

大学版画学会

No. 42

| 目次 |

■ 会長挨拶

- 2 「現代版画」考 -ごく私的な- | 小林敬生

■ 学会改組

- 4 「大学版画学会から版画学会へ」 - その経緯についての報告 - | 小林敬生

■ 新作通信

- 6 田中智美 / 佐藤妙子 / 湯浅克俊 / 高橋耕平・加納俊輔 / 鷺野佐知子 / 磯上尚江 / 岸 雪絵 / 豊泉綾乃 / 桐月沙樹 / 佐野広章

■ 論文

- 16 『現象学の理念』を用いた版画と〈もの〉との考察 | 宮城正作

■ 研究報告

- 26 「複数性再考-13名の日本人版画家達」展企画を通じて | 木村秀樹
"Redefining the Multiple -13 Japanese Printmakers"
32 リトグラフでつくられた明治期の医学解剖図 | 笠原健司
- 金沢大学資料館所蔵の医学教示図から -
38 社会連携事業における版表現制作の事例報告 | 生嶋順理 佐竹宏樹
アートラボはしもと「おはながらート・プロジェクト」
44 試論 なぜ、タイは版画が盛んなのか。 | 高浜利也

■ 特集「版」のアイデア - 私の作法 -

- 52 凹版 私の技法 - 色彩銅版画 - | 安藤真司
56 凸版 水性・油性摺りによる多色木版 - 版がみせる形 - | 古谷博子
60 平版 - 石版を巡る、とりとめのない話 - | 園山晴巳

■ 報告

- 64 「版の時間 / Age of Prints」展について | 倉地比沙支
67 シンポジウム「版の時間 / Age of Prints」について | 長尾浩幸
68 「第6回大学版画展受賞者展」報告 - 第36回全国大学版画展受賞者による作品展 - | 渋谷和良
69 「第6回大学版画展受賞者展」山形巡回報告 - 版画の断面-4- | 若月公平
71 「第37回全国大学版画展」報告 | 馬場 章

■ 展評

- 73 「第37回全国大学版画展」展評 | 佐川美智子

■ 第37回全国大学版画展 町田市立国際版画美術館収蔵賞受賞作品

- 74 受賞作品一覧

■ 事務局報告

- 78 倉地比沙支

■ 編集後記

- 79 若月公平

| 会長挨拶 |

「現代版画」考 –ごく私的な–

大学版画学会会長

小林敬生

1944年 鳥根県松江市に生まれる
1964-68年 インターナショナルデザイン研究所(京都)に於いて上野伊三郎・リチ夫妻等に指導を受ける
1988年 昭和62年度優秀美術作品文化庁買上げ
1993年 小林敬生-木口木版画1977~92-(ギャラリー・ステーション刊)
1993-94年 幻視-小林敬生木口木版画展-/東広島市立美術館、志摩ミュージアム、和光ホール(銀座)
2005年 小林敬生-木口木版画1977~2004-展/滋賀県立近代美術館、アロンディガ博物館(メキシコ)
2006年 秋の褒章に於いて紫綬褒章を受章
2007年 第13回山口源大賞を受賞
2011年 小林敬生木口木版画全作品集(阿部出版刊)
現在 多摩美術大学絵画学科教授

1974年、吹田文明氏の呼びかけに駒井哲郎氏らが応え“大学版画研究会”が発足しました。「版画の普及と啓蒙」「版画教育の研究と充実」「大学に版画専攻科の設立」を目標に掲げての出発でした。1963年東京芸術大学大学院に、'69年多摩美術大学油画科内に版画専攻が設立されて各美術大学に版画専攻が生まれつつある中でのことです。一方で、'72年、第8回展東京国際版画ビエンナーレ展で高松次郎がゼロックス・コピーによる作品で国際大賞を受賞して以来、「版画概念の拡大」と「領域」をめぐる議論が沸騰しつつあるという時代でもありました。

『…略、70年代の「版画概念の拡大」により現代版画は現代美術の中に解消されたかに見えるが、それは概念上の話しであって、'80年代になると現代版画はやはり近代版画を継承するように版画の技法と表現の改革に突き進み、遂には日本独自の版画世界を作り上げていく。その推進力になったのが70年代からの美術大学などでの版画教育の充実である。木版画、銅版画、リトグラフ、シルクスクリーンという4版種の技法も次第に確立され…略…』(松山龍雄/版画芸術、2012年 No158号より)と松山氏も述べているように版画概念をめぐる論争はともかくとして、現代版画の興隆は大学版画研究会('85年より大学版画学会と名称変更)の活動と軌を一にしていると言って過言ではないでしょう。

1977年「大学に於ける版画教育の成果を検証する」を目的に全国大学版画展が大阪フォルム画廊を舞台に始まり、(第9回展から丸の内画廊)'87年第12回展からは新しく開館した町田市立国際版画美術館に会場を移し、2012年、第37回展を迎えました。第1回展では18校にすぎなかった参加校も、2005年第30回展では64校を数えるに至り大学に於ける版画教育の充実ぶりが窺えます。学会設立当初の目的の一つ「版画教育の研究と充実」は達成されたと言えましょう。(今一つの目標であった「版画の普及と啓蒙」に関しては未だし…ですが)

松山氏は創作版画以降1950年代までを括って近代版画と表現していると解釈しますが、その近代版画と現代版画の相異点は版に対する認識の差異であると考えます。山本鼎が「版画」という用語を生

み出して以降、日本の版画家は版という第三者の存在を何よりも重要視して来ました。(もの派の代表的作家である李禹煥氏も「作家にとって版画の魅力は何と云っても版という第三者の介在により、作家の主観を越えた、より未知なるものに出くわされる可能性の強い作画だということにある」-李禹煥全版画(1986年)より-と述べている如く現代美術作家の中にも版の介在を重く受け止めている人達は存在します)

欧米に於ける“Print making”と日本の“版画”この差異が日本特有の版画家を生み、その特殊性の中で近代版画は発展を遂げたと云えるでしょう。’70年代に入ると“版 = メディア”という解釈が日本の作家にも拡がりを見せはじめ、“版画の概念”は多様化に向かいます。現代版画は創作版画が主張した“版で絵を描く”即ち、版による絵画表現に拘る人々と、版をメディア或はツールと捉える人達が共存し、更には版、あるいは Print を(独自に)翻訳することによって意味づけ、映像やインスタレーションなどジャンルを超えた表現に向かう作家の出現など様々な貌を持つに至りました。

「版画概念」や「領域」といった問題に関する議論はあるべきと思いますが、定義づける必要は感じません。アートは時代と共に姿を変え、装います、版画も又…。私は「概念」や「領域」は作家個々の認識の中にのみ存在すると考えます。「作家が版画いうたら版画や」かつて三木哲夫氏が言い放ちましたが、(私は)至言だと思います。多様化する現況を考えると、大学に於ける版画の立ち位置も変化を余儀なくされましょう。その教育システムも今迄を継承するだけではなく、より幅広い領域横断のカリキュラム編成を整えるべきですが、同時に”版画の原点”即ち版という第三者の存在意義を(技法研究を通して)確認する事を怠ってはならないと思っています。

世阿弥の言う“守・破・離”の精神です。守があってこそ破が、離に至る…。それ故に芸能が芸術の域にまで昇華し得たのだと考えるならば、版画教育に於いてもまた守があってこそ破が離に至ることが出来ると云えましょう。

守のない破、離は“水面を漂う浮草”の如きものと私には思えます。

2012年、第37回全国大学版画展と同時に特別企画「版の時間／Age of prints」展が女子美術・ミュージアムに於いて開催されました。《この特別展示は、浮世絵から始まった版画の文脈性を踏襲し根幹となる基本的な版種を軸にした版画表現だけでなく、ジャンルを横断するような斬新な応用表現、映像や写真などを取り込み変化させるデジタル表現…略…など多様化した版画表現の紹介を目的とする》と企画要旨に謳われた如く、(“浮世絵から始まった版画の文脈…”という文言には異論がありますが)多様化する版表現を若い世代がどの様に捉え、いかに活用し(作品として)具現してみせるか、を検証するに実にタイムリーな企画と言えましょう。(この企画実現のために力を尽くされた女子美術大学の方々と実行委員諸氏に衷心より敬意を表します)しかし、今回の企画は成果を云々するよりも今後に向かうための出発点と位置づけるのが妥当だと思います。美術思潮の変化とテクノロジーの進歩が版表現にどう影響するのか或は何をもたらすのか、を検証するためにも継続が不可欠である、と考えるからです。

私はこの企画に於ける“ギャラリー・トーク”と“シンポジウム”が展覧会以上に重要な意味を持つ、と期待していました。出品作家の生の声から何が見えてくるのか、彼らがどう版とむき合っているのか、あるいは版をどう解釈しているのかを確かめ、作品から読み取れる(私の)解釈と彼らの意図の間にどれ程のズレがあるのかを知りたかったというのが正直なところでした。今回に関してはギャラリー・トークもシンポジウムも、“生の声”を耳にする事が出来なかったのがいまだ心残りです。出品作家も又消化不良と考えているのではないのでしょうか…。その意味でも特別企画第2弾を期待してやみません。

2013年1月

| 学会改組 |

「大学版画学会から版画学会へ」

—その経緯についての報告—

大学版画学会会長

小林敬生

2012年12月、町田市立国際版画美術館での大学版画学会総会に於いて、2013年4月1日から版画学会として(新しく策定された会則と共に)再出発する事を報告いたしました。ここにあらためて3年間にわたる学会改組に関する検討の経緯を説明させていただきます。

大学版画学会は全国大学版画展を柱として様々な実績を積み重ね、2003年～2004年「版画年03-04」として国際版画シンポジウム(ispa JAPAN2004)とその関連企画としての展覧会・シンポジウムを開催し、“大学版画学会”の存在を内外に知らしめました。大事業の後の達成感と或る種の虚脱感から漸く解放され、次なる展開を…という時期を迎えた、2009年6月、京都市立芸術大学での大学版画学会運営委員会・総会に於いて(当時会長)木村秀樹氏からの提案によって2つの小委員会が発足しました。①版画技法・表記に関する検討委員会、②全国大学版画展・特別企画検討委員会です。

木村氏には大学版画学会が学会らしくあるためには学術的な「現代版画の検証」が必要である、との思いがあり、学会の主事業である全国大学版画展ねがに新しい風を吹き込みたい、という強い^{ねが}希いが相まって2つの小委員会の提案となったと私は理解しました。私の中にも、全国大学版画展と学会

誌の発行だけに終始している学会の現状に疑念が^{うご}蠢めいていましたから…。京都からの帰途、池田良二氏と学会の将来像を話し合い、「学会のあり方そのものを見直す」との意見の一致をみました。木村氏の提案が私達に学会を再考する切っ掛けを与えてくれたという事です。

- ・2010年6月、池田氏・有地好登氏と私の意見を集約した「学会改組・案」を私案として運営委員会に提出しました。審議の上(新しく会長に就いた)池田氏を中心にした検討委員会の設置が提案され、学会の組織改革への歩みが始まります。
- ・2010年9月以降、池田会長を中心に有地好登、東谷武美、生嶋順理、小林敬生、馬場章をメンバーとする委員会で検討を重ね、更に各地域の運営委員の意見を反映させた〈大学版画学会・改組案〉を策定し、12月の総会議事録と共に全会員に送付、寄せられた意見を検討・修正した最終案を2011年6月(愛知県立芸術大学で開催された)運営委員会・総会に以下の内容で提出しました。

《大学版画学会・改組案》

—冒頭略—

今一度、版画の普及と啓蒙を検討し、若手作家の育成と共に(小中高等学校の)教育現場の底上げをはかるべきと考えます。更に、版画全般の研究・検証を行う“学会”を目指すために、大学の教育現場関係者を中心に構成されている現状からの脱皮をめざし、より幅広く人材を求める必要があります。以上の観点から学会の組織そのものと事業内容を検討すべきと考えここに提案するものです。

①名称

大学版画学会を「版画学会」と改称する。

②会員資格

大学及び小・中・高等学校の教育関係者にとどまらず、学芸員、ジャーナリストからコレクターまで版画に関心のある人々の全てを有資格者とする。

③事業

学会として必要な事業を明確にすると同時に実行のために独立した委員会を設ける。

I. 全国大学版画展実行委員会

「大学に於ける教育の成果を検証するための主事業」と位置づけ、更に受賞者展の巡回展及び関連企画の拡充をはかる。(ピーク時64校を数

えた参加校が減少傾向にあることを重く受け止め、地方での普及活動に力を注ぐ)※企画・運営は従来通り全国大学版画展加盟校が分担する。

II. 版画学会誌編集委員会

学会員が作品や学術論文などの研究成果を世に問う舞台としてより充実させると共に論文査読などを強化し質の向上をはかる。※将来的には研究者が主導する編集委員会がのぞましいが、当面は担当大学を中心に編集作業に当る。

III. 版画学術研究委員会

「技法表記」に関する検討を含め、歴史的資料の収集を通して「現代版画」の現在と未来を検証する。当然、研究者や学芸員の見識を必要とするためその協力が不可欠となる。

IV. 技法・材料研究委員会

版画の普及と啓蒙を再認識して教育を中心にした普及活動を行う。小・中・高等学校に於ける(美術の)授業時間の削減などの逆風に立ち向かうため各大学で培った研究成果を広く開放して、小・中・高の教員を対象とした研修会に力を注ぐ。(版画教育の推進を目的として新日本造形などと連携した材料研究を進めると共にワークショップなどを開催する)

V. 特別企画検討委員会

多様化する版表現の現状を検証する展覧会の企画、国際交流展、シンポジウムなどの企画を立案、実行する。

VI. その他(その他必要な事業)

※運営委員会各実行委員会を有効に機能させるため、運営委員会を再構築する。従来の全国大学版画展運営のために組織された運営委員会を見直し、(運営委員)選出規定を策定する。以上を実行するための「版画学会・会則案」を2011年12月の総会までに取りまとめる。

-以上-

提出された改組案をもとに審議がつくされ、〈版画学会〉への名称変更と改組案は承認されますが、「出席会員の承認だけでなく多くの欠席会員の理解を得るために時間をかけるべき」等の意見から議事録と共に改組案を全会員に送付し、(意見を募った上)12月の総会で再度承認を得ることになります。

・2011年12月、運営委員会・総会に於いて版画学会への名称変更及び改組案が承認され、新たに提出された会則案は議事録と共に全会員に送付、会員からの意見を反映させた最終案を策定し、次期総会で審議する事に決めます。

・2012年6月、総会前日、会則案策定のための臨時運営委員会が開催されました。寄せられた意見をもとに検討、修正を加えた「版画学会会則・案」が翌日の総会に提出され、細部にわたる質議を経て承認を得、改組の骨格は整いました。

・2012年12月、冒頭で述べました如く、運営委員会・総会で学会改組と会則が再度確認され2013年4月1日から版画学会への移行が決定しました。

・2010年から計6回の総会を経ての改組でした。現在、運営委員会の選出規定を含めた〈運営細則〉の策定が有地好登、生嶋順理両氏を中心にすすめられています6月の総会で承認を得た上で、12月には(選出規定にそって)新運営委員が選出される予定です。

3年間に及ぶ様々な議を経て「版画学会」は出発する事になりましたが、その成果が眼に見える形で実を結ぶにはかなりの時間を要するであろう事は覚悟しております。“仏つくって魂入れず”とならないために私達は身の丈にあった方法で一步一步を積み重ねるべきと考えます。

4月1日以降、(今回の)改組の眼目の一つである、技法・材料研究委員会の委員長に渡辺達正氏(多摩美術大学)と、武蔵篤彦氏(京都精華大学)に就いていただく事といたしました。両氏を中心により積極的に(小・中・高の)教育現場にある人達のための研修会を開催していきたいと考えております。本年8月には北海道士別市教育委員会の要請もあり、士別市内の小・中学校の教員約20名を対象とした研修会を開催すべく渡辺達正氏を中心に準備をすすめております。

「版画は日本の文化」とは(元会長)中林忠良氏の持論ですが、その文化を多くの人々に認めてもらえる努力を私達は続けていく必要があります。会員諸氏のご協力をお願い申し上げ報告とさせていただきます。

2013年1月

多摩美術大学

田中智美 TANAKA Satomi

1986 埼玉県生まれ

2012 多摩美術大学大学院博士前期課程美術研究科絵画専攻版画領域修了



第80回記念 版画展〈A部門奨励賞〉 2012年 10月5日～10月19日 東京都美術館

「dim」

120×100cm

ディープエッチング、シルクスクリーン

私は、「対象物との“距離”について」、版のズレを通して模索します。

対象物と私の距離や対象物が紙に刷り取られた時に感じる距離感など。版画ならではの版を刷り重ねた時に生じる微妙なズレや、エディションを取った時に刷り上がりに出る些細なズレなど。それは版画における複数性が持っている同一性の中に孕んでいる小さな差異の問題です。その版画が内包している差異（ズレ）と私が考えている距離の認識は、版を通して紙に刷り取られます。表現手法は、シルクスクリーンを数版重ねた上に銅版を重ねます。私は、製版されたイメージが、版から紙へとイメージが移った時の表層を大切に制作します。それは、紙には、一回一回版をずらし重ねることで、版に起こされた角度の異なる対象物のイメージが重なり合い、製版されたイメージからの差異が表出するからです。紙に刷り取られた対象物は、元の形から変容し、その輪郭がぼやけてしまいます。観照する距離によって、遠くから見ると感じる対象物の存在感が、作品に近づけば近づくほど、そのものの存在は薄れ、物質としての点の集積のみしか見ることができません。刷るパターンが変わる時、その変化は瞬間的かつ非連続的なものです。私は、その一瞬を捉えたい。起こりうるパターン変化は、常に予測不可能であり、発散的なものではないのでしょうか。その対象物から感じ取ることのできる様々な距離感を、版を通して紙に刷り取りたい。

東北芸術工科大学

佐藤妙子 SATO Taeko

1980 新潟県生まれ

2005 東北芸術工科大学大学院芸術工学研究科修了



第80回記念 版画展〈準会員優秀賞 (FF賞)〉 2012年10月5日～10月19日 東京都美術館
佐藤妙子展 2012年9月5日～9月12日 / 2012年10月10日～10月20日
羊画廊 (新潟) / ギャラリートモス (東京)

「永日」
84×46cm
エッチング、アクアチント

長らく作品のモチーフとしている「生命の循環」を軸に据えながら、近作はとりわけ生き物たちの見せる儂くも力強い、一瞬の命の燦きにスポットを絞った視点のものが多くなりました。刹那の輝きの中に永遠を見るという、この概念的な時の意識に対するパラドックスを、作品の持つ視覚的要素と、時間を内包し得る銅版画の制作工程との関係によって妥結させてゆきます。

エッチングの作業中、版上で時間は点や線に姿を変え重なり合います。その間、版と対峙している自身の精神は時空を超え時の移ろいすら忘れた所で浮遊しています。そして描画の時間という私にとっての久遠の時間が、腐食により銅版に集約、刻印され、物質として有り続ける強い存在感を持つ版画となって立ち現れます。モノとして作品が目の前に在る限り、「永遠＝刹那的に消えゆく儂いもの」という矛盾がそこにはないように思われます。版画は確かに版上の時間旅行の足跡を記録し、証明してみせてくれるのです。同時にモチーフとなる物たちも油性インクの重みを伴い再び表出します。

私にとって銅版画制作の醍醐味は、タイムトンネルの往還に他ならないのかも知れません。

武蔵野美術大学

湯浅克俊 YUASA Katsutoshi

1978 東京都生まれ

2005 Royal College of Art, MA Fine Art Printmaking 修了



—Miraculous— 2012年11月9日～2013年1月4日 ISE Cultural Foundation, New York (アメリカ)

「Pseudo mythology #3」

243×488cm

油性木版

2011年3月11日に東北地方を襲った大震災はまさに想定外の出来事だった。あれから1年半が経過してもなお多くの人々が忘れたがたい恐怖と次なる災難の不安と共に日々を送っている。私が震災の一報を耳にしたのはドイツで個展の設営している真っ最中の時だった。インターネットを通して津波の映像が幾度と無く繰り返し流され、東京電力福島原子力発電所の様子がずっと報道されていた。奇しくもその時展示していた作品には報道で目にしたのと同じく津波によって横たわった巨大なタンカーがあった。その作品のタイトルは“Pseudo mythology”と名付けていた。日本語に訳せば「偽りの神話」。まさに日本がこれまで行って来た原子力政策がその言葉で非難されていた。元々この作品のシリーズはインターネットから得られる驚異的な自然現象(大津波や巨大な台風、火山の噴火など)をいかにして主体的疑似体験として得ることが可能かという問いから始まっている。私たちは全てを見ることは出来ないし、何もかも経験することはできない。そんな当たり前のことをインターネットやSNSは時々忘れさせてしまう。そこで私は単なる1枚のインターネット上の画像を巨大に引き延ばし、ベニヤ板にイメージを転写し、数ヶ月かけて彫って行くことにした。そうすることによって未体験の出来事を個人の出来事として何か意味を持つことができるのではないのかと考えていた。作品の完成から2ヶ月後に今回の大震災と遭遇した。その出会いは偶然なのか必然なのかは分からない。しかし、それは「奇跡」と呼ぶしかないような出来事だった。

京都市立芸術大学、成安造形大学

加納俊輔 KANO Shunsuke

京都精華大学、成安造形大学

高橋耕平 TAKAHASHI Kohei

1983 大阪府生まれ

2010 京都嵯峨芸術大学大学院芸術研究科修了

1977 京都府生まれ

2002 京都精華大学大学院芸術研究科修了



高橋耕平《moshi-moshi》HD MOVIE



高橋耕平《sight of the blinking》HD MOVIE



展示風景: JIKKA



展示風景: island MEDIUM



加納俊輔
シリーズ《WARP TUNNEL》, specious notion》Type C print



加納俊輔
シリーズ《layer of my labor》Type C print, 他

加納俊輔・高橋耕平 展 - パズルと反芻“Puzzle and Ruminaton”- 2012年9月1日～30日/JIKKA:9月15日～30日
island MEDIUM (東京) / NADiff window gallery (東京) / JIKKA (東京)

「パズルと反芻“Puzzle and Ruminaton”」は、加納、高橋二人の制作に於ける手法や態度、モチーフや被写体に向けられる眼差しを象徴するタイトルです。

加納は、同じ場所、同じモチーフを複数回撮影し、撮影時間を折り重ねるようにレイヤー化した写真を使った立体物や、ユーモラスなコラージュセンスでフレーム内の重力や焦点を開放させた写真作品を制作します。一方高橋は、それぞれが無関係に写された複数の写真イメージを、個別にも全体としても意味や関連性が引き起こる(または無効化する)様に構成したり、ある現象の反復過程を断片的にドキュメントしたもの、同じフレーズを執拗に繰り返し話す人の姿を編集した映像作品などを制作します。

二人は共にありふれた日常を注意深く眺め、そこに潜む可笑みを掬い出し、幾度もの解体と構成を経ることでそれを強化し、独特な質へと導きたいと考えます。それは爽快な脱臼であり、リズムカルな反芻であり、パズルを組み上げる知的快楽である様に。

この展覧会は、作品を共作するのではなく、「パズルと反芻」という言葉のもとに二人展を行うことで、互いの作家の相違点を探るとともに、新たな問題や視点を探るため作家自らが企画したものです。展覧会は展示だけに留まらず、批評家や作家を招いた公開トークの開催、コンセプトブックの発売も行いました。

多摩美術大学

鷺野佐知子 WASHINO Sachiko

1979 東京都生まれ

2008 多摩美術大学大学院博士前期課程美術研究科修了



鷺野佐知子展 2012年9月15日～9月29日 かわかみ画廊(東京)

「freshly.28」

60×91.5cm

木版(コラグラフ、水性凸版)

私は、人間が生れてから日々生活していく中で、年輪のように作られていく個性、おかれた環境の中で変化していく感情、それが生々しくも輝いて愛おしく思えるその様を、植物を通じて表現している。

色鮮やかな花や剥き出しの根、個性的な葉や茎が呼吸し、生きていることを感じさせる。生々しく育っていく植物を通して植物が培う独特の時の流れを感じ、毎日違う日々の生活と重なる。

人間は、窮屈で、耐え難い状況の中であっても、その環境に身を移し、何かしらの希望を見つけ、最善の方向へと向かっていこうとする力強さや、一生懸命さがあり、そこが輝きであり大きな魅力を感じる。

また、植物は人間のように、自分の本当の気持ちを偽ったり、隠したりしないで、素直に表に表現する。子供の頃は、純粹で無邪気であり、感情を隠すことなどしなかった。素直に表現する感性は輝きに満ち溢れている。

Freshlyとは、「新鮮で輝いている」という意味を込めている。

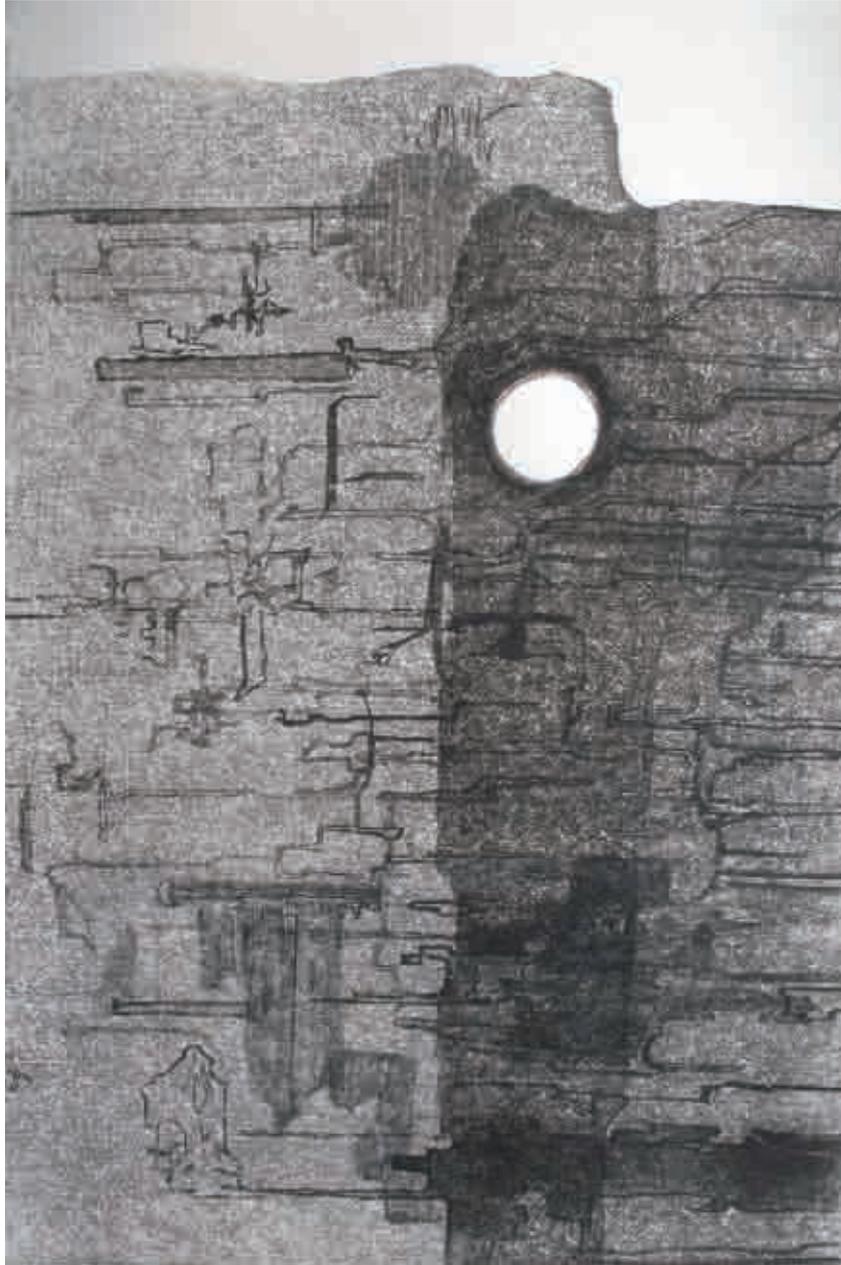
生きていく中で経験を重ね培ってきた内面の美しさ、苦しみや楽しみ、本来ある素直な感情を植物と重ね合わせ、そこに見える生きた輝きと新鮮な感情を作品に閉じ込めておきたいという思いから制作している。

沖縄県立芸術大学

磯上尚江 ISOGAMI Hisae

1979 埼玉県生まれ

2005 沖縄県立芸術大学大学院修了



画廊選抜 -磯上尚江版画作品展- 2012年9月24日~9月29日 表参道画廊(東京)

「立ち上がる地層」

90×60cm

水性木版、墨、胡粉、和紙

初めに展覧会場である、表参道画廊の立地から今回のような展示を考えていきました。

表参道画廊は地下一階にあり、ギャラリーは無論ライティングで明るいのですが、「地」の「下」、自然光が入らない洞窟は圧倒的な暗闇です。夜の暗闇とは全く異質の迫りくる漆黒。私はそれを十年ほど前に沖縄で初めて体験したのですが、その体験が作品として自然に出てくる形となりました。

また、画廊のある表参道は、渋谷に向けて高低差のある立地で、遠くの高いはずのビルが低く見えるような都会の浮遊感のある街です。そのイメージも「地下」と対比させるように今回制作しました。ただ大切なのは、頭の中のイメージでなく、出現した作品、作品そのものがイメージでなくてはならないと思っています。

京都精華大学

岸雪絵 KISHI Yukie

1981 京都府生まれ

2005 京都市立芸術大学大学院美術研究科修士課程絵画専攻版画修了



-the patched scene- 2012年10月9日～10月14日 GALLERY 恵風(京都)

「delta roof」
63×186 cm
Lithograph

目の前に広がる景色は、今ここにあるものと、記憶の景色を重ね合わせ、新しいような、見慣れたような、どこにもない意識の光景として認識している。

日常にある風景や物を切り取り、集めた光景を繋ぎ合わせ、描いたり、転写したり...
再構成する行為を版を介しながら廻っていると、確かにあるはずの掴めそうで掴めない、頭の中のあいまいな意識の光景となっていく。それは一見、変哲もない景色でありつつ、錯覚と記憶で継ぎ接ぎになったイメージ。それを画面に浮かび上がらせようとしています。

武蔵野美術大学

豊泉綾乃 TOYOIZUMI Ayano

1981 埼玉県生まれ

2006 武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻版画コース修了



豊泉綾乃展 -夏の日 Everyday of summer- 2012年9月26日～10月1日 Azabujuban Gallery (東京)

「夏の日 3」
23×20cm
エッチング、アクアチント、
メゾチント、雁皮刷り

今の私の生活の中で制作のためだけに手を動かせる時間はあまりない。それは制作を軽んじているということではなく一人で生きているのではないということだ。作品は隙き間の時間に少しずつ作っている。仕事をして食扶持を稼ぎ、明日のために体力と精神力をできるだけリセットしようと眠る。あたりまえの、地に足のついた「生活」こそが私にとって最もリアルに感じることである。私はそのとき一番リアルに感じることをすなわち「日常の生活」をテーマに作っている。

私は天才ではないのでアートによる美しい幻想はピンとこない。ずっとアトリエに一人こもって集中し、生活と制作を遮断するのも現実的でないと感じる。詩人谷川俊太郎氏は詩人永瀬清子氏のことを「妻であり母であり農婦であり勤め人であり、それらすべてでありつづけることによって詩人である」といっている。私はこのようにありたい。

※「永瀬清子詩集(現代詩文庫)」思潮社 研究・解説より

京都市立芸術大学

桐月沙樹 KIRIZUKI Saki

1985 兵庫県生まれ

2011 京都市立芸術大学大学院美術研究科版画修了



-temporary rooms- 2012年8月30日~10月2日 こ豆や(京都)

「temporary rooms」
70×70cm
木版、紙

私は、物事と物事の間に興味があります、間と言うのは二つの地点のちょうど真ん中という意味ではなく、間を行き交う様子や、流れのようなものです。

制作では木版の彫り進め技法を使い、木目と画像を同時に彫っています。インクをのせて刷り上げた時、有機的な木目は画像の定着を阻み、木目はイメージの一部となります。なにか合理的でない方法で両地点を行き交うことで、二点の共存空間を見つけたいと考えています。

桐生大学

佐野広章 SANO Hiroaki

1972 東京都生まれ

1999 多摩美術大学大学院美術研究科絵画専攻終了



佐野広章展 2012年6月25日～6月30日 養清堂画廊(東京)

「From the great high garden」
140×70cm
木版(水性凸版、油性凹版)

私は作品で、視覚化できない「情景を取り巻く空気、空間、気体の流動、鼓動の微かな動き」を描くことで、鑑賞者が主観を描く想像を与えたいと考えています。それは、新しい価値に変化すると思われれます。

木版画の「彫る、引っ搔く、磨く、擦る、剥がす」という行為を繰り返し、表面と内面をさらけだしたものを紙に写し取ることで生まれる作品は、作者の想像の限界を超えさせてくれる魅力があります。

自己の作品を文学に例えるならば、小説ではなく、俳句のような表現であると思っています。余計なものを削ぎ落とし、吟味された数秒を、主観を主張せずに表現したいと考えています。

| 論文 |

『現象学の理念』を用いた版画と 〈もの〉との考察

筑波大学

宮城正作

2008年 筑波大学大学院修士課程芸術研究科美術専攻
修了
2010年 東京都立高等学校教諭
2011年 筑波大学大学院芸術系特任研究員

1. 背景と目的

1.1 背景

「世界は私の意識の表象でしかない。」このような思考の方法は独我論¹といわれる。こうした価値観は他人の存在を認めないどころか、物理的な存在である〈もの〉の存在をも否定する。心身問題を扱う信原幸弘(1954-)は、物的一元論²の論証を念頭に置きながらも、次のように述べている。

じっさい、われわれにとって直接与えられているのは、意識への現れだけである。意識への現れなら、われわれはその存在を直接、知ることができる。しかし、意識への現れを超えた物は、われわれがたんに現れの背後に想定したものにすぎず、われわれはその存在を直接、知ることができない。[中略・筆者]たといっさい物が存在しなくても、意識への現れはまったく変わらないということが論理的には可能であるように思われる³。

このように「〈もの〉は直接的には知りえない」という主張を軸に、現代でも独我論を決定的に否定することは困難となっている⁴。しかし、私たちは本当に〈もの〉の存在を知りえないのだろうか。例えば、筆者には版画制作者が「版画を作る」という行為の中で、〈もの〉の存在を確信しているように思われる。なぜなら、版画制作者は実際に〈もの〉の力や性質を借りることによって、版画制作者自身の表現を確かに行っていると思えるからだ。しかし、「〈もの〉は直接的には知りえない」とすれば、版画制作者はどのように〈もの〉の存在を確信しているのだろうか。本稿ではこうした問題提起のもと、哲学や現代思想の言葉を借りることによって考察を進めていきたい。

1.2 目的

はじめに、本稿は「版画を作る」という行為自体に意義を見出すことが目的であり、換言すれば、作品そのものの評価軸を述べるものではないということをお断しておく。アクション・ペインティングの名付け親であるハロルド・ローゼンバーグ(Harold Rosenberg / 1906-1978)は次のように述べてる。

美学的なものに限定されている限り、「モダン・アート」の趣味の官僚主義は、新しいアクション・ペインティングにふくまれている人間的な体験を把握することはできない⁵。

ローゼンバーグがアクション・ペインティングについて言及した上記の一文は、「作品を作る」という行為一般において物的射記述であると考えられる。確かに、作品そのものに対する評価や意義を検討することは重要なことである。しかし、それだけでは「作品を作る」という行為に含まれている「人間的な体験」を見逃してしまっている。もし、作品そのものの評価から「作品を作る」という行為の意義が導出されるのならば、ある技法に未熟な者の「作品を作る」という行為に含まれている「人間的な体験」をどのように評価すべきであろうか。本稿の目的は、版画技法に対して未熟な者にも熟達した者にも、共通に存在する「版画を作る」という行為自体の意義を考察することにある。

2. フッサールの『現象学の理念』

2.1 『現象学の理念』

哲学・現代思想の言葉を借りるとはいえ、その範囲は極めて広い。論を効率的に進めるためには基軸となる考え方が必要である。よって本稿では、エドムント・フッサール (Edmund Husserl / 1859 - 1938) が提唱した現象学の考え方を参考にしたい。特にその中でもフッサールの初期の考え方をまとめた『現象学の理念』⁶で示されている内容を中心に、「版画を作る」という行為と結び付けて考察していく。

『現象学の理念』はその名の通り、フッサールが現象学の根本思想を初めて明らかにしたテキストとして知られている⁷。フッサールのテキストは用いられる術語の難しさから、その内容を的確に理解することは容易ではない。フッサールの数あるテキストの中から、筆者が『現象学の理念』に絞ってその考え方を借りようとするのも、フッサールの難解な考え方を広範囲なテキストから引用すれば、必ず不適切な事態が生じると懸念した為である。よって、フッサールの生涯にわたる根本思想が、初めて明確にされたといわれる『現象学の理念』に的を絞る⁸、極力適切にその考え方を利用していきたい。

2.2 『現象学の理念』で示される要旨

では、本節において『現象学の理念』で示されている要旨を説明していく。ただし、限られた紙幅のゆえ、本稿を進めるうえで必要最低限な内容に限りて説明したい。

2.2.1 主観と客観が如何に的中しうるか

『現象学の理念』の冒頭で、フッサールは次のように読者に問いかけている。

事象そのものに的中する認識の可能性についての反省が巻き込まれるいろいろな困惑。どのようにして認識はそれ自体に存在する事象との一致を確認し、またそれらの事象に(的中)しうるのでしょうか？事象自体はわれわれの思考の働きやそれらを規整する論理法則にどのように関与するのであるか？⁹

ここでフッサールは、主観と客観という図式を前提に、主観のうちに認識した事象が客観的に存在する事象に本当に的中しうるのか、つまり、本当に同じなのか、という疑念を提示している。この疑念は1.1で引用した信原の言葉にも共通した内容である。また端的に換言すれば、「『主観-客観』の一致」の問題ということもできる¹⁰。

2.2.2 主観と客観自体を疑うこと

このような哲学的な難問を克服するために、フッサールはまず科学的な思考が前提としている主観や客観自体が疑わしいと主張している。以下にその点を述べたフッサールの言葉を引用するが、この引用文中では主観や客観という言葉は見られず、術語も専門的である。そのため、フッサールが主観や客観をどのように疑問視しているのかが理解されにくいと思われる。よって、引用文後にフッサールが述べている内容について補足して説明したい。

しかもその背後では、認識の能作、認識の妥当性の要求あるいは権利要求の意味、妥当的認識と単にそう僭称するに過ぎない認識とを区別することの意味などが問題になっているのであり、同様に他方では対象性の意味も問われ

ているのである¹¹。

引用文中の「認識」とは「主観のうちに¹¹ある認識」ということであり、つまり「認識」という言葉は主観を表している。また「能作」は「機能」¹²に、「妥当」は「疑いなく正しい」という意味に¹³解することができる。さらに「対象性」は、認識により対象とされる事物であるから客観のことである。よってフッサールは、「主観や客観の働きや、正確さなどが疑わしい」と主張しているといえる。

そして、このように主観や客観自体が疑問視されれば、「主観-客観」一致の問題自体、その問題としての効力を失ってしまうと言えるのである。

2.2.3 絶対に疑いえない意識体験

フッサールはこのように主観や客観の存在を無効にした後に、主観や客観に頼らず「一切の疑問をただちに氷解するほど完全な明晰性を備えて与えられ¹⁴た存在を明示することで、新しい認識の仕方の出発点としようとしている。つまり、主観や客観は疑われようとも、何かほかに疑いえないものがあるはずだと考えるのである。

あらゆる知的体験および体験一般は、それが、まさに体験されることによって、純粹直観と純粹把握の対象とされうるのであり、そしてこの直観のなかでは体験は絶対的所与性である。¹⁵

ここで述べられていることは、私たちが何かを知覚したり、想像したりするという意識体験自体は疑いえないということである。

例えば「リングを見ている」という体験を考えてみる。¹⁷このとき「本当にリングはあるのか」、「リングは私に見えているように、ほかの人にも同様に見えているのか」などと疑うことは可能である。しかしながら、このとき「リングを見ている」という体験自体は疑いえない。そのリングが実在しようとして、いなかろうと、「リングを見ている」というまさにその体験自体は疑いえないのである。¹⁸

では、次のような反論はどうであろうか。「私自身の存在を疑うことができれば、『リングを見ている』という体験自体も疑うことができるのではないか

という反論（つまり、主観が疑問視されれば経験は成り立たないということ）である。しかし、「私はリングを見ていないかもしれない」という疑問は、「私がリングを見ている」という体験を前提とした疑問である。その点において確かに疑問者はまず、「私がリングを見ている」という体験を直観¹⁹によって把握している。よって、同様にいくら「見ている主体としての私はいないかもしれない」と主張したとしても、やはり、まず「私」ということを直観的に体験、前提としていなければこのような疑問も成り立ちえないのである。

このようにフッサールは体験していることのなかに、決して疑いえない絶対的な所与（思考の働きに先立って与えられているもの）²⁰があるとしているのである。

2.2.4 内在

前段階で説明してきた自己の意識体験をフッサールは「内在」と呼んでいる。また2.2.3の説明では、内在を「見る」という知覚的な状況において説明したが、内在には想像的な体験も含まれる。

このことを説明するために実際にリングを想像してみる。すると、その想像されたリングのうちにも「赤さ」や「丸さ」などを確かに直観することができる。では、これら直観された性質を疑うことは可能なのであろうか。現に「赤さ」や「丸さ」を直観しているのに、その「赤さ」や「丸さ」を直観していないかもしれないなどと疑うことはできるのだろうか。

上記のような疑念は不可能なことに思える。もし、想像者が「赤さ」を直観していないというのならば、それは本当に直観していないだけのことである。もし、上記のような疑念を抱く者がいるならば、彼はただ「赤さ」を直観しているのに、「赤さ」を直観していないと言い張っているに過ぎないのではないだろうか。

また次のような反論、「知覚された事物は実在し、想像された事物は実在しない。よって想像された事物は直観しえない。」などということも不可能である。実在とは、自己の意識体験（内在）とは関係なく、真に存在しているということである。よって、2.2.3で説明したように、内在のうちに直観されたものだけが不可疑的な絶対的所与性なのであるか

ら、知覚されたリンゴが実在しているなどということは前提にできないのである。²¹よって、知覚されたリンゴも、想像されたリンゴも、自己の意識体験である内在のうちに直観されているという点で同じレベルなのである。²²

2.2.5 単一的所与性と類型的所与性

前段階までにリンゴを例に、決して疑いようのない明晰なもの、つまり絶対的所与性は「内在のうちに直観されているもの」とした。しかし、より厳密に分類すると、この絶対的所与性は以下の2種類に分けることができる。本稿ではこの2種類を単一的所与性²³と類型的所与性²⁴と呼ぶことにする。²⁵

単一的所与性とは「リンゴを見る」という知覚的な内在性のうちに直観できる「赤さ」や「丸さ」、「つやつや」といった要素である。また、そのような「赤さ」、「丸さ」、「つやつや」とした要素は、「実的な要素」ともいえる。実的とは、意識体験のうちに実際に直観によって見出すことができるもので、実はこれまでの例に用いたリンゴという概念は実的に見出すことができない内容である。何故なら、「リンゴを見る」という知覚体験において、実際に直観によって見出すことができるものとは、その「赤さ」、「丸さ」、「つやつや」といった要素であり、リンゴの概念は実的に見出したものではなく、そのような実的な要素から「構成された意味」であるからだ。²⁷

本稿ではリンゴ（の概念・意味）のように、直観によって見出された実的な要素（＝単一的所与性）から「構成された意味」を、類型的所与性と呼ぶことにしたい。

2.2.6 類型的所与性はどのように構成されるのか

実は類型的所与性には不確かなところがある。つまりそれは、単一的所与性からどのように類型的所与性へと構成されるか、ということである。このような構成が恣意的であれば、それは直感によって把握されたものであるとは言えない。何故なら絶対的所与性には可疑的な要素があってはならないからだ。

このような問題に対し、フッサールは『現象学の理念』において端的な例で答えている。しかし、その例はフッサール特有の文章表現の難解さから、ここで直接引用しても、その内容が十分に理解される

ことは難しいと思われる。²⁸よって、フッサールの例が示している本質は変えずに、ここでは筆者の言葉で極力平易に説明していきたい。

例えば「赤い立方体」が目の前にあるとする。この立方体は光源の関係で各面の明度がそれぞれ異なっている。このとき、「『赤い立方体』を見ている」という体験から直観によって絶対的所与性を取り出そうとすれば、まず明度の違いによって生じる各面のそれぞれに異なった「赤」を観取²⁹することができる。この実的に観取された要素は単一的所与性のことである。さらに私たちは、この各面の「赤」という単一的所与性を用い構成することによって、「赤い立方体」の「赤い」という類型的所与性を獲得しているのである。

では、このような過程で実行された構成とは、恣意的に行われた構成なのだろうか。もし、この構成が恣意的ならば、ここで獲得される類型的所与性は不可疑的とは言えない。しかし、「赤い立方体」のこの「赤い」という類型的所与性が構成される過程において、私たちは恣意的な要素が入り込んでいるようには思えないのではないだろうか。むしろ、このような構成を疑うことの方が恣意的であるとさえ思えるのではないだろうか。よって、この「赤い立方体」の例のように、構成が明晰で不可疑的であれば、単一的所与性から構成された類型的所与性は絶対的所与性だといえる。

同様に「赤い」、「丸い」、「つやつや」といった単一的所与性から、「リンゴ（の意味）」という類型的所与性が明晰的に構成されていると「確信」³⁰できれば、その「リンゴ（の意味）」は不可疑的といえるのである。

2.2.7 その他

前段階では類型的所与性がどのように構成されるのかを、フッサールの例にならいつつ変形を施して説明した。しかしながら、フッサール自身も認めているように、このような類型的所与性の妥当性がどのような意味にまで及ぶのかについては『現象学の理念』において説明することは断念されている。³²よって本稿においても類型的所与性に関する説明はここまでに留めておく。³³

また、内在という言葉と対概念となる超越という

概念についても詳述すべきであるが、本稿では紙幅の関係上、次の内容までに留めておく。すなわち、超越とは「自己の意識体験の『実的』成素として『内在的』に知覚され³⁴ていないものであり、すべての「事物」³⁵や「他者の意識体験に属するもの」³⁶は超越的といえる。

3. 版・画と『現象学の理念』

3.1 モーリス・メルロ＝ポンティと李禹煥

前章では『現象学の理念』で示されている内容を概括してきた。本章以降においては、前章で示した現象学の思考方法と「版画を作る」という行為とを結びつけて考察を行うが、次の二人のテキストを足掛かりとして論を進めていきたいと思う。

1人目は、フッサールの思想を受け継ぎながらも、独自の解釈を加えて現象学を発展させていったモーリス・メルロ＝ポンティ (Maurice Merleau-Ponty / 1908-1961)、2人目は、そのメルロ＝ポンティからも影響を受けた李禹煥 (リ・ウファン / 1936-) である。

メルロ＝ポンティは自身の論文「目と精神」³⁷において、「見る」という知覚行為をデカルト的な視覚(「主観-客観」の構図を用いた見かた)から、現象学的な視覚へと転換することを要求しており、特に(近代)画家の視覚を称賛している。また、その最たる画家としてポール・セザンヌ (Paul Cézanne / 1839-1906) を例示しており、後世におけるメルロ＝ポンティのセザンヌ論に対する評価は高い。³⁹特に現象学的に還元された空間がどのように生起してくるかという分析は、セザンヌのみならずキュビズムの解釈にも大きな示唆を与えるものである。⁴¹

このメルロ＝ポンティの考えに影響を受け、「もの派」の理論的支柱であった李禹煥は、彼の主著である『新版 出会いを求めて—現代美術の始原』⁴²の最終章を「出会いの現象学序説—新しい芸術論の準備のために—」と題している。彼はこのテキストの中で、現象学に基づく思想を一面では評価しつつも、それらが「意識にウェイトを置きすぎる」として批判も行っている。また、表現者の「作る」という意識に対しても批判的な考えを示しており、⁴⁴李は「作る」という表現手段の代わりに、対象や時や場所の構造を見えるようにし、それら視覚化された構造を

持続させることが重要であると主張している。⁴⁵

3.2 操作対象としての〈もの〉

版画制作者は「版画を作る」という行為の中で多様な〈もの〉と相対している。もちろん、それは「版画を作る」という行為だけに限ったことではないし、通常の生活においても私たちは多様な〈もの〉と接している。しかし、私たちが特に注意を向けなければ、李が述べるように〈もの〉を「定められた概念」⁴⁶として、または「己の理念の凝固物」⁴⁷として私たちは捉えているに過ぎない。従って、メルロ＝ポンティが次のように述べることは正当な主張のように思われる。

科学は物を巧みに操作するが、物に住みつ়くことは断念している。科学は物の内在的 [= 観念的] モデルを作り上げ。そして指数とか変数に、それらの定義から許される範囲の変換操作を与えるだけであって、現実の世界とはほんの時にたまにしか顔を合せない。⁴⁸

上記のことは科学に限ったことはなく、〈もの〉と相対していると自覚する版画制作者においても同じことである。制作のなかで用いられるあらゆる道具は、版画制作者のイメージ・観念⁴⁹を現前化⁵⁰させるための操作対象として認識されているだけであって、〈もの〉本来の多様な意味や質は排除されるか、無視されている。

例えば、「木版画技法において使用する丸刀が錆びている」という状況を考える。このとき版画制作者の反応としては、「版木を彫るのに不都合であるから、錆を落とさなければならない」という操作的な思考が想定される。このとき、鉄が錆びるという鉄本来の在り方は、版画制作者にとって排除すべき現象であり、何らかの意味を版画制作者にもたらずものではない。

また、塩化第二鉄溶液は銅版の腐蝕液として使用されるが、銅板を腐蝕するたびに溶液中には沈殿物が溜り、また銅板を腐蝕させる機能も徐々に低下していく。このような現象も自身のイメージ・観念を現前化させようとする版画制作者にとっては単に排除や改善の対象であって、メルロ＝ポンティ

が述べるような「現実の世界」に版画制作者が気を留めることはない。

しかしながら一方で、上記のような行動は正しいことのようにも思える。もし、版画制作者が版画作品を制作するにあたって、自身のイメージ・観念に対して不都合なことを操作し、排除や改善を行わなければ、どのように版画制作者は版画作品を「作る」ことができるのだろうか。李のテキストにおいては「作る」という行為（または観念）自体を批判的に捉えることによって、〈もの〉や「像」に対する操作的な観念主義を克服しようとしている。

しかし、本稿では「作る」という行為を諦めることはしない。なぜなら、「版画を作る」という行為の中には、〈もの〉の意味や存在を確信するという重要な体験が含まれているからだ。実はこのことは本稿の結論である。この結論を導くために、もう一度『現象学の理念』で示されている内容に立ち返って考察していきたい。

3.3 〈もの〉の意味や存在を確信するという体験

では、『現象学の理念』にならって「版画を作る」という行為を現象学的に捉えてみる。例えば「版画制作者が版木を丸刀で彫っている」という状況を考える。版画制作者は注意を向けさえすれば、木の硬さや、匂い、丸刀の刃の形状、丸刀が版木を削る音などの実的な要素（＝単一的所与性）を観取することができる。このことは、決して特異な経験のように思えない。実際、多くの版画制作者はこのような経験をしていると思われる。しかし、版画制作者にとって版画を制作するという行為がどこまでも操作的であるならば、版画制作者が観取することのできない実的な要素が他方に存在している。

このことを明らかにするために「丸刀」という質感、または丸刀が版木を削る音や、その視覚的な様子などを実的な要素として観取することができる。このような実的な要素から版画制作者は「丸刀」の類型的所与性、つまり「構成された意味」を獲得している。ここで、上記のように構成された「丸刀」という意味を「丸刀①」と表記することにする。

次に、「丸刀」が錆びているという状況を考えてみる。先述したとおり、もし版画制作者に操作的な意思が働いたならば、版画制作者のイメージ・観念を

現前化させることに対して不利益となる、「錆び」という現象は排除されるべき対象であるといえる。このとき「錆び」という要素は版画制作者にとって「丸刀」という意味を構成する実的な要素とはなりえない。何故なら「錆び」という現象に内在する実的な要素は、それが観取される前に排除されてしまうからである。しかし、この「錆び」という現象も、「丸刀」が道具ではなく〈もの〉として「現実の世界」に現れている徴である。版画制作者が操作的な思考をいったん停止し、「錆び」という現象を観取することができたならば、その意味は「錆び」という現象を含まない「丸刀①」に比べ、「丸刀②」としてより豊かな〈もの〉⁵²についての認識を含むことになる。

実は版画制作者はこのような経験を何度となくしている。版画制作者のある行為が意図したとおりの結果を生じさせなかったとき、多くの場合は操作的な思考によって排除や改善を行う対象となる。しかし、ある場合には〈もの〉が版画制作者の操作から逸脱して顕示する「現実の世界」の在り様を版画制作者は観取し、〈もの〉についての意味を再構成することがある。また、ときには版画制作者は再構成された〈もの〉の意味を自身の表現の中に活用しようと試みるのである。

例えば、次のような状況を想定してみる。版画制作者がエッチング技法を用いて銅版画を制作している。この版画制作者は銅板を腐蝕液につけたままそのことを忘れてしまい、翌日になってようやく気づき、腐蝕液から銅板を取り出してみた。すると、腐蝕が過度に進み、版画制作者が今までの経験からは想定していなかったような銅板の状態性が観取される。ある場合にはもちろん失敗として排除されるかもしれない。しかし、この版画制作者は自身のイメージ・観念からは想定されえなかったその銅板の状態に興味を抱き、実際に刷りを行い、インクが紙に転写された状態の実的な要素についても観取した。このとき版画制作者は腐蝕液や銅板、場合によってはインクや紙、またはそれらの関係性を含む〈もの〉の意味について再構成を行う準備ができている。もし、版画制作者が〈もの〉の意味を再構成したならば、再構成された〈もの〉の意味を利用することで、新たな自身の表現を見出すかもしれない。

このとき重要なのは、失敗を経験する、というこ

とではない。そのような状況は一例でしかない。重要なのは〈もの〉の実的な要素を観取するということであり、そのことが意味を「構成／再構成」し、新たな表現へと繋がるということである。もし、この版画制作者が過度に腐蝕された銅板を自身のイメージ・観念にそぐわないからといって、実的な要素に注意を向けることなく操作的な思考によって排除していたならば、新たな表現へとつながる上記のような連動は生じないであろう。

3.4 〈もの〉と「作る」という行為

しかし、前節のように考察してみると、「版画を制作する」という行為自体が、〈もの〉の意味を版画制作者自身の表現に結局は還元しようとしており、どこまでも操作的な行為のように感じられる。李はそうした循環を断ち切るために「作る」という行為を諦めようと決意したのかもしれない。しかし、先述したとおり本稿ではそのような結論は取らない。私は版画制作者が「版画を作る」という行為の中で、〈もの〉の意味が「構成／再構成」されているという過程を自覚することが重要であると考えている。「ものは直接的には知りえない」という言葉の通り、論理的には人は〈もの〉の真理には到達できない。しかし、フッサールが示しているように絶対的に与えられた体験から、実的な要素をひとつひとつ観取することによって、個々の〈もの〉の意味を構成し、さらにそのように獲得されていった個々の類型的所与性の束が、〈もの〉一般の存在を確信させるのではないだろうか。そのためには、版画制作者は「作る」という行為を諦めてはならない。

もし、版画制作者が「作る」ことを諦めてしまえば、〈もの〉と対峙し、その実的な要素を観取する内在的体験は失われてしまう。また、〈もの〉が存在するという確信は、〈もの〉の類型的所与性が体験の連続の中で「構成／再構成」されることによって、より強固になるのであって、決して知識から演算されることではない。⁵³

版画制作者は現に「版画を作る」という行為の中で、〈もの〉と多様な接触を行っている。だからこそ、無自覚であっても版画制作者は偶然に生じた〈もの〉の新たな一面を観取し、自身の表現の一部として持続させよう試みるのである。しかし、多くの版

画制作者は自身が〈もの〉の意味や存在をどのように構成・確信しているかについて無頓着なのではないだろうか(もしくは、言葉にすることをためらっているように思える)。つまり、そのことが「作る」という行為の操作的一面を過多に強調しているにすぎない。

よって、本稿では『現象学の理念』の内容を拝借することによって、李の「作る」という行為に対する批判的な見かたからは異なる結論を導きたい。つまり、「版画を作る」という行為の中には、〈もの〉の意味や存在を確信するという重要な体験が含まれている」ということであり、「作る」という行為を放棄してはならないのである。

3.5 版画と〈もの〉と日常生活

本章では「版画を作る」という行為と、〈もの〉の意味や存在との関係を強調して述べてきた。しかし、〈もの〉の意味や存在を確信することは「版画を作る」という行為に限られたことではない。通常的生活においても、私たちの身の周りには溢れんばかりの〈もの〉が存在している。よって、「版画を作る」という行為から離れた日常生活の中でも、〈もの〉の意味や存在を確信することは決して不可能なことではないだろう。

しかし、ジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard/1929-2007) が考察したように、社会が「意味より柔軟な記号システムの中」で「記号間の差異によってのみ価値が決められる体系」⁵⁶であるならば、私たちは日常の生活において〈もの〉を記号として捉えているにすぎないことになる。もし、私たちが記号システムによって現実社会のあらゆる事物を認識しているならば、〈もの〉が「現実の世界」に顕示する、その物理的状態性としての在り様を観取する機会に限られていることになる。⁵⁷少なくとも、私たちの身の周りには多くの〈もの〉が、人間の観念によって現前化され、「定められた概念」としての人工物であるということは、ボードリヤールの考察が決して的外れなものではないことを示している。

このような状況の中で、室伏哲郎 (1930-2009) の次の言葉は、版画制作者が〈もの〉の意味や存在について自覚的になるべき根本的な理由を述べているように思われる。

版画は[中略・筆者]版を物質世界と心象世界の交換調和する共鳴板レスポンドプレート(感応媒体)として止揚することによって、各種の制約を持つ制作のプロセスをも、逆に、それだけ選択・凝縮した自己実現もしくは表現の方策として生かす芸術セルフリアライゼーションということもできる。⁵⁸

上記で室伏が述べている版の性質から考察するならば、「版画を作る」という行為は「物質世界」と「心象世界」とを止揚する行為であるといえる。よって、版画制作者が〈もの〉の意味や存在について注意を向けるということは、自身の表現方法の根本的な問題に直面しているということに他ならない。また、それは加えて通常の社会生活では記号として認識しがちな〈もの〉の存在を、よりありありとした〈もの〉の状態性へと還元する契機であるともいえるのだ。

4. 今後の課題

しかし、では油絵の技法や彫塑の技法など、他の表現技法においてはそのような契機は見取れないのだろうか。この点を考察することは、「他の表現技法とは異なり、版画技法独自の〈もの〉の確信の仕方を制作者に与える」という点を明らかにする重要な考察である。つまり、版画技法の固有性を詳述する考察である。しかし、本稿では与えられた紙幅の中で、この点まで考察することは残念ながらできなかった。

ただ、〈もの〉の性質を多分に利用する版画技法が、版画制作者に〈もの〉の意味や存在をどのようにもたすか、ということ哲学や現代思想の言葉を借りて多少なりとも考察できたことは、無意味なことではなかったと思う。また、新たな考察課題が明確になったことも決して不幸なことではない。今後に残された課題について継続的に考察していきたいと思う。

脚注

- 1) 「主観的観念論によれば、真に存在するのはただ自我とその意識だけであって、それ以外の世界は(私の自我以外のすべての人々を含めて)客観的には存在せず、私の意識の所産にすぎぬことになる。これはわれわれの常識にそむく迷妄であるとはいえ、主観的観念論からの必然的な帰結である。」栗田賢三・古在由重編『岩波 哲学 小辞典』岩波書店、1979年、169頁、【独我論】。
- 2) 物的一元論とは世界を構成するすべての現象、要素が、物的なものに還元できるという考え方。つまり、意識や意思などといった精神的なものも物的なものに還元できるとする見かた。現代では特に心の働きを、脳の物理的な働きに還元することで論証しようとされている。
- 3) 信原幸弘『意識の哲学』岩波書店、2002年、22頁。
- 4) 独我論に対する考察は、心脳問題を論点の中心として活発に議論が続いている。心脳問題についての歴史的概略と論点をわかりやすくまとめた書籍として、村田純一他『岩波講座 哲学5 心/脳の哲学』飯田隆他編 岩波書店、2008年、がある。特に、村田純一「展望 心身問題の現在」、金杉武司「第1章第3節 心から脳へ—心的因果は本当に成り立つのか?—」に詳しい。
- 5) ハロルド・ローゼンバーク『新しいものの伝統』東野芳明・中屋健一訳、株式会社紀伊國屋書店、1965年、35頁。
- 6) エドムント・フッサール『現象学の理念』ヴァルター・ビーメル編、立松弘孝訳、株式会社みすず書房、1965年。
- 7) 「この『第5講義』でフッサールは、その後の彼の思索全体を規定することとなったこれらの思想を初めて公表したのである。これらの講義で彼は現象学的還元や意識内での対象の構成という根本思想を明晰に叙述しているのである。」同上、「編者序」、3頁。
- 8) また、以下の竹田青嗣(1947-)による書籍を『現象学の理念』で示されている内容の理解に特に役立てた。竹田青嗣完全読解フッサール『現象学の理念』株式会社講談社、2012年。
- 9) フッサール、前掲書、11頁。
- 10) 竹田、前掲書、12頁。
- 11) フッサール、前掲書、41頁。
- 12) 同上、「訳注」、148頁には「認識の能作」について次の説明がある。「認識の能作という場合は意味付与の働き、つまり志向の対象性の意味を構成する機能と介してよからう。」ただし、本文中では説明の簡略化のために「認識の機能」という表現にとどめた。
- 13) 引用文中の「妥当性」を、この箇所では「疑いなく正しい」とした。参考にした文献および内容としては竹田、前掲書、69頁で「妥当性」を「正当性、真理性」と示している箇所。栗田・古在編、前掲書、148頁、【妥当】の項目では「真理を認識した場合、われわれがそれを考えても考えなくても真理だという確信を伴うが、このようにいつどこでも承認さるべきものだという、真理その他の価値(倫理的、美的など)に備わる性質をいう。」とある。また、廣松渉他編『岩波哲学・思想事典』株式会社岩波書店、1998年、1035頁、【妥当】の項目では「真理価値たる妥当は主観と独立で超時間的であるとした。」としている。竹田の「真理性」を用いた場合、この箇所での筆者の意図である平易な説明としては、まだ不十分であるという懸念があるので、ここでは後者2書の「妥当」という言葉がもつイデア的な性質を参考にし、「疑いなく正しい」という表現に置き換えた。
- 14) フッサール、前掲書、46頁。
- 15) 同上、48頁。また、傍点は訳書のまま。
- 16) 以降の文中では、特に強調する意図がない場合以外は「意識体験」のことを簡易に「体験」と表記する。
- 17) リンゴを例とした説明は、竹田、前掲書にも繰り返し出てくる(85頁、99頁、133頁など)。また、フッサールも「赤い色」を例とした説明を行っている(フッサール、前掲書、83頁、88頁など)。よって、ここではその2書を参照する場合に都合がよいので、リンゴを例とした説明を行うことにする。

18) 「実在性は個人の意識のうちに観念としてあるという意味での観念性に対立する語で、意識から独立に客観的に存在すること。従って実在は誰にとっても同一な認識対象であるとともに、単なる外見、錯覚、幻覚、虚構と区別される、事物の真の姿という意味を担っている。」栗田・古在、前掲書、95頁、【実在・実在性】。

19) 「直観とは認識論上の概念で、その対象をそれ自身記号やシンボルなど何物も媒介しないで直接に把握する認識を指す。すなわち対象がそれ自身あるがままに直接与えられる認識をいう。」木田元他編『現象学事典』株式会社弘文堂、1994年、340頁、【直観】。

20) 「認識に際して、思考の働きに先だって前提されるところの、思考から導きだすことのできぬものは〈与えられている〉もの、所与といわれる。」栗田・古在、前掲書、114頁、【所与】。

21) 「〔本質考察においては〕〔中略・筆者〕知覚の所与性に実在という特徴を与えるものそのものは考察されないのである。」フッサール、前掲書、98頁。また、〔本質考察〕とは、内在のうちに直観によって絶対的所与性を見出すことを指す。

22) フッサール、前掲書、「絶対的所与性の領域」、48頁および97頁を参照。また、ここまでリンゴを例にあげて絶対的所与性がどのように論定されるかということ説明しているが、実はこの段階で「リンゴは内在のうちに直観された絶対的所与性である。」ということを用いるにはまだ早い。しかし、平易な説明のために、あえてリンゴを例にここまで説明してきた。本当に上記のような考察ができるのは2.2.6の段階を経てからである。

23) フッサール、前掲書、75頁。

24) 「事物が見えてくるとき、それは個々の個別的な対象としてだけでなく、ある程度普遍的なパターンをもったものとしても現出する。事物現出に認められるある程度の普遍的なパターンをフッサールは〈類型〉と呼ぶ。」廣松他編、前掲書、1701頁、【類型】。

25) ただし、フッサールは『現象学の理念』において「単一的所与性」という術語は用いているものの、「典型的所与性」という術語は用いていない。フッサールは「典型的所与性」の内容にあたる表現を異なったかたちで複数用いている。例えば、「一般者」「一般的なもの」「類的なもの」「スペチエス」など(竹田、前掲書、128頁参照)。そのため、ここでは表記を統一し、本稿での説明を平易に行うために「単一的所与性」という術語にならって「典型的所与性」と表現する。

26) 「実的」という言葉が「実在」という言葉とは異なる意味であることに注意して読み進めて欲しい。また、実的の意味については本文中で後述する。

27) 竹田、前掲書、105頁、106頁を参照。

28) 「私が赤の感性的個別直観を一ないし数個もっているとしよう。私は純粋内在だけに留意して、現象学的還元の気構えをする。赤が超越的にどのようなものとして統覚されていると、たとえば私の机上の吸取紙などの赤として統覚されているとしても、ともかく赤が通常意味しているものを切り捨て、その上で私は純粋直感によって赤一般という思想の意味を完成するのである。〔中略・筆者〕そこでは個性性そのものはもはや思念されず、これとかあれとかではなく、赤一般が思念されているのである。」フッサール、前掲書、83頁。また、84頁にも「赤」を用いた例が示されている。この2例の解説については竹田、前掲書、141頁-147頁に詳しい。

29) 「実的な要素を直観によって見出すこと」を本稿では「観取する」と呼ぶことにする。

30) 「フッサールの独創は、われわれの一切の『認知』『判断』『認識』は、対象の存在と意味についての『確信』であるが、この『確信』の妥当性には、決して恣意的ではない必然性な構造を見出すことができる、という洞察にある。一切の判断、認識は、たえず変化して流れゆく『体験流』(=内在)から『構成』されつづける対象存在についての『確信』だから、それは原理的に、『体験流』の変容に応じて変容する可能性をもつ。」竹田、前掲書、251頁。

31) 一例としてフッサールは〈丸い四角の思考〉を挙げて、このような思考をどう捉えればよいのか、という疑問を提出している(フッサール、前掲書、103頁-104頁)。以下は筆者による説明を記す。例えば、私たちは「リンゴ」を想像することは可能であり、さらには想像された内容から「リンゴ」の類型的所与性を構成することも可能である。例えば『「リンゴ」は『ミカン』とは異なる』といった意味などである。では、「丸い四角」の場合はどうであろうか。私たちは「丸い四角」という形状を心的に想像することはできない。しかし『「丸い四角」は「四角い星型」とは異なった形状である』ということを明晰に述べることもできるのではないだろうか。つまり、フッサールのここでの大まかな疑問は、知覚的にも想像的にも表象されえない内容を絶対的所与性として確保できるのか、ということである。

32) フッサール、前掲書、「第5講義」において、類型的所与性の範囲を見極めることには大変な困難が生じていること、またそのような困難を『現象学の理念』では示唆するまでにとどめておくことなどが述べられている。特に「最も広範囲の研究領域、認識による対象性の諸様態の構成、認識と認識対象性の相関関係の問題」(104頁-108頁)に詳しい。

33) 本稿では知覚できる〈もの〉の範囲に限定して考察を進めるので、以後の考察において大きな問題はない。

34) 木田元他編、前掲書、329頁、【超越／内在】。

35) 同上。

36) 同上。

37) M・メルロ＝ポンティ「目と精神」『目と精神』滝浦静雄・木田元訳、株式会社みすず書房、1966、所収。

38) 同上、284頁-288頁に詳しい。

39) 岡崎乾二郎(1955-)はメルロ＝ポンティのセザンヌに対する考察を次のように評価している。「セザンヌの絵の異例性こそが、遠近法をはじめとする美術史的な通念に対するさまざまな変更を要求してきた。そうした歴史をきちんとふまえてメルロ＝ポンティは発言しているので、一哲学者の考察を超えた、はるかに美術史や絵画をめぐる本質的かつ見通しのきいた議論になっています。」松浦寿夫・岡崎乾二郎『絵画の準備をREADY FOR PAINTING!』株式会社朝日出版社、2005年、266頁。

40) 「事実学と本質学はともに自然的態度において成立するが、現象学的還元は、この自然的態度の根本的変更を通して、超越論的主観性へと至る道、超越論的現象学を可能にする方法である。」廣松他、前掲書、463頁、【現象学的還元】。端的に本稿においては、本文2.2において説明した「主観」や「客観」を前提とせず、内在のうちに直観される性質を観取しようとする方法と解してよい。

41) 「セザンヌが奥行きを追及している時、彼はこの〈存在の燃え抜き〉をこそ求めているのであり、したがって奥行きは〈空間〉のあらゆる様式のなかに、さらには〈形〉のなかにさえあるのだ。セザンヌはやがて立体派が繰り返すはずのことをすでに知っていた。」メルロ＝ポンティ、前掲書、286頁。

42) 李禹煥『新版 出会いを求めて—現代美術の始原』株式会社美術出版社、2000年。

43) 同上、162頁。ただしこの引用部分は、直接的にはデカルトの思想に向けられた言葉である。

44) 同上、「認識から知覚へ—高松次郎論—」、71頁-104頁、参照。また、峯村敏明(1936-)は、「もの派時代の芸術家が、つくる者としてではなく、見る存在、観想者としての立場で芸術の問題に対処していた」と考察している(峯村敏明監修『もの派とポストもの派の展開1969年以降の日本の美術』多摩美術大学・西武美術館、1987年、16頁)。ただし、峯村は李の観想者としての姿勢に対し、「1972年からの李禹煥の絵画制作には当てはまらない。」(同上、18頁)とも付け加えている。よって、李は「表現者の『作る』」という意識に対しては批判的な考えを示しているという筆者の考察は、より正確には李の『新

版 出合いを求めて—現代美術の始原』において述べられている内容について言及するものである。

45) 李、前掲書、「出合いの現象学序説—新しい芸術論の準備のために—」、191頁-227頁、参照。

46) 李、前掲書、9頁。

47) 同上、56頁。

48) メルロ＝ポンティ、前掲書、253頁。

49) 「デカルト、ロック以来の用法、われわれの意識の内容として与えられている、あらゆる（現実の、または空想上の）対象を指す。[中略・筆者]また概念とも混用される。」栗田・古在、前掲書、46-47頁、【観念】。

50) 「一般的には対象をそこに現に存在するものとする働きをいう。」廣松他編、前掲書、468頁、【現前化】。「目の前にあること。目の前にあらわれること。」松村明他編『旺文社 国語辞典』株式会社旺文社、1965年、374頁、【現前】。

51) 「薄めた塩化第二鉄溶液は茶褐色で、液中の鉄イオンと版の銅イオンの交換により腐蝕が進行する。次第に液はやや青味がかり、酸化銅の沈殿(カス)が刻線にたまり、腐蝕の進行をさまたげる」室伏哲郎『版画事典』東京書籍株式会社、1985年、133頁、【塩化第二鉄溶液】。

52) 丸刀の例に関して三木哲夫氏より「いささか疑問がある」とのご意見を頂いた。確かに飛躍的な説明が多く、要領を得ているとはいえない。よって以下に補足し、本文での意図を極力明確にしておきたい。この箇所の説明をより正確にするために、「錆び」という現象を記号的に捉えるか、実的な要素として捉えるかという問題に置き換えて考えてみる。何故なら「錆び→排除」という操作には、記号の働きが関係しているからである。記号的に捉えるとは、「ある知覚可能なものを基礎にして、それ以外のあるものを表す」（廣松他編、前掲書、306頁、【記号】）ことであり、「〈知覚可能なもの〉が記号表現であり、〈それ以外のあるもの〉が意味である。」（同上）。つまり、本文の丸刀の例では「錆び」という現象を記号表現とし、その意味は「排除(すべき対象)」となる。このことは、版画制作者が「丸刀」を「版を彫るための道具」と解するならば、その機能を考慮した場合、「錆び→排除」という記号的な関係が成り立つことは自然なことのように思われる。しかし、このような記号的な認識の仕方には、実的な要素を観取する働きが含まれていないことに注意を向けて欲しい（前掲 19 参照）。第 2 章でも概括してきたとおり、実的な要素（単一的所与性）から、意味（類型的所与性）が構成されるのであるから、実的な要素を観取する過程のない記号的な認識には、意味の（再）構成を促す契機は含まれてはいないのである。まとめると、「錆び」という現象を捉える際、操作的な意思に起因する記号的な認識を停止し、実的な要素として捉えることで、新たな意味の構成を行うことが可能であるといえる。そして、再構成された「錆び」の意味は、その意味を構成要素として含む「丸刀」の意味をも拡充することが可能である。また、実的な要素を観取することが、版画制作者の表現とどのように関わるのかについては、後述する「腐蝕液の例」で詳述する。

53) 「単に知られているだけで、直観されていない実在から演算するというわけにはゆかないのである。直観は論証されたり演算されたりするものではない。」フッサール、前掲書、59頁。

54) 前掲 44。

55) ジャン・ボードリヤール『《叢書・ユニベルシタス 136》シミュラクルとシミュレーション』竹原あき子訳、法政大学出版局、1984年、3頁。

56) 木田元編『現代思想フォーカス 88』株式会社新書館、2001年、106頁。

57) 直観とは「記号やシンボル」などを介さない認識であることに注意して欲しい（前掲 19 参照）。また、「観取」については前掲 29 参照。

58) 室伏、前掲書、366頁。

参考文献

1. 海野弘・小倉正史『現代美術アールヌーヴォーからポストモダンまで』株式会社新曜社、1988年。
2. エドムント・フッサール『現象学の理念』ヴァルター・ビーメル編、立松弘孝訳、株式会社みすず書房、1965年。
3. エドムント・フッサール『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』細谷恒夫・木田元訳、中央公論社、1974年。
4. エドムント・フッサール『イデー I - I』渡辺二郎訳、株式会社みすず書房、1979年。
5. エドムント・フッサール『デカルト的省察』浜鍋辰二訳、株式会社岩波書店、2001年。
6. 木田元編『現代思想フォーカス 88』株式会社新書館、2001年。
7. 木田元他編『現象学事典』株式会社弘文堂、1994年。
8. 栗田賢三・古在由重編『岩波 哲学 小辞典』岩波書店、1979年。
9. 暮沢剛巳『現代美術のキーワード 100』株式会社筑摩書房、2009年。
10. C. グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、2005年。
11. ジャン・ボードリヤール『《叢書・ユニベルシタス 136》シミュラクルとシミュレーション』竹原あき子訳、法政大学出版局、1984年。
12. 竹田青嗣『完全読解フッサール『現象学の理念』』株式会社講談社、2012年。
13. 中才敏郎・美濃正『知識と実在と世界についての分析哲学』世界思想社、2008年。
14. ニコラス・ハンフリー『赤を見る 感覚の進化と意識の存在理由』柴田裕之訳、紀伊國屋書店、2006年。
15. 信原幸弘『心の現代哲学』株式会社勁草書房、1999年。
16. 信原幸弘『意識の哲学』岩波書店、2002年。
17. ハロルド・ローゼンバーグ『新しいものの伝統』東野芳明・中屋健一訳、株式会社紀伊國屋書店、1965年。
18. 廣松涉他編『岩波哲学・思想事典』株式会社岩波書店、1998年。
19. 松浦寿夫・岡崎乾二郎『絵画の準備を READY FOR PAINTING!』株式会社朝日出版社、2005年。
20. 松村明他編『旺文社 国語辞典』株式会社旺文社、1965年。
21. 峯村敏明監修『もの派とポストもの派の展開 1969年以降の日本の美術』多摩美術大学・西武美術館、1987年。
22. 村田純一他『岩波講座 哲学 5 心／脳の哲学』飯田隆他編、岩波書店、2008年。
23. 室伏哲郎『版画事典』東京書籍株式会社、1985年。
24. M・メルロ＝ポンティ『目と精神』滝浦静雄・木田元訳、株式会社みすず書房、1966年。
25. 李禹煥『新版 出合いを求めて—現代美術の始原』株式会社美術出版社、2000年。
26. ルネ・デカルト『省察』山田弘明訳、筑摩書房、2006年。
27. ルネ・デカルト『方法序説』山田弘明訳、筑摩書房、2010年。

| 研究報告 |

「複数性再考-13名の日本人版画家達」展 企画を通じて

"Redefining the Multiple -13 Japanese Printmakers "

京都市立芸術大学

木村秀樹

1988年 グループ MAXI GRAPHICA を設立
2004年 ispa JAPAN 国際版画シンポジウム 実行委員長
2007年 「関西現代版画史」編集委員
2008年 大学版画学会 会長
2008年 京都美術文化賞 受賞
2009年 京都府文化賞 功労賞 受賞
2010年 「PATinKyoto 京都版画トリエンナーレ」アドバイザー
現在 京都市立芸術大学教授

■はじめに

2012年1月20日アメリカで、ある日本現代版画展が開幕した。「Redefining the Multiple -13 Japanese Printmakers」を展覧会名とするこの展覧会は、テネシー州ノックスビル市にある、テネシー大学付属美術館、Ewing Galleryを最初の会場として、2014年春まで全米各地を巡回する事になっている。

開幕初日の2月19日、レセプションが開かれたが、それに先立って私にスライドレクチャーの機会が与えられた。一端ではあっても日本の現代版画の現況を、国外の受け手に紹介する展覧会の企画構想に関わった者として、日本の現代版画の状況に関する自分なりの認識の整理と分析の必要に迫られた。

この研究報告は「Redefining the Multiple -13 Japanese Printmakers」実現までの経緯と展覧会の内容の紹介、そして「Contemporary Japanese Printmaking」と題したレクチャー原稿を下敷きに、現代の版画表現の状況に対する若干の私／試見を記したものである。



Ewing Galleryの会場風景/床中央は小野耕石の作品

展覧会の概要

| 展覧会名 | Redefining the Multiple -13
Japanese Printmakers
| 主 催 | テネシー大学
| 企 画 | Sam Yates/ テネシー大学、美術建築学部
付属美術館、ディレクター、教授
木村秀樹/ 画家・版画家 京都市立芸術
大学教授
| 会 場 | テネシー大学、美術建築学部付属美術館
Ewing Gallery 及び Downtown Gallery (以後 2014 年まで
全米各地を巡回)
Ewing Gallery を第1会場とし、主に大作を展示、第2会場
の Downtown Gallery では、第1会場のダイジェスト版として、
中〜小作品を中心に展示した。



Downtown Galleryにおける展示

- | 会 期 | 2012年1月20日～3月1日
 (テネシー大学の展示に関してのみ)
- | 出 品 者 | 天野純治 / 大島成己 / 大西伸明 /
 小野耕石 / 加納俊輔 / 木村秀樹 /
 清野耕一 / 集治千晶 / 野嶋 草 /
 三宅砂織 / 宮本承司 / 芳木麻理絵 /
 吉岡俊直 計13名 (50音順)



出品者の顔ぶれ / スライドの一コマから引用

- | 展示作品 | 各作家2点～7点、計63点を展示。
 平面作品46点、立体作品13点、イン
 スタレーション3点、映像作品1点。

| 巡 回 地 |

- 1) Museum of Fine Arts at Georgia College,
 Milledgeville, GA
 2012年4月16日～5月11日
<http://www.gcsu.edu/art/mofa.htm>
- 2) The Heuser Gallery, Bradley University,
 Peoria, IL
 2012年6月1日～8月30日
<http://slane.bradley.edu/art/heuser-art-center>
- 3) Allen Priebe Gallery, The University of
 Wisconsin, Oshkosh
 2012年9月12日～10月24日

http://www.uwosh.edu/apgallery/allen_priebe

- 4) Foster Gallery, The University of Wisconsin,
 Eau-Claire

2012年11月1日～11月28日

<http://www.uwec.edu/art/foster/>

- 5) Art Museum, The University of Wyoming

2013年3月16日～5月18日

<http://www.uwyo.edu/artmuseum/>

- 6) Memorial Art Gallery, The University of Roch-
 ester, Rochester, NY

2014年1月18日～3月16日

<http://mag.rochester.edu/>

■開催までの経緯

発端は、私の友人であるボストン在住の画家、Conley Hurrissが、公用で来日中のテネシー大学付属美術館のディレクターである Sam Yates氏にプレゼンテーションの機会を取り付けてくれたことに始まる。2009年1月であった。それを受けて私の活動母体の一つであるMAXIGPAPHICAの一連の実績や'80年以降近代版画の約定に縛られないで自由に版画制作を深めている人たちの活動を中心に資料と共に紹介した。テネシー大学付属美術館では、過去に数回日本関連の展覧会が開催された事もあり、偏見なく私のプレゼンテーションを受け入れてくれたように思えた。展覧会の構想を具体化し、出品作家の選考を進めるため、再来日したい旨の連絡が入った時、すでに1年以上が経過していた。正直この企画は没になったと諦めかけていた私は、突然の連絡に驚いた。今から思えば、テネシー大学が持つ、いくつかの基金からの協賛を取り付ける等、事前に万全の体制を整えるため時間が必要だったのであろう。Sam Yates氏の慎重な進め方に頭が下がる思いであった。2010年9月、再来日した Sam Yates氏と共に、作家の実作品を観る事を目的に、京都、大阪、名古屋、鎌倉、東京に点在するスタジオ等を巡った。幸いな事に研修のため来日中の、山本幸一氏が通訳として同行してくれた。山本氏は欧米で版画教育を受けた後、現在テネシー大学の版画専攻で准教授を勤めている。以降、山本氏には、この企画推進の様々な局面で重要な役割を果たして頂く事となった。

大学版画学会誌40号に掲載された、展覧会検討委員会の報告にも伺えるように、'80年以降の日本現代版画の制作現場は、素材、技法、形式、いずれを取って

みても、「多様性」と呼ばざるを得ない状況下にある。そのような状況を端的に開示すると同時に、その中で一定の方向性、ないしは質を見出せるような展覧会を目指す事を前提に、地域的、世代的、技法的、バランスを加味した上で、Sam Yates氏と検討を重ね、最終的に上記13名の出品者を決定した。

2013年1月の開幕に向けて、準備作業が開始されたが、作品の搬送、広報用出版物、カタログの制作、運営に関わる諸経費等、資金的には、ほぼ100%テネシーサイドに負っている。開催のきっかけを作った者の責任として、せめて作品の搬送費くらいは日本サイドで賄いたいと考え、いくつかの基金に援助を依頼したがなかなかできなかった。大変申し訳なく思うと同時に、企画を見事に完遂してくれた、Sam Yates氏はじめ、テネシー大学付属美術館 Ewing Galleryの関係各位に、深く感謝する次第である。

■レクチャーの基本構想

上述したように、展覧会開幕に先立って、スライドレクチャーの機会を与えられた。「版画」に関する前提を共有しない国外の聴衆に、この展覧会のコンセプトを、いかに正確に伝え得るかという事が、引き受けるにあたって最大の悩みであった。私の方策は少し遠回りになるかもしれないが、日本の近代化と近代版画の成立をまず述べ、1970年前後に起こった、版画概念の拡大論争を転換点として'80年代以降の版画制作の意義に繋げるというものである。以下に続く文章は、レクチャーの原稿を大幅に短縮し、部分的に改訂を加えたものである。とは言え、基本的には原稿のコピペ、すなわちコラージュされた文章である。つながりの唐突感や不自然さを、予めご容赦頂ければ幸いである。



スライドレクチャー会場/中央はSam Yates氏

■ Contemporary Japanese Printmaking

日本の現代版画の状況をご紹介するにあたって、まずその前段階として日本の近代化以降の版画の歴史を概観しようと思います。今回の展覧会「Redefining the Multiple-13 Japanese Printmakers」の因って来たる背景をご紹介した上で、その意義を共有できればと考えるからです。

日本という国家は、近代化の過程の中で2つの大きな事件を経験しました。1つは1854年、アメリカとの通商条約の締結、即ち開国です。この事件は日本の近代化の始まりと言えるかもしれません。

もう一つは1945年、第二次世界大戦の敗北です。いずれの事件も、それ以後の日本の文化や価値観を劇的に変える役割を果たしました。従ってこれら2つの事件は、日本史上の2つの変換スイッチと言えるかも知れません。

■版画史上の2つの事件

視線を美術、とくに版画の歴史に移してみますとここにおいても特筆すべき2つの出来事が存在すると思います。1つは創作版画運動の勃興、もう1つが版画概念の拡大論争です。そしてそれぞれが先のスイッチが切り替わって以降の価値観の激変の中で興りました。

■創作版画運動

1904年、山本鼎という作家が漁夫と題した木版画を明星という文芸雑誌上に発表します。小さな木版画ですが日本の近代版画の先便を告げる、非常に重要な作品と見なされています。この作品の発表を1つの起点として、後に創作版画運動と呼ばれる流れが形づくられて行きます。

創作版画運動の作家達は「自画・自刻・自刷り」すなわち、自ら描いた下絵を元に自らが版を作り、自らが刷るという、作家自らの手作業による一貫制作に、近代的な版画制作の原則を見出して行きます。彼等にとって、近代的な自我の表出を実現する具体的な方法として「自画・自刻・自刷り」という一貫制作があったのです。

概括すると、創作版画運動とは、1.日本の版画の近代化運動、すなわち、西洋という先進的な価値観を学び、それを内面化する運動であり、2.版画を絵画や彫刻と比べても劣らない美術／Fine Artである事を公的に認めさせる、すなわち官展の受理を目指した権利獲得運動であり、3.浮世絵版画との決別でもありました。

■オリジナル版画規定

1960年、ウィーン、ユネスコ主催の第3回国際造形芸術会議において、オリジナル版画規程が採択されます。エディションナンバーと作家自らによるサインの明記を基本要件とするオリジナル版画規定は、近代版画の確立を示す重要な制度として、国際的に共有される事となります。これが一つの象徴的な発火点として、1960年代の世界的な版画ブームに繋がって行きます。アメリカでは、プリントリバイバルと呼ばれる、版画工房の設立と版画制作の活性化という現象の重なりが指摘できます。

■東京国際版画ビエンナーレ

一方、日本では、国家的バックアップのもと「東京国際版画ビエンナーレ」が開催されます。東京国立近代美術館等の主催によって、1957年から1979年まで、22年にわたって11回の展覧会を開催しました。この展覧会は、その時点における国際的な版画の状況—表現の多様性と地域的独自性—を紹介するに止まらず、最新の表現としての版画を鼓舞し続けました。日本では、第6回～第9回、1968年～1974年の時期を指して「現代版画の黄金時代」と、呼ぶ事もあります。日本の美術にとって、また版画にとって、まさに exciting な時代であり、その内実を実質的に支え、版画という表現領域に市民権を与えた、この展覧会の貢献は大きかったと言えます。

■版画概念の拡大論争 in 現代版画の黄金時代

先に、版画の歴史における2つの事件を指摘しましたが、もう1つの事件、「版画概念の拡大論争」というものが起こったのも、現代版画の黄金時代と呼ばれる時期の中でした。



年表 / スライドの1コマから引用

論争にはいくつかの異なった争点が含まれていました。しかしあくまでも私見ですが、最重要な論点はそれまでの手仕事を中心とした創作的版画制作に写真技術が導入される事によって引き起こされる、近代版画そのものの、質的変換をどう考えるか?という事だったと思われます。歓迎と拒絶、各々の立場から様々な意

見が交わされましたが、今言える事は当時の認識以上に、つまり単純に、技術やジャンルの拡大に取まる問題ではなく、「版画概念の拡大」が孕んでいた問題は大きかったと言う事でしょう。なぜならば、この事件「版画概念の拡大論争」は、それ以後の版画に止まらず、美術にとって一つの分水嶺としての役割を果たしたかに見えるからです。

■Redefining the Multiple

私は、日本の版画の歴史にある2つの事件を、乱暴を覚悟で仮に平面的に対照化できるとすれば、創作版画運動=近代版画、版画概念の拡大論争以降=ポスト近代版画 / Post modern printmaking という図式を導き出す事も出来るのではないかと考えているのですが、ここではそれを前提として頂いた上で、今回の展覧会、Redefining the Multiple に話題を移して行きたいと思います。

すでにお察しのように、私はこの展覧会に出品している13名のアーティストは、版画概念の拡大論争以降の流れの中で、拡大方向を肯定的に捉えた者と、その末裔、すなわちその成果を体現するアーティストであると考えています。先に述べた、近代版画とポスト近代版画の対照で言うなら、ポスト近代版画を代表するアーティストと言い換える事ができます。

出品者の平均年齢が約40歳です。そして、出品者の年齢構成は、最年長の64歳、木村秀樹から、最若年の23歳、宮本承司まで、40年の隔たりをもっています。版画概念の拡大論争の目撃者世代から、その世代に版画を学んだ世代、そしてさらに2番目の世代に版画を学んだ世代、3世代にわたるアーティストの作品群によって、この展覧会は構成されている事になります。

「日本の版画といえば浮世絵」というのは世界の通り相場、共通認識です。たとえそのような地点からのアプローチではなくても、今回の展覧会は版画の展覧会なのか?あるいは、なぜこの展覧会を版画の展覧会と言う必要があるのか?等、怪訝に思われる方もおられると思います。

今回展示されている作品のほとんどが、エディションの明記や自筆のサインといった、近代版画のコンベンションからは自由であり、あるいは無関心です。ではそれ等の作品が、先祖帰りよろしく、絵画や彫刻といった従来のカテゴリーにすんなりと取まるのかといえば、そうとも思えません。ポストモダンが言われた'80年代

以降、技法や形式や素材の特性によって美術をカテゴライズする事の意味は希薄になっていると思われます。しかし、では美術作品はコンセプト、あるいはメディアという言葉で一元化する事で問題が解決するのでしょうか？ 確かに、その構えには一瞬状況の見晴らしが良くなったと感じさせる効用はあるかも知れませんが。しかしそれにも、何か重要な見落としが生じるように思われてなりません。

近代版画のコンベンションから自由になったにもかかわらず、版画であり続ける理由とは何か？ この展示会のタイトル Redefining the Multiple の意味する所は、この問いの成立可能性を問う事、と言えるでしょう。

この問いは、版画を形式の独自性（例えばエディション制）を消し去った後に現れるべき、すなわちその表現の質に見いだされるべき独自性とは何かを問う事です。（近代）版画ではないにも関わらず、版画としか言えない表現の質の抽出は困難かも知れませんが、私はとても興味深い試みだと思っています。

■ 4つの分類

今回の展示会は、13名の作家による、約60点の作品が展示されています。先ほど、Post modern printmaking と、仮に言葉を当て嵌めてみましたが、その内実の具体的現れとしての多様性の中にも、いくつかの方向性、あるいは特質を指摘できるように思えます。妥当性を持つか否かの判断は皆さんにお任せするとして、試みとして4つの分類を想定してみました。

1. 技法の自律・オートマチックな拡大
2. 写真・映像性
3. 伝統技術の再評価
4. 表面（皮膜性／触覚性） 以上です。

繰り返しますが、この分類は恣意的なものであり、完全なものでも、客観的なものでもありません。しかし日本の現代の版画状況が持つ多様性に、あえてこれらの分類を重ねて見る事で、逆に多様性が孕む豊かさへの導線を提供できるのではないかと考えます。日本の現代版画を楽しむ為の一つの目安、あるいはきっかけと考えて頂ければ幸いです。

■ 技法の自律・オートマチックな拡大

ここで私が想定している作家は、小野耕石、芳木麻理絵、天野純治といった作家達です。版画ほどその技術に制限される表現領域も少ないのではないのでしょうか？ 技法的制約が、生み出されるイメージの内容さえ

も規定するといっても過言ではないでしょう。版画家は、むしろその技法的制限を楽しんで来たときえ言えるでしょう。銅版画やリトグラフや木版画等々、それぞれの版種による表現の歴史の積み重ねは、結果的にそれぞれの版種に適応したイメージを固定化したようにも見えます。しかしここに来て、その固定観念は完全に瓦解したと考えるのが正解のようです。

小野耕石の制作における興味は、シルクスクリーンの通常制作プロセスの中の、刷りのプロセスのみを、異常なまでに拡大する事にあるかのようです。彼は点の集積としてのイメージをインクの色を変えつつ、ひたすら刷り重ねます。刷り重ねられたインクは盛り上がり、点はやがて突起状になり、作品の全体像は色の付いた針の集合で出来た絨毯を思わせるに至ります。所謂シルクスクリーン作品のイメージからはほど遠い作品ですが、シルクスクリーンという技法でしか造り出せなかった作品でもあるという意味で、未見の世界を切り開く試みと言えるでしょう。

芳木麻理絵もまた、シルクスクリーンの刷り重ねに制作時間の大半を費やしていますが、小野とは異なり、インクの重なりで3次元の具象的なオブジェを造り出します。主題はアンティークのセラミックプレート、チョコレート、ケーキシート、等多岐にわたります。実物そっくりでありながら、インクの固まりでもある作品は、本物と偽物の間にまたがる境界そのものを、独特の質感によって凝縮化しているように思えます。

■ 写真・映像性

絵画と写真の関係を歴史的に振り返り、検証する展示会が、世界各地で開かれています。写真が、'80年代以降、美術の中心的なメディアとして定着した事の一つの証でしょう。19世紀に発見された像の定着技術であるにもかかわらず、長らく美術と見なされなかった写真が美術となるにあたって、最も重要な役割を果たした芸術動向が、ポップアートである事に反対される向きは少ないのではないのでしょうか。先の版画概念の拡大論争も、実はポップアートを遠因とした出来事であった事は間違いありません。

ところで美術としての写真は、すなわち複数生産が可能な美術であり、従って写真は版画の一種と断じて間違いではないでしょう。'80年代以降の写真とそれ以前の写真との対比を、アナログとデジタルの対比に還元することは単純にすぎる暴挙かも知れませんが、

今日、美術としての写真が、即コンピューティングプロセスとの接続を意味する事は否定できません。今回出品している大島成己、加納俊輔の二人も、慎重かつ巧妙にCG、グラフィックアプリケーションを使用しています。

大島の作品は、一見普通の風景写真を装いつつも、コンピュータ上における無数のレイヤーの調整と積層、管理によって制作されています。彼の制作はペインターや写真家の制作とは微妙にずれており、かといって近代版画家の制作方法とも異なっています。おそらく彼の技法の核を表現する言葉として、レイヤリングという言葉が最もふさわしいのではないかと考えています。

三宅砂織は、京都市立芸術大学で版画を学びましたが、当初、数ある技法の中で彼女の興味を捉えたのはリトグラフでした。少女と暴力を主題に多くのリトグラフを発表しましたが、近年、フィルム上に描いたドローイングをフォトグラムの技法で印画紙に焼き付ける、独自の方法を編み出し、彼女の作品は大きく進展しました。彼女の写真に対するアプローチは、デジタル処理とはほど遠い、きわめてアナログなそれ、すなわち手仕事による一貫制作です。創作版画の制作作法が、写真と結びついた興味深いサンプルと言えるかも知れません。写真と手仕事の一種アイロニカルな邂逅、そのような意味で、Post modern printmakingというカテゴリーの証左と言えるかも知れません。

■伝統技術の再評価

この言葉でカテゴライズしたい作家は、宮本承司です。今回の展覧会の出品者の中で、最も若い23歳の作家です。大阪芸大で浮世絵の刷り師でもある作家、一圓達夫に木版画を学びました。日本という国にとって、伝統的な印刷技術と言えばやはり木版画、それも水性絵具の板目木版と言う事になります。さきほど日本の近代版画、すなわち創作版画運動の意義として、浮世絵版画との決別を指摘しましたが、日本の版画が近代化するプロセスにおいて忘れ去られつつあった木版画が、ここに来て様々な形で復活しつつあるように思えます。宮本承司に代表される若い木版画作家はその特徴として、大仰ではない、極めて自然なマナー（自然体）で木版画と取り組んでいます。浮世絵との復縁は、21世紀に至って静かにかつ確実に起こっている事を実感させられます。

■表面（皮膚性／触覚性）

現代美術の中で、版画が批評性を持つとすれば、イ

メージの複数同時存在、すなわち multiplicity が近代芸術に対して持つ射程距離の大きさ、そして表面という存在との関わりにおいてであろうと思われま。表面という概念は、記号論的、構造主義的文脈においては、関係そのもの、すなわち不過視の存在です。一方、視覚美術において表面が問題となる時、それは両義性として現れます。すなわち、見えてはいるけれどもそれのみを取り出す事が出来ないような存在、それが表面という存在です。ポップアートが残した可能性の中心ともいべきこの表面の問題は、それ以後コンセプチュアルアートやメディア系に接続されていった歴史的経緯はありますが、一方あくまでも可視化する事にこだわり続けた領域、それが版画ではないか？ という思いを捨てきれません。版画とは、版という媒介によってイメージを造り出すシステムですが、表面と言う不可視の存在を、触覚性に置き(読み)換える事によって、視覚化する事を企むシステムでもあるように思われます。美術の問題として、同時に版画の問題として、論じ続ける価値のある主題であることは間違いがありません。

■おわりに

この展覧会の出品者の作品を通して、前提を共有しない国外の聴衆に、日本の現代版画の現況を紹介するという特殊性と紙面の制限を考慮しても、極めて大雑把な文章となってしまいました。また文中には仮説とは言え、乱暴な決めつけが含まれてもいます。どの章をとってみても、再度の検証と慎重な論証が必要である事を痛感し、反省するところ大です。その事を重々承知した上であえて言い訳をさせて頂けるなら、今の日本に'80年代以降の版画制作に対して、仮に Post modern printmaking などの言葉をあてはめて特化し再考しようという気運は感じられない事、それどころか、ほとんどは注目が及びもしないという状況に対するいらだちと「日本の版画といえば浮世絵」的なクリシェに身を任せて、オリエンタリズムの増幅に加担する事だけは避けたいという焦りが筆者の中に存在したことをご理解頂ければ幸いです。

参考文献

- ・『反美学』ハル・フォスター編 室井尚 吉岡洋翻訳 勁草書房 1987年
- ・『版画の1970年代』展 カタログ 渋谷区立松涛美術館 1996年
- ・『版画芸術』97号 阿部出版 1997年
- ・『世界版画史』青木茂監修 美術出版社 2001年
- ・『版画事典』室伏哲郎著 東京書籍 1985年
- ・『大学版画学会学会誌』40号 2010年
- ・『版画・尖ったアートへと』中谷至宏 Redefining the Multiple カタログ 2012年

| 研究報告 |

リトグラフでつくられた明治期の 医学解剖図

—金沢大学資料館所蔵の医学教示図から—

金沢大学
笠原健司

はじめに

金沢大学は平成24年度、創基150年を迎えた。これは文久2年(1862)の加賀藩種痘所を本学医学類(旧医学部)の起源とするもので、同時に金沢大学の歴史が金沢における近代医学の歴史と軌を一にすることも物語っている。

前身校の医学部などで使用されていた教材は本学資料館および同学医学部記念館が所蔵している。このうち資料館収蔵庫内の資料整理において、明治期に使用されていた医学教示図が再発見された。これらの多くは人体解剖図であり、ドイツなどから輸入されたものに加え、国内で明治24年(1891)に作られた《成醫学校蔵版 人体局所解剖図》(以下、《成醫学校解剖図》)も含まれていた。《成醫学校解剖図》は全58点中30点で、掛図の形式をとっており、文字通り人体の各所を解剖した図となっている(fig.1)。



fig.1 《成醫学校解剖図》〈第十五図〉

本資料は、金沢大学医学部の前身校である第四高等中学校医学部(1887～1894)、第四高等学校医学部(1894～1901)、金沢医学専門学校(1901～1923)、金沢医科大学(1923～1960)において、使用されていたものと思われる。輸入されたものも含めて資料館所蔵の医学図の多くはリトグラフで作られており、唯一国内で作られた《成醫学校解剖図》は明治20年代の我が国のリトグラフ印刷術の質を知る上で好例である。

2004年 金沢大学大学院教育学研究科修了
2007年 スペイン留学(2011年まで)
現在 金沢大学資料館学芸担当

《成醫学校解剖図》は版画による図版集だったのか、一枚ずつ独立した版画集だったのか、その形式についてもわかっていない。現在確認できているものはいずれも体裁が異なるためである。本研究報告は、この《成醫学校解剖図》が使われていた背景、図版集の体裁、版画技法、印刷所などについて、その特徴を明らかにするものである。なお、本研究報告の図版は執筆者自身によって撮影したものであるが、そうでないものは図版出典を文末に記した。

1. 医学図と医学教育

医学図が使用されていた背景を見て行く前に、まずは、本研究報告における医学図、解剖図、教示図、掛図といった言葉の定義を試みる。本論で使用する「医学図」は、筋肉図、解剖図、骨格図、動・静脈図、局所解剖図、人体裁断図などを包含し、より広義な用語である。また、教示図、掛図は医学図とは異なり、教育用材料における用語である。前者の方がより広義で、学校の授業において教師が指導のために使用する視覚教材を指す。掛図は教示図の中で壁面あるいは黒板など垂直な面に掛けて使用する視覚教材である。掛図の形状は主に掛け軸状に巻かれたものと厚紙などに裏打ちされているものの二種類があり、両者に共通するのは壁面に掛けるために紐が取り付けられている点である。

さて、医学図はどういった場面で使用されていたのであろうか。明治34年(1901)の金沢医学専門学校¹の授業時間割には、生理学、病理学、薬物学、内科学、外科学、眼科学、産科学婦人科学等々に先んじて解剖学が記されている。同時時間割からは、解剖学が主に一・二年次に開講されていたこともわかり、医学を学ぶ上で基礎的な分野であったことがわかる。また、理論に関しては一年次に行われ、実習は二年次に行われていた。前後の年次の時間割も可能なものは参照したが、小さな違いこそあれ、ほとんど同様のカリキュラムが組まれていた。医学図教示図はこれらの講義を通して使われたはずであるが、おそらく初年次の学生たちがはじめて解剖にふれる時に活用されたに違いない。また、医学解剖図が掛図として利用されていた例も大正時代の写真(fig.2)から参照することができる。

実は《成醫学校解剖図》には蔵書印がなく、どの



fig.2 「受講中の看護婦」(大正期)

前身校で所蔵されていたものか特定できない。しかし、これらの図が収められていた木箱には、学生による解剖図の彩色されたデッサン7点が含まれていた。すべてのデッサンに個人名が付されており、明治期の第四高等学校医学部の卒業生名簿からこれらの人物は特定できた²。これらのデッサンの多くには動静脈および神経、筋肉組織が描かれており、《成醫学校解剖図》を参考にして描いたものと思われる。このことから、この解剖図は少なくとも第四高等学校医学部で使用されていたといえる。

教示図は写真スライドすら普及していなかった明治期において視覚教材として極めて重要な役割を担っていた違いない。その多くは主にドイツから輸入された、あるいは持ち帰られたものである。現在確認され、登録されている医学図の総数は215点、うち輸入された版画の医学図は50点、国内で作られたものは《成醫学校解剖図》の30点となっている。リトグラフの医学図は多版多色のものと黒の線画に手彩色のものがある。215点の中には手書きの教示図も非常に多く、これらの作者は国内の絵師によって描かれたものである。技法の内訳からみても、《成醫学校解剖図》は、「国内」で作られた「リトグラフ」の解剖図という、非常に稀な資料であることがわかる。

2. 《成醫学校解剖図》の旧蔵者と図版の体裁について

金沢大学所蔵《成醫学校解剖図》の調査に取りかかった時期に、「成醫学校」が現在の東京慈恵会医科大学(以下、慈恵医大)の前身校であることが判明し、当地で調査を行った。慈恵医大は明治14

年(1881)に高木兼寛によって設立された成医会講習所にはじまる医学校であり、明治15年には解剖実習の授業を行っている。学校教育における解剖学の歴史としては非常に早い時期の出来事であるが、この学問の充実をはかるために解剖図集を作成し、生徒に配布したという事実も極めて重要である。

慈恵医科大学は貴重資料を史料室で管理しており、《成医学校解剖図》もここに収められている。慈恵医大は《成医学校解剖図》を2点所蔵しているため、便宜上、これらを《成医学校解剖図・慈恵A》³、《成医学校解剖図・慈恵B》⁴とする。ここでは、金沢大学資料館所蔵および慈恵医大所蔵の《成医学校解剖図》を、旧蔵、体裁の面から比較を行い、その特徴を明らかにする。

旧蔵について

金沢大学資料館所蔵《成医学校解剖図》は既述した通り、四校時代の蔵書印がない。移管元が金沢大学医学部(現医学域)であるため、旧蔵者は同学部となる。

一方、《成医学校解剖図・慈恵A》、同Bは、共に同じ寄贈者の名刺が貼られている。この人物は広島の開業医であり、慈恵医大卒業の医学博士である。名刺にはマジックと思われる筆跡で「寄贈 原色石版刷解剖図譜 小生の父●●⁵の所持品(明28年)」とある。「明28年」は明治28年であるはずだが、これが何を指すかは不明である。また、補足であるが、A・Bはそれぞれ慈恵医大の登録時期が異なり、別所に収蔵されていた可能性が高い。《成医学校解剖図》は、いずれももともとは個人蔵であったものしか見つかっていない。成医学校が学生のために参考図集として配布したことを前提とすると、金沢大学資料館蔵の《成医学校解剖図》も、成医学校出身者が金沢にて第四高等学校医学部に寄贈したものとも考えられる。なお、成医学校出身の医学部教員の有無は現在確認できていない。

図版(集)の体裁について

続いて、金沢大学資料館所蔵と慈恵医大所蔵の《成医学校蔵版 人体局所解剖図》の体裁について比較を行う。ここで言う体裁とは教示図・製本の

形式、材質等を述べる用語として用いる。

金沢大学資料館所蔵《成医学校解剖図》は版画と説明書きが下地の紙に貼られ、厚紙で裏打ちされた、掛図の形態となっている。下地の紙は簀の目のある和紙で、版画と説明文の紙は洋紙であると判断できる。裏打ちは黄土色の厚紙でなされている。また、四辺は製本用と思われる茶色の紙で補強されており、上部にはハトメがはめられ紐が通されている。これは現存する30点全てに共通している。(fig.3)



fig.3 金沢大学資料館所蔵《成医学校解剖図》の上部に取り付けられた紐

慈恵医大所蔵の《成医学校解剖図》は2点とも全58図がそろっている。《成医学校解剖図・慈恵A》(fig.4)は右開きではあるがくるみ製本の洋綴じ本である。状態は非常に良く、紙の変色も少ない。見開きの左側に説明書きが、右側に図版がそれぞれのページに貼付けられている。最後のページには奥付も貼られている。



fig.4 《成医学校解剖図・慈恵A》の見開き

一方、《成医学校解剖図・慈恵B》(fig.5)は非常に珍しい体裁で、蛇腹状に折られた紙に図版が貼付けられている。中央部には「成医学校蔵版 實地解剖圖 藤田和太郎」と書かれた紙が貼られてい

る。現在確認されている《成醫学校解剖図》は3点だが、いずれも体裁がまちまちである。しかし、版画と説明書きの紙のサイズは3点とも同じであるため、オリジナルの体裁は綴じられた本の体裁をしていたわけではなく、ばらの図版と説明文をなんらかのケースに入れた状態であったと仮定される⁶。この医学図の所有者は、各々が用途に合わせて図版の体裁を変更している。非常に自由度の高い資料といえるが、美術品と異なり、実用性の高い図版であるため、このような使われ方がなされたといえる。金沢の旧制高校では掛図に、慈恵医大の卒業生は洋綴じ本として活用したのである。ただ、高い写実性と正確さを兼ね備えた貴重な図版であったことは確かで、いずれの図版もトリミングや分離などはなされず、丁寧に再構成されている。

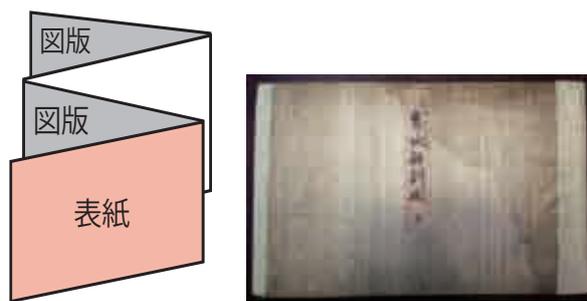


fig.5 《成醫学校解剖図・慈恵 B》の体裁と表紙

3. 版画技法

では、明治24年に出版されたこの《成醫学校解剖図》はどのような技法でつくられているのだろうか。図版のイメージサイズは長辺33.2cm、短辺23.2cmとなっている。慈恵医大では「縦一尺三寸、横一尺」と説明しているがセンチに換算すると49.27cm×約37.9cmとなり、ペーパーサイズを指す。図版番号および「東京京橋區元数寄屋町泰錦堂石印」は図の外に、「成醫学校蔵版」は図の中に刷られている。(fig.6) これらは版の中に書かれているというよりは活版印刷を組み合わせているとするほうが妥当であろう⁷。

横位置の図版は21図、縦位置は36図となっており、基本的には胴体部分や脚部など縦構図のものは縦位置に、手の平など表裏の図が必要な場合は左右に並べて横位置となっている。刷りに使われ



fig.6 《成醫学校解剖図》〈第一図〉(部分)

ている色はおそらく5色で、図版の下地として薄い黄（あるいは黄）、描画線の黒、動脈および筋肉組織などに赤、静脈は青、皮膚の内側あるいは脂肪部分に黄（下地の色と同じ可能性もある）、そして神経組織や皮膚表面のハイライト部分の白である。黒、赤、青にはリトチョークを、黄と白には解墨のような材料を使って製版している。例えば《成醫学校解剖図》の〈第三図〉を例 (fig.7,8) にとってみると、静脈に青が、筋肉部分に赤が、細い神経組織と皮膚のハイライトに白、めくれ上がった皮膚の内側に黄を用いている。下地はfig.6でも参照できるが支持体の色ではなく薄い黄である。

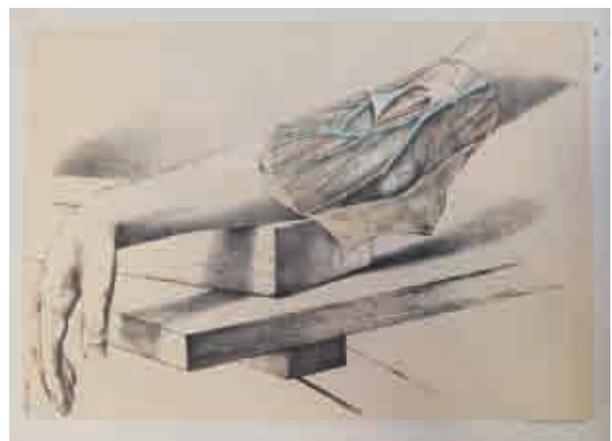


fig.7 《成醫学校解剖図》〈第三図〉



fig.8 《成醫学校解剖図》〈第三図〉(部分)

慈恵会医科大学のホームページには「エリス氏の局所解剖図の着色石版刷五八図(縦一尺三寸、横一尺を泰錦堂の精巧な技術により複製したもの)を成醫学校蔵版として発行し、学生の参考に供した。」⁸とある。既に述べたが、一尺三寸は49.27cm、一尺は約37.9cmである。これは紙のサイズであるが、和紙サイズにこれと似たものはない。イメージサイズを見ると縦33.2cm、横23.2cmとなっており、和紙のサイズでいう半紙版24.2×33.2cmに近い。

《成醫学校解剖図》は「エリス氏の」複製を行ったものであるとされている。このエリスなる人物はイギリスの解剖学者ジョージ・ヴァナー・エリス George Viner Ellis (1812-1900) のことで、彼の《等身大彩色解剖図集》*Illustrations of dissections: in a series of original colored plates the size of life* (1867) が複製のオリジナルとなっている。エリスはイングランドのグロスタシャー、ミンスターワースで生まれ、カトリック・グラマー・スクールなどで学び、グロスタシャーのブチャナン博士に弟子入りし、パリやベルリンでも学び、自国に戻った後はリチャード・クワイン教授のもとで解剖学の実習助手となる。1850年には解剖学の教授の職を得、1877年には名誉教授となっている。⁹ 下絵自体はジョージ・ヘンリー・フォード (1809-1876) が描いている。《等身大彩色解剖図集》は1882年にニューヨークでも再版されるほど好評を得た。

エリスの図版のうち、《成醫学校解剖図》と比較する為に確認できる図版は多くないが、ベンジャミン・A・リフキンによる『人体解剖図 人体の謎を探る 500年史』¹⁰に掲載されている図版と比較すると明確になる。《成醫学校解剖図》と、エリスの〈顔面

部の図〉(fig.9)を比較すると、前者は頭と首のバランスに少々違和感があるが、見事な複製であるといえる。エリスの図版は支持体の紙に皮膚に近い色が使われており、ハイライトは白インクで刷られている。《成醫学校解剖図》にベースカラーとして薄い黄が使われているのは、エリスのオリジナルのコンセプトをそのまま使用する為の工夫であり、ハイライトも同様であるといえる。(fig.10)



fig.9 《成醫学校解剖図》〈第21図〉(左)とエリス〈顔面部の図〉(右)



fig.10 《成醫学校解剖図》〈第21図〉の部分(左)とエリス〈顔面部の図〉の部分(右)

4. 印刷について

《成醫学校解剖図》を印刷したのは図像の右下に銘がある通り、泰錦堂石印という石印印刷所である。《成醫学校解剖図・慈恵 A》に貼付けられている奥付を見ると、住所は「東京京橋區元数寄屋町二丁目十三番地」とあり、これは現在の銀座五丁目にあたる。責任者の名前は「小島長蔵」で、発行者は「東京芝區愛宕町二丁目十四番地 成醫学校改メ東京慈恵醫院醫學校 代表者三宅宅三」とある。成醫学校および東京慈恵醫院醫學校は慈恵会医科大学の前身校であるが、成醫学校は明治21年から同23年までの1年9ヶ月ほどの短い期間の名称である。《成醫学校解剖図》の発行年は明治24年で

あるため、企画・制作の開始段階では成醫学校であったが、発行段階では東京慈恵醫院醫學校と名称変更されていたため、図版には成醫学校の名が、奥付には「成醫学校改メ東京慈恵醫院醫學校」とされたのである。

泰錦堂石印は大日本印刷の前身である東京秀英舎の石版部門として明治18年(1885)より営業している。なお、秀英舎自体の創業は明治9年(1876)、活字の鑄造は明治15年(1882)に開始している¹¹。泰錦堂の設立について、『大日本印刷百三十年史』では、購入された石板は「美濃判の石版石7枚、枳版の石版石12枚、彫刻石版用の石1枚を備えた。」¹²としている。印刷機、つまりプレス機はこの後の明治21年4月に英国製四六四裁判掛の印刷機も導入しており、¹³《成醫学校解剖図》はこの印刷機あるいは初期投入された内国製手引石版印刷機で印刷されたのであろう。明治初期には大政官正院印書局や陸軍参謀本部といった公的機関や、松田緑山、梅村翠山といった人物によっていくつかの優れた石版画が制作されていたが、明治20年代に入っても印刷業界では稚拙であったとされており、石版による図版の印刷技術量あるいは技術の向上が急務であったことは間違いなかったようである¹⁵。泰錦堂石印の設立はこうした状況を受けたものであり、《成醫学校解剖図》を見る限り、明治20年代にはその技術力は非常に高くなっていたと言えるだろう。

おわりに

《成醫学校解剖図》は模写された医学図の一つではあるが、非常に写実性が高く、写真前夜の実用的な図版としては極めて高い技術が使われている。明治20年代というと洋紙の生産も増大し、新聞の発行部数もうなぎ上りであり、技術革新の時期であった。本資料はそうした時代のさまざまな技術力が凝縮された図版といえる。MRIもCTスキャンもなかった時代に、医学生たちはこの精巧に作られた解剖図に見入っていたのではないだろうか。また、森鷗外の例をとるまでもなく、この時期の解剖図は美術の分野にも少なからず影響を与えたに違いない。

図版出典

fig.2:「受講中の看護婦」、金沢大学資料館。
fig.9 右: 注10, p.290.

脚注

- 1) 「明治34年1月以降授業時間割」資料番号200302101278, 金沢大学資料館。
- 2) 「明治38年5月(自明治25年至明治43年)入学志願者名簿 金沢医学専門学校」資料番号200302101285, および「明治21年～大正10年医学部生徒増減一覧表」資料番号200302101434, 共に金沢大学資料館。
- 3) 蔵書印:「東京慈恵会医科大学, 874,1991,11.1, 医学情報センター史料室」
- 4) 蔵書印:「東京慈恵会医科大学, 2272,98.3.31, 医学情報センター史料室」
- 5) 個人情報のため公開しない。
- 6) 東京大学総合研究博物館「学問のアルケオロジー」展の図録(1997)にも《成醫学校解剖図》が掲載されているが、個人の所蔵のため調査は不可能であった。
- 7) 泰錦堂石印は大日本印刷の前身である秀英舎の石印部門であるが、この部門ができる前に活版鑄造部門として製文堂という機関も立ち上げている。秀英舎は活版鑄造と石版印刷の技術を自社に持つことで効率的に印刷を行っていた。
- 8) 慈恵会医科大学 HP (URL:<http://www.okabelab.jp/history/indx.html>) より。
- 9) イングランド王立外科医師会 HP 内の同医師会会員伝記の電子版 *Plarr's Lives of the Fellows*. (<http://livesonline.rcseng.ac.uk/biogs/E001608b.htm>)
- 10) ベンジャミン・A・リフキン他著、松井貴子訳『人体解剖図 人体の謎を探る 500年史』2007, 二見書房。
- 11) 前述した《成醫学校解剖図》の図版内の文字はここで述べた活版印刷の会社、つまり製文堂で印刷された可能性が高い。
- 12) 『大日本印刷百三十年史』大日本印刷株式会社, 2007, p.22.
- 13) ただし、島屋政一著『印刷文明史 第四巻』(1980, 五月書房.)の2436ページでは、「(前略)内国製手引石版印刷機二臺及び美濃判、枳版の石版石二十面を購入して石版部を置き、之を泰錦堂と稱した。」と記述されている。
- 14) 『大日本印刷百三十年史』, *ibid.*
- 15) 島屋, *ibid.*

| 研究報告 |

社会連携事業における版表現制作の事例報告

アートラボはしもと「おはながらート・プロジェクト」

東京造形大学
生嶋順理

東京造形大学
佐竹宏樹



左から：諏訪敦彦（東京造形大学学長）、五十嵐威暢（多摩美術大学学長）、加山俊夫（相模原市長）、横山勝樹（女子美術大学学長）、大越孝（桜美林大学副学長）※敬称略

生嶋順理

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
1986,88,91年 クラコウ国際版画ビエンナーレ ポーランド
2008-09年 和紙の様相 パリ、ブリュッセル、東京
現在 東京造形大学教授

佐竹宏樹

1996年 東京造形大学造形学部美術学科卒業
1998年 長崎大学大学院教育学研究科修了
2011年 IN JAPAN 英国王立スコットランドアカデミー イギリス
アーティストインレジデンス / 第16回セルベイラビ
エンナーレ ポルトガル
2012年 第6回ドウロ国際版画ビエンナーレ ポルトガル
現在 東京造形大学特任准教授

はじめに

本研究報告は、2012年4月神奈川県相模原市に開設された「アートラボはしもと」における、東京造形大学の社会連携事業について、同大学教員の生嶋順理、佐竹宏樹との共著によって執筆される。

第1部では生嶋が、産官学連携としての施設「アートラボはしもと」設立の経緯及び運営の報告と、東京造形大学の学部・大学院における専門を横断した新しい教育課程について述べる。第2部では佐竹が、版表現を用いた社会連携事業の事例として、本施設企画「おはながらート・プロジェクト」について、制作ドキュメント及び版表現を用いた社会連携事業の教育的効果について報告する。

第1部 産官学連携美術施設「アートラボはしもと」

「アートラボはしもと」は、JR横浜線橋本駅から徒歩10分程度の距離にある。大型ショッピングセンター「アリオ橋本」と高層マンションに隣接し、その高層マンションの販売センターを再利用した新しい美術施設である。所在する相模原市と近隣4つの美術系大学（多摩美術大学、女子美術大学、桜美林大学、東京造形大学）が運営に参画し、将来の美術館構想を具体化する先進的、実験的な事業を実施することにより、美術館運営に必要な知識や経験を蓄積するとともに、アートによるまちづくりを目指している。

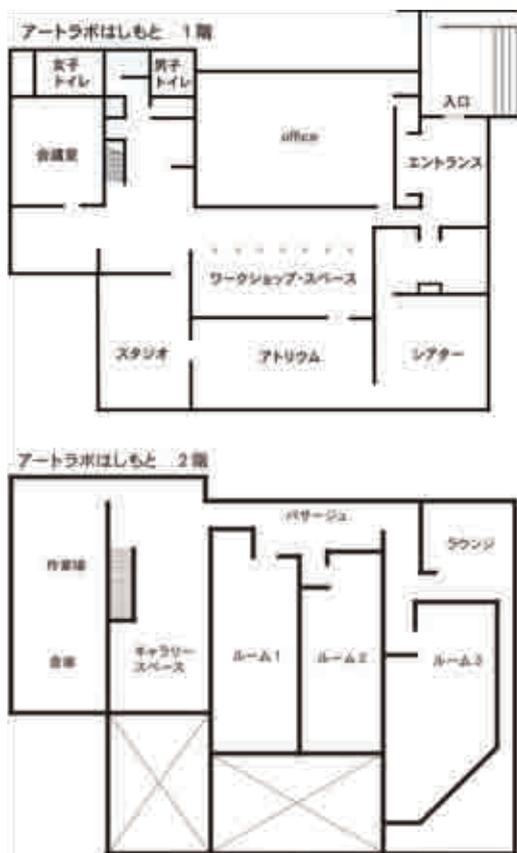
施設の経緯

相模原市における美術館等の文化施設の整備は、市民からの要望とともに相模原市の施策である相模原市総合計画の早い段階から検討されてきたことである。2008年7月、日本金属工業株式会社の土地提供の申し出により、その移転跡地に美術館を建設する構想が起こる。これに伴い相模原市美術館検討委員会が組織されているが、美術館を整備する構想の具体化と予算の確保には期間を要する事態であった。美術館が整備されるまでの期間（5年間を予定）、その美術館構想を実験的に進めていくために、同用地に仮設としてあったマンションギャラリーを三菱地所から無償で譲り受け（2011年3月）、改修工事の後、ここを拠点として活動を始めていくことになる。そこには、先の美術館検討委員会からの提言書¹（2009年3月）にある、美術大学に囲まれた橋本地区の特性を活かした、美術大学との連携によるまちづくりが基本方針となっている。

施設の概要

アートラボはしもとは、マンションギャラリーをそのまま再利用していることから、一般的な美術館やギャラリーのホワイトキューブ的展示空間とは全く違う性格の空間を持っていることが特徴的である。大開口の窓と高い天井を持つアトリウムやスタジオ、30名ほどが定員のシアターや会議室、作業室の他、2階には隣に建つ高層マンションのモデルルームが3軒並ぶ。絵画や立体、映像やパフォーマンスなどの展示活動もできるが、モデルルームという日常の疑似空間があることは、ここでの活動の可能性の幅を広げている。

「アートラボはしもと」² 所在地：神奈川県相模原市緑区大山町 1-43
敷地面積 2,679.82 平方メートル 建物面積 1,772.64 平方メートル
(1階：961.92 平方メートル、2階：810.72 平方メートル)



施設の運営

アートラボはしもとの開設に先立ち、2012年3月、相模原市と近隣4つの大学(多摩美術大学、女子美術大学、桜美林大学、東京造形大学)において、市と大学が相互に支援協力を行う基本協定書が締結された。この協定書に基づき「アートラボはしもと事業推進協議会」が設置され、この施設の事業計画の企画・立案、実施調整、報告などを行っている。事前の協議では予算運営が最も困難な問題点であったが、現在では施設

の維持費は相模原市が負担し、それぞれの事業については、主体となるものが負担する形態になっている。施設には学芸員1名と美術専門員3名がおり、展示の企画や実施を作家と協議しながら行っている。作品を展示するだけでなく、どのように来場者が作品と触れ合うのか、来場者が参加できるワークショップや講演会などは事業企画の重要な部分でもある。

開設されて1年ほどが経つが、その運営方法については未だ模索中の部分が多い。市と大学が協同し事業を進めていくことには多くの問題点がある。それは、地方自治体、教育法人、企業体などの個々の目的や制度、活動方法の差異が多いことによる。しかしながらそれぞれの場が抱える閉塞した状況を経て、その経験から共有できる考えが生まれていることも事実である。他者の問題と考えていた分野にも目を向け、相互理解と協同への思考と活動の必要性は、このような美術活動の場面でも現れているのである。

これまでの主な開催事業

- ・アートラボはしもと企画オープン記念事業「はじめましてアートラボ」
2012年5月3日(木)～6月24日(日)
- ・東京造形大学附属美術館企画「人がいっぱい」
2012年7月6日(金)～7月22日(日)
- ・アートラボはしもと第6期学生企画「ぞっこんの法則」
2012年8月4日(土)～8月26日(日)
- ・アートラボはしもと企画
「風-景-観 見逃した世界・ここにある世界」
2012年9月8日(土)～9月23日(日)
- ・アートラボはしもと企画
「ギャラクシーラブ -科学もアートも宇宙がスキー-」
2012年10月18日(木)～11月25日(日)
- ・東京造形大学大学院造形プロジェクト「Resonance-共鳴」
2012年12月15日(土)～12月25日(火)

東京造形大学の学部教育課程におけるハイブリッド科目と大学院造形プロジェクト科目における専門性の領域横断による教育について

東京造形大学が2011年度から開講しているハイブリッド科目は、領域を横断した学習やさまざまな交流を通して、新たな価値を創造することを目的とした科目群である。それまでの教養的あるいは初年次教育的内容の総合教育ではなく、大学の各専攻の専門性を軸として、学生が各専攻の領域を越えてその教員から専門的内容を学べることに教育の目的がおかれている。従ってこのハイブリッド科目では、学科や専攻、学年を越えて履修した学生と教員が会うことから新たな人の交流が生まれている。また、大学院における造形プ

プロジェクト科目では、大学の専門性を広く社会との連携の中で実践していく内容を持っている。この造形プロジェクトでは、専攻の区別なく複数の教員が複合的に科目を担当し、履修する大学院生も専攻と学年の区別はない。このような大学の取り組みは、今日の社会の変動に対応した社会連携を目指した領域横断による学際化と専門の自己変革の必要性から行われているものである。

専門領域を横断し、さまざまな人の交流も生み出すハイブリッド科目と、学外での社会連携の活動を行う造形プロジェクトが複合的に作用する。それは、大学としての各領域の専門性を主軸としながら、その領域を横断することで生まれる新たな交流関係を築き、本学の独自性を持った社会連携活動に展開していく。

本学は「アートラボはしもと」を拠点とした社会連携型の美術活動を、相模原市ならびに他大学と協同して行う協定を締結している。大学が社会との積極的連携を行う活動には、学内の専門領域を横断した人の関係が必要となる。従って、ハイブリッド科目と造形プロジェクトの教育的効果が発揮されるのである。

第2部 アートラボはしもとオープン記念事業「はじめましてアートラボ」における「おはながらート・プロジェクト」の事例報告

展示概要

本事例報告「おはながらート・プロジェクト」は、佐竹宏樹が相模原市より制作要請を受け、東京造形大学との連携を軸に展開するアートプロジェクトである。

施設近隣の児童公園に集う子ども達、家族をモデル

に、当施設アトリウムガラス壁面 (W16× H6m) を和紙で覆い、人物シルエットをステンシルで描画する。ガラス越しに光が透過され、室内へはステンドグラスをイメージした色彩空間が現れ、また日暮れからは室内のライトが屋外へ、制作進行のショーウィンドーとしてインフォメーションされる。

モデルとなる「家族像」の環境的背景は、かつての工業地帯から開発に伴う大型ショッピングセンター、高層マンション、公園など全てが新しい振興住宅地のバックグラウンドを内包している。社会連携を担う本プロジェクトにおいては、アートによる「個人」「家族」「市民」を社会構造とした「社会とのつながり」を見いだすことに命題がある。

「この『社会とのつながり』をもう少し詳しくいうと、こんなことです。『自分の身の回り以外にも見知らぬ多数の人々が確かに生きていて、そして彼らもまた自分と同じように喜んだり困ったりしながら生きている』、一言でいえば、見知らぬ人々との共存感覚とでもいうべきもの。」³とは、哲学者、西研氏が社会学者、菅野仁氏との対談で述べた社会とのつながりへの認識であるが、氏は続けて「社会の存在を信じ、そして社会が-見知らぬ人々との生活の条件が-より好ましいものであることを、やはり望んでいる。」⁴と自身の活動を振り返る。「一人ひとりが自分の社会像、つまり、『自分と他者、自分と社会とはどのように関わっているか、また関わっていけばよいか』という見取り図を形づくっていく必要がある。」⁵という氏の主張は、そのままアートに置き換えられないであろうか。自分と他者、自分と社会との関わりをより好ましいものであることを望む。アートはそういった“幸福



「おはながらート・プロジェクト」館外からの夜景

な”理想像を見取り図に描くこともできる。しかしコンセプトと作品が不断の「場所」に従属する事象＝サイトスペシフィック・アートにおいては、一回性的且つ同時的・空間的な幾つかの共有「体験」が必要ではないだろうか。プロセスの共有（共同制作）と開示（ワークショップ）はこれらサイトスペシフィックを満たす必要十分条件として提示される。

本プロジェクトにおける制作プロセスは大きく二つに分けることができる。ひとつは、会期オープンまでの人物シルエット（ステンシル版）の作成、もうひとつはオープンから定期的に開催のワークショップを通じた来場者による作品参加である。プロセスを介して、制作者（内側）と鑑賞者（外側）の両面からアプローチ可能な「場所」を創造することに、本プロジェクトの特性がある。

制作プロセス

プロジェクト遂行においては、本学教員の生嶋順理、木下恵介協力のもと、ハイブリッド科目教員・村林基、松本三和、絵画専攻助手・西平幸太をプロジェクト・メンバーに、OB、学生ボランティア・スタッフ（美術・デザイン学科を横断した幅広い専攻領域からプロジェクトに賛同する学生有志）を集い、延べ100名を越える人材が携わった。地元業者協力で足場が設営され、人物シルエット（ステンシル版）の作成は、メンバー指導の下、主にOB、学生ボランティア・スタッフで行なわれた。



ステンシル版作成

制作プロセス

1. 足場設営、養生
2. 和紙裁断、ガラス壁面貼り込み
3. 原画制作、拡大コピー
4. ステンシル版作成、切り回し
5. 版貼り込み
6. 1層目（背景遊具）版抜き、絵の具吹き付け、版戻し
7. 2層目（人物）版抜き、絵の具吹き付け、版戻し
8. 3層目（近景人物）版抜き、絵の具吹き付け、版撤去
9. 紋切りワークショップ開催
10. 来場者作成の「花紋」を会場にコラージュしていく



版入れ替え



吹き付け



版撤去

ワークショップ

会期中開催のワークショップを通じて来場者は作品制作へ参加することができる。来場者は折り紙による紋切り型を作り、描かれた人物シルエットへコラージュしていく。本プロジェクトにおいては、そこで暮らす人々がモデルとなり、その家族、友人が作品制作へ自由に参加できる。

計9回、約100名の来場者によって、ワークショップ終了時には600枚を越える「花紋」がコラージュされ、日に日に会場を彩っていった。

ワークショップで採用した「紋切り型」は、江戸時代から継承される日本の伝統的な遊びで、紙を三つ、あるいは五つに折って型紙通りに切り抜き、そっと広げ



紋切りワークショップ



「花紋」貼り込み

れば美しい紋が現れる。現在では紋に限らず自由なデザインを切り紙する「切り絵」として、小学校教育でも有用な図工教材として活かされている。本ワークショップでは、参加者それぞれが、自由なデザインで花を見立てたオリジナルの紋を作る。親子でも、友人同士でも、何度でも、ワークショップ開催時はいつでも参加でき、完成した「花紋」は会場の好きな「場所」へコラージュすることができる。館外からガラス壁面の人物像の中に、自ら作成した「花紋」を探すのも楽しみのひとつである。共同制作によるプロセスは、制作者（内側）と鑑賞者（外側）の関係を時に入れ替え可能にし、創造の「場所」を内外両面から立ち上げ、自らの手でサイトスペシフィックを補完する。

不特定多数の人々が交差する環境を作品化する本プロジェクトは、アートの生成のプロセスをそこに暮らす人々と共有することで、同時代を共に生きる、お互いの存在を尊重する関係性の在りようを示している。ワークショップを通じて、他者に（あるいは隣人に、そして見知らぬ人々に）「花を贈る」行為には「幸福な」メッセージが込められている。

版表現を用いた社会連携事業における教育的効果

ここで、社会連携事業における学外の教育的効果について考察したい。

ボランティア・スタッフの募集に際しては、大学を離れ、それぞれの学生が主体的に活動に参加する機会として、本プロジェクトのコンセプトを学内有志へプレゼンテーションした。参加は任意である旨、時間的拘束は無いが、金銭的対価あるいは単位は望まれない。それに関わらず多くのOB、学生が本プロジェクトに携わった。参加の呼びかけを要約すると「新しくできるアートラボで、見たこともないものを一緒に作らないか」である。「見たこともないもの」を造るので、そのプロセスもきつと「見たこともないものになる。「一緒に作らないか」といった、純粹で、誠実な創造の動機に基づく。

では、アートにおけるボランティアリズムとはどのように機能するべきであろうか。



学内プレゼンテーション

ボランティアの定義としてしばしば自発性、無償制、公共性が3原則として挙げられる。

「つまり、ボランティアとは『自らすすんで、ほかの人や社会のために、見返りをもとめないで行う活動』といふことができる。」-新谷弘子⁶

社会連携事業である本プロジェクトは、着想段階からボランティアリズムに則って展開されている。上記ボランティアの原則に従えば、プロジェクトの目的は公共性、つまり「ほかの人や社会のために」あるといえよう。作品は会期終了と共に解体され、プロジェクトの一回性が約束される。とはいえ、その「社会」が理想的で共有できるか否かが、ボランティアとの共同制作と来場者とのワークショップを有意義にするための最も重要な動機に思われる。本プロジェクトにおける「家族像」のイメージは、地域的な「場所」が、アートを紹介することによって理想的な「社会とのつながり」のモデルとなり得ることを望むものである。アートは「“幸福な”理想像を見取り図に描く」といった、社会に向けて有意義でポジティブな思想においてのみ、ボランティア足る条件を満たすと考える。

それでは教育的効果についてはどうであろうか。「ボランティアとは、何らかの具体的な行動を通してだけ、人と人とが結びついていることである。それまで互いに知らなかった人が、共同で新しい行動を実現させている。ここでは、人は、互いに『違う』部分を担うかたちで結びついている。この行動は、その時点では、双方にとってほかの何ものにも代えられない。・・・ボランティアという関係は、けっして蓄積されるものではない。蓄積されるのはボランティアを通してひとりひとりが得た経験である。」⁷と述べるのは、社会学者の原田隆司氏であるが、社会連携事業における教育的効果として、本事例の「場所」が育むそれぞれの経験、結びつきの関係性は計り知れない。「見たこともないもの」を造りたい熱意によって支えられた現場は、活発で、時に壮絶な、かけがえのない非日常的「経験」として共有される。

「教育は惰性の強い制度である」⁸と述べる思想家、内田樹氏の論を借りれば、「経験」が実効性を持つまでに相当な時間がかかる。本プロジェクトが一回性的且つ同時間的な幾つかの共有「体験」が必要となる、と前述する理由は、それらの教育的条件を最大限有効に発動する環境、つまりアートの生成する「場所」をわれわれ自らが創り上げるためにある。メンバー及び、スタッフはそれぞれが人格を尊重し、専門性を提示し、役割を分担し、ひとつの目標に向かって作業することが求められる。共同制作は参加するスタッフによって流動的に着地点を変える性質を持ち合わせる。そのシステムを構築する際に版画制作のプロセス＝「型」といった枠組みが有用性を持って骨子になるのである。

菅野氏は「個々の具体的体験の領域を超えてシステムティックに存在するもの」⁹として機械文明＝大工場的現代の「社会」イメージについて述べている。工場的作業の分業化は資本ベースの活動において合理性の点から欠くことができない。しかし、合理性から細分化した専門性は全体を俯瞰することができないシステムを逆説的に示している。他方で、浮世絵に代表される水性多色摺り木版画の「絵師」「彫り師」「摺り師」による職分、「タイラー・グラフィックス」をはじめ、欧米型の版画工房、あるいはアンディ・ウォーホルの「ファクトリー」など、これら資本ベースの活動においても、アートの制作現場は、その専門性故に家内制手工業的分業を採用している。

家内制手工業的分業によるアートの制作現場にみられる版画制作のプロセスとは、全体を把握し且つ専門

性を発揮するシステム＝「型」の採用であるともいえよう。最終的な表現の着地点を相互了解し、個々のプロセスにおいて専門性に基づく技術と発想を活かす。それらは、ボランティアリズムに則った本プロジェクトにおいて、一回性的且つ同時間的な幾つかの共有「体験」として見いだされ、活かされる。

アートによる人材育成とまちづくりを方針とする社会連携の場である当施設「アートラボはしもと」において、本プロジェクトは共同制作を通じた他者との連動を、また本学内における教員-OB-学生の横断的ネットワークをより強固にし、学外における教育的プログラムの可能性を示唆するものとなった。本事例を経て今後さらなるネットワークへの展開が期待される。



アトリウム内景



館外からの夕暮れ

制作スタッフ
 プロジェクトリーダー：佐竹宏樹 / 本学教員：生嶋順理、木下恵介、村林基、松本三和 / 本学助手：木下直耶、青木豊、村上真之介、西平幸太 / OB：入野陽子、宮腰梨実、山田梨恵、布施なぎ / 学生：大平歩、西川太貴、植木陽香、増田奈緒、山田祐梨子、大川リサ、河野ふみ、川村景、田中西、千葉敏子、深野宣孝、大杉祥子、尾形愛、加藤光希、亀川沙也乃、小林広季、奈倉さき、二井矢春奈、和田博敬
 アートラボはしもとオープン記念事業「はじめましてアートラボ」
 おはなからート・プロジェクト 会期：2012年5月3日(木)～6月24日(日)
 会場：アートラボはしもと / 時間：9時～17時 / 休館日：水曜日 入場無料
 主宰：相模原ロータリークラブ / 協賛：東京造形大学校友会 / 協力：(株)富史産業、アワガミファクトリー、東京造形大学有志

- 参考文献
- 1) 相模原市美術館検討委員会『相模原市の美術館にかかる提言書』、2009
 - 2) 相模原市公式ホームページ、アートラボはしもと、<http://www.city.sagamihara.kanagawa.jp/index.html>、2013
 - 3-5,9) 西研 / 菅野仁『社会学にできること』、ちくまプリマー新書、2009、p19,29,72
 - 6-7) 原田隆司『ボランティアという人間関係』、世界思想社、2000、p30,82,93
 - 8) 内田樹『街場の教育論』、ミシマ社、2008、p10

| 研究報告 |

試論 なぜ、タイは版画が盛んなのか。

武蔵野美術大学
高浜利也



シラパコーン大学正門(ナ・ブラ・ラーンキャンパス)

1990年 武蔵野美術大学大学院修士課程修了
1998年 シラパコーン大学・チュラロンコーン大学客員
研究員
(国際交流基金・ポーラ美術振興財団98～00)
(日本財団 API アジアフェロシップ05～06)
2001年 VOCA2001(上野の森美術館 VOCA 奨励賞)
2006年 越後妻有アートトリエンナーレ(新潟県十日町市)
2008年 井出創太郎とのユニットで“落石計画”を開始
2013年 京都版画トリエンナーレ(京都市美術館)
現在 武蔵野美術大学教授

I. 美術史としての背景

膨張する東南アジア/タイの美大事情

タイ、マレーシア、シンガポール、フィリピン、インドネシア、ベトナム、ラオス、カンボジア、ミャンマー……。

東南アジアと呼ばれる地域に属している国々では、近年の経済成長に伴って、美術やそれを取り巻く環境も凄まじい勢いで膨張、展開し始めている。たとえば、シンガポールビエンナーレを軌道に乗せたシンガポールでは、欧米の有力ギャラリストだけでなく、中国、韓国、そして日本など同じアジア圏からも多くのコマーシャルギャラリーの進出が相次いでいる。つい先日、小山登美夫ギャラリーやミズマアートギャラリーが、政府が肝煎りでオープンさせた新しいアート拠点、「ギルマン・バラックス」にそれぞれ出店を果たすなどホットな話題に事欠かない。以前、アメリカで一世を風靡した版画工房「タイラグラフィックス」が、STPIとしてシンガポールに移転して、再出発したこともそう遠くない昔のことだ。中間層や富裕層の飛躍的な増加や、急激な中国マネーの流入を背景に、さらなるマーケットの拡大が予想されると同時に、需給のバランスを担うべき才能ある若手アーティストたちの育成、出現がすでに始まっているのである。右肩上がりのインドネシアやベトナムなどもいずれその嵐に飲み込まれ、近い将来、美術ブームが到来することは想像に難くない。さらにその先、政治の安定を果たした後の、ラオスやミャンマーなどの後発組も間違いなく、先行する国々の軌跡を辿ることになるだろう。しかしながら、これらの動向はいずれも、ここ10年以内に始まった、つい最近の出来事である。東南アジアにはずっとそれ以前から、ゆっくりと、しかも着実に、近現代美術を見事に開花させて、今もなお、世界に発信し続けている国がある。それがタイだ。

第2次世界大戦を通して東南アジア地域で唯一、植民地化を逃れたタイはベトナム戦争前後も周辺諸国の共産化が進む中、また、内戦の続くカンボジアを尻目に自由主義陣営に留まりながら飛躍的な経済発展を遂げ、一定の民主化を成功させてきた国である。もともと、しばしば繰り返されてきた

軍主導のクーデターによる政権交代や通貨危機、度重なる国内の政争、そしてタークシン元首相の追放劇に始まった現在の国内を二分する騒乱など、心配材料には事欠かないが、致命傷には至っていない。その恩恵は2000年代に入ってやや停滞を迎えつつも、GDPの増大といった数字の変化に比例して、人々の生活の質の向上、とりわけ教育環境の充実といった、いわば、じわじわと浸透するような栄養分として隅々にまで染みわたり、この国の根幹を潤してきたといってもよい。たとえば、大学における美術教育の発展を見れば、その現実を如実に物語っている。1943年に唯一の国立美術大学として創設されたシラパコーン大学は今や、工学部や医学部など7学部を擁する総合大学へと変貌し、7,000人近い学生が在籍しているほか、チュラロンコーン大学やチェンマイ大学、キングモンクット工科大学、シーナカリンウィロート大学、コーンケン大学、ブラパ大学、ソンクラー大学などいくつかの主要な国公立の総合大学にも美術系学部が設置されている。一方でバンコク大学などの私立大学でも、美術教育におけるカリキュラムの充実等、水準の高さが目立つ。また、ラチャパット大学など全国に広がる教育系大学にも、遍く美術を専門的に学ぶカリキュラムが用意されている。このように版画興隆に言及する以前から、国の素地として大学をはじめとする高等教育機関における美術教育そのものの整備、充実が着実に果たされてきたのである。



シラパコーン大学構内中庭のシン・ピラスィー像
創立記念日には献花が絶えない

シラパコーン大学／出発としての彫刻

これら、美術系学部を擁する大学の中心となるのがシラパコーン大学であるが、その歴史に目を向けてみると、まず、版画学科の存在感が際立っていることに気が付く。美術学部には絵画・彫刻・版画という3つの学科を有する中で、そもそもなぜ、版画なのか。その理由を探るべく、シラパコーン大学の成り立ちや、その前後のさまざまな事情を紐解くと、少なくとも1960年代から1990年代後半まで、カリキュラムや設備、講師陣だけでなく政治的なバランスにおいても学内において常に版画の優位性が保たれ、やがて同様の状況が他の大学に拡散しながら、タイ現代版画の興隆につながった背景が浮き上がってくる。



社会資本としての彫刻、メモリアル・ブリッジのラマ1世像

今から70年ほど前、国王の彫像や戦勝記念塔など、市中に建つモニュメントの鑄造技術をタイ人アーティストの卵たちに教えるために、政府のお雇い外国人として来タイしたイタリア人、コッラード・フェローチ（タイ名：シン・ピラスィー）によって創立されたのがシラパコーン大学である。その歴史は、いわば社会資本としての彫刻を制作する担い手の育成教育から始まったといってもよい。その後、タイ政府の政策的な後押しもあり、絵画（油画・タイ画）学科や、デコラティブ・アートと称されるデザイン系を包括する学部も設立され、教員配置や施設などの環境面でも、名実ともに美術大学としての体裁が整った。そういった組織の近代化のプロセスにおいてさえ、やはり、指導体制の中心となっていたのは依然として創立者シン・ピラスィー直属の彫刻

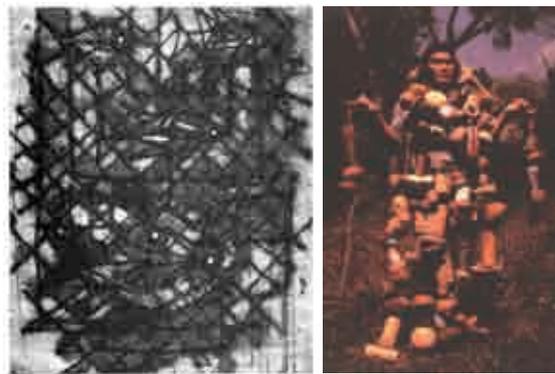
学科だった。しかしながら、明治期の日本同様、アジアにおけるモダニズム草創期の常として彫刻にしても油画にしても西欧スタイルの追従がまず、至上命題にあつて、タイ独自のオリジナリティーを持ちながら国際的な評価、質をともなう作品や、それらを生み出すアーティストの出現は困難な状況であつた。そのような停滞に風穴を開けたのが、シン・ピラシーの愛弟子で、彫刻学科の学生であつたチャルード・ニムサマーという若い才能の登場だった。1929年生まれのチャルード・ニムサマーはシラパコーン大学ではじめて彫刻学士号を取得し、際立った成績で同世代の中で頭角を現してきたいわば、エリート中のエリートである。卒業後も学内に留まり教員となり、若者を指導する立場となつた彼は、やがてこの国の版画のみならず、美術そのものを語る上で、欠く事の出来ないキーパーソンとなつてゆく。

版画学科の開設／チャルード・ニムサマーをめぐる

シラパコーン大学において、版画を専門に履修できる学科が開設されたのは、1966年のことである。当時、すでに学内で絶大な権力を掌握し、美術学部長として政治的手腕を發揮しながら様々な改革に取り組んでいたチャルード・ニムサマーは、その一環として独立した版画学科の必要性を強く感じていた。元々、シン・ピラシーに彫刻学科の学生として指導を受けた彼は、自らの制作において彫刻にとどまらず、油画、版画と幅広く制作活動を展開していたが、とりわけ1960年代は版画制作に熱心に取り組んでいた時期であつた。ローマの美術アカデミーへの留学や、ニューヨークのプラット・グラフィックセンターでの研修を経て帰国後、本格的に版画制作に打ち込むようになったチャルード・ニムサマーは、ほぼ独学で様々な版画技法を身につけ、第4回東京国際版画ビエンナーレで外務大臣賞を獲得するまでに至る。他にも国際展での受賞が重なり、彼自身が内外から一気に注目を浴びることによって、必然的に学内において版画の重要性がより一層、認識されるところとなり、版画学科開設の大きな原動力となつた。結果、タイでの版画の存在感は日増しに大きくなってゆく。

その後、波状的に各地に設立の相次いだ美術系

大学にも当然、版画を履修できるカリキュラムが生まれ、シラパコーン大学で学んだチャルード・ニムサマーの教え子たちが教員として続々と着任していった。つまり、シラパコーン大学で行われていた版画教育の雛型が、人事とともにタイ全土に拡散、普及したということである。このように、シラパコーン大学における版画学科設立、つまり、チャルード・ニムサマーという人物の登場と活躍、そして絶大な権力掌握を契機に、タイにおける版画興隆の幕があがったのだ。



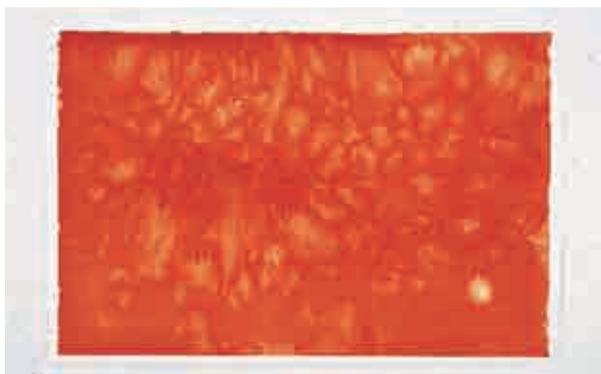
チャルード・ニムサマー左：“Print 7”1964年
インタリオ（第4回東京国際版画ビエンナーレ外務大臣賞）
右：“Rural Sculpture 4”1982年

モダニズムの展開／版画による実践

チャルード・ニムサマーが集中的に版画制作をおこなっていた1960年代のタイでは、専門的な版画制作用の備品など揃うはずもなく、自らの創意工夫で試行錯誤を繰り返しながら、表現に適した技法や道具を開発していかなければならない環境に置かれていたことは、想像に難くない。この状況は、現在のタイにおいてもさほど変わってはおらず、アーティストの版画制作や、大学版画教育の現場でさえも、驚くほど素朴な道具や材料を用いながらも、瞠目に値する高度な技術で質の高い作品が生み出されている。松脂を買うために中華街の漢方薬屋を訪ね歩き、木版用の版木のために、旧市街にある仏具・建具屋街までトゥクトゥクを飛ばす。こういった回り道のプロセスで見聞きする風景や、体で感じる社会構造のリアリティーそのものが、作品世界の奥底に色濃く反映されているのが、タイ現代版画の大きな特徴となっている。油画や彫刻がとりあえず、西洋で繰り広げられたモダニズムのあとをなぞる事から

スタートしているのに対し、版画においては、材料調達や技法開発を含めて、自分達で工夫しながら体得したものすべてがオリジナリティー、つまり、作品の構造的な強度に直結することになる。この強みが1960年代以降、国際舞台で外国のアーティスト達の作品と互角に対峙できた大きな要因ではなからうか。

残念ながら本流であったはずの彫刻は、シン・ピラシー亡き後、シラパコーン大学という最大の権威の象徴、アカデミックの殻がかえって足枷となり、その一歩外へと踏み出す機会を失ってしまった部分も否定できない。たとえば、彫刻が国家のための社会資本を生み出す手段（公共事業）として機能し得た頃は、それ以上の存在意義や歴史性、批評性を見出す必要は生じなかったであろう。しかし、タイ社会のなかでひと通りモニュメント制作等、インフラ整備としての彫刻の需要期が終結し、純粋に美術としての自立を鑑みる必要性に迫られたとき、どれほどの彫刻作品がその答えを見出せたかというと甚だ疑問である。故モンティエン・ブンマーが1990年代に登場するまでの、かくも永き不在が多く、多くの事実を物語っている。このように油画や彫刻に代わって、版画学科がシラパコーン大学、すなわちタイの美術界を牽引していったのだ。この状況は、少なくとも1980年代後半まで続くことになる。



ヤナウィット・クンチャートン
“Paa-Sa-Nguan”モノタイプ 2005年

タイ版画の真実／“版画のプロパーではない版画の祖”

ここで注意しなければならないのは、版画興隆の立役者としてのチャールズ・ニムサマーという人物の制作上の業績や、政治的手腕だけを偉人伝のよ

うに声高に叫んでも、タイ版画の真実は浮かび上がってこないことである。あまり語られていないことだが、最も重要なことは、彼が“タイ版画の祖”とよばれる存在にもかかわらず、決して“版画のプロパー”ではなかったという側面だ。彫刻から出発したのち、かなりの質と量をともなった版画制作を続けながら、インスタレーション制作やパフォーマンスも同時に、数多く行っている。おそらく、学生たちは版画学科で版画を学びながら、日常の風景としてそれらの現場をつぶさに目撃してきたことだろう。実際、今日のタイ現代美術の屋台骨を支えるインスタレーション系のアーティストたちの多くが、シラパコーン大学の版画学科に出自をもつという事実は見逃せない。アランヤ・ラートチャムロンスックやスラシ・クソンウォン、ニパン・オラニウエスナ、そしてカミン・ラーチャイプラサートなど、ベネチア・ビエンナーレをはじめとする多くの国際舞台で現在、活躍している一線級のタイ人アーティストたちの多くが、チャールド・ニムサマー門下の版画学科から誕生しているのだ。版画の総大将が自ら、一歩引いたところで、事態を相対化させながら、媒体としての版画に真摯に向き合っていたのである。コップの中の嵐に終始しがちな、内向きの“版画ムラ”など決してつくることなく、王道を追求する正統的な版画表現から、同時代の先端的な美術に至るまで、幅広い人材を輩出しているタイの版画の懐の深さや、層の厚さから学ぶべき点は少なからずある。このように、彫刻から版画、そしてインスタレーションという展開モデルが、“版画のプロパーではない版画の祖”、チャールド・ニムサマーによって、かなり以前から実践され、今日活躍している世代に多大な影響を与えたことは、タイの版画の興隆を検証するうえで決して見逃せない事実である。



版画に出自を持つアーティストたちの作品展開例

ここまで、主にタイにおける版画興隆の背景を美術史的視点、つまり、モダニズム展開のプロセスを検証しながら考察してきた。その一方で、タイ人の

特質、気質や社会構造の特性といった社会的背景も、決して無視できるものではない。

II. 社会的な背景

不思議な距離感をともなった器用さ／多様で曖昧な計画性

石鹸彫刻、ミニチュア菓子、蝋人形、マッサージ、ムエタイ……。観光旅行で見聞きするだけでも、タイの人々の驚愕的な超絶技巧を感じることは充分可能だ。しかし、長く住んでいると、さらにその先にも見えてくるものがある。



バンコク都内の建設工事現場。

日本とは随分異なる工法、段取りで作業が進んでいる。

私がシラパコーン大学に滞在中、学生たちの版画制作の指導で常々、感じていたことがある。それは、タイ人の持つ“不思議な距離感をともなった器用さ”とも言える特質である。版画制作だけでなく、街中のビル建設現場や、屋台料理の調理の過程を見ても同様に感じられることだ。我々が器用さの基準とは何かを考えた時、たとえば、難度の高い課題を、如何に無駄なく最短距離で、より美しく完璧に仕上げるかという洗練された作業工程を思い浮かべるかも知れない。しかし、タイ人の器用さには、曖昧な段取りの中でいきなり、今、目の前にあるもの、ありのままの状態から作業が始まり、多少の二度手間や、やり直しなどを繰り返しながら結局、最後に帳尻を合わせて仕上がるというねじれたプロセスが多く含まれる。これが“不思議な距離感をともなった器用さ”を生み出すもととなる。段取りが重

要と思われがちな版画の制作工程で、意外とこの回り道を含むタイ人の器用さが、有効に作用しているように思えてならない。特に、銅版画をはじめとする金属板の加工などでは、こういった、“多様で曖昧な計画性”がかえって、定石通りの段取りや作業工程では、絶対ありえない優れた画面効果を生み出すことがあるのだ。つまり、どういう手順で、どんな技法で、どういうふうにしたのか想像もつかないような、“不思議な超絶技巧”がタイにはやたら多いということだ。私自身が幾度となくそれを目撃している。

この器用さという観点をさらに突き詰めれば、仏教文化の中で培われた伝統的な美術工芸分野での装飾技術、特に螺鈿細工などの細密で高度な素材の加工技術を、金属凹版画などの製版工程に速やかに転用できたことも容易に推測される。王宮や寺院などに見られる、こうした美術工芸品制作の技法的な素地の存在も、版画の普及を考える上で見逃すことのできない要因だ。一方で、仏教経典や札等の印刷技術が、古来よりタイ社会に深く根差したうえで、人々の暮らしの中に自然に取り込まれていたことも、ベーシックな版概念がより広く、容易に社会に受け入れられた一因となったに違いない。

オリジナルとコピー／イメージの拡散と所有形態

版画の持つ複数性とマスプロダクト。ここにも、タイ社会の中に、版画を無理なく落とし込むことが可能なフォーマットが存在していたようだ。



ブラ・クルアン (Phra Kruang) と呼ばれるお守り

たとえばタイには“プラ・クルアン”と呼ばれるお守りがある。バンコクのタクシーに乗ると必ずといっていいほどフロントガラスの周りに飾られているものであり、信心深いタイ人の多くの首には必ずぶら下がっている、雛型で大量に複製された粘土製の小さな仏像のことである。シラパコーン大学の裏手、ター・プラチャンの船着場へと抜ける道すがら、“プラ・クルアン”を専門に扱う店が軒を並べる一大マーケットがある。古くはスコタイ時代の出土品と囁かれる何百万パーツもする国宝級のものから、一目で大量生産と分かるような粗悪品まで文字通り、玉石混合の山の中から掘り出し物を求めて日々、老若男女が群がる興味深い場所である。多くは徳を積んだ僧侶が、エディションを決めた上で信者に頒布したものが今や、そのご利益次第で何百倍、何千倍ものプレミアムがつき、さらにそれらを鑑定する専門家や専門誌が登場するなどマニアの世界へと変貌した特殊な世界だ。一部、投機目的であるにせよ、ほとんどの人たちは純粋に仏教への帰依という深い信仰心からそれらを所有するのである。ただ、よく注意して考えてみると、彼らが所有するのはあくまで複製されたコピーであるという事実気づく。雛型としての、唯一無二のオリジナルの存在は、ほとんど省みられることはない。あくまで手に入れようとするのは、オリジナルという物質の存在ではなく、特定のお守りの“イメージの雛型”、つまり自己を導いてくれる宗教性を帯びたアウラなのである。それは、どれだけ大量生産されても決して消滅することはない。肌身離さず常時、そのイメージに包まれることによって、人々は現世の功德を積むことに邁進し、来世の幸福を願う。

版画の所有形態は、誤解を恐れずに極論すれば、タイ社会におけるこの“プラ・クルアン”の頒布、拡散状況に酷似している。同一作品が複数存在するにも関わらず、それぞれがオリジナルとしての価値を有し、等しく喜びを共有することができるのである。このオリジナルとコピーのあり方は、現実社会におけるイメージの反復性、複数性の中で消滅するどころか、ますます強度を増すアウラの存在をくっきりと浮かび上がらせている。

共有される空間／他者の気配

他者性、自分以外の存在。ノイズ、共有されるもの……。タイの日常で常に感じる、何かの気配のようなもののことだ。



当時、住んでいたアパートに隣接する空き地で深夜2時に繰り広げられる歌謡ショー（スクンビット地区トンローソイ8）

タイに暮らしていた時、日常生活の中でタイ人の持つ“空間の共有感覚”が、版画制作で感じる空間意識と極めて近いと思えたことが幾度となくあった。たとえば、生活空間の中での音に対する許容範囲を例にとると分かりやすい。ホテルの隣室から聞こえてくる大音量のテレビやラジオ、音楽、話し声だけでなく、アパートに隣接した空き地で最低、月一回は繰り広げられる真夜中の映画大会やコンサート、カラオケなどの大音量は、われわれ異邦人には騒音以外のなにものでもなく、理解に苦しむことが多い。また工事現場では、昼夜関係なく24時間作業が進行し、轟音を響かせているし、電車（地下鉄・BTSなど）やバスなどの公共空間でさえ、人々はかまわず、携帯電話で会話を楽しんでいる。地方の長距離バスに至ってはもう、お手上げ状態だ。もちろん、それを咎める人などいない。常に何かしらの騒音、雑音は付き纏うものであるというのが常識である。その是非はともかく、音に関していえば、生活していく上で、自分と他者との空間の境界がじつに曖昧なのである。言い換えれば、自己感覚の中に、常にノイズとしての他者の存在、気配が入り込み、それから逃れる手立てがないのだ。タイだけでなく、多くの東南アジアの国にも言えることかも知れないが、あらゆる場所において空間を完全に遮断し密

閉するという概念は、一部を除いて極端に希薄である。つまり、基本的に空間はみんなて共有するものであり、その中に個のあり方を委ねているような感覚を強く覚えるのである。昔の日本の暮らしも、そうであったというむきもあるかもしれないが、実際、体験してみると音量他、すべてが別次元ということがわかるはずだ。

ノイズを媒介に、自分以外の他者と常に繋がっているという空間の共有感覚。この曖昧な境界こそが、版画制作のプロセスで発生する他者性（つまり版画制作での時間的、作業的な距離感とそれに起因する画面効果、たとえば描画、製版、刷りという作業工程を経ることによる回り道の中で、制作者の意思以外の要素が、画面上に入り込む余地の発生）の存在が抵抗なく受け入れられ、気質、国民性において版画の興隆を支えてきた理由のひとつとなっていると私は考えている。それは、工房というパブリックな場での制作（作業上の相互扶助的側面も含めて）だけでなく、道具や設備の共有という制作環境面への順応についても等しく言えることである。

Ⅲ. まとめにかえて

バンコクの日々／私見としての試論

まだまだ書きたいことが山ほどあるが、紙幅が尽きてきた。今後、さらに熟考し、次の機会に委ねることにしよう。

気がつけば、1998年に国際交流基金の派遣で初めてタイを訪れてから、3度に亘る長期滞在を繰り返して、延べ5年近くバンコクで暮らしたことになる。制作以外にも、実に多くの出来事を経験した。現地の病院で妻は娘を出産し、住んでいたアパートの火事騒ぎや軍事クーデターにも遭遇した。国王の在位60周年パレードも目撃した。また、友人、知人との付き合いの中で多くの冠婚葬祭にも立ち会った。勿論、作品もたくさん作ったし、展覧会のため、日帰りでの往復を果たしたことも懐かしい思い出だ。こういった体験を下敷きに、私がシラパコーン大学を拠点に見聞きした状況や、日々の照り返しの中で覚えた版画に纏わる雑感をまとめたものが

この試論である。決して学術的な分析ではない。当時の記憶を頼りに一気に書き上げた私見と言った方が適切かもしれない。



2006年9月19日午後、発生した軍事クーデター。占拠された政府庁舎にほど近いシラパコーン大学周辺にも戦車が集結し、戒厳令が発令された。

振り返って日本を俯瞰して／版画の立つ瀬、進む先

タイにおいても、例外なく急速に浸透するデジタル印刷技術の革新や、多様化する現代美術表現の展開の渦中であって、版画の絶対的な優位性など完全に過去のものとなってしまった。それが抱える今日的課題は、日本と全く同様の状況であるといってもよい。一方で、振り返って日本を俯瞰したときに、手探りの闇の中に浮かび上がる版画の未来の光明も数多くあるような気がしてならない。20代、30代の若い世代の台頭は目覚ましい。彼らが、さまざまな歴史を背負うにしても、乗り越えるにしても、さらにはリセットするにしても、だ。先人たちのメチエの蓄積や、その所在を珠玉の宝石箱ととるか、或いは呪縛の巢窟、伏魔殿と捉えるかは本人次第であることは言うまでもない。これから先の時間を見据えることが肝要なのだ。今回、タイ版画の展開を見通した事で私自身、この先の版画の立つ瀬、進む先をしっかりと、当事者としてこの目で見たい衝動に駆られ始めている。少なくとも、その寄り辺を探る嚆矢を放つことが、自分たちの世代の役回りであるという覚悟は持ち合わせているつもりだ。新生した版画学会がその舞台となる事を切に願っている。

| 特集 |

「版の」アイデア - 私の作法 -

凹版 私の技法 - 色彩銅版画 -
安藤真司 / 個人会員

凸版 水性・油性摺りによる多色木版
- 版がみせる形 -
古谷博子 / 多摩美術大学

平版 - 石版を巡る、とりとめのない話 -
園山晴巳 / 日本大学

版画を標榜する私たちにとって、版を介し作品を成立させる制作行為や思考態度の原初は何処にあるのかを探ることがこの特集のささやかな動機です。版を存在させる時、私たちは原点に何を必要としているのだろうか。

求める表層のバリエーションを満たすための「多様な用法」として版を利便的に扱うのではなく、版の原初＝移す・写す・置換、等を「多能的に作用」させようとする意思が、版画の広範な展開を望むとき有用な思考ベクトルとなるのではないのでしょうか。版画のテクノロジーや表現が多様性をもって横への広がりを求めるという捉え方に加え、三次元的に下方への初期的必然性の確認を果たし、そのことで上方への未知の広がりをも望めるのではと考えます。

前号の「孔版」「紙と版」「デジタルと版」に続き、今号では「凹版」「凸版」「平版」を取り上げ、各氏の版との関わりを紹介することで、求める原点の端緒になればと願う次第です。

編集部 若月公平



| 凹版 |

私の技法 - 色彩銅版画 -

安藤真司

1960年 岐阜県生まれ
 1987年 東京芸術大学美術学部絵画科油画専攻卒業
 1989年 東京芸術大学大学院美術研究科修士修了
 1989-94年 東京芸術大学版画研究室助手
 2005-08年 東京芸術大学非常勤講師
 2010-11年 文化庁在外研修員としてアメリカ滞在

色彩の記憶

里山と呼ばれる自然豊かな土地で育った私は、少年時代から大の釣りキチ少年でした。学校から帰るとすぐさま、釣り竿と網を持って川や池に向かいました。釣り上げた魚や、網ですくったカニやエビなどの小動物の鮮やかな色や手触りを興味深く観察しながら、一匹ずつバケツに入れていました。釣りだけではなく、昆虫採集や季節ごとに収穫する野草や木の実。とにかく自然の中を駆け巡り、生き物を採る事が大好きな少年でした。

苦勞して釣り上げたアマゴのパーマークと宝石を散りばめたような朱点、漆黒の甲虫たち、アゲハ蝶の黒い縁取りの中に織り込まれた黄色や橙色、雑木林の中で紫色に熟したアケビと真っ赤に色づいたカラスウリ。少年時代の思い出は、色彩豊かな自然とそこに生きる生物たちと共にあります。

大学時代に銅版画と出会った私は、ごく自然に花や昆虫などをモチーフとして選んでいました。今考えてみると、大人になった釣りキチ少年の底流には、少年時代を過ごした里山での自然と付き合い、自然を肌身で感じた体験が、色濃く反映されていると思います。

銅版画との出会い

大学は油画専攻に入学しましたが、どちらかと言うと、油画より鉛筆やペンで描画する事の方が好きでした。油絵の具と筆とキャンバスよりも、何か自分に合った描画素材がないのか、探している時でもありました。そんな大学2年の時、エッチングと出会いました。ニードルで銅版に描画した時のカリカリとした抵抗感が心地良く、まさに探し求めている素材でした。エッチングはエングレーヴィングほど熟練を要しませんから、描画に関しては、鉛筆やペンでの延長線上にあります。しかもドローイングでは決して表現できない、腐蝕する事によってのみ生みだされる繊細でしなやかな、そして時としては、くずれそうで危うい線を作り出すことができます。エッチングの線に魅了された私は、それ以来ずっとエッチングを中心に制作しています。

油画科の友達は、刷らなければ結果を見ることができない版画にもどかしさを感じていましたが、私には版を介した間接的な制作が合っているよう

です。ずっとキャンバスと対峙していると、油絵の具をキャンバスの中でぐちゃぐちゃと、こねくりまわして、いつこうに終わることができませんでした。

また、腐蝕で作られたさまざまな凹を指で触れ、確認しながら描画していく作業は、まさにモチーフである植物などの細部を手で触れ、肌で感じながら作品のイメージを作り上げてゆく行為と、とても良く似ています。モチーフとの直接対話と同じです。この銅版画の視覚だけでなく触覚的な感覚が、私をひきつける要因でもあります。

製版

実際にモチーフを目の前に置き、グラウンドを塗った銅版に直接ニードルで描画していきます。構図は決めますが、しっかりとした下絵は作りません。植物を描いていると、時間と共に変化し枯れて行く姿はどれも美しく、どの瞬間を描こうか迷ってしまいます。描き直す事も多々あり、修正しても描画跡が残ってしまいますが、それを間違えとしないで調子として生かすようにします。また下絵を写さないため形が歪んでしまう事もありますが、それを失敗とは思わず、面白い形にしようと楽しめます。

モチーフを見ながら描きますが、私はいつも自然の中での記憶や、体験したさまざまな場面との間を行ったり来たりしています。版作りの中で、この描画に費やす時間が一番長く、私には楽しい時間です。

描画した銅版は腐蝕します。私は描画しながら腐蝕してゆく方法ではなく、おおかた描いてしまった後、黒ニスで止めながら腐蝕します。その方が描画に集中できるからです。エッチングの描画はドローイングと違い、ほぼ均一に強弱なく描きます。私は時間をかけて腐蝕することで、銅版上で、時と共に変化してゆく生物を再び蘇らせるのです。一通り腐蝕が終わったら試刷りをして、何度か加筆します。

エッチングの工程が完了したら、アクアチントで濃淡の調子をつけます。私の作品には雨や風や水のイメージを表現した作品が多く、アクアチントは、まさにイメージを具現化するのに重宝する技法です。

黒版が仕上がったら、色版の制作に入ります。アクアチント（スピットバイト）、ドライポイント、ルーレット、の技法を中心に1~2版作ります。色版を刷り、その上から黒版を刷ります。



黒版のみの刷り



〈完成〉黒版1版、色版2版、色雁皮紙コラージュ

刷り

銅版画の多色刷りには、1版の版で色インクをつめ分けする方法と、色数だけ版を作って重ねて刷る方法と、凹凸版刷りがあります。私は黒版を1版と色版を1~2版重ねて刷る方法で制作しています。



A. 三色三版刷りの場合

それぞれの版にインクをつめて拭き取ります。色インクは拭き取り過ぎると色が濁ってしまうので、ウォーマーの上で版を温めながら、油膜を残しぎみに拭き取ります。

色版から刷ってゆき最後に黒版を刷ります。1版ずつインクを乾かしながら刷り重ねてゆく方が、それぞれの版の様子を正直に刷り取れるのですが、私はインクが混ざり合った柔らかな色合いが好きなので、3版連続して刷ってしまいます。



1版目の刷り



2版目を重ね刷り



〈完成〉3版目を重ねた刷り

B. 二版+色雁皮紙コラージュの場合

銅版画の色刷りの場合、どうしても色彩が渋くなり、少々ひかえめで目立たない色調になりがちです。私のイメージにある自然界の色鮮やかな生物たちの色調とは、ほど遠いものに仕上がってしまいます。

学生時代、試行錯誤の末、思いついたのは色雁皮紙を部分的にコラージュして刷る方法でした。当時は刷りの技術が未熟なため、色インクがどうしても濁ってしまいました。それを解消するために色雁皮紙の助けを借りたとも言えます。例えば、花卉の部分に色を差したい場合、あらかじめ染めておいた色雁皮を花卉の形に切り抜き、色版の上に並べて部分的に雁皮紙刷りを行い、さらにその上から黒版を刷り重ねます。色版と色雁皮紙の重なり加減で、アクセントにもなりますし、微妙な中間色を調節することもできます。

この方法で刷り始めて以来、少しずつ自分の色彩のイメージに近づいてきたように思います。



切り抜いた色雁皮紙

※色雁皮紙はコラージュする箇所の方に切り抜いておきます。

1.色雁皮紙コラージュ、2.色版、3.黒版の順番で刷り重ねます。



1.色雁皮紙コラージュ



2.色版を重ねた刷り



3.〈完成〉黒版を重ねた刷り

※現在は、黒版1版+色版1~2版+色雁皮紙コラージュで制作する場合があります。

色彩銅版画の魅力

銅版画の王道はやはり黒の世界にあるのかとも思います。一つの版種の中で、これほど様々な技法のある版種は他にはなく、それぞれの技法によって作られた版は、それぞれ違った状態でインクが版に溜まります。黒で刷れば版に溜まったインクのマチエールを一瞬にして明確に見る事ができます。それはまさに紙とインクによって組成された銅版そのものの物質的な表れかたです。私の作品でも、やはり黒版が良い出来でないと、いくら色版を重ねても納得のゆく仕上がりにはなってくれません。

手っ取り早く色を使いたいのなら、手彩色をすれば簡単で良いのですが、しかしそこには、銅版画特有の紙にインクがくい込んだマチエールは存在しません。色を単なる補助的な役割としては使いたくないのです。水彩画の淡い色調とも、堅固な油絵のマチエールとも違う、版が介在することによって得る事ができる、混ざり合い溶けあうような柔らかな色彩銅版画のマチエールがそこにあります。

学生時代から色彩に興味があった私には、黒一色の作品は数点しかありませんでした。眼鏡の必要もなく、気力が続く若いうちに描けるだけ描いてやろうと意気込み、一時期、黒一色の作品を作ったこともありました。でも色彩の魅力からは、どうしても離れることはできませんでした。自然を自分のイメージの領域として制作していると、色鮮やかな生き物たちの情景が脳裏に浮かび、色彩銅版画に挑戦したくなってくるのです。



凸版

水性・油性摺りによる多色木版 -版がみせる形-

多摩美術大学
古谷博子

1986年 多摩美術大学美術学部絵画学科油画専攻卒業
1988年 多摩美術大学大学院美術研究科修了
1990年 平成2年度芸術家国内研修員
2008年 第7回高知国際版画ビエンナーレ 準大賞
現在 多摩美術大学非常勤講師
日本大学美術学部非常勤講師

「人」は、曖昧さに目を背ける。本来曖昧な存在である「人」は、曖昧さに委ねていたいと思うが、それを自覚したり、他者に認識されると背を向ける。居心地のよい曖昧な状況は、意識されたとたんに、落ち着きの悪いものとなるからだ。だから人は、曖昧さを曖昧なまま露呈されることに不安を感じ、はっきりとした合理的で明快な存在、または状態を求めているのではないだろうか。

私は、大学で版画を専攻して、初めていろいろな版種で作品を制作した時、さまざまなファクター、すこしの条件の違いで、その様相を変化させてしまう木版画の中にこの曖昧さを強く感じた。木版画はとても精緻な技法で、印刷技術の一種として発達し、情報媒体としての役割を担っていたことから、曖昧さとは対極の存在というイメージで捉えていた。

それゆえにそれは新鮮な驚きであった。そして、凸版というシンプルな技法なだけに、直接描く油絵やドローイングとは違い、版としての制約が多く「とても不自由で曖昧な技法」それが、私の受けた木版画の印象だった。その「不自由さ」と「曖昧さ」の中で、どう向き合っていくのだろうか…？そのことが、私と木版画の出発点となった。

凸版とは

木版画は基本的に凸版である。凸版とは絵の具が付く面が凸になっているという、非常に単純明快な技法である。つまり段差をつければよいということだ。段差をつけるための道具として彫刻刀があるが、その他、先の尖ったものでひっかく、硬質なもの叩く、表面を焼いて硬い繊維を浮き上がらせる、また物を貼り付けるだけでも容易に凹凸をつくりだせる。版材が木という加工しやすい素材なので、多くの方法で簡単に凹凸のある版へと変容できる。

そして、版自体がとても単純なだけに版に運ぶ絵の具の量や、刷毛による絵の具ののぼし方、また、摺りの圧力加減でも和紙の表面に写し取られた色相や形は変化してしまう。もちろん、浮世絵の職人のような卓越した彫りや摺りの技術があれば、また考え方も違っていたのかもしれないが、もちろん私にはその技術がないし、それを求めてもいなかった。ならばこの負の性質ともとれる版の特性を生かし、

意図を持って曖昧に、そして柔軟に版から提示されたものを見つめ、選択しながら輪郭を探して行こうと考えた。

それでは私の版と制作の実際について述べたいと思う。

版と摺り

まず版木を選ぶことから制作が始まる。それは木には「木目」があるからだ。木目は多くのものを想像させてくれるし、類似性はあっても同じものは一つもない。生命が描く無二の容姿である。せつかく版材に有機物である木材を使うのだから、この自然からの賜り物を利用したい。木目の模様、また方向を見て版木を選択する。そして、そこからイメージを膨らませていくのは、生の痕跡を辿るようで果てしない。

次に、大まかなイメージが固まった段階で、モデリングペーストやジェッソ、シェルマチエールなどを使ってコラグラフィの版をつくる。この版が1版目となり油性インクで摺るのだが、効果としては油絵の下地のようなものである。ストロークやドロッピングなど、彫ることでは得られないような表情が、筆やパレットナイフ等を使って、自由自在につくりだしていける。この時、それぞれのマチエールの高さに差があると、バレンで摺る時に均等に摺れないため、出来上がった版は、サンドペーパーなどで高さを均一にしておく必要がある。

その上に水性絵の具を摺り重ねていく工程だが、版の順番としては、「油性インクで摺ったあとに水性の版を重ねる?」と疑問に思われるかもしれない。油性インクがついているところは、水性絵の具が浸透しないと考えるのが一般的な見解だろう。私の制作では、和紙という素材も助けになっていると思うが、バレンで和紙に軽く摺って紙の繊維が残るようにインクをつけているため（点状にインクがついている）、水性絵の具を支持体に無理なく浸透させることができる。油性インクを最初に摺って、水性の版を重ねるという工程順により、版の重ね方（回数・色の選択、等）でマチエールの見え方が調整できるのが、この方法の利点の一つである。また、油性のマチエールを最下層にすることで、マチエールが饒舌にならず、水性絵の具が本来持つ色の力、美しさを損なわないと考えている。常識的にはやや垂流とも見えるこの工程が、あくまでも下地の効果として、私の表現には適していると思っている。



コラグラフィに油性インクをのせる



モデリングペースト、ジェッソを使ってコラグラフィの版を制作



コラグラフィの版をバレンで摺る

2版目の水性摺りの版は、マチエールが摺られた画面に、調子を付けていく版である。調子は下に摺ってあるマチエールと重なった時の見え方で判断したいので、出来るだけ形が限定されないように板ぼかしや水性ウレタンニス塗った版（水性ウレタンニスが塗られたところは色が付かない）を使っている。この時、柔らかく調子をつけていきたいという欲求を持つ。一般に木版は彫刻刀で彫り込むことによるエッジの効いたシャープな表現をするには適しているが、柔らかく表現するには、摺りや彫り方など多くの技術が必要になってくる。しかし、水性ウレタンニスを使用する方法なら、濃度を変えることによって版面における絵の具の浸透率が変わり、ハーフトーンや柔らかな表情、そして筆で描くような調子も容易に表現できる。

以前はキッチリと版を彫って、エスキースの通りに形を決めていた。しかし、前にも述べたように摺り方等でいくらかでも変化してしまうなら、明確な形を排除して初めから曖昧に進めて行こうと考えた。そして摺り取られて浮かび上がる木目の形や、版を重ねることで現れた形の面白さからイメージをさらに構築し、3版目以降の版をどうすべきかを考えていく制作方法へと変動していった。そうすることによって、エスキースから自由に解放される手段を得ることができたと思う。

和紙に摺る

制作していく中で支持体としての和紙の存在は大きい。それは、和紙自体の持つ MATERIAL の美しさがあるからだ。絵の具を付けることで、汚してしまっているのかもしれないと罪悪感を抱くほどの存在感。その美しさをできるだけ画面の一部、というより画面に不可欠な要素として大事にしたい。それは、絵の具の色の力を引き出すためにも必要なことだと考えている。

1版目のコラグラフの版は、活版インク、またはリトインク等に体質顔料などを混ぜた堅めの油性インクを使用している。細かいマチエールまで残さず摺り取れること、柔らかいインクは和紙の繊維をつぶしてしまうことから、インクは硬く粘り気があるものが好ましい。そして使用している色は白で、この色を選択した理由は、2版目以降どんな色にでも対



1版目 コラグラフの版



油性インクの白 摺り上がり



2版目 水性の版



水性絵の具 (吉祥絵の具 素鼠) で
1版目に重ねたところ

応できることと、そのまま白の色として見せることで和紙の白との質の違いも表現となるからだ。(この版の時、部分的にのせるインクの量を変えることで、上に重なる水性絵の具の付き方も調整することができる)

2版目以降の水性の版は、同じ版で水性絵の具を薄く何層にも何層にも摺り重ねていく。摺るというより和紙を染めあげていくような作業だ。紙の繊維の中で、色と色が重なって和紙と水性絵の具が一体化していく。これは油性インクにはない水性絵の具ならではの効果だ。

重ねることによって色が提示されていくが、同じ版を用いても絵の具の量や水分量、重ねる回数、摺り圧でも差異が生まれる。色を変え、版の順番も入れ替えれば、無数の選択が広がってくる。

この不安定で曖昧な状況は、版というものの中であえて迂路を通ることになるが、内在する思考から遠く離れ、深く掘り下げたイメージの生成を昇華させるためには必要な行為だと思っている。



油性インクでコラグラフの版を摺って、その上に水性の版を重ねたところ(部分)

曖昧なるもの

版画は油絵などと違い、版という在外的な要素の介入によって成立してしまう表現方法であるため、制約が多く大変不自由であると思う。

確かに、その不自由さが、他律的な次元に決定権を委ねているというところに妙味があるようにも思われるが、一歩間違えれば版と技術の中で、自律を見失う要因にもなるのではないだろうか？

私にとって曖昧とは、階段の途中にある「踊り場」のようなものかもしれない。それは、版という階段を

上りながら意識的に「踊り場」を設け、次へと登る明確な足取りをためらい、「待機」する時間をつくり出すためのものだ。それは、止まっているように見える水鳥が、水面下では激しく足を動かしているように、歩みはなくても思考は足下を深くえぐっていく。それは「ぼんやりとした、形にならないものを不明瞭なまま見続ける」ことだと思う。そして、そこから浮き上がるものが、本当に存在するか否かは分からないが、見続けることが「版」と「版画」を繋ぐために必要な行為だと考えている。

私は、「不自由で曖昧な技法」である木版画に、まだまだ振り回されることばかりであるが、今後この曖昧さの中で、「踊り場」を自らつくり出していくつもりだ。それは、内在する消極性の発露ともとられがちだが、私にとっては息を整えながらも、敢えて多くの障壁と直面する場であり、大きな決断を伴う場となるのかもしれない。そして「踊り場」から次への一歩は幾千の分岐を越えた一歩になればと思っている。

とにかく明確な足場もないこの「踊り場」に静かに委ねることが私の版と版画制作となるのだろう。



風-韻No. 2 木版 75×75cm ED15 2007年



「平版」

—石版を巡る、とりとめのない話—

日本大学
園山晴巳

1972年	東京造形大学絵画科卒
1976-78年	文化庁在外派遣芸術家研修員(仏、米) ゴードン工房、ディジョベール工房、アートリト工房にて研修
2004年	南天子画廊個展(東京)
2011年	国立深圳画院美術館、武漢美術館、常熟美術館個展(中国)
2012年	北京ビエンナーレ(中国美術館)
現在	和歌山、リュブリアナ、台北、ガンランなど国際展受賞多数 日本大学芸術学部非常勤講師

リトグラフを始めて飽きもせず、もう40年にもなる。また、ご存じの方もおいでだろうが、プリンターの仕事も生業として行っている。

年寄りの部類に入った私に特に目新しいこともないのだが、作家と職人の両方の作法を描いてみたい。

読者は専門の人ばかりだから、今更リトグラフの原理など必要ない、また、リトほど簡単な技法もない。油で描いて、アラビアゴムを塗ったら版はほとんど完成である。リトは版画じゃないとの暴論を吐く方もおいでだが、あながち間違いではない。イメージを2回なぞる事になる彫りも、デコ、ボコも無い。原理を知ってしまえばこんな簡単な技法もないのである。

そもそも私がリトグラフを始めたのは東京造形大学在学中の20歳の時、自己流で磨りガラスに油で描いてアラビア糊を塗って、小さなゴムローラーで油絵の具を付け、エッチングプレス機で刷った事による。それがリトグラフというものだと知るのは、1年も後の授業によってで、そのときはもちろん見事にガラスはこなごなに割れ、上級生に怒られ挫折した。

私の学生時代は、学生運動の真っ最中、誰も学校に来ず、私1人に先生4人という日もあった。そのうち学校閉鎖になる。しかたなく下宿の隣室の写真科の学生にもらった写真機を持って外へ出て写し始めた。そのまま写真家にでもなろうかと思ったが、現像、焼き付けという暗室プロセスが好きなので、明室で見る自分の写真はおもしろくなかった。丁度その頃、馬場橋男先生が来てリトグラフの授業を受け、スターだった池田満寿夫氏が講演に来たことで、吉原英雄氏の版画の本を読みふけり、リトを続けることになった。

振り返ると、学生時代に写真をやっていたのと、その後の摺りの仕事が私の作品に大きく関わっている。

技法

私の作品は100年前の技法で、全然新しくはない。これは文化庁の在外研修員として25歳から2年滞在したパリの工房で修行したことで身についた。昔、日本では蛇蝎のごとく嫌われたクロモ石版

法で、どちらかといえば浮世絵版画の考え方に近いゆえに、一面、創作版画の敵である。きっと研修地がアメリカあたりだとだいぶ違っていただかもしれない。

技法的には全てのリトグラフの技法を、パリで学ぶことが出来た。学ぶと言っても、プロの工房なので職人として働いたに近い。色彩理論から石版、転写、作家とのコラボレーション等々、星の出ている朝から星の出ている夜まで死ぬほど働いた(学んだ)。この紙面では伝えられないが、クロモ法は職人芸であって一般的ではない。芸術的でもない。(日本ではすでに廃れている技法。)

＜創作版画運動の原点“刀画”の言葉がある通り、乾坤一擲、刃物に命が宿るといふサムライ精神があつて、これには言葉としては抗いがたい。例えばこの言葉に照らし合わせてみると、ミュシャのようなリトはもつてのほかとなるが、私にとってはやはり軟弱と言われようともこっちの方が良い。そもそも彫って刷ってという力仕事にリトは無縁で、ムナカタも良いが、しかしドラクロワやピカソのリトグラフが私は正直好きである。要するに西洋かぶれ。＞

前述したクロモ法はフランス語で言えばカラーという意味だが、簡単に言えば基本色による色分解法で(色分割とは違う)、当然マケット(下絵)が必要。私の作品で言えば、撮影したモチーフの写真カラージュ。そのままではないが、専門的に言うと捨て版法を使う。

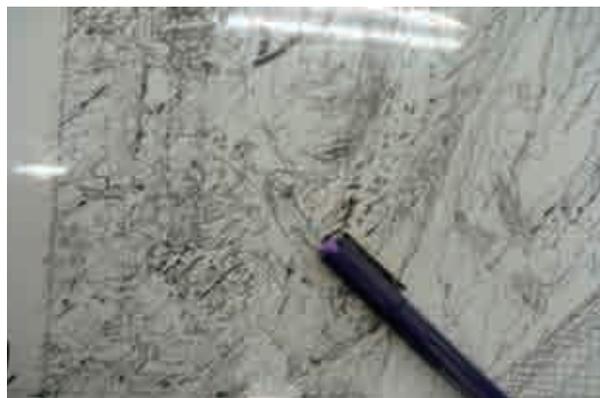
ロットリングによるイメージトレースから始める。情熱的且つ生真面目に描き続ける。後、PS版に焼き付け、捨て版とする。大昔は液体解墨を付けペンで描いて転写した。

＜思い出すのは、脇田和氏、中山忠彦氏の版は

誠に筆圧が軽く、しかし、イメージが強靱なのが印象的、また、解き墨の名手として印象深いのはサム・フランシス。サムは版画のことも深く知っていて、「この版はいつ整面した?昨日か1週間前か、1ヶ月前か?墨が思ったところで止まらない。」と怒られた。朝、いきなり私の工房に来ることになり、おまけに、すぐに制作するとは夢にも思わなかったので、慌てて出した版だったのを、見破られた。(整面は大事。)

サム・フランシスはイメージそのまま即興で墨をドリッピングするのかと思いきや、鉛筆でアウトラインを引き構図を取りながら、1枚の捨て版を作り始め、これを5版に転写せよと言われ驚いた。3種の濃度の違う墨を作り、ゆっくりと、とてもアンフォルメルとは思えない繊細さでラビを作っていく。決して偶然ではない計算ずくの墨の濃淡だったのを思い出す。しかし、試刷りでは各版の色違いを試みてみたり、部分盛りにしたりと、注文がとにかく多かった。パントングラビュール(絵描きにして版画家)の作家としても超一流だった。＞

捨て版法は広く知られているので割愛するが、「トレース法」と混同されることも多い。紙に輪郭線を刷って顔料をまぶして新しい版に転写してゆく。1枚から2版ほど作れる。これを繰り返すことで、寸分変わらない精密なあたり線が何枚でも出来る。コロムペーパーと言うのががあるが、これもこの技法から派生したものの一つ。プラハのミュシャ美術館で原画や下絵、捨て版、コロムペーパーなどの下準備の材料が展示してあったが、どのような過程と思考で作ったか手に取るように分かる。丁度、浮世絵の最初の墨版と同じでとても大切な行程である。



フィルムに描いた輪郭線



版描画中

描版

描版は彫版と同じで描き直しが出来ない。よく消して描けないのかと質問があるが、彫ったのを元に戻せないのと同じでやっぱり版面には違いない。リトはリトラしい版というものがないのが特徴で、何がどのように描かれているかということに尽きる。

描き終わった版が、あまりに素晴らしい時もある。特に細密のものは消すのが惜しい。野田弘志氏の石版は削るのが惜しく、2年くらい眺めていたこともある。自分の版でもよく描けたものは刷らない方がいいと思うこともある。カラーにするのが惜しく、1版墨刷りにしたことがある。最近、学生が金属版ではなく石版をやりたいというのが増えていますが、版そのものの美しさが見直されているのかもしれない。

<ヨーロッパ、特にフランスでは金属版と言えばジンク版のことで、アルミ版と言えばPS版の事を指す。(日本ではジンク版は消えつつあるが、私はジンク版が大好きだ。)パリ時代でも石版はよほどの大家のオーダーで無いと使われなかったが、どちらにしろ、石版マシンで刷るので、安全(破損)の為、転写紙でジンクに転写して、刷版を作ることが多かった。ジンクの良さは反応の良さと柔らかさにあり、刷りやすい。ジンクはそもそも専門工房用で、ポザールなどの教育機関には石しか置いていない。週に一回ジンク版を抱えた研磨屋さんがゴロワーズタバコをくわえて“ムッシュアルミ、ボンジュール!”と届けに来た。私は作家と相談しながら試刷りを完成させるエッセイヤー部門だったので、版の善し悪しは重要、うるさく注文を出している内に顔見知りになった。1色刷ってはカフェで作家とビールとタバコで休憩、また2色目、と1日平均5色くらい刷るので帰りにはそうとう酩酊状態になるはずだがパリは乾燥しているのか全然酔わず、水代わりといったところ。話が脱線するが、パリの工房は職人世界であり、高卒で下働きになり、10年20年修行をして1人前になる。“何で学士様が刷りなんかやってるんだ?”とよく言われた。言い返して私が、“なんで工房にいるんだ?”と聞くとウィンクしながら“金がいいからヨ”との返事、そう、能力があれば職人世界でもとびきりの収入が得られた。>



パリ・デジヨペール工房



パリ・アートリト工房

そもそもリトの道具は他の版種に比べて少ない。油ズミとクレヨンが主で、どう使って描くかの問題になる。私のクレヨンは昔ながらのクレヨンNo.2～No.4と油彩の使い古しの筆。強くたたいたりパッションを版にぶついたりと言った描き方はあまり必要が無いし、また、良いとも思えない。版の目の深さを感じながら、クレヨンをまっすぐ立て、表面を優しくなぞったり、腹を使ってグイと底まで降ろして、柔らかさを出したり、ミストンプでゴシゴシこすったり、ジンクは当たりが柔らかくてとても良い。アルミのコツコツとした冷たさと反応の悪さは今でも好きになれない。



クレヨン/ミストンプでゴシゴシ

製版

アラビアゴムを塗ったらそれでおしまいと書いたが、ジンク版はそれでもいいが、アルミ版や石版は、アラビアゴムに何かしらの酸を入れて反応を強める必要がある。どれをどのくらいで、どのように反応させれば良いかは人それぞれにやり方がある。私は、アラビアゴム（酸入り）を塗ってオシマイの部類である。私の版はそのように対応するよう描いていて、そしてすぐに刷る。いわゆる製版行程の後半を飛ばすのである。どうせ製版インクを落として色インクで刷るくらいなら、最初から色インクで刷っても同じと考える。これもパリ時代の1日に何色も刷って見せなくてはいけない経験から来ている。ダメとなれば“明日から来なくていい”とクビになるのでこちらも必死。今でも色を作るのは速い。版の成り立ちとしては、黄系（レモン、ベージュ）、赤系（ローズ、バーミリオン）、青（セルリアン、ウルトラマリン）、紫と決まっていて、白い布のシリーズも実はそうで、薄いグレーに見えているところは実は薄い補色同士（ベージュに紫）の掛け合わせで色味を打ち消している。派手な色のシリーズも基本的には同じである。



3版そろって刷り開始



校正機

リトグラフは女房とは別れられても、プレス機から別れられないので、プレス機の種類によって技法は制約される。若い頃持っていたプレス機では今の技法は出来ない。今使っているのは校正機で、1色刷ったら消して、2度3度と使う版もある。（木版

で言えば彫り進み）ゆえに試刷りも出来ないし、エディション分、全部刷っていかねばならない。判断を間違えば全てがペアになるので、大変なスリルがある。使う色は基本的に透明色なので、どの色から刷ってもほとんど結果は同じ。と言っても、2版くらい描きながら刷っていく。ここまで書いてきたのは、19世紀末からパリで行われている色彩リトの本流のやり方で、全て合理的に考えられている。ルーツは浮世絵版画のような気もする。

色の中でもベージュはとても恐ろしい色で、単独では分からないが、他の色と出会うととたんに牙をむく。ベージュを弱める色はないので、強すぎるとどうにもならない。ベージュはなるべく後で。

パリ時代から38年、職人たちとはずっと交流が続く。それぞれの人間の持っている技術を取り入れたり、教えたり。しかし普通、パリはもちろん、イギリス、シンガポールなどのプロの工房は閉鎖的で自由に見学できるわけでもないのだが、どこに行ってもプリンター達とはどこか職人の匂いが私にするのか、すぐに友達になれる。

イギリスの著名な版画家およびプリンターでもある、ロンドンのコーエンスタジオ代表のスタンレー・ジョンズ氏もその一人である。今はケンブリッジにいたのでたまにしか会えないが、会うと1日中でもリトグラフの話にふけてしまう。

さて、自分の作品についてのコメントが全く抜け落ちている。自分の作品のコメントは昔からしないことにしている。結局のところ、技法的には日本では特異であって参考にならないだろう。しかし、特異点のところには私の人生と表現内容が隠されているに違いない。



1版刷りにした作品

「報告」

「版の時間／Age of Prints」展について

愛知県立芸術大学 / 版の時間実行委員長

倉地比沙支



夏から冬へと向かう寒暖差が嬉しい、例年に無く鮮やかな紅葉の葉も落ち始めた12月、女子美術ミュージアムにおいて、「版の時間 / Age of Prints」展が開催された。市民の憩いの場である公園に隣接し、静かな佇まいを見せる贅沢な展示空間と充実した設備、有能な学芸員に支えられた運営母体、バランスのとれた研究機関としての美術館である。外界の自然を遮断する事無く入り口から自然光に満ちあふれる展示空間へと誘われ、天井高のある左右に広がる展示室へと導かれる。13名+1組の作家による、それぞれの特性を存分に活かした作品群が、その展示室に負けないような存在感を示し、館内全体が居心地の良い違和感に包まれていく。



この企画は、版画分野について研究及び創作活動している20代後半から40歳までの若手研究者

を対象とし、展示プランを含めたファイル公募の中から審査員によって出品者を選出した学会主催の展覧会である。

展示の規制をなるべく少なくし、従来の版画作品はもとより、インスタレーション・立体・連作・映



像など、より自由度の高い展示を可能とし、空間全体を各自がプロデュースするコンセプトになっている。選考後は、発案から設営まで展示プランをもとに学会(実行委員会)、出品作家、美術館の三者の連携の中で計画された。同時期に、町田市立国際版画美術館において開催された全国大学版画展は、浮世絵から始まった版画の文脈性を踏襲し、基本的な版形式(4版種)を基軸にした学生作品の展覧会であり、版画芸術と版画教育の啓蒙活動の一環として、その重要な役割を担っている事は既知の事実である。もう一方で、ジャンルを横断するような版による応用表現、映像や写真を取り込み変化させるデジタル表現、ホワイトキューブのような既存の空間に収まらないオルタナティブな表現など、版概念の拡張により多様化した版画表現の現場を、若手作家を中心に紹介し大学版画展と相對軸で同時開催することで、より重層的な今日の版画の現況を世の中に提示できるのではないかと考えたのである。

展覧会実施概要

| 期 間 | 2012年12月1日(土)～16日(日)
| 主 催 | 大学版画学会 / 版の時間実行委員会
| 共 催 | 女子美術大学
| 助 成 | 公益財団法人 朝日新聞文化財団
| 開催場所 | Joshibi Art Museum 女子美術ミュージアム

入館者数1170名

ギャラリートーク傍聴者数137名

シンポジウム傍聴者数188名

オープニングレセプション参加者数約200名

・審査員(ファイル審査/50音順)

清水穰(美術批評家、同志社大学教授)

滝沢恭司(町田市立国際版画美術館学芸員)

建畠哲(京都市立芸術大学学長)

・出品作家(50音順)

阿部大介/大坂秩加/加納俊輔/上村洋一/岸雪絵
/金光男/構想計画所/タイダ ヤシャレヴィチ/鷹野
健/田口健太/堂東由佳/水野正彦/芳木麻里絵/
吉田ゆう

・版の時間実行委員会

実行委員長:倉地比沙支 愛知県立芸術大学

実行委員(50音順):生嶋順理 東京造形大学/大
島成己 京都嵯峨芸術大学/北野裕之 京都精華大
学/清水美三子 女子美術大学/長尾浩幸 成安造
形大学

・作品紹介ギャラリートーク

出品作家/大島成己(コーディネーター)

日時/12月2日(日) 13:00 ~ 14:00

場所/女子美アートミュージアム展示室



・シンポジウム『版の時間』

日時/12月2日(日) 14:00 ~ 15:30

場所/女子美術大学内 1011スタジオ

モデレーター/長尾浩幸(司会進行)

出演者/金光男(出品作家)・田口健太(出品作家)・

前野智彦(出品作家/構想計画所)

大島成己・倉地比沙支

・レセプションパーティ

日時/12月2日(日) 16:00 ~

場所/女子美アートミュージアム ロビーラウンジ

・応募状況

応募総件数 63件

地域別応募状況: 関東地区 31件/中部地区 9件

関西地区 21件/その他 2件

動画資料添付 4件

グループ応募 2件

・審査

各審査員をファイルが巡回し集計選出方法で行う。

各審査員により、応募者の中から上位15名を、順

位を付して選出し、最上位2名は無条件で出品対象者として決定。3名の審査員から推薦された3位~15位までの13名のうち、3名の合計の上位者から、審査員の意向を踏まえ、会場の配置バランスを考慮し14名が最終決定された。

・展示設営

壁面 1人 10m程度/床面 1人 一辺 7m程度

・展覧会記録集/展覧会終了後2013年3月発刊予定

ほどよい拡散光のもと会場全体を見渡した印象は、それぞれの作家が主張しながらも不思議な違和感と一体感を共存させている。実行委員の大島氏の言葉を借りれば、「版画制作の現場でみいだされた特質を、より特化させる表現が今日の版の多様性となっていると言えるだろう」の言葉通り、如何なく発揮されている。以下は、出品者のステイトメントと会場の作品を見て記した、私の個人的な所見である。少々的外れな場合はご容赦下さい。

・熱を加えれば発泡するシルクスクリーンインクを使用し、服や床など様々な対象を型取りし虚像を創り上げ発泡させる。物質の内と外との境界が液状化し内から何かが蘇生させるかのような作品を制作する阿部大介。

・淡々とした「日常」の中に垣間見える人間の機微、滑稽さや不恰好さに本来の人がありリトグラフによってストーリーを見出す大坂秩加。

・物体の表面を撮影した画像を同一の表面に貼付、フェイクと実体の差異から何かを読み取らせようと仕掛け、どこか冷笑的な光を放つ加納俊輔。

・シルクスクリーンによって摺られた音符がモバイル状に漂う。音符を分断、再構成し「音が見られ、絵画が聴こえる場」としてのインスタレーションを目指す上村洋一。



・リトグラフ技法を使用し、日常の様々な事物を解体、再構成することによって、不確かで異質な景色に創り変える岸雪絵。

・蠟を塗られた支持体面に摺られたシルクスクリーンによる画像が、熱を加えることにより液状化する。

物質性とイメージの関連を問い直そうとする金光男。

・あるキーワードから始まった事物を解体し展開しなおすことで別の何かに変異させ、版プロセスに似た様々なメディアを通して再構築する構想計画所（酒井一有、前野智彦、三田健志）。

・質とイメージの異なった方法で得られたイメージが重なり、不安定な艶のあるリアリティを生み出す銅版連作のタイダ・ヤシャレビチ。



タイダ・ヤシャレビチ

・時間の喪失と痕跡をデジタル画像の石膏刷りという方法で物質に固形化する鷹野健。

・“ネガの状態”のドローイングから印画紙に焼きつけ、現実と非現実の狭間にある不穏な実在を目指す田口健太。

・儂くもありシリアスでもある日常からくみ取った題材を、メモを貼り付けるかのように反復、連鎖、拡大縮小などの版的展開を試みる堂東由佳。

・なにげない場面や事物を撮影収集し、版やペインティングを介した方法で、意味を限定しない「別の何か」に置き換える。置換の方法は版から起因し、自身さえもその対象と考える水野正彦。

・200回以上のシルクスクリーンインクの摺り重ねにより、レースなどの擬似的な立体物を創る。本物と似て非なる物ができあがり、実体の不確かさや版のあり方を問う芳木麻里絵。

・嫌悪感や偏見のある題材（鮫）と自身をデジタル手法によって合成し、嫌悪性のある視点から人間を見つめようとした吉田ゆう。

発端は、4年前に当時学会会長であった木村秀樹氏（京都市立芸術大学教授）によって発案された大学版画展検討委員会が出発点になっている。大学版画展の将来的なあり方を検討する独立した委員会であり、議論を進めるうちに現在のような骨子に行きついたのである。大学版画展における意義を再確認しながら、現行の展覧会が大学の教育と研究の現場、ひいては今日の版画表現の現状の反映度について、集中的に議論された。

当初は大学版画展との併設を目指していたが、学生主体の展覧会である大学版画展の位置づけとの若手研究者の年齢的齟齬、特設会場を設けることによる学生展示スペースの減少など、会員の同意が得られず企画自体を断念せざるを得ない状況に陥った。しかし、女子美術大学馬場先生のご提案とご助力により、今回の実現に至ったのである。

開催が決定された時点で、検討委員会の4名に東京造形大学の生嶋教授、女子美術大学の清水教授に加わってもらい、それぞれの分野に精通した特別チームが生まれ「版の時間」実行委員会とした。関東関西中部など広域にまたがり、効率の悪い運営を余儀なくされる状況であるにもかかわらず、美術館・出品作家・実行委員の三者が連携し、展覧会へと相乗的に結実できたことは、非力な委員長を除き、三者の並々ならぬ功績があったからに他ならない。

シンポジウムの際、モデレーターの長尾氏から「あなたは版画家ですか」と出品者への問いに対し、yesとnoに分かれたことは印象深い。仮に「版画」と言う建物と「美術」と言う庭園があると想定し、大雑把であるが4者に分けるとする。①建物（版）の中で部屋の中の人たちと深く関わる人。②建物の中から庭園（美術）を見つめている人。③建物（版）の入口のドアに寄りかかり、半身は部屋、半身はドアに立つ人。④庭園（美術）からあえて建物（版）を見ようとする人。これらの立ち位置の違いに優劣はない。しかし、この立ち位置や視点の違いやズレを共有できる力を「版画」が持っていると考えている。それは非常に不安定で曖昧なバランスであるが、その厳選された曖昧さを保とうとする力が、どこか教条主義的な視点に落ち入りやすい美術のスタンスにおいて、必要であると信じている。

版概念の拡張は、なにがしか他の領域を侵犯していることに繋がる。国境であれば、侵犯した途端に標的になる訳だが、はたして版画は侵犯し標的にされているのであろうか？また、逆に他ジャンルから版の領域を侵犯されているのだろうか？今回彼らの作品や考え方に関わり、微妙なバランス下での臨戦度を教わった。

紙面の都合上短くなりましたが、今回の企画に対してご支援いただいた、美術館を始め全ての機関、方々にこの場を借りて深くお礼申し上げます。

| 報告 |

シンポジウム「版の時間 Age of Prints」 について

成安造形大学

長尾浩幸

2012年12月2日、女子美アートミュージアムスタジオは、前日の総会に引き続き学会関係者の方々のほか、出版社や大学関係者、作家、学生らで満席となっていた。シンポジウム出演者として、出品作家から、金光男氏、田口健太氏、前野智彦氏の3名、企画者側から倉地比沙支氏、大島成己氏、そして私はモデレーターとして、司会進行も務めることとなった。出演者の紹介後、展覧会趣旨を踏まえながら、各自の版画に関わる契機や現在の作品についてふれながら、版のもつ間接性や複数性、新しいメディアとして版の有効性について出品者と共に討論を行った。

それぞれの作家は、大学で専門に版画教育を受けたのちアシスタントや講師などを経験しながら創作活動している。70年代後半から、80年代後半生まれの彼らにとって版画教育の中で何を学んできたのか、そこで学んだ事は現在の作品や創作活動にどのように繋がっているかといった質問を投げかけた。それには80年代の状況と違い、様々なメディア機器を使い画像処理や製版をこなし、暗室作業や編集作業の大幅な改善によって作品制作にどのような影響を及ぼしているのか関心があったからである。もっとも想定していたように、彼らにとってはもはや特別の出来事でもなく、制作過程において使いやすく、日常的になくはならない道具となっていることであった。手技の面白さが失われるかもしれないといったことも危惧するまでもなく、上手に使い分けながら作品の強度を保っている。版画教育においてこれまでの版種別オーソドキシの確立と共にメディアへの柔軟な対応が新たな造形教育に繋がり、美術の可能性を広げてくれるのだろう。

また、作家の立場でどのような意識で版画制作や版による作品制作を行っているかの問いかけに

は、「版画」や「版」について狭義な美術のジャンル別に対する意識ではなく、同時代的な美術の中で版画や版から派生した有効性や特異性を活かして自分の制作に引き寄せる事で独自の表現が可能になり、そのうえで評価される場があることに彼らは期待しているようであった。かつて盛んだった版画の批評性は、写真や映像表現の当該分野に移行しつつある。このことは、美術における版画の批評性をいかに取り戻し、活発な議論の場にすることが求められていることだと考えられる。

出演者以外の展覧会に並んだ作品も、版と言う媒体を通した手法や版から展開されたものであり、版画作品のみならず、インスタレーション・立体・連作・写真・映像・音響など、どれも意欲的でより自由度の高い作品展示をしていた。これまで版画展でみられなかった作品とそれらが互に関係し合う会場では、版に対して思索に満ちた空間となっていたことを述べた。

会場からは、メディアに対する意識の違いによる作家の構え方や版や版画表現の展覧会のあり方などに対して質疑応答がおこなわれ、普段から意識していなかった版画の未来像について考える貴重な時間となった。学会においても、版画教育の進歩発達をはかるとともに、これからの担う才能を持った研究者や作家達の更なる飛躍を願っている。



最後に、展覧会開催にあたってご尽力を頂いた女子美術大学の馬場章先生をはじめ、女子美アートミュージアムの関係者の方々にはお世話になったこと、学会員の皆様や出品作家の方々、とりわけ大学版画展の展示作業とあわせ展示や搬出作業で学生へのご指導を頂いた東京造形大学の生嶋順理先生、女子美術大学の清水美三子先生には深く感謝したい。

| 報告 |

「第6回大学版画展受賞者展」報告

—第36回全国大学版画展受賞者による作品展—

明星大学

渋谷和良



展覧会要

| 展覧会名 | 第6回大学版画展受賞者展

| 会期 | 7月11日(水)～7月24日(火)

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

| 協力 | 明星大学

展示内容：第36回全国大学版画展受賞者30名全員が参加し、受賞作品又はそれに準ずる作品の展示、及び小品展は19名が参加し開催した。

出品者名：倉金奈々子、日沼亜衣、竹内秀実、小林文香、茶之木絵理、岩渕彩香、西平幸太、藤木佑里恵、水本伸樹、上田裕子、増田奈緒、Sadat Mohammad Razaul、遠山由恵、野嶋草、Valerie Helen Syposz、佐竹広弥、瀧本友里子、石橋佑一郎、田中智美、高橋邦彰、黒澤優哉、瀧千尋、藤田典子、前橋瞳、伊藤学美、河股由希、横内朝、本岡千尋、栗棟美里、中村由姫

東京展

出展数：30点、小作品19点

来客数：14日間で206名(昨年より37名減)

販売(文房堂が担当)：小作品3点(昨年より7枚減)

第6回になる大学版画展受賞者展は7月11日より7月24日まで東京神田の文房堂ギャラリーで開催された。本展の主旨は版画表現の啓蒙と普及、特に新人である受賞者たちの作品を紹介することにある。版画普及活動の場として歴史のある文房堂ギャラリーを無償でお借りして、上記の目的のもとで、受賞作品、小作品の展示・販売を行なった。今回は積極的に出品作家のレセプションへの参加を教員から促して頂いたこともあり、大勢の受賞者が参加し自己紹介も兼ねて、自作を説明してもらい、それに呼応するかたちで、個別の講評会を行い好評であった。大学間を超えての交流になり得て、とても有意義に思われた。また、受賞者が講評してもらいたい教員を選んで、直接いろいろなことを指導して頂く機会にも恵まれたことも良い事だと思う。小林敬生先生が中心になり、東谷武美先生、池田良二先生、大沼正昭先生、清水美三子先生、三井田盛一郎先生、他諸先生方にも講評会で受賞者へ適切なお指導して頂き、開催事務局より感謝申し上げたい。



搬入・展示・搬出

昨年はアクリルの重い作品があり展示にてこずったが、今年はギャラリーのエレベーターに乗らない寸法の作品があり、裏の非常階段からの搬入・搬出作業を行なった。これも本人が考慮すべき事柄で、事前に連絡や作家自身が来て責任を持って立

ち会う事が必要だった。また、展示期間中に額装の不備で壁から落ちる作品があり、事前に指導教員が安全性を確認することも今後の課題である。

展覧会の現状とこれからの改善点について

来客数が15%ほど減ったこと、作品の売り上げについても半分以下となり、これから何らかの改善策を考える必要がある。具体的にどのようにすべきかは分からないが、来客者に興味深い内容を考えて、マスメディアにプレスリリースをしてみてもどうか？また、大学機関の版画教育のノウハウを十二分につかかって、小・中学生を対象にイベントを企画してはどうか？このような内容は展示スペースを提供して頂いている文房堂側にも相談して、より良い方向性を見いだして行きたい。



「第6回大学版画展受賞者展」山形巡回報告

-版画の断面-4-

東北芸術工科大学

若月公平



展覧会概要

| 展覧会名 | 版画の断面-4

1. 大学版画展受賞者展山形巡回 & 2. 東北版画

| 会期 | 2012年9月26日(水) ~ 10月6日(土)

| 会場 | 東北芸術工科大学本館7F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 / 宮城教育大学 / 東北生活文化大学

| 展示内容 |

1. 第36回大学版画展受賞作品又は受賞者新作出品者30名 計30点

倉金奈々子、日沼亜衣、竹内秀実、小林文香、茶之木絵理、岩淵彩香、西平幸太、藤木佑里恵、水本伸樹、上田裕子、増田奈緒、石橋佑一郎、Sadat Mohammad Razaul、Valerie Helen Syposz、遠山由恵、佐竹広弥、田中智美、瀧本友里子、高橋邦彰、黒澤優哉、藤田典子、伊藤学美、河股由希、横内朝、野嶋革、本岡千尋、瀧千尋、栗棟美里、中村由姫、前橋瞳(順不同)

2. 東北版画

東北芸術工科大学 6名/9点

山形大学 4名/12点

宮城教育大学 4名/4点

東北生活文化大学 11名/11点

計25名36点

入場者数 392名

|特別企画講演会|「ニューヨークでの作家生活」
-版画と暮らして-
|日時|10月5日(金)17:10~18:30
|会場|本館7階ギャラリー(展示会場)
|講師|石黒隆宗氏

展覧会開催目的:一般市民へ若い作家の現代版画
紹介、東北の学生への作品制作上の啓蒙、学生間、
教員間の交流

本展は大学版画展受賞者展巡回作品を中心に
山形近隣4大学の学生作品の併設展示による版画
展の6回目になる。毎回の感想であるが、ハツラツ
とした受賞作品の発するエネルギーが会場に充ち
ている。作者が各々抱える苦悩や主張、美意識が
張りつめた琴線の上でなんとかバランスを取り「版」
を介し紙等に摺り取られた作品である「モノ」は、現
在を生きる彼らが爪弾いた一音の「コト」と鳴り今の
彼らの時間としてそれらが会場に木霊し、無音のコ
ンサートホールに変貌した。この印象は来場者や搬
入搬出に携わった学生たちが共に感じることに信じ
たい。また、東北の学生たちはその空気と熱気に触
れ、自作を顧みて新たな創作意欲にかられることで
あろうと望みたい。搬入・陳列・搬出を通して他者の
作品を扱うこと、学生間の交流促進等の教育的目
的も年々成果を上げ、今後もこの企画継続意味を
見出す結果と考える。



特別企画

特別企画の講演会では'92年に明星大学を卒業後
三戸町立現代版画研究所で3年勤務され'98年に
渡米、ニューヨーク滞在11年間の石黒隆宗氏をお
招きし、ニューヨークでの作家生活のリアルな体験
をお話し頂いた。

研修先 The Art Students League of New York

の教育システム、作品発表の形態、画廊との関係
等、日本とは異なる制作者の活動苦勞話に参加者
の53名は聞き入っていた。特に生活面では、ピザ
の関係から正職が求められずアルバイト等で生活
の糧を得ながら生活と制作との分断を割り切らざる
を得ない状況は、今日の経済不況下の日本で大学
卒業後制作する若い作家たちが直面する困難と同
様であり、石黒氏のニューヨークでのご苦勞とバイ
タリティは示唆に富むものであった。



加え、'01年の9.11同時多発テロに現下で遭遇さ
れた状況のお話は、問題は異なるにせよ東日本大
震災も含め世界で起こる大事件・災害は私たち制
作者に関係なく振りかかるものであり、その現実社
会で芸術を志す私たちが何を考えるべきか問われ
ていることを改めて認識することであった。

今後の計画

「版画の断面」=受賞作品による版画の現在の一断
面を提示することの展覧会開催目的は回を重ねる
ことで一応の成果を納めたと判断をする。次回より
「版画の断層」と展覧会名を改め新たな視点でこの
巡回展を企画する計画である。当年度と暦年の受
賞作品との並列展示を行い版表現の時間的断層の
在り様を提示する予定である。

実務的事項

- ・出品者30名の作品は、文房堂での展示終了後、業者
に委託し本校に移送。会期まで保管。本展会期終了後、
会場写真を収録したCD-ROMを同封し出品者へ個
別に返送。
- ・A-3サイズチラシ 8,000枚印刷
- ・チラシ同封案内 約1,000箇所発送
- ・予算に関し
作品送付(文房堂→芸工大→作者):学会負担
チラシ印刷、発送、その他経費:本学負担

| 報告 |

「第37回全国大学版画展」報告

女子美術大学

馬場章

第37回全国大学版画展は、主催：大学版画学会・町田市立国際版画美術館、会期：2012年12月1日(土)～12月16日(日)、会場：町田市立国際版画美術館第1・第2企画展示室に於いて催されました。全国の美術大学・教育系大学・短期大学・専門学校53校より246点の力作が出品されました。学生作品販売は参加校43校から作品総数2619点が出品され、同美術館エントランス・ホールで販売が行なわれましたが、初日から多数の来場者で盛況を博していました。

大学版画学会論文発表が展覧会初日14時30分より、同美術館講堂にて行なわれました。発表は、ナ・フデ氏(愛知県立芸術大学美術研究科博士後期課程修了)論文「革紙を使用した水性木版による版画表現」、湯浅克俊氏(武蔵野美術大学講師)論文「版画よさようなら」の2つの論文が、東北芸術工科大学若月公平氏司会進行のもと発表され、多数の学会員が聴講致しました。



論文発表風景



例年行われている公開講座は、学会特別企画展「版の時間」のシンポジウムが女子美術大学美術館で催されるため開催しませんでした。(詳細はp64～p67に記載)

展覧会開催にあたりご尽力いただいた各係、担当校と役割は以下の通りです。



展示作業 担当校の学生・教員

ポスター制作：町田市立国際版画美術館。ポスター・DM発送／明星大学(4名)。学生作品販売担当校：女子美術大学短期大学部。搬入：多摩美術大学・東京藝術大学・東京造形大学・日本大学・女子美術大学(43名)。展示：多摩美術大学・東京学芸大学・東京藝術大学・東京造形大学・日本大学・武蔵野美術大学・和光大学・明星大学・女子美術大学(77名)。撤去・搬出：多摩美術大学・東京造形大学・武蔵野美術大学・日本大学・女子美術大学(45名)。パーティー係：創形美術学校・東京藝術大学(16名)。会場当番・学生作品販売当番：青山学院女子短期大学・白梅学園大学・女子美術大学短期大学部・創形美術学校・多摩美術大学・東海大学・東京学芸大学・東京家政大学・東京藝術大学・東京造形大学・東洋美術学校・日本大学・

武蔵野美術学園・武蔵野美術大学・明星大学・文化学園大学・和光大学・女子美術大学(112名)。()内の数字は教員と学生総数です。

買い上げ収蔵賞(町田市立国際版画美術館収蔵)は、展覧会初日の会員投票により以下の30名が受賞いたしました。

西村沙由里(東北芸術工科大学)、畠山美樹(筑波大学)、中村花絵・中村美穂(女子美術大学)、市野悠・大場咲子・上田裕子・谷口典央・増田奈緒(東京造形大学)、長田奈緒・横山麻衣・邱桂欄(東京藝術大学)、北村早紀・千島麻耶(多摩美術大学)、赤元啓護・安齋歩見・斉藤思帆・鈴木富美子・根本佳奈(武蔵野美術大学)、藤田典子・三浦友里・宮田真有(愛知県立芸術大学)、武田典子(大阪芸術大学)、伊勢村美幸・伊藤学美・稲端渚(京都市立芸術大学)、鳥取花奈(京都嵯峨芸術大学)、ニエト・アルベルト・平田彩乃(京都精華大学)、田島恵美(九州産業大学)。



授賞式風景

観客賞は、会期中の観覧者のアンケートによる投票で西村沙由里さん(東北芸術工科大学)に決定し

ました。アンケートをいただいた中から抽選で5名の方に学会員の版画作品がプレゼントされました。



プレゼント作品展示風景

プレゼント作品を寄贈して頂いた会員は、天野純治氏(多摩美術大学・女子美術大学)、海老塚耕一氏(多摩美術大学)、大崎のぶゆき氏(愛知県立芸術大学)、大西伸明氏(京都市立芸術大学)、菱田俊子氏(個人会員)です。

今後の展覧会運営上の主な注意事項は以下の通りです。

業者委託による搬入及び搬出の日時指定の徹底。担当校以外の出品校への搬入・展示日の周知徹底。搬出時個別委託業者希望校業者手配の徹底。出品作品リスト提出時の題名と搬入時の出品票の題名(キャプションの題名)同一化の徹底。大作の収蔵作品について収蔵可能な大きさ・形状の取り決めを検討。

第37回全国大学版画展は、関連事業「版の時間」展と同時開催となり両展覧会とも盛況のうちに終わることができ、実り多い年度となりました。

2年間の展覧会運営にあたり、不慣れな運営による数々の不備をこの紙面をお借りしてお詫び申し上げるとともに、ご協力いただいた会員や学生の皆様方のご理解とご尽力に心から感謝申し上げます。

| 展評 |

第37回全国大学版画展 展評

町田市立国際版画美術館 / 副館長・学芸員

佐川美智子

町田市立国際版画美術館は2012年度、開館25周年を迎えた。一方、全国大学版画展（以下「大学展」と表記）は当館よりもずっと長い歴史があり、第1回は1976年にさかのぼる。私が大学展を初めて目にしたのは開館前の準備室時代、1985～6年のことだったと記憶している。町田に版画を専門とする美術館ができることが明らかとなり、大学版画学会側から会場を町田に移して開催できないかというお話があった。そこで当時会場だった都内の画廊に見に行ったのだと思う。その時すでに大学展は、画廊では展示しきれないほど多くの作品を抱えており、広々した会場を切望する事情が理解できた。

当館では開館年の1987年以来毎年、大学展を開催してきた。町田に会場を移したばかりの頃は館側も大学側も全ての面に不慣れで、混沌と狂騒の中で作業が行われていた気がする。朝、出勤したら作品が額もろとも床に落ちていたなどという事故も日常茶飯事だった。それが昨今では搬入から撤去まで非常にスムーズに行われるようになり、トラブルも少なくなっている。大学版画学会の先生方の指導力、組織力の賜物であり、そのご尽力に心より感謝申し上げる次第である。

学生によるオリジナル作品販売コーナーや、抽選で作品が当たる観客賞などといった工夫とあいまって、大学展は市民にも着実にファンを増やしてきた。そして今や地方自治体が「大学連携事業」を重視する時代となり、町田市では市の方針として

「若手アーティストの育成」を推進している。大学展はまさにその先駆けであり、町田市および版画美術館にとって大切な事業に発展したといえるだろう。だから私は大学展を「元祖」大学連携事業と呼んでアピールすることになっている。

大学展は今では毎年50校以上から250点を超える作品が出品されるようになった。毎年続けていると、年度が変わり参加者も入れ替わっているにもかかわらず、展示風景に既視感を感じるがよくある。去年と同じ？いやいやそんな訳はないのに。では大学展は毎年、似たりよつたりの没个性的な作品が展示される退屈な展覧会なのか。全体的な印象だけで捉えてしまうとたしかにそうだろう。しかし出品者の多くは版画制作を学んでおそらく数年、院生でも10年に満たない。つまりこの展示には学生が版画制作と出会い、格闘し、深めてゆく過程がさまざまなレベルで凝縮されているのだ。やっとな技法を覚えた段階から見事な技と創造力を見せてくれる力作まで、大学教育の成果発表という観点からすればその機能を十分果たしているといえよう。

また年ごとにある種の共通要素が感じられ、創作行為というものが時代背景と無縁ではないことを実感させてもくれる。例えば漫画やアニメーション的イメージと“ふきだし”を思わせる言葉ないし文字の導入が見られる作品が複数見られた年もあったと記憶している。今回は動植物を取り上げた作品が多いと感じた。それはデフォルメされ、パーツに分解され、あるいは人間と合体して奇妙な生き物に変容し、不気味さやグロテスクさを漂わせる怪物へと変わる。これらの作品群には例にない濃密さが漂い、人の視線をひきつけ心をざわつかせる力を感じさせるものがあつた。その背景には、未曾有の災害に見舞われた今の日本に生きる我々に共通する不安感があるのかもしれない。

ごく日常的なモチーフを連鎖させたり重ねたりして思わぬ効果をあげていた作品も記憶に残つた。藤田典子「child room」（愛知県立芸術大学）は幾重にも折り重なる布の壁が美しいのだが、ちらりと見える子どもの足に気付いた途端、ホラー映画めく。宮田真有「Lamb Chop」（愛知県立芸術大学）もレース状の装飾要素を動物の肉片に合わせるといふミスマッチが面白く、その意外な効果が美しい

第37回全国大学版画展 町田市立国際版画美術館収蔵賞

ようできてグロテスクで記憶に残る。

技法的な側面で注目される作品にも毎年、出会うことができる。伊藤学美「pine#4」(京都市立芸術大学)は実直にドライポイントやルーレットの線だけを使って松を描いている。銅版画の原点のような作品で、そこがかえって新鮮にも思えた。また、いわば「素朴派」とも呼びたい作品群にも毎年出会う。版画にとっては「初期衝動」レベルと呼びたいような朴訥な技法や荒削りな技法で作られた作品だ。大学ごとに技法的な習熟度には大きな幅があるため、ほとんど初めて版画を制作したのではないかと思われる作品までが一つの展示空間に存在することになる。技術的に未熟であっても面白い作品というのは存在しうるのだから、その事をネガティブに捉える必要はなく、既述のとおりそれが大学展の特徴の一つなのだ。

表現手段の多様化にともない、いわゆる「版表現」の本質や役割を問い直す議論や新たなテクノロジーと版画の関わりを探る試みは重要性を増している。現代美術のシーンにおいて、版画家という肩書きをもつ人々の活躍に疑問が呈される時代が到来していることも否めない。1960～70年代に国際的な場で賞を取り、脚光を浴びた版画家たちの活躍も既に遠い過去の出来事になった。しかし常日頃、数百年も前の作品を扱っている筆者のような人間にとっては、そんな数十年単位の栄枯盛衰はいつだって起こることであり、嘆いてみても始まらないとも思える。むろん過去には、社会の変化や技術の革新によって衰退し消え去った美術のジャンルも存在する。逆に例えばメゾチントのように、消え去りそうになったかに見えて再度息を吹き返す技法もある。版画の世界の入り口に立ち、歩み始めたばかりの若い人たちには、まずは版画と正面から取り組んで欲しい。10代から指導者層まで、版画にかかわる人口をこれほど多く擁する国も日本の他にないのではないか。あらためて「版画大国」という言葉が実感される。優れた作家を輩出するに至る道は極めて厳しいが、その裾野をなす若い世代の層が厚くなくては始まらない。大学版画展という発表の場が今後も次代を担う作家の育成に生かされるよう願っている。また町田市立国際版画美術館もその一翼を担うべく今後も努力してゆくべきだろう。



東北芸術工科大学 西村沙由里
山越え
180×180cm 銅版画



東京造形大学 上田裕子
すみか
92×72cm リトグラフ



東京造形大学 大場咲子
daydream garden
80×150cm 銅版画



東京造形大学 増田奈緒
風景の見方
50×100cm 銅版画



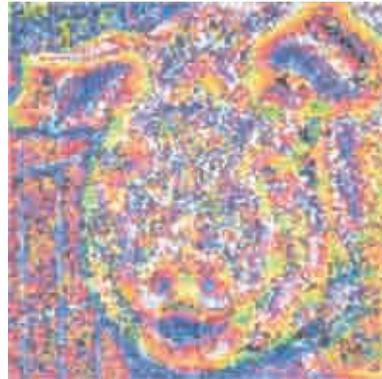
東京造形大学 市野悠
不知火 四
45×112cm リトグラフ



東京造形大学 谷口典央
知らない何処か
100×70cm リトグラフ、その他



筑波大学 畠山美樹
Botanical Cosmos
87×115cm シルクスクリーン



女子美術大学 中村花絵
いただきますI
90×90cm シルクスクリーン



女子美術大学 中村美穂
会議中
60.5×80cm 木版画



東京藝術大学 長田奈緒
像
120×120cm シルクスクリーン



東京藝術大学 横山麻衣
パーティー
79×100cm リトグラフ



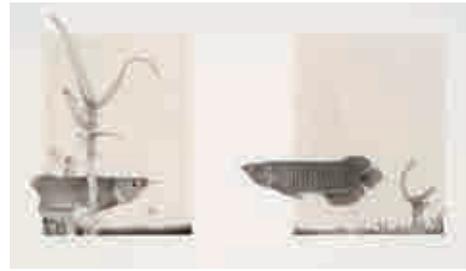
東京藝術大学 邱桂欄
心の風景
59×90cm 木版画



多摩美術大学 北村早紀
Give me My name #1
90×60cm 木版画



多摩美術大学 千島麻耶
ちぎれませんように
100×80cm リトグラフ



武蔵野美術大学 根本佳奈
dream
50×80cm 銅版画



武蔵野美術大学 赤本啓護
清らかな嘘
84.1×118.9cm デジタルプリント



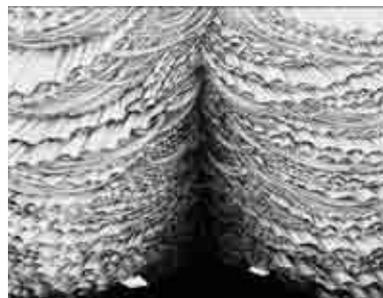
武蔵野美術大学 安齋歩見
up-up-
170×160cm リトグラフ



武蔵野美術大学 斉藤思帆
bedroom
73×93cm シルクスクリーン



武蔵野美術大学 鈴木富美子
バスタブ
43×63.5cm リトグラフ



愛知県立芸術大学 藤田典子
child room
70×90cm リトグラフ



愛知県立芸術大学 宮田真有
Lamb chop
50×80cm シルクスクリーン



愛知県立芸術大学 三浦友里
だんだん遠くなる
63.5×54.5cm リトグラフ



大阪芸術大学 武田典子
17ヶ月
109.6×158.1cm シルクスクリーン



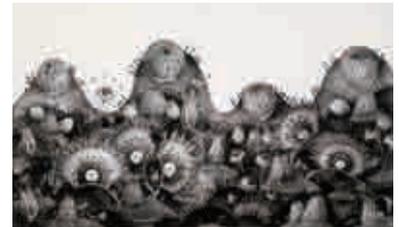
京都市立芸術大学 伊藤学美
pine # 4
100×70cm 銅版画



京都市立芸術大学 伊勢村美幸
zipper-autumn
58×83cm リトグラフ、シルクスクリーン



京都市立芸術大学 稲端 渚
錦鯉
60×86cm リトグラフ



九州産業大学 田島恵美
食事会
75×140cm リトグラフ



京都嵯峨芸術大学 鳥取花奈
溶けゆく
120×90cm 木版画



京都精華大学 平田彩乃
薄氷
91×91.5cm 木版画



京都精華大学 ニエト アルベルト
意識を有する
91×182cm 木版画

事務局報告

めまぐるしい1年でした。学会事務局長と「版の時間」実行委員長の2足のわらじを履き、関係者に支えられながら、なんとかたどり着けた感があります。おそらく、多くのミスが出ているものの寛容な関係者や会員の皆様方の暖かいご支援により、無事乗り切ることができたのだと感謝しています。学会や学会誌を支援してくださった新日本造形様、この場を借りてお礼申し上げます。選抜展にご協力いただいた文房堂様、ありがとうございます。また、展覧会や学会のために一年尽力してくださった町田市立国際版画美術館学芸員の高木幸枝様、お疲れさまでした。

展覧会事務局や担当校の皆様、ご助力感謝しています。今年度で事務局も終了しますが、この場を借りて深くお礼申し上げます。

事務局長 倉地比沙支

平成24年度定期総会議事録

|日時|平成24年12月1日(土)

|場所|町田市立国際版画美術館講堂

|出席者|97名、委任状112名、合計209名、会員総数355名の過半数を超え、総会は成立した。

・会長挨拶：小林敬生会長

・平成24年度運営委員会の報告(同日午前中)

報告

1. 会員の動向

新入会員9名、移動1名の承認。

新入会員：

山ぶきのり 専門学校桑沢デザイン研究所

亀山知英 個人会員

松本三和 東京造形大学

藤田道子 東京造形大学

原陽子 東京造形大学

右澤康之 美学出版主催

加納俊輔 京都嵯峨芸術大学

石黒隆宗 個人会員

小林寿一郎 新潟県立佐渡中等教育学校

移動：伊東正悟

東京造形大学・常葉学園大学→常葉学園大学

2. 版画学会(案)

小林敬生会長より報告がされた。

3～4年を組織の移行期間とし、次年度の運営委員及び専門委員担当者を推挙、承認。「細則」について、次年度末始めまでに意見を集約し、総会案内時に送付、次年度の臨時総会の際に決議を検討。

3. 展覧会報告第 -第37回全国大学版画展-

展覧会事務局：馬場章氏(女子美術大学)

展示報告、ポスター・DM作成及び発送、公開セミナー・ワークショップについて

・学芸員より観客の質疑に応答できるよう、担当教員による当番学生への指導要請があった。

・目録の訂正。

・次年度より大学版画展展覧会事務局を武蔵野美術大学が担当する事が承認された。

4. 第37回学生作品販売報告

小川正明氏(女子美術大学短期大学部)

・記入漏れや、記入間違いによる問題が発生している。各出品大学で再度確認及び指導を要請。

・業務中の居眠り、業務中の飲食がないよう業務について担当大学教員より指導を要請。

5. 大学版画展受賞者展(文房堂ギャラリー)報告

渋谷和良氏(明星大学)欠席のため

代理：事務局長倉地

・搬入時、エレベーターを使用できないサイズの作品があったため、額外寸を事前に確認することを検討。来場者が一般の方が多かった為か、許可なく無断で写真撮影する人が多く注意を促した。

・次年度より大学版画展受賞者展を筑波大学が担当することが承認された。

6. 大学版画展受賞者展巡回展(山形)

「版画の断面-4」報告

若月公平氏(東北芸術工科大学)

・陳列、搬出時の他作家の作品の扱い、他大学生と共同の展示作業による学生間の交流、受賞者作品を間近に観ることなど参加学生には得る経験が多い機会となった。

7. 学会誌42号編集経過報告

学会誌編集委員長 若月公平氏

8. 「版の時間 -age of printing-」展について

実行委員・事務局長 倉地比沙支氏より報告が行われ、承認された。

9. 収蔵賞の投票方法について

・1人20票(1大学、最大4名の学生に投票)

編集後記

42号は、学会改組により「大学版画学会」から「版画学会」へと替わる狭間に位置する学会誌となります。今号は昨年度の活動報告等もあり「大学版画学会誌」の表題を残す最後の号です。また、学会誌の役割を改めて考える時期でもあります。

畑違いの話題ですが、昨年 iPS 細胞研究がノーベル賞受賞対象となりました。iPS 細胞は人体の末端から取り出した組織に4つの遺伝子を導入し培養することで受精卵と同様の万能に変化する細胞（誘導多能性幹細胞）となるもの。極端な例では、取り出した指の細胞に4つの遺伝子を組み入れて出来た一つの細胞が心臓にも脳にも変容可能なわけです。注目したい観点は、初期化による多能性の誘導。

版画は洞窟壁画のネガティブハンドを端に発し、紙と版の出会いから様々な発展を経過して現在ではデジタルの域にもその版の意味を見出そうとしています。版画は様々な技法応用や概念が展開され、あたかも一体の人体の如く成長を遂げました。本学会においてもこれまで大学等の高等教育機関での版画教育を主軸に行われていた活動内容は、版画全体を人体に見立てた場合、右腕や左足に例えることができるでしょう。

本学会が新たに「版画学会」として歩み始める活動は、版画の基幹になる版の捉え方や活動の枠組み作りの初期化を図り iPS 細胞を多能的に変容させ時間を掛け脳や心臓へと導くことなのではないでしょうか。大学のみならず各段階の版画教育、学術研究、技法研究、評論、版画素材、機材設備、作品流通、など広範な領域で版画を考える連動意識が築かれることを願うものです。そして、学会誌のこれからの役目は、iPS 細胞形成、初期化に必要な4つの遺伝子を探索することのように思えます。

今号も様々な深い内容の原稿をお寄せいただきました。お蔭様で多角的な視点から版画の核を照射する学会誌となりました。各氏多忙中、執筆に貴重なお時間を費やしていただいたことに深く感謝いたします。また、編集に携わって頂いた中村、平垣内、八木、大堀、各氏のご苦勞に感謝します。

末尾になりましたが、当初より学会誌発行にご理解と助成をいただく新日本造形株式会社様に深く感謝を申し上げます。

若月公平

大学版画学会学会誌第42号

発行日

2013年5月1日

編集・発行

版画学会事務局

〒192-0992 東京都八王子市宇津貫町1556

東京造形大学 版表現準備室内

TEL：042-637-8111（代）内線764

FAX：042-637-8743

学会誌編集委員

若月公平 中村桂子 平垣内清 八木文子 大堀恵子



新日本造形株式会社

構成・デザイン・レイアウト | 中村桂子 若月公平

印刷 | 株式会社大風印刷

〒990-2338 山形市蔵王松ヶ丘1-2-6

TEL：023-689-1111

FAX：023-689-1212

