

●ディスカッション

シンポジウム「創造・伝達・記憶の場としての版画」

司会…保井 亜弓(金沢美術工芸大学)

発表…池田 真弓(慶應義塾大学)

岩谷 秋美(東京藝術大学)

平川 佳世(京都大学大学院)

佐川美智子(元町田市立国際版画美術館)

大原まゆみ(明治学院大学)

奥野 克仁(高知県立美術館)

深山 孝彰(愛知県美術館)

保井 ではディスカッションに移らせていただきたいと思いま

す。まず発表者から付け加えたいことをお願いしたいと思います

ですが、発表順ということで、司会者ではありませんが最初に私か

ら一言。今日、発表していただいた方々のテーマに宗教版画の

ことが抜けていましたので、少し私の方で触れさせていただき

ました。ただし、一六世紀では宗教改革時の版画も話題になる

べきところではあるのですが、その点は時間の都合上今回は割

愛いたしました。宗教的なプロパガンダではありませんが、世

俗のプロパガンダが入っていましたので、そのことも省略した

理由です。

それでは、発表者の方々順番にお願いできませんでしょうか。

池田 私は、一五世紀後半の本の木版挿絵について発表したのですが、写本という手書きの本と、新しい印刷術を用いての活版印刷本が出てきたばかりで、ちょうどその転換期に当たった作品を取り上げました。今回発表で取り上げた作品だけではなくて、やはりその当時の本は、いかに写本の模倣から複製芸術の新しい表現方法をどのようにしていくかを模索していた時期です。その意味で、今日の私の発表だけではなくて、他の先生方のご発表をお聞きしまして、複製としても異なる技術、技法の複製としての木版画の意義、それから木版画独特の芸術性の模索をいろいろな形でご発表いただきまして、大変勉強になりました。

岩谷 私の方からは、『皇帝マクシミリアン一世の凱旋行進』について発表させていただきました。この『凱旋行進』という作品は、有名であるとは思いますが、何せ点数があまりにも膨大で、なかなか細かく観察される機会も皆さんないのではないかと思います。その規模とともに内容の多彩さを今日少しだけでも感じていただけましたら幸いです。

今日は、大原先生には近代へのマクシミリアンの『凱旋行進』などの受容についてもお話しいただき、私自身もとても勉強させていただきました。どうもありがとうございます。

平川 私の方から、付け加えることというほどでもないのですが、実はこのお話を考えたときに、一種の対抗軸として念頭に

あったのが、イタリアの一六世紀のジュリオ・ロマーノやペリノー・デル・ヴァーガが後半に残していた金銀細工の素描、図案資料なのです。彼らの素描を見てみると、実作を無視した、非常に空想力に富んだ力強い図案というものがたくさんありました。でも、それに比べると、ドイツのショーンガウアーにせよ、デューラーにせよ、非常に実作に即するような形で図案を、素描においても版画においても作っているというのが非常に念頭にありました。どうしてそういうものが入ってきたのか、そういった姿勢が出てきたのかなということが一つ疑問としてあったわけです。

一応構想として、話を少しだけ先に進めますと、ドイツの直系はアルブレヒト・デューラーの後の代わりに、いわゆるたくさんさんの図版版画が氾濫するような形になって、イタリアからの影響、そして後にはフォンテーヌブローからの影響を受けたような図版版画がたくさん出回ります。そうした版画の存在が、ドイツの金工図案の近代化を一気に推し進めることにもなるのです。

しかし一方で、恐らくイタリアの金工家のチェリーニが強烈に自伝などで述べているような、いわゆる金細工師の自意識です。芸術家としての意識を、自分もそれを図案に基づいて、自分の構想に基づいて、自分が作品を制作する芸術家なのだという意識も入ってきて、一六世紀の中ごろにそうした強力な自意識を持った金工家たち、金細工師もドイツで出てくるのです。

ヴェンツェル・フォン・オルミューツなど有名ですが、彼らは自画像の中で、例えば完成作と構想素描を両方持った形で自分を描いて、自分が構想も人によらず自らの手ですることを強烈にアピールする金細工師たちも出てきます。

そういう意味の相互関係を語りたかったのですが、途中で時間もなくなってしまうって、ほとんど三分の二ぐらいのお話で今回は終えてしまったようなところです。全体の構想としてはそういうことになっていることだけを、少しお伝えしておきたいと思います。

佐川 私は、付け加えることはないですが、本日、本当にさまざまな面白い作品の話聞いて、ドイツ語圏に限って見ても、版画の世界は本当にいろいろなものがありますので、その一端を少しでも知ることができてよかったですのではないかと思います。もちろん漏れていることもたくさんあるのですが、それは別の機会にということ、考えています。

大原 今日のテーマは、初期ナザレ派なのですが、フランツ・プフォルに的を絞ったので、いわゆるナザレ派的な運動の中では、ちょっと特殊な例になったかもしれません。プフォルは、死後、版画集が出ます。ただし、それは彼自身版画として意図したものではなくて、彼が残したデッサンをオーヴァーベックが版画にさせ、それを出版したものです。オーヴァーベックは、プフォルとはかなり違った方向に進み、ナザレ派の中ではイタリヤ的なものを特に受容したといわれるのですが、彼は実はド

イツ的な版画というのにはずっと親しんでいって、意外なところでデューラーの版画に基づいた作品なども作っているのです。それからもう一つ、プフォルが短い生涯で亡くなってしまつて、その後ナザレ派のグループの中心となったコルネリウスという人がいるのですが、この人が入ったおかげでナザレ派全体がイタリヤ盛期ルネサンス風の大画面様式の方に大いに傾いていってしまったって、随分その性質を変えてしまったというのがあります。

ところが、このコルネリウスは、ナザレ派に入る前は、版画をやっているのです。しかも、創作としてのドイツ中世あたりが舞台になっているような文学作品の挿絵を描いたりしています。そして、彼はローマでバイエルンのルートヴィヒ一世と知り合つて、ミュンヒェンに移つていって一時期ミュンヒェンの画壇を牛耳るのですが、その後ルートヴィヒと仲が悪くなつてベルリンに流れていくわけです。そのベルリンに流れていって最後に作つたのが大画面の壁画なのですが、これが様式的にはまさにデューラーの版画に近いものに変わっていく。ですから、コルネリウスのようなプフォルとは全然違つたやり方をした人も、実はいろいろな形で版画、特にドイツの版画には関わっているわけです。

もう一人忘れられないのが、ユーリウス・シユノル・フォン・カロルスフェルトです。この人も、もともととは非常に初期ドイツ風、あるいはネーデルランド風の画風から出発した人だ

ったのですが、ローマに来て、コルネリウスと同じようにイタリア盛期ルネサンス風の大幅面様式に変わってしまう。けれども、彼はドイツに帰って、最後に一番よく知られている作品というのは、木版の挿絵がたくさん入った絵本聖書なのです。ですから、ナザレ派はいろいろな方向に向かっていくけれども、でもドイツ的な版画とのつながりというのは、影に日向にいろいろ出てくると思います。

奥野 私は、クリンガーが油彩画の複製をしていたという話を冒頭で長々としてしまったので、後の方で時間がなくなつて、『ブラームス幻想』の話をちょっと端折ってしまいました。

いずれにせよ、クリンガーが銅版によつて油彩画の複製をしたということで、佐川先生の方で、基本的に複製は石版画でされていたというお話頂きました。突然クリンガーが銅版画で複製をしたということはないと思います。誰かが他にやっていたはずですので、その辺、大変興味が湧いてきました。それで、また研究していきたいと思いました。

深山 私も、これまでほとんど知らなかつたような、いろいろな話が今日聞けました。

今年の夏にうちの美術館で、『芸術植物園』という展覧会があり、植物学と美術の接点や境界を探りました。その中には『健康の庭』も入っていました、町田の版画美術館に私が借りに行つて、こんなのがあるのかとびっくりしたところから始めて、今日、池田さんのご発表に会つた次第です。また、最近

当館所蔵のクリムトとの関係でデューラーなどの版画も、本当にいい刷りではないのですが買って、つくづくデューラーの線はすごいなと思つたところ、今日の皆さんのお話なども伺つてきました。

ドイツ版画に限つたことではないのですが、今日もお話の中でよくあつた反転させながらの継承を続けるという中で、今だとパソコンを使つてすぐにひっくり返るのですが、版画というものがあるというふうにならぬかというものは、ちょっと興味を持ったところではあります。

それから、自分が話した中では、キルヒナーの版画の始まりのところ、本人が南ドイツから中世の木版を持ち帰つたと言つているのだけでも、実際にどのような版画か特定した研究などは出てこなかつたのですが、皆さんの中で「この辺が関係あるように思つた」というような話でも聞ければいいなと思つて、期待しているところです。

保井 ありがとうございます。ここからこのデイスカッシュオンでは、皆さまがより話しやすいように、さん付けでご発表者の名前を呼ばせていただきます。

では、少しそれぞれご意見をお考えいただいている間に、私の方からご質問させていただきます。ご発表の内容は各テーマで深められていたと思うのですが、今回のシンポジウムのキーワードである「創造・伝達・記憶」にそれぞれが係わつていたと同時に受容の問題も結構出てきていたなと感じました。

例えば池田さんなどの場合には、もともとは植物図鑑として作られていたものが、全く違う見られ方というか扱われ方をされたり、平川さんの場合にも、やはり同じように観賞用のものとして見られたりすることがあったと思うのですが、その辺で付け加えられることはありませんか。

池田 そうですね。今回発表した『健康の庭』が、いわゆる医療のプロだけではなくて、一般のアマチュアも楽しんでいたのではないかという説を提出しましたが、やはり一つ、その中で個人的に面白いなと思ったのは、その時代の人たちももしかしたら、絵本ではないですが、絵そのものを楽しむということを、実用書であったはずの本でもしていたのではないだろうかということに気付いたときに、非常に近い感じがしたというのが、個人的には興味深いところです。

この本に関しては来歴の残っているものが少なく、いろいろ調べましたが、どういった人物が持っていたのかというのはなかなか分からないのですが、一つ面白い例があります。パリのフランス国立図書館が所蔵しているもので、今日もお見せしたゾウやウサギ、キツネなどに、ラテン語ではあるのですが、持ち主、恐らく使用者の書き込みがありまして、「ゾウはとても大きい動物だ」とか、「キツネはざる賢い動物だ」という書き込みがあって、くすりと笑いながら閲覧しました。

やはり版画はそういった美的価値と言ったら大げさかもしれないませんが、絵そのものを楽しむということがあったのだなとい

うことと、あとはそういった科学的な植物図鑑などが、専門家だけではなくて、もうちょっと裾野の広いところに広がっていたというのも、ある種、版画や複製芸術、あるいは印刷本の力もあったのかなということを感じています。ちょうどその時期あたりから、そういった受容が出てくるのではないかと思えます。

保井 ありがとうございます。平川さんも何かございますか。

平川 確かに版画がどのように受容されたのかというのは、大変面白い問題で、常に版画を考えるとときには、視野に入れておくべきことだと思えます。絵画と異なると、非常に難しいところがあるなという気がしています。

それで、今回のことも発表でも気を付けたのは、恐らく二つの層があって、実際は作者がどのように受容されることを想定して作っていたかという問題が一つあると思うのです。作り手の方が、どのような受容層を想定して作ったかということですが、もう一つは、そういった作り手の意思に係わらず、版画がいったん世に出回れば、さまざまな受容のされ方をすることということがあって、この二つを主に分けて考える必要があるのかという気がします。

今回の金銀細工のションンガウアーやマイスターES、あるいはヴェンツェル・フォン・オルミューツの作品などを見ると、確かにこれに関しては議論が分かれてはいるのです。ただ、例えばヴェンツェル・フォン・オルミューツの例で出した、立面

図と平面図を合せて描いているようなものは、あれはどう見ても一般の実作者以外は興味がないようなものです。例えばですが、家の設計図を趣味で集めるようなコレクターがいるというのは、ちょっと考えにくいことで、要は設計図ですから、実作者のいわゆる作品集の中に納められることを想定していたのだろうということです。

先ほどもしましたが、金銀細工師は裕福な人が多かったので、版画家たちにとって十分に商売に耐えるマーケットだったのではないかというのが一つあるのです。ただ、完成作を描いた作品になってくると、これは微妙な話になってきて、特に一番問題になってくるのが、ションガウアーの香炉なのです。今回、私もあまり詳しくはなく、もう少し詳しく記述すればよかったのですが、例えば香炉自体を正面からでは描いていないわけです。若干、美的な配置も意識していて、あれはいわゆる文脈から考えると、金細工の見本になることを想定するような作品群の中から生まれたのだけれども、それをほみ出しているところがあるわけです。

ただ、それを一七世紀の例えば細密画と同列に論じていいのかということもいつも疑問に思っていて、やはり当時の文脈に戻すと、ああいった逸脱というのは、いわゆる用途、版画に書かれた機能を逸脱してしまうような作り手側の想像力であるとか、構想力であり発露のような形で捉えた方が、むしろ時代に即しているし、面白いのではないのかということを考えました。

私のお話ではないのですが、岩谷さんの話で思い出したのは、デュラーの『凱旋門』の素描は、ご存じかと思いますが、実際は一六世紀の後半にはヴェイバルト・イムホフというニュルンベルクのお金持ちのところに渡って、絵画のように装丁されて回廊に貼られているのです。例えばあの種の横長の板絵というのは、イタリアなどでもよく室内装飾に好まれて、ちょっと眼より高い所に置かれるので、スペリエールなどとも呼ばれるのですが、好まれるような絵画形態でもあって、いわゆる世俗の邸宅のちょうどフリースの下辺りを飾るような形です。

デュラーの『凱旋門』の下絵素描に関しては、そのように受容されたことが、一六世紀の末には確認されるわけです。ただ、『凱旋門』は巨大で、確かに一面に部屋に貼ると壮観だなとは思ったのですが、それと同列に扱うのはちょっと難しい。また補足の必要があるのかなと思っただけですが、そういう例があるということも、今むしろ岩谷さんからお話ししていただくよかったですと思うのですが、ちょっと思い出しました。

保井 岩谷さんの方から何かありませんか。岩谷さんのことでも、今の受容ということとちょっと気になったのですが、例えば三種類のフォーマットを想定されて、巻物にしたり壁に貼ったり、それから本に貼ったりという形で受容されたのではないかということをおっしゃって、それも版画ならではの可変性というか、形を変えられるということにつながるのかと思っただけですが、何かその辺でありませんでしょうか。

岩谷

ありがとうございます。むしろ私の方から皆さんにお伺いしたいぐらいです。版画だからこそ、バリエーションがあり、受容の多様性があるのかなと考えたのがそもそもの始まりでした。『凱旋門』と比べて、やはり自由度のあるユニットの構成になっていくということで、制作者側も、どのように受容されるかというのは当然考えたかと思えます。しかし何せ、例えば実際に本になつて残っている作品が残っているわけではありませんし、巻物形式で残っているわけではありませんし、むしろ巻物などにしてしまったら、多分すぐ駄目になって、消費されてしまうかと思えますし、逆にないからこそ、頻繁に使われていたのかもしれない。いろいろ推測の域を出ないことが、私の今日の発表は多かつたかと思えます。

保井 私も壁紙の例を少し出させていたのですが、実際に貼られてしまうと、記録があれば別ですが、それは残らない。もしそのように仕立てられていたとしても、仕立てられてしまったがゆえに残らないという可能性もあつて、むしろ単品にしてばらにしておいた方が、保存としては最適だったということもあるかもしれないですね。ありがとうございます。

深山 素朴な疑問で恥ずかしいのですが、今の個々の形だからとかというのは面白かったのですが、日本美術の側から言いますと、日本の絵巻物というのは、もともと両手を広げたこのくらいの幅で開いて右から左へ巻いていき、画面が変わるのを楽しむというもので、それはもともと描いた薄い紙を、手で触つ

て読めるように裏打ちをして、そういう表具が合っているということですが、西洋で一般的にそういう紙に巻いたものというのは、どうやって鑑賞するのが普通なのでしょう。全部開いて観るものなのか、それともそういう場面場面が出てくるような習慣があつたのでしょうか。

岩谷 私はそのあたりは詳しくないのですが、そもそも一五世紀とかそのときには、既に書物の形式が冊子形式になつてしまつていて、巻物自体がもう古代的な過去のものになつてしまつたという事情がまずありまして。なので、ゴシック末期とカルネサンスの時代に、その巻物という形式を使うこと自体が、古代的な考え方というふうに取りれるということです。では実際に巻物として使うのだったら、どう使うのかというと、ちょっと私は答えを用意できないのですが。

池田 ちょっと付け足しで。今、岩谷さんがおっしゃつた通りなのですが、本当に多少あるとすれば、巻物は羊皮紙でしたのでかなり堅牢で、糸譜図ですとか、あとは私が見た例では、裁判の記録を集めたものでしょうか。どんどん付け足していくものです。羊皮紙を、恐らく何十年にもわたって継ぎ足していくようなもので、その場合は、日本の巻物とは違って、縦に開くのです。ですから、縦に開くにしても、やはり見える範囲で開いたと思います。

あとはユダヤ教のトーラですか。そういったものはコラム形式になつていまして、コラム一段一段、右から左に見ていきま

すので、何コラムかを見える範囲で見て送っていくということだと思えます。でも、今、岩谷さんがおっしゃったように、ほとんど冊子形式の方が多かったように思います。

いずれにせよ、巻物は羊皮紙を使っていて、紙だと巻くとかなり弱ってしまうのではないかと思います。

保井 紙の質が和紙とは違うので、そこは根本的に違うと思います。

大原 マクシミリアン一世の巨大作品の場合に、実際の媒体は紙なのですが、紙のものとして考えていいのかどうかです。つまり凱旋門というのは、もともと建築です。それをあえて紙でやっている。そうすると、『凱旋行進』の場合にも、やはり建築と結び付けて考える方がいいのではないかと気はするのです。つまりフリーズであって、長いフリーズであるなら、別に巻物がヨーロッパで絶えた後でも、建築の要素としては繰り返し使われているので、建築というのを一つ考えて、あまり紙という実際に使われているものに捉われない方がいいのかという感じはいたします。

保井 イメージの中でつないでいくという感じになるのでしょうか。実際につながなくても。

大原 実際には別につながらなくてもいいのかもしれない。

平川 すみません。その受容のお話ですが、ネーデルランドのもうちょっと後の例で見たことがあるのは、やはり入場行進の場面を、多分版画の手彩色だったと思うのですが、まくるので

はなくて、要はじゃばら風にばらばらとめくるわけです。じゃばら風に一枚ずつ折って、こう。分かりますか。じゃばら風にした紙に貼って行って、見えるようにするという絵が残っていると思います。こういったのは見たことはないのですが。

マンテーニャのあの絵、『ローマ皇帝凱旋行進図』は。

保井 あれもばらばらですよ。ばらばらのものをつなげて見るという形。

平川 ただ、そんなに大きくないので、あれこそ板に貼って、恐らく壁に飾ることはフリーズにそのままなるわけです。その何メートルのもの、その規模がすさまじいです。でも、私が見たことがあるのは、十メートルもある入市行進の行列でしょうか。多分ハプスブルク家の絵だったと思うのですが、もしかしたら参考になるかもしれません。

深山 今のじゃばらでなるほど。じゃばらだったら、また長く延ばせるし、本のようにめくることもできると思います。ただ、もう一つ今急に思い出したのは、全長で五十四メートルに及ぶということで、横山大観が「生流転」という五〇メートルの巻物を描いていまして、それを巻いたときに、巻物というのはこんなに太くなって一人では扱えないようなことを思い出しました。

保井 他にありませんか。では、お願いします。

佐川 形状については、今残っている状態が蛇腹状や巻物、あるいはブックタイプにバインドされているものなど色々なタ

イブがあると思いますが、まずその現状がどの時点からのものかというのは判断が難しい問題です。やはり五百年ぐらい長い時間がたっていますから。版画の歴史の早い時期からコレクターというのは存在しており、コレクターが自分の所蔵品をアルバムにするなり、折りたたむなり、好きなようにして保存してきました。ですからその辺のことは注意が必要で、議論が難しい部分もあると思います。

保井 実際、大型版画というのは美術館の中でも扱いに困りますよね。普通のフォーマットで飾れないし、収納もできないしというわけで、結構折りたんで保管してあったりします。でも、本当にそれぞれの時代に、どのようであつたかというのはなかなか見極めがつかないところではあると思います。

佐川 一つ岩谷さんに質問なのですが、『凱旋行進』は皇帝マクシミリアンの威光を記録するという大前提があり、それが使われ方にも関係していますね。ヨーロッパ各地の諸侯に送り付けるような意図があつたということはわかっているのですか。

岩谷 そういうふうには考えていたのではないかと思いますし、実際、凱旋門は送られています。ただ、『凱旋行進』については、完成する前にマクシミリアンが死んでしまったので、実際に送られたとかということは、ちょっと分からないのです。でも、自分の栄光を広めることが目的で制作されたので、当然それは考えられていたのではないかと思います。

佐川 『凱旋門』は、どのあたりに送られたのですか。

岩谷 具体的には挙げられないのですが、周辺諸侯ということでしょうか。

佐川 今、つなげて一つの大きな凱旋門になるセットというのは、何セットぐらい世界的に残っているのですか。大英博物館などが有名ですが。

保井 コペンハーゲンにもありますね。ベルリンも持っている。ウイーンのアルベルティナとメルボルンにもあります。

佐川 主だったヨーロッパの古いコレクションには収蔵されているという感じですね。ありがとうございます。

保井 ちょっと話題を変えまして、深山さんと奥野さんの取り上げられたものもそうなのですが、文字とイメージが一緒になっているのも版画ならではないかと思ひまして、それについて何か付け加えることはありますでしょうか。特に奥野さんの方は楽譜もあつて、それらは全部、印刷物でもあるわけですが、そういう点で。

奥野 デューラーの場合は、文字が書いてあるという作品が何点かあるのですが、今日お話をした『ブラームス幻想』については、楽譜も全部、自分で版を起こしたということになっています。しかし、多分あれだけは他の専門業者がやったのではないかと思うのです。でも、版画ですから、当然、鏡文字ですよね。版を起こしてちゃんと文字になるということが前提でやっているのです。

突然思い出したのですが、当館もピカソの版画を持っている

のです。ピカソは版画でそのまま版にして、そのまま字を書いで、刷ると鏡文字になるのですが、それで出版しているのです。ですから、ピカソぐらいになると、文字などは、取りあえず誰か読んでくれるだろうと、それぐらいの感じでやっているかもしれないです。

一九世紀までは、しっかりと人に読んでもらおうという作者の配慮が見られているということなのでしょう。

保井 深山さんの方もいかがでしょうか。やはり、誰が作ったというのが下に文字が出ていたりするのが見えていたのですが。

深山 見られるということも一つあるかもしれませんが。ブリュッケが最初の宣言にあたる文章を、わざわざ木版にして、文字のレタリングでちょっと工夫したというのも、そういう意識があったと思います。また、実際キルヒナーが自分で、文字と絵が同じ版に彫られていると自慢しているということにも意識が表れています。

それで今思い出したのが、キルヒナーが描いた絵の中に、人間像というのが随分プロポーションなどが変わって奇妙な格好になっているのですが、その人物像のことを、彼はヒエログリフと呼ぶのです。エジプトの象形文字ではないのだけれども、そういうふうに呼んでいる。それを思うと、彼が作った版画の中の文字の間などに、ちょっと小さい人などを挟んであったりして、そういうことも何か含めてやっているというのが同じなのだとということは今ふと思いました。

保井 それもすごく版画的な表現。

深山 それは普通の油彩などの中では、絶対やらないと思います。

保井 そうですね。先ほどの奥野さんのお話では、多分文字とか楽譜の部分は専門家の方がされたのではないかなと思います。古い時代でも文字は文字専門の職人がいたりしました。やはり銅版でちゃんとした文字を書くというのは、それはそれで熟練していなければならないので、そういうことがあったのではないかなと思います。

佐川 複製ということに関して、リトグラフが最初、複製を熱心にたくさん作ったと言ったのですが、何らかの元になる作品があつて、それを版画化するというのは、ものすごく古い歴史があります。ほんの一例をあげれば、ルーベンスなどが、かなりの数の自分の作品を銅版画で制作させて保存し販売もしました。ですので、クリンガーがベックリーンの『死の鳥』を銅版画で作ったことは、別に特別なことではないということは付け加えておきたいと思います。

保井 版画が、絵画の代理というか代用というのは、最初のころからそういう安価な代用として登場したという背景も一つにはありますので、それが後にも結構あつて。ただ、逆転している現象もたまに出てくるようなことがあるのかなと思います。

佐川さんのご発表で、最後に現代の方まで触れられていますが、デジタル時代における版画とは何かという問題について、

もう少し補足していただけたらと思うのですが、お願いできませんでしょうか。

佐川 一言でいうのは簡単ではありません。複数性という意味で言うと、デジタル時代になって、いとまとやすくイメージが複製・複数化できる。どちらかというと、そのことと現代の版画とは、あまり関係ないと実は私は思っています。ですので、最後の方でもちよつと申し上げましたが、例えば今コンテンツという言い方をしますね。コンテンツとそうでない部分が分かれて、もう物としての存在をやめて、本でも電子書籍が登場する時代になりました。版画も含め従来古くから存在してきた美術品というのは、コンテンツだけの形で存在することは難しいものですから、そこをどう捉えるかだと思います。極端な場合はそのことを足枷と考えて、版画はもうデジタル時代には向かないものなのだと思える向きもあるでしょう。逆にデジタル化できない部分こそが版画の特性であると考えられることもでき、その特性を十二分に生かすことができる作家が今後も版画を手掛けてゆくとも考えられます。また、デジタル化された情報がインターネットを通じて広く公開される時代になったことで、実際にアクセスしたいという欲求がより高まり、また実物に触れたり実物を入手したりすることもより容易なるというふうに展開していきける可能性もあると思います。その辺はやはり多くの方のご意見を聞いた方がいいのではないかと思います。

保井 何かその点でご意見がある方はいらつしやいますか。

池田 一つ、千住博さんがデジタル版画を作りまして、うちの大学に所蔵されているのですが、最初に聞いたとき、一体何だろうと思いましたが、要するに自分でデジタルで作品を作ってそれを巨大なインクジェットプリンタで印刷して、限定部数で自分でサインを入れて、それは版画だということで作品にされたものです。版画のプロの佐川さんに、そのあたりどういうふうに解釈したらいいかをお聞きしたいと思います。

佐川 そういう作品の場合は、実際、限定番号を入れなくても、無制限に増殖できるものです。それをあえて限定するということの意味を考えた方がいいですね。それはつまり限定することと価値を高める考え方です。そういう新しいテクノロジであえて部数を限定するということは、言ってみれば「プレミアム商品」的な意味を作品に持たせているというぐらいに捉えることが、当たり障りのないところかなと思います。またそれは大変な知名度を誇る作家の方でなければやってもあまり意味のないことだといえるでしょう。もちろんデジタル技術を創作手段の一つと位置付けて制作することそのものは作家の選択ですが、それを「版画だ」とか「いや版画とはいえない」と議論してもあまり意味はなくて、あくまで作家次第だと思います。

保井 実際、版画を制作する方の中でも、デジタルプリントでプリントアウトされる方もいらつしやると思うのですが、その辺は作家の中でも揺れていると言ったらおかしいのですが、絶対認めないという人ももちろんいらつしやるし、そういう時代だと

いうことをおっしゃる人もいるかと思うのですが。

私たちは、インターネットのものすごい情報化の時代の中に生きています。それゆえに、逆に初期のマスメディアや、その研究、その時代がもう一度見直されるという点はあると思います。今初期の版画などの研究が進んでいますが、必ずインターネット時代との対照みたいなことが、文章の中に出てきます。やはり情報革命的なものがあの時代に起こったというのが、われわれが今直面している時代と何か呼応しているところがあるのではないかという感じがしています。

せっかく美術館関係の方がいらつしゃっているので、美術館における版画という問題について、何かありますでしょうか。

奥野 美術館における版画……。美術館は展示公開するところですので、版画というのはちよつと厄介な問題なのは間違いな
いのです。非常に脆弱な素材ですので、年間、約一月半ぐらいしか出せません。照度は累積していきますので、何年も出していなければ、比較的長期間出せるのかもしれないのですが、基本は明るいところで展示をすると、どんな色あせていってしまふということがありますので、非常に難しいところです。

佐川さんは、版画専門の美術館に務めておられたので、その大変さはよくご存知かと思いますが、一回展示したら一月半で展示替えをしますので、その都度、展示業者を呼んで作業をするので、ものすごくお金がかかるわけです。それで、展示業者ではなくて学芸員でやれという話になりますが、それをやると

大変ですので、何とか予算を確保して展示替えをしていくわけです。展示替えをしても、版画というのは、他の油彩画などに比べればやはり若干インパクトに欠ける部分があつて、常に展示替えをしても見栄えがしないという大変厄介なところを、何とか考えて魅力的に見えるようにということをしているところ
です。

深山 今の保存のこととか、先ほども休憩時間に、本になっているものをばらしてしまうのかということが話題になり、本の研究をしている人は切つてはいけないと言われますけれども、美術館としては、それは閉じていては展示の意味がないし、そのまま開いても一ページしか出せないし、出すページは一番映える傑作のページが多く、そこだけが傷んでいくというのがあ
る。ばらし方というのも……。本の形のままのものがどこかに一冊あればいいだろうなんて、逆に開き直る部分もあつたりする
のです。

ただ、たまたま本になっているものの外に、ストーリーがあるものや、同人誌の版画が日本などでは大量にあつて、例えば『つくはえ月映』の展覧会をこの間まで東京ステーションギャラリーに巡回していたのですが、あれなどの場合もそうやって、あるま
とまりがあるということが、とても作家たちの関係を表している大切というのもあるので、それはどうやっていくか。関連とい
うのを見せなければいけないのです。だから、本の中から一枚取り出したら、作品それ自体は同じなのだけれども、位置付

けとしては変わっていくというのがあったりすると思います。

またもう一つ、研究論文や美術書にたまたま載っている一枚を見て、その版画作品はどれも同じと思うかもしれないのですが、実際版画というのは、刷りの状態が違って、あとは保存状態もだいぶ違って、それを買うという話になったら、全然値段が違うわけです。その辺の違いというのも、同じものと思っいるかもしれないけれど本当は、今、コンピュータ上とかで見ると、作品は、ただのペラんとしたイメージでしかないのですが、実際、普段、作品を扱っている者からすると、平面作品も物体として見ているというのがある。その辺の違いというのも、また版画の扱いとか、版画というものをただイメージだけで見ると、紙の質や、彫られた圧力、プレスのかみも全部考えて版画と見るのかでも、だいぶ違ってくるかなというのを感じています。

保井 版画と版画を複製した印刷物はすごく近いもののように見えるけれども、実は非常に違うというか、今おっしゃってくださったように、本当に一枚一枚、実際マニュアルでやっているわけですから違っていたり、状態も違っていたり、そうすると値段も違うということになっていきます。そういうコンディションの問題もいろいろ入ってくるのが版画の特性とも言えます。もちろん絵画などでも、そういうものはあると思うのですが、版画は特に複数あるということが前提になっているので、必ずしも完全に同一のものが複数あるわけではない。これは版

画を研究している方はよくご存じだと思うのですが、一般的にはあまり知られていないことではないかと思っています。

それから、私は個人的に版画を持っているのですが、紙の修復をやっている方にどういう保存方法がいいですかと聞きましたら、なるべく出さない方がいいですと言われました。出さないで、しまっておくのが一番の保存方法ということです。美術館は見せなければいけないというところで、非常に難しい。でも、逆に言うと、値段的には購入しやすいとか、そういうメリットもあるのではないかと思っています。他の作品よりは集めやすいということはあるかなと思うのですが。

深山 集めやすい値段だけれども、展示時間が限られるというものもあります。ただ実際、ピカソのキュビスムの油絵を買おうと思ったら何十億円という世界になって、それはパブルで購入費があったころでも諦めて、キュビスムは版画だけ集めておこうということをやっています。

ちょうど今うちの美術館でコレクションを使って、「線の美学」というタイトルでいろいろな線を取り上げている中で、ユーザーから現代の方まで幾つか、銅版画に限って線を比べるということをやっています。その中で、ブラックのキュビスムの版画では、縦と横の線が何重にも重なって何が描かれているのかよく分からなくなっているのですが、物の輪郭としての主な縦横の直角の線というのは、エッチングで長くて濃い線が引かれています。その一方で、陰影の部分は無精ひげみたいな短

い線がたくさん描かれていて、その線は銅板を直接引っ搔いて削るドライポイントで表されています。その違いに気づいて見ると、普通は物の形と影というのとは一体化しているものなのだけれど、キュビズムの中ではそれがばらばらな場所にあったりするのを発見したのです。

版画の見どころは、そういう技法との組み合わせのところだと思うので、その辺のことをまた突っ込んでお話を聞けると、また楽しいなと思った次第です。

保井 そうですね。本当に版画を見たいと思えば、美術館の版画室に行つて、オリジナルを直に見るとというのが一番の観賞方法だと思つています。けれどもなかなか一般の方にはそういう機会がないと思つています。ガラス越しに見ているということ自体が、もうすでに版画を見るための本来の状態ではないとも言えますが、それはやはり保護とかそういう問題もありますし、なかなか。

ただ、例えば私も版画研究をしている者ですが、実作品にアクセスしやすいという点がありまして、そういう面ではすごく版画研究はオリジナルに接しやすい。絵画や彫刻ももちろん見られるのですが、たとえば修復のデータなどは美術館が持つていて、なかなか公開以前にはそういうものにアクセスできないと思つています。直接見ることができるといふ点は、版画ならではのことでないかと思つています。

せっかくの機会ですので、会場の方からも少しご質問などが

ありましたら、どの方の発表についてでもよろしいので、頂ければと思うのですが。どなたかお願いいたします。

質問者A 非常に面白くて、たくさん考える材料があり、見たこともないものもたくさん見せていただいて、すごく面白かったです。

版画というのは、複数、同じ絵柄ができるというのがまず特徴で、最初期は免罪符とかカードなど、複数ある方が有利だといふものが使われはじめました。それから、絵描きさんが免罪符に絵にされる前の、下絵として何度も何度も作るという。それ以外のコピーの仕方もちろんあるのですが、デッサンしたらみんな使ひ回すというのはあるけれど、版画になると大量に作れるようになったところが、最初の資料本としても便利だということだと思つています。

二点ほど、そうではなく、版画の味わいというものが好まれます。表現手段として版画がとても好まれるので、版画が非常に望まれるような時代があったのかどうか。つまり、板絵、デッサン、水彩などと並んで、版画が非常に好まれるような時代や場所があったのかどうかを一つ伺いたいと思つています。

もう一つは、池田先生のご発表で、ブライデンバッハが絵にされる、この人が『健康の庭』の植物図鑑みたいなものを出す企画も持つていたという話を伺いました。私自身が知るころでは、絵師が作ったこの地図が、新たな出発とかという聖職者用の本をブライデンバッハが出して、その中にエルサレムとか

エキゾチックな人、原人や、見たことのないような動物などを描いて挟み込んでいます。その地図の方に、実際に見て描いたエルサレムの図ということで挟み込んであるのです。そこに描き込まれている岩のドームというのがソロモンの丘にあって、それが本として出版され、本ですみからすぐたくさん出て、地図もよく見られて、彩色したものではないもので値段が違っていて、それがヨーロッパで売られたのです。そのとき、やはり岩のドームが描き込まれるようになるのです。

今日のお話を聞いてみると、植物で向こうへ行つてしか見られないものがあるから、それが終わってから塗らせようなどと書いてあるという論文があるというけれども、実際はそうではなくて、既にあつたこの植物はこんな形というので賄われているのだというお話でした。

そうすると、エルサレム図も、結構昔から、エルサレムにはこういう建物がある、そういうのと混ぜ合わせて作られているのかなという気がします。わざわざ向こうへ行つて実際のものを見て、その色と形をまねするのではなく、そういうものは流布していく際に、観賞用の植物図鑑で伝達するというところからいうと、少し違うのだろうと受け止めたのですが。実際見てきた人が描かなければできないような植物はないわけです。そういう地図であれ、ミックスされているような。

この二点を伺いたいと思います。

池田 ご質問をありがとうございます。今おっしゃつてくださ

つたのは『聖地巡礼』の本だと思えます。とても面白い関係で、私もまだ『聖地巡礼』の研究には入っていないのですが、私が思うところでは、どうもこの『健康の庭』は、彼らが聖地に巡礼に行く前に、企画がスタートしていて、実際に作られはじめているようなのです。ですので、できれば地中海辺りで巡礼に行つた際に見た絵も、理想的にはロイヴィツヒに描いてほしいかつたのでしよう。けれども、出版の順序や手はずで、これは私の推測の域ですが、彼らが巡礼に行っている間にも、その本の版画の製作は恐らく続いていたと思われまます。ですので、手元にあつた中世の写本などを見て、エルサレム辺りで見られて、ドイツで見られないものに関しては、それを写していったという感じがするのです。

『聖地巡礼』の方は、ロイヴィツヒら全員が帰つてきた後に出版していますから、恐らくそこにはもう少しロイヴィツヒ自身が聖地で見えたものが反映されているのだと思えます。ただ、もちろん想像の動物なども描かれていますし、何メートルもの、それこそ紙をついで印刷したベネチアのパノラマ図があります。それもヤコポ・ベッリーニの素描を参考にしたのではないかという研究者もいます。その辺はもう少し私自身でも見てみると分らないのです。今おっしゃつたように、いろいろなモチーフをコピーしつつ、自分の経験も反映させつつ、『聖地巡礼』の方は完成させたのではないかと思つています。

ロイヴィツヒを巡礼に連れて行つたというのも、もともとは

恐らくライヘンバッハは『健康の庭』の植物を書かせるのが主の目的ではなくて、やはり自分の聖地巡礼記を出版するために、画家を連れて行った。それが恐らく主眼であって、植物を書かせたよというのにはある意味ちよつと後付け的なところもあつたのかなとは感じています。

お答えになつていますでしょうか。

質問者 A 割とエキゾチックで、ヨーロッパでは見られないような植物も知られていたという。絵の上では、例えばファン・エイクの《神秘の子羊》の後ろの方には、今のベルギーにはないようなものまで描き込まれていたりします。

例えばイタリア人で、アフリカだとかアラブ地方に商売に行つた人が、手紙で書き送つたりするのです。そういうふうにあちこちでは調べていたのですが、『健康の庭』の場合には、やはり既にあつた「この植物はこういう形です」というのを、入れ込んでいったというふうなことですね。

池田 そうですね。恐らく、それもロイヴィツヒがもう少し絵を担当していたら結果は違つていたと思います。それこそ、ドイツにいながらにでもできる情報を集めて、もう少し「いい」と言つたら語弊がありますが、彼らしい作品になつたと思うのです。ともかくロイヴィツヒが手を加えたらしいものは、全部で三八〇枚近くのうち二〇枚ぐらいですので、やはりもう少し腕の劣る画家が、それこそ目の前にあるモデルをひたすら写しとてというものも結構あるようですので、そこがやはり画家の技

量だつたのかもしれない。

保井 最初の方のご質問なのですが、特に好まれた地域や時代があつたのかということですが、一六世紀の前半というのはドイツの黄金時代と言われています、いわゆる有名な画家たちが、これはマクシミリアンという大バトロンのこともよるのですが、版画を手掛けている。グリューネヴァルトは例外なのですが、それ以外のほとんどの主要な画家が版画を制作しているという点が、ヨーロッパの中でも他の国には見られないような現象だと思われれます。

一六世紀後半になるとネーデルラントの方にシフトしていくわけです。そして一七世紀になるとレンブラントなどが出てくるといふ状況になってくると思います。一六世紀に限つて言えば、ドイツというのは非常に版画が好まれた地域でもあると思われれます。

近代の方は表現主義がすぐ頭に浮かびます。表現主義の場合には、同じ頃他の国でも木版画の再興がありましたし、それ以前に銅版画の芸術的なリバイバルが一九世紀半ばごろから起つています。そうなると、ヨーロッパ中にいろいろなトレンドが広がっている状況かと思われれます。よろしいでしょうか。

他に何かご質問はございますか。

質問者 B どのご発表も大変興味深く伺つたのですが、私の方から平川先生のご発表について、二つ教えていただきたいのですが。

一つ目は、シヨーンガウアーの香炉ですとか、アルトドルフアーの金銀細工を描いた作品に関して、版画家の自意識や金細工との競合をお話しされたかと思うのです。そうした意識というのは、当時の一般にドイツの版画家たちが、他のメデアとの競合やそういう意識を持っていたのかということを一つ教えていただきたいのです。

二つ目の質問ですが、シヨーンガウアーの香炉のような作品を、一般の芸術家が、つまり実制作に携わっている金細工師ではない人たちが受容しているときに、少し先ほどお話しされていました。そういうところをしようと思っていたのか。例えば高価な金銀細工代替品という意識があったとかいうことについて、もし何かお考えがあれば聞かせていただきたいのですが。

平川 ご質問ありがとうございます。まず第一点で、一般的な版画家の自意識ということですが、逆に言うところ「一般的」という言葉でどの辺までの層が含まれるのでしょうか。

質問者B そうですね。たくさんいたし、レベルもきつとかなりいろいろだったと思うのです。例えばシヨーンガウアーとその周辺にいた画家たちということですね。

平川 分かりました。ご存じのように、この時代のドイツの画家たち、あるいはその周辺の人たちは、イタリアとは違って、芸術家と制作者とは何たるかということに関して、割と沈黙しているわけです。言葉もあまり残していないということで、考えるのは非常に難しいところがあるのかと思います。

ただ、例えば一つ、模刻の問題を考えると一つのヒントにはなるのかと思うのです。例えばイスラエル・ファン・メッケネム。例えばシヨーンガウアーは、模刻は作りません。デューラーも作らない。ただ、イスラエル・ファン・メッケネムは、模刻をむしろ多く作るわけです。シヨーンガウアーの香炉も、本人の作品以上に模刻で出回っているようなところがある。そのときには、自分のサインを入れることもあるし、シヨーンガウアーのサインを入れることもある。イスラエル・ファン・メッケネムの場合は、一つはサインの入れ方とも見ていくといいと思うのです。

いわゆる模刻といわれているものでも、シヨーンガウアーのサインをしている場合と、いわゆる版画家と呼ばれる人たちのモノグラムを入れる場合があるわけです。だから、模刻の入れ方によっても、本当にデューラーやシヨーンガウアーのサインをそのまま入れるような場合は、まさに模刻の意図があるだろうし、そこに自分のサインを加える場合は、著作権の問題もあります。いわゆる版を写すということ自体を恥じていないわけですね。それで、それが自分の作品になったと考えるわけでもう一度、版を写して再現したということ自身に、一種のプライドを感じ、示すという解釈もできるかもしれません。あるいは、もっと逆に卑俗な形で、海賊版を作っても恥じないような意識なのかもしれないのです。一つ、そういうのを見ていく必要があるのではないかと思います。

ただ、これは本当に私の根拠も何も無い、何となく勘ですが、シヨンガウアーやメッケネムのクラスだと、かなり自意識は確かに持っていたと思うのです。デューラーは明らかに持っていました。シヨンガウアーも持っていたと思います。それぐらいのことしか、なかなか言えないというのが一つです。

あとは、いわゆるあの手の作品を、一般の愛好家が好んで購入することがあったのかということ。その場合に、購入したとすれば、いわゆる一七世紀のオランダの静物画のような、一種の高価な商品、自分では持てないけれども、画像として手に入れることで、所有欲を満たすというか、そういった発想だったということです。それも難しいなと思うのですが。これも証拠はないのですが、ある程度やはり持っています。不思議ではないです。例えばシヨンガウアー・クラスの作品ですと、持っていないもおかしくはないのかなということが一つです。

アルトドルファーの場合は、まさに自分もコレクターで、彼は非常に裕福な成功した市民だったわけです。コレクターだったこともあって、そういう何かコレクター仲間の中で、回して楽しんでみるようなことも、もしかしたらあったのかもしれない。例えば新しい古代風の図案に関して、あのようなものを手に入れて持っていたということが、一つステータスになった場合もあります。だから、そういう形で考えることもできるのかという気がします。多分もう少し丁寧に、同時代の場合、財産目録ですが、それをもう少し精査すれば、何かしら出てく

るのかもしれないと思っただけですが、なかなか根気の要る作業なのかなという気はします。私の知っている限り、金工の図案、素描、版画を持っていた財産目録を見たことはあまりないかな。一つ、スイスの有名なアーマーバッハ家というのを見て、これがいわゆる金工師のコレクションをしています。今回お見せした図案素描はそうなのです。それが丸々パーゼル美術館の銅版リストに入っているのです。ただ、そこには例えば金工師の道具なども一緒にコレクションされていたのが、そのまま含まれているので、一種美的な関心というよりは、むしろ職業自体、職業の技術を記録していこうといった関心も高かったのではないかなという気がします。

保井 そろそろお時間となりましたが、他に質問、これはどうなのがありますか。

質問者C 今日の発表を興味深く拝聴させていただきました。ありがとうございます。時間もないので手短かに、岩谷先生に二点お聞きしたいのです。

お見せいただいた『凱旋門』ですが、あれを主体に実際のものを作るとか、確かそういうものではなかったのですよね。

その場合に、版の権威を広めるために制作したところなのですが、刷られるというはもちろん版画の利点の一つだと思っただけですが、権威を伝えるという点において、版画だけではなく、ちよつと物足りないといえますか、実物を作ったというのを作りましたといつて配る方が、需要者側にとって訴求力と

いますか、こんなものを作るのですか、すごいですね、みたいな感想を抱かせることがよりできるのかなと思つたのですが。内容としても、『凱旋門』などは、もちろんすごく複雑で大きいのですが、別に実現不可能ということでもないかなと思つたので、その点をお聞かせいただければと思います。

岩谷 ご質問ありがとうございます。発表中で触れていなかったかもしれないのですが、ご指摘のとおり、マクシミリアンは凱旋門を作っていませんし、凱旋行進を実行していません。むしろ凱旋門を作ったり凱旋行進をしたりというのは、ようやく皇帝になれたマクシミリアンの夢だったのかなと思います。その夢を版画として実現したということかと思えます。

実際の石造建築と版画と、どちらの方が訴える力が強いかということなのですが、どうでしょうか。発表中で大聖堂の例を挙げたのですが、中世までは、やはり宗教保護者としての君主の力を示すことが第一にあつたので、大聖堂を建てたりして、そういった建築を通じて権威を示していたわけです。版画の時代となり、版画のバトロンのマクシミリアンにとって、果たしてどちらの方が有効な手段と考えていたかという点、版画だったのかもしれない。という感じでしょうか。

保井 マクシミリアンはニューメディアに着目したということですね。

お時間になってしまいました。今日は本当に長時間朝からお付き合いいただきました、ありがとうございます。また、発表

者の皆さま、ありがとうございます。これでディスプレイを終わらせていただきます。

大原 では、主催者の方から最後に一言、皆さまに感謝をささげたいと思います。

保井さんからもお言葉がありました。本当に今日は朝早くからこんな時間までお付き合いいただき、ありがとうございます。途中からいらつしやつた方もいるかもしれないのですが、終わる時間まで本当にありがとうございます。

版画というのは、なかなか難しいところもありまして、芸術作品であるということは確かにほとんどの場合は言えると思うのですが、でも一方で複製技術でもあり、そして基底材が弱く、その代わり簡単に運搬できて伝播するということで、芸術に転がる方と、本当にメディアとして捉えられる方と、両方あるのだろうと思います。

版画を専門に研究されている方というのは、なかなかマニアックなところがありまして、普通の、版画以外の芸術一般とは、また違った視点から芸術をご覧になっているでしょうし、専門用語などでも、版画だけに今使われるようなものもありますので、なかなか難しい世界でした。このシンポジウムを企画したときに、「あまりマニアックなテーマだから私は行かない」と私は友達の一人に言われまして、ぎゃふんということもあつたのですが、でも、一方では今日保井さんや佐川さんをはじめとして、本当に版画を専門にいらつしやる方のお話を聞けた

というのは、大変ありがたいことだったと思います。

ただ、このシンポジウムはドイツ語圏の美術史ということで一応枠を作って、なるべく時系列的に長く取るうというのをやっていますので、実は版画の場合ですと、ドイツの版画一つ取っても、一五〇一六世紀だったら、イタリアとの関係は本来、絶対に必要だろうし、一八〇一九世紀だと、今度はフランスとの関係は実は見なくてはいけないものだと思うのです。ですから、今日、本当はご来席の木村三郎先生からも一言いただければよかったですのですが、その機会はまたいつか来るのではないかと思います。

それで、最後にもう一度版画の芸術としてと、それから複製技術としての間のことなのですが、私個人の経験としては、二〇一二年にウイーンで『皇帝マクシミリアン一世とデューラー時代の美術』という展覧会があつて、そこであらためて版画をたくさん見ることができたわけです。そして、『騎士と死と悪魔』のような、どこの美術館にもあるような版画が展示されていたのですが、原版からある程度の数しか刷れないような版画の場合ですと、ウイーンが持っているものは本当に質がいいのです。本当にほれほれするような質の作品で、版画というのはやはり芸術であるというのを非常に強く感じました。

ただ、やはり複製技術がどんどん進んでいくと、ここまでがいい刷りで、こちらあまりいい刷りではないというような境界が、どんどん薄れていってしまう。千住さんの場合だと、ア

ウラがなくなつたところに、どうやってアウラを付けるのかという、そういう領域に入ってくるのではないかと思います。

私たちは今、そういう世界にいるわけで、この後、どのように複製技術が変わっていくのか、その中で版画はどのように翻弄されていくのかというのは、まだまだ見えない世界ではありますが、今日のシンポジウムをきっかけに、皆さま方も版画や複製、あるいはメディア、あるいはメディアにもかかわらず、芸術性が確かにあるものがあるという、そういうことから美術の中の版画についてお考えいただければありがたいと思います。長くなりました。今日は本当に長時間ありがとうございました。