

大学版画学会

No. 34

2005

版画年04-05 

<http://www.cuapsj.org>

The Committee of University of Art for Print Studies in Japan

大学版画学会 No.34

あいさつ……………	1
版画年 04—05 この一年	中林 忠良
ispa japan 2004 ……	3
版画の危機について。	木村 秀樹
ispa japan / 名古屋会議……………	5
	三井田 盛一郎
ispa japan 京都会議顛末……………	7
結論は出たのか?	出原 司
現代版画の潮流展……………	9
—版画は新たな普遍的問題を提起できるか	滝沢 恭司
版表現を通して 1 ……	11
迂回の作法のなかにある「ナマ」を求めて	倉地 久
版表現を通して 2 ……	13
辿り着くために	根岸 陽子
版表現を通して 3 ……	15
版画から版表現へ	清水 博文
版表現を通して 4 ……	17
足踏み刷りとはがし刷り	三瓶 光夫
版表現を通して 5 ……	19
雲ひとつない“空”のように	武田 律子
在外研修報告……………	21
	石山 直司
アーティスト・イン・レジデンス……………	23
—国際的に開かれた制作活動の場	門田 けい子
論文 / 版画教育の現在……………	25
「版画」教育とデジタル・テクニクについて	遠藤 竜太
論文 / 荒川修作 1982-83 制作の銅版画……………	33
「実際には、盲目の意志」シリーズ—解釈の試論	春野 修二
大学紹介……………	43
東京造形大学大学院 (2005年度4月開設)	生嶋 順理
大学紹介……………	45
筑波大学 (大学院・社会人特別選抜について)	田島 直樹
大学版画展報告……………	47
	小林 敬生
大学版画学会……………	49
事務局報告	女子美術大学版画研究室
編集後記……………	52
	原 健

1965年 東京芸術大学大学院修了
1975～76年 バリ国立美術学校、ハンブルク芸術造形大学にて研修
1998年 Sightlines (カナダ)、
2000年 2YK 国際版画シンポジウム (台湾) に招博される
現在 日本版画協会 理事長

前33号において「版画年04 - 05 幕開けに際して」を書いて一年が経った。実は版画年は本年3月末日をもっての終了なので現在もまだ継続中といえるが、主な催しも出そろったいま、いずれ ispa JAPAN と併せた報告書を編集する計画もあるが、とりあえずここに《版画年04 - 05》のあらましを報告することにする。

ご存じのように、2004年は大学版画学会創立30周年の年であり、かつ山本鼎の「漁夫」発表100年目に当たる記念すべき年であるところから《版画年》を提唱しました。これは全国的に版画に関連したイベントの立ち上げを誘い、版画の認識を高め、また版画を多角的に検証するべく意図されたものでした。内実、版画こそわが国の文化であると、だれもが思い知れるようにとの願いがあったことです。

その中核となるイベントは、もちろん国際版画シンポジウムであり、展覧会では「The PLATES」「HANGA・東西交流の波」でしたが、以下登録された催しの主なものを順を追って報告しておきます。(版画年参加のイベントは、おさそいのパンフレットの案内に従って申し込み、登録されたもので、版画年のロゴタイプの使用ができ、版画年事務局のホームページ上に公開されたものです。)

2004年4月

版画展、モダンアート展、国展、春陽展
(東京都美術館)

「版画芸術」誌上での版画年情報記事

6月

「池田満寿夫の日本回帰」(池田満寿夫美術館)

7月

「2004年ふくみつ棟方記念版画大賞展」
(福光美術館)

ispa JAPAN 名古屋会議

「日本の木版画」および併設展

「日本の木版画100年—創作版画から新しい版表現へ」(名古屋市美術館)

9月

版表現—創造的スパイラル

(東京造形大学付属横山記念マンズー美術館)

- 日中友好国際版画交流展（上海、天津）
- 「版で表現する作家たち 2004」展
（CCGA 現代グラフィックアートセンター）
- 「HANGA・東西交流の波」展
（山口県立萩美術館・浦上記念館）
- オランダ・マニエリスム版画展
（国立西洋美術館）

10月

- 「第49回CWAJ現代版画展」
（東京アメリカンクラブ）
- 版画アートラリー「かながわ'04」
（県下32会場）

11月

- ispaJAPAN 京都会議
「西の版画の独自性」および併設展
「関西現代版画の開拓者と新世代たち－版画の力」
（京都文化博物館および別館）
- 「銅版画の地平Ⅱ 浜口陽三と銅版画の現在」
（ミュゼ浜口陽三・ヤマサコレクション）

12月

- 第29回全国大学版画展
（町田市立国際版画美術館）
- ispa JAPAN 国際版画シンポジウム
「版画－検証と再構築」、併設展「The PLATES」
および画材フェア
（町田市立国際版画美術館、東京芸術大学、東京芸術大学大学美術館陳列館）
- 「HANGA・東西交流の波」展
（東京芸術大学大学美術館）
- 「崇高なる現在－世界の版表現と教育の現場より」
（武蔵野美術大学12号館 地下展示室）

2005年1月

- 「美術百科『版画』の巻」
（和歌山県立近代美術館）

2月

- 「現代版画の潮流展」
（町田市立国際版画美術館）

以上の他に、全国の美術館の展覧会や画廊での個展、グループ展などがあり、2005年2月までに232件が登録されています。

ちなみに月別の登録件数を以下に記すと、

月	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
登録数	18	20	22	21	14	28	16	30	23	14	12	14

(2月15日現在)

この一年間いろいろな方から、元気がいいのは版画だけだね、とよく声をかけられました。いまだ不況の風吹き荒れる中、版画だけが意気軒昂だった証しですが、少しは歴史の歯車に版画を位置付けることができたのかな、と思っています。

振り返って、わが国唯一の版画学会として諸外国からのラブコールに答え、版画王国としての今日的責任の一端を果たし得たと思いますが、この一年の ispaJAPAN 実行委員および版画年委員の奮闘ぶりを称えたいと思います。どうもお疲れさまでした。

外へ向けた活動とばかり捕らえられがちですが、これらの努力を通して、われわれ一人一人のうちに版画への内省も覚悟もまた新たになった、得ることの多かった一年でした。もとよりこうした活動には永続性が求められます。わが学会も内部の充実をさらに図りながら、次なるステージへと力を溜めたいと思います。



「HANGA・東西交流の波」展会場／東京芸術大学大学美術館
2004年11月

版画の危機について。

木村 秀樹

1948年 京都市生まれ
1974年 京都市立芸術大学美術専攻科西洋画専攻修了
第9回東京国際版画ビエンナーレ
1988年 MAXI GRAPHICA /京都市美術館
2004年 ispa JAPAN 2004 実行委員長
現在 京都市立芸術大学 教授

2004年12月5日21時、国際版画シンポジウムのクロージングパーティ閉幕を持って、ispa JAPAN 2004 のイベントのすべてが終了致しました。東京でのシンポジウムには、延べ700人を越える入場者を迎える事ができ、名古屋会議・京都会議のシンポジウム及び展覧会入場者数を含めると約3000人以上の人々が、このイベントになんらかの形で接した事になります。ここに大成功の結果報告ができますのも、学会員を始め、多くの方々のご協力のたまものであり、この場を借りて深くお礼を申し上げます。

大学版画学会会長、中林忠良氏の発案によりスタートした、日本で初の国際版画シンポジウム開催の構想は、約3年の準備期間を経て実現に辿り着きました。途中、紆余曲折はありましたが、その規模や内容に適宜修正や改良を施し、ispa JAPAN 2004 は、最終的に5つの催事、すなわち、名古屋会議、京都会議、国際版画シンポジウム、国際現代版画展“The PLATES”、画材フェア、によって構成される総合的版画イベントとして、始動する事になりました。名古屋会議、京都会議の報告は、各々の担当者にお任せするとして、ここでは、東京で開催された、とりわけ、国際版画シンポジウムの表題にまつわる事柄に関しての思いを、少し書かせて頂きたいと思います。

「版画の危機」について。

すでにご存知のように、国際版画シンポジウムの表題—テーマは「版画・検証から再構築へ」というものでした。それを補足する以下のような文章が、ポスター等を通じて広報されていました。すなわち、「現在版画が曝されている、危機的な状況をふまえ、今一度、『版画なるもの』の再構築を試みるならば、最低限どのような視野と認識が必要とされるのか？また、それはどのような方向性に於いて為され得るのか？」というものです。

この「危機」という文言に、主催者の予想を越えた反応を示される方が、シンポジウム出演者の中にも数名おられました。「危機など存在するのか？」という素朴な疑問から、「ジャーナリストに危機感を煽るな」という批判まで、その二

ュアンスは様々でしたが、いずれにしても、「危機的な状況」に同意を表明されると言うよりは、違和や嫌悪といった、否定的反応が多かったと記憶します。そこで、シンポジウムコーディネーターの1人として、この危機という文言に託した意味を明らかにしておく責任があろうと思いついたわけです。

シンポジウムでも話題になりましたが、国内では、'60年代後半から'70年代にかけて「版画概念の拡大」と呼ばれる趨勢が存在しました。東京国際版画ビエンナーレ展を主たる舞台として、所謂創作版画的ではない版画作品が登場する事になりました。その実体の把握や分析は容易ではありませんし、今後も多角的に検証され続ける必要があると思いますが、私の字義通りの、浅薄な理解を披露させて頂くとこうなります。

版画の概念がしだいに拡大して行けば、やがて、美術の概念とびったり重なり合う（重なり合った）はずではないでしょうか？（もちろん、この現象が成り立つためには、版画は美術に内属している事が前提です）とすれば、版画は、すなわち美術となり、官展に版画の出版を勝ち取るために戦い続けた先人達の夢が完了した事をも意味し、版画にとっては大歓迎の事態だったはずです。たしかに、'70年代以降、東京国際版画ビエンナーレ展の終結という、版画の衰退を予告するかのような事件を体験しつつも、版画を専門にしてきた人々の間に、ある種のオプティミズムが蔓延していったように感じるのは私だけでしょうか？

ところで、(版画概念の拡大) = (版画 = 美術) という式は同時に、美術（ここでは近代絵画としておきます）が版画になった事をも意味するはずです。近代絵画 = 版画?! にわかには納得しがたい式には違いありません。しかし版画概念の拡大という趨勢が、(版画ではなく) 美術という場所において、なんらかの問題提起をなし得たのだとすれば、その核心部分はこのにしかない、と私は思います。この入れ子状況、あるいは相互交通性の獲得と言うべきか、ここでそれを簡潔に論述する力も余裕もありません。ただ、この時点で、版画、絵画、もろとも、その内実において、ある大きな質的転換を体験したのだと思うのです。この

認識がなければ、版画概念の拡大は、単なる版画の技術的拡散ないしは放漫な拡大解釈をしか意味しないと言う事になります。

版画の再構築を問うる地平は、おそらく、ここから始まっているのではないのでしょうか？'70年代以降、存続しているのかさえも定かではない美術という荒野の中で、(宮川淳氏の、「芸術の消滅不可能性」、あるいは、松井みどり氏の、「芸術が終わった後のアート」に何を読み取るべきなのでしょう?) 敢えて版画を選び取る事とは何か? 美術同様、版画は存在し続けているのか? もし、そうであるなら、その版画とは、いかなるものなのか?

ともあれ、(版画概念の拡大) = (版画 = 美術) という式はさらに次の事も意味する事になります。版画をする事がすなわち絵画をする事、あるいは美術をする事と同位である、と言う事は、極端な言い方をすれば、版画の無化、これが言い過ぎなら、版画という領域の存在意義の喪失、少なくとも、版画の特権性の剥奪、は意味するはずで。振り返ってみれば、'60年代末、近代美術の極北、芸術の日常性への下降、芸術の無化という状況を体験した美術の中で、版画だけがその厳しさから無縁でいられる道理はないでしょう。もちろん、版画には下級美術の烙印との闘いという、(今も続く) 別種の厳しさを負わされていた事実は無視できないにしても。

版画概念の拡大という事件からすでに30年以上の時間が経っています。過ぎ去ったエピソードとして、風化する事は避けられない事かも知れません。しかし、その結末が、独立した1ジャンルとして、制度的にも収まりのよい版画の確立、と言う事ならば、事態をあまりにも矮小化した結末と(自責を込めて)言わざるを得ません。今、版画に関わる人間に求められているのは、版画の明確な概念規定や領域確定ではないでしょう。

版画の「あいまいさ」を可能性として感じる事ができなくなる、その時が、版画の危機が叫ばれなくてはならない時だ、と私は思います。

三井田 盛一郎

このレポートをこんな当然にすぎる認識を思い起こすところから始めてみよう。名古屋会議が問題としたことは山本鼎「漁夫」(1904年雑誌“明星”に発表)以降の木版画であった。展覧会で取り上げられた100人の作家は、年代的にも100年の差があり、作品のジャンルとしても本や雑誌の形式の中に発表されたものからインスタレーションまでさまざまであった。シンポジウム出演者についても年代差こそ40年余りではあったが、同等のことがいえる。このような配置での奇妙ともいえる収まりのよさを確認しておきたい。この状況を例えば「日本近代以降の絵画」に置き換えたとすれば、無限定な集合体とも映るだろう。これが、テーマとして大枠すぎるとも思える「版画」や本来材料からの形式でしかない「木版画」ということを語り得る可能性である。つまり、「版画」が出生として情報媒体であったのであり、この媒体としての物が並ぶことの不具合のなさは、私たちが書店においてさまざまなジャンルの書物を手に取ることの不具合のなさとも似ている。ここでやっと、“中に何が詰まっているかということ”を一旦不問に帰して「版画」ということを並べることができるのである。それは、媒体であったことの遺伝子が、「木版画」に限らず「版画」という形式に少なからず残っているためだろう。

さて、シンポジウム「日本の木版画」は、日本の近代版画を起点として設定された風土性、歴史性、作家の私性をめぐる3つのパネル、世代を分けての3部からなるパネルディスカッションによって構成された。このシンポジウム自体さまざまな視点で捉えることは出来るが、創作版画＝日本の近代版画を起点としてみたことで現代の木版画をめぐる状況が抱えるいくつかの問題が浮かび上がったのではないと思う。

第1のパネルである「歴史性・時代性」では、山田諭(名古屋市美術館学芸員)、松山龍雄(版画芸術編集長)、黒崎彰(京都精華大学教授)の各氏が講演を行った。山田諭氏は、近代から現代に至るテーマ性の変遷を語り、日本の木版画100年展を眺望しながら、決して「自画・自刻・自摺り」という制約に捉われることない作家の個別性を明

- 1997年 リュブリアナ国際版画ビエンナーレ展
- 1998年 VOCA展/上野の森美術館
- 2000年 作家招聘次代をになうアーティスト達1 三井田盛一郎展
/町田市立国際版画美術館
- 2004年 日本の木版画100年展 創作版画から新しい版表現へ
/名古屋市美術館
- 他 養清堂画廊、川越画廊、ギャラリー4 GATS、
ギャラリー山口、伽藍洞ギャラリー等
- 現在 愛知県立芸術大学美術学部 専任講師

らかにした。また、黒崎彰氏は、ポール・ゴーギャンの木版画と創作版画との比較論を展開し、現代版画のある部分が創作版画に求めるアイデンティティーに対し警鐘を鳴らしたともいえる。第2のパネルは、「制作の現場から」と題し野田哲也（東京芸術大学教授）、磯見輝夫（愛知県立芸術大学教授）が講演した。最後のパネルとして、「風土が培った木版画」をテーマに材料、道具の面から小林敬生（多摩美術大学教授）、小山松隆（日本大学芸術学部講師）が講演した。日本の風土の下でアレンジされ成立した和紙、また流し漉きという手法で出来る和紙があって始め作られるバレンを取り上げることで、日本の木版画の特殊性も明らかにされた。

そして、世代を分けたパネルディスカッションでは、各世代間での諸問題が討議された。第1部：野田哲也、小林敬生、小山松隆、松山龍雄、磯見輝夫（司会）。第2部：丸山浩司、吉田亜世美、古谷博子、中村桂子、三井田盛一郎、山田諭（司会）。第3部：金 兌赫（きむてひょく）、坂本恭子、大塩紗永、松浦孝之、森田力、松尾明子、三井田盛一郎（司会）。第1部では版画と美術一般との力学的な問題も提示されたが、作家個々の立場をより明快にしていくことが中心となった。松山からは市場も含めた現代版画の状況確認の提案がなされた。第2部のディスカッションは版画をめぐる環境、状況からは離れ、個々の表現の在り様を示すことで進行していった。第3部は最も若い世代のパネルであるが、版画の捉え方は、さらに分化していく。

現代の作家が時代や地域の軸を移動しながらさまざまな技法やテーマを獲得し表現していることは、本シンポジウム、展覧会からも明らかである。しかし、この作家個別の問題に注視していったとき「媒体としての遺伝子」を持つとしても、大枠で語られる「版画」は、何も指し示してはくれない。個々の制作、研究の現場から「大枠で語られる版画」は成立して来たのであろうから。



シンポジウム：パネルディスカッション第1部



シンポジウム：会場風景



日本の木版画 100 年展：展示風景

名古屋会議は、「ispa JAPAN2004」を構成する5つのイベントの1つとして、シンポジウム「日本の木版画」（2004年7月24.25日）、展覧会「日本の木版画 100 年展～創作版画から新しい版表現へ～」(2004年7月24日～8月29日)を中心イベントに据え名古屋市美術館において開催された。

結論は出たのか？

出原 司

1978年 京都市立芸術大学美術学部美術専攻科西洋画専攻修了
1988年 MAXI GRAPHICA / 京都市美術館
1999年 現代版画・21人の方向 / 国立国際美術館
2000年 ヴァーモントスタジオセンター、フリーマンフェロー
2001年 ワンバイメニー (フレデリクスパーク、デンマーク)
現在 京都市立芸術大学美術学部 助教授

2002年 ispaJAPAN 実行委員長の木村秀樹氏より、イベントの柱の一つになる催しの一つに、京都でのシンポジウム、展覧会の開催の可能性と実行委員会の立ち上げの委任を受け、もとより自分たちがおかれている場を若い世代とともに考えるために実行委員会を組織する事に。シンポのテーマ、展覧会の骨子などはスムーズに決定され、これが今回の ispaJAPAN 京都の展覧会「版画の力」と鼎談とパネルディスカッション「関西版画の独自性」に発展する事になる。

普通なら、ここで実現までの長い道のりと苦勞になる所だが、思いの外、無風で会場決定も、京都文化博物館（旧日銀京都をリニューアルした観光拠点的な博物館でもありシンポジウムの大ホールは明治を感じさせる趣のある建物）が手を差し伸べてくれ、最適の場所が用意された。

生来のスローテンポの所為で、いよいよとなった時には実行委員や、スタッフ的に働いてくれた参加作家、ボランティアには本当に迷惑をかけた。ここでもう一度、お礼とお詫びを付け加えたい。展覧会のタイトルは「Print Venture」「Print Innovation」を経たあと、「版画の力」に決定、作家選考と作品の借り受けインスタレーションのプランなどがそのつど実行委員会メンバーで話し合われた。

後日談になるが、当初は「版画力」で決定していたが、今も関西の各種のイベントにあふれている「関西力」「文化力」にかさなるとの指摘もあり、微妙に修正、関西版画の開拓者と新世代たち「版画の力」といういささか長めのタイトルに（以降は「版画の力」と表記）京都文化博物館からの示唆もあり変更された。

2003年は予算規模の決定、出品依頼、企画書類の送付まで、本番の2004年に入り、協賛金、協力のお願ひ、後援依頼、講演、執筆依頼、ポスター、図録その他の印刷物などを作成、11月には展覧会のオープンを迎える事になった。

展覧会には概ね1万4千名の入場者が、シンポジウムには会場のキャパ一杯の250名を超える参加者があったことを喜びたい。以上事実関係簡単に全体の流れをおおてみた。

紙面があまり残されていないので、肝心の内容

について少しだけ触れておこう。

「版画の力」については歴史的な背景と今もっとも活きのいい才能を同時に展覧するというもので、鑑賞者に歴史的持続までを見ていただきたいかったというのは企画者の我儘だろうか？

できれば企画を継続して一々の作品の内容にいたるまで吟味、その影響や版画から、版様のものへの変遷の意義付けなども詳しく調べてみたいものであるが、会場にそのような明確なプレゼンがなされていたわけではない。ここでは紙面の関係もあり、ただ、筆者には美術のとらえ方から、版画を透明な媒体とするのか、形あるものととらえているのかの違いがあるように思えたことを報告しておきたい。(どちらが「関西版画」なのかは宿題として、疑問符だけを記しておきたい。)

シンポジウム然り、前半の論調は、かつて確かに関西版画といえるものがあつたと、現況ではそれがどこにあるかは、わからない。個々の作家に尽きる。このような作家が存在することで、関西版画、があつたように見えていた。会場ではそのように語られもし、第二部の若い才能たちも概ねそういう論調であつた。

作品を作るものとして、当然の姿勢であり、それを裏打ちするかのような三木哲夫氏の解説と質問であつた。

これを、無理やり、関東や、全国的な平均からの逸脱を見つけ、論評しなければならないとすれば、現在、不可能なことであるという一応の答えらしきものではあつたと思う。

全国平均(世界標準?)が、個々の才能をゆたかにすることである、との見方であろう。

このように実作、制作構造ともにある種の調和的な解釈を生み出してきたことの一因には、大学版画学会の功績が大きいのではないかと憶測する。離れた地域で切磋琢磨する同世代の若者がどんなことに興味を持ち、作品を作っているのかを素早く、広く知ることができるのだから。

同時に議論の中には(教育的配慮はあるにせよ)自分が取り組んでいるものの魅力、意義を美術全体(がなんであるにせよ疑問形の)の中からとらえたいという希望も多かったことを付記したい。

(この項閉じる)



現代版画の潮流展

—版画は新たな普遍的問題を提起できるか

滝沢 恭司

1991年「マニエラの交差点 版画と映像表現の現在」企画
1995年「ブブノワ 1886-1983」企画
2002年「極東ロシアのモダニズム 1918-1928」企画
日本近代美術史専攻
現在 町田市立国際版画美術館 学芸員

2004年は日本近代版画の夜明けを告げる山本鼎の《漁夫》が発表されてから100年の節目にあたる年であった。これを記念して版画家が中心となって「版画年」を定め、東京をはじめとして京都や名古屋など各地で様々な催しが企画実施された。「現代版画の潮流展」はその企画の有終をかざる展覧会である。

大戦後、抑圧から開放された日本の版画家の多くはモダニズムの先導者である恩地孝四郎のまわりに集まり、新しい時代にふさわしい現代的な表現を創作版画の流れや伝統を継承する木版画に求めた。しかしその一方1950年代に入ると、銅版画や石版画に関心を示し、技法的な実験を重ねながら自らの表現を創り上げていく新世代の版画家が急増した。こういった二つの動向から、戦後版画史に刻まれる新鮮で内容の濃い表現が飛躍的に多数誕生した。1951年の第1回サンパウロ・ビエンナーレでの斎藤清の木版画と駒井哲郎の銅版画という対照的傾向の作品の受賞は、そのことを証明する嚆矢となる出来事であった。そしてその後の棟方志功と池田満寿夫のヴェネツィア・ビエンナーレでの版画部門大賞受賞は（順に1956年、1966年）、「版画大国日本」を名実ともに世界に決定的に印象付けたといえるだろう。これ以後も国内外での日本の現代版画の活躍は目覚しかった。特に映像表現や概念芸術や「もの派」が流行した70年代は、版画が現代美術の手法そのものとして注目を浴びた。

こういった版画自体の活躍に準じて、版画教育のさらなる拡充を目指す動きがおこり、駒井哲郎や吹田文明らの呼びかけによって1974年に「大学版画研究会」が発足した。この研究会は日本を代表する版画家兼全国の美術系および美術教育系の大学の教員を中心に組織され、現在は「大学版画学会」に発展し、大学に於ける版画教育の充実や設備の拡充につとめている。この学会の存在によって新しい版表現に向かう環境が整備され、実際に恵まれた環境のなかから多くの新人が輩出されてきた。また新しい版画技法が開拓され、想像を超える大型の版画が制作されるなど、現代版画をとりまく状況が活性化されもした。

「現代版画の潮流展」は「版画と教育」「版表現

の進化」をキーワードに、こうした版画教育の現場で若い才能を発掘し世に送り出してきた教員＝版画家たちの作品を中心に、これからの版画界を担うであろう後継者の版画家たちの作品をあわせて展示紹介するものである。こういった内容の展覧会が、果して如何なる問題点や意味を見せてくれるだろうか。ひとつは、もちろんのことだが、現代日本版画の歴史的展開や現状の一端であり、版画教育の成果と限界といった極めて版画の枠内の問題であるだろう。しかし多くの人が本当に求めていることは、版画という狭い枠内に収まる問題なのではなく、もっと大きな普遍的な問題なのである。この展覧会に、もしくは出品作品に、版画に内在する普遍的問題が何か見えてくるだろうか。

70年代、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術論」やマクルーハンの「メディアはメッセージである」というメディア論に共鳴するように、版画は「版画とは何か」と自問し、芸術の複数性や複製性という普遍的問題を提起し得た。版画はそういう位置にある表現形式だった。版画を通じて何かが見えてきそうな予感があった。しかしマス・コミの肥大化もしくは権力化、そしてコンピューターの普及や通信手段の急激な進化によって、今は版画という表現形式が版画の基本的性格に関わるような問題を提起する必然性を失ってきているように見える。現在はそれに変わる新しい普遍的な問題探しの時期にあるのだ。

このような状況にある時、版画という一表現形式のみを表現領域とし、固有のリアリズムやイリュージョンを探究することが今日的な刺激に満ちた表現につながっていくだろうか。「現代版画の潮流展」は、そういうことを判断するもしくは感じる場でもある。



迂回の作法のなかにある「ナマ」を求めて

倉地 久

数年前アジアに滞在した時、雑然としたマーケットの中にある食堂でヤギ肉を注文した。目の前に繋がれていたつぶらな瞳で迎りを見まわす子ヤギに、いきなり大ナタが振り下ろされた。みるみるうちにバングラの赤土が、さらに深い紅色へと染まっていく。鮮烈だった。当然ぼくは深々と感謝しながらそれを平らげた。このつぶらな子ヤギの「生」は、ちんけな僕の血、肉、心となったのである。生から食にかわる瞬間、「生」を食らいて自らに「生」を得るということを目の当たりにし、さらに身をもってこれを体験した。日本でも同様に、活魚刺身や活たこ、ドジョウのおどりなど残酷極まりない調理方法があり、目の前で絞めることは見慣れているはずであるが、やはり4つ足は別である。帰国した僕に、これらの体験とは接点のない生活が待っていた。日本での日常を比較するつもりもないし、どちらも自身にとっての優劣もない、微妙なズレのようなものだけが残った。この「ナマ」に対してのズレが、点描のように自身の生活の中に入り込み、丁寧に紐解きながら瑣末な生活の中で共有し見極めたいと感じるようになったのである。

現在使用している印画紙に出力する方法は、もともと写真家のために確立された、デジカメやスキャンニングによってコンピュータ上に取り込まれた画像を、フィルムを介さずにデジタルデータとして印画紙に焼き付ける手法である。解像度によって差はあるものの性質上フィルム写真とほとんど差のないクオリティがあり、インクジェットなどの大型プリンターと違い、耐光力や色再現数の多さという観点から欧米や日本でも主流になってきている。しかし、僕自身が写真画像としての出力や写真機で撮った画像には全く興味がなかった。ただ透明度の高い黒の階調の多さ、全ての行為が一つの素材に一元化されること、さらにアクリルマウントをすることにより表面が完璧なフラットになること、この3つの特性に手法の簡潔さを見出し興味を「そそられた」のである。

リトエッチングで作品を作っていた頃は、極力時間をかけ描きこまれたダーマトグラフによる腐食線が、凹と凸、白と黒、紙とインク、という単

1986年 愛知県立芸術大学大学院油画専攻修了

1995年 石田財団奨励賞

1999年 第12回ノルウェー国際版画トリエンナーレ
トリエンナーレ賞

1999年 第9回台湾国際版画ビエンナーレ シルバー賞

2001年 The 6th VI. International Biennial .Gyor(ハンガリー)

現在 愛知県立芸術大学美術学部 助教授

純な2極構造に変わることが潔かったし面白かった。しかし、摺りたて時の濡れ色の透明感や描いたはずの階調が、紙やインクの乾燥や紙がオイルを吸うことにより弱くなっていく。思い込みかも知れないが、印画紙の白黒階調が仮に1~10だとすると、リトエッチングの1版摺りの場合、1~9あるいは8ぐらいの値となりキャパが狭く思われた。摺った時のナマナマしさが半減していく様もどかしかったのである。また、紙という素材が持つしわや表面の微細な表情などの紙本来が持つ特性や惚れ込んだはずの凹凸も、ストレートにものを言おうとしたとき、あるいは極力克明に作りこむ行為にとって余分な情報に思えてきた。そうしたことを克服するために、いろいろな方法を使って解消しようとするのだが、表現したいことと少しずつ離れていく技法スパイラルに陥る。「これが素材と手法の限界か」と思わざるを得ない。そうしたジレンマがあったため、それに接した時に「そそられた」のである。今から20年以上前、まだ自分の手でプログラムして保存もカセットテープで行っていた時代にコンピューターを触った経験があり、近年も版画制作のプラン出しやファイル作りで10年以上活用していたこともあって、解像度やデータの作り方など抵抗なく理解することができた。ただ、手に汗をかいて体を使い作品と格闘することこそが創作本来の姿だという先入観を持ち、それに後ろ髪を引かれる思いもあったので、なかなか印画紙出力に踏み切れなかった。しかし、ヤギ肉を食す鮮烈な経験が一種の逆作用的契機となったのである。

過去に作った版画から、テーマやモチーフに合った表面を拾い集め、コラージュや加筆をしながら再構築する。パソコンを使ったり直に描いたりディテールや構造を時間を掛けて一連の作業を繰り返しながら極力作りこんでいく。加筆する線は、ダーマトグラフとニードルの線幅なども自身が刻める最小単位としてのこだわりを持ち、サイズも原寸大で行う。最終的にデータにして、印画紙に焼き付ける。焼き付けることにより、創る時のノイズやニュアンス、情念、時間などの全ての行為が、プラスチックとエマルジョンという簡潔した構造に置き換えられる。このおよそナマさと

対極にあるような無機質な状況に追いやることで、それでもいやおうなく出てくる「ナマさ」を抽出できるのではないか。おかげで、リトエッチングをしているときよりもさらに制作に時間はかかるようになったが、点描のように入り込んだ自身を取り巻くナマとズレを丁寧に紐解けると考えている。(比沙支)



foot(walking) 91 × 90 cm 2004年 印画紙に焼付・アクリルマウント



モノスケープ プラスギャラリー 2004,11/26 ~ 12/26 展示風景



menu2(chicken) 85 × 110 cm 2003年 印画紙に焼付・アクリルマウント

版表現を通して 2

辿り着くために

根岸 陽子

私は銅版画、特にエッチングを主な表現手法として制作している。ここ何年かは大作となり、版に向かっている時間も大幅に増えた。飽きることなく版画の制作を続けている自分が版画に興味を持ったのは大学2年生のころである。

大学入学後、コース選択により設備が無いと出来ないからという理由で版画コースを選んだ私に、版画を制作の主体とするような明確な意識があったわけではなかった。しかし私は銅版画の制作に入った時、プレス機を通して得られるエッチングの線の強さに惹かれ、同時に金属に刻まれた線が刷り取られることの物質的強さに魅了された。それは、自分にとって銅版画を好んで制作する理由とするに十分だった。

初期の頃、私はそうした銅版画特有の性質のみ惹かれていたように思うが、自分が何を表現していきたいかを考えていくにつれて、改めて自分が何故銅版画を選んでいるのか、その理由を考えるようにもなった。

私は版を相手に仕事を始める前はかなり入念にエスキースを作成する。自分が旅行などで遠くに行き感じた事、身近なものの中で感じてきた事柄を反芻しながら、辿り着きたいと思っているものを描き表す形を探していく。私が辿り着きたいイメージは目に見えない世界である。

私は目にするものや、何かを感じる時、そこに自分の内的イメージを重ねている。そのイメージが生まれる瞬間、私はある世界が広がると考えている。このような経験は自分だけではなく他者にも共通することだろうと考えている。そしてその世界は目に見えるものでは決してなく、人それぞれのイメージを形作る普遍的な源である。目に見えない世界を表現しようと試みるゆえに、形としてどう表すかを探りながらエスキースに取り掛かることになる。だが、そのイメージをより明確にするために自分が選んでいるものは銅という金属である。最終的に紙を支持媒体とするものの、銅版は紙のように自由に線を描いていく事が出来ない。直接イメージが現れない版画の間接的な方法は、ある意味それを形作る上で非常に面倒臭いものである。

その金属に対し、私がすることは銅板の上に幾

2002年 女子美術大学大学院終了
2000年～04年 日本版画協会展 03年新人賞、04年準会員賞
2004年 第38回現代美術選抜展（文化庁）
2002年～05年3月まで 女子美術大学 助手

多の線を刻み込む事である。

ごく薄く版にひかれたグラウンドに筆で厚みの差をつけ、平らにならしたスチールウールで表面を勢よく引っ掻く。グラウンドの薄い箇所には多くの線が描け、反対に厚い箇所に線を引くことが出来ない。この状態で腐食をすると画面ほぼ全面に線が刻まれるわけだが、線の間隔は不均一で、太さもまちまちとなり思うように線を刻めない。それからほぼ全面を削り込むことで画面を形成していき、土台となったその上にニードルで線を刻んでは削っていく。その繰り返しをイメージに辿り着くまで続ける。これは時間のかかる方法だが、この不自由とも言えるやり方がかえって私を自由にくれた。

それまで私には腕の半径で線を描くと自分の意識が入りすぎて画面が小さくなってしまおうような感覚があったのだが、この方法は身体を大きく使い一気に線を描くため、画面の外に意識が飛び出すような感覚を与えてくれた。そして、私の作品はその線を引く意識と共に広がり、それまでよりも大きな画面で表現できる土台を得たように思う。

また、削る事により生み出された線の柔らかさによって、形の強さだけではない空間の広がりや層の厚さを描けるようになった。それは私がイメージする世界に近いように感じている。

そこまで思い廻らせて、私は自分が銅版画を表現方法として選ぶ理由はこの不自由さなのではないかと思いついた。描いては削りを繰り返して仕上げていく今の方法は、目に見えない世界を描き出したい自分と、版を相手に格闘する自分が共にイメージを探る感覚として重なる。それゆえに自分にじっくりとくるのではないかと思う。

銅版画は表現方法の一つでしかない。それを自分が選び制作する理由は今のところ自分の直感と、制作する上での感覚的な事だけでしかないのかもしれない。だが、自分が描き出すべき世界を表現するのに、今は必要な感覚であると思う。事実、そうやって得られた画面は、少しずつ自分が思い描く世界に近づいているように感じるからである。それは銅版画に最初に触れた時に感じた魅力と共に、私とその制作を続ける大きな理由となっている。



「追憶の碑」

2004年 エッチング 98 cm×180 cm



「遙かな歌声」

2004年 エッチング 98 cm×168 cm

版画から版表現へ

清水 博文

芸大に入学し、自分の表現を模索しだしたころ、たまたま図書館で版画関係の本に目が止る。それまで版画は単に絵画の一部として絵描きがたまたま版を手掛けるといった認識しかなかった私に新しい表現の可能性とやる気をおこさせた。版画というものをいわゆるエッチング、木版、シルクスクリーン、リトグラフといった知識では知っていたもののこの時はじめて強く意識した。東京版画ビエンナーレは既に終わっていたが、そのころの書籍によって版画の盛り上がりとその余韻が自分のなかに伝わってきた。その後、調べるうちに版の技法のおもしろさや使用される道具にも魅力を感じた。最初、シルクスクリーンを使った写真的表現にひかれたが、その内に一番慣れ親しんでいると思っていた木版について認識を新たにした。浮世絵とその技法、日本にはこんなに完成された独自の伝統があることにあらためて気付いたのである。

芸大では三年生から版画に分かれるシステムになっていたが、とにかく版に惹かれた私は迷わず選択することになる。この時はまだ表現手段として、その後、続けるかどうかは決めていなかった。

基本的な4版種を学んだ後、私は水性木版をベースに制作をすることにした。なんといってもそのシンプルで且つ洗練された道具の持つ魅力、素材の持つ手触りや、臭い、砥石で刃物を研ぐ感覚、バレンを竹皮で包む作業など、これらはなんとも表現しがたいが、自分が潜在的にもっていた、ものつくりの感覚と合致し、ぴったりとはまってしまった。

それまで油絵を描いてきた私は、版画を描画手段の一つの方法と考え、単純に筆のかわりに版で色を置くことと認識していた。私は最初自分の絵をどのように版に置き換えるか、そのためにどのような技法を使って再現するかということに辛苦しんでいた。しかし長らく版に関わるなかでイメージの再現ではなく版的発想から、描くというより版で絵を作る、ものともとの関係から絵をつくるという思考回路になっている自分に気付かさ

- 1989年 東京芸術大学大学院修了
- 1993年 関口芸術基金 TAMON 賞
奨学金を得て NEW YORK 滞在
- 1998年 ABC 美術コンクール 大賞

東京芸術大学資料館作品収蔵
版画学会誌 21号 刷り具の研究
現在 京都造形芸術大学美術・工芸学科 助教授

れる。版画は簡単に言うとインクの付くところと付かないところを物理的に作り、それが物質的に安定していれば複数刷ることもできる。版種一つとってみても版形式と版材の組み合わせは無数にあるが、その原理は素材のもつ性質、ものの原理を活用して描くことにある。既にテクスチュアの付いた支持体（仮にエンボスを施した紙に）シルクでベタ面を刷るとエンボスのためにインクの付き方が出っ張り部分と凹み部分では異なる。こういったことは版種の枠から一步出て物と物との関係で見ると幾らでも発想できる。やがて自分の中で版は素材と素材の関係へと視点に移る。それと同時に版をやっていく内に素材や技法ということに限らず、そこには版というものが宿命的に持っている様々な問題が見えてくるようになる。

私が教えている大学ではカリキュラム上、絵画と彫刻の学生を同時に教えているが、そこで感じたことがある。絵画の学生はあくまでイメージ（図柄）が先にあり自分の絵をどのような技法を使って表現しようかと考えエスキースを描いてくる。彫刻の学生は、銅板の加工に興味を持ち出し、原理が分かってくると釘で叩くやすりで引っ搔く、腐蝕で孔をあける、ドリルでキズをつける、糸ノコできざむなど素材そのものの加工に興味を示し出す、紙に刷るのはその痕跡を紙の上にとどめるといった具合である。絵画の学生にはこういったことをしむけても彫刻の学生程はのってこない、うまく言えないが、ちょっとしたヒントが潜んでいるようで興味を持って見ている。

版画は一つの分野として確立しているように見えるが様々なジャンルにリンクしながら微妙なところで中ぶらりに浮いているように感じる。これらを絵画のなかの問題だけで考えるのではなく一步外へ目をむけ社会のなかでの様々なことに置換えてみるといろんなおもしろいことが見えてくる。

京都造形芸術大学では2005年度から美術工芸学科の中に版表現分野というコースを立ち上げる。これは日本画、洋画、彫刻、染織、陶芸の5つの

どの分野からでも三年次以降、版表現のコースが専攻できるというもので、その名称も従来の版画にとらわれず版的発想から展開していくという思いから版画という言葉はあえて外し、版表現分野としている。版画としての従来の四版種は版表現の一部分ととらえそのベーシックになるものと考えているが、絵を版に置き換えるのではなく、版的ものの見方と発想をもとに、版種の枠にとらわれず素材と向き合い、もう一度描くことを問いなおし、そこから自由に展開して行ってほしいと思っている。複数性と転写、印刷とマスメディア、素材としてのもの、トレースや痕跡、技法やプロセスが内包する問題、etc. 版にまつわる様々なキーワードは言い尽くされたようにも思うが、まだまだ版の可能性を感じている。



「自画像一分裂的日常的連続性（情報過多の現代社会は過去を整理しないうちに未来へと向かう）」
木版、シルク、亜鉛凸版、ペーパーキャストイング他 1989年制作（修了制作）



「an egg 02099-1」
木版コラグラフ 2002年制作

版表現を通過して 4

多摩美術大学版画科教授小作青史先生のもと、リトグラフを専門分野として、研究、制作する中で、リトグラフにおける設備をもたなくとも制作が可能になることによって、リトグラフをより身近なものとして誰もが楽しめる存在にしたいということから、小作青史先生の提唱する「プレス機からの解放」としてのリトプレス機から木版プレス機の代用、日本の伝統的技術であるバレンを使っているの刷り、さらには道具を使用しない足踏みによる刷りを、試行し実用化しております。足刷り、手刷りは、25年以上前から始めた木を使ったリトグラフの普及に伴い、プレス機の無い小、中学校でもリトグラフができるように提案された方法で、現在ワークショップを通して広がりを見せております。

足踏み刷りととはがし刷り

三瓶 光夫

また、リトグラフだけではなく、銅版画（凹版）もプレス機を使用せず、版画が刷れないかと考案されたのが、メジウムによるはがし刷りです。銅版画は凹版であるため、人間の圧力では刷りとれないということで、プレス機に頼らざるおえない現状と、凹凸が深く描版されたものは、その形状を写し取るために版に加えるプレス機の圧力を高める必要がありますが、逆に詰めたインクが版の端から溢れ出してしまうという欠点と、限界を回避するために、発想の転換として押してダメなら引いてみるという考えから、メジウムによってインクをはがしとるという技法の発想に至る経緯が在ります。

大まかな製版行程は以下の通りとなります。銅版画の製版方法同様、油性のインクを詰め、版面を拭き上げた後、メジウム〔エマルジョン接着剤（酢酸ビニル樹脂エマルジョン、もしくはアクリルエマルジョン等）〕を塗布、紙を貼付けてメジウムの乾燥後に版から紙をはがすとメジウムにインクがくっついて刷りとれるという原理です。この方法であれば、版の形状に制限されず、銅版だけではなく、木版画のように厚みを持ち凹凸の差が激しい形状でも、圧力を加えて印刷するわけではないということから、メジウムを塗布すれば刷りとれるということにも繋がります。水が半分以上も含まれているエマルジョン接着剤が油性インクと紙がどうして接着するのかを考えてみま

- 1999年 多摩美術大学絵画科版画専攻卒業
 - 2002年 利根山光人記念大賞展ビエンナーレ・きたかみ02年奨励賞、04年部門賞
 - 2003年 第71回 版画展 A部門審査委員賞・準会員推挙
第13回 ARTBOX 大賞展 渡辺達正賞
 - 2004年 第12回 プリンツ21 グランプリ展-2004 グランプリ
第6回公募 雪梁舎フィレンツェ賞展 佳作賞
第4回 大野城まどかびあ版画ビエンナーレ 審査員特別賞
- 現在 多摩美術大学版画研究室 副手

すと、まず、エマルジョン中の水分は直に紙にしみ込み、柔らかい樹脂分だけが、紙と版との間に残り、樹脂分によって表面に、油性インクが接着し、さらに乾燥すると完全に接着できるというわけです。また、メジウムや油性インクが版からはがれなくなるのではないかと質問を受けますが、版面に塗布する際に、エマルジョン接着剤は水分が大半をしめるということから、油性インクと混合することがなく、版面には油性インクと油膜があることによりメジウムが版面への定着を防ぐ役割を齎していることと、メジウムによって油性インクの乾燥を防ぐマスキングの役割を持つことで、油性インクも版面に定着することがないわけです。

また、酢酸ビニル樹脂エマルジョンの特性から、シリコン樹脂には定着しないことから、シリコン溶液（石油系溶剤で薄めたもの）を塗布した版面は、よりはがしやすいくということと、油膜がなくても、定着しないということがわかりました。よって、凹版のみならず、版材にシリコン溶液を塗布すれば、水無しリトグラフ（アラビアゴムの代わりにシリコン防油膜を塗布し、シリコンに定着しない専用のインクにより印刷する技法）によるはがし刷り、いわば、平版も可能ということにも繋がります。また、版材は木材、金属以外に、圧力を必要としないということから、版材自体に強度もいらなわけですから、紙、石膏等も利用できることが考えられます。また、プレス機の規格に制限されることがないため、どんなに大きなサイズの版でも支持体さえあれば（紙、キャンバス）1枚板で一度に刷ることができます。その他、版表現の枠を飛び越え、メジウムの透過性を利用して、水彩絵の具や異素材に取り組むといった様々な表現が考えられます。

このように、この技法における可能性は、決して個人の技法としてとどまるものではなく、誰でもが手軽に制作できる技法に発展させるべく、現段階においても試行錯誤中であり、先生、興味を持ち始めた学生共々研究の最中であります。小作青史先生の提唱する「プレス機からの解放」として、リトグラフにおける足踏み刷りとともに、私もこの技法の確立を目指しております。また、

木版画のバレンのように、各自がプレス機のないところでも制作できることによって、木版画のように、銅版画（凹版）の分野でも世界に発信できる技法に成りうるのではないかと考えております。



八王子市夢美術館においての足踏み刷りによる木版リトグラフワークショップ
2004年12月



ベニヤ板にメジウム（酢酸ビニル樹脂エマルジョン）を塗布する様子

雲ひとつない“空”のように

武田 律子

スクリーン・プリントで制作を始めてから十数年になります。初めは油絵を描いていたのですが、技法や材料の面でなじめないものを感じ、版画の世界へ入っていきました。

油絵には「筆致」や「微妙なニュアンス」など「味わい」の問題が常について回ります。それがタブローという形式の面白さなのですが、むしろ私はそこに煩わしさを感じていました。私が実現したいのは、もっと明快で「少しの曇りもない色面」ではないのか。そう気づかせてくれたのがスクリーン・プリントです。スクリーン・プリントは、私にとっては表現上の不純物だった「味わい」の問題を、いわばスクリーンによって濾過し透析してくれた技法なのです。

青色の絵の具をむらなく塗っただけのキャンヴァスが、ふと、雲ひとつない空に見えることがあります。この場合は青色だから「空だ」と感じるのですが、では、赤色や白色ならどうでしょう。赤や白の「少しの曇りもない色面」を、空のように無限の奥行きをたたえる「空間」に見せることは、できるでしょうか。私がスクリーン・プリントを使って試みているのは、そんな「空間」を描き出すことなのです。

スクリーン・プリントによって、むらのない赤や白の色面を作る。その色面を「空間」だと感じさせる手がかりとして、金属パイプ状の形態を配する。しかも赤色や白色を反射し、どこから出現したのかも判らない構図に配する。こうして、天地左右の不明な「空間」という感覚を一層、強く呼び起こそうと試みています。

スクリーン・プリントを始めたころは、写真を使って版を作りました。身近な建設現場や廃材置き場の鉄骨、ビルの非常用螺旋階段など、いまの作品にも通じるモチーフを多く撮り集めました。それらに私は、造形的な面白さを感じ取っただけでなく、建設と破壊、上昇と下降などの現象が錯綜する「現代」のイメージを見て取ったからです。こうして私はまず、実在する事物を、写真を介して作品へ導入することによって、平面上に現実感を構築しようとしてきました。

しかし元来、写真は「3次元の現実」を「虚構の2次元」へ移し替える技法です。一方、私は版

1996年 東京芸術大学大学院修了
1996年 第25回現代日本美術展 横浜美術館賞受賞
2001年 第11回吉原治良賞美術コンクール展
2002年 第2回山本鼎版画大賞展
2004年 朝日新聞歌壇・俳壇カット連載
現在 東京芸術大学版画研究室 非常勤助手

画の技法を使って、画面という「2次元の現実」を「虚構の3次元」に作り替えようとします。つまり、写真による製版は「虚構の2次元」を「虚構の3次元」へ移し替える作業なのです。この作業は、私が目指したほど「広がり」のある表現には至りませんでした。「虚構の3次元」に作り替えた「虚構の2次元」は、かえって「2次元」という枠の中におとなしく納まってしまっただけのように感じたからです。

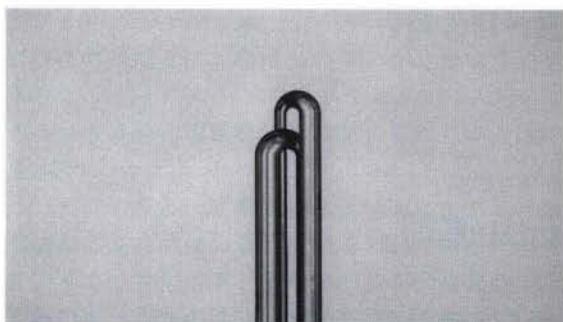
そこで私は、再び「手ずから描く」という方法に戻ってきました。私の作品に現れる金属パイプ状の形態は、かつて写真の被写体だった建造物や金属製の建材などから着想を得て、手ずから描き出したものです。

現実の空間に立体を出現させる彫刻などとは異なり、絵画や版画などの画面は3次元の寸法をもっていません。しかし絵画や版画の画面は、現実には縦と横の寸法しかないからこそ、3次元目の寸法—奥行きという虚構—を無限に延ばすこともできます。

その方法として、これまで線遠近法や空気遠近法が発明されてきました。しかし「3次元目の寸法」を延ばす方法は、まだほかにもあるのではないか—。スクリーン・プリントを制作しながら、私はそう考えています。

むらのない青の色面が「空」なら、むらのない赤や白の色面は何でしょうか。「あれだ」と参照したり比定したりできるものは、現実界には存在しません。現実界には存在しないけれども「空」と同じような「空間」を感じさせる、そんな色面を生み出す方法としての可能性を、私はスクリーン・プリントという技法に見ています。

スクリーン・プリントを制作する際、私は「これは紙であり、紙の上のインクである」と常に意識します。しかし制作を進めるうち、それらが単なる紙やインクではなくなる感覚に包まれる瞬間が訪れます。平らな面に刷られた赤色や白色のインクが、突如として奥行きのある空間に変わる。「少しの曇りもない色面」という2次元の世界が、ふと、3次元の世界に変わる—。そんな瞬間を、作者である私自身も感じながら制作できるのがスクリーン・プリントの魅力なのです。



「現」作品 16 2002年 1100×1800mm スクリーン・プリント



展示風景 2003年 SK画廊（東京都杉並区）

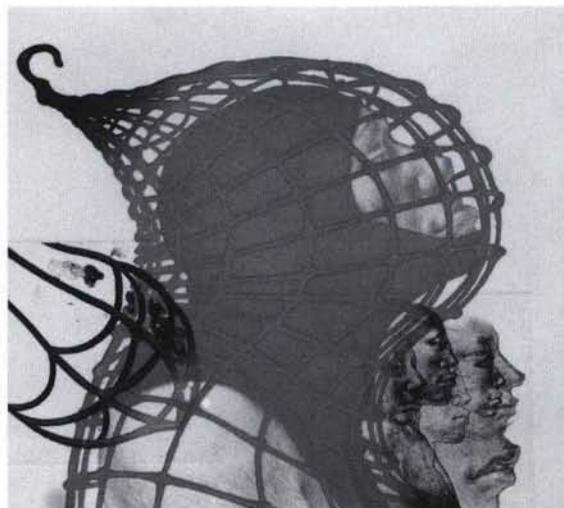
在外研修報告

石山 直司

- 1992年 愛知県立芸術大学美術研修科修了
1996年 さっぽろ国際版画ビエンナーレ展 受賞
1998年 神奈川国際版画トリエンナーレ展 受賞
1999年 文化庁国内研修員
2003年 文化庁在外研修員
2003年 クラクラフ国際版画展 受賞



版画センター（左）とユヴァスキュラ駅（右）



KAZAMI-DORI 2004 230×250mm

ソフトグラウンド、アクアチント、リフトグラウンド（何れもノン・トクシツ技法）

フィンランド、ユヴァスキュラ

2003年8月、家族3人でフィンランドのヴァンター空港に降り立ちました。言葉（フィンランド語）の情報がまったく分からないという未知の環境で一年間の文化庁在外研修は始まりました。研修の目的はノン・トクシツ凹版技法の研究と、フィンランド人作家の表現の独自性を自作に取り入れることです。

今回の研修の受け入れ保証人ユッカ・パルタネンさんがユヴァスキュラ駅で出迎えてくれました。ユッカさんはユヴァスキュラ市美術館の主任学芸員で版画工房の責任者でもあります。あらかじめお願いしていたアパートに案内されてひと安心、と言いたいところですが、家具もなにも（椅子さえ）ない空っぽの部屋でまったく0からのスタートとなりました。

ユヴァスキュラ市はフィンランド中央部にある、大学を中心とした国際的な色合いの強い町で、アルヴァル・アルトや、国際版画展グラフィカ・クリエイティヴァとの関連でご存知の方もいらっしゃる事と思います。

研修を行った施設はそのグラフィカ・クリエイティヴァを企画するユヴァスキュラ市美術館附属の版画センターです。ここはギャラリーと版画工房、そしてゲストルームを備えたアーティストインレジデンスの施設で、版画用の同種の施設としてはフィンランド随一のものです。工房ではユルキ・マルッカネンさん（銅版）、ウツラ・ヴィルタさん（油性木版）をはじめ常に5人程度の地元の作家が制作をしていて、適度な刺激のあるとてもよい雰囲気です。

1、2ヶ月周りの様子を観察しながらぶらぶらしたあと（実際にはユッカさんといっしょに中古の家具を探したり生活上の手続きに走り回っていたのですが）やがて欲求不満が高まり制作を始めると、工房の他の作家とも急激に親交が深まり、フィンランドの版画を含めた芸術の状況が少しずつ見えてきました。

フィンランドの芸術を取り巻く状況

フィンランドの全人口は約500万人（日本よりも少し小さい程度の国土に東京の半分以下の人口！）ですが、割合から考えると実はかなりの数

の作家が存在していることとなります。フィンランドでは全国的に美術家連盟のネットワークが発達していて、市区町単位的美術家団体と、版画家、彫刻家、写真家、絵画家、現代美術作家の各協会があり、フィンランド美術家連盟がそれらを束ね、連携を密にしています。ほとんどの作家が何らかの協会に所属していると言われ、所属作家は現在2000名以上と考えられています。フィンランドでは作家の制作に対する補助金制度が発達していて、この申請のためになんらかの協会に所属しているほうが有利という理由もあるようですが、もともと独立心に富んだ国民性のためか、作家として生活するための一つの手段と割り切っているようにみえます。

また、フィンランドにはアマチュアの作家が多いというのはよく聞くことですが、実際その通りです。もちろん国際的に通用する優れたプロの作家も同様に多数存在しています。この、アマチュアとプロとが同じ土俵上にいるという状況はフィンランドの美術界の一つの大きな特徴だと思います。アマチュア作家はちょうど作家と一般の市民との架け橋的存在になっていて、実際フィンランドでは芸術が実に広く市民の間に受け入れられていると強く感じます。ここにはプロ、アマの作品に関わらず自由に作品に接して、自分の価値観にそって自在に意見が言える雰囲気があるようです。

このような土壌のせいも、作家も何が一番大切なものなのかを实によくわきまえているように感じられます。それがフィンランド人作家の持つ独特な表現の強さにつながっているのではないのでしょうか。ただ、それが抜きん出た形で外に現れてこない点が日本人作家としての目からは齒痒く感じられ、また外からフィンランドの芸術が見えにくい理由だと思います。実際に住んでみると作家として得るものは実に多く、宝の山のように感じるのです。

ノン・トクシク凹版技法

ノン・トクシク凹版技法は有機溶剤を使わない技法のことで、実際に始められたのはすでに10年以上も前のことです。日本でもよくご存知の方も多いことと思いますので、ここでは技法の細かな説明は省略させていただいて、(私のホームペ

ージ <http://www2.odn.ne.jp/~ceq83450/index.htm> に技法の概略と研究機関へのリンクを載せていますのでご参照下さい。) フィンランドでのノン・トクシク技法の現状を中心に記してみたいと思います。

一言でいうと、従来の技法とノン・トクシク技法がごく自然に同居しているというのがフィンランドでの状況です。実際に、私が研修を行った工房でも、両方の技法に対応しています。ノン・トクシク技法だけでは表現技法として未完成な点が多い反面、使用材料の特質から来る独特の表現も持ち合わせており、実際には両方のいい所を使い分けるとというのが現実的な使用方法のようです。

面白いのは学校教育の状況で、最初から純粋なノン・トクシク技法を凹版の基礎技法として指導している美術学校や大学が増えていることです。つまり現在多くの学生が従来の伝統的技法を知らずにノン・トクシク技法を自分の基礎として育ち始めているということで、将来、彼らがこの技法をどのような形に成熟させ、表現に結び付けていくのか、個人的にはとても興味があります。

現在では十分な換気設備とマスク、手袋の着用が作家の健康のためにはもっとも有効であるという考え方が主流になりつつあると思います。両技法とも純粋に表現手段のバリエーションとして自在に使用するための一つの考え方といえるのではないのでしょうか。

実際のところはフィンランド人の気質からしてあまり厳密に環境を、健康を、というわけでもなく、やってみたら結構カラダ的には楽だな、この技法のこの効果は面白いから使ってみよう、といった程度のスタンスでやっているようです。案外それがノン・トクシク技法との正しい付き合い方ではないかと思うのです。

研修期間終了後、引き続きフィンランドに滞在して制作を続けています。この研修で得た様々なものを自分の形にしていくためです。次の機会には改めてフィンランドの現状についてももう少し突っ込んだ報告ができたかと考えています。

アーティスト・イン・レジデンス

—国際的に開かれた制作活動の場

門田 けいこ

文化政策分野の調査研究・企画などを主業務とする産業人文学研究所の代表理事（1996年発足）。

兵庫県長沢アートパーク AIR のプログラムディレクター。
全国の AIR 関係者と定期的なフォーラムを主宰。

■ アーティスト・イン・レジデンス

日本ではアーティスト・イン・レジデンス（以降、AIR）は、一般的には余り知られていません。簡単に意識すれば、アーティストが他地域に一定期間滞在し創作活動をすること、または、その活動を支援する社会的装置を指します。欧米には非営利団体、公・私財団、アーティスト・ランなどの組織が、経済的支援を各方面から得ながら自立的に運営をしています。日本では1990年代に、文化庁が地域の振興や活性化事業の取り組みの一つとして、県、市、町などの地方自治体に対し、予算措置をして AIR 活動を奨励しました。そのため海外の自立的な活動とは異なり、日本では行政機関やその関連団体が取り組む政策プロジェクトの一つのように受け取られてきました。現在、全国で約 22,3ヶ所で取り組まれています。

■ 長沢アートパークパイロット事業 AIR

私の担当している兵庫県・淡路島の AIR 活動をご紹介します。淡路島のほぼ中央に位置する津名町は、1997年より、国際交流事業と長沢地区の過疎化対策事業の一環として AIR 活動に取り組み、文化庁の該当事業として認定され（5年間）、海外のアーティストを長沢の里山に2ヶ月間招聘し、水彩多色摺り木版の技術指導と研修制作のプログラムを実施してきました。公募はウェブ・サイト上で発表され、毎年、70～80名の応募があり、そこから6,7名のアーティストが選考されます。日本人アーティストは余りウェブ・サイトを検索しない、水彩木版をよく知っているなど、いくつかの理由が考えられますが、国内からの問い合わせや申請はほとんど有りません。そのため、当プログラムでは日本人アーティストを、美術大学版画専攻科の先生から推薦を頂いております。また、日本人アーティストたちが参加を契機に、海外でも活動できるように、海外の AIR 機関との交換プログラムも実施し成果を上げてきました。

■ 海外の AIR

世界中の AIR を束ねる機関、レス・アルティス（Res Artis）によると、メンバー登録をしている関係機関は約 50ヶ国、200ヶ所に及ぶと言われて

います。登録していない AIR の数は、その 4 倍とも 5 倍とも推察されます。AIR のプログラムは、音楽、演劇、ダンス、ビジュアル・アーツ、文筆など多岐に渡ります。2004 年 8 月、オーストラリアで AIR の世界会議が開催され、欧米はもとよりアフリカ、南米やアジア各国から 100 名に及ぶ専門家が一堂に会し、問題の抽出と研鑽、情報交換などをしました。

AIR 事業はインターネットによって大きく変質したと言っても過言ではありません。国境を越え自らのキャリアパスの場所を求めて、移動するアーティストたちと、より優れた国際的なアーティストを自分たちのプログラムへ招こうとする運営側との両者の思惑を、実に、インターネットは低コストで敏速にマッチングしました。各国の AIR 機関の広報活動はホームページ (HP) によって、どれだけコストダウンしたか判りません。HP は誰でもが瞬時に情報を入手しやすいように工夫され相互にリンクし、アーティストがパソコンの前に座りキーワード検索すれば、どこの国の AIR も検索できるようになっています。このようにして AIR は、グローバルに活動しようとするアーティストにとって新たなチャレンジの場として位置づけられています。

英語が億劫な日本人にとって、海外のウェブ検索は敬遠しがちですが、情報化社会にあって表現活動も、また、オープンソースなスタイルへと様変わりしていることを、下記の HP を検索しながら感じて頂けたら幸いです。

http://www.jpfa.go.jp/air/list_j.html

(日本/国際交流基金)

<http://www.transartists.nl/>

(オランダ・EU の AIR 情報/ Trans Artists)

<http://www.resartis.org/guide/index.php>

(世界の AIR 情報/ Res Artis)

<http://www.kala.org/air.html>

(版画のプログラムもある Kara Art Institute, USA)

<http://vermontstudiocenter.org/vscpress.html>

(版画のプログラムもある Vermont Studio Center, USA)



長沢アートパーク AIR
彫り師・北村昇一氏 (左側) から指導を受ける 2004 年のアーティストたち
(長沢スタジオ)



レス・アルティス代表の C.キャンベル氏 (左から二人目) と運営委員たち
(2004 年オーストラリア会議)

版画教育の現在

「版画」教育とデジタル・テクニクについて

遠藤 竜太

1984年 武蔵野美術大学油絵学科卒業
1986年 多摩美術大学大学院版画／専攻修了
2004年 つくられる平面 part4／コート・ギャラリー国立
2004年 版画を読む一画層と色層の冒険／文房堂ギャラリー
2004年 崇高なる現在—世界の版表現と教育の現場より—
／武蔵野美術大学
現在 武蔵野美術大学 教授

今日、美術の枠組みすら変化している中、「版画」についての独自性を明らかにし、それを保持しようすることの意義は、もはや失効している。

しかしながら、美術教育における版画制作の体験は、造形的能力を育成する過程で、その有効性を失うどころか、さらに増してきてはいないだろうか。いわゆる自画・自刻・自摺の理念は、版となる素材に身体的に関わることであり、そこから内なるイメージを引き出してくることで、表現につなげていく。それこそが、創る者と作品の間に介在する版のはたらきであり、新しいテクノロジーとコミュニケーションが定着した現代社会で、ますます希薄になりつつある身体感覚の重要性を認識する契機となり得る。つまり、版による制作の経験は、技術、概念、発想など多くの要素について身体性を介在して、総合的に研究するのに適していることから、美術教育において、ますます重要な役割を果たせようと考えているのである。この版の持つ特性を活かすことは、専門性の有無を問わず、これからも版画教育の基本である、ということをまず前置きしておきたい。

さて、「版画」を専攻した学生も、概ねそのような版との関わりから出発する。しかし、版の効力だけで常に表現が成立するはずもなく、さまざまな認識の上に各自のイメージを模索することを考えると、たとえ版を拠り所にするとしても、その制作すべてが、確立された技法に沿った「版画」に留まるとは限らない。予想以上のスピードで社会を覆いつつあるデジタル・テクノロジーの影響を受け、新しい視覚環境によるイメージが、版表現の中にも顕現してきている。それは、デジタル版画というかたちで出現するだけでなく、この環境で日常を過ごす学生の意識のなかに、少なからず現れた視覚の変化、対象認識の変化として、版表現に入り込んでくる。

ある意味において、これまでの手技の技法による「版画」と、デジタル・テクノロジーは対極にあると言っていだろうか。だが、この環境の変化に伴う新しい技能を備えた学生の増加によって、いよいよコンピュータを相容れないものとするのでは済まされなくなってきた。「版画」にとっては、

それはいわゆるノイズなのかもしれない。しかし、だからといって、それを「版画」の理念のもとに無視を決め込むのは、あまりに懐旧的ではないか。このような思いが、版画教育の現場において、戸惑いとなっている。最近さかんに行われる、「版画」とデジタル・テクニックについての様々な議論や研究は、この版画教育のジレンマをよく表している。そのジレンマとは、いわば創作版画以来の「版画」の領域にあえて止まるべきか、あるいは社会環境に相応した版表現として、デジタルを受容していくかの迷いである。

しかし、憚りつつ私見を言及すれば、皮肉にもこのこと自体が、本来その優れた技術・技法を常に革新しながら動くことで、独自性・特殊性を獲得してきた日本版画が、理念と伝統と歴史と誇りの重みによって、次第に自らを束縛し動けなくしてしまう、大きな閉鎖的体系となってきたことを象徴しているように思えてならない。

いままさに、私たちが直面している主要な課題は、幾度となくそのようなノイズを受け入れながら、常に動くことにより新しい可能性を拓いてきた経験のもとに、あらためて明治以来の「版画」と新しいテクノロジーの関係を捉えなおし、いかに研究と教育のシステムのうえに実践していくかということなのではないだろうか。

問題とするコンピュータは、30年ほど前から普及しはじめ、近年、性能の向上と環境の整備により、美術の分野でも様々な表現に使われてきていることは、周知の事実である。しかし、いまさら新しいメディアだからといって、そこから生まれる作品がすべて先端的だと考えるのは、いかにも短絡的なのは自明であり、またその逆にコンピュータを使った作品がすべて安易もので、表現として劣ると決めつけてしまうのも、また短絡的である。当然、版画作品もその例外でないことは言うまでもない。

私とコンピュータとの出会いは、大学で助手をしていた1991年に遡る。「将来、版画も必ずコンピュータに関わるようになる」ということで、清水昭八教授がパーソナル・コンピュータ（マッキントッシュII Si）を研究室に導入したが、私はその言葉を信じなかった。そもそも、コンピュータが、何をもたらすのか自体がよく見えてなかった。当時のMacでは、処理能力の面でワープロとして使用するのが精一杯だったからである。しかし、清水先生の言葉通り、現在では、多くの学生が個人でパソコンを所有し、私の研究室でも、数台のMacとEPSONプリンタPX-10000を備えていて、様々な方法で表現の中に取り込まれている。



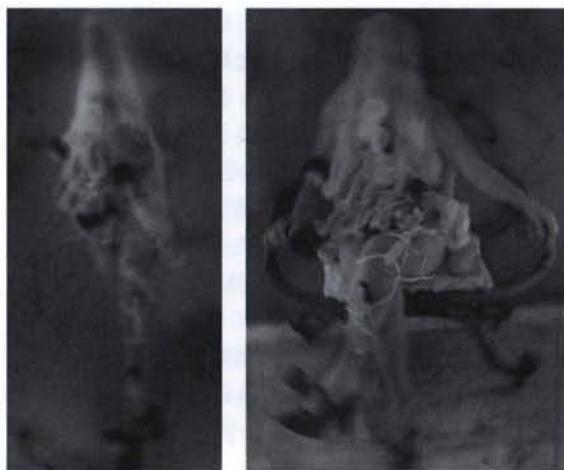
1.
Liz Ingram
Christening Chaos
digital output transparencies, plexiglas,
wood, fluorescent lights
2001
203.2 x 162.6 x 40.7 cm

ところで、いわゆる複製版画の領域では、プリンタの性能向上により、出力による複製能力が格段に良くなったことで、デジタル・プリントが急増しているという。それが「版画」か否かについては、様々な意見もあるだろう。しかし、完全な商業領域とは違い、営利を超えた目的が存在する美術の場において、利便性や効率だけが優先することは考えにくい。だから原画がすばらしく忠実にプリントできるという、機械的性能をここで取り上げたところで、不毛なのは明らかである。結局、私たちは、美術として成立するかどうかという視点だけをもって臨むこととなる。その視点から生まれる制作者の必然性によってはじめて、デジタル・プリントが退屈な複製でない、豊かな平面表現となる可能性を拓き、その場合のいわゆる「版画」か否かは、二次的な問題として置いていかれることとなる。

Liz INGRAM は、生命や自然、あるいは存在という普遍的テーマを身体、水などをメタファーとして探究している。内的経験のイメージを視覚化する際、その断片として写真画像を使用し、さらに行為の痕跡である手技による版の触覚的作用との統合によって、情感に引っ掛かり、見る側にある種の物語の記憶が形成していくような作用を包含する優れた作品を制作している。イメージを探ることから定着まで、版画作品であれ、プリントインスタレーションであれ、デジタル技術が制作の包括的な総合手段として機能していく良い例である。(図版1)

Magda DE JOSE もまた、自分とそれを取り巻く環境のイメージを、身体性にまつわる表現に展開している。コンピュータによって画像の分解や構成を行い、空間の深度を變成させたイメージを、デジタル・プリントにより和紙に定着させる。その上に版を刷り、雁皮紙やエンコスティックといった素材を重層させ、触覚的要素を付加している。それらの薄い膜は、様々な意味を含む皮膚のようでもあり、一方でその中に封印されたイメージは、透過層がつくる不思議なパースペクティブを伴って強く印象づける。(図版2)

鈴木道子と Wayne EASTCOTT がインター・コネクションと名付けた共同制作の試みは、そもそも版という性質が外部との親和性を備えていることに加え、デジタル・テクノロジーという共有できるフィールドが加わって、更にその可能性を拡大しているように思える。文化や地域性から生じる双方の経験の差異が拮抗しながら、共生可能なメディアによってひとつの表現として結合される。この試みは、新しい表現の成り立ち方を創出しようとしているのと同時に、双方の内的な創作回路を組み換えやすくするプロセスにもなるだろう。(図版3)



2. Magda DeJose Mary (Red Box) digital print,
etching ,gampi, encaustic 2003 23 x 23 cm



3. 鈴木道子・Wayne Eastcott Interconnection-1
(Moodyville/Tofino) digital print, toner-etching,
silkscreen 2003 40cm x 60cm

私が初めてコンピュータで制作してみた時、少なからず意外に感じたことがある。ディスプレイ内の情報から、作品の質に関わる判断を正確に行うには、かなりイマジネーションを必要とするのだ。結局のところ、コンピュータで制作しても、身体が持つ感性とそこから生まれる知覚が不可欠であることに気がついた。つまり、自分が思い描くイメージを得るために、過去の身体に蓄積された内なる経験、身体的記憶を頼りとしていたのである。

現在、私はデジタル・テクニックによって、断片化して取り込んだイメージを新しい作品に総合させる作業や、空間や色のシュミュレーションを、ディスプレイ内で行うことが多い。そして、透明フィルム（キモアート）に出力し、手描きによる加筆を行い、PS版に感光製版してから印刷する。もちろん手描きの版を刷り重ねていく事もある。近年、試みとしてEPSONプリンタPX-10000で版画紙（ベラン・アルシュ、和紙など）に出力し、

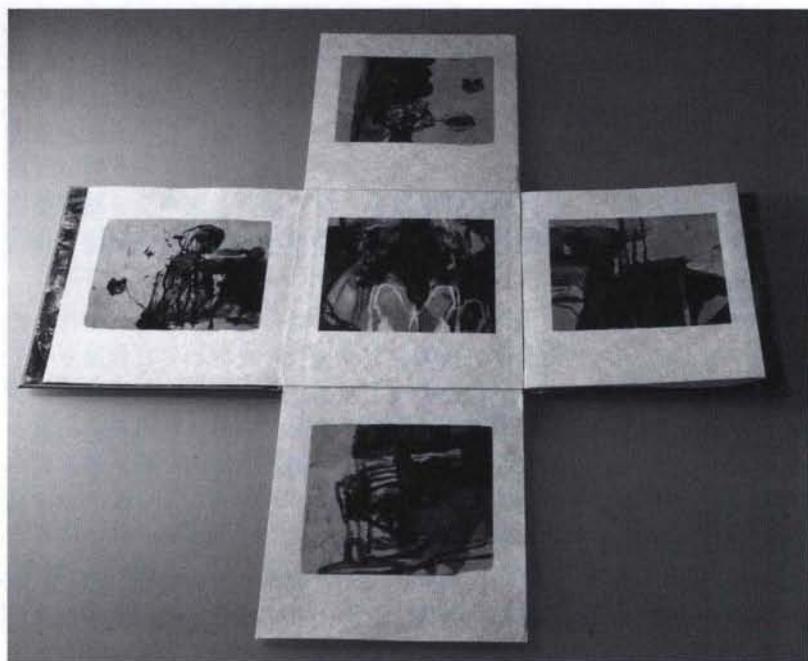
それにリトグラフを併用したり、シルクスクリーンを重ねたりしている。顔料系インクにより、耐光性が増して褪せしづらくなったことで、大分使いやすくなっているようである。しかし私の場合は、そのことよりも、出力によるインク層（実際には層といえない）に、版によるインク層を重ねることで、表面の質が変化することに興味を持っている。

最近では、版表現と並行して、すでに制作した作品から図像を取り出し、タブローに展開をしている。直にキャンバスに筆で描いていく事と、ディスプレイ内で操作するときの感知の回路の違いや相互の作用などで、何かが発生することを期待しつつ、油彩画（油彩+シルクスクリーン）を制作している（図版4）。

また、版画作品が、製本されて書物（本）に置き換わった際、どのように感じられ認識されるかを探るため、展覧会「版画を読むー画層と色層の冒険」にも参加した（図版5）。



4. 遠藤竜太 dissolving boundary -1,2 油彩、シルクスクリーン、キャンバス 2004 各194 x 182 cm



5.
 遠藤竜太
 book/dissolving boundary
 デジタル・プリント、リトグラフ、
 シルクスクリーン
 2004
 45.5 x 32.5 x 2 cm (本)

私に関しては、いわゆるアナログでの経験が作用してその結果に反映するので、コンピュータを使用しても表現が劇的に変わることはない。しかし、実体のない電子データでも、繰り返し操作しているうちに、私の中に別の回路によるイマジネーション能力が蓄積されていく感覚を得たのも事実である。そうして考えてみると、現代の日常生活では、映像に反応する視覚だけが突出した身体感覚となってしまうのも無理がなく、そのうえ実際に目の前にある物を見て触れて描く経験が少ないだけに、今日の学生のなかに、デジタル写真を撮ることによって、デッサンに置き換えられるような思考回路が形成されても、まったく不思議ではないのである。

それでは、学生との関わりと実際の取り組みについて、述べていきたい。武蔵野美術大学では、非常勤を含め9名の教員によって版画の指導を担当している。カリキュラムは、池田良二教授を中心に、柳澤紀子教授、私の3名で検討しながら作成する。専門性という面では、3年次からの版画コース、大学院の授業がメインではあるが、その他に油絵学科の1、2年生の選択版画、デザイン科を含めた他学科の造形総合という体験的な授業

でも版画制作を行っている。

ところで、「版画」には、事前に思い描くイメージと、実際に刷られた画面のイメージとのあいだに、ズレが生じやすいという性質がある。いわば、版という「他者性を孕む技法」ゆえに、意外性や偶然性が関与して、思い通りにならないことが多いのである。しかし、そのような版のふるまいに対し、積極的に感性を働かせておけば、あらたな発見の機会が訪れてくる。それこそ、版を介することの魅力とすべきものであろう。版表現を行う作家は、少なからずこのような経験をしているはずである。

この版の特性は、造形演習の基礎過程という段階において、若い豊かな感性を揺さぶることで、自身の表現を見つめ始める契機とするのには、とても有効なのである。このような観点で、1、2年生では、自画・自刻・自摺による版プロセスの体験に重点を置き、授業を行っている。続いて、版画コースの3年生になると、まず「版画」4版種の基本的技法・技術の修得が、各自の表現探究と平行して行われていく。後期になると、原則として1つの版種を専攻し、扱う技法はさらに幅を増し専門的になってくる。この時期のカリキュラムで特徴的な点を、平版を例に挙げてみるならば、



6. 鈴木統雄 bout デジタル・プリント, 和紙 2005 170 x 85 cm (7枚のインスタレーション)

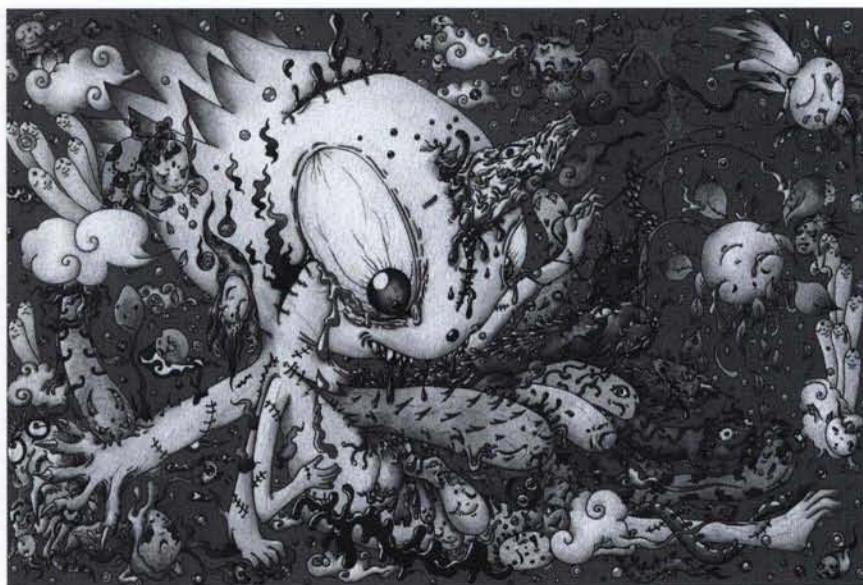
まず石版石によるリトグラフを体験し、いわばルーツを辿ることからこの版式の成り立ちを学習する。そして、すぐ次の課題期間では、PS版を使用した感光法による平版を制作するのである。ここで得た経験は、その版種の歴史的知識を得ると同時に、伝統的方法と現在の方法を等価な技法として扱うことで、各自が表現に適した技法選択をする際に、広い視界を持って臨めることにつながる。それが、その後の4年生、あるいは大学院において研究されるべき、画一的でないオリジナルな表現・技法研究の基盤となっていく。版表現では、どうしても技法偏重になりやすい。よって、可能な限り、表現が技法に従属してしまうことのないように仕向けなければならない。

さて、話をデジタル技法に戻そう。私達の担当するクラスでも、少数だが、版表現を模索するうちに、デジタル表現に移行する学生が現れる。その内容はまちまちだが、デジタル表現そのものが否定されることはない。しかし彼等は、いずれも版画コースに所属している以上、版概念とデジタル表現の関係性を問われることとなる。少なくとも、版画コースに所属しているという現実がもた

らす拘束は、過去から未来に関わる時間的感覚や、そこに存在する物語を考えることを求め、唐突に出現する映像の単なる放出でなく、いかに意味を含む（あるいは、意味を含まない）表現として成立させるかという面で、ひとつのハードルになると考えている。この小さな負荷が、結果的にはデジタル表現に対する、さらなる内的必然性を生むことにつながる。

このような指導方針については、いかにも旧態依然としたこれまでの文字による線的な思考系列、つまりテキスト、コンセプト重視に過ぎる、という批判もあるかもしれない。いわば言葉から目への時代の変化に、即応していないという見方もできるだろう。しかし私には、社会が限られた感覚の肥大によって変化するなかで、美術がさらに複雑化するとしても、まだまだ豊かな歴史や経験との交信を断絶する必要はなく、むしろさまざまな身体感覚によって、均衡を保とうとする環境が生まれつつある、と感じられる。

では、版とデジタルを巡る制約に向き合いながら、独自の表現を獲得した作例として、いくつか紹介してみたい。



7.
木村光雄
ドロップ
デジタル・プリント、
トランスファー・メディウム
2003
110x74cm

鈴木統雄は、写真とデジタル・プリントをコミュニケーションのツールとして個の記憶を遡り、そこから沸き上がる感情をパブリックな場に提示することで、社会とのつながりを得ようとする。選ばれるイメージは、親族の肖像だったり、かつて自分が育った保育園の子供達との触れあいの光景である。(図版6)

木村光雄のイメージは、一見するといわゆるキャラクターである。しかし、背後には独自の世界観によるメッセージを抱え込んだ物語が存在する。自身の絵画をスキャンし、デジタルを経て出力され、さらにシルクスクリーンを加えるというプロセスによって、図像化された視覚が、オリジナルなパースペクティブを持って、リアルに立ち上がっているように思える。(図版7)

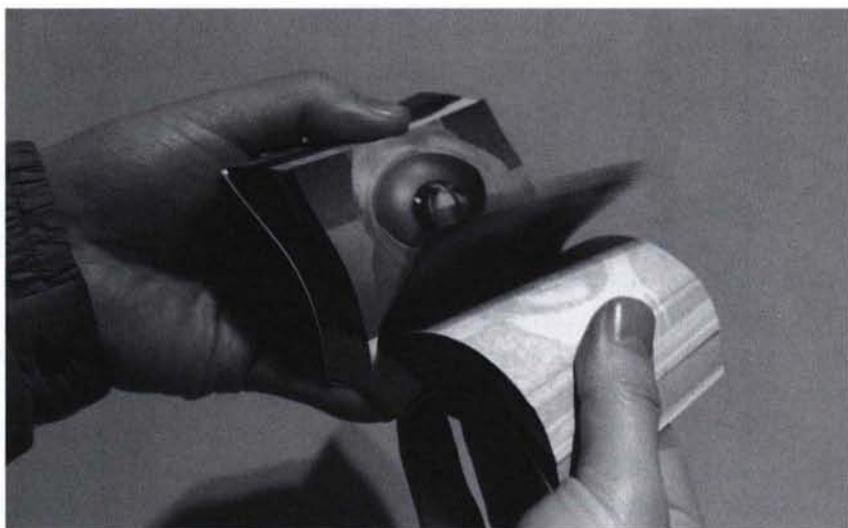
水野宏美は、3Dアプリケーションを使い、卓越した描写力によって、家族に対する複雑な感情をモチーフに完成度の高いCGアニメーションを制作している。それを、水野は1秒あたり30フレームで構築しているアニメーションを解体し、すべてのデータをプリントアウトして、5000枚のいわゆるパラパラマンガに再構築した。動画の原点として、アナログパラパラマンガ本に仕立て直すことで、電子データに明快な方法で身体を与えた

のだろう。光によって映される映像による伝達と本のページをめくる行為による伝達、手に取れるものと取れないもの、様々の視線を孕んだ作品である。(図版8.9)

2004年12月、武蔵野美術大学において、展覧会「崇高なる現在－世界の版表現と教育の現場より－」を企画開催した。ここでは、版画専攻を指導する教員と、学内の他の領域を指導する教員、海外の美術学校の教員の版画作品を、あえて一堂に展示した。国籍も様々であり、版画専門とそうで無い作家の作品が混在している。それは、独自の文化として国内外に認知される日本版画を、さらに大きな括りの上に、相対化してみようとする試みでもあった。求心的に向かいがちな「版画」の磁力を外してみる。逆説的ではあるが、そのことによって、一大学というごく小さな範囲からでも、版表現の広大な豊かさが提示できるだろうと考えたのである。

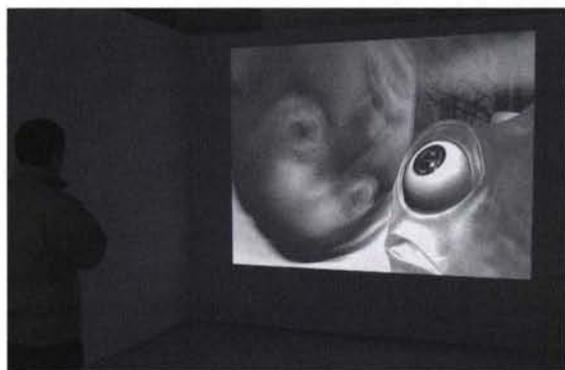
一つの大学というきわめて限定的な視点による、しかも目的を持った展覧会から、「版画」総体の現象を捉えようとすることの無理を承知で、あえて振り返ってみると、この展覧会が、現在起きているひとつの現象を、少なからず明らかにしていることに気がつく。Unique state print (一枚しかな

8.
水野宏美
5000枚のプリント
デジタル・プリント
2005
6 x 8 x 25 cm (10冊の本)



い版画のことが、多いのである。モノタイプ、モノプリント、あるいは複数刷れても刷らないものなどである。また、エディションが極端に少ないという作品も多い。当然ながら、このことに、無限な複製性をもつとされるデジタル・テクノロジーの進出も、大きく関与していることは疑う余地もないだろう。だが、ここでむしろ取り上げたいのは、複数性という機能をあえて手放そうとする、作家の意識のほうである。

ある次元から、シンプルに考えてみることにする。作家は、感知した事柄と内的な総合としての表現(作品)を元に、更に制作という行為を繰り返しながら、形成された自己(作品)を更新しているとしよう。そのようなピュアな制作という行為において、一枚しか刷らないことにより、単に恣意的に一回性の有する希少価値を加えている、という意識は少ないのではないだろうか。むしろ、純粹なる自己形成の更新をしていくうえで、複数つくる必要はなくなった、とする見方のほうが素直だろう。この、いわば版の根本特性ともいえるべき機能よりも、その創作での出来事のほうに、重心が移行してきていることは、ある意味で、版というメディアとしてのカテゴリーから解放され、自由になってきたとは言えないだろうか。このように、複数性・複製性の機能の意味が薄まることは、版表現の可能性を狭めることにはならず、む



9. 水野宏美 SanatriumFamily 映像 2004 5分

しろ豊かにしていくのだと思われる。だとすると、デジタル・テクニックと版のあいだに、またその機能性による境界を設定すること自体、あまり前向きなことではないのである。

結局のところ、私たちが最も大切にすべきことは、日々、自己の形成を更新しつづける制作という線上でのみ得られる、突然閃くようなワクワクする革新的創造の方であり、それは、メディアによるカテゴリーとは別次元で起こるものなのである。いま、デジタルまでも呑み込もうとする、版表現の世界が広大で、なおかつ奥深いものであることを確信しつつ、ここが、そのワクワクするような創造の瞬間を得ることが出来る場である、ということこそ、「版画」教育で伝えたいと思うのである。

荒川修作— 1982 - 83年の版画制作

「実際には、盲目の意志」シリーズ—解釈の試論

春野 修二

(1) 荒川の版画の始まり

荒川修作の1965年(29歳)の南画廊の個展のカタログに「S.A THEORY NO.1」の図版が載っている。技法はブループリント。建築の図面などで用いられる、いわゆる“青焼き”である。「荒川修作の理論 No1」は思想・哲学を取り入れる彼の作品への在り方から“荒川 of 思想の設計図”という意味に解釈できなくもない。また、同年制作されたこのシリーズのなかの「底無し」は本来立体作品としてつくられたものであるからその図面として、設計図的役割としてこの方法が用いられたのは自然なことであったかもしれない。

1953年(17歳)に武蔵野美術学校を中退し、読売アンデパンダン展(58 - 61年)に出品しながら、1960年(24歳)のときにネオ・ダダ・オルガナイザーズの結成に参加。1961年(25歳)に渡米。つまり、荒川にとって版画制作のスタートはそれらの後の事であり、日本の大学の版画教育の延長線上にはじめられたものではない。

いったいどのように彼が版画の技法を習得していったか定かではないが、1965年当初よりブループリントに並行してシルクスクリーンを、1970年よりリトグラフを、さらに1975年からは銅版画の技法を作品の中に取り入れるようになっていく。

(2) 荒川作品の言葉の質

荒川が渡米したのが、1961年(25歳)。1960年代中頃よりアメリカで言語を使った芸術作品が増え始め、1969年に「アートアンドランゲージ」がイギリスとアメリカで発刊され始める。(アートアンドランゲージは、コンセプチュアルアートの専門誌)

荒川の場合、渡米直後の作品1961 - 62から平面作品の中に文字が活用されていることから、それらの流行に遅れることなく“言語を使った芸術”を展開していたことになる。

(絵画作品に言語を用いるケースは、中世の宗教画などにも認められるが)

けれども、荒川のその後の活動は、アートアンドランゲージの作家等が目差した芸術と双方“言語を用いた芸術”にせよ、決定的な違いがある。荒川は色彩や形態を作品の中に活用し、“もの”と

1995年 福岡教育大学院美術教育専攻終了

2004年 「北九州美術 1904-2004」(北九州市立美術館)

「北九州版画考」(北九州市立美術館)

「美術とところの旅」(北九州市立美術館)

「宗左近の軌跡 1—炎える母」(ロー・アハ〜)等企画

現在 北九州市立美術館 学芸係

しての作品を展開していたことに対し、アートアンドランゲージは視覚芸術という条件に疑問をなげかけ、ことばそのものの芸術への“純粋主義”に向かっていることである。そのため色彩を排除(モノトーン作品)している。

しかし、いずれにせよ芸術を通して鑑賞者の概念を揺さぶろうとしていることには共通する面がある。

(3) 荒川と版画集 (ポートフォリオ)

荒川は複数の版画集制作に携わっている。(出版元からの呼びかけの可能性もあるが、)他の作家との共同のポートフォリオとして、1968年に『瀧口修造「マイセル・デュシャン語録」』を、デュシャン、ジョーンズ、ティンゲリーと、1973年には、『Reality & Paradox』をラウシェンバーク、ローゼンクイスト、ジョーンズ、ラッシャ、オルデンバーク、ファヒルストロームと Multiple.Inc.から、1986年には『ヨゼフ・ボイスのために』を、ブラウン、クリスチャンセン、クリスト、キア、クレメンテ、クッキ、ダーン、クラッグ、ディスプレイ、ドクビル、インメルドルフ、ジャッド、キルケビ、クリネス、ルウィット、ロング、ロンゴ、マックリーン、パライーノ、ペンク、ウォーホール、ヴェドヴァ、メイプルソープ、シャーマンら30名と共に、Galerie Bernd Klaser, Munichから出版している。

荒川自身単独の版画集としては、1973年に『「否」と意味されるものが言う』(全6点セット・リトグラフ・コラージュ・シルクスクリーン等、Ed. Multiple Inc.)、(次の版画集までに、セットもの2種)、1976～77年に『意味されるもの あるいはもしも』(銅版 全7点セット)を、(その次の版画集までにセットもの3種、1978『それはそのなかに』、1978『空点』、1979『色見本』、それぞれ3点組)、1982～83年に、『実際には、盲目の意志』(銅版・手彩色 全9点セット)となっており、彼自身のやや大きめのポートフォリオとして『実際には、盲目の意志』は3番目の版画集ということになる。

(4) 「実際には、盲目の意志」で表現されているもの

当然のことではあるが「実際には、盲目の意志」で表現されている内容や描かれているのは、実質的に、美しい花や風景やある特定の人物などではない。理想的な色彩や形態の追究に専念しているというわけでもない。(それらの画面はシリーズ9点すべて灰色を基調にしており、幾何学的形態は定規等の使用が認められ、やや大雑把である。)

それではそこにえがかれているものは何か?簡単にいえばこういうことになる。おそらく、東洋の思想をヒントに彼等自身の思想を構築し、マギリンズとのやりとりの中で再構成したものを短文にまとめ、それらの文字の背景にその図を示したものの。別の言い方をすれば、画面全体にデザイン的に自分の考えを書き、その背景にそのイメージを書き入れたもの。つまり、そこではある思想を文と図で示したものが銅版画で見栄えよく、センスよくまとめられている。(ある思想とは、“Blank”についてである。)

1977年に中原祐介は荒川の文字と図の関係について次のように述べている。“荒川の作品は、「見る」ことと「読む」ことの共存している作品である。「見る」ことと「読む」ことは入り混じり、また入れ替わり得る。文字は、図像の解説ではない。作品は文字と図像の関係として成立しているのである”と。このことが『実際には、盲目の意志』のシリーズにもあてはまるかどうか後ほど考察したい。

先に述べたが「実際には、盲目の意志」は、“Blank”という概念を考えている頭の中の状態を示す絵画である。実際に、目に見えないこと(タイトルも「実際には、盲目の意志」である)を表現しているから、“形而上学”ということばでこのシリーズは、語られることが多い。けれども、単に“形而上学”目にはみえないもののことを提示しようとしているのではない。また、頭の中や脳の中で起こっていることを描いているだけでもない。目に見える世界のことを、目を閉じて考えようと促しているのだ。そして、これらの作品群には、現実に対する具体性がしるされている。

それらのことに対し、実生活の中で結びつけて考えた例がヘレン・ケラーだと氏はとらえているのだろうか。(1986年の「ヨゼフ・ボイスのために」では、“ヘレン・ケラーあるいはヨゼフ・ボイスの肖像”を制作。1990年には、マドリン・ギンズが「三田文学」に“ヘランケラーあるいは荒川”を発表している。)ヘレン・ケラーへの共感や関心。目を閉じて世界のありさまを考えてみようとする態度や表明。

(5) 荒川にとっての“BLANK”とは・・・

1979 - 81年に「STUDY FOR “BLANK”」(“空白”のための習作)が10点のドローイングで制作されている。No.1 [「WEIGHT WITHOUT PLACE No.3」(場のない重さ)の副題をもつ]からNo.10までの中には、例えばNo.6とNo.7は全くの同文であったり、いったん書かれた文字が読めない状態にされていたりと1982 - 83年の「実際には、盲目の意志」と比較すると、“BLANK”についての荒川自身の思考がこの段階では未整理の印象をもたらす。

1984年室伏哲郎のインタビュー(いのちと空白の狩人)の中で荒川修作は「ブランクというのは、空虚とか空白とかで、中国人が玄といった、まあ、そういうものを、この七、八年考えているんです。」と述べている。(実際8年前の1976年には、「空白のモデル/モデルの空白」を制作。1978年の著書「意味のメカニズム(No.2)」では、16章に「検討と自己批判」で同名の類似作品「空白のモデル/モデルの空白」(P.96 - 97)を掲載。)

また、同年、渋谷孝輔は「ブランクの力」という文章でアルミン・ツヴァイテの荒川論より、“仏教”“無”等との関連を述べた上で「彼の仕事はヨーロッパ近代の思想的枠組の批判的読み替えであるとともに、例えば老荘思想の読み直しのための装置としても機能しうるはずなのだ」としている。これらのことから、荒川の東洋の思想への関心や関連を伺うことができる。しかし、荒川とギンズは「SPACE AS INTENSION」(1983・ギャラリー一たかぎ)のカタログ中《“空虚、無、から空、白紙、真空は、私たちの“空白”の概念をおおいつくすものはない》としている。したがって、厳

密に言えば荒川の“Blank”は“空白”が最も近い表現になる。だが、前述からしても荒川の“Blank”の概念に近づくには無、から空、白紙、真空や東洋の思想等は無視できない。それらのものを想起したり、対比させながら解釈する方が“Blank”や“空白”の概念は理解しやすいように思う。

(6) 「実際には、盲目の意志」の中に登場する文字・文章と図像について—ロバート・マフィーとの対話から

作品中の英文を翻訳することは荒川自身でない限り、正確にはできないだろう。他者が翻訳することで、あやまった解釈が生まれることも考えられる。しかし、「実際には、盲目の意志」の中にでてくる文章は少なくとも、作品に対して何の脈絡もないものではないし、不可解な謎でもない。

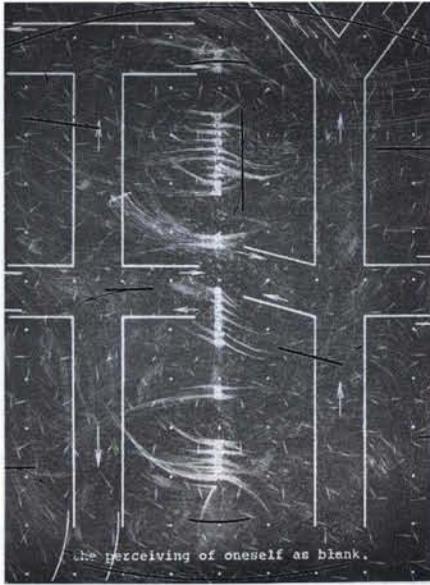
まず、ポートフォリオのタイトル「IS AS IT : BLIND INTENTIONS」から考察したい。この前半部分の“IS AS IT”を“～ IS AS IT”としてみると、“～は、ITのようだ”と解釈できる。～は様々なものが当てはまる。ITはBLIND(空白)のことだとすれば、「～(すべてのもの)は“空白”のようだ」となる。

“BLIND INTENTIONS”のBLINDはこの場合、盲目つまり盲人のみ(目の不自由な状態)を示すものではない。むしろ、目には見えないものの存在を想像することの“盲目”であろう。INTENTIONSは単独で約すならばこの場合“意考”がふさわしい。“BLIND INTENTIONS”は「見えない意考」と捉えられる。

以下は、シリーズの作品順に、タイトル、英文、和文、作品図版、文章解釈、図版解説を掲載している。ただし、和文、解釈、解説は作品に対する一考察にすぎず、絶対的見解を示すものではない。

実際には、盲目の意志 I (1)

the perceiving of oneself as blank
空白として自身を知覚すること



60.2cm × 44.9cm (76.0cm × 56.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

自分自身を無(何でもないもの)であると悟ること
自分がブランクだったと気づいている瞬間の図
であろうか？

今現在、その場所にいる自分自身が頭の中をか
らにして、何も考えない状態・カラッポの状態
(空虚)にすること(煩惱に煩わされない状態)
であろうか。

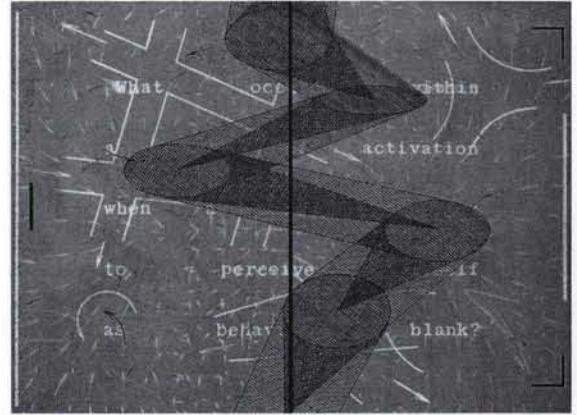
作品のなかでは、縦向きに描かれた the
perceiving of oneself as blank の文字そのものが消
えかかっている。

自分が元の状態にもどる
自分がもともとゼロである
自分がゼロだったと悟る
頭の中の様子かもしれない。

実際には、盲目の意志 II (2)

What occurs within a state of activation
when a subject comes to perceive itself
as behaving: blank?

空白を知覚するとき何が起るのか



45.2cm × 67.0.9cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

あるものがそれ自身……空白(無やゼロの状態)
を知覚するようになるとき、その動きのなかでは
何が起るのか？

あるものとは、様々なものが想定される。人か
もしれないし、建物かもしれないし、都市やもつ
と、スケールの大きなものかもしれない。あるい
は、形のないもの、憎しみや愛情のようなものか
もしれない。

それらの“あるもの”が元々、最初はなかった
と感じたとき、自覚したとき何が起るのかとい
うことではないだろうか。

あるもの = X
X がゼロを自覚する場合。

元々ゼロだったと自覚してた = Y
Y がゼロではないと思ったとき

元々ゼロでないと思ってる = Z
Z や Y が別の状況・地点に移行したとき

それぞれ、何が起るのか

“空白”を知覚したときの、「変容」の過程を標
しているようである。

作品の左右にカメラのファインダーの中からの

ぞいているような設定で線が描かれている。画面の垂線を軸に円形が下方から、右に移動。そして、上方に左へ。また、右に移動。最後に上方に移行してゆくように（あるいは、全行程がその逆に）感じられる。

円形は、a subject = あるもの = X
 “空白”（無の状態）を維持したくても、様々な情報が入ってきたり、無意識のうちに何か考えたりする。その様子が矢印→で表現されているようである。あるいは、→は、空白を知覚しているときの周辺の状況かもしれない。

実際には、盲目の意志 Ⅲ (3)

Part of doing is always Blank
 Even those energies which move us move blankly
 What are commonly called feeling and thinking
 are such energies
 As well as providing a place for forming Blank &
 these configurations of energy themselves move
 through Blank to make varying degrees of
 awareness or Sometimes to remain in it,
 completely Blank

2度繰り返し（上記の同文が作品下部に繰り返し表記されている。）

何かをすることの一部は、常に空白からできている。私達を動かすそれらのエネルギーさえも、何気なく〈空白的に〉作用している。普通、感情とか思考とか呼ばれるものは、そのような〈空白から生まれる〉エネルギーによる。これらのエネルギーの組み合わせそのものが、〈新たな空白〉の場を提供するだけでなく、空白を通して意識の変化の段階をつくるように動いたり、ときには完全な空白のなかにとどまりもする。



44.7cm X 60.2cm (56.5cm X 76.0cm)
 エッチング・アクアチント・手彩色・紙

◎.1) 海の中の海藻は波によってゆれる。海藻そのものが自分で動こうとするのではなく無意識のうちにゆれる。ここでは、波は空虚や無あるいは“空白”の作用になぞらえられる。

◎.2) 人が何かをしようとする。本人の意図ももちろんあるだろうが、結果的にみてそれは空白のうちに湧き出るエネルギーの集積だというのだ。

◎.3) 誰かが、有名な歌手になったとする。その人物がうれしくなったり、悔しい思いをしたりしながら階段をのぼってスターの座を獲得する。その人物の運命を決めているのも空白の作用が関係しているし、うれしくなったり、悔しい思いをしたりするのも空白の作用が関係している。

何もない状態から何をやりたいと思う。その“やりたい”というエネルギーはどこからくるのか？

経験や見聞により、感情や思考がうながされ、また、別の何かをやりようしたり、そのままとどまったり・・・空白からのエネルギーは様々な方向に左右する。

その“みえない力”が“空白”の作用だということ。(知らないうちに自分の適正が形成され、あれをしようとか、こうなりたいとか考えるようになっていく)

また、いつの間にか物事に優先順位をつけたり、時には何もしないで保留にしたりする。

作品中には、遠近を感じさせるような方眼の目が画面をはみだすように描かれている。(Part of doing 以下の文章の文字が大きさを変えて2回繰り返されているのも遠近を出すためであろう。)

近くから遠くへ、過去から未来へ

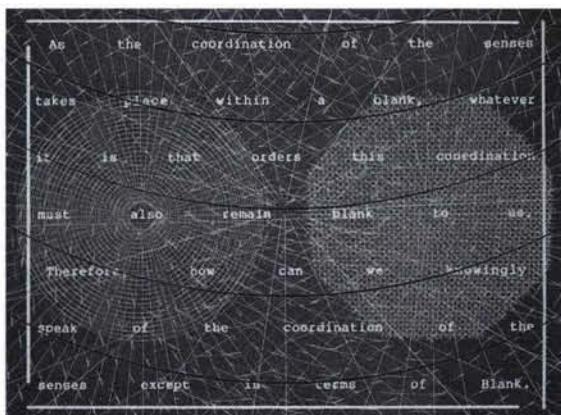
私達は、どこから来て、何処に行くのかということ想起させる。

画面中にエネルギーの象徴のような形態が、上、下、斜めにと移動している。

実際には、盲目の意志 IV (4)

As the coordination of the senses takes place within a blank, whatever it is that orders this coordination must also remain blank to us. Therefore, how can we knowingly speak of the coordination of the senses except in terms of Blank

感覚・五感の調整が空白のなかで起こるとき、その秩序がどのようなものであれ、空白に留まっているに違いない。すなわち、空白という言葉抜きに、感覚・五感の統合について心得顔に語る



44.6cm × 60.5cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・紙

ことができるだろうか。

視覚、聴覚、味覚、触覚、嗅覚の五感に対するセンスや感覚。言語能力や運動感覚、対人関係、資質や性格他、様々な側面がありコーディネートされた上で一個人のパーソナリティ・人格が形成されている。そして、また、日々徐々に変化もしていく。それらの感覚の一つひとつは、何もない“空白”の状態から始まり、幾つもの要因によって作用し再構成される。

個が個であるためには、様々な能力や感覚のバランスが保たれ調整されて、適正(向き不向き)などもでてくる。

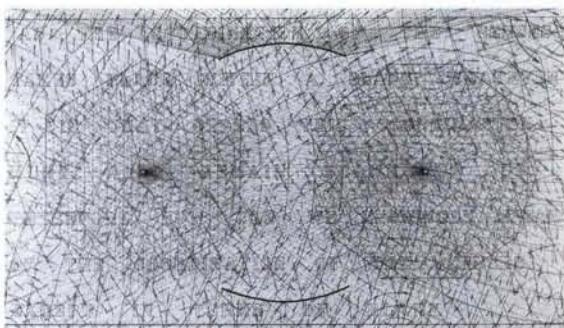
人格の形成(感覚の共同作業)を私達が考えたとき、やはり“空白”という状況(始まりのときや立ち止まったとき)を抜きにして語ることはできないだろう。

無限の円の連なり(マトリックス)を想起させる図像中に文字が配置されている。放射状に描かれた線は様々な感覚の一つひとつのようである。それらの線は、別の円から発せられた線と交差している。

円は個の能力の“引き出し”のようなものであるだろう。

これらの円の行列や、線と線の交差は、“感覚の共同作業”や“人格のバランス”、“個々の感覚”や“個と他”のつながり・関係などの象徴にもみえる。

「STUDY FOR “BLANK” No.5」(1979 - 80)に類似した傾向の少し横長のドローイングがある。



108.4cm × 183.0cm
アクリル・鉛筆・フェルトペン・エンコスティック・紙

背景に描かれている英文は配置が多少違うが、同内容の文である。ここで注意しなければならないことは、この作品のネガとポジの関係が逆転していることである。盲目の意志シリーズ9点中(他の作品が全てグレーを基調にしているのに)この作品だけが背景のトーンが黒に近いに落とされているのである。

つまり、感覚の調整は他よりもさらに深い段階や更に見えない部分で成されていることを示しているのであろうか。

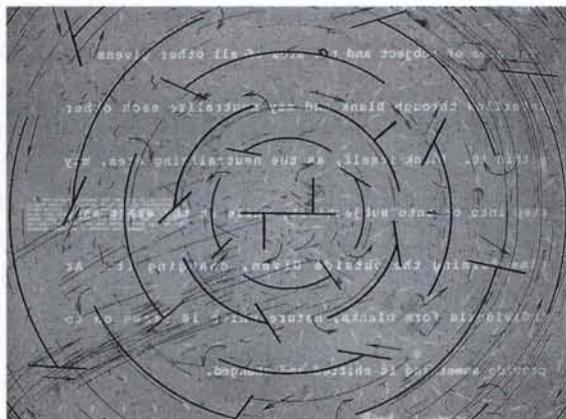
実際には、盲目の意志 V (5)

The area of subject and the area of all the other givens interflow through Blank and may neutralize each other within it

Blank itself, as the neutralizing area, may step into or onto subjectivity while at the exact same time forming the outside Given, changing it. As individuals from blanks, nature which is drawn on to provide something is shifted and Changed (鏡文字で画面全目に本文)

ある主体の領域やその他すべての領域は空白で自由におつかり合い、それによって御互いが別のもの(無)になることもあるだろう。

別のものとなった(ニュートラルな)領域はそれ自体、外部を形作り変化したその瞬間に、主体性のすれすれの所に踏み込んでくる(他に影響を与えるようになる)だろう。



45.0cm × 60.3cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

空白から固有性が引き出されるにつれて、何かをもたらすために引き寄せられる自然(秩序)は、ずらされたり、変化したりする。

The area of ~以下の文章が逆さ文字で書かれている理由は画面の全体を肉体(ある主体の領域)として捉え、眼球の内部から外界(その他の領域)を眺めているという設定を想起させるためだろうか。画面左中央に小さめのきちんと読める向きの文字で「実際には、盲目の意志」]と同文を配置しており、主体と外界との距離感が表出され、そこにある文章の内容が主体の外側に広がっていることを示しているようである。

眼球かに思える部分は、迷路のように描かれ、そこでは様々なものが出入りしつづ変容しているかにみえる。

宇宙全体が The area of subject (ある物事の領域) とすれば、その枠組みの外が存在の一つとなる。もし、それらがぶつかり合い宇宙そのものがなくなって別の何かになったら、その別の何かそのものが主となる。

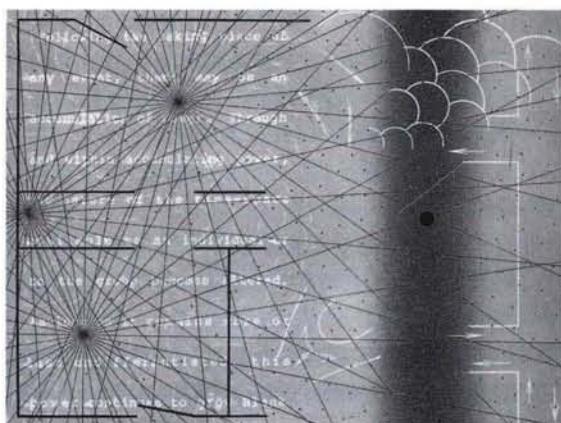
また、考え方を変えると世界そのものが無(空白)なのに主になるとも捉えられる。御互いが空白によって影響を与えたり、変化して別のものになったり・・・単純で複雑な存在の有様の図像。

実際には、盲目の意志 VI (6)

Following the taking place of any event, there may be an accumulation of power. Through and within accumulating power, The nature of time - space available to an individual or to the groupe becomes altered. As long as it remains more or less Undifferentiated, this power continues to grow Blank

何か事が起きれば力がたまるだろう。たまった力によって、固有のものや集団のものが利用できる時空の本質には限りがある。それが他に影響されない限り、この力は空白を増殖し続ける。

左側の放射形の領域は「実際には、盲目の意志 IV」の図像に共通する放射線状の感覚形成の領域。



45.0cm × 60.5cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

右側の通路のような部分は、ⅠやⅡで出てきた現実世界での知覚の領域を示しているようである。その左右の領域の間には暗い帯があり、境界の部分で円形が膨らんでいるような様子が描かれている。おそらくそれは文中にでてくる力のイメージであり、空白の増殖をさせている。

実際には、盲目の意志 VII (7)

instantaneously and repeatedly, Blank serves as station for our senses, making possible an impression of continuance

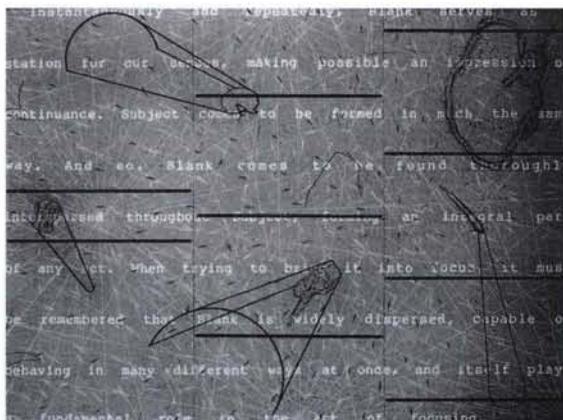
Subject comes to be formed in much the same way

And so, Blank comes to be found thoroughly interspersted throughout Subject, forming an integral part of any act.

When trying to bring it into focus, it must be remembered that Blank is widely dispersed, capable of behaving in many different ways at once, and itself plays a fundamental role in the act of focusing.

瞬間的に、また繰り返しながら、空白は私達の感覚にとってのステーション^{ステーション}として存在し、無限に続くような錯覚を感じさせる。物事は多くの場合、空白の成立とほぼ同じように生まれる。そして、空白は物事の至るところに見出され、どんなことをするにしても中心に存在する。空白を知ろうと

すると、それはあらゆるところにあり、多くの異なった面に作用しうることが分かるだろう。そして、空白自体焦点化しようとする行為の中で重要な役割を果たしている。



44.9cm × 60.5cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

物事や万物の始まり（宇宙の起源等）はどこにあるのか？ 新たなるものは何処から形作られるのか？ 何かに焦点を当て探ろうとすることは、それらのまだなかった状態（空白）を見つめなおすことに他ならない。そうすることで、意識されるようになるものとは、いったい何であろうか。

画面左側には、2本の線が他よりも狭めに放射形を中心（intersperstedのdの文字）をはさむように（焦点化されるように）構成され、画面右に移行するにしたがって、横線が3本、4本と等間隔に増加している。

半円筒形の中に不定形の塊が入り込んでいたり、そこにそれが入り込もうか、飛び出そうかしているように感じられる。

新たなる事物が空白の中で形成される場面かに見える。

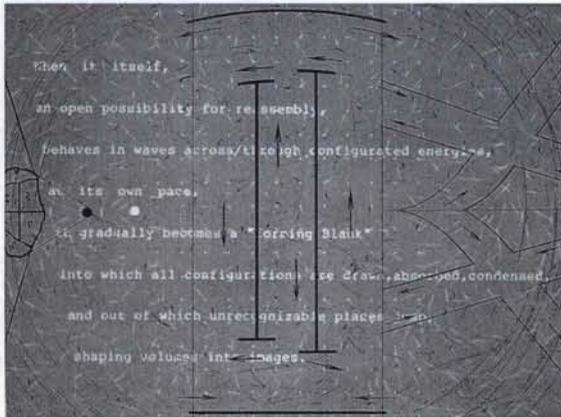
実際には、盲目の意志 VIII (8)

When it itself,
an open possibility for reassembly
behaves in waves across / through configured
energirs, as it own pace

it gradually becomes a Forming Blank into which all configurations are drawn, absorbed condensed, and out of which unrecognizable places jump, shaping volumes into images.

空白がそれ自体再構築される可能性については、出現したエネルギーによってそれ自体の速さで波動の中で作用し、次第に“新たな空白”となる。

すべての形作られたものは、引き寄せられ、吸収され、圧縮され、未知のものとして生まれ、この中から多くのものが誕生する。



44.7cm × 60.5cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

矢印が画面中央で上下に行ったり来たりして、外に飛び出して円形に移動し、再び中心にやってくる。途中で迷路に入ると具体的なものに近づき上下に分裂したり、別の次元に移行したり・・・

事物の創造の現場かに見えるこの図像では、スピード感を醸し出させるような円形の痕跡があり、左部中央には、白い空白の点が残されている。

空白が何か具体性を持ち空白でなくなる場合。具体性をもったものが別のエネルギーによって新たな空白となる場合。ないものがあるようになり、あるものがないようになる。その無限の繰り返しの様子。

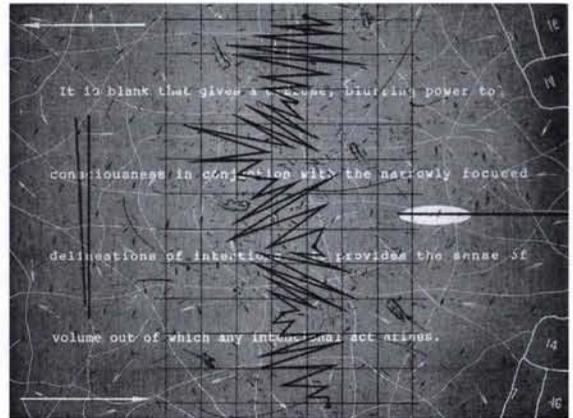
実際には、盲目の意志 IX (9)

it is Blank that gives a diffuse, blurring power to consciousness in conjunction with the narrowly focused delineations of intentions.

It provides the sense of volume out of which any intentional act arises.

自覚してはっきりと意志をもって何かをやるということに、いつの間にかぼんやりと力を与えているのは“空白”である。

それは、意図してそこから新たな別のこと（全ての目的や、やりたいこと）が起こるといった感覚を与える。



45.0cm × 60.5cm (56.5cm × 76.0cm)
エッチング・アクアチント・手彩色・紙

何かをしているとき別の何かをやるプランが頭をよぎる。ほっと、一息ついたときには次にやらなくてはならないことの計画を練っていたりする。“ある考え”に“別の考え”が加わり、“新たな考え”が生まれる。行動があり、次の行動への移行にはプランクがありつつ、空白の時が作用している。

フリーハンドで描かれた網目のような白抜きの曲線を背景にして、中心に方眼が描かれ、その中央をギザギザの直線がジグザグに移行している。

文中にエネルギーという言葉がでてくるときに決してでてくる“動きを感じさせる形態”がジグザグに向かっているようにみえる。

(6) 「実際には、盲目の意志」以後について

82～83年に制作された「実際には、盲目の意志」の文章の断片は、4年後の1987年に出版された、荒川修作／マドリン・ギンズの著書「死なないために／To Not To Die」に再収録されている文章がほとんどである。多少言葉のいいまわしの変化が見られるが（テーマは“空白”から“死”へと移るが）個々の文章の大意に変わりはない。

“空白”の概念をとらえることで物事や万物の始源をとらえ、自身の存在の意味を悟る。それによって、永遠に通じる自己や万物の在り方を掴み、“死”をも克服するということだろうか。あるいは“空白”の中にも事物の意志や精神のようなものが何らかの形で受け継がれるということかもしれない。

彼の思想や思考・制作に対する姿勢へ態度には、一貫性があり1988－91年の「眼を閉じて」等の体験型の作品にもよりいっそうの荒川自身の鑑賞者に対する作品からの思考への促しが理解されやすい形で提示されるようになっていく。

その後の岐阜県「養老天命反転地」（1995）のための岐阜県立美術館の展覧会（1999）はタイトルが「荒川修作／マドリン・ギンズ展 死なないために 養老天命反転地」であり、やはり、ここでも思考の継続が伺える。

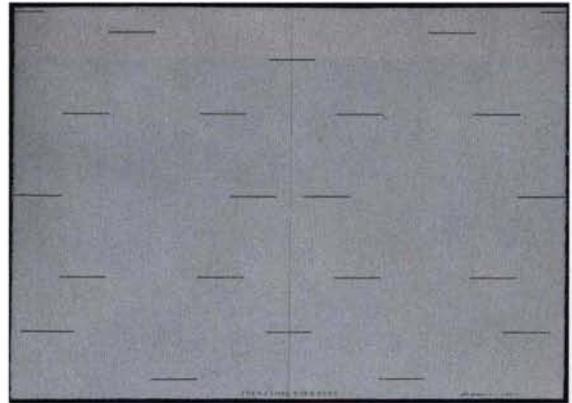
「養老天命反転地」は更に彼らの思想が形を伴い、よりいっそうスケールの大きさを増しながら体験の場が具現化されていることが興味深い。

(7) おわりに

荒川修作はコンセプチュアルな季節の前後から世界を舞台に現在に至るまで精力的に活動が続けている。けれど彼は本当にコンセプチュアルアートの作家だといえるだろうか。なぜならば、彼がこれまで創ってきたものは“思想”そのものであり、規制の“概念”を問うものでも、“法則”にしたがって作品を展開するものでもないからだ。しかし、私達にとって重要なことはその形式がどのようなものであれ、作品がこの現実世界でいかに機能しうるかということに違いない。

今回、「実際には、盲目の意志」の個々の解釈には不十分なものはあることは否めない。同シリーズに出てくる文章は同文がその頃の別作品に登場することが多い。それらを比較検討することが今後の研究課題のひとつである。

このシリーズは荒川にとっての重要なキーワードの“空白”を位置づけることや「意味のメカニズム」とその後の活動を結ぶ意味で重要である。そのことから「実際には、盲目の意志」は単なる版画集という域を越えて彼の主要な著作でもあるといえるのではないだろうか。



「Then Close Your Eyes」
1988-1991 75.5cm × 105.6cm シルクスクリーン

参考文献

- 『荒川修作展 1965 5月 カタログ』南画廊、1965年
中原佑介『文字と図像の新しい〈関係〉を創出する－荒川修作の版画』版画藝術 18, 1977年夏号, pp.43－47 阿部出版
『ARAKAWA SPACE AS INTENTION』1983 11月 p.1 ギャラリー・たかぎ、
室伏哲郎『いのちと空白の狩人 荒川修作インタビュー』
版画藝術 44, 1984年冬号, pp.102-109 阿部出版
渋谷孝輔『〈ブランクの力〉』版画藝術 44, 1984年冬号, pp.110-115 阿部出版
荒川修作／マドリン・ギンズ『死なないために／To Not To Die』
1988年リポート

大学紹介

東京造形大学では、2005年度4月から大学院が開設されます。1966年、日本で初めて「造形」という言葉を大学名に東京造形大学は創立されました。以来、デザインと美術を造形という広い視野から捉え、創造的な表現者育成を目的とした教育理念を実践し今日に至っています。しかしながら、今日の社会の諸相は、その多様な価値観の元に細分化され複合化しています。この進展する現代社会に対応した高度に専門的な教育研究を目指して、東京造形大学は大学院教育課程を開設することになりました。

東京造形大学大学院（2005年度4月開設）

生嶋 順理

東京造形大学大学院は、造形研究科造形専攻（修士課程）にデザイン研究領域と美術研究領域を持ちます。大学院で版表現を学ぶ者は、この美術研究領域に含まれます。版表現に関わる制作研究が中心となりますが、造形に関する理論科目と造形プロジェクト科目を履修することにより、美術に関わる広い知識と経験も有することになります。

入学定員は造形専攻全体で42名。その内10名弱程度が版表現に関わる学生になる予定です。

地上4階建ての大学院棟が新築され、その2階部分に絵画専攻のアトリエが用意されました。324㎡、天井高約5.6mの広い空間を絵画専攻の大学院生で共有します。各学生は制作空間として十分な空間を確保できます。ここに版表現を専攻する大学院生の為の各種プレス機材、作業台等の設備も設置されます。また、同棟1階には展示スペース（162㎡）が、3階部分には大学院生共有のコンピューター室があり、制作研究に活用できるようになっています。

東京造形大学大学院の特色としては、他の表現領域の教員や学生達と、近い環境で関わりながら制作できることです。これは版表現を専攻する大学院生にとって、版を使って制作する意味や現代の美術の中での位置を考える事に於いても、良い刺激のある環境であると考えます。

また昨今の社会情勢を鑑み、学費についても幾分か他の私立大学院の学費よりも少な目になっています。少しでも多くの学生に大学院を志してもらえればと思います。

1985年 東京造形大学造形学部美術学科卒業
1987年 東京芸術大学大学院美術研究科修了
1988年 クラコウ国際版画ビエンナーレ メダル賞
1990年 インターグラフィック '90
1996年 現代日本美術展
現在 東京造形大学造形学部美術学科 助教授

東京造形大学の学部に於ける版表現教育については、開学当初より絵画専攻のカリキュラムの中で版画の専門的授業が行われ、多くの版画家、美術家達を輩出してきました。1981年からは「版表現」という名称を専門のコース名として使用しています。

現在の学部教育課程では、絵画専攻の2年次から版表現を専門として選択出来ます。版表現を専攻した学生は、間接表現への導入として、始めに版の原理を利用したモノタイプ・プレスワークを繰り返し制作します。2年後期より木版と孔版（シルクスクリーン）について制作し、3年次にかけてリトグラフと銅版画、写真技法による表現など、主な版種の技法を学びます。その後は各自の作品制作に於けるテーマや表現方法を各講師との個人面談を行いながら明確にし、4年生では卒業制作とゼミナールによって各自の作品制作をより深めていきます。

平成16年度に版表現を専攻した学生数は、2年生18名、3年生20名、4年生20名、研究生6名の計64名が在籍しました。

またこの他に、絵画専攻の1年生ではリトグラフ、2年生では映像技法として版表現の集中授業があり、学科共通の造形総合科目のなかでは4つの版種を通年で履修できます。

教室は81㎡のアトリエが3つあり、学生は各自の作業機を持ちます。1つは2年生用として、(リトプレス3台、多目的プレス1台、木版プレス1台設置)。他の2つは3・4年生用として、製版室(31.5㎡)をはさんでつながっています(リトプレス4台、エッチングプレス3台、多目的プレス1台、平版焼付機1台、孔版用焼付機1台)。

学生は、制作に於いて一つの版種に縛られず、必要に応じて様々な表現方法を自由に試せる環境にあります。「版画」ではなく「版表現」と名称を冠してこれまでの版画教育を行ってきた環境は、他大学のそれとは少し違った雰囲気を持っています。今後展開される大学院における版表現教育研究の現場も、この様な性格を持った場となります。この新しい大学院で、版による表現を試みる多くの学生達と出会えることが楽しみです。



大学院棟：外観



3・4年生アトリエ：リトグラフ作業スペース



2年生アトリエ

大学紹介

筑波大学（大学院・社会人特別選抜について）

田島 直樹

1992年 福岡教育大学卒業
1997年 筑波大学大学院芸術研究科修士
大阪トリエンナーレ 銅賞
1999年 山本鼎版画大賞展 佳作
2005年 高知国際版画トリエンナーレ 日和崎尊夫賞
現在 筑波大学大学院人間総合科学研究科 講師

筑波大学における版画教育

筑波大学の芸術は、総合大学の中に位置付けられた専門教育の場としての特色を備えています。学生は芸術以外の授業や講義を受講することができ、幅広い見地から表現者としてのスキルを身につけていくことができます。学部として芸術専門学群、大学院として修士課程・芸術研究科、また、博士課程として人間総合科学研究科に芸術学専攻が設置されています。

版画分野の教育は、学群3年次から版画を卒業研究とする学生が「特別カリキュラム版画」を専攻し、授業、自主制作を通して版表現の可能性を探っています。版画の教室は2ヶ所あります。一つは工房棟にある版画室（図1）で、ここでは主に銅版画の制作を行います。設備として大型の作業機4台、銅版画用プレス機大型1台、中型1台、小型2台、銅板裁断機1台、腐蝕室があります。もう一つの教室（図2）では、主に木版画、リトグラフ、スクリーンプリントの制作を行っています。設備として大型作業機3台、木版プレス機2台、リトプレス機1台、感光機1台、シルク印刷台1台があります。これらの教室は、版画の授業時、他専攻の学生を含めた約30名が作業できる広さです。授業時間以外は版画専攻の学生が自主制作を行っています。版画専攻の学生の人数はここ数年平均して学群生が約8名、大学院生が約3名、研究生が約1名です。今年度は全学年併せて13名が在籍していて、先輩、後輩入り乱れて和気あいあいと制作に打ち込んでいます。筑波大学の芸術組織の中では小さい所帯ですし、4版種を制作するための最低限の設備しか備わっていませんが、一人当りの作業スペースは比較的広いと言えます。学生は限られた設備を応用して独自の表現の獲得を模索しています。

大学院・社会人特別選抜について

大学院修士課程・芸術研究科の専攻定員は、美術専攻・25名（社会人特別選抜約10名を含む）、デザイン専攻・25名（社会人特別選抜約10名を含む）、世界遺産専攻・15名です。美術専攻には、洋画、日本画、彫塑、書の各分野があり、版画は洋画分野に含まれます。（ちなみにデザイン専攻に

は構成、総合造形、視覚伝達デザイン、生産デザイン、環境デザイン、建築デザインが設置され、世界遺産専攻には、理論・マネジメント、評価・保存の各分野が設置されています。)さて、本学において特徴的な社会人特別選抜ですが、大学院における社会人の再教育に対する社会的要請に答えることを目的としています。従って、毎年多くの有職経験者や本学・他大学の研究生等が受験し、様々な経験の持ち主が大学院の構成員となっています。試験科目等詳しい内容は「学生募集要項」に記載されておりますのでお問い合わせ下さい。

お問い合わせ先

〒305-8577 茨城県つくば市天王台 1-1-1
筑波大学 大学院課
電話 029 (853) 2230・2231

洋画分野には毎年3～4名の社会人特別選抜枠合格者がおり、一般入試合格者の学生とともに日々アトリエで制作を行っています。洋画、日本画、版画を専攻する大学院生は毎年11月に茨城県つくば美術館にて「MC展」(マスター・コースの略)を開催し、1500人を超える来館者に広く研究の成果を発信していて、その他にも学園祭や修了制作展等、作品発表の機会が数多く設けられています。筆者自身、社会人特別選抜で筑波大学・大学院に入学致しました。絵を描く環境としてつくばは絶妙な位置にあると思います。大学院の2年間は都市と田舎の狭間の環境で心地よく制作に集中することができました。

変わる“つくば”

平成17年秋、いよいよつくば市と東京・秋葉原を結ぶ「つくばエクスプレス」が開通します。所要時間は45分。隔絶されていた都市つくばにやっと血液が流れ出し、これまでのんびりと穏やかだった環境がにわかに慌ただしくなってきたような気が致します。2005年度は筑波大学の芸術組織が設立30周年を迎え、つくば美術館における教職員の展示会をはじめとする様々な催しがつくば市の各所で企画されています。これを機会に皆様、是非一度“つくば”に脚をお運び下さい。



図1 C204 工房銅版画室



図2 6A105 版画室

大学版画展報告

昨年も書いた事ですが、この展覧会は、準備段階から、搬入、展示、そして搬出まで全てを学生と指導教員の手によって運営される他に類をみない展覧会であるというところに意義があると考えております。

ことに、自己中心になりがちな学生にとってボランティア精神を必要とするこの展覧会は、制作もさる事ながら、展覧会そのものが教育の一環と私はとらえております。その意味で今年も無事終了出来た事が何よりの成果といえるでしょう。

東京から離れた地域の学生達にも、展示・撤去作業に参加する機会をもうける事も必要のように思います。

今回は企画展示として“銅版画その技法と表現”、招待作品として台湾の学生作品を展示し、それぞれみごたえのある展示であったと考えております。

出品点数の増加により壁面は1人90cm未満という厳しいものですが、1人でも多くの学生に参加させたいという基本方針からすればそれも又やむおえない事と考えざるをえません。

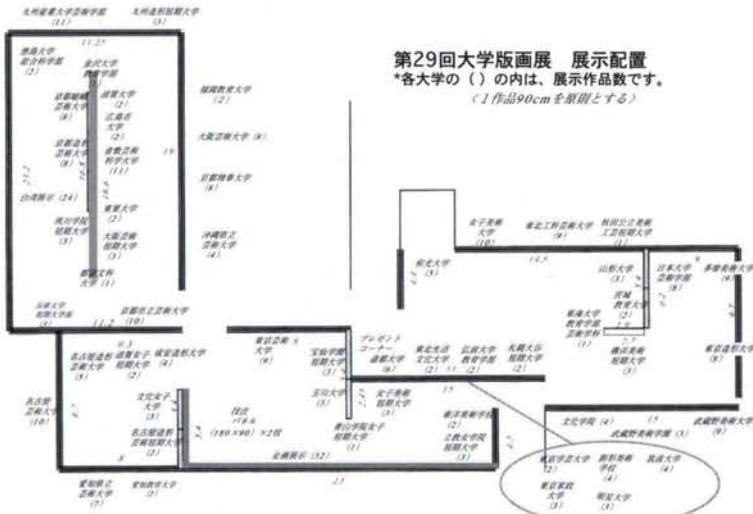
今年度は、表示作成／東京造形大学、ポスター発送／宝仙短期大学、搬入受付／創形美術学校・明星大学・武蔵野美術大学・女子美術大学、展示／東京造形大学・多摩美術大学・日本大学・東京学芸大学・和光大学・女子美術大学、搬出撤去／玉川大学・日本大学・武蔵野美術大学・女子美術大学、という各担当校の尽力でとどこおりなく終了出来ました事に心から感謝いたしております。

小林 敬生

- 1968年 京都インターナショナル美術専門学校 専攻科修了
- 1988年 蘇生の刻-S62.8- 第29回優秀美術作品 文化庁買上
- 1989年 第3回和歌山版画ビエンナーレ 優秀賞
(第4回、第5回 買上賞)
- 1993年 第2回高知国際版画トリエンナーレ展大賞
- 1997年 大阪トリエンナーレ・1997-版画・銀賞
- 現在 多摩美術大学絵画科版画専攻 教授



1.台湾交流展 (計8大学/24名)



大学版画学会

事務局報告

女子美術大学版画研究室

事務局長 田村文雄

馬場章・根岸陽子・小越朋子

平成 16 年度第二回運営委員会及び定期総会報告

●第二回運営委員会

平成 16 年 12 月 2 日(木曜日)東京芸術大学版画研究室において開催した。

●定期総会

平成 16 年 12 月 3 日(金曜日) 13 時から 13 時 45 分まで、町田市立国際版画美術館の講堂で開催した。

●総会に先立ち買い上げ賞の投票が 10 時より 12 時 30 分までの間に行われた。

本年は ispaJAPAN のシンポジウムが 12 月 4 日(土曜日)・5 日(日曜日)に東京芸術大学で開催され

る事から、例年と異なり 3 日金曜日に総会となり、また ispaJAPAN の記念講演が版画学会の公開セミナーとして李禹煥氏によって町田市立国際版画美術館で 14 時 30 分から催された。

講演会の後、買い上げ賞の授賞式を 17 時より美術館講堂において執り行った。

●会員数 339 名の内、出席者 104 名、委任状 135 通により、過半数 170 名以上で総会は成立した。

追加議題として

3)「細則の一部改正について」を審議した。

●本年度の観客賞は東京芸術大学の染谷悠子さんに決定した。染谷さんに投票した観覧者のアンケートより 5 名の方に会員の作品をプレゼントした。

議題

1) 会員の動向

会員

入会会員 村田大輔 宝塚造形芸術大学
茂木 博 東京造形大学

退会会員 金沢一彦 北海道浅井学園

短期大学

高橋邦明 大垣女子短期大学

斉藤喜一 個人会員

移動 相田幸男 宝仙短期大学から

北海道教育大学函館分校

会員は現在 339 名 参加大学 95 校

賛助会員

入会 道都大学

退会 アートスペース・ユーメリア

賛助会員は現在 13 社

以上、審議を行い承認された。

2) 展覧会報告

①展示報告

多摩美術大学小林敬生氏より報告

本年度は 59 校、282 点の出品があり、全体的に大作が多くまた点数が多い事から二段掛けが多くなっている。

出品アンケートについて

低学年での出品について、展覧会の主旨と他大学全体との関係を理解してもらい、次年度よりの見直しが検討された。大学ごとの版画教育の体系がまちまちであり、線引きをどのようにす

るかが問題である。

②チャリティー部門

武蔵野美術大学池田良二氏より報告

本年度は43校(昨年より4校増)、362名(9名減)、2681点(489点減)の出品があった。作品は1000円均一とし、例年通り売り上げの半額は作者へ、残りの半額から経費を除き町田市社会福祉協議会に寄付する。

出品についてはいまだに要綱通りでない大学もあるため、出品要項に沿って徹底してもらいたいとの要望があった。

宅急便は完全梱包で送られてくるため解梱が大変である。来年度より郵便のワンコインパックなどに統一する案も検討する事となった。2003年度は401,291円を町田市社会福祉協議会へ寄付することができた。

2003年10月22日付けで、協議会より賞状と記念品を贈呈された。

③ポスター・案内状・印刷などの報告

事務局長から報告

ポスターは町田市立国際版画美術館が1200枚印刷し、案内状は事務局が6000部用意した。

発送作業は、宝仙短期大学が美術館より発送した。美術館の厚意でispa J APANのポスターも同封させていただいた。

ポスター・案内状は、賛助会員・ポスター1枚案内状10枚、各大学代表会員・ポスター2枚大学10枚出品者10枚ずつ、全国65美術館ポスター1枚、各会員案内状1枚とした。

④買い上げ賞について

前述の通り例年と異なる事から、投票時間の周知を徹底しおおむね混乱もなく投票が行われた。投票時間は10時から12時30分までとし、12時30分から13時までの投票についての無効・有効は総会に諮り有効と認められた。1校4票以内、20名選択、多くても少なくとも無効投票となる、海外交流展は除外する事とし、30点を選出する予定で行われた。

結果は、会員による投票総数130票、その内

効票数120票、無効票数10票(印が20に満たないもの1票、海外交流展に投票したもの9票)で、20票以上32名が選出され美術館に収蔵される。基本的に展示作品を収蔵するため、パネル張りなどの作品は同じ作品をシートで用意する事となった。

⑤交流展について

2003年度交流展について

東京芸術大学野田哲也氏より報告

交流展開催予定のウィンブルドン校において、担当教員の移動に伴い展覧会の開催が遅れているとの報告があった。会期は2005年2月18日から3月18日になる予定であり、現地に滞在している日本人作家の弘前大学の佐藤光輝氏・いわおかなこ両氏の作品もあわせて展示することとなった。

台湾交流展について

日本大学 有地好登氏より報告

台湾より国立台北藝術大学、国立台湾藝術大学など8校24点の出品があった。

最初の取り決めでは1メートル以内の作品を20点との事であったが、少し大きめで24点が送られてきた。

作品が予想より大きかったため、日本大学の手持ちのものが使えず額を新調した。

台湾での展示について

台湾での展示は2005年3月14日頃の予定である為、2月14日頃までには現地へ発送しなければならない。

よって、交流展担当校の日本大学には2005年1月24日から26日までに必着とする。

交流展の出品規定について

交流展用作品について次の通り規定を設ける事となった。

1. 収蔵作品を対象とする。
2. EMSの規格に合わせ、大きさ110cm×80cm以内、巻ける作品とする。
3. 形状またサイズが合わない場合は代替作品を用意する。

4. 上記の条件にあてはまる代替作品がない場合は出品を見送る事とする。

⑥企画展示

銅版画の企画で、1校3点以内の募集に対し、18校32点の応募があり、全て展示できた。ここで制作展示したパネルは、前回までの木版・石版の展示パネルと一緒に松本市立美術館での潮流展で展示を予定している。

3) 細則の一部改正について

大学版画学会会則

細則

5. 研究発表(論文を含む)は別に細目を定める学会誌における論文等の査読の実施の細目を定めるため、上記の項目を加える事を審議し承認された。

4) 学会誌編集経過報告

東京造形大学 原 健氏より報告

寄稿依頼を11月初旬に送付した。

論文は2名になる予定、その内1名は投稿文で、投稿論文については査読を付け正式な論文となるようにする予定である。尚、査読委員は3名程度が適当と考えている。

別刷りが可能か印刷所に確かめる事となった。

5) ispaJAPAN 04~05について

東京芸術大学奏楽堂においてシンポジウムが12月4日(土曜日)5日(日曜日)に開催される。

記念講演は学会の公開セミナーと合同で、李禹煥氏による講演会が町田市立国際版画美術館講堂で行われた。

シンポジウムに先立ち、12月3日18時30分より、町田のばるるプラザにおいてオープニングレセプションが学会と合同で行われ、シンポジウムのパネラー・学会員・学生が多数参加して盛大に行われた。

6) 日本現代版画の潮流展について

小林敬生氏・有地好登氏から報告

2005年2月26日開催、内覧会25日と決定した。

町田国際版画美術館のカタログは順次進行中である。原稿は多摩美術大学で担当している。

展覧会初日にレセプションを行い、費用は学会から支出する事で了承された。

松本市立美術館での潮流展は2005年6月11日から7月10日までの予定で進行中である。同時開催のワークショップ、チャリティー展などが企画されている。

同時に松本市内の画廊数軒で版画展を催したいとの報告があった。大学単位の展覧会になる予定である。

7) その他

①次年度事務局担当

運営委員会で、次期事務局を検討したが結論をみなかった為、総会で決定する事項であるが、2005年2月の臨時運営委員会で決定する事を審議していただきたいとの提案があり、了承された。

②次期会長について

会長の任期満了にともなう会長選出も、臨時運営委員会まで持ち越しとなった。

③CWAJ(College Women's Association of Japan)

Printmakers Award について

本年度より受賞者に対しCWAJからPrintmakers Awardの応募資格が与えられる事となり、受賞式において、CWAJ会長のマリリン・ゴスリング氏より応募要項が手渡された。

事務局挨拶

平成15年4月に前事務局の愛知県立芸術大学より事務を引き継ぎ、後僅か2年が過ぎようとしています。事務局を経験しあらためて大変さが判りました。

大学版画学会も名実ともに全国規模となり、事務仕事の膨大な量に驚きました。と同時に、これらのデータを整理して渡していただいた前事務局に感謝しています。

本年度は、「版画年04-05」と題しispaJAPANのシンポジウム等も行われ実り多い年となりましたが、ispaJAPANの事務局並びに実行委員の方々の

ご努力と献身的な活動に拍手を送りたいと思います。

総会の報告にもある通り、次期事務局が現時点ではまだ決まっておりませんが、2年間のデータを整理し引き継ぎたいと考えています。ただ、この2年間の経験から、事務局の仕事を一校だけでこなすにはあまりにも煩雑で、スタッフの少ない大学では日頃の学内での業務や教育に支障をきたしかねない仕事量となってきた事も事実です。今後大学も冬の時代と言われる通り、組織の改編を実行する大学も出てくると考えられ、大学の業務と学会の事務が両立できるような学会事務局のシステムを再構築する時期が来たのではないかと考えました。

最後に大学版画展の搬出に関して、作品梱包の関係し運搬業者(ヤマト)からの要望でヤマト便から小さな引越便に変更した為、遠方の参加大学には運搬費用の面で多大なご迷惑をおかけした事をお詫び致します。この事は、次期事務局に申し送りました上でより良い方法を考えたいと思います。

追記

来る2005年2月25日、町田市立国際版画美術館で開催される臨時運営委員会において、次期事務局は東京造形大学、大学版画展担当を新たに設け、担当は武蔵野美術大学となることを審議する予定である。

次期会長については多摩美術大学の小作青史氏にお願いする予定となっている。

(2月14日記)

記載の訂正とお詫び

学会誌前号(33号)、奥山直人氏の掲載作品(P.8)が上下逆となっております。また題名のサブタイトル「カーボランダム」(P.7)は誤記として削除します。奥山直人氏には御迷惑をおかけしました。

学会誌編集委員会

編集後記

論文は、春野修二氏からの寄稿と、版画教育とデジタルについて遠藤竜太氏に依頼いたしました。

そして、今号より学会誌としての論文には、懸案でありました査読委員による審査を経て掲載いたしましたことを記しておきます。

アーティスト・イン・レジデンスについて、貴重な現状報告と紹介をいただいた門田けいこ氏には謝意いたします。

また御執筆いただきました方々皆様には、版画年として、多忙ななか誠にありがとうございました。

三年間、編集をしてみましたが、学会誌として、皆様方の御協力により、充実した内容ある誌面が編集できたかと自負しております。

今後、大学版画学会として、この学会誌の論文と研究報告や情報など、ますますその存在意義が重要になるかと思われ、新たな発展を祈念しております。

皆様方の御協力感謝いたします。

編集委員 原 健

大学版画学会 第34号

発行日 2005年4月1日

発行 大学版画学会事務局
女子美術大学 版画研究室
228-8538 相模原市麻溝台1900
TEL042-778-6635
pmw@joshi.ac.jp

編集 東京造形大学 絵画事務室
kaiga@zokei.ac.jp

編集委員 原 健 生嶋順理
木下恵介 木村繁之 阿藤久枝

助成 新日本造形株式会社
http://www.snz-k.com

印刷 森印刷株式会社
TEL03-3814-9327

大学版画学会研究論文の寄稿規定

大学版画学会の研究論文等の寄稿は、次の要項によるものとする。

1 寄稿者の資格

大学版画学会の会員（賛助会員を含む）、および学会誌編集委員会で依頼したものであること。

2 寄稿論文の内容

論文は、次の事項に関するもので、独自性をもった内容であること。

版画の研究と教育に関するもの。

版画一般および美術専門に関するもの。

3 寄稿論文の登録と寄稿の期日

登録は大学版画学会事務局に、9月30日までにするものとし、原稿については、12月1日までに編集委員会に提出すること。

4 寄稿論文は下記の要領で作成するものとする。

本文は22字×21行=462字横書きに、原則としてワープロで書くこと。

図・表・写真をふくめて40枚以内とする。規定頁数を超過する場合は、編集委員会の審議を要する。

図・表・写真は、明瞭に作成、撮影されているものであること。

それぞれに指定をつけトリミング等の指示をするか、データで提出すること。

図・表は、版下の作成を要しない仕上がりのもとする。

論文は、コピー1部を同封するものとする。

寄稿規定に著しく外れていると認められる原稿については、査読・編集委員会の審議をへて、返却・修正を求める場合もある。

寄稿論文は原則として返却しない。

.....キリトリ.....

大学版画学会研究論文寄稿申込書

氏名		所属（大学名）
論文課題		
副題		
原稿用紙枚数	枚	図・表・写真 合計 点

連絡先：〒

電話 ()

* 9月30日までに学会事務局へ送付すること

大学版画学会会則

第1章 総則

- 第1条 本会は大学版画学会と称する。
- 第2条 本会は会員相互の協力により大学に於ける版画教育の進歩発展をはかることを目的とする。
- 第3条 本会は会務遂行上、事務局を設置する。

第2章 事業

- 第4条 本会は第2条の目的を達成するため下記の事業を行う。
1. 全国大学版画展、国際交流展等の開催。
 2. 学会誌の刊行とその他研究調査に関する事業。
 3. 研究発表（公開セミナー等）の開催。
 4. その他必要と認められた事業及び活動。

第3章 組織

- 第5条 本会は会員を以って組織の主体とする。
- 第6条 会員は版画教育及び研究に携わり、本会の目的に賛同する個人とする。入会には会員の推薦により、総会の承認を経て細則に定められた年会費を納入する。
- 第7条 本会に名誉会員、賛助会員、相談役、顧問をおくことができる。
1. 名誉会員は版画教育に特別の功勞のあった人で役員会が推薦し総会で決める。
 2. 賛助会員は本会の主旨に賛同し事業活動を援助する団体または個人で役員会の承認を経て細則に定められた年会費を納入する。
 3. 相談役、顧問は役員会の推薦により選出し、必要に応じて会に協力する。
- 第8条 本会の事業を運営するために次の役員をおく。
1. 会長 1名
 2. 事務局長 1名
 3. 運営委員 若干名
 4. 監事 2名
- 第9条 会長は本会を代表する。
- 第10条 事務局長は庶務会計事務を総括する。

- 第11条 運営委員は役員会に出席し会務を審議し運営にあたる。役員会が必要と認められた場合、専門委員会を編成することが出来る。
- 第12条 会長、事務局長、運営委員、及び監事は役員会で協議選出し総会の承認を経て決定する。役員会の任期は2年とする。但し再任を妨げない。

第4章 運営

- 第13条 本会の会議は会員総会、役員会で行う。
1. 会員総会は年1回開催し本会の事業及び運営に関する重要事項を審議決定する。会長は必要に応じて臨時総会を招集することが出来る。
 2. 会員総会は会員の過半数の出席を以って成立する。議決は出席会員の過半数による。但し委任状は出席数とする。
 3. 役員会は随時会長が召集し本会の運営企画を行う。専門委員会もこれに準ずる。

第5章 会計

- 第14条 本会の会計年度は4月1日に始まり、翌年3月31日に終わる。会計監査は監事が行う。
- 第15条 本会の運営経費は会員、賛助会員の会費その他を以ってこれに当てる。

細則

- 1 会員は年額4,000円の会員会費を納入する。
- 2 会員が退会を希望するときには退会届を事務局に提出し総会の承認を得なければならない。
- 3 会員の死亡に際してはその都度会長が指示する。
- 4 賛助会員は年額1口、30,000円を納入する。

細則

- ★ この会則は昭和49年11月3日よりこれを施行する。
- ★ 平成12年7月8日改訂。

