

版画とタブローの関係に関する一考察：菅井汲の 作品を中心

著者	市川 絢菜
雑誌名	芸術研究報
巻	40
ページ	13-24
発行年	2020-02-20
URL	http://hdl.handle.net/2241/00159830

芸術研究報 40 抜刷

Bulletin of Faculty of Art and Design, University of Tsukuba

版画とタブローの関係に関する一考察

—菅井汲の作品を中心に—

市川絢菜

2019

筑波大学芸術系研究報告 第75輯

2020年2月20日

筑波大学芸術系

版画とタブローの関係に関する一考察

—菅井汲の作品を中心に—

市川 絢菜

1. 序章

日本では、版画を制作の主軸としている作家が数多くいる。その背景には、絵師・彫師・摺師の分業制である浮世絵というものを経て、『自画、自刻、自摺』の文化が創作版画運動によって定着したということがある¹。また山本鼎(1882-1946)の《漁夫》という作品について、石井柏亭(1882-1958)が「刀は乃ち筆なり」という解説を付けており、このことが一種の創作版画宣言となっていたというが²、このことから、日本では多くの作家が版画という技法を、絵を筆と絵具で描くのと同じように不自由なく用いる事が出来る技法にするため、またそれらと同じように鑑賞してもらうために取り組んできたと考えられる。

なお、版画に対してそれ以外の平面作品を指す場合、一般的には「絵画」という言葉が用いられる。一方で「タブロー」という言葉も用いられるケースがある。厳密に言えば、「絵画」と「タブロー」の差別化は極めて難しいが、「絵画」には版画も大いに含まれると考える。また、本研究で取り上げる菅井汲(1919-1996)は、「版画の魅力はスピード感である」という記事において、自身の作品制作について述べる際「版画」と「タブロー」という言葉で区別化している³。そのため、本稿では、版画に対するそれ以外の平面作品を、「タブロー」という言葉を用いて述べていく事にする。

作家において、版画制作の位置づけはいくつかに分けられる。ここでは大きく3つに分類する。まず1つ目は、版画家として版画制作を主軸に置くもの。そして2つ目は、タブローと版画を常に行き来し、作品制作に取り組むもの。3つ目は、タブローをメインに制作し、その複製として版画を制作するもの。またこの分類以外にも、作家によって様々なパターンがあると考えられる。

本稿で最も注目して取り上げたいのは、2つ目のタブローと版画を行き来して制作しているものである。設備などの点において、版画を継続して制作するのは決して簡単なことではない。そんな中でタブローを制作しながら、同時に版画も継続して制作する理由、またそうすることによって作品がどのように影響し合い、どういった効果が期待されるのかを版画の制作者の立場から検証し、明らかにしていきたい。そのことが、版画制作をする理由に大きく結びつくのではないかと期待する。

検証する題材として、版画とタブローを同時に制作してきた、菅井汲の作品について取り上げたい。

2. 菅井汲における版画とタブロー

菅井の作品について語られる際よく持ち出されるのは、愛車のボルシェについて、または毎日同じものを食べるという極端な食生活についてである。それらが菅井の作品に及ぼした影響は大きく、また菅井の作品を解説

する上でとても重要な要素であると考えられる。また、菅井は生死にかかわる大きな交通事故を起こしている。そのことも作品が変化したきっかけとしてよく取り上げられる。しかし、菅井の作品に影響をもたらしたものとして、版画も忘れてはいけない要素であるとする。

菅井は常に版画とタブローを並行して作品制作を行っていた。菅井の制作の様子について妻の菅井光(1930-2003)は以下のように語っている。

—例えば、油彩で気に入った作品ができれば版画にする。版画制作で気に入れば油彩にするとか、自由な制作を続けていました。⁴

菅井の版画制作は1955年のリトグラフから始まる。その後も銅版、シルクスクリーンという技法を用いて制作していた。菅井は刷り師と共に版画制作を行ってきた。しかし、菅井は刷り師に発注するとともに菅井自身も刷る作業を行っており、石版の技術には自信があるということも述べている⁵。小倉忠夫(1929-)が「〈作家研究〉菅井汲」で指摘している通り、菅井が複製画としてではなく、自らもリトグラフ制作に関わっていたという意味で「オリジナルなリトグラファー」⁶であったことは、これから菅井の作品をもとに考察していくうえでとても重要である。自身の版画制作について、菅井は以下のように述べている。

—版画はわたしのレクリエーション、心の転換の方法にすぎない。私の仕事はあくまで油絵です⁷

—まず版画のもつ特質は自分の作品が何らかの方法で複数化されるのが版画であるといった、複数性を最重要視しているのがヴァザルリや私たちの考え方であろう。⁸

菅井が版画に求めたことは、心の転換や複数性である。ちなみに、本稿において複数性とは、上記の引用箇所にあるように、作品が同じ精度をもって複数化される性質という意味で用いることとする。複数性に関して菅井は、ラージエディションでの制作という面で価値を見いだしている。多くの版画作品はエディションが100を超え、5500部という制作依頼も受けたという⁹。版画をラージエディションで刷ることを重要視していた理由として、菅井が自身の作品に機能性を求めていたことが挙げられる。菅井は絵の持つ機能について重要視しており、自身の絵を公共的なところへ置きたいと考えていた¹⁰。機能的という言葉の意味については以下のように述べている。

―はくは雄弁家ではないから機能的といった意味が説明できないが……美術館や画廊のカベにかけてはじめて作品となるようなものではない¹¹

菅井は一貫して自身の作品が機能的であることを望んだ。またその中で、版画に求める機能は以下の言葉から読み取る事が出来る。

―受け止める側が自分の意志で作品を選んで買ってピンでとめる。これは版画の一つの魅力です。¹²

―一点の版画が三万部全部出ても、何種類もの角度から理解されればそれでいい。¹³

つまり、版画作品においては、作品が多くの場所にいきわたり、美術館や画廊以外で鑑賞されるということに意味を見いだしていた。菅井はタブローと版画、それぞれの機能を明確にして制作を行っていたのだ。版画制作は機能性を重視する菅井にとって作品発表における重要な手段であったといえる。また、上記の発言より以前ではあるが、1975年には版画に対して以下のようにも述べている。

―版画はますます期待しています。単純に、持ち運びが便利とか価格が非常に庶民的であるということばかりではなく、私は仕事する側として、版画はタブローよりも私の全人格を表現できるからです。¹⁴

この言葉から分かるように、版画制作は複数性による役割を果たすだけではなく、菅井の制作にも影響を与えてきたはずである。

河崎晃一（1952-2019）は、菅井にとっての版画は、油彩画とそれらを生み出すための下絵のトライアングルを成す重要な要素の一つであると述べている。またそれらのトライアングルは連関作用を持ちながら、制作意欲を刺激し合っていたのではないかと指摘する¹⁵。

本稿では、菅井作品において、具体的にどのような点でタブローと版画が影響し合っていたのか、制作者の視点から検証していく。

2-1 版による色分けの変化

菅井は1955年頃からリトグラフ制作を始める。1960年にはパリのラミラル・ムーシェ街にある一戸建てのパヴィオンを購入し、そこには石版用のアトリエもつくられた¹⁶。詩人であり、美術評論家でもあるアンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ（1909-1991）は菅井のリトグラフ制作において、様式化と単純化が試みられていること、また彩色法へも特に注意が向けられており、紙

の上でも菅井の色彩を表現することに成功していることを指摘している¹⁷。ここで指摘されている「様式化」と「単純化」また、「彩色法」といった部分と関連して、筆者は版による色分けの変化に着目する。そしてここでは、リトグラフで制作された初めての作品《赤い鬼》（図1）とその3年後の1958年に制作された《サムライ》（図2）を、同時期に描かれたタブロー作品《鬼》（図3）《KAGURA》（図4）と共に比較する。《鬼》《KAGURA》については、図版を参照してのみの比較となる。



図1 《赤い鬼》
1955年 リトグラフ
53.4×38.4cm

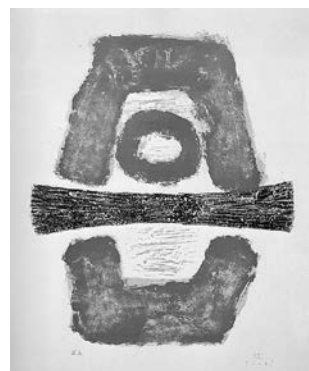


図2 《サムライ》
1958年 リトグラフ
55×46.5cm



図3 《鬼》
1955年 油彩
27×21cm

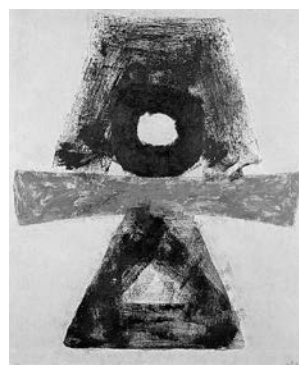


図4 《KAGURA》
1958年 油彩
138.5×115.5cm

まず、《赤い鬼》《サムライ》では単純に比較して、使用している色の数が減っているような印象を受ける。しかし、それぞれの作品で使用されている色の数を見てみると《赤い鬼》では5色、《サムライ》では4色であるため、大きく色数は減っていない。このような印象を受けるのは、リトグラフ制作の過程で行われる“版分け”の作業が大きく影響していると考えられる。

版画制作は、版数、色数、サイズ、刷り方などを刷る前にあらかじめ決めておく必要がある。そのため、あらかじめ出来上がった絵を版画に落とし込む場合、その絵から掬い取るような形で色を選択する。しかし、版画の工

程を理解したうえで版を制作する場合、絵を構成するパーツごとに分けていくほうが制作する上で明解である。このような工程が“版分け”である。菅井は版画について、技術的に可能な限界が分かっているから気楽に取り組みると述べているが¹⁸、上記で述べたような版画の構造と非常に強い結びつきがあると考えられる。しかしその構造は、作品に取り掛かってから迷うことを嫌い、確信をもってやれる方法をがっちり考えてから取り掛かる¹⁹という制作スタイルや、自分の労力と神経と時間のむだをできるだけ少なくするために、色数もできるだけ減らす²⁰という菅井の考えに好都合だったのではないか。

それらを踏まえたうえで作品を比較すると、《赤い鬼》はタブローの再現のような表現になっている事が分かる。同年に制作された《鬼》の作品と比較してみると、図版で見る限り色の置かれ方が類似している点からも同様のことが言える。例えば、画面全体に橙と赤がちらつき、その他の部分に関しても、下に敷かれている色が上にのせられた色の間から見え隠れする。また、色を複雑に重ね合わせることによって、使用している色数が多く感じるのである。

それに比べ、《サムライ》では画面を構成するパーツごとに色分けがされていることが分かる。かぎ括弧のような部分と真ん中の丸の部分は黄色味のかかったグレーと濃いグレーの2色で刷られ、その内部を色付けるような細かい線は橙で刷られている。そして、画面全体を横切る太い線は黒で刷られているが、この部分だけクレヨンのような描画材を用いていることから、画面におけるパーツごとの意識が強くなっていることは明白である。そしてこのような変化は、タブローにもみられる。《KAGURA》は描かれている図案が《サムライ》と非常に似ているが、この作品でも同様、図版で見る限りパーツごとに色を塗り分けられているのが分かる。

タブローでもパーツごとの色分けがされるようになったのは、版画の工程が大きな要因になっているのではないかと推測する。またこれらは、マンディアルグが指摘している「様式化」「単純化」「彩色法」にも当てはまらないだろうか。菅井光の著書でも、リトグラフを制作する上で、タブローの構図がシンプルで明快でおおまかな表現になったと書かれているが²¹、リトグラフの作品で版分けという作業を行うことにより、画面の中のパーツが独立していき、タブローでの色の置き方にも同様の変化をもたらしたのではないか。

また1964年、菅井はある日アトリエに立てかけていた複数の作品をみて、それらを重ねて新たなイメージを作り出す取り組みを行った。絵の中のパーツが独立し、それらを重ねたり組み合わせたりすることによって画面が構成されるようになる。小倉忠夫は「作家研究」菅井汲において、このような方法自体が、数種の版を同一

の作品に用いるという版画の制作過程と共通するため、極めて版画的であると指摘している。またそれに加え、下絵をもとに版を分解していくことを閉鎖的な版利用とすれば、菅井は造形ユニットを多元的に組み合わせることによって画面を作っているため、この手法は版的機能の開放的な拡大であるということも述べている²²。

先に述べたことと照らし合わせると、《赤い鬼》の制作では小倉の言う閉鎖的な版利用であったといえる。しかしその後、版画の構造を理解し制作していく事により、ここでいう“造形ユニットを意識した版分け”を行うようになる。それがタブローの制作において“造形ユニットの再構成”という作業につながり、版的機能の開放的な拡大となったことは非常に注目すべき点である。

このような点においても、この時期のリトグラフ制作がタブローに与えた影響は非常に大きいと考えられる。

2-2 拡大縮小と描画方法

1958年頃から、菅井の版画とタブローに太い線による表現が出てきた。石版画の刷り師であるカルメン・カッセは、筆のタッチやぼかしなどはリトグラフのテクニックの発揮どころであるため、菅井はリトグラフにむいていたことを指摘している²³。他の版種に比べ、リトグラフは版に直接描く事が出来るため、タブローでの筆の仕事がリトグラフの制作に直接反映できたということであろう。

ここでは、この時期に制作された太い線による表現に注目する。これらの表現は、書を彷彿とさせる力強い筆のタッチが印象的だ。詩人のジャン・クラランス・ランペール(1930-)はこの表現について以下のように述べている。

— スガイが新たに始めたリトグラフィーの仕事によってもたらされたものである。リトグラフィーとは書の近親ではなからうか？²⁴

1957年から1960年にかけて制作された《DESSINS》という16点の作品からなるリトグラフの作品集がある。この作品集は、モノクロを主軸に太い筆あとの表現がなされている。これとほぼ同時期に、タブローでも同様の表現がなされている。上記の指摘の通り、この表現とリトグラフが大きなかわりを持っていることは確かであろう。では、具体的に版画とタブローでどのように描かれてきたのかを検証する。ここでは《DESSINS》(図5)のなかの1点と、描かれている図案が似ている《侍》(図6)を比較してみる。

まず注目したいのは描かれている線の太さである。《DESSINS》の作品イメージサイズは28×21.5cmである。それに比べ、《侍》は195×130cmである。タブロー

の方は版画に比べて非常に大きい画面に描かれている。しかし、画像の大きさをそろえてみると、画面に対しての線の太さが似ているのが分かる。リトグラフが版の上で描かれた筆の表現だとすれば、タブローではその比率を維持したまま拡大されたような表現になっているのである。菅井の制作スタイルについて、以下のような記述がある。

—好きな図型が出来るとその図型を使い構成していく。下絵から大きなキャンバスに拡大するには電卓が使われる。そのためにキャンバスの木枠は、左右上下5ミリの誤差もゆるぎされない。²⁵

—雛形さえ作っておけば、人にそのまま拡大してもらえらるから構わん、おれの絵、便利ええんや、と半病人になったスガイはうそぶいていた。²⁶

この文章は、主に交通事故を起こした後の制作について書かれたものであるが、画面の中での描かれるものの大きさ、比率などに対する意識が強く、作品の大きさが変わってもそれらを拡大縮小で扱っていたことが分かる。また菅井は、小さい作品は思い通りに行くが、作品が大きければ大きいだけ妥協するところがあり、それ故に面白いといったことも述べている²⁷。版画作品はタブローのものに比べるとサイズが小さいものがほとんどである。このことから、版画で行った仕事をタブローの大きな画面でも行うということが菅井の中で大きな意味を持っていたことが分かる。



図5 《DESSINS》
1960年 リトグラフ・ガラス
28×21.5cm



図6 《侍》
1960年 油彩
195×130cm

また、これらの作品の描き方に注目したい。ここでは、《DESSINS》(図7)からもう一点と《鼠色》(図8)について比較する。



図7 《DESSINS》
1960年 リトグラフ・ガラス
28.2×22cm



図8 《鼠色》
1962年 油彩
161.5×130cm

まず、《DESSINS》におけるリトグラフの表現では、太い筆あとと、それを補助するような形で削った表現もみられる。それに対して、《鼠色》では、リトグラフの表現と同様に黒く描かれている部分を削り落とすような表現も見受けられるが、大きく異なるのは、周りの白を描くことにより、黒い線を表現している点である。リトグラフでは、白のインクは使われておらず、背景は紙の白によって成り立っている。しかしタブローでは、白で描き、黒の部分の削ることによって輪郭を決めていることが分かる。先ほど指摘したように、画面の中での線の太さの比率は極めて似ており、拡大縮小という作業が行われていることは確かであるが、それを表現するための描き方は全く異なるのだ。リトグラフでは、削って白い部分を表現している箇所もあるが、描かれているものの輪郭を決めるのは黒の描写である。しかし、タブローにおいては描かれているものの輪郭を決めているものは白の描写なのである。このように描き方が変わるにより、画面の一番手前に来る部分が異なる。そのため、図案は非常に似ているが、その作品がもつ印象は全く別のもとなる。

菅井は、リトグラフの制作に取り掛かってすぐ、絵の描き方を適用するだけでは不十分であることを知ったという²⁸。これはおそらくタブローからリトグラフに関してのみならず、リトグラフからタブローに関して、その描き方を適用するだけでは不十分であったといえる。ジャン・クラランス・ランベールが指摘するように、これらの太い線による表現がリトグラフの表現によってもたらされたものならば、それがタブローに置き換えられたとき、自ずと描画方法が変えられたのではないか。このような仕事を、版画とタブローで、サイズと技法を変えて行っていた点で、少なくともその手法が効率的であったからという理由でないことは確かである。このように、同じ図案を版画とタブローで吟味していくうちに、それぞれでできる描画方法が見直され、異なる作品を生み出すことに成功しているといえる。

2-3 マチエールと色の境界

海藤日出男（1912-1991）は1955年の「菅井汲の仕事 日本古代の素朴な神話」という文章において、菅井の絵画がパリ画壇で認められている要因はマチエールの豊かさによるものだと指摘している²⁹。また、菅井はこの指摘から強い影響を受けたという³⁰。

その後、菅井は版画と並行してタブローの制作を行うようになるが、野見山暁治（1920-）は菅井の制作の様子について以下のように述べている。

—初期からの油絵のおさらいをするように、今までに手掛けた形態を石版で再現してゆくうち、並行して進んでいるタブローのマチエールが、ある均質な塗り込め方にかわってきた。³¹

実際に菅井の作品は1964年頃から大きく変化し、かつてのような凹凸をもつマチエールの表現から遠ざかる。海藤日出男の指摘に影響を受けた菅井は、自身の作品のマチエールを変化させたのだ。しかし同時に、リトグラフの制作もマチエールに変化を与える要因であったことは確かであろう。描かれるものの形態が単純になり、色の境界が明確になったため、凹凸のあるマチエールでの表現が求められなくなったのではないかと想定する。

ここでは、版画とタブローの制作におけるマチエールの変化から、それぞれの作品を比較する事によりどのような試みがされているのかを検証する。まずは1965年に制作されたタブローの作品《ハイウェイの朝》（図9）と、ほぼ同時期に制作されたリトグラフの作品《青い太陽》（図11）《太陽の森》（図14）を比較する。

《ハイウェイの朝》とほぼ同時期に制作されたオートルートシリーズの描画方法については以下のような記述がある。

—菅井は、〈オートルート〉のシリーズを描くとき、まずごく細い筆で輪郭をとってから極端に柔らかい筆で何度も面を塗り、さらに輪郭をたどるといった方法を探っていたという³²

この記述からもわかる通り、《ハイウェイの朝》では画面は均質に塗り込められ、色の境界もはっきりとしている。絵具と筆で塗られているという質は感じるものの、画面にはほとんど凹凸は見られない。画面の中のグラデーション部分は筆でなじませるように描かれているのが分かる（図10）。周りの青と白のグラデーションはコントラストが強い為、多少筆あとが目立っている。リトグラフでの作品《青い太陽》と《太陽の森》でも画面には凹凸はない。そもそもリトグラフでは、プレス機を通して刷るため、よほど特殊なことをしない限り画面に



図9 《ハイウェイの朝》
1965年 油彩
230×184cm



図10 《ハイウェイの朝》
拡大部分

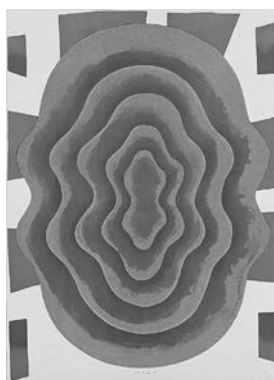


図11 《青い太陽》
1965年 リトグラフ
70.5×53.5cm



図12 《青い太陽》
拡大部分



図13 《青い太陽》
拡大部分



図14 《太陽の森》
1967年 リトグラフ
64×53cm

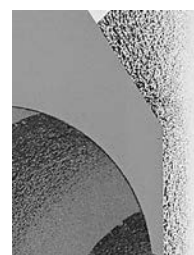


図15 《太陽の森》
拡大部分

強い凹凸を作ることは出来ない。かすかにインクの層で作られる平坦なマチエールがタブローの塗りにも影響を与えた可能性は多々あるであろう。

ここでさらに着目したいのが、グラデーションの表現である。《青い太陽》では、波打つ楕円の形の周りから外に広がるように、何重にも青のグラデーションが施されているほか、画面四隅にも赤と橙のグラデーションが使われている。画面四隅のグラデーションは手跡を見せないように刷られている（図12）。それに比べて青のグ

ラダーションは3層ほどの溶き墨の重ねによって表現されている(図13)。その他の橙の部分が極めて平坦に刷られているため、滲みの表現が画面の中の重要な要素となっている。また、《太陽の森》ではクレヨンのようなザラザラとしたタッチでグラデーションが表現されている(図15)。また、注目したいのがそのグラデーションの下に置かれる色によって、クレヨンのタッチの粗さに差がついて見える点である。緑の部分のグラデーションと比べ、背景の白地の部分のグラデーションは色のコントラストによって粗く見え、より質感の違いを与えている。タブローではグラデーションをなめらかにすることにより、抵抗感を感じる異質さはみられないが、リトグラフでのグラデーションは、あえてそのような異質な表現がされているように感じる。菅井は自身の制作について以下のように語っている。

— 絵画の場合、僕は同じ色で同じパターンの繰り返しで制作しているわけですが、あくまで自分の手を煩わせて制作する、いわゆる一点制作ですね。ところが、版画の場合は設計図だけ描いて、あとは人に渡して、そしてたくさん刷る。³³

— もちろん刷り上った一点の版画というものはタブローなどの一点制作の場合より複数化されるだけに、尚いっそう内容の質的価値というものが高くなければならないのはいうまでもない³⁴

このように、菅井はタブローの制作において、自分の手を煩わせて制作するという意識を持っていた。タブローではいくら均質に塗ろうと心がけても、絵具の物質感を消すのは難しい。そのため、なるべく均質で凹凸のない塗りを徹底していた。しかし、リトグラフにおいて、均質な画面作りはいたって簡単である。ましてや自分の手を煩わせずに複数刷る事が出来る。その上であえて抵抗感のある異質なグラデーション表現をし、画面にある種の質感を与えていたのではないか。

次に1973年に制作された《ヴァリアシオンA.A.》(図16)の作品のマチエールに注目する。

この作品は1973年に制作された作品で、アクリルを用いて描かれている。そのためか、画面はより均質な塗りで表現され、筆での塗りによる質感すらあまり感じない。そして《ハイウェイの朝》と比較して大きな違いは、色と色との境界がより明確にきっちりと分けられている点だ。様々な角度から見てみると、色の境界にはきっちりと線が引かれ、その境界ごとに画面の光沢が異なる。同じ白の並びの部分でも、パーツごとに線が引かれ、塗り分けられているのだ。これはアクリルという画材の変化も重要な要因であるが、同時に制作方法の変化も大き

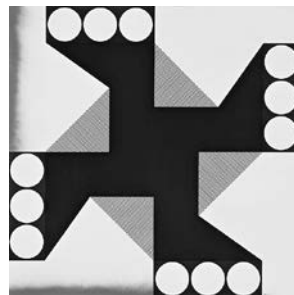


図16 《ヴァリアシオンA.A.》
1973年 アクリル
200×200cm



図17 《ヴァリアシオン》
1974年 シルクスクリーン
56×56cm

く関わっているはずである。菅井は交通事故を起こしたことが原因で、1967年の11月から助手との制作を始める³⁵。事故により体の自由を失った菅井は、作品の精密な下図をつくり、それを助手の協力のもとで作品化した³⁶。その時のことについて以下のように語っている。

— 事故以来、二人の助手の力を借りています。しかし、これは非常にいい方法だと思っています。有難いことに、この助手たちは、完全に『描く機械』になってくれて、[中略]自分ひとりですべて仕上げていたら、自分の払ったつまらない労力に愛着を持ちすぎるといふ良くない結果が生じます。³⁷

助手との制作を行うことにより、より均質な塗りが実現されることになる。他人に塗りを任せることにより、自身の作業に愛着を持ってしまふ心配はなくなり、下図の完璧な再現に徹底する事が出来るのだ。またここで着目したいのが、シルクスクリーンでの制作も同時に行っていた点だ。1974年に似たような構図で制作された《ヴァリアシオン》(図17)というシルクスクリーンの作品がある。シルクスクリーンでの作業は、リトグラフのように石に直接描くといった作業とは少し異なり、感光という工程のための、原稿を制作するといった作業になる。その分、色と色との境界をシャープに表現できる。そういった点で、版画とタブローの制作において、菅井は下図を制作するといったことに専念していたことが分かる。この時期の版画とタブローは、マチエールの表現に限らず、非常に近いものがある。それは、作品制作において、自身の手で描くといった作業より、精密な下図を制作するという作業への比重が大きくなったことが要因であるといえる。またそのような変化によって、菅井は均質なマチエールとシャープな色の境界を追求する事が出来たのではないか。

1964年頃の制作においては、均質なマチエールを追求しつつも、版画とタブローでは異なったアプローチが行われていた。しかし1973年頃の制作においては、助手との制作といった環境の変化も影響し、版画とタブロー両

者においてより均質なマチエールが追求されることとなった。版画制作がマチエールの変化に影響を与えていることに加え、そこで求められている効果が、リトグラフとシルクスクリーンといった版種の変化にも反映されていたといえる。

2-4 シルクスクリーンの利用と図と地の関係



図18 《空間84》
1984年 アクリル・油彩・鉛筆
202×684cm



図19 《空間84》
拡大部分

新見隆 (1958-) は菅井作品の画面要素を形 (figure) と地 (sol) の2つに分け、両者の変遷について指摘している。ここでは、かつて「地」の部分は、表情に富んだマチエール性によりつくられていたが、のちにマチエール性が消滅することにより、円やグラデーションが「地」の部分をつくることになる。そして1968年から1971年頃にはそれらの「地」の要素も「形」の系列に組み込まれるようになるといった内容である³⁸。菅井作品はここで指摘されている通り、「地」の部分を構成していた円やグラデーション、またはストライプが「形」として扱われるようになる。そのような変化を遂げ、1980年頃に制作された作品ではまた新たな展開をみせる。

ここでは《空間84》(図18)を取り上げる。この頃の作品について、中村英樹 (1940-) が図と地の関係に変化が表れていることを指摘している³⁹。ここでは、鉛筆で描かれたグレーの箇所と隣り合う半円形に薄いグレーが塗られている (図19)。鉛筆で塗り込められた箇所は光沢がある。それに対して薄いグレーで塗られた部分は光沢がなく見る角度によって色が変わることはない。また、光沢のないグレーで表現することにより、地と同じように薄く塗られているにもかかわらず、画面の中で少し手前にあるように感じられるのである。鉛筆で塗り込められた下の部分までこのグレーが塗られているかどうかは、実見しただけでははっきりと分からなかった。しかし、この薄いグレーの部分はシルクスクリーンの地として刷られた白の表現と似た効果があると感じる。

しかし、ここで筆者が注目したいのは、その鉛筆で塗られた部分と隣り合う薄いグレーで塗られた部分についてである。この表現は、シルクスクリーンでの地を刷る表現と少し関係があるのではないかと考える。



図20 《自画像》
1969年 シルクスクリーン
47×47.5cm

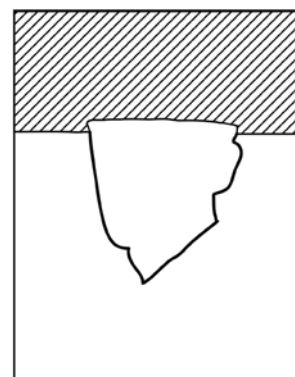


図21 図20の白で刷られた部分を斜線で示した (筆者)

シルクスクリーンを用いて制作された作品《自画像》(図20)に着目する。《自画像》において青と赤で刷られた頭の部分に注目すると(図21)、どちらも白のインクで下地が刷られていることが分かる。シルクスクリーンで作品を制作する際に、インクののりをよくするため、もしくはインクの発色を良くするために下地を刷るという作業はよく行われる。下地を刷ることによりインクの層ができ、次の版のインクが紙にしみこむことを防ぐのだ。一般的には白を表現したい場合は紙の白を利用することが多いが、上記のような理由により白で下地を刷っておくことも少なくない。この2点の作品の場合も、先ほど指摘した箇所以外は紙の白が用いられている。またそうすることにより、白にもわずかに階調が生まれる。インクに対して、紙の白はやや黄色く感じる。また、それと同時に紙の質感が強調されることになる。それ故この手法は、図と地の関係も複雑にさせる。《自画像》では、紙の部分が地であるとするならば、インクで刷られた部分は図となる。しかし、白で一層下地を刷ることにより、図であり地である部分が出来る。頭の部分は白いパーツであり、赤と青の色が置かれる地であるのだ。

ここで《空間84》と比較して図と地について考えていきたい。《空間84》では、地となる部分に薄く白が塗られている。そこに図となる部分が構成されているのだが、鉛筆で塗り込められた箇所と隣り合う半円形に薄いグレーが塗られている (図19)。鉛筆で塗り込められた箇所は光沢がある。それに対して薄いグレーで塗られた部分は光沢がなく見る角度によって色が変わることはない。また、光沢のないグレーで表現することにより、地と同じように薄く塗られているにもかかわらず、画面の中で少し手前にあるように感じられるのである。鉛筆で塗り込められた下の部分までこのグレーが塗られているかどうかは、実見しただけでははっきりと分からなかった。しかし、この薄いグレーの部分はシルクスクリーンの地として刷られた白の表現と似た効果があると感じる。

色は地の部分と非常に近いが、パーツとしては図の部分に含まれる。そして地の部分と質が異なり一層手前に感じるのだ。また、《自画像》の場合は画面の中で紙とインクという2つの質感が共存しているが、《空間84》においてもアクリルと鉛筆と油彩という3つの質感が共存している。グレーの部分は鉛筆で塗られることにより光沢を帯び、隣り合う薄いグレーの半円形は光沢がなくわずかな色の違いにより地との区別がされている。黒い部分は均質に塗り込められたり、スポンジでたたいたような表現で物質感が強められたりしている。赤で塗られた三角形の部分には、厚く絵具が盛り上げられている。異質なものを画面の中に共存させることにより、単に図案や厚みとは違った部分で図と地の関係を複雑にさせる効果があると考えられる。

また、菅井は板に40以上もの異なる白の絵具のサンプルを作り並べていたという⁴⁰。それほど白がもたらす効果というものを大切にしていたということが分かる。版画の制作においても、紙の白を使う部分と白のインクを使う部分とでは、違った効果を求めていたに違いない。

シルクスクリーンで地として刷られた部分と、《空間84》などの作品にみられる薄いグレーの部分の関連は、菅井が意図したものではないにしても図と地の関係を複雑にする、似たような効果を持っているのではないかと推測する。

2-5 筆致の再出現とエンボス表現

菅井は1960年代後半からシルクスクリーンを用いた作品も制作するようになったが、事故の影響により設計図を用いて作画をするようになった菅井にとっては、とても都合の良い版種であったのではないかと想像する。また、石版画の刷り師であるカルメン・カッセは、ハードエッジの作品をリトグラフでやってくれと頼まれたことがあると述べている⁴¹。また、版画での作品制作について、以下のように述べている。

—だから銅版というのはどうしても性に合わないんです。石版の場合でさえ、僕は一発でやり上げる。修正とか手を加えるくらいなら、ダメにして最初からやり直す。その点でもシルクスクリーンが現在のところ一番僕にあっていていると思うし、好きですね。⁴²

—私の版画にたいしてもっている、もっとも魅力的なところは、自由で無責任な思い付きをそのまま自分の手先をまじえないで比較的短距離、短時間でただちに自分のプランを直線的に実現させてみられるというスピード感のある便利さである。(それだけに直線的である)⁴³

均質なマチエール、エッジのきいた形を表現できるシ

ルクスクリーンは、菅井の作品に最適だったと考える。また、制作過程についても2-3で触れた通り、下図を描いてそれをもとに版を作り刷るという、途中で修正をすることも少ない工程の為、他の版種に比べてもより「短距離」「短時間」であり、菅井が気に入っていたのは確かである。しかし、1980年以降の作品から、タブロー作品の画面に再び凹凸を伴う筆致が戻ってくる。これはシルクスクリーンでの作品制作が少なからず影響しているものと推測する。これまで求めてきた表現がシルクスクリーンによって、「短距離」「短時間」で達成されたことにより、再び画面に筆致を強調する表現などが出てきたのではないかと推測する。また版画作品ではタブローと同様、筆跡を活かした表現のため、リトグラフにシフトする。また着目する点は、その作品に銅版によるエンボス加工がされている点である。

ここでは1990年に制作されたタブロー《S.14 & S.15》(図22)とリトグラフ作品《S黄色い矢》(図23)を参照されたい。銅版画の刷り師であるロベルト・デュトロは、1992年以降の本の制作時に、提案した紙の影響で銅版によるエンボスが生まれたと述べている⁴⁴。しかし、ここで取り上げる1990年の作品でもエンボス加工が見られているため、本当のきっかけは曖昧である。

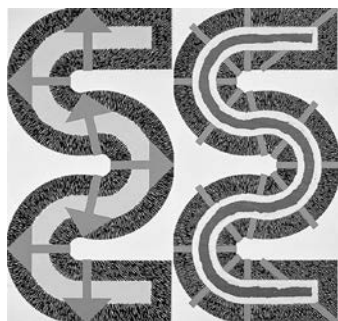


図22 《S.14 & S.15》
1990年 アクリル
250×264.6cm



図23 《S黄色い矢》
1990年
リトグラフ・レリーフ
70×50.6cm

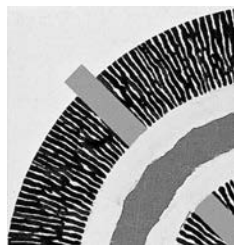


図24 《S.14 & S.15》
拡大部分図

《S.14 & S.15》では、左のSモチーフの黄色の部分、右のSモチーフの緑と白の部分が絵具を盛り上げるように描かれている。周りの赤で描かれた部分はシャープに塗り分けられているが、黒で描かれた部分は、筆跡を活かしたタッチで描かれている(図24)。しかし凹凸は伴わず。黄色、緑、白の部分のみ凹凸を伴っている。《S

黄色い矢》では、黒の部分は筆跡を活かしたタッチで描かれており、中心の黄色い矢印の部分は筆跡を活かしたタッチではないが、エンボス加工により矢印の形で浮き出ている。

このように照らし合わせてみると、凹凸を伴う筆致の表現を、版画ではエンボス加工により表現していたのではないかと考える。このようなマチエールとエンボスの関連については、河崎晃一も同様の指摘をしている⁴⁵。ではより具体的に、版画とタブローでどのような表現の違いがあるのか比較してみる。

まずタブローに関して、菅井の作品は**2-3**で触れたように、かつてマチエールの豊かさによって評価されていた。《S.14 & S.15》でも凹凸を伴うマチエールが見られるが、極めて部分的に使用されているところがこれまでとの大きな違いである。また、うねるような筆跡は模様のように使われており、この時期から用いられるようになった表現だといえる。版画に関しては、再びリトグラフを用いた制作になる。それはタブローと同様、模様のように使われる筆跡の表現の為であろう。しかし、かつての書を彷彿とさせる表現や、グラデーションなどの濃淡をつける為の表現とも異なっている。また、石版画の刷り師であるピーター・ブラムセンは菅井のリトグラフ制作について、初めは石に直接描いていたが、やがてカルク（透明の紙）を切ってパピエ・コレのようにして石に写すようになったと述べている⁴⁶。このことから、かつてリトグラフでも、手で描くという作業から遠ざかっていたことが分かる。しかし、再び筆跡を強調するように筆で描く表現に戻っているのだ。また、それに加え菅井はエンボス加工を施している。このことから、当時は画面の中の「部分的な差異」「異質なものの掛け合わせ」に興味を向いていた事が考えられる。

タブローでは描画方法により、凹凸のある部分と無い部分とを明確に分けた。そして、版画においてはリトグラフで筆跡を強調し、銅版でのエンボス加工により、部分的に紙に凹凸を付けた。リトグラフはプレス機を通すため、インクを盛り上げるのは極めて難しい。そのためリトグラフのみで表現するのは不可能であったため、銅版によるエンボス加工が必要であったと考えられる。このような方法をとることによって、タブローと同様、部分的な差異、異質なものの掛け合わせが表現できたのではないかと。

タブローでは描き分けることによってできる表現を、版画作品においては技法併用という手段によって表現した。つまり、本作はタブローでの効果を版画でも再現しようとした結果、版画制作に新しい手段を与えることになった事例といえる。

3. 結章

以上のように菅井の制作において、版画とタブローの関係が密接である事は明白である。版画がタブローに影響を与える要因として以下のような性質が考えられる。

①サイズの違い

版画では、プレス機を通すなどの作業により、大きな作品を制作するのは簡単ではない。つなぎ合わせるなど工夫をすれば大きな作品を制作することも可能であるが、菅井はタブローと版画でサイズの違いも使い分けていた。そして、サイズが違うことにより拡大縮小という作業を行ってきた。そのような作業の中で、技法の性質上うまく対応しない部分も出てくる。菅井はその都度、描画方法、製版方法を工夫してきたと考えられる。そういった点において、版画がタブローに影響を与えるだけではなく、タブローが版画に与える影響も大きかったはずである。

②紙という支持体

菅井はタブローに関してはカンヴァスを用いることがほとんどであった。シルクスクリーンの利用により、アクリルや布を支持体に用いていたこともあるが、版画制作では紙を支持体とすることが基本であった。版画制作において、紙を支持体とした制作を行うことにより、紙の白を利用した表現が出てくる。**2-2**で触れたように、紙を支持体にすることによって、同じ図案でもタブローと版画で描画方法が異なってくることもある。また、紙の上でのインクの発色は版種ごとに大きく異なる。リトグラフのインクは乾くまで色の違いが分からないが、菅井は辛抱強く乾くのを待ち、色を確認していたと刷り師のカルメン・カッセは証言している⁴⁷。このように、タブローでの制作とのギャップは多々あったはずである。その調整を行うことにより、色の感覚もより一層研ぎ澄まされたものになったと考える。

③版画の制作過程

2-1でも触れたように、版画の制作過程はタブローに大きな影響を与えていたと考える。プレス機で刷るという工程は、平坦な絵肌を作ることにつながる。それ故に、版画作品を制作していく上では、そのわずかな表面の違いにも注意を払うことになる。プレスされた紙の中のインクの盛り上がりや、インクが1層の部分と2層の部分といった違いも使い分けていく。そのような作業を行うことにより、タブローで制作する中でもマチエールをより強く意識するようになる。また、どの版種にも共通して言えることは色による版分けである。画面をいくつかのレイヤーに分解するという作業は、画面のパーツをそれぞれ独立させることにつながった。また、そうすることにより、画面の構成や色の使い方に変化をもたらしたといえる。このように画面を分解させて、再構築する作業を定期的に行うことは、自身の絵画構造を整理整頓さ

せる役割となっていたはずである。

以上3つの性質を取り上げたが、このような性質を持つ版画制作は、2でも引用した通り菅井にとって心の転換の方法に過ぎなかったのであろう。作品を制作する上で障害とも感じ取れる版画の制約を、菅井は心の転換として受け止めていた。また、菅井は自身の版画制作に関して以下のようにも述べている。

—このように私の版画は、単なるそのときの自分の思いつきだけが発想の原点になっているので、刷り上がった後に種々、次の段階への発展の可能性を見いだすのが非常にたやすく、又楽しい。⁴⁸

このことから、版画が作品の発展を促していたのは確実といえよう。心の転換を行うことによって菅井の作品はテンポよく発展していき、結果的に心の転換にとどまることなく、タブローにも大きく影響を与えることになった。このようにして制作された版画作品は、タブローと切っても切れない関係にあり、菅井作品を語るうえでとても重要な存在であることは確かである。

ここまで版画がタブローに与えた影響について主に取り上げたが、タブローが版画に与えた影響も非常に大きい。2-1で取り上げたように、《赤い鬼》ではタブローから版画になる段階で、絵画を再現するような版分けが行われていた。しかし、版画の構造をより理解していくうえで、絵画を再現するような表現からは離れるようになる。しかし、2-5で取り上げた作品においては、タブローの作品が版画に落とし込まれる段階で、リトグラフとエンボス加工という新たな展開をもたらしている。《赤い鬼》の時に比べ、タブローが版画に与える影響がとてもポジティブなものへと変化しているといえよう。

以上のことを踏まえたうえで、菅井のタブローと版画の制作について、最も重要なのは並行して両者の制作を続けていた点であると考えられる。版画制作を始めた頃に比べると、菅井にとって版画の役割というものは次第に大きくなっていった。そして、互いの制作を通して互いに影響しあっていることから、版画が単にタブローの影の役割ではなかったことが確認できる。しかしながら、版画制作に関する意識がタブロー制作を大きく上回ることはなかったように感じる。それでも、版画制作をやめることはなく、長年寄り添うような形で続いてきたことが、菅井の独自の表現につながっていると筆者は考える。版画とタブローを並行して作品制作を行うことにより、両者の利点に関する理解がより深められ、それと同時に不得意な表現も知るようになる。それらを理解した上で制作する際には何の要素が大切なのか、随時取捨選択を行う必要がある。そういった過程を通して不要な部分がそぎ落とされ、より洗練された画面を作ることにつながっ

ていく。版画とタブローを並行して制作する方法は、作品を次の展開に導く重要なきっかけを互いにもたらし、菅井独自の表現の創出に至ったといえるのではないだろうか。

また、本研究を進めるうえで課題も見つかった。菅井の版画制作に関して、どのように刷り師が関与しているのかが不明瞭であった点である。菅井がどのような下図を制作し、どのような過程を経て版画作品を仕上げたのかを検証することで、作家の版画に対する考えをより理解することができるはずである。今後は菅井の制作した下図や、刷り師との関係を探っていく、菅井にとって版画制作とはいかなるものだったのかをより深く追究していきたい。

筆者もシルクスクリーンと木版画を中心として作品制作を行っている。2つの異なる版種でイメージを作り出すことによって、画面の中に違った質感の表現を持ち込もうとしていた。このことは、それぞれの表現の得意分野、不得意分野を理解することにつながった。また、パーツごとに技法を選択することによって、不要な部分をそぎ落とす作業も自然に行われてきた。しかし、最近ではそれに加え、タブローも制作するようになった。このように一度版の構造を離れることにより、タブロー制作を通して全く違う角度から自身の制作を顧みることにつながり、このことが版画作品に変化をもたらしていると感じている。今後も版画とタブローを並行して制作することにより、自身の表現をより豊かなものにしていきたいと考えている。

謝辞

本研究を目的とした作品熟覧、または資料提供にご協力いただいた、芦屋市立美術博物館・大概晃実氏、BBプラザ美術館・宮本亜津子氏、兵庫県立美術館・鈴木慈子氏、筑波大学芸術系・寺門臨太郎氏にこの場をお借りして心からの感謝の意を表す。

註

- 1 松山龍雄『版画、「あいだ」の美術』阿部出版株式会社 2017年 pp.35-40
- 2 松山龍雄 Ibid. p.24
- 3 菅井汲「版画の魅力はスピード感である」『版画芸術』11号 1975年10月 p.56
- 4 菅井光「菅井汲の遺した版画〈追悼 菅井汲 疾走する精神〉」『版画芸術』93号 1996年9月号 p.135
- 5 河崎晃一「版画が語る菅井汲」『菅井汲 版画の仕事 1955-1995』東京新聞 1997年 p.15
- 6 小倉忠夫「〈作家研究〉菅井汲」『季刊版画』第10号 1971年2月 p.54
- 7 [無署名]「菅井汲石版画 力強く明快〈美術〉」『朝日新聞』夕刊 1967年11月18日
- 8 菅井汲「ヴァザリと私の発想」『版画芸術』17号 1977年4月 p.61

ヴィクトル・ヴァザリリ (1906-1997) とは「オブ・アート」を代表するフランス人のアーティストである。この記事は、菅井がヴァザリリの仕事に関して執筆したものである。

9 藤井亜紀「菅井汲—未来への疾走」『菅井汲展』菅井汲展実行委員会 印象社 2000年 p.155

10 大岡信「菅井汲との対話」『菅井汲展』東京画廊・南画廊 1969年

11 安井収蔵「17年ぶりで帰国した菅井汲さん」『毎日新聞』夕刊 1969年4月9日

12 菅井汲・野田哲也 op. cit. p.212

13 原広司VS菅井汲「一億人から離れてたつ」『一億人から離れて立つ 異貌の画家・菅井汲の世界』現代企画社 1987年7月

14 「菅井汲ミニ百科 私自身に18の設問」『版画芸術』11号 1975年10月 p.57

15 河崎晃一「Sの展開 版画の新たな手法へ」op. cit. p.93

16 藤井亜紀、鎮西芳美編「年譜」『菅井汲展』菅井汲展実行委員会 印象社 2000年 p.200

17 アンдре・ビエール・ド・マンディアルク、大岡信訳「菅井汲論—1952年～1959年の仕事をめぐって」『菅井汲作品集』美術出版社 1976年 p.129

18 菅井汲「版画の魅力はスピード感である」op. cit. p.56

19 三木多聞「十七年ぶりに帰国した菅井汲氏にきく作家訪問」『現代の眼 (東京国立近代美術館ニュース)』第177号 1969年8月 p.7

20 中原祐介「菅井汲と語る 絵画からむだを排除すること」『みずゑ』第852号 1976年3月 p.87

21 菅井光 op. cit. pp.60-62

22 小倉忠夫 op. cit. p.65

23 河崎晃一「菅井汲と刷り師たちくカルメン・カッセ」op. cit. p.139

24 ジャン・クラランス・ランベール「極端なスガイ 彼の生まれた東洋の国が極端に位置しているように」『SUGAI』リポート 1991年 p.50

25 田沼武能「菅井汲 (在パリ)、撮影日記くアーティスト・イン・ステューディオ」『芸術新潮』第33巻第1号 1982年1月 p.78

26 野見山暁治「スガイのアトリエ」『菅井汲 版画の仕事 1955-1995』東京新聞 1997年 p.13

27 原広司VS菅井汲 op. cit. p.90

28 ジャン・クラランス・ランベール op. cit. p.54

29 海藤日出男「菅井汲の仕事 日本古代の素朴な神話」『美術手帳』103号 1955年12月 p.44

30 『菅井汲図録』西武美術館 1983年 p.135

31 野見山暁治 op. cit. p.12

32 鎮西芳美「スガイ・スタイルをめざして 1950年代か末から1960年代前半を中心に」『菅井汲展』菅井汲展実行委員会 印象社 2000年 p.164

33 菅井汲・野田哲也 op. cit. p.213

34 菅井汲「ヴァザリリと私の発想」op. cit. p.61

35 藤井亜紀、鎮西芳美編「年譜」『菅井汲展』菅井汲展実行

委員会 印象社 2000年 p.209

36 山梨俊夫「連載 近代日本美術家列伝148 菅井汲」『美術手帖』757号 1996年6月 p.181

37 小川正孝「菅井汲—建築空間に挑むく作家に聞く」『美術手帖』311号 1969年4月 p.158

38 新見隆「図版目録 Ⅲ.くパーキング」のシリーズ」『菅井汲図録』西武美術館 1983年 p.105

39 中村秀樹「くグレーの構造」=新作を中心に」『美術手帖』522号 1984年2月 pp.118-125

40 ジャン・クラランス・ランベール op. cit. p.70

41 河崎晃一「菅井汲と刷り師たちくカルメン・カッセ」op. cit. p.138

42 菅井汲・野田哲也 op. cit. p.215

43 菅井汲「版画の魅力はスピード感である」op. cit. pp.54-56

44 河崎晃一「菅井汲と刷り師たちくロベルト・デュトロ」op. cit. p.141

45 河崎晃一「版画が語る菅井汲」op. cit. p.18

46 河崎晃一「菅井汲と刷り師たちくピーター・ブラムセン」op. cit. p.139

47 河崎晃一「菅井汲と刷り師たちくカルメン・カッセ」op. cit. p.139

48 菅井汲「版画の魅力はスピード感である」op. cit. p.56

図版典拠

図1、図11、図12、図13 図版提供：筑波大学芸術系 (筑波大学アート・コレクション (石井コレクション))

図2 菅井汲 版画の仕事 1955-1995 東京新聞 1997年 p.58

図3 菅井汲図録 西武美術館 1983年 p.11

図4 菅井汲展 菅井汲展実行委員会 印象社 2000年 p.55

図5 SUGAI CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE GRAVE 1955-96 阿部出版 1996年 p.64

図6 菅井汲展 菅井汲展実行委員会 印象社 2000年 p.55 p.63

図7 SUGAI CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE GRAVE 1955-96 阿部出版 1996年 p.60

図8 図版提供：兵庫県立美術館 (山村コレクション)

図9、図12、図16、図18、図19 図版提供：兵庫県立美術館

図14、図15 SUGAI CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE GRAVE 1955-96 阿部出版 1996年 p.127

図10 筆者撮影 (2019年8月30日 兵庫県立美術館にて)

図17 SUGAI CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE GRAVE 1955-96 阿部出版 1996年 p.192

図20 SUGAI CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE GRAVE 1955-96 阿部出版 1996年 p.137

図21 筆者作成

図22、図24 菅井汲展 菅井汲展実行委員会 印象社 2000年 p.124

図23 SUGAI CATALOGUE RAISONNE DE L'OEUVRE GRAVE 1955-96 阿部出版 1996年 p.250

Summary

Study of the Interaction Between Printmaking and Tableau

— Focused on Works of SUGAI Kumi

ICHIKAWA Ayana

In Japan, Creative Prints Movement accrued from the late Meiji to Taisho periods. It was movement of printmaking that try to get printmaking even with tableau. Thereby there were many artists who created artworks of printmaking mainly. However, there also were artists who created artworks of both printmaking and tableau.

This study was made to clarify interaction between printmaking and tableau from the viewpoint of the printmaker by analyzing the relationship of printmaking and tableau made by SUGAI Kumi who proceeds artworks of printmaking and tableau in parallel. The goal of this study is to realize again the meaning of making print.

As a result, various factors of the process of printmaking affected the artist's tableau works. At the same time, the process of making over work of printmaking from work of tableau also affected the technique of printmaking. Therefor the artist's works developed diversely in terms of the texture, the color and the technique of painting.

The method inspired the works to next development and created the artist's own unique expression. Also, ultimately it can lead to a richer production of printmaking.