

『オノデラユキー 不在の表象、あるいはメタ・ピクチャーへの志向』

山本和弘



Detail of "Here, No Balloon, No.1" 2022.

オノデラユキの写真はコラージュ、パッチワーク、ツギハギといった言葉から連想されるある種のイメージの魔術的連合から成り立っている。そこで連合されているのは異なるイメージ同士の掛け合い、シュルレアリスムというデペイズマン、ありえないイメージの現出、それらを実現する手段がオノデラユキの写真である。手品、マジック、イリュージョン、詐欺・・・それらはすべて写真という手段によって実現されるのではなく、写真を実現するための手段である。オノデラユキは既存の写真でも既存の美術でもない独自のイメージを創出するために写真を必要とし、写真は写真を超え出するためにオノデラユキを必要としている。

オノデラユキは幻視者のための遊具としてのカメラを引き受ける。種と仕掛けで欺こうとする側と欺かれまいとする側の境界にカメラを設置することによって、私たちが現実においてみてしまう舞台裏を消滅させてしまう。ハサミの切り込みといった視覚的断崖や物理的な重力を融解させるものとして写真が用いられている。裏を返せば、ほとんどの絵画も写真も映画も視覚的断崖と重力にしたがったままである。いわばこの自然的態度への変更を迫る装置としてオノデラユキは写真を用いるのである。

ところでデペイズマンの本義が「故郷から追放すること」であったり、「本来あるべき場所からの移転」によって生じる違和感であったりするならば、オノデラユキは故郷や本来あるべき場所といった確信の根拠そのものを宙吊りにすることを写真そのものの使命としている。オノデラユキの作品においては移転された本来性の目撃者が写真であるのではなく、写真そのものがイメージ創出の本来性になうものであるからである。本来性の不在という今日的な存在性格こそが写真化されているのだ。実は本来性の不在は写真、より正確にはカメラによって近代の特質として生み出されたものである。

Wunderkammer (wonder room, cabinet of curiosity) はすでにあった珍奇な事物を蒐集した部屋

であるが、camera obscuraは空虚な部屋に外界の光のみを取り込むことによって、カメラ内部そのものを驚異化した。オノデラユキの果敢で挑戦的実験がそのまま作品の完成へと直結する制作姿勢は、本来性がもとより開けないものであることとその上にさらなるイメージが積層化された像が一人歩きする運命を宙吊りのまま私たちに提示するのである。

＊

さて、オノデラユキの最新作《ここに、バルーンはない。》の表面に浮遊しながらも躍動するようなペインタリーでエイリアン的な溶解物の表象は、アーティスト自身のステートメントにあるとおり、天空に飛翔するはずの熱気球がブロンズという重量物となって上昇と下降の途上で投げ出されたまま中空の造形物にされたというアイロニーに発出している。エイリアン的とはH.R.ギーガーのような流体的表象を想起させるということではなく、写真にとって絵具はエイリアン、すなわち範疇外であったということだ。その流体的表象が硬質のブロンズ塊の溶かされた状態にも発出しているとすれば、この最新作は絵画と彫刻への確信の根拠を問うものとしての写真を、その問いの最前景に持ち出してきたものととらえることができるだろう。



Solo Show "Here, No Balloon" at Ricoh Art Gallery, Tokyo, 2022.

これらのことは、熱気球にいち早く反応して空撮の鬼と化したナダールによって地平線のない地表として撮影された写真が、C.モネらバリの画家を経て、鍛金技術によって製造された自由の女神が睥睨するニューヨークにおいて、フラットベッドでオールオーバーな絵画が創出された画像史とゆっくりと連なっていく。熱気球が、芸術的な視覚領域を拡張した以上に、軍事的な実績を積み上げて、偵察衛星へと進化したことはいうまでもない。だが私たちにとって肝要なのは、展覧会タイトル「ここに、バルーンはない。」を誘引した天空と地表を垂直につなぐエピソードを、作品と鑑賞者の眼差しとの間に積層される視覚現象のレイヤーを水平に貫くフォーマルな作品論に解釈しなおすことだろう。オノデラユキはこの最新作において、重量物と飛翔という二律背反を、金属の凝固と溶解という一般科学あるいはブロンズ彫刻の戦争への徴用という一般生活での軋みを超え出て、溶解した金属彫刻がわずかな

厚みをもったまま平面化していくことを踏まえたうえで、あらためて写真と絵画と彫刻との三つ巴の画像闘争史への新たな解決の方向へと私たちを誘っているのである。

画像のフォーマルな領域での二律背反の解決は、従来では成立しえない感光乳剤と絵具との異種混交を美的統一の新たな次元へともたらすことによって成し遂げられようとしている。感光乳剤は、その物理的特性からその誕生以来すなわち近代主義絵画によるオールオーバーの探求以前から、オールオーバーな画面を達成し続けてきた。そのオールオーバーな乳剤層に覆いかぶさるようにエイリアン的に付着する黄色を基調とするペインタリーな異物は、溶解したブロンズ製バルーンの不在を示唆すると同時に、写真にとっての異物としての絵具そのものをも示唆している。視覚的には絵具のように知覚されるペインタリーな色塊（辞書的意味ではなく、あくまでも厚みをもった色面の塊の意、以下も同様）は、カメラ内の事件として行われた撮影とは別に、絵画的な凹凸問題が写真にあらためて介入してきたことを示している。特異な存在感を放つこのペインタリーな色塊は、オノデラユキの《Eleventh Finger》における顔全体を覆い隠してしまうスピーチ・バルーン（マンガの吹き出し）のように、カメラ内の未遂事件すなわち不在の表象となっているのだ。他者すなわち写真の部外者が、忽然とカメラ（部屋＝私の世界）内に闖入してきたかのように。



"Eleventh Finger" No.10, photogram & photography, gelatin silver print 86 x 74cm, 2010.

歴史的には写真が絵画への闖入者とされているだろうが、逆に絵画を写真への闖入者としてとらえ直し、両者を等価に定位させたのはG.リヒターだった。だが平滑な乳剤層と量塊性をもった絵具との二層対比によるリヒターを超え出てオノデラユキは、作品の基底にキャンバスを敷き、その上に銀塩プリントを重ね、さらにその上に絵具のような立体感のあるペインタリーな色塊を付加している。写真は絵画的なものに挟み撃ちにされていることになる。壁面から浮遊するような立体感を醸成しながらも、その実トータルには平面作品としてこの最新作を完成させているのは、三次元から二次元への完璧な写像装置であった写真に対して、擬似的二次元性しか創出しえなかった絵画の怨念のような色塊の触覚性である。ここで私たちが見せつけられているのは、写真装置が描き出す機械的で完璧な街景のパースペクティブが、立体的なボリュームをもった黄色の色塊の闖入によって、そのパースペクティブのもたらず遠近感が実はイリュージョンにすぎず、写真とは完全な平面であるという事実を、写真に親しんだ者にも、絵画に親しんだ者にも等価にもたらすことだ。写真に撮られる以前の街景は奥行をもった三次元空間であるが、撮影後の写真となった街景は平面であるという全裸の事実だ。存在するのにこ

ここにない、ここにあるのに存在しない、という物質的表面と非物質的現象との二律背反が魔術的に作品の中で実現されている。写真のもたらすイリュージョンは、乳剤表面に付着したペインタリーな色塊によって、二次元平面という現実に戻される。オノデラユキにとって写真を実現する魔術的手段の一つであったイリュージョンは、《ここに、バルーンはない。》において、広義の絵画的イリュージョンの蒙昧を暴くための批評的手段へと変容しているのである。写真がオノデラユキに要請するイリュージョンの導入は、写真ではない画像一般の代表でもある絵画的なるものの正体を暴く手段に変貌している。手品、マジック、イリュージョン、詐欺とは、オノデラユキのシュルレアリスム的方法論の言い換えであるのだが、これらはすべての絵画が人知れず用いてきた手口でもあったことを《ここに、バルーンはない。》は私たちに暴きだすのである。

これまでも写真における「カメラ＝暗室」内の光学的明瞭性に対して、カメラ不在の絵画における非光学的な不明瞭性を、鑑賞者は暗黙の了解として受け入れるしかなかった。さらに換言すれば、カメラという舞台のうえで演技する写真に対して、もとより写真が前提とするような舞台そのものを設定していない絵画は、手品のタネを探す鑑賞者の眼を初めから眩ましているのである。この目眩しの表象こそ《ここに、バルーンはない。》における、あたかもG.リヒターの抽象絵画の主調色を批評するような、黄色のペインタリーな流体的形象の正体だ。



"Here, No Balloon, no.1", 2.5D(StareReap)Print on gelatin-silver print, collage on canvas, 207 x 152cm, 2022.

こうしてみると写真とその他の画像一般との差異の活性化をこそオノデラユキは自己の方法論として用いていることがわかってくる。いうまでもなく軸足は写真におかれているが、それは写真内にとどまるものではなく、写真とその他の画像一般との差異を挑発的にあぶり出す方法でもあるのだ。また写真は誕生以来一貫して現実の色彩をモノクロームへと漂白しながらも、素朴な鑑賞者を三次元的イリュージョンに引き込み続けてきた。やがて物理学者たちの色彩研究によってカラー写真が誕生しても、その信仰は変わらなかった。四角いオールオーバーな平面である写真は、その画面に没入し続ける者にとって永遠にイリュージョンを提供し続ける。そのイリュージョンを打破するために、ここでは感光乳剤と絵具の衝突、そしてモノクロームと色彩の衝突という二重の衝突事故を惹起することによって、写真の新たな可能性が過激に切り拓かれている。新たな可能性とは、G.リヒターの努力にもかかわらず写真が絵画に従属する旧来の位置に留まったままだったのに対して、本展の直前に南仏で発表された絵画を写真で覆い尽くすようなオノデラユキの新作《Darkside of the Moon》をも考え合わせるまでもなく、写真が絵画の詐欺師性をより正統に暴き出してその従属関係を逆転させる破壊性に満ちているということだ。この破壊的創造は、オノデラユキの近作《Muybridge's Twist》におけるハサミで切開いた印画紙のコラージュや《Eleventh Finger》における撮影印画とフォトグラムとの無慈悲な対比によって示されていた縫合されざる融合とも難なく共鳴するだろう。またこれらの近作にみられる印画紙の限界を超え出る巨大サイズにも一言しなければならないだろう。それはこのアーティストの探求が美術ジャンルの一つとしての写真の内部にとどまるものではなく、写真を主要メディアとしながらも、絵画や版画、映画、インターネットをも含む画像一般、画像世界そのものに挑む姿勢が常に示されているからだ。その姿勢は絵画を超える写真の試みを巨大フォーマットの写真で挑み続けるT.ルフやA.グルスキーとも同期するとみてよいだろう。

こうしてオノデラユキが写真のタブーや絵画のタブーを写真に導入する方法は、このアーティストの挑戦が写真でありながらも写真を超越することへと向かっていることを示している。その最新作を論ずるにあたって、E.アジェでもA.アダムスでもでもなく、G.リヒターやT.ルフやA.グルスキーなどの写真の拡張者たちを比較の対象にあげるのは、その照準が従来の画像一般を超越するメタ・ピクチャーを志向していると思われるからだ。



Detail of "Darkside of the Moon", No.3, gelatin silver print, drip painting, collage of canvas, triptych, 130 x 390cm, 2021



"Muybridge's Twist", Solo Show at Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2015

銀塩写真は写真という領域内から外部へと跳躍することはほとんどなかったが、今日のインクジェット・プリント技術は写真の領域をはるかに超え出て3Dプリンターと一体となって精密かつ巨大、しかも堅牢な構築物を製造する技術と協働していることは周知のとおりだ。今回オノデラユキが用いた新たなデジタル技術は、二次元と三次元のどちらかではなく、絵画か彫刻かでもなく、平滑な乳剤層による写真か絵具の物理的凹凸を無化できない絵画かでもなく、それらの両方に架橋するものであり、視覚的ノイズが物理的凹凸と和声的に共鳴する地点を見出したものといえるだろう。《ここに、バルーンはない。》を見る者は、いつもオノデラユキの作品の前で心地よい眩暈を覚えるように、完全な平面に達することを放棄して三次元空間のスペシフィック・オブジェクトへと拡張された絵画とは異なる、2.5次元の新たな視覚世界に没入することになるだろう。

オノデラユキが協働したこの新しいデジタル技術は、二次元と三次元の間領域を極めてミクロな積層によって作り出すという。写真の完全な二次元性は、その最新作が基底としたキャンパスの三次元的な歪みと油絵具のストロークを忠実に再現したような絶妙な厚みを後景・中景・前景へと重層化させることによって、写真の二次元性への衝撃波を自らに向けて打ち込んでいることになる。だが油絵具のマチエールを忠実に再現するならば、デジタル技術をあえて援用するまでもなく、リアルな油絵具を塗布したままの方が、より絵画と写真の差異の対比を際立たせることができるだろう。つまりここで私たちが眼差している熱量を示唆する黄色を主調とする色塊は、画家の流体運動的な手業を再現したシミュレーションではない。そうではなくて画家の手業など遠く及ばないミクロン単位のインクによる精密で緻密なレイヤーが積層された色塊の構造は、立体物の生成という意味において彫刻の領域とこそ重なるものであり、写真の拡張領域としてオノデラユキが彫刻の表象をも射程に収めていると見る方が正統であろう。もとよりこの最新作では構想段階から溶解された彫刻の史的運命が直接参照され

ているからだ。この作品外部の参照事項としての溶解された金属彫刻と純粹視覚的に受容する限り油絵具に近似するデジタル表象の交差するただ中に私たちは立たされていることになる。まるで信号のない交差点の真ん中で、ふと気づいたときにクルマが四方から猛スピードで自身に向かってくる悪夢のような瞬間に忽然と気づいたときのように。ここでは武器に転用された金属彫刻の運命とプロパガンダへと徴用された芸術全般の運命も交差していることだろう。粗い銀塩の微細な粒子が広大にたゆたうゼラチンの海に浮かび上がる広場のある街景は、バルーン彫刻の溶解した熱い残滓の表象を憑依したまま、モノクロームであることによって20世紀前半の世界大戦時の光景と私たちの眼に映る一方で、この光景にある建物が21世紀のものであるという現在性も漂白されて、作品を凝視しながら、時間を飛び越えている私たち自身に気づかせ、私たちの眼差しをまたも宙吊りにしてしまうのである。

最新の技術を巧みに使いこなすだけではなく、芸術史と技術史の双方において、その技術そのものを批評的に深めることがアーティストの使命であることをオノデラユキの最新作は私たちに明示している。こうして《ここに、バルーンはない。》には、写真と絵画と彫刻が共存してある、と同時にそれらはメタ・ピクチャーとしてのメタ写真への志向によって一つの美的表象として統合されているのである。

(やまもとかずひろ 美術評論家連盟aica元常任委員長)