

# 錯綜するパースペクティヴ

## —依田洋一朗の絵画

堀 浩哉

依田洋一朗の絵画を初めて見たのは、今から二年前、一九九九年の春ニューヨークで、だった。依田の国籍は日本だが、一九六〇年代末にニューヨークに移住した共に画家である両親（父は依田寿久、母は依田順子）の子として一九七二年に生まれ、両親の住居兼スタジオであるソーホーのロフトで育った、ニューヨークっ子のアーティストである。彼は、七〇年代から八〇年代へかけて最もダイナミックで華やかなアートシーンの中だったこの街で成長し、ハイスクールはラ・ガーディア・ハイスクール・オブ・ミュージック・アンド・アートを選んだ。日本でも放映されたテレビドラマでマンハッタン芸術高校を舞台にした青春ドラマがあったが、あのモデルとなった高校である。その後、彼はフィラデルフィア美術大学タイラー・スクール・オブ・アートに進み、さらにクイーンズ大学院絵画科の修士課程を一九九八年に修了した。

ぼくが依田家のロフトを訪ねたとき、洋一朗は不在だったが、両親どちらの絵とも違う作品が壁に立て掛けてあり、聞けば息子の作品なのだという（そのときまでぼくは、依田家のひとり息子がアーティストになったことさえ知らなかった）。まったく偶然に、ほんの一瞬といつていいほどの短い時間眼にしただけのその作品が、しかし、なぜかぼくの脳裏にまるで日光写真のように直截的に焼き付いてしまったのだ。昔の無声映画の一シーンを描いたその絵を見てぼくがまず先に思い浮かべたのは、七〇年代の合田佐和子さんの絵画だった。かつてオブジェ作家だった合田が油彩画を描き始め

たのは、一九七一年にアメリカから帰国した後のことで、ニューヨークの裏町でたまたま拾った一枚の銀盤写真がきっかけだったという。三次元の世界を二次元の平面に描くということの契機をつかめないでいた合田は、その写真を見て、もともと二次元の写真をそのまま描けば、問題は一気に解決すると気がついたのだという（正木基『合田佐和子、解説』佐野画廊）。そして彼女は、古い銀幕のスターたちのモノクロームのスタイル写真を次々に描いていった。もちろんそこには、三次元のものどう二次元に描くか、という方法的なことだけではなく、死せるもの、すでに失われたものへの哀惜や偏愛といった、タナトスとエロスが濃密にからみ合った闇部へとひきよせられてしまう資質が露出して、それこそが合田の絵画の魅力だったはずだ。依田洋一朗の絵画を見てまず感じたのは、そのような合田の絵画との近親性だったが、しかし明らかでないもあつた。依田の絵画には、その二次元の写真（依田の場合は銀幕だが）の外側に現実の三次元の劇場が二次元を囲むフレームのように描かれていたのだ。合田が写真以外が視野に入らないところまで対象をクローズアップし、逆にいえば眼が対象の中に入り込んでいるとすれば、依田の場合は眼はもっと引いて、フレームまでが視野にはいることで、二次元と三次元が同列に、一種の複維系として描かれている。

依田洋一朗が現在のような絵画を描ききっかけになったのは、一九九四年に偶然眼にした、Antoine'sの光景だった。マンハッタンのタイムズ・スクエアのある7番街と8番街

にはさまれた42丁目、かつては劇場街として栄えたエリアだが、そのころは古い劇場は取り壊され、あるいは打ち捨てられて廃虚のようになっていたという（今ではまたリニューアルされているが）。その光景を目撃した依田は「故里に帰ってきたような感覚」にとらわれた。「それは私がいつの時



"The Rehearsal" oil on canvas 183×228.5cm 2001

も42ストリートの一部であったような感覚」だった。ニューヨークに生まれ育ち、アートシーンの中心部で生きながら、しかし一方でどこかあらかじめ深い喪失感を抱え込んでしまっているかもしれない異邦人でもある青年が、それらの打ち捨てられた劇場に出会うことによって、何がしか自分のアイデンティティとも重なる感覚を呼び覚まされたとしても不思議はない。

それ以来、彼はかつて栄華をきわめた豪華なそれらの劇場と、その中で上映されたはずのサイレント映画の一場面を、次々と描いてきた。打ち捨てられた劇場と、遠い過去となつてヴィデオの中にのみ記憶としてこのされた場面とを、共にもう一度生き返らせるようにして。だから、彼の絵画は一見とても古風でノスタルジックに見える。それは、独り言を言いながら着せ替へ人形で遊ぶ子どものようでもあり、癒されない傷がジクジクうずくような、その孤独の影が痛ましくもある。と同時に、絵画の中でモノクロームの生き霊のように甦らされた、依田が偏愛する女優リリアン・ギッシュのタナトスに彩られたエロスの艶やかさがまた、その孤独の影をより濃くしてもいる（そういえば合田もまたリリアン・ギッシュを描いていた）。

そんな、なつかしきや痛ましき、そしてエロスとタナトスのからみあいが彼の絵画の大きな魅力のひとつではあるとしても、ぼくが彼の絵画に魅せられたのは、それだけが理由ではなかった。もしそれだけなら、描かれた世界がいかに魅力的であったとしても、幻影の王国に自ら閉じこもり結晶してしまったその固さが、絵画空間の平板さと狭まりとして現れるはずなのだが、彼の絵画にはそれとは逆の、結晶がゆるゆると溶けだしてたゆたうような、空間としての広がりや感覚があるように、見えたのだ。そしてそれは、依田が自らの自閉しかねない世界をよく知っていて、それをもう一度切り開いていくためにこそ絵画に立ち向かっているからではないのか、とぼくに思わせたのだ。

二次元と三次元が同列に、一種の複雑系として描かれた依田の絵画。それが、近作ではさらに複雑になっている。「The Museum」と題された作品を見てみよう。

ここに描かれた劇場は一九〇三年に建てられ、隣接するアポロシアターと共に一時代を画したりリックシアターで、一九九六年に取り壊されたが、依田は取り壊しの前に劇場に入つてその壮大で優美な姿を撮影している。その劇場の舞台上に七人の人物が配されている。一九二〇年製作の「The Dowry」というサイレント映画のリハーサル場面だ。映画そのものは今でもヴィデオで見ることができるとは、この劇場で上映されたところを依田が見たわけでは、当然ない。ましてリハーサルははるか時間の彼方のことであり、依田の夢想であつて、そもそも映画のリハーサルをスタジオではなく劇場でやること自体がフィクションである。登場人物は、左から二人目の、何やら手で指示しているのは監督のロモグリフィス、中央の女優がリリアン・ギッシュ。そして右端は言わずと知れたチャーリー・チャップリン。しかし、この映画には実はチャップリンは出演していない、これも依田の夢想である。

実際に見た三次元の実景としての劇場（しかしすでに失われた）と、フィルムの中の光と影としてしか存在していない虚構としての人物たち（しかしヴィデオでの実見は可能な）人物たちはもともとはスクリーンという二次元の平面の上しか存在してはいないはずなのに、ここではその平面から飛び出して、あのカサレスの「モレルの発明」の永遠に生きつづける幻影の住人たちのように振る舞いはじめ、しかし、それでもなお彼らはもともと二次元であることの証のように、モノクロームのまま止めおかれていく。劇場という現実空間と、そこにはめ込まれたスクリーンの平面性、さらにそこからもう一度仮構したりリハーサル場面という疑似空間性。ここでは空間が、複雑に錯綜しているのだ。

そして、実景としての劇場はすでに今はなく、過去の幻影でしかない映像は今もなお在り、絵画の中の現在と過去という時間もまた錯綜している。

さらに、彼の劇場にはいつも観客は不在のまま。この絵画はリハーサル場面という設定だから当然とはいえず、他のすべての絵画においても、観客はいつも不在のままなのだ。その不在の観客に替わって、見るものとしての作者の視線と、さらにその絵画を見るもの自身の視線が意識されてしまい、視線もまた錯綜してくる。

こうして、依田の絵画は、いわばいくつものバースペクティブが錯綜しながら幾重にも織りなされたテキストとして出現してくるのだが、それはもはやどこにも実体などない仮想現実そのものを描出しようという意志なのかもしれない。そして、そんな意志的な描写こそが、彼の絵画を閉ざされた結晶から解き放ち、あの空間としての広がりや感覚をもたらし、ているのではないか、とぼくには思えるのだ。

二〇〇一年四月二十二日

(ぼりこころさいノ美術家)

## 依田洋一朗展

「Last Day of 42nd Street」

2001年

5月14日～26日

ギャラリー手

コーディネーター・テキスト

堀 浩哉