

行為／痕跡、消去／蓄積：鹿野震一郎の絵画の二重構造

松井みどり

鹿野震一郎は、積み上げられたトランプのカードや、サイコロや、迷路のように配置された木の棒といったイメージを、部分的照明が作り出す光と影の劇的対照が喚起する3次元絵画空間に置くことで、そこにある物以上の物語を喚起する、アレゴリカルな作風で知られる。同時に、彼は、それら意味ありげなイメージを、塗りの平面性を強調し、筆跡をあえて残した2次元絵画表現と対置させることで、そこには特定の物語ではなく、ただ物語性がほのめかされているに過ぎないことを暗示する、メタフィクショナルな方向性も、もっている。

そうした物と物語、表層と表象の戯れという2元性は、2011-2012年のShugoArtsにおける、新進画家4人展（大柄聡子キュレーション）で魅力的に披露され、2012年の大作絵画『測量』において、惑星と地球儀、椅子やヤシの木と壁に架けられたタオルの模様が共存し、物とイメージが、3次元陰影と2次元フラットさ、巨大と極小の間で宙吊りにされた多層的絵画表現に結実することで、存在や意識の二重性までも想起させるに至った。

鹿野震一郎の6年ぶりの個展「Measurement」では、アレゴリーとメタフィクションの間の弁証法、つまり物語創造とその脱構築を同時に実行しようとする傾向が、技法というよりは、意識的な絵画制作の「方法」として確認され、観客への明確なメッセージとして提示されていた。そのことは、新作の大型絵画内部の表現と、それらの絵画を描く前に一種の指馴らしとして描かれた数十点の小品を対置させた展示のありようによって、視覚的に体现されていた。

今回出展された大型絵画では、2011-2012年の4人展時のような、物を3次元的に見せるための錯覚を用いつつイメージの寓意性を強調するアレゴリー表現は抑制され、むしろ『測量』で示された3次元空間の広がりや2次元平面の人工性の対照と共存をつきつめたうえで生じる、描かれたもの同士の間の時間的空間的差異（ずれ、隔たり）が強調されていた。さらに、描くという行為と消すという行為の、創造の根源的衝動との関係性が、鹿野の絵画の中心的テーマとして意識されつつあるという印象も得られた。

それが最も端的に示されていたのが、ギャラリー奥の壁の中央に架けられた絵画『観測結果』だった。薄いグレーで塗られた空とも大地ともつかない横長の曖昧な色面（地）の中、地面に突き刺さった煉瓦のような小さな立方体が複数、何かの墓標や遺跡のような配置で並んでいるところを、斜め上からの視点（を示唆する光と影）で描くことで、3次元空間の広がりを感じさせる。その一方で、同じ絵画平面には、石盤や洞窟の壁の落書きのように、数字や言葉が無造作に書き込まれている。この二つの要素の対置によって、3次元空間と2次元平面がひとつ絵の中に同居していることが示される。また、陰影付きの事物と同じ平面にフラットに書き込まれた数字や文字は、その濃淡や輪郭のかすれによって、以前そのキャンバスに描かれていたものが消されても完全に消えることなく残っ

ているという印象を与える。つまり、同じ平面の中に異なる時間の層が重ねられていることが示唆されている。

その、消されても消えきれずに残った意味の断片の多重の同居は、「羊皮紙」（パランプセスト）における意味の多層化を体現している。「羊皮紙」という構造で思い出されるのが、ジャック・デリダのエッセイ「フロイトと書くことの場面」（“Freud and the Scene of Writing,” 1966; English trans., 1978）だ。この脱構築の方法と目的を、思想的先駆者のテキストの読み解きを通して明確にしたエッセイ群（*Writing and Difference*, 1978）のひとつの中で、デリダは、フロイトの1925年の論文「不思議なお絵描き帳についてのノート」で示された、人間精神は、認識と記憶（無意識）の二重の働きによって維持されているという意見を、「書く」という行為の多重性、差異性、遅延性についての彼自身の見解と結び付けて論じた。

デリダは、「書く」という行為は既に確立された事実や主体の思考や発語の勢いを記述するための第2義的手段ではなく、むしろ、「書く」という行為そのものにおける力の配分や、その痕跡の集積が作り出す差異を通して、意味が形成されると考えた。つまり、「書く」という行為は、意味生成の手段であると同時に、表象行為や創造の本質であるという立場をとったのである。この立場から彼は、フロイトのエッセイで指摘された、人間の精神は、外界からの刺激を受け止める認識（知覚）と、そのとき受け取った内容（痕跡）の意味化である記憶や、意味化されあうに蓄積された貯蔵庫としての無意識という、2種類の機能の働き（System Pcpt.-Cs）によって形成されるという論点を発展させて、その二重構造を、「書くための機械」（ライティングマシーン）として体現し、人間の創造行為の本質として位置付けようと試みた。

フロイトによれば、人は何かを認識するときに強い衝撃を受けるが、その認識の内容（衝撃）を忘れる（和らげる）ことで、常に新しい刺激を受け止める能力を維持する。その一方で、一時的に忘れられて無意識に蓄積された認識の痕跡やその強度は消えることなく、時には他の痕跡と結び付いて、差異としての記憶や外傷として保存される。その精神の二重の働きを、フロイトは、「不思議なお絵描き帳」（The “Mystic Writing Pad”; the “Wunderblock”）という子供の玩具の構造に典型的に具体化されていると考えた。その玩具は、蠟の土台の上に、セルロイドのシートが重ねられていて、その上からステンシルで彫るようにして何かを書いても、シートを上を持ち上げると書いたものは消えてしまい、その痕跡が、シートの下に蠟の土台に刻まれるという仕組みをもっている。つまり「不思議なお絵描き帳」は、認識と記憶という二重作用を持つ精神のメタファーに他ならない。そして、デリダはその考えを受け継いで、「書く」という行為は、書くべき内容があって生じるのではなく、書くことの痕跡の様々な差異を通して意味が立ち上がる、そして、その行為には、何かを刻み付け、次にそれを消し、消したものを痕跡として蓄積するという、いわば、肯定と否定の繰り返しを通して維持される精神や生命の生成の過程が具体化されていると論じた。つまり、書くと消す、忘れると保存するという矛盾する機能を統合する羊皮紙的構造は、デリダにとって、創造性と生成のメタファーになりうるものだったのだと言えよう。

鹿野の「Measurement」展における大型絵画は、まさにそういう、記述と痕跡の関係性を通した意味の生成や、多層的表象空間の出現を具現化する媒体（＝ライティングマシンの素型）となっていた。さらには、そのような媒体の「羊皮紙」的性質こそが、鹿野の考える絵画なのだということが、示唆されているようにも思えた。

そのことは、鹿野の塗りの方法にも、明らかだった。例えば、白い地の下にエックス線を当てたかのように煉瓦の輪郭が見え隠れする『レンガ（白）』のように、下層のイメージの痕跡が見えるように上から半透明の膜のような薄塗りを施すという技法があるかと思えば、どちらが地でどちらが痕跡か分からないほどに薄青いグレーと白の絵具の層が重なり合う『観測結果』の背景（地）に代表されるように、一度縫った絵具をかき落としその上から薄塗りするという行為を重ねることで、経年による表層のすり減りと補修を連想させる技法もある。これら重層的な塗りの技法を組み合わせることで、鹿野は、記憶の重なりによる「真実」の曖昧化の印象を絶妙に捉えていた。さらに、同じ多層性を暗示するにしても、絵具を厚く盛り上げるのではなく、むしろ描いたものを消去するという引き算の手法を取り入れているところに、鹿野の発想の本質にある脱構築的傾向、即ち「書くこと」の複合性への自然な共感が、にじみ出ているように感じられた。

大型絵画と、それらの作品を描く以前に、思考の整理をする為に描かれた小品数十点という、2種類の絵画の関係は、普通の意味での実作とスケッチのように、モチーフや部分が一対一で対応する、わかりやすい関係ではなかった。むしろ、小品は、モチーフを一つにしぼり、単体のオブジェクトだけを描くことで、ピアノにおけるエチュードのような指馴らしの役割と、鹿野の精神が遭遇したイメージを意味として消化する前に、刺激や衝撃として受け止める為の練習――鍛錬――という役割も担っていた。つまり、小品は、フロイトの理論における知覚機能、「不思議なお絵描き帳」におけるセルロイドのような役割を果たし、意味形成以前の、衝撃として認識されたイメージを体現しようとしたものと考えられるかもしれない。それ故に、一つの画面に一つのイメージだけが描かれ、しかもその塗りは深くなく、むしろ表層性を強調しているのではないか。一方で、小品が集積されると、それは、痕跡の貯蔵庫としての無意識の役目も彷彿とさせる。小品には描かれていても大型絵画には描かれていないモチーフの方が多いのも、それらイメージは、「描く」という行為の瞬間的発動のエネルギー強度を保つ為に描かれたものであり、そこから新たな絵画のモチーフとして使われるものもあれば、次の機会のために寝かされているものもある。そうした痕跡を取り出して組み合わせ、ひとつの構造体を作ってみせる鹿野の大型絵画は、描くという行為の強度と痕跡を通して露われ出る意味（差異）の融合、つまり、それらを共存させつつ複合的構造にまとめていく「書く」（描く）という軌跡の視覚化（＝ライティングマシンの具現化）を試みている。この、小品と大型絵画の関係性にも、この展覧会の「羊皮紙」的性格が表れているようにも思われた。

「Measurement」展をこのようにして、デリダやフロイトの思考モデルを借りて読み解くことで、鹿野の絵画の方法には、描くという行為の瞬発力とその痕跡の刻印や、痕跡の時間的空間的差異の表現や、それを通した精神の複合性の具現化という、「脱構築」に

おける「サプリメント（補完）」に該当する創造過程が体现されていると推論することができるかもしれない。

けれども、鹿野の作品の読み解きは、上記のような脱構築的視点からの読解に限定される訳ではない。むしろ、その絵の魅力は、どれほど物語の虚構性を暴露したとしても拭い去れない意味の多重性が残ることや、「ここ」を通した「彼方」の示唆や、特定の物語という元ネタに行き着くことなく、むしろ結末の見えない（終わりのない）物語を語ることの楽しみの中に、存分に読み取れるということもあるのではないだろうか。

例えば、鹿野が好んでモチーフとして使う、サイコロや、陣地だの毘だのに見える図形の輪郭をたどって置かれた小枝や、積み上げられた煉瓦などは、それ自体では特殊な意味や善悪の区別を帯びなくとも、人間との関係性において、勝負、禁忌、運命、呪術のような物語的意味をまとうようになる、半記号化した事物であると言える。そういう主題の選び方にも、事物の多義性、多層性—つまり、ある角度から見れば平面（単数）のものが別の角度から見れば立体（複数）であるというような、自明の物に隠された別の次元—に対する鹿野の深い興味が感じられる。

そういう、凡庸な事物に隠された次元が顕われ始めるときの落ち着かない感じを、フロイトの精神分析では、「不気味なるもの（uncanny）」と言う。そして、鹿野の絵は、まさにこの「慣れ親しんだ世界が異相をまとうため、居心地が悪い」という違和感である「アンカニーuncanny」の自覚を表現しているように思われる。凡庸な物に未知の次元があると知るとは、それを見る者自身の立ち位置やアイデンティティーも流動化することを意味する。他者の存在の曖昧さの自覚が、自分もまた、自分の意志や理性では説明しきれない部分を抱え、予測不能な事物の成り行きや、個人を超えた運命のようなものに巻き込まれているという感覚を与えるのだ。例えば、鹿野がよく喩えにする、サイコロで6の目が続けて出ると、何か自分の運命に干渉しているような気分になるという感覚こそが、アンカニーuncannyなのだ。そして、鹿野の絵画の、グレーをベースにした曖昧な色彩や、つやを殺したマットな塗りや、事物でありながら事物以上（以下）の雰囲気をもたらし、それを繰り返し描くという姿勢は、観客にとっては、何度も彼の絵画に触れるたびに、単なる技法というよりは、ある精神性の佇まいとして感じられるようになってくる。だから、サイコロひとつ描いても、そこに何かの意が宿っているような「不気味」な感じが伝わってくるのだ。

フロイトによれば、「不気味なるもの」の感覚は、生の中の死の予感と、その回避への衝動と深く結び付いているという。今回の個展では、「不気味なるもの」の印象は、事物の存在を、「描いて拭き取る／薄い膜を重ねる」という消極的な塗りの層の重ね方や、同一イメージを別の絵で繰り返し描きながら、その細部を変えたり（サイコロのイメージの絵毎の変化）、消去したり（『レンガ』で描かれた煉瓦の集積の同一イメージの、『レンガ（白）』における、白い絵具の薄塗りによる「消去」の身振り）する、事物の多元性を強調する手法や、3次元的な陰影を付けられた物のイメージと2次元的図形スケッチを同一地点で結びつけることで「事物」のリアリティーを打ち消す（『観測結果』におけ

る、煉瓦と図形の結合による「煉瓦」の3次元性の打ち消し) 描き方に見られるような、「書く・消す」という行為の統合によっても、強く印象付けられていた。それは、ちょうど、デリダが、「書く」という行為を成立させ、持続させる「原型的痕跡」は、消すという行為(主体を消す、現在を消す)の中に生じるとしたことを、思い出させた。

「Measurement」展は、「描くというプロセスの、視覚的な多層構造への転換」という、鹿野独自の技法が意識的方法となる「場面」に立ち会ったという実感を与えてくれた。その実感は、鹿野の絵画(精神)世界は、幾つものパラレルワールドの可能性が芽生える、流動的な多義性宇宙であるという以前からの印象を、単に想像力の多様性の問題ではなく、物語を語ることを含めた創造の根源にある、自己保存の衝動に関わるテーマとして、意識させた。

2016年6月18日

松井みどり