが、ドイグもまた、この同じ手前の空間の編成を異なった仕組みで遂行しているとはいえないだろうか[2]。

ごく端的に言えば、ドイグの場合、それは、マネならびにそれ以後の絵画に顕在化するように、画面の前景を遮蔽する仕