

大学版画学会

28

The Committee of University of Art of Print Studies in Japan

No.

大学版画学会 No.28

新会長あいさつ 黒崎 彰	1
22年間の会長職を振り返って 吹田文明	3
在外研修を終えて 天野 純治	5

特集 [凹版画研究]

I. 日本における銅版画の歩み 東京学芸大学 宮下登喜雄	7
II. 報告—リトエッチングの現場から 愛知県立芸術大学 倉地 久	10
III. 私の凹版画 一版多色刷フォトエッチングについて 滋賀女子短期大学 桜井貞夫	15
IV. 私のカラーメゾチント—リサイクル版画— 玉川大学 トキワ松学園横浜美術短期大学 浜西勝則	17
V. 凹版画考…腐食凹版技法について 女子美術大学 馬場 章	19
VI. 版画教育を考えて…「版」を通して 若月公平	23
VII. 銅版画をつたえてゆくことば 岩手大学 戸村茂樹	27

新規加盟の学校紹介 [平成9・10年度]

多摩美術大学 事務局	30
スcoop [新大学紹介]	
◆宝仙学園短期大学 梅津裕司	31
◆トキワ松学園横浜美術短期大学 花村泰江	32
大学版画展 ['76~'95] 受賞者の記録 町田市立国際版画美術館 佐川美智子	34
『研究発表を盛んにして』21世紀の学会に望むこと 東京学芸大学 蓮尾 力	39
平塚運一への思い 町田市立国際版画美術館 河野 実	40
大学版画学会研究論文の寄稿に関する規程 (専用原稿用紙・レイアウト用紙・割付け見本)	42

新会長あいさつ

黒崎 彰

70年代からこのかた、20年以上にわたって学会長の任にあり、大変な重責を果たしてこられた吹田文明先生が、今春定年退官をお迎えになるとともに会長を退かれることになりました。

それにもなつて、本年の6月6日に開催された運営委員会と臨時総会の席上、新役員の出が行われ、不肖私が新しく会長の任につくこととなりました。吹田先生と違って、会員の方々にご迷惑をおかけするかも知れませんが、諸先輩の業績を学び、微力ながら努力いたす所存でありますので、これまでと同じく皆様の変わらないご協力を宜しくお願い申し上げます。

大学版画研究会から大学版画学会へと体制が変化しながら、この全国的組織の版画教育、版画研究の集いは30年を超える歴史を積み重ねてきました。その間、会長の席を駒井哲郎先生から吹田文明先生が引き継ぎ、全国情報ネットワークの構築という、最も困難な作業の時期を過ごされて、大学間における版画領域の緊密な組織作りに力を注がれました。そして、町田市立国際版画美術館での「大学版画展」や「セミナー」の開催、「学会誌」の発行等、相次ぐ新しい計画の実現によって、今日ある安定した大学版画学会の基礎が築かれたことは周知の事実であります。

もちろん、吹田先生の周辺には多くの協力者、教員や学生諸氏が居られ、うまずたゆまず常に先生の支えとなって学会を円滑に、かつ発展的に運営されるよう努力されてきました。特に、東京を中心とした関東地域にある各美術系大学版画研究室の諸先生方が果たしてこられた、強力なチーム

ワークとオープンな大学間交流は、他の造形領域では決して見られない優れた美術教育上の成果でもありました。その意味では、いつも優秀なスタッフに支えられた吹田先生は、それゆえにこれまで不安なく充実した学会運営に当たってこられたのかも知れません。ともあれここに学会を代表して、前会長が払われた多大なご苦勞に心からの敬意を表し、先生の変わらぬご健勝と益々のご活躍を祈りたいと思います。

会長の任を引き継いだ私は京都で仕事をしています。学会員の皆さんが、これまで、また今後も学会の中心的な活動拠点である関東から、少々離れた関西の人間にこの重責を預けられたことについては、私自身その意味するところを深く受け止めているつもりです。前会長のお話しにもあったと記憶していますが、一極集中型を避け、出来る限り広汎な考え方と情報を集約し、それを役立てることは、わが国の版画界、美術系大学における版画教育についてのみならず、今日ではすべての分野、領域にとって必須の課題となっているのかも知れません。

このように広い地域にわたって、厚みのある活動が果たして可能かどうか、学会員皆さんのお考えを将来に向けて積み上げる必要性に迫られています。特に関東を除く地域の各大学版画研究室、各学会員諸賢におかれましても、これまで以上の学会へのご理解とご協力を切に望むものです。

あとわずかの時間で、私たちの時代は21世紀に突入しようとしています。基礎固めを終え、幾多の実績を積み重ねてきた当学会も、これからは内

容の充実を計らねばならない時期にさしかかっているようです。今年の学会誌編集長蓮尾力先生から、全会員に送付された論文寄稿の要請文にも述べられていますが、教育環境の激変が見込まれる時代に直面して、学会における研究レベルの向上とそれを保証し、盛り上げる体制作りは必至となっています。その核となる学会誌の充実は将来に課せられた大きな課題でもあります。

ところで現在、当学会は大学に籍を置く方々を中心に成り立っていますが、学外の諸機関には版画に深い関心を寄せられ、さらに優れた研究者でもある方々が、大勢居られることは申すまでもありません。このような学識者、研究者諸賢との強い絆を欠いては、学会の存在理由やその将来、さらには学会誌の充実に関しても、明確な姿が見えてこないように思われます。現会員相互の忌憚のないご意見の交換とご討論、ご検討を望んでおります。そして、これら幾つかの問題点を検証し、乗り越えることによって、近未来には当学会が名実ともに日本を代表する「版画学会」に育つよう希望するのは、おそらく私一人の願いではなからうとも考えています。

全会員の皆様、及び版画研究室で制作に多忙な学生諸君のご健勝を祈り、さらなるご活躍を期待しております。

黒崎 彰

—22年間の会長職を振返って—

吹田文明

大学版画学会が誕生して24年。大学版画展はその2年後始まった。今回で23回展を迎える。

第1回会報以来 毎回巻頭言として問題提起をして来たので書き尽くしたと思うが編集部の求めに応じて24年間を振り返って見たい。

—大学版画研究会発足の項—

1955年（昭30年）1965年の年の（昭40年）代は今振返って見ると国際的にも国内的にも版画の隆盛期であった。国外で日本の版画家の受賞が次々と有りそれを受けるように国内で東京版画ビエンナーレ展が始まる。版画は戦後日本の花形であった。しかし国内での立場はまだまだ理解されず美術は絵画、彫刻の世界に止まっていた。

創作版画以来山本鼎氏を始め多くの先輩達が美術の中に版画を正しく位置付けようと努力して来た。戦後は駒井哲郎氏が女子美、多摩美、芸大と教え美術大学での版画教育への下地を作ったが、非常勤と言う立場であり、各校共選択科目に過ぎなかった。国内外での活躍にくらべ画壇も美術教育の場も旧態依然たる有様で、華やかな活躍に比べてその落差と無理解に駒井哲郎氏を始め多くの版画家は苦しんでいた。版画を美術の一々の表現領域として、絵画、版画、彫刻又は日本画、洋画、版画、彫刻の領域を明確にすべきであり、版画を美術教育の中で幼、小、中、高、大学の一貫体系化をはかるべきである。これは版画家達の長年の悲願であった。

サンパウロ、ビエンナーレ展の受賞と学園紛争の余波で吹田文明が多摩美大学での版画の専任教授となった。1970年（昭44年）美術大学初の版画専任教員の誕生である。続いて京都芸大に吉原英雄氏、東京芸大へ多摩美大から駒井哲郎氏が着任、大学版画研究会の発足はちょうどそんな状況の中から生まれた。

—大学版画研究会出発—

1974年（昭49年）夏多摩美大の図書館に集まった東京近郊の美術大学の関係者10名ほどで、美術学校に版画科を作る相談があり、「版画科設置促進協議会」が進められたが、11月これを発展的に解消「大学版画研究会」を発足させた。

1976年（昭51年）研究会の活動の一環として、第一回美術大学版画展が銀座の大阪フォルム画廊

で開催され、それに合わせて第1回会報が発行された。その時会員は39名、出品校18校であった。その折りの目録を開くと、多摩美術大学に丸山浩司、黒田茂樹、女子美術から松島順子、造形大、若生秀生、東海大、栗田政裕、東京学芸大、鹿取武司、京都芸大、山本容子などの名前が出品目録に残っていて興味深い。

—大学版画会への前進—

大学版画研究会は各大学での版画の設備、人員、カリキュラムの現状調査から始めた。現状認識と他校との情報交換は各大学で版画教育を進めるのに役立った。ほとんどの大学が学部3年からの選択科目であり、教員も非常勤の状態であった。その中で1975年(昭51年)女子美術大学で版画科を独立させ学部1年生から20名定員が決まり、大学版画学会カリキュラム委員会を作り、大学版画学会は全力を上げて応援する事となり。女子美大の田村文雄氏を中心に馬場樹男氏、中林忠良氏が版画科カリキュラム試案作製を始めた。女子美のこの試みは数年で又元の洋画の中の1コースに戻されてしまったが1989年(平成元年)の多摩美の版画科設立により版画科の独立を見る事が出来た。

版画を論ずる時。

①版画科の設立、

②版画センターの設立

③絵画科又は油絵に版画コース又は選択コースの3つの形態が提出されるが、センター制は版画を技術、技法で捉えているように思う。絵画の選択コースも版画を本当に理解していない。版画家育成のコースとして版画の独自性を理解し高い理念を掲げてその理念を達正する為のカリキュラムにそって学生を教育し、その目的にそった能力と才能ある学生を選抜入学させるのが大学教育でなければならない。②③はあくまでも版画科への過程と見るべきである。

我々は長い年月と先輩達からの努力の積み重ねによってその1つを現実のものとする事が出来た。この事によって、日本民族の特色ある版画は教育の場で幼、小、中、高、大学の一貫性を勝ち得た。それを熱っぽく説く私に「分かってはいるが僕は疲れたよ。」とぼつんと言った駒井哲郎氏のつぶやきを忘れることが出来ない。1977年 第2回の

会報は駒井哲郎氏の追悼を第2回大学版画展の祝辞が並ぶことになった。享年56才のあまりにも早く惜しまれる死であった。日大、女子美短大を指導された吉田穂高氏、和光の斎藤寿一氏、造形大の馬場樹男氏、武蔵美大の清水昭八氏その他の多くの有力な同志を大学版画学会に至る道程で失ってしまった。今心より哀悼の意を表したい。

39名の会員と18校の大学版画研究会は24年間で74校、200余名の会員を擁する堂々たる大学版画学会に発展する事が出来た。大学版画展も町田市立国際版画美術館を会場として定着することが出来、学会の組織、行事の基礎は出来上がったと言える。

—学会のこれから—

10余名で始まった出発は組織作り、資金の工面が大変だった。組織は教育系大学二部会の助力とお智恵を借りた。資金は版画保存会の吉沢英哲さん、新日本造形の大室専務に大変お世話になった。吉沢さんには展覧会ごとに買上保存賞とすることで学生の作品をお渡しし賞金として多大な援助をいただきお陰で第1回展から受賞作は町田美術館に保存され目録も残っている。後年必ず重要なものとなるでしょう。新日本造形の大室専務には会にご助力いただいているので私の作品をただ同然でお渡しするような事もあったが、業者と教師と言う立場を越えて美術教育への同志と言える温い協力を長年に渡って得て来ました。無料で会場をお借り頂いた大阪フォルム画廊さん、何にも無い所からの出発ですから、そうした多くの善意の方々の支えで今日まで来たと言うのが実状です。

学会の組織も行事も基礎が出来上り、多摩美術大学に版画科が設立されて10年「版画は版で作った絵画ではなく版による間接表現として独自の表現領域を持つ。その独自の表現世界を版画と呼ぶ」今日の理念は、コンピューター、パソコン、CGとファインアートの接点に有る版画として次代の情報社会の中でより重要な役割を果たすことになるでしょう。新しい時代に向かって学会としての実践と理念による研究の充実と学会の更なる発展を願って止みません。長い間のご助力有難うございました。

—在外研修を終えて—

天野純治

ユニバーシティー・オブ・ペンシルバニアはフィラデルフィアのダウンタウンの玄関口、30th Stationから地下鉄で西へ7～8分のところにある。広いキャンパスには緑が多く、I V Yリーグらしい伝統的な落ち着いた雰囲気をもっている。キャンパスを通過するまでに地下鉄の駅が3つあり、町と大学がドッキングしたような感じで（銀行、郵便局、旅行社、レストラン、ストア、バーキング、HMV、GAP、フットロッカー等）多くさんの店も並んでいる。

そんなキャンパスの中に美術学部のモーガンビルディングがある。この建物には大学院生が入っていて、それほど広くはないが個人々がスタジオを持ち、自由に制作が出来る環境が与えられている。地下にはプリントルームがあり、共有のスペースとなっていて、それぞれの版種に対応出来る設備がある。

私も専用のスタジオを与えられ、一年を通して、しかも一日24時間いつでもスタジオに入ることが出来るといった夢のような状況を得ることができた。そのスタジオではペインティング、ドローイングを制作し、時々地下に降りて版画（シルクスクリーン、銅版画）の制作を行った。この制作中心の生活が在外研修の一年を通じてのペースになっていた。

私の大学での立場は日米芸術家交換計画によるビジティングアーティストというもので、制作することがデモンストレーションとして学生、大学に還元されるという意味を持ち、自由に研修、制作に専念出来るというものだった。

大学には多くのビジティングアーティストが短期的におとずれ、メル・ブルックナー等、作家がスライドレクチャーを行い、学生と作品についての話をするなどの、授業が行われていた。日本でいうところの非常勤講師にあたるのだろうか。私もそれらの授業には多く参加した。

私のスタジオにも時々学生達が来て、制作中の作品について意見を求められたりしたが、なかなか英語力のなさに痛感することが多かった。ただ絵のことは何とか伝わるもので、私にとってはそうした機会は英語の授業となった。又、昼食を一緒にすることも多く、みんなとワイワイやっ

ることが自分にとっての語学研修でもあった。

そうした日常の中で句読点になったのがニューヨークに行くことだった。フィラデルフィアからニューヨークまではアムトラック（特急列車）で2時間くらいの距離で、その間はデラウェアリバーぞいの林をぬけて行く美しい景色を楽しむことが出来た。ニューヨークに近づくとニージャジーの荒涼とした丘のはるか向こうに軍艦の様にビルが建ち並んでいるのが見えてくる。なにかそこだけが特別な場所のように感じられた。ニューヨークへは毎月、4～5日は行くようにしていた。美術館やギャラリーツアーは一日ではまわりきれなかったし、それ以外にもいろいろ見たり、聞いたり、話したりすること、ニューヨークが持っている雰囲気を感じる自分がにとって大事な時間と思えた。環境の持つ自己主張の強さ、自由さがいつもリフレッシュしてくれ、自分の制作活動にエネルギーを与えてくれた。

在外研修の一年の間に、ニューヨーク近代美術館で行われたモンドリアン展と、フィラデルフィアミュージアムのブランクーシ展は深く印象に残った展覧会だった。絵画と彫刻のモダニズム、抽象表現の原型とも言える展覧会で、ほぼ同時期に見ることが出来たのはラッキーだった。又、フィラデルフィアミュージアムのセザンヌ展は歴史的に規模の大きいものでフィラデルフィアの街はセザンヌ一色になってしまい、街の店のショーウィンドーにはセザンヌのリンゴががざられ、路面バスはセザンヌの絵がバス全体にプリントされたりしていた。ニューヨークのギャラリーでは、レオカステリ、ソナベント、ペイス、メアリーヴーン、DIA等々、いつ行ってもどこかで必ず刺激的な

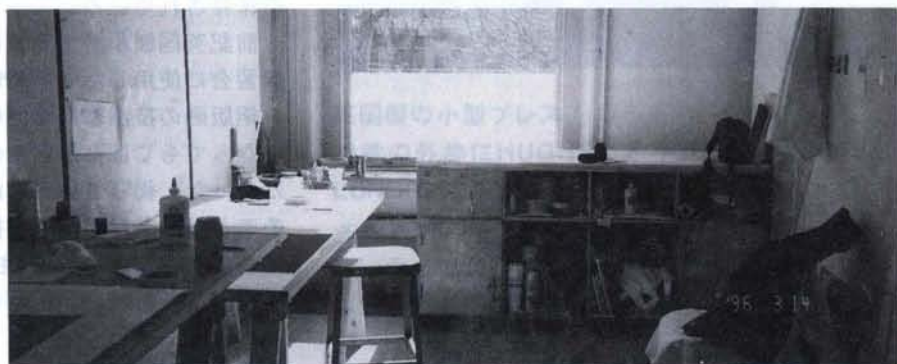
大きなショーに出会うことが出来た。

フィラデルフィアのダウンタウンからちょっとはなれた所にブランディー・ワインという版画工房がありそこで版画（リトグラフ）を刷り師とコラボレーションするチャンスがあった。エディションを100部刷り、50部を分け合うことで、作品を刷ってもらうもので、一週間をフィルム作りに費やし、さらに製版から完成するまでに一週間工房に通い、制作を行った。結果的には4種類の作品を制作した。刷り師のポップとアランは忍耐強く、こちらの思うところを再現するまで何度となく製版と刷りを繰り返してくれ、コラボレーションで作品を作ることのおもしろさと体力をおしえてくれた。最後に作品が出来上がった時は心から一緒に喜び合うことが出来た。作品はもちろんのこと、アメリカでの友人が出来たことが私にとってとても貴重なものとなった。

最後に、この在外研修のアメリカでの引き受け先となってくれ、しかも多くのサポート、指導をしてくれた、中里斉先生に心からの感謝の気持ちを述べたいと思います。



ペニシルベニア大学風景



ペニシルベニア大学での私のスタジオ

特集〔凹版画研究〕Ⅰ 日本における銅版畫の歩み

東京学芸大学

宮下登喜雄

明治までの状況

我が国銅版画技法が伝えられたのはキリスト教伝来の時で16世紀中頃のことである。しかし幕府のキリシタン弾圧により殆んど途絶えてしまった。

再び銅版画に関心が高まったのは18世紀に蘭学が盛んになったことにより原書が翻訳され、これを手本に技法を研究した。そして司馬江漢、亜欧堂田善等が作品を作った。

明治に入ると紙幣製造の技術者として大蔵省の招聘でE・キヨソーネが来日（1875・明8）、翌年にはA・フオンタネージが来日した。フオンタネージは工部美術学校の教師として技術指導した。彼等は凹版製版技術指導が主であって工業印刷の分野に貢献した。

20世紀に入ると英国からバーナード・リーチが来日、彼は柳宗悦、浜田庄司らと民芸運動で活躍したことで知られているが本来の目的は日本でエッチング技法を指導することにあった。その証拠に彼は自らエッチングプレスを携えての来日だった。

彼は東京上野桜木町の自宅でエッチング講習会を開いている（1909・明42）。門下生に岸田劉生、河野通勢、富本憲吉等がいた。

大正期から第二次大戦後まで

1915年（大4）、東京美術学校（現・東京芸大）に写真、製版科が設けられた。製版科を担当したのは結城林蔵教授、この時使用した英国製のエッチングプレスは現在も保存されている。その後製版科は芝浦の高等工芸学校に移管された。

1935年（昭10）になって臨時版画教室が新設された。開設に当って大型プレス2台を特注し、これを設置した。この2台は現在芸大の版画研究室の廊下に置いてあり使用していないが完璧な状態で保存されている。

前記英国製小型プレスはバーナード・リーチが講習会に使用したものではないか。

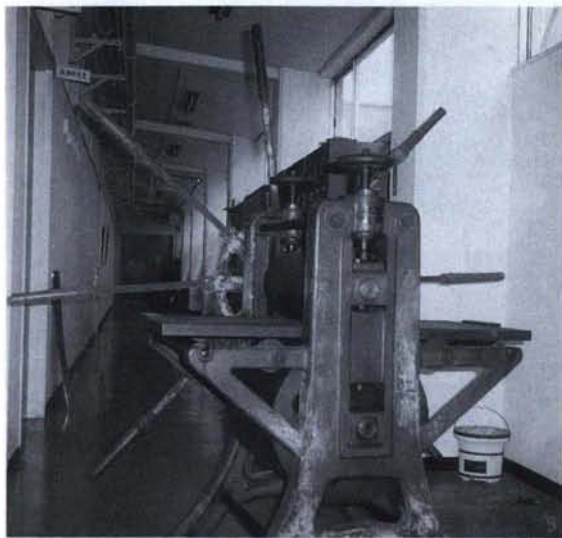
銅版画の技法修得のためには戦前は勿論、戦後になってもしばらくは殆どの大学に版画の講座はなかった。従って版画技法修得には個人に師事することが多かった。この役割を大きく果たしたのは、戦前では西田武雄の主宰する日本エッチング研究所だった（1931・昭6設立）。この研究所に

は当時15才だった駒井哲郎も通った。

戦後、関野準一郎、駒井哲郎により銅版画研究所を杉並区高円寺に開講したのは1951年だった。この研究所には浜田知明、加納光於、野中ユリ、宮下登喜雄らが参加した。研究会は月に1回、第3日曜日、午前10時から午後4時まで開かれた。

1953年（昭28）、関野、駒井らにより日本銅版画協会が結成された。戦前にあった西田の日本エッチング協会の戦後版と言えよう。

この時代はまだ銅版画は一般にはマイナーな分野だったので使用する材料用具も販売されていなかった。エッチンググランド、インクなども自製するより方法がなかった。特に不自由したのはプレスだった。1954年に日本銅版画協会幹旋品として50cm巾の卓上プレスを作り6,000円で発売した。このプレス、ベットは薄く、歯車は鋳物製だったので脆く、ハンドルは付け根から折れたりしたが、そんなプレスでも何とか10年近く使用し



甚大に保存されているエッチングプレス

ベットプレート105×53×3cm

ローラー（上）直径21cm 鋼鉄製ムク

ローラー（下）直径45cm 肉厚パイプ

ベットプレートまで床からの高さ77cm

東京市麻布新広尾町、美術印刷諸機械製作、飯田製作所、西暦1935.8.No.1301と金属プレートに記したものが貼ってある。

た。このプレスは私のほか浜田知明も購入した。

現在のようなグランドタイプ的大型プレスが造られるようになったのは1960年代中頃からのことである。その第1号は今でも私は使用している。同型のプレスは深沢幸雄も購入、電動式に改造しているが、こちらも現役として働いている。

1957年頃になると銅版画用品も徐々に画材店で取り扱うようになり、それと平行して講習会が各地で開かれるようになった。57年7月には神田の文房堂の2階で銅版画協会の協力で講習会が催され関野、駒井、宮下が担当した。この時の受講生の中に前田常作がいた。この講習会は翌年も行なわれた。文房堂では同時期に銅版画展が開かれ出品者の中に深沢幸雄も加っている。

この年の秋には第1回東京国際版画ビエンナーレが有楽町そごうデパートで開催、いわゆる国際版画ビエンナーレ時代の到来となり版画の国際交



英国製の小型プレス

鋳鉄の外枠にHUGHES & KIMBER Limited LONDONとある。

ベットプレート20×65.5×1.5cm

ローラー（上）直径11cm

ローラー（下）直径12.5cm

流が盛んになった。

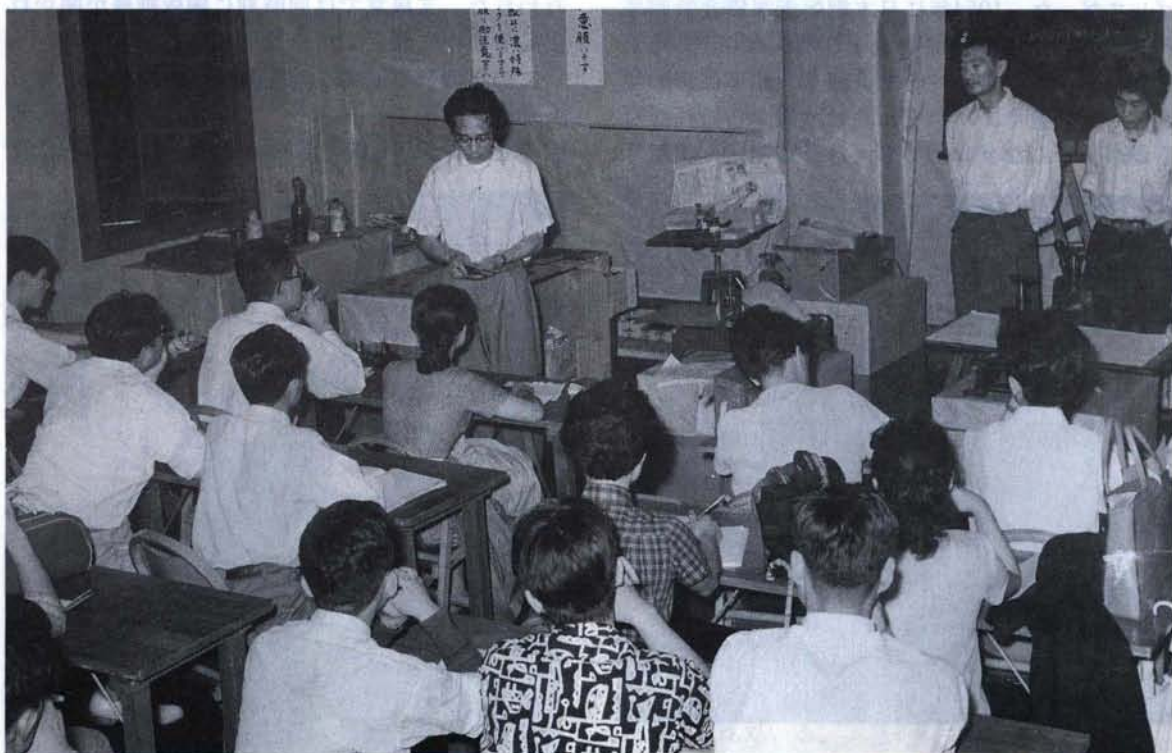
翌58年に駒井哲郎が東京芸大非常勤講師となり、芸大に版画教室が開設された。この教室は美術学部と道を隔てた音楽学部のキャンパス内にあった。

その後、版画専攻科が設置された（1963年）。

60年代にはいつてからは多くの大学に版画講座が開かれるようになった。

1976年、美術大学に版画科を設置することを進めるため駒井哲郎を会長として大学版画研究会が発足、名称は大学版画学会と改め今日に至っている。

私が銅版画をはじめた頃と比べると正に隔世の感がある。（文中、敬称略）



東京神田・文房堂で行なわれた銅版画講習会
左から、関野準一郎、駒井哲郎、宮下登喜雄
- 1957年7月 -

特集〔凹版画研究〕Ⅱ 報告—リトエッチングの現場から

愛知県立芸術大学

倉地 久

「リトエッチングにしてみたら？」これがこの技法を始めるきっかけとなった小作先生（発案者）の言葉である。今から10年前、愛知芸大版画研究室の非常勤をしていた私は、3日間ほど講義でいらしていた先生のお手伝いをしていた。言われるがままに製版し、その日のうちに摺りまでこぎつけた。同じ版のインタリオ摺りがあったので比較してみると、コントラストが強く凹版独特の抵抗感とリトグラフの軽快感を合わせ持つ、潔さが感じられる画面が立ちあがってきた。行きずまりを感じながら凹版中心に作品を作っていた私は、劇的な出会いとは言わないまでも、それに似た期待感を抱き「これは」と思い飛びついたのである。

リトエッチングとは腐蝕した亜鉛版（ジंक）の凹部を油性処理、凸部を水性処理することにより、リトグラフの摺りと同じ行程でインク盛りをし、銅版プレス機を使って摺る版画技法である。描画（腐食）は銅版、製版はリトグラフと同じ行程になる。リトグラフは平版と呼ばれ同一平面上に、化学的作用により水性面、油性面を作り上げる。これに対しリトエッチングは油性面を物理的な凹凸を使って後押しする。リトグラフの原理を使いはするが、列記とした凹版画である。リトグラフが平版ならば、リトエッチングは平凹版ということになる。

リトエッチングは、鮮明かつ耐刷力に優れている。それは画線部がくぼんでいるため、摺刷中に画線部が磨耗しにくい。工程上、画線部の親油性と耐久性とを強くし、非画線部の親水性を強くする事が、リトグラフよりも製版を確実にするからである。

そもそもリトエッチングは、多摩美術大学の小作教授が発見した技法で、これを自分のやりやすい方法にするために、少し手を加えたに過ぎない。小作先生の製版法と多少異なるかもしれないが、ご容赦願いたい。

版材

版材は腐食と薬品の反応が確実な亜鉛板を使用する。（三井金属株—ファインジंकを使用）ア

ルミ版も使用出来るが、塩化第二鉄や硝酸では腐食が安定しない。アルミ専用腐食液（重クロム酸カリ-1・硫酸-1・塩酸-1/2・温水又は水-10）も存在する。ただし有害薬品も多く健康面や今のご時世を考えると、使わない方がよいだろう。

腐食

腐食は、硝酸を使用する。（水8：1硝酸）腐食時間は20分から40分。腐食中気泡が発生するが、こまめに取らないほうが腐蝕面が荒れてラッカーの定着性が向上する。7～10分おきに腐蝕パットをゆらす程度でよい。

インク

リトグラフ用インクを使用。左記をベースにエッチングインク・油絵の具・亜麻仁油の混入も可能

① リトエッチング製版、摺りの行程

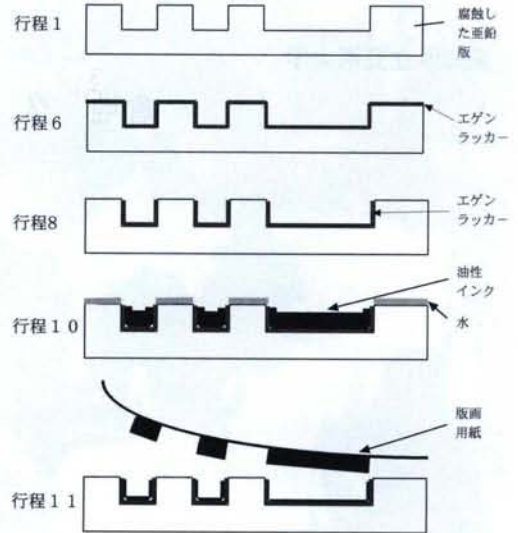
1. 銅版画と同じ要領で腐食し版を作る
2. ベンジン、ホワイトガソリン、シンナーなどで版をよく洗い乾燥させる。
3. タルクを混ぜ柔らかい真鍮ブラシで版全体を研磨する。（凹部のラッカーの定着を強くするため）
4. シュウ酸を、版全体に2～3分程度乾燥させないよう塗布し、よく反応させる。
5. 版をよく水洗いし、乾燥させる。
6. エゲンラッカー（透明油性ニス、PSポジ用感光乳剤でも可）を何度も擦り込む。
7. ウォーマーを使って、熱処理をする。電熱器を使用する場合、極度の熱処理は版を変形させる危険があるので注意する。
8. 朴墨（又はサンドペーパー）で、表面の凸面の膜を丁寧に削る。プレートマークがほしい場合はやすりで削るだけでよい。
9. 版面にエッチ液（新日本造形のエッチ液は10倍にうすめる）を塗布し、2分ほど作用させる。
10. 版をよく水洗いした後、スポンジで水を与えながら、なるべく柔らかいゴムローラーでインクを盛る。（ローラーに力を入れながらインク

を押し込む）時々マックス液を使用する。

11. エッチングプレス機で、あらかじめ湿しておいた版画用紙に摺る。（銅板の圧力より若干弱くても可）
12. 摺り終わった紙は水貼りし、乾燥させる。
13. 摺り終わった版は、製版インクに盛り替え、ストンパウダー、ラズンをまぶし、アラビアゴムを塗布し保存する。

以上が描画から摺りまでの基本的な行程となる。まるで銅版画とリトグラフの技法書を間違えて編集してしまった様な文面になる。説明していて、自分でも訳がわからなくなる時があるが、実際やってみるといたって簡単な技法なのである。ただ、リトグラフと銅板、両方の知識が必要なため、初心者にはなかなか理解してもらえないのが現状だ。

①リトエッチング製版、摺りの行程



注意

①の2～7は、ラッカーの確実に強固な固着を目的としているが、省いても問題がない場合がある。しかし摺っている最中にラッカーが剥がれる経験を持つ私としては、祈りを込めた一連の作業を常としている。たぶん酸化膜の除去とラッカー層の完全乾燥の2つの役割をするのだろう。

①の10-インクを多目にローラーにつけ、手首のスナップを効かして凹部に押し込むようにインクを盛る。多少インクが多目に乗ってしまっても、平凹版の場合物理的な凹凸があるため、リトグラフより版がこわれにくく、水かマックス液ですぐもとに戻る。仮に壊れたとしても、ガソリンで洗ったあとエッチ処理してやれば版は、再生する。

加筆

加筆は2通りある。銅版的加筆とリトグラフ的加筆である。

銅版的加筆

インクとアラビアゴムをよく洗い落とし、4と同じようにシュウ酸を塗布し反応させる。ハードグランドや止ニスを使って描画し、腐食する。そして、①の5~13の行程を再度行なう。

リトグラフ的加筆

版のインクとアラビアゴムをよく洗い落とし、しゅう酸を塗布し2~3分間反応させる。ラッカー性の描画材料(ラッカー、ソリッドマーカナーなど)で直接版に描画する。完全に乾燥した後、エッチ液を塗布し工程①の9~13を再度行う。

消去

消去はいたって簡単だ。物理的にラッカーをはぎ取れば水性面になってしまう。ペーパー、ルーター、グラインダー、スクレーパーなどでラッカー膜をジंकごと削る。シンナーで洗い落としてもよい。エッチ液を塗布し行程①の9~13を再度行う。

応用編

リトエッチングの原理を利用しいくつかの製造版方をここで紹介する。舌を噛んでしまいそうな技法名ばかりだが、現時点では思いつかないので勘弁してもらいたい。

② リトエッチング油水凹両面摺り

版上に油性と水性、両方の凹部をつくり、そこ

にそれぞれのインクを盛り分け、摺り取る。

1. 行程①の8以降の作業となる
2. 止ニス・ハードグランドなどを使って水性にしたい部分を、止ニス・グランドを使って描画し、腐食する。
3. 止ニス・ハードグランドをベンジン、ガソリンでしっかり洗いおとす。
4. 版面にエッチ液(新日本造形のエッチ液は10倍にうすめる)を塗布し、2分間ほど作用させる。
5. 版をよく水洗いした後、スポンジで水を与えながらなるべく柔らかいゴムローラーでインクを盛る。(ローラーに力を入れながらインクを押し込む)時々マックス液を使用する。
6. 水性絵の具(ガッシュ・ポスターカラー、アクリルは不可)をアラビアゴムまたは大和のりで溶き、水を加える。それをスポンジに含ませ版面をやさしく拭く。最後によく絞ったスポンジで拭くと、水性凹部の水性インクが残る。(ボール水を着色しても同じ効果がある)
7. よく湿った紙を使い、摺る。多少濡れていてもかまわない。湿り気が多いほうが水性部をよく摺り取る。その後は①の12~13の行程を実行。

③ リトエッチング油凸水凹摺り

凸面を油性、凹部を水性にする製版法

1. 版にエゲンラッカー(透明油性ニス、PSボジ用感光乳剤でも可)を均一に塗布。
2. ニードル、スクレーパーで膜面を剥がすように描く(ハードグランドと同じ扱い)
3. 腐蝕する。
4. ウォーマーを使って、熱処理をする。電熱器を使用する場合は、極度の熱処理を版に与え変形させる危険性があるので注意する。
5. 版面にエッチ液(新日本造形のエッチ液は10倍にうすめる)を塗布し、2分ほど作用させる。
6. 版をよく水洗いした後、スポンジで水をあたえながらゴムローラーでインクを盛る。
7. 水性絵の具(ガッシュ・ポスターカラー、アクリルは不可)をアラビアゴムまたは大和のりで溶き、水を加える。それをスポンジに含ませ版面をやさしく拭いてやる。最後によく絞った

スポンジで拭くと、水性凹部の水性インクが残る。(ボール水を着色しても同じ効果がある)

8. エッチングプレス機で、あらかじめ湿しておいた版画用紙に摺る。よく湿った紙を使い、摺る。多少濡れていてもかまわない。湿り気が多いほうが水性部をよく摺り取る。(銅版の圧力より若干弱くても可)
9. その後は①の12~13の行程を実行。

④ リトエッチング油凹水凸摺り

凸面水性を、凹部を油性にする製版法。

1. 行程①の1~10以降の作業となる。
2. インク盛りを済ませ、着色したアラビアゴム液を塗布し、乾燥させる。
3. エッチングプレス機で、あらかじめよく湿しておいた版画用紙に摺る。よく湿った紙を使い、摺る。多少濡れていてもかまわない。湿り気が多いほうが水性部をよく摺り取る。(銅版の圧力より若干弱くても可)
4. その後は①の12~13の行程を実行。

⑤ リトエッチング水凸油重ね摺り

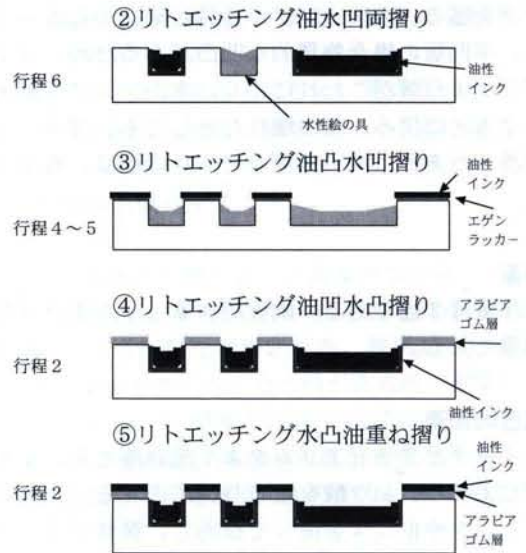
凸面を水性と油性の2層にし、凹部を油性にする製版法。

1. リトエッチング油凹水凸摺り④の2以降の作業。
2. アラビアゴムが乾燥したら、さらに油性インクを凸面に盛る。
3. エッチングプレス機で、あらかじめよく湿しておいた版画用紙に摺る。よく湿った紙を使い、摺る。多少濡れていてもかまわない。湿り気が多いほうが水性部をよく摺り取る。(銅版の圧力より若干弱くても可)
4. その後は①の12~13の行程を実行。

併用

部分としての使用—小さくしたリトエッチングの版を、コラグラフ・油性木版の版に乗せ同時に摺る。木版プレス機の圧力で摺ることができる。

他の版との多色摺り—紙を湿すため、版により見当合わせが難しくなるが、基本的に通常の見当合わせと同じ。



その他に、制作していて気付いた点を記してみた。

利点

- 銅版画に比べて摺りが簡単で速い。
- またメッキしなくてもあざやかな色を摺ることができる。
- インクが無駄にならない。
- 短時間の腐蝕で黒くなる。
- 銅版画より弱い圧力でも摺れる。

欠点

- 銅版画にみられる淡いアクアチントやドライポイントのような微妙で含みのある線は表現しにくい。
- 版のサイズに限られる。市販されている腐蝕用亜鉛版のサイズは100×45cm・90×42cmの2種類しかない。

過去に存在した平凹版

ある印刷関係者から1冊の本を頂いた。本のタイトルは「平凹版の製版」。昭和36年出版・園部武著者、印刷学会出版部発行となっていた。平凹

版の種類、工程など印刷関係者が読む技術書であった。出発点として目的がリトエッチングとは違うため行程に関して違いがある。専門用語が多く理解に苦しんだが、大意は理解する事ができたのでここで簡単に紹介したい。

目立てした亜鉛版にポジティブ感光乳剤を塗り焼き付ける。そのまま腐蝕し、チンクタールを擦り込む。感光乳剤を洗い落としエッチゴム液を塗布し製版終了。後はリトグラフの摺りと同様である。リトグラフの反転の技法と類似していて、腐蝕を使うようだ。形式は腐蝕亜鉛版、メッキ平凹版、多層平凹版、転写平凹版、パン・ダイク平凹版がある。版材は、亜鉛、アルミニウム、アルミ合金、マグネシウム合金、鉄、鉄合金など興味深い。最もポピュラーな素材はやはり亜鉛らしい。

このように、リトエッチングは物理的な凹凸にさらに親油、親水という作用を加えることによって、確実に凹凸の性質をはっきりさせる製版法といえる。ただ導入に関して、凹版側とリトグラフ側の2つの入口があり、どちらからのドアを叩いたかによって、全く違った版の解釈による作品ができる気がする。

リトグラフでも銅版でも併用でもない。しかし双方の原理は利用する。版種で分けた場合、「その他の版画」という位置付けになるのだろうか。それが現時点でのリトエッチングの居場所である。いっそ名前を変えて（たとえばネコプリントのように謎めいた言葉）、居心地のいい場所を捜してあげたいと思ったりもする。これはもう小作先生にお願いして、命名して頂くしかないであろう。



私の凹版画・一版多色刷フォト エッチングについて

滋賀女子短期大学

桜井貞夫

そもそも映像への興味、関心は子どもの頃から強く、日光写真で夢中になって遊んだ記憶があります。その体験が版面制作の中で、写真製版というかたちで蘇った事になります。しかし、写真製版術が皆目分からない私は、何をどうすれば良いのか戸惑うばかりでした。とりあえず日光写真の原理に基づく、太陽光線による焼き付けを目指しました。はじめの難関は、紙焼き写真を拡大コピーし、それを如何にしてフィルム状にするかでした。そのヒントは、以外にも身近な生活のなかにありました。それは紙を半透明に変える油の働きです。はじめ食用油を用いましたが、太陽の熱ですぐにその効力は落ち失敗、そこで思いついたのが、ヒマシ油です。ヒマシ油が不乾性油であることに着目しコピー用紙に塗布、これは十分リスフィルム代用となりました。

次に太陽光線でシルクスクリーンに焼き付けた画像を、粘性調整したグランド液により、スキージで金属板に刷り込む方法を、当時パリの「アトリエ17」にいた知人から聞き、早速試しました。その後電気回路製作過程で、シルクスクリーンから金属板に画像転写の際に使う、耐酸性レジストインクが存在を知ります。このインクの使用で完璧な転写が可能となりました。このようにして手探り状態ながら、写真をシルクスクリーンに焼き付け、耐酸性インクで金属板に転写、さらにそれを硝酸腐食で製版する方法を手中に収めたのです。（それから数年後、金属板への直接焼き付けに転じます。）又、腐食の方法として、始めはアクアチントのみでしたが、腐食時間の失敗から転じて取り組んだディープエッチングとアクアチントの併用は、凹版の持味を最大限にを生かす方法に至りました。それを契機に一版多色刷に繋がって、現在の制作手法に展開していきました。

では現在行っている製版法及び刷りの方法について述べることにしましょう。使用する版材は、新PS・FINE ZINC P-ODタイプ（424×606）です。

・原稿作成

35フィルムで撮影した紙焼きをもとに原稿を作成。



- ・リスフィルム作成
スーパーグラフィックス FT-45を使用。
網線 5 5

↓

- ・焼き付け

↓

現像処理

作成したリスフィルムと前途のPS版で密着焼き付け後、苛性ソーダ1%水溶液で現像処理する。

↓

- ・凹凸版製版

焼き付けられたZINC版を希硝酸『硝酸62%含有 1:水10~12』で60分前後腐食、ディープエッチング。次にグランド液をエアブラッシュ処理および、松脂によるアクアチントで時間差腐食画面処理を施す。腐食終了後、苛性ソーダ3%溶液で感光膜を剝離して製版完了。

↓

- ・刷りの準備

以下のインク及びメデュームをもとに調合。
CHARBONEL社<仏>……ETCHING INK, GRAPHIC CHEMICAL社<米>……INTAGLIO INK, 東京インキ(株)……オフセットメデューム

版画用紙は、ARJOMARI社<仏>……RELIN BF KBLANCが相性がよくこの紙のみを使っています。

↓

- ・刷り〔新日本造形(株)製、油圧式電動エッチングプレス機使用〕

①凹部に調合したインクをヘラで詰め込む。(グラデーションにはA色:B色の%を変えたインクを予め準備しておく。)

②凸部に残るインクはヘラで取り去った後、紙で拭き取る。

③凸部に残るインクは粘性を変えたインクの粘性の差異とローラーの硬軟の差異を活用しつつ、版に対するステンシルを画像(凸版)の一部に使う。

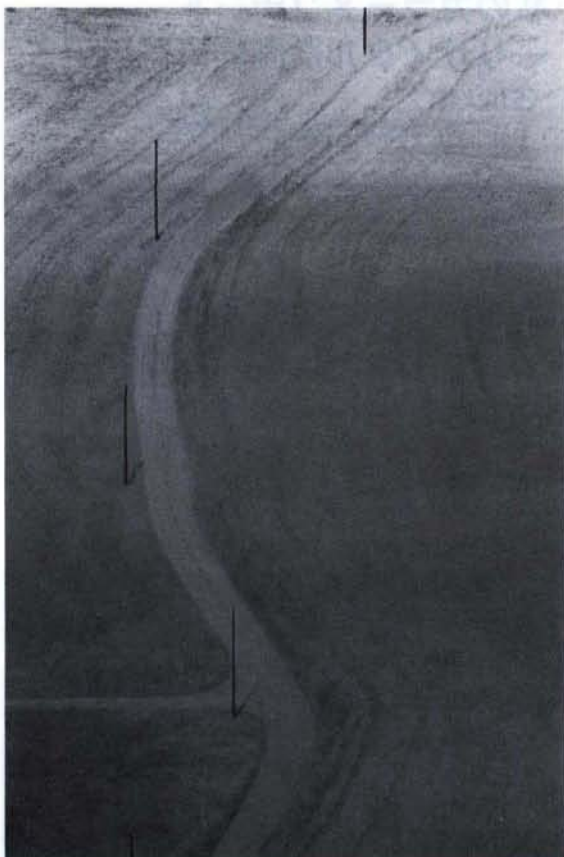
④エッチングプレス機で版画用紙にプレス

↓

- ・刷り上げたものはパネルに水テープで水貼りして自然乾燥。

以上簡単に述べました。私の版画は分類上、凹版画ですが、画像は凸版でつくり、凹版処理(アクアチント)、また版(凸版)に対してのステンシルの導入という点では孔版を取り入れてます。さらにはインクの粘性の差異による版面上の反発作用の原理という視点から拡大解釈すれば、平版の要素をも含んでいるのではと思っています。又、製版(凹版処理としての腐食)の方法としては、銅版画ですが、版材は銅版ではなく、ZINC版を使用しています。銅版に比べ腐食進度が早く作業効率が良い事、さらに、ディープエッチングによりざっくりとした腐食の仕方は彫塑的テクスチャーを生み、インクが紙にしがみつつかのように転写されていく様は、私の肌合っているようです。

尚、今回の執筆では、あえて技法面だけに焦点を当てました。表現の内容については、また別の機会に述べたいと思います。



「Par à Par」 606×424 cm 1994

特集〔凹版画研究〕Ⅳ 私のカラーメゾチント —リサイクル版画—

玉川大学
トキワ松学園横浜美術短期大学

浜西勝則



図1 Division-work No.66

私のカラーメゾチントと題して改めて記するほどのこともなく、一般入門書に紹介されている程度の技法と思われるが、あくまでも私的な作品制作とそこから生まれた技法とについて述べたいと思う。

かつて銅版画に手を染めた誰しもが一度は通過しなければ気の済まないテクニックの虜に、ご多分に漏れずはまってしまった。人はこれを称して“銅版画の麻疹にかかった”と言うらしいが多種多様な呼び名すら与えられていない技法の試みに明け暮れていたものである。これら無限とも言うべき技法の中からもっともシンプルな方法であるメゾチントを選んだのはこの技法から生みだされる漆黒な色面の魅力にも増し、その色面を削り出す事により得られる柔らかい調子の変化に興味を持ったからであった。面の変化で表現できることがなにより魅力であった。銅版画におけるもっとも代表的な技法であるエッチングでは線の種類、粗密により濃淡を表現しなければならないのに対し、西洋的学習方法としての基礎木炭デッサンから始めた者にとっては面の調子で表現できることは至極こころみ易かった。メゾチントは光の変化を明暗の諧調に置き換える方法として無理なく版に置き換えられたからである。長い期間、ひたすら白黒の魅力に取り付かれカラーメゾチントを試みようと思った事もなかった。もちろんのこと浜口陽三、アバティなどのカラーメゾチント作品に出会うたびにその清楚で典雅な世界に引き込まれ、時を忘れたこともある。しかしながら、これらの作品と自分の興味とにどこか違いを感じていた。

白黒メゾチントからカラーメゾチントへのもっとも大きな転機となったのは、1987年から翌年にかけて研修のためアメリカ、フィラデルフィアに滞在していた時である。日帰りで行き来できるニューヨークへは度々出掛け、きまってニューヨーク近代美術館で一日の疲れを癒したものである。ここに常時展示されていたストライプの作家、パーネットニューマンの横5メートル、縦2.5メートルもの油彩の大作『英雄的にして崇高なる人間』に出会った。画面全体が鮮やかな朱色で覆われ適所に白、黄色などのストライプのラインが数本走っているだけの簡潔な作品である。刺激的な朱色の色

面に加え緊張感のある色面分割、色面と線との対比の妙を感じ取った。早速、白黒に赤色のみではあったが私にとっては初とも言うべきカラーメゾチント作品『Reflection—Homage to Barnett Newman』と題する作品を作った。

カラーメゾチントを制作し続けるなかで作品の表現上避けて通れない問題が出てきた。銅版画で色版を印刷する際、インクの持つ色彩本来の特質が損なわれてしまう事であった。いわゆる発色が鈍ってしまうのだ。明度並びに彩度の高い色彩に顕著でありバーネットニューマン風の鮮烈な朱色など銅版画で表現するのはほとんど不可能かと思われた。

版上のインクを寒冷紗で擦る際の摩擦が原因かと思ひ、拭き取る回数を極力少なくしたり、墨版となる主版以外すべてを比較的溝の浅いアクェチントで版をおこしたりもした。あるいはインクの粘着性を調べてみたりと、当時私が考え得るすべての試みに挑戦してみたが、いずれも満足する結果は得られなかった。試行錯誤の結果生み出したのは凸版形式で印刷する方法であった。何のことはない。凹版としての銅版画のみにこだわり身近かに存在していた凸版に気付かなかったのである。凸版形式であればなにも変色効果の高い銅材を使う必要も無く、かつて試みていたリトグラフで使用したアルミ板を切り取りそれをもって色版の代用とした。今では板の腐食もすすみ複製するわけにも行かない品物ではあったが、捨てるに捨てられずにアトリエの隅で無用の長物となって眠っていた板である。まさに20年の眠りから覚めたのであった。ベタ板として使用するのは基より、その他にジェソー、モデリングペースト等で盛り上げいろいろなテクスチャーを施す所謂、コラグラフの技法を加えるのも可能であった。

凸版形式に気が付くまでの凹版での試行錯誤はけっして無駄ではなかった。例えば色版に墨版を重ね刷りをする場合、下になる色版の色を強調したい場合には色インクをワニス等で軟らかくし心持ち多めに板に盛ればよく、その反対に色を抑えたい時には炭酸マグネシウムなどでインクを硬くし少なめに盛れば得られたのである。

私の記憶が正しければ、かつて長谷川潔が浜口

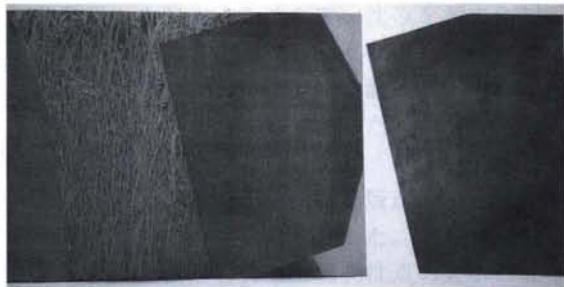


図2 左 銅版 右 アルミ版

陽三の作品を“これはマニエル・ノワールではない”と言ったとある本で読んだ。潔癖性の長谷川潔にとっては、時としてニードル等を用いて縦・横の線を施して素地を作る浜口陽三の作品はメゾチントと言いたく無かったのであろう。あくまでもベルソーを用いて作られた素地の作品のみをマニエル・ノワール（メゾチント）と呼んだ。

それならば、私の作品にメゾチントと記すだけでもおこがましい気がする。

“Division—work No66” 制作工程

作品“Division—work No66”を例に具体的に制作工程を述べる。先ずここ数年試みているFieldシリーズの内の一点で具体的に稲穂を描写し、畑の形態を抽象的に色面で表現した。図1においては左側の色面で“畑”をイメージし右側の色面は金箔を貼り稲の実り“黄金”を表わした。

- 1) 主版となる銅版は1mmの板を用いベルソー65番及び85番で必要な部分、いわゆる稲穂と畑になる部分のみ目立てを行う。
- 2) スクレパー、パニシャー等で削り磨き製版を行う。畑となる部分は黒のベタ板の状態。
- 3) リトグラフで用いたアルミ板を必要なサイズにカッターナイフにて裁断。版の完成。
- 4) 刷りにおいては先ずアルミ板を凸版形式でインクを載せエッチングプレス機にて印刷後、直ちに主版であるメゾ版を重ね印刷。
- 5) 作品が完全に乾くのを待ち箔貼りを施す。

特集〔凹版画研究〕Ⅴ 凹版画考 腐刻凹版技法について

女子美術大学

馬場 章

今回、「凹版画考」という題を与えられ、よくよく自分の仕事を考えてみると、銅版画らしいといわれる作品を制作していない。銅版は使っている、技法もエッチングで腐蝕にこだわっている。しかし、普通に言うところのエッチングとは縁がないように思われる。これは単純に言うと、版に描かないことからきているのではないか。写真をベースとした仕事であり、ほとんどの作業は版以前の段階で行い、版上での手描きは補正のみである。このような立場から、凹版画についての考えと、現在までの制作方法を述べてみたい。

凹版画は、版画の内において多くの技法名を持つ版種である。その事は版画の歴史において、この版種に様々な表現の可能性を試みた結果とあってよいであろう。さらに述べるならば、技法研究において個人の探究心を喚起させる要素をそなえた版種であるとも言える。しかし、つき詰めて考えれば、凹版はどのような方法で版材に凹みを形成するかに集約されるべきであり、制作する立場からは、その方法がどの技法に当てはまるかはあまり問題ではない。また、技法はイメージに向け素材と方法を選択することから始まる。もしそれが失敗としても、イメージに合致しなかったという事で、素材どうしの必然性にはなっており、技法としては十分に成り立っている。むしろ、これら失敗とされるものからの発見を、いかに展開できるかという発想の方が要求されていると思う。

一般に腐食による技法は、版材と腐食液の間に防食剤という素材が介在することで成立する技法と解釈される、特に防食剤と腐食液の選択は版材に刻まれる画像におおきく影響を及ぼしてくる。例えば、加納光於の「反芻学」を代表とする技法は腐食液を工夫した、化学メッキを応用した浅い腐食の技法であり、刷りにおいても適したインクの考慮が必要となる。他の技法で似たマチエールを得ようとすれば、密蝟をベースにした防食剤を用いることで可能となる。このような技法は、素材どうしの関係における偶然の発見や偶然の積み重ねを経験則にのっとり工夫することで得られる特異なものかも知れない。しかし、腐刻凹版の技法においては、しばしばみられる傾向であり、これ

ら偶然の発見や積み重ねによる経験抜きでは語れない面を持っていると思う。

凹版画において、技術を修練することは、重要な事である。一方、基礎となる各素材の研究は常に見直すべき問題であり、素材・用具・技法は、版画にたずさわる者が、教員学生の区別なく等しく研究し情報を持ち寄ることで、凹版画の技術に広がり可能性を与えてくれると考えている。

私の技法といえるもののスタートは、カラーエッチングからである。その当時、参考としたのはフリートランデル・メクセパー・ブラウアー・荒木哲夫などのヨーロッパ系の作家であった。特にメクセパーは、版の傷による拭き残しを刷り重ねることで豊かで微妙な地を形成し、腐食による明快な図と一体となし、色彩版画における墨色の可能性を示している。また、ブラウアーの方法は、インクの詰め分けによる刷りに特徴があり、深い腐食の部分と浅い部分では色インクの発色が異なることを利用して、少い版数で豊かな色彩を得ている。荒木哲夫は、ディープエッチングや深い腐食のアクワチントの製版で、被覆力のあるインクの効果を示唆している。このように各作家の色彩版画についての考え方には違いが見られ、特に色インクの使い方に顕著に現れている。

自分なりの色への拘りは、色の刷り重ねによる発色が良い事、銅版画特有の色の濁り・くすみの排除という問題であった。色の濁りはメッキを施すことで避けられるが、費用等の面で難しい。これへの対処は、制作中にアクワチントやドライポイントの部分よりエッチングの方が濁らないという事に気づき、面の処理を松脂のアクワチントからサンドペーパーによる砂目のエッチングに切り替えた。また、刷りの時、色インクにトランススバラントやオイルを添加し、手早く拭き取ることも有効な手段であった。もう一つの問題は、色インクの内には、単色で刷った時、沈んだ感じの色になってしまうものがある。そのようなインクは、刷り重ねを考慮して、発色が良くなるよう透明に作られており、これを補い被覆力を増す為には、普通少量の白インクを混ぜる。しかし同色の顔料

(油彩用)を混入することで、沈みを押さえピュアでポリウムのあるインクとなり、切れもよくなるのが解った。現在では常識的な事でも、当時としては手探りの状態であった。

製版の面では、砂目による製版が、その後の写真製版に大いに役立つ事となった。普通写真製版の画像は網点分解される。諧調は点の大小に置き換えられ、腐食の深さはほぼ一定である。画像を表すにはそれで充分であるが、より諧調を得るために腐食の深さに変化をもたせたかった。エッチングで製版するときに気づく事は、グラウンドの厚さが腐食の度合いに変化をもたらす、つまりグラウンドの暑い部分は腐食が遅れるという事である。これを応用すれば、感光膜とグラウンドが重なる部分とグラウンドだけの部分では、腐食の度合いに違いが生じると考え、現像処理の終えた版に薄いグラウンドを均一に流し引き、サンドペーパーをプレスして腐食をする方法に行き着いた。

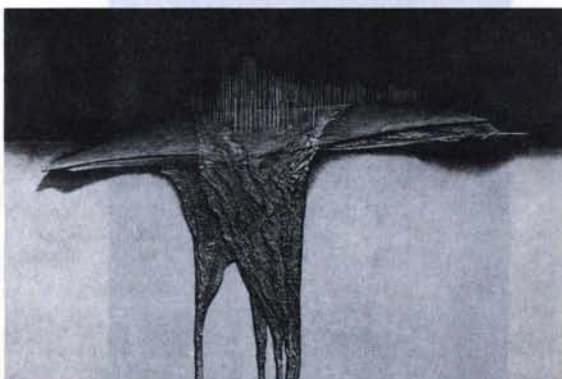
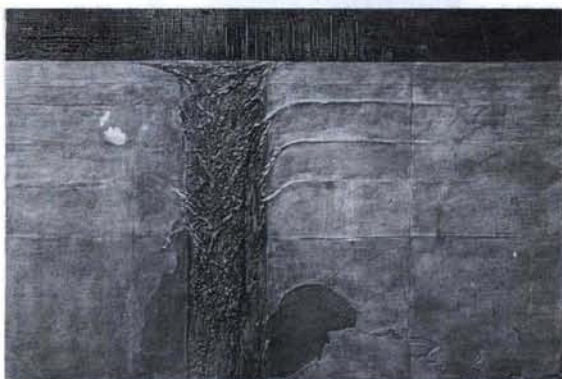


写真1・2 上 石膏原版
下 版画作品 VIEW VI '88 5版5色

それに適した原稿も網点分解したフィルムではなく、パラフィン紙にエアブラシで描画する方法にした。この原稿では感光膜が生焼け状態となり、焼きの加減で感光膜の残り具合がコントロールできる。この原稿は、通常の写真製版した版にスプレー糊でパラフィン紙を圧着し、薄めた黒のアクリルラッカーを用いエアブラシで斜め方向から描画し、版の凹凸を写し取り、パラフィン紙を剥がし焼き付けの原稿とした。その後写真製版の版を手描きの石膏版に変えた。(写真1・2)

この方法の重要な点は、感光膜の厚みと柔軟性にあり、サンドペーパーをプレスしても割れず剥離しない感光膜が適している。当時使っていた版材は、三井金属製の写真製版用銅版で、アルカリ現象、現像後熱処理し硬膜化させるタイプであった。現在は、製造中止となっている。ただし、シンナー現像の感光材では試した事がない。

このサンドペーパーを思い付いたベースには、駒井哲郎の「果実の受胎」や「束の間の幻影」に代表されるサンドペーパーアクワチントがあった。

この版材が入手できなくなった事で、新たな方法を考えざるを得なくなった。写真と砂目の製版にはこだわりたかったのでオフセット用のPS版を試してみた。このPS版ポジタイプに200線の



写真3 砂目製版による作品 庭の一棵Ⅳ '96

網点分解した画像を製版し、インクを盛ったところで180~240番のカーボラダム(炭化ケイ素)を散布してインクが固化するのを待つ、その後、刷毛で余分のカーボラダムを完全に払い落とし、薄目のハードグラウンドを均一に引いた銅版にあてプレスすると、画像は砂目で転写される。腐食液で短時間腐食の後、濃く腐食したい部分のカーボラダムを刷毛か粘着テープで取り除き、再度腐食する。これを繰り返し調子の幅を広げる。

この方法のベースはコラグラフで、ボンド等で描画した部分に金剛砂やカーボラダムを散布する方法から転用した。(写真3)

その後、カラーエッチングを止め、古典写真法(ヴァンダイクプリント・ブループリント)と銅版画の併用を経て、現在は主に、先の砂目製版とフォトグラビアの併用で制作している。

フォトグラビアは、大学院の材料・技法演習で映像的表現技法として取り上げたことがきっかけで研究を始めた。参考としたのは、印刷学会出版編集の「印刷製版処方」と大学版画学会報21号の石井健治氏「フォトグラヴェール」のレポートである。それと萩原市蔵商店の尽力により、製版所のデータを得る事ができた。

最初、散粉グラビアを試したが、貼り込み作業が難しく安定しない為、白線グラビアに切り替えた。この方法は、感光化したカーボンティッシュにポジティブの画像と白線グラビアスクリーンを焼き込むので、グラビアスクリーンは必ず必要となる、しかし、これが入手困難である為、代用品として金網をリスフィルムに密着焼き付けして反転させたものを使う事にした。金網にはステンレス製で篩用のもの線番0.1mm・40メッシュと線番0.15mm・35メッシュの2種類を現在使用している。

(写真4) 砂目グラビアスクリーンは、窓ガラスに貼る透明フィルムで紫外線をカットしないタイプのものに、粗目のカーボラダムを撒き、さらに同じフィルムでコーティングしたものを使っている。

このフォトグラビアは、写真の技術をベースとしているので、写真として完成された原稿が一番適しているように思う。その場合、原稿となるフィルムの段階で考慮する点が多い事である。例えば、



写真4 白線グラビアによる網目(2.4倍)

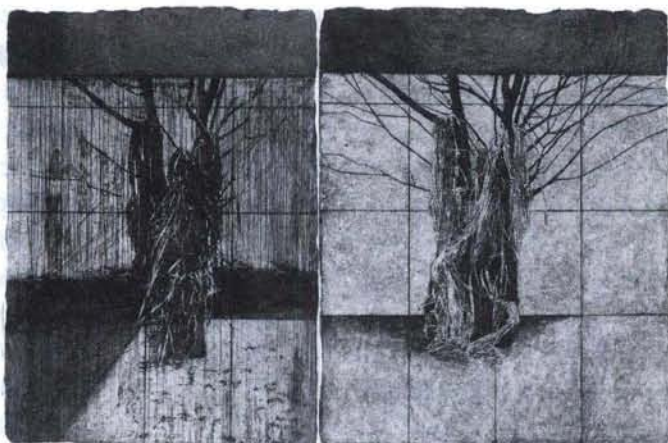


写真7 フォトグラビアによる作品 庭の一隅 XXVIII'97

木をモチーフとした場合、緑の葉は白黒写真では黒の塊となってしまふ。それを補正し葉のディテールを出すには手描きが必要となる。このような補正作業に、フィルターを用いて緑色を除去し、製版した後に、手描きの製版で色味を加えることを考えた。写真の色分解は、フィルターを用い、マゼンダ・シアン・イエロー・墨版に分解することは知られている。この墨版用フィルターを掛けてカメラで撮影するか、カラー写真原稿をフィルターを通し製版カメラでセパレートフィルム（パンクロ）に撮影する事で、色を除去したネガフィルムが得られる。その後、手描きの補正を少なくするため、60%フィルターを掛け、40%は素通しで撮影することで、色をある程度除去すると同時に画像のボリュームが失われないことが分かった。これをグラビアフィルムに反転して製版に用いている。（写真5・6）（写真7）

このフォトグラビアは写真に限らず、それ以外にも可能性はあると考えられる。一例として、ジョルジュ・ルオーの版画集「ミセレーレ」がある。この版画は水彩による作品をグラビア製版したがルオーがものたりなく思い、手描きのリフトグラウンドアクワチント技法などで加筆して完成させている。この例をとっても、フォトグラビアは印刷製版の一分野にとどまらず、現代の凹版製版法として充分機能しうることを示唆していると思われる。

以上が、私の技法の簡単な経緯である。



写真5 カラー原稿をグラビアフィルムで撮影 製版カメラ F22 50秒



写真6 セパレートフィルムで撮影 墨版用フィルター F32 8秒

特集〔凹版画研究〕VI 版画教育を考えて 「版」を通して

若月公平

今年の7月に3年間の武蔵野美術大学非常勤講師任期を終えましたが、その間学生達と接したことや、大学版画展で各大学の作品を見渡し感ずること、また美術表現の一つとしての「版画」の捉え方を含め、一般論として、私感として大学での版画教育のあり方を考えてみようと思う。

美術作品の制作は人間生活の活動、行動の一断面であります。そして、美術的表現行為の鍛練は人間の基本的行為の取り分け重要な要素と考えられます。この点では幼児から一般社会人まで共通するものです。しかし、当学会に所属する大学、短期大学等の研究室にとっては、その専門的分野の研究、指導という点では、それ程一般的、原則的なものではありません。研究室の指導方針は大いなる期待を込め作家養成の側面があり、学生は将来美術作家を目指す者も居れば、そうでない者は教職の道を考える学生も居ます。卒業後の進路も多方面に渡ります。反面、教育系大学の研究室は専門的側面より、教師として赴任した先で版画実技指導が行なえる素養を伝える内容が強いと聞きます。その様々な状況下で、大学での版画教育のあり方を考える時、どのような作品を版画で作るのかという指導でなく、「版」を通し制作する行為の中に、表現の本質の何を見つけるのかというところに作品制作、表現行為の要点が潜むのではないかと、この文章は思索するものであります。

極端な結論から述べると、版画を選択、専攻した学生が必ずしも版画作家にならなくても良いのではないかと、これまで「版画」らしいと考えられて来たものでなく、「版」を使って作者の表現の本質を考えた「絵」ができれば充分ではないか、ある意味での「以前の版画」から脱却したところに版画教育の意味が、また、遠い将来、美術表現行為としての「版画」の意味が結実するのではないかと考えるのです。

これまでと今

時代の変遷と共に版画に関する状況も変化して来ています。18年前私は武蔵野美術大学で版画を作り始めました。当時、当学会は「大学版画研究会」として発足し数年目、各大学での版画カリキュラムの研究、材料、技法研究、版画科設立に向けて

の私案等、大学での版画の位置の拡充と実技指導の研究がなされていました。会の活発な活動の甲斐あって、現在では20年前と比較にならない程多様な版画作品が大学版画展に並びます。一方美術界でも同様に様々なコンクール等に発表される質の高い作品によって「版画」の位置が幅広い美術表現の一手段として評価されて来ました。

学生を受け入れる体勢の充実と「版画」の社会的位置の変化に伴って大学で版画を選択する学生の資質にもある変化が生じて来たことが認められます。私事になりますが、学生であった当時まだ学内で版画コースが未整備な中で版画を始めた我々は、一種、油絵からの訣別の念をもっていました。少し大袈裟ですが、版画にはタブローにない何か近代的な可能性を感じ、油絵からの落ちこぼれ組の“駆け込み寺”的なものがありました。

現在の彼らが版画を選択する時、それは既に準備された選択肢の一つであり、先輩達の仕事ぶりを見てある程度版画のことを認識しており、そこは未知の世界ではありません。中にはインスタレーション制作を望む者、デザイン科出身の学生も居て、彼らがそれまで経て来た作品制作と並列に置いた次に「版画」を捉えています。それは版画も絵画も立体も美術の一表現行為と考える点で前述の経緯からしても当然のことで、あるべき姿です。彼らにはどうしても版画でなければという切迫したものは以前の学生程ありません（勿論、全てではありません）。その様な彼らと版画を介し表現行為の意味をどう伝えるかという視点が重要だと考えるのです。

手段としての「版」、表現行為としての「版」

学生達に技法、技術的指導をする時、手や筆で描けないマチュール、絵肌のことになると敏感に強い興味を示します（それは版画の醍醐味でもある訳ですが）。その絵肌、マチュールを今まで鍛練して来た絵画の原点のイメージに掛け合わせることで作品が出来ると錯覚してしまうのです。つまり、こういう絵、あんな作品を作りたい、それを版画にするにはどうすればよいのかという、版画を技法的手段としてアプローチする方法です。結果として、試行錯誤しながら完成度、密度のあ

る重厚な作品が出来上がります。しかし、これでは美術表現の独自の行為として本来の「版画」の意味がどこにあるのか疑問が残ります。技術的表現は版画特有のものであるが、作品の発想原点からある段階まで絵画制作の感覚が背後にあるとするならばあるべき姿の「版画」の表現行為が確立されていないのでなかろうか。ひょっとして、他の平面作品の視覚的複製に陥ってはいないだろうか。

作品制作は「自分探し」という言葉を耳にします。ならば「版画」は版画特有の発想原点からのアプローチがあって良いのではないだろうか。

版画の原理、原点は版と紙（基本的に）、両者の物質的存在にあります。作品の強さは絵に関する作者の個人的主張の内容より、作品の持つ物質的存在そのものにあると私は考えます。

紙はインク、絵の具が製版された版を通過し、紙に刷り取られ作品となります。まどろっこしい過程の多い方法です。刷りを含め版と関わった結果、痕跡が作品になると思います。作品は残っても版はその価値として残存しません。しかし、作者が版とどう関わって何を考え何を見つけたかに「版」を通し作品制作する版画の原点、意味があるのではないだろうか。早急に絵画的イメージ、形象を求める手段でなく。

フォンタナがキャンバスに一本の切り込みを入れるように、版画も一本線を引いただけでも刷りを経て作品に成り得るはずですが。それを凹凸平孔各四版種で制作すると仮定すると、一本の線でも、版と対峙しその一本の線を作る作者の行為は各版種独自の違いがあります。

例えば銅版ではエッチング、ドライポイント、エンレーピング、感光法、シャープな線でなければリフトグラウンド等、様々な方法があります。行為を施し一本の線をこれだと決定するところに版画の意味があると思います。エッチングなら何故エッチングなのか。グラウンドを塗布してニードルで一本の線を引く、腐蝕時間は何分にする…？そしてインクをつめ刷る。何故、この工程、行為の中に作者が納得し作品を作っている現実感を感じるのだろうか。腐蝕が一昼夜の長時間なら鋭い線から別の意味のある線に変容する。作者が様々

な行為、工程を踏んだ後に、あっ、この線だと思
う時に何故、他の方法、他の質の違う線でなく、
この線を選んだのかと自問自答するところに「版」
の意味、必要性が存在するのではないだろうか。
鋭い線、太い線、もっと違う線にしようかと制作
し始める前に選び決定し方向づけることに意味が
あるのではなく、手を動かし製版、刷りをする過
程と結果のはざまで、その時々判断、決定をす
る作者の意志の在り所に創作の原点があるのでは
ないだろうか。

「絵」が先か「版」が先か

『絵が描けないと、やはり版画も良いものを作
ることができない』という意見がありますが、それ
には異論があります。それは多分、デッサン、
構成等、画面の成り立ちの必要性のことを問題に
しているのだと思いますが、そこを版画でやっ
ても良いのではないだろうか。デッサンを木炭で
する必然性はなく、エッチング、リトグラフでも
良いのではないだろうか。

木炭より作画過程は不自由で思うように行か
ないだろうが、その不自由さ失敗した時点で形を
発見し、手を動かしていることの実感を感じ、こ
れでよしと判断するところに「版」を通しての、
版画独自の絵画性が発生するのではないだろうか。

始めに絵ありき、絵画的下地ができたから版画
に進むのではなく、版をいじりながら「絵」が成長
して行くことも可能なのではないだろうか。そこ
には「版画」をマチュール、絵の効果を求めるだ
けの技法的手段、絵筆として捉える感覚からは基
本的に異なった観念が存在します。

油絵も絵筆を持たずに素手で描けるように、版
画も絵など描けなくとも手を動かし版をいじると
ころから、制作行為としての作品を創作すること
ができる私は考えます。様々な感性、思考を持
つ学生が居る訳で、所謂「版画らしい」作品を
彼らに求めるのではなく「版」を通して本来の創
作意味、自己発見を求める懐の深い指導姿勢が寧ろ、
幅広い作家、才能を育成し、「版画」の在り方も
深く広がるのではないのでしょうか。

そして、版画には絵画的探求の素地のみならず、
その物質的要素から抽象的、コンセプチュアルな

素地も多分に有り、逆に版画独自のアプローチか
ら版画ではない造形作品を作る作家が生まれるか
も知れません。更に大学でその様な指導を受けた
学生が教員になり、ま新しい小、中、高生に「版」
を通しての作品作りを教授すれば遠い将来、版画
の表現がもっと拡大するのではないのでしょうか。

彼らとどう接したか

私は銅版画担当でしたので、主に3、4年生の
銅版画専攻の学生と接しました。

凹版の基本的原理は版上に如何に凹みをつける
かに集約されます。また、基本的に一版一回刷り
という銅版の特性上、数度の試刷り、加筆修正が
他版と比べ容易です。

私の指導の基本は「頭で絵を考えないで手で考
えなさい」ということです。エスキース、アイデ
アスケッチはさせますが「下絵」という完成予想
図的なものは求めません。絵の内容、方向性にも
あまり口を出しません。

まず、やりたいことをエッチング、アクアチン
ト何でも良いから平坦な銅の板に手を施し試刷り
をさせてから考えさせます。細く描く者、強い腐
蝕をする者、様々です。眼前の試刷りを見て、腐
蝕や刷りをしていた時のイメージとは必ず落差が
あるはず。そこで、一体何をしたかったのか
言葉を聞き出し、主にどういう方法で凹みをつけ
ようとしたのかを確認します。その方法がエッチ
ングなら、何故描くのか、描いた形が腐蝕される
ことで生まれる描画と腐蝕の関係に何が潜むのか。
版上でそれを行っている時の気持ちは楽しかった
か等。そして、早急にイメージとの落差を埋めさ
せようとはしません。技法を駆使すれば簡単なこ
とです。試刷りが良いのか、当初のイメージの方
が良いのか、本当のところはどこにあるのか。

「自分探し」が始まります。無意識にやってしま
ったところに本来やりたかった形があるのではない
か。本当に求めている形と方法は何なのか考えさ
せます。何回か繰り返すことで、徐々に本人が無
意識下で考えていた、版にその形なりを刻む行為
自体の精神性と求める形の必要性との関係が密接
なことだと明らかになってくるはず。そして、

「裸の自分を見せろ」彼らによく言った言葉で

す。

参考例として、現在、大学院1年生の作品を3年生からの経過に沿って掲載します。

武蔵野美術大学では油絵科3年生より版画コースに分岐します。3年生の前期7月までの期間に凹凸平孔四版種全ての基礎技法集中授業を全員受講後、後期9月より学生は各版種を専攻します。版種別のカリキュラムに沿って各自卒業制作まで制作します。

上段の作品は3年生前期集中授業で制作した初めての銅版画作品。

エッチングでひたすら描いた作品。後期、銅版画を専攻後も数か月間、同様の作品を描き続けます。一見、果実の断面を克明に描写したのですが、その描写の即物性が主題ではなく、うごめく小さな形を描くことで版に向い合っている時間に制作の手応えを感じていたようです。

中段の作品は3年生12月の作品

徐々に描く部分が減少し、描く行為の蓄積という主題から画面の構成的観念が流入した結果、アクアチントが加わり画面を広く、強く腐蝕した後研磨をするなど、版に描き加えるだけの行為から削り減らすようにもなり、版との関り方が大きく転じて来ました。

下段の作品は中段の作品から約1年後、卒業制作の一点。

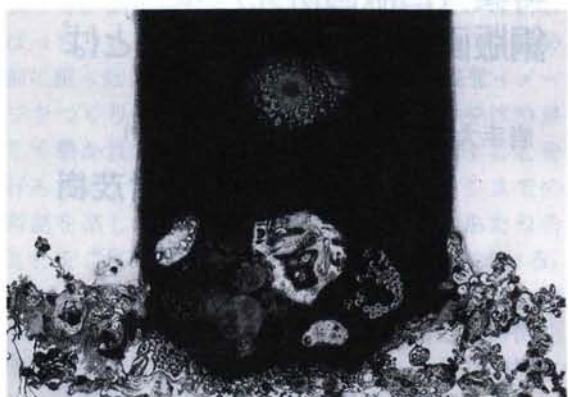
既に描くことは彼方に押しやられ、銅の板は畑のように耕され腐蝕と研磨によって、作品を刷るための版としてその物質の存在が変えられた。版と対峙する姿勢は描画の「静」的な向い方から「動」的なものに転換し、その関り方も無意識だったものが本人の意識と版上の行為、そしてその結果との関係が明瞭になり、現在は雪崩のごとく作品をつくり出しています。

「わずか、0.8mm厚の銅の板の中から、あぶり出すように形を出し、刻みたい。」

作者 濱田富貴の言。



「蜜柑」36×30cm エッチング、ドライポイント



「無題」44.7×65cm エッチング、アクアチント、ドライポイント



「主」65×95cm エッチング、アクアチント、ドライポイント

特集〔凹版画研究〕Ⅶ 銅版画をつたえてゆくことば

岩手大学

戸村茂樹

造形表現の中で広く絵画とよばれる表現ひとつとっても、そこにはさまざまな様式や方法があるし、さらには素材を含めた多様なあり方も次々に生まれている。そのような中において、なぜ自分は銅版画なのか。銅版画の表現を特に好み、そこから多くを感ずるのはなぜなのだろう。銅版画が具体化している世界とは一体何なのだろうか。

自分自身と銅版画との関わりを明確にとらえたという欲求は、銅版画に興味を持つ人や、制作しようとする誰もが抱くものではないかと思うが、それを適格に受け止め、あるいは言い表してくれていると思えるようなことばと出会う機会は、決して多くない。それは技法を語るよりも、はるかに困難なためでもあるのだろうか。

銅版画の魅力

「僕は銅版画が好きだ。薄薔薇色の鏡のように磨かれたほのかに光る銅版を見ていると版の上に色々のイメージが創造の裡に浮んでくる。」これは銅版画家駒井哲郎が1951年に発表した“銅版画について”と題する文章の最初の部分である。これ以後駒井哲郎は、銅版画作品と、銅版や銅版画制作の手法を心から愛していたことを感じさせてくれる文章を数多く残してくれている。

銅版画の魅力をことばだけで伝えるということは難しい。もちろんたった一枚の銅版画との出会いでそれを感じ取ることができたら素晴らしいと思うし、大変幸福な始まりであるように思われるのだが、実際には様々なことばを必要としながら、確信が持てるようになってゆくことの方が多いのではないだろうか。

駒井哲郎は“銅版画について”の中で、自身の銅版画との出会いを次のようにのべている。「でも幸いなことは版画はその性質から、たやすく世界中を歩くことが出来るので、僕たちは版画をはじめた最初から、レンブラントやホイッスラー、ゴッダ、ムンク等の名作に直接触れる機会をとても簡単に持ち得たことだ。そして真の芸術作品の高雅な質に強く感動させられたものだった。」また“夢と現実”という文章では当時のことをもう少し詳しく、「そして私が銅版画を始めるようになっ

たのは、こう云った内面的な絵画への欲求が、ある偶然のよって、真の銅版画を見る機会を得て触発されたからなのだ。その頃、西洋の油絵はめったに見ることは出来なかったが、やっぱり版画は日本にもずいぶんたくさんの良い作品が来ていて、私たちも手に取って見る事が出来た。つまりある偶然が私を見得る位置においてくれたのだ。まだ中学2年生の頃のことで、レンブラント、メリヨン、ホイッスラー、ムンク、ツオルンなどと云う世界の版画史に残る大作家の作品を、しげしげと手にとって見る事が出来たのだ。もちろんピカソのオー・フォルトもあればシャガールのポワン・セッシュの自画像なども身近にふれ得た。それで私が身にしみて感じたのは、作家の精神の質と云うことである。それは作家の心から派生した作品の質ではないかと心底から感じた。」

さらに1970年の“私の芸術”では同様なエピソードに続いてこうしている。「そこにはたった一枚の紙であるのに、作家の精神によって構築された物質の重みはずしりと空間のなかに拡がっているのだった。すべての銅版画が全部このような感動を与えるのではないだろうが、ごくかざられたわずかの銅版画がああ迫力をもって見るものを別の世界に誘うのであった。とにかく小さい時に良いものを見られたのは幸せだったと思うが、同時に不吉な運命を予感しないわけにはいかないのだった。銅版画のこうした魅力にとりつかれると、その当時の展覧会で見られる油絵などは実に雑駁に思われるのであった。」

引用がずいぶん長くなってしまったが、今から60年以上も前の東京で駒井哲郎が銅版画と出会った状況と、私が20数年前に地方都市で体験したこととはそれ程大きな差はなかったように思う。すぐれた作家達の仕事であっても、絵画や立体となると代表的な作品に直接触れて、そこから何かを感じずという事が少なかった中で、質の高い版画を数多く目にすることができたことが、私を版画に向かわせた一因となっている。私の場合それはたとえば、長谷川潔や浜口陽三であり、駒井哲郎や池田満寿夫の銅版画だった。そしてまた良質の銅版画は、精巧な複性によっても決して伝えられないものを感じさせてくれることを知った。銅

版画と印刷物との関係をされに言えば、かつて同じような機能を担っていたにもかかわらず、銅版画はその後の写真の出現や印刷の技術革新の中に埋沈して消えてしまうことはなかった。それは結局、銅版画の中に他の手段では決して置き換えることのできない要素が存在し続けていることを教えてくれる。製作者にとって銅版画の表現力というのは、それを素材から引き出すことのできる力をも含んだものだと思う。

銅版画制作の魅力

さて銅版画は基本的には紙の上に表現された作品であり、見る者にとっては刷り上げられた作品が銅版画のすべてであろう。しかし実作者は制作時間の大半は、紙ではなく金属板上のかたちを目で追いつながら、求める表現を具体化するために作業する。銅版画はその制作過程において、非常にはっきりとした手応えを与え続けるものだ。机の前に座ったままで、手を汚さずに新しい視覚イメージをつくり出せる時代にあっても、私はやはり美しく磨かれた銅版に様々な作業をくり返すことを好み、インクを使って紙に刷り上げてゆくまでの対話を楽しむ方がいい。駒井哲郎はそのあたりのことを“私の芸術”の中で次のようにのべている。「一つの作品が存在物となり得るためには、この果てしなく続く時間の流れのうちに自己の時間を明確に刻みこまなければならない。それは時間に対する一種の抵抗とも云える精神の緊張によって求められるものなのだ。時間を刻みとると云う操作は、腐刻画という技法の過程における操作とはなほ類似しているのであって、そこには精神と物質の出会いの場が自ら作られる時が稀には流れることがあるように思われる。」「芸術家にとって大切なのは、なんらかの新しい、独自の思想だと思うが、詩人が言葉で思索するように、銅版画家は銅版をなんらかの方法で刻むことによって、つまり素材に対する抵抗によって、逆に思索の動機をとらえ、同時に創作の世界に入っていくこともありうるわけだ。」

銅版画の表現技法は、現代の造形手法の数々の中でも最も制約の多いもののひとつであろう。ひたすら自在に素早く、あるいは大きな作品を求め

たいと望んでも銅版の技法はそれを簡単にゆるしてはくれない。仮りに制約を無視してかたちづることができるとしても、その結果が制作者の一方的な満足にとどまらず、これまで多くの人達を納得させてきただけの銅版画の表現力を、十分に生かせるとは限らない。

多様な表現方法のひとつとして銅版画を試みた人が、それを自身のものとして選び取ってゆく上ではそれぞれの理由があるわけだが、駒井哲郎は「時間を刻む」という意識と銅版画技法との関わりが、自身にとって非常に重要な要素であったことを語っている。そこには、手法の制約からいかにして解放され自由にふるまうかというよりも、制約の中で制作する過程を通じて解放されてゆく、意識の存在を大切にしている一人の作家のあり方が見える。駒井哲郎のこの具体的な表明は同時に、私達一人一人に対して、銅版画で制作することの理由を鋭く問い続けるものとなっている。

銅版画との出会いのために

何をどのように表現することも自由であるかのように見える現代にあって、改めてなぜ銅版画なのか。人間の生み出した造形のひとつとして銅版画が独自の表現世界を持ち続けるためには、今後ますます制作者の明快な考えが要求されるだろうし、その上でさらに、銅版画の魅力を伝えてゆけるのは結局は銅版画を愛する人でしかないのだと思う。

良い制作者が育ってまた存在してゆくためにもこの社会の中に銅版画を愛する人達の拡がりや厚味とが欠かせないことは、西欧での銅版画の歴史が物語っている。日本においてほとんど銅版画が知られていなかった時代、制作者ひとりの情熱だけで自身を支えねばならないような時代において、くり返し銅版画の素晴らしさを伝えようとした駒井哲郎のことばには切実感があり、強く私の心をとらえる。それだからこそ私達もまた、過去から現代に至る銅版画世界の魅力を、力を持ったことばで語ることでできる存在でありたいと考えるのだ。

新規加盟の学校紹介〔平成9・10年度〕

大学版画学会事務局

[平成9年度] (*…連絡代表会員)

◆東北芸術工科大学

〒990-9630 山形市上桜田200

*木原 正徳 ☎011-778-0304

◆北海道教育大学教育学部札幌校

〒002-8502 札幌市北区ありの里5条3-1-5

*更級 秀 ☎011-778-0304

◆トキワ松学園横浜美術短期大学

〒227-0033 横浜市青葉区鴨志田町1204

*花村 泰江 ☎045-962-2221

◆滋賀女子短期大学

〒820-0803 大津市竜が丘24-4

*桜井 貞夫 ☎077-524-3605

◆広島市立大学学芸学部

〒731-3166 広島県安佐南区大塚東3-4-1

*友安 一成 ☎082-830-1629

◆九州造形短期大学

〒813-0004 福岡市東区松薫代2-3

*酒井 忠臣 ☎0926-73-5151

[平成10年度]

◆桐生短期大学

〒379-2311 群馬県新田郡笠懸町阿佐美606-7

*松村 誠一 ☎0277-76-2400

◆高崎芸術短期大学

〒370-2131 群馬県多野郡吉井町岩崎2229

*堤 敦子 ☎0273-88-2301

◆宝仙学園芸術短期大学

〒164-8631 東京都中野区中央2-33-26

*梅津 祐司 ☎03-3365-0233

◆浜松大学

〒421-2102 浜松市都田町1230

*稲田 年行 ☎053-428-3511

◆倉敷芸術科大学

〒712-8505 倉敷市連島町西之浦2640

*田中 孝 ☎086-440-1111

◆富山美術工芸専門学校

〒930-8056 富山市牛島新町2-3

*山口 純寛 ☎0764-41-1666

- 1951 (S. 26) 学校法人宝仙学園設立。
- 1964 (S. 39) 短期大学に、生活芸術科が新設される。
- 1993 (H. 5) 生活芸術科を生活芸術学科に改名。
- 1997 (H. 9) 生活芸術学科を、造形芸術学科に改名。
- 1998 (H. 10) 短期大学に、専攻科造形芸術専攻を設置する(学位授与機構認可)。

宝仙学園短期大学は、新宿から丸の内線で2つ目の中野坂上にあり、学科が保育と芸術に分かれている。芸術学科は、Fine Arts, Design, C Gの三系統に分かれ、Fine Arts は絵画(相田幸男)、彫塑(雨宮淳)、現代美術(棒公志郎)、版画(梅津祐司)の4コースがある。

1年前期には、イントロワークとして、三系統すべてを体験学習し、後期からは自分に合ったコースを選択出来ます。

版画コースでは、リトグラフと銅版画を主に学びますが、凸版、孔版も学生が学びたい時には出来るようになっています。

現在版画コースに在籍する学生は10名ですが、学生5~6名に教員1名につき、少人数制と実技中心の教育を実践しているのが、宝仙の特徴となっています。

スcoop [新大学紹介]

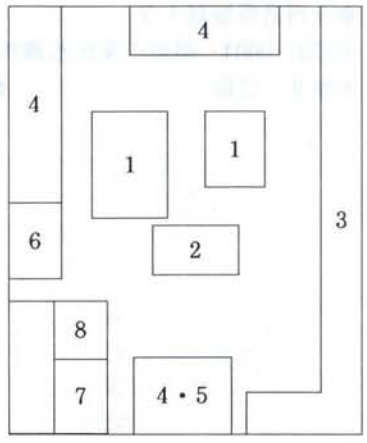
宝仙学園短期大学

梅津祐司



工房見取図

- ①リトプレスキ
- ②銅版プレスキ
- ③机
- ④刷り台
- ⑤マップケース
- ⑥ドライラック
- ⑦腐蝕槽
- ⑧流し



スクープ [新大学紹介]

トキワ松学園横浜美術短期大学

花村泰江

当短大は、昭和41年に『トキワ松学園女子短期大学』として、横浜市港北区（現青葉区）鴨志田町に神奈川県で唯一の美術短大として開設されました。その後平成7年には、校名を『トキワ松学園横浜美術短期大学』に変更し、美術・デザイン・造形文化の3専攻制を導入し、現在に至っております。また、平成8年には、2年制専攻科（学位授与機構認定）が設置されました。

トキワ松学園横浜美術短期大学

●造形美術科

- ・美術専攻
 - 絵画コース
 - 総合造形コース
 - 工芸コース

- ・デザイン専攻
 - グラフィックデザインコース
 - ライブデザインコース

- ・造形文化専攻
 - 美学美術史
 - アートプログラミング

●専攻科（2年制）

- ・絵画クラス
- ・彫刻クラス
- ・造形クラス
- ・工芸クラス
- ・デザインAクラス
- ・デザインBクラス
- ・美学美術史クラス

上記美術専攻絵画コースでは主に、油彩・水彩（日本画）・版画・彫刻などを学びます。絵画コースの中で、特に版画の授業について詳しく述べますと、まず1年次では、版画実習Ⅰとして銅版画、リトグラフ、木版画3版種の基礎を必修で学びます。2年次の版画実習Ⅱは選択制となり、銅版・リト・木版の3版種の中から2版種まで選択でき、様々な技法を学び、多色刷りも経験します。後期から卒業制作に入り、絵画コースの学生は自分に合った制作方法を油彩（アクリル）・水彩（日本画）・版画・彫刻の中から1つ選びます。毎年卒業制作で版画を選択する学生は、絵画コース約70名のうち、12～3名ほどです。

絵画コースの学生の場合、上記に述べました版画実習の他に、必修科目としてデッサン（石膏、人体、静物）や油彩画を描き、模写やテンペラ・



混合技法（アクリルなど）の課題もこなし、彫刻も作ります。教職や学芸員の資格取得のために、さらに専門的な科目、デザインや工芸などを選択しなければならない場合もあります。このように、本学のカリキュラムは、短大にしてはかなり盛りだくさんの内容で、学生達は毎日大変忙しそうです。と思っているのは教員の方で、本学の学生気質はどちらかというと、のんびりしており（特に絵画は…）、良く言えばのびのびしているのですが、何かに縛られるような感じは無く、自由に好きなことを楽しんでいるようにも見えます。

この状況の中で、着実に課題をこなしながら、自分の制作の方向性を見つけてゆく学生が年々増えています。そのなかから何名かが、専攻科に進み、本年3月、専攻科の第1回生が修了しました。学位申請者47名のうち41名が学位を取得でき、国立大学大学院進学など、進路の幅も確実に広がってきています。専攻科絵画クラスの授業内容は、洋画・日本画・版画・壁画の4科目で、1年次にこのうち2科目を選択し、2年次で1つに絞ります。昨年絵画クラス修了生10名のうち2名が、版画を専門に修了制作を行いました。本校では、この専攻科設置を機に、大学版画展への参加が実現しました。作品制作のうで学生達には大変励みになっているようです。現在専攻科目1、2年合わせて8名が毎日版画室で制作し、目下のところ大学版画展出品をめざして凌ぎを削っております。



版画実習室（作業室）



版画実習室（工房）奥が腐蝕室



大学版画展 ['76~'95] 受賞者の記録

町田市立国際版画美術館

(佐川美智子)

おことわり

*保存資料が統一されていないため、大学名、
版種の不明な年もありご了承下さい。

*第4回展(1979)・24名受賞者のリストは
確認することができません。

第1回展(1976年)

東京芸術大学	
岩本拓郎	銅
杉浦安史	石
宇都啓	石
浜口行雄	木
多摩美術大学	
岡田行夫	石
岡本道治	銅
黒田茂樹	銅
小西康二	石
丸山浩司	木
女子美術大学	
金子悦子	石
高木真知子	石
松島順子	石
武蔵野美術大学	
小沼隆一郎	石
佐々木之	石
関志づ代	石
東京造形大学	
高瀬元彦	銅
水内君枝	石
若生秀二	石
佐々木善一	銅
東海大学	
栗田政裕	木
和光大学	
竹内正幸	銅
京都市立芸術大	
中沢真子	孔
山本容子	銅
岩手大学	
米沢富哉	銅
武蔵野美術大学	
広畑政也	

第2回展(1977年)

若生秀二	
窪川原啓子	
鹿取武司	
草間俊行	
末永弘子	
平塚雄二	
高垣秀光	
梅津裕司	
藤岡慎治	
後藤徹	
石渡尚子	
岩井康頼	

岩田真	
竹内正幸	
富永多美子	
米澤富哉	
川部伸一	
朝比奈逸人	
木原いづみ	
後藤秀明	
高山幹江	
伊藤馨	
榊野道代	
中澤真子	
山本容子	
大野春雄	
佐藤駒夫	
長谷川光輝	
浜口茂樹	
渡辺晴雄	

第3回展(1978年)

愛知県芸術大学	
伴野孝	石
秋田大学	
田畑寿美子	銅
京都市立芸術大学	
出原司	石
鳥井雅子	石
山川達也	銅
嵯峨美術短大	
河辺裕美	銅
岸中延年	木
女子美術大学	
本間淳子	銅
白石みどり	石
創形美術学校	
吉村芳生	孔
多摩美術大学	
佐藤弘之	銅
山口純寛	木
浜田和宏	石
小沼隆一郎	石
高垣秀光	木
モヤ・ブライ	木
筑波大学	
宮山広明	銅
野沢二郎	石
東海大学	
高原斉	銅
河野孝博	銅

東京芸術大学
加藤広志 石
丸山浩司 木
梅沢和雄 銅
東京造形大学
大庭明子 石
堀田佳則 石
日本大学芸術学部
佐藤逸平 石
西山正彦 銅
福岡教育大学
末永弘子 銅

第5回展 (1980年)

京都府立芸術大学
藤井敬子 銅
河崎ひろみ 銅
片山雅史 実 リト
京都精華大学
松井良美 リト
滋賀大学
今田 恵 孔
東京芸術大学
赤塚祐二 リト
山口純実 孔
篠原美智恵 木
脇川 司 孔
東京造形大学
小林 大 銅
津川美哉 銅
佐野洋司 木
時田世寸子 木
武蔵野美術大学
若月公平 銅
筆塚稔尚 銅
多摩美術大学
及川真介 木
後藤通之 銅平
樋口裕子 木
松村しげる 木
四宮 修 リト
日本大学芸術学部
三木淳史 木
菅野利之 銅
平田友子 リト
女子美術大学
竹本まゆみ リト
小竹文枝 銅
植木敦子 孔

都留文科大
鈴木共世 孔
嵯峨美術短期大学
池垣禎彦 銅
宮城教育大学
瀬戸典彦 孔
武蔵野美術学園
西山杏弧 銅
創形美術学校
水谷昇雅 銅
東洋美術学校
長田陸洋 銅

第6回展 (1981年)

宮城教育大学
今野弘子 木
筑波大学
鳴瀬容子 銅
石倉恭子 木
津川美哉 銅凸
東京芸術大学
黒田季満野 木
古川流雄 木
中沢伸江 銅
三塩英春 銅
多摩美術大学
真玉光郎 石
木村繁之 木
四宮 修 石
後藤通之 石
樋口裕子 木
小関昭彦 石
武蔵野美術学園
椎名涼子 石
関口隆幸 木
女子美術大学
長田真里 銅
隈部滋子 銅木
中代やよい 孔銅
東京造形大学
相田恵美子 木
樋口満澄 石
笹沼真人 石
古川仁史 孔
宮崎光弘 孔
日本大学
加藤美和子 石
和光大学
寺内太郎 木
吉田亜世美 木

愛知教育大学
山中猛史 銅
山中 清 銅
林 慎二 凸
京都市立芸術大学
片山雅史 石
京都精華大学
堀田千鶴 孔
嵯峨美術短期大学
池垣タダヒコ 銅
吉原英里 銅
浜田弘明 孔
山口大学
静屋 智 石
高知大学
落合俊文 孔
愛媛大学
高橋浩之 木
福岡教育大学
古本元治 石
創形美術学校
松尾靖史 銅

第7回展 (1982年)

宮城教育大学
今野弘子 木
筑波大学
石倉きょう子
東京芸術大学
植木敦子 孔
鎌川裕子 木
渋谷和良 石
筆塚稔尚 銅
松下 悟 木
多摩美術大学
平木美鶴 木
金光 広 銅
コセキアキヒコ 石
鳥居禎子 石
樋口裕子 木
玉川研治 木
東京造形大学
上田靖之 木
内田裕子 銅
島田美智子 木
静岡大学
井口寿乃 銅
愛知県立芸術大学
藪内早人 銅

京都市立芸術大学
大山幸子 銅
片山雅史 石
西村正幸 石
嵯峨美術短期大学
松原昭俊 銅
創形美術学校
岡西 栄 孔
武蔵野美術学園
大房真一 木

第8回展 (1983年)

東京芸術大学
内村純子 木
丸山由珠 木
相田恵美子 木
多摩美術大学
西川洋一郎 リト
日本大学芸術学部
坂根美保 銅
京都市立芸術大学
大山幸子 銅
片山雅史 リト
柳瀬理恵子 木
京都精華大学
植野英夫 エッチング
創形美術学校
莊司邦幸 銅
武蔵野美術学園
松野富美子 銅
女子美術大学
豊泉朝子 石
鎌田俊子 孔
武蔵野美術大学
吉倉ますみ リト
東京造形大学
大町 享 孔
林 奈々子 銅平
山本早苗 リト
九州産業大学
古庄健太 リト
東洋美術学校
小松義明 木

第9回展 (1984年)

女子美術大学
小澤摩純 銅
高桐雅代 リト
竹中 彩 孔
角田元美 リト

筑波大学
黒木重雄 孔
東京造形大学
野々村健三 銅
奥秋智彦 銅
生嶋順理 リト
武蔵野美術大学
林孝彦 銅
渋谷慎二 銅
京都市立芸術大学
稲垣敦雄 木併
柳瀬理恵子 木銅
創形美術学校
長島充 銅
多摩美術大学
胡子修司 銅
荒木新子 銅
西川洋一郎 リト
豊泉朝子 銅
東京芸術大学
吉田文江 銅
古本元治 リト
山口真祐 リト
日本大学芸術学部
滝沢恭司 木
福島大学
塩田祐一 孔

福岡教育大学
松石幸子 凸
福島大学
平栗洋三 孔
愛知県立芸術大学
三渡基久男 凹併
新田あけみ 併
倉地ヒサシ 凹
嵯峨美術短期大学
林努 凸
女子美術大学
定信有紀 平
弦巻浩子 平
筑波大学
黒木重雄 孔
東京造形大学
井上厚 凹凸
慶本佐知子 平
今野詩織 平
名古屋芸術大学
太田元弘 平
寺島拓望
武蔵野美術大学
細井克郎 凹
吉岡里実 平
日高貴寿 凹
本田英明 凹

京都市立芸術大学
長谷川睦 孔
京都精華大学
山元 巖 凹
創形美術学校
芳野太一 凹
菊地栄二 平
多摩美術大学
小野芳浩 凹
栗本佳典 凸
縄田也千 平
八木なぎさ 平
日本大学芸術学部
軽米貞夫 併
滝沢恭司 併
福島大学
田中千雅子 凸

第12回展 (1987年)

笹田未人 木
橋本一哉 木銅
ヤナウヰタヤ・クン
チェエトーン 平
小江和樹 NECD
青木まさみ 孔
笠原誠司 銅
栗原祥子 孔
小山 栄 平
馬渡響子 平
藤井美佳 平
岩切裕子 木
遅沢恵美子 平
志村深幸 木
白石千寿子 平
中込洋子 銅
古谷博子 木
宮本昌恵 銅
蔵本秀彦 平
森 憲也 併
石田民己 平
村松直之 平
増原アーン 平
早野好考 孔
今野弘子 木
石綿 薫 銅
高浜利也 銅
安藤通子 銅
田中千雅子 木
山口雅英 コロ
襄 佐知子 平

第13回展 (1988年)

愛知県立芸術大学
渡辺信好
井出創太郎
丹羽誠次郎
愛知教育大学
柴田寿光
京都市立芸術大学
岩津博文
尾関典子
嵯峨美術短期大学
藤田雅子
女子美術大学
大場純子
藤井美佳
堀井葉子
瀬尾かおり
創形美術学校
小島伸吾
鈴木頼子
多摩美術大学
深谷玲子
馬渡響子
井内美佐子
岡本博志
呉 二良
筑波大学
蔵本秀彦
東京芸術大学
安藤真司
松丸英生
片山祐二
ドリー・ナルト
東京造形大学
石田民己
滝沢理子
日本大学芸術学部
波岸康幸
井関 洋
宮城教育大学
青野文昭
武蔵野美術大学
浅野佳代
高濱利哉
宮井里夏
猪狩洋子
楠部 工
平井素子
武蔵野美術学園
佐藤恵子

第10回展 (1985年)

京都市立芸術大学
柳瀬理恵子 凹凸
稲垣敦雄大 併
長尾浩幸 凹平
元橋 寛 平
創形美術学校
為金義勝 凸
多摩美術大学
藤浪理恵子 凹
遠藤竜太 平
武田尚美 凸
近藤憲昭 平
東京芸術大学
関 淳一 凹
木戸英行 凹凸
木下恵介 平
李 仁鉉 平
鎌田俊子 孔
日本大学芸術学部
増田史郎 併
鈴木広隆 凸

第11回展 (1986年)

愛知県立芸術大学
倉地 久 併
三渡基久男 併
ヤナウヰッタヤ・ク
ンチェエトーン 平
女子美術大学
関口聖火子 平
宗 加代子 凸
田宮わ子 孔
東京造形大学
土谷賢司 平
北原和典 併
藤井新一 平
島谷 誠 平
名古屋芸術大学
富永佳秀 併
五十嵐英之 併
武蔵野美術大学
廣田由佳里 平
愛知教育大学
山口雅英 凹

和光大学
吉田茂規
福島大学
金田里枝子
上越教育大学
鈴木玲子
福岡教育大学
飛永圭介

第14回展 (1989年)

愛知県立芸術大学
井出創太郎 凹
井瀉時人 平
須田真弘 凹
青木聖吾 併
京都市立芸術大学
尾関典子 孔
片山雅美 併
野名志摩 孔
東京芸術大学
鐘大富 凹
森下玄 凹
中山理香子 平
平山祐二 平
アン・ミクミラン 凹
東京造形大学
中村桂子 併
西川肇一 平
滝沢理子 凸
日本大学芸術学部
笹井祐子 平
尾崎直子 凸
福岡教育大学
杉田徹 凸
嵯峨美術短期大学
石川智子 孔
女子美術大学
斉藤水和田子 凹
山崎弘子 平
上越教育大学
竹之内光男 凹
創形美術学校
馬場由起子 平
多摩美術大学
斉藤勝也 凸
楠本英治 凸
李眠 凸
武蔵野美術大学
白須純 併
伊藤理絵 凹

陰山信彦 凹
山本麻友香 凹

第15回展 (1990年)

愛知県立芸術大学
石山直司 凹
井出創太郎 凹
山口和彦 凹
京都精華大学
加藤英雄 凸
ケイラフ・ブラウン 併
女子美術大学
今崎歩 孔
西村知恵 平
野澤奈穂子 併
若林えり 凸
女子美術短期大学
吉田美佳 平
多摩美術大学
瀬尾正子 凸
兵頭浩章 凸
李起宰 平
李誠九 凸
東京芸術大学
森本玄 凹
布施典子 平
坂本三千男 併
三井田盛一郎 凸
市川佳孝 平
東京造形大学
小原由嗣 凹
甲木秀弘 併
横田亜弓 併
東海大学
磯崎健一 凹
日本大学
笹井裕子 平
福島大学
小西吾郎 平
星博人 併
武蔵野美術大学
伊藤理恵 凸
川井裕史 平
平井素子 孔
谷真貴子 孔

第16回展 (1991年)

愛知県立芸術大学
井出創太郎 凹
山口和彦 凹
石山直司 凹
九州産業大学芸術学部
狩野信喜 平
京都市立芸術大学
中東剛 孔
山田道夫 孔
京都精華大学
熊谷誠 凹
女子美術大学
井原佳織 孔
岡本仁美 凹
鴨川志野 凹
長谷部統子 凹
女子美術短期大学
浜田結子 平
上越教育大学
山田春美 凹
多摩美術大学
高橋雅子 凹
大塚康子 平
中原直人 凹
筑波大学
橋爪玲子 凹
真鍋栄一 凹
東京芸術大学
ニパン・オランニウエス 凹
箱森夏子 凹
兼古昭彦 平
高橋賀朗 孔
東京造形大学
小原由嗣 併
福元清志 併
甲木秀弘 平
日本大学芸術学部
内山江里子 併
福島大学
太田隆明 併
武蔵野美術大学
岡本ゆう子 併
玉村幸子 孔
出久根育 凹
宝珠光雲 孔
武蔵野美術学園
謝麗娟 凹

第17回展 (1992年)

愛知教育大学
中山美香 凹
愛知県立芸術大学
高橋健二 平
管定 凸
大阪芸術大学
山下浩平 孔
向山康雄 凹
京都精華大学
坂本恭子 凸
内藤絹子 凹
富永由美子 凸
嵯峨美術短期大学
高井美佳 凹
女子美術大学
小坂橋波奈子 孔
永吉友紀 平
根岸文子 凹
女子美術短期大学
秋田朋子 孔
多摩美術大学
金兌赫 凹
朴相洙 凹
全慶鎬 凹
太田真理子 凹
菅野まり子 凹
馬場満 平
小山敦子 凸
東京芸術大学
市川佳孝 凹
高崎賀朗 孔
鴨川志野 凹
兼古昭彦 平
カンタシャワナ・ウィモンマーン 凸
東京造形大学
西澤千晴 平
杉田尚美 平
加藤晶 平
福島大学
国井美和 孔
鈴木秀治 孔
橋本淳也 凹
武蔵野美術大学
玉掛理人 凹
渡辺洋 孔
武蔵野美術学園
青木広美 凹

第18回展 (1993年)

武蔵野美術大学
 田中栄作 凹
 プーファパンサクン 併
 大迫 緑 平
 君島真理子 平
福島大学
 鈴木秀治 孔
日本大学
 野島愛子 凸
 山崎不二夫 凹
 関口武也 凹
東京造形大学
 西沢千晴 リト
 小塚康成 リト
 堀 由樹子 リト
東京芸術大学
 中根幹雄 銅
 ウィモンマーン・
 カンダシャワナ 木
 平垣内 清 リト
 高橋文子 銅
 平松舞子 リト
多摩美術大学
 川上 淳 凸
 頼富敦子 平
 渡辺慶子 凸
女子美術大学
 原田典子 孔
 萩原富美子 凹
京都精華大学
 富永由美子 木
 鈴木あゆち 紙
 北野裕之 銅
大阪芸術大学
 田端照美 木凹
愛知県立芸術大学
 山本絵理子 木併
 ラファエル・ナバス
 ・エスピノッサ 凹
創形美術学校
 増尾 厚 銅
武蔵野美術学園
 斉藤香織 銅

第19回展 (1994年)

武蔵野美術大学
 板橋恭子 リト
 筒井礼歌 凹
 廣島裕子 凸
福島大学
 國井美和 平孔
 鈴木秀治 木
日本大学
 寺島 徹 銅
 関口武也 銅
日本造形大学
 本多雷太 リト
 中村有里 リト
 神山昌輝 木
東京芸術大学
 市村美佐子 木
 原田典子 孔
 三宮一将 木
筑波大学
 横田 步 木
多摩美術大学
 小泉貴子 木
 中塚健太 銅
 大場真由美 木
 戸田恒美 リト
女子美術大学
 岩佐東子 孔
 大山薫子 孔
 高室礼子 凹
 間宮有里絵 凹
京都精華大学
 富永由美子 木
 ステファナーナ・
 マクルーア 平
京都市立芸術大学
 田中栄子 石
 松浦孝之 木
 吉岡俊直 シルク
 山本絵理子 木凹凸
 芦馬 孝 木
 樋口真美 銅
 岸田明子 エッチング

第20回展 (1995年)

筑波大学
 渡邊 洋 平
 横田 步 凸
多摩美術大学
 WAYNE 凸
 CROTHERS 凸
 石原 誠 平
 宮崎文子 平
 佐藤祐子 平
 金谷 愛 凹
東京芸術大学
 ミヒャエル・
 シュナイダー 凸
 三宮一将 孔
 大山薫子 孔
 中村晴子 凹
 佐藤由美子 平
東京造形大学
 布施なぎ 併
 松下さやか 平
 佐竹宏樹 凹凸
 小川勝巳 併
日本大学
 榊原博子 平
武蔵野美術大学
 花岡久美 平
 鄭 元植 凹
 板橋恭子 孔
 原 陽子 凹
 朱 星泰 凸
 栗田乃布 孔
女子美術大学
 柏木悦子 孔
 滝口志保 孔
愛知県立芸術大学
 芦馬 孝 凸
 樋口真美 凸
名古屋芸術大学
 川田英二 併
上越教育大学
 山田春美 凹
京都市立芸術大学
 吉岡俊直 孔
京都精華大学
 玉木慈子 平
 岡本京子 併
創形美術学校
 鈴木吐志哉 凸

『研究発表を盛んにして！』21世紀の学会へ望むこと

(東京学芸大学) 蓮尾 力

わが学会は、当初、大学版画研究会（駒井哲郎会長）として発足した後、1987年、大学版画学会に変身し、発展すること32年の月日が経つ。このたび、6月の総会・運営委員会において、ながらく会長の責務を果たしてこられた吹田文明先生に替わり、黒崎 彰新会長が誕生することとなった。席上、吹田会長は、新たな時代に向けて「会員がどんどん研究成果を発表する学会にしてほしい…」旨、締めくくりの弁を言い残された。

学生の版画展開催を主活動とする大学版画学会は、若き版画家達を輩出し、大学専攻の新設と共に施設設備の拡充をもたらすなど、大学教育の新興に大いなる影響力を与えてきた。国際交流も含め版画研究の進展は、学会の一時代を形成してきた感があり、これらを担ってきた先輩方々に、感謝しなければならない。

しかしながら一方において、当学会が向かう時代は徐々に変化しつつあり、必ずしも楽観視できない状況のあることも、想定しなければならない。例えば大学レベルにおいては、ポストの新旧交替が徐々に進んでいること、国立大学では財政構造改革のターゲットとして教員養成大学の定員削除（新規教官採用の停止）に迫られていること、大学改革の波は研究組織やカリキュラム改善をともなまって私学にも波及するであろうこと、などである。

わが国の大学教育は質的な転機に差し掛かって、より大きな枠組みの「総合教育開発」やら「生涯教育」、「人間科学」といったスパンに傾斜しつつある。

このような状況の中で、21世紀に臨む大学版画学会の役割は、一層重要なものに思われてくる。特に若手会員が活発に研究成果を発表し、学会はその研究レベルを保証していく体制を講じる必要があるだろう。芸術ジャンルの専門研究としては、当然、実制作（作品）の実績が物を言うわけではあるが、教官選考の分野によっては、著書・論文・執筆などの業績が不可欠の場合もあり、また大学教育に関わるスタッフとして求められるケースも少なくない。昨今はとみに、この論文など研究物の評価が重視されるようになった。

他の多くの学会では、3名程度の審査員が選考にあたり、査読を通過した論文が学会誌に掲載されることとなる。このような制度が、即、版画学会に相応しいとは思わないが、会員の論文実績を支援する何らかの方策を、会員相互に検討していくことも必要であろう。

以上のような主旨を踏まえて、学会誌への積極的な論文寄稿と、町田美術館における実技実習コーナーへの参加を、ここに改めて呼び掛けるところである。

平成10年 7月

平塚運一への思い

町田市立国際版画美術館

河野 実

平塚運一と恩地孝四郎

日本の近代版画の成立過程には、重要な役割を果たした版画家として平塚運一、恩地孝四郎がいた。彼ら二人はその作風や人間性においては大きく違ったようだ。恩地は東京美術学校西洋画科を中退した大正3年に、在学当時の友人田中恭吉、藤森静雄らと版画同人雑誌「月映」を発刊したり、感受性の強い抒情画シリーズを制作した作家で、我が国の抽象版画家としては草分け的存在であった。また、モダンな西洋的思考の洗礼を早くから受け、自我への意識を芽生えさせて行く中から、作家的思考を育んだ穏やかな人であったという。

そして、恩地は自分の所に集まって来た若い版画家達に対して、自分の考え方もしくは版画の制作技術を、彼らに伝達するんだということを望む作家ではなく、各個人が持つ作家の個性を尊重することから始める作家であった。つまり、個々の作家が持つ個性を伸ばすためには、私（恩地）は何をなすべきかという接触方法であったようだ。そこには自由があったと懐古する作家もいる。

それに比べて、平塚運一は作家であると同時に研究者であり、また職人的資質を一面に持った人で、自ずとそこには指導し伝えるという厳しい面を有していた。ある版画家の話しを聞くと「私は平塚先生に技術や版画とは何かということを教わり、私の作家的個性を引き出してくれたのは恩地先生です。だから、私には二人の師がいます。つまりね、版画のいろはを教えてくれた師と、私と云う存在を作家として社会的位置にまで引き上げてくれた師と。」この話からも察せられるように、若い版画家達に対して平塚は、指導するという立場を持っていたことを想像させる。これでは若い版画家達に対して、指導者平塚のただただ厳しい側面しか伝わってこない。それはどうであろうか。私の師は平塚先生ですよと言いきり、そして慕う版画家が北は青森、南は九州大分と云う具合に日本全国に居る。そこには平塚の、版画の何んたるかを正確に伝えて行こうとする熱い思いを、しっかりと受け止めている、版画家達の存在が知れる。加えて、版画への情熱を褒めさせる啓蒙家としての、平塚の存在が浮かび上がっては来わないだろうか。

厳しい指導者

平塚運一が版画の道に進むきっかけとなったのは、郷里の島根県松江市で石井柏亭、南薫造らを招いて洋画の講習会が開かれたとき、石井柏亭と知り合ったことにある。平塚は石井を頼り上京したところ、石井は平塚に伊上凡骨を紹介するのであった。凡骨は森田恒友、小杉放庵、平福百穂らの日本風景版画集の彫りを始めとし、文芸誌「明星」、美術団体の機関誌「光風」などの絵画的な口絵や挿画を多く手掛けるなどして、高い評価を得ていた職人であり、彫師としても当時最高の技術水準を持った彫師として知られていた。そこに柏亭の勧めもあって、弟子入りし修行することになった。修行は大正4年のことで、僅かに6ヶ月間の期間ではあったが、その修行は厳しかったようだ。しかし彼平塚の生真面目さは、技術的面に執着する人物へと進ませたのである。この時に培われた職人的気質は自ずと、平塚の所を訪ねて来た若い版画家に対して、仕事の厳しさを伝えようとした姿勢に表れたのであろう。そこが厳しい指導者平塚と云うイメージが固定されていった、一つの原因であったろうと私なりに思う。確かに平塚の技術は板目木版、木口木版にしろ、人一倍水準の高さが、作品から香る。情緒性がある、かつ、しっかりとした線で構成される平塚の近代的画風は、この伝統的な木版技術を、自身の絵画的素養の中に遺憾なく発揮させたところにある。

啓蒙家としての平塚

次に氏に注目することは、版画の普及活動に積極的であったと云うことである。平塚は長野を始めとして、愛知、四国、大阪、兵庫、大分県等々の各地で、版画講習会を開催するなどの行動的な活動振りを見せる。そして、講習会が開催された地域は、定期的に版画の研究会が開かれたり、版画同人誌を発刊したりして、地域に版画が文化的な営みとして、また版画家を育てる土壌を育み根をおろすこととなる。その広がりには全国的なものとなり、版画という絵画芸術の存在を、多くの人々の中に定着させる礎となって行ったのである。まさに我が国における版画の普及に関して、平塚は甚大な役割をはたしたと言える。言葉を変え平たく云うならば、版画という種を全国に蒔いて育ん

だ作家とも言える。さらに平塚自身も「版」「版画研究」等の版画雑誌を発行し、版画というものの、芸術的分野における存在意義を、積極的に訴えたのであった。そして教育者としての評価は、大正8年に日本版画協会が掲げた、(1)版画の製作に関する本(銅版画、石版画、木版、の三科を各一冊づつにしたる)を発行する事。(2)文展に版画を木炭画等と同じ意で受理せしむる事。(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。の課題の(3)について、昭和10年5月に版画教室が開設され、銅版画を田辺至、松田義之が担当し、木版の教師として、平塚が迎えられたことは、極く自然な成り行きであったろうし、日本の版画界が平塚に寄せる思いが、強かったことも同時に推察できる。因みに(2)については、昭和7年帝展で受理された。

研究者としての平塚

もう一つ平塚の業績で忘れてはいけないことに版画史研究がある。平塚は日本は云うに及ばず中国、朝鮮と東洋の古代の印刷物を可能な限り収集すると同時に、その研究に没頭した。当時はこれらの印刷物は好事家の世界のものであったが、美術的なものとし、美術の歴史の中に組み込んだのである。そして、版画研究雑誌を発刊し、自らも研究の成果を発表するとともに、林明善「名古屋須宝生院十二天版木に就いて」のように新進の版画研究者に発表の場を積極的に提供し、古代版画が好事家の所に止まっているのを、学問の世界へと誘った業績は大きいものと考えられる。

終わりに

平塚運一と云えば、恩地孝四郎と対峙させ、啓蒙家の平塚、理論家の恩地と云うようにである。しかし、平塚が切り開いた実績が近代の版画の高揚を生み出し、今日の我が国の版画界形成の一翼になった作家として、平塚運一を挙げることに就いて誰もが拒否することはない。作家の作品論に始終する傾向のある今日、もう一度、平塚運一が我が国の版画芸術の高揚に、寄与した実績に光を当て、作家であると同時に、啓蒙家であり、教育者あり、研究者であった平塚運一の存在を、再確認すべきではなかろうかと思う。

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）、及び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日までに登録するものとする。受理された原稿については、専用原稿用紙、レイアウト用紙を用いて、9月10日（期日厳守）までに寄稿すること。

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本文は学会誌専用原稿用紙 [22字×21行=462字 横書き] に書くこと。
- ②図・表・写真を含む場合は、レイアウト用紙に割付を記入し、本文に添えること。（見本参照）
- ③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。
やむをえ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、明瞭に作成、撮影されているものであること。それぞれに番号と説明を附し、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がりのものとする。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1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			
副 題			
原稿用紙枚数	枚	図・表・写真	合計 点

連絡先：〒

電話（ ）

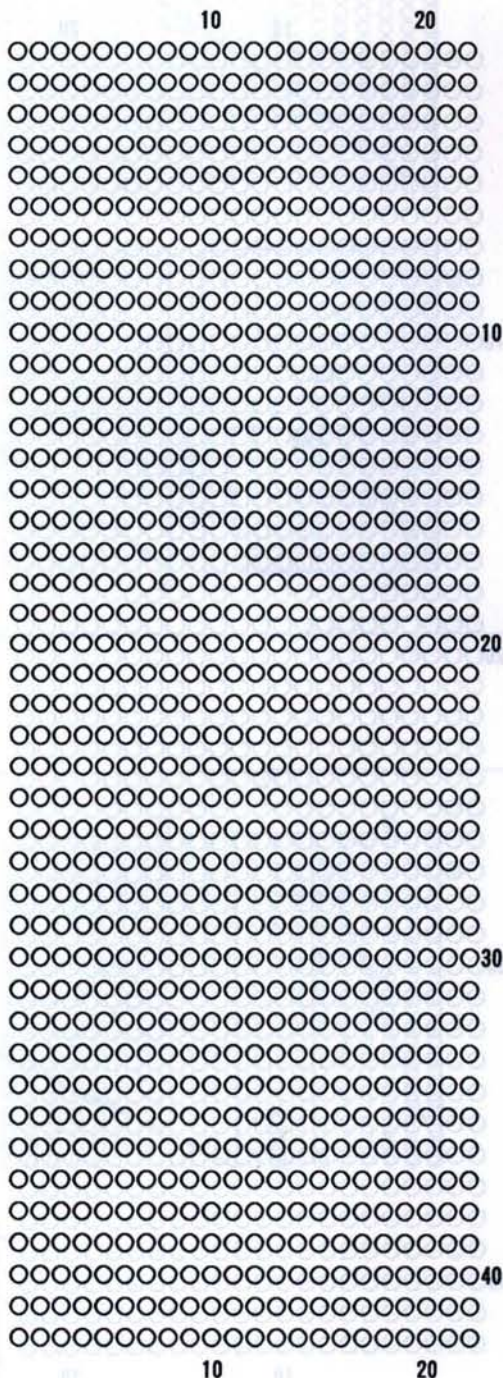
* 6月30日までに学会事務局へ送付すること

論文題目

副題

大学

氏名



.....

.....

*この用紙は学会誌の仕上がり寸法（B5）の86%に縮小してあります。実寸で使用する場合は115%に拡大コピーして下さい。



.....

P. _____

.....

*この用紙は学会誌の仕上がり寸法(B5)の86%に縮小してあります。実寸で使用する場合は115%に拡大コピーして下さい。

10 20

西郷従道のあゆみ

10 20

218

218

40

論文題目 大学版画教育の現状

題名 学習課題をめぐって

大学 日本芸術大学

氏名 山田 太郎

10 20

10 20

218

218

40

10 20

10 20

218

218

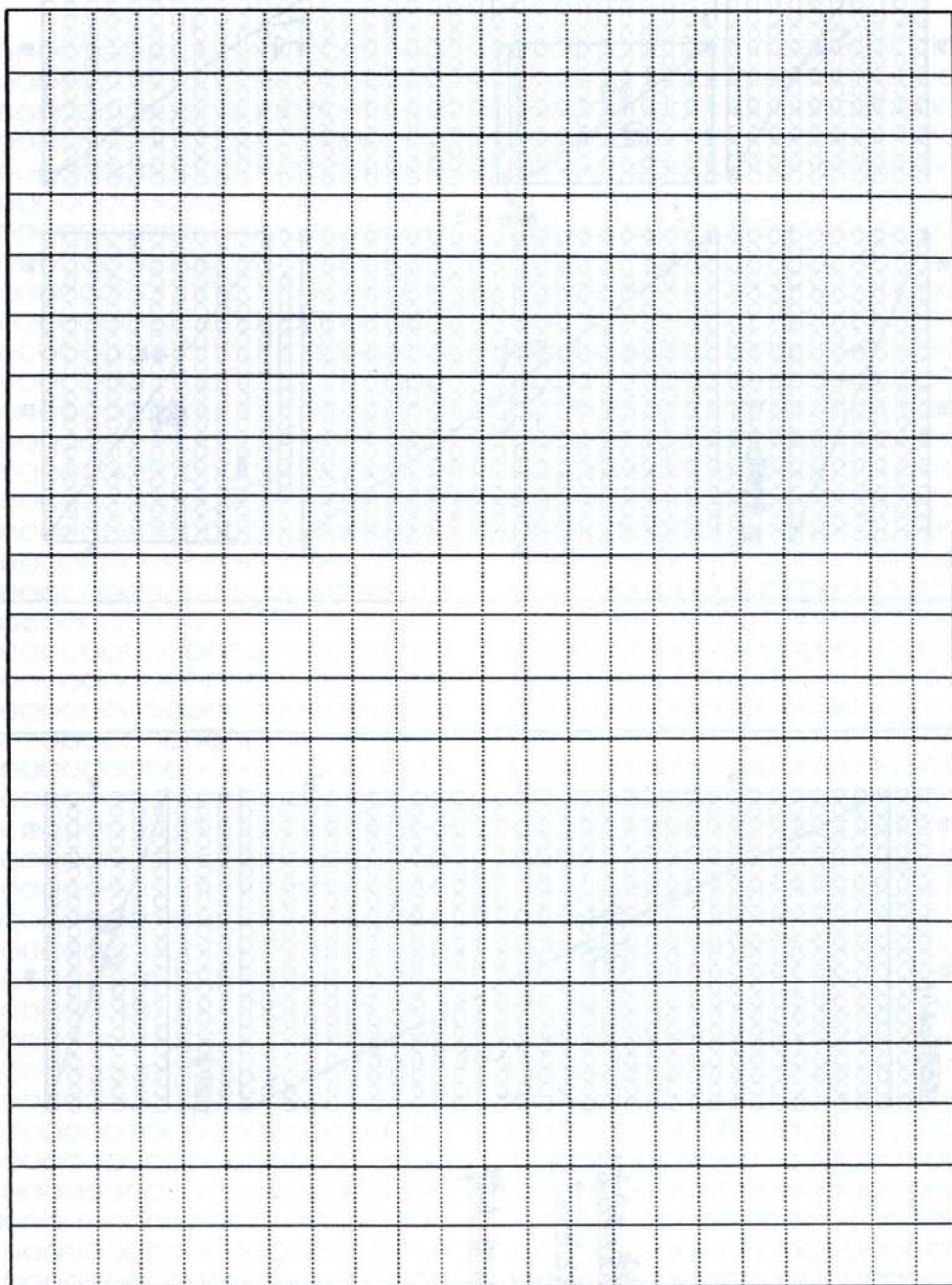
40

10

20

10

20



22字×21行=462

P.

編集後記

今年度春の運営委員会では時間切れのため、編集方針など十分な協議のなされないまま、前編集委員長（筑波大学）白木先生より、バトンタッチされることになりました。しばらく凹版画エリアに焦点が当たっていませんでしたので、No28では『凹版画研究』の特集を組むこととし、その方面に明るいう下記の通りの委員の方々にお集まりいただき、編集を進めてきました。

教育改革やら大学改組などさまざまな問題を抱えつつ、新たな時代の変化に対応すべく、大学版画学会もまた会長の交替を含めて、新たな時代へ突き進もうとしているように思われます。そのような意味でも、町田版画美術館にはご無理を承知で、歴代・版画展の受賞者リスト資料をご提供いただき、掲載いたしました。不十分な部分もありますが、今後の学会の在り方を考えるための機会となりますよう、願っています。なお、不完全な部分の記録をお持ちの方は、編集部へご提供いただけますよう紙面を借りてお願い申し上げます。

また、No26に掲載された会長あいさつの文中、「木炭画のこと」は「木版画のこと」の誤りですので、ここにお詫びし訂正致します。

最後になりますが、お忙しい中にもかかわらず、原稿依頼をこころよくお引き受け下さいました執筆の会員の方々に対し、編集委員一同心より、厚く御礼申し上げます。

(H10.10 蓮尾 記)

大学版画学会 第28号

発行日	平成10年12月
	〒190-0300 東京都八王子市鎌水2-1723
	多摩美術大学 大学版画学会事務局
	電話 0426-79-5621
編集委員会	浜西 勝則 宮下登喜雄
	木下 恵介 蓮尾 力
	若月 公平 有地 好登
	遠藤 竜太 石原 誠
印刷	森印刷株式会社
	〒112-0002 東京都文京区小石川3-28-10
	電話 03-3814-9327

