

# 記憶のドラマ ～依田洋一朗論のために～

浅倉祐一朗

## ①

画家の両親を持って日本に生まれ、生後3か月から異国のニューヨークで英語をネイティブに40年を暮らす風景は、もしかすると私が思うほどに特別なものではないのかもしれない。だから、依田洋一朗本人がそれをどのように受け止め消化してきたのかという関心のありようも、私だけのものなのかもしれない。

東京で生まれた私が東京を離れることなく今もその東京で暮らす風景は平凡だが、私自身がそれを平凡だと思ったことはない。記憶のひとつひとつはおそらく他者の記憶と折り重なって平板なものだが、それらがところどころ縫い合され物語のような連続性を持ち、ときに私の今を押しつぶすようによみがえり、ときに胸が詰まるような感情の起伏を呼び起こす。そのとき私は、私という存在が記憶を今の私に喚起するとは考えない。逆に、記憶のドラマこそが今の私なのだと感じる。つまり、私がある記憶があるのではなく、記憶がある私があると感じるのだ。私の記憶というものがあるのではなく、記憶が私をつくる、記憶の堆積こそが私という存在にほかならない。それは正確には記憶とは呼べまい。記憶のドラマと言う以外に今はない。

記憶はたやすく塗り替えられる。幾度も書き換えられるが、しかし最初の記憶は完全に消え去るわけではなく、幾重にも堆積し、それがある時点から私と呼ばれるものになる。記憶による私が私による記憶に逆転するのだ。

記憶そのものは取り立てて独自のものというわけではない。実は境界もなく、繰り返すが他者のそれと折り重なるようにして投げ出された平板のひとつひとつに過ぎない。しかしその偶然の堆積が私と自覚されるとき、私という誇大な妄想が頭をもたげるのだ。私とは何か(誰か)というのがその代表だが、浮遊する記憶の偶然の堆積などという答えで満足する者はもとよりこうした問いかけ自体しないだろう。

## 1

はじめて依田の作品を見たときの奇妙な感覚を覚えている。目を逸らそうとするがなかなか逸らせない。ようやく逸らしても、どうしても視界の隅から外すことができない。作品を奇妙と思ったわけではない。きっと作品から目を逸らすことのできない事態の方を訝しく奇妙に感じたのである。

作品の舞台はどれも画家の住むニューヨークだが、私がニューヨークに行ったのは30年以上も昔、しかもたった一度に過ぎない。描かれる人物は映画のなかの俳優だが、そのどれもなじみ深いものでは決し

てない。つまり私に直接に関係するようなものは画面上のどこにも見当たらない。描写はいわゆるリアリズムではなく、ごくごく個人的な、言ってみればポストモダンの手触りである。そこに私の関心を留め置くものはない。むしろ関心の外となるような画風と言ってよい。それでも、それが前から後ろから私のなかに侵入してくるような体験は、やはりかつてない奇妙なものであった。それは私の体験であってそうでないような、すぐには言葉にできぬものであった。

そこにある作品はおそらく5点ほどに過ぎなかった。わずか5点だったが、画風に反して一切のあざとさを感じなかった。あざとさが前面に出ているような画風であるにもかかわらず、実際はむしろその逆で、私の関心のありようを乗り越えて私のなかに入ってきた。

私はその場所で記憶について考えた。依田洋一朗という、年齢も経歴も知らぬはじめて耳にする画家(なにかどうかもわからぬ人間)の記憶である。夢でもなければ妄想でもなく、思いつきにも苦心のこじつけにも見えぬ画面には、もっと確信犯的な事実の痕跡があった。いわゆる事実ではない。そういう事実ではなく、これを描いた人間にとっての事実という意味である。

依田洋一朗は自らの内なる事実を描いている。自らの記憶を忠実に描いている。そして、しかし、その記憶はつくられたドラマであり、ドラマは記憶の堆積…。この画家は、これらの作品を描くことで自らの記憶をつくりだし自らのうちに定着させている。その、いわば記憶のドラマが、依田洋一朗という衣を出て私のなかに侵入してくる、否、その瞬間の私になっている…。帳尻を合わせて言えばそんなふうなことを私は考えたのだ。

## 2

学生時代から現在までの依田の作品を眺めてみると(そうは言っても20年ほどの時間に過ぎないのだが)幾度かの展開を見て取ることができる。

まずごく初期90年代前半は、72年生まれ依田の10代の終わりから20代のはじめにあたるが、美術大学や大学院で好きになった女の子を描いている。好きになったから描くのか、描くから(ますます)好きになるのかむつかしいが、私もまた、夢に見た女の子を好きになることが幾度もあった。前段に好きだから夢に見るということがあるのかもしれないが、少なくとも意識に反映されてのことではない。この頃の依田の作品には、好きだから描くという以上に、好きになりたいから描くというニュアンスが感じられるのだ。画面上の女の子はその特定を拒むような様相で暗澹とした背景に浮かび、表情が現れるようになると途端に

エロティックに変貌する。ただそれは生身のエロティシズムではなく、画家が存在そのものに対して持つもっと根源的なエロティシズムであろう。どこかいびつで不安げなそれは、好きになることで別の場所に移行しようとするような、今の自分から異なる自分に脱出しようとするような、くぐもった生きる力を感じさせる。

たとえばもう一度夢の話をするならば、目覚めて思い返す夢は自らの編集したのちの夢にほかならない。夢そのものではあり得ない(もちろん夢そのものとは何かという問題は残る)。依田が描く好きになろうとする女の子はもちろん女の子自身ではなく、画家の編集した女性像として画面に構成されるわけだが、夢がそうであるように、その画面こそが唯一のドラマとして画家の内に像を結び、時間がそれを依田の現実へと変容させる。

私たちはこの時期の作品をおそらく冷静に見ることができるだろう。少なくとも私はそうだ。そのいびつも不安も十分に他者のもので、ある意味安心して眺めていられるのだ。一見した不気味さは記号化された「不気味」として伝わってきて、よくわかるが、それがこちらを動かすということはない。ただ、その「不気味」は私にとって見慣れぬ(感じ慣れぬ)それで、従来の私の不気味を更新せねばならぬ必要に迫られたのは事実である。

### 3

当時通っていたタイラー・スクール・オブ・アートのクラスがメトロポリタン美術館に行く際、バスは(本来のルートを外れたかして)偶然のように42丁目を通ったという。依田はそのバスの窓からストリートに面した古いシアターを眺めていた。それが気になり始めたのはいつからか、自らいろいろリサーチを開始してゆくとなんだかそれが自分のほんとうの故郷のように思われ、誰からも顧みられなくなったそんな建物が自分にWELCOME HOME!と言っている気がしたと話してくれた。そして、彼を迎え入れてくれたシアターが全盛だった頃の音楽に関心を持ち、以前から好きだった映画も当時のものを熱心に見るようになった。

現在も続く依田のもっとも重要と言えるシリーズは、このような形で始まったマンハッタンの古い劇場のシリーズである。当初は「故郷」である劇場を描くことに画家なりの意味があったが、そしてその意味は、少なくとも画家の意識においては現在に至るまで常にもっとも重要なものとして機能するのだが、それにもかかわらず、その意味は少しずつ変質してゆくのである。つまりそれは、より深いレイヤーにおいて画家の必然に結びつけられると換言してよいだろう。その最初の兆候はサイレント時代の映画女優リリアン・ギッシュの現れである。

依田は、96年から98年のクイーンズ・カレッジ時代、リリアンは「ぼくの女神だった」と言っている。そしてその女神を繰り返し画面に登場させるのだ。93年、100歳まで数か月を残して死んだリリアンに、当時21歳だった依田は会っていない。だから画家の記憶にリリアンは決して登場することはない。その、記憶に現れることのないリリアンを、依田は繰り返し繰り返し自分の「故郷」に描き込むのだが、それは他の誰に対してでもない、画家自身に向けての無意識のアリバイ工作のよ

うに私には思えてならない。依田にとってその「故郷」であるマンハッタンの古い劇場は単なる「故郷」なのではなく、その記憶のステージとしての役割を担うものなのである。

### 4

画家は42丁目の古いシアターに記憶のステージという役割を求めたが、そしてもちろんそれは「故郷」たる劇場があってこそそのステージだったのだが、そのステージは劇場の外にも滲出してゆく。たとえば、やはり42丁目にあったダイナー(カウンターのある軽食堂)やホットドッグ・ショップで、実際に依田が足繁く通った店のその席に、往年の名優やときに今も活躍する女優を座らせている。描写は現物をなぞるように正確なものもあれば外景を取り込み合成したりといういろいろだが、いずれも映画のワンシーンと言うよりも記憶の裏に折り畳まれた夢の瞬間のような奇妙なリアリティをもって迫ってくる。色彩の用い方も独特であり、強く印象に残る作品が多い。「故郷」に配役された登場人物は画家の現実はまだ足を延ばし、シアターからダイナーに、そしてダイナーからシアターに42丁目を行き来するかのようだ。

シアターでの俳優たちはスクリーンで演じるだけではなく観客としてシートに身を沈めることもあり、ときに画家はステージもしくはスクリーン上の俳優の視点で広々とした場内を描くことがある。そしてその場内を埋める一面のエンジ色のシートが独立したモチーフとして表現されるようになると、いっさいの人影は失せて暗闇の中に一列のシートだけが浮かび上がる。依田にとってこのシートは古いシアター、すなわち失われつつあるものの象徴であると同時に、自らの記憶を描き込む際の「故郷」の道標にほかならない。おそらく今に続く依田の作品の出発点はこのエンジ色のシートが一面を埋める夜の海のような客席場内にあったのであろう。シートのみ描かれる作品は、画家が画家自身をそこに見るための鏡と言っよう。そこが記憶のステージであることの深い自覚は、懐かしく静かなエンジ色のシート、すなわち観客席に自己を投影することによる、記憶とはドラマであると同時に、ドラマとは記憶の積層であるということの気づきを契機にしているのだ。そして、私たちがまたそこに私たち自身を見ることになる。それが「故郷」の道標の意味であるが、画家にはまた新たな出会いがあった。

### 5

2008年、依田はホテル・ペンシルベニア(以降「ホテル・ペン」)をはじめ描いた(cat. no. 35)。1919年に建てられ2200室(現在は1700室)を擁した22階建てのこのホテルには、ウィリアム・フォークナーやチャールズ・チャップリンといった著名人が宿泊し、1階のカフェ・ルージュでは(今は見る影もないが)カウント・ベイシーやデューク・エリントン、そしてグレン・ミラーらがオーケストラを率いて公演をおこなった、いわば歴史的ホテルと言っよう。

依田が描く前年の2007年は、ホテル・ペンの解体計画があきらかにされた年で、2011年までにオフィスビルに建て替えられることになった

が、すぐにホテルを救済するための財団が立ち上がり、2010年の再びの取り壊しの危機もなんとか延期され現在に至っている。依田自身取り壊し反対の市民デモにも参加するなどして、現実的行動に出ている。

画家は私に、自分の作品はどれも時間との闘いだと言ったことがある。勝つことのない時間との闘いだからこそ作品にするのだと。私はこうした画家の内での明確な認識はこのホテル・ペンとの出会いによるものではないかと思っている。劇場に重ねられていた「故郷」への感情移入が一個の方法論として確立し、記憶のステージとしてよりシビアに場所の力を喚起する方向に舵を切ったのだ。

映画「シャイニング」をモチーフにしたシリーズは、映画に登場するホテルの各シーンがホテル・ペンに重ね合わされ描かれている。私も依田とともに、カフェ・ルージュにはじまりすでに使用されていない厨房などホテル・ペン内を案内してもらう機会を得たが、たしかにこのホテルは「シャイニング」を思わせる雰囲気を持っていた。より正確に言えば、ありもしない現実を呼び起こすような記憶の堆積がそこここにうずくまっているような感覚である。画家は「シャイニング」以外にも馴染みの俳優をさまざまなシチュエーションで登場させてはその記憶を掘り起こし、現実を重ね合わせ攪拌し、自らの記憶として今もそれを絶えず更新し続けている。

## 6

画家のアイドルだったローラーゲームのスター選手バニーは、古いシアターの舞台上上がるかと思えば、ホテル・ペンの一室でチャップリンと向かい合い、コニーアイランドでは体当たりをくらわし、見事にポーズを決めて依田の前を通り過ぎる。

依田はネグレクトドなビューティ (neglected beauty)、ディケイキングなビューティ (decaying beauty) に関心を持ち古いシアターを描きはじめてののだとも話してくれた。それが画家の「故郷」のイメージだったのだろうか。たしかに依田が目にした劇場はすでに廃墟に傾いたものもあった。その描くひと気ない場内もまた、顧みられぬままに朽ちるのをただ待つかのようである。しかし残念ながら私は、それをそのまま「美」とは思えない。人々の記憶の澱のような、触れるのがためらわれるようであり、同時に引き込まれてゆくようなものなのである。

同じようなことだが、ホテル・ペンに泊まる機会を持った際、私は依田が強く勧める創建当時の部屋ではなくリニューアルした部屋を選んだ。のぞかせてもらった室内にこもる記憶の堆積にとても耐えられそうになかったのだ。エアコンのスイッチの手触りやソファを見て感じる触感、幾層にも塗られた壁、そして匂い。それらは決して私の記憶ではなかった。無数の他者の記憶であった。

画家はそうした種々のステージにバニーを登場させる。現実の、しかもローラーゲームのスターとしての憧れのバニーである。バニーはフィルムのかなかにだけ存在するチャップリンと共演し、画家のネグレクトドなビューティはそのことで活性化し別の次元に移行するのである。いや、むしろ依田自身が、生きるために、つまり別の次元＝明日へと踏み出すためにこそ、自らの記憶を更新するのである。

記憶によって生きるとは、記憶の堆積こそが私であるということの言い換えにほかならない。ネグレクトドなビューティである「故郷」のステージに、言うならば架空の存在である往年の映画スターを立たせ、リアルな憧れの対象をそこに共演させる。それが画家の新たな記憶として作品の数だけ堆積されて、画家自身が新たにその都度生まれる。画家は自らのドラマを生きていると言ってよいのかもしれない。

## 7

その作品の背景をほんの少し垣間見ることによって（それは本カタログ掲載の「作家自身による作品解説」や「依田洋一朗による依田洋一朗の年譜（ドラマ）」によってある程度筆者以外にも共有されよう）、私は画家としての依田洋一朗の才能をあらためて深く知った。画家が実に率直に語り示してくれたいちいちの事象は、たとえばそれは私自身おおよそ美として共感できぬものであったりするのだが、作品の要素として独自の発酵を遂げ、画家自身のみならずおよそ見る者に通底するような記憶のドラマとして再生するのである。そこにはやはり画家の持つ故郷への切実な思いがある。故郷という記憶である。

故郷はノスタルジアの対象であるにしても、同時に、青臭いエロティシズムであり脈絡のない妄想の母胎であり不安の泉でもあろう。たしかに私は42丁目のダイナーのカウンターでハーマイオニーと並んでホットドッグをほおばった覚えはない。そんな覚えはないが、そこに漂う匂いや思惑や街灯もない夜のアスファルトの感触が自分の記憶以外の何ものでもないと思感できる。そしてそう思うことに微塵も不思議を感じない。ホテルの一室でチャップリンとローラーゲームのスタープレイヤーが面と向かう場面に立ち会ったことはない。立ち会ったことなどないが、呆然とたたずむチャップリンの横顔はまぎれもなく私自身であるし、Tシャツとプロテクターのあいだからのぞくバニーの二の腕や膝を軽く後ろに曲げる仕草は今も私の憧れる娘のものだ。

今一度繰り返すならば、私が記憶を持つのではなく、記憶の堆積が私に結果するのである。自らの故郷を追慕する画家の一見小さな物語に見える所作は、画家自身の記憶を故郷に、そして明日に向けて更新し続けるばかりでなく、私の記憶の被膜をも一枚一枚剥がしゆぎ、まだ見ぬ故郷へと導くのである。そして唯一そここそ、依田洋一朗がいて私がいると言ってよい。

(あさくら・ゆういちろう／三鷹市美術ギャラリー副館長)