母袋俊也
Toshiya MOTAI

記録「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　常設展特別プログラム
2006.7.21 ～ 10.15

Landscapes, Windows, Paintings — from the Artist's point of view:
Motai's Challenge

2006.7.21 – 10.15
The Museum of Modern Art, Saitama

●抄録

本研究ノートは、埼玉県立近代美術館で開催された常設展特別プログラム「風景・窓・絵画――アーティストの視点から：母袋俊也の試み」（2006.7. 21〜10.15）の記録集として編纂された。

本展は、実作者である私がアーティストの視点から美術館の収蔵作品を活用し展示・企画を試みるものであった。テーマである「風景･窓･絵画」はすでに美術館側によって設定されており、それは「絵画」と「絵画のための見晴らし小屋」を並行展開している私の活動内容を前提としての依頼であった。

改めて「風景」･「窓」を視点とし「絵画」を再考、当該美術館が、近代美術館であることを踏まえ、近代性にも着目し、収蔵品調査を経て構想を重ねた。風景の一つの典型を地平線で画面を上下二分割する水平性の絵画と設定し、モネの《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（1888〜89）を原基と定め、他方、リチャード・セラ、須田剋太など全面性の絵画に屏風などの日本の伝統的絵画形式を含めた対峙的展示に、私自身の作品《TA・TSUMAALI》、《Tsumari 1》を加え、この二作を窓によって関係付ける《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》の代替として、《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》を新たに制作。さらにそれぞれの展示作品を切りとる窓を設営、それによって生成される像と、画面の像が、互いに重層的に関係付けられていくことが試みられた。

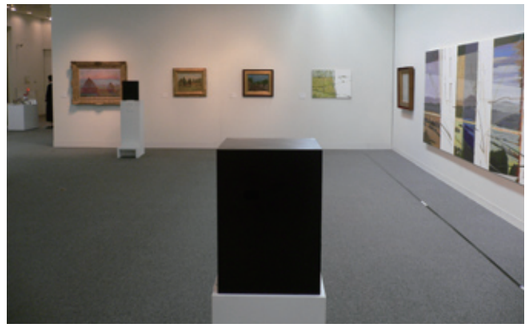
本研究は、展示図版、プランドローイング、エッセイ、見晴らし小屋、箱窓、膜窓などの図版に加え、担当学芸員である梅津元氏との対談も採録した。これらにより私の主題である絵画におけるフォーマート問題、像–Bild性の考察を深め、近代性、絵画形式論、風景論に新たな視点を示し、絵画原理の本質に迫ろうとするものである。

目次

「風景・窓・絵画――アーティストの視点から：母袋俊也の試み」

1．「風景」「窓」「絵画」考
2．プランドローイング
3．展示
　3－1　水平性－絵画
　3－2　全面性－絵画
　3－3　会場風景
4．循環する像　絵画作品／絵画のための見晴らし小屋
5．絵画のための見晴らし小屋・箱窓・膜窓
　5－1　絵画のための見晴らし小屋・MOMAS
　5－2　箱窓・モネ／白羊
　5－3　箱窓・水平／全面
　5－4　ガラスケース 膜窓・御舟：恒友－掛軸
　5－5　ガラスケース 膜窓・雅邦－屏風
　5－6　のぞきケース 膜窓・雅邦－Waage
　5－7　膜窓・正方形－MOMAS
　5－8　膜窓・垂直－MOMAS
6．対談：母袋俊也・梅津元
7．出品リスト
8．開催記録
9．略歴
10．主要文献

「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　2006.7.21 － 10.15



1．「風景」「窓」「絵画」考

私は、フォーマートと精神性をメインテーマに絵画制作をしている。

それは、1987年留学中の４枚組の《神話の墓 B. No.2》が、偶数組連携の作品であったことから始まった。

帰国後、日本障壁画をモデルとしてすすめられた構造研究は、余白を有し偶数組のパネルが横に連結する横長フォーマートの“TA系”の作品群として展開されてきている。

2001年以降新たな系として正方形フォーマートをフィールドに、余白を持たずに色彩が充満する“Qf系”の作品の制作が対峙的にすすめられている。

1999年には、外界の光景を様々なフォーマートの窓で切り取る視覚体験装置《絵画のための見晴らし小屋》が開始され、絵画作品と並行して制作展開してきている。

今展のテーマ「風景」・「窓」・「絵画」の構想に際して、私はまずモネや岸田劉生らの地平線を持つ水平性の絵画と、リチャード・セラ、須田剋太、速水御舟らの全面性の絵画とを大別し、それに私の“TA系”の作品を加え展示構成することとした。

最も原初的な風景画とは、横長フォーマートに、一本の線がひかれたものであると思われる。だがそれは決して原理的な風景画などではない。それは風景の還元によって得られたのではなく、もともと風景は、その原初的な像・Bildを備えていて、我々の視線を受けとめ、我々を見守っているのである。

その一本の線が割けるものは、我々が立つ大地と空とであり、横長フォーマート、水平性の原理は、風景の持つ永続性と安定の保証にもつながっている様に思われる。

しかし、何故今〈風景〉なのだろうか。

思えば風景はいつの頃からか、絵画の中で、大きな役を果たさなくなってしまっているかの様にも映る。

だが、近代が、印象主義の描く風景によって始まったことにも間違いはない。

風景から始まったモダニズムの還元化は、その過程で、モネの睡蓮がそうである様に空を画面の外側に追放することで全面性を実現し、絵画面の垂直方向への立ち上げに成功、その果実として、純然たる平面性と抽象性を獲得していったとも言える。

しかし、今回僕が全面性の絵画群に橋本雅邦や速水御舟の屏風や掛軸を位置づけた様に、ある意味で日本の絵画伝統は既に全面性を持っていて、その美学によって、その特色である装飾性と平面性を西洋に先んじて、実現していたということともなろう。

モダニズムの還元化は、様々な要素の喪失をも意味する。

極限までの還元を迎えた前世紀後半、絵画は自らの持つ本来の使命、役割をも見失ってしまったかの様にも見えるのである。

風景の起源、それは地形の発生とそれを見る人、その視線が結びつき、人々の視線の束が像・Bildを形成した時にあるのであろう。

以来、風景は人々の営みの中にあり、そこには、時間軸を超えた超越性と普遍性が認められる。それは、絵画にこそ託された精神性、普遍性とも深く通底しているのである。

山があり、山のある風景の内に人々が居る、それは太古から続いていることであろう。

その如何なる時も、人々は地形の内側にあって、風景を見、風景に見守られていたのだと思われる。

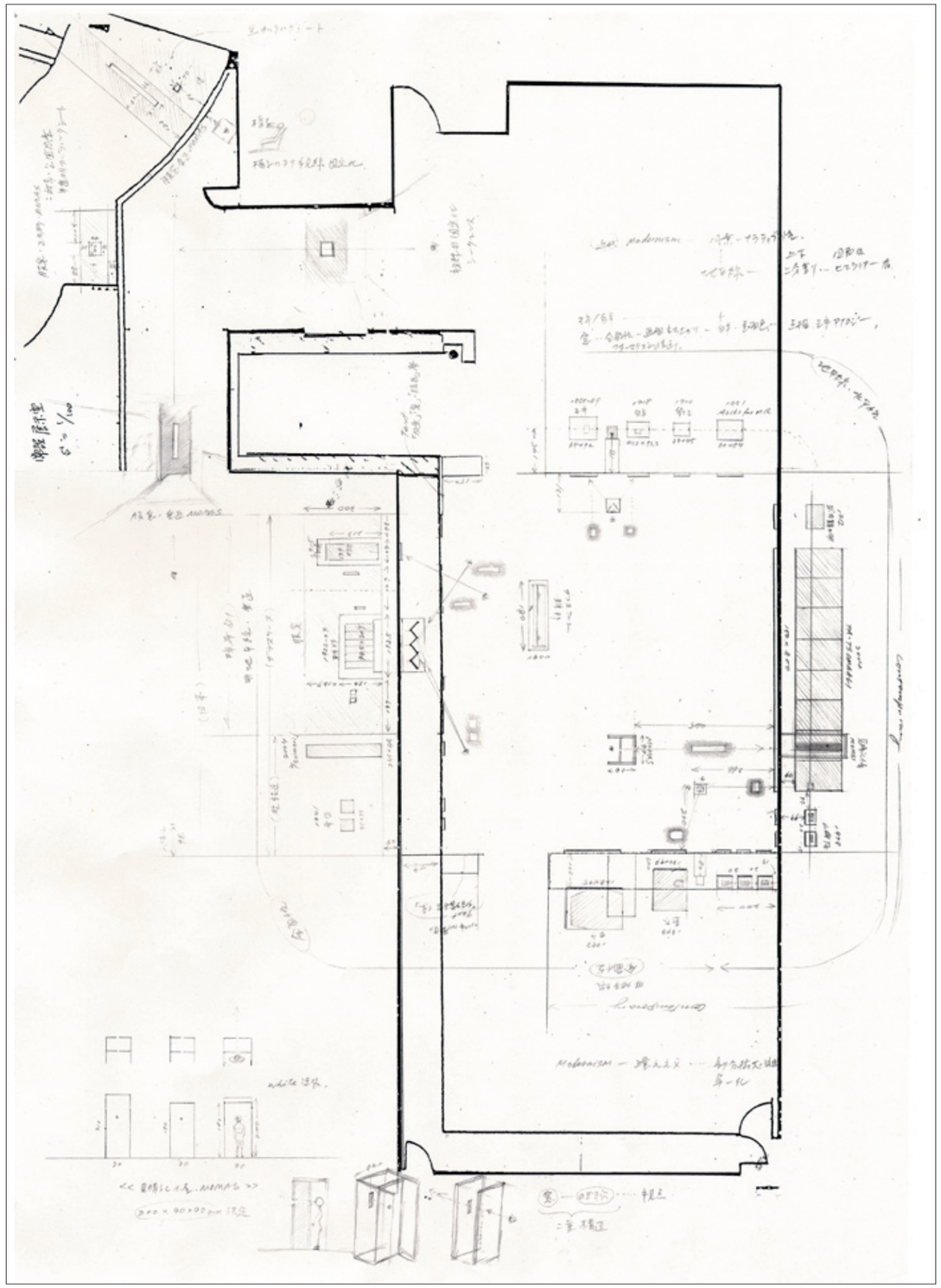
この視線の双方向性は、聖堂内の聖域を仕切る聖画像壁、イコノスタシスへそそがれる人々の視線と、聖堂内の人を見守るかの様に集中する個々のイコンからの眼差し、その視線の構造とも重なるのである。

絵画は、双方向の視線の運動を〈風景〉にこそ学び、本来持っている筈の自ら発する視線の再獲得を急がなければならない様に思う。

その覚醒のためにも、矩形での囲み込みは、単なるフレーミングとは異なり、光景・viewは見ることそのものの自覚を経て非日常の普遍的な眼差しへと転化され、像・Bild＝絵画の生成にむけて機能するのである。

2006年７月

2．プランドローイング



3．展示

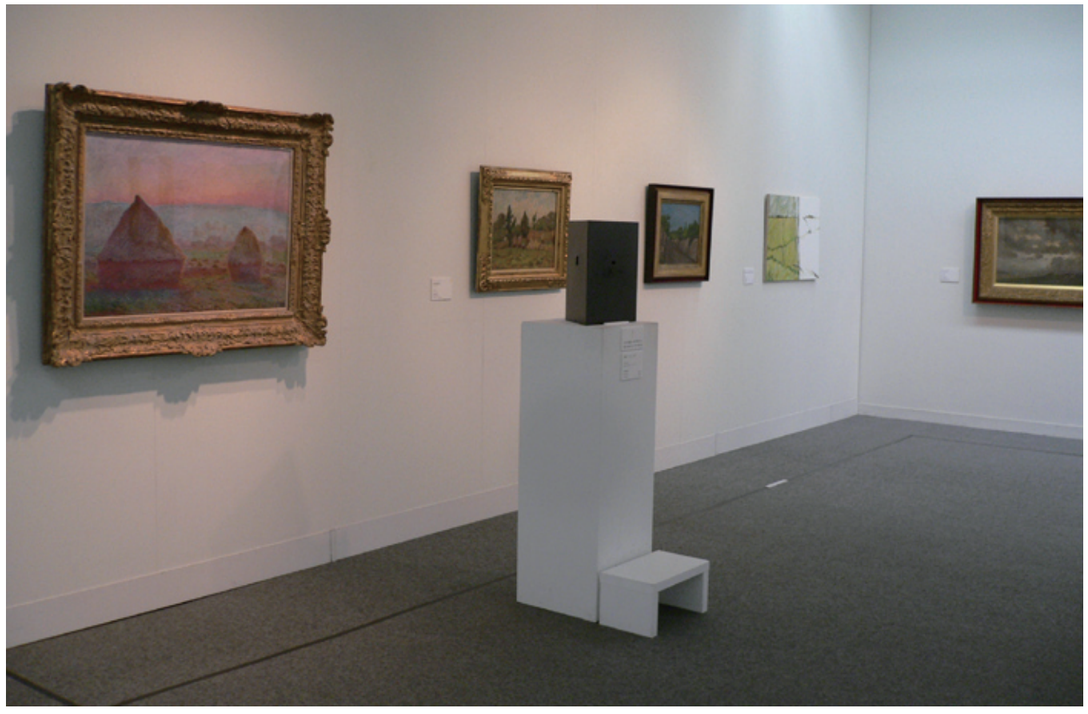
3－1　水平性－絵画

3－2　全面性－絵画

3－1　水平性－絵画

3－2　全面性－絵画

3－3　会場風景



４．循環する像
絵画作品／絵画のための見晴らし小屋

横長フォーマートの作品群は、当時アトリエのあった立川で“TA系”として体系化されていった。

そこでの基地跡の風景は地平線が低く水平に永遠に続くかの様に伸び、視線の大半は空に注がれ遠のいていってしまうかの様であった。

そんな水平感の強い風景がモデルの原型となり、偶数連携、横長フォーマートの特徴を備えた作品群は、1995年のアトリエ移設を契機に、タイトルに“TA”が付されるようになる。TAとはTAchikawaの風景にちなんでの命名であった。

立川風景

《M39 Aziki for M.R. No.4》

そんな立川時代の1991年、留学中の友人を安食に訪ねた。そこは川村記念美術館のある佐倉にも近く、マーク・ロスコ（Mark Rothko）を観るのも、もう一つの旅の目的であった。車窓の外に拡がる一面の稲は、緑にも黄にも輝き、ゆるやかな揺れを見せながら面として立ち上がっていた。それはこれから対面しようとする、色彩の海、ロスコの全面性とその振幅の享受そのものでもあった。

出品作は、《M50 Aziki for M.R. No.5》（140×280㎝・2枚組）の習作として描かれたものの一作である。

※

《M39 Aziki for M.R. No.4》
1991
テンペラ，油彩，綿布　60×85cm

野外に様々なフォーマートの窓を持つ《絵画のための見晴らし小屋》の制作を試みたのは、1999年であった。その後、「風景」と密なる関係を結ぶ〈絵画のための見晴らし小屋シリーズ〉は、絵画と並走するかの様に、継続して制作されることとなる。

2003年夏、「第２回 大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2003」展に《絵画のための見晴らし小屋・妻有》が制作された。

「初めて訪れた川西町ナカゴグリーンパークの小高い林から東をのぞむと、駒ヶ岳、八海山、中ノ岳の越後三山の稜線が重なり合いながら、リズムと揺れを見せ、空とを分けていた。この稜線を拾い横長フォーマートの窓を設定しようとすると原理的に抵触する縦長の送電線の鉄塔がどうしても入り込んでしまう。しかし準備の為の何度かの妻有入りで、地形に沿って車を走らせトンネルの通過を重ねるうちに、多くの集落の文化は、この山々によって守られてきたとも思えてきた。そこでむしろ、鉄塔を排除するのではなく、山と鉄塔を同一の窓に対峙的に取り込むことこそが、妻有を切り取ることに他ならないと考えるに至ったのであった。」（『大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2003』現代企画室、P.84、一部加筆）

《絵画のための見晴らし小屋・妻有》2003

《絵画のための見晴らし小屋・妻有》2003

光景：絵画のための見晴らし小屋・妻有

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

《M338 TA・TSUMAALI》／《M339 Tsumari 1》

翌2004年、この横長の窓をモデルとして、横長フォーマートの作品《TA・TSUMAALI》（150×800cm）が制作された。８枚パネルが連結され、ときより余白によって断絶されつつも、横長画面を貫く水平線は横への筆致により山の稜線を、一方画面右には鉄塔の垂直性が縦の筆致によって描かれ、水平、垂直の二つの原理の同一画面内での統合が試みられ、個展「絵画―見晴らし小屋〈TSUMAALI〉」に出品された。

《TA・TSUMAALI》は広いガラス張りの開口部を持ったギャラリー内に展示され、屋外、テラス部には、《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》が設置された。

絵画と正対する様に設けられたその小屋の縦長の窓は、ガラス越しに室内の《TA・TSUMAALI》の鉄塔部、垂直に走る筆致を捉えている。

その縦長の像＝Bildが絵画化されたものが、《M339 Tsumari 1》（245×45cm）である。これは垂直性の独立であり、ここでは風景ではなく、展示された絵画そのものの切り取りが試みられた。

妻有での光景・view が小屋によって像として切り取られ、その像が絵画化され展示される。その展示された絵画をカットアップする小屋が制作され、更にその像が新たな絵画として実体を持つ。

この「絵画」と「見晴らし小屋」を介した像の交通が、それぞれの階層の像、すなわち光景・view、像・Bild、仮りの像・Schein、絵画・Bildの循環性のみならず、重層化をも生み出しているのである。

ところで、この個展終了後まもない2004年10月23日、この地域妻有は大震災におそわれる。隣接する山古志村では、見上げる山は姿を変え、見るべき対象、視線のおくりとどけられていた対象を人々は喪失してしまった。その絶望は計り知れない。だがこのような時も、いやむしろだからこそ、視線の送りとどけ先として、そしてその視線を反射させ人々を見つめ返すためにも、絵画は待たれているのである。今こそその失われた風景／像＝発信する像／膜の裏側に画家はまわり込み、山そのものをつくるのである。

《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》、《箱窓》、《膜窓》

今展では、この像・Bildの循環性は、《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》に替わり、《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》が制作され同一空間内に再現される。

更に《箱窓》や《膜窓》と美術館の収蔵作品を介して、先達がのこした絵画・Bildと切り取られた像･Bildが、時間軸を超え、近代性や絵画様式論、絵画そのものの文脈を交通し、絵画が更なる確信を持てたならばと期待してやまない。

2006年7月

《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》
絵画－見晴らし小屋〈TSUMAALI〉会場風景
アートフロントギャラリー　2004

《M339 Tsumari 1》
2004
アクリル，油彩，綿布　245×45cm

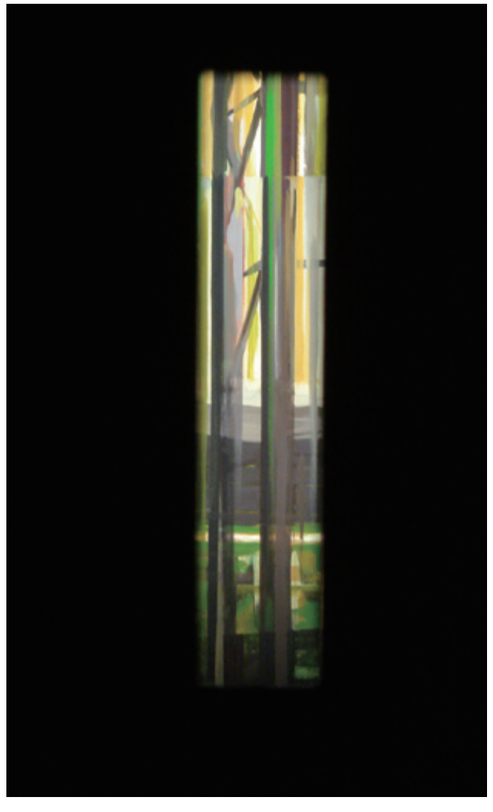
《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》

《箱窓・水平／全面》

《膜窓・正方形・MOMAS》

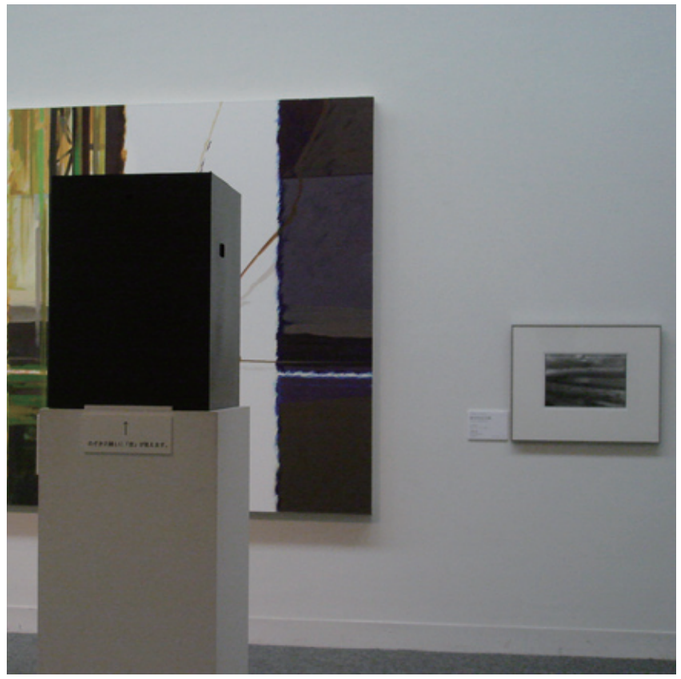
５．絵画のための見晴らし小屋・箱窓・膜窓

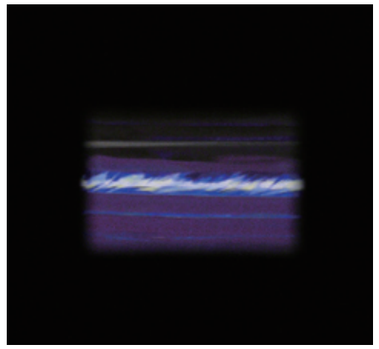
５－１　絵画のための見晴らし小屋・MOMAS

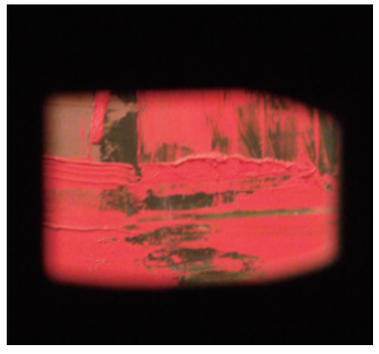


5－2　箱窓・モネ／白羊

5－3　箱窓・水平／全面







5－4　ガラスケース 膜窓・御舟：恒友–掛軸

後期・御舟

前期・恒友

5－5　ガラスケース 膜窓・雅邦－屏風

後期

前期　後期

前期

後期

5－6　のぞきケース 膜窓・雅邦－Waage

5－7　膜窓・正方形－MOMAS

6．対談　「風景・窓・絵画――アーティストの視点から：母袋俊也の試み」をめぐって

対談：母袋俊也・梅津元（埼玉県立近代美術館学芸員）　2006年8月28日（月）　埼玉県立近代美術館にて収録

はじめに――企画の概要

■梅津　最初に今回のプログラムを発案する経緯について説明させていただきます。「アーティストの視点から」というプログラムは今回が初めての実施です。これまで２年、担当学芸員の視点を明確に打ち出した「キュレーターの視点」というプログラムを実施しており、今回のプログラムは、当初はその発展型として考えていました。国内外問わず試みられてきているゲスト・キュレーターという方法がありますが、これは、美術館の外側の人の視点で、作品選定や展示構成を考えてもらう試みです。今回のプログラムにはゲスト・キュレーター的側面もあるのですが、画家である母袋さんの絵画作品も含めて展示して頂くという形でお願いしており、ゲスト・キュレーターと言い切れないところもありますので、「アーティストの視点から」という枠組みを設けました。

「風景・窓・絵画」というテーマは美術館側で設定をしましたが、このテーマは母袋さんにお願いする事を前提として掲げたものです。通常、常設展では、テーマや技法など様々な切り口で収蔵作品を紹介しています。その中で、風景というテーマは、わかりやすく、展示も組みやすいのですが、それ故に散漫な展示でもなんとなく成り立ってしまうという側面もあり、収蔵作品だけでは限界があるという思いもあったのです。

母袋さんが数年前から手がけている〈絵画のための見晴らし小屋〉のシリーズですが、これは一人の画家の作品というレヴェルに留まらず、絵画を制作する者にとって、また、絵画を鑑賞する者にとっても、原理的な問題を提起していると感じました。そこで、「風景・窓・絵画」というテーマで、美術館のコレクションとご自身の作品を組み合わせた展示構成を考えて頂き、更に自然の風景や絵画作品を切り取る色々な仕掛けの窓を設ける、そういった方法で美術館のコレクションを新しい視点から紹介する事が出来ないかと考えた訳です。

これは、〈絵画のための見晴らし小屋〉というユニークな視覚体験装置から触発されたアイデアですので、画家として活躍される中で、〈絵画のための見晴らし小屋〉を手がける様になった経緯や、今回の美術館からの依頼に対してどの様な取り組みをされたかについて、お聞かせ下さい。

立川風景　図１

《TA to TA》1995　図２
182×700cm（８枚組）

◆母袋　今日は展覧会も折り返し点で、一部の作品の展示替えを午前中に終えたところですが、「風景・窓・絵画」というテーマでの依頼を受けた時、このテーマならば、今迄の制作活動と深く関わっている内容なので、何らかのかたちで、僕が仕事をしていく事は可能だろうと思ったのです。この３つのキーワードを接続するものとして、1999年から制作をはじめた〈絵画のための見晴らし小屋〉があります。当初は連作として制作が展開されていくとは思っていなかったのですが、その後、６作がつくられ、今回の出品作《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》は第７作目となります。

もともと僕の絵画制作は、フォーマットと精神性の相関をメインテーマに進められてきていますが、そのモデルの一つとして、偶数連結・横長画面の非中心性の作品群があります。それは日本の障屏画の形式を範とし、当時アトリエのあった立川で制作され体系化されていったのですが、それには立川の基地跡のある水平感の強い風景が（図１）大きく影響していたと考えられます。その横長フォーマットの特徴を備えた作品を〈ＴＡ系〉の作品と呼んでいます（図２）。そんな立川の地形とは異なる隆起に富んだ地形の藤野に、アトリエを移設して引越をしました。それから４年目の1999年、様々なフォーマットの窓を持った、野外の視覚体験装置《絵画のための見晴らし小屋》が制作されました。その後、

《TA・TSUMAALI》2004　図３

《絵画のための見晴らし小屋・妻有》2003 図４

妻有風景　図５

《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》2004
図６

連続的に制作されるのですが、その間、それぞれの見晴らし小屋は、それぞれのサイト性、すなわち風景と関係を結び、絵画作品そのものとの連携も深められてきました。

今回出品されている絵画作品《TA・TSUMAALI》（2004年）（図３）は、2003年に開催された「第２回 大地の芸術祭　越後妻有アートトリエンナーレ　2003」に際してつくられた、《絵画のための見晴らし小屋・妻有》（図４）の横長の窓（図５）をモデルにして制作されたものです。その横長の窓は、越後三山の稜線を切り取っているのですが、山の稜線を切り取ろうとすると、どうしても送電線の鉄塔が入り込んでしまうのです。しかし、山の稜線の水平性に対し、鉄塔の垂直性は、横長フォーマートと原理的に相容れないのです。何度かの取材での妻有体験、地形に沿った車での山越え、あるいはその山を一息でぬけるトンネル移動を重ねるうちに、山によって守られる文化とそれを開いていく文化、その両方を切り取る事こそが、妻有を切り取る事だと感じる様になったのです。ですから、《TA・TSUMAALI》の150×800㎝という横長の画面は、そのほとんどが横の筆触で描かれています。しかし、画面右側の鉄塔部は上から下への垂直のタッチで描かれています。そしてその鉄塔部分のみを切り取る窓を持った《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》（図６）が制作設置され、その窓をモデルに制作された縦長フォーマートの《Tsumari 1》とともに、個展で出品されました。

今展では、《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》が、《TA・TSUMAALI》と《Tsumari 1》をつなぐ小屋として新たに制作されました。これは、屋内に展示される第１作目の見晴らし小屋です。この様に、〈絵画のための見晴らし小屋〉と絵画は、像を介して交通というか運動しているかの様に展開されてきたという事が出来ると思います。

また、今年（2006年）春に制作した辰野美術館（長野県）の《絵画のための見晴らし小屋・荒神山》は、今展が開始された後、第二期の制作で完成し、今は、絵画作品《TA・KOHJINYAMA》の制作も始まっているところです。

■梅津　先ほど今回のプログラムについて概論的に説明したのですが、もう少し詳しくお話しします。もともと、〈絵画のための見晴らし小屋〉というユニークな視覚体験装置に興味を持っていたのですが、先ほど話に出てきた《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》に特に注目しました。というのは、この場合、広いガラス面を介して画廊の外から内部が見えるという構造があり、外に設置された小屋の窓からは、風景のみではなく、画廊内に展示された絵画作品も切り取られる様になっていたのです。窓から切り取られた風景をもとに絵画を描き、その絵画の一部を更に新しい小屋の窓からのぞいて切り取る、そういう循環性、あるいは母袋さんが述べられた運動性、そこに非常に興味を持った訳です。

美術館で活動をしている中で、コレクションの展示にはもっと色々な可能性があるのではないかと常日頃考えていましたので、《絵画のための見晴らし小屋・Hillside》を経験した時に、窓によって切り取る対象が母袋さんの作品に限定されなくてもいいのではないかと思ったのです。窓によって風景を切り取り、それをもとに絵画を描く、そしてまたその絵画の一部を切り取る、このような見晴らし小屋と絵画作品の有機的な連関、循環がある訳ですが、ここで、見晴らし小屋がより自立したかたちで、ご自身の絵画作品以外のものが対象として突如現れてくる、という事になります。これは、母袋さんにとっては、見晴らし小屋によって切り取る対象が、ご自身の絵画作品以外―今回は美術館のコレクション―に広がる試みであり、美術館にとっては、〈絵画のための見晴らし小屋〉のコンセプトを生かした新たな展示の試みです。このような興味から可能性を感じて、母袋さんにお願いをしようと考えたのです。

◆母袋　先ほど〈絵画のための見晴らし小屋〉の対象が、突如、風景や僕自身の絵画では

なくなったら、というお話しをされましたが、〈絵画のための見晴らし小屋〉の絵画とは、普遍的な力を持ったものだと思っています。ですから見晴らし小屋の窓で切り取ろうとしているのは、僕自身の絵画、僕自身が見た光景というものを越えて、もっと普遍的なものであり絵画の本質であるという自覚はありました。しかし梅津さんからのオファーがあった時、切り取りの対象として、クロード・モネ（以下「モネ」）や倉田白羊（以下「白羊」）、速水御舟（以下「御舟」）など僕の先輩の作品にその可能性が拡がったのですから、格別の思いがありました。それは綿々と連続する絵画の総体の先端に僕は在り、その総体そのものを対象化する事への喜びであったのだと思います。

相当数の収蔵作品の資料をもとにプランを練り始めた当初から、モネの積藁[1]は絵画の本質を明らかにする為にも不可欠と思っていました。何故なら、近代は印象派の風景に始まり、中でも最も重要な仕事を遺したのはモネとポール・セザンヌ（以下「セザンヌ」）だからです。セザンヌの関心は風景だけではなく静物にも拡がり、画面内を小さな線分で区切る静物は、後にキュビスムへと転換されたのでしょう。一方、モネは生涯風景から離れる事なく、光と色彩で画面を満たしていきましたが、時にそれはセザンヌが指摘した様に眼の仕事、イリュージョンの仕事ではありました。しかし長寿をまっとうする事の出来たモネは、睡蓮シリーズで水面だけを描く事で、アメリカのフォーマリズムを待たずに全面性の大画面を獲得する事ができました。その睡蓮の連作に入る直前のシリーズが積藁であり、この美術館の収蔵作品はこのシリーズ初期の作との事ですが、クオリティーは良質で、既に熟成した時期のものに属すると思えます。このモネの積藁は、近代性を考えるにあたっても、又その近代性と風景との連関の点に於いても、この館が近代美術館である事からも、何重にも欠く事の出来ない作品だったのです。今回、歴史性を持った近代美術館の個々の作品の部分を切り取った像を、通事的ではなく共時的に捉え直す事で、より強固な絵画の本質を明らかに出来るのではないか、このような期待を持って構成を試みたのです。

[1]《ジヴェルニーの積みわら、夕日》（出品リスト１．P63）

展示について――絵画の正面性

■梅津　少しポイントが変わりますが、展示について補足的に指摘しておきたい事があります。展示を考える立場の人間として、作品がどの様に鑑賞されているのか、非常に気にかかるのです。壁に連続的に絵が展示されていると、導線に沿って鑑賞する際、身体を進める方向と、絵を鑑賞する視線の方向が90度ずれてしまう訳です。そうすると、首を斜め方向に振って、次々と現れる絵を見ながら身体を前に進める事になり、本来絵画を鑑賞する際に必要な正面性が確保しにくいのです。正面から絵と向き合い、絵との距離感を計りながら一定の時間をかけて絵画を受容する事自体、困難な場合が多いのです。展示室を歩きながら、絵画と称される物体を視野におさめてはいるが、はたして絵画としての受容が成立しているのだろうか、その事がとても気になるのです。

そこで、そうした問題を解決しうる理想的な展示を考えると、まず、身体の進行方向に対して真正面に画像がある、という事になります。ところが、物理的な構造があると、それをよけながら進まなければならないので、イメージとしては、全く物質性を持たない画像が正面に林立していて、その絵の中を突き抜ける様に歩いていけるならば、それが最も理想的であると言えます。

展示、作品の鑑賞、絵画の受容について、このような問題意識を感じている状況で〈絵画のための見晴らし小屋〉に入ると、窓に絵画のような像が成り立っている。しかも手を伸ばせば抜けてしまう非実体的な像であり、窓に向きあった時には正面性が確保されている。そう考えると、私の考える理想的な絵画の存在様態にとても近く、非常に魅力を感じ

たのです。

◆母袋　正面に林立する展示の話、大変興味深くお聞きしました。絵画を観よう、考えようとする際、正面性の問題は大変重要だと思います。正確に言えば、個々の作品には高さを含めて唯一のビューポイントがあると思いますし、更にそれは眼だけではなく、身体ごと正対しなければ絵は見えてこないのだと思います。梅津さんは美術館の学芸員の立場なので正面性を確保した像が複数林立し、それを観客が通り抜けていく事を想定なさったのでしょうが、制作する者の立場からすると、個々の作品がブースに展示され、自動的に正対する仕組みになっていて、正面性と時間を確保し移動していく、その時視線の方向を保ちながらつきぬけていければなおの事いいのでしょうが。

■梅津　そうですね。今ご指摘頂いた様に、林立する方法の他に、小さな個室があり、正面性が確保された上で、個室を連ねる事で複数の作品を鑑賞するという方法もありますね。現在一般的だと思われている展示方法には問題や限界があり、絵画性を意識して考えれば、全く異なった方法論が可能なのではないかといつも考えています。それは、コレクションの展示も含めて、美術館に勤める者が考えていかなければならない問題です。

◆母袋　やはり絵を見る事は深度、眼差しの深さが重要なのだと思います。それは時間もともなう訳です。量よりも深さが求められると思うのです。今回の展示で言い忘れている事が幾つかあるのですが、今回の展示では窓をとおして近代自体をのぞく様な思いを持っていて、会場には、モネ、白羊、橋本雅邦（以下「雅邦」）、リチャード・セラ（以下「セラ」）、僕の作品も含め、基本的には通事的に展示されている。その絵画の画像が第一層としてあり、窓をとおして見る像が異なる層として、像の重層化が試みられている。まずは深度を深めつつ第一層、展示された画像を見て、その後に僕が仕掛けた窓をとおして見えてくる次なる像を重ねていく中で新たな絵画原理が見えてくる。ところが、絵を描く事を専門とする僕や、それらを研究する梅津さんとは異なり、了解済みと思い込んでしまっている近代の流れの認識が必ずしもある訳ではない。これは考えてみれば当たり前なのでしょうが、先日会場で作品を見る人々の姿を追っている時に強く実感しました。

近代性――日本／伝統的絵画形式

■梅津　母袋さんがご指摘の絵画の持つ普遍性、あるいは風景が孕んでいる普遍性や精神性という重要なポイントがあると思われます。先ほど、今展の組み立てに収蔵作品のモネが欠くべからざる作品であり、モネをモダニズムの基点と想定できるという指摘がありましたが、それは画家として絵画の歴史を引き受けていくという態度の現れと思います。

モダニズム以降の作家は、歴史を引き受けていくのが自らの役割であるという覚悟が必要で、盲目的な技術の追究や特定の流派や様式の無批判な継承ではなく、歴史に対する自覚を持って制作を展開する訳です。一方で、直線的なモダニズム的進歩史観の限界も批判されて久しいのですが、母袋さんの活動にしても、絵画の歴史を引き受け、そこで自分がどういう絵画を生み出していけるのか、そんな覚悟が感じられます。〈絵画のための見晴らし小屋〉は、絵画の歴史、絵画の原理に対してチャレンジしていく意識が根底にあるからこそ、個人的な表現としての絵画制作に限定されず、普遍性を持ちうるユニークな活動として成立しているのだと感じます。その様な活動をしている作家だからこそ、近代以降の様々な作品を収蔵している美術館を相手にチャレンジして頂けると思った訳です。

◆母袋　それは僕には継続されてきている課題だという認識があるのです、その絵画という課題が。それは今問題にしている近代という分節点より、はるか以前の人類が生まれてきた時より始まり、人が生きていて絵画が在る、その絵画がどの様なすがたをしていて、どの様に接続していくのかという事。ですから僕が描く絵画は既にそれらを含んでいるというか、それらを踏まえているという意識をもっていて、モネを含む先輩・先達の画家の仕事の大きさを識りつつ、何処かで身近に感じているところもあるのです。

その近代性の問題ですが、今回、埼玉県立近代美術館の収蔵作品をその対象として近代性を考えていこうとした時、収蔵作品はモネやモーリス・ドニ（以下「ドニ」）などのヨーロッパ絵画だけではなく、岸田劉生（以下「劉生」）や白羊などの日本作家のものも当然ある。しかし、僕が認識していた近代とは異なる日本近代というものが一方にある事がはっきりしてきたのです。それは収蔵作品の資料を見て、白羊や森田恒友（以下「恒友」）などを詳しく識っていく中で、いろいろな思いを持たざるを得なかったのです。例えば前期の展示で水墨の掛軸を出していた恒友[2]は、セザンヌと見まがう様な風景画を描き、セザンヌについての著述も多く、いわば日本へのセザンヌの紹介者でもあったバリバリのセザニストだったのですが、転じて水墨を描く様になる。実際に作品を観るとすごくいいところもあり、安心したりするのですが、そこには受容しようとする様式と日本あるいは作家本人のアイデンティティー、更にモチベーションのありかとの距離の問題が横たわっているのでしょうが。何処か、こらえきれないというか、我慢しきれないというか、文人画という日本独特のスタンスがそこにはあって、インテリジェンスな立場は担保しておきながら、歴史の分節から少し離れていく事を容認していく様な文化体系があるかの様です。又、劉生は日本近代の最も重要な作家と考えられるのですが、最後まで一般に認識されているような劉生の絵を描いていた訳ではなく、関東大震災の頃を境にリアリストとしての劉生を手離してしまっているし、制作自体も活発な訳ではない。あまりにも楽観的なフォーヴィスム受容も含めた文人画的スタンスあるいは劉生の様な制作展開の断絶と……独特なものを日本近代は持っている様に思えます。しかし、そこまでは窓で切り取る事は出来なかったですけれど、制作する者としては複雑なものを感じました。

そして我々の生きる世紀は、近代ではなく現代なのですが、残念ながら今もなおその傾向は消え去った訳ではない様にも思えます。これは埼玉県立近代美術館の収蔵作品を窓で切り取ろうとする時に自覚出来た事でした。

もう一つは屏風、襖、掛軸などの日本の伝統的な絵画形式に対してもガラスケースに窓を設定して展示[3]しています。今回展示している僕の横長フォーマートの《TA・TSUMAALI》[4]等の〈ＴＡ系〉の作品は、偶数連結で、日本障屏画をモデルとして制作が進められてきているのです。ですから今迄も体系的にそれらの作品は研究の対象として見てきたつもりでしたが、それらはほとんどが桃山、室町、江戸の名作でした。これにおいても近代美術館の所蔵ですから、御舟[5]や雅邦[6]が窓で切り取られたのですが、日本画、日本の伝統的絵画形式における近代性は、もっといびつとも言える複雑さを持っている事も確認されました。

■梅津　そうですね。日本の近代が西洋近代とは微妙な関係にあるのは確かだと思います。恒友や劉生の名前が出ましたが、日本の芸術家が問題意識を持って最後まで貫ききれないで、趣味の良さに逃げてしまうという傾向は、美術や芸術に限定されない日本の文化総体の本質的な問題と通底していると思います。

また、屏風、掛軸、巻物などは、絵画の正面性に関しても違いがあります。掛軸ならば正面性が保たれていますが、屏風の画面はジグザグに折れ曲がっていますし、巻物は本来なら手にとって巻き取りながら鑑賞するなど、西洋絵画の正面性とは大きく異なっています。母袋さんがご指摘の様に、障屏画はより生活空間に密接に関わっていて、一枚の絵画

⑵《山野万緑》（出品リスト15．P.64）

⑶《ガラスケース 膜窓・御舟：恒友－掛軸》（出品リスト22．P.65）
《ガラスケース 膜窓・雅邦－屏風》（出品リスト23．P.65）

⑷（出品リスト６．P.63）

⑸《夏の丹波路》（出品リスト16．P.64）
⑹《花鳥図》（出品リスト14．P.64）

として自立して扱われていないという事でもある訳です。ですから、母袋さんが西洋絵画と限定せずに日本画に分類される作品を今回の展示に組み込んだ事に刺激を受ける事も多々ありました。日本の美術館の多くは日本画用のガラスケースを備えていて、ケース内に屏風や掛軸を展示し、使用しないときはパネルで覆って絵画を展示する事もできるという、美術館建築として独特な構造を持っています。今回、そのケースのガラス面を活用して屏風や掛軸に窓を設けるというプランが提案され、今回のプログラムに幅と奥行きが出て刺激的なものになったと感じています。

⑺《大和山水図巻》（出品リスト８．P.64）

◆母袋　屏風と掛軸の場合はガラスケースにカッティングシートを貼り、巻物[7]の場合にはのぞきケースにテープでラインを引いたのですが、双方ともに作品とガラス面やアクリルカバーとの距離があらかじめ決まっていたため困難もありましたが、僕にとっても刺激的でした。

会場の展示構成という事では、四壁面の二面を、地平線を有す「水平性」の絵画に、残りの二面を、「全面性」の絵画に分け、ガラスケース内の屏風、掛軸は全面性に分類されました。展示はモネから始まるのですが、そこには大地と空との水平の分割がある。

モネの睡蓮がそうであった様に、モダニズムの時代において徐々に空は画面の上部に追いやられ、20世紀後半、アメリカのフォーマリズムによって全面性の絵画が実現されます。ちなみに、絵画の全面性とは、絵の前に立った際、その画面全面が平面として我々の前に立ち現れる事を示しています。

⑻《路傍初夏》（出品リスト３．P.63）
⑼《海をまねる太陽》（出品リスト７．P.63）

会場壁面では、モネに始まり、劉生[8]や僕、山崎博の海の写真[9]へ、という水平性の展示を経て、須田剋太、セラの全面性の絵画へと至り、更に壁面を変え、雅邦、御舟のガラスケースへと移るのですが、それらは全面性に位置付けられています。印象派に始まるモダニズムがアメリカのフォーマリズムを経て全面性の絵画を獲得したと言ったのですが、実は日本の絵画形式においては、もっと以前から全面性の絵画を持っていたのです。極端に縦に伸ばされた掛軸においても空はほとんど描かれず、山肌が描かれ、又、四季図や花鳥図等の屏風においても岩や川、植物や鳥、木々が、画面上部まで描かれる事で全面のフラットの画面が出現していた事を再認識できた事も大きな収穫の一つでした。

■梅津　そうですね、今回母袋さんはキーワードとして提示された水平性と全面性に、それぞれ二壁面を使用されていますが、水平性の作品同士は親和性を帯びています。巻物を展示したのぞきケースにラインを引いて水平性を喚起する仕掛けも含めて、異なる作家の作品にもかかわらず、それらを貫いている地平線や水平線が明確に意識できる。それを前提に作品が選ばれ、慎重に作品の位置や高さなどが決められていて、〈箱窓〉[10]の設置にあたっても、そうした事が意識されている。一方、全面性の絵画として選ばれた須田剋太[11]やセラ[12]の作品と、日本画に分類される屏風や掛軸は、一般的に見れば断絶しています。そのため、異なる文脈に属する作品を、全面性という特徴から捉える事により、日本の伝統的な絵画形式の特質を見直していくという面白さも十分感じられるプランになっていると思います。

⑽《箱窓・モネ／白羊》（出品リスト19．P.65）
《箱窓・水平／全面》（出品リスト20．P.65）
⑾《作品 1979a》（出品リスト９．P.64）
⑿《My Curves are not Mad》
（出品リスト10．P.64）

◆母袋　僕は「日本画」というのではなく、「日本の伝統的絵画形式」という呼び方にこだわりがあります。それは日本の近代性にも関わる事と思われますが、日本画という概念はマテリアルで語られる事が多く、油絵具に対して膠であるとか岩絵具をことさら神秘的に強調したりしますが、岩絵具と顔料に一体どれほどの差異があるのでしょうか。あるいは水彩やアクリルはどこに属するのか。とは言え、日本は西洋絵画の歴史性とは異なった絵画の文脈を有している事も忘れてはならない。それを僕の場合、絵画形式の問題として捉えているのです。偶数組み横長フォーマートの屏風、あるいは縦に伸ばされた掛軸、または右から左へと巻き取りながら鑑賞する時間をともなう巻物などです。今回もガラスケースに窓を設営する〈膜窓〉によって、そのような絵画形式の構造そのものを顕在化できる切り取りを目指したのですが、実際には作品の展示期間の限度やガラス面と作品の距離などの諸条件によって、理想にはなかなか近付けなかった感も否めませんでした。

「風景／風景画」――視線の双方向性

■梅津　今回の展示のタイトル「風景・窓・絵画」をふまえて、具体的に議論を深めていきたいと思います。まずこのタイトルの意味するところを平易に言えば、「風景を窓によって切り取り、絵画として定着させる」となります。風景画には様々なタイプがありますし、実際の風景と風景画は勿論違っていますが、最も素朴な風景画とは、現実の風景をあるフレーミングによって切り取り、絵画という物理的な形式に定着させたものと言えるでしょう。

風景を見ている人間の視点があって、視線の先に窓があり、その窓越しに風景の一部が切り取られて見えてくる。こうした見え方とパラレルに風景画を捉えると、視線が絵画に向けられ、その奥に絵画によって表象されている風景、すなわち仮想の世界を見ているという関係が生じる訳です。ならば、仮に現実の風景と風景画の差異を無視してしまえば、風景画というものは窓の代替としての機能を果たしていると想定出来ます。

この様に考えていくと、絵画が窓の機能を果たしていると言える訳ですが、では、逆に、窓ないし窓によって切り取られる画像を絵画と見なす事は出来るのだろうか、という問いが浮かびます。そうすると、〈絵画のための見晴らし小屋〉は、窓に絵画の機能を果たす事は可能かを問う試みと位置付けられるのです。そこでは間違いなく現実の風景が切り取られているのに、あたかも風景画と向き合っているような体験をする訳です。

一般的に絵画は矩形で移動可能であるとすれば、所有が可能です。従って、風景画の場合、所有できない風景の代替として、風景を所有するという感覚が出てくる。それに対して〈絵画のための見晴らし小屋〉の窓によって切り取られる画像は、現実の風景なので、自然の条件によって刻々と変化しており、流れている現実の時間を意識させます。窓自体は変化しなくても、目と窓との距離によって見える像が変化するため、絵画のような不変の画像を相手にしている訳ではない。絵画の場合、人間が絵画を支配する感覚が生じるため、風景画であれば風景に対して支配的に振る舞う事になります。一方〈絵画のための見晴らし小屋〉の中に入ると、正面だけではなく、左右など色々な方向にある複数の窓から画像とともに光が射してきます。そうすると、自分の身体が視覚以外の機能を奪われている様でもあり、人間が風景を支配しているのとは異なり、風景に支配されているとまでは言えないまでも、風景に囲まれている、世界の中に自分が存在している事を強く意識する様になるのです。

母袋さんは風景について独自の考え方を持っていらして、それは今回のプロジェクトを通じて私も色々と刺激を受けました。そこで、〈絵画のための見晴らし小屋〉シリーズを手がけるに至った経緯、あるいは、その制作を継続される中で、風景や風景画についての母袋さんご自身の考え方を具体的に伺ってみたいと思います。

◆母袋　風景について考える前に、まず「地形」について考えてみたいのですが、地形は人が居なくても存在します。しかし、地形があるだけでは風景は発生あるいは出現しません。という事は、風景は人、すなわちその「視線」によって形成されるのです。その点においても、風景は絵画と近い関係にあると言えます。目前の地形にむけて視線を投げると、その視線の到達した地点に地形があり、無数の視線の束が風景をつくり出す様に考えてい

ます。そして、視線は単に人から風景に注がれているだけではなく、風景が地形の内側に居る人を見守っている様にも感じられるのです。この風景における「視線の双方向性」については、後ほど詳しく説明します。

その前に先ほどの〈絵画のための見晴らし小屋〉をめぐる風景と窓の相関について触れておきます。〈絵画のための見晴らし小屋〉の窓は絵画としての機能を持っているのか、という問いに対する肯定的な答えの為には、〈絵画のための見晴らし小屋〉の視覚体験に「イリュージョン性」が認められる必要があります。なぜなら、風景と窓という枠の関係において、運動を通して枠の内側の像が異化しなければ、凡庸な窓と風景の関係を超える事はないからです。絵画は平面上に様々な明度や色相を持った色材が定着する事で、平面であるはずの画面に実際にはない空間性すなわちイリュージョン性を生み出しています。

では〈絵画のための見晴らし小屋〉の窓が絵画としての機能を持つとすると、窓に何らかの「イリュージョン」がなければならない事になります。実際には、窓の奥には現実の風景が、空間が拡がっているのです。〈絵画のための見晴らし小屋〉での視覚体験は、その奥に拡がる風景が、窓を通して平面の画像の様に見える様に工夫がほどこされています。この工夫によって、空間の「膜状化」が行われ、その膜状化によって「絵画性」を獲得しているのです。絵画が平面に「空間性」を獲得しているのに対し、〈絵画のための見晴らし小屋〉は膜状化によって絵画性を獲得しているのです。この膜状化という言葉は、今回のプログラムの中で徐々に概念化されてきたのですが、実は結構重要だと考えていて、膜状化こそが絵画の本質と深く関わっていると考え始めています。この点は、梅津さんの方から提案される仮説概念「空間・像・皮膜」のところで詳しく述べたいと思います。

ここで再び風景に戻り、風景画あるいは絵画の問題を考えてみます。絵画の主題としての風景を主体に考えると、印象主義の風景から近代が始まったにもかかわらず、その展開の中で、いつしか風景は必要とされなくなり、現代において風景は絵画の主要なテーマにはなっていないのです。それには様々な理由が考えられますが、一つには、風景の中の物語性があると考えられます。例えばドイツローマン主義のC.D.フリードリッヒの描く風景などがその典型で、そこには物語の重層性があります。そして、絵画が還元化を急ぐ際に最も早く切り捨てなければならなかったのは、その文学性でした。つまり、文学性を切り捨てる事によって、視覚の純粋性を確保していったのです。

その様に考えると、風景は、物語の重層性をもともと所持していた。更に画面の内部に眼を移せば、風景は多くの場合、空を画面の上部に入れる事によって上下に二分割される。そこで仮に緑の大地が描かれていれば、画面は下部の緑と空の青に分割されるはずです。しかし、大地の実体に対して、その上部には虚を見てしまうため、自ずと上部と下部にヒエラルキーが生じ、絵画の求めようとした全面性は確保出来ないのです。結果、モダニズムの展開の中で、風景は大きな役を果たさなくなってしまった様に思うのです。

しかし、僕は風景に対してそれとは違った立場をとっています。ですから僕は風景を主題の一つとして制作を進めてきたのです。我々が風景を見るという方向性だけではなく、風景が我々を見ているという逆の方向性もあるのではないかと、いつの頃からか思い始めています。このような風景における視線の双方向性は、幾つかの視覚体験によって明確化されてきました。一つは幼い頃の体験や環境にあります。僕が育った家の背後には標高1164メートルのゆったりとした姿の太郎山と呼ばれる山があり、僕はその山を何度となく描きながら育ちました。その町で最も高いこの山は、太郎山という名称からもわかる様に誰からも親しまれていました。その姿はいわばこの町の守護神の様に堂々としており、扇状地に拡がる家々を見守っているかの様でした。これは極私的な体験ですが、ある普遍性を持っているとも思えるのです。この視線の双方向性を風景の中に見出す決定的な体験は、1999年、展覧会とレクチャーの為に訪れたエジンバラでの風景体験でした。そこでの地形は、中央ヨーロッパの水平感の強い地形とは異なり、隆起のある有機性を保持しながら、

ARTH・UR・S・SE・ATAR会場風景　図7
ギャラリーTAGA，2000年
《ARTH》 180×248cm（4枚組）
《UR》 180×170cm（2枚組）
《S》 70×70cm
《SE》 150×115cm（2枚組）
《ATAR》 180×248cm（4枚組）

イコノスタシス　図8
ブラゴヴェーシェンスキー聖堂
©新潮社　撮影・広瀬達郎

平地を担保し、小高い山がぐるりと人々の暮らしと歴史を取り囲み、守っているようでした。エジンバラはスコットランドの首都ですが、中央のイングランド、ロンドンに対しては周辺でもあります。しかし、そこでは固有の文化が保持されています。それを可能にしているのが、盆地状の地形であり、その周りを取り囲む山の様に思えたのです。その山の中で、アーサーズシートと呼ばれるひときわ険しい茶褐色と緑の山がありました。固有の文化を育み、保守する永い時間、人々はこの地形の内側にあってアーサーズシートを見、アーサーズシートに見守られていたのだと思えてきたのでした。この体験は《ARTH・UR・S・SE・ATAR》（図７）という連続性のある13枚連携の絵画作品として描かれました。このような現象学的とも言える視線の双方向性は、風景の中にも見いだせるのですが、僕が絵画を考える上で日増しにその重要性を増してきている様に思います。

ここで、絵画における視線の双方向性についても考えてみたいと思います。僕には〈ＴＡ系〉とは対峙的に2001年以降展開している正方形フォーマートの〈Ｑｆ系〉の絵画作品があります。そのモデルの一つに「イコン」があるのですが、イコンの画面内の空間性、遠近法は逆遠近法の様になっていいます。それはブルネレスキが提唱した透視図法とは異なり、整合性を欠き、未成熟だと指摘される事が多いのですが、僕はそのような指摘は誤りだと考えています。

ロシア正教の聖堂は、「イコノスタシス」（図８）と呼ばれる複数のイコンからなるイコン壁が、東側を背にしてその奥の聖なる空間を仕切るかたちで建てられています。その聖堂内で、人々は聖なる空間、つまり東側に向かってイコンと対面します。その時、人はイコン、すなわち聖人を見るのですが、同時に聖なる空間にいる聖人から見つめ返されている事にもなるのです。その際、複数のイコンから注がれる視線はその人に集中していくかたちになり、それは、画面上で一見逆遠近にも映る線的遠近法によって実現されています。つまり、未成熟に見える線的遠近法の空間性は、実は合理性を備えているというのが僕の考えです。そして人は複数のイコンによって見守られている事を実感すると考えます。

このようなイコンが示す見、見守られる視線の双方向性の構造を風景もまた持っているのではないかという事を、エジンバラ体験あたりから強めているのです。そして更に風景についていうのであれば、風景は普遍性を持っているという事。かつ、時として信仰性が陥ってしまう排他性を持たない事、この事は大変重要だと考えています。それは9.11以後、思いを強くしている事なのですが、この辺が、僕の風景における普遍性と、視線の双方向性、あるいは精神性との相関に対する答えとなります。

■梅津　今回の準備の過程で、母袋さん独自の風景論、つまり、人が風景を見ているだけではなく、風景が人を見ているという視線の双方向性の指摘には大変興味を持ちました。また、イコンに見守られているいという意識と、イコンに見られる逆遠近法的な描法が合致しているという指摘にも、なるほどと思う事があります。

漠然と風景を眺めている時、通常は目の前の風景を視野におさめている訳ですが、実際には360度を自然に囲まれていて、異なる距離に様々な対象があるはずです。しかし、すぐ近くに草むらがあり、遠くには山並が見えたりする様に、自分を取り囲んでいる諸々の風景を全て感じ取る事はなかなか出来ない訳です。

ところが〈絵画のための見晴らし小屋〉に入ると、まず暗くて視野が限定されている。そして正面の壁に様々なフォーマートの窓が開いていて、その先の風景がこちらに迫ってくる。更に、左右の壁にも様々なフォーマートの窓が開いていて、色々な方向から風景が自分に迫ってくる。しかも、中が暗いため、窓からは光が射してきます。暗闇に近い暗室の中で、正面、左右、場合によっては上部に設けられた窓から光とともに風景がやってきて、自分がそれに囲まれているという意識が非常に強くなるのです。「風景が人を見ている」という言葉は比喩的な言い方で、それを実感するのは難しいですが、〈絵画のための見晴

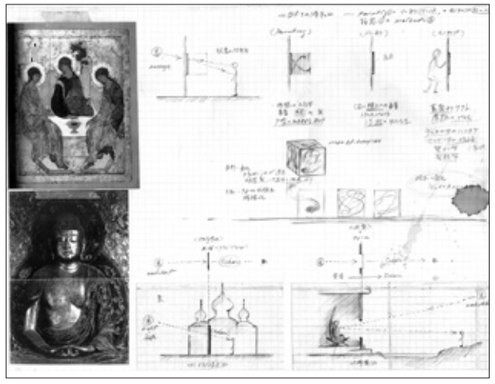
らし小屋〉で得た感覚からすると、多方向から窓を通して自分に向かって射してくる光を視線になぞらえれば、様々な方向・距離にある風景が自分を見ているという感覚にも確かに近いと感じます。だとすれば、母袋さんが意識している事も意識していない事も含めて、〈絵画のための見晴らし小屋〉が生まれるに至った根拠が確実にあった事が示されていると言えます。人が風景を見ているだけではなく、風景が人を見ているという感覚、あるいは視線の双方向性を、この装置に入ると明瞭に感じます。

その様に捉えると、〈絵画のための見晴らし小屋〉シリーズは、絵画とは別系統の視覚体験装置として充分な説得力を持ち、絵画作品とは異なる系列の作品形態として、絵画制作のためのモチーフを提供するという機能を切り離しても、母袋さんの風景論／風景画論に根ざした独立した作品と位置付ける事ができます。

◆母袋〈絵画のための見晴らし小屋〉を絵画の従属としてではなく、独立した作品として捉えるご指摘、とても刺激的です。〈絵画のための見晴らし小屋〉と絵画との差異を、もう少し違う視点、視線の双方向性の観点から比較してみたいと思います。

まず見る、見られるという双方向的な関係について考えたいのですが、見る事、見る主体の確立も、近代の自我、私という概念と深く関わっていると考えられます。視線の双方向性とは、見る主体である私と、もう一方の主体、すなわち見返す主体からなる構造であると想定するならば、〈絵画のための見晴らし小屋〉における見返す主体としての像は現実の風景であり、既に完結している、いわばア・プリオリに像を持っている。それに対して絵画の場合、像は画面の平面上で、画家によって初めて形成されます。ここが重要なのですが、その際、画家はカンヴァスの裏側にまわり込んでエネルギーを発信するという様な事を僕は思い始めています。この辺は説明が非常に難しいのですが、絵の裏側という発想の基には、絵の位置の問題があると思います。視線の双方向性の観点、別の言い方をすれば、見る主体と見返す主体の中間に、絵あるいは像が垂直に浮いていると僕は考えています。

近代以降、人類は自我、私というものを認めて、見る主体・私が保証されたとも言えますが、中世、ロシアにおいては、真理はイコンの側にあり、光は神の側からのみ発せられていたと考えられます。しかし近代は神の教えではなく、科学、つまり人々の眼差しこそを光としたかの様です。それはとりもなおさず、私の内にこそ真理があるという事でもあります。美術においても、モダニズムの還元化の過程では種々のエレメントが整理され、20世紀の大きな成果としてミニマリズムの極地の絵画に残されたものはまるで下敷の様につるつるのフラットの面であった。その画面の表面上には空間性も物語性もなく、背後には何も控えず、白い壁があるのみである。ここでは絵は二つの主体の中間には位置していないのです。これは勿論、大きな成果であり、ある意味では20世紀の到達点であり解答だとも見えます。そしてこれは近代の自我に始まる絶対的な主体の確保によってのみ実現出来た事とも思いますが、裏側に入り込む事ができない、背後を拒否したこの到達点は、何かを置き忘れていると思えるのです。それはもう一方の主体であると考えています。



<Qf>その源泉展のプランドローイング　2005　図9

ここで視線の双方向性の中央に垂直に立つ絵画の背後、画家のまわり込む裏側についても考えてみます。（図９）例えば、イコン壁の背後には聖者のみが入る事を許される聖なる空間がありました。また、この夏、京都で平等院を改めて訪ねたのですが、阿弥陀如来像の入る鳳凰堂の前には池がひろがり、池越しの対岸から人々は阿弥陀如来を見るのですが、その阿弥陀如来像の前には丸窓のついた仕切り壁が設置されており、金箔のはられた阿弥陀如来像の顔が陽

を反射させながら、丸窓越しにくっきりと、まるで眼差しの様に、対岸で見る人々に注がれるのです。この場合、阿弥陀如来は丸窓上で膜状化され、その背後に像の本体が、更にその背後には西方の極楽浄土が拡がっている訳です。見る主体であると同時にもう一方の主体にも属する画家の仕事は、視線の双方向性があるとすれば、本来あった画面の背後にこそあるのだと思えてくるのです。

また、一見、風景は見られる対象なのだから、一方的に見る主体からの方向性しかないと思われがちですが、既に述べた様に風景はもともとその背後性を持っているというのが僕の考えです。今回出品している《TA・TSUMAALI》も、人々を見守り続けている越後三山をモデルに描かれていたのですが、この作品を描き上げて程無く、隣接する山古志村では、あの地震で山が崩れてしまいました。僕が描いた山が崩れたのではないですが、それは僕が描いた、人々を見守り続けた山、普遍性を持ち、永続的に目の前にあり続けていくはずの山が、ある意味絶対性が消えてしまったに等しく思えたのです。その時に、僕に出来る事は何なのかと問えば、人々が永続的に見ていたはずの山の像を、仮想の絵画の裏側にまわって山をつくる、あるいはその像を膜状化する事だと思ったのです。

モダニズムの展開の中で風景が重要な役を果たせなくなって久しいですし、風景に限らずモダニズムの還元化の渦中で、絵画の背後にあった文学性や空間性、そして信仰性を含む精神性等、多くのものが必要のないものとされてしまったのですが、実は今、画家にとって必要とされる事は、絵画の裏側にまわって一旦手離してしまったものを再確認して強化する事ではないかと強く思っています。いつの頃からか、この様な考えを持つ様になってきました。この方向性に対する不安はなくなりつつありますが、正直、孤独感はとても強いです。

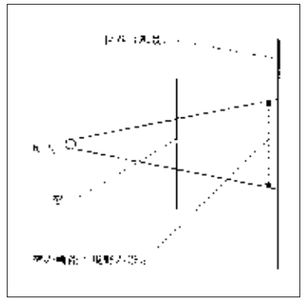
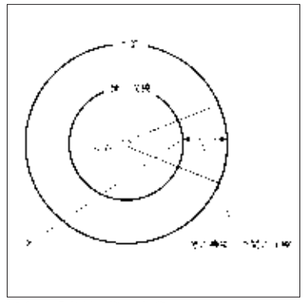


図10



概念図「空間・像・皮膜」　図11

⒀《膜窓・正方形－MOMAS》
（出品リスト17，P37，P65）
⒁《ガラスケース 膜窓・御舟：恒友－掛軸》
（出品リスト22，P34，P65）
《ガラスケース 膜窓・雅邦－屏風》
（出品リスト23，P35，P65）

「窓」――「空間・像・皮膜」と「膜状化」

■梅津　絵の裏側にまわり込んでエネルギーを発信するのが画家の仕事である、という考え方は非常に面白いですね。阿弥陀如来像の丸窓を例に説明して下さった様に、画家は絵の裏側にまわり込んで構造を作り、膜状化された像を成立させる事によって、見る人の視覚の中で成立する像をつくる。この指摘は、今日の議論で既に話題に出ている、近代以降、モダニズムにおける絵画の規定の仕方に関わる事でもあります。既に風景から始まり、必然的に窓の問題にも触れながら話が進んでいますので、引き続き、「窓」そして「絵画」へと議論を深めたいと思います。

今回の展示を準備する中で、また、会期が始まってから会場をめぐりながら、様々な事を考えましたが、今展のテーマである「風景・窓・絵画」をふまえて、「空間・像・皮膜」という仮説的なモデル（図11）を思いつきました。一般的な意味での風景画が、一点透視法的なパーズペクティヴによって世界を一枚の平面に置き換える事が出来るという考え方を前提にしていると仮定すれば、この場合、窓は視野を「限定」する機能を果たしていると言えます（図10）。しかし、「膜」や「皮膜」という発想から窓を捉えると、風景や風景画の捉えかたも変わってくる気がしたのです。これは、公園の風景を切り取る美術館入口のガラス面に設けた窓[33]と、屏風作品や掛軸作品を切り取るガラスケースに設けた窓[34]に、母袋さんが〈膜窓〉というタイトルを与えた事から刺激を受けて考えた事です。

そこで、今回タイトルとして初めて登場した〈膜窓〉をヒントに、「空間・像・皮膜」という仮説について具体的に説明してみます。〈膜窓〉は、既に美術館に存在しているガラス面を利用して、そこに透過性を遮るシートを貼り、一部を矩形にくり抜いて窓を設けたものです。この様にして設けられた窓は、まさに膜という感覚をもたらしますが、〈膜窓〉の仕組みには、次のような原理が潜んでいます。まず、無限に拡がる空間があり、そこに

視線を透過する透明な衝立状のガラス面を任意の場所に立てる事ができれば、任意の位置に開けられた窓に像が成立する事になります。しかもそれは自分の正面だけではなく、左右も後ろ側も、上下も、要するに自分の視点を中心とした球体的な拡がりを持った視野があり、そこに無数の像が潜在的に偏在している事になります（図11）。

仮に、自分の視点を中心とした伸縮可能な透明な球というものが想定できるとすれば、その球面の一部を切り取ったところに像が出現します。〈膜窓〉は、この様に空間に偏在する像を定着する皮膜のような存在として、既に美術館の構造として設けられていたガラス面が活用されたと考えられます。そう考えると、世界というものが、遠近法的な空間把握によって一枚の平面に置き換えられてしまうのではなく、自分の視点を中心に像は空間を漂っていて、どこかに透明な皮膜を想定すると、そこに像が成立する、という考え方が出来ます。知覚対象としての世界、あるいは風景が、確実に存在しているというよりは、自分の視野・視覚の成立と世界の成立が不可分に結びついているという点では、あえて言えば現象学的態度と言えるでしょうか。

遠近法的な空間把握において窓の機能は視野の「限定」であると述べましたが、空間に像が偏在していて、任意の場所に皮膜を設定すると像が成立するという考え方の場合、窓の機能は背後にある空間の「圧縮」と言えるのではないでしょうか。

◆母袋　大変刺激的でした。ことに視野の全方位性を持った球体としての世界把握、また任意の場所へのガラス面設営による仮想の展示プラン、想像が拡がります。展覧会開始直後にこのレジュメを頂き、視点を中心とした像、皮膜、更に空間と同心円状に図解されたこの球体の仮説は大変興味深く刺激的であったのですが、何かモヤモヤとしたスッキリしない思いもありまして、それを考えている過程で出てきたのが、実は「膜状化」だったのです。

まずは視点と描かれる対象、それに絵の位置というか関係を考えてみようと思います。視点、見る主体あるいは描こうとする主体がこちらにあり、一方に見られる対象がある。その対象と視点との中間にカンヴァスなり窓が設営される。そしてその対象はカンヴァス面まで圧縮され、カンヴァス面あるいは窓面上に膜状化される事となる。そしてその膜状化する仕事こそが画家の仕事であると考えるのですが、アルベルト・ジャコメッティやコンスタンティン・ブランクーシの様に立体を作る訳ではないので、そこには平面上に空間性が現れていて、ミニマルなフラットな画面であろうが、レオナルドのような整合性を持って遠のいていく一点透視による風景であろうが、あるいはキュビスムのいびつにゆがんだ机上の静物の空間性であろうが、当然の事ですがそれは平面上に虚の空間性がある訳です。ただしその膜状化された画像は様々な空間性を持っていて、必ずしも圧縮された空間性だけではないはずです。

ここで圧縮されているのは、見られる対象としてのモチーフや風景と考える事が出来ますので、その対象について改めて考えてみます。ドイツ語で具象の事を“Gegenständlich”＝「ゲーゲンシュテンドリッヒ」といいます。ゲーゲンは対する、対の概念で、シュテンドリッヒのシュテンドは立つ事を意味しますので、対峙的とでも訳せるでしょうか。それは描く主体である画家が、その描こうとするモチーフなり風景と、対峙的、対面的な関係にある事を現していると考えられます。一方、具象的でない作品は、un、ウンの非が付けられ、“Ungengenständlich”＝非対象の絵画・非具象と呼ばれます。これはおそらくヴァシリー・カンディンスキーの命名だと思われます。

つまり、モチーフや風景などの対象に主体性をあずけるのではなく、その対象を切り捨てる事によってそれまで継続されてきた対峙性の関係を無くし、画家自らの内側に絵画の対象が向けられたと解釈される訳です。その場合、膜状化された画面に現れている像は、画面の背後にある世界の写しでも圧縮化された像でもない事になります。また、具象性を

図12
Ｊ・タレル
《オープンスカイ》2004
地中美術館
撮影・藤塚光政

[15]《箱窓・モネ／白羊》
（出品リスト19．P.32，P.65）

持っている絵画にしても、描く主体のイニシアチブによって変形されたいびつな形態、空間の場合、既にそこには像の圧縮性は認められません。ですから絵を描く僕としては、膜状化は絵画の本質に関わる重要さを有していると考えるのですが、圧縮化に関しては局部性を感じるのです。

また皮膜という言葉も、対象物であるモチーフや風景に皮膚として属していて、それがたまたま厚みを持ち平らに画面まで押し寄せてきているというイメージが払拭できず、モヤモヤとしたスッキリしない思いを持っていて、そこで出てきたのが膜状化という言葉だったのです。膜状化は既に述べた様に絵画の生成にとって極めて重要なのですが、その為に大きな役割を果たしているものが「フレーム・窓」であると考えられます。

この展覧会が始まってから直島の地中美術館を訪ねたのですが、そこでは家プロジェクトの作品も含め幾つかのジェームス・タレル（以下「タレル」）の作品が体験できます。地中美術館の《オープンスカイ》（図12）という作品で彼が見せようとしているのは空ですが、空そのものはタレルの作品を通さなくても人々は日常的に見ています。その日常的に目にしている空が、タレルの装置を経る事で特別な視覚体験として実現しているのです。

それが何によって可能となっているかというと、様々ある必要最低条件の中でも最も大きいのは、あのフレームだと思うのです。あのフレームがある事によって空が今まで見ていた空とは異なる色彩に見えてくる、あるいは面として見えてくる。現象学心理学者のデヴィッド・カッツという人がいて、彼は色彩についても現象学的考察を行っています。彼は色の現れ方を「表面色」、「面色」、「空間色」の三つに分けていて、面色が現れる条件の一つとして距離感の喪失をあげている。タレルがやっているのは、この面色に関わる事だと思います。表面色というのは、いわゆる物体の表面の色として現れている色で、そこには明度差のグラデーションがあり、位置があり、色彩が凹凸の表面に沿って付着している様に見ます。例えば今回、モネや白羊の画面を窓で切り取っています[15]が、その像内の色彩には、画面に凹凸感があるので、面色ではなく表面色を見ている事になります。しかしマーク・ロスコ（以下「ロスコ」）の場合は、画面のテクスチャーや物質感は弱く、凹凸のない面として見えてくる。ちょうど空の様に奥行感がない。ロスコは面色の実現の為に視野の外側に画面の端があるような画面の大きさを必要としたのです。一方、空自体を対象とするタレルの場合は、面色に対する覚醒の為にフレームを必要としたのです。

面色では、色彩が面として認識されるけれど、そこには奥行感があってはいけない。色彩が位置を持ってはいけないです。《オープンスカイ》も含むタレルの一連の《スカイスペース》のシリーズでは、まれに雲の入った図版がありますが、あれは体験した実感からは遠い印象が残ります。それは雲の白さの中にある明度差が位置を示してしまい、面色をこわしてしまっているからだと考えられます。タレルが《オープンスカイ》で実現させようとしているのは、上方の青い空があの切り取られたフレームまで降りて来て、あの切り取られたフレームと同じ面に奥行感のない青の面として見せる事だと思います。

これは膜状化の成功よってもたらされる効果と考えられるのですが、その為にフレーム＝窓が必要であった。フレームの枠によって空が平面化した色彩として捕らえられ、視点からフレームまでの距離に、色彩の面としての位置が特定されたと考えられます。この時、タレルは膜状化によって絵画性を獲得していると思います。膜状化する事によって絵画が生成される。しかしどこでも絵画になりえる訳ではないのです。

先ほどの梅津さんの仮説の球体に従えば、視線の対象は周囲360度に上下を含む全方位にあり、かつそれぞれの方向に無数の像が漂っている事になります。これは世界には膜状化の対象となる特権性を持つ唯一の像があるのではなく、膜状化の対象となりうる無数の像が偏在しているという事を示している様に思えます。偏在する像という点で、梅津さんが関心を持っている山中信夫の場合、ピンホールカメラなどの写真というメディアを使い像の偏在性を示していますが、この偏在する無数の像はどこでも窓で切り取られ膜状化さ

れ、絵画性を獲得出来るかと言えば決してそうではない。偏在する無数の像を内包する球の中に膜状化可能な場・個所があり、そこを窓で切り取る。これが画家の仕事であり、如何に膜状化を達成するかが、それぞれの画家の技量なのだと思います。そして、それが達成されたものが名画と呼ばれるのだと思います。

ではその膜状化あるいは膜状化の特質とは何なのか。それは現象と深く関わっていると思います。その現象は、面状で非実体性を持ったものと考えられます。現象とは、確かにそこにあるという実体と比較するとあやふやなものの様に受け取られがちです。しかしゲーテは「本質は現象の中にこそある」と言っています。この言葉は、実体ではなく現象の側にある絵画にとって、とても重要だと考えています。実体ではなく現象の側には、もともと真実、真理がないという事になれば、平面上に空間ではなく空間性を創出する絵画の役割とは、見る人と背後にある真理の中間に、もう一方の真実という現象を膜状に固定する事だと思えてくるのです。その為には、絵画の実体としての平面は、非実体性を持った膜である必要があり、それを「像・Bild」と僕は呼んでいるのです。

■梅津　母袋さんの画家という立場からの重要な指摘だと思います。少し補足をしておけば、「空間・像・皮膜」はある種の作業仮説的な考え方であり、「窓」の機能に注目して「圧縮」というキーワードを提示したのです。ですから、この仮説は、そもそも絵画や絵画性の成立という問題まで捉えたものではありません。出発点は、あくまでも現実の風景を窓によって切り取る時の窓の機能を「視野の限定」と「空間の圧縮」との対比において捉える事にありました。その出発点から、像や皮膜というキーワードを手がかかりに考察を進める、と考えた訳ですが、絵画性を成立させうる像の問題までは射程におさめていませんでした。それに対して、母袋さんは画家の立場から、更に議論を進めて、絵画性の成立に関わる「膜状化」という重要な概念を提示された、という様にお聞きしました。

絵画と絵画性――現象／像・Bild／仮の像・Schein

◆母袋　絵画の本質とも密接に関わる「像」についても考える必要があると思います。梅津さんの仮説の中にも像は皮膜としてあるいは空間を漂うものとして出てきますが、像は大変やっかいな言葉だと思います。英語だと「イメージ」、仏語では「イマージュ」、ドイツ語では「Bild（ビルド）」で、僕は「像・Bild」を採っています。また、ゲルハルト・リヒター（以下「リヒター」）には《皮膜》というタイトルの作品がありますが、リヒターこそが像を、あるいは像の関係性を主題としている作家だと思います。彼には英文表記で〈Abstract Painting〉という作品群があります。日本では英文表記を避け、カタカナで〈アブストラクト・ペインティング〉と表記し、〈抽象絵画〉とする事は慎重に避けられているようですが、最初に英訳される際に適切に訳されなかったものと推測されます。もともとリヒターは〈Abstraktes Bild〉と名付けています。確かに「Bild」には「絵」という意味もありますが、それは「Abstract Painting＝抽象絵画」と訳されるような意味ではなく、あの作品群で示したい事は、自立性のある抽象絵画ではなく、抽象的なる画像、抽象的な像という意味だと考えられます。

そもそも「像」というか概念は、様々な階層の様々な相対的関係の中で意味を変えていくので、大変難しいのですが、僕の場合、「像・Bild」、「像・view」という様に区別し、整理して意味付けていく努力もしていますが、リヒターにおける「Bild」は「像」だと思います。像というものは「確かなもの」に対して「不確かなもの」でしかないという意味を含んでいて、〈Abstraktes Bild〉の作品群は抽象的なる像でしかないというアイロニカルでペシミスティックな自虐的な意味も含んでいて、それはある意味では絵画の本質を

我々につきつけているとも思えます。また、彼は「Schein＝シャイン」の概念も持ち出していますが、それは「仮の像」とでも訳せるもので、更に不確かさを増しているとも言えます。「シャイン」には身分証明書の意味もあり、それは「私である事を証明しているが、私自身ではない」という事を意味します。これは絵画の立場に極めて似ています。王様の肖像画における王自身と描かれた王の関係、しかし真実は王様の側だけにあるのではなく、描かれた王＝シャインの側、そしてその関係性そのものにこそ真理がある、というような事を〈Abstraktes Bild〉は我々に示していると思います。この二つの関係は意味論的に言えば、シニフィエとシニフィアンにはズレがある訳ですが、その両者をアナロジーでつなごうとするのが広義のイリュージョニズムで、このズレを小さくして無くそうとしたのが、ミニマリズムあるいはリテラリズムの活動であったのだと思うのです。

「絵画」――還元主義を越えて

■梅津　風景論、窓の機能についての話を進めてくる中で、既に絵画についても触れてきていますので、いよいよ「絵画」に照準を定めて話を進めたいと思います。その際、いわゆるフォーマリズムを含めた絵画論も視野に入れ、更にそれを批判的に捉える視点を提示する事を課題として意識しながら議論を深めたいと思います。

先ほどリヒターの名前が出てきていますが、私の提示した「空間・像・皮膜」という捉え方や母袋さんが提示された「膜状化」という現象を含めて、これまで論じてきた「像」の問題を考えていく上で、リヒターの仕事は非常に重要な位置を占めています。私自身、今回の展示や今日の対談を迎えて、もともと持っていたリヒターに対する興味がより深まり、違う視点から捉えた興味も沸いてきています。

少し話をさかのぼって、今日の議論で面白いと感じた事を振り返りながら、議論のポイントを確認したいと思います。まずは風景論ですね。いわゆる典型的な風景画を想定した場合、絵画の平面の奥側に空間があるという、絵画が保持している「空間性」の指摘がありました。一方、〈絵画のための見晴らし小屋〉の窓によって背後の空間が「膜状化」された「像」が成立している時には、「絵画性」が生じている。これは窓を絵画として見なす事は出来るだろうかという私の問いに対する母袋さんの答えでもあるのですが、そこで非常に面白かったのは、カンヴァスに絵具という物理的な実体を有する絵画が視覚的な空間性を保持していて、非実体的な像として膜状化された〈絵画のための見晴らし小屋〉の窓の場合、そこには絵画性が生じているのではないか、という指摘です。

絵画については私も非常に興味を持って見ているのですが、ここで「絵画」ではなく「絵画性」という言葉を使うとすれば、絵画性が絵画という物理的な形式によってのみ可能な訳ではないと常日頃考えている事と、共鳴すると感じたのです。立体的な構造のもとに絵画性が現れる場合もあるし、あるいは映像的な表現において絵画性が成立している場合もある。そうした事態を常々興味深く思っていたのですが、逆にいうと絵画という形式や物理的条件を備えていても絵画性を成り立たせる事が出来ていない場合も多々ありますね。

◆母袋　全くその通りです。むしろ、すがたを絵画の様に整えながらも、絵画ではない、絵らしきものに、僕らはとり囲まれているのではないでしょうか。

■梅津　だから絵画と絵画性を区別して考えた時に、窓によって切り取られる非実体的な像に注目した時、そこで膜状化が成立していれば絵画性が発生すると考えられるならば、膜状化が絵画の本質に関わっている事になります。この様に考えると、〈絵画のための見晴らし小屋〉の非常に核心的な原理が見えてきます。逆にもう少し敷衍すれば、画家が絵

画以外の形式を手がける場合、絵画性の探究が絵画という形式によってのみ可能な訳ではないという事にも根拠がある様に感じました。

それと膜状化こそが絵画の本質であり画家の仕事であるという指摘がありましたが、いわゆるモダニズムにおける絵画の還元化の過程をめぐる記述やフォーマリズム批評とも大きく関わってくる問題と思われます。ここで重要な事は、フォーマリズム批評がそのロジックを成立させるにあたって対象とした作品群があるとすると、その作品群は必ずしも還元化という図式だけで捉えきれるものではない、という事です。要するに批評的な理論に整合性を与える為に、ある作品群が想定されていた訳なのですが、そもそもそのような理論的フレームですべての作品を捉えられる訳ではないのは当然の事なのです。

母袋さんは、画家の仕事は膜状化する像を成り立たせる事であり、その為にカンヴァスのうしろ側にまわり込んで、膜状化を成り立たせる事が大切だったのではないかと指摘されました。その言葉を借りてフォーマリズム批評が唱えた絵画の還元化の過程を捉えてみると、本来、膜状化として成り立つべき非実体的な像を、実体としてリテラルに固定してしまうという発想、それが良くも悪くも戦後のアメリカ美術によって主導されたモダニズムにおける絵画の還元化の実態であったのではないでしょうか。

逆に言えば、フォーマリズム批評が対象とした全ての作品が還元化に該当する訳ではないので、絵画の平面化や物体化という短絡的な解釈ではなく、膜状化という視点から歴史を丁寧に見直す事も有効なのではないかと思いました。その点でも、戦後のアメリカ絵画を批判的に見ていく手がかりとして、リヒターの作品は重要な参照点と言えます。

◆母袋　リテラリズムあるいはミニマリズムは梅津さんの専門の領域なので、その辺のところを梅津さんがどの様に捉えているのかを伺いたいなと思っていました。絵画の本質を、徹底的にイリュージョンを退けて実体として示そうとした事は、大きな成果であり、解答だった訳ですが、ただ還元主義の方法論は、ミニマライズしていく過程で様々なものを排除していった。その還元化は、どこか自然科学の態度とも通底しているようで、今までの芸術の文学的な、非分析的追究のスタンスとは異なっていて、高い合理性に裏付けられていた様にも見えます。この合理的批評に基づく還元化のストイックな方法は根源的であり、急進的でもあり、二重な意味でラディカルであり、その到達点である究極の解答は、この上のない大成果であった。しかし同時に、これ以上前に進む事の出来ない宿命も持っていたのだと思います。だとすれば、ミニマライズしていく過程の中で手離してはならなかったものがあった様に僕は思うのです。それは、それぞれが依って立つ場というものと、それぞれの関係性だったと考えています。

その点においてリヒターという作家は、多方向の視点で、複数のメディア、複数の手法で、統合的に作品展開を試みる事によって、新しい答えを探す事が出来たのだと思います。それはリヒターに限らず、アンゼルム・キーファー（以下「キーファー」）にも言える訳で、彼もまた複数のメディアで、現代においてその役割を終えたかに見える風景を描いています。その風景はあまりに重いテーマ性をかかえているので、風景の様に見えないのですが、風景である事にも間違いないはずです。この二人がドイツ人画家であり、アメリカの作家でない点も注目に値すると思います。アメリカはヨーロッパで育まれてきた歴史性の移植に成功し、その為にネイティヴ・アメリカンの文化を博物館に封じ込め、ヨーロッパで展開してきた近代までの流れ、ルネサンスもロマン主義も印象主義も、その後アメリカで展開するフォーマリズム以降の流れとダイレクトに接続する事に成功した。国策であった様にも見える還元主義的な展開は、これ以上前に進む事が出来ない到達点に至ったが、ここで、再び異なった方向性を示しつつあるのが非アメリカの画家である事にも、何か意味があるとも思えるのです。

■梅津　還元主義的方法についてですが、課題を狭く設定する事によって、その範囲内での精度を上げていくという点では成功していると言えます。しかしその方向性や課題の設定自体がそもそも妥当であったのか、本来ありえた可能性を限定してしまったのではないか、という問題があります。私自身は絵画という形式のみに興味が限定されている訳ではなく、絵画の限界を逆手にとって生産的方向に転換させる方向にも可能性を感じます。例えばドナルド・ジャッド（以下「ジャッド」）は絵画の限界に直面し、絵画でも彫刻でもない、彼の言葉で言えば三次元の作品へと展開した訳です。この方向での可能性は、先ほど論じられた、絵画性が絵画という形式によってのみ成立する訳ではない、という議論とも共鳴しています。ジャッドは、ジャクソン・ポロック（以下「ポロック」）やバーネット・ニューマン（以下「ニューマン」）が達成した成果があって出て来た作家と言えます。ですから、仮にポロックやニューマンの成果を前提として、ジャッドのような方法ではない方向でその可能性を引き継ぐ事が出来たのかどうか、その時点までさかのぼって考え直す事も意味があると思うのです。絵画の還元化が行き詰まりを見せ、絵画の可能性が無くなったといわれた時期もあった訳ですから、歴史の流れをさかのぼり、どこにターニングポイントがあったのかを探りながら、実際の歴史が進んだ方向とは異なる選択肢が残っていたのではないか、という見方があると思います。

フォーマリズム批評が、美術の動向をある傾向へと導いていったというのは良くも悪くも今では確認する事が出来る訳です。そこで母袋さんのいう膜状化なり像の成立の概念を持ってきて、フォーマリズム批評の成立に際して前提としていた作品群を、その観点から見直す事で、そこから何が見えてくるかに大変興味をひかれるのです。

◆母袋　僕自身のアイデンティティーは画家というところにありますので、絵画を前提として考えています。先ほどタレルの例を出しましたが、膜状化という観点からタレルを捉えると、そこには絵画性があると思っていますが、それが絵画と呼ばれなければならない理由はどこにもない訳です。しかし絵画からの視点は美術にとって、表現の本質、根源性を持っていて、近代とかモダニズムを越え、人類を前提とする様なもっと永いスパンで関係付けられていく普遍性を持っているのです。その視点により、例えば、タレルはより広範な関係項の中でも位置付けられていくのです。記述されたはずの歴史に、その強度のほどはわかりませんが、僕自身のフォーマート論や、膜状化の概念を投入する事で新たな側面あるいは読み換えが生まれるのではと思っているのですが。

モダニズムの逆説――絵画と彫刻の相互浸透

■梅津　私自身の興味にひきつけて言えば、だいぶ以前から考えている事で、本来なら更に議論を深めなければならない問題があります。モダニズムの時代における媒体の純化還元とは、絵画なら絵画という媒体が純粋化されていく過程であり、文学性や具象性を切り捨て、指示対象との関係を否定していく事で、絵画が絵画自身の姿を現していく、という考え方です。平面性と領域の限定という条件が成り立っていれば、質はともかく絵画として成り立ちうるというクレメント・グリンバーグの定義が今では広範に流布していますが、こうした捉え方に、私は強い違和感を覚えてしまうのです。

私の関心はいわゆるミニマル・アートに向けられていましたが、その出現の要因について考察する過程で感じる様になったのは、モダニズムの時代を通じて、絵画という媒体の純化還元とは逆の事態、つまり、絵画と彫刻の相互浸透が進んでいたのではないか、という事なのです。更に視野を広げて、絵画と彫刻の相互浸透を促した要因を探ると、その遠因の一つとして写真や映像表現の成立に思い当たります。単純な因果関係として整理でき

る訳ではないのですが、簡略化すれば、かつて絵画が担っていた再現性、写実性、表象性、文学性などが、写真や映像によって担われる事になった訳です。しかし、それによって絵画という媒体が純化した訳ではなく、絵画は現実に存在している物体としての強度を活用していく方向に進んだと思われるのです。そして、その物体としての強度とは、本来は彫刻のもつ特性だった訳です。逆に、彫刻の場合、色彩の積極的な活用や、塊やヴォリュームによらない空間構成という傾向が強まるのですが、それは絵画的な表現の特性が取り入れられた事を示していると捉えられるのです。

このような視点に立てば、モダニズムの時代にアメリカの戦後の絵画がある生産的な方向へと向かったのは、実は絵画と彫刻が互いに浸食しあい、絵画は彫刻から活力を得て、彫刻ないし三次元的表現は絵画から活力を得る、そのような形で、絵画と彫刻が相互に補完しあってきたからではないかと捉えています。ところが、その可能性は限定的なもので、この方向ではどこかで限界が露呈してしまう。その限界を迎える最終段階が、いわゆるミニマル・アートと称される動向だったのです。つまり、フォーマリズム批評が唱える媒体の純化還元とは異なる絵画と彫刻の相互浸透という事態が進行していて、その成果が頂点に達すると同時に、その限界を露呈させたのが、ミニマル・アートだったのです。それ故、ミニマル・アートはモダニズムの展開の最終局面でありながら、絵画を中心にすえるフォーマリズム批評にとっては容認できない異端として排撃されたのです。

このような捉え方を前提として、更に具体的に作家や作品を分析しなおしていく作業が必要なのですが、その際に、膜状化や像の成立の観点などが刺激的な切り口を提供してくれるのではないかという予感があります。

◆母袋　具体的に作家を挙げながら話を進めたいのですが、梅津さんの絵画と彫刻の相互浸透という状況、それを牽引したのが先ほどのジャッドやフランク・ステラ（以下「ステラ」）だと言えるのでしょう。その事に関わる話があるのですが、もう随分前に東京のギャラリーでステラの新作を観た経験があります。小規模な展覧会で、葉巻のけむりをモデルにして作られた壁面設置の小品と、その煙のビデオの映像という二部構成でした。壁面設置の作品は、レリーフというより立体と呼ぶにふさわしい厚みを持っているのですが、それを見た時には残念で、とてもつまらないという印象を持ったのです。もともと絵画は平らな面で、その面の奥側に空間性を持っていたのだから、その平らな面の手前に幾重にも面が重なって出てくるのを、この天才の作品の中に見せられたとき、人は大きな驚きと刺激を受けたのだとも思うし、大きな出来事だったのでしょう。

ステラのこのときの作品は、厚みを増してトポロジカルな曲線を作りながら壁から出て来ている。仮にこの作品を回転させれば――例えばPCの画面上での画像を1/4回転させれば――床面から立ち上がっている彫刻に見えてしまいます。今まで見た事もないものを見せ続けてきたステラが、彫刻を見せている。そこで僕はつまらないという思いを持ったのです。それはステラの凡庸さを見てしまい、つまらなさを感じたと今思うのです。でもこの話には実は続きがあります。それから何年か後にステラが来日し、レクチャーがありました。レクチャー終了後、質問する機会があったのでそのへんのところを聞いてみたのです。「平らである絵画が徐々に厚みを増していくという事であれば、いずれは彫刻になっていく宿命を持っている事になり、絵画はその過程のものでしかないという事になってしまいます。画家であるあなたはどうお考えですか？」と。ところがその答えは見事だったのです。これは英語の“Painting”という語に関係するのですが、彼の答えは「僕にとって絵画（＝Painting）は、Paintingという行為が重要で、僕がやっているのはPaintingなのだ、絵具を塗る支持体が平面であっても立体でも関係ないのだ」とingを強調したのです。我々の日本語の絵画、絵の中には進行形のingすなわち行為性は含まれていません。その時のステラの発言は、それはそれなりにリアルに聞こえたのですね。そのレクチャーの際、新

⒃《箱窓・水平／全面》
（出品リスト20，P33，P65）

G・リヒター　図13
《11枚のガラス板》2003
© Gerhard Richter
Courtesy Wako Works of Art

作として見せられた作品は、その煙の作品が進化していて、それは〈Free Standing Painting〉、お気楽に立っている絵画という様なチャーミングなタイトルがついているのですが、その作品はタイトル通り実際に床に立っていて形体的には完全に彫刻なのですが、彼はそれを絵画と呼び、ing・筆を動かす、絵具をつけていくというところに絵画性と絵画の本質を見いだしている。僕の絵画観からすると、それらの作品は今でも評価しないのですが、そこにリアリティーを感じない訳ではないのです。

それぞれに作家によって何を軸にすえて作品展開を試みるか、何処に依って立って制作するかはそれぞれだと思います。僕はフォーマートという画面の比率の問題を中心にすえて絵画を考えていこうとしているのですが、今回、須田剋太の画面を切り取り、セラの画面内のシェープをなぞり、黒いセラに鮮やかな真紅を与える事を試みています[16]。僕の関心は画面のかたちであり、エルズワース・ケリー（以下「ケリー」）のようなシェープではなく矩形である事が条件付けられています。ここで絵画の矩形性が問題になってくるのですが、僕も勿論そうですがステラは、ジョットやアルタミラの壁画も絵画だといっていて、絵画はア・プリオリに矩形であった訳ではなく、移動可能な持ち運び可能な機能との関連で形成されたに過ぎないとレオナルドの《モナ・リザ》を例に出しながらいっています。実際にはもっと以前からあるはずですが、それを根拠として彼は矩形からの脱出を試みたのです。

僕が問題にするフォーマートは縦横比の問題であり、それは縦と横、すなわち垂直軸と水平軸の二つの軸によって決定されるので、形態は自ずと矩形になります。その矩形性と平面性は僕にとってはずせない条件です。同じ様に絵画を目指していても、軸を何にすえるかによって自ずと立場は違ってきます。ステラと比較するとリヒターは僕に近しいものを感じるのですが、リヒターは絵画に限らず写真も使うしガラスの仕事もあり、方法論は多岐に渡るが、手離していないのは平面性であり像の問題です。リヒターにはガラス板を何枚か重ねた作品（図13）があります。それは立体に近い厚みを持っていますが、あれはレイヤー、層の問題で、絵画性そのものの問題と考えられます。平らな５枚、８枚あるいは11枚のガラスが重なっているのですから、そこには５つあるいは８つのあるいは11の像がずれて見えている。

ある作品を見ている時、何が見えているかと言えば、イリュージョン性、不確かさだと思うのです。像の不確かさ、絵画の不確かさを見る事によって見えてくる確かさ、不確かさであると同時にある確かさというものだと思うのです。これは結構重要だと思えるのですが、一方、ステラは、確かさに近づこうとし、実体化していく方向へ進んだと思えます。画家が描き終えた作品も、眼をつぶってしまえば再び平らな面になってしまう。一方、彫刻は眼を閉じても手で触れば確かにそこに在る。現象の度合いが絵画の方がずっと強い。故に表現の力が大きいとはステラには思えないのだと思う。あるいはリヒターのいう「シャイン＝仮の像」の中に真実を見いだせないので、確かなものを求め実体化を深めるのでしょう。

僕の場合、フォーマート、平面、矩形に依って立とうとした時、不確かなのだけれど、そこに大きな確かさがあるところが重要だと思うのです。このような考え方は、アメリカのフォーマリズムが展開していく過程ではなかったと思います。でももともと芸術って確かなものを求めているけれど、一方で不確かさを持っていますよね。その不確かさこそが「膜状性」、つまり、平らで薄い非実体の在り方なのです。絵画は不確かさを以て確かさを獲得してきた。如何なる時も不確かさを遠ざけなかった。故に美術史の中で重要な役を果たしてきた。ところがモダニズムの展開の中で、そのような不確かさを容認出来ない場面が生まれ、実証主義的な原理的探究のもとに絵画は実体化へと進み、ミニマライズされ、絵画は皮肉にも絵画性を手離さざるを得なかった、その様に僕には思えるのです。また、ある面では絵画は絵画だけでは自立しないとも思うのです。絵画をかける壁が必要ですが、

K・グロッセ　図14
《壁の上にアクリルスプレー》 2003
「カソへの感応」
海岸通ギャラリー CASO
撮影・福永一夫

それは必ずしもホワイトキューブの白い壁でなければならない訳ではない。そもそも壁である必要もないのですが、絵画は見えてないとすると何かの相対として顕現化する訳です。タレルの空を徐々に見せていく為にはあのフレームが必要であるという事、僕がテーマとするフォーマートは、画面の外側のかたちですから、それをはっきりと見せていく為には外部、まわりが必要です。シェープを問題にするケリーも同様で、この面は壁、可能ならば白い壁が必要となるのです。白すなわちニュートラルな壁は、機能はあるものの同時に無い事も意味します。

最近活躍している、建築内部を鮮やかな色彩で吹き付けていくカタリーナ・グロッセ（以下「グロッセ」）とうい作家がいますね。彼女はケリーや僕の仕事の様にフォーマートやシェープを顕現化する為の外部性としての壁を必要としない作家と考えられます。彼女の作品について2003年の大阪での展覧会（図14）に際して、梅津さんがテキストを寄せていらして、今回、大変興味深く読みました。グロッセは床には吹き付けをせず、壁、天井には吹き付けが伸びていて、梅津さんはそれを上方に向かう視線と書いている様に、それは絵画の正面性をはぐらからす効果があります。更に直交する複数の面にも吹き付けは続くので、視線の集中性あるいは固定性も放棄した事になる。しかし壁には塗り残しがあって、梅津さんはスプレーされて残った白い壁の存在感も効果的であったと、その重要さを指摘してらっしゃいます。彼女の仕事は矩形の限定的支持体に働きかけるのではなく、建築内部空間全体に向かっていますが、壁の一部に塗り残しを慎重に確保する事で、その相対として見えてくる絵画性を手離さずにすんでいると考えられるのです。

絵画の矩形性の形成には、移動可能性という機能が要請されていたと考えられますし、実際、多くの名画は時代によって所有者を変え、移動を重ねています。ですから確かに絵画は移動可能、持ち運び可能ですが、それが彫刻のような自立性を持っている事にはなりません。自立ではなく、他との関係性の中でその特質を発揮していく性格を持っているのだと思います。

■梅津　今、いろいろと具体的な作家の名前を挙げて母袋さんからお話しがあったのですが、私も、ステラに関しては平面からレリーフへと構造が変化してからの作品には疑問を感じており、評価しづらいという印象です。

先ほど名前が出た、アメリカのフォーマリズム批評が対象としていた作家の作品を、今日の議論との関連から、もう少し具体的に見てみたいと思います。まず重要な作家として、ポロックが挙げられます。ポロックのポーリングは、絵具やエナメルの塗料を重ねていく技法ですが、画面をよく見れば、絵具や塗料が重なった状態が確認できます。そうすると、絵画を受容しているという事は、単に絵具や塗料という物質を見ている事とは違う経験なので、そこに像が成立している、と言えるはずです。画面の物理的な凹凸や、絵具や塗料の重層性を感知しながら絵画として受容している時に、どの層に視線が定着しているかは判断できないけれど、確かに像は成り立っているのです。ここで、今日の議論で提出された「圧縮」や「膜状化」という観点を導入するならば、絵具や塗料の層状の集積が壁面に垂直に立ち上がり、その画面に正面から向きあって視線を投げかける事で膜状化が生じ、絵画性を成立させている、という捉え方ができます。そして、膜状化が成立しているとすると、層状の絵具や塗料の厚みが、圧縮されて像を形成していると言えるでしょう。

また、ポロックと対照的な例として、モーリス・ルイス（以下「ルイス」）を挙げる事もできます。ルイスの作品は、平易に言えば、染め物の様にカンヴァスに絵具をたらし込むステイニングという技法で制作されています。例えば、乱暴な話ですが、ポロックの作品から絵具や塗料をそぎ落とす事はある程度できるでしょうが、ルイスの場合は不可能です。カンヴァスの生地に色素が浸透しているため、絵具や塗料をナイフで削る様に色を落とす事は出来ません。色を奪おうとすると、カンヴァスの織目をほどくしかないのですが、

そうすれば支持体そのものが解体してしまいます。つまり、物理的な支持体とそこに付与される色彩が一体化している訳です。それは不可分な一枚のスクリーン、今日の言葉で言えば、まさに膜のような状態で絵画が成り立っているのです。実際、ルイスの作品系統には、それこそ〈ヴェイル〉というシリーズがあります。

また、カンヴァスに絵具が染みこむようなにじみの効果や、隣接する色彩が浸透しあう効果によって、ぼやけたアウトフォーカスな印象を与える画像が形成されます。具体的な対象を指示している訳ではないので、本来ならば目の前にある画面と直接に関係が結ばれるはずなのですが、何故かにじみや絵具の混じりあう効果によって、ぼやけた画像のような印象を受けるのです。目の前に物理的に確定できるカンヴァスの面が見えているけれど、画面に向けられた視線は、その少し前や少し奥への移動を含めて、空間をさまよいながら像を捉える事になります。それは、リテラルに膜状化した絵画の例とも言えるでしょう。

アメリカの戦後の絵画は、不確かさを嫌って、絵画を確かな存在へと実体化したかったのだと思います。そのような平面化・物体化を極端に進めた色彩のパネルのような作品に対して、ルイスの作品は異なる局面を示していて興味深いのですが、やはり、膜状化という現象を実体化した、リテラルな膜状化という局面が指摘できる様に思います。

この二人を比較するだけでも、絵画の成り立ち方が大きく異なっており、モダニズムの時代に絵画という媒体の純化還元が進行したという短絡的な解釈が成り立たない事は明らかだと言えます。例えば、ルイスの場合、圧縮とは言えないですが、アウトフォーカスな印象、つまり目の前にある絵画を見ているのにそこに視点が合わせきれないという印象があります。これを一つの有効な方法として捉えれば、既に論じられているリヒターなどは、自覚的にアウトフォーカスな画像を提示しています。それは、母袋さんが説明された「シャイン・仮の像」の様に、見えているのに確かさがない画像と言えるでしょうか。この様に見ていけば、ここで名前を挙げていない作家も含めて、色々な局面が指摘できるのではと思えるのですが。

◆母袋　ルイスの場合、画面上あるいは平面上に揺れのようなものを感じます。空間性、つまり画面の奥とか手前ではなく、平面上、膜上で揺れをつくっている感じで、それは確かに膜なのですが、やや厚みを持っている。それも、特定できないような厚みで、下敷きのようなものとも違っているんですね。

ポロックについてですが、梅津さんのような視点もあるのかなと思ったのですが、彼の画面の上にはポーリングの集積という事では何層かあり、確かにリテラルな点で捉えれば手前と奥があるけれど、膜状化された画面の空間性は一層だと思います。

レイヤーという概念がありますけれど、見ている画面をレイヤー、層の意識を自覚できる時は、まず最低二層がないと不可能に思えるのです。例えば広告写真を普通に見ている時には層の認識はない。しかし、その写真をショーウィンドーのガラス越しに見た時は、ガラスがかすかに背後の状況を映し出しているので、レイヤーの存在を認識するのです。しかもその為には二つの層の像には落差が必要です。

そういう事でいうと、ポロックの場合、画面の絵具の重なりには層がありますが、膜状化された像としては落差のない一層の空間性なのだと思います。それを梅津さんが指摘した様に、リテラルな現実の絵具の層に対しても空間性を見ていけるという二重性をアメリカのフォーマリズム以降の作品が持っているのだと改めて思いました。

■梅津　私の考えでは、ポロックの全体像を見てみると、オールオーヴァーな典型的な成功した作品に彼自身が達成感を持っていたのだとすれば、もう少し作風が限定されていてもよかったのではないかという気がします。ところが実際には人型をカット・アウトする作品や、棒状の形体を導入した《ブルーポールズ》など、方法論の純化に対して、明らか

に逸脱する方法を試みています。その事を考えると、ポーリングの方法で一層の空間がきれいに成り立っていて、フォーマリズム批評にとって最適の事例として成功していても、ポロック自身がそれに満足出来なくて、別な次元を画面に導入したいという本能的な衝動があったのかなという気がします。

リヒターの場合、同じ方法論の中で無難に展開するのではなく、違う系列を用意して、それぞれ展開しているのは確かですね。

◆母袋　僕はポロックをそれほど丁寧に見ている訳ではないので、はっきりは判りませんが、ポロック自身の中にある不安のようなものを感じます。言説が示した方法論に満足出来なかったので、言説を越える積極的な試みをしたというのではなく、言説化されたその方法論、彼のスタイルに確信を持ちきれなかったという風に見えるのです。梅津さんが指摘した様に方法論が固定されず、揺れているのですが、それはまるで振り子の様に往って帰って往って帰ってと、それもポロックを論じるには似つかわしくない形象性と抽象性の間で揺れていますよね。あの《ブルーポールズ》も、制作に際してモデルにしたと思える彼自身の作品があって、とても似た横長フォーマートの画面内にはちょうど《ブルーポールズ》の様に人体とおぼしきフィギュアが縦に何本か連続的に配されているのです。それはかつて自分が描いた作品の中に確実にある何ものか、信じられる何ものかを探し求め、今の作品に補填しようとしている様にも見えます。その為に人型の板で青を転写する……。しかしそれでも確信には充分ではなく、結果、継続される事はない。おそらく彼を支持する言説と彼自身は一体化してなかったのかもしれないとも思えます。

オールオーヴァーという観点で見れば、モネの方が果敢に大きな画面の端まで描いていて、ポロックは多くの場合、画面の周囲が塗り残され、むしろ海に浮かぶ島のようでもあり、オールオーヴァーの概念が示す様な完璧な全面性を達成してはいない。彼に対する言説と彼自身の遊離を彼自身が何処かで感じていたのではないでしょうか。勿論、オールオーヴァーの概念やマテリアルへの関心が彼の中にあった事は確かなのだけれど、ただ、美術史として言説として合理的にまとめられる様に個々の作家、個々の作品がある訳ではない事は梅津さんもご指摘のとおりなのでしょう。また、今回ジャッドのエッセイも読み直してみましたが、彼も非常に強く自分はミニマルではないと語っていますね。

■梅津　先ほどの、リヒターのガラス板を層状に設置した作品についても触れていただきましたが、それは今回の像の問題、膜状化、あるいは皮膜というテーマに関わる作品なのですが、彼は他にも絵画以外の形式の作品を手がけている。それは今日のテーマにとって重要な事例になるのですが、それでも彼は平面を手離さないという重要な指摘がありました。それで、ジャッドの事を考えたのですが、ジャッドは絵画から出発して、壁に取り付けられる立体的な構造を持つ作品を生み出し、更に床に置かれる三次元の作品に至ります。しかし、三次元の作品へと移行した後も、壁面に設置される作品を放棄しなかった。つまり、ジャッドは最後まで壁面を手離さなかった、という言い方も成り立つと思いました。一方で、床に置かれる作品にしても、それを彫刻とは呼ばなかった。三次元の作品という事と、明晰さという事を重視しており、不透明な塊状の作品や、内部が見えない閉じた箱のような作品は作らないのです。

リヒターが平面を手離さないとすれば、ジャッドは絵画・平面から離れたとしても、壁面は手離さず、空間は閉じないという側面を保ち続けた。三次元の作品であっても、彫刻には接近せず、物質性よりも視覚性が優位に立ち続けているのです。視覚性の優位を最後まで貫き、壁面に設置される形式も放棄しない。そうすると、絵画という形式から逸脱したとは言え、絵画から発生した問題意識に基づいて最後まで活動をしたという言い方ができると思います。

◆母袋　僕はこの美術館での展覧会でジャッドをまとめて見ましたが、その時の印象は、今日問題としている像とか膜状化から近いとは言い難いものでした。しかし、ジャッドは空間を閉じなかったという指摘によってわかってくる事があります。絵画の持つ視線の正面性は、箱型の空間が閉じられてしまうと、全方位からの視線へと変異してしまう。そうするといつしか作品は床から自由に立ち上がってしまう。それは自由を獲得したと同時に原理そのものを手離す事でもあります。だからジャッドは箱を閉じなかった。そのルールを自ら敷き、三次元の構造と呼んだのは、原理そのものを慎重に考えていたからだと思います。そう考えて再び絵画の側からジャッドを見直すと、ジャッドは膜状的ではなく、実体的であるが、そのあり方は面的である。また空間を閉じない事で、作品の単体としての独立性より、外部性、作品本体以外との関係性に関心が拡がり、作品の面と彼が手離さなかった壁の面とにも関係性が生まれたのだと考えられます。

作品が単体ではなく複数の関係で成立していく方法論がありますが、この方法論はミニマル・アートの実践とともに拡大したと考えています。僕は作品が偶数で組まれているのか奇数で組まれているのかに関心を持っていて、ミニマルの理念からすれば、平らな画面の内に中心性を持たないだけではなく、壁面に複数の作品が反復する様に配置されるならば、中心性を持たない偶数組でなければならないと考えています。偶数の組み方は日本独自の絵画性を形成する事となったという考え方を僕は持っていて、この画面連携における偶数性、奇数性の問題は、僕のフォーマート研究の中でも主要なものと位置付けています。ヨーロッパにおける絵画形成は、宗教に基づく伝統の中、中心に最重要な画像を描かなければならないので、複数を連携させる際、祭壇画のような奇数の組み方でなければならなかった。それに対し、日本は建築との関係で描く支持体である襖や屏風が家具でもあり、折りたたむあるいは左右に拡げる際には偶数である必然があった。その偶数組を支持体として絵を描こうとする画家たちは画面中央に信仰性に基づく中心性のある画像を描こうとするのではなく、装飾性と平面性を備えた非中心性の画面を実現したのです。

「ドナルド・ジャッド 1960 − 1991」会場風景
埼玉県立近代美術館　1999　図15

こう考えていくと、ミニマル・アートの複数枚の展示は偶数組でなければならないはずですが、多くのミニマルの作品は中心性を残す奇数組です。それは偶数組の絵画の中に日常があった我々と異なり、ヨーロッパ系の人達はよほど自覚的でない限り、中心のある奇数の組みを採ってしまうのです。何故ならそこには安定感があるからです。ジャッドは先ほどの面の連続によって出来る形態の作品なども凸部と凹部が反復する構造を採用する事で、一つの作品の中に偶数と奇数を持ち合わせている。空間を閉じない箱型もまた個体の内部に同様の構造を持っていて、更に外部との関係、例えば壁面との関係性の中では偶数性と奇数性、すなわち中心性と非中心性を内包しています（図15）。それは初期の線によって分割された絵画作品の中のかたちの二重性あるいは相互性にも、どこかで通底している様にも思えています。

平滑な画面をつくる、あるいは実体化する事だけを目的化としてしまった第二、第三世代のミニマリストとは決定的に違うという事を、展覧会を見た当時思った事をはっきりと記憶しています。

■梅津　そうですね、ジャッドには、どういうレヴェルにせよヨーロッパに対する攻撃性や、ヨーロッパ的な発想や空間構造を排除したいという傾向が非常に強くありますから、偶数・奇数を持ち合わせる形態なども当然自覚的にやっていたと思われます。

◆母袋　初期の線の絵画はあの時に展覧会まで知らなかったのですが、それまでイメージしていたジャッドとは随分違っていて驚いた事も覚えています。

■梅津　ああいうものを見ると、やはりポロックやニューマンの影響下に絵画を描いて、

自分もなんとか画家を目指して苦心していたという事がよくわかりますね。

（終）

対談後記

この対談は、展覧会の記録化を具体的に模索していく中で、私が、担当学芸員である梅津元氏との対談を提案し、会期中の美術館にて行われた（非公開）。

それはこの展覧会が、枠組的にも、個展、グループ展、また一般の常設展や企画展のいずれにも属さない特殊性を持っていた事に加えて、その過程で発生した梅津氏との刺激的なやりとりを整理、再検討、それら顕現化した概念内容を更に対談により深化、拡張しておきたいという強い思いがあったからに他ならない。

議論は多岐にわたり、美術館の展覧会の枠組、展示の理想型、更に展覧会のテーマ「風景・窓・絵画」から発生した「風景／風景論」、「絵画／絵画性」、「近代性／モダニズム―日本その特殊性」へと拡がりを見せた。ことにアーティスト・トークに際して梅津氏から提示された概念図「空間・像・皮膜」を受けるかたちで「膜状化」の概念が打ち立てられた事も大きな成果であった。更にこの絵画原理が、よりアクチュアルな今日的課題として具体的作例を掲げながら議論が進められた事で、展覧会の記録としての成果物にとどまらず、対談独自の果実としても、モダニズムの終焉をふまえてのアクチュアリティーある絵画論として、大きな成果をあげる事ができたと言えよう。

7．出品リスト

※母袋作品以外はすべて埼玉県立近代美術館収蔵作品

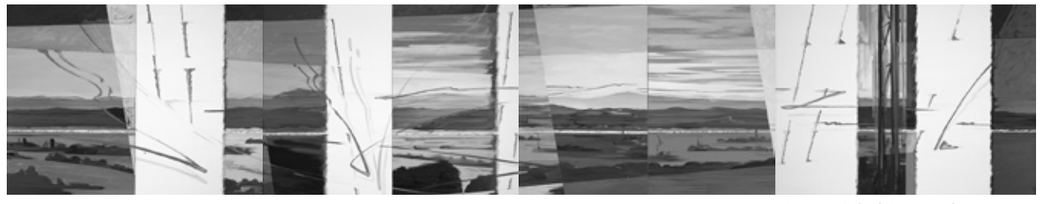
1．クロード・モネ（1840－1926）
ジヴェルニーの積みわら、夕日
1888－89
油彩，カンヴァス　65×92cm

2．倉田白羊（1881－1938）
房州風景
1918
油彩，カンヴァス　41.2×53.2cm

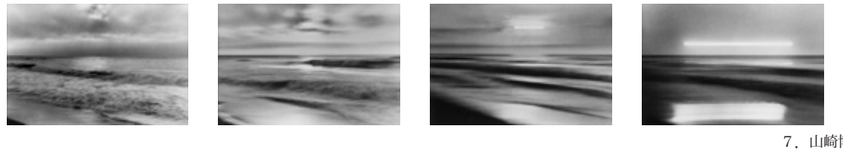
3．岸田劉生（1891－1929）
路傍初夏
1920
油彩，カンヴァス　38×45.5cm

4．母袋俊也（1954－　）
M39 Aziki for M.R. No.4
1991
テンペラ，油彩，綿布　60×85cm

5．武内鶴之助（1881－1948）
アラシの夕
1912
油彩，カンヴァス　50.8×68.5cm



6．母袋俊也（1954－　）
M338 TA・TSUMAALI
2004
アクリル，油彩，綿布　150×800cm（８枚組）



7．山崎博（1946－　）
海をまねる太陽（５点組）
1978
ゼラチン・シルバー・プリント　各18.5×27.8cm

8．橋本雅邦（1835－1908）
大和山水図巻
制作年不詳
水墨，紙，巻物　31.5×544cm

9．須田剋太（1906－1990）
作品 1979a
1979
油彩，カンヴァス　130.6×97cm

10．リチャード・セラ（1939－　）
My Curves are not Mad
1987
オイルスティック，紙　128×195cm

11．小村雪岱（1887－1940）
青柳
1941頃（没後の後摺り）
木版，紙　42×27.2cm

12．小村雪岱（1887－1940）
雪の朝
1941頃（没後の後摺り）
木版，紙　42×28.5cm

13．母袋俊也（1954－　）
M339 Tsumari 1
2004
アクリル，油彩，綿布　245×45cm

14．橋本雅邦（1835－1908）
花鳥図
制作年不詳
彩色，紙，屏風六曲一双　各94.5×207cm

後期：8/29－10/15　　前期：7/21－8/27

15．森田恒友（1881－1933）
山野万緑
1926－27頃
彩色，絹，軸　129.3×36.2cm
前期：7/21－8/27

16．速水御舟（1894－1935）
夏の丹波路
1915
彩色，絹，軸　138.8×49.8cm
後期：8/29－10/15

17．母袋俊也（1954－　）
膜窓・正方形－MOMAS
2006
カッティングシート（乳白・半透明）　90×234cm（窓1）

18．母袋俊也（1954－　）
膜窓・垂直－MOMAS
2006
カッティングシート（黒）　280×110cm（窓1）／280×103cm（窓2）

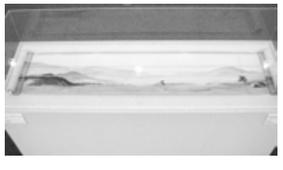
19．母袋俊也（1954－　）
箱窓・モネ／白羊
2006
MDFパネル，塗装，カッティングシート　38.4×33×27cm（のぞき穴1，窓2）

20．母袋俊也（1954－　）
箱窓・水平／全面
2006
MDFパネル，塗装，カッティングシート　38.4×27×27cm（のぞき穴2，窓2）

21．母袋俊也（1954－　）
絵画のための見晴らし小屋・MOMAS
2006
木材，塗装　200×90×90cm（のぞき穴1，窓1）

22．母袋俊也（1954－　）
ガラスケース 膜窓・御舟：恒友－掛軸
2006
カッティングシート（イエロー・グレー）　197×700cm（作品窓1，のぞき窓1）

23．母袋俊也（1954－　）
ガラスケース 膜窓・雅邦－屏風
2006
カッティングシート（イエロー・グレー）　197×700cm（作品窓1，のぞき窓3）



24．母袋俊也（1954－　）
のぞきケース 膜窓・雅邦－Waage
2006
テープ（黒）　180cm

８．「風景・窓・絵画――アーティストの視点から：母袋俊也の試み」開催記録

■会期：2006年７月21日（金）～ 10月15日（日）（開催日数77日）
■会場：埼玉県立近代美術館・常設展示室、１階ギャラリー
■主催：埼玉県立近代美術館（平成18年度第２期常設展特別プログラムとして実施）
■担当学芸員：梅津元
■観覧者数：15,725人（一日当たり：204人）

■展示構成：母袋俊也
■制作協力：東京スタデオ
■DMデザイン・入口ガラス面表示：槇宏治
DMは、母袋作品および展示コンセプトとの連動をはかり、中央に2.2×2.2㎝の正方形の窓を開けたデザインとなっている(寸法：14.8×10.0㎝)。

■関連事業
アーティスト・トーク　2006年9月17日（日）

■関連記事・報道等
・平山都「今、美術館では常設展が面白い!?」埼玉県立近代美術館広報紙『ソカロ』2006年6・7月号
・梅津元「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広報紙『ソカロ』2006年8・9月号
・石川健次「新作の背景：多彩な絵画の表情－母袋俊也《絵画のための見晴らし小屋・MOMAS》」『毎日新聞』2006年8月4日夕刊
・小松飛奈太「「風景」を切り取る「窓」／「絵画」を切り取る「窓」」『Memo 男の部屋』2006年10月号（ワールドフォトプレス）
・ＮＨＫ総合テレビ「ゆうどきネットワーク」2006年9月1日（金）
・ＮＨＫラジオ第一放送「列島リレーニュース」2006年10月8日（日）

９．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　渡独
旧西ドイツ国立フランクフルト美術大学／シュテーデルシューレ絵画・美術理論科　ライマー・ヨヒムス教授に学ぶ。（～ '87）
1984　水彩＜神話の墓＞シリーズの開始
1985　ファイト・ヨハネス・シュトラートマンとの共同アトリエ（～ '87）
1986～複数パネル絵画様式の展開
1987　帰国
1988～立川にアトリエを定め、制作を始める
1988～戸外でスケッチの再開
1992　論文「絵画における信仰性とフォーマート－偶数性と奇数性をめぐって－」執筆
陶壁画　制作　岡山県新見市
リトグラフ　ポートフォリオ　<Le Ballet> Ⅰ・Ⅱ制作出版
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
1997　重要文化財、旧陣屋柏木家襖絵制作
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

個展
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.
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.
ギャラリープルマン／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ギャラリー／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－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「TAaT」ガレリアラセン／東京　p.
「$\frac{\text{Ta'}}{\text{NaKaOh}}$」ギャラリール・デコ／東京　p.
「Print works」ギャラリエアンドウ／東京　l.mt
「TAaT」ギャラリー You／京都　p.
1998「NA･KA･OH Ⅱ」ギャラリー TAGA／東京　p.
「Gemälde･papiearbeiten」ライン・ルーアクンストアカデミー／エッセン　p. m. w.
1999「ta･KK･ei - TA･ENTJI」ギャラリーなつか／東京　p.d.
「ドローイング　インスタレーション　ta･KK･ei」ギャ

MOTAI Toshiya

1954　Born in Nagano
1978　Graduated from Tokyo University of Art and Design
1983　Went to West Germany
Staatl. Hochschule für Bildende kunste, Frankfurt/ M. STÄDELSCHULE, under Prof. Raimer Jochims (~'87)
1984　Started the Series of Watercolor “Grave of Myth”
1985　Common Studio With Veit-Johannes Stratmann (~'87)
1986～Developed the Plural Panel Painting Style
1987　Returned to Japan
1988～Settled in Tachikawa
1988～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]
Ceramic Mural Work, Niimi, Okayama
Produce and Publish of Lithogragh Portfolio <Le Ballet> Ⅰ･Ⅱ
1995　Moved studio from Tachikawa to Fujino
Named the Even Panel Painting Style TA Series
1997　Painting on fusuma (Sliding doors) of the house of Kashiwagi, an old governor’s office and residence designated as important cultural property
1999　“Prospect Cottage for Painting” Series
2000～Professor. Tokyo Zokei University
2001～Qf (Square Format) Series

One-Person Exhibitions
1979　Shinwa Gallery, Tokyo (p.)
1980　Shinwa Gallery, Tokyo (p.)
1981　Shirota Gallery, Tokyo (p.)
1984　Galerie Willems, Frankfurt/M. (d.)
1985　STÄDELSCHULE, Frankfurt/M. (d.)
Galerie Wiesenmayer, Weilburg/L (d.)
1987　Kulturzentrum Bonn, Bonn (p.w.)
Galerie Pullmann, Hotel Savigny,Frankfurt/M. (p.w.)
JAL Galerie, Frankfurt/M. (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.)
“1001drawings f･z” Gallery Taga, Tokyo (d.)
“Le Ballet” Gallery Fukuyama, Tokyo (l.)
1993　“paper-foldscreen” Galerie Ando, Tokyo (w.)
“Koiga-Kubo” Gellery Natsuka, Tokyo (p.)
1994　“from Figure” Gellery 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　“TAaT” Galeria Rasen, Tokyo (p.)
“$\frac{\text{Ta'}}{\text{NaKaOh}}$” Gallery Le D co, Tokyo (p.)
“Print works” Galerie Ando, Tokyo (p.)
“TAaT” Gallery You, Tokyo (p.)
1998　“NA･KA･OH Ⅱ” Gallery Taga,Tokyo(p.)
“Gemälde Papier arbeiten” Freie Kunstakademie Rhein / Ruhr, Essen (p.w.mt)
1999　“ta･KK･ei - TA･ENTJI” Gallery Natsuka, Tokyo (p.)
“drawing installation ta･KK･ei” Gelerie Ando, Tokyo (d.)
2000　“ARTH･UR･S･SE･ATAR” Gallery TAGA (p.)

ラリエアンドウ／東京　d.
2000 「ARTH・UR・S・SE・ATAR」ギャラリー TAGA ／東京　p.
「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 「TA・MA UNOU HI」エキジビジョン・スペース、東京国際フォーラム／東京　p.
「magino・fujino」ギャラリーなつか／東京　p.
「Quadrat / full」ギャラリエ　アンドウ／東京　p.
2003 「TA・SHOH—Qf・SHOH《掌》」ギャラリーなつか／東京　p.
2004 「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・SHOH150《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.
2007 「母袋俊也　TA・KOHJINYAMA」ギャラリーなつか／東京　p. d.

グループ展
1983 シュテーデルシューレ（‘85）
1986 バーデン州クンストフェアアイン、カールスルーエ
フランクフルタークンストフェアアイン／フランクフルト
1987 フランクフルト市民ギャラリー／フランクフルト
1990 「IMPACT 3 .'90」ギャルリーユマニテ東京／東京
1992 「山村昌明を偲ぶ集い」ぎゃらりい宏地／東京
1993 「初夏展」ギャラリー TAGA
「プリントフォリオ展」ギャルリ伝／東京
1994 「IMPACT27.'94」ギャルリーユマニテ東京
「Abflug I 」ギャラリーブロッケン／東京
「Brücken Schlag」インテックス大阪／大阪
1995 「Ambient 3 」ギャラリー美遊／東京
「現代美術 3 人展」ギャラリー 82 ／長野
「Brücken Schlag」Messe Frankfurt ／フランクフルト
「摩天楼の眺望」ゼクセルズーム／東京
「コンテンポラリー Byobu」池袋西武スタジオ 5 ／東京
1996 「所蔵展」ギャラリー TAGA
「September Site」ガレリア　ラセン
「Abflug II 」ゼクセルズーム
1997 「Gallery Collection」ギャラリーなつか
「A Piece of My Art 4 」ギャラリー美遊
「SMALL SIZE COLLECTION」ギャラリーなつか
「'97　大邸アジア美術展」大邸文化芸術会館／韓国
1998 「セレクト展」ガレリア　ラセン
「神奈川アートアニュアル」神奈川県民ホールギャラリー／横浜
「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
「Artisits+Itazu Litho-Grafik展」文房堂ギャラリー／東京
「SMALL SIZE COLLECTION」ギャラリーなつか
2000 「現在に起つ作家群」ギャラリー毛利
「ギャラリー TAGA10周年記念展」ギャラリー TAGA
「Select 2000」ガレリア　ラセン
「トルコ支援　こころのパン」芸術の家／デルメンデレ／トルコ
2002 「East act East」ギャラリーシエスタ／東京
「トルコ　こころのパン」イズミット市立美術館他 5 都市巡回／トルコ
「Water-Sensation」ギャラリー GAN・f ／東京
「菜の花里美発見展」千葉市
2003 「中川久・母袋俊也」かわさきIBM市民文化ギャラリー

GROUP EXHIBTION
1983 STÄDELSCHULE, Frankfurt/M. (‘85)
1986 Badisher Kunstverein, Karlsruhe
Frankfurt Kunstverein, Frankfurt/ M
1987 Frankfurter Stadtgalerie, Frankfurt/ M
1990 “IMPACT 3.'90” Galerie humanite Tokyo. Tokyo
1992 Gallery kochi, Tokyo
1993 Gallery TAGA
“Print Folios” Galerie Den, Tokyo
1994 “IMPACT 27.'94” Galerie humanite Tokyo
“Abflug I ” Gallery Brücken, Tokyo
“Brücken Schlag” Intex Osaka, Osaka
1995 “Ambient³” gallery Myu, Tokyo
“3 painters” Gallery 82, Nagano
“Brücken Schlag” Messe Frankfurt, Frankfurt/ M
“Like a Skyscraper” Zexel Zoom
“Contemporary Byobu” Seibu Studio 5, Tokyo
1996 “Collection Exhibition” gallery TAGA
“September Site” Galeria Rasen
“Abflug II” Zexel Zoom, Tokyo
1997 “Gallery Collection” Gallery Natsuka
“A Piece of My Art 4” gallery Myu
“SMALL SIZECOLLECTION” Gallery Natsuka
“'97 Taegu Asia Arts Exhibition” Taegu Museum. Teagu, Korea
1998 “Select” Galeria Rasen
“Kanagawa Art Annual ‘98” Kanagawa Prefectual Gallery, Yokohama
“Kawamura collection” Jyunshin 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
“SMALL SIZECOLLECTION” Gallery Natsuka
2000 “Artists in the Present” Gallery MOHRI
“Gallery TAGA 10th Anniversary Exhibition” Gallery TAGA
“Selection 2000” Gallery Rasen
“Aid for Turkey; The Bread of Heart Exhibition” Degirmendere, Turkey
2002 “East act East” Gallery Siesta, Tokyo
“Aid for Turkey; The Bread of Heart Exhibition” Ismit Modern Museum, Turkey
“Water Sensation” Gallery GAN・F, Tokyo
“NANOHANASATOMI” Chiba
2003 “NAKAGAWA Kyu・MOTAI Toshiya” IBM-Kawasaki city Gallery

「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
「京橋メロン堂」アートスペースASK ／東京
2005 「郷土ゆかりの作家たちⅡ」新見市美術館／岡山
「新潟市中越地震チャリティー作品展」上越市民ギャラリー／新潟
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
「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（常設展特別プログラム）
「Abflug 2006 アウフヘーベン」ギャラリー OPEN DOOR ／東京
「日本人アーティスト年賀状展」ギャラリー SKC ／ベオグラード、セルビア

“2nd Echigo-Tsumari Art Trienal 2003” Nigata
“Daikanyama ARTFAIR” Hillside Forum, Tokyo
“Kyobashi-Meron-do” Artspace ASK, Tokyo
2005 “Artists Related to Niimi II ” NIIMI MUSEUM OF ART
“Charlity for Chuetsu”
2006 “3rd Echigo-Tsumari Art Trienal 2003” Nigata
“Painting Beyond Painting” Gallery Natsuka, Tokyo
“Landscapes, Windows, Paintings, -from the Artists Point of View: Motai's Challenge” The Museum of Modern Art, Saitama
“Abflug 2006 Aufheben” Gallery OPENDOOR, Tokyo
“Exhibition of artist designed new year greeting cards” Galerilja SKC, Beograd, Serbia

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

10. 主要文献

1983.7.	＜明日を美をつくる人々３＞母袋俊也	信濃路（第43号）／小崎軍司
1983.12.27	「信州画壇 83 年足跡」	信濃毎日新聞／小崎軍司
1984.	“Kommenter” コメンタール	個展案内状／ Thomas Baylre トーマスバイルレ
1985.2.21	“Die Kunstwelten durchdringen slch Begegnung mit japanischen Maler Toshiya Motai in der Städelschule”	Frankfurtew Allgemeine Zeitung /J.Scharschmit-Richter
	「東西の芸術世界の溶け合い・母袋俊也との遭遇」	フランクフルターアルゲアイネ新聞／ J・シャールシュミットリヒター
1985.5.16.	“Keine Ausstellung Für eilige Besucher	Weilburger Tageblatt
17.	Claus Guenter Kohr und Toshiya Motai”	/Liesclotte Bachmann
	「この展覧会は急ぎの者のものではない　コーア・母袋俊也」	ヴァイルブルガー新聞／リーゼロッテバッハマン
1985.	“Jochims Klasse stent aus”	カタログ／ファイト ヨハネスシュトラートマン
1986.5.13.	＜フレッシュ群像　母袋俊也＞	信濃毎日新聞／小崎軍司
1986.6.12.	「展評・Kunst in Frankufurt」	Neue Presse / Gabriele/Nicol ノイエ・プレッセ新聞 ／ガブリエルニコル
1986.	母袋俊也（P414）	長野県大美術事典／小崎軍司
1987.12.28.	“Farbige Formen wie Schatten Aquarelle von Toshiya Motai in der Jal Plaza-Galerie”	Frankfurter Allgemeine Zeiitung /J. Scharschmit-Richter
	「色彩の形　影の様に・母袋俊也の水彩」	フランクフルターアルゲアイネ新聞／ J・シャールシュミットリヒター
1990.3.	“TOSHIYA MOTAI Painting・Watercolor”	個展カタログ （ストライプハウス美術館）
1990.3.	「画布のむこう側には」	個展カタログ／自筆
1990.5.	＜ART REVIEW　母袋俊也展＞	三彩（p.127）
1990.7.16.	「展評・IMPACT ３」	毎日新聞（夕刊）
1990.	「母袋俊也 Hommage 1906」	東京造形大学雑誌6B（p.65-74）
1991.1.28.	「展評・母袋俊也展」	毎日新聞（夕刊）
1991.7.	＜美術時事＞　母袋俊也展	いけばな龍生（p.61）／三上豊
1991.	「母袋俊也」	個展カタログ（ギャラリーαM）
1991.7.	「＜平面，余白，モダニズム＞母袋俊也の日本的空間絵画」	個展カタログ／赤津侃
1991.7.11.	＜スポット＞　母袋俊也展	読売新聞（多摩）
1991.7.5.	＜美術＞「自由な空間が許される・母袋俊也展」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
1991.10.	＜Reviews＞	BT美術手帳（p.267-268） ／鷹見明彦
1991.10.	＜展評 Tokyo＞	三彩（p.119）／藍龍
1991.11.	＜Studio & Technique＞ 「母袋俊也　色彩の浸透する風景」	BT美術手帳（p.178-183）
1992.1.	＜美／出会い６＞「Aki-No 母袋俊也」	地域文化（Vol.19. p.8-9）／笠原明子
1992.1.	＜美／出会い６＞「厳しくもゆったりと常に雄々と在る山」	地域文化（Vol.19. p.8）／自筆
1992.5.	「母袋俊也 1001 葉の f・z より」	個展パンフレット（ギャラリーTAGA）
1992.5.	断章：素描をめぐって–日誌より–	個展「素描1001葉のf･zより」パンフレット／自筆
1992.5.27.	＜美術＞「新鮮な視覚体験を提供母袋俊也展／福田美蘭展」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
1992.7.	＜展評 Tokyo ＞	三彩（p.97）／武井邦彦
1992.	「絵画における信仰性とフォーマート－偶数性と奇数性をめぐって」	東京造形大学雑誌A７ （論文）p.71-93 ／自筆
1993.1.22.	「四季の風景と未来を映す川に」	山陽新聞
1993.1.22.		朝日新聞（岡山版）
1993.1.22.	「高梁川河岸に母袋さんの「陶壁」完成」」	毎日新聞（岡山版）
1993.1.29.	「空間は見る人が創造」	読売新聞（岡山版）
1993.4.	「母袋俊也 Koiga-Kubo」	個展パンフレット（ギャラリーなつか）
1994.	「絵画－揺れている膜－」	雑記林（p.24, 25）
1994.1.	「母袋俊也 from figure」	個展パンフレット（ギャラリーTAGA）
1994.1.	「両義的な絵画」	個展「painting “from Figure”」 パンフレット／平井亮一
1994.4.	＜Reviews＞	BT美術手帳（P156-157） ／矢内みどり
1994.	「母袋俊也 Painting 1989-1993」	東京造形大学雑誌8B（p37-48）
1994.5.	「母袋俊也 Hossawa」	個展パンフレット（ギャラリーなつか）
1995.4.	「Ambient^3」	Ambient^{3}展パンフレット（ギャラリー美遊）
1995.4.	「Ambient^3 環境のエピステーメ」	Ambient^{3}展パンフレット ／鷹見明彦
1995.5.	「現代美術三人展」	現代美術三人展カタログ（ギャラリー 82）
1995.5.	「現代美術三人展」によせて	現代美術三人展カタログ ／笠原明子
1995.5.	「揺れる稜線のもとで」	現代美術三人展カタログ／自筆
1995.5.	「母袋俊也 Waage・TA」	個展カタログ （かわさきIBMギャラリー）
1995.5.	「単一性の相対比」	個展「Waage-TA」カタログ ／平井亮一
1995.6.7.	「現代美術三人展」	信濃毎日新聞
1995.7.	「快楽絵画／母袋俊也」	BT美術手帳（p.38, 39, 94）
1995.7.4.	＜学芸・かながわの美術展評＞「母袋俊也展」	神奈川新聞／柳生不二雄
1995.11.	“Brücken Schlag elne Trllogle”	Brücken Schlag展カタログ
1996.	「試論・成田克彦」	造形学研究14「成田克彦研究」 （p.41-51）／自筆
1996.	「母袋俊也 Painting 1993 ～ 1995」	東京造形大学雑誌9B（p.39-48）
1996.1.	「母袋俊也 wien」	個展パンフレット（ギャラリーTAGA）
1996.1.	「生成するフォーマートとしての絵画」	個展「Painting “Wien”」 パンフレット／清水哲朗
1996.1.	「肉体としての絵画－ドローイングに寄せて」	アクリラート／自筆
1996.5.1.	＜GALLERY REPORTAGE＞ 「Painting Wien 母袋俊也展」	アートトップ152（p.148）
1996.8.	＜21世紀作家図鑑＞「母袋俊也・気迫に満ちた一瞬を見る」	日経アート（p.68-69） ／中山三善
1996.	「母袋俊也 “TAAT － NA・KA・OH”」	個展カタログ（ギャラリーなつか）
1996.11.6	＜美術＞個展を歩く・母袋俊也展	信濃毎日新聞
1997.3.	「母袋俊也展」	事典プリンツ21（p.814, 815）
1997.10.	「展評・母袋俊也展」	京都新聞
1997.10.23.	＜美術＞「部分越えた「絵画インスタレーション」・母袋俊也展」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
1997.	大邱アジア美術展カタログ	
1997.	GESTALTUNG ART AND DESIGN ART PLASTIOR ZOKEI	（p.13-15）（p.252）（p.260）六耀社 コメント／自筆
1998.1.	「母袋俊也 NA・KA・OH Ⅱ」	個展パンフレット（ギャラリーTAGA）
1998.1.	「空間の絵画的構築の実現へ」	個展「Painting “NA･KA･OH Ⅱ”」 パンフレット／清水哲朗
1998.	「明日への作家たち」	神奈川アートアニュアル’98 カタログ／柳生不二雄（p.4, 5, 7）
1998.	「母袋俊也 Painting1996-1997」	東京造形大学雑誌10B（p.35-44）
1998.4.	「絵画–振り続く雪の層に寄せて」	ZOKEI Friend News ／自筆
1998.8.21.	＜このごろ通信＞「母袋俊也・久しぶりにドイツで個展」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
1998.8.26.	“Japanische Kunst in Kupherdreh”	Wochenmarkt Zeitung
1998.10.	「シュタイナーの色彩理論による実践と今日性」－書評－	モルフォルギア20号 （p.120-121）／自筆
1999.1.	「絵画の信頼を再び・母袋俊也展」	月刊ギャラリー（p.33）
1991.1.14.	「熟成の時を迎えた試み」母袋俊也展	毎日新聞（夕刊）／石川健次
1999.3.	「あなたにとって美術館とは何ですか？」	LR（p.108）インタヴュー
1999.9.10.	文化・批評と表現 「社会と美術との幸福な関係探る」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
1999.11.	Fujino 国際アートシンポ ＜Close up＞第２回Fujino国際アートシンポジウム’99」	BT美術手帳（p.172-173） 室井絵里
1999.11.2.	アトリエ訪問　母袋俊也 「幻影からの現実創造」	信濃毎日新聞
1999.11.	《絵画》として熟成するために－末永史尚展に寄せて－	ギャラリーフレスカ冊子
1999.11.	“SSA Annual EXhibition”	The Herald ／ Sal Klar
1999.11.	“SSA Annual 展” カタログ	
2000.1.	「母袋俊也 “ARTH･UR･S･SE･ ATAR”」	個展パンフレット（ギャラリーTAGA）
2000.1.	「タイトルとしての “ARTH･UR･S･SE･ ATAR”」	個展 “ARTH･UR･S･SE・ATAR” パンフレット／自筆
2000.1.	「生々しき組織体－母袋俊也展のために」	個展 “ARTH･UR･S･SE・ATAR” ／天野一夫
2000.6	「母袋俊也　絵画フォーマート・1989－1999」	東京造形大学研究報 2000（p.35-68）
2000.	「ギャラリー TAGA1999 － 2000」	カタログ（ギャラリー TAGA）
2000.11	「母袋俊也　Project 絵画のための見晴らし小屋」	個展カタログ（ギャラリー毛利）
2000.11	「ヒトである限定／絵画である限定に開かれた窓は…」	個展「母袋俊也　Project 絵画のための見晴らし小屋」カタログ ／鷹見明彦
2000.11	「美術作品を社会のために伝え、残し広げるために」	美術手帖（p.143） インタビュー
2000.12.12	＜美術この一年－私が選ぶ５つの出来事＞「母袋俊也展」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
2001.1	「ザ・現場－昨今のカタログ事情」	月刊美術（p.105-107）／藤田一人
2001.1	「多彩なエレメントを援用し統合する絵画・母袋俊也」	展評 006（p.78-80）／石川健次
2001.4	「母袋俊也 TA・MA UNOU HI ～実景と絵画」	個展カタログ（エキジビジョン・スペース）
2001.4	「風景そして／または絵画　母袋俊也のために」	個展「母袋俊也 TA・MA UNOU HI」カタログ／本江邦夫
2001.4	「母袋俊也　mag・fuj-ino」	個展カタログ(ギャラリーなつか)
2001.5	「風景を観るという芸術」－アーティストと小屋　母袋俊也	小屋の力　マイクロ・アーキテクチャー（ワールドフォトプレス）（p.46-47）
2001.7	「再出発後の新たな関心・母袋俊也展」	展評 008（p.74-76）／石川健次
2001.10	「小屋の窓から絵画が見える・母袋俊也」	グラフィケーション Vol.117 （p.27-29）インタビュー
2002.1.15	トルコ被災者に芸術の “糧” －日本からの巡回展	朝日新聞（夕刊）
2002.7	シンポジウム “絵画” を聞いて	展評 012（p.159-160）／石川健次
2003.2	「プロジェクト名こころのパン」	サンデー毎日／益田敬子
2003.2	「母袋俊也　TA・SHOH-Qf・SHOH」	個展カタログ(ギャラリーなつか)
2003.2	「TA・SHOH-Qf・SHOH ＜絵画＞／＜絵＞に寄せて」	個展「母袋俊也 TA･SHOH-Qf･SHOH」カタログ／自筆
2003.4	「母袋俊也　フォーマート探求と統合の場所」	美術手帖（p.171-174）／鷹見明彦
2003.6	「遍在する視覚–中川久と母袋俊也のために」	「中川久・母袋俊也展」カタログ ／松本透
2003.6.27	「中川久・母袋俊也展・多彩な色彩宇宙」	毎日新聞（夕刊）／三田晴夫
2003.8.8	「越後妻有トリエンナーレアートの原初に立ち直る」	しんぶん赤旗／村田真
2003.9	「越後妻有トリエンナーレ 2003　超風景知覚装置を探せ対談　鷹見明彦 × 母袋俊也」	美術手帖（p.108-111） ／鷹見明彦 VS 母袋俊也
2003.9	「越後妻有トリエンナーレ 2003，30 選　絵画のための見晴らし小屋」	美術手帖（P.114）／竹田直樹
2003.10.30	「絵画史への旅–ゲーテの「イタリア紀行」を携えて－書評－」	モルフォルギア25号　ゲーテと自然科学（p.158-159）／自筆
2004.3	「越後三山の稜線／鉄塔–横長フォーマートの窓」	大地の芸術祭 越後妻有トリエンナーレ (p.84)／自筆 (現代企画室)
2004.3	「美術の正しいあり方」	大地の芸術祭 越後妻有トリエンナーレ（p.28-29）／村田真（現代企画室）
2004.3	「「平面表現の地平を切り開く作家たち」母袋俊也・東西精神文化の統合」	bien ／美庵 Vol.25（p.28）（芸術出版社）
2004.5	「シンポジウム「転位する日本画」アンケート結果・母袋俊也」	「「日本画」－内と外とのあいだで」(p.366-367) ／ブリュッケ
2004.8.2	＜美術＞「多彩な手法で視覚化／際立つ横塗りの筆触　鄭尚伸展・母袋俊也展」	毎日新聞（夕刊）／石川健次
2004.8	＜CULTURE＞休日は文化の風に吹かれて頭のリフレッシュ　母袋俊也 ＜TSUMAALI＞絵画－見晴らし小屋	Memo 男の部屋（p.131）／小松飛奈太
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－」	モルフォルギア27号　ゲーテと自然科学（p.37～65）／自筆
2005.	≪絵画のための見晴らし小屋≫1999～2004－絵画表現にむけて開いた窓を有す視覚装置その構想・構造と展開－」	東京造形大学研究報 6（p.65 ～ 97）／自筆
2005.	「母袋俊也 Qf・SHOH-150 ＜掌＞」	個展カタログ（ギャラリーなつか）
2005.	「Qf・SHOH-150 ＜掌＞－回収と積合」	個展「母袋俊也Qf･SHOH-150 ＜掌＞」カタログ／自筆
2005.	「母袋俊也＜ Qf ＞その源泉」	個展カタログ（エキシビジョン・スペース）
2005.	「偶像破壊－画家の「彫刻」の意味について」	個展「母袋俊也＜Qf＞その源泉」展カタログ／小泉晋弥
2006.1	「Abflug 2006 アウフヘーベン」	グループ展冊子（ギャラリーOPEN DOOR）
2006.1	「Abflug 2006 アウフヘーベン展に寄せて」	「Abflug 2006 アウフヘーベン」展冊子／自筆
2006.5	「＜絵画＞は＜絵画＞を超えて」	「＜絵画＞は＜絵画＞を超えて」展カタログ（ギャラリーなつか）
2006.5	「堅固」にそして「柔軟」に	「＜絵画＞は＜絵画＞を超えて」展カタログ／石川健次
2006.6	「今、美術館では常設展が面白い!?」	埼玉県立近代美術館広報紙 「ソカロ」6・7 月号／平山都
2006.8	「風景・窓・絵画－アーティストの視点から：母袋俊也の試み」	同上　8・9 月号／梅津元
2006.7	母袋俊也「絵画のための見晴らし小屋」	美術手帖７月号増刊（p.68）
2006.8	「Fujino International Art Symposium 1999-2002」	Fujino 国際アートシンポジウム記録集
2006.8	「秋霖の日のフィールドワークから」	Fujino International Art Symposium 1999-2002（p.6） ／鷹見明彦
2006.8	「在る事の確かさ」	同上　(p.26) ／自筆
2006.8.4	＜新作の背景＞多彩な絵画の表情－母袋俊也≪絵画のための見晴らし小屋・MOMAS ≫	毎日新聞（夕刊）／石川健次
2006.9	「母袋俊也・絵画のための見晴らし小屋・荒神山」	辰野美術美術館ニュース Vol.33 Sep.2006
2006.10	「風景」を切り取る「窓」／「絵画」を切り取る「窓」	Memo 男の部屋 2006.10月号 （ワールド・フォトプレス） ／小松飛奈太
2006.12	「母袋俊也　風景そして／または絵画」	現代日本絵画（p.322-324）／本江邦夫（みすず書房）
2006.12.16	「母袋氏寄贈　障屏画を公開」	山陽新聞
2007.1	「母袋俊也　TA・KOHJINYAMA」	母袋俊也 TA・KOHJINYAMA 展カタログ
2007.1	「絵画／風景 考　TA･KOHJINYAMA に寄せて」	個展 TA・KOHJINYAMA カタログ／自筆