

— 大学版画学会 —

第20号

The Committee of Universities of Art for Print Studies in JAPAN

目 次

- 会長あいさつ
「学会報20号発刊について」 多摩美術大学 吹 田 文 明 1～2
- 地方美術館における国際版画展開催の経過と将来
和歌山県立近代美術館 三 木 哲 夫 3～6
- 紙の原料の変遷と紙の保存性
紙の博物館 小 宮 英 俊 7～13
- 神奈川国際版画アンデパンダン展
「15年の歩みとこれからの展開」 美術評論家 柳 生 不二雄 14～16
- 大型凹版画プレス機IKD-INTAGLIO PRESS-130に関する研究
武蔵野美術大学 池 田 良 二 17～22
- 海外研修報告
「デン・ハーグ王立美術アカデミー点描」 武蔵野美術大学 永 井 研 治 23～26
- プリンターからの眼
「現代アメリカ版画工房の事情」 U・L・A・E社 木 戸 均 27～31
- 教員養成大学での版画指導の現状と問題
鳴門教育大学 武 市 勝 32
- 小・中学校版画教育の現況
聖徳大学短期大学部 伊 藤 弥四夫 33～34
- 版画教育の現況
 - ① 岡山女子短期大学 斉 藤 俊 徳 35～38
 - ② 浪速短期大学 山 中 巽 一 39～40
 - ③ 琉球大学 永 津 禎 三 41～42
 - ④ 大阪芸術大学 坪 田 政 彦 43
 - ⑤ アルバータ大学 二 関 恵 美 44～45

「学会報20号発刊について」

会長 吹田文明

学会報が記念すべき20号となり、「全国大学版画展」も15回を迎える。1974年11月3日文化の日に出発して大学版画研究会も16年目である。大学版画研究会を大学版画学会と名称を変えたように内容も少しづつ変化した。

——最初は美術大学に版画科を作る集り——

1974年7月8日、多摩美術大学上野毛校舎図書館に8大学10余名の東京近郊の美術大学版画担当者が集り、美術大学に版画科を作ろうと言う相談であった。「美術大学に版画科設置」と言う一つの目的で意見の交換がなされ、その実行の為に母体となる会の創立が求められた。

11月1日、東京芸大版画研究室で第3回の会合が持たれ会則が討議され、名称を「大学版画研究会」とし、会長、駒井哲郎。事務局長、吹田文明として11月3日を創立の日と定めた。

——山積みされた問題——

会の発足を見たが、全国の美術系大学の版画担当者が一堂に会すること事態初めてのことであり、
①指導の実態・授業の形態・設備、教員数等
②各国に於ける美術大学の版画教育の現状 ③実際に版画科が出来た時のカリキュラムの作成
⑤会則の作成 ⑥小・中・高・大学と版画教育の一貫性と文部省指導要領の研究調査等、実態調査を元に、一度に多くの問題が提起された。各、美術大学の版画担当者が手さぐりで進めて来た不満や悩み、希望と多くの問題が一度に吹き出た感がある。

——会の創立による大きな反響——

翌、1975年1月の第5回会合にはすでに全国的な反響が有り入会者が続出した。又、全国の大学版画展が企画され、7月には女子美術大学で来年度より版画科の設置が決まり、その為のカリキュラム検討委員会（馬場・中林・田村）によって作られた大学版画研究会カリキュラム私案を再度検討することになった。

急速に各大学で版画に対する気運が盛り上がり、大学版画研究会の結成はその大きな起爆材となった。

——美術大学に於ける版画担当教員——

1969年、多摩美術大学に版画担当の専任教員と

して、吹田文明が着任した。翌70年吉原英雄が京都芸大の専任となる。同じく70年駒井哲郎、多摩美術大学専任となり、71年に東京芸大の専任となる。それ以来各美術系大学で急速に版画担当の教員が増えた。それ以前は、1962年・駒井、芸大、多摩美非常勤講師、1963年・古野由男、吉原、京都芸大非常勤と1960年代は各美術大学に選択として版画が取り入れられた時期であり、70年代は版画の専任教員採用により3年次から版画の専攻が一般化し、版画が独立した分野を持つことが認識し始めた年代を見ることが出来る、この点からも大学版画研究会の結成は重要であった。

——日本に於ける版画教育の一貫性——

1960年代、私は小学校の教育現場に居て版画教育に邁進していた。私達の実践と努力が稔って、小学校4年から「版画を作る」の一項目に過ぎなかったものを、小・中を通して版画の学年別カリキュラムが文部省指導要領にのることになった。

その頃、美術大学で駒井、吉原達が版画の種を蒔き続けていた。1969年、私が多摩美大に着任した頃が、幼・小・中・高・大学と日本の美術教育で版画教育が貫通された時期である、私が小学校の現場で考えたことは、実践によって文部省の指導要領に版画を全学年通して入れること。毎年、版画を修得した教師が出て来ること。この2つが実現すれば版画教育は自然と盛んになり絶えることはないと思った。

——3年で暫く会の方向が定まる——

1976年、第1回全国大学版画展が開かれ、11月10回会合で「大学版画展所感。大学版画研究会の今後の進め方を検討するが明確な姿勢が定まらず次会で検討」と有り。

77年1月、駒井会長葬儀報告、小作青史より大学版画研究会は情報交換の場とすると言う提案がなされた。

第1回会合以来関を切ったように提案された多くの問題により、最初的美術大学に版画科をと言う単一の目的から、各大学の現状に則してそれぞれにこの会を生かす多目的な方向に変化して行った有様をこの報告書は端的に示している。

創立以来3年暫く会の基礎と方向が定まり始め

た頃「吹田君の言うことはもっともだけれど、僕はもう疲れたよ」と言って駒井哲郎は私達の前から去って行った「版画は版で作る絵画ではなく、版画として独立した表現である」と言った駒井の言葉のように独立した美術表現の一分野として確立させる為に美術大学に版画科を作らなければならぬと今、あらためて強く思う。

——全国大学版画展の会場と参加者の変遷——

1974年7月8日 多摩美術大学上野毛校舎に集った10余人の有志によって出発した会員は、

1977年第2回大阪フォルム画廊での大学版画展には18校、39名の参加があり、16年目の今は69校、148名の参加となっている、大学版画展は1回～7回まで大阪フォルム東京店を会場に、8回～11回までを丸の内画廊でお世話になり、町田国際版画館会館以来12回展よりお世話になり、美術館と共催で行なっている。

——全国大学版画学会の成果——

全国大学版画展は単に学生の作品を展示しているだけでなく、各大学での一年間の指導の成果として展示されている。又、学生の自主的な運営活動によって、学生間の交流、研修の2面を持っている、外国の学生作品の交換展、買上による美術館での収蔵も重要な行事である。

大正期に創作版画運動と言うのが有ったがみな独学である。今は大学に版画専攻が有って美術大学で版画を修得した人達が日本の版画家の主流になりつつ有る。大学版画展買上者を中心に卒制作品が各美術団体で毎年受賞し次々と会員になって行く。第1回大学版画展出品者の中で見ると、多摩美では丸山浩司、黒田茂樹、岡本道治、造形大の若生秀二、東海大の栗田政裕、学芸大の鹿取武司、京都芸大の山本容子、女子美大の松島順子と現在良い仕事をしている作家達が並んでいる。

30年前の版画家達の作品と大学で修得した人達の作品を比較して見ると良い各版種ともその大きさが断然違う、かつてのエッチャー達が今の若い人の銅版を見たらその大きさに驚くだろう。技術も洗練されている、今の木版を見ても古い人達には理解出来ないだろう。第1回東京版画展ビエンナーレ展に出品されたりトグラフを今見ればその発色の悪さに驚く、総てにおいて素朴なものであった、

第一木版以外他の版種が居なかった。

——学会の果した版種別の変化——

参考に日本版画協会展と全国大学版画展の版種別の変遷表を作ってみた。

〈日本版画協会展〉

1960年		1965年		1990年〈準会員〉	
凸	138	凸	123	凸	46 34
凹	12	凹	53	凹	45 45
平	10	平	10	平	21 27
孔	8	孔	6	孔	15 7
計 168		計 192		計 127計 113	

〈全国大学版画展〉

1977年		1989年			
凸	6	凸	12	併用	21
凹	45	凹	86	計	188
平	25	平	34		
孔	16	孔	35		
計 92					

凸は木版であり凹はエッチング・メゾチント等銅版、孔版の60年代までは謄写版で70年代以後はシルクスクリーンである。

1919年(大正8年)山本鼎達の創作版画運動も木版画を念頭に置いたものであり、41年後の1960年代の日本版画協会も今だ内容は木版中心である。暫く70年代後半に入って大学の版画教育の成果が急速に各版種を広げ始めるのである。

この16年間の変化を見れば大学版画学会の果した役割りは一目瞭然である。

1990年、日本版画協会展で会員は今、木・銅が同数であるが若い準会員になるとすでに逆転している。全国大学版画展を見ると凹・平が断突に多い。その上併用が現れ木版の凸より多い、一般出品の日本版画展の統計が無いが多分大学展に近いのではなからうか。大学展が何年後かの日本版画展であり、70年前山本鼎や恩地考四郎の願った世界を我々は現実のものにしつつ有る。

今日の美術の分野で、日本画・油絵、版画、彫刻と言うのはごく一般的である。美術大学に版画科を作ること形として版画が特殊なものでなく油絵や彫刻と同じジャンルに並んでいると認識されることが重要である。大学版画学会も又その重要な節目に来ている。

●地方美術館における国際版画展開催の経過と将来

三木哲夫

1 和歌山県立近代美術館とは

和歌山県立近代美術館は、1963年に設置された県立美術館を前身とし、1970年11月開館したわが国5番目の近代美術館です。

建物は複合施設で、和歌山市の中心部に所在する県民文化会館内にあり、延べ面積1,740㎡（展示場は1,058㎡）。展示場を館主催の展覧会だけでなく、普段は美術団体が貸会場としても使うなど、ミュージアムとギャラリーの性格が同居する典型的な古い姿の美術館で、同じ1970年10月にスタートした兵庫県立近代美術館やその後次々と建設されていった地方美術館に比べ、施設・規模・人員などの点において、残念ながら相当遅れをとっています。

このことは、作品収蔵の点においても同様で、開館時には旧美術館から引き継いだ川口軌外3点、石垣栄太郎21点、保田龍門14点、浜口陽三12点など計83点の作品があった程度で、いわゆる「目玉作品」を揃え華々しく開館する他館の動きとは無縁でした。

従って、わずかな購入費（1970年の開館時で約70万円、1973年から1,000万円に増額）を有効に使う方法として、和歌山県ゆかりの作家を中心に、しかも年2回の企画展の開催とからめて購入することとし、開催順でいえば、野長瀬晩花、建畠大夢、原勝四郎、川口軌外、吉田政次、碓伊之助、木下孝則、木下義謙、田中恭吉、村井正誠、高井貞二、建畠覚造、稗田一穂らの特別展を開催しては、同時に作品を購入（結果的には寄贈か、ほとんど謝礼程度の金額）し、現在約4,000点の作品を収蔵するに至っています。

2 なぜ版画ビエンナーレ展だったのか

当館がスタートした1970年代は、その後半に入ると、マスコミが「美術館戦国時代」と呼んだように大型の公立美術館が全国各地に誕生し、個性的な美術館活動を競い始めた時期でした。

次々と新設される県立クラス美術館に比べ、規模・予算・人員など総合力で数段劣っている私達の美術館でも、「個性を發揮し、他館と競うにはどのような活動をすればよいか」というのが、当時の議論の中心でした。

「県立美術館だから県出身の作家だけを扱っておればよい」と言った保守的な意見もありましたが、何回かの館内会議を持ち、得た結論は、開館時の収集の柱であった県出身作家の作品収蔵に加え、他のジャンルの作品に比べ安価で、しかも後発の美術館でも優れた作品を収集できる可能性が残っている版画を、近代版画の展開という視点の中で積極的に収蔵して行こうということでした。

幸い和歌山県ゆかりの作家に、日本の版画界の指導者であった恩地孝四郎、『月映』の田中恭吉、日本創作版画協会・日本版画協会で活躍した逸見享、碓伊之助、また戦後の吉田政次、浜口陽三、村井正誠といったわが国の近・現代版画史を飾る重要な作家たちが多くいたことも、版画を新たな収蔵の柱に加えた理由でした。

こうして1980年頃から本格的に収集を開始した版画コレクションは、現在約160作家2,000点。本県ゆかりの作家だけでも、恩地孝四郎53点、田中恭吉50点、逸見享52点、碓伊之助11点、吉田政次20点、浜口陽三138点、村井正誠24点などとなり、当館を代表する重要なコレクションの1つとなっています。

さて、版画の収集がある程度進みますと、当館が版画を積極的に収集していることを、アピールしたいと考えるようになりました。

また近代美術館の本来の仕事として、過去の作家を大切にするだけでなく、将来の作家に対するアプローチを積極的に展開するにはどうすればよいか、ということが次の問題にもなっていました。

方法は色々と考えられましたが、手始めとして、1981年に毎日新聞社から参加の誘いがあった日本国際美術展・現代日本美術展の両展に、版画にしばって「和歌山県立近代美術館賞」を出すことにしました。

1982年の第14回日本国際美術展で中林忠良氏、1983年の第16回現代日本美術展で小林清子氏、以下、1984年清塚紀子氏、1985年東谷武美氏、1986年池田良二氏、1987年田中孝氏、と作品を選びましたが、年1回の買上げ賞参加程度ではその効果は余り期待できませんし、もっと効果的で積極的な方法を探りたいというのが本音でした。

こうして、本館の特色を明確にし、アピールす

る方法を模索する動きの中で、結果的には徐々にビエンナーレ展開催の方向へ進んで行ったのですが、直接のきっかけは、1983年頃に美術館協議会会長の玉井一郎氏から、「民間で予算を出しても良いから、和歌山美術界の活性化のために、全国的規模の公募展の開催をしてはどうか」という提言が、美術館に対してあったからです。

館としては、日本画、洋画、彫刻展など色々と開催の可能性を検討したのですが、最終的には当館をアピールする絶好の場である版画ビエンナーレ展の開催を強く進言しました。

無論、開催決定までには紆余曲折がありました。まず、教育委員会・県庁の関係部局に耳慣れない「ビエンナーレ」という言葉から説明する必要がありましたし、版画を絵画の複製品と思っている人が多く、版画が優れた芸術作品であることを説く必要がありました。また、版画に一定の理解を示す人でさえ、「なぜ和歌山の美術館が全国規模の公募展を開催する必要があるのか」、「地元から入選者がでなければどうするのか」という大変素朴な反対意見がありました。

また美術館の方でも、「本当に継続して開催できるのか」、「応募者が少なかったら1回で中止になってしまうのか」という不安もありましたが、結局は「だれが反対しても5回はやる。予算がなかったら自分が出す」という玉井一郎氏の強い主張で、玉井氏を委員長とする民間の実行委員会と美術館の共催により、1985年春をめどに開催することが決まりました。

3 第1回展から第3回展までの経過

1983年頃、全国規模の版画のコンクールは4つほどありましたが、その代表的なものは、1975年に始まった大阪府立現代美術センター主催の「現代版画コンクール」(ビエンナーレ展)と1981年に始まった西武美術館主催の「西武美術館版画大賞展」(トリエンナーレ展)でした。

開催する以上はこの2つの展覧会とは一味違った展覧会、新人の登龍門的な役割を果たすだけでなく、かつての東京版画ビエンナーレ展のように30代、40代のベテランの作家たちも出品したくなるような展覧会にしたいと考えました。

そのためには、審査員がユニークで、賞金も大型のものにしたいというのが実行委員長の意見でしたし、美術館としても出来るだけ立派で、大きな舞台を作りたいという気持ちで一杯でした。

開催要項の決定にあたって美術館が主張したことは、(1)招待制を採らない、(2)モノタイプ作品の出品を認める、(3)作品の大きさは制限しない、という3つの条件でした。審査員・賞金額の方は、実行委員長のアイデアを尊重し、最終的に、審査員はサム・フランシス、乾由明、堤清二、藤田慎一郎、浜口陽三、三木多聞の各氏と主催者側から私を加えた7名。賞金総額は400万円。大賞200万円、優秀賞50万円など、当時としては破格の金額に決まりました。

* * * * *

「開催する以上は、海外からの出品もあれば良いのに」という気持は、実行委員会にも館にもあったのですが、なにぶん2人の学芸員が他の企画展と掛け持ちで準備をするのですから無理がありません。

実行委員会の人たちには、「版画は手軽に海外から送ってくることも可能だし、海外の国際的な版画展は和歌山同様、地方都市が開催しているのだから、和歌山の版画展もその内世界中から作品が送られてきますよ」などと大風呂敷を広げては見たものの、海外に直接呼び掛ける方法も余裕もなく、最初から次回以降の課題としてあっさり断念し、また「国際版画展」と呼んで海外からの応募が皆無だったら救いようがないということで「国際」の2文字を応募要項から削除するという、今から思うと笑い話のようなこともありました。

また、国内の応募者の確保についても、招待制をとれば展覧会の水準や規模をある程度計算できたのですが、「招待をしないと出品してくれないような作家は相手にせず」などと威勢のいいことを言ったばかりに、最後まで良い作品が集まるのかどうか心配でした。

こうして始まった1985年3月の第1回展でしたが、幸いにも7ヶ国469作家、1,178点の応募があり、まずまずの手応えでした。審査の結果、海外の入選はなく、日本の93作家、105点が入選。大賞は山田彊一氏、優秀賞は河内成幸氏と島州一氏、

佳作賞は一原有徳氏、清塚紀子氏ら10名でした。入選者の平均年齢は35歳で、ベテランと新人が程よく入選し、期待どうりの結果でした。

1987年3月の第2回展は、国内がある程度の応募者を確保できるめどがたったので、最初から海外に呼びかけるつもりで英文要項を作成し、外国人の審査員も、第1回の浜口陽三氏に代わってデンマークのルイジアナ美術館副館長のスタイングリム・ロースン氏に依頼して2人に増やしました。

応募者は、一挙に53ヶ国1,252作家、3,297点となり、入選は22ヶ国108作家、108点。大賞は木村秀樹氏、優秀賞は園山晴巳氏とポーランドのSNOCH, Maksymilian氏、佳作賞は越谷賢一氏、長岡国人氏、韓国の池石哲氏ら10名でした。

この回から県も本腰を入れて展覧会を取り上げるようになり、広報紙である「県民の友」が、大賞受賞者の声や全入賞作を掲載したカラー見開き2頁の特集を組み、県下全戸に配布したことで、版画展への関心がたかまり、美術館が版画の収集に力を入れていることを知った人も多かったようです。

また、ソウルのウォーカーヒル美術館から展覧会巡回の依頼があり、同年5月から7月にかけて選抜展を開催するなど、大変国際色豊かな版画展になりました。

1989年3月の第3回展は、50ヶ国1,016作家、2,776点の応募があり、入選は16ヶ国100作家、100点。大賞はアメリカのPEARCE, Patricia Anneさん、優秀賞は池田良二氏と小林敬生氏、買上賞は岸中延年氏、高原洋一氏、タイのAPICHATK-RIENGKRAI, Wiji氏ら10名でした。

またこの回も、6月から7月にかけてソウルのウォーカーヒル美術館で巡回展を開催しました。

4 今後の課題

ビエンナーレ展の開催により、私達が得た最大のもの、他県に比べて遅れていた新美術館の建設であったと思います。

新美術館が決定するまでには、もちろんビエンナーレ展以外の様々な要素が重なっていますが、1983年頃からあった新美術館建設の気運が一気に盛り上がった最大の理由は、「国内外から多くの

作品を集め、国際的な版画展を開いている美術館の施設がこのままで良いのか」という県民の声ではなかったでしょうか。

事実、一挙に国際色豊かな版画展となった第2回展が開催された翌年の、1988年6月には「美術館建設懇談会」が、10月には「建設検討委員会」が設置され、1989年4月に「新美術館基本構想答申書」が提出されました。

答申書によれば、新しい近代美術館は、現在の美術館に近い和歌山大学教育学部附属小学校の跡地に建設され、その規模は、敷地面積23,000㎡、延建築面積8,000㎡程度で、1,500㎡の常設展示場と1,000㎡の企画展示場を持つ大型の美術館となります。

新館の開館は、第5回展の開催の年である1993年春に予定されていますが、この新しい美術館が出来れば、展示会場の都合で110点前後に押さえざるを得なかった入選作の枠（入選率で3.5%前後）を200点前後にまで拡げることも可能で、より多くの作品を一堂に紹介することが出来るでしょう。

また、新館開館の時点で3,000点を越えると予想される国内外の近・現代版画のコレクションと、ビエンナーレ展開催などを通して蓄積された、国内外の作家とのネットワーク、個人情報、カタログなどを積極的に活用し、わが国の版画情報を発信する「版画センター」的な役割を果たせないと考えています。

ところで、和歌山のビエンナーレ展の特色の1つに、第1回展以来変わらない民間の人たちの熱心な支援があることを挙げておかねばなりません。

例えば第3回展の場合、決算額は約3,000万円。収入の内訳は、補助金が600万円（県400万円・和歌山市200万円）、出品料・繰越金などが700万円で、残り1,700万円が寄付金。その内の400万円が県内企業から、1,300万円が約100名の個人からでした。

「個人からの寄付金を核にして展覧会を運営する」という考えは、この版画展を計画した当初からの実行委員長の主張でした。美術館としても、従来ならば観客の側にまわる人たちを、寄付という形でビエンナーレ展を支える側に巻き込み、現代版

画のみならず、美術館の活動そのものを応援していただくきっかけになれば、という期待がありました。

そこで、第1回展から実行委員会が中心になって、「版画は私たちに一番身近な美術作品です。若い版画家たちを育てる展覧会に皆さんも参加されませんか」と呼び掛け、1口10万円程度の寄付金を募ったのですが、回を重ね、版画への理解が高まる中で、単に寄付金を出すだけでなく、熱心な版画愛好家に転じていく好ましい方向が生まれています。館としては、この方向をさらに伸ばすために、直接作家と交流できる機会を提供したり、ボランティア活動として展覧会の運営に参加していただく方法を考えていますが、新美術館が開館すれば実現できるのではないかと楽観しています。

最後に、来年3月に第4回展を開催します。どんな公募展でもそうでしょうが、回を重ねるとそこにはある傾向が生まれます。人によっては「マンネリ」と呼ぶかも知れません。和歌山の場合でも、気の早い人は入選者にその傾向があると指摘します。第3回展を例にあげますと、第1回展から第3回展までの連続入選者が11名（外国人はなし）、第2回・第3回展の連続入選者が13名（うち外国人は8名）で、確かに100人の入選者中24名が第2回展と同じ顔ぶれということになります。また入賞者では、13人中7名（うち外国人は2名）が2回以上の連続入選者でした。

このような傾向を「マンネリ」と呼ぶかどうかは、観客の判断にゆだねるとしても、和歌山の場合、もともと新人の登龍門的な役割を果たすだけでなく、30代、40代のベテランの作家たちが競うような展覧会にしたいと考えて出発しましたので、新人にとって入選が大変難しい展覧会だと言えるでしょう。もちろん審査に当たっては、年齢、学歴、展覧会経歴などは、一切考慮しませんが、結果的には、第3回展の国内入選者49名の内に、現役の大学生の入選はなく、大学院生が2名だけでした。

私達が今一番恐れているのは、主催者側の「マンネリ」です。そこで今回は、従来7名の審査員に加え、韓国国立現代美術館館長の李慶成氏を審査員に招き、外国審査員を3名としました。

どうぞ、多くの現役諸君が出品されるよう心から望みます。

（和歌山県立近代美術館事業課長）

●紙の原料の変遷と紙の保存性

小宮英俊

(1)序言

紙は人間の発明した素晴らしい素材である。紙・板紙は人間の基本的消費材料であり、生活必需品である。紙・板紙のない現代生活はもはや考えられない。人間の文化は紙の文化でもある。

紙の用途は大きく分けると次の三つである。

- (1)書写・記録材料
- (2)包装材料
- (3)吸収材料

この三つの用途に対して、紙はいずれもほどほどの良い性能を持っている。紙ほど安価で、使い易い材料はない。

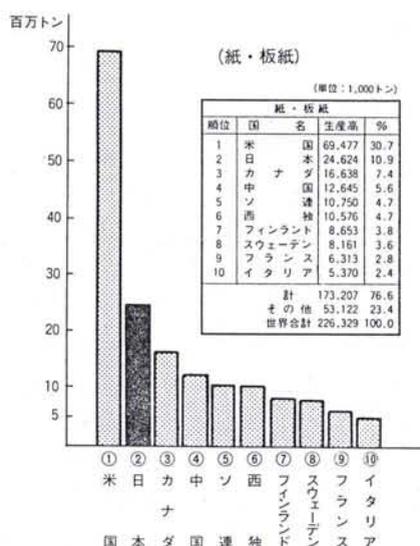
紙は再生産可能な植物繊維（殆どは木材繊維）でつくられる。また再利用しやすい消費材料である。これも他の消費材料と異なる長所である。

近い将来、紙に代わる基本的消費材料、生活必需品は出てこないと思われる。これからも、しばらくの間、紙の優位性は変わらないであろう。

1988年に世界では、

紙・板紙を合計2億2,600万トン生産している。日本は2,462万トンの紙・板紙を生産した。世界第2位である。世界第1位のアメリカは6,948万トンを生産している。第1図に示す様に北半球の工業先進国で76.6%を生産している。

(アメリカ30.7%、日本10.9%)



第1図 世界の紙・板紙の生産量(1988年)

[日本製紙連合会:紙・パルプNo.486 1990特集号より]

紙・板紙の消費量はどうか。第2図に示す様に1988年の国民一人当りの紙消費量はアメリカ311.3kg、日本203.9kgである。紙の消費量はその国の経済力(GNP)に比例すると言われている。世界経済の発展と共に年々、消費量が増えてきた。世界の紙・板紙の需要はこれからも増えつづけると予想されている。

1934年(昭和9年)では国民一人当り日本は13.1kg、アメリカは51.3kgであった。ずいぶん紙の消費量は増えたものである。

昔は紙は貴重な物であった、日本では昔から紙が贈物に使われた。現在は身の周りに紙が溢れている。何時からその様になっていったのであろうか、紙の歴史を原料の変遷から見てみよう。

文献

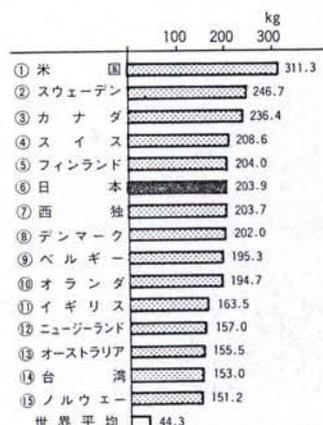
- 1) 日本製紙連合会:紙・パルプ No.486 1990年特集号
- 2) 王子製紙株式会社:日本紙業綜覧 (昭和12年)

(2)製紙原料の変遷

1) 中国の製紙原料の変遷

紙が中国で発明されて約2,000年の歴史がある。その間、紙の製法の発達と共に製紙原料はどの様に変わったのであろうか。

後漢書によると、105年に蔡倫は樹膚(木の皮、楮など)、麻頭(大麻)、弊布(麻のボロ)、魚網などを用いて、始めて紙を作り、時の皇帝和帝に献



第2図 国民1人当り紙消費量(1988年)

[日本製紙連合会:紙・パルプNo.486 1990特集号より]

上したのが紙の始めである。潘吉星氏の中国製紙技術史に出ている、漢代の製紙の状況の推定図を示すと、(第3図)

図の左上より

原料のボロや木の皮を切って細かくしたり、川の流れて洗い。

木や草を焼いて灰を作り、それに水を掛けて、灰汁(あく)を作っている。

灰汁で原料を煮る。

臼と足踏み杵や堅杵で原料を叩き。

水に原料を分散させ。

すき上げて。

枠ごと乾かし。

枠から紙を剥がせば完成である。

現在の製紙法の原理や工程はこの時すでに知られ、使われていた。

中国ではその後、竹を原料とした竹紙がつくられている。(第4図)に中国の技術の百科全書と言われる、宋応星の「天工開物」(1637年)の竹紙の製法を示した。

中国では現在でも、竹、葦、藁を原料として、紙を作っている。

2) 日本の製紙原料の変遷

日本には610年に高句麗の僧曇徴によって製紙法が伝えられた。原料は麻と思われる。奈良時代



第3図 中国、漢時代の製紙の様子
〔潘吉星：中国製紙技術史より〕

には麻紙も作られているが、楮、雁皮などの木の皮(鞣皮)が専ら使われた。

麻は日本では衣料として昔から作られ、使われていたが、製紙原料にするほどボロが出ないくらい、貧しい衣料事情であった。また麻紙が使い難いこともあって、日本では鞣皮繊維による手すき紙(和紙)として発達していった。

和紙は手すき紙として、強く、優美であることは世界的にみても勝れているが、家内工業の域を抜けることなく、明治の文明開化を迎え、西欧の機械すき製紙法が導入され木綿ボロが使われ、次いで稲わらが使われた。(木材パルプの使用および和紙の良さとの弱点については後で述べる。)

3) ヨーロッパにおける製紙原料の変遷

西方へは751年に唐とサラセンの軍隊がタラス河で戦い、唐軍が大敗した。捕虜の中に製紙工がいて、サマルカンドで麻のボロを原料として紙を作ったのが始まりである。793年にバグダット、10世紀にはカイロに製紙法が伝えられ、地中海沿岸を通過して12世紀の始めスペインに、また13世紀にはイタリアに製紙法が伝わり、順次に北上してヨーロッパ大陸各地で製紙工場がたてられて行った。

第5図に製紙法の東西への伝わりを示した。

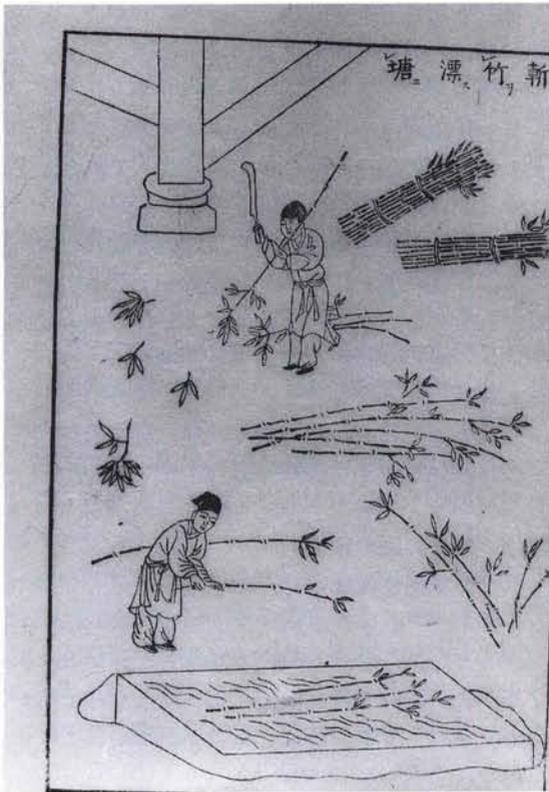
丁度その頃、ルネッサンスおよびグーテンベルクによる印刷術の発明があったことにより、紙の需要は増大していった。勿論、紙は手すきによって作られた。

1798年、フランスのルイ・ロベールが紙すき機械(抄紙機)を発明し、続いて抄紙機の改良進歩がなされた。ヨーロッパおよびアメリカでは紙の原料は麻(亜麻)のボロである。産業革命後、木綿のボロが製紙原料に使われるようになった。増大する紙の生産と需要に、原料のボロが不足して、当時、ヨーロッパおよびアメリカでも社会的な大問題となった。

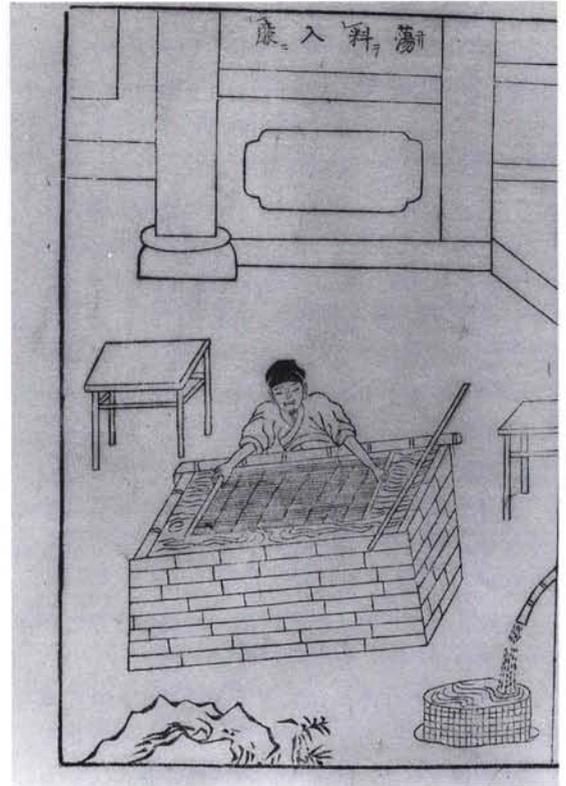
19世紀後半になって、木材から紙が作られる様になり、原料の安定確保が可能となった。

また当時、発達してきた化学工業の技術や製品、例えばパルプ化の薬剤としてのアルカリ、亜硫酸塩、硫化ナトリウム、漂白剤としての晒粉、塩素などを製紙産業に応用すること、機械工業の発達による抄紙機の改良・進歩によって、紙・パルプ工業は近代産業として、目覚ましく発展して行った。

19世紀の後半には各種のパルプ化法が発明され



第4図 竹を溜池に百日以上漬ける
〔宋応星：天工開物、竹紙の作り方より〕



両手に持った籠(れん、スダレ)ですいている
〔宋応星：天工開物、竹紙の作り方より〕

た。特に、現在の化学パルプの主流をなすクラフトパルプの製法が発明され、110年後の今日でもこの方法に代わる良いパルプ化法が見出だされていないことは特筆すべきである。

木材が製紙原料の主体となったのは20世紀になってからである。現在、世界のパルプの94%位は木材から作られている。

日本では明治の始め、欧米より機械抄き製紙法が伝わり、明治7年(1874)に生産が開始されたが、原料は木綿ボロであった。明治11年(1878)にワラパルプの製造が開始され、ボロパルプに混ぜて使われた。木材を原料として、始めて亜硫酸パルプを作ったのは、明治22年(1889)王子製紙気田工場である。碎木パルプ(機械パルプ)が作られたのは明治23年(1890)であった。

今日、日本ではパルプの99%が木材パルプである。

4) 非木材パルプの使われ方

植物繊維であれば何でも紙を作ることが出来る。工業原料として見ると、それが多量に、安定供給され、価格が安いこと、また得られる紙の性質が良いことである。

昔から製紙原料にはボロ(亜麻、木綿)、わら、など木材以外のパルプ(非木材パルプ)が使われてきた。

1981年 現在、世界のパルプの総生産に占める各種パルプの割合はつぎの通りである。

木材パルプ	68.9%
非木材パルプ	5.8%
古紙パルプ	25.3%

この非木材パルプはわら(稲わら、麦わらなど)、バガス(砂糖キビの搾りかす)、各種の麻、アシ(葦)、竹、マニラ麻(アバカ)、リントー(繰りくず綿)などである。非木材パルプは主として中国、インド、台湾、中南米、東南アジアなどで作られ、製紙原料として使われている。

日本の和紙原料である楮、三桠、雁皮は数量が少なくて統計に載らない。

(手すき和紙の生産量は年間数百トンで千トンにも到らない、勿論、統計には載っていない)

世界的な森林資源の枯渇防止のため、今後、製紙原料としての非木材パルプの比率はゆっくりであるが、増大していくと考えている。

文献

- 3) 潘吉星：中国製紙技術史（1980）
平凡社
- 4) 宋応星：天工開物〔東洋文庫130〕
平凡社
- 5) 加藤晴治：和紙（歴史篇II）（1967）
東京電機大学
- 6) Dard Hunter：Papermaking（1974）
- 7) Kocurek：紙及びパルプ製造法
〔紙パルプ海外技術 Vol.16(1989)中外産業
調査会〕
- 8) 永原慶二：新・木綿以前のこと〔中公新書〕

(3)和紙の良さと弱点

手すきの紙として、和紙は世界でもっともすぐれたものとして定評がある。ではその良い点と弱点を考えて見たい。

和紙は天然の靱皮繊維の持つ性質を出来るかぎり損なわない様にして作った紙である。

和紙の良さは洋紙に比べて、光沢があり、軟らかく、透明性があり、多孔質で、通気性がある。また弾力があり、強靱で、耐久性に富んでいる。

和紙の弱点は生産性が極めて悪い事、品質にバラツキが大きい、次に印刷適性が低いことである。和紙では良い印刷物を作ることが出来ない。

楮や三椏、雁皮の靱皮（白皮にしたもの）の取量は元の枝の6%以下である。（木材パルプの取率はパルプの種類によって異なるが化学パルプで約50%、機械パルプは95%に達する）

白皮を煮るのに、昔の灰汁ではあまり繊維を傷めないが、水酸化ナトリウムなどは早く不純物を溶解し、能率的であるが繊維を傷め、得られる紙の光沢や強度が低下する。漂白も昔ながらの雪晒しや川晒しでは繊維を傷めないが純白にはならない。晒粉や塩素漂白など化学薬品による漂白は効率的で白色度も上がるが繊維を傷め易い。繊維を叩くのにピーターなど機械を使うと繊維を傷める。昔ながらの叩き棒による手打ちでは繊維を傷めない。すき上げた後の乾燥も天日乾燥では紙の密度が低く、柔らかで、光沢があるのは、叩解によって軟らかくなった靱皮繊維は外見では変化がはっきりとは現れないが、繊維の内部の組織は膨潤して、内部フィブリル化が起きている。天日乾燥では緩やかに乾燥していくので、繊維内部の歪みはつよくないが、加熱乾燥では急速に乾燥するので、繊維内部の歪みが大きく、繊維を傷め、強度が低下する。また加熱乾燥ではヘミセルロースが

角質化するので、腰の強い紙となるが光沢が減少する。和紙の乾燥には天日乾燥が望ましいが生産性が低い。

手すき和紙は手づくりのため製品のバラツキが大きい。品質のバラツキが許容できる工芸品などには適するが、工業材料には適していない。

原料の確保も困難で、相当の数量を輸入している。これらの事より、手すき和紙が工芸品であって、工業としては成り立たないことがわかつて思う。良い手すき和紙を作ることは難しい。

文献

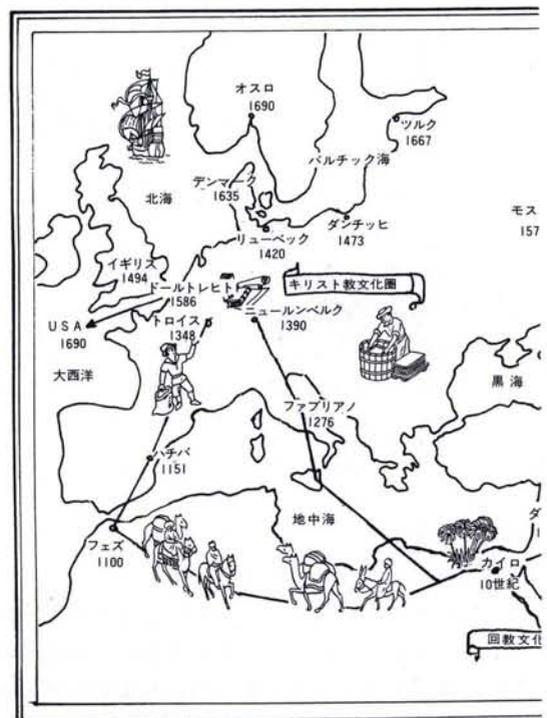
- 9) 加藤晴治：和紙（昭和33年）産業図書
- 10) 毎日新聞社：和紙大鑑

(4)手すきの紙の特徴

紙は環境湿度に応じて、伸びたり、縮んだりする。通常、身近にある紙（機械抄きの紙）はすべて、縦方向よりも横方向がより大きく伸びる。紙はそれ故、湿度の変化によってあばれたり、端が反り返ったりする。これを紙の寸法安定性と呼んでいる。

紙は沢山の短い繊維が平らに集り、絡み合ったものである。水分を吸うと、繊維は軸方向（縦方

第5図 製紙法の東西への伝わり



向)に伸びる割合より、太さの方向(横方向)に膨れる割合の方が大きいので、紙は横方向に伸びるのである。紙の繊維の配列方向を繊維の配向性という。通常の紙では縦方向に繊維が並び易いので、縦方向に配向している。

手すきの紙では繊維の配向がランダムになっている(方向性がない)ので、湿度の変化により紙が波打ったり、反ったりしない、即ち紙の寸法安定性が良い。

紙の寸法安定性の要因は繊維の配向性のみではないが、繊維の配向性は寸法安定性に大きく寄与している。

版画に使う紙は何回も水気を持たせた版で処理しなければならないから、寸法安定性の良い紙が望ましい。

越前の奉書が版画用紙として好まれるのは、溜漉き(ためずき)で作られているので、繊維がランダムになっているからである。流漉きでは通常縦方向に強く揺すって作るので、繊維の配向性が強く出る。横紙やぶりという言葉があるが、流漉きの和紙の配向性より出たもので、縦方向には裂きやすいが、横には裂きにくい事から出たものである。

文献

- 11) 吉野他：わかりやすい紙の知識(昭和60)
製紙科学研究所
- 12) 門屋他：製紙科学(昭和57年)
中外産業調査会

(5)紙の保存性

紙は条件が良ければ耐久性のある素材である。正倉院に保存されている紙の写真を見ると、つい最近の紙かと思えるくらい古びていない。博物館などで見る天平の写経もしっかりしていて紙としての強さもあると思われる。和紙は保存性がすぐれていることで世界的に有名である。

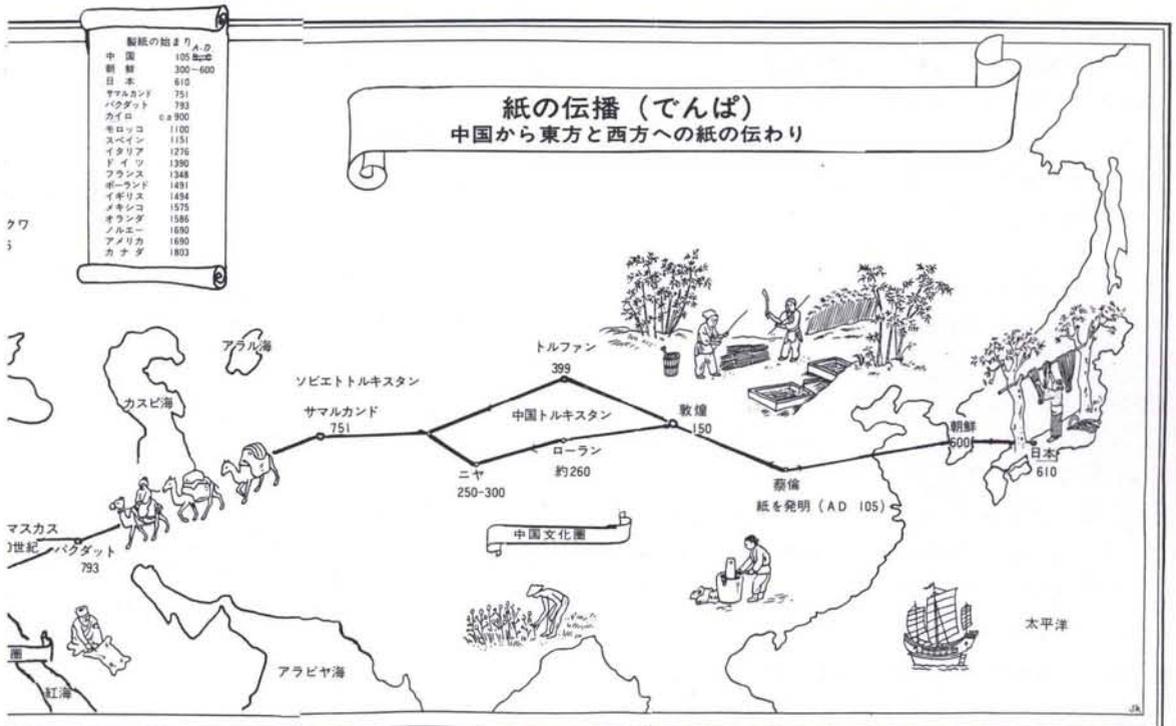
ヨーロッパの紙も昔の物は保存性が良い。

世界の図書館の本、特に19世紀後半以降に作られた本がボロボロになって、大問題になっている。酸性紙問題である。

ここで、何故19世紀後半以降の紙が劣化し易いか、また紙の保存性について述べよう。

紙を劣化させる要因を挙げると下記の通りである。1)酸性物質 2)セルロース中の反応性基 3)熱 4)光 5)虫 6)微生物
各要因について、述べると

[紙の博物館提供]



この図はH. H. Bockwitz; Zur Kulturgeschichte des Papiers (1935) および Dard Hunter; Papermaking (1947) を参考にして作製した。

1) 酸性物質

紙が劣化すると折曲げに弱くなる、荷重を掛けながら折曲げ、何回で切れるか（耐折強さ）を調べると、紙の酸性度が高い（pHが小さい）と耐折強さが低下する。第1表はアメリカのバーローが発表した「各年代毎の酸性度の異なる紙のpHと耐折強さ」である。この表を見るとpH4.2以下の紙は年代が経つに比例して、急激に耐折強さが低下しているが、pH5以上の紙は年代を経てもそれ程耐折強さが下がっていない。

紙が酸性であることは劣化の第一の原因である。紙はインキや水が滲みやすい、昔から、滲み止めにかわ（膠）にみょうばん（明礬）を加えたものが使われた。

1807年にドイツのイリッヒがロジンサイズを發明した。松やにの樹脂（ロジン）をアルカリで溶かし、叩解した原料（パルプ）に加え、ロジンを繊維に定着させるために明礬をくわえている。みょうばんは後に、硫酸アルミニウムが専ら使われるようになった。硫酸アルミニウムはペーパーメーカーズアラムと呼ばれ、製紙になくはならない便利な薬品として重宝がられた。

ロジンサイズはヨーロッパ・アメリカにまたたくまに普及し、19世紀の後半にはロジンサイズに切替わった。

硫酸アルミニウムは水に溶解すると、加水分解して酸性を示す。だから、ロジンサイズの紙は弱い酸性状態で紙を抄いており、（酸性抄紙と呼んでいる）紙には硫酸イオンが残っているため酸性（pH3～5くらい）を示す。これが酸性紙で、長い年月の間に、紙に残っている硫酸イオンによって、

セルロースが分解され、紙が脆くなるのである。19世紀の後半以降に作られた紙はロジンサイズの紙である。原料が木材パルプに代わっていったのと同時に酸性抄紙法で作られるようになって、紙の劣化が急激に現れてきた。

中性紙は中性からアルカリ性で効果的である中性サイズ剤を使用したもので、填料（充填剤）に炭酸カルシウムを使用している。この紙は保存性が良い。日本でも中性紙が多くなっている。

和紙の保存性が良いのは中性で抄いていること、通常無サイズであることによる。この保存性の良い和紙にドウサ（ニカワに明礬をまぜている）を引くと、pHを少し下げ、保存にはマイナスである。

セルロース中の反応性基

19世紀になって化学工業の発達と共に、パルプの塩素漂白、晒粉などが製紙に使われ始めた。パルプを漂白すると、セルロースが酸化されてカルボン酸基やアルデヒド基が生成するこれらが引金になってセルロースを分解させ、劣化させる。過度の漂白も紙の劣化の要因である。

熱 紙は有機物なので、劣化反応を抑制するには低温保存が有効である。

光 特に紫外線は紙の劣化を促進する。

虫 紙の害虫としてシバンムシ、シミ、ゴキブリ、シロアリ、カツオブシムシが大きな被害をあたえている。

黴 特に梅雨の頃は黴が発生しやすい、黴はセルロースを分解して、劣化させる。

(6)紙の保存対策

紙の保存対策は図書の保存対策と同一である。

酸性度		1701～1750	1751～1800	1801～1850	1851～1900
強	pH	3.9	4.0	4.1	4.2
	耐折	0.4	0.4	241	419
中	pH	4.4	4.3	4.5	4.5
	耐折	7	13	331	779
弱	pH	5.2	5.4	5.7	6.2
	耐折	53	666	895	762

第1表 各年代毎の酸性度の異なる紙のpHと耐折強さ

バーローのデータ〔白田誠人：紙の保存性（繊維と工業Vol.40, (12), 17 (1984)〕より

酸性紙の中和（脱酸）処理 劣化した紙の強度は回復しないが、劣化を遅くする。書物の中和処理は簡単には出来ない、膨大な図書館の書籍をどの様にして中和処理したら良いのであろうか、大変なことである。

低温保存と低湿度 温度 15～20℃

湿度 50～60%が適温である。

燻蒸 酸化エチレンや臭化メチルの燻蒸は防虫、防菌に有効であるが、処理薬品の危険性、公害防止も十分配慮しなければならない。

紙の博物館では、簡便な燻蒸処理として、少し大きいポリエチレンの袋に処理する資料を入れ、文化財用殺虫剤（DDVP）を入れて放置することを行っている。

文献

13) 白田誠人：紙の保存性〔繊維と工業
Vol.40, (12), 17 (1984)〕

14) 伊藤他：文化財虫菌害保存必携
文化財虫害研究所

(7) 結び

紙は火や水に弱く、虫、黴に侵され易いかよわき物であるが、人間の発明した素晴らしい素材である。人類の文化は紙を使って営まれ、紙の上に記録されて来た。記録媒体が新しい素材に変わっても、紙の持っている総合的な良さから、将来も紙は残っていくであろう。また包装材料や吸収材料として紙にまさる代替品はなかなか出てこないであろう。

この拙い記述が紙の使用および保存に、少しでもご参考になることがあれば幸いである。

●神奈川国際版画アンデパンダン展

「15年の歩みとこれからの展開」

柳生不二雄

1974年11月、横浜市中区山下町、山下公園前の港を臨む景勝の地に神奈川県立県民ホールが開設された。2,500余席をもつ大ホールは公共のホールとしては大きな規模のものであり、当時は評判となった。小ホール、会議室などとともに、ここに新しくギャラリーも併設されることになった。いまから、16年前のことだ。

これまで、神奈川県には公共的な美術施設として、鎌倉にある近代美術館と旧正金銀行の建物を利用して博物館の二館が、美術行政のハードの拠点となっていたにすぎなかった。

1951年にオープンした近代美術館は、第2次大戦後に出来た公立美術館としては、はじめてのものといえるもので、その活動は注目され、その方針はいまでも保たれながら独自性をもっているといっているだろう。

博物館は、2、3年あとに開館されることになったが、自然科学系と人文系の2つに大きく分けられた多目性の複合博物館である。美術については、先史時代から開港時ごろまで幅広く扱うことになる。

近代美術館は、現代の視点で国内外の美術を紹介し、これまでの作品、作家の再評価などを目指しながら運営されていたが、博物館とともに現代美術を積極的に推進し、県民一般に広く解放される美術発表の場とはなっていなかった。

一方、県内の美術振興と向上、普及を計るために県美術展が県を主体として1964年から開催されていた。県在住、在職者などを対象としながら、絵画、彫刻、版画、工芸、のちに書道、写真の参加がみられ、各種別ごとに、会場は近代美術館、博物館、デパートの催事場など、分散されながら展示されていた。非常に不便であり、展覧会としてのインパクトがなく、かねがね一堂で開催すべきだという要望が強く出されていた。

県民ホール・ギャラリーの開設のはじめの意図は、第1に県民に解放された美術発表の場として現代美術を広く意味づけること、第2に県美術展を一括して展示し、その発展を助成する場にあることだった。

しかし、この2点だけでは、ギャラリーのもつ特殊性と存在感が稀薄になり、独自性を強調する

ことは出来ない。ギャラリー自身の性格を打ち出していくためにも自主的な展観を、少なくとも年に数回は行わなければならないという意見があり、県美術展、一般利用者のための貸画廊の業務のほかに、自主企画展開催が計画された。

既存の近代美術館、博物館のこれまでの事業企画の方針と抵触しないことと、会場のもつ性格などが勘案されながら、ギャラリーの自主企画が進められることになる。また、横浜にはすでに横浜市立の市民ギャラリーがあり、現代美術についての活動が進められていた。これらの状況をふまえて、継続的なシリーズとしての企画がたてられ、「現代工芸展」、「現代作家シリーズ展」、「版画アンデパンダン展」の三本を基調とすることになった。(現在では「カナガワ・アート・アニユアル展」がこれに加わっている。)

日本の現代版画は、すでにこの時期には日本の美術界では確固たる地位をしめしており、波にのりながら盛況であった。多くの版画家は国際的な版画展などに出品し注目され、新しい技法、表現をみせながら領域を拡大し、実験的で大胆な作品を発表してもいる。趣味的かも知れないがアマチュアの人たちは、版画教室、カルチャー・センターなどで制作をはじめており、その数も増加していた。版画のコレクションも多く愛好者によって活発化しており、画商たちも版画を意欲的に扱っていく。版画専門の画廊も多く目につくようになった。美術館での版画展、コンクール展も盛んに開催されてもいる。第2次大戦後の一時期、版画が美術の世界で評価され、版画の隆盛をみたことがあったが、1970年代前半はその第2のブームが醸成されていたともいえる。

ただ、これらの版画のブーム、展覧会の多くが偏った傾向をしめしていたことも否定できなかった。展覧会、コンクール展が、単に新人のための登竜門であったり、既成の評価された作家の確認だけのものになりつつあった。審査員、推せん者による権威的な評価、商品価値としての評判などが、時代の一つの傾向となりマンネリズム化していった。技術的な習得だけによる作品、美術自体がもたなければならない創造力の乏しいものが、見てくれの表現によって珍重されたりもした。

実験的な、従来の版画の意識から逸脱した作品やあまりに前衛とされるものが、排除されてしまっていく。

アマチュアたちの作品は、当然のことであるが評価されることもなく無視されながら、発表の場をもつことが出来ない。制作する意欲はあるにしても、なんらかの反応がないということは寂しいことであろう。

このようなさまざまな思惑のなかで、権威的でなく、誰もが平等の発表の場をもち、自由で拘束されない立場で自分たちの展覧会を開催することが出来るものというこで、この版画アンデパンダン展は企画される。運営も作家たちの手によってなされ、参加料をベースに行なっていくことにした。(いまでも県からの補助金は非常に少ない。これはある意味で独立自主性をしめしたことになるが、結果的には経営難となり、参加料の値上げ、カタログの縮少、後述するがオークションの開催となった。県が、口を出さないことを条件に甚大な援助をしてくれることを期待したい。いまは、金は出さないが文化行政が大きくオンブレしている状況のように思われる。)

幸いなことには、神奈川県には優秀な多くの版画家が在住し、このアンデパンダン展に賛同をしめし、意欲的に参加して下さった。これらの版画家たちの情熱と活躍がなければ、この展覧会は長く続かなかっただろうし、また、発展もみられない筈だ。

第1回「神奈川県版画アンデパンダン展」は、1975年6月17日から29日までの13日間、県民ギャラリーの第4、第5展示室の二室で行なわれている。県内在住、在職、出身者を対象として130人、193点の出品があった。はじめてのことであり疑心暗鬼のなかで、手探りの状態での開催だったといえる。当時は、それほどの期待も望んではいなかった!

「県内のプロ作家がほとんど顔をそろえたのをはじめ、主婦、学生、公務員などあらゆる層からの作品が集まった。……日ごろ発表の機会に恵まれないアマチュア作家にとって、絶好の腕試しの場だけに、個性あふれる力作が多く、プロ作家の大作、意欲作と並べても見劣りしないものもあって、

かなりレベルの高い作品展となった。」と当時の神奈川新聞は報道している。一つの意図は達成していたと見るべきだろう。

審査なしの、自由出品という条件によるアンデパンダン形式であったため、あらゆる版種の作品、立体的な前衛風の作品も多く出品され、プロとアマが同等に展示されるなど、会場は新鮮な気がただよい熱をはらんでいるように見えた。

カタログには、出品作家全員の作品写真を収録し、一つの記録としての意味をもたせていく。(これは、現在でも継続しているが、出品者が増加するにしたがって図版が小さくなってしまったのは残念だ。)

翌年、第2回展からは参加者資格を広げ、18才以上ならば県在住などに関係なく出品できるようにし、会場も増やしていく。1979年、第5回展には海外作家の出品を依頼し、国際的な性格をもたせることにした。(23人、46点。)第6回から海外からの公募をはじめたが、このときはそれほどの参加はなかった。(75人、142点。)

その後、海外からの参加が増えてきたため、1984年、第10回展からは「神奈川県国際版画アンデパンダン展」と名称を改め、国際色を強く打ち出すことにする。30ヶ国以上からの参加がみられ、国内出品もこれにともなって増加した。

この展覧会もこの頃から定着をみせ、諸外国からも注目、評価されてきたが、一方では会場の狭まさが目につくようになる。

※別表参照

海外からの出品は、ドル立てによる参加料の支払いであったために、共産圏からの参加が難しかったこと、また、1987年、88年には円高の関係などで減少をしていく。輸入の手続き、為替手数料の返却の問題などの煩雑さがあり、それがネックともなっていた。しかも、日本に対する興味と魅力のためにか各国からの参加はたえることがなかった。海外からの参加は歓迎されることであったが、経費もかかり、本質的には収支がともなっていない、ここに小さな矛盾があった。

1989年、第15回展になって、ドルでの支払いの困難な作家たちのために、参加料のかわりに作品をもってあてることにし、その作品をオークショ

ンで販売して、経費にあてることを考えた。第15回の記念展という意味もあって、テスト・ケースとしてのオークションを開催する。この試みの結果、東欧諸国をはじめとする作家が多数参加することになった。画期的であったともいえるものである。このような企画が立てられたのは、版画のもつ複製性とアンデパンダン展という性格のためであろう。

オークションの運営、実施も、すべて作家の自発的な協力によっている。馴れないことのため、担当した作家たちは相当の負担となっていたことも事実であった。収支のことは別として、作家たちの連帯が強められ、版画に対する一般の人たちの興味が広く喚起された。オークションの是非は一概に結論づけられないとしても、実験的な試みとしては成功したと思われる。

県民ギャラリーを拠点として15年間続けられた。「神奈川国際版画アンデパンダン展」の経過をたどってみると、初期の県内、国内を対象とした期間と、国際的なひろがりを見せて拡大していった時期がある。そして現在は、いくつかのネックを解消するための新しい模索が始まっているといえる。

初期のころには、目新しさがあったために、実験的で衝動的な作品が多く、版画の概念を変革させようとする運動意識があった。定着するに従って、その意欲は薄れ、温厚な普遍的ともいえる作品となり、作家の顔ぶれも常連化していった。自由ではあるが、入選、受賞といった喜びや刺激がないために、努力するという意気がなくなったためかもしれない。それにひきかえ、海外からの作品は、新鮮さがあり、文化交流の意味を深めながら、われわれに各国の国民性、風土性などを伝えてくれている。特に、15回展にみられるように、あまり情報のなかった東欧諸国の作品が身近かに、激しいインパクトをもって感じられていく。ここにも、オフィシャルな組織にはみられないこれからの文化交流の方法を見出すことができるようだ。

ある時期には、一つの目的を達成したという理由から、この展覧会を中止しようかという意見もあったが、いま神奈川国際版画アンデパンダン展

委員会は第16回にむけて準備を進めている。より組織的に、委員の数を増やししながら、次なる目的をもとめている。

前回に引き続いてオークションも行い、地域内の画廊などとタイアップし、版画フェヤーなども企画する。版画を通して地域ぐるみの美術文化の伸展と向上を目指す。公共的な施設のなかから生まれたアンデパンダン展は視野を広げ、作家たちと地域を取りこんでいく。それは、これからの美術運動の一つの方向性をしめすものとなるだろう。

しかし、一方では事務的な煩雑さ、マンネリズム化を避けるために、隔年にしようとする意見も出ている。ゆとりをもたせ、充実した運営にするための便法ともいえる。

いつまで続くかは不明であるが、試行錯誤をくり返しながらか、次なる目的をもちつつ新しい発展をさせていくところにこのアンデパンダン展の意義があるのかも知れない。

(別表)

神奈川国際版画アンデパンダン展応募実績

回数	年度	応募点数			応募者数		
		計	国内	海外	計	国内	海外
1	1975	193	193		130	130	
2	1976	233	233		137	137	
3	1977	264	264		151	151	
4	1978	267	267		154	154	
5	1979	388	388		215	215	
6	1980	600	458	142	344	269	75
7	1981	527	399	128	308	237	71
8	1982	704	461	243	407	274	133
9	1983	914	469	445	516	278	238
10	1984	918	445	473	513	245	268
11	1985	885	394	491	506	235	271
12	1986	887	461	426	517	278	239
13	1987	677	449	228	388	262	126
14	1988	576	366	210	347	227	120
15	1989	1,107	430	677	649	259	390

本稿は銅版画に用いる17世紀末以来のプレス機について(アブラム・ボス著(Abraham Boss 1602-1672 フランス)「銅版画術」1645年刊で述べられている)に対して、武蔵野美術大学版画研究室で1989年より着手した、IKD-INTAGLIO PRESS-130に関する、開発経過を示す研究報告である。

序

現代美術の分野において、近年、版による表現は多様化し、かつ新しい試みが行われているため、版画の表現をとおして現代美術の側面を見ることが出来る。つまり近年、版画の表現が現代美術へ発言しようと変貌を遂げようとしていると云うことである。

例えば、以下の展覧会、文献によってそのことは実証されよう。「第3回和歌山版画ビエンナーレ展」(和歌山県立近代美術館)「現代版画の課題と未来」(版画芸術64 阿部出版 P200-201,1989)「ローマ発大型銅版画への挑戦」(富山県立近代美術館)小川正隆「大型銅版画の迫力」(版画芸術65 阿部出版 P156-169,1989)「全国大学版画展」(町田市立国際版画美術館1989)以上の展覧会、文献で明らかのように、国際的視野で活躍しようとする若手作家の版を媒介とする絵画表現として、版画は時代の断面を写しとり、そのため多様化かつ大型化しているのが現在の版画の状況である。(参考文献、瀬尾典昭「版画の現在地点」現代の版画1990松濤美術館カタログ1990)

銅版画においても又、その状況を背景として近年、大学教育設備において腐蝕槽、アクワティントボックスなどの大型版画への対応、(参考文献共著「銅版画における腐蝕槽とアクワティントボックスに関する研究(Constructions of Corrosive Tanks and Aquatint Box)武蔵野美術大学研究紀要18、P17-26 1987)その一方で銅版画制作課程で発生する二酸化窒素の人体への影響を考慮した強性排気装置やテクセル排ガス洗浄装置(TRS-B-40NS)の導入などで環境評価を高めてきている。

これらの装置の開発により、銅版画制作上での従来からの固定観念に縛られることはだいぶ解消されたであろう。しかし硝酸HNO₃(Nitric Acid)の濃度調整、液温調整装置、長時間腐蝕によるデ

ィープエッチング(Deep etching)などの複合技法や特殊な技法の開発に対して、17世紀来の銅版画プレス機(Plate printing press)では対応できない点も発生してきた。

そこで武蔵野美術大学版画研究室では1989年度から大型凹版画プレス機の開発に着手した。

1. 大型凹版画プレス機への考察

従来凹版画プレス機は上下、2本の鋼鉄製のローラー(roller)とそれに水平に挟まれた、移動可能なベッドプレート(bed plate)とよばれる厚手の鋼鉄板とそれを支えるフレーム(frame)によって構成されている。

上、下ローラーいずれかの軸の一方に付属する大きなハンドルを回転することにより、ローラーがベッドプレートを挟み込む形で移動する。圧力はフレーム部分の加圧ネジで調節し、最低120 kg以上の加圧がなされ刷られる。

厚さ1%前後の制版した凹版の溝にインクを詰め、余分なインクを寒冷抄(chese cloth)等で拭き取る。その版をベッドプレート上にのせ、適度にしめした版画紙をのせる。さらに2~3枚のフェルト(felt)を重ねてローラーを通過させることにより版の凹部のインクが紙に転写されて一枚の銅版画が刷り上がるという原理である。

当研究室では、大型凹版画プレス機の開発にあたって、現状を調査するため銅版画家、工房、大学教育関係者を対象にアンケートを依頼し、返答を検討した。

その結果ローラーの摩擦によりベッドプレートが稼動する従来プレス機において発生する横ズレ問題に関する解答が多くみられた。単に大型化プレス機を製造した場合、横ズレの発生は一層大きくなるのは明白である。前項で記した版の表現の多様化による各種技法の中でもディープエッチングに対応する加圧の問題や、教育備設としてのプレス機の安全性の問題を、大型化に伴ない単純に電動化することで解消する傾向にあるが、しかし従来プレス機で発生した事故等を再度検討の結果、大型プレス機での危険性の増大は否めない点を考慮すれば従来の凹版画プレス機製造メーカーへ発注しても諸問題の解決は困難と考えた。

基本的な開発基準としてプレス機の高さを銅

版(100cm×200cm)に対応できるサイズとして用紙はペランアルシュ紙(フランス)巾123cmを使用することとした。

2. 大型凹版画プレス機の開発経過

さて実際にプレス機を発注するに際して、当研究室の研究テーマを企業人として理解し、共同開発に同意してくれる企業の選択には困難を有した。

その結果、精密機器に堪能で鋳鉄、電気部門に関してもすぐれた技能者の人材を有し、円圧式大型ローラーの製造、油圧によるゴム原材料の圧延機械の製造メーカーである池田機械工業株式会社に発注した。

同社は凹版画プレス機の製造ははじめての試みであるので一抹の不安もあったが、何度か及ぶ綿密な設計に関する打合わせを通し、又筆者と同名ということでの双方の信頼感が研究を早めた。

3. IKD-INTAGLIO PRESS-130

このプレス機は130cm(D)×260cm(W)×5cm(T)の鋳鉄製両面平削盤加工後、グラインダー(Gr)仕上げのベッドプレートを備える大型凹版画プレス機である。

本体構造としては、550cm(W)×195cm(D)×

170cm(H)の加圧機構と80cm(H)のベッドプレートを有し形鋼、鋼板溶接構造と操作盤60cm(W)×40cm(D)×80cm(H)を有する。(写真1)

下ローラーの回転によりベッドプレートが前後に移動する。ベッドプレートの上面に印刷すべき製版された版材、用紙、フェルト生地、クッション材などの被加圧物を置き、上部ローラー(直径25cm(φ)×130cm(W))ムクロローラー焼入Gr研磨硬質クロムメッキ後、再度Gr研磨仕上げで押圧した状態でベッドプレートを移動させ印刷するプレス機である。

3-1 油圧による加圧調節機構

上ローラーとベッドプレートの間隔を設定し、モーター減速機により駆動させる。上下移動ネジの調製で行い、このネジと軸受メタルケースを接続すると、従来の方式のネジの圧縮力のみでも、加圧し印刷する力を持つが、更に被加圧版の左右及びプレート移動に伴う。前後、全面にわたり、一定の力で平均的に押圧するために油圧シリンダー(10cm(φ)×ストローク10cm出力220ton/ポンプ圧力/40kg/cm²)を2本備えている。(写真2,3)シリンダーに一定の油圧力を送り込み、多少、被加圧版



写真1

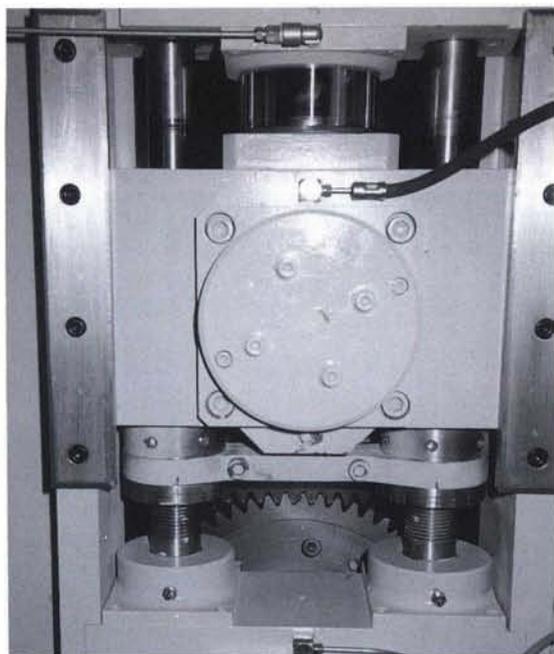


写真 2

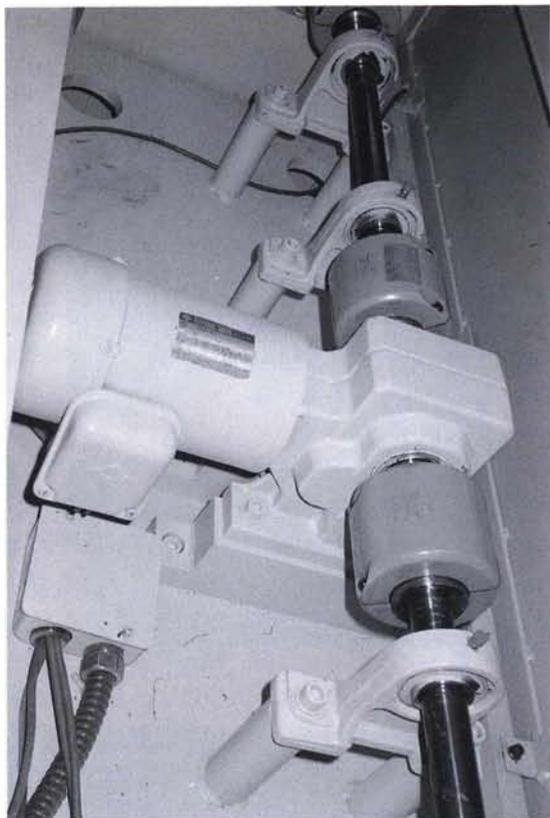


写真 3



写真 4

の厚みに不均等な個所（製版された版の状態、直接凹版技法（直刻法）エングレーヴィング(engraving)、ドライポイント(Dry point)、メゾチント(Mezzotint)、間接凹版技法（蝕刻法）エッチング(etching)、アクワティント(aquatint)などに版上の凹部分の差に対応しながら一定圧力で押圧する方法である。

上ローラーの最大間隔はベッドプレートから4.5cm連動上昇上限リミットスイッチにより停止、下限リミットスイッチは1mm間隔の停止それ以下の可動は理釦調整で間隔はリニヤスケール(測機舎DU-811)により計測されデジタル表示し、(写真4)被加圧物の厚さから圧縮した後、厚みを決めて上ローラーを下降させ、デジタル表示により任意に圧縮し、油圧を増加させて、ネジ山で位置が固定して被加物が薄いところでは加圧が減少し、厚いところでは増加する等（ディーパーエッチング・コラグラフ・カルボランダム）加圧の不均等から発生するムラを防ぐために油圧による一定圧力を保持し、版材の薄い部分では油圧ピストンが可動し下がる、厚い部分では上りながら一定の押圧を保つ、このローラーの上下が多様な版表現に対応するものである。

尚、刷りの記録をする場合にはパソコンを連結することよりフロッピーにて記録の保存が可能である。

3-2 ベッドプレート駆動機構

下ローラー(30cm(φ)×130cm(W) 肉厚鋼管ローラー、Gr 研磨仕上げ)の回転は2.2KWモーター(住友重機製・ブレーキ・モーター1800)サイクロ減速機歯車による減速 $\frac{1}{3}$ より駆動。スピードはインバーターによる変速機でローラーボリュームを加減することで回転数は0~12.6回ベッドプレート操作速度4mm/minを中心として前後無段階減速で被加物(版)の状態により速度の選択を可能にした。

ベッドプレートの下部の両端と下ローラーの駆動歯車とが接続して前後移動するためのラックギヤを着装したベッドプレートである。(写真5)移動の際、従来のプレス機で発生していた横ズレを防ぎ、強制的に同調させ左右平均に移動するた



めに横ズレ問題を解消した。これは多色版の刷りを可能にした点も大きい。

3-3 油圧ポンプユニット及び制御バルブ

油圧ポンプは東海機器製400WモーターH2- 4000ナチ $\frac{1}{8}$ ソレイイド(片)低圧13ℓ/10kg/cm²ストロットバルブ高圧で0.4ℓ/210kg/cm²を駆動低高自動交換ポンプ油圧電磁切換弁方式。圧力調整弁等制御バルブ油圧接続配管で制作。油圧操作は操作盤で行う。

3-4 安全装置

教育設備としてこの点に重点をおき、ベッドプレート前進限停止又は後退停止とし前進退復作動せず、前進限、後進限にリミットスイッチを取付け、その位置で停止し、ブレーキがモーターにかかる。他にはローラーの前後に光電管スイッチを取付け、ローラー直前に手、衣類などが近付いた時点でローラーの回転を停止する物体感知駆動停止で同時にベッドプレートと油圧作動も停止する本体構造周辺にキノコ型押釦スイッチを8ヶ所取付け、上記と同じく作動もする。ギヤ回転部、ベッドプレートと架台の間隔には安全カバーを完備した。(写真6,7)

3-5 ベッドプレート加熱装置

冬期間のベッドプレートの冷却時や特殊インクの使用時のために加熱するためのセラミックヒーターを取付け、温度調節は、理化工業製REX-C40測定値、設定値を警報(ALM)機能内蔵のデジタル表示自動温度調節器を装置し、操作盤で行うよう設置した。(写真8)

まとめ

IDK-INTAGLIO PRESS-130は従来のプレス機に対して精密さ故に取扱いが難しいと思われるが、操作運転上の安全性からも、大学院生であれば簡単に操作が可能である。版画専攻の学生は、いままでの制作において、発想から制作まで個人で全ての作業課程を完結していたのに対し、大型作品では、用紙の移動など、各学生の協力で作品が完成する。(写真9) そのため制作の場として協同作業の工房を確立しつつあることは注目したい。IDK-INTAGLIO PRESS-130の導入により、単に従来の凹版画プレス機の大きき限界的限界を越えたこ

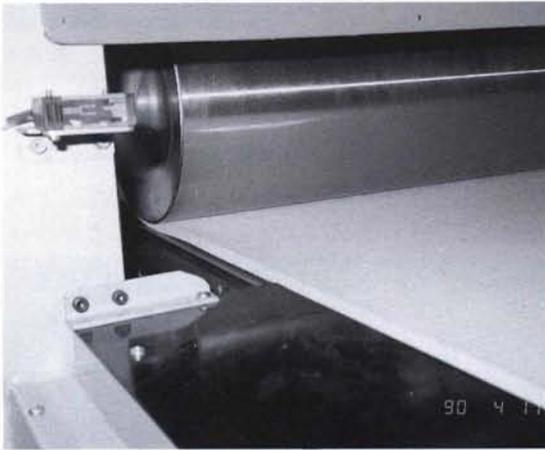


写真6

とにとどまらず、作家個人の力の限界を越えるため今後、作家の協同工房の性格を持ちはじめ、使用の協定等の自主的に成立させていく方向を指すものであることを特筆して本稿を終えたい。(写真10)

附記

本研究を遂行するにあたり試作プランの段階から協力いただいた、池田機械工業株式会社（東京都墨田区東向島6丁目38番2号電話03(612)4182）の池田龍典、池田富士雄両氏はじめ、アンケートに返答くださった。有地好登、一原有徳、小川正明、加藤清美、清塚紀子、久保卓治、白木俊之、中林忠良、林グラフィックプレス、深沢幸雄、福岡奉彦、筆塚稔尚、堀井英男、山村兄弟版画工房、吉田克朗、吉原英雄、渡辺達正の各氏と本稿執筆にあたって協力いただいた、武蔵野美術大学版画

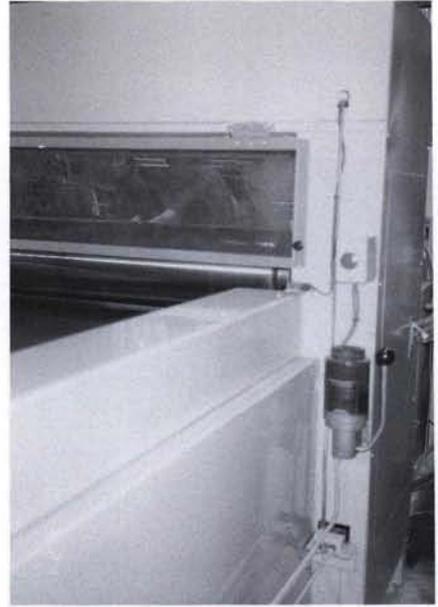


写真7

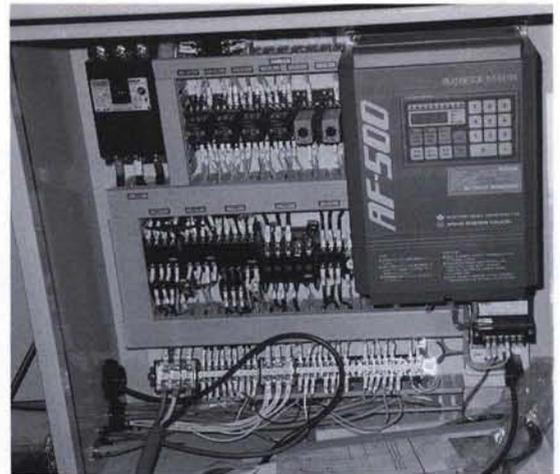


写真8

研究室、前田常作教授、清水昭八教授、遠藤竜太助手、宮井里夏君に深甚なる謝意を表します。

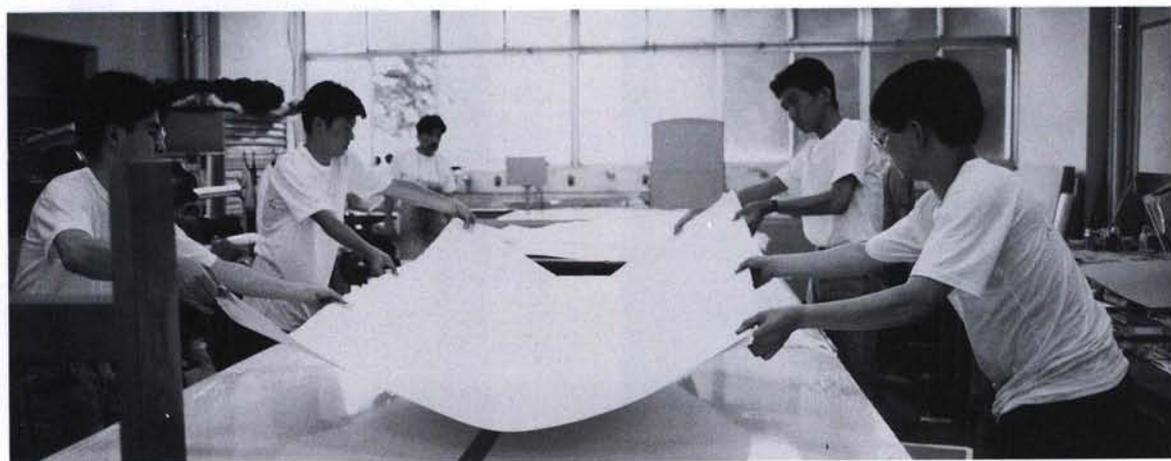


写真9



写真10

1988年8月下旬から、文化庁在外研修員としてオランダのデン・ハーグに一年間滞在し、市内にあるアートセンター・パレスプロムナード版画工房とハーグ王立美術アカデミーで、シルクスクリーンと石版画の研修をした。オランダを研修地とした訳は、機会があって3年前の早春に2ヶ月をオランダで過ごしたのだが、その時に、前述の工房の主権者ヘンク・ファン・ダー・ファット氏の知己を得たこと。充実した収集と企画展が鮮烈な印象を与えてくれた美術館が多いこと。さらに、ほとんどの人が英語を話せる事が、研修生活をする上で好都合だと判断したからである。

デン・ハーグは人口約60万人、政府官庁・各国大使館等の所在地で、オランダの政治の中心地であると共に、アムステルダム、ロッテルダムに次ぐ規模の国際都市である。レンガ造りの古い建物と近代的な建築物が隣り合っただち並ぶ中、インドネシア等の東洋人、スリナム人を多く見かける。かつてこの国に統治されていた国の人々を、現在多数受け入れている為である。市内にはピート・モンドリアンの作品では世界最大の収集を誇り、近代建築の先駆者の一人、H・P・ベルラーヘが設計した*ヘメンテ美術館（リーグ市立美術館）がある。この美術館は、M・C・エッシャーの最初の大きな展覧が開かれたり、ミニマルアートと言う名称を初めて使った展覧会が開かれる等、時代を見越した企画展が開催される事でも知られている。又、レンブラント・ファン・レインの「トゥルブ博士の解剖学講義」「晩年の自画像」、ヨハネス・フェルメールの大作「デルフト眺望」や「ターバンを巻いた少女」等、数々の名品がある*マウリッツハイスイ立美術館もある。その他に、メスタフ国立美術館、パノラマ・メスタフ等数々の美術館、博物館があり、リゾート海岸のスヘフェニンヘン、ミニチュア都市のマドローダム等の観光地もある。

市の中心地に今回の研修先の一つ、アートセンター・パレスプロムナード版画工房がある。ここはシルクスクリーンの工房で、美術家・写真家でもあるH・ファン・ダー・ファット氏が3人のアシスタントと共に運営し、氏の作品の他に、カレ



デン・ハーグ市内・ブレイン広場

- * ヘメンテ美術館 Gemeente museum
住所 Stadhouderslaan 41
- * マウリッツハイスイ立美術館 Mauritshuis
住所 Plein 29
- * KABK Koninklijke Academie
Van Beeldende Kunsten
'S Gravenhage
住所 Prinsessegracht 4



アートセンター・パレスプロムナード版画工房
右・H・ファン・ダー・ファット氏
左・筆者

ル・アベル、ピエール・アレシンスキー等の作品も制作している。この工房では、シルクスクリーンによる作品制作を通し、その技術の過程を学ぶ事にした。自動刷り機を使う上、アシスタントが手際よく動いてくれるので、短期間で制作するには良い環境だったが、その分、慌しさがつきまとった。

デン・ハーグ中央駅の斜め前に、ハーグ王立美術アカデミー(略称*KABK)がある。創立は1682年で、308年の歴史を持ち、古くから美術教育の一役を荷なっている。アカデミーは、日本で言う大学とは若干性格を違にするが、現在、学士の資格は修得でき、近い将来、修士の資格も修得できる様になるとの事だった。KABKは昼間部(9時15分-3時15分・土日は休み)と夜間部(6時40分-9時・金土日は休み)があり、表の様な7つのコースと学生数になっている。Gの写真・映像コースは1989年9月に新設された。コースは素材や技法によって分れていると言うよりも、造形の方向性を反映した分類になっている。学生の年齢層は、30才、40才台の学生も多く、かなり幅があ

KABKのコース・学生数(1989年度) 単位:人

コース		昼	夜
A	ドローイング・ペインティング・グラフィックアート	168	161
B	モニュメント		25
C	彫刻・立体造形	20	
D	グラフィックデザイン・タイポグラフィ	180	95
E	テキスタイルデザイン・モードデザイン	105	
F	建築・環境デザイン	96	72
G	写真・映像	236	113
合計		805	466

る。国からの学生に対する補助は、オランダ国籍を持つ学生全員に、親の収入により多少の差はあるが、月額800ギルダー(約64,000円)が支給される。授業料が月額1,600ギルダー(約130,000円)なので、かなりの援助を受ける事になり、日本の学生と比べると恵まれている様だ。この補助金については、一部には学生に対し過保護だとの声もある。私の滞在中、政府がこの補助金を引き下げる事を検討する旨発表していたが、とたんに、国中で大規模な学生の反対デモが起った。

ここで版画のあるAコースの授業内容を簡単に紹介すると、

2次元色彩構成/立体造形・塑像/人物ドローイング/静物ドローイング/ペインティング/透視図/ライン・ドローイング/レタリング(カリグラフィー)/グラフィックアート(銅版・石版・

シルクスクリーン・リノカット)/表現と独自性のトレーニング/理論/美術史、等の授業がある。2年生の終りには、下記のいずれかのコースを選択する。

①ドローイング・ペインティング

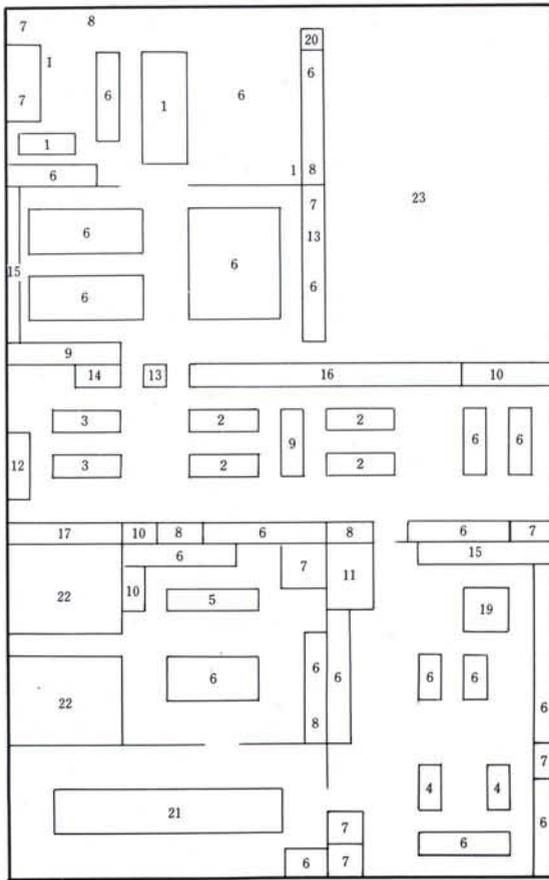
②ドローイング・グラフィックアート、イラスト又はBコースのモニュメント

ここでBコースのモニュメントが出てきたのは、A・B両コースの1・2年時のカリキュラムが同じ為、初めAコースを選択した人でも、3年時からBコースに変える事ができるし、その逆も可能なわけだ。学生が幅広い方向性の中で、自己の可能性を探る事ができる様に指導の目標が定められている。3年時は自主制作の形で各自が制作を進め、4年になると、担当の教師とミーティングを重ねながら、卒業制作に入ってゆく。

講評は、11月末・3月初旬・6月末の年3回あり、コースにより日をずらして行なわれる。同じコースの1年から4年までの作品を、学生各自が場所を確保して展示する。学生達はこの場所取りにかなり苦勞するらしい。講評・採点の後、クラスの代表により成績表が全員に配られる。この時、成績に納得のいかない学生は、担当の教師にその理由を問い、話し合いをする。不満の無い学生は成績表にサインをして学生課に返却する。特に成績の悪い学生に対しては、学校側が注意を促す手紙を出していた。進級、卒業に関しては厳しい様だ。

版画の工房は、アカデミーの入口を入ると直ぐ正面にあり、天井の一部がガラス張りの明るい空間になっており、銅版・石版・シルクスクリーン・活版等の集中工房になっている。各版種に一人の教師と、工房全体で一人のアシスタントが居る。このアシスタントは学生の世話から掃除まで、工房一切の管理をし、権限もかなりある様だった。私はこの工房で、ゲオルグ・ハドラー教授のもと、石版画の制作を進めた。版材には石版石のみが使われ、ジंक板、アルミ版は全く使われていなかった。リトプレスは4台あり、その内2台は女子学生でも簡単に操作できる様に、圧力メーター付きの油圧の設計が施されている。普段の授業を見ていると、学生達は細かな技法に拘る事なく、ダ

工房見取図



アカデミー工房



アカデミー工房

- | | |
|-------------|---------------|
| 1 シルク刷り台 | 13 ウォーマー |
| 2 リトプレス | 14 アクアチントボックス |
| 3 銅版プレス | 15 スクリーン収納棚 |
| 4 活版印刷機 | 16 石版石収納棚 |
| 5 オフセット校正機 | 17 腐食槽 |
| 6 作業机 | 18 乾燥機 |
| 7 ドライラック | 19 焼付機 |
| 8 マップケース | 20 ライトテーブル |
| 9 ローラ台 | 21 凸版活字 |
| 10 流し | 22 暗室 |
| 11 スクリーン洗浄室 | 23 予備室 |
| 12 水槽 | |

イナミックな、荒削りな作品を作っていた。教授は細かい指導をする方ではなく、学生各自の主体性に任せるといった態度をとっていた。アカデミーの授業の他に、年に一週間、ハドラー教授自身の工房で授業が行なわれる。この期間、学生達は教授の制作過程を見たり、各自が好きな場所に運搬用のワゴンで石版石を運び、風景をテーマに制作したりする。又、特別授業として、1987年に、ヤニス・クネルスにアカデミーに招いた際には、ア

カデミーの工房で、石版画によるクネルスの作品が作られた。その作品はアカデミー・スタッフ全員の指紋からなるもので、学生達は授業の一環として、その全工程に立ち会うという様な事もあり、授業の内容に変化を持たせている。

シルクスクリーンの設備を見ると、2台の吸引式の刷り台、両側にレールの付いた長さ6m程の刷り台が一台ある。これは主に、テキスタイルの学生が版を移動しながらパターンを刷る時等に使われていた。又、乾燥機は水平式のもの、焼付け機は回転式のもので設備され、流し場の壁には、スクリーンの目が見やすい様に照明が埋め込まれていた。このセクションでは、デザイン系の学生と、Aコースの学生が一諸に制作をしていた。

銅版の設備は、2台の銅版プレス、アクアチント・ボックス、紙を湿めす水槽、腐食槽等で、腐食槽は新しい設計によるものに変える工事が始まっていた。

卒業制作展は、3会場に別れ、6月中旬の10日



卒業制作展 A-①コース



卒業制作展 A-②コース

間行なわれた。本館ではデザイン系の展示がされ、学生によっては、企業のスポンサー付きで、各課題をその企業に当てはめて制作しているのが目についた。絵画・立体・モニュメント等は、各自が写真の様な広い空間を使い、本館から3km程離れた別館に展示されていた。版画は本館隣の財務省ビルのホールで展示があった。卒業制作展全体を見た感じでは、デザイン系の展示が群を抜いていた様に思われた。

ここでAコースの卒業制作の課題をみると、

① ドローイング・ペインティング

課題・ドローイング、ペインティング、銅板

② ドローイング・グラフィックアート

イラスト

課題・ドローイング、銅版、石版、シルクスクリーン、イラスト

課題は一つを選ぶのではなく、全てをやる事になる。例えば、版画をやろうとしてA-②を専攻した人は、3つの版種の作品と、ドローイング、イラストの作品を卒業制作展に出す事になる。従って、一人の展示空間はかなり広いものになる。私がいた年は4名がこのコースを選択し、大きな作品はあまり無かったが、各自が30点前後展示し、見応えのある展示であった。この展示に備え学校側は、企業、美術館、画廊、市民等、多数の人々を招待し、期間中になるべく多くの人に展示を見てもらう様に配慮をしていた。教員自からが展示会場を案内する光景もあった。これに対し、学生達は各自が作品の価格表を作る等、積極的に自己の作品をアピールし、中にはかなりの点数の作品



ゲオルグ・ハドラー教授と学生達

を売る学生もいた。又、街の画廊がこの展覧会を契機に、何人かの学生の展覧会を企画していた。卒業制作展が、学生にとって社会に出てゆく大切な場になっていて、単に学内だけの展示で終わっていないと言う事だろう。

卒業後、制作を続けようとする者は、国や市に手続きをし、許可が下れば生活費の一部の補助を得たり、広い制作場所を借りる事もできる。この様にオランダでは、学生の時のみならず、卒業してからも手厚い保護がある。同様に作家に対しても、仕事場として広いスペースを安く提供したり、税制上の優遇措置等、様々な行政面での配慮がある。これを過保護と感じるか、理想的と受け止めるかは人それぞれだろうが、オランダが西欧の一国として、その歴史の中で、すぐれた美術を生み出し、育て続けている事を考えると、日本との文化観の相違を感じざるを得ない一年であった。

ロングアイランド・エクスプレスウェイを西へまっすぐ。ブルックリン・クィーンズ・エクスプレスウェイとの立体交差を登りきった所で、マンハッタンの摩天楼群が眼の前一杯に広がってくる。

そこには、マンハッタンの喧噪も、鼻を衝くような異臭も、届くすべもない。

私は、ここからのマンハッタンの眺めが、ニューヨークで一番好きだ。

やがて車は、吸い込まれるように、クィーンズトンネルをくぐり、マンハッタンのミッド・タウンに着く。そのミッドタウンの中心に位置する。53丁目の5番街と6番街の間に、ニューヨークの近代美術館がある。

広いロビーを通り抜け、彫刻の置いてある中庭や、マンハッタンの小さな空を眺められるグラスウォールぞいのエスカレーターで、三階に上ったすぐ右手に、版画専用の展示室がある。

そこにはタニヤ・グロスマン・ギャラリーと名付けられ、近代美術館が、新しく収蔵した版画の作品の展示や、版画の企画展が行なわれている。

タニヤ・グロスマンは、1904年、ロシアで生まれ、ロシア革命中、日本に渡り、その後、ドイツ、パリと移り住み、その間、ピカソ、ブラックなどとの交流も深かった。

第二次世界大戦中の1942年、彼女は、画家であった夫と共に、ニューヨークにやってくる。

1958年、タニヤは、オリジナルで版画を自主企画、自主出版する、版画工房、ユニバーサル・リミテッド・アート・エディション社（通称U・L・A・E）を設立。当時、若かりし、ジャズパー・ジョーンズ、ロバート・ラウシェンバーグ、ラリー・リパース、ヘレン・フランケンセラー、ロバート・マザーウェル、ジム・ダインなどの版画を企画・出版する。

この活動は、当時、まだ版画に対する認識、市場性の薄かった、アメリカ美術界を強く刺激した。

以後、版画界の草わきの存在として、また、続々と試みた新しい版画のバブリッシュの業積は高く評価され、ニューヨークの近代美術館が、版画の展示室に、タニヤ・グロスマンの名を記念したのである。

私は、このU・L・A・Eで、マスター・プリンタ

ーとして、おもに銅版画の仕事をしている。

——U・L・A・Eの作家達——

U・L・A・Eは、あらゆる版画、または、版画集、オリジナル版画の入った特製本を、自主企画出版している。

それゆえに、工房の取り扱う作家は、限定されている。つまり、外部からある作家版画を制作することを依頼されることはなく、また、一枚いくらで摺る、という形式も、いっさいとっていない。

だから、工房と作家は、運命共同体といってよく、悪い作品を作れば、美術館も、画廊も、コレクターも、その作品を欲しがらぬ訳もなく、結果的に、工房、作家の両方が苦しくなることになる。

そこで、有能な作家と共に、工房は常に、質の高い作品を市場に提供することが義務づけられ、その緊張感が、工房と、作家を、引っぱっていくと言える。そして、常に高いレベルを維持する源動力になっている。また、同時に、共同作業としての版画の特性が、生かされてくると言ってもよい。

また、常に行なわれる世代交代に対応する為に、工房では、若い作家を、常に捜し求めている。

これは、10年、20年先、彼らの作品の市場性が出てくるのを待つものだから、現時点においては、当然、赤字になる。しかし、工房の将来のためには、投資として行い続けなければならない、重要な仕事の一つである。

工房発足時以来の作家として、ジャズパー・ジョーンズ、ロバート・ラウシェンバーグ、ジム・ダイン、ジェームズ・ローゼンキストなどがおり、彼らより少し若い作家として、テリー・ウィンター、スーザン・ローゼンバーグ、エリザベスマリー、ビル・ジェンソンらがいる。そして、最も若い世代として、キャロル・ダンハン、キキ・スミス、ジェーン・ハマンドなどがいる。

どの作家にも、1人から2人のマスター・プリンターが付いて、プロジェクトを進めていくことになる。

私の場合、現在、受け持っている最も大きなプロジェクトとして、ロバート・ラウシェンバーグの大作「ソビエト・アメリカン・アレイ」がある。

この作品は、全部で7点セット、大きさは、タ

テ、2.5メートル、ヨコ、1.5メートル程の多色刷りの銅版画である。(どの作品も、だいたい、10版、10色くらい。)

プロジェクトを開始したのが、1988年の秋だから、もう足かけ2年になる。現在、4点目のエディションが完成したところで、今年中に全作品完成するのが目標だったが、来年の春くらいまで、手がけなくてはならないそうだ。

これまで、私に関わった、大きなプロジェクトとして、ジャスパー・ジョーンズの「シーズン」。

これは、最も、はじめの、カラー刷りの4点セットから、墨版だけを描き加え、横につなげた、白・黒の「シーズン」。そして、最新作の4枚の墨版を十字形につなげ、ジャスパーが銅版を、かなり削った、白っぽい「シーズン」。このように、ここ3~4年のジャスパーのプロジェクトには、ほとんど、関わっている。

もう一つ、印象深いプロジェクトとして、テリー・ウインターの14点の版画集「フォンテーン・エッチングス」がある。

この版画集は、14点の小さなエッチング集で、白黒の地味な作品だが、私は、テリーと共に、とてもよい作品が作れたと思っている。

—— 工房の設備・技術的な特徴 ——

U・L・A・Eには、マンハッタンのダウン・タウン、トライベッカに、画廊と、試し刷りの工房がある。ここは主に、作家達が、やってきて描画、製版、試し刷りをする工房である。

そして、マンハッタンから1時間ほどのロングアイランドに、二つのエッチングの工房、二つのリトグラフの工房がある。

リトグラフの工房には、約200ほどのリトストーンがあり、上圧式プレス一台、下圧式プレス一台(どちらも電動)、電動、手動、両用のオフセットプレスが一台、レタープレス一台がある。

リトグラフの工房では、技術的には、伝統的なリトストーンによる、手摺りが主流で、写真製版などは、あまり行なわれていない。

エッチングの工房では、手動プレス2台、電動プレス4台があり、私の受け持つ工房には、U・L・A・Eで特別に発注した、最大の全長5メー

ルの電動プレスがある。

銅版画における技術的な特徴として、銅板に対する鋼鉄メッキが、工房で自由に行なえる。

このことにより、試し刷りの過程で、作家が繰り返し、描画、腐食する銅板を、磨滅から保護することができる。具体的には、ドライ・ポイントのささくれ立った線描や、スピット・バイティングと呼ばれている、特種な階調のあるアクアティントなど、銅板のまま摺り続けると、どんなに弱い圧力でプレスしたとしても、微妙な調子を失いやすい。このような場合に、鋼鉄メッキをかけることにより、それらの危険性から開放され、作家が好む限り、銅板の上で仕事ができる。また、もう一つの利点として、多色刷りの場合に、銅板のままでは出ない、彩やかな色彩を、自在に表現することができる。ちなみに、このメッキの方法は、制作の過程で、いつでも自由に、付けたり、消去したりできるので、全く便利な方法だと言わねばならない。

また、もう一つ、大きな技術的な特徴を上げておくと、銅板でのフォト・グラビアの技術がある。

フォト・グラビアは、商業印刷でも、現在、微かながら行なわれている。これは、コロタイプと共に、写真印刷の歴史の上で、最も初めの技法の一つである。

その特徴として、フォト・グラビアには、通常写真製版に使われる、フィルムのダーツ(網点)を使用する必要がない。

このことにより、作家の撮影した35ミリのネガフィルムを、そのままの忠実な階調で拡大することができる。つまり、限りなく、繊細なトーンを得ることが可能になる。

ラウシュンバーグをはじめ、写真を多く使う作家にとって、忠実なイメージの再現など、フォトグラビアは、抜群の重要性を持っている。

ただ、この技法の欠点として、リトグラフの写真製版版なら30分程度で終る。焼付け、現像、製に、ほぼ2日費やしてしまう。また、それに関わる、機材の量、薬品の多さ、工程の複雑さがある。

ここで、U・L・A・Eの工房の設備などについて、お知らせしたい。

どの工房においても、最も注意をはらわれるの



エッチングの工房



エッチング大型プレスと
ラウシェンバーグ「ソビエト・アメリカン・アレイ」No.4(右)とNo.5(左)



エッチングプレスとメッキ用機械（左後方）

は空気の浄化で、特に、銅版の腐食液には、塩化第二鉄が多く使われている。その理由は、塩化第二鉄は、有毒ガスを発散しないからで、ごくたまに、オランダ腐食液が使われる。これは、ソフト・グランドを使った時の腐食で、どうしても、腐食の進行を確認しなければならない場合に限られる。ちなみに、硝酸による腐食は全く行なわれていない。

どの工房にも、ガスマスク、あらゆる薬品を通さないグローブ、眼を保護するゴーグルなど、安全性は極めて高く、確保されている。

これは少し余談になるが……。

作家との共同作業中の、描画、製版については私もそうだが、試し刷りを決って「本気」で摺ることはしない。なぜなら試し刷りは、作家にとって制作の過程であり、次の描画へのヒントやステップを作るためのものだから、作家にとって次への情熱が出てくる方が好ましいと、プリンターの側では考えている。そして、繰り返し創っていく中で、コミュニケーションが生まれ、共同作業の意義が生まれる。そして、最終的に、作家が筆を置いた時、プリンターは、本摺り用のB、A、T、を摺る。これは、プリンターが、全力をあげて摺るものだから、質の最も高いものを摺らねばならず、また、必ず摺り上げる。その時、作家が、「こんなに良い作品が出来たのか。」と驚いてくれる時が、プリンターとして、大きな喜びの一時のような気がする。こう書いてしまうと、何か、作家を騙しているようで、失礼だが、より質の高い作品を、共同作業によって求めてゆく時、これは正しい方法なのだと考えている。

試し摺りは、通常アルシュカ、サマーセットで行なわれ、その数は、最終的に、エディションの数とあまり変わらないので60~100枚くらいである。

そして、B、A、T、の直前に、エディション用の紙の選抜がある。

用紙の倉庫には、世界各地のありとあらゆる紙が約150種類くらいある。その中には、今後入手不可能な用紙も多く、その様な紙を作家が選定した後のエディション作りは、大変緊張をとまなうものである。

それと同時に、作家は、用紙を選定する際に、

観た感じや、手ざわり、絵とのつり合いで決めるのであって、その用紙が、エディションを作る上で、摺りやすいとか、難しいとか言った事には、全く関心がない。つまり、プリンターには、あらゆる用紙を使った場合でも、版の持っている階調を失なわないことが義務付けられている。このことは、エディション・プリンティングにおいて、基本的だが、困難な技術であると言える。

また、工房で使う用紙の中で、日本の和紙の占める割合は、かなり高い。

U. L. A. E. では、福井県の越前和紙の職人さんと深い関係がある。ここでは、作家の出すかなり細かい注文、たとえば雁皮紙にしても、わざと不純物を入れたり、色、厚み、大きさ、手ざわり、など、いつも、注文通りに仕上げてくれるので、大変助かっている。

いずれにしても、アメリカにおいて、和紙は、非常に重要な用紙であり、伝統的な木版画の技術、金箔など、箔の技術と共に、世界の版画技術の中で、重要な遺産であることは、日本以上に、強く認識されている。

もう一つ、銅版画における、技術的な特徴として、新しい版材「ピューター」がある。

これは、主に、スズを主要な素材にしたもので、信じられないくらい、やわらかい板である。

たとえば、爪でひっかいただけで、その傷に、インクをつめることができる。

この新しい版材の開発によって、ドライポイントの表現できる世界が、飛躍的に広がった。

ちなみに、この新しい版材は、極端に軟らかいため、試し刷りなど、5枚くらいが限界である。そこで作家は、片手にニードル等の描画材、もう一方の手にインクをたっぷりふくんだ寒冷抄を持って、描画するたびに、インクをつめ、作品の仕上がりを確認してゆく、という方法をとっている。そして、描画終了後、特殊なメッキをかけると、100枚から200枚くらい簡単に摺れる強度になる。だいたい以上のようなことが、U. L. A. E. での技術的な特徴と言えるのではないだろうか。

U. L. A. E. では、新しい技術の研究、素材の開発と同時に、保持すべき、つまり最も良いと考えられる方法には、それがいかに手間がかかり、

難しいとしても、けっして商業印刷技術を取り込んだりしない。という姿勢は、はっきりしていると男う。

そして、全ての技術は、作家の表現方法のためにあり、あらゆる新しい技術の開発は、すべて作家達とのコミュニケーションから生まれた来たものだと言える。

——アメリカ現代版画——

私は、プリンターであって、アーティストでも批評家でもないのだから、あまり評論じみたことは、したくないが、それでも、美術界の一つで働いている人間として、観えてくる感想を書いてみようと思う。

アメリカン・コンテンポラリー・アートの一つの特徴として、ファイン・アートは、ビジュアルであるが、グラフィックである必要はない、ということがあるのではないだろうか。つまり作家はあらゆる様式、形式にとらわれることなく、視覚的な世界の形成を求められていると言ってよい。

版画を制作する場合、作家には、知識も、技術的な裏付けも、あまりない場合が多いので、プリンターとの共同制作が重要であると言える。

私も、何回か依頼があったが、作家によっては自分専用の版画工房を持ち、専用の（お抱えの）プリンターがいる。

これは、アーティストが、版画を共同作業によって生まれる作品と考えているからであり、プリンターの存在は、ただ作家の描画した版を摺る、という以上に、版を作る過程で、多くあるテクニックの中から、より作家の意思に近い物を選択してゆくという、制作上の協力者であるといえる。

話しをもとにもどすが、アメリカの美術のもう一つの特徴として、ファイン・アートを、広義にとらえていると言える。つまり、アーティストは、創造者であり、美術の中での一つ一つのジャンルに入り続ける、ということはいらない。アーティストに要求されるのは、豊かな創造力と、どのような世界観を持っているかということで、細かいジャンルには、たとえそれが、タブローであり、彫刻であるとしても、必ず、技術的なパートナーが存在する、と言っていい。

それは、美術界そのものが、より自由な、奔放なもの、バラエティーに富んだもの、を求めているからであると思うし、日本と比較した場合、美術市場そのものの大きさの違いがあらゆる所におよんでいると思う。

ニューヨークにいても、日本の版画界の優秀な技術的な高さは、とても有名だし、日本から来たプリンターとして、それは一つの誇りにもなっている。

私は、いつか必ず日本の版画展がこの美術館でも開催されるだろうと信じているし、優れた日本の作家が、ニューヨークを舞台にして活躍する日を楽しみにしている。

1990年 夏

UNIVERSAL LIMITED ART EDITION

木戸 均

●教員養成大学での版画指導の現状と問題

武市勝

教員養成を主眼とした大学では、実習などの時間数が圧倒的に少ないので、各美大で行っているような版画全体についての、専門的技術の習得は不可能です。もっと言えば、一版種だけについて細かく履修させるより、代表的な4版種の製版と刷りを習得させた方が適当と考えられます。学生の資質として、銅版に向くもの、石版が好きなもの、シルクがいいものなど、千差万別だからです。ただ、そうすると、やたらと材料、用具、設備が必要になり、その割には作品の質は高くないという結果になり、これは指導する側にとって不満が残ることになっています。

また、版画履修上のステップをかなり省かねばならないのも、時間数の問題からきています。例えば、シルクの場合、カッティングやブロッキングを経ないで、感光法を行うし、学生は網掛けするリスフィルムの焼付けにも興味を示したりします。リトの場合、石を経験したらアルミかジンクをやらせたいと思っても、学生にはPS版が適当だったりすることもあります。こういう事につい

ては、全体の足並みということもあるので、いつも応じるというわけにはいきません。しかし、ある程度は基礎修練をとばしても、学生の要望に対応した方がいい場合があるのも確かです。

地方にいと、版画はつくづく都会の芸術だという気がします。こんにち多くの小中学校で版画の指導が行われていても、版画教育そのものの理解には大学教官ですらさほど関心を払わないのが現状です。そんな中でも、たまに設備の充実経費でうるおったり、学内の壁面装飾に国内版画家の作品購入ができたりすると、少しずつ変わっていくかと思われ期待を感じることがあります。以前にも書きましたが、美術教員の免許取得資格に、どんな形でもいいから版画という文字を一つ入れてほしいものです。そうすれば、各地方大学に版画教官が(併任を含めて)配備され、版画学会の研究も高まることでしょう。



●小・中学校版画教育の現況

伊藤弥四夫

版画教育の現況を述べるように依頼されたのは、私が30年間小学校の図工専科教師として子どもの版画指導に関係してきたからであろう。大学の版画教育には直接関係しないが、将来大学生になる小中学校の児童生徒が図画工作、美術の授業でどのような版画を経験しているかについて、知っている範囲で紹介する。

1. 小、中学校での版画教育

小学校の図画工作、中学校の美術は法的拘束力を持つ学習指導要領を基にして各学校のカリキュラムが編成される。版画が表現領域に取り入れられたのは戦後のことである。1958年（昭33）の学習指導要領に「版画をつくる」が初めて示された。小学校では「絵をかく」と「版画をつくる」とが分かれていて版画はひとつの表現領域として学習されるようになった。

したがって各学年とも必ず版画をつくらせるように図画工作の教科書も子どもの発達に即した版画を取り上げ、全国的に子どもが版画による表現を学習するスタートが切られたのである。ところが版画の制作を経験したことがない多くの教師が指導にあたらなければならない現状であったので、各地で版画指導の講習会が盛んに開かれた。版画の材料用具も子どもが扱いやすいように開発され普及の一役を担った。

子どもが版画をつくるようになった当時、小学校の低学年では紙版画、中学年は紙版画から木版画へ、高学年では木版画、ドライポイント。中学校では木版（多色版を含む）、ドライポイント、エッチングなどが主として扱われていたが、版種には教師の自由裁量の幅があったので、板紙を版材にした凸版や凹版、一版多色の木版、簡易リトグラフなどの子どもが可能な版画の開拓が熱心な教師によって行われた。

各地で開かれる子どもの作品展、全国的なコンクールで版画が絵と同等に評価されるようになったのも版画指導に力を入れる教師を多く生み出す要因となった。

学習指導要領に「版画をつくる」が明示されて以来、指導要領も時代の変遷にともなって改訂を重ね、1989年（平成元年）今後の教育課程の基準を示す新学習指導要領が公示されたが、図画工作



小1年の紙版画

科における「版画をつくる」の内容は、小学校第1学年では、材料をもとに、その形や色から思いついたものをつくったりする「造形あそび」の活動の中に版にして写す造形あそびとして、かたおし（スタンピング）、こすだし（フロッタージュ）などを取り扱うように示され、かつて第1学年から子どもが自分で版をつくって表現した紙版画は第2学年からになった。しかも、版画は絵で表す分野に含められ、要領の指導書で版画は技術的に高度な指導にならないように解説されている。中学校の美術では絵画の分野で適宜選んで学習させる表現法のひとつとして挙げられていて版種は特に示されていない。中学の美術はこれまで第1・2学年は週2時間、第3学年は1時間であったのが、第2学年までが1時間になってしまう恐れが示され、現場の大きな問題になっている。

さて、指導要領に基く版画の取り扱い、教育現場では、どのように実施されているだろうか。これを版画の授業回数から見ると小学校では各学年とも1回だけが大半を占めている。時間数にす



小3年の板紙凸版

ると6時間から8時間、多くかける学校で10時間というところである。中学校で版画を選択しても恐らく1回扱っているのが現状であろう。

絵は子どもの手によって直接形や色が画面に定着されるが、版画は版をつくり刷るといった間接的な表現手段であるため、技法を理解させなければならない。図画工作、美術の指導で版画の経験がない教師はその指導を敬遠しがちである。

版画をつくった子どもは絵よりも興味を持つことが調査にも表れている。版材に働きかける行為が材料からものをつくりだした人間の本能的な要求と共通しているからであろう。版を紙に写すと予想もしなかった絵が一瞬にして表れることも子どもの関心事である。

多くの子どもが好きになる版画が白と黒の表現にとどまらず色彩が加えられたり版の併用を自由に取り入れたりして表現の枠を広げ、子どもの創意によって個性的な版表現が生みだされるようにすることが今後の課題であろう。それには教員養成大学でも版の可能性を探る視点からの実習も必要であると考えられる。

2. 版画の民間美術教育運動

図画工作、美術の教科に版画が位置づけられた背景には版画を子どもの手に与える美術教育の運動があった。戦後の精神的、物質的大打撃の中で国民が求めた平和と民主主義の理想に向って美術教育の運動も勃興するが、1951年(昭26)に日本教育版画協会が創立され、いち早く美術教育の運動を展開している。協会の組織を見ると、理事長平塚運一、顧問恩地孝四郎、理事川上澄生、橋本興家、北岡文雄、関野準一郎、吉田政次、その他版画家5名、常任理事大田耕士のメンバーで発足している。これは大田耕士の提唱に賛同した日本教育版画協会の会員で教職にある人、または教育に関心の深い人たちが構成されたようである。

この年は生活綴方教育の実践から生まれた山形県天山中学校の「炭焼き物語」の木版画と綴方を取めた画文集が、暮らしの手帳で大きく取り上げられ社会的にも注目される。大田耕士は運動を進めるにあたって、文集のカットとして版画を使っている教師に呼びかけ、版画の実技講習を開きながら現場の同志を糾合していった。美術の中で版画が



小6年の木版画

行われていなかった現状からすれば版画家が先鞭をつけざるを得なかったであろうし、版画を必要としている教師を探しあてることが文集であったと推測される。

協会発足当初は木版と騰写版の作品だけであったようだ。それが小さい子どももできる紙版画が考案され、たちまち全国的に広まっていった。

1953年(昭28)読売新聞社主催による全国小、中学校版画コンクールが始まりマスコミの報道が教育版画の運動を加速させる。社会的に子どもの版画が注目されてくると出版社は版画を取りあげ教育映画も版画をつくる子どもを紹介するようになった。日本教育版画協会の会員がこれらに関わり版画教育の内容方法について実践を通して指導のあり方を提示していった。

協会は版画家から現場教師に受け継がれて現在に至っているが、機関誌「はなが」の発行、毎夏開催する全国版画教育研究大会、読売新聞の小・中版画コンクール中止のあと創始した日本教育版画コンクールを三大事業として普及と深化の運動を推進しているのが現状である。

【はじめに】 私どもの短大では美術の学部や学科又、コースもなく、生活情報学科(旧・家政学科)の一年生前期で「デザイン基礎論」、後期に「生活文化1」という講義と演習があり、私はそれを受け持っている。又、幼児教育学科では「図画工作」、「表現2」(旧・絵画製作)という演習があり、それ等の中で、時間を取り、版画の鑑賞や講義、及び幼児教育学科の学生については、各個人持ちの簡素な道具(バット、ローラー、ヘラ、バレン)で紙や布、糸、自然の草や葉っぱに至るまでの自由な材料を使って、教育版画用インキとローラーに、バレン等を使った初心者向けの版画制作を試みている。あらゆる素材を使う事で、素材のマチエールを版に如何に生かすかという課題に取り組んだりしている。作品はいずれも幼児教育学科という事もあって、幼児を意識した題材、幼稚園や保育所の幼児が親しめるような内容のものになってくる。又、カレンダーの中に各自の版画を刷る事により、オリジナル・カレンダーを完成させるといった、ごく初歩的な試みによる版画実習を行っている。又、生活情報学科(旧・家政学科)の学生に、絵画の時間をさいて銅版画実習を行った事もあったが、まだ設備が伴わず、毎年実習を行っているとは言い難い状況で、特に硝酸などへの取り扱い等による危険性や、プレス機等の機材がない事がその主な原因にもなっている。(実習の折は個人持ちのプレス機を持ち込む事で、授業を行っている。)実習の場合の教室は、工芸工作教室を使用している。工作台がしっかりしているので様々な授業で多目的に使用が可能である。

【現代版画の理解と基本的教育】 その様な状況ではあるが、当短大は倉敷に位置しており、その意味では、大変恵まれていると言って良い。市内には、大原美術館があり、新たに現代芸術展示室もオープンしており、折々に現代美術の特別展等を企画したり、又、夏期講習会なども毎年開講して、一撮への理解を促すべく、静かな啓蒙活動がなされている。又、倉敷市立美術館には版画工房も完備されており、市民にも版画のお稽古事から本格的な作品に至るまでの指導も行っているようである。本短大生の多くを占める広島県の福山市に開設しているふくやま美術館にも、小規模な版画工房が

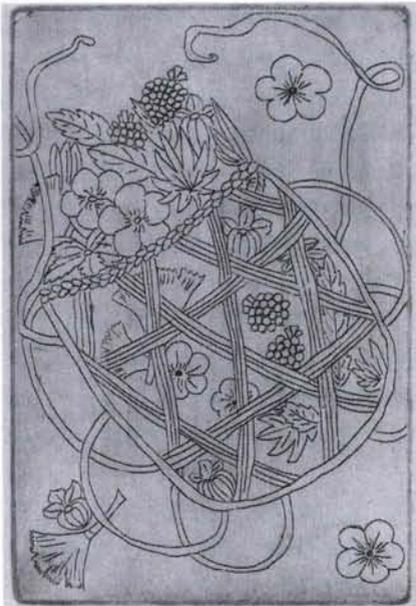
完備しており、同様な状況である。

地方での大学では、美術科などを開設するには、就職等の問題もあり困難な状況もあるが、しかし、特に美術館等の特別展には、積極的に見学させる事により、版画を含む美術全般に親しむ姿勢を身につけさせる様に努めている。それは、学生の展覧会を見た驚きなどの反応に如実に現われてくるし、制作態度にも少しずつ変化が生じる様に思えるからである。そして何よりも大切な事は、学生が個々に持っている版画概念や、美術に対する固定概念を打破するのに役立つからである。その意味では岡山市と広島市の中間に位置し文化行政面でも重点を置かれていなかった福山市には、ふくやま美術館が、そして倉敷市には全国的にも有名な大原美術館他の美術館や博物館等がある事は、環境的にも落ち付いた感じを与えて来ているのである。そして、とりわけ、本学の学生達にとっては、版画や美術全般に、そしてその美的環境にも親しむ事の出来る町になっている事が有難いと思われるのである。特に幼児教育学科と生活情報学科等という、あまり版画が専門ではない学科の学生に、版画への基本教育をする事は、仲々、感心を示さないはずであるが、以上のような事情もあり、美術全般への感心も増して来ているのが実情になりつつある事は、嬉しく思っている。幼児教育学科の版画は、幼児の造形活動として分類出来る。幼児も可能な版画として型押しあそびとしてのスタンピング(押し版画)、或るいは実物版画とでも言うべきだろうか、野菜の切り口、自然物、器物、手型、足型、糸など、いろいろなものを版材として型押しあそびをさせる。それに粘土版画(ひも版画、面版画、線と面版画)やスチレン版画、紙版画(絵と面)第を実習として授業を行い、粘土版画では、材料として油粘土、画用紙、ローラー、バット、ヘラ、クリーナー、水性インキを用意し、ひも状にしたものはひも版画、落ち葉をのせて型をとり、葉の形にした面粘土、バレン、切り抜き版画(同じ版板を使って、同じ形をスタンプ)、紙版画(はさみ、のり他)、→手順、
1. 下絵をかく。
2. 別の画用紙を切り抜き、下絵に合わせて貼ってゆき凹凸をつける。
3. 版画する。など、幼児教育の現場で即、役立つ版画を

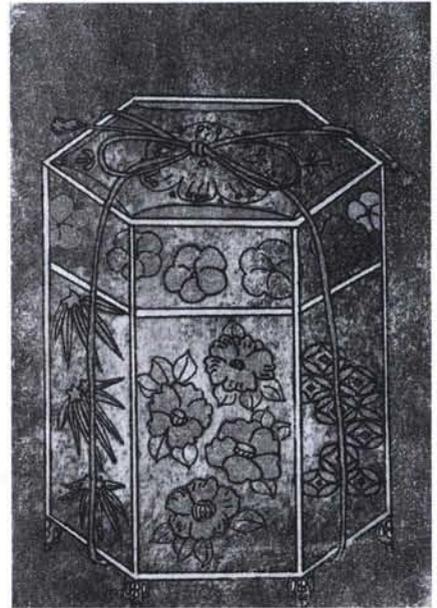
身につける様にしている。同時に現代版画の鑑賞や、講義等もして、専門的知識をも身につけておくように努めている。



(1)



(2)



(3)

(1)~(3)=エッチング(家政学科学生)
 (1)松本美紀 (2)三輪裕美 (3)三輪裕美

版 画 の 分 類		
材質による分類	紙版画、木版画、ゴム版、ステン版画、石版画、銅版画、(エッチング、ドライポイント)、塩ビ版画、石こう版画、クレパス版画、ローラー版画	
版種による分類	凸版、凹版、平版、孔版	
形式による分類	押す版画(スタンピング)	野菜切口、自然物、器物、手型、足型、糸など
	すり出す版画(フロッターシュ)	拓刷り
	すりとる版画	凸版、凹版、平版の一般的刷り方
	すり込む版画	孔版(謄写板、ステンシル、ローラー版画)
写しとる版画	デカルコマニー、マーブリング、オフセット、モノタイプ	

☆尚(2)、(3)の作品は1枚の銅版画の表裏を使用



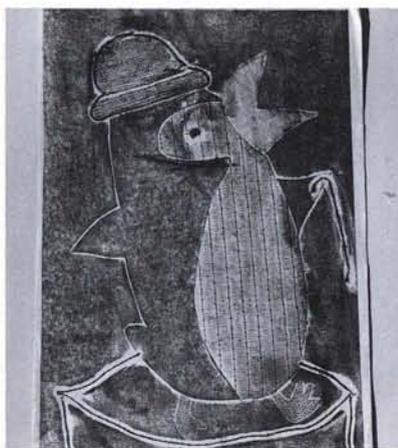
(4)生活情報学科 講義風景



(6)「宇宙旅行」清水真紀子



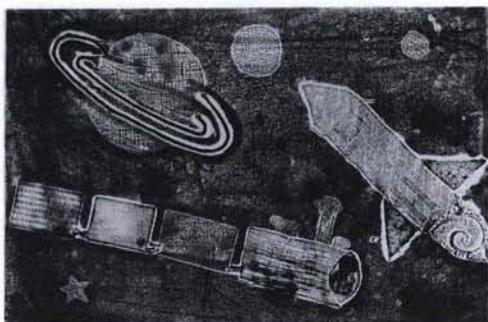
(12)「カレンダー版画」荒木詔子



(9)「ペンギン」稲葉裕子



(5)「ドラネコ」石井照子



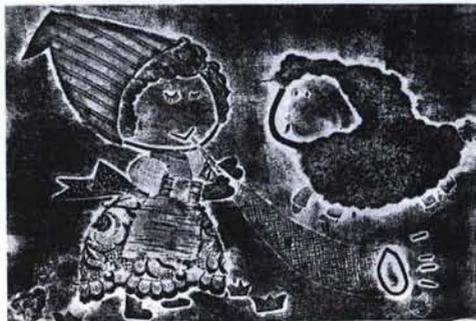
(7)「宇宙」小野由美



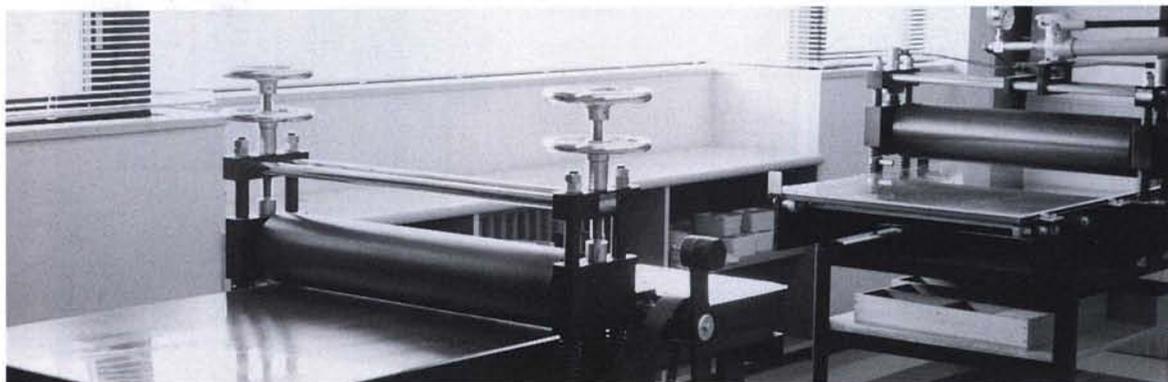
(10)「巣の中」原田淑子



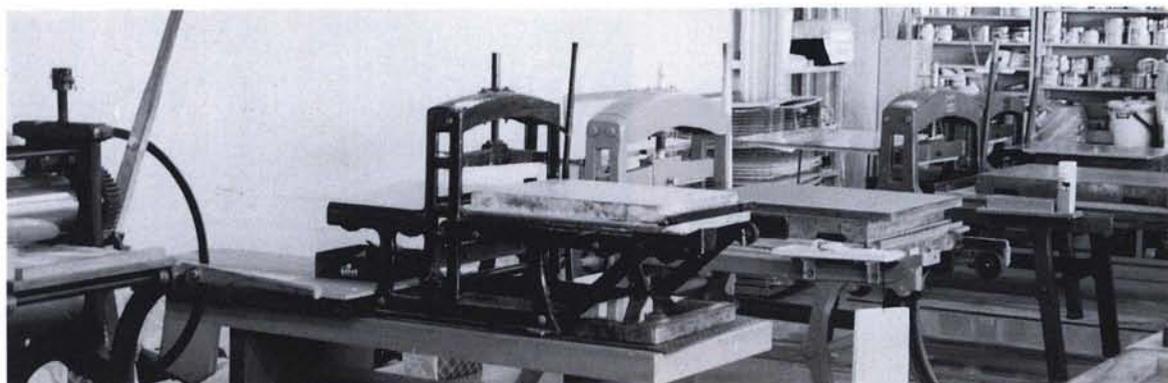
(8)「ジャングルの仲間たち」土井玲子



(11)「丘のおともだち」今城郁代



(13)ふくやま美術館版画工房



(14)倉敷市立美術館版画工房

☆(5)~(12)は幼児教育学科学生

私の勤務している短期大学はデザイン美術科という設置（共学）で、グラフィックデザイン、インテリアデザイン、絵画、版画、彫塑、工芸の6専攻コースを設けているが、入学時には専攻をきめず1年間、前記の6コース全部を基礎実習し、2年次に専攻コースを選定させるというカリキュラムを施行している。

72名の学生を3グループにクラス分けして、前期3コース、後期で残る3コースを実習する。（各コース共1日3コマ授業で15週をあてる）2年間の在学期間で専攻実習を半分の1年間で行うというのは、レベルの低下をきたし、広く浅しではないかという指摘を受けるが、2年間を使って、広く体験学習を経験させたいというのがこのカリキュラムの理念である。

近年デザイン系志向の学生が増加し、入学時の調査では、版画、彫塑、工芸コース志望の学生は殆んど稀で、絵画志向の短大生も10年来減少しつつある。グラフィックデザイナー、インテリアコーディネーターという名前と職業に憧れ且つ、卒業後の就職につながるのでは、という考えがある為に、そういった傾向を生んでいるのであろうか？

1年間の基礎実習を経て専攻コース選定の段階になると、各コース均等ではないにせよ、当初は希望が稀であったコースへの志望学生が増えてくる。勿論当初からの希望コースどおりに進んで行く学生もいるが、デザイン系コースの基礎実習で課題消化に追われ、怠けてしまった学生は転身することもある。造形物に関わり、土をこね版を作るといった作業の中から新たな興味湧き、基礎実習課程を経ることで学生の姿勢や思考に変化を生じさせる実習からの体験と、授業を担当する教員からの人間的影響も大きいようである。

版画にして云えば戦後40年を経て、小、中、高校の美術教育の中で版画の部門の教育導入は活発化しているが、現状としてはまだまだ版画というものに対する体験は少なく意識も低い。

1グループ24名という学生の数は、デザイン系のデスクワークの部門と違って、彫塑、工芸、版画では多くの機材やスペースを要し、今が手一杯の学生数の実習である。

今後大学がこれ以上の定員増をすると、このカ

リキュラムを持続して行く事は苦しく頭が痛い問題である。

《1年生の版画基礎実習》 専任1名・副手1名
初めに概論と歴史から入り、凸凹平孔の4版種の作例をみせて、版の持つ特質を理解させる。

実習はリトグラフとスクリーンプリントとし、共にテーマを設け、人物とか風景といったモチーフを即、右から左に写すというのではなくイメージ性を重視し極力頭をひねらせるよう考慮する。版画実習で考えさせたいのは版というクッションの持つ可能性ということである。実習の最終日は学生自身による合評会をして、自らの作品及び制作意図を語らせる。そして過去の卒業制作のライド映写、版画コースのPRをして実習終了とする。

《2年生専攻コース》 専攻人員枠8名
●専任1名●非常勤講師1名●副手1名にて担当

専攻実習週3日、1日3コマで、前期は、基礎実習の時、手がけなかった凹版（エッチング・アクアチント）、平版は、3原色による作品、シルクは写真製版及びモノプリント、そして紙以外の材質へのプリントなど、前期では、技法的な広がりやサイズの拡大など、試作を出来るだけやらせてみる時期である。

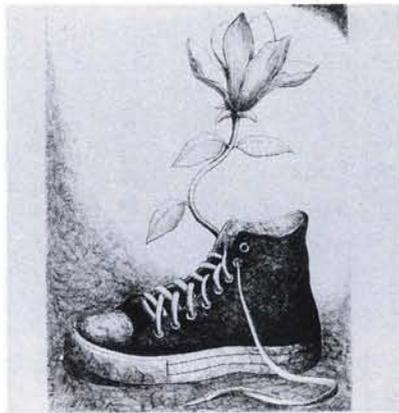
後期に入ってから卒業制作は今迄の実習の体験の中から各自制作内容に適した版種を選び制作を進めて行く。

年間1、2名の学生が立体にからめたプリントメイキングで制作をしている。

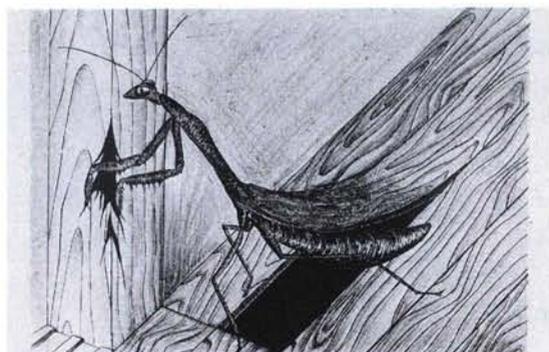
デザイン系志望の多い本学の版画実習で感じる点は図的発想に終始するという思考の傾向があり、版といえメディアの中での理念性の追求が薄いという事である。造型性の弱さという点もあろうか。



①



②



③



④

〈1 回生版画基礎実習作品〉

・リトグラフ (みの版サイズジंक版使用)

〔テーマ〕

全く無関係な対象物を2つ選び、むりやり結合させる ①②③

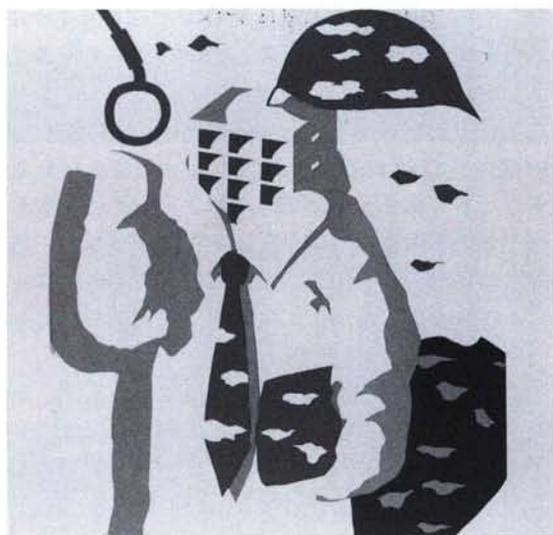
・シルクスクリーン (5号枠2枚、2色刷りカッティング法)

〔テーマ〕

都市のイメージ ④⑤⑥



⑤



⑥

提供科目の履修状況

本学科が提供する版画の実習科目には前学期開講の版画A（凸版、孔版）、後学期開講の版画B（凹版、平版）があり、それぞれ2単位、週2コマ（1コマ＝100分）15週、受講定員約10名となっています。

本学の全体の履修規定から版画の位置付けを述べてみます。卒業最低単位数は小学校課程〔以下(小)〕で136、中学校課程〔以下(中)〕で131、そのうち、教科（美術工芸）専門科目が(小)必修8、選択12、卒研4、計24、(中)必修16、選択26、卒研4、計46、自由科目は教養科目の代替も含め(小)15、(中)22になります。これら数的なバランスを見ても分かるように、学生にとってどのような科目を履修するかを選択肢が幅広い学科と言えます。その中で自由科目の版画A、Bのみで必修、選択科目のない「版画」は他の実習科目に比べ軽んじられていると言えます。しかし、自由科目の中では履修状況は良く、正確には調べていませんが、学科学生の8割強が履修していると思われる。

施設設備の状況

現在の西原キャンパスへは1982年に移転しました。それ以前の首里キャンパスは大変手狭で苦勞が多かったと聞いています。移転を機にどのような理念で教室配置をしたのかは、はっきりしませんが、現在本学科は9名の各教官研究室（約24㎡）の隣に各教室（約60～90㎡）を配しており、原則的にはその教官が提供する授業科目をそれぞれの教室で行うことになっています。共用のスペースは1室（約60㎡）のみです。版画A、Bともに絵画担当の教官2名で提供しています。しかし、絵画の実習科目、演習科目、卒業制作を行っていますので、ここに版画の設備を入れ実習するのは困難です。幸い、講義中心であるからということで、教科教育の教官1名に教室（90㎡）を提供していただき、ここが版画室のようになっています。当然版画専用の教室ではなく、他の講義も行われます。ここにエッチングプレス（文房堂GB-3）1台、リトグラフプレス（新日本造形S-20）2台〔受講生が多い場合は個人所有の（岩佐）1台も使用〕を置いています。作業机、棚、ロッカー等、移転

時に前のキャンパスから持って来た備品が多く、使いにくい面もあるので、能率的で快適な実習スペースになるよう、少しずつ整備しています。

提供科目の整備

1986年度までは提供科目名は版画I、版画IIであり、IがIIの基礎修得科目になっており、教官1名で受け持っていました。確かにIIを応用的実習と捉えれば意味はあったのですが、現実的にはI、IIで四版種を一通り経験する程度でした。又、絵画担当の教官の2名がそれぞれ、木版による作品制作、リトグラフと銅版による作品制作を行っていましたので、専門を生かし、現行の版画A、版画Bとし、基礎修得を外しどちらからでも受講できるようにして、学生の便宜を図りました。これらの変更により学生の履修状況も良くなりましたが、版種を経験するのみで作品として表現するところまで至らないことが問題です。

我々教官側では、これらの経験を生かし、自主的にスペースを活用し時間外にも制作したり、卒業研究を版画で行うような学生が多数現れて欲しいと願っているのですが、残念ながらそのような事例は極めて希です。

提供科目の内容と問題点

ここでは私の提供する版画Bについて実習内容を述べます。10月中旬から12月中旬までの8週約16コマで銅版画、コラグラフを行います。銅版では、腐食法の技法を習得すると同時に種々の線や面が抽象的絵画空間を作り出して行く過程を認識させるため、一つのテストプレートに、順次各種技法を加え、各段階の刷りを行います。このテストプレートには最終的にレリーフエッチングを行い一版多色刷りを行います。またこれと並行して直接法によるテストプレートその他腐食法による技法紹介も行います。次に、平板な面を刻み凹面を作って行くのとは逆の発想として、各種のテクスチャーを加えて行くコラグラフを行い、これらの応用あるいは併用も含めた自由制作に続きます。1月初旬から2月中旬の7週約14コマではリトグラフを行います。描画、製版、刷りの各工程を理解するために単色刷りの作品を1点制作した後、多版多色刷りの作品を制作します。リトグラフ特有の刷り重ねによる色彩表現を考慮させるように

しています。

このように、この実習時間内では、狙いを明確にする意味もあり、写真製版を利用した制作は行っていません。しかし、最近卒業研究等でCGやビデオアートに興味を示す学生も増えて来ましたので、写真、印刷、ニューメディアに基本的に対応できる科目提供の必要を感じています。本年から大学院も開設しましたので、今後の科目整備のなかで、学部・大学院共通履修科目の可能性も含め、施設設備の整備との兼合いの中で検討して行く予定です。

参考写真1

1986年度卒業研究でリトグラフによる作品制作を行った学生の提出作品の1点。

阿部健二「Specimen-box~III」49×37cm

この後、版画で卒業研究を行った学生はいない。本年度卒業研究で、CG、ビデオアートに各1名が取り組んでいる。

参考写真2

第2美術教育室、本文に述べたように、ここが版画室のようにになっている。

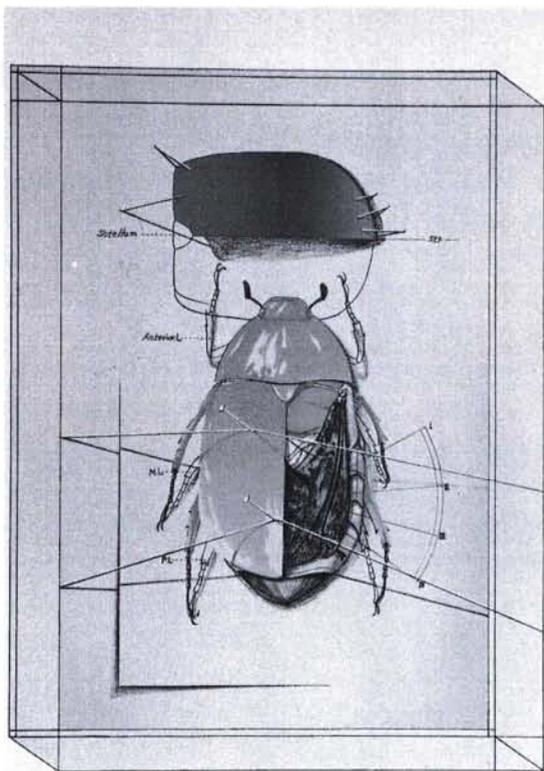


写真1



写真2

●版画教育の現況

大阪芸術大学 坪田政彦

大阪芸術大学での版画授業は、美術学科の絵画専攻として、2年次に表現Ⅰ（造形・平面及び立体表現）表現Ⅱ（版画）表現Ⅲ（日本画）の3実習のうち年間を通じて2実習を選択する。したがって版画実習を受講できない学生も数人はでてくることになる。しかし大部分が受講するため、木版画・銅版画・リトグラフ・シルクスクリーンの4版種を各10～12名程のクラスで前期と後期に1版種3週間（9日間）で回転してくることになる。

他に彫塑専攻の学生は、3版種を選択で集中版画実習を行う。

制作にあたり、版画の基礎的な歴史・技法等の講義を受け、版画の基礎を制作を通して習得する。現在のカリキュラムで、モノクローム1点・カラー1点（銅版画のみモノクローム2点）で紙サイズB3程度の作品が可能ではあるが、時間的な問題もあり多少の不満も残る。

3年次からはゼミ制度を取っている。版画ゼミを選択した学生は卒業制作まで版画を専攻することが出来る。ただ学生の希望によっては前期・後期と4年次に入る時にゼミを変更することも可能である。版画ゼミの定員は各版種6名とし、3・4年次で12名の学生が在籍している。

版画ゼミの学生は2年次で実習した版画の基礎をもとに、より進んだ技術を習得すると同時に、個々のテーマによる制作を試みることになる。ここでは、作品の講評・展覧会鑑賞のレポート提出を含め、アイデアと方法・版の可能性・表現と展開等を考え、卒業制作に入ることになる。

尚、大阪芸術大学では、現在のところ大学院がない為に専攻科に残るか他大学の大学院を受験しお世話になっている。

版画ゼミ実習室 1.銅版画室・2.木版画室・3.シルクスクリーン室・4.リトグラフ室

2年次の基礎版画は各版種共に別室で行う。



①



②



③



④

1986年8月よりカナダ政府の奨学金でアルバータ大学の版画科へ特別大学院生として留学いたしました。

版画の勉強になぜカナダ、しかも聞いたこともないエドモントンなどと不思議に思われる方も多かったのですが、実際アルバータ大学の版画科は設備の面はもちろんのことスタッフや学生も多く、かなり充実した学校であると言えます。

まず簡単に学校の説明をすると、教授、講師合わせて6名、ちなみに内5名は女性で最年少28才という日本ではちょっと考えられない構成です。

他に2名の技術指導員がおり、彼らのいずれかが常時アトリエに居て何かと手助けをしてくれます。

アトリエは大学院専用と主に学部生のための共同アトリエと2つに完全に分かれています。

学部生とは版画の専攻という形でなく美術学部の版画の授業を取っているという意味で、自分達のクラスがある時間だけ来て制作しています。

正規の学生だけではなくパートタイムの学生も多く、主婦や中高年の方々と、大学の門戸はかなり広いといえるでしょう。

さてここで大学院生の生活をお伝えしたいと思います。定員は6名までですが、5人の時や4人の時と決まっていない様です。

選考方法はスライドと論文の審査を通った後に面接をしているそうです。

修了までは平均3年位かかり、キャンパス内の画廊で個展を行なった上卒業です。

ちなみに、今までの入学者中60%位が修了したということですから、かなり厳しいと言えるでしょう。

1年目は、美術史やセミナーなどの必修学科があります。

2年目より完全な自由制作に入りますが、学年に関係なく、週に一度の担当教官とのミーティングを持ち、作品について1時間位の話し合いの場が設けられます。

担当教官や他のスタッフとの個人的な批評会も多く、2年目からの担当者は自分で選ぶことが出来、修了制作の個展に向けて制作に入るといふくみです。

基本的に学生の学外のアルバイトの時間を無くすため、院生には教授の助手や、2年目の学生には学部1年生の技術指導員をさせて、学内で収入を得られる様になっています。

もともと学生は、徒歩か自転車で通学出来る所に住んでいるうえ、アルバイトも制作とかかわることなので、自然と作品に集中しやすく、うらやましいかぎりのシステムでした。

大学は2学期制で、学期末には講師全員対1人の批評会を行い、普段の親しい関係にある生徒と先生の会話も、ここでは厳しいものになります。

批評会の後、スタッフのみで会議をし、その学生の成績と進級時には停学ということもありうる様です。

そのように、無事1年目を終えた後、個展にふさわしい作品12、3点位のめどが付いた時に画廊の予約を入れます。

この12点位と言っても、大きいもので1M×2M50位の作品も多くあり、かなり広いスペースを与えられるので、量、質共を揃えるのは大変なことだと思いました。

3月、春も近づいて、大学院4年目の学生の修了個展がありました。

オープニングの前日は、学生自身が選んだ自らの卒業審査委員会5、6人と、個展会場で口答試験が行われます。本人退場後、可否会議があり、ここで修士を取れないということも、まれにあるそうですから、まだ油断出来ません。

本人は、この日、いつになくスーツとネクタイという生で立ちで、緊張しており、もちろん友達やクラスメートも皆その緊張が伝わってきます。

その時の学生は、めでたく修士を獲得し、もちろんその晩は、学内のパブでおもいきり飲み明かすというのが慣例です。

その後、2人の院生の卒業にも立ち合うことが出来、とても感動的で、卒業という名にふさわしいものでした。

もちろん、学生数や環境が、全く違う日本のシステムと比べても仕方がないことですが、時期が来て一斉に卒業出来るシステムに疑問を持たなかったと言うとうそになります。

結局、当初の予定を6ヶ月延長し、19ヶ月間、

アルバータ大学で色々なことを経験出来たと思っています。

カナダの美術の歴史は、まだ新しく、版画の世界もほとんどが、アルバータ大学の関係者で構成されて、とても活気にあふれていました。

滞在前後に指導教官であった、ウォルター・ジュール氏の手助けで、私の個展もやらせていただき、とても充実した留学生活を送れたことを、とても幸せに思っています。

大学版画学会研究論文の寄稿に関する規程

大学版画学会の研究論文の寄稿は、次の要項によるものとする。

1. 寄稿者の資格

大学版画学会の会員(一般会員、賛助会員を含む)、及 大学版画学会学会誌編集委員会で依頼した者であることを原則とする。

2. 寄稿論文の内容

寄稿論文は、次の事項に関するもので、独自性をもった内容であること。

- ①版画教育に関するもの
- ②版画一般及専門に関するもの

3. 寄稿論文の登録及寄稿の期日

寄稿論文は、大学版画学会事務局に、毎年6月30日までに登録し、9月10日(期日厳守)までに送付するものとする。

4. 寄稿論文は、下記の要領で作成するものとする。

1) 指 定

- ①本文 学会誌専用原稿用紙〔22字×21行=462字 横書き〕
- ②原稿は図表、写真を含めて40枚(刷り上がり10頁)以内を原則とする。
やむを得ず規定頁数を超過する場合は、編集委員会の審議を要する。

2) 注意事項

- ①本文は、指定の字詰、行数で原稿用紙に記するか、ワープロ印字するものとする。
- ②図、表、写真はモノクロームとし、明瞭に作成、撮影されているものであること。それぞれの通し番号と説明を附し、表に半透明の紙をかけ、トリミング等の指示をすること。
- ③図や表は、版下の作成を要しない仕上りのものとする。但し、線、文字、図形等写真植字の可能な範囲内での指定があればこの限りではない。
- ④寄稿論文は、コピー2部を同封するものとする。
- ⑤寄稿規程に著しく外れていると認められた原稿については、返却し修正を求める場合もある。
- ⑥寄稿論文は原則として返却しない。

キ リ ト リ

大学版画学会研究論文寄稿申込書

氏 名		所属(大学名)	
論文 標 題			
原 稿 枚 数	枚	図・表・写真	
そ の 他			

連絡先：〒

電話 ()

* 6月30日までに学会事務局へ送付すること

▶ 編集後記

第20号の内容について検討したのは、今年の1月頃であったと思います。前号の編集方針を引き継ぎながらも、区切りの号として、スタッフ一同張り切ったスタートでした。ところが、夏が過ぎ、秋も深まり、木々の葉が落ちる頃、やっと印刷所とのやり取りが始まり、何とか大学版画展の間に合わせての刊行が精一杯でした。

しかし、本号は版画に関連する多方面の方々からの積極的な寄稿により、充実した内容豊かな号となったと思います。制作の技法や材料の問題から、作品発表の場の問題、さらに作家や工房の事、海外の事情、そして版画教育に関してと、まさに本学会の研究テーマに沿っての発表が、一堂に会した観があります。この点、編集スタッフの何よりの喜びでした。

なお、本号の発刊に際して、新日本造形株式会社より特別の協力のあった事を特記したいと思います。

巻末に添えた論文の寄稿に関する規程は、会員の方々のふるっての投稿を期待して設けられたものです。多くの方の寄稿を待ち望む次第です。

(鹿取記)

大学版画学会 第20号

発行日	平成2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3475・3460
編集スタッフ	有地好登、井関 洋、鹿取武司、 園山晴己、塙太久馬、府川 誠
協力	新日本造形株式会社
印刷	森印刷(株)

