

大学版画学会

No. 23

The Committee of University 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

●版画の可能性

「紙に何ができるか」

京都精華大学

黒 崎 彰 2～8

「私は『開』になりたい」

京都造形芸術大学

鈴 鹿 芳 康 9～11

「版画とコンピュータ」

京都精華大学

橋 本 文 良 12～16

「CGの出力について」

京都市立芸術大学

小 田 英 之 17～19

「水性インキによるシルクスクリーン」

女子美術大学

鎌 谷 伸 一 20

●愛知県立芸術大学大学院

「美術研究科版画専攻開設について」

愛知県立芸術大学

倉 地 久 21～23

●奈良芸術短期大学

「版画カリキュラムについて」

奈良芸術短期大学

岸 中 延 年 24～26

●工房訪問

「佐藤木版画工房（京都）」

京都市立芸術大学

山 田 道 夫 27～28

京都精華大学

坂 本 恭 子

●カナダの版画工房の現況

常葉学園短期大学

伊 東 槃 特 29～31

●ベルソーの自作とメゾチント製版台

北海道女子短期大学

金 沢 一 彦 32～35

●会員名簿

36～44

「2年目の版画科」

多摩美大の版画科は順調に2年目を迎えた。思いの他多忙である。カリキュラムも固ったと言へないので、あれこれ工夫し変行しつつ、授業も多くなって、今までの倍も働いている気分である。

人数も増えて気を使っている。10年早く始めてもらいたかったと思う。しかし学生は意欲的で希望も多く、転科を希望して来る学生も居る。学生の男女の率が半々でバランスが取れているのも版画科になって良かった点である。何よりも4年と言うたっぷりした時間の取れることである。

学生の意見を聞くと、石膏デッサン、裸婦等基礎能力に不安を感じるという。明治以来画家又は版画家となるために習慣としてやって来た基礎能力と考へて来た石膏デッサンや裸婦を勉強すれば画家や版画家になれるのか、「デッサンをやれば絵描きになれるのか？」と絶叫していた70年代学園紛争の学生を思い出す。

木版技法と言うと、バレンや金太郎バケが出て来る。あれわ半紙大の浮世絵を刷る道具で今日の美術館や広い画廊に展示する大きくなった作品作りには至難の技である。リトは石を使うことが無いのに石を刷るためのプレスを使って不自由して何の疑問も感じていない。技術は理念や表現の内容によって変って行くのである。技術を習慣にした時アーティストから職人に変る。明日の作家を作るために何を学ぶべきか、何が必要なのかを考へ実行しなければならない。

「121年目の学校令」

明治4年に文部省係りがヨーロッパの学校制度視察の報告書に「それ西洋の美術においては純粹美術と応用美術有り」と言う有名な文章に始まり、その時点で彫刻は応用美術であり、明治7年の再調査以後純粹美術に入ることになる。美術に関しては総てのものが素材による体系づけがなされ、木版・銅板・石版のごとく絵も水彩画、油絵、クレヨン画、鉛筆画と呼ばれることになる。表現の内容が消へさり、材料による呼名で体系づけられることで深く内容にいたらないこととなる。そのもっとも代表的なものが図案である、ごく近年ま

でデザインとはおよそ掛け離れた系体を歩むことになる。現実の美術は変貌しているのに明治5年学校令施行以来100余年美術の内容はあまり変わっていない。

「版画教育」

1919年（大正8年）緒言、山本鼎（1）版画の製作に関する本（銅、石、木版の三科を各一冊ずつにした）を発行する事。（2）文展に版画を木炭画と同じ意義で受理せしむる事。（3）東京美術学校に銅、木、石の三つを含む「版画科」を新設せしむる事。それから74年、大学に版画科を作るべきだと大学版画学会を結成して19年、漸く私学に版画科が出来た。織り染めもデザイン科も私学からであったことを考へると日本らしい発展と考へざるを得ない。

小・中学校の指導要領に「版画を作る」が入るのが1958年（昭33年）、それから35年、漸く美術大学まで版画の指導大系が出来上がったことになる。

版画を専門的に勉強した学生が毎年一定量卒業しその一部は小・中・高に行き幅広い版画教育を転開することになる。

「教育とは先人の文化の継承である」と言っている文部省が、我れ我れの意見を入れ創造と言う言葉を入れた時大きく動き始めたのである。

追記

学会誌が久々に関西の会員によって編集される。以前関西での編集がとても評判が良く、今回も又特質有る編集で好評を得ることと思う。出来れば地域を変えて各地で編集していただけたら特長の有る学会誌が出来るのではと考えています。

編集は中心になる方にご苦労は集中するので1人の方が「やろう」と言っていたら出来るので、原稿は全国の会員にたのむと良いので、どこで編集しても同じと思う。唯、編集の考え方に特質が出て面白いのではないかと考える。それが関西での編集が好評な理由ではあるまいか。今回の関西での編集のご苦労を思いつつそんな夢を見ております。

「紙に何ができるか。」

黒崎 彰

紙の工房

独立した男女共学4年制のコースとして、京都精華大学美術学部の版画専攻は、1987年我が国ではおそらく初めての試みを開始した。そのために、基本的な版画技法の習得を中心にすえつつ、さまざまな素材とテクニックを織り混ぜ、ミックスドメディアやインターメディアの概念を総合的に考察するカリキュラムを組み、実践している。コースの学生たちは一方で多くの自然素材を扱いながら、他方で写真、ビデオ、CGなどの機器操作も学び、平面のみならず立体及び環境的な作品の制作も可能な方向を、各自自由に選択し、模索することができる。ちょうど4年制カリキュラムが完成する期に、新たに大学院が設置され、都合6年制の体制が整った。そして今春、最初の修了生を送り出し、全てのプログラムが一応完了したところなのである。

さて、この少々欲張った感のある学習内容の中で、最も特異な設備とそれに属するクラスは、何といっても「紙」に関するものであるに違いない。第1期生が3年目を迎えた1989年の春を待って、大学側の強力な援助を元に80平米余の製紙工房が

完成を見た。手漉き紙工房が極めて少ない海外では、今日めずらしい存在とはいえませんが、皮肉なことに紙の国日本で美術系大学はおろか、教育機関に設置された最初の紙工房というわけである。

現在のカリキュラムでは、すでに1回生に1クラスを用意し、3回生で続く一つのクラスを履修するかたちが取られている。シート状の紙制作が目的の最初のクラスは、加えて色パルプを用い個性的な紙漉きに主眼を置いている。もちろん、幾つかの道具、機械などの取り扱い、及び繊維やパルプに関する基本的な知識の学習も行なわれる。2回目のクラスでは、平面の紙を作るというよりパルプを用いた立体表現を試み、また素材や技法の可能性を考えるチャンスとしている。これらの学習の中から、版画専攻であっても紙造形に専念する学生が何人か生まれ、各種の版画制作においてすら独自の紙を作り、さまざまな繊維や故紙のリサイクルからできる紙に版画を刷る学生も多い。

ところで、この工房の設備は、パルプを用意する「叩解」部分と紙を漉く「製紙」部分、及び紙を「脱水、乾燥」して仕上げる部分から成ってい

京都精華大学 版画専攻 木野紙工房 設備一覧

1993/8/1

部 門	名 称	容量/大きさ	個数	製 造 元	備 考
叩 解	なぎなた式ピーター	0.75KW/2kg用 51×122×25cm	1	姉川機工	和紙材料用叩解機
	ホーランドーピーター	1.5KW/2kg用 60×151×30cm	1	姉川機工	洋紙材料用叩解機
製 紙	流し漉き用漉舟一式	76×122×41cm	1	吉田木工	攪拌用馬ぐわ付き/木製
	溜め漉き用漉舟	A 90×150×45cm	2	姉川機工	ステンレス製
		B 62×81×45cm	3	大日本インキ化学	プラスチック製
		C 42×54×35cm	4	ヤザキ工業	プラスチック製
	流し漉き用簀桁	A 42.5×54.5cm	3	吉田木工	木/竹製
		B 47×65cm	3	吉田木工	木/竹製
	溜め漉き用簀桁	A 26×36cm(B3判)	23	吉田木工	木/銅メッシュ製
		B 43×55cm	5	吉田木工	木/銅メッシュ製
		C 67×97cm(菊判)	2	吉田木工	木/銅メッシュ製
	バキュームテーブル	100×136cm	1	チャック・ヒルガー (米)	木/メソナイト製
	攪拌用スクリュー	0.2KW	2	姉川機工	モーター付き/鉄製

脱 水 乾 燥	脱水プレス機/ジャッキ	10t用	2	カヤバ工業	油圧式/鉄製
	脱水プレス用フレーム	67×104×148cm	1	姉川機工	鉄製フレーム
	サクシオンボックス	30×54×80cm	1	姉川機工	吸引式脱水機
	吸引用モーター	R36×65cm	1	マキタ/モデル403	吸水式集塵機
	三面式乾燥機	75×121×88cm	1	姉川機工	蒸気式ドライヤー
	室外ボイラー装置	1.3立方米	1	ミウラZボイラー	乾燥及び温用水
	紙床台	56×82×60cm	4	吉田木工	木製
	紙床板	A 77.5×106cm	4	吉田木工	杉板製
		B 63×89cm	2	吉田木工	松板製
		C 77×105cm	4		ラワンベニヤ製
	乾燥板	67×200cm	19		いちよう材製
その他	アイスボックス	59×123×80cm	1	NR-FC28AW	パルプ保存用
	洗濯機		1		布類洗浄用
	攪拌棒 (3)、オットリ (3)、脱水用角材、脱水用木綿布、脱水用フェルト、ハカリ、染料、バケツ、ホース、製紙用薬品、その他				

る。本学に設置されている製紙用道具と機械を、部類別に以下にまとめて記しておく。

紙の工房や紙制作が版画のコース、またはミックスメディアの学習にどのような意義を持つてであろうか。海外の芸術分野でも比較的新しい「紙造形」の活動をふりかえって、我々が用いる紙への反省と再認識、及び将来への展望と可能性を次に考えてみたい。



京都精華大学・紙工房全景

工芸技法と美術

紙は日常生活の隅々にまで用いられている必需品である。その応用範囲はティシュペーパーから

コンピューターのプリントアウト、新聞紙や紙幣から美術作品に至るまでまことに幅が広い。紙の生産も機械工業化によるマsproダクトから、精選された植物繊維を用いる手漉き紙の小ロット生産にわたっている。装飾、印刷、成型など、数回も繰り返される紙の加工に、流通機構を加えて、紙は人間の成業や存在と深く関わっている。紙の消費量はまさに文化水準を計るバロメーターなのである。二世紀初頭に中国で発明されて以後、紙は常に人間の知恵を蓄積し、記録し、またそれらの情報を公平に、民主的に分配し続けてきた。同時に、芸術表現のための造形素材としてもすぐれた素質を顕わし、その役目を十分に果たしてきた。あらためて述べるまでもないが、これまで紙は親しく芸術の伴侶ともなり、大切な美術の素材であって、その価値は全く変わることがなく現在に続いている。

「紙の造形」とは、一口で言えば、紙の表面に描かれた作品ないし紙を用いた作品を指すのではなく、紙を作ること、つまり紙のパルプを表現素材に、平面や立体を造形することと説明できる。このような認識の転回にはにわかには到達し得たものではなく、長い時間をかけた実験の繰り返しや、伝統的、古典的な技法の学習から、芸術家たちに

ゆっくりと理解されはじめたものであろう。

60年代後半になって特にアメリカでは、若い人々の紙漉き実験の過程から、パルプを素材にした造形表現の可能性を、かなり明確に意識するに至っている。紙はそれ以前のように、専門職の紙漉き師、もしくは製紙工場から芸術家へ供給される流通プロセスとは一転して、作家自らが制作し得る自由なメディアへと、意識の拡大が開始されたといえるだろう。

もちろんそのようなアイデアを提供したのは、これまで2000年の長い歴史と伝統を持つ、「紙」と人間との深い関わりである。また幸いにも消滅することなく生き続けている、簡素ながらも巧みな手漉き紙技法であったことはいうまでもない。ところが同じようなアイデアの展開は、紙に限らず、さらに早い時期から他のメディアについても開拓されてきたものである。今日すでに紙ほど目新しくはなくなった「陶芸」（クレイワーク）、「染と織の造形」（ファイバーワーク）など、いずれも伝統的な生産技術が工芸へと変化し、さらに芸術家たちによって造形領域に組み込まれてきた経緯を持っている。そしてそれらの活動の多くが、アメリカを軸に発生し、展開されたと考えても間違いではない。アメリカにはこのような志向を育てる、特殊な思想的風土が潜在していたといえるかもしれない。

「新しい紙の美術・アメリカ」展のキュレーター、ジェーン・ファーマーは、この点について次のように述べている。

新しく独創的で“時代によりふさわしいもの”であることが、伝統を守ることよりも重要であったアメリカでは、作家たちはインスピレーションを得るために他国の文化に目を向けてきたが、その中のどの伝統とも繋がりを持つとは望まなかった。彼らは数多くの文化や伝統の中から好みのものだけを選び取るという好運な機会を持ったのである。また次のようにも語る。

アメリカにおけるクラフトという概念は、いわゆる工芸自体を指すよりも、アイデアを展開する助けとなる手段という概念であった。アメリ

カ的なクラフトの概念は、機能性と直結していた伝統的な工芸技法を、純粋な美的表現の手段へと変換させてきたのである。それは最初に陶芸の分野に始まり、今や他の工芸においても同様の状況にある。



ホーランドービーター（叩解機）／京都精華大学・紙工房

紙と版画

60年以降、現代美術の動向は激しい変転をみせた。さまざまな視覚媒体や素材が造形活動に取り入れられ、また複合して用いられることもめずらしくなかった。作家は幾つかのメディアにわたって制作を展開し、次から次へとメディアの取り換えも行なわれるようになる。従来の表現媒体の区別やジャンルは無意味に近く、そこで「混合媒体（ミックスド・メディア）」、「複合絵画（コンバイン・ペインティング）」、「中間媒体（インター・メディア）」などの言葉、その様式や方法が新しく生まれることとなった。

いわゆる映像メディア、写真やビデオ、コンピュータグラフィックスのように、ニューメディアとして脚光をあびた媒体と違い、古典的な造形素材の紙が、このような動向と共に、にわかには新鮮な媒体として浮上してきたのである。もちろん新しい認識は、旧来の紙を取り扱う時点から発生している。その意味で、紙を発想の出発点として扱わざるを得ない、版画領域にたずさわる人々によって、初期の活動が引き起こされた事実は、率直に理解できるものである。

版画も他のメディアと同じく、現代の美術思潮

の中で急成長し、新しく生まれ変わった媒体である。一方で写真印刷技術と結合したシルクスクリーンやリトグラフが発達し、他方プリミティブな木版や硬質な感性の銅版が復活した。さらにまたその土台となる上質な紙へ強い興味が向けられた。版画の領域においても混合媒体の手法は盛んとなり、幾つかの技法が複合的に用いられるのみならず、領域を超えて他のメディアと関る場合も多くなっている。しかし、このような表現方法やプロセスでは、作家個人の持つ技法は無に等しく、当然のことながらさまざまなジャンルの技術者（テクニシャン）が必要とされている。

作家は技術者の助言やそのテクニックを利用すると共に、触発されて、自己のイメージの枠を広げることができる。逆に技術者は作家に手法のアイデアを提供する可能性を持っている。さらに、斬新な計画を練り、プログラムの内容にふさわしい作家と技術者とを結合させ、組み合わせる立場、すなわちアートディレクターが重要な存在となるだろう。こうして成立する機構が、近年盛んになったいわゆる「版画工房」の姿であり、コラボレーションのシステム（協同制作）なのである。

印刷と違い版画は複数制作されるとはいえ、一枚一枚がオリジナルな作品であり、使われる用紙もよりイメージに合った個性的な紙が望まれる。印刷や複写コピー、コンピューターなどが適合性と経済性を追い求めるあまり、現代社会は非個性的な工業規格品の紙を大量に生産、消費するに至った。手漉き紙はもはや日常の生活からは遠くはなれ、わずかに書、素描、版画などの美術作品、高価な豪華本の出版や装飾に用いられる程度となっている。紙は生産はおろか、技術的、美的な面からいよいよ品質低下の一途をたどっているのである。このような状況を背景に、手わざの香りと素朴さ、高い品質と美的要素を求める人々が、自身で試みに紙を漉く行動に出たのは、自然な結果といえるかも知れない。

60年代の終りになって、作家の手になる紙漉きや紙作品の制作は本格的な歩みを進め、その先駆的な作品が「実験版画研究所」（カリフォルニア州、サンタクルツ）のガーナー・タリスによって

作られている。性格を多少異にするが、ダグラス・ハウエルはタリスより以前に独自の活動を40年代後半から行い、パルプ繊維の研究や手漉き紙の美しさを応用する試作を行っていた。その成果が若い世代に影響を与え、活動の方向に自信と希望を与えていたことは否定できない。しかしながら紙の造形として、最初に決定的な成功を収めた作品は、なんといってもケン・タイラーとロバート・ラウシェンバーグのプロジェクトだったように思われる。



タイラーグラフィックスの紙工房

紙の技法

紙は簡単にいえば、植物繊維（セルローズ）を水の中に解き放ち、攪拌し、均一なシート状に簀やスクリーンですくい上げ、脱水、乾燥したものである。

製紙の発明者とされる蔡倫の技法は、素材に麻布のボロや使い古された魚網を用い、それを石臼で丹念に搗いて細かい繊維状とした。手漉き紙に関する限り、これらの工程は基本的にはほとんど変化してはいないが、生産量が増大するにつれボロ布が不足しはじめると、さまざまな植物を用いて紙を作る工夫が行われた。木材パルプがヨーロッパで発明される契機となったのも、やはり同じ理由によっている。

間違いなく紙はどのような植物からでも、品質さえ問わなければ野菜からでも作ることができる。しかし、白く美しい肌合いと、丈夫さ、薄さが求められて、日本では「雁皮」、「楮」、「三桠」

が、中国では「麻」、「竹」、「桑」などが主な原料となり、「コットン」や「リネン」が、ヨーロッパ手漉き紙の主流となっている。西洋の原料を除き、これらの植物は主として茎、又は幹を取り巻く内皮（靱皮繊維）が用いられ、それをソーダ灰と共に煮て、皮に含まれる不純物を溶解し、清流中で水洗いしつつ、それを取り去って純粋なセルロースとする。

その後皮は繊維状に解きほぐしたり、細かく切断する「叩解」の工程を通るが、白にかわって今日では、その役目を叩解機（ピーター）が行っている。十分に叩解された繊維は、まるでつきたての餅か濡れた粘土のようであり、水分の除去さえ可能ならば、そのまま立体的なかたちを作ることができるのである。

繊維を薄く積層し、いわゆる紙を形成する「シート・フォーメーション」には、二つの方法が考案された。その第一は蔡倫が完成し、絹の道を通してヨーロッパに伝えられた「溜め漉き法」で、第二は技法の伝来後、おそらく日本で開発された「流し漉き法」である。共に水と繊維の混合液で満たされた漉き舟（バット）に、スクリーンを入れ繊維をすくうところまでは同じであるが、溜め漉きは水が切れるまでスクリーンを保持し、流し漉きは前後にスクリーンを揺り動かしつつ、何度も液をすくい取り、脱水を行うところが違っている。後者の揺りの動作によって繊維は互いにかみ合い、ロックされて、薄くても強靱な和紙独特の質が得られるのである。

日本の紙作りには実に多様な技法が存在した。上にあげたシートフォーメーションを基本に、さまざまな応用が工夫されて、染、織、印刷、成型などの後加工を含めれば、優に千を超える紙の種類が見られるのも確かである。そこで、シート状の乾燥した紙が完成する前と後に区分して、前加工、後加工とし、和紙の技法を大別してまとめるなら、次の如くであろう。

前加工の技法

- ・漉き合わせ 互いに異った質、色、形の紙を漉き、湿紙のまま合わせ、一枚の紙とする。

- ・漉き掛け 金属板または木枠で構成した型の中へ、異った紙素を注入し、模様を作る。
- ・漉き流し 完成した湿紙の上に、さらに異った紙素を流して、積層する。
- ・漉き入れ 異質なもの（竹の葉、蝶等）を湿紙に埋め、または二枚の湿紙にはさみ込んで乾燥する。
- ・白(黒)透し スクリーンの表面に高低を設け、紙の厚みの差で明（白）、暗（黒）の模様を作る。

後加工の技法

- ・染め紙 パルプを染める先染めと、乾燥し、完成した紙を染める後染めの方法がある。
- ・模様紙 木版や型紙を用いてパターンを刷った装飾、刷り方にはさまざまな方法がある。
- ・加工紙 油、蠟、柿渋、漆などを塗布し、透明性、防水性、強化を目的とした紙の種類。
- ・紙布 紙を細く裂き、こよりの糸を作って布を織り出したもの。防水紙を張り継いで作る衣服は「紙子」と呼ぶ。
- ・張り子 型に薄い紙を何層にも張り込んで乾燥し、後抜き取ってレリーフ、立体を作る。

今日の紙の造形を知る人ならば、これらの技法がさまざまなかたちで、芸術家に新しい構想を提供し、制作方法を示唆しているのに気付くであろう。例えば、ラウシェンバークとタイラーのコラボレーションによる「ページと溶融」は、漉き掛け法や漉き入れ法に明らかな暗示を受けている。また同じタイラーがディヴッド・ホックニー（イギリス）と組んで1978年に行なった共同制作「ペーパ

ー・プール」シリーズでは、日本の紙漉き師が手にする小道具と同じ、スポイドやジョロ、スプーンや杓子、金型などを用いて、絵具ならぬ染めた

各色のパルプで紙の絵を描いている。もちろん、この手法は漉き掛け、漉き流しの技法と何ら変わるところがない。



三面式乾燥機／京都精華大学・紙工房

紙造形の現状

日本のみならず、世界の各地に散在する伝統的な手漉き紙技法の学習や研究が急速に進むにつれ、その過程から独自の紙の制作方法と、パルプフォーメーションも考案されるようになった。

サンタクルツからその後サンフランシスコにスタジオを移したガーナ・タリスは、作家や自身の作った立体作品から石膏やラバー、ラテックスを用いて雌型（キャスト）を取り、それにパルプをつめたり、流した後脱水し、複数化が可能な紙の立体版画を制作している。いわゆる「キャスティング・ペーパー」と呼ばれる技法である。

また同じくカリフォルニアに住むチャールズ・ヒルガーは、友人数人と共に奇妙な脱水装置を発明した。洋の東西を問わず紙の脱水工程は、これまで上部から圧力のかかる平圧式が採用されており、そのことはシート状のかたちからいつまでも開放されない、紙の限界を成す要因でもあった。ヒルガーは、圧力方式にかえて真空装置により水を引き抜く方法を工夫し、これを「バキュームフォーミング」と呼んでいる。この装置によれば、シートであろうとレリーフ状であろうと、バキュームテーブルの上に置かれたパルプをプラスチックシートでおおった後、空気と水をコンプレッサーで吸引し、最後には半乾きの紙立体ができあが

るというしくみである。

現在エール大学で指導するウィニフレッド・ルッツは、さまざまな植物の紙となる機能を研究し、さらに伝統的、古典的な技法を学ぶ中から、独自の紙の彫刻的成型の方法「シェイプド・モールド」を考案するに至った。キャストイング法、バキューム法のいずれを取っても、ある程度の高さを持つレリーフが限度であるが、ルッツの方法によれば完全に閉じた中空の紙彫刻を作ることが可能となった。有機的な形をした綿布、金網などを、分解可能な組立て式の構造とし、流し漉きの方法を用い、パルプを網状の曲面にそわせて吸着させ、三次元の紙を作るのである。独創的な彼女の手法は複雑なくみと作業を必要とする一方、不可能を可能にする愉快な錬金術の要素も含んでいる。

紙漉きや紙作りを芸術家個人の表現領域に取り込む活動も、60年代後半にはじまり、約25年に近い歴史をもつに至った。その間すぐれた共同制作が生み出され、伝統技術の新しい解釈が行なわれると共に、従来の手法から大きく飛躍した技法もいくつか工夫されている。しかしながら紙の再認識の動きは、同時に安易な姿勢と誤解によって、さらには乏しい経験と未熟な技術が原因となり、活動の方向や目的をしばしばあいまいに、また混乱におとしめているのも事実である。

過去においてそうであったように、今日においてすらいささかもその価値を減ずることのない紙の意義は、新しい活動が引き金となって実用的な側面と、精神的な側面とに大きく別けられることになった。70年代の動向は、どちらかといえばメディアの新鮮さが人々の注目と関心を集めたといえる。それはそれである程度の目的を果たしたが、80年代にはいると、紙を単純に造形素材と考える方向に、疑問も提出されるようになっていく。

確かに、紙は土や布のように生活に必ずしも密着したものではない。ただその出現以来、紙は人間の行為や知恵を記録し、また保存する時代の証人としての責任を果しつつ、人間の尊厳に深く関わるものであった。80年代の反動と反省は、紙を主として素材とする考え方から、紙そのものが備えている機能や、果たした役割を理解しようと努め

る傾向に、変化しつつあると考えられる。それは紙の再認識を契機に、一層意識されはじめた「紙の文化」に対する探究と賛美が、大きな動機を成している。

たとえば、紙の最も偉大な成果である「書物」に関心が向けられ、書物の姿をした造形作品（ブックアート）が少なからず現われたのも、その傾向であろう。さらに紙を介して行なわれる神秘的な宗教儀式や民族的な祭礼行事などに、人々は気が付きはじめています。手漉き紙には決まって用いられる天然素材の、精妙で優雅な品質、謎めいた生命力の強さには、これまでもしばしば注意が払われてきた。しかしほとんどの場合、人里離れた山間に位置する自然の中で、天然素材と共存しつつ、黙々と行われる手漉き紙の冥想的な世界は、工業製品にうずもれる現代人の孤独と疎外感を、強くゆすぶらずにはおかぬのである。

紙の造形活動は、紙やパルプの物質的側面や素材性を強調する作業からはじまった。その運動はかえって今日、紙本来の実用性や機能性を顕現させる方向へと逆に向かっている。つまり、紙は用から解放されると同時に、再び用そのものが社会的、思想的意味を帯びながら、さらに造形の対象となりつつあるのである。

はじめに引用した如く、アメリカの芸術家が、他国の文化や伝統をアイデアの源ととらえ、つながりを持つことを望まない、と述べたのはジェーン・ファーマーであった。ところがインスピレーションやアイデアに留まらず、造形自体が文化や伝統、実用や機能の世界と向き合い、対峙をはじめるとすれば、このような姿勢もおそかれ早かれ過去のものとなるであろう。

この度、大学版画学会より原稿の依頼を受けましたことを心より感謝いたします。学会会誌編集委員長の黒崎彰氏から連絡を戴いたその日、少し日に焼けた小さな雑誌を本棚から取り出し、懐かしく読み直してみました。その雑誌は季刊版画です。二十四年前、「新鋭作家の発言」と題された座談会に若輩の私も黒崎氏と同席し版画を共に論じ合っていたのです。

その後、私は大学紛争の敗北感を引きずりながら京都に移り住みました。ほどなく、私がシルクスクリーンを手懸けていることを御存じだった京都市立芸術大学の吉原英雄氏から、大学にシルクスクリーンのカリキュラムを組み入れてもらいたいという依頼を戴いたのです。当時はシルクスクリーンは手技の安易さからアートとしては十分に認められてはいなかったのですが、作品のサイズという観点からすれば、銅版の持つプレス機のサイズの限界やリトの持つ石版のサイズの限界を越え繋ぎも重複も可能であり、思った素材にイメージを転写でき、さらに安価であるということは、私には魅力でした。そして初めて教壇に立つ私を迎えたのは、情熱で瞳を輝かせた学生達、安藤葉々、木村秀樹、田中孝、中路規夫だったのです。教師と学生の立場とは言っても年の差もほとんどなく、仲間として、友達として接し得たことが、私自身の成長には必要不可欠な人生の一ページでしたし、今尚鮮明に心に刻まれた忘れ得ぬ青春の一ページです。

当時、版画は美術大学の中で完全な市民権をまだ獲得していない時代でした。日本画、洋画、彫刻コース等の余技として扱われていたわけです。しかし、棟方志功氏や池田満寿夫氏等の国際舞台での活躍、東京国際版画ビエンナーレの発展、版画専門紙の季刊版画の誕生と成長等が相まって、いわゆる版画ブームの発端となったのです。美術品のコレクターや一般の美術愛好家側からすれば、版画の作品の複数性、すなわち作家のオリジナル作品をそれまでの日本画や洋画の一品物に比べはるかに手軽に所有できることは大きな魅力でした。しかし、版画の発展の歴史を考察する時、忘れてはならないもう一つの重要な要因がありま

す。それは写真製版なのです。既成の写真のイメージをシルクスクリーンを用いてキャンバスに転写するといったアンディ・ウォーホールに代表される1960年代のアメリカのポップアーティストが、版画家の自刻自摺の手技の世界に影響を与えたのです。作家として表現したいイメージはあったても手技を持たなかったデザイナーや他のジャンルの美術家が写真製版の恩恵により、またシルクスクリーンの発注のできる手軽さにより、必然的に版画を使用し始めたのです。結果として、従来の版画の世界に新たな視点を加え、力強い息吹を与え、手技ではなく物を造るコンセプトを問う厳しい切磋琢磨を生んだのです。

このような歴史の流れを経て、今、大学版画学会なるものが存在することがまさに版画の発展と美術界における版画の市民権獲得を立証しているのではないのでしょうか。と同時に版画界は今また新たな挑戦を受けているように思えるのです。「界」と呼ばれるからには何かの領域があるわけですが、他の領域との境界そのものの定義が問われ始めているのではないのでしょうか。若い版画家の登竜門となっている和歌山国際版画ビエンナーレの入選作を見る時、他領域との境界が滲み始め「界」に対する定義に揺れが生じ始めているのが分かります。そして、その滲みや揺れを私は歓迎しています。

版画の複数性にこだわらない作家が登場し、版の有無にこだわらない作家が登場し、写真界に組み込まれた作家が登場し、彼等が認められつつあることは素晴らしいことだと思うのです。版の無い版画家と言えば、美術出版社から永原ゆり氏と共著で「光の版画」を出版された小本章氏もそのお一人でしょう。

写真製版が版画の発展に多大な貢献をしたことは述べましたが、その版画の発展をも凌駕する驚異の進歩を遂げてきたものに複写機があります。アートとして複写機を使用しにくかった一つの理由は、作家のイメージを安物のコピー紙にしか転写できなかったことでしょう。しかし、今年私は自分の目でフランスのアルシュ紙にA-O版のサイズに見事にイメージが転写されるのを見たのです。

工房もいらず職人もいらずに作家のイメージが高級紙であるアルシュなどに転写できるとなってくれば、過去以上に版画界に多くの美術家がかかわってくることは必然で、更に厳しいものの作りのコンセプトの切磋琢磨が求められ、結果的には版画のさらなる発展を意味することになるでしょう。

「界」にこだわり過ぎることがその「界」を閉鎖的にし息詰まらせる一方、「界」を打ち捨てるくらいの英断が「界」を育むことを述べている訳ですが、それは私が今かかわっている「写真界」には更に声を大にして語りかける必要のあることなのです。暗室の技術がなくても拡大も縮小も自由自在になり紙をも自由に選択できる時代であり、世界のアートの流れが映像としての写真を芸術として見直し注目している時代であるにもかかわらず、旧態前として印画紙を使用しなければ写真にあらず、フレームに入っていなければ写真にあらず、の「界」なのです。

又、写真はファインアートの中で成長してきた版画に比べ、大学の世界においても未だ美術としての市民権を得るにはいたらない状態なのです。

私は1975年にフルブライトの奨学生としてサンフランシスコのアートインスティテュートに学んだとき、写真と出会いました。写真の持っているストレートさが私の体質に合ったのでしょう。その後も写真とかかわりながら紆余曲折を経て現在は京都造形芸術大学の情報デザイン研究室の助教授をしています。時代を正確に把握する鋭い視点をお持ちの松本俊夫教授の下、静止画像の部門をまかされて三年目です。私達は写真科とか版画科という区別は設けていません。写真・製版・印刷というカリキュラムの中で従来の手技の教育に加えてコンピュータグラフィックスをベースの一つとし、デジタル化されたシステムの中での製版システムとアナログでプリントアウトするシステムを教えつつあります。デジタルとアナログは矛盾する存在ではなく相乗的に作家の表現を広げていくのです。イメージを版に定着してその版を通じて転写することが版画であるとすれば、版画の国際コンペで複写機を使った作品が認められてはいなかったでしょう。自らのイメージを直接的に転写

したい作家にとっては製版の行程は障害となることもあるのです。またアナログに関しては銀塩以前の感光剤—シアノタイプ、バンダイクブラウンプリント、プラチナプリント—の使用方を教えています。(美術手帖1993年6月号のニューイメージテクニックという連載の中に私のシアノタイプとカラーコピー熱転写の技法を公開していますので参考にしてください) 銀塩とは違い感光性が鈍いが故にプロセスの時間の余裕の中で作家の感性を表現しやすいこともあるのです。

そして写真家でもない版画家でもない若い作家がどんどん生まれてきているのです。今日ここに紹介する四人の作家もジャンルでは括れない作家です。

石原好恵—イメージの直線的表現を求めるが故に製版のプロセスを飛び越えて、暗室で焼いた印画紙を使っています。空間をも組み入れたインスタレーションの作品です。平面の写真とオブジェのテンションを大切にしています。

蛭田ひとみ—印画紙の表面のテクスチャーにこだわることから和紙を使い、銀塩以前のブラウンプリントを使用しています。版画の複数性の意識からかミラーのように左右に反転させた作品です。彼女にとってはレンズを通したイメージをより正確に表現する方法なのです。

深越久代—日常の媒体のイメージをカラー複写機で転写のシステムに乗せ、自分のカラーのイメージを布に転写してイメージの増幅を表現しています。複写機本来の複数性の機能は不必要なのです。

村口隆史—レンズで撮った既成の写真のイメージを立体のオブジェをも含め再構成しています。コンピューターでスキャニングしたものをアクリルなどに転写しています。これもイメージの増幅に必要なのです。その広がりの中に自分を模索しています。

彼等のみならず多くの若い作家が自己表現のための方法を模索しています。イメージの作品化においてスタートから完成まで総ての行程に自分の手技でかわる必然性を感じる作家もいれば、手技の行程を飛ばすことによってより直接的表現が生み出せると感じる作家もいます。アナログ的表

現とデジタル的表現は対立して善し悪しを問うものではなく、相互に啓発し共に進歩すべきものです。またアナログ的表現とデジタル的表現の相まった表現が存在するのも当然でしょう。

我々の技法を唯一無二のものとして次の世代に押しつけることは教師として取るべき態度ではありません。我々の仕事は次の世代により多くの選択の余地を与えて行くことではないでしょうか。個を引き出すための土壌をつくるのが大切なのです。技術の伝授も教育の重要な一要素ですが、コ

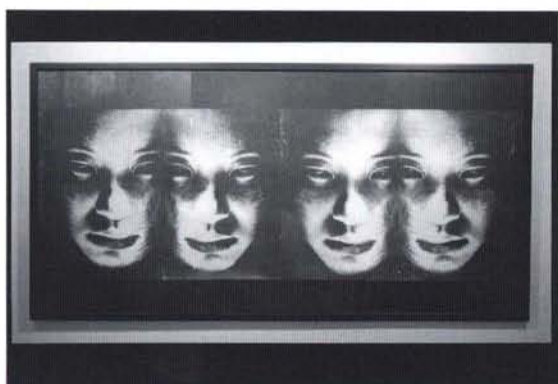
ンセプトとは何か表現とは何かについての指針を与えることも必要不可欠な要素です。それには象牙の塔に閉じ籠もって権威を暖めるのではなく、ジャンルにこだわらず、無知を恐れ隠さず、あくなき探究心を信条に生き続けることです。その生き様こそが次の世代への道しるべであり、人を育てる真のアートではないでしょうか。版画、写真の「界」が「貝」とならず「開」となることを祈りつつ筆をおきます。



石原好恵 〈タイトル〉 うちなるムシ 〈1. 胞子〉 〈制作年〉 1993年
〈技法〉 壁面はキャンバス地に、床面は石膏の型どりに、写真を張り込む。
〈会場〉 ギャラリー白 (大阪)



深越久代 〈タイトル〉 VIDEO DRUG 〈制作年〉 1992年
〈技法〉 綿布にシアノタイププリント・転写用カラーコピーによる熱転写
〈会場〉 INAXギャラリー2 (東京)
写真壁面は2.4m×7.2m



蛭田ひとみ 〈タイトル〉 〈ふたりの眼〉 〈制作年〉 1992年
252×132cm
〈技法〉 和紙にブラウンプリント
〈会場〉 四条ギャラリー (京都)



村口隆史 〈タイトル〉 砂漠の嵐 〈制作年〉 1992年
〈技法〉 イ) 中央壁面作品 152cm×95cm×38cm (w)
紙にカラーコピーとアクリル板にスキャナ使用によるプリント
ロ) 左・右壁面作品 40.6cm×50.8cm
版画紙にシルバープリントにセピア調色
ハ) テーブル作品 95cm×95cm h 80cm
砂とプラスチックオブジェとボラロイド写真
〈会場〉 ギャラリー16 (京都)

表現に関わる者として、マンネリの克服と新しい表現への興味、志向は欠かせない。コンピュータ（パソコン）が近年、低価格となり使い勝手も専門知識がなくてもこなせるようになってきた。

ここにきて、コンピュータを使ってみようという方も多いのでは、あるいは教育の場で導入してもよい時期になっているのではないだろうか。以下、簡略に私の、作画にコンピュータを使った体験から、版画とコンピュータの接点のようなものを見つけていただければ如何なものであろう。

1. どのような使い方を

版画にコンピュータを使い始めて7年位になる。元来、描画手段として写真のコラージュや描画自体を写真製版を使って拡大縮小してきた私にとってハイテクを身近にすることには抵抗がなかった。

といっても描画、刷りあるいは制作のすべてにコンピュータを使っているわけではない。主にパソコンを使って、描画や版下の一部に利用したり、ソフトウェアの特殊効果から画像を得たりである。最近では作画データベースを利用して描画（ドローイング）を組み換えたりして制作に利用している。

作品の製版、刷りは従来のシルクスクリーンとリトオフセットが主である。したがって、いわゆるCG（コンピュータ・グラフィックス）とは違う。ともかく最初は版画の版下に使えないかというアプローチから、ついでに欲張って何かできないものかと、好奇心から入った、“CGもどき”が私のコンピュータ・グラフィックスである。

2. 高価な玩具？

10年も前なら、理工系の大学でもない限りコンピュータの詳しい知識や情報は得れないし、使う機会もなかった。

“建築設計の模型造りも野球のデータブック作成もみな電子映像で表現してしまう時代。そのなかにあって、独り視覚芸術の作家だけが、形ある素材を抱えたまま残り残されている。”と言われては、いささか発奮せざるを得なかった。そこで

CGの専門書を見ると、数式の世界であった、いまさら学ぼうとは思われないし、教えてくれるところもなかった。しかも本体（ハード）は個人で現実的に買える金額ではなかった。しかし、高価であったものが劇的に下がるコンピュータ業界である。18ヵ月で価格性能比が50%になるという。そんな世界にちょっと首を突っ込んだのがよかったかどうか。無理やり買った機会も、今や4台（代）目の機種である。それに比べると私のリトグラフのプレス機も高価で場所を要したが、プレス機は中古品でも一生使える、使えば使うほど質のよい作品ができてくるのに、コンピュータは支払いも終わっていないうちに次の高性能の機種が出てくる。普通の10年の技術進歩が1年で進歩してしまうという。それじゃ、私が去年買った機種は、今や10年前の古さになっている。

それでもソフトウェアが進化して次々に、より高度なことができるようになるから、新しいハードとソフトに換えさせられてしまう。私にとって憤慨すること尽きないのがコンピュータなのだ。

愚痴をいってもしようがない。これはすべて表現の可能性に惹かれて入ったのだから諦めなければならない。それでも購入には、せいぜい技術と製品の知識を高めておかないと、自衛することができないのが現実だ。

3. まだ歴史が浅いコンピュータ・アート

CG（コンピュータ・グラフィックス）の現状はどんなものだろう。現在ではCGというとCMや映画のエンタテインメント、産業分野での景観、災害シミュレーション、芸術ではコンピュータ・アートとして認識されているのが一般的であろう。

かつて大型のコンピュータでやっていたことが、パソコンでも充分できるようになってきた。視覚的に理解しやすいインターフェイスが出そろい、MacintoshやWindowsの普及が、これまでほぼ関係ないと思い込んでいた人の前にも、身近に役立ちそうな道具としてのコンピュータになろうとしている。それでもコンピュータを人間疎外と関連付ける例はいくらでもある。やっと“ソフトがなければただの箱”も常識になりつつある。コン

ピュータに対する過大な期待や恐れもようやくすくなくなった。

いまやデザイナー、印刷業ではイラストやレイアウトの扱いに使うのは、ごく普通のことになってきている。

ここまでになると視覚芸術に結びつけないわけにはいかないだろう。芸術界で認知されているCGとは、初期のソフトの開発者をかさねるアーティストから発表されたこともあって、同じようなコンセプトと同じようなモチーフが多く、コンピュータを使った単なる視覚的表現にすぎないとみる人も多い。しかし、マウス、タブレット、スキャナーでの入力やソフトの高機能化、利用者（アーティスト）の学習向上で表現の質は確実に上がっている。

確かに、すべての事柄を数字に置き換えることで動いているコンピュータに対する誤解は多い。“コンピュータというのは人間の手触り的な芸術を否定し、芸術というものは技術では到達できない”、といった認識は、私も少しは抱いているのだ。技術と感性、理性と感性を組み合わせることで新しい時代へ…輝かしい未来へ、と結び付けるには楽感的すぎるのだろうか。芸術と技術の共生、仮想現実の世界へ、マルチメディアへと幾重にも捉えなければならぬ。コンピュータは単にメディアにすぎないのか、道具として使うものなのか、これから表現の主流になるのか、これは発展途上のものとして注視していかざるをえない。

またコンピュータ・アートとしての潮流となるような思潮が見あたらない、評論もまだ、技術にのみしか存在していないようだ。

コンピュータがアートとして認識されるには、まだ歴史が浅いとみていいのだろう。新しいイズム、形式が芸術の世界で認められるまでの時間差はおおよそ15年という。

4. 版画にコンピュータは使えるのか

コンピュータには興味があっても表現技法に取り込むには躊躇している人も多いようだ。メディアとしてのCG（アニメーション、画像解析など）とは別の次元として捉えるなら、版画の技法にコ

ンピュータを使うにはどのようなものがあるのだろうか。

以前からCG関係の資料を見ているシルクスクリーンを使った例はあっても大部分が印刷出力とCRTモニタを撮影したものであった。

ここ数年のうちに、イラストレーションやグラフィック作成ソフトの活用例が増えて印刷されたものをみても、気がつかない間に処理されるようになってきている。グラフィックソフトの画像効果の例をあげると、カラー分解はもちろん、エンボスやソラリゼーション、水彩画や油絵のタッチ、ゴッホ風にするのか、スーラの点描にするのも自在だ。写真のコラージュも難なくできる、ありとあらゆる特殊効果がモニタ上でできるようになっている。

問題は出力装置であろう。私の見ている限りでは印刷したものは完璧であるが、版画への応用として使えるかどうかは、まだ未知の領域である。相当高価なカラープリンタ出力も、販売促進には使えそうだが、それ自体鑑賞に耐え得るものではない。結局のところモニタで観るか、色分解の印刷として捉えるか、写真に撮影し直して印画紙としてみせることなどが表現できる最良のこのようだ。すなわち平版、孔版の写真版に製版すれば、版画作品として発表する可能性があるだろう。ただモニタ上で造った画像を移行するだけでは、大部分の版画家には満足が得られないだろう。作家独自の版へ、画像（イメージ）を移植できたときにこそ、版画の技法の内にコンピュータも入る。

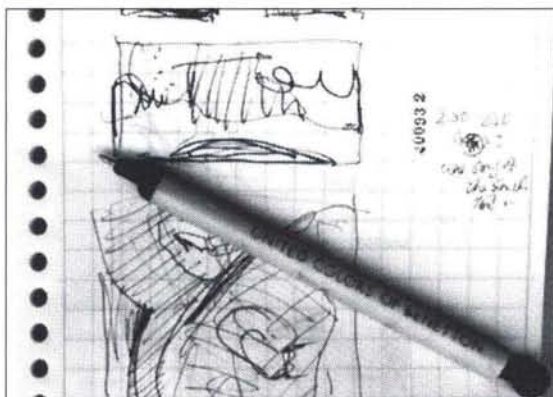
しかし、版画の世界にも使う人が、これから増えれば、作家ごとに違う使い方になると思う。そもそもコンピュータが勝手に絵を描くわけではない。自然界の派生原理を数学的に解析したフラクタル理論をソフトで描けるものなどもあるが、いまのところは、あくまでもにんげんがそうさるものである。そこでここにもっているぎほうとかんせいがコンピュータとむすびつけば、いままでになかった新しいタイプのCGができると私は確信する。

アーティストが地震のビジュアライゼーションをするわけではないのだから、普通の機種を使って、

普通に版とインクに接すると同じように、使えるかどうかを次の作画例を参照して判断してほしい。

5. 版下の一部に使った作画例

●図例1 オリジナル原画

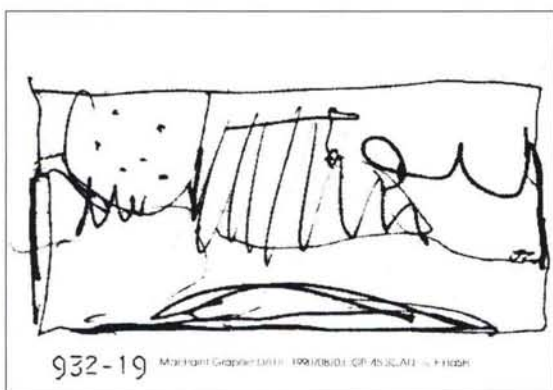


1990年6月17日作成の“気まぐれノート (Vol. 19 No. 932)”より

サイズ：3.5×7cm ボールペンで描画

注：1993年7月 256階調白黒スキャナーで入力、原画の比較用に実物のボールペンも一緒にスキャンしてある。

●図例2 原画から白黒用スキャナーで読み取った例

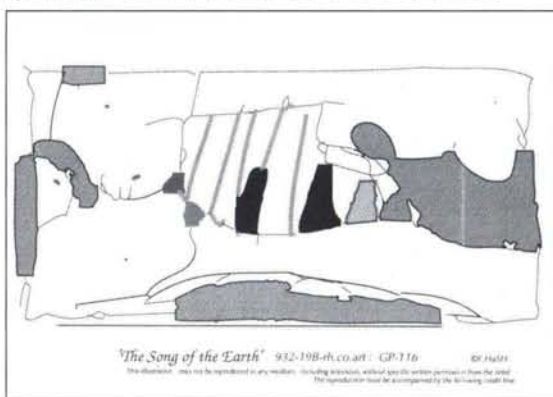


スキャンしただけの画像では、余分な線があったり構図に曖昧さがあるので、ペイントソフトを使用して、消去、修正したり、補助罫線をマウスで加筆した。

名称未決定 (仮タイトル：932-19. pnt)

1990年8月3日 フロッピーに入力

●図例3 スキャン画像のグラフィック処理



“932-19. pnt”の画像データをオート・トレースするソフトで線描処理に変換した後、別のグラフィック・ソフトで網点階調と線の太さの構図の修正をしたもの。

網版指定で任意の部分をパーセント指定してある、線描がベジエ曲線（数学的計算によってできる、なめらかな曲線）にかわったので滑らかになっていることに注目してほしい。

1990年8月23日変換入力、1992年9月5日変更したデータを出力 (MICROLINE 801PS)

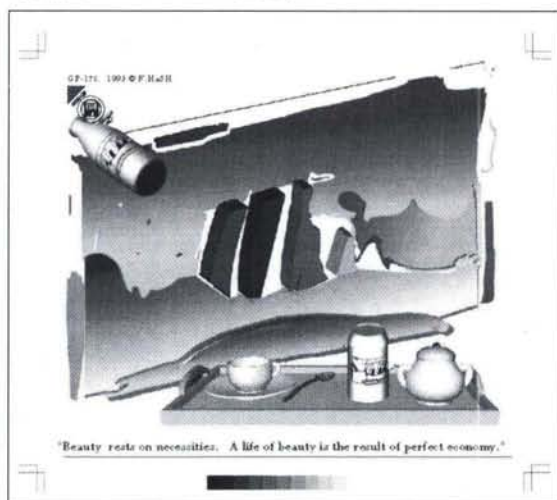
使用ソフト：Adobe Streamline,

Adobe Illustrator3.2

プリンター出力サイズ10×20cm

この出力線画を拡大製版して、私はサイズの異なる2種類のエディション（シルクスクリーン、リトグラフ併用60×90cm、25×40cm）と、キャンパスの上にシルクスクリーンでの線刷りと併用したペイント・ドローイングを数点制作した。

●図例4 どこまで進化するのか



カラー分解や3Dへと。ソフトは猛スピードで進化しているのか？それとも私の勉強不足なのか。次々に興味をそそられるソフトウェアが出現してくる。1600万色使っての着色、グラデーションも自在だ。インクを練ってあれこれ迷うことはない、苦手な立体表示もXYZ軸の応用問題を解く程度の気力さえあればできてしまう。何年前の古い原稿もリニューアルできるし、オブジェの制作も可能だ。

遂に“CGもどき”も、色分解(CMYK)、3次元表現まで拡張できるようになると、版画のカテゴリーに収まりきれぬようだ。

図例3のデータの部分を別の3Dソフトへ、さらに何種類かのソフトを経由して高解像度プリンターで出力。

1993年6月4日作成 名称未決定

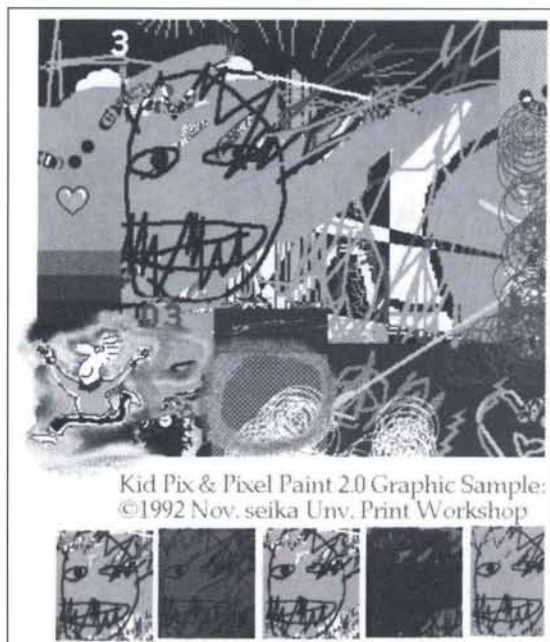
使用ソフト：Adobe Illustrator, Dimension, Photoshop, Aldus SuperPaint 3, PixelPaint PRO

6. 余録、こんなソフトもある。

CG専攻の学部でもない限り、芸術系の学校でソフトウェアのプログラミングまでこなそうとする人はいないであろう。PhotoshopやIllustratorなど完璧にグラフィック・ワークに使えるアプリケーション・ソフト以外に、様々なソフトがある。ちょっと気を抜きたいときに、KidPixなど、子供

用お絵かきソフトがある。これはCGなど何も知らない学生への、最初の興味と動機付けにも使っている。

●図例5 初めて触ってみると



それまでコンピュータを知らなかった学生が20分程で作成、J-Mバスキエ風に描いたという。ほとんど説明抜きでマウスを触ってできたものである。(後で説明用に、下の部分などを変更)

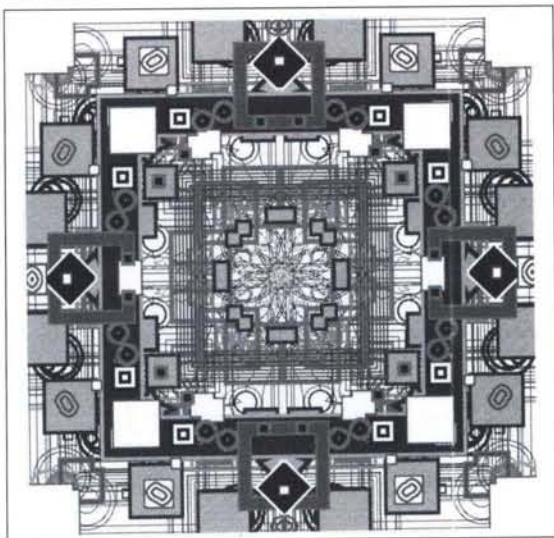
使用ソフト：KidPix, PixelPaint PRO

市販ソフトの外に、通信ネットに加入すれば、様々なソフトを入手して試すことが可能だ。作図関連の興味を惹いたものを紹介しよう

●曼陀羅作成ソフト：Gordon M. Greene 氏作。マウスの動きに従って、画面上に万華鏡のような左右/上下対象の図形を描くペイントソフト。

(入手先：Nifty-serve FJAMES)

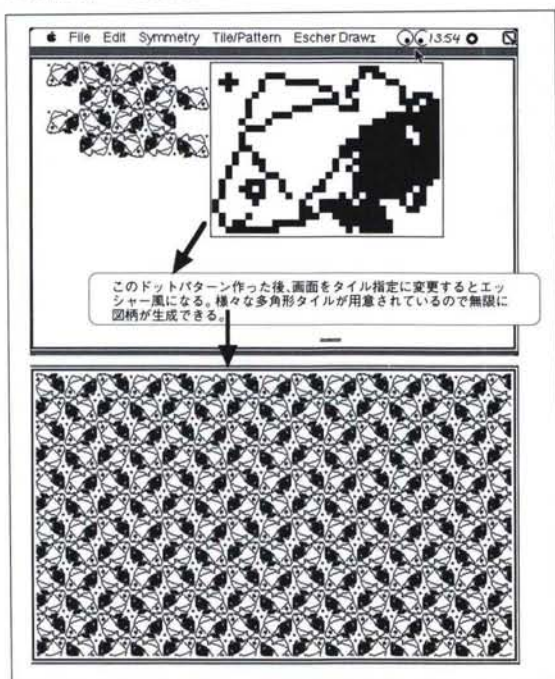
●図例6 Mandala



●Escher Draw：美術と数学を結びつけた例を学ぶには、エッシャーの作品は必須である。基本パターンを打ち込むと何種類ものエッシャー風タイルパターンができる。

(入手先：Nifty-serve FMACLIFE)

●図例7 Escher Draw



いずれもシェアウェア（ソフトを使ってみて気に入ったら、わずかな登録料を送金する）なので自由に試用できる。

自動作図として楽しむか、この程度しかできないのか、判断しかねるが、これをヒントに作品ができればよいのでは。

7. 結び

個々の作家によってイメージを作品に仕上げる方法はすべて違うと思う。自ら版の操作ができる版画家の場合、下絵からの描画、製版、刷りのプロセスは避けることはできない。

溢れ出る情感を常に整理して、版に置き換えることができる作家にとって、コンピュータのプロセスは理数系の専門用語の壁さえ取り払えば、拒絶反応（コンピュータ・アレルギー）は起らないだろう。既にデジタルな2進法、16進法やC言語などとプログラムの知識がなくても、どのソフトも操作できるようになっている。

版という媒体を電子化することに、“20世紀末の表現の流れ”としてとらえてもよいのでは、というのが私の立場である。機械の中に魔法使いはいない。

コンピュータグラフィックスはテレビコマーシャルや印刷物などで目にしない日がないほど日常的に利用され、商業美術では確立された有効な表現手段になっています。しかしコンピュータは美術家にはそれほど使用されていません。それは多くの美術家が文学的、哲学的思考や、行為、感情、直感などに基づいて制作し、コンピュータが数学的論理に基づく情報を扱うものであることになじみにくいと思われるからです。キネティックアートや、パフォーマンス、インスタレーションなどでの電子機材の制御にコンピュータを用いるにはプログラミングの知識が不可欠ですが、一般に日本の現在の美術教育（特に美術大学の入試に於て）では数学的、論理的な教科は軽視されがちで、電子機器を苦手にする美術科の学生が多い傾向があります。しかし、最近のCGでは、プログラミングやハードウェアの専門知識を必要とせずに、直感的に扱えるようになり、他の表現手段と変わらなくなりつつあります。ハードウェア制御のように専門的な知識を必ずしも必要としないCGは、版画や写真といった間接的なプロセスもあつかう表現にきわめて近い関係にあります。ハードウェア、ソフトウェアの進化と低価格化により、多くの作家、特に若い世代のアーティストにとって、CGはTVゲームやCMなどで子供の頃から日常的に接しており、その表現メディアとして利用される機会が今後増えるでしょう。

コンピュータ上での制作は容易であっても、最終出力をどうするかという問題があります。CGによる平面作品の制作でとまどうことは、制作時の色彩と出力時の色彩を一致させることができないことです。フィルムや、プリンター用紙への出力では、コンピュータの画面と大きく違ってしまふことがあります。画面と写真や、プリンター出力では、それ自身を光源とする透過光と反射光の違いがあり、それらを完全に一致させることは、不可能であることから、出力先の色の再現性を予想して制作を進めることになります。作品としての出力においてはさまざまな形態が考えられます。ビデオやコンピュータ画面への出力、フィルム（写真）、プリンターによる紙などへの出力の

三つに大きく分けることができます。一番ストレートな出力先は、コンピュータの画面（CRT）上ということになります。画像データは非常に多くの種類があり、そのまま他のシステムで表示できるとは限りません。そのシステムに適した、表示色、解像度に調整し、さらに必要があればディスプレイの色温度の変更や、ガンマ補正によって最適な状態に調整します。

CRTが出力先ということでは、コンピュータディスプレイと見かけ上同じTVモニターがあります。直接、またはVTRやディスクに録画した後、出力することになりますが、いずれの場合も直接コンピュータのデータをTV信号として表示することはできず、変換機を通じて出力することになります。これも厳密に同じというわけではないのですが、かなりよい結果を得ることができます。これはコンバーターの精度、モニターの善し悪しで最終結果にかなりの幅があります。家電のTVモニター、スタジオモニター、液晶モニターやプロジェクター、あるいはハイビジョンというハードウェアの違いや、アナログやデジタルといった信号の違いで、結果が大きく変わります。CGアニメーションの出力ではビデオが主で、映画ではハイビジョンやフィルムを使うこともあります。フィルムに出力することはあまりありません。

最も一般的な出力先として、プリンターがあります。一口にプリンターといっても多種多様で、紙はもちろん、布や透明なフィルム、シャッターのような金属板に直接出力できるもの、低解像度のモノクロのものから、そのまま版下に使用できるような高解像度のフルカラーのものまであり、使用目的によって選択することになります。出力サイズも名刺やカードの印刷専用機から、建築物の壁に直接インクを吹き付ける壁画制作用まで、さまざまな種類があります。画像を任意の大きさに拡大し、分割出力させるソフトもあり、かなり大きな出力を得ることができます。写真のような高品位な結果が得られるフルカラー出力機はせいぜいA3程度の出力ですが、このようなソフトを使えば分割して大きく出力することができます。（ただし画像の種類によっては大きく精度が落ち

る結果になります。)しかし耐光性や耐久性はまちまちで、作品として出力する場合注意しなければなりません。また、同じデータでもプリンターによって全く違う結果になり、出力結果からデータの色調を調整し再プリントするといった試行錯誤を強いられることになります。ランニングコストの安いプリンターであれば試し刷りも容易ですが、コストの高いプリンターや、サービスセンターでの出力では、何度も出力するわけにはいきません。印刷を前提にしたソフトではCMYKに対応していますが、一般のソフトではRGBデータで作業します。制作段階でCMYKで色の選択をすれば、それほど大きな違いは出ませんが、RGBで色を選択するとき、特に鮮やかな色を選択したときに、その色調が大きく変わることが起こります。厳密に色彩を出力時に合わせたいときは、画面上でカラーチャートを作り、それをプリンターで出力し、その出力サンプルをもとに制作時の色彩計画を行うことになります。ただ、コンピュータ上では1677万色表示できますが、それらすべてに対してサンプルを作ることはできないので、目安ということになります。最近ではシステムレベルでそのような色調整ができる技術が開発され、スキャナーなどの入力機からCRT、そしてプリンターまでトータルに色彩の管理が行えるようになってきています。

その他の出力にCADで使用するプロッターがあります。これは、A0サイズぐらいまで出力でき、図面を製図ペンや鉛筆で正確に描画します。本来、コンピュータによる機械や建築設図の出力用ですが、一般の描画用ソフトで対応しているものがあり、作品の出力先として利用できます。

他の方法がまだまだ発展途上にある中で、写真フィルムへの出力は、CGの確立された出力方法の一つです。ポジやネガ、またはボラロイド、OHPフィルムへ出力します。写真フィルム出力の最大の利点は画像データをCMYK変換する必要がないことです。フィルムへ出力後は写真と同じ処理をおこなうことができます。フィルムへの出力には直接コンピュータ画面を撮影する方法(管面撮影)と、専用の出力機(フィルムレコーダー)

を使う方法があります。管面撮影は手軽で安上がりですが、簡単というわけではありません。ディスプレイの解像度以上には撮影できず、画面に歪みがあるような場合修正することができません。また、余分な画面を表示しない工夫がいらいます。実際の撮影ではカメラをCRTに平行に設置し、フィルムは粒子の細かいものを選び、TV-CCフィルタを使います。コンピュータ・ディスプレイの画面はほこりが付きやすく、指紋などの汚れも必ず拭き取ります。そして画面に室内が映り込まないように暗くする必要があります。段ボールや暗幕などを使って、カメラと画面を覆ってしまうのもよいでしょう。シャッタースピードは1/4秒以下で、絞りを何通りか設定し撮影します。この方法で撮影したものはスライドや小さくプリントする以外には向きません。しかし、自分のコンピュータの画面を直接撮影するので、見たままを出力できる利点があります。

一方フィルムレコーダーの場合は、出力機が必要です。普通は出力サービスセンターを利用することになります。フィルムレコーダーは数社から発売されており、取付けるカメラや解像度によるバリエーションがあります。35mm専用や低解像度用は、おもにスライド作成用として利用されます。印刷原稿や、作品として大きく引き伸ばすときは高解像度で、フィルムサイズも4×5インチ、またはそれ以上の出力が必要です。画像の解像度は、大きいほうがよいのですが実際はコンピュータの処理能力、実装メモリーサイズ、ハードディスク、使用ソフトなどにより、制約を受けることになります。3Dソフトの場合、レンダリングの種類によってはたいへん時間がかかり、目的の解像度でレンダリングさせられないときがあります。そのような場合、フォトショップなどの画像処理ソフトで解像度を上げて出力するほうが、よい結果を得られます。

どの出力方法についてもいえることですが、出力機の調整(カラーキャリブレーションなど)がしっかりしていないと思うような結果が得られません。例えば写真出力の場合、フィルムにほこり

やゴミが焼き込まれていたり、傷が付いていることもあります。またフィルムや用紙の中央から外れて出力されるようなこともあります。このような出力ミスの場合、再出力となりますが、大きく写真に焼いてから始めてミスに気付くようなこともあり、トラブルを避けるためにも品質管理、技術の優れた信頼できるサービスセンターを選ばなければなりません。

出力を依頼するときのデータの持ち込み方法ですが、データサイズが小さいものであれば、フロッピーディスクを使います。ディスク1枚に収まらないときは、バックアップツールでデータを分割保存します。圧縮、分割したフロッピーディスクのデータは、エラーを起こすことがあるので、データの圧縮は、なるべく避けたほうがよいようです。そしてエラー対策として、必ず二組用意します。高解像度の画像のデータは大きく、フロッピーディスクでは、作業が煩雑になり、エラーも出やすくなるのでMO（光磁気ディスク）などを使うのが一般的です。最近では3.5" MOが普及してきており、ほとんどの出力センターに設置されています。3.5" MOは互換性もあり現時点でもっとも有効なデータの移動メディアです。5" MOは互換性が低く、リムーバブルハードディスクも同じで、出力センターに互換機種がなければ持ち込むことができません。また直接ハードディスクを持ち込むこともできますが、一般にハードディスクは振動に弱く、思わぬ事故に巻き込まれないためにも移動は避けるべきです。またこの場合、ウイルスに無防備になるという危険もあります。データを持ち込む場合、ウイルスの感染を防止するためにフロッピーディスクやMOディスクを必ず書き込み禁止の設定にしておきます。近くに出力センターがないときは、遠方に出力を依頼することになり、フロッピーディスクや3.5" MOを宅配便などを利用して送ることになります。

データの移動には、モデムなどを利用する方法もあります。これは電話回線を使用し、自分のコンピュータからモデムを介して先方のコンピュータにデータを転送する方法です。この方法は通信速度が遅く画像ファイルなどのデータサイズの大

きなものを転送するには無理があり、ポストスク립トデータのように比較的小さなものに限定すべきです。もう一つISDNを利用する方法がありますが現在ではまだ高速な通信回線網が整備されておらず、これも大きなサイズの画像の転送には非常に時間がかかり十分ではありません。モデムでの通信中はその電話回線はもちろん、双方のコンピュータを占有してしまいます。電話回線数本を同時に使用するようなものもありますが、双方に同じ機材がいる上にコストも高く、一般的に利用できるものではありません。次世代の高速通信網が早く実現されればこのような問題は一挙に解決できるのですが、現状ではやはり光磁気ディスクのような可搬メディアによる移動が実用的です。

今まではシルクスクリーンと云えば、油性インキが主流であった。つまり樹脂系のメディウムを顔料で練って作られたインキを石油で溶いて使っていた。石油はそれ程害はないが、インキに含まれる、有機溶剤が悪臭を放っていた。まあシルクといえば、インキの臭いが強く、あまり健康によくないと云われて来たが、ここに来て一つの変換期に来ているのではないだろうか。

日本でも最近、欧米の協力を得て、優れた水性インキの開発が進んでおり、少しずつ、版画工房や大学でも使用されつつある。

欧米ではすでに有機溶剤の使用規制が特に強く2年前に私が在外研修でアメリカにいた頃でも、ニューヨークの大きな画材店ではシルクのコーナーから油性インキがすっかり、なくなっていました。僕はフィラデルフィアのスクリーン資材店でナツダ社のインキを手に入れる事ができました。

しかし、各美術大学では水性インキを使っていると言う話をよく聞きました。

私が水性インキの問題点を思うと誰でも、刷ったベタ面だけが水分を含んで紙がうねるのではないかという心配があった。

要は今までの油性インキに劣らず、うまく刷ればいいのであって、さっそく、水性インキを取り寄せて実験してみた。帝国インキ社のセリコール、アクアQLシリーズを買って和紙に刷ってみた。二枚漉きの紙でも和紙は吸水性が高いので、やはり、刷った所が波を打った。しかしもっと厚い和紙では大丈夫であった。小峰プロセスの小峰さんの話では重量150kグラム以上の用紙では、一時膨らんでも、乾けば元に戻るとの事、いづみ紙やアルシュ紙なども問題がないとの事でした。

しかし水性インキはなにか壁塗料などと似ていて乾くと水では溶けにくいもので、版の清掃の時に勝手が違うので困った。版にはインキが固着するし、それを処理する薬品が多くあって、結局、有機溶剤に頼らざるを得なくなって、同じ事ではないかとも思った。とにかく刷ってみて、刷りの勝手が違う、たとえば、版づまりや、版ばなれの違いなど、勝手が違う。画期的などと宣伝はしにくいものであった。

しかし、これから長い目で見て健康を考える上で、水性インキは欠かせないものであり、日本でも、環境庁あたりから、お達しが来るのもまちかなはずである。

大学の集中授業などで多数の学生が使用する場合などには大いに活用すべきではないでしょうか。作家にしても、長年にわたって使用するものですから、健康の面においても必要な事である。

しかし、まだ需要が少ないせいも、今までよりコストがかかり、インキだけでも2～3倍の値段である。メーカーでは需要がふえれば、コストダウンが出来ると思うことである。

シルク材料については工業用にメーカーが開発に力をいれており、研究機関もある様である。

これからも、もっと優れた製品が出てくると思われ、段々と普及するものと思われる。

私はブロッキング法で制作しているので水性インキになると版を耐水性にしていらないとだめで、耐水性感光乳剤を使ってみたが露光時間が長く必要で、感光してもなんかベトベトしていた。それで刷ると紙の版ばなれが悪く、困ってしまった。授業で刷る20枚や30枚位では、大量に刷る版と違って、今までの耐溶剤性感光乳剤でも充分使えと思う。

剥膜液も改めて危険であるのがわかった。手についたり、目に入らない様にする事が必要である。

水性インキのアクアQLにしてもまだ色数が少なく、12色程度である。これでは版画の微妙な色彩は表現出来ない様な気がする。まあこれからふえていくでしょうが、まだメーカーも実験段階であるらしい。他にナツダ社から水性インキが出ているが使った事はない。

以上簡単に水性インキについて述べたが環境問題や健康に関わる重要な点で早急な改善を必要としている。

平成5年4月 愛知県立芸術大学大学院美術研究科版画専攻は、スタートしました。

設置構想から25年という歳月を経て実現した版画専攻の設置は、大学院の将来的な充実を計る為の第一のステップとなるものです。

版画専門の専任教官によって、生きた版画家の育成を含めた、より高度な版画教育と研究体制の拡充を目的として開設されました。今後各分野で、造形表現のボーダーレスな授業がますます盛んになることが予想されますが、その様な将来の姿を考慮して、版画研究室では、主に2つの基本構想から授業が運営されています。

1つは、版と言う特殊な領域から見る造形表現であり、もう1つは造形表現から見る版への展開であります。前者はより専門的で高度な技術養成と、版の独自の表現の探求を目的とし、後者は版画によって得られる造形表現の拡がりを、目的とした副次的な役割であります。

この様な構想のもとに版画専門の常勤スタッフとして、天野邦弘教授、磯見輝夫助教授、倉地久教授があたり、これに油画専攻の常勤スタッフが協力して運営されていきます。

また今年度は非常勤講師として、リトグラフに高月仁氏、銅版は坂爪厚生氏、副手の役割で授業をサポートしてくれる石山直司氏、井出創太郎氏が加わっています。

募集される大学院版画専攻生の定員は、油画大学院生のうち約三名であり、年間を通して版画の制作研究に専念します。この専攻生には共通したカリキュラムは設けず、これは少人数である特性を生かして、教官と学生が一对一で各自の年間プログラムを作る為です。

技術的な事よりも絵画表現、造形表現を重視し、コンセプトを確認したうえで、授業を組み立てます。「版画とは」から作品制作のノウハウまで、教官との問答が繰り返され、その中で明らかにされたことから、制作の方向づけや具体的な制作点数、テーマ、材料の研究等1年の計画が生まれます。

研究室としては多様なカリキュラムに対応する為に、基本的な設備や機材の購入等、できるだけの

努力を重ねています。

版画研究室工房では、銅版、リトグラフ、油性木版、水性木版、シルクスクリーンの制作が出来ます。加えて石膏摺り、併用版、ハンドメイドペーパー等実験的分野にも力を入れています。また地の利を生かして、紙漉きの見学等、学外の研修や材料の研究も行っています。

版画専攻の大学院生は版画だけでなく、油画授業を5週間選択することが出来ます。

そして、年1回油画科の教官による批評会が行なわれます。

版画研究室は油画科に所属していますが、授業は美術学部大学院全体を対象に開かれています。版画専攻生の授業以外には、日本画、彫刻科の学部3年生を対象とした版画実習。油画3年生を対象としたもの。油画大学院1年生と他専攻の希望者を含めた学生を対象とする授業があります。各々4週から5週の期間内に、各版種のデモンストレーションを参考にして、全紙大の作品を制作しています。

この様な授業を通して、特に版画に興味を持ったもの、意欲のある学生には、専攻の別を問わず門戸を開いているのが、版画研究室の姿勢であります。各専攻間の造形表現の交流が活発になるとき、そのパイオニアとして当研究室があることを自負しております。

以上の様な内容で、我が校の大学院版画専攻が新設されましたが、大学の設備、ユーティリティなど課題も多く、一層の充実に向けて努力したいと思っております。

まだ愛知県立芸術大学大学院版画専攻は自立し、歩き始めたばかりであります。多くの才能を見いだし、新鮮な作品を世に送り出す、独自の発信地とすることを胸に期しております。

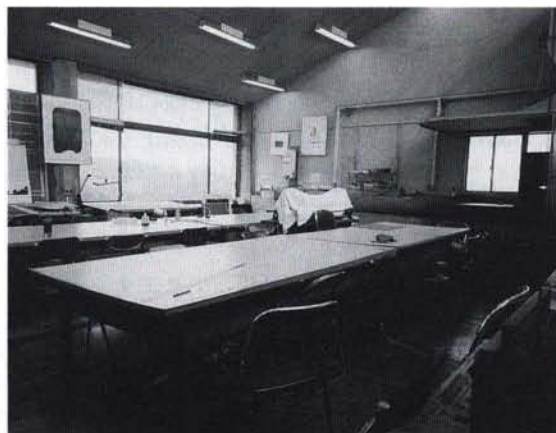
最期に、このたびの大学院版画専攻設置にあたりまして、これまでに多大なご尽力をいただきました関係者の皆様方、また、昨年当大学で開催されました「愛知県立芸術大学版画研究室25年のあゆみ展」にご協力頂きました先生方に、この場をお借りして厚く御礼申し上げます。

愛知県立芸術大学 版画研究室 年間カリキュラム

	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
版画専攻 大学院 1年	個別カリキュラム				材 料 研 究 夏 季 休 業	選択研究 油画研究、版画研究選択 5週（必修） 4単位	芸 術 祭	個別カリキュラム	大 学 版 画 展 中 部 大 学 版 画 展 冬 季		
版画専攻 大学院 2年予定	個別カリキュラム					個別カリキュラム		修了制作			修了制作
研究生 研修生 予定	個別カリキュラム					個別カリキュラム		個別カリキュラム			
	実習授業					実習授業					
学部 日本画、彫刻 3年生	版画実習 銅版、リトグラフ 4週 4単位										
学部 油画 3年生	必修版画実習 銅版、リトグラフ 油性木版、水性木版 5週 4単位										
大学院 1年生						選択研究 油画研究、版画研究選択 5週（必修） 4単位					
課外 授業	個別プログラム					個別プログラム					
坂爪厚生	〇〇		〇〇			〇〇	〇〇		〇〇		
高月 仁			〇〇			〇〇			〇〇		
天野 邦弘 磯見 輝夫 倉地 久 石山 直司 井出 創太郎											

愛知芸大版画研究室 沿革 (1993. 7)

昭和41年 (1966)	本学開学
昭和43年 (1968)	版画授業始まる。 絵画専攻 (日本画・油画) 3年次生の実技授業の一環として、木版・銅版・石版の集中授業 (年間6週) を行う
昭和45年 (1970)	大学院の開設に伴い、大学院版画集中授業 (年間8週) 始まる。
昭和47年 (1972)	研修生制度が認可され、この年より昭和51年まで5年間、教官と学生の熱意により版画施設を年間を通じて使用している。
昭和49年 (1974)	版画作品の発表を始める。この年の11月に大学版画研究会が設立された。
昭和50年 (1975)	版画講座申請の概算要求を提出。
昭和51年 (1976)	女子美術大学版画科が開設される。
昭和52年 (1977)	この年より昭和61年まで、版画授業を短縮する。 教官の自主的な意欲により維持してきた年間を通じての版画授業は、教官の過労が限界に達し短縮せざるを得なくなった。大学版画研究会に島田章三・吉本弘が入会し、他美術大学との連携が始まる。
昭和53年 (1978)	本学と他大学の版画教育の現状報告をし、版画教育並びに研究体制の拡充を再申請する。教官の共同研究として、[版画センター] 始まる。
昭和55年 (1980)	大学版画研究会に山本富章が入会する。
昭和56年 (1981)	伊藤廉先生が大学版画研究会の名誉会員になる。
昭和58年 (1983)	大学版画集開始。
昭和59年 (1984)	再度版画教育の充実に関する上申書を提出する。彫刻専攻3年次の集中授業 (年間4週)
昭和60年 (1985)	大学版画研究会に設楽知昭が入会する。愛知芸大版画研究会発足。
昭和61年 (1986)	版画研究会展開催 (資料館)
昭和62年 (1987)	非常勤講師枠 (312時間) が認められ、通年開講始まる。
昭和63年 (1988)	大学版画研究体制拡充に関する要望書を提出する。大学版画研究会は大学版画学会となる。 本学は大学版画学会の運営委員と学会報の編集委員を出し、学会では重要な大学となる。町田市立版画美術館が開設される。
平成3年 (1991)	大学版画学会に倉地久が入会する。
平成4年 (1992)	版画講座開設に向けて、版画専任教官 (教授・天野邦弘、助手・倉地久) が就任する。大学版画学会に天野邦弘が入会する。
平成5年 (1993)	油画専攻の中に版画研究室が設置される。版画専任教官 (助教授・磯見輝夫) が就任する。教員組織は教授、助教授、助手の3名で構成される。学生募集は、大学院に於いて行われた。 大学版画学会に磯見輝夫が入会する。



写真A 作図室 部分



写真B 平版教室 部分

本学は橿原神宮の南に位置し、大学の周囲には、古墳や寺、古い民家も多く歴史を感じさせる一方、大阪からの通勤圏内で新しい住宅地も拓けている。

学生総数731名で、学生は奈良、大阪、京都の他全国各地から来ており、下宿生活者が多い。コースは、洋画、日本画、立体造形、ビジュアルデザインA、B、情報デザイン、建築インテリア、陶芸、染織、工芸デザインと合計10のコースに分れている。

本学には版画コースは無く、洋画の授業として、油彩、デッサンの他に1年次で立体造形、表現技法、色彩計画、2年次で造形表現と版画の実習がある。現在洋画2年生51名洋画専攻科生4名が私の版画実習を授講している。

授業内容は、洋画2年生はA、B、2グループに分かれ、各クラス共週1回3時間で、前期12回、後期12回を銅版画実習とし単位は通年で3単位を取得。洋画専攻科生は、週2回で其々3時間ずつ銅版画とシルクスクリーンの実習を通年おこなう。銅版画3単位、シルクスクリーン3単位となっている。

版画実習室は、実習室、腐蝕室、準備室、研究室の4つに分かれ、約90cm²である。エッチングプレス（70cm×140cm）2機、オートウォーマー2台、プレートウォーマー3台、アクアチントボックスがある。銅版画以外の設備はされていないため、専攻科のシルクスクリーンは、デザインコースの印刷室を使用している。準備室は、各学生の版、紙、用具を収納する場所となっている。



奈良芸術短期大学 版画実習室エッチングプレス機

版画材料は、購買部にて年度初めに一括購入している。

2年生の版画実習は銅版となっている。年間の実習時間が少なく、数多くの技法を指導することは技法の学習だけになるので、銅版画の基本であるエッチングを前期で、アクアチントを後期で指導し、其々1点制作する。

洋画コースの一授業で、銅版画の知識に乏しい為、初日の授業では、版種、技法の説明をし、自作を見せ、刷りの実演をする。その後、銅版画作品のスライドを年代別、技法別に見せ、これから各自が制作する版画について学習する。

洋画コースでは、デッサンを重視した授業を行っているので、前期でのエッチングの下絵を描くにあたっては、各自モチーフを用意させ、制作する版の大きさ（22cm×30cm）で描かせ、それを銅版に置き変える方法をとっている。



奈良芸術短期大学 2年生エッチング実習のようす

銅版画を制作する事が初めてであり、紙に刷る事で結果が判る版画の性質上、下絵の段階で、出来るだけ不明瞭な所を無くし、出来上りに近いものにしておくことで制作上の失敗を少なくし、後は試刷り、描画、腐蝕を繰返すことで作品の完成度を上げるよう指導している。

後期の作品は、エッチングとアクアチントの併用として、前期と同じ大きさで制作する。描くものは自由とし、各自の個性、オリジナリティーが出るよう下絵の段階で指導する。

後期中頃になると、学生の方も銅版に慣れてく

るので、自作に合った表現方法など、技法的なことも質問してくるようになり、銅版画の面白さが判りかけてくるようだが、前期より製版工程が多くなるので、実習時間内で納得のいく所まで手を加えることが難しくなる。

専攻科の銅版画実習は、前期にメゾチントで1点制作する。ペルソーでの下地作りは、初めての学生には技術的に困難であるのと、時間的にも余裕が無いので、アクアチントを2～3回することでメゾチントの下地としている。柔らかい中間の調子が出せるのと、直接的な製版方法が、腐蝕で版を作る方法よりも洋画コースの学生には向いて

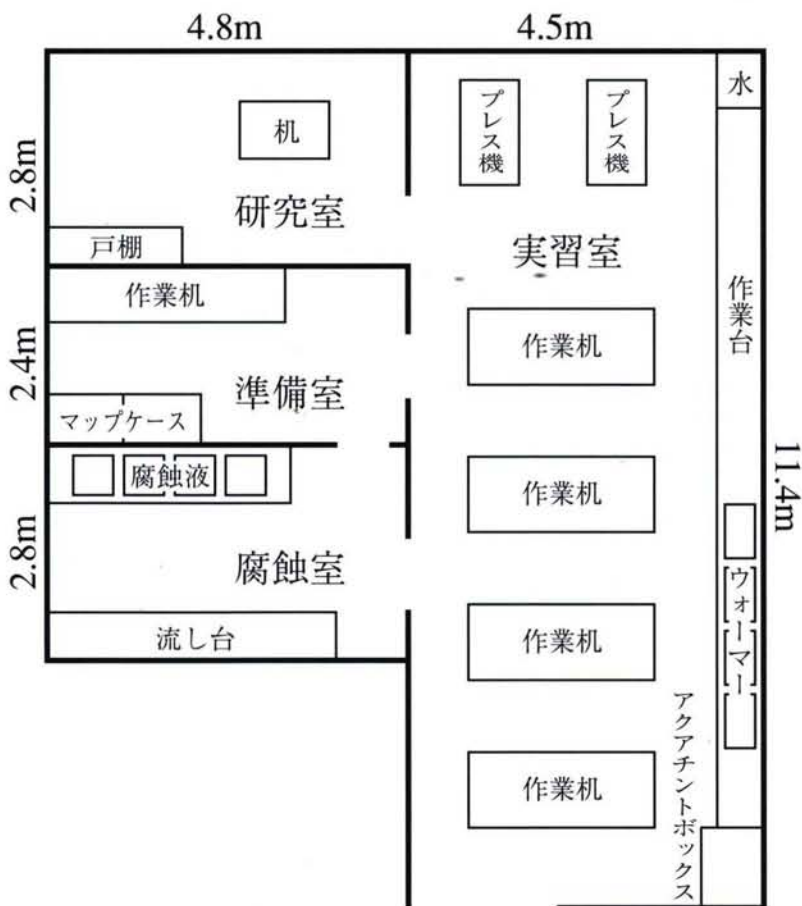
いるように思う。

後期は自由制作として1点制作する。各自の表現に適した技法で制作するが、ディープエッチングによる1版多色刷りや、多版多色刷りを試す者もあり色々である。

シルクスクリーンの実習は、手描きのフィルムによる多色刷り版画を制作する。前期は、下絵制作、色数、刷り順の設定、フィルムの作製を行い、後期で本格的に刷り、通年で1点仕上げる。

尚、版画実習室は学生の自主的な制作活動の為に、実習日以外でも、休日を除く毎日午後6時まで、自由に使用できるようになっている。

版画実習室 平面図



洋画コースカリキュラム

1 年次 <デッサン (I~VI) の授業内容>

前	4 月	石膏デッサン
	5 月	石膏デッサン・風景写生 (油彩)
	6 月	石膏デッサン・静物 (油彩)
	7 月	石膏デッサン・静物 (油彩)
期	8 月	(夏期休業) 課題制作 (油彩) 静物風景
	9 月	石膏デッサン
後	10月	静物 (油彩)
	11月	人体コスチューム (油彩)・進級制作
	12月	(冬期休業) 課題制作・進級制作
	1 月	進級制作・デッサンコンクール
	2 月	卒業制作展見学レポート
期	3 月	(春期休業)

2 年次 <油彩制作 (I~VIII) の授業内容>

		油彩制作 (I~VI)			
前	4 月	人体 (立ポーズ・坐ポーズ) 油彩	デッサン 技法	版画	古典
	5 月	人体 (坐ポーズ・コスチューム) 油彩	デッサン 技法	版画	古典
	6 月	静物 (油彩)・自由制作 (油彩)	デッサン 技法	版画	古典
	7 月	自由制作 (油彩)	デッサン 技法	版画	古典
期	8 月	(夏期休業) 課題制作 (静物・風景・自由制作のうち 2 点)			
	9 月	風景 (油彩)	デッサン 技法	版画	古典
後	10月	人体 (油彩) 風景 (油彩) 卒業制作	デッサン 技法	版画	古典
	11月	卒業制作	デッサン 技法	版画	古典
	12月	卒業制作	デッサン 技法	版画	古典
		冬 期 休 業			
	1 月	卒 業 制 作	デッサン 技法	版画	古典
期	2 月	卒 業 制 作			

京都では昔から数多くの木版画工房が様々な形で活躍してきた。現在では創作版画の草分け的存在である徳力富吉郎氏が主宰する「松九」があり、また同じように京都の名所を制作する工房として知られるものに井堂雅夫氏が主宰する工房「雅堂」がある。さらに「紫雲堂版画工房」の戸田正氏はアメリカの画家と協力して現代木版画を制作する特異な存在である。戸田氏はサンフランシスコのクラウン・ポイント・プレスと組み1982年から91年までの10年間にカツ、クレメンテ、クロース、サーレら30名にのぼる一流作家とのコラボレーションを行っている。

今回は伝統的な木版画と現代版画を共に制作する佐藤木版画工房を訪ねた。

佐藤木版画工房は昭和15年頃に佐藤泰三氏が工房を設立し、その後昭和34年頃に現在工房のある東山区六原に移転した。現在は泰三氏の息子である佐藤景三氏を中心として、弟子3人に泰三氏を加えた5人で仕事を行っている。また、必要に応じて他の工房に外注する形もとっている。

明治以降、浮世絵の一枚絵を中心に発達してきた「江戸版画」に対して、京都では「京版画」として絵本、図案帳、経本などをはじめ、より日本画に近い版画が作られてきた。

佐藤木版画工房では、戦後はクリスマスカード、団扇、扇子、昭和40年頃からは広重や歌麿の浮世絵の復刻、昭和50年頃から現在に至るまでは日本画のオリジナル版画を中心として仕事を行っている。訪問時には上村松篁氏の版画を制作中であった。

これらの仕事をする傍ら、佐藤木版画工房では現代作家や木版に興味を持つ学生、留学生らを受入れ見学、実習の機会を設けている。閉鎖的なイメージを持たれがちな伝統的工房のなかで、大変開放的な感じがすることに対して佐藤氏は、「伝統的な工房はそんなに閉鎖的ではない。技術が盗まれるなどとは考えていないし、摺師には技術だけではなく感性が必要になってきているので、多くの人々が工房に出入りする方が良いと考えている。」と述べられていた。

現代作家とのコラボレーションとしては、竹田鎮三郎氏、ドイツ出身で現在はオーストラリアを

拠点として活躍するヨルク・シュマイサー氏、黒崎彰氏などとの仕事がある。

また、佐藤氏は後継者養成の活動の一環として、「浮世絵木版画彫摺技術保存協会」の京都支部長も努めている。この協会は東京に本部を持ち、浮世絵技術の伝承と向上、そして後継者の養成、日本固有の文化の保存と発展を目的に15年前に発足し、彫摺技術の向上と後継者の養成を計るための研修会、及び技術に関する社会的な理解と知識を普及するための実演会、展示会、懇談会等の活動が行われている。

現在京都の職人で最も若い人は彫師で19歳、摺師では28歳である。最も多いのは50歳代後半から60歳代で、昔は中学校を卒業後すぐ弟子入りするのが普通で、現在業界の中心となっている人達は大体高校卒業後弟子入りしたという人が多い。最近では大学を卒業してから弟子入りする人達もあり、そうした若い職人について佐藤氏は、「感性があると思う。技術も覚えるのが早い。彼らには従来までの木版による印刷という考え方ではなく、版画を作るという気持ちでやってもらっている。」と話しておられた。

次に佐藤木版画工房での主な作業工程と材料、道具を紹介して頂いた。

作業工程

- 1 オリジナル原画の写真を撮影し、その像をオフセット印刷により薄い和紙に刷る。
- 2 版木にオフセット印刷した薄い和紙を張る。浮世絵の場合は版木に直接フィルムを張りこむこともある。
[1、2の工程は、版元であるモモセ版画美術（埼玉）で行われる。]
- 3 主版（骨版）を彫る。
※主版（骨版）とは、全体の絵柄や輪郭線を持つ版。
- 4 摺りかえしをとり、別の版木に糊で張りこみ色板をつくる。
[3、4の工程は、彫師 藤沢洋氏、松田俊蔵氏により行われる。]
- 5 日本画オリジナル版画の場合300～400度（回）繰り返して刷られる。浮世絵の場合は5～8

枚の板で20度前後の摺りを経て作品が完成する。
[5の工程は佐藤木版画工房で行われる。]

材料、道具

・顔料（泥絵具が主）

足立顔料店、画箋堂、放光堂、（いずれも京都）で購入。

・墨

奈良で佐藤木版画工房用に作られたものを使用。

・板（桜板が主）

青山商店（京都）で購入。

・刷毛

平野刷毛店、宮川刷毛店（いずれも東京）で購入。

・紙

岩野市兵衛氏（福井）より購入。

現在使っている材料、道具について佐藤氏は、「顔料は公害問題による規制により、以前のものと比べて質が変わった。また、膠の質も以前に比べると変わっている。桜板も手に入りにくくなっ

ているし、刷毛は東京の野湯金太郎氏が亡くなり、従来使ってきたものが手に入らなくなった。」と話しておられた。

佐藤木版画工房を訪れて一番感じたことは、大変開かれた工房だということである。一般に職人の名の付く人達は気難しく、関係者以外の者が仕事をしている場所に入ってくるのを嫌うなど、閉鎖的なイメージを持ちがちであるが、そのようなイメージとは反対に佐藤木版画工房では、積極的に工房を開放していた。訪問時には京都精華大学の学生が学外実習にやってきており、作業の効率から考えれば決して利益にはならないだろうが、それよりも多くの人達にもっと伝統的な木版画や技術を知ってもらい、文化的な貢献をしようという意志が強く感じられた。こうした工房を多くの学生や作家が訪れ、伝統的な文化や技術を知り、今の時代との接点を探ることによって新しい版画の世界を作り出すことが出来るのではないだろうか。



私の研修先のウインザー・プリント・メーカーズ・フォーラム (WPF)のあるウインザー市は人口16万9千人の農業と車の製造を中心としたカナダの中規模都市であり、五大湖を結ぶデトロイト河をはさんでアメリカミシガン州最大の都市デトロイトの南に、くさびのようにくい込んだカナダ最南端の市であった。

この小さな工房にはすでにカナダカウンシルの奨学金で浜西勝則、東谷武美、吉田亜世美の諸氏が渡加して立派な業績を上げられていて私の受入れも順調に運び、心からの歓待を受けた。ここでカナダ人や海外の招待作家達から、国際交流を通じて石版・銅版・モノタイプの制作技法を学んだ。



ウインザー・プリント・メーカーズ・フォーラム (ウインザー)

カナダは隣国で強大な力を持つアメリカに対して何とかその独自性を明確化するために法制度や社会保険機構のみでなく、美術・版画の世界でもその独特の機関システムにより運営されている。現在カナダでは約50の版画工房が全土の各都市にあり、運営は大なり小なりカナダカウンシル(政府)の援助により行われている。WPFはその中でも特にユニークで、多くの運営費をビンゴという公開賭博遊戯の収益から捻出しており、他を100人前後の賛助会費、一般会員費とカナダカウンシルの援助によって維持していた。常に利用している版画家は10人前後で比較的ゆとりを持って制作出来た。設備はアメリカ製の石版プレス1台、地元ウインザーとアメリカ製の銅版プレスが2台あり、広い部屋の中に版種ごとの部屋割りをせずに使用していた。会員は1ヶ月の使用料を払

えば特別の資格は不要であり、年に数回のニュースレター (WPFの会報) をゼロックスコピーで手造りで制作して画廊や教育機関に置いたり、多くの人々に郵送していた。内容はWPF画廊の展覧会案内、招待作家のプロフィール、材料の消費についてのアナウンスメント、会員の展覧会報告、地域の展覧会案内、運営委員の募集、新(再)会員の名前、そして最後に会費の一覧表である。ちなみに参考のために1992年度の1ヶ月の会費のリストを書いてみる。

MEMBERSHIP RATES

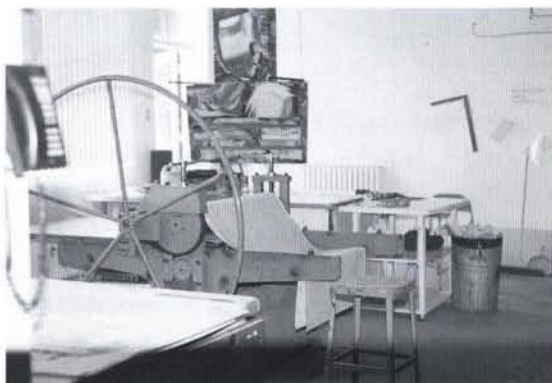
Student/Senior 15\$ Regular 25\$

Patron 50\$ Associate 100\$

Family/Duo 40\$ Sponsor 250\$

Corporate 500\$

私は6月18日にカナダで最も古い版画工房旧名 L'Ateiler de Realisations Graphiques、新名 ENGRAMME (ケベック市)を訪れた。建物は古い白で統一された清潔そうな画廊。工房は大変気に入った。この工房は1972年に作られ現在メンバーは60人くらいであるが常に来て制作する作家は20人くらいとの事であった。メンバーの作品のファイルは道路に面した明るい窓ぎわ近くにビニールケースに入れてあり訪れた客が手にとって買っていくことが出来る。会員の案内や作品が飾られた事務所の後ろの奥にミーティング兼休憩室があり、その向かい側に2台のプレス機が置かれた石版室がある。その奥が腐食室、銅版室と続いている。他のカナダの工房と違ってここではシルクスクリーンは油性と水性の両方を使って制作しているとの事だった。



イングラム (ケベック)

8月の夏休みを利用して、アルバータ州のエドモントンにあるSociety Northern Alberta Print Artists (SNAP)とブリティッシュ・コロンビア州のバンクーバーにあるMalaspina Printmakers Society (MPS)を訪問した。SNAPも古い建物の中にあり、銅、石版のプレス機はWPFのより大きくて会員は70人くらいいるが実際は数人が利用しているとの事だった。会報は充実した内容を持っていた。しかし大きいといっても100万に満たない人口のエドモントンでもこれ程の施設を持っているのには少なからず驚き、ここには版画の存在の重要性をしっかりと認識している国の行政の一端が現れていて興味深かった。

この工房と階下の画廊ともカナダカウンシルとエドモントンカウンシルの援助で運営されていた。

MPSはスペースはさほど広くないが、何といっても観光コースに入っているグランビル島の中にあるので他の工房と違って外観も美しく現代風であった。画廊事務所を突き抜けると左手にシルク、真正面に石版、右手の奥に銅版室というように配置されていた。コラグラフ用の大きなオレンジ色のプレス機は強く印象に残った。



マレスピーナ (バンクーバー)

カナダ最大の都市トロントは数回訪れた。キング・ストリートに面した古い建物の階段を上るとOpen Studioの銅版室につき当たる。この版画工房は規模も会員の数も私の訪れた版画工房の中では一番大きく充実していた。ここもやはり版種によって部屋の区割がありシルクスクリーンの部屋を中心に画廊、石版、銅版室といった部屋が並んで

いて、版画家のための版画工房といった充実感があつた。



オープン・スタジオ (トロント)

カナダの版画工房の大きな特徴の一つに、作家の安全と健康管理の問題がある。今回この点については渡加して初めて知ったことであったが、常に薬品類(毒性のある)と接する版画家にとって最重要課題であったと改めて考えなおされた。ガスマスク、アイウォッシャーの使用、ガソリン系材料ではなく灯油の使用、安全弁の付いた金属安全缶の使用、吸排機構の徹底した設置等、これらは実際の私の体験で日本でもすぐに実行できる面であるし、なくてはならないと感じた。特にシルクの水性インクに関する普及の度合は、ほぼ100パーセントに近いのではないかと思う。版画工房、大学等の関係者からの話では油性のインクを使用する上での健康管理には、かなり否定的意見であった。しかしこれは表現の効果について言えばもう少し時間をかけて研究する意味を持っていると思った。

私の表現手段の一つの木版画に関して言えば、いずれの工房もレリーフ・プリント室というものは無く、銅、石、シルク、モノタイプに比べてマイナー感はいなめない事実だった。けっして多くない木版画も油性が主体であり、やはり水性木版画に関して言えば材料の入手難、指導者の不在、気候の不適格とさまざまな条件はあるが、私は経験上全く不適合な表現技法ではないと思う。多くの作家達との会話やデモンストレーション・ワークショップでは大いに反響があった。

経済的困窮は私の帰国後もさらに激しくなると旧知の友人から手紙をもらった。確実にカットされつつある国の援助の中でこれからのカナダの版画工房はどのように運営されて行くのだろうか。しかし今回会った多くの版画家、画家、事務職員たちの版画に対するあの熱意があれば、必ずその歩み行くべき道を見つけ出せるだろうと思った。最後にカナダの版画資料ハンドブックを紹介します。これはカナダの版画事情、画廊教育機関全てが網羅された最も優れた本です。

タイトル Impressions:

A Canadian printmakers Handbook

発売元 Malaspina Printmakers Society

1555 Duranleau Street,

Granville Island, Vancouver, B.C.,

V6H3S3 CANADA

電話(604)688-1827

メゾチントを版画授業の主体として、行なっています。カッターナイフを使って、銅板に目立てをするための製版台を、会報21号に発表させていただき、2年間使用していましたが、日本版画協会会員の更科秀先生より、ベルソーを自作する方法を、教えていただきましたので、それを利用して、ベルソー及び、メゾチント製版台を製作し、平成5年度の授業より使用を開始しましたので、御報告させていただきます。この稿の主旨は、いかに簡単にしかも安くメゾチント製版用の工具を、揃えるかということにありますので、ご承知置き願います。

(I) ベルソー刃の製作

材料 鋸目立て用の単目ヤスリ10cm,12.5cm,15cmの3種類ありました。10cmの物で1インチあたり80目、12.5cmの物が60目、15cmの物が50目程度の歯数でした。

12.5cmのヤスリを、高速カッターで切断して、5.5cmのベルソー刃を2個作るのを、標準としています。

道具 切断砥石（高速カッター又は、ディスクグラインダーに取付）
電動グラインダー
ハンドバイス

工程 1、切断砥石でヤスリの不要部分を取り去り、必要な長さに切ります。

2、ヤスリに目的とする円弧を描いておきます。

3、ハンドバイスでヤスリをはさみ、両手でしっかり保持して、利手の手首を支点として目的の円弧になるように、グラインダーで研ぎます。第一段階は水平に保って円弧をつけることを目的とします。

（第1図）

4、第二段階は30の角度を保って、円弧のついた面を斜めに研ぎおろします。

（第2図）

5、油砥石で仕上げる（①～⑤まで、5分～10分くらいで出来上がります。）

(II) 手持ちベルソーを製作

普通手持ちベルソーという言い方はしません

が、後述する柄付ベルソーを標準的に使用し、手持ちベルソーは修正程度にしか用いませので、特にこう呼んでいます。3種類作ってみました。木で柄を作り溝を彫り、ベルソー刃を木ネジで押えて固定したもの、“タジマスクレーパー”という市販の工具の柄を利用した物、柄の部分を市販のヤスリの柄にした物。（写真1）

(III) メゾチント製版台の製作

ベルソーが出来上がっても、メゾチントの目立てが容易でないのは、皆様ご承知の事と思います。そこで新日本造形より発売されている、手動用製版台を参考にして、私なりの製版台を作ってみました。まず全長を短く、傾斜アングルの角度を増し、小型の銅板専用で、ベルソーが素早く動くように設計しました。ベルソーも刃を自作していることを利用して、最初から製版台専用の柄付ベルソーの型に仕上げました。（写真2）

ちょっとしたアイデアとしては終端に角材を付けた事。（これだけで銅板は動きません）台に1cmずつの目盛りを付けた事です。（銅板に目盛りを書き込む必要が無くなるわけです）

この製版台の場合柄の末端が、人間の肘にあたり支点を形成してベルソーを動かす。この支点が傾斜台の上を移動していく訳ですが、この際ベルソーの角度が、変わっていくのが欠点です。ただしベルソーの動かし方を変える事で対処できます。すなわち、枝の部分を持って動かしていたのを、ベルソー部を持つように変えると、ピッチが細くなって、角度変化による目立ての状態の差を、無視できる程度に押えることが可能です。もう一つの困った状況として、ベルソーがまっすぐ進まない場合があります。これは柄の重心と刃の中心が、合っていない為で、曲がっていく方向と逆の方向に、刃をずらすと直ります。一度直進性が確保されれば、非常に簡単にメゾチントの製版ができます。刃のキレが悪くなると前進しなくなるので分かります。この場合は刃を研ぎ直します。

“もう一つの製版台”

いろいろ試作している内に、傾斜したアングルは無くても良い事を発見しました。

柄の長さが充分にあれば、一ヶ所この枝を支える

物があれば、それだけで済みます。(第3図)

この方が製作は簡単で、刃の角度の変化も少ない。ただし支点とベルソーの距離が変わるので、支点から20cmくらい使えない部分があります。形態に面白味の無いのが、欠点と言えば欠点です。

“使用方法”

立って使ったほうが、体重をかけられるので楽です。一行程ごと1cmずつ銅板をずらし端から端までを一面と称し、4方向(これを四面と称する)をクリアすれば、一応出来上がり、状態をみて、目立て不足の場合は、1~2面追加するという方法をとりました。15cm×18.25cmの銅板で、早い学生は一コマ90分の授業中に目立て完了しましたが、標準的には一コマの授業で2面、二コマの授業で4面完了というところでした。不安が残るときは、試し刷りをして状態を確認し、ムラがあればさらに1~4面追加します。(写真3)

(IV) 電動式メゾチント製版台の製作

更科先生と協議しながら、ここまで仕事を進めてきましたが、更科先生が、実にユニークな電動式ベルソーを作られました。

高速式の電動ノコ、ジグソーに直接ベルソーを取付け、手持ちで使うというものです。そこで私も負けずに電動式製版台を作りました。いろいろ試行錯誤はありましたが、結果だけ書きます。

『私の作った電動製版台の特徴』

- 1, モーターと支点とベルソーが、一つのユニットになっていて車輪に乗っており、レールの上を自走して行くので、レールさえあれば、動きに制限が無い。
- 2, あまり機械的な動きではない。支点とベルソーの関係が、人間の肘とベルソーの関係が似ている。
- 3, 安い。(2万円位でした)
- 4, DIY店で売っている材料だけでできる。
- 5, 難しい加工も無い。(穴開け、パイプ切断、ネジ止め程度)

『使った材料』

- 1, 基本台となる棚板。

- 2, レールになる鉄アングル(アルミアングルでは、たわんでしまって駄目でした)
- 3, ユニットを構成する商品名ファンゲルという金具とネジ類。
- 4, 後方支点を提供したり、作動の支点を作る金具類。
- 5, パイプ(ベルソーの柄と作動の軸となるステンパイプ)
- 6, 車輪。(一方向のみに動くキャスター)
- 7, 中間スイッチ。(最終的に動いてきたベルソーが、このスイッチを押して作動が止まる)
- 8, 動力となる変速ジグソー
変速ジグソーを使うことにより、速度調整と回転運動から、往復運動への変換が一挙に解決される
- 9, 重りとなる、ウェイトトレーニング用の丸い鉄板。
- 10, その他合板少々、角材少々、ナット、ボルト等
- 11, ベルソー刃 勿論、自作の物で15cmヤスリから作った#50程度の刃
詳細は(写真4、5)(第4、5、6図)を御覧下さい。

(V) ベルソーの刃の曲率について

ベルソーの刃の円弧は深い方が、使いやすい筈です。単位面積あたりの圧力が大きくなる、つまりは少ない力で効果があるという事になります。押し詰めていけば、版画学会会報19号に載っていた、全周ベルソーになるのですが、ヤスリを使ったベルソーでは、この曲率がヤスリの中で、制限を受けるのが残念です、特に15cm刃のように長い物では、この制限がきつくて、少しの曲率しかとれません。このため重りがかなり必要となり、私の製版台の場合12kgの重りを付けてあります。

以上簡単すぎる説明ですが、ベルソーを自作して、製版台があれば多数の学生が、実に簡単にメゾチントに取り組むことができるということで、何かの参考にならないとも限らないと思います、浅学の身も願みず発表させていただく次第です。

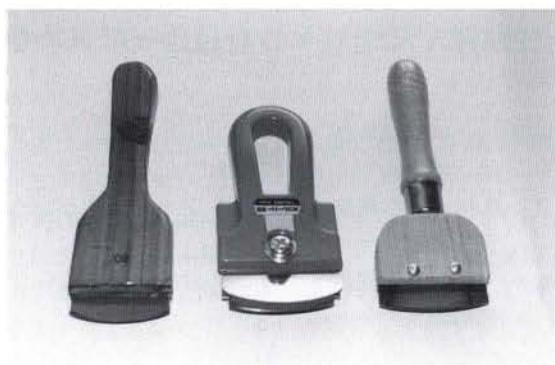


写真1 手持ちロッカー3種類



写真2 メゾチント手動式製版台



写真3

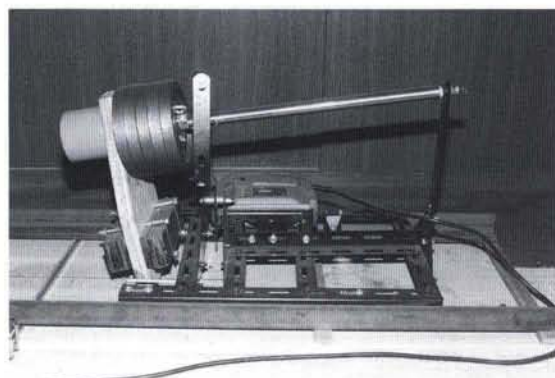


写真4 電動製版台のユニット部

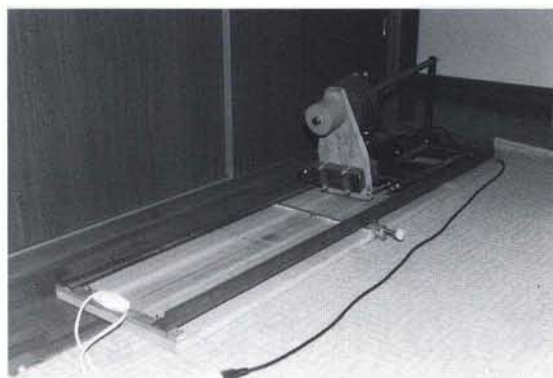
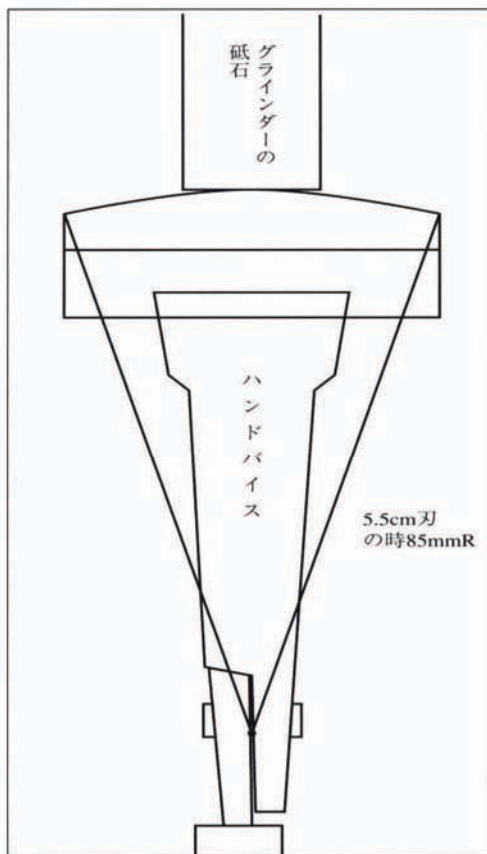
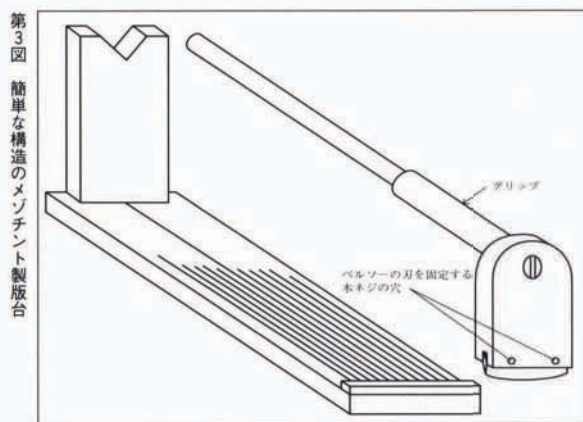
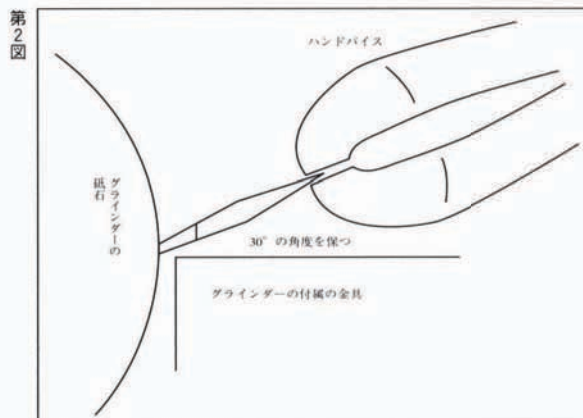


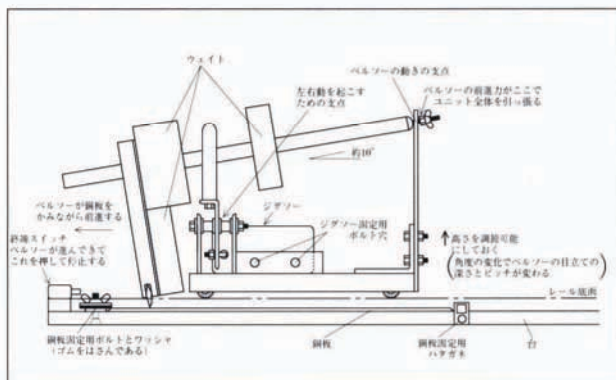
写真5 電動製版台の全景



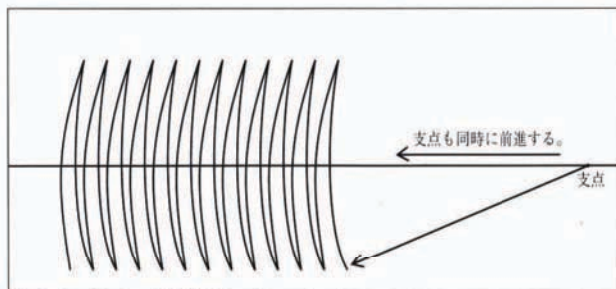
第 1 図



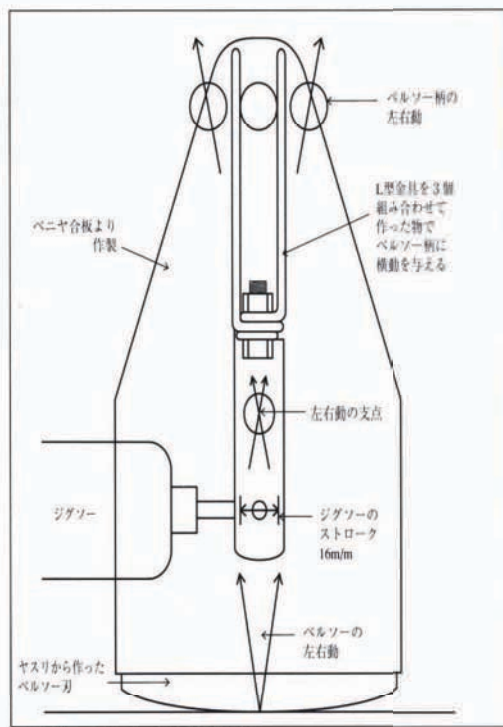
第3図 簡単な構造のメソチント製版台



第4図 電動製版台の説明



第6図 ベルソーの歯型のシュミレーション



第5図 ベルソー左右動の説明

北海道・東北地区

北海道教育大学岩見沢分校	068	北海道岩見沢市緑ヶ丘2-34	0126-22-1470
※梅津 薫	068	北海道岩見沢市緑ヶ丘4-221	0126-24-1975
北海道女子短期大学	069-01	北海道江別市文京台23	011-386-8011
※金沢 一彦	005	北海道札幌市南区澄川5条12-7-3	011-581-4881
札幌大谷短期大学	065	北海道札幌市東区北16条東9	011-742-1651
※岡部 昌生	061	北海道札幌郡広島町西の里東2-14-4	011-375-3253
府川 誠	005	北海道札幌市南区石山一条7-10-27	011-591-9781
弘前大学教育学部	036	青森県弘前市文京町1	0172-36-2111
※村上 善男	036	青森県弘前市大富町9-16、明朝舎101	
岩手大学教育学部	020	岩手県盛岡市上田3-18-33	0196-23-5171
※近藤 克	020	岩手県盛岡市青山3-25-2-502	0196-45-0280
戸村 茂樹	020-01	岩手県盛岡市黒石野1-20-14	0196-61-8160
山形大学	990	山形県山形市小白川町1-4-12	0236-31-1424
※青山 光佑	990-12	山形県山形市大字七浦497	0236-84-7628
宮城教育大学	980	宮城県仙台市青葉区荒巻字青葉	022-214-3450
※高山 登	982	宮城県仙台市太白区ひより台47-8	022-243-2605
東北生活文化大学 (旧三島学園)	981	宮城県仙台市泉区虹の丘1-18	022-272-7511
※大槻 紀雄	981-31	宮城県仙台市泉区加茂2-16-9	022-378-3610
大塚 恵子	982	宮城県仙台市太白区長町2-13-21	022-248-6853
福島大学	960-12	福島県福島市松川町浅川字直道2	0425-48-5151
※丸山 浩司	960	福島県福島市上荒子1-1 上荒子住宅2-202	0245-31-4393
個人			
清水 敦	099-24	北海道網走市呼人187-1 森の家	011-851-9640
清野 泰行	068	北海道岩見沢市5条東16-6	
高橋 貴和	981-12	宮城県名取市名取ヶ丘5-1-1	

中部・関東地区

筑波大学	305	茨城県つくば市天王台1-1-1	0298-53-2724
※白木 俊之	305	茨城県つくば市梅園2-8-13	0298-52-0710
黒木 重雄	305	茨城県つくば市吾妻4-208-606	0298-55-1728
聖徳大学短期大学部	271	千葉県松戸市相横台531	
※伊藤 弥四夫	228	神奈川県相模原市東林間7-13-52	0427-43-6862
宇都宮大学教育学部	321	栃木県宇都宮市峰町350	0286-36-1515
※平川 晋吾	321	栃木県宇都宮市峰町247-1	0286-61-2549
高崎芸術短期大学	370-21	群馬県多野郡吉井町岩崎2229	0273-88-2301
※天野 純治	240-01	神奈川県三浦郡葉山町長柄1601-366	0468-75-8689
都留文科大学	402	山梨県都留市田原3-8-1	0554-43-4341
※河西 万文	409-06	山梨県大月市猿橋町殿上483-1	0554-42-6174
傍嶋 康博	272	千葉県市川市北方1-14-21	0473-32-4496
東海大学教養学部	259-12	神奈川県平塚市北金目1117	0463-58-1211
※西堀 實	228	神奈川県相模原市東林間1-8-20-112	0427-48-6368
山野辺 義雄	194-10	東京都町田市広袴443-10	0427-34-5117
佐藤 逸平	150	渋谷区代官山町17代官山アパート24-166	03-3477-0949
伊佐 雄治	190	東京都立川市羽衣町2-21-2	0425-25-9901
松本短期大学			
※松川 幸寛	399	長野県松本市大字笹賀下小俣2199	0263-86-3790
上越教育大学	943	新潟県上越市山屋敷町1	0255-22-2411
※福岡 泰彦	943	新潟県上越市西域町1-10-1-203	0429-53-7027
大嶋 彰	943	新潟県上越市春日山町3-12-8	0255-25-6456
個人			
林 孝彦	350-12	埼玉県日高市高萩2648-34	0429-85-5866
筆塚 稔尚	359	埼玉県所沢市上新井784-4	0429-24-1826
梅津 裕司	359	埼玉県所沢市小手指町1-11-21-302	0429-25-4473
梅沢 和雄	330	埼玉県大宮市植竹町1-537	048-666-4238
太田 広	241	神奈川県横浜市旭区鶴ヶ峰1-280-21	045-371-2561
岡部 徳三	259-13	神奈川県秦野市渋沢158	0463-88-0743
渋谷 和良	240-01	神奈川県三浦郡葉山町一色2231	0468-76-2341
長谷川 光輝	251	神奈川県藤沢市辻堂西海岸2-12-4-213	0466-33-6758
堀口 葉子	211	川崎市中原区今井上町19メゾンドヴァン201	044-711-6205
馬場 麟男	236	神奈川県横浜市金沢区富岡西4-7-20	045-772-1770
斎藤 喜一	277	千葉県柏市逆井484-5	0471-75-5938

東京都地区・A

東京芸術大学	110	東京都台東区上野公園12-8	03-3828-6111
※木村 義則	167	東京都杉並区上荻2-11-25 大正館	03-3301-7658
安藤 真司	175	東京都板橋区赤塚1-29-25 コーポ美春102	03-3939-0217
木村 希八	248	神奈川県鎌倉市山崎1350-4	0467-45-2223
清水 博文	272	千葉県市川市大町71-38	0473-37-6012
中林 忠良	356	埼玉県上福岡市駒林437	0492-63-1970
野田 哲也	277	千葉県柏市亀甲台2-12-4	0471-63-5332
加山 又造	230	神奈川県横浜市鶴見区東寺尾5-3-29	045-573-6675
松永 啓之	179	東京都練馬区早宮3-18-4 コーポヨコヤマ306	03-3948-7424
上矢 津	350-03	埼玉県比企郡鳩山町楓ヶ丘3-9-7	0492-96-3968
松島 順子	145	東京都大田区田園調布4-29-25	03-3721-3062
多摩美術大学	192	東京都八王子市鍵水1723	0426-76-8611
吹田 文明	157	東京都世田谷区砧3-33-4	03-3417-7123
相笠 昌義	228	神奈川県座間市立野台540	0462-54-0279
※小作 青史	156	東京都世田谷区羽根木2-27-4	03-3321-7221
黒木 周	206	東京都多摩市一の宮601-6 千草荘1-1	0426-39-6265
深沢 幸雄	290-05	千葉県市原市鶴舞308	0436-88-2034
渡辺 達正	192-03	東京都八王子市鹿島22-1-208	0426-75-1655
小林 清子 (女子美)	216	神奈川県川崎市宮前区野川4090-1野川住宅2-403	044-751-0483
楠本 英治	229	神奈川県相模原市相原3-28-2	0427-74-4603
白井 信行	229	神奈川県相模原市橋本台2-2-5	0427-79-2655
小野 芳浩	124	東京都葛飾区小岩5-5-22	03-3697-5691
三枝 孝司	145	東京都大田区北千束1-2-1	03-3723-6928
武蔵野美術大学	187	東京都小平市小川町1-736	0423-41-5011
※池田 良二	208	東京都武蔵村山市伊奈平5-43-3	0425-60-1165
清水 昭八	184	東京都小金井市梶野町4-16-27	0423-83-3733
永井 研治	357-02	埼玉県飯能市坂石574-6	0429-78-1030
小山 愛人 (女子美短)	344	埼玉県春日部市武里団地8-8-302	048-737-8080
今井 庸介	207	東京都東大和市南街5-53-6 芳月荘203	0425-64-8790
武蔵野美術学園	189	東京都武蔵野市吉祥寺東町3-3-7	0422-22-8176
※稲田 年行	194-01	東京都町田市三輪町1939	044-988-3339
塙 太久馬 (武蔵美)	214	神奈川県川崎市多摩区堰1-2-8	044-822-8492
藤本 俊彦	156	東京都世田谷区松原4-4-13 ハイム松原102	03-3324-4704
小川 正明 (女子美短)	336	埼玉県浦和市常盤7-8-18	048-822-2761
柳沢 美奈子	189	東京都東村山市本市1-4-5 サンコーボ507	0423-91-7227

東京都地区・B

女子美術大学	229	神奈川県相模原市麻溝台1900	0427-78-6111
※田村 文雄	187	東京都小平市学園西町2-12-8	0423-43-7282
小野 克子	196	東京都昭島市中神町1388-T 11	0425-43-0891
加藤 清美	156	東京都世田谷区桜上水1-10-3	03-3303-5043
鎌谷 伸一	213	神奈川県川崎市高津区上作延139-13-837	044-853-1913
小林 基輝	341	埼玉県三郷市早稲田1-13-10	0489-58-2031
篠田 紀美代	157	東京都世田谷区上祖師谷1-6-16	03-3300-1876
馬場 章	215	神奈川県麻生区高石5-1-26、101	044-953-2932
野沢 奈穂子	227	神奈川県横浜市緑区青葉台2-32-22	045-981-7270
女子美術短期大学	166	東京都杉並区和田1-49-8	03-3382-2271
※横山 純子	166	杉並区和泉1-30-21 ボナールイズミ401	03-5300-4220
田島 佳世	259-11	神奈川県伊勢原市桜台4-8-19	0463-93-4980
松本 旻	194	東京都町田市本町田1882 木曾住宅イ-4-207	0427-911486
東谷 武美	356	埼玉県上福岡市駒林436-3	0492-63-4779
遠藤 竜太	186	東京都国立市北2-21-11	0425-72-4196
東京造形大学	192	東京都八王子市宇津貫町1556	0426-37-8111
※原 健	216	神奈川県川崎市宮前区有馬6-14-4	044-853-4680
赤塚 祐二	290-01	千葉県市原市ちはら台4-6-20	0436-52-4165
生嶋 順理	300-12	茨城県牛久市田宮町224-16	0298-72-7190
木下 恵介 (武蔵美)	136	東京都江東区大島8-39-22-920	03-3636-4556
清塚 紀子	173	東京都板橋区上板橋2-48-2-808	03-3931-5877
園山 晴巳	253	神奈川県茅ヶ崎市下町屋2-9-59	0467-82-5097
古川 仁史	193	東京都八王子市小比企町469-4-2-206	0426-37-5064
藤井 新一	115	東京都北区志茂4-4-7-3	03-3901-8176
東洋美術学校	162	東京都新宿区富久町2-6	03-3359-7421
※小林 次男	409-05	山梨県大月市富浜町鳥沢2708-6	0554-26-2817
黒田 茂樹	236	神奈川県横浜市金沢区六浦町303	045-784-5750
佐藤 行信	180	東京都武蔵野市吉祥寺本町3-7-10 103	0422-218992
藤岡 慎	247	神奈川県横浜市栄区上郷町1707-19	045-894-4923
創形美術学校	186	東京都国立市富士見台2-37-4	0425-76-1981
※上野 遼	270-01	千葉県流山市松ヶ丘5-711-54	0471-45-1942
為金 義勝 (関西学院)	663	兵庫県西宮市津門西口町3-27	0798-33-1792
星野 美智子	167	東京都杉並区善福寺1-14-10	03-3390-5517
大沼 正昭	228	東京都相模原市麻溝台8-17-23	0427-44-6817

東京都地区・C

和光大学人文学部	194-01	東京都町田市金井町2160	044-988-1431
※白石 昌夫	195	町田市山崎町1223シーアイハイツB-801	0427-93-4518
日本大学芸術学部	176	東京都練馬区旭ヶ丘2-42	03-5995-8238
※有地 好登	350-13	埼玉県狭山市北入曾526-10	0429-57-8468
小山松 隆	275	千葉県習志野市袖ヶ浦1-28-1-411	0474-54-6586
皆川 孝一	350-13	埼玉県狭山市北入曾521-3	0429-59-2527
吉田 穂高 (女子美短)	181	東京都三鷹市井の頭1-13-40	0422-44-3923
玉川大学	194	東京都町田市玉川学園6-1-1	0427-28-3323
※浜西 勝則	259-13	神奈川県秦野市千村742-15-1-508	0463-87-3779
東京学芸大学	184	東京都小金井市貫井北町4-1-1	0423-25-2111
※宮下 登喜雄	183	東京都府中市新町1-12-11	0423-61-5634
蓮尾 力	198	東京都青梅市小曾木1-3396	0428-74-4573
文化学院	101	東京都千代田区神田駿河台2-5	03-3294-7551
※相澤 美則	168	東京都杉並区久我山5-1-22	03-3331-3972
上野 秀一	344-01	埼玉県葛飾郡庄和町西金野井1232-1-102	048-745-1099
跡見学園短期大学	112	東京都文京区大塚1-5-2	03-3941-8161
※深尾 庄介	154	東京都世田谷区下馬3-17-2	03-3414-6034
文化女子大学			
※鹿取 武司	196	東京都昭島市昭和町3-4-4	0425-41-8013
昭和女子大学			
※安部 一博	213	神奈川県川崎市高津区北見209-4	044-811-9621
個人			
清水 美三子	143	東京都大田区中央1-21-12	03-3774-0073
堀江 健一	180	武蔵野市吉祥寺南町5-6-10 カーサムルソー101	0422-42-5291
北岡 文雄	168	東京都杉並区和泉2-27-8	03-3328-3361
木村 繁之	186	東京都国立市東3-21-33-102	0425-73-3025
栗本 佳典	191	東京都日野市新井60-2-202	0425-87-2424
萩原 英雄	164	東京都中野区上高田5-33-8	03-3386-0192
松村 誠一	206	多摩市和田町1449-2 クオリティハウスB-102	0423-71-4739
三木 淳史	171	豊島区雑司が谷2-28-6 メゾンkojima102	03-5992-9699
若生 秀二	201	東京都狛江市東和泉1-29-18-503	03-3488-5538
若月 公平	196	東京都昭島市中神町1364W-95	0425-46-6559
渡辺 満	194	東京都町田市成瀬台4-26-4	0427-26-4876

東海・北陸地区

常葉学園短期大学	439	静岡県小笠郡菊川町半済1550	0537-35-3171
※坂田 和之	426	静岡県藤枝市若王子2-14-10	0546-43-5921
蜂谷 充志	437-15	静岡県小笠郡小笠町下平川2755-3	0537-73-6965
上田 靖之	280	千葉県小倉町1695-4	0472-33-9746
伊東 正悟 (東造大)	277	千葉県柏市逆井1668-99	0471-72-7830
常葉学園大学	420	静岡県静岡市瀬名1000	0542-63-1125
※合津 正之助	420	静岡県静岡市沓谷5-56-3 ルミエール藤303	0452-63-6539
静岡大学	422	静岡県静岡市大谷836	0542-37-1111
※白井 嘉尚	422	静岡県静岡市池田764-5	054-265-1059
東海女子短期大学			
※若杉 雅夫	480-02	愛知県西春日井郡豊山町豊場志水70	0568-28-3852
愛知県立芸術大学	480-11	愛知県愛知郡長久手町岩作三ヶ峯1-1	0561-62-1180
※倉地 久	465	名古屋市名東区本郷3-176 ブルーコーポ206	052-773-7279
天野 邦弘	251	神奈川県藤沢市鶴沼海岸1-3-10	0466-36-6375
磯見 輝夫	248	神奈川県鎌倉市小町3-11-38	0467-25-2499
設楽 知昭	480-11	愛知郡長久手町岩作三ヶ峯1-1 芸大住宅4-4	0561-62-7447
山本 富章	470-04	西加茂郡藤岡町西中山広クテ14-2	0565-76-3318
吉本 弘	470-01	愛知県愛知郡日進岩崎元井ゲ17-97	0561-72-3665
愛知教育大学	448	愛知県刈谷市井ヶ谷町広沢1	0566-36-3111
※野澤 博行	444	岡崎市明大寺町字孤塚14-2 サンハイツA407	0564-52-8567
名古屋造形芸術短期大学	485	小牧市大字大草字年上坂6004	0568-79-1111
※加藤 茂外次	480-11	愛知郡長久手町前熊前山32-1	0561-62-9950
鈴木 広行	451	名古屋市西区上名古屋1-5-8	052-522-0410
名古屋芸術大学	481	愛知県西春日井郡西春町徳重西沼65	0568-24-0350
※西村 正幸	470-01	愛知県愛知郡日進町浅田笹原35-29-60A	052-803-4630
名古屋女子文化短期大学 (旧山田学園)	461	名古屋市東区葵1-17-8	052-931-7112
※横田 嘉雄	500	岐阜県岐阜市日野3968-352	0582-47-6552
金城学院大学	463	名古屋市守山区大森2-1723	
※山村 國晶	468	名古屋市守山区小幡北山2758-727	052-793-3187
大垣女子短期大学	503	岐阜県大垣市西之川町1-109	0584-81-6818
※高橋 邦明	503	岐阜県大垣市牧野町3-57	0584-32-4496
金沢大学教育学部	920	石川県金沢市角間町	0762-64-5586
※今井 治男	920-11	石川県金沢市鈴見台4-5-15	0762-62-3141
個人			
朝比奈 則江	425	静岡県焼津市浜当日1-5-28	0546-28-6517
川嶋 崇代	417	静岡県富士市鈴川中町30-9	0545-32-0078
滝沢 光広	491	愛知県一宮市大和町代永1219	0586-44-3330

関西・近畿地区

大阪芸術大学	585	大阪府南河内郡河南町東山	0721-93-3781
※坪田 政彦	670	兵庫県姫路市西八代町10-23	0792-93-6707
大阪教育大学	582	大阪府柏原市旭ヶ丘4-698-1	0729-76-3211
※朝比奈 逸人	560	大阪府池田市井口堂3-1-6 新加納苑103	0727-62-7747
浪速短期大学	664	兵庫県伊丹市荒牧字上ヶ池2-1	0727-77-3353
※山中 佳一	592	堺市浜寺石津町西4-4-9	0722-41-1692
四條囃学園女子短期大学	574	大阪府大東市学園町6-45	0720-76-6171
※中路 規夫 (成安造短)	601	京都市南区西九条横町6	075-691-3943
神戸文化短期大学	673	兵庫県明石市明南町2-1-50	078-927-0771
※庄野 予侑子 (京都芸大)	659	兵庫県芦屋市山芦屋町17-28	0797-32-8082
兵庫女子短期大学	675-01	兵庫県加古川市平岡町新在家2301	0794-24-0052
※柳楽 節子	651-22	神戸市西区桜が丘西町4-7-7	078-994-5920
兵庫教育大学	673	兵庫県加東郡社町下久米942-1	0795-44-1101
※櫻井 晨正	631	奈良県奈良市平松1-31-13	0742-45-3481
京都市立芸術大学	610-11	京都市西京区大枝香掛町13-6	075-332-0701
※舞原 克典	524	滋賀県守山市川田町1548-13	0775-83-0028
田中 孝 (京都精華)	520	滋賀県大津市比叡平1-21-5	0775-29-0530
吉原 英雄	569	大阪府高槻市塚原6-18-14	0726-96-2286
一圓 達夫 (大阪芸大)	564	大阪府吹田市垂水町2-1-807	06-339-4654
安東 菜々 (大谷女大)	605	京都市東山区本町7-23-2	075-561-9303
京都芸術短期大学	606	京都市左京区白川瓜生山2-116	075-791-0066
※佐藤 博一	606	京都市左京区一乗寺地藏本町34-2 4A	075-711-9065
京都精華大学	606	京都市左京区岩倉木野137	075-702-5144
※武蔵 篤彦	606	京都市左京区岩倉中町225-403 ドムス岩倉403	075-711-0426
黒崎 彰	603	京都市北区紫竹下園生町19	075-492-2566
橋本 文良	603	京都市北区紫竹西北町33-12	
長岡 国人	606	京都市左京区岩倉上蔵町5 ドミール五番館201	075-721-7727
京都文教短期大学	611	京都府宇治市槇島町千足80	0774-25-2450
※森 俊夫	569	大阪府高槻市宮之川原1-12-1	0726-89-1677
奥井 章夫	606	京都市左京区下鴨下川原町47	075-791-1668
桜井 貞夫	617	京都府向日市寺戸町二枚田4-51	075-931-0446
滋賀大学	520	滋賀県大津市平津5-1	0775-37-0081
※秋元 幸茂	520	滋賀県大津市稲葉台13-10	0775-25-7927
嵯峨美術短期大学	616	京都市右京区嵯峨五島町1	075-864-7884
※木村 秀樹	520	滋賀県大津市比叡平3-10-5	0775-29-0320
西 真	603	京都市北区平野上柳町28-21	075-462-2258

村上 文生	621	京都府亀岡市篠町広田3-6-7	0771-25-2501
成安造形大学	520-02	滋賀県大津市仰木町	0775-74-2111
※大原 雄寛	601-13	京都市伏見区日野岡西町4-53	075-571-6271
長宗我部友子	520	滋賀県大津市比叡平3-42-14	0775-29-0376
和歌山大学	640	和歌山市栄谷930	0734-54-0361
※山崎 直秀	642	和歌山県海南市日方930-1-A-32	0734-83-6840
個人			
出原 司	604	京都市中京区姉小路堀川東入ル	075-221-5658

中国・四国地区

広島大学	734	広島市南区東雲3-1-33	082-281-3141
※馬淵 聖	253	神奈川県茅ヶ崎市芹沢2511-2	0467-51-1497
福山大学工学部	729-02	広島県福山市東村町三蔵985	0849-36-2111
※斎藤 俊徳	721	福山市引野町北2-28-2	0849-43-5574
比治山女子短期大学			
※浜本 桂三	732	広島市東区牛田新町4-1-1	
山口芸術短期大学	754	山口県吉敷郡小郡町大字上郷	0839-72-2880
※安間 寛行	754	山口県吉敷郡小郡町大字上郷、山口芸術短大内	
徳島大学	770	徳島市南常三島町1-1	0886-23-2311
※平木 美鶴	770	徳島市北佐古2-1-22	0886-33-5233
石井 健治	770	徳島市中常三島町2-9 常三住宅2-201	0886-26-1184
鳴門教育大学	772	徳島県鳴門市鳴門町高島	0886-87-1311
※武市 勝	772	徳島県鳴門市里浦町栗津168-2-3504	0886-86-0094
津地 威汎	770	徳島市中吉野町3-11-2	0886-54-0046
高知大学	780	高知市曙町2-5-1	0888-44-0111
※宮田 克人	780	高知市小津町10-41-532	
愛媛大学	790	愛媛県松山市文京町3	0899-24-7111
※奥定 一孝	790	愛媛県松山市東野5-1-19	
個人			
多田 益也	731-51	広島市佐伯区五日市町五月ヶ丘3-14-27	0829-41-2347
嶺野 寿蔵	799-21	愛媛県伊予市灘町4	

九州・沖縄地区

福岡教育大学	811-41	福岡県宗像市大字赤間729	0940-35-1436
河内 成幸	206	東京都多摩市桜ヶ丘4-26-33	0423-71-4687
※松丸 英生	811-41	福岡県宗像市赤間729 教大宿舍331	0940-32-7808
九州産業大学芸術学部	813	福岡市東区松番台2-3-1	092-673-5050
※酒井 忠臣 (九州造短)	811-34	福岡県宗像市田熊1254-35	0940-37-0728
古本 元治	811-34	福岡県宗像市日の里5-3-1、57棟201	0940-36-4467
八木 穂	806	北九州市八幡西区市瀬1-16-10	093-612-1160
山下 哲郎	813	福岡市東区香椎駅前3-17-21 ハイッ森407	
九州芸術工科大学	815	福岡市南区大字塩原4-9-1	092-553-4507
※吉田 東	815	福岡市南区大字塩原226	092-541-1431
宮木 英幸	813	福岡市東区香椎台1-7-9	092-671-6055
佐賀大学	840	佐賀市本庄町1	0952-24-5191
※深草 廣平	804	佐賀市本庄町1	0952-24-5191
宮崎女子短期大学	889-16	宮崎県宮崎郡清武町加納丙1415	
※唐下 美輪			
琉球大学	903-01	沖縄県中頭郡西原町字千原1	098-895-2221
※永津 禎三	903-01	沖縄県中頭郡西原町字翁長25-2	098-946-2169
神山 泰治	903	沖縄県那覇市首里石嶺町4-173-11	0988-85-5814
福岡市美術館			
※佐々木 敏	814-01	福岡市城南区梅林4-14-5	092-871-2184

名誉会員

末松 正樹	158	東京都世田谷区奥沢2-17-22	
田中 忠雄	180-03	東久留米市学園町1-14-34	
村井 正誠	158	東京都世田谷区中野1-6-12	
脇田 和	155	東京都世田谷区代田4-14-2	
平塚 運一	7207	Connecticut Avenue Chevy Chase MD 20015 U S A	

町田市立国際版画美術館

(館長) 青木 茂
(学芸員) 高木 幸枝

194 東京都町田市原町田4-28-1 0427-26-2771.0860

大学版画学会 第23号

発行日	平成5年12月
編集・発行	大学版画学会 東京都小金井市貫井北町4-1-1 東京学芸大学第4部美術科 大学版画学会事務局 電話0423-25-2111
編集スタッフ	黒崎彰、木村秀樹、田中孝、坪田政彦、 橋本文良、武蔵篤彦、村上文生、(補助、 佐藤博一、山田道夫)
協力	新日本造形株式会社
印刷	佐川印刷(株)

