

——お前達の未来はいつか必ずここにたどりつく¹

Re:情報的視覚の平面

好意的であれ否定的であれ、鑑賞者は「自分とこの作品は無関係ではない」という手応えを梅沢の平面から感じとる。同時代性を喚起する平面。その同時代性をもたらすメカニズムを、黒瀬陽平は「「光学的視覚」から「情報的視覚」への全面的移行」²という視点から整理している。写真/インターネットの画像という対立図から、オブジェクト指向プログラミングによるデータ一元論へ。梅沢の視覚はカメラからスキャナへとラディカル化されている。

この黒瀬の整理の卓越は、梅沢の平面に登場する「表象」の読解を批評の力点としないところにある。どういう画像が選択され（それが元は何のアニメの何のキャラクターなのか、あるいは誰が撮影した被災地の写真なのか）、それがどのようにトリミングされ、そして絵画平面上のどこに配置されているのかという問いは積極的に放棄されている。社会反映論的な考察も、構図や描法といった絵画言語分析も後景に退き、制作の原理的なシステムに梅沢の重要性が見出されている。

「光学的視覚」から「情報的視覚」へ。制作を基礎づける点に着目した黒瀬の整理は、梅沢の作品を解析する上で今後も重要な指標となるはずである。だがいっぽうで、この整理を踏まえても、いや踏まえるからこそ、梅沢の平面を観る私たちの眼にはある物理的事実が残り続ける。絵具（ピグメント）である。

Re:バトルフィールドとしての絵画

「情報的視覚の平面」となったことで一層同時代的な意義を帯びる梅沢の平面には、なおも絵具が残されている。梅沢の平面の多くは、パソコン上で制作したイメージをキャンバス等の支持体へと出力したのちに、絵筆や指（！）で加筆されている。これはなぜだろうか。絵画という形式を採用するには絵具が必要だからだろうか。実際、絵具は絵画らしさを強化するために補助的に導入されているとみなされがちであり、厄介な存在として言及されないか傍流にやられている感がある。榎木野衣、永瀬恭一、gnckの論考は、それぞれの論旨はあれど、梅沢の平面において絵具をどう考えるべきかに苦闘している点で共通する。

2009年に黒瀬は梅沢という新たな才能との出会いに興奮する熱い文章を寄せているのだが、そこでは、イメージたちは「過酷な衝突の果てに本来の構造を粉碎され [...] 梅沢が設定する平面上で、まったく新しい絵画素として立ち現れている」³とされた。「衝突」や「粉碎」という物質的な比喩のもとで、イメージは文字通り粒子となり、絵具に類似したものとして再編される。かくして、断片化したイメージたちは絵具ともども平面上に並置され、鑑賞者の網膜の上で、混ざり合うのだ。

¹ 「黒の夢」でのボスキャラクター、ジールの台詞

² 黒瀬陽平「情報的視覚の平面」『梅沢和木 Re: エターナルフォース画像コア』（CASHI、2018年）p.35

³ 黒瀬陽平「バトルフィールドとしての絵画」（2009年）

では絵具の粒子たちは、「光学的視覚」から「情動的視覚」へという整理においてはどのように位置づけようだろうか。変わらず、二次的な存在として看過してよいものだろうか。むしろ「情動的視覚の平面」が（あるいはその眼を情報処理装置と化した梅沢和木が）絵具をなおも必要としている、と考えた方が自然ではないだろうか。「光学的視覚」から「情動的視覚」へという黒瀬の整理が、絵具によって脅かされていると言いたいのではない。むしろ逆である。この整理と絵具は両立する。梅沢の平面に付着した絵具は、黒瀬が一度後景に退かせたはずの「表象」の問題を呼び戻し続ける、いわば倫理的ともいえる存在だからである。

Re : 絵画というハイブリッド

永田康祐もまた黒瀬の議論を引き継ぎつつ、「情動的視覚」へと移行した梅沢が「「写真装置」を媒介して、画像をめぐる力動的な場に巻き込まれている」⁴ことを指摘している。そこでは「表象」をめぐる問題と「制作の原理」の問題は互いに不可分であり、かつ、梅沢の制作もまた政治性を逃れえないことが明らかにされる。とりわけ問題となるのが、自身がスキャナと化したからこそ、平面に置かれていく画像が「紋切り型のイメージの再生産」となることを余儀なくされる点だ。それは被災地の記憶や印象をめぐる問題や、オタク文化における性的対象化の問題と無縁ではいられない。

「梅沢の画面において用いられている画像の多くは、そのオリジナル、つまり自然の=生のままの対象を参照頁として持たない。ひいては、梅沢におけるこうしたイメージの利用は、社会的に支配的なイメージを所与のものとして自然化してしまう作業であるとさえいえるだろう」⁵

ここまでの議論に即して言えば、「光学的視覚」から「情動的視覚」へという整理は、表象の問題を「後景に退けた」のであって「解決」したわけではない、ということになる。もちろん、梅沢の平面は無自覚なまま情報の渦に耽溺して生成されたものではけっしてない。彼の作品内でのイメージの操作は、想定されたコード化とその解読の外側へとみ出している。あらかじめ周到にマーケティングがなされ「現代社会を特徴づける記号」が先んじて埋め込まれたコンテンツを読解し、そこに「時代の症候」を見出して批評するという「共犯関係」的消費を追い抜いていく。だがそれでも、梅沢の平面は「表象」の問題と今後も並走していく必要があるだろう。彼の扱うイメージの向こう側には、常に具体的な他者がいるのだから。

「光学的視覚」から「情動的視覚」へという整理を肯定し、その変遷の内側から、表象の問題に応答していくこと。それが可能だと信じる限り、梅沢の平面の同時代性は失われない。絵具というデータならざる存在、その空間にあることが本来憚られるような物質は、「情動的視覚」の平面がたんなるアーキテクチャでないことを印づけている。

Re:黒の夢

今回の個展に際して梅沢和木は、死に伴う意識の消失と対峙したと書いている。このアーティストステートメントは、これまで文化批評、社会分析的な語彙から語られてきた梅沢の作品をよりパーソナルな営みへと引きつけるものであり、ともすれば素朴な後退に受け取られかねない。だからこうした意見にはあらかじめ反論しておきたい。それは後退ではない。素朴なのは社会反映論に甘んじる批評の側なのであり、それが黒瀬によって反駁されているのはすでに見てきた通りだ。また、美術史のなかで、死の恐怖との向き合い方は主要なテーマであったという端的な事実もある。だがそのはるか

⁴ 永田康祐「絵画というハイブリッド——梅沢和木について」（ECRIT-O、2019年 <http://ecrito.fever.jp/20190226220054/3>）註6

⁵ 同上

以前に、ひとりの作家の個人的な試行錯誤を、それ自身として肯定したいという気持ちがある。そのための回路を考えたい。本稿はそのためのプロセス（歷程）でもある。

一見すると不穏さを帯びた梅沢のデジタルコラージュ⁶は、にもかかわらず（濱野智史による傑作的造語）「N次創作」を体現するかのようなイメージの潜勢力を感じさせる。それは、絶えざる変化の可能性であり、何度でも繰り返すことができ、何度でもやり直せ、何度でも組み替え続けることができるというニーチェの態度であり、絶対的な存在の仕方はないとする構築主義的な態度である。

それらは常にすでに選ばれ「純化-馴化」⁷を経た画像であるという留保がついているものの、その懸念さえ乗り越えていけるかのような、コピーがオリジナルを食い破ってコードを書き換えてしまうような、一種異様ともいえる可能性が感じられる。むしろその瞬間を信じるがゆえに、オタクでない者もまた梅沢の平面に希望を見るのだ。

だがそうした事態が、突如として終わることがある。Netflixを見ているときにFire TV Stickが動作不良を起こすみたいに。画面は文脈を無視して静止し、かといって電源が切れるわけでもなく、人は無力な状態で画面外に放り出される。それは「死」とも少し違う、死よりも手前に現れる、しかもおそらく一度きりではない何かだ。無限の可能性は途切れ、「そのようにある」以外の可能性が消失し、変わることも、やり直すこともできない。たんに無力である状態。

データベース的、汎-コラージュ的世界を肯定する梅沢の平面は、少し視点を変えるだけで、こうした中断、無防備、無力へと様変わりする。ただの物質、たんなる絵であるという次元。梅沢が不断に接触を試みる「こちら側」と「向こう側」の界面——「画像の側」と「生身の側」、「死んでいる側」と「生きている側」——とはまた違うただ表面であるもの。それは「黒の夢」でジールと戦うよりも手前で、ランダムに、ストーリーと関係なく発生する戦闘のようなものだ。その戦いで抵抗の拠点となるのはやはり、画像たち以上に、もとより何者でもなかった絵具なのである。

⁶ コラージュ一般について考えるとき、河本真理による次の要約は大変有用である。

「コラージュは [...] 他の領域（あるいは他の時間）に属していた、一つあるいは複数の要素を、新しい芸術のコンテキストに移すことを意味する。コラージュにおいて重要なのは、このように諸要素が移動し、新たに会うことによって、形態・構造のレベルもしくは意味のレベル（あるいは同時に二つのレベル）において、元のコンテキストからの逸脱が生じることである。それゆえ、コラージュの原理に基づいて制作された作品は、異質な構成要素を受け入れ、均質な空間を破壊する不連続性を特徴とする。」（河本真理『切断の時代 20世紀におけるコラージュの美学と歴史』発行=ブリュッケ、発売=星雲社、2007年、p.5）

この解説は、コラージュの特徴をうまく言い当てていると同時に、コラージュという実践の凡庸さ（普遍性）も炙り出している。ある人間、物質、イメージたちが、本来の位置を離れて、全く異なる時間や場所に移動する/移動させられることは、芸術実践内だけに矮小化されるようなものではなく、私たちが日頃生きている現実そのものに他ならないからだ。戦争による難民や亡命、植民地政策といった国家的レベルの出来事から、SNSのハッシュタグといったレベルまで、均質な空間の破れは偏在している。私たちは不連続性を無理やり生きている。梅沢のコラージュは、「一見均質にならされているような世界の不連続性を暴露する」というよりも、そうした不連続性を所与として受け取ってしまったあとの時代（東浩紀のデータベースモデルはその際たる例だろう）の、それでもあるひとつの組み合わせに賭け、約束する、という身振りでもある。

「分岐ルート of the いくつかを選ぶとは、一本の道を選ぶことではなく、新しく無数に開かれた可能性の全体に入ってゆくことなのです。」（磯野真穂、宮野真生子『急に具合が悪くなる』2019年、晶文社、p.30）

⁷ 永田康祐「絵画というハイブリッド——梅沢和木について」（ECRIT-O、2019年 <http://ecrito.fever.jp/20190226220054/3>）