

大学版画研究会 11 会報

1983.5

孔版画編

ラウシェンバーグ・セラミック・アート展に出かけた。『土聖地』と題された作品は縦3.03メートル、横4.7メートルの大作である。

幅0.6メートル、長さ3メートルの板のような陶板が“ローラ窯”と呼ばれる独自の焼成技術で出来上ってくる。それを屏風のように並べれば、いくらでも広い画面を得ることが出来る。そしてそこに直接描いたり、コラージュを写真製版で引き伸して、シルクスクリーンで釉薬を印刷している。

ラウシェンバーグは「皿より大きい焼き物を手がけたのは初めて、これで3千年間、私は作品が生き続ける」と言っているが、これはセラミックス展と言うより、むしろセラミックスを使った版画展のように見えた。

“印刷は紙に刷る”という一般概念は近年になってすっかり変わってしまった。現在では水と空気以外印刷の出来ないものは何も無い。戦後、紙による大量印刷方式を志向した会社は倒産し、あらゆる物に印刷する方法を求めた印刷会社は大きく伸びた。それを可能にしたのはシルクスクリーンと写真製版のドッキングである。そのことによって、一時騒がれたプリント配線を始め金属、陶器、布、木、ガラスなどあらゆるものにプリントが可能になり、商・工業的に目ざましい発展を遂げた。

それに反して、芸術としての版画はむしろ遅く開花したといえる。

1957年、第1回東京版画ビエンナーレ展でのシルクスクリーン作品は、若干1、2名の作家による出展がみられるに過ぎなかった。それも日本からの出展は大半が木版であり、もちろんシルクスクリーンは1点も無かった。それが第6回東京版画ビエンナーレの年である1968年頃から急速にシルクスクリーンが増え、今では世界的な流行となっている。その

年のビエンナーレ展のカタログの表紙は横尾忠則のデザインであったが、「この表紙の作家の作品はどこに出展されているのか」と言われる程の人気があった。日本ではこの時点では、まだシルクスクリーンを版画と言うよりはグラフィックの分野のように考えていた。それが今ではシルクスクリーンと写真製版の氾濫である。

今回の特集も孔版と言ってもシルクスクリーン中心になると思われるが、古くからある染色技法に使われた型紙技法（合羽版）も孔版として忘れることは出来ない。国画会から森義利を始めとする3人の作家が型紙による作品を版画協会に出品版画作品と認め難いと出品を否定された事件は1960年頃であったと思う。昨年（1990年）の第50回記念展に招待会員として出展されるまで20年余の歳月が必要であったわけだ。それに引き替え、戦前から会員であり、現在名誉会員の若山八十氏は謄写版による孔版作品の大家で、当時謄写版に関する著書はほとんどが氏のものであった。表現内容を異にしているとはいえ、同じ孔版技法でも合羽版と謄写版の版画芸術としての道をなぞってみると興味深いものがある。

謄写版は中国あたりの発明かと長い間思っていたが、これがアメリカの発明で、明治27年日本に輸入されたもので、当時全国の町役場あたりにピカピカの謄写マシンとして普及していった様子は現在の複写機が広がっていった様子とよく似ている。それから昭和40年頃まで謄写版の世界であったわけで、ずいぶん長い間謄写版は少量印刷の世界を受け持ったのである。

尚、シルクも同じくアメリカの発明で占領軍の文化活動のためのポスター等に使われたのが日本での始まりである。



● 孔版画についての雑感

青山光祐

昔話で恐縮ですが、私が孔版を始めた当初の動機や思い出を述べてみたい。

はじめに1960年代、まだ近代美術館が京橋にあり、私が学生の頃の話である。そこで紹介された2つの美術展、アメリカ現代美術展と国際ビエンナーレ展は印象深いものであった。東京でもその頃すでに、アメリカンポップ・アートの表現にみられた孔版の影響下にあり、しかも当時、ヨーロッパ具象絵画に失望し、飽食していた時期だけに、それはいっそう刺激的な紹介でありました。

そこで気になったことが2つあります。それは、
①絵画と版画の境界線がはっきりと見えないこと、
(このことは絵画の中に孔版画が導入されたことと無縁ではない。)

②印刷や写真、テレビ、映画の画像がそのまま切り取られ、平面に写しだされている。

この2つの変化の兆しをみたのであった。写真や印刷の利用や応用は、ヨーロッパの伝統絵画にもあり、古くはフェルメールの油彩画に描かれている地図の絵、そして現代では、マン・レイ、シュールレアリズム、ダダ、キュビズムなどがある。この場合の写真の応用は、イメージづくりが主体であって、映像は手段的に扱われている。またアメリカンポップの扱いは、ヨーロッパ的な伝統絵画の印象と違い、手段を越えて、映像が目的として対象化されているのであった。初めに誰が孔版を絵画に応用したか知りませんが、絵画伝統の描く行為から、刷る行為への変化、映像が直接絵画になり得るといふ、今日では当然のことが大きな変化として映るのであった。このことは表現方法や技法という視点からだけではなく、作品がつきつきにできるという具象絵画からの解放感、描く行為のもどかしさへの抵抗観のような感情をもつのであった。事実その後、孔版は一般化し普通化

の時代に入ったのではないかと思う。

アメリカンポップに刺激を受け、女子美大の裏手にあった江口孔版で技術の指導を受けた。その後いろいろ作品を創るのであるが、圧倒的なポップの傘下では、世に問える作品は生れるはずはない。ロイ・リヒテンシュタインスタイルの作品を創ってみたり、悶々とした時が過ぎていく。吹田文明氏とあったのもそんな時代である。

次にもう一つの動機として、野田哲也氏に登場願わなければならない。彼の仕事で有名な1968年の家族の記念写真を作品にした謄写版と木版の併用版画のことである。これも孔版画というのだそうだが、当時私は小学校に勤務していて、午後、氏から大賞受賞の吉報をいただいた。いの一歩に電話をくれたのだと冗談を言って喜ばせてくれましたが、そんなはずはなく彼女への報告がやはり先だったと思う。いずれにしろ、そんなことが刺激剤になった。正直に言うと、謄写版などという安っぽく大衆の素朴さに悶心し、今考えると、実は氏の版画の強さとは、素材のオリジナリティと氏の体質から選ばれた物質感性、そこがコンセプトではないかと思えます。版画に限らず表現のリアリティは、技術や画質でなく、身体から生まれた臭いのようなものと思えます。

私は版画の仕事も少く、恥かしいが、初期の仕事、「絵画思考実験」は、わら半紙刷りであり、商品価値がないと言われます。商品にならないことを前提につくったものです。

私は版画の概説として、盆栽、日本庭園、四帖半の話をしてみたい。この文化は、スケールをもつ空間よりも、小宇宙的、内視的世界観を視せてくれます。版画を創る側、視る側双方共にそういうところを楽しんでいるように思えます。ただ孔版は、そこから少しズレている気がする。

参加者

元永 定正
木村 秀樹
田中 孝
松本 陽子 (学生)

司会 (吉原 英雄)



司会—まず、どの様に版画と関わられたか、そのあたりからお聞きしましょう。

元永—僕は版画の事は弱いんですよ、頼まれて始めたと言うだけで、最初リトをやったんです。

N.Yの或る画廊から頼まれてネ。さっぱり解らんし、船井君に教えてもらって、ジंकの赤と緑だけの版を使ってネ。25年程前ですよ。シルクはずっと後で、版画センターからやらへんか言われて、まあ刷り師も居る事やからと言う事で……。7・8年になるかなあ。80点にはなるやろう。

司会—もう立派な版画家ですね。

元永—そやねん、本にも版画家と書かれるし。

田中—私の場合は、いきなり写真製版をやったのです。描く替りに写真があって、そのまま転写出来るので、シルクが一番簡単やと言う事で。

司会—それじゃあ、シルクの前にはタブローはやっていなかったのですか。

田中—ええほとんど。

木村—ぼくの場合、学園生活の色々な出あいの中で、版画教室へのアプローチがあって、初めはリトのハードエッジ風な仕事からシルクへ移ったのは、プロセスがクイックリーな所が魅力だったですネ。又写真のイメージを転写しやすいとか、大きさに制限が無いとか、色々あるけれど、始めた頃の現代美術の背景が大きく影響しているのではないのでしょうか。'70年頃です。

司会—制作の仕方を説明して下さい。

元永—僕は、版は作ってへんはナー。

司会—じゃあ、原稿は描くわけですね。

元永—そうです。絵と同じ様に描くわけ。

司会—絵と同じ様にとは。

元永—そのままサインをしたら売れる位に仕上げ刷り師に渡す場合と、色の指定だけして渡す場合と、この二種類です。

司会—最初の、水彩なりで仕上げた場合、それを刷り師が上げて来た時に、オリジナル感はどうです。複製だと言う感じですか。

元永—まあ、原画にこだわらんと云えばウソになるけど、版画の面白さは、原画に忠実に仕上げる事ではないので、上りが良ければ、これで行こうと言う事になるし……。

司会—シルクプロパーのお二人はどうですか。

木村—版下を見た段階で、プロセスを通して来た完成のイメージが、何%位見えているかが問題でネ、ぼくの場合全部が見えてない方が面白い。蓋開けて見て、どんどん変って行くみたいなのが無いと、やった様な気にならんところがある。

司会—元永さんの場合、刷り師が試を上げて来た時、文句をつける事ありますか。それとも、何でも良いわ……と。

元永—いや、そんな事あらへん。(笑) やり直しもしてもらし、その時点で新しいアイデアを加えてもらう事もあるし。刷り師とのつきあいみたいなものの中から出て来る愉しさもあるはナー。刷り師の感覚と、自分の感覚をプラスして……。

司会—歌磨や北斎でも、下絵を見てるよりも、刷り上ったものの方が、造形的に省略が効いて良いですね。本人達はどう思っていたのかな。

タブローより版画の方が良い場合もありますか。

元永—いや、そんな事は無いナー。でも原画より良い時はあるよ。自分はタブロー作家やから違うもんやと言う風に見てる。

司会—どの辺が違うのでしょうかね。

元永—エアブラシの感じはシルクでは出ないけれど、スキージーには違った感じの面白さが出て、そのごちちなさを、何とか併用させて、逆にプリミティブの面白さを楽しむことも出来る。

司会—元永さんは、タブローと版画が、可成り接

近している様に見えるけれど、それでもこれはタブロー、これは版画、と言う風に分けて考えているのですか。

元永—ウーン、やっぱり分けてるかなァー。

タブローの新しい傑作が出来た場合に、これをすぐ版画に廻すと、オリジナルの価値が減るみたいに思ったり、又よう使ってるパターンを版画に使って行こうと言う気が働いてるみたいだ。

司会—あ、タブローを絶対優先さすわけですか。

元永—版画と言うのは大きさに限界があるので。

司会—紙と版さえあれば、でっかい事も……。

元永—100号位のをやろうかと言う話もあるんですよ。でも大きさで言えば、タブローの方がよりイージーなのではないかな。版画家と言うのはうまい事刷るし、技術も素晴らしく、立ち打ち出来へん。もっとも逆に言うたら、足踏んでも版画やないかと言う風な事で、独自の版画が出来へんかと思ったりするわけです。去年カボチャを輪切にしたり、大根を縦切にして紙に押し作ったりしたけれども、それはそれで面白いし。イヴクラインの、女体を押しつけたのも版画と言う風に解釈すれば、版画の世界も面白い。

木村—そうですね、あの辺認めて行かんと。ヴィヴィットな所を掏って行かんとネ。

司会—田中さん、木村さん、制作の手順を。

田中—こちら側に何かがあって言うんじゃなく、版画に仕上がった段階で何かが出来ると言う事なんです。机・人物などのミニチュアを具体的に作って、それらを組合せた状況を写真に撮り、こちらに引寄せるのです。何故ミニチュアが必要かと言うと、ただの写真では現実の風景とほとんど変わらないし、その点ミニチュアでしつらえてしまえばと言う事です。

木村—それだったら、絵に描いた方が……。

田中—描くのだったら、その状況だけが面白いと言う事になってしまう。ちょっと疎害されている状況で絵を作って行きたいのです。

司会—ミニチュアを実際に作るのではなくて、写真のトリックでは出来ないのですか。

田中—時々、知らない人が僕の作品を見た場合、それが、本物の風景だと思っていて、ミニチュアと聞いてびっくりする事があるのです。実際にはそう言う場所が無いだろうと思いつつ見ている様な、そう言う在り方に興味があります。それで、トリックでは満足出来ないのです。

その写真を又、あえてシルクに転写するのは、写真のままだとミニチュアが作り物だとばれてしまうからです。シルクに置き替える事によって、違うものになって行く事が面白いですね。

松本—田中先生は確か、三色分解で刷っていらっしやいますね。何故なんですか。

元永—あんまり厳密に再現したら、ミニチュアが判って、アラが見えるからと違うの。(笑)

田中—そうですね。

木村—アラってなに、それ。(笑)

田中—アミ点も荒いと言うのもその辺です。

司会—その為か、雰囲気には何かひっかかる魅力がありますね。それと、あのミニチュアの机や人物を見ると、実際にはとてもオソマツ(失礼)なのにね。その辺、計算があるのでしょうか。

田中—そうです。サイズの比率さえ狂わしてなかったら、そこそこ本物に見えますよ。

三色分解の仕方ですが、カラー写真を一ぱつ撮ってから、色分解するのではないのです。カメラの前に、ゼラチンフィルターを三枚(アカ、ミドリ、ムラサキ)をかけて、三枚のモノクロに焼き上げ、それぞれの色の分量を、完成を予想しながら可減します。それをリスにして、製版します。

司会—その全てを、自分の手で行うのですか。

田中—そうです。

司会—じゃあどの段階で一番自分のイメージに近づける操作が出来るのですか。

田中—全ての段階ですね。最後は時間切れで……。

司会—田中さんは、最近銅版を発表しましたね。

何か、心の動きがあったのですか。

田中—最も大きな事は、シルクには近目が利かないと言う事です。遠くから眺めて、その状況を感じるだけだと言う。それが一寸ひっかかって来まして、銅版やってみて、シルクの方法を写しただけでは出来上らないと言う事が分りました。

木村—つまり、写真では無くなって来たのネ。

田中—そうです。少し調子を加えるとか……。

松本—銅版が、他の版種の中では一番味が出る様に思うのですけど。田中先生の内ではついて来ると言うか……。

田中—ええ、だから、あまり深くやると、ポエムがあってもカラッとしたと言う自分のイメージが、損われるのではと言う危険を感じます。

司会—元永さんの場合、タブロー画く時とシルクの時と、違う方法論なわけですね。

元永—いやあ、そんな事無いネ。まず、自分と言うもんがはっきり有るしネ。一番大事なのは版画よりタブローだと考えてるのやけどな、それは別にしても、映像やパフォーマンスなどもやって、幅広く自己を拡大したいし……。

木村—元永さんが、オレはタブロー作家や言う言い方、もう一つははっきりしないのですけどネ。先にタブローやって、後から版画の話が入って来たからタブローや言うてるに過ぎんわけでしょ。

司会—さて、私の場合、銅版もやってるのに、たまたま最初にリトのレットルを張られたので、今だにリトの作家だと言われますね。こう言う日本の状況だから、版画に関してもおかしくなるので、世界的な視野で、芸術として考えれば、シルクでもリトでも、タブローであろうか彫刻であろうか何でも構わないと思うのです。こう言う事が、版画の世界で日常的に話されるべきだと思うのですね。そう信じて私は、30年前に版画でも構わないだろうと始めたんだけど、今だにまだ変わらないと言う感じですね。

元永—アートの世界と言う風に考えるべきでネ。今はシルクの話から派生しているけど、それが世界にどれだけ通じると言う事が重要であって、今ここで、銅版とシルクの技法の違いを言っただけで仕方が無いと思うよ。大学で版画を学ぶ学生が、勿論技術もあろうけれど、アートとしての内容をどの様に学ぶかを考えない人の方が多いのではないかね。刷りだけにこだわる人は、刷り師になったらいいと思う。それはそれで素晴らしいと思うさかい。

松本—確かにありますね。痛いナー。

司会—木村さんの場合どうですか、手順は。

木村—抽象的な話になってしまうと、イミテーションの面白さと言うのがあって、つまり偽物と言うのは、一方に本物と言うのがあるからこそ、存在出来るのですネ。ところがこの世の中、多様化し、細分化しているから、本物は本物でありえんし、入れ替ってしまうややこしい世界でしょ。

その中であえて偽物を選び取って行く時に、ある種の難かしさみたいなものが出て来ると思う。そのきわどさみたいなものが、ぼくの仕事かなあと思ったりします。

元永—ポップアートに似た感じにとれるけど。

木村—ポップと違うと思いたいけど、やっぱり好きですネ、出発点としては。

松本—先生方は、エディションを一度に刷っておられるのですか。

田中—私は一度にはほとんど刷りません。10枚刷り始めて、途中で色を選択しながら捨てて行くわけで、3点位が完成する方法です。キ、アカ、アオと言う順で刷って行くわけですが、キ、アカ、の見本を残しておいて、それがあれば、最後1色だけで合わされると言うわけです。

松本—版はどうするのですか。

田中—版はつぶします。リスクがありますから。

木村—ぼくは、写真製版の場合はポジを残しますが、最近は全部刷ってしまいます。追刷りはいいですからネ。経済もありますし。(笑)

司会—松本さんはどうですか。

松本—まだ一つ一つ完成させるのが精一ばいです。ただ、毎日版画ばかりやっていますとね、この版で学んだ方法で、タブローを描いて行ったら面白いのところがかなあと、最近思います。

司会—それは良い事に気づきましたね。ところでここ数年、各美術系大学の中で、版画がだんだん重要視されて来ていますね。それに関わっている者として、何かお考えはありませんか。

元永—版画のテクニックは、絵で言えばデッサンやと思う。それを身に付けただけでは、版画家になれないでしょう。素質に恵まれた人で、たまたま出来る場合もあると思いますが、貼絵をやったり、映画をしたり、色々体験しなければ……。

司会—そう言う事を、大学と言う場で教師側が具体的に盛り込まねばならないと思われませんか。

元永—まあ、時間が少ないやろからナァ。その時は、それをやらないかんとする事だけでも、認識させないかんわけや。

司会—過保護になっても、お膳立てすべきだと。

元永—そうです。強制的にでもやらせて、あかん子は、あかん事を認識させて出してやればいい。

木村—スタッフの持てる最善策をやったら、その後は学生サイドの問題ですね。ぼくの大学では、最初のガイダンス期間に、種々の方法を具体的に体験させてから、専攻に入れます。

田中—私の学生時代の体験では、課題を出されても、何故これをやるのかの意味が伝わって来ないと面白くなかったですよ。例えば、なんとなくモデルを見て描いている学生が、集中実技で版画へ来た場合に、技法的にも初体験をしつつ、又1点の版画ごとに新しいアイデア考えて来ないと、

版画にはならない事に気付いた後にもう一度キャンパスの前に立ち返った時、ある方法を持った絵を描く様になる……これが大切な事です。

元永—やっぱり、スタッフの魅力だよ。

松本—私個人は、あれせえこれせえとさせられるのはいやですね。特に入学してすぐのガイダンス期間はいやでした。あれはもっと上級生でやれば意味があるのでは…。絵画から版画へ移ったのは、水彩や紙に興味があって、漠然と版画基礎を受けてみて、(ヒヤカシダツタンダネ……爆笑)私に合っているんじゃないかと……。 (笑)

司会—うちの大学の場合、70年以降システムが違って来て、絵画や彫刻で入学しても、版画で卒業出来る様な時期を通して、去年から専攻となりました。それでも、版画専攻で卒業しても、版画で一生終えなくても良いので、われわれも、その様なつもりで教えているわけです。少なくとも版画オンリーの方針はとっていません。それでも版画専攻者として、社会的にレッテルを貼られますね。そう言う卒業生が後日、版画以外へと発展して行く可能性はどうでしょう。

木村—それは、版画をどの様に規定して行くかにかかっていますね。テクニックではなく、観念的レベルで。間接性と言う事と生きてる事とピシャッと合う人間が、版画を選んで行くのではないのでしょうか。版画と言うものが持っている、或る種の性格の一部が、ぐっと拡大したみたいな所でやっけて行ける芸術があるとして……。

テクニック偏重主義みたいなものが一方であるでしょう。それではだめです。

司会—もう一度シルクへ戻しまして、シルクの特徴を一言で言ってみて下さい。

元永—スキージのテクニック、あれはもうシルクそのものやと思います。

田中—乗っかって行く色の強さ。

木村—思考そのもの——早漏ですから。(笑)

元永—早さを言うなら、ドローイングの方が早いよ。何故シルクや。

木村—間接の中の敏捷性。

松本—シルクには、ハードエッジと写真製版のイメージが強く、描けると言う事で今はリトです。

司会—シルクの今後の可能性はどうでしょう。

元永—新しく始める新人がやね、可能性を見つけて先輩に教えてくれると良いのではないかな。

(全員爆笑)

司会—学生諸君へのメッセージを。

木村—まずサイズを忘れる様。B2程度とか、B全程度とか言う。価値は複数性だけじゃない。

元永—平面にこだわるな。すでに古いけど。

司会—唯一シルクの特徴かもしれませんね。

元永—教え方に文句を言うより、習い方だネ。たとえ先生が特別優れていなくても、いい事を言ったら、それを抽出してネ。ダイヤモンドを探し出すのは学生の側ではないかと……。

司会—これはいい言葉ですねえ、ここは太字にしくちや。(笑)しかし、時には学生にライバル意識を持つ事があるでしょう。日々心がゆれ動いたりして……。

田中—街で学生の作品を見る機会が多くなって来ましたが、刷り上りはとてもうまくなっているのに、何か物足りないのが多いですね。

司会—昔はくらがやっていた頃のが芸術だとしたら、今はそうでない様な感じが、コンクールの審査などで思う事がありますが……。

元永—僕らが面白いと思ってる物が、学生同志の世代で面白いと思ってるのかどうか……だ。

木村—無いやろう。

松本—私達の世代の特色と言えば、やはり、“軽さ”と“ナイーブ”さみたいなもの。少し前はフィーリングと言う言葉が良く使われましたけど、まさにそういう何かこう、感覚的に簡単に乗って行ける様な感じといますか……。

木村—それは違うんじゃないの。

田中—最近、サザンオールスターズのレコード買ったんですよね。これ面白いなあ、でも僕はようせんわ、と言うとこで認めてるわけですよ。何かそう言うもんが出来たら思うんですよ。次の世代との関係で。

木村—ぼくの学生時代考えても、先輩の教師どもに通じる言葉が吐けたか言うのと、やはり無かったと今思うしネ。今の世代もまだ、その言葉持っていないやろと、たかをくくってるわけ。言葉で表現出来るものでないと、価値にはなりません。

松本—今日はもう、自己反省の日でした。(笑)

司会—皆さん忙がしい方ばかりなのに、大学版画研究会の為に集まり下さり、良い話を色々とお難うございました。御活躍を祈ります。

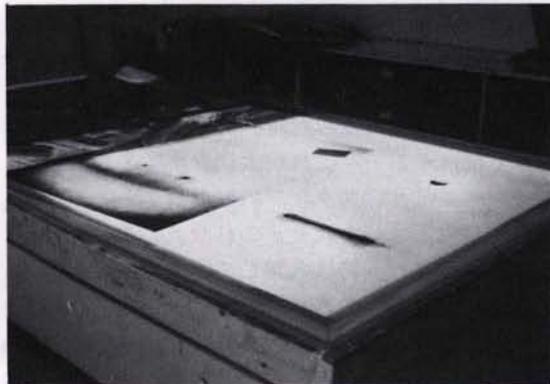
(’83・1・27—於：京都芸大。文責：舞原)



孔版の技法について

孔版の技法についての考え雑感を2つほど述べてみようと思う。一つはコピーの利用に関する事で、これは最近大学で多く目にする事ができる。間接製版にはリスフィルムが必要となるが、このフィルムのかわりにコピーを利用するものである。作り方としては、サラダオイルでコピー紙を半透明状態にし、光をささぎるインクの部分とで、製版するものである。コピー機自体の進歩にもより、どのような紙でも複写可能なコピー機が出現し、これは透明フィルムにも複写できることはもちろんで、こうなると完全に近いリスフィルムとして利用できる。さらに縮小拡大も自由自在である。最も大きなメリットは発注と比較して非常に安価な点にある。

もう一つには、私自身の制作から述べてみようと思う。私の作品はほとんどの作品が同一の版によるもので、色もイエロー・マゼンダ・シアン・ブラックとカラー印刷の基本色を用いている。そしてそれらの色によってあらかじめエンボスの作られた紙をフロッタージュするもので、その版自体には被写体となる具体的な像はなく、版全面に均一な網点が製版されているだけである。私の製版は完全に発注によるもので、リスフィルムの原稿となるものはない。しいて言えば白いB0の紙が原稿で、この白い紙に50線~60線、30~50%の網点をかけ何通りかのリスフィルムを作る。さらに一つ一つの点が欠けたり、ピンホールがないように注意し、そうした箇所は手描きでリタッチを加え、均一な面を得るようにしている。次は版にこのフィルムの焼付けを行う。版の裏表に数回乾かしながら感光乳剤を塗り、メッシュ部分を乳剤でサンドイッチの状態にする。これは色面や線のある絵に有効である。エッチの部分メッシュによって出来るぎざぎざな状態にならず直線的で、



天野純治

シャープな製版を得ることができる。版とフィルムの密着焼付けで、私の様な細かい均一な点が並んでいる状態のフィルムの場合、網点とメッシュが重なりもあれのできてしまう場合が多く、それを防ぐ為に325メッシュのスイス製でハレーション防止剤の塗布されたものを使用している。他の350メッシュ等の細かいものと比較しても縦横の繊維の太さが均一なことも影響したか、もあれが非常にわずかである。刷りについて注意していることでは、先に述べた版と密接な関係となる紙の選択がある。これは網点を均一に刷れる様なフラットな表面で、インクの吸い込みの良いものを使用している。紙面の凹凸の大きい紙では紙の山の部分には点が刷れるが、谷の部分まで刷ろうとするとスキージを引く時に相当の腕力と腹筋が必要となる。そうした紙の場合、リトプレス等で一度空刷りし山をつぶすか、白ベタを刷って谷をうめるかの作業が必要となる。又一枚刷り終え、版を上げると版に紙の凹凸が絵具で残り、次の紙にその模様が刷れてしまい均一な点を得ることが出来ない。

以上のことが作品制作から考えていることのいくつかで、私の場合一作一作の制作で、その度新たに製版することがなく、微妙な調色もなかったりで、技術的行為にオリジナリティーが少ないと思われる。そうしたことが、私の孔版の技術について述べてみて、最も大きな特徴のようである。由にオリジナルティーを作品に対するコンセプトに大きく求めている。孔版というプロセスを考えると、テクノロジーとの結びつきや、実験的作業をするうえでも非常に可能性の大きい版種と想っている。

我々の孔版画

若山八十氏

この頃版画分類の中で一般に定着したのは、その版様式上から凸版・凹版・平版・孔版であるが、版材上からは依然として木版・銅版・石版だけで、孔版に代る適当な名称がなかった様である。最近シルクスクリーン版画が台頭して大いに隆盛を誇っている様であるが、だからといって未だこれを絹版と呼んでいる様でもないのである。そこで私としては敢てそんな詮策は好まないが、我国の孔版画は濫觴の始め即ち型紙版(合羽摺)・謄写版・初期シルクスクリーン版のカッティングからして悉く版材は和紙によって成されていることを思えば一応紙版とするのが最も妥当と思われたが、最近では又謄写版や絹版の世界に化学繊維による資材が出現し、漸次之に取って代る様相であるから困ってしまった。凡らくはゆくゆくはファイバー(繊維版)とでもしなければならぬのではないかと考えている。

前口上が大分長くなったが、日本に謄写版が大衆の卓上印刷機として現われたのは明治二十七年である。それまでのコンニャク版や毛筆版(しひ)でこれ一本に絞られたのは、実用簡易に細字や絵図が描かれたのと、熟練によっては千枚も刷られたという事である。この版が日清・日露の役を経て大いに用いられ大正12年の関東大震災に於ては以降10年間美術印刷全滅に対しての肩替りをさせられたのである。又各地に文学熱盛んになり同人雑誌の刊行に湧いた、その表紙のために画家も参加し比印刷を大いに煽るようになった。そして遂に昭和19年この版式による作品を以て、第12回日本版画協会展・国画会報画部・第6回文展版画部等に記録するに至った。之が我々の孔版が創作版画の仲間入りをした嚆矢であり、それ以来現在まで日本版画協会を初め各種絵画団体の版画部、同好グループや個展を催して今日に及んでいる。

さて現在我々の行っている孔版画であるが大略次の通りである。

①**パラフィン原紙**によるもの。この原紙は楮繊維をパラフィンで塗り固めたもの(謄写版原紙)を工業鉦の細目の上のせ鉄筆で孔をあけて製版する。印刷には平版インキ又は油絵具をローラーで刷るが以下印刷は現在も総てこれによる。

②**コロジオン原紙**によるもの。この原紙は楮繊維をコロジオンで固めたインキを通さなくしたもの。製版には鉄筆・鉦も用いるが原則としては膜を溶

かす液と筆によって作画するものである。又他版に添えて着彩用にも大いに活用される。

③**ファイバー(繊維)原紙**によるもの。これは元来①の補助のために生れたものであるが、楮繊維をビスコース(防水加工)で固め強靱なものとしたものである。然し①②の如くインキを総て拒絶するものでなく単に繊維だけ固めたものであるから孔版画の陰画式原紙として用いられP・S(ペーパースクリーン)と呼ばれている。

以上三種の製版法の内①②を陽画式用とし③を陰画式と云っている。即ち③の製版で黒版を以て作画しようとする時は一応用紙を黒刷りしておくか、黒用紙を用いるという迂遠の路を踏まねばならないのは当然である。以上我々の孔版画の内の①は永くその資材の毀弱性や大小の溢路に泣かされたが、②③に至って漸く安定と独自性への發揮の著についた観がある。世界の版画が悉く片面性製作なのに対して孔版が両面性への可能、それがその俚インキの工夫を手法のもとに、一気に数色を刷り出さるプラスター印刷に迄及んだのである。之が又どの様に發展するか洵に興味深いものがある。次にこの版の特異性といえは、木版などでも見かける彫り進み法である。即ち一版多色刷ということである。特に③の場合えが定着した様である。他の版画が後日増刷の可能なものに対して、洵に遺憾であるがそれは又それ丈の絶版の良さもある様に思えるのである。更に再び③の場合の両面性に就て述べるが、先ず基本版③を据えるが、之は単なるインキの通過版で、その上に重ねられるのが初めて製版されたものである。而もこれから刷り出されるインキは、基本版の繊維を通るのでボケて柔くなる事を知って頂きたい。又之とは別に基本版の下から貼付けたものは如何かというところ、これこそ本来の正常版で適確無比であり、更に之に下から版を貼って色彩を添えることもボカスことも出来るのである。

最後に私は之迄の版画は洋の東西を問わず専門家が作り上げた性か、その機械用具共に大仕掛で高価で大衆が安易には扱われ難いものばかりの様で残念でたまらない。勿論作品のもたらしている特異の美も、それによっている事だが、何とか貧乏乍ら我が孔版のような一切手作りの安易なもので大衆がしみじみと膝下で研められて、それなりの美を楽しめるものを待望して止まない。

合羽摺

合羽摺、この伝統色あふれる響きを持つ言葉は、シルクスクリーン・謄写版などのいわゆる孔版技法全般の母胎ともいふべき日本古来の技術に与えられた名称である。美術用語としての合羽摺は、木版画の彩色技法のひとつとして知られている。木版画のもっとも初歩的な形式である墨摺絵（墨一色のみで刷り上げられた版画）に、絵柄の形通りに切り抜いた型紙をあててその上から刷毛によって絵具を摺りこむ方法である。当然ながら型紙には耐水性が要求され、現在では渋紙という柿渋によって補強した和紙を使用するが、古くは合羽と俗称される桐油紙が用いられたためこの名を得たとされている。その文字から想像される通り合羽という言葉は、雨合羽つまりレインコートと無縁ではない。中世、日本に渡来したキリシタンの僧侶などの着用していた法服あるいはそれに類するガウン状の衣服をさすポルトガル語CaPaに、当時の人々が合羽の字をあてたという。以降そのスタイルをまねて日本でも防寒コート・雨具が考案され、それらを合羽と称していた。その合羽には木綿のほかに油によって耐水補強加工をほどこした桐油紙が使用され、やがて桐油紙そのものを合羽と呼ぶことになった。初期合羽摺が、この合羽こと桐油紙を用いたことがその命名の由来である。

いわゆる浮世絵版画史上の合羽摺の名手としては、上方の^{うらくさいながりて}有楽斎長秀をあげることができる。遊里、芝居にまつわる風俗画を合羽摺によってシリーズとして大量に発表したとされる。が、前述の通り浮世絵における合羽摺は、あくまで補助技巧にすぎず、長秀にしても彩色は合羽摺を駆使しつつも、その絵の骨格というべき描線、輪郭線はあらかじめ木版でおこしたものである。従って厳密な意味で合羽摺の代表作家とすることは適当ではない。ともあれ、江戸にあける宝暦から天明にかけて、鈴木春信にはじまり喜多川歌麿に至る人気絵師たちが、当時の江戸文壇の趣味人と協力しつつ完成していった木版多色摺いわゆる「東錦絵」に対

森義利 代筆 西岡文彦

して、やや遅れて寛政期に上方絵師として合羽摺を多用し独特の色彩と描線をみせた長秀の画業は注目に値するものといえよう。

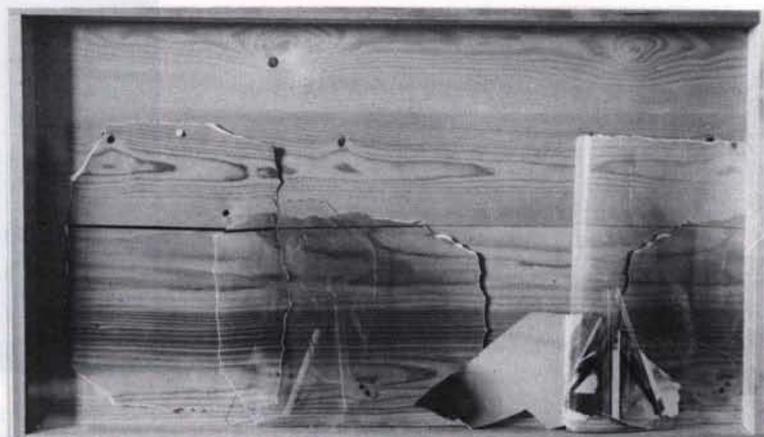
技術的には、木版などのいったん版画に絵具を塗る転写技法に比べ、合羽摺は画面に型紙を通して直接に彩色できるという一大特徴がある。木版画の技法が要求する不透明で粘着性のある顔料より、透明で水分を大量に含む顔料・染料を使用することが可能となる合羽摺は、錦絵と比較した時抜群の透明感を発揮することができる。

ところで美術史それも版画史に限定した場合は、以上のような意味を持つ合羽摺も、その視野を美術工芸全般に転ずるとき、まったく様相を変えきわめて深く広く領域をカバーする技術として見出すことができる。その技術は中世以前にすでに完成の域に達しており、今日でも京都・奈良などの古都で注意深く眺めるならば、唐紙障子・寺社の幡・のぼり、さらには一般民家ののれん・手拭い、加えて着物等のテキスタイルにも、その合羽摺のみによる作例を見出すことができる。この合羽摺の持つ底辺の広さと奥行きこそが、逆に美術用語としての合羽摺が知名度を持ちにくい原因となっている。つまりその技法が、あまりに日々の生活に密着しており、人々の日常の営みの中で生みだされ、そして消費されていったためかえて美術用語としての特殊性を持ちにくいという現象を生んでいるのである。

こうしてその代表作家と呼ぶべき存在を持ち得なかった合羽摺に光明がさすのは、昭和それも戦後かなりたってからのことである。染色作家より版画家へと転身した森義利氏によって、染色技法を併用しつつも、一切木版の墨線摺りにたよらない純然たる合羽摺技法が完成を見たからである。全盛をきわめるシルクスクリーン等の舶来の技法の中にあって、そのルーツたる合羽摺の今後の展開はおおいに興味をひかれるところである。

▶私の方法

「見るこの」 の ギタン バックン



齋藤 智

Untitled82-h カラー写真・ガラス・鏡・木箱

私は「見ること」についてをテーマにしておりません。それは「見る私」と「目のまえにあるもの」との二つによって成り立っていますが、それらをバラバラにわけけるのではなく、又そのいずれかに重点をおくのではなく、むしろ判別できないほどにおりまざってあるものとしてです。「見る私」と「目のまえにあるもの」をおりませたり、・乱したりすること。これは「見ること」の現実の姿なのですが、客体化する、つまり作品にすることになると、ある滑稽さをまぬがれないと思います。何故なら「見ること」を客体化することは厳密にはありえないからです。たしかに絵画（具象の場合を考えた方がわかりやすいと思いますが）について考えてみると、「見ること」が客体化されているといった表現があるいは可能かもしれません。しかしどうみえるかということに極端にこだわっているようにみうけられるので、私はさらに接近して「見ること」それ自体に肉薄したいのです。絵画にはその中心に、その人の身体の恣意的要素の部分がほとんど覆っていると思えます。私も無論そのところは大事にしたいのです。何故なら「見ること」の中心にも恣意性がいすわっていると思えるからです。しかし、絵画のように絵筆をうごかすといったしぐさとは逆の方向から「見ること」の恣意性をあらわしてみたいのです。つまり「見ること」の構造をなるべく手わざを少なくして、素どおし化してみたいといったところです。素朴にそして素朴に「見る私」と「目のまえにあるもの」とのおりまざりの中に息づかいを感じる私自身をです。この二つのギタンバックンをどう制御しながら、おりませているか、それはある滑稽さを当然覚悟の上で試み

るほかないのです。

「目のまえにあるもの」を撮った写真と「見ること」のあいだには、大幅なすれちがいを感じます。しかし、埋め合せようもないその大きな落差は、むしろ反意語的に何ものかをあらわしてくれると思います。「見ること」にくらべ写真は客体化されたものの見本のようなものといえますが、そのところをなまに浮かびあがらせることによって、その意味が転倒できないものだろうかなどと……。写真というもののあり方の特徴であるぎこちなさをはっきりさせることは、かえって写真そのものに活気をあたえると思えるのです。しかし、一方、そのような反意語的にはなしに「見ること」と素直にか、わってくれる面があります。カメラを向けてシャッターを押すだけで写されているといった、写真の受動的な性格は「見ること」の恣意的で受動的なそれと似かよっていると思えるのです。写真の性格ともいえるぎこちなさと受動性は、「見ること」について反意語的であろうとなかろうと、ともかくも何ほどこかを喋ってくれるのです。

さて、私の最近の作品は、ガラスを張った木箱の中に、写真とか、ガラス・鏡の破片を重ねあわせて入れてあるものがおもなのですが、それらは勿論版画とは言えず、レリーフ状のコラージュといったおもむきがあるかと思いますが（何とか平面状に組み替えられるものは写真孔版・オフセット等による版画に置き替えてはいますが）。しかし、編集氏が之の様な事にはこだわらず、作品に対する考え方を、と言われるので、勝手気ままに雑感を述べてみました。



岡部徳三氏に聞く

鎌谷伸一

鎌谷—まず最初に岡部さんがシルクの工房を始められたのはいつ頃ですか。

岡部—1964年だけれども、その前の年にジャパンアートフェスティバルと国際版画ビエンナーレに続けてニューヨークに住んでいたアイオーがシルクスクリーンの版画を送ってきて、それを見たのが最初、すごいショックというか。

鎌谷—アイオーは自分で刷ったのですか。

岡部—そうだね。ニューヨークの寒いスタジオで刷ったもの。それが何しろ版画の概念を超えたバカでかさでね。僕の見た最初のシルクスクリーンと云う事もあったんだろうけど、技法なんてもんじゃないで圧倒するものがあった。それに感動して。動機に直接つながるのはアイオーのシルクスクリーンを僕が刷ってみたいと思った。それに向かってトレーニングが63年から始まった。64年になって住んでいる秦野に工房とは言えないまでも印刷台を入れて準備段階に入った。それから友人達の版画をシルクで刷ると声をかけて、刷ったんだけど半分位の作品を久保貞次郎さんに買ってもらい維持費にあてた。66年アイオーがたまたま東京へ里帰りするというので、その機会をつかまえて同意を得てアイオーの一番最初の版画をつくった。

鎌谷—66年と云うとその頃には国内でシルクをつくっている作家はいましたか。

岡部—僕の知っている限りでは誰もいなかったね。同じく66年にオノサトシノブの版画を作り始めたんだけどね。66年でもいないですね。67年に高松次郎がシルクでつくっている。当時はまだ資材が不十分でインクも悪い。シルクスクリーンは敬遠される状況だったんだけど、どうしてか60年に入ってからのアメリカのポップアートのシルクが現われているのに日本の作家は頑としてや

らなかった。その辺の理由がわからない。

鎌谷—商業的なシルクスクリーンの技術はすでにあっただけではないですか。

岡部—商業美術の場合はその10年位前から始まっている。粟津潔達を中心とした若手の気鋭なデザイナーがつくっていた。日宣美が全盛の時大体皆シルクスクリーンで刷って出品していた。55年から57年頃にね。日本ではアメリカンポップが登場する前に、デザイナーによってかなり消化していた。作家は手をつけていなかった。インクも悪いしね。タネペンキですよ。

鎌谷—製本はニス原紙ですか。

岡部—そうですね。

鎌谷—写真製版が普及してきたのはいつ頃ですか。

岡部—60年頃はカーボニティッシュという方法が使われていたがあまり普及しなかったけれど70年頃から直接製版法が普及し始めたんですね。そうすると皆自分で始めましたね。吉田克朗とか上矢津などがね。しかし設備や何をそろえたらいいのかわからない時代だったからね。

鎌谷—やはりその頃から作家個人の要求がでて来て展開していくのですね。

岡部—そうですね。それから発注芸術というのが流行ようになって来てその頃から工房が整備され始めているんだけど。日本には工房の伝統がないでしょ、創作版画運動が長い間、横たわっていたから、発生を裏付ける社会的なものがないわけだよ。外国では版画そのものは、一種出版のジャンルという感覚だから、彫刻家や詩人なども出版という形式として版画を作ったという、工房の伝統があるね。日本にはそう言う面では完全に空白の時代があるから戦後20年位たたないと工房が出て来ないという事情はまあPOORですよ。

鎌谷—現在の状況はどうですか。

岡部—シルクに限って言うとう技術の精度が良くなったでしょ、それと技法的関心があるんだけど作家はプログラムを作って工房に出して作る方が技術的に解決するし、自分で作るよりは工房に注文する方がやり易くなってきているんだよね。逆に言うとう自分で刷ると、その過程の中で技法上の発見とかがあるだろうけど、皆発注に頼っているから一時ほどのいろんな試みがなくなったと思うね。それとシルクを作る諸君はコンセプチュアルな方向をとる人が多いですね。コンセプチュアルと言うのは技法的発見より自分の精神の発揚みたいなのところもあるから、発注で事が済んでしまうのかも知れないけども、もう少し作家は工房の制作過程を見る方がいいね。それに僕の所へ入ってくる原稿がわりと完成している状態なのね。ラフなドローイングであってもこうゆうふうにしてほしいということね。だからこっちはそれを再現する事に努力するんだけど、たとえば僕なんか途中経過でハッとするようないいヤレがでてくるんだけど作家はその現場を見ていないから、そういうのがいかされない所があるね。結局これをこうゆうふうにしたらどうなるかと言う様な未知的な疑問をぶっつける原稿はまずないね。だから技法的には写真製版を軸にして定着してしまっているようだね。

鎌谷—シルクスクリーンの特徴と云ったものは。
岡部—シルクは表現の方法としては幅が広いはずなんだよね。すごく実験的要素を抱えている。いきなり熟練するプロセスを抜いて直面できる版式だと思うから、他の版式の様には技法の習練から入っていくというのでなく単刀直入に版画というものを考える方がいいと思うね。版画のジャンルを越えるプログラムだというのが特徴だと思うね。

鎌谷—将来、岡部さんの工房として方針もそうゆうところにありますか。

岡部—そうですね。作家のセレクションもやらなくてはいけないし、若い人の中でもシルクが進展する様な面白いプログラムをもっている人の出版を試みたい。今はシルクの工房がどんどんできているでしょ。美学校でシルクの刷り師をやりたいという人があるわけだがそういう人がもっとたくさん出てほしいと思うんだよね。なぜかとうと作家は大勢いるんだけど作家の呼吸をのみ込ん

で刷る人がいない。作家とプリンターとの呼吸みたいなものが一致している工房ができるといいのだろうけど作家の数だけ工房が必要なわけだね。まあそれは事情が許さないだろうけれどそれぐらい工房があってもいいね。

鎌谷—まあそう聞くとシルクの歴史は浅いんだけどマクスやレジェ、カンデンスキーなんかのシルクがありますが世界的にはかなり長いように思うんですが。

岡部—いや永くない、あれでも1940年頃でしょう。ほとんど晩年にサインを入れた。やはりエスタンブでしょう。

鎌谷—一般的にもシルクはよく知られる様になりましたがアメリカなんかの画材店ではちゃんとした材料が置いてありますが日本の画材店は貧弱ですね。専門店でないといいものが手に入らない。
岡部—そう。日本の画材店としては大量に専門資材を供給してもらいたいね。今は高校でもシルクをやる様ですが、初めて出会うシルクが悪い資材だとうんざりなんだよね。

鎌谷—シルクは有機溶剤を使うんで特に臭いとか体に悪いんじゃないかという事が出て来ていますが、それで新しく出た水性インクを使って見たんですがインク層が厚いせいかふくらんで使えなかったですね。

岡部—有機溶剤をつかうインクが全盛なんだけど、ただインクのメーカーなんかに行くとすごいインク臭の中で作業しているし、工業規格でパスしているんだけど無害だとは信じられないね。もう少し灯油で溶ける酸化重合タイプでいいインクを作ってもらいたいけど仲々問題があるみたいだね。

鎌谷—美学校で教えられていて、芸大でも教えられたわけですが如何でしたか。

岡部—まあ僕が職人サイドの教師だという事で美学校では刷り師を養成すると見られているが、そうでなくて、むしろ作家の目でシルクをひろっていかないと視野が狭くなるし、職人にもなれないよね。美学校では芸大と違って技法的なプログラムを展開しているけど芸大の場合は皆それぞれ表現の場みたいなのを持って来ているから技法的にひきづり込むという事は避けたが、いきづまっている時に僕の助言がヒントになったと思います。



滋賀大学

秋元幸茂

滋賀大学は彦根に経済学部、大津市に教育学部の、二学部に分かれ、美術学科は大津の教育学部にある。本学部は、古典にゆかりの深い石山寺にほど近い瀬田の清流に臨み、地理的には京都、大阪に隣接していて、その文化に接する機会も多いので、勉学には最適の環境にある。

生徒数は約千百名、その内美術学科は合計六十名、教官六名といった人員構成である。当学科に版画の講座が設けられたのが昭和53年、したがって、誕生はまだ5才にしかならない。3年前に版画専攻生3名を送り、以後毎年、3、4名の卒業生があり、全くの創設期にある。版画実習室50㎡程の一部屋に、孔版2台、石版1台、エッチングプレス1台が共存している。今、当学部の改築工事が5年計画で進められていて、美術科も、来年には新校舎に移る予定である。

それには版画実習室1、製版室1、製版実習室1と言った部屋があり、スペース的には初期の目的を達せてはいるが、設備、機材、材料購入の便となると、はなはだ心もとないのが現状である。

しかし、受講生の版画表現に対する熱意は強く、設備や機材不足を、若いエネルギーでカバーし、講座を支えている。

講座は、1・2回生で孔版とエッチング、3回生で石版の基礎技術を習得し、4回生で卒業制作をすることになっている。現在では、スペースや設備、そしてスタッフの不足、といった悪条件のなかで、孔版を主とした講義内容になっているが、近い将来、各版種共充実への計画を持っている。

いずれにせよ、専門大学ではない、教育大学としての条件のなかで、如何に、版画表現の深まりを期待し、専門大学に無い特性を生かした美術教育を推進出来るか、今、その問題と真正面に取り組んでいる。



山口大学

武市 勝

小、中学校の教員養成を主眼にしているのも、約50㎡のごく小じんまりとした版画実習室があるだけです。中学校教員養成課程の学生は、入学時より、小学校課程は1年次の後期より、美術科を含めた各教科に入ります。1年生の間は教養部の授業が主で、2年になってから少しずつ専門が多くなります。美大、美術学都系の学生とはっきり異なる点は、美術の中の一専門分野に集中して費す時間の差でしょう。美術の全領域をひと通りの実習を通して学び、さらに教職専門や他教科の副専攻等もあるので、専門分野にあてられる時間は、どうしても少なくなります。

版画の授業は3年次に週一回(100分)、4年次には前期のみ週一回(150分)行います。

学校現場での活用と言う事を考え、3年次での授業は一応、木・銅・シルク・コログラフ等と通りやり、4年次にリトと写真製版を行なって来ました。版画を専門として制作するのは、卒業制作として版画をする学生です。卒業予定の1年間がこれにあてられますが、ここ1、2年の選択者数は、全体13・4名中の3名です。

学生にとっては、教育現場の為の技術習得と言う事だけでなく、様々な表現への可能性を持っていることが、版画を選択する魅力の一つの様です。卒業後教職につく者がほとんどなので、学校にもよりますが、版画の制作を続けて行ける人は、比較的恵まれている場合と言えるでしょう。

出面する最大の悩みは、実習室のスペースですが、現在のところどうしようもありません。又、本学だけの問題ではありませんが、ほとんどの学校現場で版画指導が不可欠のものとして行われており、せめて美術の免許法に、「T絵画(版画を含む)」と、銘記すべきだと思うのですが……。

伊東正悟

●昭和57年度総会

7月19日大阪フォルム画廊にて。

- 第7回大学版画展。出品校34校計114点。
- 大学版画研究会会報を300部、国立大学二部会に発送。
- 海外へのアピールの為、案内状、会報等を外国へ送る事を決定。
- 海外交流展については、お互いの条件整備（タイトル・展覧会の規模・様子・相互の学生作品のレベル等）を至急作る。資料・作品を送りながら規約を作る。
- フランスに送っていた作品が返却されて来た。
- 作品買い上げを60点に決定。

●12月14日第二回例会

日本美術家連盟5F会議室にて。

- 第7回版画展報告。新日本造形・大阪フォルム画廊には5点、他の賛助会員には1点ずつ渡す。
- 昭和57年度大学版画研究会決算報告。
- 会員の移動報告
- 次回大学版画展会場を大阪フォルム画廊に交渉。
- 国際交流展。芸大・野田氏よりアメリカ・タイラー大学の交渉の件を聞く。(9月頃に日本側展を開きたい、点数・サイズ・運送費の件につき連絡来る。日本での交流展は7月頃に開きたい)。芸大中林氏よりウィーン国立アカデミーの交渉の件を聞く。(日本側の返答待ち。サイズ・技法・名前・タイトルを付けてカラースライドの一部をウィーンに送る)。これからの交流展を想定して、交換条件を箇条書きで決めておく、これを英文にて印刷。
- 本会の名前の英文が提出されたが未決定。
- 次回の会報(11号)は再び京都が編集。

第1章 総 則

- 第1条 本会は大学版画研究会と称する。
- 第2条 本会は会員相互の協力により大学に於ける版画教育の進歩発展をはかることを目的とする。
- 第3条 本会の事務所は大学の版画研究室におく。

第2章 事 業

- 第4条 本会は第2条の目的を達成するために下記の事業を行なう。
 1. 機関誌、出版その他、研究調査に関する事業
 2. 研究協議会の開催。
 3. 研究のための専門委員会または部会を設けることがある。
 4. その他本会の目的を達成するために必要な事業。

第3章 会 員

- 第5条 本会は会員を以て組織する。
- 第6条 会員は大学に於て版画教育に関係する者で入会の手続きを完了した者とする。
- 第7条 会員は別に定められた会費を納入しなければならない。

第4章 組織及び運営

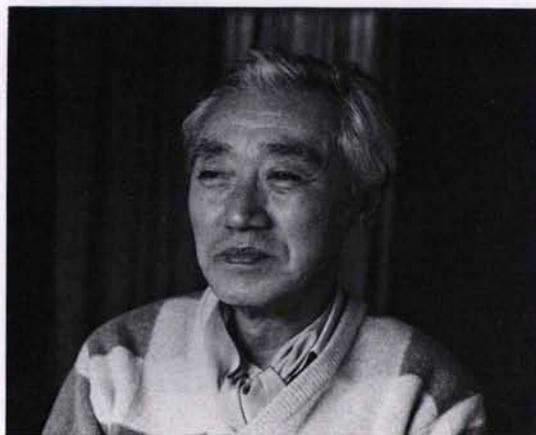
- 第8条 本会の事業を運営するために次の役員をおく。
 1. 会 長 1名
 2. 事務局長 1名
 3. 運営委員 若干名
- 第9条 会長は本会を代表する。
- 第10条 事務局長は庶務、会計、事務を総括する。
- 第11条 運営委員は事業、運営の企画を執行に当る。
- 第12条 本会に名誉会員、相談役、顧問、賛助会員をおくことができる。
- 第13条 役員は総会において選出する、任期は2年とし再任を妨げない。
- 第14条 本会の会議は総会、運営委員会、専門委員会とする。
 1. 総会は年1回開き、本会の事業および運営に関する重要事項を審議決定する。会長は必要に応じて臨時総会を召集することができる。
 2. 専門委員会は内容に即して会長が召集し案件の作製、審議に当る。
 3. 運営委員会は会長が召集し、本会運営の企画に当る。

第5章 会 計

- 第15条 本会の経費は会費及び賛助会費をもってこれにあてる。

附 則

1. 第7条による会員の会費は年額2,000円とする。
2. 運営のために必要な細則は別に定める。
3. この会則は昭和49年11月3日よりこれを施行する。



故伊藤康氏

略歴

- 1898年 10月7日名古屋に生れる。
- 1918年 本郷絵画研究所に学ぶ。
- 1925年 東京美術学校西洋画科卒業。
- 1927~30年 滞欧。パリ滞在中ルオーの制作を手伝う。
- 1946~66年 東京芸術大学奉職。
- 1961~66年 東京芸術大学美術学部長を勤める。
- 1965年 小・中・高校の教科書を編集する。
- 1966年 愛知県立芸術大学創設・美術学部長を勤む。
- 1970年 銅版画展(名古屋画廊・名古屋)
- 1971年 「近代日本美術における1930年展」(東京国立近代美術館)・紺綬褒章を受ける。
- 1980年 銅版画・デッサン回顧展(丸茂画廊・名古屋)
- 1981年 12月18日名古屋丸茂病院に入院・養生
- 1983年 1月17日国立名古屋病院に入院
1月24日老人性肺炎のため死去
- 刊行物・1939年「エッチング誌」-1248に「最初の環境」執筆
1949年「セザンヌ覚書」中央公論社刊
1975年「版画芸術」10誌「版画教育の問題点」特別鼎談(伊藤康、駒井哲郎、吹田文明、川合昭三)
1981年 伊藤康画集 名古屋日動画廊刊

伊藤 康先生と版画 吉本 弘

通夜の夜のこと、暫くの間広い室内には伊藤先生のなきがらに合掌し動こうともされない一人の老紳士の姿だけがあった。早々とおいで下さった山口長男先生だった。三男の轟君がお二人の交友について何うと「ペインティングナイフによる」と話される。山口先生は、ナイフのエッジによって腰の強いマチエールを生み、伊藤先生はナイフの腹をもって堅牢なマチエールに到達している。ルオーも伊藤先生が制作手伝いをしていた1927年頃の油絵は、一旦画面につけた絵具を、叫び声を発しながら削り取ることを繰り返し豊かなマチエールを得ていたという。同時期のルオーの銅版画が、スクレパーによって確かなバルールをつくっていたことに関連がある。セザンヌ研究によって、バルールを生涯追求した伊藤先生は、このルオーの制作態度を目のあたりにして版画の重要性を実感された。後年の版画制作著作や教科書において版画を重要視し、東京芸大・愛知芸大の美術学部長として版画教育に熱心であったのもそういう実感に根差している。

バルールができる美しさを求めてニードルを走らせていた伊藤先生が、いまは山口先生の合掌のなかに、深くもの静かなそれでいて近寄りたいた沈黙に身を横たえる。

- 小野 忠重 東京都杉並区阿佐ヶ谷北2-25-16
〒166
- 女屋勘左衛門 東京都目黒区本町1-10-3
〒152
- 小磯 良平 兵庫県神戸市東灘区住吉町丸山御影グランドハイツ3-411
〒658
- 末松 正樹 東京都世田谷区奥沢2-17-22
〒158
- 田中 忠雄 東京都東久留米市学園町1-14-34
〒180-03
- 平塚 運一 7203 Connecticut Avenue chevy chase MD
20015USA
- 福沢 一郎 東京都世田谷区砧8-14-7
〒157
- 村井 正誠 東京都世田谷区中野1-6-12
〒158
- 脇田 和 東京都世田谷区代田4-14-2
〒155

▶ 会員名簿

- 阿部 浩 相模原市東林間7-9-5
〒228 TEL 0427-42-3070 武蔵野美大
- 相笠 昌義 座間市立野台540
〒228 TEL 0462-54-0279 女子美大
- 相沢 美則 杉並区久我山5-1-22
〒168 TEL 03-334-9521 文化学院
- 青山 光祐 山形市大字七浦497
〒990 山形大
- 秋元 幸茂 滋賀県大津市大谷町24-14
〒520 TEL 0775-25-7927 滋賀大学
- 朝比奈 逸人 大阪府豊中市刀根山4-4 公務員住宅C-311
〒560 TEL 06-853-4269 大阪教育大
- 有地 好登 所沢市上安松221-1
〒359 TEL 0429-44-6538 日大
- 東谷 武美 埼玉県上福岡市駒林436-3
〒356 TEL 0492-63-4779 一般
- 安間 寛行 山口県吉敷郡小郡町大字上郷
〒754 山口芸術短大
- 稲田 年行 町田市三輪町1939
〒194-01 TEL 044-988-3339 岐阜大
- 今井 治男 金沢市清川町4-10 エバーグリーン 犀川405号
〒920 TEL 0762-44-5603 金沢大
- 伊東 正悟 松戸市五香六実19-101
〒270 TEL 0473-86-4340 造形大
常葉短大
- 出原 司 京都市中京区姉小路堀川東入ル
〒604 TEL 075-221-5658 京都芸大
- 梅津 薫 北海道岩見沢市緑が丘4-221-90
〒068 TEL 01262-4-1975 北海道教育大
- 梅津 祐司 板橋区蓮沼7-7 ハスヌマアバルトマン
〒174 TEL 03-965-8918 芸大
- 梅沢 和雄 大宮市植竹町1-537
〒330 TEL 0486-66-4238 芸大

▶ 会員名簿

- 大原雄寛 京都市伏見区日野岡西町4-53
〒601-13 TEL 075-571-6271 成安女子短大
- 奥定一孝 松山市東野立5-1-19
〒790 愛媛大
- 小野克子 昭島市西武蔵野1388
〒196 TEL 0425-43-0891 女子美大
- 小作青史 世田谷区羽根木2-32-6
〒159 TEL 03-321-7221 多摩美大
- 小沼隆一郎 国分寺市本多1-10-21 札ノ丘荘102
〒185 TEL 0423-25-5144 武蔵野美大
- 小山松隆 千葉県習志野市袖ヶ浦2-6-4-506
〒275 TEL 0474-74-6586 日大
- 大本靖 札幌市中央区円山西町491
〒064 TEL 011-611-0722 北海道教育大
- 太田広 神奈川県横浜市旭区鶴ヶ峰1-28 C-21号
〒241 TEL 045-371-2561 一般
- 岡部昌生 札幌都広島町字西の里379-211
〒061-11 札幌大谷女子短大
- 岡部徳三 神奈川県秦野市渋沢158
〒236 TEL 0463-88-0743 一般
- 鎌谷伸一 横浜市金沢区並木二丁目7-3-508
〒236 TEL 045-785-4703 芸大
- 神山泰治 那覇市首里石嶺町4-173-11
〒903 TEL 0988-85-5814 琉球大
- 河西万丈 山梨県大月市猿橋殿上483-1
〒409-06 TEL 05542-2-6174 都留文科大
- 河内成幸 多摩市桜ヶ丘4-26-33
〒192-02 TEL 0423-71-4687 多摩美大
- 加藤れい子 埼玉県狭山市入間川4-25-23 ハウス2008
〒350-13 TEL 0429-53-9174 女子美大
- 加藤茂外次 愛知県愛知郡長久手町長湫高蒲池37-5中心産業アパート301
〒480-11 TEL 05616-2-5404 名古屋造形芸術短大
- 加山又造 横浜市鶴見区東寺尾5-3-29
〒230 TEL 045-573-6675 多摩美大
- 城所祥 八王子市本町35-6
〒192 TEL 0426-22-5857 武蔵野美術学園
- 北岡文雄 杉並区和泉2-27-8
〒168 TEL 03-328-8361 武蔵野美術学園
- 清塚紀子 板橋区幸町13-5
〒173 TEL 03-955-2300 造形大
- 木村秀樹 大津市比叡平3-10-5
〒520 嵯峨短大
- 木村希八 鎌倉市山崎1350-4
〒248 TEL 0467-45-2223 一般
- 久保卓治 相模原市上鶴間7-8-1-519
〒228 TEL 0427-48-7769 多摩美大
- 小林清子 川崎市宮前区野川4090-1 野川住宅2-403
〒213 TEL 044-751-0483 女子美大
- 小林次男 日野市高幡566 高幡市営団地206号
〒191 東洋美術
- 小林基輝 埼玉県三郷市早稲田1丁目13-10
〒341 TEL 0489-58-2031 女子美大
- 黒田茂樹 横浜市金沢区六浦町303
〒236 TEL 045-781-4715 東洋美術
- 斎藤寿一 川崎市幸区塚越3-375
〒210 TEL 044-522-2007 和光大
- 佐藤逸平 鎌倉市台4-13-12
〒247 一般
- 酒井忠臣 福岡県宗像市田熊1254-35
〒811-34 TEL 09403-7-0728 九州産業大
- 笹本純 秋田市寺内見桜281-4 見桜住宅1-406
〒011 TEL 0188-33-5261 秋田大
- 坂田和之 静岡県藤枝市若王子2-14-10
〒426 TEL 0546-43-5921 常葉短大
- 嶋剛 大津市御陵町1-3 別所合同宿舍1011
〒520 滋賀大
- 清水昭八 小金井市梶野町4-16-27
〒184 TEL 0423-83-3733 武蔵野美大
- 島田章三 名古屋市昭和区高峯町143-18
〒466 TEL 052-832-9385 愛知芸大
- 白井嘉尚 藤枝市夜宿664 静大宿舍1235
〒426 静岡大
- 白木俊之 茨城県新治郡桜村吾妻2-815-5
〒305 TEL 0298-52-0710 筑波大
- 園山晴己 世田谷区野毛2-19-2
〒158 TEL 03-701-6563 造形大
- 傍嶋康博 千葉県船橋市喜野井4-8-14
〒274 TEL 0474-63-3240 都留文科大
- 田中孝 大津市比叡平3丁目10の8
〒520 TEL 0775-29-0530 京都精華大
京都芸大
- 田村文雄 小平市学園西町2-12-8
〒187 TEL 0423-43-7282 女子美大
- 武市勝 山口県吉敷郡小郡町大正中1627-2
〒754 山口大
- 高橋貴和 宮城県名取市名取ヶ丘5-1-1
〒981-12 一般
- 高山登 仙台市鉤取上野山14-663
〒980 TEL 0222-43-2605 宮城教育大
- 滝沢光広 愛知県一宮市大和町代永1219
〒491 TEL 0586-44-3330 名古屋造形短大
- 長宗我部友子 大津市比叡平3丁目42-14
〒520 TEL 0775-29-0376 成安女子短大
- 津地威汎 徳島市中吉野町3-11-3
〒770 徳島大
- 辻親造 名古屋市市中村区稲葉地町7-1
〒453 名古屋造形芸術短大
- 燈野寿蔵 愛媛県伊予市灘町4丁目
〒799-21 一般
- 中林忠良 埼玉県上福岡市駒林437
〒356 TEL 0492-63-1970 芸大
- 西真 京都市北区平野上柳町28-21
〒603 嵯峨短大
- 野沢博行 刈谷市東鏡町兎山79 野々山方
〒448 愛知教育大
- 野田哲也 小金井市本町3-14-14
〒184 TEL 0423-81-9371 芸大
- 長谷川光輝 鎌倉市二階堂851
〒248 TEL 0467-25-1459 一般
- 馬場章 川崎市宮前区宮崎1-5-23 峰尾ビルB-203
〒213 TEL 044-855-8217 女子美大
- 馬場禰男 横浜市金沢区富岡町1197-186
〒236 TEL 045-772-1770 造形大
- 萩原英雄 中野区上高田5-33-8
〒164 TEL 03-386-0192 学芸大
- 橋本文良 京都市北区紫竹西北町33-12
〒603 京都精華大

▶ 会員名簿

- | | | |
|-------|---|---------------|
| 浜西勝則 | 秦野市千村742-15 小田急渋谷ハイソ 1-508
〒259-13 TEL 0463-87-3779 | 東海大 |
| 原 健 | 世田谷区野沢3-13-12
〒154 TEL 03-421-2980 | 造形大
芸大 |
| 平川晋吾 | 宇都宮市峰町350
〒150 | 宇都宮大 |
| 広畑正剛 | 世田谷区赤堤3-5-2
〒156 TEL 03-324-0532 | 玉川大 |
| 深沢幸雄 | 千葉県市原市鶴舞308
〒290-04 TEL 0436-88-2034 | 多摩美大 |
| 福岡奉彦 | 狭山市入間川4-25-23 ハウス2006
〒350-13 TEL 0429-53-7027 | 武蔵野美大
女子美大 |
| 吹田文明 | 世田谷区砧3-33-4
〒157 TEL 03-417-7123 | 多摩美大 |
| 深草廣平 | 佐賀市本庄町西寺小路884-3
〒840 TEL 0952-24-5191 | 佐賀大 |
| 府川 誠 | 平塚市平塚1037
〒254 TEL 0463-33-0210 | 創 形 |
| 細田政義 | 世田谷区祖師ヶ谷3-39-8
〒157 TEL 03-482-3052 | 女子美大 |
| 堀井英男 | 八王子市宇津木町940-79
〒192 TEL 0426-45-3756 | 創 形 |
| 前川 直 | 岩手県盛岡市茶畑1-1-411
〒020 | 岩手大 |
| 舞原克典 | 守山市川田町1548-13
〒524 TEL 07758-3-0028 | 京都芸大 |
| 松川幸寛 | 長野県松本市笹賀4359 菅野ハイソ2F
〒201 TEL 0263-86-3790 | 松本短大 |
| 松浦 昇 | 岐阜県大垣市上面二丁目唐
〒503 | 大垣女子短大 |
| 松島順子 | 大田区田園調布4-29-25
〒145 TEL 03-721-3062 | 女子美大 |
| 松本 宏 | 神戸市東灘区満森台3-19-7
〒658 TEL 078-841-7336 | 神戸大 |
| 丸山浩司 | 練馬区桜台6-8-13
〒176 TEL 03-992-4020 | 芸 大 |
| 馬淵 聖 | 神奈川県茅ヶ崎市芹沢2511
〒253 TEL 0467-51-1497 | 一 般 |
| 皆川孝一 | 東久留米市神宝町1-8-8
〒180-03 | 日 大 |
| 宮田克人 | 高知県高知市小津町10-41-532号
〒780 | 高知大 |
| 宮下登喜雄 | 府中市新町1-12
〒183 TEL 0423-61-5634 | 福岡教育大 |
| 三木淳史 | 市川市平田1-13-2
〒272 TEL 0473-22-1948 | 日 大 |
| 村上文生 | 京都市右京区太秦原面影町6-1
〒616 | 嵯峨短大 |
| 森 俊夫 | 京都府綴喜郡宇治田原町大字岩山小字丸山1-40
〒610-02 | 京都文教短大 |
| 森 正一 | 静岡市西千代田町1-17
〒420 | 常葉短大 |
| 山下哲郎 | 福岡市東区香住ヶ丘2-23-11
〒813 | 九州産業大 |
| 山田節子 | 加古川市平岡町新在家2301
〒675-01 | 兵庫女子短大 |
| 山中 現 | 北区田端1-13-23
〒114 | 芸 大 |
| 山野辺義雄 | 町田市広袴443-10
〒194-10 TEL 0427-34-5117 | 東海大 |
| 山本文彦 | 茨城県新治郡桜村天久保 芸術専門学郡内
〒300-31 | 筑波大 |
| 山本富章 | 愛知県愛知郡長久手町岩作三ヶ峰1-芸大第3住宅3-5
〒480-11 TEL 05616-2-7526 | 愛知芸大 |
| 山本容子 | 大津市比叡平3丁目10の8
〒520 TEL 0775-29-0350 | 成安女子短大 |
| 横田嘉雄 | 岐阜市日野3968-352
〒500 TEL 0582-47-6552 | 山田学園家政短大 |
| 吉田 東 | 福岡市南区大字塩原226
〒815 TEL 092-541-1431 | 九州芸工大 |
| 吉原英雄 | 大阪府高槻市塚原6-18-14
〒569 TEL 0726-96-2286 | 京都芸大 |
| 吉田穂高 | 三鷹市井ノ頭1-13-40
〒181 TEL 0422-44-3923 | 女子美大 |
| 吉本 弘 | 愛知県愛知郡日進町岩崎元井ヶ7-97
〒470-01 TEL 05617-2-3565 | 愛知芸大 |
| 廖 修平 | 284 CENTER STREET ENGLEWOOD
CLIFFS, N.J. 07632 TEL 201-871-0554
SETON HALL UNIVERSITY | |
| 若生秀二 | 日野市旭ヶ丘1-20-19 泰山荘C-201
〒191 TEL 0425-83-0481 | 造形大 |
| 渡辺達正 | 調布市上石原2-20-1 箕輪コーポ201号
〒182 TEL 0424-87-9476 | 多摩美大 |
| 渡辺 満 | 川崎市多摩区栗木台3-5-1 コーポ若草
〒229 TEL 044-987-2937 | 多摩美大 |
| 渡辺明信 | 文京区向ヶ丘1-2-5
〒113 TEL 03-813-9050 | 文化学院 |

▶ 賛助会員名簿

- 新日本造形** 中野区新井1-42-8
〒165 TEL 03-389-1221
- サクラクレパス** 千代田区神田三崎町3-1-16
〒101 TEL 03-263-4221
- ヌーベルセンター** 千代田区神田三崎町3-1-16
クレパスビル内ヌーベル
〒101 TEL 03-262-4221
- 大阪フォルム画廊** 中央区銀座6-3-2 ギャラリーセンタービル5階
〒104 TEL 03-571-0833
- 日本版画保存会** 川崎市多摩区登戸3460 吉沢英哲方
〒214 TEL 044-911-9041
- 渡辺木版美術画舗** 中央区銀座8-6-19
〒104 TEL 03-571-4684
- 山田商会** 中央区八重洲5-5
〒104 TEL 03-281-1667・8538
- レッドランタン版画舗** 京都市東山区新門前通り仲之町236
〒605 TEL 075-561-6314
- 萩原市蔵商店** 千代田区神田紺屋町43
〒101 TEL 03-256-3591
- 芸大画翠** 台東区上野公園12-8 東京芸術大学内
〒100 TEL 03-821-7056
- 光村図書出版** 品川区上大崎2-19-9
〒141 TEL 03-493-2111
- ペンテル** 千代田区東神田2-1-6
〒101 TEL 03-866-6161
- マルチプルアートセンター**
(乃村工芸) 港区芝浦4-6-4 乃村工芸社
〒108 TEL 03-455-1171
- ギャラリーカプセル** 中央区銀座8-16-10 B401 堀江強志
〒104 TEL 03-541-4676
- 丸の内画廊** 千代田区丸の内3-2-3 富士ビル1F
〒100 TEL 03-213-8705
- びけん(本店)** 世田谷区尾山台3-33-5
〒158 TEL 03-702-2118
- 梶原商店** 渋谷区上原2-33-8
〒151 TEL 03-466-6117
- 文房堂** 千代田区神田神保町1-21
〒101 TEL 03-291-3441
- 日動画廊** 中央区銀座5-3-16
〒104 TEL 03-571-2553
- 画荘ヴィナス** 新宿区西新宿1-15-13 胖ビル内
〒160 TEL 03-346-2728
- 画箋堂** 京都市下京区河原町五条上ル
〒600 TEL 075-791-6131
- クラタ商店** 大阪市鶴見区茨田諸口町1118
〒538 TEL 06-911-6561
- 酒井民雄** 大垣市郭町3丁目 酒井書店
〒503
- 菊田商店** 文京区本駒込3-8-2
〒113 TEL 03-821-7131
- 武蔵野美術学園** 武蔵野市吉祥寺東町3-3-7
〒180 TEL 0422-22-8171
- シロタ画廊** 中央区銀座7-10-8 高橋ビル地下1階
〒104 TEL 03-572-7971~2
- 養清堂画廊** 中央区銀座5-5-15
〒104 TEL 03-571-2471
- 阿部出版版画芸術** 目黒区上目黒4-30-12
〒153
- 日本オリビエ** 港区赤坂1-1-2 フランス銀行ビル内
〒107 TEL 03-582-0871 (順不同)

編集後記

卒業制作展への追込みで、連日夜遅くまで頑張っている学生達の熱気に相呼応しながら、この編集を進めました。明日は搬入。こちら、清書した原稿を、久保卓治さんへ送ります。

このシーズン、会員の皆様にとりましても、さぞお忙がしい事とお察しします。

今回は、孔版編と言う事で、技法のみでなく、少し拡大してとらえてみました。特に今回、天野純、元永定正、若山八千代、森義利、斎藤智といった方々には、会員以外の立場で参加していただきました。御礼申し上げます。これは、9号での吉田克朗氏に続く事かと思いますが、今後共、そういう方針が持てればと考えます。同時に又、編集局の依頼によるものだけでなく、会員からの、自発的な寄稿も必要ではないでしょうか。

さて、これで2回分の編集局を受持たせていただきましたが、情報収集の面で、片寄りの出て来る危険性も感じますので、一度お返ししたいと思います。出来ますれば、次は中部方面のどちらかが、担当されるのが良いのではないのでしょうか。

最後に一言、編集者が、清書をしなくても済む様な原稿をお送りいただけるならば、どんなにか有難いことでしょう。前任者の御苦労の程が、身に滲みました。では、これにて失礼いたします。

御協力下さいました方々に、深く感謝いたします。
(2月14日 舞原記)

大学版画研究会 会報第11号 1983年5月

編集スタッフ 吉原英雄/舞原克典/小林次男/
久保卓治/黒田茂樹/園山晴巳/
馬場 章

発行 大学版画研究会

印刷 新日本造形株式会社・有限会社 西川

