



The Japan Society of
Printmaking

版画学会

NO. 47
2018

<http://www.cuapsj.org/>

| 目次 |

会長挨拶

- 2 | 出原司

新作通信

- 3 吉田仁美 / 越智也実 / 濱田路子 / 石場文子 / 児玉太一 / 河股由希

特集「大学版画展のころ」— 02

- 10 幸運なる出会い | 平栗洋三
12 町田市立国際版画美術館開館と大学版画展 | 遠藤竜太
14 大学版画展のころ | 生嶋順理
16 すばらしき野放し状態 | 倉地比沙支
18 あの頃 1980年代— 領域の横断と版画概念の拡大 — | 池垣タダヒコ
20 版画の場所 1980～1990 | 長尾浩幸
23 大学版画展への憧れ | 三枝孝司

論文

- 25 浴室をモチーフとした水性木版画 | 栗田ふみか
32 保育者養成における版画教育の位置づけと事例 | 宮城正作
38 幼児の造形活動における版画制作のための教材研究とその実践 | 小野修平

研究報告

- 47 東京造形大学ハイブリッド科目による「横断的」学習の試み | 佐竹浩樹、他
54 板紙凹凸版画技法を学ぶ— 生活美術を通して — | 大堀恵子

トピックス

- 60 水彩絵具によるモノタイプの技法およびワークショップでの展開 | 常田泰由
64 ノントキシック銅版画技法ワークショップ in 東京 | 湊七雄
66 Print Media Review Meeting— 大学交流合評会 | 大西伸明
67 社会人向け版画講座を実施して— 芸短オープンカレッジ | 野村菜美

活動報告

- 69 「第42回全国大学版画展」報告 | 山崎慧
71 公開セミナー「版画から写真へ」講師：大島成己 | 山崎慧
73 「第11回大学版画展受賞者展」報告 | 奥野正人
74 「第11回大学版画展受賞者展」山形巡回報告「版画の断層— 5」 | 若月公平
75 九州・沖縄版画プロジェクト2017 | 古本元治、加藤恵

大学版画展

- 76 第42回全国大学版画展 展評 | 藤村拓也
77 第42回全国大学版画展 町田市立国際版画美術館収蔵賞作品一覧

第42回全国大学版画展プレゼント作品

- 81 第42回全国大学版画展 プレゼント作品

事務局報告

- 82 九州産業大学

編集後記

- 83 大島成己

実りを後に残すために

版画学会会長（京都市立芸術大学 教授）

出原 司

名称が変わった版画学会 このことが確定したのはもう5年前で会誌のタイトルからも大学と言う文字が無くなった。懸案だった事業も少しずつ形を成してきた。会議の報告や会計報告をよく読まないといわかりにくいかも知れないが学会誌がより身近で利用しやすいものなるため努力をしてもらっている。いっぽうで直近、会長をされていた、有地好登先生や小林敬生先生のご努力、運営に携わっていただいた先生がたの無償のお力添えと学会の予算を使わせてもらって、これまでの二つの大事な事業である大学版画展と、版画表現のための研究発表とその記録である学会誌に加えてアーカイバル事業（もちろん町田市立国際版画美術館の事業なので、実際汗をかかれていますのは館員の皆さんですが、お手伝いをすることで私達の持つリソースを過去から未来につなげるために整理や保存する場所を増やしたいのだ）などがスタートしている。

名を変えて5年の時期を種まきの時期だとすれば今後の5年ほどはこれらの事業が実りの季節を迎えると思いたい。歴史が浅いと思っていた版画の学会もそれなりに実績を積み上げて目標にかなり近づいたのではないかと思う。過去の紙面を参照することや当事者に話を聞いた限りでは少なくとも目標の一部分は日本の高等教育機関に版画教育と言う項目を付け加えてもらおうということだった。そうすれば当時議論のさなかにあった「アーティストは版画を作るべきか？」（ものすごく端折った言いかたになっているが）についての答えも出てくるに違いなかった。

版画とはなにかと言う昔ながらの問いに対してオリジナル版画規定以降、日本文化と西洋文化、ハイカルチャーとサブカルといった二元論的な位置づけや19世紀的な博物学的地図作り、自然科学と文化を等しく読み解こうと試みた論説など（よけいにややこしくなったじゃないのとは仰有らず、ここは豊かになったと思し召されよ）がにぎやかに展開されることとなった。次の5年が終わったころアーカイブ事業が充実

しデータを読み解くことがもっと細かくできるようになれば(今のところ希望的予測でしかないのだが)きっと全国の「版画教室」からは多くの素晴らしいアーティストが誕生したのだと言うことが立証されるだろう。そして今、美術の世界で起こっていることを俯瞰して、その多くが実に版画的またはその裏返しと言って良いことに気付くだろう。たとえば新しい形態の文学や演劇の形式、ファッションの新しい流行の兆しが見えはじめる時、決まって本流からは相手にされない、そのため幼年期の芸術ジャンルは何とか自分を大きく見せようと様々な検証を行い、また啓蒙活動も惜しまない。時が経ち、気がついてみると本流は元あったところにはなくなりその存在が危惧されるようになって、かつて新参者と思われていた形式や流行の助けを借りる事になる。

なぜこんな話をしているかというと、古い号を読み返してみると「版画芸術」を日本の文化的風土に根付かせるため、的な言葉がたくさん見受けられるからだ。また、どんな出版物にも最終ページかどこかに何々のため出版するものであるというのをよく見かけるが、版画学会では、それが先ほどの「版画芸術」を日本の云々と言うステートメントになるのだろう。そろそろ新たな宣言文に変えたほうが良いように思うのだ。版画が目指した絵画・彫刻と言う芸術表現がいまや社会との関わりの、ポスト・インターネットの、ヴァナキュラーな、バイオロジカルな、アーカイバルな、といった具合にその形を日々柔軟に変えて行くような状況で「版画芸術」も目的を変えて行かざるを得ないと思うからだ。さいわい「版画」はその出自から記録性やジャーナルとの親和性を持ち、且つテクノロジーやある意味始めからファウンドフォトも自家薬籠中とも……（フォトばかりとは言えないかも知れないけど）私見では、もちろん「版画」の内包するインクや版の物質性の、また平面やレイヤーについての議論だけではたらず、これまでの歴史性を臆面なく取り込む必要があるかもしれない。

話は始めに戻るが、なにを学会の事業の軸に据えるのかを考えてみると、これからも作り続けて行くために、何が必要なのか？何と比較して判断すべきなのか、それらを次に繋げて行くことも、三つの事業、展覧会と学会誌とアーカイブを分け隔てなくひとつも欠けることなく取り組むことで実現できるのでは、と思えるのだ。2018年1月

2017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、6作品をご紹介します。

吉田仁美 YOSHIDA Hitomi

越智也実 OCHI Narimi

濱田路子 HAMADA Michiko

石場文子 ISHIBA Ayako

児玉太一 KODAMA Taichi

河股由希 KAWAMATA Yuki



吉田仁美展 -霧中の瞬き-
2017年7月29日～8月6日 | 小杉画廊（東京）

《Light sleep》
90 × 120cm | 水性木版、墨、和紙

多摩美術大学 吉田仁美

1988年 静岡県生まれ

2013年 多摩美術大学大学院修士課程美術研究科版画研究領域 修了

私の制作の動機は、感情〈不確定的で形の無いもの〉に器を与え、記録したい、というところにある。

その時々感じた感情を人や生物の形からコラージュして表現している。敢えて人の姿のみで表現しないのは、感情の理性的もしくは意識的な側面には人の形を、より原始的な側面を動植物的要素の形を用いて表現しようとしているためである。単純なイメージからの連想ではあるが、このリンクしたイメージを糸口にその時に感じた形をスケッチし集積する。そして拾い集めたスケッチをコラージュし、更に別のイメージ

に昇華していく。そうしたイメージの集合体から未だその姿を明確に確認することが出来ない、自分自身からだけでは創造しえない形との遭遇を探している。



夜のくさはらを彷徨う。
2017年9月4日～16日
ギャラリーなつか Cross View Arts(東京)



右：《記憶が喚起する出来事》
30 × 35cm | シルクスクリーン、紙

左：《身体にある水分は記憶を伴うのか。》
60 × 75cm | シルクスクリーン、紙

武蔵野美術大学 越智也実

1988年 愛媛県生まれ

2013年 武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻版画コース 修了

通り過ぎていった出来事は、どのような形で人の中に残り、記憶し、記録されていくのか。

私にとって”つくる”ということは記憶の痕跡を保持するということです。

描画、製版、印刷という工程を得てイメージを具現する「版」というメディアは、作品が出来上がるまでにいくつもの過程を積み重ねていきます。その中でもシルクスクリーンという技法は、自分の体重でインクを刷り落とすという行為を経て支持体に現象を定着させます。

支持体に十分に水を含ませながら水溶性のインクで印刷をすると、刷りあがったイメージは溶けて輪郭を失い、もとの形を失いながら支持体に染み込んでいきます。何度も繰り返し刷り重ねていくことで徐々に現れてくる現象をぼうっと見つめながら、匂いや触覚を回想し、保持し、支持体に閉じ込める。

この作業をある種「記録すること」だと考えています。



濱田路子展
2017年9月16日～10月7日
ギャラリーN 神田社宅（東京・神田）

《MCK》
77×80cm | 水性木版、墨、土佐和紙

濱田路子

1985年 東京都生まれ
2012年 多摩美術大学大学院 美術研究科絵画専攻版画領域 修了

1人で居るとき、人と居る時、まわりの状況により自身の意識は色々な方向に飛んでいく。自身と関係のある人々との、日常での関わりを写真に撮り、撮影した人物との関連性、エピソードなどを思い出しながら木版画を作っていく。

「知っている」と思っていた人を二次元に閉じ込めるときに、自分の「無意識」の部分を発見するときがある。

自分が自分を懐柔出来ない部分を、版画という技法を通じて露呈させていきたい。



2.5
2017年6月6日～11日 | KUNST ARZT（京都）
「写真的曖昧」
2018年2月3日～4日 | 金沢アートグミ

《2と3のあいだ（わたしの机とその周辺）》
72.8×54.5cm | インクジェット出力、紙

愛知県立芸術大学 石場文子

1991年 兵庫県生まれ
2016年 愛知県立芸術大学博士前期課程修了

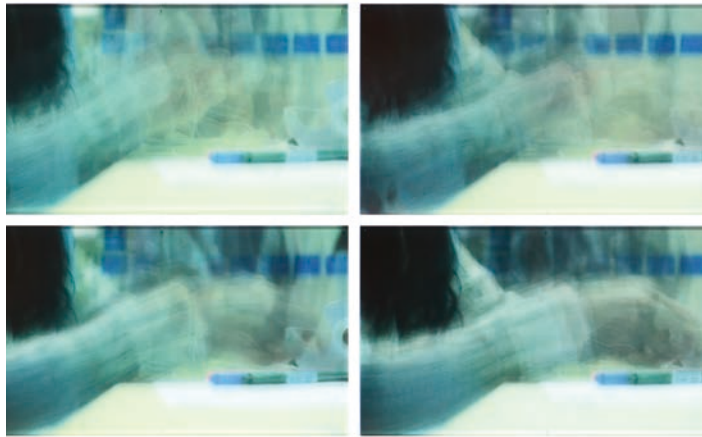
この作品はとても単純で、実際のものに輪郭線を引いて撮影しています。輪郭線がつくと平面っぽく見えるねとよく言っていたのですが、そもそも写真自体が平面です。

多くの人は絵画作品を見るときに画面、つまり描かれたイメージを見ていると思うのですが、わたしはもう一歩引いて、そのイメージも含めた見ているものは紙に過ぎないということを改めて提示したいと思っています。

数年前に、好きな画集の作品の実物を見る機会があ

りました。ずっと眺めていた作品を目の前にしたのに、がっかりしたのを覚えています。実物を見るまでは、その作品のフラットな色面や色使いにとっても惹かれていたのですが、実際の絵画作品は、絵の具が厚く盛られ、筆跡もしっかり残っていて、わたしが画集を見て感じていたフラットな色面も色も実物にはなかったからです。わたしが惹かれていたのは実物の絵画でなく、画集のあのページ、紙に印刷された作品の画面だったのです。そんな経験から、わたしは写真や版画作品を制作する上で紙に刷っているということを強く意識するようになりました。

紙だから平面だからダメということではなく、むしろ二次元の中に三次元もしくはそれ以上の別の次元のイメージが在ることは面白く、すごいことだと感じています。それをどう鑑賞者に意識させるか、それがわたしの作品制作の課題です。



個展「layer /image /link」
 2017 年 7 月 7 日～9 日 | ART OSAKA 2017 ホテルグランヴィア
 大阪 room.6310 (Gallery Yamaguchi Kunst-Bau、大阪)

(上段左から)
 《After Image_17_11 ～ After Image_17_14》
 22 × 39 × 0.8 cm | シルクスクリーン、アクリル板

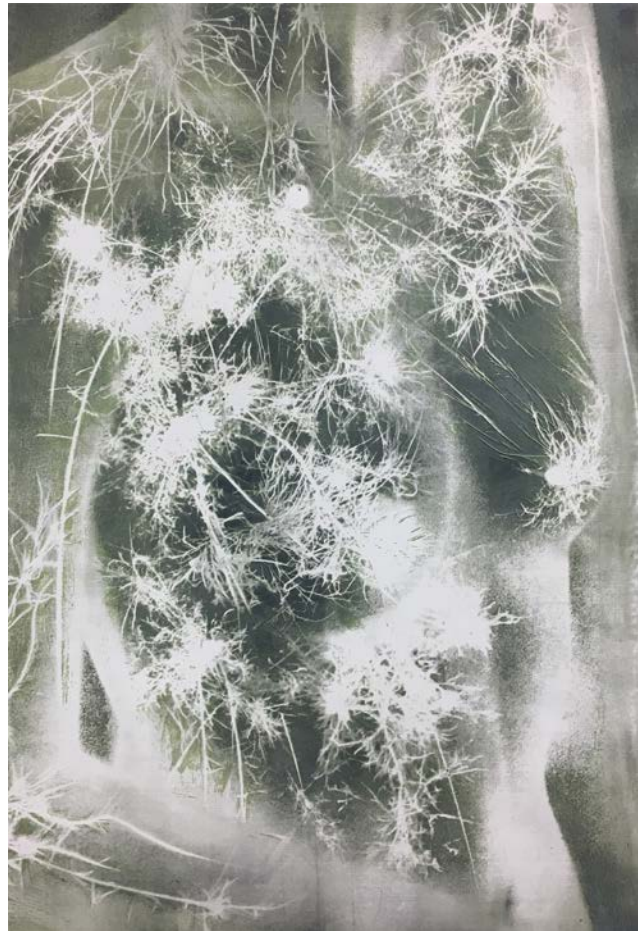
山陽学園短期大学

児玉太一

1978 年 京都府生まれ
 2013 年 京都市立芸術大学大学院美術研究科後期博士課程
 版画領域単位取得満期退学

After Image は、主としてデジタル一眼レフカメラで撮影したビデオを素材とした一連の作品である。作品は撮影したビデオをデジタル上で、24 から 29.97 フレームの連番の静止画像として出力し、生成した大量の静止画像のうちの数十枚をシルクスクリーンによって、アクリルの両面に幾層にも刷り重ね実現している。今日のな機材によって記録されたビデオから生ずるイメージは、制作者の意識外にある大量のイメージを自動的に生成する。三脚で固定化されたフレームの秩序のなか、被写体である人間の手の動作は、様々な作業をもって有機的に

動く。無秩序に、多様なイメージそれぞれが、作品画面全体に分散し、インク自体の透過性と、イメージが重なり合わないが故に、淡く記録される。この膨大なイメージのストックの、ランダムなイメージの組み合わせによって生起するイメージ自体に、これまでのあらゆるイメージの制作過程（フィルム上に描いた濃淡を写真製版の露光時間の長短によるハイキーからローキーまでのイメージの制作、ブロックアウト法を用いたネガティブドローイング、大量のデジタルドローイングと組み合わせ等）と通底した作品制作の動機があったように思われる。



うつす
 2017 年 10 月 7 日～15 日
 祇をん小西 (京都)

《another day -torso-》
 60 × 90 cm | エッチング、ハーネミューレ紙

京都市立芸術大学

河股 由希

1988 年 京都市生まれ
 2013 年 京都市立芸術大学修士課程絵画領域版画 修了

腐食の一方向にしか進まない性格と時間の不可逆性が一致していることから、銅版で時間のうつろいを表現したいと考えました。
 刷った後に再度同じの版に手を加え、その追加腐食の前後を左右並べた作品。同じ場所に刷り重ねて、変化がダブルイメージになっている作品。本刷りの隣にゴースト刷りをした作品などを制作しました。
 視点は変化の前なのか、後なのか。昔の思い出か、未来の想像か。シリーズのタイトルは「another day」です。

制作課程の中の様々な「うつす」という行為が、作家の意識が宿る場所でもあり、作品構造や質感の基礎であると考え、版画家桐月沙樹さん、染織家の大谷史乃さんとグループ展「うつす」を開催しました。その際に発表した新作です。

幸運なる出会い

郡山女子大学附属高等学校

平栗洋三

まず始めに、学会会員ではない私にこのような貴重な機会を与えてくださり、ありがとうございました。

私が学生だった 80 年代は現代美術界において版画家の活躍が著しい時代でありました。そんな中、地方の教員養成系大学の学生が大学版画展への出品を試みることになったのは、福島大学に着任間もない丸山浩司先生の熱意あふれるご指導があったからでした。

福島大学の学生として初めて大学版画展に出品したのは私の 1 つ上の先輩でした。その先輩がポップなスクリーンプリントの大作で初受賞し、大きな刺激を受けたものでした。（ちなみに先輩は現在、郡山市内の印刷会社の社長となり、地元の専門学校で後進の指導も担当されております。）1984 年の出来事だったかと思います。当時私は教育学部美術課程の 2 年生でしたが、高校まで運動部員で、本格的に美術を学び始めたばかりでしたので、4 年次に何を専攻していいか深い混迷の渦中にいました。先輩は丸山先生が赴任される前からたった一人でスクリーンプリントと格闘し独学で版画制作に打ち込んでいました。先輩にとって丸山先生の着任は「天から神が降りた」瞬間だったのだろうと容易に想像できます。

丸山先生が赴任されてから、版画用機材が次々と設置され、印刷実習室だった教室は版画室へと変貌し、現代美術や版画に興味を持つ学生のたまり場となるのでした。そんな中、先輩に影響を受けた私は、丸山先生の呼びかけに応じ、3 年次に大学版画展への出品をめざしスクリーンプリントの制作に取り組みました。そして、学内選考会を経て先輩と銅版に取り組む同級生と 3 人で出品することになりました。当時の大学版画展は丸の内画廊で開催されており、実家から借りたライトバンを運転して、直接搬入しました。もう 30 年以上も前の話ですが、当時の記憶は鮮明に覚えています。

80 年代は写真製版が全盛の時代で、特にスクリーンプリントにおいては、様々な表現が展開されていました。貧乏学生だった私は、自分で撮影した写真を使ったわけですが、フィルムに焼き付けるのではなく、紙へのコピーで対応しました。精緻さを求めるのではなく、素朴な表現を求めての手法だと自己弁解して、ローコストで仕上げることに努めました。コピー用紙にサラダ油を含ませて透明にし、写真製版する方法でした。また、当時自分の存在価値について悩むことが多く、自画像や知人の肖像を描いたり、自刻像を作ったりしていました。出品作も水面に映る自分の姿をモチーフ

1964 年 福島県郡山市生まれ

1987 年 福島大学教育学部卒業

現在 郡山女子大学附属高等学校教頭

にしたものです。水面のリアルさを再現するため透明な塩化ビニール板に両面からプリントしました。写真を活用すると、ネガとポジの関係を考えさせられることから、素直にその関係を制作意図に取り入れました。技術的にはとても稚拙な作品でしたが、入賞の知らせが届いたときには、「これで先輩に一步近づけた」と喜ぶとともに、2 年連続の入賞を狙う契機となりました。結局 2 年目は技術的な側面に重きを置きすぎて、内容が伴わず、入賞に届きませんでしたが、大学版画展に臨む意識が私の制作の原動力になり、4 年次には迷いなく版画を専攻し、夢中で制作に打ち込むことができました。その後、後輩たちがめざましい活躍をし、丸山研究室の存在が注目されることになりました。大学版画展はもとより、版画協会展で協会賞を取る後輩や各種木版画展で入賞する後輩など、地方の教育大学としてはこれまでになかったと思われる程、多くの作家が育ちました。その後、丸山先生が愛知県立芸術大学へご転勤されると、福島大学で版画に打ち込む学生が見られなくなり、とても寂しい思いをしました。

私は、幸運にも丸山先生が福島大学に着任された年に入学しました。先生が学生を第一に考えてくださり、版画に打ち込める環境を整えてくださったおかげで今の自分があるだと思うと、ただただ感謝の気持ちでいっぱいです。現在、私は美術科のある私立高校で教員を務めています。丸山先生のように影響力の大きな存在に成長するべく、美術教育に力を注ぐ傍ら、県内の版画界の活性化をめざし、地元作家や福島大学の後輩たちと各種版画展を開催してきました。これからも地元密着の活動を継続していきたいと考えているところです。



第 10 回展受賞作品《Refraction》
84 × 55cm | 塩ビ板に表裏両面からスクリーンプリント | 1985 年



《窓辺の記憶 ～祈～》
93 × 70cm | スクリーンプリント | 2015 年

町田市立国際版画美術館開館と 大学版画展

武蔵野美術大学

遠藤竜太

私が大学版画展に出品したのは、第8回展と第10回展（第10回展で受賞）でした。その頃は今と違い、都心の一つの画廊が展覧会場となっていました。出品する大学も多くはなく、作品も小さかったのを覚えています。その後、会場が町田市立国際版画美術館に移って以降、近年の出品作品の質・量の充実ぶりを見るにつけ、この間における各大学での版画教育の成果とその意義を再認識します。そしてこの劇的な進展の陰には、版画学会を牽引してきた先生たちの情熱と、会場となる町田市立国際版画美術館の存在が大きく寄与してきたことを実感します。

さて、ずいぶん昔の話となりますが、私の学生時代の様子を記したいと思います。私は、武蔵野美術大学で油絵を学びました。3年生のときに正課科目以外で開かれていた清水昭八先生の版画ゼミに参加してから、石に描いて刷るプロセスに惹かれて、時間を見つけては版画工房に入り浸り、リトグラフ制作に没頭していきました。石版画はなかなか思い通りにならなかったですが、思いがけない発見が沢山あったからです。現在の私の制作ではPS版やアルミ版を使いますが、最初に清水先生から石での技術を習ったことが、金属版を使う今でも大きな財産になっていると感じます。また、版画ゼミでお世話になった永井研治先生、助手だった若月公平先生はじめ版画研究室の方々との出会いが、本格的に版画を学ぼうと思うきっかけでした。そして残念ながら受賞は出来ませんでした。が、大学版画展（第8回）に出品して、ようやくやりたいこと、自分の居場所が見つかったように感じていたのです。しかし当時、武蔵美にはまだ版画のコースも大学院も開設されていなかったのに、版画を研究するには他大学の大学院に行くしかなく、経験が少ないのにも関わらず、多摩美術大学の大学院版画専攻への進学を希望しました。なお、この頃の武蔵美の詳細な様子は、前号の47号（2017年）に若月先生が執筆されているので参照していただけたら把握していただけます。

では、進学した多摩美の大学院について触れます。その頃の多摩美大学院は学部とは別キャンパスで上野毛にあり、常駐する助手さんは居らず、そのため学生の自治によってそれぞれの工房が管理されていました。おおらかな時代だった事もあり、徹夜での制作も黙認されていたのか、講評会前には何日も泊り込んだものです。第10回展に出品した《遅延する日常》も

そのようにして制作した作品です。同級生や先輩に恵まれて、他大学出身でありながら、すぐにその環境に溶け込む事が出来たのは幸運だったと思います。設備に関しては、その当時では平均的なもので、もちろん空調設備は無く、夏のリトグラフ制作はほんとに大変な作業でした。インクの粘度調整や湿し液の工夫で、版を壊さないように苦心をしたものです。

私が指導を受けた教授は、吹田文明先生、深沢幸雄先生、小作青史先生です。担当の小作先生はよく工房に来て、ベニヤ板を版材とするリトグラフの研究をされていました。版画の普及を念頭に置き、思いついたアイデアをすぐに試して様々な技法として確立されたのですから、まさに日本のゼネフェルダーだと言えるでしょう。教授3名が揃う講評会は、圧倒的な迫力でした。大学院1年生のときの最初の講評会は今もよく思い出します。吹田先生に「小作の絵になってしまうぞ」と評され、深沢先生に「垂流ではいけない」と静かに諭されました。独創であれ、という表現の本質を深く教示いただいた批評でした。

私は現在、武蔵野美術大学で指導をしています。が、武蔵美に大学院版画コースが設置されたのが1987年であり、町田市立国際版画美術館開館と重なります。多摩美大学院を86年に修了後、武蔵美の版画研究室に教務補助員として勤めることになりました。その年に油絵学科に3年次から選択できる版画クラスができ、翌年に大学院版画コースが清水昭八教授、前田常作教授、池田良二助教授でスタートしたのです。版画クラスの第一期生に高浜利也氏（現教授）がいました。この頃は、いわゆるバブル経済のはじまりにあたり、版画工房の設備も躊躇無く一気に充実していきました。清水先生の考案した多目的プレス（通称、昭八プレス）や池田先生、若月先生の設計した腐蝕槽が完成したのもこの頃です。版画クラスの設置が他大学よりも遅れていたのも、教育方法の面だけでなく設備でも一刻も早く追いつこうと熱心に研究されていたことを覚えています。

80年代の状況を大学版画展の出来事で振り返ると、やはり1987年の町田市立国際版画美術館開館が大きな転換点となっているのではないのでしょうか。その年以降、飛躍的に参加校と出品者を増やし、作品のサイズの大型化、多様化にもつながっていきました。立派な展覧会場を得ることによって各大学の取り組みも更

に意欲的となり、斬新で実験的な作品も並び、一般の観衆の版画に対する認識をも徐々に変化させてきたと思います。また、大学版画展を起点に多くの版画家・美術家が育っていきました。それだけ重要な役割を果たしてきたと言えます。それから30年、全国の大学が現在厳しい局面にあるのも事実です。成熟した版画学会が今後どのように展開していくのか、難しい課題に直面するかもしれません。しかし、版画に自身の進むべき道を発見したり、自分の居場所を見いだしたりする学生のことを思い、大学版画展で育った会員で構成する版画学会だからこそ、皆で協力してそれを乗り越えていけるのではないかと考えています。



《遅延する日常》
55.0×80.0cm | リトグラフ | 1985年



《physica-sensus 2016 / torso》
92.0×138.0cm | リトグラフ、インクジェット | 2016年

大学版画展のころ

東京造形大学

生嶋順理

1961 年 熊本生まれ

1985 年 東京造形大学造形学部美術学科卒業

1987 年 東京藝術大学大学院美術研究科修士課程修了

現在 東京造形大学造形学部美術学科教授

私が全国大学版画展に出品したのは、学部4年生の1984年、第9回展である。その当時、1985年発行の大学版画研究会会報(13号)を参照しながら振り返ると、東京駅近くの丸の内画廊を会場にし、会期は夏休みの時期の8月27日から9月8日、前期と後期の入れ替えで展示していた。何度か展覧会の打ち合わせや搬入出、陳列などのために画廊へ行った記憶がある。出品校39校、122人の出品者から22名の買い上げ賞が決まり、一人2点の作品を納め、版画保存会と協賛各社へ贈られている。賞金は5000円だったが、私にとっては初めて版画作品で頂いたお金である。気がついたら無くなっていたが、代え難い経験が残った。

大学版画展への出品者は、4年生前期の講評会で先生方が選考していた。私たち学生は先生方の選考を隣の部屋で大変に緊張して待ち、選抜された学生の名前を読みあげられた覚えがある。選考に選ばれた喜びも選外の落胆も大きかった。受賞も同様である。この風

景は、現在まで繰り返されながら変化してきた。私の「大学版画展のころ」、その社会の価値観は画一化され抑圧的で、閉塞していたが明快だった。1990年代以降、それは多様化していく時代を迎えた。自己と他者あるいは社会構造との関わりが複雑化している中で、自己は不安定なまま社会に孤立しているように感じる。

1984年当時の東京造形大学の様子を写した映像が手元にある。卒業記念に同級生が、当時珍しいビデオカメラを借り出し撮影したものだ。そこには豊かな自然に囲まれた開学以来の懐かしい八王子市高尾校舎(現在、八王子市相原)の様子が写る。高い天井に斜傾した大きな北窓のプレハブ作りのアトリエに、各種プレス機が1部屋に並ぶ。リトグラフでは石版石からアルミ版、PS版まで経験し、銅版の腐食技法やシルクスクリーンの感光製版においても、寒いことを除けば、版技法を行うには既に充実した設備であった。映像には、卒業前の講評会での先生と学生たちの様子が映っている。馬場櫛男先生、原健先生の2名の専任教員と、清塚紀子先生、園山晴巳先生、若生秀二先生の非常勤講師の先生方が学生の作品を個々に講評している。他にも伊東榮特先生に木版を集中授業として教えて頂いた。講評を聞く側には1学年先輩の山本早苗さん(現在も長崎を拠点として国際的に発表活動が続けていらっしゃる)が、真剣に聞き入っている姿が見える。当時、本学には大学院が無く(2005年修士課程開設、2016年博士後期課程新設)、多分、研究生として残られていたと思う。研究生には古川仁史さんもいらっしやった。古川さんは、その後、シルクスクリーンを担当する非常勤講師として本学に勤められた。また、1学年後輩の井上厚君の姿も映る。井上君も作家として現在活躍しており、山本さん、古川さん、井上君共に大学版画展受賞者である。講評会は午前中から初め、間を空けて夕方の7時まで及んでいる。授業時間に縛られている現在と比べると、実にゆったりと時間を使って言葉のやり取りを行なっている。現在の講評会は随分形式的になっているとつくづく感じる。作品を通して考えを求め合うやりとり、当時の先生たちは学生を作家として扱おうとしてくれていたとを感じる。そこにしっかり作らなければとの覚悟も芽生えた。今は、卒業まで学生のままだに扱っている。先生、楽しかったですと近年の卒業式で言われて、はたと気づいた。

少しずつ当時が思い出される。東京造形大学では「版画」という言葉は使わない。当時から「版表現」とし

て絵画専攻の4つの領域(当時:具象・非具象・版・古典、現在:形象・概念・版・広域)の一つとして扱われている。教員や学生もその領域内で閉じることなく交流があり、その場合は、絵画表現としての「版」を考える姿勢を自然に育てる環境であった。他の表現領域の考えや作品が近くにあり、それに触れることで、自分自身のことについて考えることができたと思う。その後、進学した東京藝術大学大学院は違っていた。そこは当時既に「版画研究室」があり、当然、そこは版画を学ぶ場所であり他の領域から隔たった雰囲気があった。版画研究室の中でも版種ごとに部屋が分かれていた。私が大学院生の間、自分自身の版種に没頭して制作出来たのもこの環境のおかげだった。東京藝術大学は、それだけで様々な人が自ずと集まる恵まれた場所である。「版画」に閉じることが逆にその価値を示し、様々な先生や作家に出会う機会も得ることができた。小林忠良先生と野田哲也先生の二つの版画研究室があり、それぞれ銅版画とリトグラフ、木版画とシルクスクリーンの版種で分かれていた。非常勤の先生方が入れ替わることで研究室や版種ごと部屋の雰囲気も変化していた。私が大学院生から助手までの期間に、赤塚祐二先生、木村希八先生がリトグラフの先生として、島州一先生、吉田克郎先生がシルクスクリーンの先生として来られた。

当時の日本の美術状況としては、近現代の世界の美術状況が把握され、その文脈に沿った表現活動において評価された作家が大学にも教員として登場していた。当時は美術の情報を得にくかったが、探すことが楽しみでもある時代だった。『美術手帖』や『みづゑ』などの古本を探し、池袋西武にあった西武美術館横のアール・ヴィヴァンで新しい美術や音楽に触れ、銀座のイエナ書店で洋書を探した。そんな日々の美大生にとって、その情報に登場する作家たちは大スターであった。コンセプチュアルやミニマル・アートなどが現代美術の趨勢として扱われながら、海外からの新しい情報として新表現主義の作家たちが紹介された時代であった。

また、この時期は美大受験の競争率が最も高かった時期でもある。私の時期でも現役生での絵画専攻への進学者は数人で、1浪であった自分を含めても10名もいなかった。2浪入学で普通という時代。描くことに、美術大学に入った時点で既に極めて高度な描写力や表現力を備えていた学生たちは、入学するといきなり描くことの意味を問い直された。近代以降の絵画表

現の文脈をたどり、現在としての自己表現を示すことが求められる。2次元のイリュージョンに類い稀な才能をもつ者の多くは、その情緒性や物語性において現代の美術表現おける位置を見失い、それを実現できる場を探さなければならなかった。この時期の美術大学において「版画」という領域が、このような者たちにとって居心地の良い制作の場になっていたことは確かであり、そこから優れた作家を輩出したことも確かである。しかしながら、このような場に閉ざした「版画」では、今日の美術及び美術大学の場においては、今後に展開していく力を持ち続けることが困難になっている。多くの大学において「版画」ではなく「版表現」という言葉がその領域の説明に多く使われるようになったことは、このような背景を持っているからである。



《ここに青が・・・》
64×90cm | リトグラフ | 1984年



《air 2017 Lit》
68.5×49cm | リトグラフ | 2017年

すばらしき野放し状態

愛知県立芸術大学

倉地比沙支

1961 年 愛知県生まれ

1986 年 愛知県立芸術大学大学院油画専攻修了

現在 愛知県立芸術大学美術学部油画専攻教授（版画研究室）

「テニスコートで刷れるんじゃないの？」大型版画が摺りたくて、わずかな期待を胸に軽トラに拭き上げた銅版とフェルトを積んで、キジやタヌキがいる大学のグラウンドへと走った。目指すはテニスコートのグラウンド用大型整地ローラーだ。摺刷結果は無残なものだったが、これが我々の日常だった。版画コースもない、期間限定の版画工房（2 ヶ月程度）、版画プロパーの不在等々、自由な工房使用を教授に嘆願したが、通年解放になったのは私が卒業した後だった。

名古屋を東に横断する愛知県東部の長久手丘陵地帯、今ではショッピングモールや住宅ですっかり市街地化したが、当時大学の周囲には何も無く、農家と農家を改造した下宿が点在する田舎、そんななだらかな草原にポツンと愛知芸大はあった。先輩には、大学の池の鯉を味噌汁の具にし、パチンコでキジバトを落として食す猛者もいたが、テレビも電話もエアコンもない、はやり始めたインベーダーゲームとは程遠い大学生活だった。そんな大学のグラウンド奥に、汗と黴臭さが入り混じった男ばかりのクラブハウス、せいぜい4 畳半程度のスペースに幅 45 センチの銅版画プレス機

が1 台鎮座する、そこが大学での私の版画の原点である。夜中は警備員さんに見つからないように、巡回の時間は消灯しながらカッターメゾやリトペーパー（リトグラフの紙版＝当時販売されていた）で版画作品のようなものを作っていた。大学院に進学し、大学の工房をなんとか2 か月ぐらいは使用できるようになったものの、大学版画展制作の時期は閉鎖されるため、先輩や11 匹の猫がいる友人のプレス機を借りながら作品制作をした記憶がある。私の雁皮刷りの買い上げ作品には、今でも猫の毛が摺り込まれているかもしれない。

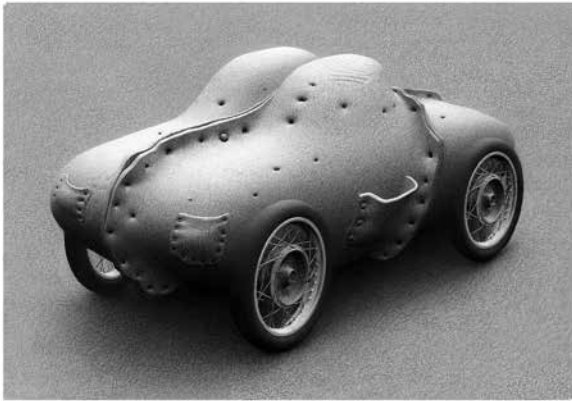
1980 年代、時代はニューペインティング。バスキア、シュナーベル、ステラなどの作家による大型ペインティングや版画が美術界を席捲し、創立 20 年しか経っていない若い大学で、美術界で活躍する先輩もなく、評価される道程も見えないまま、学びながら見出した個性や表現の特質を、どう完成や発表に繋げればいいのか？芸大生が当たり前のように考える図式が見出せずにいた。のちに国際作家になる奈良美智氏、杉戸洋氏もいたが、個々が独学で探し出すしかない悶々とした状況が我々全体を覆っていたと思う。そうした大学の油画専攻の中に弱小の版画工房はあり、1987 年にいよいよ念願かなって通年開放となったのである。それは版画経験のある油画専攻教員の兼任という体制で、専門教員不在のスタートであった。油画指導の傍らで建築空間と版表現との関係性を説いた山本富章氏や版の仕組みや媒体としての版を試行する設楽知昭氏ら、現代美術志向の教員と非常勤助手として私が補助役を担当した。学生には、後の愛知芸大教員となる井出創太郎氏やシラパコーン大学（タイ）学部長のヤナウィット・クンチャエトーン氏も在籍した。カリキュラムは集中授業で油画専攻の学部3 年生が6 週間、大学院生が4 週間程度使用するのみで、あとは希望者による自由制作空間となる。油画専攻に限らず多領域の学生も自由にこの工房を使用し版画制作ができる。実際、デザイン専攻の丸山ももこ氏（ビオレママのイラストレーター）は卒業制作をドライポイントで制作した。年間に1 泊2 日程度外部から非常勤講師を招聘し、東京藝大から中林忠良先生、京都芸大から吉原英雄先生、サム・フランシスのプリンターだった高月仁先生、鉛箔刷りの銅版作家である清塚紀子先生、杉板に描くように彫る水性木版の磯見輝夫先生、饅頭の摺師である岡部徳三先生ら、多彩な講師陣が来校し、版画の

HOW TO からイズム、お酒やダンディズムまで享受できる贅沢な環境だった。情報に枯渇していた我々にとってまさに救いの神であり、様々なことを吸収できたと思う。とは言え、ほとんどの日常は専門スタッフ不在の状況であり、通常の版画専攻や研究室では当たり前前に享受できる内容を、遠回りして独学で会得するしかない野放し状態にあった。逆に一般的な4 版種だけではなく、通常ではやらないような、例えば地面に穴を掘り、彩色した版木と紙を地中に埋め1 週間ほど放置してから取り出すとか、キュービー人形にインクを詰め拭き上げる石膏摺り、感光乳剤版画、ジェミナイ版画工房に触発されて研究室のゴミをミキサーで溶かして分厚いハンドメイドペーパーを漉き摺ったり、井出先生のように緑青摺りを発見したり、方法はつたないが様々なことが日夜研究室内で起きていた。方法は間違っていたが、冒頭で記したグラウンドまで軽トラを走らせることもその中の一つである。こうしたことの背景には、各自が一から独自の版表現や我々の研究室を作ろうとする自負やスピリットが、確実にあったからだと思う。

研究室の黎明期に愛芸版画を取り巻く環境は前述した油画の状況と同じで、「発見した版表現の特質を、どう完成や発表に繋げればいいのか？先輩や先生も無く、当たり前のように考える図式が見出せず、このポツンとした大地で個々が独学で探し出すしかない悶々とした状況が我々を覆っていた。」のである。版画分野に必要な、技法や方法が表現内容やコンセプトの情報交換などの外界との接点があまりにも少なかった。手わざを駆使した造形的観点から生み出される高度な関東の版画表現、コンテンポラリーアートと密接な関係を持ちながら進化する関西版画、大型化した版画表現、マキシグラフィカ、日本版画協会など、取り残された環境下で同世代の活躍や大学での版画制作環境の格差に焦燥感を抱きながら、我々は受け身にならずに外に向けて動き出せたのは、この悶々が原動力になっていると感ずる。カリキュラムも無いコースも無い野放し状態は、逆に版種の節別も無く、自由で自発的な試行や研究室使用が可能な「素晴らしき野放し状態」を作り出した。この理念が、液状化されたコース理念を基軸にした4 年後の版画専攻開設（1993 年、専門教員3 名）へと繋がって行くのである。



《sense of touch on my air 86》
36.5 × 36.5cm | 銅版4 版摺り | 1986 年



《new model》
76.5 × 109.7cm | 技法 印画紙に出力、ステンシル | 2006 年



《secret life 94-3》
94.5 × 94.5cm | 技法 リトエッチング | 1994 年

あの頃 1980 年代 —領域の横断と版画概念の拡大—

京都精華大学

池垣 タダヒコ

1955 年 京都生まれ
1982 年 嵯峨美術短期大学版画科専攻科修了
2006 年 京都市立芸術大学大学院美術研究科博士後期課程 単位取得満期退学
現在 京都精華大学 教授

あの頃といわれて、たまたま出てきた当時のノートを見返してみました。今の私があ頃の 40 年前には存在して無かったのは当然ですが、今からすれば絵も違うし文章も同じではありません。記憶の中ではその頃があって今があり、立派に同じ自分が繋がっていると思っていますが、当時の純粋さは恥ずかしくもあり稚拙だと思わされました。また、あるページには何やら「BPB-45 2.8 1/15」や「LBA16、8 1/30」、「BPB-53 2.8 1/30」などと書かれた表があって、よく考えてみると 4 色分解の撮影データだと判りました。当時は様々なカラーフィルターをカメラのレンズの前に取り付けて白黒のフィルムを使いイエロー、マゼンタ、シアン、スミ版と 4 回撮影してシルクスクリーンの色分解の版下原稿を作っていました。さらにそのネガを暗室で引き延ばして、リスフィルムの上にコンタクトスクリーンを置いてアミ点のかかったフィルム原稿を作ってシルクの紗枠に焼き付けて製版していた事が思い出されました。

今では、当たり前前にコンピューターがあり Photoshop で簡単に色分解が可能で、さらに網点も自由にかけられて製版できますが、逆に今、PC 無しでどうするのかを知っている学生は皆無でしょう。あの頃、80 年代はちょうどその境目でした。当時は高値である友人が 300 万円近くもかけて周辺機器を丸ごと揃えて披露してくれたりした事が思い出されます。マックと言われる PC が登場したのが 1984 年で、一般に普及するのはさらにその後で、当時は案内状を作るにしてもポジフィルムからキャビネ版に焼いた作品写真と写植で上がって来た文字を台紙に糊で切り貼りしてレイアウトし印刷所へ入稿していました。今それ

を行うと若い人には面白く思ってもらえるのかもしれませんが。少し前の使われなくなった印刷技術を芸術的に応用する事は版画的なので、これも今一度課題として挑戦する価値があるのかもしれませんが。

当時の関西の各大学での版画実技はそれぞれのカリキュラムに基本 4 版種がすべて均等に揃ってはいませんでした。木版画の専門的技術が高く伝統性の高い教室や、リトグラフによる色面抽象や構成が盛んな教室、また写真製版のシルクスクリーンが盛んな現代性の高い教室などそれぞれの教える先生の影響があきらかに出て、大学や教員によっても個性が様々でした。またそれらが互いの励みとなって全体な盛り上がりになっていたと思います。その中で私は銅版画がメジャーでした。銅版画はとりわけ個人的で、プレス機はどの教室にもありました。それぞれ各人が求心的な世界の探求を行っていたように思い出されます。私は自分の線的なドローイングの世界と銅版画の専門性を追いかけるのに夢中になっていました。技法書に、道具に、溶剤に、インクにグランド等、様々に夢中になれる物がありました。そして版画工房はもとより専門性のオーラが漂っていて、何から何迄特殊なものに囲まれているので、本当はその道の専門家になるのは相当な年数を要するはずなのに、早くその道の権威を背負った様な気分 に 陥 れ ました。私の様にすぐに職人っぽく振る舞いたい人には向いていると思います。さらに、版画作品も 15 点ほど作れば、額装して貸し画廊で個展も開催できてしまいます。そうなるとますます版画家として自己実現できてしまいました。私も 1981 年に 1 回目はエッチングとアクアチントの雁皮刷りで個展を開催し、1982 年の 2 回目は多版多色の銅版画で個展を開催してすっかり新鋭若手版画家気分でした。実はこの事も重要で、その道の作家としてデビュー出来る年齢を他のジャンルと比べてみると版画は早いと思いました。洋画や日本画はかなりの年数を経ないと新人として扱われなかった様に思います。大学に版画コース設立され工房が組み入れられたのも 1970 年後半からで、版画は比較的歴史が浅く、大きな裾野の広がっていない小規模のメディアなので、よく若手の活躍をおおいに尊重してくれていたのだと思います。

自分の出生の時や場所は自ら選べないと言いますが、大学を卒業して社会へ繋がる時期も選び難いものです。そのタイミングは運命的でそれ迄制作してきた自分の作品がいきなりどう世間に受け止められて組み込まれるかが問われる事になるからです。私の場合はメキシコ等へ放浪した事もありその時期を遅らせる事ができました。そのまま卒業していれば卒業時は 70 年代の観念、概念芸術（コンセプ

チュアル・アート）の真っ盛りの時代に突入しなければならなかったかもしれません。浪人をしたおかげで卒業時の世間の思潮は新表現主義の花開く時期で、それ迄の芸術は難解と言われていたモダニズム時代の終焉の時期に代わって、新たに何でも肯定的に捉えて専門領域もトランス（横断）しようといった機運に変わる時代でした。その頃のエピソードとして、若い作家がそれ迄しまい込んで見向きもしなかったイーゼルを再び取り出してきて大きなキャンパスに楽しそうに具体的なイメージの絵を描きだしたという例えもありました。そういう機運に押されて、そのまま銅版画作家でこの先々も続けて行こう思っていた考えを私も変える事になりました。私的な版画概念の拡大という試みなかもしれませんが。台座から離れた彫刻と迄は言いませんが、額縁から離れた版画家を意識する様になりました。

3 回目は銅版画の石膏刷りの技法で個展をしました。版画を額縁から飛び出させたいという思いからこれは良いアイデアだと思いました。菅野陽氏の『銅版画の技法』（美術出版社 1962）の中にその他の技法として石膏刷りの紹介がイラスト付きであり、これだと思ったのが契機でした。版を組み合わせて大型化を試みたり、歯科用の石膏を使ってみたり自分で試行錯誤して、レリーフ状のオブジェを制作して壁面に展示しました。一応の手応えはあったのですが、まだ版画の領域の中での事に思われました。当時の新潮はさらに大きい作品や展示空間全体を使うようなインスタレーションが台頭していました。それでそれらに対応するべくそれ迄のギャラリーに数点並べて版画の様に展示するのではなく、「一点で個展をする」と自分で決めて作品を制作しようと試みました。結果、4 回目の個展はそれ迄銅版画で用いていた 0.8mm 厚の銅板で 7m 以上のクジラを制作しました。《胡鯨》という作品です。その後、この銅板板金工作にはまり数年間の自身の制作スタイルになって行きました。銅という素材にはまったのでしょうか、結果相当な量の銅を買いました。版材として素材にイメージをゆだねるという関係よりも銅板という素材そのものが作品化した関係に変わっていったと思われます。何故こんな展開になったのでしょうか。版画という専門的な領域でオーソドックスを極めて行けば行く程に、その逆説のパラドックスも思い付くものだと思います。高度な専門領域でははいけない事、禁忌事項が必ず示されています。それを怠ると失敗してうまくいかない。しかしあえてそれを逆にすると今迄見た事も無い世界に出会えるという事もあるでしょう。しかし、版画工房の中で一人勝手にふざけては

いけません。他の人の迷惑にならない様に心がけルールを守って使用しましょう。

版画家と版材との関わり方は興味深く思います。素材と間接的にも直接的にもつき合えます。人それぞれの素材の選び方、その扱い方が千差万別にある工夫や発見があります。作家の得意な造形要素（色、形、素材）と関連しているようでもあります。それぞれのベストなマッチングによって今後もまだまだ新しい表現様式が生まれてくるという期待に満ちていると思われます。どこ迄も永遠につきあえる自分にあった素材と出会い、自分の最も興味のある造形要素を深められる版種と出会い、自分のオリジナルな表現スタイルを確立する。好きなモノに囲まれた幸せな芸術家となって一生を過ごしたい。そんな楽観的な生き方をメキシコで学んだかも知れない私にとって、版画は最適な生きる方法であるとの頃から思っています。



《*Swinging trees*》 | 1982 年
エッチング＋アクアチント雁皮紙刷り 二版多色銅版画
45 × 60cm



《“*Crown shyness*” *green*》 | 2017 年
銅板、エッチング、半田、アクリル彩色、他
42 × 52 × 5 cm

版画の場所 1980～1990

成安造形大学

長尾浩幸

1960 年 大阪市生まれ

1986 年 京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻
修士課程修了

現在 成安造形大学 教授

くかを迷っているときに、「絵画の骨組みを作るには、版画の組み立ててゆくやり方が使える」「近代を通過したあか抜けした仕事には魅力がある」など、これまで美術の授業で学ばなかった絵の作り方を教わりました。

私にとって合評会後の研究室や飲み会での会話は大切な講義でした。諸先生の様々な言葉が飛び交う場では、何も知らずに座っていたら会話について行けません。相槌を打ちながら知らない固有名詞や史実を手の裏に書きとどめて、翌日までに調べることで何とか対応していました。なかでも吉原先生から伺った、結成当初に参加していた具体美術協会（具体）の吉原治良さんの話、デモクラート美術家協会での瑛九さんの講評や泉茂さんとの技法研究の話、若い頃の井田照一さんの話がとても新鮮でした。

表現する時に自分を奮い立たせる言葉は、教科書や専門書の中にはありません。今から思えば毎回オーラル・ヒストリーを含んだ授業だったので、ふだん聞けないアートの文脈や作品論、創作に向き合う姿勢を知ることですしずつ作家になることへの意識が深まりました。数々の貴重な経験は、のちに本務校となった成安造形大学で具体の元永定正先生や今井祝雄先生との出会いに繋がりました。

大学版画展と 80 年代初頭の関西アートシーン

兵庫県立近代美術館主催の「アート・ナウ」(1)をはじめ、80 年代の前半は絵画や彫刻の作家達が主役で、版画を学んでいた学生にとってはいかににして批評の舞台に立てるかが悩みでした。

初めて大学版画展に出品することになったのは東京セントラル美術館主催の「'83 版画大賞展」に入選したリトグラフの作品でした。ニュー・ペインティング(2)を意識して表現主義的な絵画制作をしていた時期で、ブラシのストロークを使ってジンク板 6 版くらいに分解して描いた後に刷り上げました。会場は、銀座にあった丸の内画廊で上下に所狭と作品が掛けられていて、自分の作品を見つけると安心した反面、関東勢のテクニックや見せ方の旨さに驚きました。銅版画のビュランによる表現や雁皮刷りの効果など、大学生でありながらベテラン作家にも引けを取らない作品の数々でした。

しかし、自作の稚拙な表現に見えた作品を前にして、そもそも絵画空間の作り方が違うように感じました。版を分解して刷り終えた金属板を眺めて、これで何か出来ないかと考えていました。そこで自分には別の

方法論や手法が必要になりました。

私は版画の技術を通過させて、展示空間を重要な要素として作品に取り込めないか試みました。フィルムベースに指や筆で描いた複数の形から、気に入ったごく少数の形を選び出し、リノリウムのゴム板にシルクスクリーンで転写し、このイメージを切り抜いてできたものをたくさん制作し、会場では壁にピンで止めた状態にして上から日本画の顔料等で着色しました。

1985 年、初個展の会場になったギャラリー 16(京都)では、額装した版画作品と共に即興的なインスタレーションを行いました。この時に展示した凹版・平版の併用作品が大学版画展で買い上げ賞をいただきました。シルクスクリーンで複数の銅板にイメージを刷ってから腐食して切りとり、インクを詰めてから、つなぎ合わせて紙に刷った作品です。複雑な行程から生まれた作品ですが、版へのこだわりと版からの解放という二つの身振りを試みました。(図 1、図 2)

この展覧会を契機に、会場によっては一回性の出会いを試みた展示と配置を想定して図面を使った見せ方を工夫しました。さらに切り取ったリノリウムをブロンズやアルミニウムに鋳造にして発表しました。(図 3)

NEO GRAFICA と MAXI GRAPHICA

70 年代の東京国際版画ビエンナーレ展以降、「版画概念の拡大」や「写真・映像」についての論考は次第に版画から離れていて、批評の場は活性化しているとは言いがたい状況でした。一方で、80 年代前半のニュー・ペインティングやポスト・モダンの議論は、日本にも飛び火して美術界や若い作家たちを刺激していました。当時画廊巡りをしていた時の事でした。嵯峨美術短期大学の木村秀樹先生から、美術の動向と版画を取り巻く状況を憂いて「君はまわりを意識しているだけで何もしないのか」と投げかけられて戸惑いました。

京芸、京都精華大学、嵯峨美術短期大学の版画研究室には問題意識を共有できる作家仲間がいて、夜な夜な文脈読みと方法論を交わしていました。彼らとはライバルでしたが、すでにイエス・アート(3)は関西だけでなく関東でも知られていて、我々も何かやってみたいと考えていたのです。

版をメディウムとして捉え、多素材や支持体を自由な形で絵画や立体に用いる面白さを各々が表現しようと 1987 年「NEO GRAFICA ネオグラフィカ」(4)の企画に参加し、1990 年まで活動しました。

いまや高度なメディアの発達が私たちの視覚を取り巻く環境を変えています。写真や映像、印刷の技術革新による表現はこれまでの芸術の普遍的な価値を揺さぶっています。恐れずに新たな価値を提案するには「志を高く持つ」が必要です。一人では実現できないことも受け継いだ思想は形を変えて先に届けることができます。

私は、「版から版へー京都 1989ー」展(京都市美術館主催)(5)以降、すでに始動していた「MAXI GRAPHICA」(6)に合流することになりました。80 年代は次に進むだけではなく、作家として成長するうえでかけがえのない時間と場所を恩師や仲間と共有できた時期でした。



1. 第 10 回受賞作品《Untitled》
72 × 54 cm | 凹版・平版・併用 | 1985 年



2. 《works1985-1989 展 ギャラリー 16 の展示風景》
2014 年



3. (部分) ブロンズ鋳造、他 works1985-1989 展 ギャラリー
16 の展示風景 2014 年

註

1. アート・ナウ （主催：兵庫県立近代美術館・朝日新聞社） 1973 年に始まった「ART NOW」は、関西の新しい美術の動向を紹介し、現代美術の活動を活性化する展覧会として広く注目を集めた。カタログ：『アート・ナウ 全記録 1973—1990』（1992 年発行）に収録された「関西の 80 年代」をめぐる論争が興味深い。
2. ニュー・ペインティング 1980 年代に「新しい絵画」を求めた美術の動向として、欧米から発信され同時多発的なブームとなったが賛否の言説はそれぞれある。大型で表現主義的な、あるいは物語性のある作品群を発表することによって関西ニューウェーブと称される状況が生み出される契機となった。「絵画 1977—1987」展（主催：国立国際美術館 1987）では、日本と海外の作家 38 名の作品によって、

開館した 1977 年からから 1987 年までの絵画の変貌をかつてない規模で展望しようという意図のもとに開催された。

3. イエス・アート（ギャラリー白、大阪） 1982 ～ 1990 年 1982 年「イエス・アート／余りある表現展」京都芸大と大阪芸大の有志を中心に自主企画されたグループ展。その後の関西ニューウェーブの核となって注目された。
4. 1987 NEO GRAFICA ヘテロ、あるいは版の境位（エレマン）出品者：池垣タダヒコ／稲垣敦雄／大島成己／片山雅史／玉井立也／鳥井雅子／長尾浩幸／西村正幸／濱田弘明 執筆：井上明彦（出品作家は入れ替わって、'88・'89・'90 ギャラリー白、大阪にて開催）作家有志の自主企画。毎回ゲスト作家を招き、展覧会にあわせて座談会も行った。1987 年発行のリーフレットの序文、「ヘテロ、あるいは版の境位(エレマン)」の中で、井上明彦氏が制作の場面にあつては、対立なき融合（例えば絵画と版画の）は極めて退屈な結果を招きやすい。異種族間の混雑 *heteroplasty* は、相互の絶対的対立そのものにおいて遂行されねばなるまい。ジャンルとしての絵画を手前に欲動として絵画があるように、ジャンルとしての版画の手前に、欲動としての版、版の境位（エレマン）が存在する」と述べている。
5. 特別展「版から版へ—京都 1989—*Intersection of Printing*」（主催：京都市美術館）「本展は今一度版の可能性へまなざしを向け、あるいはまた版と関わる中から新たな表現を開拓する多様な仕事が交差する場とすることで、版をめぐる“表現の現在”を探ろうとするものです。」（図録の挨拶文から抜粋）出品者：秋岡美帆／安東菜々／池垣タダヒコ／出原司／大島成己／片山雅史／岸中延年／木村秀樹／小枝繁昭／佐久間嘉明／篠原猛史／杉山晶子／中川佳宣／中村美知生／長尾浩幸／橋本文良／濱田弘明 カatalog（1989 年発行）：執筆「版のダイナミズム」中谷至宏
カタログの中で中谷至宏氏は「京都を中心とした地域で活動する作家に限定する結果となったのは、当美術館の地域性によるところもあるが、常に版に関わりながらも版をメディアとして相対化し、同時にそのプリミティブな特質に目をむけようとする意欲的な試みが、この地域に顕著であると考ええるからでもある。」と述べている。
6. MAXI GRAPHICA マキシグラフィカは、版画表現の可能性を最大限に追求することを目的に 1987 年に京都を拠点に結成。これまでの版サイズを超えた巨大な作品や様々な技法や素材による版表現の試みがなされ、版画が絵画と同等のスケール感だけではなく、現代美術における批評性の獲得を目指していた。
1988 MAXI GRAPHICA（京都市美術館） 第1回展の出品者：木村秀樹／田中孝／安東菜々／中路規夫／出原司／小枝繁昭／濱田弘明

｜特集「大学版画展のころ」— 02 ｜

大学版画展への憧れ

九州産業大学

三枝孝司

私にとって大学版画展は悔しい辛い思い出しかない。このテーマで多くの先生方が執筆されているが、他の先生のように大学版画展の華々しい思い出がない。暗い話題から入ってしまい申し訳ないが、大学版画展に出品できなかった学生の視点で話をしたいと思う。当時はかなりネガティブであつたと思うが、今となつては良い経験になったと感じている。

私が版画を本格的に意識し始めたのは、多摩美術大学2年生の頃だった。それまで油画を中心に制作をしてきた私にとって版画は垢抜けた都会的な雰囲気がして新鮮だった。それは絵画にはない手の痕跡をストレートに感じさせない間接表現の魅力があつたからだと思う。当時の多摩美術大学の版画教育は現在のように版画専攻はなく、油画専攻からコース選択で学べるようになっていた。初めは描くという行為と関連性が強い、銅版画カリトグラフを学びたいと考えていたが最終的には、木版画を中心とした凸版表現を学び研究することになった。それは他の版種と比べ技法がシンプルであることと、表現できる材料が豊富であるため、創意工夫がしやすいことにあつた。

当時、多摩美術大学で木版の指導を担当されていたのが、吹田文明先生と河内成幸先生であつた。吹田先生はラワンベニア板を版材に利用し、水性与油性インクを併用した版をご自身で考案されたプレス機で刷る多色木版画を制作されており、河内先生はクリアラッカーで耐水面を形成して、版面の水性インクをプレス機で刷り取る木版凹版を考案し作品を制作していた。お二人の先生とも独創的な作品を制作されており、それまで考えていた木版画の概念を変えざるを得なかつた。

また多摩美術大学の木版画教育の導入課題が非常に魅力的であつた。彫刻刀による彫り中心で製版するのではなく、様々な物を接着材で貼り付けるコラグラフにより製版する方法で指導されていた。先にも述べたが凸版画は他の版種に比べて製版が最もシンプルである。凸部を様々な方法で形成できれば成立する。従来の木版画のように、刀を使い彫ることによって製版しても可能であるし、アクリル系下地剤のジェッソやモデリングペースト等で盛り上げて凸部形成することも出来る。また、紙や布等のテクスチュアーを貼り付けるコログラフも可能である。つまりその凸部形成の方法は、彫りや削りによる「カービング」と他素材の盛り付けや貼り付けによる「モデリング」の2つの方法が可能である。しかし、彫りによるカービングは浮世絵の時代もそうだったように、彫りの技術の修練が必

1963 年 秋田県生まれ

1987 年 多摩美術大学大学院美術研究科版画専攻修了

2005 年 九州産業大学大学院後期博士課程修了

現在 九州産業大学芸術学部ビジュアルデザイン学科教授

要である。長期間の修行を経ないとその技術が習得できない難しさがある。モデリングの方法では技術的な問題点がない。極端なことを言えば、小学生や幼稚園の美術・図画工作の時間でも制作可能である。また、モデリングにはカービングにないマチエール（画肌）の効果がある。原画を忠実に再現するカービングは意図的でシャープな表現になるのに対し、モデリングはマチエールの持つ偶然性とある種のリアリティーを感じる独特のニュアンスを生むことができる。その効果は拓本に近いもので、現物の表面の肌合いを写し取るため、そのような感覚が生まれると思う。モデリングで凸版を製版する方法では、素材や材料の幅が広がる。基底材に木を使う必要もないし、凸部を形成するものであればいかなる素材も可能である。そのため様々な実験が新しい表現に繋がる可能性がある。「これを刷ったらどうなるか？」その好奇心こそ版表現の可能性を生む大きな要素であったと思う。

私は学生の頃から、前記のようなことを踏まえつつ、先人の版表現を参考にしながら、独自の表現を模索した。版のマチエールによる効果から絵のイメージやコンセプトを組み立てる方法を取り入れ研究を進めた。その結果、版表現を自分のイメージに強引に結び付けるよりも、版の力を取り入れ、版のマチエールを利用して表現へと変換していった方が、版表現の組み建て方としては効果的であることが理解できた。技法優先の考え方ではあるが、独自の表現を創るための手掛かりとしては非常に有効な方法であった。

当時の先輩方も版表現に対する技法研究は熱心で、それぞれ独創的なテクニックを開発し表現していたため非常に参考になったし、目標や憧れでもあった。私も先輩に勧められ、大学3年生後半から技法研究で生まれた作品を日本版画協会展に出品し、4年生では日動版画グランプリ展や期待の新人作家展等の公募展に出品し独自の技法を開発・発明しながら制作していた。

大学版画展は大学の出品点数が決まっているので、選ばれなければ出品できない。当時の多摩美術大学の場合、優れた作品を制作している大学院生が中心になって出品していた。私は4年生の後半頃から、作品に広がりがなく、小さくまとまってしまうことに悩んでいた。技法に溺れてはいけないことは百も承知ではあるが、技法にこだわり過ぎた結果、非常に工芸的な作品に陥ってしまったことは確かである。大学院生の時はそこから脱却しようともがき苦しむ日々であったため、その状態では、大学の代表として選ばれ

るはずもなく出品させてもらうことが叶わなかった訳である。

このころの大学版画展は作品も大型化し始めたころで非常に見応えのある作品が並んでいた。関東以外の大学生の作品を見ることができて、刺激になった記憶がある。結局、大学院在学中は結果を見出せなかったが、修了後、様々な版画作品や立体作品等を参考に、私が現在取り組んでいるスチレンボードによる凸版技法を考案することができた。

今思えば、大学版画展に出品する競争率がとても厳しかった多摩美術大学の環境下で勉強できたことと、大学版画展に出品できなかった悔しさから、版画をもっとやろう、極めようと感じることができたと思っている。



画像：当時の出品作品
第10回日動版画グランプリ展《apartment house》
64.5 × 66.0 cm | 木版ヘイター技法 | 1984年



画像：現在の作品
《流れの記憶》
50.0 × 80.0 cm | スチレンボードによる凸版技法 | 2013年

論文

浴室をモチーフとした水性木版画作品

女子美術大学

栗田ふみか

1. はじめに

筆者はこれまで、水性木版技法を用いてイメージを具現化する作品を制作してきた。美術作品を制作する際にイメージを描き出すことは自明のように思われる。しかし20世紀の美術を振り返ると、それを否定する動向があった。1960年代末から70年代に注目されたミニマルアートやコンセプチュアル・アートは、まさにそうした造形思想のうえに成り立つ美術だった。イメージを表わすことは、決して作品制作の前提ではないことが、歴史的に実証されているのである。その後、1980年代になり、ポスト・モダニズムの潮流にのってニュー・ペインティングが台頭し、イメージを描き出すことが復権する。

また、筆者の用いている木版画技法は浮世絵によって隆盛し、さらに創作版画も木版画が中心であったことから、いまだに日本の版画技法の王道といえるだろう。しかし、表現の原理としては単純な木版画を制作することは、メディアの発達や表現の多様化していく今日の状況において、独特の位置を得ているように思われる。このような状況においては、木版画を制作する今日の意義がいかなるものか、自覚的である必要があるのではないだろうか。本学会学会誌においても、木版画に限らず、版画作品の今日の意義の危うさについての指摘が散見される。現状は「危機」（木村秀樹）や「『批評対象としての魅力』を感じない」（山田諭）、「閉塞感」（滝沢恭司）といった言葉でいい表され、「もっと〈哲学〉せよ」（松山龍雄）と述べられている¹。また版画の専門誌である『版画芸術』においても、2003年から2004年にかけて、「現代版画はどこへ行く？」と題した連載のなかで松山龍雄による問題提起がなされている。

本論では、筆者の作品の今日における意義を検討する。筆者の作品はイメージを具現化したものであると述べたが、はじめにイメージと主体との関係を確認し、筆者の問題意識を明らかにする。次に筆者の作品について、まず、これまでの作品展開のなかでの、作品のイメージの位相における試みを確認する。それを受けて、イメージの位相での表現を乗り越える可能性を導くために、水性木版という技法の性質について考察する。最後に、筆者の仕事の今日的な意義について述べる。

2. イメージの位相における主体

2.1. 主体とイメージ

2016年 女子美術大学大学院美術研究科美術専攻版画研究領域
修士課程修了

現在 女子美術大学大学院美術研究科美術専攻版画研究領域
博士後期課程在籍

筆者は主体の存在を問題とし、自宅の浴室をモチーフとした連作を制作している。まず、主体とは何者だろうか。小林敏明によれば、「主体／主観」と、それに対応する「客体／対象」とは、精神と物質を隔てて考える物心二世界説が近代化したものであるという²。この両者の関係は対等ではなく、世界は「主体」の認識によって構成されるものとされ、「主体」に重点があるとされる。

筆者をはじめ、作品において、描く主体である筆者自身が、その個性をイメージとして表現することに疑いをもたなかった。そのため、思い入れのある浴室というモチーフのイメージを用いて、版画表現を追求してきた。こうした制作観は、近代的な絵画観を基盤としたものといえる。近代にはオリジナリティを芸術の定義とし、オリジナリティとは、制作者という主体が表現を行うことを拠り所とした。また、近代における主体は、客体的な世界には属さないものとして特権化されてきたという³。この主体とは、絵画制作においては制作者に対応すると考えられる。この特権的な主体、つまり制作者のオリジナリティの表出は、イメージの位相においてなされた。このような絵画観のもとでは、イメージの存在は自明なことであった。

筆者は、こうした前提に立って浴室というモチーフを選択し、特に初期の作品では、浴室らしいイメージを描いている。しかし作品を展開させていくうち、こうした画面に違和感を感じるようになった。とりわけ、浴室としてのイメージ性の強さと、それによる限定的な印象を払拭したいと感じたように思う。この違和感とは、イメージが制作者の自己表現としてあり、それもイメージの位相のみで作品を展開することの、筆者の作品における限界の現れであったと考えられる。

60年代末から70年代にかけて隆盛したミニマルアートやコンセプチュアル・アートでは、近代において特権化された主体を超克することが試みられた。こうした機運のもとでは、平面上にイメージを描くことが忌避された。作品画面に表されるイメージは、多くの場合、制作者という主体が拠り所となる。だからこそ、制作する主体の特権性を否定しようとしたとき、イメージも忌避されたのだと考えられる。この時期、東京国際版画ビエンナーレ展が開催された。東京国際版画ビエンナーレ展に出品された作品の多くには、版のコンセプトへの傾倒が見られる。こうした作品においては、イメージは版のコンセプトと結びついており、制作者という主体の特権化には加担していないように

思われる。

概観すれば、70年代には観念の形象化が重要とされ、イメージが否定されるだけでなく、美術自体が解消されるかと思われた。しかし、80代以降には再びイメージが回帰する。筆者には現在も、画面上にイメージを表現することに、それほど忌避感はないように思われる。しかしイメージの否定を経た現在では、イメージを描くことには、それ以前とは異なる意味が生じているはずである。少なくとも、イメージを描く際には、その意味に自覚的である必要があるだろう。

イメージと主体との結びつきという問題が、美術にとって過去に通過したものであるとしても、筆者にはこれを、自らの問題として引き受け、向き合う必要があった。筆者は自作の展開のなかで、やはり、イメージの位相のみで作品を展開することの限界に直面した。それでも筆者には、イメージと制作者としての自分自身とは、不可分であるように思われた。制作者である自分が二元論的な主体であることを、簡単にはイメージから切り離すことできなかったのである。このような展開を受け、筆者は、自らが制作者であることを肯定しながら、自らの位置の特権的なものとせずにおく表現を課題と考えるようになった。

2.2. 主体の表象

すでに述べたとおり、筆者は自宅の浴室を描いた連作を制作している。筆者の描く浴室には人物像は描かれず、不在の空間として描かれる。この不在の浴室のイメージとは、筆者が眺めているイメージを再現した表現といえる。

主体が世界を対象的に認識するとき、客体の世界は主体の認識によって構造化され、主体の前に現れる。いいかえれば、わたしという主体が、わたしにとっての世界を構造化する。世界は私たちの前に、そのようにしてしか現れ得ない。主体は世界を認識するが、主体自身は認識の対象となる世界のなかに現れない。世界を認識する私たちは、自分自身を対象的に認識することができないのである。とはいえ、すでに述べたように世界は、主体が認識にとして構造化したものであった。したがって世界が現れているとき、その世界を認識する主体を想定しないわけにはいかない。

筆者の作品に返っていえば、描かれているのは、筆者という主体によって認識された浴室の図像にすぎない。しかしこの浴室の図像は、それを認識する主体である筆者の存在なくしては現れ得ないものだ。この不

在の浴室のイメージは、それを認識し、構造化した筆者という主体を指し示すものとなる。そうした意味で、筆者の作品とは、主体の表象であるといえる。

筆者の作品は、主体が認識し、構造化したイメージを再現的に表現することによって、再現的表現から逆行して主体が指し示されるという構造をもつとした。このように、再現的表現から遡求される主体とは、造形的な存在だといえる。また、近代的な絵画とは制作者の自己表現であることから、観念的な主体の表象であるといえる。筆者の作品もまた観念的な意味における主体の表象でもあり、これは浴室をモチーフと選択していることに現れている。筆者の連作は、観念的な主体の表象であることを保ちながら、造形的な表象としての主体を弱めるという流れで展開してきた。これはイメージの位相において、制作者という主体の特権性を相対化する試みといえるだろう。

2.3. 浴室の特異性

ここで、モチーフである浴室の特異性について考えてみたい。浴室は入浴する場である。一般に入浴時は脱衣であり、入浴中は洋服などの個性を示す記号的要素は身につけていない。さらに日下裕弘によれば、日本の入浴文化とは「湯(母親)に抱かれて空っぽになる、この卑俗化された日常的表現」⁴であるという。ここで「空っぽになる」のは、入浴している主体であると考えられ、入浴している主体は、外面的にも内面的にも限りなく無に近いといえることができるだろう。

筆者の作品に描かれた浴室のイメージとは、それを認識する主体の表象であると述べた。筆者の作品から遡求されるのは、確かに制作者として特権化された位置にある筆者自身である。描かれている場が浴室であることによって、そこにある主体とは、その存在が限りなく無に近いと考えることができる。つまり画面から遡求される筆者は、筆者という個人でありながら、何者でもないような主体であると考えることができるだろう。

2.4. イメージから遡求される主体

《お風呂》(図1)は、連作の1作目にあたる。《お風呂》の画面は、浴室のイメージを再現的に描き出したものであることはすでに述べたが、ここでは《お風呂》の画面が線遠近法に則った表現であることに注目したい。線遠近法は現実を再現的に表現するための方法の一つだが、パノフスキーによれば、線遠近法によ

る空間表現は「われわれがただ一つの動くことのない眼で見ているということ」⁵という仮定を前提としているという。この「動くことのない目」とは画面に不在である主体のものであり、消失点として画面に構造化され、固定化されている。つまり線遠近法に則って描かれた画面から遡求される主体は、線遠近法によって、その位置が固定されているのである。また反対に、遠近法的な画面においては消失点＝主体を中心に据えることで、画面が構造化されているともいえる。そしてそのために、制作者という主体の特権化が強調されているといえる。

筆者の作品は浴室をモチーフとしていることによって、主体は筆者という個人でありながら、何者でもないような存在であると考えることができた。しかし遠近法的画面のもつ構造によって、制作者という主体は造形的に強く特権化されている。筆者には、遠近法による主体の固定と特権化があまりにも強烈で、画面に限定的な印象を与えているように感じられた。この閉塞感、浴室の特異性によって緩和されるようなものではなく、造形性における大きな課題であると感じられた。



図1 《お風呂》
91.5 × 85cm | 水性木版画 | 2013年

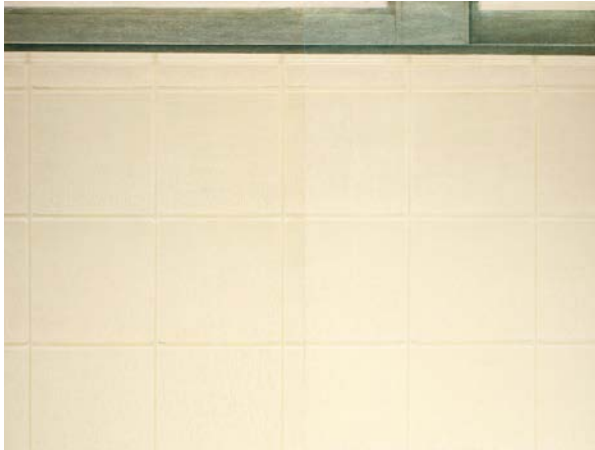


図2 《お風呂40》
91.5 × 122cm | 水性木版画 | 2015年

次の作品を見てみたい。連作の40作目にあたる《お風呂40》(図2)は、浴室のタイル壁に焦点をあてている。筆者は《お風呂40》において、線遠近法を画面から排することで、造形的な主体の強化をやわらげようとした。三次元的な空間を描く際に線遠近法を画面から排するのは難しいが、《お風呂40》の画面には、ほとんどひとつの平面のみしか描いていない。線遠近法は、奥行きを伴わない図像を描く際にはあまり有効ではなく、《お風呂40》では用いる必要がなかった。

線遠近法を排除した《お風呂40》の画面は、タイル壁の内包するグリッドによって律されている。グリッドとは本来、線遠近法のような再現的な表現のための画法ではない。グリッドは画面にあってもグリッドそのものであり、その美学的な面と物理的な面は両立している。ロザリンド・クラウスはグリッドのこうした性質を、「決然とした唯物主義」⁶と呼んでいる。画面上のグリッドは、現実と同じ位相のものである。したがって、グリッドが描かれた画面から主体が遡及されるとするならば、その主体はグリッドを認識する観者であると考えることができる。しかし画面上部の窓の棧からも知れる通り、《お風呂40》は浴室を描いたものである。画面を覆うグリッドはタイル壁を再現しており、純粋なグリッドとはいえない。《お風呂40》の画面は浴室の再現なのだから、《お風呂》同様、画面からは浴室の図像を認識している主体、つまり制作者である筆者が遡求されることになる。ではその主体とは、どのような存在だろうか。

画面に描かれたタイル壁の拡大比率は正確ではな

く、この主体とタイル壁との距離関係は不明瞭である。《お風呂》では、主体の位置は線遠近法によって固定されていたが、《お風呂40》では主体の位置は不確かなものとなっている。《お風呂40》から遡求される主体は、確かに制作者である筆者という個人である。しかし位置の定まらない曖昧な存在であり、《お風呂》に比べて、主体を特権化するような造形性は弱まっているといえることができるだろう。



図3 《お風呂61》
91.5 × 85cm | 水性木版画 | 2017年

さらに次の展開として、もう一作品見てみたい。連作の61作目にあたる《お風呂61》(図3)は、《お風呂40》同様タイル壁に焦点を当てている。ただし《お風呂40》では窓の棧を描きこんでいたのに対し、《お風呂61》の画面にはタイル壁しか描かれていない。また《お風呂40》で一度とりあげた線遠近法をふたたび用いている。つまり《お風呂61》では、線遠近法によってタイル壁を再現しているのである。《お風呂》において、線遠近法を用いることには問題が生じていた。《お風呂61》においてはどうか。

《お風呂61》の画面から、この歪んだグリッドが、線遠近法によって浴室のタイル壁の再現した表現であると読みとることはできない。《お風呂40》では、画面上部に窓の棧が描きこまれ、浴室のイメージとグリッドのイメージが拮抗していた。しかし《お風呂61》の画面に、タイル壁としてのグリッドの他には何も描かれておらず、浴室であるとはわからない。ま

た、モチーフに接近したトリミングのために、画面には、グリッドの歪みが線遠近法に則ったものだと理解させる情報も描きこまれていない。画面を見る限り、グリッドは単なるグリッドとして、歪みは単なる歪みとしてしか捉えられない。設定のうえでは、確かにグリッドは浴室のタイル壁を再現している。しかし画面を見る限りでは、タイル壁の再現であるとはいえず、線遠近法もまた設定上のものでしかない。造形上、《お風呂61》は浴室の再現的表現になっていないといえることができ、その画面からは、制作者である筆者は遡求され得ない。このとき制作者という主体は、造形的に特権化されないどころか、不在となっているといえる。

しかし、「お風呂」というタイトルを付した連作に連なるものとして作品を制作する限り、観念的には、どのような表現であれ画面が浴室の再現的な表現となることを思い出したい。造形において制作者である筆者が無化されていたとしても、この連作のなかでは、制作者である筆者が無化されることはない。筆者はイメージの位相において、浴室というモチーフを固定することで制作者という主体の存在を担保しながら、造形的にはその存在を無化する。筆者の作品は、筆者自身が私という個人であることを手放さずに、しかしそのような制作者としての自己を可能な限り特権化しない表現を目標として展開してきた。制作者は観念的に特権的な位置にあるものの、造形における主体のあり方が作用することによって、表現として相対化されていると考えられる。こうした作品のあり方をさらに展開する可能性を探るために、次章では技法について考えてみたい。

3. 水性木版画における主体

筆者は技法としては水性木版を用いている。本章では水性木版の特性について考察するが、技法的な特質からくる視覚性は、イメージ性の弱まりに同期して重要性を増すように思われる。これは、イメージのもつ意味的な視覚性が、技法的な特質の視覚性よりもはるかに強く訴えるためである。筆者の作品の《お風呂》(図1)から《お風呂61》(図3)への展開とは、浴室としてのイメージの意味的な視覚性が脱落していくものでもあった。技法の特質は、筆者のこれまでの作品展開(特に後の作品)においても読み取ることができる。しかし、ここでは今後の展開においての可能性として、考えてみたい。

3.1. 版を「うつす」、「かさねる」、「染みる」

筆者は水性木版技法の工程のうち、とりわけ「刷り」が重要であると考えている。基本的なことだが、「刷り」とは版を「うつす」ことである。この「うつす」という動作によって、版において潜在的にのみ存在していたイメージが、実際に画面上に現れる。版を「うつす」という動作を介して目に見える状態と見えない状態が、同一性を持ちながら連続している。しかしこの両者は、そもそも別の位相にあるもの同士であるために、完全に一致することはない。そして、版を「うつす」ことを介して結びつく両者には、どちらが実体であるかといったようなヒエラルキーはない。版画作品をイメージとしてではなく、版を「うつす」という動作をめぐる関係性として捉えたとき、異なる位相のもの同士の併存が目される。

さらに、幾つもの色面を刷り重ねることによって、版画作品の画面には多層構造が生じることに注目してみたい。福本繁樹は「かさねる」を「つつむ」、「箱に入れる」、「覆う」という動作と並列し、これらはどれも『奥』をつくる一連の行為⁷であると述べている⁷。また李御寧は「奥を作るとは、とりもなおさず空間を包むこと」⁸と述べている。版画の色面の重なりは、イメージを形成すると同時に、別の位相のものとして空間を幻出していると考えられる。このとき色面の重なりはイメージとしての意味を持ち、制作者と結びつくものでありながら、同時に意味を持たない、奥という幻想の空間でもあるといえる。そうであるとすれば、作品画面には、イメージの意味と色面の背後の幻想的空間が両立していると見ることができる。色面の多層性からも、別の位相のもの同士の並存を見いだすことができるのである。

色面の「重なり」は版画一般の性質であったが、さらに、水性木版に固有の性質である「染みる」ということについて考えてみたい⁹。水性木版の刷りとは、和紙に水性絵具を押しこむか、あるいは染み込ませることである。リトグラフやシルクスクリーンでは、支持体に絵具が乗り、重なって、支持体を覆っている。これに対して、水性木版画では色材が支持体に吸収されている。水性木版画の色面は重なりの表情を見せるのにも関わらず、色材は支持体に吸収され、物質的には一体化しているのである。福本は「幾重にもつつみ、隠匿され、隔離され、絶縁され、密閉された、深い奥の世界に、あえて作用をおよぼす方法があるだろうか」という問題を立て、それは唯一「染みる」ということ

によって可能になると答えている¹⁰。水性木版は、色面の重なりによって空間を幻想させ、さらにそこに浸透しようとする志向があると考えられる。しかしその空間は和紙に染みる色材とは違って物質的なものではなく、色材とは別の位相にある。したがって支持体へ染み込む色材は、実際には幻想の空間へは届き得ない。届き得ないままに色材は和紙の裏まで染み出し、画面上に見出されるものが幻想であると証言する。「染みる」とは、画面上に並存している二つの位相が断絶しているという前提のうえで、それらを架橋しようとする志向性をもつといえるのではないだろうか。

水性木版の「刷り」をめぐる、異なる位相のものと士が隔てられながら、並存しているという関係性を見出すことができた。筆者の作品には、イメージの位相においても、このような関係性の相似形をみることができる。これらを挙げてみたい。まず、主体の眼にうつることによって、客体としての世界は主体の前に現れるのであった。二元論的な主体と客体とは別々のものとしてありながら、二つ同時にしか現れえないように思われる。また浴室というモチーフだが、筆者にとっての浴室というモチーフの思い入れとは、筆者が実家で暮らしていた頃、家人との軋轢から逃れるために長い時間を浴室で過ごしたという経験による。筆者と家人が浴室という場によって隔てられると同時に、ともかく共に暮らすことができていたのである。筆者の作品における浴室とは、他者との間柄を調停するもの、つまり関係性を象徴するものであったといえる。さらに筆者の作品画面において、浴室というモチーフのなかでも壁のみが描かれるようになったことは前章で述べた。壁とは端的に空間を隔て、別々の空間に分けるものである。そして異なる位相のものと士が隔てられながら、並存しているという状態には、それらを包括する関係性の存在を想定することができる。二元論的主体と客体を包括するものとして、認識するばかりの、名指されない主体が想定される。筆者と家人を包括するものとしては、家族というまとまりが想定される。壁に隔てられたものは彼方と此方という空間であり、それを包括した空間が想定される。

作品を、イメージとしてではなく、版を「うつす」という動作を介した関係性として考えるとき、筆者の作品に見出される関係性というテーマの相似形は響きあう。そして、このように関係性に焦点を当てることで、二元論的な存在を超えるということが表現の射程に入ると考えられるように思う。制作者とは二元論的

な主体だが、関係性とは、二元論的な要素を包括したもののといえる。筆者という個人のリアリティ、つまりイメージの位相を保ったまま、より包括的な存在としての表現が可能となるのではないだろうか。筆者にはこのような視点から、作品をさらに展開させる可能性があるように思われる。

4. まとめ

筆者は、制作者という主体としてイメージを描くことを受け止めながら、同時に主体を特権化しない表現を試み、考察してきた。主体という存在を浴室というモチーフの選択によって担保し、一方で、浴室というイメージの造形性のなかで制作者の存在感を弱めていった。こうして、観念的には制作者とイメージとの繋がりを保ちながら、造形的にはイメージが制作者の特権化に加担しない表現となっていくたといえるだろう。イメージの位相から水性木版の性質へ焦点を移し、作品を、版をめぐる関係性として捉え直すことで、制作者という二元論的な主体を、より包括的な関係として捉える可能性があるのではないかと考えるに至った。

このように主体の存在とイメージにこだわることに、どのような意味があるだろうか。現代は電子デバイスや SNS の発展とその浸透が著しい。私たちは画面というひとつの平面のうえで、世界に出会っている。私たちは画面のなかの世界に、アカウントを作るなどして場を得ている。デバイスを扱う現実の私たちは、画面のなかの世界には属しておらず、そのような場は実体のない画面上のイメージだと理解している。しかし実際には、この平面上に幻出する世界に圧倒されることが少なくないように思われる。それは、現実の主体が仮想的な世界に得た場に同化しているという事態ではないだろうか。さらにこれを現実に敷衍するならば、私たちが、自分自身ではない価値観に同化していることと、同じ構造なのではないだろうか。

筆者は自らの制作者という位置付けを認めながら、それを特権的なものせずに、イメージを表現したいと考えてきた。制作者とは二元論的な主体だが、この主体を客体と包括した関係を想定することができる。この関係性という要素を作品に取り込むことができたとき、二元論的な主体であることを否定せずに、相対化できるのではないだろうか。デバイス上のイメージの世界に得た場、そして様々な価値観とは、二元論的な主体とイメージのもつ意味性の位置にあると考えてみ

たい。これらを認めながら特権化せず、関係性として把握し直すことで、そこに同化せずにいることが可能なのではないか。筆者はそこに、仮想的な場や何らかの価値観に圧倒されているときの自分自身を、すくう契機があるのではないかと考えている。

また、電子デバイスの画面はますますその再現性を向上させ、イメージをクリアにすることに邁進しており、現代においてイメージの力が失われていないことは明白である。水性木版画という一見アナクロニズムにも思われる技法によってイメージを表現することは、電子デバイスという最も身近なイメージのメディアを相対化する視座を得ることにつながるのではないか。何よりも、水性木版画はその物質性において、イメージが幻想であるとたやすく気づかせる。本論の考察から得られた可能性を、どのように作品化できるかは今後の課題である。そして作品展開とともに、本論で試みた思索をさらに深めていきたい。

注

1. 木村秀樹「版画の危機について。』『大学版画学会学会誌』第 34 号, 2005 年, 3 頁. 山田諭「版画と批評を巡る一私見」『大学版画学会学会誌』第 35 号, 2006 年, 14 頁. 滝沢恭司「今年度の大学版画展の展評を書くときになって考えたこと」『大学版画学会学会誌』第 40 号, 2011 年, 61 頁. 松山龍雄「大学版画はもっと〈哲学〉せよ」『大学版画学会学会誌』第 39 号, 2010 年, 55 頁.
2. 小林敏明『廣松渉：近代の超克』講談社, 2007 年, 62 頁.
3. マーティン・ジェイ「近代性における複数の『視の制度』」ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳, 平凡社, 2000 年, 27 頁.
4. 日下裕弘「日本の自然遊：湯浴文化のかくれた形」『スポーツ社会学研究』第 3 号, 1995 年, 35 頁.
5. エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元訳, 哲学書房, 1993 年, 11 頁. パノフスキーは遠近法的前提としてもう一つ、「視覚のピラミッドの平らな切断面が、われわれの視像の適切な再現とみなされて良いということ」を挙げている。
6. ロザリンド・クラウス『オリジナリティと反復ーロザリンド・クラウス美術評論集』小西信久訳, リプロボート, 1994 年, 19 頁. (Rosalind E. Krauss, *Grids, in: October no. 9 1979.*)
7. 福本繁樹『「染め」の文化：染み染み染みる日本の心』淡交社, 1996 年, 23-26 頁.
8. 李御寧『ふろしき文化のポスト・モダン：日本・韓国の文物から未来を読む』中央公論, 1989 年, 124 頁.
9. 瀬木慎一は著書の中で、錦絵の制作技術が染めに近いことを指摘している。瀬木慎一『近世美の架橋』美術公論社, 1983 年, 112・113 頁.
10. 福本, 同前, 29 頁.

保育者養成における版画教育の位置づけと事例

長野県立大学
宮城正作

1. 目的

本稿の目的は、保育者¹⁾ 養成における版画教育の実例を紹介することで、版画に携わる方々に広くその内容や意義を知って頂くことにある。

一般的に高等教育における造形教育というと、美術系の大学・短大や、小学校、中学校、高等学校などの教員養成課程をもつ大学・短大で行われているというイメージが強いのではないだろうか。しかし、保育士資格を取得できる養成校は、大学、短大、専門学校などをあわせて全国で 653 校（施設）²⁾、幼稚園教諭免許を取得できる大学・短大は 534 校³⁾ にのぼり、それら養成校の多くで、造形にかかわる科目が設けられている。ちなみに、小学校の教員免許を取得できる大学・短大は全国で 287 校⁴⁾、中学、高等学校の美術・工芸の教員免許を取得できる大学・短大は全国で 216 校⁵⁾ である。

上記の数字からみても、保育者養成において造形教育が広く行われていることがわかるが、さらに、保育者養成校で学ぶ学生が、将来、幼児造形活動・教育⁶⁾ の担い手であることを考えると、保育者養成における造形教育の意義はより強調されるべきであろう。とくに、幼児教育の重要性が注目される昨今、造形教育が担う役割は大きく、版画による教育もその一助として果たすべき責任があると筆者は考えている。

2. 保育者養成における版画教育の位置づけ

(1) 保育所保育指針からの位置づけ

保育者が保育・教育を行ううえで指針とするものに、『保育所保育指針』や『幼稚園教育要領』、『幼保連携型認定こども園教育・保育要領』などがある。本節では、とくに 2017 年告示の『保育所保育指針』⁷⁾ に則って、保育における版画教育の位置づけを考察する。

保育には、保育内容を構成する 5 領域とよばれるものがある。5 領域は、健康、人間関係、環境、言葉、表現からなり、造形教育に最も関わりのある領域は領域「表現」である。ただし、領域「表現」は、たんに造形分野にのみ関わりがあるのではなく、音楽分野や身体表現分野なども含んだ領域である。『保育所保育指針』では、領域「表現」における「ねらい」や、その「ねらい」を達成する手立てとして具体的に示された「内容」や「内容の取り扱い」が記載されている。また、それらは、さらに「1 歳以上 3 歳未満児の保育」と「3 歳以上児の保育」とで年齢別に設定されている。『保育所保育指針』では、版画教育に直接的に言及

した記述はないが、第 2 章「保育の内容」3「3 歳以上児の保育に関するねらい及び内容」オ「表現」(ウ)「内容の取り扱い」③に示されている以下の内容に着目する必要がある。

生活経験や発達に応じ、自ら様々な表現を楽しむ、表現する意欲を十分に発揮させることができるように、遊具や用具などを整えたり、様々な素材や表現の仕方に親しんだり、他の子どもの表現に触れられるように配慮したりし、表現する過程を大切に自己表現を楽しめるように工夫すること。⁸⁾

上記では、子どもが自己表現を楽しめるように、保育士が支援すべき内容が示されている。そのなかで、「様々な素材や表現の仕方に親しんだり」と記述されているように、多様な表現方法に親しめる環境を整えることは、子どもの感性や想像力、意欲を育むための大切な手立てである。造形分野に関わりが浅い場合、多くの人が「平面表現＝描くこと（直接法）」というイメージを抱きがちである。しかし、周知のように、版画技法のような間接法には、偶然性や物質性を活かした直接法にはない独自の表現がある。ゆえに、子どもが版画技法をとおして、たんに描くだけでは気づくことのできなかった物質世界の豊かさや、自己表現の楽しさに気づくことも大いにあるだろう。

ただし、それは、幼児造形教育において、版画技法だけが他の造形技法よりも優位な位置を占めている、ということではない。版画技法は、他の様々な造形技法とともに、多様な表現方法を構成するための 1 要素である。それらは、互いにどの技法を欠いても、幼児造形教育において自己の技法がもつ意義を減じあう関係にある。つまり、版画教育が幼児造形教育において担う役割とは、他の造形技法による造形教育とともに、子どもに「様々な表現の仕方」を提供するということであり、換言すれば、そのなかでこそ、版画がもつ教育的な意義は最大化されるといえる。また、ここでいう版画教育とは、「版画の技法を教える」ということを意味するのではない。「芸術による教育」⁹⁾ や「美術による人間形成」¹⁰⁾ という言葉があるように、保育における版画教育も、版画技法を用いた造形教育によって、子どもの感性や創造性、表現したいという意欲を育むため 1 手段として機能しなければならない。したがって、たんに既存の版画技法を教えるのではな

く、子どもの生活経験や発達に即しながら、領域「表現」の「ねらい」を達成するために、版画による表現や版画技法を利用していくことが大切だ、ということである。

(2) 保育者養成における位置づけ

版画は、幼児造形教育において、「様々な表現の仕方」のなかの 1 技法として重要な意義をもつ。しかし、先述したように、「平面表現＝描くこと（直接法）」と理解する人は少なくなく、それは保育者を目指す学生においても同様である。このような理解のまま、彼らが保育者となれば、描くことだけでは得られない表現の豊かさや楽しさを、子どもに伝え損なってしまう恐れがある。子どもにとって描くという行為がごく身近で自然な行為であるのに対し、版画は子どもの通常の生活においては経験しにくい面がある。その理由としては、版画技法が間接法であるがために、手順が直接法よりも複雑であり、また、使用する用具や材料が比較的多いことなどが挙げられる。つまり、版画は保育者の支援が多分に必要な表現方法であり、保育者によって子どもの発達に応じた用具や材料が準備されたり、手順が構成されたりする必要がある、ということだ。

したがって、保育者養成における造形教育では、平面表現において、描くという経験以上に版画に関する経験や知識を積むことが大切であると筆者は考えている。ただし、それは、版画による表現が描くという表現よりも重要である、ということではない。繰り返になるが、描くという直接法も、版画技法を用いた間接法も、「様々な表現の仕方」を構成する 1 要素であって、同等に意義がある。しかし、間接法が直接法よりも比較的多様な用具や材料を必要とし、より複雑な手順を理解しなければならない以上、それらに比例して適切な時間を設けることには合理性がある。その時間がどの程度であれば適切なのかは、各養成校の実情によるところが大きい。平面表現において、描くこと以外の表現手段について、学生が理解を深められる時間を十分に設けることは必要なことである。

3. 保育者養成における版画教育の実例ーステンシル技法を用いてー

(1) 概要

実例として示す本活動の内容は、ステンシル技法を用いてトートバッグにプリントする、というものである（図 1）。本活動は、1 年次を対象とした全 15 回

の造形分野の授業のうち、第12回～第15回（2018年7月）の計4回で実施した。概要は以下のとおりである。



図1 学生作品

- 活動名： ステンシルでプリントしよう！
- 活動内容： ステンシル技法を用いてトートバッグにプリントする。
- 活動時間： 360分（90分×4回）
- 対象： Aクラス 女子42人 男子3人
Bクラス 女子42人 男子3人
Cクラス 女子45人
- ねらい： ・ステンシル（孔版）の仕組みを理解する。
・自ら考案したデザインを生活のなかで活かす。
・インクやローラーなどの各用具、材料の扱い方を習得する。
- 用具・材料： コピー用紙（A4）、ステンシルシート（A4）、トレーシングペーパー、マジックペン、カッター、布用インク、ローラー、インク練り板、スプレー糊、マスキングテープ、インク用ヘラ、トートバッグ用型板、トートバッグなど
- 活動の展開¹¹⁾： 〈第1回〉
i) 活動の概要とステンシル技法の説明（40分）
ii) 下描き¹²⁾の作成（40分）
iii) 片付けと清掃（10分）

- 〈第2回〉
i) 下描きの作成及びステンシルシートの切り抜き（80分）
ii) 片付けと清掃（10分）
〈第3回〉
i) ステンシルシートの切り抜き（65分）
ii) 刷りの説明（15分）
iii) 片付けと清掃（10分）
〈第4回〉
i) 刷りの説明の復習（5分）
ii) 刷り（70分）
iii) 活動のまとめ（10分）
iv) 片付けと清掃（5分）

（2）各工程の留意点

① 下描きの作成

受講者にとって下描きの作成の際、最大の課題となるのが、例えばアルファベットの「O」のような表現である。「O」という文字を表現するためには、「O」の中央部の箇所（インクを塗布せず白く残しておく箇所）が切り抜かれないようにデザインする必要がある（図2）。具体的には、図3の赤丸で示したような箇所をデザインするということである。本活動では、その箇所を「橋（はし）」と名づけて機能を説明している。ただし、受講者がこの機能を十分に理解することは、それほど容易なことではない。美術を専門に学ぶ学生であれば、多くの学生が上記のように図示して説明すれば、「橋」の機能やデザインのポイントを十分に理解できると推察される。しかし、描く経験や作る経験がそれほど多くない保育者養成校の学生にとって、「橋」の機能を理解したり、デザインしたりすることはかなり難しいことである。なかには、造形分野の活動において、「橋」の機能を理解し、デザインすることが一番難しかったと話す受講者もいる。（図4）

② ステンシルシートを切る（製版）

本工程の内容は、作成した下描きを下敷きに、カッターを用いてステンシルシートを切る、という内容である（図5）。

本工程ではカッターを多用するが、保育者養成校で学ぶ学生の多くは、カッターの扱いに対して苦手意識をもっている。本活動の受講者を対象に行ったアンケートでは、「高校生までにカッターを用いた造形活動



図2 ステンシルフォントの「O」



図4 下描きの様子



図6 刷りの様子

を行ったことがない学生」が135人中27人(20.0%)、「高校生までにカッターの刃を折ったことがない学生」が135人中94人(69.6%)いることがわかった。また、カッターのどの箇所で切ればよいのか判別できない学生も少数ながらいる（アンケートは未実施）。このような状況をふまえ受講者に対しては、本活動までに、カッターの正しい使い方や定規を併用した直線の切り方などを別の活動のなかで指導し、段階的にカッターの扱いに習熟できるように配慮した。

③ 刷り

刷りは、布用インクとローラーを用いて行った（図6・7）。布に刷る場合、ローラーではなく専用のステンシル刷毛を用いる方法も考えられる。しかし、ロー



図3 「橋」の例



図5 ステンシルシートを切る様子



図7 ステンシルシートをめくる様子

ラーは幼児造形教育でも頻繁に活用される用具であり、本活動を幼児造形教育に転用することを考慮すると、ローラーで行うほうがより適切であると考えられる。

本工程の留意点としては、ローラーに巻きつけるインクの量などの調整が受講者には難しい、ということが挙げられる。インクの巻きつけ方やインクの量を画像や映像などで詳説しても、実際に刷ってみると、受講者にとっては調整が難しく、うまく刷れなかったという者が多い。しかし、このような失敗を含めた経験をとおして、実際に用具や材料、技法の特質を理解することが受講者にとっては大切なので、その失敗自体は特段問題ではない。保育においては、結果である作品の良し悪しばかりに着目することは、「作品主義」としてしばしば批判される。保育者を目指す学生に対



図 8 クラフトパンチ



図 9 クラフトパンチによる製版



図 10 ボディペイントの型紙



図 11 ボディペイント



図 12 ローラーにシール



図 13 ローラー版画

する造形教育も、作品の出来栄えに着目させるのではなく、失敗を含めた造形経験をとおして、どのような気づきや学びがあったのかを自覚できるように促すことが大切であろう。また、筆者は、指導者が材料などを十分に用意しておき、学生が「やり直したい」と申し出たときには、その意欲に応えられる環境を可能な限り整えておくことが大切だ、と考えている。本工程でも、トートバッグを多めに用意しておき、刷り上がりに満足がいけない受講者が刷り直したいときには、納得がいくまで刷り直せるように配慮した。

(4) 本授業における「まとめ」の内容

保育者養成における造形教育が中学校・高等学校の美術教育や、美術系大学・短大の専門教育と大きく異なる点は、学んだ知識や得た技能が幼児造形教育にどのように転用できるのかを受講者に理解させる必要がある、ということだ。筆者が担当する造形分野の科目では、平面・立体表現の発達過程に関する講義や、幼児でも行うことのできる水、砂、紙、粘土を用いた活動（演習）など、得た知識や技能を直接幼児造形教育に活かせる授業も行っている。ただ、一方で、本活動のように、授業の内容を直接的に幼児造形教育に転用しにくい活動もある。そのような活動の場合、受講者に本活動と幼児造形教育との関係性を意識させることが大切であるが、造形経験が少ない受講者にとって、自分で転用方法を考えたり、意識したりすることは難しいことでもある。

そこで、筆者は、授業のまとめとして、幼児造形教育への転用方法を例示したり、早めに活動が終わった受講者に対しては、まとめで例示する内容を実際に行ってみるように指示したりしている。例えば、本授業のまとめでは、クラフトパンチと両面テープを使用した簡易な製版方法（図 8・9）や、ステンシル技法をボディペイントに活用する事例（図 10・11）などを紹介して、本活動がどのように幼児造形教育に転用できるのかを、受講者が具体的にイメージできるように努めている。また、技法に関する知識だけでなく、活動で使用した個々の用具や材料についても、幼児造形教育における活用方法（図 12・13）や、子どもが使用する際の安全・衛生面における留意点について、受講者に説明している。

4. 結語

版画は、偶然性や物質性を活かすことによって、たんに描くということだけでは得られない独自の表現を有している。その表現の魅力は、幼児造形教育においても独自の価値がある。ただ、筆者自身、忘れてはならないことは、版画の意義や価値、魅力を伝えたり、立証したりするために、版画技法を幼児造形教育に転用すべきではない、ということだ。大切なことは、子どもの感性や創造性、そして、「描きたい！作りたい！表現したい！」といった意欲を育むために、版画技法の特質を利用することが大切だ、ということである。一版画家としては、ときには取り違えてしまいそうなこの関係性を、幼児造形教育に携わる者としては、常

に肝に銘じておかなければならないと考えている。

注

1. 保育者とは、保育士と幼稚園教諭の総称として用いられる言葉である。保育士は厚生労働省の管轄であり、児童福祉法に基づいて保育（教育）を行う福祉従事者である。一方、幼稚園教諭は文部科学省の管轄であり、学校教育法に基づいて教育（保育）を行う教員である。なお、認定こども園の管轄は内閣府で、認定こども園で雇用される保育者は保育教諭とよばれる。
2. 厚生労働省（2017）「指定保育士養成施設一覧」（2016年4月1日時点）都道府県、指定都市、中核都市別
<http://www.mhlw.go.jp/file/06-Seisakujouhou-11900000-Koyou-kintoujidoukateikyoku/0000138290.pdf>（情報取得 2017/08/18）
3. 文部科学省（2017）通学課程（1）幼稚園教諭一種免許状（大学卒業程度）
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/detail/_icsFiles/afieldfile/2016/12/27/1287039_1.pdf（情報取得 2017/08/18）
文部科学省（2017）通学課程（2）幼稚園教諭二種免許状（短期大学卒業程度）
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/detail/_icsFiles/afieldfile/2017/01/24/1287039_2.pdf（情報取得 2017/08/18）
文部科学省（2017）通学課程（1）小学校教諭一種免許状（大学卒業程度）
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/detail/_icsFiles/afieldfile/2016/12/27/1287044_1.pdf（情報取得 2017/08/18）
文部科学省（2017）通学課程（2）小学校教諭二種免許（短期大学卒業程度）
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/detail/_icsFiles/afieldfile/2016/12/27/1287044_2.pdf（情報取得 2017/08/18）
文部科学省（2017）通学課程（1）一種免許状（大学卒業程度）
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/detail/_icsFiles/afieldfile/2016/12/27/1287063_1.pdf（情報取得 2017/08/18）
文部科学省（2017）通学課程（2）二種免許状（短期大学卒業程度）
http://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/detail/_icsFiles/afieldfile/2016/12/27/1287063_2.pdf（情報取得 2017/08/18）
4. 保育所においては、「教える」や「教育する」といった言葉は敬遠される傾向にあり、「造形教育」という用語よりも「造形活動」という言葉が一般的である。ただし、2017年度告示の『保育所保育指針』（注 7 参照）では、保育所が幼児教育を行う施設であることが明記されるようになったことから、本稿では以下、特別に両用語を区別する意図がない限りは、「幼児造形教育」という表記で統一する。
5. 厚生労働省『保育所保育指針』（フレール館 2017）
6. 同上, p.30.
7. ハーバード・リード著 宮脇理・岩崎清・直江俊雄訳『芸術による教育』（フィルムアート社 2001）
8. V・ローウェンフェルド著 竹内清・堀内敏・武井勝雄訳『美術に

よる人間形成』（黎明書房 1963）
ただし、本書の原著タイトルは『*Creative and Mental Growth*』である。

11. 「活動の展開」は、筆者が事前に想定した標準的な展開の例である。実際は、受講者個々の進度によって制作時間には差が生じる。
12. ここでの「下描き」とは「版下」のことを指す。本活動では、「版下」という用語は使わず、「下描き」というより一般的で平易な言葉を用いて学生に説明を行った。保育者養成における造形教育では、美術に対する専門知識や技能を教授することが目的ではないので、なるべく理解しやすい言葉を用いて説明することも大切である。したがって、本稿でも、「版下」という用語の代わりに、「下描き」という表記を用いることとする。

図版典拠

図 1・4 ～ 13 筆者撮影

図 2・3 筆者作図（フォントは「STENCIL STD」を使用）

幼児の造形活動における版画制作のための教材研究とその実践

湘北短期大学
小野修平



1. はじめに

幼児期における造形活動は、その後の感性の高まりを決定づける、非常に重要な時間であることはいうまでもない。例えば筆者が、自身の幼児期において「園で行った遊びの中で記憶に残っていることは何か」と問われれば、“バブルアート”、“やさいはんこ”、“朝顔の色水を使った絞り染め”などが挙げられる。造形活動ばかりが真っ先に思い起こされるのは、幼少からお絵かきやものづくりを大いに好んでいた自身の性格もあるのかもしれない。しかしそれ以上に、これらの題材に共通する、“ものの形や偶発的な結果を写し取ることができる”という性質に、大きな要因があったと考える。一般的にはどうだろうか。金築の研究を参考にすると、例えば、雨上がりの砂場やグラウンド、或いは程よく湿った近所の田畑などで、そのやわらかく変化した土に足跡が付いていることに気づき、その仕組みを瞬時に理解し、真似ることで、夢中になってその跡を増やしたりした経験は、誰しもがもっているはずであり、そこには自分の知っているモノを「写したい」という単純な欲求と、それが達成された原始的な喜びがあることを述べている。¹このように、身近なものの形を写し取る行為と、写し取った結果を、一連の流れの中で目の当たりにした時、幼児が得ることのできる大きな喜びや感動は、なにかを表現する喜びの原点となり、やがてはその後の創造的活動に繋がる非常に重要な原体験となっているはずである。筆者はここに、版画表現と版画教育の原点があると考えている。

2. 幼児の造形活動における版画制作について

本研究の内容に入る前段階として、幼児の造形活動における版画制作の種類を簡潔に紹介する。その上で、各技法の特性を把握し、幼児の発達段階に応じながら、どのように実践していくことが求められるのかを提示したい。

幼児の造形活動における版画制作は、写し取るあそびから、版を作って摺りを行う活動までに幅広く存在し、幼児の造形あそびの一環として幼児教育や保育の現場で定着している。これらはいわゆるモダンテクニック²と呼ばれる、スパッタリング、マーブリング、フロッタージュ、デカルコマニー、フィンガーペイント、ストリングデザイン、モノタイプなどから、廃材・自然物などを利用したスタンピングを始め、たんば、ローラーあそびなども含めて、偶然性を帯びた

表現方法として多くの教育・実践の専門書などで紹介されている。各書における名称の括り方は、「技法あそび」、「転写あそび」、「版の技法」など様々である。さらにこうした書籍では、上記の速写的なモダンテクニック等に加え、自身のイメージを版(形)として作り、刷りを行う表現として、スチレン版画、紙版画、ねんど版画、型抜き版画(ステンシル)などが「版画」や「版を使った技法」として多く挙げられている。

こうした多くの「写し取るあそび」や「版を作って摺りを行う活動」を段階的取り組みとしてまとめ、独自の理論を述べている研究者に鳥居照美³・鳥居淑子⁴がいる。二人は著書『子どもの版画あそび—その理論・実技・指導方法—』において、幼児の発達過程を関連させた版画表現の段階的取り組み例を以下のように挙げている。⁵

鳥居らはまず、1～3歳ごろの「実践のあそびに対応させる版画」を「版画以前の版画あそび」と称し、フィンガーペインティングとそのモノタイプ、手形・足形スタンピング、はんこあそびなどを例に挙げている。これらは「運動機能的な試行錯誤の実践を楽しむ版作りと写す喜びを保育のねらいにするもの」と述べており、いわゆる錯画期のように、スタンプを写す行為自体を運動的に楽しむもので、何らかの作品として画面を完成させることに重きを置かない、あそびを中心とした写し取る活動を指している。続けて3～4歳ごろの「象徴的あそびに対応する版画」として、デカルコマニー、フロッタージュ、ステンシル、マーブリング、ころがし版画を例に挙げている。これらは「運動機能的な実践のあそびによってできたモノタイプの版画への意味づけを楽しむもの」としており、つまりは表れた形や色の組み合わせを何かにみだてたり、幼児なりの意味を見出したりすることを指している。例えばデカルコマニーによって広がった対称的な模様を、「ちょうちょ」と呼んでみたり、蝶に見立てることで顔や触覚をつけ足していく行為がそれにあたるだろう。また、こうした技法には総じて“何が起こるかわからない”という期待感が創作の根源に含まれていることも重要な点ではないだろうか。最後に、3～6歳頃を「創る喜びの誕生期に対応する版画あそび」として、スチレン版画、謄写版版画、石膏版画を例に挙げるとともに、象徴的あそびで生まれたものを切り貼りする、コラージュへの展開までを紹介している。これらについて鳥居らは「モノタイプの作品を切ったりはったりして絵を構成する。ハサミで切ったりはつ

たりして版を作る。鉛筆や釘などの道具を使って版を作って刷る遊び、保育のねらいは版画による創る喜びを育てることに重点が移ります」と述べており、ここでもようやく、版を作る、摺りを行う、という版画技法の本質的な部分を知る時期であることを指している。つまりは、幼児が発達段階として物事の仕組みを考える時期に入ったことで、その場で必要な道具を効果的に使おうとする、段階的な作品づくりが出来るようになるとともに、その過程が集約された結果として、生み出される表現に出会うことへの喜びも、感じる事が出来るようになるということである。鳥居らはこの一連の流れを総じて「創る喜び」と表している。このように鳥居らが示す理論において、版画制作のそれぞれに、幼児の発達に応じることのできる表現としての特性があり、それらを踏まえた実践の提案をすることで、一連の写し取るあそびから、版を作って摺りを行う活動までの版画制作の中で、それぞれが関係性を持った活動になることは、重要な点である。

最後に、この理論に筆者の考えを補足したい。それは、技法一つの中においても幼児の発達に応じて実践方法が変化していくということである。フロッタージュを例に挙げるならば、モチーフを擦って形を映し出す、その行為の楽しさや様々な形の探索・発見に興じる段階に始まり、その形を何かにみだて、窓を描いたり車輪を描いたり、顔や手足を加えてしまう段階、最後にその形を組み合わせて何かを表現したり、模様として自身の思い描くイメージの一部分に生かすところまで表現が広がる段階と、年齢・発達に応じて一つの技法あそびでも提案方法を変化させることが出来る、という考えである。つまり、幼児の造形活動における、版画制作が持つ特性とは、一つの技法においても発達に応じて異なった提案が可能になるのである。生まれた形や色をたのしみ、そこに何らかの意味を見出し、組み合わせたり選んだりすることで、イメージを広げるところまで援助ができたのならば、初めてその表現技法の魅力を真に活用できたといえるのではないだろうか。

以上、写し取るあそび～版を作って摺りを行う活動までの、各技法と発達段階の関わりから解説してきた。幼児期の造形活動における“版画”を考察するにあたって、何かを写し取るあそび(その種のモダンテクニック等)から本格的な版画技法に至るまで、幼児にとっては「写し取る喜び」という大前提に関連していることを踏まえた上で、それぞれの表現技法の特性

を把握し、発達に応じた表現展開を考慮しながら、指導の計画を立てていくことが必要であるといえよう。なぐり描きが円になり、点や線が合わさって頭足人⁶が生まれていくように、幼児期の版画制作も、写しとるあそびや動作から、形をみつけ、意味を見出したり摺り取ったりするまでを、繋がりをもって援助していかなければならない。

3. 研究の内容と目的

本研究は、幼児の造形活動を行う現場へ向けて、取り組みやすい版画制作の実践方法を提案することを目的としている。2.の項で述べた鳥居らの研究では、幼児期の版画制作を、その発達段階に合わせて1～3歳「版画以前の版画あそび」、3～4歳「象徴的あそびに対応する版画」、3～6歳「創る喜びの誕生期に対応する版画あそび」の三段階から紹介した。幼児の版画制作におけるこの段階の中で、大きく前と後に分かれようとする場所があると筆者は考える。その前・後とは、幼児が自らのイメージに沿って制作した“版”がある版画制作か、そうでない版画制作かである。デカルコマニーやフィンガーペイントでは当然、そういった版はなく、スチレン版画や紙版画になって、イメージから作成した版が表れる。そして、前・後の“間の場所”に位置する技法として、マーブリングやスパッタリング、フロッタージュなどを挙げたい。これらには幼児が自分のイメージから制作した版はないが、それに限りなく近い写し取られるモノが存在する。マーブリングでは、自分で混ぜた絵の具が浮かんだ水面がそれであり、スパッタリングやフロッタージュでは、収集した自然物や人工物もまた、そのモノである。しかし、こうした間の場所に位置する幼児の版画技法の特徴として、描画の自由度が低かったことが挙げられる。これらの技法は、写し取る楽しみや感動を味わえる活動の中でその特徴を十分に発揮するが、3～6歳の発達段階では、イメージした世界を描画する力も各段に成長する。この描画する活動を、筆やクレヨンだけでなく、版画制作の中で実践できる技法として、パウル・クレー⁷による「油彩転写⁸」を基にした研究から提案したい。

この技法では、幼児が自分のイメージから制作した版があるわけではないが、版画には“版”があって、そこにインクが乗り、その上に紙をおいて圧力を加えることで、版に乗せたインクが紙に写し取られる（移動する）という一連の仕組みを、幼児なりに理解でき

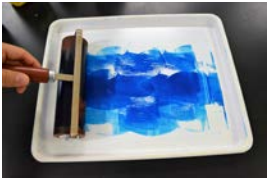
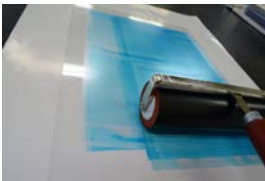
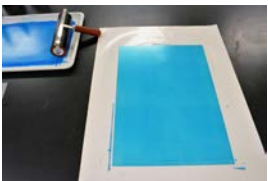
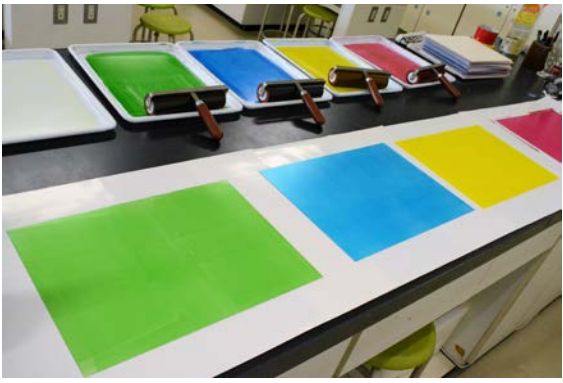
るところにその特徴がある。鳥居らが述べた「創る喜びの誕生期に対応する版画あそび」に移る前段階として実践することで、写し取るあそびから、版を作って摺りを行う活動までの関係性や、写し取る楽しさ、幼児なりの厳粛な感動までを、より効果的に実感することが出来ると考える。

4. 技法の紹介

この技法は、版画の専門的分類で言うならば、モノタイプ版画に属するだろう。詳細な方法は以下に記すが、簡潔に言えば、適度な大きさの板（ベニヤや樹脂板など）に薄くインクを伸ばし、その上に画用紙を置いて上から鉛筆で描く、というものである。その結果、鉛筆の圧力が加わった部分は板のインクが画用紙に転写され、めくってみると主線のまわりに細かい点が集積した不思議な線表現へと生まれ変わる。

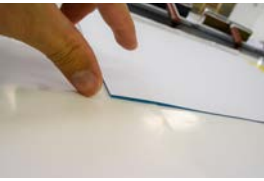
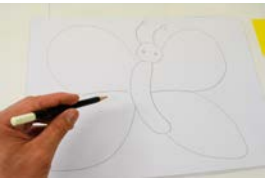
筆者がこの技法を最初に知ったのは学生の頃、図画工作科の教材研究を行っていた時、担当の先生に様々な版画技法を提案頂いた際の、ほんの一コマであった。先生は、「この方法はパウル・クレーが考えたんだよ」と教えてくださった。後にクレーに関する文献などを調べて分かったことは、この技法は「油彩転写」と呼ばれ、クレーが独自に研究した技法ということだった。しかし、多くの版画技法書には記されておらず、唯一、新日本造形株式会社による『図工・美術 工芸技術カタログ』のほんの一区画に簡潔な紹介がされている。⁹ 幼児の造形領域では、ほとんど未開拓と言っていいだろう。しかし、実際に教材研究を進めていくと、素材を幼児向けに選定していけば実践も可能であり、油性インクでなくても魅力的なマチエールが表れることも分かってきた。加えて、多版多色刷り技法としても実践しやすく、版画特有の高度な思考までも、幼児なりのアプローチで体験しやすいのではないかと考える。以下に、その実践方法を、筆者作成の表から紹介する。ここでは【材料】・【版の準備】・【描画～写し取る】・【描画～加筆と多色刷り】の4段階から、一つの作品の完成までを段階ごとの番号順に記した。

表1. 水溶性版画絵具による「油彩転写」の方法

【材料】	
	
・水溶性版画絵の具 ・ゴムローラー ・インク台 ・画用紙 ・樹脂版 ・えんぴつ	
【版の準備】	
①	②
	
③	④
	
⑤	
	

- ① インクを少量（1～2cm程度）チューブから出す。
② ゴムローラーを使い、インク台の上にまんべんなく伸ばす

- ③ ローラーについたインクを樹脂板の上に伸ばす。（バリバリと音が鳴るくらい薄くのばす。）
④ むらなく伸びたら版の完成。
⑤ この技法紹介では、4色の版を準備した。

【描画～写し取る】	
①	②
	
③	④
	
① インクが乗った樹脂版の上に画用紙を乗せる。 ② 画用紙の上から鉛筆で描画する。 ③ 画用紙をめくると、描いた線が版の上のインクを摺り取って映し出される。 ④ 画用紙をもどして加筆を進め、再びめくった状態。足や羽の模様をつけ足している。このように、写った状態を確認しながら、加筆を進めることが出来る。	
【描画～加筆と多色刷り】	
①	②
	
③	④
	
⑤	⑥
	



- ① 赤色の版の上に描画中の画用紙を乗せる。
- ② 羽の模様を加筆した。
- ③ 緑色の版の上に、描画中の画用紙を乗せる。
- ④ 羽の淵を加筆した。
- ⑤ 黄色の版の上に、描画中の画用紙を乗せる。
- ⑥ 上の羽の模様と、下の羽の中を塗りつぶした。
- ⑦ 再び、赤色の版の上に描画中の画用紙を乗せる。
- ⑧ 右上の羽の中を塗りつぶした。
- ⑨ 再び、緑色の版の上に、描画中の画用紙を乗せる。
- ⑩ 右上の羽の中を塗りつぶした。
- ⑪ モチーフを加筆し、完成した作品。

以上が、水性版画絵具を使った「油彩転写」技法の工程と筆者の実験制作である。特徴として、多色刷りの回数を追うごとに、徐々に画面にかすれのようなインク痕が残っていくことが挙げられた。筆者はこれを、この版画技法独自の表現の一部と捉えるが、かすれの少ない画面を目指す場合は、版（色）の交換は5回程度が限度である。また、版を変えたり加筆を繰り返したりしても、紙面の裏に描かれていく絵がそのままの位置で写し取られていくため、版と紙との見当合わせは必要ないことも大きな特徴ではないだろうか。

5. 安田女子大学附属幼稚園での実践から

こうした教材研究の成果を検証するため、本研究では幼児教育現場での実践を行った。造形活動最大のねらいともいえる、幼児の表現する力を育むにあたって、この版画制作がどのような効果を与えたのかを考察した。活動の導入から、順を追って紹介していきたい。本実践は、安田女子大学附属幼稚園・年長クラス（つきぐみ、ほしぐみ）：約70名の園児と、関係教職員、小野研究室学生（造形ゼミ）の皆様に協力頂いた。



図1. 実施教室の環境構成（安田女子大学附属幼稚園：ほしぐみ教室）

図1は、実施前日の環境構成の様子である。今回は、中央に幼児の描画スペース、両サイドにインク版作成スペースの台・ローラー・樹脂板を準備した。新しい色の版を必要とする際は、今使っている版との交換制にし、それぞれの子どもが自身のほしい色の版を、両サイドの台の上で作ってから、描画スペースに戻って描く、という動線を組んだ。

図2は、実施当日の導入の様子である。教室の中央にホワイトボードを設置し、そこに樹脂板を貼り付けておいた。「今日はとっても楽しいはんがあそびをやってみるよ！いつもとはちょっと違う、絵の描き方だから、みんなよく聞いていてね」の掛け声に始まり、樹脂

板にローラーでインクを乗せるところから「まずはおぼんの上に乗ったえのぐをコロコロしてね、この板に全部色がつくまでだよ」と説明し、実演した。



図2. 活動の導入を行う筆者

続いて、「画用紙をこの板の上に置いて、みんながいつも使ってる鉛筆で先生の好きな絵を描いてみるね」と言いながら、簡単にさかなの絵を描いていった。いつもとは違う絵の描き方を、子どもたちは真剣に見つめていた。描画が終わり、「じゃあこの紙をめくってみようと思うよ。どんなふうになってると思う？」と、子どもたちの期待感を高める問いかけを行った。この時点で、「写ってるんじゃない！？」と言う子もいれば、「ええ～どうなってるの～？」と言う子もいる。「じゃあめくってみるね、じあやーん！」と言って、めくって見せた時の幼児の様子が、図3である。



図3. 筆者が紙をめくった時の幼児の様子

実際、この時は筆者の想像以上の歓声が上がった。幼児は、筆者の問いかけから紙の裏を各々に想像していたが、それらの想像以上の表現に、驚いたり感動したりした結果であると推察される。ただ描くこととは違い、何かを写し取ることでその変化が表れるという、版画表現特有のおもしろさが、期待感をもって伝

わった瞬間だったのではないだろうか。

続けて、塗り絵のように鉛筆で塗りつぶすことで、線だけではなく面の表現も出来ることや、板を変えると色を変えることが出来ることを説明し、魚の中に模様を追加していった。この時点ですでに「やってみたい！やってみたい！」の声に移り変わり、子どもたちの意欲も十分に引き出せたため、活動に入っていっ



図4. ローラーで版に色をつける幼児の様子

た。図4は、それぞれの幼児がローラーで自分の版にインクを乗せているところである。樹脂板にインクを乗せる工程は、年長児でも難しいのではないかという意見もあったが、写し取る、というものの仕組みを理解するには、やはり自分で自分の版にインクを乗せる行為が必要不可欠と考え、実践させていただいた。むらが出来ないように、補助するスタッフを在中させたが、ほとんどの幼児がローラーを転がす行為やインクが伸びていく工程自体を面白がり、上手にインクを伸ばすことが出来ていた。



図5. 描画中の幼児の様子

図5は描画中の幼児の様子である。自身の描いた線が、写っているかを確かめながら、絵を描き進めていることが見て取れる。こうした様子からは、版の上に自分で乗せたインクが、鉛筆の圧力によって画用紙に写し取られていく、というこの表現の仕組みを、幼児なりに理解して取り組んでいることがわかる。



図6. 色の写りを確かめる幼児の様子

また、図6では、自分の欲しい色によって版を入れ替え、加筆した部分にちゃんと写っているか確かめている様子が伺える。こうした行動からも、幼児には複雑と思われた多版多色刷りの仕組みにおいて、この技法の取り組みやすさが功を成し、言葉で説明する以上に、実践の中で理解しやすく伝わっていると実感した。何よりこの技法の大きな特徴の一つに、加筆の際は版と紙のずれを気にしなくて良い（正確な見当合わせは必要ない）という点がある。この、版画技法でありながらも版画特有の技術的難しさを求められない点が、版（色）を取り換える楽しさを率直に味わえることに繋がったのではないかと考える。

6. 結果と考察

水性版画絵具による「油彩転写」で描いている最中

の、幼児の姿勢や眼差しは真剣そのものであった。この技法では、色を写し取る楽しさからその行為自体が先行し、様々な模様やモチーフをランダムに試し描く幼児が多くみられると予測していた。当然、そういった作品もいくつか見られたが、多くの幼児は画面の中に自分なりの具体的なイメージを構築し、必要なところに必要な色の版を用い、一つの絵を完成させていく描き方によって、この表現を楽しんでいた。こうして出来上がった幼児の作品の一部を、以下に紹介する。



図7. 《作品①》（女児）



図8. 《作品①》の裏面（鉛筆で描画した面）

図7. 《作品①》は、海の生き物をテーマに、多くの色版を使ってモチーフごとに色を変え、模様や塗り方を描き分けることでその世界を表現している。図8は、本作の裏面であり、作者が書き進めていった痕跡になるが、海の中を表現するにあたって、画面全体をスクリブル¹⁰で覆っていることも、注目すべき点のひとつである。何色も使ってぐるぐると繰り返された線が、インクむらも合わさることで絶妙な水中の表現となり、画面の中に表れている。こうした約70作品のなかから、続けていくつかを紹介したい。

図9. 《作品②》はこの技法独特の線表現が生かされた作品である。しっかりとした筆圧で描かれた、水面

をあらわす線の周囲に、にじみのような点の集積が、美しく効果的に表れている。図10. 《作品③》は、よく観察された昆虫のモチーフを、様々な色の線で詳細に描き分けている。この技法によって線で絵を描くことと、色を使うことを楽しんで描き進めていく気持ちだが、こちらにも伝わってくる作品である。図11. 《作品④》は蝶をモチーフに描いており、その羽の美しい模様や色合いが特徴的な作品である。一つ一つの模様と、その余白を異なった色で丁寧に塗りつぶすことで、面の表現が効果的に生かされている。作者の集中力と、この技法へのめりこんでいる姿が伺えるようである。



図9. 《作品②》（男児）

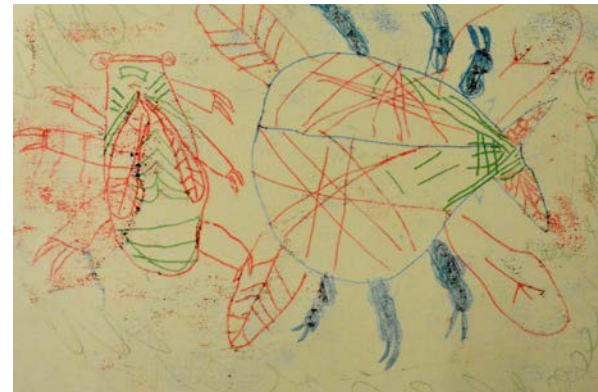


図10. 《作品③》（男児）



図11. 《作品④》（女児）

以上、少数ではあるが本実践の結果として4人の幼児の作品を紹介した。当然のことであるが、鉛筆で描かれたこれらの作品の裏面は、どの色を選択して塗りつぶしたとしても、全ての痕跡が黒に侵食されていく。つまり、様々なモチーフを塗りつぶすということは、使いたい色が多様になればなるほど、表面の色を確かめたり、ある程度予測したりしながら進めていくことが必要になってくる。しかし、今回の実践では作品①～④のように複雑な色彩構成の作品が多く見られた。挑戦する楽しさや、この表現によって現れる色彩の魅力が、技法的難易度や手間の壁を越えた結果ではないだろうか。一方で、めくって戻してを繰り返すうちに、裏返したままの状態で加筆してしまう幼児も複数みられた。続きを描きたいあまり、版画であることを失念したためと考えられる。こういった点は、4～5歳児の微妙な発達段階のなかで、多色刷りとしての複雑さを併せ持つこの表現技法の、提示の仕方や提案する時期の視点から引き続き考察すべき課題となったといえる。

7. まとめ

版画表現最大の魅力は、自分の力に自然の理が加勢し、その結果を、実感をもって味わうことが出来るところにある。版画を作ったことがある者なら、だれしも感じたことがあるであろう、紙をめくった瞬間の、自分の仕事の原因となりながらも自身の想像を超えた表現が生み出されることの感動を意味している。今回の実践では、こうした版画表現の楽しみや感動を、多くの幼児に伝えることが出来たのではないかと考える。幼児期の版画制作によって育まれる力は、道具への知識、モノを扱う技能に加え、そのプロセスの中にしぐみがあることを考えることによって、物事を見通す思考力・判断力を伴った学びに向かう力にまで広がっていくことが、本研究では実感することができた。こうした幼児への版画制作実践の提案が、版画教育の普及と、造形活動の活性化の一助になれば幸いである。

謝辞

本研究を行うにあたり、実践の場の提供を始め、研究内容のご理解ご協力を頂きました、安田女子大学付属幼稚園 圓光寺美奈子園長先生、三上留美先生、田中恵理先生、安田女子短期大学保育科 山本恵美先生、安田女子大学付属幼稚園つき組・ほし組のみなさまに、心より感謝申し上げます。

注

- 金築渡久による『平成 19 年度研究紀要 図画工作科における版画指導』（島根県立浜田教育センター,2008,*pp*1-12）を参考にした
- モダンテクニックとは、キュビズム、シュールレアリズム、ダダイズムなどの近代美術が生み出した様々な造形表現技法のことである。福本謹一によると、ウィリアム・ジョンストンが思春期の子供たちの視覚的想像力を高める方法を模索し、モダンテクニックの有用性を『思春期の美術』（黎明書房,1958 年）において述べて以降、主として表現意欲を高め、思春期の内的想像力をかきたてる格好の技法として様々な実践が行われてきたとしている。その代表例として、デカルコマニー、フロッタージュ、コラージュ、マーブリングを挙げている。宮脇理,福田隆真,茂木一司,福本謹一,『新盤 美術科教育の基礎知識』,建帛社,1991 年,p97
- 高知大学教授を経て、教育科学研究会全国委員、高知子どもの文化研究所代表。著書に『子どもの人格形成と美術教育』（ささら書房,1982 年）、『子どもに道具を送ろう』（大月書店,1987 年）、『乳幼児の発達と、美的能力』（青木書店,1984 年）など多数。鳥居昭美,鳥居淑子,『子どもの版画あそびーその理論・実践・指導方法』,あゆみ出版,1995 年,p128
- 養護施設保母、幼稚園主任教諭、保育園園長、近畿大学非常勤講師を経て、高知子どもの文化研究所事務局長。著書に『作って遊ぶ折り紙』（あゆみ出版,1990 年）。鳥居昭美,鳥居淑子,『子どもの版画あそびーその理論・実践・指導方法』,あゆみ出版,1995 年,p128
- 本項（2. 幼児の造形活動における版画制作について）における鳥居昭美,鳥居淑子の実践例・理論の引用語句は「」で括り、『子どもの版画あそびーその理論・実践・指導方法』（あゆみ出版,1995 年）p38 に記載された内容を基にした。
- 3 歳を過ぎると人物表現が始まり、円形の中に目・鼻・口などを描き、円形の外側に、耳・髪・手・足などを書き加えた人物表現が見られるようになる。このように顔または頭と見られる円形に手や足の加わった人物表現を「頭足人」と一般に言われている。しかし、こうした内容に関して花篤實、岡田惣吾は次のように論じている。本当に円形は顔や頭なのか疑問が持たれる。それは、顔や頭と見られる円形の中にボタンや洋服を描くということは、円形そのものが顔や頭でなく、胴も含んでいることになり、「頭胴足人」と言った方が良いように思われる。（中略）特に年少児にはこうした傾向が見られるので、円形が顔であると決めつけないで、胴を含んでいるかもしれないと思って保育すべきである。花篤實,岡田惣吾,『新造形表現 理論・実践編』,三晃書房,2009 年,p42
- スイスの画家。1898 年ミュンヘンに出て、美術学校で F シュトゥックに学ぶ。1901 〜 02 年のイタリア旅行後、06 年までベルンの生家に滞在し、グロテスクな銅版画を発表。06 年ミュンヘンに定住、11 年 W. カンディンスキーに会い、翌年「青騎士」展に参加、同年 4 月パリに R. ドローネーを訪問しオルフィスムの影響を受ける。14 年のチュニジア旅行で色彩に開眼、児童画風の表意的形象で抒情的美の世界を展開した。21 年〜 31 年バウハウスの教授をつとめ、31 年からジュッセルドルフ美術学校に移ったが、33 年ナチス政権に追われベルンに帰った。晩年は形象文字のような作品を制作。代表作に『鳥の島』、『港』。著書『造形思考』（筑摩書房,2016 年）、『日記』（みすず書房,新版,2009 年）。ブリタニカ国際大百科事典 小項目電子辞書版,2013 年
- クレーは 1903 年以降の銅版画群、1912 年の最初のリトグラフ習作等を制作する中で、新たな線描の技法を模索していたとされる。

- ここでは、ヴォルフガンク・ケルステンによる文の中で、ユルゲン・グレーゼマーが初めてクレーの油彩転写について解説した文章について引用解説する。「やり方は比較的単純である。転写を使って彼〔クレー〕は、素描を一枚の他の紙に移し、そのプロセスによって線の構造を変化させた。…〔中略〕…彼は薄い和紙に黒い油絵の具を塗り、色が十分に乾いたら、その紙を転写氏のように先行素描下に置き、素描の輪郭を金属の針でなぞった。下に敷いた紙は、素描の輪郭線が新たな形で目に見えるようになったほか、任意のあちらこちらの場所には、手が擦れたり置かれたりすることで写された油絵の具による汚れや構造が残された。」 ヴォルフガンク・ケルステン（池田祐子：訳）『パウル・クレー ―おわらないアトリエ― PAUL KLEE | *Art in the Making 1883-1940*』,日本経済新聞社,2011 年,p*PII*4-115
- 同カタログにおける「モノプリント版画」関係の教材を紹介する項に、モノプリント版画技法の実践例②として、3 コマの写真によりこの技法が紹介されている。『平成 29 年度版 図工・美術・工芸・技術カタログ』新日本造形株式会社,2017,p.45
- 幼児の造形教育における、なぐり描きの通称である。清原知二は以下のように述べている。なぐり描きは乱画、錯画、掻画、スクリブルともいわれる。手を自由に動かすことが出来る「つかまり立ち」以降に出現する描画活動の出発点になる表現である。視覚のコントロールによって描かれるように思われるが、実際は身体の運動によって引き起こされるもので、なぐり書きはその結果である。両手を自由に動かすことが出来るようになり、たまたま描画材を持ち、手を動かしたところ痕跡が残ったというのが始まりである。このような経験の積み重ねが、描画材が描くことができるものであるという学習をさせ、描くことによる生理的満足、表出することへの喜びを感じさせ、以降は自ら描画材を取り、なぐり描きを行うようになる。花篤實,永守基樹,清原知二,『幼児造形教育の基礎知識』,建帛社,1999 年,p38

図版典拠 1

図 1,4 〜 11、筆者撮影

図 2,3, プロフィール画像、撮影：山本恵美（安田女子短期大学）

図版典拠 2

表 1 （画像内図版は全て筆者撮影）

研究報告

東京造形大学ハイブリッド科目による「横断的」学習の試み

東京造形大学

佐竹宏樹

1998 年　長崎大学大学院教育学研究科修了
現在　　東京造形大学造形学部絵画専攻領域特任教授

近藤英樹

2002 年　武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻修了
2004 年　ハーフ王立美術アカデミー研究生

広沢仁

2001 年　武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻修了

内藤瑞樹

2007 年　東京造形大学大学院造形研究科美術専攻領域修了

鈴木健二

1998 年　東京造形大学造形学部美術学科美術専攻 I 類卒業

■はじめに

佐竹宏樹

　本学のカリキュラムは、大きく二つの体系に分かれる。一つはデザイン学科、美術学科の各自の専攻領域の専門性を深く掘り下げる「縦断的科目」。そしてもう一つが、全学生に対して開かれ、より柔軟な考えと幅広い技術や知識を得るための「横断的科目」である。

　2011 年度に改定された教育課程においては、それまで実現されてきた「専門性の強化」に加え、「総合性」と「社会性」を軸として本学の教育理念の特徴をより推し進めることが目的とされた。「ハイブリッド科目」はそのような教育課程改編を背景としながら、それまで「造形総合科目」に所管され、デザイン・美術に共通した基礎的内容を包括的に扱う科目内容とは別に、専門を扱う各専攻が所管し、その専攻の専門性をすべての専攻の学生へ向けて開いた専門性の高いリテラシー演習科目として当時新設された科目である。半期を一単位とし、より多くの学生に学びの機会を提供し、学生は自ら関心のある技法、技術を選択、カリキュラムを構築していく。全専攻全学年を履修対象とし、印刷、絵本、写真、ビデオ、アニメーション、染織りなど、デザイン学科の各専攻の専門的内容があり、絵画専攻からは六つの科目が用意された。その中から「版画 A（リトグラフ）」「版画 C（木版画）」「版画 D（スクリーンプリント）」「デッサン A（絵画）」「ドローイング」における学年、専攻問わず履修可能な「横断的」特徴について、学びの方法、教育的効果について報告する。

　なお、本研究報告は、同大学教員の近藤英樹（リトグラフ）、佐竹宏樹（木版画）、広沢仁（スクリーンプリント）、内藤瑞樹（デッサン）、鈴木健二（ドローイング）、各授業担当教員と共著によって執筆される。

■版画A（リトグラフ）

近藤英樹

　本講座は初めてのリトグラフ制作を想定して開講している。定員は 30 名。学生の希望により選択されるので講座ごとに差はあるものの半数以上はデザインを専攻する学生で占められる。

　設定している課題は二つ。

・アルミ板によるモノクロ刷り　1点

・アルミ板による多色刷り　3〜5版　1点

　モノクロ刷りは初めてリトグラフに触れるものにとって描画材や版の特性を知る上で重要なものとな

り、多色刷りではその色の重なりや各作品の構造的要素に思いを巡らせることに重点を置いている。

学生に見られる戸惑いの多くは描写の仕方が紙とアルミでは違うこと、中でも絵画に慣れている学生は多く触り過ぎ、完成した画面が黒つぶれする傾向にあるが、描写する階調に意識を向けてもらうことで普段描いている絵にも好影響があったという報告も得た。

色に関しても版ごとに分けて色を作ることに苦心する姿も多く見られるが、これは決してマイナスの要因では無いように思われる。これまで絵皿やPCで無意識に行っていた混色や色合わせも自ずと意識せざるを得ない。こと多色版画制作における手法上の制約がプラスに働く瞬間かもしれない。



版画A（リトグラフ）制作風景

授業内で出来上がった作品のいくつかも多様性に富んだものが見受けられ、デザイン、絵画それらの専門領域を超え版画が一つのメディアとして各学生の制作の手法に広く影響を与えるということに疑念はない。この講座でも入り口としては十分に機能している。

今後はそれらを各専門分野にいかに関元、あるいは融合させるかが課題になる。広義の知識と専門性が教授する側にも必要であるだろし、各学生の中でそれらがリンクする場所と時間も必要である。伝える側と受け手、双方の柔軟な対応と取り組みがなせればより実践的で面白いものになるように思う。



版画A（リトグラフ）学生作品

■版画C（木版画） 佐竹宏樹

初回のオリエンテーションで彫刻刀を持っているか？と尋ねると毎回半数以上の学生が挙手する。小学校で購入しており、日本らしい教育普及の功績でもある。皆「木版画」を学んだことがある。しかし殆どの学生は印刀や平刀は使っておらず、一度も研いだ事は無い。ばれん芯の紙縊りが、多彩な摺りを可能にすること、和紙に適度な湿り気が欠かせないこと、運びや丸刷毛の用途など、浮世絵に代表される伝統木版画の所作について実は、はじめてであることが分かる。

授業では「水性多色摺り」の技法をベースに近代以降のモダンテクニックをデモンストレーション（以下デモ）で紹介している。

ハイブリッド科目は様々な専攻、学年の学生が受講する。はじめましての意味も込めて、初回は、ゴム版にスタンプパッドで「名札」を作る。

受講生には、2点以上の作品提出を課している。一つ目は授業の導入にあたる、「ポストカード」（サイズ：10×15cm）の単色もしくは2色摺り。二つ目は外見当を用いた「4版多色摺り」（版木サイズ：22.5×30cm、和紙及び色分解に使用するフィルムサイズ：28.5×35cm）、もしくはモダンテクニックによる木版表現を併用（あるいは単独）した作品とし、授業は「日本木版画史」のスライドレクチャーにはじまり、各回デモを行う。受講生がそれらを参照しながら、自身の制作に取り込んでいくねらいがある。

デモは、浮世絵にみられる「ばれんによる摺り（潰し、ゴマ、木目、ぼかしなど）」、さらに「彫りぼかし」、「空摺り」、「裏摺り」など、それらで使用する道具（彫刻刀・刷毛・ばれん）について紹介する。近代以降の技法として「コラグラフによる凸版（ニス版・モデリングペースト+ジェルメディウム・ジェット版、他）」、「木版凹版」、「染め和紙を用いた陰刻法」、「モノタイプ（メデューム剥がし摺り・目立て塩ビ版・墨流し）」など、水彩絵の具（ガッシュ、透明水彩）による表現を基本としている。加えて、水彩絵の具以外（油性インク・アクリル・アルキッド樹脂など）を用いた「拓摺り（フロッタージュ・グラッタージュ+デカルコマニー）」、「箔押し」、「布刷り」や「和紙について（紙漉き・ドーサ・継ぎと裏打ち）」、「サインとエディション」、「和綴じ製本」

など、木版画にまつわる事柄も紹介する。

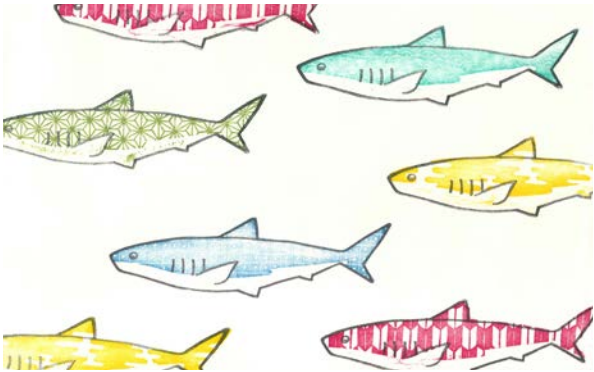
多岐に渡る木版表現であるが、授業で採用の外見当を用いた「色分解法」は、デモで得たインスピレーション（例えば、墨版を凹版に、背景をコラグラフになど）、異なる木版技法を一枚の作品に混在させることが可能である。

受講生の作品には、横断科目ならではのユニークさも見受けられる。テキスタイル専攻の学生は「焼きもち版（ジグソー版・マルチブロック）」を用いたリピート・パターンを「突き押し」し、インダストリアルデザイン専攻の学生は主版をレーザーカッターで彫り、アニメ専攻の学生はPCに取り込み動画編集し、グラフィックデザイン専攻の学生はポスターに「拓摺り」を採用し、木版Tシャツをブランディングする。

それらは現在の「木版的ブリコラージュ」であり、「伝統的表現の読み換え」ともとれる。授業で得た知識なり技術を、各自の専門分野でどのように活かすことができるかが課題である。最終回の合評会は「プレゼンテーション大会」と題し、受講生が自身を語り、交流する機会を設けている。本講座が「木版画」というキーワードを介して、協同の可能性を示す場となり、ますます「ハイブリッド」であることに期待している。



版画C（木版画）制作風景



版画C（木版画）テキスタイルデザイン専攻3年 焼きもち版

■版画D（スクリーンプリント） 広沢仁

版画Dは46×37cmの紙に6版6色以上のシルクスクリーン紙作品1点、自由制作1点を課題として設けている。まずは多色刷紙作品を作ることでプロセスをしっかりと理解し、つづいての2点目では各自の普段の制作、興味関心に引き寄せて自由に展開してもらう。作品は期末に授業成果報告展で展示をするので、制作中にも展示する形態や方法などもあわせて思考できるように画集や図録をみせたりして柔軟な発想が引き出せるよう促す。展示する前提のもと作品制作にむきあうことで（学年や学科によっては初めての展示経験にもなる）、他者に見られることに対する責任感がうまれるように思われる。ただこの授業は短期間なので深く掘り下げて版の可能性を探求するというよりは、経験してみることでデジタルに馴致された感性をゆさぶり、各自の表現にフィードバックさせることを主眼としている。つまり、実際に手を動かすことでよびこまれるズレ、カスレなどの不確定な出来事を引き受けながらもものづくりの原点のよこびや困難さに立ち会うと同時に、それらを組み立てているプロセス（レイヤーに分版、色層の調整、順列組み合わせ）をシミュレーションし、局部的ではなく総合的に俯瞰的に検証する版画的思考の経験は、各自の制作に持ち帰っても色々な場面で応用できる汎用性の高いものだと考えられる。加えて、花粉が充満し、交配して新種の植物が生まれるように出自の異なるもの同士、異業種間の交流で新しいアイデアや思考の化学変化が生まれることになれば素晴らしいと思う。またこの工房は誰でも利用出来るので、今後、自分の制作などにシルクスクリーンを活用したいと思った時に一人で作業ができるための最低限の知識や技術、機材の使用方法、利用するにあたってのマナーやエチケット等を覚えてもらう。

授業の導入としては、「名刺づくり」から行っている。赤青鉛筆2色で名刺サイズ紙に各自の名前をレイアウトし、オベークインクで赤版・青版2枚のフィルムを作成し、全員分まとめて感光する。乳剤塗布、感光／現像、印刷、落版の工程は3～4人のグループに分かれて共同で作業する。そこで協調性、協同性を培いながら工房の雰囲気にも慣れてもらい、印刷のプロセス、機材の使い方、片付け方を覚える。また最初の出だしは自分自身の名前のレイアウトなので、何を描けば良いか途方にくれて手が進まないという陥穽にお

ちることなくスムーズに進行できるように思われる。

制作に利用するコピーほか、使用する画材は基本的に授業予算内で全て揃えているので学生の負担はないが、自由制作でTシャツやキャンバス等、特殊な支持体に刷りたい場合に限っては各自準備してもらうことになっている。

授業ではタイミングをみて油性インクでのエンボス刷り、ラメパウダーの雲母刷り、生乾きの上から刷る、厚く刷るなど、特殊かつユニークな刷りのバリエーションも実演する。また、写真用フラットランプや日光での感光方法も見せて、設備の整わない場での応用可能性も紹介している。

最終日には額装の説明も行う。マット装／浮かし装の仕方、額紐の結び方を見せ、額装することでの見え方の違い、作品に合った額の選び方、額縁屋の紹介等、今後展示することや、両親や友人にプレゼントする機会があつて額が必要になった際に参考になるようにしている。

講評会では最初に作者にコメントを述べてもらいそれをふまえて講師が講評するが、そのあとに必ず他学科／学年の学生をランダムに指名してその作品についてコメントさせるようにしている。そうすることで講評会に緊張感が生まれ、何より他専攻の学友からの意見は異なった視点を作者に与えてくれる。語りたい学生には自由に発言させているが、講座によっては活発に発言があり盛り上がる時もあるが、反対に全く盛り上がりず重苦しい空気の時もあり、その時その時の工房内のムードが大きく左右するようである。ティーチングアシスタントにも随時講評させて、同世代から見える問題や課題を指摘、指導してもらい、将来、指導的な立場になった時の応対力を涵養する。



版画D（スクリーンプリント）グループに分かれての名刺づくり



版画D（スクリーンプリント）グラフィックデザイン専攻1年（中央）
テキスタイルデザイン専攻1年（左右）



版画D（スクリーンプリント）絵画専攻1年 キャンバスにシルクスクリーン



版画D（スクリーンプリント）制作風景

■デッサンA（絵画）

内藤瑞樹

近年、本学において、学生の基礎的な造形能力を育む科目の重要性はしばしば指摘されてきており、

「デッサンA」科目もその一翼を担うべきものとして実践された。

現代におけるデッサンの定義は様々だが、本科目では、およそルネサンス期から20世紀初頭までの絵画史上の様々なリアリズムの描法を展望的に踏まえ、「そのものがそこにあるように描く」即ち「平面上に現実即した奥行きのある空間を想定し、その中に対象である物体を立体的に再現的に表現する」ためのレッスンとした。実際にモチーフを置き、それと向き合つて明暗を軸に描画する、標準的な学習方法である。

学習の目的は、方法論の習得と、それを通して実在とは何か考えること、この二点に設定した。ここでは後者を重点に述べる。

デッサンに限らず対象を見てそれを元に絵を描く場合、そのプロセスは最もシンプルに言えば、「ものを見る―受け止める―表現する」となるが、ことにデッサンのようなリアリズムにおいては、「物体を観察する―その外観的特徴を理解する―その特徴を正確に描出する」ことが要求される。つまり、実際に描く時だけでなく、対象を見る時や把握する時もリアリズムに則った方法をとらなくてはならない。

人間は本来、成長の過程において視覚を通してものを認識したり感じとったりする力が自然に備わる。だがデッサンで対象を観察する時には、対象を明暗対比などの特定の 방법으로、また通常見ている時よりも精緻に測定することが要求されるため、しばしば自身の率直な感受性はそれを邪魔するかのような、あたかも不要なものとして感じられる。

これは、個々の感受性が方法論とは一定の距離を置いて、相対的に自覚されるべきものであることを意味している。例えばものを見て素直に感じた印象（実在感）を直接的に画面に描画しようとする、多かれ少なかれ現実のそれとは違った様相をなしてしまう。これは主に対象の外観的特徴を平面空間に置き換えるための手続きが欠落しているか、または正確性に欠けているためであるが、ではその方法を習得し駆使さえすれば感じた通りに描ききることが出来るのかと言えば、必ずしもそうはいかない。何故ならものの実在感とは、ものの実体そのものの位置にある、見る者それぞれの眼差しによって照らし出された像であつて、デッサンで用いる所の寸法や明暗の分布などの測定結

果やその描画法は、実体を視覚的に特徴づけるいくつかの側面を抽出するに留まるからである。詰まる所ものの存在とは、輪郭や明暗や立体感や固有色や質感であるとともに、そこに置かれたばかりの新鮮さや今にも壊れそうな感じ、周囲の空気が張り詰める感じ、刹那的な感じ、いかにも安っぽい感じ、ありふれているがどことなく固有性のある感じ、食べてしまいたいくらいに愛らしい感じ、であつたりするのだ。飛躍して言うなら、ものを描くとはそれに憑依することに等しい。

よつて授業では、課題毎に設定された技術的な学習内容を習得していくことと共に、その過程の中で、自身がどのようにものを捉えているか、または捉えようとしているのかを明瞭にしていくことが重要となる。対象との物理的な距離は目で測ることが出来るが、心理的な距離は視覚を入り口としながらそこに留まらない。これを覚醒させることがデッサン学習の本質的な目的である。そのヒントとなるよう教員は、たとえ技術的に未成熟と思われる作品であっても、それがどのような状態で描かれているのか、どのように鑑賞することが出来るのか、そしてそこにどのような魅力や可能性が潜んでいるのか、言葉によって形容し引き出すことに努めている。



デッサンA（絵画）静物デッサン グラフィックデザイン専攻1年



デッサンA（絵画）構内水彩スケッチ グラフィックデザイン専攻1年

■ドローイング

鈴木健二

ドローイングの科目では表現方法の拡大した20世紀美術を念頭に置いている。授業では素材の取り扱い方や技法の工夫をする（つまりメディウムスペシフィシティに関わる）ことと、一点の作品を作ることだけではなく、継続して作品を作り続けることを課題の軸としている。「工夫」と「継続」の二点は狭義の美術や絵画だけではなく広義に、ものを作る上で共通して取り組める課題であると考えたからである。本稿では主に「継続」の点について書く。

学生に提示している課題は次の五つである。

課題1 線を引く「具体的な物を描かないで線によって作品をつくる」

課題2 構成をする「フォトモンタージュによる構成で作品をつくる」

課題3 絵具を扱う「筆などの筆記具を使わないで絵具を扱って作品をつくる」

課題4 色と形「彩色と切り貼りで作品をつくる」

課題5 まとめ「今までの課題を踏まえて作品をつくる」

これら全ての課題で課題毎に複数点（二点～5時間無制限）の作品を作る。制作時間は一課題につき、およそ5時間である。作品を複数点作る目的は沢山作るためではない。作り方を見つけて、覚えるためである。

授業では初めにある程度、作り方を試したり、幾つかの種類の作品を作ったら、その中から学生が自分で関心を持った方法や傾向を選ぶ。浅くて広い傾向の違う作品を作っているのでは独自の表現が深まっていかないので、一つに的を絞る。それから続けて何点か作品を作り、出来た作品を見比べるように指導している。

作品は二点以上あることで差異が生まれ、どの方向へ作品を進めるべきかという選択やどの作品が面白かったのか、見え方が良いのか、展開の可能性あるのかを評価をすることが出来るようになる。これは教員が具体的に学生に作品間の表現の違いを問い掛けたり、指摘することが出来るということだけではなく、学生自身が自己評価をしながら制作を進めることが出

来るという点で重要である。

それに加えて、制作をしていると半ば偶然上手く出来ることがある。そのようなあまり意図せず感覚的に上手く出来てしまったことを今度は意識して、一回目より洗練させること。その過程で作品について問い、作品の作り方を見つけること。これらのことが、複数点作る目的である。授業ではこれをキーワードとしてブラッシュアップと呼んでいる。

最初のうちは「作品をどういう風に展開すればいいのか分からない」などと戸惑う声が多いのだが、五つの課題は異なってはいるが反復する内容を含み、取り組むことで「感覚で考えるような授業で、たくさん考えた」「考えて、手を動かしながら形をつくり上げていく、という過程をくり返して、自分の中でも新しい発見があった」などという感想があるように最終的には、ものを作り続けるために必要な事柄を理解していくことが出来る。

あとは、それを学生が自分の専門分野の場で引き出してくれることを期待する。



ドローイング 課題1 グラフィックデザイン専攻4年



ドローイング 課題4 絵画専攻3年

■おわりに

佐竹宏樹

2017年度で7年目を迎える「ハイブリッド科目」であるが、美術系では前後期ともに、授業成果報告展を開催している。半期の受講生は最大で版画系（リトグラフ、銅版、木版、スクリーンプリント）210名、デッサン（A絵画、B彫刻）、ドローイングの受講生180名を加えると、実に390名の学生が出展する。

授業の持つ専門性を、既成概念的に捉え制作した学生の成果物は、個人の趣味の域を出ておらず学習の成果を感じられないものもあるが、専門を横断していくことによる自己の柔軟性が生かされた成果物には、新しい知恵を発見することが出来、この授業の可能性を確認することができる。

展示会場では、学生がそれぞれに自作を学友にプレゼンテーションし、隣り合う他専攻の学生作品との相違について（それらは同一のメディアでありつつも、絵画的であり、グラフィック的であり、アニメ的である）、彼・彼女らの背景（バックグラウンド）を明らかにしつつも共感、批評する機会となっている。

2018年度に本学は新たな教育課程へと移行する。その中で「ハイブリッド科目」は「専門科目」「人間形成科目」とともに三つの科目群の一つを構成するものとして再編される。専攻の「専門科目」をその横断性により「総合性」「社会性」を補完する重要な役割を果たすこととなる。

新教育課程においては、専門と横断の明確化が重要な観点としてあげられる。学生の専門におけるカリキュラムフローを明示することで学びの道筋を確認するとともに、カリキュラムマップによりその専門の学びの広がりを知り、横断的学びの質を向上させることが狙いである。

新しい「ハイブリッド科目」においては、「ハイブリッド基礎科目」「サステナブルプロジェクト科目」「プロジェクト科目」などに区分され、これまでの「ハイブリッド科目」は「ハイブリッド基礎科目」に移行される。

それぞれの学生が所属する専門の教育課程が、教員－学生による構築的「関係性の場」であることに対して、様々な専攻学年の学生が履修する本科目においては、はじめての技法、技術と「出会う場」となる。

授業内容に対して経験値が全く異なる学生が履修す

ることは、授業担当の教員に運営上の様々な工夫を必要とすることにもなる。

教員は、これまで描くこと、あるいはものづくりの経験が乏しい学生に対しても、培うべき基礎の導入として、専門的でありつつ読み替え可能な凡庸性の高い課題設定と、より丁寧で分かりやすい指導が求められる。同じく、共同で使用する道具や機材などの扱いやマナーなど、制作環境を持続するための「公共的ルール関係」が素地となる。学生には、それらが気づきや知恵となり、それぞれの専門性を活かした成果物として表れることを期待する。

「ハイブリッド科目」の横断的であるからこそ「出会う場」が、ものづくりの基礎を様々な立ち位置の学生が経験することにより、次代をつくる新しい「知恵を探る場」として発展することが今後の目標である。



授業成果報告展 構内CSギャラリー展示風景



授業成果報告展 構内CSプラザ展示風景

板紙凹凸版画技法を学ぶ — 生活美術を通して —

東北生活文化大学

大堀恵子

はじめに

東北生活文化大学は、創立 116 年を向かえた家政学部の中に家政学科 (服飾文化専攻・健康栄養専攻) と生活美術学科を併設する単科大学である。学舎は閑静な住宅街に囲まれた高台にあり、四季折々の風景に囲まれた自然豊かな地で生活と美の融合を目指し、広く深く実践を通した造形教育を行なっている。

本学の「版画」の講座は、2 年次 (版画Ⅰ、版画Ⅱ) 3 年次 (版画Ⅲ、技法Ⅰ、技法Ⅱ) の選択授業と卒業制作、そして 1 年次から開講しているゼミ生十数名が受講している。

制作は、版画工房Ⅰ (リトプレス機 3 台内 1 台は電動) と版画工房Ⅱ (銅版プレス機 3 台、多目的プレス機 1 台、リトプレス機 2 台) のそれぞれのプレス機を、普通教室に置いただけの環境である。

このような制作環境が整っていない状況下で且つ、版材が生産中止に追い込まれている中で、版画の普及をめざすことを考えた時に、この板紙凹凸版画の版材と出会うことになったのである。

版材は、多層抄き (積層紙) のコート白ボール紙 (片面の白層にコーティング剤を塗工したもの) で、銅版画と同じく凹版画の種類に属した腐食を必要としない版画技法である。紙を折ってできるしわや、紙の表層をはがした深さで微妙な諧調の変化が豊かに表現され、版に表情を出す材料 (アルミホイル、玉ねぎの皮など) を貼り付けることでも多様な表現が可能である。また、油性インクを詰めるときは、インクペラや使い終わった後の、のりつきパネルを使うことができる。そして、インクをふき取る素材は、新聞紙や電話帳が使いやすく、手に入りやすいものである。

身近にある材料で凹凸面をつくり、そこにインクを詰めてプレス圧で刷りとる方法も、日常にある素材で作業ができる。エコで安価な版画技法の普及が目的の版材である。

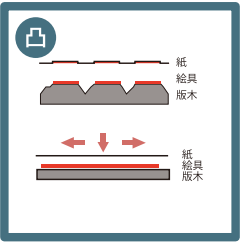
1. 板紙凹凸版の仕組み

版画のもとになる版は、主に平面である。すり取る素材 (支持体) によって幅がある。もとになる版 (型) の作り方やその形状によって、凸版、凹版、平版、孔版の四つの基本的な種類に分類できる。

以下の図は、その中の凹版と凸版の要素を使って表現される板紙凹凸版画技法である。

凸版 (木版 板目木版 木口木版 リノカット)

型の凸部分に絵の具をつけて紙をのせ、バレンでこすったり、プレスで写し取る。線や面など図柄として描きたい部分を残し、それ以外の部分を何らかの方法でとり去って版を制作する。

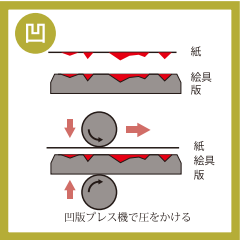


凹版 (銅版 ドライポイント エングレーヴィング

メゾチント エッチング

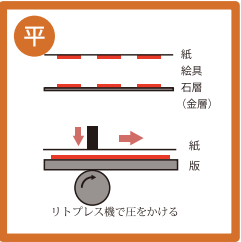
アクアチント)

版面にインクを詰め込み、凹刻した部分にのみインクを拭き残し、エッチングプレス機などの圧力で、凹部のインクが刷り取られる。



平版 (リトグラフ)

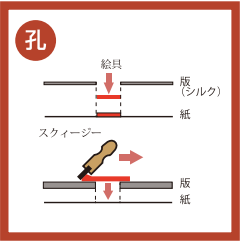
特殊な性質をもった平板な石に化学処理を施し、水と油の反発作用を応用し、平面の油性部分にインクを付着させ、専用のプレス機などで刷り取る。



孔版 (合羽版 謄写版 シルク

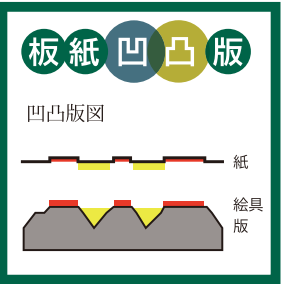
スクリーン)

型紙の絹などの細かい布目や穴部分を通じて、絵の具が刷り込まれる版形式をいう。代表的なシルクスクリーンでは、絹 (テトロン) などの細かい穴を通じて、インクを下に押し出すように刷りとる。



板紙凸版
板紙凹版

主に、パッケージなどに使われている表面がツルツルしているコート白ボール紙の上に、上から紙を貼って凸面を作ったり、白ボールの表層をはがしたり、針など (ニードル) でひっかいたりして凹面をつくる。そこにインクを詰めて刷りとったときの黒の絵の具の具合に変化をつけられるのがこの版の特徴である。凹面凸面どちらにもインクをつめて刷ることができる。 (印刷の方法は、刷りの準備から仕上げまでのところを参照)

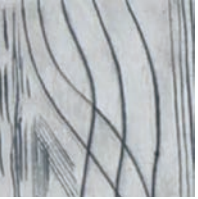


2. 素材による表現

板紙凹凸版はどんな材料を使うのか、どのように版をつくるのか、どのように写すのか、など表現との関連性を考える必要がある。以下の表現は、それぞれの点や線、面などの特徴を生かして、凹凸面ができる。表情は素材①～⑦で具体的に材料を紹介する。身近な素材で腐食を必要としない銅版画の技法である。①ひっかく (線描) ②つく (点) ③剥がす ④紙を折る (しわ) ⑤塗る (ボンド・ニス) ⑥貼る (アルミホイル・新聞紙・ガーゼ・テープ・タマネギの皮) ⑦キズをつける (紙ヤスリ・ロッカー・ルーレット)

①ひっかく (線描)

ニードルの表現は、時にひっかかる時がある。線描を縦横斜めに描き重ねることで、色の濃淡や密度を表現できる。線の間隔が狭すぎると描写が汚く潰れてしまうために注意が必要である。カッターは、するどい線の表現ができるが、細すぎるので、使う場所を考える。



②つく (点)

ニードルによる点描の強弱で、グラデーションを作ることができる。点が密集している所は暗くなり、点の数が少ない所は明るくなる。繊細な表現が特徴である。

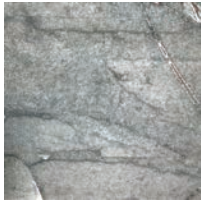


現在 東北生活文化大学講師

モダンアート協会 版画学会

③剥がす

版面にカッターナイフを使って、切り込みを入れて表層を剥がしとることで、広い範囲の真っ黒な面を作ることができる。部分的にはがすことで、形を強調することができる。重なったボール紙の層を、何枚(何層)剥ぐかによって凹面の深さが変化し、濃淡の表情を変化させることができる。やりすぎは、版を貫通する場合があるので注意が必要である。



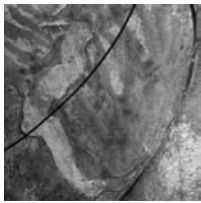
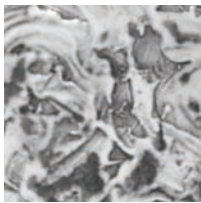
④紙を折る(しわ)

版の板紙を折り曲げ、発生したシワを描写する方法である。折り曲げたところにインクがつまり、偶然性による表現と出会うことができる。折ることで現れる形は、完全に制御することができる。折ることで現れる形は、完全に制御することができる。折ることで現れる形は、完全に制御することができる。



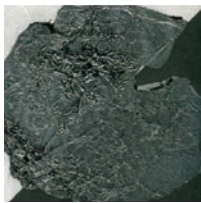
⑤塗る(ニス)

版面にニス・マニユキア・ボンドを塗布し、紙面の質を変化させる。使用するニスの性質や濃度、封入された粒子によって、個別の表情を生み出すことができる。また塗布の方法としては、筆で塗る・たらず・布や綿棒でスタンプする、などそれぞれ異なる表情となる。ニスは、塗り重ねる回数によって立体的な描写が可能である。ボンドは、プレス機の圧力を受けて、版面と印刷用紙が接着されてしまう場合がある。特に乾燥状態に注意する必要がある。



⑥貼る(アルミホイル)

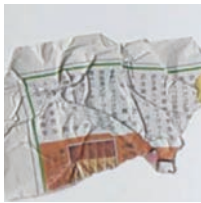
貼付けは、木工用ボンドを用意する。素材を貼り付ける魅力は、手描きでは得られない表情が加わることである。凹凸が少なく感想した素材や水分を含まないものであれば、何でも可能である。アルミホイル等の通気性の悪い素材の場合、内部の乾燥が不十分なまま圧をかけると、すき間からボ



ンドがはみ出して描写を壊すことがある。よく乾燥させ、必要以上にボンドを厚く塗らない均一な厚さで塗る必要がある。

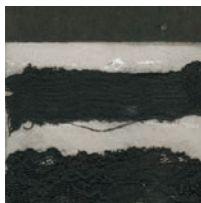
⑥貼る(新聞紙)

新聞紙はインクをつめる際にはがれやすいため、しっかりとボンドで接着する。また、新聞紙が重なって、又はよれたところにインクが入るように、布でつめる。



⑥貼る(ガーゼ)

ガーゼは細かい凹凸があるため、エッジの効いたのりつきパネルなどで、多めのインクをつめる必要がある。また、拭き取りの際も布でインクを強く押し付け、ガーゼの隙間にもインクをつめることを意識する。



⑥貼る(テープ)

テープは色々な種類がある。マスキングテープ・セロハンテープ・クラフトテープ・メンディングテープなどがある。その中でもセロハンテープは、印刷後の表情に特徴があり、テープ同士が重なっている所は、下のテープが透けて見え、深みのある画面づくりに向いている。



⑥貼る(タマネギの皮)

タマネギの皮を使うことで偶然の形を取り入れることができる。インクをしっかりとつめ、拭き取ることで、皮のひとつひとつの形がしっかりと浮かび上がる。版を作る時やインクをつめる時は、皮がうすくて破れやすいため扱いに気をつける。



⑦キズをつける(紙ヤスリ・ロッカー・ルーレット)

版に紙ヤスリをかけると、小さなキズがつき、グレーの色を出すことができる。キズを出す方法は、ロッカーやルーレット等の道具を使い、連続した点や点の密集をつくることができる。



3. 刷りの準備から仕上げまで

①刷り準備

使用道具：新聞紙・電話帳・重し(カタログをまとめたもの)・霧吹き
新聞紙上で、印刷用紙を霧吹きで全体を湿らせる。



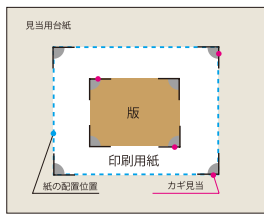
紙を湿らせる時にゆがみ防止と、紙の湿らしを均一にする為に、重さのあるもので圧をかけておく。



見当合わせの準備をする。複数枚印刷する場合、見当をつくることで同じ位置に印刷が可能となり、また、インクをつめる工程で、ついた版の裏面の汚れが印刷用紙に付着するのを防ぐことができる。



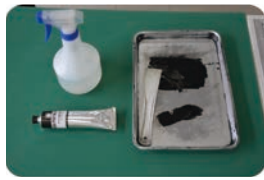
右図のように版の大きさ、印刷用紙の大きさに印(カギ見当)をつける。



見当紙

②凹部分のインク詰め

使用道具：油性インク　パレット　ヘラまたはのりつきパネル、ボロ布(ウエス)



描画面に、インクをヘラまたは、のりつきパネルで全体凹凸面に均等につめる。



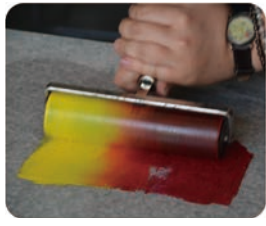
③インク拭き取り

使用道具：ボロ布(ウエス)　新聞紙・電話帳　霧吹き
②の工程にさらにボロ布またはウエス等を丸めてタンポにし、インクを細かい部分につめていく。手の平サイズに切った新聞紙等で、手の平を使い、円を描くように版面をふきあげる。



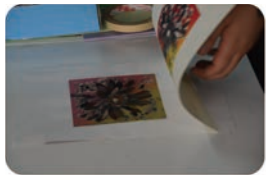
④凸部分のインク詰め

③の時とは違う絵の具をローラーに巻きつけて凸部にのせる。



⑤刷り工程

準備段階で用意した見当紙の上に版を置き、印刷用紙を重ねる。紙が動かないように、慎重にフェルトをかぶせプレスする。



⑥仕上げ

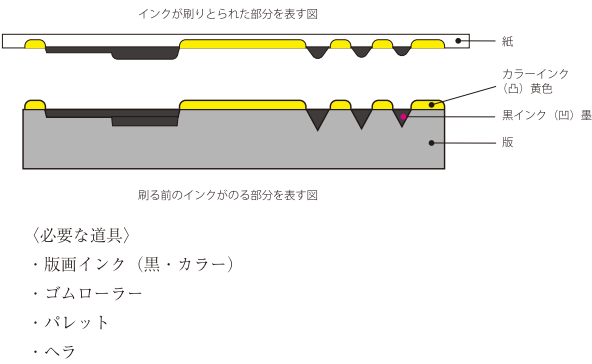
乾いた新聞紙に印刷した紙をはさみ、平な板を置いてその上に重しをのせる。同じ大きさのものを複数枚重ねる場合は、間にさらに新聞紙をはさみ、重ねた場所がズレないように気をつける。



4. 板紙凹凸版実践



上記のガーベラの作品は、「素材による表現」のところで示されている材料で構成している。花卉はニードルで線描を入れ、点描でボリュームを表現し、表層をはがして凹を表現している。花卉が集中している真ん中は、ボンドを綿棒につけて点の集合体をつくり、立体感を出し抑揚をつけて凸部分を強調している。周りの空間は、セロテープの重なりで動きを出し、ボンドまたはニスの重なりで同じく凸面を表現している。それによって、凹版と凸版を一度に刷り取る複合版ができ、インクは2色以上使用することで、画面に複雑さを出すことができる。制作者の表現の幅を広げることができることと、作品は凹部と凸部の両方にインクが入るため、色を選んだり、印刷するまでどのように仕上がるかが分からない面白さに出会うことができる。



5. 板紙凹凸版のプラス面とマイナス面

板紙凹凸版のプラス面

- ・銅板に比べて軽いため、大きい作品に取り組みやすい。
- ・腐食の工程が無いので腐食をする設備の必要が無い。
- ・他の版種に比べ材料が安価で身近なものであり、ホームセンターなどで手軽に揃えることができる。
- ・版が紙でできているため、カッターなどで簡単に必要なサイズにトリミングすることが可能である。また、版自体を複雑な形にカットして制作することもできる。
- ・はがす、貼る、折るなど表現方法の自由度は高く、なおかつ、簡単である。銅版に比べ印刷までの手順が少なく、気軽に始められる。

板紙凹凸版のマイナス面

- ・描画部分が何度も圧力をかけることで潰れてしまうなど、銅版と比較して版が劣化しやすく耐久性が低い。真っ黒なベタ面の描写が表現しにくい。
- ・ボンドでの表現は、水との相性が悪く、印刷用紙が剥がれる。版が紙でできているため、水分を吸って変形する。
- ・ニスを多量に版面にのせた場合も同様である。表面に簡単に傷がつく、角が潰れる、破れる、へこむなど衝撃には弱い版である。

版画は、直接筆や鉛筆を使って描いていく絵画と違い、版という間接的な素材と製版工程、印刷工程を経ることによって絵画技法と異なった表現効果があることに会うことが最大の魅力である。

板紙凹凸版画の版としてのプラスマイナス面を考慮した時に、版の要素のひとつでもある、複数性については何枚でも印刷できるということが、版(型)の重要な部分でもある。手慣れている制作者であれば、どこに手間をかけたら良いのか、そこには職人技的な、作業の効率化が図れることに繋がり、展開の早さにもなる。そして、作品の数を作ることに繋がることから、板紙凹凸版のプラス面とマイナス面をよく知ること、答えが出ると思われる。

6. 教師向けワークショップ

- 2012年6月、宮城県多賀城市立高崎中学校において、模擬授業を含む教員向けワークショップを多賀城市教育委員会の研修会として、多賀城市内小中学校25名の先生方が参加。2時間という限られた時間の中で
- ①板紙凹凸版の特徴について
 - ②製版工程(素材を通して表現方法)
 - ③刷り準備(紙の湿らせ方、重しのかけ方)
 - ④印刷工程(インクを詰める、インクを拭き取る、プレス機をつかう)
 - ⑤仕上げ(保存方法)と身近な材料を使って版になる面白さと楽しさにふれていた



教員向けの教材研究は生徒のためだけでなく、版画の本質であるおもしろさにどれだけ教師が向き合っているかに掛かっている。大学における技法研究としては、自分がこの版材と出会い、表現の偶然性、豊かさが表出され、絵画でもない銅版画でもない、不思議な表情と空間が表現できる版画技法であると確信している。

2012年 中高生対象板紙凹凸版実技指導

2012年 市民対象公開講座

おわりに

いろいろな版画表現に関する学習を通して、それぞれの特徴や技法を理解し、版による多彩な表現の可能性を追求することが必要である。その中で最大の特徴でもあり、効果をあげている教材について述べてきた。

版画は特殊な機材や危険な薬品を使う場合が多く、その代表は「銅版画」である。それは銅版の酸による腐食を利用して、へこみを作る版種で、腐食をするための設備が必要となり、制作費用も多くかかる。その方法に代わる素材として板紙(コート白ボール)があり、「素材」で紹介した身近な材料①～⑦を使い、凹凸を作り、インクをつめ刷り取る方法が板紙凹凸版画である。本学の授業で展開して約10年になる。本授業を通じて、版画の分野に初めて取り組む学生でも、様々な「素材」を活用することで、版を作ることの楽しさと刷るまでどんな作品になるかが分からない、という魅力に気付く学生が多い。

また、教職についた卒業生は、各自の授業の中で限られた道具をグループで使うグループ学習を行い、研究授業として成果をあげている。卒業生たちが独自の版画表現の工夫や印刷技法の工夫などで、版画による表現と鑑賞の能力を高めることを実践し、板紙凹凸版技法を教材として活用している。本研究で報告している教材はまだ発展途上でもある。それぞれに授業を展開している現場からの要望や、授業の中で制作している学生たちと意見をかわしながら、より良い教材として幅広く普及させていくことを今後も検討していきたい。

- 参考文献
- 『版画の技法と表現』1987年、編集・発行:町田市立国際版画美術館
- 『版画入門』1967年、著者:大藪雅孝 発行者:田中博之 発行所:株式会社鶴書房
- 『やさしい版画制作』1986年、著者:園部真津夫 発行:株式会社建帛社
- 『版画 指導の手びき』1972年、著者:羽場徳蔵 発行:株式会社サクラクレパス
- 『版画 話展』1999年、編集・発行:CCGA 現代グラフィックアートセンター
- 『フリー百科事典 wikipedia』

板紙とは白ボール紙のことを指します【白ボール】(出典:フリー百科事典ウィキペディアより)

白ボール(しろボール、White chipboard)とは、白板紙の一種で、コート白ボールとノーコート白ボールの総称であり、単にコートボールと言う時もある。片面が白く裏面ねずみ色の物が一般に「裏ネズ」と呼ばれ、片面の白層にコーティング剤を塗工したものをコート白ボールと称する。また、裏ネズのねずみ色を隠すため裏面にバルブや上質系古紙を抄きこんだものが「裏白」とも呼ばれ、正式にはコート白ボール裏白と呼ぶ。印刷効果を上げるために白いコーティング剤による塗工を施したものをコート白ボールと呼ぶ。

【由来】白ボールは、黄ボール・チップボールなどの品質がグレードアップしたものが派生の原点であり、それ以前のパッケージは貼箱と呼ばれて黄ボール・チップボールに和紙や薄用紙を貼って美観性を出していた。貼箱は現在でも作られているが印刷箱と比較してコストが高いため、高級な用途にしか用いられなくなって来ている。

【原材料】白ボールの原料には、白層にバルブ・上質系古紙(PPCなど)、中層に新聞古紙・雑誌古紙、裏層に新聞古紙を使用するのが一般的である。近年、中国が経済発展により輸入に頼っていた白ボールを自国内で生産するようになり、さらに世界一の生産量となったため、原料となる雑誌古紙などを日本などの各国から輸入しており、日本国内の古紙価格が高騰している。

【主な用途】食品向けパッケージ・ティッシュボックス・日用雑貨向けパッケージなどに使われる。出版用途として貼合絵本・ブックケースにも使われる。



水彩絵具によるモノタイプの技法 およびワークショップでの展開

常田泰由

はじめに

近年ギャラリー、美術館などで作品展示とともに、制作を体験するワークショップが開催されることが多くなっている。私自身も、2010年頃より作品の展示以外での展開として、版表現の魅力を伝えるワークショップを、美術館やギャラリーなどで開催してきた。これまで開催したワークショップは、16回あまり、200人以上の方に参加していただいている。

ワークショップが開催される場所は、版画工房など版画を扱い易い場所ばかりではないので、インク等での汚損や匂い、有機溶剤など健康面や環境面への配慮も必要である。また、参加者も、未就学児を含む親子から、年配の方まで幅広く、版画や絵画の制作体験も様々であることから、一般的に使用される水彩絵具を使い、時には小型のプレス機を持ち込むなどして、モノタイプのワークショップを実践してきた。

2017年6月に、版画学会「第一回運営委員会・夏期総会」においてワークショップを開催する機会をいただいたこともあり、本報告では、水彩絵の具によるモノタイプの技法について、また、九州産業大学で開催したワークショップやこれまで開催した幾つかのワークショップについて記したい。

モノタイプについて

モノタイプとは、金属板やガラス、塩ビなどの樹脂製の板に、油性インクなどで直接描画したものを、プレス機などで紙に刷り取る版画技法である。描画を写しとるだけであるため、複数印刷することができず、一枚（モノ）だけの作品となるのが特徴である、版表現の間接性に着目した技法である。

この技法は、1640年代にG.B.カスティリオーネによって発明され、ドガによって再びとりあげられ、現在でも、特別な技術が必要ないため、多くのアーティストによって作品が制作されている。また、教育現場でも版の導入課題として用いられていることもある。

今回取り上げるモノタイプは、水性の描画材を使用するのが特徴である。水彩絵具によるモノタイプの技法については、後述するが、塩ビ等の板に、水彩絵具で描画し、一度乾燥させたのち、湿した紙にプレス機で写し取る技法である。The Art Institute of Chicagoに収蔵されたにゴッーギャンの作品《Tahitian Landscape》（1894）には、"watercolor monotype"の記載があり、そこから、技法名は、「水彩絵具によるモノタイプ」、または「水彩モノタ

イプ」と呼んでいる。

水彩絵具によるモノタイプのワークショップにおける利点は、描画するだけで版ができ、参加者の制作体験を問わずに、版表現の面白さを伝えることができる点にある。もともと私が版画に興味を持った、プレス機による刷り、刷り上がりに感じる驚きや緊張感を、日本の小中学校で教材として取り入れられているばれん摺りによる木版画とは違った新しい版画の体験として伝えられたらと考え取り組んでいる。

また、水彩絵具は、学校の美術教育の現場でも広く用いられているし、塩ビ板も、安価に入手でき、何度でも再利用することができることも、この技法の利点である。

水彩絵具によるモノタイプの技法

制作手順

1、版の準備

版は、塩ビ板の1mm厚使用する（アクリル板や、金属板も可。）塩ビ板の表面は、水彩絵具が弾かないようにするため＃220程度のヤスリをかけ、中性洗剤で洗うか、ウェットティッシュで拭き、脂分をとっておく。描画の前には、タルク（ストンパウダー、ベビーパウダー）を少量布などでつけると絵具が弾かず描きやすい。また、塩ビの板は比較的柔らかいので、カッターの刃を使い、かんながけの要領でエッジを削り、プレートマークを作るとよい。刷り終わった版は、水洗いし、何度でも再利用が可能である。



図1 筆、水彩絵具、塩ビ板（右端は描画した状態）

2、描画

描画は水彩絵具で行う。また、水彩クレヨンや水彩色鉛筆も使用することができる。紙に描くのと違い、すぐに乾かない絵具が、版上で流動的に混ざり合うのが面白い。かなり薄めた状態でも、刷ることがで

きるが、絵具を厚塗りすると、プレスの際、その糊分で紙に貼り付いてしまうため注意する。描画をしやすくするために脱脂をしているが、手の脂などを版につけ、絵具の弾いた表情を使うこともできる。また、版の下に、下書きや写真などを置いてトレースしながら描画することもできる。



図2 版の描画（版下の色紙をきっかけに描画しているところ）

3、版の乾燥

水彩絵具によるモノタイプでは、描画後の版の乾燥が重要である。乾燥しない状態で、プレスをすると絵具が流れてしまう。自然乾燥が好ましいが、時間がかかるので、扇風機やドライヤーなどで乾燥させている。また、乾燥時間を考えると複数枚の版があると効率が良い。



図3 版の乾燥

3、刷り

刷りは、プレス機を使用し、紙は銅版画を刷るときのように湿す。版上の絵具は乾燥しているが、紙の水分とプレスの圧によって、刷り取ることができる。一度刷ると大部分の絵具は、紙に写ってしまうが、少量の絵具が残った版に加筆して刷ったり、複数の版を刷り合わせることも可能である。刷った後は、黄ボール紙

1980年 長野県生まれ

2004年 東京造形大学造形学部絵画専攻卒業

2006年 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了

2015年 武蔵野美術大学非常勤講師（～2018）

現在 東京造形大学非常勤講師（2010～2014, 2015～）

等にはさみ重石をして乾燥させるか、水張りをして乾燥させる。



図4 刷り上がった瞬間



図5 黄ボール紙にはさみ乾燥させる

ワークショップの実践

これまで行ったワークショップのなかからいくつかを取り上げ紹介したい。

九州産業大学でのワークショップ

開催日：2017年6月17日（土）

会 場：九州産業大学 版画室

版画学会「第一回運営委員会・夏期総会」に合わせ、高校生、教員を対象としたワークショップを開催し、九州産業大学附属九州高等学校の生徒を中心に、10名ほどが参加し、制作に取り組んだ。初めての技法にもすぐに慣れ、版の上で混ざり合う絵具に反応しながら、何度もプレス機を回し、繰り返し制作する姿勢が印象的であった。最後は作品にサインをいれ、鑑賞をした。図2から5も九州産業大学での様子である。



図6 九州産業大学版画室での制作風景

「ぞうけい!たのしい!おやっ!子コミュニケーション」

開催日：2016年6月18日（土）

会 場：アートラボはしもと（神奈川県相模原市）

東京造形大学美術館企画の4人作家によるワークショッププログラムの一環として、相模原市の小学生の親子10組を対象としたワークショップを開催した。

この企画は、東京造形大学大学院の科目とも連携していて、大学院生が自分たちでワークショップを企画する前段階として、様々なワークショップの実践をと



図7 破いた紙を下敷きに描画をする



図8 自らプレス機のハンドルを回す

おして学習する科目となっている。このワークショップでは、子供の絵と、親の絵をつなげるための方法として、色紙を自由に破いたものを版の下におき、絵のきっかけとする方法をとった。

上諏訪中学校でのワークショップ

開催日：2015年10月17日（土）

会 場：上諏訪中学校 美術室

諏訪市美術館と市内小中学校と美術館の連携事業の一環で中学2年生68人を対象に行った。塩ビ板を透かして、身の回りのかたちをトレースし、そのかたちを下敷きに水彩モノタイプで作品を制作した。（『版画学会』誌no.45 p.21の新作通信参照）



図9 塩ビ板を透かしてかたちをさがす

ギャラリーでのワークショップ

開催日時：2016年2月20日（土）

会 場：circle gallery & books（東京都）

ギャラリーなどでは、小型のプレス機を持ち込みワークショップをしている。水彩絵具を使用するので、場所を選ばず開催することができる。

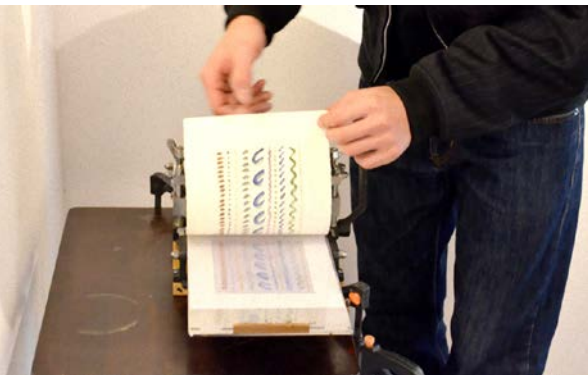


図10 小型プレス機による刷り

終わりに

水彩絵具によるモノタイプは、簡単な技法であるが、版の面白さを体験するのに十分な可能性を持っている。水彩絵具ならではの発色の良さは、プレス機を通し、版画があらわれる瞬間をより感慨深いものとしてくれる。中学校や高等学校には、プレス機が設置されていることがあるが、本格的な銅版面などの版面制作を始めるにはハードルが高い。そこで、身近な材料でできる水彩絵具によるモノタイプが活用できるのではないだろうか。これからも版画制作とともにワークショップの開催を続け、新しい版の体験をとoshi、版よる表現に興味を持って欲しいと考えている。

これまで開催したワークショップ

- 2017.11 今村版画造形（長野）
- 2017.6 九州産業大学（福岡）版画学会主催
- 2016.2 アートラボはしもと（神奈川）
- 2016.2 circle gallery & books（東京）
- 2016.1 諏訪市美術館（長野）
- 2015.10 上諏訪中学校（長野）
- 2015.7 ART GALLERY MUSE（群馬／前橋）
- 2015.2 WATERMARK arts and crafts（東京）
- 2015.2 JINEN GALLERY（東京）
- 2014.12 Azabujuban Gallery（東京）
- 2014.8 須坂市版画美術館（長野／須坂）
- 2014.8 「いろとかたちで探るワークショップ」
神奈川県立近代美術館葉山館（コラージュ）
- 2012.12 ギャラリー・蘭蔵（青梅）
- 2012.4 Garalie Turm（秋田）
- 2012.4 自分のオープンスタジオにて（東京）
- 2010.8 「KiDS クリエイト 2010」幕張メッセ
（油性モノタイプ、西山タカスケ氏と共催）

参考文献

- ・アントニー・グリフィス『西洋版画の歴史と技法』（中央公論美術出版社 2013）
- ・The Art Institute of Chicago
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/159083>

撮影

常田泰由 (1), 九州産業大学 (2～6), アートラボはしもと (7・8), 諏訪市美術館 (9), circle gallery & books (10)

トピックス

ノントキシック銅版画技法ワークショップ in 東京

福井大学
ゲント美術アカデミー
湊 七雄

2000 年 ベルギー・ゲント王立美術大学大学院版画専攻修了
2003 年 フランス・サンテティエンヌ美術大学版画専攻助手
現在 福井大学教育地域学部准教授
 ベルギー・ゲント美術アカデミー客員教授



ワークショップのチラシ

はじめに

身体や環境に有害な材料・素材の使用を控えた「ノントキシック版画技法」については、日本でも認知度が高まり、より安全な制作環境が整うのならば部分的にでも取り入れてみようか、と興味を持つ版画家・指導者も増えてきたようだ。欧米では、アトリエのノントキシック化が広く推奨されており、特に指導者向けの研修機会が増えている。一方、日本ではノントキシック（非毒性）版画技法を学ぶ機会は極めて少なく、日本語での情報も限られている。

本年度（2017年度）私は、科研費補助金（国際共同研究加速基金）を受け、ベルギーのゲント美術アカデミーにてノントキシック版画技法の①国際的な普及・導入指導支援システムに関する実態調査、②ノントキシック技法の表現に関する調査、③指導者向け技法導入支援法の研究開発に取り組んでいる。
今回のワークショップは、版画学会の全面的なバックアップにより実現したものである。

趣旨・目的

銅版画制作・指導に携わる方、クリーンな版画制作環境を整えたいと考える方を主たる対象とした「ノントキシック銅版画技法」の講座を開講し、当該技法の普及と安全な版画制作環境づくりをサポートし、中・長期的視野で版画芸術の振興を支える。

概要

主催：版画学会
協力：東京造形大学
日時：11月3日（金）、4日（土）10:00-16:00
場所：東京造形大学10号館B1 版表現アトリエ
対象：銅版画経験者（版画家、版画指導者、学校教員、一般市民、大学生）
受講者：9名

内容

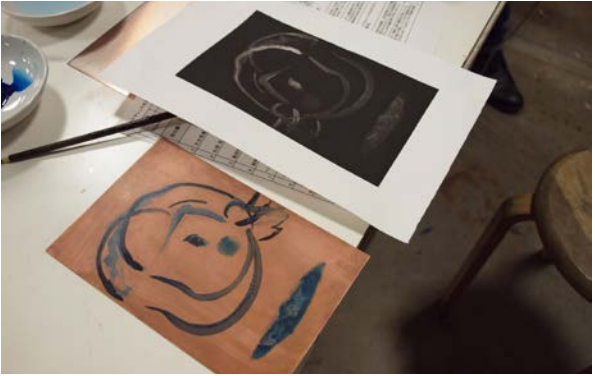
有機溶剤を使用しないノントキシック銅版画技法をステップ・バイ・ステップで学べるよう構成した。ワークショップ形式で、銅版画の基幹をなす3つの技法（ソフトグランド、ハードグランド、アクアチント）を用いた作品の制作手順を習得する。講義・実習を通し、伝統的な銅版画技法の代替にとどまらない表現の多様さを体験できる内容となっている。

講義・実習は、拙著『NON-TOXIC INTAGLIO PRINTMAKINGノントキシック銅版画への誘い』（2016）を使用しながら進めた。
具体的な取組は次の通りである。

- 1日目：ソフトグランド、ハードグランド
- ①イントロダクション
→ノントキシック版画の概念・歴史、現状と課題を共有。参考作品鑑賞。
- ②用具説明、各種メディウム準備、腐食液準備
- ③版の準備、バックイング（裏面防食処理）

- ここではまず、ノントキシック銅版画の3原則である版の「酸化膜除去」、「脱脂」とグランドの「硬化・定着」の重要性を繰り返し伝えた。
- バックイングは、グロッシーバニス（リキテックス社）とフローリング材（リンレイ社）を混ぜた自作バックイングメディウムを銅板裏面に塗布。カッティングシートに較べコストパフォーマンスが高い。
- ④ソフトグランドを用いた技法説明・実演
→ソイワックスとリトグラフ製版インクで自作したソフトグランドをゴムローラーで版に塗布し製版。
- ⑤ソフトグランドを用いた作品制作実習
→受講者からは「従来のグランドより安定した結果が出るような印象がある」とのコメントもあった。
- ⑥ハードグランドを用いた技法説明・デモ
→「BIGグランド」をローラーで版に塗布、ウォーマーで硬化定着させ製版。
- ⑦ハードグランドを用いた作品制作実習
- ⑧版や道具の洗浄
→有機溶剤を一切使用せず、サラダ油と炭酸カルシウム（粉末）で、版・インク台・ゴムローラー、ブラシ等を洗浄。

- 2日目：アクアチント、応用技法
- ①アクアチントを用いた技法説明・実演
→アクリル樹脂を主成分とするアクアチントメディウムを自作し、エアブラシで版に吹き付け、ウォーマーで硬化させた後、従来通りに製版。換気ブース製作は紹介に留めた。
- ②アクアチントを用いた作品制作実習
- ③応用技法
→今回は「Easyメゾチント」を紹介した。スプレーアクアチントした版を20分間腐食（塩鉄45ボーメ）させ、真っ黒な版面を準備した上で、アクリルメディウムが主成分の自作ストップアウトでトーンを作っていく。ストップアウトの濃度を水で調整することで、トーン表現が簡単にできる。Easy（容易・いい加減）ではあるが、表現の幅は極めて広い。
- ④トラブルシューティング
→受講者の皆さんが自発的に分担する形で、グランドを意図的に厚く塗ったり、薄く塗ったりし、それぞれの（ミスを含む）結果を確認し合った。



受講者による作品：イーゾーメゾチント技法

おわりに

今回の受講者のほとんどが経験豊かなプロ版画家・指導者であった。終始和やかな雰囲気の中、皆様のプロ意識の高さに支えられる形で想定以上にスムーズに進行し、活発な意見交換もできた。
生嶋先生、木下先生をはじめ東京造形大学の皆様には多大なお力添えをいただいた。また、遠方よりお越しいただいた版画学会会長の出原先生、事務局の加藤様にもこの場をお借りしてお礼申し上げたい。



受講者の皆さんと

本研究はJSPS 科研費 JP15KK0046 の助成を受けたものです。

Print Media Review Meeting —大学交流合評会—

京都市立芸術大学 准教授
大西伸明

2017年7月11日、京都市立芸術大学・版画研究室主催により、嵯峨美術大学・京都精華大学の各版画研究室の協力を得て、「Print Media Review Meeting —大学交流合評会 #00」と題した3大学合同合評会を京都市立芸術大学の石版室に於いて開催した。学部3回生から大学院2回生までの総勢8名がそれぞれ作品のプレゼンテーションを行い、3大学の教員8名で学生の作品を講評することになる最初の試みであった。緊張感のある空間の中で貴重な意見が交換され、学生・教員共に知覚や感覚に強く影響を受けることができ、今後の研究活動にも指針を与えられるとても有意義な時間であった。

そもそも関西での制作環境は、作家が各々の作品を比較し位置づけることにとても適した距離と大きさであり、歴史的にみても、現代美術という表現の場としてもとても刺激的な場所であり続けている。デモクラート美術家協会、具体美術協会、版画であればマキシンググラフィカなどのジャンル横断的で重要な組織が勃興した流れもあり、大学の垣根を越えての交流やグループが組織されることも多々あり、展覧会などを通して盛んに刺激的な交流が行われてきた。版画制作の環境や作品・発表方法が、時代の変化や技術革新などに影響されつつ大きく変化しつつある現在、作家それぞれの版画の定義や技法は多様化しており、それらを「版画」と一括りにするのは難しい状況といえる。そこで、今まで培って来た教員の繋がりや地の利を生かし、選抜された学生の作品を各大学の教員が合同合評することで作家同士の交流を促し、現在進行形の版画制作を巡る知識や技術の交換を軸に、関西の版画教育に大きな刺激を与えることができればと考え企画した。

ナンバーの#00は1度で完結するものではなく、10年以上継続するという意志で2桁の番号を付けており、今回の#00は3大学で試行するという意味合

いがある。展覧会や公募展などのように華やかではないが、近年アーカイブという考え方が芸術の新たな研究や潮流として評価され始めているように、このような地道な動きも10年20年先を見据えてとても大切な研究に繋がると考えている。お互いが少しずつ意識を高めつつ、やがては大波に変化していくような動きにするためには、開催場所や内容等を変化させながらアイデアを持ち寄りつつ新鮮味や独創性を失わないように継続させることが必要であろう。最後に今回の合同合評会開催にあたり、協力していただいた皆様に厚く御礼申し上げる。

作品発表学生

京都市立芸術大学

3年生 鈴木 真衣子 | 大学院2年生 西 村涼

京都精華大学

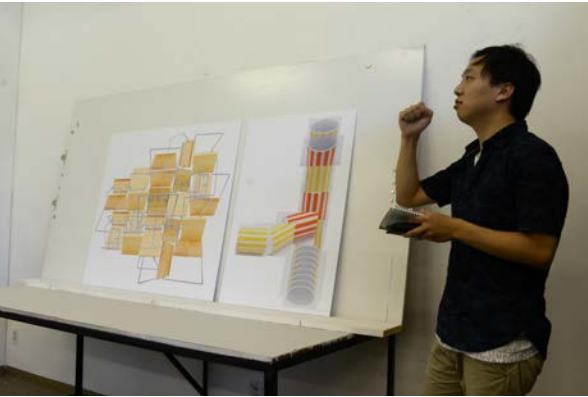
4年生 助石 一枝 | 4年生 渡辺 絵梨奈 | 4年生

石田 小棒

嵯峨美術大学

大学院2年生 志野 亘 | 大学院2年生 森岡 真央

| 3年生 勝木 由香



社会人向け版画講座を実施して —芸短オープンカレッジ—

野村菜美

2011年 大分県立芸術文化短期大学専攻科造形専攻修了

2016年 大分大学院教育学研究科教科教育専攻美術教育専修 修了

現在 大分県立芸術文化短期大学美術科 非常勤講師

はじめに

2013年より大分県立芸術文化短期大学は社会貢献の一環として、「芸短オープンカレッジ」と題して社会人向けに多数の講座を開講している。その中で私は「版画講座」の講師を担当し今年で5年目を迎える。現在まで受講生は40代～60代までの年齢層で女性が圧倒的に多く、版画以外で絵画や雑貨作りのカルチャースクールやワークショップなどにいくつも通っているという方や、学生時代美術に関わり子育て等が落ち着いたのでもう一度学んでみたいという主婦の方、家に飾る自分好みの作品を制作してみたいなどというきっかけで受講されており、版画の技法についてはまったくご存知ない方が大半である。男性の受講生は少数だが、以前より木版の制作経験があり版画の技法に興味を持って受講された方がほとんどだった。まれに竹工芸やイラストレーション、映像、写真等で作家活動をされている方が、新たな表現技法を求めて受講されるパターンもある。

大分市では中心市街地にギャラリーが少なく、版画作品に触れる機会の少ない環境にある。版画制作の設備を整えた施設も本学以外に少ない中で、本論では大学の本格的な設備を利用して作品制作を行う機会を通して、受講者達の版画に対する目線の変化を追うものである

講座概要

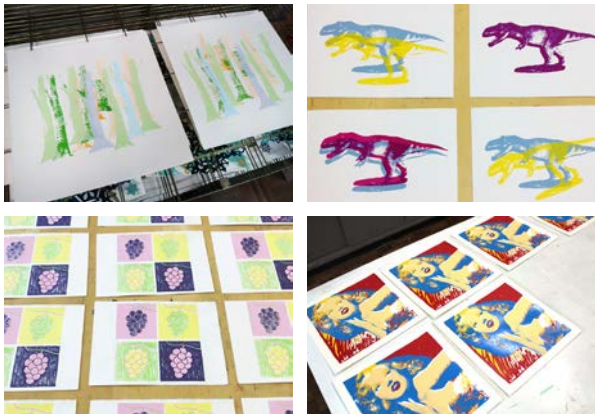
2013年の開講時はシルクスクリーン版画と、コラグラフ版画の2つの講座を分けて開講していたが、現在は全講座内で両方の版種を体験できる内容となっている。前期では5月から7月までの基礎を学ぶ10回講座（シルクスクリーン3回、コラグラフ3回、自由制作4回）、後期には9月から12月までの基礎の内容をより深める15回講座（シルクスクリーン5回、コラグラフ5回、自由制作5回）を行う。平日と土曜日の週2回開講しており、平日は18時～21時、土曜日は13時～16時に開講することで仕事終わりの方や主婦層が受講しやすい体勢をとっている。リピーターは講座内容にかかわらず好きな版種を選んで制作を進めるため、2つの版種を学ぶことで技法の併用なども生まれアイデアの広がりを持つことが出来ている。



シルクスクリーン版画

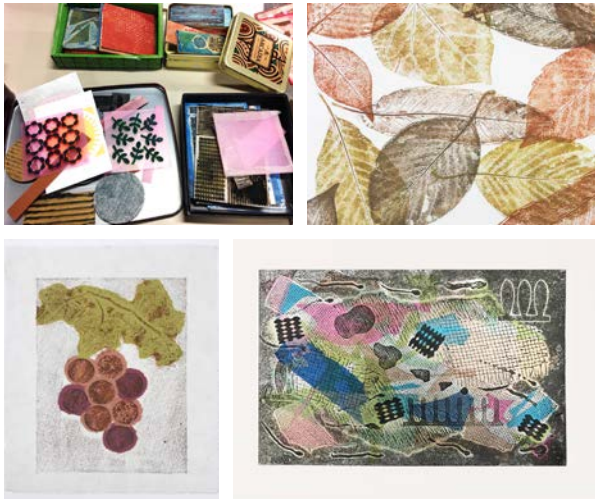
最初に製版過程を学び、こちらが用意した版を使って刷りを体験することから始め、工程を理解してから制作に入る。版下制作の際はトレスターに紫外線を通して描画することと、手書きのスケッチや写真等をモノクロコピーした原稿作成方法を伝え、作りたい作品をヒアリングしながら、受講生に合った原稿作成方法を指導する。最初は1版ないし2版の簡単な原稿を作り、一つのイメージを重ねて刷ることや、色を変えることでインクの重なりや色による効果を体感する。イメージを描画することが苦手な受講生は、破った厚紙や枯葉、切り絵を使って直接製版を行う方法や、ベットの足型をとったものをモノクロコピーし原稿として使用した方もいた。当初は描画に対する苦手意識で版下作成に時間を要していたが、「描画することが苦手でも作品をつくることができる」というシルクスクリーンならではの利点を活かして、作品制作を行うことができた。前期で工程を理解できたのち

に、後期講座では色版に分けて絵を合わせながら刷ることに挑戦した。



コラグラフ版画

厚紙やシナベニヤに布や紐などテクスチャのあるものを接着し版を作るコラグラフは、材料や制作方法が多様性に富んでおり、アイデア次第で幅広い表現が可能な技法である。抽象的なイメージが現れてくるため最初はイメージ作りに苦労するが、最初に様々な素材の版を作成し、色の濃淡やテクスチャの出方をテストすることで、後期講座ではイメージに近づける版作りができるようになった。また、日常生活の中で凹凸のあるものを探して転写することを楽しみを感じ、庭でみつけた枯葉や、クリップ、ガーゼ、洗濯ネット、滑り止めのマット、錆びたトタンの破片などありとあらゆるもので版作りを行った。応用として、イメージに合わせて和紙や色紙をコラージュしたものに1色刷りを行い、一つの版から様々なバリエーションの作品を作ることができた。こちらも版画ならではの「意図しないイメージ」が刷りあがる楽しさを学ぶ機会となった。



おわりに

「版画」というと小学生時代に木版を学んだ程度で版画体験をすることのなかった受講生がほとんどのため、美術館等で銅版やシルクスクリーンの作品を鑑賞したり、本で学んだ程度では技法の理解がしにくかった。本講座で2つの版種の「版を作る」「刷る」工程を体験することで、版画作品を見る目が変わったという方が大半だった。作品を見る際には版の重なりや刷る順番をなど、制作工程を考えながら見る目を持つようになったことが特徴的である。見る楽しさを得たことで、版画のギャラリーに足を運び作品の購入に至るケースも見られた。

最初は見本と同じものが作れば良いという感覚であった受講生が、版画制作を通して「絵を描くのが苦手でもアート作品が作れる」と作品制作を身近に感じるきっかけとなっている。講座が始まってから5年間通い続けてくれ、制作点数が100点を超える受講者もあり、シミュレーションを重ねながら納得のいく作品に仕上げていく版画制作の工程が、制作の達成感や充実感を生み継続に繋がっていると感じている。



本学では2017年キャンパス整備に伴い新設された芸術デザイン棟で、印刷実習室の設備を充実。新しく石版や銅版の設備を整え、2019年にはグラフィック/イラストレーション/フォトグラフィ/版画を学ぶグラフィックアートコースが新設予定である。2018年2月には学生と共に作品展に参加予定である社会人受講者の方々にも益々の作品制作に励んでいただき、発表活動も継続していくことで大分県内での版画への理解と興味関心のきっかけ作りに貢献していけたらと思っています。

活動報告

「第42回全国大学版画展」

東京藝術大学

山崎 慧

第42回全国大学版画展が開催され、前回に引き続き東京藝術大学版画研究室が展覧会事務局として展示運営に当たった。

前年度の反省点を踏まえ、業者委託搬入出の継続（40回展までの学会委託搬入出の撤廃）、連絡システムの完全デジタル移行など、より確実でスムーズな展示作業と展覧会運営を心がけた。また、町田市立国際版画美術館の藤村拓也学芸員をはじめ、各参加担当校の協力とチームワークが素晴らしく、ストレスのない運営が実現したことに、感謝申し上げる。

■展覧会と学生作品販売

第42回全国大学版画展は町田市立国際版画美術館に於いて12月2日（土）～12月17日（日）の日程で開催。前回展覧会と同数の参加校47校、参加作品総数228点となったが、内訳を見ると割り当て枠数を下回って出品する大学も多く見られた。展示中の問題としては、例年見られる額装の不備による作品の落下に加え、搬入日当日に展示不可能と判明した大学もあった。参加各校へ「美術館で展示をする」という緊張感を強く持って臨むことを改めて指導願う。また今回より、古くなった展示器具の入れ替えを少しずつ行っている。

価格の改定が行われた学生作品販売は、ここ数年の実績を踏まえ、販売日を展覧会開催中の土日のみとしている。出品校32校から293名1429点の参加があった。新しい運営形態の今後を注視していきたい。

■展覧会開催と学生作品販売における担当

展覧会事務局：東京藝術大学

ポスター制作：町田市立国際版画美術館

DM制作：東京藝術大学

DM発送：東京藝術大学

搬入：11月28日 女子美術大学/東京造形大学/多摩

美術大学/東京藝術大学(展覧会事務局) (計30名)

展示陳列：11月30日 女子美術大学/東京造形大学/武蔵野美術大学/多摩美術大学/日本大学/和光大学/東京藝術大学(展覧会事務局) (計68名)

パーティー係：12月2日 筑波大学(計7名)

撮影收藏：12月19日 九州産業大学（学会事務局）/東京藝術大学(展覧会事務局) (計11名)

搬出撤去：12月20日 女子美術大学/東京造形大学/武蔵野美術大学/多摩美術大学/日本大学/東京藝術大学(展覧会事務局) (計46名)

学生会場当番：12月3日～18日 女子美術大学/女子美術短期大学/創形美術学校/東洋美術学校/東京学芸大学/東京家政大学/東海大学/筑波大学/東京造形大学/武蔵野美術学園/武蔵野美術大学/多摩美術大学/日本大学/和光大学/東京藝術大学(展覧会事務局) より各日4名ずつ(計56名)。

学生作品販売部門：武蔵野美術大学

搬入：11月30日 武蔵野美術大学(9名)。学生販売当番：12月2日～12月17日の土曜日と日曜日(計24名)

*()内の数は、教員・スタッフ・学生の総数

今年度は撮影收藏作業日と搬出撤去作業日を分け、どちらも安全且つ確実に、余裕を持って終えることができた。また、收藏賞の名称を「優秀賞」に変更し、受賞者の中から美術館の判断で收藏／非收藏を分別し、收藏することとした。結果は以下「■優秀賞」の項目を参照。

■公開セミナー

公開セミナー「版画から写真へ」が12月3日(日)13:00～15:00 町田市立国際版画美術館1Fアトリエにおいて開催された。講師：大島成己(多摩美術大学教授) 参加者：大学版画展参加校である各校版画専攻の職員・学生をはじめ、美術館学芸員、版画愛好家など40名近い参加者があった。(詳細は別稿)

■優秀賞

優秀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34名が受賞した。

*下線のある氏名は美術館の判断により收藏されなかった作品

佐藤 麻依子（宮城教育大学）、松江 仁美●和田 豊樹●神山 寛貴●木村 美咲(東北芸術工科大学)、ジョギョウウウ●荻川瑞季●山田ひかる●関 萌瑚(武蔵野美術大学)、田沼可奈子●石部汐里●ロビンソン愛子●大杉 祥

子（東京藝術大学）、張巧君●三輪奈保子●小関綾乃（東京造形大学）、藤井志保（日本大学）、太田絵理●姜菲●中里葵●石川みは●高瀬実穂子●谷田川瑞生（女子美術大学）、MO Shunwen●松澤 綾●山之内葵（多摩美術大学）、浅沼香織●今木 彩瑛（愛知県立芸術大学）、小西景子●西村涼●松元悠●上森響子（京都市立芸術大学）、柏原文音（京都精華大学）、諸岡亜弥（九州産業大学） ＊敬称略

■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柴田良美さんの《追憶結晶》銅版画（東京学芸大学）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の寄贈作品をプレゼントした。なお、41回展よりどの作品が当選するかを希望できる形式にしている。

大島成己（多摩美術大学）、長田奈緒（東京藝術大学）、北野裕之（京都精華大学）、ミヒヤエル・W・シュナイダー（東京藝術大学）、山田純嗣（個人会員） ＊敬称略

■今後の課題

「収蔵賞」を「優秀賞」とし、収蔵可否を美術館に判断いただく形式に変更した、初めての展覧会となった。無事に閉幕となったが、今回の経験を踏まえた収蔵基準の明文化が急がれる。

展覧会に関わるデータのやりとりはインターネット上で直接入力するシステム（グーグルフォームなど）へ移行し、業務の大幅な圧縮がなされた。ご協力いただいた参加各校へ改めて感謝申し上げる。データ校正は念入りに行うが、そもそもの入力間違いなどにおいては校正のしようがないため、参加各校それぞれに提出データの正確な入力・確認・期限内提出への協力を今一度お願いする。



｜活動報告｜

公開セミナー 「版画から写真へ」 講師：大島成己

東京藝術大学
山崎 慧

【企画】

2017年12月3日(日)13:00～15:00、町田市立国際版画美術館1Fアトリエにて、今年度より多摩美術大学教授に着任された大島成己氏をお迎えして公開セミナー「版画から写真へ」を開催した。

会場は「ざっくばらんな雰囲気です」という大島氏の意向で、室内にコの字に椅子を配置。参加した各校教員や、版画専攻の学生をはじめ、版画愛好家の方々など、集まった40名ほどが大島氏を囲うように着座し、随時活発に質疑応答が行われる濃密な2時間となった。

セミナーは大きく二部構成にて行われた。前半はアトリエ前方のスクリーンへ大島氏が影響を受けた作家の作品と、氏の作品とが順序良くプロジェクションされ、現在の作品コンセプトを見出した経緯とそこから作られた作品の解説（詳しい制作方法も含む）をお話し頂くレクチャー部分。後半は前半のレクチャーの内容を受けて、このセミナーの企画者である三井田盛一郎氏（展覧会事務局長／東京藝術大学准教授）との対話と他参加者からの質疑応答で内容を掘り下げていくという形式で行われた。

【前半／レクチャー】

嵯峨美術短期大学（現在の嵯峨美術大学）の木村秀樹シュレー（スクール）に所属していた大島氏が在学中に陥った「何を描けばいいかわからない」という悩み。あるときにそれこそが自分のリアリティだと自覚し、出会ったのが写真というメディアであった。

アンディ・ウォーホルの製版用フィルム越しのポートレートをサンプルに「物質的な層としてのイメージの発見、版はレイヤーを構成するメディア」であるこ

とが版画制作の中で見出した版特有の性質であるということ語る。写真には「内と外」があり、何が写っているか、何を意味しているかは写真の「内」であり、写真を物質的に構成しているもの（インクや支持体、サイズ、CMYK版など）は「外」として定義した。その上で、「内と外」を対立する関係において制作された60～70年代の作家作品（ロバート・ラウシェンバーグ、畦地拓治）などと、コンセプトを軸に「内と外」を関連付けて表現した80年代以降の作家作品（木村秀樹、吉田克朗、アンセルム・キーマー、加納俊輔、芳木麻里絵）らを紹介していった。

その後、同じく「写真の内と外」の関係を、大島氏自身はどのようなコンセプトのもと、どのように制作に反映させていったか。項目別・年代順に整理された写真でわかりやすく語る。

大島氏は、多様な側面をもつ世界を写真に撮るということは、生きているイカをスルメにするようなものだ、と例えた。一つの意味に指定してしまう・固定化してしまう写真の不自由さに問題意識を感じ、それらを崩してゆく方法として、以下のような「内と外」へのアプローチを展開してゆく。

1インク層を強調する

2色彩の両義性：内の色と外の色

3立体化：ものとしての存在感

4大きさ：映像を見るのではなく、体感する。

写真メディアを使っているという共通点はあれども、作品の印象は表面的にも技法的にもダイナミックに変化してゆき、会場に大きな驚きを与えた。さらにそのことが一貫したコンセプトを強く感じさせた。

作品を展開していく中で、層としてのイメージのあり方を操り編集していくことこそが自身にとっての版画／表現の質であると考え、それは写真のなかでも行えるのではないかとして始めたのが2001年からの『Reflection』シリーズであった。

モチーフがすでに層構造を持っているガラスのファサードを撮影。デジタル処理でさらに風景をレイヤーで解釈し、それを操作して完成する。撮影者が消され、複雑に色調を操作された画面からは、美しさとともに意味性を超えた没入感と違和感を与える作品となっている。

その後年である、2011年から続けている木をモチーフにした『haptic green』シリーズは、1作品につきおよそ500枚の近接撮影された写真をつなぎ合わ

せることで遠近が混在し、没入感とともに「緑が迫ってくる」ような、人が山に分け入った時の感覚や体験が独特の手法で見事に表現されている。

最後に大島氏は、ここまでの自身の経験を踏まえ、版画で得られた版特有の性質を、版画の中だけに収める必要はないことを訴えた。自身にとってよりよい制作を考えて、版画の枠組みを飛び越えてしまうようなときに、それを「版画ではないから」と抑え込むのではなく、超越するアイデアは逆に版画の可能性とも言えるのではないか、という言葉で前半のレクチャーを締めくくった。

【後半／質疑応答】

レクチャーの内容の濃密さから、話題は多岐に渡った。

『haptic green』シリーズの作品では、パーツをつなげて一つの画面に統合するというプロセスが、写真を用いながらも絵画的なプロセスを踏んでいることの面白さ。ワンシャッターで得られてしまう既視感のあるパースペクティブをいかにして崩していくかの方法。日常生活や撮影の現場について。次作への展開についてなど、素朴な疑問でも思いがけず核心的な回答が得られたり、大島氏の親しみやすい人間性に支えられ、活発な議論の場となった。

【セミナーを終えて】

写真メディア作品や、版画と写真の関係に難解さを感じたり疑問を持つ人は少なくないと思われるが、今回のセミナーでは大島氏が自身の写真メディアとの出会いから現在に至るまでを、丁寧に平易な言葉で語られることで、大島氏の作品だけでなく普段目にする写真や映像といったメディア、日常そのものまでの見方が改まる、刺激的で興味深い機会となった。

今回、大島氏には、写真メディアを用いる作家で構成されたプレゼント版画企画展にも参加いただいております。セミナー参加者はこの度の内容を踏まえより深く作品を鑑賞することができたのではないかと期待する。

惜しみなく作品データや制作の重要なキーワードを明かして下さった大島氏はもちろん、今回のセミナーを開催するにあたって町田市立国際版画美術館学芸員の藤村さん・町村さん、普及係の上村さんには沢山のご協力をいただいた。この場をお借りして、心から御礼を申し上げます。



| 活動報告 |

「第11回大学版画展受賞者展」報告—第4 1回全国大学版画展受賞者よる作品展—

創形美術学校

奥野正人

■展覧会概要

展覧会名：第11回大学版画展受賞者展

会期：2017年7月12日（水）～25日（火）

レセプション7月16日17:00～19:00

会場：文房堂ギャラリー（東京・神田）

主催：版画学会／（株）文房堂

協力：創形美術学校

展示陳列補佐：女子美術大学短期大学部

展示内容：第41回全国大学版画展受賞者34名中32名が参加。受賞作品21点、受賞作に準ずる作品11点、小作品23点を展示。出品者名：秋庭麻里、岡本寛子、下山明花、手賀彩夏、鈴木理恵、錦沢葉月、芦川瑞季、山田ひかる、岸由紀子、波能かなみ、豊川宏美、山本まりか、今江ひとみ、小野澤久美、鳴輪紗也加、守屋佑香、二井矢春菜、尾形愛、石部汐里、古木宏美、呉窮、大城舞華、片岡外志子、廣畑聡美、鶴田功生、萩原真未、上森響子、西村涼、松元悠、櫻井想、吉浦真琴、玉城綾乃
レセプション出席者：約40名（出品者15名、教員5名他）
来場者数：477名（昨年371名）
販売実績：受賞作品3点、小作品4点

■主旨

版画表現の啓蒙と普及、新人作家である受賞者の紹介。上記主旨の活動の場として文房堂様のご協力を頂き、ギャラリーにて受賞作品及び小作品の展示・販売を行なった。

■展覧会までの準備

文化学園大学担当者より引き継いで担当1年目。わかりやすくまとめられた引き継ぎ書類によって、比較的スムーズに業務を進めることが出来た。前年度同様、展覧会事務局の東京藝術大学よりいただいた受賞者リスト一覧をもとに受賞者に出品を依頼。その後、町田市立国際美術館に収蔵される前に撮影された作品画像データ（展覧会事務局：東京藝術大学より）から

DM・ポスターの制作を進めた。昨年の実績をもとにDM6,000枚・ポスター200枚を作成。会員学校、会員、美術館に広報した。皆様のご対応・ご協力で滞り無く作業が進められたことに、感謝申し上げます。

■搬入・陳列展示・搬出

搬入・陳列展示・搬出スケジュールについて

搬入：7月10日(月) 10:00～16:00（文房堂）

陳列展示：7月11日(火) 10:00～16:00

（創形美術学校受賞者展担当教員・助手・学生、女子美術大学短期大学部教員・学生）

搬出：7月26日(水) 10:00～16:00

（陳列撤去・梱包：文房堂・創形美術学校）

発送：7月27日(木) 10:00東北芸工大へ（文房堂）

開棚時、マットより剥がれている作品が数点あった。若干のハブニングは想定内、問題なく何とか無事会期を終えることが出来た。（巡回展には32名中4名不参加）

■レセプション

7月15日（土）17:00～19:00

出席者：約40名（遠方からの出品者＜沖縄、京都、愛知、山形＞15名・教員5名・一般他）

東京造形大学生嶋先生による挨拶。乾杯後、しばらく来場者歓談。その後、各出品者による作品解説、出席教員及び一般来場者との意見交換が行われた。

■展覧会の現状と今後の改善点

来場者が前年度より100名以上増員出来た。もう少し来場者を増やすためのネット広報活動ができないだろうか。

出品及び会場当番にご協力いただいた出品者の皆様、ありがとうございました。

最後に、会場を提供して下さった文房堂の皆様には、本展の広報活動、開棚、搬入、陳列・展示、搬出、梱包、作品発送に至るまで大変お世話になりました。この場をお借りしてお礼申し上げます。



「第11回大学版画展受賞者展」 山形巡回報告 「版画の断層－5」

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－5」

会期：2017年9月25日（月）～10月6日（金）

会場：東北芸術工科大学 本館7階ギャラリー

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41回全国大学版画展受賞者作品（28点）

出品者：秋庭麻里、岡本寛子、下山明花、手賀彩夏、鈴木理恵、錦沢葉月、芦川瑞季、岸由紀子、波能かなみ、山本まりか、今江ひとみ、鳴輪紗也加、守屋佑香、二井矢春菜、尾形愛、石部汐里、古木宏美、呉 窮、大城舞華、片岡外志子、廣畑聡美、鶴田功生、上森響子、西村涼、松元悠、櫻井想、吉浦真琴、玉城綾乃（敬称略、順不同）

2. 東北版画（23名・30点）

東北芸術工科大学：5名・7点

山形大学：3名・8点

宮城教育大学：3名・3点

東北生活文化大学：12名・12点

入場者数：263名

■所感

「版画の断層－5」の展覧会名で「第11回大学版画展受賞者展」山形巡回展を山形近隣の4大学作品との併設展示を行った。東北の地において大学版画展受賞者展巡回を開催する意義や効果の結果はこれまで繰り返し報告してきたので割愛し、ここでは特別展示の報告とする。

「版画の断層－1」から「版画の断層－3」までは特別展示として大学版画展歴代受賞作品を1976年の第1回大学版画展から11回までの10年間の受賞作を毎年10点あまり計35点の展示を行ってきた。受賞者展・特別展示共にそれは学生達への生きた教材であり、受賞者展は現在の同世代の多様な表現の在り方、歴代受賞作展示は時代を遡って版画表現の変遷を提示することが目的であった。しかし、残念ながら「版画の断層－4」では歴代受賞作展示は断念せざるを得なくなった。理由は1980年代後半から受賞作品の大型化が進み作品の山形～町田の移送や展示設営の経費確保に困難な状況が生じたためである。1990年以降の作品は1mを超える大きさが大半であり、また極めて私観であるが、現在も作家活動を継続している受賞者が激減していることも理由であった。

以上のことから今回の「版画の断層－5」では歴代受賞者の一人を選び、当時と現在の作品展示を行い、山形に招いて学生時代の制作意図やその後の作家活動の展開、また社会に出た後の現実的な苦労など学生達に語っていただく特別展示を企画した。

今回は武蔵野美術大学教授の高浜利也氏にお願いし、学生当時の抽象形態によるモノクロームの大型銅版画制作から現在の活動である各地で行っているインスタレーションやサイトスペシフィックな作品制作までの氏独自のダイナミックなアートワークの経緯を明解にお話いただいた。学生達にはまさしく生きた教材としての有意義な時間を共有することができた。この企画は次回以降も継続していきたいと考えている。



九州・沖縄版画プロジェクト2017

九州産業大学

古本元治／加藤 恵



Vol.2 会場風景

■展覧会概要

九州・沖縄版画プロジェクト2017

日時：2017年11月17日(金)～26日(日)

会場：九州産業大学美術館

【特別企画】イタリア会館・福岡

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、版画学会

協力：イタリア会館・福岡

■内容

Vol.1 全国大学版画展受賞者巡回展(九州)

出品点数：第41回受賞者作品28点

Vol.2 〈特集〉『版画の今－凹版画－』

ゲスト：中林忠良氏 出品者・点数：14名

〈同時開催〉九州・沖縄地区教員・学生版画展

出品点数：26点

Vol.3 高等学校生徒による版画作品展

参加校：合計13校（沖縄県1校、福岡県12校）

出品点数：合計134点

〔関連イベント〕

〈講演会〉『一台のプレス機をめぐる東西文化交流』

講師：中林 忠良氏（銅版画家、東京藝術大学名誉教授）

日時：2017年11月17日(金) 14:40～16:10

会場：九州産業大学15号館1階 15102教室

来場者数：110名

〈高校生のためのワークショップ〉

『彫刻刀を使わない版画－スチプリント凸版－』

講師：三枝 孝司氏（九州産業大学教員）

日時：2017年11月26日(日) 13:00～15:00

会場：九州産業大学版画室

参加者数：13名（高校生：12名、高校教諭1名）

【特別企画】

九州・沖縄版画プロジェクト2017小作品展

会場：イタリア会館・福岡

日時：2017年11月17日－25日

出品者数：80名 出品点数：80点

〔関連イベント〕 版画ワークショップ

「版画でPON！～プレス機を使って一版多色刷り☆～」

講師：九産大チーム版画室（OB・在学生スタッフ）

日時：2017年11月23日(木) 13:00～15:00

参加者数：3名

総出展数：282点 総来場者数：879名

■所見及び今後の展開

九州・沖縄県内の版画教育にたずさわる作家を中心に企画された、本プロジェクトは毎年開催し今回で第4回を終える事ができた。

Vol.2の東北地区との交流展から版画の今－凹版画－』と題しプロジェクトの内容を一部変更し、独特な版画世界を培っている日本による「版画の今」を4形式の技法に分け、20代～30代の若手作家の作品を紹介する特集を行った。第1回目としてゲストに中林忠良氏を迎え、各地区ブロックへ呼びかけをさせていただき、ご協力のもと13名の若手作家を選出、凹版画作品を展示する運びとなった。今後も各技法の紹介と共に展示を行う予定である。また特別企画では、イタリア会館・福岡のご協力いただき、80点の小作品を展示。会場が狭い事もあり、シートのみでの展示となったが、それぞれの技法の質感を感じる事ができ、来場者から高い評価をいただいた。

今回、新しく企画を変更するにあたり、各地区ブロックの運営委員の先生方にはご連絡が遅れたが、ご多忙にも関わらず、多くのご意見と共にご尽力頂き、版画教育の厳しい現状を実感する機会となった。また、搬出に伴い、1点の額の破損があり事務局において対応を行っている。運送業界での大きな変動による搬出入の問題などもあるが、次年度においても企画内容は変えず、運営を重視し検討していく予定である。

最後にプロジェクトに対し、ご指導・ご協力いただいた版画学会運営委員の皆様をはじめ、出品者及び高等学校、イタリア会館・福岡の皆様に感謝を申し上げます。

第 42 回全国大学版画展 展評

町田市立国際版画美術館 学芸員

藤村拓也

中立の立場からであるべき展覧会の批評を担当した者が書くことの意味を見いだすとしたら、「裏」も「表」も目にしていることになるのだろうか。本評では第 42 回大学版画展をめぐる当館の事情について述べた後に、出品作へと話を進めていくこととしたい。

今回の大学版画展において触れなければならないのは、「収蔵賞」が「優秀賞」に改められたことだろう。結果として受賞作品 34 点のうち、他作品への影響が懸念される作品とシートでの収蔵が不可能なものを除いた 31 点が収蔵された。この背景には当館が抱える切実な問題がある。町田市立国際版画美術館の収蔵品点数は約 3 万点（参考までに日本の国立美術館 5 館の収蔵品総点数は約 4 万点）。国内屈指の収蔵品数を誇る一方で、収蔵スペースの確保と作品の保存・管理の負担が年々増している。

大学版画展の受賞作品に関しては、版画学会からマップケースをご寄贈いただいたことで、作品の整理に着手することができた。しかし近年は作品の形態が多様化し、サイズもマップケースに入らないほどに大型化が進んでいるため、今後も全ての受賞作品を受け入れていくことは現状を鑑みて難しいと判断。収蔵する作品は当館が選定することとなり、賞の名称も変更された次第である。

今回のように作品の質ではなく形態やサイズで収蔵が決められるあり方には賛否あるはずだ。今後も当館と学会の間で発展的な議論を交わしていく必要があるだろう。ただ美術館の学芸員は作品の質はもちろんのこと、作品の永続的な保存・管理に大きな責任を負っていることを、この場を借りて強調させていただきたい。

さて以上の事情を抜きにしても、近年の出品作の大型化は目に余る。無意味に大きいだけの作品は論外で、大きく見せるために紙や版をつないだ作品も絵を切断したかのようで見た目が悪い。また慣れないサイズで無理をするためか刷りジワをはじめとした粗が目立つ。そして何よりも絵の内容とサイズが合っていないこと

が多い。壁面を埋めるかのように作品が飾られた中で目立たせるために大型化は必然だったかもしれないが、質を落としては本末転倒だ。

和田豊樹とジョ・ギョウヨウの作品は、それぞれ異なる銅版画のマチエールと個性的な世界観とが相俟って強く脳裏に刻まれた。しかし画面が大きすぎるため、絵の求心力が拡散してしまっている印象を受けたのも確かである。本展の後に目にしたグループ展や個展に出品されていた作品の方が絵の内容とサイズが適当であり、両者の世界に没入あるいは対面することができた。やはり技法や絵の内容にあった適切なサイズというものはある。日本版画協会展のようにサイズによって出品部門を分けることも、現況を変えるためには検討していくべきかもしれない。

サイズの問題はさておいて、歩みをとめて見入ったのは視覚以外の感覚を揺さぶる作品だった。紙の表面が引掻かれて毛羽立つことで、髪が伸びているかのような効果が生み出されていた張巧君の作品は、否応なく触覚を刺激して呪物の力というものを強く感じさせた。耳に響く三輪奈保子の作品は、音の波形を思わせる複数の線の軽妙なリズムと、線の太さと動きで仄めかされた空間の広がり心地よく、最小限で最大限の効果が達成されていた。ただし前者は髪とその表現にこだわるあまりか、露骨な構図が気になったことを付しておく。

小言のついでに作品の裏側についても一言。収蔵することになった受賞作品の額はずしに立ち会ったのだが、粘着性の強いテープを使っているため作品を傷めてしまうような雑な額装をしている学生が実に多かった。粘着物が残っていると他の作品にも損傷を与えかねないため非常に危険である。指導する立場にある方々には、ただシートで納品すればよいというものではないことを学生に徹底し、額装にまで気を使った丁寧な手仕事も教育していただきたい。

最後に「版画」や「版表現」といった言葉をほとんど使わなかったことについて。前者の歴史を意識した作品や、後者の枠組みと対峙しつつ脱構築した作品を見つけることができなかったことがその理由だ。それゆえ単純に一枚の「絵」としてみた時に印象に残った作品に触れたのだが、物足りなかったのも事実。自己の内面だけでなく、用いている技法の「歴史」や自分を取り巻く「制度」にも目を向けてほしいなあ、と版画の美術館に勤める一人の学芸員として純に思う。



武蔵野美術大学 | ジョギョウヨウ
《私の友達鳥ちゃん殺された》
110 × 80 cm | 銅版画



東北芸術工科大学 | 神山 寛貴
《軌跡》
145 × 112 cm | スクリーンプリント



京都市立芸術大学 | 西村 涼
《Melting-droop-》
150 × 96 cm | 銅版画



京都精華大学 | 柏原 文音
《My HUGAKU》
145.5 × 97 cm | 消ゴムはんこ



京都市立芸術大学 | 上森 響子
《糸瓜》
109 × 78.8 cm | シルクスクリーン



武蔵野美術大学 | 芦川 瑞季
《脱出》
87 × 117 cm | リトグラフ



東京藝術大学 | 田沼 可奈子
《Blueprint》
50 × 70 cm | シルクスクリーン、その他



武蔵野美術大学 | 関 萌瑚
《誰も信じないこと》
80 × 117 cm | リトグラフ



東北芸術工科大学 | 松江 仁美
《大きな町》
130 × 89 cm | スクリーンプリント



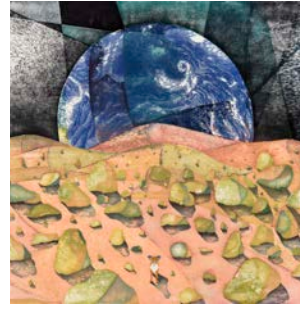
京都市立芸術大学 | 松元 悠
《謙虚さを学んでほしいですよ》
90 × 68cm | リトグラフ



九州産業大学 | 諸岡 亜弥
《眠られない夜》
90 × 70cm | 銅版画



日本大学 | 藤井 志保
《永遠の再生》
120 × 79cm | 銅版



多摩美術大学 | 松澤 綾
《ライカ》
91 × 91.5cm | 木版画



愛知県立芸術大学 | 浅沼 香織
《plastic wrap C》
65 × 80cm | 木版



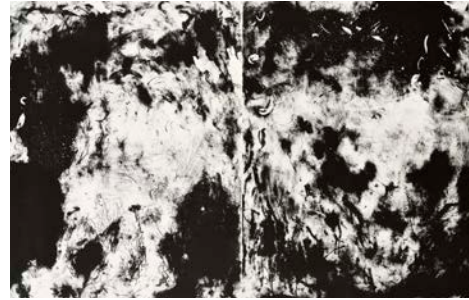
東京藝術大学 | ロビンソン 愛子
《Like the dew that settles on the pine leaves》60.5 × 45cm | 銅版画



宮城教育大学 | 佐藤 麻依子
《層楼ノ果》
145 × 45cm | 板紙凹凸版



東北芸術工科大学 | 和田 豊樹
《植物の世界》
100 × 100cm | 銅版



東京藝術大学 | 石部 汐里
《追って引く その線を追う》
140 × 160cm | シルクスクリーン、その他



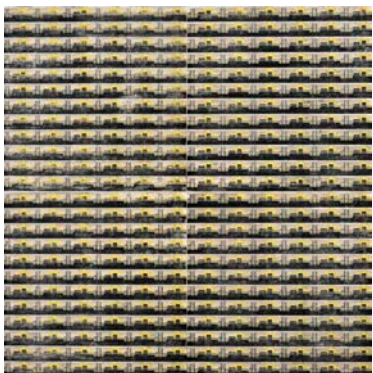
東京藝術大学 | 大杉 祥子
《異国人饗宴図》
90 × 140cm | リトグラフ



東京造形大学 | 張 巧君
《Goodnight Moon》
110 × 160cm | ミクストメディア



女子美術大学 | 太田 絵理
《渦Ⅲ》
82.5 × 130cm | リトグラフ



女子美術大学 | 中里 葵
《画一化する風景 22》
91 × 91cm (4点組) | 木版



多摩美術大学 | MO Shunwen
《Homecoming 2》
90 × 90cm | 木版画



多摩美術大学 | 山之内 葵
《ショーケース》
90 × 90cm | 写真、シルクスクリーン



女子美術大学 | 石川 みほ
《Fake》
95 × 134cm | リトグラフ



東北芸術工科大学 | 木村 美咲
《夜をあるく》
121 × 84cm | 木版



女子美術大学 | 谷田川 瑞生
《肉》
90 × 134cm | リトグラフ



愛知県立芸術大学 | 今木 彩瑛
《heap》
60 × 88cm | デジタルプリント、コラグラフ



武蔵野美術大学 | 山田ひかる
《ダンス》
68 × 103cm | 木版



女子美術大学 | 姜 菲
《family》
60 × 90cm | 銅版



東京造形大学 | 三輪 奈保子
《untitled》
80 × 121cm | シルクスクリーン



京都市立芸術大学 | 小西 景子
《手前の奥を見る__人》
120 × 80cm | シルクスクリーン



東京造形大学 | 小関 綾乃
《Träumerei》
60 × 84cm | 銅版



女子美術大学 | 高瀬 実穂子
《連鎖する生と死の境界》
45 × 25cm (6点組) | 銅版画

第41回全国大学版画展 プレゼント作品

版画学会会員からの寄贈を受けました。

大島 成己、長田 奈緒、北野 裕之、ミヒヤエル・W・
シュナイダー、山田 純嗣
(50音順・敬称略)



北野 裕之
《LR/LS》
47.0 × 40.0cm | 2017年



大島 成己
《Untitled》
18.0 × 12.7cm | 2014年



長田 奈緒
《This could be》
21.0 × 29.7cm | 2017年



ミヒヤエル・W・シュナイダー
《AS AMPLIFIER》
30.0 × 30.0cm | 2017年



山田 純嗣
《(17-4) 諸国滝廻り 下野黒髪山きりふりの滝》
39.0 × 26.5cm | 2017年

事務局報告

平成 29 年度 版画学会 第一回運営委員会・夏期総会（平成 29 年 6 月 17 日：九州産業大学芸術学部）、第二回運営委員会・定期総会（平成 29 年 12 月 2 日：町田市国際版画美術館）が開催されました。

本年度、事務局は東北ブロックから九州・沖縄ブロックに移動しました。九州の地といったことに甘んじ学会実務に深く関わった経験もなく担当することとなり不安もありましたが、中村前事務局長によって詳細な引継マニュアルを作成していただき無事バトンを受け取ることができました。また第一回運営委員会・夏期総会においては福岡へ遠方よりお越しいただき総勢 31 名の参加があり、深い議論が交わされました。距離的なリスクもなく現在も常時メール等において議論が進行形であり、学会の方針である開かれた意見の共有がなされボトムアップが確立しつつあると思っています。今後も会員皆様のご協力をお願い申し上げます。

本年度も学会誌発行において御支援をいただきました新日本造形株式会社様、受賞者展開催に御協力いただきました文房堂ギャラリー様、町田市国際版画美術館様、厚く御礼申し上げます。

版画学会事務局長 古本元治

平成 29 年度版画学会定期総会議事録

日時：平成 29 年 12 月 2 日（土） 定期総会：12：30～13:15

会場：町田市立国際版画美術館 講堂

出席:出席および委任状 291 名。会員総数 399 名(半数 199 名)に伴い総会は成立。

平成 29 年度 版画学会第二回運営委員会・定期総会において以下の事案が審議了承された

1. 会長挨拶（出原 司 会長 京都市立芸術大学）
2. 報告事項

— 展覧会実行委員会 —

- 2-1 全国大学版画展部門 第 42 回全国大学版画展報告（三井田盛一郎 東京藝術大学）
次年度から多摩美術大学が展覧会事務局を担当。
- 2-2 学生作品販売部門（高浜利也 武蔵野美術大学）
次年度から女子美術大学が担当。
- 2-3 受賞者展部門 第 11 回大学版画展受賞者展（奥野正人 創形美術学校）
- 2-4 受賞者展部門（山形巡回）版画の断層 5（若月

公平 東北芸術工科大学）

- 2-5 受賞者展部門（九州巡回）九州・沖縄版画プロジェクト 2017（古本元治・九州産業大学）

— 学術研究委員会 —

- 2-6 版画学会誌 47 号編集経過報告（大島成己 多摩美術大学）
- 2-7 来年度の夏期運営委員会・総会の日程について
- 2-8 その他

3. 審議および報告事項

— 学会事務局 —（古本元治 九州産業大学）

- 3-1 新入、移動、退会、賛助会員の動向
■入会希望（10 名）末次弘明（北海道・東北ブロック（北海道教育大学）、金 羅英（キム ナヨン）（関東ブロック（個人 海外）、李彦蘊（関東ブロック 個人海外）、滝澤哲也（関東ブロック 個人）、所 彰宏（関東ブロック 個人）、市川絢菜（関東ブロック 個人会員）、本村佳奈子（関東ブロック 個人）、上田 良（関西ブロック（京都精華大学）、田辺 いづみ（関西ブロック（個人）、堀川 明広（九州・沖縄ブロック（個人）
■退会希望（2 名）濱田富貴（ 関東ブロック）、佐竹広弥（関東ブロック）
■名誉会員推薦（1 名）池田 良二 武蔵野美術大学 → 名誉会員
■所属変更（1 名）小野 修平 筑波大学 → 安田女子短期大学

- 3-2 全国大学版画展歴代受賞作品のデジタルアーカイブ化事業について資料 6
- 3-3 会員の活動支援について
- 3-4 その他

※議事録の詳細は学会 HP をご参照ください。

編集後記

版画学会誌 編集委員長（多摩美術大学 教授）

大島成己

学会誌 47 号を無事に出版することができ、執筆者、編集支部担当者各位、査読・校正チームの三木哲夫氏と奥村泰彦氏、そして編集デザインチームの吉岡俊直氏、濱田弘明氏、そしてデザイナーの井本圭祐氏には深く感謝申し上げます。

今年度は新編集体制への移行期であったこともあり、今号では新しい特集は企画せず、前年度の企画を踏襲することとなった。従って「特集『大学版画展のころ』」は前年度からの連続企画として引き継ぎ、前号の 60 歳代会員から、今号は 50 歳代会員に原稿を依頼している。この企画は、大学版画展を巡りながら、当時の版画教育や美術状況などに関する記録を残していくことを目的とし、将来、大学版画史をまとめる際の資料となることが期待されている。次号では年代をさらに下げて 40 歳代会員の原稿を予定している。

新しい編集体制について触れておこう。編集業務におけるこれまでの問題点を改善するため、今年度より体制の見直しを図った。これまでの問題点には、業務負担が一部の学会員に偏り過ぎていたこと、編集委員と執筆者の地域が異なると円滑なコミュニケーションが取れないため締切管理が困難になったこと、そして募集を学会員全てに徹底できないために寄稿がなかなか集まらなかったことなどが挙げられる。こうした点を改善するために各地域ブロックに編集支部を置き、地域ごとで学会誌の編集作業を進めていく体制づくりを行なった。それによって各地域で学会誌への参画意識を促し、それぞれの議論が活性化されていくことが望まれている。

あと、今回の編集過程で課題として浮上してきた点についても述べておきたい。本学会の査読体制である。この体制における当面の課題として次の 2 点が挙げられるだろう。1 つは査読規程が本学会にはないので、それを早急に制定する必要があること、2 つ目は誰が査読を担当できるかの情報が編集委員会には存在せず、査読依頼を適材適所で行えないことである。本学会は制作研究を主とする学会員が総勢を占めるので、査読能力を持っている会員が極端に少なく、作業

負担が一部の学会員に集中してしまっているのが現状である。これでは永続的に学会誌を支える体制には程遠く、喫緊に解決すべき問題が本学会にはあることを編集委員長として指摘しなければならない。とりあえず当面の対応として考えられるのは、規程に関しては、「査読検討部会」を設置し、その策定が急がれる。査読者情報に関しては、本学会で査読能力を有している会員を調査し、査読者選定のための候補者リストをまず作成するべきではないか。論文で修士、博士学位を修得した者、大学博士後期課程で制作指導する者、あるいは指導経験を持つ者などの候補者リストを各地域ブロックで早期に作成すべきである。そのリストを通じて本学会の実情を改めて認識し、今後どのような査読体制を構築できるかを検討したいと考える。

以上の通り、今年度は編集以前に、学会誌を支える体制の検討で終始した感が強い。ただ、こうした体制づくり、特に査読体制の構築がもし困難であれば、将来的には査読を外注する、あるいは論文を避け、制作研究を主とする学会誌へと転換することも視野にいれざるをえない。いずれにしても、学会誌は単なる業績稼ぎのためではなく、全ての会員が積極的に関わりたいと思う活動の場であるべきではないか。そうあるためには今、何をしなければならないのかを今後の議論の中心とすべきである。少しでもそうなるべく、今後

も検討を重ねていきたい。

発行日 | 2018 年 5 月 1 日

編集・発行 | 版画学会事務局

〒 813-8503 福岡県福岡市東区松香台 2 丁目 3 番 1 号

九州産業大学芸術学部 19 号館 版画室内

TEL : 092-673-5727

E-mail : cuapsjoffice@gmail.com

編集委員会

編集委員長 | 大島成己 (多摩美術大学)

編集支部編集委員

北海道・東北ブロック | 中村桂子 (東北芸術工科大学)

関東ブロック | 遠藤竜太 (武蔵野美術大学)

中部・北陸ブロック | 大崎のぶゆき (愛知県立芸術大学)

関西ブロック | 吉岡俊直 (京都市立芸術大学)

| 濱田弘明 (嵯峨美術大学)

中国・四国ブロック | 平木美鶴 (徳島大学)

九州・沖縄ブロック | 於保政昭 (大分県立芸術文化短期大学)

査読チーム

三木哲夫 (兵庫陶芸美術館 館長)

奥村泰彦 (和歌山県立近代美術館 教育普及課長)

編集デザインチーム

吉岡俊直 (京都市立芸術大学)

濱田弘明 (嵯峨美術大学)

デザイン | 井本圭祐



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