



The Japan Society of
Printmaking

版画学会

NO. 51
2023

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

| 目次 |

会長挨拶

- 002 「第47回 全国大学版画展に寄せて」 | 倉地 比沙支

特集「プリント・イノベーション」

- 004 版画 2.0 | 今日の多様性に見る版メディア 4 つの特質 | 大島 成己
008 版画と本と
本と美術の展覧会 vol.4 「めくる、ひろがる—武井武雄と常田泰由の本と絵と—」より | 常田 泰由
012 「ここにおいて」地方という文脈—山形での版表現の試み | 中村 桂子
016 『身体と版画 実験的手法の連続による探求』 | 廣川 秀

制作報告

- 020 勝木 有香 / 加藤 万結 / 衣川 泰典 / 古賀 慧道 / 田代 ゆかり / 辻 えりか / 早川 佳歩

論文

- 034 『方寸』の「創作的版画」——明治 40 年代の版画概念 | 安井 海洋
044 内間安理の木版画に関する研究—沖縄県立博物館・美術館収蔵作品を中心に— | 本村 佳奈子

研究報告

- 054 ワークショップ「おはなからート・プロジェクト」の実践
～東京都立臨海青海特別支援学校「アートラボアオミ」での活動を中心に～ | 佐竹 宏樹

トピックス

- 062 グラフィックアート展「SoGraphicsDX」開催レポート | 於保 政昭

活動報告

- 066 「第47回全国大学版画展」報告 | 生嶋 順理
068 第47回大学版画展 | 小笠 原正
070 ワークショップ報告「マイ・フェイバリット・版ピース」 | 西平幸太
072 大学版画展受賞作品紹介
076 プレゼント版画
077 事務局報告 | 井出 創太郎
078 編集後記 | 遠藤 竜太
080 奥付

| 会長挨拶 |

「第46回 全国大学版画展に寄せて」

倉地 比沙支

1986年 愛知県立芸術大学美術研究科大学院油画専攻修了
現在 愛知県立芸術大学 教授

のっぺらな濃尾平野から山並の中央道を抜け、「何度この道を通ったのだろうか」と黄金色の中を進めば、いつものようにブルーに映える上田が、私をやさしく迎えてくれる。

「第47回 全国大学版画展」上田開催になって2年目の訪問は、例年より会期が2週間早くなったせいか、雪がちらつき凍った昨年とは違い、まだ本格的な冬の身体に慣れていない私にとって、ほどよく染みる気温である。周囲を山々に囲まれ、千曲川に隣接する上田市美術館。館内の弓型の回廊を進めば、十分な採光の中で版画展のパナーが我々を出迎え、展示会場へとゆったり誘導してくれる。

昨年同様、大学ごとで緩急をつけた作品配置、鑑賞者の視線に飽きの来ない工夫がなされ、コーナーを回る度に、力のこもった作品が目飛び込んで来る。

作品1点には、作者であり学生である制作者の努力や痕跡が間違いなくある。「版画とは何か?」「なぜ版画なのか?」という版画史や文脈での問いを一旦外し、創る側が「私の版画は何?」に直結させた個々の眼差しが一堂に会し、作者と鑑賞者、作者と作者が相互交換できる展示空間には非常に意味がある。

SNSやネットワークが飛躍的に普及し、他人の意見や気持ちをタイムラグ無しに伝え合っているように錯覚する現在、この古いメディアのような版画表現でなければ伝えられない「何か」が存在し、同じ表現者の私の「何か」を叩いてくるのだ。

大学の「アトリエ」や「工房」など基本になる現場が、未知のウイルスによって健全な状態に戻れない中、出品者の学生だけではなく、真摯に学生と向き合い指導された先生方にも敬意を表したい。

そして、展覧会開催実現と学会連携に尽力し、常に厚い支援をしてくださっている上田市美術館の方々に、感謝を

申し上げます。「ありがとうございました。」

また、今年は学生作品販売を復活させ、ミュージアムショップで販売した。2年前のような点数は難しかったが、来場者や関係者にも好評で、継続できればと願うばかりである。

美術館を離れた夜の上田の街、通うようになった居酒屋で、店長と版画展の話をしているとき、若いアルバイト生から「あつ、鼎（カナエ）ですか」と聞かれた。市内ではこのようなことが普通にあり、市民に創作版画が浸透していることが伺える。

「だったら今夜はこれが良いですね」と差し出されたのが、純米の「鼎」だった。来年もまた訪れることを楽しみにしている。

第47回全国大学版画展開催に、尽力賜りました関係機関及び関係者の方々、この場を借りて厚く御礼申し上げます。



版画 2.0 | 今日的な多様性に見る版メディア 4 つの特質

大島 成己

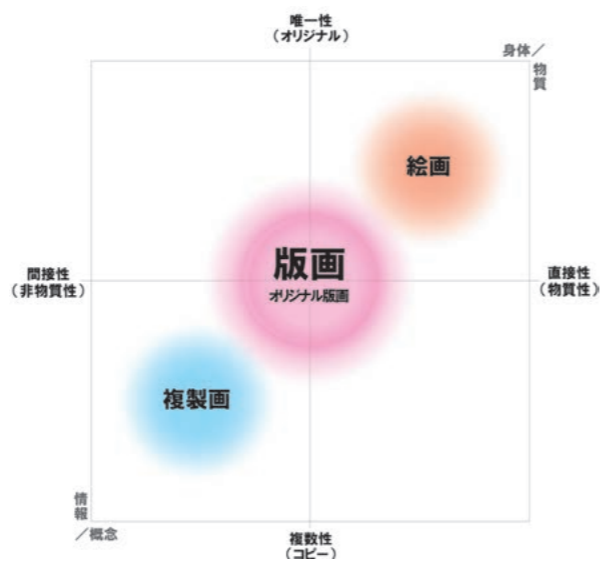
2010年 京都市立芸術大学大学院博士(後期)課程版画領域

修了 博士(美術)取得

現在 多摩美術大学 絵画学科版画専攻 教授

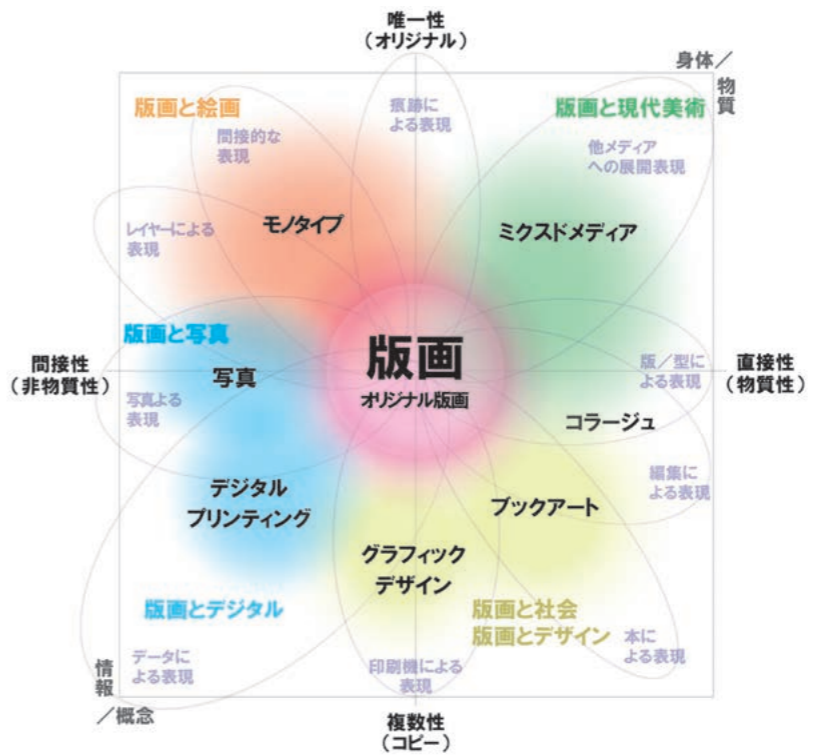
作家の現場から広がる版画の今日的な多様性

今日の版画は、従来の四版種に留まらず、写真、デジタルプリント、立体、インスタレーションなど版から展開される多種多様な表現へと拡がっている。しかし観る側にしてみれば、あまりにも従来の版画からかけ離れているため、たとえ作家に版制作の経験があるとしても、そのまま「版画」と見做すことに違和感を覚えたり、あるいは「今日的な多様性」の下でジャンルとしての領域を安易に拡大しているだけなのではないという疑問も出て来るだろう。ここで振り返っておきたいのは、これまで版画を芸術表現として規定してきた「オリジナル版画」という概念だ。1960年のウィーン国際造形芸術会議においてエスタンプ(複製画)と区別するためにその定義が宣言されて以来、世界的なルールとして共有されてきた背景には、当時、近代的主体によるオリジナリティーがまだ重視される時代にあつて、複製画との線引きが必須であったことは周知のことであろう。改めてその線引きを概念図で現わすと<図1>、縦軸に唯一性と複数性、横軸に直接性と間接性を設定すれば、右上に絵画、左下に複製画が置かれ、そしてオリジナル版画はそれらの中間に位置することになる。つまりオリジナル版画は、限りなく唯一性に近い限定化された複数性と、限りなく直接性(物質性)に近い間接性で成り、この概念図の中心に位置付けられることになる。プリントメディアの総体において「オリジナル」が銘打たれることによって版画は複製画から区別され、芸術表現メディアとしての位置を獲得できたとも言える。



<図 01 >版画 1.0 | オリジナル版画の位置づけ

ただ、それはどこまでも制度的な問題であつて、絶対的な根拠を持ちえない相対性の上にあることもここで確認しておきたい。と言うのは、今日の高度情報化社会への移行に伴って美術においてパラダイムシフトが起こるからだ。近代的な主体が失効し、コピーがオリジナルを凌駕する時代となったとき、芸術表現としての「オリジナル」に必ずしも優位性があるわけではなくなっていく。そういった背景にあるポップアート、コンセプチュアルアート、シミュレーションアートの流れは、図01の中央からどんどんと離れて、周辺へと移動していくことになる¹。つまり、「オリジナル版画」の枠組みだけでは対応しきれない問題系が今日の美術において次々と現れ、間接性と複数性の概念は確実に更新されていく。たとえば間接性に関して言えば、従来の版画においては、高い手仕事による工芸的な美しさをもつ間接性を良しとされてきたが、今日では非主体的プロセスによって生み出される<無機質>な美しさとしての間接性も加えることができるだろう。そして複数性に関しては、従来では限りなく唯一性に近い、限定的な複数性に対して、今日であれば無限に反復、コピーできる<無数性>としての複数性へとその実質は拡がっている。こういった概念の拡張・更新は写真製版の版画が大きく関わる60年代、70年代から始まり、デジタル化の波、携帯カメラの普及のなかで90年代以降、爆発的に進行して行ったと考えられる。その流れにおいて「オリジナル版画」の求心性は弱まり、版画家たちは各自の制作現場において様々な版固有の特質を見出しながら、それをこの時代の問題系と重ねて自身のテーマを展開してきた。言い換えれば、<図02>のように、かつて中心に向けられていた版画の求心性は、今日においては外へと放射線状に拡がり、他メディ



<図 02 >版画 2.0 | 今日の版画の多様な展開

アと交わることにより版画の多様性となっていくわけである。² 「オリジナル版画」に依る従来の版画表現(Printmaking)を「版画1.0」とするなら、その多種多様なプリント表現(Graphic Arts)の拡がりは「版画2.0」としてアップデートされたと言えるかもしれない。

と言っても本稿においては、それらの拡がりを総じて「版画」と規定することに関心はなく、「版画」という輪郭線が事後的に描き出されることを見守るに過ぎない。なぜなら、ここで力点が置かれるのは、作家の土臭い現場であり、そこで見いだされる<版メディアとしての特質>であるからだ。今を生きる作家たちは「版画」の因襲的な枠組みを維持するために制作しているわけではない。この世界、この時代を生きることの全体性を表明するために版画というメディアを選択しているに過ぎないのである。

版画 2.0 に見る版メディア 4 つの特質

このように今日の美術のコンテクストに関わろうとすれば、「オリジナル版画」の枠組みは自ずと緩み始め、その求心性は内(中心)から外に拡がっていくのが版画家たちの現場であったわけだ。そこで見いだされる版メディアの特質が基点となり、多様な拡がりを生んでいると考えられる。それは十人十色であろうが、本稿においては敢えて4つの特質に実験的に分類してみたい。いささか乱暴かもしれないが、その提起によって曖昧模糊とした今日的な多

様性に対して或る視座を得られるかもしれないが、それが今後の議論の叩き台となることが期待される。

まず最初に挙げるのは、1) イメージ管理システムとしての版である。イメージを客体化し、編集する、あるいは絵画表現の諸要素を解体し、それを再構築する特質を版メディアは持つ。版制作は下絵、版計画、製版、印刷といった絵画とは異質なプロセスを持ち、それを経ることによってイメージは制作主体から切り離され、客体化される。これは古くは恩地孝四郎に遡ることができるかもしれない。彼以降の版プロセスに意識的な版画家たちにとって当たり前となるが、本稿においてはイメージ管理システムとしてその特質を見ておきたい。ここでの版画制作とは、イメージの採集、切断と解体、そして再構成(反復・増殖、拡大/縮小、呼応関係)などの編集作業を通じてイメージの関係性を構築することを指し、版画独自の表現の質が導き出されたり、

版制作で培われた思考が絵画表現への展開に活かされていくこともあるだろう。

二番目の特質は、型・コピーとしての2) イメージ移送・変換装置としての版である。たとえば、ジャスパー・ジョーンズのビール缶、アンディー・ウォーホールのモンローの写真などのポップアート作品で理解されるように、60年代の美術は、主観的な解釈に依ることなく日常品を芸術の文脈に持ち込むために客観的なプロセスをもつ版画を導入した。そのプロセスを通じて日常的な事物が絵画平面に移送され、インクの物質に変換される。ここにA→A'と言った移送・変換装置としての版の特質が浮かび上がってくるのである。その顕著な例は、芳木麻里絵のレリーフ作品<図03>に見ることができるだろう。彼女は、日常品のイメージをインクの物質に変換する装置としてシルクスクリーンを活用し、日常の意味に揺らぎを持ち込もうとしている。他方、その特質において培われる思考は、大西伸明のように型による立体表現に繋げることもできるだろう。彼は版画制作におけるイメージの複製性、複数性に着目し、それを型による立体表現へと展開する<図04>。彼の仕事は、二度と同じにはならないはずの出来事としての世界を複製・複数化することで、私たちの認識を揺さぶり、まるで鏡像空間に迷い込ませるかのようだ。ここにおいてオリジナルとコピーの関係を思考するための表現メディアとしての可能性が現れてくる。



<図 03 > 芳木麻里絵 | 《key #02》2009 | ガラス板にシルクスクリーン、248 × 248 mm



<図 04 > 大西伸明 | 《LOVERS LOVERS #1》2011 | 樹脂に塗装、サイズ可変

そして三番目に、3) レイヤー（層）としての版が挙げられる。版画家たちは、彼らの制作現場で二次元のイリュージョンであるイメージの層的な側面に出会う。現場のプロセスにおいて様々な物質に変幻する薄い層としてのイメージが現れてくる。たとえば、写真製版であれば、下絵から製版、印刷のプロセスを見れば、まずイメージは、透明な製版フィルムに焼き付けられ、次に銅板、感光樹脂板、感



図 05 | 大島成己《Reflections-0606》, 2006
ラムダプリント、アクリルマウント, 1200*1230mm,
© Naruki Oshima

光乳剤などの膜面に製版、そしてインクによって紙に印刷される。このように版のプロセスにおいてイメージは様々な物質に変換され、独特の存在感をもつ層として版画家たちの前に現れてくる。つまり、イメージと物質の両義的なレイヤーこそが版の特質として理解されていき、そういったレイヤーの重なりをどう構成するかが彼らにとっての版制作となるのだ。こうした特質を表す最も典型例はウォールホールであろうが、筆者においても、かつて多くの版画制作に携わり、レイヤーとしての側面に向き合っていた。ここで培われた視点が現在の写真表現に展開されている。たとえば、ガラスの反射をモチーフにした作品<図 05 >では、その視点が応用されていて、風景をレイヤーに再解釈し、そのレイヤー間に揺らぎを持ち込む技法によって安定的なパースペクティブを壊乱する制作を行なっている。

最後に4) 情報としての版を挙げたい。デジタルが当たり前となった現在、前述の通り、版画の間接性と複数性を極限まで拡大すれば、それらは非物質性と無数性へと行きつく。それは情報の世界であり、版とされるものは情報＝データに置き換わる³。この情報としての特質を巡る究極例を紹介すると、ドイツの写真家のトーマス・ルフが挙げられる<図 06 >。この作品では3次元レンダリングプログラムによってサイクロイドの代数式を3D 画像化し、それをディスプレイ上で作家がぐるぐると見廻しながら任意でアングルとフレーミングを決定して撮影（スクリーンショット）している。一般的な写真には実際の被写体が存在するが、ここには、数式の情報が画像データ化されるだけで、被写体もなければ、ネガフィルムも物質のプレート



図 06 | Thomas Ruff 《cycles 3075》, 2009
画像出典：David Zwirner / Thomas Ruff:cycles より
<https://www.davidzwirner.com/artists/thomas-ruff/zcycles#/cycles-3075--artwork-28DFB760-BCD2-4511-8152-EDCF8262C52A-Artwork>

も無い。版画を含めたプリントメディア総体の究極の在り方がここに現れてきている。「オリジナル版画」の視点から見れば、これに大きな違和感を覚えるかもしれないが、問題はそれが「版画」であるかないかの定義ではなく、この時代、この世界を生きることの実感においてプリントメディア総体の有効性が問われるところにある。

以上のように、今日の多様性の基点となるであろう4つの特質を実験的に提起してみたが、ここで押さえたのは、版画家たちは版という表現メディアにどのような可能性を見出し、なぜ版に関わろうとするのかである。近現代を振り返れば、版画は絵画の限界を乗り越えるメディアの可能性を秘め、近代の多くの画家たちを刺激し続けてきた。その可能性を芸術表現へと結実する運動体として創作版画運動が興り、格下に貶められていた版画を絵画と並ぶ芸術に押し上げるための階級闘争のような運動が繰り返されてきた。それは戦後へと引き継がれ、複数性と間接性の解釈を巡りながら、版メディアの可能性が展開されていくが、1980年代以降のポストモダンの状況において現代美術の問題系が複層化するにつれて、人々の版画への熱は一気に冷めていく。しかし、ここで声を大にして言いたいのは、たとえ版画ブームが過ぎ去っても、そして現代美術の表舞台から後退しようとも、版画に可能性を見出そうとする作家たちは後に続いているのである。近現代で見出されてき

たその可能性は、彼らの泥臭い制作現場において様々なものに接続、増幅、展開され、実はますます広がっているのではないか。

今日、版画は現代美術の文脈から切り離され、批評による切磋琢磨の場を失いつつある状況において、世間の版画に対する評価が、技法・技術ばかりの保守的な表現に一元化され過ぎていて、本来持ち得ているメディアの可能性とその多様性が埋もれてしまっている。上述のような版画家たちの格闘の歴史を単なる技法・技術の変遷史に委ねるのではなく、作り手たちを絶えず刺激し続けてきたメディアとしての豊かさにおいて捉え直すことが今、我々にとって急務なのではないだろうか。

この現状を少しでも打開するためには、それらを作家の現場において記録することである。それが、来るべき版画批評を構築する準備となることを願ってやまない。

注釈

1. 図 01 の左下の行きつく先は非物質的な情報、概念となるのに対して、右上は身体、物質になる。戦後の美術は、具体美術やもの派は右上の物質優位な流れに、ポップアートやコンセプチュアルアートは左下の概念、記号優位な流れに分かれると考えてもいいかもしれない。
2. 東京の美術大学ではオリジナル版画を根拠とする版画教育が趨勢を占めてきたが、この版メディアの多様性に対応するため、筆者の本務校である多摩美術大学では2018年より抜本的なカリキュラム改革を実施した。その内容は「専門的な版画研究」「先鋭的な版画研究」「デザインへの展開研究」と3つの学びを柱として、オーソドックスな版画だけでなく、写真、デジタル、ミクストメディア、インスタレーション、グラフィックデザイン、そしてアートブックなどが授業化された。新カリキュラムでは版画を因襲的な領域に留めることなく、広く現代美術、デザインにも接続できる可能性を探ろうとしている。
3. 今日ではデータを出力するだけでなく、木、銅板などの物質版にデジタルを介させた製版ができる。一方でアナログな木版画、銅版画に携わる版画家たちにとっても、デジタルで下絵を作画したり、版の分版構成をシミュレーションする場合もあり、それはデジタル上で版的な思考を展開していると言えるのではないか。作家がたとえデジタルに否定的であっても、この時代において情報としての版の特質に部分的にも触れることになる。

版画と本と 本と美術の展覧会 vol.4「めくる、 ひろがるー武井武雄と常田泰由 の本と絵とー」より

常田 泰由

2006年 愛知県立芸術大学大学院 修了

現在 武蔵野美術大学、東京造形大学、東北芸術工科大学
非常勤講師

2022年、群馬県の太田市美術館・図書館にて、「本と美術の展覧会 vol.4 めくる、ひろがるー武井武雄と常田泰由の本と絵とー」を開催した。この展覧会は、美術館と図書館の複合施設である太田市美術館の特性を活かし、2017年から開催されてきた「本と美術の展覧会」のシリーズのひとつである。以下の作品（計119作品）を展示した。

- 版画等を再構成して作る本の作品 43点
 - 本をめくるビデオ作品1点（22作品、約43分）
 - 2021年あらたに制作した木版画のシリーズ 34点
 - 2010-19年に制作した木版画8点、ペインティング7点
 - ペンや鉛筆によるドローイング 15点
 - 信濃毎日新聞「思索のノート」（2021.4-2022.3）の挿画として制作したコラージュ作品 12点
 - 版木用の合板を切り抜き着色した作品（52ピース）
- 他に、アートブックのワークショップ、ギャラリートークを開催した。

この展覧会では、版画などを再構成して作る本の作品を中心に本と版画の関係を見せるとともに、私のこれまでの制作を網羅的に見せるよう構成した。また、本の作品を作った経験をフィードバックし制作した木版画シリーズや、版木の作品を新たに制作した。今回は、展示作品のなかで特に本の作品について、本の作品を経て、2021年に制作した木版画について、開催したアートブックのワークショップについて記したい。

これまでの制作
私は2003年ごろから木版画を中心に制作しているほか

に、線やかたちを記録するドローイング、着色した紙を切り貼りしたコラージュ、コラージュを元にして制作したペインティング、そして、今回取り上げる本の作品を制作している。

これまでの制作では、ドローイングから版画、コラージュから版画やペインティングなどにメディアを変換すること、版画のなかでも、下絵→版木→版画と工程を経ること、起こるイメージの変化について興味を持ち、木版画では主に表されるインクの層の重なりと紙の質感の組み合わせを使って作品を制作してきた。

本の作品について

本の作品を作ったのは、これが初めてではない。2003年頃から、版画と物語による挿絵本のようなものを制作したが、その後本の作品を制作することからしばらく離れていた。その後、2019年から、再びアートブックやzineなどについて、以前とは別のアプローチでとらえ直し、再び本の作品を制作するようになった。

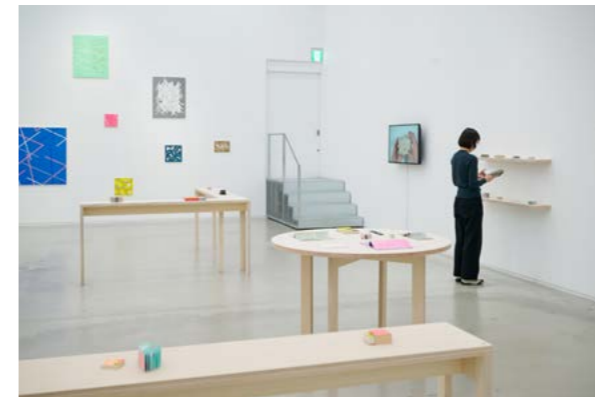
以前の方法は、判型や綴じかた（折本）を決め、版画作品を制作し、短い物語を考える。文字は、樹脂凸版を自分で製版し、プレス機で刷り、ページに版画を貼り付ける。さらに、ハードボードの表紙をつける。エディション20。完成のイメージが決まっていなくて制作できない、完成まで時間のかかる不自由な作りのものだった。

新たな作品では、手元にある版画、あてもなく保存しておいた試刷りや刷り損じを素材にした。文字はなし。判型は、元の素材に合わせて考える。綴じ方も素材から発想し、無線綴じ、糸綴じなどからシンプルなものを選択する。使用済みの版木などを再利用するケースを作る。表紙はなく、読み進む向きは断定しない。エディションはなし。というように、完成のイメージを決めずに、素材などに反応して制作していく方法にした。

このような方法を初めから決めていたわけではない。様々な綴じ方の練習、試作がきっかけになった。たとえば、「mb36」（p9, 右下）では、10年前にワークショップで共同制作したモノタイプを利用している。約90×150cmの油性のトランスファーのモノタイプ（ガラスの上にインクをローラーで伸ばしたり、ヘラでこそげとったりしたものに、紙を押し付けて刷り取る方法）で作られたものである。インクが紙から引き離されたときにできたザラザラとしたテクスチャー、ヘラでこそげてきたかすれ、インクの周囲や紙の裏がわに染み出し黄変したインクの滲みなど版の偶然性や時間の経過でできた複雑な表情をもつ版画を小さく切り取り断片化してみた。横長のフォーマットということもあって、海景のように見え、めくるたび



本と美術の展覧会 vol.4「めくる、ひろがるー武井武雄と常田泰由の本と絵とー」
太田市美術館・図書館 展示室1 展示風景 撮影：吉江淳、写真提供：太田市美術館・図書館



「本と美術の展覧会 vol.4 めくる、ひろがるー武井武雄と常田泰由の本と絵とー」太田市美術館・図書館 展示室1 展示風景 撮影：吉江淳、写真提供：太田市美術館・図書館



“mb46”油性木板、無線綴じ、50×50×28mm, 54p, 2021年 撮影：柳場大



“mb36”モノタイプ、コブ綴じ、50×100×60mm, 624p, 2020年 撮影：柳場大



‘Refind’ Gallery 惺 SATORU (2022/9/3-9/18) 展示風景 撮影：柳場大



ワークショップ「ちいさな本をつくろう！」太田市美術館・図書館 2022/3/26



WS「ちいさな本をつくろう！」制作手順

に新しい風景が表れる。今、私が本の作品を作るときにできるのは、すでにあるものをカットし、並び変え、綴じることぐらいで、白い紙にいちから作るのは難しい。「本」のようにも見えるが、ときに「ただの紙」束に戻ってしまうこれらの作品を、2019年から作り始め、2022年現在111冊の小さな本の作品になった。

切ること

私の本の作品の多くは手のひらに乗るほど小さい。それは、すでにある作品（油性木版画、水性木版画、モノタイプ、コラグラフ、サイアノタイプ、リソグラフなど）から分割し、ページのサイズを決めるからである。端から切っていく方法をとることが多いが、イメージとマージンとの境目を集めるなどルールを決めることある。いづれもすでにそこにある素材・状況から発想し、カット（破壊）し、ふたたび別の文脈で組み立すコラージュの考えかたをベースにしている。

綴じること

本の作品では、紙がバラバラにまとめられた状態と、綴じられた状態では、明らかに佇まいが変わってくるのが面白

い。素材の版画の技法、紙の種類や厚さなどに反応し使い分けるようにしている。表紙も本文も同じ素材、開く向き、上下も明確決めないことが多い。ブックケースを作ることもある。この場合も、作品の周辺にあるものから探し、木版画に使用し油性インクが染みた合板を利用することにした。

読むこと・展示について

展示では、30×180cm、高さ83cmの細長いテーブルを制作した。テーブルを2,3つを組み合わせ、橋のようにそこに本を配置した。鑑賞者は、細長い展示台の隙間を台に沿って自由に移動ながら鑑賞、一部の本の作品は実際に手にとって鑑賞してもらった。

本の作品の鑑賞は、平面の絵画に比べ、身体に近く、手に持って観ることで伝わる情報種類の量の変化に驚く。まず、重さがある。重いもの、硬いものもあれば、和紙に刷ったものは、軽く柔らかい。刷られたインクにも触れて確かめることができる。油性インクのおいもする。ほかにも、鑑賞者は、この綴じられた紙の束を「本」だと認識、自然とページをめくってくれる。見開きのページの組み合わせ、ページの展開に反応し、自分のビジョン、物語を見つけだす。自発的に読み取っていく様子は、鑑賞者がいつのまにか制作者になっているようで新鮮な感覚だった。

本から版画へ

今回、美術館展示室1の正面の壁面に展示した作品（p9, 上）は、本の作品の制作で版画作品をカットし組み合わせた経験もとに展開し制作した。1枚64×64cmの木版画2点をひと組みとして、本の見開きページを表し、右上に表紙、左下に裏表紙を配置、34点の作品を展示した。それぞれの木版画は、①形をストレートに見せる ②ふたつの版を塗り重ねる ③刷ったものを半分や4分の1にカットし、別のものをつなぎ合わせるの3つの作り方を組み合わせた。

展示作業日が迫った2022年2月、パネルへの張り込みが完成した瞬間、この木版画もカットし本にしてみようと思えるようになった。実際にカットし本の作品にしてみると、ドローイングから版画へ、そして版画から本へ、さらに再び本から版画というように作品の状態が変化し、循環していく過程がみえた。常に制作は通過点であり、ある時点での切り口のような作品の見せ方がみえてきた。

美術館の展示のあと

美術館での展示のあと、gallery N（名古屋, 2022/7/23-8/9）、Gallery 慥 SATORU（東京, 2022/9/3-9/18）、「Re-

SHINBISM1」ギャラリー82（長野, 2022/10/6-10/23）でも、同じ本と版画の作品を展示した。これらの会場では、木版画のシートを卓上に重ねておき、大きな「本」のようにめくりながら見せた。Gallery 慥 SATORUでは、日毎に2作品の組み合わせを作り展示替えをした。35枚の木版画からできる組み合わせは約1000通り、毎回自分も知らない組み合わせを楽しんだ。（p9, 右下）

ワークショップ

会期中にワークショップ「小さな本を作ってみよう！」を開催し、高校生から大人まで7名が参加してくれた。ワークショップは、以下のような工程で進めた。

①描く

画用紙にポスカ、マーカー、色鉛筆などで模様、文字など自由に描く。

②切る

描いてもらったものを端からカットしていく。カットしたときにイメージが分断されるよう、回転して縦横に使用できるように、手のひらサイズの8×8cmの正方形を設定した。

③選ぶ・交換する

まずは、自分の作ったピースから選別し、使用しないピースを他の参加者と交換をしてみた。この過程がこのWSのポイントになった。参加者は、それぞれの作ったピースを「交換」をすることで、次第に誰が作ったかも関係なく、偶然の組み合わせを楽しむ様子が見られた。

④並べる

ページ組みを作っていく。偶然性や直感を活かし、全ピースを卓上にバラバラに並べ、見開きの組み合わせを作り、その後ページの順番を決めていった。この段階になると、その場にある色やかたちから、反応して構成を考える様子が伺える。ここでも「交換」を繰り返し、それぞれの参加者にとって、「本」になるポイントを探してもらった。

⑤束ねる

ページ組みが決まったら、ピースの裏面を合わせて束ねていく。この段階は、まだ「本」になっていない。

⑥綴じる

ページの組み合わせや順番を考えてもらうことがしやすいよう無線綴じにした。背を揃え、糊を塗り、寒冷紗で補強した。最後に白いページどうしを貼りあわせ完成した。完成後、参加者どうしで出来上がった本を見せ合った。

このワークショップは、製本を教えるものではなく、私がかの本の作品をつくる過程、考え方を体験してもらうものである。また、すでにあるものを、切ったり、貼ったりするこ

とで、文脈から別の文脈に逸脱させていくコラージュの手法がベースにある。コラ=糊、貼るという行為が表層にあるが、その裏側には、切る、壊すなどの行為があり、その過程が重要になる。このWSでも、作り、壊し、また組みおすという、制作の一連の工程が含まれる。ワークショップ参加者の方が、出来上がった他の人の作品のなかに、自分の作品のかけらを見つけたことを嬉しそうに発表してくれた。そのページは、その方が、不必要なものとして手放したものであったはずが、他の人の作品のなかでは、必要とされ本の一部になった。まさに、本は「繋げる」、交流のメディアでもあることを実感することになった。

最後に

本の作品、アートブックは、交流のメディアである。もともとは、版があれば、自分が刷らなくても作品が出来上がり、広めることもできる。これまで、自分自身が版画を制作する際に端に置いてた版画の複数性は、作品の受容に関してこれまでとはちがった可能性を広げるものだった。今後しばらく「版画」と「本」とを隣において考え、制作、ワークショップなどを続けてみたい。

展覧会概要

名称：本と美術の展覧会 vol.4「めくる、ひろがる—武井武雄と常田泰由の本と絵と—」

会場：太田市美術館・図書館 展示室1、スロープ（常田泰由）、展示室2（武井武雄）

会期：2022年3月5日（土）～5月29日（日）

主催：太田市、一般財団法人太田市文化スポーツ振興財団
助成：公益財団法人 野村財団

協力：岡谷市、イルフ童画館、東武鉄道株式会社

後援：太田市教育委員会、太田商工会議所、群馬テレビ、株式会社 エフエム群馬、エフエム太郎、上毛新聞社、読売新聞前橋支局、毎日新聞前橋支局、産経新聞前橋支局、東京新聞前橋支局、朝日新聞社前橋総局

展覧会制作：太田市美術館・図書館（担当学芸員：矢ヶ崎結花）

ワークショップ「ちいさな本をつくろう！」

日時：3月26日（土）午後2時～3時30分

会場：太田市美術館・図書館 3階視聴覚ホール

常田泰由によるアーティストトーク

日時：5月5日（木・祝）午後2時～3時

「ここにおいて」 地方という文脈—山形での版表現の試み

中村 桂子

1991年 東京造形大学造形学部研究生修了

現在 東北芸術工科大学美術科版画コース教授

はじめに

それは新型コロナウイルスが本格的に日本に上陸し、人の姿が完全に街から消えた頃だった。教育現場はリモート学修への切り替えを余儀なくされたが、勤務する東北芸術工科大学（以下芸工大）もその例外ではなく、県境を跨ぐ移動が全国的に禁止となった3月下旬を境に山形を離れた私は、神奈川県の実家から連日オンラインで授業運営について山形にいる教員やスタッフと準備を進めていた。

ミーティングを終えパソコンを閉じると一瞬で風景が入れ替わる。窓を開ければ海風とともにのんびりと夕陽に染まって横たわる太平洋の海が見えた。山形とは全く別種のそれに、頭では理解していても、私はどこの何に対して何をしようとしているのか。多くの人がそうであったように、霧のなかで形のないものを探そうとしている心持ちが続いていた。

一通の封書が届いたのはそんな日々、薄茶の封筒から出てきたのは和紙に木版で摺られた青いアマビエが一枚。人の手で彫られた痕跡、水性絵具によるボカシ摺りの深い色彩、版木が捺され凹凸ができた和紙の手触りなど、そこに写された（移された）ものにはすべて実体があり、当たり前前に作者の意思や意図を紙の上にとどめていた。

この技術（ハード）と思考（ソフト）が製版と印刷の工程を経て一体となり、物質的なリアリティを伴って完成品となる版画のプロセスの盤石さと、その裏腹に簡単に封筒に入れて表現が成立しうるフットワークの軽さ。そしてそれは同時に多くの誰とでも自由に共有できること。版画（＝印刷）の強さを今一度知らされた気がした。

この軽やかで確かな実体をストレートに形にしたいと反射的に思った。今だからこそ版画で社会と接続すること、これは作り手としてももちろんのこと、教育現場にいる者としても証明してみたかった。芸工大に版画専攻（2008年

よりコースとして独立）が立って20年の節目でもあり、卒業生有志（22名）と教員（2名）24名による版画集を企画し、2021年2月下旬に出版した。販売を10年続く卒業生と教員による展覧会「ピュシス」展と連動して行ったこともあり好評で、企画そのものにも手応えを感じたが、それを山形から発信したこと、各地に点在している参加者が目的に応じて山形に集まり形になったこと。そのプロセスが成立したところこそが重要だった。ボーダーとボーダレスの境界が曖昧になった今、どこにいてもフラットに可能性が拡がると感じた。それには基点が必要になる。以前より考えあぐねていた山形で版画を学ぶ（あるいは山形で版画を行う）意味を探る試みが始まった。



版画集の展示風景(東北芸術工科大学 The Wall / 2021年5月17日-28日)

山形で思う／都市部にはないもの

芸工大がある山形市は、シャッター街も存在し現代社会における地方都市の問題を抱える街である一方で、室町時代に始まり江戸時代に最盛期を迎えた紅花の生産は染色用に加工（紅餅）され、上流の米沢から中流の村山地域（山形市を含む）下流の酒田まで最上川を舟で運ばれ、酒田から北前船で京都まで運ばれた。その交易の歴史や、初代山形県令（県知事）三島通庸の山形の近代化政策構想のもと明治時代前半に庁舎や病院など、県内各地に日本人の設計による西洋建築が建設され、1878年（明治11）に山形県立病院として設立された「済生館病院」は東北でいち早く西洋医学を取り入れ、オーストリア人医師ローレツを金沢医学校から招聘している。三島は薩摩出身で山形の人ではないが、山形には伝統を重んじる一方で進取の気性というものが、外部や新しい出来事を閉鎖的ではなく受け入れ、有るものとして大切に作る姿勢が気質としてあるように思う。

芸工大も公設民営の大学として創立し、その後大学単独の経営に移行し現在に至っているが、地域との関わりを大事に地元企業との商品開発や広告制作、看板や冊子へのイラストや絵画制作、立体制作など、様々な受託事業にアートやデザインの力を提供し、それが学生の貴重な学びにも

なっている。

都心部のどこまで増幅し何が消えているのか、早いスピードと膨大な情報にアメーバのように形が日々動いていくことはまったく別種のサイズとスピードがここには存在し、それは見渡すこともある程度可能である。そしてそのサイズに「端」があること。これは逆に意識的に拡がることも可視化しやすく、逆に内側に集中して考えることも可能である。山形ならできることが山形の版を介在した独自性につながれば、ここにおいて、ここで表現することの意味が立ち上がるのではないかとそれが首都圏以外の場所にある大学の意味のように思われた。版画コースはそもそも一学年10～15名の小規模な組織である。全体で動きやすく共有しやすい。

教育現場が今、大きな転換期を迎えていることは周知の通りである。社会状況、学ぶ学生の資質や志向の変化、デジタルやAIの台頭など、すべてが現在進行形のまま変化している。大学教育においても、これまでの「原理と本質を知る」ことに加え「社会への有効性・有用性」が求められるようになった。しかし、社会の流れに常に印刷の歴史が寄り添ってきたことを考えれば、アナログからデジタルまで、アートからデザインまで、領域を広く包括した器が版画には実はずっと用意されていたことに気付く。様々な教育現場でその何を活かしていくのか取り組みが続いているが、私たちは絵画としての版表現を原理から学ぶことを柱にしなが、一方で様々な版技法や本などの表現形態に触れることで印刷と社会・人との関係を考える、これを新たな柱に据えた。これには山形という街(姿に見える他者)との関係も有効ではないか。この二つの柱をもとに昨年度からカリキュラムを動かし始めた。

授業での取り組み

・2つの本

芸工大には文章創作や編集企画を学ぶ文芸学科があり、5年前から協働授業を行っている。まずは版画3年生全員がA4サイズに収まる版画小作品、同数の文芸学生が400字のショートストーリーを制作し交換、ペアを決定する。その後、版画学生は文芸ペア学生の執筆した400字のショートストーリーからイメージを想起し、A3サイズに版画と文字による紙面を制作する。一方文芸学生は、版画小作品を装画とする本を仮定し4000字の短編小説を執筆する。

つまり最終的には①A3サイズの紙面による版画と文章のコラボレーション②版画が装画となる短編小説冊子の2点がペアごとに出来上がるわけだが、既存の小説に題材を求めるのではなく、同世代の他者と現在進行形の制作を

行うことは、感性の往還だけでなく他者が制作中から介入することで理解し伝える客観性や、自己の世界を角度を変えて考える思考の柔軟性の獲得がこの授業で大切になる。

2点の作品ともエディションを印刷するが、加えて①の作品は全員の紙面を綴じ製本する。印刷の複数性が本という製品になることで読み手という他者がイメージされ、またページをめくることがその速度など、絵画として提示する版画とは異なる印刷の貌が意識される。



製本された画文集



本を綴じる



リソグラフによるアートブック

このやや大掛かりな3年次の画文集制作の前年の2年次にリソグラフによるアートブックの授業を立ち上げた。自身の描いたものやアイディアが短時間に大量に印刷される。その簡易性と速度が、一枚の紙への刷り重ねのレイヤーの意識からページ全体の構成、印刷する支持体の選び方、

他版種とのコラボレーションなど、彼らの自由な発想の背中を後押ししていると感じ、また印刷の楽しさや可能性を体感しているようにも思われた。デジタルの授業も開講するなかで、アナログとの橋渡しの版表現の媒体として貴重なものと位置付けている。

・場にもらう

自然の豊富な芸工大の敷地内には栽培されていたものも合わせると、それなりの量の楮が自生している。授業を行った4月は本来の11月下旬-12月上旬の収穫期ではなかったが、枝を刈り取り、蒸し、皮を剥ぐことから叩解までの一連の工程を自分達で行い、名刺サイズから1m近い大型紙の抄紙までを行った。今回は他の産地の楮も多く併用したが、できれば大学内の楮を手で原料化し、それで紙を漉き、制作に使用できるようにしたいと考えている。他学科の紙制作に興味を持つ学生にも開き、自由に参加できる行事にしたいと目論んでいる。

地産地消といえばスマートだが、素材から自身の手で作りもの作りを行う。しかもそれがここにあること。作るという行為の原始的だが根本を知る貴重な体験になるまい



楮の刈り取り



楮の皮剥ぎ

か。地方にはそういったリアリティを大切に様々なもの作

りに携わっている人が多くいるが、その「手で考える」行為は人間の皆のように私には思われる。自身のいる場所を測り認識する物差しの原理であると思うし、それは自身の内面、社会、環境など各々テーマの違いはあるが、何かに制作動機を持つことにもつながると考えている。

地域との関わり

芸工大設立の経緯とその後の立脚点において、地域との関わりが重要であることは前述したが、学外に出て日常のなかで印刷に触れ楽しむ場を作り提供することは、学生が自身の学びである版画の社会的な機能や根拠を知る手掛かりにもなる。



トートバックへのシルクスクリーン印刷（芸工大ものづくりフェスタ／やまぎん県民ホール／2022年1月8日）



活版印刷機による印刷体験ワークショップ（山形ビエンナーレ／山形市内 すずらん通り土井ビル1F／9月11、17日）

2022年9月に芸工大主催（芸術監督：稲葉俊郎氏）の5回目となる山形ビエンナーレが山形市の中心市街地を会場に開催されたが、版画の道具や版、ポストカード、版画集の展示とともに、小型活版印刷機（テキン）による亜鉛凸版のカード印刷体験のワークショップを行った。年齢を問わず、何かを刷ることで何かが出現するという行為は、誰にとっても心踊る出来事なのだと思えて実感し、印刷の行

為そのものがコミュニケーションツールになり得ることを参加した学生たちも感じていた。ワークショップでの体験は、自身の学びを外から見直すチャンスにつながっている。



ワークショップで使用した亜鉛凸版と印刷したカード



昭和の記録が残る石版石1



昭和の記録が残る石版石2

街のなかへ 暮らしと印刷

2022年5月、山形市内にアトリエを構えていた作家より大型リトグラフプレス機と50枚余りの石版石を譲り受けた。芸工大にリトグラフが導入されたことも画期的なのだが、石版石に残されていた画像が非常に興味深いものであった。商店の包装紙（?）、缶詰のラベル、鉄道路線図、

預金通帳の表紙など、おそらく昭和20～50年代のものと思われる画像が削られずに石版石に残っていたのである。

版に残されている住所のほぼ全てが山形市内であり、どこに印刷所があったのか、そこではどのような機材が使われ、どのような仕事をしていたのか。興味は尽きない。何よりも版を刷ってみたい。前述の山形ビエンナーレの会場にこれらの石版石も展示したところ、来場者より「懐かしい」という声や、「子供の頃このお店がありました」と地図を示してくださる方もあった。版を復元することができ、関係者や研究者とつながることができれば、時間を超えて過去と現在の山形の街が繋がり、私たちの山形の地図が、また新しい側面で動き始める。当たり前の営みのなかに印刷が機能し続けてきたこと、これはこれから大学で版画を考えていくうえで、大きく貴重な財産になると考えている。

これから

2022年から絵画のメディアとしての版表現に加え「もの」を仕掛ける（デザイン）印刷媒体という意味も加味し、版画コースの英語表記を Print & Graphic と改称した。そのうえで、学生や卒業生も含む出版企画の版元としてのコースのプライベートプレス「KODAMA PRESS」を立ち上げた。KODAMAとは木霊であり、山形から彼らの表現が様々な場所に羽ばたいてほしいという願いと、それが鑑賞者に響きフィードバックされ、次につながる仕組みが構築できればと思った。ここにおいて、印刷で、何ができるのか。その基点であり、帰結のポイントの一つに先に名前を付けたかったのかもしれない。

今はまだ、思ったものやことに杭を打っただけで何も答えは見つかっておらず、それを検証するための結果も得られているとは言い難い。いくつもの点が存在するだけだ。

そこにどう線を引き結びそれを私たちの地図とするのか、それがこれからの課題だが、目指す道の先にまだまだ拡がりや深さは果てがなく、更に多くの出会いや時間が必要とも感じている。しかし楽しみである。

『身体と版画 実験的手法の連続による探求』

廣川 秀

2022年 京都市立芸術大学大学院 修士課程 修了

現在 作家として活動

まずこの度はこのような名誉ある特集記事に愚生を推薦していただいた京都市立芸術大学 専任教員である吉岡俊直先生にお礼申し上げます。さて本文章では時系列順において、私自らの作品の具体的な制作手法を記しながら大学、大学院在学時の主な作品を紹介していきたいと思う。拙文ながらお読みいただければ幸いです。

- 最初の作品 -



『squeegee lift』

スキージに重りを装着し、立てかけたベニヤ板にインクを塗りつける作品である。

自分にとって初めての作品であり、版画と身体性というすべての作品に共通したテーマのきっかけとなった作品である。スキージを使いパネルにインクを摺り付けていくという点に

於いては一種のスキージペインティングであるが、本作品はスキージの両端に重りをつけた状態で制作を行っている。バーベルのようなスキージをパネルの下端から上端まで持ち上げる際、必ずある一定の高さで体勢を立て直す必要があるためスキージのストロークにもその痕跡が残る。

結果パネルに付けられたインクの流れは自らの体の動きを可視化したものであり、身体性の痕跡と言えるだろう。

- 身体性に着目した作品 -



『砂に引く』

本作品は京都市立芸術大学のグラウンドにて整地用の代かきと水を使い地面に一本の泥の線を引いていく様子を映した映像作品及び写真である。映像の中で何度も何度も繰り返される『地面に線を引く』という行為は自らの動きの痕跡を残したいという願望の現れである。地面に引いた泥の線は直ぐに乾き、雨風や人の往来、活動によってすぐに消え去ってしまうが映像と写真の中で自分自身の体の動きとともに保存される。

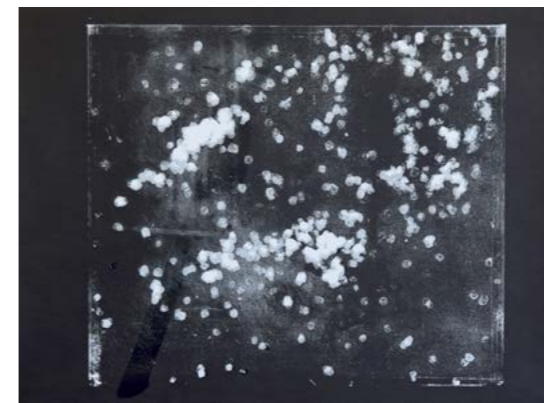
リトグラフにおいて平版石の研磨という作業が存在する。平版石の表面に研磨剤と水分を含ませ平版石同士をこすり合わせることで表面を削りながら平面を出す作業である。この作業において、ある程度研磨を続けると研磨剤と削られた平版石の粒子が混ざり合った泥が生まれ、さらに研磨を続けるとよりきめの細かい泥が平版石の表面全体に形成されていく。研磨剤があらかた泥の塊へと変化する



『stamp』

まで研磨し続けた平版石を急に持ち上げると研磨した動きの形が泥の流れの模様となって平版石の表面に残る。その泥のついた平版石を乾き切らないうちに紙に押しつけることによって表面に残った泥の模様を紙面上に写し取る事ができる。そして泥の取れた平版石を再度研磨する。本作品は平版石の研磨という工程と紙への押圧によって泥を写し取るという工程を延々と繰り返すパフォーマンスアートである。本作品は2018年度京都市立芸術大学作品展の展示期間中の5日間のあいだ、本校平版画制作室という工房内において展示（実施）された。平版石の研磨という単純であるが、非常に身体的負荷の強い作業を何度も何度も繰り返すことによって体の動きがその行為に最適化されていく。その結果は写し取られた紙に残された泥の流れが僅かな変化とともにものがたっている。本パフォーマンスにおいて最も目を引く行為である平版石の研磨という特異な行為は平版画制作室という特殊な展示空間から抽出して設定されている。本作品は版画の繰り返すという行為と写し取るという二つの行為を平版画制作室という特殊な空間内で自らのテーマである『体の動きの痕跡を残す』という要素と掛け合わせ表現する事によって生まれた作品である。

- シルクスクリーン技法を意識した作品 -



『spadework』

魚という食材を調理する際、まず最初に行う作業は鱗取りである。その鱗取りという何気ない一動作もまた自分自身の意思による行為であり、その結果生じた事象を作品とすることはできないだろうか。本作品は調理という日常的行為の中で鱗取りという行為をピックアップし、その過程で生じる動きとその痕跡をシルクスクリーン技法に落とし込み作品化したものである。

具体的な作品の制作工程としてはまず、魚の体表（鱗）に食紅を塗り遮光性を高めたくてアクリル板の上で鱗取りを行う。鱗を取り終えたのち魚をアクリル板上から除去し、飛び散った鱗が離散しないよう上からアクリル板を貼り付ける。この鱗が挟まれたアクリル板が原画の代わりとなり、スクリーン紗に焼き付けることによって製版を行う。またこのとき使用する感光乳剤はミノライトを用いている。これは鱗が半透明であるため、事前に食紅である程度染色しているとはいえ遮光性に難があるため比較的短時間でよりはっきりとした画像を得るためである。（New MコートDといった感光乳剤では反応に時間がかかりすぎるため製版不良を起こしてしまう。）本シリーズの初期作品では飛び散った鱗を製版したものだけを一版一色で塗り上げた作品であったが、制作を進めるごとに、より魚を捌くという行為を唆するために包丁のシルエットなどを追加するなどして制作を行った。



『shadow』

本作品群は自分自身の体の影を写し取った作品である。本シリーズは感光剤を塗布した未感光の紗枠を太陽光の下

に持っていきその上に自身が座ったり、立ったり、あるいは寝そべることにより自らの体の影を紗に焼き付けるという製版方法により制作された作品群である。太陽光による製版はその時の紫外線強度、太陽の角度、温度さらに天気などさまざまな自然現象に左右される。

また小雨時に製版作業を行うと水溶性の感光剤 (New Mコート D) がわずかな紫外線下で反応硬化が遅くなると同時に乾燥していた塗膜が雨粒によって溶け出すため降雨の様子がそのまま製版される。

(激しい降雨時に製版作業を行うと反応硬化するより先に塗膜が全て洗い流されてしまうためそもそも製版自体が不可能である)

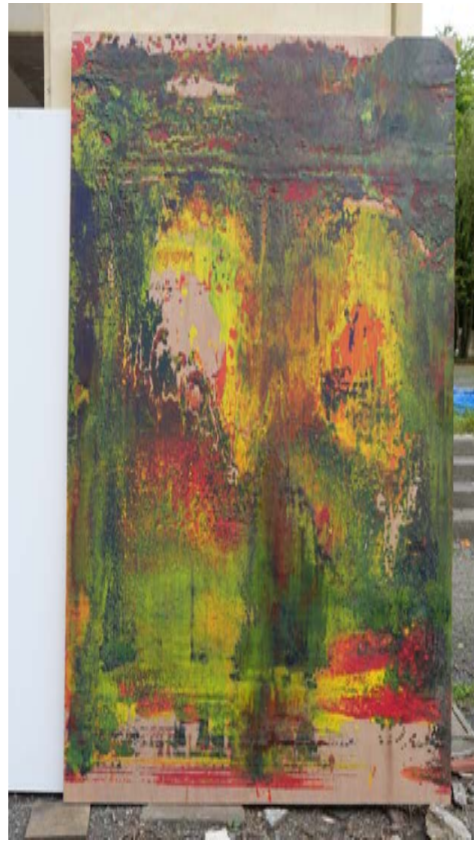
太陽光の紫外線強度は季節や時間帯により大きく変化するため一日の間でも、また同じ時間帯であっても夏季と冬季では製版時間に大きな差が生じる。例えば夏の晴れた日中に製版した場合、はっきりとした輪郭のイメージを得ることができる。逆に冬になると同じ日中でも夏の倍ほどの製版時間がかかり、輪郭もぼやけたものとなる。また雲がかかった状態では降り注ぐ太陽光が拡散するため輪郭もぼやけたものとなる。さらに製版時スクリーン紗に直接乗った状態で感光を行うため、直接紗に触れている部分と離れている部分(浮いている部分)、例えば足の裏とそこから立ち上がる足首から上の部分などで輪郭がはっきり出る部分とそうでない部分が同じ版の中に共存することとなる。

紗と体との距離、感光時間、太陽光による拡散光といったさまざまな要因によって微妙なグラデーションが同一版上で生じる。基本的に本シリーズはすべて一版一色で作られているが太陽光による製版効果によって一つの版の中で諧調を生み出すことが可能である。しかしシルクスクリーンの製版において最も重要な紫外線照射を太陽光というコントロール不可能な自然現象に頼っているため、ある程度の製版結果の予測は可能であるが基本的に刷ってみるまでどのような図像が得られたかは分からない。また当然完全な状態の再製版は不可能である。自らの身体というコントロール可能な要素と自然現象というコントロール不可能な要素が同時に存在することが本シリーズの重要な要素となっている。上記のプロセスによって生まれた図像は常に変化する影という現象を平面に刷り取ったものであり、自らの身体の痕跡を残すものであると同時にその瞬間の天気という自然現象を切り取って生まれた作品でもある。

- 自作の刷り機による作品 -

シルクスクリーン印刷の刷り機を自作し、その装置を使い制作した作品群である。

自作の刷り機は単管パイプをつないで構成された本体に水



平方方向に移動する木製スキーに加圧機構を加えベアリングレールで接続し、スキー部分を引っ張るためのロープをつけた動作部分の三つの機構で構成されている。本装置は紗枠の上のインクをスキーで加圧し画面にこすりつけるというシルクスクリーン技法の『刷る』という一連の行為を拡大化したものである。

また本装置の動力源は操縦者自身の全身運動であり、スキーの移動速度、移動量などは操縦者の身体的特質によって変化する。一般的な機械は常に一定の結果を生み出すために設計されたものであるが、本装置は操縦者自身の身体特性や本人の動きによって得られる結果が変化することである。本装置によって生み出される作品はいずれも刷り重ねることによって形成されており、その結果生まれた作品は自分自身の動きの痕跡の集合体であり、行為の積層であり、ひいては自らの複製ともいえるものである。本装置で制作された初期の作品には版が存在せず、装置の動作すなわちスキーの移動によってインクがパネルの上に擦り付けられ生じたストロークそのものを図像として積層させる作品である。また版が存在しない分、インクの色を分けながら積層させることによって装置を使ったときの動きの激しさ、勢いをより明瞭にすることを意図している。しかしながらスキーのストロークによって得られる図像にはヴァリエーションに限界があり、またそこから次の展開にも窮する状態であった。

そこで次に生まれた作品が『touchable range』シリーズである。

本シリーズにおいては引き続きオリジナルのシルクスクリーン装置を使いながら次の2点を新たな要素として加えている。



『touchable range』

1点目は版の使用である。

版を使用することにより特定の図像を刷ることが可能となった。このとき使用される版は一般的なシルクスクリーンにおいて使用されるスクリーン版とは全く異なるものである。木製のスキーによる何十回もの押圧及び刷りに耐えるうる強度と後述する特殊なインク代替物の透過のため一般的なスクリーン紗は使用することができず、代わりに5mm厚のMDFに8mmの穴を開けたパンチングボードを使用している。製版時にはMDFの表面に直接感光剤を塗布し、太陽光によって焼き付けを行い洗い流し作業の後、目止めに耐水セメントを使用している。

版の使用により特定の図像が得られるようになったわけだが、本作品群における全てのイメージは私自身の体を元にしている。具体的な製版工程としては前述の『shadow』シリーズの手法を踏襲しているため、私自身の体の影がイメージとなっている。

しかし版自体がスクリーン紗からパンチングボードになった分、『shadow』シリーズのときと比べ細かいディティール

は省略され、より量感をともなったシルエットが生まれることとなった。このとき得られる図像は大幅なディティールの省略によりもはや鑑賞者にとって一見すると人の体とは判別できないものとなっている。しかしその一見意味不明な図像であっても後述する特殊なインクを使い刷り重ねる事によって生まれる積層体はどこか人体を予感させるボリュームをもち、確かに作者である私の体を元に生まれた作品であることを明示している。

2点目の要素としてインクの変更である。

これまでの作品ではシルクスクリーン用のインクを主に用いてきたが、本作品群においてはそうした普通のインクの代わりにセメントを主剤にした新たなインク代替物を用いている。具体的には工業用として一般的なポルトランドセメントにガラスビーズや発泡粉体フィラーといったきめの細かい粉末を混ぜ軽量化を実現するとともに流動性を調整可能な独自のセメント混和体を使用している。このオリジナルのセメント混和体(以後混和体と呼称)を使用することによってより分厚い層を刷り重ねることが可能となり、平面作品から立体作品へと展開する事が可能となった。またセメントに添加する種々の材料によって混和体の流動性を変化させることが可能であり、これによって本作独特の滴り落ちながらも隆起し成長する石筈のような積層体を形成する事が可能となっている。

この積層面のディティールはセメントという非常に無機質で工業的な物質を原材料にしながらも、有機的な印象を作品に与えている。

『touchable range』シリーズは自らの身体の複製というテーマを、シルクスクリーン技法をベースに生み出された立体作品によって表現した作品群であり、自身の学生期における最後の作品となった。

しかしその内容は未だ荒削りであり自らの掲げるテーマに真に迫れているわけではないだろう。これらの作品を糧にしながら次の作品制作へ歩みを進めたい。

“運動感覚”に着目した作品制作

勝木 有香

2021年 嵯峨美術大学 大学院芸術研究科造形複合分野 修士
現在 多摩美術大学版画研究室 副手

本稿では、制作研究としている「平面における運動感覚の表現研究」についてと個展「HOPPING STAGE (Kunst Arzt / 京都)」(2022年8月18日～8月27日)について報告する。

2019年から制作を始めている「平面における運動感覚の表現研究」について、私は、日常生活を繰り返す中で、強く記憶に残る場面を基盤とし、制作している。

まず、“運動感覚”について説明する。主に視覚、聴覚、触覚を通して受け入れる情報の中で起こる、予想できない出来事(突然目の前に現れたかのような)の瞬間には、起こった事を整理する前に、記憶として直接的に録画されたかのような感覚を得る。それは、自身を動かす原動力や活発さ、壮大さに押し流されるような力があると感じる。その予想できない出来事が起きてから前後の情報を得ることで、理解し実感する。しかし、時間が経つにつれ、情報というのは剥がれて消えていき、いつの間にか記憶として直接的に録画された感覚のみ記憶として残る。この感覚を私は“運動感覚”と捉えている。

これら表現するため、まずは鉛筆やGペンなどでトレースし、線や形として起こしていく。それらをデジタル上でコラージュし、シルクスクリーンを通して写し出す支持体や空間全体に引き伸ばし印刷していく。このような“運動感覚”を体感してもらうことで、鑑賞者にも新たな感覚(予想できない出来事)を与えることができるのではないかと試み、制作研究を続けている。

今回、“運動感覚”を表現するにあたり、新たな試みとして展開した。開催した個展「HOPPING STAGE」の会場は、大きく分けてroomA、Bと2つの部屋に分かれており、roomAでは、同じサイズのパネルを空間全体に一周ぐるっと囲うよう、シルクスクリーンで印刷した作品を10点展示した。

私は、今回の個展についてアイデアを練っている時、大学生生活6年間、毎日電車通学で通っていたことを思い出

した。車窓から見える景色を背景に、次々と電柱やビル、住宅などが猛スピードで前を過ぎ去っていき、それらは、記憶の中で線となって残っていた。

今回の制作では、背景のイメージをシアン、マゼンタ、イエロー、ブラックのハーフトーンスクリーンに編集し、4色分解にして刷り重ねていく。背景自体によりスピード感を強調させるため、横断する方向にスキージーを通していき、インクのムラを与えることで視覚の方向を誘導させる効果を与えた。さらに、水を多く含んだ筆で直接手を加えることで、パネル上のインクが溶けていき、滲み、伸びたりと規則正しく乗っているインクが崩れていき、パレット上の絵の具のように4色のインクが混ざっていく。10枚あるパネルは、それぞれの手癖によって同じイメージから遠のいていき、ぼんやりとした色や形だけが空間の中で連続する。その上をドローイングの線が横断していく。空間全体にドローイングを引き延ばすことで、鑑賞者自身もそのドローイングを追っていくよう視点を動かしながら作品を一周回る仕組みを与えた。

このように、今回の制作では、シルクスクリーンで刷り重ねる他に、直接インクを溶かして起こる偶然的な面白さを意識した制作を行った。制作研究である「平面における運動感覚の表現研究」を表現するにあたり、製作中に起こるハブニングのような偶然性に期待しながら、積極的に取り組んで行きたいと思った。今後の制作にも引き続き挑戦していきたい。



《SWOOSH (window)》 | 「HOPPING STAGE」 Kunst Arzt 展示風景 | 2022年

制作報告

シルクスクリーンで少女の存在をなぞる

加藤 万結

2022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教務補助員

現実世界ではない、絵の中という別次元で少女がリアルに生きて存在する世界線があっても不思議ではない。アニメーション、ゲームに登場するキャラクターと画面を通して対峙した時、この絵柄やキャラクターモデリングがその世界での物理法則で成り立っているような、別次元を見つめているような錯覚を起こす。

こうした媒体を通して目の前に現れる少女たちの変化する表情、言葉、仕草を観察すると、彼女たちが慈しい存在であり、同時に私はそれらにアニミズム的感覚を持つようになった。

画面や紙という四角い境界の向こう側に彼女たちが実在したならば、と自身の記憶や景色の中へと落とし込み、ドローイングや画像のコラージュで少女の存在する景色を表現する。これが私の制作テーマ、“存在をなぞる”である。

今回は、何故私がシルクスクリーンを用いて制作するのか報告する。

まず、シルクスクリーンで刷られた少女たちは、残像である。名前やモデルなどは特にない。日常に生活している中で通りすがりに見たかもしれない距離感。一瞬の揺れた木の葉を捉えるような、不意に現れた仕草や表情、刹那的瞬間を写しなぞらえる。この少女をシルクスクリーンで表現するために辿り着いた手法は、鉛筆のドローイングと写真を組み合わせることだ。

シルクスクリーンの原稿となる少女のドローイングは鉛筆のザラザラとした調子で描画する。人間が光の屈折で目の前の景色を認識するように、少女の光と影を捉えて描画する。輪郭、髪の毛、肌、瞳。明暗のグレートーンで、少し現実のような2.5次元を意識して描画する。妙な立体感がリアリティを刺激し、絵に生を感じさせる。フラットな影ではアニメのセル画的印象になり、影が立体的すぎてしまうと人間らしさが強くなってしまう。この二つの領域の中間を目指している。

ドローイングはスキャンし、デジタル作業へ移行する。(ここで少女は紙から画像データへスキャナーの光により移行した。)Photoshop上で鉛筆のザラザラした調子が一つ一つドットとなるように誤差拡散法の加工をする。鉛筆という質感のハーフトーンを作成している感覚である。

日常で見た景色などの写真をコラージュする場合は、少女の立ち位置や現実との距離感。レイヤーを意識してコラージュする。

シルクスクリーンでは製版を行う時、感光する。この“光”に伴ってイメージが現れる事が、少女を現実へ召喚しているようである。

感光乳剤が塗布されたアルミ枠へ紫外線を当て感光させ、水で乳剤を洗い流すと現像されたイメージが現れる。シルクスクリーンの感光の過程と少女を描画するときに意識していた光と影。光を知覚し少女の輪郭が浮かび上がるという現象が、遠いところで結びつく感覚がある。

少女の刹那的印象を捉える場合は、1版。紗の上で複数のインクを混ぜる、ズレ、霧吹きで滲ませるなどアドリブ的な刷り方を行う。版数が少ない方が、色や複雑な情報が少ない為、ぱっと見た瞬間の印象に近くなる。鉛筆の優しいトーンとシャープな箇所が1版の明暗で表現されると心地良い。

多色に版を重ねる場合は6〜10版程度重ねる。色や刷りはなるべく計画通りに制作する。色数が多いほど、少女をじっくりと眺めるように色情報が増え、解像度が上がっていく。

直接絵を描く絵画でなく、版画で制作していることは、少女の存在が自分にとって遠いところにあることを物語っている。特にシルクスクリーンでは、解版する為版が残らない。紙の上に刷られたインクの彼女たちの残像だけが残る。距離が縮まらない追いかけてこをしているようだ。

昨今では、キャラクターアートと呼ばれる作品が、様々な展覧会で目にする機会も多い。

漫画は印刷物であるため、版画でキャラクターアートを行うことは、美術でありながら印刷物へと帰還する行為だ。

版画で複製される少女たちは、オンリーワンの存在ではないのかもしれない。しかし、元来複製されるキャラクターメディアの出身である2次元の少女たちにとっても、版画の居心地がよいところであることを願っている。



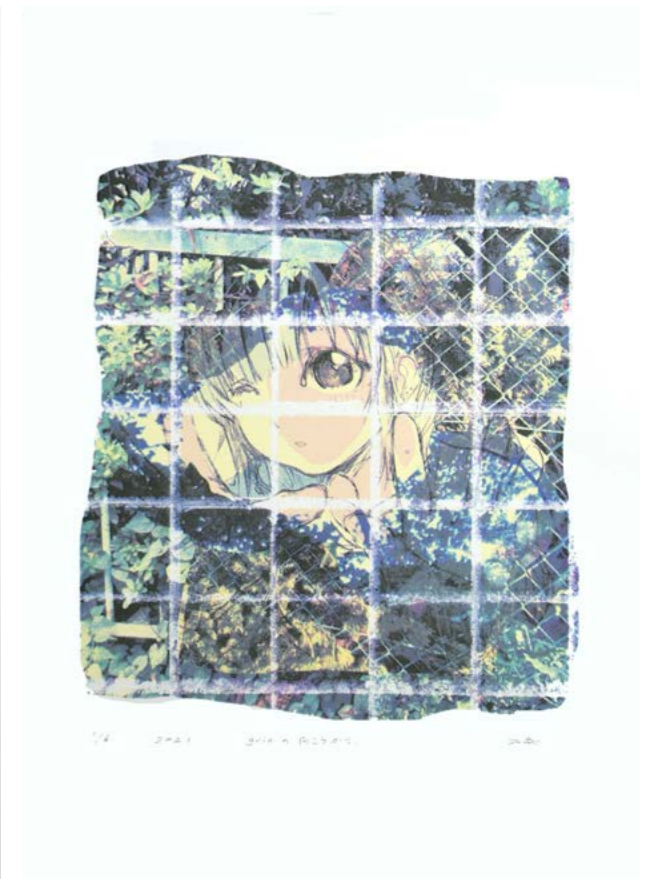
《伺い》103.5 × 76cm | シルクスクリーン | 2021年



《遠回しに》A3 | シルクスクリーン | 2022年



《お迎え》34 × 45cm | シルクスクリーン | 2022年



《gridの向こうから。》37.5 × 45cm | シルクスクリーン | 2021年

制作報告

小石のリトグラフについて

衣川 泰典

2004年 京都精華大学大学院芸術研究科造形専攻修了

現在 京都精華大学 非常勤講師

2018年5月ごろより個人的な興味から制作を始めている「小石のリトグラフ」を2021年よりプロジェクトとして取り組むことになった。これにより地域の有識者などの助言を受け石灰岩の採集と制作に取り組むようになった。この創作動機と、プロジェクトの経過発表と展示「小石のリトグラフ」(2022年1月14日～30日、MATSUO MEGUMI+VOICE GALLERY pfs/w / 京都) について記述したい。

まず「小石のリトグラフ」というのは自採国産石灰岩による石版画制作のことである。天然の石灰岩を電動グラインダーで裁断・研磨したものを石版として描画、製版、印刷を行う。自然石の形を残しながら版面を加工しているため石版画の技術を独自に解釈し、従来の石版画の制作行程とは異なる方法で全てを手作業で行っている。また石の採集や制作に関わる行程を動画で記録し映像作品としても発表している。

そもそも日本の石版画はドイツ・ゾルンフォーヘンから輸入された石版石が扱われている。アーティストユニットである*Lighter but Heavierの2018年ごろのオンラインミーティングで「なぜ日本製の石版はないのだろう。日本の石では石版画はできないのか。」という話が議題として挙げられた。当時、リトグラフの魅力を伝えるための展覧会を企画するためのミーティングをしていた時に交わされた会話のひとつであった。日本における石灰岩というと、工業製品としてセメント、製鉄される時に扱われる材料、肥料、漆喰などに使用され、採石場が有数ある。また鍾乳洞を手がかりにその地域の地質を調べると石灰岩があることがわかる。関西においては滋賀県と岐阜県にまたがる伊吹山が巨大な石灰岩の塊で、過去にはセメント工場が稼働し地域の産業となっていた。メンバーにこの伊吹山へ行かないかと提案したところ、あまり興味を示してもらえず、ひ

とりで石を探さようになったことが事の始まりだ。伊吹山周辺から京都府質志、三重県藤原岳周辺、和歌山戸津井～白崎と地質や鍾乳洞を頼りに関西圏での巡検を繰り返すようになった。

この「小石のリトグラフ」では採集した場所の風景やそこに自生する動植物を描いている。石を求めて出会った風景と石がみていただろう風景を版面に重ねているのだ。だから採集地となる場所を調査することは作品にとって重要である。岩石というものはどこでも採集して良いものではない。例えば自然公園のような保護区域となる自然環境では採集を行ってはいけない。岩石の採集にも環境に対するマナーを守ることは重要だ。だから、プロジェクトとして活動することで協力者による確かな情報をもとに地域と協働し、環境にも配慮したうえで石灰岩採集を行っている。今回の「小石のリトグラフ」では、京都府舞鶴市の石灰岩に注目し、自採国産石灰岩による石版画作品を発表することを試みた。この展覧会で使用する石灰岩の採集に取り組もうとした時期は新型コロナウィルス拡大警戒時期でもあり、県を跨ぐ移動の自粛も求められていた時期の巡検であった。舞鶴での調査にあたり舞鶴市文化振興課に電話で問い合わせ、プロジェクトの内容を説明し、舞鶴在住の理学博士の荒木邦雄さんを紹介頂いたことが始まりとなる。そして、荒木氏より舞鶴市内にある石灰岩が採集できる場所を教えて頂いた。展覧会の作品を制作するまでには、舞鶴へ2度訪れることになった。

採集日には荒木氏から胴付長靴を借り、西舞鶴の伊佐津川上流の池内～寺田へ、川中を歩きながら調査を行った。季節はすでに10月になっていたが、日差しが差し込む時間帯は汗ばむぐらいの暑さで、水面もキラキラときらめいていた。池内周辺の川は護岸工事が行われていたため、安全ではあるが、自然の石灰岩が流れてくることが少なく、さらに川の上流へ向かうことになった。荒木氏によると、伊佐津川上流の地中に石灰岩層がレンズ状に連なるようにいくつかあるらしく、それが山肌から路頭し、風雨などで崩れ、川に流されるそうだ。小規模になるが堅穴型の鍾乳洞があったこと、舞鶴に自生する動物たちの話と荒木氏の山での活動は冒険活劇を聞くようなワクワクする感動もあり、地形と地質についての理解を深めることができた。おとぎ話のような話にも聞こえることも決してネットなどで調べられるものではなく現地の方ならではの生な情報であった。寺田地区の集落に川が流れていて、よりゴツゴツとした石灰岩があり、村民から声をかけられながらの採集を行った。牧歌的で平和に汗をかきながら採集を行っている

のだが、自然の中での仕事というのは天候への注意やヘビや蜂、熊などの動物に対しても注意は必要だ。いつ何時に起こるかもしれない事故に対しても警戒は必要で独特な緊張感がある。このように現地で自然に対峙することは、地球の大きな円環を想像することとなり作品を描くイメージの構築に役立っている。そして、西舞鶴の伊佐津川上流の池内と寺田付近の川で約30cm程度の大きさと小石の石灰岩を採集することができた。

今展では、舞鶴・鞍馬で採集した30cm程度の石灰岩を3つ、掌サイズのを石版として扱った石灰岩4つ、加工していない石灰岩を2つと2種類の制作プロセスを動画にした映像作品で展覧会を構成した。風景のイメージが描かれた石版画と、版となった石灰岩が現地の記憶を内包した物質として会場に展示した。この展覧会の制作で扱った石灰岩は、今まで制作で扱ってきたものより大きくなった。大人が持つのにやっとの重量であり、全ての作業の難易度が増すことになった。特に版面を加工する作業は困難であった。電動グラインダーを扱い、水平な版面を切り出し研磨するのだが、石彫を制作する彫刻家の仕事のような肉体労働になる。版面の仕上げには石と金剛砂を扱い、合わせ磨きで石版画に必要な砂目をつくっている。まるで縄文人が石器や鎌を研ぐような、もしくは古代人が銅鏡を磨くような作業である。こうして出来上がる版面はゾルンフォーヘン産の石版石とは異なり、完全な水平をつくり出せているとは言えないが、手作業で描画、製版、印刷を行うため、正確な水平面を必要としないことも特徴と言える。研磨作業によってつくられた版面に、採集してきた場所の風景を描くことで版となる。これにより版面を強く鏡面として意識することができる。鏡のように磨きあげられた版面に風景などのイメージを描くことを、とても興味深く考えている。そして、常に石の重量との格闘を伴う製版、印刷の作業になるのだが、身体感覚を通した作業は描かれたイメージに重力というリアリティを与えている。作家として、身体を通した情報が特別なイメージとなるのは面白い。重力との格闘は全ての作業において難易度を上げることになるのだが、石版画の技術誕生の歴史を遡りながら版面に起こる現象をひとつひとつ目視と体験で確認することができるように思える。19世紀のヨーロッパでは、石版画は時代の印刷として大量印刷とスピード感ある印刷方法として浸透したが、この自然石を扱った「小石のリトグラフ」では石版画の開発者であるゼネフェルダーが歩んだ道とは違う石版画の道を見出し歩むことができる直感を持っている。ひとつの風景を描くのに、とても時間がかかり現代の速度にはそぐわない方法ではあるが、自身が対峙する

世界を定着することを可能にしていると考えている。このようにひとつひとつの試みが従来の石版画の在り方を起源から検証し、独自の表現としている。石版画という技術として共通項を持ちつつもアートとしての表現の起源にも迫るような想いがある。この展覧会は京都府文化力チャレンジ補助金事業に採択されていたこともあり、展覧会後には*作品集「小石のリトグラフ」を自費出版することもできた。そして、現時点の試みを1冊にまとめることができた。現在は、伊吹山と鞍馬の石灰岩調査を繰り返す予定で、これからも「小石のリトグラフ」は石版画と写しとるとい表現の起源についての探究を継続することになるだろう。

*Lighter but Heavier リトグラフに関する検証・研究、展覧会企画などの活動を行うアーティストユニットである。

*作品集「小石のリトグラフ」には2017年に創作を始めるとあるが、2018年に訂正することをこの学会誌に記述する。



プロジェクトの経過発表と展示「小石のリトグラフ」(2022年1月14日～30日、MATSUO MEGUMI+VOICE GALLERY pfs/w / 京都)



作品集「小石のリトグラフ」発行年：2022年 仕様：表紙=オフセット印刷/扉・本文 50P= オンデマンド印刷 サイズ：210×148mm (A5)

シリーズ《Reflection of memories》、 《Framed pictures》によせて

古賀 慧道

2020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 女子美術大学版画研究室特任助手

学生の頃から絵画と写真の関係性に興味があった。写真技術の登場以降、絵画はそれまで担ってきた〈記録〉としての信憑性を失い、描かれた対象は（或いは描くという行為自体）ことごとく私的な〈虚構〉と見做されるようになった。一方、写真はその結像の過程にどれほどの揺らぎがあり、技術的な欠陥があろうとも客観的にものごとを記録し、〈事実〉を伝達するという信用をいまだに受けている唯一の画像と言える。この根本的に異なる二つの画像領域の対立に、版画の視点から疑問符を投げかけることはできないかという思いが私の制作の根幹にある。絵画と写真の関係性を扱う上で、〈版画〉という第三の立場からそれぞれの画像領域の在り方を捉え直すことは、その中立性において有用であると考え。

フォトエッチングで生成されるイメージには、絵画と写真の両義的な性質がある。二つの画像領域の境界線上（またはそのどちらでもない場所）に位置しているような、この独特の感覚は、銅版画の〈腐蝕〉と〈プレス〉という過程を経て現れる写真像が、印画紙やディスプレイ上で見るものとは異なる物質性を有しているからかもしれない。また、この物質性は版画というメディアの特性だけに由来するのではなく、現代のデジタル化社会において〈画像〉という概念が非物質的な意味を内包するようになったことから、相対的に版画の物質的・唯一的な絵画性が強調されて見えるようになったことにも起因すると感じる。絵画的な見え方と写真的な見え方を横断するこの技法の可能性を模索することは、版画概念の拡張に繋がると確信している。

技法について

私は主に銅版画の写真製版（フォトエッチング）を表現技法としている。この技法は銅版の表面に感光剤を塗布し、画像を印刷した透過原稿を版面に密着・露光させ現像した後、腐蝕することで銅版に像を刻む、というものである。

他にも感光剤を使わずコピーのトナーを直接版面に転写する方法や、シルクスクリーンで版面に画像を刷り、防蝕剤とする方法などがある。ただし、これらの方法は粒子の粗さが目立つことがあり、豊かな階調や緻密な再現性を求める場合は感光剤を使用する方法が適している。またフォトエッチングに使用する感光剤の中には希釈や現像、剥離の際に有機溶剤を多用するものがあり、制作者や周囲で作業する人の身体への負担が懸念材料とされてきたが、近年は弱アルカリ性水溶液だけで現像、剥離できる感光剤も市販されているため、以前より健康上のリスクを気に掛けずに使用することができるようになってきている。

《Reflection of memories》、《Framed pictures》

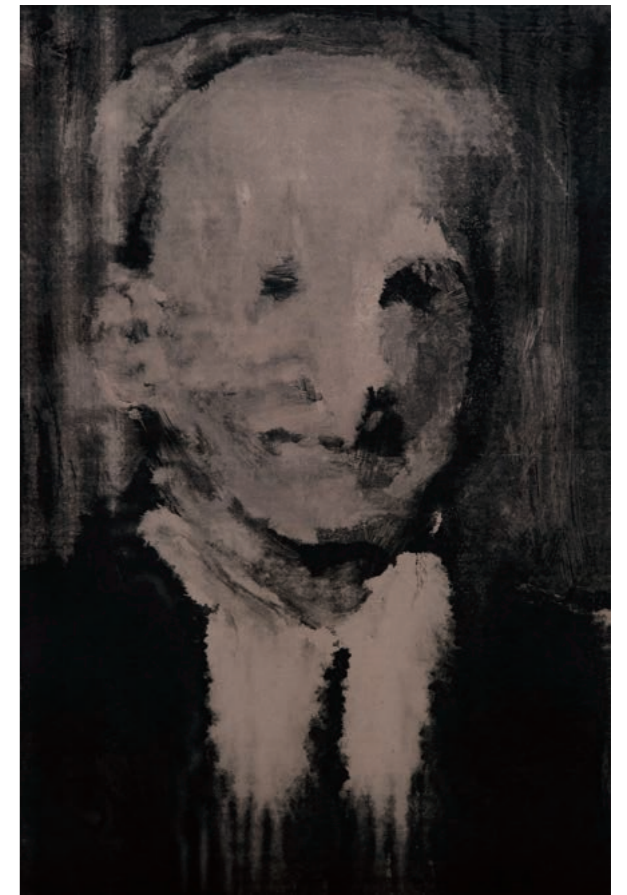
両シリーズは写真を元にドローイングと再撮影を繰り返し、イメージ（画像）の再文脈化を図る作品群である。ドローイングは写真に写された対象の私的・主観的な解釈行為であり、再撮影はカメラによる機械的・客観的な解釈行為であると言える。ドローイングと再撮影を繰り返し、原稿化した画像を版面に転写し、ドライポイントで描画を重ねていく。再解釈と再撮影が繰り返されていくうちに、本来写真が写し撮った記録としての光像と、個人の解釈としての描画、そしてカメラによる機械的な映像が綯い交ぜになり、不整合な画像となる。この不整合な画像の在り方によって、絵画と写真の境界を揺さぶることができないか試行している。



《Framed pictures _ home I》15 × 18cm 銅版画 2021年



《Framed pictures _ An indoor plant》22 × 19cm 銅版画 2022年



《Reflection of memories _ A man from the mirror》
83 × 54.5cm 銅版画 2022年

| 制作報告 |

共有し、各々の記憶を思い出す。

田代 ゆかり

2020年 福岡教育大学大学院教育学研究科教育科学専攻 修士
現在 福岡県立福岡中央高等学校 講師
九州産業大学九州造形短期大学部 講師
福岡教育大学 講師

1. 鑑賞者の視点への気付き

図1《車の中から》は福岡市内の夜景を取り入れている。しかし、鑑賞者から「隅田川の近くにあるホテルに泊まった時に見た景色を思い出す。」「コロナ禍前、ときどき時間を忘れて楽しくお酒を飲んで真夜中の帰り道、その景色に似ている。」とエピソードをもらった。鑑賞者は同じ夜景ではなくとも、どこか似た夜景から過去の経験や記憶を思い出せるのだと分った。私はこの感情を題材に図2《共有》を制作した。

2. 現代人の共感

私は制作の過程で鑑賞者の視点への興味が強くなっていった。また、当たり前であるが鑑賞者は現代を生きている。時世を取り入れることで共感が起きるのではないかと考え自身の行動を振り返ってみることにした。それが福岡県香椎浜の夜景を車の中から見た図3《あなたが“いいね”をした。》である。私は助手席に座り携帯電話を扱うことが多い。しかし、この日は目の前に流れる景色を写真に撮り、SNSに投稿した。私はSNSを通して共感(いいね)をもらった。窓から見える夜景を鑑賞者と共有し、鑑賞者は各々の経験や記憶から夜景に心情を当てはめ、思いを馳せたと考えている。

3. 共感を生む構図

構図はフィンセント＝ファン・ゴッホの《日没を背に種まく人》を参考にした。画面左下の農夫が逆光を背にし、麦畑に種をまいている。その農夫の手前には画面の真ん中を断ち切るように大木が描かれている。農夫と鑑賞者の前後関係は、この大木により明確になっている。前後関係を明らかにすることで、鑑賞者は制作者である私と視点を共有できるのではないだろうかと考えた。前後関係をレイ

ヤーのように分かりやすくするために窓を隔て、見える夜景を制作するきっかけであった。

4. 表現手段である紙式メゾチント技法

紙式メゾチント技法1は自身で開発した技法である。コラグラフから派生した紙式メゾチント技法は版に耐水ペーパーを用いることで真っ黒な色面が刷れる。そして製版では様々なメディウムを使い分けることで高低差が生まれ明暗が表れる。また、作品内にある丸い滲みの表現は、涙を溜めて見た光を描いている。滲みの表現は紙式メゾチント技法の特徴である。自身の夜景においてこの紙式メゾチント技法の滲みは必要不可欠であると考えている。

最後に作品のモチーフにしている夜景を描き始めたきっかけについて述べたい。失恋した知人の話を聞いていたときに、知人からふとでた「彼女の家の近くのインターとか通り過ぎるだけでつらい。」という言葉から同じ景色も見る時の思い出で変化して見えるのだと気付いた。夜景は場所により異なるがどこか似通っている。それゆえに自分の思い出を当てはめ、各々の思いを馳せるのではないだろうか考えた。夜景は年代や性別を問わず、様々な思いを湧かせることができる。私は鑑賞者に作品の解釈を委ねている。そのためにも鑑賞者が感じられる日々の小さな気付きを描いていきたい。

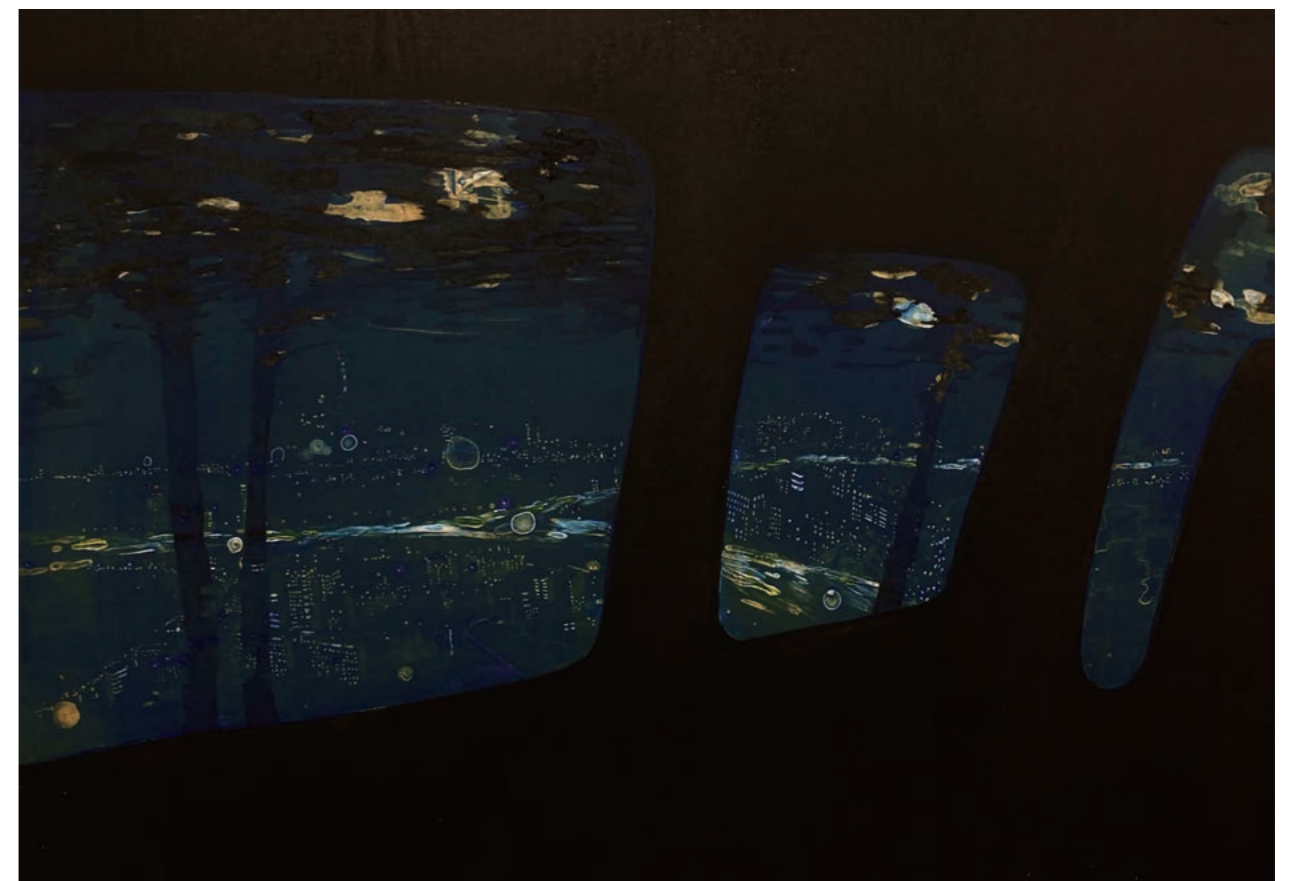
1. 田代ゆかり、「紙式メゾチント技法の開発」、『版画学会誌』、第49号、2021年。



《 車の中から 》
24 × 18.2cm | コラグラフ、水彩紙 | 2021年



《 共有 》
23.5 × 23.5 cm | コラグラフ、水彩紙 | 2021年



《 あなたが“いいね”をした。 》
51.4 × 72.3cm | コラグラフ、水彩紙 | 2022年

制作報告 |

「好奇心からイメージの想起に可視化される本質について」

辻 えりか

2013年 多摩美術大学大学院修士課程美術研究科版画研究

領域 修了

現在 多摩美術大学版画研究室副手

・好奇心について

「好奇心」とは自身が作品を作るうえで、一番の根源となる要素だ。人は幼い頃より、初めての物事に直面した時、その正体を知りたがる。大人も同じく興味や関心を持つと、あらゆる手段を使い情報を入手し、思考・イメージする。

イメージするということは、人がそのものを理解するための方法の一つだ。この方法をリトグラフに用いて可視化させ、さらに第三者により発展できないかと研究を行っている。

イメージをさせる要素が多ければ多いほど、それらは結びつき、物語として紡がれていく。私の描く「物語」とは、大きな道筋は定めていない。見る人によれば、それは物語のワンシーンのように感じるだろうし、その前後の話は空気に漂っていて曖昧なものであるように感じるかもしれない。

・「物語性」について

作品に構築される「物語」は複数の意味を持っている。一つは自身が作品に表現する「物語」で、もう一つは鑑賞者が作品に対してイメージ・想起する「物語」だ。自身の表現する物語とは、「好奇心」をもとに資料を収集・整理し二次元にて再構築する。モチーフとして描かれるものは人が、ものをものとして認識することのできる物体である。

全てのものにはそれ自体に意味や歴史が存在する。また、昔から様々なものが象徴(シンボル)として描かれ、表されてきた。絵に隠された秘密があるようで面白く、作品に積極的に取り入れている。

鑑賞者が作品にイメージ・想起する「物語」について、作品上ではあらゆるものが配置されている。それは風景・場所を含め鑑賞者がそのものから何かをイメージ・想起するための素材だ。私はそれを仕掛けとも呼んでいる。一見ただの風景、いろんなものが描かれていると印象つけられ

ると思うが、そこから重要である。鑑賞者が描かれているものの何に興味や関心を置くかで作品の物語性は大きく変化する。また、ものから発せられるイメージとは、鑑賞者が生きてきた環境や知識、観念などに大きく影響され解釈されるだろう。私は、人のイメージ・想起する力の可能性について作品を通して表現したいと制作を続けている。

・作品の表現方法について

絵画はよく空間表現と称されるが、自身も二次元上に空気やリアルなものを存在させることについて重点を置いている。その方法は二つに分けられ、それぞれ、物理的・哲学的と意味がある。

まず物理的な観点からすると、二次元上における視覚表現で考えたことが、人はなぜものをものとして認識するのかということだ。色彩を含めると複雑化するので、自身は明暗だけに着目した。白と黒の二つの違う要素が隣り合い、両者を比較することにより境界が生じる。この「境界」こそが、形を認識するために重要な要素である。人の目は高機能であり、曖昧でもある。その機能・錯覚を利用して二次元でありながら、空間という名の現実とは別の空間を作り上げることができる。この境界とさらに空間を引き出すために「境界の強度」を加えている。

境界の強度とは、現実の擬似的な空間を作り出すための方法だ。この方法を活用するために重要な点がある。隣り合う物が似ているか違っているかだ。わかりやすく言えば、白地の背景に対して黒>グレー>白が強度になる。そしてもうひとつ忘れてはならないのが光源だ。視覚は光あつてのもので、二次元上でも現実と同じく、空間を作るのにも重要な役割を果たす。光があれば影ができ、そこに境界は生まれる。

哲学的な観点について述べる。二次元上で表現される空間に、どのようにして事物を存在させられるのか。例えば、表される空間が寒いのか暑いのかを感じさせるためにはそう思わせる事物を配置させる。空気を感じさせるには、大気によって生じる事象を表現することにより「ある」ように錯覚させる。自身がよく扱う砂紋は命の循環の象徴とし、空間に風が存在する事象として描いている。二次元では様々な仕掛けを取り入れることで、現実とは完全に切り離せない空間を作り出すことが可能だ。

・リトグラフと制作の取組について

リトグラフは、今まで述べてきたような、二次元上による境界の表現方法に一番特化していると考えている。私自身が人生の運命の出会いと称されるに等しいリトグラフという版画技法の出会いは現在に至るまで、興味尽きない。

今回制作した作品《構成する“記号”-宇宙を掴むため》について、あらたな取り組みを行った。今までは、モノクロで一つの場面(世界)を平面上に表現していたが、今回は記号をモチーフとしたこともあり、別のアプローチを行った。主となるイメージの周りにぐるりと覆っているのは主題である記号だ。この記号は物理学者(化学者)ジョン・ドルトンが元素を可視化(記号化)したものだ。残念ながら現在、この記号は扱いにくいため使用されておらず、皆がよく知るアルファベットの頭文字を利用した記号はベルセリウスが考案したものによる。

記号は作品イメージ中にも登場する。いままで、ものがある種の記号(象徴)として扱ったことはあったが、記号そのものを取り入れたことはなく、作品を構成するのに戸惑った。描かれた空間世界に登場するだけだと、どうしても埋もれてしまうか、強調しすぎて空間を崩す。そこで今回は空間の枠を超えて存在させることにした。記号の存在をより強く認識するため、記号自体を平面的要素に取り入れてみた。今までと同じように一つの版に描こうとしたが、何か違和感を抱えた。今まで閉鎖された空間世界を表現し



《構成する“記号”-宇宙を掴むため》

リトグラフ | 2022年

てきたので、どうしても記号という異物感に抵抗があった。そこで、記号だけを一旦切り離し、作品に取り入れようと試みる。方法は別の版に記号を制作し、雁皮紙に印刷した。それを裁断し、ひとつひとつ裏打ちする。そのようにして、空間世界と切り離すことで、抵抗感は消え、それに加え再構成することが原子の本質(組み合わせにより物体を構築する)ことと重なり、違和感を拭うことができた。

制作報告

グループ展「山と谷のあるところ」 — 作為と不作為の入れ子構造 —

早川 佳歩

2021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教務補助員

展示概要

第一会期 2022年7月25日(月)～8月6日(土) 小泉聡子

第二会期 2022年8月8日(月)～19日(金) 早川佳歩

第三会期 2022年8月21日(日)～9月2日(金) 中村朝咲
たましん地域貢献スペース

〒190-8681 東京都立川市緑町3-4GREEN SPRINGS内たましん本店本部棟2階 北側通路

ここでは2022年に開催した展示「山と谷のあるところ」第二会期の出品作品を軸に、技法やコンセプト・展示構成について報告する。この展示は、3名のアーティストの個展を順に開催していくリレー形式をとった。展示会場には他のアーティストの作品はないが鑑賞者は、それぞれの個展に訪れることで異なった時間軸を横断しひとつのグループ展が完成する。3名のアーティストの個展でありつつ、グループ展でもある。

1. 技法について

1-1. ビュランを用いた銅版画

凹凸を残した石膏地パネルに雁皮紙に刷った銅版画を貼りこんでいる。銅版は磨かず傷がついたままのものを使用し、そこに任意の線をビュランを用いて彫っている。このとき、通常エングレービングでは使用されないであろう大きなサイズの銅版を使用している。そこにビュランで線を引くことは困難であり、サイズによっては版の上に乗ってビュランを使うため、線は不安定で思うようには彫ることができない。そうしてできた不安定な線と銅版にもともとついている傷の細かい線を雁皮紙に刷り、凹凸のあるパネルに貼りこんでいる。

1-2. 謄写版

謄写版は"ガリ版"の名で親しまれている技法である。今回の展示作品では原紙となる蠟引きした雁皮紙を自作するところから行った。雁皮紙に蠟引きをする際にムラができ、刷ったときに描画部分だけでなく蠟が薄い部分にもイ

ンクが落ち、ノイズが刷り取られる。これは前述の銅版のもともとの傷と同じ役割をもつ。

2. コンセプトについて

2-1. 展示構成

“たましん地域貢献スペース”は立川市GREEN SPRINGSのなかに位置する多摩信用金庫本店のギャラリースペースである。外に面して大きなガラス張りの壁面があり、屋外からも展示を見ることが可能である。また、展示壁は間隔を開けて木材が配置されており、作品の向こうに多摩信用金庫本店の様子も見ることができる。

鑑賞者の目には「外の景色{(額の中の景色)作品の向こうの景色}」というように3枚のガラスを通して、鑑賞する位置や視点・焦点が移動する。

外から展示を見た際には建物のガラス壁に噴水の様子や行き交う人々が反射し作品と組み合わせて新たな展示風景が生まれる。それはまるでガラス壁全体が大きな額縁の役割を果たし、入れ子構造となる。

2-2. 絵画になる瞬間 不作為と作為

前項2-1で述べた入れ子構造のなかで、刷られた図像は異質な要素として現れる。この作為的な図像をきっかけにして、これらを取り巻く不作為な要素を絵画化し、絵画(絵画空間)が増殖していく。ここでもまた入れ子構造が発生し、絵画のなかの絵画のなかの…と続いていく。

また、1技法についてにおいてノイズを刷りとっていることについて述べた。これにより、展示空間で起こった作為と不作為の関係が画面の中でも起きている。(版としてつくった線ともとの傷などのノイズ)また、この作為的な線を版をつかった描画を用いることで、作者のコントロールの外にある不作為な要素を取り込んでいる。こうした作為と不作為の関係が展示空間や画面の中だけでなく、それを作り上げる工程にも出現する。

このように画面のなかをはじめとして、それを取り巻く環境が"絵画"となる最小条件を探っている。



展示風景 | 撮影 山下誠人



展示風景 | 撮影 山下誠人



展示風景 | 撮影 山下誠人

『方寸』の「創作的版画」——明治40年代の版画概念

安井 海洋

2023年 名古屋大学大学院文学研究科人文学専攻博士
後期課程 満期退学予定
現在 愛知医科大学 非常勤講師

1. はじめに

1.1. 背景

明治期以降の出版では、近世まで主流だった木版整版による印刷が徐々に衰退し、かわって西洋から新たにもたらされた石版、腐蝕金属凸版、活版が活躍するようになった。石版プレス機や輪転機などの印刷機械を用いたこれらの技術は、蒸気や電気などの動力の導入により、手作業の木版よりも早く大量に印刷することを可能にした。加えて、明治20年代から30年代にかけて東京を起点とした全国規模の出版流通網が整備されたことにより、出版物の点数は増加する¹。この時期には多種多様な雑誌が創刊され、石版多色刷の表紙や金属凸版による挿絵がそれらを彩った。

こうした雑誌の流行のなかで『方寸』は明治40（1907）年に創刊される。山本鼎、森田恒友、石井柏亭ら20代の洋画家が集まって製作したこの同人雑誌には、同人が描いた図版が多数掲載される。そしてその図版の印刷には石版などの機械印刷を取り入れている。画家の原画を印刷した図版が載った雑誌には『明星』などの先例があったが、『方寸』同人は自分たちの雑誌をそれらと区別して次のように述べる。

我々の感情は強水に交はつて銅版を囓むのである。我々の感情は彫刀に伝はつて木版を刻むのである。[中略]我々は誇張の言を弄するのではない、日本に於ける創作的版画は今只我々の雑誌に於てのみ見ることが出来るのである。²

ここに記される「創作的版画」は版画という言葉の初期の用例のひとつであり、筆者はそこに「創作的」とつけることで他の刷り物との差別化を図ろうとしていた。この発言からは新たに、未だ日本語に定着していなかった「版画」という概念を定義しようとする意図が見られる。

1.2. 先行研究の検討

先行研究は、『方寸』を大正期以降に始まる創作版画運動の起点に位置づけてきた。原画の複製でないオリジナルの絵であるという特徴が、自画自刻自摺の創作版画に共通するものと見做されたためである。こうした傾向は小野忠重らによる戦後の版画史研究に見られ、作者個人が作品を統御するものと見做す芸術観を前提とする。

しかし、近年の版画史研究はこうした近代的自我にもとづく史観を相対化し、技術史、経済史、出版史などの隣接分野の研究も踏まえ、創作版画の枠組みから外れていた広告やポスターなどの「刷り絵」⁴も考察の対象とする⁵。その点で、『方寸』を当時の先端的な印刷技法による表現の実験場とした植野比佐見の指摘は示唆的である⁶。この成果を踏まえ、『方寸』の研究においても「創作的版画」がどのような作品を指すのかを再検討する必要があるといえよう。

一方、こうした近年の研究動向に位置づけられるものに、明治30年代後半における「版画」という言葉の用例とその意味を検証した小池智子の論文がある。小池は創作版画運動以前に山本鼎が提唱した「創作的版画」の概念について、『方寸』の前身である『平旦』に掲載された石井鶴三による自画自刻の木版画を例に挙げて考察する。そのことを通して、「創作的版画」を彫刻刀の彫り跡のような作者の習熟した技術によって表現されたものと定義する⁷。

しかし、小池は創作的版画と創作版画を区別すると主張するものの、作者個人がマチュールも含めて作品全体を支配すると考える大正期以降の創作版画の見方を、それ以前の創作的版画に遡及して当てはめている。だが実際には、創作版画運動が自画自刻自摺を掲げるよりも前の時期の版画は、作者が作品全体の工程を統御するのではなく、職人が介入して印刷していた。このことを踏まえて本稿では、『方寸』が標榜する「創作的版画」が職人との協働を前提としていたことを論証する。なお、本稿における「職人」という言葉は、印刷工房の現場で働く技術者の意味で用いることとし、近代の印刷を担う文脈で使われる「技師」も「職人」に含めるものと作業する。また「刷」は機械による印刷、「摺」はバレンなど手による印刷を示すものとする。

1.3. 研究対象と目的

本稿では『方寸』に掲載された図版を対象に、同人の画家たちが職人の協力を得ることで、石版や腐蝕金属凸版といった当時の機械印刷の技術を自らの表現のなかにどう取り入れたかを検証する。そのことによって、彼らが提唱した「創作的版画」の内実を明らかにする。そして本誌がそ

の後の版画表現に与えた影響について、出版流通の観点から考察する。

2. 「創作的版画」の提唱

2.1. 目標としての『ユーゲント』

『方寸』は明治40年から44年にかけて35冊を刊行した。菊倍判、中綴のパンフレットで、創刊当初は8頁だったが、創刊から3年目には16頁となり、以後終刊まで同じ頁数で発行する。稿者が調査した範囲では、各地に所蔵される雑誌の間に大きな異同はない⁸。内容は詩や随筆などの文と図版からなり、山本鼎、森田恒友、石井柏亭が創刊したのは、坂本繁二郎、小杉未醒、倉田白羊、平福百穂、織田一磨、黒田鵬心が参加した。いずれも20代の若手であり、日本画家の百穂と美術批評家の鵬心を除く全員が洋画を描いていた。また同人以外にも、北原白秋、木下杢太郎、浅井忠、岩村透、北沢楽天、田中松太郎といった、詩人、美術批評家、漫画家、写真家など多様な分野の人間が絵と文章を寄せた。

創刊者の3人は東京美術学校在学中に刊行の計画を話し合った⁹。そのとき目標に掲げた雑誌のひとつが、1896年にミュンヘンで創刊された週刊雑誌『ユーゲント』である¹⁰。柏亭は後年に『方寸』刊行の当時をこう回顧する。

「方寸」のモデルは独逸の「ユーゲント」仏蘭西の「コロリコ」その他の漫画雑誌にあった。活字の本文の間に色刷の画を刷り込むことを日本の印刷所では面倒がった。「光風」のように版画は版画で別刷にしたものを本文と共に四六倍判に綴じる方が遙かに仕事も楽でもあり売捌きにも便利であったが、我々はどこまでも初志を翻さずにこの形を押通した。¹¹

『ユーゲント』はブラックレターの活字とともに多色刷の図版を豊富に掲載した。注目すべきは活版と石版、金属凸版を同じ一枚の頁上に印刷した点である（図1）。印刷技法の異なる版を同時に刷ることは不可能であり、こうした誌面を作るには活版印刷機と石版印刷機の二度以上に分けて通さねばならない。また活版だけなら薄い紙でもよいが、油性インクの粘性が高く、版との接触面も活字に比べて広い石版の場合、それに耐える紙が必要となる。『ユーゲント』は印刷機械を用いて大量に発行されたにもかかわらず、当時の日本の雑誌に比べてコストのかかる造本だったといえる。

『方寸』はこうした本を自分たちでも作りたいと考え、「版画は版画で別刷にしたもの」を本文紙に挟み込むという当

時一般的だった方法を取ることなく、活字と図版を同一の誌面上に刷られるよう模索した。そのために紙には上質紙を使用し、インクが貼りついて破れないよう表面を研磨する。この工夫によって、活字と図版を複雑に組み合わせた誌面を構成することができた（図2）。また通常の雑誌よりも大型で売捌に不利な菊倍判をあえて採用することで、図版のサイズを大きく取った(図3)。こうした工夫を経て、

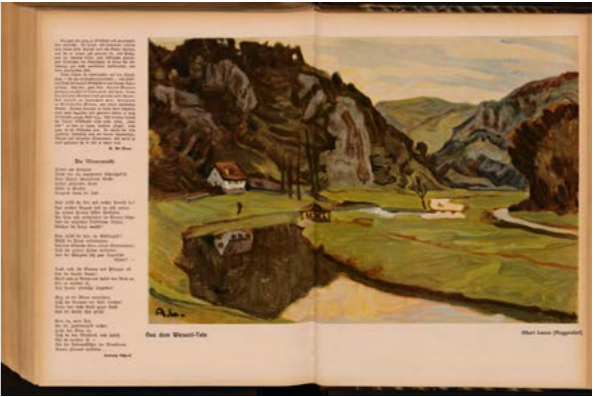


図1 *Jugend: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, 12, 1907. Band 1. pp.552-553.



図2 『方寸』3巻2号「特別漫画号」明治42（1909）年2月、4頁。図版は上から時計回りに森田恒友《無題〈踏切番の爺さん〉》木版か、山本鼎《ペリカン》金属凸版か、山本鼎《ラクダ》写真製版、三彩社復刻版



図3 『方寸』3巻3号、明治42(1909)年3月、5頁。図版は森田恒友《無題》石版、三彩社復刻版

同人たちは理想の「紙面」の型を追求したのである。¹²

『方寸』創刊の明治40年前後、『ユーゲント』などのヨーロッパの雑誌は容易に手に入ったはずである。書店の丸善では明治34(1900)年に内田魯庵が入社してから美術関連書の輸入が多くなり、その時期から丸善に出入りする画家が増える。¹³ また同年後半からはドイツ語書籍の輸入点数が増加する。¹⁴

また、山本鼎は漫画雑誌『東京パック』の記者だった時期に『ユーゲント』を見たと言われ¹⁵、同誌の記者だった石井鶴三によれば、出版社の有楽社には、「イギリスの「パック」アメリカの「ジャッジ」フランスの「ル・リール」ドイツの「ルスティゲ・ブラッテル」イタリアの「パスキノ」など」といった欧米の漫画雑誌が揃っており、これらの雑誌のなかに『ユーゲント』も含まれていた可能性がある。¹⁶

2.2. 同世代の雑誌への批判と「創作的版画」

『ユーゲント』などヨーロッパの雑誌における印刷を模範としたのに対し、日本の雑誌には物足りなさを感じていたという。本誌発刊の趣旨を述べた1巻2号の「方寸言」には次のように記される。

古物の調べは「國華」に一任する。新聞の切抜は「美術新報」と「日本美術」とに依頼する。素人画家の養成は「みづえ」の任務である。〔中略〕我々は水彩画、パステル画の不適當なる複製に木版師を困らせるの愚を敢てしない。¹⁷

ここに挙げられるのはいずれも美術に関する雑誌で、なかでも『國華』と『みづえ』は木版、石版による美しい図版を掲載した。しかしこの文章の筆者は、それらの図版がいずれも原画の「複製」であることに不満を表明する。

また、『方寸』の刊行中に出版された『文芸百科全書』で、柏亭は「版画」の項の執筆を担当する。そこでは「複製的

版画と創作的版画」という章を立て、前者を原画の複製、後者を原画のないオリジナルの版画として区別している。柏亭は「複製的版画と創作的版画との間に截然たる区別を設けることは寧ろ困難である」と述べつつも、「木版、本来の特質を露出し、刀を以て木に彫つたと云ふことを其処に明かに示して居る」絵こそが「創作的版画」だと語る。¹⁸ つまり創作的版画とは、印刷する版の物質的な特徴が画家の表現と調和した版画を指すのである。

本稿冒頭に示した通り、『方寸』は自分たちの図版を創作的版画と称して発表すると宣言している。しかし、その意味について、言葉による説明はこれ以上はなされていない。そこで以下では図版を印刷する技法に注目することで、創作的版画の実態を探っていく。

3. 印刷技法の活用と印刷職人との協働

3.1. 機械印刷に関する知識と経験

『方寸』が当時の印刷技術による表現の実験場だと言い得る理由のひとつに、同人が印刷に関する知識と経験を有していたことが挙げられる。明治期には美術とデザインが現代のように分化しておらず、意匠を専門とする者がまだいない。そのため画家が制作との兼業で書物の装幀や挿絵・口絵の原画を描いて収益を得るのが通例だった。

同人たちも例外ではなく、小杉未醒が腐蝕金属凸版で転写した漫画を雑誌『新古文林』に掲載したり、森田恒友が『東京パック』で漫画記者として働いたりしている。そのため、印刷機を通すことで、自分の原画がどう変化するかを彼らは経験的に知っていたのである。

加えて山本鼎、石井柏亭、織田一磨は印刷工房で職人として働いた経験がある。織田は石版画工である兄の東禹の下で石版印刷の技術を学んだ。山本は10代で桜井虎吉(暁雲)の工房に徒弟として入り、木口木版画の習練を積んでいる。桜井はのち明治35(1902)年8月、芝区浜松町に清和堂製版所を創業した人物で、写真製版その他の印刷を請け負った。¹⁹ 『方寸』奥付の記載によれば、本誌の製版はこの清和堂がおこなっている。そして同社の工房には同人が入りし、機械印刷に明るい者が自ら製版していた。²⁰

柏亭は大蔵省印刷局で多色刷石版画の開発に携わった父の鼎湖に倣い、自らも印刷局で技生として働き、石版と銅版の技術を身につける。²¹ のちに辞職するが、印刷局の同僚だった人々と集まって内外印刷を明治39年7月に立ち上げる。この会社は『方寸』の印刷を担当しており、柏亭をはじめとする同人たちにとって、同社員とは通常なら断られる複雑な作業でも依頼しやすい間柄だったと推測される。「柏亭君や僕は多少印刷の知識があるので、工場へ出かけて行つて、印刷肉の注文やらロールの胴の張り方

などかれこれ言ふものですから職工から嫌がられたものです」と山本が述べる通り、二人は工場に直接赴いて印刷の仕方に注文をつけた。²³ 同様に柏亭も次のように記す。

大工場では何処でも、文字の校正の後機械に上せて、更に機械校正といふのをやります。此の機械校正といふのは、版の刷れ方の強弱、美醜を見て校正するのですが、此の校正係りに怎うも絵心の有る奴が減多に無いので、活字の方は大分気が付くやうですが、肝腎の版(絵画)が怎うも疎になつていけない。²⁴

職人は活字の刷り上がりの良し悪しを判断できても、絵の質までは判断できない。そのため自分たちが監督に入らなければならないというのである。この発言から、彼らがいかに図版の刷り上がりを重視していたかが把握される。

こうした事情は『方寸』の印刷所が凸版印刷に移ってからも変わらない。内外印刷は明治41年9月に廃業して凸版印刷に分工場として吸収されるが、凸版印刷もまた印刷局出身者を含む人びとが集って創業した会社であるため、柏亭の印刷局時代の同僚が所属しており、引き続き現場に介入しやすかったと推測される。²⁵

このように、同人は自ら版画の製版をおこない、柏亭と山本に関しては印刷工場の現場にまで赴くことで、雑誌の質を維持しようと努めたのである。では彼らの『方寸』印刷に関する努力は具体的にどこに活かされたのか。

3.2. 洋画と印刷技術——石版画

まず石版印刷による図版を対象に分析をおこなう。金属凸版による小さなカットを除けば、図版は石版画の点数が最も多い。²⁶ 近世錦絵の技術的な蓄積がある木版に比べ、明治になって初めて普及した石版は日本にもたらされてから日が浅く、表現の手法が未だ確立していない。そのため、同人たちは新たな表現を開拓する余地があると考えたのではなかろうか。²⁷

当時の石版印刷には、描画石版と石版転写の大きく分けて二通りがあった。²⁸ 本誌の図版には油性クレヨンを使用したであろう部分が頻繁に見られるため、前者を中心に用いたと推測される。一般に、当時の描画石版では、画工という職人が原画をもとに石版石や金属板に図を描き直しており、画家が直接版に描くことはない。しかし柏亭と織田が石版画の工程を把握していたため、同人間で技術を教え合い、画工を介することなく自分たちで版に直接描画することが可能だった。

描画の際は、石版石もしくは亜鉛やアルミニウムの金属板に解墨という脂肪性の墨を使ってペンや筆で描くか、油

性クレヨンで描画する。そして図をアラビアゴムや薬品で製版し、水と油の反応を利用して印刷する。木版や銅版に比べると手描きの質感を出しやすく、画家が直接描画する場合は自身の微妙な手の動きを印刷物に写すことができる。また筆圧の強弱による濃淡の表現も容易である。

こうした版の特徴を踏まえて、同人は洋画における素描の技能にもとづく絵を描く。森田恒友「草花」(図4)は、創刊初年の印刷で不慣れなためか版数が二版と少なく、赤と黄の色彩は手彩色である。モチーフの輪郭はすべて黒の版で描き、上から全面に薄茶色の版をのせ、ハイライトの部分だけ色を抜く。

この限られた色彩で森田は立体的な空間を描く。前景では、手前の人物に黒のベタ面と白抜きハイライトを入れることで、強いコントラストを出す。それに対して後景は、画面右上方を淡く描いたグレーの屋根、薄茶の空、白に薄く線を入れた雲というコントラストを抑えた構成で描く。つまり前景と後景でコントラストの強弱をつけることによって奥行きを表現するのである。正確な素描に基づく描法といえるだろう。

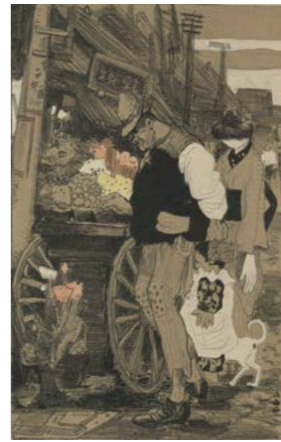


図4 森田恒友《草花》石版、金属凸版、手彩色、『方寸』1巻2号、明治40(1907)年6月、5頁、国立国会図書館蔵

また石井柏亭「女芝居」(図5)は森田の「草花」と比べて版数が多い。しかしこの絵も森田と同様、色彩よりは明暗で空間を構成する。画面手前には照明が大きく描かれるが、傘の色はハイライトではなく黄味がかっている。それに対して画面中央の役者の顔を白く抜いてハイライトにすることで、舞台上の役者の存在を際立たせる。さらに画面右上の幟は現実の光景ではおそらく白だろうが、グレーを入れることで役者よりも目立たないようにしている。

このように、同人たちは明暗による空間表現を活かした石版画を描く。柏亭によれば、明治30年前後に印刷局に画工として入った者は、フランスの素描集の模写をすることから職人になるための訓練を始めるという。²⁹ 当時は黒の一版のみで刷るのが一般的であり、濃淡だけでモチーフの形を捉える技能が必要だった。伝統木版錦絵にはモチー

フどうしの重なりによって奥行きを出す表現があるが、それには版数を増やさなければならない。単色で空間を再現するならば明暗によってするほうが妥当といえるだろう。

この明暗による立体表現とは、西洋絵画由来のものにはかならない。事実、明治20年代に流行した石版額絵では、石版印刷が文明開化の新しい技術であるという庶民の認識もあいまって、洋画風の写実的な空間が描かれた。³⁰ それゆえ不同舎で小山正太郎に学んだ森田や、浅井忠と中村不折に師事した柏亭にとって、洋画における素描の技能を石版画に持ち込むのは自然なことだったのである。



図5 石井柏亭《女芝居》石版、『方寸』3巻8号「浅草号」明治42（1909）年11月、5頁、国立国会図書館蔵

ただし、額絵と『方寸』の版画とでは、明暗表現という点では共通していても画題が異なる。額絵が近世の浮世絵に倣って東京名所や美人画、歴史教訓などの画題を選ぶのに対し、『方寸』は名もない風景や市井の生活の場面を選び、人物の内面が発露する自然主義的な絵画を志向する(図6)。³¹ 画題の選択にも洋画の教育を受けた同人たちの性質が示されているといえよう。



図6 倉田白羊《新年》木版・金属凸版 『方寸』4巻1号、明治43（1910）年1月、1頁、国立国会図書館蔵

ところで、織田一磨の場合、過去に大阪市役所図案調整所に勤務し、東京勸業博覧会で「昆虫図案」を出品して銅賞を受賞した経験もあってか、立体的な写実表現よりは

装飾的な絵が目立つ。当時流行していたアール・ヌーヴォーの影響を想起させる作品もある。

そのうちの一点である「白き花」も茶と緑の二版とやはり版数が少ないが、花の茎や萼、輪郭線を緑の網点状のハーフトーンで描く(図7, 8)。石版のハーフトーンは網伏せによって出すことができる。³³ 網伏せとはゼラチンでできた地紋フィルムに転写インクをつけ、それを版にのせる技法のことである。フィルムの上からローラーなどをかけて押し当てるとインクがつくが、力の加減によって網目の大小を調整することができる。石版印刷に通じた織田は、網伏せを使うことで二版だけでも絵に装飾性を与えられたのである。

当時はすでに多色刷石版が普及していたとはいえ、『方寸』はまだ20代の駆け出しの洋画家たちが自腹を切って刊行していた雑誌で、印刷にかけられる予算は潤沢でなかったはずである。版数に制限のあるなかで、素描の技能と網伏せによるハーフトーンは印刷表現の幅を広げるのに役立つだろう。創作的版画としての石版画は、洋画の描法と印刷技術の組み合わせから成立していたのである。



図7 織田一磨《白き花》石版、『方寸』2巻7号、明治41（1908）年10月、3頁、国立国会図書館蔵

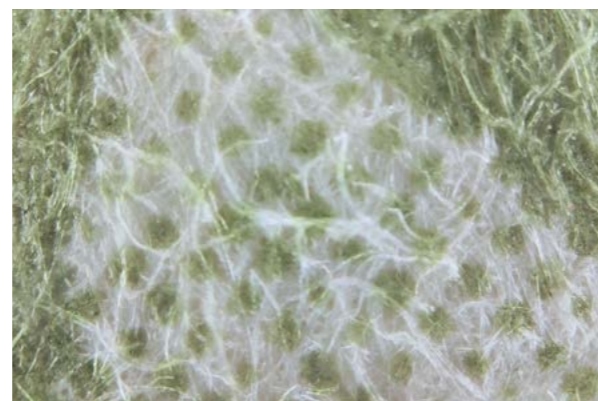


図8 織田一磨《白き花》電子ルーペによる拡大

3.3. 職人との協働——腐蝕金属凸版

石版印刷の工程に理解のある画家たちは、その特徴を描

画に活かすことができた。一方で、『方寸』は原画の転写をも創作的版画のうちに含めている。ただし単に原画を写す「複製的版画」ではなく、職人の協力を得ることで版特有の表現を取り入れていた。ここでは腐蝕金属凸版の版画に注目する。

腐蝕金属凸版（以下、金属凸版）について、柏亭は当時の新聞と雑誌の挿絵に対する不満を述べた文章のなかで、金属凸版法の導入の必要性を説いている。本文紙中にコマ絵が増えたのは喜ばしいことだが、これらの絵は木版によるものがほとんどで、しかも毎日の発行に間に合わせるため版木を分割して複数名で彫るから、一枚の絵のなかでも質にばらつきが生じるのだという。³⁴

金属凸版は、1822年にフランスで発明された、原画の転写をする印刷技法である。金属版の上に原画を焼き付け、腐蝕液をかけると、転写した図の部分だけを残して溶けて凸版ができる。凹版のように緻密な描画はできないが、まだ写真製版の精度が高くなかった時代に、原画の転写を可能にした点で優れていた。

金属凸版は版の性質上、点描や細かい描写よりは線描とベタ面の転写に適しているため、簡略な線画の印刷にしばしば用いられた。それを『方寸』で実践したのが小杉未醒である。漫画家としても活動していた未醒は、本誌にも線描による漫画を寄稿する。日常のふとした情景を素早い筆致で捉え、諧謔味をまじえて描いている。

また、金属凸版に網点という版特有の表現を取り入れたのは森田恒友「寒夜」(図9)である。この図版の技法については三彩社による目録に記載がないものの、線の質感から見て金属凸版といえる。人物の背後の壁面にハーフトーンが使用されているが、電子ルーペで拡大すると、トーンが網点からなっていることがわかる(図10)。³⁵

この網点は凸版に平網を貼り付けたものではないか。平網とは同じ大きさの網点が並んでできる均一濃度のパターンをいう。亜鉛板に図を焼き付ける前の段階で、現代のマンガなどに見られるスクリーントーンのように平網を貼り合わせることで、図にトーンを入れることができる。ただし当時はスクリーントーンがまだ発明されていないため、写真製版の場合には、あらかじめ感光させてできあがった製版用湿板の膜面を切って剥離し、ガラスに貼り付けていた。³⁷ おそらく職人があらかじめ点を描き、縮小して転写することで平網用の湿板を量産していたのではないか。

「寒夜」の場合でも、線画凸版用の湿板と平網の湿板を貼り合わせて一枚にし、金属板に焼き付けていたと推測される。このように、当時の先端技術とそれを使う職人の協力があればこそ、この図版は完成するのである。

そしてこの絵は前景に白抜きでハイライトを入れ、中景の

壁面に網点によるグレートーン、後景の夜空に黒のベタ面を入れることで、石版画の「草花」(図4)で見せた空間構成と同様に、単色の金属凸版で奥行きを描くことに成功している。

このように、同人たちは使える印刷技法に制約があるなかで、さまざまな表現を模索していた。ここまで見てきた版画は、各々の技法の特徴を活かして図像を描くことに成功している。そしてそれは画家の腕ひとつで実現するわけではなく、石版画や金属凸版の仕組みに対する理解と、印刷機操作、版の化学処理、網点の作成など機械印刷に関するプロフェッショナルである職人たちの協力とが組み合わさることで初めて成立する。『方寸』は画家、職人、機械の協働が生み出した雑誌だといえよう。



図9 森田恒友《寒夜》金属凸版か、『方寸』5巻1号、明治44（1911）年1月、3頁、三彩社復刻版



図10 森田恒友《寒夜》電子ルーペによる拡大

4. 大量印刷による流通と受容

ここまでは『方寸』掲載の図版に分析を加えてきた。以下では視点を変えて、本誌を手に取った読者に目を向けることで、同人の「創作的版画」の理念と作品がどのような影響を与えたかを明らかにしたい。

『方寸』の伝統木版錦絵との違いのひとつに、印刷部数が挙げられる。動力を組み込んだ機械で印刷した本誌は、数百部から数千部の印刷を前提にしていた。ただし、山本によれば1巻2号は300部刷り、ピーク時は2000部に

達したというが、柏亭はピーク時でも750部だったと記しており、正確な部数は判然としない。³⁸

柏亭が自身の勤務していた内外印刷の工房の風景を描いた「休業」（図11）を見ると、画面奥の活版印刷輪転機が天井近くの動力とベルトで繋がれていることがわかる。ただし、石版含む平版印刷は明治40年代の時点ではプレス機を使用しており、オフセット輪転印刷機がアメリカから日本の民間企業に輸入されるのは大正3（1914）年以降のことである。³⁹そのため、当時の石版印刷の速度は輪転機の活版印刷には及ばず、各技法の印刷機を通していた『方寸』の発行には時間がかかったと推測される。



図11 石井柏亭《休業》木版・金属凸版、『方寸』2巻4号、明治41（1908）年5月、7頁、国立国会図書館蔵

また流通の範囲に関して、山本は東京の書店に販売を委託したが売れたのはわずかで、大半は直接購読と知人への寄贈だったと述べる。⁴⁰柏亭は、大阪の鰻谷（現心齋橋筋、東心齋橋）に住む鼈甲屋の松尾勘助という人物に販路を世話してもらい、また「博運社という店に命じて都下の大売捌、東京堂・北隆館その他各書店・雑誌店に配らせた」とも記している。⁴¹こうした記述から、『方寸』は東京の書店を中心に、一部大阪の書店にも流通していたといえる。

当時の読者の反応については、東京から発行していた雑誌の月評欄を見ると、「売物を離れた凝つた雑誌で、洋画家中の気鋭の諸士が経営になつて居る」⁴²、「純粹の芸術家が五六人集まって発行して居る雑誌であるから、表紙を見ただけで気持ちがいゝ」⁴³などの感想があがっている。美麗な誌面の美術雑誌として受け止められたのである。

一方、『方寸』は松江市の中学生だった平塚運一のもとにまで届いていた。平塚は当時をこう回顧する。

中学生時代を、ちょうど明治の末頃にぶつかった者の中で、絵かき志望のは、地方だったら中央からの刺戟を求めたくなる。運よく「方寸」が手に入ればこれは、また大変だ。新進の美術家たちが絵と随筆、漫画、詩歌、それと版画、しかも手摺の附録がついていると云

う豪華版なのだ。版画の好きな者だったら、版画を一生やろうと云う気持ちにならざるを得なくなる。実は私もそうだった。⁴⁴

のちに木版画家になる平塚は、『方寸』の「版画」に感銘を受けたという。近隣に美術学校がなく、官展のような都市部の公募展に応募する機会に限られていた明治後期の地方の青年にとって、『中学世界』や『文章世界』などの雑誌が募集するコマ絵の投稿欄は、自らの絵を発表する数少ない場のひとつだった。⁴⁵つまり自分の絵が当選し、雑誌という媒体を通じて人びとの目に触れるとき、その絵は彫師によって木版に起こされた「版画」になっていたのである。

そのため、地方の画家志望の青年にとって、雑誌という全国への流通が可能な媒体で『方寸』が多様な印刷表現を実践したことは刺激となったにちがいない。事実、平塚は大正期に柏亭を洋画の師とし、昭和期からは山本の農民美術運動に参加して、全国の学校教員や児童を相手に木版画講習をおこなうことになる。たとえば知多半島の小学校には講習のために複数回訪れ、昭和5（1930）年には小学生による木版画集『小学生創作版画集 第一輯』、昭和8年には教員たちとのスケッチ旅行の成果物である木版画集『三河矢作川ガラ紡水車船版画集』（ともに高浜市やきもの里かわら美術館蔵）をそれぞれ発行している。平塚のこうした版画家としてのキャリアは、『方寸』との出会いに端を発するといえるだろう。

ところが大正期以降の創作版画運動の場合、作品を少数だけ摺って、タブローと同じく展覧会形式で見せている。⁴⁶それに対して機械を使って大量に印刷していた『方寸』は、むしろ同時代の『明星』や『文章世界』などの文芸誌と同様に、近代出版システムにおける出版物として自らを規定していたといえる。印刷機械を用いれば手摺に比べて一版ごとに大きなムラなく安定した質で印刷することが可能で、かつ明治中期に確立した出版流通網に乗せれば、全国にはば同時に同じ絵が供給される。いわば『方寸』は、全国で同時に見ることができ、誌上の展覧会だったのである。

ベネディクト・アンダーソンは18世紀以降に各国で起こった出版流通システムの発展に注目し、国内の読者がほぼ同時に同じ新聞の報道を読むことで、あたかも全国民が同じ時間を共有しているかのような感覚を得たと指摘する。⁴⁷このことは国家という「想像の共同体」の形成を後押しした。これと同様のことが『方寸』をはじめとする印刷絵画にもいえる。東京から全国に同一の印刷物が供給されることで、南から北まで同時に同じ図像を見ているとい

う意識が共有されるのである。印刷物を通して、近代日本の「絵」とはこのようなものであるとの認識が浸透していったのだといえよう。

5. 「創作的版画」の挫折と創作版画運動

しかし結果として、機械による大量印刷を前提とした「創作的版画」は、その後の版画に定着しなかった。『方寸』の印刷は工場に外注しているため、その版画は「自画自刻」ではあっても「自摺」ではない。これに対し、大正期以降の創作版画運動では、「自画自刻自摺」の版画が大半を占めることとなる。こうした状況について、日本創作版画協会の会員である恩地孝四郎は、大正11（1922）年の第4回日本創作版画協会展を見た感想を次のように記す。

自画自刻自彫⁴⁸ということは版画復興以来版画家を囚えている標識だが、必ずしも同一人の手ですべてが遂行されていなくともこれが版画という規約を確保しているならば立派に創作版画であり得る筈だ。〔中略〕普通自刻版画という名が代表するものは新しい刀法と、新しい摺り方による、従来⁴⁹の錦絵の効果以外に出た新しい感情で盛られているものを指しているが、必ずしもそれのみ創作版画といつてはならぬ。版画の領地はそれ程狭めてはならない。版と摺りによる創作上の表現はすべて版画と云える。今度展覧会に際して出品された作品を見ると多少この自画自刻に囚われすぎている様に感ずる。版画の境はもっと広い。⁴⁸

版画家たちは「自画自刻自彫」（「彫」は「摺」の誤植か）が創作版画の定義と思い込んでいるようだが、版表現による創作はすべて版画なのだと思地は言い、協会の展示の方針を批判する。この発言は裏返せば、当時の日本創作版画協会において「自画自刻自摺」だけが創作版画であると見做されていたことを示している。

そして、この文章で恩地が木版についてのみ言及していることからわかるように、大正期以降の創作版画はそのほとんどが木版である。日本創作版画協会展覧会の出品目録を見ると、大正8（1919）年から昭和5（1930）年までの間に9回実施された展覧会のうち、大多数の出品作は木版画であり、なかには銅版やモノタイプが含まれるものの、石版で作品を発表していたのは織田一磨のみである。⁴⁹

創作版画運動で自刻自摺が標榜されたのは、日本の版画にドイツの表現主義が持ち込まれたことが一因だろう。『方寸』廃刊の直後に発行が始まった『月映』に、恩地はカンディンスキーの木版画の影響を受けて、抽象表現による内

面の表出を目指した「抒情」シリーズを掲載する。⁵⁰

またもうひとつの要因として、創作版画協会におけるプリミティヴィズムへの志向が挙げられる。昭和2（1927）年の『アトリエ』創作版画号において、19世紀以前のヨーロッパの庶民が彫った「民衆版画」の特集が組まれた。このことから、当時の版画家たちが、庶民の木版画に見られる荒々しい彫り跡やどぎつい色彩といった特徴に魅力を感じたのだといえる。⁵¹山本鼎には木口木版工房で修行を積んだ彫師としての側面があったが、大正期以降の版画家たちが求めたのはむしろ素人仕事による一種の素朴さだったといえよう。

さらに、印刷を手摺に限定したため、機械による大量印刷もなされなくなり、前述の通り展覧会形式で見せることが基本となる。画家と職人と機械が協働して作り上げる『方寸』の「創作的版画」は、ここにおいて否定されたのである。

大正期以降の創作版画は、近代的自我にもとづく芸術観を取り入れて、すべての工程を一人でおこなうようになる。機械を用いる石版と金属凸版は版画の舞台から消え、その技術はポスターやグラフ雑誌などのグラフィズムのなかで発展してゆく。

石井柏亭、森田恒友は版画から離れ、山本は創作版画協会の創設に携わるものの、大正9（1920）年を境に木版画をほとんど作らなくなる。晩年まで「自画石版」の制作を続けた織田一磨を除き、『方寸』の生み出した機械印刷による版画は雑誌の終刊とともに途絶えることになる。

6. おわりに

本稿では『方寸』の提唱する「創作的版画」の内実を明らかにするために、印刷技法の観点から図版の分析をおこなった。同人の機械印刷に関する知識と経験に職人の技術が組み合わせられたことで、版の個性を活かした表現が実現したのである。そして、機械の使用により大量印刷が可能となり、全国規模で『方寸』誌上のイメージが流通していたことも判明した。

図版の観察を通して、『方寸』同人が金属凸版における網点のように当時の先端的な技術を表現に取り入れていたことが把握された。欧米から新たな工業技術が雪崩を打って流れ込んだ明治期に、彼らは芸術の領域でいち早くそれに呼応する。本誌は明治期を通じて発展してきた機械印刷の技術と、同時期に日本人が学んだ西洋絵画の画法との結節点といえるだろう。

また、大正期以降の創作版画運動との比較により、同人たちが、展覧会ではなく雑誌というメディアを通じて絵を見せたという特徴が浮かびあがる。工房・工場で多数の絵を刷る点では近世の伝統木版錦絵と共通するが、電力などの動力で動く印刷機械を導入したことで発行部数が増大

し、平塚運一のような地方の画家志望の青年にまで絵を届けられるようになる。他方、大正期以降の創作版画は、大量生産と近代的自我にもとづく自画自刻自摺を天秤にかけた結果、後者を採用したのだといえよう。これ以降、版画といえばすなわち創作版画を意味する傾向が強まり、『方寸』の「創作的版画」は忘却されるのである。

1. 明治 20 年代以降の出版流通網の変化については、永嶺重敏『〈読書国民〉の誕生——明治 30 年代の活字メディアと読書文化』日本エディタースクール出版部、2004 年、22–33 頁を参照。
2. 「方寸言」『方寸』1 巻 2 号、1907 年、2 頁。
3. 小野忠重『版画』岩波書店、1961 年、185-187 頁。「ND L イメージバンク 美術文芸雑誌『方寸』」国立国会図書館、2022 年 3 月 15 日公開。最終閲覧日 2022 年 10 月 30 日。https://nnavi.ndl.go.jp/imagebank/data/post-20.html
4. 青木茂は「版画」の語が登場する以前の印刷された絵を「刷り絵」と呼び、研究の対象とすることで、近代的自我の表出としての創作版画を中心とする従来の版画観を相対化する。青木茂「『刷り絵』から『版画』へ」町田市立国際版画美術館編『日本近代版画の諸相』中央公論美術出版、1998 年、4 頁。
5. 「刷り絵」をも含めた版画史の構築を検討した研究として、近年のものでは岩切信一郎『明治版画史』吉川弘文館、2009 年などが挙げられる。近代版画の流れを概略的にまとめたものとしては以下を参照。『版画 80 年の軌跡』一・二部、町田市立国際版画美術館、1996 年。『もうひとつの日本美術史——近現代版画の名作 2020』福島県立美術館、和歌山県立近代美術館、2020 年。
6. 植野比佐見「版画が息づくところ」『もうひとつの日本美術史』188 頁。
7. 小池智子「版画という語」『日本近代版画の諸相』263 頁。
8. 今回実見したのは国立国会図書館本、日本近代文学館本、東京国立近代美術館本、個人蔵本の 5 点である。ただし国立国会図書館本のみ 1 巻 2 号に 2-3 頁の異版が糊付けされていた。1 巻 1 号の表紙には、1 巻全号を明治 41 年(1908)に合冊製本したことを記録する帝国図書館印が捺してあり、このことから、少なくとも 40 年時には同人が出版条例に則り、発売日前に内務省に納本していたと推測される。そのため糊付けされた頁も発行直後に加えられたものといえるが、この点については調査中である。
9. 山本鼎「方寸時代」『アトリエ』4 巻 8 号、1927 年 9 月、97 頁。
10. 『ユージュント』などヨーロッパの漫画雑誌における諷刺の要素が与えた影響については、佐藤洋子「日欧文化の相互影響について——『明星』『方寸』とヨーロッパ文芸雑誌』『早稲田大学日本語研究教育センター紀要』7 号、1995 年、71-74 頁を参照。
11. 石井柏亭『柏亭自伝』中央公論美術出版、1971 年、197-198 頁。

12. 「我々は印刷美術の上から丈でも羅馬綴には賛成である。而して如何に紙面が美しくなるかを見たさに本号丈試みを敢てしたまで々ある」(「社告」『方寸』3 巻 2 号、1909 年)とある通り、本文を全て欧文活字によるローマ字綴にしたこの「特別漫画号」で、同人は個別の図版ではなく誌面全体の割付で表現する美しさを模索したと述べる。室田庫造がアメリカのグラフィック・デザインの図書から日本の雑誌『広告界』に「レイアウト」という言葉を紹介するのが昭和 4 (1929) 年のことだから(竹内幸絵「『レイアウト』って何だ?」『近代広告の誕生——ポスターがニューメディアだった頃』青土社、2011 年、121 頁)、誌面をデザインしようとする『方寸』同人の意識はそれに先駆けている。「紙面」の美しさの内実を検証することは今後の課題とする。ところで、「特別漫画号」では日本語よりもローマ字のほうが「紙面」が美しくなるという考えのもと、欧文活字を採用したが、図 2 下部の文章「歌舞伎所見」を見ると文字組みが歪んでいる。右の段の「□」に注目すると、行頭が合っていないことがわかる。欧文活字の場合、和文活字とちがってアルファベットごとに横幅の差があり、組版作業のときにインテルを入れて字間を調整する必要がある。しかし植字を担当した人物がそうした知識を持っていなかったのか、活字をインテルなしで左から詰めていったため、右にいくほど活字のずれが大きくなっていくのだと推測される。植字をしたのが同人か工場の植字工かは定かでないが、限られた知識のなかであっても「紙面」の美しさを向上させようとする意識が見られよう。
13. 『丸善百年史』上巻、丸善、1980 年、517 頁。
14. 前掲註 13、435 頁。
15. 山本が『東京パック』記者だったことについては、山本前掲註 9、97 頁を参照。
16. 石井鶴三「東京パック時代の楽天先生」『石井鶴三全集』12 巻、形象社、1988 年、471 頁。
17. 前掲註 2、2 頁。
18. 石井柏亭「版画」早稲田文学社編『文芸百科全書』二部、隆文館、1909 年、382-383 頁。なお本書の出版は 1909 年だが、巻頭文によれば編纂の計画を発表したのが明治 39 (1906) 年で、1 年以内に刊行の予定だったが遅延したという。このため柏亭が原稿を執筆した時期は『方寸』創刊の明治 40 年と重なる可能性がある。
19. 農商務省商工局工務課編『工場通覧 二冊 明治四十二年十二月末日現在』日本工業協会、1911 年、1462 頁。桜井没後はヨーロッパ留学から帰った山本が大正 8 (1919) 年に清和堂を株式会社化して継続し、一時解散するものの、12 年には再開する(「清和堂は株主総会で再興に決定」『読売新聞』1923 年 10 月 9 日)。その後清和堂がいつまで続いたかは不明で、商工省編『全国工場通覧 昭和六年九月』(日刊工業新聞社、792 頁)には「清和堂」の社名が記載されているが、住所は同一であるものの、経営者名が山本ではなく清水貴太郎という人物になっている。
20. 山本前掲註 9、99 頁。
21. 柏亭前掲註 11、65 頁。また印刷局の幼年技生学場については、大蔵省印刷局編『大蔵省印刷局百年史』2 巻、印刷

局朝陽会、619-635 頁を参照。

22. 凸版印刷株式会社百周年記念事業推進委員会編『凸版百年』凸版印刷、2001 年、34 頁。
23. 山本前掲註 9、99 頁。石井柏亭も同様の証言を残している(「雑誌「方寸」』『美術の常識』東治書院、1933 年、199 頁)。
24. 柏亭前掲註 11、199 頁。
25. なお、山本は凸版印刷の取締役である本多忠保に洋画を学んだことがある。金子一夫「山本鼎の生いたち」『近代画説』29 号、2020 年、38 頁を参照。このため凸版印刷とは山本と柏亭の二人ともが接点を持っていた。
26. 『方寸』掲載図版に使用した印刷技法については、三彩社による復刻版(1972 年)の目録を参照。
27. 明治期に出版された石版印刷物については、『描かれた明治ニッポン——石版画の時代』描かれた明治ニッポン展実行委員会、2002 年を参照。
28. 石版転写は転写紙に描いた図を版に写し、印刷する技法を指す。以下を参照。矢野道也『印刷術』中巻、丸善、1913 年、155-158 頁。
29. 柏亭前掲註 11、51 頁。
30. 石版額絵が当時未発達だった写真の代わりに役割を果たしたことについては、増野恵子「額絵雑考」『描かれた明治ニッポン』、32 頁を参照。
31. 市川政憲『『方寸』と明治四十年代』『東京国立近代美術館年報 昭和四七年度』1974 年 3 月、72 頁。
32. 小池智子編「織田一磨年譜」町田市立国際版画美術館編『織田一磨展』町田市立国際版画美術館、2000 年、50 頁。
33. 寺本美奈子「大正昭和初期の平版印刷技術革新」『美人のつくりかた——石版から始まる広告ポスター』印刷博物館、2007 年、46 頁。
34. 柏亭前掲註 23、4-5 頁。
35. 図 9、10 は三彩社による復刻版だが、1 巻の帙に同梱された編集部による解説には、復刻版の製作にあたっては原本を製版カメラで撮影し、多色図版はフィルターで色分けし原本と同じ色順で印刷したとある。また「ジंक版」(亜鉛板による金属凸版)の網目もそのまま再現したともいう(「編集部より」『『方寸』第一巻解説』三彩社、1972 年、8 頁)。稿者が原本と対照したうえで、同様の網目を再現できていると判断し、本稿の図版として復刻版の写真を使用した。
36. 「寒夜」における金属凸版の平網については、印刷博物館学芸員の本多由紀子氏よりご教示を賜った。
37. 湿板膜面の剥離と貼りこみ作業については、鎌田弥寿治『最新写真製版術』博文館、1923 年、61-66 頁を参照。
38. 山本前掲註 9、98-100 頁。柏亭前掲註 21、196 頁。
39. 大正 3 年(1914)に中西寅之助と市田幸四郎によるオフセット印刷合名会社が、日本で最初にアメリカ製のオフセット輪転機を輸入する。野村廣太郎『日本石板版画の思い出』富士精版印刷、1992 年、81 頁。
40. 山本前掲註 9、99-100 頁。
41. 柏亭前掲註 21、196、216 頁。
42. 「四月号の各雑誌」『新小説』14 年 5 巻、1909 年 5 月。
43. 月旦子「十二月の文芸(十二)」『時事新報』1910 年 12 月 19 日。

44. 平塚運一「『方寸』の魅力 「月映」の魅力」『本の手帖』1 巻 7 号、1961 年 9 月、13 頁。なお「手摺の附録」とは、おそらく『方寸』刊行初年度のみに見られるあった挟み込みの図版のことを指す。本稿 2 節で述べたような同一の誌面に活字と図版を印刷する試みが、初年度の時点ではまだ実験段階だったことがわかる。
45. 五十殿利治「コマ絵投書と新興美術運動——『文章世界』投稿動画を中心に」『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京大学出版会、2008 年 139-141 頁。
46. 「日本創作版画協会〔大正七〜昭和六年〕」東京文化財研究所編『大正期美術展覧会出品目録』中央公論美術出版、2002 年。
47. ベネディクト・アンダーソン『増補 想像の共同体』白石さや、白石隆訳、NTT 出版、1997 年、61-62 頁。
48. 恩地孝四郎「版画の現在」『版画』1 巻 3 号、1922 年 4 月。引用は恩地邦郎編『恩地孝四郎版画芸術論集 抽象の表情』(阿部出版、1992 年、136-137 頁)によった。
49. 前掲註 46。
50. 野村優子『日本の近代美術とドイツ——『スバル』『白樺』『月映』をめぐって』九州大学出版会、2019 年、187-191 頁。
51. 瀬尾典昭「日本創作版画協会と「版画家」の行方」東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2005 年、103-105 頁。

内間安理の木版画に関する研究 — 沖縄県立博物館・美術館収蔵 作品を中心に —

本村 佳奈子

2020年 筑波大学大学院 人間総合科学研究科博士前期課程

芸術専攻洋画領域版画修了

現在 沖縄県立芸術大学 美術工芸学部絵画専攻 助教

筑波大学大学院 人間総合科学術院人間総合科学研究群

芸術学学位プログラム（博士後期課程）在籍

1. はじめに

本研究は沖縄移民2世としてアメリカで誕生し、青年期と晩年をアメリカで過ごした作家、内間安理(1921-2000)の水性多版多色摺り木版画について「摺りと色彩」に焦点をあて考察するものである。内間の作品の多くはアメリカに収蔵（個人蔵）されており、日本における知名度は高いとはいえず、研究もほとんど進んでいない。しかし、2015年に沖縄県立博物館・美術館に93点を超える作品がご遺族により寄贈され、国内随一の収蔵作品数101点（木版画94点、油彩4点、水彩2点、銅版画1点）となった。¹本論では、収蔵作品の熟覧調査を軸に木版画制作者の視点から「摺りと色彩」に着目し、内間作品に見られる技法の分析を行う。それらの技法が浮世絵、創作版画運動の影響、さらにはアメリカ抽象表現主義の影響を経て内間独自の表現へとどのように変容していったのかを探り、内間安理研究の基盤づくりを目指す。

2. 内間安理について

内間は、1921年沖縄移民2世としてアメリカのカリフォルニア州ストックトンで生まれた。その後青年期にロサンゼルス郊外の西南地区へと移り住み、ジャクソンボロックらを輩出したマニュアル・アーツ・ハイスクールに通い、そこで美術を選択し、彼らと同じ教師にクロッキーやドローイングを学んだ。²その後1940年に早稲田大学建築学科へ留学したが、絵を描きたい思いが抑えきれず、大学の途中にあった絵画研究所へ通うようになり油彩画とデッサンを描く日々が続き、結果大学は2年半で退学することになった。³しかし、公募展に油絵を出品するたびに80号の作品を選び、また家に持って帰ってくる、そして置き

場に困るという生活を続けることに疑問を持ち、もっと小さくて枚数ができる版画に興味を持ち始め、1952年から独学で版画の制作を始めた。⁴その後悩みながら版画を制作していた頃に日本創作版画コレクターのオリヴァー・スタットラー(1915-2002)⁵が、日本創作木版画作家を訪ねてインタビューして本にまとめたという話が舞い込み、その通訳として取材に同行した。⁶ここでの木版画家たちそしてオリヴァー・スタットラーとの出会いが版画家、内間安理を誕生させることとなった。

1955年には日本版画協会の会員となり本格的に版画を発表するようになった。1960年に生活の拠点をニューヨークに移し、亡くなる2000年までを過ごした。1982年12月に脳梗塞で倒れ、以後制作不能となる。内間が木版画を制作したのは1952年～1982年の30年間である。⁷

1) 内間安理と木版画

内間は木版画制作について30年間の木版との歩みについて年代別に以下のように述べている。

ニューヨークに住みついた1960年頃は、抽象表現主義全盛期時代で、自分もその主張に共鳴し、流動性を特徴とする水性木版で、動的、身振りのリズムから発生する形態構成及び空間処理の探求を進めていた。⁸

1965年以降はフォルムの多様性を偶然の中に求めたものから、計画的に距離感と奥行きを設定をし、空間処理を行い、シュールリアリスティックな神秘性へと変わっていった。⁹

1977年頃から「色面織」の方法が始まり、色面モザイクで平面を統一し、色の対比による量と奥行き表現、それらの関連から生じる光のトーンで、流動的な活気を狙う。色彩が演じる視覚的ダンスとでもいうべき「色彩の動」に喜びを求めている。¹⁰

内間は、日本の浮世絵、創作版画運動、さらにはアメリカ抽象表現主義という時代背景の中に身を置き、それらの影響を受けながら、木版画制作と向き合ってきたことがわかる。そして1977年には、「色面織」という内間自身の表現方法を生み出している。「色彩の動」に喜びを感じているという言葉の通り、内間の作品《森の屏風(Foresut Byobu Series)》からは色彩の広がりリズムを感じることができる。

この色面織は、日本の木版画技術とアメリカ抽象表現主義の表現を超えて生み出された、内間独自の表現と言える。



【図1】内間安理《Forest Byobu(Autumn-Stone)》
1979年、多色木版、47.2×77.3cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵

2) 内間安理と創作木版画運動(1955～1960年)

内間が1982年に『版画藝術』第38号 阿部出版1982年 p.224-225に執筆した文にはニューヨークに渡ってからの1960年～1982年間の木版画との歩みについて自身の作品及び技法などについて当時を振り返り書かれている。しかし、日本での制作期間についての記述がない。そこで先行研究をもとに木版画を発表した1955年から1960年の作品とその技法を追いながら、恩地孝四郎(1891-1955)をはじめとする創作版画作家からの影響について見ていく。

創作版画のコレクターであったオリヴァー・スタットラーの通訳として取材に同行し、当時第一線で活躍していた創作版画家らのアトリエを訪ねてインタビューを行うという幸運に恵まれた。その当時油彩画の可能性に疑問を抱いていた内間は、版画の複数性や大衆性に惹かれ独学で木版画や合羽版などの制作を始めていた。「尋ねたいことは全部尋ねたんです。これ以上勉強になることはなかった。」¹¹とある。スタットラー著¹²の本の中には100枚もの図版と、そのすべての制作技法が掲載されており、内間はこの取材を通して多くの知識を得たと考えられる。この経験が内間の木版画に影響を与えたのは間違い無いだろう。

内間の初期作品(1955～1960)にもこのマルチブロック手法による作品が目立つことから恩地の影響を受けたことが見て取れる。恩地は晩年の1945～1955年は版表現の可能性について模索を続け、新しい版制作の方法として、「版を彫らない版画の制作」¹³を生み出した。それが段ボール紙の模様や布目、紙紐の細い線、木の葉、手のひらなどによるマルチブロック・プリント手法である。内間が恩地を取材した1954年は、まさにこのマルチブロック手法を制作していた時期である。

恩地は一貫して日本より西洋、古いものより新しいものを好んだ。こうした恩地の制作および研究活動は、彼が

「新美術を目標」から外すことなく、最後まで実験的精神を持ち続けたことを語る。¹⁴と先行研究にもあるように、常に向上心を持ち、一貫して情熱を傾けてきた抽象芸術と版画に対する熱い気持ちを内間も感じ取っていたに違いない。その理由として、内間は1954年から浮世絵版画の研究を開始するが、それは技法のみに留まり、多くの作品は抽象で表現されている。



【図2】内間安理《リリック No.13 日本の憂愁》
1952年、多色摺り、59.6×51.4cm | 個人蔵



【図3】内間安理《Rumor》
1955年、多色木版、20.5×26.0cm | 個人蔵

3. 沖縄県立博物館・美術館収蔵作品

内間安理作品は、2002年6月20日に5点¹⁵が沖縄県立博物館・美術館に収蔵され、寄贈と合わせて101点となっている。

収蔵作品を制作年別に表にまとめた物が表1である。木版画を制作し始めた1954年の3年後である1957年から1982年までの25年に渡る作品が収蔵されている。内間

	木版画	水彩画	油彩画	銅版画
1957年	2点			
1958年	1点			
1959年	6点			
1960年	9点			
1961年	7点			
1962年	5点			
1963年	8点			
1964年	3点			
1965年	4点			
1966年	8点			
1967年	6点	1点		
1968年	8点			
1969年	7点			
1970年	1点			
1971年	3点			
1972年	4点			
1973年	2点			
1974年	1点			
1975年	1点			
1976年	3点			
1977年	2点	1点		
1978年	2点			
1979年	1点		1点	
1980年	3点		1点	
1982年			1点	1点
不明	1点		1点	
計	94点	2点	4点	1点

【表1】沖縄県立博物館・美術館収蔵作品

おこなった。特に作品裏を熟覧することで、絵の具の水分量、摺り圧、版木の重なりを確認することができ、重要な機会を得た。内間の摺りに見られる和紙の繊維の中に摺り込む表現や、作品から感じ取ることができる光や空気感について、シート状で閲覧することでその息遣いを肌で感じとることができた。改めてその摺りと色彩の美しさに内間の木版画制作に対する想いと仕事の丁寧さを感じた。

収蔵作品を閲覧する中で確認することができた、内間の特徴ある表現と浮世絵、日本創作版画からの影響について本章では項目ごとに考察し述べていく。

1) 和紙について

最初に驚いたのは、作品のほとんどが「UCHIMA」と透かしが入った和紙に摺られていることだった。おそらく和紙は特注で漉かれたものと推察される。和紙は制作記録¹⁷から福井県岩野氏による生漉き奉書紙ドーサ引き（楮和紙）と考えられる。厚みがしっかりしており、少し生成¹⁸りがかっているのが特徴である。摺り度数が多く、水分を多く使用する内間の摺りに耐えうる和紙であると考えられる。創作版画家たちが当時使用していた和紙はほとんどが

作品の変遷を実作品を通して確認できたのは、内間研究を進める上で大きな利点となった。

実見調査は、週に1日3時間、美術館所属保存修復士同席により行った。また、内間の作品を絵画空間から考察研究している永津禎三氏¹⁶に閲覧協力をいただき、筆者の木版画制作者の視点と合わせて内間の作品をより多角的な視点で熟覧することができた。1回で閲覧する作品数は平均して7点くらいになる。

作品は、シートの状態にて表と裏から何回も繰り返し熟覧し、摺りと色彩に焦点をあて考察を



【図4】閲覧時の様子 沖縄県立博物館・美術館にて

手に入れやすい鳥の子紙であったが、内間は浮世絵で使用されていた奉書紙を好んでいたと考えられる。1957年から1982年まで一貫して同じ和紙に摺られていることも興味深い。木版画作品において作品の仕上がりを左右する和紙の存在に内間は初期から気づいていたことを窺い知ることができた。



【図5】和紙の透かし 沖縄県立博物館・美術館にて

2) グラデーションによる表現

内間作品に欠かせないのが、グラデーションによる表現である。アメリカに渡米して間も無くの1961年頃から内間の作品にはグラデーションがしばしば使われるようになった。日本在住中に浮世絵の技法を研究している記述が残されている¹⁹ことから、その影響があったと推察できる。しかしその後渡米した頃は、アメリカは抽象表現主義の中にあり内間もその影響を受けた上で制作に求める表現も変化してきた事が下記の記述から推察できる。

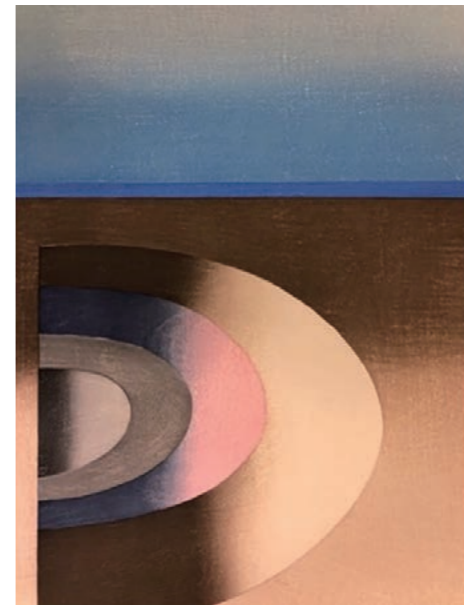
計画的に距離感と奥行きを設定をし、空間処理を行い、シュールリアリスティックな神秘性へと変わっていった。

色彩の制限は続くが明暗の配置と色合いによる光を取り入れ始め、物体と空間の分離、動と静の対比、大ばか

しテクニックによる画面のひろがりや計り拡散、収縮の戯れを意識しつつ構成。²⁰

空間の広がりを求め、背景に入っていたグラデーションは光を取り入れ始め、対象物と空間を表現するものに変化していった。特に1969年以降に制作された「Spaceシリーズ」ではグラデーションによって空間の表現を演出している。その後1977年への色面織へと繋がっていく。

内間は日本の浮世絵の特徴であるグラデーション技法を研究し、自身の表現へと取り入れた。浮世絵では背景表現で多く使われるが、内間は対象物と背景の両方に取り入れた。次第にそれが内間独自の表現技法となっていく。この内間のグラデーションは代表作となった色面織において、重要な表現技法となっている。



【図6】内間安理《Sky,Sea,Earth》
1969年、多色木版、77.9×51.7cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵

3) マルチブロック・コラージュ（恩地孝四郎の影響）

内間が最初に影響を受けた技法として恩地孝四郎のマルチブロックが挙げられる。恩地は晩年の1945～1955年は版表現の可能性について模索を続け、新しい版制作の方法として、「版を彫らない版画の制作」²¹を生み出した。それが段ボール紙の模様や布目、紙紐の細い線、木の葉、手のひらなどによるマルチブロック・プリント手法と言われている。内間は板木を彫るという木版画にしか得られない表現技法にこだわり「版を彫ってあえてコラージュしたかのような版画」を制作した。その構想の基盤にはこのマルチブロックがあったと推察できる。

木版画を制作し始めた初期の1957年から色面織に至る

1977年までの作品にそのような表現を垣間見る事ができる。コラージュ表現の元になっているのはノートの切り抜きや身の回りにある形、そしてほとんどが内間自身によるドローイングから生まれた線や形であることが作品から見て取れる。木版画作品と類似したドローイングが多く残されていることから、木版画の根底にはドローイングによる構想があったのではないかと考える。内間の作品に躍動的な線が見られるのはこれらのドローイングから生まれた線と考えられる。手で描かれた有機的な曲線とハサミで切り取られた機械的な形が画面の中で融合し、背景のベタ摺りからは木目が綺麗に映し出され、作品の中に空間を感じる構成になっている。



【図7】内間安理《Composition》
1959年、多色木版、61.1×46.0cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵

4) 空摺り²²（墨の表現・浮世絵の影響）

1958～1966年頃の作品の特徴として、空摺りと墨の表現があげられる。墨の表現はクロッキーの線を基に木版画により表現されている。特に1958年～1963年頃に多くみられる。長谷川等伯の作品を好んでいたと言う記述²³からも墨の表現に興味があったと考えられる。背景を淡い色合いに摺り、その中に墨の線や形を入れることで画面に緊張感が生まれる効果を得ている。全体に入れるのではなく画面にアクセントを入れるように、筆で絵描くように墨が入っている。また、墨の濃淡を生かして奥行きを表現しているのも特徴的である。特に1966年代の作品にそのような墨の使い方が多く見られる。

また、空摺りは1965年《Spring Breeze》と1966年の《Night Descends》に見られる。全体作品のうち2点だけ

に使用されているが、和紙の地の色を生かした空摺りが入れている。その入れ方はとても効果的であり、空摺りがあることにより作品がより一層際立って見える。これらは浮世絵の空摺りを彷彿させる摺りである。

このように内間の初期作品には、日本で見聞きした浮世絵そして日本創作版画の影響があったことが、作品から読み取れた。さらにそれらを自身の作品の表現に取り入れ、晩年の作品「色面織」では内間作品に欠かせない表現となった。



【図8】空摺りの例
内間安理《Foresut Byobu(Shrub Osk -Autumn)》(部分)
1965年、多色木版、61.9×46.0cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵

4. Foresut Byobu(Shrub Osk -Autumn)》のエディションによる比較

1977年頃より色面織の方法による作品の制作が始まった。内間は当時を振り返り下記のように述べている。

色面織の方法が始まり、色面モザイクで平面を統一し、色と色の対比による量と奥行き表現、それらの関連から生じる光のトーンで、流動的な活気を狙う。理論的に考え抜いた構成の中に、自然(アンバランス)要素導入も考え、多色画面に、主と従の対比と融合、物体の分解と再構成、陰性と陽性の一体化、それぞれのもつ広がりや最大限拡張し、その限界の中で色彩がそよぎ、振動し、色彩が演じる視覚的ダンスとでもいふべき「色彩の動」に喜びを求めながら制作を行っていた。²⁴

《Foresut Byobu(Shrub Osk -Autumn)》のエディション

による比較から内間の色面織を比較考察した。同作品は沖縄県立博物館・美術館と沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館に収蔵されている。同一日の11時～12時に沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館にて閲覧し、13時～15時まで沖縄県立博物館・美術館にて閲覧を行い、再度15時半～16時半まで沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館にて閲覧を行なった。作品はどちらもa.p(作家保有用)となっている。色面織シリーズはほとんどの作品がa.pとなっている。色面織の方法にはグラデーションが多用されていることから、摺りの違いによる効果が比較できると考えた。実際に比較閲覧した作品においても、色彩の濃淡やグラデーション、絵の具の水分量、摺り圧の違いが見受けられた。それにより作品の見え方も異なることが実感できた。主に異なるのは空間の広がりや奥行きであった。図9は濃淡の強弱が鮮明であり、表面がしっとりしている。その為、画面の中で奥行と広がり生まれ、内間の言う「色彩の動」を感じる事ができる。図10の作品は濃淡の強弱がやや曖昧であり、表面は和紙の肌を生かした摺りになっている。その為、画面の中での奥行は図9に比べ感じることはできない。両作品を比較することで、内間の試行錯誤の摺りの様子が見てとれる。

当初内間は、版画は同じ作品を量産できることが利点と考えていた。初期作品では30～200部ものエディションを制作していた作品もある。しかし色面織の作品では同じ版を使用して色彩や摺り方に変化をつけることで、作品の中に生まれる空間や奥行きの違いを見出すことに興味移っていったと考えられる。水彩や油彩は上から加筆するとそれまでのイメージが消えてしまうが、版画はたくさんのバリエーションを作成することが可能である。このように内間が版画を制作する目的はその魅力にあったのではないかと推察できる。

比較考察から見えてきたことは、色彩の強弱とグラデーションそして、摺るときに版と版の重なりによって生じるラインが色面織に欠かせない重要な要素となっていることである。その効果を引き出すために、版木の作成から計画的に考え抜かれていたことが窺い知ることができた。色面織について、内間自身も次のように述べている。

色と色の対比による量と奥行き表現²⁵

とあるが、色彩の対比は内間の言う光のゆらめき、きらめき²⁶を表現する上で重要な要素となる。それと同時に色面と色面がわずかに重なるよう考え抜かれた板木作りが重要であり、それらが摺り合わさったときに生まれる重なり効果と内間の摺りの特徴の一つであるグラデーション

が「色彩の動」を引き出す要因になっていることを実感した。また、内間の色面織は水彩と油彩で描かれているものもあり、版の中にも筆で描いたような有機的な線も内間の世界観にとっては欠かせない表現の一つとなっている。その線は数多くのドローイングから生まれたものとカラーズから生まれたものが融合し、内間によって作品の中に落とし込まれている。これまで内間が取り組んできた仕事の集大成がこの色面織そのものであると推察する。



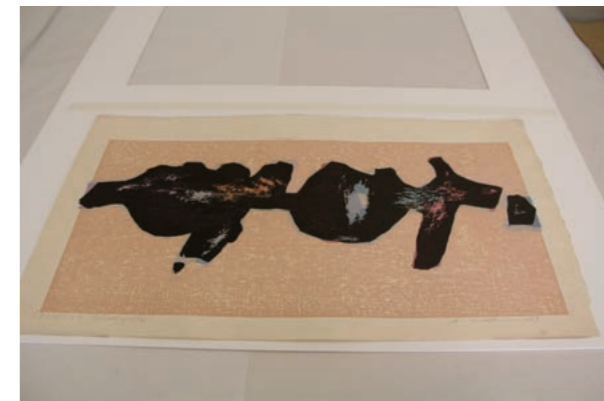
【図9】内間安理《Foresut Byobu(Shrub Osk -Autumn)》
1979年、多色木版、81.5×53.0cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵



【図10】内間安理《Foresut Byobu(Shrub Osk -Autumn)》
1979年、多色木版、81.5×53.0cm | 沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館蔵

5. 作品裏からの考察

閲覧調査の最大の利点は作品裏が見られることにある。表からは推測が難しい摺りの順番や水分量、バレン圧などを確認することができるからだ。いくつかその事例を挙げてみる。《Calligraphy カリグラフィー》図11のように黒で摺られた裏側に隠された色彩の形(図12)を確認することができた。表からは黒の下に隠された形を窺い知ることができない。このように版分けがされていたとはとても興味深い。



【図11】内間安理《Calligraphy カリグラフィー》
1959年、多色木版、31.7×56.3cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵



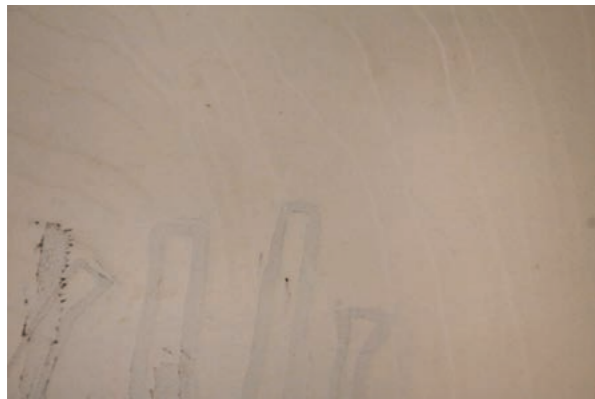
【図12】内間安理《Calligraphy カリグラフィー》の裏側
1959年、多色木版、31.7×56.3cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵

また、《In Blue (Dai)》図13のように和紙の地を生かした摺りや水分量、版の形を確認することができた。裏から見てもはっきりと色彩と形が見えることから、グラデーションを入れる場合などは何度か摺り重ねていることがわかる。グラデーションが入っている箇所は特に、裏からその図像がはっきりとわかる。また水分量についても表面がしっとりしている場合は、多めであることが裏側から見てとれる。光が当たっている部分は色がのせられていない。色彩を使わずに和紙の色を使用し光を表現しているところが興味深い。

《Frosty Morn 霧の朝》図14では空摺りされているが、表からはほとんど確認することができない。裏側を見るとキレイに木目が空摺りされているのを確認することができる。図録写真からもその様子は見ることはできない。裏側を見た人にしか分からない嬉しい発見である。このように内間の作品には裏側を見た時にしか分かり得ない発見や感動が多々ある。



【図 13】内間安理《In Blue (Dai)》の裏側（部分）
1975年、多色木版、57.3 × 86.3cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵



【図 14】内間安理《Frosty Morn 霧の朝》の裏側（部分）
1962年、多色木版、60.4 × 45.6cm | 沖縄県立博物館・美術館蔵

6. ドローイングと木版画

内間の木版画制作には多くのドローイングと水彩画の存在が必要不可欠であったと考える。内間の水彩画は沖縄県立博物館・美術館には2点ほどしか収蔵されていないが、2014年に同美術館で開催された「色彩と風のシンフォニー内間安理の世界」展では多くの水彩画とドローイングが展示されたことが図録から確認できる。そしてその作品は構図と色彩が類似している。制作された年代も同年か近い年代に制作されたものが多い。これらのことから、水彩画、ドローイングをもとに木版画が制作されたと推察される。

完成図をイメージするため計画的にドローイングや水彩画を描いていたのか、ドローイングや水彩画を描く中で木版画にしたい作品を選んだのかは読み取れないが、いずれにせよイメージを構築していく上でドローイングや水彩画は内間にとって欠かせないものであったと考える。

また、晩年の1979年頃から制作数は少ないが油彩画を制作している。木版画作品、特に「色面織」の作品《Foresut Byobu シリーズ》を油彩画で制作している。

《Foresut Byobu(Twilight Weave)A》図19においては1981年に木版画を1982年に油彩画を制作している。色



【図 15】内間安理 水彩ドローイング
「色彩と風のシンフォニー内間安理の世界」展図録掲載

彩や形色面折のリズムまでが類似していることが確認できる。油彩画にはグラデーションもなく全体的に緩やかな印象を受ける。作品サイズも木版画に比べるとかなり大きい。木版画は縦のラインに緊張感があり画面にハリを感じることができる。

木版画をあえて油彩で表現した意図が何だったのか気になる点である。色彩や構図まではほぼ類似していることから、「色面織」を意識したことは間違いない。木版画とはまた違った表現を模索したのだろうか。晩年に制作された油彩画と木版画作品との関連についても引き続き考察を深めていきたい。



【図 16】内間安理《Foresut Byobu(Twilight Weave)A》
1981年、106.8 × 91.6cm 油彩、キャンバス (左)
1982年、106.8 × 91.6cm 多色木版、紙 (右)
沖縄県立博物館・美術館蔵

まとめ

1) 浮世絵、日本創作版画運動の影響

内間は、日本留学中に目にした日本の浮世絵、創作版画運動、さらにはアメリカ抽象表現主義という時代の流れの中、それらの影響を受けながら独自の木版画表現を確立していった。制作年代順の閲覧を通して、その流れを作品か

ら確認することができた。中でも日本の浮世絵の技術、創作版画家恩地孝四郎の抽象版画に出会ったことが内間安理作品を確立する上で、欠かせない要因の一つであることを実感した。

内間の晩年の仕事である「色面織」の表現に還元されていることがわかる。

内間が木版画を制作した期間はアメリカでの制作の方が格段に長い。渡米した時期のニューヨークには多くの版画工房があり、作家たちは工房所属のプリンターと仕事をすることが主流だった。しかし、内間は創作版画同様、自画、自刻、自摺にこだわり道具や和紙、摺りにおいても伝統的な手摺りの方法で制作し続けた。このことから内間の木版画制作において、その根底に浮世絵、日本創作版画運動の影響があったといえる。

2) エディションからバリエーションへ

閲覧調査を通して確認できたことの中で、特徴的なものはエディションである。1960年代前後の作品は50部から中には200部と記載のある作品もある。しかし、1966年以降の作品はエディションがほとんどA.P(個人蔵)となっている。複数性に興味を持って始めた版画制作への意識に変化があったと考えられる。その要因として、グラデーションの表現が挙げられる。グラデーションは浮世絵に多く使われた技法のうちの一つだが、かなり高度な技術を要する。同じようにグラデーション摺りを入れることになると、さらにその技術は高度になる。内間のグラデーション技術は作品からもその技術の高さを窺い知ることができる。しかし、内間はグラデーション制作を通して、エディションを制作することよりもバリエーション制作に意識が向いていったことが、閲覧調査を通して分かった。

沖縄県立博物館・美術館、沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館に収蔵されている《Foresut Byobu(Shrub Osk -Autumn)》図9.10のエディションもA.Pになっており、色彩とグラデーションの入れ方には類似している点もあるが、摺り上がりの作品から受ける色彩や空間の印象には相違が見られた。比較調査から、同じ版と色彩を使用しているが、エディションは考えず、バリエーションを試していたのではないかと考える。特に1977年以降の「色面織」の方法に入ってから、バリエーションの違いに興味に移っていったことが作品から見てとれた。

1976年に制作され、日本版画協会展に出品した《In Blue (Dai)》図13を展示会場で見えた現代版画センター代表の綿貫氏が内間の作品を気に入りエディション制作を依頼したが、「私には制作したい作品が沢山あるので、エディションを制作している時間はないのだよ。」と返答²⁷して

いることから、当時の内間のエディションに関以上、本稿では沖縄県立博物館・美術館に収蔵されている内間の木版画作品を中心に、浮世絵、日本創作版画運動の影響、特に「摺りと色彩」について考察を行った。しかし、内間作品の摺りがどのような手順で制作されたのか目視だけでは解決できない事実も目の当たりにした。さらに内間の木版画には版木には彫られているものの、摺られていない部分も存在することがわかった。しかしそれはあくまで、摺られた作品から推測したに過ぎない。内間の摺りに関する考察を深めるためには版木の調査が必要不可欠であることを再確認した。

今後の研究としては、版木や道具、内間のドローイングについて調査を進める。さらに、木版画制作者の立場から再現制作を行い、内間の技法について追体験をすることで、さらに内間作品を理解できることがあると考えている。浮世絵、創作版画運動の影響、そしてアメリカ抽象表現主義を経て内間が表現した木版画の世界についてを引き続き考察していきたい。

謝辞

本研究を目的とした資料提供並びに閲覧協力を頂いた、沖縄県立博物館・美術館の梶原正史氏、喜納祥子氏、琉球大学名誉教授の永津禎三氏、沖縄県立芸術大学附属図書・資料館の中島アリス氏、そしてたくさんの助言を頂いた筑波大学芸術系教授の田島直樹先生にこの場をお借りして、心から感謝の意を表します。

註

1. 沖縄県立博物館・美術館より聞き取り(2022年8月19日)
2. ギャラリーときの忘れもの内間安理インタビューより。(1982年7月NYにて) 第1回(再録)
3. 同上
4. 沖縄県立博物館・美術館『色彩と風のシンフォニー/内間安理の世界』,125頁,2015
5. 米国シカゴ生まれ、シカゴ大学卒業。1947年に軍属して来日し、1958年まで滞在。日本の創作版画に魅せられ屈指の版画コレクター、日本文化の研究者となる。米国各地で展覧会を企画し、日本の現代版画の紹介と復旧に努め、多くの講演、執筆などを晩年まで続けた。※オリヴァー・スタットラー『よみがえった芸術日本の現代版画』玲風書房,2009より経歴転載。
6. 沖縄県立博物館・美術館『色彩と風のシンフォニー/内間安理の世界』,125頁,2015
恩地孝四郎(1891-1955)、平塚運一(1895-1997)、棟方志功(1903-1975)ら、当時第一線で活躍していた創作版

- 画家らのアトリエを訪ねてインタビューを行った。
7. 同上
 8. 内間安理『木版との歩み 30 年』版画藝術, 第 38 号, 阿部出版, 224 - 225 頁, 1982 より引用
 9. 同上
 10. 同上
 11. ギャラリーときの忘れもの内間安理インタビューより。(1982 年 7 月 NY にて) 第 2 回 (再録) より
 12. オリヴァー・スタットラー, 『よみがえった芸術日本の現代版画』, 玲風書房, 66 頁, 2009
 13. マルチブロック手法とは、ベニヤ板、紐、落ち葉、などさまざまな素材を版材にし和紙に摺る手法。
 14. 桑原規子, 『恩地孝四郎研究』, せりか書房, 522-523 頁 2012
 15. 「Interior Impression」(水彩画)、「Space Landscape (C)」(木版画) の 2 点、2004 年 7 月 5 日に「Self Portrait With Rose (A)」(銅版画) の 1 点、2006 年 5 月 15 日に「Forest Byobu」(木版画)、「Image II」(木版画)、「Conversation of The Winds」(木版画)、「Light Mirror, Water Mirror」(木版画)、「Sea Stage (A)」(水彩画) の 5 点が収蔵された。
 16. 琉球大学名誉教授, 永津貞三, 『内間安理の芸術 - その絵画空間を考察する -』, 琉球大学教育学部紀要第 9 集, 2017
 17. 内間安理『木版との歩み 30 年』版画藝術, 第 38 号, 阿部出版, 224 - 225 頁, 1982 より引用
 18. 生成りとは、漂白や染色をしていない、素材（繊維）そのものの色味のこと。
 19. 沖縄県立博物館・美術館『色彩と風のシンフォニー / 内間安理の世界』, 125 頁, 2015
 20. 内間安理『木版との歩み 30 年』版画藝術, 第 38 号, 阿部出版, 224 - 225 頁, 1982 より引用
 21. 桑原規子, 『恩地孝四郎研究』, せりか書房, 522-523 頁 2012
 22. 空摺りとは、版木に絵具を付けずに摺り、和紙に凹凸を付ける摺りの技法。
 23. ギャラリーときの忘れもの内間安理インタビューより。(1982 年 7 月 NY にて) 第 3 回 (再録)
 24. 内間安理『木版との歩み 30 年』版画藝術, 第 38 号, 阿部出版, 224 - 225 頁, 1982 より引用
 25. 同上
 26. 同上
 27. ギャラリーときの忘れもの綿貫不二夫氏より聞き取り調査 (2020.1.16)

参考文献

1. 沖縄県立博物館・美術館『色彩と風のシンフォニー / 内間安理の世界』, 2015
2. オリヴァー・スタットラー『よみがえった芸術日本の現代版画』玲風書房, 2009
3. 内間安理『木版との歩み 30 年』版画藝術, 第 38 号, 阿部

- 出版, 1982
4. 桑原規子, 『恩地孝四郎研究』, せりか書房, 2012
 5. 永津貞三, 『内間安理の芸術 - その絵画空間を考察する -』, 琉球大学教育学部紀要第 9 集, 2017
 6. ギャラリーときの忘れもの内間安理インタビューより。(1982 年 7 月 NY にて) 第 1 回 (再録) 現代版画センター機関誌『PRINT COMMUNICATION』
 7. ギャラリーときの忘れもの内間安理インタビューより。(1982 年 7 月 NY にて) 第 2 回 (再録) 現代版画センター機関誌『PRINT COMMUNICATION』
 8. ギャラリーときの忘れもの内間安理インタビューより。(1982 年 7 月 NY にて) 第 3 回 (再録) 現代版画センター機関誌『PRINT COMMUNICATION』

図版典拠

- (図 1) (図 3) (図 6) (図 15) 沖縄県立博物館・美術館『色面と風のシンフォニー / 内間安理の世界』77 頁, 20 頁, 48 頁, 58 頁, 2015
- (図 2) オリヴァー・スタットラー, 『よみがえった芸術日本の現代版画』, 玲風書房, 24 頁, 2009
- (図 4) (図 5) (図 7) (図 8) (図 9) (図 11) (図 12) (図 13) (図 14) (図 16) 筆者撮影 (沖縄県立博物館・美術館閲覧時撮影)
- (図 10) 筆者撮影 (沖縄県立芸術大学附属図書・芸術資料館閲覧時撮影)

｜ 研究報告 ｜

ワークショップ「おはながらート・プロジェクト」の実践～東京都立臨海青海特別支援学校「アートラボアオミ」での活動を中心に～

佐竹 宏樹

1998年	長崎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	東京造形大学絵画専攻領域特任教授

1. はじめに
本研究報告は、参加者共同によるワークショップ「おはながらート・プロジェクト」について、外部専門員として携わる東京都立臨海青海特別支援学校の事例を中心に、インクルーシブな社会における造形活動の事例として、版的な描画方法を取り入れた共同制作である「しゃぼんだまート」、「ハっぱート」、「惑星バルーン」、「スブラッター」の実践について述べる。

本論を以下のように構成した。

1. はじめに

2. 現状の課題

2.1 東京都立臨海青海特別支援学校については、活動の舞台となる特別支援学校の沿革、立地について紹介する。

2.2 外部専門員委嘱の経緯から、その独自の取り組みについて述べる。

3. これまでの活動では、東京造形大学×町田福祉園ワークショップの事例を報告する。

4. 課題の提案

4.1 東京都立臨海青海特別支援学校での活動については、発起当初の目標を述べる。

4.2 特別支援学校でアート活動を行う背景では、国際性の中で求められるインクルーシブ教育と日本が推し進めきた分離教育とのギャップについて、多様性の中の調和、あるいは包摂の前提を思想家や作家の言葉を借りて、前提となる環境について述べる。そして、学校教育（特別支援教育）において、版的な視点と共同性の観点から本活動の有効性について述べる。

5. 活動

5.1 活動のねらいでは、「特別支援教育の学習プログラム」に照らして、自立生活センター運営者、教諭など識者の見解から、プロセス自体が学びとなる工夫について述べる。

5.2 活動のタイムテーブルでは、所要時間、参加した児童・生徒数と補助する教員数などを例示する。

5.3 活動のプロセスでは、2019～21年度に開催した「しゃぼんだまート」、「ハっぱート」、「惑星バルーン」、「スブラッター」の具体的な内容と展示の様子、活動の詳細について触れる。

5.4 主な使用材料では、実際に使用した物品を紹介する。

6. おわりにとして、活動を振り返り、今後の展望を記す。

2. 現状の課題

2.1 東京都立臨海青海特別支援学校について

2.1.1 学校の沿革

東京都立臨海青海特別支援学校は、知的障害教育部門（小・中学部）を設置する特別支援学校として、東京湾岸を臨む品川区から江戸川区までの6区の一部を含む、臨海副都心エリアで初めての特別支援学校である。開講初年度の2019年度は、小学部14学級62名、中学部5学級16名の計78名の児童・生徒が在籍した。2022年度現在の在校生数は小学部30学級150名、中学部10学級43名の計193名の児童・生徒が学んでいる。教諭数は76名である。¹

2.1.2 学校の立地

2021年7月、2020東京オリンピック・パラリンピックで夢の大橋有明側に設置している競技期間用聖火台が全世界に向けてTV中継されたことは記憶に新しい。そこから程近いりんかい線東京テレポート駅より、副都心の巨大な物流倉庫ビル群を抜け、埋立地の南端に位置する。外見は新しい校舎らしいミニマルな作りで、大きく東西に広がる2棟の廊下に教室が配置され、南北を4本の渡り廊下で繋ぐ。最寄りのテレコムセンター駅からは、塩害対策が施された鉄筋コンクリートの堅牢な外観を一望できる。屋上のシンボリックな流線型の風向板は、海風を受けて回転する空調システムである。背後には防風林、奥に青海埠頭が開ける。対岸にはタンカーからコンテナの荷を下ろす鉄塔が太古の首長竜のように立ち並び、「ファーン」といった長いサイレンが定期的に聞こえる。3階建の階段部分とエントランスは吹き抜けのガラス面となっており、日中は中庭からの外光が教室に木々の影を落とす。日暮れ時には、西日がオレンジ色の光線を長い廊下に満たし、夜半は教室の灯りが港の夜景に映える、東京都心の最先端な学校といえよう。

2.2 外部専門員委嘱の経緯

学校や公共施設などを会場に、地域に暮らす人々と共に協働するプロジェクト「おはながらート・プロジェクト」は、2010年「はじめましてアートラボ」（アートラボはしもと・神奈川）²、2017年「種子島宇宙芸術祭」（種子島こり〜な・鹿児島）³など、新設の施設の柿落としや芸術祭に採用された。子ども達をモデルにシルエットを作品化し、ガラス面に巨大に展開する活動が、東京都立臨海地区特別支援学校（当時仮称）開設準備室長・五味修氏（経営企画課長）の目に留まり、以下の打診を受けたことをきっかけに、2022年度現在まで携わっている。2019年度当初の依頼内容は以下の通りである。

①新しく開校する特別支援学校のシンボルとなるような作品制作を依頼する。テーマは「海」「子ども」「元気」など。展示場所は主に昇降口や廊下の壁面を想定。

②開校後は外部専門員として、児童・生徒の状況に応じた作品制作について、教員に助言・指導を行い、学習発表会などの機会に向けたワークショップを実施する。

活動で留意した点は、2014～19年まで、東京造形大学社会連携事業として、毎年継続して開催の町田福祉園（社会福祉法人みずき福祉会）と協働で行ってきたワークショップでの経験によるところが大きい。また2012～18年まで、東京造形大学附属美術館主催で、コーディネーターを担当した、アートラボはしもとを会場としたワークショップ2015年「ぞうけい！たのしい！-感じる、和紙の手触り-」において開催の「おはながら・しゃぼんだまート」⁴を下敷きにしている。以下に町田福祉園での活動について述べる。

3. これまでの活動

2014年当初は、町田福祉園施設園祭で披露する作品を制作して欲しいとの依頼から「おはながらート・プロジェクト」をスタートした。施設で取材した写真を元に、利用者と介護職員の活動の様子をシルエットに図案化し、ステンシルで鏡に描き、画面にワークショップで作った「紋切り」による「お花」をコラージュするといった内容で、そこで暮らす人々をモデルに作品化するねらいがあった。2015年以降は東京造形大学社会連携事業として、ボランティアの学生、ゼミ生、卒業生有志と共に、ワークショップの企画から、プロジェクト自体をコミュニケーションツールとして機能させたいと考えるようになる。毎年テーマを施設スタッフと協議し、協働する中で、モチーフは動植物や自然物、あるいは光や空、季節の移ろいなど私たちの暮らしの営みと縁深い現象へと変化していった。活動では絵の具

で具象的なモチーフを描くこと、つまり何か意味があるものに見えるように描くこと、描いた個人の出来不出来を評価する内容はできるだけ回避した。また、障害で筆を持つことが難しい利用者へ配慮した道具の開発等も行った。例えば、指に穴の空いたスポンジを指しステンシルする、あるいは予め凹凸のついた紙にフロッタージュするなど、少ない力、ほんの僅かな能動性で魅力的なマチエールが生まれる素材や描画方法などを工夫した。障害の有無に関わらず、身振りが関わりとなって、作品に表される。それらの痕跡が、生の証として讃えられ、制作者と介助者、鑑賞者の共有体験となることを目指した。展示では全体の中で、個性がそれと分かる仕組みづくりに尽力した。以上の理由から具象性を敬遠したわけだが、活動の最大の成果は、学生と施設利用者が一緒に描くプロセスにおいて、言語ではないコミュニケーションを実感する場となったことに他ならない。

4. 課題の提案

4.1 東京都立臨海青海特別支援学校での活動の目標

上記の経験を踏まえ、主幹教諭、小学部図画工作担当教諭、中学部美術担当教諭とミーティングを行い、以下の目標を設定した。

①開校時未使用の教室を利用した新しい場「アートラボアオミ」を開設する。

アーティストのアトリエ、科学者の研究所のように、新しい試みを実践する場であり、普段の図画工作・美術では体験が難しい大掛かりで独自の学びを提供する非日常的な空間作りを目指す。

②外部専門員であるアーティストは定期的に独自のワークショップを開催する。

教員とは異なる立場からワークショップを提供するアーティストは、絵の具まみれの手で握手を求めるような、教室のトリックスターとして振る舞うことができる。学校のルールに捉われない教育的支援で児童の学びを刺激することを目指す。

③通年のプログラムを通じて、児童・生徒が参加しやすい内容の共同制作を目指す。

共同で大型作品を制作するにあたり、活動へは在籍の児童・生徒、その多くが参加することを期待する。その関わりは実際に描くことのみに注力せず、思わず参加しなくなってしまうような分かりやすい仕組みづくり、ワクワクする工夫を施し、教室の入り口から中の様子を一瞥するだけで期待感のある場づくりを目指す。

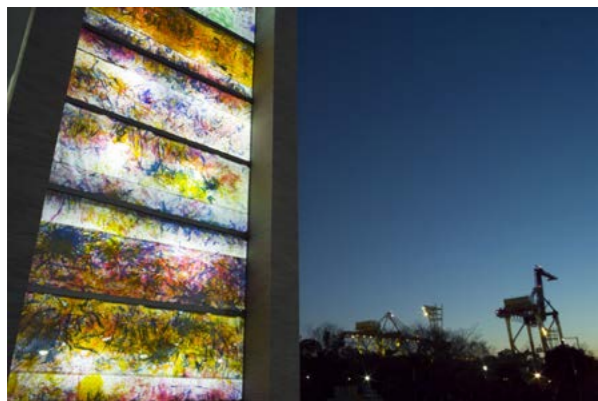
④作品は恒久的な設置ではなく、年度末に開催の芸術祭に向けたテンポラリーなインスタレーションとする。

開校後、初の学校公開の場となる芸術祭においては、保護者をはじめとする関係者へ、本校の教育理念⁵を实践する活動を視覚的に伝達することを目指す。芸術祭は小学部図画工作・中学部美術の授業成果報告展を担い、担当教諭と会場全体の展示構成、導線及び会場案内図などについて協議する。成果物としての作品や制作プロセスの映像、またアートラボでの公開制作への体験参加などを周知すると共に、来校者が芸術祭参加を通じて、能動的に関わる機会を設け、活動への理解を深める。

2019年度芸術祭の展示の様子、反響はアンケートを参照いただきたい。⁶



東京都立臨海青海特別支援学校芸術祭展示風景「しゃぼんだまート&ハッピーート」右手吹き抜け階段ガラス部分に約130×380cm×14枚を展示 | 2019



「しゃぼんだまート&ハッピーート」夜半は校内からライトアップした

4.2 特別支援学校でアート活動を行う背景

4.2.1 分離教育とインクルーシブ教育

2022年9月国際連合・障害者権利委員会の「障害者権利条約に関する対日審査結果を発表」において、日本に対し「障害児が特別支援学校や特別支援級に『分離』され通常の教育を受けにくくなっている」とし「日本は現状の特別支援教育をやめるよう日本政府に要請し、インクルーシブ教育を進めよ」と求められ話題となった。⁷

そもそも、日本の教育制度は明治期に端を記す「一斉指導」「学年学級性」というシステムで成り立っている。義務教育では入学時から同じ科目を履修習得していくことで、共に学年があがっていく。学びの前提として、同質的集団の中で、同じく等しい教育の機会を得ることは、公平性、団結、協調性を習得する点が優れている。一方、欧米のように天才の飛び級も無い代わりに落ちこぼれも作らないよう努められる。高校進学から生徒は受験を通じて同質的学力、あるいは能力の学校を選択・進学することからも分離教育が推し進められてきた背景について理解できる。

他方で、インクルーシブ教育とは、障害のある者と障害のないものが共に学ぶ仕組みを定義とし、障害のある者が教育制度一般から排除されず、生活する地域で初等中等教育の機会が与えられ、個人に必要な「合理的配慮」が提供されることを要件とする。⁸

障害児の学びの場を以下にあげる。

- ・通常の学級（個々の障害に配慮しつつ在籍する）
- ・通級による指導（通常の学級に在籍し一部障害に応じ特別指導を受ける）
- ・特別支援学級（小中学校などに設置される学級 対象：知的障害、肢体不自由、病弱、弱視、難聴など）
- ・特別支援学校（幼稚園と小中高校に準ずる 対象：視覚・聴覚・知的障害、肢体不自由、病弱（身体虚弱含む）、自閉症スペクトラム（ASD）、限局性学習障害（LD/学習障害）、注意欠如・多動症（ADHD）など、障害の程度、病状は複雑で医師でも診断に時間をかける。学びの場は保護者の希望を受けて、学校と協議の上、教育委員会が決定する。保護者は本人にあった教育を希望しており、分離か包摂か、いずれにしても、本人と保護者の希望が優先されることが望ましい。しかし、先生1人に対して40人学級である学校のキャパシティの問題、特別支援級数の問題等があり、必ずしも包摂的な教育環境が十分で無いことが伺える。⁹

日本の出生率は下降しているが、2022年度特別支援学校数は1,172校、在校生数は約149,000人で、前年度より凡そ2,300人増加し、過去最多となっている。¹⁰

分離教育を推し進めると、特別支援学校というマイノリティーについて知る機会は遠のく。当然障壁として、障害者への無関心、無理解、思い込みなどが生じる。

インクルーシブな社会とは、障害のあるなしに関わらず、共に学ぶ権利を保証するものである。そのビジョンは、文部科学省中央教育審議会が掲げる「令和の日本型教育」の構築¹¹において、「個別最適な学びを全ての子どもに提供し、一斉指導ではない、自分で学ぶペースを、子ども同士で学び合う機会を作ることを目指す」といった点とも重な

る。インクルーシブな社会を標榜しつつ、実際はまだ、エクスクルーシブな日本の教育の現状が浮かびあがる。そのような背景の中、新しく開校した東京都立臨海青海特別支援学校においては、芸術分野に力点を置いた外部専門員委嘱による新しい取り組みを实践している。

4.2.2 多様性の中の調和、あるいは包摂

2021年開催の2020東京オリンピック・パラリンピックでは、「ユニティーインダイバーシティ（多様性の中の調和）」がスローガンとして掲げられた。

「今よく「ダイバーシティ&インクルージョン」という標語を聞きます。「多様性と包摂」。もちろんすてきな目標です。ぜんぜん悪くない。でも、これって、微妙に「上から目線」だと思いませんか。」¹²とは、思想家・内田樹氏の問いである。

社会福祉士の延原稚枝氏も、コラム「障害のある人が地域で過ごす大切さと難しさ」の中で、「社会が認める「多様性」は「社会にも価値がある多様性」だけになっていないか」¹³と述べている。インクルーシブな社会を述べる前提に、「多様性」、「調和」、「包摂」、「個性」など、これら耳なじみの良い言葉を使う際に、小説家・村田沙耶香氏のコラムに強く共感したので、以下に引用する。

「子供の頃、大人が「個性」という言葉を安易に使うのが大嫌いだった。確か中学生くらいのころ、急に学校の先生が一斉に「個性」という言葉を使い始めた～そして本当に異質なものを、異常性を感じさせるものは今まで通り静かに排除されていた。～大人になってしばらくして、「多様性」という言葉があちこちから、少しずつ、聞こえるようになった。～最初にその言葉を聞いたとき、感じたのは、心地よさと理想的な光景だった。～自分にとって「気持ちが悪い多様性」が何なのか～きちんと考えられるようになるまで、その言葉を使う権利は自分にはない、とどこかで思っている。～私自身が、「気持ちのいい多様性」というものに関連して、一つ罪を背負っているからだ。～「村田さん、今は普通だけど、テレビに出たらちゃんとクレージーにできますか？」深夜の番組の打ち合わせでプロデューサーにそう言われたとき、あ、やっぱり、これは安全な場所から異物をキャラクター化して安心するという形の受容に見せかけたラベリングであり、排除なのだ気がついた。そして、それを多様性と勘違いして広めたことにも。～どうか、もっと私がついていけないくらい、私があまりの気持ち悪さに吐き気を催すくらい、世界の多様化が進んでいきますように。」¹⁴

さて、上記を踏まえて「多様性」を「包摂」した教育プログラムを構築するにあたり、なぜ版的な描画方法を取り入

れた共同制作である「おはながらート・プロジェクト」が学校教育において必要、且つ有効であるかについて述べる。

4.2.3 社会におけるアート>アーティストによるワークショップ

アートを教育的視点で社会性の中で括ってみると、社会におけるアート>学校教育>図画工作・美術教育>アーティストによるワークショップといった不等号で表すことができる。

「おはながらート・プロジェクト」は、アーティスト独自のワークショップである。

教育的視点における不等号の中では、社会性の下位にあるアーティストによるワークショップが上位の社会におけるアートの信頼を高めることに貢献するとした際に、学校教育の中にあるプログラムである学習指導要領（特別支援学校学習指導要領等）で補うことができない活動内容且つ、図画工作・美術教育を専門とする第三者によっても再現可能であることが期待されよう。図画工作・美術教育は「情操」に深く関わる。その為、気分や感じ方、さらには感動など、エモーショナルな活動の再現は、複雑な要因が絡み合うため、プログラム化することが非常に難しい。そこで「おはながらート・プロジェクト」に期待する有効性は、版画の得意とする分野である版の持つ複数性、同一性の反復というロジックを活かしつつ、大画面へ描く共同性が加わることで、身振りといったフィジカルなアクションを伴うライブ体験による気分や感じ方のパッキングにある。気分や感じ方は毎回異なるテンポラリーなものであっても、共同制作においては他者が関与することで何らかのエモーショナルな心の動きが期待できる。祭りをイメージすると分かりやすい。集うことで生み出される人的パワーや、それに伴う祝祭的高揚についても、異なるキャストで脚本の違うドラマを演じる時間性を版という概念で捉えることはできないであろうか。実際、繰り返しや反復といった点で、中空に量産したシャボン玉が、和紙の上に落ちて破裂し、円形の模様が転写される事象は版画的モノタイプといえる。同じく植物で画面を叩くスタンピング、絵の具を滴らせるドリッピング、ポーリング、スパッタリングを取り入れた描画法においても、障害の有無に関わらず、誰がやっても同じ結果になる。アーティストによるワークショップが、学校教育（特別支援教育）における有効性を高めるためには、未来における活動の再現可能性が重要なポイントとなる。版的な描画方法を取り入れた共同制作である「おはながらート・プロジェクト」は、図画工作・美術教育を専門とする第三者の読み替えによって実践されることで、学校教育の現場で、ひいては社会におけるアートの新しい

価値を創造する装置となることを期待している。

5. 活動

5.1 活動のねらい

障害当事者の立場から自立生活センターを運営する中野まこ氏によれば、「障害のある人の自立は「自己選択（自分で選ぶ）」、「自己決定（自分で決める）」、「自己責任（決めたことに責任を持つ）」という言葉で表現されます」¹⁵と述べている。

「特別支援教育の学習プログラム」では、①幼稚部から高等部までの子どもに身に付けさせたい力として、「人間関係」「生活」「認知」「身体・運動」「情操」「コミュニケーション」「社会生活・進路」の7領域で構成し、②「人間関係」領域を基軸として位置付け、③各領域間の連携（つながり）を通して発展的に学習していく。中でも「自立活動」は「人間関係」「認知」「コミュニケーション」の3領域に記載される授業形態である。¹⁶

これまでも学校や公共施設で「おはながらート・プロジェクト」を開催するにおいて、児童・生徒の自由な表現を担保することの念頭には、許すこと、許容すること、ひいては「究極の寛容」¹⁷というビジョンがあった。外部専門員として、児童・生徒が「何もしないこと（していないように見えること）」も肯定する立場をとった。児童・生徒が「自立」し、自ら能動的に活動に関わる仕組みづくりにおいては、北海道公立小学校教諭・大野睦仁氏のコラム「向き合うことで見えた「プロセス」からインクルーシブな教室に」を引用する。

「プロセスに選択肢を作るという能動性が必要」で、「たとえやらされていることでさえ、自分で選ぶという能動性を持たせること」、「誰かのやりやすさ（学びやすさ）は誰かのやりにくさ（学びにくさ）」であり、「誰もが可能性を持っているという想像力」¹⁸を尊重する。活動を通じて、プロセス自体が学びの場となるワークショップを目指した。特別支援学校での授業のレシピが、社会の中で特別だとは考えていない。むしろ根源的な問題をテーブルに上げて、アートのエビデンスを測るために必要と思われるのである。以下に活動の所要時間、参加児童・生徒数、補助する教員数などについて、タイムテーブル（ここでは第2回目）を例示する。活動のプロセスではその内容の詳細について触れる。主な使用材料では、具体的な使用物品（メーカー）を記す。

5.2 活動のタイムテーブル

タイトル：「おはながらート・ワークショップ（しゃぼんだまート）」

日時：第2回目/2019年6月13日（木）

会場：教室20・21・22（2階「アトラボアオミ」）

活動内容：絵の具の入ったしゃぼん液で床面に敷いた和紙に表現する。（ストローで吹く・布を巻いた針金の輪っかや、うちわの骨でしゃぼん玉を作る・紙コップを使った泡タワーを作るなど）

児童・生徒の流れ：①時間になったら教室へ行く②活動をする③図工・美術室へ戻る④各学級活動に戻る。

注意点：1.入室～活動～手足の汚れを落とし終え、教室を退出すること。教員は児童・生徒の指導と活動の補助を行う。外部専門員は各回終了時に和紙の入れ替え、絵の具の補充等を行う。2.各自「汚れてもよい上下服」、「靴下」、「雑巾」の3点を持ってくること。

①9:20～9:35 国語・算数時間内（15分）小学部3年、児童5名、教員2～3名

②9:35～9:55 国語・算数時間内（20分）小学部2年、児童8名、教員4名

③10:00～10:15 国語・算数時間内（15分）小学部1年（その1）、児童8名、教員4名

④10:15～10:30 体育時間内（15分）小学部1年（その2）、児童11名、教員4名

⑤10:30～10:45 体育時間内（15分）小学部1年（その3）、児童6名、教員3名

⑥11:20～12:05 美術授業内（45分）中学部2～3年、生徒5名、教員3名

⑦13:05～13:50 美術授業内（45分）中学部1年・生徒11名、教員4名

⑧14:00～14:20 小学部わくわくタイム時（20分）小学部4年、児童13名、教員5名

⑨14:20～14:40 小学部わくわくタイム時（20分）小学部5～6年、児童11名、教員6名

5.3 活動のプロセス

2019年度前半の「おはながらート」は、カラーしゃぼん液で描く「しゃぼんだまート」を行った。教員の補助で児童・生徒は以下の活動を行った。①色とりどりの絵の具が入った手桶から一つ選ぶ。使い終えたら、元の場所に戻し、次の色を選ぶ。時間内は何度でも好きな色を選んで良い。②床に敷いた大きな和紙に、輪っかを使って、しゃぼん液を吹き付ける、あるいは振る。③しゃぼん玉が弾けて円形の飛沫を転写する。活動は徐々にエスカレートしていき、終了間際にうちわの骨を渡す。うちわは小さなしゃぼん玉を一気に作ることができる。④紙コップの口を布で覆い、底にストローを差した泡タワーは、独特のマチエールを画面に残す。

後半の「ハっぱート」においては、はじめに、①新聞紙を



「しゃぼんだまート」和紙の上で破裂したしゃぼん玉の飛沫が独特のマチエールをつくる

固めて島を作る。これは風景に見立てる工夫として、枯山水をモチーフにしている。②その上に、ビニールに水張りした和紙を被せて山脈を作る。③活動のシナリオは、山の「春夏秋冬」で、「春」は開花（黄・ピンク）、「夏」は梅雨（水色・青）と初夏（緑）、「秋」は紅葉（赤・オレンジ）、「冬」は雪（白）（「しゃぼんだまート」④泡タワーと同じ）といった具合に、ストーリーに合わせて絵の具を提供した。

絵の具をつけたシェロヤ竹、笹、ススキなどの植物で叩く



「ハっぱート」新聞紙でつくった枯山水の上に、大きな和紙を被せて山脈に見立てた



「しゃぼんだまート&ハっぱート」紙コップで作った器具を使って、白いカラーしゃぼん液で泡タワーをつくる

と新聞で作った山脈の尾根の稜線に沿って形が現れる。次第に谷を伝って色彩が流れ、川や湖を作る。子ども達が小さな巨人となって世界を創造しているかのようで、ダイナミックでスケールの大きな活動となった。小学部は1グループ5～13名程度で、教員数はグループの障害の程度によって変わり、2～5名程度である。活動時間は集中力も考慮し、各回15～20分とした。中学部はより長く、生徒数11～13名程度、教員数は3～4名で、45分とした。いずれにしても、和紙が描けないくらい濡れて破れたり、児童・生徒が制作に飽きても終了とした。月1回、1日9クルールの日程で、年間8回（準備・芸術祭設営等を含めると15回）の活動を通じて、全校生徒約80名と補助の教員が参加した。児童・生徒のリアクションはさまざままで、絵の具で手足が汚れるのが嫌で泣く子、叫ぶ子、絵の具を手と顔に擦り付けている子、食べる子、興奮して服を脱いでしまう子、ただ教室の汚れた壁を見つめている子、それぞれが同じ教室で体験を享受し、許容される。

2020年度は、コロナ禍において、一度に教室へ入れる人数が制限され、全校児童・生徒への開講は断念された。またマスク着用でしゃぼん玉を吹く行為もできないことなどもあって、対象を小学部1～6年生とし、身体不自由な生徒がより能動的に身振り、手振りによって関わる工夫として、立体的な表現を目指した。直径約1mのバルーンに、アクリル塗料を混ぜた蛍光色の木工用ボンドで着色し、凧糸を巻きつけた。描画には刷毛の他、「ハっぱート」と同じくシェロヤ竹、笹などの植物を使用した。活動のシナリオは、宇宙をテーマに、初回を「惑星の誕生」として、噴火するマグマ（赤・オレンジ・オペラ）、2回目以降を大地に降る雨（水色）、芽吹く草木（緑）といった具合に進行した。



「惑星バルーン」直径約1mのバルーンにタコ糸を巻き、シェロヤ竹、笹などを使って、アクリル絵の具を混ぜた木工用ボンドで描く | 2020

2020年度末の芸術祭は、入場制限を設けての開催となった。1階エントランス吹き抜け空間には、バルーンを天井から吊るし、作品の合間を縫って歩くことができるようにした。一方2階視聴覚室は暗室にし、奥へ立ち入りできないよう入り口付近にロープを張った。タイマーでLEDとブラックライトがスイッチングする。定点から昼と夜の「惑星」を観測するように見立てた演出は、コロナ禍で少人数だからこそじっくり鑑賞できるスタイルとして、来場者から好評を博した。



「惑星バルーン」視聴覚室での展示風景 LEDとブラックライトがタイマーで入れ替わり、宇宙の昼夜を演出した

2021年度は2019年度と同内容で、参加人数を縮小し、小学部1～3年生を対象に、「しゃぼんだまート」を行い、吹き抜け空間に展示した。

2022年度は、入学児童の増加による使用教室の縮小もあって、教室天井から床まで吊るした大きな和紙の表裏に、ほとぼしる絵の具の飛沫で描く手法（スプラッターリング）を取り入れ展開した。絵の具を画面に投げつける描画方法は、2022年3～5月に国立新美術館で開催の「ダミアン・ハースト 桜」展に着想を得た。ハーストは自身の抽象的畫面について、以下のように述べている。

「私にとって〈ペール・ペインティング〉は現在についての作品だ。惑星やアイデアのような、何かエネルギーのようなものが形作られていく様子を描いていて、成長を意味している。薄いカーテンを通して見ると、底が何かカラフルで複雑な模様のように見えるような感覚、そしてカーテンと庭が共に動いていて、互いに作用しあっているような感覚を味わってほしい。」²⁰

成果物である「スプラッター」は2023年3月に開催の芸術祭において、吹き抜けガラス面に展示の予定である。より絵画作品制作を意識し、色とりどりのしぶきで描かれた色彩が生命力となって、中庭の木々のシルエットとオーバラップする視覚的な共演が期待される。

5.4 主な使用材料

・「しゃぼんだまート」カラーしゃぼん液のレシピは、洗剤（チャーミー泡の力/ライオン）1,200cc:PVAのり（シルバー化粧工業）3,000cc:水5,400cc:アクリル絵の具（ネオカラー/ターナー）を適宜（2,200～4,300cc）混ぜる。²¹

・絵の具の濃度は色ごとに異なるが、白・レモン・イエロー・ライト・黄・黄緑・水は濃いめ、次に空・ピンク・オペラ・緑、さらに深緑・赤・赤紫・新橋・ローズ・コバルト・群青・紫は薄めにし、それぞれ等しい透明度となるように調色した。

・和紙は因州楮ロール・オフホワイト 22g/98cm×60m（森木ペーパー）を390cmにカットして使用した。サイズは教室で使用可能な最大幅、且つ展示する窓ガラス面の横寸に合わせた。

・「ハっぱート」、「惑星バルーン」、「スプラッター」はネオカラーや蛍光粉末塗料（ペパレス製作所）に木工用ボンド（コニシ）を混ぜてとろみを持たせた。バルーンは、ビーチボール直径107cm（インテックス）を使用した。

6. おわりに

今後「おはながらート・プロジェクト」を継続的な活動とする際に、一番の難関は場所の確保である。本活動報告の舞台となる東京都立臨海青海特別支援学校においては、空き教室が活用できる開講から4カ年の2022年度をもって終了する。教室不足が常態化している公立校、特に特別支援教育の現場において、同様の活動を再現することは非常に難しい。しかしその場、その時に合わせて形を変えながら、柔軟に対応することで、本論の最たる目的である活動のねらい、版的な描画方法を取り入れた共同制作は可能である。活動のタイムテーブルからも分かる通り、教科を横断した時間の捻出と教員の協力が不可欠である。

アフターコロナを生きる私たちは、共同性を回復する最中にある。それらはリモートであっても、表情がマスク下にあっても、グループ活動を制約されても、共に生きるという点において、パンデミック以前と変わらない。これまで「おはながらート・プロジェクト」は、「人間賛歌」をテーマに実践してきた。活動に参加した児童・生徒が、形あるものを生み出す制作の喜びと共に、コミュニケーションを通じて人と関わる喜びを豊かに、いわば感性をデザインし、幸福な社会との繋がりについて想像してほしいと願う。目指すのは「多様性」が「調和」し、「包摂」する「個性」豊かな社会における「自立」である。本研究と実践がインクルーシブな社会を実現する一助となれば幸いである。

謝辞

外部専門員を多く迎えた本校の特色は、初代川口真澄校長と竹内嘉恵主幹教諭、五味修課長の熱意によって実現されたことを記します。なお、活動に参加した全ての児童・生徒、活動にご理解いただきました保護者、ご担当いただきました常楽泰教諭、柏木育子教諭、山田有紀教諭、この活動を継続されている川崎淳子校長はじめ現場の教諭、関係の皆さまに御礼申し上げます。

註

- 東京都立臨海青海特別支援学校 Web ページ, 学校案内 I , 沿革, 2022年4月8日 <http://www.rinkai-aomi-sh.metro.tokyo.jp/site/zen/content/200000217.pdf>
- 「研究報告 社会連携事業における版表現制作の事例報告 アートラボはしもと「おはながらート・プロジェクト」 大学版画学会 学会誌 42号 著者：生嶋順理、佐竹宏樹, 2013年5月, p.38-43
- YouTube「種子島宇宙芸術祭おはながらート・プロジェクト（星空 version）」 <https://www.youtube.com/watch?v=Fgxi6ZeX4Uw>
- YouTube「おはながら・しゃぼんだまート@アートラボはしもと」 <https://www.youtube.com/watch?v=xjQdMxgSJ9Y>
- 東京都立臨海青海特別支援学校 Web ページ, キャリア教育, 全体計画 <http://www.rinkai-aomi-sh.metro.tokyo.jp/site/zen/content/200000168.pdf>
- 2019年度東京都立臨海青海特別支援学校第1回芸術祭アンケート集計 https://drive.google.com/file/d/1xDWHVU9Ps-LQ-uuASG19bvkp2_ynPLaS8/view?usp=sharing
- AMEMAPrime「教師が“発達障害”決めつけ いじめ行為も…分離?インクルーシブ?教育現場の課題は」コメントーター:インクルージョン研究者/一般社団法人UNIVA理事:野口晃菜, 2022年10月3日放送 https://abema.tv/video/episode/89-66_s99_p4176
- 「障害者差別解消法」（「障害を理由とする差別の解消の推進に関する法律」）2016年施工。①障害を理由とする不当な差別の禁止と②合理的配慮の提供の二つを定め、公的機関では両方義務、民間機関は①は義務②は努力義務。合理的配慮とは、障害のある人が障害のない人と同様の権利を享受するために必要である個別の調整や変更。「発達障害のある子どもと周囲の関係を支援するコミュニケーション支援のための6つのポイントと5つのフォーカス」編集者：野口晃菜、陶貴行、発行所：中央法規出版株式会社, 2020年7月10日, p.8
- 「特別支援学校、3740教室が不足 在籍者10年で16%増

文科省」朝日新聞アピタル, 桑原紀彦, 編集委員:宮坂麻子, 2022年3月2日

<https://www.asahi.com/articles/ASQ323RSXQ2X-UTIL01R.html>

- 「令和4年度全国特別支援学校知的障害教育校PTA連合会 Web セミナー「特別支援教育の動向について」」文部科学省初等中等教育局特別支援教育課 特別支援教育調査官 加藤宏昭, 2022年8月25日 <https://www.zenchipren.jp/activty/topics/2022web-semi/01.pdf>
- 文部科学省 Web ページ「令和の日本型学校教育」の構築を目指して～全ての子どもたちの可能性を引き出す、個別最適な学びと、協働的な学びの実現～（答申）, 2021年1月26日 https://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chukyo/chukyo3/079/sonota/1412985_00002.htm
- 「コロナ後の世界」著者:内田樹, 発行所:株式会社文藝春秋, 2021年10月25日, p.4
- 「差別のない社会をつくるインクルーシブ教育 誰のことばにも同じだけ価値がある」編集者:野口晃菜、喜多一馬, 発行所:学事出版株式会社, 2022年10月26日, p.40
- 「気持ちよさという罪」村田沙耶香, 朝日新聞, 13版, 2020年1月11日
- (前掲書)「差別のない社会をつくるインクルーシブ教育 誰のことばにも同じだけ価値がある」p.53
- 「特別支援教育のとおき授業のレシピ」監修:藤原義博、拓殖雅義, 編著:筑波大学附属大塚特別支援学校, 発行所:株式会社学研プラス, 2015年3月3日, p.13-14
- 「とがびアートプロジェクト - 中学生が学校を美術館に変えた」編集代表:茂木一司, 発行所:株式会社東信堂, 2019年2月10日, p.135
- (前掲書)「差別のない社会をつくるインクルーシブ教育 誰のことばにも同じだけ価値がある」p.174-183
- 東京造形大学 Web ページ「宇宙! 惑星ランタンWS×JAXA」2016年8～11月 https://www.zokei.ac.jp/activity/community_introduction/case_70/
- 「ダミアン・ハースト 桜」展覧会カタログ, 2022年3月2日～5月23日, 執筆:エルベ・シャンデス、ダミアン・ハースト、ティム・マールウ、マリー・ベナレス、山田由佳子, 編集:国立新美術館、日本経済新聞社 文化事業部, 発行:日本経済新聞社, p.58
- 「ようこそ夢の国 しゃぼん玉おじさんのページ」Web ページ「7.高性能 簡単シャボン玉液の作り方」 http://ww4.tiki.ne.jp/~houdani_y/syabon/ss06.htm

グラフィックアート展 「SoGraphicsDX」開催レポート

於保 政昭

1997年 京都市立芸術大学 大学院美術研究科修了
(美術研究科 絵画専攻 版画)
現在 大分県立芸術文化短期大学 美術科 デザイン専攻
グラフィックアートコース 准教授

展覧会名：「SoGraphicsDX」
会期：2022年1月23日(日)ー2月6日(日)
会場：大分市美術館研修室
共催：川瀬巴水展実行委員会
協賛：鬼塚電気工事株式会社／株式会社 大宣／イワオ事務機株式会社

作品展：版画家 木村秀樹氏
グラフィックアートコース学生
(櫻井綺音／長富諤弓／計野日菜子／藤原愛加／本杉翔也／吉岡愛華)
教職員 (於保政昭／友廣佳奈子／野村菜美／塔元菜月)

講演会：2月5日(土) 14:00ー15:30
出演：版画家 木村秀樹氏／大分市美術館館長 菅章氏／モデレーター 於保政昭

◆はじめに：大分県立芸術文化短期大学 グラフィックアートコースについて

本コースは、2011年同学美術科デザイン専攻 生活造形テキスタイルコースという、シルクスクリーンと染色技術を主体としたデザインとアートを学ぶコースとしてスタートした。その後、2013年デジタルプリントと映像分野のメディアミックスの実現を試みたメディアデザインコースとして改組。

2019年本学の増改築に伴い、印刷室施設増設を機に「グラフィックアートコース」として、デザイン専攻内にアートを学ぶ機関として始動した。

1) グラフィックアート／graphic たる所以
ここでは、グラフィック (graphic) とは視覚表現のこと全般を指す意味として扱っている。graphic = 版画を意味することとは異なる。それは、量産性や情報伝達に優れた機能を持たせ、単純化した図像を目指すことや複製技術によって取りだした版による造形概念に基づく芸術表現を指すこととは違う。勿論、一般的な手法としての版画、凹凸版、平版、孔版、CG、写真を含むことは言うまでもないが、それはイメージの定着方法を特に意味することに所以する。ここで言うイメージは概ね図像というよりは、画像を指すことになり、そのイメージは視覚的映像を意味する。この視覚的伝達表現はシニフィエとシニフィアン概念を伴う関係性は示さない。伝達作用に階層があるとは言えるが、つまるところ画像とは幻影である。我々が肉眼でみているそのものを再現することは困難であり、幻影(イリュージョン)の構築には、光学機器を用いた映像からリアリティを求めることとなり、その画像が幻影であることは、人の手が加わったものということになる。この広範囲のリアリティ扱う画像をグラフィックとして、作り手の求めるイメージから生み出された物を Picture として成立させていくことが、グラフィックアートと考えている。



2) SoGraphics
展覧会「SoGraphics」は2018年から始動した。前身は2016年に行った『idealPicture2016 [0と1と]』(学会誌 第46号)に由来。当時より地方における版表現の文化意識は高いものではなかった。大分市美術館で開催された「ミュシャ展」に併わせ、複製技術に関連した芸術性を紹介するインスタレーション展示を行ない、広く「グラフィックアート」の魅力を周知する機会となる。次いで、2019年には大分県立芸術文化短期大学グラフィックアートコース立上げの計画が始動し、その前年に「SoGraphics」を企画した。この展覧会では、一般的な手法としての版画

表現は踏襲するが、イメージの構築及びその表現方法に版概念の制約を持たせない「グラフィックアート」の魅力とは何かを問う性格を持っている。展示内容は、技術的にも未熟ではあるが、短大1年生と専攻科1年生、関係教員の作品大凡25点程のボリュームでの展覧会として実施している。

2022年では「SoGraphicsDX」とし、版画家木村秀樹氏をゲストに迎えて開催した。木村秀樹氏の1970年台～2020年初頭までの作品15点と学生・教職員の作品展示を行った。木村秀樹氏の基調講演と大分市美術館館長との縣談シンポジウムを企画したが、コロナ禍の情勢により木村秀樹氏のレクチャー講演に変更し、本学グラフィックアートコースにて、版画史概略及び自作に関するお話を頂いた。



3) グラフィックアート作品の起点たる
イメージの再生がモニター上で完結し、映像配信に圧倒的なインフララインが構築される現在において、画像定着のメディアの存在意義の希薄化は急速に進んだ。その価値観は、既にキッチュなイメージこそが、美的感覚の最前線に置き換わる現代社会、シミュラクル化された現象が進む結果となり、反芸術的な志向とは論を変様する。絵画に及ぶフォトモンタージュの時代、イメージの階層による表現及び19世紀末のヨーロッパを中心としたビクトリアリズムでは写真を絵画により近づけるため、様々な画像操作が行われていた。例えばこの時期に登場したゴム印画、オイル印画のようなビッグメント印画法、レタッチ、絵画に近づける術として合成を行った歴史もあった。

今回「SoGraphicsDX」で紹介してきた木村秀樹作品の多くは、フォトモンタージュの要素を多く持つ作品群であった。そのイメージの構築は、画像に対する表現伝達階層を切り落とし、幻影(イリュージョン)の構築をシルクスクリーン技法によって表現されている。そこには、日本に



おける版画表現史上に関わる版概念の要素を持ち合わせながらも、グラフィックアート作品の起点たる要素を見出すことができる。今後も「グラフィックアート」への拡充とその起点を論ずることとしたい。



4) SoGraphics / next
今年度、本コースに新たな教員に加藤恵を加えて、開催した「SoGraphics2023」では、ゲストに大坂秩加氏を迎え、学生・教員と作品展示やシンポジウムを行なった。シンポジウムの対談の中で、テキストの扱いからの印刷媒体を介すことで、情念的な意識をフラット化を目指すようなシルクスクリーン版に対する扱いや、リトグラフによるイメージは絵画的でもあり、技法の真価に関わらない到達点に至る制作の姿勢が確認できた。我々の扱う graphic = 版画を意味することとは異なる。既成概念化し、狭義化してしまう版画のルールから、少し離れた視点を持つ展覧会維持を目指している。教育の現場においても、エディションの制作や近代版画、創作版画、オリジナル版画、史実としての教育はあったとしても、版概念を逸脱する作品と対峙する必要性とその新たな価値づくりを「グラフィックアート」として見立てていく活動としたい。

「第47回全国大学版画展」報告

東京造形大学 教授

生嶋 順理

昨年度に引き続き2回目の上田市立美術館での開催である。町田での開催運営を経験している身からすると、継続した同じ展覧会であるが、その運営は全く違っている。町田市での開催前までは、ギャラリーを会場とした展示でもあり、学生が中心となって運営していた。町田市立国際版画美術館に会場が移ってからは、展覧会事務局担当校が美術館学芸員との打ち合わせし、多くの学生を手伝いとして運営されてきた。その時期は、関東近郊の学生中心だが、ギャラリーや美術館での展覧会運営を学生が経験する機会があった。現在では、上田市立美術館が美術館と版画学会が共同主体で運営を行っており、以前のような学生が展示作業等の経験をする機会は無くなったが、全国大学版画展が社会へ向けての役割も考えていく時期に移ってきたのだと感じている。また、参加する教員と学生もそのような意義を持つ展覧会への関わりや作品作りを模索していくことだろう。長野県上田市は、版画ばかりでなく、これまでの日本の美術活動とも深い所以のある場所である。上田市立美術館では山本鼎の作品資料があり、上田城址の横には「石井鶴三美術資料室」もある。少し足を伸ばせば「無言館」を訪れることもできる。街中を少し歩き回ると様々な気になる書店やカフェ、イベントなどに会う。そこには市民の若い人たちの今とこれからへ向けた自分たちで出来る街づくりの取り組みがあることもわかる。是非、全国大学版画展の機会に、教員も学生もこの地を訪れ、これからの社会と美術のあり方を探ってみると面白いと思う。

展覧会の運営面では、昨年度まで展覧会事務局担当の女子美術大学と上田市立美術館学芸員小笠原さんからの丁寧な引き継ぎとサポートがあり、遠方であってもオンライン会議の活用のおかげで大変スムーズに進めることができた。特に昨年度の撤去と梱包作業での大変さから、女子美術大学が「梱包指示書」を作成し出品要項と一緒に通知したことは、この作業負担を大きく改善してくれた。多くの出品者がこの指示に従って適切な梱包で作品を送ってくれたおかげで、搬入時の開梱も含め梱包の作業時間は半減したと言って良い。しかし一方で、業者委託搬出を行う大学

の多くで、委託業者への集荷依頼を行っていなかったため、搬出する作品が期限を超えて美術館の倉庫に残り、美術館へ大変ご迷惑をかける事態となった。委託業者への集荷依頼は、例年と変わらず出品要項に明記してあるので、次回はこの点を忘れず行ってほしい。

今年度の公開講座では、木版ライブパフォーマンス「Vivian Sui Methodによるインダストリアルウッドブロックエクササイズの実演」の公演を美術館の子供アトリエにて開催した。当初11/30の予定が都合により12/3に延期され、観客が少なかったことが残念だったが、版画が音とパフォーマンスと交錯する実験的なライブである。その公演の様子はYou Tubeでも見ることができるので、是非特に若い学生に見てほしい内容である。

・ Vivian Sui Method (ヴィヴィアン・スー・メソッド / 数見亮平、桐月紗樹、齋藤匠、須田貴哉)

次年度は、国立印刷局の協力により、全国大学版画展の期間に美術館での公開講座やワークショップが計画されている。版画を学び、この全国大学版画展に出品した卒業生が国立印刷局に入職しており、その仕事ぶりを知ることができるだろう。版画を学び制作することが仕事となり、社会にどのように繋がっていくのかを知る機会となることを大いに期待している。

【第47回全国大学版画展 運営について】

■展覧会

第47回全国大学版画展は2022年11月19日(土)～12月4日(日)の日程で上田市立美術館 企画展示室・ホワイエにおいて開催された。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、40校175点の出品があった。昨年度より会場を上田市立美術館で開催し、展覧会場の規模に合わせて出品者数を決定した。また、出品を辞退した大学が1校あった。今年度より梱包方法指示書を導入した。

展覧会における各校の役割分担は以下の通りとした。

- ・展覧会事務局：東京造形大学
- ・ポスター作成、DM作成・発送：上田市立美術館
- ・搬入/開梱：11月12日 多摩美術大学/東京藝術大学/武蔵野美術大学/日本大学/女子美術大学/東京造形大学(展覧会事務局)(計11名)
- ・展示陳列：11月15日 学会員3名(渋谷ファッション&アート、創形美術学校、東京造形大学)
- ・収蔵賞受賞作品撮影：12月愛知県立芸術大学(学会事務局)
- ・撤去/梱包：12月5日 東京藝術大学/東京学芸大学/東京造形大学(展覧会事務局)(計4名)

・搬出：12月7日～上田市立美術館

■公開講座

木版ライブパフォーマンス「Vivian Sui Methodによるインダストリアルウッドブロックエクササイズの実演」を、講師：Vivian Sui Method(数見亮平、桐月紗樹、齋藤匠、須田貴哉)で企画した。当初11月20日(日)の予定だったが、事情により12月3日(土)14:00～15:00に変更され、場所も子供アトリエにて公演された。板木を掘り、バレンで刷る木版画の制作をパフォーマンスとし、そこに起こる音を收音編集し、大音量で流し続けるライブである。日程変更もあり、参加者20名弱と少なめであったが、木版画と音とパフォーマンスを融合させる新規性のある内容であった。同出演者のライブの他会場での模様は、You Tubeでも見ることができる。

■ワークショップ

シルクスクリーントートバッグ作り

「マイ・フェイバリット・版ピース」

・講師：西平幸太(東京造形大学卒、元本学非常勤講師)

・開催日：2022年11月26日(土) ・場所：上田市立美術館市民アトリエギャラリー

・協力：理想科学工業株式会社 | RISO ・参加人数10名(抽選)

全国大学版画展展示作品の一部分をiPadで撮影し、専用アプリケーション「MiScreen」での編集後にシルクスクリーン製版機「MiScreen a4」(理想科学工業株式会社 | RISO)を使用してデジタル製版を行った。今回のワークショップでは絵を描くことが苦手な方にも手軽にシルクスクリーン印刷が体験できる機会となった。また、参加者が持参した古着や使われなくなったものにプリントを施すことで、廃棄されるはずだった製品に新たな付加価値を見だし、版画技法を用いたアートによるアップサイクルを目指した。詳細は、学会誌掲載内容を参照。

■賞

・優秀賞 25名：

上原あかり、成田舞衣(東北芸術工科大学)/松尾華子、原田なごみ(武蔵野美術大学)/磯崎海友、佐藤翼、三村萌嘉、鈴木遼弥(多摩美術大学)/ゴゼルアン、堀江大晴(創形美術学校)/菊野祥希、ソジオ、銀山めい(東京造形大学)/小林弘実、李玲瓏、近藤ひかり(女子美術大学)/わたなべ淑子、劉珍珍(渋谷ファッション&アート専門学校)/野木海生、今井歩美(愛知県立芸術大学)/辻彩菜、劉倩(京都市立芸術大学)/上田小晴(大阪県

立芸術大学) *敬称略

・町田市立国際版画美術館賞 9名：

わたなべ淑子、劉珍珍(渋谷ファッション&アート専門学校)/堀江大晴(創形美術学校)/松尾華子(武蔵野美術大学)/鈴木遼弥(多摩美術大学)/中島瑞貴、ソジオ(東京造形大学)/岡本彩椰(日本大学)/李玲瓏(女子美術大学) *敬称略

・上田市立美術館賞1名：今井歩美(愛知県立芸術大学)

・観客賞1名：上原あかり「Unrecoverable_?」(東北芸術工科大学)

*「観客賞プレゼント版画作品」寄贈の方々

石橋佑一郎/佐竹邦子/張諒太/常田泰由/吉田亜世美(敬称略・50音順)

プレゼント版画：会場アンケートにご協力いただいた来場者の中から、抽選で上記5名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。

以上。



上田市立美術館プロナード展示空間



「Vivian Sui Methodによる木版ライブパフォーマンス12/3公演」

第 47 回大学版画展

上田市立美術館学芸員

小笠原 正

■若者たちの心にふれたい来場者

昨年から全国大学版画展は、上田市立美術館で開催され、今回は2回目となった。町田市立国際版画美術館から会場が長野に変わったことで、初回の2021年度は768人に留まったが、今回は1,238人に増加した。「湧き上がる想いの一番美しいところを切り取る姿が垣間見え感動した」「無限の可能性、胸の高鳴りを覚える版画展。忘れかけていた夢や希望を思い出させてくれた」「じりじりとした情熱があふれている」という昨年の来場者アンケートからも分かるように、現役学生たちの作品を制作するスピリットにふれた人々の印象が、今年の動向につながっているのだと理解している。

■展覧会準備のスムーズな運営

展示作品は昨年と同数の175点としていただいた。搬入・開梱・作品の位置決めなどに当たっては、昨年以上に関係する大学の助手や先生方などが美術館を訪れ、作業に協力していただいたことで、想定の日よりも早く終了した。上田会場の特性や、地方での開催ノウハウが蓄積されつつあることを感じる。美術館としてもできうる限りの事前準備を行い、大学ごとの展示位置は図面上で昨年とは基本的にすべて異なる場所に移動し、固定化しないことを意図した。

展示作業については、美術専門会社に依頼し整然と仕立てていただいた。学生にとっての大切な節目の展覧会であるとともに、来館者にも「熱気にあふれたレベルの高



作品撤収作業（12月5日）

い版画展」として見ていただきたいためである。

撤収・梱包作業には版画学会の関係者のほか、大学研究室からも昨年以上に多くの方に参加いただいた。また、上田在住の美術会や版画協会会員、大学生にもアルバイトとして参加をお願いしたことで、大学版画展への理解が深まったことも収穫であった。この取り組みは引き続き行っていきたい。アルバイトで参加した人の中には日展審査員や日本画家なども含まれていたが、この日ばかりは学生のために一肌脱いだのである。

■受賞作品について

第47回の今回は、175点の出品作の中から優秀賞25点、町田市立国際版画美術館賞9点、上田市立美術館賞1点、観客賞1点の合計36の賞が決定し、会期最終日の2022年12月4日（日）に受賞者への表彰式と、受賞学生本人にインタビューする形でギャラリートークを行った。

これに先立ち、版画学会、町田市立国際版画美術館の関



会場で行われたギャラリートーク

係者による優秀賞及び収蔵賞が決定され、当館でも学芸員による上田市立美術館賞の選考を行った。その結果、同賞には今井歩美（愛知県立芸術大学）の《Imperfect》を選んだ。会場で作品を実見した人であれば、この作品について様々な意見が出るだろう。《Imperfect》は「版画」というよりもむしろ「版そのものを主題とした造形作品」である。純粋な版画作品の枠外に出るのであるが、かつて石井柏亭や石井鶴三が版画草創期の明治の末、山本鼎の《漁夫》を評して「刀画——刀はすなわち筆なり」「黒い版木に彫刻刀で光を刻みだした」と述べた版表現のリアリティを、本作は如実に感じさせるものであった。シナベニヤの板を黒一色に塗り込み、丸刀で刻む行為そのものにより、版を刻む作者の営為や存在自体に焦点を当てる作品として評価したいとの判断である。大学版画展はチャレンジングであってよいと思う。

多くの来場者や授業で訪れた生徒たちが食い入るように



上田市立美術館賞選考の様子

眺めていたのが優秀賞・観客賞に選ばれた上原あかり（東北芸術工科大学）の《Unrecoverable_?》である。レジンを主体とした作品であり、ペット樹脂を版とし、レジンを流し込み紫外線で固めた後、その複数のパーツを重層的に配置している。文字化けした記号の一群を映し出しながら不規則に漂う流体のある一瞬をキャッチしたイメージからは、確かに作品名の言わんとする「復旧不能」が象徴的に受け止められる。作品の一部はアクリル板の上に乗せられ、額装そのものも作品を構成する部分を成しながら、光との交差から生まれる効果、空間構成の実験など、ショーウィンドーのディスプレイを流し見するような軽やかさも兼ね備えていた。

町田市立国際版画美術館賞のソ・ジオ（東京造形大学）の《〇〇新聞》は額装しない平置き作品として注目を集めていた。架空の新聞紙面を版画作品としたものである。見出しや画像も全て作者の創作である。作者本人の日常の所感から繰り出されるエスプリの利いた見出しを織り込み、移り変わる自身の感覚を書き留める媒体として、日々読んで捨てられる宿命の新聞という形式を選び取った。作者の感覚を反映する表現形式としてフィットするのであろう。見えない内側のページまで表現されており、版画作品とするには骨が折れたはずだ。実験的作品として今後の展開に期待したい。

額装から解放されることで、様々な課題が発生するかもしれない。一方で「実験の場として使ってほしい」という美術館の思いもある。自分なりの確固とした見識を持って踏み出すならば、「育成」を理念としている当館では、学生自身のその真摯な思いを受け止めてみたい。

今回は美術館スタッフによる選考の過程で「版画とはそもそも何なのか？」という版画表現の原点に立ち返らせてくれる作品が見受けられ、それが話題となった。版画と他の領域との曖昧な境界線に表現の可能性と面白さを追い求め、切り込んでいく学生の姿を感じた展覧会であった。

■表現豊かなワークショップ

期間中に開催されたワークショップは、新たな版表現の体験の機会を来場者に提供したいという美術館の要望に応え、展覧会事務局である東京造形大学の生嶋順理先生から二つの提案をいただいた。

一つは理想科学工業の協力によるシルクスクリーン講座である。展示会場で気に入った版画作品をタブレット端末で撮影し画面上で加工した後、理想科学工業で開発されたシルクプリント製版機で製版して作品制作を行うものであった。原画は画面上で編集し、直接データから製版できる。参加者は20代から70代まで幅広く、タブレット端末を初めて扱う受講生もいたが、その体験も含めてシルクスクリーンの魅力に触れることができたものと思う。インク置き方だけでモノタイプの作品ができる点なども解説と指導があり、受講生たちは学ぶところが大きかったものと思う。

もう一つは Vivian Sui Method の4人ユニットによる木版ライブパフォーマンスである。木版を彫刻刀で彫り進む音、紙をバレンで摺る音、版木を動かすときに生じる摩擦音などをミキサーで加工し、その音声をパフォーマンス会場で流しながら、木版をライブで作品にまで仕上げていく。現在でも年にごくわずかしか行われない貴重なライブである。懐中電灯で手元を照らし木版を彫るパフォーマンス者たちの息遣いが身近に感じられ、版を彫る行為そのものを芸術表現に昇華したワークショップを体験することができた。音による版表現、行為による版表現、場の版表現ともいうべき独創性で異彩を放っていた。

今回のワークショップはいずれも大学版画展の一部を構成するものとして、参加者に野心的で実験的な学びや体験の機会を提供できたのではないかと感じる。「版表現」とは、かように幅広く奥深いことを気付かせる機会になった。私はこれを「今回の大学版画展は立体的に展開した」と表現したい。

■版画家冥利

今年の来場者も学生たちの渾身の作品に感じるところがあったようだ。「遠くで見ると、写真で見ると、近くで見るとでは全然違うと思いました。『生』で『近く』で見るとが一番だと思いました」と言ってプレゼント版画を心待ちにする来場者。「実際に目でみて元気が良かったです。お仕事頑張ろうと思いました。芸術は私の心に必要なことだと感じました。」と書きしるして、家路につく飲食店を営む女性。いずれも作品と直接接した驚きや感動をそのままに伝えてくれた。それは、作者である学生の日々の制作活動の賜物である。出品した学生の皆さんに伝えたい。まさに版画家冥利に尽きるのではないかと。

ワークショップ報告

「マイ・フェイバリット・版ピース」

(協力：理想科学工業株式会社 | RISO)

版画家・東京造形大学大学院修了

西平 幸太

2022年11月26日(土)に上田市立美術館内市民アトリエ・ギャラリーにてシルクスクリーンを用いたワークショップ「マイ・フェイバリット・版ピース」を開催した。

大学版画展展示作品の一部をiPadで撮影し、専用アプリケーション「MiScreen」での編集後にシルクスクリーン製版機「MiScreen a4」(理想科学工業株式会社 | RISO)を使用してデジタル製版を行った。通常のシルクスクリーン制作工程においては専用溶剤や水場の確保、機材の使用等やや複雑なイメージだが、今回のワークショップでは絵を描くことが苦手な方や製版時間の短縮、水場も必要とせず手軽にシルクスクリーン印刷が体験できる機会となった。



各テーブルごとに道具を揃え、制作の補助を行った。

また、大学版画展特有の自由な発想の作品群から選び、部分を撮影したイメージをトリミングすること、展示作品に参加者の視点で欠けらを探し、参加者が持参した古着や使われなくなったものにプリントを施すことで、廃棄されるはずだった製品に新たな付加価値(展示作品×参加者からの視点)を見だし、リサイクルのアップグレードともいべき版画技法を用いたアートによるアップサイクルを目指した。

会場内ではシルク印刷で作られた製品や素材、自宅でも手

軽に印刷が楽しめるノウハウを同時に展示・紹介した。生活のさまざまなところにシルク印刷が用いられていることを知ることで表現の幅広さとイマジネーションを持てるよう、講師のシルクスクリーンのコレクションを通して、実物を手に取り鑑賞しながら学べるように工夫した。



シルクスクリーンのコレクションと資料。テキスト付きで見て触って楽しめる。

■ワークショップの内容と流れ

時間 /13:00-17:00

場所 / 上田市立美術館市民アトリエ・ギャラリー

参加人数 /10名

13:00- WS 概要説明 /RISO「MiScreen a4」紹介 /シルクスクリーンについて

13:20- 機材説明 /iPad 配布 - 撮影からアプリの扱い方

13:30- 機材を使用した製版実演 / 刷り見本紹介

13:40- 展示会場へ写真撮影 (約30分)

14:10- 刷りのデモンストレーション (使用道具とインクの作り方)

紙への単色刷り→布へのグラデーション刷り→片付け方法など

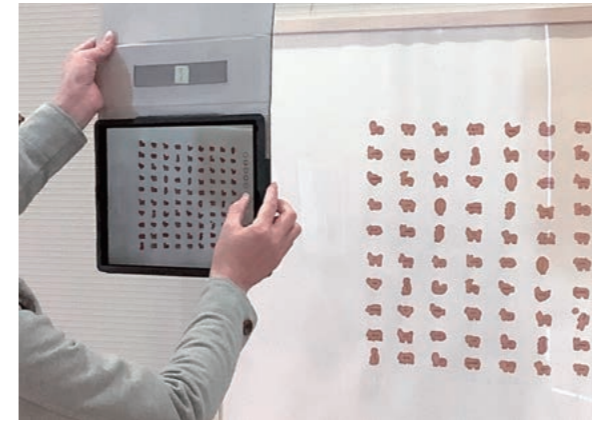
14:30- 画像編集 / 製版 / 制作

16:30- 片付け

16:45- 作品鑑賞 / ワorkshop終了

初めに、使用する機器やiPad(ひとり一台貸出)の操作を経て製版実演を行い、印刷見本を参照しながらシルクスクリーンの原理を紹介した。続いて展示会場内で撮影した後に制作の流れと道具の扱い、刷りの技法説明(単色/グラデーション/モノタイプ刷り)をし、各自の制作にとりかかった。

今回の目標はトートバッグ・持参した不要になったものへの印刷だが、紙類も用意し自由に制作できるようにした。



展示会場内にてiPadでの作品撮影。

今回のワークショップではシルクスクリーンを体験したことのない方が多く、初めて触れる道具類と技法を楽しんでいたように思える。これを機に新たな表現方法への糸口になることを期待する。実際に終了後には手軽にシルクスクリーンができないかと質問もあり、並べていた資料をもとに自宅で簡易にできる方法を紹介した。



刷りのデモンストレーション風景。単色刷りやグラデーション刷りも紹介。



「MiScreen a4」へ編集した画像データを送り、専用枠に紗張りをしたシルク枠を通す。



刷り上がった作品の鑑賞。不要になったもの、エコバッグへ一部分を組み合わせた作品。

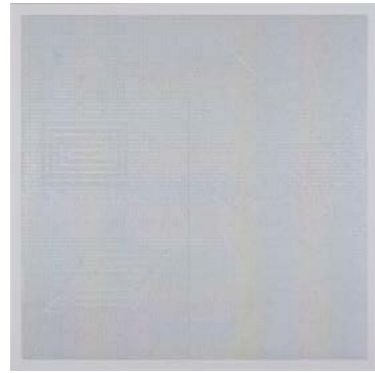
本ワークショップ開催にあたり資料の選別と新たに各コレクションに付属してテキストを用意していたため、シルク印刷の幅広さと理解が深まったのではないかと。展示作品群の版画の枠に捉われないフレッシュな作品を撮影し、気に入った作品を「MiScreen a4」を通して新たなイメージを作成し刷りあげることで、作家と鑑賞者の間に差異が生まれ、双方が意図しなかった作品の隠れたメッセージ性や魅力が滲み出たようにも感じた。

最後に、今回のワークショップに機器・資材のご協力をいただいた理想科学工業株式会社 | RISO様へ感謝の御礼を申し上げたい。改めてシルクスクリーンの素晴らしさと新たな可能性を実感でき、有意義で貴重な経験であったことをここに記す。

| 大学版画展 | 2022 年度 優秀賞 25 点



愛知県立芸術大学 | 野木 海生
《a slowly stroll》
95 × 110cm | 銅版画



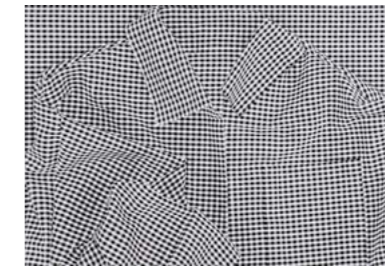
京都芸術大学 | 陳 憶誠
《連続労働 1-6》
91 × 91cm | 木版画



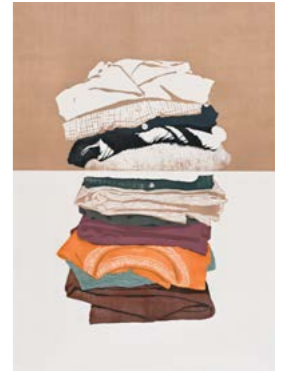
創形美術学校 | 堀江 大晴
《good night》
97 × 93cm | リトグラフ、シルクスクリーン



多摩美術大学 | 鈴木 遼弥
《Curving Photo #3》
91 × 5.2cm | 木版画、デジタルプリント



多摩美術大学 | 三村 萌嘉
《シャツ》
59.4 × 4.1cm | デジタルプリント



京都市立芸術大学 | 辻 彩菜
《生活の層 9》
103 × 2.8cm | 木版画、その他



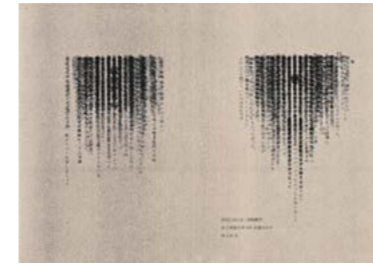
武蔵野美術大学 | 松尾 華子
《grow legs》
110 × 79cm | リトグラフ



創形美術学校 | ゴゼル アン
《The Sacred Sleep》
186.5 × 64.4cm | 木版



東北芸術工科大学 | 上原 あかり
《Unrecoverable_?》
60 × 90cm | レジンプリント



女子美術大学 | 近藤 ひかり
《文字集》
21 × 9.7cm | デジタルプリント



東北芸術工科大学 | 成田 舞衣
《夢喰み》
150 × 100cm | 銅版画



大阪芸術大学 | 上田 小晴
《閃きを手繰る》
85 × 60cm | 銅版画



京都芸術大学 | 今井 祥子
《ある音楽と心の形》
59.5 × 93cm | 銅版画



東京造形大学 | 菊野 祥希
《WR》
162 × 112cm | スクリーンプリント



東京造形大学 | ソ ジョ
《OO 新聞》
81.2 × 4.5cm | スクリーンプリント



渋谷ファッション&アート専門学校 | わたなべ 淑子
《地中より呼びとよむ 赴》
60 × 77cm | 銅版



女子美術大学 | 小林 弘実
《chair》
28.4 × 19.5cm | リトグラフ



渋谷ファッション&アート専門学校 | 劉 珍珍
《インカウンター》
56 × 76cm | リトグラフ

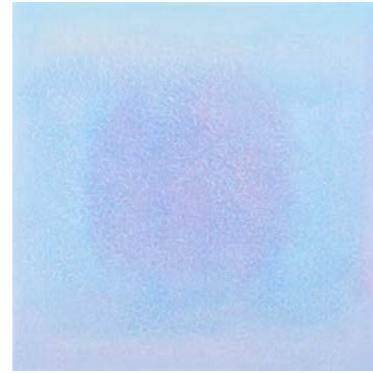
| 大学版画展 | 2022 年度 美術館賞ほか (優秀賞と重複受賞を除く)



愛知県立芸術大学 | 今井 歩美
《Imperfect》
91.5 × 91.5cm | 木版画



東京造形大学 | 銀山 めい
《ish》
100 × 100cm | 銅版、リトグラフ



京都市立芸術大学 | 劉 倩
《The associations between water and light》
91 × 91cm | 木版画



東京造形大学 | 中島 瑞貴
《ふたつのぼんぼり帽子》
61 × 85.5 | 出ヶ原和紙、油性インク、水性絵具



日本大学 | 岡本 彩椰
《絢爛》
60 × 60 | ハーレミューレ、油性インク、雁皮



多摩美術大学 | 佐藤 翼
《seven》
180 × 91.5cm | 油性木版



多摩美術大学 | 磯崎 海友
《友達依存症》
62 × 84cm | リトグラフ



武蔵野美術大学 | 原田 なごみ
《habit》
51 × 36cm | 水性木版



女子美術大学 | 李玲 瓏
《青い空想の部屋に》
63.5 × 94cm | 木版画

町田市立国際版画美術館収蔵賞

- 渋谷ファッション&アート専門学校 | わたなべ 淑子
- 渋谷ファッション&アート専門学校 | 劉 珍珍
- 創形美術学校 | 堀江 大晴
- 武蔵野美術大学 | 松尾 華子
- 多摩美術大学 | 鈴木 遼弥
- 東京造形大学 | 中島 瑞貴
- 東京造形大学 | ソ ジョ
- 日本大学 | 岡本 彩椰
- 女子美術大学 | 李 玲瓏

上田市立美術館賞

- 愛知県立芸術大学 | 今井 歩美

観客賞

- 東北芸術工科大学 | 上原 あかり

｜ プレゼント版画 ｜



吉田 亜世美
《 Rain in Holland 》
24.8 × 17.8cm | 楮紙、水性木版 | 2022 年



常田 泰由
《 b.s. 》
20.7 × 29.3cm | 油性木版、紙 | 2018 年



張 諒太
《 遅い目覚め 》
21 × 29.7cm | 単色木版画、白峰 | 2020 年



佐竹 邦子
《 The beginning to glow 》
30 × 20cm | IZUMI、木によるリトグラフ | 2021 年



石橋 佑一郎
《 a snowy sound to melt 》
14 × 22.5cm | 水性木版、シルクスクリーン・和紙、顔料、水性インク | 2018 年

｜ 事務局報告 ｜

版画学会事務局長（愛知県立芸術大学 教授） 井出 創太郎

愛知県立芸術大学が版画学会事務局を務めてから2年が経とうとしています。

令和3年度は全国大学版画展が上田市立美術館で行われる初年度となりました。資金運営母体は、新たに設置した上田市と版画学会の共同出資による「全国大学版画展実行委員会」が担っていただきました。共同出資金の補填につながる、出品数を基にした出品校の負担金「全国大学版画展出品校負担金」が施行され、またPDF化に重きを置いた「学会誌印刷の小ロット化」も実施されたことで、令和4年度夏期総会でご報告しましたとおり令和3年度の決算は繰越金を損なうことのない学会運営となりました。

令和4年度の決算はこれからとなりますが、令和5年度夏期総会にて概ね順調に運営ができたことをご報告できるのではないかとかと推察しています。

夏期総会で承認された代行業者への学会事務局業務一部委託については、代行業者と学会とで正式に契約書を交わし、令和4年度後期から会費管理を中心とした業務委託を順次進めています。現事務局は令和5年3月末に任期終了となりますので、年度を通した本格的な業務委託を進めていただくのは次期事務局の東北芸術工科大学、次期事務局局長である結城泰介先生となります。現事務局において連携体制を整え、滞りなく学会運営ができるよう準備を進める所存です。

第47回全国大学版画展は上田市立美術館での開催二年目となりましたが、昨年度をベースとしながらも、運営に関して様々な検討を要する中、生嶋順理先生をはじめとする東京造形大学展覧会事務局は、展覧会を開催へと導いてくださいました。全国大学版画展優秀賞の選出は、版画学会会員による投票（有効投票数1260票・会員数63名）によっておこなわれ、25作品の受賞が決定しました。町田市立国際版画美術館賞は、昨年と同様に展覧会場で作品を実見された町田の学芸員の方々によって選出されました。受賞9作品は町田市による贈与作品輸送費を財源にして、令和5年1月16日、無事に美術館に届けられました。ご担当くださった町田市立国際版画美術館の村瀬可奈様並びに運搬に関する様々な事柄を担ってくださった上田市立美術館の皆様には大変お世話になりました。

授賞式では、今年度も多くの受賞者（のべ24人）を迎えることができ、会長から優秀賞及び町田市立国際版画美

術館賞の受賞者へ、また昨年度に新設された上田市立美術館賞については、館長の山崎敦子様より賞状を手渡すことができました。

今年度も上田市立美術館から事務局に観客賞投票用紙が届けられました。737枚の束を捲ると、「中学生の息子が授業でこちらの版画展の鑑賞に来るそうです。町でポスターを見かけてとても強い印象を受けた様で、その話を聞いて見に来てみたいとなりました。どの作品も素晴らしいと思いました。」「版画の世界の豊かな表現力に心奪われました」など、展覧会に対する沢山の感想に出会うことができます。展覧会開催・運営、会計、優秀賞及び観客賞の集計、上田市立美術館賞の決定等々、様々な事柄において上田市立美術館の皆様にご多大なるご尽力を賜りました。深く御礼申し上げます。

版画学会事務局長の任期終了を目前に「中継者」という言葉を思い起しています。17年前、長男の誕生を報告した手紙の返信に腐蝕銅版画の師が記して下さった一文「人はいつも中継者なのですね。記された「中継者」、この言葉は私の道標となって、ユニット井出創太郎+高浜利也の2006年作品「小出の家」では制作の核となり、北海道根室落石岬田落石無線送信局で2008年から現在へと継続する「落石計画」においても宿り続けています。

本会は昭和49年11月3日が創立日であり、まもなく50周年を迎えます。次の50年へ向けた「中継者」としての役割を果たすべく最後の業務を真摯に続けたいと思います。

- 令和4年度 第1回運営委員会 夏期総会
日時：令和4年7月30日（土）13:00～15:00
15:30～17:30 Web会議
- 令和4年度 第2回運営委員会 定期総会
日時：令和4年11月19日（土）10:00～12:00
13:00～15:00
会場：上田市立美術館 1F市民アトリエ
夏期総会及び定期総会の議事録は版画学会HPを参照ください

第51号の編集を終えて

版画学会誌編集委員長（武蔵野美術大学教授）

遠藤 竜太

学会誌第51号の発行をもって、第49号からの編集委員長の任を無事に終了する。あらためてこの3年間について振り返ってみると、新型コロナウイルスの流行やロシアのウクライナ侵攻など、不安定な社会情勢に繋がる出来事ばかりが続いた。毎日流れてくるニュースで不安感や焦燥感がつり、日常生活が暗いものとなっていった。そのような中、研究論文や制作報告に触れたとき、厳しい状況でも真摯に研究に打ち込む姿勢に心が動かされ、私自身が編集作業をとおして前向きな気持ちになれたことが、なによりもありがたかった。ここでは、その第49号から本号までの編集を総括し、この3年間の漠然とした所感ではあるが、第51号の編集後記に代えて記そうと思う。

この3年間を通して、「同時代的見地から版画を見る」ことを意識しながら編集に当たった。おそらく現在の学会員は、近年の版画の在り方が変化していることを肌で感じているのではないだろうか。過去にも版画の概念をめぐっていくつかの展開があったが、私たちがいま認識する変化は、これまでの出来事とはまったく違う次元で起きている。その状況を明らかにしようと企画したのが、特集「プリント・イノベーション」である。編集委員会で執筆者を検討し、3年間で11名の方に依頼した。寄稿いただいたそれぞれの文章には、新時代を予感させる清新で豊かな版画の世界が表われている。この特集によって、近年の版画概念の多様な捉え方や教育での活かし方など、学会員にとって有益な情報が提示できたとすれば、それこそ編集者冥利に尽きる。是非私たちの編集意図を汲んで、本号だけでなく第49号、50号の特集「プリント・イノベーション」を再読していただけたら幸いである。

続いて学会誌の中核をなす投稿論文や研究報告について触れたい。数年前に遡るが、前任の大島成己編集委員長が、それまで無かった論文や研究報告の査読体制設置に取り組み、学会刊行物としての果たすべき役割を明確にした。私の任期3年間も、大島前委員長が作ったその仕組みを踏襲

してきた。それは、三木哲夫査読委員長を中心に編集委員会で協議し、論文の内容に応じて適切な査読体制を作るというものである。制作研究者が大勢である版画学会においては、この査読方法が最善であると実感している。しかし、査読付き論文掲載誌として本学会誌が認知されるに従い、投稿内容の充実とともにその幅もしだいに広がってきている。美術大学でも作品発表以外の研究業績を求められる近頃の状態を考えると、今後さらに専門領域を超える内容の投稿が増えるにちがいない。それに対応すべく学会員ではない美学や美術史の研究者とのネットワーク構築なども必要となってくるであろう。これについては、次期編集委員会にお任せしたいと思う。

最後になるが、投稿してくれた学会員の皆様、関係してくださったすべての皆様に感謝を申し上げたい。とりわけ、この3年間だけでなく前の任期からの6年間に渡り、学会誌事務局代表を献身的に務めていただいた吉岡俊直先生には、感謝をしてもしきれない思いである。そして、多くの無理難題にも快く対応してくださったデザイナーにも感謝申し上げたい。また、各ブロック編集担当者にも、大学業務が多忙な時でも迅速に編集作業を行い、私のような頼りない編集委員長を支えてくださったことに心から謝意を伝えたい。さらに査読委員長の三木哲夫先生はじめ査読に関わってくださった方々にも、忙しい時間を割いて丁寧に査読していただき、感謝とともに敬意を表したい。特に本号に関しては、上田市立美術館の小笠原正氏と名誉会員の磯見輝夫先生に専門的な見地から査読をしていただいたが、その際の丁寧な批評には頭が下がる思いであった。

この学会誌の編集に携わって最も心に残っているのは、版画学会の多様性を認める包容力と皆で問題解決に向かう団結力の強さを再認識したことである。それは、以前にも書いたが、版画というメディアの持つ魅力が、信条の相違までをも包容し、常に自らを進化させようとする活力に変換しているからに違いない。このような素晴らしい版画学会と学会誌の今後のさらなる発展を期待し、本号の結びとしたい。

発行日 | 2023 年 3 月 31 日

編集・発行 | 版画学会事務局

〒 480-1103

愛知県長久手市岩作三ヶ峯 1-114

愛知県立芸術大学 井出創太郎研究室内

E-mail : cuapsjoffice@gmail.com

編集委員会

編集委員長 | 遠藤竜太 (武蔵野美術大学)

編集委員会担当校 | 京都市立芸術大学 (代表 : 吉岡俊直)

編集支部編集委員

北海道・東北ブロック | 結城泰介 (東北芸術工科大学)

関東ブロック | 笹井祐子 (日本大学)

| 古谷博子 (多摩美術大学)

中部・北陸ブロック | 片山浩 (名古屋芸術大学)

関西ブロック | 田中栄子 (京都市立芸術大学)

中国・四国ブロック | 平木美鶴 (徳島大学)

九州・沖縄ブロック | 加藤恵 (九州産業大学)

査読チーム

査読チーム長 | 三木哲夫 (兵庫陶芸美術館 館長)

以下、今号の査読者となる。

磯見輝夫 (名誉会員)

小笠原正 (上田市立美術館)

武蔵篤彦 (京都精華大学)

田島直樹 (筑波大学)

王木易 (京都市立芸術大学)

遠藤竜太 (武蔵野美術大学)

片山浩 (名古屋芸術大学)

笹井祐子 (日本大学)

田中栄子 (京都市立芸術大学)

平木美鶴 (徳島大学)

古谷博子 (多摩美術大学)

結城泰介 (東北芸術工科大学)

編集デザインチーム

吉岡俊直 (京都市立芸術大学)

デザイン | 井本圭祐

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



版画学会
The Japan Society of Printmaking