

大学版画学会

第19号

The Committee of Universities of Art for Print Studies in JAPAN

目 次

- 会長あいさつ 多摩美術大学 吹 田 文 明 1

- 第3回アジア美術展特別企画
 - 「版画のワークショップ」 福岡市美術館主幹 安 永 幸 一 2~5
 - 「アシスタントからの目」
 - 東京芸術大学大学院 藤 井 新 一 6
 - 武蔵野美術大学大学院 石 綿 薫 6
 - 東京芸術大学大学院 斉 藤 千 明 7
 - 東京芸術大学大学院 ドリーン・ナルト 7

- 中国版画の制作現況 新日本造形株式会社 池 田 正 雄 8~9

- 新版画工房の外様 —1
 - 「女子美術大学新校舎建設より」 女子美術大学 田 村 文 雄 10~11

- 技法研究
 - 「メソチント電動下地製版機の開発経過(2)」 文化女子大学 鹿 取 武 司 12~15

- 公開セミナーについて
 - 「私の技法」 京都芸術大学 吉 原 英 雄 16
 - 「現代木版画：その多様性と制作」 京都精華大学 黒 崎 彰 16~17

- 版画教育の現況
 - ① 女子美術短期大学 女子美術短期大学 松 本 旻 18~19
 - ② 名古屋造形芸術短期大学 名古屋造形芸術短期大学 加 藤 茂 外 次 20
 - ③ 九州芸術工科大学 九州芸術工科大学 吉 田 東 21~22
 - ④ 金城学院大学 金城学院大学 山 村 國 晶 22~23
 - ⑤ アルバータ大学 留 学 生 筆 塚 稔 尚 24~26

「第14回全国大学版画展によせて」

吹田文明

平成元年7月28日付の読売新聞に「大学の教養理念を示せ」というタイトルで、「教養課程の解体も可」とする大学審大学教育学部会の審議経過の記事が掲載されていた。「まとめ」の内容では、「解体」の後に何を構築するかという現念は示されていない。又、新制大学発足当時の理念に代り、今の時代にふさわしい大学教育のありようとは何なのかについても、それぞれの大学の理念に基づく四年間の充実した大学教育と述べられているだけで、具体的なものは示されていない。さらに「受験教育」を受けてきた学生の頭をどのように教育して行くのか、又入学して間も無い学生に最も有意義な教育はいかにあるべきか等についても、この報告では示されていないと論じられていた。さらに、理念の無いまま「教養課程」という大学の経営上の「重荷」から大学が解放されることになれば、専門学校化する大学も出て来、それがさらに受験競争をあおる可能性があるとも論じられていたが、私は果たしてそうであろうかと思う。それではあまりにも、現在の学生も教授陣も信用されていないのではないかと思われる、実際の処は、大学設置基準があまりに厳し過ぎて、大学の画一化、形式化がもたらされたとも考えられなくもないのである。「学問や芸術は何よりも自由でなければならぬ」とするならば、文部省が統制すればするほど、真の学問や芸術は形骸化して行くのではないだろうか。昔と異って、現在の日本のように豊かに発展した社会では、各々の大学にもっと独自性を持たせるべきではないだろうか。

今後学生数も減少して行くものとされていることであり、大学はその独自性の中で厳しく選別され淘汰されて行く事と思われる。

審議会の答申では、基本的には、規制を緩め、各大学がその理念に基づき自由で多様な教育と研究の実施が出来る体制づくりに期待をかけているとされており、その点は歓迎すべきことである。

一步論を進めて、美術大学の関係からのべるならば、6年制大学の設置、大学院の拡大、さらに、国、公、私立の区分の廃止と言うダイナミックな改革で21世紀への展望を切り開いていかねばならないと思われるのである。

大学版画学会の中心的活動の一つである「全国大学版画展」も今回も14回目を迎える。又町田国際版画美術館での開催も今年で3回目を迎えることとなって、漸く一つのシステムが定着して来たように思われる。事務局も日大芸術学部から、東海大教養学部へ移り、活動も少しずつ広がっている。交流展は今回はカナダのアルバータ州立大学とアルバータ・ART・Callegeの二校と実施されることとなり、国際的な版画教育と研究制作の交流も深まって来ている。

学会の研究発表としては、今年度京都精華大学の黒崎彰先生の木版、京都芸術大学の吉原英雄先生のリトグラフの公開講座が予定されており、我々会員や学生さらに美術に関心のある諸氏に多いに刺激をもたらして来れるであろう。又技法等について、会話する好機を今から楽しみにしている。

この新しい大学環境の進展の中で、大学版画学会のこれらの研究や活動が、これからさらに版画科の設置、研究の拡大につながることを切に期待している。

(1)

福岡市最大の景勝地、大濠公園の一角に位置する福岡市美術館は、1979年の開館以来、足掛け10年、「アジア美術展」を中心に一貫してアジア各国との美術交流をその国際交流活動の中核として来た。これは、地理的にも歴史的にも、永年に渡り“アジアの窓口”としての機能と役割を果して来た福岡市の都市としての特性と密接に結びついている。

2部構成による開館記念展が第1回目の「アジア美術展」となった。その第1部展(1979)「近代アジアの美術—インド・中国・日本—」では、アジアを代表するこの3ヶ国の美術の近代化の足跡を辿り、第2部展(1980)「アジア現代美術展」では、アジア13ヶ国の現代美術を初めて一堂に展示して、西洋の影響によって変容しながらもアジア独自の美術創造を模索するその実態を紹介した。1985年には再びアジア13ヶ国の参加による「第2回アジア美術展」を開催し、以後、5年に1回の開催が定着して、本年、史上最多の15ヶ国の参加による第3回展を開催したのである(1989年7月6日—8月13日)。

このアジア美術展は、当初から福岡市美術館のユニークな企画として内外の注目を集め、第2回展では九州各県への巡回に加えて新装になった韓国国立現代美術館の開館記念展としても巡回展示された。第3回展は、この韓国巡回の他に新たに横浜美術館での公開が決定し、来年にはヨーロッパ巡回も計画されている。

(2)

このアジア美術展の基本理念は、アジア各国の美術が抱えている共通の課題“伝統と現代”について深く考察し、新しいアジア独自の美術創造をめざす、と言うものだが、その為には、もっとアジア各国の作家が相互に交流し、相互の切磋琢磨が必要と言うのが本展のもうひとつの命題でもある。

この作家間の相互交流の面で言えば、第1回展と第2回展では、シンポジウムでその役割を果そうとした。特に第2回展の時には、I.A.A.(国際造形連盟)の参加も得て、ヨーロッパ・アメリカ・南米・アフリカなどアジア以外も含めて、実

に28ヶ国の代表が出席した大国際シンポジウムとなり、極めて大きな成果をあげた。しかし、シンポジウムは、あくまで議論の場であり、“ものを造る”という行為が欠落している為に、作家にとってはいつも不満が残りがちであった。出席者として全員が作家とは限らずジャーナリスト・評論家・行政なども多く、どこか実制作とは無縁の交流になる傾向が強かった。

こうした実態への反省から、もっと作家同志が作家として親密に交流でき、なおかつ相互の創作面での刺激となるようなイベントを、と考えた結果が今回の版画のワークショップとなったわけである。計画に着手する際、他にこれに類するものがないか、あれば参考にしたい、と少し調べてみたが、国内はもとより、アジアでも例がなく、その意味では全く未知の分野で、従って計画当初からかなり実験的な要素が強かった。このワークショップが曲がりなりにも成功したのは、中林忠良・木村希八・吉田穂高の3氏からいただいた適切なアドバイスと材料その他現場で予想される一切の準備を一任した現場責任者佐々木敬氏(版画家、福岡市美術館版画工房責任者)の存在が大きかった。いま、振り返ってみると、これらの方々の協力こそが成功の最大の原動力であった。

(3)

今回の版画のワークショップでは、ねらいを2つに絞った。1つは、前述の作家の相互交流である。宗教や生活習慣の相違から来る美術上の意見・考え方の対立と理解、技術面での相互啓発と研鑽、同一地域での同一体験によって生まれる新しい連帯意識とチームワーク……。相互交流によって醸し出される共通意識がアジアの連帯を生み、明日のアジア美術への大きな力と成るに違いない。

もう1つは、第3回アジア美術展が設定したテーマ“日常のなかの象徴性”の具現化である。初めてテーマ設定された第3回展では、アジア美術展の基本理念“伝統と現代”にかかわるこのテーマを中心に出品作品の選考が進められたが、さて、このワークショップに参加する各国代表の作家達は、果してこのテーマをどう捉え、どう理解し、どう表現しようとするのか? 今回のワークショップは、その意味で、今日のアジアの作家がこの

●第3回アジア美術展特別企画

テーマにひとつの具体的な形を与え得る絶好の機会と成るはずである。つまり、このワークショップの成果として1冊にまとめられるポートフォリオ（オリジナル版画集）は、アジア美術の内包する特性と問題を見事に浮き彫りにする時代の証言となり、且、明日の新しいアジア美術への大きなステップともなるだろう。

（4）

7月上旬、アジア13ヶ国の参加者と日本の参加者（別紙参照）が続々と福岡に到着した。7月下旬までの約3週間、福岡で120部の版画を刷りあげる為である。100部はポートフォリオ用に、後の20部（ナンバー入りエディション10部、A.P.10部）は作家自身用である。

簡単に120部というが、これは各作家にとって相当なプレッシャーだったようだ。特に銅版画家の作家はかなり緊張しており、既に版を作ってきた作家も2名（韓国・シンガポール）いたのはその現れで、中には、今回の唯一の女性作家であるインド代表のように、製版に時間を取り過ぎたあまり、とうとう刷りの時間が足りなくなり、ノイローゼ気味になったケースもあるほどである。

時間との戦いとも言えるべきこのような緊迫した局面で、獅子奮迅の活躍をしたのが、日本の若きアシスタント達（別紙参照）である。わざわざ東京から来て貰った10名と地元2名の版画家の卵たちは、いざ、刷りの作業が始まると、どちらが主でどちらが従かと思ましがう程、ビシビシと作業を進め、何とか期日までに120部を完成に持っていった。その仕事ぶりの優秀さは目をみはるものがあり、もし、彼等がいなかったら……と思うと、今更ながらゾッとする。各国の参加者達も一様にその優秀さを認めたようだ。7月26日のサヨナラパーティの席上で異口同音に「アシスタントの○○さんに最大の謝辞を送る」といったスピーチが相継いだのもその現われであろう。この事実は、それだけ親密な人間関係が生まれた証左でもある。日本の若手作家でもある彼等アシスタント達とアジア各国の作家との深い交流は、今後の日本とアジアの版画交流に大きな礎を築いたと言えるだろう。

もちろん、参加作家同志の交流も大きな実りを見せた。7月7日の全体会議の後のパーティで、野田哲也・吉田穂高・小林忠良各氏の実作被露と



吉田穂高氏の木版画デモンストレーション

福岡市美術館版画工房

ビデオを交えた制作方法の説明は、アジア各国の作家の強い関心と呼び、矢継ぎ早の質問に3氏共汗だくだった。また、7月22日の吉田穂高氏の制作デモンストレーション（木版画）もすごい熱気に包まれ、その後に開いた各参加作家の自作スライド・ショーも相互の作品を知りあう良い機会となった。

(5)

作業自体は、版種別に3つの工房に分散して行なわれた。九州芸術工科大学（銅版画）、九州産業大学（銅版画）、福岡市美術館（木版・リトグラフ・シルクスクリーン）の各工房である。特に上記2大学に於いては、大学側の格別のご好意と各々の工房責任者（九州芸術工科大学の吉田東教授、九州産業大学の八木穂副手。共に版画家でもある。）の絶大な協力を頂いた。

各工房、工房毎にすばらしい運営とまとまりをみせた。作品制作過程における相互のアドバイスや遠慮のない批評がお互いの作品の質をどれだけ高めたか計り知れない。この点で言えば、日本のアドバイザーの意見もよく聞き入れられた。バングラデシュやシンガポールやインドの作品は、木村希八氏の意見が採用されて、みちがえるほどよくなった。また、モンゴルからの作家は、日本の参加作家のひとり小川幸一氏からシルクスクリーンを教わり、グラデーションの技術をすっかりマスターした。

しかし工房を3つに分けたことは、問題でもあった。1ヶ所に18名は収容しきれないので仕方なく分散したわけだが、各工房毎の設備や環境や交通便の相違が、各参加者の中で不平等をきたしたし、各工房毎にはまともでも、全体としては3班に分かれた感じで、統一したまとまりに若干の不満が残る結果となった。120部を刷る為には滞在期間が短か過ぎた点も含めて今後の反省材料でもある。

こうしてみると、韓国国立現代美術館の劉副館長が私に言われた「どこか郊外の学校か何かをそっくり借り切って、そこに総ての機材を持ち込み、全員がそこで寝食を共にし最底でも3ヶ月位の共同生活の中で作品を作り上げるシステムが本当のワークショップではないだろうか」と言う提言が

いま頭をよぎる。ワークショップのひとつの理想像として忘れてはなるまい。

(6)

冒頭にも述べたように、“実験的な試み”であっただけに、実に様々な問題が起きた。紙やインクの見込み違い、写真製版の著作権、銅版メッキの時間的問題、アシスタントのオーバー・ワーク…数え上げたらきりが無い。

しかし、なにはともあれ、18名の作品を全部収録したポートフォリオ「アジアの現代版画—1989」が10月初には完成する。イベントは、終わってしまえば消えてしまうが、このポートフォリオと、今回のワークショップに参加したり関係したりした人々の胸の中の思い出や教訓はいつまでも残るだろう。そしてこれが、次回の版画ワークショップの布石になり、更に新しいアジア美術の創造への大きな飛躍になればと、心から願う次第である。

《各国参加作家》18名

ハビブル・ラーマン(バングラデシュ) 任順成(中国) アヌバム・スッド(インド) アブドウル・ジャリル・ピロウス(インドネシア) 河東哲(韓国) ロン・ティエン・シー(マレーシア) ムンクフジン・ツルテミン(モンゴル) ラム・クマール・パンダイ(ネパール) グルジイ(パキスタン) ヴィルギリオ・アヴィアド(フィリピン) タン・スイ=ヒャン(シンガポール) H.A. カルナラトネ(スリランカ) タヴォルン・コー=ウドムヴィト(タイ) 小川幸一、馬場章、山中現、野田哲也、吉田穂高(日本)

《日本アドバイザー》2名

木村希八、中林忠良

《日本アシスタント》12名

赤星啓介、藤井新一、ドリーン・ナルト、柳さおり、齋藤千明、坂本奈緒美、池上武男(東京芸大関係) 小柳聡史、石綿薫、平井剛(武蔵野美大関係) 本郷文夫、立山亘(九州芸工大関係)

●ワークショップの作品



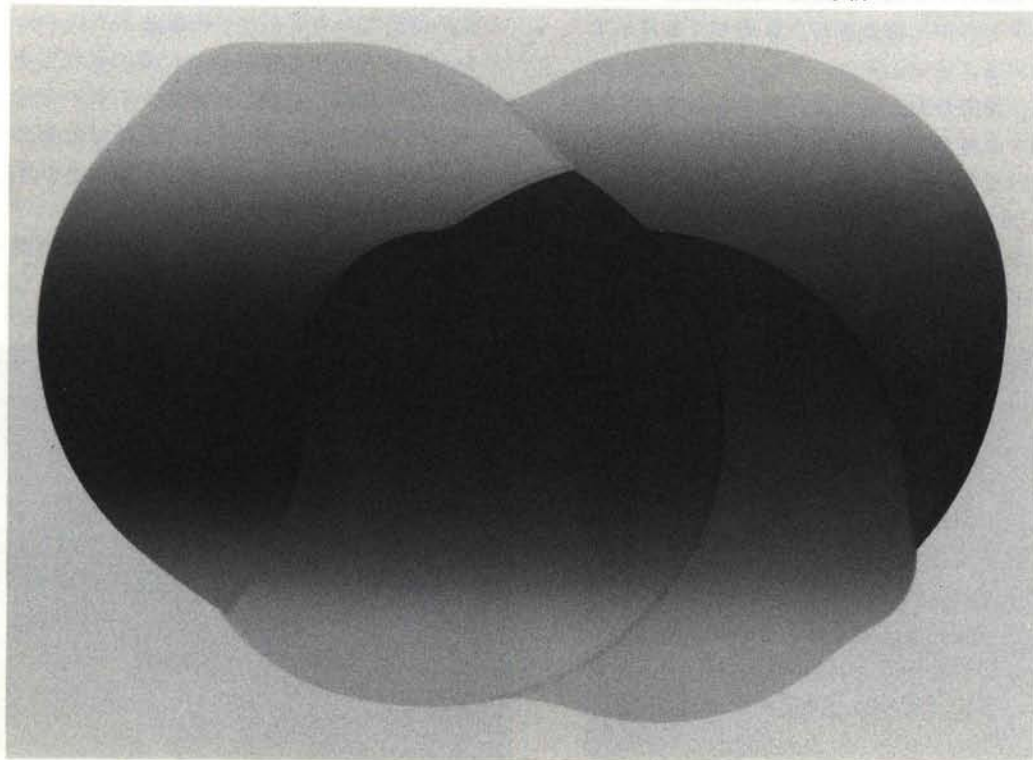
インド アヌバム・スッド 次募への準備……



フィリピン ヴィルギリオアヴィアド ヒロシマ・わが愛



韓国河 東哲 福岡からの手紙



小川幸一 青い球体No.5

●「アシスタントからの目」



九州芸術工科大学の工房
藤井新一

福岡市は、今年市制100周年を迎え又福岡市美術館も開館10周年。

街は、アジア太平洋博覧会—よかとぴあ—が開催され祇園山笠の熱気と連日の猛暑と東京にては体験出来ないぐらいのひぐらしの鳴き声の中、3週間ひと夏の福岡を堪能して来ました。

今回我々が、アシスタントとして参加したこの企画は、福岡市美術館が、開館以来アジア各国との美術文化交流を目的として行なって来たアジア美術展の第3回展にあたり、その記念事業としてアジア各国から一名選り美術館に招待して〈版画のワークショップ〉版画集を、3週間で制作してもらうということでした。

作家は、海外から13名と日本から5名で、工房を美術館・九州芸術工科大学・九州産業大学の3ヶ所に分れて行ないました。

アシスタントは、13名で日程の都合や作家の作品の進行状況に合わせて手伝うようになりましたが、作家の方の中には、自分の本来の仕事の延長ですんなり制作を進める人もいれば、日本の技術をもっと取り入れて仕事をしてみたいという人や、あまり版画制作の経験が少ない人もいて、アシスタントといっても人によっては、かなり苦勞したと思います。しかし、そこは同じ美術を学んでいる人達ですから言葉はあまり通じないのですが、身振り手振りでも何をやりたいのか、何を望んでいるのかだいたいわかるもので……当初、作家の方達の不安と緊張感で堅くなっていた表情も、日が経つにつれて和んでいき予定されていた120校のエディションも無事に完成出来ました。

最後の週の終わりに、作品の披露を兼ねた打ち

上げパーティーは、皆様の満足そうな顔と、地元作家でもあり日本代表の参加者である小川幸一先生のスピーチの時歌われた「祝い目度」が、様々な悩み・試行錯誤や失敗などを乗り越えて出来上がった作品を前にして、とても感慨深いものがありました。

自分としても貴重な体験をさせてもらえたということで、改めて今回参加した意義があったと思います。

石綿 薫

福岡市立美術館主催「アジア美術展」の特別企画、版画ワークショップにアシスタントとして参加した。材料調達から製版・試刷・本刷り120枚、サイン記入まで3週間(!)というハードな日程だったが、スタッフ全員が力を合わせ終了する事ができた。

「作家達はどんな声を発信しているのか？」アジア現代美術に興味をもっていた私にとって、ワークショップに参加した最大の収穫は制作を通じて直接、アジアの作家達とコミュニケーションできた事である。工房のみならず作家の滞在しているホテルまで出掛けて、旧作を見せてもらい、それぞれの抱えているテーマ、伝統と現在について語り合った。あらゆる意味合いが薄められてゆく日々に、どう反抗して良いのかわからない今の自分自身が認識できた。もう少し掘り下げた会話をしたかったか英語力不足で思う事が伝えきれず、歯がゆい思いを何度も味わった。

「いつの日にか、また会いましょう。」の言葉を頼りに私はもっと私自身を深めなければならないと思う。



河東哲氏の制作風景

斎藤千明

私は、ネパールからのRam Kumar Panday 氏のアシスタントをしました。彼は、ネパールでは、地質学の専門家として活動しており、版画を制作するのは、今回のワークショップが初めてで、実質2週間の制作期間内に自彫自摺りで120ものエディションを作るのは、彼にとって大きな負担であったと思います。

彼の話では、ネパールに於て版画は、芸術表現の一つの手法として使われてはいないそうです。カースト制などの身分制度により版画（主に木版画）を作るのは身分の低いとされる職人で魔よけの札などの宗教的な物や暦などを作るのに用いられている為、彼を含む知識人階級にとって版画は、遠い位置にあるわけです。逆に西洋から入って来た物を取り入れるのが彼等の特権とされており、その為現在ネパールでは、油絵が表現方法の主流となっているのです。

今回のワークショップでは、技術的な面で、彼自身が作品に直接かかわる機会が少なかった為、作家の考えが十分に反映されているか、疑問視される所です。

しかし、彼が、伝統木版に興味を持った事や、ほんの少しでも技法等を紹介出来たのは、有益であったのではないのでしょうか？

私にとってもこのワークショップに参加し、アジアにおける版画の現状を実際に見る事が出来良い経験となりました。



ドリーン・ナルト

今年の夏、福岡で特別な集りがありました。アジアの14ヶ国を代表するアーティストが日本へやって来たのです。彼等と私達助手と福岡市美術館職員によるアジア版画のポートフォリオ（エディション120枚）を制作する為、我々は、一生懸命努力しました。

私は、タイのタヴォルン、ユオ＝ウドムヴィトさんの助手として働きました。彼の版画工程は、木版による2版と、紙を染めること、シンコレーとコラージュとシルクスクリーン、その上箔箔を使いかなり複雑な工程の為計画的に仕事を進めなければなりませんでした。

初めに、彼の版画には紙の選択が重要で、作品に合った紙を探すことは、とても難しい問題でした。タイから持参した紙もわずかに足りませんでしたので私は、ミスしないように仕事をしなければなりませんでした。

彼との仕事は、大変でしたが、仕事をしながら美術や版画のこと又タイの話などして楽しい時間をすごしました。

版画でポートフォリオを作るという大きな計画は、各国経済・文化・生活水準が異なるので、アーティストの考え方も違い、いろいろな問題が起ります。けれども、福岡でいっしょに仕事をしたことにより、現代版画や自国の美術の状況がもっとわかったということが上げられます。

更に、この企画は、アジアの国々との関係を密接にし、版画に対する興味をもっと引き出すことになるだろうと思いました。



1987年夏、中国の西安で日中教育版画の交流大会が催され参加しました。その時の版画研修内容が先方の引き金となり、広州と四川省の両美術学院より西洋式版画の講義要請を受け、今年の4月中旬から約1ヶ月間に亘り中国を旅して来ました。最初は広州美術学院で2週間の講義を振り出しに、重慶の四川美術学院5日間（画家之村を含めて）、その後は南京芸術学院・上海美術館・杭州の浙江美術学院と訪校しましたので、中国の学院で行われている版画現状を肌で知る事が出来たことは、大変幸運でしたし、又、中国伝統の木版工房を具に見学する機会も得られて、非常に有意義な旅でした。その紀行をかいつまんで述べてみます。

中国の美術学院に共通している点は、何れも広いキャンパス内に、樹木が多く、緑の空間には彫刻の作品が程良く調和していて、とても閑静で、公園にでもいるような錯覚させます。日本のように冷たいコンクリートの校舎の林に囲まれているのと比較して、格段の違いを感じました。このような恵まれた環境で学習出来る学生達に、当初は非常に羨ましさを覚えた次第です。

入学競争率は500～800：1（地区に依り異なる）と云う厳しい難関だそうで、広い中国の各地から学生が集って来ていますので、キャンパス内には、教授・助手・教務員・学生が夫々の住宅・宿舎が与えられていますし、食事から学用品まで、学院内で調達出来ますから贅沢を望まなければ、結構生活出来る小さな村のような機能があって大変便利ですが、その反面教授の宅には夜遅く学生達が相談に来る事もしばしば有るようで、良いことばかりでないとこぼしておりました。

版画科は、銅版・石版・スクリーン・木版の4科目に分かれ、各科は12～20名位で、版画の全学生も総数が65～80名位と大変少ない。1～2年生までは、教養・基礎学科を学ぶ3年から夫々希望の専門学習へ進むようになっています。

版画系には、主任教授（2）・主任講師（副教授）（2）・講師（4）・教師（4）と甚だ恵まれた陣容です。授業時間は9：00～17：00で昼休みが2時間、1時に短縮を主張しましたが、折裏の1.5時間になりましたが、全講義が終る頃になって時間が守られるようになりました。永年の習慣を変えることの難かしさを知らされました。

講義は、銅版・平版・スクリーン・木版の4科目で、版材料・工具の全ては、弊社の商品で実施しましたが、費用の全てが新日本造形の負担です。銅版教室には、技法書の写真を参考に町工場で製造させたと云う、版画プレス機（中型）2台ありました。しかし操作が非常に重いのでその内の1台を電動式に改良したそうですが、刷り速度が200 r.p.m.ととても速く危険なので、先生立合い以外には使用させていないとの事でした。而かし腐蝕設備もなく、又、プレス機も常時使っている形跡がないので、疑問に思い尋ねました所、銅や亜鉛等の金属板は重工業生産が優先なので、一般市場ではとても入手が困難で思うような授業が出来ないとの由でした。従って1枚の版をととても大切に使い、裏面まで殆どどの学生が使っているそうです。私達に取っては、版材はとても貴重品だと申しておりました。

そんな材料不足の中で、工夫しながら銅版制作を続けている先生がおりました。手探ぐりでメゾチントを研究して5年になるが、メゾ版づくりにニードルではとても時間がかかるので、鋼鉄線を5本平列に紙の枠に並べ、綿紐で結束して使っていました。ベルソーは技法書では見たが、現物を手にしたのは初めてと云うことでしたが、値段を聞いた驚きようは大変でした。それもその筈で、先生の月給の丸々5ヶ月分に相当する額になるからでした。1週間程経てからどうしてもベルソーが欲しいと云われた時には、私の方が躊躇しました。（その点、日本国はなんて恵まれているかを……痛感させられました）



エッチング刷り

南京芸術学院



彩拓版画

一枚の版木上で彩色する方法

スクリーン教室……クレヨンを用いての描画法とジアゾブルーに依る感光法のみで、一番オーソドックな切り抜きは材料がなく行っていませんでした。ジアゾの感度が高いため暗室が必要で、扱いが不便でした。焼き付け器・暗室・乾燥室等は先生達の手造りだと自慢していました。この科ではサン描画と感光をやりましたが、取り扱いが便利な上、失敗がないのでとても興味を持ちました。

平版教室……学習は全て石版石を用いています。小型(証判用)平版プレス機が3台あります。大変に古い機械で時折り修理して使っているとのことでした、主任教授は金属版を用いるのは初めてだととても不思議な様子でしたが、石版石よりも簡単でしかも速く出来るので驚かれていました。金属版を繰り返えし使いたい要望が強く、再生法の学習を時間外に行いました。

木版教室……版画科で一番人気のあるのが水印木刻で、学生も25名と多い、版木はベニヤ板が主で板ものは小作品用にしか用いていませんでした。ベニヤの表面はラワン材のような目が堅い品質のものでとても彫りにくい材質ですが、切れの良くない彫刻刀を器用に操りながら、筆で描いたような軟かさを表現するすぐれた技術を彼等は身につけています。刷り具は、日本で使用しているバレンの形をしたものは見られませんでした。彼等は堅木のへらやスプーン、木に棕皮を巻きつけた把子(パーツ)と云うものを使っています。

「画家之村」の紹介

重慶市に中国内の有名な芸術家が集団制作をしている所です。徐匡(木版画家)村長を中心に17

名の作家が、政府の助援の下に制作や地方の講演指導等文化活動をも目的とした集りです。

楊子江の嘉陵江支流を眼下に見おろせる高台に夫々のアトリエ・住居があり、共同使用の運転手つきのベンツが配備された、大変恵まれた環境で制作をしています。版木は、桑の木を用いています。中国では桜の木がないので桑の木を使っている由で、桜よりも緻密で堅くこれに優る版木は無いと申ししていました。中国では良い彫刻刀がなく高価だが日本の輸入品に頼っているそうです。

刷り具は、薄い紙の場合は棕皮製の把子を用い、大作の厚い紙の場合は把子では刷り圧が弱いのので型木のへらやスプーンと使い分けていました。

日本製のバレンを所持してる方が、これは北岡文雄先生がここへ訪れられた時に頂戴したもので、大変便利な道具で大切に使用していると申ししていました。

私が訪問した時は、吾々は木版だけでなく、種々な版画を学ぶその中から新しいものを生み出して行きたく、さし当り銅版から初める方針でエツチング工房を新設中でした。既に国産の大型プレス機が据えられていました。もう制作活動されている事と思います。

終りに……教授は予算が少ないし何にも出来ないと嘆く反面、学生達は西洋式版画を広い領域の学習を強く希望していたのが大変印象的でした。

今回の訪中で、私達が想像しがたい程、材料・工具等が極端に不足していることを知りました。而かし学生達はこれに怯まずに近代版画と格闘しているのが今の中国の現実の姿です。中国の風情を失うことなく、世界の版画へ羽ばたく日を願って止みません。



木版 広州美術学院

◎大学移転に伴う版画科とカリキュラム

美術大学に版画科の設置をスローガンに学会の前称、大学版画研究会が発足して以来、色々な問題の提起や検討が重ねられ、いくつもの芽が育ちそうな気配があっては消えた中で、女子美術大学の12年間の版画科は学会の今後の方針や可能性を考える時、単なる実験的試みで終わったかのように思われがちであるがその痕跡は将来を考える上で意義のあることと確信している。版画は絵が描ければ（油絵が描ければ）簡単に創れるかのごとき大方の美術大学教育の認識に対して、版による独自の表現の教育的可能性を模索しながら、学会発足当初に提案されたカリキュラム私案を軸に、スタートして、その間いろいろな問題を抱えながらも現在まで10回生、200人余の卒業生を出してきた。女子美術大学は、大分以前より大学設置基準に照した改善を迫られ、さらには将来の展望のために大学を移転する計画が進められてきた。具体的には1990年4月開校（創立90周年）を目ざし、'85年頃から移転に伴う増員をふまえた学科新設、従来の学科、専攻再編成の検討が始められた。その過程で版画科は12年目にあたる'87年7月に約2ヶ月間にわたる話し合いの末に、絵画科の洋画、日本画専攻分離の方針の中で、デメリットな部分のみ指摘されて洋画との合併による単独募集の廃止が決まり、他大学と同様な形の3年次よりの版画、油絵コースの選択制に逆行、'88年度の新1年次より実施、現在に至っている。

合併による新カリキュラム（数字は1、2年間の合計単位数—資料1）は版画科—版画(9)、油彩(4)、素描(7)、水彩(2)、彫刻(2)に対して、洋画専攻—1. 油彩(11)と版画(3)、2. 版画(7)と油彩(7)のいずれかを選択する。素描などその他の科目は全員が履修する。版画と油彩の科目名を各々AとBとに分けて、A（油彩A 7単位、版画A 3単位）は全員が履修する。B（油彩B 4単位、版画B 4単位）は選択必修する。すなわち入学時に版画B又は油彩Bを選択して、その履修科目によって版画クラス（4版種を行う）と油絵クラスに分けて2年間行い、3年次にあらためてコース選択する。版画スタッフは版画のAとBを担当する。移転後のカリキュラムも多少の科目変更はあるものの基

本的にはこの形で運営していくことが決定している。

◎新校舎、新版画工房について

校地面積約3万坪の3分の2の敷地に、本部講義棟を含めて8棟から成り、延床面積約35,000㎡の基本計画で建築中である。絵画棟は4階建、約6,000㎡で洋画専攻、日本画専攻が入り、各々学生数に応じた専有面積がきめられている。版画実習室は洋画専攻の版画として1階に設置、約620㎡を専有する。研究室と4つの実習室、倉庫、ロッカー室とからなる。研究室は大学全体としては専任教員以上の個室制であるが、版画の教員2名、助手2名の構成と事務の仕事を行う場も考えて3つのスペースに区切った。実習室は3、4年の孔版・木版実習室、石版・銅版実習室、木版と描画専用の実習室と1、2年用の基礎版画実習室の4室。杉並校舎現工房と比較すると腐蝕室、ロッカー室、倉庫、暗室を除いて約1.3倍の規模となる。石版・銅版実習室と孔版・木版実習室の面積差は版種選択の実績数によるだけでなく将来の方向も考えて決めている。工房をつくるにあたってプレス機等のある室と描画専用の室を分離したことは特別新しい発想と云えないけれど、単に制作しやすい環境を作るだけの考えではなく自発的積極的に制作をやろうとしたら出来る空間づくりを目ざしている。他の実習室から大分離れた描画室の使い方をうまくできれば大変重要な意味を持つと考えている。

一番問題のある腐蝕室のスペース、設備、排気、排水に関しての詳細は次号以降に機会があれば、写真、図面などを添えて新たためて報告したいと考えています。基本的には腐蝕室を一つの箱とみなし、下部にたまる有毒ガスを床上10cmぐらいのところに設けた排気孔によって1ヶ所に集め、2ヶ所に付ける強力な排気装置によって屋上まで引き上げ排気する仕組みです。他の実習室の設備、仕様等に関しても計画要求したものと実際に完成したものは変更部分が必ず生じると予測されますので現時点では計画案として報告します。

資料1

版画科 カリキュラム (昭和51年)
昭和62年

昭和63年度刷新カリキュラム

洋画専攻 (版画)

授業科目	必修科目
年次	画 (5) 素描(イメージ構) (4) 水彩 彩 (2) 油 彩 (1)
第一年次	画 (4) 素描(イメージ構) (3) 水彩 彩 (2) 油 彩 (1) 彫 刻 (2)
第二年次	画 (9) 彫 刻 (2) 素材研究(+) (1)
第三年次	画 (7) 素材研究(+) (1) 卒業制作 (8)
第四年次	

絵画科 洋画専攻

	第1年次	第2年次
必修科目	*油 彩 I A (3)	*油 彩 II A (4)
	*版 画 I A (1)	*版 画 II A (2)
	*油 彩 I B (3)	*油 彩 II B (1)
	*又 は (3)	*又 は (1)
	*版 画 I B (3)	*版 画 II B (1)
	*素 描 I (3)	*素 描 II (1)
	*水 彩 I (1)	*水 彩 II (1)
	*フリスコ・ペン等 (1)	*日 本 画 (1)
		*彫 刻 I (2)

版画コース

	第3年次	第4年次
必修科目	*版 画 III (9)	*版 画 IV (7)
	*彫 刻 II (2)	*素材研究 II (1)
	*素材研究 I (1)	*卒業制作 (8)

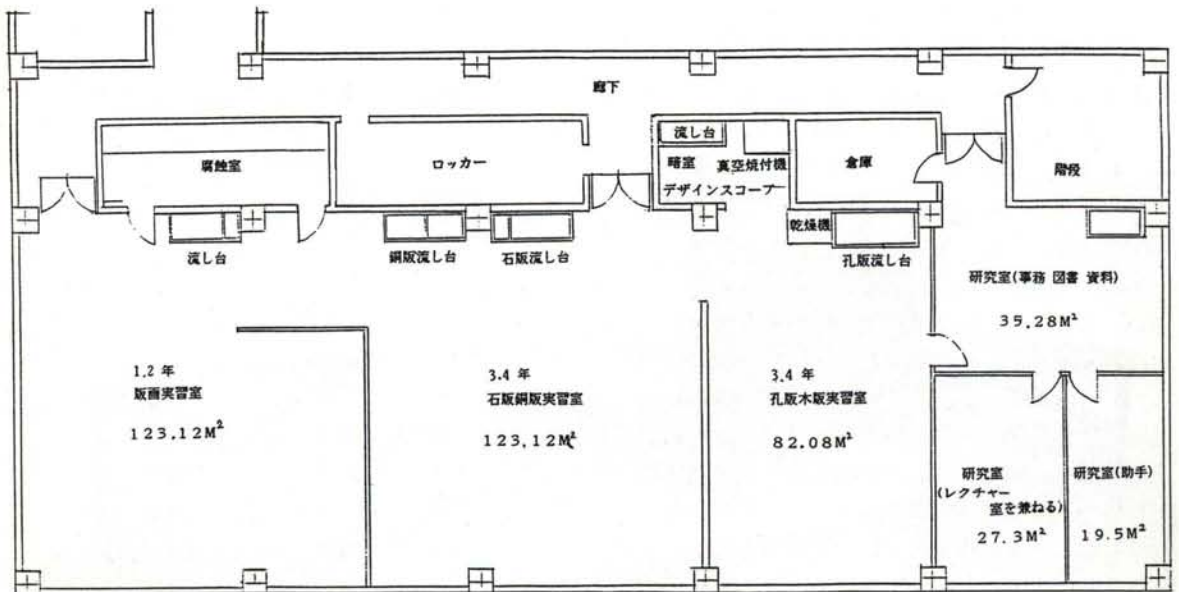
油絵コース

	第3年次	第4年次
必修科目	*油 彩 III (8)	*油 彩 IV (8)
	*彫 刻 II (2)	*卒業制作 (8)

- 1 研究室(助手)
- 2 倉庫(薬品 溶剤, 材料)
- 3 暗室(写真製版 現像 焼付)
- 4 ロッカー室
- 5 腐蝕室(強制換気装置)
- 6 ロッカー室



版画実習室配置図



メゾチント電動下地製版機の開発経過(2)

4. ジーゲン360の製作

前号で報告したジーゲンIIは、約2年間に渡り大いに活用し、特に大型の版にはその機能を発揮したが、以前から使っていた2.5インチ幅のベルソーを用いていたこともあり、製版能率が悪く、また目立て面に生じるわずかな不均一にも不満が残った。これについては市販されている幅の広いベルソーを用いる解決策も考えたが、どうせ時間を節約するならば、もっと大きなベルソーが有利と考え、365mm幅の定尺銅版に継ぎ目なしで目立てできるサイズを思い立った。こんな大きなベルソーは前例がなく、その設計や製作者を見つけるのにも結構手間取った。

ところでベルソーの先端の曲線は円周の一部(円弧)になっているが、その径はどの様に決定されるのだろうか。国産、外国の市販のものを調べても、手で持ち使うことを前提に作られていることはわかるが、大型になると根拠がわからない。ベルソーの円弧について書いている技法書は、ベルギー発行の一冊のみで、それ以外に見当らず、そこに書かれた7インチの径が良いと言うのも、もちろん手持ち用のベルソーであり、大型の参考にはならなかった。

円弧が約370mmの大型ベルソーの形状は、刃先の版面への食い込み角や、駆動する機構全体とのバランス等を考え決定したが、実際にはベルソーを作る工作機械の制約や価格との妥協もあり次のようになった。材質SKS-2、円弧の半径400mm、

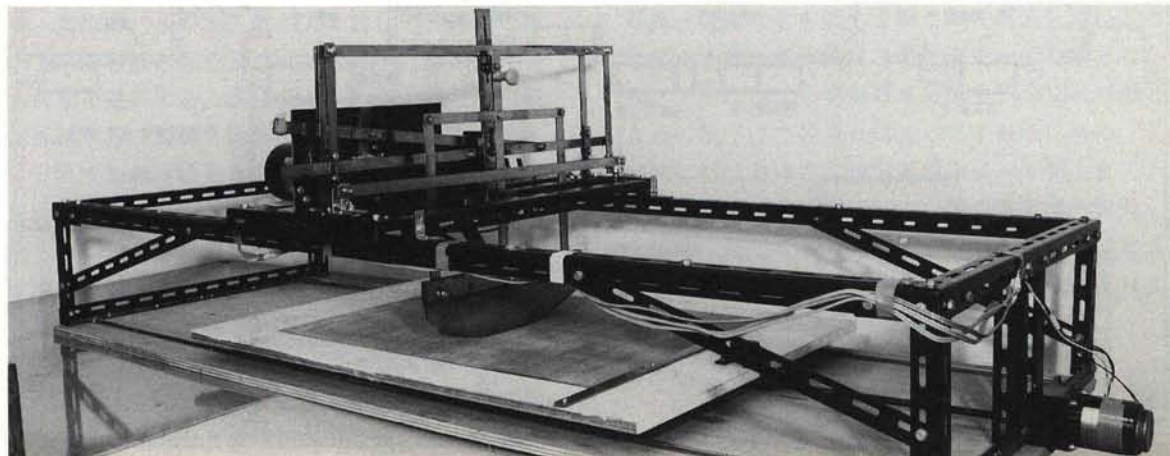
溝のピッチ0.5mm(50.8線/インチ)のものででき上がった。できればピッチは0.3mmくらいがほしかったのだが。

ジーゲン360の主な改良箇所は、常に均一で安定した製版面が得られる様に、全体の構造や駆動系を考えた点にある。そのために全体を特にコンパクトには設計せず堅牢な構造とし、ベルソーの駆動と銅版の前進(II号機ではベルソーを前進させていた)を正確に制御するために、スピードコントロールモーターを使用した。ベルソーに掛る版面への押圧も、重りを直接附加できる様に、運動中でも十分な力で無理なく、しかもソフトに版面に当たる様工夫した。

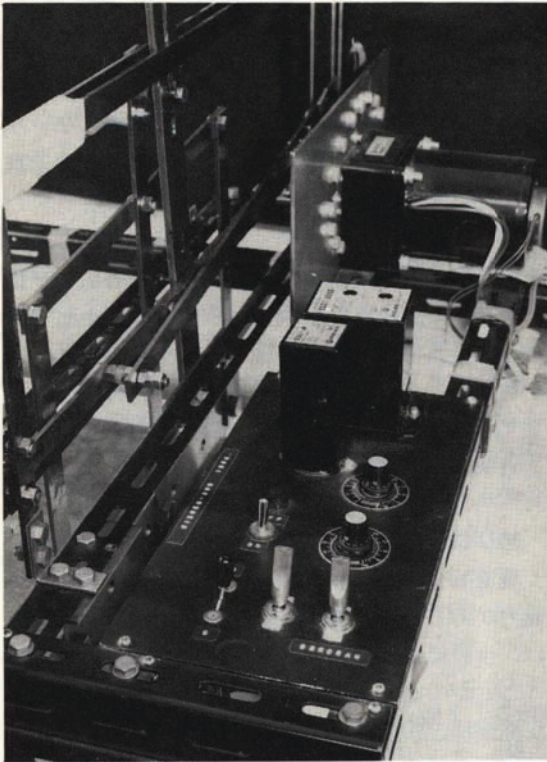
2つの速度制御モーターを使うことによって、目立ての条件を広範囲に安定して設定できるようになったのは、ジーゲン360の最大の特長である。ベルソーの左右振りの速度が変更されると言うことは、目立ての密度の調節のみならず、ベルソーの重りを変えた時(版面への押圧を調整した時)、左右振りの慣性モーメントに合致した速度設定ができるので、駆動系の負担も小さくて済み、雑音発生防止にもつながるメリットが生じた。

この大型ベルソーの使用により目立ての作業能率は飛躍的に向上した。II号機に比べベルソーのピッチの差を計算に入れても約10倍の製版速度が得られることになった。

必用回数だけ目立てをすれば、下地製版終了後すぐにスクレーパーによる描画制版に入っても問題はないが、電動製版機による下地はあまりにも目がそろいすぎていて、刷り上がった時冷たい感じ



ジーゲン360全体図(長辺は1600mm)



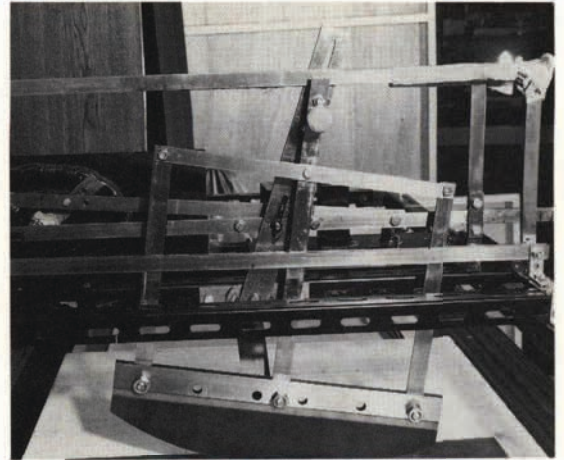
ジーゲン360の電源部

となるきらいがある。私も実際には多くの作品に最終的には手による目立てを数回行ってから、描画制版することになっている。

5. ジーゲンRの製作（円形ベルソーを用いて）

ジーゲン360を活用しつつ、他方電動製版機を単なる下地作りの省力化の手段としてだけでなく、積極的に表現に結び付くマチュール作りの道具として発展させたくなった。そしてさらに完全に均一な製版面にも興味が引かれた。これがジーゲンR製作の発想である。

版の大きさに制限されず、切れ目なしの均一な目立てができるベルソーを考えると、やはり回転体しかなさそうである。前例のない円形のベルソーと言うことで円柱、円錐台等種々の形状のものを考えたが、結局現在のベルソーを円周方向にぐるっと一回転させた形状に落ち付いた。溝が中心に向って狭まるが、周辺部分数センチを刃先として使うので使用上の問題はない。このベルソーの製作は地元の町工場に頼んだのだが、私の住む多摩地区はいい技術を持った職人が結構いる所だそうである。円周に1,200本あまりの溝を手で刻んだのだから大変であったと思う。直径131mmピッ



大型ベルソーとクランク機構

チ0.34mm (74.7線/インチ)の回転体のベルソーである。

現在ジーゲンRの本体はまだラフスケッチがある段階で、設計図もなく組み立てる時間も取れなまま先送りとなっている。その機能は基本的にジーゲン360とあまり変らぬが、一層堅牢な構造と安定性を持たせる他に、目立ての密度設定の範囲をさらに広くし、その上にストライプや格子縞模様の目立てができる機能を追加する予定である。いずれ本体を組み立て稼働させて見なければわからぬが、これらの機能がどれだけ有効か否かは後日機会があれば報告したい。

6. 製版機能と具体的応用例

電動下地製版機を用いて極めて均一な製版面を得たいと考えたのには理由があった。従来のメゾの描画制版は、十分な黒に刷り上がる下地を作りその表面を徐々に白の方向へ削り出して行く一方通行である。そうではなく、最初ある密度で中間調になる目立てをして、そこに絵を描き削出し、さらにその上に均一な目立てを行い、また描く。つまり中間から始めて黒と白の両方へ階調を広げて行ける描画制版ができぬものかと考えたからであった。均一で安定した目立てができれば、油絵の技法にあるグラッシの様な一調子落とす効果が期待できるのではないかと思ったのである。

それは同時に次の様な発想でもあった。諸々の版種を製版工程の技術から、彫る版画と描く版画に分類すると、木版、エングレービングは彫る版画、リトやエッチングは描く版画と言える。(写真製版やその他例外は多い)メゾは当然彫る版画に

入ることになるが、これを何とか描く版画にして自由なドローイングの表現世界を持ち込めないか、との試みである。すなわち電動製版機をデッサンの木炭にたとえれば、スクレパーは練りゴムであり、目立てと描画製版を交互にくり返ししながら、言わば描いたり消したりしてデッサンする様に、形や空間や材質感を描き出すことができぬかと言う発想である。

これについては現在いろいろとテスト中であるが、ピッチの荒いジーゲン360のベルソーでは不十分で、ジーゲンRの完成を待って本格的に取り組むことになる予定である。

以下現在実施している電動下地製版機を使った2、3の具体例を紹介したい。

モノクローム版の場合

1) ベルソーの押圧と刻点の密度を変えて異なったマチエールを得る方法。版面の状態と刷り上がった面とは表2のような関係になるので、画面全体を一定にはあるが表現意図に応じたマチエールに設定できる。

2) 目立ての途中で描画製版し、再目立てを行う方法。4方向の目立て→描画製版→4方向の再目立て。これを2~4回くり返す。写真の背景は4方向の目立てにサンドペーパーをかけて調子を弱くしたもの。(次ページ右上)



ジーゲン360による目立面

3) ガムテープ(布製)等を銅版に貼り、図柄に合わせナイフで切り必要部分を残す。その上に目立てを行うとテープの貼ってある所はベルソーがかからず白くなる。途中ではがせば目立ての回数の調節にもなる。

多色版の場合

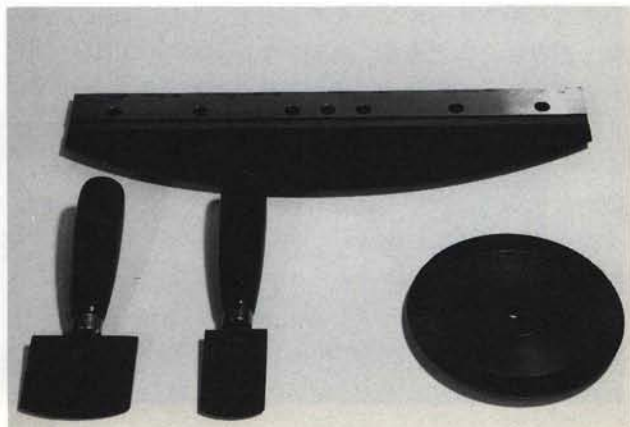
1) 4版の原色による色版制作の時、各版を一樣にモノクロ版より3/5~4/5程度密度を落として下地を作る。浜口陽三氏の様なウェット印刷(一色が乾かない上に次の色を重ねて刷る)では、目を立てすぎるとインクののりが極めて悪くなる。

各版ごとに密度を変える方法もある。

結びに変えて

現在稼働中のジーゲン360は、抜群の下地製版能力があるので、もしこれがアトリエに一台あれば、十分に目の立った版を言わば湯水のごとく使うことができる状況になると言える。しかしこんな発想は、手で目立てをしたことのある者であればまず出て来ないであろう。とに角今までは多大な労力と時間のかかる下地製版が終了しなければ描く工程に入れず、しかも誰もがすぐに安定した下地を作れるほどベルソー操作は簡単ではない。それ故に多くの作家がこの下地製版終了の原版を、非常に大切に扱うのは当然のことである。

しかしメゾチント独特のこの下地製版工程そのものが、メゾチント版画の良さを支えているにちがいないが、一方で大きな制作上の制約を与えている側面が見のがせない。したがって電動下地製版機の導入によって、下地製版工程から開放されることになるが、それによってもたらされる情況



上は長辺370mmの大型ベルソー、左下は2.5インチと1インチ巾の市販のベルソー、右下は円形ベルソー

は単に時間的、労力的省力化の物理的な面にとどまるのではなく、メゾチント制作全体にかかわるものとして考える必要がある。

すなわち電動下地製版機を使うことによって、一層大型の版や複数の色版の制作に積極的になれることもあろうが、むしろメゾチントの表現領域を拡大する様々な試みにチャレンジでき、失敗を恐れることなく大胆に挑戦できる可能性やさらに手による操作では作り得ない種々の版面が新たな創作の契機となる発展性にこそ、最も期待されるメリットがあると私は考えている。

いずれにしても製版機の導入がもたらす状況をどう受け止めるかは、作家自身の問題であり課題である。



表1 各製版機機構・性能一覧

	1号機	2号機	3号機	4号機
ベルソー駆動力	40Wインダクションモーター	40Wインダクションモーター	40Wスピードコントロールモーター	60Wスピードコントロールレバースプアルモーター
ベルソー前進機構(銅版前進)	重り	重り	6Wスピードコントロールモーター	10Wスピードコントロールモーター
ベルソー押圧機構	バネ	ワイヤーによる重りの牽引	ベルソーに直接重りを附加	ベルソー支持金具に附加
使用ベルソー	2.5in幅ニューヨークライオンズ製	左に同じ	特注ベルソー360mm幅	特注ベルソー直径131mm
ベルソー押圧(kg)	可変(0~4.5)	可変(0~5)	可変(1.5~7)	可変(1~7)
ベルソー振り幅(mm)	一定(50) *2.5in幅使用時	左に同じ	可変(0~360)	可変(0~900)
ベルソー往復速度(回数/分)	一定(100)	左に同じ	可変(0~100)	可変(0~100)
ベルソー(銅版)前進速度(mm/分)	可変(15~20) *非常に不安定	可変(12~20)	可変(0~30)	可変(0~50)
本体総重量(kg)	21.5	23.0	60.3	—

表2 ベルソー押圧と刻点密度との関係

		刻点の密度(個数/mm ²)	
		400 ~ 200	100 ~ 10
ベルソー押圧 (kg/mm ²)	6 ↓ 4	<ul style="list-style-type: none"> 深い黒地 階調豊か 細かな描写が可能 繊細さ、冷たさ コントラスト大 	<ul style="list-style-type: none"> 階調乏しい ぼそぼそした肌合い 荒いマチュール 暖かさ
	3 ↓ 2	<ul style="list-style-type: none"> 明部の調子が出る 淡い調子 	<ul style="list-style-type: none"> 調子に強さ、深さがまったくない 実用にならない
		<ul style="list-style-type: none"> 対圧安定性が悪い 	

標準的な実用の範囲は密度250~350(個数/mm²)、押圧2.5~4.5(kg/mm²)であろう

●公開セミナーについて

「私の技法」

吉原英雄

秋の個展の作品を今送り出したところです。この夏の休みの間、その作品にかかりきりでしたので、12月の公開セミナーで何をしようか、まだ考えがまとまっていません。

私の技法といっても特別の秘技を持っているわけでもありませんが、1974年の版画芸術に、「石版画鑑賞のためのテクニック、素材をどう解釈するのか」という一文を書いていますので、もう15年も前の文章ですが、考え方の上では今も変わっていませんので、ここに抜粋して転載させていただきます。

リトと銅版の併用

ばくが版画を始めて手がけたのは1954年頃である。その当時リトを発表していると、作り方の質問をされ、説明すると必ずといってよい位「なんだ印刷ではないか」という答が返ってきた。この素朴な反応も今はほとんど耳にしなくなった。当時「印刷ではないか」といわれることに人知れずコンプレックスを抱いたものである。そういう人も銅版画に対しては違った反応を示していた。「ペンのデッサンより線が盛り上っていて物質として立派だ」というのである。銅版に対して劣等感を持たれるからといって銅版を作ろうという気持ち

にはなれなかった。というのは銅版が持つ暗さ、重さ、アク（灰汁）にはどうしても我慢がならない。銅版を作っている時のどこまでも沈潜していくようになってしまう自分のイメージが嫌だったのである。だが反面リトのフラットさにも我慢がならなかった。その時考えついたのが、版画は版と紙であるという、いとも単純なことであった。

版の方は化学的にどうすることも出来ないので写される紙のことを計算に入れる可きではないかということである。つまり紙の二次元を絵の発想の段階で考えに入れなければならない。紙がベースになることを意識して、その紙の白さを変質していかなければならない。何もしなないところの紙のままの白と、手を加えた色や形によってはさまれて生じる白に、同じ紙のままの白でありながら価値のちがいが出てこなければならぬ。これが成功することによって紙の存在が生まれ、一枚のリトが物質的強さを持つのではないかと考えた。

それから、更にこれを一目瞭然にしようとして紙を破って裏面を表に持ち込み、「ターン・ダウン」という連作を作った。さて、この質を変えようとする欲求から、石版と同時にあれほど敬遠していた銅版を併用しようと思いついた。四角な銅版のプレートの中に、イメージをとじこめようとする閉鎖的になるけれど、リトと同一平面に、部分だけを銅版にして、しかもプレートの中で完結しない物の一部分を併置すれば閉鎖的になるはずがないと思ったことと、銅版のところとリトのところの紙が完全に違った質になる。つまり紙の白の部分を、完全に侵されないままの白と、銅版の圧力に侵された白との異質な空間を二次元の中に併存させることが出来る。こうすれば何等無理をすることなく、リトはフラットであることが特性となり、銅版の腐蝕感とかインクのアク等も特性として、それぞれが本来の姿であればある程、生きてきて併存する意味が出てくる。そう思ってリトと銅版の併用を作った。——中略——

鑑賞者から見れば、滑稽なことかも知れないが、しかしたとえ、たかだか紙や金属版でしかない物質でも、素材として使うには、この特性をはずしては何も発言することが出来ない。テクニックというとき、一枚ずつの版に描画する以上に、この素材をどう解釈するか、より大きくばくの興味が片寄っていることも否定できない。——以上で抜粋終り——

「現代木版画：その多様性と制作」

黒崎 彰

一般的に木版画と言われ表される版画技法の中には、かなり多くの種類を見ることができます。

最も早い時代から実用的な印刷技術として発達した木版もしくは木版画は、洋の東西を問わず時間を重ねた幅の広い技法を今日に伝えてきました。特にアジアでは木版画に換わる、新たな版式を生みだすことが全く無かっただけに、その技法は長い年月をかけた工夫と洗練の度を加えて、すでに頂点に達した版画技法とも考えられます。

代表的な例として、江戸盛期に完成した日本の「錦絵」と、錦絵の生みの親ともなった中国の套印、套色法、明代後期に考案された「タオパン」の二例があげられるでしょう。

ところで、木版画には「板目木版」と「木口木版」の二種類があります。

木の側面を版に用いる古来からの凸版形式を板目木版、木の断面を版に用いる新技法の同じく凸版形式を木口木版と呼び、区別するのはご存じの通りです。また板目木版は必要な線、面を残し不用な部分を削り取るところから「陽刻木版画」といい、一方明暗でものを眺め、明るい部分を彫り下げつつ制作を進める木口木版は「陰刻木版画」と呼んでできます。

木口木版は比較的新しく十八世紀に英国のトーマス・ピウウィックによって始められた技法でした。この方法はビュランの技法を銅から木へ、版材を移して試みられたものであると同時に、凸版の活字と並べて一度に刷れる挿絵版を目的に考案された技法です。銅版に代わる、より経済的な方法として現われただけに、木口木版は木版より銅版の特徴を強く残していますが、伝統的な陽刻木版の世界に陰刻法を導入した貢献は、特に高く評価されるべきでしょう。

陽刻と陰刻の彫版法を巧みに生かした作品に、ゴーギャンのすぐれたタヒチの連作木版画があります。それらのいずれもが版材に木口用のツゲ材、しかも互いに小さい部分を張り合わせた大型の版を用いており、板目と木口の中間をゆく新しい木版画の世界を創造することに成功しています。

木版画は使われる材料と道具によっても、さまざまに異なった技法を作り出します。彫り具や刷り具、版材やインク、紙などの違いによって、木版画はそれぞれ異なった姿や形を現し、時代や文化の違いと共に広範なイメージの様相を表出してきました。中でも彫りだされた画像を版から写し取るために使用するインクの性質の相違は、木版画の表情や技法のみならず、大きく東西の文化と美意識の差をも形成するに至ったと考えられます。

よく知られるように、これまで東洋では水性の絵具が、西洋では油性の絵具が木版画に用いられてきました。印刷用インクとしてすぐれた適性を持つ墨を育ててきたアジアの国々では、近代になって西洋から移入されるまで、ついで油性インクが存在に気付くことはなかったのです。そのため中国や日本では墨を中心とする「水性木版画」の技法が長い歴史を誇り、中世以後油性インクを手にした西洋はルネサンス期にすでに「油性木版画」

の全盛期を迎えていました。

先に上げた錦絵やタオパンは水性絵具を用いる多色木版画の、共に最も高度な技法といえますが、さらにその完成より一世紀以上も早く、ルネサンスの木版画は油性による多色木版画をすでに体験していたのです。しかし、余りにも偉大な芸術の復興と活動の陰で、この期の木版画は複製品の制作に忙しく、東洋の木版画のごとき独自の様式と領域を創造するにはついに至りませんでした。

インクの相違はその印刷、又は刷りの適性に依りて異なった性質の用紙を必要とし、西ではコットンが主体の硬質な紙が、東では吸湿性が強く軟質な靱皮繊維の紙が育っています。さらに紙の性質に応じて刷りの方法も変化し、はじめはどちらも同じような手刷りであったものが、西にはプレス機やローラーが現われ、東では簡素な刷り道具のバレンや刷毛が発達することになりました。

東西の交流が盛んになるにつれ、木版画の世界もさまざまな素材、道具、技法の交流が深まり、大きく揺れているように思われます。他版種との併用が普及し、その中から「凹版式木版画」、「平版式木版画」も試みられつつあり、従来からの凸版方式のみが必ずしも木版画とは言えなくなりました。木版画も他の現象と同じく今や多様化の時代を迎えていると言えるのかも知れません。

以上、一口に木版画と言っても様々な形式や技法、様態が存在することを簡単に述べました。これらのどれ一つをとっても、また他と違った木版画の世界が現われ、その底は深く、展開は広大な領域にわたって行きます。木版画の可能性は、このメディアを用いる人々の数以上に、さらには無限に残されていると言うべきなのでしょう。

さて、今回機会をいただいて、木版画の講習を行なうことになりました。私自身は二十年にわたり綿絵の技法を用いて制作を続けてきましたが、伝統的な陽刻法や水性木版の形式にとらわれることなく、様々な技法を併用し現代木版画を楽しんできました。綿絵から出発し、あくまでもその技法が制作の基礎になっていますが、実のところ、いろんなアイデアと手法を加えて私の木版画が成り立っているように思います。それらの一部をお目にかけるつもりですが、皆様のご参考の一端にでもなれば幸いです。

女子美術短期大学

松本 旻

私が非常勤講師として関係している女子美術短期大学—グラフィックデザイン教室の学生数は、1学年150名で、2年次に卒業のため、計300名となり、卒業生の内から専攻科として30名程度がさらに加わって構成されている。グラフィックデザインを専攻としているので、タイポグラフィ、オフセット、シルクスクリーンの三つの授業がある。加えて、映像を加味したものとして、コンピューターグラフィックスの授業もある。その中で、デザインと言うより、版画の範疇に入れて良いと思われるものに、2年次の選択授業のシルクスクリーン、オフセット、そして専攻科のプリントワークがある。この紙面では、私が直接担当している2年生のシルクスクリーンと、シルクスクリーンの技法による卒業制作についての、現状と、考察を報告してみたい。

2年次で選択するシルクスクリーンは、ここ2、3年多少の変動があるが、10~15名のクラスが3つあり、約40名程度の履修者としている。スケジュールは、毎年多少の手直しはあるが、今年度の場合、週1回(3時間)を印刷概論から作品構評を含め17週ある。実習は2つの課題に従って制作を進めている。

—課題・I—

画面サイズ27cm×35cm程度で、写真(ハイコントラスト)と、カッティング版(赤ルミラーフィルムを使用)と、描き版(フィルムにオペークインキやオペークペン等の描写でさらにインレタ、スクリーントーンを加えた整版によるもの)の3つの技法で、3版3色にまとめ、8枚を刷る。最初の写真版は、あらかじめ設定してある4種の内から選び、色彩は、5色(透明インキ)の中より選択し、各自印刷する。これは、ある種のテーマ制作と言えるだろう。摺り重ねられる後の2版は、透明インキ10色、不透明インキ10色の中から選び、混色はしない。ここでは、シルクスクリーンが初体験の学生が多いため、技法の習得と、与えられたテーマにどう対応するかが、制約された中での表現を体験するのが主眼となっている。これはデザイン科という特色を考慮してのことである。

—課題・II—

画面サイズも35cm×44cm程度と大きくなり、5

版5色で各自のイメージプランにより制作する。印刷技術も多少向上し、網かけした写真版も使用し、その他、課題Iで習得した製版法を加えての自由制作である。ただし、デザインの(レコードジャケット、ポスター、Tシャツ等)なものさけることにしている。刷数は15枚で、10枚のケント紙と、各自、好みの用紙5枚を加える。色数は、透明10色、不透明20色の中から選び、やはり混色は、原則として認めないこととしている。ここでは、それぞれのイメージを、どの様に昇華し、定着させるかが眼目で、グラフィックデザインの主要素であるイメージを、一度客体化し、組合せ、再現させる実習によって、そのプロセスが体験出来ればと、配慮している。その他に、デザイン概論、グラフィックデザインの基本的な工程の説明をする。各自の作品に費用の点で持ち込むことが難かしい色分解は、4色に版分けされたサンプルを、刷り重ねの実演をして説明している。なお、高度の技術で、各自が手がけることが出来ないものは、参考作品を見せることで、補充している。

用材について少し補足すると、枠は、アルミにテロン 250 メッシュを張ったものを使用し、解版は、各自が責任をもってすることとし、インキは、ナッターの9000シリーズの透明色を使い、不透明は、セイコーアドバンスのJRPシリーズを使用している。混色(調色)をさせているのは、インキの無汰をしないためと、白をまぜて発色をにぶくし、色かさねの効果が出にくいためである。

—卒業制作—

選択でシルクスクリーンを履修した者の内から、学生の希望と選考による5~6名が、卒業制作にシルクスクリーンを行っているが、一応B全サイズ2点が目安となっている。表現は自由で、用材も可能なかぎり多く使用できるようにし、卒業制作の期間中は、集中して制作できるのと、少人数の為きめ細かいアドバイスが出来ることから、充実した作品が出来上がり、最も版画らしい作品といえるが、厳密にみると、やはり、それぞれ不十分な点もある。それは、技術の問題というよりも、造形力不足ないしは根幹となる思想的ともいえるものの弱さが、露程するためではないか。そこに、造形教育の根本的な問題がいつも存在するのではないかと思う。

昭和62年度卒業制作

○守屋佳代

父の主張、母の主張：私の主張—①

52×46cm(各) 9点組 父2版2色、母2版2色、私3版3色、各3種色違いで印刷(守屋の印を写真版の網点の様に押すことで肖像を浮かび上がらせている。)

○大庭 薫

聴覚的媒体 95×116cm 9版5色—②

視覚的媒体 95×116cm 8版4色—③

○佐藤彩子

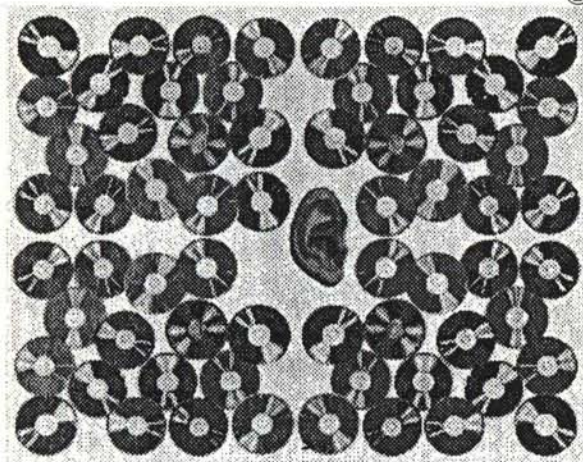
深淵 I・II 85×75cm ④、⑤

I—3版 II—4版 Iは和紙にオイルパステルでドローイングとフロッターージュした物を整版 IIは和紙にオペークインクで筆太に描いたものを整版、無数に刷り重ねたため、色数は不明。

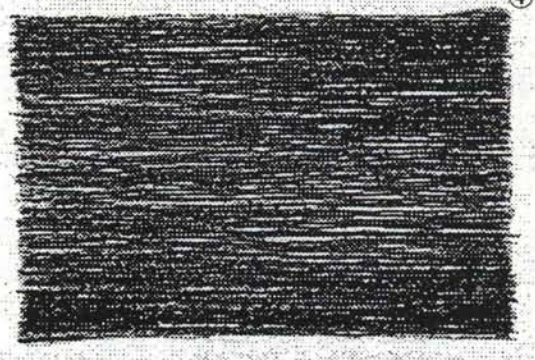


①

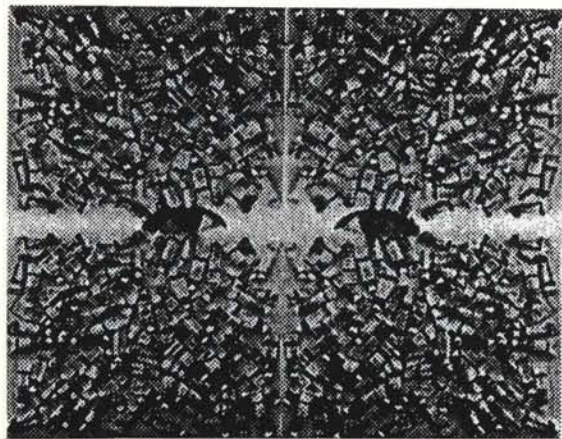
②



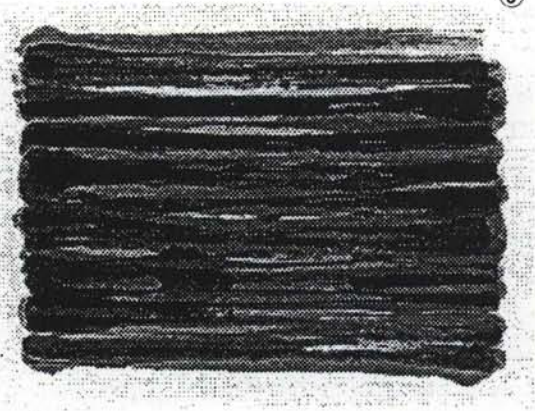
④



③



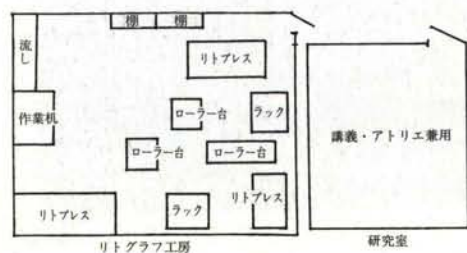
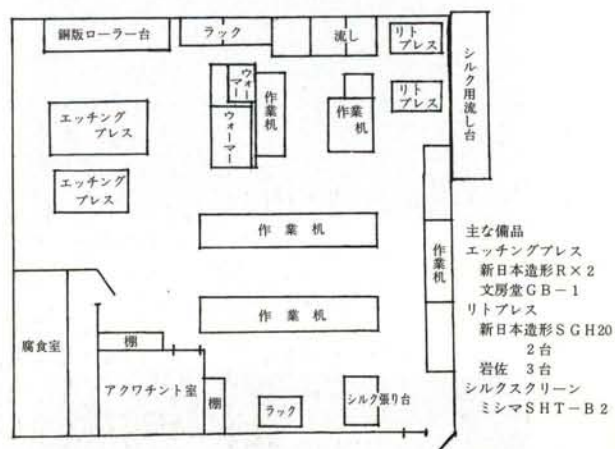
⑤



1. 版画実習の現状（平成元年度） 表-1

コース		洋画	インターメディア
1 年次	人数	約30名	50名
	時間	集中(2週間)16コマ	4週間(ローテーション)週5コマ
	版種	エッチング(ジंक版)	シルクスクリーン(写真製版法)
2 年次	人数	版画専攻 12名	版画専攻 10名
	時間	1年間(週10コマ)	1年間(週7コマ)
	版種	エッチング、リトグラフシルク、木版など	エッチング、リトグラフシルク、木版など
専 攻 科	人数	版画専攻 2名	版画専攻 2名
	時間	1年間(週12コマ)	1年間(週12コマ)
	版種	エッチング、リトグラフシルク、木版(選択)	エッチング、リトグラフシルク、木版(選択)
聴 講 生	人数	2名	※聴講生うち1名は外国人(アメリカ)留学生
	時間	1年間(週10コマ)	
	版種	エッチング、リトグラフシルク、木版など	

2. 版画アトリエ・工房平面図(平成元年8月現在)



狭いアトリエを何度も模様替えして、使い安いアトリエづくりに努力しているが、狭いことは一番の問題。研究室も多目的に使われている。

3. カリキュラム

表-1のように、一応、版画専攻の学生は、4版種の実習が可能。しかし、時間的にも、自分の納得のいく作品づくりはむずかしい。専攻科へ進めば別だが、人数の制限もある。一年次の版画実習は、版画のイントロを少しといったところ。

インターメディアは、コースの特徴として、ビデオ、写真などの延長としての版画を考えている。アトリエ使用最大40名という時間帯もあり、アトリエや教員のからみで、カリキュラムの工夫が必要。

4. 版画指導の問題

(1) 短大での版画指導は、時間的な問題が大きい。表現というより、4版種消化型学生が多くなりがち。

(2) 「やる気」を喚起するという基本的問題がある。批評会や研究室展を目標に立て、追い立てる教員のやる気によるところが多い。

(3) 卒業後の心配も大きな問題。じっくり構えてという悠長なことは言われてられないのが現状。

センスのよい学生を将来的にどう伸ばすかこれもむずかしい問題の1つであろう。



名古屋造形芸術短大

この版画工房は昭和58年、学内各所に点在していた印刷関連の施設をまとめて出来た、印刷実験棟の一部にあり、エッチングを主とした設備で構成され、環境・工業・画像設計、三学科の2年生(40名×3)の後期15週(3h×15)の授業に使用されている。

授業のすすめ方は、一枚の銅板を使用し、版の準備(ベベリング・研磨)2週に始まり、ラインエッチング・アクワチント・ソフトグランド・リフトグランド各2週を、順次、同一版上で試み、製版法と同時に、イメージの変容を試みさせる。残りの5週を使って、各段階の刷りから、各自なんらかの法則を探り出して、その表現に適した製版法を使って作品を完成される。製版法を試みる各段階では、刷りに重点を置き、版面上のわずかなキズも刷り逃がさない、均一な刷りを心掛けさせている。

この授業の目的は、やっかいで、予測を拒絶されながらも、無計画からくる混沌の世界に落ち入り、そしてそこに遊び、最終的には、何んらかの法則を発見しなければ充足されないという、過酷な生みの過程を体験することにある。そして又、この間に、物造りの「勘」と、設計家としての計画性を育成してもらうことでもある。

版画の特性である同じものが多数出来るという、能率の問題、及び、複製技術としては捉えずに、Disegnoの延長線上に、版画を位置づけて行っている。施設・設備の管理に関しては、授業がクラス40名という人数であることと、わずかではあるが、研究生と同居ということもあって、工房

の構成はフレキシブルに対応できるように考慮し作品の展示、技法の揭示はせず、能率的で、無性格な空間にしておくことに勤めている。この点は、版画の専門家を育てるためには、少々味けなく、面白味に欠け、積み重ね原理に反するが、極く最近(1989年7月)福岡市美術館の依頼を受け、Work shopとしてインド・マレーシア・インドネシア・韓国・日本の4、50代の作家に開放し、一人120枚という、工房始まって以来のエディションを製作してもらったが、専門家には、仕事がしやすい工房との評価をいただいた。

施設・設備は出来るだけ、原点的にシンプルにしておきたいが、授業が冬期に及ぶので、腐蝕に手間どり、近代兵器で改造の余地が残されている。当工房の目玉備品は、円形独立型プレートウォーマ(サーモスタット付)で、φ120・H90cm、ドーナツ型で中心部にポケットを持ち、寒冷沙を入れることが出来、多人数・大型プレートにも対応できるものである。

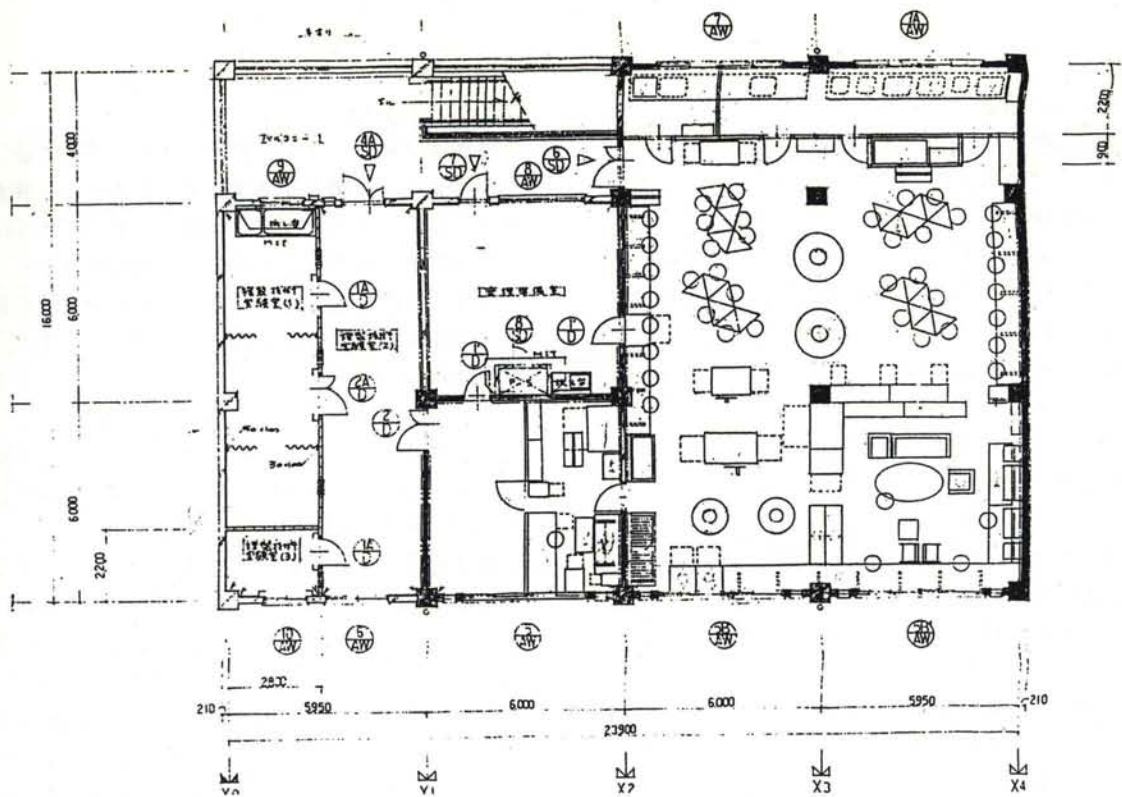
工房の人的構成は、教官(1)教務職員(1)研究生(0~3)。研究生の研究テーマは各々、自主的なもので行なわれている。

私自身の研究は、他の授業も兼担しているので、あまり時間がさきませんが、一枚の版で「イメージの限りなき変容」と題して、各段階の刷りは一枚限りとして、継続記録することと、ごく最近、同僚の英文学者と「ブレイクの研究」を始めたところである。

今後、先輩・後輩諸兄のご意見、ご助言を迎ぐことになると思いますので、その折は、よろしく、ご指導願います。



九州芸工大版画教室



金城学院大学

山村國晶

【はじめに】

私どもの大学は美術の学部、学科又コースをもつ大学ではなく、家政学部児童学科です。こうした立場の大学、短大の美術教育は全国に多くあり、それにたずさわる教員も多いものと思います。

当学科の美術に関する科目は次の様です。人文演習美術教育セミナー、児童学演習美術教育専門セミナー1・2、図画工作1・2、絵画制作、文化特講美術、美術教育卒業論文、卒業制作となっております。この中で版画教育がおこなわれている科目は図画工作1・2、絵画制作、卒業論文、卒業制作です。

入学に際し美術に関する試験は一切しませんが、美術に興味を示す学生は多く、したがって美術を中心に履修する学生も多数います。卒業後は幼稚園教諭として、美術の得意な教師として活躍しています。他に美術大学への再受験、教育系大学院への進学、又子どもの絵画教室などの講師、まれに制作を続ける者もいます。

こうした美術教育の状況の中で版画教育は、基礎的な版画研究と幼児の為の版画研究との二本立てでおこなわれ、それぞれ実技指導と文献指導とを実施しています。

基礎的な版画

基礎的な版画研究の実技指導は、木版画、石版画、銅版画、シルクスクリーンを開講しています。学生はこの4つの中から好きな版種を選択することが出来ます。制作にあたり簡単な版画の基礎的な歴史、技法、又、現代版画について講義を受けます。次に下絵を制作し同時に制作意図を提出し、版制作に入ります。必要に応じ、夏休みなどを利用して集中的に学外講師を依頼し、より高い実技指導をおこなうこともあります。しかしより広く、深く研究するには、カリキュラム、教室、教員などの条件があまりにも低くすぎるという現状の悩みがあります。

文献研究では特講などを含め、現代美術の中で版画の立場、意義などについて研究しています。



のびのびと描画が出来るようになった作品(6才 男子)

幼児の為の版画

一方幼児の為の版画研究は、子どもの美術教育全体の中で版画教育の有効性を研究しています。現在幼稚園などで活用されている技法には、紙版画、粘土版画、発泡スチロール版画、野菜スタンプ、器物スタンプ、モノプリント、ステンシル、ローラープリントなどがあります。これらの技法の多くは遊びを含んだ子どもの安全性を配慮した技法が中心となっています。

子どもの版画に関する研究はすでに多くの研究がなされていますが、最近私がおこなった研究で描画活動の苦手な子どもに、描画に興味をもたす、有効的な手だてと考えます。クレヨン、パスなどによる描画活動を苦手とする子どもでも、紙や木などで工作をすることには興味を示す子どもは多いようです。

版画の版づくりには、描画活動とは異なる面が多く、工作的行為と遊びの延長にあり、版画教育は描画の苦手な子どもには、描画に興味を抱かせる手がかりになると考えます。

文献研究では、内外の子どもの造形と版画にかかわる研究をしています。

環境づくり

近年講義科目においても学生の無駄話が多いようですが、実技指導においても同様な現象がみられます。数年前から大脳生理学のいくつかの論文と、他大学の報告を参考に創造性と集中力を高める環境づくりの研究にとりくんできました。

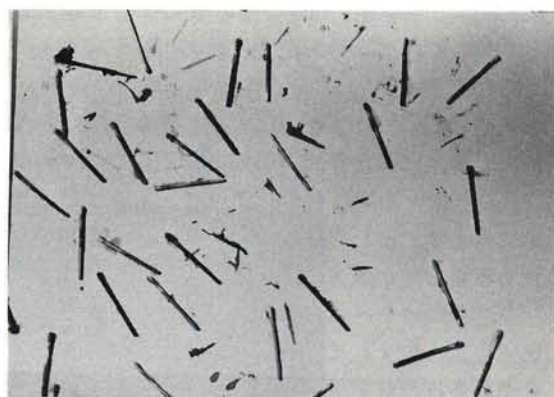
具体的には実習室にオーディオセットを設置し、授業の初めから終了まで一定の音楽を流し続ける方法です。授業開始から数分で学生達は黙々と制作をします。問題の集中力は最初のうちは、バラバラでしたが、回を重ねるたびに成果は見られ、現在ではかなり持続するようになりました。したがって、作品自体にも明らかに良い影響が見られるようになりました。

国際化への教材

版画教育は私どものような幼児教育学科では、専門の大学とは異った研究目標をもつことが出来ます。その一つに前述した描画活動の苦手な子どもへの興味づけです。もう一つに現代版画のもっている多様な表現と国際性を、鑑賞教材とすることです。即ち人間形成の重要な幼児期に異文化を理解出来る感覚を育てることです。

日本人の感覚の中には異った考えを排除しようとする感覚があります。学校教育でのいじめの問題にも異文化への無理解な感覚が、かかわっているものと考えられます。幼児期に国際性豊かな、多様な版画文化を見ることは発達過程において重要です。日本の美術教育、とりわけ幼児期においては、制作することに重点がおかれています。音楽教育で幼児期に良い音楽をくり返し聴くことが、音楽的感覚を形成する重要な手だてだといわれています。美術も同様に幼児期に良い作品をくり返し見ることは、文化意識に多大な影響を与えるものと考えます。

学生達がやがて社会還元の中で名作を生み出すことと同じように、多くの子ども達に国際性豊かな文化意識を育んでやることは、21世紀への美術の平和的、社会的、寄与になるものと考えます。



マッチ棒によるスタンプ (5才 男子)

大学版画学会と、カナダ・アルバータ州にあるアルバータ州立大学（Edmonton）及び、アルバータ美術大学（Calgary）との間で、交流展が催されるにあたり、現在、アルバータ州立大学にて、カナダ政府奨学金を得て研究員として制作している私より、こちらの様子を簡単に報告いたします。

州都エドモントンにある総合大学は、旧市街地に在り、現在の新市街地とは、サスカチュワン川をはさんで対岸にあり、この都市の中心を成す程巨大なキャンパスを持っています。周囲は緑深い良い環境です。高層ビルに登るか、ドライブに出かけない限り、ここが海からは遠く離れ、大平原の真中にある都市であることには、全く気付きません。

大学のカリキュラムは全て学生の自由選択で、決まりますが、こちらは能力と経験に応じて、300レベル—400レベル等とクラスが組まれていますので、レベルに応じて選ばなくてはなりません。また学生はフルタイムとパートタイムとに分かれており一種の社会教育的面も兼ねており、中には1プログラムを得るがために大学に来るサラリーマン、資格を得るために来ている看護婦、等々、日本とは比較できない程、キャンパスが、社会に向けて開かれている感じでした。従って学生数も26,000人、留学生2,000人位と多く、昼食時には、どこからこれだけの人が集ったのか驚く程の人ゴミとなります。

美術学部のカリキュラムも少し日本と異なっており、学生は各自専門の所属はなく全てのプログラム（絵画・彫刻・版画・デザイン）を受ける事ができます。そして少しずつレベルを各自の自主性で専門分野が決まってゆきます。

さて版画のコースですが、学部カリキュラムは別掲の様に組まれており、月火水木がプログラム金土は各自の自習時間として自由に実習室を使うことができます。もちろん他の空き時間も自由に使えます。前期、後期各4か月通じてのプログラムですが、日本の様に毎日連続して1つのプログラムが進む訳ではないので、学生は毎日毎日全て片付けなくてはならないのと、共有するインク、材料が日本よりも少なく、自分でほとんどの材料

を手配しなくてはならないので、日本とは、ちょっと勝手が違います。彼等には、普通なんですよけど……。

教授陣は、教授3名、講師3名（日本でいう非常勤講師ですが、1プログラムの全ての責任を負っています。）技能員2名（日本でいう助手に当たりますが、完全に技術指導と機材のメンテナンスだけで、学生等の大学事務は全て大学の別の事務員が担当しています。）前記名6名と技能員1名で、7つのプログラムが現在、水性シルクスクリーン、4プログラム、油性木版2、写真製版実習1、として進められています。先生の年令は50—28才、学生は約15才位の幅はあり、各世代の色々な経験と教え方、感じ方があって非常に面白く感じます。また教室は、通路兼、各自のマッパケース（全学生にマッパケースが与えられます。）置場をはさんで、全ての講座を眺めることができます。現在学部生80名程が版画の講座を受けています。

特に興味を感じたのは、同じシルクスクリーンでも各先生と各クラスレベルに応じて方法が、まるで異なっています。ツールを用いて、フロッタージュ中心に教えるクラスがあったり、オブジェを作ってドローイングさせながら進めるクラス、3原色分解を中心に教えたり、中には、エスキースができあがるまで、それを4分割して異なった方法で表現する（ネガ・ポジとか、線、面など）ことを学生には教えない先生など様々です。しかし全先生とも、スライドを用いて各自の作品と考え方等、自分の歴史を学生に紹介していました。ただ実技だけでなくうまく学生と対話しながら実習が進められるのに感心させられました。

講義にも面白いものがあります。大学院1年生10名全員参加の講義ですが、毎週異なった作家、



リトグラフ研磨室

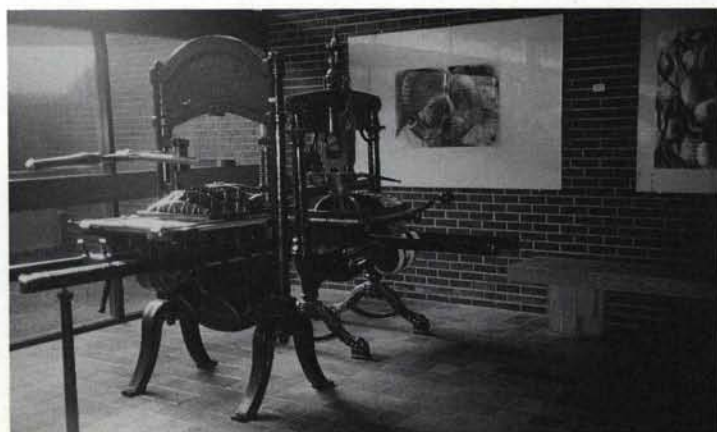
研究者、デザイナー等色々な美術の分野から専門家
家を招待して、彼等と直接作品や考え方等につい
て話し合うセミナーです。新学期が始まって、ま
だ間がないので、1回目は版画コースの教授であ
り石版画家であるLyndal Osbone、2回目はウイ
ンベグ在中のIvan Eyre(油絵作家)3回目は全美
術学部生対象にIvan Eyreと同時期に、Edmonton
Art Gallery(美術館)で展覧会を行っていたスウ
ェーデンの作家達とのパネルディスカッションが
ありました。今後、地元の作家、等も交えて各方
面から様々な人を招くそうです。

こちらの大学では新学期に必ず美術学部、特に
版画の学生を対象に「薬品の取り扱いと安全対策」
と題しての講義がありました。主としてこちらで
は、プリントクリーナー、シンナー以外の薬品は
使用していません。またスプレー作業は、スプレ
ールームが備えられており(35m²位)写真製版等
の危険な薬品を用いる際にはここが使用されます。
アクアチント等は松脂、アルコールを用いず、エ
アスプレーでアスファルト(グランド、黒ニス)
を用います。それで学生は必ず、1. 防臭マスク
2. ズキンケアクリーム(インク等を使用する前
に手に塗るクリーム)3. 対溶剤グローブを購入
しなくてはなりません。私も日本では、これらの
危険性は充分知ってはいましたが、面どうくさい
ので、あまり気にしていませんでした。しかし、
実際この大学は、危険度表示のステッカーと禁煙
のステッカーがやたら目に付きますし溶剤の使用
管理は技能員が、行なっています。美術学部のみ
ならず、全大学で、20%~50%の換気が常時行な

われています。先にも述べた様にシルクは水性で
すし、ここでは硝酸は一切使用していません。こ
れはただ単に、危険性だけでなくEdmontonの街
に共通して言えることですが、冬が厳しく、暖房
の必要性と空気の浄化という相反することを両立
させるために特に気を配っている表れだといえま
す。

さて銅版画素材で気がついたことですが、ここ
では銅板が非常に高価で建材用の0.3~0.5mmの
ものか、そうでなければ1.6mm位の極端に厚いも
のしか手に入りません。ここでは、10年程、以前
には亜鉛板を使用していたそうです。ですからイン
タリオとしての凹版として銅版画をとらえたほう
が良い様です。従って、描写的なもの、写真を
使用するものは銅版、それに、モデリング・ペ
ースト、コラグラフ、カーボラダムを使用するケ
ースが割あい良く見られます。またリトグラフも
他の版種と併用したり、学生も比較的柔軟に版画
素材と付きあっている様です。

最後に私が、学生として、また、助手、講師と
して過ごした三大学とこの大学を通して、一
番思ったのは、それぞれ独自の方法論と限られた
環境の中で制作している訳ですが、その限度を、
はっきり知っている人が一番それをうまく利用し
ていると感じました。そして、それが、表現にう
まく結びついている様な気がします。また2週間
ないし、3週間の素材にふれるには、あまりに短
かい我々の集中講義のあり方にも、少し疑問を持
ちながら、日本で1~2か月の集中講義が可能か
どうか考えている今日、この頃です。



版画コース ロビー

設備・環境（面積は、だいたいです）

学部 約100㎡共用

- | | | | | |
|---|------|------------|----------|-----|
| { | 油性木版 | 空気圧式平圧プレス | 80×120cm | 各1台 |
| | 銅版画 | エッチングプレス | 100×170 | 電動 |
| | | （オー克蘭ド社製） | 90×150 | |
| | | （グリフィンプレス） | 55×150 | |

※100×130cm×10cm位の流しに紙をひたし、ワラ判紙で水気をとって使用しています。

- 腐蝕コーナー 18㎡
※塩化第2鉄のみの使用で、他の部屋とは隔離していません。

- 暗室 15㎡
焼付室 20㎡

- 石版画 50㎡ リトプレス 60×80
70×90
90×70 オフセット

研磨室 12㎡

- シルクスクリーン 50㎡
水洗コンプレッサールーム 15㎡

- スプレールーム 50㎡
ここは、共用スペースで他の学生も使用します。
シンナー系、写真用KPR等の塗布に使用しています。
換気ダクトが一つの壁全面に備えられておりスイッチを入れると8時間連続作動します。

大学院 共有スペース100㎡

- | | | |
|---|----------|---------|
| { | エッチングプレス | 100×170 |
| | オフセットプレス | 70×90 |
| | | 60×80 |
| | シルク刷り台 | 120×180 |
| | 暗室 | 5㎡ |
| | 個室 | 7㎡ × 6室 |

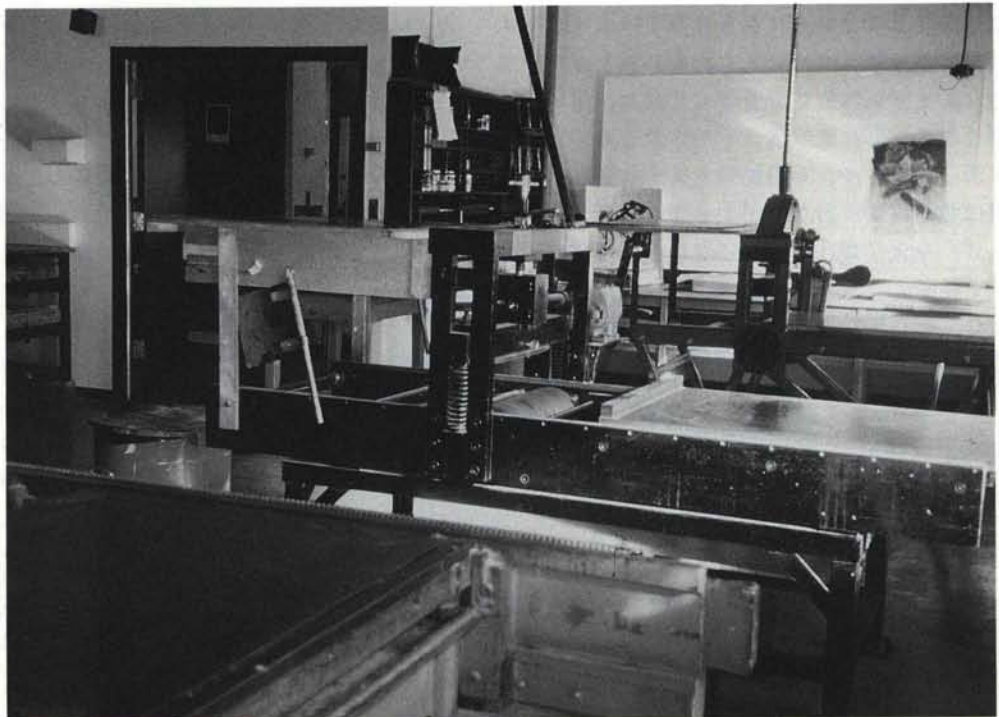
大学院生専用のスタジオで現在6名居ます、大学院生には、全てのスタジオと学部事務室（大学院生には専用のメールボックスがあり全ての学内外情報はここに入れられる）の鍵が与えられ24時間設備を使用できます。

カリキュラム

	8:00 11:00	11:00 2:00	2:00 5:00	5:00 6:30	6:30 9:00
前期 9-12月	A	/	B	/	C
後期 1-4月		/		/	/

講義等に当てられる

各プログラム 週2回 月 水
火 木など



学部と大学院の共用リトグラフ室

▶ 編集後記

今年6月中旬の運営委員会にて新編集委員スタッフが決定され、同時に学会誌の編集方針等の大綱も合せて討議された。

普通は、委員が改組される度に時間を費して編集方針等を細部に渡り論議するのが常であるが、今号に於ては、事務局移動によりスタッフの人選が遅れた為に、方針や紙面構成等を詳細に検討し個性ある内容を折り込むには、残り6ヶ月という期間はあまりにも時間不足で、総べてに於て見切り発車を余儀なくする形となり、ほとんどを従来の慣例に従った編集構成の形式を取らせていただき、多少紙面数を広げ内容の充実を計ったのと、表紙・紙質等の外観を模様替えしたに留めた。

本号を編集するにあたり中林忠良、吉田穂高の両先生には懇切なる御助言御協力を賜わり、又、安永幸一（福岡市立美術館）、池田正雄（新日本造形株式会社）の両氏には、御多忙の中、快く本号の寄稿を、お引き受け下さり心より御礼申し上げます次第です。

次号は、区切りとなる号数にあたり、会員各位の要望をより反映いたしたく、皆様の声をお寄せ下さいますようお願い申し上げます。

（有地記）

大学版画学会 第19号

発行日	平成元年12月
編集・発行	大学版画学会 神奈川県平塚市北金目1117 東海大学湘南校舎 〒259-12 教養学部芸術学科美術学第5研究室気付 電話 0463(58)1211 内線3470・3460
編集スタッフ	有地好登、鹿取武司、園山晴己、 棚谷 勲、埴太久馬、府川 誠
協力	新日本造形株式会社
印刷	森印刷（株）

