版画学会

No. 44

2015

The Committee of Art & Print Studies in Japan

http://www.cuapsj.org/

目次

| 会長挨拶 |

会則の変遷と今後の課題

版画学会会長
有地好登

1949 年　広島県府中市生まれ
1972 年　日本大学芸術学部美術学科卒業
1983 年　第 1 回カボ・フリロ国際版画ビエンナーレ審査員特別賞（ブラジル）
1984 年　埼玉の現代美術『版画の今日』／埼玉県立近代美術館
第 8 回イギリス国際版画ビエンナーレ　買上げ賞（イギリス）
1986-87年 文化庁芸術家在外研修員／スミスカレッジにて研修（アメリカ）
1989 年　現代版画『広島ゆかりの作家たち』展／東広島市立美術館
1997 年　第 4 回バラト・バヴァン国際版画ビエンナーレ　佳作賞（インド）
2007 年　第 8 回プレミオ・アックイ国際版画ビエンナーレ
審査員特別賞（イタリア）
2011 年　SKY–2011 アジア主版／版画展（台湾）
現在　日本大学芸術学部美術学科教授

旧学会の改組は、池田良二前々会長を中心にして改組案が 2010 年 6 月の総会に議案として上程され、3 年間に及ぶ審議を経て小林敬生前会長のもと 2012 年 12 月の総会で正式に承認されました (詳細は 42 号に掲載)。この組織改革に最初から関わってきた関係で昨年 4 月から小林前会長より会長の任を引き継ぐことになりましたが、運営に関わる細則については少々未整備な箇所も残っており、早急に対処したいと考えています。いつの時代でも会則は活動の振幅を是正する為や追認する為に改訂され続けています。この機会に過去の会則を顧みてその変更とこれからの課題について考えてみたい。

Ｉ、会則の変遷を辿って

1976 年 10 月に大学版画研究会が発行された会報第１号（縦 20 × 横 13cm）を拝見すると、発足初期には“美術大学に版画科の設置”を基軸にして各大学の版画の現状把握や今後の版画教育の在り方などが検討課題として議論されています。しかし、この中で“小学、中学校に於ける指導要領にある版画について”の課題は、以後の会報を見る限り一度しか取り上げられていない。学会改組を機会に小・中・高等学校の現状を把握して版画教育の底上げをすることは、将来版画を担ってくれる卵を育てる為にも必要であり、また学会の課題でもありましょう。

1986 年 12 月「大学版画学会」と改称される。この時期の規模は、発足当時の会員数・会員校と比べると何れも約 4 倍に拡大している。その要因としては、国内外の版画コンクールが益々盛んになったこと、学会の課題である“版画の啓蒙と普及”の活動が旺盛に行われたこと、そして国内の教育現場では版画教育の充実が計られて版画科・コース・専攻・科目が設けられ版画教員が増えたことなどが上げられる。また増加に連れて学会活動も版画に関わる多様な研究や発表、国内外の版画情報の開示と共有、全国化する大学版画展、国際交流等が活発化、多様化して活動が会則との整合性に欠ける状況が出てきたことも改称の一因として上げられる。

その後、1994 年 12 月 3 日の総会に於いて議案として「学会規約の改正」が検討され承認されている。この改訂は 1995 年 3 月末日の大学版画学会・会報 No.4 に

て報告されているが、現在の附則の欄にはこの改訂事項は記載されていない。当時の配布資料から拾うと、その主な改訂部分は、①第２章第４条に事業内容について全国大学版画展、国際交流展、研究発表（公開セミナー）の開催等の具体的な名称の明記。②第３章第７条に名誉会員と賛助会員の定義付けと第８条に監事（２名）を設置。③第５章に会計年度の期間を明記したことなどが上げられる。この年に検討・改訂された会則は、それ以降大幅な改訂もなく 2013 年３月まで継続された。

2004 年 12 月３日と前会則の主な改訂部分は、①第１章総則で「大学版画学会」を「版画学会」と改称する。②第４章役員の第 12 条で副会長職と第 13 条に学会役員の選出方法の条項を設ける。③第５章で専門委員会を設けたことが上げられる。この改訂は少子化により社会・教育環境が大きく変化している中、版画学会に於いても将来像を新たに構築する時代に入り、それには新しい社会・教育の状況に適合した組織作りが必要でありました。先ず事務局については各大学持ち回りから順次各ブロックに事務局を移して複数の研究室又は大学で会の業務を分担して行うことになります。これは関東／関西の集中と一校担当負担が解消されて、各ブロックの広汎な意見・考え方・地域情報が会に反映することに繋がります。また中学・高校の美術教員と連携することで地域の版画の啓蒙活動が盛んとなり、引いては版画愛好家や会員の増加に繋がることが期待されます。

運営委員（役員）については本務校を離れない限り継続する形できましたが、改訂後は委員の選出方法を明確にし、２年に一度は改選が行われることで旧套を脱し時代に即した議論や運営が成されるでしょう。また新たに全国区（アドバイザーとして）を設けたことで、版画有識者の視点から新たな提言や助言を戴けるものと思います。ただ学会の公平公明な運営を考えるに、各ブロックから少なくとも１名は加わって頂くことが理想と思います。

II、改組後の展開

これからの運営は、今まで各展覧会、研究会、学会誌の発行など活動を継続して行くことは勿論のこと、枠組みを広げたことにより新組織を機能させてより広範囲（全国的規模）な活動を展開して行く必要があります。その為には、短期的には小・中・高等学校を含めた地域ブロックの活動を支援することや、会の運営・経営を円滑に行う為に会員を増やす手立ての検討、中期的には外部へ発信する為のイベントの立案があります。イベントついては、一つの案として本展受賞者による受賞者展（東北芸工形式）を各ブロックで毎年又は隔年で開催、また 2020 年（東京オリンピック開催年）には創立 45 周年を迎えるので、この機を活用して 45 年間分の収蔵作品（約 1,200 点）の整理データ化と 45 周年記念展（仮称）の開催などが考えられます。

本年６月末に新運営委員会と専門委員会がスタートします。この両委員会に於いて、これらの課題や今後の方向性を検討したいと考えていますので、会員諸兄には多様なご意見をお寄せ戴きたくお願いする次第です。

最後に 2014 年で任期終了となった 10 名の運営委員会の方々、長い間学会の運営にご尽力下さり有難うございました。この紙面をお借りして御礼申し上げます。また新期運営委員になられた 17 名の方々、問題が山積していますが、何卒学会運営に御協力賜りますようお願い申し上げます。

2015 年１月

2014 年 12 月６日 運営委員会

| 新作通信 |

2014年1月1日より12月31日の期間に版画学会会員により制作・発表された作品のなかから、9作品をご紹介します。

木村秀樹　KIMURA Hideki

楠本孝美　KUSUMOTO Takami

常田泰由　TOKIDA Yasuyoshi

中馬泰文　CHUMA Yasufumi

堂東由佳　DOUTOU Yuka

中津留友子　NAKATSURU Tomoko

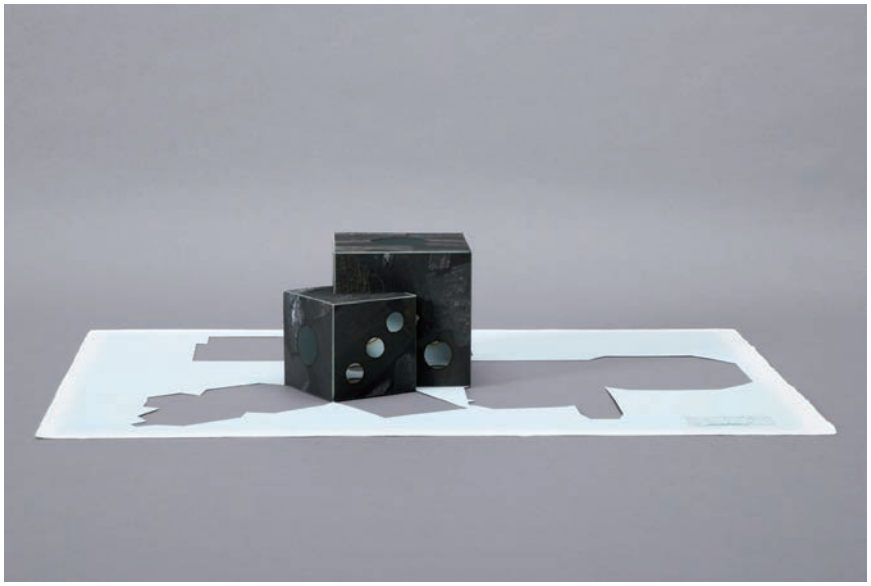
前田愛美　MAETA Aimi

吉田ゆう　YOSHIDA Yu

湯浅克俊　YUASA Katsutoshi

木村秀樹 KIMURA Hideki

1948　京都府生まれ
2014　京都市立芸術大学名誉教授



木村秀樹　退任記念展　Charcoal
2014 年 3 月 15 日～ 3 月 30 日　京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA（京都）

《Charcoal / A Couple of Dice》
15 × 60 × 42㎝
インクジェットプリント、シルクスクリーン、
焼焦し、和紙（インクジェット用）

写真の作品は、表裏両面に印刷した和紙（A 面はインクジェットプリントにシルクスクリーン印刷、オールオーバーに印刷されているイメージは「炭」の表面の画像です。B 面はシルクスクリーン印刷のみ。サイコロの目の部分は焼きごてで穴を開け、エッジにには焦げ後が残っています。）に、切り目を入れ、折り返し、接着して、大小 2 つのサイコロが合体した、形体に仕立てています。

折り返す方向は、表（A 面）から裏（B 面）へ、あるいは裏（B 面）から表（A 面）へ、両方向が可能です。立体物が、完全には切り抜かれず、残された紙と部分的に繋がっているのは、この双方向性を可能態として示す、特殊な平面作品にとどめる役割を担っています。

基本的モチーフとなっている「サイコロ」は、「偶然性」や「賭け」を連想させますが、パソコン上で展開図を描く際、気まぐれな変形や思いつきを許容する装置としての役割が期待されています。

楠本孝美 KUSUMOTO Takami

1985　長野県生まれ
2013　京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻版画修了

撮影：林口哲也

あれからの、未来の途中 ― 美術・工芸・デザインの新鋭 12 人展
2014 年 12 月 12 日～ 12 月 28 日　京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA（京都）

《untitled》
会場写真左から、68 × 68cm、68 × 68cm、
72.8 × 103cm、72.8 × 103cm
転写・シリコン、インク

むかし、「網戸越しの風景の見方がわからない」と言う友人がいた。

物質感まで強く見える手前の網と、奥にのっぺりとした遠景とが同時に見えてしまうと、頭の中での処理が難しくなるようで「くちゃっと混ざった妙な風景が見えてくる」と言っていたことをとても印象的に覚えている。

この作品は、支持体にシリコンを使用し、木材や丸めた紙などから型取りすると同時に、出力をした写真から写真イメージをシリコンに転写するという方法で制作をしています。

物質感の強いシリコンに物のディテールと写真イメージとをうつしとり、それらを同時に眺めることが、「妙な風景」に私も出会える方法のように考えています。

常田泰由 TOKIDA Yasuyoshi

1980　長野県生まれ
2006　愛知県立芸術大学大学院美術研究科修了

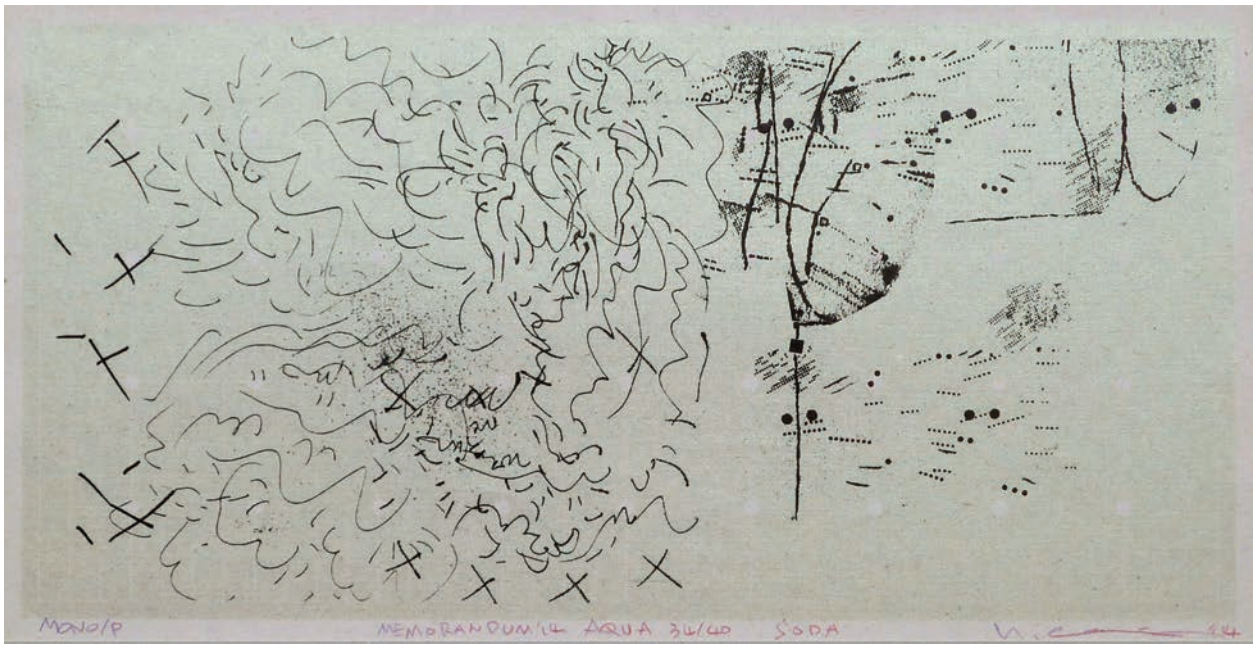
常田泰由　木版画とコラージュ
2014 年 10 月 18 日～ 11 月 3 日　Gallery 惺 SATORU（東京）

《s.w.(y)》
20 × 16.5㎝
油性木版、紙

私の制作する木版画の作品は、一般的な木版、凸版とは違い、型紙を使用した方法で、刷紙の上に型紙、ローラーで均一に油性インクをのせた版木を置き、プレス機を通すという方法で作られている。型紙をあるところはインクがマスクされ、型紙の無いところはインクがつくという版の原始的な方法を用い、イメージを定着している。技法表記は、油性のインクを使い、木の版を介して、紙にインクを定着させていることから、版の素材や材料の面から「油性木版」としているが、版の構造としては、ステンシルを木版で刷る技法である。画面は、紙で作った型紙と木の版を使うことでできる彫った版とは違ったステンシル特有のシャープな線でできた木目に詰まったインクを刷りとった物質感のあるテクスチャー（凹版の要素も含む）のあるベタ面と、最後まで型紙マスキングされ残された紙の地色の白で構成されており、基本的に２版２色で成り立っている。以上の技法を用い、目の前にあるものを無作為に線によって描きとめた、かたちのドローイングをきっかけに、作品を制作している。

中馬泰文 CHUMA Yasufumi

1939　大阪府生まれ
2014　大阪芸術大学退任　版画学会名誉会員



中馬泰文　個展
2014年5月13日～6月8日　ギャラリーなかむら（京都）

《MEMODANDUM’14 AQUA 34/40 SODA》
39.3 × 20㎝
silk screen　pearl powder　箔、再生紙、美濃紙

「避けた直接的痕跡」

作家は何らかの媒体を用いて自己を表現する。その媒体が版画なら当然その媒体の技術が必要となるが「なぜ版を用いて作品を創るのか」という問いに明確に答えられる作家は少ないのではないだろうか。

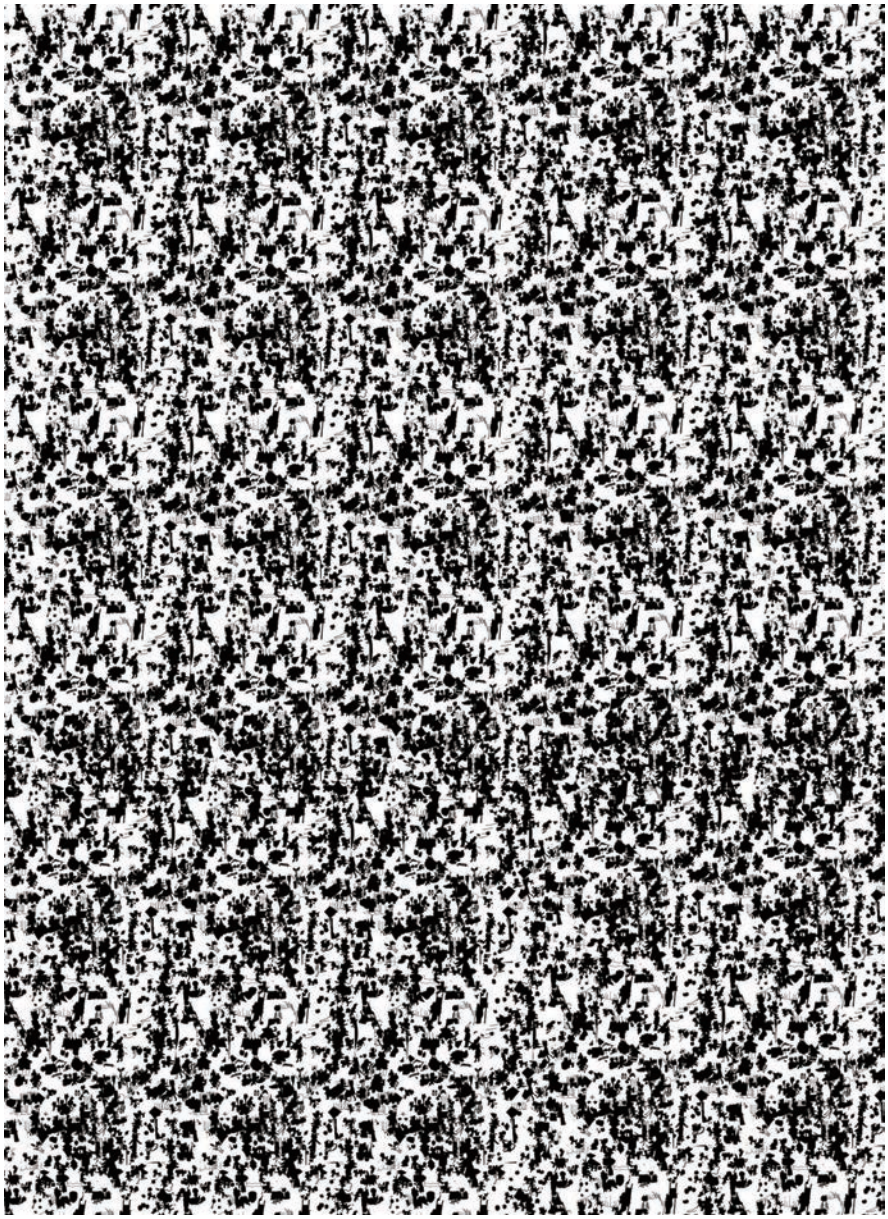
ことに版媒体は各種の技法によって、それぞれが独自に習熟した技術に囚われがちで、結果、本来の創造の原点を見失うということになる。もちろん、表現においては技法が不可欠な要素ではあるが、工芸作品と同様、技術に執着することで本来の概念を見失うという危険性が常にある。作家の方法論により異なるが、この問題を解決するに至っていないのが現在の版画という媒体の問題点であるとわたしは考えている。

そういう考えのもとで、今回、版そのものをドローイングの痕跡として使用することにした。具体的には、別紙に鉛筆などで自在に描画したものを複数の版に移し、試行錯誤する行程の過程で、感性をより間接的、客観的に表現するという本来の目的を可能にすることができる。つまり、時間の経過によって生の筆跡や感情の軌跡が薄まり中和されていく。そして、感情の痕跡を消すことで、作品は作者の手を離れて一個の独立した世界を持つに至るということがいえないだろうか。また支持体としては、できるだけ発想時のイメージをなぞるために、粗悪なメモ用紙に仕様されている再生紙を選んだ。補強の為に裏面に美濃紙を合紙し、創作行程に沿って制作を進めた。再生紙の一面にメモの基本であるセクションをヌキ型にし、ベタのパール（グリーン）を刷り上げる。画面上はパール画面に再生紙（地肌色）のセクションが浮かび上がる仕上がりになる。この段階でやっと支持体が出来上がったことになり、次のステップに誘導されていくことになる。ここからが前述した版を用いたドローイングで画面を構築して行く。

エスキースと同様、イメージの停止と同時に制作が完了する。

堂東由佳 DOUTOU Yuka

1983 兵庫県生まれ
2011 京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻版画修了



“point”
2014 年 4 月 8 日～ 5 月 7 日　GALLERY IND.（奈良）

《ダークサイド》
100 × 80㎝
シルクスクリーン、紙

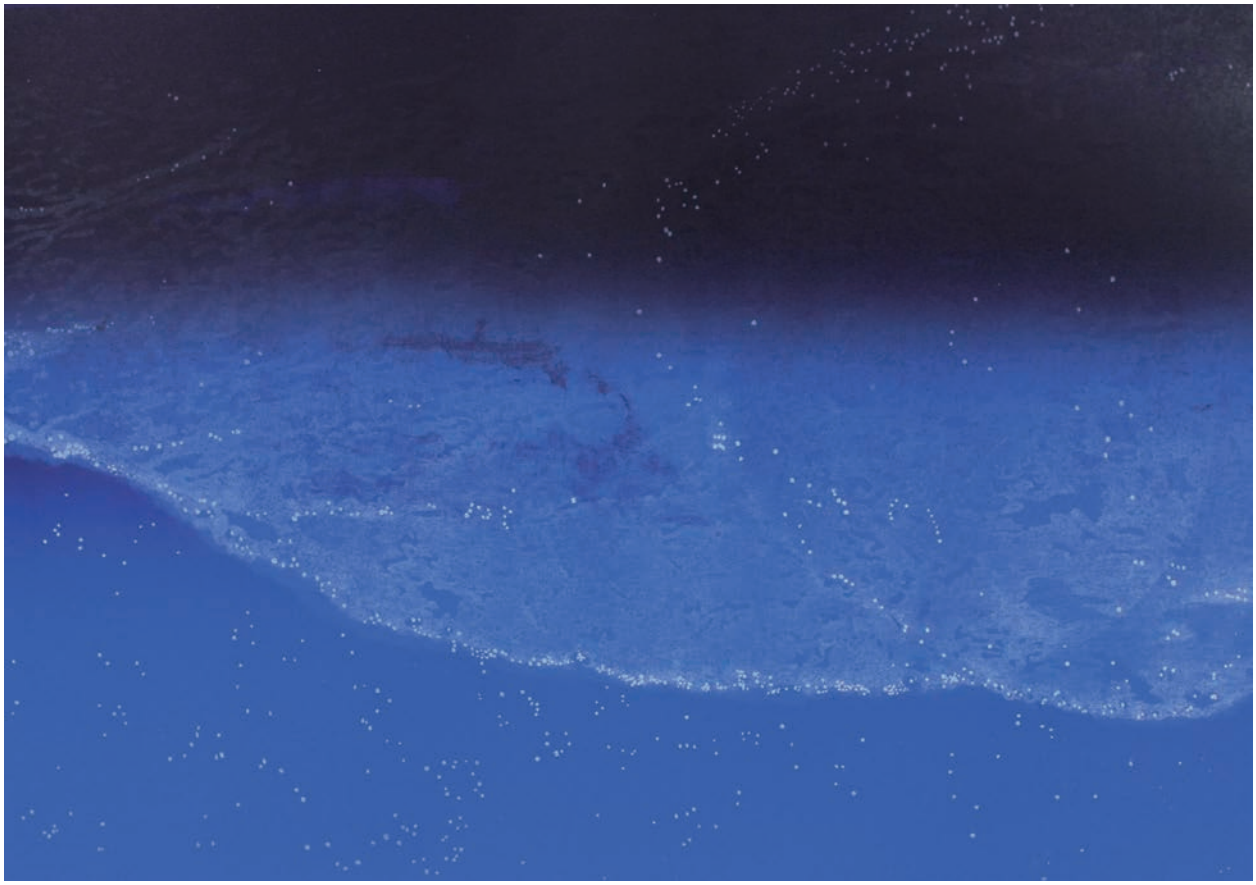
わたしの作品は可愛らしくもあり、不気味でもあるキャラクターのようなドローイングを、再構成、配置し、パターンを反復、密集させる事によって作られている。

制作の過程では、離れて見たときと近くで見たとき一枚で二度楽しんで貰えたら有り難いという気持ちと、折角近くで見たとしてもイメージが細かすぎたり、複雑で判別できないという半分意地悪したいような気持ちが同時に有り、そのような悪戯な気持と共に制作している。

自分の頭の中にある「呑気な時間、嫌な予感」というキーワードに不穏であったり、殺伐としたようなものを感じ今はそれが心地よく感じる。

中津留友子 NAKATSURU Tomoko

1984　福岡県生まれ
2007　九州産業大学芸術学部美術学科卒業



九州・沖縄版画プロジェクト ― vol.1 九州・沖縄作家展 ―
2014 年 9 月 16 日～ 9 月 21 日　九州産業大学美術館（福岡）

《wave2014-01》
37 × 55.5㎝
リトグラフ、いづみ紙

作品テーマは「水」。

大きな自然の中で水は透明で、色や形を変え、周りの環境にも影響され、時間が経つにつれて様々な表情を見せてくれる。

今回は海をモチーフに制作をした。子どもの時から見ていた海は比較的に静かな波でありながら時間や日、年月が経つにつれて風景が変わる。そんな海を私はグラデーションや柔らかく波を打ったような墨の表現、色を重ねることによって深みの出るリトグラフを選んで制作をしている。

今回の作品は「九州・沖縄版画プロジェクト」の展覧会に出品したものである。九州・沖縄でプロジェクトとして立ち上がり、展覧会中は多くの方々と交流できた。多種多様な技法や表現は今後の制作活動に活かしていける、いい機会となった。

前田愛美 MAETA Aimi

1989　鳥取県生まれ
2014　女子美術大学大学院美術研究科修士課程美術専攻版画研究領域修了

前田愛美個展
2014 年 3 月 10 日～ 3 月 15 日　ギャルリー東京ユマニテ bis（東京）

《つぶの交換 I・II》
各 60 × 40㎝
エッチング、ドライポイント、スピットバイト

テーマは日常です。日々のものごとや、ふと思う感情ひとつひとつを拾って描きとめたいと考えています。

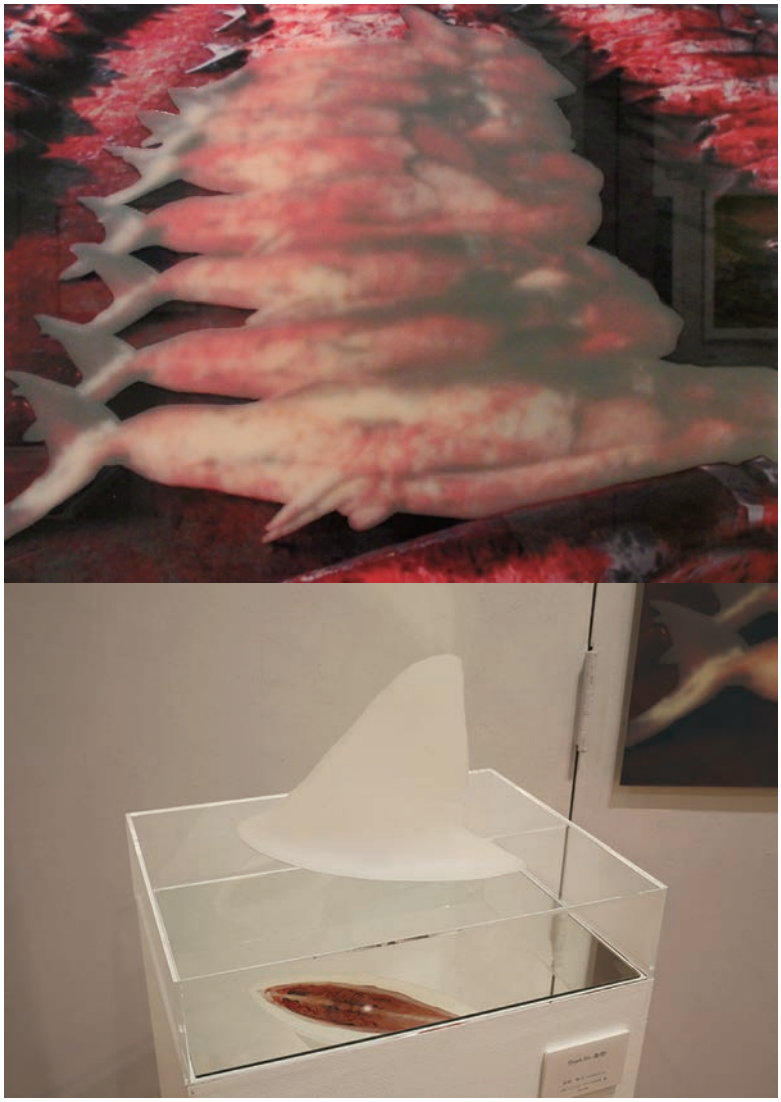
繰り返されていく日々の生活のなかで、私たちは驚き、悲しみ、喜びを感じています。ニュースにもならない、イベントでもない平凡で変哲のない日常にこそ、私たちは繊細に感情を動かして生きていると、私は感じています。日々のものごとや、感情のひとつひとつが蓄積され、今の「わたし」がかたちつくられているのです。

日常で感じとった感情や感覚は、記憶され確かに存在し、それらをある時突然思い出すことがあります。水中で見たプールの底や父の足、手を握る安心感、高い椅子に座って足をぶらぶらさせるのが好きだったこと、夕陽の色や温度、雨の匂い、家族との会話、まぶたに触れるまつ毛の感覚、母からのお下がりのセーターを着たときの不思議な気持ち…それは他人に言わせれば、くだらない日常で取り留めのないことです。しかし、それらはわたしの感性を大きく揺さぶる大切な日常なのです。どんなに小さくても感じてしまった、嬉しかったこと、寂しかったこと、もう一度やりたいこと、もう二度とあってほしくないこと、どちらも忘れることができません。

それらを銅版画という技法で表現することは、些細で小さなものごとを「わたし」から切り離された存在に変えることが出来ると考えるからです。版上に刻まれた日常のひとつひとつにインクを詰め、それらが物質感を持って紙上に立ちあがってくる。記憶の中に蓄積されていた日常が、しっかりと形を持って手の内に存在しているのを実感します。

吉田ゆう YOSHIDA Yu

1986　神奈川県生まれ
2010　女子美術大学大学院美術研究科修士課程美術専攻版画研究領域修了



版画系
2014 年 1 月 20 日～ 2 月 1 日　文房堂ギャラリー（東京）

上：《Naturalism - I have them all alive -》
67.3 × 90㎝
シルクスクリーン、アクリル板
下：《Shark fin - symbol -》
35 × 45 × 23㎝
立体／シリコン、アクリル BOX、鏡

私はサメをモチーフに制作している。サメは「人喰いサメ」として人間から恐れられているが、実態は逆で、人間の侵略によりサメの個体数は激減している。人間が無意識に生み出した普遍的概念によって「サメは恐い」と認識されている。私は恐怖の象徴であるサメと人間の普遍的概念である恐怖へのイメージとを重ね合わせることで、「恐怖」というイメージを具現化できるのではないかと考えた。

普段の制作ではサメの特徴的な部位と人体とを合成させ奇妙な人物像を作成している。人間から恐れられるサメに成り代わることで、恐怖というイメージを具現化している。

この作品は、2014 年 1 月に文房堂ギャラリーで行われた「版画系」に出品した作品になる。普段の制作と異なり、切り取られたサメのヒレのオブジェと漁獲されたサメの死骸を併置した。我々に無意識に襲いかかってくる恐怖は全て、我々自身が生み出した恐怖なのだと、恐怖の象徴であるサメ本体を使用し提示した実験的な作品である。

湯浅克俊 YUASA Katsutoshi

1978　東京都生まれ
2005　Royal College of Art, MA Fine Art Printmaking 修了

魅惑のニッポン木版画
2014 年 3 月 1 日～ 5 月 25 日　横浜美術館（神奈川）

《0 to 255》
300 × 1000㎝
12,000 枚の水性木版画、和紙

「私たちは自ら作ったルールに縛られていないだろうか？」

この作品は極めて伝統的な木版画の技法で制作されています。山桜の版木を用いて、墨のみを使って、本ばれんで和紙に摺ったのち、裏打ちしてあります。そんな手間暇をかけて行う目的は、木版画の manner（方法、流儀）に基づきながら、0 から 255 で表されるグレースケールを身体的に再現する試みです。

なぜ競馬の落馬シーンなのか？既成のルールを打破する 1 つの方法が事故を引き起こすことです。しかし、意図的に事故を起こすのでなく、事故が起こる状況を作り出しながらも、その瞬間を待つことが大切なように思えます。

| 論文 |

東京国際版画ビエンナーレ第１回展と日本の現代版画の基底をめぐって

右澤康之

絵画制作、編集デザインに従事

主な個展

1990 年　ニコルス州立大学（ルイジアナ , USA）

1991 年　国立ステファニアギャラリー（ブダペスト , ハンガリー）

1992 年　ギャラリー NOW（富山）

1993 年　KIDI Gallery
（KIDI PARSONS 金沢国際デザイン研究所 , 金沢）

2003 年　ギャラリー王山
（福井県立鯖江高等学校学生ホール , 福井）

2010 年　サウスイースタン大学ギャラリー
（ノースカロラナ , USA）

2013･14年 ギャルリー東京ユマニテ bis（東京）

はじめに

東京国際版画ビエンナーレ展は、1957（昭和 32）年から 1979（昭和 54）年までの 22 年間に全 11 回にわたり隔年開催された国際版画展である。第 1 回展の一部公募制の採用を除き招待制の展覧会であり、同展が 1979 年第 11 回展で幕を閉じてから今年（2015）で 36 年が経つ。

同展は、大規模な国際版画展として 1955 年からスロヴェニア（旧ユーゴスラビア）で開催されているリュブリアナ国際版画ビエンナーレ、1966 年からポーランドのクラコウ市立美術館で開催されているクラコウ国際版画ビエンナーレ（1994 年からトリエンナーレに移行）と並んで、世界的に評価の高い国際版画ビエンナーレの一つであった。1950 年代から 1970 年代にかけては、世界の美術動向において版画・版画制作に多大な関心が寄せられた時代であり、同展の図録にはその時代の現代美術を代表するスターたちの名前を数多く散見できる。同展の歴史は、「版画」が近代以降の美術史において最も重要視された時代と同期する。

また、数ある国際版画展のなかで、同展ほどメディアとしての「版画」、「版」概念について議論が交わされ、その可能性と未来に進取果敢にアプローチし、版画の意味を模索した展覧会は多くはなかったと推測できる。1960 年代には社会が大量生産、大量消費の時代を迎え、イメージの複製性はアクチュアルに知覚の距離を縮めた。芸術作品のオリジナル = 一点制作と、版画のもつ複製性と複数性をめぐる問題に、知覚と思考の再編成が再三要求される時代のプロセスに同展はあった。美術が急速に複製性／複数性の思考をおびたかのように、「版」概念の特性は美術の基本言語の基底の一部に位置した。この時の「版」概念の拡大は、1980 年代以降のシミュレーショニズムの到来とシュミレーションの拡散を予見し、今日の美術にもつながっている。

現代版画展として戦後の美術界（アート･ワールド）に輝かしいスタートを切った東京国際版画ビエンナーレ展は、第 1 回展から第 4 回展頃までは字義通り世界的な美術展であり、絵画と彫刻が芸術（美術）を代表する時代にあって、版画表現は絵画の国際的な動向に直結し、大きく存在意義を示した。第 5 回展から第 8 回展は版画の黄金時代と呼ばれた時期と重なる。ポップ・アートが登

場し、「版画概念の拡大」「デザインと版画」などが大きな論点となった。この頃から世界各地でコンペティション形式の国際版画ビエンナーレ展が設立され、「国際版画展」というフレームが鮮明化し、「国際版画展」は固有の領域に歩みを進めた。また、1970 年前後は近代美術（モダン・アート）から現代美術（コンテンポラリー・アート）への移行期でもあり、国際的な美術展の在り方が問われた時代でもあった。第 9 回展から第 11 回展は版画概念のさらなる拡大とともに、美術 = メディウムの残された可能性の一つとしての探求から、メディウムを超えた美術へと、版による表現は現代美術にスライドし交差して行く。精鋭化した「版」表現が飽和状態となり、その停滞から脱出する回答に辿り着けない印象を残し、東京国際版画ビエンナーレ展は第 11 回展を最後に終了した。

いかなる展覧会も継続するための資金的な課題が常に存在することはさておき、展覧会のあり方、可能性の探究を一定のところで留めおけば、安定的な継続運営も可能であったかもしれない。しかし、それは平均値としての国際版画展やコンクール展の域を出ないものになっていたであろうと推察できる。同展の歴史は、版画概念と版画表現の可能性をめぐり、「版画」と「国際版画展」の現在（いま）なるものを果敢に模索した実践（オンゴーイング・プラクティス）の道筋でもあり、世界の国際版画展の歴史のなかで比類なき光彩を放ち、特異性を示したといえる。

近年、日本の戦後美術史研究は急速な進展をみせ、戦後美術の中核を担った芸術家や前衛美術運動の再検証、また、批評家の言説やジャーナリズムが果たした役割の歴史的意義等の検討を加速させ、美術館学芸員や研究者たちの努力により一定の成果を重ねてきている。しかし、こと版画領域に関する研究は、残念ながらいまだ充分な進捗があるとはいえない。筆者の知見に見落としも十分あり得るが、東京国際版画ビエンナーレ展をテーマとする研究は数少ない。論文では、桑原規子「戦後日本の版画の世界進出――占領期から東京国際版画ビエンナーレ創設まで」（『聖徳大学言語文化研究所論叢』16, 2008）[1]、池田潤「東京国際版画ビエンナーレ展からみる版の存在」（『大学版画学会学会誌』No.40, 2011）[2] などがあげられる。論文形式以外のものでは『版画芸術』97 号での松山龍雄編集による特集「現代版画の黄金時代　検証・東京国際版画ビエンナーレ展と 70 年代」があり、そこでは東京国際版画ビエンナーレ展の全体像が概観され、充分な嚆矢となっている。

この稿では、東京国際版画ビエンナーレ第 1 回展と日本の現代版画の基底について、学術的な論文を意図したものではないことをお断りした上で、ささやかな試論を進めたい。

まず、第 1 回展開催前の日本の美術状況についてそのフェーズを確認し、その後、大まかなストーリーの一端を把握する域をこえるものではないが、同展の開催経緯と第 1 回展で主要な役割を果たした人物である益田義信と久保貞次郎の立ち位置に視線を注ぎ、さらに久保とデモクラート美術家協会、および同会出身の版画家に着目することで、今日の日本の現代版画の起点となったとも位置付けできる第 1 回展が意味するものと、日本の現代版画の基底との関係について考察したい。

1950 年代の日本の美術情況

第 1 回展開催前の日本の美術状況は、1951（昭和 26）年のサンフランシスコ講和条約調印で占領が解除されたことが契機となり、戦後日本の美術の国際化が始動した時期にあった。日本の美術界に次々と海外の新しい美術動向が紹介され、この年、毎日新聞社主催による日仏交換現代フランス美術展（サロン・ド・メ日本展）が開催され、1956（昭和 31）年には国立近代美術館（京橋）[3] で「現代の版画：日本とエコール・ド・パリ」展が開かれた。1957（昭和 32）年にミシェル・タピエ（1909–1987）が来日し、ブリジストン美術館で「世界・現代芸術展」を企画。タピエ、サム・フランシス（1923–1994）とともに来日したジョルジュ・マチュー（1921–2012）が白木屋（しろきや）（デパート）[4] のショーウインドウで公開制作をおこなった。当時、フランスで活動していた今井俊満（1928–2002）や堂本尚郎（1928–2013）も紹介され、アンフォルメルが日本の美術界に一大旋風を巻き起こした。

アンフォルメル、抽象表現主義など欧米の美術の受容と並行し、1950 年代に入り日本の版画の国際舞台への進出も積極的に行われた。当時は、国際交流基金の前身である国際文化振興会 [5] が窓口となり、日

本の版画は同会の支援を受け、1951 年の第 1 回サンパウロ・ビエンナーレ参加を皮切りに次々と国際展へ参加していった。翌 1952 年にスイスで開催された第 2 回「白と黒」国際展覧会ルガノ [6] では、棟方志功（1903–1975）と駒井哲郎（1920–1976）が優秀賞を受賞。棟方の 1955 年第 3 回サンパウロ・ビエンナーレ版画部門グランプリ、1956 年第 28 回ヴェネチア・ビエンナーレ版画部門大賞の連続受賞は日本美術界に大きな衝撃を与えたと同時に、国内外に日本の再出発を強く印象づけ、「版画王国・日本」のイメージは強固なものになって行った。

ただし、活況を呈したのは何も版画に限ったことではない。その頃、美術の周縁領域とみなされていた前衛陶芸や前衛書、前衛いけばなも同様に国際社会へ進出していた。それら各分野の作品や作家は、版画と同様に芸術（美術）作品・芸術家として海外で高く評価され、作家たちもそれを渇望していた。奇しくも、それ以前は純粋美術（ファイン・アート）から一段低く見られていたジャンルが、戦後の国際的な檜舞台でこぞって華開いたわけである。

前衛陶芸では、1950 年に「現代日本陶磁展」[7] がフランス・チェルヌスキー美術館で開催され、宇野三吾（1902–1988）、林康夫（1928–）、八木一夫（1918–1979）らが出品。翌 1951 年にはイタリア・ファエンツァ国際陶芸美術館で日本部が創設され、日本から近藤悠三（1902–1985）、六代清水六兵衛（1901–1980）、石黒宗磨（1893–1968）、鈴木治（1926–2001）、八木らの作品を寄贈 [8]。1957 年のミラノ・トリエンナーレ国際工芸展では河井寛次郎（1890–1966）がグランプリを受賞した。

前衛書では、森田子龍（1912–1998）、井上有一（1916–1985）らが活躍。森田は 1953 年にパリのサロン・ド・オクトーブル、ニューヨーク近代美術館「日本の建築と書」展等にも出品している。書の展覧会としては、1954 年にニューヨーク近代美術館において「日本現代書展」、1955 年にアムステルダム市立美術館で「現代日本の書・墨の芸術」展が開催されている。サンパウロ・ビエンナーレには 1957 年に手島右卿（てしまゆうけい）（1901–1987）と井上、1959 年に比田井南谷（1912–1999）と森田が出品。また、1959 年のドクメンタ展に手島、井上がそれぞれ参加している。

森田が 1951 年に創刊した雑誌『墨美』第 1 号では、「書道五十年史」とともにフランツ・クライン（1910–1962）の特集も組まれた。森田はクラインのほか、ピエール・アレシンスキー（1927–）、ピエール・スラージュ（1919–）といったアンフォルメル、抽象表現主義の作家たちと親交を深め、同誌はアンフォルメル、抽象表現主義に関連したテキストを掲載し、海外からも注目された。

前衛いけばなでは重森三鈴（1896–1975）、勅使河原蒼風（1900–1979）らが活躍した。蒼風は 1955 年にパリ市主催による個展をバガデル宮殿で開催し、イタリアの『ドムス』、フランスの『オージュルデュイ』誌などで大きく紹介された [9]。蒼風は戦後、米軍将校夫人らにいけばなを指導するなど駐留外国人との交流があり、それが蒼風の 1952 年ニューヨーク個展以降の海外での躍進につながった。

日本の芸術家たちと占領期に駐留した欧米人との交流は、版画においては特に重要なファクターである。例えば、欧米人版画コレクターと恩地孝四郎（1891–1955）を中心とする創作版画の作家たちとの交流は、日本の版画の積極的な海外紹介、1956（昭和 31）年の CWAJ [10] 現代版画展創設へと展開し、欧米人版画コレクターが増えマーケットも拡大した。恩地との関わりでいえば、1953（昭和 28）年に恩地の助言もあって、阿部雄治が銀座並木通りに開廊した版画を専門とする阿部養精堂（現：養精堂画廊）が、国内外の日本の版画の需要に応えた。占領期に駐留した欧米人と日本の版画家との交流については、桑原規子「恩地孝四郎の《萩原朔太郎像》をめぐって　—占領期における欧米人コレクターと創作版画—」[11] に詳述されている。

1950 年代に注目をあつめた「現代版画」「前衛陶芸」「前衛書」「前衛いけばな」は、海外ではどのように見られていたのだろうか。この問いに、これまで語られてきた入射角で版画に比重をおくと、棟方らの活躍や「版画王国・日本」のイメージに気を奪われ陥穽に陥ってしまう。美術評論家で第 1 回展事務局長であった富永惣一（1902–1980）[12] が当時いくつかの雑誌に繰り返し書いたように [13]、1855 年のパリ万博に浮世絵が陳列されたことや、浮世絵が印象派の画家たちに影響をあたえたこと、1878（明治 11）年に渡仏した美術商の林忠正（1853–1906）の活躍などにより、欧米人

には少なからず「版画の国」というイメージが形成されていたのは事実であろう。ただし、彼らは必ずしもそれらの物語やパラダイムに従順であったとはいえない。

タピエが具体美術協会の活動や作品群を日本のアンフォルメルとして積極的に海外に紹介したように、彼らは勅使河原蒼風のいけばなに前衛彫刻を見、森田子龍の書をアンフォルメルや抽象表現主義に通底する同時代絵画ととらえていた。リフレクティブな考察をふまえ、「版画王国・日本」の物語に支配された視線や、表象としてのエキゾチズムやオリエンタリズムの文脈を超え、同時代のモダニズム表現とみなした。日本という異なるカテゴリーの、理論的なモデルとして見ていたと判断するのが妥当で、「魅惑的な何か」を凌駕したもの =「作品」として受容していたと考えるべきであろう。

そもそも、前提として戦勝国と敗戦国という立場の違いはあっても、欧米諸国においても第二次世界大戦をはさみ、美術のみならず、あらゆる事象は中断され、戦後はその開放感と来る時代への期待に高揚感をともなうスタートを切ったという点で日本と変わらなかったはずである。

1950 年代は、アメリカがはじめて世界に影響を及ぼした美術運動である抽象表現主義の圧倒的な勢いにより、世界の美術の中心がパリからニューヨークへ移ろうとしており、フランスとアメリカが前衛美術の主導権を争う状況にあった。ルネッサンス期以降、永きにわたり美術の中心はイタリア、フランスがその王座を占めていたが、20 世紀に入りわずか 50 年余でアメリカへ遷った。戦後のヘゲモニー争いとアヴァンギャルド熱の渦中にあったことを思えば、この時期の激流を理解できよう。

また、50 年代の半ばにはポップアートの萌芽が芽吹きはじめ、先鞭をつけたイギリスでは、1956 年にリチャード・ハミルトン（1922–2011）が《Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?》を制作。その前年アメリカでは、ロバート・ラウシェンバーグ（1925–2008）とならんで当初ネオダダと呼ばれた動向の代表的な芸術家の一人であるジャスパー・ジョーンズ（1930–）が《Flag》を描いている。いつの時代にも言えることだが、あらゆる出来事が同時に息づき渦巻いていたのである。東京国際版画ビエンナーレ展第 1 回展図録の展覧会名外国語表記は仏語と英語の併記であり、それ以後は英語表記のみとなっていることにも、そうした情勢の反映を見てとれる。

第 1 回展開催

さて、ここで東京国際版画ビエンナーレ展開催の経緯と第 1 回展についてふれてみたい。同展の開催は、サンパウロ・ビエンナーレ、ヴェネチア・ビエンナーレなど国際展の委員を歴任し、海外の美術情勢に詳しかった益田義信（1905–1990）[14] が、読売新聞社に働きかけて実現したことは知られている。背景には 1951 年の第 1 回サンパウロ・ビエンナーレで日本が戦後初の国際展参加を果たし、その後、海外での版画の活躍が続き、国内外で日本の版画ブームが高まったという情勢にあり、国際的に日本をアピールするには版画が最も有効であるという判断があった。1957（昭和 32）年 6 月から 7 月にかけ、満を持して「第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展」が読売新聞社と国立近代美術館の共催により、建築家・村野藤吾（1891–1984）の設計で新築されたばかりの有楽町の読売会館内よみうりホールで開催された。国立近代美術館（京橋）では同時開催として特別陳列「歌麿と北斎」展も開かれた。

第 1 回展から同展の主催美術館の担当館員として、そして、同展終盤には国立国際美術館館長を務めながら運営の中心的存在の一人として関わってきた本間正義（1916–2001）[15] は、開催のいきさつを次のように回想している。

> 「益田義信氏の提唱により始まりました。……『日本でも国際交流の場を持とう』と盛んに言われてました。その国際交流ということに、国立近代美術館も深い関心を示し、さらに読売新聞社も、事業の一環として、国際展 [16] を開催していた毎日新聞社に対抗する意味があったのでしょう。」[17]

また、前出の富永惣一は当時についての見解を下記のように述べている。

> 「版画の長い間の伝統や、現代における国際的な役割の大きい点は、日本美術の活動の中でも際立っている。そういう意味から、今回、版画の国際的な展覧会を企てられた訳である。即ち、昨年

の受賞[18]は或る点において日本の版画の世界的な位置を確立したことでもあるので、これを記念すると同時に、更に進んでその活動を推進する為に、日本が先頭に立つ決意を宣言したようなものである。」[19]

富永の発言は、いささか自国や日本の版画への誇りと熱情に傾斜し過ぎている印象を受けないわけではないが、概ね、当時の関係者の平均的な思いを語ったものとも言えよう。

第1回展は29カ国が参加。参加作家数は、日本側は版画界に功績のあった招待作家43名と一般公募入選作家61名の104名。海外作家143名をあわせて計247名であった。海外作家には、実行委員会が推薦した作家と、実行委員会によって選出された各国の著名な評論家が推薦する作家へ、在日大公使館などの協力を得て出品依頼をおこなっている。展示作品数は招待部門・国内一般公募合計827点（海外667点・国内160点）で[20]、当時の他の国際版画ビエンナーレでの出品作品数が300～400点程度であったことを鑑みると驚異的な作品数である。「版画王国・日本」の威信にかけて、世界に冠たる国際展をという関係者の意気込みと同展への期待の結果であった。なお、第1回展規約において参加作品の項目で、「石版、銅版、木版、セリグラフ（シルクスクリーン）などあらゆる版画」と規定、4版種を主とした版画のフレームが明確化された[21]。

■1957年前後の各国国際版画ビエンナーレにおける参加国数・作家数・出品点数

1956年 第4回ルガノ国際版画ビエンナーレ	参加国27カ国・作家数100名・出品点数407点
1956年 第4回シンシナティ国際色彩石版ビエンナーレ	参加国32カ国・作家数275名・出品点数426点
1959年 第3回リュブリアナ国際版画ビエンナーレ	参加国29カ国・作家数―名・出品点数291点

出典：久保貞次郎「世界の国際版画展」『現代の眼』145号（国立近代美術館／近代美術協会、1966年）より

同展の開催は、「版画王国・日本」としてのプライドからだけではなく、また、受容する側から発信者側への転換を希求するアプローチに終始していたわけでもない。日本の版画界に功績があった版画家への配慮もしつつ、新時代の国際社会に積極的な参画を企図したコミュニケーションを、高速かつ高踏的にさえおこないたいと願った結果であったと考えられる。国際版画ビエンナーレ展という形式の採用により、世界の版画の現状を一堂に概観し、国際展としてのインフラの形成と評価の獲得に成功した。

戦後の混乱期がようやく終わろうとしていた時代、日本ではじめての国際版画展が開催されたのであるから、運営方針などを含め、開催前後に関係者間のさまざまな問題や軋轢も生じたわけだが、これについては前掲の桑原論文（桑原, 2008）に詳しいので割愛する。

また、特筆すべき点として、全11回において展覧会ポスターや図録のデザインに優秀なグラフィックデザイナーを起用し、注力していたことに着目したい。第1回展当時の日本の展覧会図録の平均値を考慮すれば画期的な取り組みであったし、毎回高い関心と評価を獲得した。特に1968年第6回展の横尾忠則のデザインは大きな反響を呼んだ。なお、図録のクオリティについてだが、基本的に展覧会の規模や重要度、予算などの事情により一律に比較はできない。海外の展覧会図録の水準も1960年代以降刷新を続けたことを補足しておく。

■東京国際版画ビエンナーレにおけるポスター・図録のデザイン制作者

1957年　第1回展	ポスター：原　弘　図録：伊藤憲治
1960年　第2回展	山城隆一
1962年　第3回展	田中一光
1964年　第4回展	粟津　潔・国東照幸
1966年　第5回展	早川良雄、同デザイン事務所
1968年　第6回展	横尾忠則、ザ・エンド・スタジオ
1970年　第7回展	永井一正
1972年　第8回展	杉浦康平、辻修平　他
1974年　第9回展	福田繁雄
1976年　第10回展	石岡瑛子、成瀬始子
1979年　第11回展	勝井三雄

出典：藤井久栄「東京国際版画ビエンナーレ展」『昭和の文化遺産』第4巻洋画II（ぎょうせい、1990年）より

益田義信の存在

東京国際版画ビエンナーレ展開催に尽力し奔走した益田義信についてふれたい。益田は1950年代、日本が数々の国際展に参加をする際にコミッショナーを務めたが、本来は画家である。祖父は三井物産、益田農場[22]の設立者として知られ、「千利休以来の大茶人」と称された「鈍翁」益田孝（1848–1938）であり、劇

作家・益田太郎冠者（1875–1953）を父に持つ。益田は、1956（昭和 31）年のヴェネチア・ビエンナーレ日本館建設に際し、1955（昭和 30）年に外務省の要望に応じて政府に建設の資金を寄付した石橋正二郎（当時のブリヂストン会長／ 1889–1976）とともに、日本館建設に多大なる貢献と功績を残した人物でもある。日本政府が 1952（昭和 27）年に初めてヴェネチア・ビエンナーレに公式参加した際、審査員として渡欧した梅原龍三郎に、梅原と師弟関係にもあった益田が副委員（陳列委員）として随行したことに端を発する。当時すでにイタリア政府から 1956 年までにパビリオンを建設するよう日本の外務省に要請があったとはいえ、現地で日本館建設の必要性を痛感した益田が、帰国後完成までの道筋をつけた。

その後、益田は東京国際版画ビエンナーレ展開催に向けて奔走するわけだが、それについて久保貞次郎（くぼさだじろう）（1909–1996）[23] は「世界の国際版画展」（『現代の眼』145 号）で次のように書いている。

> 「そのまえの年［1956 年］、北米シンシナッティの国際色彩石版ビエンナーレ [24] に参加し、会場を視察してきた益田義信が、読売の学芸部の海藤日出男を説き、さらに企画部の賛成をえて、版画のさかんな日本でも国際的なビエンナーレをということになったのである。」
>
> ※［ ］内は筆者補足

米国視察から帰国した益田が、読売新聞社から東京国際版画ビエンナーレ展開催の承諾を得てから、わずか 1 年余で展覧会は準備されたことになる。同時期、益田の奮励でカーネギー国際展 [25] への日本の参加も実現している。

久保貞次郎とデモクラート

東京国際版画ビエンナーレ展第 1 回展を考察する上で、欠くことのできないもう一人の人物に、全 11 回の展覧会で委員などを歴任し、第 1 回展と第 4 回展では国際審査員を務めた久保貞次郎がいる。久保は北川民次（1894–1989）と出会い、1952（昭和 27）年に創造美育協会を創立。創造美育全国ゼミナールを開催したほか、1951（昭和 26）年に瑛九（1911–1960）[26] らが結成したデモクラート美術家協会を支援。また、小コレクター運動でも知られる、強大な推進力を持った実践家であった。

久保はエスペランティストでもあり、久保が 1935（昭和 10）年 12 月に宮崎で開催された日本エスペラント学会に特使として訪れたおりに、郷里宮崎でエスペラントを学んでいた瑛九と出会った [27]。理想に邁進する年齢の近いふたりが盟友となったことは自然の成り行きといえよう。翌 1936 年に紀伊國屋画廊で「瑛九フォトデッサン展」開催をオノサト・トシノブらと支援している。

瑛九を中心に大阪で結成されたデモクラート美術家協会（1951–1957）には、泉茂（1922–1995）[28]、森啓（1922–）、早川良雄（1917–2009）ら 10 名が創立会員として参加した。デモクラートとはエスペラント語で「民主主義者」を意味し、参加者は画家、デザイナー、写真家、評論家など幅広く、自由と独立の精神を尊重し、既存の美術集団や権威主義を否定、一切の公募展に出品しないことを指針とした。結成の年、瑛九は埼玉県浦和市（現：さいたま市）に転居。以後、同会は東京と大阪を中心に展覧会開催や機関誌を発行するなど活発な活動を展開し、後年、国際的に活躍する靉嘔（アイ・オー）（1931–）、池田満寿夫（1934–1997）、磯辺行久（1936–）、河原温（1933–2014）、細江英公（1933–）、吉原英雄（よしはらひでお）（1931–2007）[29] ら多数の芸術家を輩出。具体美術協会と並び、戦後の日本美術史に特記されるグループである。

デモクラート出身の靉嘔、池田、磯辺、吉原。同会のメンバーではないが彼らと近い位置にいた同世代の加納光於（1933–）、野中ユリ（1938–）らは、東京国際版画ビエンナーレ展に複数回出品した日本人作家の上位を占めている。第 10 回展図録の巻末に第 1 回展から第 10 回展までの出品者一覧表が掲載されており、それに第 11 回展の記録を加算すると、最多出品の池田が 8 回、靉嘔・吉原・加納が 7 回、磯辺・野中が 6 回であった。これは同展の本質を示す重要な一面であり、同時に、彼らの作品が 1960 ～ 70 年代の日本の現代版画の主調音を形成していったともいえる。その他の作家では深沢幸雄が 7 回、菅井汲と吉田政次がそれぞれ 6 回出品している。

彼らの躍進には久保の慈愛に満ちた後押しがあった。久保は 1966（昭和 41）年の第 33 回ヴェネツィア・ビエンナーレでコミッショナーを務め、日本代表とし

て靉嘔、池田満寿夫、オノサト・トシノブ(1912–1986)、篠田守男（1931–）を国際舞台に押し上げている。

池田は東京国際版画ビエンナーレ展開催の前年である 1956（昭和 31）年の夏、久保・瑛九の二人と出会ったことについて『私の調書』[30] に記している。

「この会を機会にして久保氏と瑛九氏とへ急激に私は接近していった。そしてその夏、山田温泉で開催された創造美育の全国ゼミナールへ久保氏の提案でアルバイトとしてやとわれ、はじめて創美なるものを知り、その運動と内容の実態を知るに至った。その経験はまったく私にとってとてつもない出来事だったといえる。そのゼミには瑛九をはじめアイ・オー、泉茂、加藤正、磯辺行久、吉原英雄などのデモクラート美術協会のメンバーが参加し、私はその機会に瑛九に説得されてデモクラートのメンバーに正式に加盟させられ、さっそくデモクラート主催の銅版画講習会に助手としてかり出されたのであった。」

同年、久保は瑛九の主唱により「よい絵を安く売る会」を発足し、小コレクター運動をスタートさせた。翌年の東京国際版画ビエンナーレ第 1 回展図録の巻末テキスト「現代の版画」では、版種、作家の仕事、刷り師、版画展と組織など版画に関する基礎知識を紹介、最後に「版画の頒布の組織」について簡略にしくみを解説している [31]。

吉原英雄とデモクラートの系譜

——関西版画シーンの形成

デモクラート美術家協会において看過できない作家に吉原英雄がいる。吉原は日本を代表するリトグラフの版画家であり、1960 年代にリトグラフとエッチングを併用した画期的な発想による作品群で国際的な評価を確立した。版画による表現の可能性を追究する一方で、初期から晩年まで絵画制作も継続し、画家としても多くの作品を残している。東京国際版画ビエンナーレ展では第 1 回展での公募入選と、第 3 回展から第 8 回展の計 7 回選出されており、1968（昭和 43）年の第 6 回展では《シーソー I》が文部大臣賞を受賞した。

吉原は、靉嘔、池田満寿夫の活躍とは異なるかたちで、日本の版画史に大きな足跡を残した。版画家としての活躍のみならず、関西を中心とした版画界を牽引したことでも知られる。1970（昭和 45）年には京都市立芸術大学助教授に就任。1978 年に教授となり、大学で後進の指導、育成に力を注いだ。吉原教室からは井田照一(1941–2006)をはじめとして、木村秀樹(1948–)、田中孝（1948–)、安東菜々（1948–)、中路規夫（1949–2014)、橋本文良（1949–)、山本容子（1952–)、出原司(1953–）など多数の版画家を輩出している。彼らの多くは卒業後、おもに関西以西の芸術系大学で教鞭を執っており、版画教育を支えてきた。現在では彼らの下で学んだ作家達が関西のおもな芸術系大学の大学版画教育の中核を担っている。

吉原の歩みが関西の版画シーンと、関西の版画教育の基盤を形成し、今日の大学版画教育の発展と、そこから巣立つ版画家、版画表現の現在にもつながっている。なお、第 1 回展で新人賞を受賞したデモクラート出身の泉茂も 1970 年に大阪芸術大学教授に就任し絵画指導にあたっていた。大阪芸術大学における版画教育では、こちらも同じくデモクラート出身の森泰(もりやす)(1922–)、船井裕(ふないゆたか)(1932–2010)が担当していた。現在は、彼らの指導を受けた坪田政彦（1947–）が引き継いでいる。

ともすれば、固有の保守性に陥りやすい版画領域であるが、日本版画協会、関東圏の版画家が築き上げた日本の現代版画の流れとパラレルに、瑛九とデモクラート、靉嘔や池田満寿夫ら、そして吉原から現在へと、版画革新の系譜は連綿と続いている [32]。

第 1 回展がもたらしたもの

ここまで、1950 年代の美術情況から吉原英雄までを辿ってみた。東京国際版画ビエンナーレ展を概観する場合、第 1 回展、および、60 年代と 70 年代という 2 つのディケードとの 3 つに区分し考察を進めることも可能であろう。この稿では第 1 回展が 1950 年代に開催されたこと、全開催回で唯一の公募制の採用や、創立時特有の事情などにより、以後の展覧会との間に一線を引いた訳ではない。国内外から大きな期待と注目をあつめた第 1 回展には、世界各国から当時の一流画家の版画が出展され、文字通り国際的な現代美術展となったことで、閉鎖性の強い日本の版画界を揺さぶった。先述したように、益田のひたむきな努力がインフラを整え、池田満寿夫を筆頭に久保とデモクラートの

活動から育った、既存の版画団体とは無縁の版画家たちが登場し活躍。彼らが60年代以降の日本の現代版画界を担って行った。池田は時代の寵児となり現代美術のトップランナーとして脚光を浴び、現代版画は黄金時代を迎えた。70年代には版画表現がコンセプチャルアートや映像へとベクトルを向け、現代美術に融合する方向へアドバンスした。そうした1960年代から1970年代までの日本の現代版画のあらゆる基底を、結果的には第1回展が用意したと言えるのではないであろうか。

また、あえて付け加えるならば、久保と瑛九の1935年の宮崎での会遇や、デモクラートの活動など幾多の事象が、当時の創作版画運動や既存の版画団体の推移と同様に開闢の遠因となり、第1回展とその後に不可視な影響をもたらしたと言えなくはないのかもしれない。

戦後日本の版画の歴史がいかなる検証と評価に帰趨するかはおくとして、筆者は第1回展が戦後日本の版画の行方と姿を決定付けたと考えている。

「版画」は今日においてさえ、時折ジャンルやヒエラルキーの問題に回収されてしまっているようにみえる。戦後日本の美術史上、「版画」と類同なるバックグランドを持ち合わせているともとれる「陶芸」や「写真」について思考するとき、近年、いつのまにか「写真」だけがそこからすり抜けたように映る。「版画」は「絵画」と、「陶芸」は「彫刻」との対峙の呪縛から逃れられないかのようである。1990年代以降、国際的な写真展が隆盛を極めている。それらの成功を思うとき、東京国際版画ビエンナーレ展の先見性は、早すぎたトライアルであったと受け止めるべきなのだろうか。

脚注

[1] 丹念な調査研究に基づき、論題が示すとおり、戦後の日本の版画発展に寄与した占領期の欧米人コレクターの存在と、国際舞台での日本の版画の活躍から東京国際版画ビエンナーレ展創設までの過程を識見に描出している。なお、桑原は2012年に大著『恩地孝四郎研究――版画のモダニズム』(せりか書房)を刊行している。

[2] 池田は版画家でもあり、版画制作者ならではの着眼から、全11回の展覧会における出品作品の版種別出品比率の推移を縦軸に据え、同展の歴史を通見しようとする試みに独自の視点を提示している。各回の版種別出品比率の変化に時代や作品動向の変化を感知しつつ、同展がその時々に直面していた諸課題の把握につなげようとした。

[3] 文部省設置法（法律第168号）により、中央区京橋の旧日活本社ビルの土地と建物を購入し、1952（昭和27）年12月に日本初の国立美術館として開館した。しかし、スペースが手狭であったため1969（昭和44）年6月千代田区北の丸公園に新館本館（現：東京国立近代美術館）を開館。旧館は1970（昭和45）年5月、東京国立近代美術館フィルムセンターとして開館した。旧館は東京国際版画ビエンナーレ展第1回展では第二会場として、1960年第2回展～1968年第6回展まで第一会場として使用された。

[4] 白木屋は東京都中央区日本橋一丁目にあった日本を代表した百貨店の一つ。1967（昭和42）年に商号・店名を「東急百貨店日本橋店」に改称。1999（平成11）年に閉店。

[5] 国際文化振興会（略称：KBS）は1934（昭和9）年創設された財団法人。1972（昭和47）年に同会を母体に外務省所管の特殊法人として国際交流基金（Japan Foundation）が設立された。2003年に独立行政法人国際交流基金となる。

[6]「白と黒」国際展覧会ルガノ（Mostra Internationale di Biancoe Nero–Lugano）は通称＝ルガノ国際版画展、あるいはルガノ国際版画ビエンナーレとよばれ、1950–1968年まで開催された。

[7] 1950年にフランス・チェルヌスキー美術館で開催された「現代日本陶磁展」は、現在では「現代日本陶芸展」と表記されることが通例である。しかし、本稿では当時の表記に多く見られた「現代日本陶磁展」を採用することにした。

[8] 樋田豊郎・稲賀繁美編「八木一夫年譜」『終わりきれない「近代」―八木一夫とオブジェ焼』Arts and Culture Library 2（美学出版、2008年）p.260

[9] 三頭谷鷹史「高まる国際評価」『複眼的美術論　前衛いけばなの時代』美学叢書01（美学出版、2003年）pp.154–159

[10] CWAJ（The College Women’s Association of Japan）は、1949年に日本人留学生への渡航費援助を目的にCollege Women’s Club of Tokyoとして発足した。

[11] 桑原規子「恩地孝四郎の《萩原朔太郎像》をめぐって　―占領期における欧米人コレクターと創作版画―」(『日本近代版画の海外紹介とその国際的評価に関する研究　―昭和初期から占領期まで―』平成17～19年度科学研究費（基盤研究（C））研究報告書, 2007年）pp.14–31

[12] 富永惣一（1905–1990）は東京生まれ。美術評論家。東京帝国大学卒業。1929年学習院大学教授。1954年美術評論家連盟初代会長。1959年国立西洋美術館初代館長に就任。1970年から1973年大阪万国博覧会美術館館長。東京国際版画ビエンナーレ展では第1回展より第5回展まで事務局長を務め、その後事務総長、名誉委員、顧問を歴任した。

[13] 富永惣一「第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展に寄せて」『現代の眼』31 号（国立近代美術館／近代美術協会、1957 年 6 月）p.6、および、富永惣一「第一回東京国際版画ビエンナーレ展の主旨と意義について」『美術手帖』128 号（美術出版社、1957 年）pp.2–3

[14] 益田は 1905（明治 38）年東京生まれ。1927（昭和 2）年に第 6 回国画創作協会展に入選し、梅原龍三郎（1888–1986）の知遇を得て以降師事。1928（昭和 3）年に慶應義塾大学を卒業。その後パリに 3 年間留学し帰国。1931（昭和 6）年から 1978（昭和 53）年まで国画会に所属し画家としての活動を続けた。1949（昭和 24）年には伊原宇三郎らと日本美術家連盟を組織。同年に設立されたアマチュア画家の愛好会『チャーチル会』の指南役であったことでも知られる。1966（昭和 41）年にはユネスコの国際造形芸術連盟会長も務めた。

[15] 本間正義（1916–2001）は新潟県生まれ。美術評論家。東京帝国大学卒業。専門は近代彫刻研究。東京国立近代美術館次長を経て、1977 年から国立国際美術館長、1982 年から埼玉県立近代美術館長、美術評論家連盟会長などを歴任した。サンパウロビエンナーレ、現代日本美術展など国内外の主要美術展の審査員を務めた。

[16] 毎日新聞社により 1952 年から 1990 年まで開催された国際美術展。1954 年からは日本人だけを対象とした「現代日本美術展」と同展が隔年で交互に開かれた。当初は国別参加制度を採用。1960 年代以降は通称「東京ビエンナーレ」と呼ばれた。1970 年の第 10 回展では国別参加制度、授賞制度を廃止しコミッショナー制度を採用。美術評論家・中原佑介企画による「人間と物質」展が開催された。その後は同展が廃止されるまでコンクールを主体に継続された。

[17] 本間正義・インタビュアー松山龍雄「インタビュー・本間正義—東京国際版画ビエンナーレ展、20 年のてんまつ（特集現代版画の黄金時代検証・東京国際版画ビエンナーレ展と 70 年代）」『版画芸術』97 号（阿部出版、1997 年 9 月）p.102

[18] 棟方志功の 1956 年第 28 回ヴェネチア・ビエンナーレ版画部門大賞受賞。

[19] 前掲［11］に同じ。富永惣一「第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展に寄せて」『現代の眼』31 号

[20] 参加国数・作品数などについては文献により若干のばらつきがある（全回展同様）。第 1 回は 29 カ国・827 点という記録が多い。

[21]『第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展』図録（読売新聞社、1957 年）

[22] 益田農場（益田農事株式会社）は益田孝により 1922（大正 11）年 5 月に設立され、石垣山・中島、箱根、梅地、宇佐美など数カ所に農場を設け、農事および農産物の加工品販売など多角的な事業を展開した。

[23] 久保は美術評論家で栃木県足利市生まれ。1933（昭和 8）年東京帝国大学文学部教育学科卒業。1937（昭和 12）年東京帝国大学大学院修了。1977（昭和 52）年から 1985（昭和 60）年まで跡見学園短期大学学長、1986（昭和 61）年から 1993（平成 5）年まで町田市立国際版画美術館初代館長などを歴任した。

[24] シンシナティ国際色彩石版ビエンナーレ（International Biennial of Contemporary Color Lithography）は 1950 年の第 1 回展から 1958 年の第 5 回展まで開催された。

[25] カーネギー国際展（Carnegie International）は 1896 年からペンシルベニア州ピッツバーグで開催されている北米最古の現代美術展。アンドリュー・カーネギーによって設立された。

[26] 瑛九（えいきゅう：E–Q とも自署）本名、杉田秀夫。宮崎県生まれ。画家、版画家、写真家。日本美術学校中退。前衛的・実験的作品、抽象絵画を制作。1930 年代の初期シュルレアリスム運動期にフォトグラム、フォトデッサンを展開。1936 年にフォトグラムの作品集『眠りの理由』を刊行。後にエッチング、リトグラフ、油彩制作を行う。エスペラントを学び、宮崎エスペラント会機関誌の印刷なども行った。泉茂や早川良雄らとともに 1951 年にデモクラート美術家協会を結成。創造美育協会にも参加。オノサトトシノブとの親交も深かった。

[27] ギャラリーときの忘れものブログ「久保貞次郎とヘンリー・ミラー研究会～臼田紘」http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/archives/52924579.html、および、宮崎エスペラント会ホームページの沿革（年表）http://sites.google.com/site/mijazakianoj/prini/historio を参照（2014 年 12 月 17 日最終確認）

[28] 泉茂は大阪市生まれ。大阪市立工芸学校（現：大阪市立工芸高校）を卒業。デモクラート美術家協会結成に参加。絵画制作と並行し意欲的に版画作品にも取り組んだ。1957 年第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展で新人奨励賞を受賞。1959 年からニューヨーク、1963 年から 1968 年までパリに滞在し、国内外の展覧会に多数出品した。帰国後は大阪芸術大学美術学科教授に就任し後進の指導にあたった。

[29] 吉原英雄は広島県生まれ。1949 年大阪府立天王寺高等学校卒業。1950 年大阪市立美術研究所修了。1954 年具体美術協会創立に参加。翌年退会しデモクラート美術家協会に参加、版画制作を始める。1967 年にサンパウロ・ビエンナーレ、1971 年インド・トリエンナーレに参加。1968 年現代日本美術展優秀賞（69 年ブリヂストン美術館賞）、1970 年芸術選奨文部大臣新人賞、1989 年山口源大賞、1992 年京都府文化賞功労賞、京都美術文化賞、1995 年京都市文化功労者などを受賞。1996 年京都市立芸術大学を退職、名誉教授となる。2002 年勲三等瑞宝章を受勲。

[30] 池田満寿夫「私の調書　銅版画の出発—瑛九との出会い」『私の調書・私の技法』（美術出版社、1976 年）p.56

[31] 久保は 1967（昭和 42）年の『現代の眼』146 号、pp.4–5 に「版画の楽しみと小コレクター運動について」という一文も寄せている。

[32] 2000 年代に入り関西の現代版画の急進性や革新性は若干の翳りを見せたかのように映ることがある。しかし、それは失速というものではなく、版画や版画教育が成熟化し均質化に向かったとみるべきであろう。2013（平成 25）年には「第 1 回 PATinKyoto 京都版画トリエンナーレ」が開催された。

参考文献

- 富永惣一「第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展の主旨と意義について」『美術手帖』128 号（美術出版社、1957 年 7 月）pp.2–3
- 久保貞次郎「日本で見る世界の版画家たち」『みづゑ』669 号（美術出版社、1961 年 1 月）
- 久保貞次郎「世界の国際版画展」『現代の眼』145 号（国立近代美術館／近代美術協会、1966 年 12 月）
- 久保貞次郎／萩原英雄／池田満寿夫「東京国際版画ビエンナーレ展への提言（座談会）」『みづゑ』745 号（美術出版社、1967 年 2 月）
- 中原佑介「新しい版画の新しくない展覧会——第 7 回東京国際版画ビエンナーレ展を巡って」『芸術生活』259 号（芸術生活社、1971 年 3 月）pp.64–67
- 土屋悦郎［他］「年譜・戦後日本の版画（国際版画ビエンナーレの現状（特集））」『美術手帖』389 号（美術出版社、1975 年 1 月）
- 川合昭三「戦後版画 30 年目の危機（国際版画ビエンナーレの現状

（特集））」『美術手帖』389 号（美術出版社、1975 年 1 月）
・ 黒崎彰「揺れ動く世界の国際版画展（国際版画ビエンナーレの現状（特集））」『美術手帖』389 号（美術出版社、1975 年 1 月）
・ 乾由明「変貌する版画ビエンナーレ（国際版画ビエンナーレの現状（特集））」『美術手帖』389 号（美術出版社、1975 年 1 月）
・ 市川政憲「第 10 回東京国際版画ビエンナーレ展」『現代の眼』264 号（国立近代美術館／近代美術協会、1976 年 11 月）p.6
・ 本間正義「東京国際版画ビエンナーレ展 第 10 回展をむかえて」『現代の眼』265 号（国立近代美術館／近代美術協会、1976 年 12 月）
・ 池田満寿夫「ぼくの見た東京国際版画ビエンナーレ展」『版画芸術』17 号（阿部出版、1977 年春号）
・ 小川正隆「「版画」と「写真」の間―第 10 回東京国際版画ビエンナーレをふりかえって」『版画芸術』17 号（阿部出版、1977 年春号）
・ たにあらた「第 11 回東京国際版画ビエンナーレ展」『美術手帖』454 号（美術出版社、1979 年 9 月）pp.14−15
・ 室伏哲郎『現代版画事典』（東京書籍、1985 年）
・ 藤井久栄「東京国際版画ビエンナーレ展」『昭和の文化遺産』第 4 巻洋画Ⅱ（ぎょうせい、1990 年）pp.132–135
・「特集：現代版画の 50 年―戦後版画史を検証する」『版画芸術』84 号（阿部出版、1994 年 5 月）pp.75−131
・ 正木基「東京国際版画ビエンナーレと版画概念の拡散」『戦後文化の軌跡 1994–1995』展図録（目黒区美術館、1995 年）
・ 瀬尾典昭「状況と特質―「版画の 1970 年代」について／東京国際版画ビエンナーレについて」『版画の 1970 年代』展図録（渋谷区立松濤美術館、1996 年）
・ 瀬尾典昭「「版画とデザイン」論争とは何だったのか？（特集　現代版画の黄金時代　検証・東京国際版画ビエンナーレ展と 70 年代）」『版画芸術』97 号（阿部出版、1997 年）pp.88–93
・ 松山龍雄「「版画概念の拡大」とは何だったのか？（特集　現代版画の黄金時代　検証・東京国際版画ビエンナーレ展と 70 年代）」『版画芸術』97 号（阿部出版、1997 年 9 月）pp.110–117
・ 都築千重子『コレクションのあゆみ 1952−2002 : 開館 50 周年記念』（東京国立近代美術館編 . 東京国立近代美術館、2002 年）pp.25–27
・ 関西現代版画史編集委員会編『関西現代版画史』美学叢書 7（美学出版、2007 年）
・ 樋田豊郎・稲賀繁美編『終わりきれない「近代」―八木一夫とオブジェ焼』Arts and Culture Library 2（美学出版、2008 年）
・ 桑原規子「戦後日本の版画の世界進出―占領期から東京国際版画ビエンナーレ創設まで」『聖徳大学言語文化研究所論叢』16（聖徳大学、2008 年）pp.139–172

東京国際版画ビエンナーレ展図録
・『第 1 回東京国際版画ビエンナーレ展』図録（読売新聞社、1957 年）
・『第 10 回東京国際版画ビエンナーレ展』図録（印象社、1976 年）
・『第 11 回東京国際版画ビエンナーレ展』図録（東京国立近代美術館、1979 年）

オンライン文献
・ 東京国立近代美術館　過去の展覧会・1952–2006　美術館（本館）http://www.momat.go.jp/Honkan/past_exhibitions.html（2014 年 12 月 15 日）
・ 京都国立近代美術館　展覧会・展覧会一覧／年報（過去の展覧会：1966 ／ 1968 ／ 1970 ／ 1972 ／ 1974 ／ 1976）http://www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/2014/（2014 年 12 月 15 日）

| 論文 |

版画集（現代美術作品）を中心とした作品のデジタルコンテンツ化の実践報告と、保存・鑑賞・教育利用への展開についての考察

常葉大学
蜂谷充志

常葉大学短期大学部
谷口真嗣

蜂谷充志

1989 年	第 25 回記念全国公募神奈川県美術展「特選」受賞
1991 年	第 2 回風の芸術展ビエンナーレまくらざき「大賞」受賞
2003 年	文化庁新進芸術家国内研修員
2007 年	文化庁「芸術文化による創造のまち」支援事業 (「大学と地域との交流・連携の促進」事業)
2011 年	SHIZUOKA BREMEN ART PROJECT 2011 展 (実行委員長)
2014 年	Shizuoka Art Document2014 展（静岡大学 biotop）
現在	常葉大学造形学部准教授　版画学会、芸術表現学会、環境芸術学会

谷口真嗣

1992 年	株式会社モアソンジャパン（ソフトウェア開発等) システム設計とネットワーク管理・設定、各種プログラミング制作に従事
2005 年	静岡県教育委員会　有害情報環境対策合同協議会委員長
2005-09年	静岡県教育委員会、静岡県学経連、大井川教育委員会などで講演を行う
現在	常葉大学短期大学部講師　情報処理学会、教育システム情報学会

はじめに

歴史の浅い本学部にとっての研究教材（資産）として、幸運にも 2002 年常葉学園大学造形学部（現：常葉大学造形学部）開設時に設置経費で学部で購入した作品群がある。大学では多くの場合、担当研究者は順次大学を離れて行き研究教材（資産）は大学に残される。その研究教材（資産）の種類は多種多様ではあるが、本学部所有の作品は、美術館の収蔵品と対等なものでもあり、後世に伝えてるべきものでもあり、朽ちてゆく研究遺産にはできないものである。本論は、それらの作品を将来にわたり教育機関で教育研究活用するために、近年特に高性能化したデジタル device を使用をし、専門の教育研究機関の智と技術の共同で、デジタルアーカイブ化とコンテンツ化を試み、現在の研究と、それらの教育的利用の可能性を考察するものとしたい。

作品収集の経緯と活用

造形学部前身である常葉学園短期大学美術デザイン科の 4 名の専任教員ににによって、それぞれの専門性において予算に応じた提案で選別した。次に実物の真贋および適正評価価格等を議論し、最終選定を行い造形学部の所有となった。

予算的な制約のもとでの選定主旨は、造形学部の教育に添って、現代美術の領域で欧米と日本に焦点を当て世界を俯瞰できるように考えた。価格帯からコレクターズアイテム的な作品が中心となっているが、ほとんどの作品は、公の美術館にも収蔵されている。

これまで、2002 年に常葉美術館（菊川市）、2014 年に鴨江アートセンター（浜松市）の 2 回の展覧会で一般公開したが、当初予定の研究教材として活用する機会が無かった。

学園には常葉美術館（収蔵品も多数）があり、さらに専門教育研究機関の造形学部もあり、人材と設備はある程度整備されているといえる。地方の私立大学で、造形（創る）、展覧（問いかけ）、研究（探求）、保管（継続）を一連のサイクルで教育できることを強みと捉え、学内教育から生涯教育までの様々な方法論を検討できればと思っている。

研究としての活動

購入から12年あまりが経過して、気がつくとその際に関わった人材が大学を定年退職などで大学を去り、作品群の存在が気薄なものとなり保管庫に眠ったままとなっていた。当時筆者も担当をしていたが、学部の改組改変、校地移転など繁雑のなかで活用できずに今日に至ってしまった。2009年の造形学部のカリキュラム改正にともない、アート表現コースの版画授業や現代美術の授業の中で、積極的な活用をしたいと教材研究しているうちに、作品群の貴重性や有効性を実感した。地方の私立総合大学の一学部の収蔵物として、どのように扱っていくか、またどのように伝えて行くかを現時点でまとめる必要を痛感し、昨年より研究に取り掛かっている。新生常葉大学の共同研究課題として、2011年度より検証と整備を始めた。作品群の基礎調査を行い、デジタルアーカイブ、デジタルコンテンツ資料を作成し、将来的には大学教育での実践教育のアプローチを研究する。文化財として大切なものとなるであろう作品群を、専門の学部の管理のもと、将来にわたり造形学部で教育研究活動ができるよう基盤作りを目指している。

研究への展開・特徴

本学部は、演習、実習授業といった実技系科目が多い総合大学の中のコンパクトな学部である。そのため、研究者相互のネットワークの構築が比較的容易で、専門分野を中心として、その一回り大きな研究区分までの研究者が揃っている。美術館、単科大学とは少し様相が異なっている。

この研究は、博物館学的な知見、歴史や哲学に沿った美学や美術史、作品保存に関する専門知識や技術材料学、作品を産み出すアーティストの作品制作技法と思考などの視点からのメタデータ、収蔵品を写真撮影する技術、それらをアーカイブ、コンテンツ化するエンジニアリングの共同作業を試みている。

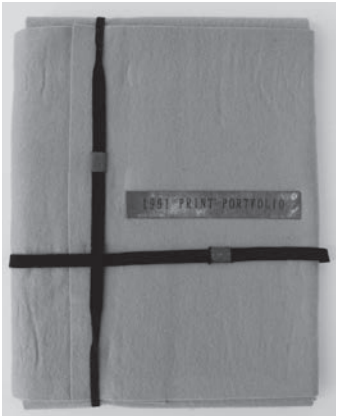
筆者は、芸術学部においての実技系を中心に実践と理論を研究する者で、全てをこなすことは不可能であり、前記のような役割を構築して連携を進めている。

収蔵品の多くは版画作品ではあるが、いわゆ一枚のシートではなく、版画集といった本の体裁をしたものに研究として焦点を当てている。版の技術を利用した汎用性のある印刷雑誌ではなく、作家が意図的に複数のイメージを一冊の本というハードウェアにしたアーティストブックといえるものである。企画は作家本人から立ち上がったものや、編集者が発端となったものがある。ある意味での美術マーケットに乗るコレクターズアイテムであるが、この方法は作家の作品を世界の人々の多くへ届け共有できる最良の方法であろう。

版画という技法で作家が創作する「版」は、作家の芸術的データが収められたメモリ・ハードディスクである。そこから、生まれてくる一枚一枚の作品群が集められ一つの家に収められたものが今回の研究対象としている版画集群である。その本という体裁を纏ったものたちは、創作者の立場となれば、閉じられた頁を開かれることを望んでいたことは想像に難くない。しかしながら、損傷、汚損、手間のリスクを考えると、開かないのが得策でありイメージのアウラは本の中に閉じ込められたままとなる。将来にわたり所有し続けることを第一主義に考えるコレクターではなく、専門研究家集団の叡智で広く芸術を共有することは、研究、教育、啓蒙へとつながり、文化の意識の向上へ寄与するものと考えている。筆者の手元にいつくかの版画集（個人蔵）がある。それは、1988年、1989年、1991年に発行に参加した、愛知県立芸術大学での版画集である。倉地久氏をリーダーとして、学生主体となって制作された物である。これらを手に取ってみるたびに、作品の心地よいアウラと出会うことになる。しかしながら、一次情報としてどんな作品かのわかる資料を前途にあげたリスクの低い状態で欲しいといつも感じていた。そのことも、今回の研究を進めるきっかけとなっている。

10年ほど前に、第一次デジタルアーカイブブームがあったと筆者は考える。官民挙げて予算化された事業は枚挙にいとまがない。このような研究分野で通常言えることは、当初の発想と技術は、開発のための大掛かりな機材、扱い困難なユーザーインターフェイエイスなどの問題で、フットワークの軽い研究ができないということだろう。30年前のコンピュータグラフィックスの扱い方を考えてみれば

1.『版画集 1988』
愛知県立芸術大学版画研究室　発行　1988



3.『版画集 1991』
愛知県立芸術大学版画研究室　発行　1991

2.『版画集 1989』
愛知県立芸術大学版画研究室　発行　1989

容易であるが、幾多の改善を経て現在のようにパーソナルにコンピュータを扱え、当然当時のものよりハイクオリティのデータがえられるようになったのはここ数年ではないだろうか。それも、視覚的にはかなりの情報量が処理された画像を我々に提供してくれる。芸術の分野で再現制度の高い画像が手に入れやすくなったのは、朗報と言える。近年、ネットワークインフラやクオリティはデータを共有するシステムが容易となり、この基盤を利用して図書館を中心としてわが国でもデジタルアーカイブが進行している。

例えば、国会図書館の近代デジタルライブラリーなど、1800年からの貴重な本がデジタルアーカイブされ、その内容を容易に見られるシステムを構築している。本はいわゆる書かれた内容を理解するために、文字記号を解読していく作業になる。そこには、その本の美的アウラは感じられない。しかしながらこの研究は、本の形をした芸術作品を対象としているため、美的アウラを出来るだけ引き出すことに重

点を置いている。研究に関わる研究者の多くが、実際に作品制作を行っており、美的アウラを理解している。

デジタルアーカイブ

デジタルアーカイブ（digital archive）とは、文化遺産をデジタル処理して整理、保存を行うことである。世界の動きとしては、2005 年頃から始まる、EU（欧州連合）が中心となって進めている多言語検索も可能な「Europeana」（http://www.europeana.eu）が先駆的な役割をしている。図書館や美術館等を対象とした電子化公開プロジェクトで、鑑賞や調査用にデータベースを公開している。今年に入り、メトロポリタン美術館の拡充も著しい。日本においては、2003 年 7 月に国が掲げた「e-Japan（イージャパン）」構想※を受けて、国会図書館を始め、公の美術館・博物館では文化資産のデジタルアーカイブ化を推進している。2012 年 3 月に総務省から「デジタルアーカイブの構築・連携のためのためのガイドライン」も策定されている。

企業の取り組みの例としては、凸版印刷の VR・デジタルアーカイブが先進的な研究をしている。 2014 年 11 月に開催された、第 16 回図書館総合展フォーラム「日本版ヨーロピアナに向けての大学・図書館の役割－国内外におけるデジタルアーカイブ連携の動向から－」も開催されている通り、我が国も世界の動きに同調し始めている。

従来のアーカイブ方法は、フィルムを介した写真データとして使われていたのは周知の事実である。その技術の代替えとして近年安定してきたものが、デジタルカメラと画像閲覧のためのモニターなどである。情報データを扱うための、パーソナルコンピュータの処理能力の高速化に伴い、高精細な画像を得られるようになった。さらにモニターの解像度が大きく画素ピッチも細かくなり、輝度が明るくコントラスト比が大きくさらに視野角も広がり、機器の小型化も進んできた。これらの機器が容易に手に入り扱いやすくなった。

公に芸術作品を所有する団体にとって、二律背反の課題は、見せたいが作品が心配ということだろう。作品をデジタルアーカイブし、鑑賞者がより作品を身近に引き寄せられる仕組みのデジタルコンテンツ化の考え方は、一つの解決策のように思える。その一連の研究者が揃っているのが、総務省の規定する「知の記録組織」となるのだろう。

現代アートは、作品のあり方（インタラクティブアート、インスタレーション映像などの多様な形態）、展示方法や保存方法が多岐にわたる。専門家による多角的なアーカイブ方法にはデジタル処理は、より情報伝達の内容が濃密なものになる。発展的な考えをすれば、ネットワークのインフラが整備されている現在では、デジタル処理された情報はネットワークを介して容易に公開できる。これらを受けて、近年いろいろな芸術研究の現状においても様々な研究や議論が展開されており、アーカイヴの可能性という視点と可能性としてのアーカイヴという両視点からみても、まだまだ未開拓の分野も多いといって過言ではない。ネット公開には、著作権問題が起こるが、この問題は今後多様な考えが出てくるであろう。今回の研究では、ウェブ公開はせず研究対象としてのみの公開としていく。

※「e-Japan（イージャパン）」構想とは、日本政府が掲げた、日本型 IT 社会の実現を目指す構想、戦略、政策。

〔総務省「デジタルアーカイブの構築・連携のためのためのガイドライン」のなかでの用語の説明〕

2013 年 3 月 26 日：総務省

1 . アーカイブ (Archive)

古文書・公文書・記録文書の集合、もしくはその保管所、文書館を指す言葉。「アーカイブズ」や「アーカイブス」と表記されることもある。

2 . デジタルアーカイブ (Digital Archive)

本ガイドラインでは、図書・出版物、公文書、美術品・博物品・歴史資料等公共的な知的資産をデジタル化し、インターネット 上で電子情報として共有・利用できる仕組みを指す。

3 . メタデータ (Metadata)

「データに関する (構造化された) データ」。情報資源を組織化 し、同定・識別や検索、管理・保存を行うために必要なデータ の総称で、あるデータそのものではなく、そのデータに関連す る情報。データの作成日時・作成者・データ形式・タイト ル・注釈、またそれらをまとめた目録・索引・抄録等

の二次情 報などが考えられる。データを効率的に管理したり検索した りするために重要な情報。

4 . コンテンツ (Contents)

内容、中身という意味の英単語です。媒体により記録・伝送され、人間が観賞するひとまとまりの情報、すなわち、映像や画 像、音楽、文章、あるいはそれらの組み合わせを意味すること が多くある。具体的には、ニュース、小説、映画、テレビ番組、歌、ビデオゲーム、マンガ、アニメなどを指して使われる。3 本ガイドラインの中では、知の記録組織が持つ資料を指す。

5 . 知の記録組織

(Memory Organization, Memory Institution)

本ガイドラインの中では、図書館・美術館・博物館・文書館等・大学・研究機関・国・地方自治体等、公共的な知的資産を収集 保存する組織を総称して「知の記録組織」と呼ぶ。

6 . メタデータスキーマ (Metadata Schema)

「メタデータ構造を定義するための記述」を指す。本ガイドラインの中では、項目の名前 (記述項目) や、項目が文字な のか数字なのか (記述形式)、必須、推奨、省略可能の構造的な制約などを定義した記述のことを指す。

学部収蔵品によるデジタルアーカイブおよびコンテンツ化事例

『ジャスパー・ジョーンズ（版画） サミュエル・ベケット詩)』詩画集　1976 年　ed,234/250

ジャスパー・ジョーンズによる 32 点のエッチングと 1 点のリトグラフ、サミュエル・ベケットの”Pour finir encore et autres foirades / For to End Yet Again and Other Fizzles" ※の中から 5 篇（英語とフランス語）が右綴じで製本されている。

※ FIZZLES（“へま”、”失敗”、”挫折 "）

撮影：ニコン D800　ストロボ利用

デジタルアーカイブ：macbookpro

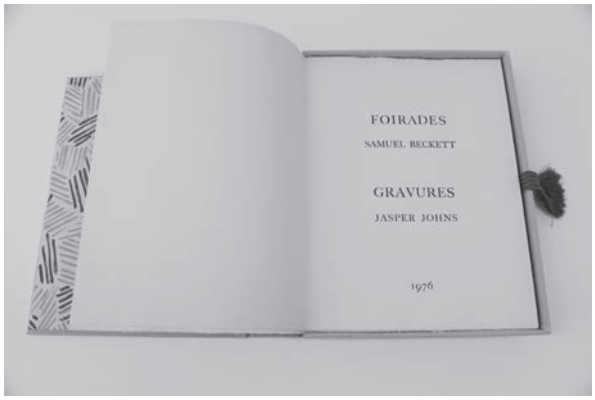
ドキュメントサイズ：約 300 × 200㎜

解像度：300dpi

閲覧機器：iPad

利用ソフト・コンテンツ制作：Apple ibooks Author

閲覧：Apple ibooks



＜資料＞「巻末説明文」

This book contains five texts by Samuel Beckett and thirty three by Jasper Johns.

The French texts first appeared in 1972;the English texts were written by Samuel Becktt in 1974 for this collaboration.The etchings were made by Jasper Johns and proofed and printed by hand at the Atelier Crommelynck in Paris in 1975 and 1976.The publication was edited by Vera Lindsay.The paper,watermarked with the initials of Samuel Beckett and the signature of Jasper Johns,was handmade by Richard de Bas in the Auvergne.The type was set in Caslon Old Face 16pt.and hand printed by Fequet and Baudier in Paris.The binding was conceived and executed by Rudolf Rieser in Cologne.The book,13 inches by 10 inches,is bound in handmade paper and boxed in linen,with an internal lining of colour lithographs by Jasper Johns.Each book is signed by the author and the artist:two hundred and fifty numbered 1 to 250,thirty artist’s proof numbered Ⅰ to XXX,and twenty Hors Commerce individually dedicated.

French text c Editions de Minuit 1976.English text c

Samuel Beckett 1976.
Etchings c Jasper Jhons and Petersburg Press S.A.1976
Published by Petersburg Press S.A.1976

この本には、サミュエル・ベケットによる5編センテンスからなる叙文と、ジャスパー・ジョーンズによる33枚の版画作品が含まれている。フランス語の文章は1972年に書かれ、英語のテキストはこの詩画集の共同制作のため、1974年にサミュエル・ベケットによって書かれた。エッチングは、1975年から1976年にパリのAtelier Crommelynck（アトリエクロムリンク）でジャスパー・ジョーンズの手によって、保存用と限定部数が制作され、Vera Lindsay（ヴェラ・リンジー）が編集し出版した。使用された用紙には、サミュエル・ベケットのイニシャルとジャスパー・ジョーンズの署名の透かしが入っており、オーベルニュ（フランス中南部）の紙すき博物館（Richard de Bas）で漉かれたの手漉き紙。文字には、’Caslon Old Face 16pt’を使用し、Fequet（フェケット）とBaudier（バウディール）の手によってパリで印刷された。製本は、ルドルフ・レイザー（Rudolf Rieser）の計画によってケルンで制作された。本は、横10インチ×縦13インチで、手漉き紙の箱をリネンで覆っている。箱の内側はジャスパー・ジョーンズによる、カラーリトグラフとなっている。

本刷り限定部数250部（1から250と記載）、アーティスト限定部数30部（Ⅰから XXX と記載）、見本専用に20部、それぞれの本には、著者とアーティストによる署名がされている。

フランス語　Editions de Minuit 1976.
英語　サミュエル・ベケット 1976
デ・フランス語文 c エディション。
エッチング　ジャスパー・ジョーンズとペテルブルグプレス　S.A.1976
発行　ペテルブルグプレス S.A.1976

（訳：蜂谷）

ジャスパー・ジョーンズ（Jasper Johns, 1930–）は、20世紀のアメリカの画家。
サミュエル・ベケット（Samuel Beckett,1906–1989）は、代表作『ゴドーを待ちながら』『モロイ』『短編と反古草紙』ほか20世紀フランスを代表する劇作家、1969年にはノーベル文学賞を受賞している。

閲覧のためのディバイスとソフトウェアの選択

閲覧用ディバイスとして、洗練されたシンプルな操作性と軽快な画面レスポンス、無駄を限りなく排除したハードウェアによる携帯性、高精度な画面を有していること、そしてハードウェアやソフトウェアのアップデートに伴う今後のソフトウェアの互換性等を考慮し、タブレット型端末であるiPadを選択した。またiPadでは電子書籍閲覧ソフトであるiBooksが標準で利用でき、それらは電子書籍制作ソフトであるiBooks Authorにより比較的簡単にコンテンツ制作が可能なことも魅力である。また制作したiBooksコンテンツはiPad、iPad miniに加えパーソナルコンピュータ（要Apple社製）での閲覧が可能なマルチデバイス対応コンテンツであるため、デバイスごとのコンテンツ制作が不必要である。

実践手順

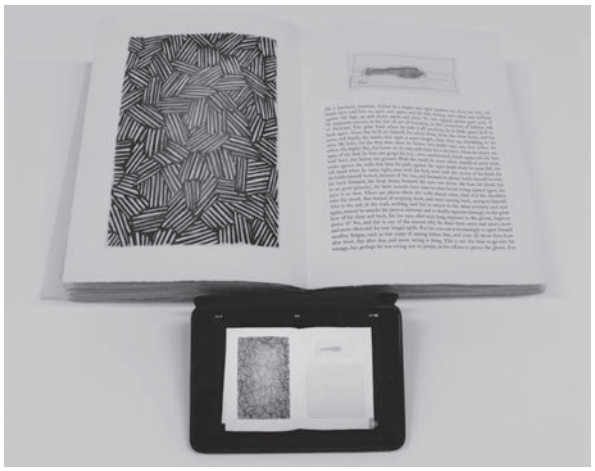
1）調査、翻訳
2）本書のすべてのページをデジタル撮影
3）カラーマネージメント
4）画像切り抜きおよびレイアウト調整
5）ソフトへ入力作業
6）コンテンツ化
7）タブレット入力⇄パソコン調整
8）プログラム書き換え
9）完成

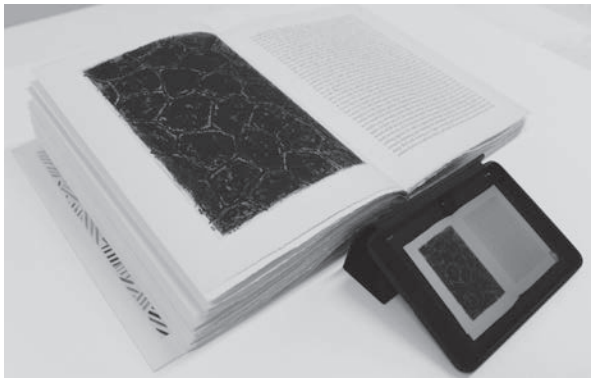
〔ソフトウエアのアップッデートに対する不安〕

オリジナルを見れば明らかであるが、小説のように文字情報が優先のデジタル書籍にはなっていない。制作者の意図も本という形態にこだわり、丁寧に厚い紙をめくりながらの時間を濃密なものにしたいと感じられる。この辺りは、筆者も同じ技法で作品制作研究を進めた経験を生かしアーカイブ化し、専門機関だからこそできるこだわりの視点を大切にしてみた。科学的ではないと批判されることは覚悟して、「雰囲気を伝えること」にこだわっている。創る立場の人間が作るアートコンテンツの意義の考察も広がりを見せるだろう。

〔著作権について〕

芸術作品のデジタルデータ化については、著作権乱用の危険がしばしば問題提起されている。作者の死後50年が基準となってる現状では、無断公開（ウェブ等）は抵触する恐れがある。例えば、作品に近い画像の場合、カラーマネイジメントなど著作権者の許可が必要であろう。公開しての共有の優位性は感じながらも、本研究対象は造形学収蔵品で、教育研究目的のみの使用とする。





ソフト開発者によるプログラム改変

改変に当たり、事前に「作品を表現する」点について芸術的な側面とそれを技術的に表現（制作）する側面で議論した。基本的な見解として当然ながら芸術的側面にウェイトを置き、それに限りなく技術的表現を近づけていく。先にも述べた「雰囲気を伝えること」にこだわるためである。

議論の焦点は以下の通りである。

・作品の雰囲気を壊さない
・余計な装飾を施さない
・画像の上に極力ボタン等を配置しない
・作品中の和訳を表示したい
・著作権を考慮し著作物である作品の画像はデジタルコンテンツ内に全て収める
・操作性は極力一般的なものとする　など

実際に制作を進めると制作ソフト特有の制作の容易さによる弊害が露呈してくる。一般的な電子書籍ではテキスト主体のコンテンツが主であるため画像はそれを補う資料という位置付けであろうか、画像に関するプロパティ項目が少ない。また複数の画像を表示するための機能であるギャラリー・ウィジットが提供されているが、単に画像を閲覧しやすくするために限定され、これもまた設定項目が少ないのである。

具体的には、単なる画像の閲覧であれば標準機能のギャラリー・ウィジットで事足りるのであるが、作品中にある解説や注釈等の文字情報において日本語訳したものをシームレスに表示するといった単純な表現ができない。況してや作品のイメージを崩さず実現することは不可能なのである。

幸いにも iBooks Author には自らプログラミングしたインタラクティブ・オブジェクトを追加することができる HTML ウィジットが用意されている。これは内部的には HTML と CSS、JavaScript で構成され、HTML でウィジットの構成を定義し、CSS ではビジュアルスタイルを定義、JavaScript にてインタラクティビティをサポートするものであり、これらを開発後バンドルしウィジット化する。これにより標準機能のギャラリーウィジットでは実現不可能な、よりインタラクティブな拡張版ギャラリー・ウィジットが制作可能となる。

HTML ウィジットの制作では画面設計やプログラミングなどの作業効率の観点からこれらを制作する

ソフトを別に利用した。

ところで新たなギャラリー・ウィジットを制作するにあたり、標準機能を利用することとは違い、全ての UI を制作する必要がある。そのためには、予め UI と共に UX についても再考する必要がある。

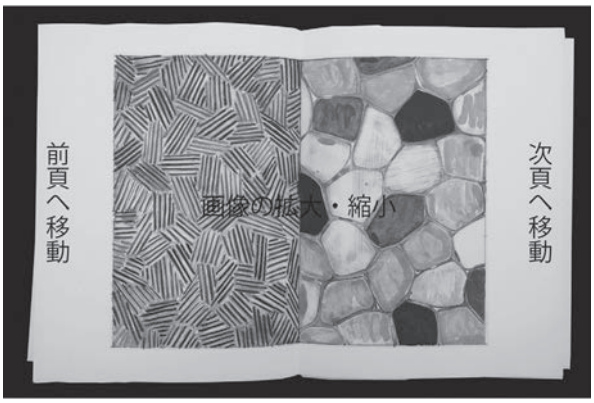
基本的な UI は以下の通りだ。

・画像を次や一つ前の画像へと変更する機能

・画像の任意の箇所を拡大・縮小する機能

・画像内の他言語に対し和訳を表示する機能

上記を元に画面に落としたものが以下である。



各インターフェースは透過された一種のボタンを画像上に配置している。そのため、作品に対する影響はない。しかし画面上で「画像の拡大・縮小」と「和訳」の操作が混在してしまい、UX を損ないかねない。今後は「作品の雰囲気を壊さない」程度のアイコン等を欄外に配置するなど、複数のサンプルから最適な UI/UX を模索する必要があるだろう。

さらに UX の観点からデジタルコンテンツを眺めた場合、デジタル化によって実際の作品の内容を見ることはできるが、芸術作品というよりも一般的な写真集を見ている感覚に陥った。手に取り作品を「体験」できないことが大きな障害となっているのだろう。それは実際に作品を手に取った際の重量感や大きさ、ページをめくる動作により発生する音や匂い、紙質などである。

そこで実際に作品を手に取りページをめくる作業を撮影、イントロダクションとしてコンテンツ内にその動画を取り込むこととした。疑似的ではあるが、動画から得られる体験を元に作品を感じていただきたいという制作者からのこだわりである。

1. プロパティー (Property)
   コンピューターでファイルや周辺機器など，さまざまな対象の属性に関する情報。
2. ウィジット (Widget)
   コンピュータの GUI においてコンピュータのデスクトップ画面上やソフトウェア上に配置する、ボタンやテキストボックスなどの部品のこと。また様々な機能を有したプログラムの場合もある。
3. シームレス (Seamless)
   繋ぎ目のないこと。
4. オブジェクト (Object)
   物、目標物、対象という意味の英単語。コンピュータでは、ユーザの操作対象として列挙されたアイテム（指定されたフォルダに含まれるファイルなど）のことを指すことが多い。
5. インタラクティビティ (Interactivity)
   情報通信などで対話型のコミュニケーションが可能な機能。双方向機能。
6. バンドル (Bundle)
   別々のものを組み合わせて一つにすること。
7. UI (User Interface)
   コンピュータとそれを使う人間の間にあって、人

間とコンピュータとの相互のやり取り（コミュニケーション）を円滑に行うためのソフトウェアやハードウェアの総称。コンピュータの使いやすさを決定づける大きな要因となる。

8 . UX (User Experience)

製品やサービスの全体的な利用体験。ユーザー体験。

コンテンツの教育的活用、産学共同研究への発展

芸術作品デジタル化に関しては、作家によるオリジナルが最重要であることを確認しておきたい。そこには、作品のアウラが存在しているからである。オリジナルが一次資料となり、デジタルアーカイブおよびコンテンツが二次的資料となる。今回は、「一次資料をもとにした二次的資料の教育現場での活用法と、それらを制作する作業も教育的活動に寄与できないかという提案」である。人類共通の芸術作品を所有している責任である保存主義を守り、後進たちに濃密な教育をするために、専門教育機関の収蔵品のデジタルアーカイブ・コンテンツ化は意味を持ってくるであろう。

広くウェブ上で公開し共有することも考えられるが、著作権などの問題を解決する必要があり、拙速にできない現状もある。しかしながら、同作品を所有する美術館などと協力し、調査研究ならびに展示計画や鑑賞教育をすることにより、研究機関と社会を結ぶ道筋をたてたいという希望も持っている。もちろん、校種を超えて良いかたちで共有する方法もある。版画、複製、自身の作品や特にインスタレーションの作品の保存まで拡張し、作家の表現研究においてもデジタルポートフォリオとして活用できることが多いのではないだろうか。教育的な活用を考えると、鑑賞教育の研究、オリジナルを利用しての作品研究、デジタル化するための技術研究などが考えられる。

（1）作品の保護研究
（2）作品鑑賞をより自由な形に　作家研究
（3）作品（展覧困難）によっては有効的な鑑賞法
（4）逆説的な意味で、実物のすばらしさの発見
　　（触覚　臭覚）
（5）デジタル・ディバイスの利用
（6）芸術家（専門家）による監修とコンテンツ制作

今後について

本研究は、ディバイスが向上したとはいえ、地道な作業と手間のかかる研究作業である。学部での芸術教育研究は創作作業の指導を中心と考えには揺るぎはないが、まとめ方（ポートフォリオ）、保存の方法（アーカイブ）、展覧（エキシビション）のローリングをソフトとハードの両面をバランスよく教育研究することで、社会における芸術分野の専門知識を持った人材を育成できるのではないだろうか。高度なスキルとマンパワーを保持する芸術専門機関の知の記録組織としての大学の存在は、美術館とは違った意味で地域社会の文化と芸術教育の拠点となる可能性を秘めている。大学が芸術作品を収蔵することは、社会的な使命を背負うことになる。専門の研究教育機関を「知の記録組織」というように、記録のみでない利用を考えると、教育資産としての有効活用という考えも出てくる。大学の研究資産（共有資産）を公にし、他機関、他組織と連携して、鑑賞と保存並びに教育的な利用法の研究を推進したい。専門分野の智と技術を提供しあい、実直で硬派な研究活動を次世代の研究者につなぎ、アーカイブの充実を図ることは、芸術分野の質をより一層高めることを可能にするであろう。それは、我々芸術に携わる研究者の存在意義に将来反映されるであろう。

終わりに

研究にあたり、自身の知謀浅短を痛感してばかりであるが、それを補ってくれる理解者や協力者も増えてきた。今後も学部収蔵品を中心に活用して、同研究を進めていく。社会への貢献も含め、芸術系の大学の役割や存在意義の表明にもなるであろう。膨大な研究資産（芸術品）を収蔵している大学も日本には多くある。ネットワークとデジタル処理の技術を活用し、芸術の知の組織として連携を構築できれば、さらに大きな成果を得られると確信している。

参考文献

- 『ジャスパー・ジョーンズ（版画）ミハエル・ベッケッツ（詩）詩画集』, ed,234/250 Published by Petersburg Press S.A.1976

- サミュエル・ベケット『また終わるために』（高橋康也・宇野邦一訳）書肆山田 1997

- 総務省「デジタルアーカイブの構築・連携のためのためのガイドライン」, ＜ http://www.soumu.go.jp/main_content/000153595.pdf ＞ 2012.3.26

- 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』, 岩波現代文庫 2000

- 藤幡正樹『アートとコンピュータ―新しい美術の射程』慶應義塾大学出版会 1994

- 島崎信『デンマーク デザインの国―豊かな暮らしを創る人と造形』学芸出版社 2003

- エドワード・ルーシー＝スミス『現代美術の流れ－ 1945 年以降の美術運動－』岡田降彦・水沢勉 訳 ,PARCO 出版 1986

- 美術出版編集部編『現代芸術事典－アールデコから新表現主義まで－』美術出版社 1993

- 美術出版編集部・木村要一・田村敦子編『現代美術事典－アンフォルメルからニューペインティングまで』中原佑介監修 , 美術出版社 1984

| 論文 |

版のイデア再考
－ドゥルーズ『差異と反復』からの反省と延長の試み－

山形大学
八木文子

1994 年　東京藝術大学大学院美術研究科修了
現在　山形大学 地域教育文化学部准教授

序論

「問題的なものは、特殊〔個別〕でも一般でもなく、有限でも無限でもなく、ひたすらに普遍としての《理念（イデア）》の対象である。」[1] とドゥルーズが語る際、ドゥルーズの《理念（イデア）》が具体的普遍を意味するものと規定するかぎり、その卓越性の全体を判明（ディスタンクト）できるもの、あるいはその存在に対する特異性の証明としての問いを際だたせる。そしてまたこの問いが、版を介するあらゆる場面での反復作業を余儀なくされる因果性と、版画の〈同じ〉ものを〈同じ〉ものたらしめる同一性を巡る問いをまた主題化する。版をひとつのファクターと考えれば作品媒体は形成するものの「質」であり、そこからの差異であると言える。版を介する一連の行為は、常に差異の中にあり、現象としての世界を形づくるものである。そしてもし、それら個物のリアリティが形而上学に訴えないものであるとしたならば、認識のメカニズムとして根拠づけることができるのか。これらの問いは思考する様々な存在に対する問いへの応答であり、問いかける思考の延長に他ならない。

構造主義の主張によるならば、私たちの文化は構造の反復によって展開し、諸関係は一定のパターンを維持する。この構造自体の無意識の綻び－いかなる事物も別の構造に「生成変化 devenir」することへの肯定。これがポスト構造主義の思潮であり、その中枢的人物と数えられるドゥルーズの「差異 defference」の概念である。

かつて、ベンヤミンの「機械的複製のメディア論」[2] より、来たる大衆の参加しうる複製の時代を予想させる展示的価値の肯定として作品の展示可能性が飛躍的に増幅することを予感しながらも、フッサールやハイデガーによる現象学の存在論、ドイツ形而上学の系譜（ライプニッツ－カント－ショーペンハウアー－ニーチェ）として引き継がれた思想が、シェリングやヘーゲルの『精神現象学』で存在の本質を知として肯定する、規則性や諸形式に関する思想が諸芸術に影響した時代を私たちは、物語ることが出来る。

超越的主観性に導かれた力への意思が、創造の価値定立の原理として「現存在の事実性」[3] を図式化（存在する世界を、〈認識する〉のではなく〈図式化〉）

することによって（安定し持続するために変転し、生成している世界の〈述語〉であり〈目安〉であるという）作品群において記号論的思考を確認できる、70年代からの今日に至るまでの版的使用に見られる、文字や言葉、版における記号性や意味内容への自己言及、または質性が視覚に差し出されることによる現象（あるいはその繰り返し）による記号的配列や布置を記録する作品群として確認できる。これらは一切の主題が一切の方法によって包含できるとも思える相互依存的関係性を認識させるものであった。

しかしながら今日においても進化する版的表現が、現象そのものとしての概念を差し置いて常に繰り返される因果性として立ち返ることの提示を要求され、版という範疇に含まれる作品群を成立させるための技術とエディションが可能にする複数性から、個別的な版画作品は常に他でもないそれとして成立させることを阻み、作品一般としての複製絵画と同等の複数性、つまりエディションによる反復の同一性が版画の特性として理解されるように思える。これら版概念の不随意な習慣的依存理解は、哲学的示唆に富んでいるようである。

本論は版概念と構造の問題を、現実性、非概念的な諸差異の現実存在として捉え、差異の問いに対して大きな示唆を与えたドゥルーズ哲学の前期主要著作「差異と反復」を中心に学びつつ、経験野に属さないメタフィジック（超－経験的）な存在論的ないし形而上学にイデアを読み解く試みとして目指し、現代メディアの接続過剰と非意味的切断による接続可能性を対比させる「版のイデア」再考とその解釈を志向するものである。

（またこの際、ラカン思想における構造主義が無意識的な規範概念に支配される〈シニフィアン連鎖〉の差異、あるいはデリダによる否定神学システムとして新たに洗練された〈複数的〉な失敗可能性としての異種混合的な超越論性が、人間構造の綻びとして、関係の複数的な非意味的切断に対応していく過程も見逃してはならない。）

版画の辿った文脈理解と囚われた慣習からの開放が、新たな独自的解釈としての複数性を示唆し、新しいメディアによるつながりの増殖と画一的情報の氾濫に個人が自閉へと陥る管理社会において、版画が「緩やかなつながり」として担う今日の新たなメディアとしての役割を誇張的に浮上させることを望むものである。

1・「問いかける存在」と延長・否定的なものの錯覚

本研究は1998年12月に提出された博士論文『人－問いかける存在』[4]の内在的理解を脱構築的に推進することを目指している。まず『人－問いかける存在』におけるこの論考は作品媒体の記号概念をエーコの記号論[5]等に学びつつ、「あること＝存在」と「あるもの＝存在者」の差異としての「現存在」の概念を20世紀思想を代表するフッサール、ハイデガー、メルロ・ポンティ等の現象学理論とそのコンテクストに添いながら独自に吸収した上で創造のための方法論として展開することを試みたものである。これらは普遍的媒体の可能性への問いとして、存在者（＝現象的事実性）の構造と機能が目差しの認識作用・主観と客観の問題を解決する「メタ・記号表現的思考」として展開され、更にこうした思考の結論に原初の問い自体への問いが新たな欠如態を生む、還元と螺旋構造への解釈項を取り入れたものであった。現存在の対立を表象化された現象的事実性（再現前化）に相対することでそれらがアンティノミー（矛盾）として対立するときの記号的性質に視座を据えながら、構造と機能に表現普遍性を有する一種のイコンとしての「準－記号表現 quasi-semiotic representation」を規定した。これらは、もはや感覚するものとされるものの差異を抜き取る作業、プラトン的イデアをモデルにした非事実的仮定から当必然的なものへと移行する形而上学的必然性への唯一的解を目指して展開している。この懐疑から必然へと迫る姿勢、仮定の真理性、解としての本質的確実性を規定する方法は、主体（主観）と客体の一致、ヘーゲル的な弁証法と形而上学の方法論に還元されたひとつの平面を指している。そして自身の経験に基づいた経験を現象として、存在者（＝現象的事実性）を検証するこの方法が導いた結論としての螺旋構造への解釈項は、現象学理論によって、存在者（＝現象的事実性）を基礎づけることはできないという、この不可能性への応答でもあった。

「準－記号表現 quasi-semiotic representation」へと導き、辿り着くまでの思考、存在か無かという対立の（イデアの抽象的存在論の矛盾によって生じる袋小路（アポリア）の）内的弁証法は「超越的主観」の概念規定、未完結的記号の領域に踏み入る。「問いかける存在」における「円環」が「螺旋」へと結びつける究極の真理のトポスは、その真理性故に、問いかける「円環」が囲い込む空虚 void のうちに到達点が欠如する。新たに開示される欠如態としての綻びが、問いかけの意味づけによって複数的同一性を獲得できないのである。

この行き詰まり、矛盾を動力とするヘーゲルの弁証法は無と存在の統一が「現存在」へ向かう間接的手法に拠っている。それは経験野に属したカントの超越論的主観性、理性的である限りでの所与、既成事実に備わる権利上のア・プリオリな諸条件にアンチノミーとして備わる仮象の限界と、ソクラテスの弁証法的手法にその源泉を見ることが出来る。

「《一》に対する多、秩序に対する無秩序、存在に対する無という、大仰な否定的基礎概念を考察してみよう。その場合、それらの基礎概念を、降格の限界として解釈しようと、テーゼに対するアンチ・テーゼとして解釈しようと、いずれにせよたいした違いはでてこない。」[6] とドゥルーズは述べる。

「『もしも《一》があるならば』には『もしも《一》がないならば』、『もしも晴れていれば』には『もしも晴れていなければ』…否定的なものは、ひとつの錯覚である。なぜなら、否定という形式は、もとより諸命題とともに出現するわけだが、ただしその諸命題は、それらが依存している問題を表現する際に、必然的にその問題を変質させ、その真の構造を隠してしまうからである。問題が仮定に翻訳されるや、仮定的な肯定はみな、否定によって二重化されるのであり、この否定が、今度は、問題がおのれの影によって裏切られるという状態を表象＝再現前化しているのである。自然は問題によってことにあたるとはいえ、自然のなかに仮定は存在せず、同様に〈否定的〉という《理念（イデア）》も存在しない。だからこそ、否定的なものを論理的限定、あるいは実在的対立とする考えにはまったく重要性がないのだ。」[7]

ドゥルーズはこれら問いの立て方そのものの問い、概念における葛藤、矛盾の「否－存在」から「非－存在への」、意識の錯覚の、「問いそのものを問いたるおのれを問うことのできる問いの力」として相反する二要素の二者択一的手法による演繹、あるいは弁証法的な対立関係を否定し、問いの解釈の萌芽として《理念（イデア）》を肯定する。「意識の錯覚に乗じておのれの影と混じり合おうとしながら、かえってそこに、おのれのさらに深い変質を見出してしまう」[8] ことを常に監視し、否定的なものと仮定的なものの共犯関係を断ち切ることを説き勧め、開かれた問いとして主張するのである。

２・出来事としての反復・超越論性

ドゥルーズはこのようなヘーゲルによる無と存在の一致、「現存在」へと向かう概念のいつまでもたどり着けない間接的な目指しと、他ならぬこの事物への帰結、それら絶対精神の外化された事物からあらゆる関係性を開放し、カント的ではない方法論として矛盾に至らない存在論をつくることで哲学を再開させようとする。

カントの「純粋理性批判」によれば、わたしたちは安定した経験を獲得するための「理性」をア・プリオリに備えており、これら侵入的経験の処理能力の条件にカントは「超越論的」という形容をする。[9] 私たちの同一的再認は A ＝ A の同一性、ひとつの正しい常識的な共通感覚により容認するわけだが、この場合ある作品 A と反復 B は良識と常識によって（A ＝ A として）同一性に従属する。「所与を主体に委ねる」カントにとって反復し維持されるものは「理性である限りでの」ア・プリオリな合理性に従うものとして、常にすでに現れている主体、再現前化＝表象されているもののみにその存在を認めるのである。事物は既成事実として総合的な現象＝表象である。カントの超越論性は表象された事物同士の関係とその総合に内属している。これに反し、ドゥルーズの経験論は事物の関係の変化から出発し、個々の総合的主体からあらゆる関係を開放する。

「わたしたちが、〔現実的に〕区別されている諸対象にとっての概念の絶対的同一性を、〔反復の説明のために〕援用するかぎり、私たちはたんに、否定的な、かつ欠如（デフォ）による説明を提出しているにすぎないのである。」[10]

「わたしたちは、『対象の欠如』という否定的な表現に惑わされてはならない。この表現は、因果的プロセスの起源とその定立性（ポジティヴィテ）を指示している。その表現が、定立性そのものなのである。わたしたちにとって本質的なことは、この場合、あの装飾模様がわたしたちにそうせよと促すように、因果性を解体してその因果性において反復のふたつのタイプを区別することである。すなわち、一方は、抽象的な全体結果に関わるタイプとして、他方は、作用力をもつ原因に関わるタイプとして区別すること。一方は静的な反復であり、他方は動的な反復である。一方は、作品から帰結する反復であるが、他方は、言わば所作の『進化（エヴォリュション）』である。一方は、ひとつの同じ概念を指し示しており、この概念は、ひとつの図柄のもろもろの通常のコピー間の外的な差異しか存続させないのだが、他方は、或る内的な差異の反復であって、この内的な差異とは、その反復が、その反復の各契機において含んでいるものであり、しかもその反復が、ひとつの特別な点〔特異点〕から他の特別な点に運搬するものである。なるほど、前者のタイプから後者のタイプにかけて、変化したのは概念の内容にすぎず、あるいは、また、別に分節的に構成されているのは図柄にすぎないと言うことによって、あえて両者の反復を同一視しようとすることはできる。しかし、そうすれば、それら二つの反復のそれぞれのレヴェルを見誤ることになってしまうだろう。なぜなら、動的な〔反復の〕レヴェルにおいては、もはや、表象＝再現前化する概念はなく、前もって存在するひとつの空間内に表象＝再現前化される図柄もないからである。あるのは、ひとつの《理念（イデア）》であり、そして、その《理念（イデア）》に対応した、空間創造の或る純然たる力動である」[11]

カントの超越論哲学は、総合性を備えた《わたしたち》に主体があり、《わたしたち》にとってどのように世界は理解されるか、を問うものであった。これらは、主体により表象＝再現前化された現象としての事物が、関係を成立させる本性に依存している。対して、ドゥルーズの言説は、関係が因果的プロセスの中に区別された複数の知覚、非人称的な所与の観念たちの中にある。言わば、知覚＝出来事の断片の連合である。経験による所与は《わたしたち》を主体化しない。

これらこのドゥルーズのアイデンティティはカントにおける超越論的統覚のゆるぎなさの正反対として接続よりも切断を強調し、A＝Aの同一性の乱れに「超越論性」という形容を用いている。

逆転した超越性。ボードリアールの言葉を借りるならば[12]画像はすでにそれ自身が純粋なシミュラークルであることの含意するにしても、ドゥルーズの概念はこのカントの狙いに反しA＝Aの同一性の乱れに差異の存在論を、ベルクソンの差異の概念に糸口としての解を求めている。ベルクソンは他ならぬこの事物の、ある「本性の差異」としての現前、与えられを直に直感する「経験」を求めていた。

ベルクソンにおける「空間化されない純粋持続」、内面的、根底的な自我の世界は「経験」の差異の質量として量的に扱うことはない。つまり、感覚と物質の最小の差異は量的総和に比例せず、記号に定着しない諸思想、諸感情、諸欲望の主観と客観の因果的結合である。しかしこの最小差異、真の差異が「見せかけの内的差異」、外的世界と同一化され、取り扱われる場合においては、版画における複数性の「事実」なるものに決してつきあたることはない。

3・版のイデア再考・偶然性

本誌における特集『版のイデア』（No.41,42）は今日における現代版画が作家個人のオリジナリティ、質的意義をせしむるプロセスとして展開し、物質に連続的時間の差異化を試みている。版のイデアの超越論的本性を「一者」として理解するならば、それは、版そのものの質量に不動のものを求めることになる。

ドゥルーズは『差異と反復』において「《理念（イデア）》は、断じて本質ではない。」[13]と述べた。この本質ではなく、ひたすらに普遍としての《理念（イデア）》とは如何なるものか。

ドゥルーズによれば、イデアの本質を規定する問いは形式そのものによって矛盾のなかに投げ込まれた、ニヒリズムである。「弁証法〔問答法〕は、問題に関する学であることをやめ、結局のところ、否定的なものおよび矛盾の単純な運動と混同されてしまったからである。」[14]かつての形而上学の、哲学の歴史における《理念（イデア）》は「抽象的で死んだ本質」[15]で

あり、「何？」に固執したソクラテスの「イロニー」、矛盾のなかでのニヒリズムの伝統が、ヘーゲルの矛盾論に至らしめるというのである。ドゥルーズのイデア理解は即時的差異を含んだ審廷であり、同じものに従属された差異、イデアに帰着した差異の転倒によって、コピーに対するオリジナルの優位、あるいはイメージに対するモデルの優位性を否認する。プラトン哲学に出発したイデアの対象としての超越的な「経験を超えている」ひとつの問題の未規定な地平、イデア＝根拠の呪縛からの脱出、開放である。

ドゥルーズは存在を不動のものではなく、偽の相互矛盾ではないものとして本性の差異化を直感するか、あるいは本性の差異のみが存在することの存在論を問う。ドゥルーズによれば《理念（イデア）》は、「本質ではない」のであり、「《理念（イデア）》の対象であるかぎりでの問題は定理的な本質の近くにあるというよりもむしろ、出来事の、変状の、偶有性の近くにある。」[16]

この「遇有性」という概念、「外在的な偶然」である関係づけは、或るとき突然の出来事で、別の仕方に変化するという、理由なしの思考不可能な物自体に対応する。ドゥルーズ哲学に明視されるべき関係の言明は、離散的に想像する非意味的な精神たちと、物それ自体の差異と関係の外在性である。矛盾を動力とするヘーゲルの弁証法とカントへの批判主義、旧来の諸関係の対立を解体し、矛盾と自らの綻びを「別なしかた autrement」へと導く「生成変化 devenir」の存在論レベルでの肯定、それは、離散的に想像する非意味的な精神たちの「生成変化 devenir」する存在論である。

生成変化論は、世界を《一者＝全体》として唯一の固体、絶対的一元論を拒絶するミニマムな関係と偶然の外在的世界であり、解離説である。

この「偶然性」と「出来事」としての現実性への思考プロセスは優先的な意味での諸要素の存立が過去を中心とする思考として捉えられていない。

ベルクソンによれば、「感覚的質の連続性、それがつまり現実に存在する延長世界」[17] なのであり、ベルクソンの差異の本性は、連続的時間とプロセスの「持続」、すなわち時間の連続的な差異化に他ならない。ベルクソンを拠点としその流れを汲むドゥルーズに、ベルグソンの潜在的思考からのその思考との距離を挟む解釈として、唯物論的拡散という方向、否定神学性、そしてそこから取り出せる「差異」として捉えることの側面をみることができる。

「ひとつの図柄が、絶対に同一的な概念で再生されているように見える…実際には、制作者はそのようにして仕事をしているわけではない。彼はひとつの図柄の複数のコピーを、並列しているのではない。彼は一回一回、ひとつのコピーに含まれるもうひとつのコピーの他の要素と組み合わせているのである。彼は、〔全体の〕構成の動的なプロセスのなかに、ひとつの不均衡、不安定、非対称、一種の開口（ペアンス）を導きいれており、それらは〔制作物の〕全体的な結果（エフェ）〔効果〕の中で、やっと祓いのけられるであろうようなものである。」[18]

ドゥルーズによる関係の外在性に含まれるテーゼとは、出来事＝偶然の因果的な差異の原理、つまり、いかなる関係も理由なしに、偶然的に想像されうる非意味的切断と接続の諸々の原理である。

この差異＝分離はベルクソンによる差異と、はっりしたコントラストをなしている。これら関係＝偶然＝出来事の論理的アナーキズムは、版とその表象＝再現前的フィクションを内在的表象の再現前化への諸要請、表象＝再現前化的な思考には近づくことのない、それ自身に起こる差異（＝ずれ）として充足させる偶然の哲学を提示している。

版は「偶然性」を受け入れる。この「偶然性」という概念。偶々（たまたま）であるということは理由もなくそうである、充足と空虚が同時に絡み合う世界の全体を包摂している。これら偶発性を絶対化するような仕方は、諸要素の連鎖がものごとを秩序付けることへの否定であり、《理念（イデア）》の或る神的な知性に非類似の体現として、あるいはまた法権利から逃れた「偶然」の外在的な関係性、物質の、プロセスの、時間の、感覚の、そして意識の、絶対的異質性の肯定である。

4・多様体イデア・思考性

「諸《理念（イデア）》は多様体（ミュルテイプリシテ）である、すなわちどの《理念（イデア）》もひとつの多様体（ミュルテイプリシテ）、つまり変化性（ヴァリエテ）〔数学用語としての多様体〕である。」[19] フッサールに用いられ、のちにベルクソンに用いられたミユルテイプリシテ（＝多数、多様、多様体）。調和的不調和、共通

感覚ではない逆共通感覚。多様体が指示するものは〈一〉と〈多〉の対立の変質した弁償法ではなく、〈一〉と〈多〉の組み合わせによるものではなく、ひとつのシステムとして形成される単位でもない。抽象的な〈一〉の不十分さを〈多〉の不十分さで相殺する問答法に人はイデアを逸してしまう。多様体イデアとは「実体(シュブスタンス)そのもの、それこそが、「多様体(ミュルティプリシテ)」、すなわち、それによって〈一〉におとらず〈多(ミュルティプル)〉も無用になる「多様体(ミュルティプリシテ)」である。」[20]

多様体イデアは同一性という形式を前提にしていない。それら事物にすべて完璧な同一化はありえない。ドゥルーズの差異の存在論は「経験的」に複数の、「異なるもの」の論(ロゴス)であり、超越的見地から諸能力のバラバラな行使に生気を与え、描き出す、未規定なXへの生成変化である。物理的構造の移動において変容し、複数の未来を肯定する実体全体として変化はすべて、事物の接続と切断の多元論である。それらは一般的なマジョリティの規範的、排他的イデオロギーが執着させているもの、あるいは古い近代のパラノイア的妄想理念が全体として秩序づけた特殊値を問題にしていない。関係＝比自身のあいだでの相互依存、それこそが《理念(イデア)》の普遍的総合の定義となる。

「《理念(イデア)》は具体的普遍であり、そこでは、《理念(イデア)》が即時的に変化性(ヴァリエテ)、あるいは多様性(ミュルティプリシテ)〔多様体〕を含んでいるがゆえに、またそれだけではなく、《理念(イデア)》がおのれの変化性(ヴァリエテ)のそれぞれのうちに特異性を含んでいるがゆえに、《理念(イデア)》の外延と内包はあい伴うのである。《理念(イデア)》は、もろもろの特別な点つまり特異点の配分を包摂している。換言すれば、《理念(イデア)》の卓越性(ディスタンクシオン)の全体は、すなわち《理念(イデア)》の特徴として判明(ディスタンクト)なものは、まさしく通常な点と特別な点を、つまり正則点と特異点を割りふることにあり、そして正則点のうえ特異点を別の特異点の近傍にまで接続することにあるのだ。個的のもののかなたに、つまり特殊値ならびに一般値のかなたに抽象的普遍が存在するわけではない。「前個体的」であるもの、それこそが、まさに特異性なのである。」[21]

ドゥルーズはすべての事物、自己自身の脳や身体、心までもが、偶然への接続の特権的な中心なしの特異性、複数の前個体的特異性として捉え、伝統的な意味や道徳としてのヒエラルキーの解体、自己における他者性、生成変化の概念を存在論レベルで肯定する。

作品に見られる《もの》と《主体》との関係に成り立つ同一性の形式には生の経験、己自身のイメージ、理性的心、あるいは《主体》というイメージに過去に形成された傾向の主張を見ることができる。ドゥルーズは『差異と反復』の第３章「思考のイマージュ」において思考のイメージが「主観的あるいは暗黙の前提」[22]からの開始であることに無自覚であると指摘する。

「思考に関する問題は、本質に結び付けられているのではない。その問題は、重要性をもつものと重要性をもたないものに関する評価に結びつけられている。」[23]

「思考するということはひとつの能力の自然的(ナチュレル)な〔生まれつきの〕働きであること、この能力は良き本性(ナチュール)〔自然〕と良き意思をもっていること、こうしたことは、事実においては理解しえないことである。人間たちは、事実においては、めったに思考せず、思考するにしても、意欲が高まってというよりむしろ、何かショックを受けて思考するということ、これは「すべてのひと」のよく知るところである。」[24]

ドゥルーズ差異において差異は、表象＝再現前化の諸要請に服従させられているかぎり、それ自身において「私」は思考されていないと述べている。ドゥルーズにとって思考とは、非意思的、無意識的想起を強いる、一種の「暴力」あるいは「強制」の出会いなくしてありえない。つまり思考を余儀なくされる偶然的な出来事が思考を促し、《理念(イデア)》（＝創造の起源）となる。この受動性、不法侵入による暴力行使、嫌悪からの出発が所与そのものを変更する思考の理論は、主体や意識などを前提とした「己自身のイメージ」の視覚化を完全に切り捨てる。

「原風景」、「記憶」、「イメージ」等々の作品創造のためのコンセプトは「思考すること」を前提として、時間的プロセスと事物の時間的生成が過去の絶えざる累積であろうとする。

この時間論は「時間とは何か」という問いというより、置換不可能である経験の反復から、日常に繰り返される生存のための習慣＝一般性と区別する思

考性の問題である。ドゥルーズは「反復は一般性ではない。反復は、いくつかの仕方で一般性と区別されなければならない」[25]と述べる。人は反復の中に一般性を期待して生きている。今日も朝には太陽が昇り、夜には月を見るように、変わりなく当たり前に継続する反復を期待してこそ生きられる。ドゥルーズはこれらの反復を習慣と呼び、そこに「受動的総合という至福が存在する」[26]と言う。「習慣は、反復から、何か新しいもの、すなわち（最初は一般性として定立される）差異を抜き取る。」[27]のだと。

「世界のなかには、思考せよと強制する何者かが存在する。この何ものかは、基本的な出会いの対象であって、再認の対象ではない」[28]強制の圧力によって開始される思考は、習慣・一般・安住から引き剥がされ、非意思的な出会いを習得する。この出会いの対象は「感じられることしか可能でない」[29]ものである。「出会われるものは、再認〔見分けること〕に対立する。なぜなら、再認において感覚されるものは、けっして、感じられることしか可能でないものではなく、かえって、思い出され、想像され、理解されうる対象において所感官（サンス）にダイレクトに関係するものだからである。」[30]

出来事の再認不可能性から、過去のイメージの理解の規範なしで強制された何者かとの出会い。再認ミスと思考不能な感性の対象は、「質（キャリテ）ではなく、しるし（シーニュ）である。」[31]「感性は、感じられることしか可能でないもの（であると同時に、感覚されえないもの）の現前において、或る本来の限界－しるし（シーニュ）－に直面しており、或る超越的な行使－n乗（ビュイサンス）－へと高められる。もはや、付随的な労働（トラヴァーユ）の諸条件において感性独特の寄与を限定するための共通感覚（サンスコマン）は存在していない。このとき感性は、或る不調和の遊（ジュ）びのなかに入り、感性の諸器官は形而上学的なものへと生成するのだ。」[32]

愚かで再認不可能な、ドゥルーズによる思考性は思考において欠落しているが故に、無限に創造的になることができる。

皆に同一化できず共約できない、「一般」から逃れた特異な者の思考は外来からの不法侵入により強制され、想定外の出来事に揺さぶられる。彼は、本質的な忘却と理解の確実性なしに予想外の他性と出会う。この世界から逸脱した他者としての再開は「習慣」の安住から引き剥がされた超越的な行使として《理念（イデア）》の源泉を知る、ひとつの可能性である。この実践が思考不可能性を刺激し何かを掴もうとする創造行為の原点、《理念（イデア）》（＝差異）かつ、偶然的な無限の試行錯誤へと導かれるのである。

5・セルフエンジョイメント

創造行為の試行錯誤へ、それは生な経験が強いる複雑な問いへの思考、生成変化する「感覚サレルベキモノ（アイステーテーオン）」[33]との出会いである。ドゥルーズは、思考が再認ミスによる過去の誤診と偶然にトリガーされているとし、「思考不可能性」における《私》は無意識で空虚な形式によってひび割れていると述べている。

「あの本源的で、盲目で、無頭（アセファル）で、失語症の不確定の点、すなわち『思考がそれであるところの当の思考不可能性』を指示する点、問題としての作品のなかで展開される点、『無能力（アンポテンシャル）』がそこで力（ビュイサンス）に変換させられる点をである。諸命令は、意識の命令としての《コギト》を指し示すどころか、思考の無意識としてのひび割れた《私》を対象としているのである。なぜなら、無意識とは、それなしに〔ひび割れた〕《私》が思考することはなく、とりわけ純粋な思考サレルベキモノを思考することがないといった当のものであるが、そうした無意識の権利を、その〔ひび割れた〕《私》が有しているからである。思考は、意識のそうした平板な命題が言表するものとは反対に、ひたすら無意識から出発して思考し、しかもこの無意識を〔認識能力の〕超越的な行使において思考するのである。諸命令から生じてくる諸《理念（イデア）》もまた、思考する実体の固有性あるいは属性であるどころか、〔ひび割れた〕《私》の亀裂にただ出たり入ったりするばかりである。」[34]

この空虚な〔ひび割れた〕《私》とは時間の中でたち現れる、もうひとつの時間である。経験のあらゆる具体性を解体し、現在さえも切断する解離説の破壊性を強調するならば、わたしたちは「ひび割れた《私》」になる。この超出は別の時点において能動的に、現在によって等しく代理－表象化されている。

「古い現在とアクチュアルな現在が、継起的な二つ

の瞬間として時間の直線の上に存在しているのではなく、アクチュアルな現在が、必然的にひとつの次元を余分に含んでいて、その次元を通じて古い現在を表象＝再現前化するのである。」[35]

ドゥルーズの時間論において「古い現在を表象＝再現前化する」或る別の時間は、《現在》である。

古い現在＝過去自身が連続的な時間の背景として理解されるならばそれはベルクソンの「純粋過去」である。「もしも過去が過去として構成されるために、新しい現在を待ち受けているということにでもなれば、その古い現在はけっして過ぎ去らないだろうし、新しい現在も到来しないだろう。もしもひとつの現在が、現在であると『同時に』過去であるというのでないとすれば、その現在はけっして過ぎ去らないだろう。もしもひとつの過去が、たったいま現在であったのと『同時に』はじめから過去として構成されるのでないとすれば、その過去はけっして構成されないだろう。以上のようなところに、第一のパラドックス、すなわち、過去がたったいま現在であったその現在と、その過去との同時性のパラドックスがある。そうしたパラドックスが、過ぎ去る現在の理由をわたしたちに与えてくれる。すべての現在が過ぎ去り、しかも新しい現在のために過ぎ去るのは、過去が、現在としてのおのれ自身と同時的だからである。」[36]

現在は自らの中で過ぎ去りはするが、現在そのものは過ぎ去らない。過去を思考する《現在》は《未来》の世界と共鳴として出会い、過去は常に現在として反復する。あらゆる特異性は個体的であることを表象＝現前化において前提化し、過去は古い現在の代理＝表象化として、必然的にひとつの次元に余分の時間として或る別の時間の超出、「余り」を実在化するもうひとつの時間、「中間休止」[37]へと誘(いざな)われる。「中間休止は、まさしく亀裂が誕生する点なのである。」[38]「諸《理念(イデア)》が関係する当の相手は、意識の命題としての、あるいは根拠としての《コギト》ではなく、反対にそれは、崩潰したコギトのひび割れた《私》。」[39]この脱根拠化が呼び起こすものは、バラバラに切断され崩潰された自我である。さらにこの、ひびわれた《私》と受動的な自我は観想＝縮約によって相関される。

「《私》は、時間の純粋で空虚な形式によってひび割れている。この形式のもとで《私》は時間のなかで現われる受動的な自我の相関項になっている」[40]「受動的な自我は、それ自体受動的な総合（観照＝縮約）によって、さらに深いところで構成されるのである。」[41]

「観照」をめぐるアガンベンの、「どんな存在も観照する」[42]とした切り口はドゥルーズの思考の中核を、翻ってそれ自体が彼の曖昧さを払拭させる。あらゆる存在は観照する。動物、植物、大地やそして物質さえも。アガンベンが描写するこの観照＝縮約の概念、「剥き出しの生」に関する命題をドゥルーズは「自己享楽＝セルフエンジョイメント」として語る。動物はそれぞれに固有の「環世界」を有し、人間もまた個々人に固有の環世界の中で生きている。人間以外の動物を「世界に乏しいもの」としたハイデガーと、人間を「愚か」な貧しきものとするドゥルーズには明確な対立を確認できる。「愚劣(ベティーズ)〔獣なみであること、馬鹿であること〕は、動物〔馬や鹿など〕の本質ではない。動物は、動物を愚劣(ベット)な〔馬鹿な〕存在にさせないそれ特有の形式によって保護されている。」[43]ドゥルーズによれば動物は本能的に有限であるが故に、常に賢く、人間は本能に欠如しているが故に、無限に常に愚かになれる。

『無能力』がそこで力(ビュイサンス)に変換させられる。

この「思考不能」な負の力が人間に特有の「本能の欠如」、代価不可能な拠り所の不在、「空白のマス」、空虚（＝ void）である。未規定な対象 X への生成変化は自らの起源を欠いている。空虚（＝ void）は埋められてしまえばその機能を果たせない。定住的な充溢さは効果としての可能性を打ち消すのである。

自己享楽するもの（観照する内在）が欲望するのはつまり、現実界に関わる出会い、あるいは出会い損ないを出発点とした因果関係の客観的偶然を担うものである。他者と出会いの可能世界、他者を構成する表現性に実在の可能性の上昇として試む、差異の内化、無限の再生産、概念の内実である。常に物質と対峙し、出会いと出会い損ないの偶然を体現する版の創造世界は存在論的コミュニケーション必然性の因果的無限遂行の総体である。それらは私たちにとって説明不可能、事物とわたしの共同的セルフエンジョイメントが作り出す差異の強度である。

「差異の産出が、定義上、『説明不可能な』ものであるからといって、思考そのものの内奥にその説明不可能〔繰り広げ不可能〕なものを巻き込むということを、どうして回避できようか。どうして思考不可能なものが思考そのものの中心に存在しないということがあろうか。どうして譫妄が、良識の中心に存在しないということがあろうか。非蓋然的なものを、過去の有する最高度の力として、また記憶の中にありながら記憶にないほど古いものとして捉えもせず、その非蓋然的なものを部分進化の開始点から追放するだけでどうしてよいことがあろうか。」[44]

6・強度と差異

「『強度の差異』という表現は、一種の同語反復である。」[45] とドゥルーズは述べる。

「強度とは、感覚されうるものの〔充足〕理由たる差異の形式である。一切の強度は、差異的＝微分的な強度であり、〔媒介されていない〕それ自身における差異である。いかなる強度も〔E－É〕－そこではEがそれ自身〈e－é〉を指し示し、eは〔E－É〕を指し示す等々―といったぐあいになっている。すなわち、どの強度もカップリングであり、（そこでは、対をなすいずれの要素も、別のレヴェルに属する諸要素の対をさらに指し示し）、こうして強度は、量のもつ、もともと質的な内容を開示するのである。」[46]

A＝Áの何らかのカップリングに強度の差異の産出を生む可能性としての無限の内奥。貧しき「思考不可能性」における《空虚な形式》によって事物へのいかなるアクセスも事物のすべてに成りえない単独性と普遍性のフラクタルな構造関係において、個と個のあいだを明確に語れないこの蹉跌において、貧しき個体のア・ポステリオリな生成変化はこの力能を無限に得られるかも知れず且つ又得られないかも知れない、どららも得ることのできない危うさを孕んでいる。しかしこの全体化不可能な貧しき個体の断片から生成変化する力能こそ強度の差異である。《感覚したもの》をその感覚するものへの違和感、あるいは出会いの次元において脅やかされる《感覚されるべきもの》への思考は「おのれ自身を前提とするような思考のイマージュの破壊」[47] であり、美的判断の相である。

良識や共通感覚の一致、再認の思考、調和からの逆行。思考の無能さを再現＝表象の不可能性によって呈示するとき、美的判断における崇高に相当するその潜在性は最大限に、可能性の出会いの、出来事の強度として機能する。

そして差異の産出が『説明不可能な』ものとして捉えられ、前－個体的要因、認識論的な〔思考不可能性〕と世界の在り様、ある現象の理由、存在論的な〔繰り広げ不可能性〕は共に不可分なものとして二重化されている。

質的差異は内包性の持つ強度である。そこには量的な外延量としての知覚があるにせよ、現象に最も肉薄した知性的な感覚である。存在論的なコミュニケーションの必然性は説明不可能な、ある‘余り’が条件となっている。空虚な形式が差異を呼び、余りが強度を呼ぶ。

「無限に二分化され、際限なく共鳴してゆく差異の以上のような状態を、わたしたちは齟齬と呼ぶ。齟齬、すなわち差異、あるいは強度（〈強度の差異〉）、これらは現象の充足理由であり、現象するものの条件である。（略）感覚されうるものの理由、現象するものの条件は、空間と時間ではなく、即時的な《不等な》ものである。換言すれば、〈強度の差異〉のなかに、つまり差異としての強度のなかに含まれ、そこで規定されているような齟齬の働きである。」[48]

ニーチェの体験、永劫回帰がその隠喩として読解されることが、体験ではなくひとつの気分、偶然の強度として読解されるとき、存在者のオーダーはある普遍的な力能（抑圧－反復）を喚起し、過去を過ぎ去らせる固有性において複数の、他の言葉、他の思想、他の配置として拮抗関係に入る。これらが駆動するものは幻想を贈与する他者の複数性を求める普遍的欲望である。相同的反復物の産出の、意味作用外部に属する疎通不可能性が隠喩の相同物＝世界観に生成変化する過程を生み、個別の、反復を制御する他の世界観、ディスクールとしての伝播力を欠く、まさに現実的意味作用＝強度となる。版画における無数の反復と羅列、そのひとつひとつが、それ固有のイマージュ－身体－強度に直接に帰属、従属することから成り立つ、差異の反復の異なる強度と強度が出会う複数の不完全で常に豊かな存在論的差異と反復の総体となる。

版画の強度とは、要約不可能な差異のグラディエイトの内部に、物質の観想と自己からの離脱が自己産出の反復を生み出すカオスモスの力能であり、複数のものの回帰であろうとする表層的な層（＝偽装）における不断の置き換え、すべてを内実の、無数のものとして回帰させる他者と共鳴が、異なる強度と強度が出会い、増殖、変態していく情景への地位を与えうる哲学的充溢性としての特性として強調される本質的発想の‘産出する基体であるもの’以上の‘産出されるべきもの’へ接続させるひとつの可能体である。

7・複数性と差異・緩やかなつながり

今、わたしたちは差異と反復をひとつの高次のポジティヴな原理として要求し、複数性と反復の本質として問題化することを《理念（イデア）》の緩み、概念あるいは表象＝再現前化における同一性の形式の見事な整列を不安定化する共通の確信、社会的な目隠しから脱出する差異という点について、理性の楯に生じたひび割れが芸術の不安定な反復に即して現在に徴しを示す過去の既視の感情ということについて知ることが必要となる。

版を用いた作品群が、版からの写し取りというプロセスを経ることでのみ現前化する複数のエディションを前提とした繰り返しの人為的な契機と実現される同一的（概念あるいは表象＝再現前化における同一性の形式のみに）生産がたんなる複数の、均一性、均質性を求められる量的生産の所作としての反復、あるいはまた、自然の一般的な諸法則に帰せられるような擬似、反復と同様に定義されるものであるかは、時間の連続的差異を除いたとしても、ドゥルーズ的な時間の脱根拠化、経験的に複数の超越論的な差異において、あるいはまた、版の差異的〔＝微分的〕な強度において、身体ないし質量･物質の「自己破壊」として捉え、万象の安定に懐疑的であることの源泉としてその虚構的離散性を見ることができる。

版における量的生産の強いられた反復は常に思惟的である。強制を余儀なくさせる思考からの反復が創造の起源であるとすれば、存在は反復であり、存在者の再開である。反復、それは存在としての諸命令の条件を備えたものである。「起源という基礎概念のあいまいさ、先ほどのわたしたちの失望の理由、それはいつでも、つぎのようなところにある－すなわち起源（オリジン）は、オリジナルに対してもコピーに対しても等しく異議を唱える世界のなかでしか、特定されないということ。」[49]

「身体が、おのれのもろもろの特別な点〔特異点〕を波のもろもろの特別な点に共役的に関係づけるとき、もはや《同じ》ものの反復ではなく、かえって《他の》ものを含む反復の、そして波から所作への、所作から波への差異を含む反復の、しかも、そのように〔特別な点によって〕構成された反復空間のなかにその差異を運搬する反復の原理を、身体が打ち立てるのである。」[50]

ドゥルーズにおいてはすべての事物、自己自身の脳や身体、心までもが、偶然への接続の特権的な中心なしの複数性である。人間＝〈私たち〉のみならずあらゆる精神たちは、虚構的かつ痴呆的であり、必然的な個々の自己充足がイロニーを節約し、セルフエンジョイメントへと折り返す。空虚が生み出す存在＝出来事の存在論は絶対の偶然であり、別のしかたへと変化する世界である。

〈ひび割れた《私》〉とその受動的な自我＝「観照」はその深みにおいて欲望のなかに導入される割り切れない欠如としてシニフィアン連鎖の余りが決定的にひとつの意味を指し終えることはない。無限に複雑なる他者への関係。これらはすべての習慣と過去に依存した運動機構の保持と再生の物質的な世界からきり離されない。「観照における縮約が遂行するのは、つねに、しかじかのレヴェルの反復に〔その反復の〕諸要素あるいは諸事情に即して質を付与するということである。」[51] とドゥルーズは述べている。「縮約は、必然的に、ある一定の持続という現在を形成する。（略）わたしたちは、もろもろの観照から構成されているのと同程度に、もろもろの疲労からも構成されているのである。」[52] すべてのものは観想し、そして疲労する。

瞬時的にお互いがお互いにコミュニケートする世界、新しいメディアによる連関、情報のオーバーフローによって人は、疲労し、自閉的な状態に陥ってゆく。グローバル社会の意思的選択の希薄化、偶々（たまたま）、

偶然の出会いが取捨の選択に反応させる。意思的選択よりも非意思的切断の、貧しき「思考不可能性」を加速させる、要因の不随意な痴態が其処此処に四散する。それは現代の事物の有限性とは異なる対象への、日常の切り取られたメッセージに左右されメディアと出来事のトリガーになり画一的情報をザッピングする接続への希求であり、あるいは今日の自由の拡大、解放を謳う高速の局所的切断である。

余りない過剰な関係付けの際限のない全面的接続と全面的切断、自身の潜在的逃走線、無意識の暴走は自他の関係を渾然一体化させる際限のない無限的生成変化の過剰接続を加速させる。

版の物質的有限性、超越論性を揺るがす有限化はそれら過剰接続を切断し、接続の節約によって解離、対比するつながりを開放する。まともな日常においても起こりうる差異の狂騒を、超越論的経験の速度を、無限の騒めきの断片に切り刻まれる自己の逃走線を、緩めるのである。それは版そのものの有するリゾーム的反復作用の側面が、実在的、超越的なものとして人間的な主観に、しかし同時に唯一の場所としての夢想的再開を浮上させるからである。物質と対峙し、能動と受動の欲求を同時に所有する版の創造世界は、「すべてのものは観照し疲労する」が故に、物質の夢想が存在と無の中間地点として《現在》を形成する。「まさに欲求は、様々に変わりうる現在の諸限界を示している」[53]のである。「わたしたちの抑制、わたしたちの反応時間、を構成している数限りない〔習慣の〕絡み合いと現在と疲労、これらはまさに、わたしたちの観照から出発して定義されるものである。おのれ自身の現在よりも、あるいはむしろおのれの諸現在よりも、いっそう速くは進めないという掟が存在するのである。」[54]

観照と疲労、『差異と反復』においてはこの二つを対にして論じられており、崩潰した自我は、おのれを構成する全疲労おいてさえ、「つまらぬ己の自己満足において、笑うべきおのれの推定（プレゾンプシオン）〔傲慢〕において、おのれの悲惨さと貧しさにおいて、それでもなお、神の栄光を、すなわちおのれが観照し、縮約し、そして所有するものの栄光を歌いあげるのである」[55]

版と版画の複数性とは、何かと何かを接続し、あるいは切断する、知覚しえないものへの生成変化、あるいは疲労による「欠如」よりも受動的な、観照と疲労の、セルフエンジョイメントの不能を体現する、緩やかなつながりとして、感受するわたしたちを限りない可能世界へと導くのである。

AはAに等しいことを前提に刷られた二つの版画。二つは類似していることが常に承認されている。しかしすでにこれらは、わたしの身体が、物質が、別の空間、別の時間、その奇異の反復と呆然の時間に比較不能な別の物語に捕らわれた二つの存在である。この時、イメージの回帰はもはや同じものの回帰ではない。描くことで描かれる版から立ち現れるその複数の図像は観る側の主観によって同一化できない。それは個人の偶々に生起する思考から理解の規定なしで偶然に出会うイメージである。版による複数性とは与えられから直観（=intuition）する版の総体的《理念（イデア）》（＝多様体（ミュルティプルシテ））である。

結語

本論は第1節に示されるように自身の作品制作を基盤とした『博士論文（論攷篇）』からの脱構築的「存在論」として、あるいはこれら事項を成立させる要因を多角的に読み解く「状況論」として提出するものである。論攷は主に20世紀の現代哲学を代表する哲学者のひとりであるドゥルーズを参照しているが、これらはドゥルーズのポストモダン的な哲学体系に賛同し、すべて先行する20世紀の哲学思想そのものの「べき論」としての帰結、あるいはそれらを積極的に取り入れて現代版画を読み解き、あるべき主張として推進することを目指していない。かといって本論の趣旨を他にその理解の全面を委ねるような無責任なしかたで本論を提出することを望んでいない。殊にプラトン的な伝統的二元論と対立したこの起源的かつ即時的差異の肯定が、複数芸術以前のアウラ（＝一回性）[56]、礼拝的価値への呼び戻しを評価するものではないことは理解されたい。

版の複数的機能の「複数性」か「〈版〉を媒体とする表現」かいう対立と交錯の、問われ続けている概念を、本稿ではある有限な複数性（＝差異）として扱い、それらじかの対立のすれ違い、否定形の無意

味的暴力に対し、同じく非意味的多数の偶然性によって、それらの平和を講じてみたいというひとつの希望である。

偶然性が脳刺激的なネットワークに還元され消し去ることの出来ない意識の、複数の質による差異であることを可能性に開かれた版の複数性に還元するものである。かつての版画芸術が70年代から80年代にかけてニューアカデミズムやポストモダンの文脈の論理性やメディア論とともに現代美術たりえる評価を得た時代を経てもなお、ポスト・ポストモダンにおける現代においてある思考停止の状態に陥らざるを得ないのは、カテゴライズされた客観的視点によって得られるレトリカルな知覚に規定された見方に根ざした独我論としての問いとして挙げられていることによるのではないかと思えるのである。同時代のあらゆる哲学者とともに「ポスト構造主義」にカテゴライズされることについてドゥルーズ本人は否定するが、これも自己と他者の拡張された経験による側面的普遍の享受と、categorize が常に remake というスタイルをとる創造行為を要求し、これの持続によって保持される永遠性、他者が表現する可能世界へ向かう主張のようである。

版画作品の複数性が制作者自身の相対的孤独から分離して、断片の知覚として満足するセルフエンジョイメント、複数の世界の奥行きが剰余としての事物の同一性、他者により永続し更新される分身として真である、他の世界に至らしめる「差異」（＝「強度」）の如く、この論攷が個として野生の領域に接近しつつ、偶然的与えられの純粋形式に寄り添い、複数の、他者への生成変化として己自身の過去と思考から更新することを望むものである。

参考文献

[1]『差異と反復』ジル・ドゥルーズ著　財津理訳, 河出書房新社 ,2007,（下）p.36

[2]『複製技術時代の芸術　ヴァルター・ベンヤミン著作集 2』昌文社 ,1992,pp.7-59　p,（複製技術の時代における芸術作品 ,1936）

[3]『存在と時間』マルティン・ハイデッガー著（上）　筑摩書房 ,1994,p.136 現存在の本質は「実存」にあり、各自が人称をもって区別される各自性を有しており、客体的存在の類として捉えることはできないと述べた。『現』は現存在が本質的に閉じていないこと、可能性を本質とする「開示態」であることの表現である。

[4]『人－問いかける存在』八木文子著　近代文藝社 ,1998

[5]『記号論Ⅰ, Ⅱ』U･エーコ著　池上嘉彦訳, 岩波現代選書〈43〉,1980（『A Theory of Semiotics 』UmbertoEco,GeneralEditor/TomasA. Sebeok,Copyright/IndianaUniversityPress,1979）

[6]『差異と反復』（下）p.97

[7]『差異と反復』（下）pp.96-97

[8]『差異と反復』（下）p.99

[9]　ドュルーズは『経験論と主体性』p.177 においてカント「純粋理性批判」の骨子を要約する。

[10]『差異と反復』（上）p.57

[11]『差異と反復』（上）pp.68-69

[12]『シミュラークルとシミュレーション』ジャン・ボードリアール著　竹原あき子訳 , 法政大学出版局 ,1984 ,p.8
「画像はそれ自身純粋なシミュラークルだ」と述べ、あらゆる表象の体系全体をシミュラークルとして包み込む。実際に在ることを隠すのではなく、実在が不在であることを隠す、実在の見せかけであると述べている。ボードリアールは、シミュラークルの展開を「模造」（＝オリジナル価値に依存するコピー）、「生産」（＝機械によって大量生産されるオリジナルと等価な複製）、「シミュレーション」（＝差異の変調を指示し、コードによって生み出されるオリジナル無き記号）に分類した。

[13]『差異と反復』（下）p.59

[14]『差異と反復』（下）p.61

[15]『差異と反復』（下）p.60

[16]『差異と反復』（下）p.59

[17]『物質と記憶』アンリ･ベルクソン著　竹内信夫訳 , 白水社 ,2011,p.285

[18]『差異と反復』（上）pp.66-67

[19]『差異と反復』（下）p.45

[20]『差異と反復』（下）pp.46-47

[21]『差異と反復』（下）pp.31-32

[22]『差異と反復』（上）p.347

[23]『差異と反復』（下）p.64

[24]『差異と反復』（上）p.354

[25]『差異と反復』（上）p.20

[26]『差異と反復』（上）p.209

[27]『差異と反復』（上）p.207

[28]『差異と反復』（上）p.372

[29]『差異と反復』（上）p.372

[30]『差異と反復』（上）p.373

[31]『差異と反復』（上）p.373

[32]『差異と反復』（上）pp.373-374

[33]『差異と反復』（上）p.373

[34]『差異と反復』（下）p.89

[35]『差異と反復』（上）p.224
[36]『差異と反復』（上）pp.226-227
[37]『差異と反復』（上）p.246
[38]『差異と反復』（上）p.246
[39]『差異と反復』（下）p.77
[40]『差異と反復』（上）p.239
[41]『差異と反復』（上）p.241
[42]「人間と犬は除いて」石田靖夫訳 ,『現代思想』24,no.1（青土社 ,1996年 1 月）pp.58-59
[43]『差異と反復』（上）p.401
[44]『差異と反復』（下）p.158
[45]『差異と反復』（下）p.146
[46]『差異と反復』（下）p.146
[47]『差異と反復』（下）p.372
[48]『差異と反復』（下）p.146
[49]『差異と反復』（下）p.95
[50]『差異と反復』（上）p.75
[51]『差異と反復』（上）p.214
[52]『差異と反復』（上）pp.214-215
[53]『差異と反復』（上）p.215
[54]『差異と反復』（上）pp.215-216
[55]『差異と反復』（上）p.220
[56]『複製技術時代の芸術』p.14
機械的複製により、芸術作品のコピーを大量生産することが可能になった現代において、オリジナル作品の持つ、「いま」「ここ」にのみ存在することを根拠とする権威を、一回性（礼拝的価値）をアウラと呼ぶ。ベンヤミンが 1930 年に執筆した本著や「セントラル・パーク」にといった論考において言及し、広く用いられるようになった。

| 特集 |

版画教育の現場から－１

高校生と「共同力」
－はんが甲子園に出場して－

青森県立青森中央高等学校
西舘紘子

青森県立青森戸山高等学校《呼吸する歴史》

全国高等学校版画選手権大会（通称：はんが甲子園）は、2000年度から新潟県佐渡島で毎年開催され、2015年３月が第15回大会となる。生徒３名が１チームとなり応募し、予選の作品審査を通過した全国14校が佐渡島で行われる本戦大会に出場する。本戦大会では、佐渡を題材に、与えられたテーマに基づき３日間の木版画共同制作に挑む。私は2012年３月、前任校の青森県立青森戸山高等学校の生徒達とともに第12回大会に出場した。

会場となる佐渡市相川体育館には参加校が一堂に会し、各校が区切られたブースで制作を行う。会場は24時間開放され、多くの高校が深夜まで版と向き合う。今大会において青森戸山高校は優勝にあたる文部科学大臣賞を受賞することができた。だが、何より、版画に情熱を燃やす全国の高校生と共有した３日間は、私にとって版表現の楽しさと奥深さを改めて実感させてくれた、生涯忘れられない時間となった。

佐渡で味わう「生の感動」

はんが甲子園では、大会初日に「現地取材」の時間が設けられている。題材は、必ずしも佐渡定番のものにする必要はない。高校生が佐渡で何を見て、何を感じたのか、初めて訪れる場所で味わった生の感動をそのまま作品にすることに大きな意義がある。

青森戸山高校は佐渡島南部に位置する宿根木地区を題材にした。江戸時代に北前船の寄港地として発展した集落で、入り江の狭い地形に板張りの家屋が密集しているのが特徴だ。実際に訪れ、伝統と歴史を肌で感じた生徒達は、早く作品にとりかかってみたいと語り合い、意欲を燃やしていた。

力を合わせて

会場へ戻り、いよいよ本制作に入る。まずは、各校とも３人で取材してきたスケッチや撮影してきた写真を並べ、現地で感じたことを語り合いながら、題材・構図・色などについて考える。自分の意見を仲間に伝えること、仲間の意見に耳を傾けること、互いの意見を合わせること、それをさらに発展させること。次の作業を３人で考え、３人で分担し、責任を持って自分の役割を果たすこと。はんが甲子園では技術力以上に、これら「共同力」が求められるのである。

今大会のテーマは「佐渡・未来への鼓動」である。私達が題材にした宿根木はまさに「生きる歴史」であり、未来へ続いていくという思いを込め、色彩はモノクロとカラーを合わせるという案が出された。
本大会では、教員は監督として生徒達の指導にあたる。私が３日間を通し心がけたのは、生徒達が自分の力を発揮できる環境を作るということだ。個々の生徒が得意とすることにも着目した。リーダーシッ

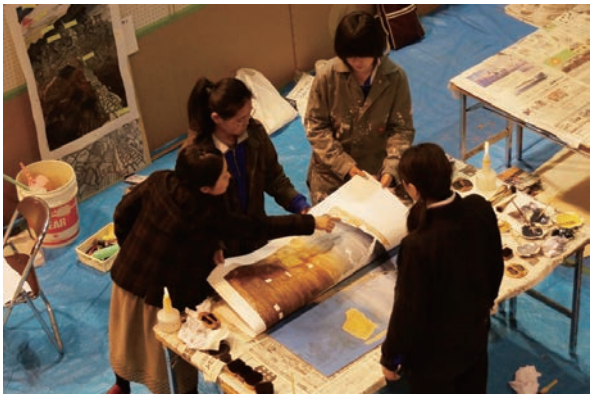
プが取れる子、絵を描くのが速い子、彫りが得意な子。3人の力を最大限に引き出す方法を考えた。また、そのために生かされたのは、日頃からの生徒の観察である。適材適所の人員配置と、生徒が見通しをもって制作に取り組めるように助言した。

出場各校は、この短期決戦に向け、様々な準備や作戦を立てて佐渡に乗り込む。常連校も多く、今大会でも出場回数が二桁に届きそうな高校が複数参加しており、さすがに落ち着いた様子で作業を進めていた。会場は夜が明ける頃でも熱気に包まれ、みな一心不乱に版を彫り進めていた。

大会最終日の3日目、18時で制作終了となる。会場は朝から慌ただしい中にも緊張感が漂っていた。制作工程の最後となる刷りは、まさに共同作業である。3人で一斉に一枚の版に絵の具を塗り、大きな刷り紙を抱え見当に置く。そして、3人のばれんが勢いよく紙の上を回る。各校のラストスパートである。

青森戸山高校は、この終盤に疲れと焦りからかミスが目立ち、夕方になっても提出できるような作品が仕上がらなかった。16時半、その時点で刷っていた作品を諦め、最後の1枚にかけることにした。しかし、誰一人落ち込んだ顔を見せなかった。3人の集中力と作品を仕上げたいという思いが実を結び、終了2分前にようやく完成した。その時の生徒達の顔は達成感にあふれていた。

参加校の全作品が出揃った。どの作品も完成度が高く、木版の技術の高さに驚いた。大会テーマにふさわしく、未来へ向かうように空やトキの表現にこだわった作品も多く、版と向き合いながら自らの着想を大事にし、各校が表現を追求したことが伺えた。大会を終え、生徒達は「3人で作品を完成できたことが一番嬉しかった」と語っていた。今回の共同制作では、1人の力では難しいことが、3人の力を合わせるとそれが可能になり、発揮できる力が3倍以上になるという無限の可能性を感じた。多くの作業工程を経る版画だからこそ学べたものがあった。これは美術教師である私にとっても、貴重な経験となった。



おわりに

はんが甲子園に出場した生徒達は、卒業後それぞれの道で、様々な共同の場面に出会い、取り組んでいる。はんが甲子園で培った「共同力」は、彼女達の糧となっている。本大会を全面的にサポートし、そして佐渡の伝統を守り続けている島民の方々・大会関係者の方々には、この場を借りて感謝の意を表したい。

さて、生徒達とともに優勝の喜びを味わった青森戸山高校は、もうはんが甲子園の舞台に立つことはない。この1年後の2013年3月、少子化による高校再編により、惜しまれつつ閉校となった。県内唯一の美術科を有する高校であっただけに大変残念でならなかった。出場した生徒達は、青森戸山高校美術科の最後の卒業生である。

現任校の青森県立青森中央高等学校では、私は年に1回、多色刷り木版の授業を実践している。結構な時間がかかってしまうが、「試し刷りを何枚も重ね、時には失敗もしながら、完成に向かう」というプロセスが、ものづくりの醍醐味である。それと同時に、今後社会に出て活躍する高校生にぜひ味わってほしいものであると思い、版画の授業を続けている。そして何より、版を全て重ね刷りし終えたときの生徒の喜び・驚きの顔を見ると、版画の指導はやめられないのである。

| 特集 |

版画教育の現場から－２

大阪府立港南造形高等学校における版画教育

大阪府立港南造形高等学校
川北博子

第１学年では、特に土台となる基礎・基本を４科目７単位必履修とし、造形の幅広い素養と知識を身に付ける。造形の骨になる部分は、３カ年で系統的に身に付ける必要があるため、造形基礎Ⅰ→Ⅱ→Ⅲと積み上げる形をとっている。一方の専門的な部分では、第２学年で４領域１６専攻（※２）の領域指定選択科目のうちから自分に合った領域・科目を３科目選択し、その分野についての表現技法を専門的に深く身に付けていき、第３学年ではさらに１領域に絞り込み、「課題研究」６単位（卒業制作）で表現を磨いていく。

第２学年で「版画」を選択した生徒は、週に２時限、版画についての専門的な授業を受けることとなる。

また、３年次には課題研究（卒業制作）６単位で版画を選択することができる。

はじめに

本校は、美術科・モダンクラフト科を併置する普通科高校として1984年に誕生し、2003年からは総合造形科だけの専門高校として生まれ変わった。（現在約600名在籍）

現在のカリキュラムにおける「美術に関する授業単位数」は、第１学年７単位、第２学年10単位、第３学年８～19単位、卒業時には25～36単位の修得が可能である。

３年間のカリキュラム内容は、造形表現の栄養素、身体でいうと背骨に当たる部分を「造形基礎」で３年間系統的に育てていくとともに、それぞれの専門分野に分かれ、その専門性を磨いていく。（※図１）

※２

４領域１６分野

■ デザイン領域

・デザイン基礎・グラフィックデザイン・スペースデザイン・プロダクトデザイン・イラスト

■ 美術領域

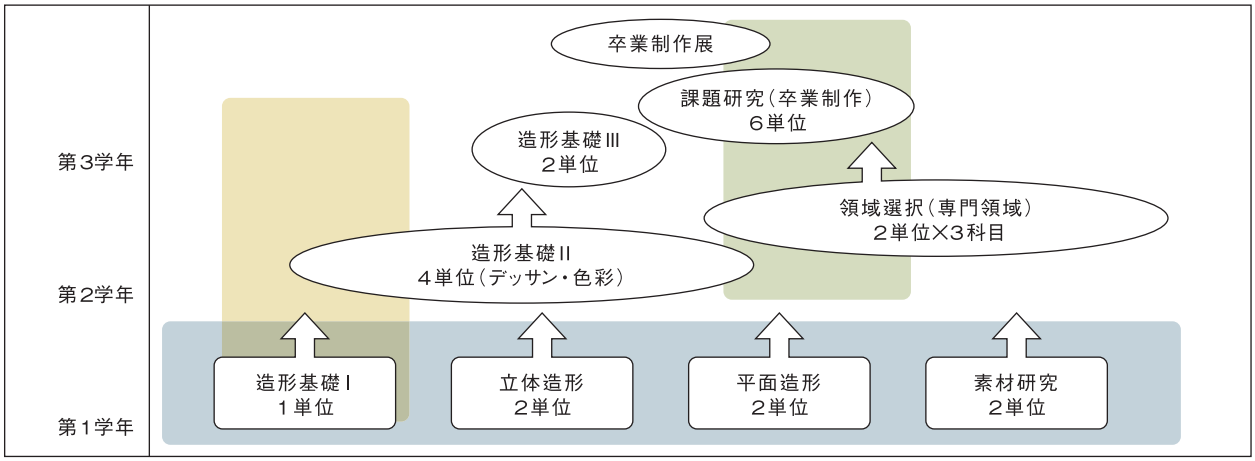
・絵画Ⅰ（洋画）・絵画Ⅱ（日本画）・絵画Ⅲ（版画）
・彫塑・立体

■ 工芸領域

・陶芸・木工・染織・ガラス工芸・金属工芸

■ 造形教養領域

・美学美術史演習・デッサンⅡ



※図１　港南造形高等学校　カリキュラム概略図

版画が、授業だけでは物足らない、もっと版画漬けの日々を送りたい生徒には、版画部という部活動があり、自由に好きなだけ好きな版種を制作することができる。

今回は、高等学校教育における版画の取り組みとのことなので、2年次に選択で取り組む4版種について紹介する。

版画の授業について

１回の授業が、50分＋10分（休憩時間とされているもの）＋50分なので、合計1時間50分の中で、導入・説明・制作・後片づけを行う。授業が行事・考査等で平常授業が中止になる日を除き年間、約27回ある。

版画の原理を体験させるという意味で4版種(凹版、凸版、孔版、平版）に取り組む。

スケジュールの内訳は、凹版（銅版）８回、凸版（木版）７回、孔版（シルクスクリーン）９回、平版（リトグラフ）３回で行う。

設備は、もちろん版画コースのある大学のようにとはいかないが、教室は２部屋＋暗室があり、公立高等学校の中では、大変よい環境であると思われる。版画は、１クラス１６人以内で行っている。

授業時間は、実技授業にしては、大変短いので、授業準備に時間をかけ、まるで料理番組のように進めなくてはならない。また、どうしてもエスキースは宿題、乾燥に時間のかかる作業や緻密な作品をつくる場合は、放課後に補習せざるを得ない時もある。

凹版（銅版）

テーマ：自分で自由に設定する。

サイズ：23 × 18㎝× 0.8㎜

用意するもの

画用紙、トレーシングペーパー、カーボン紙、更紙、古新聞、エッチング用油性インク（使用する色は自由）、腐食液（塩化第二鉄を二倍程度に薄めたもの）、中和剤（重曹）酢、塩、醤油、砂糖、アラビアゴム、寒冷紗、コピー用紙、軍手、ビニール手袋、松脂（粉末）液体グランド、裏止めニス、ホワイトガソリン、灯油、変性アルコール、マット紙（２㎝角に切ったもの）、ウエス、防食シート、耐水ペーパー、ピカール、食用油、クレンジングオイル、タルク、ソフトグランド、ニードル、金属用やすり、スクレーパー、バニッシャー、ルーレット、ベルソー、ローラー、電熱ボックス、インク詰め用ウォーマー、電熱器、アクワチントボックス、すり鉢、バット、プレス機、フエルト、インク練台、ヘラなど。

１回目

・版画の種類について説明し、制作例などをあげ、その特徴や歴史などを説明する。
・エディション、タイトル、サイン等を入れる主な場所やその意味などを説明する。
・銅版の作家の紹介や作例を見せる。
・銅板にひとまわり大きくカットされた防食シートを貼る。（裏面も使いたいのでうすく裏止めニスを塗ってはがしやすくしてから。）
・プレートマークをつける。（金属用やすりのみで圧力をかけても紙やフエルトにダメージを与えない程度。）
・水を流しながら、#1000程度の耐水ペーパーを、縦横ななめにかける。
・水をふきウエスとピカールで鏡のようになるまで磨く。
・液体グランドを刷毛で引く。
・エスキースを考える。（次回までに仕上げておく。）

２回目

・ラインエッチングについて説明する。
・下絵をトレーシングペーパーに写す。
・カーボン紙を使い裏返しに転写する。
・ニードルを使って描画する。
・腐食液に１０分程度浸ける。（表向きでいれ、揺らしながら腐食。）
・中和液に浸けてから酢と塩をふりかけて洗う。よく水洗いをする。（以後腐食のたび行う。）
・薄く表現するところを液体グランドで止め再び腐食する。
・刷りを説明し、試し刷りをする。（進度の遅い生徒については説明を聞くのみできるところまで。）

３回目

・アクワチントについて説明。
・トーンをつけるところ以外を裏止めニスを塗り、アクワチントボックスを使い、松脂を均一に乗せ

電熱器を使い定着させ腐食。30秒、1分、2分と裏止めニスで止める作業と腐食を繰り返し3段階のトーンをつくる。
・版をきれいに掃除してから試し刷りをする。
・来週のソフトグランドエッチングを説明し転写する素材を用意しておくように伝える。

４回目
・ソフトグランドエッチングについて再び説明する。
・ウォーマーできれいに掃除した版を温めローラーでソフトグランドを引く。
・腐食させたいところ以外を裏止めニスを塗り、5分ほど腐食する。
・版をきれいに掃除してから試し刷りをする。
・リフトグランドエッチングについて説明、タルクを引いた部分とサラダオイルを引いた部分にアラビアゴムと砂糖を水で溶かしたもので版に描く。

５回目
・アラビアゴムと砂糖を水で溶かしたもので版に描いたものの上にグランドを引きウォーマーで温め乾かす。
・バットにお湯をはり、そこに版をつけアラビアゴムと砂糖を水で溶かしたものを溶かす。
・そのまま腐食するかアクワチントをする。

６回目
・ドライポイント、メゾチントについて説明し、版を加工する。
・試し刷りをする。
※4回目～6回目については、ラインエッチング、アクワチント、ソフトグランドなど生徒のこだわる部分についても進める。
・本刷りをする。（パネルへの水張りとエディション、タイトル、サインの説明。）

７回目
・本刷りをする。（提出3枚。）

８回目
・今回の使用した技法・用具等についてのミニテストを行う。
・鑑賞と合評をする。
・次回の課題説明。

凸版（木版）－４版刷り
テーマ：修学旅行（九州）でスケッチしたものに実際にはその場にありえないものを組み合わせた不思議な空間を描く。
サイズ：32 × 21㎝

用意するもの
版木（シナベニヤ）、鳥の子紙、洗濯のり、皿、刷毛、古新聞紙、更紙、彫刻刀、透明水彩絵の具、筆、ビニールシート、霧吹き、トレーシングペーパー、カーボン紙、ろうそく、バレン、紙やすり、ウエス、滑り止めマット、見当のみ、スポンジ、ウエスなど。

１回目
・木版の歴史や作家の紹介、作例をあげ道具や用語などを説明する。
・版木に鍵つき見当とひきつけ見当と作品サイズの枠を鉛筆で書く。
・下絵を4色に分解し､4枚のトレーシングペーパーに写す。

・トレーシングペーパーを反転させ、カーボン紙を使い板に写す。

２回目

・彫刻刀や用具の名称、彫刻刀の使い方、彫り方を説明する。

・見当をつくる。

・彫刻する。

３回目～５回目

・彫刻する。

６回目

・新聞紙を霧吹きとスポンジを使って適度に湿らせる。

・湿らせておいた新聞紙の中に鳥の子紙をはさむ。

・刷りの説明をする。（あて紙、バレンの使い方、絵の具の濃度、洗濯のりの濃度と使い方、紙の合わせ方など。）

・刷る。（提出５枚。）

・刷ったものを板と紙の間にはさみ重石をする。

７回目

・今回の使用した技法・用具等についてのミニテストを行う。

・鑑賞と合評をする。

・次回の課題説明をする。

孔版（シルクスクリーン）

テーマ：実際の生き物から発想し T- シャツのデザインを考える。

サイズ：27㎝× 17.5㎝ 以内。

用意するもの

シルクスクリーン用アルミ枠、接着剤（アイロンで接着タイプ）、アイロン、ヒッパラー、テトロン、スポンジ、バケツ、布地用インク（水性）目詰まり防止剤、感光剤、乳剤、感光器、バケット、フィルム、オペークペン、ポスカ、墨汁、スクイージー、ケント紙、ライトボックス、油性マジック、ウエス、T シャツ、シルク用刷り台、ヘラ、刷毛、剥離剤、プラスチックカップ、ラップなど。

１回目

・生きているウサギやイグアナなど（本校教員が飼育しているもの）をスケッチする。

・シルクスクリーンの歴史や作家の紹介、作例を見せる。

・下絵を描く。（スケッチをもとにデザインする。※事前にペットや動物園、水族館に行きスケッチを行ったものは、それをもとに制作する。写真や図鑑を使うのは不可。）

・下絵を着色する。（約４色に分解し効果的な色彩を選択する。）

２回目

・アルミ枠に接着剤を塗り乾かす、2 回繰り返す。

・アイロンとヒッパラーを使いテトロンを接着する。（2 人組になって協力して行う。）

・周囲に布ガムテープを張る。

３回目

・フィルムに 1 色ずつ作画をする。

・来週の授業の前日の放課後に感光乳剤を引きに来るよう伝える。（感光乳剤は、暗室で自然乾燥のため。）

４回目

・できた生徒から、感光し水洗いする。その時間にインクの色を合わせる。（容器はプラスチックカップ、ふたはラップ。）

５回目

・刷りを説明する。（見当の合わせ方、道具の使い方など。）

・2 人一組になって協力してケント紙に刷る。（提出 3 枚以上。）

６回目・７回目

・刷り。（エコバックや作業着等自分で用意したものに刷ってもよい。）

８回目

・T シャツに刷る説明をする。

・T シャツに刷る。

９回目

・今回の使用した技法・用具等についてのミニテストを行う。

・鑑賞と合評をする。（T- シャツは、着用してみる。）

・次回の課題説明をする。（リトグラフに使う本の選択、エスキース宿題、次回の前日の放課後にジンク版の周囲に SK 液を引きに来ることを伝える。）

平版（リトグラフ）

テーマ：自分の選んだ文章（小説や詩など）の挿絵。

サイズ：26 × 16㎝

用意するもの

トレーシングペーパー、弁柄、アラビアゴム液、タルク、エッチ液、SK 液、変性アルコール、ジンク版、リトクレヨン、油性色鉛筆、リト用墨、油性マジック、油性ボールペン、ラッカー、チンクタール、ウエス、スポンジ、ホワイトガソリン、製版インク、ドライヤー、プレス機（凹版用）、ボール紙、更紙、ケント紙、インク、ローラー他。

１回目

・下絵をトレーシングペーパーに写す。

・弁柄をウエスで擦り付け反転させてジンク版にあて写す。

・リトクレヨン、油性色鉛筆、リト用墨、油性マジック、油性ボールペンなどを使用して描く。

・放課後、描いたジンク版にタルクを湿布してからアラビアゴム液をスポンジで全面に引く。

・次にアラビアゴム液とエッチ液を混ぜたものを引く。

２回目

・版にアラビアゴム液をたらし前回引いたアラビアゴムをスポンジで溶かしとる。
・ホワイトガソリン（変性アルコール）を垂らして描画したところをウエスでふき取る。
・ドライヤーで乾燥する。
・露出した描画部分のよこにラッカーを少量擦り込む。
・ドライヤーで乾燥する。
・チンクタールを置きウエスで均一に広げる。
・ドライヤーで乾燥する。
・スポンジを使ってアラビアゴムの膜を水で洗い落す。
・版面にきれいな水で適度に湿らせ製版用インクを盛る。
・描画部にタルクを湿布する。
・ドライヤーで乾燥する。
・描画部にタルクを湿布する。
・アラビアゴム液をきれいなスポンジで引く。

３回目

・インクを準備する。ヘラでよく練りローラーでのばしておく。
・きれいなスポンジに水を含ませ版面を湿らせる。
・ホワイトガソリンで製版インクを落とす。
・洗ったスポンジで版面を湿らせインクを盛る。
・プレス機の上に版、紙、ボール紙の順に置きプレス機を回す。（提出３枚。）
・版の保存作業は希望者のみ行う。
・今回の使用した技法・用具等についてのミニテストを行う。
・鑑賞と合評をする。

まとめ

小学校、中学校の図画工作、美術の時間で版画に全く触れない生徒も少なくない。造形の専門高校に進学してきた生徒が、カッターナイフを初めて手にすることもある。学校教育の中で、危ないものや油性のインクなどの汚れるものは、使用できにくい現状がある。その中で、版画に少し興味を持った生徒が、版画の授業を選択し、今まで描いていた世界を版にしたことで、新たな表現の幅が広がり、作者が素晴らしいと思える作品ができることがある。また、このようなめんどくさい作業工程をこよなく愛する生徒もでてくる。専門的な版画教育ができているかどうかわからないが、できる範囲で取り組んでいる。３年生になり課題研究（卒業制作）で版画制作をし、大学や専門学校の版画コースに進む生徒も増えてきた。大学の素晴らしい設備に憧れ、より専門的な教育に驚きながら、元気にやっていると報告してくれる卒業生をとてもうれしく思う。

「先生、なんで大学って版画部ないのですか？好きな時に好きなだけ自由に作れてすごく楽しかったのですけど。」と言ってくれる港南造形高校愛に苦笑しながら。

| 特集 |

版画教育の現場から－3

版画と鑑賞教育
現代版画との関わりのヒント－徳島県立近代美術館の実践から

徳島県立近代美術館
竹内利夫

はじめに

徳島県立近代美術館では、学校教育との連携事業に力を入れており、その成果として児童・生徒に限らず幅広い層に向けた鑑賞支援のノウハウが蓄積されている。その中で版画作品をとりあげた鑑賞プログラムについて紹介したい。技法体験や技術史の案内に片寄りがちな版画作品の鑑賞支援に対する一つの切り口を提案できればと思う。

本館の設立は1990年。県立施設として徳島ゆかりの美術を扱う一方で、「20世紀の人間像」、「現代版画」という具体的な収集テーマを設けている。流派や対象地域でコレクションを限定しようとする館が多い中で、「人のかたち」や「メディア時代の身近なアートとしての版画」といった鑑賞へのアプローチを前面に押し出してのスタートだったといえるだろう。

版画分野の活動についていえば、所蔵作品展会場では、現在2,600点余を数える版画コレクションをほぼ月がわりで展示替えしながら紹介するコーナーを設け、個々の作家や技法など様々なテーマを学芸員が交替で提案している。特別展としては、「版画芸術の饗宴　ケネス・タイラーと巨匠たち:1963-1992」(1992年)、「コレクションでみる　20世紀の版画」(1997年)、「一原有徳・版の世界　生成するマチエール」(1998年)、「華麗なる木版画の世界　吹田文明展」(2006年)、「アメリカ版画の今－5つの工房から」(2008年) など、版画に特化した展示を折りにふれ開催してきた。そうした機会にあわせて、技法体験講座やプリンターを招いてのギャラリートーク、大学教員と連携した技法見本の制作などの活動が付随して企画されてきた。

鑑賞教育の取り組み

2002年から小・中学校の教員や大学の研究者らと協同して「鑑賞教育推進プロジェクト」を開始し、ピカソやクレー、郷土出身の三宅克己などをテーマとする「鑑賞シート」を開発してきた。学校現場に、美術作品を使った鑑賞教育の授業実践が広がることを目的としている。ここでは詳しく触れないが、全国各地に公立美術館が建設される時代にあっても、学校が地域のミュージアムを活用するのはそう容易いことではなく、また授業時数が減らされる一方の図工科・美術科の領域で、美術品の鑑賞の学習が盛んであるとはいいがたい現実がある。そうした状況下で、学校と美術作品・美術館を結ぶ橋渡しとして、

「鑑賞シート」は一定の役割を果たしてきた。

「鑑賞シート」は、おおむね45分の授業一コマを想定したプログラムが、二つ折りのリーフレットにまとめられた、コンパクトな教材である。美術印刷の精度にもこだわり、そのシート自体が鑑賞授業の素材となることを念頭においている。要望に応じて、クラスの児童・生徒の枚数を無償で提供する。

さて、現在12種類を数えるシートの中で、「吹田文明の色と光－現代の木版画」は増刷の出る人気シートである。絵の中にオノマトペを見つけるというシンプルな活動が、この鑑賞プログラムの骨子である。オノマトペとは擬音語や擬態語など、様子や音をあらわす言葉である。そのような言葉をツールとしながら、言葉に替えがたいものを感じ取り、他者との分かち合いへ誘うことが、授業の流れとなっている。美術作品との向き合い方をやさしく手ほどきするものといえるだろう。ところでこの鑑賞シートは、版画の技法や歴史を学ぶことを学習の中心にはおいていない。けれども作家吹田文明氏の描こうとしたものと結果的にはじっくり向き合う鑑賞活動が生まれていく。あえて強調しておくと、技法の話はせずに吹田版画の魅力を味わうアプローチが提案されているのである。以下、この鑑賞プログラム「音のかくれんぼ」を中心に鑑賞教育の実践について紹介したい。

音のかくれんぼ

（1）鑑賞プログラムのねらい

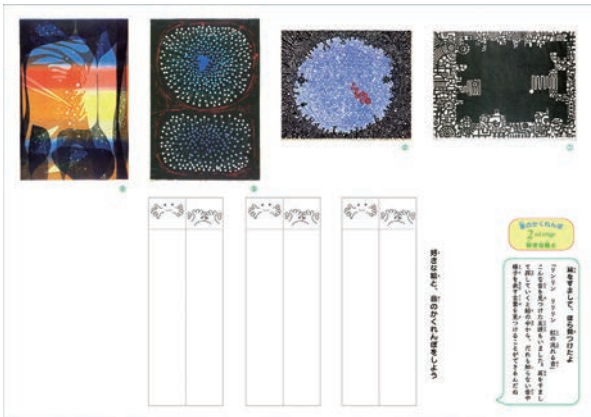
プログラムの開発メンバーである教員、研究者らと当館が協同で執筆している「鑑賞シート指導の手引き」として整理した授業の流れは次の通りである。

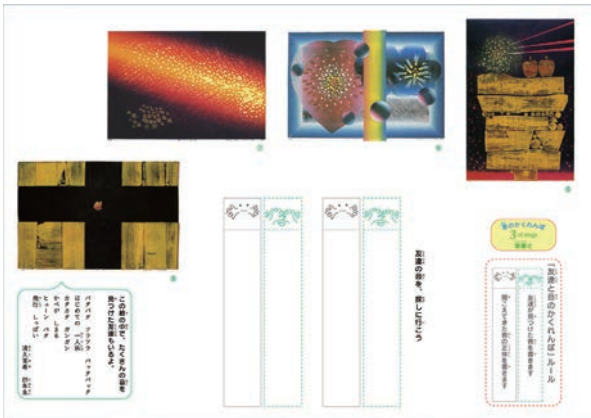
流れ	授業のポイント
1.ルールを習得する	音とその正体を、絵のどこから見つけたのか確かめ合います。
2.自分で絵を選んで	一人一人の見方を理解、共感するようにします。
3.友達の見方に寄りそう	自分と異なる見方を想像し合えるよう、うながします。
4.版画に親しむ	作家の人柄やテーマに親しみを持つことで、自分たちの連想や解釈が、ふくらんでいきます。

このプログラムの基本となる目標は、音を手がかりとして、色や形を見出し、確かめることにある。学年に応じて、造形の工夫や特徴、表現の意図などをくみとることも授業のねらいに重ねられていくが、ゲーム仕立てで「かくれている音」に耳をかたむけ、その響きと正体を言い当てるというプロセス自体は共通して基本にある。

具体的な流れとしては、まず最初に「音とその正体」というかくれんぼ遊びのルールを全員が共有できるようにしてから始める。星の音、あるいは人が走る音など、作品を見た人が自分なりにイメージしたことを例題として示しながら、決まった正解や優れた正答があるわけではないことを確認する。そして好きな絵、やってみたいと思える絵を選んで取り組む。

一般に抽象的な作品は、低年齢の鑑賞者には難しく、好き勝手に見て終わってしまう、といった声を聞くことが多い。実はそのような悩みは大人の鑑賞者にも通じるものであろう。吹田氏の作風は、あからさまに事物を再現する性格は薄く、点と円の集積と拡散を原理としている。けれども幾何学的な構成と色彩のコントラストは素直で、見る人それぞれの記憶の中から、自然や日常の景色、光あるいは夜の闇をふと思い出すような、やさしい詩情をあわせ持っている。このプログラムは、抽象的な傾向の美術作品に対しても、自分の知識や経験と基づいた言い当ての活動が、実りあるレッスンとなり得る点をクローズアップしたものということができる。





（2）「吹田文明展」との関わり

さて、この鑑賞シートの題材となっているのは吹田文明氏の木版画 9 点。全て当館所蔵品である。

吹田文明氏は 1926 年徳島県阿南市の出身。現代的な木版画の新境地を開拓し、1967 年にサンパウロ・ビエンナーレ展で棟方志功、浜口陽三に続き日本人三人目の版画部門最高賞を受賞し脚光を浴びた。1969 年から多摩美術大学教授、92 年には日本初の版画科を創設した。日本版画協会理事長、日本美術家連盟理事長などを歴任している。作風は、星座・花火・花・蝶などのモチーフを抽象的に表現するもので、油性と水性インクの対比をおりまぜダイナミックな色彩の美を追求する。当館では現在 94 点の作品を収蔵している。徳島ゆかりの作家として注目しているだけではなく、現代版画を理解する上で重要な作家ととらえ、2006 年には現住地の世田谷美術館と共同で「吹田文明展」を企画し、4 月に世田谷美術館、9 月に徳島県立近代美術館で開催した。

「音のかくれんぼ」は、この展覧会の準備と並行して考案された。当時、徳島市の小学校教諭だった濱口由美氏により、子どもたちと「吹田文明展」との多様な関わりが幾重にも束ねられる単元学習が実施された。内容は、吹田作品の鑑賞、版画による造形遊び、そして展覧会場での活動、作家の学校訪問、地域の展示スペースでの授業紹介展など多岐にわたる。その核となったのが「音のかくれんぼ」であった。筆者は春の学級開きの時期から、吹田文明展の担当学芸員としてこの活動のサポート役にあたった。

濱口氏は前述の「鑑賞教育推進プロジェクト」メンバーで、当時は徳島市富田小学校の 1 年生の担任であった（2010 年から福井大学勤務。現在、同大教育地域科学部教授）。吹田作品と版遊びについて彼女は次のように述べている。「宇宙や星・花火などの主題を通し自身の表現世界を拓いてきた吹田さんの作品集をはじめて見たときも、小さな万華鏡のなかに無限に広がっていく幻想世界を感じました。（中略）最初の版となったのは、子どもたち自身の指であり手のひらでした。絵の具の色よりも、『ねとねと』『しゅるしゅる』を、自分でしっかりと感じていきました。材料と手をつないでおにごっこするような版遊びに、子どもたちは夢中になりました。そして

何より、一瞬で紙に映し出す様々な版模様が、子どもたちに感動とさらなる冒険心を抱かせてくれました。」[1]

指や手のひらによる版遊びとは、型紙を使って黒い紙にクレパスをのばして星の模様をつくった題材「きらきらクレパス」のことを言っている。他にも子どもたちはマーブリングや野菜を使った実物版のスタンプなど、吹田作品にちなんだ版表現を体験している。一部の作例は当館ホームページに掲載されているのでご覧いただけたらと思う。[2]　これらの版の活動は、もとより小学校1年生向けの題材であり印刷技能の習得がめあてではないが、吹田氏の作風に見られる色彩と闇のコントラストや、宙空に漂うような自在なコンポジションなどの特性に通じるものを備えている点に注目したい。

そして「音のかくれんぼ」の鑑賞プログラムもまた、自由に音や擬態語を使うこと自体が利点というよりはむしろ、吹田版画に見られる明暗や色彩のコントラストが生む見立ての光景や、ラワン材のベニヤ板、紙版の造形がみせる意外な表情を、素直な視点で見取っていくプロセスを用意するもので、作品に即して考案されている点が重要であるように思う。どう彫り刷ったかを探るのではなく、何をどう描きたかったのかという視点から版画家の世界を探索していくところに、大切なひねりがあるのだ。

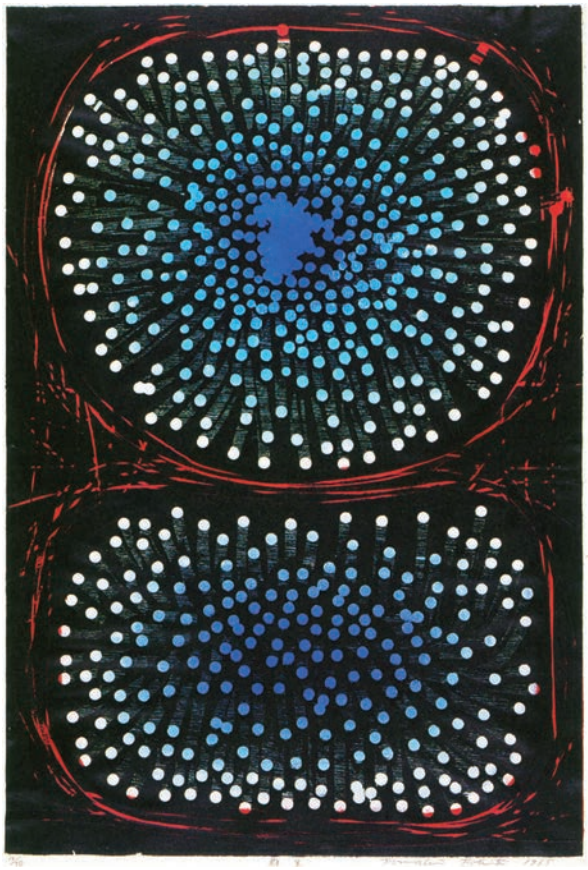
たとえば小学校4年生が展覧会場で記したこんな言葉がある。

　　ぶつぶつ　さみしいよ　つめたいよ　やめて
がりがり　おぼれる

線や形の特徴、色彩の動き、そして二つのものが拮抗する構成について、どの言葉も必ず絵のどこかから詠まれていることを、共感的に受け取ることができるのではないだろうか。いってみればこの作品の主題はひしめく存在、人々のつながりと孤独をどこか暖かみをもって眺めるまなざしといえるだろう。鑑賞者は、彫り跡や明暗の原理から出発しながらも、一気に作家世界のムードにひたっていくのである。

(3) プログラムの広がり

「吹田文明展」会期中の2006年9月には、徳島市富田小学校1年、2年、4年など異なる学年に対して「音のかくれんぼ」の同じプログラムを試みた。当然、学年に応じて絵と向き合うことの意味や深まりは違ってくるが、基本のところで吹田作品の造形からイメージを汲み取る活動は、どの学年でも共通した手応えを感じた。



吹田文明《群生》1964年 木版 紙 90.4 × 61.2㎝
徳島県立近代美術館蔵

若き日の作家がかつて小学校教師として勤務した、美波町立日和佐小学校（現在の校名）では10月に作家によるマーブリングの出前授業が実現したが、それに先立って掛図を使った鑑賞の授業を筆者が行なった。ところで展覧会会期中の鑑賞の授業は、筆者が主担当として指導にあたったが、それもシンプルな遊び型のプログラムがあってはじめて可能であったことで、1時間の観覧時間でも足りないほどの充実した活動が展開した。

会期終了後、この年度の3月にはプログラムを元に鑑賞教育推進プロジェクトで鑑賞シートを編集、発行した。紙面には「吹田文明展」で子どもたちと関わった折の作家のことばや、展覧会で紹介したプ

レス機や独自の技法などの情報もとりこんで、作家と作品への関心がより高まることを期待した作りになっている。鑑賞シートはこの後、いくつもの学校の授業や研修会で使用され、当初の10,000部を早々に使い切り、増刷する人気教材となった。

このような鑑賞シートとしてパッケージ化された教材があることは、当館の版画鑑賞の広がりに大いに貢献している。小学校では低学年で紙版画などと出会い、4年生をめどに木版画の彫りを体験することが多いが、そうした学年の学習の都合にあわせて、版画への誘いと美術鑑賞を兼ねた教材としても重宝されている。例えば、2008年に徳島県南部で開催された、開館10周年記念「巨匠 吹田文明展－徳島県立近代美術館所蔵品より－」（2008年5月1日－6月1日　海陽町立博物館）では、地元の中学校教諭との連携により美術科での版画学習や、作家の画業を知る学習に役立てることができた。

また版画学習と直接には関わりのない話題だが、近年当館では近隣保育所との連携をすすめており、3歳から5歳までの幼児と美術作品の鑑賞にとりくむ機会を重ねている。そうした場面に使用する掛図の中で、吹田作品の人気は高く様々な傾向の子どもたちに慕われている。そこでは「音のかくれんぼ」のプログラム自体は行なわないが、作品の細部や全体的な明暗の効果などについて、子どもたちが抱いているイメージを理解する上で、このプログラムを通して鑑賞者と関わり合った経験が役立っている。

おわりに

筆者は版画担当の学芸員として25年勤務している間、作品展示やレファレンス業務に際し、技法に関する質問への応対や情報提供につとめながらも、それが制作ではなく作品鑑賞の場面で果たしてどのような意味合いを持つことなのか、自問することが多くあった。絵の具や鉛筆で描かれた作品と違って、タッチがプレスのプロセスの中に隠し込まれてしまう版画作品の表情は、素人目には少し不思議に感じられるかも知れない。その点は理解できる。だが、そのまなざしの疑問が、例えば印刷の原理を説明することで解消するのかといえば、難しいという感触を筆者は抱いている。かといって、主題にのみに着目して鑑賞がはかどるかというと、それも難しい。なぜなら版画作品の独特の表情とは、マチエールの問題だけではなく、やはり描画、造形の面でも、その作家の扱う技法の個性と分ちがたいものとして像を結んでいるからだ。できることなら、必ずしも制作プロセスに詳しくない学芸員、鑑賞者双方にとって、よいコミュニケーションの起こる勘所をとらえたいと願っている。

その一つのヒントが、ここで紹介した「音のかくれんぼ」のプログラムに込められているように感じている。それは、版で描けることの驚き、喜びをかくさず鑑賞者に投げかけてくる、吹田作品の親しみやすさにあるとも言えるだろうが、例えば音への言い換えなどを通して、版表現の効果に目線を合わせていくこのプログラムの理にかなった面も大きいと考えている。誠実な作品鑑賞へのまなざし、作家への尊敬といった素朴な鑑賞のアプローチに由来してこのプログラムが生まれ、育てられていることを強調しておきたい。版画作家の造形のリズムに息を合わせていく、そのような態度で、必ずしも技法の説明にこだわらずに、実はどんな版画作品からも隠された魅力を受け取る道はあるのかも知れない、そう考えている。

註

(1) 濱口由美ほか「宇宙を旅する子どもたち」（「きらきら☆どっきどきドン」展のあいさつ文　2006年12月　徳島県立近代美術館ホームページ所収
http://www.art.tokushima-ec.ed.jp/text/fukita/fukita-edu5.html）

(2) 「鑑賞教育レポート・吹田文明展」
http://www.art.tokushima-ec.ed.jp/text/fukita/fukita-edu5.html

| トピックス |

第 2 回国際木版画会議

International Mokuhanga Conference 2014

「MOKUHANNGA」から「HANGA」

東京藝術大学

三井田盛一郎

1992 年　'92 版画「期待の新人作家」大賞展大賞

2000 年　町田市立国際版画美術館作家招聘

次代をになうアーティスト達 ① 三井田盛一郎展

2004 年　ispa JAPAN 2004 実行委員

ispa JAPAN NAGOYA「日本の木版画 100 年展」

名古屋市美術館

2009 年　三井田盛一郎展　尾道市立白樺美術館

2011 年　阿波紙と版表現展－凹版凸版－

出品とディレクション　文房堂ギャラリー

第 1 回国際木版画会議実行委員

2012 年　紙・非紙展 中国中央美術学院美術館（北京）

2013 年　京都版画トリエンナーレ　京都市美術館

2014 年　第 2 回国際木版画会議実行委員事務局長

現在　東京藝術大学 准教授

基本情報

名称：第 2 回国際木版画会議

International Mokuhanga Conference 2014

略称：IMC2014

1. 国際会議日程　2014 年 9 月 10 日（水）～ 9 月 14 日（日）

展覧会日程　2014 年 8 月 30 日（日）～ 9 月 28 日（日）

2. 実施目的　「海外の表現者、研究者と、日本の彫り師、摺り師をつなぐこと」「海外の表現者、研究者と、日本の素材、道具メーカーをつなぐこと」「国内外の専門家が相互に凸版技法の実践と理論を語り合い、情報の共有化を計ること」

3. 実施内容　会議（論旨発表、ワークショップ、デモンストレーション）、展覧会（国際公募展、アーティストブック展、ポートフォリオ展、グループプロジェクト展、特別企画展）

4. 実施場所　東京藝術大学美術学部、大学美術館

5. 参加料等　会議参加料　22,000 円（一般早割）、28,000 円（一般通常）、5,000 円（学生早割）、8,000 円（学生通常）、10,000 円（一般一日券）、3,000 円（学生一日券）、展覧会出品料　6,000 円（国際公募展、アーティストブック展）、500 円（ポートフォリオ展）

黒崎彰　IMC2014 名誉顧問による基調講演

成果

本国際会議は、国際公募部門として「論旨発表」「ワークショップ・デモンストレーション」「国際木版画展」「アーティストブック展」「ポートフォリオ展」「グループプロジェクト展」、東京藝術大学実行委員会の企画部門として、「キーノートスピーチ」「特別企画展」で構成された。国際会議へ 175 名（国外 113 人、国内 62 人）の参加があり、相互の活発な意見交換が行われた。また、この参加者がネットワークを構成することになり、国際的な版画をめぐるつながりが形成され、発信先として大いに期待できる。日本の伝統芸術の材料・技法・道具そしてアイデアを具体的に国外の参加者が手に取り扱う機会を提供する場としての国際交流事業として、大きな契機となったと考える。

展示企画では「木版ぞめき展－日本でなにが起こったか－」は 15 日間という短い会期であったが、6038 人の来場者を集めた。会期の前半は 200 人前後を推移していたが、後半の伸びは著しいものがあった。印刷物、ホームページなどでの広報努力はしたが、主には既来場者からの口コミによるところが大きかったと考えられる。この展覧会は、宮寺雷太氏（版画学会会員、木版画・シルクスクリーンプリントアーティスト）の企画により、従来の大変にオーソドックスな出品作品（浮世絵や創作版画、歴史資料）を全て作り手、アーティストの視点で構成したユニークなものであった。そして、この点こそが観客からに支持が得られたのではないかと考える。版画からのフォーカスの方法を考える上で、重要な経験となった。

木版ぞめき展 アダチ伝統木版画実演

木版ぞめき展 展示風景

会議全体として海外からの参加者の多くが、材料技法、歴史といった日本では当然に認識していることを新しい情報として受容する傾向が、本会議では感じられた。木版画という表現を巡る場所が、世界的には未だフロンティアとしてあるという認識を持っても良いだろう。その一方で、木版画のスキルを巡って表現形式のメディア性、アーティストとしての関わり方、理論研究の必要性などを問題とする参加者も少数ではあるが、エッヂの効いた形で出現していることが認められたことも成果の一つである。

運営について

本国際会議の運営は、東京藝術大学に実行委員会を置き大学を舞台としたアカデミックな環境整備をして行った。一方、第 1 回 IMC2011 の成立プロセスとして、材料・道具メーカー、伝統版画を商業的に営む工房と海外の表現者、研究者を繋ぐことを目的とした趣旨から、版画のレジデンス等を運営する組織が中心となって立ち上がった国際会議である。本第 2 回 IMC2014 の "IMC 国際委員会 " の運営アイデアの大きな趣旨としては､第 1 回を踏襲した。これは、実働的運営に当たった " 東京藝術大学 IMC 実行委員会 " の目指した、アカデミックな環境での運営および趣旨とは相容れない部分が、少なからずあったと言える。伝統を維持継承するための技術、材料、道具を巡る産業としての木版画と教育研究を巡るアカデミックなアイデアとのバランスの良い分離は、今後の課題として浮かび上がったといえる。

この規模の国際会議を運営するためには、人的にも資金的にも十分な環境を整えようとするなら、少なくとも 2 年以上の準備期間は必要となる。大学版

画学会時代、2004 年を版画年として位置付け開催した ispa JAPAN 2004 では、約 1500 万円の予算が組まれた。本 IMC2014 では約 1000 万円の予算で運営に当たった。

受付風景とグループプロジェクト展 CONTET

運営組織上の大きな違いは、ISPA が大学版画学会の単独運営であったのに対し、IMC2014 は IMC 国際委員会と実行委員会としての東京藝術大学、さらに実働組織として事務局を名乗った東京藝術大学版画研究室という複雑な組織が組まれたことである。ispa JAPAN 当時にも様々な問題があったと記憶しているが、大学版画学会の求心力の元に多くの複数大学の教員が運営に関わることで、実行委員会は機能的に働いた。また、当時 40 代 30 代の会員を中心に実働組織が組まれ、木村秀樹 ispa JAPAN 実行委員長をはじめとする学会運営委員との世代間の交流も図られた。学会にはすべてのエキスパートが揃っている。版画の専門家はもちろんであるが、国際会議に欠かせない言語サポート、資金獲得を巡る助成申請の経験者、デザイン広報の専門、会場施行まで自前でまかなえる。これは、1 芸術大学の中だけではまかなえるものではない。IMC2014 には多くの版画学会員の皆様に顧問という形でご協力を頂いた。大学に人材は豊富だが、版画という求心力、結びつきは作れない。それでも、このレポート書くことができている。学会や CWAJ からのサポート、若いスタッフたちのネットワーク、各方面からご協力を得ることができた（もとより無理な運営で始めていたが、危機的な状態に直面する度に新しい人材、助人が現れるという不思議な感覚をスタッフ皆と共有したものだ）。

IMC2014 オープニングレセプション
宮田亮平東京藝術大学学長 IMC2014 名誉実行委員長スピーチ

テーマは？

ispa JAPAN が問題にしたのは版画におけるデジタル表現。このコンセプト共有がすべての参加者、殊に実行に当たった学会委員に持たれていたのかといえば、疑問は残る。IMC2014 の問題は木版画であり、しかも水性の素材に限るという極めて狭いものであるから、課題の共有はたやすい。しかし、その分当然に参加対象者の範囲も狭いものになる。それでも海外からの有料参加者が 113 名にのぼった。テーマそのものは第 1 回 IMC2011 から踏襲されていた。「伝統を維持継承するための技術、材料、道具を巡る産業としての木版画と教育研究を巡るアカデミックなアイデア、そしてこの啓蒙的な場の形成」が大きな目的テーマである。これに第 2 回 IMC の独自のテーマが設定される予定であった。

2004 年版画年をアピールするために使った版画のエポック的な出来事は、「日本の近代版画、創作版画成立－山本鼎『漁夫』の発表から 100 年」だった。

ispa JAPAN Nagoya では「日本の木版画 100 年展」とシンポジウムを開催している。2014 年はそれからちょうど 10 年目「日本の木版画 110 年」。「日本の木版画 100 年展」は名古屋市美術館が寄託をされていた近代木版画コレクションを核に現代作家の作品を加え 100 年を 100 人の作家で語る展覧会を企画開催した。それから 10 年後木版画の状況を同じ名古屋市美術館コレクションとの組み合わせで、次の 100 年を予想する展覧会を IMC2014 特別企画展として構想した。ところが、名古屋市美術館にあった当のコレクションは、寄託をしていたコレクターの没後、遺族の意向で美術館から引き上げられていた。このことにより他のコレクションを頼ってまで、10 年前の焼き直しとも取られかねない展覧会へのモチベーションも失われた。同時にスタッフからはアーティストの集合体である我々が、今我々が敢えて創作版画の問題を学術的な展示の形式、テーマで扱うことへの違和感も強くだされていた。

作り手が主体の国際会議である。アーティストが作品を作り上げるとき、最終的に理を通すことを目的としているかと、問えば制作の現場は実に飛躍に満ちている。実際のところ本第 2 回国際木版画会議に表だったテーマはない。アカデミックな場の形成などとは程遠い姿勢と言える。この国際会議は日本の伝統水性多色摺木版画をテーマとしている。つまり浮世絵版画が技法的にもアイデア的にも中心となる。そこには芸能にも近いような大衆性を取り込んだ場があったわけだが、その浮世絵版画が西洋絵画を変え現代美術への道筋をつける 1 つの引き鉄にもなった。技法材料、絵画形式上でも十分に専門家を満足させるだけの要素、魅力を持っている。ヨーロッパにおいて浮世絵版画の受容は、西洋絵画を作り考える上でのパースペクティヴ、フォーカスを変える出来事だった。ファーストインパクトとしての驚きがそこにあった。IMC2014 でも木版画をそのように捉えられないか。「MOKUHANGA」への対峙の仕方を「なんだろう－これは !?」という驚きから始められないか、ということだったのではないか。特別企画展「木版ぞめき－日本でなにが起こったか」は、結果として“木版とはなんだろう？”という問いを提出できたと考える。「木版ぞめき」のコンセプトは木版を歴史からも分類からも開放してみるということだった。単純に「面白いじゃないか」ということを説明することは、案外に複雑だ。

「MOKUHANGA」の問題点

IMC は水性木版画に特化した国際会議として始められ、この水性木版画を「MOKUHANGA」というアルファベット表記の普通名詞で表現することも提唱してきた。この枠組みで語られる「MOKUHANGA」が今後、展開の可能性があるのかということを考えてみる。我々がことさら語るまでもなく「木版画」をめぐっては、次々に現れてくるアーティストの、浮世絵を含む過去の作品の検証、再検証は繰り返され、新しい表現も新しい解釈も現れてくる。しかし、私が「MOKUHANGA」を考えようとするとき、その名指すところの狭さによって思考は留まり、失語症のように言葉を失うような感覚に襲われる。私はこの国際会議の開催前、前号学会誌で「MOKUHANGA の日本化から世界化へ“再アジア化、北米化、南米化、環太平洋化、ヨーロッパ化、アフリカ化…”」と書いた。私に啓蒙的な意図はない。といっても、これは成り立たないだろう。徹底的に啓蒙的である。啓蒙の先には次のフロンティアを求める動きが始まる。“「MOKUHANGA」は終わった”というわけである。いつやって来るかは分からないが、いつかやって来る。

「MOKUHANGA」の問題は、技法と材料もしくは歴史性に集中していく。これは版画全般の問題でもある。版画から銅版画だけを取り出せば同じように技法と材料の問題に集中していく。言い換えれば、それだけ版画の各版形式、材料、歴史には豊かで魅力的な要素が特別にあるのだ。「International MOKUHANGA Conference」では、「MOKUHANGA」を単独にめぐる視点を可動的に保つことは、なかなか困難なのだ。

「木版画」から「HANGA」

ispa JAPAN、IMC ともに、大変な事業であったことは間違いない。しかし、これの反応がどうだったのか、またどのようなフィードバックが得られたのかといえば、明快ではない。これは広報の問題だったのだろうか？

私たちはいくらか祭り好きだし、困難ながらも事業を運営し完遂して行く能力もあるようだ。しかし、そういった大事業を行ったにも関わらず、そこからフィードバック、レスポンスを得ること作り出すこと、そしてこれを再使用、再生産することに不得手である。少なくとも私はこのようなことが不得手だ。このような困難な事業は、常に独りの情熱から始まる。ispa JAPAN は実行委員長を買って出た木村秀樹氏の情熱からだった。東北で恒例化した大学版画展受賞者巡回展と各種企画の実施は若月公平氏の情熱から。「妄想力」という言葉を使った友人がいる。妄想し実現まで持っていくには情熱と努力と協力そして協力者が必要になる。

フィードバックとその使用、再使用、再生産までを想定するならば、形はどうあれ事業の反復が必要だ。東北の例は反復し、繰り返し行うことが軌道に乗った。大変な努力だと思う。ispa JAPAN が終了したとき、委員長であった木村氏は次の ispa JAPAN のことを口にしている。しかし、印象として事業は大き過ぎたし、次の回を準備するには学会の組織としての環境整備が足りなかったようにも記憶する。

藪蛇も良いところだが、敢て言うならば、ispa JAPAN のような事業は繰り返さなければならない。当時は " 繰り返してくれるな " という思いが強かったのだけれど。IMC も第 3 回が計画されている。次回は海外へという声も上がっている。徹底して啓蒙的な発想が強いとすれば、いずれ全ては光に照らし出される時がくるかも知れない。その時はどのような繰り返しが可能か。

IMC の運営を終えて私自身は、ispa JAPAN の方に可能性を感じ始めている。10 年前にできたはずのネットワーク、今回の IMC で構築されたネットワークを使用すること。学会としてサポートをした事業の成果を使用しないのならば、何のための国際会議だったのか？ 1 つの大きな反応として、IMC が他の動きの始まり、「HANGA」の広がりを作りだすとすれば、これこそ望むところではないか。

「HANGA」とは

私たちは、大学版画学会から版画学会へと名称を変え、新しい動きを作り出そうとしていると思う。大学版画学会はいわば「教育版画学会」である。大学版画展の運営をメインの事業と位置付ける現在、名称を変えてもこの性格に大きな変化はないように思える。版画教育とその成果を問う事業は、もちろん重要な要素と言える。ここ数年は、並行して学会誌の充実、企画展の実施など学会としての活動を模索してきた。

その中で 2014 年 12 月の総会の折には、版画学会英語名称に「HANGA」の文字を入れようという提案もあった。この「HANGA」という言葉を考えるととても面白い。IMC が問題にしているのは「MOKUHANGA」であるし、これを英語普通名詞化しようという目論見もある。「SHIN-HANGA」や「SOSAKU-HANGA」は、版画を愛好し研究する国際社会の中で普通名詞化してきた。「HANGA」という言葉は、案外に取り残されてきているかもしれない。他の名称に比して「HANGA」は未だ概念化されていない、そして広がりを持った言葉だ。「HANGA とは」と問うことで、私たちが共有しきれていない版画の理論研究が、始められるのではないだろうか。また、「HANGA」は版画学会の奇妙な成り立ちにも関わる。「版画」は絵画とイメージの境界やイメージや言葉の境界を意識させるようだ。大学版画学会の前身の版画研究会を立ち上げるのは、版画家たちで研究者ではない。版画家はアーティストなのだが、研究も大いにする。本のようにオリジナルの作品を小脇に抱えて集まり、議論することができる。われわれはアーティストだが、物、媒体、作品形式がアーティストの性質も変質させるようだ。もちろん現在学会は重層的、複合的な集合体だ。

私たちは「版画」という言葉におおよその概念を持っているが、どうも明快ではない。それでも版画は版画なのだ。どう見ても版画には見えないものを版画と呼ぶ必要はない。「この 7 つの文字」は、どう見ても版画には見えない。しかし、理屈を捏ねれば「この 7 つの文字」は版画になる。版画はこの理論に大概は屈することになる。ところが、この飛躍の方向に惹かれていく版画制作者だって大いに現れる。どう見たって版画家に見えない版画家は版画家を名乗る必要はないのだが、大変に熱心に版画を研究するものだから版画学会に所属もする。これは、版画好きなアーティストと

も異なっている。ズレ過ぎそうなのでここで止めるが、版画の概念を拡大するまでもなく、一般認識の版画と我々が認識している版画はズレを持っている。

「HANGA」という言葉には幸い意味がない。他の言語で伝えたいならば、自分の意味するところの「版画」を翻訳しなければならない。今後、この「HANGA」を使用していくためには、国際的な環境の中での概念構築の必要がある。（ところで「版画・はんが」という言葉はいつから使われているのだろう。）

再び国際会議の構想

高松次郎の
「この7つの文字」
「THESE
THREE
WORDS」
は「HANGA」である。「HANGA」が名指すところは未だ明確ではないようだ。「版画」は“PRINTS”“PRINTMAKING”“PRINT ART”などと訳されるが、“PRINTMEDIA”という名称も登場している。今現実的に行われている「版画」を巡って、もしくは版による表現を概念的に表す名称については、様々な場所で揺らぎがあるようだ。「版画」＝「製版から印刷のプロセスおよび版画」、「版画」＝「版画」では座りが悪くなっているので新しい名称が出現する。概念化されていない「HANGA」は「UKIYOE」「SHIN-HANGA」「SOSAKU-HANGA」という名称の伝統からも便利な言葉であるし、様々な概念を取り込んでいく可能性を秘めている。

私の版画研究室がある東京藝術大学では、この10年ほど国際交流に力を注いできた。他大学にも同様の動き、努力が続けられているだろう。版画を学ぶ学生たちの潜在的な能力は、大学版画展に集まる作品を見ても明らかだ。国際交流事業、大学の国際化を急ぐ背景には、日本もしくは日本語の特殊性がある。この特殊性は版画と共通している。日本という島は豊かに一国で完結するように見える。アカデミックな環境においてもほぼ100％日本語で教育が行われてきた。言語環境として外部を取り入れる必要が切迫しない。結果、海外へと進出しづらい。具体的には外国語を使う機会が極めて少ない。「版画」という環境も大学と対応するように、国内で完結することができる。版画という場所が国際的であらねばならぬ理由はどこにもない。理由やモチベーションは作りださねばならない。「妄想力」である。国際会議の開催などは、このモチベーション作りには役に立つ。国際的などという言葉を使わずとも国際的なことが当たり前という状態が好ましい。アートや思考に抵抗感は必要だが、この手のことに抵抗感はいらない（私は未だひどく抵抗感の強い状態の中にいる）。

版画学会で再びispa JAPANのような国際会議は構想できるだろうか。

http://www.mokuhanga.jp/2014_jp/index.html

| トピックス |

九州・沖縄版画プロジェクト報告

九州産業大学
古本元治

九州産業大学
加藤恵

大庭咲子（学生）デザインによるチラシ

古本元治

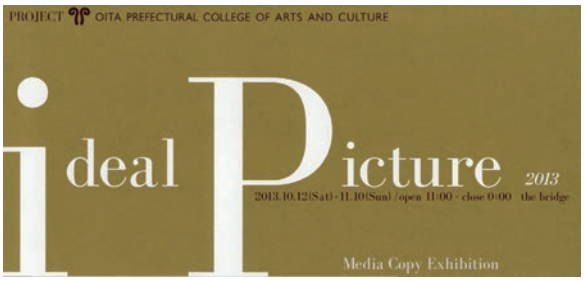
1981 年　東京藝術大学大学院美術研究科版画研究室修士課程修了
1992 年　92 版画［期待の新人作家］大賞展　買上賞（東京）
1993 年　第 8 回アジア国際美術展日本委員会　奨励賞
2004 年　梅田画廊　個展（大阪）
2014 年　福岡日動画廊　個展（福岡）
現在　九州産業大学芸術学部美術学科主任教授

加藤恵

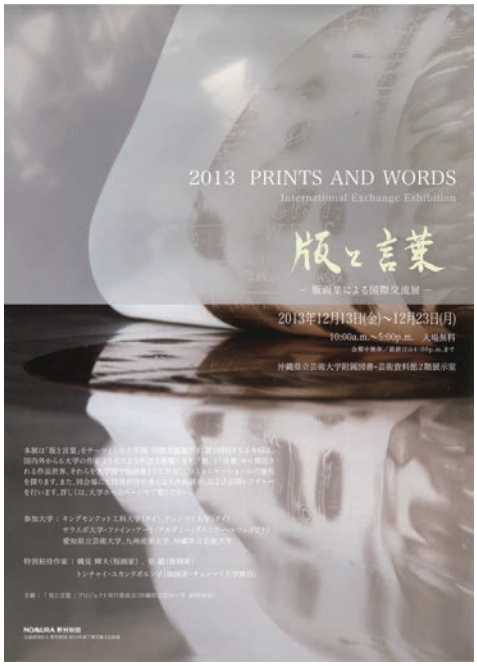
2000 年　九州産業大学大学院芸術研究科美術専攻修了
2000-13 年　九州産業大学芸術学部美術学科臨時職員
2014 年　日本版画協会 会員
現在　九州産業大学芸術学部助手
東亜大学芸術学部非常勤講師

はじめに

本プロジェクトは、九州・沖縄圏内の版画学会会員を中心に九州産業大学によって企画された初めての試みである。長年に渡る版画学会での交流から始まり、2013 年 10 月に大分県立芸術文化短期大学企画『ideal picture』、同年 12 月に沖縄県立芸術大学絵画専攻主催「版と言葉－版画集による国際交流」など、大分県立芸術文化短期大学、大分大学、沖縄県立芸術大学、九州産業大学とそれぞれに大学間の培った友情によって交流活動が深まった。



大分県立芸術文化短期大学企画『ideal picture』チラシ 2013 年



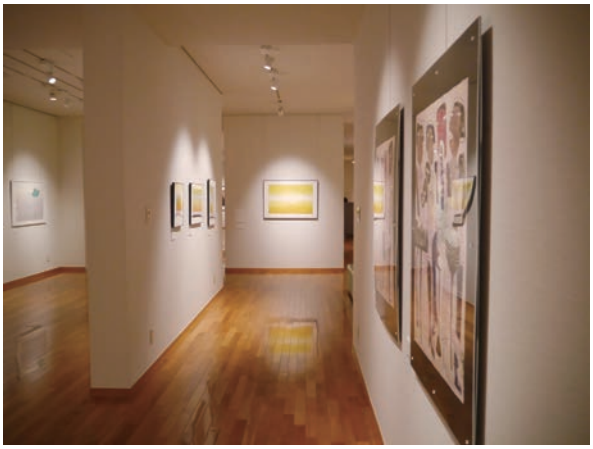
沖縄県立芸術大学絵画専攻主催
『版と言葉－版画集による国際交流展』チラシ 2013 年

そこで今回、１つの企画として九州・沖縄圏内の現状、「版の力」を再考することとした。また新たな可能性を研究機関や社会に対して広く公開すること

で、今後の版画活動の育成、版表現の現状を考察し、新たな交流、啓発の機会とする事を図ると共に版画文化の記録として残していくことを目的とした。

今回は、４つの展覧会と１つのワークショップで構成している。vol.1 では九州・沖縄の現状という事で九州・沖縄作家展として学会員を中心に沖縄・大分・福岡の作家、版画に携わる教育者を中心に展示。Vol.2 では、九州･沖縄作家展の小品展及び 4 大学（大分県立芸術文化大学・大分大学・沖縄県立芸術大学・九州産業大学）学生作品展を開催し、交流を図った。vol.3 では、沖縄県立芸術大学主催 2013「版と言葉－版画集による国際交流」の版画集の展覧会を九州産業大学美術館において、地域を超えたグローバルな交流の場として発表した。最後に vol.4 福岡・沖縄高等学校生徒による作品展を開催し、美術教育における版画の可能性について考察する場とした。

九州・沖縄版画プロジェクト vol.1
九州・沖縄作家展
会場：九州産業大学美術館
日時：2014 年 9 月 16 日（火）～ 9 月 21 日（日）
　　2014 年 9 月 14 日（日）（内覧会）
主催：九州産業大学
　　九州・沖縄版画プロジェクト実行委員会
【参加者リスト】
小林敬生（ゲスト・多摩美術大学名誉教授・日本版画協会常任理事・版画学会前会長）／内田るり／小川幸一／於保政昭／角間貴男／加藤恵／久保直美／三枝孝司／酒井忠臣／髙﨑賀朗／田中睦治／知花均／ディール・スティール／中津留友子／西口顕一／古本元治／松崎功二／松永瑠美／宮園ゆかり／宮野英治／元田久治／山口純寛 ／山城司雄／吉村順一
他所蔵作品：中林忠良 (東京藝術大学名誉教授) ／東谷武美 (東京藝術大学教授) ／他
参加者数合計：24 名
出品作品点数:46 点(出品者 44 点　大学収蔵作品 2 点)
【関連イベント】ギャラリートーク
講師：小林敬生 氏
日時：2014 年 9 月 16 日（火）14:30 ～ 15:30
観覧者数：合計 214 名（内ギャラリートーク：40 名）


Vol.1 会場風景（九州産業大学美術館）

vol.1 では、沖縄県立芸術大学・大分芸術文化短期大学・九州産業大学及び高等学校等の教育機関に携わる教職員及び九州圏内で版画活動を行っている版画作家 24 名、作品 46 点による展覧会である。また、ゲストとして小林敬生氏をお迎えし、九州・沖縄圏内での版画の現状を再考する展覧会となった。

特にゲストの小林敬生氏によるギャラリートークでは、版画の歴史から制作工程、作品に対する取組みなどの話を伺う事ができた。また出品者による作品解説など、充実した時間となった。九州産業大学では多くの学生が参加していたが「版画」という分野を通して、芸術表現、作家としての姿勢を実感する良い機会となった。


ギャラリートーク

また、展覧会会期中では、出品者である於保政昭氏（大分県立芸術文化短期大学）、髙﨑賀朗氏（沖縄県立芸術大学）が来校、授業で観覧していた学生への作品解説など行っていただき、新しい交流と共に充実した展覧会となった。

九州・沖縄版画プロジェクト vol.2

九州・沖縄作家展＋学生・卒業生による作品展

会場：ギャラリーおいし

日時：2014 年 9 月 9 日（火）～ 9 月 21 日（日）

主催：九州産業大学

　　九州・沖縄版画プロジェクト実行委員会

　　ギャラリーおいし

【参加者リスト】

小林敬生（ゲスト・多摩美術大学名誉教授・日本版画協会常任理事・版画学会前会長）

内田るり／小川幸一／於保政昭／角間貴男／加藤恵／三枝孝司／酒井忠臣／髙﨑賀朗／瀧山和子／田中睦治／知花均／中津留友子／西口顕一／古本元治／松崎功二／松永瑠美／宮園ゆかり／宮野英治／元田久治／山口純寛 ／山城司雄／吉村順一

参加者数：23 名　出品点数：23 点

来場者数：183 名

● 学生・卒業生による作品展

日時：2014 年 9 月 16 日（火）～ 9 月 21 日（日）

【参加者リスト】

沖縄県立芸術大学：有川愛乃／玉城綾乃／早田亜由美

大分大学：野村菜美

大分県立芸術文化短期大学：田中愛理

九州産業大学：明石七海／安藤圭汰／御手洗航／中尾悠香／松尾圭子／山科拓／緒方綾子／野澤祐太／大坪由季／田島惠美／吉武英里香／中村由姫

※オープニング：2014 年 9 月 16 日（火）　17:30 ～

来場者数：138 名

Vol.2 小作品展示風景 (ギャラリーおいし)

vol.2 では、九州産業大学大学美術館で開催されている vol.1 での小品と九州・沖縄の 4 つの大学（沖縄県立芸術大学・大分大学・大分県立芸術文化短期大学・九州産業大学）の学生及び卒業生による展覧会である。

学生による展覧会では、搬入・展示に九州産業大学の学生を中心に大分大学・大分県立芸術文化短期大学の学生も参加し、学生同士での交流も深める事ができた。また、大学のギャラリートークの後でのオープニングレセプションでは、作家・学生と垣根のない意見交換行われ、盛況のもと終える事ができた。

また会期中では、美術館での大作だけでなく小品や学生の斬新な作品をみることができた。観覧者からも多くのご意見をいただき、広く公開する事で相互の新たな交流を生み、啓発の機会とする目的を達成する事が出来た。

道具・材料展示風景

九州・沖縄版画プロジェクト vol.3

版と言葉　版画集による国際交流展

九州産業大学巡回

日程：2014 年 9 月 26 日（金）～ 10 月 5 日（日）

会場：九州産業大学美術館

主催：沖縄県立芸術大学　版と言葉プロジェクト実行委員会、九州産業大学　九州・沖縄版画プロジェクト実行委員会

【参加大学】
キングモンクット工科大学（タイ）／テェンマイ大学（タイ）／サラエボ大学ファインアートアカデミー（ボスニア・ヘルツェゴビナ）／愛知県立芸術大学／沖縄県立芸術大学／九州産業大学
出品点数：35 点
観覧者数：合計 321 名

vol.3 では、沖縄県立芸術大学主催 2013「版と言葉－版画集による国際交流」による版画集の展覧会を開催した。

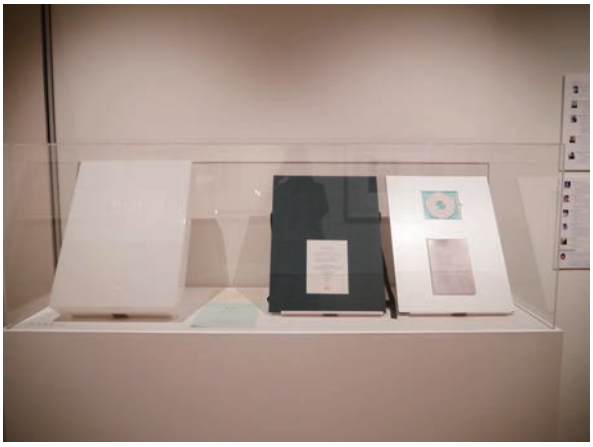
この版画集は、2013 年に沖縄県立芸術大学による交流プロジェクトとして「版と言葉」をテーマに共同制作し、参加大学（6 大学）の版画教育に関わる教員に対して「版と言葉」との関係から創出される表現について募集したものである。同時に相互の大学への寄贈・所蔵により活用を可能とする過去に類例のないユニークな取り組みとなっている。

vol.3 会場風景

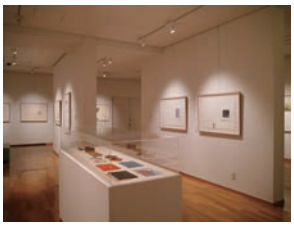
本学での展示に際し、版画集全 35 点の額装を教職員及び学生スタッフにより取り組んだ。また会場では、版画集作品の他に、版画集の装丁（ケース）、「版と言葉」の報告書、4 版種（木版画・銅版画・リトグラフ・スクリーンプリント）の道具と材料も展示。

また、会期中に知花均氏（沖縄県立芸術大学）に来校していただき、会場を観覧していただいた。本展覧会会期中に、チェンマイ大学においても展覧会が開催されている事の報告がなされた。

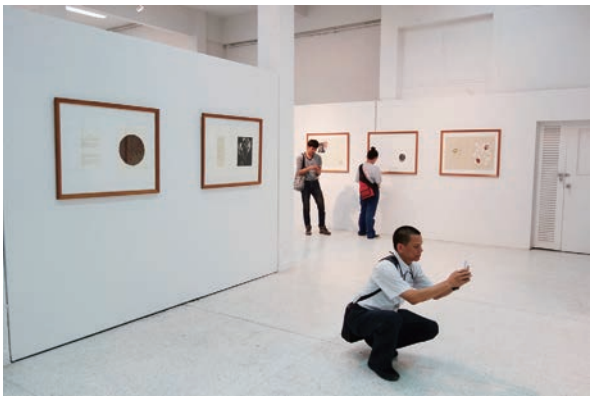
「版」と「言葉」という、「版画」の持つ関係性・表現性について改めて再認識する機会となり、言語や文化、環境を越えたグローバルな交流が行われた。



版画集装丁展示風景



道具・材料展示風景



チェンマイ大学巡回展風景

九州・沖縄版画プロジェクト vol.4
福岡・沖縄高等学校生徒による作品展
日程：2014 年 9 月 30 日（火）～ 10 月 5 日（日）
会場：九州産業大学芸術学部アートギャラリー
主催：九州産業大学　九州･沖縄版画プロジェクト実行委員会

【参加高等学校】
福岡県立八幡中央高校／福岡県立宗像高校／福岡県立光陵高校／福岡県立小倉東高等学校／筑陽学園高等学校／九産大付属九州高校／沖縄県立首里高等学校／沖縄県立開邦高等学校
出品者数：89 名
出品点数：111 点
観覧者数：合計 141 名
【高校生向けのワークショップ】
タイトル：スクリーンプリント（シルクスクリーン）－あらゆる素材に刷ってみよう！－
日時：10 月 5 日（日）13:00 ～ 16:00
会場：九州産業大学　版画室
参加者数：10 名
講師：山口純寛（九州産業大学非常勤講師）
スタッフ：教職員 2 名　学生 5 名



会場風景 (九州産業大学芸術学部アートギャラリー)

vol.4 では、福岡・沖縄高等学校の生徒による版画作品展である。普段の教育の一環としての作品から美術部による作品と各高等学校によって展示作品の内容はそれぞれであったが、凸版画･凹版画･スクリーンプリント（シルクスクリーン）等、あらゆる版種による展示となった。

また会期中には、山口純寛氏を講師にワークショップ「スクリーンプリント（シルクスクリーン）－あらゆる素材に刷ってみよう！－」を開催。版の制作工程から、紙のみならず石や布・木などのあらゆる素材に印刷する印刷工程まで体験をする事ができ、普段の授業では出来ない良い体験となったのではないか。

九州・沖縄での高等学校による美術教育の厳しい現状がみうけられる機会となったものの、その中で「版画」を取り入れている事は、今後の学校教育の可能性を鑑みる良いきっかけになったのではないか。


ワークショップ風景

まとめ及び今後の展開
総入館者数：997 名
プロジェクト参加者（出品者）数：157 名
プロジェクト総スタッフ：九州産業大学教職員 6 名、学生及び卒業生 16 名

今回のプロジェクトは第 1 回目という事もあり、九州・沖縄圏内における教職員、作家を中心とした展覧会となった。今回 4 部構成でのプロジェクトとなったが、大学教職員･学生スタッフの人員数に対し、かなりハードなスケジュールとなった。さらに、観覧者からのご意見を伺う中から、今後の展開の可能性を実感したが、広報活動等、企画・運営には多くの検討の余地が見受けられた。

次回は、さらに充実した内容へ展開していくため、ある程度のまとまった構成でスケジュールを組み、高校生の版画作品展の充実や大学版画展受賞者展の巡回など学生作品を中心に九州・沖縄から全国へ視野を広げていくプロジェクトとして取り組んでいきたいと考える。

最後にプロジェクトに対し、ご指導・ご協力をいただきました小林敬生氏をはじめ、沖縄県立芸術大学・大分県立芸術短期大学の出品者の皆様に厚く御礼申し上げます。またご参加いただいた作家･教職員、ギャラリーおいしの皆様に感謝申し上げます。

報告

「第 39 回全国大学版画展」報告

武蔵野美術大学
高浜利也

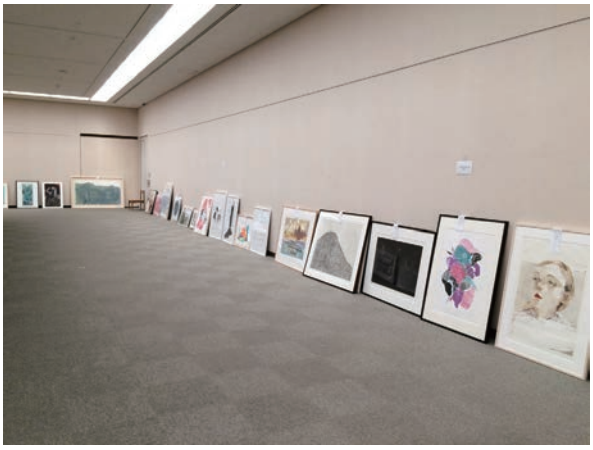
■ 展覧会及び、学生作品販売

第 39 回全国大学版画展は例年通り、町田市立国際版画美術館において、2014 年 12 月 6 日～ 21 日の日程で開催された。全国の美大芸大、教育系大学、短期大学、専門学校・各種学校のほか今年よりチェンマイ大学（タイ）も参加し､51 校から 250 名（250 点）の出品があった。搬入、展示、搬出作業も含めて概ね、大きな問題も起こらず、順調に進行し会期を終了することが出来た。また、学生作品販売は価格改定や一人あたりの購入枚数制限等、いくつかの変更点を踏まえたうえでエントランスホールで行われたが、大きな混乱もなく実施することが出来た。（価格 1000 円から 3000 円、一人あたりの購入上限を 10 点までに制限）

■ 展覧会開催における各校の分担

ポスター制作:町田市立国際版画美術館。DM 制作:武蔵野美術大学。ポスター・DM 発送：明星大学。学生作品販売担当校：多摩美術大学。搬入：女子美術大学、多摩美術大学、東京藝術大学、東京造形大学、武蔵野美術大学（33 名）。展示：女子美術大学、多摩美術大学、東京藝術大学、東京造形大学、東京学芸大学、日本大学、明星大学、和光大学、武蔵野美術大学（73 名）。搬出：女子美術大学、多摩美術大学、東京藝術大学、東京造形大学、日本大学、武蔵野美術大学（59 名）。パーティー係：日本大学、女子美術大学（12 名）。会場当番：女子美術大学、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､明星大学､和光大学､武蔵野美術大学（56 名）。

展示作業担当校の学生・教員



梱包した作品を展示室に運び入れ開梱していく

■ 第２回国際木版画会議　報告

展覧会初日の 12 月 6 日 14 時 30 分より町田市立国際版画美術館講堂において、三井田盛一郎氏（東京藝術大学）による第 2 回国際木版画会議（2014 年 9 月 10 ～ 14 日）の報告が行われた。
（詳細はトピックス pp.66 ～ 65 に掲載）

■ 公開セミナー

公開セミナーは 12 月 7 日（日）10 時 30 分より町田市立国際版画美術館アトリエにてアワガミファクトリーの工藤多美子氏をお迎えし「和紙作りの現場から」と題したレクチャーを開催した。午前、午後の二部構成でおこない、午前は和紙の原料や漉き方

を含めた素材・製造現場のお話、午後はアワガミファクトリーの和紙を使用して制作をしている海外のアーティストの紹介、アワガミファクトリーでおこなっているビジティングアーティスト事業についてお話しいただき、午前の部では 20 名、午後の部では 15 名の方々にご来場いただいた。
（詳細は別稿 pp.73 ～ 74）

■ 買い上げ賞

例年通り、買い上げ賞は版画学会会員の方々の投票を集計したうえで、以下の 31 名が受賞した。

倉金奈々子、秋庭麻里、鈴木智奈美、増田早希（東北芸術工科大学）、佐藤絵里那、中村花絵、中村美穂、木村光里、広畑聡美（女子美術大学）、小野澤久美（女子美術大学短期大学部）、大場咲子、坂井孝祥、色川美江（東京藝術大学）、川村紗耶香、野崎優里（多摩美術大学）、関貴子、木村祥乃（日本大学）、中村真理、村上早、鈴木理恵、波能かなみ（武蔵野美術大学）、増田奈緒、二井矢春菜、小黒実咲（東京造形大学）、片岡外志子（武蔵野美術学園）、小野修平（筑波大学）、箱山朋実（愛知県立芸術大学）、村井都（京都市立芸術大学）、杉本奈奈重（京都精華大学）、近藤沙桜里、小林あやめ（京都造形芸術大学）＊敬称略。

授賞式風景

■ 観客賞及び、プレゼント作品寄贈の方々

観客賞は、会期中に来場された方々の投票で色川美江さん（東京藝術大学）に決定した。また、アンケートにご協力いただいた方々の中から抽選で 5 名に以下の版画学会会員から寄贈を受けた作品をプレゼントした。

吉田ゆう（女子美術大学）、鷹野健（東京藝術大学）、尾関立子（個人会員）、東樋口徹（個人会員）、佐藤妙子（個人会員）＊敬称略

■ ギャラリートーク

12 月 14 日（日）14 時より収蔵賞受賞者のうち、以下の 7 名によるギャラリートークを開催した。観客の方々に作者が自作について語る試みは概ね好評で、来年度以降も継続し、定着を図る方向で検討中である。

中村花絵（女子美術大学）、色川美江（東京藝術大学）、川村沙耶香（多摩美術大学）、関貴子（日本大学）、村上早（武蔵野美術大学）、小黒実咲（東京造形大学）、片岡外志子（武蔵野美術学園）、和南城愛里（町田市立国際版画美術館 本展担当学芸員）

ギャラリートーク風景

報告

公開セミナー
「和紙作りの現場から／アワガミファクトリー」

武蔵野美術大学
越智也実

企画のあらましと意図

今年度の公開セミナーは12月7日（日）町田市立国際版画美術館アトリエにてアワガミファクトリーの工藤多美子氏をお迎えし「和紙作りの現場から」と題したレクチャーを開催した。このセミナーでは『素材』に焦点をあて、版画作品を制作する者には欠かすことの出来ない和紙という素材について、様々な角度からお話しいただいた。午前の部は和紙の原料や漉き方を含めた素材・製造現場のお話、午後の部はリチャード・セラを例にアワガミファクトリーの和紙を使用して制作をしている海外のアーティストの紹介や、アワガミファクトリーでおこなっているビジティングアーティスト事業についてのお話という二部構成でおこなった。

さて、我々日本人は水と同様、紙に囲まれて生活をしている。雑誌・新聞・トイレットペーパー・包装紙・封筒・はがき等…ざっと思いつくだけでも、いかに私たちが紙に囲まれて生活をしているかが分かる。日本の文化・社会・産業は紙なしでは語る事のできないほど密接な結びつきがあり、特に「和紙」の持つその美しさや保存性は海外からも高く注目をされている。今回お話しいただいた和紙には様々な産地があり、その土地の紙里や漉き場が日夜紙について製造・研究をしている。その中でも特に熱心に世界に通用する版画の素材としての和紙作りに力を入れているアワガミファクトリーにご協力いただき今回の企画を進めた。

和紙の素材・製造現場

午前の部では、スライドレクチャーと映像を交えアワガミファクトリーの和紙が出来上がるまでの行程を説明していただいた。一般的に和紙は、原料（楮・三椏・雁皮など）を刈り取る→原料を蒸し表皮をはぎ取る→ソーダ灰などアルカリ液による煮熟で繊維を柔らかくする→不純物（塵）を取りのぞく→ビーターで繊維を打解し細かくほぐす→簀桁で漉く→乾燥、という行程を経て出来上がる。また、紙漉きにも「流し漉き」と「溜め漉き」の２種類があり、それぞれ用途によって漉き方を変える。例えば、流し漉きで漉かれた和紙は薄くて丈夫なものが多いのに対し、溜め漉きの和紙は厚手で比較的大きなものを作る事が可能である。

セミナーでは実際に楮・三椏・雁皮などの原料とそれを用いて出来上がった和紙の両方を見せていただいた。普段手に取っている和紙でも、原料を見るのははじめてだという参加者が多く大変貴重な機会であった。

和紙とアーティスト

午後の部では、午前に引き続きスライドレクチャーを使いアワガミファクトリー・阿波和紙伝統産業会館で取り組まれているビジティングアーティスト事業についてお話いただいた。この事業では阿波和紙の特性・魅力の啓蒙と継承を目的に、国内外のアーティストを受け入れて、作品制作の援助、共同制作、発表をおこなうというものである。そこで制作された作品は版画などの平面作品に限らず、彫刻やインスタレーションなど和紙の素材を活かした立体作品やインスタレーションも多く見受けられる。参加作家としては先述したロバート・クシュナー、日本人では現代美術家の栗林隆なども滞在しており、そこで作られた作品は今までにない和紙の新しい可能性を体現したもので大変興味深い内容であった。

ユーザーに合わせた和紙作り

また、9月に東京藝術大学で開催された「第2回国際木版画会議」での展示・研究の成果についても発表していただいた。葛飾北斎の『富嶽三十六景』より《神奈川沖浪裏》が刷られた数々の和紙は、「紙によって視覚的・感覚的な違いはあるのか？」という問いに対して制作されたものである。それらを見ると視覚的な違いはなかったが、刷り手がバレンに加える圧力や水分量が微妙に変化するということを教えていただいた。結びでは、生産者側としてユーザーの用途に合わせた和紙を開発していくこと、和紙の持つ特性・情報を開示していくことの重要性を感じたと強くおっしゃっていたのが印象的であった。

セミナーを終えて

スライドレクチャーにもあった山川町の高越山の風景。豊かな自然環境の中で育まれた和紙の漉き技術は、日本特有の美しく劣化のしづらい保存性の高い和紙を生み出してきた。今回のセミナーでは老若男女関係なく午前の部では20名、午後の部では15名の方々にご来場いただき、質問も飛び交う大盛況のセミナーとなった。このことからも、日常生活だけにはとどまらない和紙という素材の可能性について興味を持つ人が多くいることが窺い知れる。このセミナーによってアート界における和紙の在り方が見直されること、またこのセミナーが和紙とアーティストとの新しい“出会い”となることを願う。

最後に、今回のセミナーを担当してくださったアワガミファクトリーの工藤多美子氏、多大なご協力をいただいた町田市立国際版画美術館、ご担当の皆様に心より感謝申し上げます。

報告

「第 8 回大学版画展受賞者展」報告
－ 第 38 回全国大学版画展受賞者による作品展 －

筑波大学
田島直樹

■ 展覧会概要

展覧会名：第 8 回大学版画展受賞者展
会期：2014 年 7 月 9 日（水）～ 7 月 22 日（火）
　　レセプション 7 月 12 日（土）17:00 ～ 19:00
会場：文房堂ギャラリー
主催：版画学会／（株）文房堂
協力：筑波大学

展示内容：第 38 回全国大学版画展受賞者 30 名中 29 名が参加し、受賞作品 22 点、新作 7 点、及び小作品展 15 点を展示した。
出品者名：浅野絵理、安齋歩見、市野 悠、上田裕子、大場咲子、岡田育美、河西優子、栗田ふみか、才田茜衣、坂井孝祥、更級真梨子、下山早智子、杉本奈奈重、所 彰宏、中村真理、ニエト カルロス アルベルト、西山瑠依、初田有以、平澤みどり、平野有花、藤田依理加、藤原麻子、前田愛美、増田奈緒、峰山花、宮越裕子、村上 早、吉田悠希、横内 朝（以上 29 名）
来場者数：423 名
レセプション：出席者約 40 名
販売実績：受賞作品 4 点、小作品 7 点 (担当：文房堂)

■ 主旨

本展の主旨は、版画表現の啓蒙と普及、特に新人作家である受賞者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、上記目的のもと、受賞作品・小作品の展示・販売を行った。

■ 展覧会までの準備

筑波大学が本展を担当して 2 年目という事もあり、比較的スムースに業務を進める事が出来た。昨年同様、まず展覧会事務局である武蔵野美術大学より頂いた受賞者のデータ一覧をもとに、各受賞者へ出品依頼を行った。次に、町田市立国際版画美術館に収蔵される前に撮影された各受賞作品の画像データを、版画学会事務局の東京造形大学より送付頂き、DM・ポスターの作成を進めた。昨年の実績をもとに、DM を 9000 枚から 7000 枚に減らし、ポスターを 100 枚から 200 枚に増やし、出品大学をはじめ美術館への広報にも努めた。

皆様の迅速なご対応・ご協力で滞りなく作業を進めることができました。まずもって御礼申し上げます。

■ 搬入・展示・搬出

搬入・展示・搬出については、以下のようなスケジュールで作業を行った。

・ 7 月 7 日（月）搬入・開梱作業（文房堂）
・ 7 月 8 日（火）展示作業（筑波大学教員・学生）
・ 7 月 23 日（水）撤去作業（筑波大学教員・学生）
・ 7 月 24 日（木）東北芸工大へ発送作業（文房堂）

梱包方法に問題がある作品や、返送先の指定が曖昧な出品者等、若干のハプニングはあったものの、何とか無事に会期を終えることができた。

■ レセプション

7 月 12 日（土）の 17：00 より、展覧会場においてレセプションが開催された。関東圏を中心に、京都をはじめ遠方から駆けつけた 14 名の出品者と、9 名の大学教員を含めた約 40 名の出席者により賑やかに執り行われた。

有地好登版画学会会長にご挨拶頂いた後、14 名の出品者による作品解説があり、大学教員だけでなく、学生や一般の方々からも多くの意見や感想・質問が寄せられ、大変充実した内容となった。

展覧会の現状と今後の改善点について

今年度より、試験的に出品者に会場当番をお願いした。結果、来場者からは、制作者と話す機会が得られた点が好評だったようだ。是非来年度以降も続けて頂けたらと思う。ご協力頂いた出品者の皆様ありがとうございました。

最後に、会場を提供してくださった文房堂の皆様には、本展の広報活動から搬入・搬出及び展示作業に至るまで大変お世話になった。この場をお借りして御礼申し上げます。

報告

「第 8 回大学版画展受賞者展」山形巡回報告
「版画の断層－ 2 」

東北芸術工科大学
若月公平

■ 展覧会概要

展覧会名：「版画の断層－ 2」

会期：2014 年 9 月 21 日（日）～ 10 月 5 日（日）

会場：悠創館ギャラリー

主催：東北芸術工科大学 / 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 38 回大学版画展受賞者作品（23 名、23 点）

出品者名：平野有花、前田愛美、峰山花、栗田ふみか、上田裕子、河西優子、増田奈緒、市野悠、ニエト カルロス アルベルト、坂井孝祥、藤原麻子、岡田育美、更級真梨子、初田有以、平澤みどり、安齋歩見、中村真理、所彰宏、村上早、藤田依理加、下山早智子、才田茜衣、杉本奈奈重（順不同）

2．東北版画　（34 名、74 点）

東北芸術工科大学：14 名、28 点 （詩画集、版画集）
山形大学：4 名、4 点
宮城教育大学：5 名、5 点
東北生活文化大学：11 名、27 点（ブック作品）

3．特別展示 大学版画展歴代受賞作品

'81 年～ '84 年（11 名、11 点）
作者名（敬称略）：古川仁史、吉田亜世美、松下悟、渋谷和良、筆塚稔尚、平木美鶴、コセキアキヒコ、西川洋一郎、片山雅史、生嶋順理、林孝彦

■ 講演会：対談講演「一版画一の所在」

10 月 1 日（水）　東北芸術工科大学本館 207 講義室

講師：松山龍雄（季刊「版画藝術」編集主幹）
　　小林敬生（版画家）

展示について所感

昨年に続き、全国大学版画展受賞者作品展示を主軸に、山形近隣 4 大学学生作品及び大学版画展歴代受賞作品の併設展示「版画の断層－ 2」を行なった。

展覧会趣旨については前回記したので割愛するが、僅か 11 点ではあるが歴代受賞作品を陳列することに大いに意味を見出す展示であった。昨年は大学版画展第 1 回～ 6 回目、今年は 6 回～ 9 回目と約 5 年間隔の歴代作品 11 点ずつを展示することでその推移を示すことが出来た。前者は実直な版画技法を元に社会へのメッセージ性を込めた表現であり、後者は華やかな色彩豊かな画面へと一転し作品が個の造形的表現へと変遷するものであった。それは学生の作品 22 点の数ではあるが、'70 年代後半～ '80 年代前半の版画シーンが迎える転換の一端を写し取るもであった。

東京版画ビエンナーレ以降、日本の現代版画が何がしかの方向を模索しこれまで変容してきたと仮定するなら、この学生たちの歴代受賞作品が示す表現のありようは日本現代版画の展開を実証するものではないだろうか。ゆくゆくは、町田市立国際版画美術館に収蔵される歴代受賞作品の貴重な資料財産を一堂に展示をして、日本現代版画を担った作家たちが学生時代に胎動させていた版表現のマグマを一望にしてはと妄想する思いである。

対談講演では、松山氏にはジャーナリストの視点で、小林氏には作家の視点で版画の史実を熱く語っていただいた。聴講参加者は予定時間を超える両氏の講演に熱心に耳を傾けていた。遠方まで来訪頂いた両氏に紙面を借り感謝申し上げます。

展評

第 39 回全国大学版画展　展評

三菱一号館美術館 / 学芸グループ長
野口玲一

このような個別で多様な試みの成果を示すべき展覧会において、出品作に一定の傾向があるように論じるのはあまり意味がないだろう。ランダムになってしまうが、気になった作品を挙げておきたい。

鈴木絵梨の描く少女は、この時代と場所において、リアルなアイコン（尊像）のあり方を提示している。藤本エレナのような過剰なイメージの氾濫は他にもあったのだが、それらの中で戸惑う姿を描いていたのが注目された。中村美穂は、都市景観を描く版画の系譜にあって、川の上に架かる高速道路という、置き忘れられたような景色に情趣を見出している。広畑聡美の白地と、木村光里の黒地は、ともに単なる色面でありながら、それが版画でしか出せないような質感を伴っているように思えた。大場咲子のパノラマ的に展開される風景では、対象を描写する線描が、いつの間にやらほどけて抽象性を帯びていく。《入国審査官》という謎めいた小林麻美のタイトルは、官職のエンブレムに現れるような動物という意味でもあろうか。観る者にしばし立ち止まって考えさせるのも作家の技量だろう。エンボスで幹を作った佐藤琢巳、増田陽太による折紙の動物は、平面である版画を立体に展開する実験として興味深い。三輪奈保子の花びらのインスタレーションも同様である。市川絢菜の作品にみる、シルクスクリーンのもつ明快さと木版のもつ微妙なニュアンスの併置は、通常なら打ち消しあってしまうように思うが、イメージ同士が強く拮抗しあって存在していた。金剛力士像としてこれが相応しいのかと思わせる木下珠奈の作品だが、その軽やかな描写と余白が妙に記憶に残る。素っ気なくみえる澤田華の画像を用いた作品だが、スケール感や色調など巧妙に計算されている。少女の顔を大ぶりに描く小林あやめの流動的なタッチは、彼女の病弱そうな印象を強調していた。志野亘の描く風景では、画像を加工してパースペクティブが除去されている。パースペクティブは空間描写の技法であると同時に、世界把握の思考でもあり、この課題設定は興味深い。奥島麻子の描くのは心癒されるイメージだが、こういうものを今描けるということが貴重なのかもしれない。

他にも気になった作品はあるのだが、いまその魅力を語る言葉を持ち合わせておらず、割愛してしまった。そちらの方に可能性があるのかもしれず、名前を挙げられなかったことをお許しいただきたい。

展示の全体を見渡して感じたのは、大人しいな、ということだった。オーソドックスな版画が並んだ展示はスタティックに映る。版画を専攻したのだから真面目に版画を発表するのが当たり前なのだろうか。80年代後半、バブルに向かう時代に学生を過ごした筆者にとって、美術学校というのはジャンルの制約を越えて表現の可能性を追求する場所に思えた。当時の油画の卒展を観たとき、平面が皆無で、立体の作品ばかりが並んでいるのに唖然としたことを懐かしく思い出す。しかしそれだって今思えば時代に翻弄されていたのだろう。それはちょうどこの国の美術界に、インスタレーションという用語が定着する頃だった。

優秀な学生ほど、時代の趨勢を読み取ってそれを巧みに自らの表現に反映させる。現在であれば、業界における商業主義のイニシアチブを反映せざるを得ないのだろう。売れそうな口当たりの良い作品が多いのは当然で、それを批判しても始まらない。

しかしそれでも言わせてもらうなら、物分かりの良過ぎるのは考え物だと思う。大学や大学院で版画を学ぶとはどういうことか。もちろんまずは技術の習得だろう。手法の開拓は新しい表現の萌芽となる。しかしそれだけでなく、版画を専門に学ぶ場所において与えられた時間の中でなすべきは、版画について深く考えることではないだろうか。版画とは何か。版画に何ができるのか。なぜ版画でなければならないのか。あえて言うが、別に版画でなくてもいいのだ。版画を単なる手法やメディアとしてではなく、思考の形式として考えられないだろうか。版画でこんなことが出来るのか、そのように改めて感じさせてくれる作品に出会いたいと願っている。

第 39 回全国大学版画展
町田市立国際版画美術館収蔵賞作品

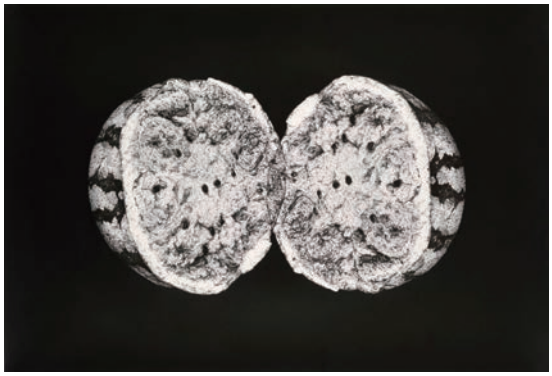
東北芸術工科大学　倉金奈々子
ある日
75 × 121㎝　銅版

東北芸術工科大学　増田早希
そう
90 × 120㎝　銅版

東北芸術工科大学　鈴木智奈美
beyond
128 × 82㎝　木版

東北芸術工科大学　秋庭麻里
イシゲド
123 × 91.5㎝　木版

女子美術大学　佐藤絵里那
and
84 × 130㎝　シルクスクリーン

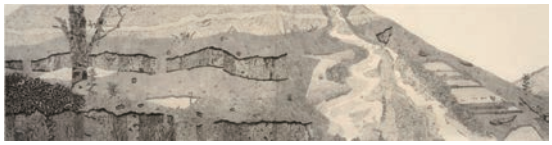


女子美術大学　木村光里
分裂融合
76 × 112㎝　リトグラフ、シルクスクリーン

女子美術大学　中村花絵
平凡な日々の断片
85 × 127㎝　シルクスクリーン

女子美術大学　中村美穂
ひとりきりの街で
90 × 110㎝　木版

東京造形大学　二井矢春菜
Garden
146 × 100㎝　シルクスクリーン



東京造形大学　増田奈緒
連なる風景の見方
50 × 100㎝　銅版

東京藝術大学　色川美江
Tree of Life
190 × 70㎝リトグラフ

女子美術大学　広畑聡美
無題
52 × 85㎝　木版

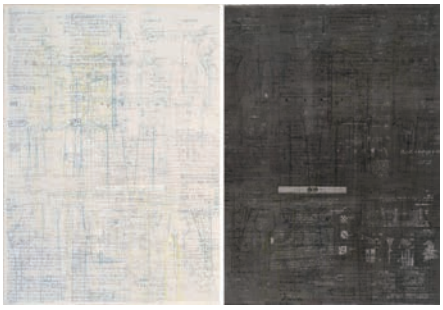
東京造形大学　小黒実咲
宇宙のみかた
122 × 92㎝　木版

東京藝術大学　坂井孝祥
Current
75 × 95㎝　リトグラフ

東京藝術大学　大場咲子
Capricorn
80 × 150㎝　銅版

多摩美術大学　川村紗耶佳
each in his own way
91.5 × 120㎝　木版

多摩美術大学　野崎優里
咲き乱れ、溢れ出す無垢な欲望
80 × 100㎝　リトグラフ



武蔵野美術大学　中村真理
Others
100 × 144㎝　リトグラフ

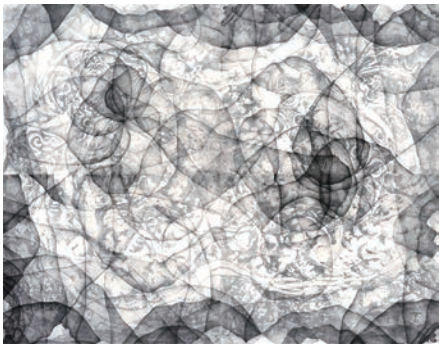
武蔵野美術大学　村上早
失はれる
200 × 100㎝　銅版

武蔵野美術大学　波能かなみ
madoromi
91.2 × 180.5㎝　木版

武蔵野美術学園　片岡外志子
揺らぐ大地
120 × 60㎝　銅版

女子美術短期大学部　小野澤久美
鍵確乎
120 × 83㎝　銅版、その他

武蔵野美術大学　鈴木理恵
食器棚
160.6 × 116.7㎝　銅版



日本大学　関貴子
遥かな記憶からⅢ
145 × 180㎝　リトグラフ

日本大学　木村祥乃
沈黙の棲家
45 × 61㎝　銅版

愛知県立芸術大学　箱山朋実
オバケを 100 回触る
84.2 × 60.6㎝　銅版

京都市立芸術大学　村井都
水槽越しの呼吸
181 × 112㎝　木版

京都精華大学　杉本奈奈重
マザーボウル
45 × 50㎝　木版

筑波大学　小野修平
風が吹いたら
60 × 120㎝　銅版

京都造形芸術大学　小林あやめ
melto into
89 × 61㎝　モノタイプ

京都造形芸術大学 近藤沙桜里
跡形
78.8 × 109.1㎝　銅版

事務局報告

版画学会へ名称変更した最初の事務局を担当し、2年の任期を終えようとしています。この間、小林敬生会長から有地好登会長へバトンが渡り、運営委員の改選を第一の目標に細則の策定を行い進めてきました。当初の運営委員の改選案では、地域ブロック毎の選挙による方法も考えられましたが、今年度の改選では各地域ブロックからの推薦と承認という方法によって行われ、来年度は現運営委員の約半数が新しい委員に変わります。このことにより運営委員会に新たな風が吹き込まれ、本学会が会員にとってより有意義な会に発展していくことを願っています。次期学会事務局は、東北ブロックでの担当として、東北芸術工科大学が中心となり運営されます。会員皆様の応援とご協力をお願いいたします。また、学会誌へのご支援を頂いた新日本造形様、受賞者展開催にご協力頂いた文房堂様、全国大学版画展に今年度ご担当頂いた町田市立国際版画美術館の和南城愛理様には、この場をお借りして厚く御礼申し上げます。

事務局長　生嶋順理

2014年度版画学会定期総会議事録

日時：2014年12月6日（土）12:15～13:30
会場：町田市立国際版画美術館 講堂
出席89名及び委任状154通、合計243名により総会員数409名の過半数を超え、総会は成立した。

1. 会長挨拶（有地好登会長　日本大学芸術学部）
2. 報告事項

－展覧会実行委員会－

・全国大学版画展部門 第39回全国大学版画展報告（武蔵野美術大学　高浜利也）
参加校51校、出品者数250名250点。タイ・チェンマイ大学の出品（5名）。12月17日セミナー「和紙作りの現場から」(アワガミファクトリー)、12月14日ギャラリートーク（受賞者5名程度）。

・学生作品販売部門（多摩美術大学　古谷博子）
学生作品の購買枚数一人10枚まで（買占め対応）、作品単価3000円へ変更（作品適正価格への対応）。参加校40校、参加人数390名、出品点数2209点。

・受賞者展部門
第8回大学版画展受賞者展（筑波大学　田島直樹）
会期：2014年7月9日～22日、会場：文房堂ギャラリー（東京・神田）、出品者29名、29点（新作7点）、小作品15名参加。7月12日のレセプションでは出品者の作品解説と意見交換があり、40名の来場者。期間中423名の來廊者。出品者に会場当番をお願いし、来場者から好評。出品者に再梱包に耐える梱包方法の徹底、各提出物の期限の厳守を指導確認。次年度、観客賞受賞者も受賞者展出品者の対象とすることを承認。来年度担当は文化学園大学　北浦肇先生。

・受賞者展部門
「版画の断層－2」全国大学版画展受賞者巡回展 山形巡回＆東北版画（東北芸術工科大学　若月公平）会期：2014年9月21日～10月5日、会場：悠創館ギャラリー、内容：全国大学版画展第8回受賞者展23点、歴代受賞者'81～'83年11点、東北版画約20点。入場者288名。10月1日対談講演「－版画－の所在」参加者35名。次年度は九州産業大学への巡回も計画中である。

－学術研究委員会－

・版画学会誌44号編集経過報告(大阪芸術大学　坂井淳二)
新作通信への応募と推薦をお願いする。

・第2回国際木版画会議報告(東京藝術大学　三井田盛一郎)
2014年9月10日～9月14日の期間に会議、展覧会が東京藝術大学において行われた。参加者149名、入場者8055名。学会からの助成金があった。

3. 審議事項（東京造形大学　生嶋順理）

・新入、移動、退会、賛助会員の動向
新入会員（6名）：七里真代（文化学園大学）、竹之内光男（個人会員）、河野実（川上澄生美術館）、楠本孝美（個人会員）、前田愛美（京都嵯峨芸術大学）、堂東由佳（京都嵯峨芸術大学）。退会（1名）：浜西勝則（玉川大学）。賛助会員入会：阿部出版「版画芸術」。賛助会員退会：道都大学美術学部デザイン科。会員の逝去：中路規夫、木村希八。功績のあった会員への顕彰制度検討が提案された。

・次期運営委員の承認と次年度専門委員案について提案の通り次期運営委員（16名）、次期専門委員を承認。

・版画学会英文表記について（京都精華大学　武蔵篤彦）
「Japan Society of Printmaking,HANGA」が提案、検討されたが、次回総会で決定とし継続審議となった。

・版画学会細則　地域ブロック部会について再検討を行うことを報告された。

・来年度学会名簿を作成する。その際、個人情報公開非公開の意思を確認する。

・全国大学版画展における町田市と町田市立国際版画美術館、版画学会の間で協定書を締結した。

4. 収蔵賞の投票（一人20票、1大学最大4名まで）

＊議事録の詳細は版画学会HPを参照されたい。

編集後記

2013年12月に開かれた運営員会で指名があり、大阪芸術大学の坪田政彦・坂井淳二の両氏と共に、編集を引き受けることになった。

その後、昨年5月に改めて両氏と編集の打ち合わせを行い、これまでと大きく方針を変えないこと、特集が組めれば望ましいが会員からの寄稿があれば最優先に掲載することなどを確認した上で、原稿と「新作通信」の掲載作品を募集した。またこの時、坂井さんから、紙面の関係で前号に掲載が見送られた右澤康之さんの論文「東京国際版画ビエンナーレ創設までの経緯と第1回展」（仮題）があるとの報告を受けたので、早急に入手するよう依頼した。

この論文は7月に入り読ませてもらったが、1957年から1979年までの22年間に11回開催された国際版画展の創設の経緯などを考察した興味深い論文であった。他の論文の応募がなければ、「東京国際版画ビエンナーレ」をテーマにした特集を組むことも考えたが、その後、八木文子さんと蜂谷充志・谷口真嗣両氏から2篇の論文の応募があったので、寄稿論文の掲載を最優先とし、論文による特集を組むことは断念した。

「新作通信」については、3名の応募があったが、他の方については編集委員会の方で原稿を依頼することにした。人選に偏った点があったとしたら当方の責任である。

「教育の現場」からは、大学以外の仲間が増えたこともあり、有地好登会長からの強い要望があったので、特集として取上げた。今回は高校と美術館での版画制作・普及についての3例が報告されたが、大学での版画教育とは違った実践例として興味深いものである。

「トピックス」は、学会が今年度後援･助成した「第2回国際木版画会議」と九州・沖縄の学会員と九州産業大学による新しい試みである「九州・沖縄版画プロジェクト」の報告をいただいた。前者の報告の中で三井田盛一郎氏が触れられている「HANG」を巡る考察は、今回見送られた版画学会の英文表記を考えるうえでの一助となるであろう。

「報告」は第39回全国大学版画展と公開セミナー「和紙作りの現場から」の報告と、前回の大学版画展受賞者を対象として開かれた「第8回大学版画展受賞者展」（東京・文房堂）とその山形巡回展（東北芸術工科大学）の報告である。山形展では大学版画展の歴代受賞者の作品、前回は第1回から6回、今回は6回から9回までの作品各11点を加えて展示されたとのことであるが、若月公平氏が「展示についての所感」の中で提唱されている歴代の受賞作を一堂に展示し、検証する展覧会はぜひ実現したいものである。

「大学版画展展評」は、次期運営委員である野口玲一氏にお願いした。野口氏は現在東京の三菱一号館美術館に学芸員として勤務されているが、文化庁在任中は芸術文化調査官として活躍され、近年の美術界の状況に熟知されている方である。あらかじめ受賞者の一覧表をお渡ししなかったためか、展評では野口さんが会場で目に留められた作品が取り上げられ、収蔵賞になった作品にほとんど触れられない結果になった。図版がないのを遺憾とするが、受賞されなかった皆さんの励みになるのではないだろうか。また、後半の総評も貴重な指摘と思う。

なお、編集・校正に当たっては、我々三人だけでは手に終えない論文などの提出もあったので、次期運営委員を引き受けていただいている和歌山県立近代美術館の奥村泰彦氏にも参加していただき、内容などのチェックを行った。参考意見を付けさせていただいた論文・報告もあったが､お許しいただきたい。

最後に、お忙しい中ご寄稿いただいた皆様に改めて御礼を申し上げるとともに、当初より学会誌発行にご理解とご助力をいただいている新日本造形株式会社に対しても心より感謝を申し上げる。

三木哲夫

版画学会学会誌 44 号

発行日
2015 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 1556
東京造形大学　版画表現準備室内
TEL：042-637-8111（代）内線 764
FAX：042-637-8743

学会誌編集委員
奥村泰彦　坪田政彦　坂井淳二　三木哲夫
構成・デザイン・レイアウト｜坂井淳二

新日本造形株式会社

印刷｜グラフィック株式会社
〒 612-8395 京都市伏見区下鳥羽東芹川町 33
TEL : 050-3366-5215
FAX : 075-366-5298