

その可能性は残像にある

インタビュー: アンドリュー・マークル

—— まずはじめに、複製についてどう思われているのか教えて頂けますか。大量生産されたイメージや印刷物を作品のベースとしたり、同一イメージが同じ作品の中で何度も使用されたり、別の作品で再び用いられることもありますね。切り抜きや別の場所に貼り付ける行為はこれらをマルチプルなものからユニークなものへと変化させます。そういう意味では、写真というメディアにおいて、ポラロイドはレディメイドとしてのコラージュ（既に切り抜かれていて、貼られるのを待っている状態）に見えます。もしかしたらこれがもともと「網膜」を制作するきっかけとなった刺激の一つなのではないか、と思っていますがいかがでしょうか。

まず「網膜」シリーズの制作をはじめの経緯について説明します。「網膜」シリーズは1988年、東京から拠点を移して間もない四国宇和島の仮アトリエで始まりました。個展用カタログ制作のための作品撮影中に偶然「発見」したポラロイド写真がきっかけでした。当時はフィルムによる撮影本番直前に、露出やシャッタースピードなどをチェックする目的でポラロイドでの撮影を行うことは常識でした。あくまでもテストであるため、用済みとなったポラロイドやネガが捨てられるのが常でしたが、スクラップブック制作の「素材」として使えると思い、それらの廃棄ポラロイドを収集していました。その日も撮影中に偶然ゴミ箱の中に見つけた1枚の露光ミスのポラロイド写真が、当時漠然と頭の中に描いていたイメージをあまりに忠実に再現していることに驚き、絵画としての可能性を感じました。父親の影響で子供の頃から「写真」には興味がありましたが「網膜」シリーズを展開するにあたって、特に「写真というメディア」を探究するといった気持ちはありませんでした。あくまでも絵画として可能性を感じたものが、たまたまポラロイド写真だったということです。また「網膜」シリーズで興味を持ったことは「真っ平ら」な写真の画面上に透明なプラスチック樹脂をのせることでした。例えば、油絵による画面は色彩とマチエールが必然的に合体したものになりますが、「網膜」シリーズではプラスチック樹脂による「透明なマチエール」と写真現像による「真っ平らな色彩」といったそれぞれ分離していたものを、視覚を通して合体した画面として感知するというプロセスと、それらの色とマチエールが分離して絵を構成する点に興味を湧いたのです。当時頭にあったのはスーラやシニャックによる点描絵画の在り方でした。

—— ユニークとマルチプルの関係性についてどのように考えているか詳しく教えていただけますか。

たしかに、大量生産されたものであろうとなかろうと、スクラップブックに貼り付けた瞬間、それはユニークになります。でも、ユニークとマルチプルの関係性は今劇的な転換を遂げています。例えば絵画と版画の違いのように、今まではオリジナルなものがユニーク、複製されたものがマルチプルと明確に区別されていました。しかしデジタル時代の今、この区別が意味をなさなくなりました。アナログの印刷では版が実際に存在しましたが、デジタルになるとデータがあれば版は不要となり、無限に複製を行うことができます。厳密に言えば、例えば20枚のエディションであってもアナログ印刷では刷られるたびに版が劣化するため、インクののり方が20枚とも微妙に違ってくる。その視点に立てば20枚すべてがユニークとも考えられます。何がユニークで何がマルチプルなのかという厳密な基準は以前から曖昧でしたが、今はさらに混沌としています。デジタル・テクノロジーによって主観的な知覚がアートを動かす時代になったと思います。

この文脈で考えると興味深いのが「お金」の存在です。「紙幣」の形態は基本的には印刷による「版画」です。同じ型から生まれるコインも「版画」的といえるかもしれません。アートの世界での「版画」は傷ついたり汚れたりすると確実に価値が下がるのに対して、紙幣やコインは新しくても傷だらけでも一定の価値を保ち、人は同等に扱います。紙幣というアイデアはデジタルに近い版画なのかもしれません。もちろんお金の価値には変動があり、常時まったく同じとは言えませんが、誰もが百ドル札を百ドルとして見ます。お金が単なる紙というとても原始的なものでありながら一つのツールとして利用され、比較的同じ価値を保ちながら流通し続けることが、今の世の中において非常に面白いと思います。

—— マルセル・デュシャンの「アンフランスマンス」という概念をご存知ですか。

デュシャンの「アンフランスマンス」という概念は以前から興味がありました。いろいろな例を挙げましたね。例えば人が席を立った後のぬくもりとか、ベルベットのズボンが擦れ合う音とか。

—— 作家の役割を定義するとしたら、通常であれば作家が手を使ってモノを変化させるということです。しかし「アンフランスマンス」の導入によって、手を使って変化させるということ自体が曖昧なものになります。例えばあなたの場合、新聞からスーパーのチラシを取り出してそのままスクラップブックに貼り込むとき、そこに起きる変化はほとんど予想できません。

よくオークションなどで昔の映画のポスターが数百万円とかで売買されていますよね。印刷物というのは、大量

に刷られた当時は特に価値がない。しかし 100 年経つとその残ったポスターが希少性を持ちオリジナルのように扱われ、相応の価値が付きます。でも映画のポスターの将来的な価値を考慮して保存するコレクターはいると思いますが、折込みチラシは自分が貼ったもの以外は捨てられてしまって世の中に残っていないと思うのです。当たり前と感じるものほど人は捨てますよね。でも、だから面白いのです。そういったものほどオリジナルという性質に近いと思うことがあります。

—— 以前、「ジャパノラマ」について、「気配」という言葉を通して、作品の視覚的要素にどうやって辿り着いたかを書かれていましたね。「気配」というのはあなたにとって「アンフランスマンス」のようなものですか。

そういった要素はあると思います。「ジャパノラマ」の場合、気になる看板があったらなるべく自分の造形的な解釈を入れずに、そのまま写し取るようにしました。その際問題になるのが、看板だけ描くとデザイン寄りになりすぎてしまうということです。制作時、常に心掛けていたことは、看板があった場所とその雰囲気や身体で覚えて、それを作品に落とし込むことでした。高画質のデジタル画像でもその「気配」までを捉えることはできません。まして、それをどう感じ取るかは人それぞれなので、自分の感性で写し取る以外にありません。

—— 「網膜」の話に戻ります。それほど意図されていたわけではなかったようですが、作品中で絵画と写真を組み合わせることに関して、今はどのように考えますか。

当時は写真が発明されて 150 年といった区切りの時期で、いろいろと特集が組まれていたことを覚えています。写真が世界のアートの分野でクローズアップされていたとは思いますが、それが「網膜」の制作に影響を与えたとは思っていません。「絵画」と「写真」ということであれば、例えば学生時代の頃からマン・レイのレイヨグラフのことは知っていて、物を直接印画紙に置いて露光させるのを見て、通常とは異なる写真の利用法があることは認識していました。しかし前述した撮影中の出来事と出会う前は、自分の中で「絵画」と「写真」を結びつけようと考えたことはありませんでした。前に触れたように、「網膜」では点描画について考えていました。平らな写真画面による色彩の上に透明なマチエールをのせることによって、マチエールと色彩が分離しながらも一つの画面になり、点描画面の構造に似た画を作り出します。点描画ではそれぞれの色は別個でありながら見る者の距離と角度によって脳がミックスされた新しい色を認識します。同じように、初期の「網膜」作品では出っ張った表面とその下にある色彩を分離させることで脳が錯覚して画面を捉える点に興味がありました。

—— その話から映画のことを連想しました。映画は物理的な支持体を持ちながら、投影されることによって非物質的な媒体へ、もしくは物質と非物質の間を行き来する何かへと変換されます。

一般的な油絵ではマチエールと色彩が一体化しているので、人の認識の仕方に共通点がありますが、点描画では、「網膜」シリーズ同様に、分離状態にある事柄への錯覚を経て画面を感知することに興味を覚えたのです。分離されたものを一体化して感知して画面を把握することは分離のない絵画の場合とは決して同じではないと感じます。「網膜」制作初期はこの点にすごく興味を持っていました。フィルムという物質に投影した光を通した実体のないものが感性に伝わるといふか、フィルム自体を見ているわけではなく、光を見ているということで考えれば、「網膜」シリーズにはフィルムのものがあるかもしれないですね。

—— では、あなたにとって絵のキャンバスやスクラップブックのページといった支持体は、どういう意味を持っていますか。

自分にとって美術の基本は「絵画」であるという認識がずっとあります。しかし物質的なものを作ろうという意図はないので、非物質的なものに興味を持った場合はそれを作品にしていきます。前にこのことについて書いたことがあるのですが、路上にあるネオンというのはネオン管という物質を見ているわけではなく、ネオン管の中のガスが放つ光を見ている。こじつけのようになりますが、同じように、路上に落ちているのは物ばかりではなく、音や光も拾うことが可能だといえます。光であっても匂いであってもこれらはすべて作品化できます。そういった意味では支持体は必ずしも必要ではありません。

—— 偶然を取り入れたプロセスをよく用いられますね。例えば、私の知る限りでは「網膜」作品の視覚的な要素は現像時の化学反応によって決定されています。

そうですね、手は加えません。でき上がる色と模様は偶然によるものです。面白いのは、今回新しく制作しているプリントのオリジナルフィルムは 25 年前に既にできあがっていました。この間にフィルムの化学物質が反応して、当時の短い期間で制作したプリントにはなかった色が出てきました。これは大きな発見でした。化学物質がずっと変化し続けていたのです。手元に 25 年間在り続けた結果による偶然の発見ですが、そんな「放置され

た時間」を経なければ辿り着かない色でした。

—— 「動き」も作品のもう一つのテーマですね。例えば「スクラップブック」からは「流通」という概念を強く感じとれます。多彩な印刷物が世界中で流通している中、あなたがその印刷物と出会い、拾い、貼り付ける。「流通」と「生産」の関係性についてどう考えていますか。

ときどき、日本にいながら外国の感動的な印刷物を見つけたときは人との出会いに似た感情を覚えることがあります。そういった意味ではスクラップブックは「出会い」の集積であって、これらの「出会い」の組み合わせによってスクラップブックができて上がります。

—— モノが道端で拾われるのを待っている印象を人は持つかもしれませんが、そういうわけではありませんよね。ある意味、モノもあなたに向かう軌道の上を動いているということでもあります。

そう感じることは確かにあります。急いでいるときなどは、拾うかどうか迷うことがあります。例えば、以前ニューヨークの街中からタクシーで空港に向かう途中、一瞬車窓から廃業したばかりの写真屋の前に大量に廃棄された大判のポートレートカラー写真を見つけました。瞬時にスクラップブックのことが頭に浮かび、貼り込み素材として手に入れたいたいという強い欲求が湧きましたが、結局拾うことなくそのまま空港まで行ってしまいました。今でも後悔の念とともに、その光景が強烈に記憶に残っています。実際にモノを拾わなかったことが逆に強く記憶に残り続け、結果、別の形でその後の制作活動につながることもあると感じました。

—— この間アメリカの小説家、ウィリアム・フォークナーの古いインタビューを読んでいたのですが、その中であなたの作品にふさわしい一文がありました：“Life is motion…The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life.”

時代とともに言葉の捉えられ方は変わり、そこから連想されるイメージも変わります。私にとって“arrest”という言葉には俳句のような、少ない言葉で「空気」を簡潔に捉えるという感覚があります。最もシンプルでベーシックなレベルで「空気」を変換できれば、後の時代の人が見た時にいろいろな想像力がそこでまた動き出します。これにはすごく共感できます。

少し話が逸れるかもしれませんが、先ほどの「アンフラマンズ」について今思い出したのが、ポラロイドを現像、露光させるときに念のようなものをフィルムに込めます。月の裏側を念写で撮るといようなオカルト的なことに似ています。何も考えずに作業したものより、何らかの思いを込めたものの方が面白い結果が出ると思うのです。「網膜」ではペインティングのような「絵を描く」という実質的な行為とは違いますが、念じるという意味においては何らかの絵画的な作用を及ぼしているのだと思います。説明しにくいのですが、「網膜」の表現部分には絵画のように身体的に関わってはいないし、いったん露光を始めるとコントロールすることはできませんが、単に現像のプロセスにすべてを任せているというわけではありません。やはり絵画的思考のようなものが作品に形を与えているのだと思います。