



I
——母袋さんから、以前、これからの時代に美術館や美術大学がなくなるんじゃないかという話を聞いて、なるほど、でもそれは美術の消滅を意味するのではなく、本来はアカデミックな枠組みのように特別な存在ではないのかもしれないと思いました。私たちの世界に美術がどんな意味をもつのか、母袋さんがなぜ描くのかを知りたいです。

世界を知らないから、世界に触れてみたいから絵を描くというのが、僕の中にはどうもあって。たとえば「リアリズム」という言葉があるけれども、それは現実の肯定だと思っんですね。目の前にある確かなものをリアルに移し替える。でも僕は、確かなものが果たしてどこにあるのかを知りたいから考えている、絵を描いているのだと思います。——その思考と現実との接点が絵であると。

僕の考えの中ではそうです。ふたつの円があって、現実の世界と、もうひとつの世界がある。

アナザーワールドとか、黄泉の国とか、いろいろ言い方はありますが、実体のない世界と現実の世界は完全に乖離しているのではなく、少しでも重なり合っている。例えばお盆のときは、重なりあっている場所に亡くなった方が戻ってくる。あるいはわれわれがあっち側に行く。「像」というか、表現されているものは、その重なり合っている両義の世界にあるのではないかという思いが深まっています。

浮かび上がったり、消えたりしていく中で、残っていくものがある。

——母袋さんは、そうした考え方を図解して、論理的に理解できるように提示してくださるんですけど、最初からそう考えていたんですか？

いえ、絵を描く中で、それが確かなものかもしれない。思想家ではないから、図面や絵を

描きながら、考えてきたんです。なおかつ大学の教員をしていたので、言葉で説明することが必要だった。漠然としていたものを言葉にすることで絵が定まっていき、絵を描く中でまた新しい言葉が生まれてくる。その連続で作品が展開してきたと思うんですね。浮かび上がったり、消えたりしていく中で、残っていくものがある。

——論理的な思考は、ドイツに行かれた影響も大きいんでしょうか？

ドイツでの時間は、そういう時間でしたね。ライマー・ヨヒムスという美術史家のもとで勉強していたんですけど、週1回のゼミでは、クラスで議論をして、いろんなことを学びました。ドイツ語はもちろん十分じゃない。心許ないわけですよ。言っていることも全部は理解できない中で、不確かなものを自分の眼を通して考えていくので、自分の眼が正しいかどうか、という訓練になったし、それが自信にもなったんです。

——不自由であるから、思考が鍛えられる。

すぐ理解できるのではなくて、もしかしてそうかもしれない、そうじゃないかもしれないと自分の中で繰り返すから、深い思考になりますよね。たとえば80年代前半に「ニューペインティング」という流れがありました。ドイツは「ニューペインティング」とは言わないんですね。「ノイエ・ビルデ」と言っ。「ノイエ」は「ニュー」じゃないですか。「ビルデ」は「ワイルド」、フォーヴィスム（野獣派）なんですね。「ニューペインティング」は軽やかだったし、その軽みが良かったとも言えるんだけど、ドイツは「新しいフォーヴィ



スム」。漠然と「新しい絵」ではなくて、フォーヴィスムの新しい色とエネルギーなタッチが重要なんだと、言葉で明確にするんですね。

——歴史を踏まえた言葉になっているんですね。

フランスのフォーヴィスムとドイツ表現主義は同時代なんだけど、ドイツはバリエに比べて周辺部という意識があるわけです。周辺部だからこそ、論理的に命名していく。

僕がドイツへ行った頃は、現代美術はアメリカが中心だから、圧倒的にアメリカに行く人が多かった。でも自分はアメリカではないな、と思っただんですね。アメリカの楽観性もいいんだけど、何か違うと。ヨーロッパだろうと思っただんですね。選択肢は3つくらいで、イギリス、フランス、ドイツがあった。ドイツを選んだのは、長野出身ということもあっただんじゃないか。周辺部というか、山国の意識が強くあっ。ゲートもデューラーも、アルプスを越えたときに、輝かしい世界があっただと思うんですね。

——ドイツと長野は似ている。

長野って、等高図で見ると茶色なんです。緑じゃない。山が高いから。でも、いろんな場所へ行くようになって比べてみると、長野って標高は高いけど、平らなんですよ。佐久は盆地です。でも佐久の人はそういう意識を持たない。僕なんか、いちばん山だと思ってましたからね。

——母袋さんの作品に、立川の地形から「TA系」と名付けた横長のシリーズがありますが、きっと長野出身だから立川の水平軸の風景が印象的だったんだろうと感じていました。



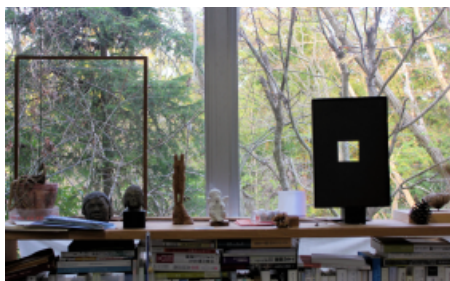
美術の勉強をはじめたときから、北方系の絵描きが好きだったんです。デュラーやグリュネヴァルトとか……一歩退いたような感じを、ドイツに見ていたのかもしれないですね。

当時の日本では、ドイツの情報がほとんどなかった。それなのにドイツで学んで帰ってきた人は、大学で教える比率が、アメリカより断然多かった。アメリカは消費のパワーが大きなエネルギーになるんだけど、ドイツは積み上げていくようなところがあって、形を残すことを大事にしています。歴史のことを「ゲシヒテ (Geschichte)」と言うんです。「シヒト」は層っていう意味。層化した、という言葉が歴史を意味するんです。

日本の障屏画は「偶数連結」だが、ヨーロッパの祭壇画は「奇数連結」。

——今回の展覧会は、グリュネヴァルトの磔刑図をもとにした《ta・KK・ei》を起点に構想したんですが、この作品の制作にいたる経緯を教えてください。

ドイツで、画面を偶数で組み合わせる作品を作ろうとしたとき、友人たちが「どうしてなの？自分だったら3だな」とか「5だな」って言うのを聞いて、気になったんですね。そのとき自分が、日本の障屏画を前提にして偶数の作品を作っていると感じて。日本美術は花鳥や文様など装飾的と言われるけれども、絵師たちに与えられた支持体が、中心性のない偶数枚の襖や屏風であったことが影響しているのだろうと。



一方でヨーロッパの場合は、祭壇画と呼ばれる3枚組、5枚組の奇数連結なんですよ。中心にもっとも重要なものを描くという画面の中のヒエラルキーが存在する。そうした奇数と偶数の絵画の違いについて1991年に最初の論文を書いて、1995年にウィーンのアカデミーでレクチャーをしたんです。それは僕にとって大きな仕事だったんですけど、翌日にウィーンのあるシュテファン大聖堂に入って。

——ウィーンも中心性の強い街ですね。

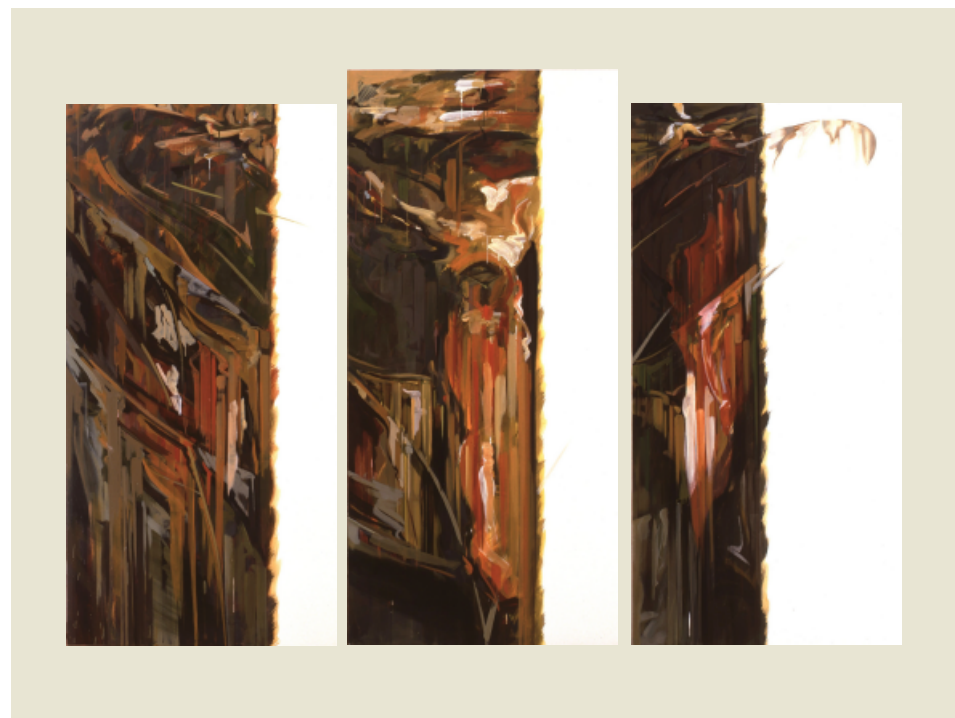
大聖堂の中心の祭壇画を観たとき、日本人から「偶数連結」を描くのではなくて、自分は形式に関心があるのだから、「奇数連結」も制作してみようと決意したんです。それで、3枚組の最初の絵が《Stephan》。そして、アトリエのある藤野の神社を題材にした《NA・KA・OH》を描くんですが、やはり祭壇画というものを考えたとき、グリュネヴァルトの磔刑図を描いてみたいと思って。1997年の夏に、その磔刑図が描かれている「イーゼンハイムの祭壇画」を所蔵するコルマールの美術館に行って、調査研究をして描いたのが《ta・KK・ei》。僕の場合、作品のタイトルに絵の形式が現れるようにして、3分割の「奇数連結」になっているんですね。——すごく考えてタイトルをつけられている。

絵をつくりながらメモしていった、ああ、これだな……と。いくつかのアイデアがあったりして。真ん中のKKが大文字なので、祭壇画のようじゃないですか。

——面白いですね。

ただ、3枚組ということ言うと、その後は継続していない。最初は奇数を描く、中心性のある絵を描くことが重要だったんですけど、その後は、縦にも横にも中心性を持つ正方形の「Qf系」に展開していく。昨年の退職記念展を終えた後でも、もう「奇数連結」を描くことはないという結論は動かなかったんですね。

——そうだったんですか。



M260 ta・KK・ei アクリル・油彩/綿布 1998年 2440×3540mm(3枚組)

けれども、岡村さんから連絡いただいたことで……少し考えて、これはぜひ受けて、進めたいと思ったんですね。まあ、退職記念という言い方には、抗う気持ちがあったんです。もともと絵描きだから退職はない。教員としての退職なんですが、回顧という意味も含まれているから、まだ終わってもいいのに格好悪いじゃないって。徐々に気持ちも変わってきて、受け止めることができるようになったんですけど。

それでも結論として、「奇数連結」は終わっていると思っていたんですよ。でも展覧会のお話をいただいて、自分の結論とは違う形で新たに歩み出すチャンスを得たんだな、と思った。あらためて磔刑図や人体の意味を考えてみようと思えたんです。磔刑図の歴史を見ると、キリストは美しく描かれてきた。グリュネヴァルトの磔刑図を見た人は皆驚いたわけじゃないですか。

——惨たらしい死体ですからね。

でも実際は、きつとあだだっただろうと思いますし。雑巾を絞ったような……グリュネヴァルトのラインは、通常の有機的とは違う、捻じれのようなものがありますよね。

——苦痛をとまなう捻じれ。

歪みというか。そういうことも、もう一度自分の中で考えたり、描いていくきっかけになればなあと思いました。

それから、《ta・KK・ei》を描いた頃というのは、表現主義的なタッチが重要だった時代だと思うんですね。あの頃の日本の絵画の有り様の中では。僕もその中にいたので、そういう試みをしていた。それ自体も、もう一度やってみても面白いかなという気もして。いろいろなアイディアが湧いています。

(2020年4月3日、藤野のアトリエにて)

人間の知恵や文明、科学が克服できない感染症の問題を意識していました。

II

——本来 5 月から開催する予定だった展覧会が、感染症の影響で 11 月に延期となりましたが、何とか無事に展示作業が終わりました。

再始動にあたって、グリューネヴァルトの磔刑図をあらためて読み解く中で、単純に「奇数連結」を再開するだけではなく、今、われわれが直面しはじめた感染症の問題を意識していました。感染症は、営々と築いてきた人間の知恵や文明、科学が克服できない問題をつきつけている。それともひとつ、人間の活動って、人と人が関わるとか、交流していくということじゃないですか。文化ってそういうものだと思うんですね。それ自体をさせてくれないのが感染症で。芸術活動は、絵を描いて自己表現をするというのが一義ではあると思うけれども、それだけではない。自分の思ったようにやればいいというだけではなく、人に対してどういう影響を与えるかということが美術の力であって。だから僕もやり続けているし、絵画が大きな力をもっていると感じているわけですね。



プラン・ドローイング ta-KK・ei 2020
2020年 375×375mm

グリューネヴァルトの磔刑図は、もともと特別な絵だと思っていましたが、単純に姿形が特別というだけではなく、当時の感染症である黒死病のための施術院の礼拝堂に置かれていたことをあらためて考えて、絵を描いていく衝動とか役割も考えていくことになったんです。展覧会が延びて時間がたくさん与えられた間には、磔刑図や「奇数連結」について、ひとつひとつ確認していくように、プラン・ドローイングをたくさん描きました。

——ドローイングを描く中で変化はありましたか。

具体的に言えば、大地があって、ゴルゴダの丘があって、十字架が立てられて、イエスが盗賊たちと一緒に張り付けられているわけですね。その力は下降していくもので、ふたつの手のひらと足の 3 点に釘が打たれて、逆三角形が強調されている。上方の天上界にはいたらないわけじゃないですか。けれども、1998 年の《ta・KK・ei》にも何となく表れていたんですが、両腕の下に翼のような形態があるんです。

今回の画面は下の方に水平のラインがある。今までの「奇数連結」には、そのラインはなかったんです。ラインは大地、現実の側を示す。イエスの腕の下に羽根のようなものがあって、それが天使の翼だとすれば、天上界に移動していく力かもしれない、と思ったり。

イエスの捻じれた手の形は、痛みと苦しみにてんぱしていると言う人もいますが……僕は「Qf 系」で、水平軸に右左の方に天上界（イデア界）と現実の世界を設定しているんですが、それが 90 度回転して下に現実の世界、上にイデアの世界があって、手はイデアの世界を握ろうと探っているのかもしれない。そういうことを思いながら絵を組み立てていったんです。

ドローイングには、イエス以外にも、洗礼者ヨハネとか、マグダラのマリアがいて、やや俯瞰した視線で描いているんですけど、それを大地の方に全部落としていったりして……ドローイン



M641 ta-KK・ei 2020 アクリル・油彩/板 2020年 1825×2090mm(3枚組)

グをしていく中で、自分の考えに基づいて構成を変えていきました。

——前作より具象的なイメージになっていますね。

1998 年の段階では、筆のタッチや絵具の流れが重要だったんです。最近の「Qf 系」はそれがなくなってきていたので、もう一度取り組んでみたいと思ったんですけど、今の段階ではあまり出てこなくて。具象的な表現に着地しているんですね。磔刑図を描くにあたっては、身体が等身大のサイズになっていることが重要で、人間の身体が絵の中に定着されていくというか、痕跡が残されていくことは、今後も大切なものとしてアプローチしていきたいと思っています。

それから、今回は板でつくっているんです。

——展示したとき、かなり重みがありました。

「Qf 系」はずっと板で描いていたし、今まで大学の工作室で木枠を作っていたのですが、板

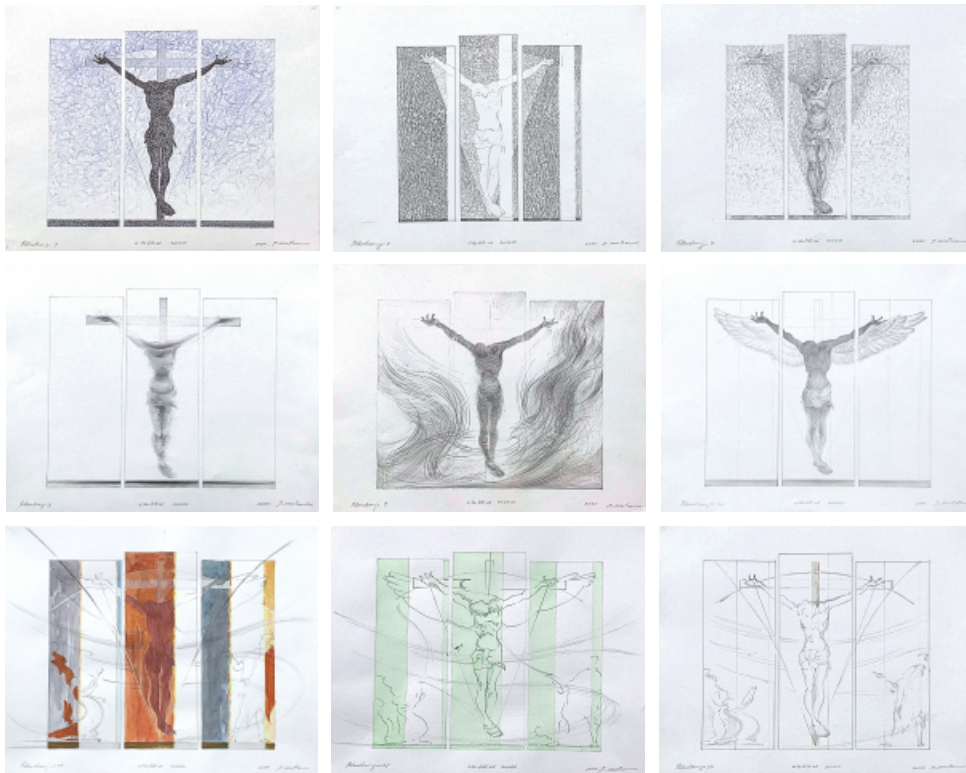
をそのまま使うことにしたんです。祭壇画はもともと板絵じゃないですか。むしろ、これは面白いことが起きるかもしれないと思って。布に比べると、絵具の付き方とか微妙な違いはあったんですね。これからは「奇数連結」を同じサイズでやっていきたいと思っています。もともと今は板で考えているけれども、また布になるかもしれませんが。

——物質として祭壇画に近づいた感じがします。

そういう感じが面白いんじゃないかと思って取り入れたんです。

——歴史的に、磔刑図は魂の救済が目的の絵画だと思いますが、母袋さんの場合はどう考えているのでしょうか。

最初にした論文が「絵画における信仰性とフォーマット」で、どうして「信仰性」という言葉を使ったのか、わかりづかったんですけど



ブラン・ドローイング ta・KK・ei 2020 上段左よりNo.1, 3, 4, 中段左よりNo.6, 7, 10, 下段左よりNo.17, 21, 22
鉛筆、インク、水彩、色鉛筆/紙 2020年 いずれも346×436mm

……僕が絵を描いていく中で、美術史的、形式的な問題だけではなくて、精神のあり方としての確かな何かが、自分の中にずっと強くあったんだと思うんですね。
——新作では社会と絵画の接点を考えているのでしょうか。

常にその意識はあります。難しいのは、政治的に消費されてしまうことには不十分な思いがあって。ただ、そこから距離を置いてしまうことは全然違うし、自分にとっての距離とはどういうものか……救済が芸術のひとつの力であることは疑わない。そこは疑わないですね。社会というところで考えれば、どのくらい具体性をもって社会と関わるのかということですね。絵画の具体

性を考えたときには、おのずと具象性を帯びていくということはあるですね。

——新作には、その方向性の強さを感じました。

これでいいのかな、少し崩したいなという思いも、もちろんありました。ただ、その都度結論を出さなきゃいけないわけじゃないので。僕以外の人は、この絵は通過点だよ、というふうに観るわけじゃないと思うけれども。

—— NANAWATA は、初めて母袋さんの絵を観る方も多いと思います。それは偶然的な接点というか、出会いなのかもしれません。

だからこそ具体性を帯びてしまっていることに少し戸惑いもあります。抽象性ではなくて、特定のものにひっぱられていくという。もちろん今

回はグリュネヴァルトに関心を持っていましたけど、彼だけを視野に入れているわけじゃないんです。ブラン・ドローイングの背景では、アンブロジー・ロレンツェッティの「善政、悪政の寓意」の《悪政の結果》もモデルとして描いていますし。

——今の時代性を反映しているのでしょうか。

以前にシエナで見たとき、気になった作品だったんです。寓意的で。ずっと思い出すことはなかったんだけど、今の感染症に関係するんじゃないかと気づいたんですね。「悪政」という言葉はダイナミックじゃないですか。毎日そう思わざるをえない日常が……しかも日本だけでなく。

それで、ロレンツェッティということはわかってはいたんだけど、どんな絵だったかははっきり覚えていなかったんです。シエナ市庁舎にシモーネ・マルティーニの《莊嚴の聖母》を観に行くと、全然違う、異様な壁画があることに気づいて。でもそのときは、深く入っていくほど関心はなかった。今回、あれは何だったのかと調べていくうちに、ロレンツェッティがベストで死んでいたこともわかったんですね。だから当初、磔刑を再度描こうとして望んだものとは全然違う道すじになっているんです。

——私も当初思い描いていた展示とは違って、でも深みは増している気がします。その深みが何なのかは、わからないのですが。イメージが呼び起こされて、展開しながらつながっていくことはあると思うんです。描く人も、見る側も、記憶が呼び起こされ続けていくことが、絵画の力という気がします。絵画は形のないものがイメージとして認識される接点なのかなと思うんですね。

思いもしない提案を受けたので、新たな何かが生まれると思った。

——一度閉じてしまった連作を再び開くことは、今回が初めてなのでしょうか。

僕はシステムとして作品をとらえるようなことをしてきているじゃないですか。「TA系」とか「奇数連結」とか、系列と呼んでいますが、それによって縛られてもいるんです。「奇数連結」は、日本の障屏画の偶数性と、ヨーロッパの祭壇画の奇数性を対比する上ですごく重要だったわけなんです。でも、すぐにそれを閉じて「Qf系」に進んだので、作品の数は少ないし、期間も短かった。今後、どのくらい展開していくかはわからないですけど、「奇数連結」に戻ったのは初めてで、そこは面白いと期待しているところもあります。
——新作を描いていただけたとは思わなかったの

で、「奇数連結」再始動と聞いたときには驚きました。一方で、母袋さんの構築されたシステムを崩してしまったのではないかと懸念しました。
僕の中で閉じたと思っていたものを再始動していくと位置づけていけば良いことですし、システムが崩れるとしたら、それはすごく大切なことで。そもそも自分のこれまでの試みに対して世間の関心のなさ、不理解さも常に思っていたんです。
——作品集を見ると、丹念にシステムを構築していく作家だということがよく伝わってきます。

作品集は結果的にそれなりのヴォリュームもあって、自分の中で検証して道すじが生まれてきたと思うんですけど、それは自分の関心であって、他の人が関心を持たなきゃいけないというものでもない。僕の活動に関心を寄せてくださる方々がいらっしゃることは大切で、その人たちに対して答えを出していくことは今までもしてきました。ちょうど岡村さんに声をかけていただいたときは、退職展に臨んだ後で、次はどこへ向かっていくのかという時期でした。そこで、僕が思いもしない提案を受けたので、それに対してきちんとやっていきたいなと、「奇数連結」の新作を描いてみようと思ったわけです。絵を描くというのは、そういうことじゃないですか。

うまくいくかどうかは全然わからないけれど、そうであれば今までやってきたことに意味があっ



写真撮影 関町卓朗

たと感じられるし、今までと違う、観たことがないものが生まれてくる可能性がある。そうしないと繰り返しの生産になる。それも悪いことじゃないかもしれないけど、僕は世界を知っているから描くのではなく、知ってみたいから描くんです。新たなことができてさえいけば、何かが生まれてくるんですよ。自分が知っているものを描くことだけに喜びがあるわけじゃない。

——私は企画を提案することの怖さを知りました。

そういうことだと思うんです。批評家に批評を書いてもらうときは、褒めてもらいたいわけじゃないですよ。悪く言われたいと強く思うことはないけれども（笑）。一部始終を正確に語ってくれたところで、確かにその通りだけど、それで？ということもありますよね。その一言によって新たな何かが生まれることに意味がある。僕にとっては、自分の仕事を総覧したタイミングで思いもなかった提案があって、しかも美術館やギャラリーではなく、カフェという、ごく一般の空間で

あることも、かえって面白いと思えたんです。

——そう思っただけだと意図が通じたというか。予定調和的でない接点の生まれる場所の可能性を考えたいと思っているので、今回の企画が思いもよらない道を開くことになったら、とても嬉しいです。怖いけど嬉しいですね。

快適な空間でお茶を美味しくいただきながら、心地よく鑑賞するという作品ではないから……

——お客さんには、観たことがないものに出会って欲しいという気持ちがあります。

こういう大きさの作品も、美術館に行かない限り出会う機会がないでしょうし。

——NANAWATA には、美術館やギャラリーに行ったことがない人もたくさん来ます。

NANAWATA という開かれた場で、僕の作品がどのように受け止められていくことになるのか。心配と期待の入れ混じった思いでいます。

（2020年11月2日、NANAWATAにて）

聞き手：岡村幸宣



母袋 俊也 もたい としや

1954 長野県上田市に生まれる

1978 東京造形大学美術学科絵画専攻卒業

1979 東京・真和画廊で初個展

1983 フランクフルト美術大学シュテューデルシュレーでライマー・ヨヒムス教授に学ぶ（～87）

1988 立川にアトリエを定め制作をはじめ
東京造形大学非常勤講師となる

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」発表

1993 東京造形大学専任講師となる

1994 東京造形大学助教授となる

1995 アトリエを立川から藤野に移す

ウィーン芸術アカデミーにて講演「絵画における精神性とフォーマット—日本/ヨーロッパ」
シュテファン大聖堂で奇数組制作を発想する

1998 グリュネヴァルトのイーゼンハイム祭壇画「磔刑図」調査研究のためフランス・コルマル訪問

1999 野外作品〈絵画のための見晴らし小屋〉制作の開始

2000 東京造形大学教授となる

論文「絵画 フォーマット Painting 1989-1999」を発表

2006 埼玉県立近代美術館にて個展「風景・窓・絵画 アーティストの視点から—母袋俊也の試み」

2012 青梅市美術館にて個展「母袋俊也 世界の切り取り方—縦長か横長か、それが問題だ」

2017 奈義町現代美術館にて個展「母袋俊也 Koiga-kubo 1993/2017 そして〈Qf〉」

書籍『絵画のための見晴らし小屋 母袋俊也作品集vol.1』（BLUE ART）刊行

2018 書籍『母袋俊也 絵画 母袋俊也作品集vol.2』（BLUE ART）刊行

2019 東京造形大学を退職、名誉教授

東京造形大学附属美術館にて個展「母袋俊也 浮かぶ像—絵画の位置」

書籍『絵画へ 1990-2018 美術論集』（論創社）刊行

2020 嵯峨美術大学客員教授

『母袋俊也作品集 浮かぶ像—絵画の位置』（現代企画室）刊行

母袋俊也HP <http://www.toshiya-motai.com/>