

等身大の生、柔らかなモダニズム
石川 卓磨

五月女哲平は、パズルゲームや積み木のような幾何学的形体と色彩を用いながら、オーソドックスな絵画だけではなく、楕円や扇形などの変形キャンパスの使用、レリーフ、立体、インスタレーション、写真、映像などメディアを横断する幅広い展開を見せてきた。

彼が作り出す幾何学的な形体は、《Saturn》(2011)や《Girls》(2011)などの具象に分類されるものと、《Melancholia》(2013)や《Yellow Field》(2009)などの抽象に分類されるものがある。具象と抽象の揺らぎは、キュビズム、構成主義、ドイツ表現主義、オルフィズムなどのモダニズム芸術を想起させ、また、鑑賞者の視覚に遊戯的な能動性を与える玩具のような機能を持っている。

五月女は、ジャンル、支持体、抽象と具象などのさまざまな領域を横断し、一まとまりとして括ることのできない多様な活動を行なってきた。彼の多様性や抽象性は、仰々しさや難解さによって、鑑賞者を考え込ませるような圧迫感を持っていない。その要因の一つは、彼がどんな手法を用いても、絵画的な身体感覚を通底させているからだろう。

たとえば、五月女の立体作品は、既成の家具やアクセサリーのパーツを塗装し、従来の機能性や意味を取り外し、造形作品に置き換えることで成立している。これらの作品は、塗装と形体の構成だけに向けられているため、彫刻的な制度にほとんどぶつかることがない。また、写真作品も、対象の意味を漂白し、色彩と形体のレベルにまで還元することで、絵画との結びつきを示している。

この展開は、絵画の拡張というよりも、絵画の寛容さから導き出されているといえるかもしれない。拡張が、既存の枠組みの解体や逸脱から生まれる革新的な行為だとすれば、寛容は、絵画の領域確定を柔軟に捉え、外部性を積極的に受け入れる行為である。絵画領域の拡張自体は、歴史的に考えれば、すでにその任務を完了している。五月女の行為は、拡張という力強く外に向かうイメージではなく、絵画の領域と他の領域にある境界を解きほぐし、内と外を自由に行き来するものなのだ。

五月女は、画家という立ち位置にたいしてつねに違和感を持ち続けている。なぜならば、絵画というジャンルの枠組みによって作家を保証することは、一つの領域に自らを縛りつけることであり、それは世界が持っている複雑性に目を閉ざすことになると考えているからだ。

たとえばEUでは、加盟国内で実現している国外への自由な移動や、国を超えた連携がある。それは連合国として、妥協や不徹底性を含んだ交渉のバランス感覚を持たなければ、維持することができない。五月女も同じように、緊張感を持った寛容さや柔軟性によって、複数の領域を横断し接続するネットワークを可能にしている。

さらに、五月女は、自らがこれまで作ってきた作品のシステムを前提にし、それを引き受ける形で次の作品を設計する、線的な展開を常に脱臼し、脱構築する。これは必要な場合であれば、いつでもまったく別の選択肢をよりどころにすることができる主体的な態度を重視するものである。そのため、五月女の全体像をまとまりのあるものとして語ろうとすると、齟齬が生じてしまう。とはいえ、五月女の制作は、カオスな状態にあるわけではない。彼は、絵画の制度や構造を完全に崩壊させることなく、また、連続性を過剰に切断することなく、マネジメントをしながら、複雑性に向き合っている。

五月女は、抽象性と具象性、複雑さと単純さ、連続性と非連続性、柔らかさと硬さ、軽さと重さなど二つの相反する領域を行き来し、どれか一つの領域を特権化することはしない。

五月女が継承するものは、パラダイムシフトを起こしたモダニストの記念碑的な作品ではなく、彼らがアトリエのなかで行なってきた小さな実験や、サイドワーク、あるいは応用芸術と呼ばれる領域の仕事である。五月女が作り出す複数の領域は、等価で水平的に別々の位置に配置されることで、地図を作り出す。彼の活動とは、いつてみればその地図のなかを動き回ることにある。この態度はモダニズムが示したハードコアやエクストリームには向かわないことを意味している。彼のバランス感覚は、ラディカルといえるものではない。けれども、裏返せばラディカルさに過度な重きを置いてきた現代美術や前衛にたいする批判的態度であり、前衛の限界や幻影から脱して、異なる活路を見出そうとしているのだ。

しかし、五月女について語るときに、活動の多様性や複雑性だけを取り上げても、片手落ちなのだ。彼の複雑性は、作品の簡潔さによって支えられている。彼が取り上げるモチーフは、ソファ、車、猫、人、山、埃、惑星など、どこにでもありふれた対象であり、特殊な文脈を持つ手前の匿名性の高いものばかりだ。描かれている対象の文脈の解像度は低く、象徴や隠喩を含んだ特別なメッセージは感じられない。

例外的な作品として、一人の肖像が描かれている絵に《He and She》(2009)という暗示的なタイトルがつけられているものがある。このイメージとタイトルの関係は、ジェンダーの不確定性や、人格の多重性を鑑賞者に意識させるが、「He」と「She」には、ジェンダーや人称を示す以外の特殊な文脈は含まれていない。また、抽象的な作品でも、《Silence》(2012)、《Yellow Form》(2012)、《Yellow Field》など、素っ気ないと感じられるほどのシンプルなタイトルが採用されている。

したがって、鑑賞者は作品を理解するために、モチーフやタイトルについて、何かを調べたり、説明を受けたり、頭を深く悩ます必要はない。キーファーが呼び起こすような歴史的文脈も、ポップ・アートが描き出した象徴性もほとんど見られない。少なくとも、彼の作品は、社会学的な解釈をアリバイにして成立するものではない。彼は、歴史や社会的な文脈に向けられたコンセプトや表象よりも、抽象化のプロセスや構成に向き合う姿勢を重視しており、ここにモダニズム芸術の再帰性が表れている。そのため、鑑賞者は、文脈や象徴的な意味性に振り回されることがなく、作品と対峙した時に生まれる感覚や感情に集中して考えることが許されているのだ。

これは、卑近な現実から生まれるリアリズムでもない。彼は身近なものと遠くにあるもの、巨視的なものと微視的なもの、退屈なものとロマンチックなものを、等価にして並置している。五月女は、等身大であることを、散漫な想像力を持った状態として捉えられている。そして、彼の抽象化のプロセスは、相反する二つの感覚や領域をつなぐ役割を担い、鑑賞者はそれを通して、世界の再構成を体験する。

作家の等身大の振る舞いには、素朴さや戦略的な詰め甘さを見ることが可能かもしれない。しかし、現代美術は、あまりにもこういった作家の振る舞いを、疎外してきた。いまや現代美術は、作家の等身大のリアリティを疎外し、商品と同じように、オリジナリティを求める差異化のゲームとなり、作品の説明原理は形骸化し、自家撞着を引き起こしている。大部分の現代美術は、過度にハイコンテクスチャルであることを作品の成立条件に課せられ、外部性を失い、表現の必然性が見えなくなっている。五月女のスタンスは、この膠着した制度の外部に立とうとするものである。

これは、時代錯誤性を強調した反動的な作家の姿だろうか。いや、そうではない。五月女は、作家の等身大の生を主題にすることで、絵画に新鮮さという光を与えているからだ。この姿勢は、たとえばアレックス・カッツやディビッド・ホックニーなどにも見ることができる。彼らもまた前衛とは違うモチベーションを持ち、しばしば折衷的で中庸な作家として片づけられてきた。確かに、カッツやホックニーには、ジャクソン・ポロックのような革新や、デミアン・ハーストのようなセンセーションもない。けれども、こういった評価は、二人がジャンルを問わず多くの美術作家たちに、圧倒的な影響力とインスピレーションを与えてきた功績を取りこぼしている。カッツやホックニーは、凡庸ともいえる等身大の実感を恐れることなく作品に取り入れ、絵画の枠組みを解きほぐし、類的としか呼べない領域を作り、iPadや新しいメディアを絵画制作に取り入れるなどして、鮮度のある感覚を生み出してきた。

五月女の作品は、カッツやホックニーの作品と、直接的な結びつきは持たないが、芸術にたいする根本的な姿勢においては多くの部分を共有している。そして、新しいものは色あせるのが早いといわれるが、革新性やセンセーションを目的としない彼らの作品は、不思議なほどに変わることのないみずみずしさを持っている。