

柿木 母袋さんの作品の前で戸島さや野さんがバッハの無伴奏ソナタとバルティータの演奏をされましたが、ひとつひとつの音とモチーフを豊かに響かせていたのが印象的で、バッハの求心性と世界の奥行きを感じました。特に第2番のソナタの第2楽章のフーガを例に挙げますが、ひとつの音から展開してまた戻っていく、そしてまた力を増して広がっていくという世界が、母袋さんの磔刑図をもとに新たなイメージを展開する作品と、内在的に照応していたと思います。バッハの音楽は、1720年代、まだ30年戦争の傷が癒えていない時期に、30代半ばで書かれました。グリュネヴァルトの描いたイーゼンハイムの祭壇画は、1511年から15年の間に描かれたと言われています。宗教改革の前夜ですね。宗教改革という動きが起こること自体、当時その地域が置かれていた苦しい状況を表していたし、今の社会状況とも照らし合わせて考えられると思います。

母袋さんの1998年と2020年のふたつの磔刑図の間には22年の時間が流れていて、絵の考え方も変わってくるころがあるかと思っています。98年の作品は、前年にコルマルのウンターリンデン美術館でイーゼンハイムの祭壇画の調査をされていて、「奇数連結」の頂点を成す作品だと思います。母袋さんは絵画を人間の行為として捉えると同時に、イメージが立ち現れてくる空間を理論的に追求されている。イーゼンハイムの祭壇画の第1面の磔刑図は衝撃的ですね。磔刑図は神々しく描かれることが多いですけど、グリュネヴァルトは、イエスというひとりの人間がとことん辱められて、鞭打たれて、ぼろ雑巾のように「モノ」と化して死んでいく姿を描き出している。それは重力に従って下へ向かうのですが、そんな画面に内在する力学を、母袋さんの98年の作品は浮き彫りにしている。他方で、イーゼンハイムの祭壇画は、開けてみるとイエスの生涯が描かれているんです。受胎告知やイエスの誕生があり、最後はイエスの復活。復活の絵は磔刑図のまったく反対で、重力から解放されて光に包まれ、キリストになった姿を表している。粟津則雄は著書『聖性の絵画—グリュネヴァルトをめぐる—』で、「グリュネヴァルトの眼と精神は、この二つの極のあいだで激しく緊張する」と言っていますが、その緊張に通じるものを20年の作品から感じます。『NANAWATA NOTE』のインタビューで母袋さんは、磔刑図の手は痙攣しているが天を掴むように見える、と語っています。20年の磔刑図には羽のようなものまで見えます。上に向かう動きと、死せるイエスの下に向かう動きの緊張関係が、新しい作品を成しているのではないかと。このあたりは、「奇数連結」の後に「Qf」シリーズを試み、その中でロシアのイコン画家であるアンドレイ・ルブリョフの聖三位一体の図を凝視されて、そのイメージから新たな形態を浮かび上がらせたことが生かされていると感じました。

母袋 僕は「フォーマット」、画面の縦横比が主題とどう関係するのか、ということを追っています。横長の作品の系列は、基本的に偶数のパネルを接続しています。なぜかという、日本の障屏画を見ると、ほぼ偶数なんですね。偶数枚の絵は中心的な存在を真ん中に描くことが難しいんです。なぜならスリットがあるから。日本の美学は装飾的と言われることが多いですが、それは美しいという意味ではなく、表面的でしかないヨーロッパ人は言っているわけです。確かに日本美術の特徴だと僕も思うんですけど、装飾的になったのは、偶数枚を支持体としたことが大きな理由ではないか。祭壇画の場合は、3枚、5枚など「奇数連結」の中心にイエスが描かれ、もっとも重要なものになる。ところが日本の場合は、屏風にせよ襖にせよ、家具なので二つに分けなくてはいけない。真ん中に仏陀を描くことはできないわけです。そういう支持体に描かなくてはならなかった日本の絵師たちには、中心を外していく美学が生まれたのではないかと。僕は「TA系」と呼んでいますが、横長かつ偶数のパネルで作っていくことを最初のフォーマット研究として始めました。そして1995年にウィーンのアカデミーで絵画

の奇数性と偶数性の問題についてレクチャーする機会が与えられたんです。そのとき、考えてみれば僕の関心はふたつの対比なのだから、必ずしも日本人だから偶数枚を描かなければいけないわけじゃないと、シュテファン大聖堂の内部に身を置きながら思ったんですね。そこから「奇数連結」が重要な課題としてはじまった。最初はシュテファン大聖堂の内部を3枚のパネルに描いて、その次は日本の神社だったんですけど、僕は祭壇画の典型としてファン・アイクの「仔羊の祭壇画」を研究していたんですが、もうひとつグリュネヴァルトの磔刑図があるだろうと、97年の夏にコルマルで取材しました。ところが磔刑図は祭壇画のメインではなくて、第1面の一部なんです。中央にスリットが入っていて、ドイツ語でフリューゲル(Flügel)と言って翼のことなんですけど、左右に開くようになっていたんです。だから磔刑図は中心から少し右にずれて描かれている。それは僕にとってショックだったんですけど、それでも「奇数連結」の典型として磔刑図を3枚のパネルに描きました。一方で、90年代後半は、僕の中では主題性よりも、筆遣いや絵具の垂れ、厚みという構造的な問題を考えていた時期なんですね。今回の展覧会は本来5月のはずだったのが、コロナ過で11月に延期になって、その時間に新たな磔刑図を描いたんですが、あらためて主題性の重要さが浮かび上がってきたんです。

柿木 コルマルまで行って、磔刑図にスリットがあったというのは、びっくりしたかもしれませんね。90年代は絵画の構造をつきつめる方向で描いておられたそうですが、最近主題性を追求されるようになったのは、どういった経緯でしょうか。母袋 絵画は両方が必要だと思うんですね。美術史家の中でも、グリーンバーグはヴェルフリンの考えを受け継いで、画面の中で起きているもの、色や形やそれぞれのことだけを追求すれば絵画はできてくる、それが達成できれば大芸術になるという仮説を立てましたよね。そのときに著しく物語性を排除した。ヴェルフリンに対してパノフスキーのような美術史家は意味を重視するじゃないですか。その両方が必要だと思うんですが、90年代は世界的にもフォーマリズムが重視された。僕も少し疑問は感じていましたけど、抗うことはなかった。でも、その限界が見えてくる中で、主題の大切さも感じるわけです。それで丸木夫妻の作品が気になってきた。丸木夫妻の作品はイデオログのようにも見えるので、丸木美術館に行って実際に確認し、重要な作品との確信を深めたわけです。もちろん意味と同時にフォーマリスティックな問題も重要だと思っているので、両方を考えながら制作して、今回、あらためて磔刑図が示すものを確認しながら新作を描いたわけです。

柿木 私も90年代に美学を勉強し、研究会などでグリーンバーグを読みました。絵画を成り立たせているのは、画面を平面上に成り立たせている要素だけであって、動機や主題は本質的ではないという主張ですね。ところが絵画は歴史的な現在を生きている人間の行為なわけです。その中で考える問題意識なしに描くことはありえない。絵画を形として構成するものとそれは不可分です。母袋さんは、そうした新たな方法論を探索された上で、「奇数連結」を再始動された。「原爆の図」も母袋さんの作品も、ひとつの作品だけで自己完結するわけではないと思うんです。丸木夫妻は「原爆の図」を描いている現在において原爆とは何であったかと考えていて、それが同時に絵画を形づくる方法論の見直しにもつながっているはずですよ。当然「原爆の図」をめぐるコンテキストは母袋さんとは違うんですけど、パンデミックの状況下で磔刑図に取り組み、絵画の方法論を見直していく過程は、ドローイングに表れていますね。

母袋 僕の中で今回の新作はある程度整理がついてきて、これは雛形だろうと位置づけています。もちろん大切にしていかなければいけないこともあるんですけど、一方でちょっと違っていったのかなということもないわけではなくて。展示に誘っていた当初はフォーマリスティックな画面の作り方にもう一度取り組もうと思ってはいたんですが、実際そうならなかった。主題性を重視するには具体性が必要なので、おのずと具象性が強くなった。今回、98年の磔刑図の前で戸島さんがヴァイオリンを演奏されたときに、絵が動き出していくような律動感を体験

できたんですけど、新作では画面がやや単調になってしまったと思わないわけではないですね。

柿木 そういうところがあるにせよ、これからの「奇数連結」の展開の出発点という作品であり、今後は90年代の作品で見られた色や動きが湧いて降ってくるような強さも活かしながら、主題性に関連する作品を見せていただきたいと思います。司会(岡村) 今回の展示はふたつの磔刑図の求心性が強く、この空間で共存するか不安もありましたが、部屋の外から観るのと内からとの変化が大きく、刺激的に感じる方もいたようです。「原爆の図」の第3部《水》は、偶数枚の屏風に「奇数連結」に通じる主題が描かれています。中心となる母子像は、真ん中で切れてしまうので少し配置をずらしています。絵画の構造の二重性を、母袋さんの理論に触発されて考えました。

ここからは会場の皆さんにも対話を開きたいと思います。

質問1(吉國) グリュエネヴァルトにない要素として、縦の白い帯はどう解釈したら良いでしょうか？

母袋 ほとんどの僕の系列には余白があって、画面にリズムを作っていくんです。ただ、「Qf」系のQは正方形のドイツ語Quadratの略なんですが、fは英語のfull。正方形の画面に色と形とタッチが溢れているという意味なんです。僕の場合は「Qf系」で初めて画面を全部塗った。それまで必ず余白があって、形はつながりつつ、連続性が途切れていく。襖に開け閉めがあるような状態でした。僕は原則を作りながら絵を描いていて、98年の頃は、画面の左から色面があって、余白が空いて、パネルが切れて、という形をとっています。ですが20年の作品は画面の右からも色が入っている。でも余白は作っています。

柿木 母袋さんはいったん分割した上で連結すると言いますか、《ta・KK・ei》というタイトルも、綴りを分割していますよね。間を作ることによってひとつのイメージが浮かび上がる空間を構成されているのかなと思います。

母袋 原則は設定するんですけど、原則が崩れる瞬間が必ずあって、それが常態化していくこともあります。今回の磔刑図も、最初は98年と同じような形だったんですが、磔刑に処せられているのは現実であって、大地に十字架がついているわけじゃないですか。上から下に落ちてくる力があるから、理念を描かなくてはいけない、それに対してアイデアというか、理想の世界が上方にあって、イエスは復活して上に行く。それで今回は大地を示す横帯が下の方に入ったんですね。

質問2(楠本) 絵の余白は、現実にはあるんだけど見えていない世界を表現されているのかなと思いました。

母袋 余白なんですけど、連続して形がそこにあることは前提です。画面の余白だけじゃなくて、パネルの間も前提として、つながっていくんです。

質問3(白石) 余白があることで奇数の画面が偶数に見えました。余白は絵の範囲だけど絵じゃないというか……ベンヤミンの言葉にもありましたよね。

柿木 ベンヤミンはミュンヘンのアルテ・ピナコテークでグリュエネヴァルトの《聖エラスムスと聖マウリティウス》を観て、1916年に「光り輝く者は、ただ夜の闇の中で屈折する場合のみ偉大なのである」と書いています。何か像を成すとき、闇がないと表れてこない。言葉にしても、沈黙、言葉になる手前、言葉にならない嘆きが反響して初めて言葉になる。言葉が言葉として響く瞬間には緊張があるんですね。絵画もイメージとして表れてくるものと、物質的なものとのせめぎあい、緊張から生まれてくると思います。

質問3(白石) ウイトゲンシュタインとも重なって……。

柿木 ウイトゲンシュタインも最初の論考を書いたのは第1次世界大戦直後の1918年ですね。物事を知るということは世界を明晰に描き出すことである、その可能性を極限まで、言語の論理形式まで突き詰めようとしたんです。言葉が世界を表し得るかということが、19世紀末から20世紀初頭に相当危うくなってきた。言語の危機と世界の危機ですね。そうした文脈の中で、ベンヤミンの最初の言語論も書かれました。

質問4(長沢) ベンヤミンの「翻訳」という言葉が気になっていて、翻訳によって想起されることが現代に生きてくるとい

うことだと思うんですが、母袋さんはグリュエネヴァルトを現代に翻訳していると思うんです。現代につながる回路、過去の歴史をコロナ禍で展示することの意味をどう感じますか。

母袋 現代のコロナ禍が、グリュエネヴァルトの時代や100年前のパンデミックとどれほど違うのかと言えば、変わらないわけですよね。ウイルスは変異を重ねて人類より長く生き続ける。なぜ今回絶望的な思いになるのかというと、ひとつは、人類は科学によって輝かしい歴史を築いたと思っていたはずなのに、その科学の非力さがつきつけられている。もうひとつは、文明とは人と人が結びつくことで共有されてきたと思うんですが、その交流が許されない。アトリエで描くときは、僕と絵の関係だけなのでいいですけど、僕が作り出した絵が、どのような関係を作り出していくのかということも絵描きにとって重要なことです。今のコロナ禍の状況は、それを許さない。

僕は絵が一定の力を持つと信じたいし、その確信を持っています。今回、グリュエネヴァルトの磔刑図が、聖アントニウス系の修道院の、疫病治療のための施術院の礼拝堂にあったことを知ったんですね。ペストで隔離され苦しんでいた人は、痛めつけられたイエスの姿を見て自分の人生と同調していったらうし、同時に救われたと思うんです。絵の力には、何かを導くとか、覚醒とか、さまざまなものがあると思うんですが、そのひとつに救済があって、グリュエネヴァルトの絵が救済の絵であったと確認できた体験は、絵描きであろうと思っている僕にとって、無意味ではなかったと思います。

柿木 ベンヤミンはパウル・クレーの作品を2点持っていました。ひとつは《奇跡の上演》(1916)、もうひとつが《新しい天使》(1920)です。1921年にミュンヘンで入手して、亡くなる年まで持ち続けて思索の源泉にしていました。天使を神と人間の世界をつなぐ啓示の媒介者、言葉の寓意的な像と捉えていた。『新しい天使』という雑誌を出したいと考えていたんですね。結局インフレで出せなかったんですけど、創作や評論に加えて、翻訳を原文と一緒に掲載することを柱にしていたんです。私たちにとって、他者の言葉を受け止めて翻訳していく過程は欠かせないと彼は考えていたし、歴史を捉える際にも生かそうとした。母袋さんはグリュエネヴァルトの絵画のイメージと精神を現代に見るようにするために、核心にあるものを違った言葉で関係させている。それによってグリュエネヴァルトの死後の生が違った文脈で、パンデミックの現在を照らし出す可能性となったのだと思います。

ベンヤミンは亡命先のパリでパサージュというアーケード街の歴史に取り組んでいた時期に、近代の歴史が人間を破滅に向かわせているのではないかと、なのに私たちは歴史を忘れ、破滅を見世物のように消費してしまうのではないかと書いています。その瓦礫の中に潜在する、あり得たかもしれない別の可能性のかけらを言葉で捉えていくことに歴史の意味がある。新しい天使からそのまなざしを見てとっているわけです。いま私たちも、文明的な幸福を約束していたものが私自身を滅ぼそうとしているのに直面しています。近代の歴史が、いかに生きることをないがしろにして、あるシステムを動かすために命あるものを犠牲にしてきたか。ベンヤミンがそれに抗って闇の時代に模索してきたことを、皆さんに伝えたいと思っています。

母袋 クレーは天使をたくさん描いていますが、此岸と彼岸の中間領域に芸術があって、絵画は天使であるという認識もっていたんじゃないか。ベンヤミンが最後までクレーの絵を持っていたことや、ウイトゲンシュタインが最後に色彩について書こうとしたことは僕にとって大きくて、ベンヤミンは哲学を天使のように位置づけていたのではないかと思いたいです。

柿木 ベンヤミンの言葉や歴史の見方とクレーの見方は相通じると思います。言葉になりそこねたところから言葉の可能性を考えていますし、それは救済にもつながると考えて、緊張関係の中で思索を展開していた。方法的にもベンヤミンは歴史の概念や言葉の既成観念をいったん壊して、もう一度構成し直す。クレーも自分の絵画を切ったり貼ったりおしたりしますね。そこには第一次世界大戦の影がすごく大きいと思います。

(まとめ:岡村幸宣)