

ピーター・ドイグに近づく(あるいは遠ざかる?)ための5つの断章

小野正嗣

1

世界は、世界を満たす事物は、見られたいのか。見られたくないのか。

ふと目に入った光景。その美しさに息を飲む。見てよかった。これを自分は見たかったのだ。見ることの欲望に、そのとき気づく。

もちろん、逆の状況もある。目にしたものの異様さが私たちの心をかき乱す。目が、心が、そんなものに触れてしまったことを後悔する。見たという事実を消去したいという欲望がすでに動き出している。

私たちの生は、つねに見ることの欲望と見まいとする欲望によって織り上げられている。私たちは、世界を満たす事物のひとつである私たちのほうは、見たい。あるいは見たくない。

しかし、それは私たちの側の問題だ。世界の側はどうなのだろう。見られたいのか。見られたくないのか。

ドイグの《コンクリート・キャビンII》(1992年)では、立ち並ぶ木々の向こうに建物が見える。言い方を変えれば、森の木々の幹と枝、そして枝に茂った葉むらによって建物は私たちの視線から隠されている。隠されている?あるいは守られている?

かりに建物のほうが、赤や黄や緑の小さな方形で、私たちのまなざしにサインを送りつつも、私たちのまなざしから遠ざかりたいと願っているのだとすれば、逆に木々のほうは、私たちのまなざしに触れられることを欲している?

じじつ、木々の幹には、葉のあいだを貫いて斜めに射し込んでくる光だと思われるが、大小さまざまな白い斑点が浮かび上がっており、それが私たちの注意をひきつける。

この木の幹をえぐる空白のような斑点は、しかし、背景に見える建物を覆う塗料と同じ色——白——で塗られているようにも見える。まるで、建物の壁面を塗る塗装

工が、休み時間だけ仕事を終えてだかに、白い塗料に浸した刷毛を気まぐれに、あるいは何かしらの意図をもって樹皮の上に走らせたかのように。そういえば、ロンドンのセント・マーティンズ・スクール・オブ・アートを卒業したあと、1980年代のなかば、まだ無名のドイグ青年は両親の暮らすカナダに戻り、住宅塗装の仕事をしていただけでなかっただろうか。塗装とは、壁面をある色によってひたすら塗りつぶす、つまり地の色を見えなくすることだ。色を塗る、絵を描くとは、ある意味で、目の前にある空白を傷つけ、隠し、否定することによってしか可能にならないとも言える。とすると、《コンクリート・キャビンII》の木々の幹に付着した白い斑点は、空白は、まなざしから遠ざけられたものの回帰なのだろうか。

絵画とは、人に見られるために描かれているはずだ。なのに、画布の上の世界が



コンクリート・キャビンII 1992年 油彩、キャンバス 200x275cm アローラ・コレクション
Concrete Cabin II 1992 Oil on canvas 200 x 275 cm ARORA COLLECTION



若い豆農家 1991年 油彩、キャンバス 186×199cm
ヴィクトリア・アンド・ウォレン・ミロ
Young Bean Farmer 1991 Oil on canvas 186 x 199 cm Victoria and Warren Miro

私たちのまなざしに触れるのを拒んでいと感じられることがある。《若い豆農家》(1991年)では、じじつ、まなざしから世界を遠ざけようとするかのように画面全体に紗がかかっている。画面を分割するのは地平線だけではない。地面に打ち込んだ杭にワイヤーを張って作った柵が、画面を向こう側とこちら側とに隔てている。向こう側には、土の色と同じ色をした小さな人影(おそらく豆農家)が見えるから、そこが彼の敷地なのだろう。杭

と杭のあいだに張られているワイヤーは有刺鉄線に見えなくもない。柵は外部からの侵入を禁じるためのものだ。ところが私たちのまなざしはすでにずけずけと彼の敷地に侵入し、豆農家はむろん、その向こうに見える白い2棟の家にも容赦なく触れている。禁止とは破られるためにある。あるいは、それを破りたいという欲望を発生させる。

どこか寂しげでおぼろなこの光景は、何よりも絵の表面に垂直方向に走る木の枝によって遮られる。霜で覆われたような枝は画面に走るむごい傷跡のようでもあり、荒々しいひびのようでもある。絵画が色を塗られた平面である以上、私たちの視線が触れることの絶対にできない絵の裏側で何かが起きている。発酵? 絵の内側で(だから絵とは、何か容積のあるものを覆う表皮のようなものなのかもしれない)何かがふくらみ、外に出ようとしている——ちょうど豆が発芽するように(だが発芽などしてしまえば、その時点でその豆は売り物にはならず、豆農家にとって大きな痛手となるだろう)。ついに画面にひびが走る。

いや、画面ではない。この亀裂が存在するのは、私たちのまなざしのなかだ。まなざしが発せられるスタート地点に、まなざしの発生の瞬間そのものに、そのひびは走っているのだ。私たちの内側から何かが膨張し、それがいまにもまなざしの表面を突き破ろうとしているのだとしたら、それは世界を——ドイグの描く世界を——

見たいという激しい欲望なのではないか。と同時にそれは、私たちに見られることから、まなざしに無防備に触れられることから逃れようとする世界が、私たちのまなざしに仕掛けた罠でもあるのだろう。なぜなら、拒まれれば拒まれるほど、世界に触れたいという私たちの欲望はふくれ上がるからだ。そして世界もまた、みずから仕掛けたその罠から逃れられなくなる。世界がまなざしに触れられるのを拒絶しているのは、もっともっと欲望されたいからではないのか。だから、画面を引き裂くかのようなあの枝は、私たちのまなざしの内だけでなく、世界そのものの表面にもつけられた生々しい傷跡なのだ。世界に触れたいという、私たちのまなざしの欲望の強さに呼応して、世界の内側で、奥底で、私たちのまなざしに触れられたいという欲望が、ふつつつ湧き上がり、狂おしいまでに身もだえし(だから画面はかすんでいるのではないか)、いまにもはち切れそうだ。

2

「見て! 見て!」

幼い子供の嬉しそうな声が聞こえるのは、どんなときだろうか。スポーツをしたり踊ったりするとき? あるいは何か面白い仕草をして人を笑わそうするとき? クレヨンを持って絵を描くとき?

しかしそのとき、子供が見てほしいのは本当に彼/彼女自身なのだろうか。

「見て! 見て!」と、子供たちが私たちのまなざしを誘う対象としてそこにあるのは、「ダンスをする自分」であり、「スポーツをする自分」であり、「面白い仕草をする自分」である。描いた絵を褒められたいのはもちろんだけれど、何よりも「絵を描く自分」が注目を集めたいのではないか。見てもらいたいのは、ふだんの自分とはちがう特別な状態にあるときの自分である。Playすることに夢中になっている自分。

Playには、日本語の「遊び」という意味がある。小さな子供の遊びの特徴は、自分でありながら同時に自分ではないものになることである。そのとき、この世界もまた別の世界になっている。子供たちは何らかの物語のヒーローやヒロインになり、恐ろしい怪物となった公園の木々や遊具と戦う。ブランコは、パイロットになった彼/彼女が操縦する宇宙船であり海賊船だ。「見て!」と叫ぶ子供たちが見られたいの

は、自分自身でもあり、自分自身が演じている役柄でもある。だから真剣に遊んでいる——周知のように「遊び」と「真剣さ」は矛盾しない——子供たちの存在はつねに二重化している。そして、そのうち子供は自分自身の行動を突き動かしてはいたはずの見られたいという欲望すら忘れて、遊びに没頭している——それが愛らしい。だがそのとき、子供たちはどこにいるのだろうか。

日本語の「夢中になる」という表現が示すように、おそらく子供たちは「夢」の世界に入り込んでいる。そして、やはり何事かに没頭する状態を形容するために、日本語には「我を忘れて」という表現があるが、子供たちは、みずからの「我」をどこかに、おそらくは「現実」に置き忘れたまま、心地よい夢のなか奥深くに入り込んでいく。

遊びに没頭する子供たちは、いわば夢想と現実との「あわい=中間領域」に生きている。イギリスの精神科医・小児科医のドナルド・W・ウィニコットによれば、夢想のような心的現実と外部の客観的現実のどちらに属するのかわからないこの「中間領域」を通して、子供は世界との関係を習得するのであり、子供の遊びと同様に芸術もまた「中間領域」の体験なのである。

《エコー湖》(1998年)の湖畔で頭を抱えて立ち尽くす人物は、自分がどこにいるのかわからないようだ。それどころか、表情がはっきりと描かれていないことで、文字通り「我」を失い、途方に暮れているようにも見える。彼がいるのは、背後の世界と水面に映った世界の「あわい」だ。そのことが彼にはわからない。しかし彼の無意識は知っている。そこがまさしくドイグの芸術が生まれる場にほかならないことを。だからこの人物の当惑はむしろ絵の生成の瞬間に自身が含まれていることの驚きなのだ。

《プロッター》(1993年)は、ドイグが初めて大きな賞を獲得した作品であるが、この絵に描かれたうつむく男性もまた現実と夢想の「あわい」を歩いているように見える。足元の氷とも水ともつかない広がり映った「我」を探しているようにも、波紋にかき消されようとしている「我」を呆然と見送っているようにも見える。

《天の川》(1989～90年)でも《のまれる》(1990年)でも《ロードハウス》(1991年)でも《カヌー=湖》(1997～98年)でも、水面への反射を通して世界が二重化している。《のまれる》と《カヌー=湖》では、人物の乗ったカヌーが二つの世界に挟まれている。それは人を水上で移動させる手段ではなく、夢想と現実の二つの世界をつなぎとめるちょうつがい蝶番のように見える。カヌーがまるで動き出しそうに見えないのはそのせいだ。この二つの絵では、人物はそっと手を伸ばし、水に触れている。まるで湖面に映った世

界のほう現実の世界ではないかと、急に不安になって、そのことを確かめようとしているかのようだ。《カヌー=湖》では、水面が世界を映すだけではない。人間のほうが、湖を満たす水の色を映したかのように、緑がかった色に染め上げられている。

現実と夢想。あるいは現実とその反映。二つの世界の均衡は絵によって異なる。《天の川》や《ロードハウス》では、まだ現実のほう強い存在感を示している。だが、《のまれる》では、むしろ現実が夢想(湖面の反映)に「のまれ」ているように見える。今回の東京国立近代美術館の展覧会では見ることはできないが、《反映(あなたの魂はどんなふうですか)》(1996年)では、画面の9割方を水面が占めており、とりわけ絵を上下逆さまにして見ると、水面上の反映のほう、圧倒的な現実感をもって見る者に迫ってくる。

だが、配分のちがいはあれ、画面の上下に分かれた二つの世界のどちらがより現実的であり、どちらがより夢想的であるかを問うても仕方がない。ドイグの絵においては、現実的であり、かつ夢想的であることが矛盾しないのだから。夢想と現実、二つの世界は別々に存在しているのではなくて、遊ぶ子供が彼/彼女自身でありながら同時にまったく自分とは別の存在(スーパーヒーロー/ヒロインや大人や動物など)になっているように重なりあっている。

ドイグの絵は、私たちがどこかで出会ったことのある、しかしもう二度と再会できない光景を前にしたときのような淡い切なさを感じさせるのに、そこにはたしかに遊戯的とでも呼びたい楽しさと明るさもある。たとえば、夢の一光景のような《ガストホーフ・ツァ・ムルデンタールシュペレ》(2000～02年)において、絵のなかからこちらを見つめる二人の男たち。ずいぶんふざけた格好をしている。一方はナポレオン風の帽子に19世紀の軍服めいたものを着用しており、他方は大きな襟のついた黄色がかかったロングコートにすっぽりと包まれ、シルクハットをかぶっている。まるで舞台衣装である。

この二人にはモデルがいる。左側はドイグ自身で、もう一人は彼の友人ハイドン・コッタムである。1985年、ロンドンの国立歌劇場で働いていたドイグは、この友人と

ともに舞台衣装を着て、群衆の場面に紛れ込んだのだという！なんとお茶目な！ただそのせいで、いったんは解雇の憂き目にあったらしいのだけれど……。そのときの記念として撮った写真が、《ガストホーフ・ツァ・ムルデンタールシュベレ》の二人の男たちの原型なのだ。

この写真をもとにして、その後もドイグはいくつもの絵を描いている。同じ主題の絵を何年にもわたって何枚も描き続けるのもドイグの仕事の特徴のようだ。水に浮かぶカヌーにせよ、壁沿いに歩く男にせよ、街路に現われたライオンにせよ、浜辺に立つ水着姿の男にせよ、構図は一見すると同じようであるが、絵のサイズや細部などにさまざまな変化を施された作品が複数存在する。ドイグにはサイズの大きな絵が多く、実際に目の前にすると、その迫力に圧倒されるが、だからといって、サイズの小さな絵が大画面のものの「習作」であるとは感じられない。アングス・クックとの対話のなかで、ドイグは「ある意味でアーティストというものは、一度きりの人生のなかであるひとつの絵画を繰り返し描くことしかできない」と語っている。

「習作」という考え方には、将来よりよい絵を実現するためにその土台となる絵を描くという、目的論的な時間が前提とされてはいないか。そのような時間観においては、前に描かれた絵は、次に描かれる絵のために存在していることになってしまう。だが、ドイグの言葉から窺えるのは、かりに画家が生涯のうちにひとつの絵しか描けないのだとしても、前に描かれた絵は、次に描かれる絵のために——少なくとも、そのためにだけ——存在しているのではない、ということだ。前に描かれたものであろうが、いま描かれているものであろうが、これから描かれるものであろうが、どの絵も作家にとっては同じだけの重要性を持っている。言い方を換えれば、描かれた順番がどうであれ、どの絵も他のすべての絵のために存在することになる。そういえば、モネの「睡蓮」の連作は250点ほどあるらしいけれど、そのどれかひとつが、別の絵の「習作」として描かれているという感じはしない。パリのオランジュリー美術館の壁面を覆う、あのあまりに巨大な《睡蓮》(1920～26年)を一度目にしてしまうと、これらを描くためにモネはかくも多くの「睡蓮」を描かなければならなかったのだろうと思いたくなってしまう。だが、オランジュリー所蔵の《睡蓮》以降も、モネは「睡蓮」を書き続けている。どの絵も、他のどれかに従属することはなく、それぞれが独立し、独自の輝きを放ちながら、同時に、「ひとつの絵」を構成している——ちょうど、無数の星々がそれぞれに独自の色と強さの光を放ちながらも、全体として天の川というひ

とつの全体をかたち作っているように。その意味でも、ドイグの最初期の作品に《天の川》があることはきわめて示唆的である。

天の川を構成する星々は、それぞれが異なる時間を生きているように、ドイグの絵もまたそれぞれが独自の時間を生きているとは言えないだろうか。では、それは——究極の理想へと向かう目的論的な時間とは異なるのだとしても——どんな時間なのだろうか。

ドイグは2002年からカリブ海のトニダード・トバゴに拠点を置いているが、この移住のきっかけを作ったのが、親しい友人である画家のクリス・オフィリだ。そのオフィリとの対話のなかで、ドイグは絵と時間の関係について興味深いことを言っている。「絵は非時間的(timeless)になるとき面白くなる」と。Timelessという言葉は、「永遠な」とか「時代を超えた」という意味を持つが、要するに、時間の経過の影響をまったく受けない状態のことだ。ドイグはその例として、自分が望遠鏡越し——そういえば、星空を眺めるときにも望遠鏡はよく使われる——に撮ったボートの写真を例にあげている。それらの写真は「文脈から、海岸線から、街から切り離されている」。そのことで、「ボートは原初的なかたち(a primal shape)となる。その船はずっと昔の時代のものかもしれないし、まさにいまそこにあるものかもしれない」と。

たしかに、ドイグの絵から私たちが受けるのは不思議な時間の感覚である。切なさや懐かしさを感じるのは、そこに私たちの誰もが経験している世界との最初の(primal)出会いの瞬間が、それこそ永遠(timeless)に保存されているからではないか。最初の瞬間と永遠が共存する奇妙な時間性。それは私たちが夢のなかで経験する時間とも似ているかもしれない。夢が私たちの無意識の欲望の表現だと教えてくれたフロイトは同時に、無意識には時間がない、とも言っていたはずだ。ドイグの絵の特徴を「原初的(primal)」と「漂流(drift)」という概念を切り口にして見事に論じたのは、美術史家のリチャード・シフであるが、《赤い船(想像の少年たち)》(2004年)に描かれた、表情の定かならぬ少年たちを乗せておそらくは海に浮かぶボートは、たしかに原初的でも永遠でもあるような時間の上を「漂流」しているように見える。興味深いことに、この絵においては、ボートもそれに乗る少年たちも水面には映っていない。それがどこか夢幻的な雰囲気絵全体に与えている。ジャングルを思わせる森が背景には見える。でもこの船はどこにいるのか。どこからやって来て、どこに漂っていかうとしているのか。

ドイグの絵から漂ってきて、それを見る私たちをゆっくりと浸していくこの不思議な時間性は、ドイグがたんに目の前にある現実の風景を描くのではなく、たんに想像のなかの風景を描いているのでもないという事実と無関係ではないだろう。日頃から撮りためてきたスナップショット、雑誌などから切り抜いてきた写真、古い絵葉書、あるいは彼自身が撮影したビデオ映像を写真にしたものなどが、ドイグの絵の出発点となっていることは知られている。

ドイグと彼が描く絵とのあいだには、つねに他の複数の現実——それが映画の一場面のように空想上のものであれ、いずれにせよ画家にとっての「いまとここ」とは別種の時間と場所を表象したイメージ——が介在している。その点で興味深いのが、ドイグの初期の仕事であるカヌーの連作だ。1987年のある日、妹がビデオで見ていたホラー映画「13日の金曜日」(ショーン・S・カニンガム監督)の最後のシーンをドイグはたまたま目に留める。唯一の生存者が乗ったボートが湖に一艘浮かんでいるその場面を見て、ドイグはムンクの絵のようだと感じたらしい。そのままドイグは仕事場にしていた納屋に戻り、絵を描き始める。こうして《13日の金曜日》(1987年)という作品が生まれる。しかしドイグは、記憶にもとづいて描いたこの絵に納得できず、なんと「13日の金曜日」のビデオを借りてきて、この場面をカメラで撮影すると、その写真からカヌーの連作を描いたのだという。

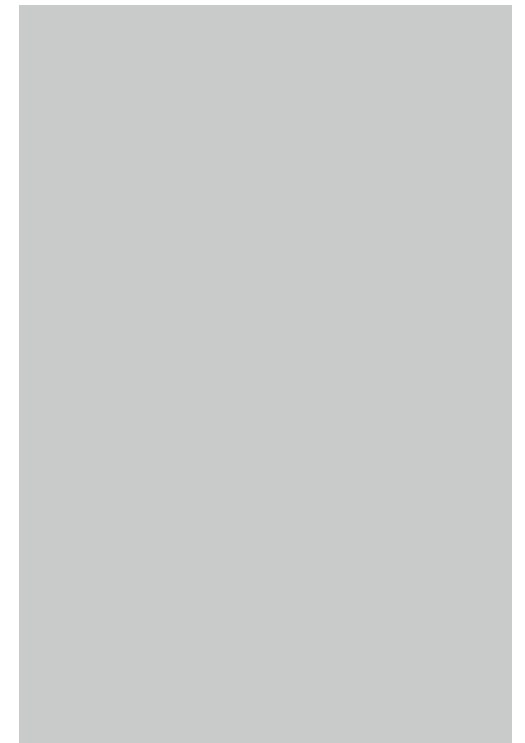
ムンクとホラー映画、つまりハイカルチャーとポピュラーカルチャーが一枚の絵のなかで融合する。そればかりではなく、シフによればカヌーの連作の構図は、ドイグの敬愛するカナダの画家トム・トムソンがカヌーの上でスケッチをする姿を遠目から撮った写真を想起させるものであり、《カヌー=湖》というタイトルは、トムソンが1917年に謎の死を遂げたカナダのオンタリオ州中部の湖の名前でもあるという。

ドイグの一枚の絵のなかには、自分以外の誰かの手によって作り出された現実が、そしてたとえばそれが写真であればそれが撮られた瞬間が、しばしば含み込まれることになる。そんなことはドイグの絵に限った話ではなく、特別なことではないと言われるかもしれない。写真を見ながら絵を描く画家などいくらでもいるではないか、と。とはいえ、オフィリとの会話のなかで、ドイグが絵を描くことを編集作業になぞらえていることにも注目したい。編集？それは写真に映し出された人物や風景を忠実

に描くことではない。たとえば、何の前提知識もなく、《無題(パラミン)》(2004年)に描かれた白いショーツをはいた人物——いや、全身の肌は青く、頭には角だか巨大な耳だかが生えた怪物のような存在——を見て、この絵のもとになった写真——南仏の別荘の戸口に立つ、上半身裸で水着姿の建築家ル・コルビュジエ——を思い描ける人などいないだろう。

写真に映し出された現実に画家のまなざしが触れると、画家自身のなかにあるさまざまな記憶——絵画史的な記憶や日々の生活のなかで出会う風景の記憶——が次々と招き寄せられる。それら複数のイメージを文字通り編集する、あるいはモニター・ジュするようにして、ひとつの絵は生み出される……。いずれにしてもドイグの絵は、そこに複数の場所や時間や人物が重なりあっているという意味で、つねに重層的である。ロンドンに拠点を置いていた時代にドイグが描いたカナダの風景を思わせる作品には、その重層性そのものを体現しているかのように厚塗りのものが多い。

なるほど、トリニダードに移住して以降の作品、とりわけ最近の作品には、水性塗料で描かれているものもあるからか、むしろ色調が淡く感じられるものが少なくない。実際、《花の家(そこで会いましょう)》(2007~09年)で、腰に手を置き、私たちに側面を見せて立つ男の全身は透き通り、肩口には奇妙な臓器のようなものが見えるし、ショートパンツの下に伸びているはずの足は滴る塗料とともに消失している(日本ではお化けには足がないと言われるが、トリニダードではどうなのだろう?)。《赤い男(カリプソを歌う)》(2017年)で浜辺に立つ赤い男の左の太ももにも目を向けてみよう。そこには、背後の砂浜で大蛇のような怪物に巻きつかれて横たわる紫色の男の、



花の家(そこで会いましょう) 2007~09年 油彩、キャンバス 300x200cm
 ニューヨーク近代美術館
 House of Flowers [see you there] 2007-09 Oil on canvas 300 x 200 cm
 Museum of Modern Art, New York. Gift of Steven and Alexandra Cohen, 2012

絶対に見えるはずのない足首から下が透けて見えている。《影》(2019年)になると、ギターらしきものを肩にかついだ人物の体はレントゲン写真そのものだ——黒いマントのなかには体の骨格が白く浮かび上がっている。《夜のスタジオ(スタジオフィルムとラケットクラブ)》(2015年)で身をのけぞらし気味に立つ男(ドイグ自身がモデルだろうか)も、《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年)のライオンも、焦点が合わずにぼやけて物が見えるときのように、あるいは何かの残像のように、体の輪郭がぼんやりかすんでいるし、後者でライオンの傍らに立つベレー帽をかぶった男は、すでに亡霊のように希薄な存在感しかなく、周囲の風景に紛れて消えつつある(いや、これから出現しようとしているのか)。

しかし、このように人物たちの輪郭が揺らいでいるのは、淡い色調にもかかわらずドイグの絵が重層的だからにほかならない。絵の重層性をもたらすのは決して物理的な色の重なりだけではない。むしろドイグにおいては、絵のなかに潜む、だから画家のまなざしのなかで作動する複数のイメージの記憶の層が、同じ一枚の画布の上でたえずたがいにせめぎあっているのだ。映画とちがって絵は動かない? とんでもない。ドイグの絵はつねに動いている。私たちに近づこうとして? あるいは遠ざかろうと?

5

英語では西インド諸島と呼ばれもするカリブ海の島々は、15世紀末のコロンブスによる「発見」以来、西洋の植民地とされてきた。ヨーロッパからの植民者によって先住民は殲滅され、さとうきび畑の労働力としてアフリカから黒人奴隷が強制移送される。19世紀になると多くの植民地で奴隷制が廃止され、代わりに労働力としてインドや中国から貧しい移民たちがやってくる。そのようにして数世紀にわたって多様な人種、言語、文化が混じりあった結果、この地域にはきわめて複合的な文化が誕生する。しかしこの複合性は「雑種的なもの」として長らく否定的に捉えられてきた。実際、トリニダード・トバゴ出身で、インド系移民の三世であるノーベル賞作家V・S・ナイポールは、「歴史とは達成と創造の上に築かれるものだ。そして西インド諸島では何も創造されなかった」と辛辣なことを言っている。

スコットランド生まれの白人で、父親の仕事の都合で幼少期をトリニダード・トバゴ

で過ごしたドイグが、トリニダードに拠点を置き、この地の風景に触発されながら絵を描くことの含意は大きい。トリニダードがイギリスに支配されてきた歴史を考えれば、そしてまなざしには見る主体と見られる客体という権力関係がつねに内包されている以上、画家の意図がどのようなものであれ、画家が白人だというだけで、彼の絵は、黒人社会を領有化しようとするものではないのかという疑念を引き起こすからだ。

一方、現地の社会もまた、自分たちの「いまとここ」を否認し、むしろ海の向こうの西洋を理想化し、その価値観に同化しようとしてきた。たとえば、トリニダード・トバゴと同じ小アンティル諸島に位置し、長いあいだフランスの植民地であったマルティニク(現在はフランス海外県)でも、ヨーロッパからの白人の旅行者や伝道師たちが眺めた風景が理想化されて、現地の画家たちに模倣されてきたという。現地に生きる人々みずからが、その日常に根ざした自分自身のまなざしではなく、自分たちを支配する者たちのまなざしを通して現実を眺めていたということだ。

カリブ海の多くの知識人や芸術家たちはこの自己疎外的な状況を克服するために、雑種的なものとして貶められてきたこの地域の現実を、むしろつねに多様性へと開かれたものとしてポジティブに評価し直そうとしてきた。その点で、マルティニク出身の詩人、小説家、文化理論家のエドゥアール・グリッサンが唱えた「クレオール化」という概念は注目に値する。これは、世界のさまざまな場所から到来した異質な文化的な要素がたがいを排除することなく、まったく等価に共存しあい、予見不可能なものを生み出す現象のことだ。そこに価値を見出すとき、雑種的で正統性を欠いたものとされてきたカリブ海の現実が、ひとつの文化や言語や人種だけに閉じられることなく、つねに異質な他者との出会いから新たなものを生み出すダイナミックなものとして肯定されることになる。

ドイグのまなざしに植民地主義的な権力を影すらも感じ取ることは不可能だ。そもそも自分の暮らす地域コミュニティの人たちとスタジオフィルムクラブを結成して映画の上映会を行ない、そのためのチラシを描くドイグは、地元ですっかり溶け込んでいると言えるし、トリニダードのふだんの生活のなかではあまり見ることのない作品を上映すること自体が、大げさな言い方をすれば、異質な文化的要素を持ち込むというクレオール化の実践ではないか。

ドイグの絵をクレオール化の実践という観点から考察することは不可能ではない。彼の絵においては、それぞれに異なる場所と時間が思いがけず重なりあい混じりあう。

ひとつひとつをはっきり区別することはできないけれど、それでもそれぞれが他を決して排除することなく、ひとつの画布の上に共存する。そのとき、絵はカリブ海に浮かぶ島々の現実そのものとなる。

《夜の水浴者たち》(2019年)において浜辺に横たわる水着姿の女性の人種を特定するのはむずかしい——というより、彼女の姿に人種などという概念のいかがわしさを痛感する。彼女は白でも黒でもなく、ただ月の光を浴びてどこか青っぽい色に染まっている。ずっと見つめていると彼女も、背後に見える男性も、そのまま宙に浮かんでいきそうだ。「カリブソを歌う」同じ男が、赤褐色の肌をした「赤い男」にも肌の白い「水浴者」にもなりうる。かりに、この男のモデルが俳優のロバート・ミッチャムだと知らされたところで、男のアイデンティティはいわば宙づりにされ、何者にでもなりうるような気がする。実際、《馬と騎手》(2014年)や《ガストホーフ・ツァ・ムルデンタールシュベレ》に見られるように仮装している人物たちの存在は、ドイグの絵の人物たちがつねに他者へと変身しうることを示しているし、《山の風景のなかの人物(アイ・ラブ・ユー、ビッグ・ダミー)》(1999年)や《花の家(そこで会いましょう)》に描かれた人物たちは、もはや人間とすら言えないような存在に変容している。人物たちばかりではない。うず高く積まれたビールケースから、《ピンポン》(2006～08年)の青と黒のいくつもの方形に分割された壁が生まれるなど、そして、ある日、オフィリと人里離れた海岸に行った際にドイグがたまたま目にした出来事——海でペリカンを捕獲した男が、そのへし折った首を持って海岸に上がってきて、ドイグたちを睨みつける——から、《ペリカン(スタッグ)》(2003年)が生まれるなど(男の手には何も握られていないのだから……)、誰にも予見できなかっただろう。《ペリカン(スタッグ)》という絵が、ペリカンを捕まえた男を目撃するという、ドイグ自身にとっても予想もつかなかったであろう偶発事の記憶に起因すること自体が興味深い。

予見不可能性——、ドイグの絵から私たちが受け取るのはそのような体験ではないだろうか。ドイグの絵に描かれている光景には、見たことがあるはずもないのに、どこかで見たことがあると感じられる懐かしさがある。個人的な感慨で恐縮だが、あの素晴らしい《ラペイルーズの壁》(2004年)を見たときは本当に仰天してしまった。これは僕の故郷の風景ではないのか。ドイグの絵においてこの壁は墓地を囲む壁のようだが、僕の生まれ育った海辺の小さな土地にも、この壁を想起させる防潮壁がまっすぐに伸びていく道があるからだ。しかも、位置はちょうど反対で人物の右手

になるけれど、遠くに2本の煙突が見えるところまで同じなのだ。ドイグの絵では、これは火力発電所の煙突らしい。僕の故郷では、それは隣接する焼却場と火葬場の2本の煙突である。白いシャツを着て、不思議な柄の傘を差して歩いているこの男は、外出するときには野球帽子をかぶり眼鏡をかけていた、6年前に亡くなった僕の兄なのではないか。「どこに行くんか、お兄？」と僕は背後から声をかけそうになる。

グリッサンがクレオール化の特徴として強調したのは、それがつねに「予見不可能なもの」をもたらすということだった。ドイグの絵に文章を寄せて彼と一緒に美しい本(『Morning, Paramin』)を作った、カリブ海のセント・ルシア出身のノーベル賞作家デレク・ウォルコットは、先に引用したナイポールの言葉に対してこう答える。「西インド諸島ではしばらくは何も創造されないだろう。そこから出てくるものはこれまで誰も見たことがないようなものだろうから」と。ここでウォルコットが「これまで誰も見たことがないもの」と呼んでいるものを、グリッサンならば「予見不可能なもの」と呼ぶだろう。そしてそれを私たちは「ピーター・ドイグの絵」と呼んでもよいのである。

おの・まさつぐ [小説家、仏語文学研究者]



ラペイルーズの壁 2004年 油彩、キャンバス 200×250.5cm ニューヨーク近代美術館
Lapeyrouse Wall 2004 Oil on canvas 200 x 250.5 cm Museum of Modern Art, New York. Gift of Anna Marie and Robert F. Shapiro in honor of Kynaston McShine, 2004

東京でピーター・ドイグについて想像する

梶田倫広

1. トランスアトランティック(大西洋横断的)な画家

ピーター・ドイグを特定の国・地域の作家に定義づけることは難しい。同様に彼が、しばしばある実在の風景、ほとんどの場合その写真をもとにして描いているからといって、描かれた光景をある特定の場所の忠実な再現と捉えることもできない。むしろ彼の絵画は夢の一片のような謎めいたイメージに見える。

チラシなどにおける本展覧会の紹介文では便宜上、彼を「イギリスの画家」¹と記したものの、彼の名前をインターネットで検索すれば、ドイグがイギリス人(British)画家、スコットランド人(Scottish)画家、スコットランド系カナダ人(Scottish-Canadian)画家など、さまざまな形容の仕方で紹介されてきたことはすぐにわかる。これらはすべて間違いではない。実際に彼はさまざまな地域を「漂流」してきたのだから。²

ドイグは1959年、スコットランドのエジンバラで生まれた。父親の仕事の関係からカリブ海の島トリニダードに移住。1966年にカナダへ引っ越し、19歳までそこで過ごした。1979年にロンドンに渡る。セント・マーティンズ・スクール・オブ・アートを卒業後、しばらくロンドンで生活を送っていたが、1986年にカナダに戻る。そこで彼は舞台美術などの仕事に従事しながら絵画を描いていたという。1989年、ロンドンに再び戻り、チェルシー・カレッジ・オブ・アート・アンド・デザインで修士号を取得。2002年には幼少期に住んでいたトリニダード・トバゴの首都ポート・オブ・スペインに制作の拠点を移した。現在はロンドンとポート・オブ・スペインにアトリエを構えている。

このように彼は、さまざまな国のさまざまな都市に住んできた。だがドイグは、どこにいても自らを異邦人のように感じていたと語っている。³それでもあえて彼の出自を定義づけるとすれば、彼をトランスアトランティック(大西洋横断的/transatlantic)な作家とみなすことができるのではないだろうか。⁴この定義はまずイギリス、トリニダード・トバゴ、カナダを遍歴してきた彼の出自に由来する。さらに接頭辞である

「トランス」(越える/移動する)をより重視することで、この定義は彼が異なる文脈を持つ図像を別の文脈のなかへと送り込み、移し替え、翻訳することをほのめかし、そして絵画における再現描写の既存のあり方を超えようと試みる彼の制作態度を指す。事実、彼の絵画は多文化混濁的である。しかもそれは描かれたイメージの文脈や意味の問題だけでなく、後述するように技法的な側面においてもそうなのだ。

ところで、もし「トランスアトランティック」という言葉を字義どおりに実在の場所として捉えれば、日本からすれば地球の反対側の、遥か遠くの出来事のことのように聞こえるかもしれない。しかしながらドイグの作品は、わたしたちの感性にも強く訴えてくる。彼は美術史や現在のグローバル化された視覚文化を縦横無尽に渉猟しながら、何かを描くのではなく、その何かを通して「感覚」を描く。それゆえに時間や場所を超えて、わたしたちの想像力を驚嘆みにする。ドイグも以下のように述べている。

絵画というのは、誰もが経験したことのある現実を常に振り返って参照するのだと思います。我々はみな、信じられないような夕日を見たことがあります。我々はみな、光が落ちて奇妙な自然の効果を生んでいるときの感覚を知っています。そして、わたしはある程度こうした自然現象を利用し、絵具の物質性と描く行為を通してそれを増幅しているのだと思います。⁵

2. 時代背景

ピーター・ドイグはセント・マーティンズ・スクール・オブ・アートを卒業したころから、たびたび作品を発表していた。しかし彼がロンドンのアート・ワールドで本格的に認められるようになったのは1990年代前半のことだ。彼の回想によれば、1992年、『フリーズ』誌の記事

に取り上げられたことがきっかけになったという。⁶その後、彼は一気に世代を代表する作家になったといっても過言ではない。1993年にはイギリスの画家に与えられるジョン・ムーアズ賞を受賞、1994年には主にイギリスで活動する作家に与えられるターナー賞候補にノミネートされた。1995年には早くもテートのボード・メンバーに就任している(2000年まで)。このような事実は、彼の名声がいギリスのアート界において急速に高まったことを示している。

同じころ、折しもイギリスではゴールドスミス・カレッジの卒業生であるダミアン・ハースト(1965年生)らに代表されるヤング・ブリティッシュ・アーティスト(YBAs)が台頭しつつあった。彼ら自身によるしたたかなメディア戦略もあいまって、センセーショナルで大型のインスタレーションがアート・シーンを席卷した。このような潮流のなかで、ある意味でオーソドックスな絵画を描くという、ともすれば愚直とさえいえるかもしれない彼の真摯な取り組みが、ある種の対抗的な役割を果たしたことは想像に難くない。彼自身、彼の芸術観がYBAs的なものと対極にあったこと、あるいは自らの作品を意図的に当時の風潮とは逆行するものとして作り上げようとしていたことを、たびたびほめかしている。⁷もっともこれは彼の作品傾向に限った話である。彼はアート・ワールドのなかでうまく立ち回るために、党派的な関係を構築するような人間ではない。ゆえにYBAsのなかに含まれる作家であるクリス・オフィリ(1968年生)や、チャップマン・ブラザーズ(ディノス:1962年生/ジェイク:1966年生)などと当時から親しい友人であったことは強調しておきたい。⁸

一方で1990年前半はドイグの絵画に代表されるように、具象絵画の新しい傾向が世界的に登場し始めた時期でもある。⁹たとえば「アンパウンド——絵画の可能性」展(1994年)は、イギリスにおいて90年代の主に欧州の新しい絵画動向を紹介する記念碑的な展覧会のひとつといえよう。ドイグはもちろんギャリー・ヒューム(1962年生)、ミハエル・クレバー(1954年生)、リュック・タイムンス(1958年生)なども参加したこの展覧会のカタログにおいて、批評家エイドリアン・サールは、近年の状況は決して絵画の復活などではないと断りつつ、次のように述べている。

あたかも絵画がしばらく放って置かれていたかのようだ。誰かがたまたま絵画に再び出くわして、役に立つかもしれないと考えたのだ。突然、それは再び新鮮に見えた。絵画のより押し売りのな

復活は、あらゆるマーケティング・プロモーションのように真の問題を単純に歪めているのでなければ、それを無視している。確かなことは、画家たちは絵を描き続けていて、絵画のための観衆がまだそこにいたということだ。¹⁰

1980年代、ミニマリズムやコンセプチュアル・アートの袋小路からネオ・エクスプレッショニズムやトランスアヴァンギャルディアなどと呼ばれた具象的な絵画表現が流行した。いわゆるポストモダン的な様式が興隆するなかで、多様な表現手法が並存するようになった。大きな物語が失効し、さまざまな小さな物語が乱立する。これに合わせて、それまで造形芸術のなかで特別な位置にあった絵画というメディアもまた、彫刻、写真、パフォーマンス、ビデオ・アート、インスタレーションなどのほかの表現方法のなかの一つとみなされるようになった。ドイグ自身も80年代に一連の新しい動向に影響を受けたと語っている。¹¹90年代とは、その状況がさらに加速する時代だったといえよう。YBAsの登場は、イギリスにおけるその特筆すべき例である。

この時期は、現在の社会を形成するさまざまな変化が見られた時代でもある。たとえば1989年のベルリンの壁の崩壊と、1991年のソビエト連邦の解体。南アフリカで、人種隔離政策アパルトヘイトが廃止されたのも1991年である。欧州連合(EU)が発足したのは1993年のことだ。資本主義陣営と共産主義陣営、そして第三世界という区分によって成立していた世界秩序が瓦解し、世界は多極化し始める。まさに多文化主義の幕開けの時代である。1995年にはWindows 95がリリースされ、パソコンおよびインターネットが一般家庭にも普及し始め、人々を取り巻く情報環境もまた変化を迎えた。

こうした社会変化に合わせて、これまでの芸術観、とりわけ欧米中心主義的な考え方が疑問視されるようになった。たとえば1989年にポンピドゥー・センターで開催された「大地の魔術師」展で、西欧および非西欧圏の作家や作品が並列に展示されたことは、この傾向を示す象徴的な出来事として知られている。やや時代は下るが、1998年にはイギリスでクリス・オフィリが黒人として初めてターナー賞を受賞している。そしてこの現象は美術に限った話ではない。たとえばナイジェリア人のウォーレ・ショインカが黒人として初めてノーベル文学賞を受賞したのは1986年のこと。1992年にはセント・ルシア出身のデレク・ウォルコットが、カリブ海諸国出身者として初めて同



図1 棧橋 1994年 油彩、キャンバス 200×250cm
個人蔵
fig. 1 Jetty 1994 Oil on canvas 200 x 250 cm
Private Collection

賞を受賞している。同じカリブ海のフランス領マルティニク出身の小説家パトリック・シャモワゾーがフランス最大の文学賞、ゴンクール賞を受賞したのも同年のことだ。ちなみに1993年には、トニ・モリソンが黒人女性として初めてノーベル文学賞を受賞している。価値観が多様化し、さまざまなバックグラウンドを持つ人々が少しずつ平等に扱われ始め、多種多様な芸術表現が当たり前になる。

一方で伝統を背負う古いメディアである絵画を作るということは、ますます困難になりつつあった。長らく支配的だったモダニズムの規範は、多文化主義の状況において、いよいよもって通用しなくなった。しかしながらこのような時代のなか、少なからぬ作家たちがあえて絵画を選び取り、時代に背を向けるのではなく、時代状況に呼応しながら、その造形言語の彫琢に取り組んだ。ドイグはこうした困難な課題に取り組む傑出した作家たちのひとりである。こんにちのドイグ作品の評価は、この困難な道における達成によるものだ。それではドイグの絵画の特徴とはどのような点にあるのだろうか。本稿で、そのうちのいくつかを検討してみたい。

3. 別のモダン(オルターモダン)としてのカナダ性

1980年半ばまでドイグは、ジャン＝ミシェル・バスキア(1960～88年)やジュリアン・シュナーベル(1951年生)を思わせるネオ・エクスプレッションイズム風の絵画を制作していた[48頁]。しかしながら1986年にカナダに戻り、そこで彼はカナダの風景を「再」発見し、自身の作風を大きく変えることになる。ドイグは次のように述べている。

わたしの人生におけるカナダ人的な部分を受け入れようとしたのですよ。19歳のときにカナダを離れました。わたしは本当に出ていきたかったのです。退屈を感じていました。ロンドンに、わたしの興味を引く物事の震源地のように思えました。しかし少し大人になってカナダに戻ってみると、わたしがどれほどその地を吸収していたのかがわかりました。¹²

1980年代末から1990年代にかけての彼の作品の多くは、カナダの風景を思わせる。だがドイグは戸外で実際の景色を写生するのは

なく、ほとんどの場合、雑誌などに掲載された写真や自ら撮影したそれを参照して描いている。¹³しかも日本のスキー場の広告を参考にした《スキージャケット》(1994年)[67頁]のように、制作の際に参照された写真はカナダに関するものとは限らない。彼はカナダの風景を忠実に再現しているわけではない。だが当時のイギリスの観衆にとって、彼の作品は明らかにどこか別の風景に映っていたはずだ。たとえば《エコー湖》(1998年)[75頁]に描かれたパトカーはイギリスのそれではないし、《山の風景のなかの人物(アイ・ラブ・ユー、ビッグ・ダムー)》(1999年)[79頁]などに見られる雪深い景色も、イギリスではなかなか見られるものではない。《ロードハウス》(1991年)[55頁]などに描かれた家屋は、北米の郊外で見られる建物の特徴を有している。しかしながらそれは当時の彼の観衆にとって、あるいはわたしたちにとってさえ親しいもののようにも見える。¹⁴それはなぜか。

その理由のひとつは、彼が巷間に流布している極めて平凡なイメージを参照して絵を描いているからだ。たとえば映画「13日の金曜日」(1980年)の最後のシーンを着想源に描かれた、小舟が湖に浮かぶ一連の絵画。ホラー映画のクリシェを用いることで、たとえば《天の川》(1989～90年)[51頁]に見られるように、美しさと不穏な雰囲気がないまぜとなったイメージが作り上げられている。あるいは絵はがきをもとにして描かれた《棧橋》(1994年)[図1]や《ガストホーフ・ツァムルデンタールシュベレ》(2000～02年)[81頁]、新聞広告をもとにして描かれた《スキージャケット》では、紋切り型の広告的な図像が「絵画的な不明瞭さ」によって変換され、特異な風景として立ち現れる。¹⁵

もうひとつの理由は、西欧の絵画史を踏まえて絵画が制作されている点だ。たとえば、ギャレス・ジョーンズはドイグの作品に見られる、スケールの大きい自然と、そのなかに小さく描きこまれた人間、あるいは人を思わせる事物の対比に、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒ(1774～1840年)の作品との類似性を見出す。¹⁶《エコー湖》における湖のほとりに立って頭を抱える人物の姿がエドヴァルド・ムンク(1863～1944年)の作品を思わせるように、ムンクの作品に見られるような色彩や描き方を採用する作品がいくつかある。《若い豆農家》(1991年)[59頁]に描かれた畑を横切る人物は、ジャン＝フランソワ・ミレー(1814～75年)の《種まく人》(1850年)、あるいはフィンセント・ファン・ゴッホ(1853～90年)の《種まく人》(1888年)を思わせる。《バラゴン》(2006年)[図2]のように赤や緑の色面で画

面を構成するやり方は、ポール・ゴーギャン(1848～1903年)の作品を思い起こさせる。絵画史との密接なつながりが、彼の作品にどこかで見たことのある印象を与えるだろう。

このようにドイグは集合的な記憶と個人的記憶、あるいは絵画の歴史と現在のビジュアル・イメージなどを混ぜ合わせ、単一のイメージを作り上げることで、どこかで見たことがあるように思えるものの、見たことのないイメージを生み出す。ドイグの手法は既存のイメージを組み合わせてイメージを作るコラージュの美学に近いかもしれない。しかしながら、彼の場合はあたかも絵具という素材に複数のイメージを練り込み、一つの画面を形成しているかのようだ。いわゆる通常のコラージュ作品のような構造、すなわち文脈の異なるイメージをあからさまに並置することによって生じる差異を利用して、見る物の読解を誘う構造を彼は採用しない。ドイグの作品は作品全体の雰囲気を通じて、わたしたちに懐かしい印象を抱かせる。にもかかわらず、それは見たことのない光景である。見たことがあるように感じられるのに見たことがない。それゆえに強められる不気味な印象が、わたしたちの感覚に強く訴えかける。¹⁷

最後に一点つけ加えておきたい。それはドイグの作品全体に見られる反復が既視感を強化しているという点である。しかしこの反復性は、同じものを忠実に繰り返すことではない。たとえば「13日の金曜日」のシーンに端を発する小舟というモチーフは、色や形を少しずつ変えながら繰り返し何度も描かれることで、参照源となった映画のシーンとは似ても似つかないものになる。《ピンポン》(2006～08年)[99頁]に見られる積み上げられたビール・ケースを表す矩形は、《花の家(そこで会いましょう)》(2007～09年)[101頁]ではレンガになり、《壁画家のための絵画(プロスペリティ・ポート・オブ・スペイン)》(2010～12年)[105頁]では、壁に整然と並べられた旗のイメージになる。ドイグの作品では、ある形が別の作品では別の意味を持つ形へと変化しながら描き続けられる。こうしたドイグの作品のいくつかを見ることで得られる差異と反復が、既視感と見たことのない印象の両方を見る者に与える。もっともこれは、ドイグが意図的に狙った効果ではないかもしれない。ドイグ自身、繰り返し同じ作品あるいは同じ主題を作ることの意図を問われ、「さらに探る必要のあるなにかを発見できたと感じる時」にそうするのだと述べている。¹⁸つまり反復はその形、色、肌理、あるいは構図が持つ可能性を深め

るために行われるのだ。そのためにドイグは自らの語彙を厳選する。それが結果として差異と反復の効果を生み出す。

ところで、とりわけ90年代に描かれたカナダの風景を思わせる彼の作品が、カナダの近代画家の作品とも類似していることはすでによく知られている。そのなかでもトム・トムソン(1877～1917年)やデヴィッド・ミルン(1882～1953年)の作品が、しばしばその参照源として指摘されている。ドイグ自身もデヴィッド・ミルンについて下記のように評価している。

デヴィッド・ミルンについていえば、彼の作品には非常に興味があります。とりわけ彼の風景へのアプローチ、作品のなかで風景をあれほど還元する仕方について。きわめて正確である一方で、ミルンが主題から獲得している距離が好きなのです。様式的にも彼の作品は、それが制作された当時にしてはかなり極端なものであったと思います。ミルンの作品がカナダの外で知られていないのは驚きです。還元が極端になっているときの彼の作品は本当によいですね。黒い山々や黒い室内など、ほとんど空間の否定です。¹⁹

デヴィッド・ミルンは1882年、カナダのオンタリオ州でスコットランド出身の両親の間に生まれた。1903年から1905年にかけてニューヨークのアート・ステューデントズ・リーグで学び、写真家アルフレッド・スティューグリッツ(1864～1946年)が運営するギャラリーである291やデュラン＝リュエルのギャラリーなどに足繁く通い、当時の最新の芸術動向、すなわちフランスの印象派、ナビ派、フォーヴの作品などに影響を受けた。第一次世界大戦後、ミルンはカナダ戦争記念基金から委託されフランスに赴き、戦災の状況を記録として描いた。そのなかで彼は廃墟を大きな白い空白で表現するのだが、これがその後、彼が描く北米の雪景色などの特徴のひとつとなった。ミルンはフランスのモダン・アートを吸収しながら、自らの経験や居住する土地の特徴から独自の手法を獲得していったのだ。

ドイグの作品には、ミルンが用いる手法と似たようなやり方が散見される。たとえばミルンの《描いている場所Ⅲ》(1930年)[図3]などに見られる画面手前に暗色のモチーフを配し、画面奥に雪景色などの白い形象を配置するやり方は、ドイグの《コンクリート・キャビンⅡ》(1992年)[61頁]などに通じる。ここでは明暗のコントラストによ



図2 パラゴン 2006年 油彩、キャンバス 195x295cm
個人蔵
fig. 2 Paragon 2006 Oil on canvas 195 x 295 cm
Private Collection



図3 デヴィッド・ミルン 描いている場所Ⅲ 1930年
油彩、キャンバス 51.3x66.4cm カナダ国立美術館、
オタワ
fig. 3 David B. Milne Painting Place III 1930
Oil on canvas 51.3 x 66.4 cm National Gallery of
Canada, Ottawa, Vincent Massey Bequest, 1968

図4 デヴィッド・ミルン
陽光のなかのビショップス池
1920年 水彩、紙 38.1×55.2cm
個人蔵
fig. 4 David Milne *Bishop's Pond
in the Sunlight* 1920 Watercolor
on paper 38.1 x 55.2 cm
Private Collection



図5 アンリ・マティス 浴女と亀
1907～08年 油彩、キャンバス
181.6×221cm セントルイス
美術館
fig. 5 Henri Matisse
Bathers with a Turtle 1907-08
Oil on canvas 181.6 x 221 cm
Saint Louis Art Museum.
Gift of Mr. and Mrs. Joseph
Pulitzer Jr. 24:1964



図6 未来の音楽 2002～07年
油彩、麻 200×300cm
ルイジアナ近代美術館、フムレ
ベック
fig. 6 *Music of The Future*
2002-07 Oil on linen 200 x
300 cm Louisiana Museum
of Modern Art, Humlebæk



図7 ヴィルヘルム・サスナル
カダフィ3 2011年
油彩、キャンバス 160×200cm
テート
fig. 7 Wilhelm Sasnal
Gaddafi 3 2011 Oil on canvas
160 x 200 cm Tate



て遠近感が表現されている。ミルンの《陽光のなかのビショップス池》(1920年)[図4]では、林間の風景と池に映し出された周囲の風景は描き分けがなされていない。それどころかネガポジが反転し、雪に覆われた地上の樹木よりも池に映し出された樹木のほうが生き生きとして見える。これと同じような傾向は《天の川》(1989～90年)[51頁]、《のまれる》(1990年)[53頁]など、ドイグの描く多くの作品にも認められるだろう。

このようにドイグは、カナダの近代画家たちが好んで描いたモチーフを採用しているというよりは、むしろヨーロッパのモダン・アートを独自に発展させたカナダの作家たちの技法や様式を踏まえているように見える。すなわちドイグの作品がどこかで見たことがあるように見えて決してそうではないのは、このようなカナダのモダン・アート、言ってしまうえば傍流のモダン・アートの要素が作品を特徴づけているからでもある。しかしながら、これは決して擬古的でもなければ懐古的なものでもない。むしろカナダのモダン・アートを、一般的にはモダン・アートにおける正史とみなされるものと、現代の視覚文化に接続させることによって、「別のモダン(オルターモダン)」の可能性を示していると捉えられるのではないだろうか。²⁰

ドイグの作品において、「別のモダン」に対する志向性はカナダのモダン・アートに関してのみ現れるのではない。たとえば《ロードハウス》(1991年)[55頁]などをはじめ、彼の多くの作品に見られる3分割の構図は、アンリ・マティス(1869～1954年)の《浴女と亀》(1907～08年)[図5]の平面的な背景や、パーネット・ニューマン(1905～70年)などの抽象表現主義の絵画を思い起こさせる。ドイグ自身「(パーネット・ニューマンの絵画に描かれた)ストライプかジップを分厚い色の塊のあいだの小さな風景と捉えてみたくなった」²¹と述べている。すなわちドイグは、具象的なモチーフを排除し抽象的な色面に還元された画面を、改めて再現描写のためのフィールドとして使用する。かといってこの試みは、抽象絵画を揶揄しているわけでは決してない。ドイグの作品の前に立てば、ドイグは抽象絵画が持つ色面によって見る者に作用するやり方を応用していることがわかるだろう。ドイグの作品は絵画の平面性と再現性を両立させるという特異な手法によって、さまざまなレベルで見る者の感覚に働きかける。ドイグによるモダン・アートへの接近は、歴史を参照していることへの弁解ではなく、その遺産のなかに残された別の可能性を開くためなのだ。²²

4. 関係の絵画

2000年、ドイグはアーティスト・イン・レジデンスでトリニダード・トバゴに招かれ、幼少期に住んでいたカリブ海の島国を再び訪れた。そこでトリニダードの風土や人々に改めて魅了され、2002年にロンドンからトリニダード・トバゴの首都、ポート・オブ・スペインへ移住することを決断した。この前後から彼の作品は変化を見せる。第一に厚塗りになりがちだった画面が、薄塗りでも仕上げられるようになる。そして描かれる場所が寒冷地帯の林間の景色から、海沿いの熱帯の風景に変わる。それまでロンドンでカナダの風景を思わせる絵画を描いていたことを考えれば、自身の住んでいる場所を直接取り上げるようになったかに見える。たとえば《ペリカン(スタッグ)》(2003年)[87頁]は、トリニダードの海辺で遊んでいたときに、ドイグが実際に目撃した光景にもとづいて描かれたという。²³しかしドイグは以前と変わらず、写真などを参照しながら作品を作っている。たとえば《未来の音楽》(2002～07年)[図6]は、一見するとトリニダードの海浜風景のように見えるかもしれないが、実際にはロンドンで見つけたインドの古い絵はがきがその参照源になっているという。²⁴実は奴隷制廃止後、労働者として移住してきたインド系住民がトリニダード・トバゴの人口の約半数を占めているという事実には照らせば、ドイグは偶然、トリニダードの歴史につながる図像を選び出したともいえる。

ドイグとはほぼ同世代のベルギー生まれの画家リュック・タイムンスや、後続世代であるポーランド生まれの画家ヴィルヘルム・サスナル(1972年生)は、歴史的出来事の写真や現在のニュース写真などを参照源にしながら作品を制作している。たとえば彼らはそれぞれ、ナチス・ドイツに関する写真や殺害されたりビアのカダフィ大佐を撮ったニュース写真などを用いることによって、戦後史や現在の政治・社会をほのめかす絵画を生み出している[図7]。それらは再現的に描かれているとはいえ、絵画的な不明瞭さに還元され、もともとの写真が持っていた明証性には劣る。ニュース写真という即座に世界に流通することが目的となっているイメージを、絵画という制作に時間のかかるメディアに適用するということは、ある意味でナンセンスでさえある。こうした彼らの試みは、表象/再現のメディアとしての絵画への固執や現代美術の状況への無知によるも

のではない。反対に、しばしば絵画への批判的態度の帰結とみなされている。すなわち歴史的な出来事を描くことを通じて、現代においてそれを絵画で表現することの可能性、または不可能性の条件についての省察が絵画制作において試みられている、といったように。²⁵

ドイグの友人であるマンチェスター生まれのナイジェリア系の画家クリス・オフォリは、ドイグと同時期にアーティスト・イン・レジデンスでトリニダード・トバゴに滞在し、2005年、同地に移住した。オフィリの作品《ブルー・デビルズ》(2014年)[図8]の題名は、トリニダードの村パラミンで催されるカーニバルで、人々が全身を青く塗って扮装する悪魔の名前「ブルー・デビル」に由来する。ドイグも、このブルー・デビルに着想を得て作品を制作している。それが《無題(パラミン)》(2004年)[95頁]である。この作品では、林間の暗がりから不意に現れ出たかのようにブルー・デビルが描かれている。これに対して、オフィリの作品は画面全体が暗い青色で統一されている。ほとんど何も描かれていないように思えるかもしれないが、実際に絵画の前に立てば、暗がりのなかでも人のうごめきを知覚できるように、描かれた対象を把握することができる。中心人物は柄物のパーカーを着た黒人男性で、武装する警官たちによる襲撃を受けている。オフィリは小銭をもらうために人々を脅かすカーニバルのブルー・デビルから、イギリスにおける警官の黒人に対する振る舞いを連想し、この作品を制作した。²⁶カーニバルが単なるお祭りではなく、民族や階級などの葛藤を背景に隠した政治的な場でもあるように、オフィリにとって絵画における表象の場が政治的な葛藤の舞台になる。

このようにドイグと同世代の画家たちは絵画を描くにあたって、制作手法や取り上げる主題を吟味し、具象絵画を描くことそのものを問うような再帰性を取り入れたり、現代社会の問題をアレゴリカルに表現していたりする。それに比べれば、ドイグの描くモチーフは恣意的で、かつその光景はありふれたものに見える。しかしながら、彼の作品にもトリニダードという場所が持つ歴史を幾重にも含んでいることが看取できる。その一例として《馬と騎手》(2014年)[109頁]を見てみよう。背景はオレンジの線に縁取られたレンガの積み重なり、紫色の帯、海と思しき青色の帯、空と思しき紫がかかった灰色の領域で構成されている。前面には馬に乗る人物が描かれている。この図像はフランシスコ・デ・ゴヤの《初代ウェリントン公爵騎馬像》(1812年)

[図9]にもとづいているが、描かれた顔はドイグ本人だという。ウェリントン公が乗る馬には、カーニバルでしばしば見られるハリボテの馬を重ね合わせているとドイグは言う。²⁷確かに同作品の習作には、馬の胴体の下に人の足が見えているものがある(《馬と騎手》(2014年)[図10])。《馬と騎手》[109頁]の画面上方の右側には、一艘の船が描かれている。これは《モルーガ》(2002~08年)[図11]に描かれたものとほぼ同じに見える。モルーガはトリニダード島の南端に位置し、1498年、クリストファー・コロンブスが初めてトリニダード島に上陸した場所である。ドイグは地元民がコロンブスの上陸を再演した模様を知らせる新聞記事に掲載された写真を参照して、これを描いた。²⁸《馬と騎手》に描かれた船が《モルーガ》と同様に、植民地支配の端緒となったヨーロッパと西インド諸島(カリブ海諸国)との出会いに由来していることを考えれば、ウェリントン公とトリニダード・トバゴとはなんの関係もないにもかかわらず、馬上の人物がその土地を蹂躞する支配者のようにも見えてくる。一見すると海浜で乗馬する人物の絵にしか見えないが、そこには幾重にも異なる文脈のイメージが重ね合わされている。そしてイメージをいくら検討しても、それは単一のわかりやすい意味に還元されることはない。こうした文脈のもつれのなかにトリニダードの歴史も折り畳まれている。ところで、仮にイメージの文脈を読み取らなくとも、この絵の持つ雰囲気を感じることはできるのではないだろうか。たとえば船、船と同じ色面の、馬の頭上あたりに描かれた鳥の影のような形、そして馬は、みな同じ方向を向いている。このことで馬の移動が強調されており、馬の目の前に描かれた黒い草むらは、次の瞬間には踏み潰されることが容易に想像される。

ドイグ自身がそうであるように、ドイグの作品は一つのアイデンティティを持たず、まるで地下茎のように複数に枝分かれするアイデンティティを隠し持つかのような。これが冒頭に述べたトランスアトランティックな性格である。異なる文脈のイメージは、絵画として完成されたとき、現れとしては統合されてはいるものの、異なる文脈が一つに収斂するわけではない。このため色、質感、形、意味のうちのどれに着目するか、あるいは、どの要素間の関係に着目するかによって、そのたびごとに別様の知覚や解釈が導き出される。しかもこのことは1枚の絵画の鑑賞体験のみならず、ドイグ作品全体に関わる問題である。《モルーガ》と《馬と騎手》に描かれた船のように、



図8 クリス・オフィリ
ブルー・デビルズ 2014年
油彩、チャコール、キャンバス
279.7×198.5cm テート
fig. 8 Chris Ofili, CBE
Blue Devils 2014 Oil paint
and charcoal on canvas
279.7 x 198.5 cm Tate



図9 フランシスコ・デ・ゴヤ
初代ウェリントン公爵騎馬像
1812年 油彩、キャンバス
294×240cm アスプリー・
ハウス、ロンドン
fig. 9 Francisco de Goya
Equestrian Portrait of The
1st Duke of Wellington 1812
Oil on canvas 294 x 240 cm
Aspley House, The Wellington
Collection

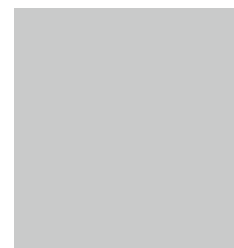


図10 馬と騎手 2014年
油彩、水性塗料、紙
64×94.5cm 個人蔵
fig. 10 Horse and Rider
2014 Oil and distemper
on paper 64 x 94.5 cm
Private Collection



図11 モルーガ 2002~08年
油彩、キャンバス 300×200cm
個人蔵
fig. 11 Moruga 2002-08
Oil on canvas 300 x 200 cm
Private Collection

ドイグの作品には繰り返し同じモチーフや構図が登場する。モチーフは漂流し、とある絵画のなかでは別の色や手法で描出される。さらに、どこかで描かれたイメージが、別の絵画ではまた別の文脈に由来するイメージと組み合わせられる。転用のなかで生じるこうしたイメージ自体の変化や、絵画内におけるイメージ同士の新たな関係性を、鑑賞者がどのように解釈するかによって、個々のモチーフや絵画の持つ意味は変化するだろう。またそれによって生じた変化はドイグ作品全体の解釈にも影響を及ぼす。このような関係のもつれの総体としてドイグ作品を捉えてみれば、彼の描く主題の一つひとつ、あるいは絵画の一つひとつは、別の主題や別の絵画とつながる通路(パサージュ)へと常に開かれている。わたしたちはそこを通り抜けながら、ドイグの絵画世界を漂流することになる。マルチニクの詩人エドゥアール・グリッサンがカリブ海を含むアメリカの風景を形容する仕方は、ドイグの絵画に描かれた風景を想起させる。

痕跡に横断され、そして支えられて、風景は当たりさわりのない装飾であることをやめ、関係性のドラマの登場人物になるのです。風景はもはや全能の物語をただ受けとめるだけの包みではなく、あらゆる変化とあらゆる変換が起こるうつろいやすくも永続しうる広がりとなるのです。²⁹

5. 批判的身振りとしての遅さ

わたしにとって、絵画の遅さというのもまた、それを制作するにあたって重要です。決断を下していくのにたくさんの時間をかけられる、つまり(もし必要であれば)長い時間をかけて制作過程によって物事を発展させることができるのです。³⁰

ドイグは絵画制作における遅さについて語っている。そしてこの遅さはドイグの作品を見る者の鑑賞体験でも起こる。実際、ドイグの作品を見るには時間がかかり、そして時間をかけるに値する。それは第一に、これまでも述べてきたように、彼の作品が多種多様な参照源から描かれている点にある。ドイグ自身も「1枚の絵画は多くの参照源を持たなければいけない」³¹と語っているように、モダン・アー

トのモチーフや構図、映画、広告、写真などを駆使しながら、多重の参照源を重ねて一つのイメージを作り上げる。このため鑑賞者はこの一見何気ないイメージをじっくりと観察し、その多様な来歴を読み解くように誘われる。しばしば絵画は自由に見て、自由に解釈して良いなどと言われるが、そのように言われたところで簡単にできるものではない。しかしながら多様な参照源を含むドイグの絵画は別である。その豊かさのために、どんな人でも自らの視覚的記憶のなかで、そのイメージと類似する要素を見つけられるはずだ。それが手掛かりとなって自由な読み解きに誘われる。

次に挙げられるのは、ドイグの絵画における焦点の問題である。この件に関して美術史家リチャード・シフは、ドイグの作品に見られるグレーズングと絵具をスプレーで散らす技法に着目している。これらの技法は対象を覆い隠したり、不鮮明にしたりする。しかしながらこの技法によって生じた暗がりや詳細に見ていくと、鮮やかな色彩に気づかされる。あるいは反対に、薄明のなかに描かれた対象が消えていく。色彩が暗色や明色のなかから現れたり、暗色や明色のなかに色彩が消えたりする。つまりドイグの作品には、イメージが現れ出て、そこに焦点が結ばれ、そしてまた焦点がぼやけていくような知覚の仕掛けが設定されている。³²

近作においては、シフが論じたような仕掛けは別のやり方で試みられている。たとえば《ポート・オブ・スペインの雨(ホワイトオーク)》(2015年)[113頁]を見てみよう。この作品は鮮やかな黄色で描かれた大きな建物とオレンジで描かれたライオンが印象的な作品だ。そしてこれらのモチーフが作品の主題であろう。これに焦点を当てれば、その傍にいる絵画の地に溶けてしまっているかのような半透明の人物は、ほとんど気にならなくなってしまふ。しかし平面的に描かれた建物の傍にいるこの人物に焦点を合わせると、その人物が立っている、急なパースペクティブで描かれた道に視線が誘われ、わたしたちの眼差しは、彼方の灯台へと一気に到達する。このように鑑賞者の視線が分散的になるように、実に巧妙にモチーフが配されている。どこに焦点を合わせるかによって、視線は平面性と奥行きをあいだを行ったり来たりさせられ、把握されるべき絵画空間の形が変わる。以前の作品に比べて、一見すると簡素な構造にもかかわらず、それでも複雑さが担保されている。

このようにイメージの記号的な次元においても、そして知覚的な

次元においても、ドイグの絵画は瞬時に把握されることはない。すなわち遅れてやってくる。シフはドイグの作品における、イメージがだんだんと見えてくる、あるいは見えていたものが徐々に薄れてゆく感覚は、わたしたちが夢を見るとき感覚や、記憶のなかで光景を思い浮かべるとき感覚に似ていると論じている。³³ドイグの作品がなぜか懐かしいもののように感じられるのは、彼の絵画が時代遅れだからなのでは当然なくて、わたしたちがとある光景を追憶するような感覚そのものを、彼の絵画が与えるからだ。ドイグ自身は否定的だが、その意味では彼はある種のノスタルジーを描いているのかもしれない。³⁴しかし彼の描くノスタルジーとは、失われたものを懐かしむという類のものではない。

比較文学者のスヴェトラナ・ボイムは、ノスタルジーを「復旧的ノスタルジー」と「反省的ノスタルジー」の二つのまったく異なる性格に分けている。「復旧的ノスタルジー」に囚われている人々は、自らが失われたものへの郷愁に浸っているとは考えず、それこそが真実や伝統であると捉える。単一の筋書き、往々にして国家や宗教などへの回帰を志向する。一方、「反省的ノスタルジー」はより個人的で文化的な記憶に関わる。これは単一の起源に還元される国家や共同体といった神話的な場所を再建しようとはせず、多くの場所に宿るとともに異なった時間の領域を想像しようとする。象徴ではなく細部や断片を愛する営為である。そして「復旧的ノスタルジー」が信奉する絶対的な真実に疑義を呈し、立ち返るべき場所という概念そのものを先送りし続ける。「反省的ノスタルジー」において、過去は取り戻されるべきユートピアとしてではなく、数多の潜在性をたたえたものとして、いま、わたしたちの前に現れる。³⁵

ドイグの作品が喚起するある種の懐かしさとは、ボイムが定義する「反省的ノスタルジー」に近いように思える。ドイグの作品のなかで描かれたイメージは複数の文脈を持ち、それは多様に解釈が可能である。なおかつ彼の絵画構造や描法は、モダン・アートの遺産を引き継いでいる。だが、彼はそれをそのまま踏襲するのではなく、歴史のなかで埋もれていた部分や細部に着目し、ありえたかもしれない別のモダンのかたちを引き出してくる。現在において、過去を別の形式として蘇らせているともいえる。ドイグ自身が「タイムレス」³⁶という言葉を用いているように、ドイグの描く絵画世界は単一の時間軸に沿って進むようなものではなく、過去と現在がさまざまな地域を横切りな

がら、自由に行き来する。よって「ボーダーレス」でもあるといってよいかもしれない。この想像的な領域の広さこそ、ドイグの絵画の空間的広さなのだ。実際、ドイグの絵画空間は絵画の物理的な縁によって限定づけることができない。たとえば《ピンポン》を挙げてみよう。画面の大半がほとんど抽象化されたビール・ケースの矩形の連続で占められており、それが絵画の平面性を強調している。しかしこのことによってかえって、壁の奥の樹木のある空間の広がりや、卓球相手の不在によって示唆される画面左側へと続く光景の存在が強調されている。そもそも彼のほとんどの絵画に描かれている水平線は画面を横切り、想像のなかではどこまでも続いていくかのようだ。こうした空間の広がりには瞬時に把握することができない。それを見るには、つまりそのなかを漂流するには、どうしても時間がかかるのだ。この時間の厚みもたらす「遅さ」こそ、ドイグの絵画が持つ特徴である。

あまりに速く膨大なイメージが流通し消費される現在において、ドイグの絵画が持つ「遅さ」は批評的な意味を持つだろう。絵画は写真、映像、あるいは身体により直接作用するインスタレーションよりも遅い。しかしその遅さゆえに、その細部をゆっくりと吟味することに耐えうるメディアでもある。その細部、あるいは細部と細部、細部と全体の関係のなかで現実や想像が交錯する。それが生じるように彼の絵画は作られている。これは主題選択のみによるものでもなければ、絵画的な技術によってのみもたらされるものでもない。現実とアイデア、そして絵具という物質が結合することで初めて達成されうる性質である。

絵画がどういう仕方で現れるかといえば、それは現実と関わりのないイメージを描こうとする仕方で現れるというより、ある光景の生々しさと頭のなかのなにかとのあいだにあるイメージをどうにかして描こうとする仕方で現れるのです。³⁷

ついにドイグの絵画は、ここ東京に遅れてやってきた。この言葉によって、日本の美術状況が世界の美術シーンに比べて遅れているといったことをほのめかしたいのではない。ドイグの作品に少なからぬ興味や好感を抱いてきた者にとっては、ただ単純に、ようやくの機会が到来したといった印象を禁じえないということだ。しかし、いま述べてきたように、「遅さ」こそドイグ作品の魅力なのである。大西洋から太平洋へと流れ、思いがけずやってきたドイグの漂着を歓迎しよう。

〈注〉

- この展覧会における英語の記述ではスコットランド人画家という言い回しを採用している。日本ではイギリスとスコットランドとの相違が一般的には明確に認識されていないため、日本語ではイギリスという表記を採用した。
- 字義どおりドイグが当てもなく放浪してきたわけではない。「漂流」(drift)とは、リチャード・シフの論文のタイトルにもなっているように、ドイグの作品の性格を特徴づける修辭的な表現である。Richard Shiff, "Drift," in *Peter Doig* (New York: Rizzoli, 2011), 300-352. (リチャード・シフ「漂流」、吉田侑季、梶田倫広訳、本書、157-182頁)を参照のこと。
- Paul Bonaventura, "Peter Doig: A Hunter in the Snow," *Artefactum* 9 (1994), 12.
- 「トランスアトランティック」という言葉は、批評家バリー・シュワブスキーのドイグ評から参照している。「より深いところでは、彼はイギリスの作家ではまったくないようだ。実際、彼はイギリス、北米、カリブ諸国という大西洋横断的(transatlantic)な三角形から、そしておそらくイギリスそのものというより、英国連邦におけるポストコロニアルな構成から生まれた人物である」。Barry Schwabsky, "Glimpses Beyond the Edge," *Art in America* (May 2008), 169. (引用者自訳)
- Matthew Higgs, "Peter Doig-20 Questions," in *Peter Doig* (Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2001), 17. (マシュー・ヒッグス「ピーター・ドイグ——20の質問」抄訳)、梶田倫広、吉村真訳、本書、209頁)
- Gareth Jones, "Weird Places, Strange Folk," *Frieze* 6 (September-October 1992), 25-27.
- Higgs, "Peter Doig-20 Questions," 19-20. (ヒッグス「ピーター・ドイグ——20の質問」抄訳)、210頁)
- ドイグはコンセプチュアル・アーティストのジェレミー・デラー(1966年生)で、彼の作品の展示会場として自身のスタジオを貸したこともある。しかしドイグの不在時に開催されたため、彼自身はその展覧会を見ていない。"Kitty Scott in Conversation with Peter Doig," in Adrian Searle, Kitty Scott, and Catherine Grenier, *Peter Doig* (London: Phaidon, 2007), 20.
- これは日本でも例外なく見られた傾向である。「美術手帖」1995年7月号は「快楽絵画」と題され、日本の新世代の画家たちが紹介されている。同誌1998年11月号の特集「新しい具象」では、ドイグをはじめとする欧米圏の作家たちの作品が掲載されている。そしてこうした具象絵画の流行は、一過的な現代美術市場のブームと並行して2000年代半ばまで根強く続いた。しかし2008年のリーマン・ショックや2011年の東日本大震災を経て、日本におけるコンテンポラリー・アートの傾向が変化したことで「流行」としての具象絵画は終わったかに見える。もちろん時代に振り回されず、自らの造形言語を彫琢し続けている素晴らしい作家たちは日本にもいる。しかしこの外的な要因による断絶のために、具象絵画の流行のなかで提起された諸問題は未解決のまま単に忘れられているか、あるいは流行自体なかったこととされてはいただろうか。1990年代から2000年代半ばにかけて、ドイグの作品が日本の作家たちのあいだで、明らかに、あるいは密かに参照されていたということもあるが、ドイグの作品を見るということは、この時期の、あるいは現在の日本の絵画について考える上でも有益な視座を与えるだろう。ところでこうした日本の戦後美術史における忘却の問題を提起すると、またしても日本が「悪い場所」、つまり世界の周縁にあり、なおかつそこでは歴史が積み重ねられず、断絶の連続しかないという議論に陥りがちだが、ドイグもまた美術における周縁という意味では悪い場所から出てきているにもかかわらず、絵画の歴史を強く意識しながら作品を制作していることは強調してもいい。より率直に言えば、もはや良い場所などないのだ。ちなみに2019年4月、パーブルームギャラリーで開催された「『新しい具象』とは何だったのか? 90年代のニュー・フィギュラティヴ・ペインティングをめぐって」展は、90年代絵画の問題に取り組む興味深い実践のひとつだったことを付言しておく。
- Adrian Searle, "Unbound," in *Unbound: Possibilities in Painting*, exh. cat. (London: Hayward Gallery, 1993), 17. (引用者自訳)
- "Peter Doig: Interviewed by Parinaz Mogadassi," *Purple Magazine* Issue 15 [spring-summer 2011] (「ピーター・ドイグ パリナ・モガダッシによるインタビュー」抄訳)、梶田倫広、吉村真訳、本書、194-195頁)
- "Kitty Scott in Conversation with Peter Doig," 10. (「キティ・スコット、ピーター・ドイグとの対話」抄訳)、梶田倫広、吉村真訳、本書、202頁)
- ドイグは素描よりも、写真の助けを借りて絵を描くと述べている。Peter Doig, Karen Wright, "Keeping It Real: Interview with Peter Doig," *Modern Painters* (March 2006), 13.

- とある日本人女性がドイグの作品を見て、北米を訪れたことがないのに訪れたことがあるように感じた。とドイグに語ったことを彼は回想している。Bonaventura, "Peter Doig: A Hunter in the Snow," 12.
- Shiff, "Drift," 304. (シフ「漂流」、159頁)
- Jones, "Weird Places, Strange Folk," 26.
- リチャード・シフは、ジークムント・フロイトが論じる「不気味なもの」を手掛かりにドイグの作品を読み解いている。Shiff, "Drift," 309. (シフ「漂流」、161-163頁)
- "Peter Doig and Angus Cook in Conversation," *Peter Doig: No Foreign Lands*, exh. cat. (Edinburgh: Scottish National Gallery; Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 2013), 190. (「ピーター・ドイグとアンガス・クックの対話」抄訳)、梶田倫広、吉村真訳、本書、187頁)
- Higgs, "Peter Doig-20 Questions," 16-17. (ヒッグス「ピーター・ドイグ——20の質問」抄訳)、209頁)
- 「オルターモダン」という言葉は、ニコラ・ブリアーの議論を踏まえている。彼はモダン、ポストモダン以降の空白を埋めるものとして「オルターモダン」、そしてその性質を表すために「オルターモダニズム」という概念を用いる。彼は「オルターモダニズム」を次のように定義する。「それは循環する石化したような時間(ポストモダニズム)でもなく、直線的な歴史観(モダニズム)でもなく、時間と空間のあらゆる方向へ線を引きながら、現在のあらゆる次元を探索する芸術形式によって方向感覚を失った肯定的な経験である。アーティストは文化的なノマドになる。モダニズムのボードレールのモデルに関して残存しているものは、疑いなくこの『フラヌール』である。これは創造性を生み出し、知識を引き出すための技術へと変化する」。(Nicolas Bourriaud, "Altermodern," in Nicholas Bourriaud, ed., *Altermodern: Tate Triennial*, exh. cat. (London: Tate Britain, 2009), 13. (引用者自訳))
- Bonaventura, "Peter Doig: A Hunter in the Snow," 13. (引用者自訳)
- シフによれば、ドイグ自身、近代初期の具象絵画における「具体化されることのない可能性」について言及しているという。Shiff, "Drift," endnote 55, 350. (シフ「漂流」、脚注55、181頁)
- Rachel Tant, ed., "Peter Doig and Chris Ofili in Conversation," in Judith Nesbitt, ed., *Peter Doig*, exh. cat. (London: Tate; Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2008), 122. 初出は*Bomb* 101 (Fall 2007)。しかし、この作品も記憶のみから制作されたのではなく、南インドの写真を参照しているという。Shiff, "Drift," 338. (シフ「漂流」、175頁)
- "Kitty Scott in Conversation with Peter Doig," 30.
- リュック・タイムズとヴイルヘルム・サスナルの取り組みについては、以下を参照。Peter Geimer, "Painting and Atrocity: The Tuymans Strategy," in Isabelle Graw; Daniel Birnbaum; Nikolaus Hirsch; Insitut für Kunststrategie, Hochschule für Bildende Künste, Städelschule, Frankfurt am Main, eds., *Thinking through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, (Berlin: Sternberg Press, 2012), 15-36. また、彼らの実践の先駆的な作品としてゲルハルト・リヒターの《1977年10月18日》(1988年)がある。モダニズムが絵画における再現性を放逐し、そして写真的表象が記録という役割を担うことによって衰退した歴史画というジャンルに、リヒターは改めて取り組んだ。Benjamin H. D. Buchloh, "A Note on Gerhard Richter's 'October 18, 1977,'" *October* 48 (Spring 1989), 88-109.
- Glenn Ligon, "Blue Black," in *Chris Ofili: Night and Day*, exh. cat. (New York: New Museum and Aspen Art Museum, 2014), 95. Matthew Ryder, "Blue Devils," in *Chris Ofili: Night and Day*, 133.
- Richard Shiff, "A Painter at Carnival," in *Peter Doig*, exh. cat. (Venice: Palazzetto Tito, 2015), 36-37.
- Stéphane Aquin, "No Land Foreign to Painting," in *Peter Doig: No Foreign Lands*, exh. cat. (Scottish National Gallery and Montreal Museum of Fine Art, 2013), 26.
- エドゥアール・グリッサン『多様なものの詩学序説』、小野正剛訳、以文社、2007年、25頁。
- ピーター・ドイグのコメント。下記より引用。*The Painting of Modern Life*, exh. cat. (London: Hayward Gallery, 2007) 127. (引用者自訳)
- Jones, "Weird Places, Strange Folk," 27. (引用者自訳)
- Shiff, "Drift," 302-303. (シフ「漂流」、158頁)別の論文において、シフは《コンクリート・キャンピニ》のように暗色の木々が画面手前に配された作品と、ポール・セザ

- ヌアの絵画を結びつける。そしてどちらの絵画も人が見るといふ行為そのものを見ることを可能にさせると論じている。Richard Shiff, "Primal," in *Peter Doig*, exh. cat. (Fondation Beyeler and Louisiana Museum of Art, 2014), 84.
- Shiff, "Drift," 303-304, 332. (シフ「漂流」、158-159、173頁)
- "Peter Doig and Angus Cook in Conversation," 192. (「ピーター・ドイグとアンガス・クックの対話」、187頁)
- Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), XVIII, 42-55.
- Tant ed., "Peter Doig and Chris Ofili in Conversation," 113. 初出は*Bomb* 101。
- Higgs, "Peter Doig-20 Questions," 17. (ヒッグス「ピーター・ドイグ——20の質問」、209頁)

ますだ・ともひろ [東京国立近代美術館 主任研究員]