

母袋俊也

Toshiya MOTAI

記録 母袋俊也 絵画2020-2022

—パンデミック禍とウクライナ戦争のなかで

Toshiya MOTAI Painting 2020-2022

- under the pandemic and the War in Ukraine

本研究は2019年に、東京造形大学附属美術館で開催した退職記念展「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」以後の筆者、母袋俊也の制作展開および開催された展覧会の記録である。

2019年3月、東京造形大学を退職した母袋俊也の退職展は、次年度2019年10月30日から11月30日に開催された。展覧会は美術館、二つのギャラリーに加えてCSプラザの一部と庭を使用して開催され、「絵画における精神性とフォーマットの相関」をテーマに展開してきた〈絵画〉全系列と〈絵画のための見晴らし小屋〉の母袋作品の総覧を主目的として構成された。加えて会期中、二つのシンポジウムが開催され様々の議論がもたらされた。それらの総括は、展覧会后記「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置展 一次なるステージに立って」で纏められている。

本論はその後の制作展開を纏め、検証をすすめ、さらに次へとつなげようとするものである。

2020年4月の個展から2021年2月の二人展までに開催された3回の個展、2回のグループ展を対象に、それぞれの展覧会を出品作、展覧会テーマを記述、時系列に纏める。

2022年4月の個展では退職展での総括を受け〈Qf〉系の《Qfキューブ》の再試みがなされたが、新型コロナウイルス感染症が蔓延、初の緊急事態宣言が発出された中、展覧会主催者であるギャラリーTAGA2と熟考に熟考を重ね、開催せねばならないとの結論から実施に踏み切った経緯があった。また本論で対象とする展覧会すべては感染症発生以前に企画、計画されていたものでそれぞれに開催には多くの困難が伴った。

そうした中で制作された作品は系列にも変化をもたらす結果を生み、終焉したとしていた〈奇数連結〉はNANAWATAでの個展で再開されることになった。また2021年2月からの上田市立美術館での「シンピズム4」展では、《Qf・Holz》の縦4段掛けのイコノスタシス展示など退職展では実現できなかった展示が試みられた。

本論が対象にするこの期間、感染症のみならず2022年2月24日のロシアのウクライナ侵攻などの社会状況は否応なく、表現することの意味そして絵画の、美術の役割を改めて考える日々をもたらすこととなり、それらを「絵画の位置」というキーワードで考えてきた筆者に様々の示唆を与え、思索と制作実践はそれぞれの作品に反映されていくことになった。

個別の展覧会記録にはステートメント、エッセイなども添え、時系列に沿って編集することを通して、その時々社会状況である外部が、いかなる思索を促し内部である母袋絵画に形式様式上さらに系列に何をもたらせたのかを検証、記述する。加えてそれらを対象とする上田市美の学芸員山極佳子氏との対談も収録する。

尚、2022年10月から2023年1月まで原爆の図丸木美術館で開催予定の個展にむけて制作がすすめられている展示構想も研究の対象とし、今後の絵画展開として展望する。

1. 背景 退職展以後、パンデミックそして新たな戦争

東京造形大退職は2019年3月。退職展開催は2019年11月、退職時には既に2022年4月までのいくつかの展覧会が計画されていた。それらの展覧会は世界がパンデミックに揺れ動く不安定な環境の下で熟考が重ねられ開催されることになった。2020年4月の個展を皮切りに、それぞれの展覧会は、その折々の状況下で実施されていったが、本研究ではそれらの展覧会を対象とし、作品と思索に何をもたらしたかを考察する。

退職展を終えて1か月半を過ぎた2020年1月に日本初の感染者が報告され、新型コロナウイルス感染症 COVID-19は瞬く間に日本にも蔓延、準備に追われる個展開催直前の4月には初の緊急事態宣言が発出されることとなった。そんな中で熟考を重ねた上で展覧会は開催された。

それ以後コロナ禍に翻弄される中、人と人が結びつくことで育まれていくはずの文化のありようを、また科学と政治、そしてウイルスが身体に文化に何をもたらせることになったのかを考えていくことになった。それはとりわけ絵画の意味を問うことともなった。退職展の時点では、1998年作の《ta・KK・ei》をもって終結したとされていた系列〈奇数連結〉は再始動することとなって、新《ta・KK・ei》が連作として描かれていくこととなった。それも《ta・KK・ei》のモデルであるグリューネヴァルトの《磔刑図》が当時の感染症との関係の中、救済の使命の下で描かれたことと無縁ではなかった。

パンデミックに加えて2022年2月にはロシアのウクライナ侵攻が始まり、核の脅威にさいなまれる中で、キーウ・ルーシの歴史とロシアアイコンの形成について改めて知ることとなった。

それらを巡る思索と制作は重ねられ、作品も新たな展開を示していくこととなった。

ここではその作品展開の纏めに留まらず、展示ステートメントなどのテキストにも焦点を当て思索の変遷にも注目する。

2. 展覧会(時系列まとめ)

2020年4月2日(木)－4月27日(月)

「母袋俊也〈Qfキューブ〉－像が積層する立方体そして絵画の位置」展
ギャラリー TAGA2(東京)

2020年11月6日＝2021年1月31日(日)

「母袋俊也《ta・KK・ei 2020》展
NANAWATA(埼玉)

2021年2月13日(土)－3月14日(日)

「シンビズム4」展
上田市立美術館(長野)

2021年3月6日(土)－4月10日(土)

「渡辺えつこ×母袋俊也 Gegenüberstellung confrontation 対置」展
Yumiko Chiba Associates(東京)

2021年6月10日(木)－7月5日(月)

「母袋俊也《ta・KK・ei 2021》」展
ギャラリー TAGA2(東京)

3. 展覧会 概略

3-1

「母袋俊也〈Qfキューブ〉—像が積層する立方体そして絵画の位置」展 ギャラリー TAGA2 (東京)
2020年4月2日(木)–4月27日(月)

●概略

退職展において、立方体の2面に正面像/背像の2作を組み込む〈Qfキューブ〉を設営した。その展示を経て〈Qfキューブ〉は新たな課題が明確になり、次の展示機会では〈Qfキューブ〉をと考えていた。本展にむけて、すでに完成していた《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-22》の背面の作品を新たに《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-23(背)》を制作。会場に新〈Qfキューブ〉《Qfキューブ 90 M639/M640》を設営、壁面には正面像《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-20》と背像《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-21(背)》の1セットを展示、加えて〈Qfキューブ〉の概念を示すブランドローイングを展示した。

会期直前の感染症の爆発的増加を予期しての突然の緊急事態宣言を受け、ギャラリーと展示開催の可否を協議、熟考に熟考を重ね展覧会開催は決断したものの、作者として会期中会場を訪れることもなく、予定していた関連イベント、詩人田野倉康一氏との対談もオンラインでの開催となった。



写真1



写真2



写真3



写真4

●展示テキスト

〈Qfキューブ〉—像が積層する立方体そして絵画の位置

僕が絵を描くのは、知っているものや見えているものを描くことなどではなく、世界を見てみたい、世界に触れてみたいからに他ならない。

なぜならまだ僕たちは世界を知らないのだから。

そしてリアリズムが現実の肯定だとするならば、僕をイデアリストと言った人の考えを肯定したい。
今回TAGAでは〈Qfキューブ〉の展示である。2001年に開始された〈Qf〉系は、ルブリョフの《聖三位一体》、グレークのイエスの祝福の手、阿弥陀如来の印相をモデルにして、2009年以降は90cm角の板を支持体とする〈Qf・Holz 90〉として取り組まれている。

さて一体「絵画が現出する場」とは？ 絵画/像は「現実・リアルの世界」と「精神だけの非物質の世界」のこの二つの世界のわずかに重なり合う両義の場に薄い膜として生成し、精神の世界を背景にリアル、現実の世界に働きかけるのだと僕は考えている。

〈Qfキューブ〉が模索しようとするのはその架空の空間性であり、そこでは無数の像が積層され立方体を形成しているのだ。

今展は、新作〈Qf・Holz 90〉2点による〈Qfキューブ〉、そして〈Qfキューブ プランドローイング〉によって構成されることになる。

2020.2.28 母袋俊也

●プレスリリース

母袋俊也はフォーマット（画面の比率）と精神性の相関をテーマに制作展開してきている。それは〈TA〉〈奇数連結〉〈パーティカル〉〈Qf〉〈Himmel Bild〉の系列として体系を形成してきた。

昨年開催した「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」展の記録も収録した本格作品集『母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置』刊行記念展でもある本展は、正方形フォーマット〈Qf〉系、〈Qfキューブ〉の展示である。

2001年に開始された〈Qf〉系は、ルブリョフの《聖三位一体》、イエスの手、阿弥陀如来の印相をモデルにして、2009年以降は90cm角の板を支持体とする〈Qf・Holz 90〉として取り組まれてきています。

「絵画が現出する場」とは一体？ と問う母袋は、絵画/像は「現実・リアルの世界」と「精神だけの非物質の世界」のこの二つの世界のわずかに重なり合う両義の場に薄い膜として生成し、精神の世界を背景にリアル、現実の世界に働きかけるのだと考えます。

〈Qfキューブ〉で模索しようとするのはその架空の空間性であり、そこでは無数の像が積層され立方体を形成しているのです。

本展は、新作〈Qf・Holz 90〉による《Qfキューブ90 M639/M640》、そして《Qfキューブ プランドローイング》によって構成されることになる。

●出品リスト

- 《Qf・SHOH》画用紙に 鉛筆、透明水彩 27.5×34cm 2003年
- 《Quadrat full 25》ファブリアーノ紙に鉛筆、透明水彩 45×36cm 2005年
- 《Quadrat full 20》ファブリアーノ紙に鉛筆、透明水彩 40×40cm 2009年
- 《Quadrat full 24》画用紙に鉛筆、色鉛筆、透明水彩 45×36cm 2011年
- 《Qfキューブ プランドローイング 2》画用紙に鉛筆、色鉛筆、透明水彩 28×38cm 2020年
- 《Qfキューブ プランドローイング 3》画用紙に鉛筆、色鉛筆、透明水彩 28×38cm 2020年
- 《Qfキューブ プランドローイング 4》アルシュ紙に鉛筆、色鉛筆、透明水彩、墨 28×38cm 2020年
- 《Qfキューブ プランドローイング 1》アルシュ紙にインク、ボールペン 28×38cm 2020年
- 《Qfキューブ90 M639/M640》木材、《M639》《M640》 93×93×93cm 2020年
- M601《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-20》板にアクリル、油彩 90×90cm 2019年
- M638《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-21(背)》板にアクリル 90×90cm 2020年
- M639《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-22》板にアクリル、油彩 90×90cm 2020年
- M640《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz-23(背)》板にアクリル 90×90cm 2020年
- 《Qfキューブ 再考ブランドローイング 5》紙に鉛筆、色鉛筆 25.5×36.4cm 2018年
- 《Qfキューブ 再考ブランドローイング 1》紙に鉛筆、色鉛筆 25.5×36.4cm 2018年
- 《Qfキューブ 再考ブランドローイング 3》紙に鉛筆、色鉛筆 25.5×36.4cm 2018年

●関連イベント

画集『母袋俊也 浮かぶ像 — 絵画の位置』刊行記念対談

田野倉康一（詩人）×母袋俊也

4月25日（土）17:00—18:30（オンライン実施）

3-2

「母袋俊也《ta・KK・ei 2020》展 NANAWATA（埼玉）

2020年11月6日—2021年1月31日（日）

●概略

NANAWATAから退職展に出品した〈奇数連結〉系列最終作《ta・KK・ei》（1988年）の出品依頼を受ける。それは改めて〈奇数連結〉について考える機会となり、過去作の出品に留まらず、磔刑をモデルにした新作の取り組みを考え始め、結果系列としての〈奇数連結〉が再始動することとなった。3枚組の支持体は板を採用。多数のブランドローイングが描かれる中で徐々に新作《ta・KK・ei 2020》の構想が固まり、本作制作が進められた。

旧作《ta・KK・ei》はグリューネヴァルトの《磔刑図》を1997年、コルマールでの現地調査をもとに描いたのであったが、感染症蔓延、新型コロナ第3波が襲い掛かる中での新作取り組みは、その《磔刑図》が当時の感染症禍で描かれ、修道院内の施術院礼拝堂で疫病に苦しむ人たちの前に掲げられていたことを知り、絵画の位置、絵画の救済という使命に対する思いを深めることとなる。

展示は新旧《ta・KK・ei》と《ブランドローイング》による構成。



写真5



写真6



写真7



写真8

●出品リスト

「絵画」:

M260《ta・KK・ei》 アクリル・油彩/綿布 244×354cm(3枚組) 1998年

M641《ta・KK・ei 2020》 アクリル・油彩/板 182.5×209cm(3枚組) 2020年

「ドローイング」:

・額

《ドローイング ta・KK・ei 1》 1998

《ドローイング ta・KK・ei 2》 1998

《ドローイング ta・KK・ei 3》 1998

《ブランドローイング ta・KK・ei 2020》 2020

・額なし

《ブランドローイング ta・KK・ei 2020 1-23》鉛筆、インク、水彩、色鉛筆/紙 34.6×43.6cm 全23作

●関連イベント

・トークイベント「《ta・KK・ei》の前で」

柿木伸之(哲学・美学、岩波新書『ヴァルター・ベンヤミン』著者)、岡村幸宣(丸木美術館学芸員)、母袋俊也

2020年12月26日(土)16:00～

・戸島さや野ヴァイオリン・ソロ

バッハ6つの無伴奏ヴァイオリンソナタとパルティータ

2020年11月29日(日)14:00～

2020年12月26日(土)14:00～

●刊行物

「NANAWATA note」

B5サイズ、20ページ。

・インタビュー「母袋俊也《ta・KK・ei 2020》—「奇数連結 再始動—」全10頁。聞き手岡村幸宣

・トークイベント抄録「《ta・KK・ei》の前で」ゲスト柿木伸之、A4、2頁。まとめ岡村幸宣

3-3

「シンビズム4」展 上田市立美術館(長野)

2021年2月13日(土)–3月14日(日)

●概略

「シンビズム4」は長野県文化振興事業団主催の事業。新型コロナ第3波は全国的な広がりを見せ日々変化していく感染症の推移によっては、県の事業ということもあり展覧会実施そのものも危ぶまれる中で、準備は進められ開催された。会場は上田市立美術館。

展示は退職展に引き続き、今までの取り組みの全体像を俯瞰するに相応な規模の展示となった。

絵画系列では〈Qf〉系と〈TA〉系のみを中心とした構成となったが、一方では退職展では実現できなかった〈Qf・Holz〉の4段5列のイコノスタシス展示、かねてより構想としてあった〈Qf〉系の視線方向への垂直展示に加えて視覚体験装置作品である〈絵画のための見晴らし小屋〉系の〈ヤコブの梯子〉の1階、2

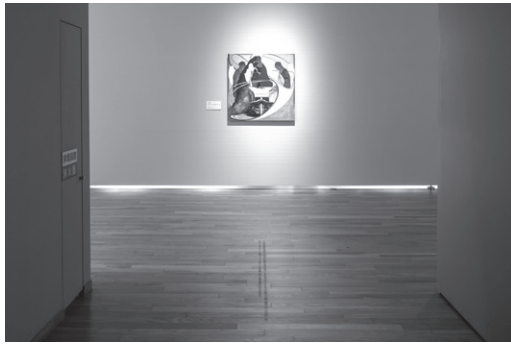


写真9



写真10



写真11



写真12



写真13



写真14



写真15

階を貫いた設営、そして床面、ガラス面へのテキストインスタレーションなど問題提起的の展示を試みた。

●母袋俊也コメント

僕はフォーマット(画面の比率)と精神性の相関をテーマに制作してきている。それは〈TA〉〈奇数連結〉〈バーティカル〉〈Qf〉〈Himmel Bild〉の系列として体系を形成してきた。

今展では、〈TA〉系と〈Qf〉系が展示される。

風景・地形をモデルに描く〈TA〉系2作品は〈垂直箱窓〉の枠で切り取られ、プランドローイングとともに展示。ルブリョフの《聖三位一体》、イエスの手、阿弥陀如来の印相をモデルとする〈Qf〉系は、《Qf

キューブ》がインスタレーション展示される。

さて一体「絵画の位置」、「絵画の現出する場」とは？

絵画／像は「現実・リアルの世界」と「精神だけの非物質の世界」のこの二つの世界のわずかに重なり合う両義の場に薄い膜として生成し、精神の世界を背景にリアル、現実の世界に働きかけるのだと僕は考えている。〈Qfキューブ〉が模索しようとするのはその架空の空間性であり、そこでは無数の像が積層され立方体を形成しているのだ。そして展示壁には複数の〈Qf〉作品によってアイコン壁・イコノスタシスが組立てられることになる。

今回、郷里の山を描いた〈TA〉系絵画《TA・TARO》は初めての帰還、そして美術館の北側ガラス面上で「太郎山」は《膜窓・TARO》によって切り取られ、二つの「像」は交歓をはたすことになる。

(カタログ『シンビズム4』より)

●担当学芸員 山極佳子 テキスト

普遍的なものとの出会い

母袋俊也は、作品と平行して考察文や自身の展覧会の記録文を数多く発表している。美術館はしばしば鑑賞の自由を重んじるあまり「解説」というものを嫌うことがあるが、これらのテキストはわれわれ鑑賞者と作品との新たな関係性を提示し、かえって絵画への解釈の可能性が膨大であることを思い知らせる。

母袋は、1954年長野県上田市に生まれ、74年に東京造形大学絵画専攻に入学。卒業の5年後に渡独し、西ドイツ時代のフランクフルト美術大学で、R・ヨヒムス教授に絵画・美術理論を学んだ。87年までドイツで活動し、その間、講演や個展を開催しながらロシアやヨーロッパ各地をめぐり、日本と西欧の美術におけるフォーマット（絵画の外形、縦横比）の役割に注目する。帰国後は立川のアトリエで制作を開始。東京造形大学の講師となり論考を深めつつ、次々と作品を発表した。この頃の作品群は、偶数連結、余白、横長フォーマットの特徴をもち、TAchikawa（立川）に因んで〈TA〉系と呼ばれるようになった。偶数枚のパネルによって成り立つ絵は中心をもたず、そこに向けられた視線は画面の一点に集中することなく移動し続ける。

対して95年からは、中心性をもつ〈奇数連結〉の作品、続いて正方形フォーマットをもつ〈Qf〉系が展開されていく。Quadrat（正方形）とfull（充満）の語から命名された〈Qf〉系では、垂直・水平の双方において中心をもち、余白はなく、色彩と筆致で充満した画面制作が試みられている。アンドレイ・ルブリョフの《聖三位一体像》と阿弥陀如来という信仰の対象をモデルに、鑑賞者の視線が画面上をさまよい続け、外に脱出しない構図だ。縦にも横にも閉じたこの絵画では、驚くことに手前に、鑑賞者に向かって押し出されてくる空間性が模索されている。

今回の展示では、母袋の生まれ育った上田を会場として、太郎山を望む広場に〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品である《ヤコブの梯子》が設置される。これは母袋の制作テーマである「絵画におけるフォーマットと精神性」の一翼を担う作品・装置である。展覧会の度に会場に合わせて構想・建設される〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品は、特定の景色から風景を矩形に切り取って見る人物の行為を強調し、太古から続く普遍的な像・Bild、つまりわれわれが風景と呼ぶものへの気付きを与える。

同じ題材は、2階展示室に《M436 TA・TARO2》としても展開されている。そこでの太郎山は、コマ割りのようにいくつかの画面に分断されている。ひとつの風景のなかで、コマごとに朝・昼・夕・夜の場面転換を思わせる色彩の変化を見せ、また画面が白飛びしたような余白に山の稜線だけが伸びるカットが交互に配置されている。異時同図法は時の経過を物語る際に使われる古典的な絵画技法であるが、ここで重要なのはたったひとつの太郎山が時間を超越して存在していることであろう。山を見る個々人の地点や時点とは関係なく、その風景は人びとが暮らす平地を懐に悠然と横たわっている。

母袋は、「人が風景を見るだけでなく、風景もまた人を見守っている」といい、幼時を過ごした郷里の

山や、さまざまな地にアトリエを構え、そこで生活した際の体感を作品に昇華させる。

風景における視線の双方向性は、母袋がヨーロッパの教会で感じた、イコノスタシス(至聖所^{しせいじよ})と信者の祈祷所を隔てる、アイコンで覆われた壁へ注がれる人びとの視線と、アイコンからこちらを見返す聖人のまなざしに重ねて語られている。

そして、それらの視覚体験に基づく《絵画のための見晴らし小屋》や〈TA〉系の構想は、母袋自身が「今後の課題」と呼ぶ〈Qf〉系に受け継がれている。《M436 TA・TARO2》では時間を超越したものは描かれた太郎山であり、〈Qf〉系では絵画の空間自体が鑑賞者に向かってきていた。近代の絵画が風景を絵に還元し、絵を絵たらしめる鑑賞者のあり方を問題にしてきたことに対し、母袋の意識は絵画そのものに向かっている。絵画が私たちを鑑賞者にする、とも言えるだろうか。

理論に裏打ちされた母袋の絵画は整然とした冷静さに満ちているが、決して硬質ではなく、有機的なやわらかさをもっている。三人称的な神の視点ではなく、あくまで風景に見守られながら制作を進めたひとりのアーティストとしての視点がそこにはある。

近代以降、拡張する個人主義によって見るもの聞くものすべてが「わたくし」の投影となり、自分すべてを自らで引き受けなければならなくなったわれわれにとって、変わらずこちらを見つめる他者がいることは、それ自体が救いかもしれない。

(カタログ『シンビズム4』より)

●テキストインスタレーション・使用テキスト

《膜窓TARO 1》ガラス面

風景をフレームで切り取る。切り取られることで風景は僕らに所属し始める。(文字横、視点位置マーキング)

1 F [《ヤコブの梯子・枠窓 1》、柱]

現実である大地があり、上方にはアイデアである精神の世界がある。

大地には属さない絵画はその地上から少し浮いたところに現出し、人は天と地を結ぶ不可視の垂直軸と対峙するかのように水平に広がる大地に立つ。そして垂直性に強い精神性を見い出す。(文字縦、改行なしor改行1)

2 F [《膜窓TARO 2》、《膜窓・見晴らし小屋》]

《膜窓・見晴らし小屋》床

「絵画」と「見晴らし小屋」を介した像の交通、すなわち「光景と像、viewとBild」の運動は、矩形のもとでの膜状化による絵画生成への示唆を僕に与えた。(文字横)

《膜窓TARO 2》床

「風景」について考えてみる。

もともとあったのは地形や光景であった。そこに人々の視線が注がれることによって風景は生成される。人々の視線、すなわち近代的個人＝主体こそが風景を形成し、視線で世界は秩序付けられてきたのだ。

だが、僕はそんな「風景」に「視線の双方向性」を感じる。人が風景を見るのではなく、風景からの視線を感じるのだ。山を見、山に見守られているのだ。(文字縦、視点位置マーキングから膜窓に向けて張り込み。改行3)

2 F [《ヤコブの梯子・枠窓 2》ガラス面、ステンフレーム]

絵画は人と正対するように掲げられる。人は目の前の絵画を前に、しっかりと大地に立つ。そしてその水平に広がる大地と天を結ぶ垂直性そのものと対峙することをとおして精神のありかを確認しようとする

●〈Qf・Holz〉イコノスタシス展示



写真16



写真17

●〈Qf〉系の視線方向への垂直展示



写真18



写真19

●〈ヤコブの梯子〉



写真20



写真21

●〈テキストインスタレーション〉

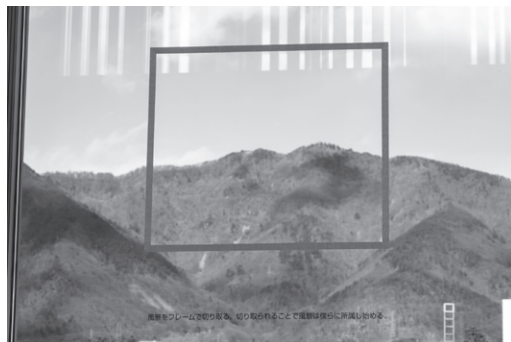


写真22



写真23

る。それは純粹な視覚体験であり、かつ身体体験でもある。(文字縦、改行なしor改行2)

2 F [展示室前ホワイエ 壁面、床]

プロフィール壁面

僕が絵を描くのは、世界を知ってみたい、世界に触れてみたいからに他ならない。(文字横)

床面

絵の位置、像の現出する場を考えようとした時、絵画が平らの面であること、そして視線を直角に受け止めることを改めて思う。加えてその絵画が掲げられている壁を思う。壁が隔て遮断している向こう側の世界を思う。(文字縦、改行なしor改行2)

2 F [展示室入り口、床面]

そもそも〈絵画〉は本質的に懐疑性を内包している。なぜなら〈絵画〉がその発生から〈像〉としての存在し実体ではないからである。その自覚のもと〈絵画〉は実体ではないものの側に立ち、時に〈像〉として実体ではないもう一方の真実「シミュラクル」なものとして、世界の困難に立ち向かい真実と理想を追い求めてきたのである。(文字縦、改行なしor改行1)

2 F [Q f キューブ、壁面]

像が現出する場とは、アイデアなる精神の世界と現実の世界、その二つの世界がわずかに重なり合う中間領域であり、その両方の世界が繰り広げられる両義の場。

ここで絵画は生成される。絵画が現出する場所はこういう場所なのだ。(文字横、改行1)

2 F [T A まわり、床]

山があり、山のある風景の内に人々が居る、それは太古から続いていることであろう。その如何なる時も人々は地形の内側にあつて、風景を見、風景に見守られていたのだと思われる。この視線の双方向性は、聖堂内の聖域を仕切る聖画像壁、イコノスタシスへそそがれる人々の視線と、聖堂内の人を見守るかの様に集中する個々のアイコンからの眼差し、その視線の双方向構造とも重なるのである。(文字横、改行2or改行3)

枠は膜状化のために要請される。

対象は枠／窓をとおして見られることにより、非実体性を獲得、現実とは異なる位相に属することになるのだ。その時3次元の対象は減じられ2次元になるのだが、むしろ減じられることによって増幅されるものがあるのだ。それは取りも直さず真実と虚を生きる絵画が絵画性を獲得したことなのでもある。(文字横、5行)

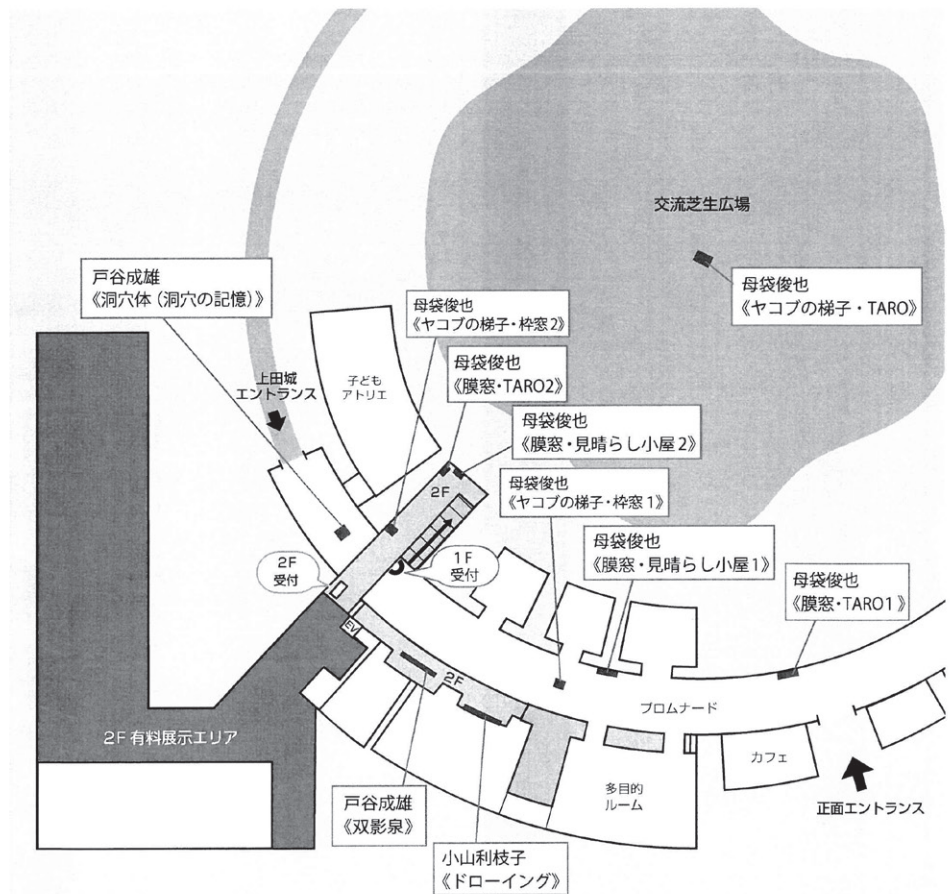
※文字 普通文字…切り文字

太文字…アクリル板に透明文字シート

●プロムナード・屋外展示作品マップ

プロムナード・屋外展示作品マップ

- プロムナード・屋外に展示されている作品は無料で観ることができます。
- 2F 有料展示エリアは、観覧券が必要です。
(1階受付でヘルスチェックシートをご記入の上、ミュージアムショップ チケットカウンターで観覧券をお求めください。)



●出品リスト

- 《膜窓・TARO1》 マスキングテープ 64.5×75.6cm 2021年 (野外展示)
- 《ヤコブの梯子・TARO》 木材・塗料 530×99×188cm 2021年 (野外展示)
- 《膜窓・見晴らし小屋1》 マスキングテープ 68.2×40.7cm 2021年 (野外展示)
- 《ヤコブの梯子・枠窓1》 木材・塗料 800×39.6cm 2021年 (野外展示)
- 《膜窓・見晴らし小屋2》 マスキングテープ 45.0×32.7cm 2021年 (野外展示)
- 《膜窓・TARO2》 マスキングテープ 61.3×106.5cm 2021年
- 《ヤコブの梯子・枠窓2》 木材・塗料 500×39.6cm 2021年

M307《Quadrat/full 1》 アクリル・油彩・綿布 160×160cm 2001年
 M334《Qf・SHOH〈掌〉2》 アクリル・油彩・綿布 160×160cm 2003年
 M346《Qf・SHOH150-II》アクリル・油彩・綿布 150×150cm 2005年
 M350《Qf・SHOH150-VI》アクリル・油彩・綿布 150×150cm 2005年
 M360《Qf・SHOH160》 アクリル・油彩・綿布 160×160cm 2005年
 M361《Qf・SHOH150-III o.p.》 アクリル・油彩・綿布 150×150cm 2006年
 M642《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz 24》 アクリル・油彩・板 90×90cm 2021年
 《Portfolio〈現出の場〉》 インクジェットプリント・エンボス・阿波和紙 29.7×42cm 2016年 上田市立美術館蔵
 《〈Qf〉キューブブランドローイング2020 1~4》 鉛筆・水彩・インク・紙 28.1×38.3cm 2020年
 《Qfキューブ90 M639 / M640》 93×93×93cm 2021年
 《〈Qf〉キューブ再考ドロローイング1~5》 鉛筆・色鉛筆・コラージュ・紙 25.8×36.3cm 2020年
 《Qfブランドローイング・ドラフト1~33》 鉛筆・色鉛筆・紙 25.5×36.4cm 2018年
 《Qf・SHOH〈掌〉90・Holz》シリーズ アクリル・油彩・板 各90×90cm (20点) 2011-2020年
 《Himmel Bild》シリーズ 油彩・カンヴァス 各43.5×53cm (82点) 2013-2020年
 M362《TA・KOHJINYAMA》 アクリル・油彩・綿布 160×800cm (10枚組) 2006年
 《絵画のための垂直箱窓1~3》 木材・塗料 各184×32.5×15cm 2020年
 《枠窓》 木材 (3点)
 《ブランドローイング TA・KOHJINYAMA》 鉛筆・インク・水彩・色鉛筆・トレーシングペーパー・紙 35.4×50cm 2006年
 《ブランドローイング・ドラフト TA・KOHJINYAMA》 鉛筆・紙 25.8×36.4cm 2006年
 《ヤコブの梯子・枠窓3》 木材・塗料 405×39.6cm 2021年
 M436《TA・TARO2》 アクリル・油彩・綿布 200×500cm (4枚組) 2011年

●関連刊行物

カタログ『シンビズム4』 B4、100頁
 『シンビズムの軌跡』 B5判、160頁、信濃毎日新聞社
 『芸術の種まく人びと』長野県芸術監督事業団報告書 A4、150頁

3-4

「渡辺えつこ×母袋俊也 Gegenüberstellung confrontation 対置」展 Yumiko Chiba Associates (東京)
 2021年3月6日(土) - 4月10日(土)

●概略

ドイツ留学を模索した1980年代初頭からの友人で、同時期にドイツのアカデミーで学んだ渡辺えつこととの初の二人展。

二人展の構想および具体的展示構成は、新型コロナ第4波にむかう時期ではあったが、SSN等を活用し作品や最近の関心事などの対話を重ねながら制作をすすめた。

中サイズと小品を描き、80年代の初期作も別室展示するというざっくりとした方向で制作に入った。
 〈Qfキューブ〉の正面像/背像の継続テーマのもと2点の〈Qf・Holz〉を制作。小サイズで自由なフォーマットによる板を支持体とする新しい試み〈Qf piece〉を取り組み展示した。

展示では小空間での二人展でもあり、複数回の見直しを経て展示が確定した。

●プレスリリース

2021年3月6日(土)より、Yumiko Chiba Associates viewing room shinjukuでは、渡辺えつこと母袋俊



写真24



写真25



写真26

也の2人展「Gegenüberstellung / confrontation 対置」を開催いたします。

渡辺えつこは、国立デュッセルドルフ芸術大学でゲルハルト・リヒターに師事し、以来、約30年間に渡りドイツを拠点に活動しました。現在は日本にスタジオを構え、作品を制作しています。渡辺の絵画は、TVのモニターに映された映像や、解像度の荒い画像を思わせる場面を写実的に描く絵画などを発表してきました。瞬間的に「画像」へと変換された一場面を、手作業をとまなう絵画という手法によって、画像の歪みやノイズまでを丹念になぞるようにして描くその作品は、「画像」と「絵画」のあいだにある複数の時間の層や、デジタルとアナログのあいだにある視覚認識の差異を改めて浮き彫りにします。母袋俊也は、東京造形大学に学び1983年に渡独。フランクフルト美術大学絵画・美術理論科でライマー・ヨヒムス教授に学ぶなど、渡辺と同じく、ドイツでの活動歴をもつ画家・美術理論家です。2019年には、自身の美術論集を編纂した『絵画へ 1990-2018美術論集』も出版されました。母袋は、制作と理論の双方から「絵画におけるフォーマットと精神性」についての思索を深めてきました。その思考は、画家のグリューネヴァルトが感染症の治療を行う施療院のために描いた《磔刑図》から着想を得た絵画や、アンドレイ・ルブリョフのイコン画をモチーフにした近年の〈Qf〉系絵画に結実しています。二人の画家が、絵画という実践を通して、さまざまな「対置」を展開する本展を、ぜひ、ご高覧ください。

●アーティストステートメント

「Chamber」について

描くために写真を使う時、壊れた画像を使うことがある。絵となるイメージが広がる故に。西洋では文化のあらゆる局面で窓の意匠性は強い。残念ながら今日の日本の建物で窓の存在感は薄い。4年程前に住んでいたアパートで、目の前に高層ビルが建つことになった。目の前に広がるであろう窓の光景に期待が膨らみ、描くことを妄想していた。夜景の窓の光に目が誘われる。しかしながらこれらが作品として展開し始めたのは昨年になってからだった。写真にデジタルレタッチすることにより、窓の外側、内側だけではないイリュージョン的な空間の歪みが生じる。そこはまた新たな絵のイメージが入り込む余地になる。元々は一つの画面上に抽象性も具象性も共存していた絵画。今日は再び画面上に多様なエレメントが共存し、独自の言語として成り立たせることのできる時代でもある。Chamberは画面上にさまざまな様相を映し出しながら共存し無限に広がる。

2021.1.25 渡辺えつこ

「Gegenüberstellung / confrontation 対置」展を前に

僕が絵を描くのは、知っているものや見えているものを描くことなどではなく、世界を見てみたい、世界を触れてみたいからに他ならない。

なぜならまだ僕たちは世界を知らないのだから。そしてリアリズムが現実の肯定だとするならば、僕はイデアリストと言った人の考えを肯定したい。

僕はフォーマット(画面の比率)と精神性の相関をテーマに制作展開してきている。それは〈TA〉〈奇数連結〉〈パーティカル〉〈Qf〉〈Himmel Bild〉の系列として体系を形成してきた。

本展では正方形フォーマット〈Qf〉系を出品する。2001年に開始された〈Qf〉系は、ルブリョフの《聖三位一体》、イエスの手、阿弥陀如来の印相をモデルとして2009年以降は90cm角の板を支持体とする〈Qf・Holz 90〉として取り組まれ、近年では正像と色彩のない鏡像を立方体の2面に配する〈Qf キューブ〉が試みられている。

さて一体「絵画が現出する場」とは? 絵画/像は「現実・リアルの世界」と「精神だけの非物質の世界」のこの二つの世界のわずかに重なり合う両義の場に薄い膜として生成し、精神の世界を背景にリアル、現実の世界に働きかけるのだと僕は考えている。〈Qf キューブ〉が模索しようとするのはその架空の空間性であり、そこでは無数の像が積層され立方体を形成しているのだ。今回は、その〈Qf キューブ〉のための新作〈Qf・Holz 90〉2点、そして小品〈Qf piece〉の出品となる。

2021.1.20 母袋俊也

●出品作品リスト

M643 〈Qf・SHOH〈掌〉90・Holz 25〉アクリル・油彩/板 90×90cm 2021年

M644 〈Qf・SHOH〈掌〉90・Holz 26〈背〉〉アクリル・油彩/板 90×90cm 2021年

M645 〈Qf Piece 1〉アクリル・油彩/板 24.5×32.5cm 2021年

M646 〈Qf Piece 2〉アクリル・油彩/板 32.8×24.5cm 2021年

M647 〈Qf Piece 3〉アクリル・油彩/板 12.5×22.8cm 2021年

M648 〈Qf Piece 4〉アクリル・油彩/板 17.8×24.3cm 2021年

M649 〈Qf Piece 5〉アクリル・油彩/板 33×24.5cm 2021年

M650 〈Qf Piece 6〉アクリル・油彩/板 24.5×33cm 2021年

M651 〈Qf Piece 7〉アクリル・油彩/板 9×13.1cm 2021年

M652 〈Qf Piece 8〉アクリル・油彩/板 9×9.5cm 2021年

ポートフォリオ「現出の場」(インクジェットプリント)8枚組 2016年

M4 〈神話の墓B4〉 テンペラ・油彩/綿布 47×76cm 1987年

3-5

「母袋俊也《ta・KK・ei 2021》」展 ギャラリー TAGA2 (東京)

2021年6月10日(木) - 7月5日(月)

●概略

新型コロナ第4波が蔓延、《ta・KK・ei 2020》に続き、同一フォーマットで第2作《ta・KK・ei 2021》の制作をすすめる。

「磔刑」をテーマにしたトリプティック作品を制作し、今回展ではグリュネヴァルトの「磔刑図」が登場するドローイングも出品される「フランシス・ベーコン」展を神奈川県立美術館・葉山で観る。今まで特に関心を持つことがなかったベーコンではあったが、その表現、取り組みの中に神聖なものとして現世的で扇情的なものゆがんだ結びが感じ取れた。それは新作制作の大きな課題となった。

展示では、一階の〈Study Painting〉を観ながら、階段上の黄の空の絵を垣間見ながら上方へ、二階に

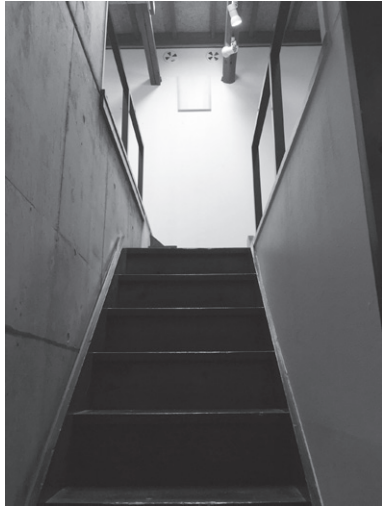


写真27



写真28



写真29

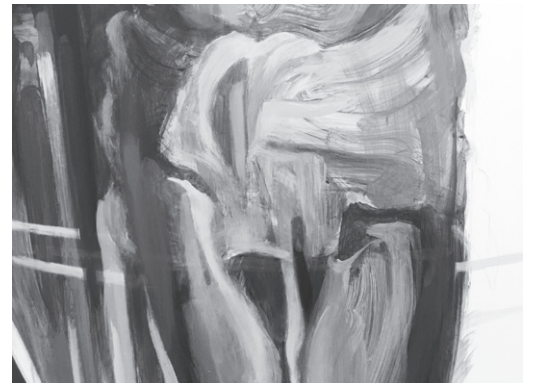


写真30

は《ta・KK・ei 2021》と《プラドローイング》。《ta・KK・ei 2021》最下部の水平の帯とゴルゴタの丘を描いた小品は同一高さで展示、上方には黄の縦筆致の小品が設営された。

本展をもって、退職時に計画されていた展覧会も一区切りとなり、2022年10月にスタートする原爆の図丸木美術館での展覧会構想と調査研究に本格的に入っていくことになる。

●ステートメント

《ta・KK・ei 2021》に寄せて

昨年、〈奇数連結〉を再始動させた。

それは世界中がこの感染症の内側で生きることとなってしまったことと決して無縁ではなかった。

3枚組の《ta・KK・ei 2020》は20年以上の時を経て再び「磔刑」をモデルに描くこととなった。

1998年に〈奇数連結〉の典型として取材したグリュネヴァルトの《磔刑図》は、当時のペスト蔓延の中でイーゼンハイムの修道院内施術院の礼拝堂の祭壇画として多くの信者、感染者が祈りとともにイエスの受苦に自らの境遇を重ね合わせたことだろうことを改めて知ることとなった。

また留学中の86年、シエナで目にしていたアンブロージョ・ロレンツェッティのあまりにも寓意的な壁画が遠い記憶から思い起こされ、そのタイトルが《善政、悪政の寓意》であったこと、そして彼も1348年にペストで没したこと、加えてF・ペーコンの《磔刑》など、感染症と絵画の関係を考え続けることとなった。

以下が再始動第2作目の新作に向けての覚え書きである。

《ta・KK・ei 2021》に向けての覚え書き

- ・画面の外には、広大な世界が開かれていることを強く意識すること。床、足の下面（大地ーリアル）をしっかりと意識し、上方はるか上方（天上界ーイデア）に思いをはせること。そして目の感覚、情動の有機性に鋭敏であること。

・トリプティックを貫く、吊るされる逆三角形－不安定性と下降性。
広げられる両腕…翼－上昇性。
垂直軸に上下両方向の運動。
最下部水平帯－地平 大地 実体 から浮かぶ。
貫かれる中心性。

・磔刑 受苦

受苦－歪み、ねじれ 痛み。
有機的 感覚－現世的な場。
感覚 触覚、触感 (haptisch)、感情、刺激 (扇情性)の写し－表象。
身体の動き、ジェストが表象される。
描く主体である全身の動き、手ではなく腕、腰で描くこと－画面への移し。
(アクトではなくジェスト、写しではなく移すこと)

・筆致＋描材/支持体＋色彩。(早めに油彩へ移行)

・明瞭さから遠ざかる。臃げ アンビバレント 乱調もまた良し。

制作ノートより 2021.5 母袋俊也

●DMテキスト

フォーマット(画面の縦横比・サイズ)と精神性の相関をテーマに絵画制作する母袋俊也は、1998年に一度完結させた奇数枚のパネルで構成する「奇数連結」シリーズを2020年に再開しました。1998年、2020年、そして本展と、同じく《ta・KK・ei》と題される作品は、ペスト患者用施術院の礼拝堂のために描かれたある磔刑図を基にしなが、1998年作に対して再開後の作品は昨今の感染症と絵画との関係や主題性に力点が置かれていると話します。受苦としての磔刑図や身体、描く側の身体と感覚の意味について、また絵を描く衝動や役割についても考えながら新たに解釈し直した《ta・KK・ei》を展示いたします。

●出品リスト

《ta・KK・ei study 4》 綿布、アクリル、33.3×24.3cm 2021年

M656《ta・KK・ei study 3》 綿布、アクリル 33.3×24.3cm 2021年

M658《ta・KK・ei study 5》 綿布、アクリル、油彩 41×32cm 2021年

M659《ta・KK・ei study 6》 綿布、アクリル、油彩 41×32cm 2021年

M664《ta・KK・ei study 11》 綿布、アクリル、油彩 41×32cm 2021年

M662《ta・KK・ei study 9》 綿布、アクリル、油彩 33.3×24.3cm 2021年

M661《ta・KK・ei study 8》 綿布、アクリル、油彩 33.3×24.3cm 2021年

M663《ta・KK・ei study 10》 綿布、アクリル、油彩 24.3×3.33cm 2021年

M660《ta・KK・ei study 7》 綿布、アクリル、41×32cm 2021年

M653《ta・KK・ei 2021》 板、アクリル、油彩、1825×209cm (3枚組) 2021年

M654《ta・KK・ei study 1》 綿布、アクリル、油彩、45.5×38cm 2021年

M655《ta・KK・ei study 2》 綿布、アクリル油彩、38×45.5cm 2021年

《ブランドローイング ta・KK・ei 2021-2》 ファブリアーノ紙、鉛筆、水彩、70×100cm 2021年

《ブランドローイング ta・KK・ei 2021-1》 ファブリアーノ紙、鉛筆、水彩、色鉛筆、70×100cm 2021年

《ブランドローイング ta・KK・ei 2021-3》 ファブリアーノ紙、鉛筆、コンテ、70×100cm 2021年

4. 対談「母袋俊也 絵画2020-2022 —パンデミック禍とウクライナ戦争のなかで」

母袋俊也×山極佳子(上田市立美術館学芸員)2022年8月29日(月)

母袋俊也アトリエにて収録

※凡例 作品〈 〉。シリーズ、系列〈 〉。書籍、雑誌『 』。展覧会、論文、「」。

◆母袋 今日藤野のアトリエまでありがとうございます。よろしくお願いします。

今回の対談では、僕が退職展「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置展」の後、2020年から2022年の間、どんなことを考え、制作をしてきたのかを紀要にまとめたいと思っているのです。

◆山極 よろしくお願いたします。

◆母袋 2019年の秋に僕は退職記念展をしていて、山極さんも来ていただいています、それは僕の作品展開を総覧する展示だったんですね。ある程度網羅的にできた展示ではあったんですけど、そこにはやり残しもいくつかあって、そのやり残したことに再チャレンジできたのが、上田市立美術館でのシンビズム展だったんです。2020からの展示の中で、シンビズム展は僕の中でも重要な展覧会だと位置づけているので、その担当学芸員であった山極さんに、是非対談の相手をしていただけたらな、と思ったんです。

今回の「母袋俊也 絵画2020-2022年」ということなのですが、2019年に発生したCOVID-19が日本にも入り、国内で猛威を振るい始めた2020年4月には緊急事態宣言が発出されました。

シンビズムの時もそうでしたが、展覧会はできるのか、開催してしまっているのか、という葛藤のなかで複数の展覧会を僕はしてきました。そうした一つ一つの機会が、パンデミックの中で絵画の意味を改めて考えることにもなり、作品にも変化をもたらしてきている。その辺りの事が対談で拾い上げられ、次の僕の展開につなげられていくといいなと思っています。

山極さん、「シンビズム」のご説明からお願いできますか。

◆山極 上田市立美術館の山極佳子です。長野県には2016年から続く「シンビズム—信州ミュージアム・ネットワークが選んだ作家たち—」という、県下の学芸員が集まって開催する展覧会の企画があるのですが、コンセプトが大切な展覧会ですので、少し説明させていただきます。この展覧会は「長野県芸術監督団事業」という県主導の取り組みの一つです。音楽、美術、プロデュース、演劇の4部門に専門家の監督がつき、芸術・文化活動を活性化させよう、とするものの一環ですが、美術部門では本江邦夫さんが監督となって、このシンビズム展が始まりました。残念ながら本江さんは2019年に亡くなられ、私はお会いすることも叶わなかったのですが、シンビズムでは「美術館を地域の文化的交流の中心に」「学芸員たちを主役に」という当初の本江さんのコンセプトを受け継ぐ形で続いています¹。

私は「シンビズム4」から参加しました。この時の展覧会のテーマは、全4回の展覧会の集大成らしく「戦後の長野県の現代美術史を辿る上で重要な作家」ということで、上田会場では母袋さん、小山利枝子さん、戸谷成雄さん、また物故作家である辰野登恵子さんの作品が出品されました。その中で、私は母袋さんの展示を担当する学芸員チームのリーダーを務めました。このチームは私含め学芸員5人構成だったのですが、私は会場館の者ですので、母袋さんの作品のご性格上、コロナ禍で来館できない母袋さんに会場のつくりを詳しくお伝えする必要もあり、密にやりとりをさせていただいたことを覚えています²。

会期中は、母袋さんのほかにもスケールの大きな出品作品ばかりで、会場はかなり迫力のある場になりましたね。また、「シンビズム4」の会場は、当館の他に安曇野市豊科近代

美術館で³、本来はこちらが2020年8月に開催、上田市美は2021年2月で、上田が本当の最終回のはずだったのです。ところがCOVID-19の蔓延のため、安曇野会場は2021年8月に延期となりました。上田の方はスタート館になり、本当に開催できるのか不安を抱えながらとりあえず準備だけは進めよう、という気持ちでした。

準備段階のお話をすると、最初に母袋さんと打ち合わせをして作品を拝見したのが退職展の展覧会でしたね。母袋さんの今までの作品が網羅的に展示されていて、その中で「〈TA〉系の作品についてはもうやるのが分かっており、これからは〈Qf〉系の作品を追求しなければいけない」とお話をされていたことや、「本当はこの作品はこう展示したかったんだ」というようなお話をされていたので、できるだけそういうことが実現できるように、ということを考えながら進めさせていただきました。

2020.4 GALLERY TAGA 2

「〈Qfキューブ〉—像が積層する立方体そして絵画の位置」

◆**山極** シンビズムはコロナ禍が始まってから本格的な準備に入る、というようなスケジュールでしたので「できないかもしれない」という状態での進行でした。そんな準備期間中、2020年に母袋さんは個展を開催されていますが、この時のテーマは〈Qf〉系で、「やはり〈Qf〉系を大切に考えられているんだな」と思いました。

◆**母袋** GALLERY TAGA2での展覧会ですが、〈Qf〉系というのは正方形のフォーマットで、アンドレイ・ルブリョフの《聖三位一体》と彼の先輩格のイコン作家フェオファン・グレークの祝福するイエスの手、さらに阿弥陀如来の定印、そのそれぞれの像が重なっていて、正方形の中で重層化していく、というような作品です。絵画は空間性が大切ですが、その絵自体の空間性は実はキューブなのではないかと。絵はどんな作品も目を閉じて触ってしまえば平らでしかないもの、あるのは空間性、そうイリュージョンです。

仮に海の風景だとしますよね、そうすると、自然は奥に遠のいていくわけじゃないですか。ですが僕が設定している〈Qf〉系の空間性は、90×90cmの絵は奥行きのようなものは90cmで世界は横にも奥にも閉じている。しかも奥ではなく手前に押し寄せてくる空間なのです。立方体で、〈Qf〉の画面の外に鑑賞者の視線は出ることがなく、絵の中を巡回していく、みたいな絵のつくりになっています。〈Qfキューブ〉はその考えを実際の展示で示すための装置でもあるのです。これは上田市美にも展示しましたね。

立方体の6面が90×90の板で構成され、2面に〈Qf・Holz〉作品がはめ込まれています(写真1, 2, 120頁)。その2面は正面像ともう一方は左右反転した鏡像(写真3, 120頁)でまだ光が発生する前なので白黒の像であるはず。だったのですが、過去に何回か試みられた〈Qfキューブ〉ではその2面の作品に不合理というか、矛盾も残っていて、その辺を整理する必要性を退職展の際強く自覚し、課題としていたのです。そこで退職後最初の展示、GALLERY TAGA2での個展は〈Qfキューブ〉でと。個展タイトル「〈Qfキューブ〉—像が積層する立方体そして絵画の位置」という長い副題は、そのことを表しているのです。

◆**山極** 〈Qf〉系の空間性について、「手前に押し出されてくる空間」ということを仰っていますが、絵画の奥に広がっている空間については了解されやすいところだと思いますが、「手前」ということについて、少し詳しく伺ってもよいでしょうか。

◆**母袋** 絵というのは、見る人間がいて初めて空間性が発生する。空間、実体としての絵は多少表面がデコボコしていたとしても平らな面なわけですから。空間性ということと言

うと、先ずは見る人がいてその人と対面するように描かれた絵、像があって、見る人間の視線がその像の奥の方向に空間性、イリュージョンを形成するのだと。ただ僕は向こうから、絵からこちらに押し寄せてくる空間性がある、それがとても重要と考えているのです。〈Qf〉系の作品は、正方形なんです、実際の絵の面よりも手前に像がある、みたいなことができたらいんだよな、と。これは妄想なんです、そういう気持ちがあるんです。

見る側と像のどちらに主体があるのか？ みたいなことだと思います。イコンの場合、ロシア教会では祭壇の奥の部屋、そこは聖人しか入ることのできないスペースなのですが、そこは無数のイコンで覆われているイコノスタシスという壁によって仕切られている。その壁の向こう側には聖なる空間が広がっている。

そこは黄泉の世界、彼岸なのかもしれないしアイデア界なのかもしれない。いずれにせよ我々のこの現実世界ではないもう一つの世界が向こうの方にあるのです。それを感じることができる装置でもあるのでしょうか。

聖人たちが描かれたイコンの壁イコノスタシスを前に立つ人には、聖人たちの視線がこちらの方に押し寄せてくるというかたちなんだと思うんですね。

風景の場合は、風景画を見る主体的な人間の側にあつて、その俺/私が、先方、対象を見届けていくのだという意識がありますね。視線が、遠近法にのっとつて奥の世界を集約していく。視線の東が対象を捉える。主体はこちらにあるわけですよ。

しかし、果たしてそうなのだろうか？ それでいいのだろうか？ と思うのです。

近代が見出した主体的個人はもちろん重要なのですが、安穏とはしてられないという思いが根底にはあるのです。楽観的な近代はとうのむかしにおわっている。僕たちは科学に大きな力を信じてきていたと思うのですが、最近の気候変動もそうですが、今の感染症は、科学がほとんど太刀打ちできていないことを露呈してしまった。100年前のスペイン風邪の時とほとんど対応が変わらず、結局打つ手もなく抗うことも諦めて、withコロナで行くしかないのが現状なのだと思うのです。

ロシア教会内でのイコノスタシスの事例はもちろん前近代的な、神が支配している世界の話ではありますが、畏怖する力というか、畏怖する何かが想定されている事が重要だということを強く思うのです。絵にはそうした力がある。それを示す力もあるのだと。そして像の背後からくる光を受けて、それを見る人間に、その力、エネルギーが、何か波動のようなものがこちらにやってくる。そんな絵を描けるんじゃないかなと思っているんです。上田市美で展示をした《TA・TARO2》は郷里の太郎山がモチーフになっていますが、僕としては太郎山を見ていたんじゃない、太郎山に見守られて、育ってきたような実感というのを強く持っていて。だからロシアに行ってイコノスタシスを見た時に、無理なくそう思えたんじゃないのかなとも思っているのです。

僕らが太郎山を見てるんじゃない、主体である山の側から視線が送り届けられている。そのベクトルが重要と。なので〈Qfキューブ〉の空間性のことでも、積層された像が手前の、こちらの方にやってくる、ということを考えている訳です。

◆山極 気になっていたのですが、《TA・TARO2》で山の頂上が中心にきているのは、意識されて描かれたんですか？ それとも気が付いたらそのような絵になったんですか？

◆母袋 はい、それは意識的に描きました。本来の〈TA〉系は、偶数連結がゆえに中心性をもたないというのが原理原則なんです。でもご指摘のように《TA・TARO2》は、絵の真ん中に山の頂上がきている。

〈TA〉系のルールに抵触している。それを超えて描いてみたいと思ったんです。

〈TA〉系のルールに抵触しちゃうということは充分承知の上でした。《TA・TARO2》には

前作として《TA・TARO》⁴があるのです。上田の夢の庭画廊から展覧会依頼があったのですが、郷里での展覧会に関心がなかった僕でしたが、そのころには少し柔らかい人間になってきている時代だったので(笑)、それもいいかもと思ったのです。ならば太郎山を描こうと思ったのが2010年の《TA・TARO》なんです。シンビズム4で上田市立美術館に出したのは《TA・TARO2》という作品ですが、一回目描いた時はあまりうまくいった感じがなくて、翌年再チャレンジしたのが《TA・TARO2》なんです。もちろん太郎山は中心に頂があるシンメトリーの山です。それは明らかに〈TA〉系の原則とは抵触しますが、たとえばそれが原則に反したとしても自身の中にある衝動は何より優先されるべきですよ。

今までもそうしたことは頻繁ではないまでも起きてきましたし、それが次に何かを字ひらかせてくれることにもなっています。そうしたことは、大切にしていきたいと思います。

◆**山極** 「手前」ということを考えた時に、例えばアイコンであれば描かれた聖人のまなざしの行き場として絵の中に既に指定された空間ということだと思うんですが、所謂文学でいうところの「内包された読者」とはちょっと違うものを感じます。文学作品ですと、物語の語り手がいて、語り掛けられる読み手がいて、たまに「読者諸賢はお分かりだろうが、…」なんて、物語内で言及されたりする。けれど、ここでいう「内包された読者」は必ずしも、今本を開いている生身の読者のことではなくて、かりそめの読み手の役割のことを指している場合が多いです。対して母袋さんの作品では、「像」といいますか、フィクションであることに自覚的でありつつ、主題から押し寄せる視線を、今、絵の前に立っている鑑賞者が浴びていることが根底にあるように感じています。

◆**母袋** ちゃんと理解できているのか不安ですが、その「内包する読者」というのが作品の受容者のことであれば、絵画は観者のことはあまり多くは考えないスタンスを貫いてきたメディアのように思います。それが同じ美術領域でも例えばデザインなどは受容者のことを強く意識するでしょうし、クライアントは絶対に近いですよ。実態はともかく絵画は独立性は高い……。

◆**山極** 確かに、作品がどのくらい受容者から独立しているか、ということを考えると、絵画は独立性が高い芸術だと思いますし、母袋さんの作品も観者一人一人の見方を超越した、普遍性が目指されたものですよ。先ほど「畏怖する力」ということを仰っていましたが、私も図録に、「われわれにとって、変わらずこちらを見つめる他者がいることは、それ自体が救いかもしれない」と書きました。鑑賞者側であるわれわれ側がどうあろうと、違う次元でこちらを見ている絶対的な視線があると確信できるということは、生きる上で結構必要なことなのではないかな、と思ったので。ただ、恐らく母袋さんの仰る「風景が我々を見守る」というような、風景に対峙する我々の生に向かっていくような言葉に引っ張られてそう感じたのだと思います。風景や聖人に見守られていることを看取した瞬間に、そのことに気づく前の時間も全て超越して見守られていたことに気づくような。「私が信仰していない時間も神は神だったのだな」というような。ですがこうした認識論的な理解ではもう間違っているのかもしれないのですが……。

ただ、絵を絵たらしめている鑑賞者というよりも、重要なのは「神」のような高次の存在、不動の存在が、そこに確かにあって、絵画として成り立っているということなのかなと解釈しています。

さて、この展覧会の時期は、丁度緊急事態宣言が発出されたタイミングですね。開催するか本当に悩まれたと思いますが、どんなことを考えて準備、開催されたのでしょうか。

◆母袋 僕は当初から「自分の活動を停めてはならない。辛抱強く考えぬくこと。そしてそれを制作に繋げること」と自分に言い聞かせてきました。

ウイルスは人と人が結び付くことを許さないわけですが、人類は人と人が結びつき、交易を広げることで、富を生み、文化をはぐくんできたのです。ですから美術に携わる僕らにとっても重大事です。画家にとっての制作ということでは巣ごもり状態はむしろ内省を深め集中していくということではむしろ大きな問題はないのだろうと考えていました。が、画家仕事には発表もあります。こちらはそうはいきません。緊急事態宣言が発出されている中での開廊には倫理的なプレッシャーもありましたが、主催者であるギャラリーとも熟考に熟考を重ね計画通りの日程で始めることにしました。結果的には不安のなか展示を終え、その後の僕の会場入りは最終日閉廊30分前に到着、一人の訪問者と2、3の会話をしただけでの搬出となりました。でもそんな中でもご覧になられた方々から感想をいただき、僕のほうが勇気を頂くことにもなりました。

予定していたトークはオンラインとなりました。

2020.11 CAFE&SPACE NANAWATA

「《ta・KK・ei 2020》—「奇数連結」再始動—」

◆山極 〈Qf〉系は宗教的な主題が重層的に描かれていますが、以前、シンビズムの会場で聖書のストーリーを「最も大きな物語」という風に表現されていましたね。その物語としての大きさが〈Qf〉系のテーマにも絡んでくるのかなと感じています。そこで、2020年11月にキリストの磔刑図を主題として、奇数連結の作品を「再始動」として描かれていることについて、教えていただけますか。

◆母袋 NANAWATAは丸木美術館学芸員の岡村幸宣さんの奥様が運営しているカフェと併設されている展示スペースなんです。僕の退職記念展をご覧になった岡村さんから《ta・KK・ei》を出していただくことは可能でしょうか」とお誘いをうけたんです。

この《ta・KK・ei》という作品(写真5、122頁)は、98年にグリュネヴァルトによるキリストの磔刑図をモデルに描いた3枚組の作品ですが、その後〈奇数連結〉はつくらなくなっていたんです。だから画集の中でも「〈奇数連結〉は終焉を迎えた」と位置付けられ、そう書かれているのです。ただ改めて《ta・KK・ei》のことを考える機会を得て、再度〈奇数連結〉そして《ta・KK・ei》に取り組んでみたくなったのです。

《ta・KK・ei》はグリュネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画をコルマールに取材して描いていた絵なんです。当時の僕の関心はフォーマリズム的に中心性の導かれるフォーマット、構造、描材と描く僕の身体と画面の成り立ちであったし、そこに普遍を求めていたのですが、ところがコロナ禍で改めてこの作品について調べていくと、そもそもイーゼンハイムの祭壇画は修道院の中の、施術院の礼拝所に掲げられていたということが分かってきた。施術院というのは要するに病院であり、疫病の隔離施設ですよ、そこでは黒皮病やペストなどの感染症に苦しんでいる患者、差別され隔離されている人たちが、キリストの受苦の姿に自分を重ね合わせながら日々を過ごしていたということも分かってきたのです。それらを念頭に、旧作より一回り小さく、支持体は板に変え、数多くの〈ブランドローイング〉(写真8、122頁)をしていく中で様々なことを考え、新しく制作したんです。感染症、身体そして救済を「磔刑」として取り組んだのがNANAWATAでの新作品です。

◆山極 この展覧会、私は何えず大変残念でした。98年の時の《ta・KK・ei》との違いについて教えてください。

◆**母袋** 新作の《ta・KK・ei》(写真6、122頁)では作品の中に地平線が設定され、キリストはそこから少し高い位置にいますね。98年作には垂直性を強調する縦の筆致がありますが、これは新作にも維持されています。ですが新作に現われている水平のラインはありません。この水平ラインは大地、現実の世界ですよ。そこに十字架が突き刺さっていてキリストが吊るされているわけですが、画面には十字架の下部は描いていないのです。なぜならイエスが属しているのは大地ではなく天上界なのだからとの考えからなのです。十字架とキリストのポーズによってできる逆三角形は、構図としては凄く不安定な訳ですが、この逆三角形は今でも大事な要素だと思っています。一方では下降する逆三角形に対して上方の天上の世界にむかう上昇性を逆三角の下部を支点とした弧で現わそうと試みました。そしてキリストの左右には原画に登場する洗礼者ヨハネが右に、左には聖母マリアと使徒ヨハネそしてマグダレナのマリアを配しています。

新作制作に際してはかなりの数のブランドローイングをしているのですが、今お話ししたようなことやキリスト両腕と重なる様に翼があるようなことは、それらのローイングを経て描かれていったものなのです。

◆**山極** 〈Qf〉系の、《聖三位一体》も阿弥陀如来も宗教的テーマですが、キリストの磔刑図の方が分かりやすく“宗教画”な気がします。コロナという、誰もが普遍的に恐れを抱く世界的パンデミック下で、誰が見ても「キリストの磔刑図だ」と受け取れるテーマ、より分かりやすいメッセージのような、直接的なテーマを描かれているのかなと思ったのですがいかがでしょうか。

◆**母袋** 「普遍的」ということは、具体性を持たないということなのだと思うのです。アメリカの抽象表現主義は、普遍を求めた。それは抽象だったわけですよ。具体性は、仮に具象性と呼び変えることもできますが。抽象的ということは、普遍的ではあるが具体性を持たないということでもある。そして21世紀になって久しい今、これほど多様性が叫ばれている今、普遍という言葉自体が響かないのです。僕は大切に保管していますがね。具象画がイラストのようにも見えるように、抽象画の場合も模様や柄のようにも見えてしまうことがあります。「磔刑」の場合はかなり具体性を持ったものですので、受け入れるのに躊躇を感じる人も少なくないでしょう。男性の裸、しかも出血もしている。一方で「磔刑」はペンダントや飾りものにもなっているアイコンのようでもある。仰るように宗教そのものも感じる。ただ僕は宗教と信仰とを分けて考えるようにしているんです。宗教という響きには特定の宗教宗派に引っ張られるのに対して信仰にはある普遍性がある様に思っているのです。それに西洋美術を学ぶことはキリスト教がどのように表現されてきたのかの歴史でもあるのですから……。

改めて今のように問われると、ハッとするのですが、僕としてはここ一年半位ずーっと磔刑と付き合ってきているので、いいのか悪いのかも分からないのですが、あんまり僕の中では気にならなくなっちゃってるんですけど。それもこの感染症、コロナとの関係があるのかもしれません。僕の場合、退職して、作品だけに没頭できる日々を待ち望んでいたのです。そこへコロナが…。さらに僕は心筋梗塞を起こした身でもあるので、本当に巢ごもり状態が続き、外出も車。アトリエの中や家の敷地から出ることがない時間をずっと過ごして自分の中だけで完結していくというような毎日であるからそうなるのかもしれないけど。

98年のよりも、新しい《ta・KK・ei》の方がより具体的ですよ。98年の《ta・KK・ei》はタイトルを見た時に初めて「あ、磔刑図なんだな」と分かるような。新しい方は、どう見ても磔刑図ですもんね。その拒絶感に通じる強烈さも、今はあまり気にはしていないの

ですが……。

◆**山極** 母袋さんのブランドローイングでは、キリストに翼をもたせて羽ばたいている、というようなものが見られます。磔刑図は、下に向かっていく重力の方を強く感じるものだと思っていたので、この絵から「飛ぶ」という着想を持たれていることに驚きました。

◆**母袋** 今僕は、地面から少しキリストを浮かせて、どんどんどん上の方に上がっていく形になっていて。ふわっと浮上しているような。

(DMになっているドロワーイングを見ながら)これらの成果として、今は地平線が入り、上に向かっていくようなとか、浮かしている、とかは、NANAWATAの後に、TAGA2での展示でも出てきていることなんですね。

◆**山極** また、〈TA〉系の時もそうなんです、白い余白のような部分はこういった意味があるのでしょうか。図録の中で「コマ割りのような」と書いたのですが、この余白があることで主題に単純な時間経過が起きているというより、パタンパタンと場面が転換していくような風に見えるのですが、意識的にされているのかなと思っていました。

◆**母袋** なんなんですかね……。僕の絵として特徴づける必要不可欠なものとしてありますよね。色面と余白の連続と非連続。それによる緩急というカリズムも重要、一枚の中で時間の経過みたいなものとして絵を見ていくこととか。複数のパネルの認知へのきっかけとしての余白。ということなどがあったんでしょうか。一番最初に描いた作品《神話の墓》⁵の時に、すでに余白がありますからね。

2021.2 上田市立美術館

「シンビズム4 ー信州ミュージアム・ネットワークが選んだ作家たちー」

◆**山極** シンビズム4では、先ほどお話ししていた新しい〈Qfキューブ〉(写真11, 13, 124頁)や《TA・TARO2》(写真12, 124頁)を展示することができました。上田市美は芝生広場から太郎山が見えますが、太郎山に向けて《ヤコブの梯子-TARO》を設置。さらに天井まで突き抜けているように見える《ヤコブの梯子》(写真20, 127頁)を1階プロムナードと、2階渡り廊下に取り付け(写真21, 127頁)、最終的に2階展示室の《TA・TARO2》の前(写真12, 124頁)で梯子が終わる、という構成にしましたね。当館には舞台技術の方もいるので、足りない梯子はつくってもらい、設置については何度もお電話でご相談させていただきながら来館者の導線も考えてから搬入しました。

大変ではありましたが、当館としては、展示室外に作品があるということは嬉しいことでした。会場館としてのお話で恐縮ですが、うちは正面玄関から展示室に至るまでのアプローチが長いんです。展示室内に入らないと、美術館が今いったい何をやっているのか、展覧会の雰囲気市民に全く伝わっていかなくて。シンビズム4では、「施設全体でシンビズムを行っている」という感じを出すことができたと思いますし、それが作家である母袋さんの作品への意図にも適っている、ということが、とても作品と会場の有機的な関係性のようでよかったと思います。《TA・TARO2》についても、地域の山がモチーフになった作品をここで展示することができました。

また本展の成果としては、〈Qf〉系のイコノスタシス展示(写真16, 127頁)を縦4枚×横5枚という規模で実施できたことや、展示室前の廊下で、壁面ではなく、来館者の進行方向に向かって垂直に絵を設置した展示(写真18, 127頁)、つまり「浮いている膜」としての

絵画の展示、ということができたのですが、あれは好評をいただきました。

◆母袋 あの垂直に設置した展示はよくできたなと思っています。ライティングをしたところ、絵の後ろから見た時に、たまたま表の絵が透けて見えるという意図しない効果もあり、そういう意味でも「膜なんだな」ということを感じられた(写真19、127頁)と思います。僕は支持体として薄綿布を使用しているので、透けが出たのでした。

シンビズムでは、ある程度網羅的な展示をして、母袋俊也の制作が、通時的に、一定以上に分かるものになったと思います。〈奇数連結〉や〈バーティカル〉のものは入っていないのですが、ただ〈TA〉系と〈Qf〉系は最重要な系列でもあります。イコノスタシスを4段組はなかなかできなかったのも、すごく効果的で思い残すことがないように展示(写真17、127頁)ができたと思っています。《ヤコブの梯子》にしても、1階のプロムナードから天井を抜けて2階のメイン展示室に到達するかのようには設営したり、展示室内ではその梯子の背後に〈Himmel Bild〉を高い位置に展示(写真12、124頁)したりできました。僕のテキストを床やガラス面に貼付したテキストインスタレーション(写真21、22、23、127頁)もできましたし。造形大学の退職展ではどうしてもできなかったこと、「もう少しこれができれば違ったんだろうな」と思うことを、リベンジのように上田市美で実現できたということがよかったです。展覧会が実施できるのか分からない状況での準備だったので、作品の送り出しを終え、とりあえず上田までたどり着いたとの報告を受けた時は、たとえ開催ができなかったとしても写真だけでも残る。と、少しずつでも前に前にと進んで行けば、という感じで。でも最後まで展示を終えることができたわけですが、山極さんのお立場では僕とは全く違うご苦労もあったことでしょうか。

◆山極 コロナのこともあり、母袋さんの展示を考えながら、来館者の導線を広くとらなければいけなかったり、いつだれが来てどの業者さんにやっていただいて、など、やらなければいけないことがたくさんありましたね。

ただ、この状況下で特に子供たちは行ける場所がなくなっていて、こちらが予想していたより多くの観覧者がいらっしゃいました。迫力のある作品も多い展示だったので、喜ばれて帰っていく方が多かったですね。

◆母袋 そもそも美術はそういう力を役割としてもっているわけだから、それも果たしてどこまでできるのかできないのか、やっていいのか悪いのか、ということを世界中が模索をしていて、今も結論は出ていない。というより何も改善はしていないだけだね。

◆山極 人の交流が断絶され、現実的に「できるのか」ということと同時に、「やってもいいのか」という、倫理的な問題として問われたりもしていましたね。美術館では展覧会などの活動の内容が倫理的に問われる例はこれまでいくつもあったように思いますが、開催そのものが問題視されるということはなかなか無かったのではないのでしょうか。

お話が戻りますが、上田にいらっしゃった時に、太郎山に見守られながら育ったということについて「これって個人的な経験なんですよ」というお話をされていましたね。母袋さんにとっては「郷里の山」、土地の人々を見守るものとして「どの町にも太郎山がある」ということを仰っていて、だからこそ作品にもされたのだと思いますが、同じ上田の間でも、太郎山をあまり認識せずに暮らしている人もいて。そのことについて「僕はこう思って描いたんですが、これってよく考えれば個人的な経験なんですよ」と改めて認識されたことをお話されていました。制作の理論として整理されている普遍的な法則と、個人的な経験と、母袋さんの中ではどう整理されているのでしょうか。

◆**母袋** 太郎山は「普遍的な構造」をもっている。太郎山というのは象徴的に「太郎」という名前だから、どこの町にも太郎山があるということを幼いころ僕は思っていたんだけど。ところが展示された《TA・TARO2》や、太郎山にむけて野外に設営した《ヤコブの梯子》を見ながら「太郎山ってどこにあるんですか」って言われたりして(笑)。普遍的だと信じていたのだが、上田の人がみんな一定な思いのもと、太郎山を同じように見ている訳ではなく、僕が住んでいる地域において限定のローカルな、いわば個人的な体験だったんだな、ということを知ったのでした。でも大切なことは「普遍的な構造」にあるわけですから。絵と信仰のことについてもきくと似たようなことが言えて、それは「偶像を認めない」というような部分にも表れてくる。所詮偶像な訳だから、像であることの自覚ってある訳ですよ。本物じゃないというか。

◆**山極** 例えば信仰にまつわるものであっても、一人一人にとっての神様は認識上は違うと思いますが、「神」と同じ語で呼んでいる以上、高次の概念はありますよね。どこまでも個人の解釈に還元されてこない大きなものといえますか。母袋さんは制作の際、理論をとっても大切にされて「絵画は正しくなければならない」と仰っているので、その中で「個人的な経験」を見つけられたといえますか、普遍的な構造の中で、改めて「個」を発見されて、それを少し楽しそうにお話されていたのが印象的に思いました。

また、シンビズムの時に私の印象に残っている出来事なんですが、展示作業の時に戸谷成雄さんとお話されていたことがありましたね。戸谷さんが「彫刻は実体として地面に立っているんだ」という、「浮いてはだめだ」というような、絵画に対する彫刻の優位性ではないですが、少し挑むような感じのお話をされていて、それに対して母袋さんは「浮いているから震災の時にも崩れるものではなかった」と応戦されていて、何だかとても面白かったのですが……。

◆**母袋** 双方ともに「像」なのです。彫刻も絵画も勿論「像」なんですが、どちらの方が「像性」が高いかという、絵画の方が高いわけです。言い換えれば実体的じゃないってこと。絵画は重くもなく、目をつぶって触っちゃえば平らになっちゃうわけ。一方彫刻は確かにここにあるという実体がある。だけどそれこそ大地とくっついている訳だから、地震があったら、大地と一緒に揺れちゃう。けれど、絵は浮いているのだから、たとえ大地が揺れたとしても、揺れないですむ。免震というか。それはすごく実は重要だと僕は思っていて、どれぐらい具体的でないかということもまた大切なことのひとつですよ。だから抽象表現主義なんかの場合は、「徹底的に具体的な形象からも離れていくことによって普遍を獲得することができる」という仮説をもっている訳ですよ。そうした考え方は20世紀の後半美術そのものをけん引したんだろうし、僕もかなり影響を受けたと言えるのだと思うのです。その考え方の本質を理解もしたという自負もあるけれど、でもそれは一時のそれこそ熱病に侵されたちょっとした実験だったようにも思えなくもないわけです。長い人類の美術のことを視野に入れると……。

「抽象」と言ったところで、柄、みたいな風に見える時もありますよね。ちょっと意識が変わるだけで全然違うものにも見えていくじゃないですか。だから僕が大切だな、すごいな、と思っていたものが、時間も過ぎていくなかで、そうじゃなく見えるものもたくさんあるし、不感症になっちゃうこともあるんですけどね。

今回のCOVID-19とかは、特に根本から揺さぶられることじゃないですか。あれはひとつ、人類が勝てなかったことの証ですよ。withコロナとか、「良しとしようよ」みたいな感じで結局何もできてない。専門家の発言も、私達が何かできるだけの内容を持たないわけですよ。それは感染症だけじゃなくて、すごく情報がたくさんある中で、何がフェイクかフェイクじゃないのかみたいなことになっていて。

絵は元タイリュージョンですよ。フェイクとは言わないまでも似姿にすぎないとも言える。絵は所詮、絵、「お絵かきの絵でしょ？」みたいなところがある。だから法廷では写真は撮っちゃいけないけど、絵は描いてもいいということになっている。僕からしてみるとバカにされた話なんですよ、「どうせ絵なんだから大丈夫だよ」みたいな。法廷画家の人たち(笑)わずかな時間でダーッとその人の表情まで描き込む。写真は真実を写し撮るが「絵なんだから」って。それらは「像」に対する認識の問題なのかもしれませんが、果たしてと僕は思うのです。その「像」の持つ曖昧さに対して、自然科学の立場を思うのですが、自然科学が根拠とするのは数字で、絶対的なものだとか皆が疑うことはなかった。でも今回の感染症は根底からそれに揺さぶりをかけていると思う。根拠とする数が曖昧というか怪しい。挙句の果てにスーパーコンピューターを駆使しての飛沫感染を表す動画は完璧な絵、像ですよ。膨大な数を像に置き換えているのかもしれませんが……。数こそが真実なのだということなのかもしれませんが、像は実相、真理を表象するのだと僕は思っているわけです。

実質社会にはほとんど影響力のないと思われる僕らの領域なわけですが、曖昧な像がゆえに真実や真理というようなものに近づけるのだと思うのです。そこで美術、絵とかは、役を果たしているし、果たしてきたのだと。それも「像」だったからなのだ。

◆山極 コロナ禍という混沌としたものの中で多くの予測できない事象に見舞われ、今が過渡期、ということもあるのかもしれませんが、「この状況を数字化できない、抽象化して“獲得”できない」という状態が、人にとってこれほどストレスになり得るのだなということを感じました。

また、コロナもそうですが、震災のときなど、「こんな時に美術になにができるのか」ということが話題になることがあります。像が像であること、美術であることそのものが、人を救っていくということですよ。よく言われるように、「心の癒し」みたいな部分も美術の役割の一つなのだと思いますが、そんな瞬間的なことではなく、もっと強度の高いことですね。

◆母袋 リヒター⁶って「シャイン (Schein)」って言っているんですよ。シャインっていうのは「仮象」仮の像みたいな言い方になるんだけど、彼はこの言葉を何回も使うんですよ。そしてドイツではお札のこともシャインっていうんです。まさにお金ってそうですよ。貨幣経済、信用貨幣の世界ってもの自体がそうですよ。労働も含めてさまざまな価値の対価として紙っぺらのお札がある。そして大切に財布の中に入れておけるわけじゃないですか。それも同じ言葉「シャイン (Schein)」「仮象」「仮の像」なのです。

リヒターの展覧会⁷を東京国立近代美術館でやっていますが、リヒターは厄介な作家でこの短い時間の中でうまく言うことは難しいのですが、僕が参照してきた数少ない作家でもあります。で、リヒターには常に「嘘っぱち」さがあるんですよ。あの具象の絵なんかにしても、リアリズムでいうところの「リアルな絵」じゃないわけですよ。それは単にフォトペインティングということからくるのではないのです。一方の抽象的な作品も同様に抽象の持つ絶対性にむかっているのではなく、抽象画をなぞっているのだと僕には見えるのです。英語を和訳した表記は〈アブストラクト・ペインティング〉ですが、もともとのドイツ語は〈Abstraktes Bild〉。「Bild」は今まで再三話題にしている「像」なのです。なので〈アブストラクト・ペインティング〉という語が持つ自律性を持った絵画というより「抽象的な像」とか「抽象画」といったニュアンスのほうが近いのだと思うのです。

それにカラーチャートの作品も、今回の出品作は色材が塗られてもいないのですが、70年代の作品は支持体に色材が塗られていた絵だった。ただそのコンポジションは恣意的、ガラガラボンでいいのだ。言ってみると「何色が何色の隣に並んでいてもいいですよ」という作品だったわけです。抽象画に対する熱い思いを待たない。

東独からの亡命者であるリヒターにとって大変深く大きい意味を持つ〈ビルケナウの写真〉、それをもとに描きだされる〈Abstraktes Bild〉の《ビルケナウ》それを原寸にプリントした《ビルケナウ》そしてそれらを映す出す巨大な鏡作品。そしてそれらの「像」が循環している。

「像」に対しての思いは強く、彼の作品総体の中で「絵の像」と「写真の像」と「鏡の像」その位相の異なる「像」が循環しているわけです。その核として「絵画」が必要なのです。今回の展示はまさにその実践だったわけですね、

その根底には20世紀後半、安易にも信じた普遍を覚めて捉えるモストモダニティの思想があるのだと思っています。

◆山極 画面そのものが目的化していくような抽象絵画と違い、「嘘っぱちさ」と仰いましたが、「これって嘘ですよ」「仮のものなんですよ」というメタ的な視点を敢えて見せている作品、ということですよ。お話が戻りますが、母袋さんと戸谷さんは、「像」の概念を共有した状態で、すごくハイコンテクストな会話をしていらっしゃったので聞いていてドキドキしました。

笑いながらも言い合いみたいな雰囲気ではあったんですけど(笑)、それぞれのお立場だからその発言になっていて、まじめに議論しても終わらない、でもそれはそれで正しい、お二人が言い張り合うこの状況自体が正しいんだろうな、ということが面白いなと思って聞いていました。

◆母袋 それは勿論、僕も尊敬する作家ですからね。そんなエピソードを一つ。アートプログラム青梅というプロジェクトがあって、それぞれの学生とともに展示、シンポを組み立てていく企画を何年間か一緒にやっていて、そこでわりあい親しくする時間があったんです。

僕は研究紀要とかを頻繁に出しているんですが、結構反応がないんですよ。仲間とかに送ったりしても、ほとんど素通り状態なのです。戸谷さんにも送っていて、青梅のミーティングの日、彼が「母袋君、ありがとうね、あれ。勉強になったよ、面白かったよ」って、読んでくださっていて。僕は戸谷さんに習ってもいないし、大学がらみのプロジェクトであるのだからお互い「さん」付けで呼び合っていたのですが、その時は「母袋君」。なんだかすごく嬉しくて。読んでくださっていたこともですが、とても励みになりました。

戸谷さんがやろうとしていることも分かることもすごくあるし、一定以上の理解のできているつもりですし、捉え方で近いところもあると思っています。

2021.3 Yumiko Chiba Associates viewing room shinjuku

「渡辺えつこ×母袋俊也『Gegenüberstellung / confrontation 対置』」

◆母袋 二人展については、ドイツ留学時代からの友人、正確には留学前のドイツ語学校からの友人で同じような時代を生きてきた二人での展覧会をギャラリーが企画してくれたのです。ここでも〈Qfキューブ〉の取りこぼし、〈Qf・Holz〉の2面、正面像と左右反転した鏡像(写真25、131頁)の深化みたいなことをしています。また小さな「スタディ・ペインティング」(写真26、131頁)として本作品の中の「部分」みたいなものを。このスタディ・ペインティングというのは、全く新たな方法でもあるのですが、僕、ブランドローイングってするじゃないですか。作品の全体像を見ていくような、見取り図みたいなことも含めてブランドローイングという言い方をしているのですが、対してこちらは絵でスタディをする、みたいなことをここでは始めているんです。「試しに描いてみる」みたいな、「習作

ペインティング」みたいな名前ですね。ブランドローイングはフォーマットが統一されていますが、こちらスタディ・ペインティングは自由度が高く、本作とは別口で、色々なことを試したりするようなものとして、二人展で初めてその「スタディ・ペインティング」ということをしているんです。

◆**山極** シンビズムでもブランドローイングもたくさんお借りして展示しましたが、いつも緻密にきっちり描かれていますね。描きながら迷うことなどないのかなと思ってしまっているのですが。

◆**母袋** 迷いは常にあつて、それが現れてもいいのだと思っています。それはドローイングとして制作しています。

ブランドローイングというのは、本作を模索していくときの多角的なプラン、試みとして同一フォーマットですすめられる。対してスタディ・ペインティングは、描画材も支持体もサイズも限定なしの緩やかなお試しで、悩むならどんどん悩んでいいんだよみたいな感じで描いています。

ただ、僕自身は幅のある作家だとは思っていないのです。そもそも習作を描く時期が少なく、大学に入って色々なことを絵で試すとか、様々な材料に触れるとか、技法を試すようなことはほとんどしていないのです。入学後まもなく観念的な、コンセプチュアルの洗礼を受け絵画から離れてしまったのです。ところが学部3年の時に「やはり絵なのだ！」と再び絵に戻る。だから一番若いころ、無駄な習作を無数に描く訓練もなく、作品というものを作らなくちゃいけない……。みたいなことだった。そして今になって……。 (笑)。

◆**山極** 展示のことではないですが、シンビズム4のイベントとして講座「現代アートは生き方のヒント。ホント？」というものを開催したのですが、このイベントのテーマは、そうした出品作家の方々の過ごしてきた時代性にありました。30歳以下対象の講座だったのですが、出品作家の皆さんは、学生時代はそれぞれコンセプチュアルな作品や、作品を成り立たせる素材そのもの、パフォーマンスアートのようなものが注目されている時期で、「絵筆を持って絵を描く」ということへの関心が、非常に薄くなってしまった頃だったと。そんな中で、どんな考えで時代に向き合い、ご自身の制作を進めてきたか、ということを主軸に、各作家担当の学芸員がリレー形式でお話をしていきました。

私は「現代美術」と言ったときに「感覚的に分からない人を弾いてしまう」印象といいですか、「センス偏重主義」のような感じを市民に持たれている気がして、それがとても怖かったんです。母袋さんは何度も紀要や研究報などを出されていて、その理論を説明されている。この講座では若い参加者に来てもらったのですが、作家・作品の時代性や、理論を知って、「こういう風に見てもいいのか」と感想をもらえた時は嬉しかったですね。

それにしましても、こうしてブランドローイングやスタディ・ペインティングを拝見しても、おかしな言い方ですが絵として完成されているというか、いわゆる習作と思えないのですが……。

◆**母袋** そうですか？ 習作という言葉の持つ感覚的要素が少ないのでしょうかね。感覚的なものを拡張する訓練をしてこなかった。とも思いますし、今仰った現代美術の持つ「センス偏重」の根底に流れる「自由」のようなものとの距離が僕の作品にはあるのでしょうかね。

◆**山極** ここで再度《ta・KK・ei》の展示をしていらっしやいますね。この展示は拝見しているのですが、シンビズムの準備中、すでに現在の母袋さんの関心が《ta・KK・ei》にあるということをお聞きしていました。シンビズムでは、母袋さんの今までの画業を概観するような構成にされていて、見せ方の試みとしては新しいことをたくさん行いましたが、母袋さんの“今の制作”にはなかなか着目できないものでしたので、この《ta・KK・ei》の展示はそういった意味でも私にとって興味深いものでした。

GALLERY TAGA2は一戸建ての建物を利用した小さなギャラリーですが、内壁が白く、テーマも絞られた展示でしたので、作品の色彩が印象的に映えて、一つ一つ丁寧に鑑賞することに誘っていくような展覧会でした。そうした、色んな意味での“範囲の狭さ”“細やかさ”みたいなものも、シンビズムとの大きな違いのように感じられました。

ここではどのようなことを考えられていたのでしょうか。

◆**母袋** はい、この展示では、《ta・KK・ei》第2段になります。前は数々のブランドローイングをしながら、地上の世界からイエスが少し浮いた感じの作品を描き始めました。これが僕の考える「もう一つの世界を前提とする絵画観」にも通じるとも思いました。一方でコロナウイルスについて考える日々は関心を僕等の身体の内側へも導いていきましたし、同時に。磔刑のつるされた身体そのものにも関心が高まっていきました。

僕はあまり関心がなかったフランシス・ベーコンでしたが、2021年4月閉幕まじかの神奈川県立近代美術館葉山館でのフランシス・ベーコン展を観に行っているんです。

出品作の中にグリュネヴァルトの磔刑図が描かれたドローイングがあるらしい、しかもその中にはマーク・ロスコのポートレートがコラージュされているというわけです。これは何としても行かないわけにはいかない！それにベーコンは3枚組で磔刑図を描いているんですよ。イエスをなんだかよく分からない芋虫みたいな風に描いている。ぐにやぐにやっとした崩れたかたちに。《磔刑》そのものの出品はないが、描き散らしたような無数のドローイングで構成されるその展覧会は是非と思って。

夥しい数の断片をじっくり観ていく中で、様々な気づきやいろんなことを思ったんです。ブルータス像の雄々しい横顔のようでもあり、アラン・ドロンのように美しい顔立ちの自死した彼氏ジョージ・ダイヤとの出会い、そして彼の出自とベーコンの出自との対比。そしてあの混沌そのもののアトリエの中でオートクチュールのような服で制作する姿。などなど彼の嘘か本当かわからないような言動に翻弄されるシルベスターはじめ専門家。そして何と言っても美術史への関心。

ベーコンは、グリュネヴァルト、ベラスケス、ゴッホ、エジプト美術など美術史への関心を持ち、それらを下敷きに制作をしている。そこに僕は自身との共通点を見出すことができるのですが、決定的な違いがある。それが僕のベーコンへの接近を遅らせていたのでしょうか、それこそが「身体」と「感覚」の世界への関心なのです。そして彼はどこかで崇高というものも意識しているのでしょうか、彼はことごとくその場から引きずり降ろそうとしているように感じられたのです。

そう考えてくるとグリュネヴァルトの《磔刑図》って、聖的というより感覚的じゃないですか。ぼろ雑巾のようにねじれ下降する全身、引きつって痙攣する手足、痛みに悶える唇だとか。僕は感覚的な世界や、タッチが騒ぐような作品制作には関心がなかった、むしろ苦手だった。でもそうした感覚の世界をベーコン展で気づかされたように感じたのでした。そこで取り組んだのが《ta・KK・ei 2021》(写真29、133頁)なんです。TAGA2で発表した作品は、感覚的で扇情的でもある身体のねじれやゆがみだとかが、描く僕の身体が

作り出す筆触や支持体の問題とどう関わるかを考えて描いた(写真30、133頁)ものです。感覚をテーマにするのですが、触覚的なイエス像を触感的に像化する。触覚的/触感的な命題ですよ。なおかつこの絵は地上のものじゃなく、少し浮いたところにある。という気づきは、一階から階段を昇り始めると上方に縦の筆致の黄の作品が目に入り(写真27、133頁)階上へ、二階には《ta・KK・ei 2021》を設置し画面最下部のGLラインでもある水平線上に「ゴルゴダの丘」の小作品を設置するという試み(写真28、133頁)となりました。

これらの思索、試みも感染症が蔓延していくなかで、身体のおねじれ、情動、感覚的な世界へを着目されていったのだと思います。

2022.10 原爆の図丸木美術館

「魂 Seele—身体 Leib そして光 《ta・KK・ei》《TA・GEMBAKZU》」に向けて

◆母袋 これまで2020年4月からのパンデミックとウクライナへのロシアの侵攻の中での制作と展示活動を話してきたのですが、今は次の展示にむけての制作と展示構想がすすまられています。その原爆の図丸木美術館での個展にも話をひろげたいと思います。丸木美術館というか《原爆の図》はずっと関心があって90年代初頭、僕が40歳前半位から時々訪れていたのですが、2015年頃からは頻繁に通うようになりました。

この10月から開催される個展タイトルは「魂 Seele — 身体 Leib そして光 《ta・KK・ei》《TA・GEMBAKZU》」なのですが、丸木美術館の立地も展覧会構想の一つになっているのです。この美術館は河岸段丘の上に建ち、下には都幾川が流れています。僕はある時から美術館に到着すると先ずは都幾川まで下り美術館を見上げることが習慣化されているのです。というのも都幾川をGL (Ground Level)つまり大地=現実と設定すると美術館は少し浮いたところにあることとなります。これはすごく重要で、元来、芸術は現実・リアル側に属しているのではなく、もうひとつの世界であるアイデアの側にあると考える僕にとって、そのはるか上方ではなくほんの少し浮いた場は 先程来話している磔刑の身体と感覚の活動する場であり、「原爆の図」に描かれた人たちの魂の活動場でもあるのではと思うのです。そこは感覚とか、魂の活動する領域であり、美術館はその磁場なのだ。

丸木美術館で今回展示をするのは、旧《ta・KK・ei》と新《ta・KK・ei》の連作、そして〈原爆の図〉第3部《水》をモデルに同フォーマットで〈TA〉系の作品として描く《TA・GEMBAKZU》。加えて壁上部に空/天の絵《HimmelBild》と《ゴルゴダ》そして6mの《ヤコブの梯子・枠窓 MARUKI》を設営する展示を試みようと考えています。

〈TA〉系は本来、風景を前提にしているのですが、その原理には抵触するのですが、より現実の世界に近づいてきて、身体と魂がうごめくような情動を含むような作品を取り組んでいるんです。ただ、そのきっかけをより明確にしてくれたのが《ta・KK・ei》のTAGA 2での展示であり、パンフレットの文章としてもそんなことを書いているんですね。

今回この研究報で纏めようとしているのは、パンデミックが始まる以前に計画されていた緊急事態発生宣言が発令された2020年4月以降2021年6月までの3つの個展と2つのグループ展をその異常事態の中で僕が何を考え、作品にどんな変化をもたらせることになったのかなのです。

それらを終了した後、僕は丸木美術館の個展だけに集中してきました。

「原爆の図」を僕のフォーマット理論に沿って解釈し直し、丸木位里そして丸木俊という二人の画家について、そしてその時代背景などなど下調べを重ねてきたのでした。

僕はフォーマリスティックな物言いをするから、ちゃんと理解してもらえていないとも思うのですが、帰国して間もなく書いた論文も「絵画における信仰性とフォーマット」⁸。

ここで言う精神性とはメッセージなわけです。そしてその当時から「原爆の図」には関心

を寄せていたのです。「原爆の図」はプロパガンダにすぎないのか？ 絵画としての自律した力を有しているのか？ という問いを持ち続けていたのです。

そして今は僕なりの解釈に至っているようにも思っているのですが、その研究と並行して今日も《TA・GEMBAKZU》の制作は続いているのです。

「原爆の図」を巡って絵画を考えようとしたとき、必ずしも対称的概念ではないのですが、具体性と普遍性というこの二つのキー概念が浮かんできたのです。

絵画には普遍的なものを希求するという命題がある様に思うのです。「原爆の図」は極めて具体的ですよ。描かれているのは原爆というものの実相であったり、原爆に対する立ち位置だったり……。そして画面は具体的な形象がその実相を表象している。そのように具体的であることは普遍性から遠ざかることにもなるのだと僕は思うのです。そのことに対する二人の立ち位置も長い時間軸の中での変化や相克が「原爆の図」の全体像を形成してきたように思うのです。これは僕の今の見解なのですが、そこで関連企画として鼎談と対談が設定されていて僕としてはとても緊張と期待の入り混じっている状態なのです。鼎談は「原爆の図」の優れた研究者小沢節子さん、丸木位里、丸木俊についても深い水沢勉さんと僕とでその辺のところを議論していけたらと。対談は批評家の沢山遼さんと僕のフォーマット理論と今回の試みについて話す予定です。

◆山極 原爆という具体的な事象に対しての絵画の関わり方に関心をもたれてきているのですね。また、具体的、というお話をしますと、母袋さんは最初の〈TA〉系の作品の頃から、地域に暮らしてそこに没入ではないですが、主観のなかから構造を発見していくということをされていますね。

◆母袋 僕にとってはどれくらいリアルなのか、具体性があるのかということが重要なんだと思うんです。そのリアルがなくなってしまうば抽象的な絵はただの模様になってしまうのだと思うのです。

〈TA〉系も、僕が見た、体験した風景、地形がモデルになっているわけで、僕の目で確認したことを含めて絵にしていくという。これは誰のものでもなく僕から発信できるものであるということ。でも「僕」と言った途端、普遍から離れることになるのでしょうか、その辺が僕のスタンスなのでしょう。

現時点で丸木の二人の作品が、絵画としての正当な評価があるとは僕には思えないし、極めて社会的な、政治的なものとしての扱いを受けているとも思っているのです。一方では《原爆の図》を媒介にした“啓発運動”があったわけで、その中で《原爆の図》が一定以上の役割を果たした、受容されていったということも否定なくあったわけです。そこで俊さんは語り部のように話もする、お話しを盛ってしまう。

それはグリーンバーグのフォーマリズムが厳しく批判した「文学性の排除」そのものの問題でもあるわけです。

再び具体性ということに戻すと、具体的であることによって、ある訴求力は増すのだが普遍性というものからは離れていくということにもなるんだろうな、と。今回、ずーっとアトリエに籠って磔刑図を描いてきて自分では麻痺してしまっているんだけど、キリストを描いている！ しかも磔にされた！ わけです。これが今の課題であるのだから前に進めるのだが、ふと不安がよぎることもあるわけです。何年か後の僕がどのように評価するのか？ 今は全く予見できません。

◆山極 そもそも磔刑図を主題に選ばれたのは、磔になっているキリストへの共鳴などより、絵画のフォーマットへの関心から、ということですよ？

◆母袋 はい、もともとは主題性のある〈奇数連結〉の作品の一つの事例として、1998年にグリュネヴァルトの《磔刑図》をモデルにしたのでした。パンデミック禍のNANAWATA展示の2020年の〈奇数連結〉再始動にあたって、改めてその《磔刑図》を調べていくと救済としての絵画のありようが照射され共鳴を、より具体的に作品分析とともに制作がすすめられていったわけです。

◆山極 2021年のGALLERY TAGA2の個展ですが、細い階段をあがった2階に《ta・KK・ei》のドローイングを展示していましたよね。キリストが周囲を黄色い点で囲まれていて、光っているように見えるものでした。階段を登っていくとだんだん見える位置にあり、キリストや、キリストが浴びている光を仰ぎ見ながら部屋に入っていく、みたいな感覚がありました。観覧者が私一人だったタイミングですとか、一戸建てのスペースとかいうこともあって、よりパーソナルな、プライベートな空間でキリスト像と会う、というような感じがしました。母袋さんの「アイコンの聖人に見守られる」というお話を思い出しましたし、これはこの会場ならではの展示だなと思いました。

◆母袋 ありがとうございます。まさに仰られたように組み立てた展覧会でした。小さい会場ながら、上下の2層あることは理想的でした。上方のよりアイデアに近い場に上っていきそこで《ta・KK・ei》と対面する。そこではそれぞれの壁には設置されてある作品に取り囲まれ、絵画からの視線を感じられる。そのように観ていただき、感じていただきとても嬉しいです。

今回の丸木でも、さっき言っていた丸木美術館の位置、立地は重要で、河岸段丘の上に建っているのですが、都幾川にGL (Ground Level)を設定、そこに現実の世界・リアルがあるとすれば、上方に崇高という言葉があるような、もう一つの世界・アイデアがあって、……。

そしてほんの少し上方にある美術館の位置は、アイデアの世界とも異なり、魂や感情の運動する場なのではと僕は考えるのです。

ところで、ドイツ語では、精神のことを「ガイスト (Geist)」っていうんですよ。それに対して、魂っていうのは「ゼーレ (Seele)」って言います。ところが日本語だとどうしても、日本語の「精神」って言葉がね、すごく崇高で、無味乾燥というか、純化されたものを精神というようなニュアンスがきつとあると思うんですね。「魂」だとか「霊」だとかいう言葉からすると、なんか「精神」って違う響きをもつじゃないですか。でも、カンディンスキーの著書『芸術における精神的なるもの』⁹はこの「ガイスティヒ (Geistige)」を「精神」と訳されているのですが、むしろ『芸術における精神的なるもの』ではなく「芸術における霊的なるもの」っていう訳の方がより正しい。正しい理解ができる。と僕は思うのです。

実はモンドリアンもなのですが、カンディンスキーはその論文執筆の前、1907年と翌年にシュタイナーの講義を受講、大きくシュタイナーの人智学の影響を受けているわけですよ。¹⁰むしろでは日本では霊と魂はすごく近く精神とは距離がある感じですよ。僕はより魂的なグリュネヴァルト、ベーコンや〈原爆の図〉のような身体のねじれだとか、感覚だとか、情念領域としてこの丸木の少し浮いた位置を設定し、展示構想に入ったというわけなのです。

会場内にGLを設定し、〈原爆の図〉14作の中からかろうじて水平ラインがある第3部《水》をモデルにした《TA・GEMBAKZU》下部の横ラインをGLに重ね、他方《ta・KK・ei》、《ゴルゴダ》は最下部の地平線ラインを重ね全体が貫けるように設置。加えて壁上部に空/天の絵《HimmelBild》をそして6mの《ヤコブの梯子・枠窓 MARUKI》を設営します。

◆山極 是非拝見したいです。母袋さんの作品は、個人的な感覚と普遍的な法則のような

ものが円環していて、次々に新たなものを獲得されていますね。今後どうなっていくのかなと思います。

◆母袋 丸木での展示は系列で言うと基本〈奇数連結〉と〈TA〉系となります。今回の制作を通して〈Qf〉系に対する新たな思いも感じているところですが、展覧会はこれからで、そこでの議論、皆さんからの眼差しや意見を受けてから僕が何を思うかは全く想像ができません。

でも、今日対談としてお話してきた作品の動きはパンデミックやウクライナ戦争という特別な時間の中で考え感じ、制作を続けてきたことによって僕の絵画に変化がもたらされたわけです。

絵画は像でしかなく、科学のように数字による絶対性を持たない曖昧な現実とは遊離した存在と思われがちですが、パンデミック禍でその科学の絶対性がいかに脆弱だったかをさらけ出しました。一方僕は絵画が曖昧で脆弱がゆえに真理とか真実といったものにむかう力を再確認できた時間ではありました。

山極さんには引き続き僕の作品の観者としてお付き合いをお願いしたいと思っています。

◆山極 今回、2020年から2022年の間で、母袋さんの制作姿勢がどのように変わってきたのか、どのようなことを考えておられたのか、ということを中心にお聞きしました。普遍、個人的、というような言葉を使ってご質問していましたが、お話を伺っていて、マクロ・ミクロの関係なのかなとも思いました。部分や個の集合体が全体・普遍になっていく訳ではなく、部分の中に全体の法則性が内包されていますよね。また、コロナ禍や丸木の《原爆の図》のお話もあり、その「全体」が、絵画の法則性のお話だけではなく、より具体的で、社会性を帯び始めている、というところに、今後の展開があるのかなと思っています。

長時間にわたりお話いただき、本当にありがとうございました。

◆母袋 ありがとうございました。

註

- 1 「長野県芸術監督団」は、一般財団法人長野県文化振興事業団が、平成28年に立ち上げた団体。美術部門の「シンビズム」は集大成である「4」の展覧会を終えた後も活動を続けており、2022年10月6日から23日には「Re-SHINBISM1 そして未来へ」展をギャラリー 82(長野市岡田)で開催し、「シンビズム1」の出品作家の中から15名の出品作品を展示した。
- 2 「シンビズム4」母袋俊也チームの他メンバー：赤羽義洋(アンフォルメル中川村美術館)、佐藤聡史(丸山晩霞記念館)、中嶋実(小海町高原美術館)、矢ヶ崎結花(太田市美術館・図書館)
- 3 安曇野市豊科近代美術館の出品作家：北澤一伯、小林紀晴、小松良和、根岸芳郎、藤森照信、松澤宥、丸田恭子(人名はいずれも50音順。敬称略)
- 4 2010年制作。母袋の生家近くの太郎山がモデルであり、4枚組パネルから成る。太郎山は山頂が画面の中央に配され、〈TA〉系の「中心性をもたない」という法則から外れた作品となっている。
- 5 M1《神話の墓B No2》1987年制作。M1とあるようにレゾネでも第1番目にあたる作品。〈TA〉系の最初期の作品で、日本の屏風をモデルに偶数枚パネル(4枚)から構成されており、多くの余白をもった非中心性の絵画。
- 6 ドイツの画家・ゲルハルト・リヒター(1932-)。写真や雑誌の記事などを拡大、ぼかしてカンヴァスに書き写した「フォトペインティング」や、様々な色のチップをモザイクのように並べた「カラーチャート」など、多彩な表現手法を用いて絵画のあり方を探求する制作を行う。現代美術を代表する芸術家の一人。
- 7 東京国立近代美術館「ゲルハルト・リヒター展」(2022年6月7日~10月2日)
- 8 1992年発表の論文「絵画における信仰性とフォーマット—偶数性と奇数性をめぐって—」。絵画のもつ奇数性と偶数性の構造的な差異が、どのように絵画の精神性(信仰性)に関与しているかを考察したもの。
- 9 ドイツで活躍した画家・美術理論家のワシリー・カンディンスキー(1866-1944)による抽象芸術論の著作。カンディンスキーは主観的な自己の内面を創造活動の基盤とする純粋抽象絵画の祖とされる。
- 10 母袋俊也著書『絵画へ 1990-2018美術論集』p.387に詳しいが、カンディンスキーはじめ当時のヨーロッパ美術は哲学者・神秘思想家であったルドルフ・シュタイナー(1861-1925)の影響を強く受けた。色彩が本質的にもっている精神的性質を土台とした抽象表現が試みられた。