

母袋俊也

Toshiya MOTAI

記録「母袋俊也 浮かぶ像 — 絵画の位置」展

2019.10.30～11.30

MOTAI Toshiya Images rising - The position of painting

2019.10.30～11.30

本研究は、東京造形大学で開催された「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置 退職記念展」の記録である。

研究対象となる展覧会は、筆者母袋俊也の定年退職の翌年の2019年10月30日（水）～11月30日に開催され、2回のシンポジウム「制作と思索 母袋俊也」と「制作、研究そして教育 母袋俊也」を含む多くの関連企画も実施された。

展示は〈絵画〉作品の全系列および〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品の総覧であった。それは母袋俊也が「絵画における精神性とフォーマットの相関」をテーマとして取り組んできた〈絵画〉作品を体系的に、かつ可能な限り時系列に沿って掲出。加えて〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品も設営し、「膜状性」や「像・Bild」「視覚の双方向性」「枠・窓・像」などのキー概念、その思索との相関が顕かになるように構想された。

会場は附属美術館、ZOKEIギャラリー、CSギャラリー、CS PLAZA、10号館前芝生と広域に及んだ。

本研究では全展示の記録化を目的としながらも、展示そのものに加えて会期中に開催された複数の講演、パネルディスカッションのシンポジウムも重要と捉え、そのうち二つのパネルディスカッションを収録することとした。

これらによって、制作者そして研究者としての制作展開のみならず教育者としての母袋俊也の活動の特殊性が浮かび上がり、そしてそれは芸術、絵画、そして教育の次なる展開にむけて多くの示唆を与えることとなるだろう。

2020. 9. 28



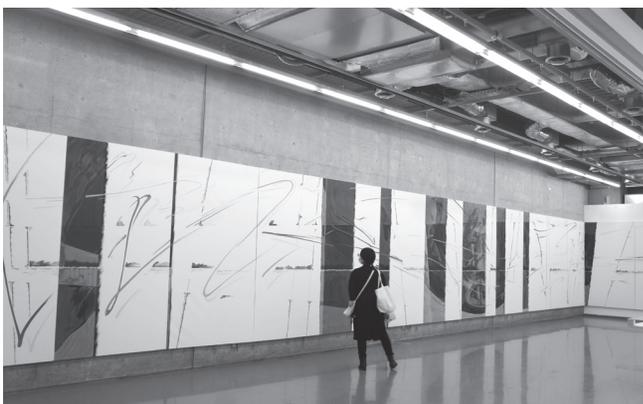
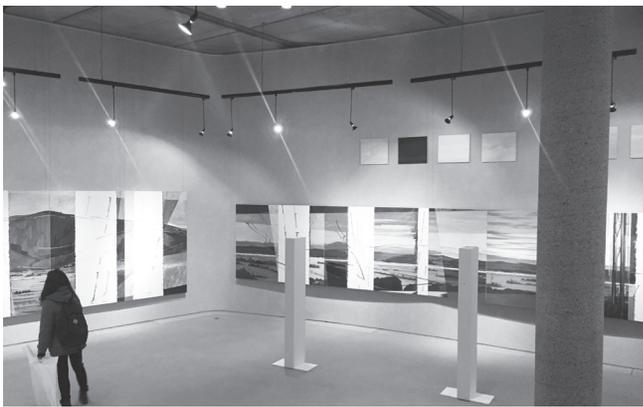
目次

◆抄録、目次

1. 展示
 - 1-1 美術館
 - 1-1-1 小展示室・上階
 - 1-1-2 展示室1
 - 1-1-3 小展示室・下階
 - 1-1-4 展示室2
 - 1-2 ZOKEIギャラリー
 - 1-3 CSギャラリー
 - 1-4 CS PLAZA
 - 1-5 10号館前中庭
2. あいさつ、展覧会構想 覚え書き
 - 2-1 あいさつ
 - 2-2 展覧会構想 覚え書き
3. 会場マップ、出品リスト
4. 掲出パネル
 - 4-1 概要図 マトリックス
 - 4-2 絵画 カテゴリー
5. 関連企画
 - 5-1 関連企画一覧
 - 5-2 シンポジウム1「制作と思索 母袋俊也」
 - 5-2-1 鼎談 水沢勉、清水哲朗、母袋俊也
 - 5-3 シンポジウム2「制作、研究そして教育 母袋俊也」
 - 5-3-1 パネルディスカッション1「制作、研究 大学という場において」：清水哲朗、金井直、小田原のどか、母袋俊也
6. 公開制作
7. 公開授業
8. 関連印刷物等
9. 補遺(その後の活動)
10. 編集後記
11. 略歴
 - ・展覧会
 - ・自筆文献
 - ・レクチャー・シンポジウム
 - ・略歴・展覧会(英文)

「母袋俊也 浮かぶ像－絵画の位置」展

東京造形大学附属美術館、ZOKEIギャラリー、CSギャラリー、CS PLAZA、10号館前芝生



1. 展示

1-1 美術館

1-1-1 小展示室・上階

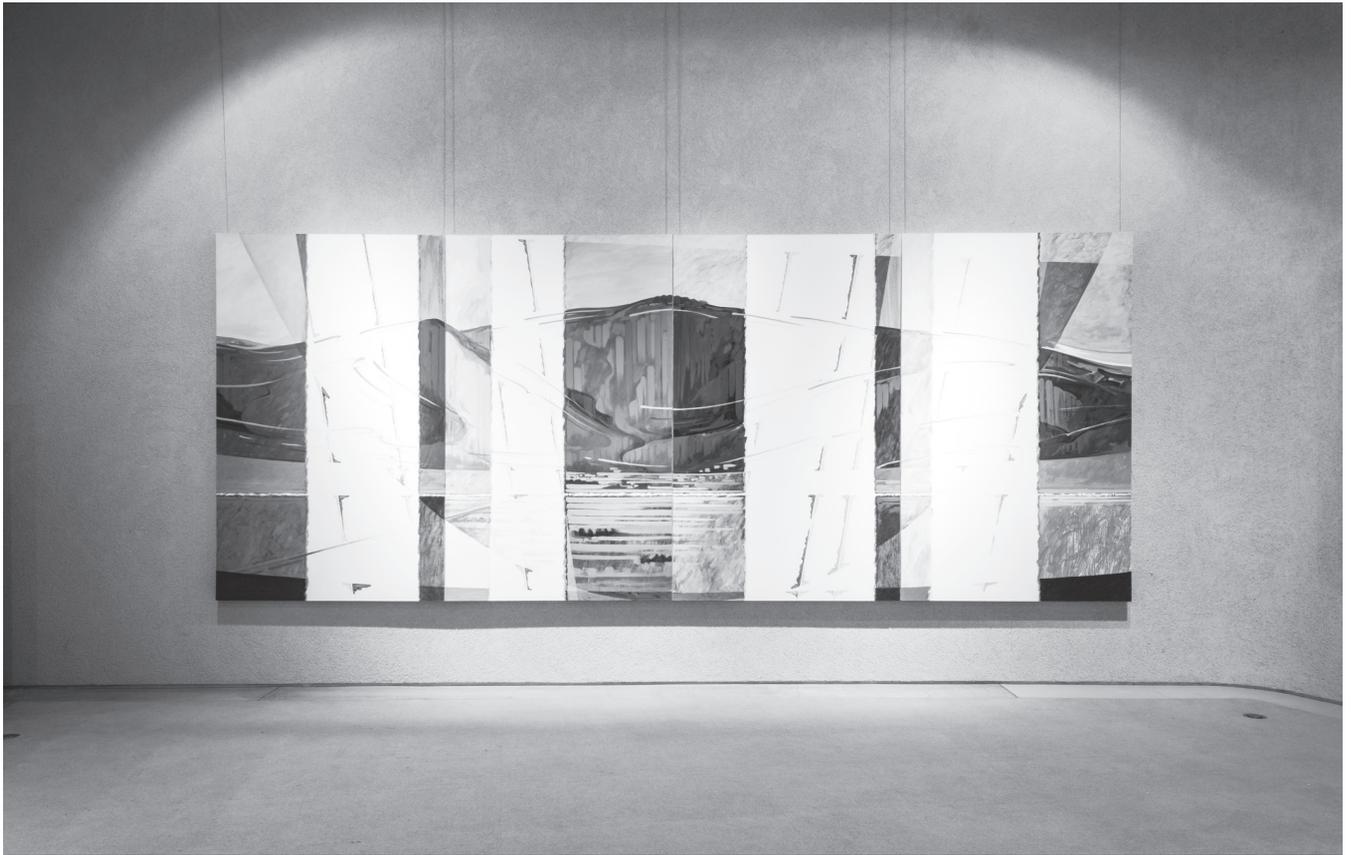




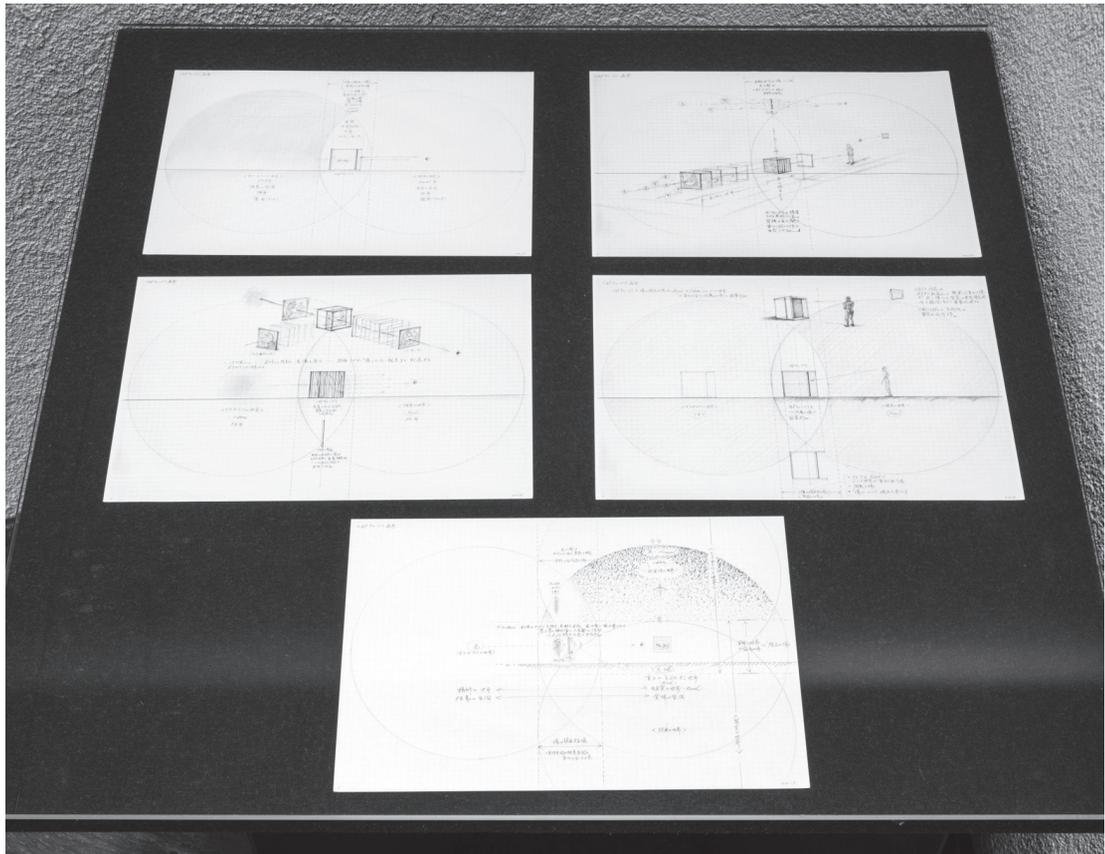
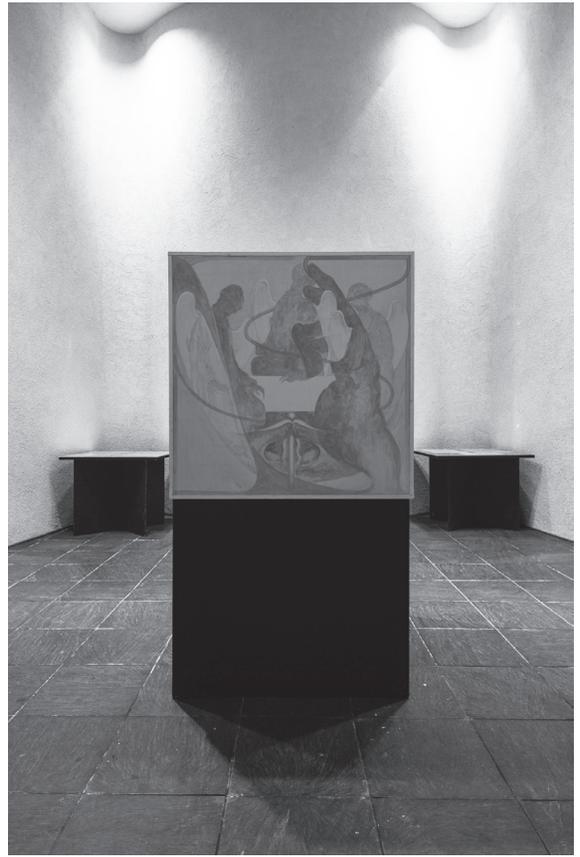
















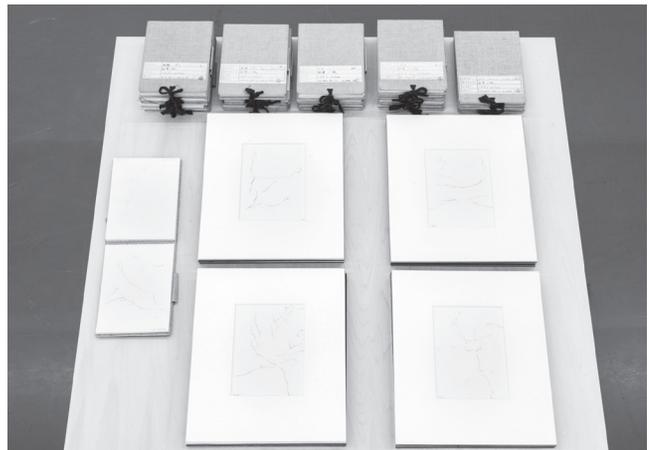
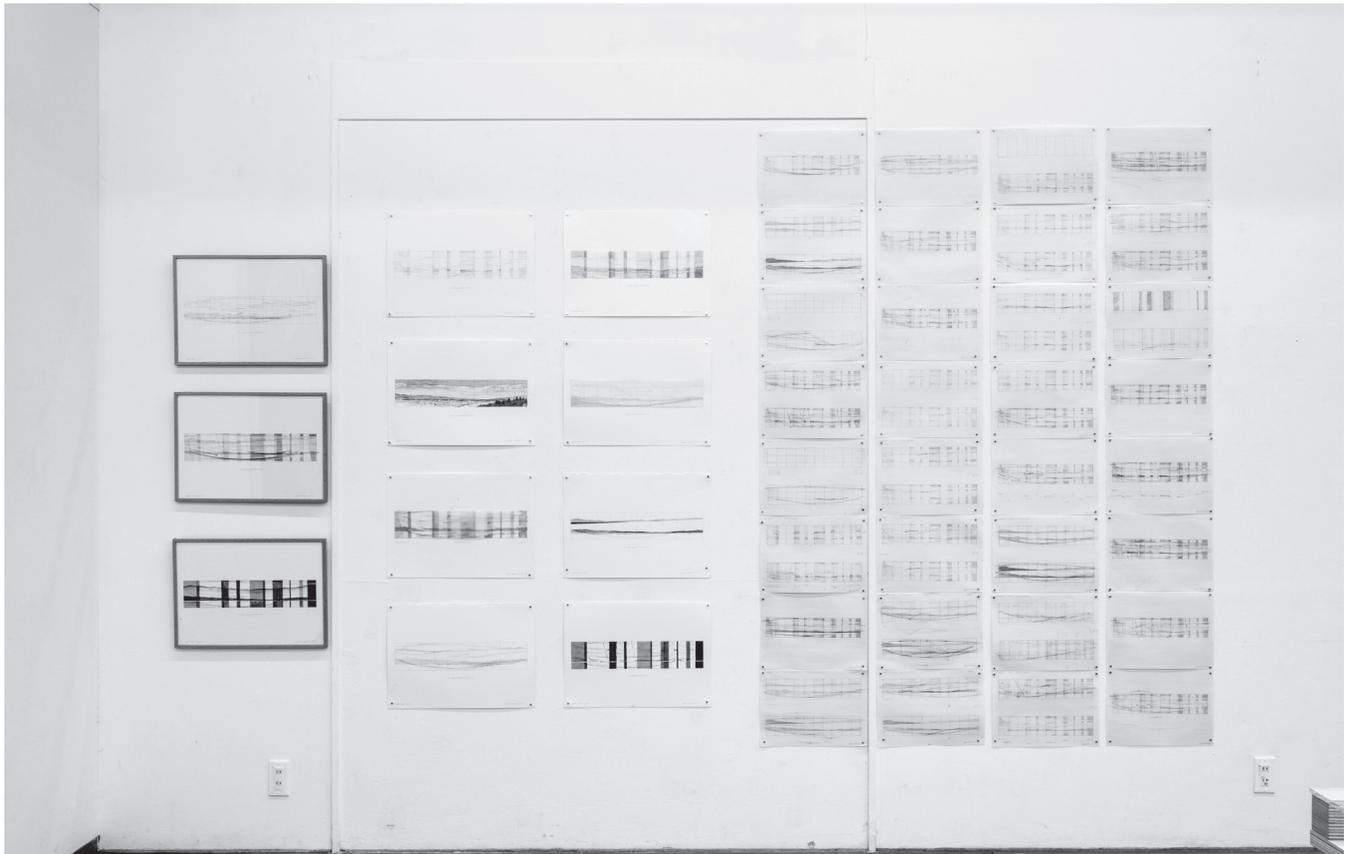


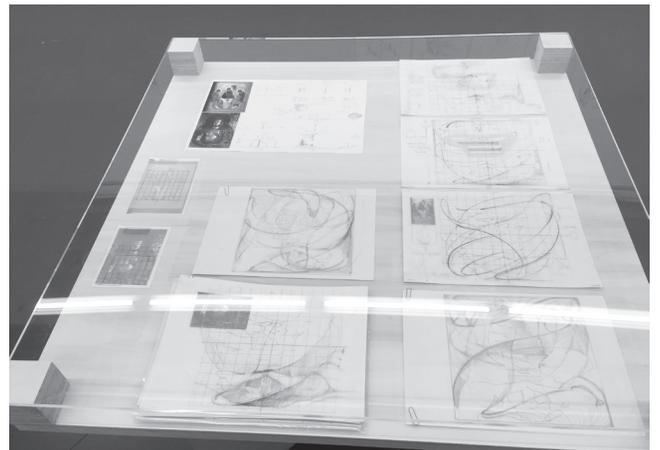
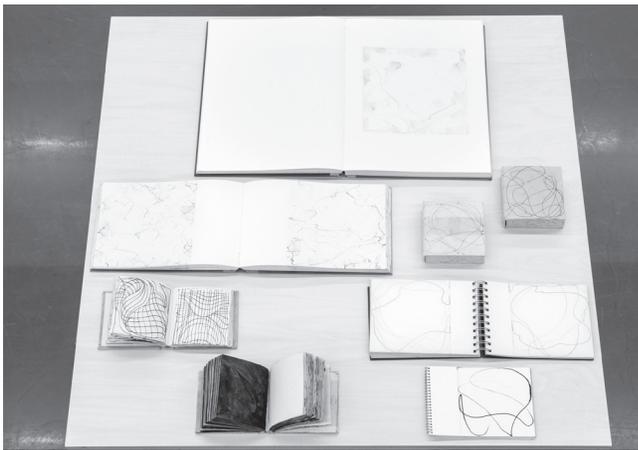


1-2 ZOKEIギャラリー









1-3 CSギャラリー









2. あいさつ文、展覧会構想 覚え書き

2-1 あいさつ文

ごあいさつ

母袋俊也（1954年ー）は東京造形大学絵画専攻を卒業後に渡独、1986年に複数パネル絵画様式の着想を得、1987年《神話の墓 B No.2》（4枚組）を制作、帰国します。以後、「絵画におけるフォーマットと精神性の相関」をテーマに制作と理論の両面で実践を重ねながら、絵画哲学とも呼ぶべき独自の思想を構築してきました。

「浮かぶ像」「膜状化」「現出の場」「絵画の位置」などの概念は、その思想において特に重要な地位にあります。像は「現実の世界」と「精神的な世界」がわずかに重なり合う両義的な場に浮かび上がるもので、その位置にある絵画にはアイデアの世界の表出が可能になると考えられるのです。「絵を描く者にとって、絵は正しくなければならない」という彼の言葉は、こうした思想に導かれるのです。

東京造形大学退職記念となる本展では、附属美術館において〈TA〉〈奇数連結〉〈バーティカル〉〈Qf〉〈Himmel Bild〉という全系列を概観する展示を行います。また、CSギャラリーとその周辺で《小屋・現出の場》（2013年）と〈Himmel Bild〉を含むインスタレーションや《絵画のための垂直箱窓》（2012年）、《ヤコブの梯子》（2015年）などを、ZOKEIギャラリーで思想の概念図ともいえるプラン・ドローイングと絵画作品との関係や自筆の論考などを紹介します。

フォーマット（画面の縦横比）研究の起首となった《神話の墓 B No.2》から最新作まで、年代的にも可能なかぎり網羅するこの展覧会では、母袋の絵画と思想を総体的に考えることのできる機会となることを目指します。

主催者

2-2 展覧会構想 覚え書き

2. 「覚え書き—展示にむけて」

- ・タイトルには「絵画の位置」を入れる。
- ・展示は、総覧ではあるが回顧ではない。まして一教員の退職展でもない、あくまでも制作者母袋俊也の取り組みの全体像が示されるように。
- ・展示の規模がどの程度になるかははっきりしないが、今までの活動の全体像が捉えられるように組み立てること。
- ・その活動とは何か？
 - ・フォーマットをメインテーマに絵画を系列として展開。
 - ・視覚体験装置としての〈絵画のための見晴らし小屋〉と〈絵画〉が併走。
 - ・「像」性の追究。
 - ・「言葉」との関係。
- ・「像」の問題を提起させる展示を。
- ・美術館では、〈絵画〉の全系列を体系的にそして網羅的に、かつ可能な限り時系列に沿って総覧。加えて「像」問題への覚醒をうながすように〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品を設営する。
- ・美術館が白井晟一建築であることを大切に。ただしマンズーは消去すること。
- ・ZOKEIギャラリーでは、絵画作品2点のみの掲出とする。それは2003年に主題性を改めて考える契機となった《TA・SHOH〈掌〉》《Qf・SHOH〈掌〉》の〈TA〉と〈Qf〉系の2作。多種のドローイングを展示台、壁面に掲出、さらに紀要などの研究資料も開陳し、「像」と「言葉」、思索、思惟としてのドローイング、それらが星座を形成するように。
- ・2面の壁面をガラスで大きく外界に開いたCSギャラリーでは、対角線上に「現実の世界」と「もう一つの世界だけの世界」の二つの世界の重なり合う場に小屋を設営する《浮かぶ像・現出の場》のインスタレーションを再現設営する。
- ・野外に〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品を設営。
- ・CS PLAZAの大空間上方に《Himmel Bild》を高く掲げる。

2019、5

母袋俊也制作ノートより

3. 会場マップ、出品リスト

退職記念展

母袋俊也 浮かぶ像 - 絵画の位置

2019.10.30 (水) ~ 11.30 (土) 東京造形大学附属美術館

会場：東京造形大学附属美術館 ZOKEIギャラリー CSギャラリー CSPLAZA 10号館前芝生

主催：東京造形大学附属美術館 協力：母袋俊也退職記念展実行委員会

母袋絵画の全系列

附属美術館の展示では母袋の絵画の全系列を概観します。

〈TA〉は偶数枚のパネルを横方向に連結していく作品です。描かれるのは水平に広がる風景で、襖絵や屏風絵などの中心をもたない構図が参照されています。色彩豊かに描かれる箇所と余白を活用した箇所が交互に現れることが特徴的です。

〈バーティカル〉は掛け軸のような縦長のフォーマットに、滝や大聖堂などの垂直性の強いものが描かれます。鑑賞者は上下方向への意識を強くもつことになり、天と地をつなぐ精神性が喚起されることとなります。

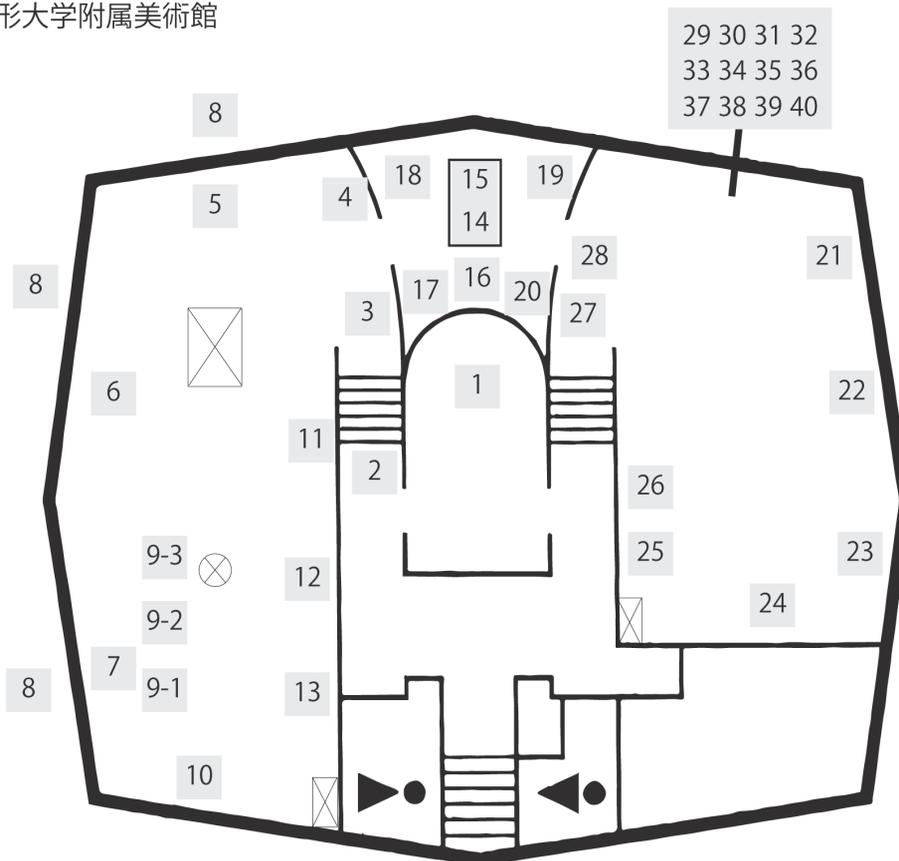
〈奇数連結〉ではヨーロッパで用いられる祭壇画に似た形式が採用されており、強い中心性をもつことが特徴です。キリスト教に関わるモチーフなどが登場する点も〈TA〉とは対照的です。

〈Qf〉で用いられる正方形のフォーマットは縦にも横にも中心をもつもので、その画面の内側には色彩とタッチが充満しています。描かれるラインも画面の外に出ることなく完結しており、独立的世界が出現することとなります。この部屋に展示された作品《Qf SHOH《掌》90・Holz-19》(2019)も〈Qf〉に属するもので、照度が落とされたなかで高い位置に展示されています。

〈Himmel Bild〉は同一のサイズとフォーマットによる作品で、さまざまな現れ方をする空の様子が描かれています。空は天上の世界と地上の世界の間にあるもので、その両者をつなぐ領域だと考えられています。

これらの系列作品は相互に関係づけられながら存在しており、ある系列から次の系列へと移行するのではなく、複数の系列が並行的に制作されています。

東京造形大学附属美術館



中心が生み出す精神性

この展示室では〈バーティカル〉と〈奇数連結〉という垂直性の強い作品を中心に展示しています。〈TA〉のような横長のフォーマットが平安や安定を印象づけるのとは対照的に、垂直性は重力に抗して立ち上がる意志を示すことから、精神性の強さが提示されることとなります。この精神性は中心を軸とする左右対称の構図によってさらに強化されることとなります。こうした理由から、信仰に基づく作品では縦長のフォーマットが採用されてきたと母袋は指摘します。

今回展示される〈バーティカル〉の作品には、ウィーンのシュテファン大聖堂をモチーフとしたものが選ばれています。天上の高いゴシック建築の内部空間にスタンドグラスを通して光が差し込む様子が描かれており、天と地を結ぶ上下方向のエネルギーが可視化されています。

このシュテファン大聖堂での経験は、1995年からはじまる〈奇数連結〉のシリーズを導くこととなります。中心性を体感させる建築は自ずとその中心にある祭壇への注目を導くことになり、日本の風景に基づいた〈TA〉とは対極的なシリーズが展開されていくのです。2点展示されている《ta・KK・ei》はいずれもマティアス・グリユネヴァルトの《イーゼンハイム祭壇画》(1511-15年頃)に描かれたキリストの磔刑図に取材しています。

この部屋には〈Qf〉系の初期作品も展示されており、この系列がこうした信仰的な主題を継承するかたちで登場したことが分かるようになっていきます。

21	27	32	37
M445 《Stephan 2012》	M360 《Qf・SHOH160》	M435 Qf・SHOH 《掌》	M499 Qf・SHOH 《掌》 90・Holz-1
2012年	2005年	90/Holz-4	2014年
300×100cm	160×160cm	2011年	90×90
アクリル・油彩 / 綿布	アクリル・油彩 / 綿布	90×90cm	アクリル・油彩 / 板
22		アクリル・油彩 / 板	
M171 《Stephan》	28		38
1995-1996	M350 《Qf・SHOH160》 150-VI	33	M498 Qf・SHOH 《掌》 90・Holz-11
200×229cm(3枚組)	2005年	M399 Qf・SHOH< 掌 >90・Holz-2	2014年
アクリル・油彩 / 綿布	150×150cm	2009年	90×90cm
	アクリル・油彩 / 綿布	90×90cm	アクリル・油彩 / 板
23		アクリル・油彩 / 板	
M261 《ta・KK・ei 1》	29		39
1997年	M502 Qf・SHOH 《掌》 90・	34	M497 Qf・SHOH 《掌》 90・Holz-10
220×335cm(3枚組)	Holz-15	M576 Qf・SHOH 《掌》 90・	2014年
アクリル・油彩 / 綿布	2014年	Holz-16	90×90cm
	90×90cm	2018年	アクリル・油彩 / 板
24	アクリル・油彩 / 板	90×90cm	
M260 《ta・KK・ei》		アクリル・油彩 / 板	40
1997年	30		M496 Qf・SHOH 《掌》 90・Holz-9
244×354cm(3枚組)	M494 Qf・SHOH 《掌》 90・	35	2014年
アクリル・油彩 / 綿布	Holz-7	M501 Qf・SHOH 《掌》 90・	90×90cm
	2014年	Holz-14	アクリル・油彩 / 板
25	90×90cm	2014年	
M307 《Quadrat/full 1》	アクリル・油彩 / 板	90×90cm	
2001年		アクリル・油彩 / 板	
160×160cm	31		
アクリル・油彩 / 綿布	M500 Qf・SHOH 《掌》 90・	36	
	Holz-13	M434 Qf・SHOH 《掌》 90・	
26	2014年	Holz-3	
M333 《Qf・SHOH 掌 1》	90×90cm	2011年	
2003年	アクリル・油彩 / 板	90×90cm	
160×160cm		アクリル・油彩 / 板	
アクリル・油彩 / 綿布			

手前に押し寄せてくる絵画空間

この小さな部屋では〈Qf〉系と呼ばれる系列の内の〈Qf キューブ〉を展示しています。立体的な作品ですが、母袋の絵画思想を明確に表わしたものとなっています。

系列名は、正方形を意味するドイツ語の「Quadrat」と、満たされた状態を意味する英語の「full」に由来します。余白を用いた〈TA〉とは異なり、画面すべてが色彩で満たされており、内部で完結するような構図が用いられます。

このシリーズが開始されるのは2001年ですが、2003年からは、14世紀後半から15世紀初頭のフェオファン・グレークやアンドレイ・ルブリョフによるロシアのイコン画や、平安時代後期の定朝による阿弥陀如来坐像から「掌」の図像が用いられるようになります。〈Qf〉の特徴はこうした宗教的な主題と関わり合って生まれたものです。

〈Qf〉絵画の空間性は、正方形の「像」が向こう側（精神だけの世界）からこちら側（現実の世界）に押し寄せてくるものと考えられています。ルネサンス期の線遠近法による空間が無限の奥行きをつくり出すのとは正反対の方向性です。この考えを実体化したのが〈Qf キューブ〉で、そのことは《Qf キューブ再考ブランドローイング》からも読み取ることができます。

次の部屋に展示されている「Holz」という言葉を含んだ〈Qf SHOH《掌》90・Holz〉の作品では、支持体である木の板の側面を削り出す作業が行われています。これは物理的な絵画の厚みと「像」の厚みを切り離して認識すること（「像」の膜状性）を導くた

14 / 15

《Qf キューブ 90 M599 / M600》

93 × 93 × 93cm

14

《M599 Qf・SHOH《掌》90・Holz-17

2018年

90 × 90cm

アクリル・油彩 / 板

15

《90M600 Qf・SHOH《掌》90・Holz-18(背)

2018年

90 × 90 cm

アクリル・油彩 / 板

16

《Qf・SHOH《掌》90・Holz》シリーズ

2019年

90 × 90 cm

アクリル・油彩 / 板

17

〈Qf 再考ブランドローイング 1～5〉

2018年

25.5cm × 36.5cm

鉛筆、色鉛筆、コラージュ、紙

18.19.20

〈Qf・ブランドローイング・ドラフト 1～33〉

2018年

25.5 × 36.4cm

鉛筆・色鉛筆・紙

設置番号

タイトル

制作年

サイズ

技法・材料

出品作品はすべて作家蔵

【美術館公式SNS】

Instagram: tzuartmuseum Twitter: @tzuartmuseum

Facebook: @TokyoZokeiUniversityArtMuseum

中心をもたない水平性の絵画

この展示室では〈TA〉系と呼ばれる絵画を中心に展示しています。

〈TA〉という系列名は母袋がドイツからの帰国後にアトリエを構えた立川に由来します。偶数枚のパネルを水平に連結して、それらを貫通する水平のラインをひき、その上下に天と地を割り当てるのが基本的な構図です。また、色彩とタッチに満たされた色柱と、背景を白地とする余白が交互に登場することも、この系列の特徴です。

《神話の墓 B No.2》(1987年)はこうした絵画の起首となる作品です。写経用の折帖に描いたドローイングから出発したもので、偶数枚の紙の連結から生まれる構図が中心性をもったヨーロッパ絵画とは別の可能性をもつことが発見されます。ここから、同じく偶数枚による襖絵や屏風絵の、中心をもたない構図が参照されるようになります。

今回の展示では、こうした絵画の手前に《絵画のための垂直箱窓》や《枠窓》といったフレームが設置されています。母袋の風景画は実景に基づいて描かれたものですが、その際には、こうしたフレームが重要な意味をもつこととなります。それを追体験するような展示は、絵画の「像」がどこに現れるかという問いを導くことになるでしょう。

〈TA〉の上方には、常に高い場所に展示される〈Himmel Bild〉と名づけられた「空」の絵画が位置しています。また、単体として展示される〈パーティカル〉は、向こう側の展示室にある同じ系列の作品と呼応するように置かれています。

1 M601 《Qf・SHOH《掌》90・Holz-20》 2019年 90×90cm アクリル・油彩/板	7 M338《TA・TSUMAALI》 2003年 150×800cm(10枚組) アクリル・油彩/綿布	11 M229《TAa・imWäldchen》 1997年 30×342cm(2枚組) アクリル・油彩/綿布
2 M1 《神話の墓 B.NO2》 1987年 98×144cm 4点組 テンペラ・油彩/綿布	8 《Himmel Bild》 2013-2019年 45.5×53cm 油彩/キャンバス	12 M301《mag fuj ino 3》 2001年 220×220cm (2枚組) アクリル・油彩/綿布
3 M288《magino 3》 2000年 160×160cm アクリル・油彩/綿	9-1 《絵画のための垂直箱窓・造形大1》 2019年 182.5×15×33cm(窓6.7×5.3cm) 木材・塗装	13 M302《mag fuj ino 4》 2001年 220×220cm (2枚組) アクリル・油彩/綿布
4 M287《magino 2》 2000年 260×70cm / 260×30cm アクリル・油彩/綿布	9-2 《絵画のための垂直箱窓・造形大2》 2019年 182.5×15×33cm(窓7.2×1.3cm) 木材・塗装	
5 M48《Aki-No》 1991年 160×524cm(8枚組) テンペラ・油彩/綿布	9-3 《絵画のための垂直箱窓・造形大3》 2019年 182.5×15×33cm(窓2.4×8cm) 木材・塗装	
6 M151《TAtoTA》 1995年 180×700cm(8枚組) テンペラ・油彩/綿布	10 M436《TA・TARO II》 2011 200×500cm(4枚組) アクリル・油彩/綿布	

退職記念展

母袋俊也 浮かぶ像 - 絵画の位置

2019.10.30 (水) ~ 11.30 (土) 東京造形大学附属美術館

会場：東京造形大学附属美術館 ZOKEIギャラリー CSギャラリー CSPLAZA 10号館前芝生

主催：東京造形大学附属美術館 協力：母袋俊也退職記念展実行委員会

観念を示すものとしてのドローイング

ZOKEI ギャラリーでは 2003 年の《TA・SHOH》と《Qf・SHOH》、ドローイング、文献資料などを展示しています。

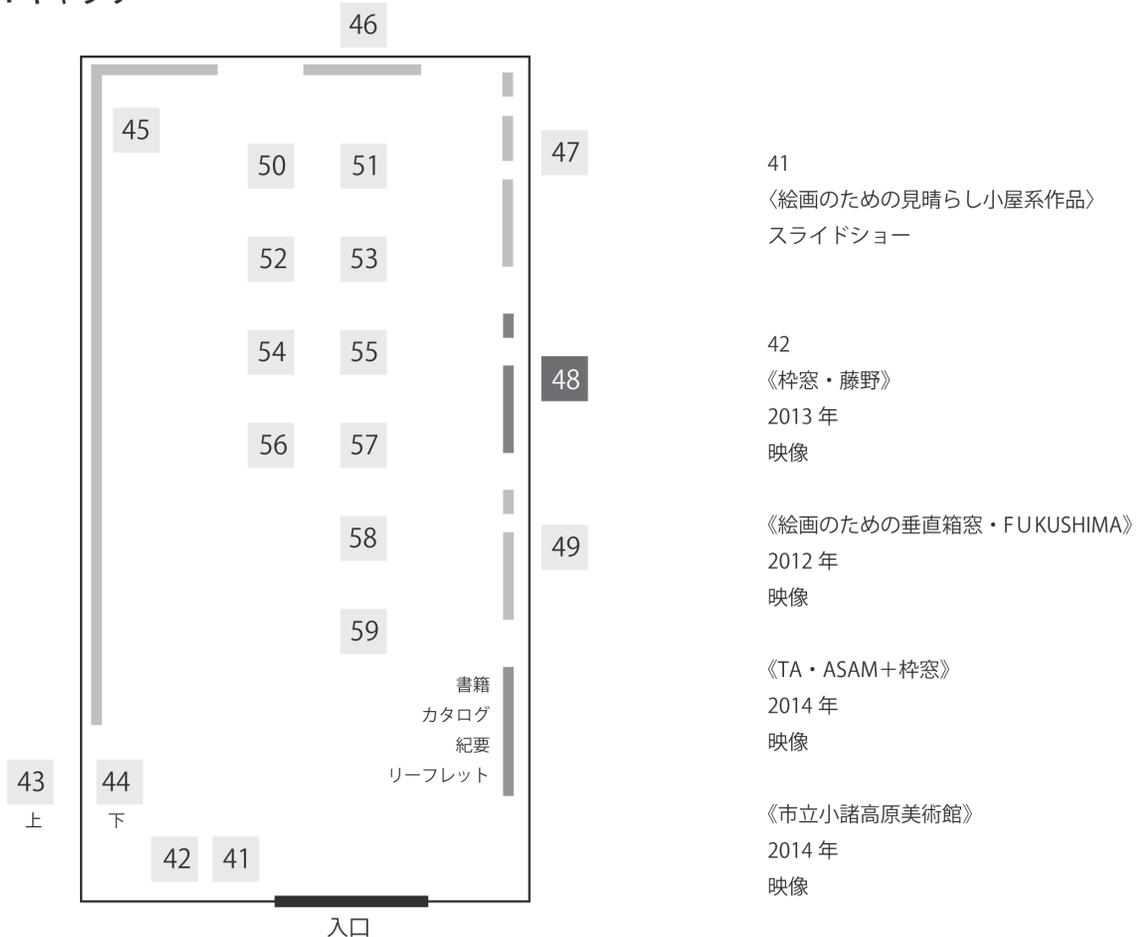
〈TA〉と〈Qf〉は異なったフォーマットによる作品で、描かれる対象も別々のものとして出発しましたが、この段階で、両者に「掌」のモチーフが登場することになりました。これまでフォーマットの違いから絵画のあり方を検討していた母袋が、「浮かぶ像」や「絵画の位置」といった絵画思想を導き出すことになった契機のひとつをここに見ることができます。

ドローイング（素描）はペインティング（絵画）と並行して続けられてきたもので、発表されることを想定しないままに描かれることも多いものです。母袋も当初は絵画原理と素描の差異を追求していました。ポール・セザンヌの没年を含んだタイトルをもつ《オマージュ 1906》（1988 年）は、戸外でのスケッチを再開したときの作品で、実景に基づいた〈TA〉系絵画を生み出す契機となったものといえます。〈TA〉系に登場する線描もこうしたドローイングに由来するものでしょう。

しかし、近年では、絵画制作に際して、無数のブランドローイングを進めながら作品の展開が行われています。この作業は思索そのものの記録でもあり、絵画思想の表明ともなっています。

この部屋では、他にも、東京造形大学の研究報に発表した論考や個展のパンフレットやリーフレットに掲載した文章、自身が企画した学生の展覧会の記録など、資料的な側面からの紹介も行っています。

ZOKEI ギャラリー



43
ブランドローイング
TA・SHOH / Qf・SHOH
2003年
25.8×36.4cm
鉛筆 / 紙

44
ブランドローイング
TA・SHOH
2003年
25.8×36.4cm
鉛筆 / 紙

45
M332《TA・SHOH 掌》
2003年
220×175.7cm(14枚組)
アクリル・油彩 / 綿布

46
M334《Qf・SHOH 掌2》
2003年
160×160cm
アクリル・油彩 / 綿布

47
《TA・KOHJINTAMA》のための
ドローイング
ブランドローイング
イメージサイズ 9×45cm
紙サイズ 35.4×50cm
鉛筆・インク・水彩・色鉛筆
・トレーシングペーパー / 紙

ブランドローイング・ドラフト
25.8×36.4cm
鉛筆 / 紙

48
〈Quadrat full 25 Wc〉
2005年
イメージサイズ 24×24cm
紙サイズ 43.4×34.4cm
透明水彩・鉛筆 / ファブリアーノ紙

49
ブランドローイング・ドラフト
Qf・SHOH 90・Holz《掌》
2003年
25.8×36.4cm
鉛筆・色鉛筆・トレーシングペーパー / 紙

50
mt21
モノタイプ
2016年
イメージサイズ 21×21cm
紙サイズ 36.5×51.5cm
油彩 / ハーネミュレ紙

51
TA・Koiga-Kubo
ブランドローイング
2017年
イメージサイズ 9×54.3cm
紙サイズ 36.5×51.5cm
鉛筆・インク・色鉛筆・水彩 / 紙

52
Malbuch
2005年
鉛筆・水彩・ペン・
アクリル・コンテ・ボールペン

53
Qf系 ブランドローイング・ドラフト
2005年
サイズ 25.8×36.4cm、20.8×29.5cm
鉛筆・コピー・色鉛筆・トレーシングペーパー / 紙

54
紙屏風
1986年
24×350cm
鉛筆・水彩 / 紙

Paper Fold Screen 1993年
25.5×20.7cm
(折り畳み式 6枚折 / 20枚折)
鉛筆・水彩 / 紙

55
Quadrat full 24
2011年
イメージサイズ 24×24cm
紙サイズ 43.3×34.5cm
水彩・色鉛筆・インク / ハーネミュレ紙

56
リトグラフ
Le Ballet I 1992年
Le Ballet II 1992年
イメージサイズ 34×24cm
紙サイズ 38.2×28.5cm

57
Qf・SHOH《掌》90・Holz
ブランドローイング・ドラフト
2018年
25.8×36.4cm
鉛筆・色鉛筆 / 紙

58
1001 葉の f.z
1990-1992年
17.7×12.5cm
鉛筆 / 紙

59
オマージュ 1906
1988-90年
27×22.5cm
鉛筆・水彩 / ワトソン紙

設置番号
タイトル
制作年
サイズ
技法・材料
出品作品はすべて作家蔵

退職記念展

母袋俊也 浮かぶ像 - 絵画の位置

2019.10.30 (水) ~ 11.30 (土) 東京造形大学附属美術館

会場：東京造形大学附属美術館 ZOKEI ギャラリー CS ギャラリー CS PLAZA 10号館前芝生
主催：東京造形大学附属美術館 協力：母袋俊也退職記念展実行委員会

ふたつの世界と絵画の位置

CS ギャラリーには 2013 年に発表されたインスタレーション《小屋・現出の場》が再構成されて展示されています。これは「像は「現実の世界」と「精神だけの世界」がわずかに重なり合う両義的な場に浮かび上がる」という母袋の絵画思想を实体化したものです。

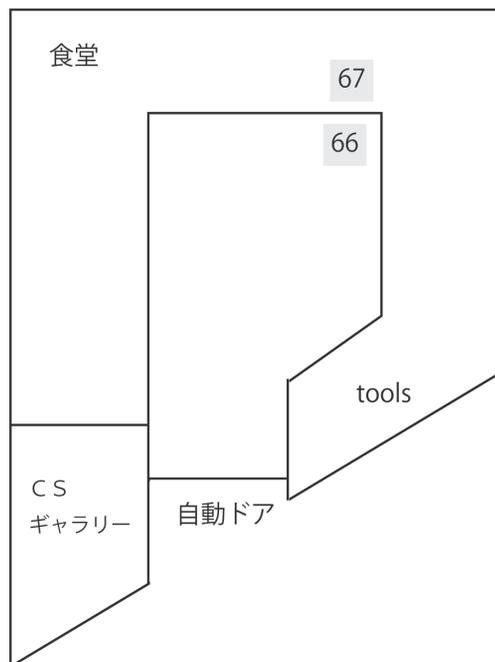
中央に置かれた「小屋」は内部が二分されており、片方は黄色く塗られた光に満ちた空間、もう片方は暗い部屋で、そこに〈Qf〉の絵画が 1 点だけ掛けられています。この絵画は現実の世界を反映したものではなく、光に満ちた世界がわずかに現れ出たものと見なされています。

この作品の原点にはイコノスタシスと呼ばれる、ロシア正教の聖と俗とを区分する壁の存在があります。アイコンで覆われたこの壁はふたつの空間を切断しているわけではありません。そのことは作者自身が「観念のドローイング」と呼ぶ、《現出の場》のポートフォリオからも読み取ることができます。

このインスタレーションでは、部屋の高い位置に〈Himmel Bild〉が掛けられることになっています。「小屋」においては、ふたつの世界は水平に重なり合っていますが、空=天の絵である〈Himmel Bild〉はふたつが垂直に重なり合ったものとされます。こうした空は非実体的な現象であることから、たまたまパレットの上で起きている絵具の流れを定着する方法がとられています。

CS PLAZA の大空間には 9m を超える《ヤコブの梯子・枠窓・CSP》が設営され、その上壁には〈Himmel Bild〉が掲げられます。芝生広場には《ヤコブの梯子・造形大》が設置され、空と緑を切り取ります。

CS PLAZA



66

《ヤコブの梯子 枠窓・CSP》

2019 年

912×40×9 cm

木材・塗装

67

《Himmel Bild》

2013-2019 年

45.5×53cm

油彩 / キャンバス

設置番号

タイトル

制作年

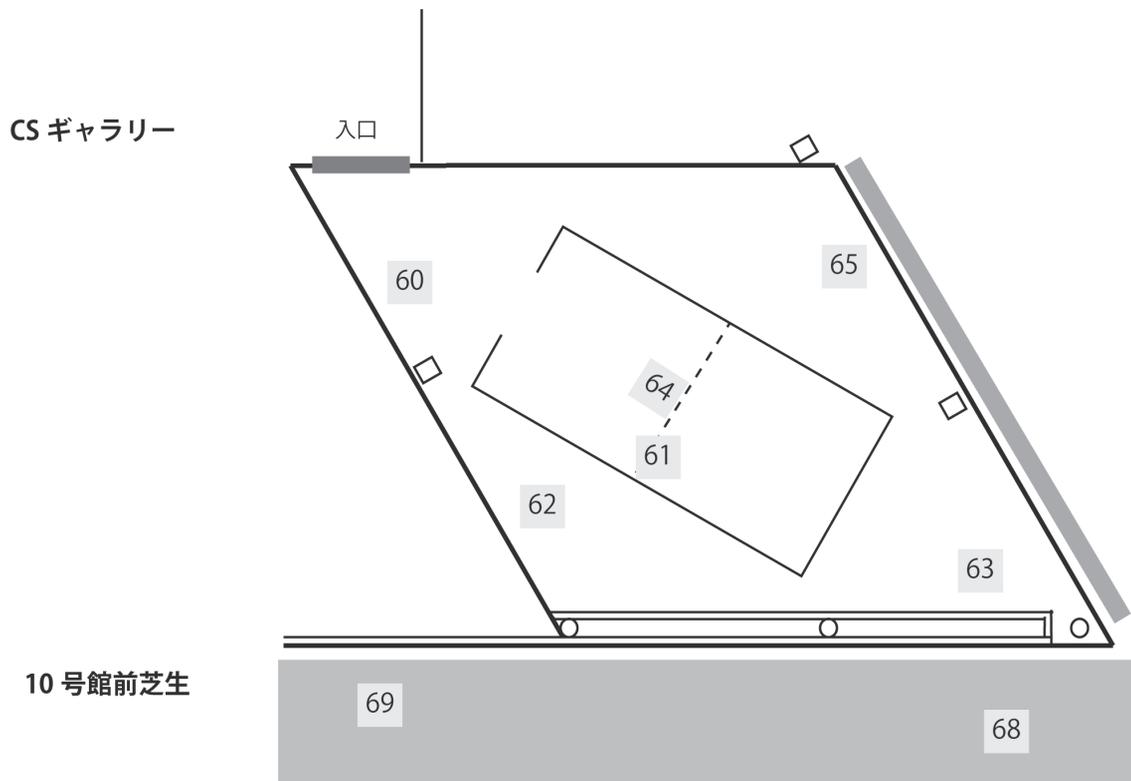
サイズ

技法・材料

出品作品はすべて作家蔵

【美術館公式SNS】

Instagram: tzuartmuseum Twitter: @tzuartmuseum Facebook: @TokyoZokeiUniversityArtMuseum



CS ギャラリー

60
 ブランドローイング 《浮かぶ像・現出の場》
 2013年
 38.5cm×27cm
 水彩・色鉛筆・紙

61
 《小屋・現出の場》
 2013年
 275×275×550cm
 木材・塗料

62
 壁面ドローイング 〈現出の場〉
 2019年
 壁面・木炭

63
 《ポートフォリオ 現出の場 1～8》
 2016年
 イメージサイズ：25.7×36.4 cm
 紙サイズ：29.7×42 cm、8枚組
 インクジェットプリント、エンボス、阿波紙和紙

64
 M450《Qf SHOH 《掌》 90・Holz-5》
 2013年
 90×90 cm
 アクリル・油彩・板

65
 《Himmel Bild》
 2013-2019年
 45.5×53cm
 油彩/キャンバス

10号館前芝生

68
 《ヤコブの梯子・造形大》
 2019年
 530×188×99cm（窓2）
 木材、塗料
 ※こちらの作品は中のイスに座って、窓によって切り取られた風景を見ることが出来ます。
 はしごに登ることは出来ません。

69
 《絵画のための垂直箱窓・造形大 - 水平》
 2019年
 184×30×30×cm（視点1、窓1）
 ※11月18日までの期間限定公開

4. 掲出パネル

4-1 概要図 マトリックス

制作・理論研究 概念図 マトリックス

テーマ：「絵画におけるフォーマットと精神性」の相関をテーマに制作、理論の両面から探究。

制作展開：ドイツ留学中の1986年、複数パネルを連結する絵画形式の着想を得る。

86年の一時帰国の際、京都で入手した蛇腹式の写経本をドイツに持ち帰り水彩による〈紙屏風〉シリーズを手がけ、87年には4枚組、横長フォーマットの《神話の墓 B No.2》を制作。本作品を第1作として、フォーマット（画面の縦横比・サイズ）と精神性の相関をメインテーマとする制作の展開が始まる。

87年に帰国後、日本障屏画と西洋祭壇画における偶数組／奇数組の構造比較研究を通して立川のアトリエ（1988～95）で制作した偶数連結、余白、非中心性、横長フォーマットの特徴を備えた作品群を、95年のアトリエの藤野への移設を契機に〈TA〉（Tachikawa）系と命名する。また横長の〈TA〉系に対して、縦長フォーマット作品群〈バーティカル〉が断続的に制作される。

〈TA〉系絵画は、99年以降制作される外界の光景をさまざまなフォーマットの窓によって切り取る視覚体験装置〈絵画のための見晴らし小屋〉と関連しながら展開されていく。

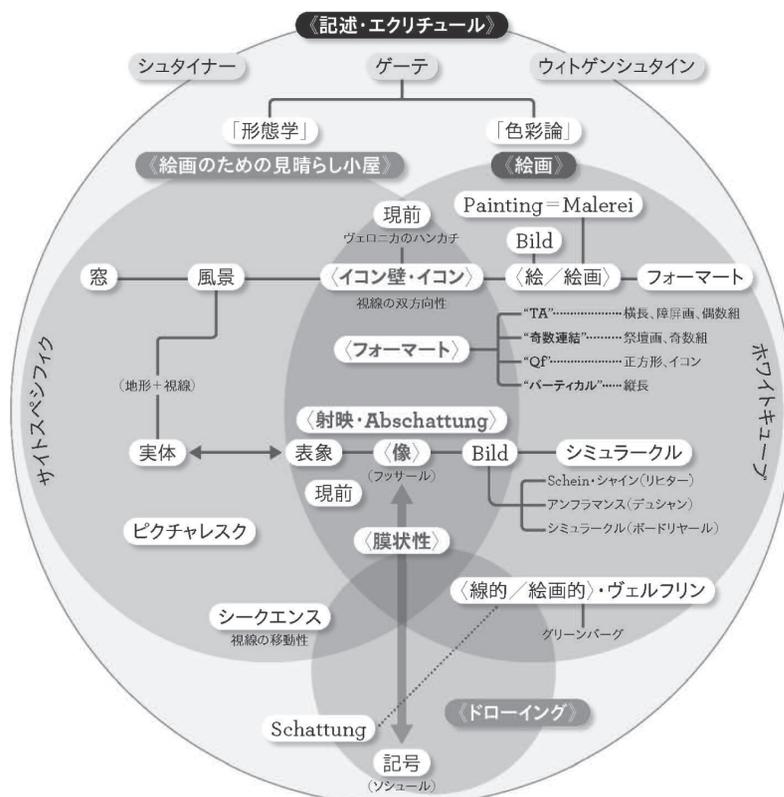
95年ウィーンのシュテファン大聖堂での視覚体験を経て、非中心性の〈TA〉系と対時的に中心性を有す作品群〈奇数連結〉の制作が開始される。

2001年からは〈奇数連結〉〈バーティカル〉を継承するかたちで、水平にも垂直にも中心性を持つ正方形フォーマットにアイコン、阿弥陀如来の掌をモデルとし、余白を持たず色彩と筆致が仮想の立方体空間内に充満する〈Qf〉系作品の制作を開始し、09年には仮想の立方体空間の実体化として〈Qfキューブ〉を試作する。また09年以降は支持体を90cm角の板と限定し側面の削りだしによって「膜状性」の現出化、「像・Bild」の「現出の場」の現前化の方法を模索している。

また2013年からは同一フォーマットに空を描く〈Himmel Bild〉が新たなシリーズとしてすすめている。

キーワード：〈絵画／フォーマット〉〈偶数連結：日本障屏画／奇数連結：西洋祭壇画〉〈絵画／絵画のための見晴らし小屋〉〈絵画／枠／窓〉〈像・Bild〉〈像／膜状性〉〈アイコン—視線の双方向性〉〈枠／窓〉〈現出する像・絵画の位置〉

概要図 マトリックス：



1 カテゴリー

カテゴリー

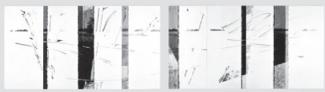
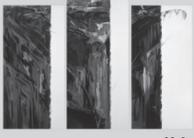
複数パネル	〈TA〉系	〈奇数連結〉	
単体	〈バーティカル〉	〈Qf〉系	〈Himmel Bild〉



2 カテゴリー 関連

〈TA〉系 | 〈奇数連結〉 | 〈バーティカル〉 | 〈Qf〉系 | 〈Himmel Bild〉

複数パネル様式

<p>〈TA〉系</p> <p>ドイツ留学からの帰国後、日本障屏画のフォーマット研究を通じて、偶数連結ゆえの非中心性の特質に注目、当時アトリエのあった立川で、横長フォーマット、偶数組の多くの作品を制作する。それらの作品群は、基地跡をのこし地平線が低く、水平に永遠に続くかのような立川の風景のもとで描いた、偶数連結、横長フォーマット、余白と色柱の反復という特徴を備え、山間の藤野へのアトリエ移設を契機に立川(TAchikawa)にちなみ、タイトルを〈TA〉と付ける。99年以降、さまざまなフォーマットの窓で風景を切り取る〈絵画のための見晴らし小屋〉シリーズの制作を始め、〈TA〉系作品は風景との関係を更に深めながら展開している。</p>  <p>M151</p>	<p>〈奇数連結〉</p> <p>95年の藤野へのアトリエ移設によって、非水平性で断片的風景を目にする機会が増える。加えてウィーンのアカデミーでのレクチャー、シュテファン大聖堂での視覚体験が、祭壇画をモデルに中心性のある奇数連結での制作を促し、〈TA〉系とは対峙的な展開を試みていく。96年にはグリュネヴァルトの磔刑図を取材、97年に〈ta・KK・ei〉が制作される。</p>  <p>M260</p>
--	---

3 〈TA〉系、〈奇数連結〉、〈バーティカル〉、〈Qf〉系、〈Himmel Bild〉

単体

<p>〈バーティカル〉</p> <p>当初、縦長フォーマットは、〈TA〉系が障屏画をモデルにしたのに対して、掛け軸をモデルとして設定し、制作を試みた。垂直性のなかに高い精神性を見出す滝、聖堂内の建築空間などをモデルに断続的にすすめられている。また〈絵画のための見晴らし小屋〉系作品とも連動し制作している。</p>  <p>M19</p>	<p>〈Qf〉系</p> <p>2001年、磔刑をモデルとした絵画を、正方形フォーマットで制作する。以降、〈奇数連結〉〈バーティカル〉の中心性の試みは、水平にも垂直にも中心性を持つ正方形フォーマットをフィールドに継承されていく。ルブリョーフのイコン、阿弥陀如来の掌をモデルとし、余白を排し色彩と筆致が仮想の立方体空間内に充滿する〈Qf〉系作品の制作を開始し、2009年には仮想の立方体空間の実体化として〈Qfキューブ〉を試作する。また2009年以降は支持体を90cm角の板と限定し、側面の削りだしによって「膜状性」の現出化、「像・Bild」の「現出の場」の現前化方法を模索している。</p>  <p>M360</p>	<p>〈Himmel Bild〉</p> <p>2013年から同一フォーマット(43.5×53cm)に空を油彩で描く〈Himmel Bild〉が新たなシリーズとしてすすめられている。実体ではなく大気と光の現象として色彩を現す「空」をモチーフに、パレット上で色材の混合として生じている現象をそのまま画面に定着。展示の際は壁面上部に設置される。</p>  <p>M488</p>
--	--	---

5. 関連企画

5-1 関連企画一覧

●シンポジウム①「制作と思索 母袋俊也」

- 11月4日（月・祝）15：00～17：30 12号館201教室
- ・講演1 水沢勉（神奈川県立近代美術館館長）15：10～15：40
 - ・講演2 清水哲朗（美術批評、東京造形大学教授）15：50～16：20
 - ・鼎談 水沢勉＋清水哲朗＋母袋俊也 16：30～17：30
 - ・レセプション18：00～ 10号館1階

●シンポジウム②「制作、研究そして教育 母袋俊也」

- 11月30日（土）15：00～17：40 12号館201教室
- ・講演 金井直（美術史、信州大学教授）15：10～15：40
 - ・パネルディスカッション1 「制作、研究 大学という場において」
進行：清水哲朗 金井直＋小田原のどか（彫刻家・出版社トポフィル代表）＋母袋俊也 15：50～16：40
 - ・パネルディスカッション2 「研究、教育の場において」
進行：藤井匡 末永史尚（美術家、東京造形大学准教授）、滝川おりえ（富山県美術館学芸員）、藤井浩一朗（彫刻家、東京造形大非常勤講師）、前沢知子（美術家）、山本直樹（美術家、嵯峨美術大学教授）、母袋俊也 16：50～17：40
 - ・レセプション18：00～ 10号館1階

●公開制作

「絵画のための見晴らし小屋系」作品《ヤコブの梯子・造形大》 10号館前中庭
11月1日～11月11日

●公開授業

- ・11月6日（水）ギャラリーツアー① 清水哲朗＋母袋俊也 「絵画表現論」 10：50～12：30
- ・11月6日（水）ギャラリーツアー② 藤井匡＋母袋俊也 「博物館資料論」 17：15～18：15
- ・11月13日（水）対談① 清水哲朗＋母袋俊也 「実践造形哲学」 13：20～15：00 1号館102教室
- ・11月18日（月）対談② 高橋淑人＋母袋俊也 「絵画研究Ⅱ」 12号館201教室 15：10～16：50
- ・11月19日（火）ギャラリーツアー③ 末永史尚＋菊地遼＋母袋俊也 「絵画研究Ⅱ」 13：30～16：30

5-2 シンポジウム1「制作と思索 母袋俊也」

5-2-1 鼎談 水沢勉、清水哲朗、母袋俊也

シンポジウム①「制作と思索 母袋俊也」11月4日（月・祝）15：00～17：30 12号館201教室

鼎談：水沢勉＋清水哲朗＋母袋俊也 進行：藤井匡

12号館201教室 16：30～17：30



◆藤井 はい。これから鼎談を始めたいと思います。登壇者は向かって左から水沢勉さん、清水哲朗さん、母袋俊也さんです。それではお願いします。

◆母袋 それではお二人の講演を受けてのディスカッションでしょうか、鼎談を始めたいと思います。水沢館長、清水先生、本当にありがとうございます。あのいくつも伺いたいこと、気になったキーワードがありまして。その辺から話ができればいいかなと、思うのですが、その前に、以後水沢さん、清水さんと呼ばさせていただきます。

水沢さんのお話にあったネオロマンティズムというキーワードもかなり興味をそそるものがありましたのでその話もできたらいいかなと思っております。また清水先生のお話では最後に出てきたパウル・クレーのあのシェーマでしょうかね。あの辺も僕はかなり気になっているところでして、その二つの世界、二つのことの融合というか両者のキアスムでしょうか。あの辺のことも話を深められたらと思いながらお二人の講演伺っていました。

実は今回の展覧会の構想を練っていくに際して改めて自覚というか、本当はもう随分前から知っていたことなのですが、僕、母袋俊也という作家はかなり変わったあり方をしてしまっているのかなということをおもっておりまして、その変わってるっていうのは、まあ絵描きですから絵を描く、作るものは像なわけですが、像だけではなくて言葉の分量が多い。言葉と像との関係がかなり重要だということにおいて、かなり特別な動き方をしている作家なのかなあというふうに思っています。

それによってたくさんたくさんの苦難も与えられてきた思いもありますし、一方ではその言葉によって道を進めていくことができたというふうにも思っています。ですからお二人によって母袋の作品、僕の活動を紐解いていただく、あるいは言説化していただくことによって、それを受け僕がこれからさらに展開をしてゆく可能性を得ていくことができ、こうした機会自体が制作を進めようとする僕にとってとても嬉しいことなんですね。ですからまずお礼を申し上げたいと思います。ありがとうございます。

それでは具体的な話に入りますが、今回の展覧会を僕がどのような組み立て方をしたか、どのような趣旨で展覧会をつくったかということをお話しさせていただくことから始めたいと思います。

展覧会は、美術館をメイン会場にZOKEIギャラリー、CSギャラリー、CS PLAZA、庭と広域に展開していますが、まずは美術館から構想し始めました。あの美術館の開館は1993年。僕が造形大学に専任となったのは1993年、その年に造形大は高尾校舎からこの相原校舎に移ってきたのです。

この相原校舎は磯崎新という建築家によって作られた建物なんですね。ただ美術館はちょっと風情が違うというふうにわかると思いますが、あれだけは白井晟一という建築家によって作られたものなんです。磯崎さんはもちろんモダニズムの正当な後継者的建築家、ポスト・モダンの建築家ということにおいて国際的にも重要な役を果たしていらっしゃる建築家だと思いますけど。一方では白井晟一って方は、まあ言ってみると独自の方法でいわゆる通常のモダニズムとは違う形で、独自の建築を実現してきた方だと思うんですね。その白井晟一建築の美術館で展覧会をすることを、すごく重要な問題として、僕は位置付けることにしました。実はあの美術館自体は、そもそもマンゾーのコレクションの美術館



として設計されているので彫刻家のマンズー作品があるんですね。ただ僕はそのマンズーは無視し積極的に消去するというふうに決断、白井晟一建築の中で僕は展示するのだということ強く意識し展覧会に臨みました。

その美術館は展示室1と2の二つのメイン展示室があり、先ず開口部の入り口を入り、何段かの階段を上り、ガラス戸を開けると正面に、ちいさな小部屋があるわけです。そしてその小部屋を出ると、今度は左右に分かれ双方の階段を降りてそれぞれの展示室1、2に導かれるようになっています。

先ず展示のシークエンスとしてはその小部屋を導入部として位置づけ、黒い壁を組立てて、かなり高いところに〈Qf〉系の最新作を展示するということを考えました。実は奥にはマンズーの背の高い彫刻があるわけですが、それを覆うかたちで黒い壁を設営したのでした。

そして左の階段を降りて展示室1へ。こちらでは〈TA〉系という横長の偶数パネルの連続する作品を時系列に沿って展示、その前面には視覚体験装置〈絵画のための垂直箱窓〉を設置し、壁面上部には空を描く〈Himmel Bild〉を展示するということにしました。もう一方の右の展示室2とをつなぐ小さなスペースが中間にあるのですが、こちらでは〈Qf〉系の原理を開陳するような展示を。そして展示室2では〈奇数連結〉および縦長の〈バーティカル〉そして、〈Qf〉系という正方形の仕事を表示するように考えました。ですから美術館では僕が「フォーマットと精神性との相関」をメインテーマとするフォーマット（画面の比率）研究の実践、展開している4つの系列と〈Himmel Bild〉の全系列が概観できるように考えたのでした。

展示会場としては他に二つのギャラリーがあるのですが、ZOKEIギャラリーの方では2003年に制作をした《TA・SHOH〈掌〉》と《Qf・SHOH〈掌〉》の2作の絵画を出品しています。《TA・SHOH〈掌〉》は17mを越える横長の〈TA〉系ですが、そこには〈Qf〉系に登場するロシアのイコン作家グレークの描いたイエスの手と平等院の定朝作の阿彌陀如来の印、手を組んだ像「掌」が画面中央に描かれています。実はこの「SHOH 掌」という手の形は2003年に初めて描くことになったのでした。それはイラク戦争を前にしての主題性の回復への試みだったのですが、その試みは〈TA〉系と〈Qf〉系の作品において行われたのですがその後、「掌」は〈Qf〉系として展開していくことになるのです。会場では、これらの作品がどのような成り立ちで出来てくるのかというドローイング類もアーカイブ的に展示されています。

他にも多種のドローイングが展示台や壁面に展示されていますが、ドローイングといってもプラクティスとしてのものもありますし、作品の下絵的なドローイングというものもある。また僕の思索というか、どのようなことを考えて、どのようなかたちで制作をしているのかというコンセプトの手稿のようなブランドドローイングおよびブランドドローイング・ドラフトという言い方をしているものも。加えて展覧会カタログや書籍、紀要などをアーカイブ的に展示をするように心がけたのがZOKEIギャラリーの展示になります。

そしてもう一つのCSギャラリーは、CSプラザという建物の地上階にあって、2面がガラス張りの菱形のギャラリーなんです。そこでは以前行った「絵画の位置」をめぐるインスタレーションの再現展示を行っています。ギャラリー内に、ふたつの部屋を持った小屋を設営、一つの部屋には〈Qf〉絵画を1点、もう一方の部屋は閉ざされ視点穴から覗くとかろうじて黄色が見えるのです。それらは「現実の世界」と「精神だけの実体を持たない世界」で、その二つの世界の重なり合ったところに絵画が生成されるとの僕の考えの実体化なのですが、僕にとって関心があるのは、「絵画の位置」。絵画の位置というのは絵画のポジション、そして絵画は一体どこに現れてくるか？ さらにどのような役割を果たすのか？も含めて、絵画の位置ということが関心事なのです。そんなことを考えるきっかけとなるようなものとしてのインスタレーションです。

それからCSプラザの吹き抜けの大スペースでは《ヤコブの梯子 枠窓・CSP》という9mを越える長い梯子が設営され、その上方に3点の《Himmel Bild》が掛けられています。

「Himmel」とはドイツ語で「空」「天」、「Bild」は「像」「絵」、ですから「空の絵、像」という意味になります。僕ら絵を描く訳ですが、それは言ってみると絵の具という描材で絵という実体を作るわけなんです。けれどそれは同時にどこまでいっても画像でしかないということも言える。絵画の本質とは現象なのだと思うんですね。それは一方、空というのも光と酸素と水素の変化が作り出す現象で、無数の表情を僕らに提供してくれるのですね。ただそれって、僕らがパレットの中で絵の具を混ぜる状態となら変わりはないのではないかなと思える瞬間があって。ならば10号のキャンバスに油彩で、パレットにただ色を混ぜるだけというようなものを作品として制作しても面白いのではないかなと。ただし展示をする時には高いところに展示をしなければいけない、現実の大地から遠くはなれ天上界により近く、壁面の上方に展示することを条件とする。これが《Himmel Bild》なんです。CSプラザでは高い9メートルの長さの《ヤコブの梯子 枠窓・CS PLAZA》とさらにその上方には3つの空の絵、天上の絵《Himmel Bild》が高く掲げられています。

また庭では今後、公開制作というかたちで見晴らし小屋系作品《ヤコブの梯子・造形大》が設営される予定です。

僕のほうからの本展の展示説明はここで終わりますので。お二人の方から講演していただいた内容を深めてくださっても結構ですし、なんらかの形で僕にあるいは他の先生方に質問をかけるとか意見をいっていきの中で、議論を深めていくことができたらなあと思っています。

◆清水 それでは、近くで仕事を一緒にしてきたものから申し上げますか。まず今日のお話の中で〈見晴らし小屋〉が非常に重要なんじゃないかと思います。ひとつの問題の置き方なんですけれども。どんなふうなかたちで、〈見晴らし小屋〉が母袋さんの中で登場してきたのか。その辺の経緯とかをちょっと伺いたいのですが。

◆母袋 はい。〈絵画のための見晴らし小屋〉第一作はアトリエと住居のある藤野で1999年に作っています。〈TA〉系という横長の偶数枚連結の絵があって、それはある意味僕の代表的な作風ともいえるのですが、それは風景をモデルに描いているんですね。風景画のひとつの典型というのは、横に一本のラインが入って大地と天とを分けた横長の画面と思っているのですが。地平線が描かれるってということじゃないかと思うわけです。僕は以前は立川に住んでいて、立川基地跡が隣だったんですね。ですからその立川に住んでいた時に日常的に平らな地形を目にしていて、そこで生まれたのが《Aki-No》や《TAtoTA》という作品で、今回も美術館展示室1で展示しています。そしてそれらの絵が生まれきたのは実は立川の風景があったからじゃないかなと藤野へのアトリエ移設を前に気がつくのです。念願だったアトリエをやっと持てるという時、その山あいの藤野の地形、風景を思った時、もしかすると今まで描いてきた絵が描けなくなってしまうのではないかなと、すごく恐れを感じたんですね。その時、初めて横長の偶数枚の水平性の絵画が、実は立川という場所において生まれてきたんだということを深く自覚して、しばらくしてタイトルに立川 (TAchikawa) にちなんで「TA」を取り《TA・〇〇〇〇》と付けていくことになるのです。

その藤野への引越しが1995年なのですが、藤野での日常は見えていたものが一変します。横長の風景っていうものはまあ、どこまで移動しても視線を動かしてもほとんど風景は変わらない。それに対して、今の僕が住んでいる藤野ではアップダウンもすごいし、道自体が右に入ったり、左に入ったりしますから、その都度その都度小さな画像、小さな風景が、無数にあるというような感じなんですね。そういう中での風景体験、地形体験はいろいろ



母袋俊也

な気付きを与えてくれました。そうした中、藤野には、「フィールドワークFUJINO」という野外展示のプログラムがあって、中瀬さんという友人が主体になってやっていたんですね。彼から「母袋さんもなんかやってみない？」という誘いを受けていたのです。ただ僕は絵を描いている人間なのでインスタントなアイデアでなんとなくやってみたというようなことは避けなければいけないと思って、何年か詰めていき1999年、これならと作ったのが《絵画のための見晴らし小屋》だったのです。その時点ではその後、いろいろの場所に何作も〈見晴らし小屋〉を作るようになること、またその窓からの光景をモデルに絵画制作をしていくことなど想像をしてもいませんでした。長くなってしまいました。

◆**清水** ということは、何か理論上の必然性というよりは、あるきっかけがあって、出現をしてきたんだけど、そういうことで結びつきを深めてきた。そういうふうなことでしてでしょうか。

◆**母袋** はい。常にそうで。僕の場合、予め道筋があって進めているのではないのです。もちろん仮説のようなものもないわけではないのですが、制作を通して自分の中で検証というかそれをもう一度整理をする、あるいは考えてゆく中で得た結論らしきものをこういう場面で話しているのです。最初に答えがあって実践しているのではなく何もわからないままやっているんだけど、実はこうだったというような。例えば、縦長というのは精神性の非常に強いものだ。というようなことを制作をとおして確信を得、語っているということです。



水沢勉

◆**水沢** 藤野に引っ越されたのが1995年ですね。山間のアトリエに身をおいてはじめて逆に水平線というか、水平性の意味や偶数系のもを作っていることの意味が実感できて、〈TA〉系という捉え方もできるようになった。やはり、どこでなにをするかという場所性が、決定的な意味を持っていることがわかります。

〈見晴らし小屋〉によってもまざしく同じようなサイト性（というか場所性）の意識がとても鋭くなったと思います。ただ、こう断言してしまうのは微妙な部分もありますが、〈Qf〉系は、それに比べるとサイト性が弱いかもしれない。そういう周囲の地形とか、身をおく場所性以上に、もう少し超越的な性格が強くなっているように思えます。

例えば正しいのかどうかかわからないけど、ギリシア彫刻を見たら人間はいる自分のいる場所（サイト）を気にするけど、エジプト彫刻の場合、それはあまり気にならない。もう少し超越的な空間の中にいるように感じる。

〈Qf〉系にたいしてはくは同じような感じを抱きます。今私たちはどこにいるとかいう意識があまり前景化しない。でも、〈ヒンメル〉であったならば、どこの空を見あげているのかということに気を配る。つまり場所がたいせつになる。でも〈Qf〉系はすこし違う、と思うのです。これは僕の勘違いかな。

◆**母袋** 〈Qf〉系は他の系列とは決定的に違うと思うんですね。それはきっと今水沢さんが仰った超越性ということと関るのだと思うのですが。その前に水沢さんは場所性、サイト性と言われたわけですが、サイトスペシフィックという言葉があると思うんですが、それは単に場所のことを指しているのではなく、その場所の特殊性の上にさらに何かを重ねられていくという物語の重層性があるのだと思うのです。〈TA〉系の場合、風景の中にその場の地形、文化などの特殊性、すなわち場所性が作品化を促すことになる。一方〈Qf〉系の場合には特殊性をはるかに越えた水沢さんが今、仰ったような超越性の様なものと親和性がある。もちろん場所性っていうのは重要だと思うのですが、場所のことだけじゃないんじゃないかなというふう思うんですね。

それに対してホワイトキューブというのは展示に際して、全ての物語を消してニュートラルな状態を確保しようとするわけです。ですから今回の白井晟一の美術館っていうのは、ホワイトキューブでないが故の苦勞を強いられるわけですね。その苦勞は必ずしも場所性の問題ではなくて、それぞれがニュートラルではないっていうことなんですね。白井さんの壁はもちろん白くもないし、アールが効いている。表面も肌合いもあつたりだとか。サイトスペフィックを内包する白井建築にはすでに物語が重層されていて、いろいろお話がくつついてくる。要するにニュートラルでないんですね。それに対してホワイトキューブはニュートラルになっているので、意味の単独性が保証される無味乾燥の状態ということだと思うのですね。

もちろん〈TA〉系の場合でもその場に関するテーマ・物語が必ずあるのですから、もちろん場の問題はあるのですが、逆説的な言い方をすれば、その風景の中にも超越性みたいなものがあると思うんですね。さきほどネオロマンティシズムって水沢さんが仰ってください。僕はその言葉自体は自分のなかでは考えたことはなかったのですが。

でもたとえば風景ってことで考えると、ロマン主義でもいいんですけど、ローゼンブラムの北方の絵画の問題ですとか、あるいはバークの崇高の問題というのが出てくると思うんですね。ただその崇高ってかなり厄介で、一たび、崇高、サブライムって言った時に、高貴というか何か上等なものみたいな意味と思われがちですが、実はバークが言っている崇高っていうのは、自然の脅威、乱調みたいなことだと思うんですね。

実は今回台風19号で僕の住む藤野は大きく被災、山が崩れて家も流され犠牲者も出ました。いたるところの道路も崩れ、恐怖にかられ、自然に対する畏怖だとか我々人間の小ささを思い知らされたのですが、そういうことをバークは崇高と呼んだのだと思うのです。

それは言ってみると世界をあまりに合理的にカルテルジアン座標軸のように水平と垂直だけで全てが切り取られるというふうに我々は思ったわけですよ。それを近代と呼んで科学、人間って凄い！と。都合よく有機性を見捨てて、一点透視で縦軸と横軸のラインだけあれば世界をとらえることができるというふうに思ってしまったんですね。でも世界はどうしようもなく有機的で複雑です。そこでローマン主義を迎えたぐらいの時に決してそんなものではないというような気が生まれました。そういう中でターナーは荒れ狂う海とか正体不明の気体を、動き続ける嵐を描く。カスパー・ダーヴィト・フリードリヒは変容する空の様相を描くそれも異常に大きく、一方ひとは小さく描き入れられるのだった。それは自然への畏怖とか恐怖の顕われで、そこに精神の高みを感じる。そう言ったものが崇高というものなのではとっているんですけど。

そういうことでいうと、超越性というものは崇高とも通低して日常の我々の持っているものを超えた何か大きな力みたいなことだとすれば、それは風景の中にもきつとあるとは思いますが、それがネオロマンティシズムというものと何らかの関係があるのであればとも思います。また僕は風景の中にも超越性が導くようなそういう力はもともとあるのではないかなというふうには思っているんです。

◆水沢 ありがとうございます。おそらく風景の中にも、風景にサイト性が濃厚であることはある意味であたりまえのことであって同語反復に近いですね。

宗教的な体験の中にもサイト性は、もちろん、きわめて重要です。霊的な場所とか、パワースポットといういいかたをするように、場所（サイト）性は前提としてとても重要で、不可欠です。でも、だからこそそこからあえて超脱するように機能する絵画がそこから生まれる。

一方、近代以降の展覧会において空間がニュートラルであることが前提とされることが多いですが、つきつめていくと完全にニュートラルなものなどは存在しない。理屈でしかない。カルテジアン（デカルト的）な空間というのは理念でしかない。

ということは、ホワイトキューブというものは、ニューヨークであれ、アフリカの町であれ、それぞれにどれもどこかで みんなちよつとずつ違っている。やっぱりサイト性はつきつめる必ず文化的文脈を前提として存在する。

今回の展覧会を構想するにあたって、サイト性の強弱、あるいは濃淡みたいなことと作品をどういう風に対話させ組み立てるかに相当ポイントがあるような気がするのです。

ここは東京の中心部でもなければ、パリでもなければ、ニューヨークでもなければ、大阪でもない。ある意味でどこでもない場所で絵を並べているということになります。とはいえ、かならずどこかに並んでいる。完全フォーマリズムのニュートラルな作品であってもある場所に並べられ、特定のサイト性を持っている。そういうことを考えたとき、今回の展示のなかで白井晟一という個性的な空間をつくりだす建築家の不思議な魔力みたいなものが最初にあつてそれこそをかなり意識して展示されていると思ったのです。

その時に風景的な〈TA〉系と、神秘的で宗教的な部分を持つてゐる〈Qf〉系とを、白井晟一の空間のなかに並べたときに、結果としてどんな感触を、系列によって違うものを感じられたのではないのでしょうか。

◆母袋 本来であれば白井晟一の建築というものは〈Qf〉がもっとも向いているのだと思うんですね。ただし白井晟一さんが僕の〈Qf〉のために設計していない以上は、こちらは不自由をさせられることになりますね。消去のつもりマンゾーは実際随所で主張してきましたし、釘も打てないわけですし。例えば美術館の入ったところのスペースがもう少し違つたらとか……。

あそこが一番高い場所にあるわけですよ。いったん階段をわざわざ上らせて高いところに導いて、また降りていかされるわけですよ。ですからあそこが最重要な場所なわけです。そして一番奥のところにも小さな小部屋がある、一見二つの大展示室をつなぐ小休止の場のようにも思えるのですが、実はすごく重要な役を果たせる場所なんだとも考えられる。そこで僕は導入部と奥の小部屋は〈Qf〉系と考え、入り口では最新作を、そして奥の方は〈Qf〉系の前提になっている〈Qf〉の像が重なり合つて立方体を形成していくという《Qfキューブ》とプランドロングを展示したのですが、空間の大きさの点で全然成功はしていません。ただ本来は白井晟一建築つていうことかというと、僕の〈Qf〉系にはすごくいい展示にも繋がつてゆくはずのものだと思います。はい。

◆水沢 すごくよくわかります。あの白井晟一さんの空間は渋谷区松濤美術館にしても中心部がちょっと普通でない性格を帯びています。岡崎乾二郎さんに言わせると、そこは子宮だということです。子宮が建築の中心部にある、そういう形で全体が女性器を模擬しているときえ岡崎さんは指摘している。

◆母袋 はい、卵巣がこう二つあつてみたい。こちらの美術館は、実現することのなかった《原爆堂》の本体、お堂ともとても近いところがあると思つているのです。

◆水沢 そうですね。そのど真ん中に〈Qf〉系の作品群が設えられている。こういう展示というものは、展示空間とサイト性とのクラッシュというのか、ぶつかり合いによって、それはときに処理にくいこともあるけれど、それだからこそ逆に面白い発見もある。学芸員はよくここは展示しにくい建物だからというような言い方をしますが、もう一步踏み込むならば、そうであればこそチャレンジしがいがある、ともいえるのではないのでしょうか。作品本体を離れた枝葉末節の質問になってしまうかもしれませんが、もし可能であれば、そのことについて感じ、考えたことを教えていただけますか。

◆母袋 もちろん諸事情があつて釘を打てないとか高いところに展示できないとか。

本来《Himmel Bild》は徹底的に高いところに展示しなくちゃいけないんですけど天上高ではかなり面白い展示になったのですが、実際には高いところに展示するのは難しい不可能だったんですね。高さの位置だけではなく数ももっと多く2段がけの予定だったのです。また《Qf・Hloz》も予定では縦4段、横5列、計20作でイコノスタシスのような巨大な一面をつくりたかったのですが、釘打ちが出来ず、ワイヤー掛けなので縦1段、横1列を減らし12作となつてしまい、結果イコノスタシス感は弱められました。

ただ、展示プランが変更を余儀なくされることは常ですし、一方で発見もたくさんできたので。もちろんいい体験だったと思います。それに今回台風もあつてここにくることすら結構大変な状態のなかで。多くの人たちが力を貸してくれました。学生たちだとか、教員仲間ですとか、その力がなければたどり着くことはできませんでしたので、感謝しかないし、僕の今までの活動がある程度以上わかつてもらえる展示になったということはいうれしく思つてるところです。はい。



清水哲朗

◆清水 今の話も非常に興味深くて。そういう一種のサイトっていうか、場所の特殊性というのかなあ。それが非常に具体的なものであるのだけれど。逆にいえばそこが具体的に特殊であればあるほど、ある種の普遍性とか抽象性とかの度合いが高まる。こだわりというか、こだわりだし、組み立てというのかな。狙いとしてそういうところにこだわつてところが母袋さんの抽象度をぐつとあげているところもあるかなあと思つて。それで、質問したいのは。作品であればリアルなものといデアルなものの意味についてですね。例えば、分割の時代について。20世紀に入ってきた時に決定的にセザンヌからキュビズムが出てくるわけですが。時代の流れは完全に分割の方向に向かつていた。もちろんだからクレーもそういうところの影響をうけている。ある種の形態が、幾何学的なやわらかい形態が色彩を伴つて対比的に連なつてくる。クレーが、ある意味天才的だったのは、分割が分割に終わらずに。よくまあドローネーの影響をうけてますよね。ドローネーのあのなんか変形的な。あれはどちらかというともちろん有機性があつて一体化してるんだけど、そうでありながら結構分割がはっきりしてるっていうか。対比がはっきりしてる。ドローネーの影響は、非常にクレーは受けているとは思んだけど、分割でこそ一体化するっていうかな。つまりその二律背反的というかアンチノミーっていうか。ふたつのありかたが、クレーの中で、あい矛盾するものが一体化するような。分割は実は分割で分かれるわけじゃなくて分割によってこそ一体というものが生じるんだというふうな。クレーの専門家(=水沢勉氏)がお隣にいるところでいまはなしてるって、恐れ多いことになつてるかもしれないわけなんですけれど。ぜひ水沢さんのお話もうかがいたいんですけども。優れた人って、他にも色々いるけれど。今日紹介したデュシャンの《大ガラス》の「独身者と花嫁」やローズ・セラヴィ、そこでの男性と女性の問題。荒川修作の作品を成り立たせている、「切り閉じ (cleaving)」の概念。どれも、非常に直接的に矛盾したものを合体させているわけですね。中西夏之さんの場合も明らかにやはりその二つということが非常に重要じゃないですか。その時にまあ、そのデュシャンは西洋人なんだけれど荒川にしても中西さんにしてもよくまあ言われるのは二つというのは、西洋的な意味でいうと、いわゆる弁証法の「正—反—合」のような形です。弁証法の場合は、一つの方に向かつて行く二つというような考え方が一方であります。でも、荒川修作にしる中西夏之にしる、デュシャンもやっぱり一になるというのではなくて無限に循環してゆくような二つが与えられている。僕はそんなふうには思つたりしています。その時に、リアルとイデアルの二つが、結局は重なっている共通集合の部分が、きわめて大切だと思います。その捉え方という点をもう少しなにか説明というかお話いただけないかなと。

◆母袋 今回の展覧会名も「浮かぶ像—絵画の位置」と絵画の位置が付いていますが、絵画の位置、絵画が現われる場というのは、今清水さんが仰った「リアルとイデアル」の重なる場なのだろうと思っているのです。僕は通常「現実の世界ともうひとつの世界」と呼んでいますが、「現実の世界と精神の世界」「現実と架空」「リアルとヴァーチャル」「此岸と彼岸」「現世と常世」「この世とあの世」「実体の世界と虚構の世界」「リアルとシミュラクル」などなどと本当に様々な言い方があると思うのですが、この二つの世界は、非常によく似た姿をしていて一方は実体としてあり、もう一方は精神の中にだけにある。そしてその二つの世界は本のわずか重なり合っていて、そこそそが像が絵画として生成される場なのだと僕は思っているのです。

ところで僕は「像」という言葉を頻繁に使うのですが、その像というものは一体どういうものなかっていうと。絵も像ではありますが、絵は実体でもあります。そして僕らの脳の中で像は完璧にその姿を結びます。

その像というものは、現実の我々の世界と、もう一つの世界のギリギリのところにあるものではないかなと思うのです。ですから僕は必死で絵を描いていますけど、その絵を絵空事と言われることもありますし。あるいは裁判のときに、写真撮影は禁止されています。でも裁判所には司法画家というのがいて絵でその記録を残すことは許されているんです。あれって、実は我々画家にとって非常に失礼な話です。なぜ絵は許されるのかというと、絵ごときに真実を表すことなどできるはずがないということで、絵だから許すのです。一方写真の場合は本物を、真実を撮ってしまうから許すわけにはいかない。というような話だったりすると思うんですね。本当に絵は絵空事でしかなく、像というものは真実から程遠い曖昧なものでしかないのでしょうか？

像には大きな力があるという考えを僕は持っているのです。例えばこの話は何回かしたことがありますけれど、東日本の大震災の原発事故で帰還困難区域ってのが定められ、その区域の方々は、今まで暮らしていた家、先祖代々生きてきたその家に帰ることも立ち入ることも許されない日々が続いていました。そんなある日、線量がまだまだ高いなか、ほんのわずかな時間だけの帰宅が許され、白いビニール袋二個を抱えて白い防護服を身にまとっての一時帰宅の際、皆さんが限られた時間でその袋に様々なものを持ち帰る様子の映像がニュースでながれました。その映像に映っていたものは、写真だとか遺影だとか位牌だとかを持って帰ってきているんですね。貯金通帳も印鑑もきつと持ってきたと思いますが、究極の選択として、写真だとか遺影だとか位牌だとかが袋に入れられている。それらはことごとく像なのです。写真は実体としては紙にまだらな明暗があるだけ、位牌だってただの板切れじゃないですか！ それは極限の中で、実体の側にはなく像により確かなものを見ているということの証しなのだと思うのです。それは実体ではなくシミュラクルなものかもしれない。

これは究極な場面だったようにも思えますが、実は画家は像に命を懸けるそんな日常を生きているとも言える。

僕らの立場、絵を描く人間たちの立場ってのはすごく大切に、二つの世界の重なり合ったところに立ち、もうひとつの世界、イデアの方から送り届けられる光なのか、エネルギーなのかも知れない何ものかをしっかりと受けて、それを表象しようとする。それが画家の仕事なのだと思うのです。

二つの世界と絵画の位置そして観者ということ言えば、例えばロシア教会ですが、教会のいちばん奥、正面のところにはイコノスタシスというたくさんさんのイコンが何段にもなった壁があるんです。その壁の背後には聖人しか入ることができない聖なる部屋がある。イコンの前に立つ信者たちは聖なる方向を向き、イコンとして描かれ聖人たちを見ながらその背後からの光、ロシア正教の教えを受けるといことになるのだと思うんですね。その聖なる方位はロシアの場合は東になりますが、仏教の場合は西方浄土、西側になります。



平等院の場合も池があって池の背後に平等院鳳凰堂がある。鳳凰堂の中央には丸窓が切られていてそこに阿弥陀如来がいるわけですね。だから人々は池の前に立ち、西の極楽浄土の方向を見ると、鳳凰堂の丸窓越しに浮かび上がった阿弥陀如来を拝むことになるわけです。その像は丸窓によって切り取られ膜状化された阿弥陀さまの像なのです。

今まで、西、東と水平軸に二つの世界があるという話でしたが、垂直軸、上下の方向性もあると思うのです。

僕らが立っている現実、リアルな大地ってものがあって。イデアルなる天上がある。言ってみると地上界と天上界ということになりますが、では像あるいは絵画はどこにあるのか？ということなのですが、現実な大地というものがあって、はるか上空に天なる世界があると僕はここでもその二つの世界は重なり合っていて、その二つの両義的な場があると思うのです。現実から少し上方に離れ、本の少し浮いているのが絵画なのではないかと。故に絵画は床置きされることなく、床から少し浮いたかのように掲げられるのだと思うのです。

対して建築はしっかりと現実をふまえ大地に建つのです。ですからとてつもないキャピタルが担保されなければならないのです。でも一たび地震が来れば大地とともに大きく揺れるのです。

さて僕の場合、《Himmel Bild》は文字通り、天高く上方に掲げることに、そして〈Qf・Holz〉の場合は、絵の厚みを極力消して、薄い膜のように見せるため側面を削り出しています。それはその二つの世界の重なりは本のわずかの隙間でもあり、より像に近い絵画の薄さは好都合と考えているのです。

さきほど清水さんのクレーの話ですが、「自然研究の道」のシェーマの話があったじゃないですか。そこでクレーの場合もIch、イッヒとDu、ドゥー、私と汝、私と対象でもいいのでしょうか。それがあって下のところはErde。エアデっていうのは大地ですね。それに対して上の方はWelt、ヴェルトって書いてありますよね。それが僕は気になっているんです。Weltは本来だったらそれは世界なので、クレーは天上とは言わないんですね。シェーマ上では上に記されたWeltは大きな円のことを指しているのかも知れないのですが……。

◆水沢 ドイツ語で「Bild」。英語ならば「image」でしょうか、「Bild」という言葉はあまりに単純すぎて、逆に奥深く、捉えどころがない。とはいえ絵画そのものにしっかり結びついている。まさに「絵」ですね。

さらにドイツ語で「Ab-」という接頭辞をつけて「Abbild」とすると、「写した絵」、「模した図」となる。「Bild」は、即自在であって、まさにそこにある。それに対して、「Abbild」はそこに人為が介在している。人工的なものであるという含意がある。それだかそ宗教によっては禁止されることがある。それは「似姿」であっても、同時にどこかで幾分かは「偽物」でもあるからです。

「Bild」本来の汲みつくせない潜在力から「Ab-」（引きはがされる）ことを余儀なくされているとも、見方によっては、捉えることもできますね。

パウル・クレーという画家は、そのことをいつも念頭においていた画家のように思えます。ヴォルフガング・フォン・ゲーテに倣って、植物のもっとも根源的な姿を「原植物」という風に捉えることを絶えず試みていた。

気になっていたのは「根源的な姿」。

ドイツ語では、接頭辞の「Ur-」を付して「Urbild」という。「原像」です。

世界があり、大地があり、あなたがいて、わたしがいる。そのようなこの世の個別の「姿」ではなく、この根源に横たわっている「原像」。それを追求するとき、絵画は、単なる「写し絵」や「似姿」ではなく、底知れない神秘と魅惑を湛えるものとなる。その探求者がまさしく画家である。

その探求が根源に触れた瞬間に、それが幾何学的な形象であれ、有機的な形象であり、そのことに私たちは身も心も動かされる。それはきわめて薄いものであつて、アフラマン的であり、もちろん現実にはテクスチャはありますが、実際に触つてもはっきりとはわからない性質のものでした。(そこが絵画と彫刻の決定的な相違かと思ひます。)

人間は太古から洞窟絵画に始まって絵を描き続けている。洞窟絵画もまた現実の「写し絵 (Abbild)」なのですが、あまりに根源的な「像 (Bild)」であり、現代のわたしたちは、そこにむしろ「原像 (Urbild)」を思わず感じ取ってしまうほどです。

「写し絵」と「原像」とびたりと重なりあつている。それこそが「絵 (Bild)」本来の出現性が蘇る、回生する瞬間なのではないでしょうか。その誕生の瞬間を画家は探求しつづける。母袋さんの〈Qf〉系に、わたしはその隙間のない重なりあいを感じます。複数のものが鬩ぎ合つている。

美術館の一番奥のさらに奥には、白の、モノクロームの、反転したイメージが重ねられていました。とても不思議だと思ひました。「像 (Bild)」というものが生まれる秘密を垣間見たと思ひました。

15世紀末から16世紀にかけて、フランドルの画家たちがあれほどに超絶的な技法を惜しみなく投入して、異様な密度の色彩世界を絵画に出現させておきながら、グリザイユ画法によって完璧なモノクローム世界も同時に描出している。「像 (Bild)」の基本を素白に還つて確認している。そのことによつて饒舌な色彩絵画を寡黙な単色絵画の根源からリセットしようとしている。

〈Qf〉系にモノクロームが付加されているのをわたしは驚きとともに拝見しました。こうした無限の創造の往還に「ネオロマンティズム」というか、現代のロマン主義を感じますが、そこにはなにか作者としての意図が働いているのでしょうか。

◆母袋 色を持たない絵も二つの世界とも関連があるのですが、その二つの世界の重なり合つたところに像が現れてくるというのが僕の考えであつて、〈Qf〉の空間性というのは立方体を想定しているのです。複数の〈Qf〉の像が重層し立方体ができているということなのですが、その前に空間性って頻りに使われる言葉ですが、凄く曖昧に使われることが多いのでここで再度確認しておく、絵には空間性、つまり奥行きのようなものがあつて、そのひとつの典型である一点透視の空間性は画面の奥へと永遠にしりぞいていきます。それに対してセザンヌの空間性は奥行きは浅く、まるで積み上げた様々な箱が、揺れて崩れたようにガタガタ、デコボコしています。また抽象表現主義のロスコの場合、幾つかの正面を向いた四角い面が位置不明に浮かんでいます。またミニマルの場合は支持体の表面そのものがあつて、そこには空間性と呼ぶようなイリュージョンが用意されていません。そこで〈Qf〉なのですが、正方形の一边と同じ長さの厚みが想定された空間、つまり立方体が想定されているのです。しかも画面の奥ではなく手前に押し出してくる空間性なのです。これは絶対ありえないのですが。

さて、その二つの世界と色についてですが、絵の背後つまり、もうひとつの世界からの光あるいは闇を受けて、像は色彩を帯びるのではないかと考えているのです。というのも、ゲートは色彩というのは、光と闇をくもりを通して見た時に色は生まれると言っているんですね。そのくもりという概念がなかなか難しいのですが、ドイツ語ではトゥリューベと言ひ、くもりとか翳りと訳されています。そのトゥリューベをとおして闇を見た時に青が現われ、光を見た時に黄色が現れる。その黄色と青がまず色としてあつて、その二つの色が牽引と反発をする中で様々な色が生まれるのだとゲートは言うんですね。

そう考えた時に、二つの世界があつてその重なり合つた中間で色が生じ、こちらで私たちは色を、〈Qf〉の絵を見ている。ならばその背後の世界、あちらは色のない世界なわけですね。であるなら〈Qfキューブ〉の裏面の〈Qf〉は色のない像の筈です。しかもその



像は、鏡のような反転画像である必要がある。〈Qfキューブ〉は断続的に時折試みてきているのですが、2018年の〈Qf〉系を振り返る「〈Qf〉源泉と照射」展でも出品しているのですが、その時、モノクロの鏡面像でないと言う重大な誤りに気づき、新たに〈Qfキューブ〉のためにモノクロの鏡面像の〈Qf〉描いているのです。

◆水沢 ありがとうございます。

◆清水 今回のワーワビルトのお話が非常に面白い、興味深いお話です。セザンヌも、「感覚の実現」という彼の制作上のキーワードがあります。デッサンとか水彩の画集なんか見ると、油彩画ではセザンヌはほとんど輪郭線を使わない。なんだけれども、結構輪郭線を使ってるんですね、つまり油彩じゃない部分については。そんなに、油彩画の時のように、別に多視点的でもないんですよ。結構普通に描いていて、大枠を作っというて、でもそこから入って行って、油彩、絵に入って、入って言った時には、それをまあ、ある種なんていうのかなあ、解体的に作るっていうか。結局「ハッチング」で全部こういうふうな筆触で描かれてゆく。基本的には。筆触の要するに集合体っていうことだと思うんですけども。そのように作品を構築している。ベースはあるとしても、逆に言えばその油絵を描いていく時の彼の感覚の実現というもの。絵というのは、どこまでいっても本当の意味で実現することができない。でも そのことによってこそ実現できるんだ、というように、セザンヌは進める。今、絵をある種わかるようにさせる、というかつかもうとするんだけども、どんどんわからなくさせるというか。ちょっとまあ話がずれ気味ですけど、もう一つおうかがいしたいのは、〈見晴らし小屋〉で、切り取られたところがオレンジ色みために、光がぼうーっとなっているところがある。そういう風に見えたところがあったんです。もう一回見直さなくちゃいけないけど。でそれがすごキーポイントになっているのではないかと。で、こういう風に、リアル（現実）とイデアル（超越的、理想的）二つの部分の共通集合があって、その共通集合の部分から像（の問題）が出てきた時に、なんだろうな、結像、像が結んでいるのか、そこからパワーとしてオレンジの光がほの見えているように、実はそれは、結像しないものだ、ということではないのか。まあ、半ば物理的に見えてるけれど、あえて言えば、むしろそのわからない、けれどだから何かある、ひとつのものというか、瞬間というか、空間的にも時間的にも。そういうものとして像がとらえられようとしているのではないかと。何かあえて言えばですけども。わからなさ、積極的なわからなさとしての、つまりそれが像なのかどうなのかということなんだけれども。像ということの根源的な成り立ちの問題ですよ。そのへんどういうふうな、像を結んでいるのか。結んでいないかみたいな。そのところなんですかね、質問としては。

◆母袋 ま、ちょっと答えになるかどうかかわからないんですけど。今清水さんが仰ったような体験というもの何回かあって。対象は切り取られることによって客観的に像として捉えられることになるのだと思うのです。まず、対象を像として見えるとき、像として受け止める時は、実体のある空間が、例えば山がこういう形をして、ゴツゴツとこうなっているというような姿を、平らな面として見るわけです。タレルの枠で切り取られた空を見た時に、本来空ってすごく遠くにあるように見えているのですが、タレル体験っていうものは青色の面があつたところにピタッとやってきた瞬間が面白いんですね。空がこちらにやってきて、青の大きな一枚の面として、膜として結像するっていうか、決着するみたいなことなのだと思うんです。

ところが僕も〈見晴らし小屋〉に入っている時に、窓に像を見るのではなく、そうではなくて光そのものが窓からこっちにやってきちゃう、光が線として入り込んでくる。という体験ですね。これはレンズを通しての体験が多いのですが、光そのものを見てしまうこ

となのでしょうかね。それは本来僕が、〈見晴らし小屋〉に求めているようなことではないのですが、僕らの眼はその都度補正しながら対象を認知するのでしょうかけれど、レンズは肉眼とはまた異なる像を提供してくれるということでもあるのですね。清水さんの先ほどの色のパワーとした光景というのも関連があるかも知れませんね。一応答えになりましたでしょうか。

◆清水 はい、そうですね。

◆水沢 さきほど一緒に会場をみていたときに、CSギャラリーの63番という出品番号がついている、〈Qf〉系の室内の小屋のなかの展示ですが、その小屋の横に小さな穴が空いて、そこに緑色の小さな矢印がついていましたね。覗いてごらん下さい。というサインだと思って覗いたけれど何にも見えないのですね。見えるのはオレンジ色の光のにじみだけでした。まるでイシスのヴェールの内部のようでした。おそらく秘中の秘ですね。〈Qf〉の世界の秘密。そこに像はない、あるいは光があるだけなのです。

◆母袋 それは《浮かぶ像—現出の場》のインスタレーションですけれど。中央に設営した〈小屋〉は2室から出来ていて、一室は黒く塗られていてそこに〈Qf〉の絵が掲げられているのですが、そこは言うて見ると、現在の我々の世界、「現実の世界」で、背後のもう一室が非現実の実体のない世界、「もうひとつの精神だけの世界」という想定な訳ですね。ですから、水沢さんが視点穴からのぞかれた光景は「実体のない世界」、そこで見えていたのは、黄色の色、ですから実体のないあちらの世界というか、臨死体験をしたりとかする時にはあちらの世界を垣間見たりするのでしょうか、向こうの世界を見せているということなんですけど……。

◆水沢 ありがとうございます。窓枠のように切り取られる世界と全然違う発想ですね。それはいま清水さんがご指摘になった色彩がぼんやりとみえていることとどこかで繋がる。日常的に枠によって切り取られた部分に非日常的なものがしっかり侵入していることも大いにありうるわけですね。その経験が強靱な「像 (Bild)」の誕生をかげで支えている。そして、それが渾しない絵画の探求を画家に促すのだと思いました。ありがとうございます。

◆母袋 ご質問等あれば……。はい、独文、ツェラン研究の関口裕昭さん、どうぞ。

◆関口 母袋さんとは四半世紀ほど前にゲーテの自然科学の会で知り合いました。その時は非常に知的で、同時に爽やかな人だという印象を持ちましたが、それは今日までずっと続いています。実は私は十年あまり愛知県立芸術大学に勤めたことがあり、その間に二度、母袋さんに講演に来ていただきました。そういう風に長らく作品を見たり、創作の背景を伺っていく中で、横長とか縦長の画面構成を持つ作品群がどこに向かって進んでいくかに関心を持っていました。数年前から〈Qf〉系ですか、正方形の画面が出現した時、それまでの二つの試みが一つに集大成されたような気がして、非常な感銘を受けました。とくにアイコンをモデルにした作品に心を動かされました。今日の話でも「聖なるもの」が話題になりましたが、西洋の絵画ではグリュネヴァルトらに代表されるように、キリスト教の影響が強いですよね。ところが母袋さんは同時に阿弥陀如来などを描き、日本の宗教にも関心を持っていらっしゃる。そのキリスト教と日本の仏教が母袋さんの中でどういう風にして「聖なるもの」に昇華しているのか、まずお聞きしたいと思います。もう一つは、ゲーテの自然科学との関わりです。彼の『色彩論』にはTrübeトゥリューベ (曇り) という概念が、あらゆる色彩を成立される重要な概念として登場しますが、Trübeという

のは同時に彼自身は内的世界の表れでもありまして、悲しみなどの感情をも同時に表します。僕は最近の作品の〈Qf〉系とかアイコン像に、祈りのようなものを感じて震えるような感動を覚えたのですが、これらの作品では形だけでなく色も重要な気がするのです。そこでゲーテの『色彩論』を通してどのように色彩をとらえていらっしゃるのか、お聞きしたいのです。たとえば、今日の作品でも真っ赤な作品がありました。それはゲーテのいう、Purpurプルプル（深紅）を意識してるのではないかと思ったのです。西洋ではPurpurとはキリストの血のイメージなんですよ。あの絵の中では、緑もたくさん出てきていましたが、ゲーテでは意外に、緑は黄色と青の「混合」として次元が低い色です。僕は緑が好きなので非常に残念なんですけれども、母袋さんにとっても重要な内面的な色ではないでしょうか。以上の二点、宗教と色彩についてお伺いしたいと思います。

◆母袋 まず、僕は宗教そのものではなく、むしろ信仰性みたいなものに関心があるのだと思っているんですね。特定な宗教ではなく信仰性のような何か、超越的な何かと色とか形そして様式がどうか関り合っているのかに関心があるのだと思います。

それで、その色彩についてですが、ゲーテの『色彩論』、分極性の牽引と反発そして高昇の概念は色彩の問題を越えてとても刺激的です。その色彩の中でも殊に先ほど関口さんも仰られたゲーテの言ったプアプアって言うのでしょうかプルプルといってもいいものかもしれませんが、「赤」「真紅」とも訳さるプルプルなのですが、あれは赤ではなく現代で言えば「ショッキングピンク」のような蛍光色の赤だと思うんですね。ゲーテは『色彩論』教示篇・論争篇で「アクキガイの内臓の汁が……」「日光のもと間もなく退色していってしまう」というようなことを書いてます。これは絵描きの現場から言えば、レイキ系の絵の具を揮発性のテレピンで溶いたその瞬間に現われる極めて彩度の高い赤のように思うのです。これは位置を持たない超越的な赤なのです。そして混合によってではなく高昇によって生まれる階層も次元も異なる超越的な色彩なのだと思うのです。それはゲーテが生きた時代には定着することができない現象としての色だったのだと。

そう言うことを踏まえてなんですけれど、〈Qf〉の画中、中央下の阿弥陀如来の印のところに天使のようにクリオネのようにも見える形が現れていますが、この形をショッキングピンクというか、プルプルで描きいれています。

また、さっき世界を座標軸で捉えることができると考えたのが近代だというような言い方をしましたが、数値では還元できないようなもの、外側に確かなものがあるのではなく、感覚、主観の入ったもの、僕らの内側に宿ったものに注意を払うべきだと思うのです。そう考えた時、『色彩論』や『形態論』を含めたゲーテ自然科学はとても大切だと思うのです。それはさっき清水さんのなかでもインスピレーション、メルロ＝ポンティですかね。靈気っていうか靈的な靈気ということが書かれていたと思うんですけれど。そういうことこそが、すごく重要なんじゃないかなというふうに僕は最近そう思っていますし、シュタイナーの神秘学、人智学（アントロポソフィー）のようなものもすごく関心があるのです。モダニズムが限界を示し、ポスト現代を生き始めて久しいわけですが、美術に限らず記述された歴史を遡って、取りこぼしたり意図的に削除されたものを、もう一度僕のなかでやり直したいと思っていますところがあるんです。アイコンも美術史、西洋美術史では無いことにされていたと思いますし、退職を期にシュタイナー関連の本も何冊か入手しまして、すこし研究を進めてゆきたいなあと思っていたりするんですけれど。答えになりましたでしょうか。

◆関口 はい、大変丁寧に答えて頂き、疑問が氷解しました。ありがとうございました。

◆藤井 皆さま、まことにありがとうございました。

※本原稿はテープ起こし原稿に加筆訂正を加え公開した。

5-3 シンポジウム2「制作、研究そして教育 母袋俊也」

5-3-1 パネルディスカッション1

シンポジウム②「制作、研究そして教育 母袋俊也」11月30日（土）15：00～17：40 12号館201教室

パネルディスカッション1「制作、研究 大学という場において」

進行：清水哲朗 金井直+小田原のどか（彫刻家・出版社トポフィル代表）+母袋俊也 15：50～16：40

◆藤井 ディスカッションに移ります。

ディスカッション1は、「制作、研究、大学という場において」をテーマに行います。登壇者は、金井直さん、彫刻家で出版社トポフィル代表を務められている小田原のどかさん、本展の出品作家である東京造形大学名誉教授の母袋俊也さん。進行は東京造形大学教授の清水哲朗さんです。

◆清水 それでは、パネルディスカッション1を始めたいと思います。進行役を担当する清水です。よろしくお願いします。今、金井先生の興味深い講演をうかがって興奮冷めやらずという感じでパネルディスカッション1に突入ということで続けていきたいと思いません。

きょうのパネラーの皆さんは、今ご紹介のありました金井さん、それから小田原のどかさん、母袋俊也さん、3名の方にパネラーとして出席していただきましてお話を展開していただきたいと思えます。お手元のチラシにも出ているかと思えますけれども、テーマとしては制作、研究、大学という場においてということです。今日のパネル・ディスカッションは、2部構成でこの後ディスカッション2がございませけれどもこの1の方では「制作者、研究者としての母袋さん」ということで一応テーマ設定がございまして、2の方では「研究、教育の場において」ということで構成されています。50分という非常に短い時間の割り振りではありますけれども、すすめていきたくかながえています。ディスカッション1の方では二巡ほどするような形で進めさせていただければと思えます。まず一巡目につきましては金井さんの方から母袋さんという順番でお願いいたします。制作者、研究者としての母袋さんについてというふうなテーマで一巡目各5分でお話しいただければと思えます。二巡目は僕の方からちょっとパネラーの方に問いかけとしてさせていただきます。作家という個人、イコール、プライベートということで、個人としての表現とそれを公に発信、発表すること、つまりパブリックにすること。この二つの事柄だと思えますけれども。プライベートとパブリックの関わりについて おうかがいできればと思えます。二巡目は、小田原さんから話はじめていただいて、母袋さん、金井さんとまた5分ずつですけれどもお話をお願いいたします。その後パネラー間でのディスカッションを行っていただいて、そのあとみなさんとの質疑応答といたしたいと思えます。よろしくお願いします。あの二巡目の私の方からの問いの設定につきましては、そのことでこちらに来ていただいている訳ではないと母袋さんの方から お話はうかがっているんですけども、ちょうど愛知トリエンナーレの「表現の不自由展」に関して、まさに小田原さんと金井さんは、ある意味で中心的人物 であらうと思えますので、今日そのお話が出てくるのかわかりませんが、でもそのこと自体が「プライベートとパブリックの問題」、これは、非常に難しい問題で、簡単には語れないかと思えますが、母袋さんの表現を考える上で非常に重要な部分に関わってもまいります。〈見晴らし小屋〉を含めて、様々な方法そして、作品のあり方双方にとって、「プライベートとパブリックの問題」がテーマとして与えられていると考えることもできるでしょう。その点も踏まえながらパネラーの皆さんのご意見もうかがえればと存じます。パネラーのみなさん、それではまず一巡目のご自身の活動の紹介と制作者、研究者としての母袋さんについて、ということで金井さん



からお話できればよろしく申し上げます。

◆**金井** 金井です。アントニオ・カノーヴァという1800年前後に活躍した彫刻家の研究を主にやってきました。その後、美術館の学芸を経て、今は信州大学、長野県松本におります。母袋さん、そして造形大学の皆さんとお付き合いとしては、こちらの学生さんたちの展覧会に、信州大学の学生がお邪魔して、いっしょにディスカッションさせていただく企画を何度かやらせていただきました。逆に母袋さんのところの学生さんに松本まで来ていただいて、作品について語る機会もありました。造形大との活動が、私のところの学生には大いに刺激になっています。

母袋さんの制作についてですが、私たちの美術史の見方を変えていくような力が一つ一つの作品にあるのではないかと考えています。先ほど申し上げたように、母袋さんの作品を通して私がどのような発見をしたかという、たとえば、ヴェネツィアのイコン、それはマドンネッリの画家と呼ばれる人たちが、要は量産した絵画なんですけれども、それらと、通常はその真逆と思われ、極めて高く評価されているティツィアーノ作品の性質の共通性ですね。通常美術史では断絶しか読み取れなかった両者をつなぐ視点を、母袋さんの作品の膜状性が私に教えてくれたのです。既存の美術史を越えて、文化の基層を考えるきっかけをいただいたわけです。こう言った気付きを与えてくれるところが母袋さんの制作活動の強さだと思います。

◆**清水** 金井さんありがとうございます。先ほどのレクチャーをうかがっていても、金井さんのキュレーターとしてのお仕事と、大学の先生としての、非常にある種アカデミックなとか理論的な二つの面。アカデミズムに閉じていない。開かれていてそれで、しかも、事象的に裏付けを持っている。現在進行形の現実に結びついたアカデミズムの存在可能性を感じています。ありがとうございます。それでは小田原さんお願いいたします。

◆**小田原** 小田原のどかと申します。まず、なぜ私がこの場にいるのかということからお話ししたいと思います。私はこの大学に2004年から2年間だけ在籍していたんです。さつとやめて違う大学に移ってしまったのですが、造形大ではテキスタイルデザイン専攻の学生として、毎日糸を織ったり染めたりしていました。その時によく話をしていたのが、絵画専攻の先輩たちでした。その中に母袋先生の研究室の学生さんもいたんですね。

いまこの大学はすごく綺麗な建物になってしまいましたが、私が在学していたときの絵画棟はかまぼこ状のプレハブみたいな、ちょっと怪しい魔窟のような感じで、私はデザイン棟にいながらその先輩たちを訪ねて行って、かまぼこの中を探検して、つくりかけの作品をたくさん見るということをよくしていました。もう、宝物がたくさんある！ という感じでした。当時は二十四時間制作できるような、おらかな雰囲気がありましたよね。そして絵画専攻といっても本当に多様な表現を学生たちはしていた。Nodeという学生主体のギャラリースペースがあり、そこで展示を見たり、そういうところから非常に大きな影響を受けたんです。どういうことかという、さきほど金井さんが講義の中で自由とは逸脱ということをおっしゃいましたが、この大学の絵画専攻の学生には、ものすごく真面目に絵に向き合っているいい仕事をしている人たちが多くいました。それは必ずしも絵を描くということだけに終始してなくて、絵を描かなくても「絵とはなにか」を真剣に考えていた。それを見ていて、絵ってこれほどの逸脱を許容できる、とても自由なメディアだなと思ったんですね。

私は10代の終わりに、この大学で絵画を浴びるように見ていた。私が肩書きは彫刻家で、キャンバスを張ることも絵を描くこともまったくないんですが、造形大生を見ていて、一体キャンバスの平面ってなんなんだろうと、絵に対して大きな興味が湧いたんです。



そして当時よく話していた友人たちの中で、母袋先生がこういうことをおっしゃっていたとか、そういう話がよく出ていたんです。

私と母袋先生の作品との出会いは越後妻有トリエンナーレの《絵画のための見晴らし小屋》です。あの作品は、絵のシステムを主題に絵を逸脱した作品だと私は捉えているのですが、やはり絵画の懐の深さを実感させられる試みです。私は造形大にいた2年のあいだに、彫刻とは一体なんなんだろうということを、絵を対抗軸において考えられるのではないかという気付きを得たのですが、そういう中で、母袋先生とわたしの接点として中西夏之さんがいらっしゃいます。私は中西さんの絵画思想に関する論文で博士号を取りました。その際に、母袋先生がお書きになった論文はすべて拝読して、私が書いた論文を母袋先生に見ていただいてコメントをいただくということがありました。そういうご縁から、昨年造形大の特別講義にも呼んでいただきました。私は直接母袋先生に教わったわけではないのですが、間接的にはとても影響を受けたと思います。制作をしながら研究をして、学生を育てる。そのような、作家であり研究者でもあるというあり方を参考にさせていただいているなど、今日このような席で一緒に、改めて思っています。



清水哲朗

◆清水 ありがとうございます。あの、まあ小田原さんはまさに、話題の人物でいらっしゃるかなあとと思いますけれども、トリエンナーレも伺わせていただいて、矢羽のチューブのネオン管の作品、それから名鉄豊田市駅そばの公園の中にあった「台座の作品」。台形型のものですが。ぼくも学芸員やっていましたので、そういう目で見るところがひとつあるんですが、非常にしっかりと作品ができていてというそういう印象を受けました。

と同時に小田原さんは、発言者として公に、積極的に自ら言説を発信していらっしゃる。その「作家」と「発言者」としての二つの部分が、ある種ダイナミックな展開をまさに今生成しつつあると思います。ありがとうございます。それでは母袋さんお願いします。

◆母袋 あの初めての方もいらっしゃると思いますが、母袋です、よろしく願いいたします。あの一僕の場合はですね、今回の展覧会のタイトルも「浮かぶ像—絵画の位置」、書籍も「絵画へ」というタイトルが付いていたりするのですが、さっき金井さんがご自身の講演の際にも演題に僕の美術論集の「絵画へ」を用いてくださっているのですが、僕は、このように「絵画」を専門にしている人間なんですね。一方、金井さんは彫刻家アントニオ・カノーヴァの専門家であり芸術批評等もなさっているわけです。そしてその軸になっているのは彫刻です。そちらにいらっしゃる小田原さんも、『彫刻とは何か』、あるいは『彫刻の問題』という大きな話題になった著書があり、お二人とも絵画ではなくて彫刻を専門にしているわけです。けれども僕が「絵画」と言ってるのは先ほど小田原さんがおっしゃってくださった、《絵画のための見晴らし小屋》これはまあ言ってみると絵画ではなくて、建築に属するようなものだと思うんです。にもかかわらず《絵画のための見晴らし小屋》あるいは《絵画のための垂直箱窓》と、ことあるごとに絵画、絵画、絵画ということを行うわけです。なぜ僕が絵画ということにこだわるのかというと、僕が絵を描く以上は、絵画を信じるに足るものだと思いたいし、絵画には普遍性があるのだと思っているからなのです。そのためには絵画を絵画の内側だけで捉えていくのであれば、絵画の本質は決して照射されない、照らし出すことはできないと日々の制作実践の中で問いを繰り返してきたのです。ですから今お二人がお隣にいるのはたまたまではないんです。金井さんとは先ほど金井さんがおっしゃったように信州大学の学生さんをお迎えし、ZOEKIギャラリーで開催した僕の学生たちの展示をめぐってディスカッションをし、僕が学生たちと一緒に信州大学に向いて、人文系の学生の方々とディスカッションをしたりというようなことをしてきたのです。また僕は例年特別講義を企画してきました。それは第一部がゲストの講義、その講義を受けて第2部では僕との対談なのですが、本当にたくさんの方々に来て

いただいて特別講義を継続してきたんですけれども、僕が退職をする昨年度の本当に最後の年に来ていただいたのが小田原さんだったのです。

さてその絵画ということ言えば、本当に大雑把な言い方をすれば美術史は絵画の歴史だったと言えるくらい絵画が中心であったのですが、20世紀後半あるいは21世紀になった今、絵画は美術において中心的な役割を果たしているとは言えないと思います。人がアートと呼ぶ時のアクチュアリティにも乏しいように見える。別に美術の中で中心的な役割をしなくてもいいし、絵画が絵画の内側だけ、美術の内側だけを言及しているという閉塞感も否めない。だが、一方長い時間軸において見えてくる普遍的な文化という文脈では絵画は今でも有効性を持っているのではないだろうか？「絵画」、「絵画性」こそがその可能性を持っていると僕は随分時間をかけながら問いを立てて実践して来ているのだと思うのです。その過程で生み出されてきたものが、今回ここ造形大学で展示している作品群、書籍、資料類になるのだと思うのです。

先ほど金井さんがアナクロニーという言葉が使われたのですが、かなり気になっています。話があまり大きくなっちゃよくないかもしれないんですけど、むしろ今の美術、いまの我々の前にある、ありようってものはいい状態だという風に僕は思っています。そしてこの状態を打破するのは今までの流れのもとで進めていってもきっとダメだとどこかで思っていて、ですから正当な美術史からは排除されてしまったアイコンというものをいつしか絵画の原型、モデルの一つとして据えることになった。そう、やり直しなのです。それによってやっと前に進めるのではないかというようなことをアイコンに限らず、いろんな場面でいろいろなキーワードを持ちながら活動して来たのが僕の活動です。

◆**清水** ありがとうございます。いまあちらの10号館手前広い芝生のうえに今回の<見晴らし小屋>が立っております。それはわたしの解釈ですけれども、膜状性の問題に繋がって来るのだろう。またそれが同時に彫刻性の問題と非常に深く関わってくると思います。第一巡目ご自身の活動紹介と「制作者、研究者としての母袋さん」についてということでしたが、引き続いて二巡目ということで、「作家という個人」、「プライベートとしての表現」と、公に発表し、「社会的に共有する」、「パブリックにする」ということ。「プライベートとパブリック」の関わり合いについてをテーマにまた五分ずつお話しただければと思います。今度は小田原さんの方からお話しただければと思います、よろしく願います。



小田原のどか

◆**小田原** 清水さんからプライベートとパブリックという問いかけをいただいたので、それを引きうけてお話ししたいと思います。この一夏の経験を経て、つまりあいちトリエンナーレに参加して、作品というものがあって、それから展覧会というものがあって、それが見られるということについて、とても考えさせられました。現代の芸術、現代の美術というのは、癒やしであったり人の心を和ませるだけのものではなくて、むしろ見た人の傷をつけたり、毒にもなりうるようなものだとも言われますが、美術作品それ自体、それ単体だけでは、むしろ毒の作用のほうが強いんじゃないかという思いを、私はこの夏強くしました。それで、もし毒が薬にもなるといえるならば、それが展覧会であり、キュレーションであり、作品をめぐる言説、つまり作品の外部をいかにつくるかであると実感したんです。つまり、作品をパブリックに開いていくための手筋というのが、やはりとても重要であるということです。

先ほども言ったように、母袋作品との最初の出会いは《絵画のための見晴らし小屋》でした。あの作品は風景の中で風景を見ることによって成立します。キャンバスのフレーム、絵画のシステムの内部と外部をつくり出す作品であるわけです。そこに面白さがあると感じます。そして母袋作品とは、ほぼ一貫して、絵とは一体何なのか、どのような仕組みで成立しているのかということの探求であるように思います。美術館の窓のフレームにシー



ルを貼って区切る試みもそうです。それを鑑賞する人が見る位置を変えれば、そこで捉えられてる像はたやすく移ろってしまう。そのようなフレームや像というものが、キャンバスの平面を用いて、そして画家の身体をもって、どのように定着、固定させられるのかという実践を、私は母袋作品に見ています。そこに作品というプライベートを開いていくためのユニークな手筋を見ることができて、ああ「絵」というのは、なんて豊かなんだろうとちょっと感動してしまうようなところがあります。

◆清水 それでは母袋さん、お願いします。



母袋俊也

◆母袋 はい、あのーとても難しいテーマというか……。この夏、僕は制作やこの展示会の準備の渦中、僕が住んでいる地域は台風19号で被災し、山は崩れ、家が流されたり、道路が寸断されたりする中、次から次へと、今おっしゃられた愛知の話も僕の耳にも入って来て、そんな中で本当にいろんなことを考えざるをえない夏ではありました。

階層がたくさんあってどの切り口で語ろうか考えてしまうのですが、まず清水先生が提示なさったプライベートとパブリックという観点ですが、言ってみると表現しようとする主体、個である表現者と発信されてゆく外側の世界、対象ということで考えてみると、その中でそこを媒介してゆくものとして絵画があるわけです。ではその絵画の特性はいったい何なのか？ その時に金井さんが「膜状性」というキーワードをだしていただいたり、僕が頻繁に使う「像」という言葉があるんですね。像というものは小田原さんは、たやすく移ろいしてしまうという言い方をなさってましたが、謂わば頼りのない、曖昧なものと思わざるを得ないようなものが「像」というものだと思うんですね。それに対して「記号」というものを考えると、それは明確に他者に意味を伝えていくことができる。今回愛知トリエンナーレで多くの誤解と議論を産んだのは、その意味というものなのだと思うのです。ただ厄介なのはその意味というものは文脈によっても、場によっても如何様にも変異してしまうものでもあるのです。

まさに『表現の不自由展』と呼ばれてしまった展示会は、実は『表現の不自由展その後』という展示会だった。そしてこの展示会そのものは制作者だけが作ったのではなく企画者の下で作られた。その中のお一人の新井博之さんからは著書『検閲という空気』を以前送って頂いていたのですけれども、ご本人はジャーナリストだったりするわけだから伝えたい内容も方法もはっきりあるわけです。表現には幅もそれぞれの立ち位置というものがあるって、そういった表現もそれぞれの立場があっていいと思うし、それが尊重されなくてはいけないことは当たり前のことだと思う。ただ、像というものが曖昧だから、含みがあるからこそ逆説的に強さがある。僕が立とうとしているのはそういう位置と考えています。例えばこの間、日本にローマ教皇がいらして長崎を訪ね、献花をしお祈りをする姿がテレビで放映されていました。そのお祈りをするシーンがすごく長かったのです。テレビで見ていると何をしているのかなと思うくらい長い時間だったのだが、教皇は真剣にその時間本当に祈りを捧げていたんだろう、本当に犠牲者と交信していたのだろうと思うんです。

お祈りなのだから直接何かをするわけではない。だが、それをすごく大きく受け止めている僕があの時にはいたわけです。そこで僕は改めて祈りを考えてみたのです。祈りは内省的でプライベートなもの、しかしその力がパブリックに転じられていく。

それでこの曖昧で実体の側にはない像というものが、絵画が持っている力だ、表現の力だというふうに僕は思っているのです。今回出品している2003年の〈TA・SHOH〉や〈Qf・SHOH（掌）〉というタイトルの作品があります。SHOH、掌とはたなごころ、手の内側の形のことです。グレイクというイコン作家が描いたイエスの手と阿彌陀如来の印相をモデルにして描いていますが、そのかたちは祈りに際して手の内側に精神が集中し

てゆくことによって顕われるのだと思うのです。これらが清水先生から問いに対する僕なりの答えになります。

◆清水 はい。それでは金井さん、お願いします。



金井直

◆金井 プライベートとパブリックということを含めて表現の問題となると思います。母袋さんの方からあいちトリエンナーレも含めてお話いただいたのでそれらも念頭に置いてお話しします。

さきほどのトークで軽く触れたヴェロネーゼのことはけっこう重要だと思っています。現在、ヴェネツィアのアカデミア美術館にある《レヴィ家の饗宴》は、当初、《最後の晩餐》でした。しかし、イエズス会からお咎めを受ける。1573年7月18日、ヴェネツィアで大審問があって「こんなめちゃくちゃな最後の晩餐があるか」と言われて、「私はアーティストであって詩人のようなもの、狂人のようなもの」と彼はいうわけですね。さらに事細かに、これが「最後の晩餐」だということを説明します。しかし、抗弁の甲斐なく、最終的には三ヶ月以内に修正せよと言われてしまう。で、「わかりました」と言ったヴェロネーゼが何をやったかといえば、タイトルを変えたただけだったのです。で、《レヴィ家の饗宴》。この柔軟さについて考えることが、この間とても多かったです。つまり表現の自由ということは大前提であって、それを支えに公開していく、パブリックにしていく活動が当然あるわけで、重要なのですが、もう一段、というか、もう一つ別の次元があるだろうと思っていたのですね。つまり、表現ではなく、芸術の自由です。ヴェロネーゼが生きた16世紀に表現の自由などあるはずもなかったが、彼は彼なりの機略で、芸術の自由に触れていたかもしれない。そんなことを思っていました。表現の自由は極めて重要だが、錦の御旗にしすぎると、芸術実践の本質となにか齟齬は生じないか、ということです。

それから、プライベートとパブリックということかというと、私は芸術とはある種の媒介であるというか器であると思っています。内容や意味や表現のような中身というよりは、むしろ媒介であることがその組成の本質。ゆえに、そこになにがしかの意味が乗りうるわけです。その意味がときに強く居座る。まあ、これがプライベートな状態だと私は思うのです。パブリックというのはひらかれている。つまりいろんなものが受け取れる潜在性にひらかれているのがパブリック。ところが意味が一つ乗っかることによってプライベートイズされるというか、独占されて、ほかのひとが入れない。意味も乗れない。それがプライベート。かりにその作品がいかに形式的にオープンになっていても、一つの意味に占有されていたらプライベート。私は芸術を器として理解したい。ゆえに何としてもそれがパブリックであり続ける方法を希求したいのです。様々な意味が去来し、しばし滞留することはあっても、ひとつの意味や内容に作品が打ち据えられてはならないと思っています。パブリックとプライベートの問題は、いわゆる公的資金の絡みで、行政と民間の意で語られがちですが、むしろ芸術は徹底的にパブリックであらねばならないと言っておきたいです。その性質を守る責任において、官も民もありません。

◆清水 ありがとうございます。五分くらいずつ二巡目のテーマについてのおはなしをしていただきました。これからさきは45分フリーディスカッションという形にしたいのですが、どうでしょうか。短い中でもいくつか奥行きが見えてきていることがあると思いますけれども。自由にお話くださればと思うんですけれども。ご発言があれば。

◆母袋 清水先生のご意見もいただいて。

◆清水 わかりました。脱線しちゃうかもわからないけれども芝生の上にあるく見晴らし

小屋>ですね。僕も藤野の見晴らし小屋が最初で、それから妻有の<見晴らし小屋>を拝見して、今回はそれほど大型の<見晴らし小屋>ではないけれども、非常に特徴的な作品ではないかな。あの中に入ると、芝生の上のあれだけ広いところに自分がいたのと全く違った空間感覚みたいなものが出てくるんですね。体験されていない方は是非この機会に体験していただけたらいいと思うんですけども。それは暗がり、周りを囲まれていてとてもプライベートな感じがするんですね。窓から見るとその向こう側に見えるものが、パブリックかというそうではない。プライベートから伸びている何か見え方みたいな感じであって。ところがそこから出て同じところを見ると全く違って来るわけですね。小田原さんの豊田市の駅の前にある台座ですね。モニュメント。台座部分だけなんですけれども。これがすごいのは登れるようになっていて狭いところをギシギシ登って行って、その上に立ったときの感じなんですけれども、これはほんと不思議な何とも言えない感じがしました。台座の上にいるときは高いところにいるんで見晴らしはいいし、逆に台座の周りにたくさんの人がいればたくさんの人に見られるような場所なんですけれども。何かに覆われていませんので。あの上に立った時には、なんて言えればいいんですかねえ。どこにもフォローしてくれるものがないような自分の所在なさというか、不安定な感じとか。そういうような感じが僕はしまして。上からは熱心にほうきで公園を掃いているボランティアのお兄さんが見えるっていう感じの情景だったんですけども。<見晴らし小屋>と小田原さんの「台座」。もちろん違う作品であるんですけども、共通した、一方では内的な、空間に入り込む感じ。もう一つには、所在なさのようなものを感じるんですけども、逆にそこになにか、自分て何だろう、自分はどこにいるのかというような、自分と対面せざるを得ないような、そういうことがあったんで。それってパブリックな中に、非常にプライベートが包まれるみたいな、あえて言うと。その時に「パブリック」と「プライベート」はどのような関わり合いをもっているのか。その関係、そこを解き明かすことが非常に重要なのではないかな。これは愛知トリエンナーレ、まだ封鎖状態だった「表現の不自由展」の、入口を塞いでいた白い展示壁の上に貼られていた、数多くの来場者たちの色とりどりのメモ紙。その上の書き列ねられていた来場者たちの無数の声。それを見た時の印象にもつながっているんですけども。私は、あの数多くのメモ紙上の声を見られただけでも、愛知トリエンナーレに行つて良かったと思えました。それでは、さらにみなさんにご発言いろいろと進めていただけたらと思います。

◆小田原 私がこの夏発表した新作は、簡単に言ってしまうとただの台座です。それと母袋作品との共通点があるとすれば、母袋作品は絵画のために存在していて、シュミラクルとしての絵画の提示ですよ。一方で、私の作品は彫刻というもののためにある。人間にとって彫刻とはどのような存在かをもう一度考えるための、形式であり装置であり、そういうような仕組みをこの世に存在させたいという気持ちから制作しています。それで言うと、母袋さんからお話がありましたが、基本的には既存の美術史は絵画史であって、そこにおいて彫刻とは何なのかという問いを立てるときにも、絵画を起点に考えざるを得ない状況があると思います。そういうなかで、金井さんのこれまでのお仕事やお書きになっているものから、私はとても勉強させていただきました。

それで私は、彫刻を彫刻の特質によって定義するのではなく、限界から定義づけたいと考えるようになりました。つまり、彫刻を絵以外のものだというふうに定義したい、ということ。ですから、絵というもの、絵画とはなんだということが非常に大きな問題になるわけです。そうすると、もう必然的に、中西夏之さん、そして母袋さんが何を考へて制作をしてきたのかを解きほぐす必要が生じます。そして彫刻という立場から、それを継承したいと思っているんです。



◆清水 では金井さんの方からそのあと母袋さん何かご発言お願いします。

◆金井 絵画と彫刻について、それらは開かれているか、ということを考えているのですが、私はよく彫刻はどこにでもある。しかし、意識のなかでは偏った場所にある。つまり遍在し、かつ偏在すると言っています。彫刻は、意外と我々に開かれていないという気がするのですね。だから自ら台座に乗って像になってみる小田原さんの作品は、鑑賞者にとっては、とても新鮮な経験で、あらたな思考のきっかけになる。要するに、ふだん見る用意のないものとして彫刻はある。で、絵画もまた開かれていないというか、基本的には作り手の意図したものをどう受け止めるかということでもみるように、美術史の中では習慣づけられている。

ですから先に言ったことですが、意外とプライベートだという事情がある。閉じている。私たちの眼差しの往来を欠いている。他者の眼差しと出会えない。そういったことを念頭におくと母袋さんの一連の制作の特質が際立ってくると思います。そこではいかに観る側に作品を開くかということが絶えず問われている。そうした態度が作品を貫いています。観る者の眼差しをひとつの消失点に閉じ込められないということです。作品の深みに鑑賞者を誘うのみではなくて鑑賞者の経験の能動性に一定以上の配慮をするというところに、絵画を開く母袋さんの作品の可能性があると思います。それをどういうかたちで彫刻に起こすかと考えたときに、小田原さんが豊田で示されたアプローチもひとつの方法として成立しているなど感じます。

意外と閉じている絵画。案の定閉じている彫刻。それらをどう開くかという点で、おふたりの取り組みに共通するものを感じています。

◆母袋 この夏を経た以上、既に表現ということそして表現の自由という意味は変異したのだと思う。そうした文脈が形成され、そこから逃れることは出来ない。最早、表現も表現の自由も文脈が変わってしまった。というのはその通りだと思います。文脈が全てだとは言いませんが、やはり文脈は重要なものだと思っていて、ぼくが絵画、絵画、絵画といっているのはもちろん絵画なんですけれど、傲慢にも挑発的に美術の歴史は絵画の歴史だったのではないかなのような言い方をするのは、何も絵画の強調が目的ではなく、絵画を論じることで人類の歴史を論じていきたいのです。いま金井さんがおっしゃった眼差しの歴史あるいは制度の歴史とか思想の歴史そういった人文系の歴史も含めた全ての歴史を、絵画を軸に考えてゆけば本質に至ることができる。なぜなら絵画は長い時間を内包しているのだから。そこで僕は絵を中心に考えてきたのですね。

でも一方では小田原さんからいただいた二冊の本を読んでいく中で改めて彫刻の歴史を僕は知っていくこととなるんですね。ですから例の台座の問題も、台座はもともと人が乗れるようになっているわけではなくて本来はそこには見上げられる大きな彫像があったり、国威発揚するような彫刻があったんだけど戦況悪化に伴っての金属回収で取り払われて台座だけになってしまったという歴史を含めて小田原さんのあの作品があって。そうした文脈を知った上で観ると理解はきっと変わると思うんですよ。

文脈が作られてしまうと逃げようもないものなんだなと思知らされたのだけれど、一方では文脈も歴史も新たな「像」が差し込まれることによって大きく変わることがあるということでもあるのですね。

◆清水 はい。ありがとうございます。ちょうど時間もまいりました。会場のほうのご質問があればお願いいたします。今重要な問題が語られてると思います。そのことに対してでも、そのほかふくめてご質問があれば。

◆**質問者1** あいちトリエンナーレ。絵画の問題とといいますと今回79から80人ほどのアーティストが選出されて、絵画のがほとんどなかったですね。5、6組くらいだったんですけど、これからもそういう状況は美術祭、芸術祭で続いていくのかなとおもうんですけど。それについてあの率直な感想というかお聞きできればなと思います。

◆**小田原** 参加作家の立場から見えた光景というところでお答えします。前回のキュレーターをお勤めになった金井さんのほうがよっぽどよくご存じだと思いますが、やはりあいちトリエンナーレは、例えば越後妻有トリエンナーレや瀬戸内国際芸術祭とは大きく違うわけですね。その違いというのは毎回ディレクターが代わり、そして明確にテーマを設定するという点にあります。今回、絵画が少なかったというのは確かにあるかもしれませんが。ですがそれは、今回ディレクターの掲げたテーマ設定に即して、ということだと思います。今年ヴェネチア・ビエンナーレを見にいきましたが、今回のビエンナーレにはかなり絵画があると思いました。国際的な芸術祭において、絵画はまだ有効であるし、むしろ求められているということを強く感じました。ですから、これから画家の発表の場が少なくなっていくとは、私はそれほど危惧していません。

◆**質問者1** やっぱ、もう一個聞いて、はい、きかしてください。台座の作品の話が出たんですけどもじつは台座の作品がある方向を向いているんですよね。清水先生ご存知ですかね。愛知トリエンナーレおわたあとにツイートされたんですかね。その期間中伏せてたというのは、ちょっときになったんです。そのある方向を向いてるっちゃその作品にとってすごい重要な部分ですよね。

◆**小田原** はい。

◆**質問者1** それをちょっと伏せていたのは理由があるのかなと思まして。

◆**小田原** 私の作品の話ばかりでなんだか申し訳ないです。豊田市に展示していた台座の作品は、今も東京の三宅坂にある台座の再現として、戦争中の高さで制作しています。今、三宅坂の台座は三人の女性の裸体像、《平和の群像》を掲げています。その中で一番大きく手を振りあげている裸体の女性は皇居を向いています。私が今回作った台座の作品は、そこに立つと皇居を向いていることになります。本人は見えないし気づかないけれども、実は体は皇居を向いている。それはとくに伏せていたわけではなくて、どうしてこの向きなんですかと聞かれた時には答えていました。

◆**質問者1** ありがとうございます。

◆**清水** 他にご質問はございませんでしょうか。

◆**質問者2** 先ほどからパブリックとプライベートという話があったんですけども、僕は学生の時期があったんですけども母袋先生をずっと見てきて、基本的にフォーマリストだと思っているのですが、フォルムあるいは絵画という言い方をされて絵画の場所あるいは関係としての絵画、そしてその空間を意識している。空間とはパブリックと思うんですけども、それをそうした関係としての意味を、ずっと意識している作家だろうなと思ってきたんですね。自分もそういうことを考えている時期はあったのですが、その中でとり残されているのが、まさしくプライベートというか、自分自身の感情であったり、個というものを母袋先生はあえて殺しているのかなとずっと作品を見ていて思っていました。

母袋先生が一つの時代に生きている個人としての自分の感情であったり、自分のエモーショナルをどういう風に咀嚼しているのかというかお話を伺えればと思います。

◆母袋 エモーショナルなものは、色彩や筆使いだとかに現われてくると思うんですけど、僕も造形大学の教員になってから長い時間を過ごしてきているんですけど、確かにフォーマリズムをきちんと理解しようとした時期もあったと思いますし、フォーマリズムということではその正当性も割と深く理解できている一人じゃないかなと思っています。けれどフォーマリスティック、フォーマリズムの試みに対する期待はとうになくなっていて、その限界も含めて答えは知っているという風に思っているところです。

とは言うもの、美術を学問のように捉えていく姿勢は今でも重要と考えていますし、美大の実習教育にはとても大切な柱の筈です。フォーマリズムは、美術を個人の感覚、感情、気分のようなものと捉えるのではなく、絵画を物語やお話から切り離して、画面上の絵の具のタッチとマテリアル、様式、形式を徹底的に客観的に対象として捉えていく。そうすれば自ずと真実に到達できると仮定したのだと思うのです。グリーンバーグはヴェルフリンを参照にした。意味内容を切り捨てて普遍性を獲得しようとする試みには限界があったという風に僕は思っています。普遍性を求めるのだからご指摘のように個人というようなものも置き去りにしてきた。他にも多くのものを見ないようにしたのだと思います。僕はある意味、20世紀後半は一枚も絵を描かなかった世紀だという風に思っていて、やり直しのようことを考えているのです。

僕の場合、自身のエモーショナルな何かをということへの欲求は強くはなかったけれど、描かなくてはならない意味性というか主題性のようなことを2000年頃から強く考えることにはなりました。それは主に〈Qf〉系で取り組んでいるのです。横長の〈TA〉系というのは、僕の中ではそれなりに結論が出ていて、風景と《見晴らし小屋》との関連の中で今後も継続してゆくことになるのだらうと思っています。一方、その意味内容とも深く関連する正方形の〈Qf〉系に関してはまだ答えを持ってなくて、もう既にかかなりの数の作品を制作してきているのですが、最後の一枚の絵を探すためにずっと描き続けているかのような感じです。

そのやり直しは、ほとんど美術史にも登場しない中世のイコンを一つの原型としながら〈Qf〉系で取り組んでいるのです。僕の場合、自身のエモーショナルな発露は、そんなに重要じゃないのかもしれないですね。

清水さんからはプライベートとパブリックという問いがあったので、そのようなかたちで答えているんですけど、僕の関心は二つの、現実の世界と現実でないアイデアというか精神というか理念というか理想というか、実体を持たないその二つの世界の中に媒介してゆくものが、像であり、絵画であり、彫刻であり、我々の表現とはそこにあるものではないのかなというか。現実と社会というものもあるんですけども、同時に僕が死んじゃった後の時代も含めて、あるいはぼくがうまれるまえの時代も含めてなんかそういう考え方でいるのですけれど。

◆清水 はい。ありがとうございます。すごくいいご意見でした。それでは、最後に一言だけ登壇の皆さんに一言ずつかないさんから伺えたら幸いなんですけれども。

◆金井 いま質問いただいた件とも関わるのですが、表現という時、誰の表現なのかということにつねに私たちは引っかかって、表現の主体の争奪戦が始まったりしますね。しかし、無理を承知で言うんですけども、芸術作品、特に絵画・彫刻のような未来にむけて投じていく芸術作品は、作り手が消えることもある程度予期しながらと言うか、その準備をしつつ創るような非人称性に支えられていないとやっぱり弱い気がするのです。もちろん

ん作者の存在は欠かせないし、そこにエモーションもこもるわけですが、しかし、原理的にはその外へと開かれてこそその芸術作品だと思うのですね。表現とは何か、作品の意味とは誰のものかと、問いかけられることの多かった、この夏を経て、あらためてそう思いますね。

◆**小田原** わたし今年の夏に東京の本郷で個展をしたんですけど、3フロアあって、下のフロアに造形大学の絵画を出た女性のペインターがいたのですけれども彼女は私はモタイストですとおっしゃってたんです。母袋さんのゼミをうけたことはなかったんですけども影響を受けている。初めてモタイストという言葉聞いてすごく面白かったんですけど。私も直接にはゼミにはいったことはなかったんですけど、私もモタイストかなと思ったりしたんですけど。だから今日は本当にとっても嬉しかったです。一緒に登壇できて。今日はありがとうございました。

◆**母袋** 僕は次のディスカッションでも話させていただくのですが、教員生活の中でいろんなものを積み上げることができて、なおかつ清水さんとは教員になる前から先生が造形大学にいらっしゃる前からいろいろ作品についてコメントしていただいたり書いていただいたりした関係です。今日改めてこの三人の方々とこの場所に座れて嬉しかったです。ありがとうございました。

◆**清水** ありがとうございました。最後に今日媒介性の話が出ました。母袋作品の「フォーマート」の問題に関わるお話ですね。この後媒介性についてお話いただく時間があるかな。タブローに関しては「フォーマート」の問題、いろいろなことが出てくると思うんですけども。同時に、教育の場ってわれわれがここにいること自体が、ある種の媒介でもあり、ある意味の表現でもある。いつもだいたいパネルディスカッション、一番最後の方で盛り上がり時間が足りないという感じですが、幸いディスカッションNo.2の時間がきちちゃってるんで。パネルディスカッションの進行を藤井先生にお渡ししながら、そういった教育の媒介性などについても、パネルディスカッションのパネラーの方にお話を展開していただければと思います。今日はパネラーの皆さん、ご来場の皆さま本当にありがとうございました。

※本原稿はテープ起こし原稿に加筆訂正を加え公開した。

6. 公開制作

「絵画のための見晴らし小屋系」作品《ヤコブの梯子・造形大》 10号館前中庭
11月1日～11月11日

7. 公開授業

- ・11月6日（水）ギャラリーツアー① 清水哲朗+母袋俊也「絵画表現論」 10：50～12：30
- ・11月6日（水）ギャラリーツアー② 藤井匡+母袋俊也「博物館資料論」 17：15～18：15
- ・11月13日（水）対談① 清水哲朗+母袋俊也「実践造形哲学」 13：20～15：00 1号館102教室
- ・11月18日（月）対談② 高橋淑人+母袋俊也「絵画研究Ⅱ」 12号館201教室 15：10～16：50
- ・11月19日（火）ギャラリーツアー③ 末永史尚+菊地遼+母袋俊也「絵画研究Ⅱ」 13：30～16：30

8. 関連印刷物等

- ・フライヤー サイズA4 デザイン：HYOTA



- ・ポスター サイズB0、B1 デザイン：HYOTA



- ・大型バナー 210×735cm デザイン：HYOTA



9. 補遺（その後の活動）

展覧会

個展

- ・「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
2020年4月2日（木）—4月27日（月） ギャラリー TAGA2 / 東京
リーフレット「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」
ギャラリートーク対談 田野倉康一（詩人）×母袋俊也 4月25日（土）
- ・「母袋俊也《ta・KK・ei 2020》—「奇数連結」再始動」展 NANAWATA / 埼玉
対談 柿木信之×母袋俊也 「《ta・KK・ei》を前に」 12月26日（土）
リーフレット「NANAWATA NOTE」

グループ展

- ・「増殖と破滅のはざま—パンデミックに己をどう刻印するか」展
2020年8月8日～30日 ギャラリー湯山 / 新潟
リーフレット「増殖と破滅のはざま—パンデミックに己をどう刻印するか」展
- ・「シンビズム4」展 上田市立美術館 / 長野
2021年2月13日～3月14日
カタログ「シンビズム4」
- ・「渡辺えつこ×母袋俊也 Gegenüberstellung / Confrontation 対置」展 ユミコチバアソシエイツ / 東京
2021年2月17日～3月14日

執筆

- ・「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」展 後記—次なるステージに立って（CSLAB Webジャーナル）
2020年 / 母袋俊也

書籍

- ・『母袋俊也 作品集 浮かぶ像—絵画の位置』（現代企画室） 2020年
A4版、コデックス装、216頁、寄稿：水沢勉、田野倉康一 デザイン：星野哲也

研究報

- ・東京造形大学 研究報22号 「記録「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」展」 2021年

10. 編集後記

退職展の準備に追われるあの日々からまもなく一年が経とうとしている。規模が大きくなった展示準備は時間との闘いで大わらわ状態だったところに、台風19号が襲いかかり、道路も寸断され、展示作業は困難を極めたのだった。それは単なる台風ではなく、過去に無い地球規模の気候変化が起きていることを思い知らされたのだったのだが、今は感染症パンデミックが世界を飲み込み、その渦中で僕らの文明、科学も政治もそして文化は試されているかの様でもある。そんな中、グリュネヴァルトの《磔刑図》、アンブロジーヨ・ロレンツェッティの《悪政の寓意》などの多くの作品がその時々の感染症禍で生まれていたことを改めて知ることになった。

本展展示は、附属美術館に加えて二つのギャラリーそしてほかの学内施設と広域にわたり、また関連企画として開かれたシンポジウムでは、複数の講演、パネルディスカッションが実施された。

この記録集では講演、ディスカッションなど関連企画の記録を中心に纏めようと考えた。というのも直近、本展タイトルを冠し冒頭30ページを本展インスタレーションビューを導入とする『母袋俊也作品集 浮かぶ像—絵画の位置』が発刊されたこともあり、むしろシンポジウムを中心とする記録化を考えただった。

とは言え、紙幅に限界もあり結果的には二つのパネルディスカッションのみの掲載となったが、講演、パネルディスカッション全てを美術館Website上に掲載することとなった。

テープ越しの荒起こしは昨年度、本学美術領域では初の博士号を取得した阿部智子さんに引き受けていただいた。二つのシンポジウムに講演者としてスピーカーとしてご登壇頂いた方々には、原稿化に際してもご協力いただくことになった。水沢勉さん、金井直さん、清水哲朗さん、小田原のどかさん、藤井浩一朗さん、山本直樹さん、前沢知子さん、末永史尚さん、滝川おりえさん、深謝いたします。

本研究報、加えて美術館Websiteによって、退職展の展示のみならず僕の制作および研究、造形大での教育活動全体に対する一定の記録化ができた様に思う。

ただ他にも公開授業として実施した清水哲朗先生ご担当科目内での対談、高橋淑人先生との対談、藤井匡先生ご担当科目内でのギャラリートーク、絵画専攻科目では末永史尚先生、助手菊池遼さんと三人のギャラリートークも行われたが、それらの記録までは叶いませんでした。

本展開催では美術館委員会、藤井匡先生、門馬英美さん、畠山友里さんには大変お世話になりました。そして展示に際し、本当に多くの学生が力を貸してくれたことにも御礼を申し上げたくここに記したい。

2020.10 母袋俊也

11. 略歴

母袋俊也略歴

- 1954 長野県生まれ
- 1978 東京造形大学美術学科絵画専攻卒業
- 1983 フランクフルト美術大学/シュテューデルシューレ R・ヨヒムス教授に学ぶ。(～'87帰国)
- 1986 複数パネル絵画様式の展開
- 1988～ 立川にアトリエを定め、制作を始める。戸外でのスケッチの再開
- 1992 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—」執筆
- 1993 東京造形大学専任講師 (94～助教授)
- 1995 アトリエを立川から藤野に移す。偶数パネル作品をTA系と命名する。
- 1996 奇数パネルでの制作
- 1999～ 野外作品「絵画のための見晴らし小屋」制作
- 2000～ 東京造形大学教授
- 2001～ Qf (正方形フォーマット) 系の展開
- 2013～ 「Himmel Bild」シリーズの開始
- 2019 東京造形大学退職、名誉教授
- 2020 嵯峨美術大学客員教授

1. 展覧会

■個展・特集展示

- 1979 真和画廊/東京p.
- 1980 真和画廊/東京p.
- 1981 シロタ画廊/東京 p.
- 198 ガラリーヴィレムス/フランクフルト d.
- 1985 シュテューデルシューレ/フランクフルト d.
ギャラリーヴィーゼンマイヤー/ヴァイルブルク d.
- 1987 ボン文化センター/ボン p.w.
ギャラリーブルマン/フランクフルト p.w.
JALギャラリー/フランクフルト w.
- 1990 「母袋俊也 絵画・水彩」 ストライプハウス美術館/東京 p.w.
- 1991 「オマージュ 1906水彩」 aptギャラワール/東京 w.
「平面・余白・モダニズム」 ギャラリー αM/東京 p.
- 1992 「from Figure」 aptギャラリー/東京 p.
「素描1001葉のf・Zより」 ギャラリー TAGA/東京 d.
「リトグラフ—Le Ballet」 ギャラリー福山/東京 l.
- 1993 「paper-foldsreen開かれる翼」 ギャラリエアンドウ/東京 w.
「Koiga-Kubo」 ギャラリーなつか/東京 p.
- 1994 「from Figure」 ギャラリー TAGA/東京 p.
「from Plant」 aptギャラリー/東京 p. ギャラリエアンドウ/東京 p.d.w.
- 1995 「Hossawa」 ギャラリーなつか/東京 p.
「Waage・TA」 かわさきIBM市民文化ギャラリー/神奈川 p.
- 1996 「Wien」 ギャラリー TAGA/東京 p.
「Stephan II」 ギャラリエアンドウ/東京 p.
「TAAT-NA・KA・OH」 ギャラリーなつか/東京 p.
- 1997 「母袋俊也 TAaT」 ガレリアラセン/東京 p.
「母袋俊也 TAa/Nakaoh」 ギャラリー ル・デコ/東京 p.
「母袋俊也 Printworks」 ギャラリエアンドウ/東京 l.mt.
「母袋俊也 TAaT」 ギャラリー You/京都 p.
- 1998 「母袋俊也 NA・KA・OH II」 ギャラリー TAGA/東京 p.
「MOTAI Gemälde・Papierarbeiten」 ライン・ルーア・クンストアカデミー/エッセン p.w.mt.
- 1999 「母袋俊也 ta・KK・ei-TA・ENTJI」 ギャラリーなつか/東京 p.d.
「母袋俊也 ドローイングインスタレーションta・KK・ei」 ギャラリエアンドウ/東京 d.
- 2000 「母袋俊也 ARTH・UR・S・SE・ATAR」 ギャラリー TAGA/東京p.
「母袋俊也 Project 絵画のための見晴らし小屋」 ギャラリー毛利/東京 d.p.s.
- 2001 「母袋俊也 TA・MA UNOU HI」 エキジビション・スペース/東京 p.
「母袋俊也 mag/fujino」 ギャラリーなつか/東京 p.
「母袋俊也 Quadrat/full」 ギャラリエアンドウ/東京 p.
- 2003 「母袋俊也 TA・SHOH-Qf・SHOH《掌》」 ギャラリーなつか/東京 p.
- 2004 「母袋俊也 絵画-見晴らし小屋TSUMAALI」 アートフロントギャラリー/東京 p.pc.
- 2005 「母袋俊也 Qf・SHOH 150《掌》」 ギャラリーなつか/東京 p.w.
「母袋俊也 《Qf》その源泉」 エキジビション・スペース/東京 p.w.mt.d.
- 2006 「風景・窓・絵画 アーティストの視点から：母袋俊也の試み」 埼玉県立近代美術館 (常設展特別展示) p.pc.
- 2007 「母袋俊也 TA・KOHJINYAMA」 ギャラリーなつか/東京 p.d.

- 「母袋俊也 <絵画のための見晴らし小屋>水平性の絵画<TA>の流れ」辰野美術館/長野 p.w.pc.
- 2008 「母袋俊也 窓一像 KY OB AS HI」INAXギャラリー/東京 p.pc.
- 2009 「母袋俊也 Qf-SHOH《掌》90・Holz/145」ギャラリーなつか/東京 p.d.w.
- 2010 「母袋俊也 TA・TARO」夢の庭画廊/上田/長野 p.
- 「母袋俊也 Qf・SHOH《掌》90・Holz 現出の場—浮かぶ像—膜状性」ギャラリーなつか/東京 p.d.w. d.
- 2012-2013 「コレクション×フォーマットの画家母袋俊也 世界の切り取り方—縦長か横長か、それが問題だ」青梅市立美術館 p.pc.
- 2014 「母袋俊也 Qf SHOH《掌》90・Holz 2009-2014」ギャラリーなつか/東京 p.d.w.
- 「母袋俊也 Himmel Bild」ギャラリー TAGA/東京 p.
- 「母袋俊也 絵画《TA・KO MO RO》—《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》」市立小諸高原美術館/長野 p.pc. d.w.
- 2015 「母袋俊也 「空の絵」《ヤコブの梯子・藤野》《Himmel Bild》」BC工房ふじのリビングアート/神奈川 p.pc.
- 2016 「母袋俊也 Printworks ポートフォリオ《現出の場》モノタイプ《mt 21 「もう一つの世界」に回り込んで》」ギャラリー TAGA/東京 mt.ij.
- 「Toshiya Motai Painting Paper Works」Galerie E'terna バリ p.mt.
- 2017 「母袋俊也展 絵画のための見晴らし小屋 —小装置とドキュメント」 CrossViewArts/東京 p.d.w. pc.
- 「母袋俊也 《Koiga-kubo》1993/2017そして〈Qf〉 奈義町現代美術館/岡山 p.d.pc.ij.
- 2018 「母袋俊也 〈Qf〉源泉と照射」ギャラリーなつか/東京 p.d.w.
- 「母袋俊也 〈バーティカル〉」ギャラリー TAGA2/東京 p.mt.
- 2019 「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」東京造形大学附属美術館、ZOKEIギャラリー、CSギャラリー、CS PLAZA/東京 p.d.w. pc.
- 2020 「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—」ギャラリー TAGA2/東京 p.d.
- 「母袋俊也 〈ta・KK・ei 2020〉奇数連結再始動」NANAWATA/埼玉 p.d.

p : painting
d : drawing
w : water color
l : lithograph
s : slide
pc : prospect cottage
mt : monotype
ij : inkjet

■グループ展 (1997年以降 抜粋)

- 1997 「'97 大邸アジア美術展」大邸文化芸術会館/韓国
- 1998 「神奈川アートアニュアル」神奈川県民ホールギャラリー/神奈川
「川村龍俊コレクション展」東京純心女子大学 純心ギャラリー/東京
- 1999 「第2回Fujino国際アートシンポジウム'99」藤野/神奈川
「SSA・アニュアル展」ロイヤルスコティッシュアカデミー/エジンバラ、スコットランド
「Artists+Itazu Litho-Grafik展」文房堂ギャラリー/東京
- 2000 「トルコ支援 日本現代美術展—こころのバン—」デルメンデレ芸術の家/デルメンデレ、トルコ
- 2002 「こころのバン2002 絵画・彫刻」イズミット市立美術館他5都市巡回/トルコ
- 2003 「中川久・母袋俊也」かわさきIBM市民文化ギャラリー/神奈川
「第2回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2003」新潟
「代官山アートフェア」ヒルサイドフォーラム/東京
- 2005 「郷土ゆかりの作家たちII」新見市美術館/岡山
- 2006 「第3回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2006」新潟
「<絵画>は<絵画>を超えて」ギャラリーなつか/東京
- 2007 「Fuse/Fureru」東京造形大学美術館/東京、京都造形大学 ギャラリーオーブ/京都
「アートプログラム青梅2007—出合いのよりしろ」吉川英治記念館・青梅/東京
- 2008 「Harvest 原健と160人の仕事」銀座東和ギャラリー/東京・東京造形大学ZOKEIギャラリー/東京
「Fuse/Fureru」SESNON ART GALLERY at USSC/UC サンタクルーズ、USA
「アートプログラム青梅2008—空気遠近法U・39」
「ワークショップ報告展 風景 画 うまれるとき」青梅市立美術館/東京
「ポリフォニー Bild 画 うまれるとき」吉川英治記念館/東京
「板津版画工房と作家たち」調布文化会館/東京
- 2009 「第4回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2009」新潟
「アートプログラム青梅2009 空間の身振り」BOX KI-O-KU (旧都立織維試験場)/東京
「アートプログラム青梅2010 循環の体」青梅市立美術館/東京
「SO+ZO 未来をひらく造形の過去と現在1960s→」Bunkamura・ミュージアム/東京
桑沢デザイン研究所1F/東京
「アートプログラム青梅2011 山川の間で」青梅市立美術館/東京
- 2012 「新生2012 Vol.1」ギャラリーなつか/東京
「風・景・観 見逃した世界・ここにある世界」アートラボはしもと/東京
「第5回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2012」新潟
「アートプログラム青梅2012 存在を超えて」青梅市立美術館/東京
「福島現代美術ビエンナーレ2012 SORA」福島空港/福島

- 2013 「色彩の力」 ギャラリーエアンドウ/東京
「アートプログラム青梅 2013 雲をつかむ作品たち」 サクラファクトリー /東京
- 2014 「見る事・描くこと—油画技法材料研究室とその周縁の作家たち」 東京藝術大学大学美術館、陳列館/東京
「福島現代美術ビエンナーレ 2014」 喜多方市美術館、湯川村道の駅/福島
「アートプログラム青梅 2014 まなごしを織る」 青梅市立美術館/東京
- 2015 「第6回大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2015」 新潟
「アートプログラム青梅 2015 感性を開く—一人ができること」 青梅総合高校/東京
- 2016 「美作三湯芸術温度」 湯郷/岡山

2. 自筆文献

■著書

- 2017 『絵画のための見晴らし小屋 母袋俊也作品集vol.1』 BLUE ART
2018 『母袋俊也 絵画 母袋俊也作品集vol.2』 BLUE ART
2019 『絵画へ 美術論集1990-2018』 論創社
2020 『母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置 1987-2019』 現代企画室

■共著

- 2017 『成田克彦 「もの派」の残り火と絵画への希求』 (共著) 東京造形大学現代造形創造センター
2017 『C S P 記録集2013-2015』 (共著) 東京造形大学現代造形創造センター
2019 『美術家・デザイナーになるまで—いま語られる青春の造形』 (共著) 彩流社

■論文

- 1992 「絵画における信仰性とフォーマット」 東京造形大学雑誌A7 (pp.71-93)
1996 「試論・成田克彦」 造形学研究14 「成田克彦研究」 (pp.41-51)
2005 「実作者による色彩試論—絵画の内側からみたゲーテ色彩論」 モルフォロギア27号 ゲーテと自然科学 (pp.37-65)
2014 「『像』の芸術としての絵画とゲーテ色彩論」
『モルフォロギア』36号 ゲーテと自然科学 (pp.47-74)

■研究論文

- 1990 「母袋俊也Hommage 1906」 東京造形大学雑誌6B (pp.65-74)
1994 「母袋俊也Painting 1989-1993」 東京造形大学雑誌8B (pp.37-48)
1996 「母袋俊也Painting 1993-1995」 東京造形大学雑誌9B (pp.39-48)
1998 「母袋俊也Painting 1996-1997」 東京造形大学雑誌10B (pp.35-44)
2000 「母袋俊也 絵画 フォーマット ainting 1989-1999」 東京造形大学研究報2000 (pp.35-68)
2005 「母袋俊也 絵画のための見晴らし小屋 1999-2004」 東京造形大学研究報6 (pp.65-97)
2007 「風景・窓・絵画—アーティストの視点から：母袋俊也の試み」 東京造形大学研究報8 (pp.17-71)
2011 「母袋俊也 絵画 マトリックス 1987-2010 M1-M431」 東京造形大学研究報12 (pp.89-180)
2014 母袋俊也 記録「コレクションxフォーマットの画家母袋俊也 世界の切り取り方—縦長か横長かそれが問題だ」 東京造形大学研究報15 (pp.44-109)
2016 「母袋俊也 絵画《TA・KO MO RO》《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》—仮想の見晴らし小屋から浅間を切り取る—」 東京造形大学研究報17 (pp.5-59)
2017 「母袋俊也 絵画のための見晴らし小屋 1999-2016」 東京造形大学研究報18 (p25-54)
2018 「母袋俊也 著述集〈絵画へ〉1990-2017」 東京造形大学研究報別冊13 (全200頁)
2019 「母袋俊也 絵画 マトリックス 1987-2018」 東京造形大学研究報20 (pp.5-97)
2019 「〈Qf〉源泉と展開 2001-2018」 東京造形大学研究報別冊16 (全117頁)

■書評

- 1998 「シュタイナーの色彩理論における実践と今日性」 (書評)
(E・コッホ 『色彩のファンタジー—R・シュタイナーの芸術論に基づく絵画実践』 松浦賢訳・イザラ書房 モルフォロギア 20号 ゲーテと自然科学 (pp.120-121))
2003 「絵画史への旅—ゲーテの「イタリア紀行を携えて」— (書評)
(「ゲーテと歩くイタリア美術紀行」 高木昌史 編訳・青土社) 『モルフォロギア』25号 ゲーテと自然科学 (pp.158-159)
2009 「生を喚起するモルフェーの照射『かたちの詩学 1・2』— (書評)
(「かたちの詩学 1・2」 向井周太郎 著・中公文庫) 『モルフォロギア』31号 ゲーテと自然科学 (pp.195-197)
2013 「クレアの造形宇宙をとおして現前する『色彩のオーバーラップ』— (書評)
(「パウル・クレア 造形の宇宙」 前田富士男 著、慶応義塾大学出版社)
『モルフォロギア』35号 ゲーテと自然科学 (pp.130-133)

■カタログ・リーフレット

- 1990 「TOSHIYA MOTAI Painting・Watercolor」 ストライブハウス美術館
1991 「母袋俊也展 平面・余白・モダニズム」 ギャラリー αM
1992 「母袋俊也 素描—1001葉のf・zより—」 ギャラリー TAGA
1993 「母袋俊也 Painting “Koiga-Kubo”」 ギャラリーなつか
1994 「母袋俊也 Painting “from figure”」 ギャラリー TAGA
1995 「母袋俊也 Painting “Hosswa”」 ギャラリーなつか
「“Bruecken Schlag” Milasinovic Hegedes Blum Motai」 MEHLER AG/フランクフルト

- 1995 「母袋俊也展 Waage・TA」かわさきIBM市民文化ギャラリー
 1996 「母袋俊也 Painting “Wien”」ギャラリー TAGA
 1996 「母袋俊也 “TAAT-NA・KA・OH”」ギャラリーなつか
 1998 「母袋俊也 Painting “NA・KA・OH II”」ギャラリー TAGA
 1999 「母袋俊也 “ta・KK・ei- TA・ENTJI”」ギャラリーなつか
 2000 「母袋俊也 Painting “AR・THUR・S・SE・ATAR”」ギャラリー TAGA
 「母袋俊也 PROJECT 絵画のための見晴らし小屋」ギャラリー毛利
 2001 「母袋俊也 magino fujino」ギャラリーなつか
 「母袋俊也 TA・MA UNOU HI」エキジビション・スペース
 2003 「母袋俊也 TA・SHOH-Qf・SHOH《掌》」ギャラリーなつか
 「中川久・母袋俊也展」かわさきIBM市民文化ギャラリー
 2005 「母袋俊也 Qf・SHOH 150《掌》」ギャラリーなつか
 「母袋俊也《Qf》その源泉」エキジビション・スペース
 2007 「母袋俊也 TA・KOHJINYAMA」ギャラリーなつか
 「母袋俊也<絵画のための見晴らし小屋>水平性の絵画<TA>の流れ」辰野美術館
 2008 「母袋俊也 窓一像 KY OB AS HI」INAXギャラリー
 2009 「母袋俊也 Qf・SHOH《掌》90・Holz/145」ギャラリーなつか
 「母袋俊也 壁画プロジェクト KAZE 一風風」SEED PLANNING
 「母袋俊也《浮かぶ像・現出の場》2013」
 「母袋俊也 絵画《TA・KOMORO》—《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》」市立小諸高原美術館
 2016 「Toshiya Motai Painting Paper Works」Galerie E'terna
 2017 「母袋俊也《Koiga-Kubo》1993/2017そして〈Qf〉」奈良町現代美術館
 2020 「母袋俊也〈Qfキューブ〉一像が積層する立方体そして絵画の位置」ギャラリー TAGA2

■記録冊子

- 2016 「Mポリフォニー 2015 関連企画 記録集」東京造形大学 母袋ゼミ信州大学人文学部 金井ゼミ
 2017 「対談 版もうひとつの世界をめぐって」本江邦夫×母袋俊也 ギャラリー TAGA2

■Webジャーナル

- 2020 「「浮かぶ像—絵画の位置」展後記—次なるステージに立つて」CSLAB Search & Destroy

3. レクチャー・シンポジウム

■レクチャー・講演

- 1985 「Concerning the replacement of Geometric Circle in Painting」独日協会 フランクフルト美術大学
 1991 「アーティストトーク 平面・余白・モダニズム」ギャラリー αM
 1995 「絵画における精神性とフォーマット 偶数性と奇数性をめぐって」ウイーン芸術アカデミー / オーストリー
 1996 「絵画における精神性とフォーマット」ゲーテ自然科学の集い 慶應義塾大学
 1997 「透明水彩のアイデンティティ」練馬区立美術館
 「母袋俊也 今昔物語 1997」東京造形大学
 1998 「絵画を通してみる日本とヨーロッパ」上小美術会 上田市教育委員会 上田創造館
 「絵画における精神性とフォーマット 自作に沿って」愛知県立芸術大学
 1999 「絵画における精神性とフォーマット 日本／ヨーロッパ」エジンバラ美術大学/英国
 「母袋俊也 今昔物語 1999」東京造形大学
 2000 「風景素描と着彩」郡山市立美術館
 「情報学B 表現者（発信者）としての情報」東京造形大学
 「プロジェクト〈絵画のための見晴らし小屋〉をめぐって」彫刻専攻有志企画 東京造形大学
 「メディアムとしての画家そして絵画」東京工芸大学大学院
 2001 「総合講座 芸術と色彩 絵画—体験的色彩試論」東京造形大学
 2002 「フレーミングからの絵画制作」神奈川県立藤野芸術の家
 「絵画 フォーマット〜見晴らし小屋bei Atelier」東京工芸大学
 2004 「絵画における精神性とフォーマット 自作に沿って〜絵画のための見晴らし小屋・妻有」愛知県立芸術大学
 「フォーマット—絵画 表現者という立場」マツモトアートセンター
 2006 「絵画のための見晴らし小屋—子供のための鑑賞プログラム」辰野美術館
 「芸術と諸科学 自作に沿って〜《Qf・SHOH 150《掌》」愛知県立芸術大学
 「風景・窓・絵画—アーティストの視点から：母袋俊也の試み」埼玉県立近代美術館
 「スペシャルギャラリートーク A・ジャコメッティ 絵画の立場から」川村記念美術館
 2007 「アーティストトーク 画家である私のテーマ〈フォーマットと精神性〉」辰野美術館
 「講演 絵画における精神性とフォーマット 自作に沿って」京都嵯峨芸術大学
 「自然と芸術 実作者がみる風景その近代性」静岡県立美術館
 「自然と芸術 風景—視線の双方向性—絵画」静岡県立美術館
 2008 「総合講座 自作を通して考察するアジア的なもの」東京造形大学
 2009 「絵画における精神性とフォーマット モデルネ 日本／中国」復旦大学 上海視覚芸術学院/中国
 2010 「現代アートの中での〈風景〉—フレームで切り取る」神奈川県立藤野芸術の家
 2011 「芸術でリフレッシュ 表現、自分を見つめ、外へ出していく」等々力小学校
 「制作者がみるクレア そのアーカイブせいで浮かぶ現出性」東京造形大学

- 「絵画における精神性とフォーマット～M436 3月11日を受けて考える絵画の位置」信州大学人文学部
「絵を描いていく人生～M432」マツモトアートセンター
- 2012 「絵を描いていく人生」福島西高等学校
「総合講座 旅と思想 絵描きの立場から場と時間を考える」東京造形大学
「風景 絵画」松本市美術館
「アーティストトーク 世界の切り取り方 縦長か横長かそれが問題だ」青梅市立美術館
- 2013 「原理的再考〈サイトスペシフィック／ホワイトキューブ〉」東京造形大学大学院
「絵画・現出の場-2011年3月11日を受けて」マツモトアートセンター
「絵画における精神性とフォーマット-色彩・絵画が現れる場」ゲーテ自然科学の集い 立命館大学
- 2014 「青春の造形 母袋俊也インタビュー 前田朗」東京造形大学
- 2015 「絵を描いていく人生 -絵画の位置」マツモトアートセンター
- 2016 「芸術論講義 母袋俊也 絵画 近作から」信州大学人文学部
「戦後日本の造形芸術(絵画) -自作に沿って」東京造形大学大学院博士課程
- 2017 「制作の現場 母袋俊也《Koiga-Kubo》1993/2017そして〈Qf〉展に沿って」マツモトアートセンター
「戦後日本の造形芸術(絵画) -青春の造形から」東京造形大学大学院博士課程
- 2018 「ギャラリートーク 〈Qf〉系そして書籍『母袋俊也 絵画』ギャラリーなつか
「ギャラリートーク 〈パーティカル〉そして書籍『母袋俊也 絵画』ギャラリーTAGA 2
「絵を描いていく人生-絵画における精神性とフォーマット」マツモトアートセンター
「講演 絵画における精神性とフォーマット」形の文化会 東京造形大学 原宿サテライトオフィス
- 2020 特別講義「ドローイング その根源性と多様性」嵯峨美術大学/京都

■シンポジウム

- 2002 「絵画 Vol 2 絵画は死なない」鈴木省三、辰野登恵子、母袋俊也、吉田暁子、O JUN、本江邦夫(司会) 東京現代美術館
廊会議 京橋プラザ区民館
- 2007 「都市化する中の役割-青梅」柏木博、三田晴夫、母袋俊也、原田丕、大橋紀生(司会) アートプログラム青梅2007 青梅
織物工業協同組合2階
- 2010 「共生の時代、桑沢+造形とその未来形を語る」SO+ZO展「未来をひらく造形の過去と現在 1960→」矢萩喜徳郎、母袋
俊也、舟越桂、諏訪敦彦、山村浩二、吉岡徳仁、新見隆(司会) 桑沢デザイン研究所
「アートの社会性-絵画の主題、彫刻のモニュメント」岡本信治郎、母袋俊也、山口啓介、戸谷成雄、水上嘉久、上村卓大、
大橋紀生(司会) アートプログラム青梅2010 青梅市立美術館
- 2012 「SORA 福島現代美術ビエンナーレ2012」河口龍夫、國府理、長澤伸穂、ヤノベケンジ他 渡邊晃一(司会) 福島現
代美術ビエンナーレ2012 福島空港ビル
- 2015 「成田克彦が伝えたかったこと-制作と教育の現場で」三枝聡、永瀬恭一、母袋俊也、山本直樹、菅章(司会) 「成田克彦
1973-1992 -実験の続き」展シンポジウム 東京造形大学
「感性を開く-一人ができること」本江邦夫、関直美、中田有華、鋤柄大気、母袋俊也、大橋紀生(司会) アートプロ
グラム青梅2015 青梅織物工業協同組合2階
- 2016 「美術／芸術／アートの形成 -美術大学の役割」粟田大輔、内田あぐり、金井直、小泉俊己、清水哲朗、保井智貴、母袋
俊也(司会) ZOKEI NEXT50 アーツ千代田3331
- 2019 「制作と思索 母袋俊也」・鼎談 水沢勉+清水哲朗+母袋俊也 東京造形大学
「制作、研究 大学という場において」進行：清水哲朗 金井直+小田原のどか+母袋俊也 東京造形大学
「研究、教育の場において」進行：藤井匡 末永史尚、滝川おりえ、藤井浩一朗、前沢知子、山本直樹、母袋俊也 東京
造形大学

MOTAI Toshiya (~ 2020)

- 1954 Born in Nagano
- 1978 Graduated from Tokyo Zokei University
- 1983 Staatl. Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt / M.
STÄDELSCHULE under Prof. Rainer Jochims (~ '87 Returned to Japan)
- 1986~ Developed the Plural Panel Painting Style
- 1988~ Settled in Tachikawa Resumed Outdoor Sketchings
- 1992~ Thesis "The Spirituality in Painting and the Format" in [Journal of Tokyo Zokei Daigaku / Tokyo University of Art and Design No.7A]
- 1993~ Lecturer, Tokyo Zokei University
- 1994 ~ Associate Professor, Tokyo Zokei University
- 1995 Moved studio from Tachikawa to Fujino
Named the Even Panel Painting Style TA Series
- 1996~ Developed the Odd Panel Painting Style
- 1999~ "Prospect Cottage for Painting"
- 2000~ Professor, Tokyo Zokei University (~2019)
- 2001~ Qf (Square Format) Series
- 2013~ "Himmel Bild"
- 2019 Emeritus Professor, Tokyo Zokei University
- 2020 Visiting Professor, Kyoto Saga University of Arts

Solo Exhibitions

- 1979 Shinwa Gallery, Tokyo (p.) ('80)
- 1981 Shirota Gallery, Tokyo (p.)
- 1984 Galerie Willems, Frankfurt/M, Germany (d.)
- 1985 STÄDELSCHULE, Frankfurt/M, Germany (d.)
Galerie Wiesenmayer, Weilburg/L, Germany (d.)
- 1987 Kulturzentrum Bonn, Bonn, Germany (p.w.)
Galerie Pullmann, Hotel Savigny, Frankfurt/M., Germany (p. w.)
JAL Galerie, Frankfurt/M., Germany (w.)
- 1990 "MOTAI Painting · Watercolor" Striped House Museum, Tokyo (p.w.)
- 1991 "Hommage 1906" apt Gallery, Tokyo (w.)
"Plane Art, Blank Space, Modernism" Gallery αM, Tokyo (p.)
- 1992 "From Figure" apt Gallery, Tokyo (p.)
"1001 drawings f · z" Gallery TAGA, Tokyo (d.)
"Le Ballet" Gallery Fukuyama, Tokyo (l.)
- 1993 "paper-foldscreens" Galerie Ando, Tokyo (w.)
"Koiga-Kubo" Gallery Natsuka, Tokyo (p.)
- 1994 "from Figure" Gallery TAGA, Tokyo (p.)
"from Plant" apt Gallery, Tokyo (p.)
Galerie Ando, Tokyo (p. d. w.)
- 1995 "Hossawa" Gallery Natsuka, Tokyo (p.)
"Waage · TA" IBM-Kawasaki City Gallery, Kanagawa (p.)
- 1996 "Wien" Gallery TAGA, Tokyo (p.)
"Stephan II" Galerie Ando, Tokyo (p.)
"TAAT-NA · KA · OH," Gallery Natsuka, Tokyo (p.)
- 1997 "MOTAI TAaT" Galeria Rasen, Tokyo (p.)
"MOTAI TAa/Nakaoh" Gallery Le Deco, Tokyo (p.)
"MOTAI Printworks" Galerie Ando, Tokyo, (l.mt.)
"MOTAI TAaT" Gallery You, Tokyo (p.)
- 1998 "MOTAI NA · KA · OH II" Gallery TAGA, Tokyo (p.)
"MOTAI Gemälde · Papierarbeiten" Freie Kunstakademie Rhein / Ruhr, Essen (p.w.t)
- 1999 "MOTAI ta · KK · ei - TA · ENTJI" Gallery Natsuka, Tokyo (p.d.)
"MOTAI Drawing Instaration ta · KK · ei" Galerie Ando, Tokyo (d.)
- 2000 "MOTAI ARTH · UR · S · SE · ATAR" Gallery TAGA, Tokyo (p.)
"MOTAI Project. Prospect Cottage for Painting" Gallery MOHRI, Tokyo (d.p.s.)
- 2001 "MOTAI TA · MA UNOU HI" Exhibition Space, Tokyo (p.)
- 2002 "MOTAI mag/fujino" Gallery Natsuka, Tokyo (p.)
"MOTAI Quadrat / full" Galerie Ando, Tokyo (p.)
- 2003 "MOTAI TA · SHOH - Qf · SHOH" Gallery Natsuka, Tokyo (p.)
- 2004 "MOTAI Painting - Prospect Cottage TSUMAALI" ART FRONT GALLERY, Tokyo (p.pc.)
- 2005 "MOTAI Qf - SHOH 150" Gallery Natsuka, Tokyo (p.w.)
"MOTAI Toshiya (Qf) its source" EXHIBITION SPACE, Tokyo (p.w.mt.d.)
- 2006 "Landscapes, Windows, Paintings, - from the Artists Point of View: Motai's Challenge" The Museum of Modern Art, Saitama (p.)

- pc.)
- 2007 “MOTAI TA・KOHJINYAMA” Gallery Natsuka, Tokyo (p. d.)
 “MOTAI Toshiya 《Prospect Cottage for Painting》-development of 《TA》, the Painting of horizontality-,” Tatsuno Museum of Art, Nagano (p. w. pc.)
- 2008 “Toshiya Motai: Window・Image KY OB AS HI,” INAX Gallery, Tokyo (p. pc.)
- 2009 “MOTAI Qf・SHOH 90・Holz /145” Gallery Natsuka, Tokyo (p. d. w.)
- 2010 “MOTAI Toshiya TA・TARO” Gallery Yumenoniwa, Ueda, Nagano (p.)
 “MOTAI Toshiya Qf・SHOH 《SHOH》90・Holz The position of appearance—Image rising—Filmy State” Gallery Natsuka, Tokyo (p. d. w. d.)
- 2012–2013 “Collection×Painter verifying formart, MOTAI Toshiya Means to cut out the world—Vertical, or horizontal : that is the question :” Ome City Museum of Art (p. pc.)
- 2014 “MOTAI Toshiya Qf・SHOH 《SHOH》90・Holz 2009–2014” Gallery Natsuka, Tokyo (p. d. w.)
 “MOTAI Toshiya Himmel Bild” Gallery TAGA, Tokyo (p.)
 “MOTAI Toshiya Painting 《TA・KO MO RO》—《Prospect Cottage for Painting KOMORO》” Komorokogen City Museum of Art, Nagano (p. pc. d.w.)
- 2015 “MOTAI Toshiya “Himmel Bild” 《Jacob ladder, Fujino》《Himmel Bild》” BC Workshop ,Fujino Living Art, Kanagawa (p. pc.)
- 2016 “MOTAI Toshiya Printworks portfolio 《The position of appearance》 Monotype 《mt 21 "Go around to another world》” Gallery TAGA, Tokyo (mt. ij.)
 “Toshiya Motai Painting and Paper Works” Galerie E'terna, Paris (p. mt.)
- 2017 “MOTAI Toshiya Prospect Cottage for Painting—Small device and documentation” Cross View Arts, Tokyo (p. d. w. pc.)
 “MOTAI Toshiya 《Koiga-Kubo》1993/2017 and 《Qf》” Nagi Museum of Contemporary Art (p. d. pc. ij.)
- 2018 “MOTAI Toshiya 《Qf》Fountainhead and Irradiation” Gallery Natsuka, Tokyo (p. d. w.)
 “MOTAI Toshiya Vertical” Gallery TAGA2, Tokyo (p. mt.)
- 2019 “Images rising—The position of painting Toshiya MOTAI” Tokyo Zokei University Art Museum, Zokey Gallery, CS Gallery, CS PLAZA, and others, Tokyo (p. d. w. pc.)
- 2020 “MOTAI Toshiya Qf cube—Cube on which images is overrapped, and the position of painting—” Gallery TAGA2, Tokyo (p. d.)
 “MOTAI Toshiya ta・KK・ei 2020 Odd Numbered Linked Panels, restart” NANAWATA, Saitama (p. d.)

p : painting
 d : drawing
 w : water color
 l : lithograph
 s : slide
 pc : prospect cottage
 mt : monotype
 ij : inkjet

Group Exhibitions (Since 1997)

- 1997 “'97 Taegu Asia Arts Exhibition” Taegu Museum, Taegu, Korea
- 1998 “Kanagawa Art Annual '98” Kanagawa Prefectural Gallery, Kanagawa
 “Kawamura collection” Junshin Gallery, Tokyo
- 1999 “2nd Fujino International Art Symposium '99” Fujino, Kanagawa
 “SSA Annual” Royal Scottish Academy, Edinburgh, Scotland
 “Artists+Itazu Litho-Grafik” Bumpodo Gallery, Tokyo
- 2000 “Aid for Turkey; The Bread of Heart Exhibition” Degirmendere, Turkey
- 2002 “Aid for Turkey; The Bread of Heart Exhibition” Ismit Modern Museum, Turkey
- 2003 “NAKAGAWA Kyu・MOTAI Toshiya” IBM-Kawasaki city Gallery
 “2nd Echigo - Tsumari Art Triennale 2003” Niigata
 “Daikanyama ART FAIR” Hillside Forum, Tokyo
- 2005 “Artists Related to Niimi II” NIIMI MUSEUM OF ART
- 2006 “3rd Echigo - Tsumari Art Trienal 2006” Niigata
 “Painting Beyond Painting” Gallery Natsuka, Tokyo
- 2007 “Fuse/Fureru” Tokyo Zokei University Art Museum, Tokyo, and Kyoto University and Art and Design, Galerie Aube, Kyoto
 “Art Program Ome 2007: Deai no Yorishiro,” Yoshikawa Eiji House & Museum, Ome, Tokyo
- 2008 “Harvest: The Works of Takeshi Hara and 160 Artists,” Ginza Tawa Gallery, Tokyo and Zokei Gallery, Tokyo Zokei University Art Museum, Tokyo
 “Fuse/Fureru.” Sesnon Art Gallery, USSC/UC, Santa Cruz, CA, USA
 “Art Program Ome 2008: Kuki Enkinho U-39,” Ome, Tokyo
 “Workshop Report: The Birth of Landscapes and Paintings,” Ome City Museum of Art, Tokyo
 “Polyphony: The Birth of Image/Paiting,” Yoshikawa Eiji House & Museum, Ome, Tokyo
 “Itazu Litho-Grafik and Its Artists,” Chofu City Culture Hall, Tokyo
- 2009 “4th Echigo - Tsumari Art Triennale 2009” Niigata
 “Art Program Ome 2009: Gesture in space” Ome, Tokyo
- 2010 “Art Program Ome 2010: Circulating body” Ome City Museum of Art, Tokyo
 “SO+ZO The past and present of molding that opens the future 1960 s →” Bunkamura The Museum, Tokyo

- Kuwasawa Design School 1F, Tokyo
- 2011 “Art Program Ome 2011 : Between mountains and rivers” Ome City Museum of Art, Tokyo
- 2012 “New -born2012 Vol.1” Gallery Natsuka, Tokyo
“Fu/Kei/an View of /land /scape The world we missed: The world we are in” Art Lab Hashimoto, Tokyo
“5th Echigo - Tsumari Art Triennale 2012” Niigata
“Art Program Ome 2012 : Beyond existence” Ome City Museum of Art, Tokyo
“Fukushima Biennale 2012 SORA” Fukushima Airport, Fukushima
- 2013 “The power of color” Galerie Ando, Tokyo
“Art Program Ome 2013: Works that grab the clouds” Sakura Factory, Tokyo
- 2014 “Seeing, Drawing—” The University Art Museum, Tokyo University of the Arts, and Art Gallery, Tokyo
“Art Program Ome 2014 : Weave the gaze” Ome City Museum of Art, Tokyo
- 2015 “6th Echigo - Tsumari Art Triennale 2015” Niigata
“Art Program Ome 2015 : Open your sensibility – What one person can do” Tokyo Metropolitan Ome Comprehensive High School, Tokyo
- 2016 “Mimasaka Sanyu Art Temperature” Yunogo, Okayama