

# 大学版画学会

No. 37

2008

The Committee of University of Art for Print Studies in Japan

<http://www.cuapsj.org>







# 大学版画学会 No. 37

会長挨拶	-----	1
「吹き墨と突押」		原健
インタビュー：版画の未来形	-----	3
「自分自身を相対化するために」		大西伸明 聞き手 出原司
論文 1	-----	9
「大学と美術館との連携について」		清野泰行
論文 2	-----	17
「古典絵画技法への版の応用」		小林俊介／八木文子
研究報告 1	-----	27
「みること、つくること、かんがえること」		松田 修
研究報告 2	-----	35
「版画作品の保存意義」		小林基輝
研究報告 3	-----	41
「北海道版画の歴史変遷とその実際」		鳴海伸一
研究報告 4	-----	47
「武蔵野美術大学通信教育課程／版画コースについて」		小森琢己
研究報告 5	-----	51
「版画の通信教育、現場より」		今井庸介
トピックス 1	-----	55
「大学版画展受賞者展」報告		有地好登／笹井祐子／若月公平
トピックス 2	-----	57
「関西六芸術大学版画ポートフォリオ展」		五十嵐英之
第 32 回大学版画展報告	-----	59
		加藤貴義
版画展評	-----	61
第 32 回全国大学版画展の批評		本江邦夫
大学版画学会	-----	63
事務局報告		東京芸術大学：東谷武美
編集後記	-----	64
		丸山浩司

## 会長挨拶

### 「吹き墨と突押し」

## 大学版画学会会長

## 原 健

- 1969 東京芸術大学大学院油画専攻修了
- 1971 第7回パリビエンナーレ
- 1972 第8回東京国際版画ビエンナーレ(受賞)
- 1975~76 文化庁芸術家在外研修員(英国、米国)
- 2000 日本美術の20世紀展(東京都現代美術館)
- 2007 文化庁在外研修「旅」展(国立新美術館)
- 2008 東京造形大学教授退任

昨年、開催された全国大学版画展では北海道から沖縄まで多くの参加校から力作がならべられ活況でした。

しかし、その挨拶でも感想を述べましたが、出品された作品を見ますと、イメージする内容や、さまざまな点における差異や格差が減少し、技法においても版種のもつ特性が平均値化され、定型化されたのでしょうか、その版種ならではの特性が判然としない表現や、どの版種なのか読み取れないものも散見されました。

しばらく以前に、南米アルゼンチン最南端にある「リオ・ピントゥラスの手の洞窟」と呼ばれる世界遺産が紹介されました。それは手形のみによる先史の洞窟壁画であり、手による版や型による表現となっており、異様なリアリティや、生々しい痕跡を複層させ表出しています。

興味深いのは、油などで練り上げた顔料を口に含み、実際の手を置き、小動物の骨の筒を通して吹き付けていることです。これは、平安時代の「料紙装飾」、古伊万里などの陶磁器への絵付け、また浮世絵版画にも駆使される「吹き墨」と呼ばれる手法と同じで、型とスパッタリングによる素朴なリアリティや表情が獲得されています。また、ロートレックの金網とブラシによる執拗な表出も、網がけやドットの先がけとして思い出されます。

さらに、興味深いのは、現在のPCによるインクジェットプリントは、まさしく、この吹き付けによる顔料の転移や定着であり、この手法や技術による表現は、新たな可能性も含めて考えさせられます。

ここでひとつ素朴で魅力ある、日本の版や型による表現を紹介しておきます。浮世絵版画以前の手法で、馬連(ばれん)を使用しないで摺る木版です。

平安期にみられる「料紙装飾の雲母摺り」は、後の唐紙摺りに引き継がれていきますが、馬連を使用せず、手のひらで摺りあげます。柔



らかい手のひらで、ぼってりと具を厚く摺ることにより、より雲母の輝きが増します。この版木は、柔らかさを表現するために硬い版木ではなく、やわらかい木だそうです。

また、この版木には、刷毛ではなく、篩(ふるい)に張った布によって具を版木に転移させます。この独特な手法も平面性や「たらし込み」的表出に欠かせない秘技でしょう。

「角倉本」や「嵯峨本」と呼ばれる能楽の謡本への雲母摺りによる装飾や、俵屋宗達が深く関わり、本阿弥光悦が書をしたためた多くの和歌巻などの表現は、「たらし込み」と、デカルコマニー的表出を駆使しております。この桃山から江戸初期の版による型表現には、「突押し」と呼ばれるスタンプ的な手法によって金や銀が惜しみなく使われていますが、原初的な版や型ならではのリアリティや空間表現など、その美意識の高さに驚愕させられ、再評価と検証がまたれます。

このように、版や型には多様な表現があり、日本には特に、型の文化が、さまざまな領域で生かされています。

高度な技術を駆使した作品も素晴らしいのですが、その版種ならではの単純で素朴なリアリティや存在の魅力も捨てがたく貴重であるろうと思われまます。



リオ・ピントウラスの手の洞窟・アルゼンチン・BC550年頃



花鳥下絵和歌巻・宗達下絵金銀泥木版  
桃山時代後期 フリーア美術館蔵(部分)



唐紙摺り 篩(ふるい)による具の転移  
唐長・千田長次郎氏 NHK特集「桂離宮」1982年より転載



宗達(下絵)版木による突押し 唐長・京唐紙司、千田堅吉氏  
NHK「俵屋宗達」より転載



## 「版画の未来形」

インタビュー - 自分自身を相対化するために -

京都造形芸術大学

大西 伸明

聞き手 京都市立芸術大学 出原 司

大西 伸明略歴

- 1994 嵯峨美術短期大学版画専攻科修了。
- 1998 京都市立芸術大学絵画専攻版画大学院修了
- 1997 全国大学版画展 (買上賞、観客賞)
- 2000 コミッションワーク・TNプロローヴ
- 2001 個展・PRINZ the gallery 個展・大雅堂 京都、版の思考・版の手法・愛知県立芸術センター
- 2002 京都府美術工芸新鋭選抜展 (最優秀賞受賞) 京都文化博物館、
- 2003 個展・国際芸術センター青森
- 2007 個展・ノマルプロジェクトスペース・大阪  
版という距離・京都芸術センター  
あおもり国際版画トリエンナーレ・あすなろ賞  
個展・studioJ・大阪
- 2008 個展・INAXギャラリー・東京  
第1回岡山県新進美術家育成「I氏賞」 (大賞受賞)

出原：大西さんは近年、キャストイングという技法を使ったモチーフを型取りした作品をたくさんつくられていますね。その作品についてお聞きしたいと思います。

大西：作品は身の回りにある日用品や自然物を樹脂で型取りしてアクリル絵の具で彩色した、レプリカのような見せ物として制作したものなんです。

しかし本物そっくりなイミテーションを制作したい訳ではなく、例えば樹脂の透明な部分をあえて残して、観る人にそれが本物ではないということ認識させるような作品です。

なぜこういう作品をつくっているかという、あらゆるモノは表面であるという面白さを考えているんです。キャストイングという技法は樹脂でモチーフを型取りするのですが、型取りする瞬間は本物と偽物が同一の表面を共有していて、はずした時にそれぞれが違うものになっていくんですね。そして自分の回りにあるモノとの関わり、例えばいま我々のいるコンクリートのこういう空間、このコンクリートの表面の部分としか私達は関わり合っていないくて、その表面は樹脂によって簡単に繰り返される。もしかするとクローン技術で自分自身さえも簡単に再生産が可能になると思います、複数つくることが可能になるでしょう。

出原：自分自身ですか？

大西：可能性として、ですよ。

もちろんクローン技術は型取りとは違いますが、結局自分自身さえも簡単に繰り返される存在でしかないし、身の回りにある様々なものと表面的に関わることしかできない。そのことが型取りという表裏一体な関係を通して再生産される。そういった薄い関係にむしろリアリティーを感じるというか、面白いなと感じています。

出原：なるほど、かつてスーパーリアリズムとよばれる作風が一時代をつくったことがありましたね、まるで本物と見紛うばかりの、例えばマネキン人形であるとかの、ですが、その時は出来るだけ本物のように見せようというのが主眼だったように思います。それとは一線を画しているということですね。

再生産したのも複製ではなく、本物なのです



ね。本物を再生産する可能性は版画に携わるものにとってはとても大事なことで、樹脂の仕事がされていますが、これはある意味、版画そのものと考えられると思います。

そこでまず、表面をうつしとると言う仕事を始めるきっかけになったようなこと、あるいは経験されたことはあればお聞きしたいのですが。

大西：大学の時にエッチングやエングレービングを制作していましたが、版と紙の関係には一種の違和感を感じていました。描いた版と紙に刷りとられたものは違うことに気付いたからですが、逆にその関係に興味湧いてきて、同時期に博物館にあるレプリカといいますが、本物そっくりにうつしとる技術にも関心をもつようになったと思います。その辺りが再生産という版画作品につながって、そのうち銅版のモチーフとして樹脂で何かを型取ることをはじめました。

出原：絵のイメージを頭で考えるだけではなく、実際にものをつくり、それを写生というか描き起こしていた訳ですか。

大西：そうですね。

出原：今、博物館のレプリカのお話しが出てきましたが、実際に大西さんは文化財のレプリカをつくられていたことはあるのですか。

大西：仏像とか土器の偽物をつくっていましたが、本物と偽物を二つ並べて作業していくと、どちらが本物か分からなくなってくる、その感覚がたまらなく面白くて。仏像を作ったとき檀家さんがそのどちらにも手を合わせるような場面に遭遇もしました(笑)。

どちらかが偽物だと分かっているながら、そのような行為に到ることがとても面白かったです。

出原：人が偽物を拝むというのはおもしろいですね。どちらもつくりなのですから。

大西：つくりものつくりものということでしょうか、でもそれすらも強く存在するものになり得るわけです。

出原：その本物と紛い物の関係をうまく捉えていらっしやいますね。塗装ですか、絵を描く人間にとって絵の具は薄い表面と言う気はしない、イメージをつくるための濃淡とかであっても、表面という意識をもって使っていないと思うんです。

その点、立体物に絵の具で彩色するのだから表面として考えていますが、絵画においては非常に先鋭的なものにも通じるんじゃないでしょうか？

大西：そのことは版画教育が役にたっていると思うのですが、絵の具を塗装という意識で薄い層として捉えていて、モチーフの表面を再現するために、何層も重ねていくことを前提に色分解しています。もちろんそれに加え型取りによる本物と同じ質感というものが備わっているわけですが、その階層的な構造がイメージできないとモチーフ同様の質感はつけれないと思っています。

出原：銅版を制作していた時にモチーフになる形態を樹脂でつくってらしたんですね、それは、モチーフとして、つまり対象を描きたいものとして、あるいは何かの象徴性を付託した記号、つまり言いたいことがその形態を通してあらわされるというわけではなくて、でき上がった形は単純にうつしとることのみが必要で、それをどのように実現しているかを見せることだったと、樹脂立体そのものはそのための小道具としてつくっていたということなんですか？

大西：銅版を制作している時はなかなか描きたいものや主題が見つけれなかったもので、樹脂でモチーフを作っていく過程や版画のプロセスに興味湧き、そして楽しくなっていきました。そこで単純な法則から成り立つ立体を造って、それを写真に撮ってPCで色面や形を変化させて、出来たイメージを元に手書きで版画にしていたのです。さらにそのイメージを反復していっぱい並べるような画面をつくってました。そのことで主題やイメージの愛着などを禁欲的に消していく、無意味なものにしていくということを考えていたと思います。絵を思い入れたっぷりにつくってしまったことへの反省といいますが、自己表現への迷いから逃げずに作品化したということになるのでしょうか。当時考えていたことは、我々の身の回りにあるものを表面として扱っていく考え方や、世の中に一つしかないというモノを繰り返すことで裏切っていく今の手法につうじていると思います。





出原：描きたいものが無かったというのは絵描きにとっては致命的と言いますか・・・（笑）

たしかに当時から作品は見せてもらっていたのですが、一番目立つのは構成であったり、やり口であったりしましたね、意見と言うか主張のようなものが見えにくい作品だと感じていました、意識的にそうしていたのですか。

大西：そうかもしれませんね。大学で叩き込まれた部分でもありますが、常に自分の描きたいものはなにかを問われていて、一種のプレッシャーになっていたのかなあ。そこでは自分の描きたいものが分からなくなっていたことは事実ですね。でも何かをつくりたいという気持ちは常に持っていて、衝動と言いますか。そこで線を引く過程で可能な限りコントロール出来る冷静なエングレービングという技法を選択して、線を繰り返してどんな形が、予期しないイメージが生み出されるかということに発展したり、自身の不安感が繰り返すということに繋がっていったんだと思います。

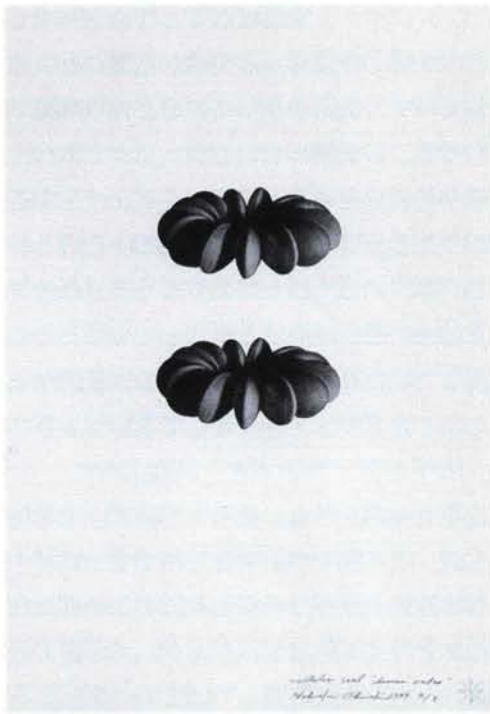
出原：非常に意地悪な聞き方をすると、エングレービングで平行線ならどのぐらいの密度でどのぐらいの長さで、どのぐらいの太さで線を繰り返し引くかの興味は、こういう絵を描きたいということが希薄だったりすることを安易に補完する陥りやすい罠のように思えませんか？

大西：技法というのは本質的には開かれたものですから、特に自分のイメージを制限してしまうものではないと思います。ですから、技術、その方法論から何か新しいイメージを獲得することや、技法から自分だけの思想といったものに到達する可能性はあると個人的には思っています。

出原：私たちの世代からみると、大西さんは正直現代っ子だなあと思います。

確かに今自分で描かなくてはいけないものというのは見つけ難い時代だと思いますが、今の時代の世代を象徴しているようなお話しに聞こえます、私たちは表現することは主張を持つことであると教え込まれ、それを要求されていた立場からすると、大西さんのお話しは非常にクールだと思う一方、単純にいいなあとも思ってしまう。





banana water、45×32cm、アクアチント・雁皮紙・コラージュ、  
1999年

話しは変わりますが、大西さんは来年度から古巣の京都市立芸術大学で教鞭を執られることになっています。

現在の大学では直接版画をおしえるということは少なかった訳ですが、今度は版画専攻ですから、版画にどっぷりと浸かったような連中と付き合いなくてはいけない訳です、大西さん自身にそこで、こんなことを言ってやろうとか、指導上のビジョンのようなものはありますか。

大西：先ほど仰っておられたことですが、技法の落とし穴、たとえばエッチング一つとっても、一冊本が書けるくらいに奥深い世界がそこにはありますよね。ですから、気が付けば制作を非常に閉鎖的にしてしまったり、技術がイメージを制限するルールになってしまう、何処かで見たことのあるようなイメージが表れてしまう危険性はあると思います。ですから技法を開放的なものにするためには、あらゆる世界に対して自分自身を相対化できるかどうかが大切だと思うのですが、それを学生と一緒にみつけることができればいいなあと思っています。もう一つは教師として生きていくことはもちろんですが、作家としても活動を続けていくわけですから、出来るだけ現場で学生と関わっていきたくと思っています。

そういう意味では、お互いに作家として、現場で活動する、言わば混沌とした状況の真只中で、自然な関係を保ちたいと思っています。先生と学生という関係をつくってしまうと、安易な責任とかを意識してしまい意見がつまらなくなってしまうことがあるので、積極的な関係をつくるというか、お互いに一作家としてみた状況の中から、つくる現場の緊張感を生み出せたらと思っています。混沌とした現場が私にとってはとてもポジティブな場なので。お互い切磋琢磨できればいいなあそんな風に考えています。

出原：大西さん自身は今現在の美術の状況の中で、というより自身が表現活動をする上で、大切なこととはどんなことだと考えますか。

大西：コンピューターが発達して、表現のホームメイド化が進んでいると思うのですが、家でいろんなことができ、そういう個人的な思い、というか些細なところから世界にいろいろなことが



発信できて、それらを皆共有すると言う状況に今なっていると思います。一種のコラボレーションというか共同作業の中から、いろいろなことを発見した個人に帰っていく、そしてまたコラボレーションしてという、そのような繰り返しのなかから、何か新しいものが生み出されていくということが今の美術の世界にはあると思います。

わたしは、個人的な活動と同時にグループ活動もしていて、あるプロジェクトを進めています。既に個人的な活動を確立している人たちともう一度、皆で何か面白いものを作っていくという状況があるわけですが、それらがわたしにとってはうまくバランスがとれていて、自分自身しか興味のないことをきちんとやりつつ、同時に対話しながら何かを作っていくと言う現場があって、それこそ自分自身を相対化出来る現場をつくりたいと思います。

出原：今のお話のなかで、大西さんが、自身を相対化出来る現場があると言うお話でしたが、わたしは具体的に把握してなくて申しわけないのですが、かいつまんでお話ししていただけますか。

大西：プロジェクト名が「フィッシングダイアリー」というのですが、伊藤存君というアーティストと、いま全国ツアーをしている「ログズギャラリー」というノイズユニットがあるのですが、シトロエンをライブハウスに変えて爆走して騒音を掻き立てると言うもので、そのメンバーの中瀬由央君と僕の三人でよく一緒に釣りをしていたんです。お互いものを作っているもの同士が釣りにいくと、単に魚を釣ることだけが喜びではなくて、そのための準備期間とか過程の方が面白いことが起こるのです。その様子や釣れた場所を友達へ伝えたり、地図を描いたりしてこんなことがあったとか、何かをアウトプットしなくてはいけないわけですが、そういう部分が圧倒的に面白いんです。で、それを何かかたちにしたいなあということが切掛けになって生まれたプロジェクトです。

出原：これはたとえば、美術館を舞台にして釣りをなんていうプランはありますか。

大西：今は考えられないですね。以前、アサヒエコアートシリーズという大きなプロジェクトに

このプロジェクトが選ばれて、作品を発表しているのですが、今はもっと美術から遠いところで表現していて、美術をやっているという意識ではないのです。いま進めているプロジェクトは、所謂「釣り名人」という人にインタビューをするのですが、たとえばその人たちが見ている海とわたしたちがみているそれとは全く違うモノなのです。名人は海の底、地形ひとつにしても恐ろしく良く把握していたりするんです。その人と僕たちが話したことをドキュメントとして本をつくっています。去年からイカの本を一冊編集中で、今年は「こどもの釣り名人」を考えていて、中学生なのですが、凄く釣りが上手らしいです。彼と一緒に釣りに行き、次回はそれを本にまとめられたらいいなあと考えています。どんどん、所謂アートから離れたところで展開しています（笑）。

出原：とても面白いです。年上からすると奇想天外と言うか・・・、このような話しを聞くと、太公望だとか（どちらかという、釣名人というより、中国の英雄伝ですね）、「オーパ」（注：開高健のベストセラー釣行記）などのことかな？と、思い浮かべてしまうんですが。芸術家で御自身が釣りをされる、また、釣りに関係する作品をお作りになる方は（福岡道雄さんや船井裕さんのように）関西にはたくさんいらっしゃいますが、大西さんの場合、どんな話に繋がるんでしょう？多分、さっきの表面とか、何かそんなものと繋がるのでしょうか。

大西：そうですね、釣りにいくといろいろな発見があります。単純の足場のわるいところを歩きながら、結局は岩場の表面しか感じないというようなことを考えて（笑）、あとは疑似餌作ったり。

ただ、釣りということよりもグループで制作するという事は、個人で制作するときには怖気づいてやらないことにもチャレンジできますし、そのプロジェクトで感じ取ったことや、実験し得られた結果を自作にフィードバックできるかどうかを考えています。

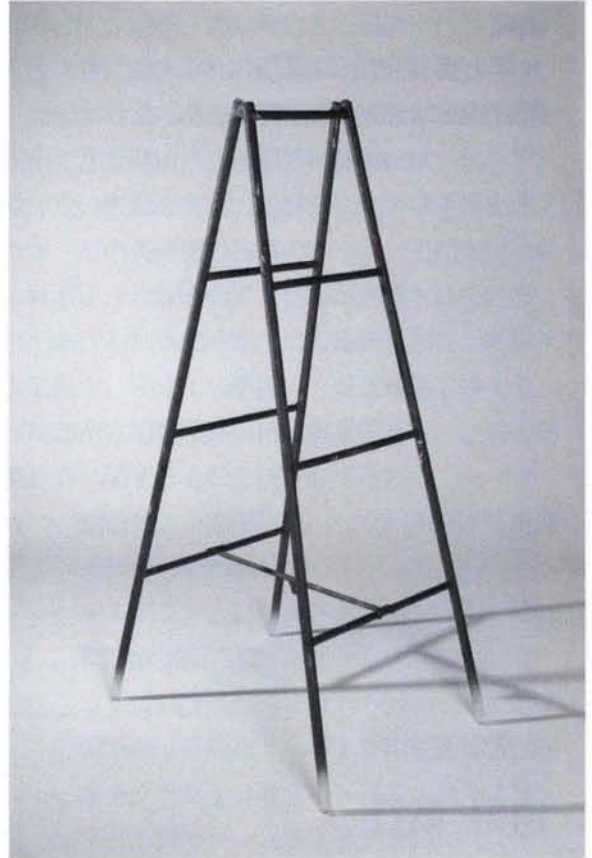
出原：いろいろなものが身近に出来る時代になる、ホームメイドの、家で出来ることがたくさん増えてきて、それらが発信された時、いろいろな人が共感を持つ可能性があり、大きな世界に繋が



れる。ということでしょうか。

少し前には言いたいことを探さない、自分のメモ書きのようなものではなく大テーマを見つけなさいでしたが、今は自分に埋没してもいい、その先に、ワープというか、ブラックホールからホワイトホールに抜けられるように表の世界に突如登場するというようになった。わたしは大西さんにはそういうホームメイドから世界へと言うスタイルの代表的な作家、旗手、手本になって頂きたいと考えています。

いささか唐突にインタビューを終える事になりますが、今日は現在進行形の作家に、今後、つまり未来形には何が必要かという質問にお答えいただきました。いろいろなお話しをどうもありがとうございました。（京都造形芸術大学にて 2008年、年頭）



kyatatsu, 89.5×68.5×172cm, 2007年

FRP・ウレタン樹脂・エポキシ樹脂・アクリル絵の具



## 論文

大学と美術館との連携について  
回轉版画による制作と展覧会を通して

東京学芸大学

清野 泰行



1986年 東京藝術大学大学院美術研究科版画修士

1995年 VOCA展

2007年 TOKYO-SEOUL 6000 SECONDS ART MESSAGE 2007

現在、東京学芸大学 美術講座 准教授

## はじめに

版画を指導する教育機関は、美術系大学・専門学校と教員養成大学・教育学部に分けることができるが、そこで使われている「版画と教育」の「教育」という言葉のイメージに多少のずれがあると私は考える。前者は作家や研究者を育てるための教育であり、後者は初等教育から始まり高等教育へとつながる版画の教育である。同じ大学生を指導しながらも、私の場合は彼らが近い将来、教えるであろう児童の存在とそこで行われる授業を意識させながら版画の実技指導を行なっている。また、版画を芸術の表現手段の一つとしてだけではなく、児童間のコミュニケーションの手段としての研究も、研究授業や実習などで教育現場と接することの多い学生といっしょに取り組んでいる。本稿では、2006年、2007年に町田市立国際版画美術館で行われた「回轉版画」による夏期子ども講座での制作と展覧会をとおして、大学と美術館との連携について考察するとともに、「回轉版画」による学習の意義について述べる。

## 学芸大学における連携の現状

2004年4月に国立大学が法人化されてから4年目に突入した現在、教員養成大学の基幹大学である学芸大学は、それまでの専門分野における研究重視傾向を改善すべく、教育の総合大学としてさまざまな教育的課題に取り組んできた。「より実践的で教育現場に反映できる教育」もその一つである。また地域連携、その他社会的貢献など社会的ニーズの高まりの中、様々な分野において、多くのプロジェクト等が進められている。美術学科（法人化後は名称を美術・書道講座に変更）は、2004年1月、2005年7月の2回にわたって、東京都図工研究会との共同プロジェクト「ZUKO展」が大学をメイン会場として、研究発表やシンポジウム、実技研修会等が行われた。これらのイベントにより、現場で指導にあたっている図工教諭との交流や多数の児童の作品をとおして、今日、図工がおかれている現状や児童たちの活動の一端を垣間見ることができ、それまで教育現場との距離が離れがちな大学教員に（学生はその限りではない）カリキュラムや授業のあり方などを考えさ



せるきっかけとなった。また同時に、このような組織レベルでの連携事業が、実際には今までほとんど成されてこなかったという、人的交流の希薄な一面も露呈した結果となり、再考しなければならない多くの問題が明らかになってきた。連携自体は、以前から附属小学校との連携やフレンドシップ授業を中心に、東京都の各地域の図工部などの研究会、発表会などでの講師など、個人レベルでは進められているが、その数は決して多いものではなく、教員の意識にもばらつきがある。また、美術館や博物館との連携について言うならば、本学では生涯学習、文化財科学で開設されている博物館学等の授業が担っていることから、美術講座としての連携活動は単発的な傾向が強く、こちらのケースでも、ワークショップや講演など個人レベルにとどまっているのが現状と言えるだろう。

#### 町田市立国際版画美術館との連携

近年多くの大学が先に述べたような地域社会との連携など求められているように、美術館や博物館など教育的側面を持つ公的機関においても同様の動きが見られるようになってきたが、ここで連携先である版画美術館で行われている普及事業のうち美術教育に関連するものを紹介し、版画という専門に特化した美術館の特徴を示し、このたびの連携について述べたい。

現在、公立私立を問わず、我が国の美術館が置かれている現状は厳しいことが新聞等でも報じられてきた。長い歴史の中で、地域社会との強い繋がりを維持してきた欧米の美術館とは成立からして大きな違いがあることは言うまでもないが、日本では、多くの美術館を維持する母体が行政や企業であることから、経済の影響をまともに受けるといった多くの問題を抱えてきた。しかしながら、美術が社会生活の中に浸透しだした現在、かつては受動的だった美術館も、開かれた美術館、即ち多くの人が芸術を通して楽しめる空間として様々な企画展やイベントを開催してきている。いくつかの美術館においては教育普及活動として、特に小学校との連携を積極的に行なうようになってきている。また、都にある私立の美術館では、閉館日を利用した小学生の鑑賞授業の提案がなされて

おり、大学同様、地域社会との連携や社会貢献は今後さらに求められることが予想される。

開館当時から地域住民に対して教育普及活動を進めてきた町田市立国際版画美術館は、世界でも数少ない版画の専門美術館として20年目を迎えたが、この美術館の特徴の1つは、美術大学に見られるような版画のアトリエが完備されていることがあげられるだろう。その施設を利用した様々な活動を、平成18年度の「普及事業この1年」（町田市立国際版画美術館普及係発行）からの美術教育に関するものを抜粋してみた。

- ・ 銅版画、木版画、リトグラフの体験講座（それぞれ全3回）
- ・ リトグラフ、シルクスクリーン、銅版画、木版画の創作講座（それぞれ全10回）
- ・ 銅版画1日教室（各1日全8回）
- ・ リトグラフ1日教室（各1日全3日）
- ・ 子ども講座（各1日全3回）
- ・ 夏期子ども講座（全2日）
- ・ 教員実技研修（全2回）（2006.4 - 2007.3の講座）

上記の各種講座には幅広い年齢層250名以上が受講している。また、版画工房・アトリエでは、講座修了者の版画制作の場の提供と自主的な制作活動の促進を図る目的で一般開放されおり、年間利用者数は延べ3,000名（年間利用日数123日）を超えている。

このように版画普及のための良質な環境を持ち、長い間児童を対象とした版画教育活動を行ってきたこの美術館と学芸大学（研究室）の連携によって実施された子ども講座と展覧会は、大学からはボランティア学生（学部2年生を中心）21名、美術館から3名の学芸員によって、企画段階から意見交換を繰り返しながら進められてきた。この連携の意味するところを考えると、それは研究と教育の実践になるだろう。

まず、第1に「回転版画」という版画技法を児童向けの教材とするための研究とその実践があげられる。回転版画についてはこの後で述べるとして、これらを実施するための環境を考えると、版画美術館ならではの設備や機材、スペースが整え



られている点も大切だが、版画専門の美術館としての経験から、実技や展示などに関して、図工の現場とは違った視点からのアドバイスをタイムリーに受けられることもその大きな要素となっている。もちろん、連携先として附属学校についても一考したが、この研究が初動段階ということもあり、今回は見合わせることにした。

つぎに、第2にととしてはこの連携が教育実践の場や教育的活動の支援になることがあげられる。このイベントが単なる教育ボランティアとして位置づけられるだけでなく、講座での実技指導の他に、展覧会の企画、準備、運営を担うことで、学生に様々な卒業研究の題材（初等教員養成課程、中等教員養成課程の学生で実技制作を選択したものは副論文も提出することになっている）を提供できるということである。さらに、教育実習（3年後期に付属学校での基礎実習、4年前期に公立学校での応用実習）において、慣れない児童とのコミュニケーションに苦勞する学生にとって、自身の専門分野である版画をとおして多くの仲間たちと児童に関われることは、その苦手意識や漠然とした不安感からの解放を後押し、教育に対する興味と自信を身に付けさせるといった副次的効果も考えられる。

このように、多くの学生が児童に混じっていっしょに制作していくといった通常の教育現場と違う特殊な環境を設定することで、図工の現場にない版画活動の魅力を引き出し、その成果を版画の研究授業や教育の現場にフィードバックさせていくことができる点でもこの連携の意義は大きい。

### 子ども講座及び展覧会の概要

2年続けて催された子ども講座は、メインタイトル「版画と鏡の不思議空間誕生！」として、両年とも2日間行った。初日は個人による回転版画とその作品を利用したミラーボックス制作、翌日はほとんど同じ工程で大型回転版画の制作である。そして、その1週間後に同館市民展示室Bにて児童と指導にあたったボランティア学生の作品を共同展示する展覧会を開催した。以下は2006年の開催案内である。

講座名：『版画と鏡の異次元空間誕生！』

内容：小学生を対象に、美術を専攻する学生（ボランティア）とその指導教員が版を使った作品の作り方から展示・鑑賞まで指導する

日時：回転版画とミラーボックス制作

7月28日 10:30～16:00

大型回転版画制作（共同制作）

29日 10:30～16:00

展示 8月8日～13日 10:00～17:00

会場：制作 アトリエ

展示 市民展示室（B室）

指導：東京学芸大学 准教授 清野泰行

同大学 美術講座在学学生 20名

対象：両日とも参加できる小学生3、4年生

上記のイベントの計画自体は前年の講座あたりから、美術館学芸員とのやりとりの中から始まったが、実務的なことは大学が新学期を迎えた後の5月頃から開始した。研究室では参加学生を対象とした版画ゼミの立ち上げ、講座用の教材や展覧会用のポスター、展示台が制作された。展覧会に関しては、特に研究室サイドからの要望に応じてもらい実現した。作品が整然と並ぶような展示ではなく、版画を通してお互いが交流できるように会場作りこだわった。また、どのような版を使い、どのような工程で出来上がったのか、初めて多色版画を目にする人にもわかるように、作品工程のパネルも展示した。



2007年展覧会会場風景（市民展示室B）



## 回転版画について

この講座で行った回転版画そのものは木版リトグラフのような新しい技法ではない。そのため木版ができる環境ならば特別な材料は必要としない。版材や題材を変えることで幅広い年齢層に対応できる技法である。それは正方形の版を回転させながら色を替え重ね刷りをしていくだけだからである。私がこの技法に取り組み始めたのは、15年ほど前、講師をしていた木版画の通信教育の自由制作課題で、浮世絵版画のような色彩豊かな作品作りが体験できる題材探している頃と記憶している。この方法は、重ね刷りの効果を学習する題材として美術教育関連の本でもすでに紹介されているが<sup>1</sup>、これを一枚の完成された作品として、版画作りの魅力の一つである重ね刷りの効果を活かした多色版画として版画教室や公開講座などで指導してきた。その流れで5年ほど前からは、回転版画の小学生向け教材、同技法を用いた版画によるコミュニケーションの研究を進めてきた。

ここで現在、図工における版を扱った授業を紹介し、回転版画の特徴とその応用性について触れておく。現在、図工の時間で扱われている版画技法は様々である。その代表的なものは以下のようになるだろう。

- ・フロッタージュ（擦り出し）
- ・コラグラフ
- ・モノタイプ版画
- ・紙版画
- ・スチレンボード版画、ゴム版画、消しゴム版画
- ・木版 1版モノクロ版画  
1版多色版画  
彫り進み版画（多色版画）
- ・ステンシル
- ・ドライポイント 樹脂板、板紙凸版凹版

1 大田耕士・掛樋進 編集『美術教育シリーズ 基礎と実践 版画 中学校編』、日本文京出版株式会社、昭和53年 P6「多色の効果」、pp.64-73「多色木版画」、丸山浩司『実践造形教育シリーズ 6 木版画による表現』、開隆堂出版株式会社、1982年 pp.72-76「導入時における発想の指導法」

この他に木版リトグラフや感光樹脂板を使ったソーラー版画など新しい技法を加えると相当数になる。こうしてみると多くの版画技法が図工教育の中で行われているかがわかる。

回転版画は1版でも版を回転させることで、思いがけない色と形の重なり刷りができるのが特徴であるが、版作りよりむしろ刷りにウエイトを置いている。図工で行われている版画の楽しみ方はさまざまであるが、そのほとんどが版作りに多くの時間を費やし、表現する上で大切な刷りに関しては、その魅力を十分に伝えていないと考える。回転版画で広めたいことは刷りによる表現の魅力とその応用にある。



2007年 子ども講座一日目制作風景

## 子ども講座「回転版画」の作業工程

まず、児童20名を4人ずつ5チームに分け、一人の学生が指導者として付くようにした。児童のほとんどが彫刻刀の使用が初めてだったからである。

- ① 図柄が回転しながら重なっていくため、下絵は細かいものより単純なものが良い。講座では、影絵風の絵を3、4点考えてきてもらい、気に入っている絵から順番に大きさに変化を付けて描いてもらう。（重なりに変化を付けるため）
- ② 版は正方形のものを用意する。ゴム版やスチレンボードでもよいが、この講座では6ミリのシナベニヤに薄くジェッソを予め塗布したものを使用する。また回転の様子が視覚的にすぐわかるように3つの角に赤、黄、青のマークを付ける。
- ③ 彫りは基本的に陰刻で行う。これによって初



めての凸版でも彫りが比較的容易になる。切り出しなどは使用せず、丸刀の大小を中心に、彫りの指導をする。

- ④ 使用する3色の絵の具は色の3原色に近いものを選ぶ。講座では、スポンジローラーを使用するため、サクラの水溶性版画絵の具の赤、黄、藍を使用し、赤と藍にはアクアメディウムを同量以上加え透明感を付ける。これによって重なったときの色のバランスが良くなる。  
(透明水彩絵の具を使うときは、ホルベインのブライトローズ(ルミナス)、パーマネントイエロー、ピーコックブルーがよい)
- ⑤ 刷る色の順番は赤、黄、青か青、黄、赤とする。最初は刷り具合を確認するため濃い色の赤か青を刷る。間に黄色をいれることで、3色目の刷りで劇的に変わる色の変化を強調することができる。外見当板を用意し、紙を誤って回転させないようにするため、紙の裏右下角に印を付け、その角を見当板のカギ見当の位置に置くようにする。講座では、5枚の紙を使用し、一番気に入った作品を展示用に、3枚はその後のミラーボックスの内側に貼り込む絵として、残りは箱の外側に貼る化粧紙として使い、刷られた全てのものが無駄にならないようにする。
- ⑥ 出来上がった版画作品は乾燥後、マット紙による簡易額装をし、持ち帰ってすぐに飾れるようにする。

以上が、初日に行った回転版画制作だが、現在、図工の時間で行なわれている他の木版画との相違点を以下に示す。

彫り：1版多色版画のように陰刻とすることで、彫りの時間をできるだけ短縮し、刷りに時間を掛けることができる。図柄が回転するため、必ずしも細かい図柄にする必要としないため、絵を描くことや彫りが不得意な児童にも対応しやすい。また、残った部分が色面となるので、多くを彫る必要がない。

刷り：一般的にムラがないような刷りを要求するが、回転版画の場合、刷りムラが作る色の濃淡によって、3色が重なったときに色調豊かな多色刷りとなる。つまりベタ刷りで

は紙の白を入れ7色になるが、それぞれの色に濃淡があればそれ以上の色が生み出される。彫り進み版画でも色の重ね刷りはできるが、それは下の色に次の色を積み重ねていくために、回転版画のような色調豊かな作品にはならない。

応用：刷り上がった作品は、色模様のようにも見えるため、その一部をコラージュ作品にすることができる。同様に刷りの失敗したものも再利用できる。また、コラージュしたものにペン書きしてカードを作ったり、今回のようにミラーボックス内側の絵として使うことができる。

また、児童全員は同じ正方形の版を使用しているため、他の人の版とも、いろいろな方向から重ねることも可能で、一種のコラレーション作品を作ることができる。

中学校で版画の研修授業を行なった学生は、「ひとりの時間」を抽象的に表現した版を他の友達の版と重ね「二人の時間」を作るといった授業を展開した。このように他者との関係を意識させる作品にも活かすことができる。

回転版画には、以上のような他の木版にはない特徴もある。完成したときの色と形が最初のイメージとは大きく違う点もそうであるが、思いもよらない色と形ができる最後の刷りに感動するのはそのためである。絵が不得意な児童には、下絵に丸、三角、四角、星形などの幾何学的な形を選ばせることでもよい。木版にこだわらなければ、紙版やコラグラフでもかまわない。いずれにしても刷り上がるまでわからないという期待感が、制作意欲を持続させることになる。「絵を描くのは嫌いだけど、版画は好き」という言葉を聞くことがあるが、これは「絵を描かなくても版の力によって絵はできる」という、版画ならではの魅力を示している。



## 回転版画による共同制作

講座の2日目は、初日とほぼ同じ工程で大型版画制作を行った。これは個人制作と共同制作における児童の活動の差を比較するため、おもに共同制作によるコミュニケーションや作業の取り組み方に注目した。

制作は床での作業になることから、制作スペースを考え4チームに分けて実施したが、版や紙が大きくなったことで、前日には意識しなかった紙の運び方や絵の具ののせ方など、児童自らが工夫し、さらに他の児童とのコミュニケーションをとおして、物事を解決していく様子が随所に見られた。以下が大まかな流れである。

- ① ブルーシートを敷いた床の上の決められた場所に版を置き、それぞれの型紙を置いてから、ローラーで絵の具のせる。  
(2007年はスチレンボードを使った凸版で実施)
- ② 型紙を外し紙をのせる。紙の裏の角には番号を記入しておき、その角を4人でピンと張った状態で持ち番号順に置くようにする。(紙の向きが変わらないように床にも同じ数字を記入)
- ③ 各自がバレンを持ち、全員で刷る。
- ④ 紙を静かにめくり、刷った紙を所定の場所に置いておく。
- ⑤ 指定の枚数を刷り終えたら色を替える準備をする。版木は霧吹きで水を与え、新聞紙、雑巾等で絵の具を拭き取る。型紙は新聞紙に挟んで色を落とす。ローラーは流して水洗いする。
- ⑥ ①からの繰り返しで3色を重ね刷りする。
- ⑦ 紙をボール紙等に挟んで乾燥させる。

紙は新鳥の子紙(90×90 cm)、版木はシナベニヤ(80×80 cm)を使用した。版については、講座という短い時間の中で、大きな版を全員で彫ることは難しいことから型紙を使うことにした。また、当日は版画制作と大型ミラーボックス制作を予定したため、型紙作りは1日目の講座終了後に学生が行なったが、型紙の使用は、単色刷りの場合には有効だが、回転版画の場合、色を替える

たびに絵の具を落とさなければならないなど、その取り扱いには工夫が必要だった。そのため、翌年の学芸員も参加した勉強会で検討された結果、その年の講座では、薄いスチレンボードを使った凸版で行なうことに変更した。これにより絵の具のついた型紙に触る必要がなくなり、煩雑だった刷りの工程が簡略化された分、児童が落ち着いて刷りに集中できるようになった。

刷りの作業では、児童間の協力が欠かせない。最初に学生がデモンストレーションを行ない、その後チームに分かれた。最初はおとなしかった児童たちも、紙の引っぱり具合や位置を決めるときには、声を掛け合い始め、回を重ねるにつれて、チーム内に協力の輪が広がっていった。

刷りはチーム全員でバレンを持って一斉に行うのだが、初めのうちは自分の版の付近だけを擦っている。これはまだ自分の作品作りという意識が残っているからだが、色を替えて版が回転すると、いろいろな絵が自分の版の上に重なってくる。こうなってくると自然と手を動かす範囲が広がり始め、版全体を擦りだすようになる。「自分の絵」から「みんなの絵」へと意識が変わった瞬間だ。みんなで力を合わせようという気持ちが声や動きとなってでてきたと言えるだろう。

最後に紙をめくるときが版画のクライマックスである。目の前に現れたカラフルな作品を前にして「バンザイ！バンザイ！」と何度も手を上げて喜ぶ児童の姿は、個人制作では決して見られなかったものである。それは大きな版画ができたという達成感だけではないと思う。



作品の完成を喜ぶ児童



このように回転版画は絵と絵が重なる美しさを追求するだけでなく、児童同士が協力することの大切さを学習できる教材として扱うことができる。この講座では、ミラーボックス用の作品のために多めに刷ることになったが、同じ作業が続くとどうしても児童の集中力が切れてくる。そのようなときは学生は共同制作者として、時には励ましながら児童といっしょにバレンを持つ。学生も刷りに協力することで、児童との間に一種の連帯感が生まれ、図工の現場では見られないような高揚感の中で活動することができる。

### ミラーボックス制作

講座企画段階では、版画制作だけを考えていたが、指導する学生は図画工作という幅広い創作活動の経験を必要とすることから、ミラーボックス制作も取り入れた。刷った版画が何百枚も飾られた部屋のように見えるよう合わせ鏡で表現し、無限に続く版画の不思議な空間を作り上げた。通常サイズのものには市販品を使い、大型ミラーボックスは学生が半月以上かけて制作したものを使用した。初年度は予算の関係上ミラーシートを使用したため、映り込みの効果が半減した反省から、2007年からはアクリルミラーを使用し、下の写真のようなミラーボックスになった。前日のものよりボックスが巨大化したことで、文字通りの異次元空間となった。



版画作品とミラーボックス

### アンケート調査とビデオカメラ等による記録

実技指導の場合、とくに小学生においては、さまざまな動きをするため、活動の記録を残すことは重要である。そこでアンケート調査とビデオカメラ等による撮影を行った。アンケートは大型ミラーボックスの仮制作（本制作は展覧会前に実施）の間に実施し、この講座をどのように感じながら活動したか、仲間やボランティア学生とどう接したかを知る手がかりとした。その中から2つを紹介する。「僕は、版画がとてもやさしい気持ちをくれると思いました。・・（中略）・・自分で作った作品にいろいろな形を加えていくとなんだか僕が成長しているように見えるからです。・・」、「みんなと友だちになって、版画がと一つでも楽しくておもしろかったです。・・」など、共同制作した2日目の感想が多かったことから、ともだちとの交流の中で制作したことが、特に印象に残ったことがわかった。

写真撮影による記録は、図工の現場ではすでに行っているところも多い。児童がどのようなプロセスで作っていったかを後から容易に確認できるからである。今回のような実例の少ない実技制作の場合、児童の表情や動きから、指導の進め方、材料・道具の使用法まで多くの情報を与えてくれる。講座申し込み時に使用範囲と目的を示した上で許可を取り、カメラ2台とビデオカメラ1台を使って撮影した。それらは研究の参考資料としてだけでなく、その後の展覧会で講座の様子を伝えるためにパネル展示した。

### 展覧会「版画と鏡の異次元空間誕生！」

先にも述べたが、展覧会の実施は講座の成果を発表する場としてだけでなく、学生の実技授業のプロデュース力、展示などでのプレゼンテーションの力を養うことになる。彼らが教員になったとき、文化祭や総合学習の時間、その他のイベントでその力を期待されることから、このような機会は大切である。

この展覧会で使用する展示台などは春先から準備を進めてきたが、展示台のデザインコンペから始まり、素材選び、本制作など多くの時間を有した。また、講座の内容を示すものとして、作業工



程をイラストと写真で構成したパネル、2007年の展示では、制作風景のスナップ写真のパネル展示も行い、それを見に来た家族や友達などが、展示パネルを見ながら、講座の様子を話し合えるような場にした。また学生の普段の作品も同時展示したことも同様に、作品をとおして学生と児童との交流の場になるように考えた。これによって展示会場を作品鑑賞の場としてだけでなく、コミュニケーションの場であることを意識させようとしている。夏休みの短い期間中にも関わらず、両年とも250名以上が訪れ、2007年の展示会では回転版画についての研究発表と学芸大学版画研究室の研究報告を行い、少ないながらも小中学校の図工美術教諭の参加があった。



2007年「版画と鏡の異次元空間誕生！part2」展

### 「子ども講座」の成果と今後の課題

このように子ども講座と展示会は、個人レベルではなく大学と美術館との連携によって実施されたことで、版画指導や児童の活動内容などについて多くの情報を得ることができた。このような実践をもとに、2005年には先述の東京都図工研究会との共同イベント「ZOKO展Part2」連携実技授業での実技指導、2006年には学芸大学で行なわれた東京都教職員研修センター主催の小学校教諭向け「図画工作」の研修での報告、そして12月に行われた北区西ヶ原小学校でのワークショップなど、講座や展示会をとおして研究された回転版画の指導や発表を行ってきたが、それらの成果が形になるためには、学校現場での展開が欠かせない。教材としてのソフト面とハード面の確立は、これからの課題である。図工教育の中で活かされ

るためには、より詳しい情報を提供しなければならない。また、授業以外に多大な時間を取られてしまっている教育現場の状況を考えると、手間をかけないで使用できる材料や道具の工夫などが必要と思われる。そのための実用性のある制作ハンドブックの公表など、教育現場とのからの意見を積極的に取り入れながら進めていかなければならないだろう。

### おわりに

このようにして始まった美術館との連携による講座や展示会への反応はまだまだ小さい。研究発表などに関して言えば、広報活動の強化など多くの課題も残る。しかしながら、大きな規模の連携事業ほど、一過性に陥りやすいのも事実である。このような地道な活動も、時間をかけることで、版画による表現の魅力を教育の現場に伝えていくことが可能と考える。版画を初めて学ぶ図工の時間は、これから誕生する版画アーティストにとっての第1歩であるかもしれない。その努力を怠ってしまえば、版画というジャンルが確立している特異な文化も、発展著しいメディアアートの中に埋没してしまうことになるだろう。中長期的な視点にたって、版画という文化をこれからの世代に伝えていくためには、そこに携わる多くの人が様々な教育普及活動を支援していく必要がある。

もはや中等学校、高等学校などの公教育の現場だけでは、美術に接する機会には十分ではない現実がある。それを補うためにも美術館、大学の両者も人的交流などをおして、ともに足りない部分を相互に補完しながら歩いていくことが、版画の将来にとって益々重要になってくるだろうと考える。また、教員養成大学である本学においては、美術館の要請に応えられるような、専門性の高い学生を育てるために有効なカリキュラムも考えていかなければならないだろう。

## 論文

### 古典絵画技法への版の応用

山形大学

小林俊介

山形大学

八木文子

小林俊介

筑波大学大学院芸術学研究科修了

2005年 絵画の行方(府中市美術館)

2006年 アート@土沢(岩手県東和町)

八木文子

東京藝術大学大学院美術研究科修了

2005年 八木文子版画展(本間美術館)

2007年 PrintsTokyo2007(東京都美術館)

## 序

13世紀から16世紀頃のテンペラなどの古典的な絵画技法による作品は、一回性・唯一性という絵画の芸術的価値はもとより、ベンヤミンのいう中世の礼拝的価値を体現している。一方、中世の活版印刷術に起源持つ版画はまさに複製技術時代の芸術であり、ベンヤミンに従えば、礼拝的価値から展示的価値への移行という近代芸術のパラダイムを体現するメディアであるといえる。

複製技術の発展は版画を複製から「複数芸術」へと開放し、版画は独歩的自歩をたどったといわれる。しかしながら、常々に問われる複数芸術としての「版の特性」というものが、一回性・唯一性という絵画概念との対比のなかで形成されてきたという歴史的事実を顧みるとき、その特性を絵画という媒体のなかで再考してみることもまた有効ではないだろうか。

本論は13世紀から16世紀頃の古典的絵画技法のプロセスのなかで版画の技法を取り入れる実験制作の報告である。小林は主にテンペラと油彩の混合技法による絵画、八木は主に銅版による版表現を研究してきたが、両者の専門領域の交錯によって絵画と版画、それぞれがもつ特性を再考する契機になればと考える。

### 1 研究の目的と方法

#### (1) 黄金背景テンペラ画への版の導入

本論では二つの制作研究の過程について述べる。第一は13世紀から14世紀に盛んであった黄金背景テンペラ画への版画技法の導入である。当時の金箔あるいは宝石を用いた絵画には神への信仰心や崇高さが表現されている。それらの絵画は芸術作品の一回性・唯一性を体現しており、存在の場と結びついている。本研究では、そのような表現に版の複数技術を積極的に導入する。ここで考えたいのは制作の動機、ないし原動力としての絵画技法へ版表現を介入させることの意味である。すなわち黄金背景のテンペラ画が持つアウラとでもいふべき“唯一的”な力と、複数芸術である版表現とが同一画面上で併存するとき、いかなる表現



効果を得るのかを検証したい。またこの実験を通じて、版画の複数性の問題、また絵画の一回性・唯一性の問題を考えてみたい。

具体的には、黄金背景画の人物画像の部分に筆による描画から写真製版によるプリントに置き換え、その効果を検証する。また黄金背景画にしばしば見られる背景の盛り上げパターンについても、スクリーンプリントでの制作を試行する。

## (2) 卵テンペラ (混合技法) への版の導入

第二は白亜地への下図の転写、下素描に地透層 (インプリマトゥーラ) を施した後、テンペラ白による明部のモデリング、すなわち「白色浮出」と透層 (グレース) を繰り返して画面を作り上げるという、マックス・デルナーや佐藤一郎氏のいう「混合技法」の描画過程を版に置き換え得るかどうかを検証する。混合技法の本質はデルナーの指摘するように「形と色との『分業』」であり、「下層描きでは色とは無関係に形を浮出させ」、彩色は透層、もしくは半透明な絵具 (半被覆) で行われる (注 1)。本研究ではこの白色浮出の工程を版に置き換える。黄、赤、青、緑のグレースを重ねることによって、自然なグリザイユ (単色画) が形成される。また色彩の掛け合わせによって多色的な効果をねらうこともできる。今回の実験制作が色分解の製版による多色版画と異なるのは、白色浮出のモデリングによって実在的なマチエールが表現できる点であろう。

メディウムは卵黄のみのテンペラメディウム (以下テンペラメディウム(A)と呼ぶ) と、全卵にダンマル樹脂とサンシクンド・リンシードオイルを加えたテンペラメディウム (以下テンペラメディウム(B)と呼ぶ) を用いる。テンペラメディウム(B)の処方全卵1容量に対して樹脂と油がそれぞれ1/2容量という標準的なものである。テンペラメディウムの材料、製法は様々であるが、それは時代や作家によってマチエールが異なるのである。版画家にとっても版画のマチエールを決定する為の様々な手法、製版から刷りに至るには同様の考慮があると言える。しかし、版画は刷りにより一瞬にしてそのマチエールが決定する。スクリーンプリントによって混合技法の効果を作り上げるには、透層の効果を検討して原稿を作る必要が

ある。

なおデルナーのいう混合技法はテンペラによる白色浮出に油絵具のグレースや半被覆の絵具を重ねていくものをいうが、ここではグレースをテンペラメディウム(B)による絵具の層、すなわち樹脂-油テンペラ絵具に置き換えている。

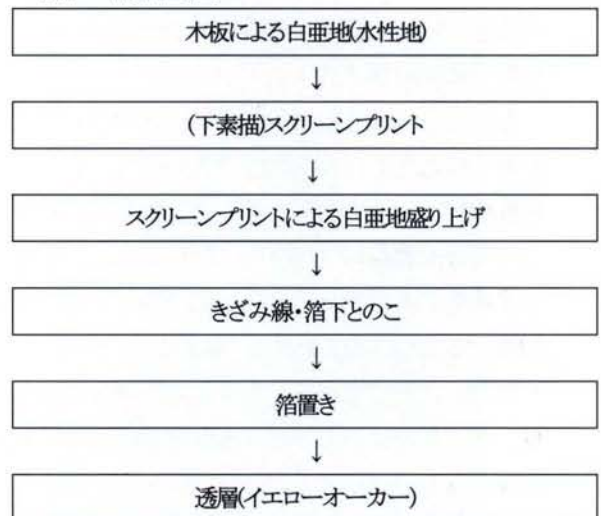
## 2 実験制作のプロセス

### (1) 黄金背景テンペラ+スクリーンプリント

黄金背景テンペラ画の金箔地の下には、しばしばパスティーリヤと呼ばれる低い盛り上げ文様がある。パスティーリヤの素材は下地の素材と同じ (今回は白亜地) であり、通常は筆によるたらし描きによって行われる。この盛り上げのパターンとモチーフとなる人物画像を写真製版したスクリーンプリントに置き換えて表現する。人物画像は1回ないし2回の刷りでグリザイユを決定する。モノクローム素描を瞬時にして画像として定着させることのできる版画技法は、通常ハッチング等で施されるテンペラ画によるモデリングや描画の工程を省くことができる。

今回の研究では、盛り上げのパターンをたらし描きではなく、スクリーンプリントを数回刷り重ねることによって凸部分をつくりあげる方法に置き換える。単調な画像の繰り返しは、たらし描きよりも正確である。

#### 【(1)の作業過程】





### (1-1) 前膠塗り・研磨・布貼り

支持体はMDF 合板を使用する。前膠を塗り (図 1)、翌日以降、乾燥後にやすりかけをする。膠液(膠 10g に水 100cc の割合で膨潤させ、湯煎したものは暖かいうちに使用、冬季には室温を 18℃に保ち、ゼリー状になるのを防ぐ。硬くなった膠液の使用は必要以上の厚塗りになる。前膠塗りは一回か二回とする。前膠・やすりかけをすませてある板にさらに膠液を塗り、ぬれているうちに綿布を貼る (図 2)。側面まで貼り終えたら改めて膠引きをする。側面、裏面も同じように塗り、パネルの反りを防ぐ。余分な量の膠(膠うじ)をゴムヘラでとる。

### (1-2) 白亜地

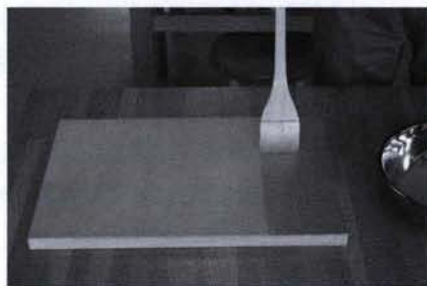
布貼りを終えた板に白亜地を塗る (図 3)。側面や裏面にも塗る (図 4)。白亜地の製法は、膠水 1 容量に対して白亜 1、チタニウムホホワイト 1 容量に水を 1~2 容量を加える。先に顔料を入れ、少量の膠水を加える。攪拌しだまを潰す。残りの膠水を加え攪拌する。最後に水を加え、最低 5 層は重ね塗りする。乾燥後に研磨する(耐水ペーパー 240 番・サンドペーパー 180 番) (図 5)。

### (1-3) 下素描

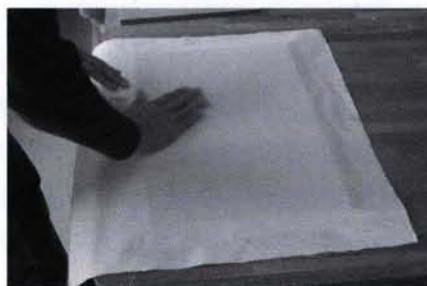
古典的なテンペラ画の手順では転写した下絵を、墨を水で希釈したものを面相筆などの軟毛細筆を用いなぞり描きをする。さらに顔料(アンバーなど)を水で溶き、少量の卵テンペラ媒材を加えたものでモノクローム素描を行う。今回はこれをスクリーンプリントで行う (図 6)。市販の墨汁に粘度をつける為膠水 (低温でゼリー状のもの) と市販の和糊を加えた。

しかし、一ヵ月後に亀裂が走るというトラブルが発生した(図 7)。これは市販の墨汁、もしくは和糊の成分、添加物によるものと推測される。そこで墨汁を顔料(アイボリーブラック)に、和糊を小麦粉糊に置き換えた作品を別に制作した。小麦粉糊は小麦粉 100g をふるいにかけて水 500cc で練り加熱したものである。ここに防腐剤を加える。卵、サッシンクンドリンシードを加えると半油性の糊となる。さらにテンペラメディウム(B)を加えて使用した為、画像はやや黄味を帯びた。

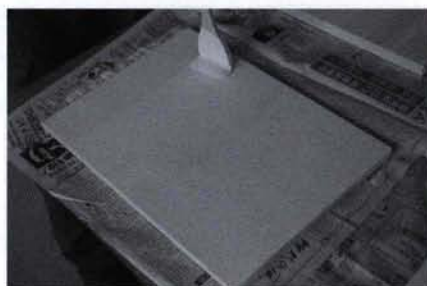
### (1-4) 盛り上げパターンをつくる



(図 1)



(図 2)



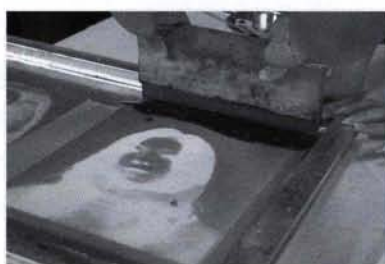
(図 3)



(図 4)



(図 5)



(図 6)



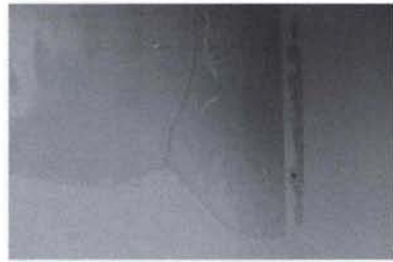
金箔を置く部分にスクリーンプリントで盛り上げパターンをつくる。本来は膠石膏液を筆でたらすように置き、パターンを描き、カマボコ型のふくらみをつくる。スクリーンプリントで白亜地を刷り重ねる為、白亜地の粘度調整が必要となる。

田口安男氏はこの盛り上げについて次のように述べている。「チェンニーノ・チェンニーニもいうようにこの装飾的なパターンはあまり細かいものはうまくいかず、みばえのしないものになってしまいます。膠石膏液をたらすようにして表現するので、そのおっとりしたリズムを生かすのが一番自然であり、あまり細かい形は無理なのです。」

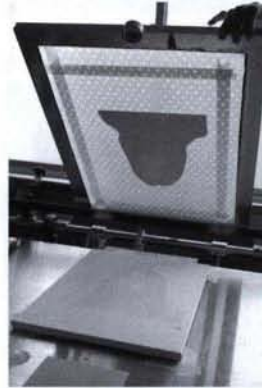
(注 2)。このように田口氏は古典的なテンペラ技法ではあまり細かいパターンは難しいと述べているが、スクリーンプリントによる盛り上げパターンの場合はパターン柄の大きさが一度に刷られる白亜地の量と粘度に微妙に関係する為、パターン柄の細かさは直接に関係しない。白亜地の温度が下がるにつれて白亜地内の膠の硬度が増す段階ごとに刷り重ねを試みた。結果、細かなパターン例(図 8-1・8-2)では比較的正確なパターンを盛り上げることができた。刷り重ねごとの白亜地量が少なくなる為、「山」形の盛り上げとなっている。一方、大きめのパターン柄はあらかじめ通常の割合よりも水量の減らした白亜地を使用し、段階ごとに水量を増やしてカマボコ型のパターンを試みたが、一度に均一な量を刷ることが不可能であった。また、刷りかさねごとに柄のエッジが甘くなり、原稿通りの盛り上げパターンは実現していない(図 9-1・9-2)。白亜地内の水量と温度調節に関してはさらなる研究が必要である。今回の結果は古典的なテンペラ技法の資料が教えるものとは逆で、細かなパターン柄の原稿の方が成功率が高かった。

#### (1-5) 箔下とのこを塗る

箔下とのこはイタリア語で bolo、英語で bole、フランス語で bol と呼ばれる粒子の細かい粘土である。金箔を置くに先立って境界線にニードルで線をきざむ(図 10)。金箔は境界線よりはみだして置かれるため輪郭線を読み取るのに役立つものである。箔下とのこは小匙 1 杯に対して膠水 3～5 杯を加えて暖める。ペースト状ならば膠水は 8



(図 7)



(図 8-1)



(図 8-2)



(図 9-1)



(図 9-2)



杯くらいが適当である。とこの塗りは少なくとも三度塗りする。一度目を乱れ塗りしてから15分後に二度目、40~50分後に三度目を塗る。乱れ塗りが重なるにつれて赤色は一樣になる。箔置き予定面積よりも5~10mmはみだして塗る(図11)。

#### (1-6)箔置き

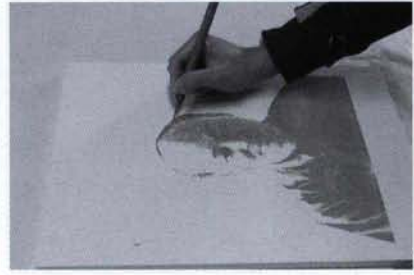
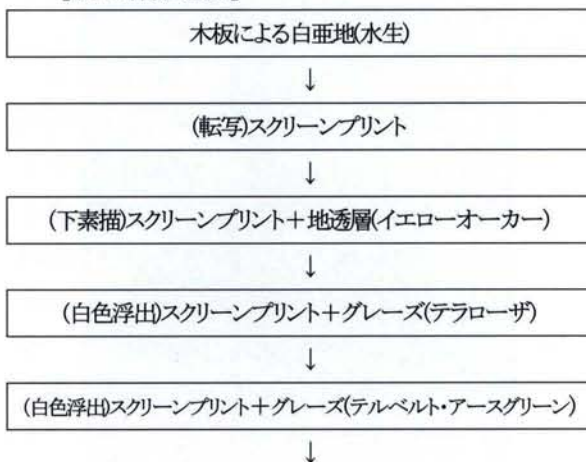
箔下とこの塗りをした画面に水筆で水を塗り、とこの面を濡らす。箔刷毛の腹に箔を押し付け箔を持ち上げ急降下して箔を画面に移す。金箔を置いたら水は次に箔置きする方向へ逃がす。連続して置かれる箔は5mmほど重ねておいてゆく。乾き具合をみて脱脂綿で箔の上から軽く押さえるようにする(図12・図13)。

#### (2)卵テンペラ(混合技法)+スクリーンプリント

下絵の転写、下素描から地透層、白色浮出とグレースの過程の繰り返しという混合技法の過程のうち、下素描や白色浮出などの描画部分をスクリーンプリントに置き換える。スクリーンプリントの機能は色彩の重なりで効果を発揮するが、この目標をあえてグリザイユに定める。

ルネサンスの歴史は金箔技術を否定し、遠近法、明暗法が生まれる。対象物そのものから対象物が置かれる空間を重視するに従って、明暗の諧調による表現が現れる。現代の版画技術を用いて現代的な色彩効果を狙わずに明暗のヴァルールを追う。基底材は、本節(1)と同様の白亜地を用いる。

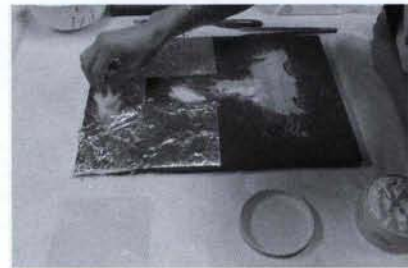
#### 【(2)の作業過程】



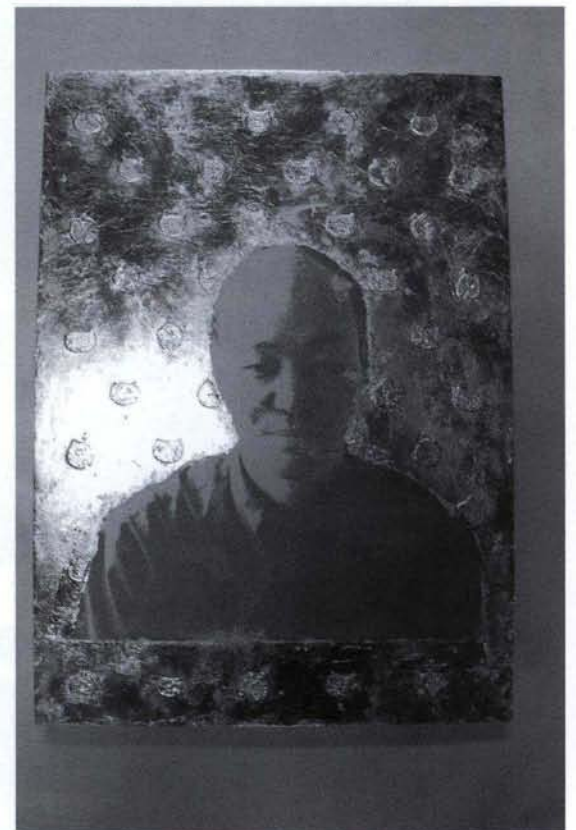
(図10)



(図11)



(図12)



(図13)黄金背景テンペラ+スクリーンプリント  
42.5×30cm



(白色浮出スクリーンプリント+グレース(ウルトラマリン))



(上層描き)スクリーンプリント

### (2-1) 転写

下絵の転写をスクリーンプリントで行う。古典的なテンペラ技法では、原寸大のカルトン(下絵素描)の上にトレーシングペーパーを置き、画像を写しとったものの裏面に少量の揮発性油で希釈した油性絵具または顔料を薄層に塗り、画布の上にトレーシングペーパーを置き、転写する。本研究では、この作業をスクリーンプリントに置き換える(図 14)。刷りの素材は前回の経験を活かし、顔料(アイボリーブラック)にテンペラメディウム(A)、粘度を増す為に小麦粉糊と膠水(ゼリー状)を加えて用いる。原稿は転写段階の線描デッサンを用いる(図 15)。

### (2-2) 下素描+地透層 1

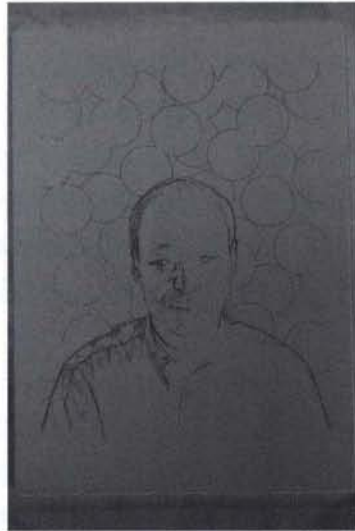
単色素描の第一段階である。刷りにはテンペラメディウム(A)に膠液(ゼリー状)を混合し用いる。モノクローム素描として線描に段階的に調子を入れた原稿を用いるが、画面全体にモノクロームの調子を入れたのは今後の白色浮出を重ねてゆくためと透層、半被覆、被覆のグレース効果を期待するからである(図 16)。地透層の絵具にはテンペラメディウム(B)を使用し、顔料はイエローオーカーを用いる(図 17)。

### (2-3) 白色浮出+グレース 1

単色素描の第二段階である。白色顔料(チタン白)と卵テンペラメディウム(A)、小麦粉糊を混ぜ白色浮出をスクリーンプリントで刷る。白色浮出とは「量感、ボリューム効果を狙い、卵テンペラ白を用いて、対象物(あるいはそれを取り囲む空間)に生じる『光と影による明暗(キアロスクロ)』のなかの明部を、左右の野線(ハッチング)を重ねながら、または面的に塗りながら、描いていくこと」(注 3)である。しかし、今回はこの過程をスクリーンプリントに置き換えるので、ドットによる浮出となる。白色浮出は行程を三段階に分ける。原稿はすべて異なっている。量感効果を狙って浮出の重なる部分はハイライトに近づく(図 18 白色浮出左から原稿 18-1・18-2・18-3)。



(図 14)



(図 15)



(図 16)



(図 17)





(図 18-1・18-2・18-3)

白色浮出 1 の原稿は「光と影による明暗(キアロスクロ)」の広範囲の明部を覆う。ヴェールを被せたような極めて薄くものとして中間の調子を形作る。二層目のグレーズにはテラローザ顔料を用いる。

(2-4) 白色浮出+グレーズ 2

単色素描の第三段階である。白色浮出の原稿 2 は古典的な明暗法によるボリューム効果を考慮して、原稿は第一段階よりも影部を除いた半影部までのものを用いる。チタン白顔料をテンペラメディウム(A)と小麦粉糊とを混合したメディウムで練った絵具を用い、厚塗り効果を狙う。(図 19)



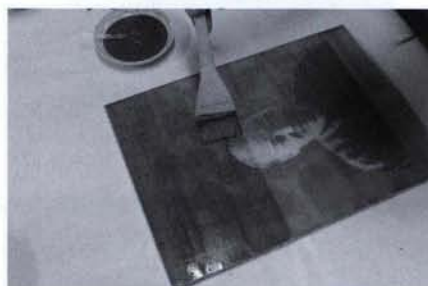
(図 19)

三層目のグレーズにはテルベルト(ホルベイン社製)とアースグリーン(クサカベ社製)顔料を適宜混合したのものを用いる。

(2-5) 白色浮出+グレーズ 3

単色素描の第 4 段階(最終)である。白色浮出の原稿は第二段階よりもさらに原稿は明部のみとなっている。

量感を狙う効果は原稿で、物体性を持たせる効果はメディウム(チタン白、テンペラメディウム、小麦粉糊の割合、比率)で操作する。第一層から第二層、第三層に至り、白色浮出の最終層ではチタン白と小麦粉糊をそれぞれ 1.5 倍に増量して用いる。第一層から第二層、第三層に至り白色顔料を増量するのは透層を考慮した明暗効果を狙うものである。この白色浮出の第三段階の上に施すグレーズはウルトラマリン顔料を用いる(図 20)。



(図 20)

(2-6) 上層描き

(2-4) までの工程によって、背景とグリザイユ



(図 21)卵テンペラ(混合技法)+スクリーンプリント  
42.5×30cm



単色)の人物イメージが得られた。本来の混合技法の場合、このグリザイユの上に透層、または半被覆や被覆による彩色層、すなわち上層描きがなされるのであろうが、ここではスクリーンプリントで明部を強調する被覆気味の刷りを行っている。使用した顔料はチタン白に微量のウルトラマリン、メディウムは卵テンペラメディウム(A)、小麦粉糊である。完成したイメージは人物の実在感が強調されたものとなった(図21)。

### 3 考察

#### (1) 黄金背景テンペラ+スクリーンプリント

この研究制作では黄金背景テンペラ画の工程のなかで、盛り上げパターンと人物のイメージをスクリーンプリントに置き換える実験を行い、いくつかの知見を得た。

第一に、これは版による描画に限らないが、白亜地に市販の墨汁で描画すると亀裂を生ずる可能性が高いといえそうである(注4)。転写した下絵を墨汁でなぞり描きすることは技法書に散見される手順だが、自身で顔料を膠などで溶いた絵具を用いた方が安全であろう。

第二に単色素描を瞬時に定着できるスクリーンプリントは、テンペラ画の描画工程を省くことができ、また版の特色を生かした独特な効果を得ることができる点でも有効であるといえよう。本研究のように、人物の単色イメージをスクリーンプリントで定着する版画作品としては野田哲也氏の「日記」シリーズなどが想起される。野田哲也氏の作品は一家族の平凡な肖像写真を版というプロセスを経ることで現代の家族像の典型的な姿として、いわば現代の「聖家族」像として定着させたが、本研究の作例もまた同様な効果を得ているといえよう。また、版という手法が単に複数芸術を作る手段ではなく、平凡な映像を“聖なる”画像に変換する手段として機能している点も共通している。加えて本研究の作例は白亜地に画像が刷られることで紙に刷られた場合とは異なる強度を獲得しており、また黄金背景がその“聖性”を強調する結果となっている。版画の複数性、就中スクリーンプリントのそれはウォーホールやポップア

ートを論ずるときのクリシェとなっている。しかし、ウォーホールのマリリン・モンローを題材に典型的にみられるように、真の問題は複数性というよりもむしろ写真の映像を版として取り込むことによって生ずる「アイコン」化ではないだろうか(注5)。本研究の作例は版の写真映像によるアイコン化という作用を、まさに中世のアイコンの媒体であった黄金背景画のなかで検証することになったのである。

第三に背景の盛り上げパターンについて、大まかな模様よりも細かな模様の方がスクリーンプリントに適するという、手描きの場合とは逆の結果を得たことを報告したい。規則的な細かい盛り上げを作るには、使い方によっては手描きより有効であるといえよう。

第四に、版画のメディウムとして卵テンペラメディウムに加え小麦粉糊を使用したのが、絵具の粘度調節に有効であることがわかった。これは一種の練り込みテンペラメディウムであるが、水性のスクリーンプリント媒材として研究の余地がありそうである。

#### (2) 卵テンペラ(混合技法)+スクリーンプリント

この研究制作では白色浮出とグレーズを繰り返すという混合技法の過程のうち、白色浮出部分を版による描画に置き換える実験を試みた。混合技法はもともとシステムティックな方法であり、描画部分の版への置き換えは容易であったように思われる。もちろん(1)の黄金背景テンペラの場合と同様、メディウムや顔料の濃度による粘度調節が重用である。

実験制作の結果現出したイメージは、元原稿が写真による映像であるにも関わらず、独特の強度を備えたものになった。(1)の黄金背景画の制作例が単色写真のイメージによって生身の立体感・現実感がはぎとられ“アイコン化”された、平面的な映像を現出させたとすれば、当該作例の多層的なプリントは、単色写真の平面的な映像に絵具による立体感・実在感を付加したといえよう。完成作品はあたかもホログラフィー(立体映像)を覗いているかのような奇妙な現実感がある。これは先述のように、当該作例が単なる色分解ではなく、



白色浮出という実在的な表現を伴うからであろう。とはいえ元画像は写真の映像であり、実在感と同時に鏡像めいた疎外感を表現してもいるようである。

(1)の作例と同様、当該作例でも版という方法によって作品の一回性、唯一性という側面が強化されているように思われる。いわゆる創作版画をふりかえっても、例えば恩地孝四郎の作品における自刷りと刷り師による作品との差異がしばしば問題となるように、版というメディアを介在させての一回性、唯一性の現出こそが近代版画の真の問題だったのではないか。また現在においてもこの問題設定はいまだに有効であるように思われる。

最後に、これは(1)の作例についてもいえることであるが、古典絵画技法の側から版表現の導入について述べれば、絵画にとって筆による描画、換言すれば「手作業」による描画は必ずしも本質的な要件ではないことが本研究を通じてあらためて浮き彫りになった。古典的なテンペラ画法に特有のハッチングの重ねによる量感表現は、その作業量の膨大さからしばしばその精神性が言及される。しかしながら今回の研究では、その過程はコンピューターで明部を段階的に分解した版の重ねによって容易に代替された。また版の介入を古典的な絵画技法のシステムは容易に受け入れ得たのである。本研究は古典的な絵画技法が体現するシステムの可能性、その“懐の深さ”（注6）をはずかすも実証したといえるだろう。

## 結語

現代の日本美術は日本の近代化に伴い、西洋からの文化を正当化された様式の中にいくつかのジャンルをつくりあげた。「版画」は様式、その表現性や手法によってジャンル分けされている。独自性としてとりあげられる複数性の機能は一方は主に手法から生まれる一定の形式であり、客観的基準によって規定され、社会に通用する類型といえる。しかし、この形式は多義的な要素を孕み、ジャンルの意味で様式とも繋がってゆく。複数性における構造と機能は身体的技術＝手法と作品特有の表現性＝様式概念によって微妙に関連づけられ

ている。そして版画はジャンルとしてはその手法、様式としては美的質に重きを置いていると言える。

古典絵画技法と版画の両者は、その分脈から様式や手法、美的質に至りその諸概念および性質を異にしており、ジャンルを区別される。今回の二つの試みは手法を切り口として、古典テンペラ技法を模範とし全面的に倣い、介在する形をとった。これは歴史的事実としての絵画の在り方、方法概念の模倣であり、本質的にプロセスに重きを置いている。また、これらの試みは安易なジャンルの「越境」、「古典」と「現代」の融合というような結果における現代性、相似性を目的としていない。「古い」と「新しい」ものの枠組みが変化し、厳密に分離するような近代的進歩観を攪乱させる現代にあつて、あえて文脈を辿り、類似を超えて見えてくる「版」をいかなるものとみるか、可能な選択肢としての広い射程を示すものである。

## 注

(注1) 佐藤一郎訳『マックス・デルナー：絵画技術体系』美術出版社、1980年、p.332。

(注2) 田口安男『黄金背景テンペラ画の技法』美術出版社、1978年、p.62。

(注3) 佐藤一郎『絵画技術入門』美術出版社、1988年、p.99。

(注4) ここに掲げた作例以外でも、白亜地に市販の墨汁で下絵のなぞり描きをすると、しばしば亀裂を生ずることを確認している。

(注5) 林道郎『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない ④Andy Warhol』ART TRACE、2005、pp.30-34を参照。

(注6) 佐藤一郎、前掲書、p.86。



#### 参考文献（上記を除く）

多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波現代文庫、2000年（同書は野村修の訳によるベンヤミンのテキストを採録）。  
ダニエル・バーニー・トンプソン、佐藤一郎訳『トンプソン教授のテンペラ画の実技』三好企画、2005年。

本論の内容は平成19年度山形大学教友会の研究助成を得た小林と八木の共同研究の成果の一部である。また制作にあたっては、熊谷周三、阿部誠二、多田淑貴ら、山形大学地域教育文化学部・山形大学大学院教育学研究科絵画研究室の学生・院生諸氏の協力を得た。記して御礼申し上げます。

本論は序と第1節、第3節を主に小林が、第2節と結語を主に八木が執筆した後、両者の協議によって文体や表現を調整した。



## 研究報告

### みること、つくること、かんがえること

## 会員

### 松田修

2001年 東京芸術大学大学院美術研究科版画専攻修了

同大学非常勤講師(助手)として勤務 '05年まで

2006年 カナダ・アルバータ大学にて招聘作家として滞在

2006~07年 文化庁新進芸術家留学制度研修員として渡加

## はじめに

私の中で、制作者が言語を用い作品を説明することの失望感と言語を用い自身の表現活動を理解して貰いたいという欲望が同居しています。

そして私自身、ものづくりに携わるものとして、本文を論じさせていただこうと思います。

## みること

2006年から、カナダ・アルバータ大学の版画工房に、約一年半滞在する機会を与えていただきました。

エドモントンは雪の厳しい街でしたが、風景を一瞬にして銀世界に変える光景は、私を飽きさせることはなかった。

建物、大地、路上に散らばるゴミなどを瞬間に覆い隠す雪の輪郭は、すべてのものを等価な視線へと誘う。人々は足跡や車輪の跡を残し、再び濡れ色の舗道が現れる。そしてまた、雪が降り積るといった光景が繰り返されていくのです。

その光景は、人が自然に対し、ちっぽけな存在だと再確認させられるものでした。

また、その降り積もった雪の表情を見て、絵画の表層と共通するものを感じるとともに、それより必然的な美しさに映ったのです。

今更ながら私は、雪の降り積もる光景を見ながら、絵画と現実にある絶望的な差異を再び受け止めることになったのです。

私達の視覚は、周辺の空間とともに「もの」を認識しますが、脳内を通った視覚は「もの」を名詞に置き換え、世界を言語化しようとする。それは、ただ「もの」であった支持体が、絵画に具現化される過程と似ている。

例えば、ある空間を克明にキャンバスに写しとった結果、制作者は必ず現実と描かれたものとの違いを感じる。そのことは描く題材が何であったかは問題ではなく、「既にそこにあるもの」と「造り出されたもの」がそれぞれ存在しているということです。

それは当然のことですが、制作者がその前提を持たず、制作を進めるところに問題があるのです。そのことは、写真家である中平卓馬が語ったことを例に挙げ、理解することができる。

中平によれば、

(以下、『なせ、植物図鑑か』中平卓馬著 筑摩書房 から抜粋)

そもそも、世界を私達が説明することができるのだろうか。また、説明できる世界であれば、今さら説明する必要など何処にあるだろうか。(中略) 都市は氾濫する。ものごとは氾濫し、叛乱を開始する。大切なことは絶望的にそれを認めることだ。それが出発である。(中略) これまでの芸術という概念にこだわり、その伝統的な表現様式に固執する限り、そのようになってしまった世界をただ指摘し、それを個人的に嘆いてみせることにしかならないのは明白である。

### みること、つくること、かんがえること

絵画の前提として、支持体が無ければ存在しえないという問題がある。キャンバス、紙、板、パネル、壁などの「既にそこにあるもの」にあえて何かをすするということである。

絵画構造における葛藤と発見は、フランク・ステラが用いた「シェイプト・キャンバス」によって示され、版画であれば、70年代前後における版の間接性という構造論からの試みなど、多種多用に行われてきた。

いくら足掻いたところで、構造論としての絵画は、既にやり尽くされている状況である。また、既存の絵画の理解がなければ、ただ支持体を汚すだけの行為にもなりかねない。

そして、私達の視覚さえも、もはやア・プリオリ(先天的)ではなく、経験上の知的解釈をともなった行為だと認めない限り、何も始まらないのである。

何故なら、私達は過去に培ってきた経験や習慣と照らし合わせながらものを見ているからです。

(以下、『アウトサイダー・アート』服部正著 光文社 から抜粋)

見るという行為は、外界の光が網膜に映ることだけではなく、常に知的な解釈を伴っているのだ。ライアル・ワトソンによれば、

中央アフリカの密生する熱帯雨林に住むピグミー族は、遠方がまず見えることがないために、初めて大草原につれだされると、遠くにいる、見るからに小さいレイヨウの姿に仰天する。(『ネオフィリア』内田美恵子訳、筑摩書房)

遠くにあるものは小さく見えるという当たり前な

ことも、実は知的認識の結果である。

そして、みること、つくること、かんがえることの全てが知的認識に基づく行為なのです。また、それらに順列はなく、常に連続した行為なのである。

### 赤瀬川原平の場合

1969年頃、赤瀬川原平は何をつくっても、既存から逸脱できない状況が、当時の美術状況にあると感じていた。

そのような状況下、敢えて、紙幣だけの意味を持つ千円札をモチーフ選び、ただ克明に模写し、展示を行った。

模写された千円札は様々に批評され、物議を醸し出したわけだが、それは「もはや作るものがない」という赤瀬川の苦悩の表れであった。

それでも立ち行かぬ状況が続き、ついには美術制作に終止符をうち、「超美術」を掲げ、既存ではない美術に向かう訳だが

(以下、『なにもないところから芸術がはじまる』榎木野衣著 新潮社 から抜粋)

1963年の「読売アンデパンダン展」を前にして、「私はすでに自分の手で作る作品価値というものに絶望していた。一人の作家の個性にもとづく表現ということでは消化しつくせないものを抱え込んでいたのだ。」と語っている。(赤瀬川原平『芸術言論』)

私の制作においても、少なからずそのような苦しみを感じる。そして、赤瀬川が言う「超美術」的な「何か」を発見していくには、ある前提を示さなければ、今後の制作は前進しないと思ったのです。



## 中平卓馬「原点復帰 - 横浜」

2003年、中平卓馬の「原点復帰 - 横浜」を横浜美術館で観る機会があった。彼の仕事はある程度理解していたつもりであったが、この展示で初めて作品に触れる機会となった。

60年代後半から70年代前半にかけて撮影されたすべてのネガ・フィルムとオリジナル・プリントを自ら燃やしたとされていたが、その一部が現存し、70年代以降の作品、新作とともに区分、対比し、展示された。

70年代以降の中平の行為は、言葉や観念の「絵解き」としての写真を拒絶し、写真を先験的な意味から解き放つことを終止一貫することであった。

「原点復帰 - 横浜」の展示において、より一層「世界と私」という関係を明らかにしていく意識が感じられ、とても興味深い展示であった。

中平の写真には、批評と叛乱ということが、常に同居している。過去の「アレ・ブレ・ボケ」※1といった表現行為は既存の美意識、つまり権威への叛乱であったが、その行為は中平の意図とは違ったかたちで熱狂的信者らによって認知されてしまう。

そのことに端を発し、1973年『なぜ、植物図鑑なのか』を執筆するのである。

その著書において、大量消費・情報社会と化した状況下、詩的イメージが内包してしまった過去の写真を否定し、何故、ただ世界を撮り、凝視することに向かったのかを語った。

その後、皮肉なことに中平は失語病となり、一部の記憶を失う。その影響で活動は一時中断されるが、復帰後、失われた言語を取り戻すかのように、執拗にただ撮るといふ行為に向かっていく。

## イズム終焉後の問題

1967年、コンセプチュアル・アートの第一人者とされるジョセフ・コーススが『哲学以降の芸術』を執筆するわけだが、赤瀬川、中平の既存の芸術に対する叛乱は、コンセプチュアル・アート全盛時とほぼ同時期にあたる。

コーススがうたう「不可視」の芸術、つまり、「私の芸術は形態ではなく内容、観念である」との主張は、彼ら同様、従来の芸術に対する痛烈な批判であった。そしてそれは、同世代的動向のもと行われた

権威への叛乱であった。

ここで重要なことは、彼らが「世界はそこにある。もはや、私の中の世界は必要ではない。では、何をしようか」といった、全てのものを等価視し、匿名性のもと制作している事実である。

無論、著名である彼らが、自我を放棄し、匿名性を保ちながら制作していくことは容易なことではない。

ただ描く、ただ撮るといふ行為は、もはや子供ではない以上、時に言語を用いなければ、成立しない事柄もあるだろう。しかし、その前提なしに「新たな眼差し」が誕生しなかったことも事実である。

写真家のヴォルフガング・ティルマンスは「これからのアーティストはポスト・オーセンティックになっていくしかない」と語っている。

絵画でそのことを考えるのであれば、60年代の美術の特徴であるモダニズム、フォーマリズムなどの既存の「イズム」への叛乱によって、新たな芸術概念が生まれたことで、芸術は自明性を失い、「イズム」という括りは限界に達し、そのままの「アート」といふ言葉を用いてしか指示することの出来ない現象によってもたらされたことである。※2

また、コンセプチュアル・アートの源泉とされるマルセル・デュシャン以降のアートの推移を簡単に述べれば、彼は従来の絵画や彫刻という形式に当てはまらないレディ・メイド（既製品）という芸術形式を提起し、「別の語法で語り」、なおかつ意味のある芸術を提出することが可能だという認識を与えるに至った。

それを機に、芸術はその焦点を言語の形態から語られる内容へと移行させた。「外観」から「概念」への変化は、観念芸術の始まりだった。

50年代、抽象表現主義に対する反発として、ネオダダのアーティスト達によって、デュシャンが再評価され、後に、コースス著『哲学以降の芸術』の発表を皮切りに、コンセプチュアル・アートは、多くの美術家によって、様々な方法論で試みられ、様々な可能性を生み出していった。

そして美術は、ティルマンスが言うように、「ポスト・〇〇」といった存在である他ないということが前提になったのである。

しかし、ここで述べたいことは「芸術の終焉」論



を俎上にのせるのではなく、制作者が実践を行っていくために何らかの前提を示したことは、歴史的推移があったという点だ。

イズム崩壊後、ボーダーレスとなった美術状況においても、鑑賞者の新しき形式への欲望は、一向に止まない。無論、制作者の自我のみで美術が完結される筈はないが、そもそも制作者が美術史上新たな形式を生み出す必要があるのだろうか。

アートについて語る際、問題となる事柄は批評の実践に自らの手を汚すことのない、論理についての論理、つまりメタ批評という芸術の貧困である。メタ批評は、容易に歴史や影響という系譜を示すことは可能であるが、個々の活動の意義を示すことにはならない。と同時に、メタ批評という芸術を生み出す美術家が数多く存在していることが問題なのだ。※3

「芸術の終焉」論が事実であるとしても、制作者は、どこに転ぶかという前提を持ち、辛抱強く実践していく他ないのである。

### フェリックス・ゴンザレス＝トレス

私が大学の非常勤助手をしていた頃、講評会でガムの包み紙を支持体にし、その裏面にスクリーン・プリントで、ある模様を刷った作品を提出した学生がいました。その作品の評価はあまり良いものでなかったと思いますが、私はその作品を今まで述べてきた、ものの等価視や、フォーマリズムからの乖離という点で、興味深く映ったのです。

そして何より、フェリックス・ゴンザレス＝トレス(以下F.G.T)のキャンディーをただ床に敷き詰めたインスタレーションを思い起こされる作品でもありました。

彼が講評会で提出した作品は、その1点のみだったと思いますが、ヴァルター・ベンヤミンの『複製技術時代の芸術』を引き合いに出し、作品のコンセプトを述べていたと記憶している。

では何故、彼の作品は評価されなかったのか。

彼の方法論は、間違っていないが、「何か」という着地点が曖昧だったように思う。

F.G.Tは80年代にコンセプチュアル・アートを試み、実践した美術家である。

F.G.Tの扱う素材は、従来美術では用いられなかつ

た日用品である。夥しい数のキャンディー、コードに繋げられた複数の電球、オフセット印刷された用紙の束、同じメーカーの二つ壁掛け時計、well comeと肩押しされた玄関用ゴムマットの束、写真、新聞、金箔、オリジナル写真複写によるジグソーパズルなどである。

それらは加工されずに、ただ床に積み上げられ、時には、積み上げられたゴムマットの中に私的な写真を忍ばせる。街の巨大なビルボードには、何の説明もされないままベッドルームにあった二つの枕などの私的な写真がただ貼られている。

日用品をただ即物的に扱う行為は、既存の美意識に対する叛乱である。在り方において、学生のガムの包み紙の作品とF.G.Tの作品に違いはない。では、その違いとは、作品に「エモーションな何か」があったかということです。美術作品を即物的に用いた場合、エモーション(情緒)は矛盾だと思われるだろうが、ここでは結果として、作品そのものから発する情緒的な何かという意味である。

もう少し説明をしますと、F.G.Tの作品に、同じメーカーの時計を隣り合わせに展示した作品がありますが、彼の作品のほとんどがuntitledです。ところがその作品では、「Perfect Lovers」となっている。

二つの時計は同じ時を刻む。それは、エイズによって、先に亡くなってしまった彼との永遠なる愛を表したのかも知れない。

また、F.G.Tはゲイパレードにも参加した。ゲイパレードは性差別へのアンチテーゼであることから、日用品を扱う行為が、権威への叛乱であると読み取ることが出来る。

しかし、そのような文脈を読み取らずとも、鑑賞者はF.G.Tの作品を観て、「精神/物質」という二元論が、ものを加工しない状態で同居していることに気付くのである。それは、「既にそこにあるもの」であり、「言い尽くせないもの」つまり「情緒的な何か」でもある訳です。

私はこの文章を書きながら、先日テレビで見た前向き健忘による意識障害の母親が、子育てする姿を映したドキュメンタリー番組のことを思い出した。

母親はごく短い時間しか記憶をとどめることができなため、表が印刷された用紙に、何時何分、息子が何をしたかを書き留めている。



息子と接した記憶をいつまでも残したいがために、些細なことでも全て書き留めているのだろう。また、家族が留守の場合、この方法が最も簡便なのである。

番組の最後に、無造作に置かれた用紙の束が映し出された。私はその用紙の束を見て、ただならぬ必然性を感じたのです。

その用紙の記録は、絵画に描かれた支持体上の記号と同意である。しかし、私は、その用紙の束を絵画よりも必然的なものに感じ、複雑な想いに駆られたのです。

F.G.Tの床に積み上げられたオフセット印刷と前向き健忘の母親の用紙の束も、物質として考えれば全く同じ構造である。しかし、F.G.Tのそれは（本人がどう思うかとは別に）芸術とされ、母親のそれは、ただの紙である。

私はF.G.Tの作品を知った上で、前向き健忘の母親の用紙の束を見たために、それを美しく思えたのです。それは、知的経験的に基づく視覚を伴った価値判断だったわけです。

仮に、鑑賞者が真に新しい美術作品を出会ったとすれば、それはまったく理解出来ないものに出会ったということである。もしくは、彼にとって既存ではない美術作品に初めて触れた場合である。

そのことは、デュシャンが審査員をする「ニューヨーク・アンデパンダン展」に、デュシャン自身が便器にR.muttと署名し、「泉」という題名で出品したが、他の審査員が、その作品を理解出来ず、展示拒否した事件を喚起させるのである。

## これまでの制作

私の制作について語っていこうと思います。

これまでTPRという感光レジストを使った腐蝕による写真製版や、デュポン社の「image on」という感光フィルムを使った写真凹版を用いて、銅版制作を行ってきた。

原稿は、商業印刷で使われるイメージセッターを使用し、デジタル出力でポジフィルムを作成している。ご存知の通り、銅版は凹みがなければ、黒いイメージを刷り取ることが出来ない。そこで予め、ソフトウェアを使用し、画像に微細なランダム・ドットを付け、デジタルポジフィルムを作成する。

イメージセッターを使用すれば、最大4000dpiの高

解像度で出力可能であり、肉眼では見えない微細なランダム・ドットを形成することが出来る。

リスフィルムによるポジフィルム制作において、現像時間を変え、ハイコントラスト調と中間トーン調の二種類のポジフィルムを作成することが可能ですが、ネガフィルムによる現像のような豊かな階調は望めない。

また、リスフィルムを用い製版した後、スピットバイトなどの技法で中間トーンを補っていくことも可能ですが、私の扱うイメージは、画面に対して暈けている部分が大半であり、リタッチは現実的でない。その暈けた部分をそのまま表すことが、作品の主題になっているため、付け足された手技は、私の制作意識と明らかに違ってくるのです。

また、フォトグラビアでは網点の無い、諧調豊かな製版が行えるわけだが、環境の問題や手順の煩雑さなどがあり、現実的な方法ではなかった。

当時、荒々しく、中間トーンの飛ばされた写真製版ではなく、複雑な行程を経ずともフォトグラビアのような諧調豊かな表面が得られることが、私にとって魅力的だったのです。

しかしその後、何故、より高解像度が得られ、写真凹版に比べ簡便な行程で再現できる写真やc-printではいけないのかという根本的な問題が顕著になっていきました。

その問題は、当時の制作環境において、これが最善な方法だと思い込み、作品に必然性が喪失した状態で制作していたのです。

私と同じ条件でエドモントンに滞在されていた方にお会いする機会があり、「日本と比べ、良い版材が揃っていなかったのが、必然的に制作を銅版から木版に移行した」と話していただいた。

私の場合、イメージセッターが設備されている印刷場が大学近郊にないため、現地で行える方法を選択していく他ない状況でありました。しかし、そのことを切っ掛けに、新たに制作展開していったのです。

## 歪んだ文字

渡加した当初、英語が上手く伝わらない日々が続く、従来通りの制作が行えないことも原因で、フラストレーションが少しずつ募っていましたが、そ



の後、言語が伝わらないことが、制作のヒントとなってきました。そしてある日、美術予備校講師が私に言った「よく見て描け」という言葉を思い出したのです。

「よく見る」ということは多義的である。例えば、平面に立方体を描く際、見えない形を想像しながら描くことや、静物を描く際、ものどものを名詞で区切らず、「そこ」といった空間を意識して描いていくといった絵画のいろはを「よく見る」ということに当て嵌め捉えていくことができる。

また、アウトサイダー・アートのように、対照物を見ず、自動書記のように身体的に描いていったとしても、その結果から心象と読み取ることができる。つまり、「私を見つめること」を「よく見る」ということに当て嵌め捉えることができる。

そして、その状況において、「よく見る」とは、どのような行為なのかと思考することが私にとって大切なことだったので。

ある日、室内アンテナで繋げられたテレビの画像が乱れ、歪み、内容さえ認識できない状態であった。その乱れた画像を見て、私はそれを絵画的に感じ、撮影し、銅版を制作した。

過去の方法で製版することは環境的に難しいため、まずはコントラストが高く、解像度の低い写真製版を試みた。結果は、私の望んでいたものではなく、写真で撮ったそのままの画像の方が、より印象に近いものであったが、後に必然的な方法だと思えるようになっていった。

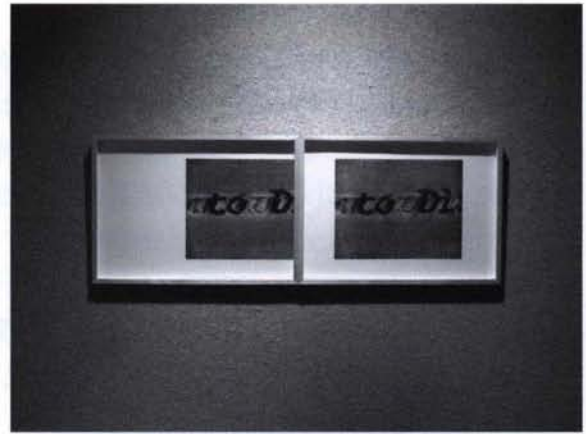
テレビ画面に偶然映し出された文字は、電波干渉によってエフェクトが加わり、もはや解読不可能な形態であった。また、荒々しい写真製版を用いることで、中間トーンは飛び、文字の輪郭が強調されたのです。

そこには、私が意識する「作品から作為的な痕跡を排除していくこと」がそのままそこに存在していたのである。

また、撮影する素材をテレビ・コマーシャルなどで使われる、スーパーインポーズに的を絞り、連作の版画を制作した。

映像を写真で撮影することで、シークエンスの一部が記録される。つまり、言語をただのアルファベットとして作品に用いたのです。

私は写真に「to Dis」とTV画像に映し出された歪んだ文字に興味を持ち、それを製版し、同じ版を用いて、同じ大きさの紙にそれぞれ見当をずらし、2種類のレイアウトの銅版を刷り上げ、「to D」と「to Dis」と描かれた版画を隣り合わせに展示した。※図版1



1. untitled 34×37, 34×44cm 銅版 紙、インク 2007

その作品では、版画の複数性を利用し、映像の連続性を強調したわけだが、鑑賞者は「to D」や「to Dis」の文字を見て、「to Discover」あるいは、その他の言語で解釈しようとするであろう。

そのことは、前記の「見るという行為が常に知的な解釈を伴っている」ということから、鑑賞者それぞれに読み取ってもらいたかったのです。

過去の制作では、視覚になるべく近いものを再現し、手技を捨てることで、ただそこに在る状態を示したわけだが、それは無駄な行為であった。

今更ながら私は、エドモントンという土地に出向き、雪の降り積もる光景や、歪んだTV画面を見つめ、絵画と現実にある絶望的な差異を受け止めていくことにしたのです。

しかし、そうした葛藤を経なければ、「見ることの連続性」というテーマに的を絞った展示は行えなかったであろう。

### 「new work」展

帰国直前にアルバータ大学付属 FAB Gallery で開催した「new work」では、版画、写真、インスタレーション、オブジェ、映像といった多数のメディアを同時に展示しました。そのことは、作品ごとのコンセ



プトに最適なメディアを選択していった結果ですが、図版3-5のように、会場は三カ所に区切られ、広大な面積であった。

壁からの呪縛によって、無理矢理点数を増やし、サイズを拡大するという解決策では、展示の意義が散漫になると危惧を抱くと同時に、ただ空間を埋めるといった作業は絶対に避けたかったのです。

出展作の「EXIT to EXIT」という映像作品では、当初、ビデオカメラで撮影しようと考えたが、用意出来ず、日本から携えてきたデジタルカメラで撮影を行った。出口から離れ、階段を下ろうとするが、また出口に戻ってしまう「永遠に出口をさまよう様子」を三脚でカメラを固定し、大学構内の階段を1コマずつ移動しながら撮影を行った。それらの写真を繋げ、映像化し、ループした状態でTVモニターに映し、展示を行った。※図版2

コマ撮りは、「見ることの連続性」という構造が既に存在しており、そのぎくしゃくとした映像は、私の不安であった心象と重ったのです。

後日、エドモントンジャーナルという新聞記事掲載のため、美術記者にお会いする機会があった。「この作品は、コンクリートで囲われた空間を一人で歩き回る様子が、観るものに不安のようなものを喚起させる。初めて観た印象は、コンセプチャルな展示だと思いましたが、全体を通して観ると、心象的な内容で、とても印象深い」と感想を述べていただいた。

私は、版画に限定した展示を行うのではなく、敢えて様々なメディアを使い、「見ることの連続性」というテーマで展示を行いました。そして、展示要素が複雑であっても、コンセプトに整合性を保つことで、作品の中に潜む私の心象を鑑賞者が感じてとってくれたのです。

絵画とは、知的経験を経て存在する記号、心象、具現化された「何か」と同時に、私達の「既にそこに在るものへの視線」、「世界への眼差し」もまた、先天的でないことは、周知の事実である。

世界を絵画にそのまま再現することは、無意味であることは言うまでもないが、私は、自我ではなく、作品、場、もしくはプロセスそのものから発する「エモーションな何か」を鑑賞者の自由な眼差しで、感じてもらいたかったのです。

それは、中平が言った「そもそも世界を私達が説明することができるのだろうか。また、説明できる世界であれば、今さら説明する必要など何処にあるのだろうか」ということに尽きるのです。



2 「EXIT to EXIT」(1コマ目) 映像作品、TV、DVD



3 「newwork」展 会場風景-1 FAB Gallery カナダ 2007

中央: untitled 銅版、c-print 紙、インク 2007

両端2点は、暁けた都市のイメージを写真製版した。

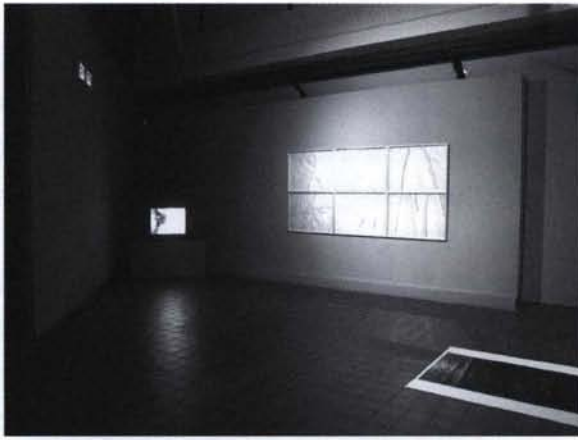
それを再び撮影し、展示を繰り返す。壁が続く限り、作品は永遠に続いていく。

左: 「TV looks TV」 mixed media モニター、カメラ

手前にあるモニターとカメラが繋がっている。

モニターの前に映ったものが増幅され画面に映る。

それは合わせ鏡の構造である。



4. 「new work」展 会場風景-2 FAB Gallery カナダ 2007

右: untitled 145×73cm 銅版、シンコレ紙、インク、鏡  
波の銅版を床に置き、壁に鏡を設営。距離を増幅させた。

中央: untitled 61×81cm c-print 紙、インク、鏡  
雪に車輪の跡のイメージを撮影した、6枚組の写真。  
額の縁に鏡が貼付けてあり、奥行きを広げた。  
波、雪ともに連続するイメージとして扱う。

左: 「EXIT to EXIT」映像 TV、DVD(本文に説明)

左上: 「EXIT to EXIT」mixed media EXIT とかかれた2つの電飾



5. 「new work」展 会場風景-3 FAB Gallery カナダ 2007

右上: untitled 44×34cm エッチング 紙、インク※図1参照  
右下: 「Artist statement」映像、c-print PC、コピー用紙  
アーティスト・ステートメントをレタープレスで組み、その様子を  
コマ撮りで撮影。映像では文字が一つずつ消え、鑑賞者は読むこと  
の出来ないアーティスト・ステートメントを永遠に見つめることにな  
る。

中央: 「Is your cup half full ? or empty ?」(と書かれたTシャツ)  
「Is your cup half empty ? or full ?」(と書かれたTシャツ)  
79×58cm エッチング、シンコレ紙、インク

左: 「I'll be your mirror.」61×87cm エッチング 銅板  
I'll be your mirror. とエッチングし、鏡面磨きされた銅板。

最後に

今回の学会誌テーマである、「版画の未来形」については、その解答はそれぞれにあることと思います。

また、依頼文中にあった「ボーダー無き芸術」については、現在美術は批評なき状態にあるともいえるのではないのでしょうか。

制作者、批評家、鑑賞者の三者が浸食し、既存の美意識に叛乱することで、新たな形式を生みだしてきた状況は崩壊し、制作者の眼差しは、より一層個人的=自我的なものになっていった。かつて存在した三者の関係は、そのような経緯を経て、取り除かれて行ったのかもしれませんが。

「美術の終焉」論によって、制作者はある前提に基づき制作しなければ、何も始まらない状況となりました。

その先の問題は、それぞれの制作を通して、解決していく他ないと思っております。

参考文献

- 『なせ、植物図鑑か』中平卓馬著 筑摩書房
- 『中平卓馬「原点復帰 - 横浜」』 横浜美術館
- 『なにもないところから芸術がはじまる』榎木野衣著 新潮社
- 『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』  
服部正著 光文社
- 『20世紀の美術と思想』美術手帳編集部+谷川渥=監修  
美術出版社
- 『現代思想を説く事典』今村仁司=編 講談社

脚注

- ※1 高感度のフィルムで闇やネオンを撮影すると、荒れ、ぶれて暈けて映ること。当時、中平らが、作品に利用した行為の名称。
- ※ 2、3の文章は、一部『20世紀の美術と思想』美術出版社  
谷川渥氏「イズムからアート」、藤枝晃雄氏「メタ批評を超えて」  
の文章を参照し、本人が本文の文脈に照らし合わせ記述。  
紙面構成・文節上、抜粋・脚注が記載できない箇所があり、割愛さ  
せていただきました。



## 研究報告 版画作品の保存意義

### 会員

#### 小林 基輝

東京藝術大学大学院美術研究科版画専攻修了  
1973年～1976年 スペインバルセロナ留学  
Vallina Jesus 教授に師事  
国立文化財修復研究所にて研修（マドリッド）  
1976年ファロス絵画修復研究所開設  
2003年財団委託、ホアンミロ美術展作品管理  
国公立美術館、資料館、博物館の作品調査および修復

紀伊国屋画廊企画個展（新宿）  
毎日現代日本美術展出品（都美術館）  
現代の幻想画展招待出品（小田急百貨店）  
グラフィカ画廊企画個展（バルセロナ）  
サバデル美術学校企画二人点（サバデル）  
Syra 画廊企画3人展（バルセロナ、ガウディの家）  
女子美術大学、千葉大学非常勤講師

国宝に指定された多くの絵画作品に浮世絵が一点も含まれていないことが長い間の疑問であった。

たぶん同一作品が複数存在してしまう懸念からの指定外の処置でなかろうかと思うが、版画の将来を考えるにあたっては避けては通れない問題ではなかろうか。

数十年前、明治時代の駐日フランス大使のコレクションを調査したが、葛飾北斎の肉筆画、歌麿の浮世絵、鈴木春信の数十点の作品などのほか多くの工芸品があり、その素晴らしいコレクションに圧倒されたが、残念ながらそれらの作品は諸般の事情で散逸し、現在所在はわからない。

昨今、オークションに多くの版画作品が登場し、巷間を賑わすことも稀ではなくなっているが、その最大の理由は、版画作品の経済的な価値が上昇したことに他ならない。これまで版画の複数性が作品価格の上昇を阻む大きな要因であったが、今日では、版画作品の同一複数の存在は、美術作品の大衆化、需要とも相俟って、価格決定の主な要因からは遠ざかり、むしろ作品自体の保存状態の良し悪しが、その決定の重要な条件になっている。

3年間の留学から戻り、以降今日までの35年間に、私が調査修復で取り扱った版画をふくむ絵画作品は、数千点以上にのぼる。

それらの作品に見られたいくつかの特徴的なトラブルを掲示し、特に版画作品保存上注意すべき点や、制作上の留意すべき点を挙げて検証していきたい。

作品の破損、破壊の最も大きな要因としては、先ず、自然災害による建築物の破壊が考えられる。わずかここ数十年の短期間に大地震が世界各地で発生しており、その結果多くの文化遺産が消滅している。

1995年1月15日の阪神淡路大震災では、展示中の作品の多くが被害を受けたことが報道されている。上野の西洋美術館は、その後建物を免震構造にし、地下室にその仕組を公開している。

しかし、未然に防ぎ得たであろう人災が、実のところ、より多くの文化遺産の破滅をもたらしていることも疑いの余地がなく、特にその文化遺産の破壊が政治的な目的でなされる場合、よりいっそう完璧な破壊行為が進行することは歴史の証明



するところでもある。

わが国では、明治政府の中央集権確立という政治的な目的のための廃藩置県によっても、多くの貴重な地方の文化遺産が消失している。

また、わずか数十年前の世界大戦により消失してしまった、数多くの国宝・文化財があり、且つまた、今日ですら狂信的な一部の愛好家の起こした事件として、梅原竜三郎の油彩画十数点が、国立美術館で切り裂かれたこと、1972年、バチカン宮殿では、ミケランジェロのピエタ像がハンマー殴打によって破壊されたことなどが思い起こされる。

1ドルが360円の頃、ガラスのケース無しの素晴らしい大理石の像は、素手で触ることすら可能であった。当時ウフィツィ美術館のほとんどの絵画作品もガラス無しの状態であったし、ルーブルのモナリザも間近に見ることが可能であった。

作品をガラス越し、ケース越しに見ることを余儀なくされてはいるが、このような事例が頻繁に起こる現状からは、残念ながらやむを得ない処置であろう。

数年前偶然発見された岡田三郎助の珍しい銅版画の調査を、所有者から依頼された。原版は錆も酷く、インクは版に残されたままの状態でも100年の歳月が過ぎ去ったものと考えられた。

当然錆による腐食も進行し、残存したインクは固着し、試し刷りは写真1のような状況であった。種々の溶剤で試験し(写真2)復元することができたのは幸いであった。

ある地方の新聞社から作品の真贋の意見を求められたことがある。レンブラントのその版画作品には、裏面に美術館のスタンプ後刷り一エスタンプの判が押し印されており、そのスタンプの意味合いについての説明が必要とのことであった。

作品は美術館の責任の下に、原版から直接刷られたものであり本物である。それが、後々に刷り上げられたものでその価値はどうか、という点が問題の本筋であったらしい。

通常銅版画は、限定作品を刷り上げた時点で原版に×印を刻む慣わしになっている、(写真3)無傷の原版が市場に出まわり、あらぬ混乱を生じる場合があるが、その辺の実際上の取り決めもな

いのが実情である。



写真資料1 岡田三郎助銅版画 発見当初の状態



写真資料2 インクを除去した状態



写真資料3 廃版にされた版画

私が文化財の保存に興味を抱くようになった切っ掛けは、バルセロナの美術学校での Vallina Jesus 教授との出会いによる。

スペイン北部の人口1万人、中世の面影を色濃く残す村に師の家があり、留学中の毎夏一月ほど滞在した。

この村はアルタミラの洞窟壁画で有名な Satillana del Mar にもほど近く、また、アントニオ・ガウディの建築物「El Capricho」があることでも知られている。

建物の所有者の貴族はマドリッドに滞在し、Vallina Jesus 教授がその管理のために、鍵を所有していた。幸運にも、日本人として最初に私が中に入ることが出来た次第はこの所以による。



しかし驚いたことにこの建物は、その後のバブル期に日本人によって購入され、かなりの改装を経た後に、レストランとして現在営業されているらしい。

かように、経済的事由によっても、残された文化財が大きく変貌される事例もあるのだ。

失ってしまった文化財のその経過に関して考えるならば、勿論現在まで、戦火による喪失の莫大な例を挙げることに枚挙の暇も無い。

秦の始皇帝によるとされる焚書坑儒、クレオパトラも多くを学んだとされる、ブルフェイオン図書館のカエサルによるとされる破壊などが、さまざま思い起こされるが、貴重な歴史的資料の被害は実のところ戦火によるものだけではない。

最近、日本の文化財に対する認識を世界的に貶めた二つの出来事。一つは、さる大企業の美術コレクターが、購入したゴッホの作品を自分の柩に入れ、一緒に火葬して欲しいと言ったことが、外国で報道され、大変な輿論をかった事例、国宝高松塚の壁画が、見るも無惨な状況に置かれたことなどは、文化財に対しての認識のずれ、美術品の保管・管理・対応の不適切さと、その修正が如何になされ得なかったかという顕著な例にすぎない。

本題である版画保存の将来の展望について、以上のことがらを踏まえ、作品が将来被るかもしれない、起こるかもしれないトラブルを未然に防ぐため、作品制作時の留意点を述べ、参考に供したいと思う。

制作者が制作時に使用するもろもろの材料—支持体としての紙、絵の具、糊料—であるが、その材料が十分吟味され、正確な情報の元に選択され使用されているとは言いがたいのが現状であろうと思われる。

マドリッドの国立文化財研究所で研修していた折、一人の物理学者が、20センチ×5センチの短冊形の Arshu 紙の耐性試験を繰り返していたことを思い起こす。

引っ張り強度、耐折強度、破裂強度を日々数百枚試験していたが、毎年発売されるメーカーの製品と資料の点検に、膨大な研究を続けており、その結果から作品の保存、修復、作品の制作に適した素材を限定する作業が繰り返されていた。

我々が使用している版画用紙も、このような地道な研究者がいて初めて、メーカーの製品管理に対等あるいは圧力をかけうる事が可能になってくるわけである。

ところで通常、いろいろな資料の劣化試験は、時間を大幅に短縮した強制試験を行うが、実は美術品に関してはこの方法だけでは不十分と思われる、30年ほど前に、女子美術大学の版画研究室に依頼し当時助手をされていた安田れい子氏に多くのサンプルを作成していただいた。



写真資料4 (様々な刷りの変色試験資料)

その後、この資料は今日まで、半面をフィルムで遮光し通常の状態状態で保管、その変化を随時調査している。この結果いくつかの絵の具は変色し使用に耐えないことが判明した。

紙漉きは日本で高度に発達した特別な技法であり、その高純度の紙は修復の世界ではなくてはならないものである。

西洋に紙漉きの技法がイスラム文化により伝えられたのは、800年もの長きに亘ってヨーロッパの一端スペインに、イスラム王国が君臨していたおかげではあるが、イスラムの水力利用の高度な応用技術によって、水車の水力による石臼での紙料の叩解などが見事に行われていたのが、実は11世紀のことである。

ところが、紙の叩解が行われた石臼とその杵には多分に鉄分が含まれ、フォクシングと言われる茶褐色の不定形の染みの発生が後に見られることになるが、その鉄粉の混入を、ジャックカロの版画で見出したことがある。

またこのフォクシングは、紙を湿す水の不純物によっても引き起こされるので、制作時に使用する水には十分注意を払いたいものである。





写真資料5 (北川民治木版画 大量のフォクシング)

紙漉きに使用する水は、人里離れた表層の凍った谷川の水が最良といわれたが、不純物や微生物の少ない環境下での紙漉きが、最良の紙を作り出す最低の条件であったことが頷ける。

多くのトラブルの原因を遡及していくと、制作者にその問題がある場合、もしくは作品所有者の保管上の問題の何れかに行き着くが、しかし、時折全くの部外者、作品の通過点に過ぎない場所でのトラブルに遭遇することがある。



写真資料6 (シャガール リト 全体の折れ曲り)

この作品は、ある画商によって海外から日本に送られたものだが、通関の手続きのため屋外に一月も放置され、折れ曲がってしまったものである。これは全く特殊な事例と思われがちであるが、作品折れの状況はそれぞれまったく違ったケースであっても、単純なミス積み重ねが多く、未然に防ぎ得たものである。

刷り圧が強すぎた場合、のちにはその経年変化でダメージが顕著になり、破損する場合もある。

また、刷り圧力が強すぎてイメージ部分が湾曲し、鑑賞に堪えないような作品もある。

刷り工房に刷りを委ねた場合に、その原版の管理が不十分で、思わぬトラブルが引き起こされた事件があった。



写真資料7 (ホアンミロ プレートマーク破損と徴)



写真資料8 (長谷川潔銅版画裏面の波うち)

作画者と刷り師が異なる場合には、サインの問題をも含め、素材の吟味から使用する糊料まで、確実に指示を徹底すべきは当然のことである。

ジャスパージョーンズの作品の添付に使用されたアラビアゴム糊は、かなり変質し、表面にまで染みが現れ、斑点が表出していた。



写真資料9 (ジャスパージョーンズ 糊のトラブル)

作品に糊を使用する場合二つの使用方法が見受けられる。アップリケ技法でイメージ部分に別の紙を当てる手法では、その際使用される糊が、後々徴の繁殖を促し、作品に大きなダメージを与えたり、また、紙が剥離し破損することもある。

もう一方の使用法は近年特に多い、作品をマッ



トで固定せずに、台紙の上に浮かした状態で額装してある場合で、作家自身かなり注意深く処置してある作品ですら、接着剤による表層への染み出しや、絵の具の変質変色を、短期間にもかかわらずに見受けることがある。

糊は十分吟味し、作家自身変化を調査した後に使用すべきものであることを、喚起しておきたい。



写真資料10 (ソルウィット シルク  
裏面の両面テープが表出)

制作者の注意すべき点を要約すると、

1. 湿し水は不純物の極力少ない良質のものを使用する、汲み置きをしない
2. 支持体（特に使用する紙）を過信せず自分でサンプリングを作る。新しい素材を使用する場合特に必要と思われる。
3. 使用した絵の具の褪色試験のサンプリングを作成しておく
4. 使用する糊のサンプリングをする
5. 使用した素材、技法を明記した記録簿を作成する

作品保管上の多くの問題点は、特に高温多湿の日本では頻発する黴による被害であるが、

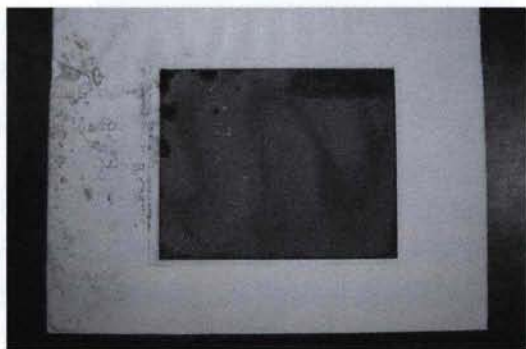
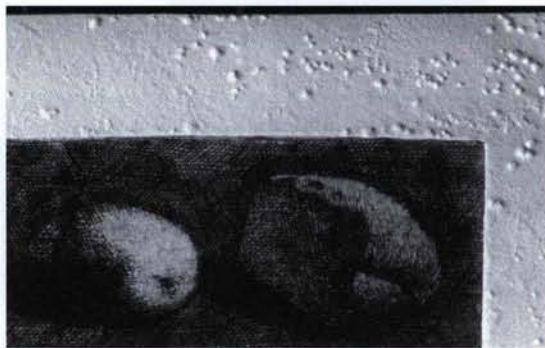


写真11 (加山又造 銅版画 発生した大量の黴がイメージ部分を全て覆っている)

黴の被害は、作品の絵の具の変色と同時に、支持体の紙を脆弱化し大変危険である。

版画がまだまだ粗末に扱われていた当時、極端に思われるかもしれないが、実際ホアンミロの貴重な色刷り銅版画が、風呂場の棚に数年間放置されていたこともあったし、電気代節約のために、空調を停止していた別荘の、リキテンステインの大作が、全面黴に覆われていたケースや、空調設備が故障し、さらに長い休みが重なって、黴が収蔵庫全体に蔓延していたこともあった。



写真資料12 (モランディ 大量に発生した黴)

極端な例ではあるが、作品収蔵庫の上層階の水道管が深夜に破裂し、ドラム缶20本ほどの水が流れ込んだ事件もあったが、この事故の場合は直接作品が水を被らずにすんだのは幸いとしても、その後の吸湿による作品への黴の発生などは、保険の適用外として除外され、対応できずに現在に至っている。

ホアンミロ財団の委託を受け、日本でのミロ展4箇所の巡回展での作品管理を行った際、先方からかなり厳しい指示を受けた。

作品輸送も温度湿度調整の可能な美術品専用の車両を使用するのは当然であり、且つ展示会の会期中も、デジタルカメラで撮影し、その都度、経過を報告することが義務付けられた。

メールでの報告書作成に関しては、双方の言語の統一を図るため、共有辞書を使用し、無用な混乱を避けたのは言うまでもない。

理想的な環境下で作品を保管管理することは、各大学の研究室レベルでは到底無理であり、将来的にはそれぞれの大学で収蔵されている作品を一括して保存するようなセンターが必要ではないだろうか。かつては倉庫内で鼠による被害も多く見受けられた。このような極端な被害を被る以前にその対策を採りたいと思う。





写真資料 13 (ミロ展示会 作品とデジタル画像を比較し緑青部分の変化をチェック)



写真 14 参照 (広重 浮世絵 鼠の食傷被害)



写真資料 15 (剥離した雁皮紙)

これはまた特殊な場合ではあるが、上記作品のように、素人による修復で雁皮紙が剥離し、薬品が化学反応した悲惨な作品の調査を依頼されたこともある。

Johann Gutenberg によって 1445 年頃活字の鑄造、印刷術が考案された。それから 1500 年までに刊行された書物は Incunabula といわれるが、四半世紀以前これらの書物とそれに含まれる木版画を研究するため、ヨーロッパ各地の大学図書館、国立図書館を訪問した。当時はいずれの図書館でも特別室でそれらを自由に閲覧することが可能だったが、それはもうすでに昔日の思い出になってしまった。

1492 年西ヨーロッパ世界とイスラム世界が分

離、その後スペインは黄金時代を迎えるが、16 世紀半ばには宣教師らによって日本に西洋式印刷術が伝わり、多くのキリシタン版が刊行された。

17 世紀初めには本阿弥光悦、俵屋宗達らによって、いわゆる嵯峨本が作られるが、徳川幕府の鎖国政策により日本は印刷の術を失うことになる。

諸外国の印刷の歴史とは全く逆行する運命をたどることになるが、そのためもあって木版による出版の技術が向上し、世界に名だたる浮世絵の隆盛を見ることになるのは、全くのところ歴史の皮肉というほかない。

散逸し、保存、修復もままならない多くの浮世絵を見るたびに、一刻も早い時期に浮世絵が国宝に指定され、日本版画史にひとつの金字塔が打ち立てられる日の来ることを切望してやまない。

その為にも版画作品の保存修復の知識の普及に、学会としてぜひ力を入れてほしいと思う。

この学会誌が 50 号を発刊する頃には、各分野ごとに纏められた DVD の発刊を期待したい。

今日まで、多くの貴重な論文が、学会誌に脈絡なく掲載され、しかもその資料、論文の検索には膨大な時間が必要になっている。

外国の研究者、版画家にも広く開かれた学会誌であるために、早急に、英語をはじめとする諸外国語の翻訳をも期待したところである。

現在、各大学で行われているそれぞれの研究を合理的に結合するような、新システムもまた切望される場所である。あわせて外国から訪れる版画家およびその研究者への対応窓口設立も検討の必要があるはずである。

重ねて記す。版画が、版画という複数を創出する宿命とジャンルを超えて、確固たる美術的地歩を確立・獲得するには、版画作品の制作・保存・修復のために、今為すべきは何か。

ここに提示した、これまでの筆者の体験の一端から、各位の一考、再考をいただければと切に思う次第である。

#### 参考文献

庄司浅水 本の文化史 1969 年出版 雪華社

Dr. A. E. Werner Los Conservadores de Obras de Arte

Joan Bassegoda I Nonell Gaudi



## 研究報告

### 北海道版画の歴史変遷とその実際

会員

鳴海 伸一

#### 1 はじめに

明治2年、政府により開拓史が設置され倭人入植によって、今日の北海道近代文化は築かれてきたとも言える。アイヌ伝統文化を除いては、特に伝統芸術文化をもたない本道において、中央から発信される文化はすぐに吸収するため、文化や風俗は中央のコピーとさえ称されることも少なくない。北海道における総合美術史は今田敬一著「北海道美術史」などに詳しいが、北海道の総体的な版画史は解明されてはいない。

本稿では過去を振り返り、新たな未来形へつなぐ水脈としての調査研究を目的とし、主に閲覧提供資料や遺品資料にて情報を採集。聴き取り調査、文献などで裏付けをし、調査を行った。

#### 2 戦前における北海道の創作版画

中央版画壇での「方寸」、「月映」などの創作版画運動は本道にも大きな波及をもたらした。北海道における創作版画の産声は外山卯三郎らによって発行された「さとぼろ」にはじまり、自画、自刻、自刷の創作版画が展開されてゆく。

##### 2-1 北海道創作版画の黎明期「さとぼろ」

北海道大学出身の外山卯三郎(1903-1980)は東京の村山知義を中心とした「MAVO・マヴォ」に感化。村山からダダイズムを学び、帰道後の1925(大14)年6月1日、外山と中心とする8名によって、札幌詩学協会を結成し雑誌「さとぼろ」を発行する。創刊号では詩の研究(音楽・文学・美術)と劇の研究(演技・舞踏)の大きく2分科化し、外山は「吾々は総ての美を追求したい。而して詩を創造して行きたい。詩は総ての芸術のアルファであり、オメガであると思う。」と、美術を詩に関連づけた傾向で、その発表と研究を行っている。劇の研究では実活動として、年二回の上演と週二回の練習などが行われていた。

それら「さとぼろ」活動の中の一環として創作版画の発表が行われており、大正14年9月25日から3日間、北海道で初めての版画展と言われる札幌詩学協会第1回版画展が開催される。出品点数は127点で「月映」の藤森静雄が出品していた事は興味深い。その他に参考出品としてシャガー



ルやカンディンスキーの作品も展示されたという。その後は、壺と版画などの合同展となって開催され、札幌詩学協会としての版画発表は3回で幕を閉じることになる。また、審査制地方公募展「道展」の審査に疑問をもち、対抗する形でアルデバンタン形式の美術展覧会を開催したが、初回のみで終わった。

雑誌「さとぼろ」は B5 サイズ、100 ページ前後の雑誌で、マヴォの村山にダダ刺激を受けた外山が編集者を務め、レイアウト、内容などはマヴォが持つ特有の前衛性からは距離があり、札幌詩学協会のもつオリジナリティと北方気質が垣間見られる速度と素朴さをもつ地方版画誌である。版画作品は、詩に付随する挿絵や、扉絵、表紙などとして、刷った作品を貼り込みする装丁であった。その大半が陽刻法による木版調のモノクロ作品が多く、エディション、サイン、タイトルなどの記入はなく、詩学と共生する絵画として位置づけたことがうかがえる。前期巻での版種明記は特にみられないが、刷りの均一性と当時の中央版画壇でのリノカットの多用からすべて木版画と断定することは避けた。後期では印刷所も変わり、作品の貼り込みは活版組みに変更。油彩、水彩、写真、小説も加わり文芸誌並みに昇華した。当初、年間6~8冊発行されたが、外山が東京に戻り編集者も変わるにつれページ数やサイズ、装丁の変更、寄稿者や内容も固定され衰退の傾向がみられ、後の昭和4年に全29冊で廃刊になるが、同時期に創刊された全国の数ある同種の版画誌の中でも、「さとぼろ」は全国で首位を競う継続発行部数であろう。

また詩学協会に関わった同人もそれぞれの活動を行っていた。本間紹夫は北海道初の地方公募団体である北海道美術協会「道展」の創立会員として中心的存在となった。本間の家業は札幌市内で営まれていた「北海石版所」で、自らも印刷業を生かしたリトグラフの作品を発表している。また、各画壇や文化人との交友も深く、昭和7年には三岸好太郎が本間の印刷所にて石版画を試み、独立展に出品している。また、旧帝国ホテルの設計者であるフランク・ロイド・ライトに支持し、自由学園設計(東京・池袋)の遠藤新に並ぶ建築家の田

上義也や、北海道の土産菓子として馴染み深い、六花亭包装紙に起用された山岳画家・坂本直行などがあげられるが、他の同人の大半は美術専攻ではない大学教授などが中心で、画家を生業としている者は数少なかった。

その後、太平洋戦争開戦により本道の版画界は大きな変遷を遂げることとなる。



※1 さとぼろ創刊号  
左の版画は外山の作品で「消極的戦闘母艦」

### 3 戦後における北海道版画

本道において『版画』という美術ジャンル確立は第二次世界大戦中の川上澄生の疎開、北岡文雄の在道、札幌版画協会(現:北海道版画協会)の創立によって大きな躍進と展開を遂げたと言っても過言ではない。戦後復興にともない、先達の助言と進言は次の世代に勇氣と希望、奮起を与えた。

#### 3-1 北海道創作版画・創生期の偉人たち

太平洋戦争が開戦し、戦火も激しくなった頃、中央版画壇の先達は疎開として渡道する。

いち早く、北の地に赴いたのは川上澄生であった。妻の実家は北海道で、戦火はもとより出産のためもあって白老村に転居。1945年(昭20)に英語の教師として苫小牧市の苫小牧中学校の嘱託教員となり、英語の教鞭をとっている。来道を機に、北国の風景やストーブをモチーフとした作品を生んでいるが、版画家であることをあまり表出さず、普段は英語教師としての存在だけであったという。しかし、川上に憧れ、訪ねた者には帰京後も手紙や作品批評通信は頻繁に行われた。義弟で、詩人でもある更科源蔵をとおして百田宗治らの文学作家たちとの交流もあり、川上が装丁などで関係した北海道での出版物は50冊を超える。また、棟



方志功、柳宗悦らも来道時には澄生を訪ねているし、更科源蔵らと道内を取材の旅に出るなど、版画家・川上澄生として充実した北海道時代を過ごした足跡をうかがうことができる。

終戦まもない1945年(昭20)、新たな地方公募団体、全道美術協会「全道展」が創立されるが、川上はその創立会員となり、尽力する。第3回展(S23)では函館出身の前田政雄、第7回展(S27)では幼少時代を小樽と夕張で過ごした斎藤清、第11回展(S31)では北岡文雄が会員になり、さながら中央公募展並みの版画会員がならび、実力派公募団体となって大きな盛り上がりを見せた。その中に、後に現代の北海道版画の核を築きあげた大本靖、尾崎志郎、渋谷栄一、一原有徳、渡会純介らが続いた。版画制作を行う人口も増え、優れた感性と技術をもった作品が出品され、北海道における近代版画が浸透、確立したのはこの頃といえよう。この時期に更なる拍車と機動力を与えたのが北岡文雄であった。

北岡は1950年代前半から度々、北海道を訪れては大本、尾崎らと会い、日本版画協会への出品と札幌に版画協会をと、進言していた。その後、北岡はフランスに留学し1956年(S31)帰国後、妻の実家であった札幌に2年ほど滞在し、北海道版画の新たな幕開けに賛助するのである。

また、当時の北海道銀行頭取、島本融は北岡の良き理解者であり、応援者であったため、札幌で個展を行い、漁村や冬の景色をテーマにした作品を生んでいる。余暇をみては増毛まで足を伸ばし、釣りを楽しんだという。帰京後も度々、北海道を訪れては交流を欠かしておらず、札幌版画協会(後の北海道版画協会)は、節目に北岡を招き、その後の発展を報告するなど、その恩恵を忘れることはなかった。

その頃、日本版画協会、国画会などで頭角を現していた前田政雄は「北海道風景版画」、「北海道南風景版画」などの連作頒布会を開催し札幌、函館でも、木版画の講習会を開いている。1962年(昭37)の日本版画協会函館巡回展の実行委員などを務めるなど、本道における版画の展開に大きな尽力を注いだ。前田は1924年(大13)、函館で開催されたアンヴァール展で平塚運一と知遇を

得、早くから上京するが、度々帰道しては個展を開催したり、北海道の美術公募展に出品するなど郷土との関わりを大切にしていた。

中央版画壇の先達との出会い、北海道版画は大きな機動力を抱え、新たな動きがはじまる。

### 3-2 北海道版画の青春「札幌版画協会」

大本靖、尾崎志郎を中心に北岡の提言により、8名によって1954年(昭29)に札幌版画協会を発足する。翌年の第1回札幌版画協会展には、川上澄生、北岡文雄、関野準一郎、斎藤清、平塚運一、前田政雄、河野薫などの中央版画壇の面々が賛助出品し、会期中1,000名を上回った記録が残る。さらに1959年(昭和34)、札幌版画協会は広い北海道内の版画作家の親睦と道版界の発展を目的に全道の版画作家に呼びかけ、北海道版画協会を34名にて結成し、札幌版画協会はその前身となった。目的は次のように記されている。「この会は版画美術としての内容をより高めることを第1の目標とする北海道の版画作家によって構成され、各自の自主的な立場を生かし所属団体、思想、作品の傾向、版種を問わず版画の総合団体として作家活動を容易にし、相互の親和をはかって道版画界の向上発展を強力に推進することを目的とする。」。会報の「道版ニュース」では各会員の近況、アトリエ訪問、技法研究発表、寄稿などで構成されており、会の趣旨が垣間見られる。その中には、加藤八州の北海道取材にあたっての随想寄稿や、畦地梅太郎や上野誠などのアトリエ訪問記などもある。また、中央での展覧会感想、課題や批評などの執筆もあり、相互研鑽の場でもあった。1958(昭33)年には北岡の提言で渋谷栄一の尽力



※2 札幌版画協会創立の頃 川上澄生を囲んで



により、北海道学芸大学にて木版画は北岡文雄、銅版画を駒井哲郎による版画講座が開催され、モノタイプ制作に取組みはじめたばかりの一原有徳、東京へ転出する間際の河野薫、渋谷栄一、渡会純价らの姿が見られ北岡、駒井の来道講習会は大きな刺激を与えた。

その後は定例展覧会と小品展の年2回の展覧会開催や、広く一般への啓蒙活動として年賀状版画講習会などの活動を行い、北海道版画協会は広大な北の大地の版画界を網羅し、北海道の芸術文化向上に多大な影響を与えた会ともいえよう。会員も多種多様な版画作家が集っており、斉藤清や河野薫を指導した成田玉泉、川上澄生に海内無双と称された薯版作家の香川軍男、棟方門下で版画精神を貫く地井功雲、中でも東京生まれの留萌育ちで、関野準一郎に学んだ阿部貞夫は北海道の自然を武骨なフォルムで展開した作品は評価が高く、40周年記念展では特設展示もされた。これまでに北海道版画協会に在籍し、関わってきた会員数は200名近くにのぼる。北海道版画協会の発足にあたり、大きな一つの組織となって確立したように見えるが、個人の制作や発表は自由で偏重することはなく、小樽や帯広にも版画協会が発足している。



※3 版画講習会中の北岡文雄

#### 4 北海道版画の新世代作家と展覧会

本道において版画の美術性が確立し、優れた作

品が次々と生まれくる中で、次世代の作家たちはさらなる躍進をしてゆく。

後に日本版画協会や春陽会などに出品していた渋谷栄一、渡会純价らはパリの「フリードランデル工房」、「アトリエ 17」のヘイターに学び、帰国後、渡会は札幌銅版画研究所(現：さっぽろ自由工房)を設立、渋谷は日本版画協会北海道支部を設立するなどの活動を具体化し、現代の北海道版画界の担い手となり後進を育てている。

また、団体に属さない各個人作家も独自の活動を行っている。道東網走でカラーメゾチントを制作し、後進への技術継承に努める清水敦、フロッタージュの岡部昌生はフランス、モンパルナスの工房「Item」からエディションを発行。記憶に新しい国際美術展、第52回ヴェネチアビエンナーレ日本館の作家になる。ニューヨーク研修を経て、各国際展でのグランプリ受賞などの実績をもつ艾沢詳子、スペイン・フランス留学を経て多くの美術館收藏と国際展発表歴をもつ越谷賢一、作品「スカイスケープ」シリーズで知られ、海外でその評価が高い沢田哲郎、また十勝郡浦幌町出身の矢柳剛、名寄出身の木原康行らは「アトリエ 17」で学んだのちフランスに滞在し、日本人版画作家として頭角を成している。このほかにも多くの優れた版画作家が活動をつづけているのはいうまでもない。

また、刷り師の世界では岡部徳三氏に師事し、札幌にセリグラフ工房を持つ佐藤浩司、木版画家・尾崎志郎を父にもつプリントハウス OM の尾崎正志。根室出身で磯崎新などのプリンターとして数々の実績をもつ石田了一工房の石田了一、今金町出身の赤川勲などがあげられる。赤川は晩年、帰道し北海道の版画をさらに普及しようと、資料館を兼ねた赤川版画工房を北海道に移設するが、志半ばで逝去された。

展覧会では1972年(昭46)、札幌で冬季オリンピックが開催されるが、札幌オリンピック冬季大会芸術行事「日本の現代版画展」が開催された。

80年代になると版画ブームの波は本道の芸術文化にも影響を与えた。美術評論家の企画、キュレーションによる「版画の新世代展」や「版と8人展」、北海道立近代美術館主催による「プリン



トアドベンチャー」などが継続的に行われた。1991年(平3)には道民の手による初の国際版画展である「さっぽろ国際現代版画ビエンナーレ」が大々的に開催された。毎回、参加国が60~76ヶ国、出品点数が2000~4000点、入選率が3%強の国際コンクールであった。2000年(平12)の第5回まで継続されたが、時代の潮流にのまれ閉幕した。このビエンナーレは北海道行政も全面的に協力、多くの道内企業の協賛により実現となったコンクールで、国際都市である札幌を舞台に、世界の現代版画が集結、展示された意味は大きかった。

公立美術館展覧会の他に、版画コレクターや私設美術館も独自の展覧会活動を行っており、平塚運一や萩原英雄、加藤八洲など、自社がもつ絵画コレクションを定期的で開催している札幌の北武絵画記念館。ミッチ&フランシス・ミラーピカソコレクションを取得した岩内の財団法人荒井記念美術館は、現在までに267点におよぶピカソの版画作品などを収蔵し、作品入れ替えを行いながら常設展示を行っている。これらの施設の展覧会は版画鑑賞の拡張にもつながっており、本道における版画芸術の発展をサポートし、社会奉仕ともいえる活動をおこなっていることを特筆しておきたい。

また他に類を見ない自主グループ展としては、小樽出身の版画家、小林大の呼びかけにより1992年から開催された「プレートマーク展」は、函館出身の西川肇一や角田元美など、若手作家と中堅作家が集い、北海道と本州の列島を結んだグループ展が行われ、通算90名におよぶ道内作家が出品した。



※4 札幌銅版画研究会開設 懇談会  
左から尾崎志郎、渋谷栄一、渡会純价

## 5 北海道における版画制作と発表の現場

また、個人作家が運営する貸アトリエや教室の他に、道民の版画制作意欲に大きな拍車をかけたのは1992年、渡会純价(銅)、岡部昌生(石)、玉村拓也(木)、佐藤浩司(孔)の4版種4名による監修で札幌市が腐蝕室、暗室など備えた版画工房を札幌芸術の森に新設し、版画講習会の開催や貸制作アトリエとして利用されている。この工房の開設によって、これまで大型サイズの腐食、刷りなどが困難という問題も解消され、大型作品を制作し中央公募展への出品者が増加した。また、日本版画協会北海道支部の協力により、これまでに中林忠良、小作青史、宮下登喜雄、小林敬生、池田良二、丸山浩司、渡辺達正、星野美智子など、中央の現代版画作家による公開講座が開催され、今日の版画発展と交流の拠点となっている。

北海道での発表の場としては前項で触れた「道展」、「全道展」の他に「新道展」といった地方公募展覧会は札幌市の外郭団体が運営する札幌市民ギャラリーで行われている。また、各団体は記念展など大規模な展覧会になると道立美術館の貸館を利用している。個展会場としては札幌、旭川、帯広などに貸ギャラリーが数件あるが、他の地方によっては本格的なギャラリーがなく、仮設的な展示方法でしか行えない会場も多々ある。また版画を常時取り扱うマーケティング機能を備えたギャラリーや企画画廊が存在しないことは、地方ギャラリーの弱点でもあろう。

## 6 おわりに

近年、北海道では大きな存在を失った。前項でふれた木版画家・尾崎志郎と、日本版画協会会員で地方公募展「道展」会員の銅版画家・更科琇の逝去である。

本道において版画が青春期を迎え、その普及と発展、後進の育成に寄与した先人達の功績と努力により築かれてきた版画壇で、今日の制作と発表の場があり、有形無形の恩恵をうけていることを知らずしてはいられない。資料調査によっても版画における組織や団体とは何であるか、創作とは何か、個々の作家性、世代の役割など、歴史変遷上の発言は、版画の未来形につながる言説が数多



くみられる。

近年、さまざまな技法の発展により作品のみが進化している事は讃えられることでもあるが、今一度、版画史を再考し、版画の未来形として過去を残してゆく作業と時間が必要ではなからうか。

時代も進化し、情報量の氾濫、世代交代や転居、逝去などにより歴史が埋もれてしまう危機を迎えている今こそ歴史変遷を再考し、記録として留めなければいけない。

このような時代、昨年10月に総合芸術施設である札幌芸術の森美術館では大本靖展、工芸館では本会の「大学版画展受賞者展」の巡回展が行われ、新旧の版画を一同に鑑賞する機会があったことは大変意義深く、北海道の版画史に残る年であった。

本稿では北海道版画の歴史変遷を総体的に整理調査したもので、本稿に書ききれない詳細な時事や北海道出身作家、地方貢献してきた作家もまだ多く存在することは言うまでもなく、紹介しきれない事をご理解いただきたい。

この寄稿を期に、更なる過去の詳細調査とその後の展開を調査し、随時報告してゆきたい。

#### 【参考文献】

- 今田敬一編著『北海道美術史』（北海道立美術館）  
小野忠重著『近代日本の版画』（三彩社）  
北海道版画協会作品集（北海道版画協会）  
平澤秀和著『木版の詩人川上澄生と北海道』（北海道新聞社）  
青木茂監修『世界版画史』（美術出版社）  
吉名直子著『画家たちの札幌』（北海道新聞社）  
佐藤友哉著『北岡文雄』（北海道新聞社）  
関野準一郎著『版画を築いた人々』（美術出版社）  
奥岡茂雄・鈴木正賢著『北海道の美術100年』（道銀文化財団）  
吉田豪介著『北海道の美術史 異端と正統のダイナミズム』（共同文化社 1995）  
第28、29回 日本版画協会画集（日本版画協会）  
北海道新聞 北の版画回廊 24回分  
図録『版画 大正から昭和へ』（町田市立国際版画美術館）  
図録『さっぽろ国際現代版画ビエンナーレ』第1回～第5回  
『30周年記念全道展画集』（全道美術協会）  
西村勇晴『北海道の創作版画雑誌「さとぼろ」を中心として』（北海道立近代美術館研究紀要 創刊号）  
北海道版画協会40周年記念誌  
大本靖資料 / 札幌版画協会会報など21点  
更科秀資料遺品 / 日本版画協会会報など18点

#### 【引用図版】

- ※1 『北海道の美術100年』（道銀文化財団）  
※2 北海道版画協会提供写真  
※3 北海道版画協会提供写真  
※4 札幌銅版画研究所提供写真

#### 【聞き取り調査および資料閲覧】

北海道立近代美術館 / 浅野武彦 / 大本靖 / 奥岡茂雄 / 渋谷栄一 / 小林大 / 府川誠 / 渡会純价 / 道銀文化財団 /  
(順不同、敬省略)

※本文に登場する各氏名には紙面の都合上、敬称を省略させていただきました。

※本稿の調査にあたり、貴重な資料の閲覧や資料の提供、聞き取り調査にご協力いただきました多くの方々に厚く御礼申し上げます。



## 研究報告

### 武蔵野美術大学通信教育課程 版画コースについて

武蔵野美術大学

小森琢己

武蔵野美術大学で通信教育課程が開設された2002年、私は別の部署に所属していたのですが、通信教育課程研究室のスタッフとして就任していた友人から、こぼれ話をよく聞いていました。開設時、科目によっては、短期大学通信教育の実績から踏襲できる指導方法もあったのですが、版画は新たに設置された科目なので、ほぼ全てが初めての試みだったようです。特に、技法や工程といった実践によって身につけることを、通信教育で指導していく難しさと、学生個々の経験の差によるサポートの大変さを、その友人は語っていました。当時の私は他人事のように感じていましたが、その一年後に、通信教育の現場でスタッフとして様々な科目に携わっていくこととなり、右も左もわからない中で手探りの日々が始まりました。

#### 【通信教育課程版画コースについて】

武蔵野美術大学の通信教育は1951年、前身の武蔵野美術学校時代に始まり、短期大学時代を経て2002年に4年制通信教育課程として開設されました。

学科(4学科9コース)の一つである油絵学科の中に、版画の基本技法を身につけ、版を用いた表現の可能性を研究していく版画コースが新設されたのです。

#### 【通信教育課程在學生】

通信教育課程では、2007年6月現在で3145名が学んでいます。入学試験はありません。専門学校や一般大学、美術系短期大学などを卒業している場合は、個々の学歴によって単位が認定され、2年次や3年次への編入学が可能となる制度もあります。在學生の年齢層、職業、在住地域も様々です(表1参照)。

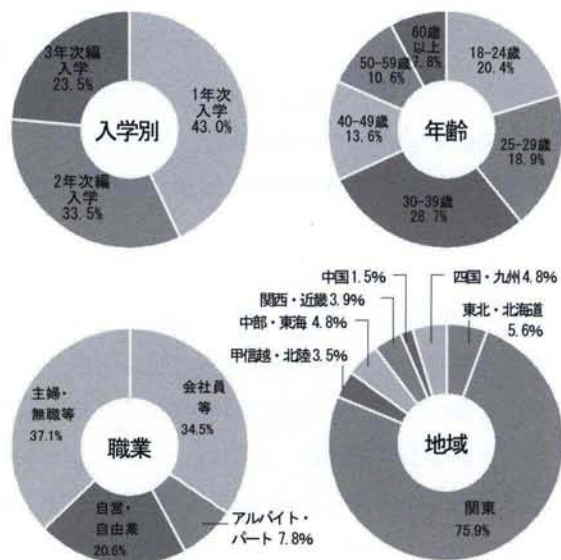


表1・在學生データ (2007年6月現在)

2000 武蔵野美術大学大学造形研究科美術専攻  
版画コース修了

2004-2008 武蔵野美術大学通信教育課程研究室助手



### 【教育課程について】

教育課程は、造形の基礎と理論を幅広い分野から学ぶ1、2年次の総合課程(※1)と、より専門的な知識や技術を学習し、表現力を高めるための科目を履修していく専門課程(※2)から成り立ちます。学生は、総合課程で学びたい分野の科目を選択(一部必修)し、所定の単位数を満たした上で、3年次に専門課程の希望コースへと進学します。在学年数は1年次入学で最長10年となり、各自が卒業までの計画に沿って学習を進めていきます。3年次編入学の場合、最短で2年での卒業が可能ですが、卒業所要単位を修得するためには、より計画的な学習が必要となります。

版画コースへ進学を希望する場合は、総合課程科目として設けられている「版画I」「版画II」を修得し、進学後に専門課程科目である「版画III」から「版画VII」を経て、卒業制作に臨みます。学生は、身につけた技法を版表現へとむすびつけていく過程で、試行や研究を繰り返していきます。「観る力」や「描く力」の必要性を感じた場合は、状況に応じて卒業までの計画を修正しながら学習を進めていきます。

※1) 総合課程には、学問分野と造形をつなぐ「造形文化科目」と、造形の基礎や総合的能力を身につける「造形総合科目」があり、それぞれに3年次への進学に必要な修得単位数が決められています。

※2) 専門課程には、「造形専門科目」として学科に共通する基礎知識や表現能力を身につけるための「学科共通科目」と、コースの専門性を高めていく「コース必修科目」があります。進学後も総合課程の科目の中から自分に必要な科目を選択できます。

### 【版画コース進学希望・所属学生について】

版画コースへの進学希望学生および所属学生の人数は、決して多くはありませんが、徐々に増えているのがわかります(表2参照)。

年次 \ 年度	2002	2003	2004	2005	2006	2007
1年次	15	17	12	11	11	17
2年次	15	37	44	55	54	52
希望数 ①	30	54	56	66	65	69
3年次	13	18	25	19	23	31
4年次	-	12	26	34	38	49
所属数 ②	13	30	51	53	61	80
合計 ①+②	43	84	107	119	126	149

表2・版画コース人数分布 (各年5月1日付)

### 【授業形態について】

実技系科目の多くは、自宅などで学習する「通信授業」と、大学のキャンパスでスクーリングを受講する「面接授業」の両方に合格することで、単位が認定されます。版画コースの科目は、この2つの授業が響き合うことで学習効果が上がるように構成されています。

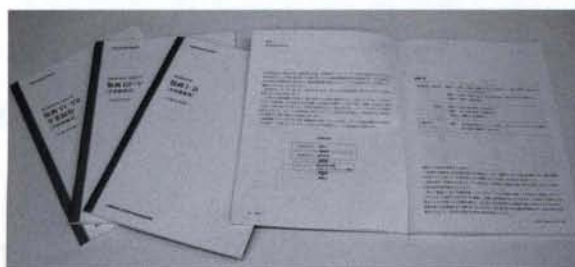
版画科目の通信授業は、開設準備時に造形学部版画研究室の協力のもとに作成された教科書『版画』(図版1)と、毎年度、通信教育課程研究室によって改訂される『学習指導書』(図版2)の解説や進め方に沿って、学生が課題を制作し、完成したものを大学に送ります。届いた課題は事務処理や、記録用の撮影を経て、教員の手に渡ります。過去の課題の記録や、指導内容を参考にしながら添削指導が行われ、採点后に返却します。科目についての理解度が低い場合や、内容が合格点に満たない場合は、このやりとりが繰り返し行われます。

面接授業は、科目ごとに開講日程が決まっています。主に金曜から日曜の3日間に開講される週末スクーリングと、夏期スクーリングがあり、学生が各自の年間計画に従って選択し、スクーリング受講します。短い期間での集中した授業となるため、学生と教員とが相対して濃密な時間を過ごすこととなります。

版画の面接授業は、受講者数に応じた十分な指導体制のもと、基礎からの徹底した指導を行うことで、学生個々がそれぞれの版種の技法を身につけ、造形上、表現上の問題点と向き合いながら作品を完成させていきます。最終日には課題を並べた状態で講評、採点を行います。



図版1・教科書『版画』 武蔵野美術大学油絵会学科版画研究室/編 2002



図版2・版画科目のための『学習指導書』



## 【版画コースの科目について】

総合課程の科目である「版画 I」「版画 II」の通信授業は、特別な設備や機材を使用しません。拓を組み合わせて画面を構成する「拓刷り」や、板木や彫刻刀のように用具類に馴染みのある「木版」などの制作をしながら、版についての感覚を身につけていく内容となっています。面接授業では、それぞれの版種の基本技法や製版工程を学びながら、自由なテーマで自己の表現を探っていきます。この科目は希望、所属コースを問わずに選択できるので、実際に版画の授業を受けて興味を持ち、希望コースの変更や転科してコース変更をする学生もいます。

専門課程の科目は、版画コース必修科目となり、より専門性と表現力が求められる課題内容となります。他のコースの所属であっても、前述の「版画 I」「版画 II」を修得していれば、引き続き版画コースの専門科目を選択していくことが可能です。「版画 I-IV」の面接授業を受講することで4版種の基本技法を身につけ、「版画 V」以降は、卒業制作に向かい各自が版種を選択しての制作となります。

### 課題一覧

#### 版画 I

通信授業：拓刷りの制作／板目木版（単色・多色）制作。

面接授業：木版またはリトグラフを選択し制作。

#### 版画 II

通信授業：モノタイプの制作／木口木版または板目木版（多色）制作。

面接授業：銅版またはスクリーンプリントを選択し制作。

#### 版画 III

通信授業：「自然」をテーマにしたドローイング制作／各自が選択した版種での制作。

面接授業：木版またはリトグラフを選択し制作（「版画 I」で選択していない方の版種を選択）。

#### 版画 IV

通信授業：「時間」と自由なテーマでそれぞれ各自が選択した版種での制作。

面接授業：銅版またはスクリーンプリントを選択し制作（「版画 II」で選択していない方の版種を選択）。

#### 版画 V

通信授業：「空間」と自由なテーマでそれぞれ各自が選択した版種での制作。

面接授業：4版種から1版種を選択し制作。スクーリング開講時期によって、選択ごとに内容が異なる特殊な製版についての演習をする。

- ・木版（コラグラフ／木口木版）
- ・リトグラフ（PS版による感光法／石版）
- ・銅版（メゾチント／フォトエッチング）
- ・スクリーンプリント（油性インクでの制作／写真を使用した制作）

#### 版画 VI・版画 VII(自主制作)

通信授業：自由なテーマで各自が選択した版種での制作。

面接授業：4版種から1版種を選択し制作。

#### 卒業制作

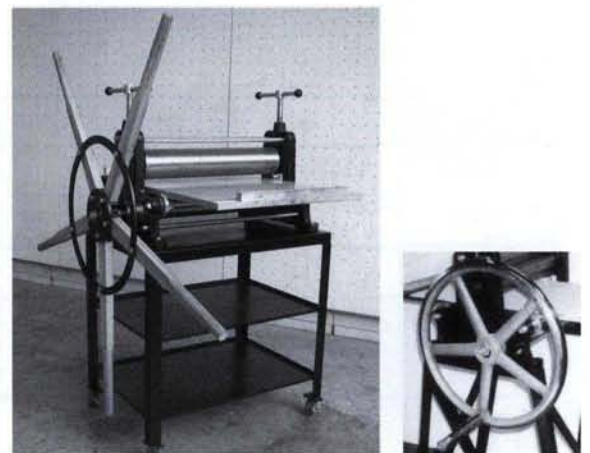
最後に取り組む「卒業制作」は、通信授業と面接授業の同一課題となり、版画作品5点の提出が課せられています。

提出作品は「通信教育課程卒業制作展」にて展示発表します。2003年度、'04年度の「卒業制作展」は吉祥寺キャンパス（東京都武蔵野市）で行い、卒業制作提出者の増加に伴い、'05年度からは鷹の台キャンパス（東京都小平市）での開催となりました。

#### 【課題制作について】

版画コース専門課程の通信授業課題を制作するにあたり、選択した版種によっては専門的な設備や機材が必要となります。本課程の開設準備時に、課題制作に適したプレス機（図版3）を業者と共同開発しました。購入すればリトグラフ（アルミ版）や銅版、木版の自宅での刷りが可能となります。スクリーンプリントでは水性インクを用い、感光は太陽や白熱電球を使った方法の指導をしています。

学生のバイタリティーは時に私達の予想を越えます。プレス機のベットプレートの長さ以上の刷りを、版や紙のをせ換えながら刷るといった独自の方法で解決したり、家族の就寝後に自宅のガレージで感光液を用いた銅版の写真製版を行ったりと、個々の制作環境の不自由さが新たな発想と創意工夫を生み出しています。



図版3・通信教育課程プレス機（製作：渡辺製作所）

【主な仕様】ベットプレート：1000mm×550mm×20mm（長×巾×厚）

本体重量：120～130Kg ハンドルは木製、金属製のいずれかを選択。



自宅以外の制作手段としては、版画の設備使用が可能な工房利用があります。関東近郊に在住の学生には、町田市立国際版画美術館や横浜美術館などの公共の版画施設や、民間の版画工房についてのアドバイスをしています。また、武蔵野美術学園（武蔵野美術大学設置校）で開講されるオープンセミナーでも、版画経験者を対象とした週1回の講座が開かれており、本課程在学学生も多く利用しています。

地域在住の学生は、各自で制作環境を整えていく場合が多く、それらの情報は今後の学生のために役立つデータとなります。学生同士の情報交換や材料の共同購入などに関しても、自然発生的にネットワークが形成されています。

### 【学習サポートについて】

大学が提供する指導以外の学習サポートについては、未だ試行錯誤の連続で、常に改善改良が必要と考えています。版画未経験の学生にとって、指導者が傍にいない状態での課題制作には不安や疑問がつきまといまいます。学生が『教科書』や『学習指導書』の解説を読んでもわからないことについては、スクーリング時以外にも、電話やメール、郵送でのやりとりとなる学習質問票といった形でサポートをしています。質問内容の多くは、材料の入手方法、用具や用語、個別の進め方や技法の詳細などについてで、それらは大学側にとっても、学生の生の声として指導上の一番の参考となり、年度ごとに改訂される『学習指導書』に補充、面接授業にも随時反映されていきます。

また、平成18年度文部科学省の支援する現代GP（現代的教育ニーズ支援プログラム）に「美術、デザイン教育に関する知識モジュール群の開発」として認定された「造形ファイル」（図版4参照）は、美術やデザインに関する用具や素材の解説を、インターネット上で検索することができ、版画の製版工程の動画なども公開しています。現在も新たなコンテンツの開発、公開が進行中です。



図版4・造形ファイル (<http://zokeifile.musabi.ac.jp/>)

### 【卒業について】

卒業に際しては、造形学部の通学課程と同じく「学士（造形）」の学位が授与されます。通信教育課程版画コースでは、2003年度に第1期生として4名、'04、'05年度に各8名、開設4年目の完成年度となった'06年度に7名、'07年度に11名、合計38名の卒業生を送り出しています。

卒業制作提出作品（5点）には表現として確立した内容が求められます。学生は、自分の生活や仕事をしながら制作を進めていきます。個別の事情や単位の修得状況によっては、相当な負荷がかかる場合があり、卒業計画を変更し、次年度に延期するといった判断もあります。そういった学生は、年間で何日か設けられた指導日に来校し、教員からの指導を受けたり、途中経過がわかる写真を郵送し、添削指導を受けたりすることで、提出まで間を空けずに進めていきます。学生と教員の間には距離や時間がありますが、そこには確かな信頼関係が成り立っています。

版画コースに限ったことではありませんが、卒業生は在学中から生活や仕事と課題制作とを両立させているため、卒業後も極端に環境が変わることがありません。ほとんどが継続して作品制作を行っており、公募展やコンクール、個展、グループ展などで意欲的に作品を発表しています。

私が通信教育課程に関わっている中で実感することは、学ぶことや創造に対する人間の欲求の強さと、年代や地域を問わないその広がりです。彼らが大学の通信教育で学ぼうと思ったきっかけや、これまでの経験の度合いは様々で、美術に関して未成熟な部分もあります。しかしそこには、学ぶ意欲と創造に対する熱意があふれています。それぞれの人生と表現との出会いは、その傍らにいる私にとっても考えるべきところが多く、経験として蓄積されています。

通信教育で版画を教える学ぶ方法論については、様々な考え方がありますが、教員やスタッフ、それぞれの蓄積をもとにこれからも進歩、発展していくことと思います。



図版5・2004年度 卒業制作開評（吉祥寺キャンパス、東京都武蔵野市）



## 研究報告

### 版画の通信教育、現場より

武蔵野美術大学

今井庸介

武蔵野美術大学造形学部通信教育課程  
非常勤講師

#### 【はじめに】

「通信教育で版画を教えるということは、通信教育で空手を教えるようなものだ」

これは本学通信教育課程版画コース開設準備段階でのスタッフの冗談です。この言葉の本意をたずねてはいませんが、そのニュアンスから「版画の通信教育は多分に無理があり難儀であるということ」を言いたいのだろうと容易にわかります。

専用の教科書と学習指導書、カリキュラムを用意し暗中模索で始まった通信教育も今年ではや6期生を送り出すに至りました。いまだにさまざまな問題を抱えながらも、ひとつひとつ改善しています。小さくゆっくりですが着実に卒業制作の質的向上、学生の充足感の向上、コース所属生の増加という成果を上げています。この場では現状とそれに伴う問題点、そしてこれからについて正直に述べようと思います。

#### 【通信教育課程版画コース】

当コースは各自のオリジナリティーあふれる表現の確立を目指しています。揺るぎないこの目標に対し、技法や技術の獲得を動機に受講する学生も少なくありません。

「何を描くのか」「何が重要なのか」「社会性のある表現とは何か」。卒業制作を含めた8つの専門カリキュラムは始終この問答を中心に通信授業〔添削〕と面接授業〔スクーリング〕が行われます。このことは、自己表現に向けて自由で柔軟な発想を生むための意識改革をうながし、また一方で技法や技術におぼれるという版表現の持つ大きな危険を回避します。

具体的な授業内容としては、表現目的を探すためそして絞るためのドローイングを重視した授業を展開しています。特にカリキュラム終盤の課題である版画 VI・VII・卒業制作の面接授業では学生が自主的に描く枚数も増え、6日間ある授業の初日にドローイング講評を受講生全体〔全版種〕で行ってから、版への制作へと入っています。この講評は、最終日にある版画作品に対してのそれよりも、表現意図を明らかにし他者との関係を考えるために重要で、じっくり時間をかけて行っています。開設当初、講評会で並べられるドローイングの多くはすいぶん未熟なものでしたが、授業内容の浸透と卒業生から受講生への情報もあり、近頃は造形力・表現力には多々問題はあつたものの、例えば96枚におよぶ木炭紙大ドローイングなどのような自己としっかり対峙しようとする熱を帯びた仕事があつたようになりました。



### 【通信授業・添削】

通信授業と面接授業の両輪で進む通信教育のカリキュラム。この二つが上手に回って最大の効果を得られます。

冒頭のスタッフの言葉のとおり通信授業・添削、つまり絵と文章の往復だけでは、各自が過不足なく版表現することは困難を極めます。それはここで扱う事項が視覚伝達表現であるという根本に行き着いてしまっていますが、手段である版画技術をとってみても、例えば紙の湿し具合やインクの拭き加減のように、どうにも言葉にしばらく事柄が多く、まして大事な発想領域の話となると、こちらの文章力の不足もあいまって、うまく伝達されたのか不安に思う場面すらあります。

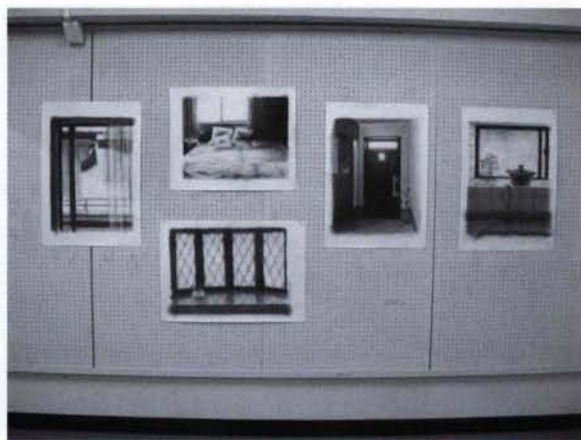
とはいえ、課題ごとに対象学生の作品経緯を調べてじっくりと添削した結果は、短時間での著しい効果とはいかないまでも、それが文字・文章であるため長時間じっくりと忘れずに作用してくれます。そのために、こちらは常に文章力を鍛えていかねばなりません。この仕事に就いて、読書量が増えました。またずいぶん本の読み方が変わりました。添削文を壁に貼って制作しているとの声をスクーリング時に聞くことがありますが、これは嬉しいやはらずかしいやら複雑な気持ちです。

実際は同じ番号の課題であっても、総じて通信授業よりも面接授業で制作する作品の方が優れている状態です。つまり、両輪の速度はあっていません。これは授業形態とその作用からして当然の結果です。たしかに両輪の速度があることはひとつの理想かもしれません。造形通信教育は「ひとりぼっちの制作」という宿命があるため、これは容易なことではないでしょう。それでも対策として、課題内容の刷新や指導書の改訂、添削指導にあたり採点基準の確認や対象学生の制作進行状況の確認など、教員間の情報共有を頻繁にそして綿密に図っています。

近年、カリキュラム序盤では大きかったこの差が、中盤そして終盤に至るにしたがってどんどん小さくなっているのも事実です。

### 【面接授業・スクーリング】

通信授業の手の届きづらい不備を補完する、「ひとりぼっちの制作」に由来する自己表現への甘えを自覚する、他者と制作の場を同じくし刺激を受ける、共有の場である版画工房にて制作上の公私を経験する、といった各々の意味においても、面接授業・スクーリングは重要です。6日間からなる1課題で伝えるべき情報量は、通年で学生と接し



図版1 卒業制作のためのドローイング



図版2 卒業制作ドローイング講評



図版3 卒業制作準備段階でのドローイング





図版 4 スクーリングの銅版工房風景



図版 5 卒業制作ドローイング講評後風景



図版 6 2006年度卒業制作

ていける通学課程とは圧倒的に違います。降りしきる膨大な情報量は一時のパニックという危険をはらみますが、総じて表現探求への姿勢、作品の質的向上となって現れます。短いスクーリングの重要性を学生も充分自覚しており、1日7時間30分の少し長丁場ですが、臨む態度は一途に真剣、あまりの迫力に圧倒されるほどです。当然、よほどの理由以外の遅刻や欠席は見あたりません。

版画IIで35名の腐蝕銅版初心者を担当する機会がありました。人数をきいたときは唖然としましたが、それでも円滑に授業を行うために3名の専門スタッフを描画・製版・印刷エリアに配置し、手順等の書かれたホワイトボードを全エリアの各所に分散、スタンプラリーのような状態にすることで、一カ所集中を防止したりしました。

スクーリングでは授業最終日に向かって教室中にある種のうねりやグルーブが発生します。これは年齢や境遇に関係なく起こります。そして作品にもその熱がこもります。そこには何か大事なものを、掘り起こして見せてくれているような時があります。

危惧する点として、版画Vまでのカリキュラムでは、あまりに多い情報を一度に伝達するため、受信したものを自分なりに取捨選択出来ているのか、呑み込みにはしていないかとも心配です。たしかに6日間〔版画Vについては3日間〕で版画として形の上での完成をみますが、それが自己表現を探っていった結果であるとは断言できません。最も時間をかけるべき版による実作の工程以前について、こちらからアプローチする時間が6日間では確保できないのです。

スクーリングは短時間、そのため学生が各々の表現上の問題点に気が付くまで、こちらが待つ、ということあまりしません。たしかに時間を経て自身で気づくことの肝心を承知していますが、それよりもこちらから積極的に仕掛け、揺さぶることを心がけています。そして、自ら揺れ始め、小爆発を起こしながら最終日に至り、その後も揺れを自宅に持ち帰ることをこちらは期待しています。

スクーリングは学生にとっても教員にとってもにぎやかで華やかなお祭りのようなものですが、終了後学生各々が何をどういった形で持ち帰るかが重要なのだと思います。それによって「ひとりぼっちの制作」がけっしてネガティブな意味合いではなく、ひとりだからこそ見えてくる、向かい合える、そして表現の厳しさを知るといふ、大きな理想のひとつとして達成するのでしょうか。教員は「その揺れ」を察知し、則した添削文を書くべきでしょう。そうす



ることで、互いの距離はなくなり、学生にとっては「ひとりだけど、ひとりではない」という状況となるのではないのでしょうか。通信授業と面接授業は二つをいかに並び立てるかではなく、二つをいかにつなげていくかを考えることが重要なのでしょう。

### 【その他】

学生の版画コース選択に大きく立ちはだかる問題は、学生各自で制作環境を整えていかねばならないということです。これは版画コースに限らずアトリエや工房の整備されている通学課程との最大の物理的違いであり、そして造形通信教育の宿命ですが、プレス機に代表される版画制作環境の整備は大きく受講希望をはばんでいます。安価な特製プレス機の共同開発、版画工房の紹介等を行ってはいますが、決定的な解決には至りません。学生各自が苦勞してなんとか環境整備しているのが現状ですし、今後も続くことでしょう。

特筆すべきこととして、卒業生の大多数が制作を継続しているという大変喜ばしい事実があります。そして活発に発表しています。いくつかの発表を図版掲載しておきます。

余談になりますが、スクーリング時に学生間の直接対面の情報交換が頻繁に行われ、その後はメールやブログ、ミクシィ等で情報交換が続いていることが多いようです。こちらの想像以上のネットワークがあるようで「ひとりぼち」という状況が契機となって生まれた情報網の大きさと伝達の速さには驚かされることがあります。

最後にもう一度、ムサビには版画の通信教育課程があり、それは着実に成果をあげています。

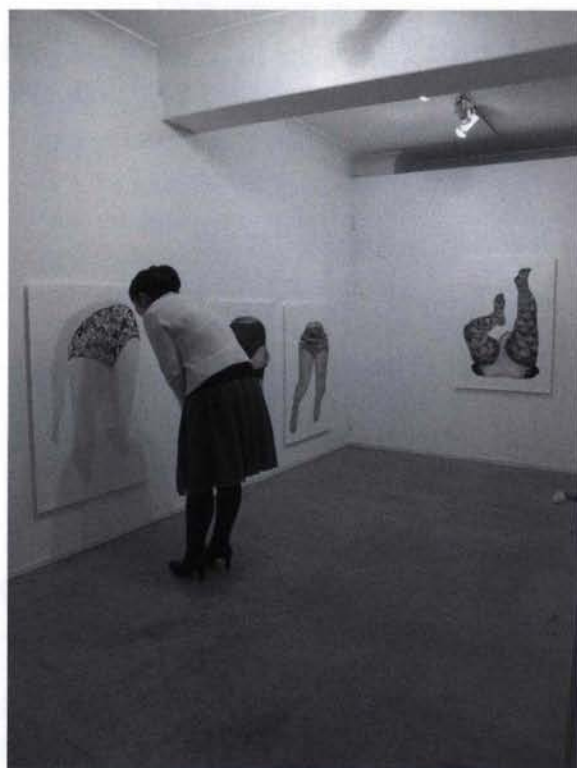
以上、私情を交えた報告とします。



図版 7 卒業生による三人展 (NMC ギャラリー、東京都小平市)



図版 8 在学生・卒業生有志によるグループ展オープニングパーティー (文房堂ギャラリー、神保町)



図版 9 卒業生による個展 (Space Kobo & Tamo 銀座)



## トピックス1

### 「大学版画展受賞者展」報告

第1回大学版画展受賞者展（巡回）

企画責任者

日本大学芸術学部教授 有地好登

ワークショップ

日本大学芸術学部准教授 笹井祐子

当学会は受賞者のみによる展覧会を企画する機会もなく現在に至っていますが、以前より版画教育の一層の発展や版画芸術の振興と啓蒙・普及活動の一環として受賞作品を一同に紹介する場を持つことを願っていました。

昨年5月下旬に文房堂ギャラリーの広瀬氏が上記の趣旨に御理解下さり、場所の提供と展覧会に関わる多くの協力を戴くことで本企画が現実化する運びとなりました。また本年3月東北芸術工科大学 若月公平教授、5月札幌芸術の森版画工房担当 鳴海伸一氏（現 道都大学）より企画の申し出があり巡回展として本展以外に2ヶ所で開催することになりました。

大学版画展受賞者展は、2006年12月町田国際版画美術館で開催されました第31回全国大学版画展において、297点の中から会員の審査によって選ばれた作品（主に受賞者作品）を東京、札幌、山形と巡回展示し、また次代を担う若い人達のエネルギーに満ちた斬新で感性豊かな版画芸術の華を各地域にて紹介すると共に、芸術系学部・大学院を卒業・修了した人達に制作活動の支援と奨励をする目的があります。

#### I. 東京展

〈展覧会概要〉

展覧会名：大学版画展受賞者展

【第31回全国大学版画展】

会期：2007年7月18日（水）～7月31日（火）

時間：10：00～18：30

オープニングレセプション

7月21日（土）17：00～19：00

会場：文房堂ギャラリー

主催：大学版画学会、（株）文房堂

展示内容：

1. 出品者数 第31回大学版画展受賞者30名中27名
2. 作品点数 27点
3. 出品者名

鵜沢優多 遠藤美香 大山貴也 河村悠介  
洪昇恵 斉藤智子 椎名麻美 柴田祐輔  
渋谷安弘 鈴木優 藤永覚耶 高島藍 竹内佳奈 権五信 野田仁美 土井智美 長

谷川文子 馬場都紀子 林智恵 平山愛里 本田真弓 堀藍 正井尊 三田真弘 タイダ・ヤシヤレヴィチ 山岡夏子 山口星子

- ・ 7月21日オープニングパーティーには、原健会長、東谷武美事務局、小林敬生運営委員、大学関係者、出品者等総勢50名余りが来廊されました。

会場では出品者の紹介や出品者より制作意図が語られ、また時間が経つ内に講評会の様相となり、出品者と来客者が楽しい懇談をしてお開きとなりました。

- ・ 荷解き・展示の折、額縁に作品が入れてなく額縁のみ搬送されてくるハプニングがありましたが、当該大学の先生の素早い手配により、出品者が当日作品を持参し無事に初日を迎えることが出来ました。また夏場でありながら会期中260名あまりの来廊者があり盛況な展覧会でありました。



文房堂ギャラリー



オープニングパーティー

#### II. 札幌展

〈展覧会概要〉

展覧会名：大学版画展サッポロ2007

会期：2007年10月6日（土）～10月28日（日）

開館時間：9：45～17：00

会場：札幌芸術の森・工芸館展示ホール  
（札幌市南区芸術の森2丁目75）

主催：財団法人札幌市芸術文化財団、大学版画学会  
共催：道都大学

後援：北海道、北海道教育委員会、札幌市、  
札幌市教育委員会

展覧会内容：『全国大学版画展』24点を展示。



・芸術の森工芸館初の版画作品だけの展覧会として銅版・木版・リトグラフ・シルクスクリーンなど様々な技法によって刷られた作品と共に版画の材料や道具なども説明パネルと共に展示し、版画の制作工程や技法をわかりやすく解説した。23日間の会期中に2737名の来館者があり、来館者からは「よい展覧会」「大学生の作品に新鮮味を感じた」「また観たい」などの感想が聞かれた。また版画制作道具の展示は「版画を一層理解するのに役立つ」と好評を博した。会期中10月20日と21日の2日間、大学版画学会の推薦の元、日本大学芸術学部准教授 笹井祐子氏を講師にお迎えし、芸術の森版画工房を会場にして開催記念ワークショップを行った。札幌市民を中心に北見市など道内遠方からの参加を含め13名の受講者があり、盛況であった。  
〔札幌芸術の森版画工房 栗田健報告〕

#### ＜開催記念ワークショップ＞

名 称：「ドライポイントで身近な風景や植物を描こう」

日程：2007年10月20日（土）21日（日）

10：00～16：00 ※2日間

講師：笹井 祐子（日本大学芸術学部准教授）

会場：札幌芸術の森 版画工房

対象：版画初心者～経験者

#### ワークショップコメント

札幌芸術の森版画工房は、名前の通りに自然豊かな森の中にあり、ワークショップで訪れた10月は、山や街の木々全体が黄色く染まり、紅葉が一番美しい時期と重なりました。ワークショップのテーマを身近な風景や植物にしたのも、北海道という自然環境から生まれる、感性豊かな作品を見てみたいという思いがありました。はじめに版とその刷りものに直接触れてもらい、版の凸凹や紙に刷られたインクの盛り上がりを感じてもらいました。感触を知ること、難しく考えていた版画も自然に入っていくことが出来たと思います。版画表現の中でも直接技法（ドライポイント）は、版に尖ったもので引っかいたり傷をつけたりすることにより出来上がります。すなわち線の強弱で個性が出るので、初心者の方でも興味を持ってもらえたと思います。版制作から刷りまで2日間の短い期間でしたが、受講生の制作に対する集中力と作品の完成度の高さは、とても印象に残っています。このワークショップをきっかけに作品制作を継続し、未来の芸術家がここから誕生することを願っています。

〔日本大学芸術学部 准教授 笹井祐子〕



工芸館展示ホール



ワークショップ

#### III. 東北展 〈展覧会概要〉

展覧会名：「版画の世界」A: 大学版画展受賞者展

会期：2007年11月17日（土）～12月2日（日）

会場：A. 悠創館ギャラリー

主催：東北芸術工科大学、大学版画学会、

協力：山形大学 他

展覧会内容：大学版画展受賞作品又は受賞者新作の24点を展示。

・660名の来場者があり、版画表現の多様性を山形市民に知っていただくよい機会になり、会期中、地元テレビ取材放映もあり大学版画学会の周知にも役立だった。

併せて、東北芸術工科大学、山形大学、宮城教育大学の版画専攻学生16名の併設展示を行い、学生への教育目的と東北3大学の連帯感を強め東北での版画の輪を広げることができた。

〔東北芸術工科大学教授 若月公平報告〕



悠創館ギャラリー



## トピックス 2

### 関西六芸術大学版画ポートフォリオ展

倉敷芸術科学大学

五十嵐 英之

京都精華大学大学院修了

京都教育大学特別専攻科修了

・2007年7月

International Art Exhibition 06 Remisen

Remisen Brande

ビジュアルアーティストによるワークショップと

招聘された作家達の展覧会

Remisen Academy Denmark

倉敷芸術科学大学 准教授

2007年3月13日より 石田大成社ホール（京都市中京区丸太町通小川西入ル ITP クリエイターズビル3F）にて関西六芸術大学版画ポートフォリオ展が開催された。117点の作品展示とギャラリートーク／オープニングレセプションなどのイベントが企画され各大学がそれぞれの学習成果を発表した。

6芸術系大学における版画ポートフォリオを一同に集め展覧することで、関西の芸術系大学における版画教育の現在、そして大学から巣立つ若手作家の表現の今を観ることが出来る。それは地域の企業と芸術系大学のネットワーク化、美術学生を巻き込んだ美術研究・教育研究の場となった。今回の展覧会の企画は、印刷文化を基軸として事業展開する石田大成社のメセナ活動の一環となっている。文化的な歴史を有するこの地域では「地域社会から発信する文化活動のひとつ」と評価された。石田大成社からの本取組みへの深い理解により、出品される全作品のアーカイブ化を進めることとなった。10年という表現活動の流れと教育活動の展開についてアーカイブ化することの意味を確認し合った。ポートフォリオ展を10年間、毎年開催することを長期目標に置いた。そして今回が記念するその第1回展となった。

今回のポートフォリオ展で、特筆すべきはそのポートフォリオに在る意味合いが様々に展覧されていたことである。各校ごとに展示スペースが割り当てられ、その中で一まとまりになったポートフォリオが展示された。そこからは各大学の個々の表現が一覧できる。また別の側面からは技法領域や表現性の特徴、また版画教育に関する研究・教育方針などまで読み取ることが出来る。学校によっては参加者の構成も様々で、卒業学年が中心となって構成されるポートフォリオであったり、学年をまたがった参加者構成であったり、指導にあたった教員も参加して構成されるポートフォリオなどもあった。また、作品サイズや展示方法などの違いもあり大学の個性などを対照させながら観覧することができた。それがポートフォリオという形式を踏襲した作品展示の特別な意味合いといえる。そういった意味を理解した上で準備段階



から各大学間で情報交換が必要となった。教員を中心とした実行委員会による運営に連携しながら熱意ある学生らが構成する、学生代表者会も大切な役割を果たした。展覧会オープニングイベントとして、作品プレゼンテーションが行われた。各大学の代表者がポートフォリオ制作に関するコンセプトを述べたり、個々の学生の表現について詳しく説明したりした。わかりやすい説明、工夫された独自のプレゼンテーションからもそれぞれの大学の個性が垣間みられた。まさに美術活動・教育情報の交換の場となった。

学生達は版画教育の変遷の記録としてだけでなく、卒業して活躍する自らの過去を振り返るためのタイムカプセルとしてのロマンもあると感想を述べていた。今回参加された6校の芸術系大学に限らず、他大学でも素晴らしいポートフォリオ制作と研究・教育活動が展開されている。第1回展以降、参加校にも広がりが見られるであろう。展覧会趣旨に則り継続され、版画ポートフォリオ展が多様な可能性を有し展開することを予期しながら第1回展の報告とする。

名称：第1回関西六芸術大学版画ポートフォリオ展

参加大学：大阪芸術大学、京都嵯峨芸術大学、京都市立芸術大学、京都精華大学、京都造形芸術大学、倉敷芸術科学大学

主催：ポートフォリオ展実行委員会

協力：株式会社 石田大成社

取締役相談役（現会長） 阿部達三

石田大成社ホール 児島正一 藤原伊堂

会期：2007年3月13日木曜日

～2007年3月24日土曜日

11:00～19:00

会場：石田大成社ホール

京都市中京区丸太町通小川西入ル

ITPクリエイターズビル3F

イベント：ギャラリートーク

オープニングレセプション

2007年3月13日木曜日

関西六芸術大学版画ポートフォリオ展代表

京都市立芸術大学 教授 木村 秀樹

関西六芸術大学版画ポートフォリオ展実行委員報告

者 倉敷芸術科学大学 准教授 五十嵐英之





## 第 32 回全国大学版画展報告

多摩美術大学  
加藤貴義

- 2002 年 多摩美術大学大学院美術研究科修了
- 2005 年 多摩美術大学版画研究室副手 (～07.3 月迄)
- 2006 年 ソウル\_空間国際版画ビエンナーレ  
買い上げ賞 (韓国/ソウル)
- 現在 多摩美術大学 版画研究室助手

本年度より多摩美術大学版画研究室が大学版画学会展覧会事務局を担当した。本稿は、「版画の彩展 2007 第 32 回全国大学版画展」の内容報告になります。

主催：大学版画学会・町田市立国際版画美術館、  
会期：2007 年 12 月 1 日 (土) ～16 日 (日)、  
会場：町田市立国際版画美術館。全国の美術系大  
学・短期大学・専門学校・各種学校 62 校より作  
品 279 点の出品。例年通りチャリティー版画販売  
も行われ、大変盛況であった。

公開セミナーは 2007 年 12 月 1、2 日の 2 日間  
にわたり『メジウム剥がし刷りの技法紹介』、  
『メジウム剥がし刷りの技法講座』が講師：三  
瓶光夫、アシスタント：多摩美術大学学生 2 名で  
同美術館内エントランスホール及びアトリエにて  
行われた。受講者は事前に募集した・北海道教育  
大学旭川校・東北芸術工科大学・東北生活文化大  
学・上越教育大学・明星大学・武蔵野美術学園・  
文化女子大学・創形美術学校・日本大学・京都市  
立芸術大学の学生計 18 名が参加。両日とも見学  
は自由とした。「メジウム剥がし刷り」は版画  
技法の中でも比較的新しい技法であり(多摩美術  
大学名誉教授小作青史氏が開発)、小作青史氏の  
元で技法の研究開発に携わり、メジウム剥がし  
刷り技法の第一人者である三瓶光夫氏の熱心な指  
導により受講生にとっては大変新鮮で有意義な講  
座であったと思われる。ご指導頂いた三瓶光夫氏  
に、深く謝意を表します。



公開セミナー 初日/美術館エントランスホール

このたびの展覧会の開催にあたり、ご尽力頂いた各系の担当校の主な役割と担当校は以下の通りである。ポスター・DM 発送：明星大学、チャリティー部門：女子美術大学、搬入受付：日本大



学・東京藝術大学・女子美術大学・多摩美術大学、  
 展示：東京造形大学・武蔵野美術大学・東京藝術  
 大学・日本大学・明星大学・和光大学・多摩美術  
 大学、搬出撤去：東京藝術大学・東京造形大学・  
 武蔵野美術大学・女子美術大学・多摩美術大学、  
 パーティー：東京造形大学、展示会場当番：多摩  
 美術大学・東京造形大学・東京藝術大学・東京学  
 芸大学・立教女学院短期大学・武蔵野美術学園・  
 女子美術大学短期大学部・東京家政大学・青山学  
 院女子短期大学・創形美術学校・宝仙学園短期大  
 学・東洋美術学校・日本大学・明星大学・和光大  
 学・武蔵野美術大学・文化学院・女子美術大学。



展示作業 担当校

買い上げ収蔵賞（町田市立国際版画美術館収蔵賞）は以下の 33 名が受賞した。熊谷周三（山形大学）、榊原慶（東北芸術工科大学）、山田彩加・小島ふみ・曾我彩華・鹿嶋裕一（東京藝術大学）、遠藤美香（愛知県立芸術大学）、小竹美雪・リム ジンス・モハマド アニシュジャマン・山上晃葉（多摩美術大学）、齋藤悠紀・石崎未来・上川愛・武内明子・吉井彩子（東京造形大学）、垣内真理・鈴木奈々・山口茉莉・太田智子（女子美術大学）、鎌田有紀・田村真悠・門馬英美（武蔵野美術大学）、星岳大（創形美術学校）、中井 萌・花田麗日・村岡夏子・今村綾（京都精華大学）、野嶋華・竹内佳奈（京都市立芸術大学）、西出元・大野紅（京都嵯峨芸術大学）、正井尊（倉敷芸術科学大学）。

会期中の観客の投票により選出される観客賞は、竹上妙「見たら見られた」（和光大学）に決定。倉地比沙支（愛知県立芸術大学）、三枝孝司（九州産業大学）、清水美三子（女子美術大学）坪田政彦（大阪芸術大学）、松本旻（女子美術大学）、各氏のご協力により、観客賞受賞者に投票した観

客の中から抽選で 5 名に版画作品がプレゼントされた。



「見たら見られた」 竹上妙（和光大学）

本年度より多摩美術大学が展覧会事務局を担当したが、不慣れな部分もあり出品学生、出品校に誤解、ご迷惑を与えた事項がいくつかあり（例：キャプション・目録上の誤表記、搬入及び搬出での連絡・確認不備の為の作品搬送上のミス）、関係各位の皆様にはお詫び申し上げます。

最後に展覧会運営上の検討事項を以下に列記する。

- ・ 目録作成での誤表記、展示作業でのキャプション取り付け違いなどのミスを減少させるための出品要項・出品作品データ提出方法の改良と要項内容厳守の徹底。
- ・ 大型作品の出品による壁面内での展示作品の大きさに起因する壁面の疎密の差。
- ・ 各校における学生に対する指導が徹底されていないことによって生じる問題。（例：同一校学生による別々の搬入、出品作品の額装に展示用の紐が無い等の不備）
- ・ 展示作業における確認作業の確保と実施。（本年度は展示作業の予備日が無かったため、展覧会初日にキャプションの付け違いがあるなど、ミスの発見が遅れた事項があり、実作業中に行う確認作業を明確かつ正確に行う為の作業工程の再確認と再検討）
- ・ 展示作業段階までにある各種締め切り期限の見直しと徹底等。

第 32 回全国大学版画展を滞り無く終了出来ましたのも、会員・学生の皆様のご理解とご協力のおかげと心より感謝致しております。



運営委員

本江邦夫

1976年 東京大学大学院文学研究科修了後、同年秋より東京国立近代美術館に勤務。

1994年及び1996年のサンパウロ・ビエンナーレで日本側コミッショナー。東京国立近代美術館企画・資料課長、美術課長を歴任。

1998年多摩美術大学教授。

2001年府中市美術館館長を兼務。現在に至る。

版画を正當に評価するのはひじょうに難しい。今回、展評を担当してみてもあらためてそう思う。本来が両手で間に合う広がりの中かで玩味、鑑賞されるべき分野である。タブローのように大広間の壁にかけて、距離をとって眺めるようなものではない。こうした一般論にくわえて、全国大学版画展にはその性格上、できるかぎり総花的であることが求められるが、これ自体が展評にはなじまない。

さらに厄介なのは、だからといって版画にかかわるすべての学生の作品が町田の国際版画美術館に並んでいるわけではない、ここにあるのは、「教育的」配慮をまじえた、何らかの選別をへてきたものということだ。教員たちの投票による美術館の買い上げ賞を別にすれば、明確な評価を示すようなものも無い。買い上げ賞にしても、これは数年前に私自身が体験したことだが、圧倒的な投票数をえた学生がいても、やはり「教育的」配慮からか、最初に名前が呼ばれるだけで、この重要な事実が学生に知らされることもない。仰々しいタイトルのわりには、ちょっとしたカタログも無く、わびしい目録があるだけである。今回、丸山編集長の依頼で展評を引き受けたのはいいとしても、私がもっとも困惑させられたのは、出品作の画像すらないという信じがたい現実であった。いったい何のための版画展なのか、学生たちにとっていかなる利点があるのか、理解に苦しむのは一会員にすぎない私だけではあるまい。

文句ばかりつけていてもしょうがないので、展評に入る。版画展は毎年のように見ているのだが、つねに平板な印象をもつのは、やはり平等を前提とした総花的な性格によるものだろう。だったらいっそのこと各「大学」の枠を外して、もっと作品に即した展示を心がけてもいいようにも思うが、その一方で現行の方式でまことに興味深いのは、版画専攻どうしの力比べになることで、今回について言えば、京都市芸大に、頭一つ抜き出した勢いのようなものを感じた。

先年の「ISPA JAPAN」にも歴然としていたが、デジタル化の波に洗われるなど、版画の根拠が問われて久しい。これを「版」表現と言いかえてみても実態は変わらない。新技術が出てくるとおた



おたするのはわが国の「版画」の悪い癖だが、裏を返せばそれだけ「時代」に敏感だということだ。この意味で、櫻井裕子さん（愛知県芸）の兎の毛皮にインクジェットを合体させた不気味なオブジェは、現代人の病理を隠喩的にあらわした意欲作だが、これをも「版画」と言われると、少なくとも私はうなづくわけにはいかない。

数多くの作品を集中的に見てしばらくすると、大概のものは記憶の闇に沈んでいくのだが、ときに蘇るものがある。今村綾さん（精華大・シルク）の、黒い屈曲した人体をダイナミックに虚空に配したヴィジョンがまさにそうで、雑多な展示ではこの種の力強いフォルムをそなえた作品が有利なのは論を待たない。この点では、森由美さん（九産大・リト、銅版）の円と方形をモチーフにした落下感覚あふれる作品も忘れがたい。とはいえ、この種のメリハリのついた作品のなかで、いちばん考えさせられたのはパーク・ミッシェルさん（東芸大）の《便秘の狼と私》（木版）だ。狼の胎内にとりこまれた「私」と、前後を同時に見ている狼との、二つの「二重性」がかもしだすある種の不安を夕暮れの長い影が強調する、素朴だが印象的な作品である。

考えさせられるという点、若木くるみさん（京芸大・木版）の遠近法のきいた眺望にいきなり上方から複数の手足が入ってくる意外性も注目すべきものだが、ややあざとい感じがしないでもない。これはオムライスを真上からどぎつく捉えた田上智子さん（同上・リト）についても言えることだ。一方で、野嶋<sup>あらた</sup>草さん（同上・銅版）の《サンクチュアリ》は神秘的なまでに静謐に移ろい、格子状の床面と対峙するかのような土井智美さん（同上・銅版）は真摯な抽象画の趣を湛える。

ところで、対象といかに距離をとるか、これはあるいは現代社会の隠れた課題かもしれない。片平菜摘子さん（女子美・木版）の摺りだす堀越しの祝宴の光景に潜むのは不思議な距離感であり、一種の疎外感である。同じような「遠さ」が鈴木奈々さんの後ろ向きの人体（リト）、澤田渚さんの幻視的な風景（銅版）にも感じられるのは同じ大学で「場」を共有することの反映かもしれない。これに対して、「近さ」つまり、ひたすら自らの

足下に注目したのが、松田亜弓さん（家政大）の押し花のような、親密感あふれる作品である。

現代における「遠さ」の表現は意外に複雑である。河西久美子さん（大阪芸大・木版）の、イギリスの田園と思しき見晴るかす眺めのほのぼのとした感じを、闇のなかで鈍く光っている深夜の自販機を遠くから捉えた星岳<sup>たけお</sup>大さん（創形・木版）に求めてもまったく無駄だが、それでもなおこの比較に意味があるのはそれによって私たち自身がこれらの「遠さ」に投げ込まれていることに気づくからである。現代そのものは不気味だが、現代人には実にはかかないところがある。事実、尾中奈緒さん（京都造形・銅版）の阿米ーバのごとき奇怪な生命体はいたずらに増殖し、木下直耶さん（造形大・リト）の「顔」は今にも消えてしまいそうな点の集まりでしかない。

そもそも、人などただの痕跡かもしれないのだ。小竹美雪さん（多摩美・銅版）が何かの記号のごとき断片的な形象の散乱によって、稀にみる緊張感とともに暴き立てるのは、そうした極限的な事態ではないのか？ こうした事態にあつては、須藤系さん（沖縄県芸・シルク）、林ジンス（多摩美・木版）が示したように、「見えること/見えないこと」、「触れること/触れないこと」すら自明ではないのだ。ならば何が自明なのか？

自明なのは創造の衝動と、それを誰かに伝えたいという意欲である。だからこそ、高松知美さん（文化女子大・リト）は卓上の果物を敬虔に再現し、八木雪絵さん（成安・銅版）は溺れゆく少女に自己を同化し、長谷川麻紀さん（愛知教育大・銅版）は架空の怪鳥の造形に没入し、柚原一仁さん（道都大・シルク）は大小、強弱をつけた正方形を横並びにし、心の信号と化するのではないのか？

誰もが忘れかけていることだが、版画とは何らかの技術である以前に、私たちの存在にもっとも直接的に結びついた表現の一形式である。いや、太古の足跡の化石のように、それはむしろ「存在」そのものではないのか？ 未来の大家を育むべき大学版画展で唯一護るべきものがあるとすれば、それはこの「原点からの出発」であるにちがいない。



## 大学版画学会 事務局報告

平成 19 年度。学会事務局は、東京造形大学から東京藝術大学、全国大学版画展覧会事務局は武蔵野美術大学から多摩美術大学へ引き継がれそれぞれ担当する事となりました。前事務局スタッフ生嶋事務局長をはじめ磯上、常田様には、引き継ぎ後も一年間細かい御指導をいただき東京藝術大学版画研究室一同心より感謝しております。また何かと不慣れな学会業務に携わる事となり、町田市立国際版画美術館、多摩美術大学の皆様には大変御迷惑をおかけしたのではと心苦しく思っております。特に町田市立国際版画美術館学芸員高木様には、多大な御助力をいただきました事この場を借りて厚く御礼申し上げます。学会事務局としては、本年度の反省も踏まえて、平成 20 年度の業務に一層励んでまいりますので、宜しく御指導お願い致します。

記 事務局長 東谷 武美

### 19 年度大学版画学会定期総会 議事録

日時：平成 19 年 12 月 1 日（土）

場所：町田市立国際版画美術館 講堂

議事進行：東谷 武美 三井田 盛一郎（東京藝術大学）

出席 120 名、委任状 120 名、合計 240 名の出席会員により成立（過半数 184 名）し、開催した。

- ・ 会長挨拶：原 健 会長（東京造形大学）
- ・ 第 2 回運営委員会の報告（同日午前開催）  
運営委員 23 名と町田市立国際版画美術館学芸員 高木 幸枝氏の出席で行われた。

1. 名誉会員推挙：宮下 登喜雄 氏が推挙され承認された。

### 2. 会員の動向

新入会員：河野 孝博（東海大学） 黒柳 正孝（常葉学園大学） 城山 萌々（筑波大学）

退会希望：池田 一朗（個人）

移動：梅津 祐司（宝仙学園短期大学→個人）

3. 次期会長について：本年度会長 原 健 氏（東京造形大学）の後任として

木村 秀樹 氏（京都市立芸術大学）が推挙され承認された。

### 4. 展覧会報告—第 32 回全国大学版画展—

展覧会事務局：小林 敬生（多摩美術大学）

展覧会経過報告、展覧会運営にかかわる問題点等。ポスター、DM の作成と発送。

公開セミナー・ワークショップ/三瓶 光夫（大学版画学会会員）「メジウムはがし刷りの技法紹介・技法講座」

5. チャリティー報告：馬場 章（女子美術大学）

6. 第 37 号学会誌編集経過報告：丸山 浩司（学会誌編集長）

7. 第 1 回「大学版画展受賞者展」（文房堂ギャラリー）「大学版画展サッポロ 2007」（札幌芸術の森・工芸館展示ホール）「版画の世界」展（東北芸術工科大学 7 階ギャラリー、悠創館ギャラリー）報告：有地 好登（日本大学芸術学部）若月 公平（東北芸術工科大学）

8. カナダ・カルガリーエリア 4 大学交流展の提案：木村 秀樹（京都市立芸術大学）

9. 学会費値上げについての提案：学会事務局（東京藝術大学）

10. 収蔵賞の投票方法 一人 20 票。1 大学 4 名まで

11. その他：・会費未払いの会員について：2 年以上会費の未納が続いた場合は退会勧告の後、事務局にて自動的に退会手続きがなされるという提案が学会事務局（東京藝術大学）よりされ、承認された。

以上。

事務局	東京藝術大学 版画研究室
事務局長	東谷 武美
運営	三井田 盛一郎
	元田 久治
	池田 俊彦
	東樋口 徹
	瀧 将仁

## 編集後記

ニエプス、ダゲールが箱型カメラを発明して以来、絵画はその存在価値を問われ自立の道を模索し、一方産業革命がもたらした大量消費の文化は奇しくも美術の領域をはっきりとアートとクラフトあるいはデザインに区分けしてきた。

写真技術の出現にしても、大量消費の文化にしても、それらは芸術の希少の価値をいつしか忘れさせ、ボーダー無き芸術、取分け表現のマルチプルを自然な形で我々は受け入れてきた。そのような状況にあつて「版画」の存在意義はややもすると、不安定かつ曖昧なものになりつつある。

一方、日本の「版画」はその伝統性と相まって、70年代の東京国際版画ビエンナーレを皮切りに、国際的な檜舞台に躍り出て、一躍注目を集め、80年代の空前の版画ブームもあつて、今や現代美術の一翼を担うまで発展して来た。大学教育においても、70年代後半に大学版画研究会を発足し、途中学会に名称を変更しながら、各大学に大学院を含めた版画コースや版画科設置を促しつつ、作家養成を続けてきた。発足当時の教員も世代交代が進む現在、その歴史に思い馳せる時、組織としての過渡期をそこに発見出来るのではないだろうか。「版画」を取り巻く状況は確実に変化しつつあるのである。

そこで、この号では「版画」の未来を、その姿を語り合う中で、それぞれの作家が「版画」とどのようなスタンスで制作を続けるのか、あるいはその未来像をどのように捉えているのかを明らかにし、今後の「版画」の在り方の一断面を提示したいと考えた。全体として、問題点を十分に明らかに出来たかは甚だ疑問だが、若い学生へ希望ある未来を提供する上での一考となれば幸いである。

編集作業を大旨終えた現在、執筆くださった関係各位並びに会員のみなさんには心から感謝の意を表しますとともに、本誌発行に際しては当初より助成頂いている新日本造形株式会社様には改めてこの場をお借りして深く感謝申し上げます。

## 大学版画学会誌 第37号

発行日

2008年4月1日

編集・発行

大学版画学会事務局

〒110-8714 東京都台東区上野公園12-8

東京芸術大学版画研究室

tel/fax050-5525-2158

mail:cuapsjoffice@gmail.com

編集委員

丸山浩司

出原司 五十嵐英之

西川肇一 古本元治

印刷

渡辺印刷株式会社

〒152-0031

東京都目黒区中根2-7-1

TEL 03-3718-2161 FAX 03-3723-4930

記

丸山浩司









