

はじめに

思えば、僕は絵画制作の折々、様々な機会に文章も書き留めてきていた。

絵を描き、文字も書き記してきていた。

その言葉は常に絵画と伴走するようであり、時に絵画を照らし、そして絵画のありようを詳らかにし、絵画を勇気づけてきたように思える。

それらの言葉、言説は、絵画の内部への原理追究を導き、フォーマリステックな分析を進め、制作研究の深化を促してきた。加えて絵画の外側である社会、時間、日常、歴史への接続も試みられ、絵画の位置と役割を教示し、母袋絵画の体系を形成させてきたとも言える。

ここでは、一九九〇年代初頭から二〇一八年に至るまで、様々な機会に書き溜め、執筆した全テキストを対象に「美術論集」として編纂することとなった。

それらは「論考」、「随考」、「断章」の章に加えて「対論」として対談を掲載することとした。

第一章「論考」では、フォーマート研究の起首ともなり、東京造形大紀要への初投稿でもあった「絵画における信仰性とフォーマート」と、ゲーテ自然科学の学会誌『モルフォロギア』に投稿した「絵画の内側から見たゲーテ色彩論―実作者による色彩試論」の二本を収録した。第二章「対論」は、展覧会の折々などに行われた対談から六本を収録。第三章「随考」では、様々な場面で書かれたエッセイを時系列に沿って三七本を掲載、そこに『モルフォロギア』に掲載した四本の書評を加えた。第四章「断章」は、制作ノート、対談、インタビュー原稿、シンポジウム記録などから断片を抜粋し、僕にとっての重要概念である「色彩・かたち・フォーマート」、「絵画―風景」、「絵画の生成―原理」、「絵画の外部性世界―時間・空間」、「二つの世界と中間領域」を節として纏めることとした。

本美術論集のタイトルは、一九九〇年から二〇一八年の年号とともに「絵画へ」とつけることにした。

ここで編まれた絵画をめぐる言葉は、絵画へむけての自己言及にとどまらず、ひろく世界実現にむけての表現希求であり、その実現にむけての道しるべでもある。

目次

母袋俊也作品 i ~ xvi

はじめに 3

I 論考

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— 10
絵画の内側から見たゲーテ色彩論—実作家による色彩試論— 39

II 対論

「風景・窓・絵画—アーティストの視点…母袋俊也の試み」をめぐって VS 梅津元 78

「母袋俊也 絵画 1987-2010」 VS 林道郎 128

「像」の芸術としての絵画とゲーテ色彩論 VS 余川麻里生 184

「絵画のための見晴らし小屋・風景・絵画」 VS 金井直 201

「版 もうひとつの世界をめぐって」 VS 本江邦夫 239

「母袋俊也 Koiga-Kubo 1993/2017そして〈OF〉」展をめぐって VS 水沢勉 278

III 随考

画布のむこう側には 324

- 揺れる稜線のもとで 325
- 肉体としての絵画—ドローイングに寄せて 326
- 絵画—降り続く雪の層に寄せて 329
- タイトルとしての“ARTH・UR・S・SE・ATAR” 330
- 在ることの確かさ 333
- TA・SHOH—ŌF・SHOH'〈絵〉／〈絵画〉に寄せて 333
- 越後三山の稜線／鉄塔—横長フォーマートの窓 335
- ŌF・SHOH 150 《掌》—回収と積合 336
- 絵画／風景考 《TA・KOHJINYAMA》に寄せて 337
- 青梅、そして《TA・OHNTA》に寄せて 339
- 青梅三年あるいは七年 340
- 「絵画」と「時代」 343
- 新たな時代区分を前に 344
- 風景にみる視線の双方向性 KYOBASHI—OHME 347
- 「ŌF・SHOH 《掌》 90・Holz 現出の場—浮かぶ像—膜状性」展に寄せて 349
- 膜状性—浮かぶ像—現出の場—そして絵画の位置 350
- 《TA・TARO 2》風景からの視線 352
- バーティカル四作完成 353
- 点の集中から異なる次元 354
- 「CSP 1」に寄せて 355

《Misoginagi》に寄せて	357
中西夏之展 ヴェルフリンシンポ	358
インスタレーション《TA・ASAM》《壁画デローイング》《枠窓》制作覚え書き	359
《魔鏡現象》―《Of・SHOH〈掌〉90 Holz》	360
「浮かぶ像・現出の場」に寄せて	361
皆既月食と制作―壮大な想念体験	362
モノタイプ制作―《版―現出》もう一つの世界に回り込んで	363
二つの《ヤコブの梯子》、そして空	364
眼底撮影 内の内、外の外の外	365
丸木美術館「光明の種・post 3.11」「原爆の図はふたつあるのか」	367
「母袋俊也展《Koiga-Kubo》1993/2017そして《Of》」に寄せて	368
デュシャン展 実見そして再考	370
■三月一日と卒業式■	
卒業授与式のこの日に、Emailにて	372
造形大卒業式二〇一五	373
卒業式祝辞	375
■書評■	
クレーの造形宇宙をとおして現前する「色彩のオーバーラップ」	

絵画史への旅——ゲーテの『イタリア紀行』を携えて

高木昌史編訳『ゲーテと歩くイタリア美術紀行』

384

シュタイナーの色彩理論による実践と今日性 松浦賢訳『色彩のファンタジー』 387

生を喚起するモルフエーの照射「かたちの詩学」 向井周太郎「かたちの詩学Ⅰ・Ⅱ」 390

IV 断章

「色彩・かたち・フォーマート」 394

「絵画—風景」 400

「絵画の生成—原理」 404

「絵画の外部性世界—時間・空間」 409

「二つの世界と中間領域」 410

「窓／枠—膜状性—現出する像」 415

初出一覧 418

制作概念 420

年譜 425

あとがき 429

I
論
考

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―

序

様式偏重になりがちな現代美術の文脈にあって、精神性に支えられメッセージ性の強い作品を送り出すことにおいて、ドイツ系の作家たちは際立ちを見せている。ここでは彼らの根底に流れる精神史をたどることで、真理の探究の連なりとしての美術のコンテクストの内において、はつきりと浮かび上がってくる信仰性に着目してみたい。その信仰性と絵画のフォーマットの関連、また奇数性と偶数性の構造的な差異が、いかに絵画原理の展開に関与したかを考察し、そこにわが国における一つの真理を見い出そうとするものである。

I ドイツ精神史と芸術のパラドクサス性

芸術と祭式―信仰性

エジプトのすべての神々の中で——というより古代の神々のどれをとっても——もっとも長い生命をもち、もっとも広く深い影響を与えてきたのはオシリスである。古代神話には再生するために死ぬ復活神が必ず現れるが、オシリスはそういう神々のプロトタイプなのである（註1）。

一九一三年、ジェイン・エレン・ハリソンは、『古代芸術と祭式』の中で、芸術と祭式との根源的な連関に注目した。理性と感性のヒエラルキーから芸術を解放し、芸術は現実を受容する感性の営みでも、その本質を追究する理性の営み

でもなく、むしろ現実のなかに行動する人間の自己確認の行為であるとした。

彼女が芸術と祭式の二つを軸として論旨を展開した、一九一三年という時代を、まずここで確認しておくことにする。一九世紀から二〇世紀に橋を架けたと言われるセザンヌが没したのは一九〇六年のことである。その後、絵画は堰を切ったかのようにめまぐるしく変化をとげてゆく。はやくもピカソにおいては翌年《アヴィニヨンの娘たち》の完成をみ、一九〇九年、マリネットイによって、未来派宣言が出されている。そして一九一三年、マティスはさらに色彩を求めモロッコ入りしており、マレーヴィッチはパリでのキュビズム体験の後モスクワに戻り、白地に黒の方形だけの例の歴史的な絵画を残し、シュプレマティズムが生まれたとされている。一方ニューヨークでは、アーモリー・シヨーが催され、ヨーロッパで生まれたばかりの「近代」は、はやくも海を渡り、新たな場が準備段階に入り、次なる時代の前兆が感じられるのである。また、M・デュシャンは既に自宅で車輪を回転する遊びの中に、レディ・メイドの着想を得ている。

このような時代背景の中で論じられる「祭式」とは、宗教を司る儀式であり、いわば伝統的に継承され続けている形式に守り続けられることによって存続している制度である。一方「芸術」とは、その対極にあり極めて個人的な場に立脚しているのである。その個は社会と対峙し、社会制度から脱却することで、自らの主観を貫こうとしたのだった。

「個人」と「制度」すなわち「芸術」と「祭式」この両者の間には断絶があり、相容れない対立概念として存在していたことであろう。しかしその根幹には、実は一つの共通の源があったのである。

オシリスの復活はデンデラにあるオシリスの大碑文に添えられた一連の浮彫にさらに生々しく表現されている。ここではオ



図1 オシリスとイシス《オシリスカベレより》
アビドス

シリスの神はまず全身を布で巻かれて棺台の上に横臥したミイラの姿で表される。次いで彼は現実には不可能なさまざまな姿勢をとりながら少しずつ身を起こし遂に壺——おそらく彼の「園」であろう——の中に足を踏みしめて、イシスの拵げた二つの翼のあいだにほとんどまっすぐに身を伸ばして立つようになる。彼の前では一人の男がエジプトでは生命の象徴である柄のついた十字架をささげもっている。祭式においては希求されること——つまり復活——は行為されるのに対し、芸術においてはそれは表現されるのである（註2）。

オシリスの芸術と祭式の共通の源は死んだかに見える自然の生命が、また戻ってきてほしいという世界中どこにでも認められる強烈な欲求なのだ（註3）。

萌芽期の芸術は、まさに「祈りを絵に描く」（註4）行為である。そしてその根底には、両者の共通の源として「信仰性」が横たわっているのである。

祭式こそ芸術を含むあらゆる人間文化の原型であると主張する彼女の芸術論は絵画、彫刻のみならず演劇理論の世界にも受け継がれてゆくのである。

ボイスにみるドイツ精神史と芸術のパラドックス性

ハリソンの論文からは、時代を超え、ある一人の現代作家の姿が浮かび上がってくる。彼はアクツイオン（Aktion）＝行為こそが芸術作品の始まりであると考え、脂肪、フェルト、銅、蠟、獣脂などのマテリアルを自らの言語とし、造形活動（アクツイオン、オブジェ、マニフェスト、その他）を繰り返し、〈社会彫刻〉という芸術規範を標榜するのである。

ヨーゼフ・ボイスのアクツイオンは儀式性、またその宗教性、共同性において祭式そのものであるようにも思え、現代にあつて最も前衛的活動に立脚した作家が、かつて芸術とは対極にあると思われていた祭式に重ね合わされることは、実にパラドキシカルに思われ興味深い。

終末の救世主、社会変革へと導き出すエナジーを生み出す錬金術師、現代を生きるシャーマンとしてのボイス、彼は、「自然と精神（霊）、宇宙と知性の失われた調和の回復を計り、目的決定論的合理主義に対し、原型的神話的かつ魔術的、宗教的ニュアンスを含んだ思想を対照させている。彼のすべての作品の行動における中心的な足がかりとなっているのは、人類へのまた彼が有効と見た様々な個別のカテゴリへの永続的、認識論的な前進である」（註5）

このような彼の精神（霊）性を中心とする思想には、ゲート、シラー、人智学（アントロポソフィ）の思想体系を確立したルドルフ・シュタイナー、ボイス芸術の始源的イメージをささえる集合的無意識を掘り起こした分析心理学者C・G・ユングらの系譜が根幹にあり、そこにはドイツ精神史の伝統が連なっていることが理解される。

このドイツ精神史の一つの根幹をなすゲートに『詩と真実（Dichtung und Wahrheit）』（一八三三年）という自伝がある。この「Dichtungを〈詩〉ではなく、〈詩作〉あるいは〈詩をつくること〉とあえて訳しなおすことで、表現者としての一つのアスペクトが照らし出されてくる。

ハリソンが言うように芸術は起源において社会的で真理の探究を自己目的とする。

すなわち芸術は真理の探究を目的としているのであるから〈詩と真実〉とは〈真理と真実〉ということになる。そして詩を詩作と置き換えることで表現者の創作性というものが覚醒され、芸術の虚構性を掘り起こすこととなる。そして今度は〈詩と真実〉は、〈虚構と真実〉という対比ともなり得るのだ。故に芸術は対岸にある真実を前に真理であると同時に虚構である、というパラドックスを生きていることとなる。その両者の間に横たわる深淵、その距離をどのように認識し、どのようにその矛盾を生きるかが、表現者の姿勢／志向性の現れなのである。その深淵を隔たりと見るか、あるいは断絶として捉えるかが中世における聖画像論争の争点でもあったのだ。

では芸術と対峙し、対岸にある真実とはいったい何なのだろうか。

今は伝達というその構造だけの意味合いで使われることの多いメッセージという語も、もともと神託、お告げの意味を持ち、神の教えであり、その発信する主体は神なのである。その神のメッセージとしてあった芸術は、そこに描かれ



図2 ヨーゼフ・ボイス《二〇世紀の終焉》1983

ているものが、世界であり、宇宙であり、その中心は神＝真理なのである。それはヨーロッパにおいてはイコンの姿をし、東洋ではタンカやマンダラの姿をとり、その疑いの持たれることのないテーマ＝真理は、画面を中心性によって成立させている。

またそのイコンの空間性は未成熟な遠近法のため、整合性を欠き歪んでいると指摘するむきもあるが、元来遠近法とは視線の言及に他ならず、この場合、見る側我々の視線が画面にそそがれているのではなく、画面が、イコンが、我々を見つめ見守っているのである。

ここでは世界は、描く主体はもとより、見る側我々にその視線、主体性は、まだ預けられていないのである。

換言すれば、古くは神のメッセージとしてあった芸術が、序々に我々の側に主体性をおびき寄せつつ、その神にも、とって代わる（真理）の探究の連続体が、美術史をかたちどってきているのである。

それは虚と真理との隔りの内で、またさらにその虚でもあり真理でもある芸術と真実との間にある深淵の二重に重ね上げられたパラドックスに綴れる葛藤やとまどいの姿なのかも知れない。

やはりドイツの系譜にあつてカンディンスキーは、一九一二年、著書『芸術における精神的なもの』の中で、芸術が内容を失って方法的に終始している点に危機感を持ち、芸術家は語るべき何かを持たねばならぬ（註6）と強調し、芸術と宗教の類似性についても、後に書き残している。

これら精神史の伝統を継承しているボイス芸術が、現代にあつて特に際立っているのは、その精神性、メッセージ性の強さによるものである。

一九八二年、カッセル市、および近郊に自然保護環境保全運動の一環として七

「版 もうひとつの世界をめぐるって」

本江邦夫 VS 母袋俊也

母袋 今回の展覧会は、『母袋俊也 Printworks ポートフォリオ 《現出の場》 /モノタイプ 《mt21》「もう一つの世界」に回り込んで』というタイトルです（註1、図1〜3）。ポートフォリオとモノタイプの版画作品で展示は構成されています。モノタイプは一点ものの版画ですが、後ろの壁全面に展示されているのがモノタイプ《mt21》（註2、図3）。階段を上ってきて正面左右に二つの世界が連なるような展示をしています。実はこの「二つの世界」ですが、僕は、ここのところずつと二つの世界があるということをごくまで思っ

ています。二つというのは、「現実の我々が住むリアルな世界」と、もう一つは「架空の観念の世界」、「アイデアの世界」というか、「黄泉の国」ということもできるでしょう。そういう「現実の世界」と「実体を伴わない精神の世界」の二つの世界があって、その二つの世界はわずかに重なり合っているのではないか。その重なり合った場所に、僕らの目指す〈絵画〉のようなものが現れるのではないかと思っているのです。そのような「観念のドロ잉ング」を、今回インクジェットプリントでポートフォリオにまとめたのがこちらの《ポートフ



図1

オリオ「現出の場」(註3、図5、6～13)です。一階の会場から階段から見上げた時、縦ならんだローイング《Vertical Drawing》ふたつの世界》(図4)が眼に入ったと思います。垂直軸に二つの世界が左右に分かれるようになっていて、今僕らがいる方は現実の世界で、左の方には架空の世界。その架空の世界側にモノタイプ、という想定で展示されています。

版とのかかわり

母袋 今回の本江さんとの対談は、「もう一つの世界をめぐって」を中心に考えていますが、その前に僕と版との関わりということをごつくりとお話をさせていただきたいと思います。

大学のときに、版画コースに一応属していました。一応と言っているのが微妙なところなんです。その当時、美術の様相としてはすごく観念的なシーンが繰り返し広がっていました。とはいってもその大学の中で

は従来の保守的な絵画や物語的な絵画、自然主義的な作品が戸惑いなく作られている時代でしたが、アートシーンでは、観念的な表現が繰り返し広がっていました。それを受け、僕自身もコンセプチュアルアートを意識して、フィルムの仕事をしたりもしていました。ですけれど、二年の後期頃にはそこに限界を感じ、再び絵画こそしなくてははいけないんじゃないかと思ったのです。そんななかでのコース選択の時期、観念的な頭でつかちになりがちな僕に、当時の成田克彦先生は、「僕のところにくるのではなくて、版画のところへ飛び込んで、徹底的に技術を学んでいくことが大切」というアドバイスをくださり、僕は「そうかもしれないな」と思って版画のクラスに入るわけです。

東京造形大学の版画は、アカデミックな技術的な、アルチザン的なことだけではなく、原健さんというリトグラフの極めてモダニスティックな先生もいらっしやいまし



図 3



図 2

母袋俊也 (もたい・としや)

1954年、長野県生まれの画家。東京造形大学教授(2019年まで)。1978年、東京造形大学絵画専攻卒業。1983年、旧西ドイツ、フランクフルト美術大学絵画・美術理論科でライマー・ヨヒムス教授に学ぶ。1987年までドイツで活動。帰国後「フォーマットと精神性」をテーマに制作展開する。主な個展、2006年「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)、2017年「母袋俊也 Koiga-Kubo 1993/2017 そして〈Qf〉」奈義町現代美術館など。著書『絵画のための見晴らし小屋』(BLUE ART)、『母袋俊也 絵画』(BLUE ART)、共著『成田克彦「もの派」の残り火と絵画への希求』東京造形大学現代造形創造センター。

絵画へ 1990-2018 美術論集

2019年3月25日 初版第1刷印刷

2019年4月15日 初版第1刷発行

著者 母袋俊也

発行人 森下紀夫

発行所 論創社

〒101-0051 東京都千代田区神田神保町2-23 北井ビル2F

TEL: 03-3264-5254 FAX: 03-3264-5232 振替口座 00160-1-155266

装幀/宗利淳一

印刷・製本/中央精版印刷

組版/フレックスアート

ISBN978-4-8460-1801-6 © Toshiya Motai 2019, printed in Japan

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。