

「手仕事をめぐる対話」

ゲスト：水沢勉（神奈川県立近代美術館館長）

水沢 私は木藤さんの作品を今回初めて拝見したので、画家としての歩みを追ってきた者ではありません。1期目の展示のときにご挨拶して、会った瞬間に昔から知っている感じがしたんですね。そのとき、木藤さんが画家として求めている世界が何なのか、僕のような立場からどんなふうに見えるのか、ぜひ体験を確認しながら話したいですね、と約束しました。今日は参考に黒の作品もお持ち頂いています。優しい色彩が滲むように広がる世界が生まれる背景には、まず黒で造形していくのが出発点だったのでしょうか。

木藤 川越に住んでいるから蔵造りの黒じゃないかと言われるんですが、そうではなくて。他に仕事もしながら感じたものを、意識しないまでも自分が求めていったんですね。色彩のない白と黒が美しく感じられて、そこからはじまっていく。水沢 黒が原点なんですね。お仕事をされていた鉄工所で見えた色や光、形が創作のヒントになっている。どんな表現者も身の回りにあるものから触発されるのが基本だと思います。作品が豊かで多様な姿に展開しているのは、2期目を見ても感じる。1期目は《掌中の潮騒》のようにグラフィカルな処理が見えるものはなかった。あの連作は、形として空間にあるものを意識して、強調して作られていると感じます。

木藤 埋め込まれている形を、作品自体が出してほしいと言ってくる。実際はこちらが操作していくんですけど。

水沢 水の中にものが見えたり見えなかったりする、世界のありようと似ていますね。創作する過程で探っている作業が木藤さんの作品だと、僕は感じるんですね。すごく対話的。画面作りをしている間に、向こうから呼びかけてくる音に耳を澄ませる……実際は目を瞠っているんだけど、耳を澄ませて音を聞く態度に近いと感じるんですね。

木藤 真っ白な大画面に手を添えてあげると、だんだん中から色と形が出てくる。もともとあったものを出してあげたみたいなきは気持ちいいですね。魔法のように、触っただけで絵が出てくるみたいな……そういうふうにはできあがったときにね、自分を感じられる。

水沢 いわゆるリアリズムじゃないですよ。クールベのようなリアリズムは、社会的現実を正確に写し取る。画面のすべてをコントロールする。木藤さんの作品はむしろ画面の中から呼びかけてくるものに応えようとする。対話的な態度によって生まれてくる。一方的に何か主張しようという作品ではまったくないのだと思いますね。だから木藤さんの作品を観終わるとくたびれちゃったよ、という人はあまりいない。むしろ肩の力が抜けて、凝りもとれたよっていう気分になるかなと。でもそれは中途半端じゃなくて、澄み渡った世界ですね。画面との対話と同時に、木藤さんが経験されてきた先輩たちの絵も含まれているんじゃないか。絵描きである以上、先輩たちの絵は気になりますよね。

木藤 それは気になります。

水沢 当然、マーク・ロスコは絶対的に気になりますよね。

木藤 山口薫とか。

水沢 どちらかという抽象系の絵と響き合いますよね。

木藤 自分の中に惹かれるものがある。それはそれで大切にしたい。自分の表現に特化すればと思いますね。

水沢 どこかでパウル・クレーも感じるんです。要するに、ミクロコスモスというか。巨大な絵を描きたいという欲望は感じない。むしろ《掌中の潮騒》という連作が、タイトルも作品の大きさも、僕が感じていることを見事に表現していると思うんですけど、小さな世界から大きな世界が見える。クレーが言った有名な言葉で、絵を観るためには椅子がいるという、もとはアンゼラム・フォイエルバッハの言葉を引用しているんですけど。絵をじっと観なくちゃいけないから椅子を置く。立っているとくたびれるし、身体が微妙に動きますから、本当に落ち着いて観ているかって言うと、やっぱり座

って観なさいと、フォイエルバッハの教えを伝えているんですね。クレーは最晩年にベルンに亡命しています。ヒトラーたちに追い出されて。1933年に政権を奪取されたら、頽廃芸術家のリストに入っちゃったんですよ。一般の人が観てもわからない抽象を描く、ゲルマン精神とは真逆の画家と評価されて、公職追放です。絵を売ってはいけません。絵を教えるもいけない。生まれがベルンだから帰る。でも政治的には亡命だったんです。写真も残っています。クレーは自分の生活を正確に記録することをとても意識していた。作品に必ず番号も打ってあります。木藤さんも打っています？

木藤 作品リストは全部作っていますね。

水沢 照合もできるようになっている？

木藤 そうですね。ある時期に大量になったんでリストを作って。リストを見るとそこから絵が浮かぶんです。

水沢 クレーもそうです。でも番号を見ても読み解けない。複雑です。特別番号も隠されていて、手放すなら余程の人にしか譲らない。Sがついている。ドイツ語でSonder、特別（英語はspecial）という意味です。そういう作品は手もとに残っていたので、今もクレー財団が持っているものが多い。もちろん外に出ていったものもあります。アメリカの画商が、クレーが困っていると聞いて、買ってあげたりしていたんですね。だからクレーは最晩年、病気がひどかったけど、生活が支えられていた。アトリエにいるときの写真を見ると、作品がたくさんある。自分の絵を膝に置いてるんです。クレーの絵の見方って、そういうことなんだなって思うんですよ。手に持ったり、膝の上に置いたり、そのために椅子がいるでしょ。木藤さんの作品も、椅子が似合う作品だと思うんです。

木藤 私は、あるところまで絵ができ上がって、例えば3カ月でできたなと思うと、それで完成じゃなくて、椅子に座ったら目に入るところに置いて……すると私の見方では、絵が呼吸を荒くして、苦しんでいるんですね。そこを取り除いてあげる。それで穏やかになったな、と思うと、また2、3日すると苦しんでいる。それを繰り返して、1週間、2週間……1か月見ても大丈夫、という絵になったときに手を放す。

水沢 そこで完成。

木藤 そのときに自分も落ち着いた気持ちで絵を見られて。

水沢 サインを入れるんですか？

木藤 サインは絵の後ろに入れるんです。

水沢 アトリエに置いて、四六時中絵を見守ったりして。

木藤 居間へ持ってきて見えるように置いて。だいたい、ここに展示した絵は、何年後に見ても大丈夫という感じ。

水沢 とても穏やかな感情を湛えている作品ですよ。でもよく見ると形が刻まれていて、あるいは輪郭が見えてくるようなグラフィックな処理もある。でも形が見えても何だか一瞬わからない。きっと身近な生活のそばにあるモチーフを使われていることが、メモを見るとわかりますね。

木藤 そうですね。

水沢 ご自身の好みのフォルムはあるんですか？

木藤 ありますね。自分の顔を描くわけじゃないですけど、自分の魂のフォルム。もしかしたら、誰しもみんな特有のフォルムを持っているんじゃないか。それを表現する人は表現できる。今では、これが自分だなんていう感覚が強いんですね。

水沢 よく作品は自分の分身というけど、そういうんじゃないですね。むしろ根本が一緒ということですね。

木藤 自分が亡くなったときに、息子や娘が、なんかお父さんみたいだねって、そう思われたら成功かなというくらい、フォルムに対する意識はある。

水沢 自分の中で腑に落ちる形があるんでしょうね。

木藤 こういう自分でありたいと求めるものが、やっとなん十年もやって、出てきたかなというところですね。

水沢 大宇宙ではなくて、ささやかな片隅にあるような形や色を反芻しながら対話していく。岡本太郎のように力んで、ぐいぐいってやって、決まったぜ、というのがない。ずっと静かな時間を置いて、よく見てよく感じて、絵がしかるべき場所で無理なく呼吸をはじめる。それを待っている感じですよ。

よね。そのときにももちろん微妙な調整を加えたり……

木藤 加えたり、取り除いたり、いろいろ……

水沢 パネルの寸法を決めないというのも特徴だと思うんです。絵描きはフォーマットにこだわって、その中で自分を鍛え上げていくじゃないですか。でも木藤さんの作品はすごく自在で、形と色を作っていたときに、これじゃ大きすぎると思ったら、パネルを切る。

木藤 中に掘り込まれているものが、そう言うってくる。

水沢 例えばコンベがあって目立ちたいから一番大きく描こうとか、そういうことは絶対しない、自分の暮らしている空間の中で、作品が落ち着きを見出すまでつきあっていく。

木藤さんの作品を観ていると無理な感じはしない。でも対話が深いから脱力ではない。緊張感は確実にあるのに、日々更新されていくというか。これだけ丁寧に作っているからたくさん描けないかなと思うんですが……たくさん描いてますね。

木藤 できたときはすごく気持ち良いんですよ。苦しんでいる状態は必ずあるから。それが、ある一瞬気持ちよく出てきて……それを次の作品にまたまとめる。

水沢 絵のまわりに余白があって、ある種の浮遊感があるというのも大事。ロシアはそれを徹底的に意識化して、追求したんですけど、もう少し自然に、余白が空気のように澄んでいる。それは木藤さんの独自の世界だと思いますね。

木藤 余白に関しては、中のフォルムが気持ちよく動き出す、解放されるところを望んでいます。

水沢 余白の意味は大きいですよ。木藤さんが尊敬されている香月泰男も戦前から悩むんですね。香月のデビューは国画会なので、気になる絵描きさんは梅原龍三郎。梅原も1930年代に日本的な表現に帰ろうとする。西洋の油絵は端から端まで厳密に煉瓦を積み上げるように隙なくできている。それに対して東洋の自由さを再確認したいわけです。梅原は桃山風の豪華さになったりするけど、香月の同世代の画学生たちは余白を意識するんですよ。シュルレアリスムの空気感にもどこか通じるはずですけど、もう少し伝統的な絵画の中でも、余白は大事だという共通意識をもっていました。香月の絵を観ると、戦前の有名な水槽を棒で探っているような作品も画面全体が空虚で、よく見ると水紋みたいなものが描いてある。ご存知のように戦後にシベリア抑留されて、その間も絶えることなく描き続けるんですけど、大きな絵は描けない。スケッチを残しておいて、ひそかに日本に持ち帰って、シベリア・シリーズを描きはじめるんですよ。そのとき余白をどうするか、香月は悩んで、1957、8年くらいに、方解石の粉を使って、黄土色の下地をキャンパスの上につくるテクニックを完成させるんです。香月の有名な作品のほとんどは端の方に漆喰で固めたような下地があって、外に余白がある。方解石を砕いた粉末を下地に塗って、その上に墨を絵具と混ぜて、こすりつけていくんですね。それで黒のマチエールを完成させて、その中に星や鉄条網の形を作り出していく。結果的に香月が求めたものと、木藤さんの表現は通い合うものがあるという気がします。

木藤 私も、黒も色のあるものも粉をこすりつける。触覚がじかに伝わって、一瞬自分を忘れるような状況なんですよ。

水沢 自分と一体化している。それで自画像になっちゃう。

木藤 余白に溶け込む場所をつくるんですね。自分が溶け込むことで相手に対する思いやりを与えられるように、また逆に相手のやさしさを受け入れるために溶け込ませる。ただ何となく良いじゃなくて、自分の心の必要とするものがある。

水沢 東洋画の不思議な魅力って、観ている人間が余白を完成させることですね。長谷川等伯の《松林図》だって、もちろん松のシルエットも観るけれど、あの絵に吸い込まれている自分を反芻すると、消えて広がっている余白の方に感情と一緒に動く。描く者と観る者との対話性がある。香月も、シベリア・シリーズの最後の頃に《〈私の〉地球》という絵が出てくる。1968年というのは、シベリア・シリーズがひと区切りついたときなんですよ。最初の画集を求龍堂から出すんです。前の年に鎌倉近代美術館で展示して、彼としては、

シベリア・シリーズができた、と思ったときなんです。画集には、これでシベリア・シリーズはやめたい、いつまでもシベリア・シリーズと言われるのは嫌だと正直に書いている。ところが描き終わると、また描きたくなる。結局、57点と公式に言っているけど、もう少し作者の気持ちに入っていくと、未完成なのか完成したのかわからない。シベリアの体験をどう造形化するかというのは、意識の根幹まで入っているから、終わりが無いんですね。作家にとって一番大事なテーマというのはそれくらい重みをもっている。木藤さんが仕事の中で見つけたモチーフも、フォルムとして自分の五臓六腑にしみわたって、その中から生成してくるわけですよ。それを描き尽くすことはありえないから、繰り返し生まれてくるんじゃないかと。それが円熟して、色を呼び覚ましている。今は香月の巡回展を準備しているんですが、僕はカタログの最初の文章を書いて、最後に《〈私の〉地球》に触れたんです。謎めいた作品なんですよ。真ん中に、上から手が触っているように描いている。自分がマチエールに触っていると絵と一緒になったという感じがある。手の下には小さな橋が描かれている。その向こう側に谷間があって、ずっと広がって行って青い色がある。日本海なんです。手の先をずっと行くとシベリアにつながるんです。自分が絵を操作して、絵と触れ合いながら、世界を表現している。それがシベリア・シリーズだった。絵を描くこと自体を主題にした、一種の自画像なんですよ。さっき木藤さんがおっしゃっていた、触っていると絵と一体化するような感じを、意識的に主題化した作品が《〈私の〉地球》じゃないかと思うんですね。そこに色が出てきているということも救いで、最後にシベリア・シリーズは色の世界に入るんです。香月はものすごく理不尽な暴力を経験しているから、それがモチーフになって甦るわけですよ。それを自分のなかに最後にどうひとつの区切りをつけるかという苦しみ、逡巡が《〈私の〉地球》に表れている。今年香月の生誕110年です。松本竣介とか、あの世代の苦しみはやっぱりあるわけですよ。それに対してわれわれは戦後の高度成長の、矛盾はたくさんあるけれども、絵を描くことを比較的許されて、絵と対話する時間をたくさんもらえていると思いたいですね。木藤さんの作品が僕らを快くさせるのは、絵の中に対立の仕組みがないからじゃないか。切り裂かれているように叫んでいる感じがまったくないですね。静かに満ちて静かに引いていく。その中に絵が佇んでいると感じますね。

木藤 最近、坂崎乙郎の『イメージの変革』を読んで、自然物を描いたものからでない作品が浅くなる、ものを見たときの心の衝撃がないと絵は浅くなる、というニコラ・ド・スタールの言葉をメモしました。それがシベリア・シリーズにも通じる。目の前の自然物を観ているんだけど、衝撃的なものを心に受けたことが香月の深さになって。でもそれだけじゃなくて、衝撃から解放されたいという気持ちもあるんですね。両方があるって魅力のある絵になっている。抽象画もそうですよね。感覚的にここに色を置くとバランスがいいな、と。どうしてそこに色を置かなくちゃいけないかという必然性が、作者の衝撃的な体験や自然物につながっていく。

水沢 どこまで開かれた対話をするかということに尽きるのかもしれませんが。個人の体験の濃度はいろいろですよ。戦争やパンデミックみたいにすべてを覆いつくすことがあるときと、比較的穏やかな時期を過ぎるとき。でもそれぞれに表現者は自然の中であって、感覚の受容体として刺激や経験を受けて、フィードバックするように形を作る。それが自問自答に終わらずに、自然に外に開かれているという感覚を、木藤さんの絵は体現しているように感じるんですよ。気がつくとか花が咲いているとか、植えたはずのない樹が育っているとか、生命の日常的な反復がありますよね。木藤さんの絵は、そういう感じさえするんですよ。さっき、余白は外からやってくる何かを受け入れるものなんだと、さりげなく語られていたけれども、この絵の大きな秘密のひとつかなと思って聞いていました。(まとめ：岡村幸宣)