

文化よろしく並列関係にある。ただし、そこでは種々の画像が一つに統合されているため、観者は媒体の形式や画像の情報に囚われず、見る行為そのものと向き合うように促される。ドイグは、現代美術界を賑わす思弁的実在論などおかまいなしに、知覚する人間を徹底的に探究しているのだ。こうして絵画は、私たちの無数の観念に連なって半永久的に新しい物語を紡ぎ続ける。

レンズの秩序と絵具の論理のはざままで

松下哲也〔近現代美術史家〕

《ピーター・ドイグの作品はきわめて映像的であると同時に絵画的でもある。これは多くの論者によってすでに指摘されていることだ。だが、作家本人は以下のように語っている。

人はよくわたしの絵を見て映画の特定のシーンや本のある一節を思い出しますが、わたしはそれらとは完全に異なるものだと考えています。(中略)自分自身の絵について言えば(中略)それは不可避免的に物質性と関わっています。それらはまったくもって非言語的なのです。[1]

このドイグの見解は、時間芸術と空間芸術の対比によって諸芸術の特性を明確化しようとする18世紀ドイツの文筆家レッシングのアプローチの延長線上にある。西洋では伝統的に「絵は黙せる詩、詩は語る絵」という芸術観が信奉されてきた。美術と文学は互いによく似た姉妹のような芸術だというのである。それもあって、西洋では長らく物語の1シーンを描く物語画こそがもっとも権威ある絵画ジャンルであるとされてきた。ところが、レッシングは『ラオコーン』(1766年)の中で、視覚芸術は何らかの静止した物体を空間に設置する空間芸術であり、文学や舞台など作品自体に時間の流れが必要な時間芸術とは明確に区別されるべきだと論じたのである。たとえ鑑賞者が画面の中のイメージに何らかの物語を感じ取ったとしても、絵画は静止した物体でしかない。ドイグの発言はこの点に自覚的である。

このインタビューの中で、ドイグは自作を物語画の一種には位置づけておらず、むしろ非言語的な物質性とイメージの関連性を押し出している。しかし、それでも私たちは彼の作品から映画的な要素を見いだしてしまう。それが物語や言語ではないというのなら、彼の作品のどこが映画的呢のだろうか。

それは遠近法である。たとえば《花の家(そこで会いましょう)》のフラットな構成は、望遠レンズで撮影された映像に見られる圧縮効果(離れている被写体同士の距離が縮んで見える現象)に酷似している。また、ブロック塀とレンガまたはタイルの壁を抽象化したと思われる長方形のモチーフは、中望遠～望遠

[註]

- 1 Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 2nd ed. (London: Payne, 1805), pp. 148–150.
- 2 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is Added a Poem, on Landscape Painting*, 2nd ed. (London: Blamire, 1794), pp. 6, 16–20.
- 3 Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, New ed. (London: J. Robson, 1796), pp. 26, 60–61.
- 4 リチャード・シフ(吉田侑李、榊田倫広訳)「漂流」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、176–177頁。
- 5 Richard Payne Knight, *The Landscape, A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq.*, 2nd ed. (London: G. Nicol, 1795), p. 19.
- 6 マシュー・ヒッグス(榊田倫広、吉村真訳)「ピーター・ドイグ——20の質問(2001年)」、『ピーター・ドイグ』図録、東京国立近代美術館、2020年、209頁。
- 7 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: The MIT Press, 1985), p. 164. [ロザリンド・E・クラウス(小西信之訳)「アヴァンギャルドのオリジナリティ」、『オリジナリティと反復』、リプロポート、1994年、132頁]

東独具象絵画とドイグ

大浦周 [埼玉県立近代美術館 学芸員]

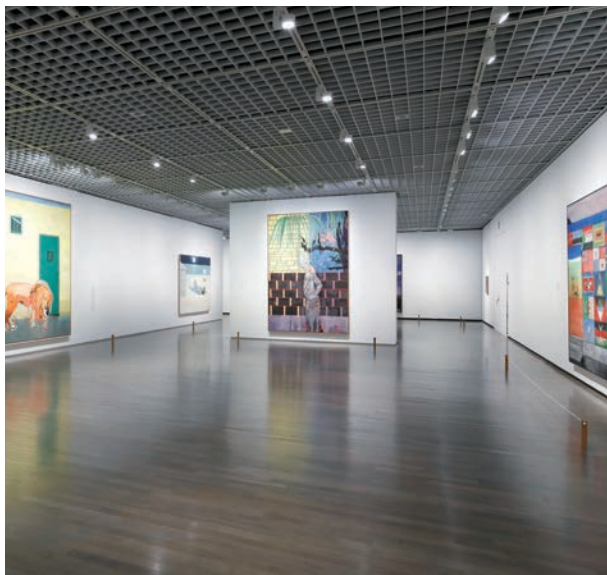
域のレンズでそれらの対象を撮影することで得られる幾何学的な形態によく似ている。たとえば、ドイグとチェ・ラヴレスが主催する映画上映会「スタジオフィルムクラブ」の告知用ドローイング群の中に見られる小津安二郎の「東京物語」は、中望遠域のレンズを用いて戦後の日本家屋が持つ水平垂直の形態を幾何学的に構成した画面で有名だ。小津の場合、画面を構成する長方形のモチーフは障子やガラス戸だが、ドイグの場合はそれがレンガやブロックになるのである。

中望遠以上のレンズを使うので、対象と距離を取らなければ、このような映像は撮影できない。同様に、鑑賞者が絵から離れなければ、ドイグが言うところの「物質」つまり絵具が具象的なイメージに見えることもない。絵画では、物理的な絵具の層とイメージ上の奥行きの反転がしばしば起きる。たとえば、下地に近い層に塗られた絵具がもっとも手前に見えるように見え、逆に厚く盛られた絵具の頂点が奥まって見えることがある。現代絵画ではこのような逆転現象を意図的に操作することが多い。そしてドイグの絵画は、空間を切り取るカメラの位置と鑑賞者の位置がちょうど対応しているように感じさせるのだ。

レンズの秩序に絵具の論理を合流させること。これこそがドイグの絵画が持つ空間性の特徴に他ならない。

[註]

- 1 マシュー・ヒッグス(榎田倫広、吉村真訳)「ピーター・ドイグ—20の質問(2001年)」「ピーター・ドイグ」図録、東京国立近代美術館、2020年、207頁。



会場風景(中央は《花の家(そこで会いましょう)》) | 撮影:木奥恵三

本稿執筆にあたり、企画者から示されたテーマは「戦後東ドイツの具象画家たちとドイグとの比較」である。ドイグと同時代を並走する画家としてまず思いあたるのは、ネオ・ラオホ(1960年-)であろうか。2000年代半ばに国際的な注目を集めた「新ライブツイヒ派」と呼ばれる具象絵画の一群を代表する画家である。

ラオホの絵画は謎めいている。視覚的には多くの手がかりを与えてくれるにもかかわらず、それがひとつの答えに結実しない。思わせぶりな身振りとは裏腹に無表情の人物、特定の職業に結びつく衣装、自国の絵画的伝統に連なる風景、そして明らかに象徴的な関連性を持つオブジェ。ラオホはこれらの要素を画面の中で積み上げていくが、それらがパズルのピースのように噛み合い、特定の主題が浮上することはない。

私は絵の中心につながるような痕跡を置くことができますが、そこにたどり着くと、それが拡散して別の枝に入っていくのがわかります。私はナンセンスな絵を描かないようにしているし、一方で、ある種の批判的な意図を持って、物語性のある絵を描かないようにしています。[1]

ラオホが自作を語ることばと、写真や映画などイメージの出所は詳らかにされているにもかかわらず、完成した絵画にはそれぞれの文脈が重層的に腹蔵され単一の意味に収斂することのないドイグの作品とは、どこか響き合う。

旧東ドイツの政権は、社会主義リアリズム、すなわち理想の社会像を描く啓蒙的な写実絵画を自国の画家たちに強制したが、その制約下においても、表現主義や新即物主義といった戦前のアヴァンギャルドの様式を引き継ぎつつ、イデオロギー的戒律を逃れた新しい具象表現をめざす取り組みがなされた。ライブツイヒのアカデミーで絵画教育の規範となっていたのは、マックス・ベックマン、ローヴィス・コリント、オットー・ディクスらの作品であったとラオホは回想している。なかでも彼はベックマンに対する共感をたびたび口にすが、それは、寓意的