

浅見貴子 × 筒井宏樹 (FILE-N) トーク

2013年11月15日(金) Galleria Finarte

墨で層のように奥行きをつくる

筒井 | 浅見さんとは、半年ほど前に大原美術館でたまたま出会いました。そのとき、11月に名古屋で個展を開催すると聞いて、私も名古屋でトークイベントを主催する「FILE-N」の活動をしていますので、このトークの提案をさせていただきました。今回はガレリア・フィナルテの福田久美子さんのご厚意で、このように作品を前にしてトークをすることが実現しました。本日はどうぞよろしくお願いいたします。

さて、会場には浅見さんの作品を初めて見る方もいらっしゃると思います。今回の個展では新作がほとんどになりますが、この部屋のなかでは1点だけ2009年の旧作《樹木図 0903》があり、それはこれまでの浅見さんの典型的な作品と言えるものです。つまり、紙の裏から墨でにじみ出した点々によって画面が構成されている、というものです。まずは、どのように制作されているのか説明していただけますか。

浅見 | 私の絵はぱっと見、墨の点描が画面を覆っていて、抽象画に思われることが多いです。ですが、実は点や線は幹、枝、葉などを表していて、庭の松の木や山椒、ハナズオウのような低木などをモチーフにして描いています。

制作方法は、まず樹木を観察して鉛筆で写生します。その写生を紙の裏側に木炭で書き移します。それを手がかりに、幹や枝の周りの空気感を墨の点々で描いていきます。ほとんど裏側から描いて、表にひっくり返すのです。ですので、描くときは最初に近景として描きたいものを、たとえば大きめの点として置きます。次に中景の枝、空気感……といったかたちで、近景から遠景までをレイヤー状に描いていくという方法です。

今回1点出している2009年の作品は、アメリカのバーモント州という寒い地域でレジデンス制作をした際のものです。アトリエの窓から見下ろすと、木立の向こうに小川が流れている風景が見えました。ある日、窓の外に舞い上がる雪がきれいなので雪の軌跡を描き留めました。制作の流れでいうと、一番はじめに近景の雪の軌跡を描き、中景の木立と空気感を描くという方法をとりました。思いのほかになじみがうまく出ない紙だったのですが、それがかえって、雪景色のちらちらするような雰囲気になった作品です。基本的に、手前から奥に描いていくというかたちでやっています。

筒井 | 「手前から奥に」というのは、裏から描くので、鑑賞者から見て空間の手前にくるものを先に描いているということですね。

浅見 | はい。木炭でひと通り全体像を描いておいて、それから墨で手前から奥へと書き足していきます。

筒井 | 墨で描いているけれども、層のようなかたちで、つまり油絵にも近いかたちで描いているということですね。

浅見 | そうですね…。水墨は本来、重ねていくとどんどんくすんで濁ってしまうのですが、裏側から描くと、重なった場合には、はみ出したところが表に染み出るので。表側からは鮮やかな墨

色だけが見えます。そして、墨の点の後に墨で枝の線を重ねると、表側からは点の縁取りが白っぽく残ってその向こうに線があるように見えます。

夜を描いた作品

筒井 | 通常のように表から描くと、このような綺麗な層構造にはならない、と。

浅見 | 初期の頃(90年代後半)には、表から描き重ねて黒い絵にしてしまっていました。現在、岡崎市美術博物館にある絵は6メートルもあるのですが、この作品を描いた後、黒くて、大きい絵だとそれだけで作品の迫力が出てしまうというのがわかったんです。なので、この作品を描いた後から、点が目立って行って、現在の作品に至ります。その変化があってもう10年以上になりますが、黒っぽい絵もそのうちやろうと思っていました。最近、夜の景色、木の存在感に気づきまして、夜の木のしっとりした怖い感じ、月明かりや外灯に照らされた複雑な感じを面白いと思ひまして、黒っぽい感じでやってみようと思ったんです。まだ表現しきれていないので、いろいろなパターンで描いていこうと思っています。明るいものを描く場合、枝と光と風を手前から少しずつ描けなくなるまで書き重ねるのですが、時間が掛かるし、自分でもある程度やり方が見えてきてしまう。それで、夜の感じも試そうと思ひまして、新作はこのようになりました。新作は昼と夜のどちらの作品もあります。

筒井 | 今回の夜の場面を描いた新作《松の木、夜》は、初期の黒い作品が何らかの回帰しているところもあるのでしょうか？

浅見 | 以前やったことなので、できると思ったんですが、簡単にはできなくて。前は裏だけでなく表側からもぐいぐいと描いていたんですが、今になると表から描くと裏でやった仕事が潰れてしまうと思って、表からはあまり描けなくなりました。表から手を入れると、すぐ黒ずんでしまうんです。ただ、新作をつくる過程で違うやり方にも気づいたので、まだまだ自分の課題を感じて、さらにやる気がわいてきています。

筒井 | 昼の作品だと墨の点々によるリズムが画面を支配していますが、夜の場合は少し違いますね。もちろん点々によるリズム感もあるんですが、もう少し異物が混じっていて、塊っぽさが出ています。浅見さんのなかで重視されていることが変わったりされているのでしょうか？

浅見 | 松の木に見えなくてもよいぐらい、夜の木のざわざわ感をもっと押し出そうとしました。

筒井 | かなり抽象度が高く見えるんですが、絵として画面を作るというよりも、元々のモチーフになった木自体のざわざわ感を表すほうに重点が置かれているんですね。

浅見 | そうなんです。夜の木を描く場合も、昼間にスケッチをし

て、枝の細かい構造を確認しておきます。実際には夜に松を見ても細かい構造は見えないんですが…。90年代のころはもう少し塊感や雰囲気流動的に描いていたんですが、今は何度も描いて木の構造をよく知ってしまっているので、無視しては描けないとか。ただ黒く塗りこむだけではなく、枝の構造も描いてしまうんです。

筒井 | 現在は経験から木の仕組みをよく知っているために、絵の作りもより構造的になっているんですね。浅見さんの作品は木をモチーフにしていますが、木の原型はあまり分からないものが多いと思うんです。ですが、《樹木図 0903》(2009年)は珍しく地面が描かれていますね。枝と幹と地面の関係がわかる、モチーフの原型がわかる作品になっています。今回の新作と合わせて、敢えて木の構造のわかりやすいこの作品が展示されているのも興味深いですね。

墨の点々が織りなすもの

筒井 | 夜の作品もやはり点の集積ではあって、あくまで裏側から点を打っていくリズムや密度がベースになっているとは思いますが、やはり今日展示されている作品を見ても、改めて浅見さんの墨の点々が面白いと思いました。そこで、基本的なことを確認させていただきたいのですが、浅見さんは絵を描く前にかなり入念にスケッチされますよね。スケッチの写真を見たときに「おや？」と思ったのは、スケッチでは、樹木の枝は描かれているのですが、葉はほとんど描かれていないということです。ということは、作品の段階になって現れてくる墨の点々は、必ずしも葉を指しているというわけではないということなのでしょうか。浅見さんにとって点々は一体どのようなものなのでしょうか？

浅見 | 確かに、スケッチには点々は出てこないですね。スケッチでは鉛筆だけで枝を描くと手前と奥がわからなくなるので、色鉛筆も使って、手前は緑、その向こうは紫、奥は青といった色の使い分けをします。物の固有色とは関係なく。ただ、点々はスケッチに描くのではなく、たとえば手で「こういう感じ」とかたち作ってみたりしながら、アトリエでも描いています(笑)

筒井 | 浅見さんはどの作品もかなり具体的に現実の木のスケッチからスタートするけれども、実際に描かれている点々は、必ずしも葉という具体的な部分と対応関係があるわけではなくて、葉を含めたなにか動きのようなものを描いているということですね。

浅見 | そうですね。動き、うねり、葉のかたまりの流れといったものを表しています。たとえばスケッチでも、点々それ自体は描かずに、目立たない色の色鉛筆で、線で流れを残しておいたりします。

筒井 | 私が2007年のアートフロントギャラリーの個展で浅見さんの作品を初めて見たとき、前情報がなかったのも、作品を見て木のような気もしたけれども、他方で細胞のようでもあり、地図のようでもあると感じました。何を描いているのか、ぱっと見、分からなかったんです。それでも、点々が織りなすその画面と対

峙した経験は強く印象に残りました。

浅見 | 私は白い紙から作品と向き合っているのですが、鑑賞者がどう感じるかは分からないのですが、たとえば夜中に木に直面したときに徐々に造形を掴んでいくような感じで、私が木に直面する経験と、作品に直面したときの経験は近いのではないかと思います。

筒井 | 制作中の写真も拝見したのですが、絵を裏にして床に敷いて、浅見さんが絵の上に乗って描かれているんですね。さらに裏に描いた絵を表にひっくり返してまた見るという行程もある。ですから浅見さんの制作過程は、木と対面する体験とは思いのほかギャップがあるのではないかと思います。そのギャップが、逆に面白いと感じました。

浅見 | なるほど。私としては、試行錯誤するうちにその方法に辿り着いたんですが、見たままの木の構造を手がかりにして手前の枝から奥の枝へと樹木から受けた感じを描き重ねているので、その構造を信頼しているところがありますね。見た通りに描いているから、成り立つだろうということです。ただ、自分が画面の中でどこを強調したいかという意志も出てくるので、たとえば初めのうちにこの辺りに大きな点を打とうというのは、意識的にやっていますね。木のプロポーションを描いて、画面の流れを考えて、大きな点はあらかじめ決めておきます。

筒井 | 点々は、葉であり葉ではない。名状しがたい、木と対面した雰囲気のようなもので、それが画面を覆っているのはやはり面白くて。その点々をよく見てみると、たとえば2個、あるいは3個の点が細胞分裂のようにわざと引きずられていたりして、リズム感をつくっていますね。

浅見 | そうですね。点は1個だけで打つことはないんです。たとえば塊みたいなのもの向こう側に長く連続した点を打っておくと、画面全体を離れて見たときに人間の目が結びつけて見てくれるのではないかと考えています。真ん丸でなく楕円なので、さらにベクトルが出やすいのではないかと考えています。わざと丸いドットみたいなものをスライドさせて平行に打つこともあります。

筒井 | 下絵のときは、枝とか幹といった、木の構築的な部分で描いている。幹や枝というのは、画面を構図的に分割する要素でもあります。でも墨で描くときは、点によるリズムという、画面の分割とは異なったかたちで画面を構築的に成り立たせる方法がとられています。そうした二重構造になっていますが、あくまでも点によるリズムが前景化しているのが面白いです。

浅見 | 点って強いですね。普通に考えたら、松の木なのに丸い点で描くのは変ですし。

筒井 | 点の大きさや濃さもさまざまですね。墨だと乾く時間も点ごとにだいぶ異なるわけですか？

浅見 | 季節や紙によっても違って、薄い紙のほうが乾くのが早くて、雲肌麻紙という厚い紙の方が乾きに時間がかかるんです

が、ある程度乾かしながら次の点を重ねる場合も、乾く前に重ねる場合もあります。

筒井 | 点々によって作られるリズムは不思議な気分させますね。画面の外側にもリズムが続いていきそうな気がします。例えば、この絵が右側にあと 30cm 長かったとしても成り立ちそうな感じがして、画面が端で完全に分割されているように見えなところも面白いですね。伝統的な水墨画は余白がしっかりあって構図が決まっていたりしますが、浅見さんの絵ではむしろ構図がラフにも見えるところがあります。

モチーフ、主題

筒井 | 描いている植物は、具体的には埼玉県秩父市のご自宅の庭や近所を描いているということですか？

浅見 | 梅や柿、松の他、いろいろな雑木があります。今回の絵には入っていませんが、コデマリ、ザクロも生えていますね。

筒井 | 絵のタイトルも、率直に植物の名前を付けている作品もありますが、一方で「脈」といったやや抽象的なタイトルもあります。

浅見 | そのときはそういう気分だったので（笑）。植物の水を吸い上げる脈だったり、血管と似ていたりと考えてつけました。描くときはスケッチの通りなのですが、タイトルの段階で抽象っぽくしてみたり、ぱっと見「もの」だと分からないよう、アルファベットでつけたこともあります。

レイヤーのための色彩

筒井 | 最近の展開としては、色を使い始めていますよね。この展覧会の少し前からかと思います。最初からモノトーンで描いていたのに、ここ数年色が入ったのはどのような変化なのでしょう？

浅見 | 色を使い始めたのは、黒だけでなく、途中で色を挟めばレイヤー感がもっと表現できるんじゃないかと考えたからです。学生るときから色はそれほど得意ではなくて、使わなかったのです。ですが、紙で岩絵具とか色彩を活かしたこともできるんじゃないかと思い、まずはやってみたということです。地の部分に色を使った作品を発表したのは今回が初めてですね。墨で描いた後に、裏側から緑青や茶っぽい顔料で描いたものです。

筒井 | 地の部分に色を使った作品は《山椒の木》ですね。色を挟むことで、層の数を増やしている。あくまでも墨をメインにして、見た目の奥行き感を出そうということなんですね。

浅見 | 実際にやってみると、色を裏から入れようが表から入れようが、既に中に墨のレイヤーができていますので、意外と画面が壊れないと分かりました。無茶をしても案外残るな、と思いました。まだ実験段階ではありますが。

黄土色は、水干絵具という日本画の下地に使われるような絵具を使っています。ふつうの岩絵具だと粒子の問題があって、裏から染み出させるためには荒い粒子は使えず、細かい粒子でなくてはならない。岩絵具は粒子が粗いほど色が濃いですから、細かい粒子だとパステルトーンの淡い色しかないので。それで水干絵具や粉末の顔料を使っているのですが、なかなか日本画の人が使う岩絵具を使うのは難しいですね。

筒井 | 《松の木、夜》でもささやかに色を使っていますね。一見わからないですけど、近づくと少し色が見えますね。

浅見 | 全面を青くするとかにも夜空のようになってしまいますが、そう見えない方がよいと思いました。画面が生き生きする感じがあって、色を少しだけ使うというのが今は気に入っています。

現代美術との出会い

筒井 | 浅見さんは多摩美術大学の日本画科出身で、画材としては主に墨を使われていますが、いわゆる日本画の作家が活動するような場所とは異なって、特殊な立ち位置で制作活動を続けられています。初めてお会いしたときに、タマビ時代の思い出話で、戦後美術批評のスターである東野芳明さんの授業や峯村敏明さんのゼミをとられていたり、あるいは李禹煥さんの授業を受けていたりという話をうかがいました。

浅見 | 私がタマビにいたのは、芸術学科が創設されて間もない頃でした。李先生の授業をとった理由はあまり覚えていないのですが、日本画の画材の本に先生が書いた文章（李禹煥「表現における素材と方法—『点より』『線より』シリーズ」、『材料と表現 日本画 膠絵 [岩彩+泥彩+墨彩]』、美術出版社、1982年3月、192-202頁）を読んで、面白いと思った記憶があります。タマビの日本画は野放しでしたので、日本画の先生よりも李先生の方がむしろ材料などにこだわっていました。「筆を持つときは近くではなく遠くを持つように」とか「岩絵具の厚塗りはあまりよくない」といった事は、李先生の授業で植え付けられたという気がします。

筒井 | 実際に浅見さんの制作風景でも、けっこう長い筆で遠くから描かれている印象でした。

浅見 | あの長いのは木炭なんですよ。竹の棒の先に木炭をつけて、マティスのように。

筒井 | なるほど。東野芳明さんや峯村敏明さんといった理論系の先生はいかがでしたか？

浅見 | そうですね。私が受験生のときは田舎の高校で石膏デッサンをやっていて、日本画が何なのかも知らないまま、先生の勧めで受験したぐらいの感じでした。ですから美術館にもほとんど行ったことがなく、初めて行ったのは地元の秩父から近い原爆の図丸木美術館でした。

そのぐらいの知識ですので、東野先生や峯村先生の話は、何だかわからないまま、とにかく体感するという感じで受けていました

(笑)。東野先生はよく海外の展覧会のスライドを見せてくださったり、マルセル・デュシャンのアンフラマンズに関してプリントを配ったりしながら話していて、それを不思議なものとして「こういうものが現代美術なのか」と受け止めていました。

筒井 | 当時日本画の学生が理論の授業をとるのは珍しかったんですか？

浅見 | あまり覚えていないんですが、私が1年生のときの日本画の4年生には現代美術に明るい人も多くて、例えばホックニーに影響を受けて描いているような人もいました。私もそうした先輩の助言や影響を受けていました。峯村先生の授業も、確か勧められて受講したんですが、授業はずっと聞いているだけでした。最後に峯村ゼミ展があって、そこでやっと少し交流を持ちました。当時の私は日本画というだけで気後れしてしまって、油画科の理論的な話をする男子たちには怖くて近寄れなかったのです(笑)

筒井 | いつの時代にも理論好きの油画科男子はいるんですね(笑)

浅見 | 峯村先生の周りはそんな学生ばかりでした。でも最後にゼミ展で講評してくださったときには他の学生と同じように見て、面白がってくださったので嬉しかったです。

逆に日本画の先生にはあまり受けがよくなく、大学院も落ちたし、公募展にも落ちて、日本画に受け入れられなかったんです(笑) 峯村先生のゼミで出会った学生たちは、油画科の子たちも私の展覧会に来てくれて「面白い」と評価してくれたので、そこでやっと自分の居場所を見つけたという思いがありました。

筒井 | 逆に、峯村ゼミをはじめとする現代美術に触れていたからこそ、日本画の制度からはみ出したのかもかもしれません(笑)

伝統に対する意識

筒井 | 浅見さん自身は、水墨画や日本の伝統的な美術との関係はどの程度、意識されてきたのですか？

浅見 | 学生の頃は古い日本美術はあまり見なかった気がします。大学4年の秋に日本の水墨画を集めた展覧会を上野の東京国立博物館で見て、墨でも掛軸の山水画だけでなく、いろいろよいものがあるんだ。墨でもいいんだと思いました。その頃は墨を絵の背景に使っていたんですが、その後、現在の表現に至るきっかけがありました。今の私の表現方法は、学生時代、ある絵を描こうとしたとき、ドウサ引きで失敗したことが原点でした。それまでずっと人物ばかりを描いていまして、そのとき描こうとした絵の下絵でもクリムトの壁画のような、のけぞった人物がいました。しかしドウサ引きに失敗していたために、墨のしみこみ具合にムラができてしまって、それを生かそうと思ったんです。

ドウサ引きというのはコーティングなので、それを失敗すると紙が毛羽立ってしまう。ですので、紙が毛羽立たないよう、普通に線を引かず、筆の穂先をころころ転がすというストロークを思いついたのです。転がしながら画面を埋めていくと、ムラのある状態で染みこむのが面白いのと、墨が尽きても継ぎ足せば初めと終

わりがわからない感じで繋げて描いていけるんです。以前の講評会で、日本画の先生に「ストロークで作家の身長とか手の振り幅が分からない方がよい」と言われたこともあって、この描き方ならできると思って筆を転がすストロークをくり返して描き進めていた所、先輩たちに「下描きの人物を消して、ストロークだけでやれば？」と言われて、そのとおりにしたんです。それまで人物と背景を分けて描く方法に限界を感じていたのですが、人物を消した途端に、流動的な墨の流れで画面が一気に作り上げられるようになりました。

筒井 | ドウサ引きの失敗が、最初の抽象風の作品の始まりだったわけですね。

浅見 | 転がす描き方で、裏に墨が染み出すことにも気づいたんですが、その時にはまだ使わず、しばらくストロークで描いていたという感じです。今回の夜の作品などでも、そのストロークの揺れる感じ、びくびく感を使っています。横に細長い点が縦に重なっているような部分ですね。

筒井 | 特殊な技法を編み出したときには、まったく古典を意識していなかったのというのが面白いと思いました。

浅見 | 天野一夫さんが私の作品についてテキスト(「水墨に未知のもの出現を待って—浅見貴子展のために」、Gallery Jin 個展リーフレット、1998年)を書かれて、そのときに水墨画に言及されたんです。北宋山水画に言及されていて。そのときは「水墨画じゃないよ」と思ったんですが、それがきっかけとなって意識し始めました。その後に千葉市美術館で曾我蕭白の展覧会をやっている、山水画で筆を2、3本合わせて点をダダダッと連打しているような描き方をしている、点々を多用する面白さに気がつきました。その辺りから古い作品も見ようになりました。一発で描くのではなく、北宋あたりの水墨画のようにひたすら描きこんで構築していくものが面白いと気がついて、今では東京国立博物館とか根津美術館を中心に古い作品ばかり、よく見えています。

筒井 | なるほど。

浅見 | 墨は奈良の古梅園の紅花墨の五つ星や、三つ星の古い墨を使ったりしています。どちらかというと茶墨が好きなんです。違う墨も試したのですが、うまくにじまないことがあり、たまたまこの墨が合っているようです。紙は白麻紙や雲肌麻紙といった、麻の入った厚手のものを使います。

明治以降、日本画の作品はどんどん巨大化していきました。昔は薄い紙をつぎはぎしていたのが、横山大観のような人が、越前に行って、広い会場に展示するためにそうした厚い紙を開発してもらったんです。ですから、私の今やっている墨のレイヤーのような表現は、今、雲肌麻紙だからこそできることです。自分としては、水墨画が昔できなかったことで、今だからこそできることもあると感じています。

筒井 | 偶然の産物に始まっていて、むしろ現在の方が、水墨画の更新を引き受けているという意識があるんですね。本日はどうもありがとうございました。