



The Japan Society of
Printmaking

版画学会

NO. 48
2020

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

| 目次 |

制作報告

- 2 田中 智美 / 片岡 愛貴 / 児玉 太一 / 大橋 朋美 / 倉地 比沙支 / 迫 鉄平 / 小西 景子 / 赤本 啓護 / 野村 菜美 / 長田 奈緒 / 所 彰宏 / 藤永 覚耶 / 滝澤 徹也

特集「大学版画展のころ」— 02

- 28 大学版画展と東北芸術工科大学版画コース黎明のころ | 佐藤 妙子
- 30 九州からつくばへ—大学版画展をめぐる— | 田島 直樹
- 32 版との距離 | 阿部 大介
- 34 大学版画展のころ | 田中 栄子
- 36 Landscape: 福岡・東京 | 元田 久治

論文

- 38 版画学会の問題意識と役割 —「会長挨拶」の分析をととして— | 宮城 正作 / 市川 絢菜
- 48 「明治後期における木版彫刻法の変化」— 山本鼎の手に握られる浮世絵の彫刻道具コマスキ — | 張 諒太

研究報告

- 57 紙版凹版画技法体系 | 山口 雅英
- 61 日本産石版石の研究記録：東京あきる野石版石 | 李 彦棻
- 65 半自動ばれん編みの試み | 岩佐 徹
- 69 結城式クレヨンエッチング—銅版画に於けるダーマトグラフやクレヨンによる新しい描画技法の開発— | 結城 泰介

トピックス

- 74 版画の制作・展示における海外の作家および版画団体との交流の手段とその実績 | 佐瀬 知子

大学版画展

- 76 第 43-44 回全国大学版画展 報告 | 古谷 博子
- 79 第 43-44 回全国大学版画展 公開セミナー | 岡田 育美・迫 鉄平
- 82 第 43 回全国大学版画展 展評 | 町村 悠香
- 83 第 44 回全国大学版画展 展評 | 和南城 愛理
- 84 2018 年度 収蔵賞作品 34 作品
- 88 プレゼント版画 (2018 年度)
- 89 2019 年度 優秀賞作品 34 作品
- 93 プレゼント版画 (2019 年度)

学会活動報告

- 94 「第 12-3 回大学版画展受賞者展」報告 | 八木 なぎさ
- 96 東北巡回展 | 若月 公平
- 97 編集後記 | 大島 成己
- 98 奥付

| 制作報告 |

dim -plastic memory TSURUOKA'19-

田中 智美

2012年 多摩美術大学大学院 美術研究科 博士前期課程
絵画専攻 版画研究領域 修了

現在 多摩美術大学 (芸術学科・非常勤講師)

< 景色に思いを馳せる >

どこかで見たような景色を想起してしまう。
懐かしい感覚、優しい空気を取り込みたい。
光は、網膜を通し、像（イメージ）を結ぶが、その像を結ぶ手前、認識する前の言葉にできない存在は、色彩をイメージの海へと誘う。

しかし、それは私の記憶の中にある景色ではない。

ある一瞬の出来事を記録として残した写真を頼りに、画面にイメージを定着させようとすればするほど、曖昧な色面へと変わって行く。

写真の一部（断片）を切り取り、画面にイメージを刷り取ることで、それは、鑑賞者に響ききっかけとなり、恣意的な記憶を越えていく。

< 突然の依頼 >

「ホテルのバスルーム（脱衣所）に飾る壁画を制作してくれないか？」という依頼を受け、約300×300cmの作品を2点制作することになった。その話をいただいたのは、2018年11月のことだった。まさか、納期まで約3ヶ月間という短期間での制作になるとは知らずに、快諾した。

< 色のたわむれ >

まず、依頼主より、イメージに鶴岡の景色を使用し、男湯は青系、女湯は赤系で統一して欲しいと要望を受ける。作品に“鶴岡の風景”を取り入れるため、写真から青み（男湯）、赤み（女湯）の色彩のイメージを膨らませ、選択した。図像には致道博物館内 大賓館、三雪橋（内川）、遠賀神社、荘内神社、鼠ヶ関（海岸）の5ヶ所の名所（イメージ）を取り入れた。

次に、和紙に転写するイメージ（景色）と色合いのやり取りをする。景色として認識できるかどうかスレスレのところを探り出す。図像として捉えるのではなく、色そのもの

の頃合いを見計らい、和紙に出力する。

作品から固有の場所が読み取れてしまうと、その場所にしか見えなくなってしまう、そう決めつけてしまうことは、作品の見方を固定し、押しつけになってしまうように感じる。鑑賞者が名所の景色を見た時、それぞれ思うことは違うだろう。作品の前で、風景のイメージだけを感じてもらうのではなく、その先の言葉では語れないような曖昧なイメージ（色味）から作品の前で何かを感じ取って欲しい。

それから、出力した和紙に、木版で色の層を摺り、色の深みを出す。青あるいは、赤の色味と白の色味を交互に摺り取り、インクジェットで出力されたイメージの上に、木版で重ねた色と作品の表層に立ち現れるイメージの見え方のやり取りをする。

その後、色合いの中に、ほんの少し鶴岡の景色（図像）が認識できるように、シルクスクリーンで低解像度で出力した版を刷り重ね、イメージを浮かび上がらせる。同じ版を違う色味、位置をズラして、何度も刷り重ねる。そうすることで、曖昧なイメージがほんの少し鮮明に見えてくる瞬間がある。そのタイミングを見極め、手を止める。

< 鶴岡にあるべき作品へ >

2019年2月、山形駅からローカル線を乗り継いで約2時間かけて鶴岡駅へと向かう。県内の移動なのに、電車を乗り継いで行くと時間がかかってしまう場所だ。せっかくなので、車窓から見える真っ白な雪景色を「ぼ〜っ」と眺めながら目的地へと向かった。

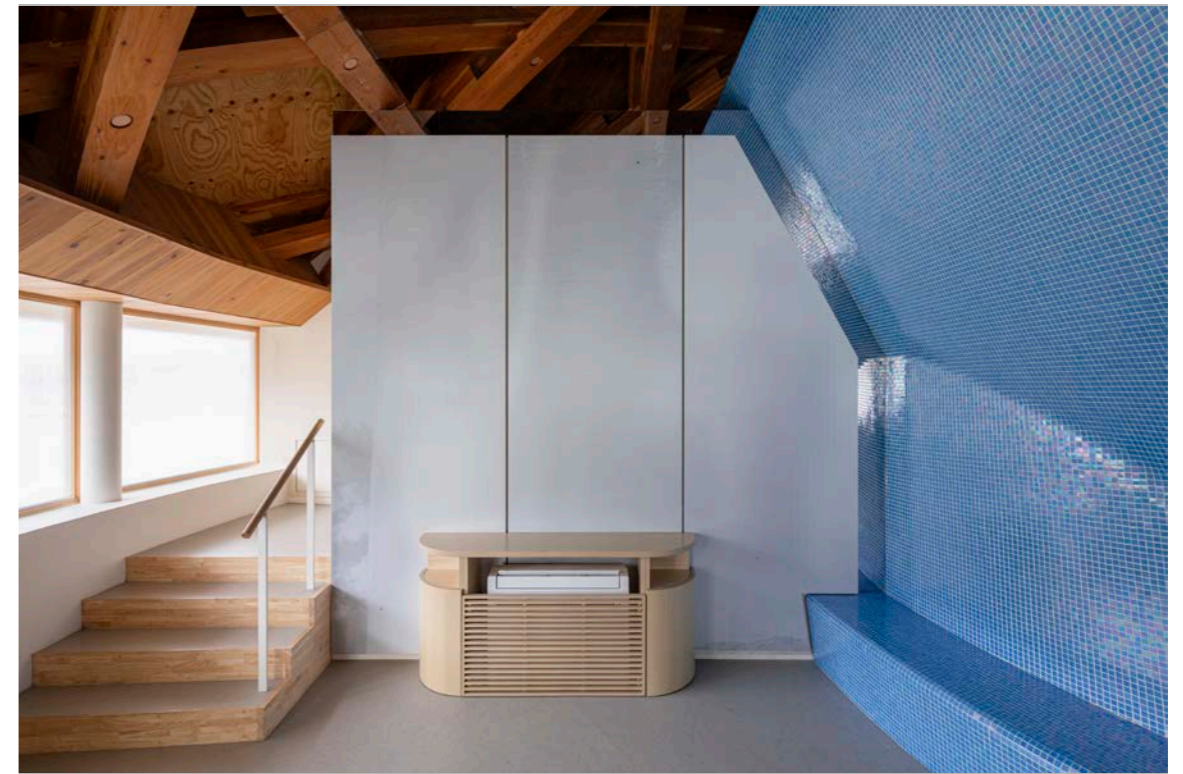
ホテルは、田んぼの中に突如現れたように建っており、専用立てられたバスルームは、ドーム型の変った建築物だった。

すでに、業者から届いた作品が通路（廊下）に置かれており、改めて作品の大きさに驚いた。設置作業に取りかかるも、なかなかいい位置に作品が設置できず、結局、現場のスタッフと、朝から晩まで作業に追われることになった。設置し終えた時、初めて、2つ（3点組×2作品）の作品がきちんと並べられ、全容を見ることができた。

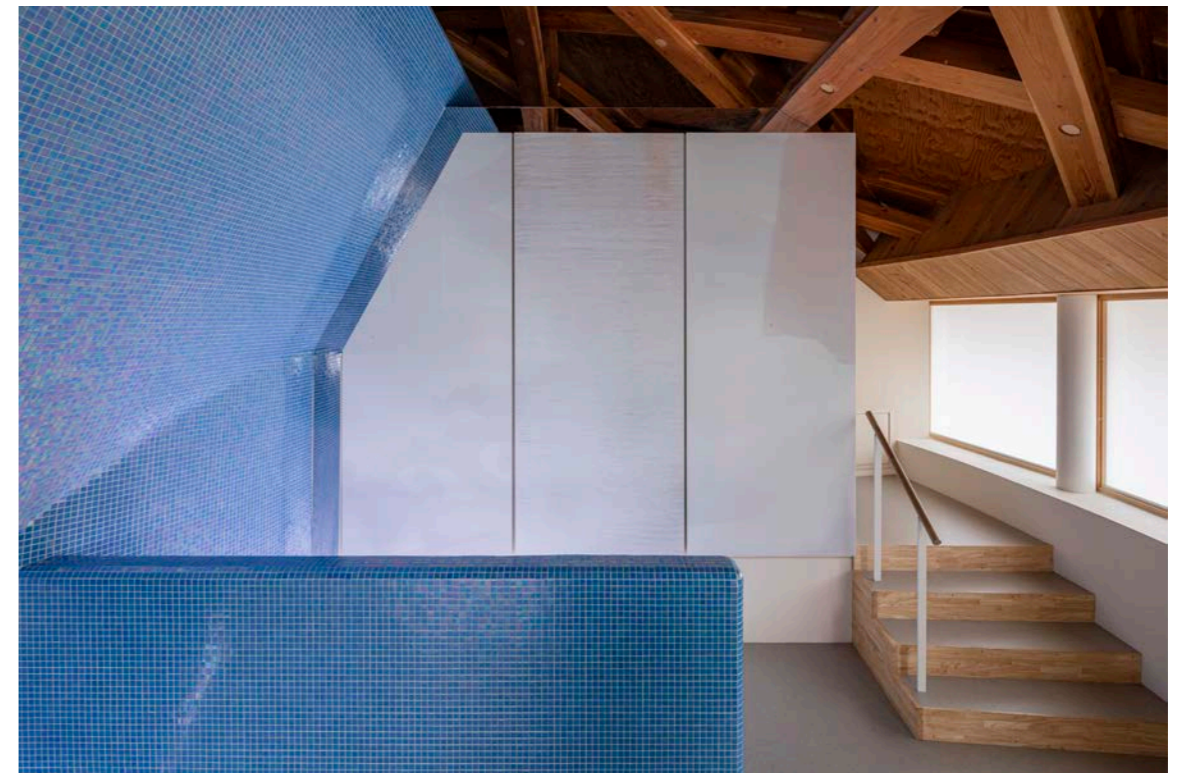
正面入口から左側に男湯、右側に女湯があり、それぞれの壁面に作品を設置した。

バスルームに作品が飾られた瞬間、私の手から離れた作品は、そこにあるべき形に収まったような気がした。

「鶴岡の景色を取り入れて作品を作ってほしい。」と依頼を受けた時には、あまり実感を持てなかったのだが、その土地のイメージを扱った作品にすることで、設置された瞬間、あるべき場所で作品が生き生きと見えてくるのを感じた。公共施設に作品を設置するという幸運な機会に恵まれ、新しい制作の方向性が見えて来た。



《dim - plastic memory TSURUOKA '19_B-》
300 × 101cm | 3 枚組（男湯） | 2019年



《dim - plastic memory TSURUOKA '19_R-》
255 × 101cm | 3 枚組（女湯） | 2019年

両作品とも、和紙、インクジェットプリント、木版、シルクスクリーン |
山形 (SHONAI HOTEL SUIDEN TERRASSE Bathroom 脱衣所) 2019年2月設置 | 撮影 神宮 巨樹

2019 年を振り返る

片岡 愛貴

2016 年 京都嵯峨芸術大学卒業（現嵯峨美術大学）

現在 嵯峨美術大学 助手

つい先日、2019 年「今年の漢字」が発表された。制作報告の締め切り間近である。自分にとってはどんな漢字が当てはまるのだろうかなどと考えてみたりする。一年を振り返っているうちになんとなく筆が進みそうなので勢いに任せ書いてみる。

ちょうど1ヶ月前はロンドンにいた。ウーリッジ・コンテンポラリー・プリントフェアの会場で沢山の作品を見ていた。当然のことながら、日本国内で開催される国際コンペディションと比べ圧倒的に海外のアーティストが多い。初めて足を踏み入れるヨーロッパの地でなんらかの刺激を受けるものと期待していたが、私の興味は依然ガラスにあった。

海が荒れるこの時期は、地元の浜辺に大量の漂流物が打ち上がる。その中には様々な色や形のガラスビンも混じっている。学生時代制作に行き詰まった時、気分転換に冬の海へ出かけたことがきっかけで、それらの中からお気に入りを持ち帰るのが習慣となった。

私は幼い頃よりガラスが好きだった。キラキラと光を反射する様が単に綺麗だったからだ。木や金属などの透過性の無い物体はその表面だけが見えている。逆にプラスチックやビニールといった透過性がある物体はその表面と内側、そして向こう側を見ることができる。その性質を持った物体の中でも極めて透明度が高いガラスは原子構造が液体に近く、光が当たるとその性質上、透過、屈折、吸収、散乱という現象が起こる。これをガラスの光学的性質と言うらしい。要はキラキラ光るのだ。透過性という奥行きと光学的性質という現象が瓶やコップの形に反映することで、複雑な世界が現れる。しかもその世界は少しでも環境が変われば表情を変えてしまう。その捉えどころのない空間に魅力を感じている。

大学に入学し日本画を専攻した時もガラスを作品のモチーフにした。しかし岩絵の具を用いてガラスの透明性を

表現することに違和感を覚えた私は、3 回生から思い切って版画に転身した。様々な版画技法を試す中で、アクアチントメゾチントという技法に出会う。この技法では試し刷りを何度も行うのだが、回を重ねるごとに画面の中からモチーフが浮かび上がってくる。その行為はガラスの表面、中、向こう側を段階的に認識できるという点において大変意義がある。また、時間をかけて銅版に描画していくうちに、少しずつモチーフの中に引き込まれていく。そして制作段階のある一点を超えると今度はモチーフの方からこちらへ向かってくる感覚を覚える。モチーフとの距離がゼロになり完全にガラスの中へ入り込んだ時、作品は完成を見る。出来上がった作品を見た時、この感覚を追体験できるような構図にしている。モノトーンであることや版表現特有の無機質な仕上がりもまた、見る側の意識を集中させるためには欠かせないものである。

私にとって作品はそのビジュアルが全てだ。それ以上でも以下でもない。色々書いたが、うまく言葉にすることができない感覚を表現している。私には常々思うことがある。それは、作品に現れていないものは語るべきではないということだ。



《glasses 5》
94 × 78cm | 2018 年

| 制作報告 |

「個展「Layering Color and Light」における作品《Light/Color》について」

児玉 太一

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

現在 山陽学園短期大学 専任講師

展覧会名 「ART FUTURE」での個展

期間 2019年1月17日～1月20日

発表場 ART FUTURE、Hotel Proverbs Taipei
room.1102 /台北・台湾

展覧会名 個展「Layering Color and Light」

期間 2019年3月23日～5月26日

発表場所 Gallery Yamaguchi Kunst-Bau KAOHSIUNG /
高雄・台湾

1. はじめに

2019年1月の台北でのアートフェア「ART FUTURE」と3月の高雄での個展「Layering Color and Light」においては、ビデオの静止画像を用いた《After Image》、そして本論で話題とする《Light/Color》複数の作品シリーズによって空間を構成した。本論はいずれの空間も構成した作品《Light/Color》の制作プロセスについての制作報告である。本展で展示した《Light/Color》自体は一連のシリーズとして、紙やアクリル板など素材とイメージを変えながら、2009年から継続して制作している作品群であるが、これまで、その制作プロセスについては明らかとこなかった。そこで本制作報告においては、イメージやマテリアルなど作品の外観を含め、本作品の制作のプロセスの一端を明示したい。

2. Photoshopでの原稿の制作

技法は写真製版によるシルクスクリーンで、本展の作品は2009年時点から制作を開始したPhotoshopでのデジ

タルドローイングとそのストックによって制作を行った。現時点で100枚のイメージのストックがあり、その制作にはデジタル上での幾つかの効果を用いている。基本はブラシツールを用いた描画で、ドット状の斑点をブラシの「直径」と「硬度」や「不透明度」、「流量」を様々に変更し、Cyan、Magenta、Yellowのチャンネル毎に描画する。また過去に制作したドローイングをレイヤーで重ね合わせ、そのドローイングの「透明度の変更」、「反転」、「フィルタのぼかし」などのデジタルプロセスを経て構成する。この制作はほぼ正方形の画面比率で行い、目的とする作品の比率とサイズに合わせてトリミングし、CMYのプロセスカラーとして原稿出力を行う。

3. マテリアルと制作プロセス

今展の《Light/Color》は透明アクリル板を支持体としている。支持体が透明素材であるが故に外観は透明で、幾重にも積層されるインク自体にも透過性を与えている。インクは異なる透明度で5種類を用意し、10枚程度のイメージを塗り重ねている。CMYの3色でイメージを1点塗り重ねただけでは、いずれのインクも淡く判然としないが、重色の効果によって素材両面へのプリントを繰り返し、イメージは構築される。作品は図法と異なる奥行きを持つが、それは色の重色と透明感、アクリルの実際の厚み、複数の要素が関連している。作品は10点程度を同時に制作し、同じイメージを別の作品に塗り重ねることもある。ただそれぞれの作品は、版のCMYの各色の組み替え、同一イメージの異なる透明度のインクでのプリント、同一イメージのアクリルの裏か表へのプリント、塗り重ねるイメージの順序の入れ替えなど、作品毎のわずかな判断の違いによって類型するが異なるイメージの、ひとつつながりの分岐した作品として存在させている。

4. 終わりに

《Light/Color》ではデジタル上での過去のイメージと現時点で制作したイメージとのレイヤーでの接続、版によるイメージの接続という二重のプロセスが介在している。多くの制作は線的なリニアな時間によって構築されるが《Light/Color》では、一度形成したイメージのストックを通じ、リニアな制作の流れを断ち切って、デジタルと版というレイヤー構造の中でイメージ同士を繋げ直している。それぞれの作品は類型性を保ちながら、種々の意識的な操作によってイレギュラーが発生する。イメージはどこかの時点で異なる作品として分岐し、全体が通底した一連の作品を構築しているのである。



図1 《「ART FUTURE」における展示風景》
Hotel Proverbs Taipei room.1102 (台北、台湾)
2019年1月17日-1月20日

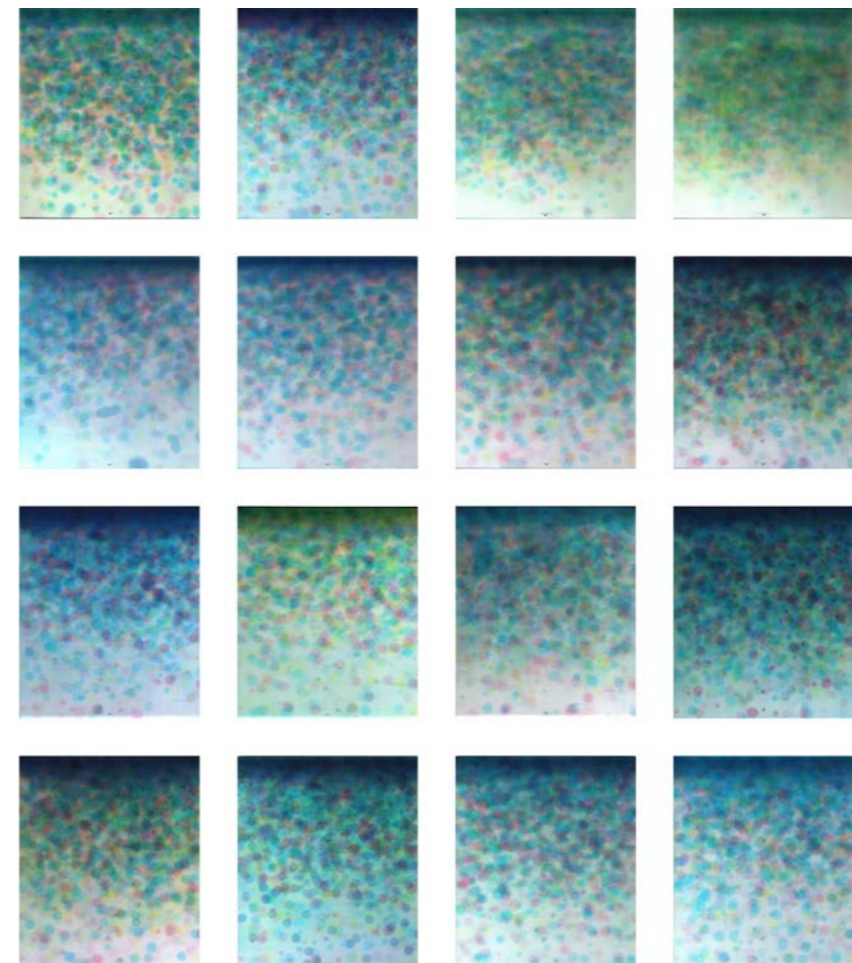


図2 《Light/Color_18_01～16》
20×17×0.5cm | アクリル板にシルクスクリーン | 2018年

制作報告 |

記憶の再創生について

大橋 朋美

2012年 日本大学大学院芸術学研究科博士前期課程造形芸術
現在 中学高等学校美術科非常勤講師

作品コンセプト

人は「記憶」の積み重ねで形成されている。日々自然災害やテロ、世界中で様々な出来事が起っている。そんな状況の中、壊れたものの中から人々が思い出を必死に探したそうとしている様子をみたことがある。その行為には様々な想いが含まれている。大切な思い出を探し出すことによってこれから生きていく上で必要なピースを拾い出し、未来に繋げていこうとしているのだと感じた。実際に私自身もそのようなことを身をもって経験したことがある。思い出とは「記憶」の積み重ねのことだと思った。「記憶」とは人にとっていかに大切なもので「生」に関わりが深く、重要な役割を担っているか思い知らされた瞬間でもあった。

「記憶」を題材とした制作を版画で表現することを数年続けてきた。今までは視覚的にみることができ「記憶」の表現を目指してきたが、今は「記憶」の再構築というテーマも含めて制作している。作品にある河原の石のような形をしたもの。それは、川の流れてゆつくりと時間をかけて角が削られて丸みを帯びていったようなもの。そんな、石が経てきたような時間の流れの中に、私の生きてきた時間に伴う「記憶」を投影させた作品である。

作品制作について(技法など)

視覚的に直接向き合うことのできる「記憶」の代表例として「写真」「文字」が挙げられる。「写真」はその一瞬を切り取った「記憶」であり、「文字」は新聞、雑誌等から読み取ることができる社会、世の中の「記憶」である。また、日記や何気なく書かれた落書きからは個人の「記憶」を読み取ることができる。それらを版に起こしエッチング技法を使用し刻み込む、写真は転写などの方法を使い作品制作に取り入れる。一版一版違う媒体の「記憶」を刻み込み版を作り、刷り重ねて一つの画面におさめる。刷る紙は雁皮紙を使用する。また、紙に刷るだけではなくバルサ材

木を使い、そこに刷ったものを張り込んでいく。

バルサ材木はカッターなどの刃物で様々なかたちを手作業で形成していく。バルサ材を使用する理由は、簡単に自由自在に形を形成できる木材なので大きいものから小さいもの、更には丸や四角、三角、様々なピースをつくる事が出来る。少し厚みのある半立体の版画作品が出来上がる。更に和紙の定着にヤマト糊を使用するのだが、木材と相性が非常に良いからである。そこで大きな機材を使用する事無く、手作業で容易に自由自在に形成したいピースを作る事が出来る材料として選択した。作成したピースは額など規格サイズにおさめることも可能であり、ピースで出来ているので壁一面に目一杯散らばし展示することも可能である。ひとつひとつのピースは置き方、展示の仕方により色々な形に構成することができる。展示する様々なシーン、場所に設置することにより色々な形をした「記憶」のピース達を再構築、再創生するイメージで展開していきたい。



図1 《piece of memory.diary. I》
50 × 50 × 5cm | 雁皮紙にエッチング、バルサ材木 | 2019年 | エディション 1/1



図1 《piece of memory.diary. II》
50 × 50 × 5cm | 雁皮紙にエッチング、バルサ材木 | 2019年 | エディション 1/1

| 制作報告 |

「Unprepared- 無交差 -」によせて

倉地 比沙支

1986年 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了
現在 愛知県立芸術大学油画専攻教授

あいちアトラボの連携企画「Unprepared - 無交差 -」による展示とパフォーマンスが2019年5月25日より、1か月を通して行われた。美術の表現も多様化した現在、方法やジャンルの横断が盛んに行われ、新たな表現の拡散が展開されて久しい。その度に、オーソドクシーやジャンルの境界は溶解し、節別の液状化は加速する。今回の3名はコンテンポラリーダンサー、音楽家、版画家という全く違うジャンルで活動する作家による展覧会である。各々がジャンルの因果を背負いながら、多くの実績や経験を持つ。「Unprepared」は準備なし、「無交差」は交わらないという言葉通りの意味で、簡単に言えば、如何に交わらないかという観点でコラボレーションし、交わらないことを突き詰めることで、否応なく交わる要素が掬い取れるのではないかという試みである。互いの境界線のズレを共有できるかもしれないという想いから企画され、パフォーマンスとして計5回の公演を行った。

会場となったあいちアトラボは、1933年に建設された当時のままギャラリー化され、大学連携やあいちトリエンナーレ関連施設として2015年に開設された。歴史の重みを感じさせる石造りの階段を上った先に、今回の会場がある。

中央にはスカンク氏が制作したピンクグレー色のトーチカのような建造物や、床や廊下に張り巡らされた膨大な古着群。その古着を集め縫い合わされた倉知可英氏の衣装。無造作に壁に配置された倉地の作品群。それらの3者の群に囲まれた観客席の無い舞台上で公演が行われる。来場者の氏名をひたすら古着に刺繍し続け、その合間を縫って時折吹かれるスカンク氏のホルンや作曲された低周波のノイズ、縫い合わされた衣装をまとい、床や構造物に這いつくばりながら、ゆっくりと蠢く物化した可英氏、ひたすらメトロノームのように坦々と銅版を拭き上げ、水を滴らせながら雁皮摺りを行う倉地比沙支。3者は無視し合い、接点

は何もない。身動き取れない鑑賞者が立ちつくすしかなく、染み入った音や蠢きのかけらを一つ一つ拾うかのように凝視し、聞き耳を立てている。それぞれが交わる事無く与えられた作業をひたすらにこなすように、坦々と進行して行く。

スカンク氏は無交差を境界線として捉え、音、古着、トーチカ、刺繍の仕掛けを使い、その境界の否定できない溶解化を導き出そうとした。可英氏は、スカンク氏が収集した古着でコスチュームを身に纏い、自身の肌と接する他者である衣が境界線となり、接点のせめぎ合いが蠢く動きへと変化し、会場を這いつき回る。倉地は、画像がプリントされた雁皮紙に、ディープエッチングの摺刷作業を黙々とする。蠢く可英氏、鳴り響くスカンク氏のホルン、2者の行為と交わる事無く摺られた版画は壁面に順次吊り下げられていく。展示された版画作品も2者との関係性が生じそうになった時、ビニールで作品を覆い隠すなどの断絶行為が逆説的な交差へと繋がっている。

また、可英氏のパフォーマンスを版として記録する「痕跡プリンティング」を試みた。リト用アルミ版に油性インクを塗布した手製のカーボン紙を被せ、床面に設置。版上で可英氏が演じることで足圧が転写され、デュアルモノタイプ法によって紙に摺る。映像や写真とは違い、舞踏家の行為や身体性だけを写す人の記録であり、無交差の中にある数少ない彼女との接点である。まだ版としてやり残されていることは少なくない。ああ、面白かった。

展覧会概要

展覧会：「Unprepared - 無交差 -」アトラボあいち ALA

2019年5月25日～6月23日

出品作家：倉知可英、SKANK / スカンク、倉地比沙支
主催：愛知県立芸術大学、あいちトリエンナーレ実行委員会

倉知可英 (コンテンポラリーダンサー)

フランスのダンスカンパニーに所属していたコンテンポラリーダンサー。名古屋・フランスを拠点に精力的に活動。

SKANK / スカンク (音楽家)

パフォーマンスアーツカンパニー "Nibroll" に参加。音楽家でありながら演劇やパフォーマンスを取り入れ独自のインスタレーション空間を作り上げる活動を行う。



制作報告

スナップ写真的決定的瞬間と、 視覚による被写体の認識をすり 抜ける映像作品について

迫 鉄平

2014年 京都精華大学大学院芸術研究科前期博士課程修了
現在 多摩美術大学版画研究室専任助手

ここでは、2019年に参加した二つのグループ展、「ループアニメーションの世界」(11月9日～12月1日、rusu/東京)と「IMG/3組のアーティストによる映像作品展」(9月21日～10月20日、sprout curation/東京)に出品した二つのシリーズの映像作品について、技法とコンセプト、試みたことを報告する。

まず、「ループアニメーションの世界」に出品した《Some Men Interpret Nine Memos》(図版1)について述べてみよう。この作品は、これまで私が制作してきた、スナップ写真をテーマとした映像作品で、27個のごく短いシーンにより構成されているが、何かしらの物語を軸にシーンが続いて行く映像作品ではない。ここでは、個々のシーンはそれぞれが独立した一枚のスナップ写真であり、スナップ写真をめぐる「決定的瞬間」の問題と、映像の持つ「時間」について考えるための作品である。

街を歩いていて何かを発見した時や、唐突に何かと出会った時に「あ！」とシャッターを押す。これがスナップ写真の基本であり、またその基本を多くの人が当たり前のように経験している。そのため、スナップ写真は「決定的瞬間」が切り取られていなくてはならない、と撮影者からも鑑賞者からも要請されてきた。しかし、その「決定的瞬間」を切り取るという技術的困難さが、撮影をする前から被写体を自分(もしくはそれを鑑賞する人)の見たい、都合の良い「あるがままの姿」に押し込めてしまっているのではないか。そのように感じたことが、またスナップ写真はその呪縛からいかに逃れることができるのか、この映像作品シリーズを制作し始めた動機である。

言うまでもなく映像は、連続した凝固された瞬間(≒切り取られた決定的瞬間)であり、カットの始まりと終わりがある。スナップ写真では捉えることの出来ない「決定的瞬間」の前

後を映像によって捉えることが出来るのではないかと考えた。私は街中でスナップ写真を撮るように、カメラを構え映像を撮影し始めた。撮影するモチーフは人混みや風で揺れる旗、鳩、ヤシの木、はがれかけの選挙ポスターなど取るに足りないものである。撮影はすべてワンシーンワンカット、被写体を追いかけるようなカメラワークは無く、フレームをできるだけ固定し、撮影者である私は動かないようじっとしている。

このようにして、スナップショットの基本に従い映像を撮影すると、「あ！」(=スナップ写真の基本)は「あーーーー」と引き延ばされる。スナップショットは「あ！」という「決定的瞬間」を切り取り、その刹那を表現の強度とするものである(し、それが要請される)。だが、私は映像作品で「あーーーー」とその「決定的瞬間」を引き伸ばし、その伸びたシャッターチャンスの中で被写体が露呈する「あるがままの姿」を捉えることを試行している。次に、「IMG/3組のアーティストによる映像作品展」に出品した《P(riate) P(ress)》(図版2)に関して述べると、この作品は二つのモニターを縦向きに壁にかけ、これまでと同じ路上でスナップ写真を撮るように撮影された取るに足りないモチーフである19個のシーンからなる映像作品である。左右の画面に流れる映像は、同じ場所で同じ時間に、左右の手にiPhoneを構え撮影されたものである。そのため少し画角が違うのでモチーフや撮影場所によっては左右で違う映像にも見えるし、アナログな撮影方法ゆえのズレ(時差)も生じているが、シーンの切り替わりやタイトルの挿入のタイミングは同期しているため、それらのズレに気づくことが難しい。それでも、人や車、鳥といった被写体が左から右(あるいは右から左)に移動し、モニターをまたぐ時、同じ時間・場所で撮影された映像であることに鑑賞者は気づくことができるだろう。しかし、映像が進むにつれ、撮影時の撮影開始と停止のタイミングのズレや左右のiPhoneの位置がモニターでは左右入れ替わることによって、両画面を被写体が横断することによって起こる同じ時間・場所に撮影された映像であるという認識は裏切られることになる。つまり、同じ時間・場所で撮影された映像が、入れ替わったりズレることによって、一方から一方へ横断するような動作が映し出されているにも関わらず、決して左右のモニターをまたがない被写体が映し出される時、そこには視覚の死角が発生している。映像作品《P(riate) P(ress)》での私の試みは、パララックス(視差効果)が生む人間の視覚についての批評でも、カメラの画角との視野との対比でもない。この同じ時間・場所に撮影されたものであると二つの映像を認識することと同時に、それを完全には実証できない視覚の死角を発生させることであり、それは我々が日常的にどのように映像を見て、受容しているのかについて再確認することでもある。



図1 《Some Men Interpret Nine Memos》
13分02秒 | シングルチャンネル・ビデオ | 2019年

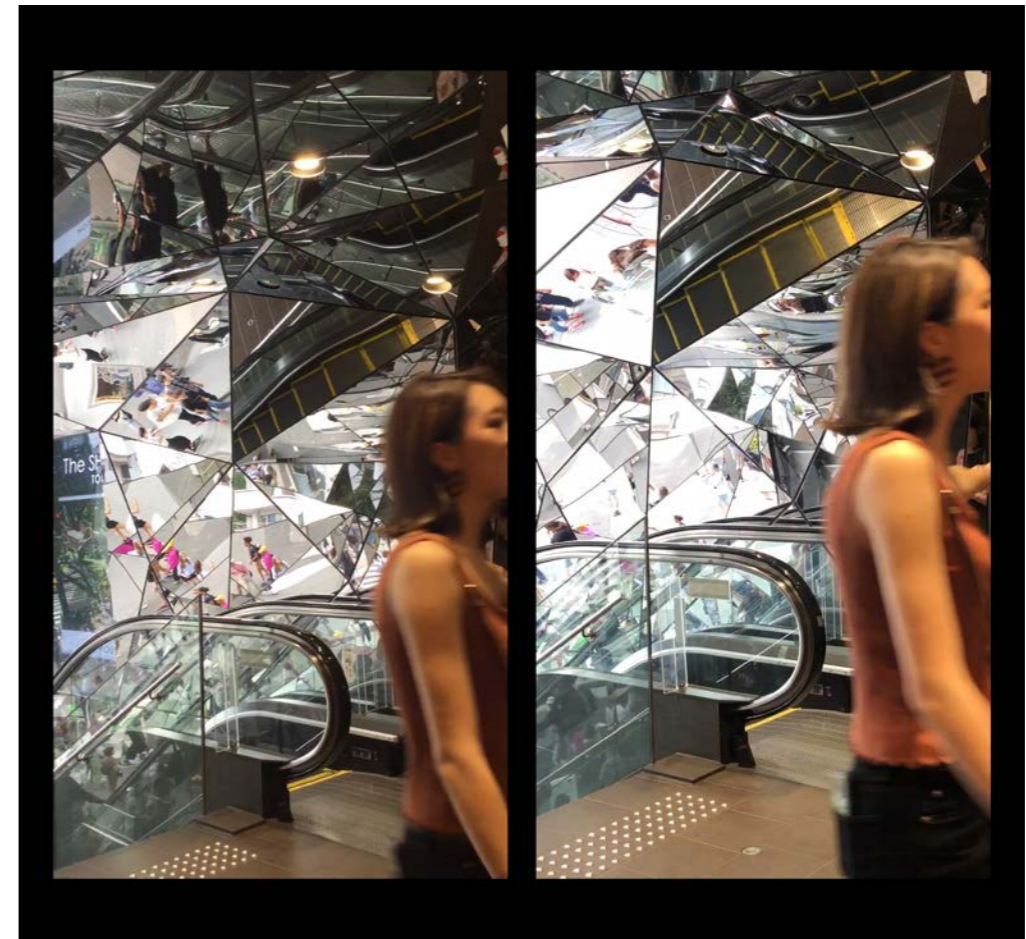


図2 《P(riate) P(ress)》
13分15秒 | マルチチャンネル・ビデオ | 2019年

制作報告

「ダブる自作についてのステイメント」

小西 景子

2018年 京都市立芸術大学大学院美術研究科絵画専攻（版画）修士
現在 京都市立芸術大学 版画専攻 非常勤職員 嘱託職員

現代において、写真は紙に印刷されたものを見るよりも電子機器の画面上で見るの方が多し。私が写真を紙に印刷して、その上にシルクスクリーンを使って別の写真を刷り重ねているのは「目の前に存在するにもかかわらず、存在を感じさせない媒体」であると同時に「目の前に存在しないにもかかわらず、存在を感じさせる被写体」という写真の側面に興味があるからだ。カメラは高解像度で、より明瞭に、階調豊かに被写体を捉える点において日々性能を向上させている。しかし私は、高解像度であっても多くの情報を伝えられる訳ではないと違和感を抱いている。

写真を見る時には必ず何かしらの媒体が必要であり、それが一番、眼の近くにある現実である。そこに焦点を当てさせないよう高解像度な画像を用意して映像に没入させることは、被写体だけに目を向けさせ、かえって写真全体の読み取りを困難にしているようにも思う。作品を通して写真やシルクスクリーンの特性について考え、それを踏まえて豊かな作品鑑賞を見出したい。

《東から西へ From 11a.m. to 4p.m.》は柱のようなものが中央に写るカラー写真の上に、荒い網掛けに加工したフェンスの写真の写真を刷った作品だ。フェンスの写真は物質としては上に乗っているが映像としては、支持体となる柱の写真よりも奥へと穿って見える。被写体の持つ奥行きと、紙の表面からインクの頂点までのわずかな厚みにある奥行きという2つの奥行きを見どころとしている。

シルクスクリーンという技法はインクを厚く乗せられるため、本来なら目立たせないはずの写真の表面に、凹凸を付けて、その存在を際立たせることができる。厚いインクの層は下にある図像を物理的に覆い隠す。下の物が覆い隠されることは写真とも共通する。例えば作品に写る柱の裏から覗く植物の鉢は、どの角度からも見えない。柱の部分を紙から切り取ったとしても、その植物の全貌を見ること

はできない。それと同じで、シルクスクリーンを用いてインクを重ねると、紙とインクは接着して剥がすことも切り離すこともできなくなる。撮影の時もインクを乗せる時にも、手前にある物体は奥にある物体を覆い隠す。程度によっては、奥にある物体の存在自体が無くなることもある。編み掛けの写真を重ねることは被写体を前面に配置することと同じ行為として扱っている。

また、一般的にカメラで写真を撮る場合フレーミングが必要になるのも写真の特徴である。作品に用いている網掛けに加工した画像は、ドットの疎密によって明暗を表現している為、カラー写真が露出する部分と覆い隠される部分がある。写真を重ねる際には見えてほしいものと、インクの下に隠れるものがある程度選り分けて調整している。それは撮影の際に行うフレーミングとはほぼ同じ動作だ。

写真を撮影する時とイメージを刷り重ねる時には共通する要素があり、物が物を覆って見えなくしている、画面に入れるものと入れないものを選別しているという要素がどちらにもある。媒体の存在を感じさせないよう高解像度で高精細に発達を遂げていく画面上ではそこに気が付きにくく、そこへ焦点を合わせるの難しい。

シルクスクリーンは、写真をより透明度の高い媒体としてではなく触覚的な物質として扱うことができる唯一の表現技法だ。インクに厚みを持たせ、被写体を部分的に隠すことで「目の前に存在するにもかかわらず、存在を感じさせない媒体」と「目の前に存在しないにもかかわらず、存在を感じさせる被写体」という2つの写真の側面が揺るがされる。図像が厚いインクに隠されていることで、映像だけでなく作品表面へと視点が動く。被写体と作品表面という2つの視点を強調した本作は、存在感という漠然とした事象を捉えている。



《東から西へ From 11a.m. to 4p.m.》
138 × 92cm | ジークレーブリント、シルクスクリーン



制作報告

横断する。十字架。(二つの作品について)

赤本 啓護

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
現在 武蔵野美術大学版画研究室助手

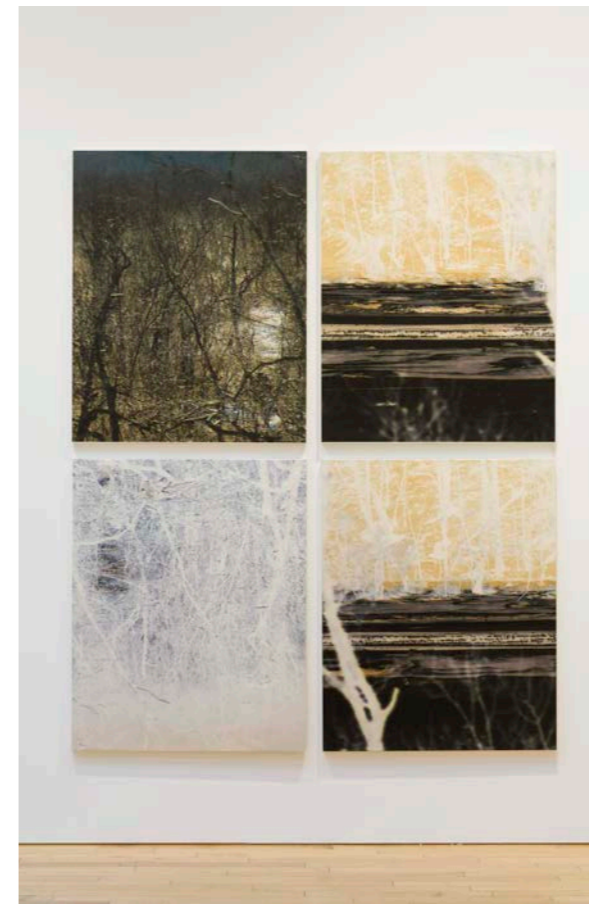
2018年11月26日～12月18日、および2019年11月25日～12月21日の期間、武蔵野美術大学美術館・図書館にて開催された同大学の助手研究発表である「助手展」2018年、2019年において、それぞれ連続した作品を出品した。(この“連続した”という言葉には、前後の作品の関連性について指すものとしての意味と、そして自作品の主題の内に含まれた、“連続する時間軸からの解放”の意図から来る作品の持つ連続性の意味合いを持たせている。)

写真(=結像イメージ)による視覚の再現は、しばしばその視覚の持つ純粋性から無意識の彫刻として捉えられる。自動的に描写されたかたちは、記憶の中の類推を経て、複製された実体として新たに意味を帯始める。その様相は、現実の流れの中からフレームにより切り出され、実在との境界上にマージンを作り、内外の概念が相対化されることによって空間の相互作用を図っている。これは写真が内包する特性であり、同時に、実在の版からイメージが剥離する版表現の性質でもあり得るのではないだろうか。この概念上の空白が作用させる効果は、現実との区別を認識させ、オリジナルからの脱出を想像させる。イメージの反復による意図の構築は、単なる模倣ではなく別のオリジナリティに発展させている。イメージの再現は、版表現における副次的特性である複合性、あるいはマルチプルに通底する概念を孕んでいるのではないだろうか。デジタル技術によって光学機械から産出される結像イメージは生活圏に浸透しており、その偶然性や複数性については最早社会のあらゆる場面に散見される。時代の推移に伴う価値観の変容も重なり今後混迷を極めるのは必然だが、その中においてリゾーム化するイメージの行く末を、表現を通して見続けるといった経験が制作における指標になるものだと考えている。

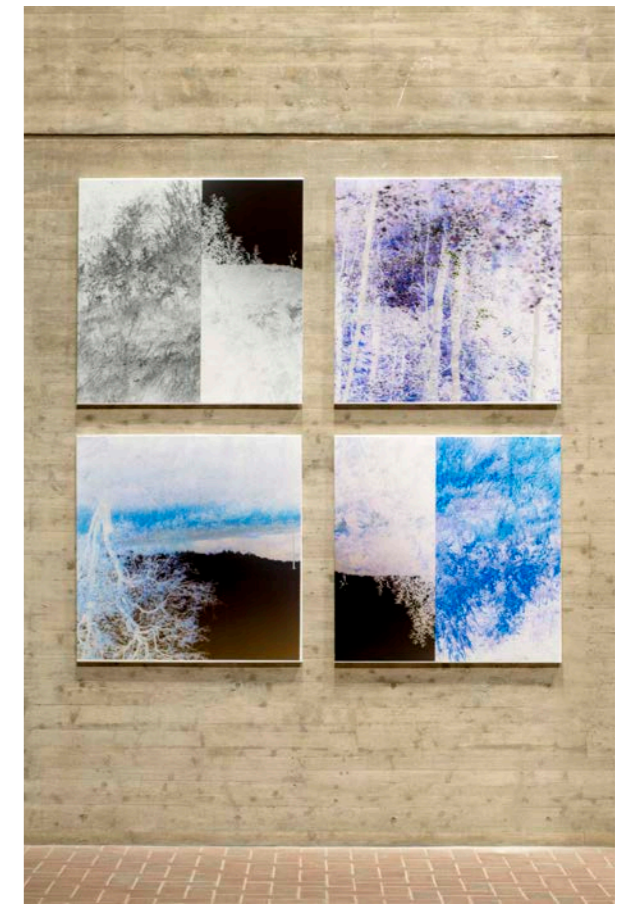
本稿の二つの作品は、実在の連続の中からイメージを分離させて知覚するという手法をとっているが、制作プロセスにおいてイメージにかかる時間軸からそのイメージだけを取り出し、解放することにより、作品の方向性を多様な概念へ結び付けることを仮定している。タイトルはそれぞれ《stay》と《cross》という名がついており、この二つの作品は相互に関連性を持たせた作品とした。それぞれの制作期間には1年間の差があるが、後編《cross》の制作を経過して今一度それぞれの作品の相異点と共通点を振り返る。

《stay》とは船舶のパーツに使われる素材で、強度を補いマストを固定する張り綱である。このタイトルは画面の木々がフレームを支持する張り綱に見えた事によるものである。画像にあるイメージは国内の沿線の眺めを車両から撮影したものである。線路によって導かれる動線は一定であり、どの場所にあってもある意味で定点となる。始点から終点へ移動する空間にあつて、時間軸を構成するコマを抜き取ってイメージ化することはその前後の意味を消去することになるが、4枚のイメージにより連続性を取り戻すように意図した。この再設定は、実在とは別の時間軸として作用するもので、車窓に流れる眺めを、連続性を持った定点(stay)として再現させたものである。

《cross》は、動線を地球1/4周に設定して同様のプロセスで制作した。約2週間の行程で10,000キロ以上の空間を移動する計算だったが、この移動の経験によって作品の概念の再設定をするにまで及んだ。それは細部の補強でもあり、今では箱の中に魂を入れる行為のように感じている。二つの作品の相違点は準拠する場所や手法の問題ではなく、《cross》には《stay》において想像した景色を具体化したということにある。画面に現れる反転は、再設定と反復を示すものであり、作品を通して表現しているメタファーへの入り口である。このことは、この制作を通して再設定した概念であり《cross》によって初めて意味がもたらされたものである。タイトルの意味からもわかるように、4枚のイメージを上下左右に配列することで浮かび上がるものは、1つの部屋の中から見た外の風景であり、その内と外を繋げる空白についてのことである。



《stay》
F40号×4点 | デジタルプリント | 2018年



《cross》
S40号×4点 | デジタルプリント | 2019年

《Distant landscape》映像の残滓 フィルター越しの風景

野村 菜美

2016年 大分大学大学院 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 非常勤講師

電車の窓から延々と風景を眺めている時に、ふと既視感を感じることもある。記憶の中にある映像と今見ている映像を重ね合わせることで生じる感情である。目の前にある風景にだけでなく、記憶の中の様々なフィルターを重ね合わせて見る風景に心を動かされている。この、今見ている風景に記憶の中の映像の残滓がフィルターとなって重なるイメージを作品として表現したいと考えた。

今回の作品の中で遠くに描いている建物は私の故郷である長崎・佐世保の造船所である。時間をかけて蓄積された錆びや海風にさらされてきた色合いが印象的な場所であり、今は離れている故郷の景色として私が思い浮かべる場所だ。ふと何気なく眺める日常の風景にオーバーラップする記憶の中の風景がある。遠くの地で起こった災害で全てが流された後の風景、平坦に続く現実とは思えない光景がニュース映像としてテレビモニターから流れるのを見た記憶。時間を経ても心の中に残る残滓のようなフィルターが風景を見る際に重なるようになった。

私はシルクスクリーンプリントとインクジェットプリントを用いてイメージを制作している。写真や映像として風景を記録したものをコンピュータに取り込み再構成を行い、スクリーントーンに変換して転写を行うという制作スタイルをとっている。記憶の曖昧さから再構成したデジタルイメージの風景をプリントした上に、シルクスクリーン版によって更に版を重ねる間接的な表現を行うことで、時間をかけて自分の中に残った忘れられない風景の”残滓というフィルター”越しの風景を表現している。平坦なデジタルイメージの上に重ねるシルクスクリーンインクが生み出す部分が、曖昧な記憶の中に残り続ける映像の残滓を表し、現実の風景との隔たりを生み出す効果を持っている。

私の持つイメージを表現するためにシルクスクリーン技

法を選んだ理由としては、”版”としての物質感が最も薄いことが挙げられる。日常生活の中でリアルな”物質感”を感じることが少ない時代に生き、テレビやパソコン、スマートフォンなどのモニターによるイメージが現代のイメージの中で存在感を大きくしていることを表している。写真や映像イメージをただプリントするだけでは表現できない心象的な部分や、そのイメージを現実にも刷り上げる際に表出する残滓のフィルターが重なっていく行程が私個人のオリジナルなイメージを生み出すために必要な行程であり、シルクスクリーンによる効果を必要とするところである。

窓越しに眺めている風景、テレビモニターから流れている映像風景、カメラやスマートフォンで切り取る風景、自分の頭の中に残っている思い出深い風景、ふるさとの風景、映画のワンシーン、災害等のニュース映像。今見ている映像に重ね合わせる記憶の中の映像には無限のイメージが存在する。この表現技法をさらに研究し、記憶の中の映像を整理していくことで新たなイメージを展開していきたい。



《Distant landscape》
80 × 90cm | インクジェットプリント、シルクスクリーン |
2019年

見ることを見せること —シルクスクリーンの制作を通して

長田 奈緒

2016年 東京藝術大学大学院美術研究科修了
現在 多摩美術大学版画研究室専任助手

日常において意識されることのない些細なものに目を向け、見ることそれ自体を見せる作品を目指し制作している。とくにシルクスクリーンを用いたシリーズでは、日常的なもののイメージをシルクスクリーンによって別のものへと写し取り、あらためて鑑賞空間に置くという作品の発表を続けている。ここでは2018年個展「息を呑むほどしばらく」(Open Letter / 東京)、2019年グループ展「踏み外された版画の展覧会 vol.1」(MA2 Gallery / 東京)、グループ展「outline」(Maki Fine Arts / 東京) 3つの展覧会で発表した作品について報告したい。

2018年の個展「息を呑むほどしばらく」は現在の作品につながる契機となった展覧会である。支持体を選ばないシルクスクリーンの特性を活かし、モチーフにあわせ素材を変え、印刷後に適宜加工を施した。例えば《Plasticbag(GOODWILL)》は、平板な状態の亚克力板にシルクスクリーン印刷をしたのち、熱加工で立体にしている。ここで目指したのは版画でありながら彫刻的な作品という以上に、印刷されたもの自体が自律した作品である。それはつまり、刷られた映像としてのイメージと、それを構成するインクや支持体といった物質が一致している状態である。そこでは視覚性と物質性が互いに拮抗し、イリュージョンとしての共犯関係が生まれる。また、モチーフに対する視覚的記憶と目の前の物体とのあいだに「見る」行為そのものを喚起する。結果的にそうした状態を生み出しうるのは「版画」というメディアが潜在的に内包している可能性のひとつであると捉えている。同時に、その特性によってこれらの作品が生まれてくるという感覚もある。

2019年のグループ展で発表した《Carton box(amazon)》のシリーズは Amazon.com の配送用段ボール箱をモチーフにこれまで7点を制作している。楠木の無垢材を段ボール箱と同じ寸法に加工し、その表面にスキャンしたモチ

フをシルクスクリーンによってうつすらと木目が感じられる程度に印刷している。すべての作品はエディションを持たず、バーコードシールから読み取ることのできるシリアル番号を Carton box(amazon) の後ろに表記し、個々のタイトルとしている。

箱型のパッケージがシルクスクリーンによって再現される構造はアンディ・ウォーホル (Andy Warhol, 1928 ~ 1987) の作品である《ブリロ・ボックス [Brillo Box (Soap Pads) 1964]》を想起するだろう。アートの空間に日常のイメージが介入する佇まいも即ちポップアート以降の手法に見て取れる。そうした前提に対し、どのような同時代的リアリティを持って自身が制作しているのかを整理するならば、まず一つに素材の選択の差がある。ブリロ・ボックスがベニヤ板の直方体、つまりヴォイドであることにに対し自作の《Carton box(amazon)》は無垢材を切り出したソリッドの状態である。既製品であるベニヤ板と一本の自然の樹木という違いもある。二つめの大きな違いはイメージが記号として反復されていない点である。先に述べたように、《Carton box(amazon)》はシルクスクリーンという技法を用いながらエディションを持たず、ただ<1つの箱>として作られている。そのため、Amazon のロゴや形状だけでなく、箱が開封された際の跡、偶然できた傷や凹みも細かに再現している。そのような、作品を構成する要素の選択における《ブリロ・ボックス》との違いは、記号的な取るに足らないイメージに対し唯一性を見出す感受性によるものである。それはポップアートやシミュレーションニズムがオリジナリティの解体に向かった時代から数十年を経てなお、複製と引用のイメージが溢れる現代に共通した感覚と言えるのではないだろうか。

そうした知覚現象、視覚認識のような、あらためて意識することのないものに思いがけない出来事として出会う経験を作品によって引き起こしたいと考えている。



《Carton box(amazon) SDPm576Gpk》
シルクスクリーン、木材 | 2019年
グループ展『踏み外された版画の展覧会 vol.1』より展示風景



《Plasticbag(GOODWILL)》
シルクスクリーン、亚克力板 | 2018年 | 個展『息を呑むほどしばらく』より展示風景



《Carton box(amazon)》
2019年 | グループ展『outline』より展示風景

「月冴ゆ -Light Crossing Border-」 出品作をめぐって

所 彰宏

2016年 武蔵野美術大学大学院造形研究科修士課程美術専攻
版画コース修了

現在 武蔵野美術大学版画研究室助手

記憶とは不明瞭で不正確なものだが、この曖昧さを自認しつつもそれぞれの人生の中で大切なものとして扱うことが、人間の面白いところだと思う。それは記憶が単なる過去の集積ではなく、感情的な取捨選択と改変を繰り返した末に形作ってきた、個人史と呼べるものだからではないだろうか。過去を顧みる時に、時間が経過しているほどこの改変は大きくなり、「現在から見て考えた」過去が出来上がっていく。

私は写真をモチーフにして作品を制作しているが、それは上記のように、かつて見た出来事を現在の感覚でもう一度再構成したいという考えからだ。写真とは過去のある瞬間を収めたアーカイブであるといえる。写真のイメージを参照しながら描き、作品化させることで、「今」の感覚を過去に織り交ぜて、時間の感覚が曖昧なイメージを表出できるのではないかと考えている。特に近年は古典的な写真技法・サイアノタイプの手法を取り入れて制作している。フィルムに描いた絵を原稿とし、それを感光剤を塗布した支持体に密着、太陽光で感光させイメージを印画する。この工程の中で制作上の不自由さ・不安定さを意図的に組み込んでいる。絵はネガで描き、原稿は完全には密着させずところどころ原稿と支持体の間に隙間を作り、気が変わりやすい太陽光で感光させる。印画されるイメージはどこかバランスがおかしかったり滲みやボケが出てくるが、これらは記憶が時間を経る中で変容し、明瞭さを失っていく様に近いように感じられ、有用であると考えている。写真から絵へ。絵から写真へ。ネガからポジへ。何度も反転を繰り返すことで想像の先のイメージを生み出せないか探っている。

ここで近年の作品《向日葵》《血は混じりあう》について触れていきたい。この2点は2019年1月、北海

道・網走市立美術館にて開催されたグループ展「月冴ゆ -Light Crossing Border-」参加に際して制作した作品である。両作品とも前年夏に網走で行った取材に基づいて制作した。

まず《向日葵》は博物館網走監獄にて撮影した、ヒマワリ畑と囚人の蠟人形がある風景を描いたものだ。この絵で特に重要に扱ったのは「時間」そのものである。時間を表すヒマワリは四方八方、別々の方向に向かせている。これはヒマワリは太陽の動きに合わせて、日光に正対するように花の向きを合わせるという俗説に着想を得ている。実際は生育具合や品種によってまちまちなのだが、少なくとも、一般的にヒマワリ達は皆同じ方向を向いていることが多い。今作のそれぞれのヒマワリは同じ敷地に生育しているが、別々の時間を生きていることになる。また太陽の存在（位置）が曖昧になるよう、空を夜のように暗転させている。異なる時間を一つの画面にまとめて構成することで、いつの時代の出来事かわからない普遍的な風景の表出を目指した。

《血は混じりあう》は、網走市内にある施設「モヨロ貝塚館」での取材に基づく作品だ。モヨロ貝塚とは、今から約1300年前の網走に暮らしていたモヨロ人のムラ跡のことを指す。かつてモヨロ人達はこの地域にオホーツク文化と呼ばれる独特の文化を形成していたという。「血は混じりあう」という言葉は、モヨロ人達の顔からは多様な人種の特徴を確認できるということを解説していた学芸員の方の言葉から拝借した。混じりあうのは血筋だけでなく文化も同様であるように思え、興味深かったのを覚えている。この絵で描いたのは自画像だ。モヨロ人達は土器を頭にかぶせる独特な埋葬方法を行ったということから着想して、自分の証明写真にオホーツク式土器をかぶせている。自分が成長し変化していくことは、ある意味今までの自分ではなくなっていく、死んでいくということでもあるという思いから描いた。

この2作品に共通するのは、元になった写真以外の要素を意識的に組み込んで構成している点である。これらの作品は写真の出来事を顧みた時の印象を重視して、強調するように制作している。より意識的に改変を加えることで生まれる画面は、元のイメージから遠く異質になるのか、あるいはノスタルジーを生むのか。その試みの経過である。



《向日葵》
182 × 239cm | サイアノタイプ、布 | 2018年



《血は混じりあう》
72.7 × 60.6cm | サイアノタイプ、白亜地、パネル | 2018年

| 制作報告 |

「滋賀近美アートスポットプロジェクト Vol.2 Symbiosis」と《Transit》シリーズ

藤永 覚耶

2008年 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻 修了
現在 嵯峨美術大学、京都精華大学 非常勤講師

2019年9月21日から10月20日に開催された「滋賀近美アートスポットプロジェクト Vol.2 Symbiosis」にて、シルクスクリーン技法と木の毛細管現象を用いた《Transit》シリーズを発表した。

滋賀県立近代美術館ではリニューアル休館中のプロジェクトとして、県内様々な地域で美術館の活動を展開する試み「滋賀近美アートスポットプロジェクト」を行っている。第2回となる2019年は滋賀県高島市泰山寺野エリアにて開催された。本展会場となる泰山寺野周辺には、古い歴史を持つ「太山寺」と1949年以降に入植者の手によって開拓された新しい歴史を持つ「泰山寺」の2つのエリアがある。農業をなりわいとして生きる2つの地域の人々と土地が結んでいる、共に生きていく他ない、シビアな共生関係=シンビオシスをテーマに、石黒健一、井上唯、藤永覚耶の3名の新作による展示を行った。

私は絵画・版画・写真・染色のテクニックや現象を横断的に用いながら、「私」の内側と外側にある「未知の領域」への興味を始点に作品を制作している。

本展で展示した《Transit》シリーズは厚さ3cmほどの木の丸太の片面に、まず3色の染料インクでシルクスクリーン技法を用いて図像を刷る。何度も刷り、液体を浸透させることで、インクは木の毛細管現象により、木の内部を混ざり合いながらゆっくと通過し、反対側に多様な「色」による「像」を浮かび上がらせる。3色分解の応用を用いて最初に刷る図像には元となる写真イメージがあるが、木の内部を通過し反対側に現れる「像」は木の性質や状態などの影響をシビアに受け、元の図像が持つ具象性からは離れたものになる。しかし、それゆえに私たちの内にあるものと結びつき、それぞれの「イメージ」となるのではないだろうか。

この作品において、「外側の未知の領域」は「木とその内部で起こる毛細管現象」に、「内側の未知の領域」は私たちの意識の中に結ばれる「イメージ」にそれぞれ置き換えることができる。私たちはこの作品の表面しか見ることができず、中で何が起きているか見ることができない。

本展メイン会場の長屋は、1949年からの開墾によって作られた「泰山寺」エリアにあり、同年の開墾のはじまりとともに現在の場所に移築された。それ以前は少し離れた地域で亜炭鉱山の鉱夫の宿場として使われていた。また、地域の開墾が一段落した後は、鶏舎としても使われていた経緯がある。私は、そのような変遷を辿った長屋に流れる時間に興味を持ち、それらを手がかりに選んだ映画イメージの断片から《Transit》シリーズを制作することにした。鉱夫の宿場時代を手がかりに制作した《Transit - 採掘する -》、開墾時代を手がかりに制作した《Transit - あいうえお -》、《Transit - 1949 -》、《Transit - Call -》、基礎コンクリートに残された鶏舎時代の鶏の足跡を手がかりに制作した《Transit - W -》を、「インクが浸透した後の木それ自体」と「丸太の断面から像が浮かび上がるプロセスを撮影した映像」の要素を分け、それらを織り交ぜて会場構成した。



《Transit - あいうえお -》
49 × 25.5 × 2.5cm | インク、白樺 / シルクスクリーン、毛細管現象 | 2019年



《Transit - call -》
サイズ可変 | 映像 | 2019年 | 撮影：麥生田兵吾



「滋賀近美アートスポットプロジェクト Vol.2 Symbiosis」会場風景 | 2019年 | 撮影：麥生田兵吾

発酵する版画 《発酵絵画》

滝澤 徹也

2005年 東京造形大学造形学部美術学科絵画専攻版表現 卒業

本制作報告は発酵の町として知られる秋田県湯沢市岩崎地区において、ヤマモ味噌醤油醸造元による「YAMAMO “I.L.A.” PROJECT 産業は芸術に恋をする」の一環として、経済産業省の補助事業「Bland Land : JAPAN」において提案後に制作、展示したものである。

幕末から明治の初め、岩崎藩、後には岩崎県が置かれるなどの独自の背景を持つ岩崎地区において、ヤマモ味噌醤油醸造元は代々、発酵製品の製造だけでなく町政において代々重要な役割をはたしてきたという。

私自身、ヤマモ味噌醤油醸造元での、味噌、醤油製造の現場での滞在制作という初めての状況の中、見えない菌の世界の豊かな生態系、それらを繋ぐ人の営み、世代、歴史、景観の連なりについて学び意識させられた。当家七代目高橋泰氏との対話から美術表現でのこれらの視覚化を試みることになる。

本稿は、その中で当家に代々使われる麹菌の力で、見えないその豊かな世界や歴史を浮かび上がらせることを目指した版画作品について報告する。

私は、制作にまつわる行為や材料、それぞれを造形言語ととらえている為、それぞれの材料は重要な意味を持つ。

今回支持体には通常の綿布張りパネル上に米粉(当家の味噌、醤油の原料として使用される)を10数層塗り重ね作成した乳白色のパネルを使用した。それを研磨しシルクスクリーンで刷る。その製版は同市内にあり多くの現代美術家との仕事も多い、print produce & factory ICHINOSAI に依頼した。そのイメージは当家で使用される麹菌をその孢子から寒天培地で培養し、その成長段階ごとに500倍から1000倍に拡大マイクログラフ撮影(協力:日本大学工学部)し、得ることができた。それに加え、当家の先代ゆかりの絵図や写真からも使用した。作品制作の手法としてイメージの引用を使ったがこれは、この地域が著作権法を起草した、後の内務大臣水野錬太郎氏

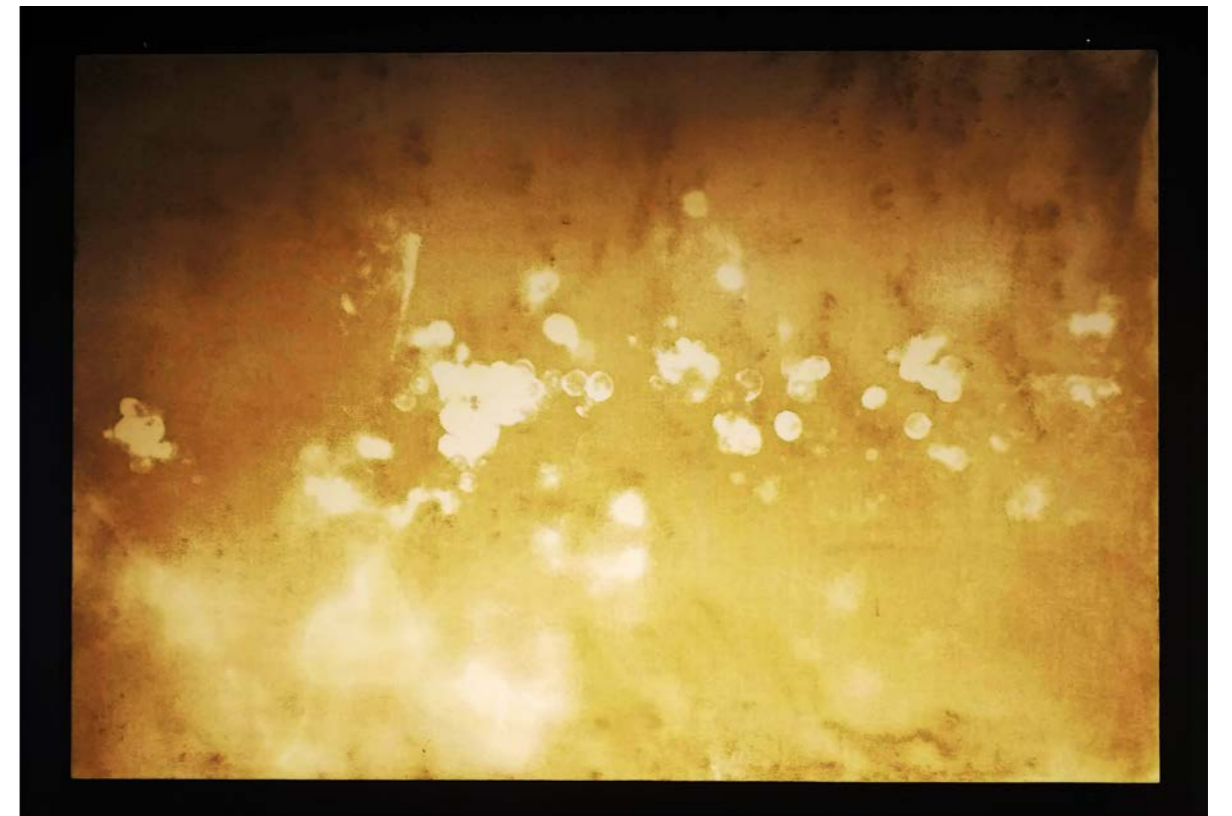
ゆかりであることにも由来する。刷る際のインクには、米粉を加熱しアルファ化(糊化)させたものを主原料に培地用寒天などを配合し、菌の育成可能な条件を整えたものを作成、使用した。そこに当家で使用される黄麹の種麹を散布し、麹菌によりイメージを浮かび上がらせた。

条件を整えることで発酵が可能な、生きている版画(展示時には表面をメディウムでコーティングし、休眠状態にしているが、可能性として)。これらの作品はこの度、味噌醤油蔵元内に設けられたI.L.A. GALLERY (Industry Loves Art) に蔵付きの酵母のように設置された。

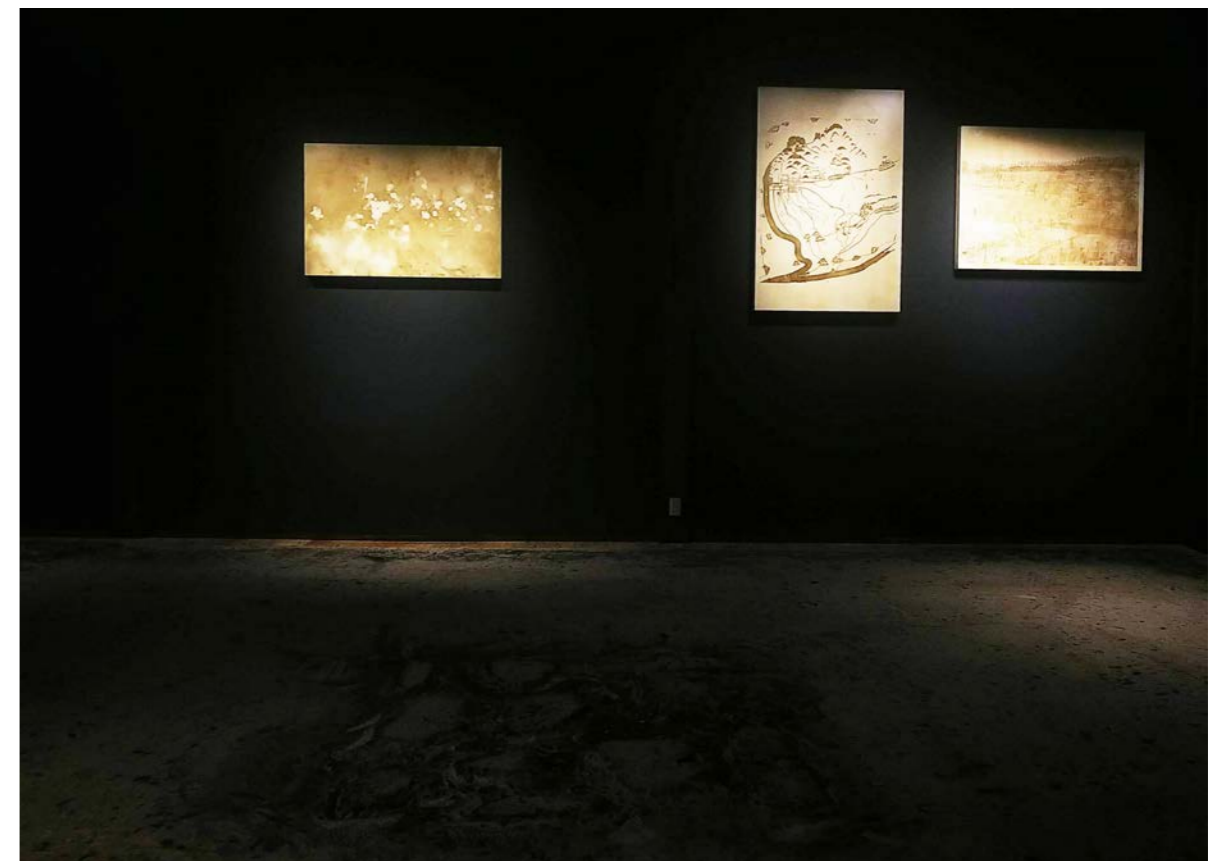
これら版画作品の中で、日本の国菌とも言われ、日本の食文化を支えてきた麹菌は黄金色に発色し、また作品の背景から、菌の持つ豊かな生態系や先人のレガシーを伝える機能を得ることになった。

このように私は、素材をイメージに置き換えることのできる版表現による美術作品は美的観点のみならず現代社会においてより多くの役割を果たすことが出来るものと考えている。

また本作品に端を発した発酵絵画シリーズはミュゼ浜口陽三・ヤマサコレクション 2019冬の企画展「凹凸に降る」にも展示させていただいた。



《発酵絵画》
52.5 × 78.0cm | シルクスクリーン・黄麹・他 | 2018年



《Tetsuya Takizawa Exhibition》
I.L.A. GALLERY (ヤマモ味噌醤油醸造元蔵元内) / 秋田 | 2018年11月3日～2019年9月3日

大学版画展と東北芸術工科大学 版画コース黎明のころ

佐藤 妙子

2005年 東北芸術工科大学大学院 芸術工学研究科洋画研究領域
修士課程 修了
現在 新潟理容美容専門学校非常勤講師

私が大学版画展に出品したのは、第26回展、第28・29回展(第29回展受賞)であった。学年で言えば、学部3年生、大学院1・2年生の時となる。3度も出品のチャンスを受けたというと、さも優秀な学生だったように聞こえるが、そうではない。単に版画専攻が設立されたばかりで、出品に際して競うほどの学生数が居なかったのだ。今にして思えば、私は大変恵まれた時期に学生として居合わせていた。2001年の第26回展の時点で、展覧会の傾向として作品の大型化は既に始まっていたと思う。しかし初出品作は、本格的に版画に取り組み出してから日が浅く、サイズはコンパクト、加えて版種は銅版と木版しか知らないような中での出品であった。初めて町田市立国際版画美術館に足を運んだ時には、他大学の作品の大きさと質、量に圧倒された。版表現の幅を知る初めての機会であったと記憶している。

現東北芸術工科大学(以下、芸工大)の版画コースは、2001年後期に設立された洋画コース版画専攻がその前身としてある。その年の前期に若月公平先生が芸工大に赴任され、銅版画の集中授業を、私も含めた洋画コース3年生を対象にご担当された。同年後期には洋画コースの中に版画専攻という枠組みが新設され、以後、学部3年生前期の集中授業を体験したのち、希望者は後期から版画専攻としての在籍が認められた。正式に版画コースとして独立したのは2009年の4月で、専攻立ち上げから7年半後の事となる。2008年の後期には中村桂子先生が専任でいらっしゃる、現行のお二人での体制になった。

専攻開設当初、版画に進んだ学生は4名で、そのうちの1人が私だった。その後1人2人と増え、卒業時には7名となった。現在の銅版画室は、元々ワンフロアの多目的教室で、3×6机とプレス機が数台置かれている雑多な

印象の部屋であった。版画専攻設立を目前に控えた夏休み期間に大々的に工事が入り、かつて若月先生が武蔵野美術大学でご経験された版画室設営のノウハウが活かされた腐蝕設備(腐蝕槽、排水設備、大型空調設備)が整った。教室に腐蝕室の仕切りが出来ると一気に版画室らしくなったが、それでも大型の木製アクアチントボックスやコンプレッサーは後になって導入されたもので、段ボールで手作りしたアクアチントボックスや、コンプレッサー代わりの逆噴射掃除機などがしばらく活躍していた。

当手を振り返り、印象的に脳裏に浮かぶのは版画室の水道の隣に設置されていた食器棚である。炊飯機や大鍋などの料理機材をはじめ食器類が充実していて、若月先生は事あるごとに、あるいは何もなくても自らカレーや豚汁、炊き込みご飯などを作って振る舞って下さり、版画専攻のメンバーと一緒にご飯を食べることも多くあった。「同じ釜の飯を食べる」という言葉があるが、まさに先生はそういった事を大切にされていたのであろう。教授と学生たちという垣根がない、極めて近い距離関係にあった。若月先生の、学生一人一人の個性を丸ごと受け入れ最大限に伸ばして下さる指導的的確さはもとより、先生の人間性や在り方自体が、私たち1期生の結束の源であった。また版画専攻は、洋画コースに馴染みきれず、くすぶっている学生が集まってくるという吹き溜まり気風があり、洋画の先生からは「若月再生工場」と呼ばれていた。かくいう私も洋画コースとして入学をし、2年次まではアルバイトやサークル活動で何となく時間をやり過ごし、目標があるでもなく必修課目を最低限こなしていたような煮え切らない学生であったから、再生工場で再生された学生の一人だった。洋画の授業ではタブローを学んでいたが、自由課題で真っ白且つ大きなキャンバスを目前にすると、その茫漠さに圧倒されてしまい、筆が進まず、色も濁りがちになるところに難しさを感じていた。一方、銅版画はサイズがたとえ小さくても、プレスにより押し出された油性インクには強い物質感があり、モノクロームでも豊かな色調が感じられたのであった。また、ニードルでひたすら線や点を積み重ねて描いてゆくエッチングのプロセスは、心地よい緊張を一定に保ちながら、必然的に時間の蓄積という作品の根幹となるものを可視化できる形でもたらしていた。腐蝕銅版画技法では、線や点の集積とともにそこに存在した膨大な時間が、腐蝕作業の僅か数十分で銅版に集約・刻印される。インクを詰めプレス機を通す工程によって新たに生み出されたそれらとは、客観的に対峙することができ、私はその特性に強く惹かれ夢中になった。書き込めば書き込んだだけ画面に説得力を宿せるように思え、細いニードルではそれが可能であり、執拗に描いてゆくようになった。「版」とは何かと

いった哲学的なことではなく、ただ、時間を、いのちのかけらを版に刻み、残したいというささやかな欲求を満たすものとして銅版画が存在していた。(この頃は何度もグランドを塗布することをせず、できる限り一回目のグランドを引いた状態で描けるだけ描き、腐蝕時間で変化を出して7割ほどの完成を目指した後に試し刷りに入り、必要ならばアクアチントを施した後、再度1〜2回ほどのグランド引きをしてエッチングで仕上げるようなスタイルが定番であった。)

大学院には私を含め2名が進学した。院生は申請を出せば24時間アトリエ使用が可能で、これは大変恵まれた境遇であった。日中は学部生が授業で腐蝕室を使用するので、時間をずらし夕方から朝方まで作業することが多くあった。真夜中の静寂の中での制作活動は、作品内容をより内相的にしていたと思う。また山形は悠然とした自然豊かな土地であり、当時の作品は、いのちの循環やその理の不思議を身近な動植物を組み合わせて表現するものだった。このテーマは壮大すぎる為、現在の作品においても大筋は変わっていない。当時の先生の指導方法は、絵の内容には言及せず、構図等の見せ方についてご指摘下さるものであった。自分にとってはそれが有難く、のびのびと制作に打ち込むことが出来た。なおこの頃には高垣秀光先生が、木版画の指導や学部生の作品講評会に非常勤講師として来校されていた。大学院2年時の大学版画展では収蔵賞をいただいたが、まさか会場で自分の名前が呼ばれるとは思ってなかったので大変驚いた。当時、エッチングで無骨に描く手法と描かれた内容が合間った、プリミティブな側面の目立つ作品は少なかったように思う。それが票を頂けた理由だったかも知れない。スマートフォンも無く未だ3Gが主流であった時代で、良くも悪くも都心部から離れた東北の地ならではの土臭さは、自然と作品のアイデンティティに繋がっていたのではないだろうか。

芸工大版画コース黎明のころは、インターネットの普及により物や情報が日常に溢れ出す寸前に位置していた。家庭用プリンターの普及や複製技術の躍進を横目に見ながらも、版画による手仕事の温かみや、その稀少性は信頼のおけるものと学生たちは捉えていたと考える。同時に、自分の作品が現代社会の中でどう位置づけるのかといった事や、版表現の趣旨追求よりもっと純粋に人間としての意味を探る手段として、静寂と希望の中に身を置いて制作をしていたのである。



《結び目の真実》
60×90cm | エッチング、アクアチント | 2004年



《ニュウタ》
36.5×49.8cm | エッチング、アクアチント | 2018年

九州からつくばへ —大学版画展をめぐる—

田島 直樹

1997年 筑波大学大学院修士課程芸術研究科美術専攻修了
現在 筑波大学 芸術系 教授

版画との出会い

私が銅版画に出会ったのは、福岡県宗像市にある福岡教育大学に入学して2年次の授業においてであった。多くの教育大学がそうであるように、2年生までに様々な分野の実習を履修し、3年生に上がる時点で卒業研究のための専門分野を選択するというシステムだった。小学校教員養成課程・中学校教員養成課程あわせて1学年約40名の学生が、油絵・日本画・版画・木彫・石彫・鋳造・陶芸・デザイン・現代美術・美術教育等の科目をひと通り受講し、自分の専門分野を決めていった。私にとって授業で初めて触れた銅版画は、線や点の集積によりモノクロで表現できる点がとても新鮮且つ魅力的で、迷わず版画を専攻することに決めた。当時は版画の専任教員として松丸英生先生が着任されたばかりで、本格的な版画教育がスタートする時期に遭遇する形となり、今思えばとても幸運なタイミングであった。更には小林敬生先生と河内成幸先生が隔年で交互に集中講義に来てくださるという、地方の教育大学としては版画を学ぶ上でとても恵まれた環境にあったといえる。

さて、大学版画展への初出品は福岡教育大4年生在籍時(1991年頃)だったと記憶している。その時は「大学版画展」といわれても正直ピンとこなかった。「東京の美術館で作品を展示してくれるらしいから出品してみた」程度の認識であり、当時はインターネットは勿論のこと、学会誌に受賞作品が掲載されることも無かった時代で、展覧会の様子や同年代の他大学の学生達がどのような作品を制作しているのか知る由も無かった。ただひたすら目の前の銅板をいじることに精一杯で、作品を発表する所まで意識がまわらなかったのだ。しかしながら、大学版画展への出品を機に、山麓の閑閑な風景の中で暮らす田舎生が、おぼろげながら中央の版画文化を意識し始めた瞬間でもあった。

大学を卒業してしまえば設備の問題もあり銅版画を続ける

ことは難しくなる。そんな焦りを感じつつ、版画を専攻して卒業までの2年間はあっという間に過ぎ去った。卒業が近づき、もう銅版画を制作するのは無理かなと考えていた頃、陶芸の井上俊一先生から「作品を譲ってくれないか」と声をかけられた。自分の作品を「欲しい」と思って下さった事だけでも非常に感激したが、更に「とにかく続けなさい」と継続の大切さを教えて頂いたことが励みとなり、現在に至るまでなんとか銅版画を続けることができている。井上先生にこの場をお借りして改めて御礼申し上げたい。

大学院への進学

さて、大学卒業後、同級生達が九州各地で小・中・高等学校の教員になっていく中、天の邪鬼の私は博多で会社員になる道を選んだ。サラリーマン生活を続けつつ、週末に時間があるときは銅版画をコツコツ制作していた。腐蝕や刷りは大学の施設を(こっそり)貸して頂いた。しかし仕事が忙しいこともあり、1年で1点完成するかしないかのペースで、これでは埒が明かないと考えていた頃、筑波大学の大学院に社会人特別選抜枠の入試があることを知った。会社に勤めて3年目、意を決して卒業制作1点と卒業後制作した2点の新作銅版画を抱えて試験に臨み、なんとか合格することが出来た。

筑波大学大学院入学後は、24時間が自分の為だけに自由に使える学生の醍醐味を堪能しつつ、とにかく作品を作りまくった。銅版画の白木俊之先生、スクリーンプリントの黒木重雄先生のご指導のもと、洋画や日本画等様々な分野の学生達から刺激を受けながら制作に勤しんだ。ここで周りの学生達が様々なコンクールや公募展に挑戦し、成果を上げていることを知り、私も積極的に応募するようになった。そんな中、大学版画展へ2回目の出品を果たし、初めて町田市立国際版画美術館の会場へ赴いた。受賞はならなかったが、社会人で入学した私よりも少し若い世代の学生達の作品群はどれも瑞々しく、そして大きく、力強く、大いに刺激を受け、次作へのモチベーションに繋がった。そして大学院2年生の時、3回目の出品(1996年・第21回)でやっと受賞することが出来た。とにかく大きさとインパクトのある画面を心掛けたと記憶しているが、受賞作品《bridge》を今見ると、破綻した構図やぎこちない波の描写等、拙い点が目立ち恥ずかしい限りである。とはいえ、自分が20代に描いた作品には、その時代の自分にしか作れなかったであろう「熱い思い」や「もがき」「苦しみ」が込められていて、当時の事が思い返され、初心に帰る事ができ、大切な思い出の詰まった作品でもある。

地方の学生にもチャンスを

さて、町田市立国際版画美術館で32年に渡り継続的に開催されている大学版画展であるが、地方の学生達がこの展覧会を身近に感じるには、やはり会場に訪れ、同世代の作品群を直接見るに限る。しかしながら、出品者全員が会場に訪れることは難しいだろう。そういう意味で、大学版画展に関連する受賞者展とその巡回展の持つ意味は大きいと思う。

毎年文房堂ギャラリーで開催されている『全国大学版画展受賞者展』は2019年で13回目を迎えた。筑波大学は第7回展と第8回展の事務局を担当させて頂いた。レセプションでは、関東だけでなく九州や関西から駆けつけて下さった出品者によるアーティスト・トークや、様々な大学の先生方からのコメントなど、大学や地域の垣根を越えた交流がとても意義深いことであったと感じている。更に、会期終了後、作品は東北芸術工科大学、九州産業大学(2018年度まで)へと巡回された。両大学では単なる巡回展に留まらず、東北芸術工科大学では近隣大学の現役学生の作品を集めた「東北版画」、「歴代受賞者の特別展示」を併催し、『版画の断層』と銘打った企画展が続いているし、九州産業大学では高校生対象ワークショップや九州・沖縄在住出身者による小品展を併催した『九州・沖縄版画プロジェクト』を企画されていた。担当された先生方のご尽力の賜物である両展覧会を見た東北及び九州の学生達にとっては大いに刺激になり、個人のモチベーションの向上や各版画研究室の活性化に繋がったのではと想像できる。作品輸送経費や会場確保など課題は多いが、版画を専攻する学生の裾野を広げるためにも、今後もこうした企画展が各地で開催されることを望む。

(本稿入稿後、版画学会総会において、受賞者展は第13回をもって終了することが決まった。また新たな形での開催を切に願う。)

つくばの地から

筑波山の麓、茨城県つくば市にある筑波大学の版画の教育体制も少しずつ変化してきている。これまでは独立したコースではなく、芸術専門学群(学部)では「特別カリキュラム版画」という名称で、博士前期課程(大学院)では「洋画領域」の中で、版画を卒業・修了研究として選択するシステムだった。ところが、学群では2019年度入学生から、大学院は2020年度入学生から、「版画領域」という名称が正式に表に出ることになった。専任教員1名・特任研究員1名の弱小体制は変わらないものの、授業では基本的四版種を網羅できるカリキュラムを組み、版画を専攻する学生が技法の壁を超えて自由に制作できる環境の整備に引き続き努めていきたいと考えている。

2005年、それまで高速バスしか交通手段が無かった陸の孤島つくば市にTX(つくばエクスプレス)が開通し、都内

へのアクセスが格段に向上した。しかしながら、都会から少し離れた(隔絶された)つくばの時間は私にとって適度に心地よく、東京に行くにはそれなりの勢いと覚悟が必要になる。怠惰な自分自身への戒めも兼ねて、学生達には気になる展覧会があったら積極的に東京に出て、実作品を見るように勧めている。

つくばから町田市立国際版画美術館まで片道約3時間。今年も大学版画展のオープニング・レセプションに学生を引き連れて参上したいと考えている。



《bridge》
110×80cm | 腐蝕銅版画 | 1996年



《runway》
320×260×150cm | 腐蝕銅版画(ステート組合せ) | 2016年

版との距離

阿部 大介

2004年 愛知県立芸術大学大学院美術研究科 修士

現在 女子美術大学芸術学部美術学科洋画専攻 准教授

私が初めて大学版画展に出品したのは、京都精華大学の4年生の時である。当時は写真と銅版画を併用した作品を制作しており、日常に撮り溜めた写真を用いて様々な表現方法を模索している時期であった。現在のように大きなインクジェットプリントを安価に印刷できる時代ではなく、大学にも普及していなかった。そのため、アイロンプリントという市販のプリント紙を使い支持体となる紙に転写していた。アイロンプリントの本来の用途は、Tシャツなどの布にイメージを転写するもので、大きな作品を作るためにプリントを隙間なく張り込むことに苦戦したことを記憶している。また、デジタルカメラが一般的に普及した時期だが、まだまだフィルムカメラの方が主流で、授業でもフィルムカメラが使われていた。写真の授業では、暗室でのフィルムの現像から印画紙による現像までを体験することができた。印画紙に図像が浮かび上がる瞬間は、とても新鮮な感覚だったことを覚えている。様々な版画を経験する中、特にエッチングプレス機を使った制作に魅了されていく。プレス機によって刷り刻まれるインクと支持体の物質感に血が通ったかのような生命力を感じ、直接描く事とは異なる不思議な感覚を覚えた。当時は自覚していなかったが、この経験が制作において表皮や身体について考えるきっかけのひとつとなる。当時の精華大学の版画コースには、専任の教員が版種ごとにおられた。木版画は黒崎彰先生、銅版画は長岡国人先生、リトグラフは武蔵篤彦先生、シルクスクリーンは池垣タダヒコ先生が担当されていた。カリキュラムは2年次までに4版種を学び、3年次から版種を選択するシステムである。自分の進むべき方向性が漠然としていた私は、池垣クラスに在籍し制作していた。当時から池垣クラスは、4版種に収まらない作品を制作する学生が集まる傾向があった。大学生活の中で印象に深かった経験のひとつに、池垣先生の自宅兼アトリエで制作を手伝わせて頂いたことがある。作家の生な制作

現場を見る初めての機会で驚きの連続であった。制作の後は決まって宴会が始まり、新進気鋭の作家や学生が先生のアトリエに集まってきた。夜な夜なアートについて議論を繰り返している様子は、大学では味わえないスリリングな経験となった。

大学院から愛知県立芸術大学に進学する。精華大学の整った設備からは一転し、簡素な設備と慣れない環境に最初は戸惑う日々だったが、同級生や先輩にも恵まれ、すぐに大学に馴染むことができた。当時の愛知芸大の版画研究室は、磯見輝夫先生、倉地比沙支先生、三井田盛一郎先生の3人体制であった。私が入学した年に正式な形で倉地先生の研究室ができ、倉地研究室の1期生となる。大学に入って初めての倉地研究室の飲み会は、大学近くの畑の中で缶ビール片手に乾杯と穏やかな時間が流れていた。愛知芸大では教員のアトリエが大学内にあり、教員と学生が近い距離感で制作していることに驚きと新鮮さを覚えた。特に倉地研究室のアトリエは、先生と学生が制作場所を共有している特徴がある。アトリエは地下一階にあり雑木林と隣接しており、隠れ家のような雰囲気があった。大学院ではこの場所を拠点に制作をしていた。倉地先生は様々な技法や素材について熟知されており、現在の作品に繋がる多くのヒントを頂いた。大学院の2年間は主にシルクスクリーンを用いた制作を行っていた。愛知芸大のシルクスクリーンの工房は、版画研究室の管轄ではなく、全ての専攻の学生に開放されていた。工房には専属の職員（山本近子氏）がおられ、常に整備が行き届いていた。その頃、今までの制作の方法を一新し、自分の思考を整理したいという思いがあった。自分の手で描く線に違和感や既視感を感じており、手の動きが反映されないような独自の制作方法を模索する必要性を感じていた。そこで始めたのがシルクスクリーンによる制作で、インクを何層にも刷り重ねて作った皮膜を立体に張り込んだ作品や、イメージを細胞のような泡に変化させた作品など、より身体性を帯びた表現となっていく。これらの制作はドロ잉のような感覚で、思いついたアイデアを手当たり次第にアウトプットしていた。この時期の様々な実験が現在の作品制作の原点となっていく。いくつかの技法を同時並行に制作を進めていく方法もその頃から始まった。大学院では2年連続、大学版画展に出品したが、どちらも収蔵賞には至らなかった。当時を振り返ると、どちらの作品も実験段階で終わっている未熟な作品であったことが思い出される。

大学院修士後は、愛知芸大で助手として4年間を過ごした。当時の版画研究室は磯見先生の退官があり、その2年後に三井田先生が東京芸術大学に戻られるなど転換の時期であった。後任に、大崎のぶゆき先生と井出創太郎先

生が新たに赴任された。慌ただしい時期であったが、多くの先生と仕事する機会を得られたことは貴重な経験となった。愛知で制作発表を続けていく中、愛知芸大の先輩にあたる山田純嗣氏の誘いから、「現代版画 NAGOYA」という活動に深く関わっていく。版画に携わったことのある作家が中心となり、年に一度、愛知県美術館ギャラリーで展覧会を行うことを目的に活動していた。中心となった作家には、土屋敦資氏、川田英二氏、山田純嗣氏、倉地比沙支先生、大崎のぶゆき先生、山口麻加氏などがおられる。この活動を通じて愛知県だけでなく全国の様々なジャンルの作家と出会うことができた。また、展示の機会が少ない時期に、作品制作を続ける為のモチベーションのひとつとなった。学生の頃を含め15年近く過ごした愛知での時間は、目まぐるしく変化する美術の動向から程良い距離を保ち、自分の表現の地盤をじっくりと固める貴重な時間であった。



《依存した時間》
第26回全国大学版画展 収蔵賞
78 × 50cm | 銅版画、インクジェットプリント | 2001年



《Untitled · Tire》
30 × 25 × 8cm | 発泡バインダー、染料、他、 | 2017年

大学版画展のころ

田中 栄子

2009年 京都市立芸術大学大学院美術研究科版画領域
博士課程 修了
現在 京都市立芸術大学版画専攻 准教授

●リトグラフとの出会いとM君

私が学生時代を過ごした1990年代前半は、80年代の関西を中心に巻き起こったアートムーブメントが落ち着いて、なんとなくお祭りの後のような時期だったのではないかと思う。「マキシグラフィカ」や「版から版へ」という伝説的な展覧会は私が版画専攻に入る前に開催され、後に展覧会の図録から詳しい内容を見知った。先輩や先生方から聞く版画の時流を、遠くで打ち上げられている花火のような出来事のように感じていたことを覚えている。

大学2年生の時に版画を専攻し、リトグラフの基礎的な技法を学んだ。版画基礎での講評会で、箱の展開図をモチーフにしたリトグラフ作品に吉原英雄先生が「なんや、巨匠の作品みたいやなー。なかなかええで」とほめてくださり、そのビギナーズブラックだけで「私に向いている」と思い込み、リトグラフ制作を開始した。後々技法的な難しさに直面したが、一番安定している「ベタ面」に出会い救われた。自らの思い込みと技法的な制約により、自分の作風が確立されていったのかもしれない。

当時のリトグラフといえば金属版の使用がほとんどで、主にジンク版を使用していたが、徐々にアルミ版を使用するのが主流となっていった。初めてリトグラフを吉原英雄先生から教わった時の製版方法は、ジンク版での湿式法だったが、大学院では出原司先生にアルミ版での乾式法を教えていただき、それ以降は乾式で製版をするようになっていった。それまで見たこともなかったエゲンラッカーやMAX液、SK液などの材料を知ったのもその時期からだ。ジンク版からアルミ版へ、湿式から乾式へと、大学教育の中でリトグラフの技術や材料の更新がなされる移行期に、リトグラフを学んでいた事を後になって知った。

私が4年生の時に、2学年下のM君が版画専攻に入ってきたことで嵐が巻き起こった。M君は同世代の中でと

ても大きな存在だった。彼の制作する木版画が新しいのか古いのか、私にはよくわからなかったのだが、"オレが新しい時代をつくる"という妙な熱気に溢れており、周囲は彼の求心力にどんどんひきこまれていった。夜遅くまで制作しながら、研究室でM君を中心に「美術手帖」にとりあげられている展覧会について議論し、それぞれの問題意識やお互いの作品や方法論について語り合った。吉原先生も他の先生方も彼には一目置いていたように思う。彼は凄い勢いで作品を制作し、版画だけではなく現代美術やビジュアルアートのコンペに出しまくり、木版画を始めたばかりだというのに、すぐにいくつもの賞を受賞し、彗星のごとく現れた正真正銘の新人スターだった。それまでぼんやりとマイペースで制作していた私も、年下のM君に負けたくないとの彼の才能に嫉妬し、勝手にライバル視をして、なんとか彼よりも大きくてカッコイイ作品を作りたい！と作品制作に没頭していった。そんな中、大学院2年生の時に開催された大学版画展で買い上げ賞をいただいた。4年生の時から3年連続で出品していたのだが、3度目の正直での受賞はとても嬉しかった事を記憶している。大学版画展で賞をいただいた同じ年に、その当時憧れだった大阪府の「現代版画コンクール」で優秀賞をいただいたことや、京都市美術館で毎年開催される「京展」での受賞、また個展ハガキの作品を見て声をかけてくださった、東京のヒルサイドギャラリーで開催されたグループ展「21世紀の予感—版画」での作品発表をきっかけにして、作家としてスタート出来た事で少しずつM君への嫉妬の呪縛から解放されていったように思う。

●写真、切り絵、絵画、リトグラフ

版画作品では、誰もが日々目にするような身近な事物や風景を、簡潔なフォルムの色面にとらえ置き換えて「ベタ面」を多用した横長のリトグラフ作品を制作してきた。絵巻物のように一つの画面の中にいくつもの時間を存在させることで、「この世」と「あの世」を行き交うような作品がつくりたいと考えていたのだが、どうしても自らの「手ぐせ」で描かれる線や形によって「可愛い」と解釈される事に違和感を持っていた。ちょうどこの頃に、浜松市美術館と再び大阪府立現代美術センターの2つの版画コンクールで「大賞」を受賞した事をきっかけに、浅はかにも、私が版画で出来る事はもうないのではないかと思い、リトグラフと距離をおくことにした。そんな中、写真を起点として切絵コラージュで単純化（平面化）してから、それを元に絵画制作をする方法は、少なくとも写真イメージを持ち込む事で自分の「手ぐせ」から解放され、色面化する事によって意味をはぎ取ることで日常を異化するイメージを獲得できるのではと、絵画作品に重きを置いて制作をし始

めた。

2000年に非常勤講師として勤務していた名古屋芸大の版画研究室が企画して下さった、大島成己先生との2人展「版の方法論」では、それまで学生時代から制作してきたリトグラフ作品ではなく、切り絵を元にした絵画作品をはじめて発表した。その展覧会をきっかけに、東京オペラシティーアートギャラリーでの新人作家を紹介する「Project-N」に選んでいただいたり、現代美術の公募展「キリンアートアワード」で奨励賞や大阪市の若手芸術家に贈られる「咲くやこの花賞」を受賞させていただいた。

しかし、今までの版画作品を応援して下さる方の中には「版画をやめて絵を描き出したんかいな？」と心配される方もおられた。私自身も、学生時代から制作してきたリトグラフ作品と、2000年以降に写真を制作に持ち込むことで展開した絵画作品とのズレをどうにか繋げる事ができないかと思案する中、京都芸大の木村秀樹先生の研究室で再び博士課程の学生として学ぶ事を許された。版画と絵画と切り絵とそれぞれのメディアを横断的に制作することの必要性和意味を問い、それまでの自分の作品を再度言葉によって見直す機会を与えていただいた。

博士課程では、入学前から覚悟はしていたものの、子育てをしながらの作品制作や言葉と向き合う作業は、時間的にも精神的にも体力的にも思い通りに進まない事が多くとても大変だった。そんな状況の中で、木村秀樹先生はひときわ親身になって、作品に寄り添う言葉を一緒に探し、文章を細かく添削して下さいました。論文の中での丁寧で鋭い文章の多くが、木村先生が手直しをして下さった箇所である。それまで制作してきた作品を振り返りながら論文を書く事で、自分の考えている事が、作品を観る人にそのまま伝わっているだろうという思い込みが傲慢だったことに何度も気付かされ、作品を下支えする言葉の重要性を教えていただいたと同時に、現在に繋がる作品制作の礎を博士課程で見つける事ができ、自分にとってのかけがえのない時間を過ごすことができた。

●京都芸大の版画

学生時代は、何より京都芸大の版画専攻の創設者である吉原英雄先生の影響力が大きく、先生から発せられる言葉は作家として生々しく、時に深く、難解だった。

作品は「空間」でしか語れないと頻繁に先生は言っておられた。この「空間」が描かれたイメージの視覚的な奥行きなのか、地と図の距離感や層の事なのか、あるいは全く別の最終的に得られる表面的なものなのか、私にとっての「空間」と先生が言われていた「空間」が同じかそうでないかは分からないが、「空間」が作家それぞれに持つ独自性であり、作品を作品足らしめる一番重要な要素である

事を、なんとか私達学生に伝えようと言われておられた。具体やデモクラート美術家協会に参加されていた先生は、たえず柔軟で開かれた「創造の現場」としての版画研究室を目指され、それを実現されてこられた。多くのアーティストを産み出し、版の可能性を追求するたくさんの先輩方に引き継がれて現在に至る。本年度から出原司先生の後任として母校に携わっているが、先生方が培って守ってこられた「創造の現場」としての伝統を忠実に後進に伝え引き継ぐ事が、私の与えられた一番の仕事であり、その重い責任をひしひしと感じている。

●リトグラフと石版画

学生時代から今に至る、極めて個人的な経験をふりかえり言葉にしながら、未熟な私を用いて下さる先生方や、一緒に活動している仲間によって今の私があることを実感している。

今まで4度展覧会を開催している「ストーンレタープロジェクト」も私一人だけでは決して実現することは出来なかった。4年前に結成したLbH (Lighter but Heavierメンバー 片山浩、衣川泰典、坂井淳二、田中栄子)で、現在のリトグラフをとりまく制作環境が困難な中で再度リトグラフの良さを考えた時に、原点に立ち帰って「石の手紙」としての石版画制作のプロジェクトを立ち上げた。グループで活動することで思いがけないアイデアが生まれ、プロジェクトでアーティストや学生と制作を共有する中、新たな表現の可能性や広がりを実感している。石版画でしか獲得し得ない独自性はこのプロジェクトを継続してゆく事でのみ明らかにしてゆけるのではと期待しているが、何より私達の活動によって、リトグラフや版画の未来が少しでも明るくなればと願っている。



《個展「still life」展示風景》
アートフロントギャラリー（代官山） | 2013年

Landscape: 福岡・東京

元田 久治

2001年 東京藝術大学大学院美術研究科修士課程修了

現在 武蔵野美術大学油絵学科教授

私は福岡の美術予備校で4年間浪人をした後、九州産業大学芸術学部美術学科絵画専攻（現在は芸術表現学科）に入学した。版画を始めるようになったのは大学2年の時、油絵具が表現手段としてじっくりきておらず、憤っていた時期に版画をやってみないかと教員の古本元治先生からリトグラフを教えてもらった事がきっかけであった。体質的に自分に向いていると感じた事を今でも鮮明に覚えている。

九州産業大学の版画室は2001年より別の場所に移動して新しくなったが、私が居た当時は大版画室、小版画室の2室あり、小版画室は狭く物置のような佇まいで3人もいと窮屈であったが、私はその秘密基地めいた場所が気に入り授業後はよくそこに入り浸って制作をするようになった。地方都市であり情報が少ない環境での制作は、基本的に技術書を手掛かりに自分なりの解釈で工程を踏んでいく事になる。例えばリトグラフの技法の「アラビアゴムをスポンジ（水をよく絞ったもの）で手早く薄く引き延ばす - 乾燥」という製版のプロセスを読んで、具体的にどう作業すればいいのか、ゴムの薄さの加減が上手いか、悔しい思いをする毎日だった。当時のエスキースを見ると、色版の計画や今後の対策等を綿密に書いたものが数多く出てきた。

現在の美術大学は成功体験が重要で、丁寧な行き届いた指導が一般的であるが、色の組み合わせを考えすぎて版数を10版以上無駄に使ってしまった経験や、主版を思い通りに製版できずにインクの硬さやローラーの状態をどう工夫すればいいのか手探りで試行錯誤を繰り返していた。とは言え、マニュアルには無い自分なりの方法は、その後の作品の展開に飛躍する事も多々あるので、行き届いた指導がベストとは一概には言い切れない面もある。

当時の私は大学近くの海岸線を散策するのが習慣で、海風や雨などで削られた岩山や、堆積していくような岩肌

の景観に惹かれていた。生きている物がやがて土に還って循環していくというイメージを版画でどう表現すればいいのか考えていた時期である。10代から20代の年代に過ごした場所や環境が与える影響は計り知れないと思うが、自然の多い福岡で大学時代を過ごし、作品についてじっくりと考え、牧歌的な風景を描いていた時期の作品が第23回展に出品した《Landscape: 281》である。

九州産業大学は2014年から版表現クラスが開設され、3年次から版画を本格的に学べるようになった。私が居た当時は古本先生が顧問をされていた版画研究会があり、私も授業が終わった後、そこで制作するようになった。当時のメンバーは十数人いて非常に活気があり、3年、4年と学年が上がるにつれ後輩が頻繁に入会してきた事を覚えている。版画研究会の一大イベントは全国大学版画展で、希望者は基本的に出す事ができたが、福岡から東京へは気軽に行ける訳ではなく、当時は格安飛行機がなかったので皆で深夜バスを利用して町田まで行く事が恒例となっていた。全国大学版画展が縁となって親交を深めた同世代の間はかけがえのないものである。グループ展の誘いを受けたり、お互いの出身地のギャラリーを紹介しあったりと、20年経った今でも繋がりがあある事は私にとって財産である。

九州産業大学では年に一度、大学院生を対象に夏に版画の集中講義が行われていた。当時は講師に中林忠良先生、東谷武美先生が隔年で教えにいられており、大学には助手の様な立場のスタッフが居なかったため、私が道具の準備等手伝いしながら大学院生に混じって技法を学ぶ機会を得る事になった。現在、版画の集中講義は残念ながら行われてないが、作品を見てもらい、批評してもらった事はその後の励みになっている。

大学時代、福岡でマイペースに制作してきた私にとって、実感を伴った作品が出来たのはわずかであったが、九州産業大学卒業後、東京藝術大学大学院美術研究科修士課程に進学した。1999年の当時は教員の中林忠良先生、野田哲也先生、非常勤講師の東谷武美先生、二村裕子先生、助手（現在は教育研究助手）の平垣内清氏、金兌赫氏、高崎賀朗氏、八木文子氏が研究室スタッフであった。年に数回行われる講評会は研究室内の大テーブルを取り囲むように座り、各々がテーブル上に作品を並べてプレゼンするスタイルで、話は版画だけに留まらず多岐に渡り、とても充実していた。私目線であるが、中林先生の紳士的であり厳肅な趣で話される内容に、野田先生の茶目っ気たっぷりのユーモアで被せるという、阿吽の掛け合いは絶妙なバランスだったと思う。

当時の私の作品は福岡の頃からもう少し踏み込んで、モノが朽ちていくようなイメージへと展開するようになる。下町の工場地帯や東京各所の廃校跡、開発のためにゴーストタウンとなった南千住など、様々な場所を取材し、作品化していった。大学院の頃に自身の作品について深く掘り下げた経験がその後の作家活動の土台となった。東谷武美先生とは前述の通り、福岡の頃から知り合いで、大学院の頃は版画の技法を徹底的に叩き込まれ、版画のイロハを御教授してもらった。「人と違うものを作りなさい」とアドバイスを受けた事が制作の指針となり、2004年以降の現存する建造物を風化させるというシリーズへと展開していく事になる。作品《Indication: Tokyo Tower2》

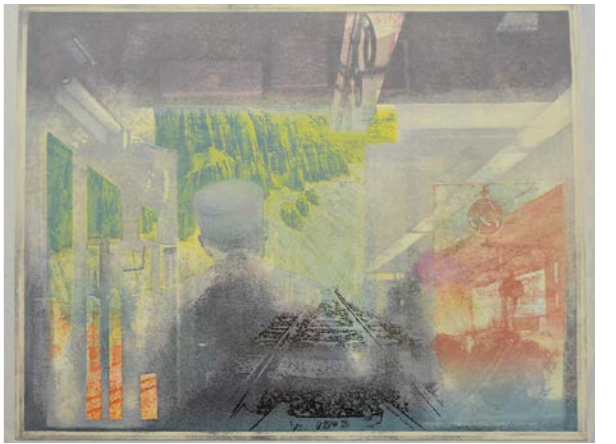
東谷先生から指導を受けた学生で、現在活躍している作家は以下の通りである。

池田俊彦、色川美江、大坂秩加、北爪潤、興梠優護、酒井誠、重野克明、富谷 悦子、根岸一成、山田彩加、山本彰、渡辺真子。他にも大勢いて書ききれないので割愛するが、今思うと当時から描き込むタイプの学生が多い。いずれにせよ後進の育成に尽力した先生が居たからこそこれだけの作家を輩出したのだろう。

私は現在、武蔵野美術大学油絵学科版画専攻の教員である。非常勤講師として合計5年、専任教員になって3年目なので通算8年間、版画専攻の学生の動向を見て来た。今は少子化で受験する学生数が少ない現状ではあるが、ここ数年で確実に作家としての技量を備えた学生が少しずつ出てきていると実感している。そして、この状況を追い風として後輩達が後に続くという流れが形成されつつあるのは非常に喜ばしい事である。

武蔵美の版画は4版種（銅版・リトグラフ・木版・シルクスクリーン）の工房ごとの制作を基本としながら、絵本やイラストレーション、写真や映像、立体など、あらゆる表現へと展開する可能性を視野に入れた指導体制となっている。2018年より全国大学版画展では特別展示としてアートブックを展示しているが、武蔵美では2019年より「ブックアート・絵本」という授業を開設している。本は長い歴史の中で知識や教養、そして情報の全てを象徴するものとして存在して来たが、版画も同様に印刷手段としての長い歴史がある。その親和性を手掛かりに学生達が各々の作品を1冊の本に綴じるという授業は、手に持って五感に訴えかけるというアナログならではの可能性を秘めている。また、2017年より開設された「デジタル表現演習」という授業は、デジタルのベーシックな知識や技術を学びつつ、写真や版画、ドローイング等をデジタルプリントした上でどう展開させるのかを考え、あるいはペンタプレッ

トを使い、デジタル上で作品を完成イメージまで近づける授業など、デジタルならではの幅広い展開を図っている。これらは一例で、これからの学生がどのように現代の多様性のある領域で版画を扱うのか、現場での模索は続いているが、非常に楽しみでもある。



《Landscape: 281》
72.5 × 96cm | リトグラフ | 1998年



《Indication: Tokyo Tower2》
47 × 45.5cm | リトグラフ | 2007年

版画学会の問題意識と役割 —「会長挨拶」の分析をとおして—

宮城 正作

2008年　筑波大学大学院芸術研究科修了
現在　　長野県立大学健康発達学部こども学科 講師

市川 絢葉

2017年　筑波大学大学院人間総合科学研究科修了
現在　　筑波大学芸術系 特任研究員

市川 絢葉（市川 絢葉）

宮城 正作（宮城 正作）

市川 絢葉（市川 絢葉）

1. はじめに

(1) 本稿の目的と意義

本稿の目的は、版画学会学会誌（以下、版画学会誌という）¹の第1号から第47号までに掲載された「会長挨拶」を分析することで、版画学会が有していた問題意識や果たしてきた役割を統計的な視点から明らかにすることである。

本稿が明らかにしようとするそのような問題意識や役割は、版画学会の運営に携わってきた当事者らからも度々言及されてきた。たとえば、「第40回全国大学版画展記念シンポジウム」では、吹田文明、中林忠良、木村秀樹、池田良二、小林敬生という歴代会長らが一堂に会して、会長任期中に各々が抱いていた問題意識や果たしてきた役割について言及している²。このシンポジウムで述べられた内容は、版画学会に携わってきた当事者らが版画学会を歴史的に振り返るという点で貴重な証言であり、その内容は本稿が明らかにしようとする内容と重なる点も多い。つまり、その点では、本稿の目的はそれほど目新しいものではないといえる。

しかし、本稿の独自性はその目的自体というよりも、目的を達成するためのアプローチ方法にある。当事者らによって語られた証言や執筆されたテキストは、版画学会が有していた問題意識や役割を振り返るものとして貴重である。一方で、それら証言やテキストは、たんに受動的に読まれるだけではなく、研究の一次資料として能動的に分析され、考察される必要もあるだろう。別のいい方をすれば、それら証言やテキストには、第三者の手で分析、整理、

加工されることによって初めて明らかになる情報もある、ということだ。とくに、本稿では「計量テキスト分析」という統計的な手法を用いて分析をおこなうことで、テキストデータの質的な側面だけではなく、量的な側面にも着目しつつ、分析や考察を進めていく（計量テキスト分析については後述する）。

市川 絢葉（市川 絢葉）

宮城 正作（宮城 正作）

市川 絢葉（市川 絢葉）

(2)「会長挨拶」がもつ価値
　版画学会は、所属する会員の多くが研究手法として主に制作という手段を用いているという点で、ほかの学会に比べて独特な面が多い。版画学会誌もその1つで、版画学会誌の誌面構成はほかの学会誌ではあまりみられない内容となっている。近年の構成でみると、たとえば「新作通信」という誌面は、作品画像と投稿者のステートメントによる構成で、作家を主体とする学会誌らしい誌面である。また、「大学版画展のころ」という特集企画は、全国大学版画展の歴代受賞者らが受賞当時を振り返るという企画であり、論文や研究報告などの学術的なテキストとは異なった価値を有している。くわえて、これらの誌面構成は、年代や編集委員が交代することによっても大きく変わっており、版画学会誌が創刊から現在に至るまで、絶えず試行錯誤を繰り返してきたことが読み取れる。そして、そのような試行錯誤の結果として多様化した誌面や企画により、版画学会誌は期せずして一般的な学会誌ではみられない独自の資料的価値を有している。

　このような特徴的な版画学会誌のなかで、第1号から継続して掲載されている項目が「会長挨拶」である³。この「会長挨拶」の特筆すべき点は、これまで複数の執筆者によって書かれてはいるものの、会長職といういわば1つの定点から版画学会や版画を取り巻く状況について述べられている、ということだ。このことによって、年代ごとで誌面に相違がある版画学会誌において、とりわけ貴重な縦断的資料価値を有している。また、日本を代表する版画家でもある歴代会長らが、教育的な視点から版画について語るという点でも興味深い資料である。

2. 方法

(1) 計量テキスト分析とは

本稿では計量テキスト分析という手法を用いて分析をおこなう。ただ、この手法は美術領域では一般的ではないので、まずは本節において計量テキスト分析という手法について概説する。計量テキスト分析について、樋口耕一⁴は以下のように定義している。

市川 絢葉（市川 絢葉）

　計量テキスト分析とは、計量的分析手法を用いてテ

市川 絢葉（市川 絢葉）

キスト型データを整理または分析し、内容分析（content analysis）をおこなう方法である。計量テキスト分析の実践においては、コンピュータの適切な利用が望ましい⁵。

市川 絢葉（市川 絢葉）

　上記の定義について、樋口および上野栄一⁶の内容を参考にしつつ、本稿に沿うように筆者が補足をくわえて説明する。まず、理解すべき点は、計量テキスト分析とは「内容分析」をおこなうための技術的手法である、ということだ。内容分析について狭義のかつ簡潔に説明すれば、対象となるテキストを分析することで、そのテキストがもつ意味や解釈、情報などを推論すること、といえる。これらのことを加味して計量テキスト分析について再度説明すると、テキストを量的な側面から捉え、そこから得た情報をもとに意味などを推論すること、といえる。なお、量的に捉えるとは、あるテキストに「私」という主語が何度出てきたかを数え上げ、その数値をもとに対象のテキストがもつ意味を推論することなどである。

　また、量的という言葉に対して質的という言葉がある。質的とは、端的にいつて量的には表現できない情報のことである。この2つの関係で留意すべき点は、これらは対立したり排他的な関係にあたりするのではない、ということだ。たとえば、ある木版画作品を評論する場合、その作品の版数について言及することは量的なアプローチである。ただし、その作品の版数について言及するだけでは適切な評論とはなりえないだろう。実際には、版を重ねることによって得られる視覚的な「美しさ」といった質的な側面にも着目しなければ、意味のある評論とはなりえないはずだ。このように、量的なアプローチと質的なアプローチは相補完的な関係にあり、一方の見方がもう一方の見方を補強したり、変化させたりすることもある。

　なお、計量テキスト分析においてはコンピュータの利用が望ましいとされている。樋口は、コンピュータの利用は必須条件ではないとしながらも、「現実的に考えると、労力や時間の問題から、コンピュータなしに計量テキスト分析をおこなうことは難しいだろう」⁷と述べている。

(2) テキストマイニングソフトウェア「KH Coder」

本稿では「会長挨拶」を計量的に分析するにあたって、KH Coder（ケーエイチコーダー）というソフトウェアを使用する。KH Coderは、立命館大学産業社会学部准教授の樋口耕一が自作したソフトウェアであり、樋口が開設するウェブサイトから無料でダウンロードして使用することができる⁸。ただ、自作とはいえ、KH Coderは人文・社会学分野で広く用いられているソフトウェアであり、樋

口が開設するウェブサイトによると、2019年8月現在で、2,894件に及ぶKH Coderを用いた研究事例が報告されている⁹。また、KH Coderは計量テキスト分析という手法のなかでも、とくに「テキストマイニング」とよばれる技術を用いたソフトウェアである。

　テキストマイニング（text mining）とは、あるテキストを名詞や動詞、形容詞などの品詞のレベルにまで解体して、それらの出現数や互いの共起関係などを算出することで、そのテキストから有益な情報を引き出そうとする分析手法である。たとえば、単語の出現数についていうと、あるテキストにおいて「作る」、「レストラン」、「食材」、「おいしい」、「火力」、「肉」、「野菜」などの単語が頻出していれば、そのテキストは料理に関する内容だと読まなくても推論できる。また、単語どうしの共起関係に着目すると、「私」という単語とともに、「食べる」、「おいしい」、「味わう」、「満腹」という単語が頻出していれば、そのテキストの筆者（または主人公など）は、料理人ではなく料理評論家や食べ歩きが好きな人ではないか、と推論できる。もちろん、そのテキストを一読すれば上に挙げたことは一目瞭然かもしれない。しかし、ある新聞社の30年分の社説を分析したり、何百人分もの自由記述によるアンケートを分析したりするためには、このような分析手法、とくにコンピュータを用いた分析が欠かせない。さらに、そのテキストが通読できる分量であったとしても、量的な側面からそのテキストを分析することによって新たな情報が得られたり、そのテキストの考察に客観的な証拠を付したりできるだろう。

市川 絢葉（市川 絢葉）

(3) 分析方法

① 分析対象

分析対象は、版画学会誌の第1号から第47号までに掲載されている「会長挨拶」である。ただし、第21号には「会長挨拶」が掲載されていないため、分析対象数は46点となる。分析は本文のみとし、タイトルやサブタイトル、表に含まれる文言、画像のキャプションは分析対象外とした。また、第34号には「版画年’04ー’05」のスケジュールが掲載されているが、そのスケジュールも分析対象外とした。一方で、引用文については筆者の考えを代弁しているものとみなし、分析対象に含めた。

② 分析の進め方

本稿では分析を2段階に分けておこなう。1段階目は、分析対象である46点の「会長挨拶」をKH Coderの機能の1つである「共起ネットワーク分析」という手法を用いて分析する（共起ネットワーク分析については次章で説明する）。1段階目の分析のねらいは、「会長挨拶」にお

いて述べられている主な内容を概観することである。2段階目は、版画学会の活動を3つの時期に分けて、各時期の「会長挨拶」をそれぞれ分析する。2段階目の分析のねらいは、各時期において版画学会が有していた問題意識や果たしてきた役割を、1段階目の分析よりもさらに詳しく検討することである。2段階目の分析手法にも共起ネットワーク分析を用いる。

③ 3期の分け方

版画学会を3つの時期に分ける分け方は、中林¹⁰と三木¹¹を参考にした。この2つの分け方を具体的に示すと次のようになる。まず、中林では、第1期を大学版画研究会が発足した1974年から1985年まで、第2期を大学版画学会と改称した1986年から第2代会長の吹田文明が会長を辞任する1997年まで、第3期を1998年から始まる時期としている¹²。一方、三木では、第1期を1974年から2000年ごろまで、第2期を2001年ごろ¹³から2012年まで、第3期を大学版画学会が版画学会へと改称・改組した2013年から始まる時期としている。

本稿では、この2つの分け方の一方のみを採用するのではなく、中林の分け方をベースにしつつ、三木の視点を参考にして修正を加えることにした。その理由としては、一方の分け方のみを採用すると、本稿の分析ではそれぞれデメリットが生じるからである。具体的には、中林の分け方のみを採用した場合、中林の分け方が示されたのが2002年なので、その年以降の版画学会の動向が考慮できないことが挙げられる。一方、三木の分け方のみを採用した場合、各期の分析対象数に大きな偏りが出るため、分析結果を適切に比較できないということが生じる。そこで、互いの難点を補うために検討した結果、第1期と第2期の始まりの年は中林の分け方を採用し、第3期の始まりの年は三木における第2期の始まりの年を採用した。

以上のような内容を総合して、本稿では版画学会の活動時期を次の3つの時期に分けた。第1期は1974年から1985年まで、第2期は1986年から2000年まで、第3期は2001年から現在に至るまでである。そして、この分け方をもとに分析対象の版画学会誌を区分すると、第1期は第1号から第15号まで、第2期は第16号から第30号まで、第3期は第31号から第47号までとなる¹⁴。分析対象数で示すと、第1期は15点、第2期は14点、第3期は17点となる。

3. 結果

(1) 1段階目：全体的な分析結果

1段階目として、版画学会誌の第1号から第47号までに掲載されている「会長挨拶」を、KH Coderの機能の

1つである共起ネットワーク分析を用いて分析した。共起ネットワーク分析とは、テキストデータ内におけるある語とある語の共起関係を分析して、その結果を図にして示す手法である。図1は、第1号から第47号までの「会長挨拶」を、共起ネットワーク分析を用いて分析した結果である。円の大きさはテキストデータ内における出現数をあらし、円をつなぐ線の色濃さは語と語の共起関係の強さをあらわしている。また、円の色は共起関係が比較的強い語のまとまりをあらわしている。

なお、図1に示す分析結果を得るために、次のような条件を設定している。KH Coderはテキストデータ内の語を分析するソフトウェアだが、分析者の意図に沿って適切に語を分析するためには、分析者によって条件をいくつか設定しておく必要がある。とくに、複合語の抽出には分析者による判断や設定が必要不可欠である。たとえば、「大学版画展」という名称は、「大学／版画／展」のように複数の語に切り分けられて抽出される。よって、「大学版画展」という名称を強制的に抽出するような設定が必要となる。また、語の強制抽出とは逆に、使用しない語の設定も重要である。たとえば、「思う」や「言う」、「年」や「月」という語は出現数の多い一般的な語であるが、それらはテキスト内で重要な意味をもつ語ではない。もし、これらの語を含めて分析をおこなうと、これら一般的な語だけが目立ってしまい、より意味のある語が分析結果に反映されないおそれがある。したがって、出現数は多いがテキスト内ではあまり重要な意味をもたないと推定した語は、使用しない語として設定した。

上記のような設定を分析対象のテキストデータ（「会長挨拶」）に反映させると、本稿では分析対象の語が4,227語抽出された。さらに、このなかから実際に共起ネットワーク分析にかける語として、出現数が23回以上の上位66語を抽出した。図1は、この66語の共起関係を分析した結果である。

(2) 2段階目：3期ごとの分析結果

2段階目では、版画学会の活動を3期に分けて、各時期における「会長挨拶」を、共起ネットワーク分析を用いて分析した。1段階目でおこなった分析と異なる点は、「時期」という外部変数を用いて分析したことである。このことによって、各時期に共通する語や、反対に各時期に強く結びつく語を確認することができる。

図2は、2段階目の分析結果である。「版画」という語は、第1期、第2期、第3期のすべてに線が伸びているが、これはこの語が3つの時期すべてに共通して出現していることをあらわしている。また、「作品」という語は、第

1期と第2期に線が伸びているが、これはこの語がとくに第1期と第2期に強く結びついていることをあらわしている。さらに、「日本」という語は、第1期のみ線が伸びているが、これはこの語がとくに第1期に強く結びついていることをあらわしている。

ただし、「日本」という語が第1期に強く結びついているからといって、この語がほかの時期にまったく出現していないということではない。また、KH Coderの共起ネットワーク分析では、たんなる出現数や共起数ではなく、Jaccard係数(ジャッカードケイスウ)¹⁵という係数を用いて重みづけし、関連度を図示している。

4. 考察

(1) 1段階目：全体的な考察

図1では、円の色が黄、青、青緑、紫、橙、赤の6色に塗り分けられている。この色のまとまりは、共起関係が比較的強い語のまとまりだということを意味している。本節では、このまとまりから推論されるテーマを示すことによって、「会長挨拶」では主にどのようなことが述べられてきたのかを提示する。

まず、黄色のグループは、「学会」をキーワードに、「活動」、「国際版画美術館」¹⁶、「全国」、「総会」、「学会誌」などの語が共起している。これらの語からこのグループのテーマを推論すると、学会活動や学会運営に関するものだと考えられる。このことを確かめるために、これらの語を含む文を確認したところ、以下のような記述がみられた。(下線は筆者による。以下、同じ)

昨年12月に町田市立国際版画美術館で開かれた学会の総会、および版画展のオープニングは例年にも増して、多くの参加会員、飛び入り参加をいただいた方々、そして学生諸君が集まり、会場となった美術館講堂もあふれんばかりとなりました。¹⁷

学会は「美術大学に版画科／コースの設置」、「版画教育の充実」、「版画の啓蒙と普及」、「国際交流」などを大きな柱として活動してきました。¹⁸

上の記述のように、このグループの語が含まれる実際の文を確認した結果、それらの文が「学会活動・学会運営」に関する内容を示す傾向にあることが確かめられた¹⁹。したがって、最初の推論のとおり、このグループのテーマを「学会活動・学会運営」と設定した。

青色のグループは、「大学版画展」をキーワードに、「期待」、「開催」、「充実」、「発展」などの語が共起している。

このグループは、それらの語の関係から明らかに大学版画展に関する記述のまとまりだと推論できる。大学版画展は学会活動の1つではあるが、図にあるように単独で1つのグループを形成するほど学会活動のなかで占めるウェイトが高いといえる。また、「期待」や「発展」、「充実」という言葉がみられる点も興味深い。この点については2段階目の考察で言及する。

青緑色のグループは、「版画教育」をキーワードに、「新しい」、「美術大学」、「設置」、「研究」、「版画科」などの語が共起している。これらの語が確認できる文としては、たとえば以下のような記述があった。

当初の美術大学に版画科を設置すると言う単一な目的から、大学に於ける版画の研究を中心に大学版画学会に作り上げることで組織的に日本の版画教育が学問として根付くことと期待に胸をふくらませております。²⁰

版画学会にとって、高等教育における版画教育の普及と充実は、学会を設立した際の目標の1つであり、それは第1号の「会長挨拶」からも明確に読み取ることができる。そして、「版画教育」という語が「大学版画研究会」や「版画科」、「設置」という語と結びついていることから、版画教育の重要性がとくに版画学会設立当初に訴えられていたことがわかる。一方で、じつは「版画教育」という語は、2000年代に入ってから頻りにみられる語であり、この語の捉えられ方の変遷を明らかにすることは、版画学会の活動を振り返るうえで極めて重要である。このことについては、2段階目の考察で詳しく検討する。ひとまず、ここでは、このグループのテーマを「版画教育」と設定する。

紫色のグループは、「版画」という語をキーワードに、「作品」、「日本」、「世界」、「美術」、「時代」、「作家」など、美術領域における一般的な語が共起している。ただし、このグループのキーワードを「版画」という語にすべきかについては慎重に検討しなければならない。なぜなら、「版画」という語は、分析対象のテキストにおいてあまりにも一般的な語なので、このグループの特徴だけを代表しているとはいい難いからだ。むしろ、本稿の分析においては、「版画」という語自体には特徴がないといってよいだろう。したがって、このグループでは、「版画」という語に結びつく「日本」や「作品」という語に着目したほうが、このグループの特徴をより適切に理解できると考える。このようなことから、このグループのキーワードとなる語を見極めるために、「日本」と「作品」という語を比較すると、「日本」に結びつく語のほうが多いことがわかる。つまり、「日本」

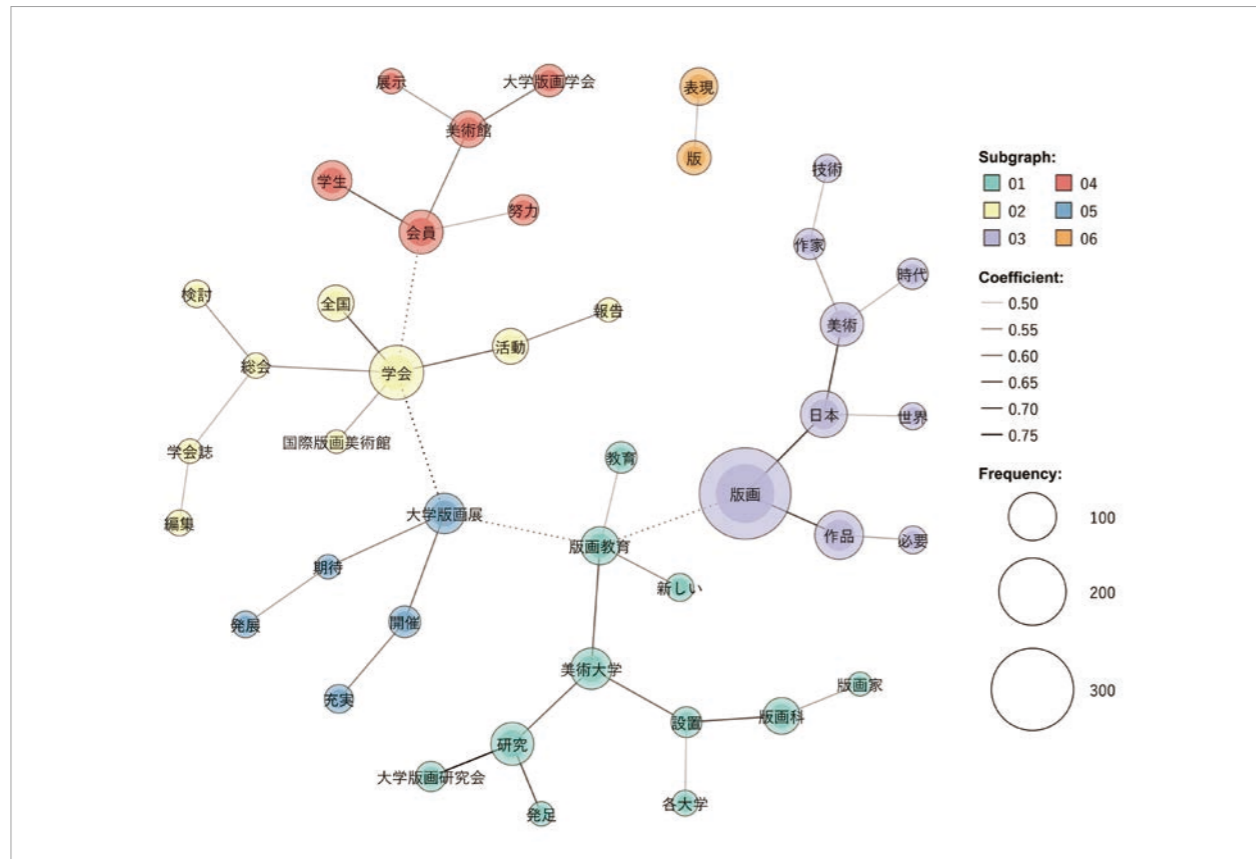


図1 1段階目の分析結果

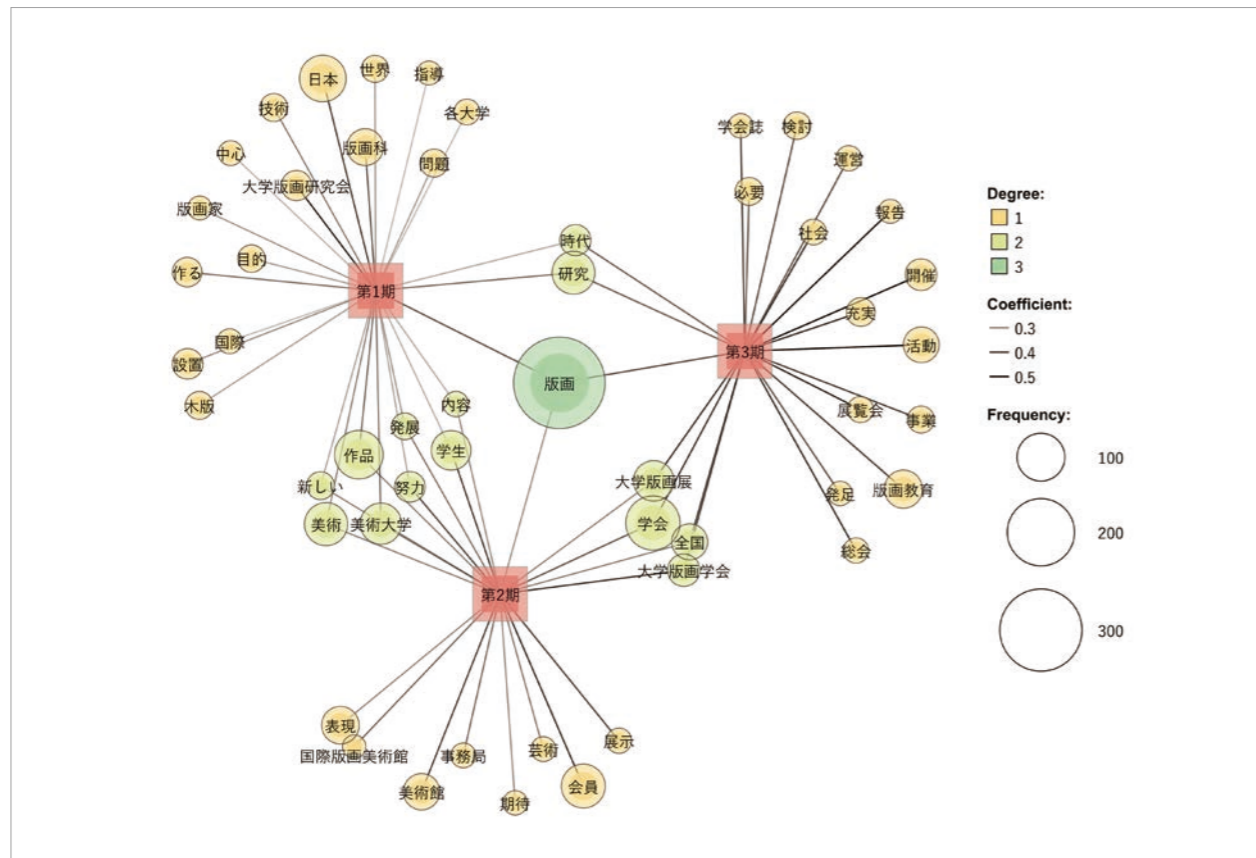


図2 2段階目の分析結果

という語をこのグループのキーワードとしたほうが、共起している語の連なりからこのグループのテーマを推論しやすい、ということだ。よって、このグループでは、「日本」という語をキーワードにテーマを設定することにした。

ただ、先述したように、このグループの語は美術領域では一般的な語ばかりなので、共起している語のみからそのテーマを推論することは難しい。そこで、これらの語が実際に使われている文にあたってみて判断することにした。このグループの語が含まれる文としては、以下のような記述があった。

版画の世界では日本だけがバレンにより刷りの手段を個人が持ったことにより近代を突き抜けられたのではないかと考えています。²¹

'70年代に入ると“版＝メディア”という解釈が日本の作家にも広がりを見せはじめ、“版画の概念”は多様化に向かいます。²²

上記のように実際の文にあたった結果、このグループの語を含む文では、日本における版画の歴史や現状について言及される傾向にあることがわかった。また、その内容は広範であるため、具体的なテーマをつけることは不相当だとも考えられた。よって、このグループのテーマは、解釈が広くとれるものにすべきだと考え、「日本と版画」というテーマを設定することにした。

橙色のグループは、「版」と「表現」という2つの語からなるグループである。このグループは2つの語しかないが、あえてキーワードを挙げるとすれば「版」ということになるだろう。このグループのテーマについては解釈の余地がそれほどないので、単に「版表現」とした。なお、このグループの語が用いられた文には、以下のような記述があった。

それは手形のみによる先史の洞窟壁画であり、手による版や型による表現となっており、異様なリアリティや、生々しい痕跡を複層させ表出しています。²³

最後に、赤色のグループであるが、このグループはキーワードの見極めやテーマの設定が困難であった。理由としては、共起している語が「会員」、「学生」、「美術館」、「大学版画学会」など、分析対象のテキストではどれも一般的な語であり特徴がみられないこと、また、実際にこれらの語が用いられている文をあたってても、共通した傾向を読み取ることができなかったことが挙げられる。したがっ

て、このグループについては無理にテーマを設定せず、考察の対象からは除外することにした。

1段階目の考察をまとめると、「会長挨拶」で言及されてきた主なテーマは、「学会活動・学会運営」、「大学版画展」、「版画教育」、「日本と版画」、「版表現」の5つだと読み取れる。

(2) 2段階目：3期ごとの考察

①考察対象のテーマについて

2段階目の考察では、版画学会の活動を3期に分けて分析した結果をもとにする。また、その際、1段階目の考察で得たテーマを手掛かりに考察を進める。ただし、本節で手掛かりとするテーマは、「学会活動・学会運営」、「大学版画展」、「版画教育」の3つのみとする。理由としては、5つのテーマすべてに考察の範囲を広げると、考察が冗長で散漫になると判断したためだ。したがって、2段階目の考察では、互いに関係性が強いと推測される上記3つのテーマに絞って考察を進めていく。

②「版画教育」

1段階目の考察で示したように、「版画教育」というテーマは、版画学会設立当初に強く訴えられていたテーマである。それは、「版画教育」という語と比較的強い共起関係にある語の連なりから理解することができた。ただし、「版画教育」という語は、版画学会の初期（第1期）のみみられる語というわけではない。図2をみると、じつは「版画教育」という語は、第3期と強い結びつきがあることがわかる。したがって、もし、第1期における「版画教育」という語の用いられ方と、第3期における用いられ方に違いがあれば、版画学会の変遷を読み解く手掛かりとなるだろう。

版画学会設立当初（第1期）の目標の1つは、高等教育における版画教育の普及と充実であった。一方、第3期におけるこの語の使われ方を確認してみると、以下のような記述がみられた。

86年には大学版画学会と名称が変更してからも20年の経緯があります。この間における版画教育の確立や充実振りは目覚しく、会員数は、274名、参加大学等は94校となっております。²⁴

学会設立当初の目的の一つ「版画教育の研究と充実」は達成されたと言えます。²⁵

このような記述からは、高等教育における版画教育の普及と充実という目標に対して、第3期になると、その目標

はすでに達成されたという認識があることがわかる。また、このような認識は、第2期の最後の「会長挨拶」ですでに示されている。

版画教育の普及と推進をかかげて出発した学会の主たる目標はすでに実現されているという事実であり(後略)²⁶

これらの記述から、第1期で版画学会が有していた版画教育に対する問題意識(課題)は、第2期の終わりごろまでには、すでに解決されたという認識があったことがわかる。

③「大学版画展」

次に、版画教育とも関係が深い「大学版画展」というテーマについて検討する。全国大学版画展は、版画学会が設立された2年後の1976年に第1回展が開催されている。全国大学版画展(以下、大学版画展という)における大きな転機は、町田市立国際版画美術館(以下、国際版画美術館という)の開館と、その開館にあわせた会場の変更である。大学版画展が国際版画美術館で初めて開催されたのは第12回展(1987年)からであるが、その年は本稿の区分でいうと第2期の始まり(1986年)とほぼ重なっている。その第12回展によせた「会長挨拶」では、新会場での開催に期待する気持ちと不安な気持ちとが同時に示されている。ただ、翌年の第13回展によせた「会長挨拶」ではその不安は一掃されたようで、国際版画美術館での開催に対する喜びや手応え、期待が示されている。なお、その「会長挨拶」では「収蔵賞」について以下のような記述がある。

「大学版画展買上、町田国際版画美術館収蔵」は彼等の誇らしい初陣の旗印として画歴の一頁を飾るだろう。30年、50年の才月が過ぎた時、収蔵された美術館の作品はそのまま日本の近代版画史となり、それは、大学版画学会の努力の精華ともなるでしょう。²⁷

上の記述がいいあてたとおり、国際版画美術館に収蔵されている作品は、現在、国際版画美術館や版画学会にとっての資料というだけでなく、日本の現代版画史における貴重な財産ともなっている。

また、国際版画美術館の開館は大学版画展の充実のみならず、版画学会自体の発展に必要な不可欠であったといえる。たとえば、近年の例では、大学版画展の収蔵作品をデジタルデータ化してアーカイブを構築する事業がある。この事業についても、国際版画美術館と版画学会が緊密に連携し

ていることが、複数の「会長挨拶」にて報告されている^{28, 29}。

図2をあらためてみると、第2期に強く結びついている語として、「国際版画美術館」や「美術館」、「展示」という語がある。このことから、国際版画美術館の開館がこの時期の版画学会にとって、とりわけ重要な意味をもっていたことがわかる。とくに、大学版画展の充実・発展ということに関しては、必要不可欠の出来事だったといえるだろう。そして、大学版画展の充実・発展は、高等教育における版画教育の普及と充実という目標を達成するために、欠くことのできない要素だったといえる。

④「学会活動・学会運営」

最後のテーマとして、「学会活動・学会運営」について考察する。このテーマ(黄色のまとまり)のもとに共起している語を再度図1でみると、「活動」、「報告」、「総会」、「学会誌」、「検討」などという語が確認できる。次に、これらの語が図2においてどのように位置づけられているのかを確かめると、それらは第3期に強く結びつく語として布置されていることがわかる。ここから推論されることは、「学会活動・学会運営」については、とくに第3期において多様化、活発化したのではないか、ということである。

このことを確かめるために、第3期に強く結びつく語が含まれる記述を確認したところ、「社会」という語に顕著な傾向がみられた。「社会」という語はすべての「会長挨拶」のなかで28回出現しているが、そのうち22回が第3期に出現している。この語を含む文としては、以下のような記述がみられた。

広く版画研究者(美術史家、美術館学芸員、評論家)および中・高美術教諭の加入を推め、学会としての発表、提言、社会への啓蒙をおし進める。³⁰

300余人の会員からなる「大学版画学会」は、社会に向けて、その独自性を積極的に発信する時を迎えている。³¹

つまり、これらの記述から読み取れることは、第2期までに学会内部の充実を一定程度達成した版画学会は、第3期に入ると外部(社会)に目を向けて活動を展開し始めた、ということである。そして、その結果、学会活動や学会運営がこれまで以上に多様化、活発化したと推測される。なお、このことを裏付ける以下のような記述も確認できた。

私達には大学で蓄積してきた版画教育や技術を持っています。それを基にして小・中・高校の各段階で

出来る版画教育のノーハウ(材料開発、技法開発、指導マニュアルなど)の作成や情報を集約し、各教育現場に協力出来るのではないのでしょうか。³²

上の記述において、最初の1文にみられる「版画教育」という語と、次の1文にみられる「版画教育」という語には対照的な意味の違いがある。具体的にいうと、最初の「版画教育」という語は高等教育における「版画教育」を意味しており、それは狭義的にいえば、版画学会内部に対する版画教育のことである。一方、それに対して次の「版画教育」という語は、版画学会の内部に対するものではなく、外部(社会)に対する版画教育を意味している。象徴的な見方をすれば、この記述には、版画学会が「これまでに果たしてきた役割」と「これから果たしていくべき役割」が同時に示されているといえる。

5. まとめ

本稿では、版画学会が有していた問題意識や果たしてきた役割を、版画学会誌の「会長挨拶」を分析することで探ってきた。そのなかで読み取れたことの1つは、「会長挨拶」で述べられてきたことは主に、「学会活動・学会運営」、「大学版画展」、「版画教育」、「日本と版画」、「版表現」という5つのテーマだということである。そして、そのテーマのなかから「学会活動・学会運営」、「大学版画展」、「版画教育」という3つのテーマに絞って考察を進めたところ、さらに次のようなことが読み取れた。

第1期に版画学会が有していた「高等教育における版画教育の普及と充実」という問題については、第2期の終わりごろまでには、一定程度解決したという認識がみられる。おそらく、このような認識が得られた1つの要因には、版画学会の活動や教育の支柱である「大学版画展の充実」が挙げられる。大学版画展は、第2期の始まりごろに開館した国際版画美術館の協力のもと、この時期に大きな発展をみせた。また、国際版画美術館と連携することで、版画学会の活動も多様化していくことになる。とくに、第3期に入ると、「高等教育における版画教育の普及と充実」という役割を果たした版画学会は、外部(つまり「社会」)に対して目を向けるようになる。そして、この「社会」というテーマが、現在の版画学会が有している問題意識でもあり、これから版画学会が果たしていくべき役割のキーワードともなっている。

謝辞

KH Coderの機能や操作方法、分析の進め方については、加藤孝士先生（長野県立大学健康発達学部食健康学科准教授）より多大なご助言をいただきました。心より感謝申し上げます。

注（引用・参考文献含む）

- 版画学会誌は、版画学会の改組・改称に伴い、これまでに誌名が2度大きく変更されている。具体的にいうと、第1号から第15号までは「大学版画研究会会報」、第16号から第42号までは「大学版画学会誌」（ただし、表紙や奥付には「大学版画学会会報」や「大学版画学会第〇号」、「大学版画学会誌」などの表記が混在している）、第43号から現在（第47号）までは「版画学会学会誌」となっている。本稿では、煩雑さを避けるためにこれらの誌名を使い分けることはせず、版画学会誌という表記で統一する。また、「版画学会」の名称も時代によって変遷はあるが、本稿ではとくにそれらを区別する意図がない限り、版画学会という名称で統一する。
- 有地好登・池田良二・木村秀樹・小林敬生・中林忠良・吹田文明・三木哲夫「第40回全国大学版画展記念シンポジウム―大学版画展の40年、そして未来へ―」『版画学会誌』第45号（版画学会事務局 2016）、pp.4-16.
- ただし、第21号のみ「会長挨拶」が掲載されていない。なお、「編集後記」も第2号から継続して掲載されている。
- 樋口耕一『社会調査のための計量テキスト分析 内容分析の継承と発展を目指して』（ナカニシヤ出版 2014）
- 樋口, 上掲著, p.13.
- 上野栄一「内容分析とは何か ―内容分析の歴史と方法について―」『福井大学医学部研究雑誌』第9巻 第1号・第2号合併号（福井大学医学部 2008）、pp.1-18.
- 樋口, 前掲著, p.15.
- 樋口耕一「KH Coder: 計量テキスト分析・テキストマイニングのためのフリーソフトウェア」http://KH Coder.net/（情報取得日2019年8月）
- 樋口耕一「KH Coderを用いた研究事例」http://KH Coder.net/bib.html?year=2019&cauth=all&key=（情報取得日2019年8月）
- 中林忠良「これからの学会に向けて―新会長挨拶」『大学版画学会』第31号（大学版画学会事務局 2002）、pp.1-2.
- 有地・池田・木村ほか, 前掲著, pp.5-6.
- 中林では、第2期の終わりの年と第3期の始まりの年を西暦では具体的に示していない。本文で示したそれらの西暦は、筆者らが中林の文脈から判断して示したものである。
- 三木では、第2期の始まりの時期を西暦では具体的に示していないが、第1期を2000年あたりまでと区切っているので、第2期の始まりの時期を2001年とするのが妥当だと考える。なお、三木は、この時期に版画学会が大きく変わった理由として「版画年’04―’05」の開催があったと指摘している。
- 版画学会の活動を3期に分け、その分け方をもとに版画学会誌を区分する場合、「活動時期の区分」と「学会誌の区分」には次のような「ずれ」が生じる。版画学会の活動の第2期は1986年からであるが、その体制のもとに発行された版画学会誌は1987年発行の第16号からである。同様に、版画学会の活動の第3期は2001年から始まるが、その体制のもとに発行された版画学会誌は2002年

発行の第31号からである。

- Jaccard係数とは、ある2つの集合の類似度を示す数値である。算出方法を示すと、別々の集合である集合Aと集合Bがあった場合、「AかつB」の数量を「AまたはB」の数量で割ることでもとめられる。具体的にいうと、集合Aを①〜⑮の集まり、集合Bを⑫〜⑳の集まりとすると、「AかつB」であらわされる数量は⑫〜⑮までの4（個）、「AまたはB」であらわされる数量は①から⑳までの20（個）ということになる。したがって、4÷20＝0.2となり、Jaccard係数は0.2となる。なお、Jaccard係数は0から1の間の値を取り、1に近いほど類似度は高くなる。
- 分析対象のテキストにおいて、町田市立国際版画美術館の表記が、正式名称の「町田市立国際版画美術館」と「町田国際版画美術館」の2つみられたため、「国際版画美術館」という表記で強制抽出した。
- 黒崎彰「2000年代の学会に向けて」『大学版画学会』第29号（大学版画学会事務局 2000）、pp.1-2.
- 有地好登「版画学会の船出」『版画学会学会誌』第45号（版画学会事務局 2016）、pp.2-3.
- ただし、このグループの語を含むすべての文が、「学会活動・学会運営」に関するものではないということに留意が必要である。本文中の引用文は、「学会活動・学会運営」に関する文として、典型的な例を筆者らが任意に選んだものである。なお、これ以降の引用文についても同じである。
- 吹田文明「大学版画研究会について」『大学版画研究会会報』第2号（大学版画研究会 1977）、p.2.
- 小作青史「自刷りを世界に」『大学版画学会誌』第35号（大学版画学会事務局 2006）、pp.1-2.
- 小林敬生『現代版画』考 ―ごく私的な―『大学版画学会学会誌』第42号（版画学会事務局 2013）、pp.2-3.
- 原健「吹き墨と突押し」『大学版画学会誌』第37号（大学版画学会事務局 2008）、pp.1-2.
- 原健「版画の意義や可能性」『大学版画学会誌』第36号（大学版画事務局 2007）、pp.1-2.
- 小林, 前掲著, p.2.
- 黒崎彰「会長挨拶」『大学版画学会』第30号（大学版画学会事務局 2001）、pp.1-2.
- 吹田文明「13回大学版画展によせて」『大学版画学会会報』第18号（大学版画学会 1988）、p.1.
- 有地好登「版画学会の船出―Ⅱ」『版画学会学会誌』第46号（版画学会事務局 2017）、pp.2-3.
- 出原司「実りを後に残すために」『版画学会学会誌』第47号（版画学会事務局 2018）、p.2.
- 中林, 前掲著, p.2.
- 木村秀樹「学会設立36周年を迎えて」『大学版画学会誌』第36号（大学版画学会事務局 2007）、pp.1-2.
- 有地（2016）、前掲著, p.3.

論文

山本鼎《漁夫》における木版彫刻法の変化―木口木版技術と浮世絵の彫刻道具コマスキ―

張 諒太

2017年	京都精華大学院芸術研究科博士後期課程入学
2019年	Denmark-Japan overlapping experience 2019（デンマーク / Grafisk Værksted/ GrafikGalleriet）滞在制作
2020年	個展：張諒太展（東京 /O ギャラリー）

はじめに

0-1 現代における木版彫刻法について

筆者は、木版彫刻法の変化について調査している。木版画の彫りは、力強さや即興性といった勢いを見せる一方で、摺りによっては視覚化されない部分でもある。木版画では、製版工程で彫刻刀を使い、イメージを残す、描くなどが行われる。そして彫り残された凸面に墨、顔料を含ませ、紙を上に載せ、バレンによって摺り写される。バレンは江戸時代の浮世絵から続く木版画の道具であり、バレン摺りは顔料や水の配分によって、イメージが変わることから、「ゴマ摺り」「ぼかし摺り」「ベタ摺り」など、多くの言語化された技術が存在する。一方で、彫刻刀の彫りは、バレン摺りのように言語化された技術が伝わることはなかった。つまり、木版画において、彫刻刀を使った技術は言語化が難しい分野という印象を受ける。

しかしながら、彫刻刀は、彫る技術よりも、むしろ彫る道具の種類に違いがある。学童用の彫刻刀では、三角刀、丸刀、平刀、切り出しの4種類があり、用途によって使い分けられる。また現代木版画では、ヤスリやニードルの他に、ボンドやニス塗料などを使うことで、凸版を作り出す。彫刻道具によって彫るだけでなく、塗料を塗る、物を貼り付けるなど、使う道具の種類によって、製版工程は多岐に存在する。

0-2 明治後期における木版彫刻法
彫刻道具の違いは、現代版画に限ったことではない。例えば、江戸時代の浮世絵版画の彫師たちは、小刀、「鑿（ノミ）」や「駒透（コマスキ）」といった彫刻道具を使い分けていた。

そして、浮世絵の彫師たちが一般的に使っていたのは片刃の小刀である。一方でノミ、コマスキは周りの余剰部分を削るための「浚い」という工程で使われていた。この「浚い」の彫刻道具を積極的に木版画制作に使用し始めたのが山本鼎(1882～1946)である。画家を目指す山本は浮世絵に見られる筆の線を残した木版とは異なる、コマスキを使用し、彫り跡を見せる自画自刻の木版《漁夫》を作り出した。

1904年に美術雑誌『明星』（1900～1908、1921～1927）で発表された《漁夫》(図1)は、「刀画」と名付け



図1《漁夫》| 山本鼎 16.0×10.0cm | 木版・紙 | 1904年

られ、近代版画史において、創作版画の萌芽として注目されている。山本は1907年美術雑誌『みづゑ』などに版画制作の方法を記述し、創作版画運動の黎明期に、版画技法を積極的に広めて行く。山本は誰でも行うことが出来る木版技法としてイギリスのウィリアム・ニコルソン(William Nicholson,1872～1949)の木版作品を参考に、大工ノミを使用する彫刻法を紹介した。その大工ノミを持つ手の図版は、現代の彫刻刀を持つ姿と似たものである¹。また《漁夫》に見られる白黒の画面構成や彫刻刀の彫り跡は、ニコルソン木版の特徴と似ている。山本はニコルソンの木版作品から影響を受けたのは間違いないだろう。日本の木版技法は、山本鼎によって見直されたと言っても過言ではない。その後、版画家たちは浮世絵のコマスキ、ノミだけでなく、平塚運一(1895～1997)のように竹細工などに使用された三角刀を使用するなど、木版の彫刻道具は浮世絵の小刀から、多種多様に変化していった²。

0-3 《漁夫》と木口木版について

しかしながら、大工ノミを使用した彫刻法による山本の木版作品(図2)と《漁夫》を比較した時、その画面構成や彫りの形や太さ、数に違いがある。《漁夫》に見られる連続的な彫りは、山本が学んだ木口木版の彫刻技術が応用されたものと考えられている。創作版画運動を行う以前、彼は、木口木版職人として様々な技術を習得していた。木口木版画とは、18世紀頃ヨーロッパで書籍の挿絵などに用いられた版画印刷である。浮世絵版画が板目を使うのに対して、木口木版画



図2《隣家庭》| 山本鼎
20.0 × 18.0cm | 木版・紙 | 1907年

は木を輪切りにした木口部分をビュランの線を重ねて彫刻する。その精巧さから当時の日本では「写真木版」や「西洋木版」とも呼ばれていた。この技術を日本に紹介したのが合田清(1862～1938)である。山本は、合田による新しい彫刻法に多くの影響を受けており、実際にいくつかの作品も残している。さらに言えば、《漁夫》においても、こうした木口木版の技術の痕跡を見出すことができるのである。

明治版画史研究者の岩切信一郎は「あくまでも木口の突き彫りを板目木版に応用するかのようで、漁夫のふっくらとした着衣の濃淡、近景遠景の建物など極めて西洋木版風で、従来の日本木版にない表現であった。そういう点で「漁夫」は、木口彫の修行を積んだ山本鼎にしか彫り得ない木版であった³⁾と《漁夫》の画面上の特徴を山本自身の木口木版の経験によるものと指摘している。また、人物に連続して刻まれた彫り跡は輪郭線で構成された浮世絵版画と大きく異なる。同様に、版画史研究者の西山純子は、山本を木口木版職人として捉え直し、《漁夫》の彫り跡を「木口の刀線のくずし」と分析している⁴⁾。このように、《漁夫》研究においては、画面上の特徴と山本の発言から木口木版との関連性を指摘するものが多い。しかしながら、これらの議論では、《漁夫》と木口木版との関係性について触れているものの、《漁夫》の画面上の特徴に着目することに終始しており、《漁夫》の画面内で、実際山本自身が木口木版の技術を具体的にどのように使用したかについては、ほとんど論じられていないのである。

0-4 《漁夫》の制作風景の一考

本論は、山本鼎が《漁夫》を制作する姿を石井鶴三(1887～1973)がスケッチした《山本鼎氏彫刻姿》(図3)と類似するものと推測している。この石井が描いた一枚は、当時の木口木版職人の一般的な彫刻姿勢である。彫刻される版木の下には、木口木版に使用されるクッサンと数冊の本が重ねられ、山本の手にはビュランが握られている。特に、ビュランの握り方は、現代の彫刻刀の握り方と異なることに注目したい。



図3《山本鼎氏木版彫刻姿》| 石井鶴三
18.5 × 12.9cm | 鉛筆・紙 | 1904年

山本自身も、木口木版におけるビュランの握り方について図説している。そこでは、ビュランの刃先に親指を添え、横向きに持つ手の図版(図4)が残されている⁵⁾。このビュラン



図4《木口木版の彫り方》| 山本鼎
「木口木版と板目木版」『アトリエ』、第5巻第1号 | 1928年1月

の持ち方は、生巧館以後に伝わったものであり、他に馬淵録太郎(1890～1992)の『木口木版伝来と余談』には菊池武嗣(1880～1945)と馬淵本人の写真にそのビュランを握った手の姿が写されている(図5)⁶⁾。この両名は実際に生巧館の彫師として勤めていたため、木口木版の彫刻技術を合田清から直接学んでいた。しかしながら、横向きにしたビュランの動かし方を詳しく記述した文献は少ない。版画家北岡文雄(1918～2007)の『木版画』ではこうした西洋式のビュランの握り方について、次のように説明している。

持つときには、握りの裏側のくぼんだ部分に小指の先を掛け、握りをてのひらのくぼみに当てる。使うときには親指をそえるが、たとえ親指を離しても、刃物がしっかりとてのひらに固定されているようにする。／彫るときには、左手で版木を軽く押さえ、右手の親指の横腹を軽く版面につけて、刃物を横に動かす。曲線の場合は、腕と版木の両方をまわすと、作業が楽である⁷⁾。



図5《菊池武嗣の彫刻姿》
『木口木版伝来と余談』278頁 | 1985年

山本は生巧館が設立する以前に木口木版を研究する職人たちが行なった「突き彫り」について「合田さんの前に独習的にやつてゐた人も勿論沢山あります。僕の先生の桜井暁雲翁も其一人でした。初めのうち刀の持ち方がわからなくて、手の掌に握つて突いて彫つたものささうです。其処で突き彫の名が遺つてゐます⁸⁾」と彼らがビュランの持ち方について当初は理解していなかったと指摘している。

つまり、山本鼎は現代の木版彫刻法の人差し指を前方に押し彫るものではなく、西洋式の木口木版彫刻法、クッサンを台座に横向きに彫り進めるビュランの握り方によって自画自刻の木版《漁夫》を制作したのではないだろうか。《漁夫》という作品は、山本鼎の代表作と知られている。だが、《漁夫》を特徴付ける連続した彫りの表現は、初期の木版作品群において、本作一点だけである。《漁夫》は創作版画の萌芽として論じられる一方で、《漁夫》に見られる彫りの表現に、どのような技術が用いられてきたのかについては看過されてきた。しかしながら、《漁夫》の彫り跡には、当時の木口木版印刷に使用されてきた彫刻技術が名残として現れている。それゆえに、本研究では、木口木版職人である山本が生巧館設立以後に広まった西洋式のビュランの握り方を踏襲し、コマスキを用いて、自画自刻木版《漁夫》を制作したことを検討したい。

ここで本論の構成について説明する。第1章では、『明星』で「刀画」という言葉はどのような意味を持っていたのかを検討する。当時の挿画は、伝統版画の形式によるものであり、ニコルソンのような白黒の画面構成を意識した木版作品も存在した。第2章では、明治期の版画印刷に使用された伝統木版の小刀による彫刻法及び、木口木版のビュランの彫刻法について検討する。伝統版画の木版彫刻技術は、「彫り」「浚い」の二工程に分けられ、山本は「浚い」の彫刻道具、コマスキを《漁夫》の制作に用いた。コマスキが浮世絵において、どのような役割を持っているのかを検討する。また西洋の彫刻道具であるビュランやクッサンを使用した彫りの動きと現代

の木版画の彫刻刀の動きは異なる。ビュランの彫刻動作や練習法については、生巧館だけでなく、西洋の文献や技法書を検討する。第3章では、《漁夫》の制作において、木口木版の道具を考慮し、コマスキに刻まれた連続した彫りだけでなく、各所に見られる木口ならではの彫り跡を検討する。西洋式の木口木版彫刻を行うことによって、副次的に《漁夫》に見られる連続的な彫りには現代の木版彫刻法とは異なる効果が生まれたのではないか。それらを検討することによって、《漁夫》に見られる連続的な彫りが行われた理由を明らかにする。

1 『明星』における刀画と挿画

1-1 「刀画」という言葉の登場

山本鼎は、1892年11歳の時に桜井木版画工房に弟子入りをし、複製を目的とした木口木版について様々な技術を習得している。しかしながら、山本は、対象物を描き写す彫版の仕事から、創作的な絵画表現に傾倒し、画家を目指すこととなる。1904年、山本は美術雑誌『明星』で《漁夫》を発表し、目次に「刀画」と表記した。岩切は「刀画」の由来について、以下のように述べている。

「刀画」と名付けたのも、合田清が自ら彫った版に「合田刀」と示したのに似ている。「彫」ではない「刀」とするこだわりを見せ、他との差別を表明していた⁹⁾。

浮世絵では、版木を担当した彫師の名前が「彫工〇〇」と版木に刻まれることがあった¹⁰⁾。当時の『明星』などの美術雑誌に掲載された木版作品の多くは、職人が下絵をもとに製版したものであった。「刀画」は、自画自刻によって制作した《漁夫》を職人によって複製された作品と区別するべく、石井柏亭(1882～1958)が生み出した言葉であった。

「刀画」という言葉は、創作理念を持つ言葉として誕生したが、のちに山本や石井によって新たに「非実用なる美術的版画」「創作的版画」と再定義された。小池智子によれば、「刀画」という言葉では銅版や石版といった他の版種と合わなくなるために、「創作的版画」と広く捉え直す必要があった¹¹⁾。「刀画」は一部の自画自刻木版に使用されるが、「創作的版画」が登場してからは、入れ替わることとなったという¹²⁾。

山本はイギリスのウィリアム・ニコルソンの木版作品を「刀画」の特徴を持つ作品として紹介している。ニコルソンは、木版画による絵本作りを始め、商業ポスターのデザインや、油彩画による人物の肖像画、風景画、静物画と多くの表現活動を行ってきた作家である¹³⁾。1898年に発表された『An Alphabet(アルファベット)』は、A～Z全てのアルファベットと英国風俗的な人物を組み合わせ、木版彫刻によって作ら



図6《F-Flower Girl（花売り娘）》|ウィリアム・ニコルソン『An Alphabet（アルファベット）』|木版|1898年

れた絵本である（図6）。同作は、イギリスの大人、子供だけでなく、画家仲間からも評価が高かった。

ニコルソンの木版作品の特徴は、彫刻刀で削られた画面構成と白と黒の明瞭な画面が挙げられる。山本とニコルソンに面識はなく、山本はニコルソンの木版作品からその彫刻法を読み解き、その彫跡から大工ノミを用いた彫刻と推察した。山本は、木版彫刻の経験のない素人や画家にも簡単にできる彫刻法として、1907年の『みづゑ』第27号に「『ニコルソン式』木版」を紹介する。その文の中で山本は、ニコルソンの彫刻技術について「刀画的彫凌の巧」と評していた。

1-2『明星』伝統版画の職人たちによって製版されたニコルソン風の挿画

明治日本において、ニコルソンの影響は、山本鼎だけでなく、《漁夫》が発表される以前の美術雑誌『明星』からも指摘することができる。『明星』は、1900年4月から1908年11月まで計100号が刊行され、主に詩歌を中心とした文芸誌である。挿画の彫刻は、主に伊上凡骨(1875~1933)が担当し、伝統版画の形式によって製版していた。山田悦子によれば、特に『明星』は意識的に挿画が絵師と職人たちによる、共同作品であることを読者に伝えていた。特に、31号(1903.1)から挿画の版種を説明する「要目」が追加され、55号(1905.1)から各作品に「絵画」「彫刻」の担当者、57号(1905.3)からは「印刷」の担当者の名前が記述されるようになった¹⁴。

当初、『明星』に掲載された挿画は、西欧のオール・ヌーヴォーを意識したものが主流だった。初号(1900.4)には、挿絵画家の一條成美(1877~1910)が表紙や挿画を担当し、他に長原止水(1864~1930)、結城素明(1875~1957)が参加していた。だが、一條は8号(1900.11)に掲載した裸婦像の挿画が発禁処分を受け、1901年に退社することとなった¹⁵。

与謝野鉄幹(1873~1935)は、看板作家であった一條の

退社をきっかけに『明星』での新たな挿画形式を試みる。その結果、洋画家の藤島武二(1867~1943)を中心に10号(1901.1)からニコルソンを思わせる太い枠線や白黒の平面構成を意識した作品が発表されるようになった。1901年、13号(1901.7)に掲載された藤島武二《靴なほし》(図7)は、



図7《靴なほし》|藤島武二15.2×12.2cm |1901年

ニコルソンの木版作品と同じく、働く人物像が描かれている。藤島は、人物の影を単色の平面によって塗りつぶし、衣服の文様を線の太さや白の残し方を変えることによって、白と黒のコントラストを作り出していた。特に、帽子の影によって、顔の表情が黒く隠されている。この表現は、彫刻刀によって作り出されたニコルソン木版作品の人物の顔の彫り方によく似ている。そのため、藤島はアール・ヌーヴォー様式の細かな線の表現よりも、簡素で平面的な人物表現の挿画を好んでいたと言える。

こうした白黒の平面構成を意識した挿画は、「コマ絵」とも呼ばれ、『明星』以外にも、多くの洋画家たちが『中学世界』『文章世界』へと挿画を投稿するようになった。小池智子はニコルソン作品の影響を受けた挿画について、次のように記述している。

『明星』の画家たちは、あくまでも主題と版の効果に興味をいだいて様式として踏襲しているため、画家それぞれへのニコルソンの影響の重要さをあえてここでは抜きにして作品自体について言えば、あくまでニコルソンの垂流に止まる平版な“版的な表現”である¹⁶。

「コマ絵」は下絵の段階で、白黒の平面構成を行い、彫師に原画の再現を任せている。山本と石井柏亭はニコルソンの画面構成を意識していたものの、ニコルソンのように自ら木版を彫ること作り出された「版的な表現」を行うことはなかった。それに対して、山本は「版的な表現」を意識して、自画自刻の木版を彫刻していた。彼らは、彫師を間に介さず、作家が自ら製版した自画自刻の木版作品を「刀画」と呼んだの

である。

歴史的には、「刀画」という言葉は、戦後、版画家で版画史研究者である小野忠重(1909~1990)によって再発見される。小野は「版画」という言葉の由来を調査し、『明星』49号(1904.7)の目次に「刀画」という言葉と共に《漁夫》を発見した¹⁷。その発端は山本鼎を始めとした版画印刷に触れる職人や作家たちの、版画家としての意志の芽生えである。それゆえ、小野は《漁夫》を日本近代版画史における歴史的転換点と位置づけ、重要な作品として再評価する。

当時から山本は、創作版画運動の第一人者として周知であった。そこに、小野の主張によって、山本の初期の代表作として《漁夫》が浸透し、日本の近代版画史に強く影響を与えた。つまり、序文で書いたように、自画自刻木版として広く認知され、創作版画の萌芽として山本のイメージが定着したのである。

しかしながら《漁夫》という作品は作家山本鼎を学術的に検討するための作品というよりも、むしろ創作版画運動を調査する上での、版画家の思想性を説明する社会的テキストとして扱われてきた。つまり、従来の創作版画研究において《漁夫》は、創作版画の理念である「自画自刻自摺」と伝統版画の職人たちによる「分業制の版画制作」との対立構造を強調するための作品だと言える。

対して、瀬尾典昭は、山本鼎や石井柏亭が当初批判した対象を「分業制の版画制作」ではなく「職人的な複製」と指摘している。瀬尾は、帝展や版画協会展を事例に、山本は展示作品の条件に「自画自刻自摺」が絶対的要素であることを示しただけであり、あくまでも「分業制の版画制作」を批判したのではないと考えた。1904年に発表された《漁夫》の制作背景について、瀬尾は次のように述べている。

ただここで注意すべきは、その先駆性が絵画としての先駆性ではなく、明治末の商業印刷や出版物など複製印刷技術が発展し多様な文化の生まれてきた状況が下敷きにあるのを忘れることはできない¹⁸。

明治期末には商業印刷や出版物など印刷技術が飛躍的に発展した。そうした時代背景を考慮すれば、伝統版画や木口木版の彫刻技術を改めて見直す必要がある。

さらに言えば、当時の彫刻道具を持つ手の動作をも考慮することによって、木口木版職人である山本鼎の手の動きや《漁夫》に見られる彫り跡について新たな一面を発見することができるのではないだろうか。

2 西洋と日本の彫刻道具の比較

2-1 伝統版画の彫刻道具、小刀 / 逆手持ちで内向きに彫り抜

く彫刻動作

本章では、浮世絵の職人について記述された石井研堂の『錦絵の彫と摺』と小林 忠・大久保 純一の『浮世絵の鑑賞基礎知識』の二つの書籍を参考に、彫師が使用する彫刻道具の動きや「彫り」「浚い」について検討する。

浮世絵は、分業制であり絵師・彫師・摺師の三つの工程に分かれて、職人が高い技術を持って制作されていた。彫師は、絵師から渡される下絵を版木に貼り付け、下絵の線を彫り残していた。その彫刻法は、片刃の道具「小刀」を逆手に持ち、下絵の線を彫り抜くものである。小刀によって彫り抜かれた谷の形は、「葉研彫り」と言われていた¹⁹。小刀は切り出し刀「切り廻し」とも呼ばれ、現代の学童用の彫刻刀にもその刃の形が残されている。浮世絵の製版行程において小刀は、一番使用率が高く、重宝されていたものであった。

小刀による彫刻は、主に「頭彫り(かしらぼり)」「胴彫り(どうほり)」「筆耕彫り」という工程で行われていた。「頭彫り」は、人物の頭部の鼻や目といった小さなパーツを彫るものであり、工房内で一番の彫師が行っていた。特に「毛割り」は、髪の毛の流れや生え際を彫り込む彫刻技術として知られ、彫師の腕の見せ所であった。下絵では髪の際は詳しく描かれておらず、彫師が図面の意図を汲み取って彫り起こしていた。

浮世絵研究者の石井研堂(1865~1943)によれば、彫師の修行は、10年以上かかるとされていたという²⁰。若い職人は、小刀の彫刻動作を覚えるために、まず漢数字を彫ることから始めていた。版木への下書きはせず、画数の少ない文字(一、二、三)から始め、「阿弥陀仏如来」などの複雑な言葉の複写を1~2年ほどかけて練習する。

小刀の使い方に慣れた弟子たちは、次に「胴彫り」という工程で色版に挑戦し、衣装や建物といった部位を彫り進める。最初は、衣装のひだや模様、小物、風景と回数を重ね、人物の手足を彫刻する時には、「頭彫り」を行う師匠の一番弟子ほどに実力を習得している。

アダチ版画の安達以乍牟は、小刀の彫刻法について刀の「キレ」という言葉から説明している。刀の「キレ」とは小刀の刃の入り方であり、安達は「いわゆる刀のきれる人のものは、彫った墨の線の上に足を乗せたら足が切れるのではないかという鋭さがある²¹」「江戸の浮世絵では、線でスパッと、刀のキレを出すことが職人の腕だったのです²²」と、彫師の技術を版木に見られる彫りの鋭さから指摘している。また、彫師は、下絵の筆の勢いを残す必要があり、江戸時代の浮世絵において、筆の線を刀のキレによって表現していた。

また、彫師は、刃を寝かせることによって、摺りの掃け方も考慮していた。安達は江戸の小刀の彫刻法について、次のように指摘している。

刀がねているというのは線のところがちょうど手前が立っていて先に行くに従って浅くなるんです。つまり片側が寝ているのです。これだと刷毛を使った時、後ろ側に絵具が溜まりやすく、刷毛引きに都合がいい。〔…〕刀のきれる人ほど、平均的に刀が立っている。切れていないと言われる人の方が山の裾が広いのです²³。

小刀の彫刻は、刃の入れ方に注意することによって、彫り抜かれた谷の角度が変わり、摺りでの墨や顔料の掃け方に変化が現れる。彫師は、下絵の複製だけでなく、摺りの工程における刷毛の動きを考慮し、彫刻を行っていた。

2-2 伝統版画の彫刻道具、コマスキ / 外向きに押し浚う彫刻動作

次に、「浚い」について説明する。「浚う」という用語は、「取り除く」の意味を持ち、主に木を削る、抉る彫刻用語として用いられた。伝統版画では、小刀の彫刻した不要部分を取り除く工程として「浚い」と称していた。「浚い」の道具には、「駒透(コマスキ)」「鑿(ノミ)」「間透(アイスキ)」などが挙げられる。ノミは、持ち手の後ろを木槌で叩き、必要としない大部分を削り取る。一方で、コマスキは、小刀の彫刻部分に近いところを押して彫る動作で削り取る。また、平刀の形をしたアイスキは、ノミとコマスキによって削られた彫り跡を、さらになだらかにするものである。「浚い」は、弟子が小刀を触る前の下仕事であり、版木の性質を学ぶ工程でもあった。

しかし、「浚い」は、役割として軽視できない工程である。

いまでも丸ノミを使って浚う時でも、本当に彫ったところの際を浚う時は他人にさせない。また墨の線などを浚わせて貰うにはこの仕事に入って二年くらい立って、板の性格がわかるようにならないとやらせて貰えない。要らないところでも深すぎると刷毛が早く動かない²⁴。

版木には、主版と色版の二つに分けられ、下絵が彫られた主版を浚うには、2年以上の修行が必要だった。「浚い」は、摺りの工程を考え、刷毛の掃き具合を円滑にするため、墨の不要な溜まりを失くす役割を果たしていた。そのため、彫師は、顔料が版から掃けるように、主線の際やノミ跡をヒラノミによって削り、なだらかにしていた。

また摺師にとって「浚い」は、バレンが触れることのない余白部分である。間違って紙に彫り跡を写してしまう事を伝統版画では「ケツ²⁵」「しりもち」とも呼ばれていた。浚い跡は、削り跡や摺り写さない部分という意味だけでなく、墨や

顔料を掃けさせるための水路とも言える。

浮世絵においてコマスキやノミは、あくまでも「浚い」という役割であり、余分な彫りを摺り写さないために必要とされた彫刻道具である。一方で、山本鼎はこれらの道具を自身の作家制作に取り入れたのである。

山本鼎は、木口木版職人であると同時に、伝統版画の形式を意識した上で、『漁夫』という作品を発表した。最初期の山本の論考では、小刀による浮世絵の彫刻法とビュランによる木口木版の彫刻法の二つを「日本木版」と「西洋木版」という形で比較検討を行った。山本は、「刀」という言葉を意識し、西洋木版である木口木版の技術について「刀線」という言葉から解説を行なっている。1905年の「西洋木版に就て」で山本は、以下のように述べている。「西洋木版は原画紹介の能を没するも猶、美術的なる刀線の独立を以て、昂然活歩する事が出来る²⁶」「後者は原画紹介の他に、別に創意的なる刀線に拠て、技術に多様の優劣を存するのである²⁷」と述べるように、山本は原画を複製する目的以外に、芸術表現の技法として木口木版の技術を「刀線」という言葉から説明している。

版画研究者、西山純子は、山本を木口木版職人として捉え直し、『漁夫』の彫り跡を「木口の刀線のくずし」によって生み出される山本独自の技法として解釈する。

鼎の最初期の言葉を確認したところで改めて『漁夫』を見ると、たとえ版木は板目であっても、画面を構成するのは木口の刀線のくずしであることに気づく。鋏子で目にした漁師の姿を「美術的な刀線の独立」をもって描いた作―。『漁夫』とは、木口木版の彫りの技術を武器にして、いかに当代の美術家として認められるかを模索したひとつの答えであったように思える²⁸。

「木口の刀線」とは、木口木版の道具、ビュランを使用することによって出来る彫り線のことである。木口木版は、ビュランの細い「刀線」を何十本と彫り重ねることにより、画面の濃淡を表現していた。山本は、「刀線」を西洋木版の特徴と考え、『漁夫』の制作には、ビュランではなく、浮世絵版画の「浚い」に用いられたコマスキを新たに使用することを試みた。したがって西山の考える刀線のくずしとは、コマスキを使用する事で生み出される「刀線」の強弱のことを意味しており、その独特な技法を美術的と解釈しているのである。

日本の浮世絵は小刀による彫刻法を中心に、「浚い」の彫刻道具を使用した木版彫刻が行われていた。この形式は、明治期においては『明星』などの美術雑誌で挿絵画家の描いた絵の複製が行なわれ、大正期においては渡辺庄三郎(1885～1962)が率いる新版画など、浮世絵版画の技術は伝承さ

れていた。一方で木口木版技術を習得していた山本鼎は、画家的木版を制作するにあたり、「浚い」の道具を使用した木版彫刻を行った。その要因は、山本の木口職人で培った経験であり、ビュランが山本の手馴染んでいたからこそ、自画自刻の木版画を展開するに至ったと言える。

しかし、忘れていけないのが、木口木版職人の技術それ自体は、複製印刷を目的としていたことである。当時木口木版は、それまで板目木版の伝統を培ってきた日本木版画界に導入された新しい印刷技術であった。『漁夫』は、浮世絵に使用されたコマスキを用いた板目木版であるため、合田が流布した複製を目的とした木口彫刻技術を打ち消したように思われる。しかし、岩切が「木口彫の修行を積んだ山本鼎にしか彫り得ない木版²⁹」と発言したように、道具や版木に変化があったとしても、木口木版の彫刻技術が『漁夫』には残っていたと考えられる。つまり、山本の『漁夫』に見られる連続的な彫り跡はコマスキの「刀線のくずし」によって作り出され、生巧館から伝わったビュランの握り方だからこそ、なし得た表現ではないだろうか。

2-3 西洋式の彫刻道具、ビュラン / 横向きに彫り進める彫刻動作

『漁夫』は木口木版職人である山本鼎によって作られた木版作品と知られている。一方で、当時の木口木版の彫刻技術や印刷文化から『漁夫』という作品が比較検討されることはあまりなかった。以下では、『漁夫』の彫り検討するために、合田清が学んだ西洋式のビュランの握り方を明らかにするが、まず、18世紀頃、イギリスで出版された技法書を参考に、木口木版職人の技術や彫刻作法が明治日本で、どのように使用されたのかを考察する。

木口木版は、イギリスのトマス・ビューイック(Thomas Bewick,1753～1818)によって発明された木版技法である。1767年、14歳のビューイックは、ラーフ・ビールビー(1743～1817)の彫金工房で働いていた。親方であるビールビーは、木版を得意としていなかったため、そうした仕事をビューイックが請け負っていた。当時の木版画は、板目を使用したものであったが、ビューイックは銅版画技法を木版画に応用することを考えた。彼は目の詰まった木口面にビュランで彫刻することにより、細密表現を可能とした³⁰。またビューイックの弟子であるトムブソンがバりに木口専門の彫刻学校を設立するなど、ビューイック以後、「木口白線木版画」の技術は、フランス全土で広まることとなる³¹。1880年に合田は、農学を学ぶ為にフランスへ渡るが、同地で知り合った画家山本芳翠(1850～1906)から「日本にまだ無いものを習得すべき」とアドバイスをされ、翌年から6年間、合田はバルバンの彫刻学校にて木口木版彫刻の技術習得に専念した。

ビュランは元々、彫金師が鍍や貴金属の表面に装飾を施すために使っていた彫刻道具と考えられており、1500年初めから銅版画の製版道具として使われるようになった³²。1645年には版画家アブラアム・ボスによる銅版画の技法書『酸と硬軟のワニスによる銅凹版画技法』*De la manière de Graver al'eau forte et au burin et de gravûrenmanière noire...* が出版され、「エングレービング」の項目にはビュランを握り、銅版の下にクッサンを敷きながら彫刻する図版が存在する。しかしながら、このビュランの握り方は木口木版とは異なり、人差し指と中指を前方に彫り進めるものである³³。

というのも、1861年に出版された木口木版の書籍『木口木版の歴史、実用書』*A treatise on wood engraving, historical and practical*によれば、銅版画と木口木版では、ビュランの握り方に違いがあることが記されている。銅版画でのビュランの握り方は、人差し指を前方に刃の上のにせ、上から力を加えることによって、硬い銅の表面を彫り進めることが出来る。しかし、木口木版は銅版よりも表面が柔らかいため、刃先を上から押さえる彫り方ではなく、持ち手を手のひらに親指を刃に添えながらビュランを彫り進める方法に変わったのである(図8)³⁴。

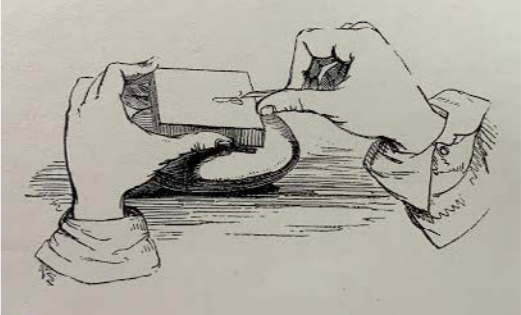


図8《木口木版の彫り方》| ジョン・ジャクソン「木口木版の練習方法」580頁 | 1861年

この技法書は中世ヨーロッパの宗教木版を始めとした、木版画の歴史について記述されたものである。木口木版については、木版画技法を復興させた版画技法として紹介され、当時を代表する図版が多数掲載されていた。そして、「木口木版の練習」の項目には100頁に及ぶ技術指導の内容と共に、当時の木口木版の道具、ビュランやクッサン、彫刻する職人の姿(図9)、練習図版などが記載されている³⁵。この項目を担当したのは、ビューイックの弟子であった、ジョン・ジャクソン(John Jackson,1801～1848)である³⁶。

見習いの彫師は、ビュランの握り方をもとに、平行線を横に彫り進める動きに慣れる必要があった。同書では、平行線を彫り進めるための練習図版がNo.1～8まで掲載されている。この練習図版には大きく3種類に分けられる。No.1～2は基本的な動きである、平行線を刻むための大小二つの図版である。No.3~5はビュランの線幅を調整することによつ



図9《木口木版職人の彫刻姿》| ジョン・ジャクソン
「木口木版の練習方法」561頁 | 1861年

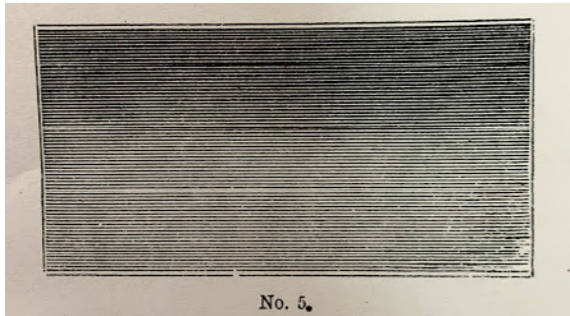


図10《練習図版 No,5》| ジョン・ジャクソン
「木口木版の練習方法」582頁 | 1861年

て、グラデーションを作り出すためのもの(図10)、No.6～8は曲線、波線を作り出すためのものである。こうした練習をもとに、西洋の木口木版職人たちは基本的なビュランの動かし方や線の強弱などを覚えていた³⁷。平行線を彫る練習



図11《木口木版稽古彫り(入門二日目)》| 菊池武嗣
木口木版・紙 | 1896年

方法は、フランスから帰国した合田清が採用した(図11)³⁸。山本は創作版画家として活躍する以前、こうした最新の印刷技術を学んでいた。奉公時代には解剖図や風景画、キリンビールの図版などの制作を行っている³⁹。山本は、木口木版職人に必要とされる技術について次のように述べている。

木口木版彫刻家の徒弟は、油絵、水彩画の複製は勿論、写真の肖像でも、エアブラシで描いたカタログ用の器械図でも、何でも彼でも刀の線で作り出すのですから、

其技術の修養は容易ではありません。初め三月位は霞と云つて、真直ぐな線を彫るだけを練習します。それから渦巻に進み、ポツ、キザミなどといふ技巧を習つて、刀が相当働くやうになると、木口木版の印刷物をオフセットして、其の線を辿つて彫ることをやらせれます。即ち絵の濃淡に応じて線を如何に用ふべきやを習ふのです⁴⁰。

山本は、木口木版の技術によって複製された対象例を油絵、水彩、写真の肖像、エアブラシで描いた器械図を挙げている。そして、修行で学んだ彫刻技術を順に「霞(カスミ)」「渦巻(ウズマキ)」「ポツ」「キザミ」と説明している。山本が木口木版



図12《試刷林(カスミ 刀一本)》| 山本鼎
13.2×10.5cm | 木口木版・紙 | 1893～4年頃

職人として彫刻した練習図版にも「霞(カスミ)」「(図12)が残されている。山本は初心者がはじめに手慣らしとして練習する方法として、ビュランの握り方と共に紹介している⁴¹。

このように、山本は、木口木版の技術を学び、西洋式のビュランの握り方によって、「カスミ」で行われた基本的な平行に彫る動きを学んでいた。しかしながら、日清戦争(1894～1895)以降、新たな写真製版の技術が導入され、木口木版の需要は低下する。日本の印刷が木口から写真印刷へ移行するとともに、山本もまた対象物を描き写す彫版の仕事から、創作的な絵画表現に傾倒していったのである。

3 《漁夫》の彫り跡分析

3-1 人物に刻まれた連続的な彫り跡を形成する彫刻動作

第1章では、明治期の出版物、印刷技術を知るために《漁夫》が発表された『明星』の挿画について議論した。『明星』において、ニコルソン風の挿画は、藤島武二の《靴なほし》を始め、伝統版画の形式によって発表されていた。「刀画」という言葉の所以として、職人による製版と作家自らの製版を区別していた。特に山本は、「版的な表現」を意識した自画自刻の木版《漁夫》を制作するに至った。第2章では、木版技術の彫刻道具の握り方や身体運動を検討し、現代の木版技法では知られざる彫刻動作に注目した。このことによって、

日本ではあまり知り得ない西洋式の木口木版彫刻法が生巧館を通じて明治期に伝わっていたことが明らかとなった。

では、《漁夫》は、西洋式のビュランの握り方によって、どのような「刀線」が形成されたのだろうか。第2章で指摘したように、山本は「刀線」を意識して、《漁夫》を制作した。そして、コマスキの強弱を活かして、ビュランでは作りえない彫りを強調したのである。その彫り跡は、特に人物の衣服の表現に見られる。さらに、刀線を重ねる動きに注目した時、多くが平行線によって構成されていることがわかる。

こうした平行線の動きは、人物以外にも、建物の壁面や煙突、風景の各所に使用されている。一方で、《漁夫》の画面にはコマスキでは説明できないほど細く、先端の尖った刀線が見受けられる。建物の壁面や煙突、波状に広がる空の陽光とも取れる線など、こうした刀線は、コマスキだけでなく、ビュランによって刻まれたものではないだろうか。それゆえ、山本は板目の版木でありながら、木口木版の道具を使っていたと考えられる。こうした人物に刻まれた連続的な彫り跡は、現代のような木版彫刻法によってではなく、合田清が伝えた西洋式の木口木版彫刻法によって作り出された。

3-2 曲線的な彫り跡を形成する彫刻動作

さらに、人物に刻まれた平行線は、直線的というよりも、むしろ曲線的な印象を与える。この曲線的な伸びは、一本の刀線だけでなく、連続した刀線の塊が丸みを帯びて、漁師が着る衣服の襞として描かれている。この曲線は、ビュランを横に彫り進めるだけでなく、版木を動かすことによって作り出されたのではないだろうか。

イギリスの木口木版の書籍には、波線を彫り続ける図版や円柱物を立体的に彫り進める練習図版が存在する⁴²。曲線を作り出す彫刻法は、ビュランを持つ手を動かすだけでなく、クッサンによる滑りを利用し、版木を動かすものであった。生巧館の職人、菊池武次が徒弟時に制作した「木口木版稽古彫り」には、「ウズマキ」と「波線」があげられる⁴³。「ウズマキ」は、版木を回転させることによって、真円を彫り続ける練習方法である。また山本は「カスミ」の次に行う練習方法として、「ウズマキ」を紹介し、徒弟時に制作した『試刷林』にも練習図版が残されている(図13)。それゆえ、山本は、版木を動かす彫刻動作について、理解していたと言える。

ここで、石井鶴三がスケッチした《山本鼎氏彫刻姿》を振り返ってみたい。山本が木口を彫刻する姿は、西洋の木口木版職人の彫刻姿と類似していた。さらにいえば、ビュランの持ち方だけでなく、版木の下にクッサンを敷いて彫刻姿もまた共通していた。特に筆者は、クッサンを敷いて彫刻することによって、《漁夫》の画面上に見られる平行線に副次的な効果が現れたと考えている。山本は、コマスキによって版木

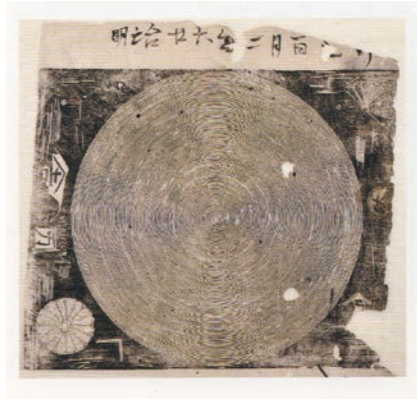


図13《試刷林(ウズマキ)》| 山本鼎
14.9×13.2cm | 木口木版・紙 | 1893～4年頃

を彫り進めながら、もう片方の手で版木を抑えながらも、意図せず版木を動かしていた。

それゆえ、《漁夫》に見られる曲線的な平行線は、クッサンを利用し、版木を動かして彫刻していたことが推測できる。さらにいえば、人物以外にも、画面を上下反転させた時、遠景に見られる空の風景もまた平行な直線ではなく、半円状に膨らんでいる。山本はクッサンの滑りを利用することによって、遠景の風景を彫り進めたことが想像できる。創作版画の版画家が独自に版画技法を生み出すように、自画自刻の木版である《漁夫》は、木版彫刻法の様々な要素を持ち得ながらも、見事、新たな一歩を作り出した作品である。

おわりに

日本の木版彫刻技法を振り返った時、浮世絵の彫師は「彫り」と「浚い」によって彫刻道具を使い分けた。また小刀については、逆手持ちによる彫刻動作と、コマスキについては押し彫る彫刻動作と、各々役割に合わせた彫刻動作があった。それに対して、木口木版職人である山本は自身が学んだビュランの彫刻動作をコマスキやノミに適應した。

とりわけ、本論では、《漁夫》の版木がクッサンを台座に、横向きに握られたコマスキによって彫刻されたことを仮説に、西洋式の木口木版彫刻法と《漁夫》の連続する彫り跡について考察してきた。《漁夫》に見られる彫りの形や動きに注目することによって、山本が動かしたコマスキの動きや握り方を明らかにした。さらに言えば、現代の木版彫刻法では想像できないが、《漁夫》の版木自体を文字通り、動かしながら、彫刻していたことも今後の《漁夫》研究の一考として投げかけることになった。

木版彫刻法は彫刻道具が変化するだけでなく、棟方志功(1903～1975)の巨大木版のように版木が拡大し、我々現在を生きる作家も木版制作において、彫刻刀の持ち方だけでなく、その動かし方に大きな変化が生まれた。巨大木版画を制作する筆者にとっては、彫刻道具の動かし方には手の動か

し方だけでなく、肘や肩、体全体の動きが木版画の画面構成に反映されることは当然なことである。

西洋式の木口木版彫刻法のように過去に存在した木版彫刻法にも興味深い彫刻動作が隠されていた。こうした当時の木版彫刻法を知ることで、木版画の新たな一面を今後とも発見したいと考えている。

- 山本鼎「版のなぐさみ(『ニコルソン』式木版)」『みづゑ』第27号、1907年8月
- 編集部「平塚運一　木版画百年物語」『版画藝術』第86号、阿部出版、1994年12月、97頁
- 岩切信一郎「創作版画へ―創作版画への道程、あるいは挿絵本への生き残り」『木口木版のメディア史―近代日本のヴィジュアル・コミュニケーション』人間文化研究機構国文学研究資料館編、勉誠出版、2018年、277頁
- 西山純子「山本鼎の版画―渡欧後を中心に」『山本鼎のすべて展』上田市立美術館、2014年、141頁
- 山本鼎「木口木版と板目木版」『アトリエ』第5巻第1号、1928年1月、72頁
- 馬淵録太郎『木口木版伝来と余談』私家本、1985年、菊池武嗣彫刻の姿 278頁、馬淵録太郎彫刻の姿 285頁
- 北岡文雄『木版画』創元社、1979年、118頁　北岡は1955年にフランスのエコール・デ・ボザールで木口木版を修行している。
- 山本鼎「木口木版と板目木版」『アトリエ』第5巻第1号、1928年1月　72頁
- 岩切前掲書 277頁
- 石井研堂『錦絵の彫と摺』芸艸堂、1965年、109-114頁、(初版は1929年)
- 小池智子「版画という語―「版画」概念についての一考察：明治三十年代後半を中心に」『近代日本版画の諸相』町田市立国際美術館編、中央公論美術出版、1998年、253・254頁
- 山本以外に作品に「刀画」という言葉を表記していた作家は、石井鶴三である。
- 吉田新一『イギリスの絵本(上) 伝統を築いた作家たち』朝倉書店、2018年、75-94頁
- 山田悦子『『明星』の挿画』『近代日本版画の諸相』町田市立国際美術館編、中央公論美術出版、1998年、378頁
- 一條成美は、人物を写實的に描くために、目や鼻、口元が繊細に描写している。例えば、第7号『明星』の《可憐》で黒の平面を意識した挿画を発表している。だが、本作は、人物の背景を黒く塗りつぶすことにより、女性の表情とのコントラストが強調されている。
- 小池前掲書、263頁
- 小野忠重『版画　日本のくらしの絵』ダヴィッド社、1958年、9-12頁　「この一九〇四・明治三十七年七月、現代の版画は、「刀画」の名で、その誕生の日を記念した」12頁
- 瀬尾典昭「受容史―山本鼎の版画はどのように見られてきたか」『山本鼎 生誕 120 年展　山本鼎とその仕事～版画と装幀に光をあてて』上田市山本鼎記念館、2002年、11頁
- 西嶋勝之『版画入門　基礎・実作・応用』文研出版、1976年、275頁

- 石井前掲書、103～106頁
- 安達以乍牟、小林　忠「対談　浮世絵と共に五十年」『浮世絵の鑑賞　基礎知識』至文堂、1994年、184頁
- 同上、193頁
- 同上、184頁
- 同上、195頁
- 石井前掲書、31頁
- 山本鼎「西洋木版に就て」『平旦』第3号、1905年11月
- 同上
- 西山前掲書、141頁
- 岩切前掲書、277頁
- 平田家就『ビューイックの木版画』研究社出版社、1983年、11～13頁、85～88頁
- 馬淵前掲書、28・29頁
- 佐川美智子「ルネッサンス期の版画の隆盛」『<カラー版>世界版画史』青木茂編、美術出版社、2001年、101頁
- アブラアム・ボス『酸と硬軟のワニスによる銅凹版画技法』川上明考、上田恒夫、保井亜弓、神谷佳男訳、金沢美術工芸大学美術工芸研究所、2004年、54頁
- John Jackson, “The practice of wood engraving” , *A treatise on wood engraving, historical and practical*, Chatto & Windas, London, 1861,pp.579-580
- ibid., pp.561-652
- アントニー・グリフィス、『西洋版画の歴史と技法』、越川倫明訳、中央公論美術出版、2013年、24頁
- John Jackson, op. cit., pp.581-584
- 馬淵前掲書、191頁
- 生巧館の職人たちによる練習図版の事例には、菊池武嗣が生巧館へ入門した当初の稽古彫りの図版が挙げられる。
- 山本鼎『試刷林』1894年頃、木口木版・紙、上田市立美術館
- 山本鼎「木口木版と板目木版」『アトリエ』第5巻第1号、1928年1月、70-71頁
- 山本鼎「版のなぐさみ」『みづゑ』第26号、1907年7月
- John Jackson, op. cit., pp.583-587
- 馬淵前掲書、191頁

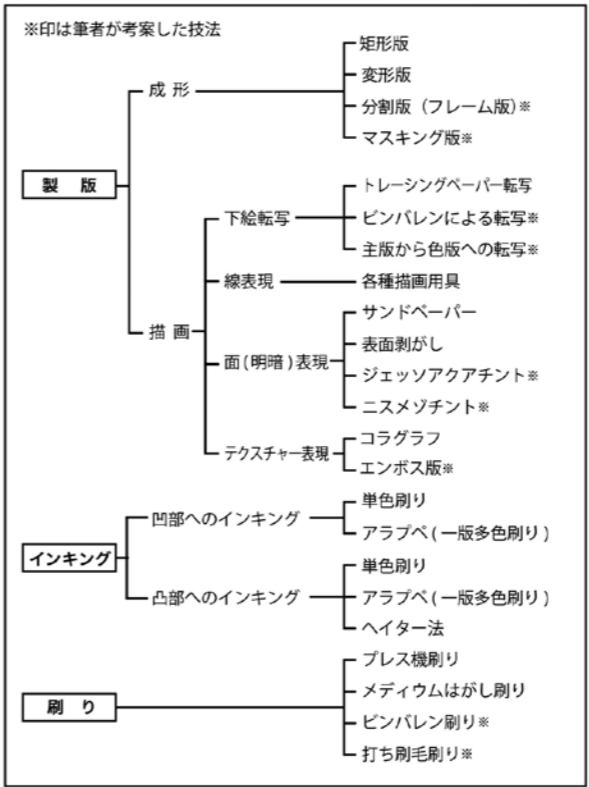
| 研究報告 |

紙版凹版画技法体系

山口 雅英

1987年　愛知教育大学大学院美術教育学専攻 修了
現在　　愛知産業大学造形学部 通信教育部 准教授

1．紙版凹版画技法体系表



2．はじめに

筆者は紙の特性を活かした様々な紙版画技法を考案し自身の作品制作で実践するとともに勤務する大学で学生に指導してきた。2018年度より科研費採択事業として考案した各種の紙版画技法を学校教材に応用する研究に取り組んでいる（※1）。

切る、折る、塗る、貼る、凹ませる、破く等、紙は容易に多様な加工をすることができる。一般的には低学年の教材と捉えられる紙版画であるが、こうした特性を積極的に活かすことで極めて高度で多様な表現が可能となる。学校教材としては、小学校低学年の教材にとどまらず高等学校

に至るまで様々な年代に応じた表現活動が可能となる。利点は表現効果だけではない。短時間で制作でき、準備や片付けの手間を省くことができるため授業運営の効率化にも貢献することができる。また成人の趣味として、更に作家の表現手法としても有効である。筆者が指導する学生が紙版画で制作した作品は国内外の多くの公募展やコンクールに入選、入賞を果たしている（※2）。

本稿の目的は筆者が考案した技法を中心に紙版画の技法を体系的に紹介することである。紙面の制約から凹版画技法の紹介が中心だが、凸版画にも応用可能な技法も含まれている。またこれも紙面の関係から詳細の紹介は、筆者の考案した技法（「1．紙版凹版画技法体系表」中※印）のみとした。

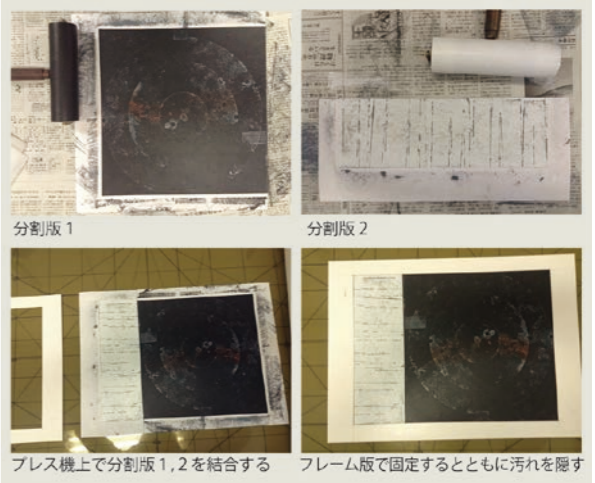
3．製版＞成形技法

3-1 分割版（フレーム版）

概　　要：「分割版」は一つ画面を複数の色で彩色するための技法。版を分割しそれぞれに異なる色のインクをセットし再び組み合わせて刷る。また「フレーム版」とは、分割版のズレを防ぐためこれを嵌め込んで固定できるよう孔をあけた厚紙のことである。

制作方法：版の材料となる一枚の板紙から図柄にする部分（図柄版）を切り抜くとその残りがそのままフレーム版になる。切り抜いたものを更に使用するインクの色別に分割したものが分割版である。図版の作品はシンプルな分割事例であるが、紙はどのようにも自由に切断し分割することができる。

特　　徴：1) 明快な色面構成の一版多色刷り作品ができる（下図は色面表現に効果的な凹凸併用版による）。2) 分割版は色を変えるだけでなく分割した各版ごとに異なる技法で製版する場合にも有効である。3) フレーム版は次に



紹介するマスキング版の機能を兼ねることができる。

3-2 マスキング版

概要：複数の図柄で構成した作品を制作するための版の成形技法。各図柄の版を一枚の台紙に固定し一度に刷れるようにする。インキングの際台紙が汚れるがその汚れを作品用紙に写さないために、インクを写したい図柄の部分だけ孔を開けた紙を版にかぶせて刷る。この孔を開けた紙が「マスキング版」である。

制作方法：版の材料となる一枚の板紙から図柄にする部分(図柄版)を切り抜くとその残りがそのままマスキング版となる。マスキング版は図柄版にテープで固定し蝶番のように開閉できるようにする。

特徴：1) 刷るたびに位置合わせをする必要がなくなる。2) 小さい図柄や細い図柄、複雑な図柄の版も台紙に



固定されるため壊れにくく、またインクのセットが容易になる。4) インクをセットする際、台紙のインクの付かない部分を抑えれば手を汚すことがない。

4. 製版>描画>下絵転写

4-1 ビンバレンによる転写

概要：トレーシングペーパーで写すなど間接的な描画を省き、直接下絵を版に転写する技法。

制作方法：薄い用紙に柔らかい鉛筆で下絵を描く。下絵を版面に伏せ下絵の裏面からピンの底で擦ると鉛筆で描いた線が版面に転写される。

特徴：1) 何度も同じ絵を描く必要がなくなる。2) 自然に左右が反転される。3) トレーシングペーパーやカーボン紙等を準備する手間が省ける。

4-2 主版から色版への転写

概要：「ビンバレンによる転写」と同じ方法で、主版の図柄を直接色版用の版に転写する技法。

制作方法：主版を刷ったらそのインクが乾かないうちに色版用の版面に重ねビンバレンで擦る。勿論プレス機を使っ

て写すこともできる。



特徴：1) 何度も同じ絵を描く必要がなくなる。2) 自然に左右も反転される。3) トレーシングペーパーやカーボン紙等を準備する手間が省ける。4) 一度刷った主版から数枚の色版に転写することができる。

5. 製版>描画>面(濃淡)表現

5-1 ジェツソアクアチント

概要：ジェツソの粒子の粗さを利用して濃淡調子を表現する技法。

制作方法：アクリル系地塗剤であるジェツソは粒子が粗い塗料で、これを塗ると版面に細かな凹凸ができる。ここにインクが溜まり濃い調子を表現することができる。粒子の大きさが異なるジェツソを使い分けることで何段階もの濃淡を表現することができる。原理がアクアチントと類似しているため技法名を「ジェツソアクアチント」とした。



ジェツソアクアチントによる濃淡表現の原理



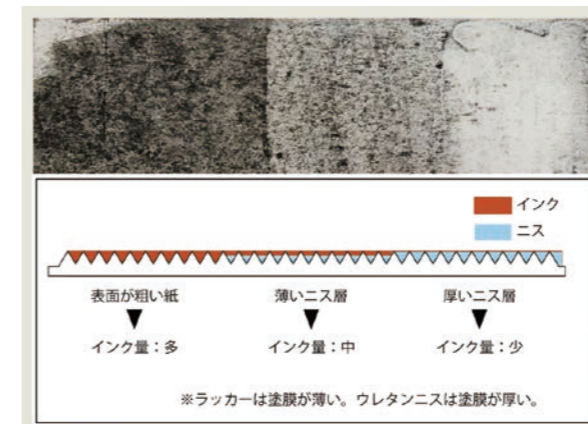
特徴：1) 筆を使って描けるため従来のサンドペーパーや版面を剥がす技法に比べ描画の自由度が高い。2) 筆致

や掠れ、飛沫など筆の特性を生かした水彩画のような表現が可能となる。3) スタンピングやステンシルも活用することができる。

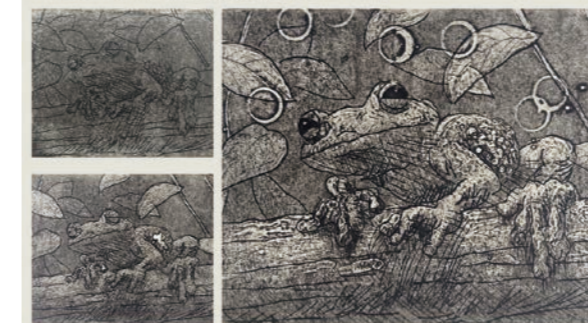
5-2 ニスメゾチント

概要：ニスを使って版面の粗さを調整し濃淡調子を表現する技法。

制作方法：紙版凹版画では凸部のインクを拭き取りやすくするため、例えば教材として市販されている「ドライポイントプレート」など表面がコーティングされた紙を版に用いたりするが、この技法ではあえて表面の粗い紙を版にする。そのままではインクが拭き取りにくく濃い調子となるが、ニスを塗った部分はインクが拭き取りやすく淡い調子が得られる。更にニスを塗り重ね、層を厚くするとより淡い調子を得ることができる。また塗膜の薄いラッカーニスと塗膜の厚いウレタンニスを使い分けるのも有効である。原理がメゾチントと類似しているため技法名を「ニスメゾチント」とした。図の作例はいずれも一般的なボール紙を



ニスメゾチントによる濃淡表現の原理



使用しているが、さらに粗い紙であればより濃い調子を表現できる。

特徴：1) 筆を使って描けるため従来のサンドペーパーや版面を剥がす技法に比べ描画の自由度が高い。2) 筆致や掠れ、飛沫など筆の特性を生かした水彩画のような表現が可能となる。3) スタンピングやステンシルも活用することができる。4) 先に紹介したジェツソアクアチントは粗い紙よりも濃い調子が出せるため、これを併用することにより更に濃淡調子の幅を広げることができる。

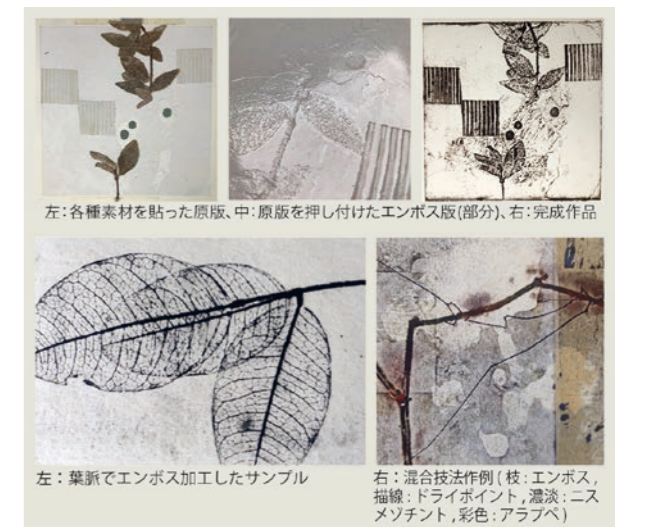
6. 製版>描画>テクスチャー表現

6-1 エンボス版

概要：製版にエンボス加工を用いることで様々な素材のテクスチャーを取り入れる技法。

制作方法：素材の上に紙を伏せ、プレス機で加圧し素材の凹凸を写し取った紙を版にする。素材はそのままでも良いが、素材の表面に金剛砂を定着させてから押し付けると版面に細かい凹凸ができ、銅版面のアクアチントに似た濃い調子で図柄を表現することができる。

特徴：1) 素材のテクスチャーを活かす既存の技法、



コラグラフと比較すると接着作業がないため短時間で制作できる、剥がれるものがないため扱い易く耐久性もある。2) テクスチャーの上にテクスチャーを重ね合わせた効果が出せる。3) ソフトグランドエッチングで素材を写し取った凹部と異なり、凹部内部にも素材の形状が転写されるため、より繊細に素材の質感を表現できる。4) 素材を構成し厚紙に接着しておけばそれを原版として同じ版をいくつも作ることができる。5) ドライポイントによる線描や先に紹介したジェツソアクアチントやニスメゾチントを併用することができる。

7. 刷り

7-1 ビンバレン刷り

概要：プレス機を使用しない凹版刷りの技法。ビンの底で擦りつけ圧力を加えて刷る。

制作方法：版にインクを詰め、湿らせた作品用紙を乗せる。作品用紙の上にクッキングシートを乗せその上からビンで擦る。クッキングシートはシリコンが塗布されており湿気に強く表面が平滑である。この上から擦ると作品用紙を傷めず、またスムーズにビンを動かすことができる。画面全



体を縦、横、斜め、逆の斜めと一通り擦れば刷りあがる。ビンをバレンのように使うため技法名を「ビンバレン刷り」とした。

特徴： 1) プレス機がなくてもどこでも簡単に凹版画をすることができる。2) 昨年実施した全国アンケートの回答から学校教育の現場では、危険である、使い方が難しい、少ない授業時間を刷りの順番待ちで取られる、プレス機がない等の理由で凹版画がほとんど扱われていない実情がわかった。この技法によりこれらの問題が解決され、学校教育での凹版画実施の機会が増え、子どもたちが多様な版画を経験できるようになるであろう。また一般の愛好



者が増えることも期待したい。

7-2 打ち刷毛刷り

概要：プレス機を使用しない凹版刷りの技法。刷毛を打ち付けて作品用紙を食い込ませインクを刷り取る技法
制作方法：版にインクを詰め作品用紙を乗せる。作品用紙は薄く丈夫なもの、例えば薄手の書道用の和紙等が適している。湿らせたタオルを押し付け、作品用紙に湿り気を与えると同時に作品用紙をしっかりと版面に密着させる。その上から豚毛のブラシ（洋服ブラシ等）で毛先を打ち付けるようにして叩く。直接打つと作品用紙を傷めるのでラップを被せその上から打つようにする。打ち刷毛とは拓本や表装で和紙を対象に密着させる技法。これを応用したため技法名を「打ち刷毛刷り」とした。

特徴： 1) プレス機がなくてもどこでも簡単に凹版画を刷ることができる。2) ビンバレン刷りに比べると作品用紙が限定されるというデメリットがある。また薄い作品用紙は破れやすく扱いが難しい。作品として仕上げるには裏打ちする必要がある。3) プレス機の刷りに比べるとシャープさに欠けるが、毛先が打ち付けられることでインクが点の集積状に付くため独特の柔らかな表情が持ち味であると言える。

8. 最後に

一般的に低学年の教材と捉えられている紙版画であるが、本稿で紹介したように、紙という素材の特徴を活かせば一見すると銅版画やリトグラフと思えるほどの多様で高度な表現が可能である。しかもそうした表現を銅版画やリトグラフのような高度な技術、知識、機材を必要とせず、しかも短い時間で制作することができるのである。教育の現場では、版画はその独自の教育効果を認められつつも時間と手間がかかるため扱われにくい教材となっており、中学校、高等学校では版画が扱われないことも少なくない。また小学校中学年以降になると版画と言えばほぼ木版画のみとなりバリエーションの少なさを感じている教師もいる。版画の授業の効率化と表現の高度化や多様化、紙版画はこの相反するふたつの課題を両立させる可能性を秘めていると筆者は確信している。

2019年、愛知県下5つの市の小・中学校教員対象の実技研修講座で紙版画実技講習の講師を担当した。そのうち4市（※3）でジュッソアクアチントとビンバレン刷りを指導した。アンケートの結果では、「紙版画で濃淡が表現できるのは画期的で新鮮である」「準備や片付けが簡単である」「小学校高学年でもできる」「作品が早くできるので一度刷って更に加筆、修正し良い作品にしていけるための余裕ができる」等教材としての有効性が確信できる意見が多

かった。

本稿では紙面の関係から必ずしも図版が十分に掲載できなかったが、筆者の紙版画研究成果を公開するウェブサイト「紙版画研究室」には各技法の制作プロセスを紹介する動画を用意している。以下のアドレス、QRコードでアクセスできるので参考にさせていただきたい。



<https://sites.google.com/view/yamagumasahi-kamihangaken/>

- ※1 2018年度科研費採択事業 (JSPS 科研費 JP18K02686 「新しい紙版画技法の開発とその教育教材としての有効性に関する研究」)
- ※2 ガンラン国際版画ビエンナーレ (中国), カダケス国際ミニプリント展 (スペイン), アワガミ国際ミニプリント展 (スペイン), 熊谷守一大賞展 (岐阜), 山本鼎版画大賞展 (長野), セミナリョ現代版画展 (長崎), 京展 (京都), 日本版画協会展, 春陽展, 国展その他
- ※3 愛知県蒲郡市 (2019年7月31日), 同安城市 (同年8月9日), 同みよし市 (同年8月10日), 同豊橋市 (同年8月22日, 兼教育免許状更新講習会)

結城式クレヨンエッチング —銅版画に於けるダーマトグラフ やクレヨンによる新しい描画技法の開発—

結城 泰介

2003年 武蔵野美術大学大学院版画コース修了

現在 武蔵野美術大学非常勤講師

はじめに

私は銅版画を中心に制作を続けてきたが近年はリトグラフの研究をしている。そこで再認識したのがダーマトグラフやクレヨンでアルミ版ないし石版石に描画する心地よさである。刷りに至るまでの工程は数多いが版にドロイング感覚で描画し、それがそのまま版になる直接性は他版種では得難く魅力的だ。砂目を生かしたマチエールも美しい。この描画感覚と視覚効果を銅版にも取り入れる事は出来ないだろうかと思案した事が技法開発の始まりだった。

従来の銅版画におけるダーマトグラフの使用は描画部分の防蝕が目的であった。またダーマトグラフやクレヨンは長時間の腐蝕に耐えない為、その性質を利用してマチエールを作る事に利用される。

一方で鉛筆やクレヨン、パステルの様なテクスチュアを銅版画で作る試みは数世紀前から研究されてきた。鉛筆の様な表情が作れる技法として広く世に知られているのがソフトグラウンドエッチングだ。この技法は美しい柔らかな描線を生み出す事が出来、現在でも多くの銅版画家に愛され使用されている。又、様々な形状のルーレットを転がして得られる点々によって限りなくクレヨン・パステルに近い表情を作る事が出来る技法もソフトグラウンドと共に18世紀に開発された。

しかし前述のダーマトによる描画法は描画部分が防蝕される事からネガポジ反転で描写しなければならず、ソフトグラウンド法はトレーシングペーパー等を被せて描画する為リトグラフの様な版への直接感覚が失われてしまうし、18世紀のクレヨン・パステル法はルーレットと言う特殊な工具を用いなければならない。私が求めるのは視認しな

がらの版へのドロイング的直接性、すなわちリトグラフの様な描画感覚なのだ。

技法開発にあたり、ヒントになった研究が二つある。一つ目の研究は中林忠良先生による写真製版法。これは油性インクが転写された銅版上にヒルマー液を塗布し、乾燥後プリントクリーナーで油性インクを除去する。このヒルマー液はプリントクリーナーでは溶解されないで油性インクのみが落とされ、銅版の地金が露出し腐蝕出来るという具合だ。ただしこのヒルマー液は現在入手不可能なので二つ目の研究、湊七雄先生によるノントキシック法で止めニスとして使用される床用ワックス・アクリルメディウムの混合液の存在が大きな助けとなった。この混合液もプリントクリーナーで溶解しない性質だ。

今回の技法開発のきっかけをくださった二人の先生方にこの場を借りてお礼申し上げたい。

開発途中での問題点

銅版上の油性描画材部分のみを露出させ腐蝕が可能という概念、そしてヒルマー液に代わるワックス混合液の存在。この二つの知識があれば案外簡単に開発は成功すると思われる。すなわち銅版にダーマトやクレヨンで描画しワックス混合液を塗布、乾燥後プリントクリーナーで描画材を落として腐蝕するのだ。しかし現実はその甘くなく、様々な問題点が露呈する。第一の問題は表面がツルツルの銅版上ではダーマトグラフが滑ってしまいうまく描画出来ない事。さらに何とか描画して濃淡をつけたとしてもプリントクリーナーで洗うと全て同じ様に、均一に銅が露出してしまいグラデーションにならない。サンドペーパーで版面を目立てる事も試みたが描画性は高まる一方こちらも描画の濃淡に関係なく均一に銅が露出してしまい結果は同じであった。これは目立てた砂目の高さの不足により描画材が粒子にならずに繋がってしまう事に起因する。かと言ってある程度高さが出る様に強く目立ててしまえばアクアチントやメゾチントの様に画面に調子がついてしまう。

第二の問題はワックス混合液の塗布方法である。従来の混合液でグラウンドの様な流し引きや刷毛塗りを試みたが濃度や厚さのコントロールが非常に難しく描画材がワックスに覆われてしまいうまく落とせなかったり、皮膜が薄すぎると腐蝕で荒れてしまう事が多々あった。そこでこれらの問題を解決し、安定した技法として確立為させる為に材料や方法を試行錯誤した。次項から問題点を如何にクリアして行くのかも含め、そのプロセスを紹介したい。

制作プロセス

1、版の準備

塗布するワックス混合液は水性の為、版面に油分や酸化膜を完全に除去する必要がある。こうしないと長い腐食に耐えられず剥離してしまう危険がある。この混合液と酸化膜の除去については東京造形大で行われた湊七雄先生のワークショップに参加して学んだ事だ。ワークショップについては本誌No.47号に報告が掲載されている。(2018年発行)

ここではプリントクリーナーで汚れを落とした後、中性洗剤、醤油で版の洗浄を行う事とする。

2、松脂の散布・定着

銅版にリトグラフ版の様な砂目を作る目的で、松脂を散布し熱で定着させる。粉末の細かさや蒔き方で描画のマチエールが変わる。ここではアクアチントボックスを用いて出来るだけ細かい調子が出る様に試みる。この方法なら版面に砂目を作る事が出来、腐食後に洗い落とす為、刷りに影響がでない。

3、描画



(図1) クレヨンやダーマトグラフで描画する。松脂の砂目でスムーズに描画が出来る。先端の削り方や筆圧を変える事で様々な調子を作る事が出来る。リトグラフ同様、出来るだけ版面に触れない方がよい。手の油分が付くと混合液が剥がれやすくなりトラブルの原因となる。もし描いた描画を修正する場合は、プリントクリーナーを綿棒やウェスに染み込ませ、念入りに拭きとらなければならない。

4、ワックス混合液の準備

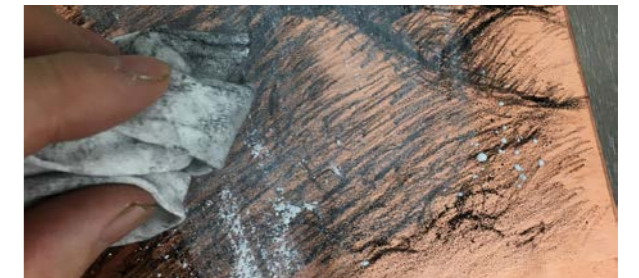


(図2) 床用ワックス (リンレイ社)

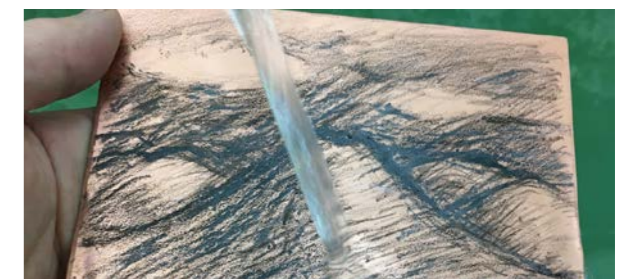
ストリングジェルメディウム (リキテックス社)

を1:1で混ぜ、色をつける為顔料ペースト (ホルベイン) を数滴加えてよく混ぜる。

5、タルク

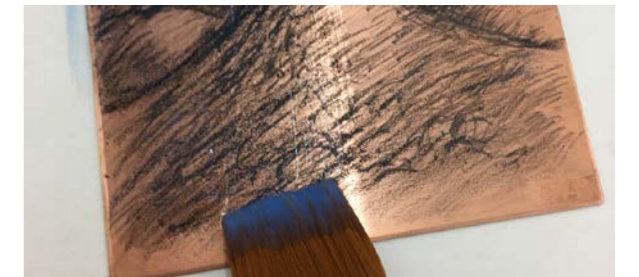


(図3) タルクを軽く擦り込み描画材のべたつきを抑える。



(図4) 水で余分なタルクを洗い流しよく乾燥させる。

6、ワックス混合液の塗布・拭き取り



(図5) 版面に薄く均一に刷毛で塗る。

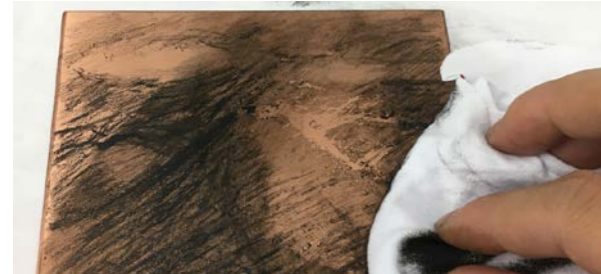


(図6) 乾かない内にウェスで軽く抑える様に混合液を拭く。

ストリングジェルメディウムは蜂蜜の様な粘りのあるメディウムで、これを混ぜた混合液は塗布後ウェスで拭き取り描画材を露出させる事が可能となる。通常のメディウムではウェスを当てると布目が付き腐蝕されてしまう事にな

るので、このメディウムの発見は非常に大きかった。これはアラビヤゴムを拭き取るリトグラフの作業に近い感覚でリトグラフの研究をしていたからこそ行き着いた結論と言える。尚、この混合液は適度な粘度を持ち黒ニスとして使用しても優秀である。

7、描画材の消去



(図7) 十分に混合液を乾燥させた後、プリントクリーナーで描画材を落とす。露出した面積が大きいても始めに松脂を散布し定着させているのでディープエッチングにならず調子が付く事になる。混合液と松脂はプリントクリーナーでは落ちない。

8、バーニング

ワックス混合液の定着を強める為に火で炙る。その前に版面を確認して最初に塗布した松脂が取れ気味の場合は追加で散布しておく。



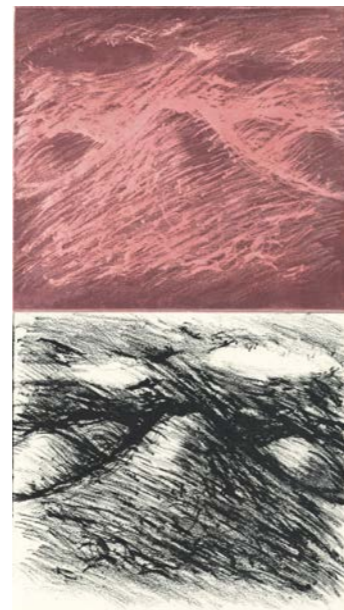
(図8) カセットコンロの中火 10～20 秒程で充分。

9、腐蝕

塩化第二鉄での腐蝕。バーニングされた混合液の皮膜はとても強く長時間の腐蝕にもビクともしない。別の実験で4時間腐蝕したが壊れる気配がなかった。

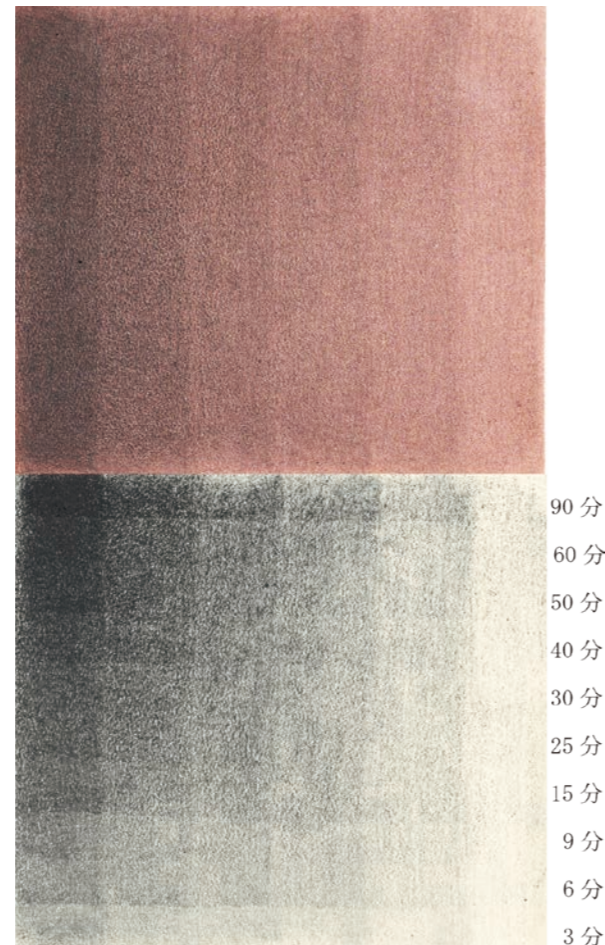
10、ワックス混合液・松脂の除去

混合液は床クリーナー（リンレイ社）かアルコールで落とす事が出来る。松脂はアルコールで落とす。床クリーナーは1～2分付け置きすると良い。



(図9) 混合液 / 松脂除去後の版と刷り上がり。90分の腐蝕。

ダーマトグラフでの描画と腐蝕時間の関係
縦列でダーマトグラフの階調を作り、横列で下から順に止めニスで防蝕していった。(塩化第二鉄使用)



(図10) 上、描画された版 | 下、腐蝕後の刷り

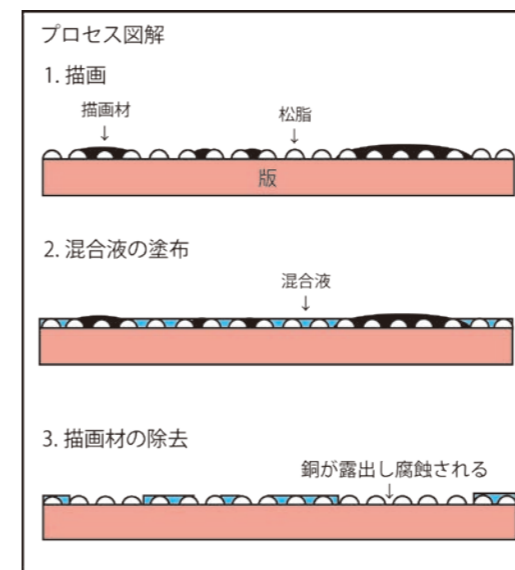
展望

この技法のメリットは、ダーマトグラフやクレヨンで描画した図像がそのまま腐蝕可能な事、それに加えリトグラフの様な直接的描画感覚で銅版に臨める事が大きいと思う。銅版画の質感は好きだが、硬質な鉄筆で銅板へ描画する事にどうしても抵抗感を覚え他の版種を選択する学生を多数見てきたがダーマトグラフやクレヨンでの描画のみで製版可能なこの技法はそうした学生も抵抗なく銅版画に向き合う事が出来るだろうし、リトグラフの制作者も描画材やプロセスに共通点がある為違和感なく制作出来る事だろう。又、描画の簡易性から旅先へ銅版を携えスケッチをする事も楽しい。

技法的には印刷後も再び同じプロセスで描画を加え、例えば異なる腐蝕時間の描画を何度も重ねる事も可能であり、通常の銅版画の様に腐蝕後の削りや磨きによる修正はもちろんその他の技法と組み合わせられる事も魅力だ。そして、長時間の腐蝕に耐え力強いインクの立ち上がりを作り出す事が可能というのも重要なポイントであろう。(ソフトグラウンドは短時間のみの腐蝕が可能。)

結論

しかしながら版面の砂目はアクアチントの松脂の粒子に左右され、どんなに細かく擦り潰した松脂でもリトグラフの版面の様な細やかさ、延いては繊細な描画には及ばない。この部分は今後の課題でもある。そしてそのテクスチュアはリトグラフやソフトグラウンドエッチング、ルーレットとも全く質が異なる。故にそれらの技法とは別の技法として認識し、独特の活用法を見出して頂けたら幸いである。



(図11)

参考作品

クレヨンエッチングのみで制作

(図12) チョン ダウン (大学院博士後期課程1年在学)



《Room III》 | 40.5 × 44.5cm | 銅版 | 2019年

他の銅版技法との併用

(図13) 飯島 まり子 (大学院修士課程2年在学)



《バス停》 | 30.0 × 21.0cm | 銅版 | 2019年

研究報告

日本産石版石の研究記録：
東京あきる野石版石

李彦蓁・滝澤徹也・所彰宏

李彦蓁

2015年 台北芸術大学美術学科大学院版画専攻修了

現在 台湾芸術大学美術学科版画センターアシスタント

滝澤徹也

2005年 東京造形大学造形学部美術学科絵画専攻版画表現卒業

所彰宏

2016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

現在 武蔵野美術大学造形学部版画研究室 助手

はじめに

本論文は東京都あきる野市でのレジデンス滞在期間中に発見したあきる野市で過去に石版石を生産していた記録、ならびにアーティスト達や地元の人たちとの交流を通して得た情報を証明した事について述べる。私たちはあきる野市の石版石についての伝聞や採掘の記録が記載された明治時代の書物を手に入れ、実験を行い、最後に石版画が刷れることを実証した。これは私たちにとって興味深く貴重な経験であったため、その一連の経緯を報告する事とした。

リトグラフの発明は18世紀末にドイツ人のアロイス・ゼネフェルダーが石灰石の水と油の反発作用を発見し、この技術を戯曲の印刷に使ったことに始まり、今日、リトグラフ用の石としてはドイツのゾルンホーフ産の石が一般的だ。しかし、2017年の秋に私たちはあきる野市のアーティストレジデンスで出会い、偶然、現在のあきる野市にあたる地域でリトグラフ用の石が産出されていた記録を知り、あきる野市周辺の地質に詳しい広藤明人氏と共に市内を調査、石灰岩を採取した。本論文ではフィールドワークと採取、実験、実験結果の展示と4つの章に分けて論じる。

1、実地踏査

明治37年(1904)に出版された腹巻助太郎編集・吉田第彦校閲『学生必携鉱物採集鑑定』(博文館蔵版)、その中の工藝、他用途の鉱物を述べたページの中に「名称：石灰岩(第三紀)・用途：石版石・産地：武蔵西多摩郡三内村、佐渡羽茂郡亀脇村」(p.123)とある。そして武蔵西多摩郡三内村は現在にあきる野市内にある。あきる野市内のアーティスト・イン・レジデンスアートスタジオ五日市の滞在アーティストであった我々3名がこの伝聞に出会い、実際にその記述を目にした事から、この実験は始まった。



図1 学生必携鉱物採集鑑定 図2 秋川流域の断層図



図3 秋川流域の地質リサーチ

あきる野市は東京都の西にあり、1995年秋川市と五日市町が合併した市である。ここは多様な地質、生態系、温泉、伝統工藝、歴史などを持つ、豊かな地域である。現あきる野市にあたる地域での石版石の伝聞を私たちに伝えた広藤氏は実際に市内の山や渓谷を私たちに案内し、私たちは石灰岩の調査と地質についての詳細な説明を受ける事になる。ここには2種類以上の石灰岩があるという。その中で良く知られているのは、近海で1億5,000万年前のジュラ紀にできた泥が混じった灰色の石灰岩と2億年以上前の外洋でできた白い結晶化が進行した石灰岩である。

石灰岩は炭酸カルシウムを50%以上含む堆積岩だが、炭酸カルシウムを多く含んだ場合は色が白くなる。不純物により灰色、茶色、黒色の石灰岩もある。炭酸カルシウム以外の構成物、砂や泥などの混入程度により砂質石灰岩、石灰質砂岩、泥質石

灰岩などと細かく分類される。ゾルンホーフ産石版石はジュラ紀後期層の石灰岩であり、構成の粒子が細い特徴がある。

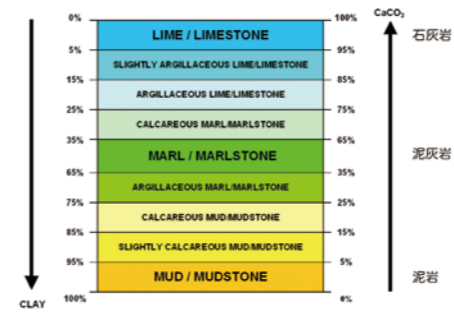


図4 石灰と粘土の比率と分類 ウィキペディア「泥灰土 - Wikipedia」より

石灰岩を見分ける方法として、広藤氏は、テクスチャー、岩の模様、色から判断する以外に、ある特別な道具で見分けた。それは「魔法水」である。魔法水というのは、実際、希塩酸(サンポール液)にたくさんの水を加え、さらに希釈した液体である。ただ数滴の魔法水を石にかけると、炭酸カルシウムを含んだ石灰岩はすぐに反応し発泡する。



図5 石灰岩の断面と石が発泡した様子

2、石の実験



図6 二種類の石灰岩を板状に加工した

その後、採取したいくつかの石は、市内の石材店の協力で、印刷用の石版の様に板状に切り出して頂く事が出来た。しかし、私たちにはリトグラフの知識と技術が不足している。その為、石を武蔵野美術大学版画研究室に持ち込み、石版画専門の遠藤竜太教授、元田久治教授の指導のもと、石の研磨から行う事となった。

研磨：

白い石灰岩に#80や#120、灰色の石灰岩に#120の金剛砂をかけて研磨した。今回の石は一般のリトグラフ用の石よりサイズが小さく、石の方を持ち金盤の上で磨いた。石の硬度は種類により少々異なる。同じ番数の金剛砂で研磨しても表面の砂目の細かさについて、異なる結果が得られた。白い石灰岩の方が結晶が多く、砂目がより荒い。研磨した後、製版の可能性を確認するためPH値の強い硝酸アラビアゴム液を石にかけ発泡の反応が出てくるかどうかを確認した。

アートスタジオ五日市のリトグラフ設備は金属版のために設置したものであり、リトグラフ専用の石や研磨設備はない。後に、私たちはスタジオの外に簡易的な石研磨場を設置し、あきる野の石を研磨することになる。

描画：

発泡反応を確認した後に、描画の作業に入る。使った描画材はリトグラフ用クレヨン、ダーマトグラフ、解き墨、チンクターなど。描画が終わった後にPH値の異なる3種類の硝酸アラビアゴム液をそれぞれの石に塗布した。



図7 石に描画



図8 第一製版後

製版と印刷：

数日後、私たちは再び武蔵野美術大学を訪れ、第二製版と印刷を行った。最初に塗布した硝酸アラビアゴム液を一度拭き取り、新たなアラビアゴム液を塗布する。そしてプリントクリーナーで描画材を洗い落とし、再びチンクターをすりこみ、水でアラビアゴムを落とす。この時点で画像が浮かび上がり刷れることを確認することができた。課題としては、灰色の石灰岩は水を掛けると、色が深くなりイメージやインクの盛る状態を確認しにくいことがあげられる。

今回の実験で使ったあきる野の石は一般のリトグラフ用石版石より薄い。また不規則な形は強い圧で印刷する際、スクレパーが傷む。その為、高さを調整することも兼ね、下にもう一枚石版を敷き、両側に角材を枠として置き、印刷した。そして刷りは成功したが、転石は元々中にひびがあったことから、エディションを数枚刷った後、石は印刷の圧力に耐えられず割れてしまった。



図9 刷りは成功



図10 石が割れた

その後、偶然にホームセンターの園芸用品コーナーでゾルンホーフエン産の張石を発見した。これはリトグラフ用の石と比べ薄く、結晶と化石も多く含むが、専門の石より気楽に手に入れられる利点がある。私たちはあきる野の石を使う前のテストとして、ゾルンホーフエンの張石で一連の実験を行った。テスト中、張石が薄く、プレス機に通った瞬間何枚かに割れる事があった。しかし、これは一方、張石の面白い所でもあると思われる。一般のリトグラフ用石版より柔らかいその輪郭は魅力的でもある。

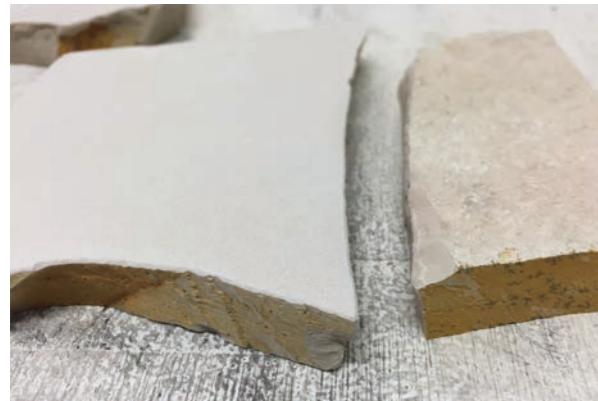


図11 ゾルンホーフエン張石

種類	色	化石	構成粒子	描画	製版	印刷	年代
ゾルンホーフエンリト石	ベージュ	少ない	細かい	○	○	○	1億 5,000万年前
ゾルンホーフエン張石	ベージュ	ある	細かい	○	○	○	1億 5,000万年前
あきる野石A (石灰岩)	グレー	ある	細かい	○	△	△	1億 5,000万年前
あきる野石B (石灰岩)	白色	ある	粗い (結晶質)	○	○	○	2億年前
あきる野石C (泥炭岩)	ベージュ	少ない	細かい	○	○	○	1500万年前

表1 分析と比較

3、展示

このあきる野の天然石によるリトグラフの実験はこれまで3回の展示を通じ公開する機会に恵まれた。第1回は、レジデンス滞在期間中、オープンスタジオ時に、地域の方々を含めた来場者に対し石の研磨、描画、印刷それぞれの工程の体験を含めた小さな展示を開催した。

この展示では 研磨するときの音、石の重み、腕の筋肉の働き、このような身体労働の研磨体験を通じ、石への描画前の準備作業の重要性を来場者と共有した。他に、近辺の川の石を粉砕し亜麻仁油と混ぜて作った色インクと、ゾルンホーフエンの張石での子供たちへの印刷体験。この実験の記念碑的な意味を込め、研磨済みのあきる野の石に、来場者に描画して頂くなどの、多様な体験を行った。リトグラフを初めて知る参加者は、石を触ると指紋や描いた部分が印刷で表れる事を知りワクワクする。また、その体験を通じ、参加者はこの土地や版画表現を異なる視点からも再認識することになった。

2つ目の展示。レジデンスの最後に行う成果展内でこれを展示した。会場の戸倉しろやまテラスの展示室に、これまでのフィールドワークや実験結果、その技術を使った作品を陳列した。閲覧者が簡単に理解できるように実地踏査や実験のプロセスを文章や映像で紹介し、加工前のあきる野の石灰岩、切り出したあきる野の石版石、描画した石、刷った作品など、多くの実物を提示した。オープンスタジオ時の来場者と共に制作した記念碑的な作品も石、印刷した作品共々展示した。

3つ目の展示として、武蔵野美術大学美術館での企画展「リトグラフ 石のまわりで」内にこの実験を展示させていただく機会を得た。ここでも実際の石や作品、テキスト、会場内モニターに映像を使い展示を行った。リ

トグラフの豊かな歴史と現代の表現を伝えるすばらしい展示の中、リトグラフの新しい試み、可能性の一つとして提示することができた。

4、おわりに

レジデンスが終わった後も、あきる野の石版石の調査は続いた。2018年に、広藤氏や所彰宏は、あきる野市内の2種類の石灰岩を採取した川で、外観から見るとゾルンホーフエンに近い「泥炭岩」を発見した。その後の調査で、この石は炭酸塩コンクリーションと呼ばれる石であることが判明した。この石はいわゆる石灰岩とは形成過程が大きく異なっているとされる。成分等の詳細はまだ不明であるが、実験の結果、より繊細に刷る事が出来た。また後の現地調査で、李彦堯らは、この石の採石跡を発見した。それらの状況から、この石が明治時の書籍に記述のある石版石の可能性が高いと私たちは考えている。



図12 あきる野市内の川で発見した泥炭岩 (広藤氏より) 2018



図14 あきる野泥炭岩の製版 2019

リトグラフの専門家にとって、もしかしたら、この発見は珍しくないかもしれない。油と水の反発の原理が分かれば、多くの材料で、平版画を作る事が出来ると思われるからだ。昔、リトグラフは情報発信の為の技術として、重要な役割を担ってきた。しかし印刷技術の発達に伴い、この目的を徐々に失い、芸術創作へと役割を変えた。現在、この技法は専門家や専門的な設備に制限されるように見える。

あきる野石の発見は一つの答えだろう。規格化されたゾルンホーフエン石より、製版は安定しない、版自体も割れやすいが、その不規則な形は作品の多様性を増やし、その手ごろな大きさから、印刷時には馬連、スプーンなどで手軽に摺る事が出来る。また、天然石版石は、石の持つ膨大な時間や自然の営みなど、少し異なった価値を意識させる。天然石、そこからの石版画についての体験学習は、現代社会を支える印刷についての学びの入り口として、印刷や美術教育などの分野でも展開できる可能性がある。このようにこの技法は多様な側面を持つ。その多様性からリトグラフの可能性を広げるだけでなく、この技法を起点に、この地域の資源、アートスタジオ五日市を起点にした版画文化や、東京都指定無形文化財「軍道紙」、この地域特有の多様なジオ資源、学校教育などを横断的に活用し、それぞれにさらなる活力や新展開を生むなど、豊かな潜在力を持つものと思う。

謝辞

今回の研究においては、武蔵野美術大学の遠藤竜太教授、元田久治教授、あきる野市の広藤明人氏やあきる野市教育委員会に多大なご協力を頂いた。ここに記して御礼を申し上げたい。

参考文献

1. 腹巻助太郎編、吉田弟彦校閲、『学生必携 動物採集鑑定』、博文館蔵版、1904
2. 郭召明著、『石版画工作室』、湖北美術出版社、2003
3. 益富壽之助著、『原色岩石図鑑』保育社、1955、p80 - p81
4. プラネットスコープ岩石鉱物詳解図鑑「石灰岩 limestone」、(<https://planet-scope.info/rocks/limestone.html>、閲覧日：2019年10月18日)
5. ウィキペディア「泥炭土 - Wikipedia」、(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%B3%A5%E7%81%B0%E5%9C%9F>、閲覧日：2019年10月18日)
6. 地質標本鑑賞会「ペロイド-ウワイド石灰岩」、(<https://www.gsj.jp/Muse/hyohon/rock/r19500.html>、閲覧日：2018年11月10日)

半自動ばれん編みの試み

岩佐 徹

2002年 筑波大学大学院修士課程芸術研究科修了

はじめに

ばれんは金平糖によって摺るときの圧力を上げる道具である。竹皮を用いた本ばれんにしろ、その他の素材を用いた代用ばれんにしろ、編むことによってばれん綱に金平糖と呼ばれるコブをつくる。ただし、その作業には時間と手間がかかる。そこで、代用ばれんを、従来の手で編むのではなく、半自動化して編むことを試みた。

2008年12月に東京・京橋の当時のINAXギャラリーで「デザイン満開 九州列車の旅」という展示があり、九州新幹線800系つばめを紹介する映像を観た。そのなかで、同列車内に設置される八代産のい草の縄のれんをつくるようすがあった。機械によって2本のい草の束を同方向にねじりながら、人が棒で2本が絡み合うのを止めておく。ねじれが溜まったところで、棒を動かすと2本がするすると撚り合わさって縄ができていく。このことが、この取り組みの発端になっている。

この半自動ばれん編みを考案するにあたり、DIYでの製作と1人での操作という2つの基本方針があった。手で編んできた者の限界と言ってしまうそれまでだが、産業機械のようなものをつくったところで、維持管理も困難ならば、投資を回収できる見込みも残念ながらなさそうである。あくまで自らの手と目が届く範囲で、絵や技法に必

要なばれんをつくっていくための試みである。

本稿では、半自動ばれん編みの具体的な方法や仕組みを紹介する。そして、半自動編みばれん綱の材料の検討や手編みとの比較から、その有効性を検証する。

1. 半自動ばれん編みの仕組みと作業

手でばれん綱を編む作業は2つの動作を繰り返す。両手それぞれに1本ずつ、親指と人差し指で挟んだ糸状の材料を同じ方向にねじる動作と、この2本を1本に絡めて撚る動作である。前者の動作を、モーターを使用して自動化した。前者のみなので文字通り半自動である。

半自動ばれん編み機は、編み始めの基点であり材料の張りを維持する基点部、編む作業を補助する操作部、モーターを備えた回転部の主要3部で構成される(図1)。また、今回は材料としてナイロン製の建築用水糸を使用する。これは、ブロックを積む際などに水平の目印として使用されるものである。

必要な長さの水糸の端を回転部の片方のフックに結びつけ、基点部のO型カラビナを通し、往復させて、回転部のもう片方のフックに結びつける。このとき、基点部と回転部は水糸が張るくらいの距離にある。水糸は左撚りのため、両方のフックを、基点部を向いて(*以下同じ向きから見て)左回転させて、ねじれを溜める。同じ撚り方向にねじれの溜まった状態の2本の水糸は、そのままだと自然と絡みついて撚れていってしまうため、ねじれを溜めている最中は、目玉クリップでスイベルを挟んで絡まる方向への回転を止める。ねじれを溜めるための予備回転は、水糸往復34m、フック回転数125rpm程度のとき、30分ほどを要する。水糸の目が詰まってき次第、編む作業に入る。

編む作業中は、留め子を2本の水糸の間に挟んで、絡まりが回転部方向へ進まないようにする。左に基点部、右に回転部という向きに立った場合、右手で留め子を基点のO型カラビナに押し当てる。左手で目玉クリップを解除し、基点を左回転*させる。そのまま、留め子を回転

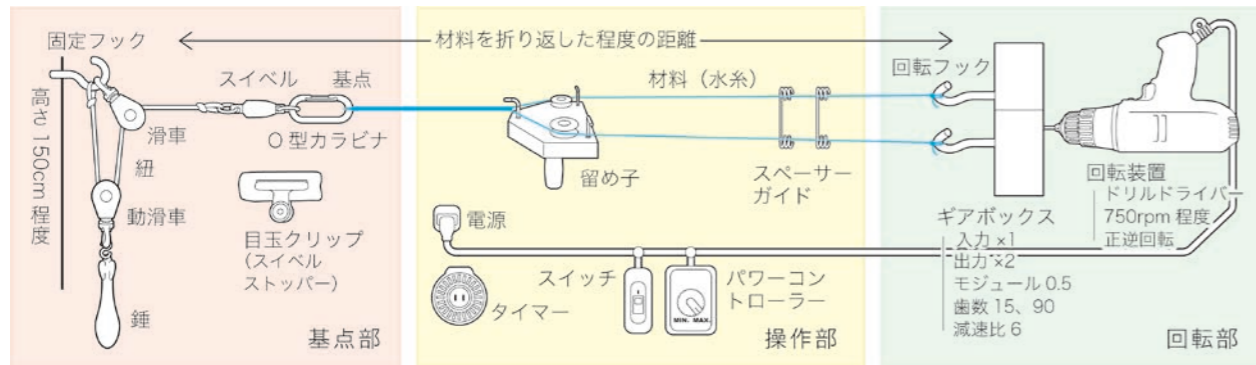


図1 半自動ばれん編み機模式図

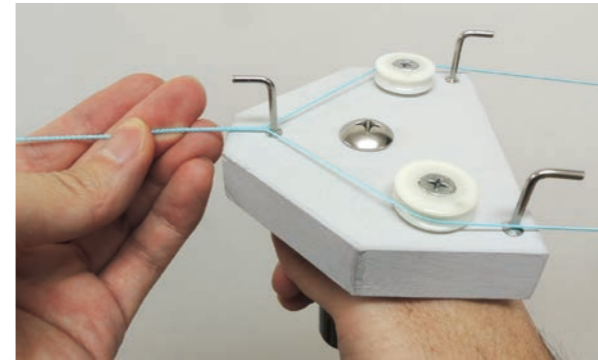


図2 留め子 左手で水糸を絞るようにして編む

部方向へ少しずつ動かしながら、左手で留め子先端の洋折釘に向かって撚り合わさった水糸を絞るような感覚で編んでいく(図2)。これが先述の後者の動作にあたる。水糸に溜まったねじれによって、軽く回すだけで編むことができる。編みながらフックを回転させ続けるが、水糸の残りが少なくなってくると絡ませる動作が追いつかず、ねじれ過ぎるため、パワーコントローラーで回転数を落とす。このようにして、回転フックの元までたどり着き、小さい(二コ)ができあがる。

続いて、中ないを行う。基点部と回転部を半分の距離に近づけ、できた小さいを二つ折りにして、真ん中をO型カラビナに引っ掛け、両端を回転フックに結びつける。中ないの回転方向は小さいのときの逆にする。小さいと同様の作業で、中ない、大ないと進み、八コのばれん綱が完成する。

なお、十二コは手で編み、この半自動では行わない。なぜなら、緩める八コと絞る四コそれぞれのねじりが同回転数とは限らず、そして、八コの撚りの隙間に入れ込む丁寧さを求められるためである。これは大ないの次の段階であり、作業する長さが短いので、手で編んだとしても大きな手間ではないからでもある。

2. 半自動ばれん編み機の各部のポイント

2.1. 基点部(図3)

□スイベルの回転 スイベルとは、内部のベアリングによって自由回転可能な状態で両側をつなぐ部品で、本来、釣り糸の糸ヨレを防止するために仕掛けの手前に付けて使用される。スイベルは水糸に溜まったねじれに対応する分だけ自然と撚る方向に回転する。ばれん綱を編む場合に限らず、わらで縄を縛うときや綱を打つときも同様だが、撚りを保つには、2本の材料をねじる方向とは逆方向に絡ませる。そのため、本来ならば基点部か回転部に水糸を絡ませるための回転機能を設ける必要があった。しかし、このスイベルによって極めて単純な仕組みが実現した。

なお、半自動編みでは、前述のとおり、2本の水糸をその撚りと同じ方向の回転で絡ませる。これは進行方向の問題であり、矛盾していない。スイベルによって、編みあがった水糸ごと基点そのものを回転させるため、できあがるものは水糸の撚りと逆方向の撚りになる。

□2つの滑車 滑車を2つ使用している。ひとつは、水平方向に引っ張って作業する水糸と、垂直方向の力である錘とを角度を変えてつなげる。水糸はねじられ編まれることでセットした時点よりも短くなるので(表1-A)、スイベルから紐で錘とつなげて、水糸の張りを保ちながら紐の長さを調整することが滑車の役目である。この滑車と錘によって、編みあがった分を巻き取る装置や回転部に材料の供給装置を設けるよりも、機材の複雑さや大きさは抑えられた。しかし、ばれんに必要な長さの水糸を予め全て張ることになるため作業場所を要する。

もうひとつは、動滑車として錘を付けて、固定フックの高さ以上に短くなっていく水糸に対応させている。動滑車を1つ設置することで、編む作業を中断して紐を延伸調節することなく、固定フックの高さに対してその2倍の長さまで材料が短くなることに対応できる。小さいのときには特に短くなっていきやすいので、動滑車を使う(表1-B)。留意点としては、動滑車1つの場合、錘の重さを2倍にする必要がある。

□錘の調整 100~400g程度の錘を、材料の素材や太さ、または小さい、中ない、大ないの各段階に合わせて調節する(表1-C)。ばれんはきつく編むことが原則なので、概して太いものほど重くする。しかし加減をしないと、素材によっては引っ張りが強くなり過ぎて切れることがある。蛇足ながら、錘はスイベルとともに釣り具店で購入した。



図3 基点部上部

表1 半自動編み水糸八コばれん綱の製作過程を計測した一例

	フック回転方向 E	錘の重さ (g重) C	長さ (m) (半分折)	減少した長さ (m) A	長さの減少率 (%) D	太さ (φmm)
元			34.0 (17.0)			0.5
二コ	小さい 左	160	13.6 (6.8)	3.4 _B	80.0	1.3
四コ	中ない 右	220	5.6 (2.8)	1.2	82.4	2.2
八コ	大ない 左	320	2.3	0.5	82.1	3.3

2.2. 操作部

□留め子 水糸の絡まりが進まないように止める道具を留め子と名付けた。先端に付けられた洋折釘が主な役割を担う。さらに、回転部側からの2本の水糸を、留め子上面の左右に付けられたU溝の樹脂ベアリングにそれぞれ掛けて誘導することで、2本の水糸が角度90度弱に開いた状態に安定させて編むことができる。(図2)

2.3. 回転部

□回転装置 フックを回転させるモーターとして手持ちのドリルドライバーを使用した。正逆回転が可能なので、小さい、中ない、大ないの各段階の回転方向や、材料そのものの撚りの左右にも対応できる。ただし、本来の用途ではないドリルドライバーは、長時間の運転には向かないため、汎用のインダクションモーターなどに換装する必要があるだろう。

□伝導装置 モーターからの回転をギア比により減速させるとともに(入力側ギア歯数15、出力側ギア歯数90、減速比6)、1つの入力から同回転方向同回転数で2つのフックに出力させている(図4)。なお、減速させる理由は編む作業のしやすさであり、水糸をねじることによる負荷は小さいので回転力を増加させる意図はない。

3. 半自動ばれん編みの材料としての水糸

半自動編みの材料の条件は、元の状態でばれんに必要な長さを予め確保でき、かつ、丈夫であること、すなわち、糸状、紐状で売られている製品である。たこ糸(綿糸)や紙紐、絹糸なども試したが、本稿では紙紐の都合上、代表してナイロン製の水糸を取り上げる。水糸は引っ張りねじれに対しての耐性が高く、また絡んでもほどこきやすいため、半自動編みに向いている。逆に紙紐は、編んでいるときにモーターの回転数を慎重に調節しないと、ねじりが積み重なって回転フックのところをねじ切れてしまった。水糸ではその心配は全くなかった。

なお、この半自動編みでは本ばれんをつくることはできなかった。竹皮を継ぎ足していく作業は、やはり手で丁寧に行うしかない。それでは、本ばれんの中ない以降は可能かという、引っ張りながらのねじりに耐えられず切れてしまったり、継ぎ目で抜けてしまったりするためこの機構ではやはり難しい。つまり、この半自動編みは従来の手で編む方法と比べるとずいぶん乱暴なのである。

この半自動編みでは、使用する材料の全長を、長さに余裕を持たせて、最初にセットする。小さいでセットする材料の長さはできあがりが必要な長さから逆算する。水糸をはじめ、紙紐や絹糸など他の素材を用いた場合でも、また、小さい、中ない、大ないの各段階でも、編んだ長さの減少

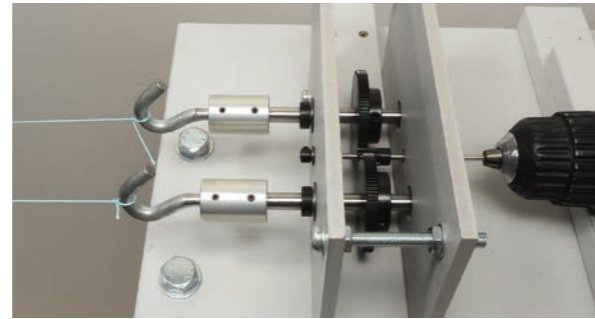


図4 伝導装置ギアボックス内部

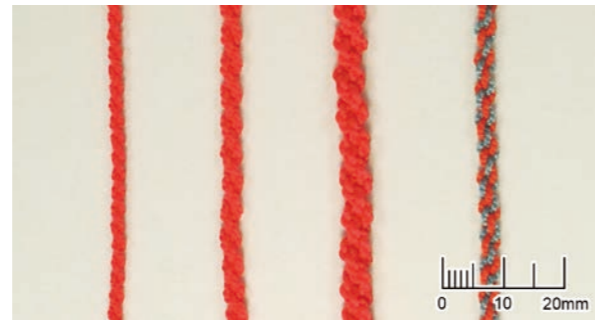


図5 水糸ばれん網各種
左から0.3mm水糸八コ、0.5mm水糸八コ、0.8mm水糸八コ、2色混ぜ編み八コ

率は80%程度である(表1-D)。一例だが、長さ34m、太さ0.5mmの水糸を半分折って小さいを編むと、大ないでは長さ2.3m、太さ3.3mmになり、これを渦に巻くと径97mmのばれん芯になった。

水糸やたこ糸はそれ自体が左撚りのため、小さいのときのフックは左回転*させる。できた小さいは右撚りになり、中ないが左撚り、そして大ないが右撚りになる(表1-E)。紙紐、絹糸は元が右撚りのため、小さいのときにフックを右回転*させ、八コが左撚りになる。

ナイロン製の水糸は、強靱な素材であり、元の状態ではコシが弱いものの編むことで強くなり、ばれん芯としてはやや固めの当たりになる。水糸は安価で入手が容易であること、数種類の太さが販売されているためばれん網の太さ、つまりばれんの強さの展開が可能であること、また、色が派手で、7色ほどあることも言い添えておく。違った色を混ぜて編んでも楽しい(図5)。

4. 半自動編みと手編みの比較

材料の状態で長さ10m、太さ0.5mmの水糸を使用し、八コのばれん網を半自動編みと手編みで作り、両者を比較した。できあがったものは、長さ、太さ、見た目について大きな差は認められなかった(表2、図6)。これはほぼ同じ性能のばれん網ができたと言える。なお、半自動編みと手編みに八コの太さで0.1mm程度の差が出た原因

は、半自動編みの特に大ないのときに錘がやや重過ぎたため、ならびに、手編みの大ないは指が痛いで強く編みきれなかったためということが挙げられる。

作業について比較すると、特に手編みの小さいが編みづらかった。水糸は、その用途からしなやかに伸びることを重視しているためか、元々の撚りがそれほどきつはつくられていない。そのため、手で編んでいる最中に親指と人差し指で水糸をねじる動きに供給側の水糸が付いてこられず、持っている部分から下の撚りが緩んでしまうことがあった。逆に、ねじった水糸は元の撚りに緩もうとするので、常にねじり続けておく必要があった。対策として、糸巻きを回転を安定させ、水糸のさばきを良くするために、鉛筆状の先端から材料を供給する糸巻きを使用した(図7)。小さいがしっかりと編まれていれば、中ない以降はこうした心配は減る。一方、半自動編みでは、引っ張りねじるための回転が常に維持されるため、強い撚りを全長にわたって均一に行うことができた。

そして、何より大きな違いは両者の作業時間である(表2)。筆者の手編み技術の未熟さは否めないものの、手編みとしてはそれほど遅いわけではないし、当然、休憩時間は含めていない。それでも、半自動編みの方が圧倒的に早い。そして、半自動で編んだばれん網の品質は手で編んだものと比べてむしろ良いぐらいである。しかし、半自動編みでつくることができるのは代用ばれんのみである。手で編む作業はやはり時間がかかる。それならば、その手間と時間は、竹皮を編む本ばれんにこそ費やすべきである。両者を使い分けることで効率よく様々なばれん網をつくることできる。手編みではなかなかやろうとは思わなければん網、例えば、極めて細い材料で編む三十二コや六十四コ…など、強いばれんが目的で、製作に手間のかかるものにこそ、半自動編みは適している。半自動編みは、ばれんの新たな可能性を身近なものにする。

おわりに

2015年12月に川口市立アートギャラリー・アトリアにて、木版画の実技講習を担当した。その際、できるだけ良い道具と材料を、適正な予算内で用意するために、参加人数分のばれんを筆者が作成した。ある程度つぶしの効くばれんを人数分購入するとなると高価にならざるを得ないためである。この半自動ばれん編み機を使用して、代用ばれん10面を1~2週間ほどの短期間のうちに用意することができた(図8)。ただし、製作期間の短さは、当て皮を和紙と藪糊ではなく、アクリル板で作成したこともその大きな理由のひとつである。当て皮は、ばれん芯よりも摺り良さ、摺り心地の質に直結する。この試みを通して製作

したいいくつかの代用ばれんによって、ばれんにおける当て皮の重要性を再認識させられた。次の課題としたい。

表2 半自動編みと手編みの比較

	鐘の重さ(g重)	長さ(m)		太さ(φmm)		予備回転時間(分)		作業時間(分)	
		半自動	手編み	半自動	手編み	半自動	手編み	半自動	手編み
元		10.00	10.00	0.50	0.50				
二コ	160	3.82	3.84	1.25	1.25	10	7	249	
四コ	220	1.62	1.56	2.00	2.00	4	3	42	
八コ	320	0.69	0.66	3.35 ±0.05	3.45 ±0.05	1	3	16	

ナイロン製水糸を使用。半自動編みのフック回転速度は最大125rpm程度。

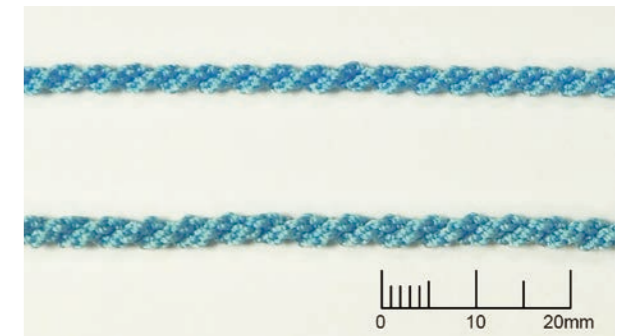


図6 上:半自動編み、下:手編み



図7 水糸を手で編む(小さい)



図8 水糸八コばれん

トピックス

版画の制作・展示における海外の作家および版画団体との交流の手段とその実績

佐瀬 知子

1997年 京都精華大学日本画専攻卒業

1999年 (米)ライトステート総合大学美術学部版画研究科終了

現在 絵画教室主宰美術講師

はじめに

2003年より、デイトン市（アメリカ・オハイオ州）と京都の2つの版画工房の間で始まった「Dayton/Kyoto International Print Exchange」では、国際交流と創作の活性化に重きをおいて、版画による作品展が開催されてきた。前回の2018年には、第10回目の交流展を記念した。今回、このユニークなそして長きに亘る、版画工房同士での交流展を紹介したいと思ったのは、僅かでも皆さまの制作活動のヒントになればとの思いからである。

経緯

デイトン市の版画工房は、国土の広いアメリカにあって稀少な共同運営の工房で、会員の版画作家達がより集まって、経営から運営まですべてを分担している近隣のライトステート総合大学内に版画専攻コースがあり、版画専攻のVito教授（木版画）が中心的人物となって工房を牽引している。

京都の版画工房は、京都精華大学OBのY氏の下に学ぶ有志の集いであり、現在はほぼそれぞれが独立して自宅に版画の作業スペースを持って制作を行っている。Y氏の版画工房で版画を教わったアメリカ人画家が橋渡しとなり、このような版画交流展に発展した。私自身は、ライトステート総合大学でVito教授下に銅版画を学んだ門下生であり、日米間でのやりとりの翻訳などのお手伝いもしながら参加させて頂いている。

第10回目の展示では横浜の版画工房も参加し、計3工房間の交流展となった。

以下では、展示の方法や運営上の工夫についてご説明したい。

展示概要について

展示する全ての作品は、紙面の大きさをA4サイズに一律して決めてある。版自体の大きさは任意である。技法についても複製できる版種であれば問われない。今のところ写真やミクストメディアでの参加は見当たらず、銅版画と木版画での参加が多い。紙面サイズが規定される事により、制約もある反面で継続にも繋がっていると思う。

共通の画題

毎年の共通の画題があり、それに沿って制作をする。工房ごとに隔年で決定している。これまでは例えば、「FOREST」「BUILDING」「STORM」「TRANSFORMATION」（意味は変容など）「FOOD」等であった。作品をすべて展示すると、いわゆるお国柄というものはさほど目につかない。各作家の解釈の違いを目の当たりにする事は、この交流展の楽しみのひとつだと言える。

ノントキシック版画技法の観察

デイトン市の工房では現在、全作家がノントキシック版画技法による制作を行っている。ライトステート総合大学での版画の授業も、ノントキシック版画技法での指導が行われている。この交流展は、アメリカの最新のノントキシック材料による表現の多様性を観察する大変なよい機会だと言える。京都および横浜の参加工房の作家には旧来の版画材料で制作している者が多いが、作品を並列してみて、改めてノントキシック技法の可能性と表現の多様性に驚かされる。10年前ではそれ程多くの事は出来なかったが、今では技法が多すぎて、全部を知ろうとしても学習が追い付かない状態だという。

保管用の作品を提出する

参加者は最低でも4点以上のエディションを刷って作品を用意する。4点のうちそれぞれ2点を自国での展示と相手国での展示に割り振る。3つの工房間で開催する場合は、6点以上のエディションは必要となる。2点の内1点は各場所の「展示用」ならびに「保管用」として使用する。のこり1点は「即売用」であり、多くを販売するのであれば、その分は作家の任意で用意している。

展示終了後の作品は「保管用」としてファイリングされ、過去の資料として、また技法などの研究材料としてそれぞれの工房で保管・常時閲覧される。デイトン市の工房では特に、Vito教授の大学での授業内で、学生のための参考資料としてたびたび引っぱり出されている。Vito教授が技法や絵画上の指導の際に、印刷ではなく実際の作品を学生に提示する方針をとっているためで、このような経緯もあり、卒業生の中から毎年ごく少数人だが工房に入会して版画制作を続ける

と聞いている。

展示の準備と参加人数

各工房に発送された作品は、各工房で額装をする。額縁はA4サイズが入るものを、各工房で在庫しており、毎年繰り返し使用している。しかしながら、マット切りの作業は依然としてあり、再利用できるサイズのものを使うが、それでも毎年新しくマットを切る必要がある。そのため、デイトン市の版画工房では、展覧会の開催よりも6か月程早い日程での提出期限を設定している。各年の共通画題は、開催1年前などの早い段階で通知される。

展覧会への参加人数は、額縁の在庫数によって左右されている。合わせてマットの保管もあるため、参加人数を増やす事はそうそう難しいという現状がある。デイトン市の版画工房では、この交流展への参加者はくじ引きで決定している。

現在は30名前後が参加している。

開催場所の選定および条件

開催場所の選定には、各場所で最も苦心するところであり、作品の販売が可能な展示場所が望まれている。2003年の発足以来、展覧会名称の知名度もあがっている。継続した分、固定の客層も広がり、販売にも影響するようだ。作品販売についても、各場所で大変に意欲的なものがある。

デイトン市では、長い間Springfield美術館での開催を実現させてきた。レンブラント展も開催される大きな美術館であり、日本と言えば版画だという海外からの反応があるために、開催をたのしみにする声が多く、国内よりも販売実績をあげる場合がある。総合大学が関わっているという事も信用につながるようだ。販売手数料はかかるものの、3か月の長期間に亘っての展示が可能で、日本とは全く違う好条件での開催が可能となっている。

一方、京都と横浜では、私設の画廊を借りる以外に展示・販売方法はなく、国内の美術環境の厳しさを感じさせられる。

今後の課題と展望

今後は、参加できる版画工房、ならびに開催国も増やしたいという意見が出ている。私が知り合いのフランスとイタリアの版画工房に打診をした所、著名な作家がいない交流展には参加しない旨を伝えられて、大変ショックだった。第10回展に参加した横浜の版画工房は、海外交流についての重要性を感じない等の理由で、次回以降の参加は不明となった。

工房間で、また参加した作家同士での交流は大変に期待されていて、今後は活発にしていきたい方向で展望を思い描いている。参加者たちはこの交流展を、継続のしやすい形態に収まったと認識していて、顔を合わせずとも、相当な仲間意

識を持っている。

第11回展は、共通画題を「VISION」で制作および展示され、デイトン市では2020年の7月から9月にSpringfield美術館で、その後直ぐ同9月以降はシンクレア大学内ギャラリーで展示開催、横浜では10/5～10/11アートスペースイワブチ（桜木町）で、京都でもほぼ同時期に京都市内の画廊で開催する事が決定している。

作家も所属している団体や版画工房のもつ固有のカラーに自然に染まっていくことがあるため、感覚や視野を広げていくための意識的な行動が望ましい。こうした交流展が意欲の活性化と共に、かえって作家個人の方向を確認する方法として叶っている部分がある。カラーに染まるというよりも、むしろカラフルになろう、と話し合っている。

【参考】デイトン市の版画工房「The Dayton Printmakers Cooperative」（HPあり）



《FOOD 展—横浜展》



《STORM 展—京都展》



《STORM 展—アメリカ展》

「第43-44回全国大学版画展」報告

多摩美術大学

古谷 博子

昨年度より2年間、多摩美術大学版画研究室が展覧会事務局として展示運営を担当した。第43回、第44回全国大学版画展』を下に報告する。

○第43回全国大学版画展

■展覧会

第43回全国版画展は、会期：2018年12月1日～16日の日程で町田市立国際版画美術館第1、第2企画展示室において開催され、全国の美術大学、教育系大学、短期大学、専門学校、各種学校等48校299名、299点の出品があり、北海道教育大学、渋谷ファッション&アート専門学校の2校が新規に参加した。展覧会開催作業については、出品規定の遵守、受付、展示、搬入搬出など順調に進行したように思われた。

今回は、特別展示として「アートブック」を企画した。内容としては、女子美術大学、東京芸術大学、東京造形大学、日本大学、武蔵野美術大学、多摩美術大学の6大学学生作品と町田市立国際版画美術館収蔵作品「SMSポートフォリオ」、さらに公開セミナー登壇者によるセレクション等、アートブックに関連する資料を展示した。展覧会における各校の分担は下記の通りとした。

・展覧会事務局：多摩美術大学

・ポスター制作：町田市立国際版画美術館

・DM制作・発送：多摩美術大学

・搬入：11月27日に実施。担当は女子美術大学、東京芸術大学、東京造形大学、多摩美術大学（計28名）

・展示陳列：11月29日に実施。担当は女子美術大学、東京学芸大学、東京芸術大学、東京造形大学、多摩美術大学、日本大学、武蔵野美術大学、和光大学（計71名）

・搬出撤去：12月19日に実施。担当は女子美術大学、東京芸術大学、東京造形大学、多摩美術大学、日本大学、武蔵野美術大学（計49名）

・パーティー係：筑波大学（計7名）

・学生会場当番：12月1日～16日 女子美術大学、創

形美術学校、東京学芸大学、東京家政大学、東海大学、東京造形大学、東京芸術大学、武蔵野美術大学、多摩美術大学、日本大学、和光大学より各日4名ずつ（計56名）

・収蔵賞受賞作品撮影：12月18日に実施。多摩美術大学（計9名）

・学生作品販売部門：女子美術大学／搬入：12月1日に実施。女子美術大学（計5名）が担当。

・学生販売当番：12月1日～12月16日の土曜日と日曜日。担当は女子美術大学、女子美術大学短期大学部、創形美術学校、東京学芸大学、東京家政大学、東京造形大学、東京芸術大学、武蔵野美術大学、多摩美術大学、日本大学（計24名）

*（ ）内の数は教員スタッフ、学生の総数



■公開セミナー

公開セミナーは、12月2日、午後13:00～15:00まで同美術館講堂にて開催された。特別展示「アートブック」と連動して、The Tokyo Art Book Fair ディレクターも兼務されている株式会社limArt代表取締役の中島佑介氏、グラフィックデザイナーの田中義久氏、うらわ美術館学芸員の山田志麻子氏の三氏による「芸術とアートブックの接点」を企画した。展覧会2日目にもかかわらず学会関係者、展覧会の来場者など約50名に聴講いただき、特別展示とともに来年に向けての大きな励みとなった。（詳細は別稿）

■優秀賞

神山寛貴（東北芸術工科大学）／雨宮ひかる、宮寺彩美、山田ひかる、片岡外志子、大塚美穂、富永華苗（武蔵野美術大学）／石田ちはる（女子美術短期大学）／呉窮、太田美葉、野中みなと（多摩美術大学）／茂木ひとみ（日本大学）村上英里、森茜、高瀬実穂子、滝本有沙（女子美術大学）／古木宏美、三輪奈保子、島田華奈（東京造形大学）／加納成浩（渋谷ファッション&アート専門学校）／佐藤真奈美、戴飴霏（筑波大学）／原麻里奈（愛知県立芸術大学）

／漢嘯・大崎緑（大阪芸術大学）／上森響子、武雄文子、吉浦真琴、山田真実、鈴木真衣子（京都市立芸術大学）／酒井建治（京都精華大学） 合計31名

*下線学生の作品は、美術館の判断で作品の形状、サイズなどを理由に収蔵対象外となった。

■観客賞及び、プレゼント作品寄贈者

・観客賞：村上英里（女子美術大学）《花舞う少女》銅版画
・プレゼント版画：アンケートにご協力いただいた来場者の中から抽選で5名に以下の版画学会会員からの寄贈を受けた作品をプレゼントした。

生嶋順理（東京造形大学）、大坂秩加（個人会員）、岸雪絵（京都精華大学）、清水美三子（女子美術大学）、元田久治（武蔵野美術大学）*敬称略

○第44回全国大学版画展

■展覧会

第44回全国版画展は、会期：2019年12月7日～22日の日程で開催された。47校225名、225点の出品があった。ここ数年不参加となっていた倉敷芸術科学大学が参加となったが、不参加や出品点数を減らす学校があったため、昨年度より出品者、出品点数が減少している。また、いつも以上に額装の不備や作品の破損等、問題のある作品が多く、改めて参加校での展示に対する意識を高めていきたい。展覧会における各校の分担は下記の通りとした。

・展覧会事務局：多摩美術大学

・ポスター制作：町田市立国際版画美術館

・DM制作・発送：多摩美術大学

・搬入：12月3日に実施。担当は女子美術大学、東京芸術大学、東京造形大学、多摩美術大学（計27名）

・展示陳列：12月5日に実施。担当は女子美術大学、東京学芸大学、東京芸術大学、東京造形大学、多摩美術大学、日本大学、武蔵野美術大学、和光大学（計59名）

・搬出撤去：12月24日に実施。担当は女子美術大学、東京芸術大学、東京造形大学、多摩美術大学、日本大学、武蔵野美術大学（計47名）

・パーティー係：筑波大学（計6名）

・学生会場当番：12月7日～22日／女子美術大学、創形美術学校、東京学芸大学、東京家政大学、東海大学、東京造形大学、東京芸術大学、武蔵野美術大学、多摩美術大学、日本大学、和光大学（計56名）が担当。

・収蔵賞受賞作品撮影：12月23日に実施。担当は多摩美術大学（計8名）

・学生作品販売部門：女子美術大学／搬入：12月7日に実施。女子美術大学（5名）が担当。

・学生販売当番：12月7日～22日の土・日曜日／渋谷ファッション&アート専門学校、女子美術大学、女子美術大学短期大学部、創形美術学校、東京学芸大学、東京家政大学、東京造形大学、東京芸術大学、武蔵野美術大学、日本大学（計28名）



■第44回展における賞と日程の変更について

1) 賞について

第43回展までは、基本的に優秀賞受賞作品全点が町田国際版画美術館に収蔵されてきたが、今後は、優秀賞をベースに美術館長と学芸員による協議のうえで選出した作品を「町田市立国際版画美術館賞」として収蔵したいとのご提案があり、美術館側と協議した結果、第44回展から「優秀賞」（30点程度）と、あらたに「町田市立国際版画美術館賞」（10点程度）が設けられることになった。

2) レセプション等の日程の変更

これまでは展覧会の初日に総会と賞の投票を行い、開票作業を経てレセプションという流れで進められていたため、開票から受賞発表までの時間に余裕がなく、お手伝いいただく会員・助手の方々にご負担をお掛けしていたことに加え、レセプションと例年二日目に開催される「公開セミナー」を同日にすることで、ともに参加しやすい日程になることなどを総合的に判断し日程の変更を行った。

■特別展示

昨年に引き続き「アートブック」の展示を企画した。43回展に参加した6大学に新たに筑波大学を加えた7大学の学生作品と沖縄県立芸術大学企画の「版と言葉」をテーマとして実施された版画集（愛知県立芸術大学、九州産業大学、東京造形大学、女子美術大学、チェンマイ大学、サラエボ大学、沖縄県立芸術大学の合計7大学、教員、学生、卒業生で構成される出品者43名）を展示した。

■公開セミナー

公開セミナーは、12月8日午後13:30～15:30まで同美術館講堂にて開催された。

特別展示「アートブック」と連動企画として「世界のアートブックフェアについて」を昨年の登壇者である中島佑介氏、田中義久氏両名に加えThe Tokyo Art Book Fair コミッティーメンバーより代表理事の東直子氏による鼎談を行った。(詳細は別稿)

■優秀賞

神山寛貴、櫻井萌香(東北芸術工科大学) / 朱夫誠、渡邊美波(東京芸術大学) / 木内あかり、古賀慧道

、古屋真美、富永華苗、秋谷菜摘、落合梨乃、吉瀬さくら(武蔵野美術大学) / パユラタナ・パチャラパン、山田溪樹、宮内柚(多摩美術大学) / 加藤みゆき、金子玲奈、小泉百合子、茂木愛子(女子美術大学) / 宇野慧子、山田翔太(東京造形大学) / 茂木ひろみ、長沼翔(日本大学) / 加納シゲヒロ(渋谷ファッション & アート専門学校) / 戴飴霏(筑波大学) / 山口柚佳(名古屋芸術大学) / 田中穂(京都造形芸術大学) / 貫涼海(大阪芸術大学) / 佐藤雄飛、山田真実、鈴木真衣子(京都市立芸術大学) / 六根由里香、小西佑奈(京都精華大学) / 田代ゆかり(福岡教育大学) / 勝木有香(嵯峨美術大学) 合計 34 名

■町田市立国際版画美術館賞

櫻井萌香(東北芸術工科大学)、加藤みゆき(女子美術大学)、加納シゲヒロ(渋谷F & A 専門学校)、長沼翔

(日本大学)、宇野慧子(東京造形大学)、戴飴霏(筑波大学)、山口柚佳(名古屋芸術大学)、佐藤雄飛(京都市立芸術大学)、勝木有香(嵯峨美術大学) 合計 9 名

■観客賞及びプレゼント作品寄贈者

○観客賞:加納シゲヒロ《花舞う少女・銅版画》(渋谷ファッション & アート専門学校)

○プレゼント版画:アンケートにご協力いただいた来場者の中から抽選で5名に以下の版画学会会員からの寄贈を受けた作品をプレゼントした。

大矢雅章(多摩美術大学)、加藤恵(九州産業大学)、木下恵介(東京造形大学)、鈴木吐志哉(創形美術学校)、中村桂子(東北芸術工科大学) * 敬称略



展覧会運営にあたり不慣れな点も多く、ご迷惑をお掛けしたことをこの場をお借りしてお詫びすると共に、第43回、第44回全国大学版画展を無事終了出来たのも、ひとえに会員、学生の方々のご理解とご尽力の賜であり、ここに心から敬意を表すとともに深く感謝申し上げたい。

| 大学版画展 |

2018、2019 年度公開セミナーについて

多摩美術大学

岡田 育美・迫 鉄平

□公開セミナー 2018「芸術とアートブックの接点」(記録作成:岡田育美)

講師:中島佑介(株式会社limArt 代表取締役、Tokyo Art Book Fair ディレクター)

田中義久(グラフィックデザイナー、美術家)

山田志麻子(うらわ美術館 学芸員)

【企画】

2018年12月2日(日)13:00-15:00 町田市立国際版画美術館 1F 講堂にて、多摩美術大学非常勤講師の中島佑介氏と田中義久氏、うらわ美術館学芸員の山田志麻子氏をお迎えして公開セミナー「芸術とアートブックの接点」を開催した。中島氏は恵比寿にブックショップ「POST」経営、またTokyo Art Book Fairのディレクターも2015年より務めている。田中氏はグラフィックデザイナーでアーティストブックや美術館の企画展などの多くのアートディレクションを始め、自身もアーティスト活動を行っている。山田氏が学芸員を務めるうらわ美術館は、地域ゆかりの作家作品の他に本をめぐるアートとして、アーティスト達が本をテーマにした作品等、本に関する作品を収集している。

セミナーでは、登壇者3名がプロジェクトで画像を見せながら対談する形式で行われ、3つの構成に分けて話をした。

【20世紀に入ってからアーティスト達が本の媒体を使い、どのような関わり方や活動をしてきたか】

本の定義として、一般的な本は大きく3つに分けられると中島氏は言う。

- ① 情報を伝えるメディアであること
- ② 手に持つなど三次元的に体感できる物体であること
- ③ 印刷や製本というプロセスを経て、ある一定数量産されたプロダクトであること

上記をふまえて、アーティスト達が作品として制作した本を紹介していった。エリシツキーの「二つの正方形について六つの構成によるシュプレマティズムのお話」(1922

年)のように黒い四角を芸術革命、赤い四角を政府革命として抽象形態で子供たちに分かりやすく伝える為に絵本のメディアを使用している作品もあれば、ブルーノ・ムナリーの「本に出会う前の本」(1980年)では、文字を覚える前の子供に五感で体感させる為に木の板に線の溝があるものやファーが貼られているものなど触って楽しめるように作られている本もあった。

その後アートブックは1960～70年代頃にどんどん極端化していき、盛り上がりを見せていく。ディーター・ロートの「作品集」(1950年代、60年代)は、電球を溶かして潰したものやペーゲルを本に貼り付け、エンボス加工やオリジナルのドローイングを施し、紙ではない素材を多用した。ジョージ・マチューナスの「Flux Paper Events」(1976年)は、真っ白な本にシミを付け、一部を切断し穴をあけ、ホチキス止めするなど行為の痕跡を本の形に綴じられた作品なのだが、時間を経ることでホチキスの針が錆びて作品自体が変化することが印象的だった。他にも紹介された多数のアートブックを含め、どれもアーティスト達が本の常識を覆そうと趣向を凝らしていた。

【本の売り方がどう変化しているか】

本を売る方法として田中氏は、

① 本屋で売る

② 作者が自分で売る

の2つに大きく分けられると言う。②の例を挙げると約10年前から始まったブックフェアは、作家が消費者に向けて発信する本の即売会であり、作家や出版社は、本を発表する場の重要な一つとして捉え、現在は世界各国で毎月のように行われている。作家と消費者が顔を合わせてコミュニケーションをとりながら販売するシステムは昔と変わらないが、当初はもっと手軽にポートフォリオを見るような簡単な小冊子を販売するものだった。しかし最近では安価ではない本などの販売も増え、このような傾向をプラットフォームとして安定してきているように感じると田中氏は言う。顔を合わせながら人と感覚を共有できる点、新しい作家を知る場になる点がブックフェアのメリットであり、販売の場を確立させた結果、本が売れない時代と言われる今もブックフェアの売り上げは伸び続けている。

【本と表現の繋がりについてと本の物質性と表現をどう繋げていくか】

最後は、本と表現の繋がりについてと本の物質性と表現をどのように繋げていくのかを田中氏がデザインしたアートブックで解説した。その中の1つに写真家の川内倫子とテリ・ワイフェンバックの往復書簡の「Gift」が紹介された。同じタイミングに同じ月を偶然携帯電話で撮影したことをきっかけにお互いが気になった時に撮って送つ

た写真をまとめたもので、2冊の本が繋がった状態で右開きと左開きで観音開きになる形態は、時系列に並ぶようにすることで二人が送り合う様子を体感できるデザインになっている。田中氏は、本の形態を使ってデザインする際、作家と消費者との間の媒介者として

・本を空間として捉えるか

・一つの展示会のようにまとめるか

・作品性がブレないように単調にカタログのようにするか
など作家の感性に沿って作っている。作家の考えていることを作家を知らない人に伝える為、デザインが手助けの一つになるように本の形式をどう使うかを心がけていると言う。

【質疑応答】

質疑応答では、本は手にとってページをめくるなど五感で体感できるものだが、実際に美術館で本を展示する場合、手に取ることができず体感できない中でどのように鑑賞者に本の内容を伝えようとしているかという質問が寄せられた。これに対し山田氏は、「この問題は美術館にとって永遠を超えることのできないジレンマであり、更に美術館は作品を収集して保存もしていかなければならない為、難しい問題」と前置きし、方法としては

①2冊手に入れて展示する本と手に取る本を分ける方法

②デジタルブックにしてめくってもらう方法

③映像にして鑑賞してもらう方法

など常に工夫をしていると回答した。

□公開セミナー 2019「世界のアートブックフェアについて」(記録作成：迫鉄平)

講師：中島佑介(株式会社 limArt 代表取締役、Tokyo Art Book Fair ディレクター)

田中義久(グラフィックデザイナー、美術家)

東直子(Tokyo Art Book Fair 代表理事)

【企画】

2019年12月8日(日)13:00-15:00、町田市立国際版画美術館1F講堂にて、前年度に引き続き多摩美術大学非常勤講師の中島佑介氏、田中義久氏とTokyo Art Book Fair 代表理事の東直子氏をお迎えし、公開セミナー「世界のアートブックフェアについて」を開催した。東氏は2009年のTokyo Art Book Fairの立ち上げから携わり、現在は代表理事として世界各地で開催されているブックフェアに参加し日本のアートブックの紹介を行っている。その傍ら、写真雑誌「IMA」の編集者としても活動をしている。

今回のセミナーでは、アートブック制作のその次のプロ

セスとして、どのようにアートブックを流通させるかをキーワードに、その一つの方法である、近年ますます盛況を呈するアートブックフェアについて3名にお話をさせていただいた。

【アートブックをどのように流通させるか? : ブックフェア、アートブックフェアの違いとは】

まず、中島氏からブックフェアとアートブックフェアについて概略が説明された。

ブックフェアとアートブックフェアの相違点について中島氏は、ブックフェアがB to B (Business to Business)、出版社から書店に向けた書籍見本市であるのに対し、アートブックフェアはB to C (Business to Consumer)、作り手からエンドユーザーに向けて本を発表、販売できる場として発展してきたとの見解を述べた。

ブックフェアの歴史は約500年前、ドイツのヨハネス・グーテンベルク(Johannes Gutenberg, 1398年頃~1468年)が活版印刷技術を発明した頃まで遡ることができる。活版印刷技術が発明された直後から現在に至るまで開催されているフランクフルト・ブックフェアは最も歴史があり、かつ世界最大規模のブックフェアである。一方で、アートブックフェアは2005年に開始されたニューヨーク・アートブックフェアが起源とされており、企業から個人までがアートブックを一般客に向けて販売するフェアである。

【Tokyo Art Book Fair のはじまり：2009年~2014年】

ここでは、東氏が設立当初より携わっているTokyo Art Book Fair(以下、TABF)について、設立された経緯と当時の東京の出版業界の状況、またこれまでの変遷が説明された。

TABFは、2009年に表参道の書店ユトレヒトの店主・江口宏志氏を代表として設立された日本初のアートブックフェアである。第一回目は、原宿のEYE OF GYREとVACANTの二会場で開催され、約80組の出店者と約4000名の来場者があった。またスイスの出版社Nievesにより出版された100点のZINEが展示された。

また、当時の状況においてアーティストやスケーター、ファッション、デザイナーの若者たちが、直接的に自身の表現を伝えることができる媒体としてアーティストブックやZINEを選ぶことが増え始めた時期で、それらを発表しコミュニケーションが取れる場を求めていたことと、当時の原宿近辺におけるそのような同時多発的なカルチャーの盛り上がりの受け皿として、TABFが機能することができたという点が田中氏から補足された。

【拡大するTokyo Art Book Fair：2015年~現在にいたるまで】

TABFの10年間の変遷と出版業界の変化について3氏による見解が述べられた。まずはじめに、TABFは2015年に中島氏と田中氏が運営に携わるようになって以降、海外の出版社による参加が増加したこと。また、出版不況といわれるなか、法人化されていない出版社が従来の図書コードによる管理や流通などに依拠せず、直接的にアーティストとアートブックを出版するケースが増え、それに従い個人書店も増加傾向にあることが挙げられた。

また、中島氏は参加することが目的となってしまうことの初期のTABFに比べ、ビジネスとしても成立するようになっていったことを補足した。

TABFの運営に携わるようになって、意識的に取り組んできたことについて中島氏は、国際的なアートブックを取り巻く状況とTABFとの状況の違いを踏まえながら、日本でまだ紹介されてこなかったような海外のアートブックを積極的に紹介することにより、国際色豊かなアートブックフェアとして発展させていくことを目標としていたと述べた。

田中氏は、TABFが当時20代半ばの若者たちの手によって始められたことから、世界的に見てもアマチュアリズムによる面白さに溢れるフェアであること、その点をポジティブに活かしていける場所であり続けること、若い人が中心になって能動的に働いているフェアであることが伝わるデザインを目指し、会場サインやロゴ、印刷物などを学生と共に作り上げていったと述べた。

2017年のTABF来場者数が23,000人であるのに対し、2019年に36,000人と急激に増加したことについて、東氏は10年間継続して開催してきたことで認知度が徐々に高まってきたこと、また、会場となった東京都現代美術館がリニューアルオープンされたタイミングで注目度が高かったことが要因であると述べた。

【世界各地で開催されるアートブックフェア】

ここからはスライド資料を見ながら世界のアートブックフェアの状況が説明された。2005年のニューヨーク・アートブックフェア以降、ベルリンのミスリード、東京のTABF、韓国のアンリミテッドなどが相次いで開催され、今では毎月世界中のどこかでアートブックフェアが行われている状況となっている。特に2018年にスタートした上海のアートブックフェアが注目されていることが説明された。

【両セミナーを終えて】

2018年は、各校教員や版画を専攻する学生、大学版画展の来場者をはじめ、50名を超える聴講者が登壇者3人のそれぞれの目線からの話を聞き、この報告書では紹介しきれなかった沢山の貴重な資料を見ることで、あまり知ることのなかったアートブックに関して更に知識を拡げ、新しい見方を得る機会となった。

2019年は、各校教員や学生など約100名がセミナーを聴講し、アートブックの流通と世界各国のアートブックフェアの歴史と特色を学ぶ機会となった。

また同じく2年続けての開催となった特別陳列のアートブック作品の展示も、これらのセミナーを聴くことで、より深く鑑賞することが出来たのではないかと感じる。この場をお借りして、今回セミナーを開催するにあたり登壇者の4氏をはじめ、町田市立国際版画美術館学芸員の町村悠香さん、和南城愛理さんにお礼申し上げます。



大学版画展

第43回大学版画展について

第43回大学版画展の会場

町田市立国際版画美術館　学芸員

町村 悠香

第43回大学版画展の会場

第43回大学版画展の会場

第43回大学版画展には、48校230名の学生が参加した。新規参加校では渋谷ファッション&アート専門学校が加わった。同校は閉校した武蔵野美術学園の教育課程と人材を引き継ぐ形で新たに再編され、版画コースを持つ。本展の受賞作品のうち最多得票を得た2名のうちの1名は同校からの出品者だった。大学版画展は以前からの傾向で女子学生の割合が多く、さらに現在では社会人学生、留学生が増えている。大学や専門学校に所属する学生の現状を反映するように、大学版画展出品者のバックグラウンドも年々変化しているよう見受けられる。こうした多様な出品者が参加する本展を一概に述べることは難しく、多くの優れた作品に言及できないのは心苦しいが、特に印象に残った4作品に言及したい。

女子美術大学の森茜の《Obsession #1 - fullbody》は、美化しない生々しい肉体が持つ凄みを感じる作品だった。本稿を書くにあたり改めて本作をみて筆者が想起したのは赤松俊子（丸木俊）の《解放され行く人間性》(1947年)だ。近年東京国立近代美術館に収蔵されたこの作品は、戦中の抑圧から解放された「人間らしさ」を、理想化されてない力強さをもった女性裸婦像で表現している。一方、森の作品からは赤松と対照的に強烈な「肉体の呪い」を強烈に感じる。肉体の上を這いつくばる様様は、磁石の周りで弧を描く砂鉄の磁力線のようにでもあり、自傷行為のミミズ腫れの跡にもみえる。自らを呪う抑圧とは何か。森がそれを思考しつづけながら造形化していくことで、さらに凄みのある呪いか、はたまた解放が生まれてくることが期待される。

武蔵野美術大学の山田ひかるの《赤城山のムカデ軍》の主題は群馬県赤城山の大名カデ伝説だ。この伝説は浮世絵でも描かれてきた伝統的画題でもあるが、本作の魅力は伝説上のファンタジーを題材にすることで入り込みがちな甘さを排除したクールなイメージだ。山並みとムカデを木版画の硬質な線で描き、ワイド画面を構成する白と黒の面の配分が優れたグラフィックである。前回、前々回入賞作も印象的だったが、さらに対象を突き放して描くことで見るものが絵解きをしなくなるような風刺性を帯びている。

東京造形大学の三輪奈保子《From The Past To The Blah Blah Blah》は、アクリルボックスに収まった立体作品だ。箱の手前には横に糸が張っており、所々が無造作に丸く結ばれている。箱の背面にはその糸の影が映っているようにみえるが、よくみると影はスクリーンプリントで刷られている。大きな作品でないにも関わらず、現象としての影を問うイリュージョンが完成している。一見何の変哲もない光景のようでありながら作者の計算が効いた本作は、三輪が思考を試みる3次元の知覚の表現の一端が示されているのだろう。バリエーションの一つとしての本作の技法に、絵画的な表現性を残さないスクリーンプリントが選ばれた必然性が腑に落ちる。

筑波大学の戴飴霏の《目的地の途中》は動き続ける都市のリズムと一体化した人の群れを描いたリトグラフ作品だ。風景に溶けるような群衆は、自らの残像の帯を引き連れながら歩く。都市の群衆というと殺伐とした光景になりがちだが、他者とリズムを共有することで不特定多数でいられる、大都市ならではの安心感も感じる。iPhoneの「Live Photos」機能では写真と前後1.5秒の動画を同時に撮影する。機能の用途は、子どもや動物など動きのある被写体を撮影する際にベストな瞬間を取り逃さないためにある。また副産物として決定的瞬間ではなく前後の動きが加わることで、普通の写真よりも思い出がリアルに残る感覚を与える。戴の作品は、動画になりきらないが決定的瞬間でもない、人の記憶や目の動きに近い「体感的な瞬間」を描く。デビット・ホックニーは何枚ものスナップ写真を貼り合わせることでキュビズムに倣ったフォト・コラージュを手がけた。同様に戴の作品は、現代において日常的にある機器が記憶する「体感」を、解き墨による濃淡と伸びやかさで表現しようしているように筆者は感じた。

最後に、2019年度に当館と版画学会で行った版画展の収蔵品整理・撮影業務にも携わって改めて感じたのは、学生の自由な創作活動が発揮と保存・活用しやすさの両立の難しさだ。これまでの号でも当館学芸員の多くが指摘していることと重複するが、出品規定サイズはマップケースに収蔵可能なサイズとなっている。長期的な保存にはやはりマップケースで保存することが環境として望ましい。ただやはり、学生時代の充実した制作環境で活動でしか作れない規模の作品もあり、それら作品が持つ力があるのも事実だ。

そのほか作品活用の試みとして、2018年に当館で開催した「版画キングダム 古今東西の巨匠が勢ぞろい！」展では大学版画展受賞作で当館に収蔵している2点を出品した。今後も機会があれば収蔵品展のなかで受賞作を紹介し、微力ではあるが作家活動の支援を行っていきたい。

大学版画展

第44回全国大学版画展について

第44回全国大学版画展の会場

町田市立国際版画美術館

和南城 愛理

第44回全国大学版画展の会場

第44回全国大学版画展の会場

「版画の彩典 2019 第44回全国大学版画展」は2019年12月7日（土）から12月22日（日）までの14日間、町田市立国際版画美術館第一・第二企画展示室で開催し、参加47校225点の作品が展示された。また特別展示「アートブック」では、女子美術大学、多摩美術大学、東京造形大学、東京藝術大学、日本大学、武蔵野美術大学の授業での成果物を紹介した。会期中は2,681名の来場者があった。今年度の展覧会事務局は昨年を引き続き多摩美術大学の担当だった。昨年というか、これまでの経験の蓄積を活かし、準備段階から展覧会終了まで何の問題もなく進行していただいた。古谷博子教授を中心とした多摩美術大学版画教室の皆様に感謝申し上げたい。

第44回全国大学版画展の会場

今年度は大きな変更が2つあった。まずひとつは日程の変更である。これまでは運営委員会と総会、優秀賞の投票、さらに表彰式とレセプションを展覧会初日に一気に行ってきたが、このうち表彰式とレセプションを翌日に行くこととした。これにより集計などの作業に余裕ができた様子だった。セミナーをレセプション後に開催するため出席が少ないのではないかと危惧されたが、積極的なアナウンスが功を奏し、ほぼ会場がうまる参加者があった。遠方から出席される方は、宿泊が必要になるなどご意見もあるかも知れないが、例年の慌ただしい準備の様子（まさに怒涛という言葉がふさわしい）を見てきた者としては改善だったと感じている。もうひとつは「町田市立国際版画美術館賞」の創設である。これまで当館は優秀賞受賞作品30点前後を毎年収蔵してきた。しかし収蔵庫のスペースの問題や、作品の大型化・素材の多様化により、このペースで収蔵を続けると作品に適した条件で保存することが難しくなっていくことが予測される。この問題を軽減するために、受入れ点数を絞ろうというのがそもそものが発端であった。今年の経過を振り返っておく。美術館側が漠然と考えていたスケジュールでは、優秀賞も参照しつつ会期中に美術館賞を選定し、結果を当館ホームページで公表するとともに、

受賞者本人に賞状を発送するといったものであった。しかし学会側から、会期半ばには学会のホームページに受賞者名を掲載したいとの強い要望があり、あわせて生嶋会長から、優秀賞の結果にこだわらず、美術館としての視点で選定を行ってほしいとのお話があった。基本的なスケジュールを学会側との間で確認しておくべきであったし、賞の選定基準など美術館内はもちろん、学会側とも事前に検討を重ねる必要があった。選定は学芸員が会場で作品を見ながら意見を交換して行い、今回選んだ9点は結果的にはすべて優秀賞受賞作であった。これについても現実的な話をすれば、優秀賞に選ばれなかった作品が美術館賞を受賞した場合に賞金はどうするかといった問題が出てくる。大学版画展ではこれまでも新たな試みを行う際に生じた課題は、学会と美術館で話合って解決してきた。真摯な話し合いによって、美術館賞を軌道に乗せていけるようご理解ご協力をお願いするものである。

第44回全国大学版画展の会場

優秀賞の話が出たところで、会期中に行った当館に所蔵されているこれまでの受賞作品の撮影作業について最後に触れておきたい。1週間で1,000点を超える作品を撮影するという過酷な作業だったが、東北芸術工科大学の若月公平教授と中村桂子教授、および撮影チームの綿密なプランと的確で丁寧な作業により全作品の撮影を終えることができた。美術館側の作品の整理が完全には終わっておらず、作業が始まってから混乱する部分があったが、交代で立ち合いを務めて下さった東京造形大の生嶋教授をはじめとするみなさまの粘り強い作業により解決することができた。私たち学芸員も交代で立ち合った。かつての作品の中には、1枚がB2サイズの十数点組や、4つに折ってもマップケースに入らない作品があったりして、作品サイズをめぐってかつて（大げさだが）論争があったことが思い出された。サイズの制限は学生の自由な発想を妨げるという意見と、小さな作品が二段掛けにされ、大きな作品を出したものの勝ち是不公平だといった声があり、最終的に展示に使える壁の面積を大学ごとに割り振る方法に落ち着いた。作品を眺めていて、現在のこの方法は優れた解決方法だったなと改めて感じた。立ち合いの先生方が、作品とそれを制作した学生のことをきちんと記憶されているのにも驚かされた。今後画像の整理を進め、全作品のデータベースを立ち上げる予定と聞いている。今回の撮影はかなりハードな作業だった。そして言うまでもなく、収蔵された作品は学生と、指導に当たった先生方の努力の成果である。データベースの完成によりこうしたすべてが活かされることを期待している。

| 大学版画展 | 2018 年度収蔵賞作品 34 作品



東北芸術工科大学 | 神山 寛貴
《2018/9/25》
130 × 110 cm | シルクスクリーン、カーボランダム



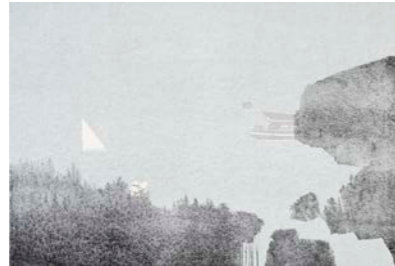
武蔵野美術大学 | 富永 華苗
《“正”の従順な出現》
95 × 75 cm | リトグラフ、木版



女子美術大学短期大学部 | 石田 ちはる
《誰かの記憶 III》
80 × 60 cm | リトグラフ



女子美術大学 | 滝本 有沙
《RIP》
121.2 × 182 cm | 木版画



武蔵野美術大学 | 宮寺 彩美
《konam》
53.5 × 70 cm | リトグラフ



京都精華大学 | 酒井 建治
《IT WASN'T HOW I IMAGINED》
80 × 108 cm | シルクスクリーン



京都市立芸術大学 | 山田 真実
《浴衣》
161 × 94 cm | 木版画

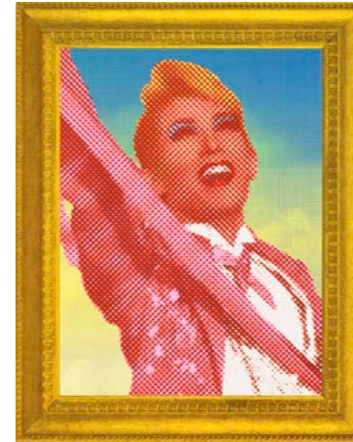


京都市立芸術大学 | 武雄 文子
《Trajectory》
167 × 83 cm | 銅版画



多摩美術大学 | 呉 窮
《ノアの追放》
150 × 45 cm | リトグラフ

| 大学版画展 | 2018 年度収蔵賞作品 34 作品



大阪芸術大学 | 大崎 緑
《ポートレート #14》
91 × 72.7 cm | シルクスクリーン



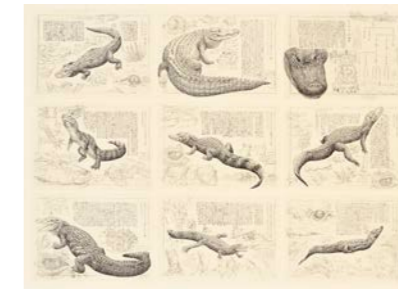
東京造形大学 | 古木 宏美
《2018.12throbbing(4)》
153 × 105 cm | スクリーンプリント



大阪芸術大学 | 漢 嘯
《四方護法一青龍》
36.5 × 37 cm | 木口木版



女子美術大学 | 村上 英里
《花舞う少女》
76 × 100 cm | 銅版画



武蔵野美術大学 | 雨宮 ひかる
《アリゲーター科二亜科四属八種》
65.5 × 76 cm | 銅版画



女子美術大学 | 高瀬 実穂子
《最果ての老樹洞窟譚》
73 × 103 cm | 銅版画



女子美術大学 | 森 茜
《Obsession #1 - fullbody》
160 × 100 cm | 銅版画、デジタルプリント



京都市立芸術大学 | 上森 響子
《views of the ink -Comics-》
130.3 × 89.4 cm | シルクスクリーン

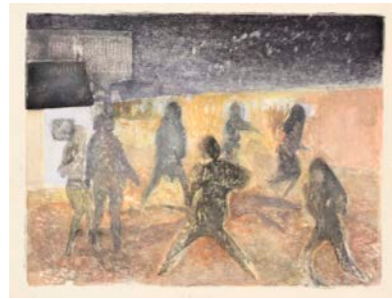


武蔵野美術大学 | 大塚 美穂
《untitled》
36 × 45.36 × 56 cm | 銅版画

| 大学版画展 | 2018 年度収蔵賞作品 34 作品



東京造形大学 | 島田 華奈
《いること それとの わ》
90 × 117 cm | 銅版画



愛知県立芸術大学 | 原 麻里奈
《星霜》
70 × 90 cm | 水性木版、シルクスクリーン



筑波大学 | 佐藤 真奈美
《Mimicry- III》
60.6 × 85 cm | 銅版画



筑波大学 | 戴 飴霏
《目的地の途中》
95 × 140 cm | リトグラフ



渋谷ファッション&アート専門学校 | 加納 成浩
《水曜日の標本》
60 × 90 cm | 銅版画



東京造形大学 | 三輪 奈保子
《From The Past To The Blah Blah Blah》
100 × 135 cm | ミクストメディア



多摩美術大学 | 太田 美葉
《生老美思》
92 × 156 cm | リトグラフ、木版画



京都市立芸術大学 | 鈴木 真衣子
《林檎》
66 × 95.7cm | 木版画



日本大学 | 茂木 ひとみ
《a distant memory》
60 × 100 cm | 銅版画

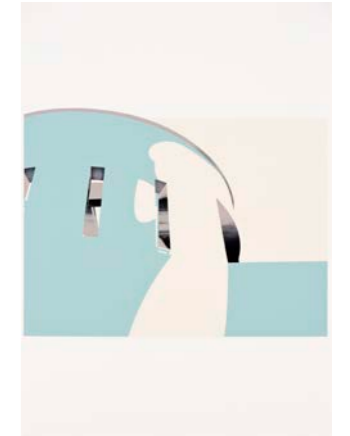
| 大学版画展 | 2018 年度収蔵賞作品 34 作品



京都市立芸術大学 | 吉浦 眞琴
《まっぶたつの虎》
100 × 90 cm | 銅版画



武蔵野美術大学 | 片岡 外志子
《SATOYAMA》
60 × 60 cm | 銅版画



多摩美術大学 | 野中 みなと
《No.92》
84.1 × 59.4 cm | シルクスクリーン



武蔵野美術大学 | 山田 ひかる
《赤城山のムカデ軍》
91 × 182 cm | 木版画

| 大学版画展 | プレゼント版画 (5 作品) / (2018 年度)



元田 久治
《Indication : TOKYO SKYTREE》
39.5 × 28.5 cm | リトグラフ | 2013 年



大坂秩加
《ポイル》
30.5 × 21 cm | リトグラフ | 2018 年



岸雪絵
《bowl / floral / peacock》
36 × 27 cm | リトグラフ、和紙 | 2018 年



清水 美三子
《glassXII》
26 × 18 cm | リトグラフ | 2018 年



生嶋順理
《air 2017 li7》
32.5 × 41 cm | リトグラフ | 2017 年

| 大学版画展 | 2019 年度優秀賞作品 34 作品



東北芸術工科大学 | 神山 寛貴
《blinking ghost-2》
140 × 100 cm | スクリーンプリント、カーボラダム



東北芸術工科大学 | 櫻井 萌香
《漠漠》
100 × 100 cm | 銅版画



東京造形大学 | 宇野 慧子
《PPMU》
163 × 121 cm | スクリーンプリント



東京藝術大学 | 渡邊 美波
《奏》
70 × 70 cm | 銅版



大阪芸術大学 | 貫 涼海
《つめたてた》
60 × 60 cm | シルクスクリーン



東京造形大学 | 山田 翔太
《unsung》
67 × 70 cm | 銅版画



女子美術大学 | 茂木 愛子
《無題》
109.5 × 158 cm | シルクスクリーン



女子美術大学 | 加藤 みゆき
《It is also me.》
79 × 212 cm | リトグラフ



多摩美術大学 | パューラタナ パチャラパン
《365days》
30 × 80 cm | 銅版画

| 大学版画展 | 2019 年度優秀賞作品 34 作品



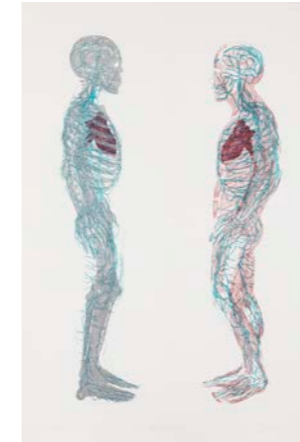
武蔵野美術大学 | 古賀 慧道
《Reflection of memories》
111 × 90 cm | 銅版画



武蔵野美術大学 | 吉瀬 さくら
《うそが本当に》
130.3 × 97 cm | シルクスクリーン



京都市立芸術大学 | 佐藤 雄飛
《星のイメージ(像)を結ぶ#2》
100 × 70 cm | シルクスクリーン



女子美術大学 | 小泉 百合子
《終わりのない対話》
170 × 120 cm | コラグラフ



多摩美術大学 | 山田 溪樹
《Ephemeral》
140 × 120 cm | リトグラフ



武蔵野美術大学 | 古屋 真美
《Part of joy/pain》
97 × 64 cm | リトグラフ



日本大学 | 茂木 ひとみ
《scene》
60 × 90 cm | 銅版画



日本大学 | 長沼 翔
《Girl 9.1》
60.6 × 95 cm | 銅版画



武蔵野美術大学 | 落合 梨乃
《遠い夢に浸りながら》
90 × 140 cm | リトグラフ



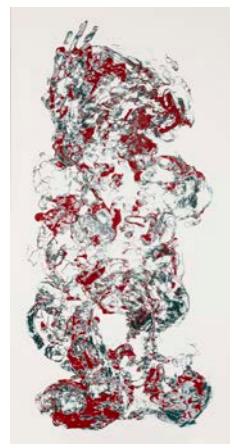
武蔵野美術大学 | 秋谷 菜摘
《灯り》
60 × 80 cm | 木版画



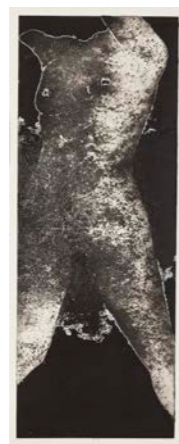
武蔵野美術大学 | 木内 あかり
《現し世》
70 × 100 cm | 銅版画



福岡教育大学 | 田代 ゆかり
《インターとか通り過ぎるだけでII》
59.5 × 84 cm | 紙版画



多摩美術大学 | 宮内 柚
《Xmas》
200 × 100 cm | シルクスクリーン



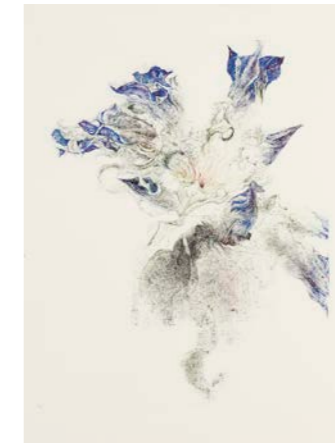
女子美術大学 | 金子 玲奈
《望みII》
45.5 × 120 cm | 銅版画



京都市立芸術大学 | 山田 真実
《舟にのる者》
160 × 90 cm | 木版画



名古屋芸術大学 | 山口 柚佳
《new apartment area》
102.3 × 71.4 cm | 木版画、シルクスクリーン



京都造形芸術大学 | 田中 穂
《竜胆》
90 × 71 cm | 銅版画



嵯峨美術大学 | 勝木 有香
《Slipped and turn round and round》
110 × 80 cm | シルクスクリーン

| 大学版画展 | 2019年度優秀賞作品 34 作品



武蔵野美術大学 | 富永 華苗
《まわる中, その点で見たものに手を置いた》
131 × 112 cm | リトグラフ、木版



渋谷ファッション&アート専門学校 | 加納 シゲヒロ
《ウツセミノ》
60 × 60 cm | 銅版画



京都市立芸術大学 | 鈴木 真衣子
《鹿》
106.2 × 93.2 cm | 木版画



京都精華大学 | 六根 由里香
《うどんの静物画》
112 × 78 cm | リトグラフ



京都精華大学 | 小西 佑奈
《かいじゅう》
70 × 70 cm | リトグラフ



東京藝術大学 | 朱 夫誠
《2018.10.31》
38 × 55 cm | 木版

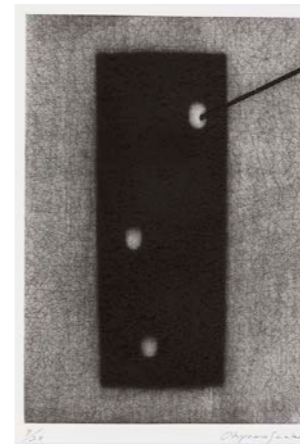


筑波大学 | 戴 飴霏
《compressed city》
90 × 140 cm | リトグラフ

町田市立国際版画美術館賞

- 東北芸術工科大学 | 櫻井 萌香
- 女子美術大学 | 加藤 みゆき
- 渋谷ファッション&アート専門学校 | 加納 シゲヒロ
- 日本大学 | 長沼 翔
- 東京造形大学 | 宇野 慧子
- 筑波大学 | 戴 飴霏
- 名古屋芸術大学 | 山口 柚佳
- 京都市立芸術大学 | 佐藤 雄飛
- 嵯峨美術大学 | 勝木 有香

| 大学版画展 | プレゼント版画 (5 作品) / (2019 年度)



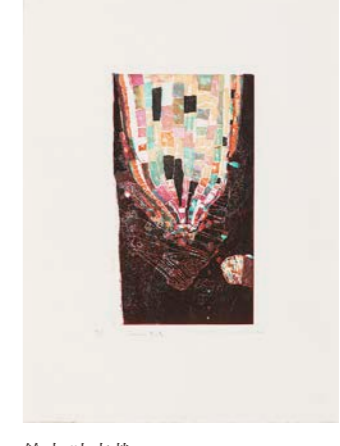
大矢 雅章
《Correspondances 22》
32 × 22cm | 2016 年



加藤 恵
《静寂の余韻 15》
37 × 23cm | 2019 年



木下 恵介
《Places - 4つの静物 - 2》
14.6 × 14.6cm | 2016 年



鈴木 吐志哉
《Deborah 夜の鳥》
45 × 34cm | 2017 年



中村 桂子
《in between 10-3》
21 × 27cm | 2016 年

大学版画展受賞者展についての報告

八木 なぎさ

1987年 多摩美術大学大学院 修了

現在 女子美術大学短期大学部 教授

『大学版画展受賞者展』は2007年7月、当時の企画責任者であった日本大学芸術学部教授、有地好登氏を中心に『版画教育の一層の発展や版画芸術の振興と啓蒙・普及活動の一環』を目的として、前年の第31回大学版画展の出品作品297点の中から選ばれた、受賞作品(受賞者30名の内)27点を一堂に集め、東京(文房堂ギャラリー)、山形(東北芸術工科大学)、札幌(札幌芸術の森・工芸館展示ホール)を巡回する大規模なものとして始まった。

大学版画学会会報第37号には「オープニングパーティーには原健会長、東谷武美事務局、小林敬生運営委員、大学関係者、出品者等総勢50名余りが来廊されました。」とあり、「次代を担う若い人達のエネルギーに満ちた斬新で感性豊かな版画芸術の華を各地域にて紹介すると共に、芸術系学部・大学院を卒業・修了した人達に制作活動の支援と奨励をする」と言う意図を持ち進めていた、当時の企画側の熱気が記事から伝わって来る。

また第1回は文房堂ギャラリー(東京)の他に、札幌芸術の森版画工房を会場に、笹井祐子氏(日本大学芸術学部准教授(当時))を講師に、開催記念ワークショップが企画され、23日間の会期中に2737名の来館者が、山形会場では16日間で660名の来場者があり、当初の目的を大きく超える催しとなった。

第1回から第13回までの諸々のデータから、目的として掲げられていた版画教育の発展や版画芸術の振興と啓蒙・普及活動、次代を担う若い人達の作品を各地域で紹介すること、卒業・修了後の制作活動支援と奨励が、果たして遂げられたのかを論じることは困難だが、来場者数のまとめからは一定の鑑賞者が定着し受賞者展を支えていたことが見えてくる。

他方で受賞者展の報告には「・・・ただ、今後さらに来廊者を増やすためには、受賞者の新作など新しい展開を発表

する仕組みや受賞者による座談会などのイベントを加えたりして、受賞者展+αとなるものが必要と感じられた。」(第4回)「・・・せっかくのパーティーの席に、出品者の参加が10名であったこと。関東エリアからの出品者は20名近くいるはずなので大変残念であった。」(第5回)「・・・今年度より、試験的に出品者に会場当番をお願いした。結果、来場者からは、制作者と話す機会が得られた点が好評だったようだ。」(第8回)との記録が残されており、比較的早い時期から、当事者である受賞者に積極的に出席を促す必要が危惧されていることなど、企画側と受賞者側に大きな意識や価値観の相違があり、それを13回展まで埋められなかった事が決定的な問題点だったのではないか。大学を取り巻く環境は激しく変化し、授業時間数の厳格化や、少子化を取り巻く教育環境維持の為、教員に課せられる様々な業務が企画側の余裕を奪い、受賞者展に力を尽くすことが難しい状況を作り出していることもその一因と言えるであろう。

しかし受賞者展業務担当校の中には教員や助手が少ないなかで、肅々と業務をこなした大学も少なくなく、それぞれが厳しい状況の中で業務を精査してシステム化し、コンパクトな運営ができるよう年々改善されてきていたこともここに記しておきたい。

受賞者展が始まった2007年は奇しくもアップルがiPhoneを発表した年でもあり、その前年の2006年7月にはTwitterのウェブサービスが開始、2010年にはInstagramが登場する。これらのデバイスから生み出されるソーシャルネットワークが世界に与えた影響は計り知れないが、今日の学生は既に様々な情報共有システムのある世界に生まれた世代なのだと言うことを踏まえ、版画教育の振興や啓蒙、普及活動、受賞者(若い制作者たち)が望む支援とは何か、奨励はどのような形で行われるべきなのかを改めて考え、企画側の意図と擦り合わせていく必要があると感じている。

今回、第44回大学版画展の総会において生嶋純理会長から、新たにその目的を確認する機会を作るため受賞者展開催を停止する提案が承認され、受賞者展は第13回で一旦幕をおろすことになったが、第1回から第13回まで途切れることなく巡回展を開催した山形(東北芸工大)では、受賞者の作品から何らかのメッセージが、同世代の学生に伝えられたであろうことを一定の成果として確保したいと考えている。

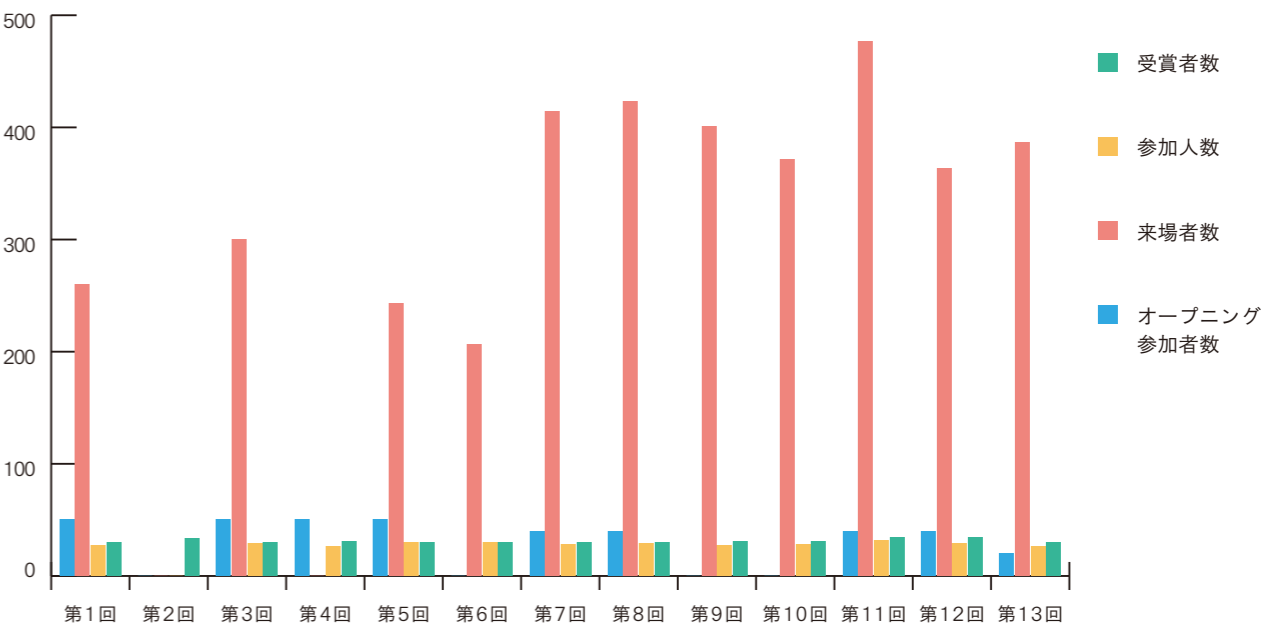
そして株式会社文房堂には、受賞者展の開催に、長年に亘り会場提供の他、様々な業務面でご理解とご協力をいただいたことをここに深く感謝申し上げたい。

【全国大学版画展受賞者展データ】

年度	本展(回)	受賞者展(回)	受賞者数	受賞者展							担当校	その他企画展など
				受賞者展参加人数	来場者数	レセプション			販売実績(受賞作品)	販売実績(小作品)		
						参加者総数	出品者人数	教員人数				
2007	第31回	第1回	30	27	260	50					日本大学	*1
2008	第32回	第2回	33								日本大学	*2
2009	第33回	第3回	30	29	300	50			2	3	学芸大学	*2
2010	第34回	第4回	31	26		50			2	6	学芸大学	*2
2011	第35回	第5回	30	30	243	50	10		3	10	明星大学	*2
2012	第36回	第6回	30	30	206				0	3	明星大学	*2
2013	第37回	第7回	30	28	414	40	16	9	2	7	筑波大学	*2
2014	第38回	第8回	30	29	423	40	14	9	4	7	筑波大学	*2
2015	第39回	第9回	31	27	401		15	9	0	7	文化学園大学	*2
2016	第40回	第10回	31	28	371		15	7	0	6	文化学園大学	*2
2017	第41回	第11回	34	32	477	40	15	5	3	4	創形美術学校	*2
2018	第42回	第12回	34	29	363	40	15	9	0	2	創形美術学校	*2
2019	第43回	第13回	30	26	387	20	7	4	0	12	女子美術大学短期大学部	*2

*斜線—記録なし *1巡回展(札幌・山形に巡回)、札幌会場でワークショップ開催 *2山形(東北芸工大)で巡回展開催
注:版画学会会報アーカイブよりデータを転記

【受賞者展来場者数まとめ】



学会活動報告

報告 「全国大学版画展 第13回 受賞者展」山形巡回報告 「版画の断層－7」

若月 公平

1981年 武蔵野美術大学実技専修科研究課程版画専修修了
現在 東北芸術工科大学 教授

■展覧会概要

展覧会名：「版画の断層－7」

会期：2019年 9月23日（月）～10月4日（金）

会場：東北芸術工科大学 本館7階ギャラリー THE TOP

主催：東北芸術工科大学 / 版画学会

協力：宮城教育大学、東北生活文化大学、札幌大谷大学

■展示内容

- 第42回全国大学版画展受賞作品（若しくは別作品）23点
出品者：神山 寛貴、佐藤 真奈美、戴 飴霏、大塚 美穂、雨宮 ひかる、富永 華苗、宮寺 彩美、呉 窮、野中 みなと、高瀬 実穂子、村上 英里、森 茜、古木 宏美、三輪 奈保子、茂木 ひとみ、加納 成浩、石田 ちはる、原 麻里奈、漢 嘯、大崎 緑、上森 響子、鈴木 真衣子、山田 真実、
- 北の版画たち 36点、東北芸術工科大学16点、宮城教育大学3点、東北生活文化大学13点、札幌大谷大学4点、
入場者：294名
- 講演会「大学版画展のころ、あの時、それから、そして今」
講師：佐藤妙子 版画作家（本学卒業生）

日時：9月28日 14:00～16:00

参加者：約30名

特別展示：佐藤妙子氏 大学版画展受賞時作品、現在の作品

■所感

・北海道・東北ブロックの各校に参加の声掛けをした結果、上記4校の参加であった。他校は様々な事情で版画を制作する学生が減少し参加困難な状況であった。

・展示陳列に関しては、参加大学学生たちの共同展示作業による学生間の交流、陳列、搬出時の他作家の作品の扱い、受賞作品を間近に観ることなど、学生達には規模の大小はあるものの町田で関東近郊の学生たちが行う本展陳列作業と近い経験となった。

・講演会をお願いした佐藤氏は19年前本学版画コース開設第一期生であるため、当時の少人数の授業の様子や、物事がスタートしたての初々しい版画コースの制作環境の話や、卒業後、山形に留まり作家を目指し如何に生活を最低限に整えながら制作に励んでいたかという生々しい体験談を、作家になるという意識の乏しい現代の学生たちに語っていただいた。

・「全国大学版画展 受賞者展」山形巡回は今回で13回を迎えた。2020年度より、東京での受賞者展自体の開催が行われないことが決まり、巡回展も今回が最後となった。巡回展ではあるが展覧会名を「版画の世界」「版画の時空」「版画の断面1～4」「版画の断層1～7」と時々の併設展示構成の切り口を変えて、13回続いた巡回展であった。遠隔地の東北の学生たちにとって、大学版画展受賞作品は、幅広い版画の表現をリアルに体験する生きた教材であり多くのインスピレーションを得るものであった。受賞展の不開催は残念であるが、受賞者展の意義、出品者の参加意識や卒業生の制作継続の低下などの課題を孕んだことであり今後の学会の検討課題と思われる。



学会活動報告

編集後記：編集体制の整備と今号の編集方針について

版画学会誌 編集委員長（多摩美術大学 教授）

大島 成己

〈今号の企画編集について〉

私の編集委員長任期三年を振り返れば、学会誌の様々な課題を解決するための体制整備に終始し、結局のところ新しい企画に挑戦する余裕がなかった。ただ、前委員長企画による「特集『大学版画展のころ』」を継続し、将来、大学版画史をまとめるための資料的な一助として貢献できたのではと恐れながら考えている。今号では年代が下がって、40歳代会員に原稿を依頼し、大学版画展を巡って当時の版画教育や美術状況を記録していくことを目的としているが、年代的に底打ちにあるので、今号をもって区切りをつけても良いのかもしれない。

新しい企画に取り組むことができなかった一方で、今号の編集方針としてささやかながら実施したのは、これまでの論文中心とする学会誌のあり方から、作品制作の報告をより充実させるあり方に変えたことである。本学会は学術的な研究者よりも、作家が多くを占めているため、論文、研究報告だけでなく、物づくりの現場にかかわる制作研究こそが中心となるべきであろう。今号からこの方向へと少しでも舵を切ったことにより、今後の学会誌がますます活性化していくことを願っている。

〈編集体制、ルールの整備の取り組みについて〉

さて、私の任期期間の多くを費やすこととなった編集体制、ルールの整備について触れておきたい。前号の「編集後記」で既に報告済みであるが、まず挙げられるのは、2年前から各地域ブロックに編集支部を置き、地域ごとで作業を進める体制づくりである。これが確立されたことで、より効率的に編集管理ができるようになった。そのため、この体制は、次年度の新編集委員長のもとでも継続されることになっている。

また、本学会において積年の課題としてあった査読体制の整備に着手した。大学院での指導経験のある会員を中心とする《査読者候補リスト》を作成し、そこから査読者を選定し、依頼するルールを作成した。査読対象となるのは

基本、論文ではあるが、今回、研究報告においても一定の客観性を担保するために、査読をつけている。また、一部の論文査読に際して専門的な検証が求められたため、外部の学術研究者に依頼することになった。これらの査読体制、依頼ルールに関しては、今年度編集委員会の内規として運用しているが、今後、学会誌の会則として正式に規定されることが望まれる。

この他にも編集委員会では、学会誌を維持、活性化するための基盤作りに向けて様々な取り組みを、下の通り行ってきた。次年度の編集委員会においてもこれらを引き続き検討されることを是非とも期待したい。

- ・予算プロセスの適正化：これまで、学会誌の予算は、総会で承認される前に執行され、プロセスとして不適切な状態にあった。この状態だと前年度の予算実績を踏襲するしかなく、新しい企画のための予算を新規提案することはできない。今年度より、予算承認を経て執行する適切なプロセスに改めることにより、新しい企画とそれに必要な予算枠を提案することができるようになった。
- ・校正ルールの作成：各編集支部担当者がそれぞれで校正するために、書誌情報、図版キャプション、展覧会情報などの統一表記や、校正ルールを確定し、共有化した。
- ・投稿者資格について：共同執筆の第二執筆者が非会員の場合、その投稿資格について検討した。
- ・編集作業のオンライン化：グーグルドライブ上で、ファイルアップロード、校正などの共同編集を一部の投稿において行い、作業の効率化を図った。将来的には特定のサーバー上で投稿者にアカウントを発行し、投稿、校正、入稿までを編集者と共同管理できれば、人的負担はかなり軽減されるだろう。検討の継続は望まれる。

〈謝辞〉

最後となったが、今回も執筆者の方々はもちろんのこと、各地域ブロック編集支部担当者、査読チーム、デザインチームなど、様々な方々のご尽力のもとで出版にこじつけることができた。特に編集支部担当者の方々には、編集作業だけでなく、上記の体制整備に関わる意思決定においても迅速に対応をいただき、スムーズに議事を進めることができたのは本当に頼もしい限りだった。そして、査読チーム長の三木哲夫氏、デザインチーム長の吉岡俊直氏には多くの助言をいただき、その惜しみない労に対して頭が下がる思いでいる。さらに今回、外部査読依頼に際して、ご多忙の中を快く引き受けていただいた美術史家の岩切信一郎氏には恐縮の極みである。全ての関係各位の方々には、本当に心より感謝を申し上げます。誠に有り難うございました。

発行日 | 2020 年 3 月 1 日

編集・発行 | 版画学会事務局

〒 770-8502 徳島県徳島市南常三島町 1 丁目 1 番地

徳島大学総合科学部地域創生コース絵画表現研究室内

TEL : 088-656-7167

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)

| 笹井祐子 (日本大学)

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

査読チーム長 | 三木哲夫 (兵庫陶芸美術館 館長)

下、今号の査読校正者となる。編集委員長と査読チーム長が論文、研究報告の内容を鑑みて人選した。

岩切信一郎 (國學院大學大学院講師、早稲田大学講師)

木村秀樹 (京都市立芸術大学 名誉教授)

倉地久 (愛知県立芸術大学)

田中栄子 (京都市立芸術大学)

武蔵篤彦 (京都精華大学)

古谷博子 (多摩美術大学)

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