

修士論文

菊池伶司の銅版画制作に関する一考察
—腐蝕銅版画におけるドローイングの可能性—

教育学研究科教科教育専攻

美術教育専修絵画分野

13GP219

今里奈

指導教員 岩井康頼

《目次》

序章	3
(1) 研究目的と問題の所在	3
(2) 先攻研究	4
(3) 研究方法	4
第一章 菊池伶司の制作について	5
(1) 菊池作品の立ち位置	5
(2) 初期作品	8
1) 制作のはじまり	
2) 具象的な作品	
(3) 中期作品	10
1) 身体の痕跡を残した作品	
2) 反転された文字	
(4) 後期作品	12
第二章 痕跡としてのドローイング	14
(1) ドローイングの自立性	14
(2) ドローイングの動向とその多様性	17
(3) 痕跡としてのドローイング	18
第三章 菊池伶司の痕跡	20
(1) 版画におけるドローイング	20
(2) 菊池の痕跡	21
1) 腐蝕銅版画におけるドローイング	
2) 文字の反転による痕跡	
終章	24
謝辞	26
《参考文献》	28
《図版》	29

序章

(1) 研究目的と問題の所在

本研究は、日本の版画家菊池伶司（1946-1968）の制作に関するものである。菊池の銅版画作品をドローイングをキーワードに考察し、その制作意図と腐蝕銅版画におけるドローイングの可能性について明らかにすることを目的とする。

菊池伶司は1946年4月26日、父の赴任地、北朝鮮興南市に生まれ、その後日本に移り住んだ。1959年には市立早稲田中学校に入学。そして1965年に早稲田高等学校を卒業後、上智大学経済学部に入學した。それは将来性を考えての選択であったが菊池は美術への関心を持ち続け、同大学の美術研究会に所属。油彩から次第にエッチング¹制作にのめり込み、やがて日本美術家連盟版画工房にて指導を受けるようになる。1967年秋には銅版画家になることを決心し、1968年3月にその道に専念するために大学を中退し、次々に作品を発表する。半年の間に第36回日本版画協会展で新人賞を受賞、第3回ジャパン・アート・フィスティブアル（国際芸術見本市）に入選、第12回シュエル美術賞展で三等に入賞するなど目まぐるしい活躍を見せるが、同年9月半ばに入院し、その約2週間後の10月6日、尿毒症のため、東京女子医科大学病院にて死去した。享年22歳であった。

菊池が版画制作に没頭したのは67年の春から翌年の9月までであり、実制作期間は1年と2、3ヶ月と大変短い。しかしその間に試作の域の作品も含めて六十数点の銅版画を制作している。菊池の作品では解剖図、人体模型図、医学の図版、数式などに似たモチーフが配置され、独自の世界観が構築されるなかで、短期間で様々な表現の変化を見せている。日本版画協会展、ジャパン・アート・フィスティブアルに出展した《Alligator Message》（図1）では、アクアチント²、シュガーアクアチント³と呼ばれる技法を使用しているほか、ディープエッチング⁴による、より偶発的な腐蝕による表現を試みている。また同じくジャパン・アート・フィスティブアルに出展された《Lecture》（図2）では一面に反転された筆記体の文字が描かれている。この読めそうでありながら解読不能な文字は、菊池作品における大きな特徴となっている。

幼少期から病に冒され、日頃から体の不調を抱えていた菊池には、ひたすら時間が惜しまれていた。体調を顧みず命を削るように制作に明け暮れた菊池には、その技術をより高度なものへと高め、時間をかけて構想を練ることは難しかった。実際、作品内ではエッチングによる線描とディープエッチングが主に多用されており、技法的な面から見ればとても単純な作品が多く残されている。また下書きもなく一気に描き上げられたようにも見られる筆記体の文字は、菊池の息遣いや手の動きといった身体性を強く感じさせる。

紙に直接ペンで描いたようにも見えるこのドローイング的な手法は、菊池の短い制作期間の中で多くの作品を残すことを可能とした。しかし菊池は、油彩等でタブローに直接描くのではなく、あくまで銅板上に文字を描き、腐蝕させ、刷るということに固執した。それはなぜだろうか。

そこで本稿では、菊池伶司は自身の存在の痕跡を残す為にドローイングと銅版画を用いていたのではないかと仮定する。その上で、ドローイングや腐蝕銅版画に関する文献や、菊池の制作や思想に関して記述されている文献などを基に、菊池の制作における腐蝕銅版画とドローイングの必要性についての考察を試みる。

(2) 先攻研究

菊池の制作に関する研究は少なく、そのほとんどが書籍や雑誌の中の小論である。そのため、菊池の制作を一貫して研究したものはない。またその制作期間の短さと作品数の少なさからも、中規模な展覧会が数回行われたのみで図録等も残されていない。

したがって本論では2007年に出版された『菊池伶司 版と言葉』を主要文献とし、作品の考察を行う。本書は、菊池の没後に遺族が自費出版した唯一の図版である『菊池伶司作品集』を基に書かれたものである。菊池の制作についての小論がいくつか記載されているほか、菊池のほぼ全ての作品、菊池が「My Spiritual Record」と題して遺した三冊の日記の内容、アイディアスケッチなども掲載されている。そのため、菊池の制作を一貫して言及した数少ない資料に値する。本研究は本書を主要文献として取り上げることで、菊池の銅版画制作に関して一貫した研究を試みる。さらに、2007年にNHK日曜美術館で放映された『銅版に刻まれた生 伝説の版画家・菊池伶司』や、『版画芸術』、『美術手帖』などの美術雑誌の小論なども積極的に参考にしながら菊池伶司の制作について追求する。

(3) 研究方法

第一章では1960年代までの版画界の動向に触れながら、菊池の制作に関して詳細に言及する。菊池の制作期間は他の作家と比べても大変短いことから資料が限られており、どのような作家に影響を受けたのか、具体的なものはほとんど残されていない。そのため、まず菊池が生きた時代の版画の動向をまとめることによって菊池の立ち位置を明確にする。そして菊池は短い制作期間の中で様々な技法や表現方法を探り、その成果を柔軟に作品内に取り込んでいった。そのため制作内容を一貫して研究することで、菊池が作品においてどのような問題意識を持っていたのかを探る。また、菊池が最も影響を受けていたと考えられる加納光於、ホルスト・ヤンセンなどの作家と比較する事で、より菊池の特性を明らかにしていく。

第二章ではドローイングの自立性に触れながら、現代におけるドローイングの動向についてまとめ、その可能性について考察する。人間の「描くという行為」と直結するドローイングはその時代ごとに可能性を探られ議論を重ねてきた。それらについてまとめ、「人間の痕跡」としてのドローイングについて論じることで、菊池伶司の作品におけるドローイングの考察を深める。

第三章では第一章で明らかになった菊池の制作について、ドローイングと腐蝕銅版画の特性について触れながら、菊池作品における両者の必然性について論じていく。版画におけるドローイングの自立性について踏まえながら、腐蝕銅版画におけるドローイングの特徴を述べ、菊池の作品の痕跡的な側面に注目する。

第一章 菊池伶司の制作について

(1) 菊池作品の立ち位置

第一章では菊池の制作に関して言及する。そしてそのために、まずは日本の版画の歴史に触れながら、菊池の制作が行われた 1960 年代の版画の動向についてまとめ、菊池の立ち位置を明確にする。なお、以下の日本版画の歴史については、2002 年に武蔵野美術大学出版局より出版された『新版 版画』を基本文献とする。

「版画」という言葉が生まれたのは 1905 年、山本鼎が美術文芸雑誌『平坦』（1905 年 9 月創刊）にて「版画」という言葉を用いたことから始まる。版画はそれまで「版下」、「摺物」などあいまいに呼ばれていたが、これにより「版画」が公に使われるようになった。山本はその後非現実的な美術的版画を提唱し、それを「創作版画」と呼んだ。

そもそも、日本の印刷文化は仏教に関する情報の伝達手段としてその歴史が始まった。9 世紀頃には既に木版画による印刷物が登場しており、その歴史は西洋の版画の歴史より 500 年近く早い⁵。それは中国からの製紙技術の伝播・普及の違いによるものだが、日本は長い木版画の伝統が築かれてきたという背景があり、江戸時代にはさらに浮世絵による木版画文化が花開いた。

その一方で、銅版画や石版画の文化は西洋から伝わってきた文化であった。16 世紀の末にイエズス会の宣教師によって宗教銅版画がもたらされ、日本人によって銅版画の制作も行われたが、キリスト教弾圧によりその歴史は一度断絶する。そして江戸時代後期に、銅版画の線の魅力に惹かれた司馬江漢（1747～1818）や亜欧堂田善（1748～1822）らの手によって、オランダの書物を参考にしながら、再び制作が行われることになった。そして銅版画は線の表現に適していたため、後に紙幣製造技術などの実用化への道を辿った。更に明治時代には、木版画も含めた版画は実用的用途や絵画の複製のために用いられるようになった。そして版画は、人格尊重、個性的表現を

第一とする西洋の思想とともに紹介された後期印象派や表現主義の版画の影響を受け、自立した純粋美術として確立されたのである。

日本の近代美術は明治維新から始まったとされるが、それは絵画や彫刻においての話であり、それらと同等の意味を持つはずの版画というジャンルは自然発生的に登場した。絵画や彫刻は近代日本の国家が殖産興業政策のもとに欧化を推進する過程で明治初期につくり出された分野である。しかし版画は政策的に育成されたものではなく、明治の終わりに美術や絵画といった概念が定着した後に、時代の要請に応じて発生した。これには様々な要因があるが、版画が元々、情報伝達手段としてもそれだけ人々の生活に密着したものであり、そして常にその時代を映す鏡であったということが大きい⁶。

版画は絵画と比較してのその廉価性と複数性から多くの人々に親しまれていた。そして創作版画の成立以来、特に若い人々もその発展に尽力したという経緯がある。1930年代までに大きな盛り上がりを見せていた版画は、第二次世界大戦の際には制作が困難となり、その活動は中断せざるを得なかった。しかし、戦後に再び版画を発展させたのは、戦前に版画を学んだ若手作家らであった。

1950年代初めになると、日本の版画は国際的な舞台において高い評価を受けていった。最初に国際的な評価を得たのは銅版画家の駒井哲郎（1920～1976）と木版画家の斎藤清（1907～1997）である。両者は1951年に第一回を開催したサンパウロ・ビエンナーレにおいて日本人賞を受賞した。この受賞は日本の美術界全体に反響を呼び起こし、この後の海外出品を勢いづけるものとなった。その後も木版画家の棟方志功（1903～1975）や銅版画家の浜田知明（1917～）が国際的に評価を受け、日本の版画は世界で注目されるようになる。

斎藤や棟方の作品を見ると、日本の伝統的な木版画を土台にして現代的表現を行っている点が特徴的である。『新版 版画』では、この時代の日本の現代美術の動向を示唆するものとして評価が高い先鋭的な絵画より、そのような日本の伝統色の強い版画作品が先んじて国際的な評価を受けていたとしており、またその一方で注目されていたのが、駒井や浜田の銅版画のように新しい造形課題に向かった作品であったとしている⁷。他にも長谷川潔（1891～1980）や浜口陽三（1909～2000）、瑛九（1911～1960）、菅野陽（1919～1995）などといった、日本を代表する銅版画家達がこの時代に活躍している。1950年代の銅版画は、多くの革新的表現が出現した時代であった。

1957年には日本で初めての国際展である東京国際版画ビエンナーレが開催され、そして1960年代には池田満寿夫（1934～1997）や加納光於（1933～）といった銅版画家を中心とした多くの新人版画家が登場した。この時代では版画という表現形式の枠内でそれぞれの版種のもつ特性にこだわりながら表現活動を展開させようとする作家がいる一方で、版画の枠組みを超える方法も模索されるなど、版画による様々な表現の可能性が探られた。

1960年代までの版画界の動向は大まかに以上のようになっている。ここで注目すべき点は、60年代前後は駒井を代表する銅版画家がかつてないほど多く輩出されたという点にある。そしてそ

れは戦前から脈々と行われてきた銅版画の普及と、日本の版画が大きな注目を浴び始めたことがきっかけであるが、木版画のように日本の伝統色がないにも関わらず、銅版画もこのような大きな活躍を見せているのはなぜだろうか。

その大きな要因としては、日本は西洋に比べて銅版画の歴史が浅く、だからこそ自由な表現が生まれていったことが挙げられる。銅版画の技法は 1460 年頃にフィレンツェで発明され、西洋ではその後、木版画より銅版画の技術が発展していく。しかし前述したように日本への伝播は途絶えがちであった。創作版画の地位が確立された後は西田武雄（1894～1961）により日本エッチング協会が結成されるなど銅版画の普及が行われたが、技術の確立は当時において大きな課題であった。実際、銅版画の第一人者である駒井も著書の中で幾度も「日本における銅版画技術確立の必要性」を唱えている⁸。しかし日本では歴史が浅く技術が確立されきっていなかったからこそ、自由な視点で銅版画による革新的な表現の追求を行えたのだ。またこの時代は街に多くの版画工房が作られた。菊池が通ったという日本美術家連盟版画工房もその一つであり、日本で初めて本格的に版画を教える工房として 1963 年に設立されたものである。そしてこれらの背景から銅版画への敷居が低くなり、多くの若者が版画制作に取り組むきっかけとなったものと筆者は考える。

上記のように戦後日本の版画界は、日本で培われた版画文化を土壌とした木版画と、革新的な表現の追求を行った銅版画が国際的に評価されたことから活発化し、1960 年代には更に多くの人々が制作に取り組み、現代美術の動きも取り入れた様々な制作が行われた。この菊池が生活し制作を行った時期は、日本の版画の最盛期であった。

菊池が銅版画制作を始めるきっかけとなったのは、1967 年の大学 3 年の初めに、研究室に一台のプレス機が導入されたことによるとされている⁹。菊池がなぜ油彩画、また木版画や石版リトグラフなどでもなく銅版画を選択したのか、そもそもなぜ版画を始めようと思ったのか、その具体的なきっかけについての資料は残されていない。しかし版画がこれだけ注目された時代では、大学の美術研究会に所属していた菊池が銅版画の存在を知り、興味を持ったのは自然な流れであったのではないだろうか。

菊池の日記にはわずかながらも池田満寿夫、宇佐見圭司、ホルスト・ヤンセン、加納光於、深沢幸雄らの、1960 年代に活躍した銅版画家の名前が主に記されている。日記には 50 年代に版画の先駆者として活躍した版画家達の名前は記載されていないが、駒井哲郎には私淑していたという話もある¹⁰。

これらの影響を受けたと考えられる菊池ではあるが、その一方で、日本美術家連盟版画工房にて菊池に指導を行い、その様子を身近に見てきた版画家の加藤清美（1931～）は、菊池のことを「全く美術とは無関係な所から突然ぱっと出てきて何かをやってしまった作家」であり、「根本的には誰にも影響されてなかったのではないか」とも述べている¹¹。序章でも述べたように、菊

池は美術系の学校ではなく上智大学経済学部に進学し、そこで美術研究会に所属しながら銅版画制作を始め、後に版画工房に通ってから銅版画家の道を歩もうと決心したという流れがある。菊池は美術について専門的な勉強を行っていた訳でもなく、また画家の友人もいなかった¹²。このことから、これらの画家の影響はあくまで独学の範囲であったとも考えられる。

(2) 初期作品

1) 制作のはじまり

1946年に北朝鮮で誕生した菊池は、その4ヶ月後には引き揚げ船で帰国し、父の仕事のため熊本五ツ木に移り住んだ。しかし6、7歳のころ扁桃腺を切除した際に侵入した菌によって腎臓を冒されこの病が結果的に菊池の命を奪うものとなった。

大学に入学し美術研究会に所属した当初、菊池はボナールやヴェイヤーのようなナビ派¹³の画風に引かれ、シャガールの夢想的な画面に共感を抱いていた。菊池の1995年11月6日の日記では以下のように述べられている。

《primitiveな絵の価値。primitiveな良さ——絵の本質。絵の真の価値。（中略）

Primitiveな絵は、きどらない、素ぼく。素直。あたたかい人間の体温。空気の味。音←愛（愛を丸で囲っている）まるでボナールじゃん！》（括弧内筆者記述）¹⁴

このように「プリミティブ」な素直で素朴な絵画をよしとしていた菊池は、この後に続く日記の内容からも、建物や風景だけではなく「人間という存在」を描くということを重要視していたことが伺える。

そして菊池の数少ない自画像（図3）や風景画（図4）などの油彩画はこの時期に制作されたものである。これらの穏やかで素朴な画風の作品は、イリュージョナルな再現性を重視したものである。この時点では、後の銅版画作品において見られる、鑑賞者に訴えかけてくるような菊池の洗練された世界観はまだ構築されていないと考えられる。

その後67年3月から銅版画による制作が始まった。ここで菊池の作品を傾向別に分類し、おおまかな時系列に従って以下のようにまとめた。なお菊池は短い間に様々な技法を試行し、反復しながら一つの作品に複数の技法を取り入れているため、時折時系列が混合することがある。

①具象的作品群（1967.3～1967.10）—《Sunrise》（図5）《Relation》（図6）など

②物理的痕跡の作品群（1967.10～1968.3）—《Trace》（図7）《Finger Sample》（図8）など

③反転文字における作品群（1968.3～1968.7） — 《Lecture》（図 2）《Observer1》（図 9）など

2) 具象的な作品

まず菊池は、1967 年の 3 月と 4 月に研究会のプレス機で制作したと見られる作品を 4 点制作し、9 月から本格的な制作を開始する。

菊池の初期の作品では、銅版画の技法を試すような実験的なものが多く残されている。そしてその中には、人物や鳥、太陽など具象的なモチーフが多く描かれている。処女作である《Sunrise》（図 5）や《Relation》（図 6）では黒い服を着た人物が、口をパイプのようなものでつなげられている様子が見てとれる。

この時期の作品について、版画家の柄澤齊（1950～）は『菊池伶司 版と言葉』にてホルスト・ヤンセン（Horst Janssen 1929～1995 ドイツ）の初期銅版画作品との類似性を指摘している。柄澤はヤンセンの版画《解剖講義》（図 10）や《アクロバット》と菊池の《Relation》、《Relation-2》（図 11）において、「菊池がヤンセンのモチーフや構図を模倣していると言いたいのではない」としつつ、「人物を扱う視点はシニカルで、人体や空間に即興性をもって粗く引かれた斜線が、描き手に共通する思考があったことを示している」と述べている¹⁵。

確かに両者には共通点が多く見られる。どちらもエッチングによる線が多用され、似たような背格好の黒ずくめの人物達は一列に並べられており、遠近法は影を潜めフラットな画面となっている。ヤンセンが日本で初めて紹介されたのは『美術手帖』1966 年 3 月号に掲載された坂崎乙郎の「20 世紀の異色作家 9 ホルスト・ヤンセン」であり、またこの小論内には《解剖講義》と《アクロバット》の両作品の図版が掲載されている¹⁶。また菊池の日記には 1967 年 4 月 20 日の日付でヤンセンについての記述が残されていることから、美術研究会に所属していた菊池が初期段階でこの美術手帖を目にし、ヤンセンの影響を受けていた可能性は非常に高い。

しかしここでの両者の作品の大きな違いは、菊池はエッチングの大きな特徴である「腐蝕」に対する関心を既に抱いており、特に《Relation-2》内において、腐蝕による作者の意思が及ばない偶発的な効果を狙っているという点にある。ヤンセンの《解剖講義》はほぼエッチングの細い線のみで描かれているのに対して、菊池の《Relation》から続く《Relation-2》ではディープエッチングによる腐蝕の破れを意図的に行っている。また菊池はそれ以前にも、《4 Record》（図 12）や《無題》（図 16）などにおいても、腐蝕による偶発的な効果を狙った制作を行っている。

さらにその二つの作品の画面には、エッチングで描かれた「図」に対して何も描かれていない「地」の部分に、腐蝕による「汚し」のような表現がなされている。銅版画では描写する際、意図しないところで防蝕液が剥がれ、それを腐蝕してしまうことで「汚れ」とも扱われるキズが残ることがある。しかし《Relation》《Relation-2》では菊池のそれ以前の作品と比較して大量に

この跡が残っていることから、意図的に行われた操作だということがわかる。ここで菊池は版画の画面内におけるイリュージョナルな表現を否定し、そのための「図と地の問題」を解決しようと試みているのではないだろうか。

この時期に菊池は以下のような言葉を残している。

《版画独自のイメージというものは、実に腰が強い。そしてイメージは直接メチエを消化していく過程でしか生まれる事はないのである。それは「運」をとまなう。

ただ、注意しなければならないのは、版画独自のイメージにおぼれてはいけないということである。常に版画を越えようとしなければならない。だいたい、版画の複数的な技術や独特のイメージによりかかっている作品は、ちっ息する。それで俺は観念を大切にしたい。それは、むろん銅版を直接犯しながらのイメージ増殖の中で発展するものである》（1967.9.27）¹⁷

菊池は明らかに、銅版画の「腐蝕」による特性を強く意識し、それと同時に、腐蝕の偶然性に頼ることの危うさと、それを意図的に操作することの重要性を唱えている。

ここで菊池は、図と地の問題を「腐蝕」によって解決しようと試みたのではないかと考えられる。そして「腐蝕」に関心を持った菊池は、より腐蝕に特化した作品を展開していく。

(3) 中期作品

1) 身体の痕跡を残した作品

次に制作されたのは、ディープエッチングを多用した「Trace シリーズ」（図 14）と、菊池自身の手の痕跡を版に記した「Finger Sample シリーズ」（図 15）である。

「Trace シリーズ」では防蝕剤に筆や様々な物体の痕跡（Trace）を残し、それを深く腐蝕しているのが特徴である。《Trace 1》（図 14）がその例として挙げられる。《Trace 1》ではその前までに見られた具象的な図像の面影はなく、無作為に何かを押し付けた痕跡だけが記されている。

この作品群でひたすら物体の痕跡を追求した菊池は、次に自らの身体を銅版画に押し付ける「Finger Sample シリーズ」を展開する。例えば《Finger sample》（図 15）では、自らの手を連続して版に押し付け、それを敢えて長時間腐蝕させることによって荒々しい造形を作り出している。その指の群れは、一見すると手のようにも植物か何か他の生物のようにも見える。手を版

に直接押し付け腐蝕液を取ることで独特の柔らかさが浮かび上がり、菊池が「版に自分の手を何度も押し付けた」という動作を鑑賞者は想像することができる。

技法的な面に着目するならば、この描写はマジック・インキを用いて行われている。この技法は、マジック・インキの原液をガソリンと混ぜて防食液として使用することで筆のタッチを活かした濃淡をつけることが可能となる。加藤清美の著書である『たのしい造形 銅版画』（1968年）の中にこの技法は紹介されており、そこには菊池の未発表作品と推測できる作品が見本として掲載されている。（図16）

またこの二つのシリーズでは《4 Record》（図12）などの初期の作品で使用されていたアクアチントといった技法は用いられておらず、菊池自身の身体の動きを用いたエッチング技法のみで制作が行われている。そのことから、この作品が菊池の身体の痕跡を残したものであるという特徴が強く現れている。

そして菊池はこれらの過程の集大成として、《Alligators Message》（図1）制作する。これは1968年2月、菊池が学校を退学し銅版画家となる決心をした頃のものであり、この作品は版画第36回日本版画協会展にて新人賞を受賞している。「身体」にまつわる様々なイメージを根底に、《4 Record》（図12）の時期の作品に見られるような図解的なイメージと、痕跡シリーズの時期に見られる腐蝕による偶発的な表現とを、洗練された腐蝕のテクニックによって一つの画面に融合しているのが特徴である。物の形を記した痕跡シリーズよりもその制作意図は具体的になっており、菊池の制作スタイルが確立された最初の作品であると見てとることができる。

2) 反転された文字

ここで物質の痕跡を残す事に一度区切りをつけた菊池は、今までの表現とは大きく変化した《Lecture》（図2）を制作する。この作品では、それまで行われていた技法も取り入れながらも、画面上には文字が全体に埋め尽くされている。その文字は反転文字であり、殆ど読み取ることはできない。

菊池はこれ以前にも、画面を文字だけで埋めた作品を制作している。《題名不詳》（図17）から続く三点の作品がそれにあたる。しかしこの段階では文字はまだ反転されておらず、かなり難解でありながらもその文章はかろうじて読み取る事ができる。例えば《無題》（図18）では『” Oh!” 』や『She looked ■■then fast to me !!』（■■は解読不能な文字）などといった文章が記載されている。その他からも読み取れる単語から、文章は他愛もない日常会話を記しているものと推測できる。

しかしその一方で、この作品では意図的に上下の文を線で繋げたり、文字と文字の間にディーブエッチングによる腐蝕が施されているなど様々な工夫がなされている。この時点でも菊池は「図と地の問題」を抱えており、文字を文字として読ませないことによって、図と地を一体化さ

せようとする意識が生まれているのではないかと考えられる。そしてこの「文字を文字でなくする」という発想は、反転文字による制作に繋がっていく。《Lecture》から見られるこの反転文字は、それ以後の殆どの作品に描かれており、菊池作品における最大の特徴となっている。

このような反転文字を用いた制作を行いながらも、菊池は物理的痕跡による表現の追求も平行して行っている。《無題》（図 19）の作品がそれにあたる。ここでは加納光於との関連性を指摘することができる。

菊池が最も影響を受けた作家の一人として、加藤清美は『版画芸術 112 号』にて加納光於を挙げている。菊池は加納の独特の腐蝕方法を盛んに知りたがっており、加藤が加納にその技法について尋ねたことまでであるという¹⁸。

加納光於は 1950 年代後半から活躍した版画家である。60 年代の加納は銅版画の制作を中心に行っており、代表作としては《星・反芻学 I》（図 20）が挙げられる。加納はインタリオ¹⁹と呼ばれる技法によって繊細に腐蝕した亜鉛板や銅板を刷り起こし、後に台頭するアンフォルメルとも見てとれるような独特な表現を行っており、美術評論家の瀧口修造が高く評価した²⁰。

加納と菊池の共通点は腐蝕に対する強いこだわりである。加納もまた腐蝕に強い関心を抱いており、「酸によって腐蝕された版から、紙に刷りとったモノ——つまり〈作品〉は、腐蝕化によって進行した時間を解く鍵として存在する」という考えを持っていた²¹。そして次第に刷られた「作品」よりも「版」の存在を重要視するようになった加納は、1960 年代に入ると亜鉛板にガス・バーナーで焼裂痕をつけ、それを「版」としてコバルト・ブルー一色で強い摺刷にかけたレリーフ・プリント連作《SOLDERED BLUE》（図 21）を制作する。

このような制作を行った加納に菊池が惹かれたことから、菊池にとって腐蝕が重要なキーワードであったことがうかがえる。

（4）後期作品

日頃から身体の不調を訴えており何かに追われるように制作を行っていた菊池であったが、後期の作品ではその傾向が更に強くなっている。菊池が好んで取り上げたモチーフにドアがある。版画作品としては《題名不詳》（図 22）などが残されている。扉には 36 と表記されており、部屋の番号であると想像出来る。このドアをモチーフとした作品のスケッチ案では、36 号室と描かれた扉には、虹がかかり光り輝く風景が描かれている²²。その一方、別の案で残されている 45 号室と描かれた扉には、死を連想させるような不吉な人影が描かれている。（図 23）

その他にも《無題》（図 24）、《題名不詳》（図 25）の作品にもドクロのような図像が残されており、これも死を連想させるものとなっている。特に《題名不詳》では、他の作品と比べて

文字が荒々しく描かれており、《Observer1》などの他の作品と比較してもその差は明らかである。(図 26)

そして終盤の作品である《無題》(図 27)では池田満寿夫の影響が指摘できる。池田満寿夫は加納と同時期に活躍した作家であり、銅版画にドライポイントとアクアチントで制作した《女・動物たち》(図 28)が代表作として挙げられる。この作品では、線が画面内に自由に走っており、またその他に赤・黄・青といった色の面で構成されている。池田は銅版を前にして、そのイメージの赴くまま、クレヨンまたはマジック・ペンで版面に直接ドローイングを行うという手法を用いている。池田は「描いては消し、描いては消し……とにかく、気に入るフォルムが出来てくるまでやって、出来たところで刃を入れる。普通だったら紙の上でやることを、ぼくは銅版でやるわけです。」という証言を残している²³。

菊池の《無題》(図 27)から続く《無題》(図 29)、《無題》(図 30)の作品ではそれ以前の身体性を感じさせる線はなりを潜め、身体の構造を表した解剖図のような図像が描かれている。しかし町田市立国際版画美術館に所蔵されている《無題》(図 29)、《無題》(図 30)では画面内にクレヨンかペンで色面が追加されている。(拡大図 31)この作品が完成作品かどうかは分からないが、池田の影響は見取ることができる。

以上が菊池の制作の流れである。菊池の作品から読み取れるのは銅版画での「腐蝕」へのこだわりである。

菊池にとって銅版画の「腐蝕」は重要なものであり、なくてはならないものだった。数ある技法の中から菊池が銅版画に惹かれた理由として、NHK のディレクターであり様々な美術番組を制作してきた柿沼裕朋は『版と画の間 駒井哲郎・加藤清美・坂東壮一・日和崎尊夫・柄澤齊・菊池伶司』にて、菊池が生涯患ってきた病気による身体の違和感と腐蝕銅版画という素材との一体性によるものだと述べている²⁴。幼少期に腎臓を患った菊池は、常に身体に対する違和感を感じており、日記には以下のような文章が残されている。

《自分自身の肉体に対して異質感を感じた。その肉体が自分のものでないような気がした。たまたまに無理矢理、つま先立ったり、手をブラブラさせてみたが、身体を動かせば動かすほど、その異質感は強くなっていった。》(1966 年 9 月 11 日)²⁵

《意識と肉体、支配しているのはどっちだろう。…(中略)…別々に考えてはいかんのかもしれない。ならば、自分の肉体に対する違和感は何だ》(1966 年 9 月 22 日)²⁶

また翌年 67 年 12 月 14 日の日記にも《（プロローグ）わき腹がひどく痛い、これは間もなく腹の中にざくろが繁殖する、お告げのようなものだ》という、自身の先の短さを暗示するかなのような文章も残されている²⁷。

菊池が多用したエッチングという技法は以下のようなものである。一般的に、まずよく磨いた平らな銅板（または亜鉛板）に防蝕剤を引き、その上から先のとがった針で引っ掻くように線を描く。そして防蝕剤がはがれた部分だけ銅が露出する。そしてそれを塩化第二鉄や硝酸などの腐蝕液に入れると、そこだけが線状のくぼみとなる。腐蝕が終わると、防蝕剤を取り去り、凹部にインクを詰め、余分なインクを拭き取ったあとでプレス機にかけて刷るのである。

菊池は、このような銅板が酸に溶ける感覚と、自身の身体が崩壊する感覚が一致した。そして創作過程でもたらされる銅版画という素材との一体感によって菊池は銅版画に惹かれたのである。

第二章 痕跡としてのドローイング

(1) ドローイングの自立性

第二章では現代におけるドローイングの傾向とその可能性について論じ、菊池作品でのドローイングの必要性について論じて行く。そのため、まず改めてドローイングという言葉の意味とその成り立ちについて考えていく。

2005 年に出版された『岩波 西洋美術用語辞典』では、英語であるドローイング (drawing) はフランス語のデッサンなどの訳語であり、線で対象の形態を捉える行為、あるいはそれによって制作された平面作品のことを指すとしている。そしてその言葉の中には、線描、製図、スケッチ、線画、デッサン等の意味が含まれている。

日本において「ドローイング」はおおよそ「素描」という言葉に訳されて使用されてきた。「素描」とは鉛筆や木炭など単色の線などで物の形を表した絵のことを指し、しばしば絵画、彫刻、デザイン作品の準備のために制作されてきた。日本では「デッサン」という言葉と同様に完成作品のための習作や下絵を指すものとして扱われる。現代の日本において「ドローイング」と「素描」は別の意味を持つものとして扱われるが、長らく混同されてきた歴史がある。「ドローイング」という単語が特有の意味を持つ言葉として独立し、「素描」「デッサン」とは区別して使われるようになったのは 1960 年代以降のことであるといわれているが、この「ドローイング」と「素描」はなぜ別々の意味を持つものとして扱われるようになったのだろうか。それを読み解くには「素描」という概念が生まれた理由から考える必要がある。それについて、中村英樹の『表現のあとから自己はつくられる』を参考に、説明を行う。

素描は元来ペインティングの下絵としての役目を与えられてきた。その歴史はレオナルド・ダ・ヴィンチやデューラーなどが活躍したルネサンス期から始まる。ルネサンス（Renaissance）はフランス語であり、「古典古代文化の復興」という思想から発展したこの運動では、ギリシャ・ローマ美術の模倣にとどまらず、自然の美や現実世界の価値が再発見された。

この時代では、絵画の中に対象を忠実に再現すること、つまりイリュージョニズムが重要視されてきた。イリュージョニズムとは、平面上に立体的な事物をそれらしく立体的に見えるように表現するための、さまざまな工夫のことを指す。この時代の絵画では、絵具の存在やタッチ、キャンバスの存在などといった物質性は払拭され、ただひたすら対象の再現に徹する必要があった。そしてそれは「完成された絵画」として扱われた。

ここで素描は、その「完成された絵画」に対する「下絵・下図」であり、それ単体では自立していない「不完全なもの」として扱われる。素描はあくまで裏方的存在であり、絵画とは対等なものではなかった。

しかしここで改めて問題となるのは、イリュージョニズムが優先された絵画では、絵を描いているながらも、「描くこと」が何かを再現するための第二義的な手段となっているという点である。イリュージョニズムを成立させるには絵画は平面でなければならない、そのために「描いている行為」や支持体の存在を感じさせる物質性は徹底的に払拭された。しかし支持体が何であれ、物理的に三次元に存在している以上、純粋な二次元平面であることは不可能である。この矛盾の結果、近代美術において絵画の平面性という虚構空間が崩壊し、「もの」としての絵画が強調されるようになったのである。

このように絵画の「もの」としての側面が注目されるようになったことで、絵画の物質性を表現する手段として「描くという行為」にも焦点が置かれるようになった。そして自立した作品としての素描作品を示す「ドローイング」という言葉が生まれ、下書きを意味する「素描」とは区別されるようになったのである。

現代においてドローイングは自立するものとして扱われる。この流れについて具体例を挙げながら歴史順に追ってみる。

絵画において対象再現性より「描くこと」自体に重点が置かれるようになったと述べた。それは印象派の時代に顕著にその傾向が現れるようになる。例としてクロード・モネ（Claude Monet 1840～1926 フランス）の《印象・日の出》（図 32）をあげる。キャンバスに油彩で描いたこの作品では、フランスのル・アーブルの港の風景が柔らかな筆触によるマチエールで描かれている。また海面に反射した太陽の光は、混ざりきっていない白と橙色の絵具で表現されている。モネは自身が見た世界をその筆触において表現しようと試みた。ここではそれまでの再現性を重視し絵具の存在を消すことに尽力した絵画とは異なり、物質性と作者の身体性が強く現れている。これはドローイングへの意識が生まれる、一つのきっかけとなる例だと言える。

その流れを組みながら、更に発展させたのはポール・セザンヌ（Paul Cézanne 1839～1906 フランス）である。セザンヌは《座る農夫》（図 33）に見られるように、印象派のような作者の存在を感じさせる独特の筆触で描きながらも、その画面内には至る所に塗り残しがある。それは背景から人物の手足、更には顔に至るまで均等に存在している。ここでは本来現れてはならないとされていたキャンバス地が露出する事によって「物体」や「もの」としての面が強調され、イリュージョニズムが崩壊していることが大きな特徴である。画面内でイリュージョニズムを成立させるためには「上と下」や「中心と周囲」の存在が必要不可欠であるが、セザンヌのタブローでは画面内を同一に扱う事でそれらのヒエラルキーは崩壊している。セザンヌにとって、画面上の全域が対等なものであり、ここにセザンヌが「近代絵画の父」と呼ばれる所以がある²⁸。

このセザンヌから近代絵画が展開されるが、ここから更に「描くという行為」を強調し、絵画の事物性を提唱したのがアクション・ペインティングとアンフォルメルである。この二つは描く行為と描かれたものとの痕跡性とを正面から取り上げた運動であり、作品の物質性を強く提示した。その中でも特に代表として挙げられるのはジャクソン・ポロック（Jackson Pollock 1912～1956 アメリカ）である。ポロックは 1947 年頃からキャンバスを床に寝かせ、画笔を直接に接触させずに距離を置いて絵具を滴らすドリッピングという手法、または撒き注ぐボーリングという手法を用いて制作を行った。それらの絵具は腕などの身体の動きに合わせて画面上に飛び散らせるそのような制作は、作者の行為を画面上に定着させる作業であるとも言える。このようなポロックの示した「人間の行為が作品になる」という考え方は、その後の美術の動向に大きな影響を与えるものとなった。そしてこの時代から具象的なイメージを描くより抽象的な表現を重視する傾向が強まったのである。

1960 年代には、アメリカでコンセプチュアル・アート（Conceptual Art）という美術様式が活発化し、70 年代までかけて日本やヨーロッパに広がっていた。コンセプチュアル・アートでは「作品という具体的な物体よりも、アイデアやコンセプトといった概念の方が重要である」という考えの元に活動が行われた。

このコンセプチュアル・アートは、マルセル・デュシャンの「レディ・メイド（Ready-Made）」の考え方が発展したものである。レディ・メイドとは「既製品」の意味で、大量生産された既製品を芸術作品として展示する行為や、展示の対象となったもの自体を指す言葉である。すでに完成されている工業製品（既製品）でも、作者が「その製品を選び」「その製品が美術品だと決める」ことにより、その製品は美術作品になり得るというもので、その考え方はその後の美術に大きな影響を及ぼした。

このように第二次世界大戦以降 1970 年代までに欧米や日本で生まれた美術の様式には抽象的な表現のものが多かった。例えば、アクション・ペインティングを含む抽象表現主義、ミニマリズム、コンセプチュアル・アート等がそれにあたる。そしてその反動として、1970 年代後半から 80 年代半ばにかけて、具体的なイメージを描くニュー・ペインティング（New Painting）と呼ば

れる動向が現れてくる。戦後美術の様式の影響を受けながら、伝統的な手法に立ち返り、作家個人の身の回りの関心ごとから絵画制作を行ったこの動向は、作品に物理性や個人性、物語を回復させた。

1990年代以降現在までのドローイングは、以上のような美術の動向の影響が見て取れる。1960年代にコンセプチュアル・アートの「人間のあらゆる行為と概念は美術作品になる」という考え方を根拠として、ドローイングは絵画（タブロー）と対等の立場を得た。現在ではこの概念は一般的なものとなっており、積極的に語られることはないが、ドローイングの自立性は現代でも確立され続けているのである。

(2) ドローイングの動向とその多様性

このようにドローイングが注目される理由として、美術評論家の中村英樹は1987年に出版された著書『表現のあとから自己はつくられる』²⁹の中でドローイング特有の未完成さからくるプロセス性が原因であるとしている。ドローイングは「物象的痕跡によって記録化する知覚と思考との身体的プロセスがわれわれを引きつける」としたうえで「素描は、完結していないプロセス性ゆえに注目される。…（中略）…いわば、未完成さがそのものとして自立し、そうであるからこそ再発見されるのである。」と述べている。

このような考えのもとでは、人間の「描くという行為」全てがドローイングに属する可能性を秘めている。そしてその概念の広さから、ドローイングは様々な可能性を模索されてきた。それについて、ドローイングを主題とした展覧会がいくつか開催されているため紹介する。

1976年、ニューヨーク近代美術館で『drawing now』展が開催された。同展では初期ルネサンスから1970年代半ばまでのドローイングの歴史を紐解きその可能性を探るもので、ジャクソン・ポロック、ヴィレム・デ・クーニング、ロイ・リキテンスタイン、ジョン・ケージなどのその時代を代表する作家の作品が展示された。『芸術新潮 1976年4月号』では同展について以下のよう

「ジャスパー・ジョーンズ、クリスト、フランク・ステラらの紙に描いたドローイングに対し、ロバート・モリス、ソル・ルイットらは、壁に直接描くウォール・ドローイングなど、ドローイングが下絵的な、あるいは小品的なものと考えられがちな既成概念とは無縁な地点で、ドローイングという分野の可能性に挑戦している姿勢がこの展覧会を魅力あるものにして

いる」³⁰

文中からはドローイングを自立した作品として捉えることへの戸惑いが見受けられるが、このような動向からこうしたドローイングを完成作品としてとらえ鑑賞の対象とする考えは一般化してきていたといえる。

この展覧会において企画者であるバーニス・ローズは、16世紀以来、ドローイングとは構想のための知的活動であると同時に描画のための手順的行為であり、想像着想を具現化するための活動であると定義付けを行った。そしてその上でドローイングは作家の原初的で個人的な自己告白的痕跡であるとも定義できると述べ、この二つの定義がルネサンス以降どのように変化して行ったかを展覧会で提示したのである。

ニューヨーク近代美術館では2002年10月から2003年にかけても『drawing now : eight propositions』展が開催されている。「Eight Propositions (八つの提言)」と題されたこの展覧会は、「科学と芸術、自然と人工 (science and art, nature and artifice)」、「飾りと罪: 装飾へ (ornament and crime: toward decoration)」、「建築設計 (drafting an architecture)」、「幸福のドローイング (drawing happiness)」、「心の地図と形而上学 (mental maps and metaphysics)」、「大衆文化と国民文化 (popular culture and other subcultures)」、「マンガとサブカルチャー (comics and other subcultures)」、「ファッション、見せかけと寓意 (fashion, likeness, and allegory)」の八つのジャンルに分けられ、現代の作家26人のドローイングが展示された。

この展覧会の企画者であるローラ・ホットマンは1976年の『drawing now』の内容を踏まえながらも、1990年代以降に見られるドローイングの多くは、プロセスというよりも再現性や叙事性を重んじた「完成した自立した作品」として表されている点を、この展覧会において強調した。

これらの展覧会の動向を踏えて小澤は『現代ドローイング論』にて、現代のドローイングは①プロセス性を重視するドローイング、②作家の個人的なイメージを展開する叙事的(物語的)なドローイング、の二種類に分けられるとしている。前者は未完成で常に動的であるのに対し、後者は作者のイメージを定着させ完成させようとするいわば静的な活動であり、「ドローイングを未完性として捉えるか完成として捉えるか」という違いがある³¹。しかし両者とも即興的で作家の「生命の存在」を感じさせるという点では同じである。そして現在では、作家は氾濫したイメージや情報の中で、自身の存在を明確にし現実世界に残すために、ドローイングという手法を活用するのである。そしてドローイングは現在でもその概念の拡大を続けている。

(3) 痕跡としてのドローイング

現代におけるドローイングには対極的な二つの視点があるが、両者には作家の「生命の存在」を感じさせるという共通点も存在する。この共通点はドローイングの「痕跡性」によるものであると考えられる。ドローイングによる作品は、それを未完成または完成と捉えるかどうかという

問題以前に、作者が画面上に行った「行為」と「思考」を感じ取ることができる。「行為」というのは画面上に残された作者の息づかいや、手の動きといった身体性であり、「思考」というのは、試行錯誤や、計画構想を練ること、発明工夫などのことである。ドローイングには感覚器官や頭脳、身体の営みに忠実に行った無意識的なものと、設計図や図解的なものといった意識的に行われたものの両方があるが、そのどちらもが作者の存在を感じさせるものであり、いわば作者の「生の痕跡」である。

このドローイング内に現れる「行為」と「思考」は、美術作家に限らず万人の作品に立ち現れるものである。時には子どもの描いた落書き内でのドローイングでさえ、我々を惹き付けることもある。

児童画において、その豊かで新鮮な発想や、大人は思いつかないような大胆な表現に人は時に驚く。特にその線描の生き生きとした生命感や構図の面白さなど、熟練した大人でも感嘆する場合がある。この子どもの絵の芸術性について、鬼丸吉弘は著書『児童画のロゴス』³²にて、子どもの作品に魅力を感じるのは、その描写による「表出効果」と「装飾効果」によるものであるとしている。「表出効果」とは子どもが絵画を眼に忠実に描かず、心に感じるままに表現したものをいう。そして「装飾効果」とは、子どもは空間表現が未分化で平面上に対象を再現させるを得ないため、その視覚感覚を満足させるためにバランスや調和、安定を作り出そうと創意工夫する、つまりその構成効果のことを指す³³。大人は可視的世界は画面上とは異なって見えるものとの常識を持つため、子どもが可視的世界の諸要素をそのように組み替えて自分なりの心地よい構図をつくり出していることに、人は驚きと感動を覚えるのだ。ここに子どもの絵に芸術性を感じる原因がある。

但し、ここで芸術家と子どもの絵との違いは、その選択の自由さにある。子どものこの傾向は人間の発達段階上に必ず現れる人類に普遍的なものであり、先天的で必然的なものである。その一方で芸術家は、自我が形成され表現方法が無数にある中で、世界とどう関わるか、自己表現の方法としてそれを選択しているという違いがある。選択された技法が即興的で一見未分化に見えるものであっても、この選択の自由性からくる思考の複雑さが、大人である芸術家の作品が芸術とみなされる一要因でもあると、鬼丸は指摘している。

そのような違いはあるが、このように誰が行ったドローイングであっても、その描き手本人の「行為」と「思考」は読み取ることができ、それは技術力の差などではなく、一人の人間の存在を表す「痕跡」として提示される。そこに魅力が感じられる点は同じである。そしてドローイングという技法は万人に開かれたものとしてその可能性を有していると筆者は考える。

またこのドローイングの特性とその可能性は、菊池の作品を成立させるのに大きな役目を負っている。第一章で述べたように、美術に関する専門的な教育を受ける機会が少なく、また 22 歳という多感な年齢でこの世を去った菊池は、いわば未分化な状況にあった。菊池の作品だけから

はデッサン力などといった基礎的な能力を測る事は難しいが、その若さからも技能はこれから伸びるはずのものであったとも考えられる。

そのような状況で菊池の制作を可能としたのは、今まで述べたドローイングの特性によるものである。作者の身体性や思考性を表すドローイングでは未分化な部分も一つの魅力として提示される。そしてこのような技法をとったからこそ、菊池は多くの作品を残す事ができたのである。菊池の作品においてドローイングは必要不可欠なものであったといえることができる。

第三章 菊池伶司の痕跡

(1) 版画におけるドローイング

菊池にとってドローイングという手法は菊池の短期間での制作を可能とし、そして菊池自身の痕跡を残すための手段として選択されたものであった。第三章では腐蝕銅版画におけるドローイングの効果について論じ、菊池の制作における両者の関係性に更に迫っていく。

まず版画におけるドローイングの意識についてまとめる。第二章で述べたようにドローイングは近代のイリュージョニズムの崩壊から、現代では自立した表現として確立された。そしてそのドローイングの自立性は版画でも適応されると考えられる。

例として初期銅版画の巨匠であるレンブラント（Rembrandt 1606～1669 オランダ）の《放浪息子の帰還》（図 34）を挙げる。レンブラントはエッチングを用い、その巧みな技術でキリスト教にまつわる寓話の一場面を描いている。レンブラントの油彩画や他の版画作品と比べて線的要素が強く現れているこの作品では、レンブラントの手の動きなどを容易に想像することができ、作者の存在を感じ取る事が出来る。しかし時代背景から見て、この作品はあくまで「画面内における寓話の再現」というイリュージョニズムが第一に据えられて制作されたものであり、レンブラント自身は現代におけるドローイング的な意識では描いていなかったと考えられる。たまたまエッチングが線的要素を特徴とした技法であったため、我々はレンブラントの存在を感じとることができるのだ。

そもそも自立性に着目するならば、版画もまた近現代においてようやく美術的価値を明確に確立されたという歴史がある。前述したように日本では 1905 年に「版画」という言葉が生まれ、純粋な美術表現として確立された。そして西洋においては、十九世紀に写真術などといった版画に代わるメディアが徐々に発達し、版画が情報伝達手段としての地位を失いはじめたことがきっかけだという説もある³⁴。その後様々な版表現による可能性が探られたが、「オリジナル版画」³⁵として美術的価値を確定されたのは、1960 年に開かれたウィーン国際造形芸術会議、1961 年に Print Council of America によって定義付けが行われてからになる。

版画の自立性を唱えられ始めた時に着目されたのが、写真や機械では表現することができない人間ならではの表現である。つまり、対象の忠実な再現ではなく、インクの拭き残しやわざとぼかされたエッチングの線などといった「ぶれ」とも言える人間の「痕跡」である。そのような経緯から、人間の痕跡を表出するドローイングは、自立した表現として確立される以前から、版画とは重要な関係性にあったといえる。版画内でドローイングは、人間の存在を表す一手段として用いられてきたのだ。

(2) 菊池の痕跡

1) 腐蝕銅版画におけるドローイング

人間の存在を感じさせるドローイングは現代の版画と密接な関係にある。それを踏まえた上で、腐蝕銅版画におけるドローイングの効果をまとめ、菊池の制作における両者の効果について述べる。

腐蝕銅版画で図像を描くとき、それは実際に作品となる支持体の紙ではなく、防蝕剤を塗布した銅版（あるいは亜鉛板）上に、ニードルや筆、時には自身の手などを使って描写することになる。

通常、紙に鉛筆やペンで描いたドローイングの線は、紙の凹凸、筆圧、身体の動きなどの表情が現れる。そしてそれは身体性・素材性・思考性の表出によって描画者の存在を感じさせるものとして自立する。

しかし銅版画の場合、腐蝕を施すことによってその図像は均一化し、刷られた図像は無機的な線へと変容する。銅版と腐蝕液の間で起こるのは化学変化である。例えば腐蝕液が硝酸、版が銅であれば「 $8\text{HNO}_3 + 3\text{Cu} \rightarrow \text{Cu} + 4\text{H}_2\text{O} + 2\text{H}_2$ 」という変化が起こる。銅版はその化学変化のなかで、防蝕液のとれ方や、腐蝕液の状態、周囲の温度などの関係によって腐蝕の度合いを変化させる。狙った効果を出すためには作者の経験の積み重ねが不可欠であり、道具や環境の管理など高い技術を要するが、最終的には人の手が及ばない部分が多いのも特徴であると筆者は考える。

版上に描かれたドローイングはこのような化学変化によって銅板に刻み込まれる。例えば版上に手を押し付けて描写した際、そのときにはまだ版には手の生の感触が残っているが、腐蝕では「防蝕液が完全にとれているかいないか」の二極化で化学反応がおき、刷られるとそれは無機的で客観的な図像に変容するのである。これは制作するにあたって欠点とされることもあり、克服するためにソフトエッチング³⁶など様々な技法が考案された歴史もある。しかし腐蝕銅版画においてこの腐蝕の原理は重要な特性である。

腐蝕銅版画におけるドローイングの効果については、以下の二点にまとめた。

①銅版画のマチエールによって物質的側面が強調される。

銅版画ではそのマチエールが大きな特徴である。駒井哲郎は著書『銅版画のマチエール』においてその重要性を語っている。油彩を用いる絵画では、キャンバスの上に油絵具を徐々に積み上げて強固なマチエールを構築する。またその道具の多様さなどから、即興的に描いた画面は別として、魅力あるマチエールを築くためにはある程度の計画性と知識が必要とされる。しかし銅版画の場合、マチエールは支持体である紙に印刷されたときに一瞬で決定する。銅版画のマチエールは基本的に紙とインクのみで構成されるが、駒井は「銅版画が鑑賞者を惹き付けるためには、面白い構図とかすばらしい素描力とかは別にしても、そこに魅力ある『画面の肌』つまりマチエールがなければならない」³⁷と述べている。そしてそのマチエールの質は、銅版上での様々な操作によって決定付けられるために、銅版画家は製版の技術を磨き、技法を模索するのである。

銅版画のマチエールとはつまり、プレス機によって顔料が強く押し付けられたことで現れる紙とインクによる物質感である。版に刷り取られた図像は、確かな凹凸を持って物質として画面内に立ち現れるのである。このような特性から、銅版画の画面上に描かれたドローイングの線などの痕跡は、紙にペンによって描かれる筆圧よりも確かな物質感を持ったものとして表現されるのである。

②ドローイングの「時間」に、更に「版に行った行為の時間」が追加される。

銅版画における腐蝕の作業では、ドローイングが無機的なものへと変容する代わりに、腐蝕によって刻まれた「時間」が画面内に追加される。ドローイングを描写した時間に加えて、それを版に刻み込むための腐蝕の時間が重複して表現されるのだ。そして更に版を刷るプロセスの時間が画面内に加わる。版画ではどの技法であっても一枚の図像を刷り上げるために様々なプロセスを必要とする。そのような版の上に原画を描くだけではない、その他にも行われる諸々の時間が銅版画におけるドローイングには添付されるのだ。

この版画のプロセスにおいては、「自分ではないものが関わる」のが、腐蝕銅版画を含めた版画全般における大きな特徴である。エッチングであれば腐蝕、または紙やインク、時には刷師に、版画家はその先を委ねなければならない。これはタブローでは行えないものであり、それが版画の一つの魅力となっている。

また、腐蝕銅版画はその腐蝕の特性から運を伴う部分が多く、技法に溺れる危険性も持つ。「作者が自分の意図にかなったマチエールの裡に自己の心情を実現し得た時、はじめてそれは作品としての価値をもつ」³⁸というのは駒井の言葉であるが、銅版画における制作において、技法はあくまで手段であり、作者は明確な意図を持って制作に取り組む必要がある。

だがその一方で、その自身の手の及ばない偶然性と向き合うということは腐蝕銅版画制作における一つの魅力でもある。芸術における偶然性について、渡辺護は著書『芸術学』において以下のように述べている。

《芸術に偶然をとり入れることによって、却って積極的な意味を見出そうとする行き方もある。…（中略）…この行き方は芸術のうちに、高い精神的価値を持つ一種の遊戯の原理をとり入れることとなる。ここで高い精神性といわれるものは、結局偶然という形によって生かされる「自然」であるといえよう。人間の行為や能力を超えた意味の自然は何らかの高い価値を持つとみなされ得るのであるから、その自然に多少とも地歩を譲ることは、積極的な価値を獲得することになるとも考えられる。》³⁹

作者の明確な意図を持って取り入れられた偶然性は、その作品において積極的な立ち位置に置く事もできる。そしてこのような偶然性が現れるのも、腐蝕銅版画におけるドローイングの魅力の一つなのである。

駒井哲郎は「版画は本質的に時間的、音楽的要素を含んでいる」と述べている。⁴⁰このように「ドローイングによる時間」と、版画特有の「プロセス性による時間」、更には腐蝕銅版画特有の「腐蝕による時間」という、これらの「時間」を画面内に有すること可能であるのが、腐蝕銅版画におけるドローイングの特性である。ドローイングは銅版画のマチエールから物質として強調され、更に銅版画のプロセス性からより多くの時間的要素を含むものへと変容する。そしてドローイングの「痕跡」的側面が強調されるのである。

これらの現象は菊池の作品内においても同じ事が言える。一見平坦に見える菊池の作品内の図像は、間近で見れば確かにインクと紙による凹凸があり、物質としての画面がそこにはある。そして菊池が版に行った様々なプロセスが、その作品内には介在しているのである。

2) 文字の反転による痕跡

菊池は腐蝕にこだわり、中期の作品では筆や手の痕跡を残す制作を行った。しかしその後、そのような筆などを用いた物理的な痕跡の表現は最小限になり、反転文字が菊池の作品の主流の表現方法となった。一見するとその痕跡性はなりを潜めたかのようにも見える。

しかし菊池の作品においてこの「文字」は重要な意味を持っている。菊池がひたすら画面内に書き込んだこの反転文字は、菊池自身の身体を直接押し付けた物理的痕跡に成り代わる、新たな菊池の痕跡なのである。

鑑賞者は菊池の反転された文字によって作品内にその意識を引き込まれる。まず文字であるという認識から、人の意識は自然とその文字に向かう。しかしそれは反転されていることから解読不能であり、その文章は何を意味しているのか、鑑賞者に何を訴えかけるのか、その意味を読み解こうと見ている者は画面に意識が集中する。それは菊池の身体の痕跡を直接記したものよりも、より強い吸引力を持っている。

それは文字がもつ力によるものである。本来絵画と言葉は密接な関係にあり、図像と文字によって情報は視覚化され記憶されてきた。絵画が生活の実用性から分別されるまでは文字と図像（絵）は同一平面上に共存し、互いの関係性の中で意味の空間を形づくっていた。例としては古代のエジプトの壁画、日本の絵巻物や草双紙、西洋の聖書写本等が挙げられる。しかしルネサンス以降の西洋近代絵画では、原則として絵の中に文字を描く事を排除してきた。これは前述したように絵画におけるイリュージョニズムの追求のためであり、その思想が崩れた近代美術では、再び文字がタブローの中に登場してくる。

その中で更に版画は言葉とは密接な関係にある。それは前述したように、版画が本来情報伝達のためのメディアとして発達した背景が関係している。元々版画は絵や文字とともに情報を伝えるための手段であった。そのため複数性と手に持てる大きさであることが必要であり、それらの特性から絵画作品よりも容易に人の手に渡り情報を伝えてきたのだ。

しかし菊池はそこで文字の意味を徹底的に消し去ろうとした。文字でありながら反転する事で文字の意味を消し去り、それが「人の手によって描かれたモノである」ということを、逆説的に提示した。文字の意味が否定されることで強調されるのは、版に文字を刻んだ際の菊池の手の動きや、息遣い、その身体性といったものである。それによって菊池は、菊池伶司という作家の存在を証明しようとしたのではないかと考えられる。

ここでは、ジャスパー・ジョーンズ（1930～）の作品との類似性が指摘できる。ジョーンズはアメリカの画家で、ネオダダやポップ・アートの先駆者として知られる。ダーツの標的や、アメリカの旗、数字や文字などを描いた作品が有名である。日本では1950年代末にジャクソン・ポロックが紹介された際に、アメリカの絵画と共に注目されるようになった。ジョーンズは1961年に制作された《0から9の重層》（図35）のような0から9の数字を一つの画面に重ねて描いた作品を、ドローイングからリトグラフ、油彩など様々な技法を用いて制作している。ジョーンズは数字を重ねて描くことで文字としての「意味」を取払い、「記号」として提示したのである。そしてそのことでプロセス性を強調し、モノとしてのキャンバスの意味合いを強めた。

両者を比較すると、菊池の作品の方がより銅版画ならではの特性である、反転性と活かそうと試みているという点で違いが見られる。その上で菊池はジョーンズと同じく文字を記号化することでものとして側面を強調した。そしてそれのみならず、文字の虚構性によって我々にその存在の主張を強めているのである。

終章

前述したように、菊池の生きた時代は版画の最盛期であった。それは日本の長く培われてきた版画文化の系譜の上に成り立っており、特に銅版画というジャンルにおいて、その活躍は目まぐるしいものだった。菊池はそのような時代の中で銅版画と出会い、その素材性に惹かれ、惜しむ間

もなく制作を行った。そして菊池にとってドローイングは必要な技法であり、限られた条件の中で自然と現れ出たものであった。

また銅版画の特性も菊池の制作を助けるものとなった。その技術を高度なものへと高めたり、時間をかけて構想をじっくり練るといのは難しかった菊池の作品は、版画のマチエールがあったからこそ成り立っている。しかし菊池の描いたドローイングは、銅版画によって更にその中に時間を重複させ、また紙とインクによって刷り取られることで物質としてのドローイングが強調された。またその上で、菊池は文字の反転によって逆説的にその物象性を主張したのである。これらから提示されるのは、菊池伶司という作家の存在である。さらに菊池は、「文字」が持つ吸引力とそのイメージの不確かさを利用して、鑑賞者を作品に惹き付けた。この方法は版を介在し、反転性を持つ版画だからこそ可能となったのである。

菊池がその作品内で表しているのは菊池の考える宇宙観であり思想である。常に病気を抱え身体の不調に悩まされてきた菊池は、「生と死」というテーマを抱え制作を行ってきた。それは人間の大きな表題でもあるが、生き生きとした活発さに溢れる若さと、常に身体の中に感じる死の気配との大きな「ずれ」の間に揺れた菊池にとっては、とりわけ切実な問題であった。

そして菊池にとって腐蝕銅版画は自身の「実存」を実感するためのものでもあった。重く冷たい金属板という実在感のあるものに、複雑な工程を経て何度も自身の描いたものを刻み込むという行為こそが、菊池にとっての生きる実感だったのである。またそこで宇宙観を示したのも、常に変化する人間の営みの中で絶対的に存在し続ける自然摂理への安心感を求めたからではないだろうか。

自身の寿命を削りながらそれでも描き残そうとした菊池の版画に、鑑賞者は強く惹き付けられる。それは 22 歳という若さで亡くなったという情報が作品を引き立てているというのでは決してなく、菊池の作品に現れている切迫感と制作に対する真摯な態度が我々を魅せるのである。これは「生と死」という普遍的なテーマと同様に、「描くこと」に対する問いを鑑賞者に投げかけるからに他ならない。

ドローイングは「描くこととは何か」という根本的な行動に立ちかえった運動の中で生まれた思想であり、人間の「痕跡」である。この自分の痕跡を残すことによって存在を証明しようとする意思是、人間の基本的な欲求でもあり、時代をさかのぼれば、手の跡を壁面に残した洞窟壁画からその歴史は始まる。スペインの洞窟壁画に見られる手のひらに絵具をつけ手の形を押し付けたその図像は、行為性に注目すればドローイングとしても捉えられるし、押し付けて反転しているという技法的な面から見れば陰型という版画であるとも捉えることができる。ドローイングと版画は近い関係性の中にあり、菊池の作品は、そのような人間の根源的な部分に迫るものなのである。現代では情報やイメージが氾濫する時代となり、その中で自身の痕跡を残すためにドローイングという手法が用いられている。情報量に対し「生の感覚」が希薄となっているこのような時代だからこそ、菊池の作品は再評価される余地があるのではないだろうか。

菊池の作品は人間の根源的な「描く」という欲求に直結していたために鑑賞者を惹き付けている。それに更に腐蝕銅版画におけるドローイングによる時間の重複、反転性、文字の虚実性など様々な要素が複雑に絡むことで鑑賞者を魅せる。

これは時代を問わず人を惹き付ける、菊池の「生きた証」なのである。

謝辞

本研究を進めるにあたり、ご指導いただきました弘前大学美術教育講座の先生方、作品閲覧にご協力頂きました学芸員の滝沢恭司様、そして指導教員である岩井康頼先生に、心から感謝申し上げます。

¹ etching、銅版画技法の一つ。一般的に、まずよく磨いた平らな銅板（亜鉛板）に防蝕剤（グラウンド）を引き、その上から先のとがった針（ニードル）で引っ掻くように線を描く。そしてグラウンドがはがれた部分だけ銅が露出し、塩化第二鉄や硝酸などの腐蝕液に入れると、そこだけが線状のくぼみとなる。腐蝕が終わると、グラウンドを取り去り、凹部にインクを詰め、余分なインクを拭き取ったあとでプレス機にかけて刷る。

² aquatint、銅版画技法の一つ。銅版の上に細かい松ヤニの粉を振りかけ熱することで定着させ、それを腐蝕させる。水彩画に似た効果が得られるため、アクア（水）ティント（淡彩）と名づけられた。通常、エッチングで輪郭線を描き、背景や明暗の調子付けにアクアチントが使われる。

³ sugar aquatint、銅版画技法の一つ。銅版上に砂糖の飽和液で描写し、ハードグラウンドまたは黒ニスで薄めたものを流し引き、乾燥後水洗いをするとう砂糖が溶けて、砂糖の上のグラウンドが版面から剥がれることで、その部分が腐蝕できる方法。

⁴ deep etching、銅版画技法の一つ。エッチングより広い面積を長時間腐蝕させる方法。平らに掘り下げられた部分には、アクアチントが軽くかけられたような薄いインクの油膜がつく。またエッジの部分には深さに応じてインクが引っかかる。

⁵ 版として最も古い作例としては、正倉院の〔宝相華文〕が挙げられる。

⁶ 『新版 版画』武蔵野美術大学油絵学科版画研究室＋武蔵野美術大学通信教育課程研究室、武蔵野美術大学出版局、2002年、188頁

⁷ 註6 同掲書、199頁

⁸ 駒井哲郎『白と黒の造形』講談社、駒井哲郎『増補新版 銅版画のマチエール』美術出版社、1992年の両方にて幾度もその必要性が唱えられている。

⁹ NHK 日曜美術館『銅版に刻まれた生 伝説の版画家・菊池伶司』（2007年5月27日放送）

¹⁰ 『菊池伶司・清原啓子 銅版画展』（展覧会目録）、町田市立国際版画美術館、2001年

¹¹ 『版画芸術』112号、阿部出版、2001年、114頁

¹² 註11 同掲書、114頁

-
- ¹³ 1980年代、ポール・セリュジエを中心に、パリのアカデミー・ジュリアンに通う若い画家たちによって結成された集団である。鮮やかな色彩を単純化された輪郭の中に平塗りする技法によって、想像力の生み出す観念、抽象的な気分を描きだしたゴーギャンの象徴主義などの絵画理論に強い影響を受けた。
- ¹⁴ 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年、105頁
- ¹⁵ 註14同掲書、87頁
- ¹⁶ 『美術手帖 1966年3月号』第274号、美術出版社、1966年、38, 42頁
- ¹⁷ 註14同掲書、131頁
- ¹⁸ 註11同掲書、114頁
- ¹⁹ インタリオとはもともと宝飾品における沈み彫りのことを指す。その概念からすれば凹版、つまり銅版画の様々な技法全てはインタリオと呼ぶことができるが、加納は敢えてその作品を「インタリオ」として発表した。
- ²⁰ 註6同掲書、200頁
- ²¹ 長谷川公之『現代版画 イメージの追求』美術出版社、1987年、120頁
- ²² 註9同番組
- ²³ 註21同掲書、88頁
- ²⁴ 柿沼裕朋『版と画の間 駒井哲郎・加藤清美・坂東壮一・日和崎尊夫・柄澤齊・菊池伶司』平凡社、2014年、191頁
- ²⁵ 註14同掲書、131頁
- ²⁶ 註14同掲書、119頁
- ²⁷ 註14同掲書、133頁
- ²⁸ 赤瀬川原平『赤瀬川原平の名画読本 鑑賞のポイントはどこか』光文社、2005年、62頁
- ²⁹ 中村英樹『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社、1987年
- ³⁰ 『芸術新潮 1976年4月号』第316号、新潮社、1976年、156頁
- ³¹ 大学美術教育学会、大学美術教育学会誌42号、2010年、125頁
- ³² 鬼丸吉弘『児童画のロゴス 身体性と視覚』勁草書房、1981年
- ³³ 註32同掲書、131頁
- ³⁴ 註6同掲書、172頁
- ³⁵ 「オリジナル版画」について、日本でも日本現代版画商協同組合がそれらと同様の内容を以下のように定義付けている。(1) 版画を制作する目的をしっかりと定め、作家自身が下絵を描き、作家が木版・銅版・石版・孔版 その他の版を描き、自刻(製版)したもの。(2) 作家自身が自らの手で刷るか、機械(プレス機)で刷った作品、もしくは作家の監督下で職人がその指示のもとに刷ったもの。(3) 完成した作品の1枚1枚を作家が容認したもの、もしくは職人が製版し刷り上がった作品を作家自身が容認したもの。(4) 完成した作品の版面左下に限定番号(エディションナンバー)を、右下に自筆署名したものを原則とする。番号とサインの位置については、他の場所でも可とする。(5) あらかじめ決定した限定部数を刷り終えた版上には、斜線1本か×印を入れ、あるいは版に明白な穴をうがつなどし、原版を廃版とする(これをレイエという)

³⁶ soft etching、銅版画技法の一つ。防蝕剤に獣脂を混入し可塑性を持たせることで、凹凸のある素材を押し当てて写し取ることができる。またトレーシングペーパーの上から鉛筆で描くことによって、より柔らかい線を表現することができる。

³⁷ 駒井哲郎『増補新版 銅版画のマチエール』美術出版社、1992 年、12 頁

³⁸ 註 37 同掲書、17 頁

³⁹ 渡辺護『芸術学〔改訂版〕』東京大学出版会、1975 年、200 頁

⁴⁰ 註 37 同掲書、26 頁

《参考文献》

菊池貞雄『菊池伶司作品集』私家版、1969 年

堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年

柿沼裕朋『版と画の間 駒井哲郎・加藤清美・坂東壮一・日和崎尊夫・柄澤齊・菊池伶司』平凡社、2014 年

中村英樹『表現のあとから自己はつくられる』美術出版社、1987 年

駒井哲郎『増補新版 銅版画のマチエール』美術出版社、1992 年

駒井哲郎『白と黒の造形』講談社文芸文庫、2006 年

加藤清美『たのしい造形 銅版画』美術出版社、1968 年

長谷川公之『現代版画 イメージの追求』美術出版社、1987 年

ホルスト・ヤンセン『画狂人ホルスト・ヤンセン 北斎へのまなざし』平凡社、2005 年

黒岩恭介『黒の迷宮から』アキライケダギャラリー、2009 年

赤瀬川原平『赤瀬川原平の名画読本 鑑賞のポイントはどこか』光文社、2005 年

リチャード・フランシス著『ジャスパー・ジョーンズ』美術出版社、1986 年

鬼丸吉弘『児童画のロゴス 身体性と視覚』勁草書房、1981 年

渡辺護『芸術学〔改訂版〕』東京大学出版会、1975 年

カーラ・ラックマン『岩波 世界の美術 モネ』岩波書店、2003 年

益田朋幸、喜多崎親『岩波 西洋美術用語辞典』岩波書店、2005 年

『美術手帖 1966 年 3 月号』第 274 号、美術出版社、1966 年

『美術手帖 1979 年 6 月号』第 450 号、美術出版社、1979 年

『美術手帖 1995 年 5 月号』第 706 号、美術出版社、1995 年

『美術手帖 2000 年 4 月号』第 785 号、美術出版社、2000 年

『美術手帖 2003 年 7 月号』第 836 号、美術出版社、2003 年

『版画芸術』23 号、阿部出版、1978 年

『版画芸術』112 号、阿部出版、2001 年

『季刊版画』4 号、美術出版社、1969 年

『芸術新潮 1976年4月号』、1976年

『新版 版画』武蔵野美術大学油絵学科版画研究室＋武蔵野美術大学通信教育課程研究室、武蔵野美術大学出版局、2002年

『現代アート辞典 モダンからコンテンポラリーまで…世界と日本の現代美術用語集』美術出版社、2009年

『増補新装 カラー版 西洋美術史』高階秀爾監修、美術出版社、2008年

『カラー版 世界版画史』青木繁監修、美術出版社、2001年

『絵画の教科書』谷川渥監修、日本文教出版、2001年

『日本現代版画 池田満寿夫』池田満寿夫、玲風書房、2003年

展覧会図録『drawing now: eight propositions』、Laura Hoptman、The Museum of Modern Art、2002年

展覧会図録『加藤清美 色身——今だ視ぬ波頭よ 2013』神奈川県立近代美術館、2013年

展覧会図録『Jasper Johns: A Print Retrospective』、Riva Castleman、The Museum of Modern Art、1986年

展覧会図録『「手」の冒険：構想図「イメージ・スケッチ」の世界』宮城県立美術館、1994年

展覧会図録『レンブラント・巨匠とその周辺』千足伸行監修、1986-1987年

展覧会目録『菊池伶司・清原啓子 銅版画展』、町田市立国際版画美術館、2001年

《図版》

図1 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図2 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図3 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図4 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図5 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図6 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図7 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図8 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図9 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図10 ホルスト・ヤンセン『画狂人ホルスト・ヤンセン 北斎へのまなざし』平凡社、2005年

図11 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図12 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図13 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

図14 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007年

- 図 15 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 16 加藤清美『たのしい造形 銅版画』美術出版社、1968 年
- 図 17 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 18 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 19 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 20 『新版 版画』武蔵野美術大学油絵学科版画研究室＋武蔵野美術大学通信教育課程研究室、武蔵野美術大学出版局、2002 年
- 図 21 展覧会図録『加藤清美 色身——今だ視ぬ波頭よ 2013』神奈川県立近代美術館、2013 年
- 図 22 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 23 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 24 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 25 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 27 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 28 『日本現代版画 池田満寿夫』池田満寿夫、玲風書房、2003 年
- 図 29 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 30 堀江敏幸、加藤清美、柄澤齊『菊池伶司 版と言葉』平凡社、2007 年
- 図 32 カーラ・ラックマン『岩波 世界の美術 モネ』岩波書店、2003 年
- 図 33 赤瀬川原平『赤瀬川原平の名画読本 鑑賞のポイントはどこか』光文社、2005 年
- 図 34 展覧会図録『レンブラント・巨匠とその周辺』千足伸行監修、1986-1987 年
- 図 35 展覧会図録『Jasper Johns: A Print Retrospective』、Riva Castleman、The Museum of Modern Art、1986 年

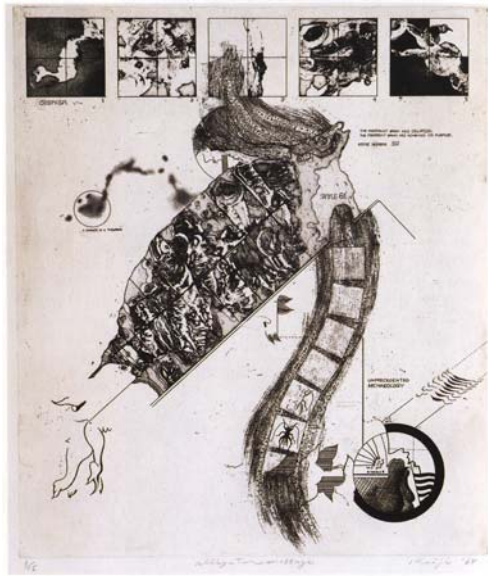


图 1 《Alligator Message》

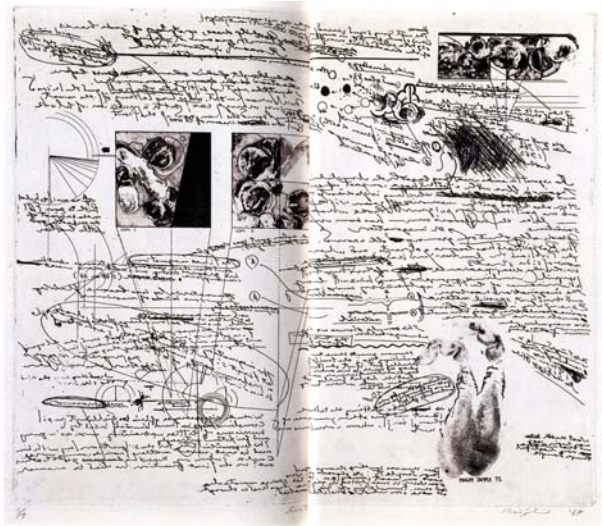


图 2 《Lecture》



图 3 自画像



图 4 风景画



图 5 《Sunrise》

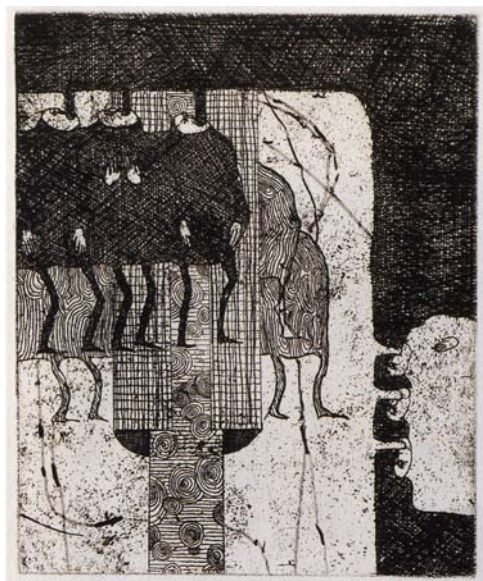


图 6 《Relation》



図 7 《Trace》

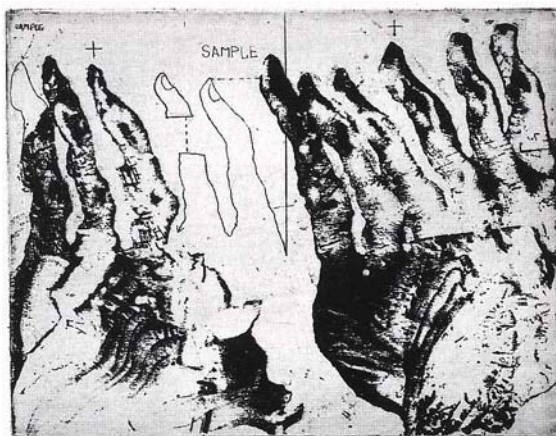


図 8 《Finger Sample》

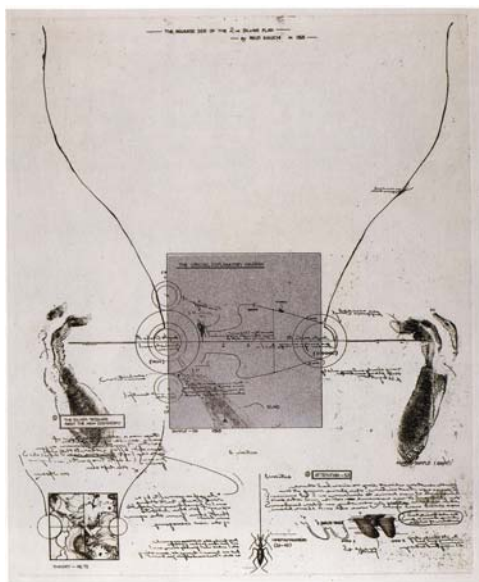


図9 《Observer1》



図10 ホルスト・ヤンセン 《解剖講義》

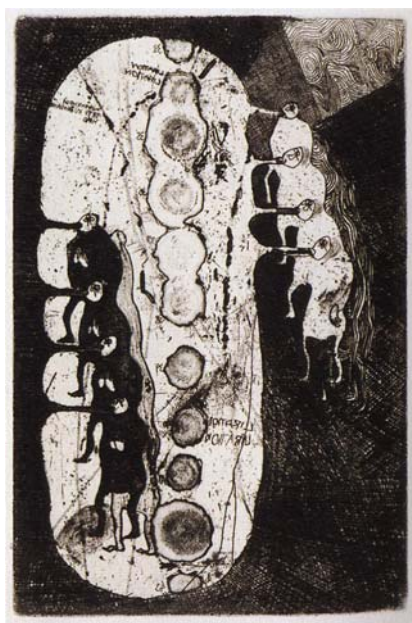


図11 《Relation-2》

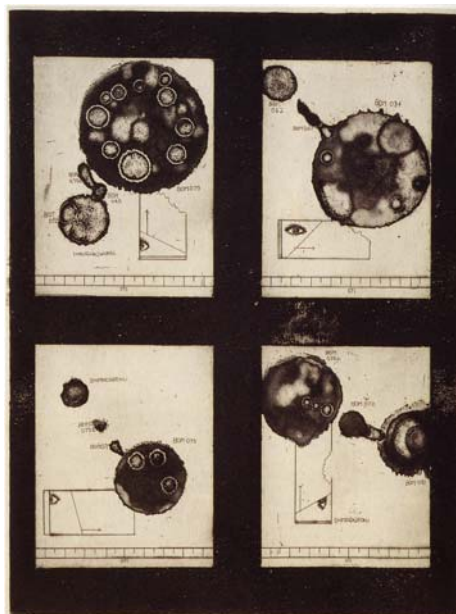


図12 《4 Record》

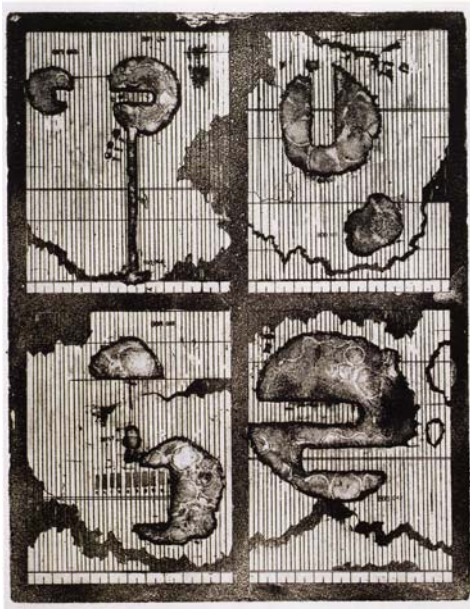


図13 《無題》



図14 《Trace 1》

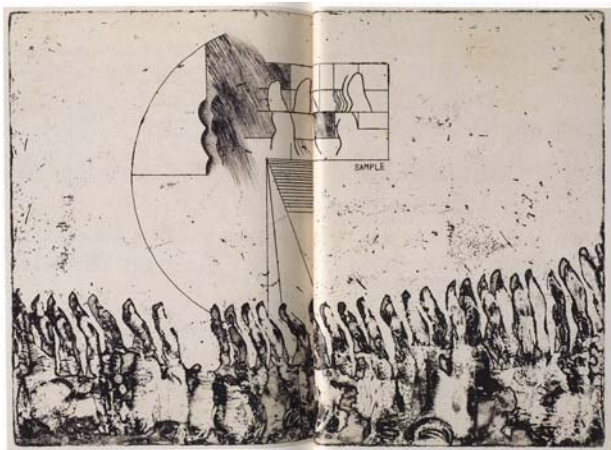


図15 《Finger sample》

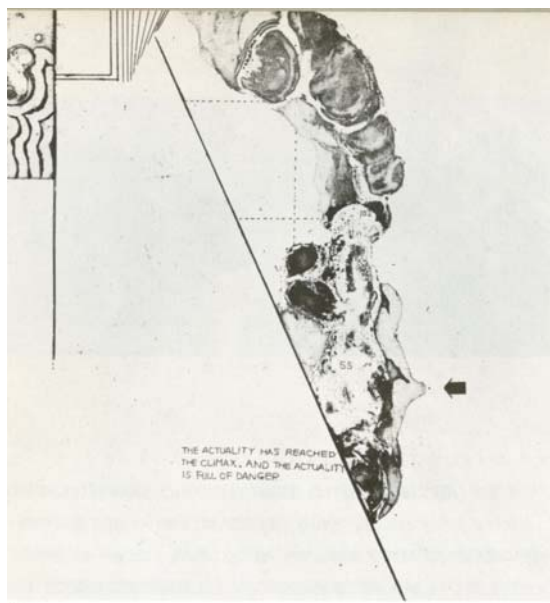


図16 加藤清美著『たのしい造形 銅版画』48項の作例

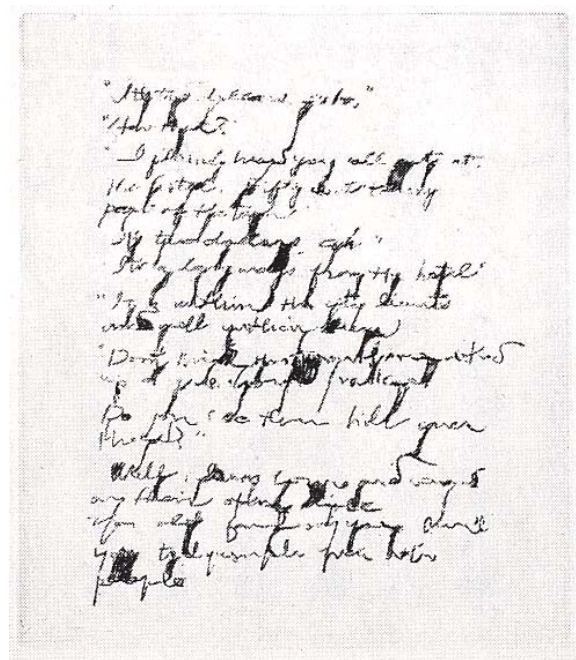


図17 《題名不詳》

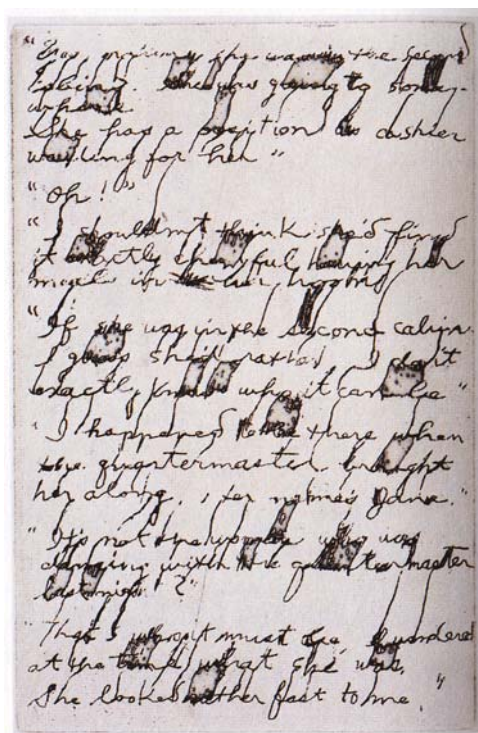


図18 《無題》



図19 《無題》

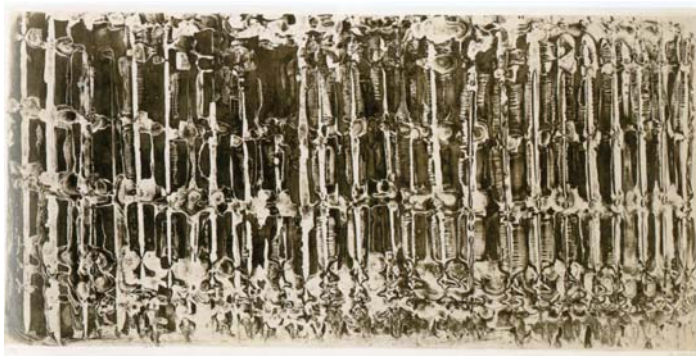


図20 加納光於《星・反芻学Ⅰ》



図21 《SOLDERED BLUE》

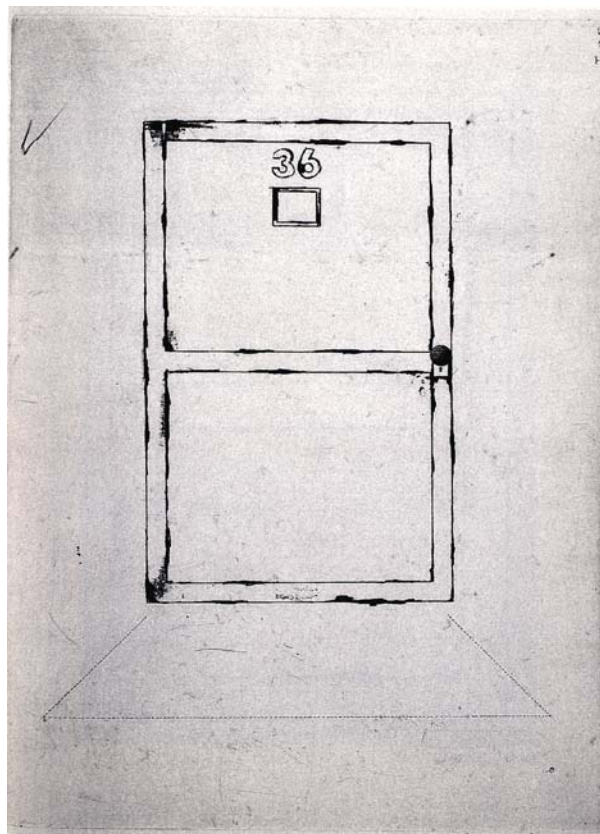


図22 《無題》

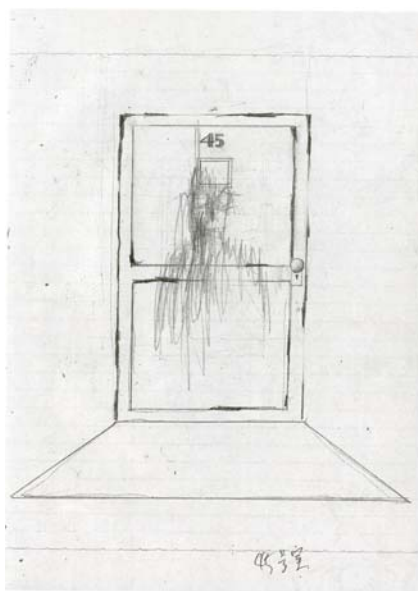


図23 スケッチ

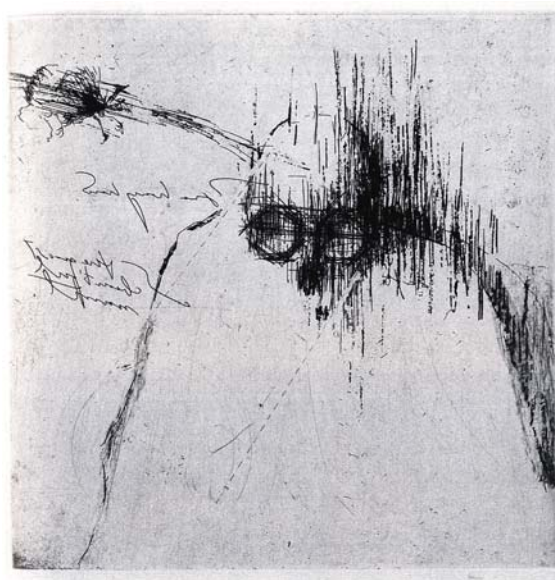


図24 《無題》

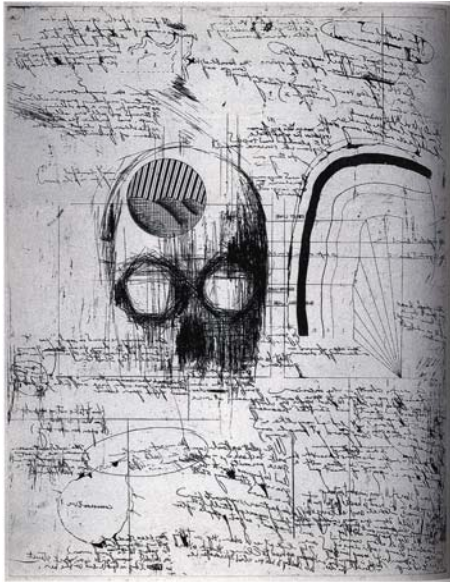


図25 《題名不詳》

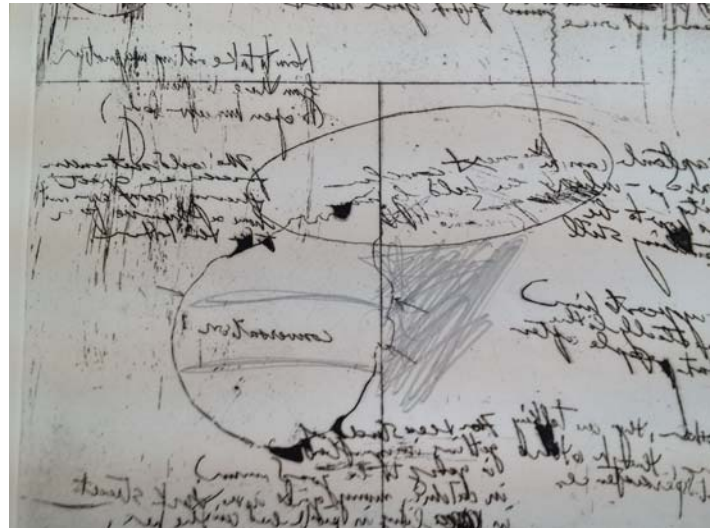


図26 図24拡大（筆者撮影）

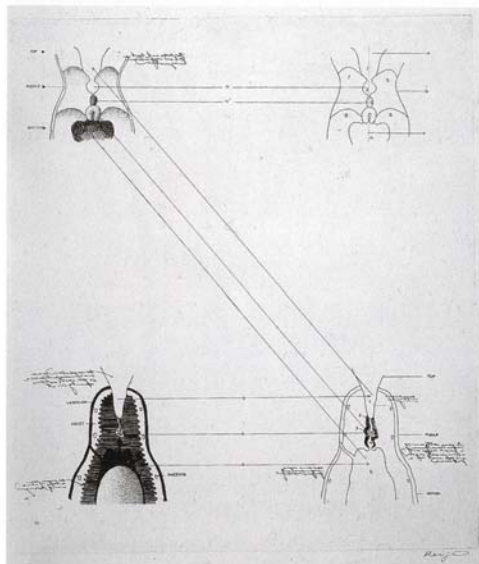


図27 《無題》



図28 池田満寿夫《女・動物達》

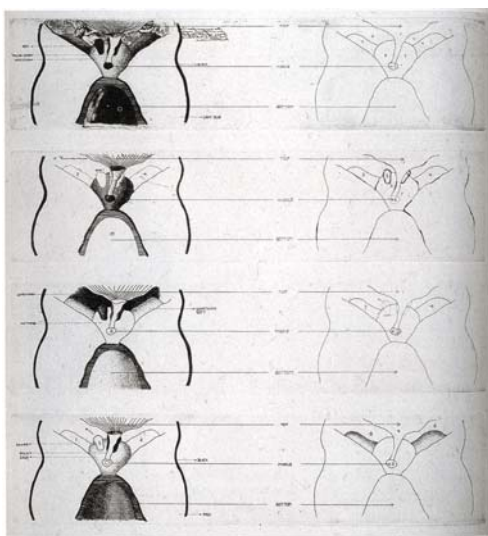


図29 《無題》

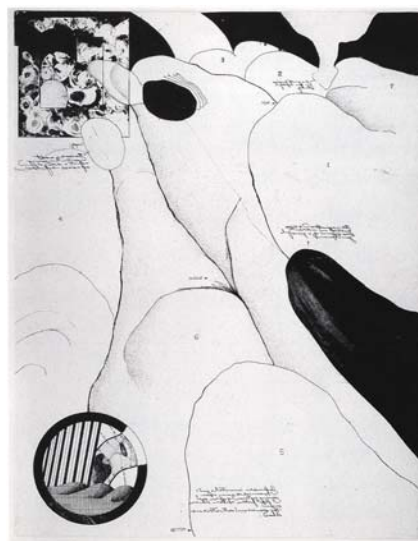


図30 《無題》



図31 拡大図（筆者撮影）



図32 クロード・モネ《印象・日の出》



図33 ポール・セザンヌ《座る農夫》



図34 レンブラント・ファン・レイン《放浪息子の帰還》

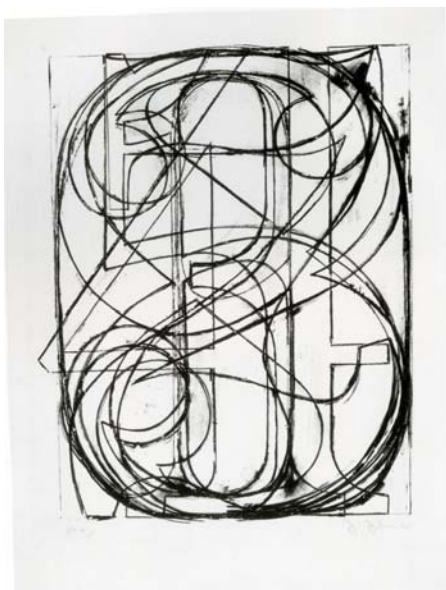


図35 ジャスパー・ジョーンズ《0から9の重層》