

母袋俊也

Toshiya MOTAI

記録と考察 「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 —

市立小諸高原美術館
2014年6月20（金）－7月21日（日）

本研究は絵画制作者である筆者のメインテーマ「絵画における精神性とフォーマット」の制作実践とともに展開されている考察研究としての研究論文のひとつとして位置づけられるものである。

本研究が対象とする「母袋俊也 絵画《TA・KOMORO》《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》一仮想の見晴らし小屋から浅間を切り取る一」展は、市立小諸高原美術館で2014年6月20日（金）-7月21日（日）に開催された。

本研究はその記録化と検証考察であり、以下の方法で記録集として編纂される。出品作品、企画ブランドローイング、インスタレーションビューなどの画像による記録化。会場に掲出された出品作をめぐるエッセイ、展覧会概要に加えて関連企画として開催した対談の記録原稿などのテキストを収録する。

テキストすなわち文字と画像を紙面上に図像学的再編成を試みる方法によって、展覧会全体を概観、展示で試みられた「窓=枠」「対象そして主体としての風景」「媒介としての〈見晴らし小屋〉」をめぐる「像」のありようを絵画問題として先鋭化させ、それらを対象としての検証、考察をとおして絵画および表現の本質を表象させる。それにより研究テーマである「絵画における精神性とフォーマット」に新たな課題を設定させようとするものである。

以下の課題が本研究によって照射されると推察される。

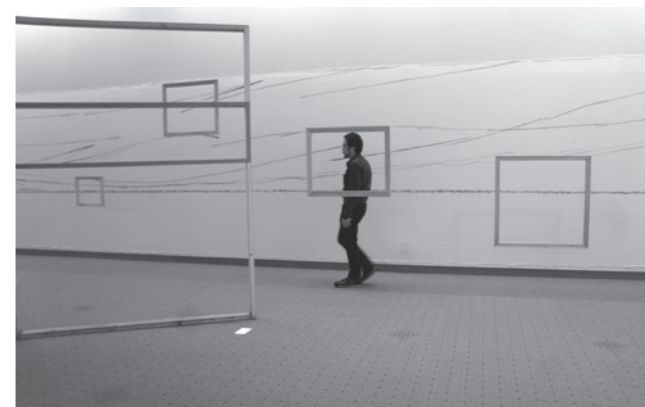
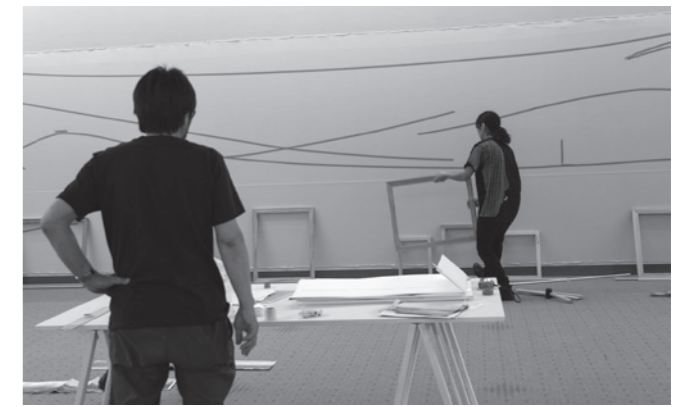
- ・〈見晴らし小屋〉〈枠窓〉〈絵画〉における「像」の循環性と積層性。
- ・絵画を窓として捉えようとしたアルベルティ「絵画論」の今日的意味とライブニッツ「モナド論」。
- ・「絵画の現出する場」に対する考察。窓・絵画が捉えようとするその対象としての世界、そしてその世界と対面する主体（=私）との中間に現出する絵画の位置、そしてその関係。さらに絵画が現前化を果たそうとするその中間領域としての場の考察。
- ・視点の固定を前提とした異方性に支えられる「絵画の平面性」の見直し。
- ・異方性／等方性の観点からの絵画考察、および主客の二分法の見直し。
- ・「風景」の今日的意味。モダニズム絵画の文脈およびロマン主義の文脈からの検証。
- ・客体としてある「風景」観の再考。

目次 記録と考察「母袋俊也 絵画《TA・KOMORO》《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》一仮想の見晴らし小屋から浅間を切り取る一」

1. 目次
2. 展覧会コンセプト
3. 展覧会構想
 - 3-1 展覧会構想 ブランドローイング1
 - 3-2 展覧会構想 ブランドローイング2
4. 概要、経緯、出品リスト
5. 展示
 - 5-1 展示ブランドローイング1：第一展示室
 - 5-2 展示ブランドローイング2：第二展示室
 - 5-3 インスタレーションビュー：第一展示室
 - 5-4 インスタレーションビュー：第二展示室
6. 作品
7. 対談「見晴らし小屋・風景・絵画」母袋俊也 × 金井直(信州大学准教授:美術史・美術批評)
 - ・絵画をはじめの背景としての長野、浅間山
 - ・大学、ドイツ留学
 - ・絵画=Malerei、フォーマット
 - ・本展の試み・構想
 - 第一展示室
 - 《仮想・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》
 - 《TA・KOMORO》《TA・ASAM》
 - 《壁画ドローイングKOMORO》《枠窓》
 - 第二展示室
 - 《TA・TARO 2》《TA・TSUMAALI》他〈TA〉絵画
 - ・《Himmel Bild》
 - ・小諸・藤村・雲
 - ・横長フォーマット
 - ・色柱、視線の動き シークエンス
 - ・描材 メディウム
 - ・〈Qf〉系、アイコン
 - ・アイコンとしての風景
 - ・枠、フレーム、膜状化
 - ・質疑応答
8. 略歴

母袋俊也 絵画《TA・KOMORO》《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》
一仮想の見晴らし小屋から浅間を切り取る一

市立小諸高原美術館 2014年6月20日（金）-7月21日（日）



2. 展覧会コンセプト

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—

私は「絵画のフォーマット（画面の縦横比）と精神（メッセージ）との相関」をメインテーマに絵画制作を展開してきている。

また99年以降は、風景をさまざまなフォーマットの窓で切り取る野外作品《絵画のための見晴らし小屋》を制作設営。その切り取られた〈像・光景〉をモデルに〈像・絵画〉の制作を試みてきた。それら水平感の強い横長フォーマットの作品群は〈TA〉系と名付け、〈Qf〉系とともに母袋絵画の主要な系を形成している。

六角形の塔を特徴とする美術館の東側に開かれたビュールームからは、雄大な浅間山がゆっくりと裾野を下ろし市街地へそして再び上方へと続く稜線の風景をのぞむことができる。私は水平感に裏付けられ安定感のある盆地のその地形と雄大な山に、見守られる風景の典型を強く意識、触発された。「風景を人が見るのではなく、人々が風景に見守られている。そのために山は人々の前に現前する。」その風景観は更に絵画の課題、役割にも重ねられ制作はすすめられた。

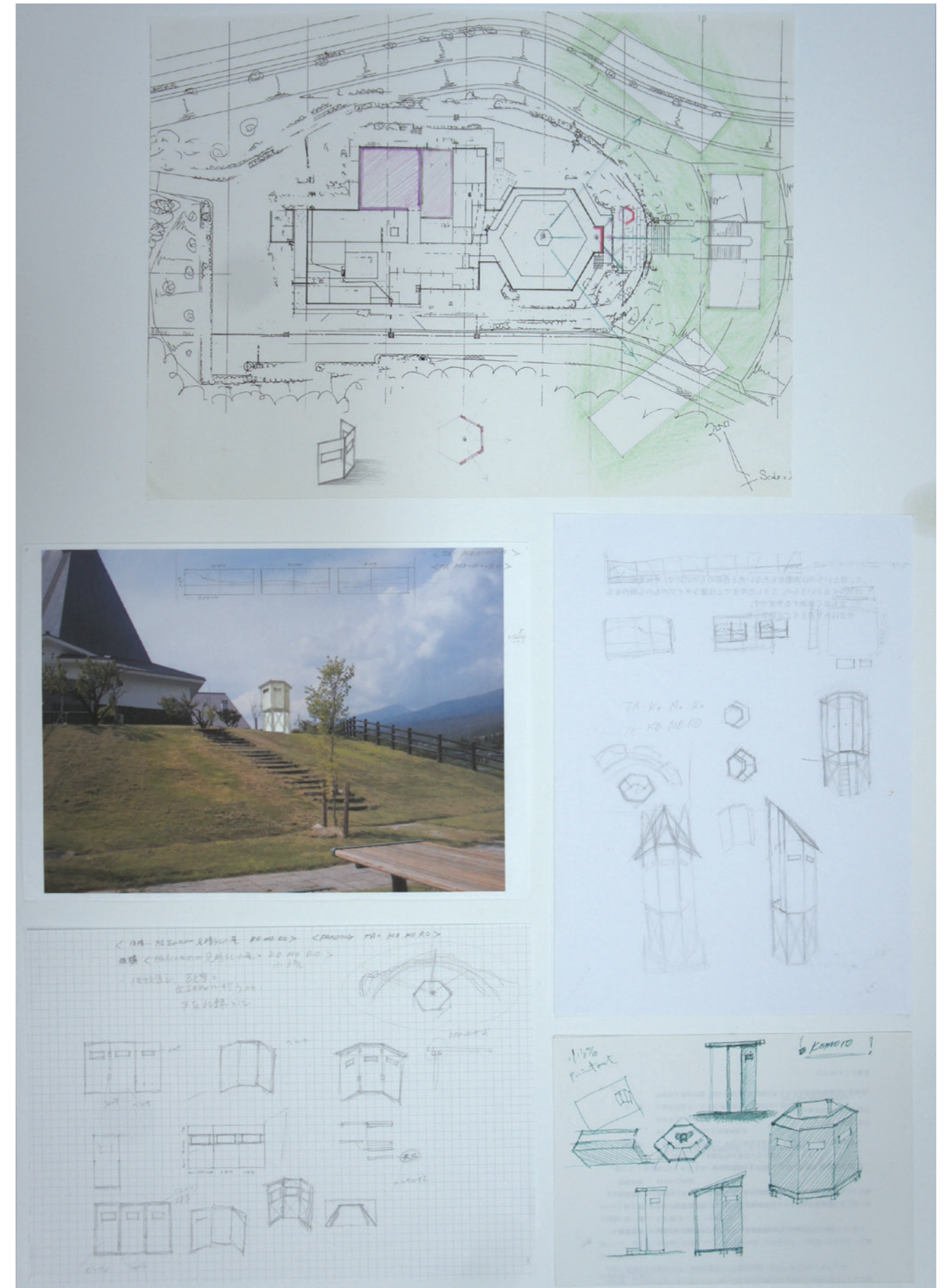
先ずはその光景を望む3面に窓を持つ六角形の見晴らし小屋《絵画のための見晴らし小屋KOMORO》が構想され、衝立状の仮設の見晴らし小屋《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》を仮設置し、季節、天候、様々に変化を示す光景を一年間定点取材、全長13m超の絵画《TA・KO MO RO》（3部作、6枚組）はかたちを得ていくことになった。

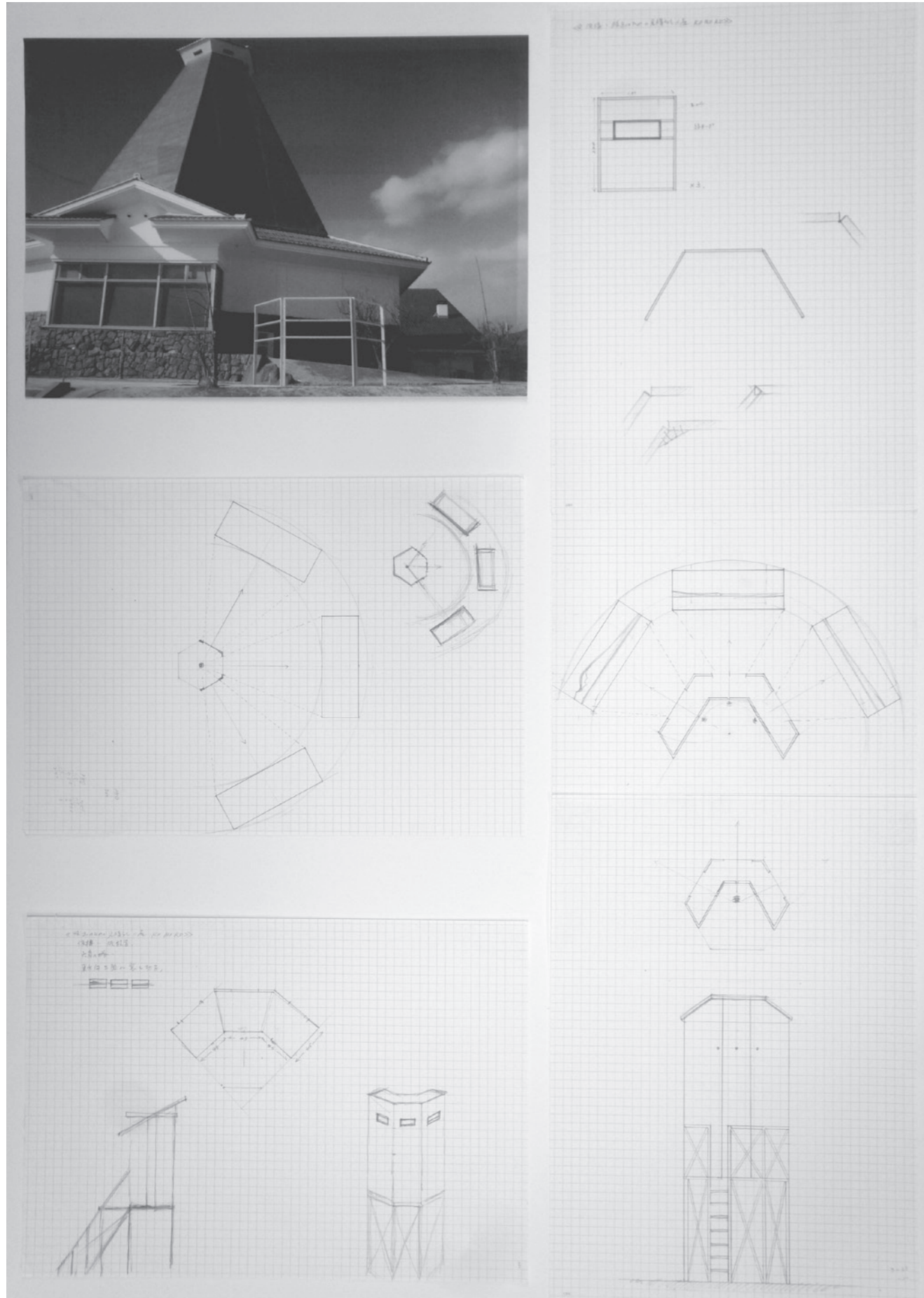
展示では美術館の大空間、第一展示室では幅13mを超える長大な《TA・KO MO RO》を含む新作絵画と《仮構・絵画のための見晴らし小屋 KOMORO》《壁画ドローイングKOMORO》《枠窓》を設営するインスタレーションを、第二展示室では各地に設営された〈絵画のための見晴らし小屋〉その窓からの光景をもとに描かれた絵画作品「TA・KOHJINYAMA」「TA・TSUMAALI」「magino 1」など〈TA〉系を中心に展示が試みられる。

(展覧会フライヤー原稿に加筆)

3. 展覧会構想

3-1 展覧会構想 ブランドローイング1





4. 概要、経緯、出品リスト

●概要、経緯

浅間山の悠然とした姿形を前にし、「人が風景を見るのではなく、風景に人々が見守られている。そのために山は人々の前に現前する」とする私の風景観、すなわち風景に見出す「見、そして見られる視線の双方向性」構造は、見る主体と見られる客体のいずれにも属さず、その両者の中間のわずかに重なり合う場が「像の現出する場」であることを改めて確信として深めさせるのだった。そしてその場こそが画家の立つ小さな飛び石であることを促し、絵画の持つ媒介性、使用者性を喚起させていく。

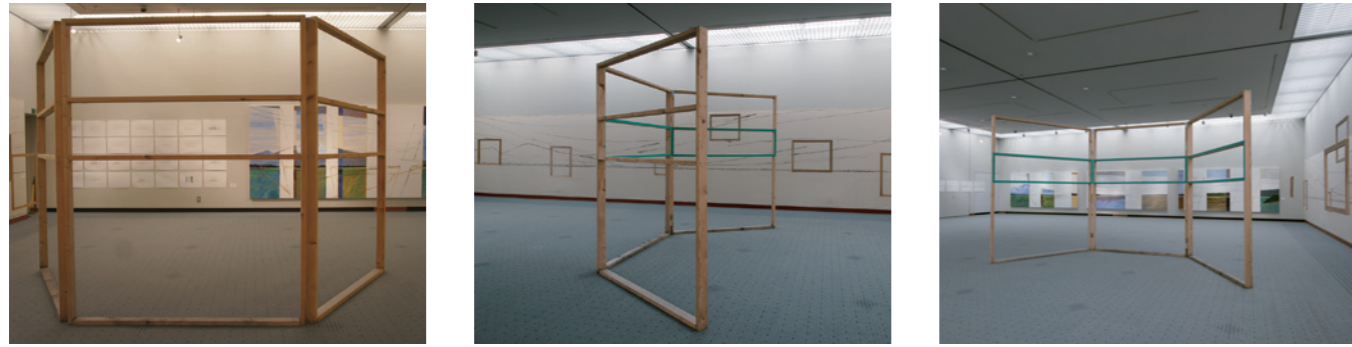
その中間領域に像を生成する装置として、先ず浅間山の稜線を捉える〈見晴らし小屋〉が構想された。六角形の塔を特徴とする美術館の東側に開かれたビュールームからは雄大な浅間山がゆっくりと裾野を下ろし市街地へそして再び上方へと続く稜線の風景をのぞむことができる。その水平感に裏付けられ安定感のある盆地の地形と雄大な山の姿を切り取る〈見晴らし小屋〉は構想段階で恒常的設営が困難であることが明らかになり、仮置き三面の衝立木枠状へと変更、《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》と名づけられた。

定点に仮設置、一年間その折々の季節、天候、様々に変化を示す光景はスケッチ、写真などの取材が重ねられ、絵画《TA・KOMORO》《TA・ASAM》の制作がすすめられていった。

●《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》

先ずその光景を望む3面に窓を持つ六角形の〈絵画のための見晴らし小屋〉を構想、3面の衝立木枠状の〈仮想の見晴らし小屋〉＝《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》が作られ、定点に仮設置し一年間その折々の季節、天候、様々に変化を示す光景の取材が進められ、絵画の構想が練られていった。





● 絵画《TA・KO MO RO》《TA・ASAM》

定点取材を経て3面の窓で切り取られる風景は、3面6枚による全長13mの長大な《TA・KO MO RO》175×1300cm（6枚組）として制作された。

浅間を描いた《TA・ASAM》200×400cm（4枚組）が制作された。



《TA・KO MO RO》

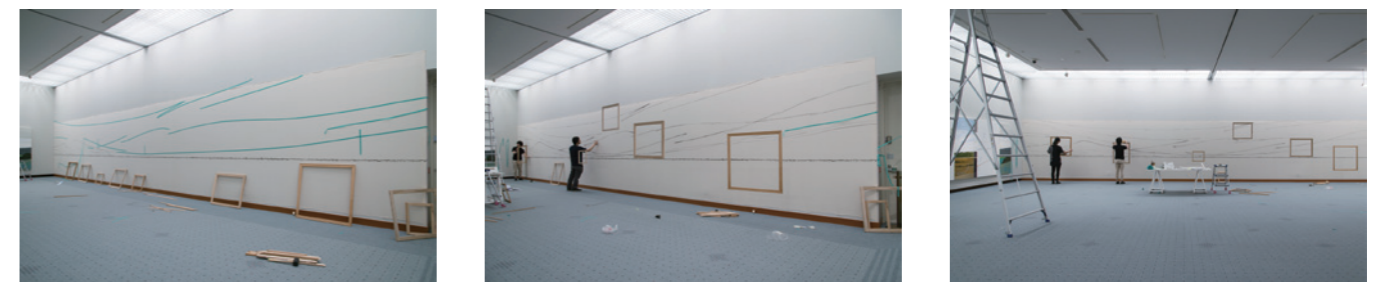
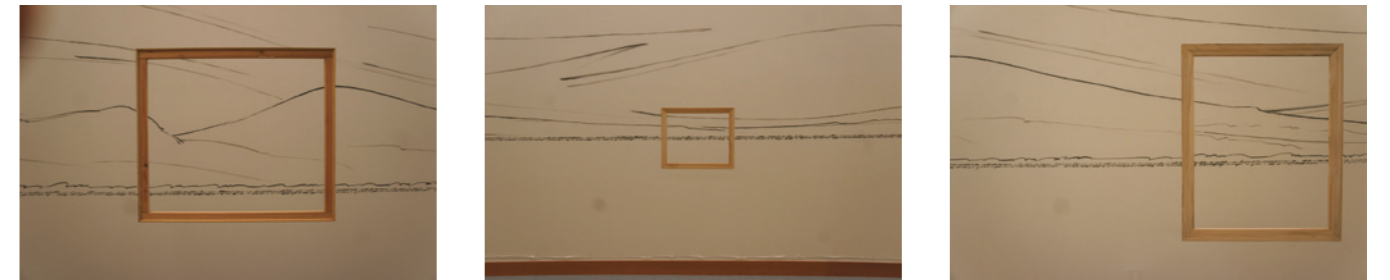


《TA・ASAM》



● 《壁画ドローイングKOMORO》《枠窓》

《TA・KO MO RO》の壁面と直交する壁に、14mの綿布を張り《TA・KO MO RO》と対応するように浅間の稜線を描出する木炭によるドローイング《壁画ドローイングKOMORO》が制作され、複数の《枠窓》が壁面からそれぞれ距離をとり、浮かすように設置された。





●展示

「膜状性に現出する使者としての絵画」。《枠窓》等による「マルチディスプレイ」「膜状性」の覚醒を促す試みが行われた。

●第一展示室

《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》をマケットなど資料展示とあわせて設営。

幅13mを超える長大な《TA・KOMORO》、《TA・ASAM》を含む新作絵画、加えて《TA・KOMORO》に対応する壁画ドローイングの前面に複数の《枠窓》を浮かし「マルチディスプレイ」「膜状性」の覚醒を促すインスタレーション。



出品リスト

- 《M503 TA・KOMORO》アクリル・油彩／綿布 175×1300cm (6枚組) 2014
- 《M504 TA・KOMORO 2》アクリル・油彩／綿布 53×475cm (6枚組) 2014
- 《M505 TA・ASAM》アクリル・油彩／綿布 200×400cm (4枚組) 2014
- 《仮構・絵画のための見晴らし小屋 KOMORO》木材・テープ 240×400×175cm 2013
- 《壁画ドローイングKOMORO》木炭／綿布 230×1400cm 2014
- 《枠窓》木枠 70×80cm、80.4×65.5cm、38×45.5cm、60.5×72.5cm、65.5×80.5cm、90×90cm 2014
- 《ブランドローイング TA・KOMORO》鉛筆・水彩・インク／紙
イメージサイズ9×65cm 紙サイズ50×70cm 2014
- 《ブランドローイング TA・ASAM》鉛筆・水彩・トレペ／紙
イメージサイズ12×24cm 紙サイズ35×50cm 2014
- 《ブランドローイング仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》
鉛筆・色鉛筆・ペン／紙 2013～2014
- 《マケット・絵画のための見晴らし小屋 KOMORO》15×8×7cm、22×8×7cm
- 《DVD仮構・絵画のための見晴らし小屋 KOMORO》

●第二展示室

1999年以降各地に設営された、風景をさまざまなフォーマットの窓で切り取る野外作品〈絵画のための見晴らし小屋〉の資料展示とその小屋の窓の光景をモデルに描かれた〈TA〉系絵画《TA・KOHJINYAMA》《TA・TSUMAALI》などの展示。



出品リスト

- 《M286 magino1》アクリル・油彩／綿布 125×603cm (4枚組) 2000
- 《M287 magino2》アクリル・油彩／綿布 260×70cm 260×30cm (2枚組) 2000
- 《M288 magino3》アクリル・油彩／綿布 160×160cm 2000
- 《M338 TA・TSUMAALI》アクリル・油彩／綿布 150×800cm (8枚組) 2004
- 《M362 TA・KOHJINYAMA》アクリル・油彩／綿布 160×800cm (10枚組) 2006
- 《M363 Kohjinyama 1》45.5×38cm アクリル・油彩／綿布 2006
- 《M364 Kohjinyama 2》45.5×38cm アクリル・油彩／綿布 2006
- 《M365 magino4'》15×15cm アクリル・油彩／綿布 2007
- 《M372 Yoshikawa-Kaede 1》45.5×38cm アクリル・油彩／綿布 2007
- 《M373 Yoshikawa-Kaede 2》45.5×38cm アクリル・油彩／綿布 2007
- 《M436 TA・TARO 2》200×500cm (4枚組) アクリル・油彩／綿布 2011

●ビュールーム

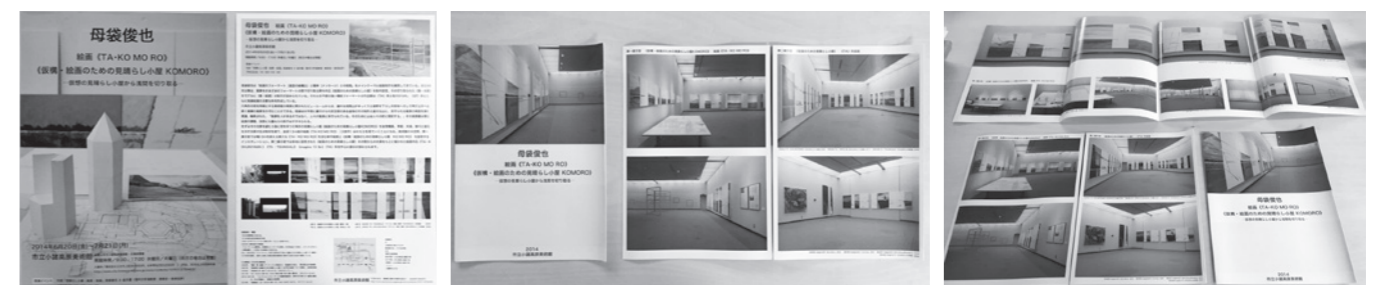
美術館東側のビュールームガラス面に《膜窓》を設営。



●関連イベント

対談「見晴らし小屋・風景・絵画」 母袋俊也×金井直 (信州大学准教授：美術史・美術批評)
7月6日(日)14:00～16:00

●関連資料

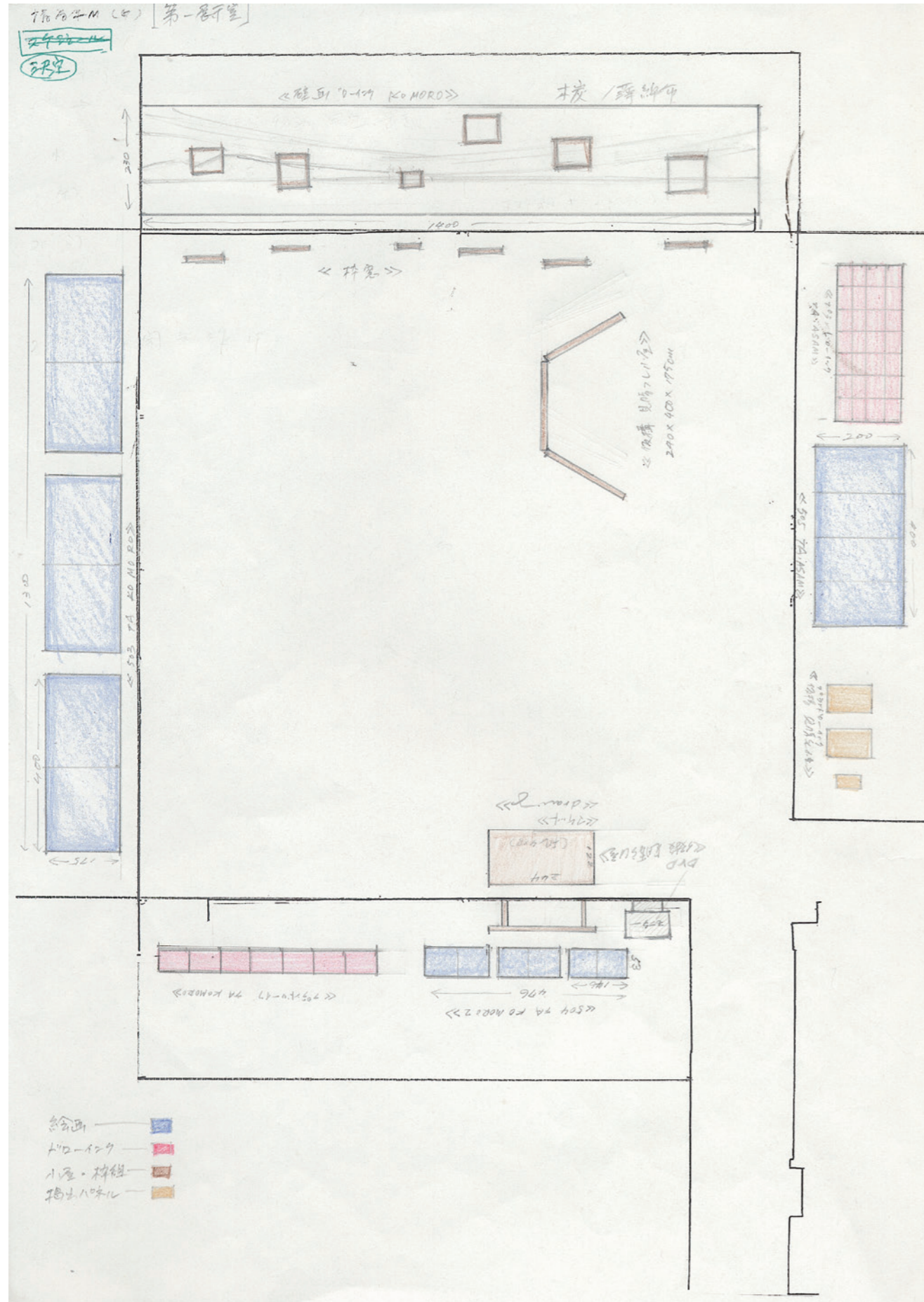


フライヤー A4サイズ

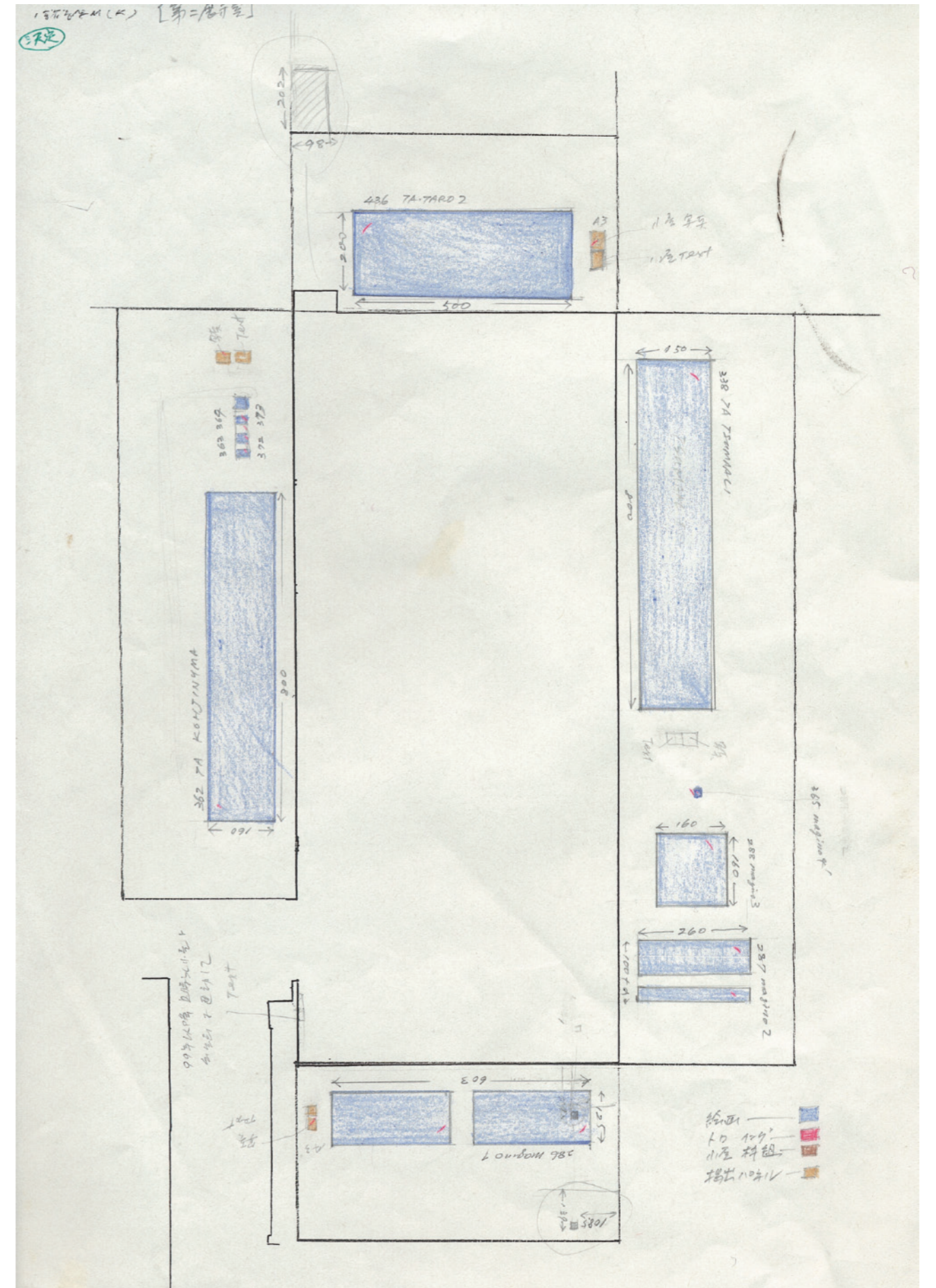
リーフレット A4サイズ 8ページ

5. 展示

5-1 展示ブランドローイング1：第一展示室

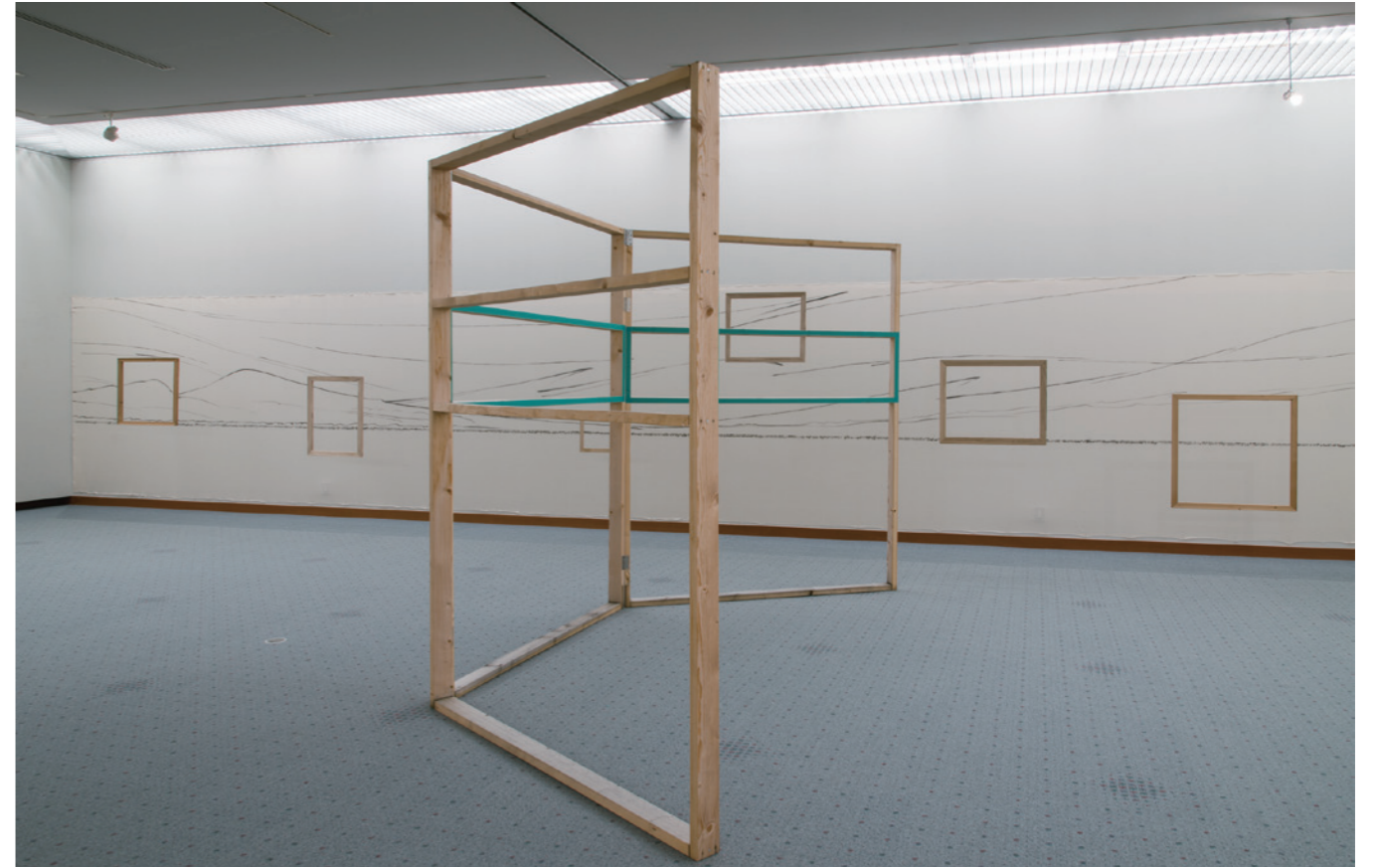
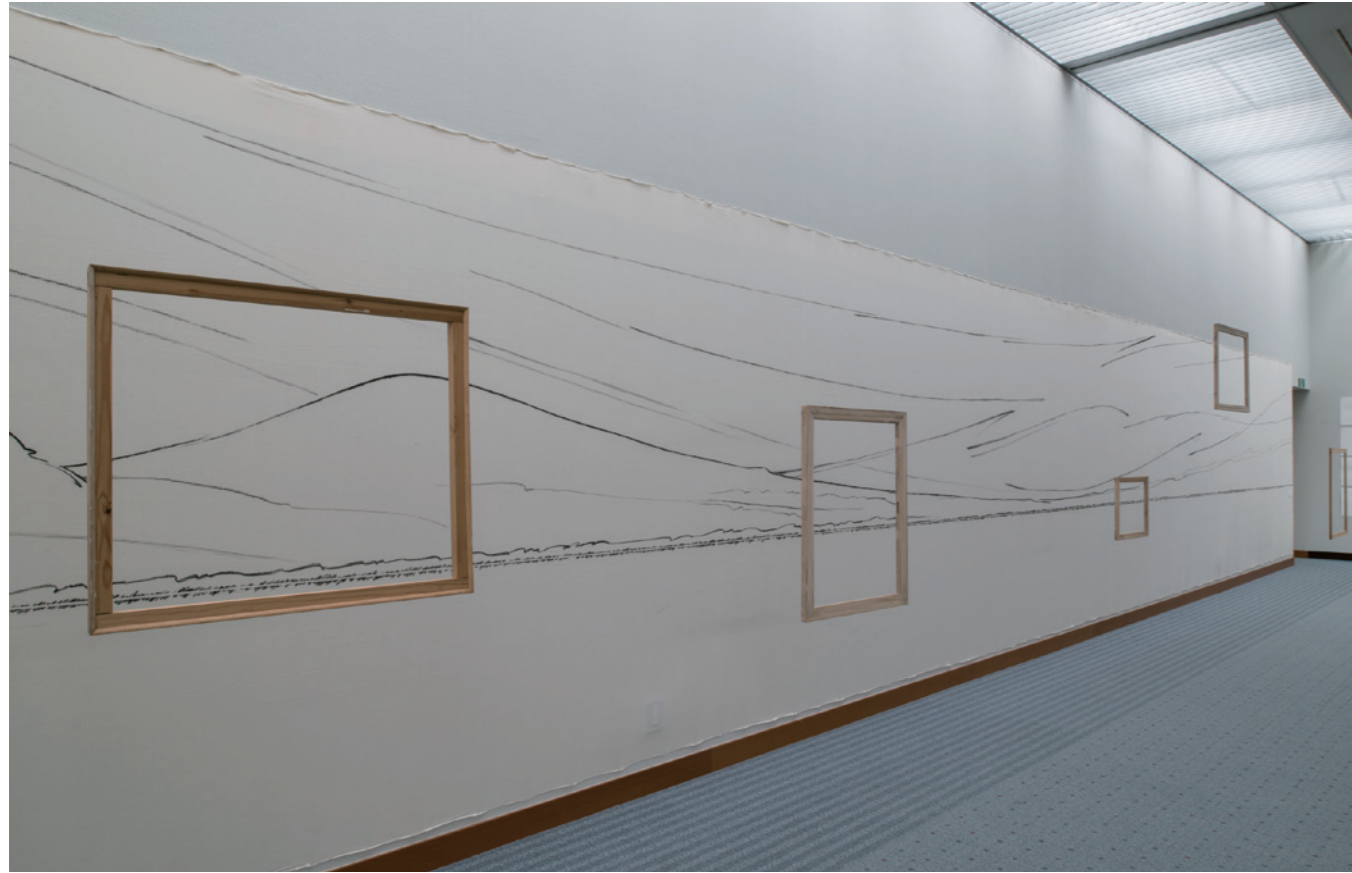


5-2 展示ブランドローイング2：第二展示室













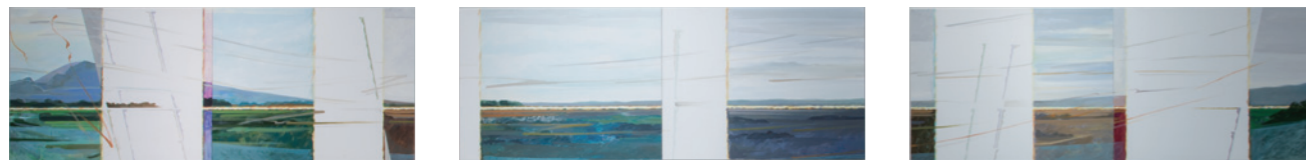
6. 作品



《M503 TA・KO MO RO》
 アクリル・油彩／綿布 175×1300cm (6枚組)
 2014



《M505 TA・ASAM》
 アクリル・油彩／綿布 200×400cm (4枚組)
 2014



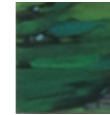
《M504 TA・KO MO RO 2》
 アクリル・油彩／綿布 53×475cm (6枚組)
 2014



《M286 magino1》
 アクリル・油彩／綿布 125×603cm (4枚組)
 2000



《M365 magino4'》15×15cm
 アクリル・油彩／綿布
 2007



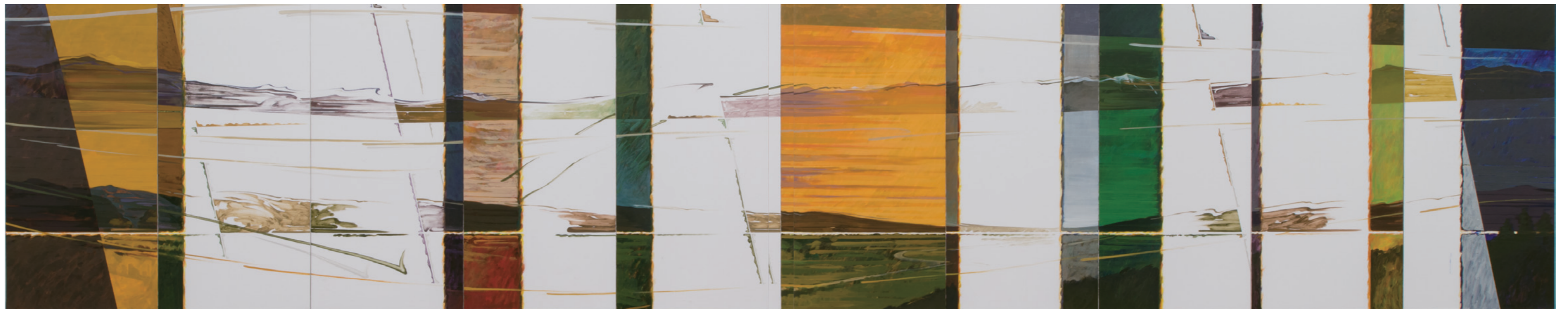
《M288 magino3》
 アクリル・油彩／綿布 160×160cm
 2000



《M287 magino2》
 アクリル・油彩／綿布 260×70cm 260×30cm (2枚組)
 2000



《M338 TA・TSUMAALI》
 アクリル・油彩／綿布 150×800cm (8枚組)
 2004



《362 TA・KOHJINYAMA》
 アクリル・油彩／綿布 160×800cm (10枚組)
 2006



《M436 TA・TARO 2》
 アクリル・油彩／綿布 200×500cm (4枚組)
 2011



《M363 Kohjinyama 1》
 アクリル・油彩／綿布
 45.5×38cm
 2006



《M372 Yoshikawa-Kaede 1》
 アクリル・油彩／綿布
 45.5×38cm
 2007



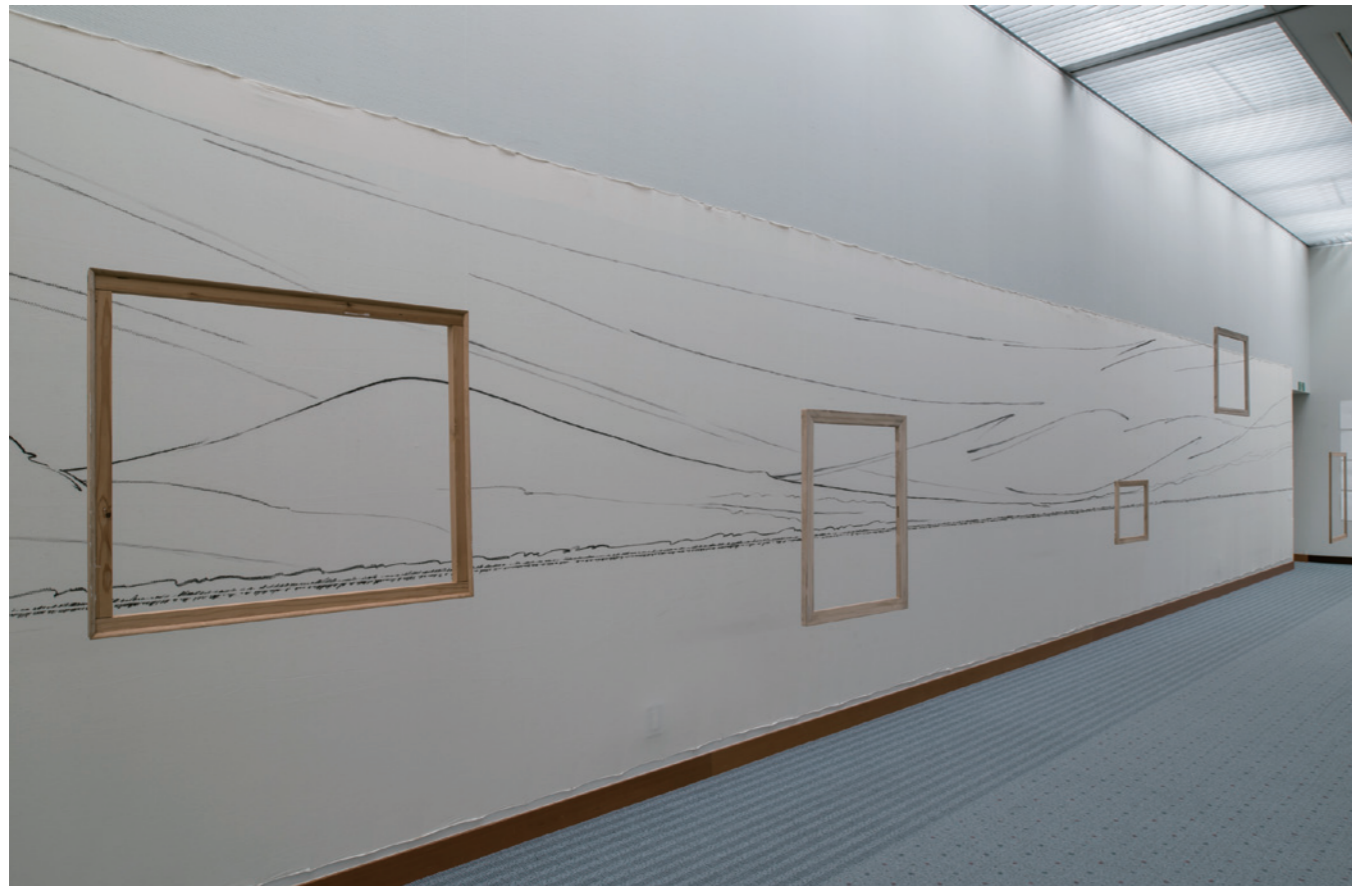
《M364 Kohjinyama 2》
 アクリル・油彩／綿布
 45.5×38cm
 2006



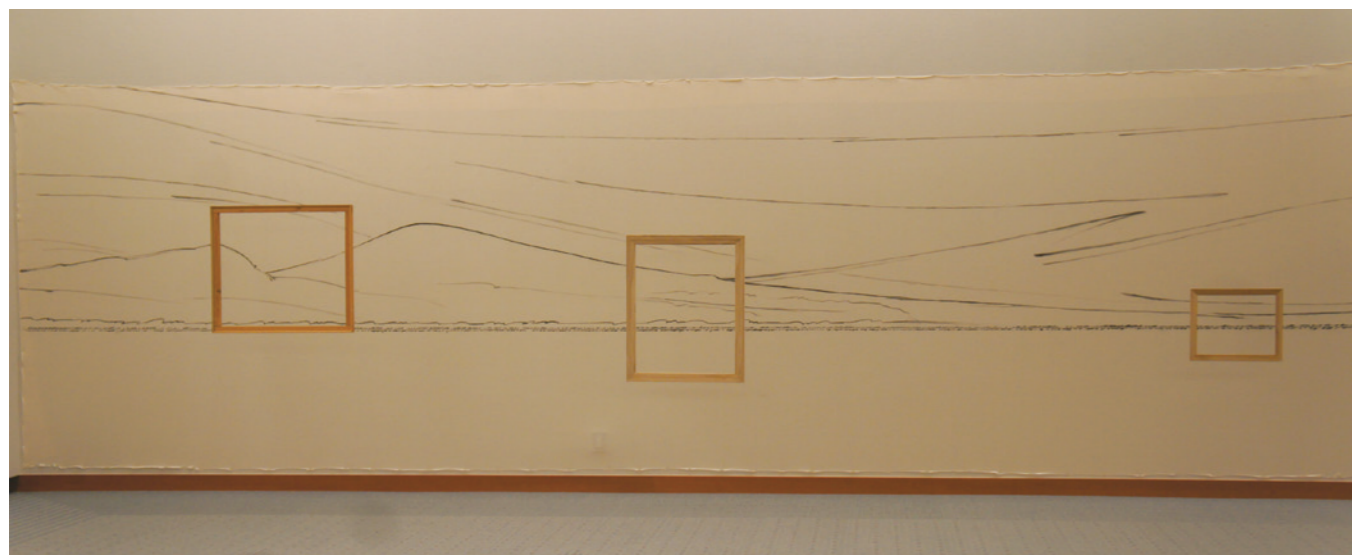
《M373 Yoshikawa-Kaede 2》
 アクリル・油彩／綿布
 45.5×38cm
 2007



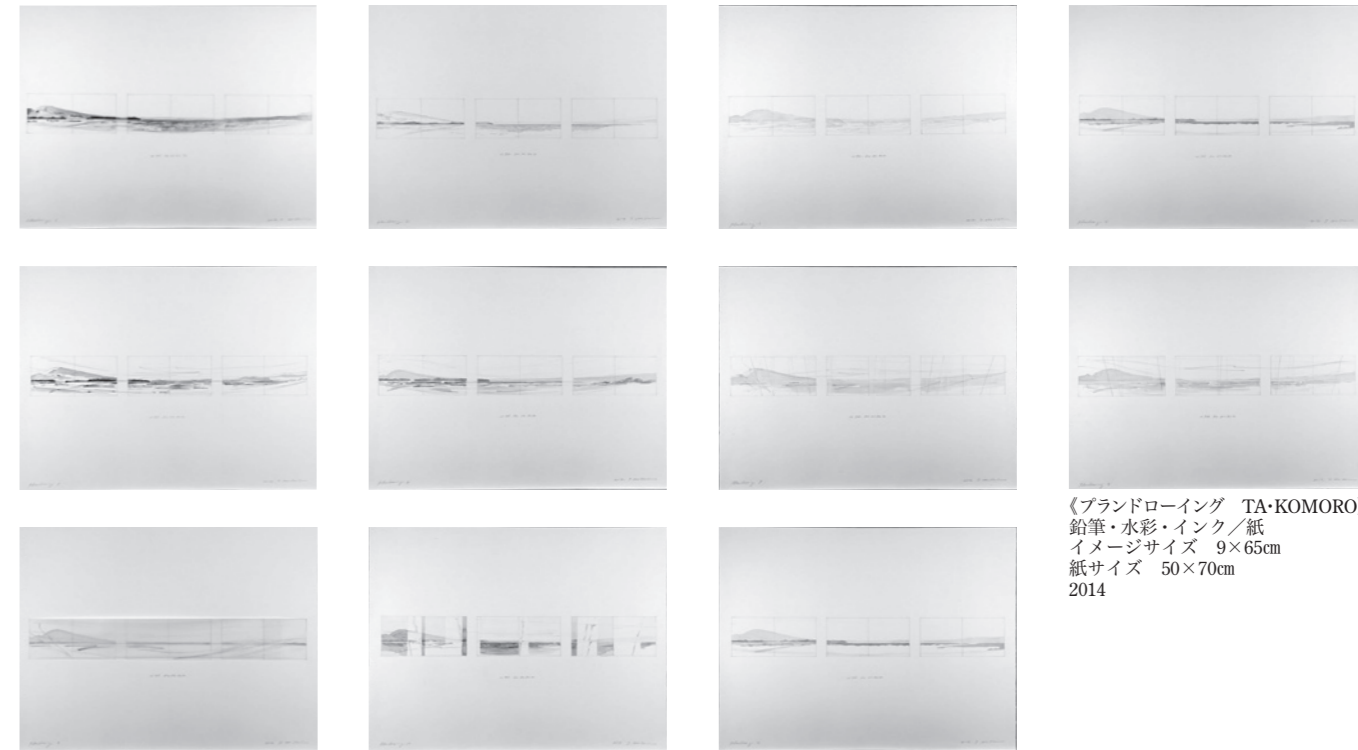
《仮構・絵画のための見晴らし小屋 KOMORO》
 240×400×175cm 木材・テープ
 2013



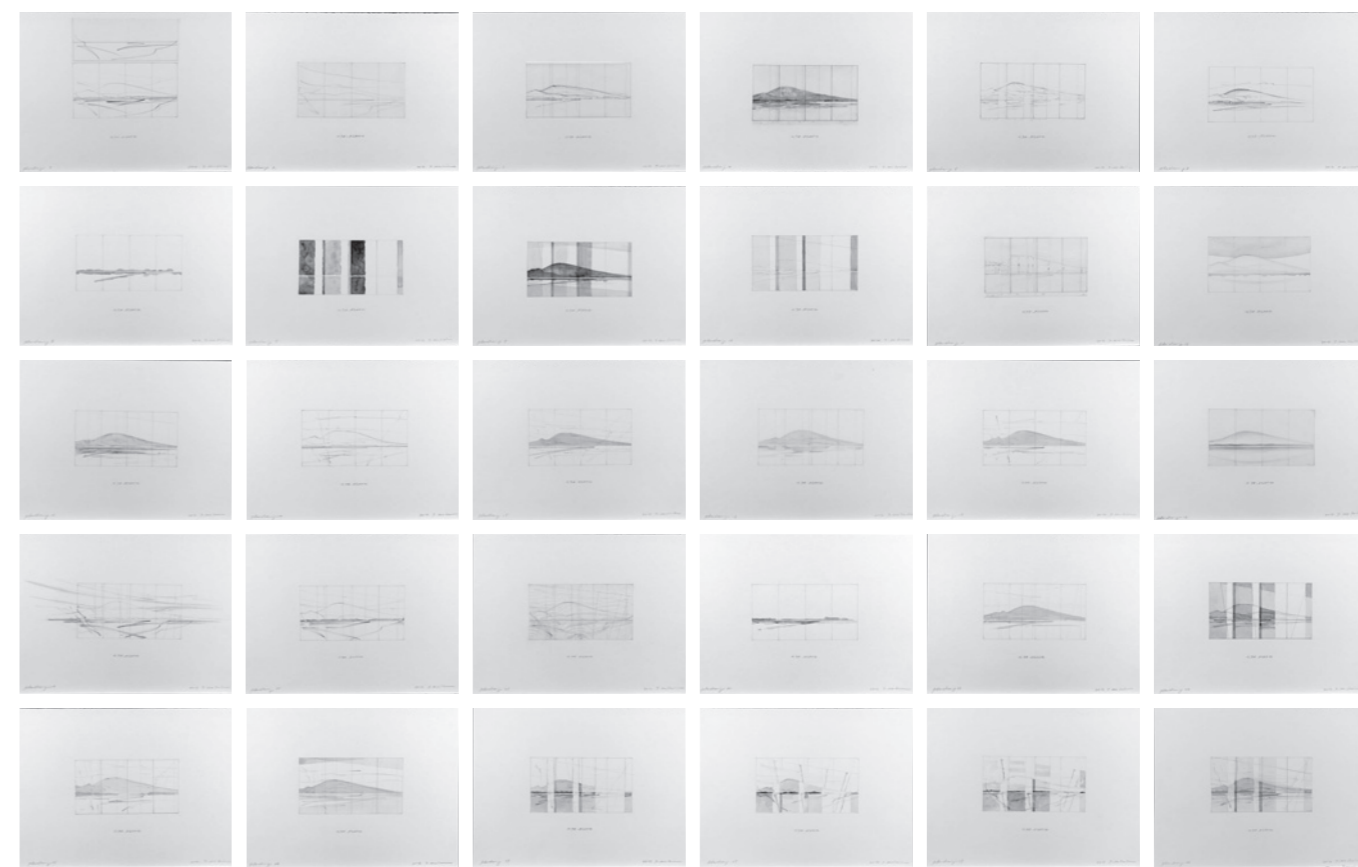
《壁画ドローイング》



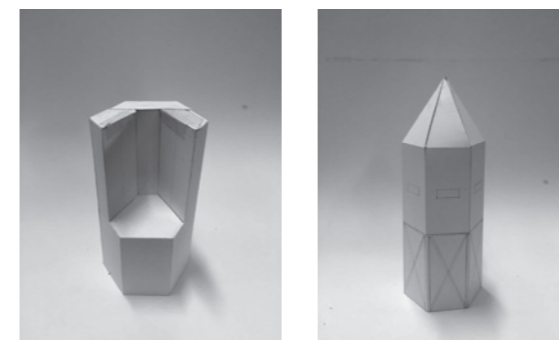
《枠窓》



《ブランドローイング TA・KOMORO》
鉛筆・水彩・インク／紙
イメージサイズ 9×65cm
紙サイズ 50×70cm
2014



《ブランドローイング TA・ASAM》
鉛筆・水彩・トレペ／紙
イメージサイズ 12×24cm 紙サイズ 30×50cm
2014



《マケット・絵画のための
見晴らし小屋・KOMORO》
15×8×7cm, 22×8×7cm

《DVD仮構・絵画のための
見晴らし小屋・KOMORO》



7. 対談「見晴らし小屋・風景・絵画」

母袋俊也×金井直（信州大学准教授、美術史、美術批評）

2014年7月6日（日）市立小諸高原美術館 第一展示室



対談光景 2014年7月6日

◆**司会** みなさん、こんにちは。本日はお忙しい中、母袋俊也先生の展覧会にお越しいただきありがとうございます。母袋先生は、上田市のご出身で、現在東京造形大学の教授でございます。この展覧会に関わる催しといたしまして、これから母袋先生と美術史がご専門の信州大学の金井直先生に見晴らし小屋、風景、絵画をテーマに対談をしていただきます。それでは進行の方を金井先生をお願いいたします。よろしく申し上げます。

◆**金井** みなさんこんにちは。信州大学人文学部の金井直と申します。もともと美術館学芸員だったということがありまして、美術をめぐるさまざまなことを大学でやっております。人文学部が松本にありますので、あまり小諸方面に来るチャンスがなく、こうした機会にこちらの美術館を訪れることができ大変ありがたく思っています。

今回は、母袋さんのトークの進行役を仰せつかったわけですが、母袋さんとは、5年ぐらいになりますでしょうか。展覧会を見に行く、あるいは学生同士が交流するということで、母袋さんがお勤めになっている東京造形大学と、信州大学の私のゼミで、いい交流を続けさせてもらっています。そうした交流がバックにあって、また、こういう場でお目にかかれ、より多くのお客様を迎えることができ、重ねてうれしく思っております。

母袋さんは、今ご紹介の中でもありましたように、上田のご出身ということで、現在は、東京造形大学の絵画の教授をなさっています。早速、展示作品について伺いたい気持ちを少しおさえて、まず、母袋さんのバックグラウンドを簡単に振り返っていただければと思います。絵画を志した動機についてお聞かせ願えますか？

絵画をはじめの背景としての長野、浅間山

◆**母袋** 高校の3年生のときには専門に美術を学ぼうと思いました。私が高校のときの「時代」は、ちょうど学園闘争が盛んな時代でした。いろいろなこと全てが根底から問い直されているように僕にも映っていました。もちろん僕の中でも社会に対する目覚め、いろいろなまなざしが生まれ、自由を希求する活動への接近がありました。一方で、社会の一員としてどこかに所属することの不自由さというものを感じ、完全に自分自身の表現、自分自身の世界を貫いていける可能性として美術を思ったのです。

もともと絵は描くことも観ることも好きだったわけですが、美術を専門に学ぼうと思った決定的なきっかけになったのは、鎌倉の神奈川県立近代美術館でムンク展を見たことです。それは日本で初めての本格的なムンク展だったと思います。図版でしか知らなかった《叫び》（図1）や《マドンナ》の実物を直に観ていることに心震えるものがありました。ムンクの作品は、若い青年期においては特にすごく刺激的なものです。当然のことながら僕にとってもその時の体験は大きなものでした。当時は上田から信越線に乗って4、5時間かかり東京にたどり着き、それから鎌倉に。《叫び》を含めたムンク作品に触れたその日が、決定的に僕が絵を描いていく人生を決めた日だったような気がします。

その後、高校を終えて東京に出て行く訳ですが、その時も左の車窓には今展のテーマでもある浅間山があった。自分の家から東京、世界に出て行く。その起点になるものが浅間山のように思ったことを記憶しています。その後も帰省の度、浅間山体験は重ねられ大きな姿として僕の中に刻まれたのです。

そのような高校時代の社会的な状況の中で、自分の自由を貫いていく方法として絵を選んだ。それを決めたのがムンクの展覧会だったと思います。



図1《叫び》ムンク 1983

◆**金井** お生まれは1954年ですか。1970年、高校生の頃にムンク展をご覧になったわけですね。ムンクに感化された当時、どのような制作を進めておられましたか。大学に入学される前までのご経験についておうかがいしたいのですが。

◆**母袋** ムンクの表現主義的な世界観に感銘を受けて絵を描くことを始めるわけですが、具体的に大学を受験するというになると、自然主義的な技術的修練が第一義的になるわけです。表現主義というのは自らの内側のものを外に押し出していくことですが、それに対して受験のときにやらなくてはいけないことは、むしろ自然主義的、再現主義的なこと。主体は自分の内側にあるのではなく、描かなくてはいけない石膏像つまり対象に主体がある。それを受け入れていかにざるをえないということです。そこでは表現者としての葛藤もあるわけですが、現実的には再現的技術に不十分な自分もいるわけです。またそれを学び取っていくという喜びも同時にある。

自身を貫いていく表現者としての主体である自分がある。同時に自然主義的描法学習においては客体側に大きなイニシアチブがある。そのことを同時に受け入れていくという葛藤の中で制作をしていくというような形です。ですから、ムンクのような主観表現に心動かされ、憧れたわけですが、実際に制作を勉強していくということになると、自らを否定するというか、自分自身が絶対的な存在ではないということを思い知らされることになったのです。

大学、ドイツ留学

◆**金井** 大学にいらっしやったのは…。

◆**母袋** 僕は二浪しましたので、1974年から1978年です。

◆**金井** 美術史で言うと、絵画そのものが困難な時代です。その困難を乗り越えてまた絵を描くことに対して人々が強い意識を持ち始めた、ちょうどそういうタイミングだと思います。その頃、ドイツに留学される前、例えばもっと絵を壊してみようとか、あるいは、ムンクとは違いますけれども、抽象に向かうとか、そんなスタイルの動きなど、母袋さんの中での志向の変化や葛藤などはございませんでしたでしょうか。

◆**母袋** 大学に入るための勉強というものは、写実というカリブリズムというか、自然主義的なわけですが、当然のことながら、それが大学に入る頃になると、沸々と自分の表現ということと今に対する目覚めというか、そういうものが生まれてくるわけです。

その中でさらに美術のシーンといいますか、世の中やアートの世界の先端で起きていることに対する関心ももちろん出てきます。そうなってくると今、金井さんがおっしゃったように、絵自体が困難な時代なわけですね。アートシーンとしてはコンセプチュアルアートであるとか、理論的に美術の様式を解体していくような大きな時代ですから、僕の中でも絵画から離れていくという感じで、フィルム、映像の仕事をしたり、コンセプチュアルのような仕事をしたりはするのです。それは1年くらいするのですが、それらは反芸術というか、様式を解体していくというところに大きなポイントがあるわけです。しかし、その反芸術の振る舞いの限界のようなものも同時に僕の中で感じられて、表現の様式としての絵画のあり方、絵画をもう一度再構築していくということを大学の後半くらいで考え始めるわけですね。

とはいうものの、それはなかなか「制作する」ということにはならないで、当時は、フ

ランスの現代思想がちょうど世の中に出てきていたので、その本を読んだりするような時間が多かったですね。大学を卒業する頃に再び絵画のスタイルというか様式の中で自分の仕事を見つめられるようになり、卒業を迎えました。

◆**金井** 卒業制作ではどのような作品を描かれたのですか？

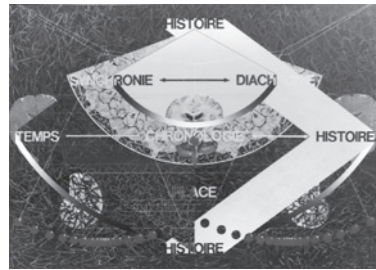


図2 無限あるいは絶対について no.3
32×182cm アクリル／キャンバス
1978

◆**母袋** 卒業制作のシリーズ（図2）では、今お話ししたフランスの構造主義の概念を、コンセプチュアルのように文字の図解をしたものを画面の中に表しながら、そこにアンモナイトですとか、振り子ですとか、あるいは脳みその断面という画像を描き入れたような作品を作りました。

◆**金井** 熱い抽象、クールな抽象という言い方がありますが、そういった抽象絵画というよりもむしろ、絵画そのもの、あるいはアートそのものを問うということで、絵画ではありながらもコンセプチュアルな部分が卒業当時から非常に強かったということですね。卒業後は？

◆**母袋** 卒業後は作家として活動していくことになるわけですが、なかなか最初からうまくはいかず、5年後にドイツに留学するという形になります。

◆**金井** いろいろな思いがあったと思いますが、フランクフルトを選んだきっかけは？

◆**母袋** もう一度勉強したいと心底から思ったのですよね。自習のような形でしか、大学では勉強しなかった。自分で勝手に本を読むような形だったので、本当に勉強したいなと思って、行き先を探しました。

当時は、僕の友達もほとんどアメリカに留学していました。アメリカといってもニューヨークですね。でも、アメリカの限界というものも同時に感じていました。アメリカは引き継ぐべき歴史がないことによって、ダイナミックに表現を、様式を展開することが可能だったと思うのですが、またそのダイナミズムそのものの限界のようなものをなんとなく感じていました。やはりヨーロッパなのだろうなと。ヨーロッパの特定の国ということになると、長野県の風土、地形のようなことと、ドイツの風土というものがうまく重なるんじゃないかなと、そのときに思ったと思うのですよね。ゲートにしても、デューラーにしても、アルプスを越えてイタリアに向くわけですね。アルプスの北と南では、当時は決定的に違うわけです。南に憧れていたというような、長野県の風土の暗さ、狭さのようなものがあるのだろうなと。僕の中では長野のことをそういう風に思っていました。また、デューラーですとか、アルトドルファーですとか、グリュネヴァルトですとか、北方系の精神性の強い作家が僕は好きだったということもありました。あるいはヨーゼフ・ボイス（図3）というすごく有名な現代作家がいるということですかね。それでドイツに向かったのです。それは勘のようなものだったのですが、その選択はあながち間違っただけなくドイツ滞在はとても有意義な時間でした。



図3 ボイス《20世紀の終焉》
1983

◆**金井** ドイツ留学が、ご自身にとっては最初の海外ということですか？

◆**母袋** そうです。全く初めての外国でした。

◆**金井** もう直感ですね、まさに。私自身はイタリアが専門で、留学先はヴェネツィアでした。そこで経験したことなどは、節々にいろいろ思い出すのですが…。実際に日本から

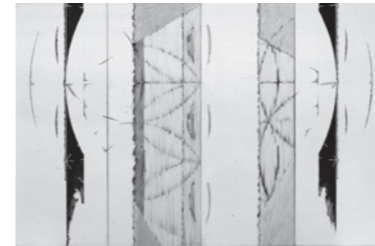


図4《M1 神話の墓B2》
95×144cm（4枚組）1987

註1 フォーマット
Format (独) 中性名詞 大きさ、型、判 / format (英) 形式、判型、体裁の意。
絵画問題を原理的に思索する画面の縦横比、サイズに対する視点、概念。美術の文脈、絵画論の中で、誰が使用し始めたかは判然としませんが、かたちとサイズが同時に止揚されることから、本の判型をモデルに借用されたと想像される。ここでのかたちはフレーム、画面そのもののかたちであり、矩形を前提とする。M・フリードがステラ論を展開する際に使用したshape=シェーブもやはり画面そのもののかたちではあるが、シルエットなどの有機的ニュアンスが認められるのに対し、フォーマットは無機的、規格的要素を保持し、故に画面内のかたちとの強い相関が発生し、より原理的問題を含むと考えられる。このようなことから私はフォーマットを画面（矩形）の縦横比の特性およびサイズと定義し、その原理が絵画の本質的思索の有効な視点と考え、私自身の絵画制作上の重要なテーマでもある。さらに私の場合、複数パネルが連結する際の偶数、奇数連結の差異もフォーマット問題として捉えている。

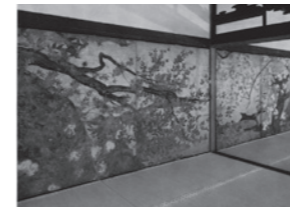


図5 智積院大書院室内



図6 天球院方丈室内



図9 ファン・エイク《ゲントの祭壇画》

註2 「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—」『東京造形大学雑誌』7号A、p.71～93、1992

離れてドイツで生活することによって、アートに対する構えや、社会の中での立ち位置、日常の立ち位置も変わるのかなと思います。

◆**母袋** 僕がそれまで見ていた世界とは全く違っていましたよね。芸術に対する手厚いサポートの体制があるということはすごく感じましたし、文化を大切にしていこうとする構えも整っていて、文化の厚みというか日本の後進性のようなものを強く感じましたよね。

◆**金井** アーティストへのサポートは今でもそうですけど、日本とは比べものにならないほど手厚いですよね。そのなかで、制作に集中する時間が取れるようになったということですね。

絵画＝Malerei、フォーマット

◆**金井** 母袋俊也さんの作品というフォーマット、いわゆる縦横比というか、画面のプロポーションのことが重要になってくるのですが、そこに至るまでの過程をまず聞かせてください。

◆**母袋** 僕の作品には必ずMの何番という番号が付いているのですが、Mというのはドイツ語の絵画「Malerei・マーレイ」の頭文字なのです。絵画の1番、2番ということなのですが。そのMの1、絵画の1番（図4）は1986年の作品です。留学は1983年から1987年までなので、留学中の終盤にできた作品を、絵画作品の一番最初に位置づけているのです。それは、4枚組の作品です。複数のパネルを連続させて一点の作品を作るという方法の最初の作品でした。

その作品は、たまたま4枚組、4つのパネルを接続し1つの作品を作るというものでした。その次に僕は3枚組の作品を作っているのですが、僕はすごく違和感を持ったのです。しかし、それに対してドイツの友人たちは、奇数が安定したものだという発想を持っていました。対して僕は偶数に安定感を感じるのですよね。その感覚的な差異の根拠というか背景を制作を通して考え始めることになりました。それがフォーマット（註1）研究の始まりでした。

その後、制作していく中で、偶数組と奇数組の構造的差異と主題との相関を建築構造との関係で考えていくことになりました。日本の家屋の中では描かれる支持体になったものは、障壁画（図5、6）と呼ばれる屏風、襖で日本の絵画が形成されていくわけですが、それらはことごとく偶数なわけですね。それらは、家具でもあり、ふすまは開閉する機能から偶数組が条件付けられます。奇数組ですと、どちらか一方に二つが重なってしまうわけです。対してヨーロッパでは祭壇画（図7）のような奇数組の形式があります。真ん中にキリストの像があり、右側に洗礼者ヨハネ、そして左にマリアというような形です。中心、主題を補強する役割として右と左があるという仕組みなのです。

日本の場合、絵を描く場所は襖や屏風で、偶数の扉であることが前提としてありました。それは絵描きの立場からすると、真ん中にスリットが入っているわけですから、そこに信仰性に基づく重要なものを描くことができないということになるのです。そこでは自ずと非中心性の画題による絵画が制作されることとなり、それが日本の美術の特徴でもある装飾性の美学を生んだ。ということを僕は制作を通して研究、理解していくことになるのです。これは論文として92年に『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—』（註2）にまとめられました。

M1は偶数で、M2が奇数、3枚組なのですが、それ以降は、僕はずっと偶数で作品を作るようになります。その後、時間をおいて奇数への取り組みというものがあるわけですが

ども、基本的には偶数組で制作していくことになります。それは、5年間の留学を終え再びこの日本で制作を再開するにあたり少なからず日本のアイデンティティというものも念頭にありました。ドイツでは「Toshiyaはよくヨーロッパの美術のことを知っているな」というふうに言われたわけですが、一方で、日本の美術のことを問われたときに答えられないという事実もあったわけですね。日本に帰ったら、ヨーロッパ人にはできない仕事をするのだという風に思っていました。そのためにも偶数組形式を手がかりに進めてきたのです。偶数組の場合は、今の作品がそうであるように、偶数を横につなげていくわけですから、自ずと横長のフォーマットになっているわけですね。

◆**金井** 確かに、トリプティックつまり三連祭壇画では、要は、真ん中に聖母子がいれば、横に聖ヒエロニムスがい、反対側に聖セバスティアヌスがいるといったような構図が、基本、ヨーロッパの絵画を支えてきました。一方、デュプティックといって二連のものもありますけれども、これは本のような形式で、ポータブルなものが多い。旅行にも持っていけるようなものです。その二連は、しかし、けっして主流ではなく、母袋さんがおっしゃるように三という中心軸を持った構造こそが明確に絵画を支えてきたということです。それをたまたま学生同士の意見交換の中で一つの違和感として発見されて、偶数、2、4、6といった数の展開へのご関心を広げられたということなのですね。

そうすると、横へ横へと広がっていくという話になっていくと思うのですが、つまり水平性というものが強く意識される。その一方、母袋さんには縦長の作品もあります。母袋さん、別のフォーマットのことについても教えてください。

◆**母袋** 偶数組連関は横に接続していくという形で、横長のフォーマットなわけですね。偶数組の横長のフォーマットの〈TA系〉(註3)と名づけられた作品群は、日本のアイデンティティ追求でもあるわけですが、ただ、考えてみれば、僕の関心は、日本の側だけにあるわけではなくて、その相関にあるわけですよ。ですから、偶数組だけではなく奇数組の、言い換えれば中心性のある作品も「偶数／奇数」「日本／西洋」の相関問題として作っていかうというふうに思っていくわけですね。

横長〈TA系〉(図8)は、風景と連動して描かれるようになっていきます。それは僕らの中にある風景観、その地平線の問題というものが深く関わるのだらうと思っています。それは言ってみると大地の問題です。横長のものが安定とか平安ですとか、永続性そういうものと深く結びついている。それに対して、縦長のものは、はたしてどうなのかなという問いを立てていくことになるわけです。精神性の高いものというものは多くの場合、縦長の形態をしているということの自覚のもと横長〈TA系〉とは異なる系として単体で縦長フォーマット〈パーティカル〉(註4)を断続的に制作していきます。水平の大地に対して、天と地を結ぶ上下のエネルギー、それが垂直性なのだと思います。彫刻のあり方、先生はご専門でもあると思いますが、どのように像が立っているかという立ち方の姿を示すのが彫刻だとも思えるのですが、意志的なものが縦長なのだろうなど。その縦長の象徴として、那智滝図と弘沢の滝をモデルにした《Hossawa》(図9)や福島での垂直箱窓(図10)をモデルに描いた《Misogihagi》(図11)など縦長の持つ精神性は伸長感とともに中心性に支えられると考え〈パーティカル〉作品が断続的に制作されています。

◆**金井** きっかけとしては、シュテファン大聖堂の話もよくなさっていますね。

◆**母袋** ええ。帰国して、偶数と奇数の関係ですとか横長フォーマットの問題などを考えていくわけですが、1995年にその果実をウィーンのアカデミーでレクチャーをする機会がありました。そこでは初めてヨーロッパ人に向かって奇数性と偶数性を巡る話をした

註3、4、5 〈TA系〉〈パーティカル〉〈奇数連携〉
母袋絵画4系統の三つのカテゴリ。
参考資料A 母袋俊也 絵画カテゴリー (対談末尾p.57):「母袋俊也 絵画 マトリックス」(『東京造形大学研究報』12号、p.94～95、2011年

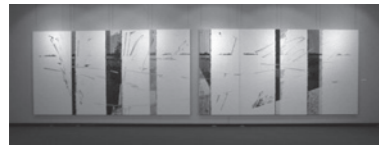


図8 《M151 TAtoTA》
182×700cm (8枚組)
1995



図9 《M150 Hossawa》
220×91.5cm
1995



図10 《絵画のための垂直箱窓 - FUKUSHIMA1 ~ 4》+窓 2012



図11 《M446~449 Misogihagi 1~4》
各182×45cm 2013

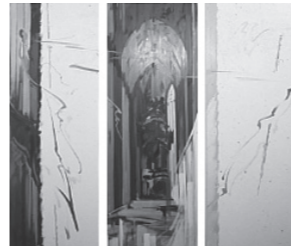


図12 《M171 Stephan》
200×220cm (3枚組) 1996

註6 〈絵画のための見晴らし小屋〉
1999年から展開している、様々なフォーマットの窓で風景を切り取る野外作品のシリーズ。「〈絵画のための見晴らし小屋〉1999-2004」(『東京造形大学研究報』6号、p.65~97、2005年に)詳しい。視覚体験装置としての〈絵画のための見晴らし小屋〉は〈垂直箱窓〉〈枠窓〉〈膜窓〉などとしても展開されている。

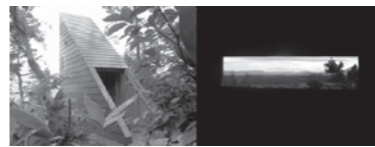


図13 《絵画のための見晴らし小屋・妻有》+窓
2003



図14 窓1



図15 窓2



図16 窓3



図17 《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》
2014

のでした。ウィーンの町は中心性のある町で、真ん中に旧市街があり、リンクという道を挟み外側にはアールヌーボーの新市街が広がっています。ヨーロッパの町はみんなそうなのですが、旧市街のおへそのようなところにあるのが大聖堂というかドームなわけです。レクチャーが終わったあとにウィーンの大聖堂の中に立ち、正面のステンドグラスを背景に祭壇があるというその空間の中で思ったのは、奇数と偶数の違いそのものを僕が扱っていけばいいのだなということでした。そして、中心性と垂直性を合わせ持つ3枚組の〈奇数連携〉作品《M171 Stephan》(図12)をシュテファン大聖堂をモデルに95年制作するのです。以降〈TA系〉の相対として〈奇数連携〉(註5)を制作するようになるわけです。

◆**金井** 横への展開があつて、さらに、縦長プロポーションの制作もはじまる。そのきっかけとして、フランクフルトに行って、日独の文化比較の中で体感した奇数、偶数の問題があるわけですね。

本展の試み・構想

◆**金井** 今回の展覧会は、二つの展示室から成っています。一方では「見晴らし小屋」というシリーズの一連の流れを辿ることができます。そしてもう一方、つまり、こちらの展示室では、同シリーズの最新バージョンを経験することになります。母袋さん、この展覧会のきっかけについて教えてください。

第一展示室

● 《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》

◆**母袋** 何年前にこの美術館で展覧会を、という話が具体的になりつつあったわけですが、僕は99年から、〈絵画のための見晴らし小屋〉(註6)(図13)という作品を作っていました。それは野外作品で内部に様々なフォーマットで切り抜いた窓がありその窓でちょうど風景画のように風景を切り取る視覚体験装置なのです。その小屋の窓の光景をモデルに絵が描かれ、〈絵画のための見晴らし小屋〉と〈TA系〉絵画は連動して様々な場所、僕の住む神奈川県藤野、新潟県川西、福島県須賀川、長野県辰野などサイトスペシフィックに展開されてきています。

そこで小諸での展覧会でも、小諸の風景を切り取る小屋を作れたらおもしろいなと思ったのです。小高い山に立地するこの美術館の東側に立つと先ずは北東に浅間山があり、その浅間山の稜線が非常にゆっくりとゆっくりと下って行って市街地に続き、市街地からさらにまた稜線が上がってくるというゆるやかなすり鉢状の風景が広がっていました。その広大な風景を切り取る小屋の形態はこの美術館は六角錐の特徴的な建築でもあるのだから、三つの面(図14, 15, 16)で浅間山とその稜線の移り変わりを捉える六角形の形態の小屋ができたらおもしろいのではないかなと発想したのでした。その時、同時に今回の長大な絵画も浮かんでいました。

ただ、具体的にそこに小屋を作ることは不可能だったものですから、そこで今展示室のその内側に置いている枠だけでできた衝立状の仮の構築物《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》(図17)を作りました。そして季節の折々に訪れこの仮設の小屋を仮設置し、その窓から見える風景をスケッチ、写真撮影、取材を重ね、それらの取材をもとに6枚組の《TA・KOMORO》などの絵画制作が進められていったのです。

◆**金井** 最初おっしゃった《見晴らし小屋》自体は、小さな模型(図18、19)でお示しになっているものですね、あれが1つモデルとしてあつて、そこからの眺めが実際の空間

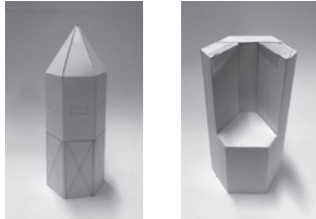


図18 小屋マケット 図19 小屋マケット

に広がっているのが、この3面。実際の制作期間はどれくらいですか。1年以上かけて季節をたどられたのでしょうか。

◆母袋 そうです。ですから最初は、構想段階で六角形のマケットを作りました。そしてずいぶん早い時点で衝立状の仮構の小屋ができ、実際に取材を重ねられていったのです。それに基づいて絵画作品の大きさなども練られていったということです。

◆金井 制作の順番を教えてくださいませんか。例えば、ここに展示されているものは、どのような順序で描かれたのでしょうか。

●《TA・KO MO RO》《TA・ASAM》

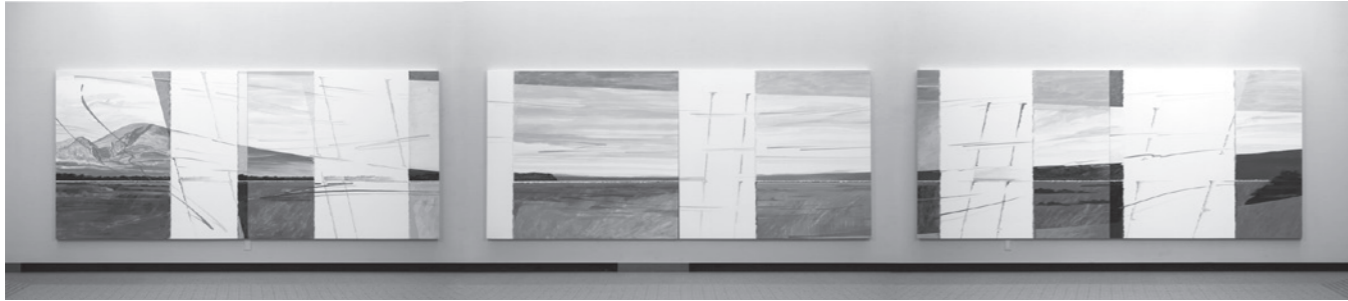


図20 《M503 TA・KO MO RO》
175×1300cm 2014



図21 《M504 TA・KO MO RO2》+ドローイング



図22 《M505 TA・ASAM》
200×400cm +ドローイング



図23 《壁画ドローイングKOMORO》+《枠窓》



図24 壁画ドローイング制作

◆母袋 そうですね。水平に一列に展示されているドローイングがありますが、これが《TA・KO MO RO》(図20)のドローイング(図21)です。みなさんの背後にある作品は、浅間山を描いた《TA・ASAM》とそのドローイングが左手4段組の作品(図22)ですね。

ドローイングが完全に終わったあとにペインティングに移るというのではなく、それぞれのドローイングは、絵画制作段階その都度のスケッチというか確認作業のような形でドローイングが進められていくのです。《TA・KO MO RO》のドローイングの横同列にあるのは小型のペインティング《TA・KO MO RO 2》(図21)ですが、順番としてはこの小作品のほうが大作品《TA・KO MO RO》よりどちらかと言えば先行して進められています。エスキースというか、試作のような形で作られているわけですが。これも完全にできた後に大作に移るのではなくて、大小それぞれの作品が制作されている中で、どちらからかが進んでいって、逆にまたこちらに戻ってというようなことが繰り返されていくような感じなのです。

◆金井 あちらの壁と、こちらの壁をご説明いただきました。こちら興味深い作品ですね。

●《壁画ドローイングKOMORO》《枠窓》

◆母袋 《壁画ドローイングKOMORO》(図23)ですね。こちらは制作アイデアとしては、まずこの会場のなかで一面を使って幅13メートルの《TA・KO MO RO》を展示することが前提としてあったわけです。それと相対する形でこの壁面は、インスタレーションとしてなんらかの形で素描的なものができたらおもしろいという発想は持っていました。実際にドローイング制作は、他の壁面の設営終了後に薄綿布を張り込み木炭でドローイング(図24)、そしてその前面に複数の《枠窓》を浮かせ、(図25)「膜状性」と画中画的「マルチディスプレイ」を示唆するようなインスタレーションを設営したのです。



図25 《枠窓》設営

◆金井 我々は小諸の風景を迫体験する、そんな見方でよろしいでしょうか。

◆母袋 ええ。

◆金井 今回展示されている旧作も、基本的には同じような手法で描かれているのですが、小諸でお仕事をなさって、新しく見出したこととか、こういうところに展開があったというような、相違点や変化についてお話しいただけますか。

第二展示室

●《TA・TARO 2》《TA・TSUMAALI》他《TA》絵画



図26 第二展示室



図27 第二展示室

◆母袋 僕自身も今展は新作の試みだけではなく旧作を同時に見る機会ともなり新たな発見、確認できたこともたくさんあります。隣の展示室は《TA系》旧作の展示(図26, 27)になりますが、必ず水平に走っているラインがあつて、これが地平線になるわけですよ。風景を設定しているのは地平線、つまり横長の画面に一本のラインを引けば、風景画が生成されます。その一本のラインは、大地と空をもつくり、実体の大地と虚の空をつくることになるのだと思うんです。色の問題においても、明度的には下部よりも上部の空の方が明るい。という作りになるわけですが、旧作の場合も画面上部、空は確かに明度は高いのですが、絵の具ののり方みたいなことという、いったんは何層かの色彩が重ねられ暗くなった下層に、白が含まれた色が上層されて、明るい表情になっているという作りなのですね。余白以外のところに下地の色をつけて、さらに何層かの色を重ねていきますので、暗くなった色面に明るい色をのせていくという方法なのです。点数を重ね制作を進めていく中でやや問題があるのではないかなと思いついていたわけですね。なぜかという、空というのは不透明なわけではなく、透明、半透明なわけですから、そこに重い色が下に入ってはならないのではないかなというように思いついていました。今回の出品の新作に関してはその辺はかなり考慮して制作が進められたのです。下部のところは大地ですから、不透明でいいわけですが、空に関してはいくら青や虹のような色であったとしても、それは抜けていなくてはいけない。「実体・固体/虚・気体」という風に思いまして、そこを考慮しながら制作をしたのです。結果的には、全体としてあまり絵の具がのっていかなかったなという思いもありまして、比較して第二展示室の旧作を見ると上部は不透明感があり、理念的なことという抵触している。だが一方では絵の強さが認められる。第一展示室のほうでは、大地と空の違い描き分けよう、積極的に試みようとしたことが今回のポイントになるのでしょうかね。



図28 《M436 TA・TARO 2》
200×500×cm (4枚組) 2011

◆金井 改めて奥にある太郎山の作品(図28)と、こちらの作品を比べてみれば、また、今の母袋さんのお話を受けて言うならば、横組の連作としての密度は、もしかすると第二展示室の旧作のほうが強いかもしれません。一方こちらは、この美術館という特定の場に見晴らし小屋という装置を据えることによって生まれえた、まさしくこの場ならではの展示なのだと思います。

このことを我々がより豊かに読み広げるために、さまざまなドローイング、そして枠のインスタレーションも施されているのだと思います。それから、母袋さんは、ここのところずっと空や雲をお描きになっているから、今おっしゃった空そのものの薄さというか、半透明な要素というのが、制作上の関心の中心になっている。その関心が、今回も水平線の上について反映されているということでしょうか。

註7 「Himmel Bild」展 ギャラリー TAGA2 2014年6月5日～7月1日開催。



図29 〈Himmel Bild〉各43.5×53cm 2013～

註8 〈Himmel Bild〉シリーズ 2013年に開始された「空」を描き、壁上方に展示する新シリーズ。Himmel（独）男性名詞 空、天。Bild（独）中性名詞 絵、像の意。Himmel、空を実体というより現象として現われる色彩の像として捉え、パレット上で起きる色彩の戯れとしての現れとの親和性を意識し、油彩で45.5×53cmのキャンバスに描出、展示に際しては上方に掲げられる。2013年青梅、サクラファクトリーでの展示「浮かぶ像・現出の場」では《小屋・現出の場》とともに、また2015年ふじのリビングアートでは空を切り取る《ヤコブの梯子・藤野》とともに展示された。2015年現在、計91作。

〈Himmel Bild〉

◆**母袋** はい。つい最近個展「Himmel Bild」展（註7）を終えたのですがけれど〈Himmel Bild〉（図29）という新しいシリーズ（註8）の制作をしています。これは今回出品していません。Himmelヒンメルというのは、ドイツ語で空、天という意味、Bildビルドというのが像という意味なのですが。空だけを描き、展示に際しては壁上方に掲げる。というのを2013年から始めていて100点200点と制作していくつもりです。「実体ではない側に確かなものがある」ということをどこかで思い始めていまして、実体のない現象そのものを対象にしていくというようなことが大きな関心事としてあるのですね。

小諸・藤村・雲

◆**金井** その関心が、実際のこの作品に強く反映されていると思うし、あと、全く違うところから私の印象を申し上げると、小諸というと島崎藤村を思い出してしまつて、そうすると、やや反射的で申し訳ないのですがけれども、やはり、「小諸なる古城のほとり 雲白く遊子悲しむ」という詩句が浮かびます。「雲白く遊子悲しむ」という、空や雲に対する感受性が、1901年、この町で語られたことは重要です。さらに言えば『落梅集』でしたでしょうか、島崎藤村の詩集の中にずばり「雲」という散文詩があつて、そこで藤村はなにをやっているかということ、英国にはターナーという絵描きがいるらしい。ターナーについて詳しく書いたラスキンという文学者がいるらしい、ラスキンはターナーの絵のことを考えながら、こんなにさまざまな雲を記述した。だったら私もやってみようということで、小諸で試みるのですね。要するに、いかに小諸が雲の観察に適しているかをひたすら語るのですね。おもしろいです。ある意味では小諸の地でラスキンを乗り越えようとしている。藤村の思い込みではないと思います。小諸には特有の地形の問題が多分あるのでは、と感じます。母袋さんが描いているように、確かに浅間山は高くそびえているのだけれども、同時に、空や雲をよく見せる。空との関係を考えてときに、特徴的な地域なのだと思います。ですから、いま小諸で、展示室の中で私たちが雲に直面しているということは、1901年以降の美学や近代絵画の感受性の持続や変容にも、あわせて向き合っているわけで、幾重にも重なる絵画史の断面に触れている気がします。大変興味深い、一つの帰着点だと思っています。

横長フォーマート

◆**金井** 風景を切り取るということについてうかがいますが、装置は、かなり横長ですよ。このかなり横長のフォーマートと、今我々が見ているキャンヴァスの横組のフォーマートは、けっして同じではない。このあたりはどういう関係なのかなと。実際どのように制作をされたのでしょうか。

◆**母袋** ドローイングと絵画は全く同じ比率なのですが、ただ、《仮構・絵画のための見晴らし小屋KOMORO》の枠の方はやや細いんですけども、実際に外に設営し、浅間、降りていく稜線、再び上昇する稜線の3方向を捉え、幅は決定されました。絵画制作に際しては空の部分を上に縦に伸ばされました。横長の〈TA系〉作品は画面下部が大地、上部が空で構成されます。空は限定なく上に続いていきます。ですから空を大きくとると、横長でも少し上が伸びてくるという形です。今回はどこかで「Himmel」という空の仕事をしているということもあるのです。空の中で現象として現れてきていることと、藤村のローマン主義的なこととも深く関わると思うのです。そこには色が深く立ち現れてくる。

そもそも現象が生み出される場所ですよ、空という場所は。そのHimmel問題の意識が比率的には上を引き伸ばすことになったということです。枠自体は仮説的に設定された状態で、修正が加えられずの状態で定点取材が進められました。幅ももう少し実際には幅を押し広げながら、眺めていたのです。

◆**金井** 見ること、描くことが、枠組みを越え、溢れでるのですね。だからこそ、コラムのように白い縦軸が入ったり、縦の線が要所要所に入っていくのでしょうか。それと同時に、シャープな斜めのかたちも。不定形の空をかかえる水平を基調とする画面に、意志的な線が、縦そして斜めに入っているという印象を受けます。

◆**母袋** 画面自体は横長ではありますが、一方では描画面としての色柱には垂直性の意思みたいなものが、そして、斜行するラインは横に連続していくものをどう繋ぎ止めるかという方便のようなものとしてある。そうしないと横の接続というのが任意になってきますよね。斜めに入れることによって余白と色柱を恣意的ではなく限定化させるようなことだと思います。

加えて、有機的なラインも余白と色柱を出入りしながら全体の固定化の役割果たしているんだと思います。

◆**金井** 線を読み、たどりながら、6枚のつながりを醸成するアプローチというわけですね。

◆**母袋** 全長13mの作品ですが、木枠の総長は12m。50cmのスリットが2箇所入っているわけです。リテラルなことで言うと合計1mはパネル・絵ではないのです。ただそれは厳密に設定されていて、今金井さんがおっしゃったように見えていないライン、見えていないものがそこにあるということなのです。

階層としては、描かれている色面フィールドがあつて、描かれていない余白フィールド、更に実際には壁の何も描かれていないフィールドがあるわけです。イリュージョンとしての像が、それぞれの階層の強弱を作りながら全体を貫いたひとつの像を形成しているところがおもしろさというか。

色柱、視線の動き シークエンス

◆**金井** 支持体上の賦彩部と、そうではない部分、さらに実際の壁面、つまり壁面全体を作品として私たちに提示していこうということですね。

ところで、色調の変化についてはいかがでしょうか。非常に緑色が強い部分もあり、私は、全体の流れに四季の変化を読んでしまったのですが、実際のところどうなのでしょうか。

◆**母袋** 四季そのものの表現ではないのですが、そのように観て頂いてかまいません。ひとつのモチーフを余白と色面を横軸に反復していくその際、余白と色面の幅は、色面がどのような色彩なのかによってリズムと強弱をもって画面に強度を作っていくわけです。それは画面の中での色の問題ですとカリズム。モンドリアンがやった黄、赤、青をどの大きさでどこに配置するのかというようなことに近いことをしているのだと思うのですが、その際色面には異なる季節の違う時間軸のシーンが連想されるような表情を描いていくのです。

先ほどの話した偶数組の展開初期には障屏画ことに実際に「四季図」も参考にしました。

僕の横長フォーマット画面の多くの場合、斜行するラインは上部においては左から右のほうに落ち、下部においては左から右へ上がっている。それは画面を観る場合正面からではなく左から右に向って読んでいくという感覚を持っているのですが、横長フォーマットの典型でもある絵巻は右から左に読みとっていくのですね。ところが今の日本人の感覚から見た場合、逆に左から右への流れのほうが自然なのではと僕は思うのです。

第二展示室に関しては、入り口があり、先ず右側にキャプションがあり、右から作品が設置されるのが普通の学芸の方法ですよね。それは今回も踏襲しているのですが、やや僕には抵抗があったのです。僕の絵は、左から右に読み取っていくので、今の方法でというと、右から左なので絵を逆から見ているような感じになる。ですから、金井先生も説明なさったように、左から緑の線がという風に、左からという。これは、実際そのように僕が描いているのですが、同時に観者もそのように読み取っていくと思うのですね。かつての日本の文字のあり方というのは、今でもある部分そうなのですが、縦書きで右から左に文字が送られていく。それが絵巻を右から左に読ませていくということだったと思うのですが、でも、今の教科書でも、国語の教科書は維持していますが、物理でも数学でも、英語は勿論、社会ですら左から右に書かれているわけですから、むしろ縦書きがマイノリティなのです。当然のことながら絵の読み取りも左からになっているのだと思うのですね。

◆**金井** 実際私も母袋さんの絵を見たときに、ほぼ何の疑問もなく、左から右へと、斜めの補助線に従って画面を辿っていました。よく「受胎告知」の話をするのですが、大天使ガブリエルがマリアのもとにキリストを身ごもることを告げにくるとき、天使はほとんどの場合、左からやってくる。できごとを、ひとつの必然として、読みの流れのなかに組み込んでいるのですね。同じようなこと、つまり、画面の方向性と連続性を、我々は母袋さんの作品においても強く感じるわけですね。

それから、色に関連して、キャプションをご覧になった方は思われたかもしれませんが、母袋さんは油とアクリルという二種の画材を、一枚の絵で併用されている。これも興味深いところですね。

描材 メディウム

◆**母袋** 初期は、半油地にテンペラ、油彩で描いていました。テンペラというのは、卵と水を使う技法で、ある意味水溶性なのですね。そのテンペラの上に、上層描きとして油彩を使うというのは、デューラーらも使用した水性と油性の古典的な混合技法です。下地にテンペラがあって、その上に油がのつてくるという方法です。日本に帰ってきて使っていたのですが、ヨーロッパのように乾燥した土地ではない日本では、卵ですからカビをすごく呼んでしまうのですね。そもそもテンペラを使っていた理由のひとつは、顔料を自分で練って、絵の具を作るという方法にあったのです。しばらくカビが出てくるということに悩まされていたのですが、顔料を使うということであれば、アクリル絵具も水溶性ですし、卵テンペラをアクリルメジウムに代え顔料を練って水性下層をつくり、その上に油で描けばいいことに気がつきシフトしていきました。ですから、ジェッソ下地の上にアクリル絵具で下層が作られて、その上に油彩をのせていくという方法をとっているのですね。

◆**金井** しかし、たとえば、空を描くときなどはどうでしょうか。どちらの画材が適しているとか、なにか違いはありませんか。

◆**母袋** 最初にアクリルである程度厚み、強度のあるボディを作って、その上に油をのせ

ていくのですが、実は空のような実体ではなく現象の現れを定着させようとした場合は必ずしもいいとは思えないところもあります。ですから今回も空の部分はアクリルを抑制し油彩での描出が多いですし、ちなみに《Himmel Bild》は綿布ではなくキャンバスに油彩で制作しています。

◆**金井** とても興味深いところですね。油彩の媒質が空を開いてくれている。言わば。だからこそ、でしょうか、展示室の天井の高さともあいまって、我々の周囲をとりまいている小諸の空間、空や大気の密度や表情がここにうつし取られている。強く、価値ある展示です。

〈Qf系〉、イコン

◆**金井** ここまでは主に水平と垂直、そして見晴し小屋を介して風景を切り取ることをうかがったのですが、もう一つ、母袋さんの作品系列として非常に興味深いものとして、イコンがありますね。今回の展示には、関連する作品はないようですね。

◆**母袋** はい、今回はないですね。

◆**金井** しかし、やはり少々お話しておきましょうか。参考図を用意しました。たとえばキリストの顔を正面から原寸というか、大きく捉えるイメージです。こういったものがイコンの基本形態です(図30)。永遠の像ですから、なるべく生き生きと描かない。リアルなものというよりも、キリストの顔立ちが布に写し取られたかのように描く絵画です。同じく「ヴェロニカの布」と言われるものもあります。キリストがゴルゴダの丘に向かって、汗びっしょりで歩む姿を不憫に思ったヴェロニカという女性が、キリストに布を渡します。キリストが顔を拭いて、その布を彼女に返すと、驚くことにキリストの顔貌がくっきりそこに写し取られたという話。いわゆるヴェロニカの布という奇跡なのですから、こういった種類の伝説が積み重なりながら、聖画像、イコンという一つの主題・絵画が生まれてきました。たとえばルブリョフの《聖三位一体》(図31)という絵がありまして、これもいわゆるイコン、礼拝用絵画なのですが、この絵画に母袋さんは強く心を動かされたと言っています。

◆**母袋** 今回は、横長フォーマット〈TA系〉だけの出品ですので、〈Qf系〉の作品はご覧いただけないのですが、2001年以降展開している正方形のフォーマット〈Qf系〉(註9)(図32)の作品系列があります。それは阿彌陀如来の手の印相の形姿とルブリョフの《聖三位一体》の像を組み合わせ、位相的空間を重層させていく作品なのです。これは留学中のロシア旅行のイコン体験が契機になっているのですが、ルブリョフやグレークというイコン作家の作品を訪ねる旅でもありました。僕は友人と先生と教会の中でイコンを前にしていた時ですが、あまり豊かではないように見えるおばあちゃんたちがその教会にやってきて、イコンと対面するのです。僕たちもイコンと対峙しているわけですが、その対面の仕方が全く違うように思えたのです。そこは古都で巡礼のためきつと遠いところから一生の一度の巡礼でここに辿り着いた人たちが、教会の中でイコンを目の前にしているわけです。その姿は近代的自我のある私が絵を見ているのではなく、むしろその老女はイコンに見守られているかのようにも見えたのです。そのときの光景は僕に深く刻まれ、ことあるごとに何回となく思い出されることになりました。そして僕が作ろうとする作品も、観者と対峙するだけではなく、背後の力を受け人々に何らかのエネルギーを振動として伝播させていくような作品を作りたいという風に思うようになるのです。



図30 《イエス・キリストのイコン》
6世紀頃



図31 アンドレイ・ルブリョフ《聖三位一体》
1411年あるいは1425-27年

註9 〈Qf系〉
母袋絵画4系統の一つの 카테고리。参考資料A 母袋俊也 絵画カテゴリー (対談末尾p.57): 「母袋俊也 絵画 マトリックス」(『東京造形大学研究報』12号、p.94~95、2011年)



図32 《Qf-SHOH〈掌〉90・Holz 15》
90×90cm 2014

今、金井さんにご説明いただいた、例えばヴェロニカのハンカチでも、ヴェロニカが傷ついて汚れてしまったキリストにハンカチを渡し、そのときにキリストはハンカチで自分の顔をぬぐうわけですよ。家に帰ったヴェロニカが、布にキリストの顔がくっきり浮かび上がっていることを発見する。このキリストの顔は手前から描かれているのではなく、背後のキリストの顔が浮かび上がっているのです。僕らは手前から絵を描くわけですけども、むしろ絵の背後にすごく力があるのではないかなというふうに思うようになりました。そういうシリーズとして〈Qf系〉と取り組んでいるのです。

一方で、〈TA系〉は風景をモデルに描いているのですが、〈TA系〉もまたアイコンの話とは無縁ではないと思っています。今回の浅間山の稜線、すり鉢状のこの風景というのもそうなのですが、僕の風景観は、特殊な風景観なのかもしれないのですが、風景を僕たちが見ているのじゃなくて、実は風景に見守られて僕たちの生活があるのではないかなという考えがどこにあるのです。第二展示室に、《TA・TARO 2》(図28)という作品がありますが、僕は長野県の上田市の出身なのですが、上田市には太郎山という山があって、扇状地ですからゆったりとした山からゆるやかに千曲川に向かって土地が拓けている、そこに人々の暮らしがある。その町の中で僕は生まれ、何枚もの太郎山を描いて育ったわけですけども、実はその守護としての太郎山に見守られて僕らの生活はあったのではないかなということをごどこかで僕は思っています。

その太郎山が人々の暮らしを見守っている存在ということと、アイコンのあり方には親和性があるように思うのです。アイコンは、聖人が描かれているのですが、ロシア正教会の中には誰も入ることができない聖域が設けられていて、その聖域を隔てる壁は複数のアイコンによって形成されていて、そのアイコン壁はイコノスタシスと呼ばれるのです。イコノスタシスでは、聖人の描かれたそれぞれのアイコンは、中心に設営されるキリストは正面からこちらを向いて、他の複数の聖人たちは角度を少しずつ変え、皆こちらを向いているのです。そこではアイコン壁の正面に立つ人に聖人たちの視線が集中していくようになっているのです。ですから僕が教会内で感じたアイコンに見守られているような気がしたというのは決して偶然ではなかったのです。

絵画史上重要な契機となった一点透視法はこののちに生まれるわけですが、一点透視法は、見る主体が束ねた線によって世界を捉えてしまうのだという考えだと思うのですが、そこには人間の傲慢な…、人が世界を捉えることができるというような考えに基づいていると思います。それに対してロシア正教会の構造というのは、聖人たちが人を捉えている。ルブリョフの作品を見ていただければ分かると思うのですが、遠近法的にはすごく未成熟なあり方のように見えるのですが、実はこれは未成熟ではなく、ある意味合理的なのだと僕は考えるのです。一見不整合にも映る逆遠近によってむしろ向こう側の視線がこちら側に迫ってくるようになっているのです。それは偶然ではなくて、聖人たちの眼差しが我々のほうに向かってくるのです。またこの構造は、僕の体験した郷里の太郎山体験とも通底していて、アイコンに限らず風景にも視線の双方向性を見出すことができると考えているのです。

我々の美術は20世紀以降、主体的な人間と、ものが対峙し、その1対1、作品と作品、作品と見る人間、作品と作る人間が関わるというような関係なのだろうと思うんですけど、再びすごく古くに戻っていくんですけど、僕らの作り出すものが再び人々に対してそういった力を与えていくようなことをどこかでできないのかなという風に思い続けているんですね。

絵というのは平らな像の面ですから、その像の背後こそがすごく重要な役を果たしていて、ですから今回のインスタレーションの中でもドロイングがあって、その前にフレームがこちらのほうに形としては浮いた形であるわけですけども、その浮いた場所が絵の場所だとすれば、その絵の背後が実は含みがあって、背後こそが実は重要なのだと。もち

ろんこれは平らな面を描いているわけですけど、その背後からのエネルギーというか、方向のようなものをどこかで模索というか、考えているのですね。それをもっと徹底的にやろうとしているが、正方形の〈Qf〉のシリーズです。

アイコンとしての風景

◆**金井** 今お話していただいたように、母袋さんの絵画の特質は、いわば風景のアイコン化だと思います。もうちょっとパラフレーズいたしますと、そもそも線遠近法、いわゆるパースですよ、奥に行くほど消失点に向かって小さくなっていくというおなじみのパースペクティブ、あれが生まれたのは、15世紀です。アルベルティというイタリア人が、その方法を文章化しています。ルネサンスの大発明です。パースをつけて絵を描いたことがあればご承知の通り、そこには消失点というのがあります。しかし、それってよくわかりませんよね。ない点があるなんて、おかしいのですけれども。これはちょうど零の観念にも似ていますね。実際、零の観念への習熟が中世イタリアとくにフィレンツェの商業の興隆を助けてきました。結果、メディチ家のような大パトロンも出現してきたわけです。それがルネサンスにつながります。さて、戻って線遠近法ですが、アルベルティは同時に、絵画を窓に喩えている。つまり、フレームを決めて、そのなかに遠近法をセットすれば、世界は生まれるわけです。その後、ある意味では線遠近法云々よりも、フレームを当てはめ、空間を切り出すことこそが、絵画となっていく。いわゆる風景画の誕生です。17世紀に入るとこのジャンルの絵画は、大家の名とともに続々と登場することになります。ロイスダールやホッペマが有名ですね。あるいは18世紀のフリードリヒ。ラスキンと島崎藤村の関係でふれたターナーもすぐれた風景画家です。要するに、ルネサンス以来の「窓としての絵画」の展開から、風景画が案出されたわけです。けっして自明でも当然でもなかったわけです。

日本近代の話もしておきましょうか。なかなか実感がわかないところもありますが、風景を見る目を日本の人々が発見するのは、明治期であると言われる。石川啄木の『武蔵野』という小説が1898年に出版されるのですけれども、その中で啄木が告白しているわけですね。武蔵野の風景が美しいとは思わなかった…と。しかし、二葉亭四迷の翻訳でツルゲーネフを読んでいくと、どうやらこれは美しいらしい…という風に発見してしまうのですね。その瞬間から見慣れたはずの落葉樹の木立の美が立ち現われる…、今までは日本ではなにしろ松ですからね。松と桜と梅みたいなものが美だったけれども、そこに新たな美観というものが発見される。それが1898年。先ほどお話したように、島崎藤村が雲の分析をしたのが1901年。そして、ここが重要なのですが、彼らは風景を見ることによって主観的な眼差しを形成するのですね。伝統や習慣に彩られた景勝ではなく、無名の風景をフレーミングすることによって、私ならでは、私らしさを、そこにしるしづけるわけです。近代的な風景画は、簡単に申し上げます、自己発見のテクノロジーです。つまり、私が窓の奥の世界をセットし、コントロールするのです。「我、コントロールする、故に我あり」です。これが近代的な風景の意味だった。窓の奥を「占領」することによって、主観性の発露が裏書きされる。これが近代以後の一般的な風景画のルールだとすれば、母袋さんが進められている風景画が、いかに反風景画的か、明らかになるのではないかと思います。

切り取ってはいるものの、つまりフレーミングを常になさっているけれども、母袋さんのご関心は、その奥をコントロールするというよりも、むしろ逆ではないでしょうか。フレームのこちら側、今回のインスタレーションで明らかのように、その手前で我々は何を共有できるかということが肝心。常にこちら側の問題に母袋さんの「反風景画」は、関わ



図33 ディエゴ・ベラスケス
《ラス・メニーナス》
1656-56年



図34 ニコラ・プッサン
《自画像》
1650年



図35 コルネリス・ヘイスプレヒツ
《自画像のある静物》
1663年

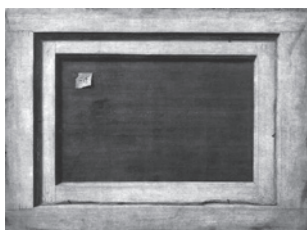


図36 コルネリス・ヘイスプレヒツ
《絵画の裏》
1670年



図37 アンリ・マティス
《赤いアトリエ》
1911年

ってきているのです。そして、そのことがアイコンにも関わってくると思います。先ほど、逆遠近法とおっしゃいましたけれども、そのことにもここで触れておきましょう。

普通、遠近法だったら、遠くにいくほど小さく、狭くなりますよね。ところが、ルブリョフの絵の天使たちの足下を見ていただきたいのですが、奥にいくほど広がっています。つまり、画面の奥に向かって収斂するのではなく、逆に、絵の方から飛び出してくる感覚です。私たちの方に絵が向かってくる。それがアイコン、逆遠近法のおもしろさではないでしょうか。このことには作図上の印象に留まらない実感というか事実もありますよね。我々の目の構造を考えればいいわけですが、外の光が集まってきて、レンズのところに虹彩というのがあって、広くなったり狭くなったりして、その像が網膜に映されている。つまり、我々は外の世界をまなざしているつもりですけれども、実はそうとも限らなくて、虹彩というレンズの上についているフレームを大きくしたり小さくしたりしながら、外の世界を受け入れている、内部に差し入れているわけです。アイコンが教えてくれているように。我々こそが外の世界を受け入れている、その支えにおいて、目の前にあるものを見ている、感じているといってもいいのかもしれませんがね。13世紀のカンタベリーの大司教で、ペッカムという人がいるのですけれども、彼は見るということの痛さを語るのですね。なかなか面白い観点です。私たちは一方的に外の世界を見ているのではない。むしろ世界に「眼刺されている」。このようなことを母袋さんの作品は強く感じさせてくれるのです。

ところで、私の興味で少し論点を移すことをお許し願いたいのですが、一連の議論で重要なのはフレームの存在ですよね。見晴らし小屋という装置、枠組み、フレームを作るということは、母袋さんの中でも常に大切です、そもそも我々の身体もまた虹彩という、フレームをもって外の世界を受け入れている。

画家とフレームということで思いだすのは、ベラスケスの《ラス・メニーナス》(図33)で、その画面の左の方の人物は、ベラスケス本人。自画像です。彼が絵を描いている。そしてその周りにはフレームがたくさんある。別の絵を見てみましょう。プッサンの自画像です(図34)。たくさんのフレームの中に画家自身がずっと登場している。フレームとともにある自分というのを描き出してくれていて、とても印象的な一枚です。また別一枚をご覧ください。ヘイスプレヒツというデンマークの画家の絵です(図35)。静物画が描かれているそのキャンヴァスがはげで、フレームが見えています。このフレームの左に丸い小さいカメオのようなものがありますよね。これがヘイスプレヒツの自画像なのです。やはりここでもフレームとキャンヴァスをコントロールする私、自画像が描かれている。そして、さらに興味深いのが、この一点(図36)。ヘイスプレヒツという画家が、キャンヴァスの裏側を描いた絵です。だまし絵的でもあるのですが、キャンヴァスあるいはフレームに対する画家の強い意識もやはり感じます。さらに、有名なマティスの《赤いアトリエ》(図37)を見ておきましょうか。これはまさにマルチディスプレイ状態。さまざまなフレームを束ねて寄せ集めることによって私の世界、そこにはマティス本人は描かれていないけれども、マティス以外の名を引き受けようのない、あたかも自画像のような作品です。徹底的にフレーム。マティスのような極めて重要な画家も、フレームに正面から取り組んでいるのです。

近代的に言えば、フレーミングすることによって画家は奥の風景をコントロールするわけですが、実際には、それほど単純ではありませんでした。古今の画家たちには長く複雑な枠との葛藤の歴史があるのです。フレームの手前に働きかけようとすることもある。アイコンはまさにそうである。そして、今私たちが拝見している母袋さんの、私なりに言ってみれば「風景のアイコン化」も、ここに賭けられているのだろうと改めて感じるわけです。と、すみません、言いたいことだけ言いましたが、フレームについて、母袋さん、いかがですか。

枠、フレーム、膜状化

◆母袋 〈絵画のための見晴らし小屋〉は、風景を窓で切り取る視覚体験装置です。その体験とは風景受容と同時に実際の光景、本物の風景が切り取られることで、まるで絵のように感じられる瞬間でもあるのです。ということは〈見晴らし小屋〉は「絵のように見えること」の意味、「絵とは何なのか」を問うメタ絵画の装置なのだとは僕は考えているのです。ですからタイトルには「絵画のため」が冠され〈絵画のための見晴らし小屋〉となっているのです。

ここでその窓、枠、フレームについて考えてみたいのですが、フレーミングとは現実からの部分の切り離しなどではなく、「像」に対する自覚と問いへの促しであると考えているのです。

枠で切り取られることを通してその対象は、これは僕の造語ですが「膜状化」される。対象は平面化され膜のように薄い像として見えてくるということです。実体のあるボリュームのあった対象が、薄い虚の像として目前に現われるわけです。なのですが、確かに対象は何か減じられはしたのですが、逆に何かが高められはしなかったでしょうか。と僕は思うのです。そしてこれが先ほどのメタ絵画の問題と通底しているのです。

今、ここにペットボトルがあります。この時点ではそれは現実のものとして受け入れられているわけですが、フレーミングされることによって、フレームの中にあるペットボトルは、実体としてあるものなのか、あるいは画像、イリュージョンとしてあるものなのか、という問いが初めて生まれてくるのだと思うのです。これは、絵を描く者にとってはとても深刻な問題です。自分が作ろうとしているものが、虚の世界のものでしかないのか、あるいはそれは真実にも触れうるものなのかという問題なのです。

取り組み方にはいろいろな方法があると思うのですが、例えばさっきのヘイスプレヒツの作品ですが、キャンバスの裏を描いている絵の場合は、メタ絵画としてはあまりにも直接的で、むしろナイーブにすら感じるわけですよね。なぜなら騙し絵としての真と虚の問題になってしまい、絵画そのものに対するメタがなおざりにされてしまっているように思うのです。

例えば、目の前にあるペットボトルを絵に描くとしましょう。実体としてあったペットボトルは像として平らな面に浮き上がったこととなります。それは実体ある現実、つまり真が虚の像になったことであり、次的には3次元が1減じられ2次元になったこととなります。ただ僕は果たしてそうだろうかと思うのです。そもそも真実は実体の側にもみあるのではないと。そして確かに次的には減じられてはいるがむしろそれによって高められているものがあるはずだと。

今回展示室では、壁全面のドローイングの前面に複数の木枠を壁から少し距離をとって吊るすインスタレーションをしています。壁面全面の木炭線描のドローイング《壁面ドローイングKOMORO》の前面にフォーマットの異なる幾つかの《枠窓》が浮遊するように設営し、フレーム越しにドローイングの一部を観る様になっているのですが、フレーミングされることでその切り取られた部分は際立ちを見せ、同時に観者の視点場の唯一性を自覚させることとなります。視点を動かすとあつという間に像は崩れてしまいます。

繰り返しになってしまいますが、フレーミングされること、3次元が2次元に減じられることは、真実から虚の世界に貶められるのではなく、薄さの確保によって絵画は本質に近づこうとするのでだと思うのです。

また先ほどのフリードリヒ、ターナーなどのローマン主義の世界観では、崇高という概念とも重なると思うのですが、線の遠近法が象徴するような合理的秩序からすると後退にも見えるような、大気のような言わば実体ではない現象への接近があると思うのです。それらは不安定、あいまいな形態であるがゆえに、座標に還元できない、計測不能な

世界でもあって、それはおそらくバーグのいう風景観、崇高というような概念と結びついているのではないかなと思うのですけれども。どうなのでしょうか。

◆**金井** 今おっしゃったマイナス1というところは、確かにとても重要な点です。彫刻の話なのですが、例えば18世紀末から19世紀にかけて、つまり崇高を愛した時代の人たちが像を複製版画で捉えるとき、あえて影を消し込むのですよ。立体感を減らす。あえてアウトラインに落とし込んで、輪郭だけで、像を再現しようとする。つまり、偶有的なものを削り落として、マイナス1で「真実」を語ろうとする、そういう時代が、まさしくフリードリヒやターナーの頃なのです。合理的な奥行きのある遠近法の世界ではない、新しい表象空間が、その頃にいつそう強く意識されてきたということです。その時代の感性と、母袋さんの今のお話は強く響きあうと感じました。

雲について言えば、線遠近法の時代、雲ほど描きにくいものはなかったのですね。距離を合理的に把握できない以上、きっちり作図できないわけですから。それで、通り一遍の雲ばかり描かれていたわけですが、その後、とくに17世紀、遠近法ルールを省いて、直にフレーミングして、その世界を描き始めたとき、雲が実体化、実景化してきた、経験されるようになった。そのときに、多くの画家が、雲を目指して絵筆を進めていったということがあります。そのことも今話題につながりそうです。

それと、平面になる、平面の持っている強さというのはおそらく、振動できる平面にまで研ぎすまされているということだと思います。母袋さんがおっしゃったように、絵画は平面である事を希求する。これは、画家の立場からおっしゃっていただいて、非常に説得力のある指摘なのですが、一方、見る側にとっても同様で、私が思うのは、薄いがゆえにその究極の平面＝皮膜は振動するということです。向こう側にある世界と、こちら側にある世界をきっちりあわせ伝えてくれる、その響く皮膜になるのが絵画なのだろうと。画家の思いが大層込められているとか、妙に表現的にタッチが粗いとか、そういった精神的にも物理的にも「厚い」絵画が、いつこうに震えないさまを我々はしばしば目にします。それに対して、薄いこと、二次元として徹底的に薄さを極めたときに、向こう側とこちら側がきっちり響き合う絵画が生まれるのではないかと。こういった言い方は許容されるでしょうか。

◆**母袋** そうですね。フレーミングさえすれば何かが見えるわけではないわけで、表現である以上はその後ろに響くエネルギーがあるべきで、それが我々に振動を与える、あるいは、振動を与えるようなものを作らない限り、意味はないわけですから。ですから、響くということはすごく重要だとももちろん思います。

話はまたずれちゃいますけれど、その響くということがブクトウムみたいなことに深く関わるわけですね。刺激を与えるという…。

◆**金井** 向こうからの刺激、突き出るものを、我々はたえず知覚するということでしょうね。「ヴェロニカの布」は行方不明ですが、トリノには「聖骸布」が実際にありますね。キリストを埋葬したときにキリストを包んだ布ということになっています。その布の薄さが大切。その薄さをもって、我々はより厚いもの、深いものを読み取っていくのでしょうか。それが妙に厚ぼったい布だったら、心は震えないかなと思いました。

終了予定の時間がせまってきました。母袋さんのお話を通して、絵を描き、求め、究めることで、世界と真摯に向き合う、その実践の確かさを感じさせていただきました。まとめといたしますか、最後に、先生として学生さんたちに向き合っているときにお感じになる社会的使命、あるいはストレートに「画家のなんたるか」というところについてお話いただけますでしょうか。

◆**母袋** そもそも絵というものは、平らな面にある空間性が現わされているものですよ。だが空間性の現われだけでは絵ではなく、単なる染みや柄に過ぎない。逆に何かの姿をきちんと示しているだけではこれも単に何かの似姿がそこにあるに過ぎないのだと思います。大切なのは、その空間性すなわち画面に立ち現れるその画面のあり様にどのようなメッセージが込められ実現されているのか、なのだと思うのです。そしてその作品は何に向けて、誰に向けられているのか。制作は制作者一人によってなされるわけですが、絵画には個人を超えて普遍性を獲得していける力があると思うのです。自分以外の社会の方ばかりに向かつていても社会活動にしかならないかもしれませんが、自分だけしか見ていないのであれば、それは自分勝手な振る舞いに過ぎないものになります。そのバランスというものが大事なのだと思います。

そもそも絵を描いていくことは孤独な活動です。絵と格闘する日常からすると世の中で絵が大切にされているという実感は持ちづらいのですが、一方で絵画は、美術は様々な文化、時代の中で大切にされ今日に伝えられていることも忘れてはいけないと思うのです。作家にはそれぞれの立場があつていいわけですし、それこそが大切なのです。作家は自らの表現が自分を超えて社会も時代も突き抜けていくことができることを信じれる力を示すこと、ことさら画家であるならば実体を持たず曖昧で不安定に見える像にこそその力があることを作品を通して示していくことが役割なのです。

時々学生にも震災の話をするのですが、3年前に震災がありました。あの時は美術も含めて、それぞれの専門領域は圧倒的現実を前に、自分が役割を果たしているのかという問いを突き付けられたと思うのですね。美術もまた自らの限界を思い知らされたのですが、原発事故があり、自分の家を離れざるをえなかった方たちがいて、一時的に自宅に戻れることが許されたときのニュース報道を見たのです。一つのビニール袋を与えられて、現金とか通帳とか極めてリアルなものを持ち帰ったと思いますけれども、一方で遺影だとか、位牌だとか、幼い頃の子どもの写真だとかを大切に大切に持ち帰っているわけじゃないですか。それらはことごとく像なのです。非常時の緊急状態の中で持ち帰ったものは、実体を持たない虚の側にあるものだったのです。像の持つ大きな役割をあのニュース映像は僕に示してくれているわけです。

絵空事という言葉がありますが、現実の世界から隔絶した言わば虚妄のように思われることの多い絵画・像に関わるということに対してコンプレックスを持つ必要はなく、絵画がどういった役割を果たしているのかということ深く自覚をし、徹底的に像に関わっていく。3次元ではなく2次元。実体ではなく虚像でしかないことあるいは極めて個人的なことに関わることになるわけですが、そこをきちんと押さえてさえいれば、ふらふらしないで、自分の仕事を追求することができると思います。

◆**金井** とても説得力がありますね。像をふまえる、そして像に生かされている。我々も、過去もそうですし、今なおまさにそうだと。しかし、像をどう生かすか、コントロールするかという規範意識の場合によっては持つ必要があつて、絵画を描くこと、あるいは絵画を学ぶことはそういった力も作るであろうということだと思います。像にだまされるということもあるわけですからね。それをいかにコントロールするか、ということもありましよう。

震災の話も出ましたが、関連して申し上げたいのが、美学という学問の登場です。18世紀のことですが、美や崇高がそれ自体として語られ始めた。背景としてはもちろん啓蒙主義や宗教観の変化などがあるわけで、つまり、美が人間の側に降りてきたわけですが、もうひとつ注意しておきたいのが、1755年のリスボンの大震災です。これが当時の人々にたいへん大きな衝撃を与えるわけですね。形而下の規範・秩序でも形而上の摂理・恩寵でも

捉えることのできぬ、説明不能のもの、いわば表象の不可能性が突きつけられたのです。そのような語り難さと寄り添う方法として、美学つまり感性学の可能性が開かれた。つまり我々は、大震災とその後の継起する危機のなかで、18世紀後半以後、美や芸術を語り続けてきたのです。そして、今もまた、今もなお。そういった歴史意識というかパースペクティヴをもって、作家も傍らにいる者も、常に芸術について考えていくべきだろうと思います。

それからもうひとつ。話が大きく変わりますが、芸術は高くつくとか、何のためにやっているかわからないなどと言われがちですよね、簡単に。でもね、世の中で動いている予算、例えば映画一本作るとか、番組やイベントを一つ起こすとか、広告代理店絡みのそういうことにかかっている金額を思えば、美術が使っているお金はごく限られたものです。だから辛いのですが（笑）、しかし、逆に言えば費用対効果は非常に高い。ちょっと嫌みに聞こえていますかね（笑）。ヴェネツィア・ビエンナーレとかね、国際展があるわけですよ。で、そういうところにどれくらいの費用がかけられているか。多くはありません。しかし、多くの人々に働きかけることができる。さらに、歴史に、未来に響きを残すことができる。これほど、費用対効果の間違いのない領域もないのではないかと…というたびに笑われるのですけれども（笑）。

しゃべりすぎました。よろしかったらぜひみなさんの方から、ご質問や感想など、いかがでしょうか。

質疑応答

◆質問者1 空の話に興味深くうかがったのですが、特に最初のほうで出た、以前描かれた太郎山の作品があると思うのですけれども、変化があるなかで、空に対して扱う絵の具の質ですね。いわゆる暗い色から明るい色を積み重ねていくという。不透明なものを重ねるものと、こちらの方は透明な下地といいますか、画面の明るさは最後まで残ったものという。それと、いわゆる実際のモチーフと言ってしまうかもしれませんが、目の前にあるイメージ、画面に対する対象としているものを空という触れない透明感というものと、触れる山というものと、その質感の関連と、絵の具の物質性みたいなものの制作上の感想というかそういったことがあれば、教えてください。

◆母袋 以前は、あまり意識していなかったのですが、描く対象の実体性と非実体性、言い換えれば固体と気体を描材描法でどう実践していくかということなのですが、それは透明、不透明の問題でもあるのです。今はまだはっきりした方法が見出せてはいないのですが、その質感と、絵の方法としては、一回暗い色の上に色がつくという方法以外の方法を求めていきたいと思うんですけれども。

◆質問者1 絵の具というのは、絵描きの中でニュートラルなものを扱うものだという前提がある中で、その対象の中であえて透明化というところを絵の具の物質というところで、実践するというところが、僕の中ではすごく興味深かったです。ありがとうございました。

◆金井 母袋さんは最近の個展でも空の描写を展示されていましたね。展示室内に実際のパレットも置いてあって、今おっしゃった不透明なマテリアルが、イメージへと展開されていく、その様が、よくわかる印象的な展示でした。その他、もう一方くらいいかがでしょうか。

◆質問者2 座ったままで失礼します。この余白の形というのは、風景に対する余白の形

ですよね。例えば、全体が庭だとして。そうすると間口が広がって、ふすまとか雨戸とか。そういう風に連想してしまう。そういうのがベースになっているのかなという気がしています。

◆母袋 余白の形とは余白の比率ということでしょうか？

◆質問者2 まあそうですね。

◆母袋 おっしゃられたように取っていただいているのだと思います。一つの完全の風景があって、ふすまや障子、雨戸がところどころを隠している光景のようなことで僕としてはいいのですが、ただし、隠されたところの背後には同じ風景が連続しているわけですよ。そして、その絵の中でやっていることは色柱と余白をリズムの問題として、音が強弱をつけながら流れていくように、幅を長くしたり短くして絵を作っているのですね。

◆質問者2 先ほどあの…。実際の壁がありますね。それと絵の中の余白。その段階があるのが、非常におもしろいと思いました。ただ、いつもこのように飾られるのかどうかはわからない。絵と絵の間の…。

◆母袋 それはもう前提として作ってありまして、常にそのスペースが決定づけられている。その間が狭くなったりということはない。これも絵としては壁の50cm、50cmを含めて幅13m。175cm×13mと表記されているのです。

◆質問者2 なぜ175センチなのですか？

◆母袋 今作はこの壁を前提として構想されましたので、幅13mが決定され高さは当初150cmだったのですが、その後上に伸ばされ175cmになりました。それは、横を貫くラインが地平という形なので、空を少し伸ばしたいなと思ったのですね。空に最近関心があるので、そういうことも手伝って、少しでも空の部分が大きくなるようなことになったと思うのです。

◆質問者2 空って意外と何もないものですから、描くのは難しいと思うのですよね。

◆母袋 そうですね。なおかつ、雲があるというのは、山の近くですよ。すごく上のほうにいけば、もはや空も雲もなく一色になっているような形で。僕はフォーマットでやっていますから、なぜ雲は横長なのかなとか気になるのですよね。縦長のものはないのかなとか。

◆質問者2 母袋さんの作品を見ると、非常に幾何学といいますか、割合というか、そういうものが映像と結びついて、今度はその映像が幾何学によって言葉になっているのかなと思いました。言葉が背後にあるから意味が出てくるわけだから、その辺の言葉と映像と、その関係がすごくキーポイントかなという風に思うのですが。

◆母袋 僕の主要なテーマはフォーマットという、画面の比率と絵のメッセージ自体がどういう風に関連しているのかなということなのですね。今日お話ししたことも、別段…。

◆質問者2 なぜそのフォーマットが、一番大事なのですか？

◆母袋 どうしてなのですかね…。

◆質問者2 そこはちょっとすごく興味があるのです。

◆母袋 僕が絵描きだからだと思うのですけれど…。

◆質問者2 だけど、絵描きというのは、本当は映像が一番…、見えるものを描くというのが一番素直だと思うのです。

◆母袋 そうですね（笑）。

◆質問者2 コンセプチュアルと言いますか。その時代には、映像だけじゃなくて、考えているものが大事な要素になってきたと思うのですけど。ということは、母袋さんもコンセプトチュアルな部分が多いと？

◆母袋 と言いますが、コンセプト的なことももちろん考えますけれども、もう一度、絵ということ言えば、絵というものは、すべてここにあるものは、矩形なわけじゃないですか。四角であることが前提にあるわけですね。なぜ矩形なのかというのは、もちろんいろいろな人が考えていることだと思いますけれど、その矩形である絵が、どういう形なのかということはずごく重要で、僕はドイツで勉強したのですけれど、日本ではFのいくつとか、Pのいくつだとかいうことがあるわけですが、ドイツってそうではなかったのですね。

48センチの木枠と49センチの木枠、1センチ単位で売っているのです。で、49センチのものと、53センチのものを2本ずつ買うと、49センチ×53センチの木枠になっていくという形なのです。一センチ単位でバラ売りなのです。日本でもFの何号というのがあるけれども、Fの8とか10号とかありますけれども、必ずしも相似ではないのですね。すごくファジーなのです。

◆質問者2 ドイツではすごく厳密なのですね。

◆母袋 厳密なのです。厳密なのですけど、むしろ規定がないんですよ。規定のFの10みたいな規定がなくて、私の友人は、セザンヌの画集を見たときに、ドイツ人にとってもフランスは、すごく大きな役割をした国だという風に思っているわけですね。それでセザンヌの画集を見たときに、42.7×83.4とか書いてあったわけですよ。要するにミリまで書いてあったのです。そのときに僕の友達が、「俊也、フランスはすごいよ。一ミリ単位で木枠作っているよ」という発想なのですね。僕は日本のことを知っているから、「そうじゃなくて、ざっくりとこうあったのを、たまたま計測したら、こうだったのじゃない？もっとファジーなのだよ」と言ったら「そうなの？」と言うのですけど、ドイツは一センチ単位ですね。ですから、僕が始めて4枚組を作ったというときも、木枠を作ってそれを四つつなげて全体を作ったのです。ですから、矩形がまず前提に。絵は四角いことが前提になっていて、四角である以上は比率がある。比率によって絵の内容はどう変わるのだろうかということが気になったわけです。

◆質問者2 それは非常に母袋さんの特徴だと思うのです。比率からいくつという。絵描きはそうじゃない。

◆母袋 （笑）。ですからある面では、絵描きじゃないといえば…（笑）。

◆質問者 標準的な絵描きはそうじゃないでしょ。

◆母袋 標準的な絵描きだという風には、僕自身も思っていないのです（笑）。今ご指摘なさったように、僕は言葉も大切に文章も書いたりしますし、自分の作品自体を資料にまとめたりすることに対しても、ずいぶんと時間とエネルギーを費やすのですけれど、それも標準的な絵描きではないといえば…（笑）。でも、翻って大きな世界の美術史みたいなことを考えてみたら、デューラーもことごとく幾何学的な図も残していますし、自分に対する記録も残していますし、クレーも自分の作品を1番からずっときちんと何センチ×何センチと作品を記録として残しているのですよね。ですから、翻って標準的な絵描きがどこにいるのかといったときに、必ずしも…。僕も標準的な絵描きに入れていいのじゃない？…と。

◆質問者2 それは、いいんじゃない。すみません、妥協してしまいました（笑）。

◆母袋 おそらくそれは、日本の美術が多くフォービズムのような影響を受ける中で日本の美術教育ってあったように思うのですよね。僕が幼い頃絵を描くとき、薄塗りだったのです。水彩でもなんでも。そのときは、やはり厳しい評価でしたよね。「おまえの絵は絵じゃない」。幾何学的なつじつまが合うような構図で描いたりすると、そうじゃなくて、もっと元気よくやりなさいみたいな。だから、体育の運動教育と美術教育がすごく混同していて、根性で強い色で描けば描くほど「お前は絵描きだ」みたいな、「才能がある」みたいな環境があったと思うのです。日本の美術がフォービズムなんかとすごく大きくそういう影響の中で美術教育があったということもあって、そうであると、あまり標準的な絵って…。そういう風に思っていたいな…と。

◆質問者2 非常に特殊な感じがしました（笑）。

◆母袋 特殊だとは、思わないわけではないですけど…。やっぱりちょっと変わってる…。

◆質問者2 数学的な要素が非常に強いと思う…。

◆金井 アスリートが100メートル走る前に、なんで100メートル走るのかなと考えるような感じですよ。

◆母袋 そうですね。

◆金井 幾何学的、数学的ですよ。絵のことを英語でペインティングあるいはピクチャーと言いますが、イタリア語ですと、ピットゥーラあるいはクアードロです。クアードロはクアトロ（4）につながっていて、つまり四角形です。建築物の柱と柱を埋めるのが絵だということから、絵は四角形としてあるのです。自ずとそういう意味で、四角という形が決定されてくるというのはあります。ですから、F、P、Mというよりもむしろ、大きく建築のプロポーションやスケールの方が、本来は重要かもしれません。

◆母袋 日本のふすまとか屏風も、自ずと家具としては、枠ですから四角なわけですよ。

◆質問者2 サブブロックというじゃん。

◆母袋 はい。パネル。建築的。

◆金井 まさに。そうですね。

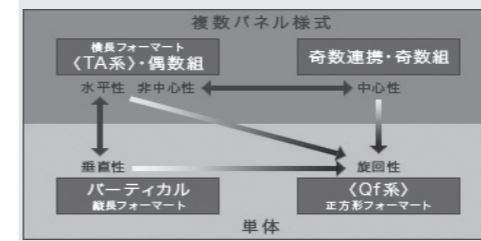
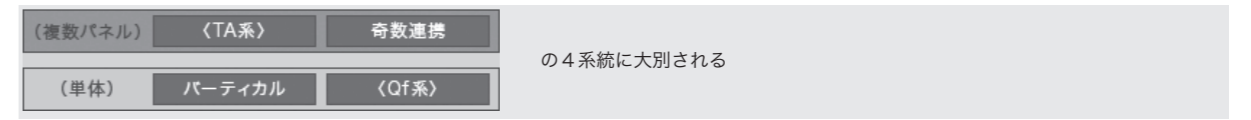
◆母袋 ただ、ご指摘の、今僕や金井先生が答えたのは、絵画を考えたときにということだと思ふのです。しかし、絵は…。絵画と絵は微妙に違うというふうには僕ら思っているのですけれど、絵ということ考えたときに、必ずしも建築的な、矩形ではない可能性があると思ふのですよね。例えば、アルタミラの洞窟壁画とか、ラスコーの洞窟壁画は壁画と呼ばれることがあるのですが壁ではなく洞窟に描いています。絵の淵、周りがなくて、そこには垂直と水平に切り取られる枠取りがないです。

洞窟の中に、一番大切な牛を描いていますよね。なんのためにかわかりませんが、彼らの日常と信仰に基づいたものを描いたと想像することができます。すれば、そこには矩形ではない。でこぼこした場に絵、像があって、絵としてそこにあったのだと思ふのですよね。それは小さな子どもがお母さんの絵を描くとか、好きな救急車を描くときには、外側のことはあんまり関係ないわけでしょうけど、むしろ確かな原初的な絵がそこにはある。おそらく絵というよりも、絵画みたいなことを考えたときに、自ずとこの四角いアルベルティのさっきの「絵画とは、窓である」みたいなときに、四角い矩形の、垂直と水平ということだと思ふのですから。

◆金井 絵画と絵の違い。ご指摘の点も重要ですね。さらに伺いたいところですが、すでにたっぷり時間をちょうだいしました。ひとまずここまでということにいたしましょう。今日は、展示会場のなかでお話を聞くことができ、とてもよい経験でした。母袋さん、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す。

参考資料A：母袋俊也 絵画カテゴリー



複数パネル連結の着想は留学中の85年に一時帰国した際、京都への旅で入手した折りたたみ式の写経本（'86に〈紙屏風〉シリーズとして展開）をドイツに持ち帰ったところから始まり、87年、4枚組の《神話の墓B No2》偶数組、横長フォーマットを第1作とし"TA"系を体系化させていく。95年には奇数連結が対峙的に開始され、更に2001年からは正方形フォーマットの"Qf"系が加えられ展開されている。

複数パネル様式	<p>【TA系】 横長フォーマット 偶数連結・水平性・非中心性 model: 日本障壁画</p> <p>M151 TA to TA 1995</p>	<p>帰国後、日本障壁画のフォーマット研究は、偶数連携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が制作される。それらは、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、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た作品群は、山岡の藤野へのアトリエ移設を契機に立川(TA chikawa)の風景にちなみ、タイトルに、"TA"が名付けられる。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〉シリーズの制作が始まり(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>M10 TACH-YURI 1989 M338 TA-TSUMAALI 2004</p>
	<p>【奇数連携】 奇数連結・中心性・非水平性 model: 祭壇画</p> <p>M260 ta-KK-ei 1998</p>	<p>95年の藤野へのアトリエ移設は、非水平性の断片的な風景を提供、また同年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は、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が試みられる。</p> <p>M171 Stephan 1995 M199 NA-NA-CH 1996 M260 ta-KK-ei 1998</p>
単体	<p>【パーティカル】 縦長フォーマット・垂直性 model: 掛け軸</p> <p>M19 ノイーゼンブルク 夏 1990</p>	<p>日本伝統絵画のなかで、縦長フォーマットの特徴を示す掛け軸をモデルに制作が断片的にすすめられている。</p> <p>M19 ノイーゼンブルク 夏 1990 M287 magino2 2000 M339 Tsumari 1 2004</p>
	<p>【Qf】 正方形フォーマット 色彩・筆致 model: イコン、阿彌陀如来の掌</p> <p>M360 Qf-SHOH 160 2005</p>	<p>2001年以降、奇数組の中心性の試みは、垂直、水平、その両面においても中心性を有する正方形フォーマットをフィールドに継承されていく。モデルをルーブリョッフのイコンと阿彌陀如来の掌に、余白を排し、色彩と筆致で画面が充滿していく試みとして展開され、2005年からは手前に層が重層されていくような、空間性が模索されはじめている。</p> <p>M307 Quadrat/full 1 2001 M334 Qf-SHOH(掌)2 2003 M360 Qf-SHOH 160 2005</p>

8. 略歴

■略歴母袋俊也

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／シュテーデルシュレー 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ートー偶数性と奇数性をめぐってー」執筆
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（正方形フォーマート）系の展開
2013～「Himmel Bid」シリーズの開始

■個展・特集展示

1979 真和画廊/東京p.
198 真和画廊/東京p.
1981 シロタ画廊/東京 p.
1984 ギャラリーヴィレムス/フランクフルト d.
1985 シュテーデルシュレー/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 /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 -foldscreen ー開かれる翼ー」ギャラリーエアンドウ/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. ギャラリーエアンドウ/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」ギャラリーエアンドウ/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」ギャラリーール・デコ/東京 p. 「母袋俊也 Printworks」ギャラリーエアンドウ/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」ギャラリーエアンドウ/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/fuj ino」ギャラリーなつか/東京 p. 「母袋俊也 Quadrat/full」ギャラリーエアンドウ/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・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.
2011 「母袋俊也 Qf・SHOH《掌》90・Holz 現出の場ー浮かぶ像ー膜状性」 ギャラリーなつか/東京 p.d.w.d.
2012ー2013 「コレクション×フォーマートの画家母袋俊也 世界の切り取り方ー縦長か横長か、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ー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》ー《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.

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

■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 「神奈川アートアンユアル」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・アンユアル展」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 「Artisits+Itazu Litho-Grafik展」文房堂ギャラリー /東京
2000 「トルコ支援 日本現代美術展ーこころのパンー」デルメンデレ芸術の家/デルメンデレ、トルコ
2002 「こころのパン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ー出会いのよりしろ」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ー空気遠近法 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(旧都立繊維試験場)/東京
2010 「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1960 s ー」Bunkamura ザ・ミュージアム/東京 桑沢デザイン研究所1F/東京
2011 「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」アトラポはしもと/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」クラファクトリー/東京
2014 「見る事・描くこと ー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 感性を開くー一人ができること」青梅総合高校/東京

■研究論文

1990 「母袋俊也Hommmage 1906」東京造形大学雑誌6B（p.65～74）
1994 「母袋俊也Painting 1989-1993」東京造形大学雑誌8B（p.37～48）
1996 「母袋俊也Painting 1993-1995」東京造形大学雑誌9B（p.39～48）
1998 「母袋俊也Painting 1996-1997」東京造形大学雑誌10B（p.35～44）
2000 「母袋俊也 絵画 フォーマートPainting 1989-1999」

東京造形大学研究報2000（p.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（p.65～97）
2007 「風景・窓・絵画ー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（p.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（p.89～180）
2014 母袋俊也 記録「コレクション×フォーマートの画家母袋俊也 世界の切り取り方ー縦長か横長かそれが問題だ」東京造形大学研究報15（p.44～109）

■論文・書評

1992 「絵画における信仰性とフォーマート」東京造形大学雑誌A7（p.71～93）
1996 試論・成田克彦」造形学研究14 「成田克彦研究」（p.41～51）
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（p.120～121）
2003 「絵画史への旅ーゲーテの「イタリア紀行を携えて」ー（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）モルフォルギア25号 ゲーテと自然科学（p.158～159）
2005 「実作者による色彩試論ー絵画の内側からみたゲーテ色彩論」モルフォルギア27号 ゲーテと自然科学（p.37～65）
2009 「生を喚起するモルフェーの照射『かたちの詩学 1・2』ー（書評）（『かたちの詩学 1・2』向井周太郎著・中公文庫）
2013 「クレーの造形宇宙をとおして現前する『色彩のオーバークラップ』ー（書評）（『パウル・クレー 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（p.130～133）
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（p.47～74）