

数年前に初めて見た中嶋の作品は、青い顔料で彩色した紙を四角形に切り抜き、それを台紙に貼った平面作品だった。その四角形はわずかに歪んだ形に切り抜かれていて、台紙の四辺の水平・垂直に対していずれも傾いている。その控えめな不規則性と、水平方向に刷毛で慎重に重ねられた塗りのかすかな揺れによって、じっと見ているうちに四角形がゆっくりと動き出し、震え漂うかのような感覚をおぼえたことを記憶している。

今回展示されている絵画作品も、自ら調合した顔料を塗布した紙を支持体に貼り付ける、という基本的な手法はそのときと変わらない。しかし、過去作と異なるのは、（正確には昨年の二度の展示機会から）支持体が台紙からカンヴァスになり、カットアウトされた四角形が手でちぎり出した不定形へと変化したことだ。

貼りつけられた紙はカンヴァスのサイズに比して極端に小さく、近づいて目を凝らす鑑賞者と作品との距離はおのずと近くなる。離れて正対したときの素っ気なささえ感じさせる情報量の少なさに対して、画面に接近し、立つ位置も変えながら作品を凝視することで、切り詰められているかに見えて一瞥では感知し得ない画面上の諸要素が次第に知覚されるのである。

紙の表面に塗布された顔料にはかすかに塗りムラがあり、距離をとって見たときのマットな印象とは異なって、顔料の細かな粒子が光を反射していることに気づく。指で力をかけてちぎり出すことで生じたわずかな紙の起伏がその反射を複雑にし、鈍い色彩は視線の角度によって刻々と表情を変える。その紙は、ボンドで無造作にカンヴァスに貼り付けられているため、ボンドの厚みの分だけ紙とカンヴァスの間には隙間ができており、今にも剥がれ落ちそうな危うい印象を与える。ところによってボンドは紙の周囲からはみ出して、接着するという本来の目的を離れた透明な固まりとして存在している。カンヴァス上には、いちど紙を貼りつけて剥がした痕跡や、ボンド自体を塗り付けたかのような透明な染みがあちこちにあるうえ、剥がした紙に塗られていた顔料の粉末がカンヴァスにこぼれ、ボンドに付着して微かな着色となったまま残されている箇所も確認できる（《竜頭》）。ちぎり出された形のバイオモルフックな印象や散文的なタイトルは、現実のモチーフが仄めかされていたり、ある種の物語性が背後にあったりすることを鑑賞者に期待させるかもしれないが、そういったものは制作時にほとんど意識されていないように思われる。意味や内容よりもまず前景化するの、ちぎった紙の断面の毛羽立ちや、その表面に塗られた顔料の粒子感、あるいは固まったボンドの光沢やへばりついたその膜の薄さという、各要素に固有のあからさまな物質感である。それらはひとつの構成として統合されないまま、かりそめにその場を占めているかのような印象を与える。このような手つきは、ある完成状態に向けて諸々の描写や要素の配置が決定されていくという絵画の構図的構造を意図的に弛め、諸要素の物質感をたよりに、画面上の緊密さや調和とは別の可能性を探るこの作家の姿勢を示してはいないか。

そのように仮定すれば、絵画の構造を下支えするべき支持体も作家の介入の対象になるだろう。例えば、《氷を買いに行く》で用いられている織りの粗い褐色の布は、古いカンヴァスの裏側だという。ちょうど紙が貼り付けられた位置に水平方向に色が薄い部分があるのは、経年による変色と思われる。横から見るとカンヴァスが木枠の裏側まで回りきらない中途半端な位置で無造作に木枠に打ち付けられており、そのために剥き出しになっている木枠の粗野な素材感は、これが規格化された既製品ではなく、作家の手によるものだということを示唆する。（事実、この作品の木枠はアトリエの庭で立ち枯れたオリーブの樹の添え木から材を切り出して作ったもので、それ以外の作品も、古い木枠を解体して作り直したのだという。）

また、小ぶりのカンヴァスに対してやや過剰な厚みをもたせることで、壁から迫り出すかのようなボリュームを感じさせるサイズと奥行きバランスや、貼られたカンヴァスが撓むことで可視化されている木枠自体の凹みは、平坦な表面を無意識の前提とする鑑賞者の視覚にとっての抵抗となり、この支持体を構成する個々の物質へと意識を向けさせるねらいがあるはずだ。作家自身の関心は、年月を経た素材を用いることで「その素材のでき方や現れ方が作品に働きかけること」（中嶋）にあったというが、そのためにかけた手数は、透明化した「支持」体ではなく、それ自体がひとつの造形となっているという印象を生み出している。

このような中嶋の制作過程は、作家自身のことばを素直に受け取れば、自らの感覚やそのときどきの直観によって決定されているかのようである。しかしそれは、周囲の空間を一顧だにしない自己充足的な絵画のあり方に疑義を呈し、絵画と支持体、空間との関係を問い直してきた 20 世紀前半以降のラディカルな改変の系譜に連なる試みとみなすこともできるだろう。

ひとつの例として、ブリンキー・パレルモの 1960 年代の絵画を想起しよう。パレルモは幾何学形態を扱う構成主義的な絵画から出発しながらその構図的構造を疑い、絵画平面を極端に縮小したうえで、それを構成する木枠自体を空間に延伸したような風変わりなオブジェ絵画へと作風を展開していった。それにより、硬直した絵画のテーゼを転覆し、絵画を深く周囲の空間と関わらせる方法を切り拓いていったのである。

中嶋の絵画をこのような過去の営みに連なるものととらえれば、支持体そのものを構成要素の造形として扱うことは理に合った手段だ。さらに踏み込めば、見慣れない事物で構成された中嶋の立体作品も、絵画の規範に揺さぶりをかけるための試みと考えられないだろうか。

何かの土台か脚として使われていたと思しき砂利を多く含んだコンクリートの塊の上に、オリーブの樹から切り出した木片（この樹の添え木が《水を買に行く》の木枠として使われている）を置き、さらにその木片の上に小さな植物の種子が一つだけ載っている。コンクリートと木片の上から、さまざまな事物を混ぜ込んだレジンを流しかけ、結果的に小さな種子だけが残されたという奇妙な成り立ちの作品は、その制作手法としても、見かけとしても、強制力をもって全体を統べる構図や構成を回避し、緊密さが弛められた状態をそのまま差し出したかのようである。そうした感覚は、周囲の絵画作品と地続きのものだ。台座と呼ぶにはあまりに高さの足りない白い台の上に鎮座したこの作品を、床に置かれた絵画として見られることを要請しているものとみなすのは、牽強附会にすぎないだろうか。

ところで、今回の出品作を見渡したうえで、冒頭で述べた青い四角形の平面作品を思い起こせば、過去にその作品と対峙したときに受けた感覚が更新されることに気づく。塗布された顔料は、微細な粉末状の状態から始まり、レジンに溶かされた液体の状態、それを紙に塗布し定着した状態へと段階の移行を経ている。「ある段階から次の段階への移行を『丁寧に渡していく』ことで、その時々のも出来事自体を作品から感知させることができるのではないか」（中嶋）。この作家独自の手法は、こうした意識にもとづいて選択されていったものだという。

制作の状態変化という完成した作品においては不可視の領域を重視する態度には、静止した完成状態を疑う意識がすでに胚胎されていただろう。青い四角形は、図として凝固することなく、台紙との関係を常に揺動するものとして企図されたはずだ。それゆえに、支持体に直接描かれるのではなく、カットアウトして貼り付けられる必然性があったのだ。

今回の中嶋の作品は、確かにこれを押し進めた先にある。その手つきがいかにささやかに造作なく見えたとしても、抑制された手法の背後には、絵画を硬直した構造から解放する苛烈ともいえる駆け引きがあることを見過ごすべきではないのだ。



2016 年東京
ターナーギャラリー
“OLL KORRECT” 展より

稠密さと揺らぎ、そのコア

ここ最近の中嶋の作品の特徴を述べるならば「稠密さと揺らぎ」という言葉を挙げたくなる。「稠密」とは(あの作品のどこが?と思うかも知れないが)ぎゅっと中味が詰まっていて密度が高いことである。「揺らぎ」の方は作品のどこを見て良いのか分からないあの感じのことである。

立体作品には中嶋を今の絵画作品に導いた役割もあるが、ここでは主に絵画作品について述べたい。

* * *

一見したところ取りつく島のないように見える作品からは、はじめは何を見てよいのか分からない。何を描いたのか、あるいは何をしようとしたのか分からない。だけれど何か少し変だ。最初は少なく思える手掛かりだが、よく見ていると見慣れた絵画とは違うことを感じる。何らかの仕掛けやヒントによってその違いに気がつくよりも先に何か作品の佇まいのようなものによってそう感じる。

中嶋の作品、画布にコラージュの作品群は物質感が強い。量感があるわけでも、目立つ素材が使われているわけでもないのにそう感じる。作品は画布に彩色した紙が貼られている。塗られている色は少し滲んだ色名が分からない茶系や青緑の暗濁色。今にも剥がれそうな紙の小片、キャンパスの木枠にわずかな歪みと画面の縁にあるへこんだ跡。今回は変な包み残しがある画布の張り方をしている作品もある。それに加えて普段キャンパスに絵を描く人でなければ気付かないことだが、よくある規格サイズの寸法ではないことが分かる。

聞けば使う絵の具は複数の顔料にレジン(樹脂)を混ぜて作り(顔料の素となる石を砕くところから始めることもあるらしい)、大きな紙に刷毛で、自作の絵の具を塗って色紙をつくる。その色紙を手でちぎる。最初に1m四方の色紙をつくったにもかかわらず、(この時はハサミで)切り取っていったら豆つぶくらいになったという冗談みたいな話もあるが、これは感性に従って何度でも作り直すという作者の制作態度が表れた逸話だろう。ちぎった色紙は画面に貼ったり剥がしたりしているうちに、ほとんど糊の跡だけが残ることもある。画布が張られた木枠は古い手作りの木枠を更に作り直したものが多い。

中嶋の作品から受ける物質感は作品が規格化されていないところから来ていると思う。言い換えれば作り直されながら使われた手作りの古道具のような物質感だ。中嶋のキャンバスと色紙は通常の支持体と描画材としての役目はそのままに物質感という別の存在感がある。キャンパスの歪みや傷跡の形。剥がした糊の跡。端の浮いた紙。均一にはならない顔料の粒子、あるいは刷毛むらがつくる滲み。などの二つと同じにはならない表情が残されている。こうして見ると作品の持つ物質感は、ただ物体であることではなく、絵画の形式を通すことによって見えてくる物質感であることが分かる。

そしてまた作品からは別のことも見て取ることが出来るし、疑問も浮かんで来る。画面にはコラージュでつくられた色と形と同じくらいにコラージュの痕跡が見える。なぜコラージュの紙はあれほど小さな形に行き着くのか。コラージュは何かを描いているのか。貼られた色紙と糊は、物質であることだけでなく、何かを描画したようにも、ただの行為の痕跡であるようにも見える。

* * *

中嶋が作品を成立させようとするとき、絵画のつくりの自明のところから始めない。それよりも前の段階から始まっている。絵画になる前の絵の具や木枠が「絵画」になっていくこと。塗られた絵の具やちぎった紙が「色と形」になっていくこと。制作の行為自体が「作品」の中に見えること。こうしたことが中嶋の作品では、多くの絵画制作において自明であるところの、色と形が「像や空間」になっていく、ということと分節されずに一体となって表される。支持体や描画材は、支持体や描画材でありながら、どこまでもそれ自体オブジェのような物体であり、画面上の色と形は、色と形でありながら痕跡として示された創作行為である。作品はそれらのどれとでも言える状態である。一つの要素に別の見え方が同時に詰められている。

作品を見ていると、こうしたことを感じたり考えたりして、注目する点が決定的にどこかに留まらずに移っていく。もちろんのこと移り揺らぎ続けているのは、見ているこちら側の認識だ。

中嶋の立体作品では、傷、汚れ、経年変化といった時間を経て素材に記された履歴自体が作品の大きな要素となっている。一方で絵画作品では立体作品の持つ、時とともに記された情報の代わりに、多くの制作工程を経ることで作品に多くの情報が与えられている。その制作工程の多くは描画とは違う方法だ。それは偶然出来たささいな傷のように残っている。

最初に言いたかった稠密さとは見るべきものがあり続けることである。一つの作品に現れ、移りゆく見え方の違いがつくる、見ることの終わりのなきのことだ。あえて言えばこの見ることの複雑さが美しさをつくっている。

* * *

中嶋のこれらの作品から感じたものを説明することは難しい。しかしながらその理由は、何が描いてあるのか特定出来ないから、ということではない。

絵画とは結局のところ何なのかということを理解しようとしたときに行き当たる事柄がある。それは世界というものを理解しようとしても、その過程で多くの気付きがあるにせよ最終的に分かり難いことに似ている。

中嶋のこれらの作品から感じたものを説明することの難しさは、この分かり難いものに迫るといふことに由来する。中嶋が良い作品に感じると言う「美しい 存在する 何か」という言葉の連なりはそういった類のものを表していると思っている。

私たちが中嶋のこれらの作品から感じているのは、そうしたものではないだろうか。

鈴木健二（友人、画家）

2020.6.27