

版画  
学会 53  
2025

## | 目次 |

### 会長挨拶

002 版画学会の持続的な発展に向けて | 清水 美三子

### 特集「それぞれの現場II」

004 和歌山県立近代美術館と版画 | 奥村 泰彦

008 東京国立近代美術館と版画の「今」 | 都築 千重子

012 版画との関わり、学芸員として | 野口 玲一

### 制作報告

016 上田 良、山口 麻加 / 柏木 優希 / 関 貴子 / 田島 恵美 / 中村 公美 / 中村 花絵 / 日高 衣紅

### 論文

030 写実の木版作家北岡文雄が制作した木口木版作品について

1955年フランス留学時の抽象作品と1960年頃北海道の群像作品の分析を中心に | 張 諒太

### 研究報告

040 平版印刷術の原初的技法材料に関する研究ー版となる石材についてー

| 遠藤 竜太 / 元田 久治 / 板津 悟 / 宮寺 彩美

048 高等学校美術科 授業実践ーお気に入りの写真から銅版画をつくろうー | 狩野 信喜

### トピックス

056 木製リトグラフプレス機に関する調査報告

| 遠藤 竜太 / 元田 久治 / 板津 悟 / 宮寺 彩美

060 So Graphics グラフィックアート展「So Graphics MIX」開催レポート | 於保 政昭

064 PRINTED MATTER | 片山 浩

068 プリンティング・アートのカー大いなる「日芸版画山脈」展 | 大熊 敏之

072 タイ・シラパコーン大学での版画技法 研修報告

ーコピー転写の応用技法と銅版画雁皮紙刷りを活用した版画技法の研究についてー | 田中 智美

078 令和4年度文化庁新進芸術家海外研修制度成果報告 | 山田 純嗣

### 学会活動報告

082 「第49回全国大学版画展」報告 | 元田 久治

084 「第49回全国大学版画展」展評 | 清水 雄 / 大塚 菜々美

086 ワークショップ報告 | 活字と版画でポストカードをつくろう | 元田 久治

088 大学版画展 | 2024年度優秀賞作品 (25作品)

091 大学版画展 | その他単体賞 (5作品)

092 大学版画展 | プレゼント版画 (5作品)

093 事務局報告 | 結城 泰介

094 編集後記 | 古谷 博子

## | 会長挨拶 |

## 版画学会の持続的な発展に向けて

## 清水 美三子

1988年	女子美術大学 芸術学部絵画科洋画専攻（版画）卒業
現在	女子美術大学 芸術学部美術学科洋画専攻版画コース教授



2023年4月から会長を務め、早いもので2年が過ぎようとしています。新型コロナウイルスの出現から3年半近くが経ち、就任当初の23年5月、コロナの感染症法上の位置付けが5類に移行、少しずつ日常を取り戻す流れにある頃でした。いま任期を振り返りますと、中村桂子副会長と共に考えに考えて奔走した2年間だったように思います。

学会の沿革を辿れば、「版画学会」に改組してちょうど10年という節目となる年でした。当時は、中・高の美術の先生と連携することで地域における版画の啓蒙活動が盛んとなり、ひいては会員が増えるという青写真を描いていたのでしょう。しかしながら、世界的規模で社会が激変、人々の価値観や人との関わり方が大きく変わり、気がつけばこの学会もこれまでの会員同士の結びつきが酷薄になっていると痛感しました。会員の関心が全くと言っていい程こちらに向かっておりません。疎遠となるか、いま抱えていることで精一杯といった様子です。一からのやり直しに迫られました。

### ■ ボトムアップ型の会議体への変更

会そのものに再び関心を向けていただくには、運営側からの情報提供のみならず、情報の還流や会員同士のつながり、共創を生み出して、組織の活性化の促進を目指す必要があります。大島成己先生からのご提案を基に、1年をかけて会議体の見直しを図りました。「ボトムアップ型」への変更です。一部の大学教員のみならず、所属を超えて広く会員の意見を求めたい。交流が途絶えてしまった会員の参加意識を呼び戻したいと切に思いました。大西伸明先生のお力をお借りし、会議体変更についての提案を会員に伝え、意見の収集を行いました。ブロック長からその地域の会員にお声掛けいただき、意見交換から始めていただくプロセスで、オンラインなどコミュニケーションの方法は様々です。結果、ほぼ賛成との意見をいただきました。また、今後のことを見据えた意

見や提案も多く集められ、これを受け、運営委員会での審議、承認を経て、総会でお諮りしました。まずは運営をスタートさせ、変更することのメリットを享受していただく。問題があればその都度改善を図っていくことをご理解いただいた上で、2024年7月夏期総会で新会議体（案）は承認されました。ボトムアップ型への会議体変更後からは、喫緊の問題である大学版画展の議論から始めていただくこととしました。

■ 全国大学版画展（以降は大版展と記載）の今後の会場  
大版展の今後の会場の検討について、その経緯をお伝えします。2023年12月当時、町田市立国際工芸美術館（仮称）の施行者選定が3回目も中止となり、同時に版画美術館の改修工事が遅れていました。そこで、25年までの上田市立美術館での開催の取り決めに延長し、26年以降もあと数年上田で開催していただけないかと考えました。23年12月、展覧会最終日に関係者が集まり山崎館長に懇請したところ、キッパリとお断りの返答がありました。小笠原学芸員からは〈町田→上田→関西〉など、上田は3年に1回ではいかがか？というご提案。晴天の霹靂でした。

町田市立国際版画美術館の意向を今一度確認する必要に迫られ、24年2月、大久保館長はじめ学芸員の方々とのお話しの間を設けていただきました。どんなに遅くとも町田は28年秋がリニューアルオープンの予定であるが、28年は収蔵作品で展覧会を開く考えであり、大版展が開催できるのは29年からになるだろうとの回答。この場では、版画美術館で大版展を開催することの意義や再開後には開催する意向であることの確認が得られました。館長からは「是非やりましょう！」とお言葉を頂戴したことを記しておきます。

25年50回記念展は上田市立美術館開催。29年は版画美術館開催と想定したとしても、26年51回展、27年52回展、28年53回展の会場はどうするのか？24年7月の夏期総会での審議を待つと会場の確保が危ぶまれることから、あと半年以内に26年・27年の会場は見つけておかなければなりません。27年は山本鼎大賞展の開催年でアートフェス「PRINTS & CRAFTS UEDA」も実現可能と考え、改めて上田市美にお願いしてみようと結論づけました。24年5月に会長、副会長とで上田までお願いに上がり、この願い出は館長からご快諾をいただきました。

では、26年は関東エリアで探すか？条件に合う会場がなかなか見当たらず、東京五美術大学の教員の展覧会を開催していただいた「たましん美術館」（東京都立川市）に打診をしてみようと思立ちました。藤森学芸員にご相談し、美術館側で協議いただいた結果、開催可の方向で承諾が得られました。24年7月夏期総会では〈26年たましん美術館、27年上田市立美術館〉での開催は承認が得られ

ております。たましんは町田や上田程のスペースはありませんが、版画だからこそ自由に形態が変えられる実験的な展覧会として位置付けられたらと考えています。

- ・2025年50回記念展 上田市立美術館
- ・2026年51回展 たましん美術館（東京都立川市）
- ・2027年52回展 上田市立美術館
- ・2028年53回展 ー未定ー
- ・2029年54回展 町田市立国際版画美術館で開催か？

### ■ 3つの特別実行委員会

同時に、大版展の記念展示、今後の在り方や会場等の検討、それを遂行するための組織が必要となりました。そこで、3つの特別実行委員会の立ち上げを計画。

#### 1. 特別実行委員会 1

50回記念展示は「特別実行委員会1」（50回記念展示実行委員会と名称改め）を組織。委員長は三菱一号館美術館 野口玲一氏、副委員長は遠藤竜太先生にお願いしました。全国ブロックの東京国立近代美術館 都築千重子氏と和歌山県立近代美術館 奥村泰彦氏からもご意見をいただきました。展示内容は〈①学会の沿革を再調査してパネル展示をする。②アーカイブした過去の大版展受賞作の画像映写。③版画学会の今後を担う若手作家の展示〉を計画。①の沿革等の調査を名誉会員の有地好登先生、馬場章先生にご依頼しています。

#### 2. 特別実行委員会 2

2028年以降の大版展については、各ブロックから次代を担う先生を中心に委員を選定し組織した「特別実行委員会2」で検討を始めていただくこととしました。委員長は元田久治先生、副委員長に阿部大介先生と大西伸明先生に担っていただきます。現在は26年のたましん美術館の展示構成や28年の会場について検討中です。この先数年かけ継続してご審議いただくため、委員の若干の交代については一任。委員会2は、大版展の中・長期的な展望を描き、計画を策定する重要なコミッティであるため、裁量権を持って進めていただきます。

ここでは、大版展は継続か否かという議論から始めていただきたく、検討材料提供のため、24年夏、会員全員に「大学版画展に関してのアンケート」を実施しました。57名からの回答で、「大学版画展は継続して行うべきですか？」の問いには、ほとんどの会員から「継続すべき」との回答が得られました。このコンセンサスは得られたとし、今後は大版展開催の意義を改めて考え、町田に戻った際や町田と上田等を巡回する可能性、時代にあった運営方法や規模等、多岐に渡ってご検討いただきます。

#### 3. 特別実行委員会 3

「特別実行委員会3」は、2028年第53回展の展覧会実行委員会と考えています。28年の会場が決定し次第、その会場が

あるブロックの会員中心に組織をしていただく予定です。

第49回大版展では、新たに「鹿沼市立川上澄生美術館賞」が設けられました。授賞式には、プレゼンターとして国立印刷局の天津理事長、上田市の土屋市長、町田市立国際版画美術館の大久保館長、鹿沼市立川上澄生美術館の齋藤館長にご臨席賜り、授賞者の学生さんも全国から集まってくれました。私が記憶する限り、最も厳かな授賞式ではなかったかと思います。

さて、記念すべき50回展は上田の地で迎えます。上田市立美術館は「育成」を基本理念に、子どもたちがアートを楽しみながら考える力や創造する力を育む活動を行っています。この理念は学会の目的と合致しており、50回記念は学会の若手作家の育成だけでなく、上田市の子どもたちの育成に貢献できるような取組みも視野に入れています。そして、上田での展覧会はここで一旦区切りを迎えます。上田市美の皆様には一方ならずお世話になり、感謝の念に堪えません。御恩に報いて、多くの来場者をお迎えできるよう、微力を尽くしたいと思います。

終わりに、学会運営に関しては、予算編成や会費の問題、会員の活動の活性化、大版展の会場等、問題が山積みそのまま、登山であれば何合目かで会長を引き継ぐことになり、心苦しく存じます。今後、大版展と会員の研究発表活動の両輪を形作っていく時に、現在の組織構造や会員の体力では立ち行かなくなることは周知の事実です。仮にふたつを分けようと考えた場合、どちらかに軸足を置くのが難しいと思う会員がこの会を支えてくださっていることを思うと、その方たちの身の置きどころが気がかりです。版画学会の持続可能な発展方法はどうかあるべきなのか。感情の共有を伴う版画研究の出会いの場をいかにつくるか。その方策を実行する組織的かつ効果的な運営マネジメントが不可欠で、これをいかに進めるかが今後の鍵となるでしょう。

ところで、25年2月、国立印刷局のご厚意により2回目の印刷局東京工場見学会を実施、幅広い年齢層で東や西から21名の方にご参加いただきました。インクの匂いが漂う練りの工程からみんな童心に帰ったようにはしゃぎ、その気分の高まりのまま参加した懇親会もマニアックな話して盛り上がり、版画愛を共有した楽しいひとときになりました。初対面の方や懐かしい方と版画を軸につながる事が出来たことが嬉しく、この関係性が好きで学会に所属していたことを思い出しました。交流の活性化のヒントが隠されていないでしょうか。

25年4月からは会長に中村桂子先生、副会長に笹井祐子先生が就任されます。時代に呼応した学会像を検証し、会員間の実りある関係性を築いて持続的な新生版画学会を牽引してくださることを期待しています。この2年間、皆さまから賜りましたご厚情に心より感謝申し上げます。

## 和歌山県立近代美術館と版画

### 奥村 泰彦

1994年 同志社大学大学院文学研究科哲学専攻博士課程(前期)修了  
現在 和歌山県立近代美術館 副主任学芸員

#### 1 はじめに

和歌山市の中心部、和歌山城の南に建つ和歌山県立近代美術館(以下当館と略記)は、県という地方自治体が設立する施設という前提に基づき、明治以降の和歌山ゆかりの作家を軸に、美術を幅広く紹介することを使命として活動している美術館である。(図1)それ故かならずしも版画のみを専門に扱うわけではないが、その収蔵作品ならびにこれまでに開催してきた展覧会において、版画が重要な位置を占めている。和歌山県という地域のみならず、日本の近代版画の歴史を概観できるコレクションの形成と紹介を目指し、1万3千点を超える収蔵作品の中で、版画はセットの数え方にもよるが約9000点を数え、コレクションのほぼ半数を占めるにいたっている。

本稿では当館がそのような活動を行ってきた経緯や、コレクションの成り立ち、展覧会等における調査・研究と普及活動について概観したい。



図1 和歌山県立近代美術館 1994(平成6)年、黒川紀章設計により開館した現在の建物。

#### 2 和歌山県立美術館時代

和歌山県が美術館を設立したのは1963(昭和38)年のことであった。日本の地方自治体が設立した美術館の多くが、展覧会の開催を主眼とする会場として計画され、当初は十分な収蔵作品を持たずに出発しているが、和歌山県立美術館もそのような施設の一つであった。和歌山城二の丸跡に和歌山県立図書館に隣接して建設された美術館は、当初は収蔵作品も無く、また学芸員も配置されず、県教育委員会で文化振興を担当する部局の職員が運営する施設であった。施設としての最大の目的は、公募展としての県展のための安定した会場の確保であり、一般の発表のための場所であった。

一方で当初から地域に根ざした活動を目指し、地域に関係する作家の紹介と作品の収集は目標として意識されていた。展覧会開催のための経費も作品収集のための予算も潤沢ではない中で、作品収集に関しては名品主義を目指すことなく地域に根ざした作家や作品の調査と紹介が当初から行われてきたのであった。

祇園南海、長沢芦雪、桑山玉洲といういわゆる紀州の三大文人画家を取り上げる一方で、川口軌外や日高昌克、石垣栄太郎、川端龍子、保田龍門ら、県出身作家について調査をもとに展覧会を開催し、作品収集に取り組まれている。

版画についてはようやく開館から4年目となる1967(昭和42)年度に、浜口陽三の作品11点が収蔵されたことが嚆矢となる。浜口は現在の和歌山県広川町出身で、色彩を用いた独自のメゾチント技法による表現の世界を開拓し、国際的に評価されている芸術家であった。県出身者としての浜口の存在は、当館が版画収集と紹介に取り組む大きな契機となったことは間違いない。以後も継続して作品の収集に取り組み、購入と寄贈をあわせて現在150点を超える作品を収蔵するにいたっている。だが、大規模な展覧会で紹介する機会がなかなか持たず、ようやく生誕100年となる2009(平成21)年に『生誕100年記念 浜口陽三展』という形で展覧会を開催することができたのであるが、本稿ではまだ先のことである。

また、浜口陽三と並んで、和歌山県にゆかりのある作家として、田中恭吉と恩地孝四郎がいたことが、当館の版画に対する取り組みを方向づけるものとなるのだが、それも県立美術館に続く近代美術館になってからの活動となる。

#### 3 和歌山県立近代美術館 県民文化会館時代

和歌山城内の県立美術館は、7年余りの活動の後、和歌山県立近代美術館と和歌山県立博物館に分かれることになる。近代美術館は、1970(昭和45)年、和歌山県庁の南に新たに建築された和歌山県民文化会館の1階で開館することとなった。(図2)県立の「近代」美術館としては



図2 和歌山県民文化会館 1970(昭和45)年、この建物の1階部分に和歌山県立近代美術館が開館した。

日本で5番目の美術館であった。その時点での収蔵作品は80点余り。そのうち版画は十数点に過ぎなかった。

施設としても、中心になるのは一般の発表場所としての活動で、ほとんど貸会場であったのだが、一方で学芸員も配置され、自主的な展覧会の開催と作品収集への取り組みも加速していった。

1974(昭和49)年には、現在の有田川町に生まれ、木版画による抽象的な表現で詩情あふれる表現を生み出しながら、54歳で病没した吉田政次の没後3年に回顧展を開催し、展覧会と前後して作品の収集を行っている。

同年には碓伊之助展も開催している。洋画家として知られる碓だが、日本版画協会の創立に参加するなど版画作品も残しており、この機会に作品を収蔵している。

同じく画家であり同時に版画家としても作品を発表した村井正誠や高井貞二らの作品収集も1970年代後半から行われ始めている。

当館が版画の収集と紹介に取り組むもう一つの大きな契機となったのが、和歌山ゆかりの作家に田中恭吉と恩地孝四郎の二人がいたことである。田中は1892(明治25)年、和歌山市の生まれである。恩地はその前年、東京に生まれているが、両親が和歌山県橋本市にゆかりがあり、やはり当県に関連する作家であった。田中は画家をめざして上京し、恩地や藤森静雄と知り合うなかで、ともに版画による新たな表現の世界を開拓していくことになる。結核に触られた田中が、自身の生命の限界に直面する表現は、大正という時代の自我の表出の一つの結実であるとともに、23年という生涯とともに生を燃焼させた記録としても重要なものである。また戦後まで活躍した恩地は、木版画による抽象的な表現に取り組むとともに、日本版画協会等において後進の育成にも取り組み、戦後の版画の展開に重要な役割を果たした作家であることは言を俟たない。

田中恭吉を初めて展覧会で紹介したのは1977(昭和52)年であるが、以後も折を見て紹介を行っている。

1981(昭和56)年には恩地、田中に加え、彼らの影響を受けて版画制作に取り組んだもう一人の和歌山市生まれの版画家、逸見亨との3人展を開催している。更に恩地や田中の表現の同時代における意義付けを探る展覧会として、彼らが創作のはじめから強く影響を受けた竹久夢二との関係を示すものとして、1988(昭和63)年には『夢二とその周辺』展を開催している。

これらの取り組みを評価いただき、田中恭吉の遺品を守り、受け継いでこられた恩地孝四郎の遺族から、1987(昭和62)年に田中の遺品が一括して寄贈されたことは、当館の収蔵作品を充実させるのみならず、以後の研究の基礎となっており、今日に至るまで収蔵作品を見直し、再検討を加えることで、新たな知見を示した展示を行っている。田中、恩地、藤森らの作品は、光に対して脆弱なものが多く、展示の頻度は数年、ことによると数十年に一度に限らざるを得ないものでもあり、それだけに展示に際してはその時点での視点や新たな発見を付け加える努力が他にも増して行われている。

版画収集のもう一つのきっかけとなるのが、現代美術における版画作品の重要性が増したことである。写真をはじめとする映像が日常にあふれる環境が生まれた20世紀後半、映像を作品に取り込み、作品自体も複数生み出される版画のあり方は、一つのメディアとして自己批評的な重要性を帯びるものでもあった。そのような同時代の作品収集の取り組みとして、日本国際美術展と現代日本美術展で版画作家に積極的に美術館賞を授与することが試みられた。

1982(昭和57)年の日本国際美術展における中林忠良をはじめとして、以後1997(平成9)年の天野純治まで毎回賞を出すことで、作家と直接関係を結び、受賞だけでなくその他の作品も寄贈いただくことによって、収蔵作品の充実が図られたのであった。この賞を契機に収蔵されたのは、小林清子、清塚紀子、東谷武美、池田良二ら16名を数える。

美術館賞を始めた翌年、1983(昭和58)年からは、関西圏の現代美術を紹介する『関西の美術家シリーズ』を開始している。和歌山県に限定することなく、活躍する現存作家の仕事を取り上げようとするもので、版画に特化した展覧会ではなかったが、その第一回展に出品を依頼した泉茂と吉原英雄にはじまり、版画を主要な手段として制作してきた作家を多く取り上げている。泉も和歌山にゆかりのある作家ではあるが、それ以上にデモクラート美術家協会の中心的作家として、戦後の関西における版画制作の起点となった人物であり、吉原英雄とともに関西の現代美術において版画による制作が重要なものとなっていく基盤を作っ

た作家といえる。現存作家の展覧会といえば新作展が当然と考えられていた時代に、過去の作品を発掘して回顧的な内容の展覧会を開催したことは、以後の美術館における展覧会のあり方にも一つの示唆を与えるものだったといえるだろう。デモクラート美術家協会の活動についてもより広く調査、紹介することを続けており、1986（昭和61）年には活動を主導した『瑛丸とその周辺展』を開催している。

関西の作家シリーズでは、5回目となる1988（昭和63）年に井田照一、木村光佑、黒崎彰、船井裕、翌年には陶芸に版画を応用した荒木高子、続く1990（平成2）年には木村秀樹といった作家を取り上げ、いずれも展覧会を機会に作品収集を行い、コレクションの充実を図っている。（図3）

現代版画の紹介と収集への取り組みとして1980年代の半ばから実施したのが『和歌山版画ビエンナーレ展』の開催であった。1985（昭和60）年から1993（平成3）年まで5回にわたって開催されたこの展覧会には、国内外から主催者の予想を超える応募があり、当館の版画に対する取り組みをアピールするとともに、収蔵作品の幅を海外にも広げる足がかりともなった。（図4）

これらの活動を続けることを通して収蔵作品は4000点を超える数となり、貸会場を主体とするのではなく、コレクションを紹介し企画に基づく展覧会を開催する場としての美術館の必要性が高まることとなった。

#### 4 和歌山県立近代美術館新館

コレクションに立脚しながら企画による展覧会を開催する専門の施設として、新たに構想された美術館は、1988（昭和63）年から具体的に計画が始まり、1994（平成6）年、黒川紀章設計による現在の建物で新規開館することとなっ



図4 1987（昭和62）年から1993（平成5）年の第5回展まで開催された和歌山版画ビエンナーレ展図録。国際展として成功したことが新館建設への弾みとなった。

た。和歌山県では同時期に、施設が老朽化していた県立図書館と県立博物館も新築されている。

新たな建物で出発した当館においては、県民文化会館時代から培った、県ゆかりの作家を扱うという軸は守りながら、より広範で充実した研究と展覧会の開催に取り組んでいる。

版画についても開館の翌年に開催した『恩地孝一郎一色と形の詩人』展にはじまり、コレクション展ならびにコレクションによる企画展も含めて、重要なジャンルとして紹介する取り組みを続けている。1998（平成10）年には没後3年となる泉茂の初期版画を中心に紹介する一方、充実したコレクション形成を一端を示しながら、日本の近代版画の歴史を概観する展覧会として、2期にわたる『日本の近代版画 コレクション・ダイジェスト』を開催した。2000（平成12）年の『田中恭吉展』は、その生涯と制作の全貌に迫る試みであった。2002（平成14）年には『山本容子の美術遊園地』展を開催、京都市立芸術大学で吉原英雄の元から巣立った作家の一人である山本の活動の幅広さを見る機会となった。吉原英雄については2011（平成23）年に回顧展を開催し、その創作の歩みを振り返った。同年に開催した『版画の「アナ』展では、いわゆるガリ版印刷を用いた版画制作の歴史と広がりを紹介し、広く普及しながらも一般的には芸術制作の方法ととらえられてこなかった技術に立脚して、作品制作が行われてきた歴史と現状を提示することを試み、以後も何度かの展覧会で紹介を続けている。

版画コレクションの起点となった浜口陽三については、新館の開館までに140点近いコレクションを形成していた

が、なかなかまとまって紹介する機会を持たず、2001（平成13）年の『浜口陽三へのオマージュ』展、そして2009（平成21）年に生誕100年を記念する『浜口陽三展』を開催することができた。

新館の開館を機に、海外の重要な版画作品にも収蔵の幅を広げ、ルドン、ルオー、ムンク、ピカソといった19世紀以降のヨーロッパの作家から、フランス、ジョーンズ、ラウシェンバーク、ウォーホル、リキテンシュタイン、バスキアといった海外の現代美術まで収蔵し、より幅広い表現を紹介できるように取り組み続けている。

個々の作家の紹介はもちろんだが、版画というジャンルを美術、文化の全体から顧みて、その意味を検証する試みも続けている。和歌山版画ビエンナーレ展は、同時代の収蔵作品の充実と新館建設への契機となったが、海外の作品についてはコンペティションという展覧会の性格上、体系的な把握と紹介につなげることが難しかった。その中でタイからは特に充実した出品が多かったため、版画制作について現地での調査を行った。また2019（令和元）年に開催した『ミュシャと日本、日本とオルリック』展では日欧間で往還するジャポニズムが生み出した造形文化について、現地調査を踏まえて紹介した。

2020（令和2）年には近代美術館となってからの開館50周年を記念し『もうひとつの日本美術史—近代版画の名作2020』展を開催。今年も『月映 つきてるつちにつどいたるもの』を開催、新たに発見された資料に基づいて、これまで推定されてきた制作者や作品名について検討を加え、新たな説を提示する内容であった。

更に、自館の展示のみでなく、他館での展覧会にも協力し、また協働して調査、研究に立脚した展覧会も開催しており、限られた紙数では紹介しきれないほどの活動をこれまでに行ってきた。（図5）



図5 和歌山県立近代美術館新館での展覧会図録の一部。同じテーマでもその都度新しい知見を盛り込んだ展覧会を開催している。

#### 5 和歌山県立近代美術館のこれから

和歌山市は、展覧会に興味を抱く人にとってすら、必ずしも訪れやすいとはいえない場所である。更に展覧会開催の予算も潤沢といえない中で、広報にしても展覧会を記録した印刷物の製作にしても十分に行えず、知る人ぞ知ると言えれば聞こえは良いが、活動を広範に周知することにも一層注力せねばならない状況にある。その中で、『月映』周辺の作家や浜口陽三らの特筆すべき作品を含み、日本近代の版画の歴史を概観できるほどのコレクションを形成してきたことは、当館の活動を強化するものであり、美術館活動への安定した評価を得る方途でもあった。

印刷技術を用いた芸術創造の領域に「版画」という独立した呼称を用いてきたことは、日本の文化を特徴づけるものであり、今日も学校教育において版画制作への取り組みが必ず組み込まれていることは、活動への理解と親近感を生む大きな要因となっている。

一方で、コンピューターによる情報共有が一般化したことにより、紙媒体自体がレガシーメディア化しかねない現実もある。新聞を題材とする三島喜美代やラウシェンバークの作品について、低年齢層には既に新聞の存在から説明せねばならないのが現実となっている。逆に言えば紙に印刷することを通して文化が形象化され伝達されてきた歴史そのものを伝える施設として、美術館のこれからは意義を持つことになるかもしれない。

電子化された情報の流通が新しい芸術の形を今後生み出す可能性に目配りしながら、それ以前の物理的な実体を持った作品の重要性を認識し、伝える場としての意味が、今後の美術館には求められるのではないだろうか。

｜特集 それぞれの現場 II ｜

## 東京国立近代美術館と版画の「今」

### 都築 千重子

1990年 お茶の水女子大学大学院（博士課程）人間文化研究科比較文化学専攻単位修得退学  
現在 東京国立近代美術館研究員

1952（昭和27）年12月1日、東京国立近代美術館は日本で最初の国立美術館として、中央区京橋に開館した美術館である（開館時の名称は国立近代美術館）。長年待ち望まれていた、同時代美術を見ることができると国立の展示施設であった。19世紀末から今日までの美術作品を収集し、2024年10月時点での美術作品の収蔵品は13,000点を超え、なかでも版画は最も収蔵点数が多いジャンルに属し、約4,000点を数える。

本論考では、東京国立近代美術館が主催し、かつ当館の版画コレクション形成にも大きく関わった、東京国際版画ビエンナーレ（1957年から1979年の間に、計11回開催）について振り返るとともに、近年の当館の版画の収集や展示等について述べることで、近現代とともに歩んできた美術館と版画をめぐる諸問題の一端を考える場としたい。

#### 1 東京国際版画ビエンナーレの時代（1957-1979）

##### 1) 展覧会の概要

第二次世界大戦後、作品輸送の軽便さという利点も手伝って、1950年のルガノ（スイス）、1955年のリュブリアナ（ユーゴスラヴィア）など、世界各地で国際版画展が創設され、活発化する国際美術交流を支える場の一つとして版画は重要な役割を担った。そうしたなかで、1951年のサンパウロ・ビエンナーレで駒井哲郎と斎藤清が受賞したのを皮切りに、棟方志功、浜田明ら日本の版画家たちが、相次いで国際舞台で受賞を重ねて、日本の美術界を大いに活気づけた。いわば、絵画や彫刻に比して軽んじられがちだった版画というジャンルが、一転、美術界の注目の的となったわけなのだが、前衛陶芸や前衛書、前衛いけばなも、この時期に世界から高い評価を受けており、「一段低く見られていたジャンルが戦後の国際的な檜舞台でこぞって華ひらいた」<sup>注1</sup>ことは興味深い。

そして戦後の版画高揚の機運も手伝って開催されたのが、東京国際版画ビエンナーレであった。版画の伝統と歴史をもつ国として世界に発信しようと、国立近代美術館と読売新聞社の共催で開催された1957年の第1回展は29か国参加、出品点数も829点と多く、第1会場の有楽町・読売会館（国際版画展）と第2会場の国立近代美術館（「歌麿と北斎」展）の2会場で開かれた。その後は国立近代美術館（第6回展より東京国立近代美術館）が会場となって、第2回展は1年延ばし1960年に開催、その後主催者や巡回先等に一部変更を加えながら隔年に開かれ、1979年第11回展をもって終了した。<sup>注2</sup>

作品は各地域の美術専門家の推薦をもとに選考され、国際審査委員会が賞の選考にあたり、その選考過程や結果については、美術館ニュース『現代の眼』で詳述された。ここでは、たとえば世界的に有名なピカソ、シャガールなどの作品を賞の審査対象からはずすかどうか（第2回展）といった、<sup>注3</sup>賞の選考やビエンナーレのあり方をめぐっての活発な議論が交わされ、作品内容の多様化、審査員の版画観や価値観の相違など、時代を反映する場となった。

全11回開かれたこの版画ビエンナーレには、世界数十カ国から約1300名の作家が出品し、出品点数はのべ5000点に近い。新進作家の育成にも重点が置かれるようになり、池田満寿夫が第2回展でW.グローマン博士に注目され国際的なデビューを飾り、初出品の野田哲也が1968年第6回展で国際大賞を受賞して話題となるなど、多くの若手作家を輩出することにもなった。

##### 2) 版表現への多様なアプローチが増す中で

国立近代美術館が東京国際版画ビエンナーレを主催したのは、当館設立以来の、生々しい同時代美術への強い関心を根底に持っていたからではないかと筆者は考えている。すなわち、「いまだ最終的な確固たる輪郭が定まらずに生成途上にある近代というものへの問いかけが、それは詰まるところ自らへの問いかけでもあるのだが、この美術館を絶えず動かし、活性化し続けてきた背骨のようなものであった。」<sup>注4</sup>

ちょうど1950年代末から1970年代は、既存の芸術という枠組みから逸脱する、自由な発想による表現が次々と現れた時代である。「東京国際版画ビエンナーレ」展初期に美術雑誌などで交わされた議論の重要な論点のひとつが、版画家や版画を特殊化するのか、現代美術、現代絵画のなかに位置づけるのかということであった。いわゆる自画・自刻・自摺による画家の自己表現を重視する創作版画的な版画への思い入れが根強かった日本側では、「版画とは、版を媒体とした表現である」ということをまだ明確に認識

しておらず、<sup>注5</sup>諸外国間との間では版画に対する認識にズレが見られたといわれている。絵画との違いは複数性にあると固執したため、モノタイプの出品が認められたのも、第9回展（1974年）からであった。一方で版画工房も発達し、画家による版画制作や摺りを作家の監督下に摺り師が担う例が珍しくはなかった欧米の状況に鑑み、摺りは作家以外でも可とし、ただし製版までは作者自身が行い、摺りの仕上がりの責任も踏まえて、作家の署名が必須条件となった。1956年のミシェル・タビエの来日を機に、日本で巻き起こったアンフォルメル旋風やアクション・ペインティングに見られる制作する行為の過程や物質としてのマチエールを重視する傾向のかたわらで、発想やコンセプトを重視するポップ・アートやコンセプチュアル・アート、抑制的なミニマル・アートが現れたのが1960～70年代である。平面と立体の境界線すら曖昧になるほど、ボーダーレス化が進んだ。作者の痕跡をほとんど感じさせない、無機的でドライな表現を受容する素地が用意され、美術家が手作業的に関わる個性の発露としての芸術作品、という長年の信仰も大きく揺らいだ時代であった。技術革新が飛躍的に進み、高度な情報化社会も出現し、情報の複製化や大衆化が身近になったことも、芸術に対する美術家のスタンスに変化をもたらしたといえよう。

しかしこうした時代の変化は、版画の「複数性」「間接技法」といった特質と現代美術とが、互いに阻害しあうことなく共存できることを示すことにつながった。版画を主たる領域としない美術家たちの、積極的な版画制作への参入が促されたのである。現代社会を鋭く客観的に映した写真映像を容易に採り込める製版プロセスを活かした、1970年代のシルクスクリーン版画の流行も自然な成り行きであったし、モノと視覚のズレやイメージと認識の差異を問題にする作品においても、版画は有効な手段となった。複写機で文字をコピーした高松次郎の《THE STORY》（1972年）のような、コンセプチュアルな作品が「複製化」を突きつける一方で、「転写性」に注目し、しわの寄ったシートやふとんの写真映像を実物に刷って展示した島州一の《シートとふとん》（1974年）のように、身近なモノで視覚や認識の問題に迫る作品も登場したのである。（図1、図2）こうして、東京国際版画ビエンナーレでは、世界的な現代美術の動向と歩調を合わせ、現代絵画としての版画を見せる場として突き進み、回を追うごとに、斬新な切り口で版表現の特性を活用した表現が目立つようになる。しかしそれは同時に「版画とはいったい何なのか」という本質的な問いを提起する場ともなったのである。

この1960～70年代は一方で、美術大学に版画の専門的教育を行うコースが設置され、専門的な技術や経験豊富な



図1、図2 「第9回東京国際版画ビエンナーレ展」（1974年11月16日～1975年1月12日 東京国立近代美術館）会場写真 撮影：坂本万七写真研究所（坂本明美）東京国立近代美術館アートライブラリ蔵

版画工房もできつつあった時代である。インクや絵具、溶剤などの画材入手やプレス機の使用など、恵まれた制作のための環境も徐々に整っていった。この時期は同時に、技術的な専門性に立脚し、個々の版画の手法の特性や制作プロセスを吟味したうえで、新しい表現を生み出そうと意識的に取り組んだ「版画家系」版画家たちが育っていったことにも、注目すべきであろう。

こうして版画家系版画家と現代美術系作家の双方が共存し、切磋琢磨することにより版表現の可能性が拓かれたことは、結果的に1960～70年代の「版画の黄金時代」を生み出し、その後の時代へとつながっていく。この間に交わされた議論や問題提起は、デジタル化も含んで技術革新がいつそう進み、ジャンル自体が解体しつつある、21世紀の今日においても通じるものも含んでおり、決して過去のこととして終わらせられるべきものでもない。そういう意味で、東京国際版画ビエンナーレの時代の版画は、コレクション展示や展覧会での活用を通じて、今日的意味を絶えず問いかける性質を持っているといえるのではないだろうか。

## 2 東京国立近代美術館と版画の収蔵、保管、展示活用

### 1) 版画コレクション形成と展示の推移

東京国立近代美術館の版画コレクションは、約4000点を数え、当館の美術のコレクションの3分の1を占めている。たとえば、昭和35(1960)年度に購入ないし寄贈により収蔵した、浮世絵研究家藤懸静也(1881-1958)氏旧蔵品は、伊東深水、川瀬巴水、笠松紫浪といった新版画系の作品を多数含む木版画中心の一大コレクションである。その後もコレクターや作家もしくは作家のご遺族等からの購入や寄贈を含んで収蔵点数が増え、また版画集での収蔵も少なからずあるので、織田一磨、藤牧義夫、谷中安規、駒井哲郎、長谷川潔など、作家ごとある程度まとまった点数を収蔵している。これには複数まとめて展示を行う機会が多い、版画や写真分野ならではの理由が大きく関わっている。そして、東京国際版画ビエンナーレ出品作だけでなく、同時代の1950年代後半から70年代にかけての作品も、収蔵品の中で大きなボリュームを占めている。1980～2000年頃になると、現代日本美術展、神奈川県国際版画トリエンナーレなどにおいて、東京国立近代美術館賞受賞をきっかけに収蔵される機会が出てくる。小枝繁昭《Claribel and Etta's Two Lemons #1》(1998年)(1回神奈川県国際版画トリエンナーレ'98、1998年)や齊藤里香《Involve 360》(1999年)(第29回現代日本美術展、2000年)(図3)などがその例である。若手作家の貴重な収蔵機会であったが、今世紀に入るとそういう機会自体がほとんどなくなり、若手世代の収蔵がなかなか進んでいないのが悩ましいところである。



図3 齊藤里香《Involve 360》(1999年) 水性板目木版(越前鳥の子紙、墨、透明水彩、グアッシュ) 第29回現代日本美術展(2000年、東京都美術館・京都市美術館) 東京国立近代美術館賞受賞 東京国立近代美術館蔵

### 2) 保管と展示活用

筆者が版画係に移った1999年当時の状況と言えば、画廊などから額に入ったまま収蔵された名だたる版画家の作

品の多くは、額に入れたまま、仕切り棚にて保管されていた。しかし、コンサベーションの見地からマット装、額製作、額補修などに意識的に取り組んでいる専門業者は少なく、コンサベーションへの意識も1990年頃から徐々に高まったきたのではないだろうか。画廊は見た目できれいに見え、売ればよいと額装を考えていたのか、作品への負担が少ない保存性に着目したマット装、額装になっていない例が多い。表からはきちんと見えるが、裏を開けるとラワン材剥き出しのままの裏板などもあって、作品の裏面と接触するものすらあった。材から出るガスにより裏面が茶色に変色し、紙に精通した修復工房で修復しても、いくら薄くなるものの、変色自体をゼロの状態に回復できるものでもない。額に入れたままの大家ほど状態に難ありで、まくりのままマップケースで眠っている作品の方が状態良好だったりするのだ。裏板と作品の間に中性紙が一枚はさんであるだけでも、状態がずいぶん違ったであろうと思うと悔やまれる。ということで、数年がかりで額外しを行い、大判以下の版画でマットをかぶせるような作品については、まくりもしくは無酸のマット装された状態で、普段はマップケースに保管するという方針へと変更した。その代わりとして、版画水彩素描を入れる共用の額(汎用額)を新規に製作、各規格サイズを取り揃え、低反射のアクリルを入れて、照明による映り込みが少なく、作品自体の鑑賞性を高めることにしたのである。収蔵庫の狭溢問題をかかえている当館では、使用頻度が限られ点数が多い紙作品は、汎用額システムの方が理にかなっているし、加えていかに作品と観者をスムーズにつなげ、その質感や表現を味わっていただくかにこだわることは、美術館での鑑賞体験の質的向上というメリットも期待できた。美術館などの文化施設では、収蔵後できるだけ制作当初の状態を維持できるように、保存環境などを整え、状態の確認や使用頻度、照度などに気を配るのはもちろんだが、どのように作品の表現を来館者に届けるかということにもこだわりたいのである。

### おわりに—版画のコレクション展示

同時代の作品を収集し、常時公開する美術館の設立を望む声の実って、旧日活本社ビルを改築して1952年12月1日に開館したのが国立近代美術館であったが、その建物は狭く、初年度のコレクション収蔵はわずか23点で、結局企画展中心で運営された。1969年に現在の竹橋に引っ越し、大きな展示スペースが確保されてから、本格的に常設展示が始まったことになる。その後1999～2001年の増改築工事のための休館をはさんで、常設展は「近代日本の美術」として2012年7月29日まで開催され、3階には版画コーナーという、狭いながらも版画の展示スペースもあつ

た。2012年、開館60周年記念を機に、3,000㎡の所蔵品ギャラリーに約200点もの作品が並ぶ、所蔵作品展の展示スペースは、ギャラリーリニューアルを行った。緩やかな近代日本美術の流れをたどる構成から、12室に分けて、それぞれ特集展示に力点を置くようにしたのである。2012年10月16日から始まった「美術にぶるっ!ベストセレクション 日本近代美術の100年」第1部からリニューアルオープン、続く2013年1月24日～5月26日の会期の所蔵作品展以降、常設展の名称も所蔵作品展「MOMATコレクション」へと変わった。しかし残念ながら、3階の版画コーナーはなくなり、今日に至っている。

4階の比較的狭い4室では版画の特集を行いやすいとはいえ、時代的に明治末から昭和戦前期くらいの時代のもものが中心となり、創作版画や新版画系の作品は展示機会が増えたが、東京国際版画ビエンナーレの時代以降の作品については、絵画や彫刻、映像など他ジャンルに混ざって、ある切り口で組まれた特集展示の中で展示されることはあるものの、版画特集はしづらい状況にある。加えて近年は、前半での来館者の口コミの広報効果で後半へつなげようとする意図もあり、企画展の会期を長めに設定する傾向がある。日本画、紙作品は会期中で展示替が必要となるため、展示期間を制限せざるを得ない版画水彩素描は、圧倒的に不利なのだ。たまに日本画や写真の会期の短い企画展の時があると、版画を中心とした特集を提案するよう心がけている。たとえば、2021年3月23日～5月16日の会期には、3階7室で「1950-60年代—版表現の探究」、8室で「1970-80年代の版表現—拡張する版概念のなかで」を開催し、コレクションの中でも厚みのある東京国際版画ビエンナーレの時代を取り挙げた。(図4)注6

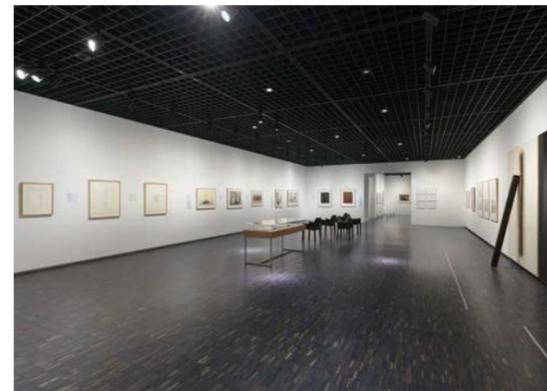


図4 所蔵作品展「MOMATコレクション」(東京国立近代美術館、2021年3月23日～5月16日)7室、8室会場写真撮影:大谷一郎 東京国立近代美術館蔵

3階に大き過ぎない囲まれた展示スペースがもう一つあ

れば、版画の特集展示の道が拓かると思うのだが、それは当館の今後の課題である。現代美術のうねりの中で、版画と向き合わざるを得ない点では、こうして今も東京国際版画ビエンナーレの時代と大きく変わらないが、それはまさに「今」と向き合う美術館の宿命なのかもしれない。

注(引用・参考文献含む)

1. 右澤康之「東京国際版画ビエンナーレ第1回展と日本の現代版画の基底をめぐる」『版画学会』No.44(2015年)p.17
2. 藤井久榮「東京国際版画ビエンナーレ」『昭和の文化遺産 第4巻 洋画2』ぎょうせい、1990年9月、pp.132-135、『印刷/版画/グラフィックデザインの断層 1957-1979』(中尾優衣、牧口千夏企画、執筆、編集)(国立工芸館、京都国立近代美術館、2023年12月19日発行) p.07 参照。
3. 和田伊都夫「第二回東京国際版画ビエンナーレ展審査経過」『現代の眼』73(1960年12月号) pp.2-3 参照
4. 中林和雄「近代美術館と同時代」(『東京国立近代美術館の半世紀』連載23)『現代の眼』547(2004年8-9月) p.14
5. 本間正義(インタビュー)「[検証・東京国際版画ビエンナーレと70年代]東京国際版画ビエンナーレ展、20年間のてんまつ」(インタビュー:松山、構成:編集部宮田)『版画藝術』97(巻頭特集 現代版画の黄金時代)(1997年9月1日発行) pp.105-106。また小倉忠夫「第3回国際版画ビエンナーレ展 現代版画としての版画」『美術手帖』213(1962年12月) p.63 参照
6. この特集展示のレビュー記事を『現代の眼』に掲載、ホームページで公開中である。滝沢恭司「版表現で見せる現代美術の動向」『現代の眼』636(2022年3月31日発行、独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館) pp.06-07 <https://www.momat.go.jp/magazine/081>

## | 特集 それぞれの現場 II |

### 版画との関わり、学芸員として

#### 野口 玲一

1992年 東京藝術大学大学院修了  
現在 三菱一号館美術館 上席学芸員

「それぞれの現場」から書いてほしいとのこと、大学版画学会が版画学会となり、大学とは異なる場所で、制作者とは異なる鑑賞者や学芸員という立場で版画をどのように見ているのか執筆してほしいという趣旨のようだ。

大学・大学院で美術史を学び、その後学芸員や専門職として30年ほど勤務してきたが、思い返すと意識せずに様々に版画と関わってきた。改めて版画にどう取り組んだのか振り返り、経緯を整理しておきたい。いま筆者は浮世絵の展覧会を企画したり、版画について執筆したりと、この分野の研究者のように振舞っているが、正直に言えば自覚的に専門として版画を志したということはない。むしろ美術について様々に携わる中で、近世以降の日本の美術における版画の存在感の大きさに、意識せず吸い寄せられたという方が近い。

大学では日本美術史を専攻した。中世末から江戸初期にかけての絵画史の研究で、興味の焦点にあったのは俵屋宗達という絵師である。学部では宗達の障屏画を室町絵画の延長上に考え、大学院では平安期以降の料紙装飾の流れを汲む宗達の金銀泥絵を研究した。唐紙などにみられるように、料紙に版木を用いるのは常套的な手法であった。宗達の金銀泥摺絵は、版木を用い金銀泥や雲母で花鳥モチーフを摺るといふもので、シルエットのように捉えられたモチーフが、大ぶりの絵柄のスタンプとして画面に捺されていく。細部を捨象され単純化されたモチーフが、絵巻などの画面に余白を生かしてリズムカルに配される。これが後に金銀泥により筆で直接描かれるようになり、水墨のようなニュアンスを獲得していった。宗達は金銀泥絵で開発した手法を障屏画に展開したと考えられており、平面的に捉えた対象を巧みな構図で画面に配する琳派の手法は、ここに発生したと見なせる。これはデザインにおける平面構成の原理のルーツでもある。

版画は絵画の複製技術として発展してきたと一般的には見なされているだろうが、版画の発想が絵画に影響を与える逆の方向があったのだと、琳派の造形手法はそのようなユニークな意味を持っていたのだと、後から気付くことになる。これは日本美術の特殊性のひとつに挙げられると思う。

学部の中には版画の制作に興味をもち、銅版画の実習を受けたのだが、自分の描く能力に限界を感じて遠ざかってしまった。とはいえ作品に対する際に、その技法を追体験しながら見るができるようになったという意味では貴重な機会だったと思う。

平成5(1993)年に東京都の学芸員となり、配属されたのは東京都現代美術館の準備室だった。95年に開館する同館のコレクションは、東京都美術館の収集を受け継いでおり、そこでは版画の比重が大きいことに気付かされた。作品収蔵は府立美術館(大正15、1926-)の頃から始まっていたようだが、体系的な収集は昭和43(1968)年に新館(現在の都美術館)の建設準備委員会が設けられ、学芸員が配属された以降に始まっている。ちょうど現代美術の作家たちが版画に参入し、東京国際版画ビエンナーレなどを舞台に刺激的な制作が多く発表されていた頃だ。国際展で日本の版画家が高い評価を得た時代でもある。

そのような状況と併せて、予算の制約もあっただろう。版画は絵画や彫刻のオリジナル作品に比して扱いやすく、リーズナブルで予算の少ない館でも集めやすいため、手に取りやすい現代美術の作品として収集された面もあったのではないかと。同様の傾向が指摘できる公立美術館の収蔵品は多いように思われる。最初の職場となった美術館のコレクションで、そのような成果に自然に接するようになった。当時の学校ではあまり学ぶことのできなかったポップ、ミニマル、コンセプチュアルといった現代美術の動向が、版画を通して観測できることに興味を持った。

同時代美術のフィールドワークをしていても版画に接することは多かった。新橋と京橋の間に貸画廊が点々と連なり、そこを辿っていく途中に版画を重点的に扱う店がいくつかあった時代だ。

東京藝術大学が大学美術館を設立することになり、平成8(1996)年に準備室にあたる芸術資料館の助手となった。助手とはいえ資料館には学生がいないので、作品管理や展覧会企画の学芸員としての業務である。東京美術学校以来の卒業制作を中心として、近代美術の収蔵が多い館なので、自然とそれらが関心と研究の中心となった。また学内外の作家と協働する機会も多く、上野にある美



図1 本阿弥光悦筆、宗達工房《摺下絵古今集和歌巻》東京国立博物館「大琳派展—継承と変奏」展(2008年、東京国立博物館)図録より転載



図2 東京都現代美術館 (公財)東京都歴史文化財団HPより転載

術館・博物館、隣接する下町地区にあるギャラリーなどと連携して、地域アートの活動など熱心に行っていた。制作の現場が近く、作家たちの活動が間近にあり、学ぶことは多かった。

収蔵品については、油画における版画専攻の成立が戦後と後発であったためか、他のジャンルに比して充実しているとは言い難いかもしれない。それら大学美術館の収蔵品は、一般の観客に向けて鑑賞に供する作品ということもあるが、それより学生の制作教育のための参考資料としての色彩が強い。しばしば学生の実習に立ち会っていたのだが、当時は作品の保身に気を取られており、版画の意味を考える機会も少なく、個々の作品の記憶が曖昧になっている。収蔵品のデータベースで検索すると

浮世絵、創作版画、ヨーロッパの歴史的版画、現代美術家の版画作品など幅広く900点余りが収集されており、在籍した頃にもっと注意して観ておけば良かったと、すこし後悔している。

国立大学が法人化される平成16(2004)年に文化庁へ異動し、文化部芸術文化課という芸術家支援のためのセクションで調査官の職に就いた。在外研修ほか様々な助成プログラムや、評価・顕彰などを通して、多くの作家たちと関わるようになった。その中にはもちろん版画家もあり、ここに始まった交流はいまだに大きな糧となっている。

美術担当の調査官が扱う範囲は絵画・彫刻といったファインアートばかりでなく、工芸・書・デザインや写真、

さらにマンガ、アニメ、ゲームといったエンターテインメント領域も含んでかなり広がったのだが、中でも印象深かったのは、絵画の категорияで日本画、洋画と並んで版画が別立てで設けられ評価されていたことだ。日本では職人でなく芸術家としての版画家が独立した分野として存在すると行政が認識しているのである。これは海外での浮世絵の高い評価、創作版画の版画家たちの活動、新版画の人気といった歴史的経緯の延長上に、日本の現代版画が国際的に評価されてきたことが大きいだろう。

これはもちろん戦後の美術界における版画の存在感を示しているといえるのだが、行政側の事情もある。専門家ではない者に向けて芸術家の仕事を判断させる目安は、個々の作家の表現の内実より、受賞の数や発表の頻度といったデータに重きを置かざるを得ないのだ。作品輸送がしやすい版画は東欧圏を中心に国際版画展が数多く開催され、日本人作家が活躍していた。複数制作による発表のしやすさ、内外での受賞の多さが、他の分野に比べて版画家の評価を高めていたという側面もあるだろう。

平成 23 (2011) 年、東日本大震災の直後に三菱一号館美術館へ移り、学芸員に復帰した。これは三菱地所が丸の内再開発の一環として設置した美術館で、明治期に三菱が丸の内の土地を取得して最初に建てた赤レンガの事務所建築を、再構築して美術館に転用した施設である。オリジナルの建物が明治 27 (1894) 年に建てられたため、空間を生かすべく、それに近い時期の西洋美術を収集している。後発の美術館なので、高額となる一点もののオリジナル作品より、ロートレック、ルドン、ナビ派といった作家たちによる版画作品がコレクションの中心となっている。この辺りの事情は、前述した東京都美術館と似たようなものだ。

またこの時代は、日本が開国し文明開化により西欧文明の大きな影響を被ったばかりでなく、博覧会などを通して日本の文物が日本趣味として欧米に盛んに受け入れられていた。影響は一方向でなく相互であり、東西交流の時代と言える。そのような趣味の反映された食器類などもコレクションの柱となっている。また浮世絵をはじめとする日本美術が、印象派やポスト印象派それ以降の美術に大きな示唆を与えたのも良く知られているだろう。一号館を設計したジョサイア・コンドルは、日本趣味が嵩じて河鍋晩斎に日本画の指導を受けていた。こうした絵師たちの動向を当館で紹介するのがこの美術館での筆者の仕事になっている。

これまでの職場でそれぞれのやり方で版画作品と版画家に出会ってきた。それらの経験を通して現在の場所に

逢着した訳で、その都度そこで自分に何ができるか考えながら対処してきたこととはいえ、その無自覚さに我ながら呆れるばかりだ。しかし伝統的な美術を学び、その後美術館や美術行政に関わる中で、日本の美術が依るべきアイデンティティは何だろうかと考え続けてきた。

琳派の平面的な造形は日本美術の特質のひとつであるし、浮世絵の歴史上の先駆性は世界的にみても特筆すべきものと言える。日本では 17 世紀後半に浮世絵が成立し、18 世紀後半には錦絵が開発されて、大量に流通した版画により庶民が美術に親しむ土壌ができていた。これは 19 世紀後半にヨーロッパの都市部で市民に石版画のポスターが受容されるようになったのに大きく先行している。ロートレックやナビ派の画家たちが日本美術に学び、好んでポスターを制作したのは、自分たちの活躍の場を広げるため版画の持つ社会的機能に注目したのである。版画が日本の美術の特質を語るうえで避けて通ることができないのは明らかだろう。浮世絵は衰退したが、新版画や創作版画によってその伝統は引き継がれ、版画制作はいまだに現代美術の一角を占めている。自分が意識せずこの領域にうち寄せられてきたのは、このような版画の存在感の大きさの反映であると言えるのではないかと、今では考えている。



図 3 東京藝術大学大学美術館 東京藝術大学大学美術館 HP より転載



図 4 三菱一号館美術館 (筆者撮影)

## 制作報告

# 銅版画制作プロジェクト「波止場 テープス活動報告」

## 上田 良

2014年 京都精華大学芸術研究科博士前期課程 修了  
現在 神奈川県を拠点に活動

## 山口 麻加

2015年 愛知県立芸術大学大学院 美術研究科油画・版画領域 修了  
現在 愛知県を拠点に活動

### 1. プロジェクトの立ち上げ

今夏より上田良と山口麻加が銅版画による版画集を共同で制作するプロジェクト「波止場テープス」の活動を始動させた。我々はかつて京都精華大学版画コースの銅版画ゼミにおいて、共に銅版画、とりわけエッチングの制作に打ち込んできたのだが、大学院修了後はより活動の幅を広げるため、それぞれの場所ですべて作品を展開させてきた。

これまで上田は版画や写真作品、ドローイング作品の制作を行ってきた。またアーティストユニット THE COPY TRAVELERS の一員として複製やコラージュの可能性について考えてきた。一方山口は版画や転写技法を用いて、イメージが刷り取られる現象、支持体である紙とインクの関係に着目し平面を中心に作品を制作してきた。また2016年からは、名古屋市内にて、オルタナティブスペース兼スタジオの「波止場」※を主宰し、作品や芸術活動を通じて同時代のアーティストとの交流を行ってきた。

かつては工房の仲間として作品や技法に関する意見交換を行い、大学院を修了した後は作家仲間として、互いに刺激を与えあう関係として交流を続けてきた。作家活動を始めて約10年になり、それぞれの活動で得た経験や感覚を活かしながら、再び銅版画に向き合うことを目標とし本活動を始めるに至った。

ここで活動名である「波止場テープス」の由来について触れておきたい。「波止場」とは山口が2016年より主宰し

ているオルタナティブスペースのことである。これまで拠点を変えながらも活動を続けてきた。今回の拠点となったスタジオもそれを引き継ぎ「波止場（studio）」と命名された。次に「テープ」とは、布や紙、金属などを薄く細長く加工したものを指す言葉である。また、映像や音を記録するための磁気テープ、測定を行うためのメジャーなども一種のテープと言えるだろう。用途によって様々なテープが存在しているのだが、我々にとっての銅版画は、見たもの・聞いたこと・その時々に関心事を刻みこむことができるいわゆる一種のテープだと言えるのではないかと考えた。薄い銅版の表面に刻まれる僅かな溝に、2人のセッションの記録を残し、伝えたいという思いからこの活動名にした。

### 2. 波止場テープス '24 summer session

2024年7月28日から8月3日の7日間の制作を「波止場テープス '24 summer session」と題し、合宿を行った。まずは早朝からスタジオ周辺や名古屋港付近をスケッチすることから活動を始めた。名古屋港周辺には名古屋港水族館があり、港には南極観測船ふじがそのまま展示されている。港の周辺にはヤシの木や様々な植物が育てられており、全体的に南国のリゾート地のような雰囲気がある。かつては観光地として栄えていたが、現在は少し寂しい気配がある。真夏の早朝、セミの大合唱を聴きながらぐるりを散策し、撮影をしたり、時には落ちているヤシの木の皮を広い集め、名古屋港の風景やそこに存在しているものを確かめるようにドローイングの線に落とし込んでいった。午後はスタジオに戻り、銅版画の準備を行うというルーティーンで日々制作に励んだ。

波止場（studio）は巨大な木版プレスとエッチングプレスを持している。これらは山口が大学院を修了後に譲り受けたものである。印刷に関する設備は整っているが、ここでエッチング技法を試みるのは初めての試みだった。工房での活動は学生時代に入手した菅野陽著「銅版画の技法」を開くところから始まった。技法書通りに銅版を手切りすることを試みたが、あまりにも難易度が高く断念することになった。某所に助けを求め、なんとかイメージサイズにカットすることができた。大学の整った環境ではまずこのような苦労がなかったため、版をカットするという第一ステージにかなりの時間を使ってしまった。銅版にグランドを塗布するためのホットプレートは波止場（studio）近くにある、この地域のまちづくりの拠点となっている施設「港まちポットラックビル」に設置されていた不用品譲渡のための「いらんものあげます」のコーナーからもらった家庭用のホットプレートだった。有り合わせの機材に始め

は不安を感じていたが、これがかかり役に立った。アクアチントのために松ヤニを銅版に手振りする道具も手作りした。これにも前述のコーナーからもらったガーゼマスクが良い働きをした。マスクを解体し、松ヤニを入れたプラスチックコップに被せることで程よく版にまぶすことができた。ホットプレートの上で散布し、すかさず高音に設定することで素早く製版することができた。

トライアンドエラーを繰り返しながら、製版の環境を整え、ドローイングやスナップ写真を元に自分達の経験を版に描画していった。腐蝕中に次の版を用意し、連続して製版を行った。刷り作業までたどり着いた時、スタジオ内には強烈な西日が差し込んでいた。その中で見る刷りたての銅版画は、これまでの作業の中で最も美しい質感を携えていた。銅版と紙がプレス機によって圧着され、髪の毛の表面がわずかに毛羽立つ様子を見ることができた。これは整備され尽くした工房では経験できなかった発見だった。このような感動を共有し、我々は再び銅版画に魅了されていった。

### 3. 波止場テープス OPEN STUDIO

2024年9月6日から9月8日にかけて波止場（studio）を一般に開放するオープンスタジオを開催した。

スタジオ内に、先の合宿で制作した版画作品やドローイング、活動写真などを展示し、ここまでの活動を振り返りつつ、引き続き版画制作も行いながら、本プロジェクトの現在地を公開するものとなった。巨大なエッチングプレスの上には銅版画制作の中で出来上がった版やテストプリントを並べ、試行錯誤してきた我々の制作の痕跡や手つきのようなものを感じられる空間が立ち上がった。

オープンスタジオ期間中は来場者にも恵まれ、展示物やスタジオの様子を見学してもらいながら、作品制作や技法、プロジェクトについて、たくさんの意見交換や対話を行うことができた。また、随時、来場者に向けてエッチング体験のワークショップも実施した。参加者は自身が制作した版で2枚のエディションを刷り、1枚は持ち帰り、もう1枚はスタジオにアーカイブするというものだ。美術を学ぶ学生から子どもまで、さまざまな参加者によって次々と作品が出来上がっていった。合宿でのいわばDIY的な技法実践をワークショップを通して他者へ伝え、実践してもらうことで、手探りの中で見出してきた技法が徐々に確固たるものへ変わっていくようであった。

オープンスタジオでは、作品制作や技法研究の過程を積極的に公開することを試みたわけであるが、その結果、多くの対話やコミュニケーションが生まれ、作品の作り手と受け手という関係性を超えて、制作のアイデアや技術、技

法を共有し、また交換しあえる場が生まれた。「技法」というものを通して、あらゆる人が関わり合える可能性を感じられたことは、波止場（studio）や本プロジェクトの今後の在り方を考える上で大きな収穫となったと言えるだろう。

### 4. 最後に

ここまでの活動を通して、銅版画を学び直し、そして新たに発見するような時間を経て、改めて技法の奥深さを知るとともに、共同制作＝「session」によって、得られる知識や経験の豊かさを味わうことができた。

さて、本プロジェクトは続く。銅版画による版画集の完成を目指して、引き続きトライアンドエラーを繰り返しながら探求していきたい。

※「波止場」は山口麻加が主宰するスタジオ件オルタナティブスペース。2016年に名古屋市中区でスタートし多数の展覧会やイベントを企画・実施。2023年より名古屋市港区にスペースを移転し、現在は版画スタジオとして活動している。



「波止場テープス OPEN STUDIO」の様子



「波止場テープス '24 summer session」の様子

## 制作報告

# 平面から空間へ：水性木版画インスタレーション作品について

## 柏木 優希

2016年 武蔵野美術大学大学院造形研究科美術専攻版画コース 修了  
現在 桐生大学短期大学部アート・デザイン学科 助教

私は普段からピクセルのモチーフを用いた作品を水性木版画の手法で制作している。ピクセルとはデジタル画像を構成する最小単位であり、画面上の四角形の点の集積である。デジタル技術が浸透する現代において、ピクセルはあらゆる視覚表現の基本的な構成要素と言える。私はピクセルを題材や視覚情報を分解した際に現れる最小単位として捉え、それを版画の表現へと落とし込んでいる。制作手法としては水性木版画の伝統的なばれん摺りを基本にしつつ、図版制作や版制作にデジタル作業を意図的に取り入れている。

作品の制作手順として、まず図版は自作のプログラムを用いて自動生成する。定められたルールに基づいて図版を生成するものであり、昨今流行している生成AIとは異なる。次に、生成した図版データを基にレーザー加工機による精密な彫刻と彫刻刀を用いた手彫りを組み合わせて版を制作する。レーザー彫刻がもたらす機械的な精度と、手作業による不確かさや偶然性を共存させることで、規則性と不均衡なリズムが交錯し、作品に独自の表情を加えることを意図している。版は十数センチ角の小さなもので、これを繰り返し使用することで大きな作品へと構成する。

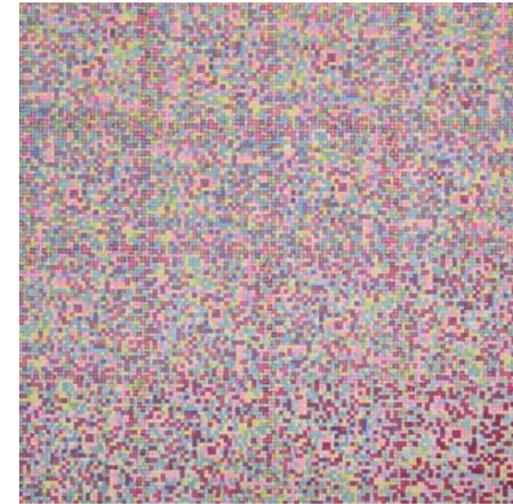
摺りの工程では、版木の位置をずらしたり角度を変えたりしながら繰り返し摺ることで、版木の大きさを超えたシートが完成する。同パターンが並ぶ構成ではあるが、摺りの際に生じる色の重なりや摺りのズレが偶然の要素となり、パターンに予測不可能な変化を与える。この制作手法は、正方形シート作品《overlap #2》のように平面構

成として展開することが主であるが、展示する空間や目的に応じて柔軟に構成することも可能である。さらにこの手法を拡張し、空間全体を覆うようなインスタレーション作品としても展開している。元々存在する空間を上書き、あるいは置き換えることをテーマとし、鑑賞者に空間の変容と再認識を促すことを目指している。

2023年に発表した《remind》では、大量に摺った和紙をギャラリーの壁面に全面的に配置し、空間全体を作品として構成した。壁面奥にある小部屋への入り口を中心に活用し、鑑賞者が作品内に侵入する構成を意図した。これにより、作品は単なる展示物ではなく、四方を囲むように空間そのものを変容させ、没入感のある鑑賞体験を提供したいと考えた。空間全体を巻き込むことで、作品と鑑賞者との関係性を再構築する試みとなった。

2024年に街中でアート作品を展示するイベント「ART PROJECT TAKASAKI 2024 / 群馬県」で発表した《reconstruct #2》では、これまでの手法をさらに発展させ、作品を屋外の空間へと展開した。工程としては和紙に摺った作品を一度撮影し、データを再構成してシールプリントとして建物の外壁に展示した。街中の空間という開かれた環境に作品を配置することで、鑑賞者は意識的な訪問者だけでなく、通りがかる人々そのものとなった。建物のファサードを作品として置き換えることで、日常の風景に新たな視覚要素を加え、一時的に空間そのものを変容させる。偶発的に作品と出会う体験が鑑賞者に与えられ、その場の風景が再認識される契機となることを意図した。屋外展示のため版画作品そのものではなく、印刷したものを施工業者に委託するという条件下での試行となったため、《remind》のような繰り返し摺ることができる版画の特徴を活かしたものではなかったが、インスタレーション展開の一つの試みとして、今後の方針を考える上での経験となった。

インスタレーションとして作品を展開する際には、平面作品とは異なる鑑賞体験への意識が求められる。通常のシート作品の制作の延長ではなく、展示場所ごとの特色を考慮しながら構成することを意識する契機となった。



《overlap #2》64cm x 64cm | 水性木版画 | 2024年



《remind》水性木版画、インスタレーション | 2023年



《reconstruct #2》水性木版画、インスタレーション | 2024年

## 制作報告

### 共鳴・共振するもの

#### 一個展とレジデンス制作を振り返って

## 関 貴子

2016年 日本大学大学院芸術学研究所博士前期課程造形芸術専攻版画分野修了

現在 日本大学櫻丘高等学校 非常勤講師

本稿では「The Core 関 貴子 個展」(2024年10月1日～5日/GALLERY SAOH & TOMOS 1F/東京)、「2024年あきる野市アーティスト・イン・レジデンス事業 アートスタジオ五日市版画展」(2024年11月16日～24日/戸倉しるやまテラス/東京)の個展とアーティスト・イン・レジデンスでの成果展の二つの展覧会を通して、作品制作について報告する。

筆者の作品は“時間・歴史・記憶”などのキーワードをテーマに、写真とリトグラフで描画した絵柄を刷り重ねて制作してきた。写真のドキュメンタリー性と自ら描画した絵柄を組み合わせることで、選択した図像が内包する過去から、鑑賞者が作品を目の前にした“いま、ここ”までの時間や歴史の重なりを表現したいと考える。作品は、象徴するモチーフの写真をCMYKの4色に分解し、1色ずつ刷り重ねて紙の上で再構築した上に、時間の層をイメージした、薄いヴェールが折り重なったような絵柄を刷り重ねることで、目に見えない時間・歴史の重層性を視覚的に表現することを目指している。

個展「The Core」の展示作品では、“誰かが大切にしている何か”をテーマとした。《“core” series I》は赤ん坊の時に使用した産着の布がモチーフであり、《“core” series II》は子供時代のワンピースをモチーフとしている。人が“大切にしているもの”は独特の雰囲気を持っている。私たちは、古くなって黄ばんだしみや、ついた傷などを目にすることで、その物の経過した時間や歴史を視覚的に感じることができる。それらを認識することで、私たちは過去を想像し、追体験をすることができると言える。時間や歴史や記憶といったものは目には見えないものであるが、物に残

された跡がその証拠となる。個展では過去に思い入れのある物をモチーフとして撮影し、その図像を写真製版で刷り、薄いヴェールが重なっているような様を描きリトグラフで刷り重ねることで、モチーフが持ち合わせている過去の時間から、今までの時間、歴史の積み重なり、または目には見えない精神的な空間の奥行きを表現したいと考えた。それらを表現することで、自身・他者が生きてきた根幹=原点・核を表すことに繋がると考え制作した。また、鑑賞者は作品を通して過去から現在までの時間の奥行きを行ったりきたりできるような、共鳴・共振する感覚をもたらし装置となることを目指した。

2024年あきる野市アーティスト・イン・レジデンス事業へ参加することで、9月1日～11月30日までの3ヶ月間、招聘された3人の作家がアートスタジオ五日市に滞在し、制作活動を行なった。あきる野市は東京都だが、奥多摩渓谷に連なる山間部があり、滞在したアートスタジオ五日市は山々に囲まれ自然豊かな景観の中にある。「アートスタジオ五日市版画展」では、期間中にあきる野市でリサーチしたことをテーマに制作した作品を中心に展示を行った。

五日市では産業として山間部の木を切り出し、筏を組んで川で流し、資材や炭を商品として財をなしたという歴史があった。人々の生活には地形的にも木々が大きく関係し、それによって生活が営まれてきたということを知った。そのため五日市の森を取材し、その場所を表す一つのシンボルとして扱い、作品を制作することとした。

《Accumulating history - Leaves》は秋川渓谷で採集した葉っぱに五日市憲法草案全204条を204枚の葉っぱにシルクスクリーンで印刷した作品である。五日市憲法草案とは明治期に、五日市の人々によって自主的に作られた私擬憲法草案である。条文が印刷された葉っぱを展示することで、積み重なってできたその土地の時間・歴史、人々の記憶を表現しようと試みた。またこの展示では風や音を使うなど、自然豊かな地での要素を作品に取り入れる工夫を行った。

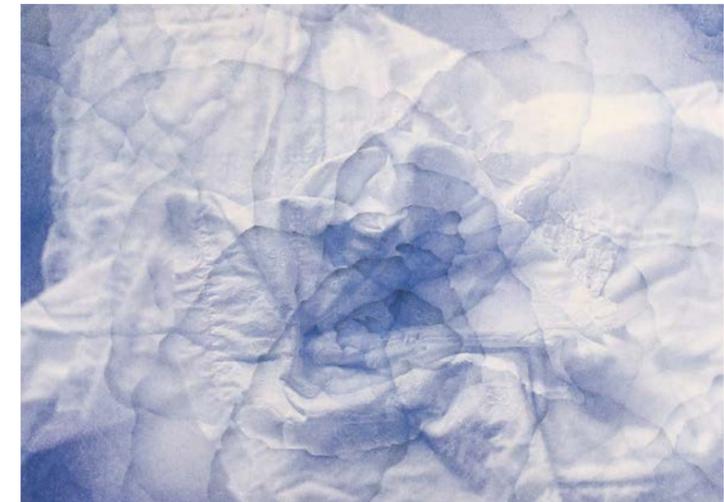
この二つの展覧会を通して、“時間・歴史”の重層性を視覚化することを重要視して制作をしてきたが、それは、目には見えない精神的な空間の奥行きを行き交う感覚、何かに“共鳴”や“共振”する感覚を重要視することに繋がることだと認識した。今後は今までのテーマをより深化させ、版画だけの表現に留まらずインスタレーションなど、より表現方法の広がりを見せていきたいと考える。



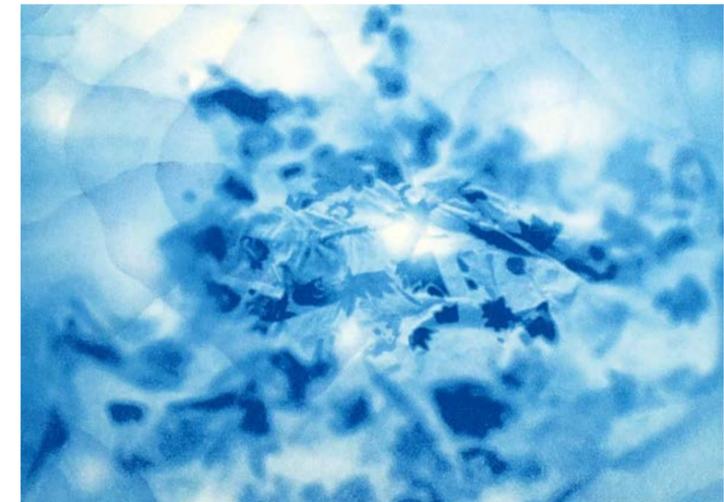
「The Core 関 貴子 個展」GALLERY SAOH & TOMOS 1F/東京 展示風景 2024年



《Accumulating history - Leaves》2024年、シルクスクリーン、10 × 10cm



《“core” series I》2024年、リトグラフ、31.8 × 41cm



《“core” series II》2024年、リトグラフ、31.8 × 41cm

## 制作報告

### リトグラフでの制作と紙に直接描く制作について

#### 田島 恵美

2013年 九州産業大学大学院芸術研究科博士前記課程美術領域修了

自身の作品制作においては、版画と直接紙に描く手法を用いています。主にリトグラフ（黒一版）を制作しており、版画以外にも直接紙に描く作品を制作している理由は、卒業後にプレス機が高価であり、購入が難しく、九州地域にはリトグラフを制作できる貸し工房がないという現状に直面したためです。作品制作や発表を続けたいという思いから、版画以外にも紙に直接描く方法を選びました。一時期はリトグラフの制作を休止していましたが、現在は大学で助手として機材を使わせてもらえる環境が整っており、再びリトグラフで作品を作る機会が得られました。この再開により、版に描くことと紙に描くことの違いについて、より多くのことを考えるようになりました。

#### 版画と直接描くことの違いについて

版画制作では、下図に細部まで描き込むことが求められます。なぜなら、リトグラフのような版画では、後戻りができないためです。私にとって、版画制作は最初に完成図を明確にすることが重要です。一方、紙に描く作業では、描き直しが難しいものの、製版や刷りの過程がないため、濃淡の変化を自分で調整することができ、描いた部分から作品が仕上がっていく過程で、途中で構成や濃淡を変えてイメージを作り直すことが可能です。リトグラフ制作では主にアルミ版を使用しますが、アルミという金属に描く際には、ダーマトグラフ（油性色鉛筆）の硬さや尖らせ方も工夫しなければなりません。アルミ版は硬く目立てが施されているため、細かな描画を行うにはダーマトグラフが折れやすく、力を入れて描くことができません。そのため、ダーマトグラフを長めに尖らせ、先が細くなりすぎないように削り、薄く重ねていく作業が求められます。対して、

紙に描く際には柔らかさがあり、硬めのダーマトグラフを使って力を入れて描くことができるため、黒を作る過程が異なります。ダーマトグラフは油性の色鉛筆であるため、冷やすと油分が固まり、硬さが調整できます。私は保冷剤を使ってダーマトグラフを冷やし、硬さを調整しています。さらに、リトグラフにおける製版・刷りの工程では、黒の濃度を変えることができるため、描くだけでなく調整が可能です。自身の作品の中で版画と直接描く作品の違いで、背面の処理にも差があり、リトグラフでは余白を持たせる一方で、紙に描く作品ではアクリル絵の具を使って空間を作ります。これは、インクの黒とダーマトグラフの黒では色合いが異なるためです。インクの黒は深みが強く感じられる一方で、ダーマトグラフの黒は比較的低いため、アクリル絵の具で黒を際立たせるようにしています。

最近では、版画で制作した作品を直接紙に描いたり、逆に紙に描いた作品を版画で制作することにも取り組んでいます。同じイメージを元にしても、最終的な作品には多くの違いが生まれるため、その過程を非常に興味深く感じています。リトグラフの作品では、版に描いて紙に刷られることで、作品に距離を取ることができ、紙に直接描くことを始めてから、感じていることですが、テーマとしている「人の中に潜むおもい」を客観的に捉えられるようにおもいます。

今後も、リトグラフと紙に描く手法を続けながら、それぞれの特徴に合った作品空間を作り出していきたいと考えています。



《永遠の約束》H41 × W41cm | ダーマトグラフ・アクリル絵具・顔料 | 2022年



《永遠の約束》H54 × W34.5cm | リトグラフ | 2022年



《真夜中の言葉》H18 × W14cm | ダーマトグラフ・アクリル絵具・顔料 | 2022年



《真夜中の言葉》H23 × W18cm | リトグラフ | 2023年



《潜むものたち》H33 × W52cm | リトグラフ | 2024年

## 制作報告

### 紙の上の原始美術

#### 中村 公美

2020年 大阪芸術大学大学院芸術研究科博士課程後期課程  
芸術専攻芸術制作研究分野絵画領域修了

現在 大阪芸術大学大学院芸術研究科合同研究室職員

この制作報告では、中村公美〔以下、筆者と記す〕が制作のテーマとする「絵画における文様表現」について記す。文様には、衣装を彩る装飾的なものや地図記号のようなものまで様々なものがあるが、なかでも縄文土器のような抽象的な文様は鑑賞者の想像を掻き立てる。筆者は、縄文土器のような自由な文様を自分自身でも描きたいという思いから、2017年よりリトグラフで文様を取り入れた作品を制作している。

縄文土器といえば、芸術家・岡本太郎〔1911-1996年〕が「四次元との対話―縄文土器論」〔雑誌『みづゑ』558号1952年2月〕で論じた火焰型土器が有名である。火焰型土器は縄文時代中期に作られた土器である。口縁部にはギザギザとした突起があり、器面にはうねりや揺らぎを感じさせる曲線の文様が施されている。火焰型土器には文様が器を形成しているような「流れ」があり、それが器と文様の一体感を強めている。

実は、この火焰型土器以外にも造形的な土器がある。例えば、火焰型土器と同じく縄文時代中期に作られた王冠型土器である。王冠型土器には、口縁部に均整のとれた短冊型の把手がいくつか付いており、その形が王冠のように見える。この土器の器面にも文様が施されている。王冠の型に文様が収まっていることから、火焰型土器と比べてみると「静的」な印象を受ける。しかし、よく見てみると文様が複雑に入り組んでおり、まるで迷路のようである。文様だけ見ると、火焰型土器よりも複雑で「動的」に感じられる。王冠型土器の造形性とは、土器の全体を見たときの「静」と、近づいて文様を見たときの「動」の差異にあると考える。

筆者は、この火焰型土器と王冠型土器の文様の比較から気づいたことをヒントに、作品の制作を試みた。

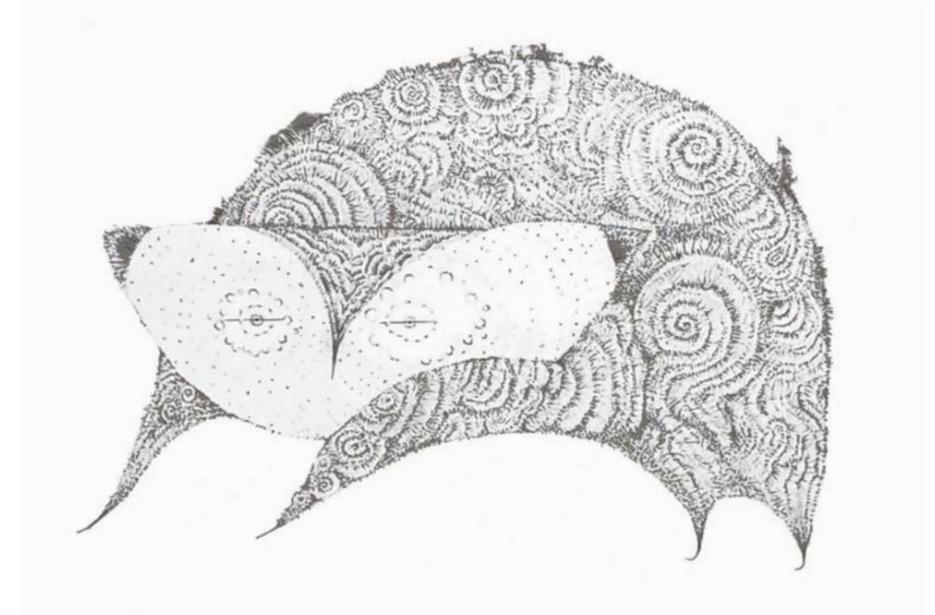
《夜の住人 -6》は、弧の形をした生き物を描いた作品

である。生き物の身体には、渦巻き文様が敷き詰められている。文様は、動物の毛並みのような質感を意識して描いた。その文様を目で追うことで、文様の「形」や「動き」が見えてくるのである。この制作を通して、文様の質感を描く重要性に気づくことができた。質感を意識して描くことで、絵画らしい文様表現が生まれるのである。

《真夜中の通訳 -5》は、鳥と切り株をモチーフに描いた作品である。文様が器の形を作る火焰型土器のように、この作品も文様がモチーフの形を作っている。例えば、鳥の羽は、鱗のような文様が重なり合っている。切り株のゴツゴツとした形は、渦巻き文様を連ねて表現した。この作品では、一つ一つの文様が、全体像を作り上げるための蝶番的な役割を持っているのである。

これらの制作を通して、改めて文様表現の奥深さを知ることができた。図形を回転・対称・並行を用いて敷き詰めることだけが文様表現のすべてではない。絵画らしい造形的な文様表現を描くためには、モチーフとの一体感と質感を意識して描くことが大切なのである。

以上が制作報告である。これら学んだことを糧に、これからも文様の研究と制作を続けていく。



《夜の住人 -6》H63 × W80cm | リトグラフ | 2023年



《真夜中の通訳 -5》H80 × W60cm | リトグラフ | 2024年

## | 制作報告 |

### 似ているけれど、どうやら違うもの

#### 中村 花絵

2015年 女子美術大学大学院美術研究科修士課程美術専攻  
版画研究領域修了

現在 女子美術大学、多摩美術大学、東京造形大学  
非常勤講師

本稿では、2023年より制作しているシリーズ「Meme」について報告する。

筆者は、視覚から得られる情報の不確かさとそこから派生していく事象に関心を持ち、それらを糸口に制作行為に至っている。本シリーズでは複製メディアを通じた文化の生産により、原型となるイメージが従来とは異なるかたちで消費されていくという現代社会に見られる構造の視覚化を試みた。

いまやSNS（ソーシャル・ネットワーキング・サービス）はどんなマスメディアよりも世論形成力に長けており、流行の源泉となっている。とりわけ「インターネット・ミーム化」されたイメージは文化的・社会的・政治的なあらゆる側面において接続されることが多い。例えば、2020年にアメリカで公開されたドキュメンタリー映画『フィールズ・グッド・マン』では、「カエルのペペ」がインターネット・ミーム化され、ヘイトシンボルとなっていく経緯が語られている。ペペはマット・フューリーが描くコミック『ボーイズ・クラブ』に登場するキャラクターで、元は日常をダラダラ過ごす4人組の弟分のような存在だったという。ある1コマをきっかけに匿名の多者によってネット上に拡散され、最終的にイデオロギー的な手段のために濫用されてしまう。模倣された複数のペペは「ペペであり／ペペでない」、曖昧で定まらない特異のキャラクターに変容していった。このような事象は、能動的なアクションを許されている日本のインターネット環境下においても無数に挙げられる。

そもそもミーム（meme）とは何なのか。この単語は遺伝子を意味する「gene」と模倣に相当するギリシャ語の語根「mimeme」を取り合わせた造語である。「親から子に受け継がれる遺伝子の伝達構造」と、「対人コミュニケー

ションによって伝承される文化の伝達構造”の類似性に着眼した進化生物学者のリチャード・ドーキンスによって提唱された。ミームの対象は、語り手による伝達手段と聞き手の感受の仕方によってその姿（認識）を変えながら伝播されているように見えるが、それでも対象の本質的原則が変わることはない、とドーキンスは述べる。これまでに引き継がれた神話、学問、様式などの存在がその証左だろう。コミュニケーションの過程で文化的な遺伝子は多少の間違いを起こしながらもその本質を保ちながら複製されていくのがミームの定義なのである。前項で述べたインターネット・ミームは、ミーム（ペペであり）から派生した新しいミーム（ペペでない）を指す、ミームとは別の単語であることをここで示しておきたい。

本シリーズはドーキンスの述べるミームをモチーフとしている。イメージの主体は印刷物のピースを積層したハガキサイズ程の小さな構築物である。この構築物は原像を多数印刷し、1部ずつ異なる箇所を折りたたんだものを積み重ねて作製している。印刷物自体の正しい複製をベースに裁断や折り込みなどの人為的エラーを介在させて組み立てることで、ミームの“本質的原則の維持”と“文化的な遺伝子が伝達される際の揺らぎ”の構造が表層に現れる。仕上げた構築物は高解像度でスキャンし、拡大印刷している。上記のようなプロセスで本シリーズは成り立っている。

《Meme 05》では、結果的に「マヨネーズであり／マヨネーズでない」ものが表層に現れた。本作におけるマヨネーズは“食品のイメージ”ではなく、“表現のためのイメージ”として位置付けられている。つまり、マヨネーズは単にミームの構造を現す器として採用している。「従来とは異なるかたち」でマヨネーズを消費するこの構造はインターネット・ミームの構造と合致する。総括すると本作（本シリーズ）はモチーフとしてミームを、表現の器としてマヨネーズを扱い作品化することにより、インターネット・ミームの構造を示している。

今回の制作において、オリジナルの存在を揺るがず複製メディアについて多面的にリサーチを重ねることができた。複製メディアへの評価は功罪相半ばするものだが、いずれにせよ私たちの文化の創造に寄与してきたのは明らかだ。今は「コピー・編集・ペースト」が当たり前の時代なのだから、似ているけれど、どうやら違うものを判別しながら上手く付き合っていけばいい。



《Meme 05》103 × 72.8cm | インクジェットプリント | 2025年

## 制作報告

### 過去の印刷物の記憶をかたちにする

#### —原マルチノの演説（筑波大学附属図書館蔵）— の制作について

## 日高 衣紅

2024年 筑波大学人間総合科学研究科芸術専攻博士後期課程  
単位取得満期退学

現在 筑波大学芸術系 特任研究員

過去の印刷物を題材に、スクリーンプリントで数百層のインクを摺り重ねることで、その印刷物の背後にある物語を表現しようとしている。

私は2022年の南島原市でのレジデンスをきっかけに、キリシタン版をモチーフにした作品の制作を始めた。島原の乱の舞台となった南島原とその周辺地域では、特に厳しいキリシタン弾圧が行われ、その影響は印刷物にも及んだ。このような背景から、現存するキリシタン版は僅かであり、実物を見る機会はなかなかない。

近年では影印本に加えて、デジタルアーカイブなどの詳細な画像資料から、その姿を確認することができる。私はこれまで、このような資料を参考にしながら、キリシタン版をモチーフとした作品《サントスの御作業の内抜書》《天草版平家物語》《どちりな・きりしたん》を制作してきた。

今回、掲載する作品は、キリシタン版の一つである『原マルチノの演説』を題材としている。1587年、天正遣欧使節の副使であった原マルチノ（1569-1629年）はインドのゴアで、巡察師アレッサンドロ・ヴァリニャーノ（1539-1606年）への謝辞演説を行った。その演説を収録した『原マルチノの演説』と呼ばれる小冊子が、翌年同地で出版された。これは日本人の名によって出版された初の活字本として知られている。

現在、私が所属する筑波大学の附属図書館には、世界で4冊しか所蔵が確認されていない『原マルチノの演説』の内の1冊<sup>注1</sup>が所蔵されており、幸いにも実物を拝見する貴重な機会をいただいた。

『原マルチノの演説』は、全16ページから成り、1枚の

紙の表裏に8ページずつが印刷され、8つ折りにして中央で綴じるといったシンプルな製本方法が採用されている。実物は想像していたよりも小さくて薄く、紙を透かして見ると、簾目とウォーターマークが見えた。

制作にあたって、実物から得られた印象や特徴を造形に反映させることにした。紙の色や質感、薄さを再現するため、類似する素材を選んだ。また、8つ折り製本の構造を再現するため、左右ページの組み合わせを1枚ずつの作品として構成した。

更に詳細に見ていく中で、テキストの2か所に青みを帯びたインクによる修正の跡を発見した。初めは後の所蔵者による修正と考えたが、雄松堂書店から出版されているイエズス会ローマ文書館蔵本の影印本『原マルティノの演述』（1978年刊）にも同じ個所に似た修正跡が確認できたことから、当時の印刷工による校正の跡である可能性を鑑み、作品の該当箇所を青インクで上塗りした。

印刷物であっても、1枚1枚が持つ個性には独自の魅力があり、実際に見て触れることで得られる情報は極めて大きい。それは、当時の印刷や出版の過程を追体験しているかのようであり、紙に残された痕跡や細部からは、印刷に携わった人々の意図や、その息遣いさえ感じ取ることができる。こうした過去の印刷物の記憶をたどる行為は、自身の制作の方向性を示唆する重要な手がかりとなっている。これからもさまざまな印刷物に出会い、それらとの対話を通じて新たな作品を生み出していきたいと考えている。

## 注

1. 筑波大学附属図書館、貴重書、ベッソンコレクション、資料ID：10079323946、請求記号：198.221-B39



《原マルチノの演説（筑波大学附属図書館蔵）》

2024年  
スクリーンプリント  
インク、和紙  
140×188×5mm（8点組）  
撮影 稲口俊太





図2 《夜の建物》20×30cm | 木口木版 | 1955年

を意識した「祖国への旅」は、ボストン美術館のコレクションとして加えられている<sup>9</sup>。一方で「一木会」の理念は、元来過去の浮世絵版画に対して新たに抽象表現を試みた時期であった。「一木会」での抽象版画と《壁》シリーズとの比較検討については、2章で記述する。

またこうした作品群は、当時の創作版画や作家たちを国外で紹介していたオリヴァー・スタットラー (Oliver Statler, 1915～2002) から高い評価を得ていたものの、北岡は満足することができなかった。この時期の心境を北岡は、「それまで戦後の社会生活や人物を主にして木版画を制作していたのですが、その後抽象表現にのめり込んでいたときも同じで、自分が本当に表現したいものではないということに気がきました。模索しても見つからないし、非常に苦しい状態に陥りました<sup>10</sup>。」と振り返っている。

その後1955年にフランス留学を決めた理由には、木口木版を学ぶこととともに、行き詰まりを感じていた現状を打開したいという思いがあった。

そして北岡は、1年半のフランス留学で創作版画の先人である長谷川潔と出会ったことが写実的表現へと回帰するきっかけとなった<sup>11</sup>。この留学時では、フランスの建造物の他に《憩うモデル》や《工事現場》のように人物を取り入れるようになり、帰国後も、北海道で暮らす人々を描いた群像作品や肖像、自然物などを対象とした写実作品へと回帰していった。

#### 1-2. 1960年頃北海道の群像作品

フランス留学を終えた北岡文雄は、新たに北海道へ一年間移り住み、そこで板目木版制作を再開した。同時に木口木版では、《雑草》シリーズや「漁村」をテーマにした北国に住む人々の群像作品などを手掛けていた。北岡は、フランス留学以前から群像風景を板目木版で表現している。たとえば東京美術学校在学中に《観劇》、《車中風景》(1942年)など群像劇的な風景を選び、色版を使用した板目作品を発表していた。その後、中国木刻の影響を受け、人物や背景を黒一色の木版による彫り線で描くリアリズム

へと表現を展開した。

中国木刻とは、白黒のコントラストと中国的リアリズムを特徴とする作品様式であり、その中で生活する人々や社会的テーマが強調されている。こうしたリアリズムによって表現された北岡の版画作品集が、「祖国への旅」(1947年、図3)の17点である。この本作17点には、黒の色面と彫り線による人物表現が多く見られるが、それらは単に影と光を二分化する単純な表現ではない。北岡は、顔の凹凸、具体的には鼻や頬骨、顎まわりの立体感を意識しながら彫り進めている。



図3 《祖国への旅、出発》11×12cm | 板目木版 | 1947年

フランス留学後、北岡が制作した北海道の群像作品の一つ《海辺の老人》(1960年、図4)では、前方に描かれた老人の表情が木口木版のビュランで力強い刻線によって緻密に表現されている。彫り線の重なりや密度を変化させるこ



図4 《海辺の老人》23×15cm | 木口木版 | 1960年

とで陰影を生み出し、老人の顔の立体感や生活感を際立たせている。他にも《昆布を運ぶ女》や《根室風景》、《鮭網》が同様に、中国木刻の持つリアリズムとは異なり、木口木版特有の緻密で写実的な彫りが行われていることがわかる。

北岡が北海道の群像作品に注目ようになった背景には、戦後直後の暗い社会的テーマに対する疲労感があった。戦後の「祖国への旅」などの作品では、中国木刻のリアリスティックな表現を通じて、生活の厳しさや人々の苦悩を描いていたが、これらはしばしば暗いイメージを伴うもの

だった。それに対して、北海道における漁村の風景や自然は、北岡に新たな視点をもたらした<sup>12</sup>。

北海道の群像作品には、中国木刻が主題とした人々の生活風景や黒白の彫刻表現と共通点があるものの、奥岡茂雄は「北海道の漁村の間くさい風土感を木口木版で表した作品」と指摘している<sup>13</sup>。自然と人間の生活が混じり合った風景の中にある温かみに惹かれ、北岡はその魅力を木口木版の彫りによる写実表現で描き出した。

#### 1-3. 肖像作品における彫刻表現の多様性

北岡の肖像作品は、実際の著名人と会い、スケッチや写真から作られている。《和辻哲郎博士像》(1958年、図5)は、戦時中に小説家長興善郎の紹介から和辻哲郎の自宅へ訪問し、二時間のスケッチを行ったことが回想されている<sup>14</sup>。本作は、顔のシワなどを一本の黒線や、連続した彫り線によって肌の起伏を木口木版のビュランで表現している。他



図5 《和実哲郎博士像》19×14cm | 木口木版 | 1958年

にもこうした著名人では、フランス留学以前の板目作品では、小説家の長興善郎と藤懸静也。木口木版では、版画関係者のスタットラーと長谷川の肖像作品が作られている。

ただこうした肖像作品における彫刻表現は、各作品によって傾向が異なる印象を受ける。《和辻哲郎博士像》では、より画面全体をより多くのビュランの連続した彫り線で制作している。対して《女の顔》(1967年、図6)は、同じビュランであるが、顔面の起伏を点描画のように彫り進めている。本作はアメリカ滞在時にシカゴ生まれの油彩作家イワン・オールブライト (Ivan Albright 1897~1983) に影響を受けたものと言われており、本作に描かれた女性の顔は、丸みを持った彫り跡によって画面構成されている。また板目木版においては、《モデル》(1965年)や《黒人の女》(1967年)など顔全体が彫り残した黒線の交差によって人物の顔や身体を表現したものが確認できる<sup>15</sup>。北岡自身も「独自のタッチで立体感と人間描写を試みた<sup>16</sup>。」と記述している。だが、このような肖像作品は、以降の木口作品で行われることはなかった。

次に《憩うモデル》(1955年、図7)では、連発ビュラン



図6 《女の顔》19×15cm | 木口木版 | 1966年

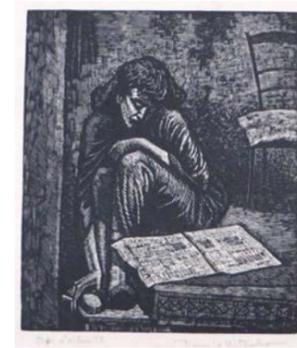


図7 《憩うモデル》12×10cm | 木口木版 | 1955年

を使用したとされている。複数の線を一度に引ける連発ビュランは、日本では1915年頃に紹介され、当時の創作版画作家たちの著書では、ヨーロッパの作家デメトリウス・エマニュエル・ガラニス<sup>17</sup> (Demetrius Emmanuel Galanis, 1882~1966)の木口作品が連発ビュランによるものと、実例にあげられることが多い。また北岡とガラニスは、長谷川との交流から知り合い、他にも多くの木口木版の作家を紹介してもらっていた。こうした連発ビュランの表現は、《憩うモデル》の落ち着いた表情、《北国の海辺の女達》などの空の背景部分に連発の交差線で表現しているものが見られる。他に1974年に作られた《ナルシスと魚》、《ビーナスと魚》では、人物の顔や身体の質感を多線の交差線を用いることでガラニスの木口作品と同様な人物表現を行っている。このように北岡は、本場フランスで最新の木口表現を収得していたのであった。

今回は、三つの傾向に分けて北岡の木口作品を確認した。他には、動植物や挿絵、釣りの風景、流木など、1968年以降も制作し続けていた。

## 第二章 1955年フランス留学抽象作品《壁》シリーズと1950年「一木会」抽象作品の比較検討

先行研究において《壁》シリーズは、「一木会」の抽象版画の名残があることを指摘されている。両作品は、画面サイ

ズや色版、彫刻道具の違いなどがある。だが、木口木版の彫りだけに限定された制作方法からどのような抽象表現、または平面構成をビュランで意識したのかを明らかにする。

北岡は、一木会について「一木会の魅力はその新鮮さであり、古い版画の常識を軽い気持ちで打ち破る自由さである<sup>18</sup>。」と述べている。北岡は、戦前1939年日本版画協会展で恩地孝四郎と出会い、その当時は平塚が主宰の「きつつき会」とともに恩地の「一木会」にも参加し、戦後から本格的に活動するようになった。この当時の恩地は、「リリック」という情緒を意識した抽象版画を発表し、葉や紐を使用した「実体版画」を制作していた。こうした恩地の考えに惹かれ、北岡の他に山口源(1896~1976)や関野準一郎(1914~1988)、品川工(1908~2009)たちが参加していた。佐藤は、北岡の抽象版画について二つの視点から分析している。一つ目は、写実から抽象作品へどのように変化したかである。「一木会」以前の北岡作品は、人々が往来する街並や生活風景を中心に制作されていた。佐藤は、こうしたテーマの変化に「人物を中心にすえた風俗や情景描写から、静物、人物の顔、風景を扱いながら、その造形的な処理に主眼が置かれている」と述べ、1950年に抽象表現に近づき、その4年後に純粋な抽象版画を制作するようになったと指摘している<sup>19</sup>。

二つ目は、北岡の抽象版画に実在のモチーフが存在していることである。佐藤は、恩地の抽象作品が詩や素材性をイメージとして扱うことに対して、北岡はあくまでも静物や風景といった対象物の造形をたよりに線や面、色彩で構成することを行っていると指摘している。グレーの色合いを基調とした《漁師の家》(1952年)は、網目や木目、タイル地など家によく見られる模様を色と彫りによって描き分けた平面構成を行なっている。また《滞船》(1952年、図8)は、海に浮かぶ船と奥に見える漁港の風景を太い黒線を輪郭線と直線的な彫り線で構成している。他にも彫り線の平面構成は、《顔》(1952年)や《Forme》(1954年)、《うづくまる女》(1954年)など挙げられる。また武田は、北

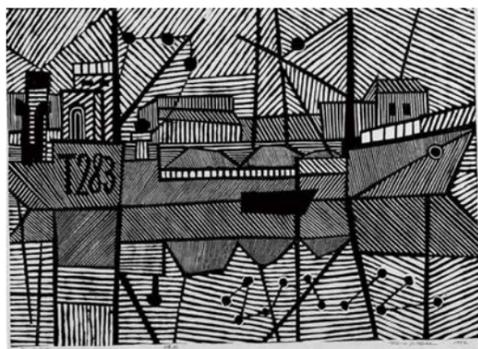


図8 《滞船》50 × 70cm | 板目木版 | 1952年

岡の信念や美意識を当時の創作版画の時流にあった「版の素材性」ではなく絵画としての造形、つまりは「写実」を基本としていることを指摘している。

北岡文雄にはその創作版画に共感しつつも、多くの版画家が陥る紙や木の持つ温か味や、版が持つ素朴な持ち味を楽しむ趣味性に対する強い反発があった。それは自身にとって根源的な問題であった。故に北岡文雄は常にその趣味性を排除し、絵画としての基本的な造形を求めてきたのである<sup>20</sup>。

このように、北岡にとっての抽象表現は、版木の素材性や偶発的な摺りで画面構成することよりも凸面の形状や彫りによってモチーフの造形を捉えることを重視していたことがわかる。

こうしたモチーフの造形を捉える考え方は、フランスの《壁》シリーズにも反映されている。《壁A》では、壁に貼られたタイル、レンガを観察し、異なる形を木口木版で表現している。画面中央の黒のレンガは、接着する白のコンクリートによって、それぞれが持つ形が作り出されている。壁に入る割れ目や左下の白いタイルは、欠けた不揃なギザギザの形など不定形なものよく観察して作り出されたことがわかる。

板目の《滞船》と木口の《壁A》は、彫り線だけで作られた平面構成である。だが、彫刻刀による対象の単純化を目的とした《滞船》とビュランによる線の密度を高めた《壁A》では、モチーフの見方が大きく異なる。フランス留学時の木口作品は、実際の建築物や壁面を平面構成しながらも複雑な平面や形体をビュランの細い彫り線だけで自由に形成することを試みた。これは、ビュランの動かし方が慣れただけでなく、木口木版の彫り表現と北岡の平面構成が、適合したのではないか。

ここで強調したいのが、白場の使い方である。本作には、そのまま紙の白が残されることがなく、交差線によって微かに残された斑点が残されている。は、長谷川潔から「真黒な部分と真白な部分があってはいけない<sup>21</sup>。」というアドバイスももらっていたことにある。こうした交差線の表現は、画面内にいくつも使用されているが、どれも異なる諧調であり、どれも彫りの集合だけで平面の形を保っている図9。

次に《夜の壁》に注目したい。化石の地層のようにも見える本作は、より自由な平面構成が行われている。画面上部は、交差線による白の諧調が二つ大きく存在する。それは、始めに大きく十字に交差させた部分から、おそらく連発ビュランで、もう一度彫り重ねたのではないだろうか。一方で、画面中央に見られる彫りによる平面構成を見てい



図9 《壁A》に見られる交差線表現の違い

くと、線の表現がより短くなっていることに気づく。これは、版木のサイズが拡大されたことも要因の一つとなっている。だが《壁A》は、一定の長さを持つ直線による大きな平面構成が多いのに対し、《夜の壁》は、短くハッキリとした線の集まり、5~20本ほどを疎らに複数作り出している。それは、ほぼ点に近い彫りでもあり、紋様のような帯状として、画面中央を横断している。また視覚的に目立つ、白や中間色の色面の他に、黒の色面部分を見ると短く連続的な彫り線が微かに残されている。

このように彫りの種類は様々である。だが白や中間色、黒の平面を彫りの密集性だけで作り出している。この平面は、輪郭線を先に作るのではなく、あくまでも並行線や線の重なり、または、丸みを持った彫りの形の集まりから形成されている。こうした彫刻表現は、諧調を意識していたと考えられる。

現代において木口木版や板目木版を彫ることは、誰からか教わることも、自分で思うように彫り進め、自然と線の強弱の使い分けが理解していることが多いだろう。だが、北岡は、本場フランスの学校で、木口木版による線の表現(ハッチング表現)を学び、実作品では、彫り線の集合による諧調表現を実験的行なっていたと考えられる。そのために、北岡の木口作品のほとんどは、版面全てがビュランの彫り線で埋め尽くされているのである。

### 第三章 1960年頃北海道の群像作品に見られる地面の彫刻表現について

本章で注目するのは、北海道の群像作品における背景部分、空や地面の表現である。これにより、フランス留学以前の板目木版に見られなかった木口木版による新たな彫り表現が加わったことを強調したい。

まず留学以前の板目作品に見られる背景部分に注目した時、その国や土地柄から異なる風景が確認できる。「祖国への旅」のいくつかは、山道や平地のゴツゴツした地面の起伏を不揃いに彫り残した黒の線から表現している。炎天下で馬車の上で傘をさす人々を描いた《太車の旅》(図10)は、黒の疎らな線で地面の起伏を表現している。そのために、地面の表現は、草や小石の形を斜線的な彫り線と彫刻刀の彫り跡で地面を表現し、また白の余白部分が大きく残し、黒く残された人物や建築物とのコントラストから画面構成されている。

他にも戦後まもなくの板目作品では、都市部の街並みや



図10 《祖国への旅、太車の旅》14 × 18cm | 板目木版 | 1947年

トンネル、建築物といった東京の風景が描かれており、タイルやレンガなどを彫り線で表現している。留学前の板目作品は、木口木版と同様に彫り線で人物や背景を表現しているが、主にハッキリとした彫りの白と残された凸面の黒の対比によって画面構成している。すなわち、この時の彫刻表現は、まだ中間色を作る意図はなく、服のヒダや野草などの動きや物の質感の違いを彫りの勢いによって表現することだけに留まっている。

次に、フランス留学から帰国後の群像作品は、木口木版にて北海道で漁業を営む彼らの生活空間を表現するようになった。本作品群は、北国の海岸を背景に、画面上部から空、遠景の背景、海、砂浜の順に配置されていることが多く、前章で指摘した階調部分を意識した彫り方も顕著に見られる。例えば、木口作品《海辺の老人》和服に注目すると細い線で、服のヒダの動きを表現している。板目による中国木刻の彫り方は、太い彫り線によるものであり、人物の顔と服を含め、同様な彫り方を連続して使用している印象を受ける。対して、木口では、ビュランによる細い線の階調表現が加わることによって、彫りによる描き分けがさらに幅広くなった。特に背景部分に注目するとフランス留学以前の板目木版にはなかった木口木版による新たな彫り表現が加えられるようになった。

空と海は、ビュランの並行や連発の交差線によって表現している。留学以前の板目作品にも、空で線だけで表現することが多く、単色作品で言えば、当時普及していた木口木版や銅版においても主流的な表現であった。北岡の場合、空の表現は、連発ビュランの多線によって、膨らむ雲の動きなどを感じさせる(図11)。他方で、海の彫りを見ると均一的な線であり、波を立てず静な海面と思わせる。こうした遠景部分の彫刻表現は、あまり線の強弱を付けずに、横から横へと落ち着いた印象を受ける。

次に、北岡が行った地面の彫刻表現に注目したい。北岡は海岸や砂浜を白く簡略することなく、むしろ石や砂の粒

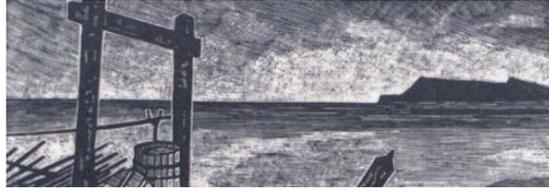


図 11 《海辺の老人》、空の拡大図

状を点の彫刻表現で表現している。この点の表現は、ただ画面全体に均一に並べられるのではなく、物や人物の影と関連して異なる点の動きが確認できる。例えば《海辺の老人》では、かき集められた貝や白い砂浜、人物の影など画面内での階調を意識していることがわかる。他にも《根室風景》、《鮭網》のように、海岸の砂や砂利といった粒の密集部分を細かく、点の彫刻表現が行われていることがわかる(図 12)。上部の空や海には、線的な表現が見られるのに対して、海岸の砂や石を点の彫り跡で表現している。

さらに言えば、点の疎密表現の発案や初期作品は、フランス留学時の《工事現場》(1955年、図 13)から登場する。本作は、遠景部分の作業風景には木口木版らしい平行線や交差線が用いられながらも、近景部分の工夫たちがスコップや鍬によって叩き割られる岩盤や砂利、小石などを疎らな点彫りによって表現されている。また本作には、習作が二つあり、人物や地面の石など同様の彫り方が行われている。だが、注目したいのが、《工事現場、習作》(図 14)では白の余白部分が見られ



図 12 《海辺の老人》《北国の漁村の女達》、地面の拡大図



図 13 《工事現場》15 × 23cm | 木口木版 | 1955年

るのに対して、同じタイトルの《工事現場、習作》(図 15)と本作では、白場がなくなる代わりに点の密度が増えている。地面または砂利道は、粒状の点によって描かれながらも、白の色調を保っていることがわかる。

この地面の表現には、前項で指摘した長谷川潔のアドバイス「真黒な部分と真白な部分があっはいけない。」<sup>22</sup>が、意識的に行われている。黒地の岩盤から剥き出しとなった砂利道のような白地は、ビュランによって無数の点が打ち込まれている。対して、この白地には、はっきりと白の点の粒が見える部分の他に、点の上から何度も点を打ち込むことにより彫り残された凸面がCの形として微かに見えている部分が存在する(図 16)。

こうした点の彫刻表現は、ビュランによる細い線と異なり、板目作品に用いる駒透のような彫り跡にも見える。だが、北岡は、木口木版に駒透を使用したことを記述していない。筆者の見解として北岡は、連発ビュランだけでなく、細いビュランと太いビュランをも使い分けていた。おそらく使用していたビュランは、北岡の著書『木版画の技法』に記載されている側面にふくらみを持つビュランではないか<sup>23</sup>。特に2,4は、刃先が丸いものであり、現代の木口木版専用のビュランにおいても現存している。

この点の彫刻表現を際限なく発揮したのが《北国の漁村の女達》(1967年、図 17)だろう。海辺で作業する女性二



図 14 《工事現場習作》9 × 14cm | 木口木版 | 1955年

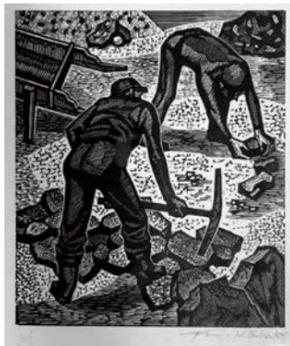


図 15 《工事現場習作》12 × 11cm | 木口木版 | 1955年

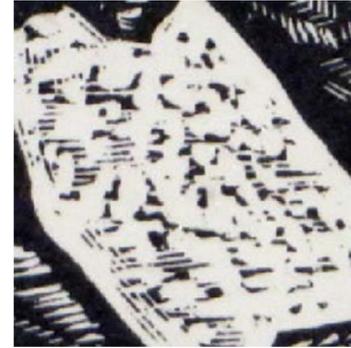


図 16 《工事現場》拡大図、白の諧調部分



図 17 《北国の漁村の女達》18 × 26cm | 木口木版 | 1967年

人が描かれており、特に画面下の地面や砂利の細かさなどに北岡のこだわりが感じられる。また近景の砂利の彫り跡は、黒の色調を保ちながらも地面の凹凸を表現し、遠景の浜辺では白の色調を意識しつつも、点の丸みを崩していない。他にも、人物の作業着や家屋の屋根、画面奥で垂れかかる魚網など、画面内の点彫り全てが同じ調子ではない。北岡の彫りは点の大きさや丸みなどに違いが見られる。無造作のように見えながらも、点彫りの強弱や疎密を意識的变化させることによって、画面の調子を保っている。

#### 終章 留学後における木口作品と板目作品の相互関係

本論では、北岡作品の木口作品の特徴について検討してきた。帰国後、北岡は板目作品へと回帰し、北海道の流木や磯といった自然物をモチーフとした作品を制作し、1970年以降は色鮮やかな風景木版を数多く発表することとなる。小さな木口作品から板目作品へと戻った経緯は、武田厚が指摘するように素材や表現形式、画面サイズの違いから木口木版の限界を感じたのかもしれない<sup>24</sup>。

だが、本論指摘した彫り線や点を密集させた彫刻表現は、木口作品だけでなく板目作品に見られるようになったと筆者は考えている。帰国後に作られた《磯の流木》と《赤い磯》(1961年、図 18)は、色版を2,3色に留めて、黒の主版のモ



図 18 《赤い磯》83 × 53cm | 板目木版 | 1961年

チーフに流木や磯が描かれている。双方とも大胆な色と線的な黒の形に注目してしまうが、細かな彫りという部分で見直すと点の密集部分は、黒の色調を崩すことはない。ま



図 19 《モデル》84 × 53cm | 板目木版 | 1965年

たアメリカで制作した《モデル》(1965年、図 19)では、カーテンやカーペットといった背景部分においても、徹底してきめ細やかな布の表情を彫りの点だけで表現している。

こうした彫り線や点を密集させた板目作品は、山や海といった遠景の自然風景よりも、流木や磯、さらに言えば砂浜の粒といった自然物をモチーフにした作品に見られるようになった。特に、北岡が描く海の風景は、砂浜の粒の細かな表情を徹底した細かな点の密集で打ち込んでいることが多い。《天売島の風景》(1967年、図 20)(拡大図、図 21)

その最たる作品が、1992年に発表された大型の単色木版作品群「七曜画譜」の一点《地表の宴》(1992年、図 22)だろう。「七曜画譜」は、日本人の自然観や宇宙観を月曜日から日曜日をモチーフに表現した作品7点である。日曜日は太陽、水曜日は波、木曜日は樹木と決め、土曜日のモチーフについて次のように述べている。

はじめ高空から見た大地を考えたが、地表の小さな部分にも、大地を象徴するすべてがあるとあって、庭の一隅の表面を描いた。/ 苔や小さな草や枯枝、小石や時間の流れを感じさせる岩、小さな昆虫がうごめく叢や黒土

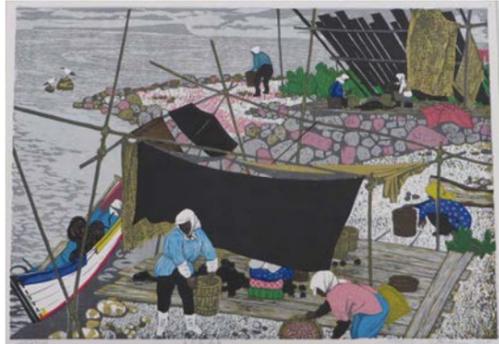


図 20 《天売島の風景》40 × 55cm | 板目木版 | 1967 年



図 21 《赤い磯》右上、《モデル》右上、《天売島の風景》右下、拡大図

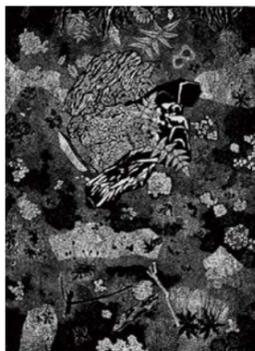


図 22 《七曜画譜(土)、地表の宴》127 × 91cm | 板目木版 | 1992 年

の部分などが織りなす地表は、まさに生命の宴を見るようだと思った<sup>25</sup>。

地面を見下ろした画面には、土や小石、苔といった密集した自然物が描かれ、色調の違いを意識しながら点の粗密が彫り分けられている。「風土連作」6点を北岡作品の集大成と述べた佐藤は、「七曜画譜」7点について「北岡文雄自身があゆんできた版画の軌跡を重ね合わせているといえるのである<sup>26</sup>。」と火曜の《炎》を平塚運一の白黒の局地、金曜の《動力機》を恩地孝一郎で学んだ抽象版画と当てはめ、今までの版画遍歴を振りかえった作品であることを指摘している。土曜の《地表の宴》は、「木口木版の緻密さ」

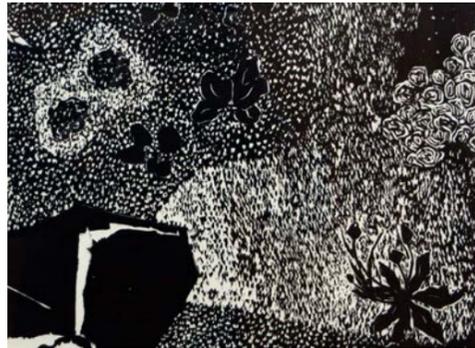


図 23 《地表の宴》画面右上

と重ねている。本来ビュランよりも刃の大きい板目木版の彫刻刀は、画面が拡大したことで、より木口木版による彫り線と近い表現として取り入れることが可能となった。そのために、点の密集性を意識した彫り方は、北海道の群像作品に見られる地面の彫刻表現と類似している(図 23)。白の色調では、点の形状がほぼ消失しつつも、黒の斑点模様のように浮かび上がっている。次に中間色の色調では、白の点が残るくらいに密集しながら、草木のイメージの輪郭を作り出している。最後に黒の色調では、黒の形を残しつつも微細に距離を持ちつつ点が打ち込まれている。このように地面に転がる石や草木の周りにひたすら打ち込まれた微細な点は、画面内にある色調を点の粗密によって保っているのであった。

《地表の宴》の地面を見下ろした視点は、《壁》シリーズでも指摘した平面構成と類似しているのではないか。この視点とは、奥行きや立体物を平面化させるのではなく、元々が平面的な対象物、壁や地面の形や紋様を木版の彫りでひたすら描写することである。留学時に作られた《壁》シリーズは、平面的な対象物をモチーフにしているが、その細かな煉瓦の穴や繋ぎ目の起伏を観察し、その表情を細かく徹底的に彫り分けている。こうした彫りの密集的な表現は、人工的な「壁」から、北海道という土地で自然の「地面」や「海岸」、「砂浜」というなんでもない平面的なモチーフにも移っていった。また《地表の宴》について北岡は、次のように発言している。

土というのでどういうモチーフにしようか悩みに悩んだのです。原始を感じさせる噴火のようすがいいかなと思ひ、箱根の大桶谷を見に行ったりもしたんですが、結局そこらの何でもない地面の表面を描いたのです。土があり石ころがありといったそんなのにも何か大きな意味を持たせることができると思っています<sup>27</sup>。

奥岡は北岡の「路傍の小石や雑草の葉脈にも完璧な美を

見いだせる」の言葉とともに「一木一草に宇宙や魂を見る」という自然と向き合う東洋的な思想が北岡の「写実」に繋がることを指摘している<sup>28</sup>。題材とするモチーフ選びの根底にあったのは、「写実」をテーマとした北岡の「徹底した観察と描き込みの貪欲さ」ではないか。

#### 総括

北岡の木版作品は、人物や風景の雪山や海、砂浜、また人工物のビル群、小さな自然物であっても、徹底した観察から生み出されてきた。しかし、この木版作品は二人の師匠、平塚運一から学んだ浮世絵版画の伝統的手法や恩地孝四郎の創作版画の表現開拓などの日本的な版画から学んだだけではない。彫りだけで画面を構成する中国木刻や西洋の木口木版からも貪欲に学び得ていた。

特に彼は彫りによる陰影表現を学び、観察した対象物を彫りの線だけでどのように作り出すのかを、いわば「彫りによる写実表現」を一年間のヨーロッパ留学から学び得たことを強調したい。北岡はもともと彫り線での構成力は、留学前からも長けていた。だが、木口木版という手法や画像上のハッチングを日本で得たとしても、その彫りのハッチングの表現意図については一人では学ぶことはできない。下書きの描かれた線に沿って彫り直すのではなく、あくまでも対象物を鉛筆や木炭で描写するデッサンのように、線やハッチングの彫りによって描き出す西洋的な美術基礎が、当時の日本美術だけでは得られなかった。

中国木刻だけでなく西洋の木口木版による彫りで構成する感覚と日本の浮世絵の摺り、または創作版画の版構成の感覚が融合していながら 1970 年以降の多版多色木版へとたどり着いていく。北岡の国を超えた学びや様々な出会いが、北岡の木版作品を作り出したのである。このように木口木版の制作方法を十分に理解し学びながらも、職人としてではなく作家として木口作品を制作した日本の版画作家は山本鼎と北岡文雄の二名である。こうした点から見れば、日本の木口木版史において創作版画から現代木口木版の空白部分をつなげる一人に北岡文雄が今後挙げる必要があるのではないであろうか。

#### 図版典拠

作品画像は町田市立国際版画美術館と北海道立近代美術館よりご提供いただきました。

・町田市立国際版画美術館：図 4、図 7、図 11、図 12、図 13、図 16、図 17、図 20、図 21

・北海道立近代美術館：図 14、図 15、図 23

#### 注

1. 北岡文雄『版木のなかの風景：北岡文雄画文集』、美術出版社、1983 年、25-26 頁

2. 北岡文雄「あとがき」『版と造形の探究—北岡文雄木版画 60 年』、美術出版社、2003 年、142 頁
3. 佐藤「北岡文雄—木版画の軌跡」、6 頁 / 佐藤友哉は、北岡文雄の木版作品遍歴を大きく第三期に分けて次のように区分している。
  - 1.1939-1950 年 平塚運一のスタイルから中国木刻のリアリズムまで。
  - 2.1950-1965 年 抽象表現とリアリズムの逡巡。木口木版の制作開始。
  - 3.1965 年以降 風景や風土性を意識した写実的板目作品。北岡のスタイル確立。
4. 武田厚「北岡文雄の版画芸術—強靱な意志の道」『北岡文雄木版画 60 年—版と造形の探究』、美術出版社、2003 年、108 頁
5. 同上、108 頁
6. 同上、155 頁
7. 北岡『版木のなかの風景：北岡文雄画文集』、131 頁
8. 武田「北岡文雄の版画芸術—強靱な意志の道」、107 頁
9. 北岡『版木のなかの風景：北岡文雄画文集』、112 頁
10. 北岡文雄対談「北岡文雄 風景をめぐる版画遍歴」『版画芸術』、92 号、阿部出版社、1996 年、94 頁
11. 北岡『版木のなかの風景：北岡文雄画文集』、25-26 頁  
「私が再び写実で自分の道を見出したのも、長谷川潔の作品やルーヴルの古典やジュ・ド・ボンム美術館の印象派の作品に触れたからである。私はパリにきて自然と人間の尊厳を見たのである。人間は自然に対して謙虚でなければならない。同時に全人格を集中した人間の能力と作品に私は畏れと希望を持ったのである。/ 先生自身も若い頃、新しい傾向を追って過ごした時間を惜しむといていたが、先生のゆるぎない写実の信念に、私はどんなに励まされたか知れない。」
12. 「北岡芸術と北海道」聞き手：奥岡茂雄『北岡文雄の世界展：光と風の版風景』、北海道立近代美術館、中西印刷株式会社、1993 年、11 頁
13. 同上、11 頁
14. 北岡『版木のなかの風景：北岡文雄画文集』、203 頁
15. 武田「北岡文雄の版画芸術—強靱な意志の道」、109 頁
16. クラフトシリーズ 128 頁
17. 北海道立美術館所蔵作品データベース参照
18. 同上、19 頁
19. 佐藤友哉『北岡文雄：光と風の版風景』北海道新社、1993 年、107-109 頁 / 写実から抽象へと変化する過程に北岡が戦後に参加してきた「一木会」の版画集三〜六集に寄せられた作品を取り上げている。
21. 同上、133 頁
22. 北岡『版木のなかの風景：北岡文雄画文集』、133 頁
23. 北岡『木版画』創元社、1979 年、115 頁 / 他にも日和崎は、丸型の刃先をした「丸彫り」をコマスキの役割に近いビュランとして紹介している。日和崎「木版画」、29 頁
24. 武田「北岡文雄の版画芸術—強靱な意志の道」、108 頁。
25. 北岡「作者の言葉 [七曜画譜]」『北岡文雄の世界展：光と風の版風景』、78 頁
26. 佐藤「北岡文雄—木版画の軌跡」、9 頁
27. 北岡芸術と北海道 聞き手：奥岡茂雄、12 頁
28. 同上、12 頁

## 研究報告

### 平版印刷術の原初的技法材料に関する研究—版となる石材について—

#### 遠藤 竜太

1986年 多摩美術大学大学院美術研究科絵画（版画）専攻修了  
現在 武蔵野美術大学教授

#### 元田 久治

2001年 東京藝術大学大学院美術研究科絵画（版画）専攻修了  
現在 武蔵野美術大学教授

#### 板津 悟

1983年 オレゴン大学卒業  
現在 武蔵野美術大学非常勤講師

#### 宮寺 彩美

2019年 武蔵野美術大学大学院造形研究科版画コース修了  
現在 武蔵野美術大学助教

### 1. はじめに

#### 1-1. 研究に至る経緯と背景

アロイス・ゼネフェルダー (Alois Senefelder) が 1798 年に完成させた平版印刷術を材料面から調査を行うことで、その技法が確立していった過程を考察しようとする取り組みからこの研究がはじまった。そして、その技法材料の記録保存とともに、石版画の新たな可能性を創出することを目標として、共同研究「平版印刷術の原初的技法材料に関する研究」を開始した。その背景には、現在の主流となっているアルミニウム版の供給不安や PS 版の製造中止<sup>注1</sup>など、リトグラフ技法がいま直面している危機的な状況がある。日本の版画教育におけるリトグラフは、アルミニウム版によって他国にはない多彩な展開を成したが、印刷技術の自動化が進んだ事で、その材料と表現の関係を否応なく見直さなければならなくなっている。そのような変化の中



図1 石版画実習での石の研磨の授業風景

にあつて、多くの美術大学が、日本で行われなくなった石版石による授業を復活させて、その打開策のひとつにしようとしている。(図1)<sup>注2</sup>

#### 1-2. 版となる石材についての現在の様相

石版画制作には、ゾルンホーフェン産の石灰岩の他に大理石を使うことが出来ると、ゼネフェルダー著の『石版印刷術全書』<sup>注3</sup>に記述されている。さらにゾルンホーフェンから近いある地域産出の大理石について、特定の技法には適しているとも述べられている。しかしながら、大理石よりもゾルンホーフェン産石灰岩が安価であったことで、19世紀に大理石が多用される事は無かった。

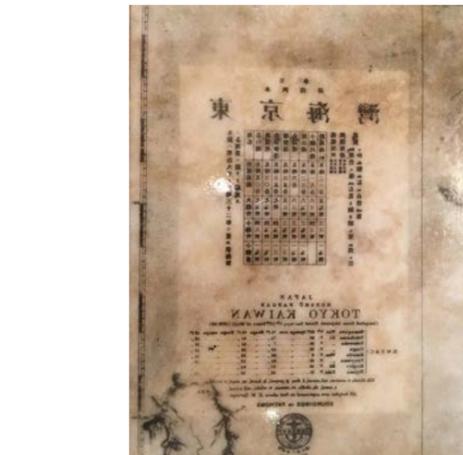
ただ、ゾルンホーフェンから遠い地域では運送費が掛かるため、その代替として近くで採れる大理石に着目し、とりわけメキシコでは、多くの美術学校や版画工房でメキシコ産大理石を使用してリトグラフが制作されている。そのメキシコ産大理石の十分な表現力は、現地に滞在制作した笹井祐子の作品<sup>注4</sup>によって推定することができるであろう。

また、2019年に遠藤竜太がオアハカ州立自治ベニート・ファレス大学で画仙紙転写紙（チャイナペーパー）による転写技法のワークショップを行った際に、大理石でも問題なく制作できるという経験を得ている。そして、板津悟が主宰する善福寺版画工房では、すでに大理石<sup>注5</sup>を使用した作品を制作し、ワークショップも行っている。(図2、3)

この大理石について、実際に過去に日本で使われていたという正確な記録にはまだ辿り着けていないが、海上保安庁海上情報部に東京湾海図を刷った大理石が保存展示されており、(図4、5) また、昭和期に使われていたと思われる大理石が大学や個人の工房で見られることから、日本国内でも使われていたとするのが妥当であろう。おそらく戦時中のドイツからの輸入が困難になった時期に大理石に頼らざるを得なくなっていたのだと推測する。



上(図2)下(図3)とも 濱島良子 大理石リトグラフ 善福寺石版画工房 (photo: 板津)



上(図4)下(図5)とも 海上保安庁海上情報部 東京湾海図 明治26年大理石 (photo: 板津)

前述したような大理石を石版画の版材に使用しようとする試みに加えて、近年では、いわゆる自然石までもが調査・研究の対象となり、しだいに広がりを見せている。2017年のアートスタジオ五日市アーティスト・イン・レジデンスの招聘作家たち(李彦葵、滝澤徹也、所彰宏)による「日本産石版石の研究記録:東京あきる野石版石」<sup>注6</sup>では、あきる野市が日本国内における石版石の産地の一つであったという書物の記述をもとに、市内で採集した石灰岩を用いてその実証を試みた。また、衣川泰典が取り組んでいる国産石灰岩による石版画プロジェクト<sup>注7</sup>は、自然の中にある石灰岩採集からはじまり、手作業で裁断や研磨を行い、その版面に採集した場所の風景を描いて製版・印刷するという、一連のプロセスそのものが衣川独自の美術表現となっている。

### 2. 大理石と石灰岩(ライムストーン)での試行

#### 2-1. 使用する石材の種類

本研究では、持ち得ている経験をもとに、国内で入手が容易な建材用の大理石と石灰岩を使用して制作実験をすることとした。すべて建材用天然石タイル(30×30×1.2cm)を、リトグラフ用プレス機の圧力に耐えられるように、30×30×6cmの建材用コンクリート板に石材用接着剤で貼り付けることにより通常の石版石の厚みにした。

#### ●大理石

①シベックホワイト (原産地:マケドニア)  
マケドニアの中央部で産出する白系大理石。わずかに灰色の斑点が見られる事もある。材質が軟質でやわらかくキメの細かさが均一なのが特徴。

②タソソホワイト・エクストラ (原産地:ギリシャ)  
ギリシャのエーゲ海北部にあるタソソ島で産出している白大理石。カルシウム以外の鉱物がほとんど含まれないが、小さな穴や疵が見られることもある。

③ピアンコ・カラーラ (原産地:イタリア)  
他の大理石と比べると比較的硬い。イタリア北部のトスカナ州カラーラの山で採石され、白地に灰色の縞模様が入る。代表的な大理石。

④ベルデローザ (原産地:トルコ)  
トルコ西部のアイドゥン県で産出する柔らかく華やかな雰囲気のある大理石。薄い色合いの石で、緑や薔薇色などの色が混じっている。

⑤ヴィラクリーム (原産地:ポルトガル)  
スペイン国境に近いポルトガル東部の町、ヴィラ・ヴィソサの近くで採れる。クリーム色のベース地に流れるような柄が入るのが特徴の大理石。

●石灰岩（ライムストーン）

①モカクリームライト（原産地：ポルトガル）  
ポルトガル中部のリバテージョ地方で採掘されるライムストーン。ベージュ地色に薄い茶色の矢羽柄が入っている。

②ピエドラアズール（原産地：スペイン）  
スペイン東部のバレンシア州アリカンテ県で採掘されるライムストーン。グレーを成した肌地が石全体にわたって広がる落ち着いた印象の石。

③アンタルヤライム（原産地：トルコ）  
トルコの地中海沿岸部のほぼ中央にあるアンタルヤ市近隣で採れる。薄いベージュで、小さな粒状の化石が入っているが、ほぼ均一のやや硬い石。

④カリザカブリ（原産地：スペイン）  
スペイン南東部のムルシア州で採掘されるライムストーン。ベース地は白っぽいベージュの緻密な石種で、所々に少し濃い茶色系の化石が見られる。

⑤ブランコドマル（原産地：ポルトガル）  
ポルトガルの中部、レイリア県のポルト・デ・モスで古くから採られていた。薄いベージュ系で、茶色やこげ茶色の粒状に化石がちらばっている。

石版画は、表面の炭酸カルシウムを親水性と親油性の相反する性質に科学的に変化させることで版が成り立つ。そのため、炭酸カルシウム成分が多くない石は版材には適さない。その点、石灰岩は太古の海洋生物が残した骨格や殻などが海底で堆積してできた堆積岩に分類され、炭酸カルシウムが主成分である。大理石は、その石灰岩の地層が地殻変動による熱や圧力を受けて再結晶化した変成岩という分類になる。つまり、大理石と呼ばれている石は岩石学では「結晶質石灰岩」と言い、やはり炭酸カルシウムを主成分とした石材である。

今回、石材に詳しい版画家の武埜祐哉から得た情報も参考として、リトグラフに使えるような石板を大理石と石灰岩からそれぞれ5種類を選定した。その石の名前と産地、特徴は表の通りである<sup>注8</sup>。

2-2. 研磨、描画、製版、印刷の条件

通常の石版画の制作では、描画の状態を見極め、アラビアゴム水溶液に添加する硝酸の量の加減<sup>注9</sup>で製版をコントロールする。しかし、今回の試行では同条件での比較が重要となるため、石材それぞれにおいて描画・製版・印刷の全ての工程で可能な限り同様に行った。

研磨については、最終的な目立てを240番の金剛砂で施し、描画にはシャルボネール社製リトグラフクレヨン<sup>注10</sup>の2～4番を用いて8段階の階調チャートを作成し、解き墨もシャルボネール社製を水で溶いて波紋状の効果（ラヴィ）を試した。製版では、第一次製版（ファーストエッチ）で約pH 2.4の硝酸ゴム液を塗布し、第二次製版（セカンドエッチ）で約pH 2.0の硝酸ゴム液を塗布している<sup>注10</sup>。製版および印刷のインクは、スワロー製製版墨50%・グラフィックケミカル製シヨップミックス50%で調合したインクを使用した。

2-3. 試行の結果と評価

●大理石

①シベックホワイト（図6）

模様などがほとんどなく描画がしやすい。脂肪分との反応が良いのか、全体的にトーンの幅が無くなり、いわゆる濃れやすい性質のようである。製版時にゴム液の硝酸量を増やせば解決すると思われる。また、他の成分の混入なのか、引っ掻いたのとは違う疵が現れた。

②タソスホワイト・エクストラ（図7）

白く縞模様などもなく大変描画しやすいが、製版してみると硝酸ゴム液への反応が悪く、全面が汚れた。炭酸カルシウム以外の結晶化した粒子が、保水性となる反応の障害となっているのかもしれない。個体差なのかもしれないが、今回使用した大理石の中では、版材としての適性が低かった。

③ピアンコ・カッラーラ（図8）

縞模様が邪魔となり、繊細な画像の描画の際には快適でない。製版、刷りに関しても、やはり縞模様に沿ってインクの乗りが変化し画像に影響が出る。ただし、縞模様の問題点を除けば、描画の再現性という点で、かなり良好な反応が得られた。

④ベルデローザ（図9）

石の色は完全なる白ではなく多少もやもやと色が混じっているが、描画の邪魔となるほどではない。しかし、印刷時になるとそれが版汚れのように見える。版としての科学反応自体は、クレヨン・解き墨ともに十分に使用可能なレベルにある。

⑤ヴィラクリーム（図10）

描画時には、流れるような模様が多少気になる。製版・印刷の過程では版汚れをすることもなく安定していた。クレヨン・解き墨ともトーンが保持されて良い印刷結果が得られた。他の鉱物の混入なのか、点が連なって点線となる疵が現れた。

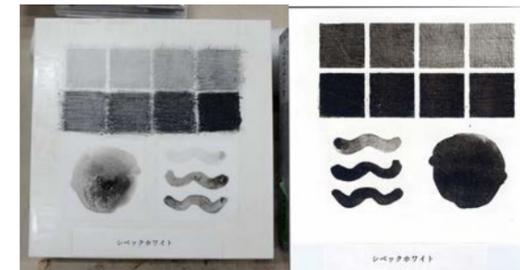


図6 シベックホワイト

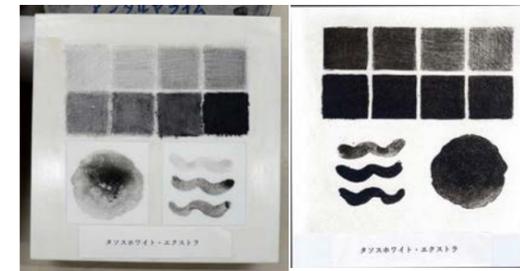


図7 タソスホワイト・エクストラ

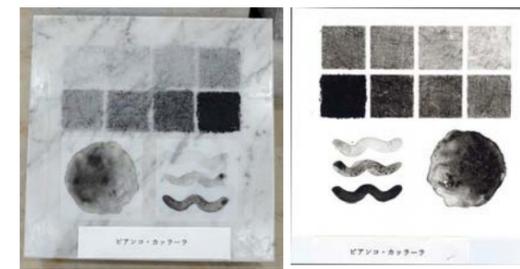


図8 ピアンコ・カッラーラ

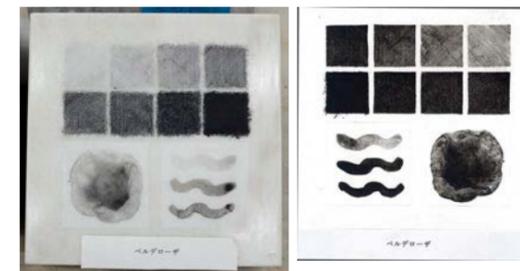


図9 ベルデローザ

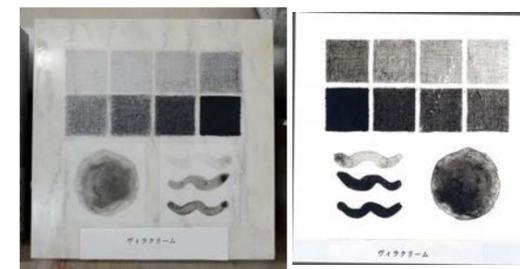


図10 ヴィラクリーム

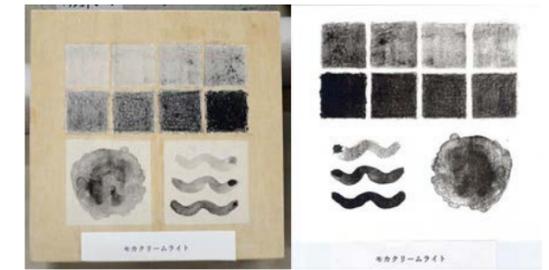


図11 モカクリームライト

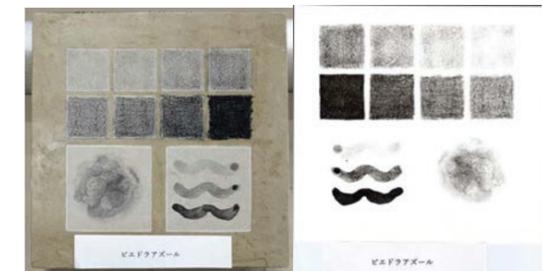


図12 ピエドラアズール



図13 アンタルヤライム

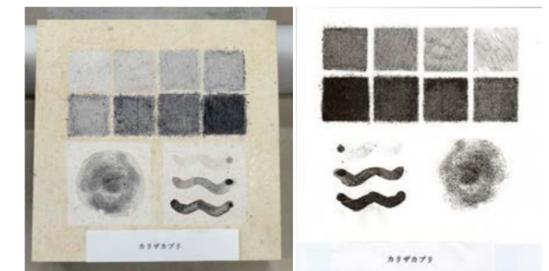


図14 カリザカブリ

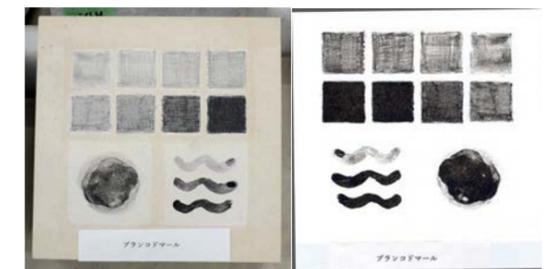


図15 ブランコドマル

●石灰岩（ライムストーン）

①モカクリームライト（図11）

研磨では、粒子も細かく柔らかく感じるが、水分を吸収してしまうため慣れが必要である。クレヨン・解き墨ともに濃淡の階調は再現できた。しかし、一方向に流れるような薄く細い石の柄が、印刷時にはインクの乗り具合に多少影響するようである。

②ピエドラアズール（図12）

グレーの色が濃くやや描画が見えにくい。やや脆く粒子が粗いのか、研磨してもざらざらとした表面となり、研磨時に端が欠けてしまった。解き墨は石にすぐに染み込んでしまうため、解き墨独特の波紋模様にはならない。クレヨンはまずまずの反応であった。

③アンタルヤライム（図13）

水分は吸収しやすい。画線部に細かいインクが付かない点が発生する。製版時から起こるため、小さな化石が脂肪分と反応しないのかもしれない。石の目の詰まった感じは、解き墨でも一応階調が作れたが、やはりクレヨンでの表現の方が適している。

④カリザカプリ（図14）

描画した部分に白く小さな点のインクが付かない抜けができた。混入した化石の影響かと思われる。解き墨は、版上に留まらずにすぐに石に吸い込まれてしまう。通常の解き墨表現には期待が持てない。クレヨン表現が適している。

⑤ブランコドマル（図15）

柔らかく粒子が粗い。製版時に小さな粒子状のインク抜けが現れた。印刷時には版の地汚れが起き、解き墨の階調もつぶれてしまった。また、水分の浸透性が強いいため、研磨後になかなか乾燥しない。脂肪分との反応も深くなり、ゴースト<sup>注11</sup>も出現しやすい。

3. 実制作での検証

3-1. 大理石と石灰岩での作品制作

前述の試行の結果を参考にいくつかの石を選び、学生たちと実際に作品制作をすることとした。研磨の目立ての番数は、各自のイメージに合わせて180・240番から選び、描画の濃淡や画材の種類に適合するようにアラビアゴム液に添加する硝酸の量を決めて製版した。印刷に関しては、スワロー社のリトブラックに炭酸マグネシウムを添加したインクをすべてで使用した。

大理石のビアンコ・カラーラは、240番で目立てし、解き墨とダーマートグラフ、部分的にチンクターを使って描画した。製版、印刷とも良好な結果であった。（図16）

ベルデローザは、240番の目立てにダーマートグラフ、クレヨンで描画し、良好な印刷が可能であった。（図17）

ヴィラクリームも240番で目立てし、ダーマートグラフのみで描画したが、問題なく印刷できた。（図18）

シベックホワイトには180番で目立てし、画仙紙転写紙（チャイナペーパー）で転写を試み、良好な印刷結果が得られた。（図19）

タソスホワイト・エクストラは、240番の目立てに解き墨とダーマートグラフで描写した。試行の時と同様、印刷時に描画部が潰れて地汚れも出やすかった。（図20）

石灰岩（ライムストーン）のピエドラアズールは、240番で研磨したが、石の粒子が大きく細かい目立てにならない。ダーマートグラフで描画したが、粒子が粗いため、細密な描写には向かなかった。だが、作者はその粗さが面白いとの印象を持った。（図21）

モカクリームライトは、240番の目立てにダーマートグ



図16 橋本茜衣 ビアンコ・カラーラ #240目立て 解き墨、ダーマートグラフ

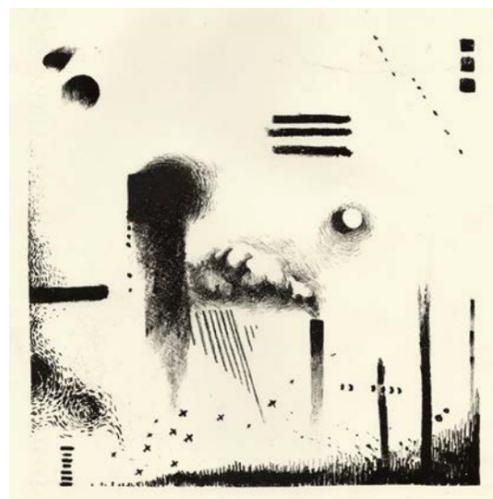


図17 長田彩 ベルデローザ #240目立て ダーマートグラフ、クレヨン



図18 河田美紀 ヴィラクリーム #240目立て ダーマートグラフ



図19 遠藤竜太 シベックホワイト #180目立て 転写紙による転写

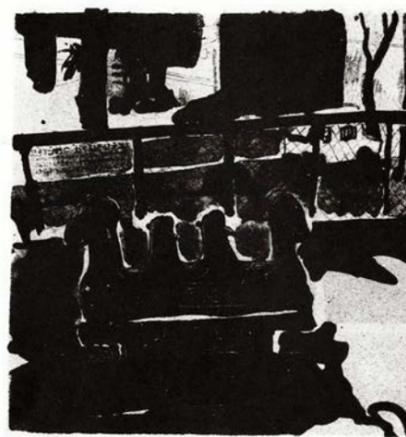


図20 コウシンエン タソスホワイトEX #240目立て 解き墨、ダーマートグラフ

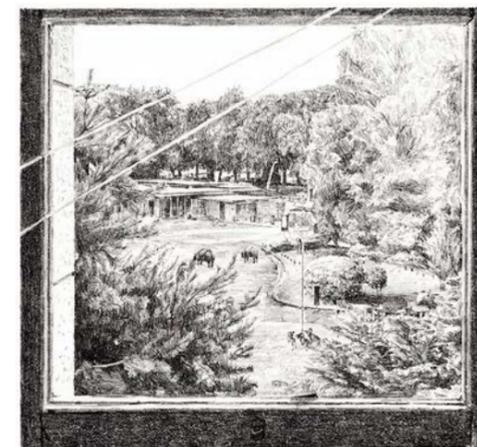


図21 元田久治 ピエドラアズール #240目立て ダーマートグラフ



図22 松尾華子 モカクリームライト #240目立て ダーマートグラフ



図23 樋渡華菜 カリザカプリ #180目立て コピー転写

ラフで描画した。階調の幅も少なくやや荒れた図像になった。また、印刷時にゴーストが現れた。(図 22)

カリザカプリは、180 番で目立ての上にコピー転写を試みた。試行の際と同様に小さな無数のインク抜けが出来たが、転写のイメージとは調和していて面白い効果となった。(図 23)

アンタルヤライム、ブランコドマルについては、製版時にイメージが壊れて印刷に至らなかった。

### 3-2. ゾルンホーフエン産の石灰岩との比較

ドイツ・バイエルン州にあるゾルンホーフエンは、石版石や建材の産地であることのほかに、古生物の貴重な化石が発見される場所として有名で、とりわけ始祖鳥の化石が発見された事で知られている。この地域一帯にはジュラ紀後期(約1億5千万年前)の石灰岩が分布しており、この岩石は粒子が緻密で板状にはがれるため、良質なリトグラフ用の石が採取されてきた。ちなみに始祖鳥の種小名は“Archaeopteryx lithographica”で「リトグラフの石材から発見された祖先の翼」を意味しているそうだ。古代にこの地域にあったラグーンは、高い塩分濃度で酸素が少なく、海の底にいる生物がほとんど活動できなかった。それにより堆積物の擾乱が少なかったことで、堆積した層が平滑できめが細かく粒子の整っている石灰岩が出来上がった。その石灰質の泥が堆積していく途中で始祖鳥や翼竜、クラゲやカプトガニ、トンボなどの死骸がゆっくりと埋まり、それが細部まで明瞭な化石として発見される要因である<sup>注12</sup>。リトグラフの版材としての優れた適性も、このように静かにゆっくりと堆積して出来たことによって備わったと言える。今回の研究で使用した他の地域の石灰岩との一番の違いは、この特別な要因が生み出した炭酸カルシウムが94パーセント以上の混入物の極めて少ない、きめの整った粒子の細かさである。それにより、研磨時の最終的な目立て

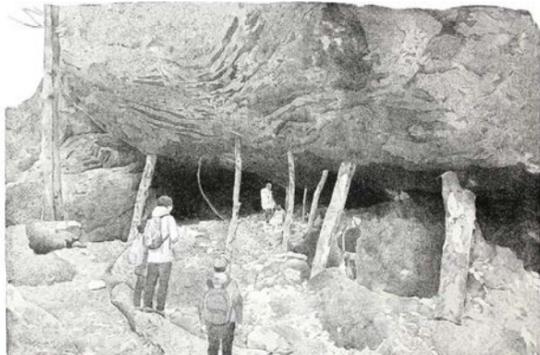


図 24 宮寺彩美 「virkini」ゾルンホーフエン# 80 目立て  
ダーマートグラフ



図 25 須山京佳 「沈潜する人体」ゾルンホーフエン# 240  
目立て 解き墨、クレヨン

の粗さや細かさにも作者のイメージを反映することができる。そして、解き墨も急激に吸収されずに版面上で適度に溜まるため、石版画独特の波紋状の階調を作りやすい。(図 24) (図 25)

### 4. おわりに(総合的な評価と課題)

炭酸カルシウムの含有量によって石版の版材としての適性はおおそ想定できるが、大理石と石灰岩ではかなり使用感が違った。大理石は、石灰岩よりも硬質で細かい目立てができ、繊細な描写が可能である。転写技法でも十分にイメージを写しとることができる。難点としては、ゼネフェルダーが自身の技法書で指摘しているように大理石のマーブル模様が描画の邪魔となり、印刷時も模様の暗いグレー部分にインクが乗りやすくなる。また、マーブル模様が大理石でもインクが乗らない部分が現れたり、インクが付いてしまったりする現象が起こることがある。

一方、今回の石灰岩は細かな化石などが含まれていることが多く、描画時や印刷時に細かな点や疵として図像に影響する。また、粒子が粗いために研磨の際も細かい目立てができない。クレヨンの使用にはさほど問題はないが、解き墨を使用する際には石が液体を吸収するため表面に溜まらず、波紋状の墨の諧調は作り難い。そしてその吸収性が原因で深くまで反応が起きているからだろうか、印刷時には前回使用したイメージが現れたり地汚れが起こったりす

る。このようなことは、ゾルンホーフエンの石灰岩でも起こるが、その頻度には大きな違いがある。

しかし、そのことをネガティブに捉えず、それぞれの石の特性を理解して積極的に制作に取り入れることにより、表現に結びつく可能性は大いにある。そのためにも大理石や石灰岩を版材として使用するためのデータを収集して、更に検証する必要がある。特に前のイメージを消去した後に現れるゴーストに対する対処法、硝酸アラビアゴム溶液の各描画材に対する加減、各種石材とそれぞれの技法の相性などは、これからの新たな研究課題となりうる。

今回、印刷の精度としての描画の再現性という点に関して、あらためてゾルンホーフエンの石灰岩が特段に優れていることを認識した。リトグラフが、凸版、凹版に代わる画期的な印刷メディアとして世界中に広まる際に、情報の伝達のための文字や図像の再現性が高いゾルンホーフエンの石灰岩が不可欠であったと理解ができる。世界各地でその国で採れる石で平版印刷が試みられてきたはずだが、結局定着しなかったのは、印刷の品質が及ばなかったためであろう。そのように考察してみると、ゼネフェルダーが石灰岩にクレヨンで書いたメモを消そうとして平版印刷術を発明したとされるエピソードの中で、最も大きな偶然は居住していたミュンヘンに程近いゾルンホーフエンの石灰岩が手元にあったということなのである。

また、印刷精度だけでなく美術表現のための材料研究という面からすると、今回使用した石にも少なからずその可能性を見出すことができた。版画制作での表現においてときに重要な要素となるのが、思いがけない効果が生まれる版の振舞い、いわば他者性というものだとすれば、制作者本人の意図とは違う結果ながらも、版表現独特の面白さが表出している作品も多く生まれた。このことは、今回の研究の大きな成果であったと言える。

平版印刷術が確立していった過程を材料から考察しようとする本研究は、石版画技法誕生に欠かせなかったゾルンホーフエンの石灰岩について、逆説的なアプローチによる検証から、その特殊性を明らかにできた。だが、従来のゾルンホーフエンの石による石版画の技法を将来に継承していくことに併せて、冒頭に述べたような現状を打破するための新たな版材の発見や開発を積極的に行わなければならないのは、喫緊の課題である。したがって、今後さらに現代の美術におけるリトグラフの可能性と版画教育の新たな展開に資する研究を、さまざまな角度より推進する必要がある。

本研究は共同研究「平版印刷術の原初的技法材料に関する研究」として武蔵野美術大学より助成を受けたものである。

注(引用・参考文献含む)

1. 富士フィルム製 PS 版 “vs” 製造・販売終了(2024 年 12 月末 販売終了予定)。代替品は存続している。
2. 武蔵野美術大学においては、かつてより豊富な石版石を保持しており、アルミニウム版だけに偏向しない方針は、清水昭八や永井研治の見識に依るところが大きい。
3. Johann Alois Senefelder, “Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei” 1818 年。1819 年に、英語とフランス語にも翻訳された。英語版名は“A Complete Course of Lithography”。今回は 1911 年にアメリカで刊行された“The Invention of Lithography”を参考とした。
4. 「Sonido de tardecer II」や「Camino de la Orduña」など。(http://www.yukosasai.jp/gallery.html 2024 年 10 月 1 日情報取得)
5. シベック(原産地マケドニアの白大理石)
6. 研究報告「日本産石版石の研究記録:東京あきる野石版石」『版画学会誌第 48 号』2020 年、66～69 頁
7. 制作報告「小石のリトグラフについて」『版画学会誌第 51 号』2023 年、24～25 頁
8. 参考: 建材ネット「大理石」、「ライムストーン」(https://kenzainet.com 2024 年 8 月 25 日情報取得)
9. アラビアゴム水溶液に硝酸を添加したものを略して「硝酸ゴム液」と呼ぶことが多い。本文中でもこれ以降、「硝酸ゴム液」と記述する。
10. 多少の誤差はあるが、アラビアゴム液 30ml にピペットで硝酸 9 滴を加えると約 pH2.4、11 滴で約 pH2.0 となる。
11. 版に存在しないものが印刷されることを指す。オフセット印刷ではインクのバランスが崩れて発生する現象を指すが、石版画では石に残った以前の像が浮かび上がってくることをゴーストと呼ぶ。これは同じ石を繰り返し使用することから発生する。
12. 参考: 金沢大学ジェンキンス研究室、古生物の部屋、「ゾルンホーフエン(Solnhofen)で化石採集」(http://www.paleo-fossil.com 2024 年 8 月 25 日情報取得)

## 研究報告

### 高等学校美術科 授業実践

#### ―お気に入りの写真から銅版画をつくろう―

## 狩野 信喜

2001年	福岡教育大学大学院美術教育研究科修了
現在	福岡県立ひびき高等学校 教諭

2001年、福岡教育大学大学院美術教育研究科修了。現在、福岡県立ひびき高等学校 教諭。2017年、第10回「美術科の授業実践」で、銅版画制作の授業実践について報告した。

#### はじめに

武蔵野美術大学油絵科版画専攻4期生として学び、福岡県の公立中学校と高校の勤務が34年になった。

当初の授業は我流で、現場から得たことや自分の経験を基に授業をしていたが、教えるほどにわからないことや授業の視点など課題が増えた。美術教育を再び学びたいと考え、当時、社会人が仕事をしながら学べるシステムがあった福岡教育大学に通い、美術教育の学問としての面白さや奥深さに気付くことが出来た。

美術の授業は、学習指導要領に準拠した教科書を基に表現と鑑賞について様々な題材に取り組むが、自分自身の制作活動でもある版画表現を題材にしたいと常に考えていた。

中学校の授業時間は、週1コマ50分間であり、準備や片付けの時間を差し引くと、純粋に制作できる時間はわずか30～35分になることもあった。現在勤務している高等学校では、単位制であることから週1コマ90分間であり、版画の授業に十分な時間が確保できる。

授業で版画を題材とするために最初に考えたことは、どの版種を選ぶかという点である。凸版である木版画は、日常生活で作品を目にする機会も多く、紙や木に親しむ我が国の文化的風土があるため多くの小学校の図画工作で取り組むことが多い。クラスのほとんどの生徒は、義務教育期間のどこかで木版画の制作経験を持ち、作品の特徴や刷りの仕組みなどもよく理解している。一方、凹版の銅版画、平版のリトグラフ、孔版のシルクスクリーンなどについては、展示された作品を観たことはあるが、制作体験がほとんど無く、材料や技法、作業工程等の知識を持ち合わせていない生徒がほとんどであった。

中学校や高等学校の美術の教科書は版画について数ページを割き、参考作品や四版種の特徴や違い、技法等が詳しく紹介されている。しかし、木版画や紙版画以外の

制作経験がほとんど無いことから、実感が伴わず版画の知識や教養につながっていない。生徒達の版画のイメージは、彫った版にインクを付け紙に刷るもの、である。

このような実態から授業では、銅版画制作に取り組むことに決めた。一筋縄ではいかない銅版と格闘しながら、自分のイメージを版画にする体験をさせたいと考えた。

授業研究であるため本文の1以降は、学校の指導案の形式で著した。また、本授業は令和5年10月から12月の期間に、高等学校芸術科目である美術Ⅱを履修している2クラスで取り組んだ内容である。

研究授業とした5.本時（第3次、1・2時間目）の指導は、TTチームティーチングで行い、私ともう一人の教員がペアとなった。作品への指導と共に安全に銅版画制作を行うための見守りや制作環境の確認が必要である。完成した生徒の銅版画作品は、授業後にA4サイズの廉価なフレームに額装して校内廊下に展示した。マット紙は、厚口の画用紙に窓を切り抜いて作った。作品を一定期間、展示、鑑賞することで、生徒たちは自分の表現の成果を確認し、友人の作品を味わうことが出来た。また、校外の作品展示として、九州産業大学芸術学部主催「九州版画プロジェクト展」に全生徒作品を展示させていただき、生徒作品の感想等を広く聞く場を持つことが出来た。

#### 成果と課題

本授業研究の成果は、本物の材料や技法を用いて制作することで、生徒たちが探究心を持ち、楽しみながら制作が出来たことである。また、銅版画の魅力を感じ取り、版の中に自分の世界を投影しようと努力する姿が見られた。

課題は、生徒に応じた制作ペースや進度に柔軟に対応する指導方法や制作手順などの研究である。小グループで相互に対話しながら進める製版や刷りの作業、鑑賞の時間における交流活動では、めあてを精選し、解決のための指導や評価方法を的確に設定したいと考えた。今後はさらに授業準備や展開等に授業改善の視点を持って臨むことで授業の質を高めていきたい。

#### 参考文献・参考にした資料

- 高等学校教科書 光村図書「美術Ⅰ」2022年「美術Ⅱ」2023年
- 高等学校教科書 日本文教出版「高校生の美術1」2022年「高校生の美術2」2023年
- 池田良二、清塚紀子 他著 「銅版画ノート」視覚デザイン研究所編 1988年
- 佐川美智子監修「版画、進化する技法と表現」文遊社 2007年
- 武蔵野美術大学グラフィックアーツ・版画研究室 youtube 配信チャンネル「版画4版種紹介動画」

#### 1. 題材名 「お気に入りの写真からつくる銅版画」

高等学校学習指導要領 芸術科

〔美術Ⅱ〕A表現（1）－ 絵画（ア）（イ）



#### 2. 題材設定の理由

##### ○題材観

美術科の教科書はどれも印刷が美しい。装丁や製本をはじめ、掲載されている図版の色彩や印刷の品質はとても素晴らしいと感じる。日本や世界の様々な地域の美術、文化がわかり易く紹介され、授業以外の用途、家庭にも1冊あると眺めるだけでも心豊かになるツールであると思える。現代人は、また、スマホやPCなどで美しい画像を容易に観ることが出来る。だが、画面に光として表示される写真は、実態がどこか遠くで、その空間や質感・量感は、リアルに体感することが難しいように思える。

本題材で用いる銅版画は、銅板に描線を刻み、その凹部にインクを詰め、銅版と刷り紙をプレス機に通して強い圧力で凹部の絵を紙に刷り取る伝統的な技法である。その制作工程は、版の準備、描画、製版、印刷・刷りがあり、刷り紙以外にも様々な材料や道具を用い、多くの手作業を経て作品として成立する。

本題材では、本物の銅版画の材料や道具の扱い方・制作過程をおとして、自分の撮ったお気に入りの写真を銅版画として成立させようと試みる。自分で下絵を描かずに簡易な写真製版を用いて銅版画に原画を転写することで、絵作りや画面作りの工夫をしながら版画として作品化する制作経験を目指した。

また、制作の節目には自他の作品を友人と共有しながら表現内容を高めるための班による交流活動を組み込んだ。互いにアドバイスを交換し、試行錯誤やトライアンドエラーを共有することで、個々の表現内容を高めたい。銅版画の制作に則した鑑賞学習、交流活動、実技制作を相互に関連させることで美術科における学びの本質に近づきたい。そうすれば、生徒たちに創造の喜びを体感させ、生徒個々の人間性の涵養につなげることができないのではないかと考える。

##### ○生徒観

「社会のルールは、ひびきのルール」

定時制単位制高校である本校は、自己管理のもとで自分

が選んだ科目を履修し卒業を目指す学校である。細かな校則や服装の規定がなく、自由な校風から多様な考えや個性を持つ生徒が在籍し、学校生活を送っている。学校全体のつながりの意識は薄いと思われるが、気持ちの通じる仲間とは、互いにわかり合い、多様性を認める姿勢や肯定的な価値観を持っている。

本学級の生徒は前年度に必修科目「美術Ⅰ」を選択し、色彩理論や構成、画材や材料の使い方等の知識や技能を身に付けた。また、銅版画のエッチング技法による制作を経験し、制作過程や制作の要点なども身に付けた。「美術Ⅱ」前期には、顔彩を用いた日本画の制作を行い、風景や植物を題材に様々な視点から絵画制作に取り組んだ生徒たちである。美術が好きな生徒たちであるが、絵を描くこと、描画することに苦手意識を持っている生徒も少なからず在籍する。

銅版画は様々な工程を経て作品となるが、本題材では自分の手で描かず、絵にしたいイメージを選ぶことから制作を出発させる。生徒たちは、スマホなどの画面から気に入った画像を見たり、カメラで容易に写真を撮ることに慣れている。多くの画像に親しむ中から、自分のお気に入りの写真も数多く持っていることが容易に想像できる。本題材では生徒自身が選択した気に入った写真を原画として活用して、個々の内面にある美意識や世界観の表出を目指す。

同時に自分の選んだ写真が銅版画となることで、ものをつくり出す楽しさを感じてほしいと思う。

##### ○指導観

本題材の指導にあたっては、年間を通して授業の最初に実施している鑑賞学習を関連付けている。制作することや表現することは、個々が内面に持つ価値観や美意識が出発点となる。「観る・感じる・考える」という鑑賞の経験をすることで、生徒個々のものの見方やとらえ方、創造の意欲や主体的に対象を捉えようとする態度が育まれる。鑑賞学習では様々な美術表現や素材・制作方法の理解の幅を広げ、生徒は、どのように題材をとらえたかについてファイルに記述し蓄積している。

また、本題材の授業計画には交流活動を設定し、友人と課題を共有することや共同で作業する場面を設けた。お気に入りの写真を原画にして銅版画として成立させるための様々な課題（絵づくり・刷り工程）を解決するためのグループとした。特に銅版画の製版工程や刷り工程のコツを互いに確認し合うことで、知識と技能の習得が確実になることを目指した。

第1次では、交流学習の場を設け、「描きたい絵」「画家ピーター・ドイル」等をテーマに、生徒個々のとらえ方や感じ方を伝え合い、意見交流を行うことで、生徒たちに「絵づくりとは何か」について考えさせた。

第2次では、版の準備作業であるプレートマーク作りや版面

磨き、原画の転写など行った。写真を転写するために用いたリトグラフシートなど、平版の技法を応用したイメージの転写では、作業手順や道具の使い方等を習得し、スプレーアクアチントによる銅版の腐食作業をグループで協力して行った。

第3次では、写真をもとに製版した銅版を試刷りし、刷りの状態から、自分の表現をどのように高めるか交流学习を行う。試刷りについて互いに意見交換を行い、絵の内容を高めるための銅版の加筆に生かしていく。グループで制作工程を共有することで、描画や腐食、プレス機の刷りなどの作業内容を向上させることを目指した。試刷り作業は、アクアチントの腐食による版の刷り、直刻法による版の刷り、エッチングによる版の腐食の刷りを行うため3回以上となる。イメージの完成を目指して試刷りを重ねることで、個々の銅版画の表現内容を高めていきたいと考える。

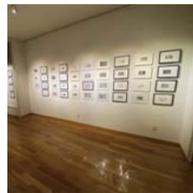
第4次では完成した版画作品を額装し、教室に展示して

#### 4. 学習計画・評価方法

次	配当時間	学習計画（学習内容）	評価方法
1	2	○鑑賞学習 「画家ゴッホ」「画家ピーター・ドイル」「画家 野見山暁治」の表現や制作活動を知る。 ○交流活動 「いい絵とはなにか？」（ワールドカフェ形式で意見交流） お題①「私の推し」、お題②「お気に入りの写真を紹介」、 お題③「版画で描きたいテーマを紹介」	「様相観察」 「ワークシート」記述 「課題提出（写真確認）」
2	4	○版の準備、プレートマーク、版面磨き ○原画の準備、構図のトリミング、コピー転写・リトグラフシートを活用して銅版へ写真画像を転写する。 ※版の準備と個々の生徒への原画作成は並行して取り組み、原画の構図や明暗の調子等の指導を行う。	「様相（作業内容）観察」 「原画点検（表現内容）」 「銅版準備・画像の確認」 ※磨き・転写した画像 「学習内容・振り返り」記述
3	4	○鑑賞学習 「画家 池田満寿夫の版画」ドライポイントの表現を知る。 ○試刷り ①アクアチントの腐食版の刷り、②直刻法による版の刷り、 ③エッチングの腐食版の刷り をグループ単位で行う。 ○交流活動や試刷りをグループで協力して行い、「いい絵」にするための意見交換や対話を製版や描画、加筆に生かして試刷りを重ねる。 ○本刷り(仕上げ) 試刷りをもとに加筆に加え、自分のイメージする表現内容を目指す。	「様相（作業内容）観察」 「銅版の製版状況の確認」 「試刷りの状況確認」 「学習内容・振り返り」記述
4	4	○版画の額装を行う。昨年度の制作を振り返りきれいな作業を目指す。 ○作品を教室に展示する。鑑賞会を行い、自他の表現や内容を味わう。	「様相（作業内容）観察」 「鑑賞カード」記述 「学習内容・振り返り」記述



班単位で刷り作業を行う



九産大美術館 展示風景

#### 5. 本時（第3次、1・2時間目）

##### (1) 指導目標

- 試刷りに応じて直刻法で加筆し、技法の特性を活かしながら、自己の主題を追求できる。 【知識・技能】
- 銅版画の様々な技法を創造的に生かして試刷りや加筆を重ね、表現内容を向上させている。【思考・判断・表現】
- 交流活動や共同作業を活用し、銅版画の表現を追求することができる。 【主体的に学習に取り組む態度】

鑑賞の時間を設ける。鑑賞カードの記入や作品について発表会、感想の交換を行うことで、自他の表現を互いに味わう豊かな時間をつくり出したい。

##### 3. 題材の目標

- 銅版画の制作過程を理解し、主題の表現に向けて創造的に制作することができる。【知識・技能】
- 既習事項を基に表現内容を構想し、創意工夫して版画制作の技法に取り組むことができる。 【思考力・判断力・表現力】
- 銅版画の様々な技法や効果を活用して自己のイメージを作品化することができる。 【思考力・判断力・表現力】
- 交流活動による意見交換や共同作業を活用して制作内容を工夫し、表現を追求することができる。 【主体的に学習に取り組む態度】

##### (2) 準備・資料等

教師：教科書、配布資料（鑑賞）、実物投影機、モニター、プレス機（グループで一緒に刷る）、刷り紙、銅版画刷りの道具（教室内作業机に配置）、製版道具トレイ（4名分）、エプロン、軍手

生徒：教科書、授業ファイル、写真原画用紙、転写した銅版

#### (3) 展開（90分間）

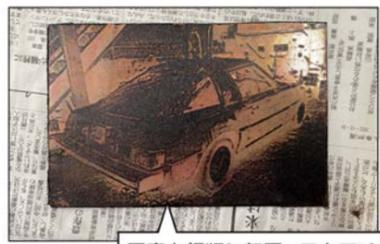
	学習活動	指導上の留意点 (支援・手だて)	学習形態	配時
導入	1. 鑑賞「いい絵とは③ 池田満寿夫に学ぶ」(T1) ・池田満寿夫の版画作品を知る。 ・作品からドライポイントの線の表情を知る。 ・直刻法の製版方法や道具の使い方を知る。	・「芸術家 池田満寿夫」の作品をモニターと資料で提示し、技法、表現内容について解説する。 ・特に池田満寿夫のドライポイント版画について、刷りの線や細部の表情を拡大した図を提示する。 ・直刻法の仕組み、ニードルやルーレットの使い方をわかり易く映像で紹介する。	一斉	3 7
	2. 前時までの制作を振り返る(T2) ・自分の写真を銅版に転写した工程を振り返る。 ・スプレーアクアチントの仕組みを確認する。	・前時に製版したアクアチント版の制作過程を映像で振り返り、スプレーアクアチントの仕組みについて確認させる。(腐食部分が黒色の面になること等) ・自分の銅版の腐食状態を確認させる。		
展開	3. 本時の流れとめあてを知る。(T1) ①アクアチント版の刷り【試刷り①】 ②交流活動「いい絵にするには」 ③直刻法による加筆 ④加筆した版の刷り【試刷り②】  学習のめあて 試刷り・加筆をくり返し、作品内容を高めよう	・本時の流れを前黒板に掲示する。 ・学習のめあてを伝え、作品の表現内容を高めるために版の試刷りと加筆をくり返すことを理解させる。 ・交流活動の内容を伝え、グループで高め合うことを確認させる。 ・道具ケースの説明する。 ・道具の名称と図を確認し、使い方の注意を伝える。	一斉	5
	4. 刷りの手順や道具の使い方確認する。(T2) 実演・(T1) 解説 ・刷りの手順や使う道具や材料を確認する。 ・刷り工程の順番と作業場所を表示で確認する。 ・アクアチント版の試刷りは、グループで協力して行うことを知る。	・後方作業台で、実際の刷りの手順を示す。 ・刷りで用いる道具の場所と使い方を確認させる。 ウォーマー上でインク詰め拭きとり(寒冷紗→人絹→新聞紙→手のひら)下敷き紙、紙ばさみ、刷り紙の使い方 プレス機で刷る際の手順と注意事項		5
	5. 【試刷り①】(T1)(T2) ・前時にアクアチントで製版した版を刷る。 ・グループで協力して同じ工程を作業する。 ・友人と手順や作業内容の確認を行いながら、刷りの作業を協力して行い、刷りを行う。	・グループで確認し合いながら、刷りの各工程を進めるよう生徒に促す。 ・巡視しながら道具や材料の場所や作業のコツなど、生徒にアドバイスをを行う。 ・プレス機の刷りには教師が必ず着く。 ・巡回を行い生徒の質問に対応したり、道具の使い方等について助言を行う。	班	20
	6. 交流活動の方法について説明を聞く。(T1)(T2) ・グループ用ワークシートを配布する。 ・試刷り①についてグループで意見交換し、直刻法による加筆のポイントを話し合う。 ・各自の加筆ポイントをワークシートに記入する。 ・試刷りを見ながら、ニードルで加筆する。 ・ドライポイントやルーレットによる線の表情や効果を試し、銅版に加筆する。 ・版に加筆したら、再び試刷りにチャレンジする	・交流活動の視点を提示し、対話を促す。 ・作品をよりよくするための工夫について意見交換や対話を促す。 ・各グループの進捗度合いを把握し、直刻法やドライポイントの加筆後に全員が試刷り②に到達するようアドバイスする。 ・個々の生徒への詳しいコメントなどは、机間巡視等で個別に伝える。(よいところを誉める、等)	班 個	20
まとめ	7. 【試刷り②】(T1)(T2) ・直刻法で加筆した版を試刷りする。 ・加筆後、個別に試刷りを行う。 ・制作手順や内容を確認しながら刷り作業を行う	・安全に刷りの作業が行えるよう声かけや巡回を行う。 ・片付ける時間、手を洗う時間を確保する。	個	20
	8. 相互鑑賞・振り返り(T1) ・グループで互いに作品を紹介し合う。 ・試刷りを比較し、よい部分を見つけ合う。 ・作品に記名し、黒板に磁石で展示する。 ・ファイルに本日の学習内容と振り返りを記入する。	・前黒板に全生徒作品を掲示し、数作品を選び、表現の工夫点や美しさ等について生徒に伝える。 ・本時のめあてが、どのように達成出来たか、ファイルに記述させる。	班	8
	9. 次時の授業内容【試刷り③】を知る。(T2) ・作品の完成に向けて試刷りと本刷りを行うことを知る。 ・道具ケースを確認する。	・次回は腐食によるエッチングの製版と仕上げに向けた試刷りを行うことを伝える。 ・参考作品を提示しながら、銅版画の仕上げに向けてどのように表現を工夫すべきか、例を挙げながら要点を伝える。(黒と白の量、線の強弱、等) ・自分の机上を整頓し、道具ケースを確認させる。	一斉	2

制作の手順

- ①お気に入りの写真を選ぶ。
- ②銅版の画面に合わせ、写真をトリミングして構図を決定。
- ③原画にイメージを加筆する。(明暗の調子、白黒の量調整)
- ④ピー機で原画を複製。(左右反転・白黒反転)
- ⑤ピー機でリトグラフシートに原画を印刷。
- ⑥リトグラフシートに油性インクを盛り、銅版に画像を転写
- ⑦転写した銅版にスプレーアクアチントを施す。絵の防蝕部分とプレートマークに黒ニス塗布
- ⑧燻化第二鉄で腐食(腐食後水洗、腐食止め(醤油))
- ⑨版面の転写インクや黒ニスを除去。(リグロイン、ウエス)
- ⑩製版した版の凹部にインクを詰め、プレス機で刷る。
- ⑪試刷りと加筆を繰り返し、イメージの完成を目指す。



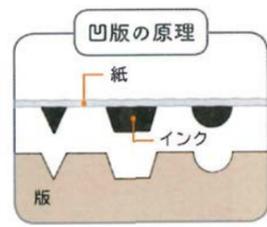
写真をリトグラフシートに転写、シートにインクを盛り、銅版に印刷



写真を銅版に転写、アクアチント後に腐蝕した版

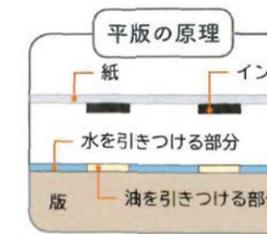
>> 凹版の版画

版のへこんだ部分(凹部)にインクを詰め、不要なインクを拭き取り、プレス機などで刷る版画。銅版画のエッチングやドライポイントなどが凹版の版画だ。刷った画面は反転する。



>> 平版の版画

水と油の反発し合う作用などを利用し、平らな版面にインクを盛り、紙に刷り取る版画。リトグラフやモノタイプなどが平版の版画だ。刷った画面は反転する。



美術Ⅱ・資料 鑑賞学習③「いい絵とは、何か？」

授業の導入時に、鑑賞学習の時間を設定

池田 満寿夫(いけだ ますお、1934年～1997年) 日本の画家・版画家・挿絵画家・彫刻家・陶芸家・作家・映画監督などの従来からの芸術の枠にとどまらず多彩に活躍した芸術家



陶磁器「黄金の神殿」

ドライポイント・エッチング



「森の祭」1962年ドライポイント ルーレット 36×34.3 cm



「夏の夢」1966年ドライポイントルーレット エングレービング 第33回ヴェネツィアビエンナーレ・グランプリ受賞作

銅版画・刷りの手順

①版にインクを詰める  
ウォーマーでインクに熱を与えながら。

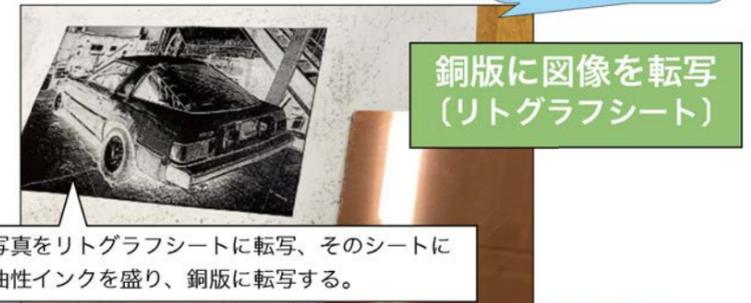
② 寒冷紗  
インクの粗拭き  
※表面のインクを円を描くように拭き取る

③ 人絹(人エシルク布)  
版の仕上げ拭き  
※版の表面のインクのみ

④ 版の仕上げ拭き  
版面→新聞紙  
プレートマーク→布

⑤ プレス機で刷る  
① 下敷き紙(B4)をひく  
② 版をのせる  
③ 刷り紙を合わせる  
④ あて紙、フェルト布  
⑤ 刷る (注意) 指・手をはさまない!

⑥ 試刷り、描画、腐蝕を繰り返して、自分のイメージに近づける → 本刷り

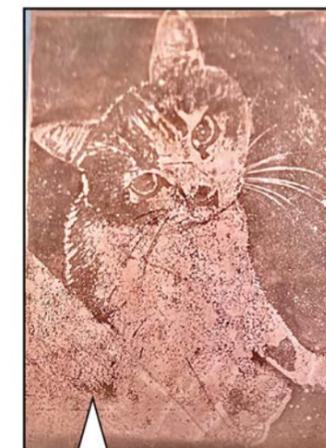


銅版に図像を転写(リトグラフシート)

写真をリトグラフシートに転写、そのシートに油性インクを盛り、銅版に転写する。



銅版に図像を転写した。防蝕する部分に油性インクが塗布されている。この版面にスプレーアクアチントを施す。



腐蝕・製版後の銅版 スプレーアクアチントの調子に合わせて、版面に凹凸ができ



左の銅版を紙に刷った スプレーアクアチントで形や明暗の調子が表現されている



ベッドプレートに版を直接置かず、下敷き紙の上に版と紙をセットする



ベッドプレートが広いので、一度に6名分程、刷ることができるプレス機

美術Ⅱ・お気に入りの写真から銅版画を作ろう【生徒配布資料】

美術Ⅱ・「お気に入りの写真からつくる銅版画」

制作手順 ～自分の写真を銅版に転写する～  
 ①自分の写真データをモノクロに変換してコピー機で印刷 → 画面サイズ・位置調整などトリミングを行う。  
 ②印刷した「お気に入り」を写すためにペンで加筆する。黒：白の割合を5：5～6：4に調整する。  
 ※下絵を完成させる間に版の準備をする。銅版の裏面に防蝕テープ貼り・表面ピカール磨き・プレートマークの作成  
 ③構図を決めた絵を提出 → コンピュータで画像の明暗を反転、その画像を平板転写シートに出力する。  
 ④平板転写シートに油性インクを盛り、プレス庄をかけて、銅版プレートに絵を転写する。  
 ⑤銅版の地金部分にアクアチント（松やに）を薄し版を腐食。加筆・試刷りを繰り返し、絵をイメージに近づけ、完成。

銅版画の特徴  
黒・白の表現 (黒60%程度がベスト)  
ニードルによる線の表現  
線を交差させた面の表現  
腐食時間に応じた凹部の深さ  
版と刷りの画像が左右反転

どのような版面にしたいか？  
 構図は (たて・よこ) (どちらかに○をつける)  
 作品のテーマ (主題) は？

銅版 画面サイズ よこ：180mm × たて 120mm ※たて・よこ構図自由

生徒配布資料

題材の導入時に生徒に配布した構想シート

美術Ⅱ・「お気に入りの写真から銅版画を作ろう」【材料・道具】

材料・道具の工夫

- 銅板 . . . . . 市内の金属地金 販売店から購入、サイズを指定して発注した。0.6mm厚、サイズ 180mm × 120mm (@¥350)  
工業用銅板のため表面磨きが必要となる。プレートマークの削り加工は生徒が行う。
- 銅版面磨き . . . . . 液体金属磨き粉「ピカール」と綿ウエスで銅版表面を鏡面磨きする【市販品】
- 防蝕シート . . . . . 腐蝕時の裏面の防蝕のため銅板の裏に貼るビニルテープ。  
建築用養生テープ「パイオラインテープ」幅広 200mm × 25M巻 (¥1800)【市販品】
- 寒冷紗 (木綿・糊付き) . . . . . インクふき取り時の粗ふき用 95cm×200cm (¥840)【市販品】
- 人工シルク (人絹) . . . . . インクふき取り時の仕上げふき用 91cm×100cm (¥800)【画材店】
- 仕上げ拭き紙 . . . . . 新聞紙(折り目のない部分を使う)
- スプレーのり (油性) . . . . . アクアチント技法 (松やにの粉) の代わりに「スプレーのり」を使う。  
本来のアクアチントは、松やに粉をアクアチントボックス内で均一にふりかけ、コンロ等で加熱して銅版に定着させる。授業では、加熱のためのコンロを使用しないために、スプレーのりを銅版に噴霧して微細な「のりの粒子」を銅版に付着させた「スプレーアクアチント」とする。  
油性のスプレーのりは金属面への定着がよく、簡易に処理出来る。(¥1500程度)【市販品】
- 下敷き (B4紙) . . . . . プレス機のベッドプレートに敷き、銅版の位置や刷り紙の位置を合わせる。
- プレス機 (ローラー幅100cm) . . . . . サブロク板シナベニヤ板の木版が刷れる。新日本造形・吹田文明先生考案モデル。ベッドプレートが無い場合、サブロク板18mmの圧縮板の上に5mm厚の塩ビ板を重ね合わせ、ベッドプレートのプレス厚を安定させた。【画材店・市販品】
- 凹版用インク . . . . . シャルボネ社製銅版用インク「アクアウォッシュ」60ml入りチューブ。  
油性インクと違い、片付け時に手や道具を容易に洗浄できる。【画材店】
- インク詰めウォーマー . . . . . 家庭用ホットカーペット、一畳サイズ、防水フロリングタイプ【市販品】
- ゴムべら (小) . . . . . インク詰め用 (ウォーマー上で版に詰める)【画材店】
- 刷り紙 (A4サイズ) . . . . . 試刷りは画用紙、本刷りは版画紙「アルデバラン」を使用【画材店】  
前日に水で湿し、重しを乗せて一晩寝かせておく。

鑑賞・スライド

美術Ⅱ  
いい絵とは、何か？  
鑑賞  
「お気に入りの写真からつくる銅版画」に向けて

鑑賞の学習  
授業の導入時に、鑑賞学習の時間を設定。表現する力を伸ばすために作品を捉える力、美を観る力を伸ばす。

ゴッホの作品から考える  
制作のポイント？  
題名と描きたいこと (主題と表現内容)  
構図、配置  
背景に描くもの  
主調色、色調  
画材、材料  
タッチ (塗り方、筆の動き)

ピーター・ドイルの作品から考える  
野見山曉治 (のみやま ぎょうじ)  
野見山曉治 1920-2023

鑑賞・資料プリント

美術Ⅱ・資料 鑑賞学習③「いい絵とは、何か？」  
池田 満寿夫 (いけだますお、1934年～1997年) 日本の画家・版画家・挿絵画家・彫刻家・陶芸家・作家・映画監督などの従来の芸術の枠にとどまらず多彩に活躍した芸術家

池田満寿夫の版画  
陶磁器「黄金の神像」  
ドライポイント・エッチング

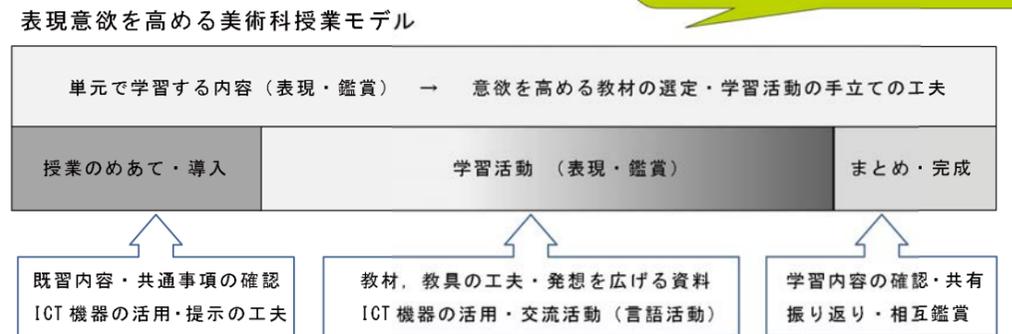
「森の祭」1962年  
ドライポイント  
ルーレット 36x34.3 cm

「夏の夢」1966年  
ドライポイント  
ルーレット  
エングレービング  
第33回ヴェネツィアビエンナーレ・グランプリ受賞作

授業導入時の鑑賞資料として配布。銅版画の直刻法の作品例として、池田満寿夫先生のドライポイント作品を紹介し、鑑賞した。

【美術科の授業展開と交流活動の構想】

授業展開や交流活動の工夫



交流活動時の授業モデル

学 習 過 程		手 立 て
学習内容の確認		課題をつかみ、既習事項や課題解決の手立てを確認する
交 流 活 動	自分で考える	既習事項から導かれる課題の設定、自分の考えをもつ 自分の考えを持たせるための手立て (教材や教具の工夫)
	みんなで考える	課題解決に向けて互いに考えを説明することができる 課題解決に向けて自分の考えを表現することができる
振り返り		学習内容を整理し記述する、作品に表現する、自己評価する

※第63回福岡県中学校美術教育研究大会 遠賀郡美術研究部会 (令和元年) 授業構想図

## | トピックス |

### 木製リトグラフプレス機に関する調査報告

#### 遠藤 竜太

1986年 多摩美術大学大学院美術研究科絵画（版画）専攻修了  
現在 武蔵野美術大学教授

#### 元田 久治

2001年 東京藝術大学大学院美術研究科絵画（版画）専攻修了  
現在 武蔵野美術大学教授

#### 板津 悟

1983年 オレゴン大学卒業  
現在 武蔵野美術大学非常勤講師

#### 宮寺 彩美

2019年 武蔵野美術大学大学院造形研究科版画コース修了  
現在 武蔵野美術大学助教

現在、日本におけるリトグラフ制作には、主に新日本造形製が岩佐鉄鋼製とそれに類する機構の金属製プレス機が使われている。武蔵野美術大学では、それらに加えてオリジナルの多目的プレス機<sup>注1</sup>も使用している。リトグラフの歴史と共に、木製プレス機から金属製プレス機へと材質が変化し、その機構までも変化してきた。そのような普段私たちが使用しているプレス機と、かつての木製プレス機ではどのように違うのか、国内に現存する19世紀の木製リトグラフプレス機を訪ねて調査を行なった。

今回レポートするのは、日本の美術大学で唯一の木製プレス機を保持している金沢美術工芸大学と、一般の制作者が実際に使用することができる金沢湯涌創作の森版画工房と東京の善福寺版画工房である。金沢湯涌創作の森版画工房には一昨年に設置され、善福寺版画工房には

昨年設置された。

#### ・金沢美術工芸大学の木製リトグラフプレス機

1974年から2007年まで、多くのリトグラフ作品を世に送り出したアトリエ MMG<sup>注2</sup>で稼働していた4台の木製プレス機のうちの最も大きなものである。（図1）新築された校舎の版画教室に鎮座する全長が3155mmという威風堂々した佇まいから、かつてのリトグラフ黄金期の熱気が伝わってくるようであった。このプレス機に関しては、神谷佳男先生が金沢美術工芸大学の紀要に執筆している<sup>注3</sup>ので参照していただきたい。神谷先生より詳細な説明を拝聴し、日本のリトグラフの成長期を象徴するプレス機を、未来のために保存しようとする情熱に感銘を受けた。そして、その志の基には印刷文化の歴史に対する豊富な知見があることを強く感じた。



図1 金沢美術工芸大学の木製リトグラフプレス機

#### ・金沢湯涌創作の森版画工房の木製リトグラフプレス機

金沢美術工芸大学のプレス機同様、アトリエ MMGにあった4台の一つで、宇都宮美術館を経て金沢湯涌創作の森版画工房に一昨年譲渡されたプレス機である。（図2）<sup>注4</sup>金沢湯涌創作の森版画工房は一般に開放されており、このプレス機も申し込めば使用することができる。全長が2110mm、幅が710mmで、金沢美術工芸大学のものよりも一回り小さい。このサイズによる利点は、日本人のような体格が小さい者でもラト（スキー）の上げ下げが楽に行えることである。古いプレス機だが、整備が行き届き、当時のままの使用感が体験できた。このプレス機も神谷先生の尽力によって保存・活用が実現したものである。



図2 金沢湯涌創作の森版画工房の木製リトグラフプレス機

#### ・善福寺版画工房の木製リトグラフプレス機

善福寺版画工房にある木製プレス機（図3）は、パリのムルロ版画工房から焼津にある版画工房エスタンプ<sup>注5</sup>に譲渡され、さらに今年善福寺版画工房開設に合わせて譲渡された。その来歴はたいへん興味深い<sup>注6</sup>。このプレス機は、おそらく実際に使用できる木製プレス機として金沢美術工芸大学のものと同様に国内最大級であり、石版石を中心に制作しているこの工房の象徴的な存在となっている。機能美に加えて、版画工房エスタンプにおいて丹念に整備された状態が善福寺版画工房に受け継がれ、両工房のリトグラフへの愛着を感じる美しいプレス機である。この時代のプレス機の最大の難点は、ラト（スキー）部分の大きさや重さにあるが、善福寺版画工房では、滑車を使って誰もが使えるように工夫がなされている。



図3 善福寺版画工房の木製リトグラフプレス機

この時代の木製プレス機の機構を簡単に記すと、ハンドルに繋がれた綿帯が巻き取られることでベッドが移動し、綿帯の反対側に繋がれた錘によって自動に戻る仕組みとな

っている点と、跳ね上げ式ラト（スキー）を下げて木製の躯体に固定し、ペダルを踏みこんで槌の原理によって平圧をかける仕組みである点の特徴である。このように機能的にたいへん工夫がされたプレス機であるが、この機構に至るまでの経緯とその後の進化についても触れておく。

当然ながら石版印刷の発明時には、石版を刷るプレス機は存在しなかった。ゼネフェルダーはまず活版印刷機や銅版プレス機で試みるが、活版印刷機では十分な圧力を掛けられず、銅版プレス機では上下二つのシリンダーからの圧力によって多くの石版石を割ることになる。（図4）

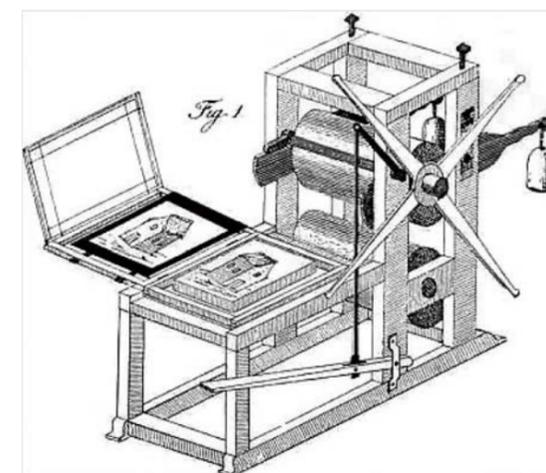


図4 ゼネフェルダー『石版印刷術全書』より

そこでゼネフェルダーが独自にデザインしたのが「ボールプレス」（図5）<sup>注7</sup>である。

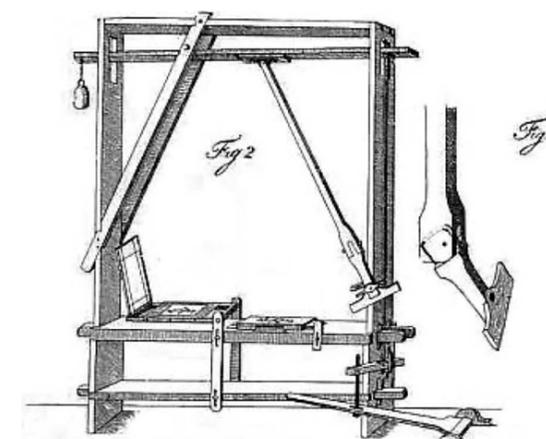


図5 ゼネフェルダー『石版印刷術全書』より

高さ約3m木製フレームからボールが固定されその先端にスクレーパーが付いている。高い位置が支点となりスクレーパーがフレームの弾力を利用して、石版の上を滑らせるという機構である。

そして1805年頃、シリンダーと固定したスクレーパーの間を石版が載ったベッドを前後させ印刷するというプレス機(図6)をデザインとしたのが、ゼネフェルダーの長年の友人であったミッテラー<sup>注8</sup>である。

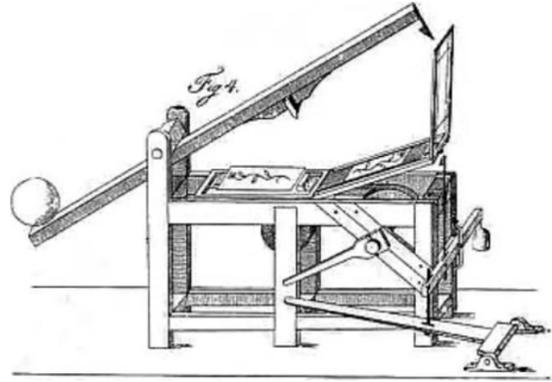


図6 ゼネフェルダー『石版印刷術全書』より

今回の調査対象のプレス機の原型で、木製フレームで作業効率も良く、星型ハンドルがついて「スタープレス」(星型プレス、通称「野獣の角」bêta à cornes)と呼ばれ、19世紀リトグラフプレス機のスタンダードとなった。このように今回訪問調査した木製プレスは、限りなくゼネフェルダーの時代にまで遡ることの出来るものだと言える。そして、その使用感は前後の錘のバランスによってまるで自動化されているかのような安定感があり、オーク材がしなやかに余分な力を分散させるように静かに機能して、まさに19世紀の職人の知恵と工夫が凝縮されたプレス機である。

この木製プレス機が普及する中、1830年台後半には鋳造製のハンドプレス機も開発された。<sup>注9</sup> 上部のレバーを下げると石版の上にスクレーパーが下りて圧力が掛かる仕組みとなり、それが現代の鋼鉄製リトグラフプレス機に引き継がれていく。そして1850年台には動力を利用した自動印刷機が生まれて平版印刷が進化していくこととなったのである。<sup>注10</sup>

今回調査したプレス機は、使用することを目的としているために、現在のエポキシ素材のチンパンに代えられているので当時のままではないが、以前に調査したNISSHA株式会社京都本社に展示してある木製リトグラフプレス機(図7)は、ほぼ完全に当時の姿を維持している。<sup>注11</sup>



図7 NISSHA印刷歴史館の木製リトグラフプレス機

- 最後に、木製リトグラフプレス機の使用方法を記す。
- ①まず、版をベッドにセットし、イメージサイズに合わせて躯体にあるストッパーを調整してベッドの可動範囲を設定する。次に石版あるいは定盤の厚さにラトー(スキージ)の高さを支点側と手前側のそれぞれで調整する。
  - ②続いて版にインクを盛り、紙をのせてチンパンをかぶせたら、ラトー(スキージ)を下ろして先端の鎌形の部分をO状の受けにセットする。(図8)
  - ③加圧ペダルを踏み込むとラトーが下がり加圧できる。踏み込んだペダルは、ペダル留めを引っ掛けて固定する。圧力の微調整は、ラトーの支点側のネジを回すことで容易に行える。(図9)
  - ④星型ハンドルを回すと軸に綿帯が巻き取られて木製シリンダーとラトーの間を加圧された状態でベッドが移動する。(図10)
  - ⑤ペダル留めを外すと、ベッドに結えられた錘が下がる力によって、ベッドが自動的に元の位置に戻る(石が重い時など、躯体とベッドの摩擦が大きい場合に戻らないこともある。)(図11)



図8



図9



図10



図11

このように、随所に槌の原理と錘の重さを利用した機構が用いられている。しなやかな刷り心地を生み出す自然素材と、動力に頼らない古くからの知恵によって動かす仕組みは、現代の生活の中でたいへん新鮮で魅力的に感じる。以前よりも複製という目的が希薄となり、合理性よりも個人の趣向や意識に重きを置く近年の版画制作の傾向にあっ

て、このしなやかな刷り心地は、これからリトグラフを制作する一つの動機となるだろう。

この調査は、共同研究「平版印刷術の原初的技法材料に関する研究」として武蔵野美術大学より助成を受けたものである。

注(引用・参考文献含む)

1. 清水昭八が設計した新日本造形製多目的版画プレス機LXC-2E型。リトグラフプレス機としては珍しい円圧方式を採用し、さらに固定されたベッドの上を円筒型圧胴がラックアンドオビニオン機構により左右に移動することで、省スペース化を図ったプレス機。
2. 設立者は益田祐作。ムルロ版画工房と技術提携契約を結び、東京の東麻布で運営された版画工房。日本の現代版画の黄金期を支えた工房の一つである。
3. 神谷佳男「木製リトプレス機 - アトリエ MMG からの贈り物 -」『金沢美術工芸大学 紀要 No.56』2012年、48-60頁
4. 印刷技術の歴史感じて19世紀の木製プレス機 金沢で展示」北陸中日新聞 Web版 (<https://www.chunichi.co.jp/article/732295>、2024年9月25日情報取得)
5. プリンターの柳本一英が主宰する工房。版画工房エスタンプ訪問からこの調査が始まった。
6. ムルロ工房でプリンターをしていた柳本一英が帰国時に持ち帰ったプレス機。柳本によると、フェルナン・ムルロは子供の誕生のたびにプレス機を購入し、このプレス機はその7台のうちの一つとのことである。
7. 通称、絞首刑台という。ミュンヘンのドイツ博物館にて展示されている。図4～6はAlois Senefelder著J.W.Muller訳『The Invention of Lithography』(1911年、ニューヨークで出版)より転載。Alois Senefelder著『石版印刷術全書』(Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei, 1818年初版)では、別の図版によってプレス機についての記述がされている。
8. Hermann Mitterer (1762-1829) プレス機の機構研究も含め、平版印刷術の確立と普及に貢献した。
9. 1839年、Erasmus Sutterによって"Kniehebelpresse"(トグルプレス)という鋳鉄製プレス機が製造された。
10. Jürgen Zeidler, "Lithographie und Steindruck", Christophorus Verlag 2008
11. 文化庁から国・登録有形文化財の登録認定を受けた建物がNISSHA印刷歴史館となっている。今回の調査に関連して、2022年にNISSHA印刷歴史館で木製リトグラフプレス機やゲーテンベルグ印刷機などの調査を行った。

## | トピックス |

### So Graphics

#### グラフィックアート展

#### 「So Graphics MIX」開催レポート

#### 於保 政昭

1997年 京都市立芸術大学 大学院美術研究科修了  
(絵画専攻 版画)

現在 大分県立芸術文化短期大学 美術科 デザイン専攻  
グラフィックアートコース 准教授

#### 概要

展覧会名：「So Graphics MIX」

会期：2024年1月21日（日）～2月4日（日）

会場：大分市美術館研修室

協賛：鬼塚電気工事株式会社／株式会社 大宣

協力：大分市美術館／Gallery Earl Gray／シネマ5

特別講演会：版画家・山本容子 講演会

2月3日 14:00～16:00

大分市美術館ハイビジョンホール

テーマ：「アーティストとビジネスの関わり」

ナビゲーター：西村正幸

モデレーター：於保政昭

ゲストアーティスト

西村正幸／三枝孝司／西川洋一郎／石橋佑一郎

大分県立芸術文化短期大学

グラフィックアートコース学生

飯干姫夢／大野沙和／大島夏矢／尾田実梨／白山航也／

田中彩希／徳富裕万／弘瀬紗英／福元麻友／藤井ゆら／

山口響生／山本莉沙

教職員

於保政昭／加藤恵／友廣佳奈子／野村菜美



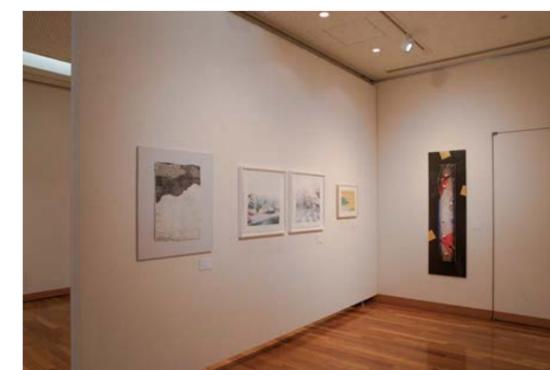
#### 1. 大分県立芸術文化短期大学グラフィックアートコースの変遷

大分県立芸術文化短期大学のグラフィックアートコースは、2011年に美術科デザイン専攻の生活造形テキスタイルコースとして開設された。当初は、シルクスクリーンや染色技術を主軸とした教育が行われていたが、2013年にデジタルプリントや映像分野、メディアミックスの導入を目指し、メディアデザインコースへと改編された。その後、2019年には学内の増改築に伴い印刷室が拡充され、これを契機として「グラフィックアートコース」として再編されるに至る。本コースは、デザイン専攻内におけるアートを学ぶ専門機関として、印刷技術を中心に教育を展開している。

#### 2. 地方におけるグラフィックアートの展開とプロジェクト「So Graphics」の意義

まず2018年に始動した展覧会「So Graphics」の背景を振り返る必要がある。この展覧会は、2016年に開催された「ideal Picture 2016 [0と1と]」を前身とし、当時の学会誌「第46号」に記録されている。この時期、地方における版表現への文化的意識は決して高いものではなかったが、大分市美術館での「ミュシャ展」に併せて行われたインスタレーション展示は、複製技術に関連する芸術性を紹介し、広く「グラフィックアート」の魅力を知覚する重要な機会となった。その後、2019年には大分県立芸術文化短期大学グラフィックアートコースの開設を控え、同コースの開設に先立つ形で「So Graphics」が開催された。この展覧会の意図は、従来の版画技法を踏襲しながらも、イメージの構築やその表現方法において、従来の版画の概念的制約を取り払った新たな「グラフィックアート」の可能性を探ることであった。展示内容は、技術的に未熟な部分も見られたが、短大1年生や専攻科1年生、そして関係教員による約25点の作品が展示され、学生たちの実践的成果

を広く示す機会となった。2022年には「So Graphics DX」としてプロジェクトが発展し、版画家木村秀樹氏を迎え、彼の1970年代から2020年代初頭にかけての作品15点と、学生や教職員の作品が共に展示された。このプロジェクトでは、木村秀樹氏の作品が持つフォトモンタージュの要素や、シルクスクリーン技法によるイリュージョンの表現が注目された。木村秀樹氏の作品は、版画表現の歴史や技法を踏襲しつつも、伝統的な版概念にとどまらず、グラフィックアートの新たな地平を示す重要な役割を果たしている。このように、グラフィックアートにおける「グラフィック」は、単に版画や複製技術に依存するものではなく、視覚表現全般を指す広義の概念として捉えられるべきである。従来の凹版や平版、孔版、CG、写真などの技法は、あくまでイメージの定着方法として位置づけられ、そのイメージは図像ではなく、視覚的な「画像」を意味する。この「画像」は、シニフィエとシニフィアンとの関係性を伴わない幻影（イリュージョン）として理解されるべきであり、そのリアリティの再現は、作り手の意図によって構築される。現代において、映像配信技術の発展により、画像定着メディアの価値が相対的に低下している中でも、グラフィックアートの意義は失われていない。むしろ、フォトモンタージュやピクトリアリズムのように、視覚表現の階層や技術の進化を取り入れた新たな表現形式が模索されている。「So Graphics」とその発展版である「So Graphics DX」は、地方におけるグラフィックアートの可能性を示す重要なプロジェクトであり、地域文化における視覚表現の新たな価値を提示するものとして意義深い位置づけを持っている。



#### 3. 「So Graphics MIX」の目的

「So Graphics MIX」は、グラフィックアートおよびデザインにおける新たな表現や技術の発展に寄与することを目的として開催された。本展覧会では、異なるジャンルやスタイルを持つアーティストが集い、互いの視点を融合させることにより、参加者に新たなインスピレーションを提供し、アートおよびデザインの新たな可能性を探求する機会を提供した。また、九州地域におけるアートシーンの活性化も本展の重要な側面であり、地域のクリエイターやアーティストに発表の場を与えることで、コミュニティ全体の成長およびコラボレーションの可能性を広げることに寄与した。特に教育分野に関連するアーティストや学生が、自らの作品を発表し、他のアーティストやギャラリストと交流する機会を提供した。これにより、若手クリエイターにとってはフィードバックを得る貴重な機会となり、プロフェッショナルとの交流が実現した。このような機会は、個々の成長だけでなく、地域全体のアートシーンの発展にも貢献する。また、こうした交流を通じて、学生や若手アーティストが実践的な技術や知識を習得し、さらなる作品の発展を目指す場ともなった。





#### 4. 特別講演会「アーティストとビジネスの関わり」

山本容子氏のアートブックと銅版画の紹介

アートブックの歴史は、版画の歴史と深く結びついており、両者は古くから知識や芸術を伝達するための重要なメディアとして発展してきた。15世紀のグーテンベルクによる活版印刷の発明が、ヨーロッパにおける書籍の大量生産と普及を促進したのと同様に、版画技術もまた、アーティストや出版者が芸術作品を広く共有するための手段として進化を遂げた。特に、銅版画や木版画といった印刷技術が、絵画の複製や大衆への伝達に利用され、アートブックという形式が誕生した背景には、この技術革新が大きく影響している。現代において、アートブックと版画の接点は、単に技術の伝統的な側面を超えて、新たな表現の可能性を提供する場として重要性を持っている。アートブックは、物理的な書籍というメディアを通じてアーティストの作品や思想を集約し、観客に提供するだけでなく、作品そのものが一つの芸術作品としての意義を持つ。特に、版画技術は、アーティストが自身の作品を繊細に再現し、多様なメディアや形式で発表するための手段として、その重要性を増している。版画の技術は、作品の多様な質感やディテールを再現するために用いられ、アーティストにとっては、限られたリソースや設備でも高品質な作品の複製を可能にする。山本容子氏のアートブックと銅版画作品は、こうした歴史的背景と技術革新の中で、現代のグラフィックアートにおける印刷技術の役割や可能性を提示している。山本容子氏は、銅版画の伝統的な技術を駆使しながら、現代的な感覚で新しい表現を追求し、アートブックを通じてその成果を広めている。その作品群は、芸術表現としてのアートブックと、印刷技術を用いた複製アートの境界を曖昧にし、アーティストが作品を制作・発表するための多様なアプローチを示している。これにより、アートブックは単なる作品の記録や保存の手段ではなく、アーティストと鑑賞者を結びつけ、作品の世界を拡張するための重要なメディアとして位置づけられている。現代におけるアートブックと版

画の重要性は、グラフィックアートに新たな視点をもたらす点にある。デジタル技術が進化する中で、物理的な書籍や版画の魅力は失われるどころか、ますます注目を集めている。特にアートブックは、作品を手にとって感じられる触感やページをめくる体験といった、デジタルにはない魅力を持ち、アートをより深く鑑賞するための独特の方法を提供している。版画の複製技術は、デザインの精度や質感を保ちながら、作品の複数のバージョンを制作できるという利点を提供し、アートブックを通じた新たな表現の可能性を広げる。山本容子氏の作品は、アートブックや版画というメディアを通じて、アートとデザインの可能性を探る新しい視点を提供し、創造的なコミュニティの成長に寄与するものである。



#### 5. 今後の展望

「So Graphics MIX」は、アートとデザインが交差するダイナミックなプラットフォームとして、参加者に多様な視点を提供し、新たな表現や技術を探求する重要な機会を提供した。その中で特に、山本容子氏のアートブックと銅版画が示す、伝統的な印刷技術と現代的なアート表現の融合は、アーティストにとって創造の新しい可能性を開くものであった。「So Graphics MIX」は単なる展示会にとどまらず、グラフィックアートの新たな地平を切り開き、クリエイティブなコミュニティの成長を促す重要なプロジェクトであった。その意義は、作品の発表や技術共有の場であることに加え、未来のアートシーンにおける表現の多様性を広げる原動力となった点にあると結論づけられる。またSo Graphics とは、アートとデザインの融合を深め、地域とグローバルを繋ぐ重要なプラットフォームとして、今後も継続されるべき意義を持つプロジェクトである。デジタル技術の進化と伝統的な印刷技術の融合により、新たな表現方法が生まれ、特に若手クリエイターがこれらを活用して独自の作品を発展させることで、次世代のアーティストが育まれる期待が高まっている。また、「So Graphics MIX」を

通じて九州地域のアートシーンは国内外で注目を集め、国際的なコラボレーションや交流が促進される可能性がある。さらに、プロフェッショナルと若手アーティストが交流し、ネットワークを形成することで、新たなプロジェクトやコラボレーションが生まれ、コミュニティ全体の成長を促す。また、学生や教育関連のアーティストの参加を通じて、アートとデザインの新しい教育カリキュラムの発展が期待され、より実践的な学びの場が提供される。So Graphics は今後も地域から世界へ、創造性を広げる重要なプロジェクトとして期待される。今年度は、「So Graphics for Art Book」と題し、国内外のアーティストと共に、別府の魅力を発信するテーマで、アーティストの滞在制作を実施する。

## | トピックス |

# PRINTED MATTER

## 片山 浩

1997年 愛知県立芸術大学 大学院美術研究科 油画・版画領域 修了

現在 名古屋芸術大学 デザイン領域 准教授

### 0) 展覧会

ギャラリーの扉をくぐると左側のラウンドした壁面と右側 5m の壁面の Frau Steiner の鮮やかな色彩の壁紙が迎えてくれる。これはブリュッセルのリソスタジオ、Frau Steiner が展示会場の環境からデザインする壁紙のプロジェクトであり、この展覧会のために Google map で Art & Design Center のリサーチから生まれたイメージのデータを受け取り、名古屋芸術大学の印刷工房のリソグラフで印刷した作品である。



展示会場はメインスペースの Galley Be、2つのサブスペースの Gallery be と studio、そして lounge で構成されている。出品者の展示スペースは 2~3m に区切られ、その中に各出品者の作品が展示されている。これは搬入寸前まで海外から郵送されてくる作品も多く作品点数も読めなかったため、あらかじめ用意したスペースに展示する仕組みとした。キャプションはポストイットに印刷、出品者名は幅広のマスキングテープにシルクスクリーンで印刷している。出品者はアーティスト、版画家、グラフィックデザイナー、テキスタイルデザイナー、リソスタジオ、版画あるいは印刷工房、大学のプロジェクトである。

### 1) はじめに

『PRINTED MATTER』は 2024 年 5 月に名古屋芸術大学の Art & Design Center にて開催された展覧会である。この展覧会を企画することになった経緯をたどっていくと、2019 年に遡る。それまで筆者は名古屋芸術大学の美術領域で版画の授業を受け持っていたが、この年にデザイン領域へと移ったことは大きなきっかけであったと思う。それまで教える内容と表現媒体が一致する環境にいたが、デザイン領域ではそうではない。デザイン領域のヴィジュアルデザインコースとイラストレーションコースに関わるなかで、それぞれ Mac や iPad を中心としたデジタルデバイスから生み出されるイメージをインクジェットプリントでのアウトプットに満足する学生をみて、物足りなさという違和感を感じていたのは事実であった。また 2017 年より、LITHOGRAPH: Lighter but Heavier (LbH / リトグラフ：重くもあり軽くもある) として衣川泰典、坂井淳二、田中栄子とともに “Stone Letter Project” を企画運営する中で、石版画とともに石版印刷に触れる機会が増えていたことも遠因としてあると思う。Stone Letter Project #2 をバルセロナで開催したり、スウェーデン、マルメの版画工房 Kkv Grafik Malmö にて滞在制作などヨーロッパの版画工房を訪れる機会が増え、その場で目にした状況も大きな影響を受けている。特に Kkv はメンバー制の版画工房だが、あらゆる世代のさまざまな表現をベースにしたアーティスト、デザイナー、学生が訪れて制作をしており、彼らの工房でのフラットな関係性は刺激的であった。こういった自身の変化がそれまで「版画」として見ていたものを「印刷ー版画」を同じ視点で見ようとする意識が生まれたのだと思う。

### 2) 発端

ここで少しだけ名古屋芸術大学の「印刷ー版画」の状況に触れておく。1990 年より始まった美術領域にあった版画コース（のちにクラス）は昨年度をもって閉鎖されたが、美術領域と一部のデザイン領域の授業で 4 版種の版画工房が活用されている。一方、全学生が使用できる共通工房として印刷工房があり、シルクスクリーンとリソグラフを中心に活版印刷や製本の設備を整えている。デザイン領域に移って 2 年目の 2020 年にこの印刷工房の再整備に関わるようになったが、その際に念頭にあったのは前述の Kkv で見た情景だった。大学内のデジタルプリンターの整備により、長らく学生から存在価値が薄れていた印刷工房だったが、雑然と放置されていた工房内を整理してみると幸いなことに機材は古いながらもしっかりと揃っており、広さも十分にある。また印刷にこだわる若手のデザイナーも多

く教員として大学に関わっていたし、一部にせよ印刷に関心を持つ学生もいた。版画家の石田典子が技術員として着任した 2021 年のタイミングで、リソグラフを導入し印刷工房の新しい活用方法の模索を始めた。

当初は多くの学生の「印刷ー版画」する関心は低く感じられたが、前例となる良い仕事を見る機会が少ないのだからこれは当然とも思えた。ちょうど「印刷論」を受け持ったため、講義を通じての「印刷ー版画」の多様性を伝える機会とした。デザイン領域の授業ということもあるが、この講義ではなるべく版画表現に偏らない講義内容にしたことは結果的に「印刷ー版画」を捉え直すこともなった。Covid-19 による制約の下ではあったが、活版印刷職人やシルクスクリーンの職人をゲストに迎え、デモンストレーションを通じて物質的な表現に触れる機会を保った。2021 年以降、印刷工房の活用の幅を広げるために学生やデザイナー、アーティストと共同する機会が増え、工房内でプレイヤーとしてではなくアドバイザーやプリンターとしての関わりが多くなっていった。この頃は、Stone Letter Project でのワークショップ実施の中でよくメンバーとも話していた「たとえ古いものでも、若者にとっては初めて触れたものが最先端」という言葉が大きな原動力になっていたと思う。そういった「最先端」のもの（印刷）を楽しむ人たちと展覧会を作れたら面白いだろうと思ったのが、企画の発端である。

### 3) 版画ー印刷、印刷ー版画

企画当初は「版画」という言葉を使わずに展覧会を組み立てることが意図の一つとしてあった。自分自身はこれまで版画的視点で「印刷ー版画」を捉えようとしていたが、今回は印刷的視点において「印刷ー版画」を眺めてみたいということである。これは展覧会から版画を排除するのではなく、印刷を入り口に版画表現までを眺めてみる試みである。印刷工房に通う学生にはそもそも版画という概念を持つ学生は少ないのだが、そんな彼ら彼女らにも結果的に版画も含めた印刷表現を体感する機会を作ることを目的としたかった。そして展覧会を構成する要素としては以下の 3 点を中心に据えた。

1. 「印刷ー版画」表現に取り組むアーティスト、デザイナー
2. 卒業制作展で興味深い印刷表現をしていた学生
3. リソグラフ

リソグラフを構成要素に加えたのは、印刷工房にリソグラフを導入したものの、名古屋にはリソスタジオも少なく、例えば TOKYO ART BOOK FAIR のような多彩な作品を見

る機会も少ないため、この展覧会をリソグラフの作品に触れるきっかけとしたいと思ったことと、インスタグラムなどで海外のリソスタジオの活動を見てみると、版画工房で行われていた、「アーティストとプリンターのコラボレーション」が活発に行われているように見えたからである。

工房について思考を巡らせる中でさらに要素が加わった。工房におけるコラボレーションと工房を中心にして行われるプロジェクトである。名古屋芸術大学の版画工房は版画表現をする学生の減少の時期と Covid-19 による様々な制限が重なり、それまで工房内で有機的に行われていた知識と技術の伝承は途絶えてしまった。こういったことを目の当たりにする中で、工房を要素に加えることに決めた。またちょうど京都市立芸術大学の卒業制作展において、田中栄子が担当するプロジェクト「honto hon to hon」を見たことが、この工房における有機的なコミュニケーションへの気付きを得た大きなきっかけである。それと同時に東京のリトグラフの工房、ルール・ヴェリテ、伊勢の MOLE FACTORY にも参加が得られた。このことで工房は大学の外にもあるということを示したかった。

展覧会タイトルであるが、この頃には海外のリソスタジオにもオファーをすることを決めていたので、誰が見ても意味が分かりやすいものにしたかった。印刷と版画を繋ぐ言葉は無いものかと考える中で、海外に版画作品を送る際にインボイスに記入する「PRINTED MATTER (印刷物)」をタイトルとすることにした。

### 4) バンコクーブリュッセルーパリ

2024 年 3 月は旅行でバンコクへ、大学業務として姉妹校の訪問としてブリュッセル、パリを訪問する機会があった。旅の間はインスタグラムで街のリソスタジオを調べてメッセージを送り、可能であれば訪問し展覧会について説明をし、理解が得られれば展覧会の出品のオファーをした。展覧会のオファーが目的というよりも、各地のリソスタジオがリソグラフを通じてどのような環境でどのような活動をしているのかが見たかったことと、それぞれのスタジオのスタンスの違いが知りたかった。結果バンコクの witti studio、ブリュッセルの Frau Steiner、アントワープの SO-RI、パリの Studio Fidèle の出品が得られた。この過程には色々とおエピソードがあるが、どのスタジオも突然の訪問を暖かく迎えてくれ、リソグラフを通じた交流を理解してくれた。これには 2019 年の以降の制限に対する反動もあったかもしれないが、印刷物を通じた交流に対しての理解が深く、大きな説明をしなくともこちらの意図を受け入れてくれたように思う。版画工房も可能な限り見て回ったが、バンコクでは若い版画家たちが運営する Samyan Art bilding を訪問することができ、そのビル内に工

房を構える3つのスタジオも参加してくれた。姉妹校であるバンコクのキングモンクット工科大学では美術学科にリソグラフィが導入されたところで、活用の試行錯誤が始まっており、イラストレーションコースのアートブックのプロジェクトも加わることになる。ブリュッセルにある姉妹校のラ・カンブル国立美術学校では印刷工房や版画工房が活発な制作の場となっており、その中のグラフィックデザインコースのプロジェクトも展示することとなった。

## 5) PRINTED MATTER

会期が始まる寸前まで展示の交渉をしながら流動的に準備を進めるなかで、展示会の構成要素も増えていたが、大学で開催する展示会であることを考えると、学生には鑑賞だけでなく実体験として「印刷-版画」に触れて欲しいと考えた。そこでイヌマル堂を中心とするコラボレーションをピックアップすることにした。イヌマル堂は大学でも木版画やシルクスクリーンの授業を受け持つ近藤千鶴がシルクスクリーンでプリントした布を自身で縫製してバッグなどのこものを制作するプライベートブランドである。このイヌマル堂とデザイナーやアーティストとのコラボレーションを見た学生や卒業生が自身でブランドを立ち上げたり、新たな活動が生まれていた。名古屋芸術大学の版画コースは創立当初から美術、デザインの学生が集まる場所であり、コース内の教育としてもジャンルにこだわらない気風があり、それらの活動はいつも工房の中で行われていた。版画コースは閉じてしまったが、今後の工房としての活動の継続の示唆となればという思いもあった。その視点で見ると版画コースでなくとも卒業生には印刷にまつわる活発な活動がある。シルクスクリーンのプリンターとなった鈴木知幸が主宰する Maison de Zansu というシルクスクリーンスタジオがあり、今回は mmm (グラフィックデザイナーと刺繍作家とのユニット) として、会期中に希望者のTシャツにプリントし、刺繍しオリジナルのウェアを作るユニークなワークショップを開催してもらった。また富山で古本いるふを営む天野陽史は、この展示会中に印刷-版画表現にまつわる良書をセレクトした古本屋をギャラリー内のショップに開いてくれた。

1. 「印刷-版画」表現に取り組むアーティスト、デザイナー
2. 卒業制作展で興味深い印刷表現をしていた学生
3. リソグラフィ
4. 大学での印刷にまつわるプロジェクト
5. リソスタジオや版画工房でのコラボレーション
6. ワークショップとショップ

結果的には6つの要素がある展示会になり複雑で拡散的にもなったが、これらが絡まり合うことで展示会は動的となり、鑑賞者の意識も実体験の伴うものとなったと思う。展示会が始まる数週間前から印刷工房には多くのデザイナーやアーティストが準備と制作のために出入りし、海外からは作品が続々と届いていた。展示会の準備や搬入を手伝ってくれた学生たちも、作品や制作の現場に触れるたびに印刷表現への感度が高くなっていったように感じた。何より会期寸前に出品者のクレジット無しでもこの展示会に参加がしたいという学生が現れたことは意外でもあり喜ばしいことであった。

### 展示会概要

PRINTED MATTER

2024年5月8日(水) - 5月20日(月)

名古屋芸術大学 Art & Design Center West

企画 | 片山浩

協力 | 名古屋芸術大学 Art & Design Center

### 出品者

\*Artist, Designer

石田典子 / イヌマル堂 :mixed up (石田典子、伊藤公子、栗木義夫、近藤千鶴、下手初姫、則武輝彦、Peace Graphics、森崎萌黄、山本マヤカ) / 遠藤一成 (Little Bear Books) / 大谷みゆう / 片山浩 / シミズダニヤスノブ / 白澤真生 / 鈴木雅也 / 炭谷倫 / 竹内爽夏 / 則武輝彦 / 中村直永 / 原田祐馬 / 溝田尚子 / Matias Goyvaerts / musica print works

\*Studio

Witti Studio (Bangkok, Thailand) / Kkv Grafik Malmö (Malmö, Sweden) / Samyan Art Building (Bangkok, Thailand) / Studio Fidèle (Paris, France) / SO-RI (Antwerp, Belgium)

/ Frau Steiner (Brussels, Belgium) / MOLE FACTORY (三重) / ラール・ヴェリテリトグラフィ研究所 (東京)

\*Campus Project

KMITL Riso project (キングモンクット工科大学, Bangkok) / honto hon to hon (京都市立芸術大学) / ラ・カンブル国立美術学校 (Brussels, Belgium)

\*Events

mmm (montage mobile mill) AND THROUGH DESIGN+Maison de Zansu+Stitch Yard

古本いるふ

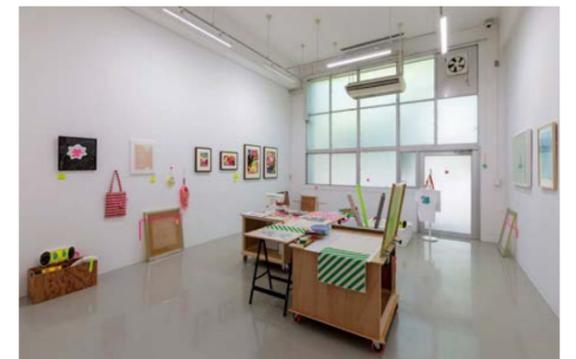
Print for Sale



ギャラリー BE / 片山浩、Kkv Grafik Malmö、SO-RI、竹内爽夏、大谷みゆう、musica print works、シミズダニヤスノブ、MOLE FACTORY



lounge / honto hon to hon



Studio / イヌマル堂 : Mixed up (山本マヤカ、石田典子、近藤千鶴、伊藤公子)



ギャラリー BE / witti studio、Studio Fidèle



ギャラリー BE / 石田典子、炭谷倫、片山浩、Kkv Grafik Malmö

撮影はすべて城戸保  
作家名は原則として展示左から

## トピックス

### プリンティング・アート

#### ー大いなる「日芸版画山脈」展

#### 大熊 敏之

1982年 早稲田大学文学部（美術史学）卒業

現在 日本大学大学院芸術学研究所博士課程後期非常勤講師

日本大学芸術学部美術学科版画研究室では、去る2024年9月30日から10月24日にかけて、〈プリンティング・アートのカー大いなる「日芸版画山脈」展〉と題する展覧会を開催した。主催は同研究室、後援は本学会。学部内からは「学部長指定研究」という助成を受けての企画であった。

このように書くと、タイトルからして、いかにも大規模な展覧会実施であったかに思われがちだが、そういうわけではない。学部キャンパス内に設けられた「芸術資料館」と「A & D ギャラリー」という各一室だけの展示スペース二ヶ所のみを会場とする催しであり、出品作家は、過去から現在までの常勤、非常勤を問わず、版画教育に携わってきた教授陣が29名、初期から直近までの学部卒業生、院修了生が46名の総計75名。展示作品数も約130件という、学外の美術館や他学の附属大学美術館などで開催される一般的な規模の企画展と比較するならば、あまりにもこぢんまりとした、ささやかな催しに過ぎなかったといえるだろう。

そうではあるが、主催者としては、この展覧会を開催したことの意義は充分にあったものと、いささかの自負は抱いている。実作品を通じて、半世紀にわたる「日芸版画」教育の成果と歴史を学内外の観覧者に向けて公開する場を設けたことで、出品者やその友人、家族はもちろん、一般の版画愛好者や実作者、美術館学芸員、画廊、工房等の関係者にも日芸版画の多彩なありようを広く知ってもらうことができたと考えるからである。また、会場内に中高校生と覚しき若者の姿が見られたことも嬉しいことであった。

そもそも本展企画の発端は、五年前に遡る。学部改革の一環として、日芸美術学科内での版画教育が絵画の領域から分離され、新たに独立の専攻として、学部入学時から卒

業までの四年間を通じて一貫専門教育を施すシステムに改編された前後のことである。当時、前任校退職後に本学部で美術史担当教授を務めていた筆者は、雑誌の折に、版画研究室主任の笹井祐子教授から、日芸版画の歴史や特質、魅力を受験生をはじめ、学外の版画関係者にも広く知らしめるとともに、版画専攻が新たなスタートに立ったことを周知するには、どうすれば効果的かとの相談を受けた。既に関係諸機関にフライヤーやポスターを送り、さらに本学部のホームページを通じても新専攻誕生の告知をしてはいたが、今ひとつ反応が鈍いことを受けての問いであった。

これに対して、大学の教職に就く以前は長く美術館学芸員を務めていた筆者が提案したのが、ひとつは、日芸の版画教育がいつからどのようなかたちで始まり、今日までに誰が教えてきたのか、そして、その教育内容はいかなるものであったのかという、版画教室の歴史を改めて明らかにすること。二つ目が、全卒業生の在学時の作品の所在を確認するとともに、卒業後の制作活動の軌跡を追跡、悉皆調査し、その成果を踏まえたうえで、日芸版画の全貌を語り得るだけの展覧会を企画、実施すること。三つ目が、展覧会開催中に、卒業生らが登壇するシンポジウムを開催し、自身が考える日芸版画教育の特質と魅力を語ってもらうこと。そして最後が、展覧会終了後には、展覧会とシンポジウムの記録、日芸版画史、論考を一冊にまとめた報告書を出版し、関係教育機関にも配布することの四点であった。

このうち二番目の展覧会については、類似する先行例として、当時の版画教室主任・有地前教授が1997年に企画開催した〈版画'97年展－版画教室28年のあゆみ〉が挙げられるものの、教授陣5名と卒業生10名の出品に限られている。そして以後は、同展を経た98年以降の動向が展示はもちろんのこと歴史記述としても、残念ながら目に見えるかたちとしては、一切まとめられてこなかったのである。

だが実際のところは、上述の諸作業は、難題に次ぐ難題の連続であり、コロナ禍の時期とも重なってしまい、調査活動は遅々として進まず、徒に時間だけが過ぎていった。

筆者がまず驚いたのが、日芸版画の歴史を記した記録類や印刷物はごく僅かであり、美術学科での版画教育草創期の状況が不明瞭なままであることだった。さらに、全卒業生名簿などというものも存在しなかったため、直ぐに卒業生、院修了生に連絡を取るなど不可能な話であった。

そこで、最初におこなったのが、大学史にはじまり各年の学部便覧、『大学版画研究会 会報』、1993年から制作がはじまった卒業版画集『Nanda Core』(1993～94、1998～2002)の掲載者リスト、学部関係諸課に残された文書記録等の閲覧、そして、さらに所在が確認できた初期の

卒業生への問い合わせであり、これらの地道な調査作業は、主として、大橋朋美専任講師と当時の関貴子助手が受け持った。ついで、上記により得られた日芸版画略史メモに基づき、黎明期の卒業生であるとともに、初代の版画専任教員として長く教育指導に当たってきた有地好登前教授や、初期に非常勤講師を務められた原健からの聞き取り作業を筆者をも含めたプロジェクトチームで実施。また、笹井教授は、自身が専任の常勤教員となった2000年以降の記録をまとめるとともに、知る限りの卒業生の所在確認に当たっていった。その結果、草創期から現在までの日芸版画の歩みが明確な姿をあらわすようになったとともに、全卒業生、院修了生の問い合わせ名簿も作成するにいたったわけである。

ただし、ここからも難題は続いた。学部に残る連絡先に問い合わせ通知を送付しても、当然ながら転居した出身者も少なくなく、通知が届いたとしても応答が無いままという例もみられた。また、かつて制作した版画作品はもう手許には無く、出品は無理との返答や、今現在は版画とは無関係な生活なので協力は差し控えたいとの返答もあった。

それでも、学部の所蔵品や学内に保存されていた卒業制作等に加えて、旧作ではなく、新作であれば出品したいという意向のもとで寄せられることになった諸作をもまとめることで、前記の件数での展示が可能となったのである。



展覧会構成に際しては、展示会場が二ヶ所に分かれるため、工夫を要した。学部キャンパス正面総合受付に隣接して設けられているのが、「A & D ギャラリー」。一方、「芸術資料館」はギャラリーと同じ西棟内にあるものの、3階の一角であることから、両展示室の接続は、必ずしも良いとはいえない。また、前者の部屋の広さと壁面積は、後者よりも小さめとなっている。ただし、前者は学外の来訪者がすぐにも気づきやすい場所にあり、入り口もガラス戸であるため、内部の様子が目に入りやすいという利点がある。

当初は、教員と教え子の関係が読み取れるように、両者の作品を組み合わせながら、編年体で展示し、1階から3階へと観覧者を誘導する案を構想してみたが、各作者の出品作のなかには、旧作ばかりではなく、近年制作された新作も少なくはないことから、かえって観覧者の混乱を招くであろうと判断して、同案の実行は断念することとした。

他方、全出品作品を制作年代順を基本として1階から3階、あるいはその逆順で配置することも検討はしたが、これでは、作者の卒業もしくは院修了年次が制作年とは一致せずに分散してしまい、全体としては、ただ並べてみました、というような、とりとめの無いものになってしまう。

結果として採用され、実行したのは、上階の「芸術資料館」

内に比較的大型の作が多い教授陣の作品を配し、対して、地上階の「A & D ギャラリー」は、卒業生、院修了生の専用展示スペースとして定めることで、両者を大きくふたつのコーナーに設定し分けるという展示プランであった。

教授陣コーナーでは、最初の壁面に現役常勤教員の作を導入部として配し、その対面のビューポイントとなる壁面に原、有地両氏の大型作品を展示。そして長辺の二壁面には、歴代の非常勤講師の方々の作をおおむね就任の順で配置していった。また下階のギャラリーでは、卒業、院修了の年次順での展示を原則とした。ただし、先述したようにギャラリーの室内は多少狭めなことから、二期に分けて会期中途で展示替えをおこなうことにした。第1期は、10月10日までで、1972年から2002年までの卒業、院修了生の諸作を展示。第2期は10月14日からであり、2003年から2023年までに巣立っていった若手の作を展示することとした。

このように、あえて出身者の作品を「A & D ギャラリー」で公開したのは、理由がある。すなわち、日芸で版画を学んだ人々が、在学中に得られた技術と培った表現力を武器としつつ、どのような作品を制作していたのか。あるいは、巣立った後に、学んだ基礎を独自に発展させる過程で自己の制作を今現在、いかに展開し続けているのかを観覧者に実作品を通じて知っていただくことこそが、本展覧会全体のなかでは何よりも重要な役割と考えたためである。それゆえ、来訪者が気づきやすく、入室しやすい場所にあるギャラリーこそが、最適展示空間というわけである。

「A & D ギャラリー」第1期の会場[図1]には、最も早い1979年の卒業生・佐藤逸平(銅版+コラグラフ)を筆頭として、川久保悦子(1983卒、銅版)、内山江里子(1991卒、木版)、早川克己(1992卒、ミクストメディア)、海老沢一仁(1998卒、シルクスクリーン)らの諸作が並んだほか、彼ら彼女ら23作家の出品作のなかには、台湾からの初の版画留学生・李佳芬(2001卒、水性木版)の作品も含まれている。



図1 前期の「A&D ギャラリー」の展示情景

展示替え後の第Ⅱ期のギャラリー〔図2〕に展示されたのは、24作家の諸作品であるが、このなかには例外的に、1972年卒業の五島三子男（コラグラフ+カラージュ）と1988年卒業の井関洋（木版）の作が含まれている。これは、それぞれの制作年代が第Ⅱ期での時代範囲に合致する2023年、2017年の作であることから、展示効果を考慮しての工夫であった。そのほかは、いずれも若手中堅といって差し支えない気鋭の版画家の手になるもので、鶴巻貴子（2004卒、銅版）をはじめ、遠藤美香（2006卒、木版）、奥山庸子（2007卒、木版）、菊池史子（2008卒、転写）、日比野絵美（2008卒、カーボランダム）、酒井みのり（2010卒、木版）、関貴子（2013卒、リトグラフ）らの意欲作を展示。さらには、今後の一層の活躍が期待されている、茂木ひとみ（2017卒、銅版）、東尾文華（2019卒、院博士課程後期在籍中、水性木版+銅版）、阿部七菜子（2019卒、リトグラフ）、成田華蓮（2021卒、銅版）、留学生の張韓（2021卒、銅版）と羅智珉（2021卒、水性木版）、2022年卒業の長沼翔（銅版）の各近作群が、日芸版画に芽生えた、新たな息吹を来訪者に伝えていた。



図2 後期の「A&Dギャラリー」の展示情景

このような卒業生、院修了生の制作を通覧してみると、技法も表現傾向も個々さまざまであり、「日芸版画」をひとつのエコールとして括れるような同一の様式や作風を見て取ることは不可能に思われてくる。たまたま第Ⅱ期の会場で旧知の美術館学芸員と居合わせた際に、本展報告書に日芸版画の現代的傾向についての論考を執筆する予定の彼が、「共通性が何もみられない。困った」とつぶやいたのだが、その場では筆者もそうだねと応じるしかなかった。しかし、翻って、やや俯瞰した視点から展望すると、全体としては、次のような傾向が世代間の違いによって指摘できるように考えられる。作風が具象なのか抽象なのか、モチーフが現実的なものなのか、そうではないのかはともかくとして、初期の卒業生は、揺るぎない技法を手にしたうえで、それに支えられた明快な形象をあらわすことを第

一義として制作に立ち向かっている。これに対して、笹井教授と同世代の1990年代前後に卒業した作家たちは、確固たる技法を駆使することよりも、現実世界をそれぞれの個性的イメージに変転させることに制作意欲を傾けている。そして、より若い世代には、ひとつの傾向として、各々に表現したい世界観が最も重視すべきものであると考え、それを画面上に表出させる手段として最適と感得したからこそ、学び得た版画技法を描画のために有効な一種の「道具」として用いようとする性向が色濃く認められる。そして、いまひとつの動向が、茂木や東尾、成田のように併用技法の可能性を拡大させたり、新技法、新手法を開拓することに賭け、その結果が自己の表現世界を自ずと紡ぎ出すという、従来とは異なる版画観を抱く新世代の出現であろう。

それでは、このような版画というものに対する、世代間での向き合い方の違いと、そうはいつても、個人々としては千差万別、多種多様な作風をそれぞれが選び取った版種で、自由闊達に表現するような「日芸版画」の作家たちを生み出したものとは、いったい、何であったのか。それは「芸術資料館」の展示〔図3〕を観れば理解されるだろう。



図3 全期間での「芸術資料館」の展示情景

今日にまで続く日芸版画の歴史は、日大紛争終息後の1969年、有地前教授が学部2年生の時から歩みをはじめていく。棟方志功に続き、池田満寿夫が版画家として国際的な名声を博すことで版画ブームが巻き起こっていた時代のことである。その流れを受けて、日芸にも銅版とリトグラフのプレス機、さらに主としてデザインの学生向けとして、シルクスクリーンの設備も整えられるようになる。当初は確たる指導者もないまま、海外の現代美術動向に関心を寄せる絵画の学生の一部が、新たな造形手段として版画に興味を抱き、リトグラフや木版の技法書を頼りに、ほぼ独学で版画制作の試みを実践していたという。原口典之の初期の版画もこのような環境下で生まれ、有地は、原口のシルクスクリーンによるポスター

制作なども手伝ったと語る。

その翌年、1970年に山野辺義雄が版画担当の最初の非常勤講師として銅版の指導を開始し、有地もその薫陶を受けている。ついで1972年からはリトグラフの原健も加わり、絵画の学生に版画実習を指導するようになる。さらに1974年以降は、版画を本格的に学びたいと希望する学生向けに3年次から専門教育を施すカリキュラムが漸次整えられていき、水性木版の小山松隆も学生の指導を開始している。

そして、卒業後も版画家を志して研鑽を積み、1976年から77年にかけてイギリスに留学した有地が技術員を経て、1979年に初めての版画専任非常勤教員に就任し、まずは技法ありきの厳格な指導を重ねて教室の基盤を固めていった。また1983年には、本務校での職務多忙のため退いた原に代わり、木版の吉田穂高が指導陣に迎えられることとなる。

以上が1990年代までの日芸版画教育の主要な教授陣であるが、やがて2000年には、笹井祐子も非常勤教員に就任し、有地とともに日芸版画教育を展開させていくこととなる。

このようにみると、「芸術資料館」の壁面に展示された作品自体が示すように、明確な形態を「視ないで創る」ことを制作理念とする山野辺、実験精神に富み、モダンでスタイリッシュなビジョンをあらわす原、正統精緻な本版技法を駆使することで、観る者を物語の一瞬間に誘い込むような謎めいた空間を表出する小山松、そして隙と無駄が無い端整な造形空間を構築する有地という四人の教授陣に鍛えられた、およそ1980年代までの初期の卒業生たちが、具象であれ抽象であれ、先に述べたように、まずは技法。そのうえで明快な形象を生み出すという制作を心懸けているのは、しごく当然なことと、納得させられるわけである。

一方、版画表現で第一に重視すべきは、何よりも確固たるイメージの造型化であるとする吉田や、1995年に吉田に代わり、斬新なイメージを特色とするシルクスクリーン作品で知られる高柳裕が指導に当たるようになった1980年代後半から90年代にかけての卒業生たちの多くは、初期の世代とは異なる。新たな指導者にも学ぶなかで、それぞれの版技法は確実に身に付けるが、それ以上に、現実世界から出発しつつも版面上で事象を自在に変容させ、個性的なイメージに転換させようとする意欲を示しているのである。

そして第二世代の笹井が専任となって以降は、「芸術資料館」の壁面を百花繚乱のごとく彩る諸作を生み出した多様な版画家が非常勤講師として、あるいは特別授業の講師として招かれるようになり、学生たちは、自身の世界観、あるいは表現傾向に即していると感じた教師を師として、

自由に学ぶようになってきたのである。そのような、版画がやりたくて、版画が好きならば、最初は上手でなくともかまわない。頑張るって、頑張るって、四年間で自分の作品が作れるようになるならば、とにかく何でも自由に試してみればいい。表現の幅は自由に、いくらでも広げられるのだというのが、おそらくは笹井の教育理念であるのだろう。

実際、笹井は版画史家の河野実の協力も得て、就任間もないころから毎年欠かさず、ギャラリー川船を会場とする「卒業・修了日芸版画展」の開催に尽力し続け、さらには美術界内外に幅広い人脈を有することを活かして、同ギャラリー内で画廊主、編集者、学芸員、他学の大学教員などさまざまな職種の人々を講師とする学外特別講義も主催するなど、学生たちに可能な限り多種多様な経験と美術界に直結する知見を得る機会を提供している。また2021年には有地の後任に大橋朋美が着任し、新風を吹き込んでいる。



最後に、内輪話となってしまい恐縮なのだが、開催期間中を「ホームカミングデイズ」とも位置づけることで、自身は展覧会には参加していないものの、この機会に母校を訪れ、かつての恩師や同窓生の作品を観てみたいという卒業生が思いのほか多かったのも、ありがたいことだった。なかには、家族連れで遠方から駆けつけてくれた卒業生もあり、残された感想のなかの、教授陣や先輩、後輩たちの作風を初めてまともにかたちで観ることにより、改めて版画というものの面白さに気づくことが出来たという意味の言葉が、筆者には、とりわけて強く印象に残っている。

ひとつの構想が現実的なかたちとして実を結び、最終日を無事に迎えることが出来たのも、ひとえに出品者をはじめ、多方面で御協力下さった方々、そして観覧に訪れてくれた人々のおかげであると、深く感謝している。企画者の一員として、この場を借りて改めて御礼を申し上げたい。

なお、本展の観覧者数は、20日間で約430名。この数では美術館の企画展であれば大失敗だが、本学部各学科主催の過去の展示事業と比べると、格段に成功した部類とのことである。また、本学会会長である女子美術大学教授・清水美三子氏をお招きし、会期中の10月6日に開催した二部構成のシンポジウム「日芸版画を語る」も90名の来場者を迎えて盛況だったが、その報告は他日に譲ることとしたい。

## タイ・シラパコーン大学での版画技法 研修報告

### —コピー転写の応用技法と銅版画雁皮紙刷 りを活用した版画技法の研究について—

田中 智美

2012年 多摩美術大学大学院 美術研究科 博士前期課程 絵画  
専攻 版画研究領域 修了  
現在 令和6年度ポーラ美術振興財団在外研究員  
タイ/シラパコーン大学  
アーティスト・イン・レジデンス/客員研究員

#### 1. はじめに

私は2006年より版画制作を開始し、様々な日本の大学機関に所属しながら、版表現の在り方について研究を行ってきた。2024年4月末より、タイのシラパコーン大学にて研修を行い、コピー転写の応用技法としてコピー用紙を用いたペーパーリトグラフ技法<sup>注1</sup>による版画作品の制作に取り組んでいる。現在、タイではリトグラフ用のアルミ板を入手することが困難な状況にあるため<sup>注2</sup>、アルミ板以外の素材を用いたリトグラフ技法の活用が試みられている。

本稿で記載する技法は、同大学のアムナット助教授および学生のトゥーン氏の協力を得て教わった技法を基に、私の作品に取り入れたものである。また、今回の研究では、多版多色にて版を重ねてできる色合いに重点をおき考察した。この技法と銅版を用いた雁皮紙刷りを併用した研究について記述する。

#### 2. コピー転写の応用技法(ペーパーリトグラフ)について

まず、ここでは版に使用する紙を「コピー用紙」、刷りに使う洋紙(ファブリアーノ)を「紙」と表記する。

##### 2-1. コピー転写の応用技法(ペーパーリトグラフ)の原理

コピー転写の原理は、中林忠良氏の技法を基にしており、その応用としてリトグラフ技法の中で版にコピー用紙を用いたものである<sup>注3</sup>。

従来のリトグラフの製版原理について簡単に説明する。リトグラフは、「水」と「油」が決して混じり合わず、互いに反発し合う性質を利用する技法である。版(アルミ板

や石版)に脂肪性の描画材で描き、そこに弱酸性溶液(アラビアゴムと硝酸の混合液)を塗布すると、化学変化が起き、描画部分は油性物質を強く引きつけ、非描画部分は水分を保持するようになる<sup>注4</sup>。

この原理を応用し、版にコピー用紙、脂肪性の描画材にトナーインクを使用することで成立する。これを「ペーパーリトグラフ」と呼ぶことにする。

#### 2-2. コピー転写の応用技法(ペーパーリトグラフ技法)について

2-1で記述した原理を使用し制作を行うが、ここでは一連の流れを簡潔に記述する。作業の様子は、(図2)を参照のこと。

##### 事前準備

1. コピー用紙、アルミ板、刷り紙に見当入れを行う
2. 刷り用のたんぼを作成する
3. 刷りに使用するインクを調合する
4. 刷り紙を湿す

まず、見当入れでは、版のコピー用紙、刷り紙、アルミ板に見当を入れる。ここで使用するアルミ板は、見当として使用するため刷り紙よりも一回り大きいものを準備する必要がある(図1)。次に、刷りに使用する「たんぼ」を作成する。大きさは手の大きさに合わせると良い。スポンジにストッキングを二重に巻いてたんぼを作る。二重に巻くのは、版にインクを乗せる時にストッキングの目が出ないようにするためである。それから、刷りに使用するインクを調合する。使用するインク<sup>注5</sup>は、リトグラフ用のインクとリンシードオイルを3:1の割合でインク台(大理石)にて調合する。インク調合の際にメディウムを含む場合は、インクのみ調合と粘度が異なるので、オイルの比率を少し多めにした方が良い。また、刷りに使用する紙は、事前に湿し水分を安定させる。

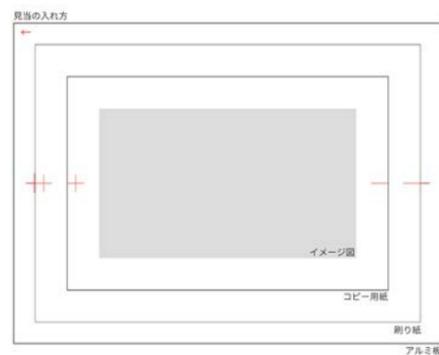


図1 見当の入れ方について

水分量は、紙の裏面を噴霧器で全体を湿らす程度が良い。刷りに使う紙はすべての枚数を湿らせ、ビニールシート等に入れ、水分が蒸発しないようにひとまとめに包んでおく。

##### 製版

1. 刷り台の上にアルミ板、コピー用紙をセットする
2. コピー用紙に水分を含ませ、アラビアゴム溶液を塗布する
3. コピー用紙の余分な水分をセルローススポンジを使って取り除き、再度、版全体に水分を与える
4. コピー用紙にしわ、気泡が入らないようにローラーを使って取り除く

事前準備が整ったら、製版と刷りの作業に入る。製版から刷りまでの一連の作業は、リトグラフのプレス機の刷り台の上で行うこととする。

製版は、刷り台の上にアルミ板を置き、コピー用紙を版の見当の位置に合わせて配置する。コピー用紙全体にまんべんなく水分を含ませ、数分待つ。版に水分が均一に染み込んでいるか確認後、版にアラビアゴム溶液<sup>注6</sup>を適量塗布する。塗布した液は、手のひらで版全体に行き渡るようになじませる。数分置き、版上の余分な水分(アラビアゴム溶液を含む)をセルローススポンジを使って取り除く。余分な水分がなくなったら、噴霧器を使って再度版全体に水分を行き渡らせる。アルミ板とコピー用紙が密着するように、間にしわや気泡が入らないように、ローラーを使って、版の中央から外側へ向かって、縦横斜めの4方向から水分を取り除く。

##### 刷り

1. たんぼにインクを適量つけ、イメージの上に均等にインクを乗せる
2. 版の余白、アルミ板にはみ出した余分なインクを噴霧器で水をかけ取り除き、さらにシンナーを使ってインク汚れを拭き取る
3. 版に残っている水分をウエスを使って拭き取る
4. 版の上に、刷り紙、わら半紙を乗せ、プレス機で刷る

インクの乗せ方は、刷りに使うたんぼにインクを適量つけ、イメージの上に端から素早く均一な力で全体にインクを乗せていく。この時、ゆっくり作業するとインクの量が多く版に乗り、素早く作業するとインクの乗る量が少なくなる。たんぼについてのインクが少なくなったら、適宜その都度足して版にインクを乗せて行く。

インクを乗せた後、コピー用紙の余白やアルミ板にはみ出した余分なインクは、噴霧器で水をかけることで取り除くことができる。作業中は、常にコピー用紙に適量の水分を含ませておくことが重要である。インクが乗った後、コピー用紙の周りのアルミ板にインクが残っていると、紙にインクが移ってしまうため、インクを除去する作業を挟む。まず、シンナーを使って、コピー用紙の周りにはみ出したインクをコピー用紙とアルミ板の境目のギリギリのところまで丁寧に拭き取る。その後、コピー用紙の余白と紙の余白部分の水分をウエスを使って拭き取る。それでも水分が残っている場合は、風を当てて乾かすために扇風機を使用する。

最後に、アルミ板の上に見当の位置に合わせて紙を置く。紙を置いた上に、わら半紙を4枚程度重ね、プレス機を通すことで刷り上がりとなる。

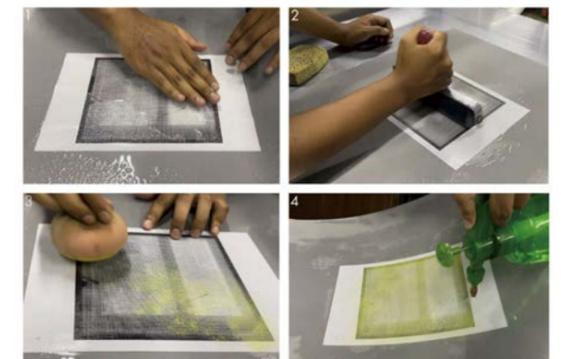


図2 作業の様子

1. アラビアゴム溶液を塗布
2. 版の中心からローラーを使って空気をアルミ板の外へ押し出す
3. たんぼを使って版にインクを乗せていく
4. 版の余白についてのインク汚れを噴霧器を使用して取り除く

##### 片付け

1. 使用したコピー用紙は、破棄する
2. アルミ板はシンナーを含ませたウエスでインク汚れや油分は拭き取り、きれいな状態にしておく
3. インクは、クッキングペーパーに包み保管する
4. インク台は、灯油を使ってきれいに掃除する

使用後のコピー用紙は再利用ができないため、破棄する。アルミ板に水分が残っている場合は、セルローススポンジを使って取り除き、シンナーを含ませたウエスでインク汚れ、油分等の汚れが残らないように全面を拭く。残ったインクは長期保管には適さないが、クッキングペーパーに包むことで短期間の保存が可能である。また、使用したたんぼはそのままにしておくとインクが固まってしまうため、破棄するのが

望ましい。インク台はウエスに灯油を含ませ拭き取り、インクの残りが一切ない状態にして片付けを完了する。

### 2-3. 技法のメリットとデメリット

#### メリット

製版の手軽さと短時間での制作が可能なが、最大のメリットである。その日のうちに製版ができ、刷りの工程まで進められるため、短時間での制作が実現する。従来のリトグラフの製版は、製版してから最低1日程度時間を置いてから刷りを行うため、時間がかかる。なんといっても、コピー用紙の版がアラビアゴム溶液を塗るだけで製版が完了する点が魅力である。従来のリトグラフの製版において必要な描画材をラッカーに置き換える工程が不要となるのだ。

また、アルミ板は製版に失敗した場合、やり直しが効かないが、コピー用紙であれば、失敗しても同じイメージを印刷したコピー用紙があれば、何度でもやり直せるため、製版の失敗がない。例えば、製版の失敗として考えられる事案は、製版中に紙にしわが入る、破けるなどである。

#### デメリット

一方、デメリットとしては、エディションの枚数が少ないことが挙げられる。安定したエディションを得られるのは最大で6枚であり、それ以上刷ると印刷されたイメージがところどころ剥がれ、全体のイメージが壊れてしまう。さらに、作業中にコピー用紙が破れたりしわが入ったりするトラブルが発生することもある。しわはそのままにすると刷った際に紙に出てしまうため、注意が必要だ。このトラブルが起きる原因は、製版の際にコピー用紙に大量の水分を含ませる必要があるためである。タイで使用しているコピー用紙<sup>7</sup>は、日本の一般的なコピー用紙よりも厚みがあるが、それでもエディションは最大で6枚にとどまる。なお、日本の一般的なコピー用紙との比較については別の機会に述べたい。

さらに、一旦コピー用紙に水分を含ませて製版した後は、エディションに必要な枚数を刷りきってしまう必要がある。水分を含むとコピー用紙は元の紙のサイズから収縮率が変わってしまうため、時間を置いて刷ると版が膨張し、同じように刷れなくなる。

### 3. 多版多色の活用について

#### 3-1. 経緯

技法指導では主版のみの1版での制作を基本として指導を受けた。これは、アルミ板とコピー用紙を併用することを前提として考案された技法である。ペーパーリトグラフを活用した学生の作品の例を挙げる(図3)。また、主版の版のみ、ペーパーリトグラフを使用しており、その技

法を使ったことがわかるところを拡大して載せる(図4)。その経緯を踏まえて、コピー用紙のみを用いて多版多色での制作を試みた。イメージを4色に分解(CMYK)し、4版4色を用いて制作することとした。

ただし、4色の重なりが生み出す色合いを重視するため、通常のイメージをそのまま印刷せず、ドットの重なりによる色合いを見ることを目的として、粗めのドット画像に変換したイメージを使用した。今回の4色分解の試みは、多版による表現において、版の重ねる順序によって仕上がりの色合いが変化する点のおもしろさがあるからである。



図3 学生参考作品 (Jirakit Thungsuk)

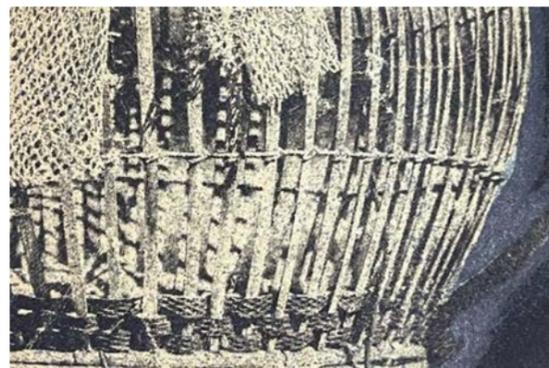


図4 学生参考作品 (拡大部分)

#### 3-2. 多色の展開

ここで注意したいのは、今回の制作は同じエディションを取るためのものではない点である。あくまで4版4色を用いて色の違いがどのように現れるかを確認する試みである。また、今回使用した版は、色分解されたC版・M版・Y版に加え、色分解していない画像の白版を加えた4版である。K(黒)に相当する版は用いず、全体のイメージを白版に置き換えた4版4色の構成にしている。

#### 手法

試作(i)は6枚制作し、版を重ねる順序は同じだが、乗せるインクの濃度を変えて刷ったものである。試作(ii)

)は10枚制作し、1色目に白版を刷り、以降は異なる順序で版を重ねて刷った。以下、その詳細を記述するが、図版はその一部のみとする(図5)。

版を刷った順番の表記は、Wは白版、CはC版、MはM版、YはY版とする。色の濃度の変化は、濃い色を(+)、薄い色を(-)とし、記号の数で濃度の濃さを示す。

#### □試作(i)…6枚

CMYの順に刷るが、インク濃度を変更し、色合いの違いを比較する。

1…C-M-Y-W

2…C-M-Y-W

3…C-M-Y-W-C(-)-M(-)

4…C-M-Y-W-C(-)-M(-)

5…C-M-Y-W-M(-)-C(-)

6…C-M-Y-W-M(+)-C(+)

#### □試作(ii)…10枚

すべての作品で、1色目に白版を使用した。

2色目以降は版の重ね順を変化させた。

1…W-Y-M-W

2…W-M-C

3…W-C-Y

4…W-Y-C-M-W

5…W-M-Y-C-W

6…W-C-M-C

7…W-Y-W

8…W-M-W

9…W-C

10…W

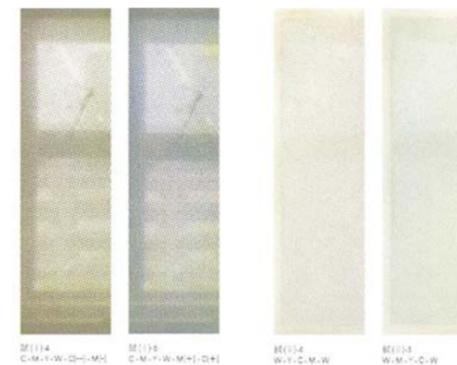


図5 試作(i)・(ii)の一部を比較

#### 3-3. 結果

4版4色の試みを通じ、コピー用紙1版のみでの表現にとどまらず、複数色を重ねることで紙にイメージを刷り取ることが可能であることが確認できた。今回は4版4色の構成としたが、制作途中で同じ版を2回

乗せることで色の濃度を強調したり、刷る順番を変えて刷ることで色合いの変化を試みた。ペーパーリトグラフ技法を用い、表現したいイメージに応じてコピー用紙を版として活用できれば、作品に多様な表現を取り入れ、表現の幅をさらに広げられる可能性がある。

#### 4. 刷りの展開について

ペーパーリトグラフの刷り工程ではリトグラフのプレス機を使用して刷りを行ったが、プレス機を使用せずに刷る方法についても考察したところ、ゆきばれんを使用してもイメージを摺り取ることが可能であることがわかった。摺りの手順としては、版に適量のインクを乗せた状態を前提に、プレス機での工程をばれんでの摺りに置き換えるだけである。ただし、今回制作した作品のサイズが小作品であるため、この方法が実現できた。今回の刷りの比較は、多版多色を使用し、その中でどのような色合いが表現できるかに重点を置いている。版画の特性である複数性ではなく、版の在り方や活用方法について考察を行った。紙に刷り取られた色合いがプレス機を使った時と、手摺りのばれんでの仕上がりにどのような違いが出るかを比較したものである。この二つの刷り・摺りの方法について、それぞれ記述する。

#### □プレス機刷りの特徴

圧が均等にかかるため、版のイメージ全体が均一に刷れ、版のイメージ通りに仕上がる。毎回同じようにイメージを刷ることが可能である。

#### □ゆきばれん摺りの特徴

ばれんで摺る際の力の入れ方や圧のかけ方によって強弱をつけることができる。版のイメージ通りに仕上げるには均等に摺る技術が必要であるが、部分的に強く出したいところや、弱く見せたいところのアレンジが可能である。

#### 5. コピー転写の応用技法と雁皮紙の併用について

今回制作した作品は窓をモチーフとしている<sup>8</sup>。窓枠とガラスの質感の違いを表現するために、刷り上がったイメージの上にさらなる色合いを重ねる方法として雁皮紙を用いた。雁皮紙の薄さと独特の色合いを活かすため、3種類使用した<sup>9</sup>。また、雁皮紙に加え、銅版の上に白インクを乗せた凸版刷りも試みた。これは、ペーパーリトグラフで刷ったイメージとの比較や窓枠とガラスの質感の違いを際立たせることを目的としており、プレス機を使用して凹版のエンボス効果を加えることで表現の幅を広げる試みである。

#### 手法

試作(i)・(ii)で制作した作品に雁皮刷り、または、

銅版の凸版刷り(白)を行った。

使用した雁皮紙の表記は、高知(未晒)、高知(晒)、美濃(晒)、白インクを凸版に乗せたものには、凸(W)と表記する。追加したパターンは以下の通りである。図版はその一部のみ記載する。(図6)

- 試作(i)…6枚の中、2枚
  - 3…C-M-Y-W-C(ー)-M(ー)-凸(W)
  - 6…C-M-Y-W-M(+)-C(+)-凸(W)
- 試作(ii)…10枚の中、7枚
  - 1…W-Y-M-W-高知(未晒)
  - 2…W-M-C-高知(晒)
  - 3…W-C-Y-高知(未晒)/凸(W)
  - 5…W-M-Y-C-W-美濃(晒)/凸(W)
  - 6…W-C-M-C-高知(未晒)/凸(W)
  - 7…W-Y-W-高知(晒)
  - 8…W-M-W-高知(晒)/凸(W)

### 結果

研修中、日本の和紙である雁皮紙を使った「雁皮刷り」のワークショップ(デモンストレーション)を行った<sup>注10</sup>。その際に制作した作品を7点、部屋の壁に展示し、同じイメージをそれぞれ異なるパターンで刷った作品を並べた。朝の光が差し込む部屋の中では、刷り上がった時に見た作品と違う見え方をしていた(図7・8)。雁皮紙の特性を生かし、タイで習得した技法と日本の雁皮刷りを組み合わせることで、両国の版画技法を融合させる試みを実現した。

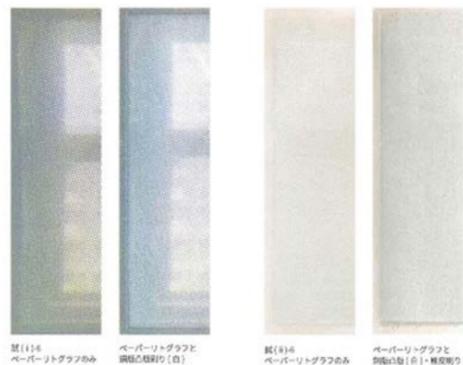


図6 試作(i)・(ii)の一部分を比較

### 6. さいごに

版を用いて作品を制作する際、版(バインダー)やプレス機といった道具を用いた刷り(摺り)の工程は、制作者にとって欠かせない手段である。今回の研究を通じて、コピー用紙が版として利用可能であることが明らかになり、効率的に作品を制作できる可能性が示された。これによって版画制作がより身近なものになる

と感じている。また、多版多色刷りとしての応用も可能であり、その上から雁皮紙を重ねたり、銅版の凸版刷りを組み合わせることで、色彩表現の幅を大きく広げることができた。

ただし、版画制作には複数性の問題やエディションの枚数といった課題が残る。コピー用紙を版として用いる場合、同じイメージを印刷したコピー用紙を使えば同じ作品を制作することは可能である。しかし、「これは“同じ版”を用いて複製された作品と言えるのか」という新たな問いが生じるため、この点については今後さらに考察を深める必要がある。

研修を通じて見学したシラパコーン大学の版画教育プログラムでは、既存の版の素材に限らず、さまざまな素材を“版”として活用する授業が展開されていた。例えば、凸版(木版画)には厚紙ボード、凹版(銅版画)にはアクリル板、平版(リトグラフ)にはコピー用紙を用いている。特に低学年の学生が版画を初めて学ぶ導入授業を見学することで、タイにおける“版”の可能性について考察する貴重な機会を得た。身近な素材が“版”となり、その版のイメージが紙に転写され作品として成立する。こうした経験と研究を踏まえ、今後も“版”の在り方について探求を続けたい。

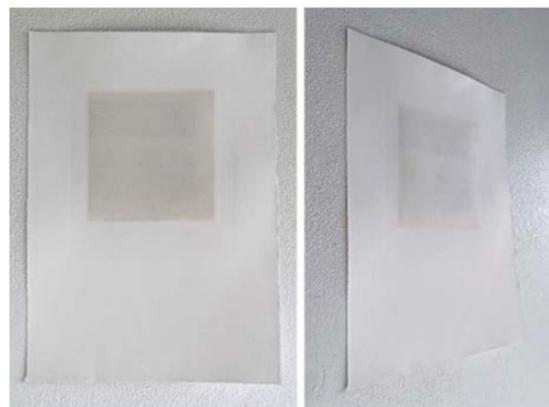


図7 展示作品/試作(ii)-8 正面、側面

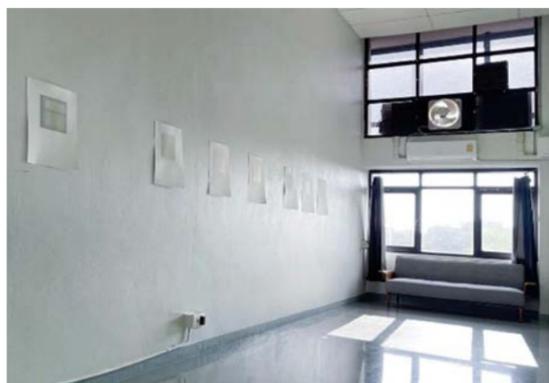


図8 展示風景

注(引用・参考文献含む)

1. コピー転写の応用技法としてコピー用紙を用いたペーパーリトグラフ技法について  
日本では、中林忠良氏の「コピー転写技法」として知られる技法である。この技法を応用し、シラパコーン大学ではコピー用紙を用いることから「ペーパーリトグラフ」と呼んでいる。この技法がシラパコーン大学へ伝わった経緯は、木版画を教えるユイ助教授が日本留学中に中林氏の実演を目にしたことに始まる。その後、リトグラフを指導するアムナット助教授と学生のトゥーン氏がこの技法を応用し、リトグラフ作品の制作を試みた。しかし、刷りの工程でローラーを使用すると、紙がローラーに巻き付くという問題が生じた。その際、中林氏がたんぽを用いてインクをのせていたことをユイ助教授からアドバイスを受け、同様の方法を採用することで解決に至った。参考文献：中林忠良・増補新版 アート・テクニク・ナウ 15 中林忠良の腐蝕銅版画. 河出書房新社. 1995.p8-11
2. シラパコーン大学の版画教員より教わった情報である。そのため、私が制作に使用したアルミ板は、使用済みの版を再利用した。
3. 中林忠良・増補新版 アート・テクニク・ナウ 15 中林忠良の腐蝕銅版画. 河出書房新社. 1995.p10-11  
「作例1「堆積する時間」エスキースから版の準備」の9～12
4. 改訂版・版画の技法と表現. 町田市立国際版画美術館. 2003.p141
5. 使用したインク  
【リトグラフ用のインク】  
タイのサービス NCC トレーディング株式会社 (SRIVISES N.C.C. TRADING CO.,LTD)の「BEST INK」を使用  
【リンシードオイル】  
タイの ST アートマテリアル株式会社 (ST Art Material Co., Ltd)の精製リンシード油 油絵用 (REFINED LINSEED OIL For oil painting)を使用  
アラビアゴム溶液  
使用した製版用のアラビアゴム溶液は、水とアラビアゴムを4:1の割合にて溶かした溶液を使用した。SK液は使用していない。
7. タイのコピー用紙  
使用した用紙は、タイの Double A 会社の A4・A3,80(g/m<sup>2</sup>)である。日本の一般的なコピー用紙は、65 g/m<sup>2</sup>前後の厚みのため、日本の紙よりタイの一般的な紙の方が厚い。※ここで言う日本の一般的な用紙とは、キャノン :64-105g(g/m<sup>2</sup>)、エプソン :60-90g(g/m<sup>2</sup>)、ブラザー :64-120g(g/m<sup>2</sup>)から比較した。  
この値は、以下の資料を参照した(閲覧日:2024/11/01)。  
<https://www.kaunet.com/kaunet/grp/K0024/33763/>  
また、タイのコピー用紙と同様の厚みの紙は、日本のコピー用紙では、「厚口」に相当するものである。例えば、アスクルの【コピー用紙 マルチペーパー スーパーホワイト+厚口】は81(g/m<sup>2</sup>)なので、厚みが近い用紙になる。  
<https://www.askul.co.jp/p/8230268/>  
(閲覧日:2025/02/11)
8. 制作意図  
私は、色彩の「白」を手がかりにした版画制作を通じて、人が対象を知覚する上で必要な距離と認識の関係を

テーマとしてきた。版を介した表現のプロセスを重視しており、版に転写されたイメージを白のインクで紙に刷り取って作品を制作し、空間とそれらを緊密に関係づけるという手法を一貫して行っている。作品の外側に広がる空間が作品それ自体の余白に繋がっていくような、白という色彩の可能性を探求したいと考えている。今回、タイでは曜日ごとに色が定められていることに着想を得て、“窓”をモチーフに日曜日(赤)、月曜日(黄)、火曜日(桃)、水曜日(緑)、木曜日(橙)、金曜日(青)、土曜日(紫)の7色の色合いを元にしてしている。

9. 今回使用した雁皮紙の種類  
柿本商事株式会社「紙司柿本」の高知純雁皮紙 未晒、高知純雁皮紙 晒、美濃 機械漉雁皮紙を使用した。
10. ワークショップの日程  
■エッチングプリントワークショップ：  
「和紙(雁皮紙)を使ったシネコレ」  
日時：2024年8月9日(土)9:30-12:00  
場所：シラパコーン大学  
サナムチャンドラ宮殿キャンパス(ナコーンパトム)  
絵画・彫刻・グラフィックアート学部棟 308/310  
対象：シラパコーン大学  
絵画・彫刻・グラフィックアート学部  
グラフィックアート学科5年生  
■ワークショップのための作品展示  
シラパコーン大学絵画・彫刻・グラフィックアート学部棟 3F Room 310

□図版註釈  
図3：学生参考作品キャプションデータ  
氏名：Jirakit Thungsuk  
題名：grandma-grandfa  
サイズ：210×297mm  
制作年：2024年

謝辞：  
シラパコーン大学(タイ王国)  
Professor Emeritus Yanawit Kunchaethong  
Prof. Chaiyosh Isavorapant  
Asst. Prof. Vimomarn Khanthachavana  
Asst. Prof. Amnat Kongwaree  
Asst. Prof. Parichart Suphaphan  
Asst. Prof. Natthapol Suwankulsong  
Mr.Yutt Puektasajatom

技法協力：  
Asst. Prof. Amnat Kongwaree  
Jirakit Thungsuk

撮影協力：Jirakit Thungsuk

助成：ポーラ美術振興財団

## 令和4年度文化庁新進芸術家海外研修制度成果報告

### 山田 純嗣

2000年 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻研修生  
修了  
現在 作家として活動

令和4年度文化庁新進芸術家海外研修制度の研修生として、2022年9月～2023年9月までフィンランドで版画、現代美術の分野で研修を行った。今回、初めに研修前に計画した目的、日程等を示し、その後、研修課題の内容とその成果について報告する。

#### 1 研修目的（課題）

- 1) 高度な銅版画表現の研究と実践
- 2) 湖水地方の取材
- 3) フィンランド伝統モビール「ヒンメリ」の技術習得、研究

これらを柱に私の制作テーマである「絵画とは何か」という問いに対して、形式と内容の両面から実践的考察を行う。形式面では技術の錬磨と制作手法の深化を目指し、内容面では、土着の表現に着目し、独自の風土のもとに形成された造形について、日本の文化や自身の創作との共通点を探り、その成果を現代絵画の文脈に再構築することを目指す。

#### 2 研修日程

主な研修先：Grafikka ja valokuvakeskus Ratamo（ラタモ版画・写真センター）

所在地：Veturitallinkatu 6 40100 Jyväskylä, Finland

研修期間：2022年9月18日～2023年8月30日

#### 3 研修内容、成果

##### A. 研修課題の題目

「絵画とは何か」というテーマのもと、これまで研究してきた銅版画と写真の技法をベースとして作品制作を行う。具体的には以下に示す3つの題目を研究しながら、そ

れらを絵画制作に取り込み、1つの作品とすることを目指しながら進める。ただし、研修の過程で新たな発見があり制作の方向が変わる場合は、それに応じた表現に展開することを積極的に行う。

##### 1. 高度な銅版画表現の研究と実践

ラタモ版画・写真センター技術顧問の石山直司氏の指導のもと、同センターが研究する技法の基礎を学習する。また同センターの写真部門の施設も利用し、写真技法の研究も行う。

##### 2. 湖水地方の取材

フィンランド各地の湖水地方の取材をする。取材方法として、カメラ機材一式を携えて森やその周辺を巡回しながら写真撮影を行う。また、各地で美術館、博物館、画廊の調査、作家やフィンランドの人たちとの交流を通して文化の取材も行う。

##### 3. フィンランド伝統モビール「ヒンメリ」の技術習得、研究

ヒンメリについて、講習に参加し基礎的な制作方法を学ぶ。その後、フィンランドを代表するヒンメリ作家のエイヤ・コスキ氏のスタジオに滞在し、ヒンメリの技術習得とその文化的背景、自然との関わりについて学び、土着の造形表現について研究する。

#### B. 研修の成果

研修前はこれまで行っていた制作方法を継続するつもりでいたが、実際にフィンランドで制作を始めてみると、さまざまな要因から制作方法を抜本的に見直すことに至った。計画の3つの題目に沿いつつ研修を進める中で、以前にも増して版画に深く関わりながら「絵画とは何か」という問いに対する一つの方向性を明確にする機会となった。

##### 1. 高度な銅版画表現の研究と実践

研修以前の私の制作方法は、多くの技法、材料を用いて複雑化していて、その制作プロセスが作品を説明するものとなっていた。その結果、完成作品はプロセスの複雑さに勝るものとならない場合があり、そのことに課題を感じていた。この研修はその問題を解決するべく原点回帰するつもりで臨んだが、今までの制作を継続しながら研究することが、時間的にも環境的にも困難であったため、必然的に新たな表現方法を探ることになった。最終的にはドライポイントの制作にたどり着いたが、版に作った引っ掻き傷を刷るというシンプルな技法は、まさに版画の原点の1つであり学ぶべき事が多かった。

研修の前半では石山直司氏の指導のもと、銅版画制作のための道具の整備、銅版画の組成について徹底的に学んだ。今までエッチングを主体に制作していて、製版や腐食、刷

りの工程全てにおいて、これまで偶然に任せることが多かったその原因などを、実制作を通して具体的に知ることができた。

研修開始後3ヶ月はドローイング制作と道具の整備、エッチングの研究を行っていたが、12月よりドライポイントの研究を始める。石山氏が実践するドライポイント作品は、私が知るドライポイント作品とは大きく異なり、他の銅版画作品では描けないような緻密さと豊かな階調が特徴で、大きな可能性を感じた。試作でポートレイトの作品を制作してみたが（図1）、諧調表現が滑らかにでき、それらの調整が容易であることに自分でも驚いた。制作当初の作品は、刷るごとにバーが潰れてしまい、色が徐々に薄くなってしまいう問題が起きた。これは今まで自分が経験したドライポイントではよくある事だった。しかし、このドライポイント技法はいくらエディションを刷ってもバーが潰れることはない指導されていた。実際にこの技法で制作している石山氏の作品はエディションを切らずに100枚以上刷っている実験的なものもあるが、ずっと同じ階調のままだった。ではなぜ自分の作品は潰れてしまったのかと考えたが、ここまでの経験で、その原因が研修当初に学んだニードルの研ぎなどの道具の整備やその素材、描画方法と関係することがわかり、それらを見直し、その後の作品からは修正することができた。

6月には市内のギャラリーでの展示や、ラタモ版画・写真センターの企画する「プロジェクト・バベル」という国際的な版画プロジェクトへの出品（図2）、工房の研究会



右：図1 最初のドライポイント作品《(22-20) MOUTH, SELF-PORTRAIT》2022年、ドライポイント、14.5×11.3cm、個人蔵、作家蔵

左：図2 プロジェクト参加作品《(23-5) LAAJAVUORI JYVÄSKYLÄ, FINLAND, OCTOBER》2023年、ドライポイント、13×17cm、ユヴァスキュラ市美術館蔵、個人蔵、作家蔵

でのプレゼンテーションなど、この研修で身につけつつある技術の成果を発表する機会が重なり、研修の一区切りとなった。7月から8月にはこの研修で学んだ技術の集大成として今までで最大のドライポイント作品の制作に臨んだ（図3）。しかしニードル1本で緻密で大きな作品を仕上げ



図3 研修最後のドライポイント作品《(23-6) KANGASVUORI JYVÄSKYLÄ, FINLAND, MAY》2023年、ドライポイント、19.5×25cm、個人蔵、作家蔵

るのには相当な時間がかかるため、2ヶ月でA4程度のサイズが限界だった。そのことを解決するのが日本に帰国してからの課題となった。

##### 2. 湖水地方の取材

初期の私の作品は、たとえば森や水面といった情景を想定して立体で再現し、その立体をモチーフにして写真撮影、印画紙にプリントした後、そこにエッチングを重ねるという作品を作っていた（図4）。森や水面の持つ反復のリズム



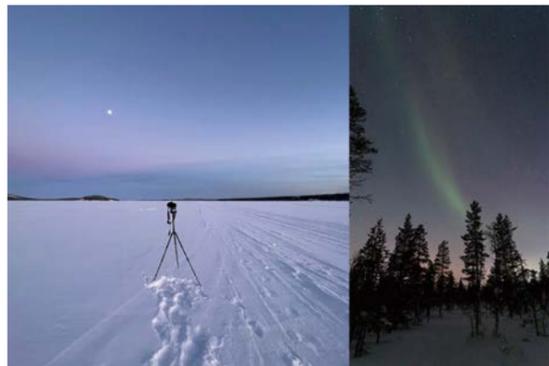
図4 《(08-1) DEEP FOREST》2008年、パネルに印画紙、樹脂、インタリオ・オン・フォト（エッチング、ゼラチン・シルヴァー・プリント）、130×194cm、個人蔵、作家蔵

はオールオーバーな絵画を想起させるものである一方、想像や記憶に頼ったそれらの情景は、省略や誇張が混じる。そこに絵画化の要素があるのではないかと考えていたが、これまで実際の森と比較する機会はなかった。そこで今回の研修先を豊かな森や湖のあるフィンランドにして、実際に取材を通して考察しようと考えた。

フィンランド到着後、研修先のユヴァスキュラ近郊の森や湖に出かけ多くの取材をした。実際に森に入ると、視野の全てが植物で占められた情景だけでなく、静寂の中でキ

ツツキが木を叩く音や木の香り、野生のベリー類を摘んで食べながらフカフカの土の上を歩く足の感触など、視覚以外の情報量の多さに圧倒された。想像以上の状況に当面は作品化のことは考えず、目の前の森の写真を撮り続けることに専念した。

研修当初の秋の風景から冬は一転し、湖は凍り木の葉は落ち、地面は雪に覆われた。加えて曇りの日が多いことで、目の前はモノクロームの世界となった。2月にはラップランドの街、イナリとサーリセルカに滞在し、北極圏の風景の取材を行なった(図5)。-25度を下回る環境での写真撮影は、機材が凍るなど困難なこともあった。しかしツンドラの大地や、樹氷の森を歩いたり、夜にはオーロラを観測できたりしたことは、日本では体験できないことであった(図6)。



左：図5 イナリ湖での撮影風景

右：図6 サーリセルカのオーロラ

6月には環境保護団体の代表者に誘われ、郊外の自然のままの森の観察ツアーに参加し取材する機会が得られた(図7)。その後、保護予定の森の下見にも立ち会い、道中では、自然のままの森がどんどん減っていること、フィンランドの地形、森の成り立ちなど多くの話を聞いて、森を保全する活動の大切さを知る。また、これまで取材してきた森は一見豊かに感じたが、実はそれらは人工的に作られたものが多いということを知り驚いた。

7月と8月にはヘルシンキ近郊のヌークシオ国立公園、スオメンリンナ島、フィンランド東部のコリ国立公園(図8)にも滞在し、取材を行なった。特にコリ国立公園は、フィンランドの原風景と言われる場所で、広大な森と岩山、そこから見下ろす湖と地平線、地形による植生の違いなど、非常に多くの自然の取材ができた。

これらの経験を通して、最初は視覚だけの素材として森の取材を考えていたが、その情景はそれを成り立たせている周辺のことと切り離せないことを痛切に感じた。人々が現実の風景を前にして「絵になる」、「絵のようだ」と感じ



左：図7 環境保護団体の案内による森の観察ツアー

右：図8 コリ国立公園

ることが、私にとって絵画について考えるきっかけの1つになっているが、今回の経験を通して、これらは単に視覚だけではなく、その場で感じるあらゆる体験も含めた上で「絵になる」感覚が生まれているのではないかと考えるようになった。

### 3. フィンランド伝統モビール「ヒンメリ」の技術習得、研究

ヒンメリは、フィンランドの主な穀物であるライ麦の茎を使って作られた幾何学形態のモビールのような造形物である。その造形に私の作る立体との形態的な共通点を感じたため、それらの持つ意味や造形原理を知ろうと今回の研修で研究することとした。

11月にユヴァスキュラ市内で行われた一般向けのヒンメリの講座に参加した。そこでヒンメリの材料のことや制作方法を学び、実際に数本のヒンメリを作った。また、図書館からヒンメリの本を数冊借りて、いろいろなヒンメリがあることを知ることができた。

6月にはフィンランドを代表するヒンメリ作家のエイヤ・コスキ氏のスタジオに滞在して制作することが決まる(図9)。エイヤ・コスキ氏は、フィンランド西部人口50



図9 エイヤ・コスキ氏の作品とスタジオ

人の村マルトイネンにライ麦農家を営む夫のカリ氏とともに暮らしている。エイヤ氏から直接指導を受けることで、以前にはわからなかった制作の理論や方法、コツを学ぶことができた。またカリ氏も含めいろいろと対話をする中で、作品と生活が直接つながっていることを感じた。収穫の感謝と来季の豊穡の祈りの気持ちを込めて、長く暗い冬の季節に、ライ麦の茎で光を象徴した形のモビールを作り室内の天井から吊るす。音もなくゆっくり回転する幾何形態は、低い太陽の日差しを受けて、まさにキラキラとした光のように見えた。

フィンランドに来てとても意識することになったのは、太陽の低さだった。日が長い季節でも短い季節でも、太陽は常に低い位置にあることは、日本にいるときには想像のつかないことだったが、このことや日照時間の変化は、寒さ以上に私自身にとっても影響した。冬の間、街中は屋内外あらゆる場所がとても華やかに電飾で飾られていたが、それはフィンランドの人たちの光に対する思い入れを象徴するののように感じられた。かつてのヒンメリは、そうした意味での現代の電飾と同じ役割もあったのだろうか、吊るされてゆっくり回転しているヒンメリを見ながら考えた。滞在中にたくさん対話し、フィンランドのこと、ヒンメリのことについてとても多くのことを学ぶことができた貴重な研修だった。

### C. 研修成果の活用計画

今回の研修でドライポイントの技術を習得し、制作したことは自分にとって大きな転換点となった。また取材したものを元として、それらをドライポイントで描くことは今後も継続していく予定である。ヒンメリについては、現在は制作していないものの、厳しい自然環境と強く結びついたシンプルかつ厳格な美しさは、私の造形に既に影響を与えていると感じるので、制作の原点として活用していきたい。

### D. 研修国の情報

フィンランドの芸術文化の状況については、助成制度が充実していて、国やあらゆる財団が芸術家を支援している。生活費、材料費等を助成する制度や、貸画廊の賃料、滞在費、渡航費に対するものもある。また、作家にパブリックアートを依頼する制度も整備されており、街の至る所に壁画や彫刻があった。

これらの制度を支えているのは、各地域に美術家連盟がしっかりと組織されており、それら組織の働きかけによるものが大きいようである。しかし、一方で作家が連盟に所属するための審査基準は、学歴や展覧会歴、職歴などによるポイント制になっていて、そのことには若干の違和感を覚えた。また、首都のヘルシンキの美術館では国際的な展

覧会も多く開かれ、ギャラリーも大きな商業ギャラリーがあるなど、先進的に感じるが多かったが、地方ではギャラリーは貸画廊が多く、発表する作家も首都と地方で質に幅があると感じた。しかし、どの都市にも公立、私立の両方の美術館があり、良い展覧会が開かれていることは素晴らしい点である。

### 4 おわりに

研修中に習得したドライポイント技法は今回の研修の最大の成果の1つであったが、制作時間が多くかかってしまう事が課題として残った。そのことを解決するために帰国後効率的に制作できるように工夫した。しかしこの技法は、描くことに加えてプレス機や道具などの周辺環境が重要なため、道具の違いだけでなく日本とフィンランドの気候の違いなどに合わせてそれらの整備をする必要が生じた。研修中と同じように刷れるようにするために、ほぼ半年間調整を余儀なくされたが、まだ完全ではないと感じている。また、帰国後、制作はある程度効率的になったのだが、効率的になった分時間短縮になったかと言えばそうはならず、その余力は作品をより緻密にする方向に向かい、結果として制作時間は研修中と変わらず多くかかってしまうことになった(図10)。しかし制作時間を積み重ね、版に線を刻み、磨くことの繰り返しは、画面に触覚性と湿度を伴うような、この作品の独自性を生み出しているとも考えられるので、そのことも制作の切り口の1つとして、今後も継続して研究していきたい。



図10 帰国後の近作《(24-5) NUUKSIO NATIONAL PARK ESPOO, FINLAND, JULY》2024年、ドライポイント、19.5 × 25cm、個人蔵、作家蔵

## 「第49回全国大学版画展」報告

### 元田久治

2001年 東京藝術大学大学院美術研究科絵画（版画）専攻修了  
現在 武蔵野美術大学教授

上田市立美術館での開催は本年度で4回目となった。本年度は上田市立美術館開館10周年、第9回山本鼎版画大賞展の年でもあり、美術館の企画も「版画」と「工芸」をキーワードに展覧会やイベントをまとめて楽しむことの出来るPRINTS & CRAFTS Art Festival 2024 UEDAというアートフェスを開催するなど、版画の祭典として様々なイベント、催し物が2024年9月から年末まで開催された。かつて農民たちが冬の間の副業として作っていた農民美術をご存知だろうか。山本鼎たちが上田に作った研究所を中心に全国に広がった生活雑貨、「こっぱ人形」や「鳩の砂糖壺」など、ユニークな山本鼎コレクション展示も本展と同時に閲覧する事が出来、更には共通券（山本鼎版画大賞展、全国大学版画展）を購入すると無料で一般来場者向けのワークショップに参加できる特典など、紹介すると尽きないが本年度も学芸員のアイデアが詰まった展覧会となった。

本年度は171名の出品数であったが、昨年に引き続き出品校が減少してきているのは少々心穏やかではない。展示では会場レイアウトを変更し、どの場所も作品鑑賞時の条件が平均化されたバランスの取れた会場構成であった。授賞式後の受賞者によるギャラリートークでは、受賞者同士が作品についてお互いに話をするような場にしたいと考え、トークを終えた人が次の受賞者の作品についてコメントをするような流れで進化した。全国大学版画展は全国から集まった学生同士の交流が第一であるので、この出会いを生涯の財産にしてほしいと願っている。

大学版画展関連企画として2回目となる「版表現新進作家展」では5名の作家に展示の依頼をした。出品作家の選抜の基準として版画学会会員である事、学会誌に執筆した経歴のある人を選んだ。作品陳列は基本的に作家

本人にお任せするので、本展の作品受付・開梱作業に参加し、同日ご自身の作品陳列もお願いするようにした。この展示を将来の足掛かりにする為にも今後も継続していきたい。

ワークショップは展覧会事務局が企画した。その内容は次の「ワークショップ報告」でご覧いただきたい。

展覧会事務局は学芸員・スタッフの皆さんと1年を通して、密に接しながら展覧会を運営していくが、学芸員がいかに一般来場者に足を運んでもらう為に尽力されているか、大学版画展はこのような人と人との結びつきの中で成り立っていると改めて感じている。

今回の反省点として、10月に開梱と梱包作業の派遣の募集をかけたが、手伝う人員を確保するのが困難であった事が挙げられる。結果、関東の美術大学だけでなく筑波大学、長岡造形大学と本学大学院生・卒業生に追加で依頼して人員を確保することができた。次年度からは早めに人員を確保したい。ご協力いただいた会員・大学教員・助手・学生・地元ボランティアの皆様、この場を借りて深く感謝を申し上げます。

今回は第50回という節目の年であり、50回記念特別展示等が企画されている。会期も2025年11月末から2026年1月中旬迄の、前回から3週間近く伸びる予定で、スケジュールの変更も含めて早めに周知したい。来年も是非、上田市立美術館に足をお運び頂き、学生作品と特別展示、その他企画中の様々なイベントを観に来て頂きたいと切に願っている。

[第49回大学版画展 運営について]

#### ■展覧会

第49回全国大学版画展は2024年11月30日（土）～12月22日（日）の日程で上田市立美術館・ホワイエにおいて開催された。全国の美術大学、教育系大学、短期大学、専門学校、各種学校等、37校171名、171点（昨年度40校、174点）の出品。（出品辞退3校）。美術館プロムナードにて「版表現新進作家展」を開催。

#### ■展覧会における役割分担

・展覧会事務局：武蔵野美術大学

・ポスター作成・DM作成・発送：上田市立美術館

・搬入/開梱：11月23日（土） 女子美術大学/東京藝術大学/多摩美術大学/筑波大学/長岡造形大学/武蔵野美術大学（展覧会事務局）（6大学計10名）

・展示陳列：11月26日（火） 学会員3名

・撤去/梱包：12月23日（月） 女子美術大学/東京藝術大学/多摩美術大学/日本大学（4大学計10名）  
12月24日（日） 武蔵野美術大学（展覧会事務局）

・搬出：12月26日（木）、1月6日（月） 上田市立美術館

#### ■ワークショップ

12月1日（日）「活字と版画でポストカードを作ろう」

講師：元田久治（武蔵野美術大学教授）

アシスタント：田中千里、永島美緒、川野邊優花、長沼あかり（武蔵野美術大学大学院生）

対象：版画学会加盟大学学生等

同時開催：「活版印刷を体験しよう」活版印刷機で雷鳥のコースター作り。

対象：一般来場者

#### ■賞

・優秀賞：24名 西田彩乃、森吉由衣（京都市立芸術大学）/渡邊芽衣（長岡造形大学）/チンウテン（渋谷ファッション&アート専門学校）/久野龍之介（筑波大学）/王子琦、清水晃陽（創形美術学校）/末木香衣、中平果歩、原万里子、細溪響季（女子美術大学）/小林幹太（日本大学）/土屋朱織（愛知県立芸術大学）/朴愛里、長沼あかり（武蔵野美術大学）/青山礼、阪口恵（京都精華大学）/ヒョウイ、民谷茜、吉田桃（多摩美術大学）/HU RUOSHUI、友澤春香、鳥生理央（東京造形大学）/中村珠莉（東北芸術工科大学）

・上田市立美術館賞：1名 加藤蘭奈（桐生大学短期大学部）  
・町田市立国際版画美術館賞：9名 カギョウヒョウ、チンウテン（渋谷ファッション&アート専門学校）/原万里子、細溪響季（女子美術大学）/久保田美菜（東京学芸大学）/長沼あかり（武蔵野美術大学）/民谷茜（多摩美術大学）/前田菜緒（東京藝術大学）/友澤春香（東京造形大学）

・国立印刷局理事長賞：1名 上橋明花「開放区02」（福岡教育大学）

・鹿沼市立川上澄生美術館賞：1名 中平果歩「comp」（女子美術大学）

・観客賞：民谷茜「Hozuki road #1」（多摩美術大学）

■プレゼント版画作品寄贈の版画学会会員の方々：大橋朋美/岡谷敦魚/村上早/芳木麻里絵/王木易（敬称略・50音順）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名に寄贈を受けた作品をプレゼント。

■学生作品販売（担当校：創形美術学校）

美術館1階ミュージアムショップで本展参加大学学生の版画作品約250点を販売。

■版表現新進作家展 美術館2階プロムナード

全国大学版画展の参加大学から選抜された新進作家5名が美術館2階プロムナードのスペース（1人あたりの展示空間は幅5.6m、高さ2.4~2.7m程、奥行き1.65m）を使って

同時開催した。河股由希（京都市立芸術大学）/川村紗耶佳（多摩美術大学）/古賀慧道（女子美術大学）/田代ゆかり（福岡教育大学）/宮寺彩美（武蔵野美術大学）（敬称略・50音順）



搬入出作業



受賞者ギャラリートーク

## 第49回全国大学版画展

### 清水 雄

2011年 東京学芸大学大学院 教育学研究科美術教育専攻修了  
現在 上田市立美術館 学芸員

### 大塚 菜々美

2020年 東京学芸大学大学院 教育学研究科美術教育専攻修了  
現在 上田市立美術館 学芸員

#### ■はじめに

上田市立美術館での全国大学版画展の開催は今年で4回目となり、回を重ねる毎に美術館と事務局で運営に改良を重ね、進行がスムーズになってきた。

来場者は1,349名となり、前回の1,227名から122名増となった。前回の国立印刷局特別展示のような大々的な企画は無かったが入場者が増えたという点では、4回目となる上田での開催が定着してきたことや、後述する取り組み、地道な広報が結果に繋がったと感じている。

展覧会評ということだが、紙面の制限もあるため優秀賞についてなどは割愛し、美術館での取り組みや関連企画をメインに触れたい。

#### ■より親しみやすい美術館・展覧会に

今年は当館で3年に1度開催している山本鼎版画大賞展（以下大賞展）の開催年であり、大学版画展と連続で開催することができた。そのため、この2つの展覧会期を合わせた期間を上田市立美術館が中心に開催するアートフェスティバル「PRINTS & CRAFTS UEDA」として開催した。

メインとなる2つの展覧会の趣旨や内容にこれまでと大きな変更は無かったが、山本鼎に関連した農民美術や地元の小学生の美術展、版画のワークショップなどを同一のフェスティバルとして開催することで、これまで無関係だと感じていた市民にも興味を持ってもらい、それぞれのイベントを周遊できるようにチラシやWEBサイトで視覚化した。チラシは市内小・中学校の全児童・生徒へも配布した。

また大賞展と大学版画展のどちらも3回まで入場可能で、スタンプラリーにも参加できる共通券も販売した。スタンプを集めるとミュージアムグッズのプレゼントや

ショップやカフェでの割引券、ワークショップの参加無料券として使えるようにし、幅広く楽しんでもらえるよう工夫した。結果的には130名程度が共通券を使って大賞展と大学版画展を訪れ、来場者の増加につながったと考えている。



「PRINTS & CRAFTS UEDA」イメージバナー



「PRINTS & CRAFTS UEDA」共通券、スタンプラリー台紙とスタンプ（一部）

#### ■ワークショップ・関連企画について

展覧会事務局である武蔵野美術大学に依頼し、一般の方が参加できるワークショップを2つ開催した。

1つは学会の成果発表にあたる「活字と版画でポストカードをつくろう」と同時に開催した「活版印刷を体験しよう」でコースターを制作した。あらかじめセッティングされた活版印刷機に用紙をセットし、印刷機のレバーを引くのみの体験であったが、活版印刷機の動きを見ているだけでも面白く、完成品のコースターの可愛らしいデザインと、活版印刷ならではの仕上がりで大変好評であった。体験コーナーには51名が参加し、見学しながら楽しんでいた。美術館だけではとても開催できない内容であり、物品の手配から企画・運営をすべてくださった展覧会事務局の皆さんには感謝申し上げる。

もう1つのワークショップは美術館が企画した「お手軽プリントワークショップ メッセージカードをつくろう」である。施設のプロムナードに4つのブースを出し、それぞれ違った版画の技法でポストカードサイズの制作体験ができるものとした。参加者は54名で盛況となった。



ワークショップ「お手軽プリントワークショップ メッセージカードをつくろう」

4つのブースの内、1つは武蔵野美術大学の大学院生2名にご協力いただき「コラージュプリント」コーナーを、残りの3つは当館の「子どもアトリエ」でアシスタントをお願いしているメンバーらで構成された「神川版画クラブ」（以下版画クラブ）に依頼し、「ステンシル」「消しゴムはんこ」「スチレン版画」コーナーを設置した。参加者は受付で3枚の用紙をもらい、それぞれ好みのブースを回ってカードを制作したが、予想以上に集中して取り組む参加者が多く、1～2時間滞在して制作する方も少なくなかった。

武蔵野美術大学による「コラージュプリント」はレーザープリンターを使用した技法で、A4サイズでコラージュした原版を制作し、スキャナーがついたレーザープリンターでハガキに出力するというもの。こちらは中学生から大人層への訴求力が高く、プリンターやスキャナー、コラージュに使用する素材をどう使うかを理解した上で制作することを楽しんでいただけたようだ。比較的高齢な版画クラブのメンバーは、プリンターを使った技法に「もうついていけない」と漏らしながらも、参加者に次々と声をかけ、出来上がった作品を見ては感嘆の声を上げていた。



「コラージュプリント」の版（左）と作品（右）

一方で、版画クラブによるブースも盛況で、特に未就学児から小学生が好んで参加していた印象だ。細かい内容は割愛するが、安全で短時間でも参加者が創意工夫できる内容になっており、また参加者への声掛けや接し方にも慣れていて、普段から子どもアトリエで子ども達に接している経験が活かされていた。初めてのワークショップ講師だという武蔵野美術大学の二人も、周りの雰囲気の後押しされた部分もあったように思う。学生と地元の版画クラブ、相互に学びあいや補い合いがあり、良い循環が生まれた事は収穫であった。

もう1つ「夜のさんぽミュージーゼ」という美術館独自のイベントを大学版画展では2年ぶりに開催した。この「夜のさんぽ」は、平日の夜間、学芸員のトークにお茶と菓子がセットになっているものである。第47回展で開催した際にはあまり振るわなかったが、今回は15名が参加し、展覧会の認知度、定着度が上がってきていることを実感した。

反省点は、個々の作品についてあまり語る事ができなかった点で、実際に参加者からも「解説をもっとたくさん聞きたい」という声があった。我々もあらかじめ情報を集められたのではと反省しているが、展覧会全体を通して個々の作品について伝えられる仕組みを今後考えてみてもよいかもしれない。



「夜のさんぽミュージーゼ」の様子

#### ■上田市立美術館賞と次回のビジュアル作品について

今回の上田市立美術館賞は加藤蘭奈（桐生大学短期大学部）の《毎夜未来を夢に見て》に授与した。人魚のようなキャラクターが絵筆を持ち、描いた生き物や光が生き活きと動き出し、画面から溢れんとしている様子が描かれている。もしかすると人魚は作者自身を投影した姿かもしれないが、若々しい希望溢れるイメージを感じ取ることができる。決して大きな作品ではないが、密度があり、支持体の和紙ともマッチし、温かみを感じる画風も魅力的であった。

次回のビジュアルには土屋朱織（愛知県立芸術大学）の《気化》を選出。メディウム剥がし刷りで制作された本作は抽象と具象の境界にあるような観る者の想像を掻き立てるものであった。はがし刷りによって刷り出されたディテールも様々な形態をもち、接近して観てもおもしろい。

ギャラリートークを聞いてわかったことだが、本作は制作時にホワイトガソリンを思いっきり吸ってしまい、臨終体験にも似た感覚に陥った際に着想を得たという思いもよらないユニークな出発点であった。このようにのびのびとした学生の感性を聞くと、個性を伸ばしながら見守る大学教授陣の姿も垣間見えるような気がする。

#### ■上田開催の意義

美術大学がない上田地域において、全国から美術系大学の学生や関係者が集まるこの展覧会の存在感は、回を重ねる度に大きくなっている。地域と学会、双方のニーズが一致する部分を深めていくことで、今後もより意義のある展覧会になるだろうと思う。

とはいえ無理のない、持続可能な方法で続いていく事を願っている。

# | ワークショップ報告 | 「活字と版画でポストカードをつくろう」

元田 久治

2001年 東京藝術大学大学院美術研究科絵画(版画)専攻修了  
現在 武蔵野美術大学教授

[ワークショップアシスタント]

田中 千里

武蔵野美術大学大学院造形研究科版画コース2年

永島 美緒

武蔵野美術大学大学院造形研究科版画コース2年

川野邊 優花

武蔵野美術大学大学院造形研究科版画コース1年

長沼 あかり

武蔵野美術大学大学院造形研究科版画コース1年

2024年12月1日(日)、上田市立美術館内子どもアトリエにて活版印刷機と多目的プレス機を用いたワークショップ「活版印刷を体験しよう」を開催した。活版印刷は15世紀半ば頃から500年以上続く歴史を持つ平圧印刷の原理を利用した西洋的な印刷技法で、「文選」→「組版(植字)」→「組みつけ」→「印刷」の4つの工程があり、絵も文字も高さを揃えてはじめて均一な印刷が出来るという特徴がある。一方、東洋では明治維新頃まで絵も文字も木で彫られたものを使用し、バレンで刷るので微妙な力加減が画面に反映される。このような違いも印刷の歴史を紐解くと面白さが増すが、今回のワークショップでは西洋的な印刷の歴史を肌で体感出来る事を目的とした。



会場風景

## ■ワークショップの内容と流れ

時間 / 13:00-16:00

場所 / 上田市立美術館内子どもアトリエ

参加人数 / 8名 (愛知県立芸術大学1名、京都精華大学1名、筑波大学1名、東京造形大学2名、女子美術大学1名、創形美術学校1名、立岩和紙漉き職人1名)

13:00- WS 概要説明 / 活版印刷について

13:20- 活字の取り扱いについて、順を追って説明

13:30- 2グループ、Aグループ(活字の印刷)とBグループ(ゴム版・リノリウム版に印刷)に分かれて刷りと印刷をする。

14:30- Aグループ(ゴム版・リノリウム版に印刷)、Bグループ(活字の印刷)

15:30- 片付け

15:45- 版画集としてサイン入れ。作品鑑賞 / 終了

機材: 活版印刷機3台: 武蔵野美術大学グラフィックアーツ研究室より持ち寄り。

多目的プレス機2台: 上田市立美術館のものを借用した。活字について: 活字はCheltenham Bold 18pointを使用。組版、組み付けを各自で扱うので、大文字[A-Z]、半角小文字[a-z][0-9][ ][-][:][.]をおよそ10人分の数量用意した。作品のタイトルはハガキサイズ1行以内に収めるので大文字の場合は22文字まで、半角小文字の場合は36文字までを目安とした。

まず、7×7cmサイズのゴム版・リノリウム版を参加学生に郵送し、WS当日までに彫ってきたものを持参するように依頼。ワークショップ当日はハガキサイズの紙に絵を多目的プレス機で印刷し、その後作品タイトル(英活字)を参加者自ら文選・組版して印刷。

最終的に全員の作品を版画集のセットにして皆の作品を



活字の文選作業



リノリウム版、ゴム版を使用した印刷

1部ずつ持ち帰ってもらうようにした。今回、参加者の中に立岩和紙職人の方が参加されていたが、特別にハガキサイズの和紙をこのワークショップの為に作って頂いた。紙は1人あたり14枚配布し、その内の2枚は立岩和紙を使用した。この場を借りて協力に感謝を伝えたい。また、同時開催として一般来場者へ向けて「活版印刷を体験しよう」という体験コーナーを設け、雷鳥をデザインしたコースターを印刷し、持ち帰ってもらう企画も開催した。最終的に50名を超える来場者が体験した事も成果のひとつと考



参加学生による活版印刷



雷鳥をデザインしたコースター

えている。

このワークショップは作品タイトル(英活字)を参加者自ら文選・組版するところが最大の難所だと考えていた。行長を組幅に合わせて整える作業は初めてだと骨の折れる作業である。文字間のスペースの役割をする詰め物は隙間があると印刷時に活字が落ちる事があるので皆苦戦していたが、経験のある学生アシスタントがサポートしたことで全体を通して順調に印刷が出来たのでホッとしている。



ずらっと並んだ学生作品



サイン入れ作業。参加者全員の作品を版画集セットとして持ち帰ってもらった。

参加者の感想を抜粋する。

- ・リノリウム版を初めて扱い、印刷の効果が新鮮だった。
  - ・絵が黒色で活字がシルバーと黒を混ぜた黒鉛風の色味で印刷し、さらに鉛筆でサインを入れる事でインクと鉛筆の素材、質感を楽しむ事ができた。
  - ・紙を置く天地を間違えて印刷したので印刷した絵の上に文字が印刷された事が悔やまれた。
- このように印刷ならではのアクシデントもあったが、皆満足そうな笑顔だったのが印象に残っている。最後に、ワークショップに参加する学生への呼びかけとして、版画学会に所属するブロック毎の運営委員に募ってもらった事、学生アシスタントや美術館側の協力にこの場をかりて感謝を伝えたい。

| 大学版画展 | 2024 年度優秀賞作品 (25 作品)



ヒョウイ  
《憶・杭》  
140×70cm | リトグラフ、エンボス



加藤蘭奈  
《毎夜未来を夢に見て》  
41×28cm | シルクスクリーン



吉田 桃  
《鳩の友人》  
130×90cm | リトグラフ



土屋 朱緒  
《気化》  
90×100cm | メディウム剥がし刷り



チン ウテン  
《ここでいきつく》  
75×100cm | リトグラフ



細溪 響季  
《懐古》  
45×80cm | シルクスクリーン



小林 幹太  
《灯りの下で》  
182.4×91.4cm | 木版画

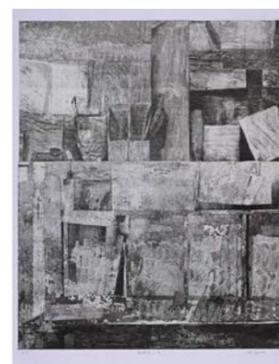


森吉 由衣  
《empty inside》  
115×75cm | シルクスクリーン



清水 晃陽 1  
《狂心》  
120×91.5cm | 木版画

| 大学版画展 | 2024 年度優秀賞作品 (25 作品)



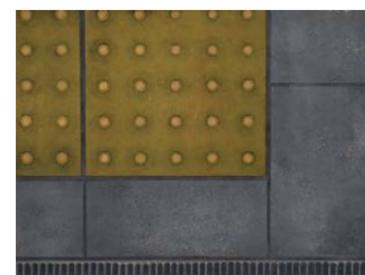
久野 龍之介  
《版画部屋の一角》  
85.5×60.5cm | 銅版画



中村 珠莉  
《剥がれた記憶と余白》  
120×85cm | シルクスクリーン、デジタル印刷



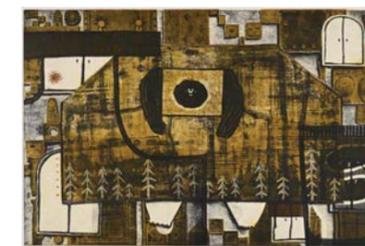
渡邊 芽衣  
《重陽節句》  
90×60cm | シルクスクリーン



阪口 恵  
《梅田地下街》  
45.5×60.6cm | 木版画



西田 彩乃  
《雷の落ちた部屋 (テーブルと花)》  
72.7×100cm | シルクスクリーン



青山 礼  
《わたしの居場所はどこまでも続く》  
66.6×100cm | 銅版画



鳥生 理央  
《小さな世界》  
70×100cm | 木版画



中平 果歩  
《comp》  
55×85cm | シルクスクリーン



朴 愛里  
《親族》  
69×96cm | 銅版画

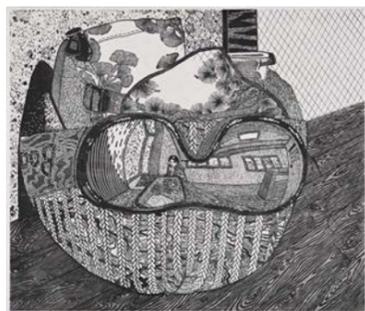
| 大学版画展 | 2024 年度優秀賞作品 (25 作品)



友澤 春香 1  
《わたしと話したい either way》  
85×60cm | リトグラフ



HU RUOSHU  
《双子》  
92×92cm | 木版画



王子琦  
《スキー前の思い》  
90×110cm | 水性木版画



原 万里子  
《皆空》  
59×69cm | 銅版画



長沼 あかり  
《此处》  
70×70cm | リトグラフ



民谷 茜  
《Hozuki road #1》  
72.7×100cm | シルクスクリーン



末木 香衣  
《Under》  
42.7×74.5cm | 銅版画

| 大学版画展 | その他 単体賞 (5 作品)



前田 菜緒  
《45cm以内に來ないで》  
59.4×42cm | シルクスクリーン、デジタル  
プリント



加藤 蘭奈  
《毎夜未来を夢に見て》  
41×28cm | シルクスクリーン  
プリント



久保田 美菜  
《こだわっています》  
59.4×84.1cm | 木版画



上橋 明花  
《開放区02》  
39.5×35.7cm | 銅版画



カギョウヒョウ  
《遠くより近いところ》  
72×45cm | 銅版画

町田市立国際版画美術館賞  
渋谷ファッション & アート専門学校 | カギョウヒョウ  
渋谷ファッション & アート専門学校 | チン ウテン  
女子美術大学 | 原 万里子  
女子美術大学 | 細溪 響季  
東京学芸大学 | 久保田 美菜  
武蔵野美術大学 | 長沼 あかり  
多摩美術大学 | 民谷 茜  
東京藝術大学 | 前田 菜緒  
東京造形大学 | 友澤 春香

上田市立美術館賞  
桐生大学短期大学部 | 加藤 蘭奈  
国立印刷局理事賞  
福岡教育大学 | 上橋 明花  
鹿沼市立川上澄生美術館賞  
女子美術大学 | 中平 果歩  
観客賞  
多摩美術大学 | 民谷 茜

| 大学版画展 | プレゼント版画 (5 作品)



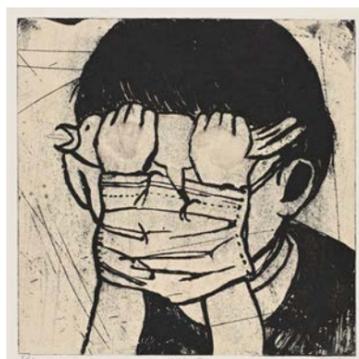
大橋 朋美  
《memory specimen box 202404131745》  
25.5×20.3cm | エッチング、デジタルプリント、雁皮刷り | 2024年



岡谷 敦魚  
《ehagaki-7 スペイン階段》  
35×26cm | 紙、絵はがき、鉛筆、雲母、シルクスクリーン | 2022年



芳木 麻里絵  
《Precipitation\_Water surface\_03》  
30×45cm | アクリル板にシルクスクリーン | 2019年



村上 早  
《マスクと鳥》  
18×18cm | リフトグランドエッチング、雁皮紙 | 2014年



王 木易  
《p-ray manuscript やまのたね》  
36×24cm (シートサイズ) 画面34×22cm | 木版、楮パルプ、木材パルプ、顔料スプレー | 2024年

| 事務局報告 |

版画学会事務局長 (東北芸術工科大学専任講師)

結城 泰介

東北芸術工科大学が版画学会事務局を務めてから2年が経とうとしている。しかしながらこれから会計・経理業務と時期事務局への引き継ぎが残っており、まだまだ終わりという訳にはいかない(3月1日現在)。4月からは九州産業大学に事務局が移る。東北から九州へその距離は遠いが、しっかりと引き継ぎを行いたい。

振り返ればこの二年間で学会が抱える様々な問題が炙り出された様に思う。

一つ目はこれからの大学版画展開催場所について。町田市立国際版画美術館の改修工事に伴い2021年から上田市立美術館に会場を移し開催している。美しい会場と上田市立美術館の方々に大変ご尽力頂く事で毎年素晴らしい展示会となっており、心から感謝申し上げます。

しかし、今後毎年展示会を開催させて頂く事は難しく上田市立美術館以外の美術館での可能性を探っていくかなければならない状況である。2026年は元田久治先生らのご尽力によりたましん美術館で開催される事が決まっている。町田市立国際版画美術館の改修工事終了後は毎年同美術館で行う事が可能なか、あるいは隔年で上田市立美術館やその他の美術館で開催すべきなのか様々な可能性を考えて行かなければならない。

二つ目は事務局の労働負担について。この事務局については総会にて専従者の設置が認められ、労力の軽減が可能となった。前事務局では外部業者への一部業務の委託の可能性を探っていたが、学会の事情を知っている会員に半年間試験的に仕事を行なって頂いた。結果的に、素性の知れた信頼できる人物である事と内情を知っている会員という事で連携を取り易く非常にスムーズであった。専従者の規則をしっかりと整えた事で今後も運用して行けると考え

ている。この体制を承認して頂いた会員の皆様に感謝したい。

三つ目はこれからの学会の方向性について。会長、副会長の意向により全会員の皆様にアンケートを実施され、様々なご意見がある事も伺えた。かつて本学会は「大学版画学会」の名の元、版画を学ぶ大学生の為の学会であったが、大学の文字が消え版画学会と変容し、版画に関わる全ての機関や人々に門戸を広げるという判断であった。それは版画界の活性化に繋がるという信念によるものであった事は疑う余地もない。積極的に大学版画展以外の活動をサポートしたいという頼もしいご意見がある一方で、近年の美術大学(大学全般とも言える)運営の多忙さは厳しいものがあり、ボランティアで業務を行なっている学会員がごまでその役割を担えるのかを問うご意見や、大学版画展の為に学会に所属しているという声もあり、今後の学会の方向性をどの様に舵取りして行くかが議論の焦点となるだろう。

物価高や少子化問題で大きく揺らいでいる日本の状況はますます厳しくなる。そんな過酷な状況の中で版画は、版画学会は何が出来るのか出来ないのかを一人一人が考えて行動しなければならぬ時期に来ていると思う。



2024年11月30日 第2回定期総会 上田市立美術館にて

編集後記 |

## 編集作業の終わりに寄せて

編集後記 |

版画学会誌編集委員長（多摩美術大学教授）

## 古谷 博子

編集後記 |

本学会は、2013 年に「大学版画学会大学」から「版画学会」

へと推移したことにより、版画に関わる学芸員の方々も所属されるようになった。。制作者が多い本学会において、

研究者の視点が加わることは大変心強いことであり、学会誌にも貴重な知見が反映されることだろう。学会内の多様な専門領域がより有効的に刺激し合い、版画研究のさらなる発展につながることを期待している。

さて、学会誌の中核をなす論文や研究報告の投稿は、年々増加傾向にある。数年前、大島前委員長のもとで、それまでなかった査読体制が整備され、学会刊行物としての役割がより明確になった。三木哲夫査読委員長を中心に、論文の内容に応じて適切な査読体制を構築することを基本としている。制作研究者が多く所属する版画学会において、本学会誌が査読付き論文の掲載誌として認知されることで、投稿内容の充実と多様性が進んでいる。このような状況は

とても喜ばしいことではあるが、一方で大学院での指導経験を持つ会員を中心とする査読者の方々には大変なご負担をお掛けしている。そのため査読体制の充実を図るために、

学会員に限らず、美学や美術史の研究者とも連携を強化し、ネットワークを構築していくことが重要な課題となっている。より多くの若手研究者の参加を踏まえて検討を進めていきたい。

最後に、各地域ブロック編集支部担当者をはじめ、査読チーム、デザインチームなど、多くの皆様のご尽力により、本誌は発刊の運びとなった。。編集担当代表校として献身的に業務を進めていただいた片山浩先生や、各ブロックの編集支部担当者の方々には、迅速に編集作業に対応をいただいた。また、査読チーム長の三木哲夫先生からの適切なご指摘に加え、毎年じつくりと丁寧に査読をしていただいた和歌山県立美術館の奥村泰彦氏、東京国立近代美術館の都築八重子氏、他査読チームの惜しみない労に対して頭が下がる思いである。本号の発刊に関係してくださったすべての皆様に深く御礼申し上げます。

版画学会学会誌 第 53 号

発行日 | 2025 年 3 月 31 日

編集・発行 | 版画学会事務局

〒 990-9530 山形県山形市上桜田 3-4-5

東北芸術工科大学 結城研究室内

E-mail: cuapsjoffice@gmail.com

発行日 |

編集後記 |



版画学会

The Japan Society of Printmaking