



The Japan Society of
Printmaking

版画学会

NO. 49
2021

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

| 目次 |

会長挨拶

- 002 思いもよらないこと | 生嶋順理

プリント・イノベーション

- 004 ごちゃまぜの技術で演出する | 大坂 秩加
008 企画して開催してみる | 藤田 紗衣
012 遠隔と協働 / Lighter but Heavier である術 | 衣川 泰典

制作報告

- 018 市川 絢菜 / 河内 大樹 / 白木 ゆり / 山ぶきのり / 酒井 誠 / 山田 ひかる / 諸岡 亜弥 / 滝澤 徹也 / 劉 李杰

論文

- 036 LIGHT/MATTER: Art at the Intersection of Photography and Printmaking
光 / 事象 : 写真と版画の交差点にある美術 | ウォルター・ジュール / 木村 秀樹 訳
046 Dis communication と共属する旅 — 他者性と同一性についての試論 — | 八木 文子
056 清宮質文研究 — 制作控と版木の考察 — | 佐野 広章

教育研究・技法研究

- 066 在宅版画—リモート時代における シルクスクリーンの指導研究 — | 吉永 晴彦
072 謄写版の版画研究のススメ | 神崎 智子
078 メゾチント原版目立て 補助具の研究 | 大矢 雅章
084 紙式メゾチント技法の開発 | 田代ゆかり

トピックス

- 092 中国観瀾版画基地 (China Guanlan Original printmaking Base) 紹介
— レジデンス体験と制作過程を追いながら — | 八木 文子
096 — 廃校 版画 再生 — 南島原市アートビレッジ・シラキノ | 池田 俊彦

大学版画展

- 100 「第 45 回全国大学版画展」報告 | 清水美三子
102 学芸員の視点 | 藤村拓也
103 第 45 回 全国大学版画展 優秀賞 受賞者 計 18 点
106 第 45 回 全国大学版画展 町田市立国際版画美術館賞・観客賞 受賞者
107 プレゼント版画

学会活動報告

- 108 編集後記
109 奥付

会長挨拶

思いもよらないこと

生嶋 順理

1987年 東京芸術大学大学院美術研究科修士課程修了

現在 東京造形大学教授

2019年4月から20年度まで、本学会会長を務めさせて頂きました。その間の振り返りと思うことをご挨拶に代えて記しておこうと思います。

2018年12月の総会で出原前会長から会長を引き継ぐことになり、副会長には愛知芸大の倉地比沙支先生のご協力を頂くことになりました。事務局の体制作りが困難でしたが、事務局長に徳島大学の平水美鶴先生をお願いし、事務局を京都芸術大学の清水博文先生、森本玄先生と大阪芸大の日下部一司先生に運営部と管理部を分担してお願いすることになりました。これまで地域ブロックごとの担当でしたが、煩雑な事務局の業務を日常の本務校業務の上に少ないスタッフで務める困難な事情もあり、今回は中国四国ブロックと関西ブロックの共同での担当となりました。前事務局をご担当の九産大の加藤恵先生からの丁寧な引き継ぎもあり、この事務局スタッフでの業務分担は、その後の学会運営でも非常に円滑に行えました。

版画学会が名称から大学を除いて7年が経ちました。その気概に応えたい思いと裏腹に、限られた大学教員任せの運営スタッフだけでは限界があります。今後は事務局の業務をコンパクトにして外部委託することも考えられるでしょう。そのためには会員皆さんの理解と協力が必要なうえに、学会活動の見直しと事務局の運営方法の改善が必要と考えます。将来の継続性のある活動を考え、それに合った運営組織を考える必要があるでしょう。学会活動の中心を「全国大学版画展」と「学会誌出版」の大きく2つに絞り、それに合わせて各種専門委員会は整理統合していいのではないかと思います。このような学会の状況に今は学会活動を見直す時期と考え、そのため出来るだけ会員の皆さんのご意見を聞き、今後に反映できるようにしたいと考えました。これまで東北芸術工科大学から九州産業大学へと事務局が引き継がれ、それぞれの場所で夏季総会が開かれました。そして2019年7月には徳島大学での夏季総会が開かれ、運営委員会、総会とも多くの意見交換があ

り、その後の懇親会ではさらに多くの楽しい話が交わされました。会って話すこと、その機会を作ることの大切さと、地域や人により版画との関りも学会活動への考え方も多様なのだと、この時あらためて感じました。同じ7月には、東京の文房堂ギャラリーで「第13回全国大学版画展受賞者展」が開催されました。文房堂さん、女子美術大学短期大学の八木なぎさ先生に大変お世話頂いての開催です。残念ながら受賞者展はこの回を持って終了と致しました。レセプションも開催されましたが、例年になく参加者が少なく、特に関東近隣の関係者の反応が薄いと感じました。先に話しましたように会って話すことは大事です。若い受賞者達にとって、レセプションなどで観覧者と話すのは大切な機会です。大学の先生では講評会のようになりますが、それでも他学の先生と作品の話をするのは良い機会のはずです。受賞者展を終了する相談を、この企画を始められた有地好登元会長に電話で相談しましたが、その時代に合わせて考えるようにとお話を頂きました。予め決められたことを継続していると関心が薄くなっていくものです。今後、皆さんが関心を持って参加出来る企画を、是非提案して欲しいと思います。

2019年度は学会誌が発行年の調整からお休みとなりましたので、急遽、事務局編集で会報を発行しました。全国大学版画展と特別展示「アートブック」こと、巡回展と受賞者展の報告と全国の版画に関するレジデンス紹介を掲載しましたが、この年に亡くなられた黒崎彰先生、本江邦夫先生の追悼を掲載できたことが忘れられない内容となりました。

この年の全国大学版画展では、展覧会初日土曜日に運営委員会総会と賞の投票を行い、日曜のお昼にレセプション、公開セミナーを行いました。日曜日の参加者数が心配されましたが、学生や関係者も多く参加して頂きました。また、この会期中に収蔵作品の写真撮影を連日行ったことも思い出されます。美術館の収蔵庫で数百点の作品整理を行いながら、草薨裕さんに丁寧な撮影をして頂きました。収蔵作品のデジタルアーカイブ資料の基礎となる写真データとなります。

学会誌48号が2020年3月に発行されましたが、この時期から日本でも新型コロナウイルスの影響が急に深刻化し、国立新美術館で開催中だった東京五美術大学連合卒業・修了制作展は会期最終の2日間が中止となりました。その後は4月7日からの緊急事態宣言のもと、学校や美術館なども大変な対応が続いたことと思います。2020年2月の現在も2回目の緊急事態宣言中ですが、皆様がこの未曾有の事態を健康に過ごされていることを願っております。この時期、自宅で制作に打ち込めたという思いもあり

ますが、社会活動が停止するなか、自身の中に籠ることだけが表現であるはずもなく、いずれ元に戻るだろうという楽観的無責任も社会性の欠如が心配されます。まもなく1年が過ぎようとしていますが、この社会状況が続く中で美術への希求が少ないのも大変気になるところです。きっと学会会員の個々に思われていることも多いことと思います。学会の今後の活動にも、今の状況の共有や情報交換が必要となるかもしれません。遠隔授業というテレビ会議で版画の実習授業を行うことはこれまでの常識では無理が多い話です。ほとんど理解できないデジタルツールを使い、PC画面の向こうにいるはずの反応のない学生に向かって、ただ一人で話しかけるのは通常の神経では続きません。学会の皆さんはどの様な工夫をされたでしょうか。私のところでは、自宅で使えるだろう道具と材料を学生へ送り、先生たちはオンラインで出来る範囲の版画の授業を進めました。学生は懸命に制作をしてくれたと思います。むしろ大学のアトリエでは出来なかった個々の内面に深く入り込んだ制作と出会えたと思います。不自由であることがその工夫を見つけ出したのではないかと思います。版画が、版種の技法技術の習得だけではなく版画表現を通しての人間性の成長が目的であるとすれば、このような時期にこそプレス機を離れ、特別な版画教室から出てみることも大事なのではないか、そこで見つける思いもよらないことやものの中に新鮮な気づきがあり、あらためて版の機能や価値観に出会うこともあるのではないかと思います。

ただの一人も学生がいない大学で「大学版画展はあったほうがいいかな？」と大学の助手に聞いたなら「それはあったほうがいいですよ。」との返事。この展覧会が、それぞれ場で制作している学生たちの目標であることを思い出し、可能な限り大学版画展を開催する方法を探しました。本年度担当の美術館学芸員藤村拓也さんをはじめ展覧会事務局担当の女子美術大学の先生方と助手の皆さんが感染症予防対策を考えた展覧会の検討を行い、展覧会の規模を縮小して開催することになりました。出品者数98名、レセプション・授賞式、公開セミナーを中止としています。また、夏季総会に続き12月の総会もオンラインでの開催となりましたので、賞の投票もWEB投票方法を考える必要がありました。嵯峨美術大学の濱田弘明先生、京都市立芸大の吉岡俊直先生と生嶋の3名で優秀賞審査検討部会をつくり、メール会議で検討を進めました。丁度この検討を進める時期に、東京芸大版画修了のSHU YANさんがVR画像を制作する会社（Artokyo Program）をつくり、その紹介してくれました。大学版画展のWEB投票に使われた展示VR画像と投票集計システムはArtokyo Programさんが作成管理してくれたものです。また、投票時に版画学

会ホームページに掲載した「優秀賞選考資料」は東京造形大学の佐竹宏樹先生に作業班を担当して頂きました。学会HP担当の平垣内清先生が、これらの投票資料の情報を瞬時に学会HPに掲載して頂いたことも、賞の投票から発表までを会員の皆さんに迅速にお伝え出来たおかげです。

さて、2019年の徳島での夏季総会時に、町田市立国際版画美術館が2021年度に休館する話をはじめて内々に聞きました。当初1年だけの休館と聞いた話は、その後、町田市の芹が谷公園と新たに建設される国際工芸美術館と版画美術館を一体とした整備計画に展開され、国際版画美術館の整備休館も2024年まで続くと聞いています。全国大学版画展は1987年の第12回展から33回を町田の美術館で開催してきました。第1回展からの収蔵作品は1300点に上ります。この間、大学版画展を町田市立国際版画美術館が学会と共催して頂いたご厚意にこの場をお借りして深く感謝申し上げます。現在、この収蔵作品は、学会のデジタルアーカイブ事業として来年度にも完成の予定で進められており、これまでの学会の重要な成果として公開されることとなるでしょう。2025年に町田市立国際版画美術館は、パークミュージアムの一角となって再スタートすることになるのだと思います。聞くところでは、現在の版画美術館の特徴である版画工房は改築され様子が変わるようです。世界的にも数少ない版画美術館の大切な機能として、新たなスペースに多くのひとが版画制作に関われる場が作られることを望みます。全国大学版画展が2025年に町田で開催されるのか未定ですが、美術館改装期間中も全国大学版画展への美術館賞授与と作品収蔵を続けて頂けます。美術館との連携を保ちながら将来の町田市立国際版画美術館での展示再開を期待しましょう。

2021年度からは会長の倉地先生と、副会長には女子美術大学の清水美三子先生が着任され、全国大学版画展は上田市立美術館にて開催されます。倉地先生が上田市立美術館学芸員の清水雄さん、小笠原正さんと相談を進めて頂きました。2020年の8月に挨拶を兼ねて上田市を訪れました。美しい山々に囲まれた落ち着いた小都市にあり、創作版画を起こした山本鼎がその活動の拠点とした場所でもあります。版画学会が町田市での全国大学版画展で培ったものを糧としてあたらしい活動を見つけ出すことに、どうぞ皆さんでご参加ください。



《第45回全国大学版画展 WEB 公開 QR コード》

ごちゃまぜの技術で演出する

大坂 秩加

2011年 東京藝術大学大学院美術研究科修了

版画、油彩、水彩など技法にこだわらず制作し、モチーフとしている短い言葉と合わせて作品を発表している。近年では、演劇的な見せ方に関心を強め、個展を一つの舞台のように展開している。ここでは、私がこのような制作をするようになったきっかけから、自身の制作を語るうえで重要な4つの展覧会をピックアップし、制作とどのように向き合ってきたのか書いていきたい。

はじめに

2005年、東京藝術大学油画科に入学したのち、学部三年から版画をはじめた。油彩ではなく版画を選択したのは、版画への強い志があったからではなく、油彩での制作に限界を感じたという消去法からであった。

在学中、私は学外で小劇場の舞台美術の手伝いをしてきた。芝居小屋へ入ると、その瞬間からそこは非日常空間となり、その違和感を面白く感じていた。休日は舞台美術の手伝い、平日は大学で東谷武美先生の元、リトグラフを学んでいた。何が描きたいのかわからなくなってきた、という私に「版画は技術を身に付けてからが面白い。いまは描く理由に対して時間を使うのではなく、なんでもいいからとにかく手を動かさない。」と東谷先生はおっしゃった。入学時から、作品の内容・コンセプトがいかに大切かという正しい呪縛によって、結果、動けなくなっていた私にとって、それは救いのような言葉であった。

手を動かすことに、技術の習得という理由がついたことで、私は後ろめたさなく制作に没頭することができた。描く意味を問われない、技術習得という盾を手にした私は、描画・製版・刷りの一連の流れの中で、自分だけの楽しみ方を見つけ制作しはじめた。楽しみ方、というのは、頭の中で架空の戯曲の台詞を考え、その場面に絵に起こすというものである。これは現在の制作プロセスとあまり変わらないが、大学院修了間近まで、このプロセスを人に話すことはしなかった。

2011年、二度目の個展で展覧会カタログを作成し、そ

こではじめて、モチーフとしていた言葉（台詞）と絵を合わせて見せることをした。この組み合わせで作品を発表することに可能性を感じた一方、そこに載せた言葉は、ある人には絵の注釈と解釈され、ある人には言葉がメインで絵の方は挿絵として捉えられてしまった。カタログ上で活字となった言葉の存在感は強く、同じページに配置した私の絵画は脇役となってしまったのだ。この経験から、テキストとしての言葉の見せ方、現在の制作スタイルへと繋がっていく。

2013年個展「Sの外的要素たち」(GALLERY MoMo Ryogoku/東京)

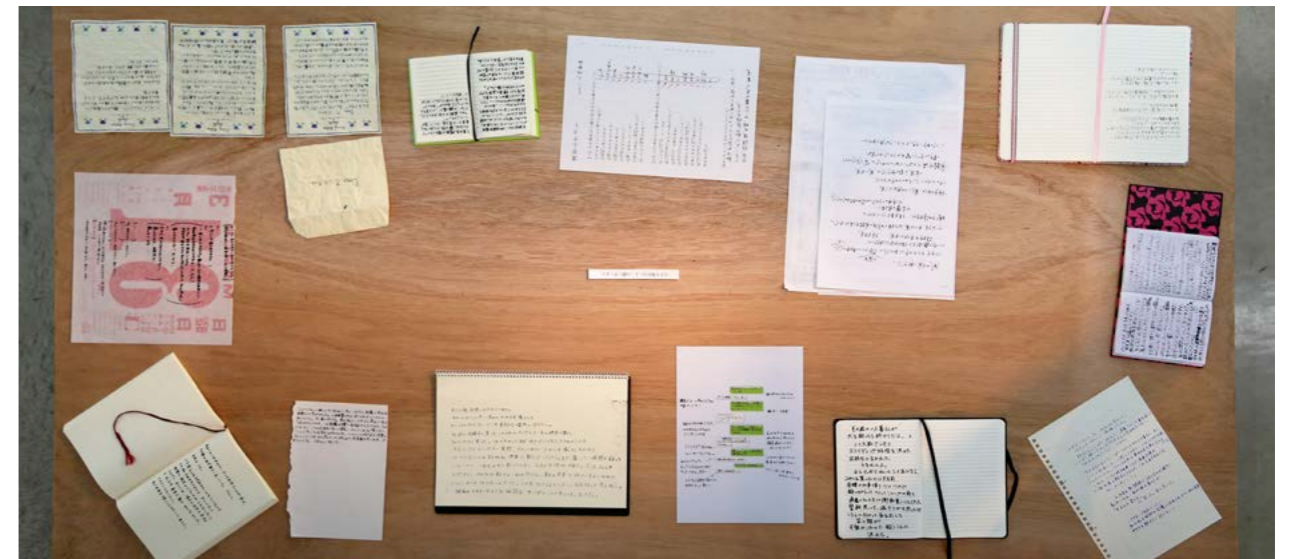
これは、架空の人物S(佐々木志江)のまわりで起こる群像劇を、絵画とテキストで表現した展示である。13点の平面作品とそれにリンクする13点のテキストをギャラリー内に配置し、鑑賞者が平面作品とテキストの間を能動的に動くことで、この個展の中心であるSという人物が浮かび上がってくるという、実験的な内容であった。各テキストに13人の異なる視点で書かれた人物Sとのエピソードを読むことで、鑑賞者に関係性を推察してもらい、本来の受動的な鑑賞方法とは異なる展覧会への参加の仕方を提示した。

上記にあるように、この個展から、テキストとしてモチーフである言葉も発表しはじめた。しかしそれは、キャプションのように活字を作品横に配置するものではなく、あくまでも独立したひとつのモノとして形に起こした。まず、その言葉を発した架空の人物のイメージに合った筆跡で、言葉を紙に書き出す。それをあえて版に移し、ノートなどその人物が使用しているような媒体に刷り直し、テキストとして独立させた。

このとき版画を使用するのは、間接性という理由からである。直接媒体に書き込むのとは異なり、版画は筆記と出来上りの間に版を介する。たとえ日常を描いた舞台であっても、それが演劇になった時点で非現実となるように、その間接性はリアルからフィクションへと変化する。モチーフとした言葉は、あくまでも私がつくった架空の内容であるため、手書きが生み出す生々しいリアリティを抑えるのに、版を介する必要があったのである。

2016年個展「短冊にぎりしめて雨」(GALLERY MoMo Roppongi/東京)

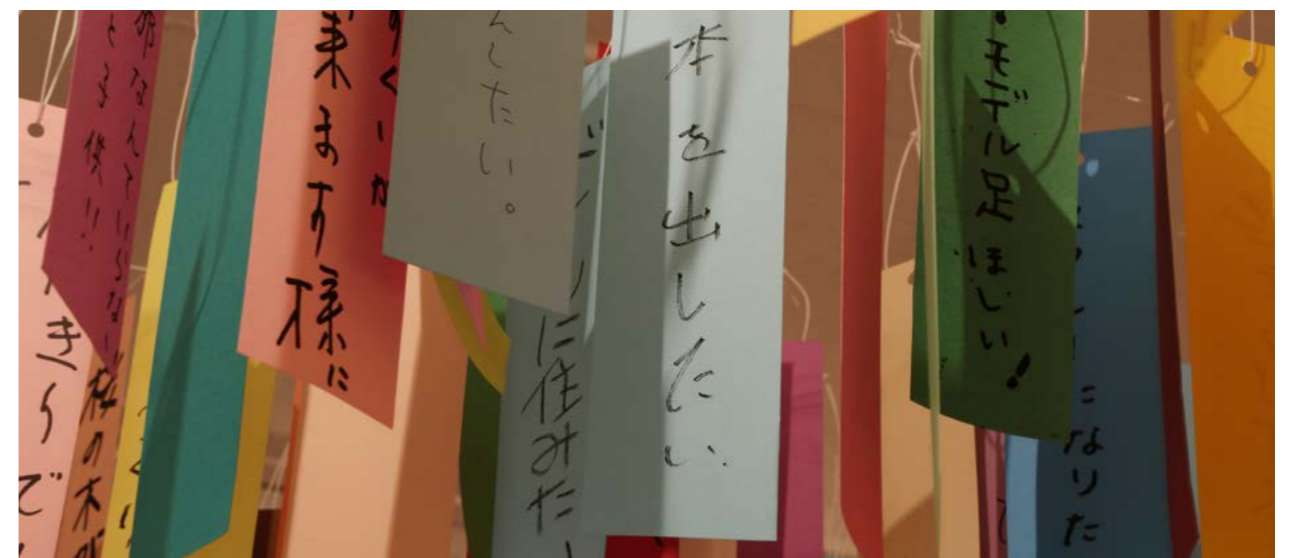
テキストと作品の関係性だけでなく、それらをひとつの個展で一括りにできないかと考えた。2013年個展「Sの外的要素たち」では、Sという人物を中心に個展を一つにまとめることができた。その経験から、この個展では、



《個展「Sの外的要素たち」テキスト》|シルクスクリーン|2013年



《個展「短冊にぎりしめて雨」展示風景》|2016年



《個展「短冊にぎりしめて雨」インスタレーション》|シルクスクリーン、短冊|2016年

7月7日（七夕）という日付を核とし展開させていくことにした。七夕に願われた七人の独り言をテキストにし、それをモチーフに作品を制作した。

さらにこの個展では、より演劇的要素を強めるため、各作品にリンクした環境音を流し、天井からは約1500枚に及ぶ短冊を吊るした。舞台セットとしてのインスタレーションである。また、その吊るした短冊一枚一枚にも願いごとが書かれている。文字は勤務していた大学の学生に書いてもらい、それもテキストと同じくシルクスクリーンで刷ったものを使用した。絵画・版画作品を見、テキストの言葉を読み、それとリンクする音を聞き、セットに入ることによって全体のテーマである七夕を体感するという、ひとつの舞台を鑑賞するように展開した。

2018年個展「ささやかな今日のおわり」（GALLERY MoMo Ryogoku/東京）

2016年の個展を経て、より演劇的要素を強めることに興味を持ちはじめた。モチーフとしているテキストは戯曲、作品で描く人物は役者、テーマに合わせたインスタレーションは舞台セットとする、展覧会を通しての群像劇は成立するのか、この個展で試行してみることにした。

この展示のテキストは、スナックのママのメモ書きであったため、まず、ホワイトキューブであるギャラリー内をスナックの内装に変えた。さらに、実際に店で録音してきた環境音を流し、あたかもママの直筆のようなシルクスクリーンのテキストは、カウンターや椅子にランダムに設置した。ドキュメンタリーを作品とテキストで展示する手法は、ソフィ・カール（Sophie Calle）を想起するが、私がやりたいのはあくまでもフィクションである。徹底的にリアリティのあるフィクションで統一させることで、モキュメンタリーの効果が期待できるのではと考えた。

しかし、この展示での反省点は、場の再現とテキストにリアリティを持たせ過ぎたことで、それだけで空間が完結してしまったことである。絵画作品を見せるための装置として考えたものであったが、振り返ると、あの空間には絵画が必要なかったように思う。場の再現としての見せ方に、ひとつの到達点を覚えた展示となった。

2019年個展「LOVE LETTERS」（フランツゲルチュ美術館/ブルグドルフ・スイス）

旧作版画作品を中心とした個展をスイスで開催することが決まった。これまで個展では、毎回テーマを決めてから、テキストを書き出し、絵に起こしていたが、今回は旧作が大半のためそれができなかった。よって、大掛かりなインスタレーションはせずに、ストレートに作品とテキストの

みを展示することにした。

会場の中心にテーブルを数台配置し、その上にテキストを置いた。日本語の刷られたテキストの横に、あえてキャプションや翻訳の紙を置かなかったのは、読むためのテキストではなく、モノとしてのテキストにしたかったためである。私の作品とテキストの関係性について書いたものと、各作品のテキストを翻訳したものを記載した紙を入口に置いた。鑑賞者はその紙を読みながら作品を見てまわる。

当初、活字と作品の組み合わせについて思考していたが、会場の中心にモノとして置かれたテキストのおかげで、活字の文章はモチーフとしての読みものに留まってくれたように思う。このことは、モノに変化させたテキストの使用方法について、改めて考えるきっかけとなった。

おわりに

ここに挙げた以外にも、試行錯誤しながら個展を開催してきたが、これからは戯曲としてのテキストの使用について考えていきたい。これまでの作品のテキストは全て、販売をせずに手元に残してある。これさえ残しておけば、展覧会の再演が可能であると考えているからだ。例えば、私が20代の頃の個展「Sの外的要素たち」を、同じテキストをモチーフとして、70代になった私とその時の解釈で作品に起こすこともできるのである。これはなかなか奇妙であるので、ぜひ長生きしたい。

私はいまでもリトグラフで作品を制作しているが、版画としての可能性や面白さを感じているのは描くことだけではない。技術を習得した結果、捉え方を少し変えることでメディアとしての可能性を多く感じられるようになった。私にとってのテキストの見せ方がその例である。技術（完成度）＝目的 になりやすい版画というメディアに対して、これからも柔軟に付き合っていきたい。



《個展「ささやかな今日のおわり」展示風景》|2018年



《個展「ささやかな今日のおわり」展示撤収風景》|2018年



《個展「LOVE LETTERS」展示風景》|2019年

特集「プリント・イノベーション」 企画して開催してみる

藤田 紗衣

2017年 京都市立芸術大学大学院 美術研究科 絵画専攻 版画 修了
現在 京都市立芸術大学 版画専攻 非常勤講師

京都市立芸術大学の版画専攻では毎年、展覧会などの企画から開催までのプロセスを学ぶ授業がある。本学の美術学科の学生は、2回生の前期までの基礎過程を経て、2回生の後期に希望の専攻を選択し所属することになっている。本専攻に進んだのち、版画専攻では版種を一つ選択してその版種ごとのゼミに所属し、各々が版画制作を始める。しかし制作についての技術やコンセプトの指導はある一方、実際に展覧会を企画し開催する際のノウハウやプロセスを学ぶ機会はなかった。そこで、自分たちの作品をどのように発表するかを考え実践する機会として、2013年度から学部3回生を対象とした「展覧会を企画して実際に開催する」授業が始められた。2018年度からは非常勤講師の私がこの授業の担当をしているが、企画されたのは展覧会だけにとどまらず、ワークショップ、アートブック制作など、年度毎に多岐に渡った。授業に参加している学生たちのアイデアに合わせ、企画の立案から実施まで教員がサポートする。

2019年度の授業では、参加学生自身が出品する展覧会の企画の開催をした。まず学生たちでアイデアを出し合い、企画書を作成するところから始まり、補助金の確保や会場の選定、広報物の作成など、一から展覧会を作り上げていった。この展覧会には「INCLOSE PRINTER（インクローズプリンター）」という、「インクローズ＝私たちを取り巻く身近なもの」「プリンター＝版画を制作する者」という2つの言葉が掛け合わされたタイトルがつけられた。展覧会に出展する学生の作品の共通点として、部屋の中に無造作に置かれている洗濯物や、椅子などのありふれた日用品といった「身近なもの」をモチーフにしているということがあったため、このタイトルが生まれた。日常的に目にしているものが「身近」であるからこそ「思い出す、気にとめる」という機会を失っているということに着目し、身近なものから世界の見方を探ろうとする試みの展覧会だった。

会場には、京都市立芸術大学が2023年に移転する予定の地区にある2009年に閉校した崇仁小学校の校舎を選んだ。元崇仁小学校は、かねてより本学の卒業制作展や、本学関連の作家による展覧会やイベントが開催されたり、アーティストのためのアトリエとして使用されるなど、美術に関連する様々な活用がなされてきた。展覧会場として使用した教室はアートギャラリーのようないわゆるホワイトキューブとは違い、展示目的に作られた空間ではないので少し扱いにくさもあったが、それを逆手にとって各々が普段やったことのないような展示方法に挑戦した。(図1)(図2)



《図1》



《図2》

会期中のイベントとして、展覧会のテーマの「身近なもの」に関連した、フォークやスプーンを使って版木を引っ掻いて版をつくり、印刷をするワークショップも開催した。(図3)(図4)(図5)



《図3》



《図4》



《図5》

昨年度の展覧会は、出品作家も授業に参加した学生たち自身だったが、展覧会を実施するにあたって、企画書の作成、広報物のデザイン、展示方法の検討など、展覧会を作家とともに作り上げる人（キュレーターやデザイナーなど）の仕事にも彼らは実際に取り組む必要があった。つまり作品を完成させた後、それをどのような方法で誰に向けて見せていくか、もっと大きく言えば、美術が社会に向けてどのように開かれていくか、学生たちは展覧会の開催を通じて俯瞰的に考えていく。もちろん、彼らが展覧会場で得た様々な人の意見や反応は、アーティストとしての彼らにとっても良い影響になったのは言うまでもないが、この授業においてより重視すべきは学生たちが企画を実行する

ために作品制作以外の経験を実際にしたことだ。

2020年度も本当は展覧会実施の企画で進める予定だった。しかし新型コロナウイルスの影響により登校さえできなくなってしまったため、その企画は変更せざるを得なかった。5月に行った初回授業ではオンラインミーティングを行い、この状況の中で何をやってみたいかを学生とアイデアを出しながら話し合った。今年度の3回生は4名と人数が少ないということもあり、時間をかけてお互いの気持ちや置かれている状況を話し合って知っていく中で、アートブックを作りたいという共通の興味がわかり、学生それぞれが自身の活動や作品を1冊の本の形に編集し纏めるという企画に落ち着いた。

企画が決まった一方で、私が初回のミーティングで4人から話を聞いた時、大学の工房が使えなくなり何もできない上に、世間に蔓延する暗いムードに影響され、彼らは制作への意欲を失いつつあるように見えた。そこで改めて気づいたのは、学内の工房の重要さだ。工房は作品を作る場所であると同時に、学生や教員が集まり、他の人の作品を見たり、お互いの作品について喋ったりすることを気軽に偶然にできる場で、それが日々の環境として貴重なものだったと今はわかる。

現状、これまでのような実際の制作場所は作れないものの、共通の制作機会を設けることで学生間に作品についてのコミュニケーションが生まれるのではないかと考えた。そこで、学生に写真撮影、ドローイング、立体制作などを促し、共有のオンラインストレージに制作した物の写真を1日1枚アップロードし、月に2回程度のオンラインミーティングでお互いの作品について喋る、ということを前期の課題とした。それと同時に国内外で行われているコロナ禍における作品発表方法（オンライン展覧会など）について、実際に観賞しながら意見交換を行うこともした。

結果的に、毎日実施する共通の課題を設定し、定期的なミーティングで作品についての意見交換をするということは、実は学生たちの心身にも良い機会だったのではないかと感じた。前期期間中は一度も対面で授業を行うことはできなかったが、彼らにとって自分の内面と向き合って制作した、不自由ではあるけれども貴重な時間だったのではないだろうか。

その後、夏休みに入ってから、感染者の数が減少傾向になったところを見計らい、京都の印刷会社と書店が運営する、印刷と製本のワークショップスペースを学外研修として訪れた。そこでは「ヤレ紙」という印刷物を作る過程でムダになってしまった用紙を使用した、活版印刷と製本についてのワークショップを受けた。商業的な視点からの印刷と製本の話聞くことで、興味と理解を深めることができた。(図6)

学生たちはその後本格的な実制作に入り、12月にアートブックを完成させた。完成後にそれぞれが作ったものをプレゼンテーションし、専任の教員を交えて意見交換をする合評会も行った。



《図6》

ある学生は、前期中に籠もっていた自分の部屋の中の風景をモチーフに、毎日行ったドローイングをもとにアートブックを制作した。ドローイングをスキャンしてOHPフィルムに印刷し、描いた部屋の中の風景がランダムに重なって見えるよう一冊一冊ドローイングの組み合わせを変えて束ね、リング製本をして完成させた。(図7)

表紙には、学外研修の際に手に入れたヤレ紙を使い、タイトルである「新陳代謝」という文字が活版で印刷されている。描いた線が、描いた当時の時間軸に関係なく重なっているさまや、ページをめくることで重なった線が再び解体されていく様子を楽しめるものになった。

他には、同居する実の父親が入浴後に風呂の蓋をすこしだけ開けておくという、ささやかな習慣が気になったことをきっかけに、それを本人に気づかれないようにこっそりと撮影した写真をもとにアートブックを制作した学生がいた。毎日ほとんど欠かさず撮影していたため、写真のストックは大量になったが、あえて取捨選択をすることはせずにそのすべてを採用した。作品のなかで父親についての説明

はないまま、ただただ大量の写真を印刷し箱におさめることで、繰り返される些細な痕跡のイメージから、写真に写っていない誰かの存在を確かに感じることができる。(図8)

最終的に出来上がったアートブックは、学生たちにとって初めての試みであったにも関わらず、それぞれが前期中に学んだことの集大成としてどれも完成度の高いものとなった。アートブックの内容以外に興味深かったことは、アートブック制作で得たアイデアをその後の版画制作に反映させていた学生が多かったことだ。それまで単体として見ていたイメージが複数束ねられて厚みを持って立ち現れるさまを見てみたり、自身のドローイングや写真を違う視点で扱ってみる過程を経験したりすることで、版画制作の別の方向性も見出せていたようだ。特殊な状況下だったが、特殊だったからこそ生まれたこの企画が、新たな思考の広がりきっかけになっていた。(図9)

新型コロナウイルスの影響により今年度の授業では展覧会という形式での作品発表はできなかったが、今回のようにアートブックを作ることで自分の表現を他者に伝えるなど、展覧会以外の発信、発表方法に新たな可能性を見出すことができた。登校することができなかった前期中間中は、むしろ以前より積極的に学生同士がお互いについて知るための会話をしていたり、なにか共通点を探っていたり試行錯誤を重ねていて、何か問題が発生したときにも会話中の何気ない一言が解決のヒントになっていた。

アーティストとしてどんな作品をつくるのか、それもとても重要なことだが、この授業の中では自分の表現をいかに人や社会に伝えていくか、というプロセスをより重視してきた。作品の伝達方法の可能性を他者とともに話し合いながら探り、成果として発表した経験は、今後どのような活動をするにしても学生たちの糧となるはずだ。



《図7》



《図8》



《図9》

遠隔と協働／ Lighter but Heavier である術

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士

現在 京都精華大学 非常勤講師

「Lighter but Heavier（重くもあり軽くもある）」は田中栄子、坂井淳二、片山浩、衣川泰典の4人それぞれ独立した作家が協働するアーティストユニットである。2017年に宝塚大学で開催した「Stone Letter Project #1—石からの手紙—」から、2020年に愛知芸術大学のサテライトギャラリーで開催した「Stone Letter Project #4—The new stone age—」までLighter but Heavier（以下LbH）の活動を振り返り、個人的な経緯と4人の見解を混じえて活動の記録とし、次代に繋がる方法を考察したい。

私がLbHのメンバーとしての活動に至るまでに、2016年、京都精華大学サテライトスペースであるkara-Sでリトグラフを特集する展覧会を企画したことがあった。また、この展覧会以前にも現代美術の発表の場での展覧会企画やアートプロジェクトに参加したことがある。京都市内のギャラリーで版画に関連する展覧会を企画するならば、どのような展覧会ができるのか考えていた。現代における表現の多様さとともに版画にも幅広い技術と表現がある。版画でのグループ展になると作品の内容より技術の話に偏ることが多く、作品についてなかなか触れないことが多い。そこで、版画技法のひとつであるリトグラフに焦点を合わせることで、技術についての会話を最小限にし、それぞれの作家の感性を提示する展覧会としたかった。私の大学卒業後の主な表現方法は印刷物のコラージュを利用した絵画作品だったので、新作リトグラフは展覧会に向けて、技術を確認しながらの制作となった。大学の工房で制作している時に、名古屋でリトグラフの展覧会に出品しないかという話を後にLbHメンバーとして一緒に活動する田中栄子からあった。偶然ではあるが、同時期にリトグラフに焦点を合わせた展覧会があり、リトグラフを再考する気運があったのかもしれない。それは、関西においてアルミ版研磨業者の廃業や、大学卒業後もリトグラフ制作を継

続する作家の減少が背景としてあることが推測できる。

私自身、学生時代はリトグラフで作品を制作していたが、自身の表現を求めることで扱う技法も変化していった。大学の特別な制作環境から離れるとともに、自然と版画制作からも離れていった。版画を学んだ多くの卒業生もリトグラフでの作品制作を継続したくても環境が整わないことから、制作から離れる人は多いと思う。また自分の表現したいことがリトグラフで表現することに必然性があるのか悩む人も多いのではないだろうか。私の場合は、卒業後10年以上の時間が経ち、この作品をリトグラフでつくってみたらどうなるだろうという素朴な好奇心と京都での展覧会の話が重なった。さらに名古屋で開催される片山浩企画の「LITHOGRAPH:Lighter but Heavier」の展覧会参加となった。この展覧会は中部、関東、関西圏の作家、イラストレーター14名によるリトグラフ作品のグループ展だった。リトグラフという技術に注目することで改めてリトグラフの技術の奥深さを実感し、作家の個性豊かな世界を写した作品が会場に並んだ。会期中に開催されたトークイベントやオープニングの二次会でもリトグラフに関わる話は尽きず風通しの良い空気があり、「この展覧会をぜひ関西にも巡回させよう」という流れになったことはとても印象に残っている。展覧会終了後、名古屋での展覧会の熱が冷めない時期に田中栄子、片山浩、衣川泰典と関西を拠点にリトグラフ作品を精力的に発表している坂井淳二の4人が集まり、リトグラフに特化した展覧会企画の話が始まった。この日の座談会的な集まりがLbH結成の始まりとなる。それぞれのメンバーの住まいは距離があり集まることは難しいが、オンラインで毎週のようにリトグラフにまつわる情報の交換と展覧会の打ち合わせが始まった。毎回リトグラフの魅力を発信するための展覧会について、深夜遅くまで話し合っていた。

このような流れの中、2018年の1月にKOBE STUDIO Y3で展覧会をすることとなり、ミーティングの内容は神戸での展覧会を実現するための内容に変わった。しかし、展覧会を企画する上でリトグラフの魅力を「端的に伝える言葉」とは何なのか決定的な言葉が見つからないままの会話がしばらく続いていた。ある日、坂井淳二から学生と石版を介したやりとりを始めようとする話があった。これは授業の合間に石版を磨いて、どんな作品が還ってくるのかを楽しみに学生のテーブルに石版を置いて帰るという話だった。メンバー全員、この行為に驚きと面白さを共有することができた。普段、制作の素材としているアルミ版を基準に話をしていると、表現において多様性がある素材なので、リトグラフの魅力を伝える決定的な言葉が見つけれ

なかった。しかし、リトグラフの原点である「石版」に注目し、歴史を遡りながら技術を確認することが、リトグラフの魅力について語る言葉を見つけることにならないかという直感的な発想を得た。そして「Lighter but Heavier」の関西巡回展を控えるが、それまでに石版画をより知り、魅力を伝えるための展覧会を先行して企画することになったのである。私たちが重要視したことは自分たちで制作を完結させるのではなく、他者と関わりながら進めていくということと、より多くの人たちと石版画制作の喜びの共有を目標とした。石を磨き、渡す、その石に描かれたイメージは紙に刷られて還ってくる。このような石版を介した手紙のようなやり取りを「Stone Letter Project」（以下SLP）と題することとした。

LbHが今まで企画した展覧会について纏めてみる。それぞれの展覧会を企画する上で、会場と関係の強いLbHメンバーが各展覧会の代表となっている。これは各展覧会代表者が展覧会内容について記述したものである。

「Stone Letter Project #1—石からの手紙—」

2017年11月6日～30日 Gallery TRI-ANGLE（宝塚大学）／兵庫 代表 田中栄子

リトグラフの特徴はアルミ版でも石版でも描いたものが版になることだ。「SLP#1—石からの手紙—」では、「何を描くか」よりも、媒体としての「石」に着目することからスタートした。既定の版材であるアルミ版はあらかじめ研磨された状態で使用するのに対し、金剛砂で研磨する重労働から始まる石版画制作は石との対話から始まる。また、石の痕跡であるストーンマークを紙に刷り取ることで、石版という石の存在と、それを刷り取る紙の存在と、両者の間にあるインクの存在が明らかになる。同時に描いたイメージは石を版とすることによって紙とインクのそれぞれの物質性を気づかせてくれる。作家と刷り上がった作品との間に生じることの中心に石を据える事で、インクと紙が関係づけられ、イメージを物質として意識させる新しい感覚がとても現代的で新鮮に感じられた。自らの身体がその物質性と深く結びつく感覚を多くの人と共有することは、当時忘れられた技法になりつつあった石版画の未来を考察するためのきっかけとなるのではないだろうか。この「新しい感覚」を活かす展覧会を企画したことが、今後、展開するプロジェクトの指針となった。

「SLP #1」では多くのアーティストとのコラボレーションを中心とし“Artist Edition”と初めて石版画に触れた学生たちによる“A4”の2つのカテゴリーを設定し、メンバーが関わる大学を中心に国内外の11の大学と52名

のアーティストと81名の学生が参加した。計133点の作品とともに、アーティストが制作に用いた石版と京都市立芸術大学の倉庫に眠っていたタバコのラベル印刷が施された石版142個を床に展示した。過去の堆積物である石灰石の歴史の裁断面に、作家たちによって描かれ再生された石版と印刷された作品を併置することで、過去と未来が交錯する空間となり、熱気と静謐さとの相反する空気が漂う展覧会となった。

「Lighter but Heavier—重くもあり軽くもある—」

2018年1月10日～28日 KOBE STUDIO Y3／神戸 代表 衣川泰典

KOBE STUDIO Y3で関東、中部、関西の17名の作家とリトグラフ工房（伊藤公子、伊藤沙織、Itazu Litho-Grafik、大坂秩加、荻野佐和子、片山浩、岸雪絵、衣川泰典、坂井淳二、酒井裕里、櫻井想、田中栄子、東条香澄、藤田典子、マツモトヨーコ、松元悠、吉田佳代子、芳野）を招聘し、アルミ版リトグラフを主とする作品のグループ展を開催した。2016年に名古屋で開催された「LITHOGRAPH:Lighter but Heavier」の参加メンバーの一部を入れ替えて展覧会を構成し、関西に巡回した。招聘作家の年齢層は20代～60代と幅広い年齢層ではあるが、新鮮なリトグラフ作品を紹介することに考慮した。シンプルな描線で描かれた作品、緻密な描画、解墨による有機的な描画、色面による鮮やかな色彩、多版による緻密な計画と重厚な画面、写真イメージを転写する方法などリトグラフにおける表現の多様さを提示した。リトグラフによる多彩な表現方法を提示することとともに、会場内にプレス機の設置と簡易の作業スペースを設置した。会期中には、LbHメンバーと兵庫県立美術館学芸員とのクロストーク、石版画デモンストレーション、キッチンリトグラフによる



《Lighter but Heavier—重くもあり軽くもある—》

KOBE STUDIO Y3／神戸 | 2018年1月10日～1月28日
撮影：田中栄子

ワークショップ、出品アーティストによる滞在制作を会場で行った。これはリトグラフの魅力をより多くの方に知ってもらうための方法であり、様々なイベントを展覧会とともに企画することは、LbH 企画の展覧会の特徴と言える。

「Stone Letter Project #2—Dialogs through the limestones—」
2019年3月5日～3月22日 ESPAI NAU U Escola (Llotja Sant Andreu) /バルセロナ

2019年5月16日～29日 Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona /バルセロナ 代表 坂井淳二

2017年、宝塚大学のギャラリーの会場では、床一面には敷きつめられた石版と新たに制作された作品たちが並んだ。この会場の光景は、まるで一時代を築き上げたメディアの終焉と始まりを予感させる展覧会だった。日本だけでなく、このプロジェクトを他国で企画したときにどのような反応があるのかという想いから、2018年10月から文化庁新進芸術家海外派遣制度の滞在先であるスペイン・バルセロナの美術学校リョッジャで「SLP #2」を開催した。「SLP#2」は2018年12月末、担当教授であるアナ・コメリヤスにプロジェクトの内容を説明し、賛同を得て共同企画として開催することになった。リョッジャの学生、教員、バルセロナのアーティスト達とのワークショップを通して制作された作品と「SLP #1」の石版画作品と、リョッジャが所有している約100年前のイメージを保った石版を展示した。バルセロナのアーティスト、学生たちとのワークショップは、それぞれが石を選び、版が潰れて失敗してもすぐに石を磨いて次の作品に取り掛かるといったものだった。リョッジャで行われたプロジェクトはおおらかで自由なやりとりがあった。それらのワークショップで作られた一人一人の作品は何にも束縛されない、自分だけに向かっている純粋さがあった。プロジェクトに向かう3ヶ月間、リョッジャのリトグラフ工房は石を磨く静かな音やエトワールプレスの軋みと、壁に飛び散ったインクのような色や匂いは、彼らの作品と同様に躍動感があった。プロジェクトに参加した彼らは、石版を絶えず循環してゆく新鮮なメディアを体感してくれているようだった。

「私たちは素材の表面と取り組む。石版に描画することの美しさを享受できることは最大の喜びのひとつであり、そこに描かれ、刷り取られるイメージには石の強さと軽やかに魅力がある。」と、アナ・コメリヤスは語った。私たちの活動はこの言葉に尽きる。石版画は触れる人の心を動かし、記憶となる。「SLP#2」を企画する中で様々なアーティストを通じてリトグラフの新たな魅力の発見にいたることができた。

「Stone Letter Project #3—石版工房 Site-specific Lithography—」
2019年10月5日～11月17日 京都場/京都 代表 衣川泰典

京都のギャラリー「京都場」に44日間限定の仮設の石版工房をつくり、8名の現代美術家たち（稲垣元則、内海聖史、大塚泰子、押江千衣子、林勇気、吉岡俊直、宮崎豊治、渡辺英司）とのコラボレーションを通じて、会期中にポートフォリオの出版を目指した。LbHは各担当の作家の感性を石版画で紙に定着するための技術補助と協働に取り組んだ。展覧会初日のギャラリー空間は、作家たちの制作を静かに待つ石版工房の姿だった。また作品たちを収納するために準備した空のポートフォリオボックスがギャラリー壁面に立て掛けられ、今までのプロジェクトで撮影されてきた動画も会場の壁面などに投影されているが、リトグラフ作品がまだ展示されていない余白のある空間から始まったのである。会期中、招聘作家たちがこの仮設の石版工房を訪問し、作品制作を展開していくプロジェクトであった。石版工房のレイアウトは会期の進行とともに作業性を求め、日々変化していった。様々な実験による作品、制作に扱われた石版、インクの匂いと痕跡が会場を埋め尽くし、この石版工房はアーティストの制作に対する苦悩と喜びを生み出す生々しい現場であった。変化する工房の姿と、アーティストたちとの緊張感のある創作の様子を毎日SNSで発信した。

会期終了の一週間前には、作品展示のためにある従来のギャラリー空間に還元させ、最終展示は制作を終えた石版工房の姿も残しつつ、ポートフォリオに収納する8点の作品と、会期中に繰り上げられた様々な実験を振り返ることができる作品を展示した。このプロジェクトでは公開制作を主題とすることで、制作に対する思考と挑戦が鑑賞者に体感できる現代アートのプロジェクトとなったと言える。ポートフォリオに作品を収納することで、未来に石版画の魅力と「SLP」の活動を伝えるため実験的に試みた。

「Stone Letter Project #4—The new stone age—」
2020年1月11日～1月26日 愛知県立芸術大学サテライトギャラリー SA・KURA /名古屋 代表 片山浩

宝塚大学での「SLP #1—石からの手紙—」の後、バルセロナ、京都と続く中で企画されたのが愛知で開催した「SLP #4—The new stone age—」である。この展覧会には運動体としての「SLP」の活動を俯瞰して眺めることと新しい世代への橋渡しをテーマとした。

「SLP」の理念に〈石版をポジティブにとらえる〉がある。常に重さがともなう石版だが、それを面倒とはとらえないという考えは展覧会の通底として常にあった。この重さの故に美術大学でも取り組む人が減っているのだが、今回は

愛知芸術大学にて初めて石版画に触れる学生に向けてワークショップを行い、同時期に制作された京都市立芸術大学、京都精華大学、名古屋芸術大学の学生の作品とともに“A4”として展示した。この“A4”は今回の展覧会において特に重視したもので、これまで日本国内とバルセロナで制作された作品を含めると展示作品は185点に及び、壁面に現れたのは技術の優劣でも国や文化の違いでもなく、初めて石版に触れ、描き、印刷した新鮮な感覚であった。タイトルにある「The new stone age」は彼らのことでもある。この展覧会では“Artist Edition”“A4”の「紙」に印刷された作品群、「石版」「プレス機」とこれまでに構築された要素に「箱」という新たな要素が加わった。これにはバルセロナ滞在中に現地のアーティストから版画作品を箱に納める重要性を示された経験が強く働いている。バルセロナで“Artist Edition”のためにマルチ・ギセとポンチョ・マルチネスが、“A4”のためにマリア・ルカスが制作した2つの箱と、さらに京都での8名のアーティストの作品を収めた箱を展示した。これらの「箱」が会場にあることで、プロジェクトがその度に箱に納まりまたどこかに移動していく、そんなイメージを示唆する展覧会となった。

上記のように展覧会を開催してきたが、トークイベント、ワークショップ、デモンストレーションなども各展覧会の会期中に行った。作品だけでは伝わらないリトグラフの魅力や制作についての見識を深める機会としてイベントを企画してきた。次に展覧会以外でLbHが関わったイベントを下記に記述する。

2017年10月 アワガミ国際ミニプリント展関連イベント「水と油が仲良く生み出した芸術」リトグラフ」アワガミプリントラボ/徳島 石版画実演デモンストレーション

2018年—2019年 150周年記念事業「石版画印刷によるタバコのパッケージデザイン復刻プロジェクト」株式会社写真化学/京都 技術・制作指導

2018年10月 休日クラブ「キッチンリトグラフって魔法で遊ぼう！」KOBE STUDIO Y3 /兵庫 キッチンリトグラフのワークショップ

2018年10月11日 明治150周年機械館リニューアル記念「石版印刷の実演」博物館明治村/愛知 石版手引き印刷機を使用し絵葉書を印刷しながら石版画印刷を紹介・実演デモンストレーション

2018年12月 築山有城展の関連イベント「御殿山ラーニングポイント/リトグラフ」枚方市御殿山生涯学習センター/大阪 アルミ版リトグラフのワークショップ

2018年12月 サヴィニャック パリにかけたポスターの魔法展の関連イベント「はじめてのリトグラフ」兵庫県立美術館アトリエ2/神戸 アルミ版リトグラフのワークショップ

2019年2月 カリカチュールがやってきた！19世紀最高峰の諷刺雑誌の関連イベント「不思議な“キッチン・リトグラフ”」伊丹市美術館/兵庫 キッチンリトグラフのワークショップ

2019年3月 アートおどろく公民館「あまーい?! キッチンリトグラフで版画に挑戦！」富田林市立中央公民館/大阪 キッチンリトグラフのワークショップ

2019年3月「Fragments litográfica」La Maldita Estampa /バルセロナ 石版のかけらを用いた石版画のワークショップ

2019年4月「Aplicació d' una imatge Serigráfica a la Litografia」バルセロナ大学/バルセロナ スクリーン印刷を石版画へ応用したワークショップ



《図1》



《図2》

図1,2 《Fragments litográfica》La Maldita Estampa /バルセロナ 石版のかけらを用いた石版画のワークショップ | 2019年3月 撮影: 衣川泰典

LbHは展覧会とともに積極的にイベント、ワークショップやデモンストレーションなどに取り組むことと、記載は

していないが現代の印刷会社、版画工房の見学なども行ってきた。現在までに5回の展覧会を開催し、LbH企画の主となる「SLP」のフォーマットも定まってきた。4人の扱う言葉に微妙な差異はあるが「リトグラフを未来に届ける」という理念は共有している。これからもアートプロジェクトとして変容しながら、リトグラフの魅力の検証と研究を深める展覧会を企画していくだろう。このような運動体でもあるプロジェクトは現代的なアートプロジェクトの作法とも言える。

コロナ禍となる2020年は従来の生活スタイルの変化を求める時代になった。今まで普通に触れた物事との接触を拒み、関係を分断し、移動の自粛が求められている。身体的な距離をオンラインなどのデジタルツールを活用した非接触のコミュニケーションと、遠隔での労働が必要となっている。不自由と便利さがあるこの変化は新たな生活様式となりつつある。

そもそもリトグラフとは石版画と訳し、lithos（ギリシャ語で石の意味）と、graphic（図や版画の意味）の造語である。リトグラフにおいて、石という存在は「便利さと軽さ」を求める時代の要望とは真逆の「手間と重量」を要する技術が必要となる。コロナ禍となった現在に、身体的な重量を伴うこの石版を再び検証・研究することは、時代の印刷術として席卷したリトグラフとは違う局面と向き合えるのではないだろうか。今までも先人たちはこの重い石で様々な挑戦をしてきた。石と作家との間を繋ぐ存在にLbHがある。私たちは忘れられつつあったリトグラフの魅力を様々な作家に語りかけ、協働を促してきた。作家がリトグラフ作品を協働によって完成させることは、いつの時代にとっても新たな「気づき」を得る機会になるだろう。このような働きはパソコンにおけるOS（オペレーティングシステム）のようにハードウェアとユーザーを繋ぎ、ユーザーが機器を思い通りに操作するためのソフトウェアを連想する。リトグラフの魅力を身体的に知覚する私たちがOSのように、石版と作家の間を繋ぎ、新たな創造の機会をつくるのだ。「石版に触れる」ということは、イメージについてだけでなく、歴史・地学・化学・印刷などさまざまな事柄に想いを巡らす特別な思考時間を意識することができる。また時代が変わることでパソコンのOSの更新があるように、私たちがリトグラフを語る内容について刷新していくことが重要だと考えている。よって時代の変容とともに石版の存在についても捉え直す必要がある。極めて初歩的なことでもあるが「不便、面倒くさい、難しい」とネガティブに考えられる物事をポジティブに捉え、笑いさえ伴うリトグラフの物語の要素として変換しても良いのではな

いだろうか。活動を継続することは必要以上の体力、経済と人数が必要となる。馬鹿らしいことかもしれないが、この苦勞でさえリトグラフの物語となる。次の活動を考えるためには、現時点での客観的な分析や批評を必要とし、私たちがリトグラフとの関わり方を常にアップデートしなければならない。個人的な創作活動とLbHでの活動は興味の対称が符合し現在の活動に充実感を得ているが、この重たい石の手紙を確実に次代に届けたい。技術の継承を目的とするだけでは形骸化し、リトグラフに潜在する魅力と創造のきらめきを失うことになる。私たちがLbHであるためには、リトグラフの歴史や技術をより深く理解し、遠隔にいるひとたちにも積極的な接触や協働を試みていかなければならない。現代的なスマートな作法とは異なり、汗をかきながら石版やプレス機を運ぶような地道な活動がリトグラフを未来へ伝える術になればと願っている。



《Stone Letter Project #1—石からの手紙—》
Gallery TRI-ANGLE（宝塚大学）／兵庫
2017年11月6日～11月30日 | 撮影：松崎司



《Stone Letter Project #2—Dialogs through the limestones—》
ESPAI NAU U Escola（Llotja Sant Andreu）／バルセロナ
2019年3月5日～3月22日 | 撮影：Marta Ribes



《Stone Letter Project #3—石版工房 Site-specific Lithography—》
京都場／京都 | 2019年10月5日～11月17日 | 撮影：松崎司



《Stone Letter Project #4—The new stone age—》
愛知県立芸術大学サテライトギャラリーSA・KURA／名古屋 | 2020年1月11日～1月26日 | 撮影：城戸保

| 制作報告 |

ICHIKAWAAYANA : LIKENESS

市川 絢菜

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

気になった景色と自身の表情が似ていると思った時から、輪郭線のみを画面に残して人の顔を描いている。日頃撮りためていた[何か気になる場面]の写真をきっかけに、下図を作る。それらの写真を手がかりにして、その時の表情を描く似顔絵のような感覚である。場面に輪郭線を重ねることは、版画で制作を行う過程で(レイヤーに分けて順番に塗り重ねていく中で)とても自然な作業であった。これまで、下図となる写真やドローイングをもとに、主にシルクスクリーンと木版を用いて作品制作を行ってきた。下図を版画に落とし込む段階で版数や色数、重ねる順など、完成までのプロセスを決め、後に版や画面に触れる。しかし、そのような工程に慣れてしまうことで、図案よりも技法が先行することもしばしば起こるようになるなか、1枚の絵として、版画を用いる意義を考え直したいと考えようになった。このようなことから、版画のみで制作することに疑問を感じるようになり、同じ下絵をもとに版画とタブローで制作をはじめた。

個展「ICHIKAWAAYANA : LIKENESS」では、このような試みで制作した版画9点とタブロー8点を展示した。(展示期間は1ヶ月を予定していたが、新型コロナウイルスの影響により、4月10日で閉館となった。)

展示タイトルとなっている[LIKENESS]には[似ている][類似点][似顔絵]などという意味がある。今回は作品を対で制作しているからこそ、1枚の絵としてみてもらいたいと考えていた。そのため、作品1点1点を印象的にみせる展示を行っている美術作家の寿司みどりさんに展示レイアウトを依頼した。同じ下図のものはほとんど隣に並べず、それぞれ気配を感じるような間隔で配置していただいた。あるものは向かい合い、あるものは視界の端と端に配置してある。制作プロセスや意図とは関係なく配置されることにより、新鮮に感じられるレイアウトとなった。

版画とタブローを並行して制作することで、部屋の空気を

入れ替えるように制作することが可能となった。色、形と異なる手法で向き合うことにより、同じ下絵でも違う展開をみせる。また、版画と絵画どちらにおいても、素材やマチェールをより慎重に選択せざるを得なくなる。それらに大きく影響したのは、費やす時間であったと感じる。版画においては、版下が決まるまでに時間がかかり、版下が出来てしまえば完成までとにかく急ぐ。紙に触れている時間はとても短い。これはせっかちな性格の問題かもしれないが、このスピード感が版画で(シルクスクリーンと木版で)制作する良さだと考えている。それに対して私の場合、タブローでの制作は画面の上で悩む時間が長い。版画と違って、等倍サイズの下絵を用意しないのが大きな原因だが、下絵でイメージしたようにはならず、何度も塗り重ねて進めることもある。全く予想しなかったところまで、描く作業が連れて行ってくれる。その工程により、見たかった色や形にたどり着くことが出来る。画面にその場で直接働きかけることによって作品を完成させることは、版画とは違うスリルがある。また、それらの時間のかけ方は仕上がりに顕著に表れる。メインで使用しているシルクスクリーン技法においては、手数を多くして画面を豊かにすることには興味がなく、少ない手数だからこそその明快な表現に興味がある。絵画制作と並行して制作することにより、今後はより明快な表現を追求したいという気持ちが強くなっている。

版画では白い紙に色を置いていく作業がほとんどだが、何故かタブローでは色を置いた後に白く塗りつぶす作業が多くなった。輪郭線も画面に埋もれたり、馴染んだりした。別々の方法で描かれた人間の顔は、似たような輪郭を持つが、別物になった。

展覧会：「ICHIKAWAAYANA : LIKENESS」

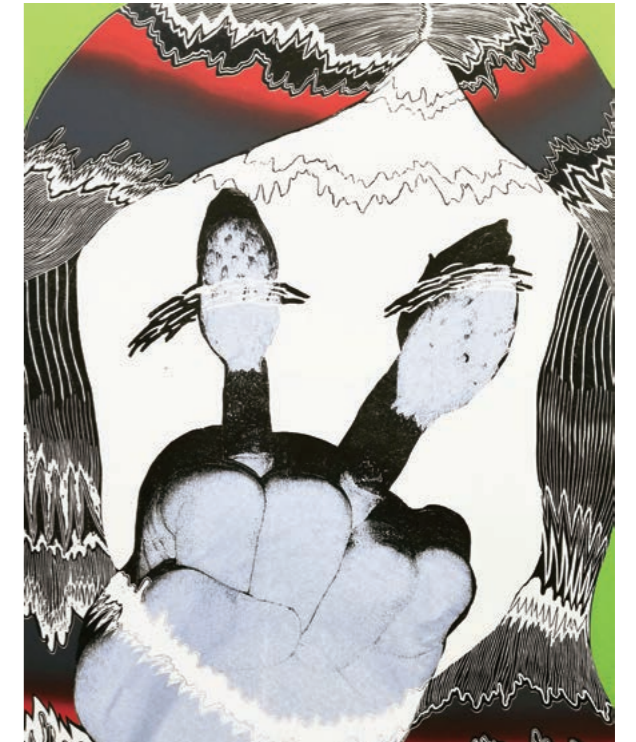
会期：2020年4月2日～5月7日

(4月10日より臨時休館)

会場：筑波大学 大学会館アートスペース



《タイサンボク》
803 × 651 mm | アクリル、キャンバス | 2019年



《TAISAMBOKU》
803 × 651 mm | 木版・シルクスクリーン、紙 | 2019年



《「ICHIKAWAAYANA : LIKENESS」会場風景》

制作報告

小さなアトリエから、個展 「graphic sampling」を通して

河内 大樹

2016年 筑波大学大学院人間総合科学研究科修士

現在 高等学校美術科常勤講師

I, 個展の開催へ

2020年5月、コロナ禍で様々な活動を自粛せざる負えない中で個展を実施した。実施には賛否両論あると思う。本展示も中止することはできたが、緊急事態下であるからこそ芸術の本質や役割が垣間見えるのでは、また再考しなければならないのではと考え、会場であるOギャラリーの尽力の元、開催に至った。

上記の経緯には、東日本大震災の被災が関係する。私は大学1年時に茨城にて被災した。始めはトラックか何か近くを通っている音かと思ったが、すぐに建物ごと大きく揺れ、立てなくなった。そこで初めてあれは地響きであり、大きな地震が起きたのだと分かった。事の重大さを本当に理解したのはもっと後で、東北の悲惨な状況を報道で目にした時だ。連日、津波の映像がテレビで流れるのは本当に苦しかった。しかし、同時に目の当たりにしたのは大切なものを失い、それでも生きようとする人々と作品や芸術活動、プロジェクトが彼らを支え、逆境から再び立ち上がる力を与えた姿だった。

そんな活動が多方面から起こる傍ら、当時の私は戸惑っていた。何をすべきかわからず、大きく復興支援の活動へ参加する事も無く、漠然とした不安の中で目の前の勉強を続けたのが現実だった。しかし、その見て見ぬ振りをする様で寂然としない気持ちを少し楽にしてくれた言葉があった。それは大学教授の「学生は必死に学べ。次に来た有事の際に今度は君たちが動ける様に。」という言葉である。大学が始まって早々出鼻を挫かれたという思いから、アーティストや研究者としての芸術への姿勢を教わり、より必死に芸術へ向き合ってみようと思った。コロナにより状況が悪化していく中、奥底から再び沸き起こってきた言葉。あの時話していた有事が今なのであれば、私が必死に動くのも今なのだろう。こんな時代になってしまったと嘆くのではなく、こんな時だからこそという気持ちが強かった。

II, 個展、個展後を通して

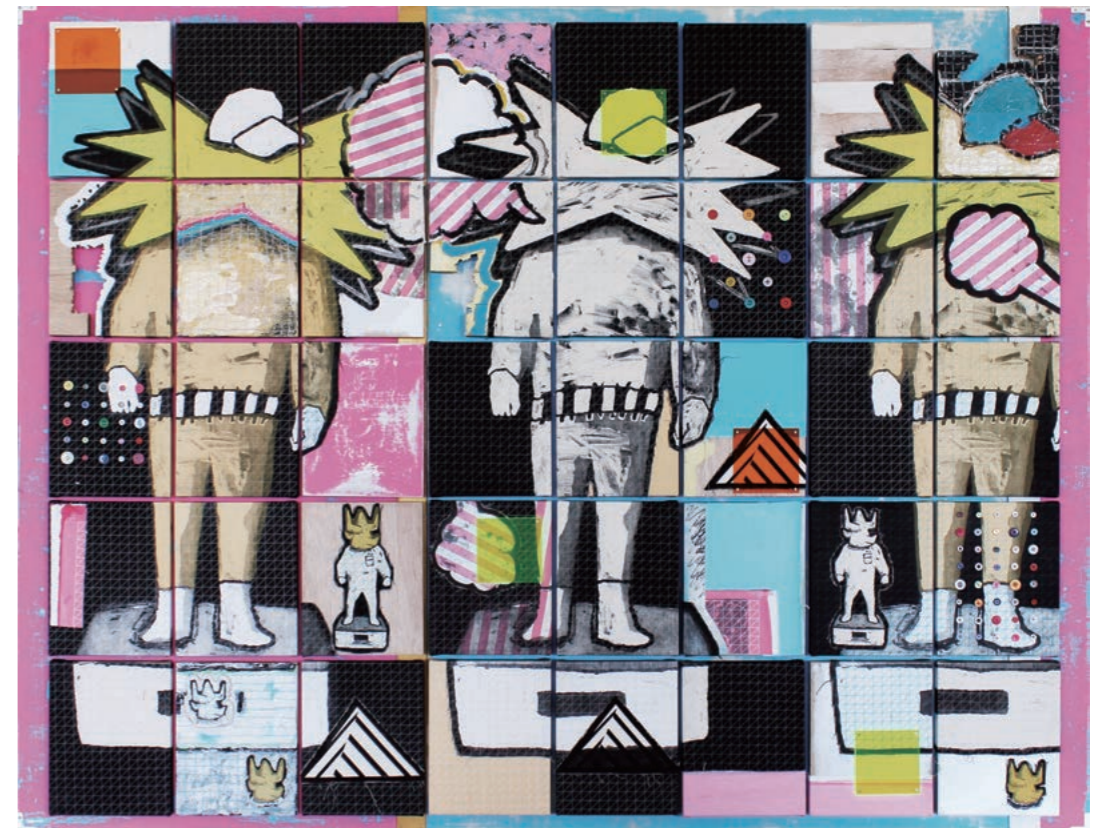
個展では細心の注意を払いながら、様々な人と直面した不安を共有し、思い思いの言葉で励まし合った。また私は高校で教鞭も取っていて、教育現場を通して多くの子供や大人とも接してきた。これらの中で感じた事がある。それは今回の件が私達の想像以上に人間へのダメージが大きいという事だ。子供、大人問わず、食べ物が無い訳ではない。生活物資も満ち溢れている。しかし、思いの人と会えない、思いの場所へ行けない、これだけで人の心は大きく崩れていく。これまで信じてきた合理性や効率を推し進めた物理的な充足が、はたして私達を幸せにしてくれたのだろうか。現在の延長線上に私達が望むものは存在するのか。今回で私は合理性や効率、物理的な充足の追求とは違う選択肢の重要性と向かうべき未来の変容の必要性を改めて痛感した。裕福になっていく一方で、自殺率に歯止めが利かなくなっている日本社会の一面がそれを表している。今、いかに元に戻るのではなく、いかに変化するかが問われているのではないだろうか。

そして、この問の解決に私は芸術が大きな力を発揮すると確信している。合理性や効率、物理的欲求でなく精神的な欲求にアプローチを掛ける芸術だからこそ、今、芸術がポジティブなメッセージを発信することに意義がある。また同時に芸術が力を発揮する為には、アーティストや作品のクオリティ以上にそれらが活躍するフィールドや価値を共有できる文化的思考の定着も必要である。芸術の翻訳と普及は急務であり、あくまで作品制作はその一環であると私の中では位置付けている。

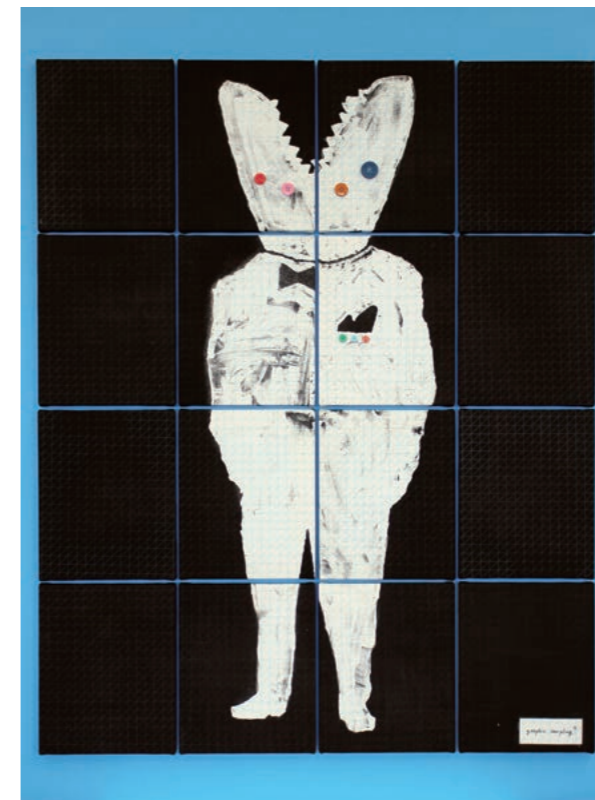
これまで書いた事は既に多くの芸術に携わる者が各々で考え、感じているものだろう。しかし、今必要なのはカリスマやスーパースターの登場ではなく、これらの意識をいかに多くで共有し、些細でも皆で一歩ずつ取り組むことではないだろうか。この文章もその一助でありたいと執筆する。暗中模索の中でも、まずは自分が出来ることを精一杯やってみようと思っている。



《Oギャラリーでの展示風景 「graphic sampling 01～04」》
各 130 × 97cm | 銅版画・シルクスクリーン・コラージュ | 「graphic sampling / Oギャラリー / 東京」 | 2020年



《nice to meet you. / nice meeting you.》
130 × 170cm | 銅版画・シルクスクリーン・コラージュ・ペインティング | 2020年



《graphic sampling 04》
130 × 97cm | 銅版画・シルクスクリーン・コラージュ | 2020年



《nice to meet you. / nice meeting you. の細部》



《graphic sampling 04 の細部》

制作報告

『窓鏡』心の奥を映し出す鏡として —銅版画エンボス・手彩色の魅力—

白木 ゆり

1991年 多摩美術大学版画科研究生修了
現在 「白木ゆり銅版画工房」主宰

銅版画を主に30年を越えて制作を続けて来た私にとって、改めて「銅」という物質に対する想い入れを再確認してみた。

銅という素材は、日本古来の歴史にも有るように、「鏡」として実際に使うほど、目の前の物を映し出してくれる。

銅版画の制作工程は、最初に銅版を鏡面のように磨く工程からスタートするため、私は鏡に向かう気持ちなる。

銅版の磨きの最初の工程は、私の銅版画制作において、たいへん重要な行為になる。

卒業制作以来の私の創作のかわらぬ原点は、「目には見えないたいせつなもの」という考えが有る。観客の方々の心の奥底に潜む「無意識」をも解き放つものが有ればと思っている。

技法としては、ここ数十年こだわっている「銅版画のエンボス(空押し)」に「手彩色」を行なっている。

私の行う「エンボス」は、銅版にグランドまたは黒ニスなどの防食膜で描き、長時間腐食液に浸け、深めに凹凸を付け、版にはインクを詰めないでプレス機で紙にプレスする。結果、紙はクッキリと凹凸が出来る。

銅版のレリーフ状の凸凹そのものが、プレスされることで紙に喰い込み、形成出来る魅力は格別の物が有る。特に銅によりプレスされた部分は、紙の繊維が押されてツルツルになる。この部分は、限り無く美しい。

また、腐食により形成された、銅の窪みの部分は、プレスされるとザラザラになる。このマチエールはツルツルの部分がより魅力を増すためには欠かせない存在になる。

エンボス出来た紙に、私は心地良い状態で筆を走らせるように手彩色を施し、完成に持っていく。

水彩絵の具とアクリル絵の具、時にはアルキド樹脂から出来ているアキーラ絵の具で手彩色を施し、凸凹の溝の部分には液状の絵具が流れ、平坦な部分とはまた違った滲みも生まれ、味わいの有る表情を持った状態になる。

数年前に出た「アキーラ絵の具」に関しては、アクリル絵の具とはまた違い、乾きは遅くなるが、ほどよい粘りが有って発色も良く、テンペラ絵の具に近いような印象が有る。水分を多目に使えば透明感も出るのもアキーラ絵の具の特徴といえる。

エンボスを施してから行う手彩色の作品は、1点物になり、複数出来ない版画であるが、これは私としては、良しとしている。ダイレクトに行う手彩色の魅力は、1点だけ出来れば充分と考える。

複数出来る版画の魅力はそれはそれとして、私にとっては、今は「版を使った1点の絵」を制作している。また、『手彩色』は、世界の版画の長い歴史においては、決して主流のものでは無かったようであるが、銅版画の『エンボス』に直接描いていく楽しさを味わえる『手彩色』を施していく制作に、私は魅了され続けると思う。



《窓鏡 庭》
18 × 15cm | 銅版画エンボスに手彩色 | 2020年



《窓鏡 ホーム》
810 × 575cm | 銅版画エンボスに手彩色 | 2020年

| 制作報告 |

漆の写真製版ウォーターレスリトグラフ —版表現による日本文化継承の訴求—

山ぶきのり

2009年 武蔵野美術大学卒業(通信教育過程版画コース/リトグラフ)
現在 日本漆工協会会員

私は、漆で写真製版ウォーターレスリトグラフを制作している。私にとってこの技法は、伝統文化・テクノロジー・社会と着想を結びつけるバインダーの役目だ。版表現を通じて社会活動に参加できるのはウォーターレスリトグラフのおかげである。この制作報告は、版表現と身近な社会問題の結びつきから「文化継承と文化発信」活動に至る様子をまとめた。

・平版と漆の出会い

ウォーターレスリトグラフとは、版画工房カワラボの講座で出会えた。講座では、星野美智子先生の懇切丁寧なご指導と工房皆様の親身なご対応に支えられ、ニュータイプ平版技法を深く学ぶことができた。幸運な出会いに心から感謝している。この技法のポイント「シリコンでの製版」は、後に「漆で平版を刷る」際の要となる。

ある時、茶道具製作に使う金継ぎ用の麦漆を練りつつ、乾いた漆はシリコンから剥がれることを思い出した(麦漆は小麦粉等を混ぜた接着用の漆である)。試しに麦漆でウォーターレスリトグラフを刷ると、版は漆黒になってしまった。麦漆が低粘度だったか、製版のシリコンが薄くてマスキングの役目を果たさなかったのか、失敗原因を探り技法研究を重ねた。

・版画と社会問題の結びつき

日本の漆生産量2位・大子漆の漆体験セミナーに参加した。漆掻師の方と共に里山へ入り、木につけた傷から染み出た乳白色の漆を専用の道具で採取した。漆採取は熟練技を要する大変な仕事であった。レクチャーでは漆の現状について聞いた。戦後、安価なプラスチック製品の流通により漆需要が低下し、漆資源の減少や漆に関わる人材不足の問題や、漆の国内需要97%は輸入頼りである現実など、漆文化の危機が伝わる切実な内容であった。和紙等と同様に漆文化も継承の難しさを抱えていると知り、版画の視点から日本文化の継承に貢献したい想いが芽生えた。

版画は、「版」というレイヤーを通して、関連性のない物事を結びつけて立体的に構造化し、新たな文脈を生み出せる

メディアであると考えている。私は、版表現の強みを活かして、我々にとって身近な社会問題「漆の魅力発信と漆文化継承」を版画活動のテーマにしようと決めた。

・デジタルからアナログへの落とし込み

私の版表現の目的は「伝統文化・テクノロジー・社会」を掛け合わせて、身近な社会問題を訴求する事である。作品コンセプトは「ポスト自然と生命」だ。着想は、私の日常風景「コンクリートなジャングル」をモチーフとした。人間だけでなくカラスやネズミなど、多くの生命が「都市」で生きている。コンクリートなジャングルは、我ら生命にとって「ポスト自然」なのだ。版画に使う漆は、ポスト自然に対する「リアル自然」のメタファーだ。状態が常に変わる漆は、生き物として私の版表現に登場している。

私の写真製版ウォーターレスリトグラフ制作プロセスは、デジタルからアナログへ情報を転換する作業である。コンセプトに従って「街の景色や生き物」を撮影後、デジタル画像をモノクロ化して版下を作る。版下をアルミ版へ転写して図像を焼き付け、シリコンを塗って製版する。麦漆を塗った版を絵絹にのせてバレンで刷る。湿度と温度を調整した場所に作品を置き、漆が硬化すると版画作品が完成する。デジタルからアナログへの落とし込み作業は、データをメディアに育てる感覚だ。

・版表現で社会問題にアクセスする

Covid-19世界的流行によるロックダウン中、動画公募企画「アートにエールを！東京プロジェクト」に参加した。動画作品《漆の版画。有機生命 in Tokyo》は、ロックダウン中に制作した版画のプロセスと、その背景にあるストーリーをまとめている。動画の一部が当該企画の広報用動画に採用されたことで、版表現を通じて「漆の魅力と漆文化継承」を社会に発信できた第一歩となった。企画の収益から漆植樹への寄付を実施した。消費者として漆需要に貢献し、日本文化継承活動を通じて漆資源に還元するサステナブル版活は、版画芸術の存在意義を社会に訴求するための方法でもある。



図2 《漆の版画。有機生命 in Tokyo》
3分46秒 | 動画 | 「アートにエールを！東京プロジェクト」 | 2020年
<https://cheerforart.jp/detail/345>

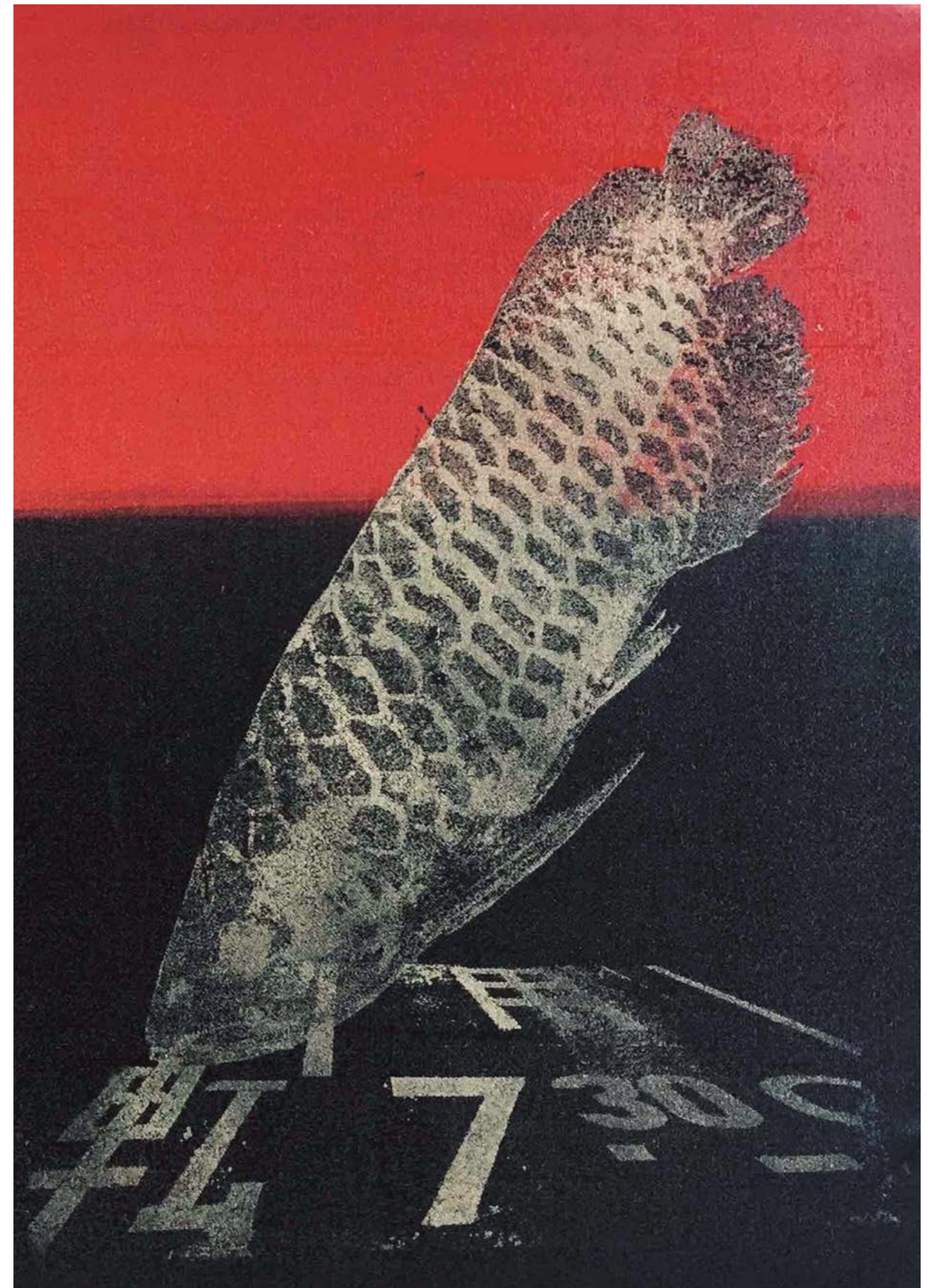


図1 《Contrast of Organic-Living》
25 × 17.5cm | 絹にウォーターレスリトグラフ、漆、錫 | 2020年

制作報告

要素を重ねて

酒井 誠

2013年 東京藝術大学大学院 美術研究科 修了
現在 山村学園短期大学 子ども学科 専任講師

週末になると山に籠る。これはいつの頃からライフワークになりつつある。そこで見つけ、出会う様々な事象を基に作品制作を行う。この動作を繰り返し行っていると、作品制作に対するインスピレーションが湧き上がってくる。自然の中にいると、日々違った発見や驚きがあり、一つのことを行うのではなく、様々なことを行っていくと思わせてくれるのだ。普段はリトグラフで動植物を描き、日々出会う光景を自身の記録として見た光景や、こうあったらよいと思うことを描く。《そっとみる》はセルビアで行われたグループ展で発表した作品になる。山に咲いていた花をモチーフに、記憶に残っていた動物を描いた作品だ。素材に対しても近隣の物を使用し、埼玉県小川町の特産物である和紙を使用している。自らその土地を歩き、見つけたもので作品制作を行うことで、インプットからアウトプットまで意識的に全ての行動を理解・認識した上でのつくりをしたいと思っている。ただ、一連の行動に対し、その理解・認識を超えてやってくるのが動きだ。その、予想不可能な動きがとても面白く感じる。

ここ最近では、光や風の影響で対象物がゆらめき動く痕跡を観察することで作品に転用できないかを考える。時間とともに草木は風に揺らぎ、陽の光は向きを変え、影が変わってゆく。その部分部分を一枚の作品に集約できないかと考え制作していたのが、《untitled》になる。この作品は、雁皮紙という薄い和紙に、時間や天候の影響を受けて変化する影をサイアノタイプで焼き付け、できた図像を、アクリル系溶剤で透過させ、幾重にも重ね動きを出した作品になる。時間や風などによる外的要因によって起こる変化の痕跡を記録し、時間を切り取ったものとしても捉えられる一枚一枚の薄く、フィルム化した雁皮紙を重ね合わせることで生じる物体に美しさを見出そうと制作を行った。何枚も薄いフィルム状の紙を重ね合わせることで、サイアノタイプの特性である青がより深みのあるものに、質感もより堅牢で重厚感のある皮膜ができあがった。

このように、自然にあるものを使用し、自然と一体になる作品を制作していく過程を行っていく上で、とても面白いと思ったのが、制作過程における風景だ。作品を大量に乾燥させる過程があるのだが、森の中に作品素材を並べた風景がとても美しく感じる。風に揺られ、光も刻一刻と変化し、同じ風景がない様が見受けられる。この状況を記録に残したのが図3になる。森の中の一部分を切り取っているだけの画像だが、様々な生物の音や、木々の音や動きといった多くの情報が重なり合い集約されている。その現場に立っていても時間を忘れさせてくれるような空間だが、そのような空間を作品にする。または伝えられないかを今後も模索していきたいと思う。

自然と触れ合うことにより、様々な作品展開の考え方が見えてきたもあり、今後は多くの情報の中から取捨選択をしつつ、創作研究を行っていきたい。



図1 《そっと見る》
21 × 29.7cm | リトグラフ | 2020年

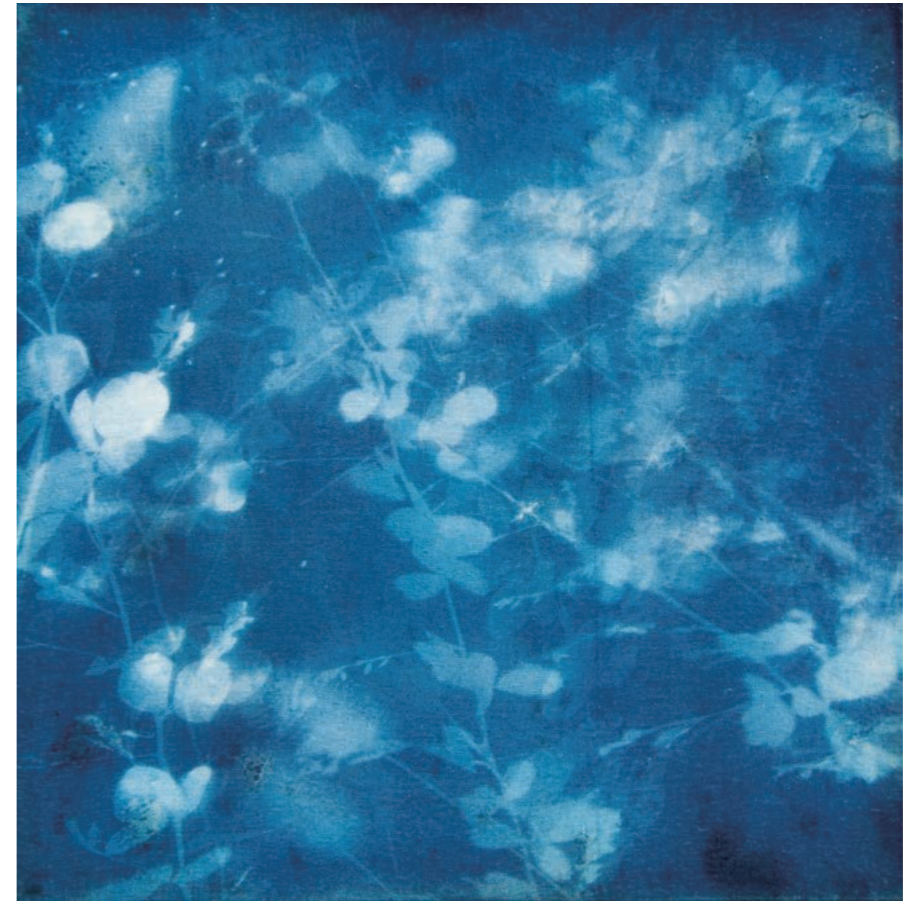


図2 《untitled》
30 × 30cm | ミクストメディア | 2020年



図3

制作報告

シリーズ『すごく利口だけど不器用なひと』によせて

山田 ひかる

2019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

失われた記憶を想像し、再構築して作品にすることが忘れられた過去の出来事に寄り添える行為のように感じている。連日、新聞やニュース番組からは各地で起きた事故や事件が報道され、人々の関心を集めている。この世の中の出来事すべてを記録する媒体があるのならば、膨大な情報量を収めるメモリーが必要だろうと考える。人は、生活の中の記憶を時に感情的に取捨選択することで思い出として心に留めながら人生を築いている。しかし私は人々が選ばなかった記憶たちに対し、強い孤独感を抱いている。

私はモチーフと出会うために、しばしば博物館を訪れる。数々の出土品がかつて存在した人や生物たちの生活の跡の欠片として並べられていることに希望を感じる。地球上の長い歴史の中で忘れられていた、誰かの人生の一部にもう一度スポットライトが当たっているような喜びを見出せるからだ。出土品の中でも、現在モチーフとして最も関心が高いのはニッポニテスというアンモナイトの一種である。ここでは、ニッポニテスを木版画で描くシリーズ「すごく利口だけど不器用なひと」について報告する。

アンモナイトというと多くの人は、殻がカタツムリのように平面的な螺旋状に渦巻いている姿を想像するだろう。しかし、ニッポニテスは螺旋状に巻いている殻を一度ほどいて自在に巻き直したような多種多様な姿をしている。一見、多くのアンモナイトとは姿が異なることから奇形のようにも思えるが、古代の海を生き抜く中でこのような体型の方が有利に生き抜くことができたのかもしれない。私は同種の多くの個体のような姿を捨てながらも、現代まで化石としてその姿形を残したニッポニテスに深い感慨を抱いた。その特徴的な殻の形を版木上で再構成し、摺り取ろうと試みたのが本シリーズである。

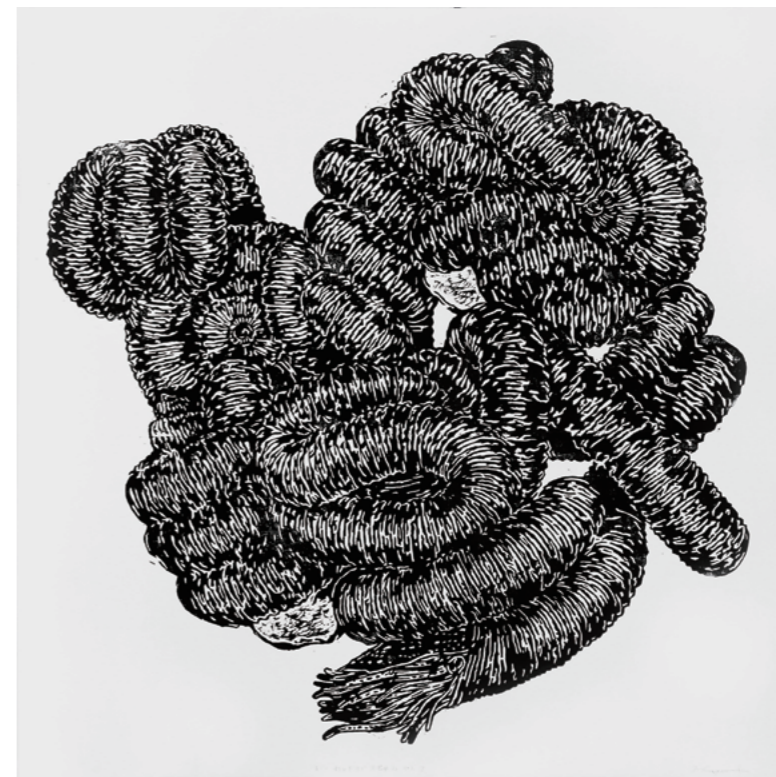
シリーズのタイトルとして使用している「すごく利口だけど不器用なひと」というフレーズは映画『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』の台詞から借りた言葉

である。主人公の少年オスカーに対し父親がアスペルガー症候群の人々の性質について言及する場面で使われている言葉だ。アスペルガー症候群に留まらず、「すごく利口だけど不器用な」心柄のために社会の中で苦しみを感じている人は多いように思う。人生の軌跡を多くの人々と同じような形にできず、複雑な形で描いても生き抜くことに希望を感じたいという願いをニッポニテスの殻の姿に重ねている。

木版画という技法で作品を作ることは、化石が出来上がる過程に似た魅力を感じられるように思う。ある生き物が死に、その遺骸が地中に長い時間埋まっていることで骨や殻のカルシウムなどの成分が徐々に石の成分へと置き換わり、化石となる。今、私たちの目前にあるものは石であり、生きていた頃の姿そのものではないが、その形からどんな場所で生きていたのか想像することができる。私が木版画を制作する際にはまず、版木となるシナベニヤの上にドローイングをする。描いた線を残すように彫刻刀で彫り、インクを乗せ、バレンで摺りとる。ベニヤ板の上で行った行為が彫り跡や傷、バレンの摺り跡となって和紙へ写っていく。化石を見て太古の世界に思いを馳せるように、和紙の上のインクを見ることはイメージを描いていた時間を曖昧に見せている。紙の上で直接ペンを動かさないことで、想像を越える景色を見せてくれるのではないかと常に期待している。



《すごく利口だけど不器用なひと》
51 × 36cm | 油性木版 | 2020年



《すごく利口だけど不器用なひと 2》
86 × 85cm | 油性木版 | 2020年

| 制作報告 |

flower record

—イメージを受け取る器としての箔—

諸岡 亜弥

2019年 九州産業大学大学院芸術研究科造形表現専攻
博士前期課程修了

現在 福岡県立美術館 会計年度任用職員

私の作品は植物やうさぎがよく出てくる。特に植物は、腐食中に表現される線や凹凸、そして自分の意志とは関係なくできる現象に無理なく合うモチーフだと思っている。散歩や通学で見つけたお気に入りの植物を描いた。いつも作品を考える時は、日々描き溜めているクロッキーの中から選び出し作り上げていく。自然物をまるで花束を作るように、画面の中心に集めた構図で形にしていく過程は、日常の形にならない微かな感覚を自然物の要素を通してイメージを呼び起こし、銅版の上に並び彫られていく。

・銅版画との出会い

大学1年生の時、授業で銅版画を経験したことが出会いだった。思ったように出来あがらなかった事が純粹に面白かったのを覚えている。様々な過程を経て作品が出来上がる過程、初めて見る技法や溶剤はまるで科学の実験の様で、描くとは違う制作方法に新鮮さを感じた。そして、インクの黒が素直に好きだった。深く鎮む黒や軽やかに伸びていく黒、銅版画技法の特徴でもある凹凸感から見えてくる浮かび上がる黒など、一色で多くの表現を見せ広がっていくところに魅力を感じた。

銅版画との出会いから、様々な技法の経験し続ける中、一つの答えに行き着いた。アクアチントとディープエッジの組み合わせである。黒の中に模様を沈み込ませる表現は、童話的とも言える絵柄からインクの黒によって少し滲んで見えてくる暗さの様な儚さが心地よい感覚と共に、自分にとって最善の表現方法だと実感した。

・制作と健康

「はじめて見る技法や溶剤が理科の実験の様で面白かった」のだが、その溶剤は私の体には合わなかった。次第に体調を崩し始めるようになり制作が思うように進まなく

なった。やりたい事が出来ない事に悩んでいた時、「ノントキシック銅版画技法」と出会った。今まで銅版画に使用していた有機溶剤（石油系溶剤）をなるべく使用せず、環境や身体に優しい材料を用いての制作方法に変更したことは私にとってとても重要だった。資料を基に、始めた頃は上手く出来るまで小作品で実験を繰り返し行った。慣れてしまえば以前に使用していた溶剤や制作方法と何も変わらなかった。そして初めて制作した作品が「flower record」だった。

現在、箔を取り入れた表現の研究を行っている。制作を続け、沢山の表現を知る中で、自分の作品にも色を入れたいと思うようになった。カラーインクや支持体の版画紙を染めるなど多くの方法がある中選んだものが箔だった。箔を使うきっかけになったのは大学院の黄金テンペラの集中講義である。いつもの作品に金の色味があるだけで特別な存在感に変わった事に驚きを感じた。早速、箔を取り入れた作品が初めに紹介した「flower record」だ。一部分に箔を張り込んだだけだが、箔の色味から色だけでなく作品全体の想像の広がりを感じられるきっかけとなり、何より、拘っていた黒の良さを損なわず色味か入れられる良い素材だと感じた。[brooch] 2019 (エッチング アクアチント) は素材研究として制作し、金の素材からイメージした作品である。箔を張り、上から刷りあげる単純な工程だが、紙に刷ることとは違うため箔に刷るための版として調整が必要である。まだ完璧ではないが、自分の作品に変化が感じられた作品となった。装飾的な存在としても使われる金、金属という異なる素材を取り入れることで、作品がどう変化していくのか知りたいと思い研究を続けている。

「日常の形にならない微かな感覚を、感情を自然物の要素を通してイメージを呼び起こし形にしている。「箔」という素材を利用することで、不安定な私のイメージを受け取る器として扱い表現している。」

今後も作品に大きな影響を与えてくれた箔を取り入れ、表現の探究と銅版画の溶剤が自身に合わないことを前向きに捉え、ノントキシック銅版画を通し健康や有害性についての研究を行いながら自己の表現の幅を広げていこうと考えている。



《flower record》
70 × 70cm | 銅版画、箔 | 2018年



《brooch》
A4 | 銅版画、箔 | 2019年



《brooch の細部》

制作報告

商標版木などによる制作「NIPPONIA 美濃商家町」における試み

滝澤 徹也

2005年 東京造形大学造形学部美術学科絵画専攻版表現 卒業

本制作報告は岐阜県美濃市に在る、日本を代表する和紙及び原料商であった『旧松久才治郎別宅』を古民家ホテル「NIPPONIA 美濃商家町」として再生、活用するにあたり、建物の背景を伝える為、美濃和紙職人千田崇統、寺田幸代らと共に内装及び平面作品として制作、設置した作品。中でも商標版木を使った作例、長良川の水による作例の2つについて、これを広義の版の作品、活用の例として報告する。

NIPPONIA とは歴史的建築物の活用を起点にした運動であるが、ここは建造物のみが残されており、その魅力的な背景を伝えることが難しい状況にあった。私は当初、半ば廃墟となったこの建物に数日間泊まらせて頂き、この場を感覚的に知る事から始め、周辺のリサーチを含め、いくつかの素材に出会ったことから制作を開始した。

作例1

その中で出会った松久家本家の蔵に眠る、美濃紙等の商標版木、これは美濃和紙の貴重な資料であり、時代背景、当地の営みの物語を内包している木版材である。通常これを使って刷らせて頂ける機会はそうはない。これは当家で使われていた古い障子紙に刷り、大量のその紙片を同じ障子紙を溶かした原料や、美濃楮、この建物の時代を含む埃や灰などと共に漉き、それを複数枚組み合わせ壁に貼りこませて頂いた。最後には建物の改修にかかわった方に直接版木で刷って頂き完成させた。この段階で作品は、版木や障子紙、埃や灰と言った素材が内包する美濃和紙や当家の歴史背景、時間だけでなく、関わった方の思いを内包するものになる。またこの作品の裏側、洋室として機能させた部屋は版木で刷った障子紙片と障子紙を溶かした原料、美濃楮で壁ごとに伝統的な美濃紙のサイズ、現代一般的な2, 3判、それぞれのサイズで千田崇統、寺田幸代が漉いたものを貼りこんだ。

作例2

この建物の一部は壁が崩れている箇所があった。我々は美濃の町、美濃紙にとって原点ともいえる長良川、そこに当家が美濃和紙の原料商であった背景から、叩解した美濃楮に、この建物の壁土(これは数種類の土に分けられる)、漆喰などを混ぜ美濃和紙職人と共に長良川に流し紙を漉いた。技術を誇る美濃和紙職人と共に技巧を凝らすのではなく、川の流れるを読むことに集中し川の形を刷り取るかのような制作、これは紙漉きでもあり同時に広義の版表現と言えるものであると考える。かつての美濃和紙の繁栄と共にあったこの建物の壊れた一部を、その原点とも言える長良川に溶かし、川の流れる力で生まれる形。その様は美しく、また美濃和紙職人がつぶやいた、これは長良川が漉いた紙だ、という言葉が象徴するように、また土地の方にも、これは美濃そのもの、と言われる作品もになった。また作例1で版木に刷った文字を、デジタルデータとして取り込み、今の美濃和紙職人が漉いた美濃和紙にインクジェットプリンターで印刷した紙片を、同じく長良川に流し、線として表した作品等の制作を行った。

これらの作品は『旧松久才次郎別宅』、現在の「NIPPONIA 美濃商家町」に障子や壁紙といった内装及び絵画として設置され、建物の素材から作られたそれらの作品は、建物に当たり前のようになじみ、それでいて独特なアイコンになった。またその背景を視覚により感じさせ、鑑賞者がその背景についてより深い関心を引き出す導線ともなる。美濃和紙職人との協働により美濃和紙の可能性を示すものにもなる。

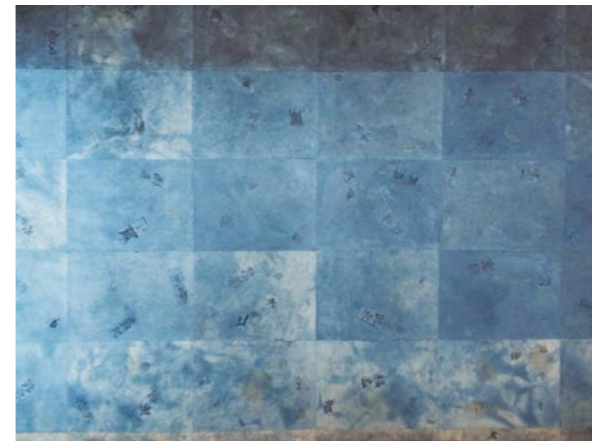
このように実際の歴史的なものを概念的に、ダメージを与えない、適切な技法を選択する事により、イメージとして活用することのできる版表現。これらの手法で歴史や過去の営みを伝えることは、この国の歴史上稀にみるスピードで古き文化が急速に失われていく現代において、より重要な意味を担っていくべきものと考えている。



《美濃和紙商標版木》



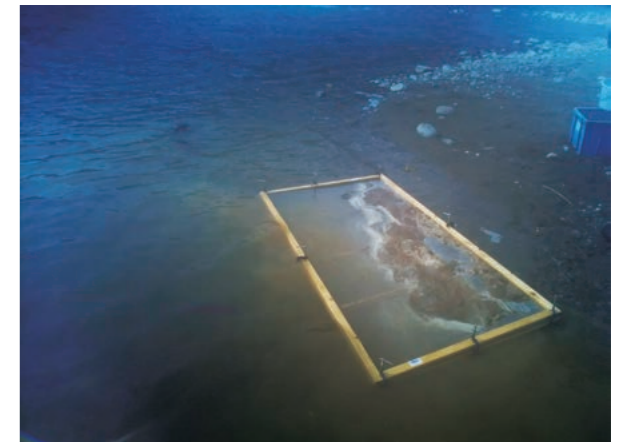
《障子紙を溶かし美濃和紙商標版木を刷る》
「NIPPONIA 美濃商家町／岐阜 | 木版・古障子紙・灰・埃 | 2019年



《美濃紙商標版木美濃判 藍染》
「NIPPONIA 美濃商家町／岐阜 | 木版・和紙 | 2019年



《流れを刷る—長良川が漉いた紙》
「NIPPONIA 美濃商家町／岐阜 | 美濃楮・壁土・長良川の砂・蜜蠟 | 2019年



《流れを刷る—長良川が漉いた紙》
制作風景 | 2019年



《流れを刷る—長良川に美濃和紙商標を流し、線にする》
「NIPPONIA 美濃商家町／岐阜 | 美濃楮・インクジェット・油彩・蜜蠟・他 | 2019年

| 制作報告 |

作品《Time Regained》について

劉 李杰

2017年 京都精華大学大学院芸術研究科博士前期課程

芸術専攻(版画コース)修了

現在 京都精華大学大学院芸術研究科特別研究生在籍

本制作報告は2020年2月29日から3月1日に参加した「ARTISTS' FAIR KYOTO 2020」(推薦者:塩田千春)に出品したリトグラフの作品について、制作方法と作品のコンセプトを報告したい。

私には日常生活の中で喜怒哀楽など様々な忘れられない記憶の断片により構成された個人の世界がある。生命、時間、情感などを題材にして、自分の感受性と情緒を表す。版画、映像、インスタレーションなどの手法を通して、人物の内面的な心理状態を表現することに重きを置いて制作している。

この作品のイメージは私の内面から出てきた形で、現実には存在しない。創作の素材は友人達の写真だ。その写真をもう一回撮り直し、写真のイメージを引き延ばすと、形が拡散してしまう。これは現実に存在していたイメージとは違う。その方法は日常にある事や人物などを抽象化させる。私の記憶の世界において、イメージは現実にある事、人物、風景、歴史より多くの事柄を含む。この想像過程を通して、その実際の歴史体験あるいは昔存在していたことが想像上の風景や、人物に変化する。

今回は石版を使って、表現した作品である。石版の場合は、版面で描画する前に必ず金剛砂で研磨して、前に残ったイメージをきれいになるまで消す。それは私にとって現在の記憶を消す、新しい記憶を思い出すための過程である。炭酸カルシウムを主成分とする多孔質の石版を研磨すると表面には無数の微小な突起(砂目)が並び、その時他の物質と結合しやすい状態になる。その後で解墨で描画して、描画部分ではアラビン酸が解墨の油脂と反応し、版の表面上に親油性の脂肪酸ができる。この脂肪酸と石版が鹸化して、脂肪酸カルシウムをつくる。さらに石版の表面からゆっくり内部へ浸透しイメージを記憶する役目を果たす。また、版面に描いたイメージをそのまま再現するのではなく、製版方法によって、イメージを微妙に変化させ

たり、その過程は記憶を思い出すことと同じだと思う。過去の記憶と同じ物、情景あるいは似ている物を見ると、忘れていた記憶を思い出すこともある。記憶の再生は、ある言葉や知識などが再現されることもあるが、また内的なイメージの形で、過去の情景(視覚的、聴覚的など)が思い出されることもある。

昔の写真から創造することは私にとって、そのイメージを思い出すことと同時にそのイメージの中に身を置くことである。その意味において、それぞれの表現する方法を使って、私は世の中にある事、人物、風景などと実際存在しない物事の間(夢のイメージのような)に自分で創造した物を探したいと思っている。



《Time Regained》
54 × 70cm | リトグラフ | 2020年



《Time Regained 展示風景》
京都文化博物館 | Photo by Saki Maebata | 2020年



《Time Regained》
54 × 70cm | リトグラフ | 2020年



《Time Regained》
50 × 70cm | リトグラフ | 2020年

LIGHT/MATTER: Art at the Intersection of Photography and Printmaking

光／実在：写真と版画の交差点に位置する美術

Walter Jule

ウォルター・ジュール

アーティスト | アルバータ大学・名誉教授

翻訳 木村 秀樹（画家／版画家 | 京都市立芸術大学・名誉教授）

「光／実在：写真と版画の交差点に位置する美術」

アーティストは永きにわたって、カメラオブスクラを含む様々な道具を作品制作の中で活用してきたにもかかわらず、写真術という「機械的媒体」の出現は、今日まで続くテクノロジーと「美術」あるいは工芸にまたがる、解きはぐし難い対立関係の始まりともなった。写真というものは、一方では記録性において極めて有効であると唱え、他方では機械による制作、即ち、手技による直接性の欠如故に美術と看做すべきではない、というのである。しかしながら、多くのアーティストは写真が提供する情報の幅広さを持つ視野に、抗い難い魅力を感じていた。写真術は芸術制作の場に、あつという間に、もはや後戻りできないほどの影響を及ぼすこととなった。写真の出現以後 10 年のうちに、ヨーロッパの主要都市では、写真映像が手描きによる印刷物を凌駕してしまった。印刷業者達は写真術を取り込み、また画家達は写真的効果——ピントのぶれ、非対称のフレーミング、遠近法の誇張、等——を模倣し始めることになった。

瞬間を切り取る技術としての写真の発明は、科学を活用するものであった。19 世紀から 20 世紀にかけて、動画や映画は速度と時間を統合した。絵画が映画の構造を追求する一方、写真は鳥瞰的視覚、パターン化、接写、抽象化、スケール感の無視、等々を表現の可能性として探求した。写真は「芸術」としての容認を求め続けたが、版画という領域は、とりわけヨーロッパやアメリカ大陸において、絵画や素描に「従属するもの」として看做され続けた。

20 世紀の中頃以降、急速に増大する技術革新の波は、これらの差別を覆い隠してしまった。今日の「画像文化」

は、写真映像と大衆の消費行動をあおる広告情報、この二つに支配されているようである。広く普及した iPhone の閃光が、道行く人々の注意を引きつけ、公共の場に設置された巨大な映像スクリーンが、建築物のスケール感を喪失させる。

自分たちを取り巻く映像状況の乱雑さと、それがもたらす「情報の包囲」に圧倒されてしまい、視覚的／絵画的言語のあらゆる可能性と問題点は、美術史の苦闘を通じてなんとか解決されてきた、あるいは、技術革新のグローバル化による均質化効果を通じて、今日的意義を失ってしまったと、信じてしまう人がいても無理の無いことなのかもしれない。

実際のところ、広告イメージは物事の儚さを隠蔽し、また構造的な複合性を扁平化するため、現在を生きる多くのアーティストたちは様々なテクノロジーの間にある軋轢の中に、意義を見出そうとした。例えば、投影された写真映像を音響や立体的要素とコンバインする等、アーティストはしばしば不協和な要素を混ぜ合わせて、もはや元の部分がわからないような全体を作り上げてしまう。そしてさらにアーティストは、「没入型環境」やヴァーチャルリアリティ（VR）を使って実験を試みるために、利用可能な、ありとあらゆる技術を駆使することになる。

この魅惑の牽引力は、科学やテクノロジーの威厳的存在に対して、我々が黙認で応えてきた事実に対する、必然的な帰結というべきだろうか？ あるいは、テクノロジーとポストポストモダニストの主張が、アーティストを実制作から離れさせ、思考中心の制作へと駆り立てたのだろうか？

この重大な転換点において、そしてまた、芸術の概念構造とテクノロジーの関係性についての批評的論調の刷新を目指して、トレーシー・テンブルトン（米国）、ウォルター・ジュール（カナダ）、イングリッド・レデント（ベルギー）3 名がキュレーターとなり、20 世紀中頃に始まった、世界的動向としての写真－版画の再検証を提案することとなった。企画展「光／実在：写真と版画の交差点にある美術」は 2017 年秋、インディアナ大学附属グランウォルド・ギャラリーにおいて開催された後、2018 年春、カナダのアルバータ大学に巡回した。

世界 22 カ国、45 作家、100 点（1968 年から 2017 年の間に制作された）に及ぶ作品は、（前例のない試みとして）、「同時発生的証左」という観点に絞って集められた。同時発生的とは、木版画、銅版画、石版画等、伝統的且つアナログの版画制作技術を学んだ、世界各地に点在する版画制作者達が、手仕事による制作の自明性に疑問を抱き始

めたこと、そして商業印刷にとってはすでに時代遅れとなりつつあった、写真製版技術の「援用」を始めたこと、これ等の現象が世界規模でほぼ同時に起こったことを意味する。その技術的創意工夫に対する頻繁な言及がなされる間、すでに約 60 年の時を経て存続し続ける写真版画現象の「出現」はまた、如何にして文化的伝統が新しい印刷技術の改良と革新に影響を及ぼしたかという、重要な事例研究とも捉えられる。全ての芸術運動に見られる通り、意識的であれ無意識的であれ、あるいは観念的であれ象徴的であれ、芸術というものの内と外から発せられた文化的要素の数々が、新しい発想法や方法論の受容に対して、促進的にも抑制的にも、同時に働きうることを示しているのかもしれない。（1）

「光／実在：写真と版画の交差点に位置する美術」

第二次世界大戦が終結した頃、社会は混沌としていた。戦後生み出された、新たな地政学的境界線が古い文化に抑圧を強いる状況の中で、当時の人々は、ほとんど普遍的とも言うべき絶望感から、古い風習や価値観を根源的に問い直すことになった。多くのアーティストは、戦争の災禍とマスメディアにかき立てられる消費万能主義に対する実存をかけた返答として、ますます乱脈な抽象形式を求めようになった。

1950 年代の中頃には、東欧の人々は、厳しく制限された国境を越えて思想のやり取りをするには、持ち運びが簡便な版画が有効であると気付いていた。その明晰な洞察力と先駆性において、1955 年、最初の一般公募制の国際版画展、リュブリアナ国際版画ビエンナーレが開催され、そして時をおかず、クラコウ、ニューデリー、東京、等々の後続を促すことになった。これ等の展覧会とその図録のおかげで、版画作家達は世界の多様な作品を学ぶことが出来、また、版画表現の最新の動向を初めて目撃することが出来た。

日本には版画制作の強固な伝統があり、版画は第二次大戦の荒廃を越えて生き残ることができた。1950 年代に入る頃には、日本の版画家達は世界の版画展、例えば、新設された国際美術展としてのサンパウロビエンナーレや、ポーランドやチェコスロバキアの国際版画ビエンナーレ等において受賞を重ねるようになっていた。高度経済成長と呼ばれる時期、日本の版画家達が海外で高く評価されるようになると、本国においても版画に対する関心が再燃した。

同じ頃、北アメリカではアーティストが東欧の版画の伝統を発見し始めていたが、1950 年代後半に至ってようやく、版画思考のグローバルなやり取りが加速される時代が開かれた。

1960 年代初頭、著作権というものにさほど神経質では

ない時期、アメリカとイギリスのポップアーティスト達は、戦後世代の生真面目さをパロディ化すると同時に、生活に蔓延するメディアテクノロジーの衝撃から来る、喪失感に伴う感覚の麻痺を再演するために、広告から借用したイメージを素材に、キュービズムのコラージュの構成を引用した作品を作り始めた。一方、写真を活用する作家達は＊、「ストレートフォト」——透明な表面と媒体を本領とする——と、「芸術的」写真との間に立ちふさがる古ぼけた批評的区分に対して、「むしろ写真を手仕事の伝統に引き戻さんと」（2）二次元と三次元の要素を混合して、激しい抗議を開始した。

世界に点在する版画制作者達が、一方で芸術の境界論争に火を点けるという貢献もしつつ、それまでの版画の分類には収まらない、雑種の＊イメージを創り出すために、写真製版のシルクスクリーンやフォトエッチング、フォトリトグラフ等々の、写真光学的技術を必要とし始めたのも、ちょうどこの頃であった。

この動向が目指したものは、新しい技術を発明することではなく、技術と美学の相関関係を明らかにすることにあった。即ち、意味を創造し、そして究極的に「process as medium 媒体の領域横断的活用」（3）の重要性を自明のこととして示すために、いかにして工学的プロセスと手技が結びつきうるのかを証明することであった。

版画、世界の版画ルネッサンスを牽引したそれは、写真的イリュージョンとしての空間言語と、これまで傍系と看做されてきた図案制作や手描きによるグラフィック言語とをたびたび照らし合わせてきたが、この組合せは、時間経過を表現するにあたって、静止写真の欠点を強調するものになりがちであった。

コマーシャル写真が「現実の広告」として機能する状況の中にあってもなお、印刷されたイメージの中に記録された、明らかな身体性や触覚性（彫り、削り、腐食し、積層し、）が、手触りの記憶を呼び起こし、見る者に、歴史感覚の強調——メランコリックな時の流れの感覚を呼び起こさせた。

フォトエッチングの作品に、木版を刷り重ねる、あるいはシルクスクリーンの色面で被う、その結果得られた表面の様というものは、羊皮紙の表面が、加筆と消去が繰り返された結果、読み返した時、まるで彫りの日誌のように立ち現れて来る、それと同様の効果を発する。そして、それはダイレクトに作者の手の存在へと導いて行くのだ。

新しい版画は、視覚と触覚の相乗効果を通じて、鑑賞者達に、写真と手描きの空間に通じるような、個々の経験を回想させる。

真に版画を「読解」しようとするなら、鑑賞者は、その

作品イメージを成り立たせているいくつかの要素を、ほとんど同時に感知することを求められる。要素とは即ち、**■**手描きによってなされた空間構造 **■**写真映像によって構築された空間的イリュージョン **■**版の圧力の痕跡（エンボス痕）**■**画面に占めるインク面の大きさ、**■**使用された紙の色と質感、そして、**■**一連の作業の重層性である。

この豊かな文脈における制作実践において、そして、ひたすら増え続ける DPI 画素数の優位性を重んじる状況に対抗するという意味で、「Fidelity of Transfer 刷りの厳密性における矜持」こそが、とりわけ重要となった。

ハーフトーンスクリーンや粒子の荒れたゼロックスコピーを使って、写真影像が銅板に転写され、そしてそれが手仕事によってなされたとき、解像度の劣化の代わりに得られるものとは何か？ そこでは何が放棄され、何が隠され、何が要約されるのか？ そして明確に主張するというのではなく、むしろほめかされることになるものは何かを考えなければならない。

ポップアートは、とりわけ日本のグラフィックデザインに衝撃を与えたが、アメリカの影響力拡大に対するアンビバレントな感情のために、複雑な反応を引き起こすことともなった。そして写真を用いた日本の版画は、独自の進化を示すことになった。ポップと、記録性、そして概念芸術的アプローチ、等の混成を採用しつつ、日本のアーティスト達は、一方で現代社会の葛藤を記録し、版種を横断的に溶解させ、時には手漉き和紙を用いるなど、その美意識と俳句の簡潔さをもって、日本の豊かな版画の伝統を継承してきたと言えるだろう。

「光／實在:写真と版画の交差点に位置する美術」展では、日本から 11 名の作家の作品が展示された。その中の一人、野田哲也（1940 年生）が世界のアートシーンに登場したのは 1968 年、第 6 回東京国際版画ビエンナーレ展での国際大賞受賞がきっかけであった。それは、写真映像を用いた版画が受賞する、先駆けとなる事件でもあった。彼の作品では、家族写真や花等の静物、そして車窓から眺められた風景等、日常的な主題が、木版と孔版の併用技法で創られている。彼は、作品に使用する写真影像を謄写版に製版する前に、手描きで変化を加え、あるいは「調理する」と言った方が適当かもしれないが。結果、彼の版画は、写真と手描きの中間を漂うかのようなのである。大英博物館の日本古美術部門の前責任者である、ローレンス・スミス氏は「野田の私的な、深く思索された作品は、撮影の瞬間の衝撃を直に伝えて来る」と述べている。

横尾忠則（1936 年生）は、世界で最も影響力を持つ作家の一人である。彼は、生粋の日本らしさを残しつつ、ポ

スター、本、版画、そして絵画等、ジャンルを横断した、膨大な量の作品を制作してきた。彼が制作した、第 6 回東京国際版画ビエンナーレ展のポスターは、芸術のオリジナルとコピーの関係を問うきっかけともなった。

中林忠良（1937 年生）は、幼少期を疎開した新潟県加茂町で過ごした。そのとき見た、黒い大地に降り積もる白雪のイメージは、彼の原体験として強く心に残り、ゼロックス転写を用いた芳醇でモノクロームの銅版画の制作に影響を与え続けることになった。

松本晃（1936 年生）は、1969 年シアトルで開催された、第 4 回北西アメリカ国際版画展を始め、数々の受賞を重ねてきた。彼は自身の作品を「具体的な抽象であり、作品制作から感情を取り去ることで、彼自身の個性の変化が時の経過と共に、よりはっきりしてくる」と述べている。

ここで井田照一（1941 ～ 2006 年）にも触れておきたい。井田は、1960 年代後半から 1970 年代初頭へと至る、日本で現代版画の黄金時代とよばれる時期を代表する、最も重要な作家の一人ある。彼はしばしば半透明の紙の裏と表に印刷し、「二つの行為の間にある存在としての」紙を、強調している。

こういった作家たちは、吉田穂高、島州一、木村光佑、池田良二、木村秀樹ら、日本の写真版画の最前線で活躍した多くの作家達と並び、そして新しい表現としての写真版画は、短い期間ながら「自律した表現媒体」として看做されることになった。1960 年代後半に至る頃には、日本の版画は、世界中の版画ビエンナーレを席卷する存在であった。日本の版画家やポスターアーティストは、本国ではスター扱いであり、その何人かには、ファンクラブさえ存在し、T シャツのデザインにもなったほどであった。

今日の日本の版画の新世代を代表する作家の 1 人、湯浅克俊（1978 年生）は、スキャンされ、投影された写真影像を主題に、自刻・自摺という創作版画の伝統を踏襲しつつ制作している。湯浅は、伝統的な版画技法の再評価に取り組む、新しい動向の最前線に位置している。(3)

同時期の同時期のポーランドでは、伝統とテクノロジーと経済、3 者の影響関係が、大変異なった現れ方をした。日本と同様、ポーランド文化の構成要素は複雑に絡み合いながらも相互依存の関係にあった。ポーランドの版画家で著述家でもあるマウゴジャータ・ツラコフスカはこう述べている。「芸術は、地域性、言語、歴史といった、固有の文化的価値を守るという役割を継承してきた。1920 年代から 30 年代の最も前衛的な動向から影響を受けた時さえ、魂や啓示といった、精神的な価値を伝える意義というものに満たされていた。」(4)

ポーランドの版画の強い伝統は、複雑な起源を持ってい

るが、ポーランドの現代版画に今なお強い影響力を持ち続けていると認識されるものがある。ウラジスラフ・ストゥジェミンスキー（1893 ～ 1952 年）によって開かれた、「ユニズム」の影響もその 1 つである。それは、芸術の神秘主義は、「視覚言語の均一的統一の中に見出されるべき」と考えられていた。彼独特の彫り痕／溝に被われた画面の影響は、スタニスラフ・フィヤルコフスキーのリノカット作品の中にも、見出すことが出来る。このように、ポーランドの版画家の中で、世代を超えて引き継がれてきた影響力を指摘することが出来るのである。日本と同様、ポーランドもポップアートから影響を受けたが、その働きは全く逆方向を向いていた。ツラコウスカが指摘する様に、「アメリカでは、ポップアートはコココーラの缶のために美術館の扉を開けたが、ポーランドでは、ポスターが壁にかかった名画（役割を果たした）なのだ」。片方は俗なイメージを屋内に持ち込み、片方は美術を屋外に持ち出したという訳である。

ポーランドの作家達は、写真のハーフトーンの DNA と呼ばれるものに、取り憑かれているかのようであった。引伸ばしや加筆や意図的なディープエッチ等の作業を通じて、彼らの作品は、しばしば記憶やアイデンティティといった、難題に触れることになる。イザベラ・グストフスカ（1948 年生）は、版画ばかりではなく、絵画、パフォーマンス、インスタレーションと幅広く横断的に制作している作家である。彼女の巨大な 3 次元リトグラフ作品は、神秘的で力強い作品である。クリステイナ・ピオトロフスカ（1949 年生）は、集団で撮影されたポートレイトに注目し、彼女は、被写体の目や口をしばしば入れ替えて作品化している。ドロタ・ノヴァク＝ロディンスカ（1976 年生）は、人体像を、現在を形作る記憶のメタファーとして、そして同時に、未来をほめめかす要素として用いた版画作品を、しばしば制作している。ヴォイチェフ・ティルバー・クブラキヴィッチ（1974 年生）のリノカットとシルクスクリーンの併用技法で作られる作品は、具象的であると同時に、抽象への志向性をも示している。日常的事物に魅了されると言うべきか、彼は、自身の好奇心のままに構築しつつ、また一方で、それ等を象徴化して行く。

北アメリカでは、日本や東欧の新しい動向に気付いてはいたものの、写真版画の動向は、当初はそれほど一貫したものを見出すことは出来なかった。ポップアートの商業的成功は、プロフェッショナルな版画工房の確立と、刷り師のテクニックの向上に拍車をかけつつ、芸術を商品化する形式としての版画を蘇らせた。著名な画家や彫刻家達が、自身の版画のポキャブラリーを拡大する一方、他のメディアで制作された作品の複製制作に終始する者も存在した。

地域独自のスタイルや「主義」が全体を支配する一方で、大学における版画教育は普及していった。そしてカナダにおいては、一連の公的基金を元に、作家の自主運営による版画工房が確立した。そこでは若い作家達が自由に制作し、また展示することもできた。

北アメリカにおける写真版画の動向は、個々に独立して制作する多くの作家達の影響力を礎に、大きく成長した。

ジェニファー・ディクソン（1936 年生）は、カナダで最も著名な写真作家の一人である。彼女の初期のフォトエッチング作品は、西洋社会における、ジェンダーと性の役割についての常識に挑戦するものだった。その衝撃は、瞬く間にカナダ中の版画制作の場に広がった。カール・ヘイウッド（1941 年生）は、1970 年代初頭、スタンレイ・ウィリアム・ヘイターが主催するアトリエ 17 で版画を学んだ。写真とフォトエッチングとシルクスクリーンの併用作品の中で、「集光式コンデンサーヘッドの引伸し器」を用いて「有機的な」粒子を創るという、彼の実験的作品は、1980 年、いくつかの国際展で受賞した。微妙なニュアンスで色付けられた彼の作品は、観る者に、世界の霊的な観念や美しさや喜びを約束しながら、日々の生活の細かな所まで目を配っている。スティープン・ディクソン（1960 年生）は、荒れ果てた工場跡やそれを取り囲む風景等を「写す」手法としてグラビア印刷を使用することで知られている。被写体の表面の手触りや位置関係を強調しつつ、その場所に積み重ねられてきた歴史を明らかにする。

次にアメリカ合衆国における活動を紹介しよう。ジャック・デイマー（1936 年生）は、制作の行為と手仕事性に傾注している。彼の作品は、制作過程の見直しや、修正や、バリエーションを試すこと、等を通じて、想像と型の関係を映し出している。レズリー・ゴーラム（1953 年生）は想像と現実の線を再視覚化するために、グラビア印刷を使用する。デボラ・コーネル（1947 年生）は版画、インスタレーション、ビデオ、VR 等多岐にわたって制作しているが、記憶と時間と意識を主題として、物語性を追求している。

英国では、ドナルド・ウィルキンソン（1937 年生）が、1974 年英国版画ビエンナーレで最初の受賞を果たした。彼はシンプルな写真孔版を鉄板に施し、その後、アクワチントとオープンバイトを併用しつつ制作している。イメージと文章を画面に併置した「グレイ氏の手記」シリーズは、世界中の作家達に影響を与えた。

アイルランドからはティム・マーラー（1948 ～ 1997）が、1982 年と 1984 年に英国国際版画ビエンナーレで受賞しています。彼の作品は、60 年代のポップアートの動向と比較されることが多いが、彼は、自身の作品を「近代

の衣装を身にまとったオールド・マスター」になぞらえて考えていたようである。彼の作品が持つ、光、明瞭さ、静寂は、反復されるパターンや反射や屈折といったテーマの追求と一体をなしている。マルガ・アシュマ（1959年生）は、若い頃学んだ、聴覚と視覚の連携についての科学的知見に触発されて制作を続けてきた。彼女のフォトエッチング作品は、信仰、精神、感情をテーマとして追求されている。

近年の写真版画の多くは、作品のサイズが、その内容にとって、重要な要素である事を示している。チェコ共和国のヴォイチェフ・コヴァジーク（1976年生）は、彼の日々の生活に起こる身近なリアリティを映し出す作品で受賞を重ねているが、それは、拡大された写真の網点を手彫りした、巨大なリノリウム作品となっている。彼は3次元空間を2次元のイリュージョンに変容させるが、その際、光の効果や意図的な印刷ミスを混ぜ合わせて利用している。

フィンランド出身の、ジャンス・レイン（1970年生）は、風景写真の表面を軽く掃いたような雰囲気を持つイメージを、フォトポリマー版を用いて創り出している。

オーストラリアのレベッカ・ベルドモア（1974年生）は、シルクスクリーンとインクジェットプリントを併用した大作で、例えば「textual」と「textural」といった異なった読解モードの間に生じる、視覚的な揺れを表現している。

特記事項として、この展覧会に出品した作家の中には、国際的に版画大使のような活躍を見せる人たちがいるので、ご紹介しておく。

アルゼンチンのアリシア・カンディアニ（1953年生）は、芸術家達の交流と新しい技法の発明を目指し、創造的カタリストとして世界を巡っている。ボスニア・ヘルツェゴビナのタイダ・ジャサービッチ（1979年生）は、日本の女子美術大学で修士号を取得し、帰国後、東サラエボ大学で教えている。湯浅克俊（1978年生）は英国の王立美術大学で学んだ。ビルギット・ショールド（1923～1982年）は、1958年、メルルボーンのジョージ・ストリートにある有名な版画工房を設立した。そこでは、上に記した、何人かの日本人作家が訪れ、制作もしている。

この展覧会に展示された全ての作品は、歴史を重ねた版画の伝統のエッセンスを、現代美術の定説と批評に対する会話へと誘う。これ等の作品には共通して、同質の精神的色合いが宿っている。

歴史的系統やその経緯における強い親和性が、しばしば（作家の）アイデンティティや、あるいは記憶や不在と実在についての深い思索へと導いて行くのである。それは、ゆっくりと移り変わるパノラマを眺める時の様に、フィルムのような静止したレイヤーを、一枚一枚、開けて行く作

業の様にも感じられる。仮の調査であれ用意周到な検証であれ、その瞬間、私達は、プライベートな時間の蒸留作用というものを見出すのである。それは、著名な版画工房や大家のアトリエの中でも、めったに出会うことが出来ない、独自の視覚言語の創造と結びついているのだ。

そこではシュールリアリズムからの影響を見ることができる。そして、物語性あるいは寓意的な意味を主張するために、空間配置を変え、ライティングを調整し、巧みに小道具を処理するような、絵画的写真*と「演出家の流儀」が支配的だと言えるだろう。

1951年、インクジェットプリントが登場し、1969年、レーザープリントが開発され、そして1991年には、デジタルプリントが出現するに至り、物質的な版の必要性は消滅してしまった。「プリント」という言葉は、益々、複数生産された、ほとんど全てを指す言葉になりつつある。アーティストは、ミュージシャンがシンセサイザーを使って交響曲の響きを再現するのと同様、絵画やドローイングや版画を模造するために、デジタルプロセスを使用している。

版画における写真映像の使用については、今も議論が続いている。2009年、オポーレで開催されたクラコウ版画トリエンナーレは、そのタイトルの中で「これはまだ版画と呼ぶべきなの？ 写真じゃないの？」と問いかけている。より厳密な版画の定義に戻るべきではないかと、声を上げる人もいる。確かに、手彫りの版画が写真と同じ土俵で戦うのは、不公平かもしれない。スポーツに例えるなら、自転車車がF1の自動車と同じトラックを走ってレースをするなど想定外である。

いくつかの版画ビエンナーレがデジタル作品の応募を歓迎する一方、いくつかは、拒否している。あるいは、少なくとも1つの版がアナログ技法によるものであれば、受け付ける所もある。

ポーランドのアーティスト達が、伝統的なリノカットを連想させる、線刻の単色作品を制作するために、デジタル技法を躊躇無く援用するという状況が存在する一方、日本や中国では、しばしばデジタル技術は、版画の生き残りにとって脅威であると捉えられている。

時には、このような議論を吹き飛ばす、シニカルな試みもある。幾人かのアーティストは、手透きの紙や雁皮刷りの技法さえ用いて、手で描かれたイメージと判別がつかないデジタルイメージの制作に成功している。

そしてまた一方で、ほとんどの現代美術家が、自身の追求を深める実験の中で、アナログの写真製版による版画技術を併用するという事実があり、同時に、独自性と信念に貫かれた、自らの目指す理想を追求するために、版画の領

域を拡大しつつ、このアナログとデジタルの併置に錬金術師的な情熱を注ぎ続けている作家が、世界各地に点在するという事実もあるのだ。

私達が、LIGHT/MATTER 展の企画と開催に託した望みは、以上の様な論争に再度向き合い、対決ではなく、私達の見方の再構築を可能とする、ハイブリッドな言語の肯定的評価に向けて、再び注目を集めさせることだと言えるだろう。

発話のあらゆる段階、図像から象形文字へ、アルファベットへ、印刷機へ、そしてテレビジョンへと、進化してきたそれぞれのメディアは、現実という物が持つ、異質性を、増幅し、あるいは曖昧にしつつも、同時に、世界を理解する独特の方法を生み出してもきたのである。新しいコミュニケーションメディア1つ1つが、文化の姿を再創造しあるいは修正して行くのである。――ニール・ポストマン

1. James Brook and Iain Boal, eds, Resisting the Virtual Life: The Culture and Politics of Information (San Francisco: City Lights Publishers, 1995).

2. Naomi Rosenblum, A World History of Photography (New York: Abbeville Press, 1984), 574–577.

3. Ibid.

4. Malgorzata Zurakowska with Karin M. Weber, Sightlines Printmaking and Image Culture, (University of Alberta Press, Canada,1997)

5. Neil Postman, Conscientious Objections: Stirring up Trouble About Language, Technology and Education (New York: Vintage Books, 1992), 32.

Walter Jule, with contributions by Tracy Templeton and Ingrid Ledent

翻訳者 注

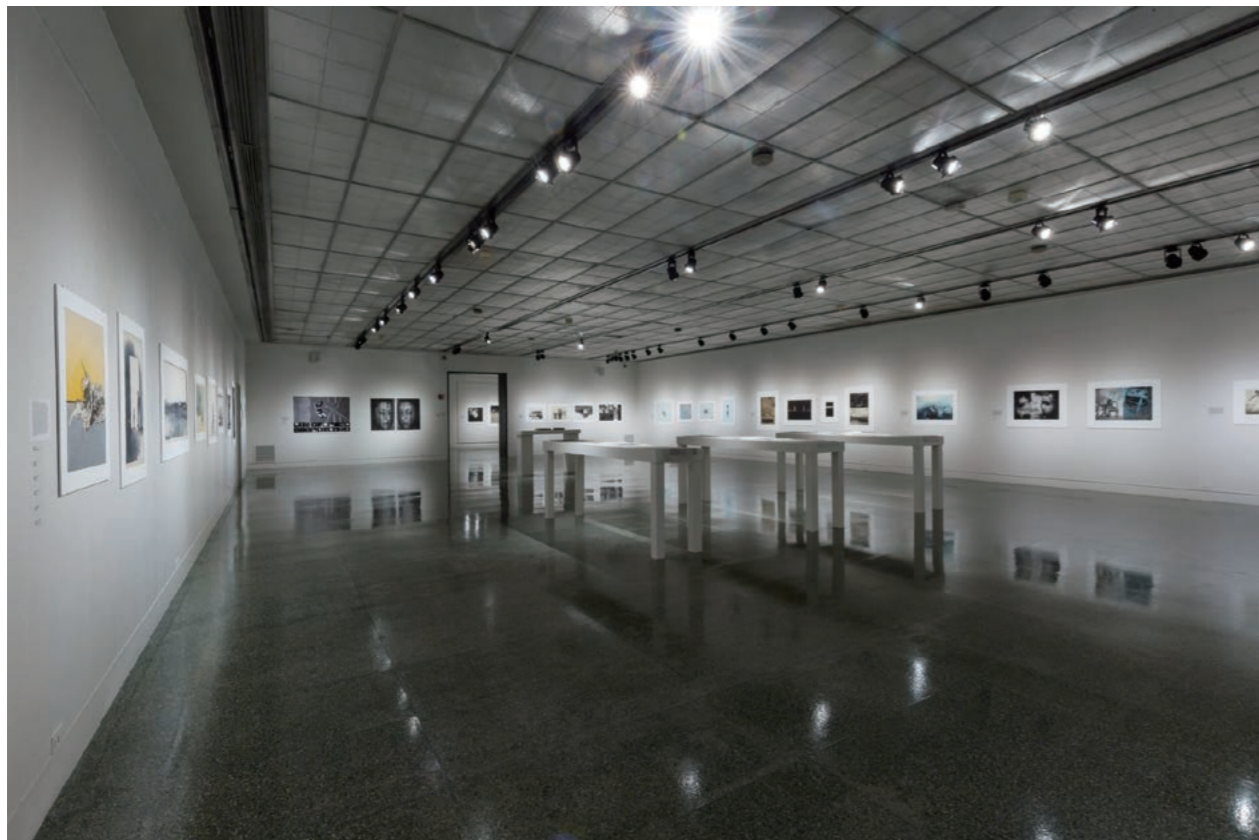
*原文では photographer。写真家と訳すと別の文脈になる恐れがあり、「写真を活用する作家」とした。

*原文では hybrid images。日本で流通する「ハイブリッド」より雑種性を強調した。

*原文では “tableau” photography。直訳して絵画的写真とした。コンストラクテッド・フォトを想定している。



《インディアナ大学付属グランウォルドギャラリーにおける展示風景》



《同上》



《企画者3名、左からウォルター・ジュール、2人目トレシー・テンブルトン、右端イングリッド・レデント》



《展覧会出品者たち》

上の文章は、カナダの版画家でありアルバータ大学の名誉教授でもある、ウォルター・ジュール氏が、2020年、チェコ共和国の版画雑誌、GRAPHEION誌に寄稿した英文を、木村秀樹が、青木加苗氏（和歌山県立近代美術館学芸員）の協力を得て翻訳したものである。

文章は、ウォルター・ジュール、トレーシー・テンブルトン（インディアナ大学准教授）、イングリッド・レデント（アントワープ王立美術大学教授）、3名によって企画され、2017年、インディアナ大学付属グランウォルド・ギャラリーにおいて開催され、2018年、アルバータ大学に巡回した展覧会「光／実在：写真と版画の交差点に位置する美術」の企画意図と概要を軸として書かれたものである。

訳者は、この展覧会への作品出品と、カタログへの文章提供をした者として関わり、その企画の野心的とも言える画期性と重要性を、またウォルター氏の文章の中に点在する指摘の有用性を、日本の版画あるいは美術の状況においても共有すべきだと考え、無謀を承知で翻訳を試みた次第である。日本の版画史に於いて、1970年をはさんで出現した「版画概念の拡大論争」の核心を、写真テクノロジーの侵入に対する歓迎と拒絶の争い、と考える訳者として、写真と版画、あるいは写真と美術の関係を正面に据えた議論が、一種不発のまま中断してしまったという経緯を思うにつけ、この問題が、日本発ではなく米・加・欧を起点に再提起されたことを、改めて千載一遇のチャンスと捉えるべきだと考える。

訳出にあたっては、著者であるウォルター・ジュール氏はもとより、下野（かばた）香織氏（言語学者、元アルバータ大学東アジア学科准教授）、ウェイン・イーストコット氏（版画家、養父市在住）に多大な助言と指摘を頂いた。この場を借りて厚くお礼を申し上げる。

文中、展覧会の企画意図として「20世紀中頃に始まった世界的動向としての写真版画の再検証」と述べられているとおり、「世界規模でほぼ同時に起こった」事実を証左としつつ、「World photo-print movement、世界写真版画動向」の存在を、既定／前提の現象として組織されている。「前例のない試みとして」という記述があるように、写真と美術、あるいは科学と芸術の関係を探る事の重要性に着眼した企画展が多々開催される中で、見落とされがちな、というより無視され続けて来た、写真 Photography と版画 Printmaking の関係にのみ焦点を当てて組織された展

覧会は、おそらく世界でも初見であり、その意義は計り知れないものと言える。

写真技術が世界に登場した19世紀中頃から、iPhoneの日常化やヴァーチャルリアリティの登場に象徴される、今日の画像文化の状況までをマクロな視野におさめ、さらに第二次大戦後の混乱状況の中から、運搬が簡便な版画の価値が見直された経緯をふまえた上で、'60年代のポップアートの出現、および写真と美術の領域横断状況の出現とほぼ同時期に、「World photo-print movement、世界写真版画動向」は始まったと想定されている。

その目的としては、技術と美学の相関関係を証す事と規定し、「Process as medium」即ち、科学技術を含めた様々な媒体（素材と技術）の実験的且つ領域横断的活用の重要性を指摘している。さらに議論は、そこで生み出された「新しい版画」の価値評定に及んでいる。それは、作者の手仕事性の重視、写真と手描きの併用、および視覚性と触覚性の統合を通じた質を確認した上で、写真影像の画質劣化と引き換えに得られるべき、「Fidelity of transfer」即ち、刷りの創造性／厳密性に見出されるべきものとされている。

展覧会に託した希望として、「現代の版画が抱える様々な論争に向き合い、ハイブリッドの言語の肯定的評価に貢献する事」と述べられている通り、写真を使用した版画の出現の意義と正統性を主張する議論の中で、一貫して、そして最終的に暗示されている価値が、ハイブリッド／雑種性である。「World photo-print movement、世界写真版画動向」の出現から展開を経て現在へと至る歴史の中から導き出された、質であり、様態である。様々な困難を抱える現在の版画に寄り添いつつ示された、一定の指針であると同時に問題提起であるに違いない。

訳出後に抱いた個人的な思いを末尾に記しておきたい。それは、版画に於ける写真テクノロジーの活用／援用が「なぜ？」始まったのかという点に対する答えとして、社会全体を被う科学技術の進化の影響力、あるいはその受容、という一般的状況認識のみに留まっていることに起因する疑問である。ポップアート、あるいは写真の側からの領域横断的意欲（ネオダダイズム？）の存在に触れられてはいるが、「版画」との関係については、その同時期性が示されているのみである。

ポップアートは、「創らないこと」を通じて創ったのであり、その戦略のために写真を利用したのである。「創らないこと」即ち、近代的な自我の否定の後に現れる「創ること」あるいは「主体」とは何者なのか？という、同時代の表現者にとっては本質的な問題と「版画」は通底していたはずである？ポップアートの戦略の遺産は何なのか、何

を引き次ぐべきなのか？あるいは引き次ぐべきではないのか？後続する世代として、改めて議論を深めたい所である。

ハイブリッド／雑種性とは、テクノロジーの無批判な受容としての折衷主義とは異なる、到達が困難な彼岸でもあるだろう。学会員の方々はもとより、広く国際的な美術関係者の継続的で活発な議論を期待したい。

英語の原文をお読みにになりたい方は、GRAPHEION誌のURLをチェック頂くか、あるいは、LIGHT/MATTER : Art at the Intersection of Photography and Printmaking 展のカタログの巻頭論文は、本文とかなりの部分が重なっているので、こちらをご参照頂きたい。翻訳に関するご批判ご指摘を頂ければ真に幸いです。

最後に、日本の一作家の無謀な思いつきを、快く受け入れて頂いたウォルター・ジュール氏、また学会誌掲載にあたって写真提供に応じて頂いたトレーシー・テンブルトン氏に、厚くお礼を申し上げる。特別な配慮を頂いた、遠藤竜太先生、学会誌編集委員会にも併せて感謝申し上げる。

論文

Dis communication と共属する旅―他者性と同一性についての試論―

八木 文子

1992年　東京芸術大学 美術学部 絵画科油画 卒業

現在　　山形大学工学部 建築・デザイン学科 教授

序章

第1章　他者性

- 誤配とコミュニケーション
- レヴィナスとラカン
- 形而上学と否定神学
- エクリチュールとしての版画

第2章　同一性

- 誤配のコミュニケーション
- ラカンとデリダ
- 同一性と同じものの性
- 家族的帰属としての共時性

終章

序章　世界は国境を越えて拡大している現下のパンデミックによって文化活動は崩れ去り、その一方で分かち難く技術的、経済的、ときに生理学的、物理的、倫理的混乱の中に投げ込まれている。人々の間の〈生死に関わる＝ヴァイタルな〉環境、剥き出しの生を失うことの恐怖が、お互いを分離させる。このような事態に慣れていくに従って、人間関係は今後どのようなものになるのだろうか。〈他者論〉を基軸にした本論は、要請から、寄稿に至るまで3年間のタイムラグを要してしまった。苛烈を極めた現在のコモン [= 共にある生] の脆弱性や不安定さは、人間のおよび非人間的な力すべてを存在論的平面上に置きつつ、過去と現在の交差点としての視点を浮き彫りにする。他者との交流や身体を含め、私たちは取り巻くものとの接触を避け、自発的自由な身振りや開放的空間を制限される。今日の事態は、本論の〈コンムニタス〉とは反対の極として了解される。

ウィルスは複製する欲動の為に生きる。RNA が生命なのかどうか議論があるのは確かだが、感染症が反復と増殖を拡大

するという、版画家にとってはカリカチュアのようなこのプロセスにより、版画専門技術の存在は宙吊りにされたままだ。自分よりも発達した生物への感染を通じて自らを複製する、私たちは今やウィルスの単なるコピー機である。ウィルスの発生源とされる中国に向けられた批判的感情は人種差別とシニカルなポピュリズムの限界が示される。今日、誰が他国の人と積極的に握手しようなどと思うだろうか。生き延びるために、人間的・情愛的な次元を失い、永続する恐怖常態の中で、デジタルなメッセージだけが交わされる。かつてのパンデミックは神罰とみなされた。今日では神的なものは失われ、人々の理想化された連帯へ訴えかける手立てはない。デリダの否定神学への抵抗が、出来事や状況に追い抜かれた人間性、ウィルスが神的なものの不在を証明している。私たちはあまりに人間的であるがゆえにあまりに人間的であることなどけっしてできないということを理解しなければならぬ。

　本論の体験は大学時の師に日本から選出された作家としてご推薦頂いた。各国のアーティストとの出会いとコミュニケーションは現地であって、それまでの思想が言語的境界や外部的経験によって漂流し、自己変容のプロセスを辿った。師の言葉と私を隔てる距離から立ち現れた他者との奇妙な距離感、あるいは思想とは〈学ぶもの〉ではなく、〈生きるもの〉として、日常の私の世界にバグとして現れた。

　今、私はそれを一つの手がかりとして、今日の新たなメディア環境を問い直す機会として提供できるだろうか。

　誤配とコミュニケーションの失敗によって生み出される事象は、全て出会う他者と他者性の体现である。場や条件、言語との関わりの中で、他者への呼びかけと応答から導かれる行動様式を偶然性の位相的な視点による意味の創発、形而上学的思想の前提を内的矛盾として、不完全な自己から語り得ない他者への接近を試みた。しかしそれらはかつての〈常態〉の中での出来事であり、これらを積極的なガバナンスとしてのセンシングのモデリングとして解釈することは不可能である。グローバルなパンデミック危機の中で、個人を基軸とする視点は短絡的であるとの誹りを免れないだろう。現状に介入するには、それとは異なる、〈他者論〉が必要なのだ。もちろん無批判的な見解を対置させることが重要なのではない。ただ、その作動様式がどのような変容を遂げたかを再解釈するための語彙が必要である。今、ウィルス性の〈感染〉は情動の増殖、拡散とともに暗い影を落としながら常に私と共にあり、望まぬ事態は、人生の根本的偶発性と無意味さを想起させる。爆発的な社会感染とスプレッダーが情動の増殖、拡散、劣化を加速させるとともに、二重の意味で人種差別的な復讐心が〈コロナ corona〉に〈コミュノ communo〉にその名を置き換え、小さな共同体〈家族〉や〈個人〉に至り、

以前の〈常態〉をさらに悪化させ、露呈させる。本論は〈新常態への帰還〈を目指す情動に突き動かされて進行していることへの一端を切り開く〈コモンのケア〉と響き合うものでありたいと願う。

第1章　他者性
1・誤配とコミュニケーション
　レジデンスの目的は一般に作家を招聘して作品制作を行わせる行為を指す。ルネサンス当時、芸術家が生地を離れて滞在制作を行うことは珍しくなく、ゴシック寺院の建築にあたってはパウヒュッテを遍歴する職人も存在したし、ルネサンス期に方々から招聘されて滞在制作した。ヴィラ・メディチは、ルネッサンスを代表するフィレンツェの名家メディチ家のローマでの別荘だが、フランス王立アカデミーが買い取り、フランス・アカデミーとした。1666年より、ローマ賞を受賞した新進気鋭のアーティストがヴィラ・メディチに滞在し、当時ヨーロッパで最も洗練された芸術の都のローマで最高の芸術を見聞し、最先端の技術を習得した。

　現代における「アーティスト・イン・レジデンス」のシステムを確立したと言われているのが、ベルリンにあるクンストラーハウス・ベタニエンである。ベタニエンは老朽化した病院の建物の一部を国際的なアートセンターとして再利用し、スタジオと居住空間、多目的ホールを併設したアートセンターとして開館させることに成功した。1970年代からは、芸術と社会の関係性を問い直す〈コミュニティ・アート〉、〈ソーシャリー・エンゲージド・アート〉などの萌芽がみられるようになり、現在日本でもアーティストが住み込みで作品を制作するアートティスト・イン・レジデンスに注目が集まっている。「エンゲージ」はフランス語では「アンガージュマン」であり、サルトルの思想を引き継ぐものであるのかどうか語られないままなのは、日本ではサルトルを積極的に思い出したくない人が多いのかもしれない、またサルトルを知らなかったりするかもしれない、サルトルがアンガージュマンと言ったのは50年代も半ばのことであり、英語圏ではコミットメントと訳されたらしいのだが、ここへきてエンゲージメントと言い出すのは何だろうか。

　それはともかく一般的にアーティスト・イン・レジデンスは、国境を跨ぐものに限らないが、今回はそれぞれの国からアーティストが招へいされた。しかしブルガリアやドイツなど招待作家とともにありながら、私はそのことをあまり意識することはなかった。むしろ、忘却していく様々な事物、しかし突如として「親密」になる瞬間、それが如何に誤読され、さらにその誤読に宿る生産性を再確認することとなる。

　その事態を引き起こすひとつの要因は、アーティストの要求をアートマネージャーとしての刷り師が代行すること

だ。刷り師の介在は版画制作一般に関わる問題であって、レジデンスに特化した事態ではないのだが、日本においては基本、自画、自刷が通常的である。イメージの言語化による往来によって、細かなニュアンスが刷り師にどうしてもうまく伝わらず、理解の誤配を招く事態に頻繁に出会った。上手くない英語の往来は、意図したものと違う偶然の産物を産み出すことなる。記号としての言葉をパッケージして手渡すのであれば、往来するものの価値が等価であるので了解が成立する。けれどニュアンスを伝えるコミュニケーションはそうはいかない。こうした事態を招く要因は語学力や日本人の言語によるコミュニケーション能力の乏少などの文化的背景等にも関係するが、ここでは限定されない幅広い問題について扱う。理由は、このコミュニケーションが少なくとも英語と中国語でやりとりされたという事実において、あるいはパロールとエクリチュールの翻訳不可能な誤配の連鎖において進行した経緯による。

　私と刷り師は相手が話していることがよくわからない。お互いが何を伝えたいかを知らなかった。それで対話は進行したが、実体のない意図の下に刷られた版画は内なるものようであり他なるものようでもあった。私が同意していないことを知りながら、何とか了解してもらおうとして配慮しつつ、テストプリントをとる。私はまるでそれをしてほしかったかのように振る舞い、作品を眺めた。

　師からの召喚は、ソクラテスの「想起（アナムネーシス）」説¹を喚起する。ソクラテスによれば、〈学ぶ〉とは魂が経験したことを思い出すことである。想起によって意識されずにとどまっていた〈思わく〉が取り出され、〈知識〉として定着する。ある事柄は「想起」（アナムネーシス）によって、すべての事柄を学ぶことができる。かつての自分の似姿で今の自分と向き合い、双数的、鏡像的、他我的な自我に感情移入し、出来事に関わりあわないという立場を保持しながら、問われている当のものを問うことである。しかしそれはより整合的な理解を求めて漸進的に進められていくコミュニケーションの成立を可能にする条件の位置にあって、経験を通じて得られるデータに含まれるものではない。〈上手くいかない〉という事態は、テーゼが完成され閉じられてしまう前に収まりきれない異質なものを持ち込んで、概念支配から逃れていくことを明らかにするものである。

　刷り師を介しての刷りの瞬間に〈これがあなたの言いたかったことです〉と版が応答する。そのゆるぎなきは可否もなく決定的だ。版はコミュニケーションの偶然と誤配をも可視化し、それを安々と受け入れてしまう。刷り師とのやりとりが常に相手に追いつけない状況にあって、この、版の郵便

事故は終わりのないループとなっていた。

未開の地に「沈黙交渉」と言う交易がある。文明と未開という見方自体がヨーロッパ中心主義的な偏見だということが批判されてきたわけなのだが、敢えて不変の「人間」なるものが他者を巻き込み、他者の包摂という関係性を変えてゆく過程として取り上げたい。

「一方の男がまん中に何かを投げ込むと、もう一方の男もそれと引き換えに何かを投げ込んで、交易品をとりもどす。こうして、どちらかの側に品物が全部なくなるまで交易が続けられる。」²

沈黙交渉では「なんらかの関係を避けることで、良好な関係が維持されること」と、「不均衡の程度がひどいほど、もう一度出会わなければならないので、交易パートナーが維持される」。³そもそもここには経済的価値そのものが存在しない、あるいは交換が成立することで経済的価値が発生するので、お互いの交易が等価であると知ることはない。つまり、適切に交換が行われたように思われなとき、お互いに「もう一度出会わなければならない」と感じてしまうと言う。私と刷り師のやりとりはまるで沈黙交渉のように行われた。言葉はある音響的な事象としてのみ不均衡な贈与として交換された。

もともと伝えたかったことは何であったのか。私は次第にこのやりとりから何が展開するのか、成り行きにまかせて受け入れるようになった。ここでは制作の過程における失敗も含めて別のものが紛れ込み、間違ってしまうことが日常的に起こる。そしてコミュニケーションに意味があるとすれば、それは〈錯覚〉であるのかもしれない。

2・レヴィナスとラカン

ラカンの言う、〈誤配〉は、同じ言語を話す者同士でもメッセージを意図どおりに受け取られないことを指摘している。現実のコミュニケーションは〈誤配〉に満ちている。そこには偶然と誤配を容認することでしか見えてこない可能性がある。お互いの言葉はわからないが何かを意味し伝えようとしていると思う私と刷り師の対話の構えは、ラカンのパロールとして共感できる。ラカンによれば、声〔＝パロール〕の意味するところは〈何か〉という問いに先立って、そこに〈何かがある〉という構えが聴き手によってとられることが決定的な意味をもつ。

ラカンが意図しているのは、この世界はすべてが言語をはじめとした〈表現〉から出来上がっている世界であり、〈表現したものは必ず誰か（自分も含めて）に届く〉という意味をもつ。言葉、文字などの〈表現〉は、表現している時点ですでに相手〔他人・未来の自分〕を想定している。ラカンは〈シニフィエなきシニフィアン〉を受けとる能力に、人間の固有

性を認めている。

「何がシニフィアンであるのは、〔…〕記号が何ものをも意味しないでただそこにある、ということによってなのです」⁴『精神病』下巻冒頭でラカンは、〈シニフィエなきシニフィアン〉を〈差異の戯れ〉などと並列させた。

ラカンの議論を介在させつつ分析された同一性への回収にとどまらない他との出会いは、あらかじめ対等で自由な関係性として成立するものではなく、逆に師／弟子という構え、これをテクニカル・タームとして用いるのであれば、レヴィナスのテキスト論〔他者論〕は、〈師としての他者〉は象徴的なものであるというテーゼにある。それと表裏をなして世界のすべてを主体性へと求心化し同一的な均質空間で埋め尽くそうとする知、想像的なものに執着し続けるというテーゼでもある。表裏をなすのに対立的でないその意味が記号＝音声として表現されているのだという想定では、決してこの構えに到達することはできない。

「彼の目の前にいるのは、彼と同類等格の「他我」、彼自身の「鏡像 (image)」にすぎない。「想像界 (l' imaginaire)」の住人であるというのは、そのことである」。だから、『「想像界」に住む者＝独学者は「既知」に取り囲まれて生きている」⁵

鏡像によって理解できない絶対的な他者。このまさに〈シニフィエなきシニフィアン〉は、絶対的他者を占有しようとして逆に翻弄され、反復された行為の背後にある〈隠された意味性〉を想定してしまう。そこにはまたもうひとつの声、師の存在と過去への帰還にすべての経験を関連づけ帰着させてしまう自分自身がいる。他我ならぬ他者とは、〈絶対的に他なるもの〉、それは自我と同じ度量衡をもっては計量することのできぬものであり、共通の祖国の不在はそれを〈異邦人〉たらしめるのである。⁶そこにあるのは対話ではなく、〈双数的〉な関係である。独学者は、〈自分がすでに知っていること〉を他者のパロールのうちに〈再発見〉するためにコミュニケーションをとろうとする。

ラカンが名づけた「双数的＝想像的なもの」(l'imaginaire)⁷とは、「自我の変様態としての他我」、自我が想像界に留まる変様態として自我と〈同類〉である。自我は〈他者〉に出会うことはない。複数の異なったパロールで発音されながら、ズレと誤配を可視化した。版画を巡るコミュニケーションは、シニフィアン連鎖のように終わりのないループとなった。この現象はエクリチュールおよびコミュニケーションの失敗可能性〔引用可能性〕のモチーフである。

私と刷り師はお互いの意思が何を意味するのかわからないにもかかわらず、そこに何かの規則性（言語ゲームの規則）があるように推し量り、その意味するところ〔＝シニフィエ〕を決定しないまま作業する。誤配と非コミュニケーションは、

〈他なるもの〉の中立化、ないし〈同一化〉への還元作業となっていた。

3・形而上学と否定神学

ラカンが示唆するのは、この条件が実際にはどんな場合でもアプリオリに保証されているわけではないという事実である。誤配が産み出す偶然を、可能にする象徴世界に通じた構えとして捉えるか、正体不明のサインを単なるノイズとして既知の事態に還元するか、このどちらかを選択することになる。そこには、存在論的な議論に対して距離を取るという機能主義の根本的なコンセプトがあり、〈視点とは何か〉というこの無限背進に、存在論的な思考は一切できないという帰結に至る乃至帰結を招く。

かつて〈問いかける存在〉として特異な存在とその限界を学んだ形而上学的必然性と偶然の出来事は対局の概念である。価値観の志向性と私的な経験の分裂。このような情動を伴った偶然を可能性として受け入れることは、自分の私的な価値観でさえも偶然の産物であることを認めることになるだろうか。制作のビジョンが志向的であり、本来の時間が当然の条件であるとしていたのは、かつて自分が求めた普遍への回路である。形而上学は〈存在者を越えて問う〉ことであり、命題は〈存在を問う〉ことであった。

形而上学システムを構築したハイデガーとラカンは共に現象学、あるいは超越論的哲学一般のこの前提から出発している。それではハイデガーとラカンを分かちものとは何か。

超越的自我〔メタ〕が意識的相関者〔オブジェクト〕を構成するという現象学の主張〔ノエスノーノエマ構造〕はフッサールから出発し、その後ハイデガーに引き継がれた。思考対象〔オブジェクトレヴェル〕と思考形式〔メタレヴェル〕の二重構造の中の特異な存在「現存在＝Dasein」⁸を介して限界は間接的に可能になるとされる。この「現＝Da」と呼ばれる〈世界そのもの〉の思考は、遠方にある普遍と近方(Da)とのレヴェル分けて担保され、〈呼び声〔Ruf〕〉によって現存在を可能にする。〈現＝Da〉の開放と縫合作用を果たすこの声は、「私の中からしかも私を超えて」⁹響く。形而上学はパロールを特権化する。ハイデガーの〈存在と時間〉に従えば、日常的な内世界的な主体は人の同一性を内部からの〈呼び声〉により、現前の事物を〈現前〉させる〈ロゴス中心主義、音声中心主義〉によって成立している。

一方、ラカンの言う〈誤配〉は手紙が必ず届くというテーゼに基づいている。それはメッセージがひとつの記号表現として受け手である主体に向かう行程において転移関係の構造化、あるいは象徴空間のように示される。手紙が届く必然性は最終帰着の遡及効果にのみ言及される。つまり、届かなかつ

たものに対しては言及しないため、差し出す行為自体がすでに象徴行程として確定される。この二つの思考には、不完全なシステムを完全にする逆説性、形而上学批判の論理を維持したまま、論理の絶対性を求めてしまう思考において共通している。

人は不安のある種の論理で乗り越えようとする。真理主義を乗り越えているように見せながら、ある種の絶対性を求めてしまう逆説的思考のことを否定神学という。異国の他者たちへ向けて承認を求めることは、社会から承認される欲望へと変わる。そこに誰もが共通に認めるような価値、普遍性のある価値への欲望が重視される。他者との関係性における不安は、個人のコミュニケーション問題だけに還元できない。

途中まで進行した版を〈遅滞なく〉進めることの、行為の基準＝内的規範〔個人の内面にある規範、自己のルール〕は非妥協的バイアスを形成する大きな要因となっていた。そして、この要因は異国の人たちを超える多くの人々からの承認を求める欲望へとつながり、〈絶対的なもの〉を求める欲望となった。しかし〈絶対的なもの〉〔超越〕への欲望と他者との関係性を、未来の可能性の中に見出そうとする自己矛盾が引き起こすこの泥沼に、いつまでもとどまるわけにはいかない。

4・エクリチュールとしての版画

プラトンの『パイドロス』は文字の発明の物語がある。そこには、書かれた言葉に関する、ソクラテスとパイドロスの次のような対話がある。ソクラテスの言葉「言葉というものは、ひとたび書きものにされると転々とめぐり巡り歩く」。これに対してパイドロスは、「あなたの言われるのは、ものを知っている人が語る、生命をもち、魂をもった言葉のことです。書かれた言葉は、これの影であると言ってしかるべきなのでしょうか」。

この問いかけにソクラテスは「まさしくそのとおりだ」と答えた。¹⁰

ロゴス〔話言葉〕は、その背後に責任を取ってくれる父がいる。父がいなくなれば、言葉は〈魂をもたない〉記号になり、〈転々とめぐり歩く〉私生児になる。プラトンはこの〈私生児〉を排除し、正しい〈種〉〔親子関係、血筋〕だけを残そうとした。哲学の起源、ソクラテスの前にはデーモンの声があり、「ヘー

ゲルはそれを、主体的精神の萌芽、神託から個人への自由の完全な内面性への意向過程にあるもの」¹¹として捉える。デーモンの声から神が生まれ、以後の哲学史が展開する。

デリダは80年代の著作『葉書』において、以上の関係を一枚の



12

写本画に象徴させている。写本画の問題は、プラトンが後ろに立ち、その指示のもとでソクラテスがペンを握っていることである。この〈逆転〉を如何に解釈すべきか。

ヘーゲルのソクラテス解釈、イロニーを事後的に〈知〉として見出す弁証法的目的論は、その時点では知として回収可能かわからない。もしもソクラテスの知が何ごとかについての知であったならば、彼の無知は単にひとつの対話形式にすぎない。「かくてソクラテスは、彼が交際している人々に、彼らが何も知らないということを知ることを教えた。…実際ひとはソクラテスが何も知らなかったのだとさえいうことができる。」¹³キルケゴールは「彼が何も知らないという知は…まったく空虚な無なぞではなく、現存する世界の特定の内容の無なのである。いっさいの有限な内容の否定性の知が彼の知恵であり…いっさいの有限なものと現存するものの否定があるだけである。」¹⁴「この否定性を思弁的に安らわせる代わりに、むしろ彼はそれを永遠の不安のうちに安らわせる」¹⁵と語った。

プラトンが書いていることの逆説の腹話術的諸効果は、学問の方法論的な限界が始めから存在していることを指している。デリダは〈書くことは記憶を脅かす〉について、まさにその逆説、〈プラトンが書いていることの逆説〉に注意を促している。キルケゴールのソクラテスの逆説についての考察の場をデリダはソクラテス - プラトンの関係に移動している。

ソクラテスは誰だかわからない無名の人から継承した、起源も発信者もない「自動人形」として無知である、と東浩紀は述べる。彼の無知の知は後に知として回収されるがいまだ知として回収可能かわからない。『ソクラテス』という同一性・現前性は消え、それを述べたのが誰かは言及不可能になる。それがそこにあるのは何故か、と問うことも、同時に「それ」自体は何かという問題があり、このことに答えることは不可能であるというエクリチュールの単数性が散種の複数性に先行する事態を指している。

ソクラテスは自分の声をただ書きとらせるだけである。何ひとつ書かず、ただプラトンにその声を書きとらせる。しかし言葉は書かれることによって、その真理性を失う。このプラトンの『パイドロス』から、デリダは、話された言葉を意味するパロール [parole] と、書くこと、書く行為、また書かれたものを意味するエクリチュール [écriture] を対比して論じる。

「彼は精神の起源に辿りつかない。精神は伝わらない。仮にそれが伝わるとすれば、それはもはやソクラテスの死、プラトンによる父殺し(エクリチュール)を媒介にするほかない。だがそのとき精神 (Geist) は幽霊 (Geist) であり、私たちは必然的にその反復可能性=複数性に苛まれるだろう。」¹⁶東浩紀は、ハイデガーの影響下にあるラカン、ジジェクな

どの現代思想に対して、それが近代の真理主義を乗り越えているように見えながら、実は否定神学に陥っているという。この現前は形而上学の残物であり自己が自己を支えているという矛盾の中にある。ソクラテス - プラトンの関係が逆転した写本画は、固有名として反復可能なもの(エクリチュール)に蘇生される過程に向けられる。写本画は版画の複数性により起源や発信者の不在を意味するエクリチュールとしての諸効果を無数に反復する。

第2章 同一性

1・誤配のコミュニケーション

一週間が経過した頃、ゲストルームの温水シャワーが故障した。すでに洗濯機やドライヤーの故障は諦めていたが、古い石造りの部屋の小さなストーブは殆ど意味をなさず、〈POLICE〉の腕章を身に着けた外の警備員に声をかけた。すぐに彼が英語を話せないことが分かり、言葉は全く無力になった。伝達手段を失ったふたつの異なった言語は共通する基準がないため、相手が何を考えているのか、自分の考えをどう受け取ったかさえわからない。ひとりの警備員が言葉ではない何かの記号を描いてみせた。手帳に書かれたその<月>と<太陽>がなにを意味するのか実際には解らなかったが、私はそのバナナにしか見えない原始記号のような〈月〉で〈何か〉を了解した。古代の象形文字のような〈月〉は、エクリチュールの性質の核心を示していた。それはもはやその真に意味するところを指し示しているはずの純粋な記号としてのみ受けとることさえ困難である。別のところにある何かを代理表象するというよりも、意味作用の典型的な図式を当てはめればほかの抽象化された記号によって意味されるべき何かという位置にあり、〈月〉は、意味するもの〔記号〕と意味されるもの〔内容〕という意味作用の基本的構図を、すでに乗り越えてしまう複数の意味があった。単的に言えば、すべて何かの形象は基本的に全てが何とでも取り替え可能で、見方によってはどうとでもなり得る。

同一性を実証できない〈月〉はそれがたとえそれが仮に「月」だったとして、それが何故必要なのか。〈月〉が「夜」を示し、「夜は復旧できない」という意味だった(、、)かも(、、)しれない(、、、)。その真意は現在でも不明なままだ。しかしその意味で言えば、同じような条件の元で同じような知覚を与えるようなものであれば、それが何であるかということは言及不可能である。それがそこにあるのは何故か、問うことは〈それ〉自体は何かという問題があり、〈存在するとは何か〉という探求する当のものに相関している。そのとき私は、その言葉の意味を探し当てるゲームに気づかぬうちに足を踏み入れる。つまりそれが存在するその理由は、存在論的に言及

不可能な偶然の産物にすぎない。〈月〉は、たまたまそこに描かれただけで、その絵が存在する存在論的な必然性はない。

〈月〉のエクリチュールを目の前にして、日本語と中国語で交わされる会話は、お互いが理解できないことを前提にして交わされた。そして〈言葉の不理解にも関わらず続いていく〉コミュニケーションは、コミュニケーションが成り立つこととシステムが回るという事態は別問題だということを意味した。私は警官との非言語的コミュニケーションによって、「〈月〉が沈めば〈太陽〉が昇るであろう」いうサインのみ受け取ったのである。

二週間が経過し、ゲストルームの飲み水はすでに切れていた。食堂の食事で腹痛を起こし、アトリエの裏にある畑でスイカやパパイヤを買った。しかしそれはスイカでもバナナでもなんでもよかった。東浩紀的に言えば、それらはいくらでも取り替え可能なものであり、現前の唯一性や因果論に対して、何故それがそこにあるのかも一義的には言えず、その言及視点から何と取り換えられるのかということについては、それが存在する理由について存在論的に言及不可能な偶然にすぎない。そしてコミュニケーションは言葉がうまくてもまわずくてもシステムは回るのである。

2・ラカンとデリダ

私と警官はソシユールのシニフィアンとシニフィエの結びつきの恣意性を共有していなかった。ふたつの言語は別々のシニフィアンを示し、〈同じもの〉を指す異なった言葉だとさえ認識できない。この事態にラカンの〈反復〉の議論を導入すると、意味のない言葉が同じく無意味な言葉よっての反復されたその背後にある〈隠された意味性〉が想定できる。

ラカンの『自我』(下巻)からゲームの仮説を例にあげれば、「一回だけの勝負では勝ち負けを言っても意味はない」、「ゲームが二回続き、…勝つか負けるかすると、人はそれと知らないうちに「象徴界」に足を踏み入れている」¹⁷なぜなら「勝ち負けの確率はつねに 50 パーセント」であるからである。反復を認定するということは、「これまでの勝ち負けの記録をとるように」¹⁸反復とともに象徴的な意味、いつまでも内容を確定できない空虚な記号を受けとるようになった人間は、鏡像によっては理解できない、師としての絶対的な他者と出会うことになる。

この議論に対して日本の現代思想では、東浩紀がデリダの議論に沿い、ラカンへの否定神学批判を展開する。西洋の近代思想はキリスト教の伝統を批判し、現実の生を統制しようとする彼岸の超越的な価値のくびきから人間を解放しようとしたが、実際にはその人間中心主義のうちにひそかに超越的なものの構造を回帰させてしまっている。つまり超越性を否定神学的なしかたでとりこんでしまっていると批判する。

ラカンの論理のテーゼに対して〈手紙は宛先に届かないこともある〉と言うデリダのテーゼには精神分析概念の支配から逃れようとする別のものが紛れ込む。複数と単数、欲望と理性、経験論と超越論、等々における二項対立のインターフェースはその間で引き起こされるシステムのズレ、エラーという間違いを本質としていて、「誤配」はエクリチュールとパロールの、あるいは否定神学と経験論のうちにラカンとデリダは袂を分かち、デリダはラカンに対し、複雑な拮抗関係にある。

問題は、理論のパフォーマンス化の過程にあり、実践上での翻訳行為の限界にある不可能性についての思考の差異である。あるいは、エクリチュールとしての延長からパロール[声]への変換が引き起こす抑圧の問題から生じる衝突と混乱である。こうした背景を基に、実践の場に開かれる形而上学的思考からデリダの脱構築理解へ導かれる捉えなおしの過程と誤配に宿る生産性を論じなければならない。事態を引き起こす重要な隠喩対立、耳〔パロール〕と眼〔エクリチュール〕の多様性についてデリダはそれぞれ(多義性 polysemie)と(散種 dissemination)と名付けている。パロールは〔声〕による現前的主体〈今・ここ〉つまり現前的主体の統御下にあり、対照的にエクリチュール〔文字〕は「自らのコンテクストとの断絶力」¹⁹が宿る。書かれた文字あるいは可視的な画像は話された声とは異なり、主体の不在を伴い、発信者の死んだ後にも残り続ける属性をもつ。この意味においてエクリチュールは主体の統御を逃れ、自由な引用と解釈〔引用可能性〕を含有する飽和不可能な多様性として「多義性」と区別される。デリダはエクリチュールがパロールの二次的要素、あるいは代補として歪められていることを指摘している。デリダにおいてはつねに言語に先立つものや、言語を超え出るものに関心を持っている。そしてまた、現前の形而上学に対しパロールの優位性を批判する。反転した形での超越性から逃れるための隠喩、脱構築は、つねに誤配可能性へと開かれた郵便物であり、音声中心主義の原初的同一性を脱臼させるエクリチュール〔書かれたもの〕である。言語に先立つもの、パロールを支えるものはエクリチュールであり、言語を背後から動かしているとしてエクリチュールをパロール=ロゴス中心主義から脱却する。デリダの言う〈目と耳のあいだの空間〉散種の思考は、時間的、空間的なものを与えられていない世界複数の異なったパロールで発音される未分化なことばの世界である。

「したがって私たちはここで、デリダのエクリチュール論をあらためて、可能性の現実性、あるいは偶然性の必然性、さらに言え換えれば『かもしれない』の位相を排除することの不可能性について検討した基礎的議論として読むことができるだろう」。²⁰あらゆる記号にはエクリチュールとしての

面があり、原理的に複数の言語、複数のコンテキスト、複数の読解レベルに属している。デリダはハイデガーの呼び声に複数の他者〔＝呼ぶ者〕を導入し、エクリチュールの単数性こそが記号に宿る散種の複数性に先行する〈無限の翻訳行為〉として〈脱構築〉するのである。「多数性は一種の『ダブル・バインド』のなかに宿り、つねに翻訳に抵抗し続ける」。²¹

3・同一性と同じもの性

デリダは〈同じ〔meme〕〉と〈同一的〔identiquet〕〉のふたつの形容詞を峻別して用いている。異なったコントラストに規定される〈同じ〉記号、異なった筆跡で記される同じ署名、異なったシニフィエで意味される同じシニフィエ。デリダは〈エクリチュールの地平〉から反復するものを導入することでラカンとは別の視点から同一性について論じている。『署名・出来事・コンテキスト』でデリダは〈署名〉が記号性を際立たせ、〈同じもの性〉が同一性と区別されるものだと記している。「記号は反復される。しかしそれは同一のものではない。それぞれの記号は、反復されるたびに異なったコンテキストに規定されるからだ。」²²つまり、〈同じ〉と〈同一的〉のデリダによる区別は、〈同じもの性〉は反復が可能であり、〈同じもの〉の反復が反復されるものの差異を生み出すという事態を分析可能にするために要請されている。

これらは、書くたびに異なった筆跡で記されるサインや版画と同類の解釈として〈差異の戯れ〉や〈シニフィエなきシニフィアン〉といった標語や射程、形而上学的観念の解体においても共通項のひとつとしてドゥルーズの方向性に親和的である。²³しかし、ドゥルーズとデリダはパラレルな存在でありながらも、両者の軌跡は、実際にはほとんどすれ違うことはない。ドゥルーズにおいては生成変化の位相が、有機的な統合性／身体の豊かな調和を指示する非-有機的な時間としての第3の時間によって乗り越えられていく。その理由については、後に研究すべき課題ではあるが、敢えてそのロジックを比較するとすれば未来の時間である第3の時間、現在のもつ根拠としての性格を、その調和性に裂け目を入れるかたちで崩される。つまりドゥルーズは〈差異〉を〈生ける現在〉を前提にした生成変化の直接的な現前として捉えている。

一方、デリダにおいては、パロール/エクリチュールという隠喩対立は過去、現在、未来という一直線の時間とは別の時間性を求めている。それは常にエクリチュールが移動した後に見出される。デリダが強調するのは〈生ける現在〉を拒絶した、現在であることに孕まれる〈遅れ〉の方である。フロイトに由来する〈フロイトとエクリチュールの舞台、あるいはエクリチュールと差異〉概念、事後性〔après-coup〕が、デリダの時間性の中心をなしている。現在が現在として捉えられた時にはすでに遅れを孕み、遅れとしてのある種の隙

間を〈差異〔＝差延〕〉としての隙間の側から語る。現在を生きるのは、遅れを被って事後的な現在を生きることであり、生ける主体にとつての〈死〉とも語りうる何かに先立たれている。現前が純粋な現前としては存立しえない〈外〉を包括することが、デリダの議論の向かう先である。〈生ける現在〉の時間性の差異によって、この両者の軌跡が殆どすれ違うことはない。

人間の有限性を踏まえるならば、エクリチュールが複数の異なったコンテキストの間を移動する、あるいは、ある〈あいだ〉と〈隔〉たりにおいて、決定不可能な差異を決定するものとして多様性がすべて事後的にあったかのように見なされてしまう。デリダはこの〈事後的時間性〔＝差延〕〉を〈死〉を前提とした「決して現前したことのない、そして今後も現前することのない過去」²⁴として表現する。また、多様性が事後的にあったかのように見なされてしまう「散種の多義性化」の現象を哲学的述語として「幽霊」や「郵便」という言語を用いて表現する。

人はどうしてそれがそこに存在するのかについて疑問を持つ。それがそこに存在せざるを得ない理由を排他的、一義的に説明しようとする、因果主義、ないし因果論に対立する。因果論とは何かといえば、存在論的な思考である。デリダは「あるひとつのアイデンティティが与えられたり、受け取られたり、あるいは到達されたりすることなど決してない。ただ、同一化の幻想の終わりなき、そして際限なきプロセスが持続するだけなのである。」²⁵「アイデンティファイ（同一化）することはつねに、付け加えること、つくろうこと、成り代わることの論理を伴っている」のであり、「私たちは（つねに）（いまだ）発明されるべきものなのだ。」²⁶と述べた。この形而上学的転倒のモチーフは、共同体の生成原理やコミュニケーションの問題と深い関連を持ち、ひとつの声が誰にも固有のものとして奪われず伝達される連鎖の状態を指し示す。エクリチュールの引用可能性として、背後の多義的・解釈的循環を通じて深層としての共同体へと組織されたその時に、鏡像としての他者は消えるのである。

4・家族的帰属としての共時性

言及不可能な両時性が存在することによってシステムの全体性が担保され、全体性に回収不可能な何ごとかによって全体性が仮想的に成り立っている、そのものが郵便の誤配の問題だ、と東浩紀は語る。郵便が誤配であると気付いても、気付かなくても物事は回り、それらが機能を果たしている限り、あるいは社会がそれそのものでありつづけるという事態において、自意識は、それが自分であるかということについても端的に言及不能であり、この理解はコミュニケーションの誤配による伝達経路では解消不可能である。思考表象の連鎖が

存在する中でのコミュニケーションは、中断、齟齬が存在しないという事実だけがある。デリダが提示するシステムの自壊による〈脱構築〉には、デリダ理解の必要性を無効するというシステム理論的なコミュニケーション論の脱パラドックス化という概念がある。

「哲学が「内省」にはじまるとすれば、現象学はそれを徹底化している。デリダが会おうのは、われわれはそこから出発しなければならず、且つそこから出発してはならないというパラドックスである。」²⁷「デリダが「超越論的なのは差異である」というというのが、このとき差異が超越化されるのだ、と言っても良い。」²⁸

デリダの理論によれば、デリダが語ることの内部に何かを見い出さなくてはいけないという必然性は無くなる。言説の内部に意味にも強度にも還元できない両義的なものを見出すことの反動的な身振りである。この形式化の問題について柄谷行人の『内省と遡行』を参照すれば、「脱構築」が「形式化の自壊」そのものであるという内在的逆説に到達する思考の運動であることは「一面(、)で(、)完全に正しい。」²⁹

「デリダは形式化の果てに「テキストの戯れ」を見たのだと、そして哲学の超越論的プログラムを解体しそれを「実践」に解消してしまったのだと考えられている、ゲーテル的決定不可能性の暴露ののちには「哲学」にはもはやテキスト間を泳ぐことしか残されていない。もしこの理解が正しいのなら、私たちはもはやデリダを読む必要はない。」³⁰

しかしレジデンスの体験における自己と他者の関係性は、柄谷の〔＝ゲーデル的な〕〈形式化〉によって区別できないまた別の構造、違った意味での定義を示唆する出来事があった。これは形式化された論理に従えば、自己定義を前提にした言明も誤配が産んだ決定不可能な表象であるのみである。しかし、社会に属するものとそうでないもの、あるいは自己と他者を区別する内側と外側において、現に存在する社会的なコミュニケーションを可能にする誤配不可能な特殊な事態がある。この事態に対してそれらの問いに答えるために、後期スタイルで書かれたデリダのテキストは、ネットワークの不完全性の問題から導かれる「幽霊の声」、「確率的複数性」（「かもしれないかった」）、「行方不明の郵便物」などの重要な隠喩を「カッコ(、) 入れ(、) しなければならない」³¹と述べている。

デリダの否定神学への抵抗がゲーデル的脱構築への抵抗であることを確認するためのデリダの後期著書には他者性の問題に同一性が同一性として与えられる複雑な逆説へと漸近するものがある。それは同一性が決定された瞬間の、偶然性と複数性の記憶である。

ひとつは、〈法の力〉よって呈示される。〈法／権利を制定

する暴力〉による。デリダは〈脱構築は正義である〉と定義したうえで正義と法／権利を決断不可能性や応答可能性に即して語り、ベンヤミンの暴力批判論における〈暴力〉の発露を〈警察〉に置く。〈警察〉は制定の起源＝自然状態において発生したのではなく、あくまでも〈法措定暴力〉と〈法維持暴力〉との間の矛盾を解消させるために生まれた〈精神的／霊的な〉もの、すなわち〈亡霊〉に過ぎない、とデリダは指摘する。この〈亡霊〉はあくまでも人工的なものであるために、必然的に頽廃し、実体を持った政治形態である「民主主義」においては、暴力の考えられる最大の腐敗として機能する。それは権利の原理の頽廃であり、そこで浮き彫りになるものが〈差延〉概念の第三の作用、〈非 - 存在＝幽在論的「＝差延」〉である。

〈警察〉との対話によって体現された決断不可能性や応答可能性に即して語れば、〈警察〉という固有名のもつ権力には〈解答できない〉ことの指示の伝達、〈結論してもしようがないのだ〉ということの事実性だけがある。この事実性は言葉の中には存在しない。外の端的な事実性に導かれる“他者性”の問題の最も確実な伝達経路の一つとして、デリダは〈神的暴力〔＝法／権利を基礎付ける暴力〕〉に〈神話的暴力〔＝法／権利を維持する暴力〕〉の萌芽が内在している事を指摘している。ここでの〈指示の伝達〉は、言葉の理解を超えて、間違いなく受け渡される。

東はこのデリダの差異をより広い文脈へと繋げるため、署名〔＝固有名〕の単独性について扱う。〈非 - 存在＝幽在論的「＝差延」〉は、〈死とも語りうる何か〉について、〈再来するもの〉としての後期デリダを強調する。「悲劇的なものは反復の不可能性ではなく、反復の必然性である」³⁰と述べる先には、「日付(、)) は(、) 必ず(、) 繰り返す(、))」という事実を出来事の一回性を超越する反復の強制的必然として捉えている。その顕著な事例として具体的にイメージするため、クリスチャン・ボルタンスキーやイリヤ・カバコフの作品を取り上げる。アウシュビッツで殺された子供たちの顔写真や、断片的遺品、衣類や靴を積み上げたインスタレーション作品を前にした観客は現前に生きる現在の自分の時間に属さない時間として〈かつてあったもの〉への事後的構造の中に〈到来するもの〉としての不確定な未来を含意する〈かもしれない〉の位相を再現前化する。悲劇の単独的な出来事は、繰り返す日付けの反復からしか捉えられないこの逆説によって「同一ではないが同じものとして経験する」³¹エクリチュールの反復可能性としての<差延>を実体化する。そして「他者と交換もできず一般化もできないような、まったく一人だけの孤独な経験あるいは感情」³²は、「他の孤独と深く結びつき、複数の孤独が連帯しあう。」³³

この伝達可能性は〈共同体〉に関するものである。〈共同体〉という概念は生活形式を同じくする〈生活形式の家族的類似性〉として捉えられる。「他の誰にも似ていないオリジナルな物語＝自分史を捏造し強化する告白および割礼の制度は「家族的」的であり、「真実」を保証する」³⁴とデリダは述べる。〈家族〉は生の瞬間からある同一性を刻印され、ひとつの共同体として強制的な伝達経路をもっている。それらが、超越論的なものが可能であるかのようなコミュニケーションは、可能であるかのように見せる何者かがいるからではない。言及不可能な何者かがシステム内部もしくは内部／外部とも言えない場所に存在し、それが共同体としての同一性を支えているという思考は否定神学になるからである。デリダの〈超越論的な差異〉とは〈超越論的な〉間違いの可能性が存在するものである。そこにはいつでも間違いの可能性が存在する、つまり経験的なものは全て誤配可能性にさらされているというテーゼ、〈「それは間違いだ」というコミュニケーションを始められるというコミュニケーションをいつでも始められる〉という事態を解釈的に遡行する時に捏造されるものである。超越論的な完全な郵便制度を前提とした〈真理〉や〈家族〉といったキーワードは「過去の出来事を語り直すことで自分の同一性(アイデンティティ)や家族的帰属を確立すると同時に、また自らの記憶の真正性を再確認する作業でもあるだろう」³⁵後期デリダが情報の伝達過程における劣化、事故の可能性を極限まで減らした理想状態を〈真理〉や〈家族〉と連結させる理由として、自らの意思では解消できない〈血〉の遡行可能性を根拠に成立している。事故可能性の排除は、情報が伝達経路を完全に遡行し、エクリチュールにより歪められず、発信地と同じ状態で届くことを意味する。「真理は知の郵便制度の、家族は血の郵便制度の完全性に守られる。」³⁶

〈プラトンの父殺し〉や〈私生児〉といった命題や〈散種〉という語はデリダの発想をよく表していると東は述べる。〈真理〉と〈家族〉が寄りかかる伝達経路の純粋性は〈散種〉や〈郵便〉と対置され、自らの過去の手紙＝記憶は過去の記憶を語り直すことで自己の同一性〔アイデンティティ〕や家族的帰属を確立し、現在に届く。

終章

ハイデガーの〈死〉を前提とした先駆的覚悟性の上に成り立つ本来的時間性は、ひとりきりの固有の死、絶対的必然性と運命の哲学である。デリダもまた〈死〉を前提とした過去性に差延の現在を見る。

東は現代において〈家族〉という言葉自体の保守的、強制的なイデオロギーに属しているかのような身振りを、理論的、

倫理的に〈家族〉が孕む様々な暴力性を指摘した上で、家族の非必然的〈偶然性〉を拡張する。『「散種」』とは精子の放出の意味である。精子の数があまりにも多いことが、ぼくたちの偶然性を産みだしている。死の絶対性と運命の必然性が生み出すハイデガーの哲学に対置される、出生の相対性と家族の偶然性が生み出す新たな哲学…。³⁷

同一性が同一性として与えられる「脱構築は愛である」⁴⁰というデリダの定義にニコラス・ロイルは贈与の不可能性とともに見え不可能な、例外(、)として、他者へ断絶を強調する。しかし家族なるものの柔軟性は、時に種の壁さえも超えてしまう強い繋がりの方が概念が極端なかたちで現れる。それは、イエの存続や血縁に支えられた「必然の家族」を超える家族の輪郭として、「性と生殖だけでなく、集住と財産だけでなく」⁴²拡張する。核家族化や大きな物語亡き現代社会における〈偶然の家族〉としてヴィトゲンシュタインの〈家族的類似性〉の主張、あるいはルソーやローティエ的な〈憐み〉に開かれた自己同一的な意思伝達を可能にする偶然的家族の再検討が必要不可欠であることを証拠立てる。

東は〈家族〉を人間と種の壁を超えたものとの繋がりまでに拡張した。しかし今日、血の繋がらない種の壁を超えたものとの繋がりや血肉にも現在の状況、〈共にある生〉が成り立たない共有・共通の基盤、換言すれば〈コモン〉にたいする脅威として指摘できる。この根本的事実は巨視的、微視的なスケールでグローバルな自然、あるいは気候から微生物的な基礎に至り、非人間的な力を同じ存在論平面上に置きながら多層的な交差点として〈メディア化〉を捉え直すような視点である。

哲学の理論は人間のためのものとして考えられてきた。人間と種の壁を超えた動物について論じられたものは存在しない。しかしデリダの〈転移〉に関する郵便的理解はエクリチュールの中継可能性のことである。デリダがフロイトを下敷きにしている〈転移〉のメカニズムは無意識と単一性を前提とした〈原版〉を基にしたエネルギーによる〈再印刷〉である。欲動の痕跡として次々に刷りとられる印刷物は、固有性に規定された無意識の郵便空間への接続は他者のエクリチュールにより脱臼される。複数のテキストの中で、自我に固有でないもの、無意識的自我に従わない他者とのコミュニケーションにおいて生じたデッド・ストックから構成されたものであった場合には、「他者のリズムを自己のなかに導き入れるゲートとして機能する」と東は述べる。⁴⁴ヴィトゲンシュタインはハイデガーの『形而上学とは何か』が出版された後、「全てがアプリアリにただ無意味」だと指摘しつつ、探求の価値を〈文学的な〉私的言語としてのみ認めていることや、ニーチェの〈不可能なもの〉へと向かう思考スタイルが芸術的形式をとっているが故に許されるとしたカルナップ

の言及において、東は「不可能なものは芸術を介してのみ接触されるものだ」⁴⁵と述べる。〈家族的類似性〉あるいは〈転移〉の逆説的・脱論理的思考の方法論において、あるいは論理や悟性を認めない思考において、私たちは〈例外的に〉他者へと接近できる可能態となる。「行方不明の手紙は「デッド・レター」と呼ばれるが、決して死んで(デッド)いるわけではない。それはある視点(コントロール・センター)から一時的に逃れるだけで、いつの日か復活し配達される可能性がつねにある。」⁴⁶

現在、市民は公共の場を避け、会う人とは握手をせず、友人には会いに行かず、またかれらも会いには来ない。〈リモートワーク〉や〈在宅勤務〉はその傾向の一部を示すものだ。学生はスカイプのようなデバイスを使って家から教師の授業を受ける。生活の〈家化〉は加速するだろう。この隔離は私たちのふだんの生活様式、〈新しい日常〉となる。

しかしこのデッド・レターは〈例外的に＝〔私たちの中に〕〕いる。版を媒介しつつ、常にあらゆる非血縁的な紐帯と共にある版画家の〈メディア化 mediation〉は、進行中の疫病が〈常態への回帰〉を目指すのか、あるいは〈共にある生=Common〉へと押し広げ、配達することができるのか、大きな選択を迫られているように思えてならない。

〔本論はトピックス『中国観瀾版画基地（China Guanlan Original printmaking Base）紹介』－レジデンス体験の制作過程を追いながら－』（仮）を背景に展開していることを申し添える。〕

引用文献

- [1] プラトン『メノン』藤沢令夫訳、岩波書店、1994,p.73
- [2] 内田樹『他者と死者』文藝春秋、2011,p.113
- [3] ibid..113
- [4] ラカン、ジャック『精神病』（下）小出博之・鈴木國文・川津芳照・笠原嘉訳、岩波書店、1987,p.53,54
- [5] 内田、op.cit,p.96
- [6] レヴィナス、エマニュエル『全体性と無限』（上）熊野純彦訳、岩波書店、p.52
- [7] 内田、op.cit,p.95
- [8] ハイデッガー、マルティン『存在と時間』上、細谷貞夫訳、ちくま学芸文庫、p.047
- [9] 東浩紀「ジャック・デリダについて」『存在論的、郵便的』、新潮社、1998,p.242
- [10] プラトン『バイドロス』藤沢令夫訳、岩波書店、1967,p.137
- [11] 東、op.cit,p.66
- [12] Ibid,p.64 図
- [13] キルケゴール、セーレン「イロニーの概念（下）」『キルケゴール著作集 21』飯塚宗亭・福島保夫・鈴木生明共訳、白水社、1967,p.38
- [14] キルケゴール、op.cit,p.38
- [15] ibid,40

- [16] 東、op.cit,p.66
- [17] ラカン、ジャック『自我』（下）小出博之・鈴木國文・小川豊昭・南淳三役、1991,p.76[18] ラカン op.cit,p,77
- [19] 東 op.cit,p,14
- [20] ibid,42
- [21] ibid,14
- [22] ibid,35
- [23] 拙論「版のアイデア再考－ドゥルーズ『差異と反復』からの反省と延長の試み－」『版画学会』No.44.p34-46 参照
- [24] 東 op.cit,p,25
- [25] ロイル、ニコラス『ジャック・デリダ』田崎英明訳、青土社、2006,p.118
- [26] ニコラス・ロイル、op.cit119
- [27] 東 op.cit,p,77
- [28] 柄谷行人著『内省と遡行』講談社、2018,p.77
- [29] 東 op.cit,p,78
- [30] ibid p,78
- [31] ibid p,81
- [32] ibid,58
- [33] ibid,60
- [34] ibid,82
- [35] ibid,86
- [36] ibid,86
- [36] ibid,86
- [37] 東浩紀『ゲンロン0 観光客の哲学』株式会社ゲンロン、2017,p.218
- [38] ロイル、op.cit、266
- [39] ibid,p,220
- [40] 東『存在論的』op.cit,p320
- [41] 東 op.cit,p.231
- [42] Ibid,87

清宮質文研究 —制作控と版木の考察—

佐野 広章

1999年 多摩美術大学 大学院 美術研究科 絵画専攻 修了
現在 桐生大学短期大学部アート・デザイン学科 准教授
筑波大学大学院人間総合科学研究科博士後期課程
芸術専攻在籍

1. はじめに

清宮質文（1917～1991）は「版を用いた絵」1)として木版画表現を追求した日本を代表する版画家である。この深く澄み渡る表現は、詩情豊かな作品として讃えられるなど高く評価されると同時に、多くの作品に数種類のヴァリエーション摺りが確認されている。摺り方を変え、質感と調子を変化させ、表情の違う作品を制作している。ヴァリエーションの無い作品は全木版画作品の1/5程しかない。また、版の部分的変更によるステート作品も多数制作している。1作品の版数は1版から19版まで多岐にわたり、「微妙な色の階調を版に直接描き、それを摺りとった1版摺りの作品や、10版作成し23回摺り重ねた作品など」2)、多様であるとともに、体系的とは言い難い制作行程である。この工程の中には現在までに検証されていない清宮質文の木版画技法が多く存在する。本論は、現代の木版画制作者である筆者の視点で制作工程を考察し、清宮が追い求めた「版を用いた絵」の創作の秘密に迫ることを目的としている。清宮は、「断章を綴った『雑記帳』、個人的な雑感を書き記した『雑感録』」3)、下絵とスケッチをまとめた「エスキース帳」、手順や色を記載した「制作控」、題名のアイデアをまとめた「題目控」など、作家を探るために必要な資料を多く残している。この資料の中から主に制作控と現存する版木、道具と材料を考察する。なお、特に注記がない限り、生涯に関する年譜は住田常生氏の論考4)、作品の詳細情報においてはミウラ・アーツ編集の総作品目録から依拠する。

清宮は1970年前後に、これまでの制作工程を振り返り、自身の欠点を雑記帳に記している。

かえりみてこれからの為に

私は、今まで畫くときこれを完成させようとそれを楽しみに描いていただろうか。模型飛行機を作るときのように早く仕上げて飛ばしたいというあの気持ちを持って絵を描いていただろうか。

早く仕上げて額に入れてこいつを壁にかけて眺めてみたいとまでもゆかなくとも一つの完成されたタブローを作りたいと希っていただろうか。

ふりかえってみるのに全然そういう方の意欲は微弱だったと（或いは欠乏していたと）思わざるを得ない

…（中略）…

今でもそのきざしは決して無くなってはいないのだ。

（しかし版画は私のこの欠点を随分直してくれた）5)

以上のように雑記帳に書き留めた思いをもとに、1970年以降の作品にふれながら木版画の制作工程を探る。

2. 道具と材料

「技巧に立脚しないイデーは実現しない」6)技法の制約を美として解釈し、木版技法でイデー（美そのものでありもつとも自然な内面の世界）を描いた清宮質文が残した一文である。木版画の技法は彫りと摺りから成るものであるが、それを成し得るための道具と材料を見ていく。版木は主に桂を使用。彫りは彫刻刀と鑿のほかに凹版の線をビュランで陰刻し、撥水剤のニスを塗布するほか、自作の道具による版面加工も行っている。絵具はWINSOR & NEWTONの水彩絵具を主とし、「白色はポスターカラー」7)。絵具の粘度調整はデンプン系の糊を練り合わせて使用している。和紙は現在廃盤となった鳥の子紙（楮、パルプ）を主に使用し、鳥の子三号紙（三俣、パルプ）にも摺っている。和紙へのこだわりは次の言葉からうかがえる。「私の木版画の場合、色版を重ねる回数が多く、それもピッタリ合わない困るような技法になってしまっていますので、絵具の水気による紙の伸縮が致命的となります」8)。廃盤となった鳥の子紙は厳選された和紙であることがわかる。トレース用の和紙は「美濃紙（生漉き鳥の子紙）」9)。バレンは本バレンを摺る方法に合わせ太目、中目、細目の3種を使い分けている。

「昔から摺師の仕事に携ることが多かつたんで随分勉強させて貰いました。でもまったく同じ方法でやるのがいやで自分流に形を変えてこれまで制作してきました。」10)

と深澤幸雄氏との対談で語るように、江戸時代に確立した伝統木版画技法の見識に高い技巧を加え、独自の世界観を表現していたと考えられる。



図1 清宮が使用したものと同様の道具と材料

3. 制作控の考察

「版づくりというのは、いわば作曲で、摺りは演奏のようなもの。それがとてもむずかしい」11)と、摺りの工程で様々なヴァリエーションを即興的に生み出せる汎用性と難易度を説明している。また「版画と直接描く絵との違いは器楽(版)と声楽の違いのようだ。印刷という過程を通ったために一種の美しさが生まれる その美しさを意識して利用したものが『創作版画』である」12)と雑記帳に記している。

清宮の作った創作版画の摺りの工程は制作控から考察できる。制作控は摺り順、色、色の調合、注意事項や覚書を記した手記である。ここでは1970年代に制作された2つの作品《深夜の蠟燭》と《葬送の花火》の制作控を解説しデータ化した。作品画像と制作控の写真、解説図で解説する。

3-1. 《深夜の蠟燭》制作控の考察

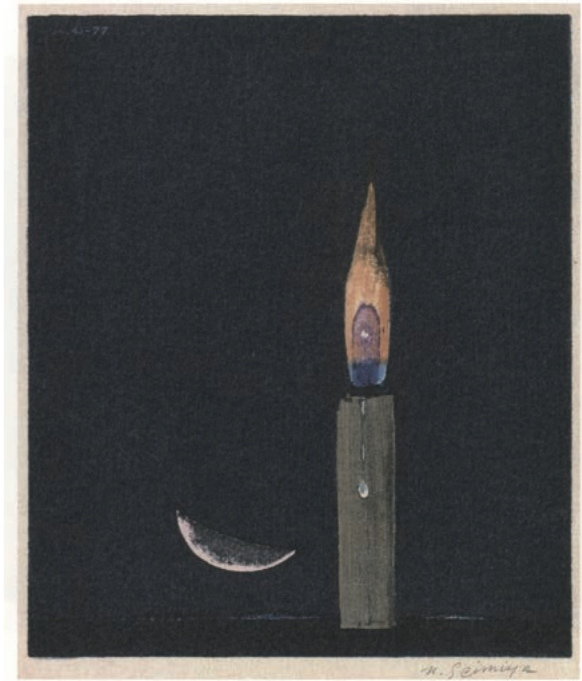


図2 《深夜の蠟燭》
制作年：1974、サイズ：H.17,9 × W.15,0 cm、
ED：20部前後/35、版：8版、版木5枚、
制作控：1枚、ヴァリエーション：7種

図2、図3、図4をもとに解説する。制作控の左上部題名下に旧約聖書詩篇の和訳があり、ともしびと微かな月の光を描くに至る清宮の心情が書かれている。右上記載「摺り方、版も一部 訂正 19 Jan.75」によると、1975年1月19日に摺り方と版の訂正を含め書き記された制作控であるが、《深夜の蠟燭》は1974年に発表されていることから複数回の時期に訂正を加え1日に特定せず書き足されたと思われる。以降は項目毎に整理され順番と色、注意書きと訂正の記載がある。色は11色。全てWINSOR & NEWTONの水彩絵具。緑以外の系統色を単色と混色で摺り重色している。特に炎の色は7色と多く鮮やかな炎のゆらぎを描いている。炎部の注意書きには「浩」と記され色に水分を多く含ませている。蠟燭はローズドレとガンボージュを混色し彩度の高い下地を摺った後に、アイボリーブラックを2度重色し色名を特定できない落ち着いた色面と陰影を作り、涙を引き立てると共に深夜に消え入る様を描いている。「あまり暗くせず」の記載からは画面内に蠟燭のフォルムの必要性が読み取れる。バックと地はアイボリーブラックを基調に3種の青系混色で深夜の色面にふくらみを与えている。重色は記載以上の摺数であろう。その効果として、版で描かれた月の燭光や滲み消えゆく地平の彼方は「われ夜わが歌を思い出づ」を思わせる。特徴的な注意書きにおいては「浩、水多、淡く、水っぽく」と

記載があり、全体的に水分を多く含ませた摺りで光を表現していることがわかる。また、最下部にはシューマン バイオリンソナタ 2 番 2 短調と記載があり、「私にとっての水彩とは、なにかヴァイオリンという感じがします。」13) と例えたように清宮らしい作品の形容である。

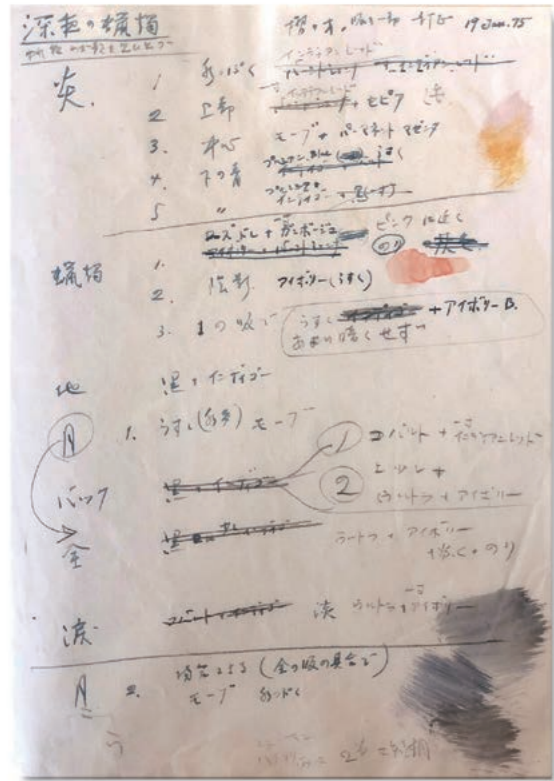


図3 制作控 写真《深夜の蠟燭》

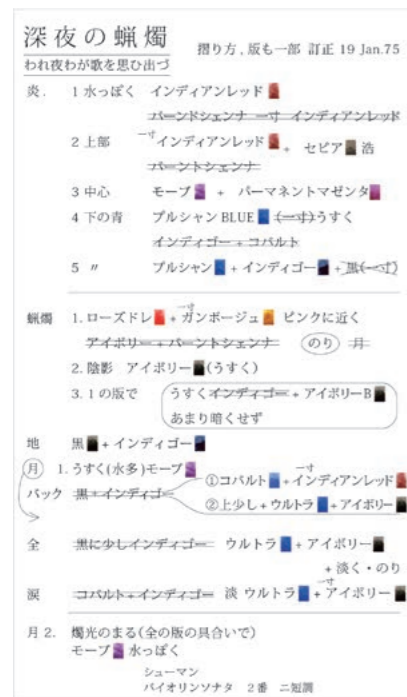


図4 筆者解説図 制作控《深夜の蠟燭》

3-2. 《葬送の花火》



図5 《葬送の花火》
制作年：1973、サイズ：H.17,0 × W.26,2cm、
ED：10部/10、版：6版、11度摺り、版木5枚、
制作控：2枚、ヴァリエーション：2種

図5、図6、図7をもとに解説する。制作控の左上には題名と制作期間、作品サイズの記載があり、1973年4月22日から5月26日にかけて書き記されたことがわかる。《深夜の蠟燭》と同様、項目毎に詳細が記載されているが、色の系統は対照的に白、青、黒による単色である。「3. バック白版を洗って プルシャンブルー+プリューブラック」など1つの版で2色の摺り分けや、「パレン8コ、パレン12コ」の特性をいかした摺りで調子を変化させている。「4. 全体の版」では、版面の部分毎に絵具の量と摺る回数を変化させ大気の変化を描いている。白い棺は、彫り跡の微かな凹凸から繊細な表層を写し取る手法で和紙の白地をいかした葬送を表現している。制作控右側に描かれた色見本は、混色と糊の分量で絵具の粘度を調整し刷毛ムラの動きで雲の流れを試したのち、パレン8コを使用し作品に反映していることがわかる。注意書きにおいては「水気少なく、ボカス、うすく、カスレタヨウニ、軽く」など《深夜の蠟燭》とは対照的に、水分を控え乾いた色の技法で大気の動きを描いている。

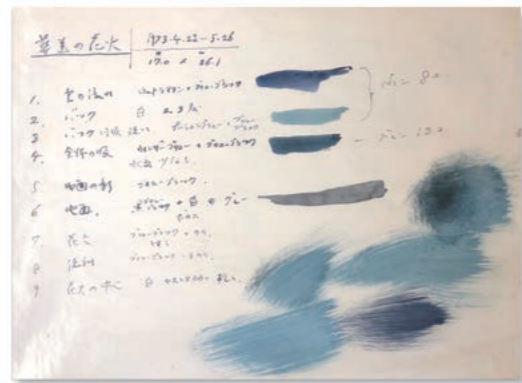


図6 制作控 写真《葬送の花火》

葬送の花火		1973.4.22-5.26	
		H	L
		17.0	26.1
1. 雲の流れ	ウルトラマリン ■ + プリューブラック ■	} パレン8コ	
2. バック	白 □ 2.3度		
3. バック白版洗って プルシャンブルー ■ + プリューブラック ■			
4. 全体の版	ウインザープリュー ■ + プリューブラック ■ - パレン12コ 水気少なく		
5. 地面の影	プリューブラック ■		
6. 地面	黒 ■ プリューブラック ■ + 白 □ のグレー ボカス		
7. 花火	プリューブラック ■ + のり うすく		
8. 徳利	プリューブラック ■ 一寸 のり		
9. 花火の中心	白 □ カスレタヨウニ 軽く		

図7 筆者解説図 制作控《葬送の花火》

4. 《九月の海辺》制作控と版木の考察

《深夜の蠟燭》と《葬送の花火》の摺りの工程から、清宮の木版画技法は特定の様式を設定しないことがわかる。「メモは楽譜に過ぎませんから、いろんな演奏の仕方があっていいわけです」14) と摺りを演奏に例えて本人が解説するように、折々の技法で暗中模索しながらイメージを形にする。版で描く工程においては、技法とイメージは同列でなく、イメージに合わせて最適な技法が用いられる。木版画の技法以外では描けない表現こそ清宮のイデーを定着させる手法であるからに他ならない。

ではその手法に迫ることを目的に、彫りと摺りの両側面から情報収集し制作工程をより深く考察する。版の形状と摺りの工程に特徴のある《九月の海辺》に着目し、制作控



図8 《九月の海辺》
制作年：1970、サイズ：H.13,4 × W.23,4cm、
ED：35部/35、版：14版、16度摺り、版木5枚、
制作控：3枚、ヴァリエーション：6種

と版木を考察し情報を照合する。

《九月の海辺》には6種類のヴァリエーションがある。人の目線が違う、魚の形が違う、背景がオレンジ色、砂浜にザラザラしたテクスチャーがある、髪型が違うなど。

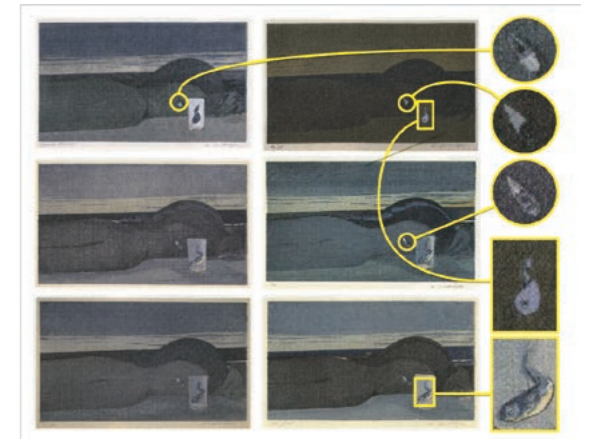


図9 ヴァリエーション《九月の海辺》

4-1. 《九月の海辺》版木の考察

図10～16をもとに解説する。版木の種類は桂、厚さは5mm、サイズは縦33mm横24mmを平均に5枚の版木全て数ミリの違いがある。版面の数は5枚の版木を両面使用し更に1つの面を上下に分け合計20の版面を用意している。そのうち18の版面を加工し4つの版面は廃版となり14の版面で重色している。

版木には手順を示す手がかりとなる清宮直筆の数字と文字が書かれているが、数字が無い版面や制作控に記載の無い版面もある。修正の跡も多数ある。6箇所×が記され、版面に大きく書かれたものや、1つの版面に3箇所書かれたものがある。形を彫った後に削り取った跡は8箇所。1つの版面に複数の見当がある版面は5面。杭木15)により見当を位置修正した跡が1箇所。さらに魚のデザイン修正を目的としたコップ部の埋木は特異であるが、平行に埋木を嵌め込む技術は容易に真似出来ない領域である。なおまたヴァリエーション毎に変化したと思われる箇所は多数あり労作であることを読み取れるが、修正により得られた効果もあるようだ。

図17をもとに解説する。コップ上部、埋木の隙間はコップの口縁に映る光となり、埋木の木目は間隔が狭く密な線でコップの閉塞した質感とその周辺の空気を隔てる効果を得ている。ほかにも版面制作における注目すべき効果は多数ある。図の版左中ほどの手の上部、横に彫られた不定形の線は汀の光を紙の白で表現し、目の輪郭部は上下のまぶた共に極めて浅く目尻方向へくんだり、緩やかな傾斜の凹版でまぶたの厚みを描いている。頭と手が接する親指の合谷

部にはニス塗布され暗い中に極微かな薄明かりをつくり、砂浜部には引っかいたような跡があり砂浜に残る軌跡のような複数の線を描いている。髪と体の輪郭線は彫刻刀とビュランで細い中にも大小に分けて彫られ、僅かな間隔の中でも広めに深く彫られた箇所は中心の色が抜ける効果があり、指と指の黒い輪郭線の隙間にある数本の白線が形を強めている。本バレンで水性絵具を凹版で摺る技法の特殊性であり清宮の高い技巧力の一つである。



図10 版木1 (表裏) 《九月の海辺》



図11 版木2 (表裏) 《九月の海辺》

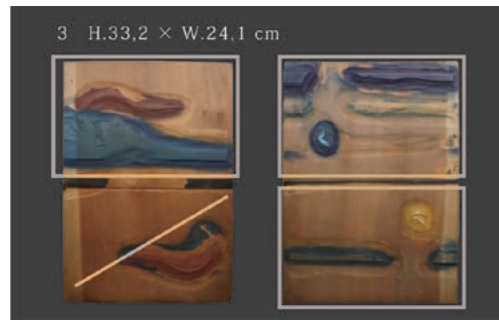


図12 版木3 (表裏) 《九月の海辺》



図13 版木4 (表裏) 《九月の海辺》



図14 版木5 (表裏) 《九月の海辺》

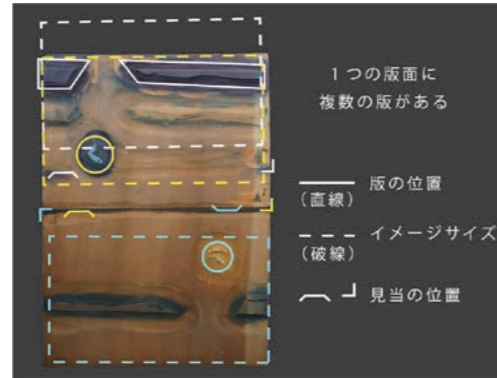


図15 版木の特徴1 《九月の海辺》

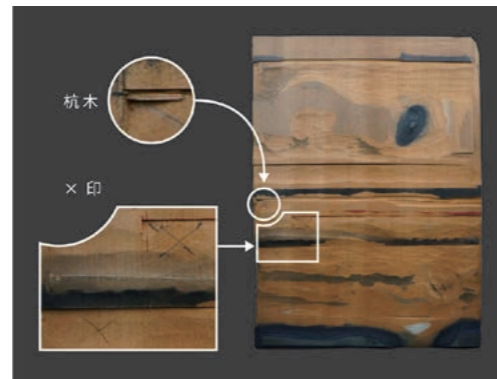


図16 版木の特徴2 《九月の海辺》



図17 版(左)と作品(右) コップと顔周辺部分拡大図《九月の海辺》

4-2. 《九月の海辺》制作控の考察

《九月の海辺》の制作控3枚を考察する。1枚毎に文字情報を解読し制作控をデータ化した。色名にはWINSOR & NEWTONの水彩絵具で作成したカラーサンプルを配置。書き記した時期を記載内容から推測し、年代の古い順から①②③の番号を付けた。

図18～23をもとに解説する。①は右上に1970年6月17日～1971年8月3日と記されていることから、作品発表後も約1年2ヶ月間作品を摺り、複数のヴァリエーションに関わる制作控であることがわかる。コップの色をオレンジと指定されていることから、全面オレンジ系が特徴のEd.2/35の制作時期に書かれていることは間違いない。また、上部の題名左に鉛筆の塗り消しがあることから、制作開始後の早い時期に題名を変更したと推測できる。下部の◎印の欄には所感があり、次に制作するヴァリエーション用の覚書と思われる。

②は作品サイズが上部に記されているほか、①の制作控を修正した色や手順が書かれている。手順の数は①が1から10までに対し、②では14まで詳細になり、色以外に摺り方の細かい指定(一寸、淡、中濃、濃、軽く)もある。砂浜にザラザラしたテクスチャーを摺ったヴァリエーションの制作控でもある。

③は①と②の内容を整理し手順がシンプルにまとめられている。また4つの図解からは、コップと魚部を埋木で変更した後に書き記されたことがわかる。

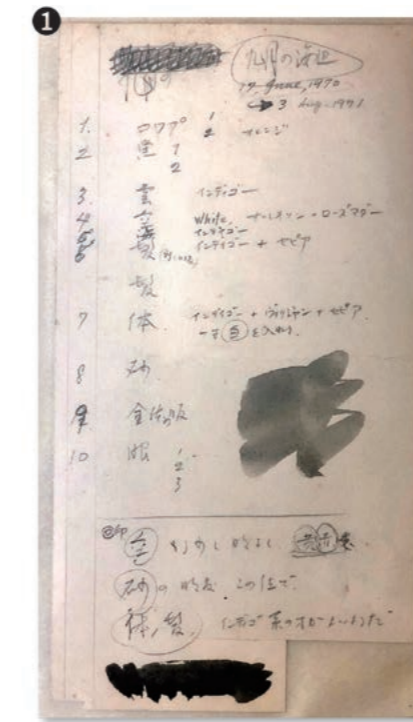


図18 制作控① 写真《九月の海辺》

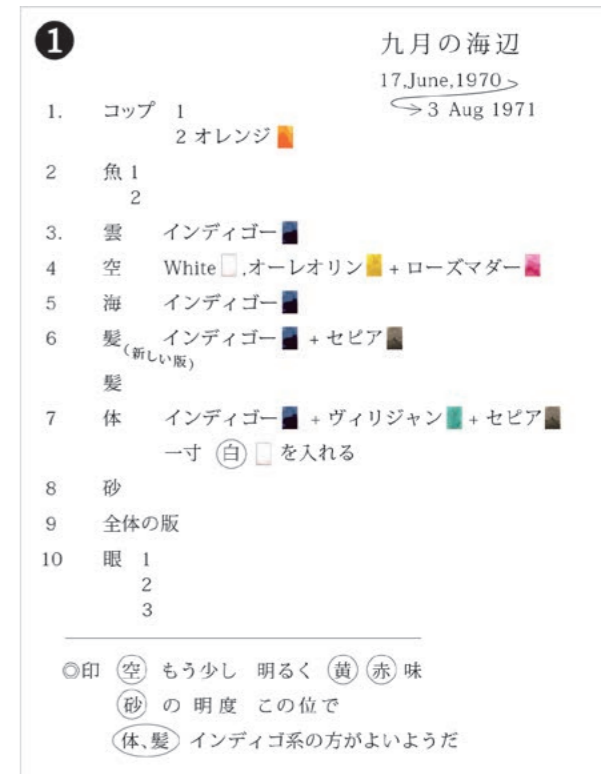


図19 制作控① 筆者解読図《九月の海辺》

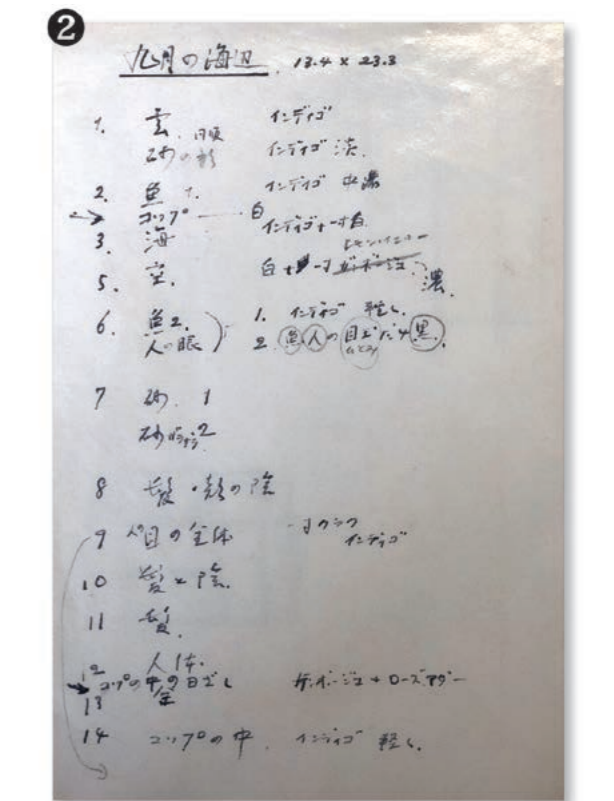


図20 制作控② 写真《九月の海辺》

- ② 九月の海辺 13.4×23.3
1. 雲 同版 インディゴ ■
砂の影 インディゴ ■ 淡
 2. 魚1. インディゴ ■ 中濃
 - コップ — 白 □
 3. 海 インディゴ ■ + 一寸 白 □
 5. 空 白 □ + 一寸 レモンイエロー ■
ガンボージュ 濃
 6. 魚2. 1. インディゴ ■ 軽く
人の眼 2. (魚) (人) の (目玉) だけ (黒) ■
 7. 砂 .1
砂チラチラ .2
 8. 髪・顔の陰
 9. 人の目の全体 一寸クラク インディゴ ■
 10. 髪と陰
 11. 髪
 12. 人体
 - コップの中の目差し ガンボージュ ■ + ローズマダー ■
 13. 全
 14. コップの中 インディゴ ■ 軽く

図21 制作控② 筆者解説図《九月の海辺》

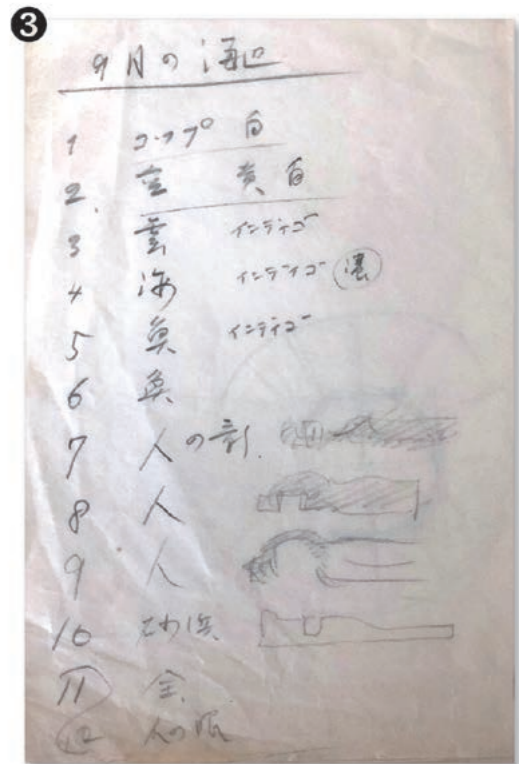


図22 制作控③ 写真《九月の海辺》

- ③ 9月の海辺
- 1 コップ 白 □
 - 2 空 黄 ■ 白 □
 - 3 雲 インディゴ ■
 - 4 海 インディゴ ■ (濃)
 - 5 魚 インディゴ ■
 - 6 魚
 - 7 人の影
 - 8 人
 - 9 人
 - 10 砂浜
 - 11 全
 - 12 人の眼

図23 制作控③ 筆者解説図《九月の海辺》

4-3. 摺り順と色の推測

3枚の制作控から得られた情報をもとに、6種類のヴァリエーションのうち最新と思われるEd.32/35(図8)の摺り順と色を下記の方法で推測した。

図24をもとに解説する。摺り順は版木に直筆で書かれた番号を参考に制作控と照合。3つの版に数字の記載はないが制作控から順を追った。制作控は③を最新と定義し内容を②と①で補うが、その際②を優先し重要度を分けた。

制作控に記載が無い版の色は、版に残る色をもとにカラーサンプルを作成後、作品画像と照合し推測した。また版の形状名の一部は、形に合う名称に筆者が変更した。制作控に黒と記された色は、アイボリーブラックに統一した。

摺り順と色の推測

1. コップ	白	□
2. 空	混色「白, レモンイエロー」	■
3. 雲	インディゴ	■
4. 海	インディゴ 濃	■
5. 魚1	インディゴ 中濃	■
6. 魚2	インディゴ 軽く 目玉だけアイボリーブラック	■
7. 陰と影	インディゴ 淡	■
8. 人のシルエット	混色「インディゴ(ザイ)ジャンセピア白(-付)」	■
9. 髪と体	インディゴ	■
10. 髪・顔の陰	インディアンレッド	■
11. 砂浜	インディゴ 淡	■
12. 眼の虹彩	インディゴ	■
13. 眼の瞳孔	インディゴ 濃	■
14. 眼の線画	アイボリーブラック	■
15. コップの中の目差し	混色「ガンボージュ + ローズマダー」	■
16. 全体	アイボリーブラック ※凹版摺	■

図24 摺り順と色の推測《九月の海辺》

4-4. 版と作品画像の照合

図25～41をもとに解説する。摺り順と色の推測をもとに、版と作品画像の照合図を作成した。図には作品と版木を配置し、版の形状名、色名、カラーサンプル、版の位置と摺りの位置、イメージサイズの位置、直筆の文字、カギ見当と引付見当を記載した。

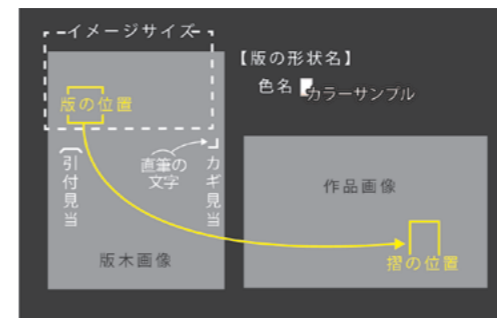


図25 照合図 図の説明《九月の海辺》

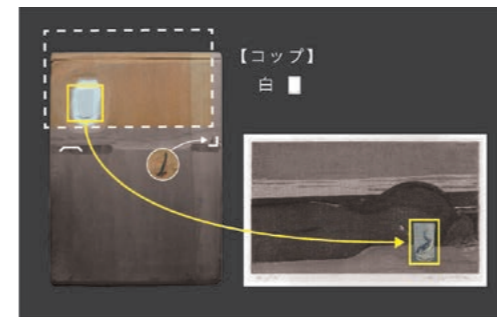


図26 照合図1《九月の海辺》

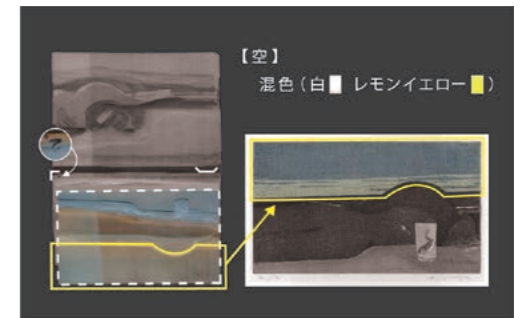


図27 照合図2《九月の海辺》

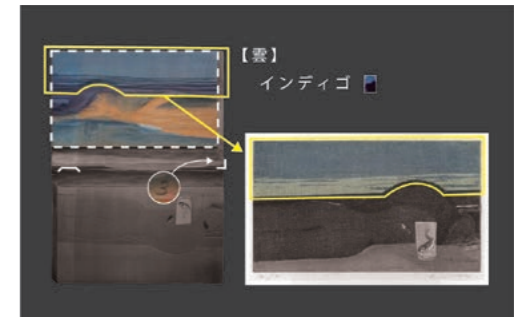


図28 照合図3《九月の海辺》

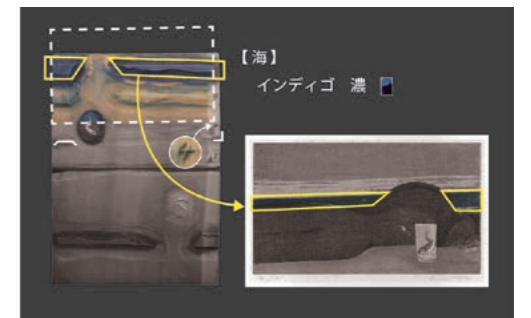


図29 照合図4《九月の海辺》



図30 照合図5《九月の海辺》

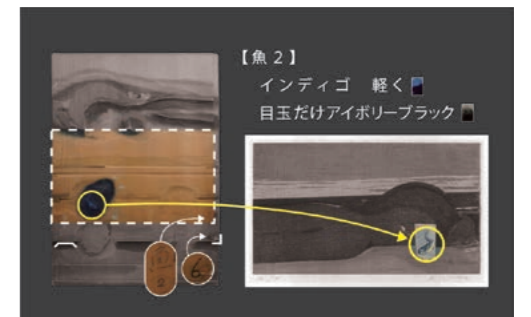


図31 照合図6《九月の海辺》

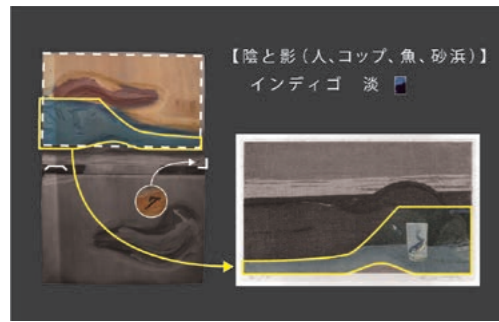


図 32 照合図 7 《九月の海辺》

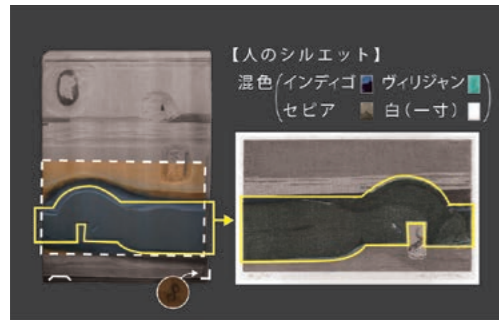


図 33 照合図 8 《九月の海辺》

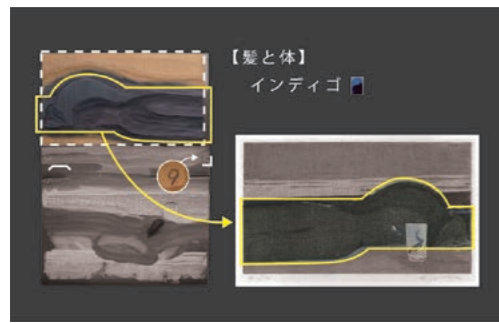


図 34 照合図 9 《九月の海辺》

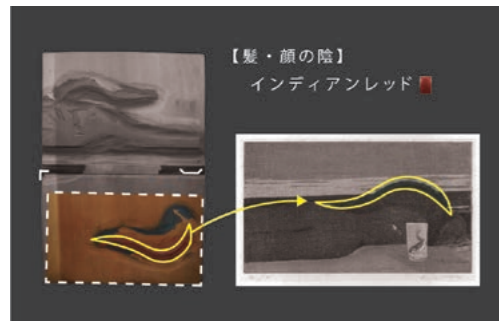


図 35 照合図 10 《九月の海辺》

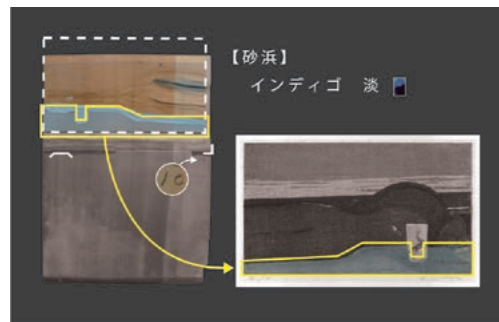


図 36 照合図 11 《九月の海辺》

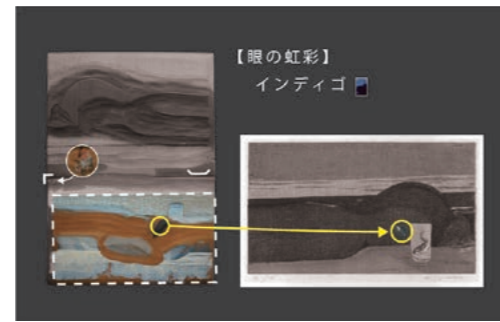


図 37 照合図 12 《九月の海辺》

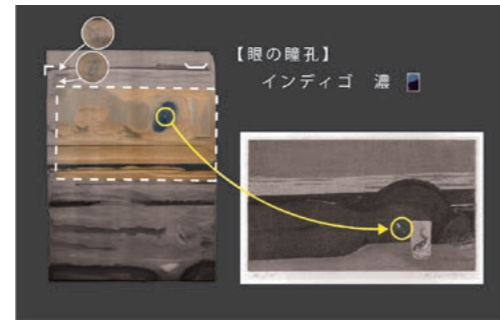


図 38 照合図 13 《九月の海辺》

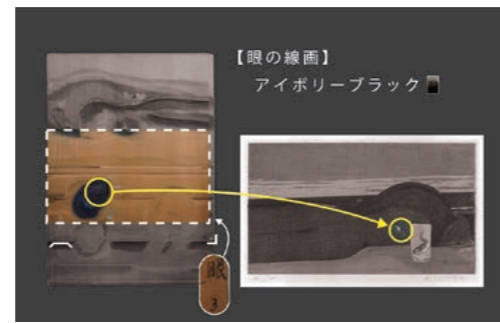


図 39 照合図 14 《九月の海辺》

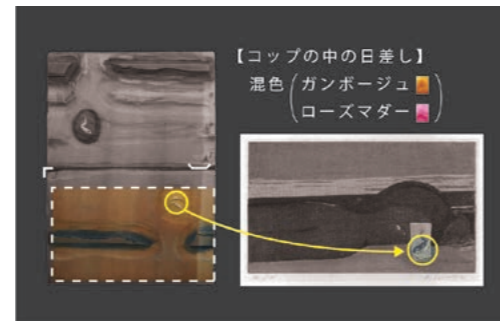


図 40 照合図 15 《九月の海辺》



図 41 照合図 16 《九月の海辺》

5. 本論の結論

《九月の海辺》の制作控を解説し摺り順と色を推測した結果、摺り順は、はじめに画面を構成する色面を作り、影の色調で全体のつりあいを整え、陰影の中の形と日向の光を描画し、最後に凹版摺りで複雑な線を写し取っていることがわかる。摺りの回数は16回摺りのうち10回はインディゴ（混色含む）を重ねているが、単色のふくらみとは思えないほど深く澄んでいる。また、凹凸版共に陰影の中に溶け込む描画法による、形を見えないように描く手順は特異であり^{こわくてき}蠱惑的な効果を得ている。

版木の特徴は凸版と凹版で異なるが、絵具と糊や水分の量、バレン圧の調整で、ともに汎用的な摺りを可能にしている。凸版は、面に板ばかしを施し、均質な平面に明暗や色調の段階的な変化を与えている。凹版は、視覚では摺り上がりを想像出来ないほど抽象的な凹凸である。ビュランによる繊細な陰刻や、細部の精密な彫りによる凹と凸のあわいが、線にさまざまな経過を付加し、なまなましいタッチとなり無限感を創出している。清宮が追い求めた絵画空間表現の一端である。

これまでの考察を踏まえ「版を用いた絵」の秘密に迫りたい。清宮は「木版の場合 ある特定の技法を設定した上にイデーを浮かせる。」16)と制作工程を記している。制作開始時に書き記した制作控の手順は「ある特定の技法」であり「イデーを浮かせる」でヴァリエーションが生まれたのであろう。イデーは一度では完結せず複数の時を重ねて浮かぶ。そのたびに制作控は斜線を引かれ複雑になり枚数も増える。版面はイデーを和紙に写し取る工程で修正を繰り返すなかで、木版画の特殊性をつくり重色に深みとふくらみを与えていく。「はじめに下絵があつて、機械的に版が起こされるのではない。1つの版を摺り次の版の構想を得て、前に彫った版にさかのぼり手なおしする。」17)と清宮が語るように複合と融通の反復である。そしてこの労作と言える工程を成し得たのは、求めた世界を表出した^{こいねが}いと希う思いである。さらにこの思いを支えたのは、冒頭に引用した雑記帳に書き留められた一文「しかし版画は私のこの欠点を随分直してくれた」という版画の機能である。イデーと技巧は密接に助け合うようだ。

清宮質文は、希い木版画と向き合い、ヴァリエーション全てが真のオリジナルとなる創作版画が生まれた。「版を用いた絵」は詩情豊かな作品として評価されると共に、清宮質文の位置を確立したに違いない。

註

- 藤井久栄は「版画は『版による絵』であり、版画は小画面といえども大画面の絵画に匹敵するという信念を清宮は持っている」と、「清宮質文・人と作品」『内省する魂の版画家 清宮質文展』図録、小田急美術館、2000年、14頁で紹介し、住田常生は「木版画の複数性ではなく版を用いた絵という特質に惹かれていたことをうかがわせる」と、「われむかしの日にしえの年をおもえり - 評伝 清宮質文」『清宮質文全版画集』冷風書房、2010年、93頁で考察している。両論考を参考に清宮質文の木版画表現を「版を用いた絵」の名称で引用した。
- 住田常生「われむかしの日にしえの年をおもえり - 評伝 清宮質文」『清宮質文全版画集』冷風書房、2010年、93頁、101頁を参考にした。
- 前掲注2、88頁。
- 前掲注2。
- 清宮質文『雑記帳』、1969年～1972年。
- 前掲注5、1958年2月5日。
- 佐々木豊「技法発見(11)・清宮質文氏と凹版摺り木版の幻想」『美術手帖』274号、1966年、100頁を参考にした。
- 清宮質文「和紙こそわがいのち」『版画芸術』48号、1985年、161頁。
- 前掲注7、100頁。
- 深澤幸雄「仙境の詩人 清宮質文」『版画芸術』63号、1989年、166～167頁。
- 「追悼特集 清宮質文 果てなき空に眠る詩魂」『版画芸術』73号、1991年、124-125頁。
- 前掲注5、1969年～1972年。
- 清宮質文「ヴァイオリンのようなもの」『水彩画 材料と表現 水+絵具 [透明・不透明]+紙』美術出版社、1983年、106頁。
- 前掲注7、108頁。
- 見当の位置を微修正する浮世絵摺師の技法。鑿で溝を作り小さな板を差し入れ新しい見当の位置を作る。
- 前掲注5、1958年2月5日。
- 前掲注7、99頁より関節引用。

参考文献

- ・清宮質文『雑記帳』。
- ・清宮質文『清宮質文日本現代版画』冷風書房、1992年。
- ・清宮質文『清宮質文全版画集』冷風書房、2010年。
- ・「内省する魂の版画家 清宮質文展」図録、小田急美術館、2000年。
- ・「駒井哲郎・清宮質文 二人展」図録、大川美術館、2002年。
- ・「生誕100年 清宮質文 あの夕日の彼方へ」図録、高崎市美術館、2017年。
- ・「静謐の画家 清宮質文 すみわたる詩情の世界」図録。鹿沼市立川上澄生美術館、2019年。

図版典拠

- ・作品画像は全てミウラ・アーツよりご提供頂いた。
- ・制作控と版木の画像は全て筆者が撮影した。

〔付記〕

本論執筆に当たり、ミウラ・アーツの三浦誠氏、玉造まり子氏、高崎市美術館の住田常生氏、鹿沼市立川上澄生美術館の相澤美貴氏、筑波大学芸術系の田島直樹氏、寺門臨太郎氏をはじめ多くの方々へ助言と協力を頂いた。記して謝意を評します。

在宅版画—リモート時代におけるシルクスクリーンの指導研究—

吉永 晴彦

2005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、和光大学 非常勤講師

はじめに

シルクスクリーンはプレス機を使わない分、比較的容易に家庭などにおいても制作が行い易い版種である。究極的には平らな台(場所)と水場さえあればどこでもシルクスクリーンはできると言ってもよい。

2020年度は実技指導系の授業にとってはまさに試練の年となった。新型コロナウイルス感染拡大防止の一環で多くの授業がオンライン主体のカリキュラムに変更を余儀なくされ、一部では未だ対面授業が叶わない状況が続いている。しかしながら、先にも述べた通り幾つかの条件を満たせば本格的な制作が可能な点からシルクスクリーンはオンラインであっても制作指導は充分可能な技法である。

コロナ禍以前より私は時折シルクスクリーンを専攻していた学生へ卒業後の実践編として、設備が整えられていない環境下においても如何に機動力を失わず制作を継続していけるかの方法を自身の研究を元に紹介してきたのだが、それらをたたき台にして授業でも用いる事の出来る方法を研究し実践に繋げてみた。本稿では、和光大学の学生に対して実際に行った在宅における直接法(写真製版法)の指導手段とその工夫について報告する。

1 制作に必要な器具等の工夫、代替品の提案

シルクスクリーンはメッシュの孔からインクを紙へ刷り落とすという非常に明快な構造であるが、単純であるがゆえに枝葉が無数に広がっており、工夫のし甲斐がある版画とも言える。極端に言えば刷りの精度さえ保てれば、専用の器具を使わないでも代替品で充分な制作は出来る。もちろん従来の設備が整った工房でのスタンダードな制作工程も伝達した上で話になるが、それらの解説を踏まえ、平行してこの在宅での方法を教授することでシルクスクリーンの構造理解を促し、さらにはそこからの派生

で様々な工夫を考察するきっかけを作ってもらいたいと期待して取り組んだ。

大学等の工房施設で制作する場合と大きく違う点は製版と刷りの工程にある。今回は初めてシルクスクリーンで作品を制作する学生を対象とした授業を行う為に各工程に対応できる様、以下の材料、道具類を研究し、制作キットとして各学生に配送した。



図1《制作キット1》



図2《制作キット2》

制作キット1：1 スクリーン(テトロン#200メッシュ、フレーム外寸66x51cm)、2 版画紙(かきた八裁)、3 樹脂製スキージ、4 クリアフィルム(掃除の際に使用する)、5 簡易刷り台(2mm厚の化粧板に二辺分の角材2x3cmを接着させたもの、W69xD54cm)

※制作キット1は簡易刷り台を蓋にし、スクリーンとその他の平たい物品を背面から段ボール板で当てて挟む形で梱包した。

キット2：1 掃除用水桶、2 感光乳剤用タッパー(乳剤塗布用バケツとしても利用する)、3 剥離剤用スポンジ保管タッパー、4 感光乳剤200g、5 感光乳剤小分け袋、6 浮かし、7 見当チップ、8 剥離剤粉末(プレガゾル15g)、9 ゴムベラ、10 ウェス、11 剥離剤用スポンジ、12 掃除用スポンジ、13 アクアセルカラー無色300g、14 アクアセルカラー白160g、15 マスキングテ

プ15mm幅、16 マスキングテープ50mm幅

※制作キット2は箱詰めし、制作キット1との二個口による配送となった。

制作キット2の内容は最低限必要なインクや薬品など以外はすべて100円ショップで購入できるものである。

また、各学生には自宅制作にあたって工程ごとに各自で別途準備して欲しい物を以下のように告知した。

製版時：ドライヤー(塗布した感光乳剤を乾かす用・光が差し込まない部屋がある場合は自然乾燥でよい)、灯油(1ℓで充分である・用意するのが難しい場合はサラダ油で代替する)

刷りの準備：はさみ、見当チップ(同梱のサンプルが無くなったら作っておく)、絵皿or小さなボウル、プラスチックスプーンor割りばしor小型のヘラ(ペインティングナイフなどでもよい)、水(ペットボトルなどに水を入れて準備する)、30cm程度の定規

刷り：必要な色のアクリル絵の具、マスキングテープ(キット同梱の物が無くなったら買っておく)、試し刷り用の紙(A3程度のあまり粗目でないもの良い)、新聞紙など大判の雑紙(捨て刷り用)

片付け、落版：マジックリン(台所用・スプレータイプだとお良い)、ゴム手袋(肌荒れしやすい人は必須である)、新聞紙、1.5~2ℓの空ペットボトル、ゴミ袋、メラミンスポンジ(大きい物は3cm角程度にカットしておく)、燃料用アルコール(頑固な汚れの除去があると便利だが必須ではない)

今回のキットはあくまで初心者の学生が自宅で制作に臨むことを念頭に研究したものであるため、出来るだけ費用を抑え、且つシルクスクリーンの技術習得を両立させることに主眼を据えている。そのためインクも透明インクや白インクにアクリル絵の具を混色し、必要な色味を作るというものに留めた。もちろん本来のシルクスクリーンの魅力である発色の美しさを求めるならばこの方法は不十分であることから、各学生が必要に応じてインクを揃える場合の購入方法も発送時に示すことは行った。

感光乳剤と剥離剤に関しては大学等で主に使われるものを取り入れることが結局のところ最もコストを抑えられることになるので、インクと併せて共同購入し小分けにしてキットに入れた。感光乳剤は容易に剥膜できることをポイントに『AF-101 アズフィックス』(栗田科学)を選定したが、本来この感光乳剤は耐溶剤性のものであるためUV硬化後も湿った状態での表面の摩擦などには皮膜の耐久性にやや脆さがあることは付け加えておきたい。感光乳剤は硬化する前段階では流動体だが黒色のポリ袋に小分けしたものを制作キット2-3のタッパーに入れて送

れば袋の破れなどによる液漏れの心配はない。また、剥離剤も液体タイプではなく軽量で水漏れの危険がない粉末タイプのプレガゾルを計量して小袋に入れ送った。後日、各学生宅にて水1.5ℓで溶解させ剥離液を完成させるというものである。

スクリーンに感光乳剤を塗布する際は通常ステンレスバケツという器具を用いるのだが、これもそれなりに高価であるため他に方法は無いか実験した。目止めの際にヘラで擦り付けるように感光乳剤、あるいは目止め液を塗ることがあるので、スクリーンに感光乳剤を出し樹脂製スキージでのぼして塗ってみたところ綺麗に塗る事は出来た。しかしスクリーンに出す分量や余った分の回収などで慣れないとやや苦戦し感光乳剤のロスを多く出してしまう恐れがあることから今回は採用しなかった。そこでやはり器型が良いと考え、小型バケツの様に使えるものとしてタッパーを実験してみたところ、かなりステンレスバケツに近い感触を得ることができた。タッパーを選ぶ際は縁の部分が丸みを帯びてなく、切りっぱなしのデザインのものが良い。また、タッパーであることから蓋も付いており、使用後は縁を拭いて蓋をし、黒色のポリ袋に入ればそのまま冷蔵庫で保管も出来るので合理的である。



図3《バケツ兼感光乳剤ストック用タッパー》



図4《タッパーによる感光乳剤塗布》

簡易刷り台は色々な形状を構想し、シミュレーションを試みたが、化粧板の端の二辺へL字でスクリーンのフレーム厚と同等程度の角材を取り付けることで用を成すことが分かった。この刷り台はホルダーを使わないでも一人で正確なポジションに刷りが出来る方法は無いかという観点で設計されている。スクリーンと作業台を固定するWホルダーは高価であるため、取り分けビギナーが中心の授業では個別に購入してもらうことは現実的ではない。また、一般的なシルクスクリーンの刷り台は重量があり手軽な運搬には向かず、それぞれに自作してもらうには労力的にもハードルが高い。しかしながら、スクリーンと紙が正しい位置関係を保てなければ印刷ずれが生じてしまうので、スクリーンをしっかり一定の位置にセット出来、且つスキージの運動でかかる力の影響も無いようにすることは不可欠である。スキージ運動でスクリーン全体に一番負荷がかかる瞬間はインクを刷り落とすタイミングで、通常の刷りのスタイルの場合においては奥から手前に力を込めながらスキージを滑らせる動作の時に当たる。この時ホルダーは奥側に位置しており、引っ張られる力に対応している。そこで発想を転換させ、引っ張る力に耐えるのではなく、かかる力を受け止められるような前述の機構を考えた。また位置合わせは角材が交わってできた角にスクリーンの角をはめ、スクリーンの二辺もそれぞれ角材に当てることによって正確で一定に保つことが出来る。

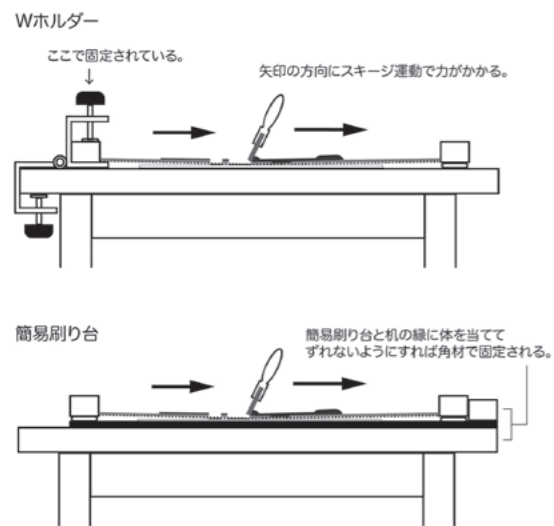


図5 《スクリーン固定箇所の違い》

もちろん紙を置く位置を一定にしなければ話にならないので、スクリーンの大きさに対応した化粧板の大きさを設計に組み込んでいるが、角材と化粧板のサイズさえ合わせれば色々な大きさのスクリーンにも対応できることが

この基本設計の特長である。尚、この簡易刷り台は板で丈夫なため、運搬の際にスクリーンのメッシュを保護する蓋としても使える。



図6 《化粧板に見当を貼り付ける》

2 制作のための環境と対処

2-1 空間について / 健康と臭いの問題

先にも述べた通り、シルクスクリーンは制作環境において機材の有無による制約を受けにくい。ほとんどが卓上と水場のみにて完結するので動線も感光時以外は特別な準備も不要である。

また水性インクを用いる場合、臭いに関してもほぼほぼストレスにならないレベルのものである。ただし、人体に有害とされる物質が含まれる薬品などはゴム手袋をするなどの配慮が必要である。感光乳剤を乾かす過程で酢酸系の臭いがこもるので適宜換気の必要があるが、その他は通常の使用法において厳しく管理しなければならないという程のものはない。

2-2 水場の問題 / 廃液と汚れ

現像に関して言えば直射日光にさえ曝されない日陰であれば暗室でなくとも水場として使える。現像にはシャワーが必要になるが、浴室で現像をする際は使用後に掃除が必要な場合がある。感光乳剤に含まれる青色染料や酢酸ビニル樹脂エマルジョンの残留物が壁や床などに付着することがあるためである。そのまま放置し、乾燥するとかなり頑固な汚れになるため逐一除去をしなければならない。また、屋外に直射日光が当たらないスペースがあれば

ばホースを引っ張って現像することも可能だが、手早く水を当てないと流し落とすべき箇所も紫外線が反応して硬化してしまうので注意が必要である。

問題は廃液であるが、当然、大量の廃液をそのまま下水に流すことは排水管の詰まりだけでなく、環境にも悪影響を及ぼし兼ねないので避けなければいけない。しかし個人でそこまで大量の廃液が出ることは考えづらいので適切な処理方法さえ守ればほとんど不自由なく対処できることである。片付けや落版作業は卓上にて新聞紙をスクリーンの下に敷き、汚れた水や剥離液の染み出しはほとんどを吸わせてしまって各自自治体の定めに従いゴミとして廃棄し、残りの汚れは問題無いレベルまでウエスで拭き上げた後、最後の仕上げでやっと水場に持って行くというルーティーンを徹底させればこの点はクリアできる。



図7 《インク掃除：防水で新聞紙の下にクリアフィルムを敷く》

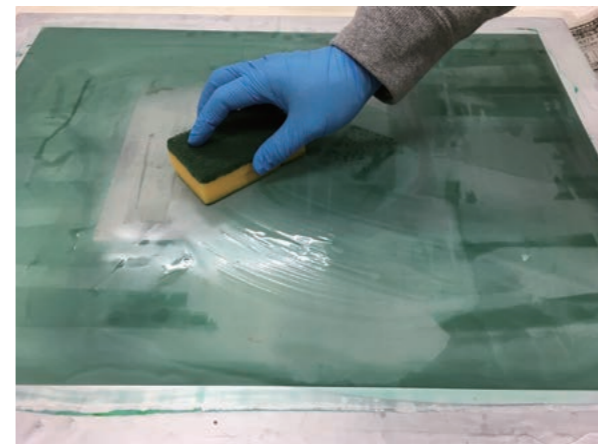


図8 《落版も図7と同様に新聞紙に廃液を吸わせる》

2-3 暗室について

2-2の現像でも触れたが、シルクスクリーンの感光乳剤はそこまで繊細ではない。完全な暗室は必要なく、窓から強い日差しが入る様ならカーテンを閉める程度で問題なく感光乳剤は扱える。感光乳剤を塗る時も蛍光灯の下で可能であり、乾いた後も本格的に露光させるまで少々の間ならば作業も行える。ただし、長時間の自然光曝露

は避けなければならない。例えば初心者によく見られる光景だが、乾き待ちのつもりで塗らたての湿っている状態から乾いた状態になるまで明るいところに放置してはいくら直射日光が当たらない場所でも僅かな紫外線で徐々に反応し硬化してしまう。乾燥直後に製版作業をしないのであれば、窓のない部屋に暗い状態で置いておくなど、光を当てない様に対処することが大切である。

3 製版 / 太陽光による感光

3-1 露光方法の選定

言うまでもなく感光機は高価で各自で準備することは求められない。代わりの光源としては代表的な手法でケミカルランプやレフランプを当てる方法があるが、物によっては露光にやや時間がかかり、当てむらが出来れば複数必要となる。またランプは安定した露光でデータもとりやすいのだが、一球それなりに値が張るので初心者にとって揃えることは難しいと判断した。

そこで私自身の経験から太陽光による露光の手軽さを説き、成功のためのポイントを示した上で各学生に取り組んでもらった。

3-2 版下原稿について

版下原稿は透明フィルムに描画したもの、あるいはPC上で作成し出力したもののいずれかで各自に合った方法を選択してもらった。基本的にはどちらの場合でも製版が可能なのだが、版下原稿の支持体には光の透過率が高いものが望ましいため、出力の場合は厚手の紙は使用しない様に指示をした。

また、太陽光による感光にはある程度の経験値が必要なため、それを補うために少々工夫を施した。感光乳剤は紫外線に反応すると黄緑色から青色に変化する。その性質を利用して露光時に時折めくって色の変化を目視で確認できる様、各原稿の角に遮光性描画材で確認用の印を書き入れる様に統一した。角に書き入れるのはイメージパターンの箇所に浮きやヨレによって出来る光線の乱反射



図9 《確認用の印》

や侵食等をおこさない様にするためである。

3-3 スクリーンと版下原稿の密着

露光の際、版下原稿はスクリーン(感光乳剤塗布乾燥後)と密着していれば他に特別な道具は必要無い。

透明フィルムは『スプレアのり55』(3M)を描画面の裏側、またはスクリーン表側に軽く吹きかけヨレが生じない様に密着させる。ただし、のりの粒がスクリーンの表面に付着するため、綺麗に孔を現像するためには水洗いの前に灯油で拭き上げる必要がある。

出力した普通紙の場合、スクリーン裏側に版下原稿を裏返して当てがい、灯油をかけてスキージで紙の外に気泡を逃がしながら密着させると表面張力により固定される。灯油の準備が難しい場合はサラダ油でも代用できるが、揮発すれば元の普通紙に戻る灯油と違い、油分がずっと留まってしまうので版下原稿の保存には向かない。

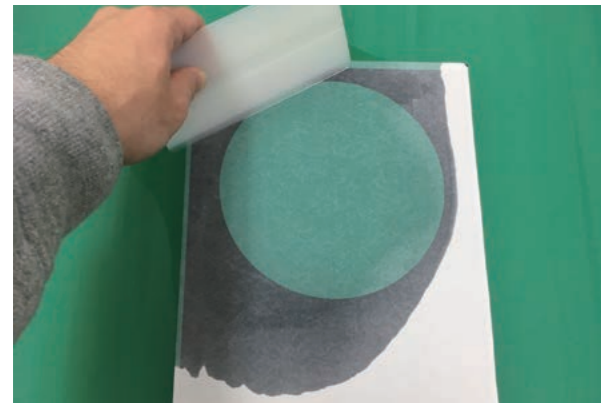


図10《普通紙版下原稿の密着》

3-4 露光の方法

3-2の状態のスクリーンを屋外に持ち出し、素早く適切な場所にセットして、太陽、版下原稿、スクリーンの並びで露光する。その際、太陽の位置に対して正面になる様にスクリーンの角度は調整する。白い建物などが背後にある場合、リフレクションによって背面からも紫外線を多く浴びてしまうので、出来るだけ背後には何も無い場所か黒っぽい物しか無い場所を予め見つけておくが良い。私の場合はいつもアスファルト舗装された道や駐車場などで地面にスクリーンを横たえ、ほぼ直置き状態で露光させてしまっているが、その程度の気をつけ方でもほぼ100%製版は成功する。

3-5 露光に適した時間帯と天気毎の露光時間

日本国内の日照環境であれば、年間通して正午を挟んで前後二時間が紫外線量が安定している。夏場であればプラス二、三時間可能だが、朝陽や日が傾いてからの露光はたとえ辺りが明るくても紫外線量が少ないので失敗に繋がりやすい。

また、露光時間は天気によって大きく変化し、晴天時は直射日光で夏5~10秒、冬10~15秒程度、薄曇り時で夏1分~1分30秒、冬2分~3分程度を目安に露光し、微妙な誤差は3-2で記した確認用の印をめぐりながら感光乳剤の色の変化で確認するのが妥当だ。

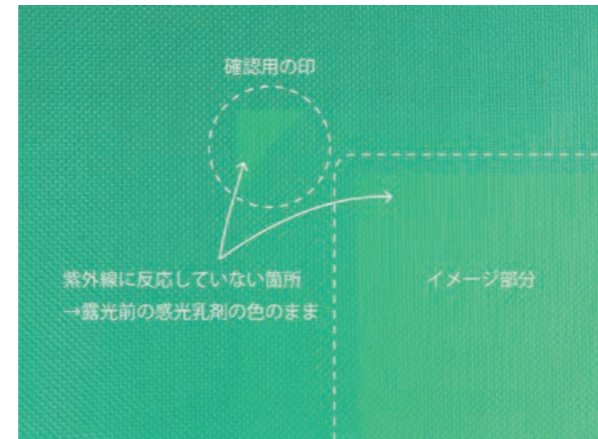


図11《露光による感光乳剤の色の変化》

晴天時の直射日光が不安な場合は底の下の日陰で露光すると曇天時の時間に近くなるので、確認印をめぐりながら落ち着いて露光ができる。

太陽光による感光の難点は天候に左右されやすいところである。原理的には感光が不可能な天気は雲が厚く極端に暗い日、強風、暴風雨の日のみで、多少の雨程度なら時間はかかるが出来なくは無い。しかしこれはかなり失敗しやすく、経験を積んでからであっても勧められないので向かない日ということになる。

3-6 水洗い現像

露光が済んだら速やかに屋内にスクリーンを移動させ浴室で両面ともシャワーで水を当てる。水を当てても僅かな紫外線で徐々に反応していくため、孔がしっかり現れるまで確実に反応しなかった感光乳剤は洗い流す。また屋外で作業する場合は日陰ですぐに水を当てなければならぬのでホースなどの準備は露光前に済ませておく事が重要である。

4 刷り

簡易刷り台については前述の通り、正しく扱えばホルダー使用時と同等の精度で刷りが可能である。刷る時はスキージの運動時にかかる力で台が動かないように手前に角材が来る向きにし、角材を胴体に当てて動かさないようにすれば、L字枠にはめ込まれたスクリーンも動かずに正確な位置を保てる。その姿勢が上手く出来ないようなら向かい合う角材が取り付けられていない辺を養生テープなどで簡易刷り台を乗せている机や床などに固定してしま

えば解決する。

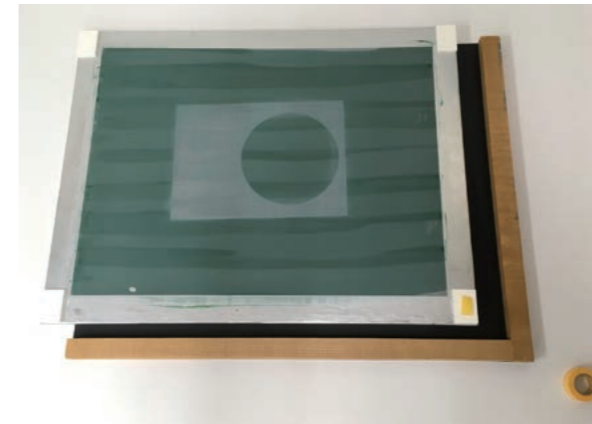


図12《四隅に浮かしを貼る》



図13《刷り》

5 片付け、落版

新聞紙になるべく廃液は吸わせる。

水を含んだスポンジでスクリーンや道具類に残ったインクを溶解させ、出た廃液は新聞に吸わせる。残りのインク汚れは少量の水、湿したウエスとマジックリンで拭き、仕上げは乾いたウエスで拭き上げる。

落版もインク掃除と同じで剥離剤はスポンジに含ませ、溶解した感光乳剤の廃液は新聞に吸わせてしまう。後は少量の水と乾いたウエスで廃液の残りを拭き上げる。最後に浴室などで水洗いし、メッシュに残留物がある場合はこの段階でメラミンスポンジを使い確実に落としておく。また、落版で使用したスポンジは保管用のタッパーに入れ、間違えて他の用途に使わないように気をつける。

6 最後に

実際に学生がこのやり方で取り組んだところ、ほとんどの工程で大きなトラブルもなくほぼ順調に制作出来た。懸念していた太陽光による製版では失敗してしまった学生はいたものの、粘り強く取り組んで成功にしっかり漕ぎ着けた。

今回、シミュレーションやキットの開発、準備に多くの時間と労力を費やしたが、それに対する結果は私自身にとって非常に勇気付けられるものであったと感じている。大学を卒業したての頃の日常であったトライアンドエラーの感覚を思い出し、改めて制約が多くあったとしてもシルクスクリーンは工夫次第でどのようにでも解決出来、いくらでも制作できるのだと背中を押された気持ちになった。

研究報告

謄写版の版画研究のススメ

神崎 智子

2006年 京都精華大学 版画専攻 卒業

現在 10-48 (トーション) 主催

はじめに

鉄ヤスリの上にロウ原紙を置き、鉄筆で書くように製版する。原紙には細かな穴があく。開いた穴からインクが通りプリントされる。単純な製版方法であるから軽印刷業として広がり、それに止まらず技術者の手を離れて芸術家や趣味人たちからも愛される技術となった。現在、印刷術としては衰退してはいるが、謄写版はリソグラフに形を変え今なお人々を魅了し続ける。本学会の末端に籍を置く筆者としては、昨今の版画教育の版表現の多様を大変面白く感じており、いまこそ謄写版の版画について研究の誘いができるのではないかと思う。紙のこと、自作の道具作り、ZINEを授業に取り入れている大学もあるようだ。これらは特に謄写版に紐づけられる気がする。再確認をすることで、そこから新たな発見と表現が広がっていくと思われる。

本研究報告では、謄写版を版画教育へ導入するにあたって制作に必要なもの、どのような作家が作品を残したのか、また謄写版の道具の変遷など紹介したい。

1、謄写版印刷とは

日本の謄写版はトーマス・エジソンの「ミメオグラフ」を祖となる。それを元に1894年(明治27)に堀井新治郎父子が考案されたものが、日本の謄写版と呼ばれる製品の起源とされている。1893年シカゴ万博を視察した堀井は、その時にA・B・ディック社の「エジソンのミメオグラフ」に出会うこととなる。海外謄写版についても簡単に記述するが、ロウ原紙などといった薄紙状の原紙に何かしらの道具によって穴をあけるという仕組みは共通するところである。

日本でこの技術が戦後の1970年頃まで栄えた理由は、穴をあけるという単純な仕組み以上にひらがな・カタカナ・漢字といった文字文化が大きく影響していることは間違いない。日本の印刷は明治以前には石版や活版がすでに欧米より輸入はされていたが、特に活版で日本語を満足に表現

するとなると何万種類の字母が必要となる。

堀井の謄写版により、メディアとしての印刷が身近となったのであった。堀井父子は1894年に東京神田鍛冶町に「謄写堂」を開き、特許を独占した。15年の専売特許が過ぎた1915年(大正4)には謄写版機器を扱う店も増え、様々な工夫をこらした製品・資材が生み出されることとなる。

2、謄写版による創作版画のはじまり

大正末になると商業印刷のための技法書が刊行されはじめ、謄写印刷研究所が設立された。そのような動きは関東・関西でも見られ、徐々にポスターやちらしなどの商業印刷から版画芸術へと発展していった。小泉興吉など印刷仕事を通じて新しい版画技法としての謄写版に気づいた者もいる。

1942年第11回日本版画協会展に出品された若山八十氏の作品が、謄写版による創作版画の始まりとされている。若山の入選に続いて各地の技術者やのちに木版画家である星裏一などが出品をはじめ1950年代までには10数名が入選を果たした。のちに洋画家となる福井良之助が画廊で謄写版による作品を発表するものこの頃である。若山八十氏は同世代の版画作家との交流もあり、そんな折「一木会」で交流があった恩地孝四郎も謄写版作品を残している。

3、謄写印刷の変容と表現

1960年代になると謄写版を起源とする作家の日本版画協会展の出品が減少していった。その理由の多くは謄写商業印刷の仕事に追われ作品制作から離れていったためである。また孔版のシルクスクリーンへの変遷も見られる。1963年の中小企業近代促進法により機械化が進んだことは大きく影響を与えた。コピー機、ワードプロセッサのコンピュータが普及するにつれ謄写版は使われなくなっていき、80年代にもなると、謄写版印刷機や原紙などの生産も中止された。

しかし、表現者はその印刷機が持つ個性を受け止め、いまなお自身の表現に取り入れている例もある。謄写版技術が元となる謄写版ファックス製版と木版を併用し続ける野田哲也をはじめ、デザインの分野で謄写版を選ぶ人たちも今なお現れ続けている。印刷機としての役目を終えた謄写版の新たな姿「版画技術」を見直す合図なのかもしれない。

4、基本的な製版・刷り方法

謄写版も他版種と同様に製版と刷りの工程をとる。

◇準備物

製版：原紙、鉄ヤスリ、鉄筆、シエラックニス、マスキングテープ

刷り：準備物；刷り台、インク、軟質ローラー、インクヘラ

◇手順

- ①下絵の上に原紙を置き下絵を写し取る。鉄筆でなぞり取ると白く跡がつくので写し取りが可能。
- ②下絵を写し終えた原紙を鉄ヤスリの上に置き、鉄筆で製版。細かく目立てられた鉄ヤスリの粒で原紙に穴が開く。
- ③スクリーンに原紙を取り付け、インクがついた軟質ローラーで手前から奥へとローラーを転がし刷る。

簡単に説明すると以上の3工程である。非常に単純で取り組みやすいが、相反して奥深いところも同時にあわせもつ。日本で主に使用されてきた謄写版は「鉄ヤスリ製版」というもので、これを英語では「File Plate Process (ファイルプレートプロセス)」という。

謄写版用鉄ヤスリは「両刃」のタガネで垂直に目切りを行い製造される。この目切りの細かさによって様々な種類の鉄ヤスリが存在する。(図1)、筆者の制作では主に「XB」というヤスリを使用している。ヤスリの凹凸の粒によってロウ原紙に穴が開くことから、製版される線は点の集合体であるため、銅版に比べると非常に弱い表現となっている。(図2) その弱さを補うかのように、面を塗りつぶすように製版を行う「つぶし製版」がある。「還元法」という鉄ヤスリ製版であけた穴を再びふさぐ製版方法の基本はつぶし製版を初めに行う。福井良之助の作品は、とくに還元法を多用した作品が多くなっている。(図3)

5、様々な製版方法

単純であるが奥深い表現はこの還元法にあると筆者は思う。若山八十氏をはじめとした孔版技師たちは様々な製版方法を編み出していくのであるが、開けた穴をふさぐ方法によって、華奢な謄写版の線とは全く違った表現が可能となる。

・描圧還元法(図4)

画面全体をつぶし製版。

ヤスリから剥がし、下敷き等のツルツルしたものの上面で描画する。

・撫圧還元法(フロッタージュ)(図5)

画面全体をつぶし製版。

ヤスリから剥がし、凹凸のあるものの上に置く。

補強のための原紙の上に置きパニッシャーやヘラ型鉄筆で擦る。

	アート	絵画	XA	XB	XC	
荒						ツブシ製版は不可能
用途	カット・飾り文字	広範囲ツブシ・立体製版	太字ツブシなど	線・ツブシ	線・細字	
	方目ヤスリ			方B	方C	
				ゴシック体文字(旧清ゴシックなど)		

図1《ヤスリ図》

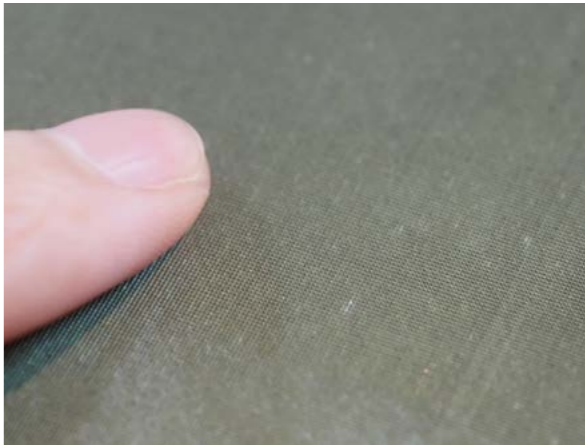


図2《ヤスリ表面》



図3 福井良之助《けし(2)》
26.7 x 39.3 cm | 謄写版 | 1959年 | 和歌山県立近代美術館蔵



図4《左：製版写真、右：印刷後》



図5《左：製版写真、右：印刷後》

・塗布還元法（図6）

画面全体をつぶし製版。

ヤスリから剥がし、修正液（シエラックニス）で塗布する。

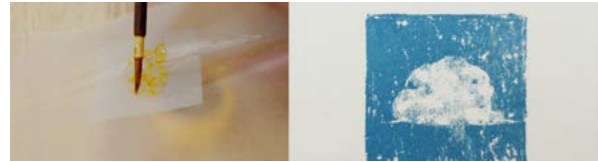


図6《左：製版写真、右：印刷後》

・貼付還元法（図7）

画面全体をつぶし製版。

ヤスリから剥がし、裏面に別のロウ原紙で製版したものや、形をくりぬいたものを修正液で貼り付ける。

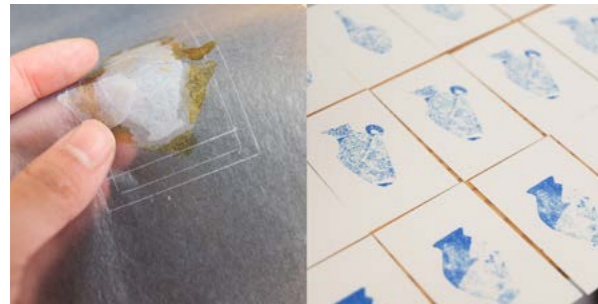


図7《左：製版写真、右：印刷後》

・立体製版

還元法の他に謄写版には立体製版というものがある。謄写版製版の濃い薄いは一度の製版では不可能であり、一度や鉄ヤスリから剥がし還元法を用いて行うのであるが、この立体製版は、一度の製版で行うものである。これは絵画ヤスリやアートヤスリといった粗目の鉄ヤスリを用いて製版を行う技法である。

ヤスリの目の一粒は台形をしており、製版すると小さな穴が開く。さらに一枚原紙を重ねて押し込むと重ねた原紙の厚さの分下の原紙が押されて下がり、穴がさらに大きくなることを利用した製版方法である。（図8）

◇立体製版手順

- 1、原紙4枚くらいを重ねて下絵を写す。1枚は本番用、残りは版作りの補助につかう。
- 2、本番用の原紙をヤスリ（絵画A）で描画面をつぶす。
- 3、その上に補助版1をのせさらに濃いところをつぶす。
- 4、補助版1をはがさずに補助版2をのせ、さらに濃いところをつぶす。
- 5、さらに補助版3をのせ最も濃い部分のみを製版。
- 6、4枚一度にヤスリからはがし、順に補助版をめくりとる

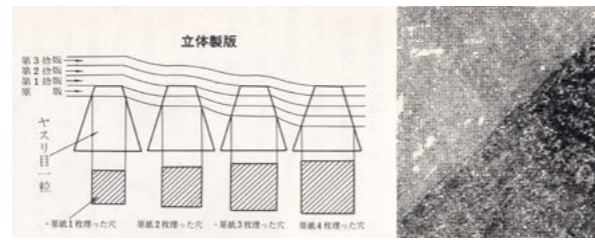


図8《左：構造図、右：印刷後》

7、一番明るいところを描圧還元法で製版する。

以上が、若山八十氏の時代からも継承されてきた鉄ヤスリによる謄写版の製版技法である。筆者も現代の画材を用いた製版方法も考案したりなど、工夫によって実に面白い表現が可能であると記したい。

6、刷り手順

油性の「サクラ版画絵の具」を謄写版版面に使用している。比較的柔らかいインクを用い、柔らかい軟質ローラーに満遍なくつけておく。

刷り台は謄写版ものであれば「単式刷り台」「複式刷り台」が存在する。単式は事務用として一般的に出回っていたものであるが、孔版技術者は「版貼り膜」がついた2層になった刷り台を使用していた。筆者はシルクスクリーン用の刷り台で行っている。

原紙をスクリーンに取り付けるには、原紙を台に置き、インクがついたローラーでスクリーン内側にひと塗りした後、ゆっくりスクリーンをおろす。おろしたスクリーンの上からローラーを1回ほど手前から奥へと転がす。これで、スクリーンと原紙の見当があった状態で接着される。その後マスキングテープ等で固定を行う。

孔版であるので、穴にインクを通さないと刷ることができない。安定して刷ることが出来るようになるには10枚ほど新聞紙等に刷らなければならないが、筆者は透明フィルムに試し刷りを行うようにしている。

奥へとローラーを転がし、刷り上げる。刷り始めから終わりまで均等な圧でローラーを転がす。力を加えて刷るのではなく、ただ多少の圧で転がすだけである。

7、道具と問題

制作するにあたり全て謄写版の物である必要はない。そのほとんどは代用品の使用が可能である。原紙と鉄ヤスリに関しては日本式の「謄写版」の表現を行うのであれば謄写版用品を使用する必要がある。しかし、現在原紙購入が可能である店舗がないことや、「鉄ヤスリ」にいたっては新たな製造が不可能であることから、潤沢な供給は望めない。だが、そう悲観することはない。

原紙は岐阜に1社ながらも製造を行っているところもあることや、また小さいながらも自作も可能でもある。また鉄ヤスリは、まだ中古市場でもまだ見かけることができ、錆さえしなければまだまだ使えるものである。

さらにこの「ファイルプレートプロセス」を深く知るのであれば、日本式の謄写版にとどまらず広い視野を持ってこの印刷方式に目を向けると、そこにも製作のヒントがあるものである。

そのためには堀井新治郎による日本の謄写版よりも前の歴史を紐解く必要がある。

8、鉄ヤスリ製版の原型

先に記したように堀井の謄写版はエジソンのミメオグラフが祖となるが、それが全ての始まりではなく、初めにファイルプレートプロセス方式で開発したのはイタリアのズッカートになる。『The Origin of Stencil Duplicating』によると、ズッカートの「トリボグラフ」こそがThe File Plate Processと紹介。その後エジソン（米）やゲステットナー（英）もヤスリの形状が違えどファイルプレートプロセスを開発、各国で特許取得を行なっている。

◇トリボグラフと後のミメオグラフ

まず1877年に開発されたトリボグラフの鉄ヤスリは、『The Origin of Stencil Duplicating』によると「鋤で耕した畑の溝のように金属板に溝を入れて作った。」とあり、作り方は極めて日本の製造と似ているように筆者は思う。

鉄ヤスリ製造方法は両刃のタガネで打ち付け細く目立てられるからだ。（図10）トリボグラフが指す鋤はタガネのことだと推測される。金属板に溝を入れて作る製造であったようである。

1877年のズッカートのトリボグラフから3年後の1880年、エジソンがヤスリ製版の特許を取得した。しかし、この特許はあくまで製版方法に対する特許であることから、ヤスリは針のようなものを集め、はんだで固めて作るものでも良いし、トリボグラフのようなヤスリ状のものでも良いとも書かれている。実際エジソン機を所有するガリ版伝承館曰く、新治郎が持ち帰ったA・B・ディック社から販売された「エジソンのミメオグラフ」では、日本の鉄ヤスリの形状の（つまりトリボグラフのような）鉄ヤスリが付いていたとのことである。

◇シグネチャープレート

ゲステットナーのファイルプレートプロセスも1880年に特許取得。「シグネチャープレート」つまりサイン製版をするための筆記台として販売されていたものがゲステッ

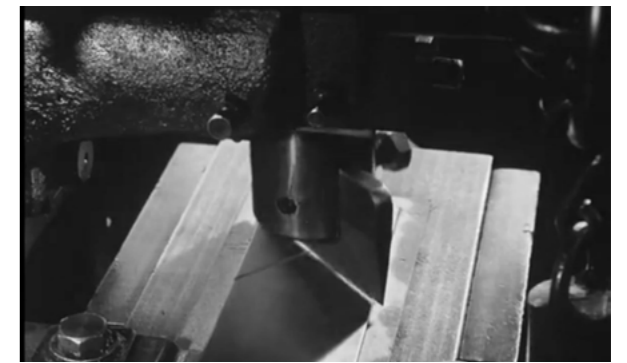


図10《鉄ヤスリの目切りの様子、映画『謄写印刷の技術』より、1959年、JAGRA画像提供》



図11《シグネチャープレート、アーウィン・ブロック写真提供》

トナーの鉄ヤスリとなる。シグネチャープレートの現物を見ると、亜鉛版にメッシュ状のワイヤー（金網）が掛けられて作られているものであった。（図11）

9、手製ヤスリによる表現

以上の調査からゲステットナーのシグネチャープレートは容易な鉄ヤスリ製作が可能であることがわかった。試作として金属板に強粘着の両面テープで金網を取り付けたもので製作した。金網は#250、#100、#60、#40を用意行なった。線描はもちろん、つぶし製版も可能である。なにより数が少ない「絵画ヤスリ」や「アートヤスリ」以外で立体製版が可能（#100）であったことは、非常に収穫であった。

10、原紙

一言で「謄写版の版画とは何か」と聞かれそのたびに筆者は「和紙の版画」と答えるようにしている。それほど謄写版にとって和紙・ロウ原紙はヤスリよりも重要なのではないかと考えているからである。

1894年堀井新治郎父子は謄写版という製版の仕組みよりも、まずは原紙の特許を取得する様子から、この印刷術の要が原紙であることを見抜いていたように思える。なにより雁皮紙という極薄で漉くのに高度な技術が伴う和紙が、原紙の重要性を気づかせてくれる。和紙が重要であることは日本の鉄ヤスリ製版による謄写版ではなく、海外謄写版でも同様である。

11、ゲステットナー、和紙との出会い

海外謄写版、特にゲステットナーが作った謄写版「ロウ原紙」や後述する「タイプ原紙」も和紙を使用したものが始まりとなる。しかし、ハンガリー出身のゲステットナーが、どのようにしてこの日本の和紙に出会ったのか。『The story of a little wheel that started a big revolution』（大きな革命を起こした小さな車輪の物語）というゲステットナーの小史・歴史の本がある（以下小史）。和紙との出会いの答えはこの小史の中にあった。

「ハンガリーの王国のチェルナ出身のゲステットナーは19世紀末にかけてウィーンにおける金融崩壊の後、アメリカに向かい、貧しい生活を立てるためにシカゴの街角で凧を売っていた。」

「彼は、自分の製品が作られた紙の独自の性質に気付いた。軽くて丈夫で、ワックスを塗って防水加工してある。」

当時ゲステットナーが売っていた凧の紙が「日本のワックスで防水加工していた紙」だったらしく、その様な物があるという知識を得た事、それが和紙との出会いのようである。

12、原紙のための和紙

小史ではTAKAMATSUとYOSHINOという和紙が登場する。この2種類の四国の地名を冠した和紙は、海外での謄写版を支えた重要な紙として伝えられている。それぞれの和紙の特徴として「TAKAMATSUは強靱な和紙である、繊維の穴が開いてない、でも凄く薄い、という特徴を持っている」「YOSHINOは穴が沢山開いた構造。薄い」とある。それぞれにロウ引きなどを施して、ロウ原紙やタイプ原紙になっていく。和紙の特徴や用途から見ても、TAKAMATSUは雁皮紙、YOSHINOは典具帖紙のことを指すのであろう。（図13）

ゲステットナーのロウ原紙の特許は1885年、1888年に

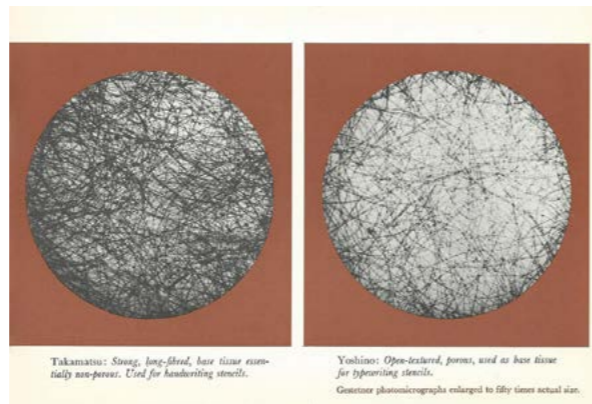


図13《ロウ原紙・タイプ原紙顕微鏡図、『The story of a little wheel that started a big revolution』より、アーウィン・ブロック画像提供》

タイプ原紙特許を取得した。（堀井は1895年日本で原紙特許取得）1921年、タイプ原紙の商品の品質を改善するために、ワックスコーティングからゼラチンコーティングになった「デュロタイプ」の商標を取得する。1925年、プラスチック化合物からなるコーティングタイプの原紙、デュロタイプが登場する。この頃になるともう既に日本の和紙から離れ、新しい生産ラインで製造できるようになった。

ここまで記していると謄写版が鉄ヤスリによる製版つまりファイルプレートプロセスだけではないことも記しておかなければならない。原紙の違いにより様々な製版方法が存在し、薄い和紙による表現の可能性を感じることが出来る。

13、サイクロスタイル

鉄ヤスリを使用したファイルプレートプロセス以外にも同じ雁皮紙にロウ引きした原紙を使ったものである。ゲステットナーによる「サイクロスタイル」という謄写版印刷機でのロウ原紙による製版方法は、ペン先に歯車がついた筆記具で製版する。銅版画のルーレットのような形状である。（図14）

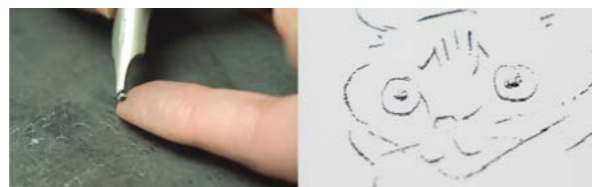


図14《左：サイクロスタイルスタイラス、右：印刷後拡大画像》

14、タイプ原紙

タイプライターによる製版が可能である「タイプ原紙」は「典具帖紙」という和紙にワックス・ゼラチン加工を行った原紙となっている。日本でも1960年代には50%の孔

版業者がタイプ原紙へ移行する。「ボールペン原紙」という名前で販売をされていたものと同様のものである。海外では謄写版原紙はタイプ原紙を指すことが多く、この原紙を使用し作品を残している作家も存在する。パサディナ美術館から依頼を受けアンディー・ウォーホルがタイプ原紙による作品を製作した例や、ピカソもまたこの原紙で作品を残している。（図15）



図15《パブロ・ピカソ《母性》1938年、謄写版原紙、30.5 × 20.0 cm、大川美術館蔵。》

また調べによると若山八十氏が提唱していた「和紙孔版」に使用する「孔画紙」はこの一種となる。

15、ファックス原紙

1950年代後半になるとファックス製版機を使った謄写版が登場する。美術利用での制作例では野田哲也による作品が挙げられる。ファックス製版機の左側のドラムに原稿を右のドラムにファックス製版用の原紙をセットする。原稿を読み取りながら原紙を電気の通電で穴を開ける。原紙は版となるシートと通電する紙が1セットになっている形状で、ドラムに巻きつけた原紙を機械の通電によって穴を開ける製版の仕組みになっている。（図16）機械上で製版の諧調濃度を変更できるため、氏によると作品によってコントラストの強い版と階調しっかりひろった計2版を製版し、重ねて刷っているとのことである。どの謄写版製版に言えることだが、原紙のサイズはA4サイズ位であることから、大きな作品になると分割してイメージを刷り上げることとなる。

16、感熱原紙（リソマスター）

ファックス製版機と同様に機械による製版方式をとる感熱原紙がある。感熱原紙も「典具帖紙」に加工したものになる。1980年理想化学工業がリソグラフを発売。謄写版の印刷業を営んでいた会社による感熱式製版印刷機である。近年リソグラフを製作に活用する動きが世界各国で広がっている。現代の謄写版の形として気軽に自己表現に利



図16《ファックス製版機。》

用できる印刷術として利用されている様子から見ると、今まで筆者が謄写版について紹介したもののなかで表現に敏感な版画学生にとって一番馴染みのあるものかもしれない。

感熱原紙はリソグラフの機械以外にも、サーマル式のプリンタなどでも製版が可能である。このことからさらに版画表現の技術的工夫も見込めると筆者は考えている。

おわりに

あらゆる分野で先駆者はいるものである。1932年謄写版による創作版画を提唱した小泉興吉に続く創作謄写版を開花させた若山八十氏、また彼らだけではなく日本各地で独自の活動が起こっていたことを確認することができる。そんな謄写版表現の一時代を築き上げたのはその印刷機もつ繊細な表現と制作方法の適応の柔軟さであると、筆者は感じる場所である。まだ数は少ないものの美術館で展示も行われるようになってきた。

しかし、現状それらに対する研究が十分に進んでいるとはまだまだ言えない。現存している先駆者たちの当時作品に使用した紙は版画用の上質な紙ではなく、あまりに脆く儂いものである。また前述したピカソの原紙は幾多の展示により損傷も激しく修復を施すのにも情報があまりにも少なく為す術がない状態に陥っている。作品も印刷術と同様に廃れゆくことは避けねばならない問題である。

筆者も表現者の端くれながらもこの技法に向き合い続けているが、他版種にはない表現を持って版画制作を行っていきたい。それがかつての表現者の仕事に興味と共感を持ち、謄写版という版画研究が進む一助となれば幸いである。

◇協力

和歌山県立近代美術館 植野比佐見学芸員、町田市国際版画美術館 齋藤美穂子学芸員、大川美術館 小此木美代子学芸員、アーウィン・ブロック、ガリ版伝承館、JAGRA

メゾチント原版目立て補助具の研究

大矢 雅章

2016年 多摩美術大学大学院美術研究科博士後期課程修了
現在 多摩美術大学 准教授

はじめに

時代と共に、伝統的な銅版画技法のさまざまな材料や道具が生み出されてきた。一方、この数百年間、それらの道具の形状には大きな変化をみることができない。職人的な技術を身体で覚える銅版画制作において、技術を習得した個々の作家には、あえて道具をより便利に改良する必要もないからだろう。

しかし、現代の教育現場では、根気や努力を絶対のものとする習得型の学習指導方法が、学生たちに受け入れられない現状がある。このような状況の中で、先達の作家たちが培ってきた技法や道具をいかに次世代につなげていくのが、教育現場の大きな課題だと考えている。この課題解決のひとつの糸口として、学生やアマチュアの作り手たちが制作を継続していくための環境作りをサポートすることを目的とした、道具や材料作りの研究を行ってきた。その研究の一環として考案したメゾチント原版目立て補助具「LOOPER」の製作経緯と製作方法を報告する。

1. メゾチント原版目立て補助具について

メゾチントは、グラデーションを再現できる新しい銅版画直刻法の印刷方式として1600年代中期以降発展した。この技法は、それ以前に発達したエングレーヴィングやエッチングのような線による表現とは異なる画期的な複製技法となったが、ロッカー (Rocker) を使用した原版の下地作りの作業には大変な労力が必要とされた。「目立て」と呼ばれるその作業は早くから分業され、効率的に行うために補助具 (Pole Rocker) が使用されてきた。現代では、各国でさまざまな補助具が製作販売されている。目立てされた市販品を使用することもひとつの選択肢であるが、原版の目立ての仕方を工夫することにより、マチュールに大きな変化が生まれることから、作品に合った目立ての方法を一度は検討すべきである。なお、補助具の形状は

据え置き型 (図1) と移動式 (図2) に大別することができる。どちらを選択するのかは、作家の制作環境や目立てに対しての考え次第であるといえる。

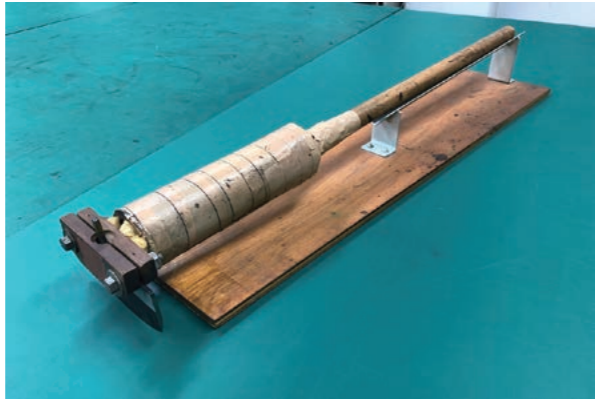


図1 据え置き型の補助具、多摩美術大学版画研究室蔵



図2 The E.C. Lyons Co. 社製の移動式補助具、筆者蔵

2. 本研究の背景

2-1. 作品制作の必要性からの研究

2006年頃、腐蝕技法とメゾチント技法を用いた大型銅版画を制作する際に、目立てを効率的に行うための移動式目立て補助具を製作することになった。まず、次の3つの点を重視して道具を構想した。1. 版の上を移動できること。2. 力強い捲れ (バー) を効率的に作るができること。3. 重量があり堅牢であること。

補助具の形状を検討している際に、深沢幸雄 (1924-2017) が制作した電動目立て機「チンタラ3号」の構造に着目した。多摩美術大学銅版画工房で稼働しているこの機械は、ロッカーの軸受けとなる後部がタイヤになっていることでスムーズに動いていた¹⁾。一般的に、ロッカーの軸受けとなる後部の弧は、刃の弧と近似値であることがスムーズな可動の条件とされている。そのため、ロッカーの弧の形に合わせて部品を作ることになるわけだが、タイヤを使用することで、重要な部品を既製品でまかなうことができた。補助具の構造上、タイヤを使用した後部部分は、ロッカー側の重量とほぼ釣り合っていないと、版の上を前

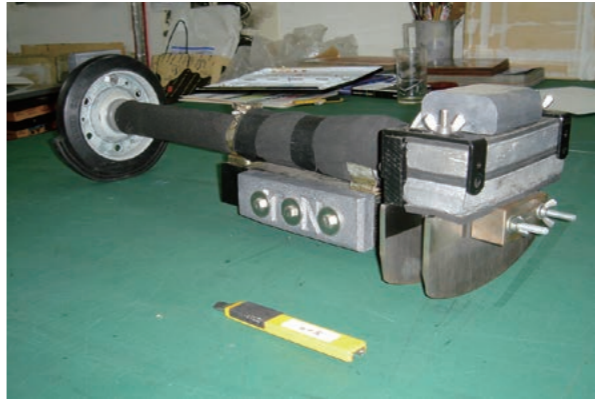


図3 初期型大型補助具、全長約60cm、重さ約8kg、2006年

進してボディが左右に振れた際に、後部が大きく振れすぎること直進性を保てなくなる。使用したタイヤは重量があり、この点でも適していた。チンタラ3号は、左右にぶれないような構造となっているため、必ずしもタイヤの重さを必要としないが、タイヤを使用することは補助具を製作する上で非常に参考になった。最初に製作した補助具 (図3) は、大きな版に効率よく目立てをすることが目的であったことから、6インチ (15.24cm) の異なる番数の刃を2枚使用した。上述した通り、後部の重さが必要になったため、タイヤにさらに重りを加えてバランスを取っている。このため、非常に大きく、重量のある補助具が完成した。この補助具は、しっかりした目立てを必要とした自己の作品制作には大いに役立った。

一方、使用している間に、もう少しコントロールしやすいコンパクトな形への改良を検討したが、溶接や高度な加工が不要な強度のある部品が見つからなかったため、原版目立て小型補助具の製作は休止とした。

2-2. 原版目立て小型補助具の製作について

大型目立て補助具の製作から数年後、文化庁新進芸術家海外研修制度でパリのアトリエ・コントロールボワンに滞在した (2018-19)。同アトリエの作家より、メゾチント制作が原因で腱鞘炎になってしまった作家の制作をサポートする補助具製作の依頼を受けたことがきっかけとなり、誰にでも扱える大きさの補助具の研究を再び始めることとなった。

3. 原版目立て小型補助具の製作コンセプト

体に負担をかけずに制作を継続するための補助具としての機能を軸に、場所を選ばずに簡単に使うことができ、なおかつ補助具自体を最低限の工程で製作できることを念頭に置き構想を開始した。移動式は、進行方向に対して刃を直角に、左右に揺らすことで前進するタイプと、平行に引

きながら進むタイプに分けられる。前者は、目立てが平行かつ均一にかかることに対して、後者は目立てが少し湾曲することを特徴として挙げるができる。どちらを選択するかは、作者の好みによるものが大きいだろう。アトリエでは、木材を使用した簡単な補助具を使用する作家もいたが、ロッカーを手前に引きながら目立てをするスタイルであった。この補助具を使用してみると、手首を大きく振って動かす必要があることが分かった。制作サポートとしての位置づけを考えた場合、手首を振るのではなく、腕を前後に大きく動かす動作の方が長時間の制作には負担が少ないと考えた。

したがって、かつて自身が製作した進行方向に直角に目立てをする形の応用で製作することにした。製作開始当初は、作家が持っていた2.5インチ (6.3cm) のロッカーを利用して両手で動かすことができるモデルの制作を行うこととなった。

4. LOOPER WS 型の製作について

この補助具を製作する上で重視した点は、進行の安定性が高いこと、目立てが深くなり過ぎないことに加え、駆動に強い力を必要としないこと、使用する場所を選ばないことである。パリで製作を開始した際は、現地で調達できた最低限の道具と部品を使用した。帰国後は、国内で購入できる部品を組み合わせ、より簡単に組み立てと分解できるように改良してきた。補助具を使用せずに手で目立てする場合は、刃幅は一般的に2.5インチが使いやすいことから、作家がすでに使っていた同型の刃を利用して補助具を製作した。しかし、製作を重ねるうちに、駆動させるために本体を前後に振ったとき、勢いがつきすぎてロッカーの刃の左右が版面に当たり、深い傷ができやすいことが分かってきた。むろん、道具に慣れてくれば、そのような問題は解決するのだが、進行の安定性と目立ての効率を考えると、4インチ (10.16cm) の幅を使用した方がよいことが判明した。それ以降、メゾチント技法とエッチングの混合技法による自作の《Correspondences》シリーズの制作を通じて、同型の刃幅を基準に補助具の製作と改良を行ってきた。本章では、日本で購入できる部品の紹介に加え、4インチ用の製作方法において工夫した点を述べていきたい。

4-1. 材料

日本国内では、MonotaRO (モノタロウ) でほとんどの材料を購入することができる。重りについてはThe E.C. Lyons Co. のウェブサイト から個人輸入することもできるが、難しい場合は鉛に穴を開けて自作することも可能で

ある。現在では、個人の製作をサポートしてくれる金属加工会社もあるので、そのような業者に発注してもいいだろう。

ロッカー：The E.C. Lyons Co. 製4インチ

前部部品：木材（山桜、ナラ、タモ、チークなどの硬さのある木が適している）。ロッカーの幅が2.5インチの場合、9cm角、厚さ1.8cm以上の木材。4インチの場合、9×11cm、厚さ1.8cm以上の木材を使用する。今回の製作では山桜を使用。

持ち手部品：スマートレグ（ロング：長さ40cm×直径3cm） / （ショート：30cm）、スポンジカバー-SGB-330。今回の製作ではショートを使用。

後部部品：エスコ社製125×37mm車輪（ラバータイヤ・PPリム・ローラーベアリング）、ブラック丸パイプ4.5cm(長さ)×1.5cm（外径）1.1cm(内径)

各部接続用：六角ボルト10cm(長さ)×M10（直径）：1本、六角ボルト6.5cm(長さ)×W1/4(直径)：2本、蝶ナットW1/4：2個、超低頭ネジ2.5cm(長さ)×0.4cm(直径)：4本、M4ナット：4個、ステンレス袋ナットM4：4個、なべタッピング黒1cm(長さ)×0.3cm(直径)：1本、くさびロックナットM10：1個、M10用ワッシャ：1個

重り：The E.C. Lyons Co. 製298g：1個

製作用具、材料：電動ドリルまたは卓上ボール盤、木工用ドリルビット0.1~1.1cm、レンチM4用、T型レンチM10用40cm、モンキーレンチ、クリップ、水平器、プラスドライバー、オリーブオイル、サンドペーパー（240・400・800番）、のこぎり、ハンマー、ボンド(セメダインスーパーX2)、ネジ緩み止め剤（ガチネジ）

4-2. 材料の加工

・ロッカーの柄を握り、ハンマーを使用して背の部分を軽く叩いて外す（図4）。



図4 ゴムのハンマーでベルソーの背を軽く叩くと柄から簡単に刃が外れる。

・ボディとなるスマートレグのネジ穴から1cm付近にポンチで印を付け、電動ドリルで直径0.2cmの穴を開ける



図5 スマートレグの片側だけに穴を開ける。



図6 くさびロックナットをT型レンチで締めている内部イメージ写真。ボルト側はモンキーレンチで押さえる。本来は、T型レンチはスマートレグ内に押し込んで使用する。

（図5）。ボディ部分にスポンジカバーを通す。この時にボディ部分に薄く潤滑剤を塗布しておくともスムーズに装着できる。

・スマートレグにタイヤを取り付ける際、タイヤ軸穴とスマートレグのネジ径の違いを調整するために、タイヤ軸穴に短く加工したブラック丸パイプを入れ直径を小さくする。スマートレグに開けた穴にネジを入れる。この作業で、後部の固定ができる。締め付けが甘いと、使用している際にタイヤが回転してしまい、補助具が前進しない。T型レンチがあれば、タイヤを取り付けたボルトにスマートレグの内部からくさびロックナットを入れて締め付けることで、強固に固定することができる。タイヤの外側のボルトの頭側には、金属製のワッシャを入れることで、タイヤの締め付けをさらに強くできる（図6）。

・ベースとなる木材の形を決める。約9×11cm。ベルソーが左右に振れた際に木製部分が版に当たらなければいので、左右対称な形状であれば多少写真の形と異なっても影響はない。のこぎりなどで切断し形を作り、全体をサンドペーパー240・400・800番の順に研磨する（図7）。



図7 ベースとなる木材、左：加工前、右：加工後。



図8 ロッカーとベースパーツをクランプで固定し、スマートレグとの角度を決める。

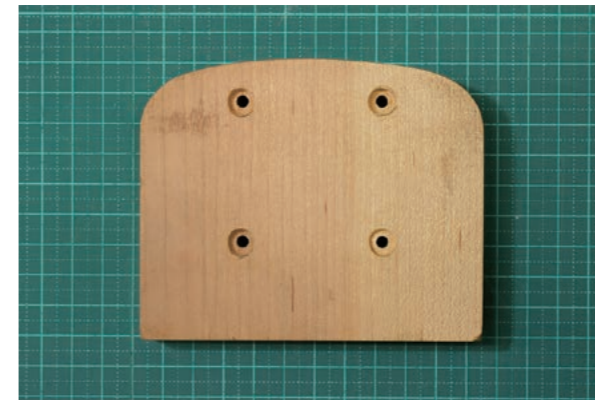


図9 スマートレグとの接合穴。深さ0.2cmの凹部の直径は、超低頭ナットの頭部の直径に合わせる。

・ベースにロッカーをクランプで固定後、ベースにボディとなるスマートレグを当て、上端より約2.4cm、左右端より2.4cmに固定位置を決める。この数値は基準値である。刃の高さにより変化するので、ボディに水平器を当て、少し斜めになるように調整する（図8）。この時に、スマートレグに開いている穴とロッカー本体に開いている穴の場所の印をボディに付けておく。

・図8を元に、スマートレグとボディを接合させるボル

トを入れるための0.4cmの穴を4箇所開ける。穴は垂直に開くようにする。ベースの表側に開いた4箇所穴に合わせて表面に直径0.8cm、深さ0.2cmの穴を電動ドリルで開ける（図9）。

・図7でロッカーの穴に合わせて付けた印の中央に0.3mmの下穴を開ける。下穴に合わせて、図9で深さ0.2cmの穴を開けた面の反対側の面に、1.1cmの木工用ビットを取り付けた電動ドリルで0.5cmの深さの穴を開ける。その後、逆側から6.5cmの穴を開け貫通させる（図10）。

・部品全体の表面にオリーブオイル（またはニス）を塗布

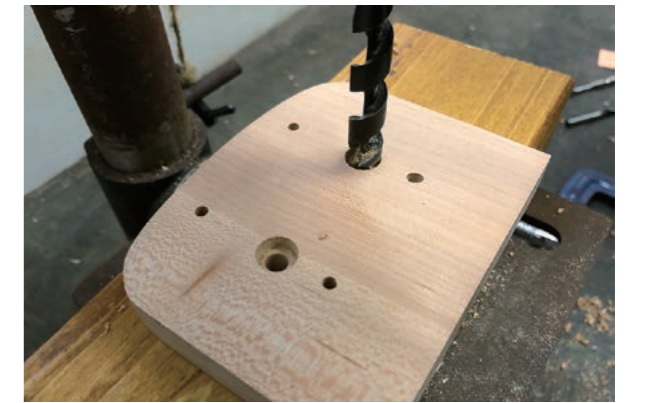


図10 ナットを固定する穴を、ボール盤で開ける。



図11 ボンドを流し込みビスを入れる。

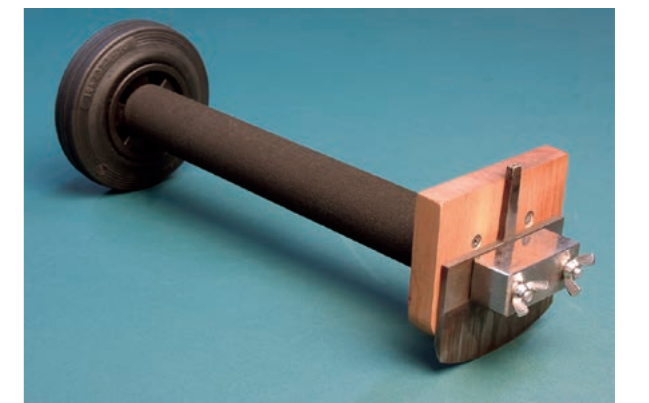


図12 完成品。サイズ：41×12cm

する。この際にロッカー固定用の穴には塗布しない。前部品完成後にW1/4のビスを後ろから押し込む。穴はきつめに開いているが、この際にビスが緩まないように、金属・木材用のボンドを流し込んでもいい。ビスが動かないようであれば、その必要はない(図11)。

・前部品と、ボディーをビスで留め完成。この際にビスが緩まないようにビス留め剤を塗布しておいてもよい。ロッカーと重りを付けてW1/4蝶ナットで留め完成(図12)。

4-3. 製作上の注意点

4-3-1. 前部パーツの製作について

加工が容易なことから、やや硬質な木材をベースにした。材料はタモ、チークなども使用したが、仕上がりが綺麗なことから山桜を選んだ。この20年ほどThe E.C. Lyons Co. から販売されているロッカーには、重りを付けるための穴が開いている。この穴を利用して、ベースとなる木材と接合する。ここで問題となるのが、ロッカーに開いている穴の位置には誤差があることである。また穴から刃先までの長さが異なるものもある。この前部の制作では、ロッカーの形にあわせて、穴の場所を変化させなくてはならない。

4-3-2. 前部(ロッカー側)と後部バランスについて

前部となるロッカー側とロッカーの軸受けとなる後部の重さが均等でないと、動かしているうちに後部が左右に振られてしまい、まっすぐに進むことができない。一方、補助具は常に左右に振られているので、後部の部品の条件として、摩擦性と耐久性が高く、ロッカーの弧に近い大きさで、ある程度の重量があることが求められた。これらの条件を満たし、必要な加工が最小限な後部部品として、キャスター用のゴムタイヤが最も望ましいものであった。スマートレグへの固定が難しい形状のものもあり、最適なゴムタイヤは限られていることが分かっている。製作当初はTENTE製125/37.5-50を使用した。これまで約20個を購入し、重量が371~471gとそれぞればらつきがあるものの、上述した条件を満たすものとして使用することができた。今回使用したエスコ社製は同じような特徴があるため、現在でも代用品としている。

4-3-3. 進行方向に対する傾斜角度とロッカーに必要なバランス

刃が銅版に対して直角に近い角度で当たっている場合、刃が引っかかるために前進しにくくなり、版に深い傷をつける恐れがある。それを防ぐために、補助具にはある程度傾斜がついている必要がある。また、目立てを速く深く作

るために、ロッカー側を不用意に重くしすぎると、傾斜角度とのバランスで、刃が深く入りすぎて余計な傷をつけてしまうことになるので注意が必要である。ここで関係してくるのが、上述したロッカー側と後部の重さのバランスである。ロッカーがついている前部を重くし、後部を軽くすると直進性を保つことが難しい。一方、後部を重くして全体重量が重くなると、補助具を前進させるために前後の運動を加えた際に、手首に大きな負担がかかってしまうことになる。

4-3-4. ロッカーの弧と後部形状の関係

ロッカーの弧は、ロッカーの大きさにより異なる。この弧がスムーズに動くロッカーの軸受け部分がない場合、ロッカーを左右に振った際にうまく動かない。The E.C. Lyons Co.から市販されている補助具は、ロッカーの大きさに合わせて後部の形状が異なっていることから、後部の形状とロッカーの弧の形状が相似していることが重要だと分かる。筆者の考案した補助具では4インチ以上のロッカーを付けた場合、動きに負担がかかりスムーズに動かなくなる事が分かっている。

5. 形状のバリエーション

使用者の環境や能力に合わせて、大きく分けて3つの形状のモデルを制作した。刃の幅にしたがって前部の幅は変化する。また、重りの形を変えることで重心のバランスを変えたものもある。さまざまなモデルを製作することで、各モデルの問題点も浮き彫りになり、改善に繋がった。以下各モデルの概要を紹介したい(図13)。

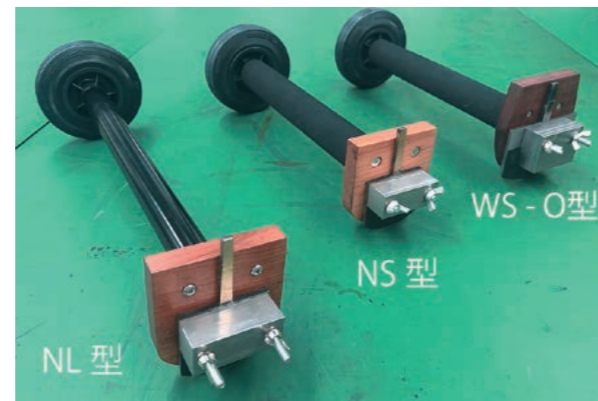


図13 左からNL型、NS型、WS-O型

5-1. ノーマル・ロングタイプ(NL型)

最初に製作した2.5インチのロッカーを使用することを前提にしたモデル。サイズ:53×12cm。チンタラ号の構造を参考に、両手で補助具を動かすことを前提に設計した。

5-2. ノーマル・ショートタイプ(NS型)

ノーマル・ロングタイプの使用者から、同様の作りで片手で動かすことを前提にした、より小さいものが制作スペース上必要だというフィードバックを受けたために製作したモデル。サイズ:41×12cm。持ち手にクッションを入れる改良により、手の負担がさらに軽減した。

5-3. ワイド・ショートタイプ(WS-O型)

前章で製作工程を紹介したモデルWS型をベースにし、刃を補助具から外さずに研げるようにした筆者用のモデル。サイズ:41×12cm。重りを特注して重心を下げている。重りの形状は6.2×4.5×1.5cm(319g)1枚と6.2×4.5×0.4cm(107g)を2枚、合計533gで使用することとした。重心を下げることで、左右のバーの立ち上がりを少なくすることを目的とした。このモデルは、後部に比べ前部が重い、重心を下げ刃の幅を広げることで、手首への負担が軽くなり、より効率よく安定して前進するようになった。

6. 使用環境について

補助具が多数の人に使用されるようになり、それぞれの制作環境が原因で上手く駆動できない状況もあることが分かってきた。筆者は作業台に大きなクッターマットを敷いているため、補助具についているタイヤが安定してグリップする。一方、抵抗が少ないテーブルなどの上ではタイヤがグリップせずに左右に流れてしまうという使用者の報告があった。現時点で使用しているタイヤは、耐久性を重視して選んでいることから粘性が弱く、抵抗の少ない場所での使用には難がある。この場合は、作業場に大きめのクッターマットなどを敷いてもらうことが一番の解決策のようである。また、版が小さな場合、テープ等で固定すると作業が行い易くなる(図14)。

7. 目立ての具合

これらの補助具を使用すると、平行に目立てができる。バーの立ち方は、同じロッカーを使用しても、刃をどの角度で研ぎ出すのかにより大きく変化する。上下左右から各8回以上目立てをかけていくと変化のあるバーが立ち、印刷時に漆黒の表現を作り出すことができることがこれまでの研究で分かっている。ロッカーが一定の角度に固定されているため、手で目立てしたようなバーの揺らぎが起らず、硬質なマチエールができることがこの補助具の特徴であるといえる(図15)。



図14 WS型の補助具を動かしているところ。軽く揺らすと自然に前進する。

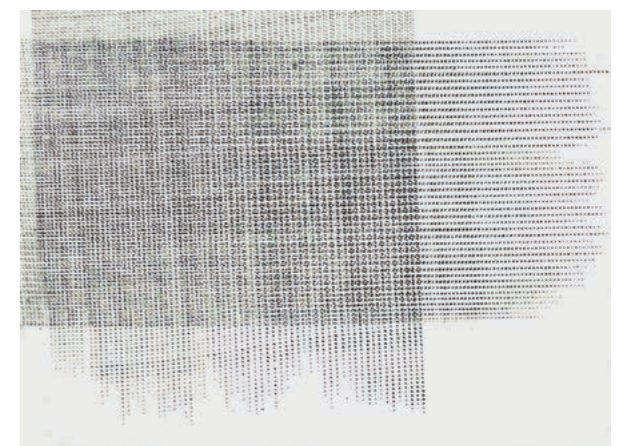


図15 横縦の目立て。WS型にNo.65、4インチを使用したもの。

8. 終わりに

本補助具は、日曜大工の腕に少し覚えのある人であれば簡単に作ることができるだろう。自作の道具は、なによりも愛着があるものになることに加え、固有の表現を生み出す手がかりになる。多くの人がこの補助具を製作し使用することで、これまで難しい、大変だと思われてきたメゾチント制作が少しでも変わり、この技法での制作を継続する一助となることを心から願っている。

註 1. 深沢幸雄が考案したチンタラ号は製作された時期により形状が異なる。『大学版画研究会』第9号(1982年)に掲載されている初期型の写真では、ロッカーの弧の形状に近い受け手が採用されていることが確認できるが、市原湖畔美術館に寄贈されたチンタラ1世は全く異なる形状をしている。このことから、深沢が長い年月の間に研究を重ね、少しずつ形状を変化させてきたことが分かる。

紙式メゾチント技法の開発

田代 ゆかり

2007年 九州産業大学 芸術学部 美術学科 卒業
 現在 福岡教育大学 大学院 教育科学専攻
 教科教育創造コース 美術教育領域 在籍
 福岡県立福岡中央高等学校 非常勤講師

はじめに

筆者はこれまで凹版のメゾチント技法を用いた作品を制作してきた。版画を始めた当初は腐蝕法のエッチング技法を使用していたが、ビロードのような質感の黒い画面と黒から白までの美しい諧調に魅了されメゾチント技法に興味を向いた。特に、2004～2005年に山口、東京、三重を巡回して開催された「HANGAー東西交流の波」展で長谷川潔(1891～1980)の作品に魅了された。作品の中に流れるあまりにも静かで緩やかな時間は、筆者が求める表現であった。ゆえに筆者はメゾチント技法を用いた制作を始めた。

しかしメゾチント技法の製版工程や印刷工程は技術の習得が必要であり、思うように運ばないことが多々あった。そこで、技術の習得を必要としない新たなメゾチント技法の開発に至った。この新たな技法とは、黒い画面と黒から白までの美しい諧調の表現を可能としながら、耐水ペーパーを版材に使用することで、目立てにかかる時間の省略が可能となっている。本稿では、この新たな技法を紹介するとともに、これまでの技法開発に至る試行錯誤の経緯についても述べていきたい。

第1章 簡易的メゾチント技法の開発に向けて

第1節 メゾチント技法について

メゾチント技法の萌芽的技法を考案したのはドイツ人のルートヴィヒ・フォン・ジーゲン(Ludwig von Siegen, 1609～1680)である¹。この技法はヨーロッパ各地に伝えられ、肖像画や油彩画の複製版画のための技法として用いられた。やがて19世紀に写真技法の発明により衰退し消滅した。メゾチント技法について『HANGAー東西交流の波』では

銅版画の直刻法²の一種。目立てをした、そのまま刷れば黒い画面になる銅版を、スクレーパーと呼ばれる専用の刃物で目立てを削ったり、バニシャーと呼ばれる道具で目立てを潰すことで調子を得る方法。メゾ(中間)+チント(色調)という名のとおり、黒から白への微妙なハーフトーンが刷り上がる。²

と述べている。この記述から本研究の技法開発では、多々あるメゾチント技法の特徴の中から、「黒い画面」と「明るさの段階」(黒から白への微妙なハーフトーン)の二つに絞ることにした。

筆者の制作においてのメゾチント技法が困難な理由に「刷りの技術」と「目立てにかかる時間」を必要とすることがあった。まず、「刷りの技術」ではメゾチント技法の版は、直刻法³のドライポイント技法の場合と同じように、まくれと呼ばれる銅の盛り上がりができる。このまくれ上がった銅がインクを含むことでビロードのような「黒い画面」になる。ところが、このまくれはプレス機の圧で盛り上がり減少していく。この摩耗を防ぐ「刷りの技術」が必要である。(図1)はメゾチント技法を用いた筆者の作品である。刷りの技術不足から初刷りの「黒い画面」は枚数を重ねるごとに失われ、その場しのぎの方法として刷りと目立てを繰り返し「黒い画面」を維持させる必要があった。

次に「目立てにかかる時間」とはロッカー(ベルソー)による目立ての時間を指す。ロッカーを揺り動かしながら少しずつ移動させ版に無数の傷を付ける。目立ては縦・横・斜めを1セットと数え、真っ黒の版にするには、かなりの時間が必要である。筆者は仕事と制作を両立し制作時間を確保している。そのため目立てのような制作の準備時間を少なくしたいと考えた。ゆえに「刷りの技術」や「目立てにかかる時間」を必要としない簡易的メゾチント技法を開発することにした。



図1 《筆者作》
29.0×28.8cm | メゾチント | 2018年

第2節 コラグラフ技法について

筆者は自身の制作でメゾチント技法の「明るさの段階」の表現が思うように運ばず、幼児の造形活動や小学校の図画工作の教材として使われるコラグラフ技法に着目し制作した経験がある。コラグラフ技法は彫りや腐食で凹凸を作ることをせず、版の上に様々な素材をコラージュのように接着させ、凹凸で画面を作る版画技法である。(図2)の画面の雲の箇所は、黄ボール紙⁴0.01cm厚の上に木工用ボンドを塗布し、乾く間に爪楊枝の先端を利用して凹凸を作った版を刷ったものである。木工用ボンドは乾くと表面が滑らかになる。滑らかな箇所には油膜が残りグレーに刷れ、凹みの箇所はインクが黒く刷れる。グレーから黒への「明るさの段階」の表現が可能であった。メゾチント技法の難易点をコラグラフ技法で補い、メゾチント技法とコラグラフ技法の「併用版」⁵で完成させた(図3)。この制作の経験からコラグラフ技法はメゾチント技法に似た表現が可能であるという考えに至った。

コラグラフ技法の利点は多く、製版工程が他の版種に比べ、シンプルで容易に制作できる。そのうえ、支持体になる版台が黄ボール紙で十分であるため安価に材料が揃う。ドライポイント技法やエッチング技法のように、版の表面を削ることも可能である。また制作の工程が短縮できるため、失敗してもやり直しが苦にならない。一方、欠点には製版部分の素材の凹凸がプレス機を何度も通すことで潰れていくことが考えられる。さらに版の凹凸の高低差があるほどインクの色が強弱が強くなり、淡い調子が出しにくい等も考えられる。コラグラフ技法の欠点を改善し、メゾチント技法に似た「黒い画面」と「明るさの段階」の表現を可能にすれば自身の制作に取り入れることができる。



図2 《筆者作》
12.5×7.5cm | 併用版 | 2015年

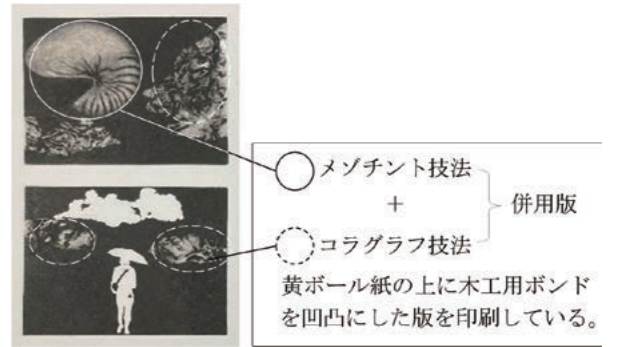


図3 《メゾチント技法とコラグラフ技法を用いた箇所について》

第3節 「黒い画面」の表現が可能な版材について

先行研究の調査に入る前に、コラグラフ技法の制作の経験から「黒い画面」の表現が可能な版材を探した。メゾチント技法の版の表面はロッカーで無数の傷が付いた、細かな点の集合体になっている。「黒い画面」と細かな点の集合体で考え付いたのが、サンドペーパーエッチング技法である。サンドペーパーエッチング技法はグラウンドを引いた銅版面に紙やすりを強くプレスして、細かい点々の穴をあけ腐蝕液に浸けると無数の細かな点ができる。刷ると「黒い画面」になる。この技法から発想を得て、サンドペーパーを間接的に使用せずに、直接サンドペーパーを版台の黄ボール紙に貼り付けた(図4)。また、サンドペーパー以外にテクスチャジェルのグラスビーズ⁶、ナチュラルサンド⁷、マチエール補助剤のストーンマチエール⁸らが細かな点の表現が可能であると想定し、比較を試みた(図5)。印刷は凹版インクをゴムベラで隅々まで延ばした後に、寒冷紗で余分なインクを拭き取りプレス機を通して刷り上げる。

〈A〉は120番のサンドペーパーを版材にし、印刷したものである。版台の黄ボール紙0.02cm厚にA4サイズの両面粘着シートを貼り付け、120番のサンドペーパーを接着した。刷り上がりは均一で密度のある「黒い画面」である。

〈B〉はグラスビーズを平筆で塗布した版を印刷したものである。点の集合体になるように2、3度塗り重ねたがグラスビーズの粒がエンボスになり、漆黒の「黒い画面」とは異なると判断した。

〈C〉のナチュラルサンドはグラスビーズと同様の製版を行ない、印刷したものである。刷り上がりは筆跡と砂粒の形が目立ち均一な「黒い画面」ではない。

〈D〉はストーンマチエールとジェッソを混ぜ合わせ、版台に塗布した版を印刷したものである。所々、白く抜けている箇所があり、均一な「黒い画面」ではない。

以上の〈A〉サンドペーパー、〈B〉グラスビーズ、〈C〉ナチュ

ラルサンド、〈D〉ストーンマチエールを比較した結果は、〈A〉の120番のサンドペーパーを版材に用いれば均一で密度のある「黒い画面」の表現が可能であることがわかった。

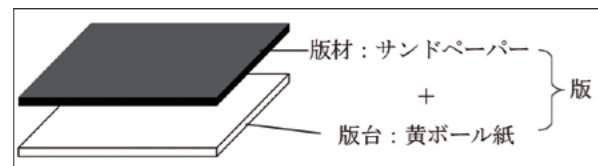


図4《版台と版材について》

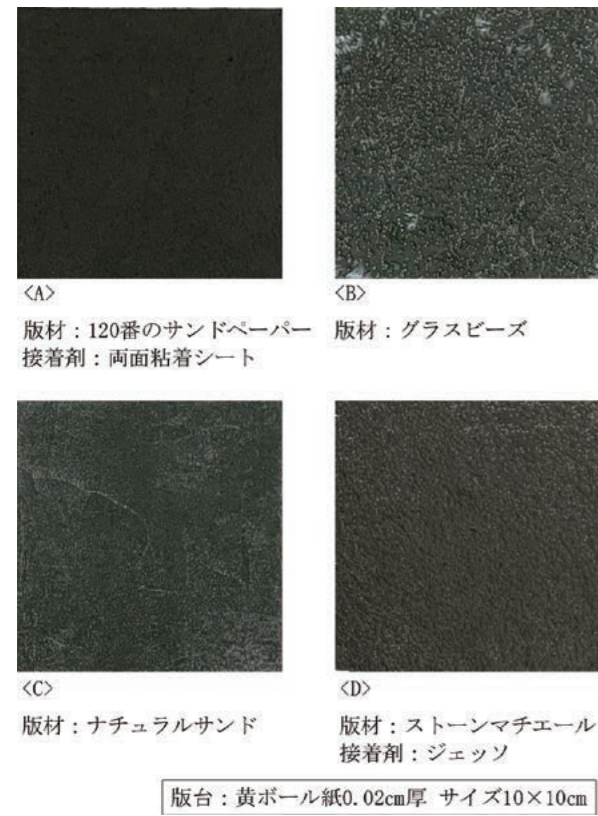


図5《「黒い画面」の表現が可能な版材(A)～(D)のテストプレート》

第4節 トーンコラグラフについて

次にメゾチント技法の「黒い画面」と「明るさの段階」の表現に近いコラグラフ技法の事例がないか、先行研究について調べた。その結果、武蔵篤彦(1952～)の「コラグラフ版画技法の現在」⁹に「黒い画面」と「明るさの段階」を可能にしたトーンコラグラフを見出した。実際にトーンコラグラフを試みた結果をまとめる。

版は版台の黄ボール紙に寒冷紗を貼り付け、印刷すれば寒冷紗の凹凸が「黒い画面」の表現を可能にしている。製版材料のグロスポリマーメEDIUM¹⁰は一番明るくしたい箇所を筆で5回重ね、次に4回、3回、2回、1回と重ねる回数を少なくしていく(図6)。グロスポリマーメEDIUMの層が寒冷紗の凹凸を覆う。層の厚みの違いで「明る

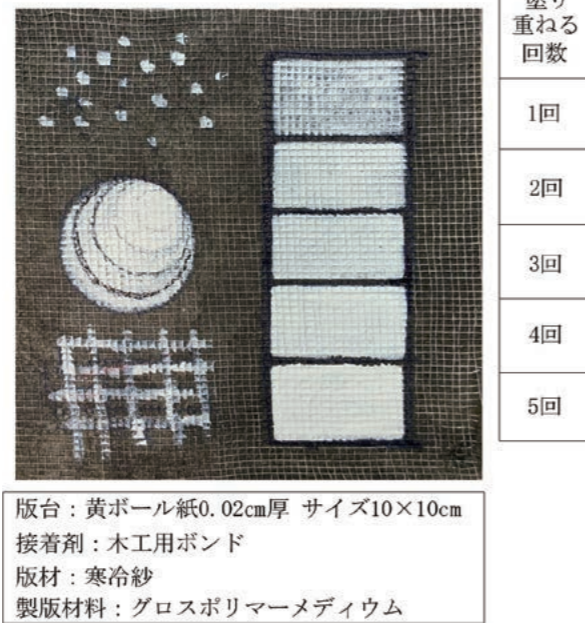


図6《版》

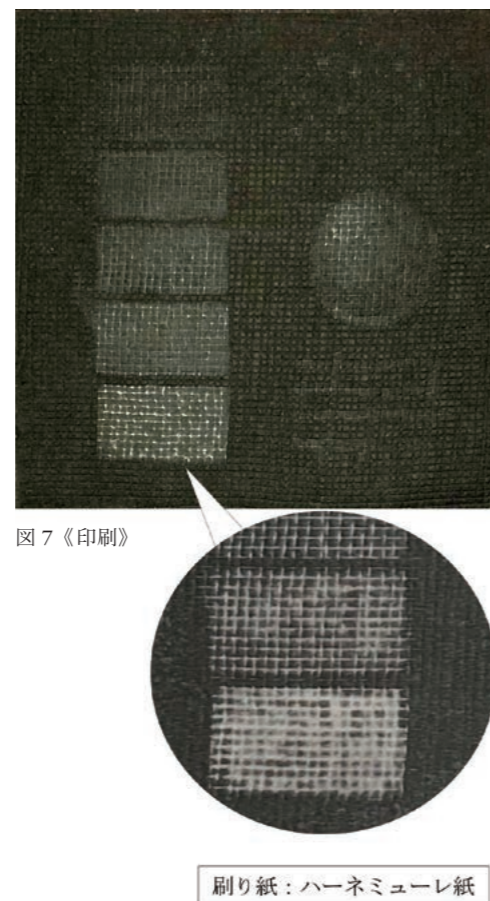


図8《図7の拡大》

さの段階」の表現を可能にしている(図7)。

トーンコラグラフを試みた結果、「黒い画面」は寒冷紗の粗いテクスチャーがエンボスとなり、独特な黒の調子の

表現であることがわかった(図8)。また、グロスポリマーメEDIUMを重ねる回数を増減すれば「明るさの段階」の表現の幅が広がることが可能である。トーンコラグラフは新たな技法の起点となった。今回の結果をもとに筆者の求める「黒い画面」の表現が可能な簡易的メゾチントとしての新たな方法を考案していく。

第5節 120番のサンドペーパーを版材に用いた「製版道具・材料」と「製版法」の検証

新たな方法の考案として、まず本稿の第1章・3節で「黒い画面」の表現が可能であった120番のサンドペーパーを版材に使用し、「明るさの段階」の表現が可能な製版材料と製版法の検証をすすめる。製版材料はトーンコラグラフで用いている水性ニス、グロスポリマーメEDIUM、ジェルメEDIUM¹¹を使用する。そして新たにスクレーパーとパニシャーの製版道具の活用を提案する。(図9)は120番のサンドペーパーを版材にし、「明るさの段階」の表現が可能な製版道具・材料と製版法を行ない、印刷した検証結果である。

〈A〉はスクレーパーとパニシャーを使い耐水ペーパーの砥粒を削り、重みを帯びた暗いグレーの面を表している。〈B〉はグロスポリマーメEDIUMを原液のまま使用し、〈A〉より明るいグレーの面を表している。〈C〉は原液の水性ニスを使用している。版の表面が滑らかになりインクが拭き取りやすくなる。一番明るい面の印刷が可能である。〈D〉はジェルメEDIUMを均一な厚みでなく凹凸のある線にすると、滑らかな箇所には油膜が残り淡いグレーに刷れ、凹みの箇所はインクが黒く刷れる。〈E〉はペインティングナイフを用いジェルメEDIUMの表面の厚みを同じ高さに整えている。インクは拭き取りやすくなり、均一な線にすることも可能であった。

また、武蔵氏が「非常に柔らかい諧調が欲しい場合は、描画材料を水で薄め、乾かせながら層を重ねて塗っていく。」¹²と述べている。このことから(図10)はジェルメEDIUMを水で薄め、乾かしながら層を重ねた。(図9)の明確な「明るさの段階」とは異なる柔らかい諧調の表現が可能であった。

今回の検証をまとめると、製版法は凹部のスクレーパーとパニシャーと凸部の水性ニス、グロスポリマーメEDIUM、ジェルメEDIUMを使い分けることで「明るさの段階」が容易に表現できる。また、製版材料を水で薄め、乾かしながら層を重ねて塗れば非常に柔らかい諧調が表現できることもわかった。

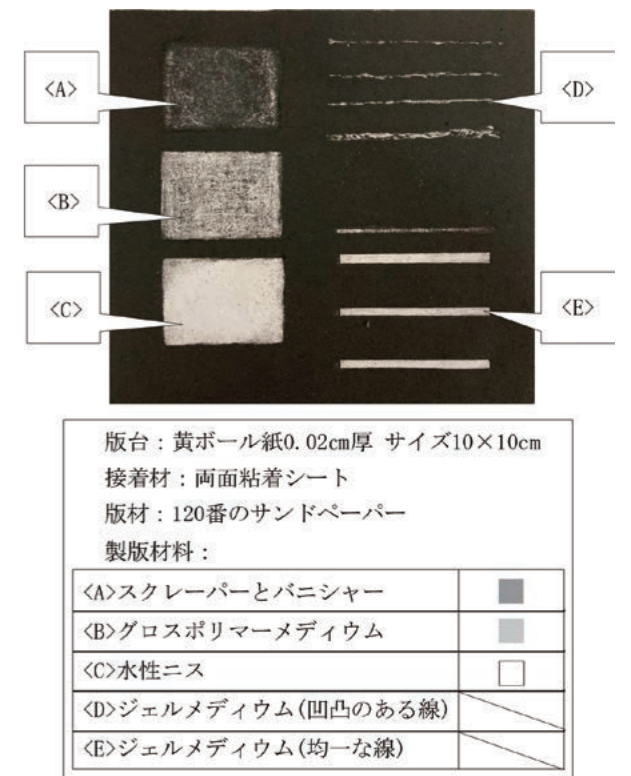


図9《明確な「明るさの段階」の表現が可能な「製版道具・材料」と「製版法」を行なったテストプレート》

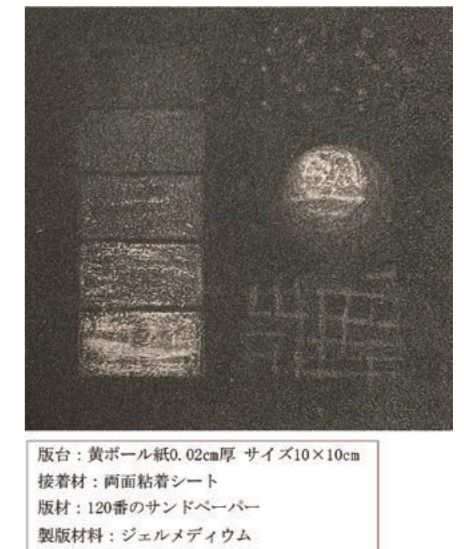


図10《「描画材料」を水で薄め、乾かしながら層を重ねて塗っていく「製版法」を行なったテストプレート》

第6節 版材に用いるサンドペーパーの番手による印刷の違いを検証

120番のサンドペーパーは、均一な「黒い画面」を刷ることが可能である。しかし、サンドペーパーは番手で砥粒の大きさが変わる。砥粒の大きさにより「黒い画面」が変化すると推測し、よりメゾチント技法に似た「黒い画面」に適した番手を探し出すため、刷り比べて検証した。

まず、サンドペーパーの40～400番までを刷り比べた。ホワイトガソリンで版の洗浄を行なうとサンドペーパーに波打ちが起きた。また、砥粒の砂が剥がれ落ちた。版材としての耐久性に乏しいため、刷りの枚数を重ねられないことが分かった。それゆえに、これまでに版材に使用して

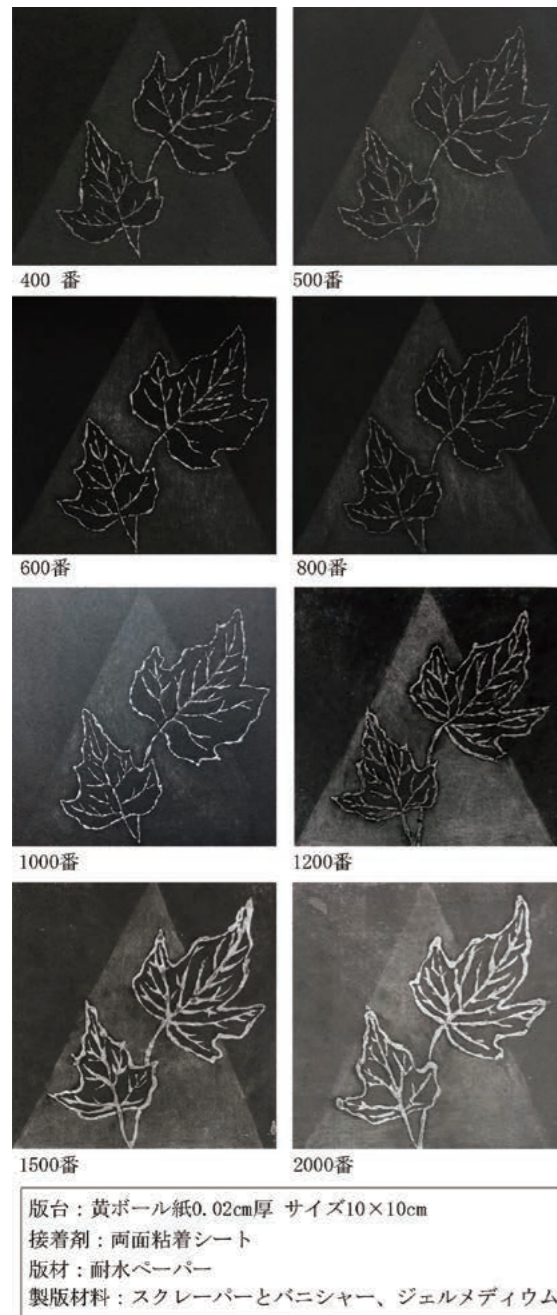


図11 《「製版の比較のテストプレート」》

いたサンドペーパーから水に強い耐水ペーパーに変更し、60～2000番までに番手を広げて刷りを行ない、比較を試みた。刷り比べを行なうなかで、サンドペーパーに比べて、耐水ペーパーの砥粒は剥がれ落ちなかった。また、波打ちも起きないため、サンドペーパーより刷りの枚数を重ねられると感じた。著者の目視による比較では60～400番までは、耐水ペーパーの砥粒の凹凸がエンボスになり目立ち、これはメゾチント技法のピロードのような質感の「黒い画面」とは異なる印象を受けた。一方で1000番、1200番、1500番、2000番はメゾチント技法の「黒い画面」に近いと感じた。特に1000～2000番は、均一な「黒い画面」が刷れた。(図11)は耐水ペーパーにジェルメディウムで製版を行ない刷り比べたものである。結果、特に「黒い画面」と「明るさの段階」のバランスが良く表れたのが1500番であった。

第7節 まとめ

新たな方法は、版材に1500番の耐水ペーパーを用いることで均一な「黒い画面」を可能にした。そして製版道具に〈A〉スクレーパーとパニシャーを使用している。製版材料については下記の通りである。

- 〈B〉水性ニス
- 〈C〉グロスポリマーメディウム
- 〈D〉ジェルメディウム

新たな技法は製版道具と製版材料の〈A〉～〈D〉を使い分け、耐水ペーパーの砥粒を覆う層の厚みの違いにより「明るさの段階」を可能にした(図12)。また、製版材料を水で薄め、

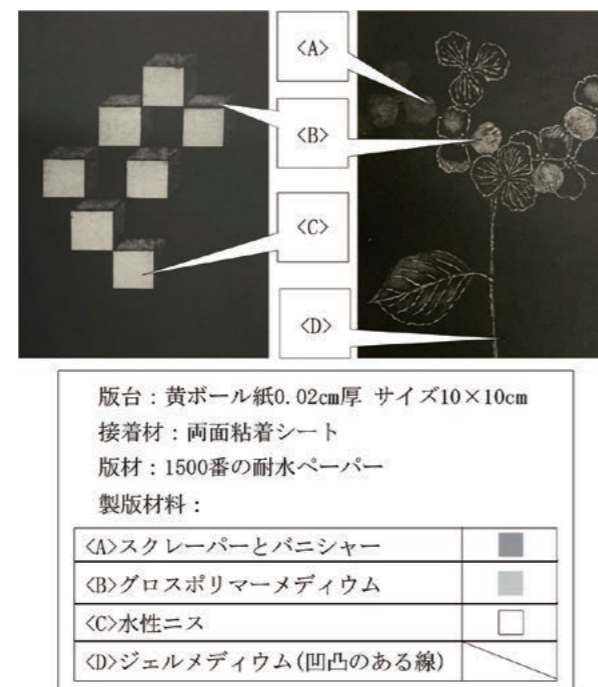


図12 《製版の比較のテストプレート》

乾かしながら層を重ねて塗れば非常に柔らかい諧調の表現が可能である。この簡易メゾチントは耐水ペーパーを版材にしていることから「紙式メゾチント技法」と命名していきたい。

第2章 紙式メゾチント技法による作品制作

第1節 紙式メゾチント技法の課題点について

実際に紙式メゾチント技法を用い《インターとか通り過ぎるだけで》(図13)を制作した。(図13)はA4サイズの1500番の耐水ペーパーを4枚繋ぎ合わせ版材にしている。製版工程では筆にグロスポリマーメディウムを含ませ画面に垂らすドリップングを行なった。意図しない偶然が面白い効果になる。そして、この作品から一版多色刷りを行なった。黄、赤、青の順番で印刷を行ない、三原色の効果をねらった。印刷方法は黄、赤は凸版刷り、青は凹版刷りである。制作を通して三つの課題点が見えてきた。

一つ目は筆者が好んで使用しているSSPインク¹³マゼンダ(赤)の製造中止である。SSPインクは粘度が低くローラー跡が残りにくい。そして発色が良く美しい諧調の表現が可能であったが、今後の入手が難しい。

二つ目に耐水ペーパーのサイズである。A4サイズを貼



図13 《筆者作》
インターとか通り過ぎるだけで | 45 × 59.5cm | 2019年

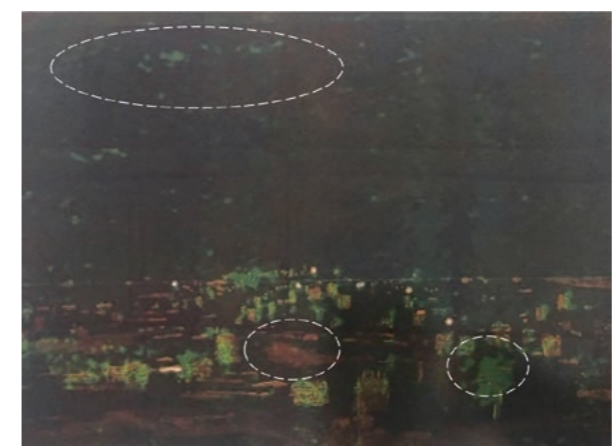


図14 《5枚目の刷り》

り合わせているので繋ぎ目にインクが溜まり、刷り上がりに薄っすらと意図しない線が見えてしまう。

三つ目に耐水ペーパーの摩耗である。プレス機の圧により、耐水ペーパーの砥粒が潰れ表面の凹凸が無くなっていく。そのため1枚目の刷りと比べ5枚目の刷りは色面に色ムラができる(図14)。5枚目の刷りは1枚目の刷りと色味が異なる。均一な深緑の色面表現の印刷が可能なのは、筆者の目視では4枚目までである。今回は作品完成まで版を3回作り直した。版を作り直し、よりイメージに近付け完成させた。次節は、これらの課題点の改善を試みることにした。

第2節 紙式メゾチント技法の改善策について

前作の《インターとか通り過ぎるだけで》(図13)の課題点の改善策を踏まえて制作を行なったのが《インターとか通り過ぎるだけでII》(図15)である。作品の完成まで版を3回作り直し、その過程で三つの課題点の改善を行なった。

まず、一つ目の課題点はSSPインクの製造中止である。SSPインクマゼンダと同様に粘度が低く発色の良いインクを探した。(図15)は版画絵の具油性黄色インクをローラーで乗せ、その上に版画絵の具油性赤色インクを乗せた版である。版画絵の具油性インクは粘度が高く、刷るとはつきりとローラー跡が分かる。(図17)は黄色インクを油絵の具の黄系の色に変更し、上に重ねる赤インクを水性アルキド樹脂絵の具の赤系の色に変更しローラーで乗せた版である。水性アルキド樹脂絵の具はアクリル樹脂と油の両方の性質を持っている。また、絵具の表面は速乾性だが内部はゆっくりと乾いていく。油絵の具は粘度が低く、ローラー跡が付きにくい。油絵の具の黄色、水性アルキド樹脂絵の具の赤色と絵の具を使い分けられた理由は、粘度の低い絵の具を順に重ねるとローラー跡が残らないからである。また、水性アルキド樹脂絵の具は、油絵の具の透明色と比べ、透明度が高く発色が鮮やかである。そして、色が重なり合うと三原色の効果が発揮できる。このことから、油絵の具と水性アルキド樹脂絵の具の組み合わせに至った。一つ目の課題点はインクを変更することで解決した。

二つ目の課題点は耐水ペーパーのサイズである。(図18)は繋ぎ目の間にインクが入り込み耐水ペーパーの繋ぎ目がはっきりと出た。改善策として寒冷紗でインクを拭き取る力加減や版の作り直しを行なった。このように溝にインクが入り込まない工夫をすることで解決した。

三つ目の課題点である耐水ペーパーの摩耗は改善していない。けれどもメゾチント技法ではロッカーで作る下地に塗方もない労力と時間がかかる。この紙式メゾチント技法

は下地作りや製版工程に時間がかからないことから、筆者の作風では版を作り直すことに抵抗が無い。したがって版が摩耗すれば作り直し、よりイメージに近付け完成させることが可能である。



図15 《筆者作》
インターとか通り過ぎるだけでII | 59.5 × 84cm | コラグラフ | 2019年

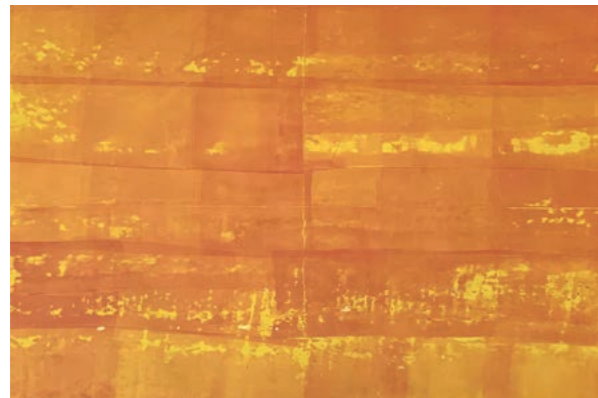


図16 《1色目 版画絵の具油性黄インク | 2色目 版画絵の具油性赤インクをローラーで乗せた版》



図17 《1色目 油絵の具 黄系の色 | 2色目 水性アルキド樹脂絵の具 赤系の色をローラーで乗せた版》
インターとか通り過ぎるだけでII | 59.5 × 84cm | コラグラフ | 2019年



図18 《繋ぎ目がはっきりと出た印刷》

紙式メゾチント技法					
版台	黄ボール紙0.02cm厚				
接着剤	両面粘着シート				
版材	1500番の耐水ペーパー				
製版	製版道具・材料	凹部	スクレーパーと パニシャー	原液	暗いグレーの面
			グロスポリマー メディウム		明るいグレーの面
		凸部	水性ニス	水で 薄める	一番白い面
			ジェルメディウム		・凹凸のある線 ・均一な線 ・非常に柔らかい 諧調の表現

表1 《紙式メゾチントの概要》

第3節 紙式メゾチント技法の概要

(表1)は紙式メゾチント技法の概要である。版材に1500番の耐水ペーパーを用いることで均一な「黒い画面」、製版材料・道具を使い分けることで「明るさの段階」の表現を可能にした。紙式メゾチントの製版方法は凹部のスクレーパーとパニシャーと凸部の水性ニス、グロスポリマーメディウム、ジェルメディウムからなる凹凸版画である。また、ジェルメディウムを用いて二通りの線を表現することや製版材料を水で薄め、乾かしながら層を重ねて塗っていけば非常に柔らかい諧調の表現も可能である。

おわりに

筆者はメゾチント技法を行いたいが、「刷りの技術」や「目立てにかかる時間」という課題点があった。その課題点を克服していくなかで紙式メゾチント技法の開発に至っ

た。改めて、本稿で開発した紙式メゾチント技法とメゾチント技法について、技法の特徴である「黒い画面」と「明るさの段階」を比べて説明したい。メゾチント技法の特徴のひとつである「黒い画面」は版に銅版を用い、ロッカーと呼ばれる道具で目立てを行ない「黒い画面」を表現する。メゾチント技法に対して紙式メゾチント技法は版材に耐水ペーパー1500番を用い、ピロードのような質感の「黒い画面」を表現した。そしてメゾチント技法のもう一つの特徴である「明るさの段階」は、メゾチント技法の製版工程では、目立てをした版をスクレーパーで削り、次にパニシャーと呼ばれる道具で磨き、目立てを平らにし、さまざまな段階の明るい部分を作る。一方、紙式メゾチント技法ではスクレーパーとパニシャーを用いる点は同じだが、グロスポリマーメディウム、水性ニス、ジェルメディウムの製版材料を使い分けることでメゾチント技法に類似した黒から白までの美しい「明るさの段階」の表現をするコラグラフ技法である。コラグラフ技法は幼児の造形活動や小学校の図画工作の教材として使われ、他の版種に比べ塗る・貼る・削る等の単純な目立てにかかる時間の省略が可能となっている。また、目立てにかかる時間や製版工程に時間がかからないことから、版が摩耗すれば作り直し、よりイメージに近付け完成させることが可能である。

今後も自身の表現手段として、この技法を継続して使用したいと考えている。紙式メゾチントだから可能となる表現を見つけながら制作していきたい。

註(引用・参考文献一覧)

1. アントニー・グリフィス、『西洋版画の歴史と技法』、越川倫明訳、中央公論美術出版、2013年、87頁。「実際に彼の版画を調べてみると、版上に絵柄を表現するために細かい歯のついたルーレットを使用していたことがわかる。したがって、彼は『明部から暗部へ』作業を進めていたわけで、いまだ『暗部から明部へ』というメゾチント特有の製版工程ではなかった。」
2. 『HANGA -東西交流の波』図録、東京新聞、2004年、203頁。
3. 銅版画には直刻法と腐蝕法がある。直刻法はメゾチント以外にエングレーヴィング、ドライポイントがある。
4. 『新日本造形図工・美術教材カタログ2020年版』、新日本造形株式会社、2020年、335頁。黄ボール紙について「描画、貼り絵用の台紙、工作用などに使える厚紙」と書いてある。
5. 『2019年第87回版画展日本版画協会画集』、日本版画協会、2019年、124頁。併用版について「ひとつの版を凸・凹に両用して同時に刷る場合、各版形式・版種を併用してひとつの作品に重ね刷りする場合がある」と述べてある。
6. Liquitexのアクリル絵具用メディウムグラスビーズのことである。ガラスの粒が入った下地である。絵具に混ぜて使用するだけでなく布、石、木材にも描くことができる。
7. Liquitexのアクリル絵具用メディウムナチュラルサンドのこ

- とである。細かな砂が入った、ザラザラした質感の下地である。
8. KUSAKABEのネオマチエールのことである。均一で細かい砂粒のマチエール補助剤である。
9. 武蔵篤彦「コラグラフ版画技法の現在」『京都精華大学紀要』第36号、京都精華大学、2010年。
10. Liquitexのアクリル絵具用グロスポリマーメディウムのことである。つや出しやコラージュの接着剤になる。
11. Liquitexのアクリル絵具用ジェルメディウムのことである。つや出し、盛り上げ剤として用いられる。粘りがある。
12. 武蔵篤彦、前掲書、287頁。
13. サイサイ堂が発売していたシルクスクリーンインクである。

『中国観瀾版画基地（China Guanlan Original printmaking Base）紹介』 —レジデンス体験と制作過程を追いながら—

八木 文子

1992年 東京芸術大学 美術学部 絵画科 油画 卒業

現在 山形大学工学部 建築・デザイン学科 教授

はじめに

私がそこに滞在したのは3年前の2015年3月1日から21日。約3週間の滞在制作だった。初めての海外に僅かな情報のみで異国の環境へと踏み込むこの旅は思いがけない出来事の連続だった。そして同時に過去に経験のないユートピア的な時間と空間の体験でもあった。

報告は、投稿のご提案を受けたこともあるが、これまで執筆してきた論文が3年前のこの経験によって導かれていることに気づいた為である。アーティスト・イン・レジデンス（以下、AIR）という言葉のもつ意味や響きに憧れていた自分は、師家からの「少しそんなことをしたほうがいいですね」とご指摘頂いたその言葉の意味を、その時は本当には理解していなかった。

経験が浅く、他国の工房と比較することは出来ないが、少なくともこの体験は想像を超えた偶然性の位相的な視点による意味の創発があったように思う。実体験としての出来事と制作過程を追いながら振り返り、基地と版画村の魅力をフィードバックされる印象とともに紹介したい。

1・Guanlan Original printmaking Base

《観瀾版画基地》

香港と陸続きの街、中国深圳市の版画村《観瀾版画基地》は皇崗口岸から車で40分ほどの龍華新区観瀾大水田コミュニティに位置し、丘と湖に囲まれた郊外の自然溢れる環境の中にある。総面積140万平方メートル、コア面積31.6万平方メートルの広大な敷地は東西に分かれ、東区には版画工房、西区には国際芸術家村落がある。中国の芸術家協会と深圳市文化芸術会連合会、深圳市宝安区人民政府、深圳市龍華新区管理委員会が共同する総合プロジェ



クトである。版画制作、展示、収蔵、交流、研究、学習、市場開発の拠点として一堂に会し、中国版画事業と産業化が同時に進められている。

版画基地はこれまでに多数の賞を獲得している。2007年から2013年にかけて7年連続の開催に成功した文博会分会場では優秀分会場奨励賞、2007年には中国芸術家協会、文化省文化産業司〔文化（美術）産業規範基地〕の表札を受け、2008年の中国ベストアイデア産業園区賞、2009年の庭園式ガーデン式団地賞、2010年には深圳市業界衛生組織と深圳市文化の観光式模範基地としてブルガリア文化省と連合授与した当代版画芸術発展・普及貢献賞、2011年には深圳市文化産業基地・芸術権威機構〔芸術財経〕で評定した深圳市業界衛生模範組織から広東省で最も住みやすいと評価される環境模範賞に選定された。

中国観瀾国際版画ビエンナーレや中国観瀾オリジナル版画取引会、版画学術フォーラム等のブランドプロジェクトを持ち、これまでに4回に渡るビエンナーレと7回の学術フォーラムを開催し、2007年から2013年にかけて7年連続開催された文博会版画取引会では国内最大水準を誇り、売上額の上昇により最大規模の取引会として市場の要となっている。

2・移動と交流

香港と中国、ふたつの国を跨ぐ羅湖・落馬州駅から皇崗イミグレーションへの長いトラベレーターを移動すると、都心から下町へと向かうような風景のグラデーションに、目を奪われる。HuangGang Custom〔皇崗口岸〕駅に到着すると、送迎の運転手が出迎えてくれていた。現瀾版画基地は口岸駅から40分ほど車で移動した郊外にあり、さらに都心から離れた場所にある。

石周楼を眺めながら石板の道に案内された客屋は美しい庭園と池に囲まれていて、白い壁と黒い瓦屋根、伝統的な彫刻を施したドアや窓、大きな木戸は歳月の流れを感じさせる。客屋はアーティストルームとして、ひとりに一部屋を貸し出される。滞在費とスタジオ代、食堂での食事も無料で提供されることになっていて、制作に必要な材料は事前に連絡しておけば準備をしておいてくれる。深圳市を代表する芸術村は大芬油画村が有名で、香港からの来客などで賑わうらしいが、版画家が集まる現瀾版画村は300年

以上の歴史をもつ古民家がひっそりと立ち並び、静かな佇まいで古典的な雰囲気が漂っている。

版画工房ではこれまで60以上の国から700人以上のアーティストがレジデンス制作を行い、寄贈作品は累積6万点を超える。現在37の芸術アトリエ、画廊などの芸術機構がレジデンス経営を支え、国内外の多様な創作活動を行うアーティストに対し、中長期的な滞在制作と生活の機会を提供、自律的な活動をサポートする専門スタッフが常駐し、多岐にわたる制作活動のアーティストック・リサーチや基本的な生活用品や工具の貸し出し、インターネット



の接続環境、あるいはコミュニケーションツールとしての通訳、グループや家族同伴滞滞の許可などのコンサルティングのほか、地域やコミュニティへの関心を促し交流を生み出すコーディネートを行っている。アメリカ、イギリス、日本、オランダ、フランス、そしてベルギーなどから輸入した4種類の世界先進的な印刷施設は、その全工程を見学することが出来、国内外の芸術家と交流することができる。

工房へと招待された私には広々としたアトリエ室と、専属の刷り師が二人、紹介された。

3・芸術村と版画工房

版画芸術村は基地の東区に位置する。日本のものとは風情を異にする古建築を活かした村中の古い道や横丁は主に石板で敷設され、村の隅々に延びている。印刷業の発展に多大な貢献をした中国の有名な印刷工である陳煙橋〔Chen yanqiao〕の故郷として知られ、中国の長い歴史に押し潰されることもなく残された環境は、自然と人との一体感を演出している。現代のワークショップと客気スタイルの古い街の組み合わせは、版画愛好家の地として観瀾の文化や歴史の変化を物語る。

版画家のアトリエ、ギャラリー以外にも、書店やカフェがあり、客家古村の中を散策しながら、中国の田舎風景やチベット仏教を題材にした版画のオリジナル作品に触れる



ことが出来る。版画基地は無料開放。これまでも500万以上の観光客が訪れ、市民のプラットフォーム的な公共文化施設となっている。版画制作のスタジオは古建築を利用しながらも現代的で1階は製版や刷りの工房、2階は個室のアトリエになっている。2階の廊下から床置き大きな木版画を眺めると、大きなホール並みの広さがあり、エッチングやリトプレス、シルクスクリーンなどの機材に専門のスタッフが従事し、芸術家をサポートしている。

版画村には多くの観光客が訪れる。土日には、海外から様々な客層と現地からの観光客が、敷地内のカフェやギャラリー、古建築が活用された様相の本屋などに訪れ、親子連れはアトリエの裏に広がる畑で苺摘みをする。

目の前に広がるこの自由さは観光的な奔放さを演出していて、思い返すと本来の目的から逸脱してその目的を既成の中心からずらすことを予示していたように思う。異国での制作というプレッシャーに自分自身が作り出したメンタリティーは、自分を取り巻く環境によってももの見方や考え方、感じ方を捉え直すための実践、行動のための手段の刷新へと導く可能性を持っていた。

4・師と言葉

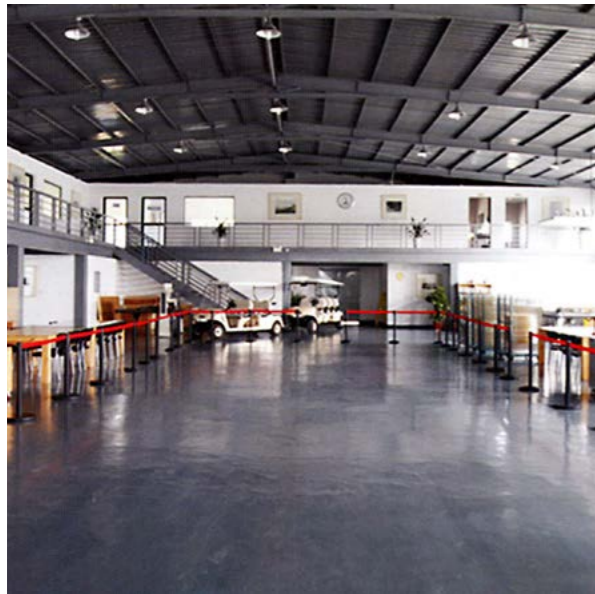
3週間で2点の作品を完成させて、エディションの30%を美術館に寄贈するという目的は自分にとってはハードルが高いので、事前に途中まで制作した版を送るよう指示があった。慣れた機材や方法論から離れて制作することにも対応できるように材料も自前のものを準備しておいた。つまり、計画された通りの仕上げの作業をここでするつもりだ。

ドイツ人のアーティストが制作を始めていて、木版で窓から見える景色を彫っていた。普段の作品とは違うものが



出来てしまったのだと言う。具象のモノクロ版で刷られたそれは即興的で素朴で、試行的なものだった。ビジョン化されない衝動から描かれたものは、それは内容が幼稚ということではないが、日本の美術大学人とはタイプが違う。けれどその自由で気ままな視点から作られたこの作品は正しいとか正しくない以前にある強度を持っていた。

今ここにいる自分が目の前にある自然に向き合う感覚と断片的な小さな試み。観光客のように自分が今見ているも



のは偶然でしかないというようなその木版画のまなざしは、「描くべきもの」と向かい合うことは志向的であるべきことが当然の条件であると思っていた自分の私的な価値観と相反するもののように見えた。

作品にいらぬ線が見えてきた。腐蝕が深いので削るのが至難の業だ。自分でするのであれば、その部分にインクを詰めないようにして刷ればいいのかもかもしれないが、やはり刷り師は削り跡まで完璧に写し取ってくれた。版画のズレのように意図とは違う方向へ派生してしまう事後的な制

作と修正の跡の刻印が生々しく目に映る。

途中まで制作した版は仕上がりを予測して進めたものだ。以前にもこうしたことがよく起こったが、そのストレスを回避する方法を計画していたのだ。しかし現実はその計画を自ら裏切ることになった。当然ひとつが変われば、他も変わる。誤配の産物は内的展開の必然的到達点であるかのように刷りとられ、自己閉鎖的な意識を抜け出して想定外の状況を露わにする。刷り師との共同作業は、現在と過去のあいだの同一性がひとつが偶然のように目の前に現れる瞬間に立ち会うものだった。

突如として目の前に現れる〈偶然〉は、曖昧で、外的で、不安定なものだ。置かれた立場によって変容し、絶対的なものなど無いかのように世界は不完全性に溢れている。〈錯覚〉としてしか存在しないものはこの世界に数多くあり、たとえばそれを〈あるかのように〉行動すればその限りでそれは存在する。体験は外的の出来事や、因果的に結びつかない諸事柄が今という時間の中で常にアメーバのように動き回り存在し、その周囲にあつてこれら事物と存在に引き付けられる、その都度の自身の変化性について原基的に直観できたときに自らが自らを満たすことができる。



私が語り、刷り師が語る。終わりなき対話の解釈が〈何も決定しないでそこに在る〉ことを意味するように、〈そんなこと〉という師の言葉もまた、具体的な知見を教示するものではなかった。そこにあるのはただ〈外に歩み出なさい〉というサインのみだった。それが何を意味していたのかわからない、絶対的に届かない他者。その叡智は、必然性の領域から偶然性を見るラカンの他者論においては、永遠の他者である。

ハイデガーは外に開かれた時間を〈脱^{エクスターティシユ}自^的〉という言葉を用いて説明する。この言葉は〈我を忘れる・忘我・恍惚〉という意味のギリシア語〔エクスターシス〕に由来していて、〈外^{エクス}に^{ネーシス}出で立つ〉という言葉の原義に沿って理解しているという。¹

基地はエクスターティッシュな空間と時間に満ちていた。そして師の言葉は、すでに所有していたものの看守ではなく、自身の内部には存在しない知の存在が外部に存在するという知のメッセージであった。AIRは滞在先の地理的、文化的、人的な環境の影響を受けて制作すること、ただ単にモチーフに土地の風景や歴史を挿入するというのではない、コンティンジェントな偶発的投企の時間にあつて自分の理解を遙かに超えていた。

おわりに

経験における偶然も多義的な曖昧さを超えて、〈偶々〉の驚きが情動を伴いながら必然性へと意味を与えなおされ、因果的に究極の特権性を帯びて感じる時がある。

作品の中央には大きな亀がいる。

2011年の夏に石巻でボランティアへの参加で出会った亀だ。滞在中は預けてきた今も生活を共にするこの亀が水槽の濾過機の故障で感電したと連絡を受けた。その日は偶然にも3月11日だった。これもただの偶然が重なっただけのことかもしれない。しかし〈ただの偶然ではすまされぬ〉と感じるその直観は、客観的な出来事がすでに予知されていたかのように経験される。めったにない偶然の一致と偶然を超えた運命らしきもの。無論そこに根拠はないが、有限である生には限界状況として突如として訪れる死や危険、愛なども、直面した状況において強い情動を起こさせる。

もし、すべてが偶然なのだとすれば、出来事は因果性も



運命論も成立しなくなる。出来事を本質・現象、原因・効果の二元論の前提に抽象化するならば、物事は本質や原因による現象や効果のうちに余りなくきれいかみあつて終わってしまう。3月11日のこの日、ダイナミックな感情

の揺さぶりと埋めようのないポテンシャルの差異が、世界と接続するプロセスとして追体験された。それは〈偶然性〉が、何かが起こる〈かもしれない〉開放性、同一ではないが、同じものとして経験する再来の予見へと変換した瞬間だった。

命に関わるようなもつとも自己的で、他人と関わりのない、いつ襲ってくるかわからない反復不可能な出来事の悲劇、この絶対的孤独が日付けによって再来し、自身の限界にまで先駆して意識されたとき、在り続けてきた自己に立ち返り、自分の置かれている状況を直視する。

東浩紀は家族的な繋がり（憐れみ）²に開かれていると述べた。死の危険にさらされた一匹の亀への〈憐れみ〉の家族的な感情への帰属、この極めて個人的な出来事が、一方に個人の内面があり他方において社会の動きがあつて、それぞれ独立してあるといったレベルではなく、出来事を導く超自然的のものもありとする信念のもとに、ショーペンハウアーが〈形而上学的幻想〉とした偶然も、海の隔たりや種の違いさえも超えて繋がること出来ると信じている。非-人間的に哲学することによって、あらゆる存在者の諸能力の基に“共に一つかみとる”営みとして、多方向に他者を〈把握〉することができるかのように、である。

体験は、理性とエビデンスの交流ではなく、天寿を生きて活気づく偶然と、奔放な観光的態度がもたらす、ふだんは隠れて見えない生の解放を感じるための旅だった。概念によって〈アイデア〉をつかみとることではないのだということ。親和力と共時性、そして因果性を自らに獲得する妄想的とも思われるラディカルな世界観。経験的な、ハビトゥスの形成を。

追記

偶然的共時性の拡張には原理がない。事ここに至ればウィルスが蔓延する今の世界がこのような状況下にあること自体、共存する自然の感覚能力としての原始的な力を指示しているようである。自然や動物、あらゆる物質さえもが観照し、自らを満たしている。世界の事物の騒めきは観想する自然や物質の世界が〈疲労〉し、記憶としての因果的な、存在論的な、生成変化を遂げたのだ、と。

引用文献

木田元著『偶然性と運命』岩波書店,2011,p.24

東浩紀著『ゲンロン0 観光客の哲学』ゲンロン,2017,p.220

参考文献

・中国現欄カタログ

・内田樹著『他者と死者 ラカンによるレヴィナス』文藝春秋,2011

トピックス

廃校 版画 再生 南島原市アートビレッジ・シラキノ

池田 俊彦

2005年 東京藝術大学大学院美術研究科 修士課程 修了
現在 南島原市アートビレッジ・シラキノ エducueター
日本大学芸術学部 非常勤講師



《招聘作家湯浅克俊氏によるワークショップ》

■はじめに

紺碧の空と海、なだらかな丘陵を包む濃緑の棚田に囲まれて、純白の校舎が静かに佇んでいた。2018年6月、移住を7月に控えた視察旅行で訪れた旧南島原市立白木野小学校は、多少の改修は終えていたものの、閉校当時のまま時間を止めて、永い眠りについているようであった。

南島原市アートビレッジ・シラキノは銅版画、リトグラフ、木版画、シルクスクリーンに対応可能な工房と宿泊施設を備えたAIR施設、そして2つのギャラリーを併設した芸術文化複合施設である。そこは長崎県南島原市、島原半島の最南端、雄大な雲仙を背景に有明海と天草諸島を望む風光明媚な丘の上に建っている。

この施設の前身、旧南島原市立白木野小学校は2015年に少子化や市町村合併の影響によって閉校となった。その建物を版画を核とした芸術文化複合施設として再生させる廃校活用事業の一環として構想され、約2年間の準備期間を経て2018年9月に開所した。南島原市がかつて日本人の手による最初の銅版画が制作された街であることから、数ある芸術の分野の中から版画が施設の核となる技法として選ばれた。また同校が《平和祈念像》の作者である彫刻家北村西望の卒業校であった事も、芸術文化を核として施設を再生させる起因ともなった。現在は南島原市教育委員会が運営し、AIR事業をはじめ、企画展や版画講座等、芸術文化による地域社会の活性化を目的に様々な活動を行っている。

筆者は2018年7月から当施設に住み込み、エドゥケーターとして施設の企画、運営、管理を担っている。

■AIR事業

この施設の核となるのが、地域文化の振興と若手アーティストの支援を目的としたアーティストインレジデ

ン、いわゆるAIR事業だ。

当施設のAIR事業は年に2回、夏と冬に行なわれる。夏は8月9月、冬は2月3月の各2ヶ月となっている。

招聘作家の公募は年度始めの4月から6月に行う事となっているが、本年度はコロナ禍の影響で夏の事業が中止となり冬の公募のみを9月に行った。(その後冬の事業も中止となった。)

募集人数は3名程度、対象は「現在版画分野で活躍中の作家、又は将来にわたって作家活動を続けていく強い意志を持った若手作家」としている。ここには「版画分野」とあるが、旧来の「版画」という枠に捕われない、版表現を扱う多様な芸術家の応募を期待している。

また応募者の国籍は不問だ。しかしながら現時点では渡航費助成金の関係でその居住範囲を日本国内に限定しており、現在出来るだけ早くこの限定を外す方向で検討を重ねている。南島原市はかつて多くの外国人宣教師が訪れあの天正遣欧少年使節も派遣した国際都市であった。このことから招聘作家の国際化は多くの市民の願いでもある。

選考は長崎県美術館学芸員 稲葉友汰氏と筆者、そして南島原市AIR実行委員会と南島原市教育委員会によって行なわれている。審査は書類審査のみで、これに関しても多様性に富んだ作家を招聘するために今後の新たな外部審査員や審査システムの導入を検討をしている。

次に招聘作家への支援について。当施設では制作助成金として月々85,000円(内15,000円は材料費)、2ヶ月で合計170,000円を支給する。また交通費助成金は片道上限20,000円、往復で上限40,000円としている。滞在場所としては2階にある宿泊施設を提供している。各招聘作家には元教室を半分に使切った個室が与えられる。部屋には簡易ベッドや作業机も揃っていてプライバシーの守られた環境となっている。また男女別の共用のシャワー室と

トイレ、元家庭科準備室を改装した共同キッチンも自由に使用できる。キッチンには調理器具なども一式完備してある。さらに施設内のほとんどの場所でWiFiも使えるなど招聘作家はプログラム期間中、生活や金銭の心配をする事なく創作活動に全力で取り組むことができる。

次にレジデンスのプログラムについて。招聘作家は2ヶ月間の滞在期間中、南島原市の歴史や文化を取材し、創作活動に反映させプログラム終了時には完成した版画作品を市に寄贈する。また滞在期間中、1階ギャラリーで紹介展、成果展も開催する。その他にワークショップやアーティストトーク等、それぞれが企画した市民との交流プログラムを実施し街の活性化に貢献することとなる。

開所からこれまでに2回のモニターを含めた4回の事業を実施し合計11人の作家が滞在した。どの作家も独自のアプローチで創作活動と地域との交流を実現し、稔りある足跡をシラキノに残してくれた。また作家達が残してくれた制作メソッドも工房の貴重な財産となっている。これまでの寄贈作品に関しては現在額装が終わり来年度からは市内の様々な施設に展示され市民の眼を楽しませることとなるだろう。

残念ながら、本年度はコロナ禍で全てのAIR事業が中止となり、現在まで創作の場としてのシラキノは休眠状態にある。また来年状況が改善し、無事に新たな滞在作家を迎え活発な創作の場が戻ってくる事を祈っている。

■版画工房

次に版画工房について。版画工房開設にあたっては3人の版画家に設計設置を依頼した。銅版画、リトグラフ工房は版画工房KAWALABO!のチーフプリンター河原正弘氏に、木版画工房は木版画家湯浅克俊氏に、シルクスクリーン工房はシルクスクリーン作家東樋口徹氏に、それぞれ約1ヶ月のAIRモニターとして、創作活動の傍ら工房設置にも従事していただいた。3人がそれぞれの持てる知識と労力を惜しみなく提供してくれたおかげで、今日の当施設の版画工房がある。3人の版画家と、そして道具調達に尽力いただいた版画工房KWALABO!の平川幸栄氏にこの場をお借りして感謝申し上げたい。

施設内の主な備品は以下のとおりである。※備品一覧

このような従来の版画用具に加え、デジタル表現に対応した設備としてA2サイズのインクジェットプリンター「EPSON SureColor P5050」、デジタルカメラ「Canon EOS90D」も昨年末に導入された。

また昨年5月には、銅版画家中林忠良先生が長年愛用されてきた大型プレス機(ベットプレート70×160cm)と道具類、蔵書等を御寄贈いただいた。そして今年1月に

※備品一覧

1階エントランス		
銅版画プレス機	ベットプレート	27×48cm
	ベットプレート	68×140cm
3階銅版画、リトグラフ工房		
銅版画プレス機	ベットプレート	40×90cm
	ベットプレート	70×120cm
リトグラフプレス機	天板サイズ	54×69cm
	天板サイズ	74×98cm
腐食バット	内寸	45×35cm×3
	内寸	48×73cm
	内寸	74×108cm
3階木版画シルクスクリーン工房		
木版画プレス機	ローラー幅	100cm
バキューム式刷り台	天板サイズ	80×100cm
アルミ枠		77×67cm×5
		55×40cm×4
感光機	天板サイズ	100×120cm
その他の常設道具類		
銅版画用具	ニードル各種、ベルソー各種、ルーレット各種、ローラー各種、インク各種、松脂、アクアチントBOX、溶剤、腐食液	
リトグラフ用具	製版インク、色インク、革ローラー×2、ゴムローラー×4、薬剤溶剤各種	
木版用具	版木刀セット×4、見当盤、ムラサキバレン×2、各種刷毛類、クラマタ式噴霧器、墨汁、水性顔料	
シルクスクリーン	スキージー各種各サイズ、水性インク各色、油性インク各色、観光乳剤、剥膜剤等各種薬剤	

はそれらを活用した新しい銅版画工房が施設1階に新規に開設した。このように開所から2年、シラキノの版画工房は新しい技術や機材を少しずつ取り入れ更新されている。今後も専門性と汎用性を兼ね備えた、多様性ある工房を目指し、その維持と発展に努めていきたい。

■南島原市の版画文化

最後に当施設の背景にある南島原市の版画文化について触れておきたい。様々な芸術分野が乱立する現代にあって、南島原市は版画に地域文化の再生を託そうとしている。なぜ版画でなくてはならなかったのか。そこには南島原市の特殊な歴史とその中で翻弄されてきたこの街の版画文化がある。その顛末にふれ、南島原市民の版画への思いを知っていただければと思う。



《銅版画・リトグラフ工房》



《木版画・シルクスクリーン工房》



《開設作業中の銅版画刷り工房「StudioN.i.」》

1869年日本からヴァチカンに向かう途上、フィリピンのマニラに立ち寄ったフランス人司教プチジャンは現地修道士から2枚の古びた銅版画を渡された。その素朴な版画にはラテン語で「1597年日本のセミナリオにて」と刻印されていた。後に《聖家族》と《セビリアの聖母》と呼ばれる事になる、現存する日本人の手による最初の銅版画が時を越え発見された奇跡の瞬間だった。これは同じプチジャン神父に、二百数十年の長きにわたり潜伏を続けてき

た日本人キリスト教徒が大浦天主堂で名乗り出た「信徒発見」の4年後の出来事である。時は丁度、幕末から始まった明治新政府による新たなキリスト教弾圧「浦上四番崩れ」が起こった年でもある。プチジャンは信徒発見の報告と弾圧への対応を相談するためヴァチカンへと向う途上にあった。その後2枚の銅版画はその救済の象徴となるかのようになり、時のローマ教皇ピウス9世に献上され、教皇自らが書き添えた日本人信者への祝福と祈りの言葉と共に信徒発見の地、大浦天主堂へと戻されたのだった。

そのさらに約270年前の1597年、現存する日本人による最初の銅版画の1枚《セビリアの聖母》は現在の南島原市にあったキリスト教神学校「セミナリヨ」で彫られたものと推測されている。銅版画の技術はその7年前天正遣欧少年使節が同市加津佐町に持ち帰ったグーテンベルク式活版印刷機と共に西洋からもたらされたものだ。

当時は馬と呼ばれた現在の南島原市一帯は、その名の通りキリシタン大名有馬晴信によって治められ、いち早く海外に門戸を開いた日本でも有数の先進国際都市であった。そこでは、教会や、「セミナリヨ」、「コレジヨ」と呼ばれる神学校等、多くのキリスト教関連施設が建立、建設され宣教師を通して最先端の西洋の技術や文化が日本人へと伝えられていた。その中で「銅版画」は、日本で国産聖書の出版を計画していたイエズス会がその挿絵制作を日本人の手で行なうために、この国へと持ち込まれたのだとされている。そして、その過程で産みだされたいくつかの作品の中に、後に南島原市の版画文化の再生に大きく関係する事となる《セビリアの聖母》があった。これは司馬江漢の日本初のエッチング制作に先立つ事200年近く前の出来事である。

これらの版画の作者は解っていない。しかし当時のセミナリヨで銅版画を学んだ名もなき日本人信徒によって制作された事は想像に難しくない。またこの時代が決してキリスト教徒にとって平穏な時代でなかった事も事実だ。天正遣欧少年使節が帰郷する3年前、1587年に発布された秀吉によるバテレン追放令、そして同作の作られた1597年には長崎でキリスト教徒が磔刑に処された「26聖人殉教事件」も起きている。その先に続く弾圧の予感の中で、名もなき作者がどのような思いを込めてこの銅版画を彫ったのか、その素朴な描線は400年後の私たちに小さな思いの片鱗を感じさせてくれるにとどまっている。しかしそこには神への尊敬と信頼と同時に、弾圧への予感や不安が複雑に渦巻いていたに違いない。実際その後、弾圧は厳しさを増し約40年後の「島原の乱」を最後に南島原市でのキリスト教の歴史は幕を閉じることとなる。そして芽生えかけた日本の銅版画文化もまた他の様々なキリスト教文化と

共に歴史の闇へと消し去られてしまったのだ。

《セビリアの聖母》が作られてから約400年後1996年、銅版画家渡辺千尋氏のもとに南島原市の前身旧有家町から《セビリアの聖母》の失われた原版復刻の依頼が舞い込む。同作と同じユランに習熟し、またその制作年に起きた「26聖人殉教事件」の舞台となった長崎市西坂の地で幼少期を送った氏はこの依頼に運命的なものを感じたのだという。復刻にあたり長崎カトリックセンターで門外不出とされていた同作の現物を見るため、渡辺氏は「26聖人」が連行された大阪から長崎までの800キロの殉教の道を徒歩でたどり彼等と同じ苦境を体験しようと試みる。そしてその壮絶な体験を経て、現物の閲覧を許された氏は原版の復刻をついに成し遂げる。この復刻した版画をヴァチカンの教皇へ献上するまでのドラマチックな事実は氏の著作『殉教(マルチル)の刻印』(長崎文献社2013年初版は小学館2001年刊行)に詳しく記されている。

さらに氏は当時使用されていた銅版画プレス機の再現にも取り組む。その時、再現の監修を依頼したのが当時東京藝術大学で教授を務めていた中林忠良先生だった。渡辺氏と中林先生は美術史家の坂本満氏の助言と、銅版画家長谷川潔から東京藝術大学へと寄贈されたゴッホの主治医ガッシュ医師が所持していた木製プレス機を参考に16世紀当時のものに近い木製プレス機を完成させる。現在、このプレス機は南島原市のキリシタン記念館に復刻した《セビリアの聖母》の原版と共に展示されている。

原版の復刻後、渡辺氏は旧有家町が主催していたコンクール「セミナリヨ版画展」の審査員を勤める。当時公募を九州内に限定していた同展を全国公募にする事が氏の願いであった。しかしその実現を見る事無く、氏は2009年この世を去る。

渡辺氏は死を前にして中林先生に一通の手紙をしたためた。そこには「セミナリヨ版画展」を全国公募展とし南島原市の版画文化を発展させたいという切実な思いが込められていた。渡辺氏の意志を継ぎ中林先生は同展の審査員となり、南島原市の版画文化の発展に尽力されていく。そして氏の願いが叶い全国公募展となった同展が、「セミナリヨ現代版画展」と名前を変えたのが、氏が亡くなって3年後の2012年、第12回展であった。

その後「セミナリヨ現代版画展」は日本でも数少ない毎年開催される全国公募の版画コンクールとしてその名を知られるようになる。その過程で同市の版画の歴史、そして400年前の名もなきキリスト教徒から始まり渡辺氏、中林先生に至るそこに関わった人々の思いが徐々に市民の間に浸透していく事となる。こうして一度は失われた南島原市の版画文化は少しずつ再生しようとしている。



《復刻版セビリアの聖母》復刻：渡辺千尋氏

■おわりに

そしてその再生の象徴として開所したのが南島原市アートビレッジ・シラキノだ。そこには一度失われてしまった版画文化を再生させ南島原市の新たな文化を創出しようという市民の思いが込められている。そして南島原市民にとって、ここでの廃校再生と失われた版画文化の再生は、そのままかつての国際都市としての繁栄を再生し失われた文化を取り戻す事へと直結している。その意味で南島原市は版画文化にこの街の未来を託したとも言える。

現在当施設は構想から開所、試験運用と本運用を経てようやくその第1フェーズを終えた段階である。これから更なる外部への周知と運営の安定化、地域社会への浸透が迫られる第2フェーズが始まる。そしてその先により最終フェーズである地域文化の創出があるだろう。そのためには筆者のような古いタイプの版画家一人では力不足である。今後はより進歩的で現代性があり地域社会との関わりに関心の高い版画関係者の協力が必要になってくるだろう。長く特異な版画文化を持ち、版画という分野にその地域の再生を託した自治体がある以上、我々版画家がそれを見捨てる訳にはいかないはずだ。

遠くない将来、南島原市アートビレッジ・シラキノを中心に多くの版画家がこの地に集い活気ある創作の場が生まれ、この街の版画文化の再生が実現している事を心から願っている。

「第45回全国大学版画展」報告

清水 美三子

1988年 女子美術大学卒業

現在 女子美術大学 教授

2020年、新型コロナウイルスのパンデミックにより世界は未曾有の危機に突入した。感染者数拡大と医療体制危機が深刻となり、ほとんどの国や地域において感染地域の封鎖やロックダウン、出入国の制限等の措置が強化された。4月7日、日本国内においても7都府県に初の緊急事態宣言が発令される。

こうした状況下、2020年より2年間、女子美術大学版画研究室が展覧会事務局として展示運営を担当することとなった。展覧会の開催自体が危ぶまれる中、開催について急ぎ検討する必要があったが、日常の急変や大学の学び自体の変革を迫られ遅々とした。5月30日、生嶋会長と前回まで担当された多摩美術大学、展覧会事務局の計7名により、引き継ぎを兼ねて「第45回全国大学版画展」についての検討をオンラインで行った。

先ず、展覧会開催の有無については、「今年度の出品対象者である学生にとって、重要な作品発表の機会を奪うことのないよう、町田市立国際版画美術館が開催可能と判断される場合は開催する意向」とした。この趣意を前提とし、実現可能な展覧会をイメージして「新型コロナウイルス感染症対策」を踏まえた運営方法について検討を進める。

我々が特に懸念したことは学生当番だった。〈展示作業・会場受付・監視〉には、毎年東京都周辺校の学生たちの動員が欠かせない。しかし、学生の安全確保や人員確保が難しいため、業務委託を検討。だが、全作業を委託することは予算面において難しいと判断し、〈搬入・陳列・搬出作業〉については、作業日数を増やすことで作業人数を分散させ、三密を避けるための対応策を思案した。〈会場受付・監視〉は、可能であれば外部委託が望ましいとした。また、展覧会初日に学会員が町田に集結できない可能性が高いため、審査方法についても検討が必要だった。会長はweb上の投票やVR動画の制作を視野に入れられており、その実現方法についてシミュレーションを行なった。

6月4日、「新型コロナウイルス感染症対策による縮小

開催について（案）」を携え、町田市立国際版画美術館において滝沢学芸員と担当の藤村学芸員、生嶋会長、展覧会事務局の計5名で打ち合わせを行った。美術館側には我々の提案内容についてはほぼ同意をいただき、ここで具体的な日程が決定。6月27日、夏季総会において縮小開催（案）が承認される。刻々と変化する状況には柔軟に対応することとし、展覧会の準備がスタートした。

【新型コロナウイルス感染症対策による縮小開催の主な変更点】

- ・〈出品点数〉例年の4割程度（100点弱）に減らした。それに伴い、第1企画展示室のみで展示を行った。
- ・〈賞〉「優秀賞」18点程度、「町田市立国際版画美術館賞」10点程度、「観客賞」1点
- ・〈学生作品販売〉開催なし。
- ・〈特別展示〉なし。
- ・〈授賞式〉エントランスホールにて授賞式を予定したが、中止とした。
- ・〈レセプション・公開セミナー〉イベントの開催なし。
- ・〈搬入・陳列・撤去・搬出日〉作業日を増やすことで作業人数を分散させ、三密を避けた。
搬入 11月28日・29日 予備日：30日
陳列 12月1日～3日 予備日：4日
撤去・搬出 12月22日～24日 予備日：25日
- ・〈会場受付・監視〉外部委託としたため、学生会場当番はなし。
- ・〈優秀賞の投票方法〉例年の美術館での「投票」は行わないこととした。展覧会事務局とは別に会長が優秀賞検討部会を設け、web上での投票数の管理から、賞の決定まで行なった。

【第45回全国大学版画展】

■展覧会

第45回全国大学版画展は、会期:2020年12月5日（土）～12月20日（日）の日程で町田市立国際版画美術館、第1企画展示室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43校98名、98点（昨年度47校、225点）の出品があった。出品を辞退した大学が4校あった。今回は日程の大幅な変更があったためか、搬入・搬出日の誤りが多く見受けられるなど、要項を遵守していただくことが徹底できなかった。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：女子美術大学
- ・ポスター制作：町田市立国際版画美術館
- ・DM制作・発送：女子美術大学

- ・搬入：11月28日 多摩美術大学・東京造形大学・武蔵野美術大学・女子美術大学（計17名）、11月29日 東京藝術大学・日本大学・女子美術大学（計13名）
 - ・展示陳列：12月1日 多摩美術大学・日本大学・東京造形大学・武蔵野美術大学・女子美術大学（計36名）、12月2日 東京藝術大学・女子美術大学（計14名）
 - ・受賞作品撮影：12月21日 武蔵野美術大学・女子美術大学（計8名）
 - ・梱包撤去：12月22日 多摩美術大学・東京藝術大学・日本大学・東京造形大学・武蔵野美術大学・女子美術大学（計24名）
 - ・搬出：12月23日 東京造形大学・女子美術大学（計6名）、12月24日 多摩美術大学・女子美術大学（計6名）
 - ・パーティー係：レセプションを開催しなかったためなし。
 - ・学生会場当番：外部委託のためなし。
 - ・学生作品販売：なし。
- *（ ）内の数は教員スタッフ、学生の総数

■公開セミナー 開催なし。

■賞

優秀賞：18点

上原 あかり（東北芸術工科大学）／スウ コウウン、森 ゆい（武蔵野美術大学）／金子 みずき、山田 桃子（東京藝術大学）／長沼 翔（日本大学）／宇野 慧子、大山 栞那（東京造形大学）／吉松 由梨亜（女子美術大学）／西田 麻梨果（筑波大学）／鈴木 真衣子、中森 碧（京都市立芸術大学）／青木 絵理、何 静、野木 海生（愛知県立芸術大学）／田代 ゆかり（福岡教育大学）／伊藤 萌、山崎 結子（嵯峨美術大学）*敬称略

町田市立国際版画美術館賞：7点

スウ コウウン（武蔵野美術大学）／金子 みずき（東京藝術大学）／張 犇、東尾 文華（日本大学）／吉松 由梨亜（女子美術大学）／青木 絵理（愛知県立芸術大学）／ベクトパラ エステファニア（九州産業大学）*敬称略

■ 観客賞及び、プレゼント作品寄贈の方々

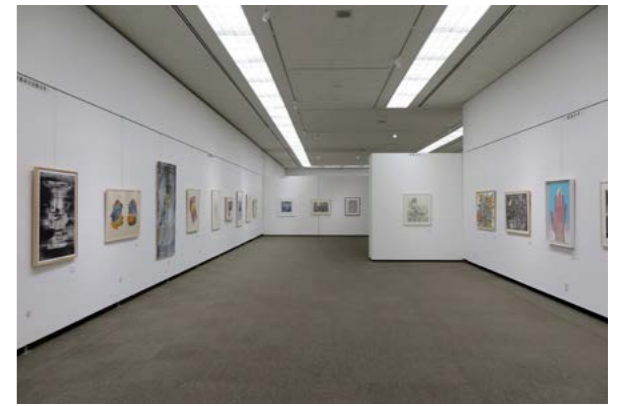
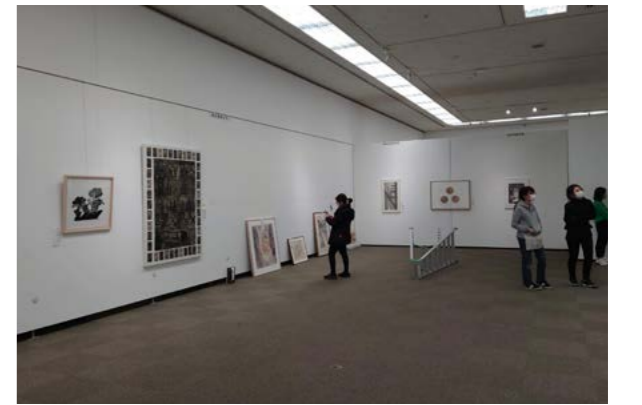
観客賞：田代 ゆかり（福岡教育大学）《ナイトウォーク》紙版画

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

池垣 タダヒコ（京都精華大学）、齊藤 里香（女子美術大学）、

田中 栄子（京都市立芸術大学）、三田 健志（個人会員）、結城 泰介（女子美術大学）*敬称略

第45回全国大学版画展は前例がない展覧会となった。感染拡大が続く中、無事に展覧会が終了し、想定以上の来場者数であったことは、ひとえに会員と学生の皆様のご尽力の賜と存じ、この場をお借りして深く感謝申し上げます。第46回展は上田市立美術館に会場を移し、新たな展覧会作りが始まっていく。上田での展覧会が多くの方々にとって発見や出会いを伴う場となるよう努めて参りたい。



学芸員の視点

町田市立国際版画美術館 学芸員

藤村拓也

昨年度の全国大学版画展の開催時には想像もできなかった新型コロナウイルス感染症の大流行。このような状況下で事故や感染の拡大を起こすことなく、第42回の全国大学版画展を無事終えることができたのは、事務局を中心とした学会の皆様、作業に参加した先生・助手・学生の方々のご尽力ゆえである。この紙面を借りてあらためて御礼を申し上げたい。とは言いつつも、実際の展覧会の準備と運営にあたっては、幾つか問題や気になる点があったので備忘を兼ねて記していく。

まず搬入と搬出について。今年は日時の指定を間違える学校が無く、実際の作業は滞りなくおこなうことができた。ただし、運搬を受託したある業者から当館宛に繰り返し確認の電話があり、実に閉口した。搬入・搬出のとりまとめは展覧会事務局の担当であり、当館に問い合わせを受けても答えることはできない。また返却用の宅配票を当館宛に送付してきた学生もいた。細かいことではあるが、情報やモノの行き違いは混乱のもとである。そして何より無駄な仕事の原因となる。業者にかぎらず仕事を依頼する相手に対して的確な指示や、出品要項のような書類の要点の把握は、面倒臭いことではあるけれども、必要不可欠であるので日頃からの指導をお願いしたい。

展示と撤去作業については「三密」を避けるため、出品点数の限定と作業日の分散等の対策を講じておこなった。その他、館内の各所に消毒液を設置し、講堂を休憩室として開放した。日毎の作業人数は少なかったにもかかわらず、作品点数を限定したこともあり、いずれの日も余裕をもって作業することができたのではないだろうか。一方で作業日を分散させたため、展覧会事務局には大きな負担をかけてしまうことになってしまった。

さて作業中で気になったことを一点ほど。展示作業は関東の数校からの教員・助手・学生が担当している。自校はもちろんのこと、他校の作品の展示も協力しておこなっているが、やはり自分達の展示が気になってしまうのは仕方ないだろう。しかし自校の展示ばかりに気を取られて、他の作業の手伝いをしなくてもよい訳ではない。学校名を論

うことはしないが、心当たりのある方々には反省を求める。

実際の展示については出品数減のため、第一企画展示室のみとなったが、例年より鑑賞しやすい空間となったと思う。一番の要因は作品の二段掛けを行わなかった点にある。また壁一面に作品を展示すると、どうしても小さい作品が見劣りしていたが、一段掛けすることによって解消されていた。以前に苦言を呈した作品の無意味な巨大化を避けるためにも、一段掛けに収まる範囲での出品点数を学会内で検討していただくことはできるだろうか。

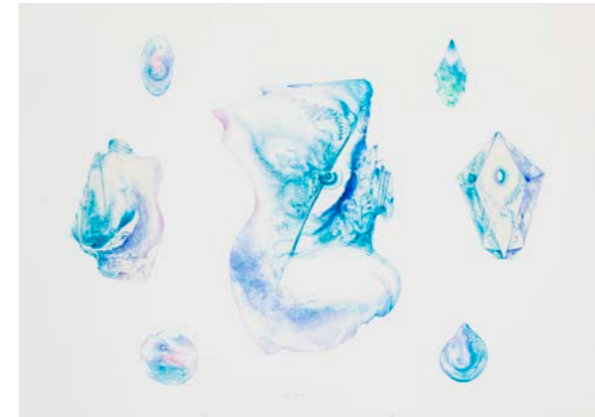
そして毎年恒例の作品の落下である。落下数は一点のみであったが、実に雑な額装が原因であった。さらに今年はある作品にカビが発生する事態が発生した。生乾きの作品を額装したためだ。すぐに撤去して密閉したが、カビは美術館にとって死活問題につながる存在である。今後は絶対にこのような事態を引き起こさないことを、指導する立場にある方々には徹底していただきたい。

その他、今回は学生作品販売と学生による看視業務の中止があったが、混乱はなかった。また学会のご尽力で展覧会をオンライン公開できたことが、禍を転じて福と為すといったわけではないけれども、本展の成果のひとつではないだろうか。入場者数についても、相当数の減少を覚悟していたが、最終的には1920人となった（ちなみに昨年度は2681人）。

町田市立国際版画美術館賞、いわゆる収蔵賞についても触れておく。昨年度から当館が選出した10点程度の作品を収蔵することとなった。今年度は当館の大久保純一館長と学芸系の職員の計7名がそれぞれ1点を選ぶ方法を採用した。学会員の選ぶ優秀賞の結果は関係なく、各自が収蔵に値すると考えた作品を選んだことを記しておきたい。

ついでに当館名の表記について。ギャラリーでの個展やグループ展の作家キャプションを職業柄よく見るのだが、「町田市国際版画美術館」や「町田国際版画美術館」等の誤記が目につく。長い館名で恐縮だけれども、受賞者の方々には正しい表記をお願いしたい。

さておき冒頭で述べた予期せぬ状況下で実施された大学版画展ではあったが、得るものも多かったのではないかと私自身は考えている。一方で、今回の出品作に全くと言ってよいほど、コロナ禍の痕跡が感じられなかったことは興味深い。複製・複数を常とする版画にとって、ウィルスの感染・拡大といった力は今更と^{ちから}いったところなのだろうか。



東北芸術工科大学 | 上原 あかり
《薄氷は青い夢のように》
71 × 101 cm | ドライポイント (塩ビ版による)



武蔵野美術大学 | スウ コウウン
《花間 -3》
100 × 50 cm | 銅版画



武蔵野美術大学 | 森 ゆい
《My Sunshine》
170 × 120 cm | 銅版画



東京藝術大学 | 金子 みずき
《地の白、図の白》
160 × 273 cm | シルクスクリーン



東京藝術大学 | 山田 桃子
《オレンジビール》
80 × 80 cm | 木版画



日本大学 | 長沼 翔
《逆行する群衆 (2035)》
60.6 × 95 cm | 銅版画

| 大学版画展 | 第45回 全国大学版画展 優秀賞 受賞者 計 18 点



東京造形大学 | 宇野 慧子
《c.》
160 × 120cm | スクリーンプリント



東京造形大学 | 大山 梨那
《あさ、よる、あさ》
146 × 98cm | 木版画



女子美術大学 | 吉松 由梨亜
《苦相》
70.5 × 168cm | リトグラフ



筑波大学 | 西田 麻梨果
《Three faceズ》
76 × 96cm | リトグラフ



京都市立芸術大学 | 鈴木 真衣子
《ビール》
78 × 63cm | 木版画

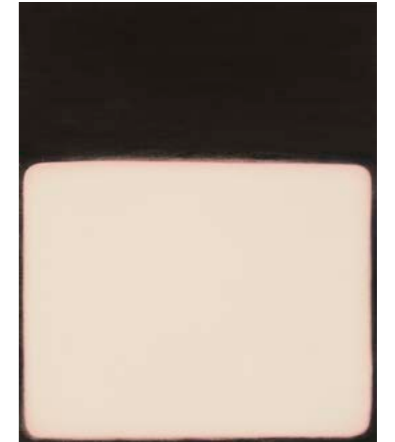


京都市立芸術大学 | 中森 碧
《Vase》
106.5 × 97cm | 銅版画

| 大学版画展 | 第45回 全国大学版画展 優秀賞 受賞者 計 18 点



愛知県立芸術大学 | 青木 絵理
《トモダチ、子宮の内にへばりつく》
63 × 97cm | 木版画



愛知県立芸術大学 | 何 静
《September》
50 × 70cm | 銅版画



愛知県立芸術大学 | 野木 海生
《まつとき》
92 × 119cm | 銅版画



福岡教育大学 | 田代 ゆかり
《ナイトウォーク》
59.5 × 84cm | 紙版画



嵯峨美術大学 | 伊藤 萌
《Bright》
72.8 × 51.5cm | 銅版画



嵯峨美術大学 | 山崎 結子
《会話の糸口》
84.1 × 59.4cm | デジタルプリント

| 大学版画展 | 第45回 全国大学版画展 町田市立国際版画美術館賞・観客賞 受賞者



日本大学 | 張 韓
《Nowhere Land》
60.6 × 95cm | 銅版画

町田市立国際版画美術館賞（7名）
優秀賞（18名）と別に設けられた、町田市立国際版画美術館の学芸員が選ぶ美術館収蔵作品に対する賞です。*の学生は優秀賞も受賞していますので画像はそちらをご覧ください。

- *武蔵野美術大学 スウ コウウン
- *東京藝術大学 金子 みずき
- 日本大学 張 韓
- 日本大学 東尾 文華
- *女子美術大学 吉松 由梨亜
- *愛知県立芸術大学 青木 絵理
- 九州産業大学 ベクト パラ エステファニア



日本大学 | 東尾 文華
《風になって》
56 × 84cm | 水性木版、銅版画

観客賞（1名）
全国大学版画展来場者の投票によって選ばれた作品に対する賞です。
田代さんは優秀賞も受賞していますので画像はそちらをご覧ください。
福岡教育大学 田代ゆかり



九州産業大学 | ベクト パラ エステファニア
《仮面》
100 × 100cm | デジタルプリント、シルクスクリーン

| 大学版画展 | プレゼント版画



三田 健志
《忘れていい風景》
20.2 × 13.8cm | CMYK インク、水、雁皮 | 2020年



齊藤 里香
《The mystery remains a mystery》
33 × 26cm | 鳥の子紙に水性木版 | 2018年



結城 泰介
《光の見える人》
19.5 × 15.5cm | エッチング、ドライポイント、エングレーヴィング | 2020年



池垣 タダヒコ
《Ave monumental》
30 × 22.5cm | 水性木版画、24 裁板、越前和紙喜太郎 | 2020年



田中 栄子
《Biotop—ビオトープ》
35 × 25cm | リトグラフ | 2018年

| 編集後記 |

2020 年度版画学会誌 49 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

新型コロナウイルスの感染拡大により、実技授業が必須の美術大学においても、これまでに経験の無い難しい対応を強いられてきた。学生の感染防止対策はもとより、オンライン授業と従来の対面授業とのハイブリッド運用など、教員はその準備と実施にいまなお忙殺され続けている。そのような混乱した状況の中で、学会誌を無事に発行することができた事にまずは安堵し、本号発行に携わった編集委員各位、査読チーム、編集デザインチームの皆さんにこの場を借りて謝意を表したい。

49号学会誌編集委員会は、前年度までの大島成己編集委員長によって導入された地域ブロック担当による体制を継承しつつ、さらに京都市立芸大に編集担当代表を置くことで、業務の役割分担をより明確化した。コロナ禍の渦中に、各委員が負荷の増した教員としての業務に追われながらも編集作業を遂行できたのは、この編集委員会を組織化した大きな成果だと思う。

さて、編集委員会は、本号において新たに特集「プリント・イノベーション」を企画した。総会での提案書にある企画意図をここに改めて記しておきたい。「企画意図：これまでの版画学会の活動が、版画文化の隆盛に大いに寄与してきたことは疑う余地もない。しかし、各大学がこれまでに体系化されてきた版画教育から、新たな展開を模索しなければならない激しい変化に直面し、それぞれで苦慮しているのが現実である。そのような状況にあって、新しい視点や方法によって版画の可能性を提示している作家・研究者、これまでの版画教育で取り上げてこなかった古い技法や運動を研究している作家・研究者に寄稿を依頼し、新たな展開への手掛かりとして、この先の版画学会における更なる研究協力や教育改革の活性化につなげたいという意図である。」

これまで、大学版画展と学会誌を中心とした本学会の活動が、会員の情報交換の場を形成し、版画の新たな潮流を作ってきたと言っても過言ではないだろう。その意味にお

いて、「プリント・イノベーション」は常に行われてきたとも言えるが、版画の在り方をあらためて相対化して問い直そうとする近年の新しいフェーズに対しては、これまでとは違う視線が必要であると感じた。そのような認識のもとに編集委員会は、いま注目すべき取り組みを行っている三者に寄稿を依頼したのである。

また、アルバータ大学名誉教授であるウォルター・ジュール氏の論文を、特集に関連して編集委員会の判断で特別に掲載した。なぜなら、この論文は写真と版画の関係性を中心に論じられてはいるが、筆者のグローバルな分析に基づく確かな見識により、私たちが制作上あるいは教育現場において今まさに直面している課題を的確に示している。そして、この論文を翻訳した木村秀樹先生の結びのコメントが、今号特集の企画意図と明らかにリンクをしているのである。

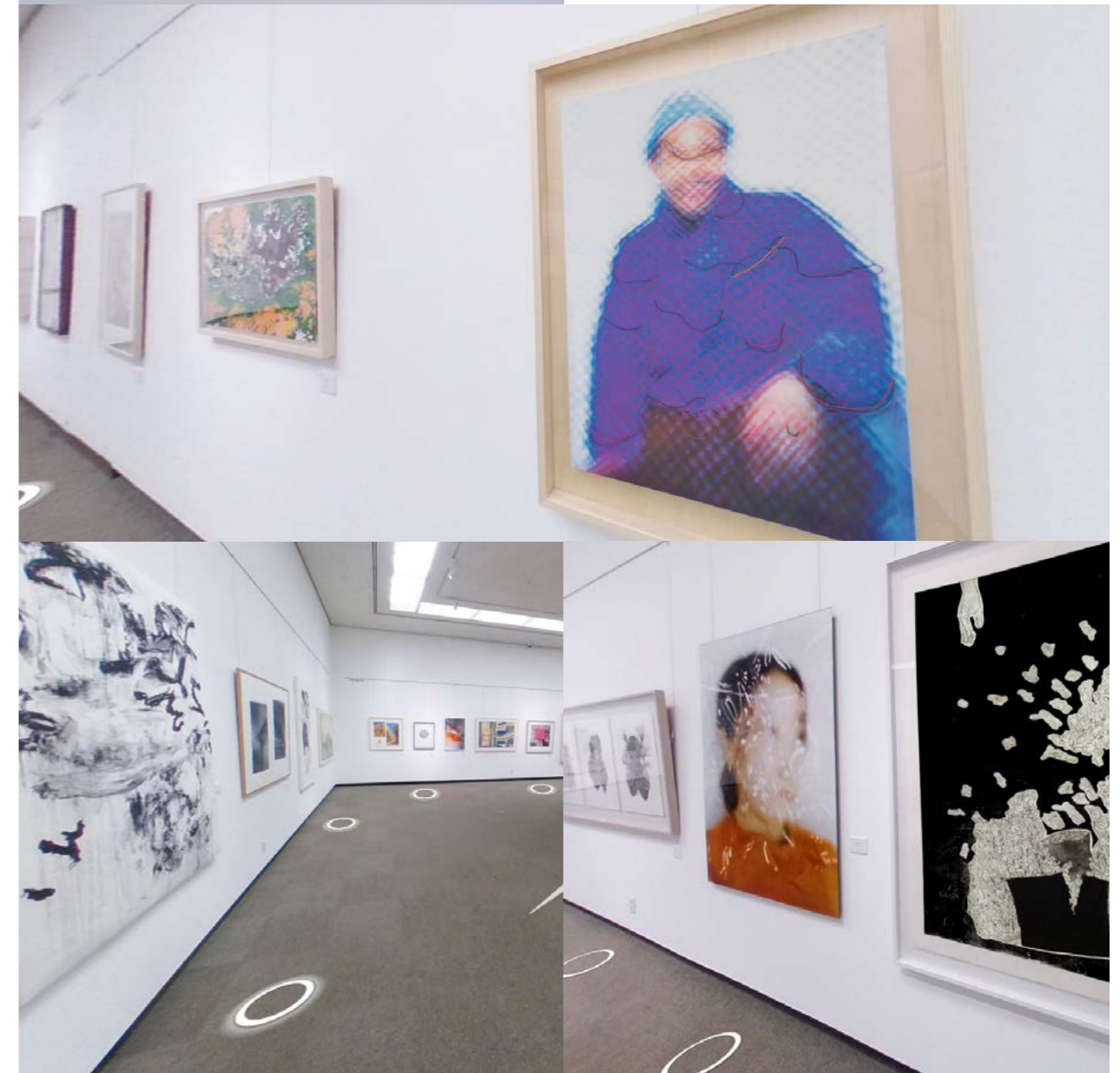
本号の号数が示すように、本学会は研究会から数えておおよそ半世紀を経てきたことになる。これまでの多くの学会員の版画への愛着と、その発展に尽くそうとする気概によって、版画に対する立ち位置の違いを超越し、切磋琢磨をしながら多くの表現者を育成してきた。おそらく版画というメディアが持つ魅力が、信条の相違までもを包容し、常に活性化する活力に変換してきたのだろう。

そのような感慨に耽りながら本号を振り返ると、投稿原稿の数の多さに加えて研究内容の多様性に、本学会誌の果たしてきた意義の大きさを再認識し、編集者としての素直な喜びが湧いてくる。そして、美術の制作研究者を中心に組織された国内外でも珍しいこの学会の足跡を、一会員として改めて誇らしいと実感している。

今年度は感染症拡大の影響により、大学版画展も縮小して開催せざるを得ず、受賞者展などは開催すら出来なかった。しかしながら、そのような状況でも学会誌を充実した内容で発行出来たのは、何よりも執筆した学会員それぞれの揺るぎない真摯な研究の賜物であり、それこそが本学会の底力なのだを確信している。今後どのような状況に置かれても、この特別な学会の雅量を示す指標として、本学会誌の号数が一つ一つ重ねられていくことを切に願う次第である。



《第45回全国大学版画展 WEB 公開 QR コード》



発行日 | 2021年3月31日
編集・発行 | 版画学会事務局

〒770-8502 徳島県徳島市南常三島町1丁目1番地
徳島大学総合科学部地域創生コース絵画表現研究室内
TEL : 088-656-7167
E-mail : cuapsjoffice@gmail.com

編集委員会

編集委員長 | 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 | 大堀恵子 (東北生活文化大学)
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)
| 濱田弘明 (嵯峨美術大学)
中国・四国ブロック | 平木美鶴 (徳島大学)
九州・沖縄ブロック | 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)
下、今号の査読校正者となる。編集委員長と査読チーム長が論文、
研究報告の内容を鑑みて人選した。
奥村泰彦 (和歌山県立近代美術館 教育普及課長)
田島直樹 (筑波大学)
古谷博子 (多摩美術大学)
吉岡俊直 (京都市立芸術大学)

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