

氏名（本籍）	もりもと げん 森本 玄（三重県）
学位の種類	博士（美術）
学位記番号	博美第 <del>49</del> <sup>44</sup> 号
学位授与年月日	平成7年3月24日
学位論文等題目	〈作品〉「対峙 <sup>対峙</sup> 」シリーズ連作（版を介在させた作品群） 〈論文〉「表現と技法の位相を巡って」
論文等審査委員	
（主査）	東京芸術大学 教授（美術学部） 中林忠良
（論文第一副査）	“ “ “ “ 武藤三千夫
（作品第一副査）	“ “ “ “ 野田哲也
（副査）	“ “ “ “ 榎倉康二

（論文内容の要旨）

第Ⅰ部 【作品篇】 「表現と技法の位相を巡って—作品図版—」

第Ⅱ部 【論攷篇】 「表現と技法の位相を巡って—銅版による写真製版技法—」

本博士論文は、第Ⅰ部【作品篇】と第Ⅱ部【論攷篇】よりなる。前者については、作品図版が対応する。

【論攷篇】

本論攷篇は、実技制作を専門に行う立場から、表現とそれを支える技法を巡って論述する。そして第1章から第3章までと、資料から構成される。第1章と第2章は、銅版画による写真製版技法の試みを、技術的な側面から論述し、つぎに第3章は、論者が写真製版技法を使用するに至った必然性についてテクスチュアという地平から論述する。資料は、論攷の論拠としてあり、写真製版技法の作例及び顕微鏡写真によって、論攷を光学的、物理的に補足するものである。

現代美術において写真を使用するのは、改めて述べるまでもなく、現在すでに一般的なものとなっており、その使い方も多岐にわたる。これらの多様な写真による表現手段のなかで論者が取り上げるのは、版画によるものである。しかし、ここで、写真製版と呼ばれるすべての技術を体系的に取り上げることは本論の意図するところではない。論者が、これまで実践してきた経験を基礎に、あくまでも自身の芸術探求の手段として考察するつもりである。そこで、ここで取り上げるのは、主として金属凹版、とくに銅版を使用した写真製版技法、ということになる。

そもそも、制作行為とは極めて個人的な体験に属する。思うに、作家にとっては究極のところ作品で表現することがもっとも重要であり、技法のプロセスを論述することは二次的なものであろう。実際、日本において銅版による写真製版技法の具体的な方法が—作家の視点からデータ化

され、論述されているものを論者は知らない。そのため、もし表現手段として写真製版技法を試みようとする者は、その都度、商業印刷の技術を頼りに、独自に開発しなければならないのである。

つまり、予備知識なくしてこれをはじめて試みるものは、初期段階から試行錯誤を重ねなければ、満足した結果を得ることは大変難しい状況であり、予め目指した成果を得るためのさまざまな実験に、たくさんの貴重な時間を浪費しかねないということである。

版画という表現媒体に限ってみても、着想を得てからそれを一つの画像として定着し具体化するまでに、版をつくり、刷るという二つの工程を経るため、作家が配慮すべき技法的要素は非常に多い。そのためにかえって、最初に得た感動が薄れてしまうことも往々にしてある。銅版による写真製版技法を用いる場合、その試行錯誤の手間を短縮するためにも、必要なデータを集め無駄なテストを繰り返さないことが、表現者にとってより有効であると思われる。

このようなもろもろの理由によって、本論稿の主眼はまず第一に、作業の現場で役に立つような、具体的なその実践のためのマニュアル化である。

銅版における写真製版技法の具体的な工程としては、第1章〈原板フィルム作成〉と、第2章〈印刷版作成〉という二つに大別できる。

まず、〈原板フィルム作成〉では、論者は原板フィルムに、カメラワークによるポジフィルム（リス型フィルム lith type film、以下リス・フィルムという）を使用する。ここでは、主に中間調の再現に必要である、3種類の製版用スクリーンの役割と効果及びリス・フィルム現像について述べる。

つぎに〈印刷版作成〉では、論者は印刷版に銅版を用い、その表面にはT.P.R.感光乳剤◇を塗布することで感光性の銅版とした。そして、リス・フィルムの画像がどのように印刷版のT.P.R.感光乳剤面に転写されるのか、その構造を、実作例を参照しながら論じる。

そして、第二は、論者が写真を銅版に転写する、その根拠を第3章において論述し解明することである。論者が銅版の写真製版技法を実践してみても一番腐心したのは、白から黒までの階調の幅を表現しつつ、コンタクト＝スクリーンを使用することに伴う、印刷物っぽい〈見栄え〉すなわち、規則的なドットの配列による－たとえば新聞の写真のような－〈見栄え〉を払拭することであった。

そのために、不規則な砂目ドットによる2種類の製版用スクリーンを試みた。旭ノングレア・ガラスと砂目スクリーンである。これらを用いて製版すると、最終的に刷り上がった版画として物質化したテクスチャには、それぞれ異なった特徴が観察できた。そして、論者が選んだ効果は、この砂目スクリーンによってえられたテクスチャであったが、それは腐蝕工程における相違が深く影響を及ぼしているものであり、さらには、T.P.R.感光乳剤、そして製版用スクリーンの物理的構造の相違にまで遡及できるものであることが、顕微鏡による観察の結果、判明した。

したがってこの章では、映像が、写真製版のプロセスを通じることによって最終的には銅版画のマチエールとして具現化するという、光学的なものから物質的なものへの変換の構造に着目し、これら製版用スクリーンの光を透過させる構造を、光学的に解明する。また、写真映像だけではなく、製版用スクリーンの構造までもがリス・フィルムの乳剤面に情報として記憶され、さらにはそれがT.P.R.感光乳剤にも転位していることを、写真製版技法のプロセスを論述するなかで明

らかにしていく。

そして、この現象的な〈見栄え〉の微妙な差異に対する執着は、論者の表現の核となる部分に深く関わっているものであると結論づける。

ところで、論者は海で取材してきたものに基づいて、ここ約七年間、表現行為の工程で銅版を介在させながら制作してきた。そして、海（Seascape）における制作が、大都市としての東京での制作と対極的に機能する。論者には〈作品〉という結果に至るまでの制作工程の一つ一つに、次への制作に繋ぐきっかけが潜んでいるように思われるので、それらを微視的に観察することによって展望を模索してきた。論者の、このような体験に基づきながら、前章では技法・素材を物理的なテクスチュアの構造から論じるのに対して、ここでは、論者の技法と表現の関係のなかで、テクスチュアの意味を主題とする。

作者のうちにあっては、目に見えない志向作用を精神とすれば、精神が、〈作る〉という技術を通して物質としての素材を変容させ、素材は精神を具現するための器となる。そればかりではなく、逆に素材が精神に作用し、精神のかたち（表現）のありようをも規定してゆく。このような精神と物質との相互作用は、造形表現と技法の関係に深く関わるものである。ここでは、銅版画のテクスチュアに焦点を合わせつつ、〈腐蝕〉，〈物質〉，〈表面〉，〈時間〉，〈空間〉，〈場所〉，〈行為〉といった観念について、1989年から1994年までの論者の作品を取り上げながら、考察する。そして、前章で扱った写真製版技法については、それを使用するに至った必然性を明らかにする。