


# 大学版画学会

No. 33

The Committee of University of Art for Print Studies in Japan

2004

版画年04-05 

<http://www.cuapsj.org>



# 大学版画学会 No.33

版画はこの国の文化です	1
版画年 04-05 の幕開けに際して 中林 忠良	
版画・検証から再構築へ	3
ispa japan 2004 の進行状況 木村 秀樹	
版表現をとおって 1	5
シルクスクリーン技法を用いた新たな平面表現の可能性の追求 高崎 賀朗	
版表現をとおって 2	7
私にとっての版表現・カーボランダム 奥山 直人	
版表現をとおって 3	9
私にとってのメキシコ 笹井 祐子	
版表現をとおって 4	11
「≠ (ニアリーイコール)」 清原 司都子	
版表現をとおって 5	13
ハンガリーにて 西川 肇一	
論文・版画技法として	15
感光性樹脂版についてー平版及び凹版の可能性 武蔵 篤彦	
論文・紅と藍／板締	25
板から生まれる模様の世界。 大橋 正芳	
論文・版画と風土	31
環境を生かす 八木 文子	
レジデンス報告・紹介	37
三戸町立現代版画研究所 鈴木 吐志哉	
レジデンス報告・紹介	39
アートスタジオ五日市 若月 公平	
レジデンス滞在報告	41
佐竹 宏樹	
ワークショップ	43
OM 研究生制度 尾崎 正志	
在外研修報告	45
平成 14 年度文化庁芸術家在外研修員として一年間のドイツ留学を振り返って 渋谷 和良	
在外研修報告	47
カナダ・カルガリー大学にて 清野 耕一	
大学版画展報告	49
小林 敬生	
総会報告	51
事務局 女子美術大学版画研究室	
編集後記	54
原 健	

## 版画はこの国の文化です

平成 15 年度の総会で、学会が取り組んでいる版画年構想のこれまでの経緯を説明しましたが、間もなく幕を開ける版画年を前にして、いま一度ここにこれまでの経緯、とくに版画年 04-05 と ispa JAPAN との関係をあためて述べておく必要を感じています。

当初私たちは、エスキース委員会、国際シンポジウム検討委員会を通してシンポジウム開催の是非、可能性についてのみ討議をしていました。これは平成 14 (2002) 年の臨時総会で、国際版画シンポジウム実行委員会が発足した当時も同じで、版画年構想はまだぼんやりとしたものでした。それが、シンポジウムの内容を検討し、会期や会場を考えて行く中で、年度というくりへの考えが生まれました。短期間で終わってしまうシンポジウムをそれを中核の活動としながらも、もっと大きな広がりをもった活動はできないものか、という考えです。そこから版画年という年度間の構想が生まれてきました。

## 版画年 04-05 の幕開けに際して

### 中林 忠良

私は、この国の文化は美術については第一に版画であると考えています。表題にあえて掲げた、版画はこの国の文化です、が私の考えです。いま、東京芸術大学版画研究室で計画を進めています、この秋開催の版画の展覧会は、いってみれば現在の私たちが享受している文化は、版画がもたらしてきたものではないだろうかという提案をベースにした、版画による東西文化交流の波を組み上げようとしているものです。もちろん当世は、新聞雑誌、テレビにインターネットとグローバルな情報化社会で、版画の担ってきた文化伝達の姿の様変わりには当然ですが、版画には美術としてのクオリティー、質の高さがありました。その質の高さが文化という人や社会にとって大切なものを運び伝えることを可能にしてきたのだと思います。この質を発展させてきたのがこの国の版画だったのではないのでしょうか。

明治以来の急速な外来文化受容の趨勢の中で、私たちは自分の持ち物を軽んじてきました。それとも手技(技術)、簡便、複数、安価、大衆性といった版画が合わせ持っている特質が災いしたのでしょうか。版画は軽んじられ表舞台を油彩画に替わられた歴史に甘んじてきました。

1965 年 東京芸術大学大学院修了  
1975 ~ 76 年 パリ国立美術学校、ハンブルク芸術造形大学にて研修  
1998 年 Sightlines (カナダ)  
2000 年 2YK 国際版画シンポジウム (台湾) 招博さる  
現在 東京芸術大学美術学部教授  
大学版画学会会長  
ispa JAPAN 会長

幸運にも、2004年がこの学会発足から三十年目また創作版画運動の嚆矢と目される山本鼎の「漁夫」が『明星』（明治37年）に発表されてから百年目に当たることに気づきました。

「漁夫」は石井柏亭によって、刀はすなわち筆なりと評され、いわゆる画家的創作版画の誕生、衰退を余儀なくしてゆく旧来の版画を近代的に蘇生させた記念すべき作品でした。よく知られているように山本はその後、織田一磨らと日本創作版画協会をさらに恩地孝一郎らを加えて日本版画協会を興し、版画の啓蒙と普及に努力します。こうした先人たちの運動がその後のわが国の版画を、世界に類を見ない独特な美術文化に醸成してきたことはすでに認められるところで、今日版画王国と呼ばれる所以です。もちろん手放しで版画を啓蒙しようとするばかりではありません。内に向かっては版画の位置、あるべき姿、反省と検証と再構築を、そして外に向かっては版画のすばらしさを、わが国の文化全体の中での版画の姿をきちんといっていかねばならないと思うのですが、いかがでしょうか。それが、版画年構想であり、ispaJAPANなのです。

### 版画年 04-05 と ispa JAPAN

すでに会員諸氏には版画年 04-05 のおさそいパンフが配布されていますが、その中の構想図をいま一度見ていただきたいと思います。

外枠が少し歪んだ四角があります。この枠の中のさまざまな催しが、もっともっと増えてゆくでしょうが、この全体が版画年 04-05 です。

中央の、ちょうどスペースシャトルのような三角形が版画年の中核をなす活動、国際版画シンポジウムつまり ispaJAPAN です。この二つは当然ながら強い連携を図りながら、しかし個別の活動によってそれぞれの目標を達成させます。版画年がいわば外へ向かっての啓蒙活動とすれば、ispa JAPAN はわれわれ版画界、作家や教育者、研究者、愛好家等、内側に向かつての研究活動といえます。遠心性と求心性二つの方向性をもった活動ともいえるでしょう。

ところでこの二つの活動を、当初は一緒にできると考えていました。しかし具体的に動き出してみますとそれぞれに抱えた仕事量とその内容は複

雑かつ膨大なものがあり、より円滑に進めるためには役割を分担することが必要になりました。そこでこれまでの実行委員会は、ispaJAPAN そのもののみ専念していただくように、版画年の方は別に委員会を構成して事に当たるようにしました。ispaJAPAN については実行委員長の木村氏からの寄稿がありますので、また4月ごろには日程と内容を盛り込んだパンフレットかチラシが配布されるでしょうから、ここでは版画年 04-05 についても少し触れておきます。

委員は、会長を中心にして田村文雄、原健、柳澤紀子、事務とりまとめとして塵取武司の各氏にお願いしました。役割は以下の通りです。

- 版画年 04-05 の広報
- 版画年 04-05 参加者との連絡と把握
- 版画年 04-05 ホームページの管理
- ispaJAPAN への助成支援

### ispa JAPAN の会期・会場の変更

これも総会で説明しましたが、学会誌前号の会長あいさつで述べたことに、それ以後変更を余儀なくされた事情について少し触れておきます。当初それほど詰めていたわけではありませんでしたがある見通しもあって、文化女子大学会場、2005年3月会期として話を進めておりました。特別予算をもたない学会としては、まず会場費負担の少ないところが条件でした。ところが文化ではその条件への困難が増し、また会員が一番集まり、総会もある全国大学版画展の初日に合わせるべきだとの強い意見もあって見直しが図られました。ところが都内のイベントホールは莫大な費用がかかります。結局、東京芸術大学を主催に連ねることによって、併設展を含めた施設の提供を受けられることになり、会期ともども変更に踏み切りました。このことはシンポジウム全体を効率よく組み立てる可能性を生み、またいくつかの助成獲得に功を奏することにもなりました。

この4月1日にいよいよ版画年の幕が開けました。この国の版画のために、会員諸兄弟姉のご協力を衷心からお願いし、版画年 04-05 と ispaJAPAN の成功に一層の情熱を向けていただけますよう期待します。

## 版画・検証から再構築へ

### ispa JAPAN 2004 の進行状況

#### 木村 秀樹

1974年 京都市立芸術大学西洋画専攻科修了  
1974年 第9回東京国際版画ビエンナーレ展で受賞  
1999年 京都市美術館で個展「半透明」  
2001年 EXTENSION/MAXI GRAPHICA に出品  
現在 京都市立芸術大学教授  
ispa JAPAN 実行委員長

2004年に開催が予定されているispa JAPAN 2004、国際版画シンポジウム、実行委員会から進行状況を御報告致します。

ispa（イスパ）という名称は、英訳された国際版画会議の頭文字の列なりから来ています。版画のシンポジウムを核としつつも、それ以外の、版画に関連する様々なイベントをも包含する、許容度を持った名称でありたい、等々を勘案した結果、このような一種抽象的な響きを持った名称に落ち着きました。

ispa JAPAN 2004は、計5つの催しものによって構成される、1大イベントです。すなわち、1-名古屋会議、2-京都会議、3-国際版画シンポジウム、4-シンポジウム併設展、5-画材フェア、によって成り立っています。（一覧表参照）

各セクション共、専従の実行委員が張り付き、さらに、その中で、役割分担がなされて、実務が遂行されています。詳細確定にまでは至ってはいないものの、おおよその輪郭が明らかになってきました。開催時期の早いものから順に、御紹介します。

まず、2004年7月24日から、名古屋会議が始まります。このイベントは、名古屋市美術館に於いて開催される、近代日本の木版画100年-創作版画誕生から現代の版表現まで-と名付けられた展覧会と、7月24日25日両日にわたって予定されている、木版画を主題としたシンポジウムによって構成されます。創作版画から現在に至る版画の歴史を、木版画を軸に通覧する事で、木版画表現独自の豊かさを再認識し、同時に、今後の可能性を探る機会としようという意図の元に企画されました。名古屋市美術館の全面的協力を得て、愛知県立芸術大学の、磯見輝夫、三井田盛一郎、両氏を中心に企画推進中です。

2004年11月6日から12月15日、京都文化博物館を会場に、京都会議が開かれます。「関西現代版画の開拓者と新世代達の『版画の力』」と題された展覧会では、卒業後間もない、若い人達の活力溢れる展示に加え、関西をベースに、これまで、版画教育に貢献した作家、約15名の作品が併設されます。展覧会会期中の12月11日には、黒崎彰氏、三木哲夫氏、吉原英雄氏、による

鼎談、続いて、若い出品者達による「バラエティパネル」が計画されています。京都市立芸術大学の出原司、京都精華大学の池垣タダヒコ、両氏を中心に組織された京都会議実行委員会は、これ等のイベントを通じて、西の版画の独自性を検証し、ひいては、日本の版画文化の広がりとお行きを、浮き彫りにしようとい論んでいます。

2004年12月3/4/5の3日間、ispa JAPAN 2004のメインイベント、国際版画シンポジウムが開催されます。会場は、12月3日のみ、町田市立国際版画美術館、4日5日の2日間は、上野の東京芸術大学となります。シンポジウムの表題「版画・検証から再構築へ」に託された意図は、現在版画が曝されている、危機的な状況をふまえ、今一度、「版画なるもの」の再構築を試みるならば、最低限どのような視野と認識が必要とされるのか？また、それはどのような方向性に於いて為され得るのか？を、版画とテクノロジー、版画と教育、版画と大衆性、という、3つの切り口から、アクセスしようというものです。海外から、また国内から、作家、批評家、美術館学芸員、ジャーナリスト、教育者、画商等、約25人の出演者の発言を通じて、版画の過去・現在・未来を国際的視野の元に検証します。その中で、今後の論争の端緒となるべき主題が出現する事が期待されます。

東京芸術大学陳列館では、シンポジウムと時期

を合わせて、シンポジウム出演者による展覧会「国際現代版画展『The Plates』」が開催されます。ここに展示される、約20名の出品者の版画作品は、シンポジウムでなされる各々の発言の実証とも言うべきものであり、その意味では、シンポジウムと一体を成すものです。「版画・検証から再構築へ」という相のもとになされる発言と照らし合わせて、各々の作品も又、検証されなければならないでしょう。

4日5日の2日間、シンポジウム会場と隣接したロビーで、画材フェアが計画されています。版画に関する画材や機器類、書籍、そして最新のデジタル機器等、が紹介されます。

以上がispa JAPAN 2004を構成する5つのイベントです。実行委員会の予定では、2004年4月をめどに、ispa JAPAN 2004というイベント全体の詳細を確定し、広報活動を開始したいと思っています。印刷物や学会のホームページを通じて、できるだけ多くの方々に興味をもって頂き、そして参加して頂けるよう、分かりやすい情報発信を目指したいと思っています。

実行委員会が、現在集中的に取り組んでいるのは、実は、資金調達業務です。イベントの規模や内容に、いや、実現にさえも大きく影響するこの業務が、すみやかに運ぶよう、最大限努力しなければと思っています。会員のみなさんの御協力を、切にお願いする次第です。

## ■ ispa JAPAN 2004の催しもの一覧 ■

イベント名	内容 テーマ 等	会 期	会 場
名古屋会議	近代日本の木版画100年展 —創作版画誕生から現代の版表現まで— 及びシンポジウム、ワークショップ	7月24日～ 8月29日	名古屋市美術館 他
京都会議	関西現代版画の開拓者と新世代の「版画の力」展 及びシンポジウム	11月6日～ 12月15日	京都文化博物館 他
国際版画シンポジウム	「版画・検証から再構築へ」 内外25名の演者による講演、 パネルディスカッション等	12月3/4/5日	町田市立国際版画美術館 及び東京芸術大学
併設展	国際現代版画展 The PLATES シンポジウム出演者による展覧会	11月29日～ 12月5日	東京芸術大学陳列館
画材フェア	版画関連の画材、機器、書籍、 デジタル機器等を紹介	12月4/5日	東京芸術大学ロビー

## 版表現をとって 1

シルクスクリーン技法を用いた  
新たな平面表現の可能性の追求

### 高崎 賀朗

1994年 東京芸術大学大学院修了  
1997～98年 ボーラ美術振興財団芸術家在外研修助成により米国・  
ニューヨーク滞在  
1999年 VOCA'99, 上野の森美術館(東京)  
2000年 Art Miami 2000, Currents, Miami Beach Convention Center  
(フロリダ)  
2003年 「Life - 紙片の記憶」、千空間(東京)  
現在 長岡造形大学 専任講師

### はじめに

私は、大学の学部時代に油画を専攻し、様々な平面表現を学んだ。その中で、版画実習の時に閲覧した浮世絵群に、日本絵画のもつ繊細かつ大胆な美しさが結晶化され凝縮されていることを実感した。また、アメリカ現代美術の中の版画のもつコンセプトの明快さや、造形性の心地よい軽妙さにも魅了された。

新たな平面表現の可能性を模索していた私にとって、これらの版画群は、自己の制作に対する問題意識をより明確にする一つの糸口となり、大学院で、版表現に取り組む大きな契機になった。

### 版画の創作研究

版表現が描画表現と大きく異なる点の一つとして、原画作成、製版、摺り、の決められたプロセスがある。制作する以前に作品の完成図をはっきりさせ、その手順を決めて制作を進め完成に至る。したがって、版画制作には、明確なコンセプトと絵画・平面としての表現に至る高い技術力を要する。そして、その作品が、けっして、コンセプトと技術力のみではなく作品として魅力があるかどうかを問う作家自身の資質が要求される。

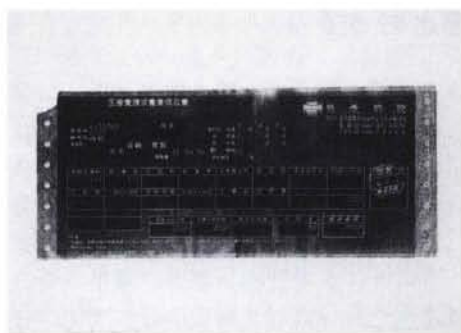
版画制作の試行錯誤を重ねるなかで、その制作行程が、それまでに行ってきた描画表現の制作行程と大きく異なる点に、版表現にしかない特徴が生み出されることを体験した。そして、どのように制作を進めるかに悩み、何を取り入れ、何を捨てるべきなのかといった、乗り越えるべき多くの問題点を実感し、試行錯誤を繰り返し行ってきた。

### 独自の平面表現への模索

私の作品は、自己または他者との生に関わる密接な記憶をテーマとしている。その時ごとの個人的な記憶を、日々、表出する切符や領収書などの身近な紙片に重ね合わせ、絵画という普遍的な表現方法を用いて制作に取り組んでいる。おりにふれて誰もが感じるであろう、これらの記憶に関することに強く心惹かれる。これらの大切に思うひとつひとつの記憶を、私にできる方法で、作品という永遠の時間の中に結実させていきたいと考えている。



自分の制作テーマとコンセプトである「生 - 記憶 - 時間」に沿って、作品のさらなる魅力を引き出すために次のようなアプローチを行っている。制作過程において、キャンバスに、アクリル絵具で下地をつくり、シルクスクリーン技法を用いて図像を摺った後、油絵具による手彩色（彩筆）を加えている。このことにより、次の結果が得られた。まず、シルクスクリーン技法のみではこれまで困難であった表現内容に対する自己の心の動きを、いち早く直接表現できる自由かつ自然な絵の具の筆致、つぎに、制作過程で、作品と対峙し試行錯誤を行うより濃密な時間。そして、複雑で繊細な色使いと絵肌、さらに、油絵具が本来持っている顔料の美しさと透明感を伴う色相である。そのことにより、これまで無機的であった自己の作品に、深みと物質としての美しさを取り込むことが可能となった。そして、新たな平面表現を模索するための柔軟性を得ることができた。



1



2

### これから

このように絵画と版画を学んだことが現在の作品制作の大きな礎のひとつとなっている。現在も独自の平面表現の新たな可能性を探究する途上であり、そのうえでも、シルクスクリーン技法の新たな可能性を、さらに柔軟に制作の試行錯誤の中から求めていきたいと考えている。

私にとっての制作活動は、独自の美を追求すると同時に、自己を見つめ、他者との関係を意識させ、私というひとりの人間を浮き彫りにするものである。それは、その時々での自己を再確認するための行為でもある。今後も自分が表現すべきものを掘り下げながら、独自の創作研究を深めていきたいと考えている。



3



4

1. 作品「Receipt - Hospital」, screen print, 55 × 74.5cm, 1992 年

2. 作品「Life - Friendship in Woodstock 6.98.」,

oil on canvas, 250 × 400cm, 1998 年

3. 作品「生 - 永遠に父と会えなくなった日」,

acrylic and oil on canvas, 145.5 × 97cm, 2003 年

4. 展示風景「Life - 紙片の記憶」展, 千空間（東京）, 2003 年

## 版表現をとって2

私にとっての版表現  
カーボランダム

奥山 直人

私は主にカーボランダムという技法を用いて制作しています。作品を発表する機会があると、まず間違いなくカーボランダムとは何ですか？という質問を受け、会期中同じ説明をくり返すこととなります。この場で技法について語ることは釈迦に説法の感がありますが、まずは簡単に技法について書いてみたいと思います。

そもそもカーボランダムとは研磨材等に用いられる炭化珪素を主成分とする物質の名称・通称であり、版画技法としては1960年代後半に使われ始めます。広く知られたところではミロやタピエスといった作家がこの技法で作品を残しており、現在でも他の版種に比べれば圧倒的に少数でしょうが世界中に用いる作家が存在します。これはあくまでも私見ですが、版画技法としてのカーボランダムによる製版は技法と呼ぶのも憚られるほど簡易なものです。粒状のカーボランダムを樹脂等と混ぜ合わせ、金属板や木板、ガラス板といった支持体に塗り付け固着させる。ごく簡単に説明してしまえば、これがカーボランダムの基本的な製版方法です。ただ、単純な方法だけにその用い方は千差万別で、支持体全面に塗り乾燥後に凸版の要領で彫る、または乾燥前にその表面に凹凸を付けて描画する、あるいは描線、描面として塗り付ける等々塗布・描画の方法も様々、樹脂の種類やカーボランダムの粒の大きさを変えたり、カーボランダムそのものを他の素材に置き換える等すれば様々な応用することが可能です。レリーフ状態の版は表面の起伏に富み、かなりの量のインクを保持することができます。刷りの手順は基本的に銅版画の刷りと同様で、版面にインクを詰め余分は拭き取った後プレス機に通すことで湿した紙に刷り取ります。ただ、銅版画の場合と違う点は、カーボランダムの刷りはいわばヤスリ面を刷るようなもので、インクを詰めるためのローラーやゴムべら、寒冷紗といったものが見る間にほろほろになっていくことや、拭き取りにかなりの時間と労力を必要とすることです。使用するインクの量も半端ではなく、同サイズの銅版をするために必要な量の数倍必要になります。使用する支持体の素材如何でコストを押さえることは可能ですが、それでも経済的な方法とは言い難いのは事実です。

- 1998年 武蔵野美術大学大学院修了
- 2002年~武蔵野美術大学油絵学科版画研究室助手
- 1998年 第27回現代日本美術展大原美術館賞(東京都美術館/東京 他)
- 2001年 あおもり版画トリエンナーレ2001展奨励賞  
(青森市民美術展示館/青森)
- 2002年 第5回高知国際版画トリエンナーレ展  
(いの町紙の博物館/高知) 他  
養清堂画廊、Gallery TAGA 他にて個展

こう書いてくると、手軽とはいえ良いところがない方法のように思われるかも知れませんが、こうした手順を踏んだ後にはインクの色が多様で、銅版等に比べより物質感の強い刷り上がりが見られるのです。この刷り上がりは、私がカーボラダムを続けている大きな理由の一つと言えます。

もともと銅版画を制作していた私が、このカーボラダムを使うようになったのは大学院2年の時でした。修了制作に臨むにあたり、ある程度大型の作品を作りたいと思っていた私は、腐食槽の大きさなど物理的な諸問題に直面しました。今にして思えば解決の方法はいろいろとあったのですが、そこで選択したのがカーボラダムによる製版法だったのです。それまでの銅版による仕事の流れから大きく逸れることなく、望んだサイズの製版も容易にできる、まさに最良の選択と感じました。ただそれは、その時の私にとって疑似銅版として最良であるといった程度の意味しか持っていませんでした。

何とか無事に大学院を修了した私は、その後もカーボラダムによる制作を続けます。何よりもその作業のスピード感が、それまで銅板の上で悪戦苦闘していたことから解放されたようで心地よかったです。支持体にはアルミ板を使い樹脂や接着剤で思うように描いた上に研磨剤の粒を散布・定着するというあえて不安定な版面をつくる方法、インクを詰め拭き取る行程をも描画の延長とすること、また、カーボラダムでは出し難い淡いトーンを得るために、雁皮紙を版に合わせて染め雁皮刷りを併用することなどが、いわゆる画・刻・摺という版画の制作過程における明確な区分を意識することなくモノタイプとしての版画を制作するという自分なりのスタイルを形作りました。いまだに銅版画を作ればその版の物質としての存在感を強く感じ、版面の微妙な凹凸に魅入り、紙に刷られた作品以上に銅版そのものに惹かれる自分を見い出したりするのですが、そういった個人的な嗜好、一種のフェティシズムのような問題とは別の次元で、カーボラダムによる作品が銅版で制作していた時よりも、私が表現しようとしていることをより強く表わしていると感じられ大変魅力的だったのです。

カーボラダムによる作品は全てBloodと題しています。Blood = “血液”、“血統”、この言葉は私にとって連綿と繋がるもの、伝わるものをあらわす記号です。この連綿と繋がるもの、伝わるものというイメージ、抽象的かつ有機的な描線・形体、カーボラダムによる物質的な画面の表情をもって私が表現しようとしていること、それはあらゆる事象の根底に内在するエネルギーのようなものです。私の意図とは食い違いかも知れないけれど、作品を前にした人にその人なりの経験や知識と言ったものに照らし合わせて、画面の中から人・こと・モノ、その他全ての事象を突き動かし続ける何ものかの“運動”を気配だけでも感じ取ってもらえればと思っています。私の表現に最適な手段がカーボラダムなのか、銅版なのか、はたまた彫刻、映像、音楽といった他の手段なのか、もしかしたら未だに正確な判断はできていないのかも知れません。ただ、少なくともカーボラダムであれ、銅版画であれその性質上否応無しに作り手と作品との間に距離感を生み出し、作品が完成した時点で作り手から独立してゆくような感覚をもたらす版表現に、自分の気質に合うという曖昧でありながら否定できない確かな理由により魅力と可能性を感じています。そうありたいと思いつつもそうはうまくことが進まず、それゆえに思いもしなかった結果を得たり次に繋がるヒントを見いだしながらまた作る。この繰り返しの飽くのに、今しばらく版表現とのつき合いが続く気がしています。



"Blood#201"  
Image size:100 × 80 cm  
Paper size:125 × 105 cm  
カーボラダム、  
雁皮刷り  
ed1 2003

## 版表現をとって3

### 私にとってのメキシコ

### 笹井 祐子

カーブを曲がると蝶が舞い、黒い森は大きく呼吸しているように思える。こんなジャングルの中に、本当に遺跡があるかと思わせるくらいの道程であった。それは、現代を大きく遮断し、古代へと誘うトンネルのようにも思えた。またそこは、私をここへ呼び寄せた、吉田穂高氏の“壁”の原点と逢えるという思いの高揚がそうさせたのかも知れない。1998年8月、チャパス州サンクリストバルからパレンケまでバスで5時間かけ、私が初めてユカタン半島の遺跡に向かう道筋のことであった。ここまで惹かれたのは、吉田氏の“壁”が私にとって何なのかという具体的なものはなく、曖昧なものであった。壁は、メキシコという広大な土地を切り取られたコレクションであり、作家としての吉田氏の“手の痕跡”が強く感じとられたからこそ、その魅力に惹きつけられたのではないだろうかという、それは私にとって曖昧なものには出来ないことであった。そして、その作品と共にメキシコという大地にも惹かれ、その壁がいったいどんな場所にあったのか、メキシコの大地はどんな場所だったのかを確認するために、ここに立ち、そしてその場所に張詰めた緊張感をもって、私はいる。

私のメキシコ行きはそのような影響と、新しい何も知らない土地に住みたいという気持ち、何もかもからっぽにした自分自身と向き合う“自分を写し取る”ためのものであった。“メキシコに行かなければ始まらない”と考えていた。その一方、メキシコへ行った以上、メキシコに行かなかった自分は存在しないのだという思いを噛み締めて、次へのステップへと模索している。

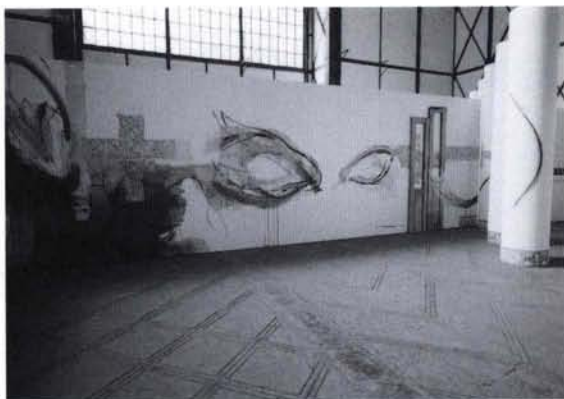
大学で版画を専攻して以来、版を使った表現方法で制作してきた。版はひとつの道具として考えており、版を通すことにより可能性があると思っていた。しかし、版という限られた制約の中で、いつからか自分自身を“枠”にはめて表現していることに気づいた。メキシコに行ってから境に、メキシコの大地から受ける、身近な日常、人々そして空や雲、雨や風、気持ち・・・を「写すこと」に変化し、毎日を「写し取る」ために絵日記的な行為が始まった時期でもある。

現在も絵日記的な行為を毎日描き続けている。

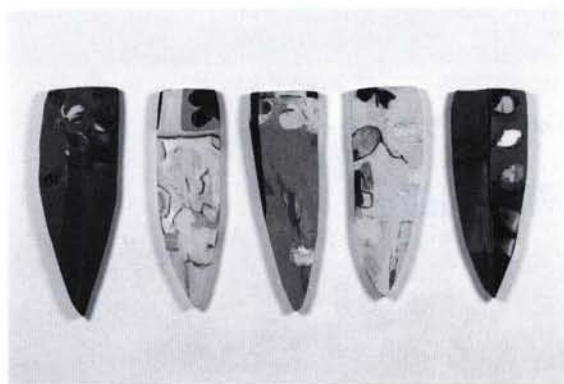
- 1992年 日本大学芸術学部研究所版画コース修了
- 1997年 現代日本の美術の動勢 版／写すこと／の試み  
(富山県立近代美術館・富山)  
SESSION'97 (SKY DOOR 青山・東京)
- 1998～00年 メキシコ渡
- 2001年 「一期一会」  
(MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO・メキシコ)  
新世代への視点—画廊からの発言—「絵画」  
(ギャラリー21+葉・東京)
- 2002年 ONE FOURTEEN GALLERY (茨城県つくば美術館・茨城)
- 現在 日本大学芸術学部美術学科専任講師

場所や空間が違っていても、自分という時間の軸はつながっている。そして、その行為は私の「写す表現」の通過地点なのかもしれない。その通過地点の中、版表現に出会わなければ、自分はなかったといえる。版表現をとったからこそ、現在があるのではないかと思う。

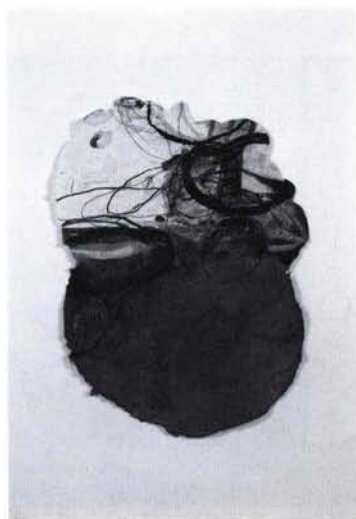
版表現が多様になった現在、自分にとっての版表現の可能性は自分自身を“写す”ことから始まるのではないかと思う。このような想いも、メキシコの大地が起点となっている事を再確認し、新たな出発をゆっくりと進めて行きたい。



memoria(Mexico-Japan)  
2001 (部分)  
MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO / メキシコ



agenda  
2001



nube I  
2003

## 版表現をとって 4

表現内容と方法は表裏一体であると思いますが、版画という表現方法をとる場合は、特にその制作方法のみがクローズアップされることは多くあると思います。

大学でも版画専攻として、本格的な美術教育を受けた第一歩がすでに版画であった私としては、逆に「版であること」が作品の存在意義になるということにはあまり興味がありませんでした。誤解を恐れずに言えば、作品にとって「版」というものはあくまでもツールであって、作品にとってのアイデンティティの立脚点や一部にはなっても、そのものすべてにはなり得ないと思っていたからです。技術の上達と平行に忍び寄るシステムティックに作品を制作していくことへの慣れに対する常なる危機感や、「版画作家」というカテゴリーに対する抵抗感も少なからず感じます。

2003年10月に、はじめて版画でない作品（綿布にアクリルによるペインティング作品）のみで個展をする機会を得ました。版による発表をするたびに受けた、「なぜペインティング作品を作らないのか？」という質問に対し、逆に今回は「もう版画は作らないのか？」という質問を思ったより多く受けました。

制作方法はあくまで手法（もしくは過程）の一部であって目的ではないという考えからすれば、奇妙にも思える質問ではありますが、制作方法という立ち位置を変えると真逆の質問を受けるとい体験は、改めて私に「版」とは何か、自分にとってのリトグラフというプロセス、ひいては制作の手段の持つ意味を改めて考え直すことにつながる興味深い体験であったとも言えます。

ここではないどこか、を描いた風景。それを見ることによってまた、ここではないどこかへ意識をスライドすることができる風景画。そして作品から目を離せば、またもとの世界に戻っているまったくフラットなスクリーンであり、窓である、現実逃避のための装置であること。私にとっての平面表現であるというのはそういうことです。

現実逃避のための装置の手段として、私は対象物のもつなにかがしかのエッセンスを自分の法則にのっとって抜き取り、それを描くことによってで

「≠（ニアリーイコール）」

清原 司都子

女子美術大学卒業

1998年 文化庁国内インターンシップ研修生

2000年 in other eyes -それぞれのまなざし（女子美術大学資料館）

2001年 International Biennial of Drawing and Graphic arts in  
Gyor, Hungary

2002年 近現代の女性作家展（相模原市民ギャラリー）

現在 女子美術大学非常勤講師

きる平面の上に「自分帝国」を築く、そんな近眼的な手法をとっています。

常に画面との間にプロセスとしてのクッションがはさみこまれるリトグラフ (= 版表現)、私が版になによりも魅力を感じていたのはその「間接的」な要素です。いったん版という過程をとすことで、手による痕跡の生々しさがなくなるということは「現実感」から遠ざけるうえでもむいていたと思います。特にリトグラフは様々な版表現のなかでも、その刷り上がりに凸凹のマチエールが少なく、ましてその媒体はその上にどんな世界を展開しようと、それは物質的には僅かな薄さと軽さしか持ち合わせない紙です。

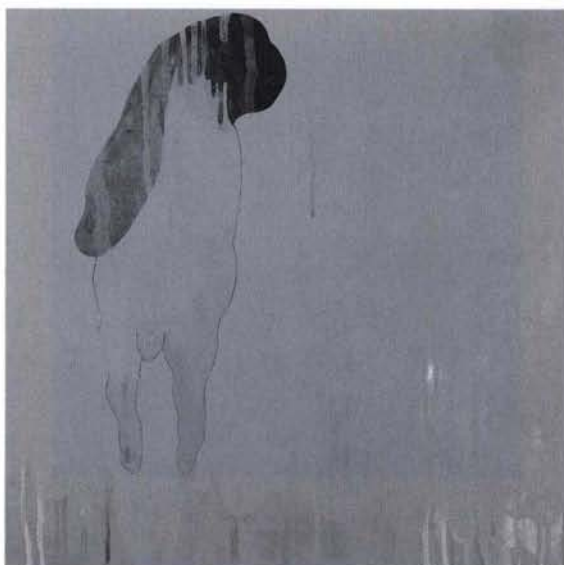
それはイメージ的には近眼的で過剰になりがちな自分の表現に対して、「フラットなスクリーン」に引き戻してくれるリトグラフという手法は、やもすれば「個人趣味的」で終わってしまう作品を、ギリギリのところで救ってくれていた様に思います。

並行的にペインティングを制作しはじめたのは、リトグラフの持つ「引き算性」とは異なる質を持つ「引き算の表現」を試してみたくなったからだと思います。それは自分の年齢や体験、精神の変化にともなって制作は変化していくものだという自分の考え方にもよるものだと思います。「足し算」のイメージをツール (もしくは媒体) によって「引き算」に持ち込む、という考え方に乱暴なものを感じたことも一因にあるだろうし、逆に引き算と信じていたツール (= 版) によって足されてしまうマチエールもあるということに気が付いたということもあります。同じ引き算でも違うアプローチで答えを導き出すことも可能なのではないかと思ったのです。

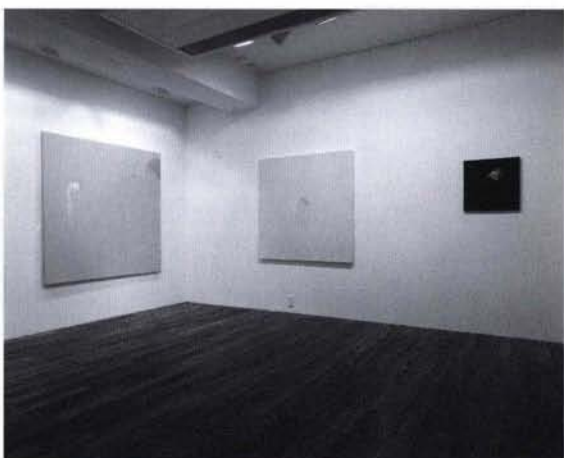
果たして出てきた答えは同じものだったのか。

その答えは、いまのところ「# (ニアリーイコール)」…僅かな誤差がある、といった感じです。

その僅かな誤差の先に、制作の積み重ねの目標やおもしろさのようなものがあるのかなとも思いはじめたこと、それが今回の個展で得たひとつであったとも感じています。



むこうきしに  
綿布にアクリル  
45.5 × 45.5 cm 2003



展示風景  
2003.10/4 ~ 13  
ギャラリー人 (東京) にて

ハンガリーにて

西川 肇一

2003年晩秋、ハンガリーのジェル市を訪れた。予定していない思いがけない旅だった。ウィーンからもブダペストからも鉄道で2時間程度のところにあり、とくに観光地ではないから“地球の歩き方”には僅か4ページ。11世紀からドナウの支流ラーバ川沿いの交易都市として発展し、ハンガリーでは歴史的な町の一つである。ヴァザレリによる幾何学模様の大壁画が目を引きモダンな劇場。その周辺にこじんまりとしていて中世の歴史漂う建造物を利用した市立美術館が3カ所に点在している。そこで「第7回ジェル国際ドローイング&版画ビエンナーレ」が開催されていた。このビエンナーレは、私はよく知らなかったのだが、完全招待制で8人のキュレーターが新しい試みをしている25カ国以上3~5作家と自国作家8名を選ぶ。ドローイング、モノタイプ、様々な技法の版画、アーティストブック、写真、コンピューターグラフィックス、オブジェ、インスタレーションなど、ドローイング&版表現の解釈は広い。毎回日本人作家も数人エントリーされており、幾人かの先輩作家が受賞しているようだ。

さて今回の訪問は、展示中の私のモノタイプ作品「Relationship シリーズ」5点を観ることこの美術館の主任ディレクター Julia N.Mészáros に会うことが目的だった。彼女は今回の41カ国、102名の招待作家選考と私への授賞に大きく関係していたからだ。遠く関わりゼロのハンガリーの美術館ディレクターが、日本に美術業界ではさほど騒がれない作家をどこで見つけ注目し、しかも賞を与えてくれたか不思議。狐につままれた思いがしたが、久しぶりに体感した喜びだった。いただいたものはほんのカタログと盾のみで、1円の賞金もなかった。なのに喜びを体感できたのは、案外コネクションの多い美術コンクールや美術業界のなかで純粋に作品を見極めてもらえたことを実感できたからだろう。Juliaと若いスタッフ達は、少ない予算のなかで知恵をしまり、いくつかの空間に国別でなく傾向とバランスを工夫した美しい展示会場を観て、長年の彼女たちの前向きで誠実な取り組みを感じ取ることができた。さかのぼれば6年前の夏、ニューヨークの地を踏み、慣れる間もなく Jo Watanabe 氏のアレンジで、学生時代

1991年 東京造形大学造形学部研究生修了

1998~1999年 ポーラ美術振興財団の助成 (NY 研修)

1998年 ソフィア国際版画トリエンナーレ (受賞)

2003年 ジェール国際ドローイング&版画ビエンナーレ

(Prize of Municipality of Győr-Ménfőcsanak)

現在 東京造形大学非常勤講師



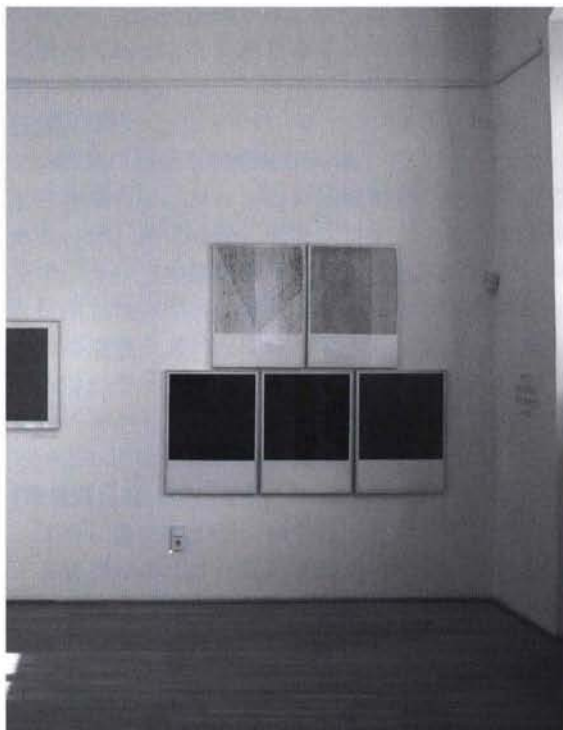
からの大ファンであった Sol-LeWitt 氏のウォールドローイングと版画制作を手伝うなど超ヘビー級アートの洗礼を受けた。そしてそこでの出会いと経験。狭いエリアにあらゆる人種がひしめき、あらゆる種類のアートがあり、様々なタイプのアーティストがもがいたり活動している刺激過多な街。そんな日本から見ると特殊な環境の中で、私個人が日本人の中の一人としてではなく世界または人類の中の一個人として強く意識するようになった。それまで積み重ねて作り上げてきたものを頭から消去するには難しいことではなかった。「ゼロからのドローイングモノタイプ」を始めた。それまでの私のアートワーク（版画・リトグラフ）、大学在学中に版画を知り絵を描くために駆使した版画技法。情念を湛えたような色面、流麗な線、その2つの要素が錯綜する深層の遠近空間を現出させ内面性重視の絵画の追求をしていた。でもいくら特殊な環境の中に身を置いたとはいえ、実際に私の中からの長年積み重ねられたものが全て消し去られたわけではなく、結果、いらぬもの大半が消去され潜在する本質だけが残ったような気がしている。その後「Relationship（関係）シリーズ」に進化していった。版というメディアは精妙で多様な画面作りの手立てとしてではなく、一義的な手段として限られた色の積層のための手段として使うようになった。そして、即物的で物質的な場そのもののイメージの展開の変わっていった。

環境の力を借りつつ勇気ももらい、解体・再構築を繰り返してアートワークを展開してきた。私が10数年制作し続け探している言葉を言語の異なるハンガリーのアートディレクターは気付かせてくれたような気がした。

旅のついでにウィーンに立ち寄った。丁度デューラーの大回顧展が開催中だったが、目もくれず現代美術館 MUMOK に入った。そこで偶然にも昔 Sol-LeWitt 氏と親交があったドイツ人女性作家 Hanne Darboven の素晴らしいブックス（本）のインスタレーションに圧倒された。思いがけない興奮だった。



Relationship of Black and Colors #120-02  
モノタイプ  
76 × 56 cm 2002



第7回ジェール国際ドローイング&版画ビエンナーレ  
展示風景  
2003年 秋

## 版画技法として

### 感光性樹脂版について

#### 一平版及び凹版の可能性

## 武蔵 篤彦

1979年 サンフランシスコ・アート・インスティテュート大学院修了  
1991年 オーストラリア国立大学キャンベラ美術校客員講師  
1999年 ぶどうの国際版画ビエンナーレ（山梨県立美術館）  
1999年 スコットランド・アニュアル 受賞（エディンバラ）  
現在 京都精華大学芸術学部教授

## 1. 写真製版のはじまりと現在

### 【ヘリオグラフィーの発明】

1822年、ジョセフ・ニセフォール・ニエプスは機械的に原画を石版画面に転写するという発想から写真製版術のプロトタイプともいべき方法を発明し、これをギリシア語のヘリオス（太陽）とグラフォス（描画）から成る、ヘリオグラフィー（Heliography）と自ら名付けた。後に支持体に鉛と錫の合金板を用いた腐食凹版の形式で実験を重ね、1826年カメラ・オブスキュラに映る像を粗いながらも定着させることに成功した。その後も画像の密度を高めるべく感度の高い銀感光材料も試したが成功には至らなかった。

ニエプスの死後4年が経過した1837年、ルイ・ジャック・マンデ・ダゲールは水銀蒸気による定着法を発見しダゲレオタイプを完成し、その後写真技術の特許申請を提出した。また一方で、イギリスの数学者であったタルボットは、1840年にダゲールとは異なった方法で塩化ナトリウムを用いた像の定着法であるカロタイプを完成させている。この二つの画像定着方法はそれぞれの特徴が顕著に見受けられる。ダゲレオタイプの画質は鮮明であるが複製はできない、しかし後者のカロタイプの画質はやや不鮮明であるが、そのプロセスでネガをつくるため複製が可能である。

ヨーロッパでゲーテンベルクによって1445年に活版印刷が発明されて以来、4世紀近くの時を経て太陽の光（ヘリオス）を利用した全く新しい複製技術が誕生したことになる。その後、写真凹版技術の発明は1875年にチェコのカール・クリックによって成される。砂目によるグラデーションの表現法を考案し、これとエッチングの腐食技術とを掛け合わせ、写真画像を科学的処理によって製版する技術を開発したのである。

### 【印刷の方式】

ニエプスらが始めた写真製版術はその後さまざまな工夫を積み重ね、現在の印刷形態に変容し、その精度とスピードに於いて飛躍的な進歩を遂げたと言える。書籍や広告などを含むマス・プロダクトのための印刷に限って言えば、凸版印刷、凹版印刷、平版印刷の「三版方式」と呼ばれる印刷方式がある。

印刷機の基本構造はほぼ変わらないが、その印刷様式の大きな違いは使用する版の形態に因るものである。凸版印刷には活字を用いる活版、写真製版法による線画凸版・写真凸版、カラー印刷のための原色版がある。ちなみに凸版印刷は最も長い歴史を持つ印刷方式で、1970年代半ばまでの5世紀間、写真植字を使ったオフセット印刷にそのポジションを明け渡すまで、常に主導的な位置を占めてきた。次に凹版印刷は一般にはグラビア印刷と呼ばれており、調子再現がよいためカタログや雑誌など写真を美しく印刷する場合に用いられ、濃度が高く深みのある印刷表現が可能で、耐刷力が高くロングラン印刷に適する印刷方式である。そしてオフセットとも呼ばれる平版印刷であるが、これは現在、紙媒体印刷の主流となっている。他の版式に比べ、印刷速度が速く、大部数、多色物に経済性があるのが特徴である。紙質を選ばず、修正も比較的容易ではあるが、仕上がりは凸版や凹版印刷に比べやや力強さに欠ける傾向がある。

今回の研究のテーマに於いて、二つの異なったタイプの感光性樹脂版材を選んだ。ひとつは平版形式の東レの「水なし平版」で、もうひとつのタイプは凹版形式で研究を展開した、感光性樹脂凸版材・東レのトレリーフ（PGプレート）と東洋紡の水現像ナイロン系感光性樹脂凸版・プリンタイトである。

この2社の製品を選択した理由に、環境面と制作者の健康面に関して安全であること、そして従来の版画工房の設備と技術で製版及び印刷が可能であることが挙げられる。

## 2. 感光性樹脂版の版画技法としての可能性

### 【描画工程について】

従来の版画技法であるリトグラフやエッチングに於いて、その製版工程にかなりの時間と労力が費やされ、版画家はその濃密で長いプロセスの中に独自のテクニクを見出した。そしてその卓越した手わざが、版画作品のスタイルを形成する基軸にも成り得た。しかしながら、水なし平版とトレリーフ、プリンタイトに於いては版画家の拠り所となるべき製版工程が時間的にも短縮され、あまりにも簡素で呆気無い幕切れとなってしまふ。

そういう意味合いでは、これは「版画」ではなく、「印刷」だと感じる版画家も少なからずいるに違いない。そこで、本来印刷技術であるこの技法を「版画」の域に導入するには、描画工程を従来の製版工程に含めた枠で解釈し、描画に関わる素材を研究し実験を重ねることが版画家のアイデンティティーに結びつくものと考えられる。

### 【描画フィルム】

描画の支持体として基本的に光を透過する薄いものであればその素材を問わないが、使い易さと耐久性から考えれば、ダイヤモンドとレキサン・フィルムが最適である。その表面は砂目状に加工されており、ダイヤモンドの方が細かく、レキサンの方が粗い形状になっている。そのためダイヤモンドは繊細な調子のドロ잉に適しており、一方レキサンは減り張りが有り切れ味のあるドロ잉に向いていると言えよう。他にも多様な、テクスチュアを表面に施したポリフィルムや薄い和紙などドロ잉の性格によって変化をつける試みも考えられる。またデジグラフを用いたコピーもしくはCG出力は、精度の高い画像を作品に取り入れることで新たなイメージの展開を生み出すであろう。

### 【描画材料】

支持体に定着し露光時に乾燥していれば、油性、水性を問わず、ほとんどの描画材料が使用可能である。但し露光の際、光をブロックすることが重要で、カラーの描画材料よりも黒色系の描画材料を使用した方が抜け落ちがなく、よりドロ잉の再現性を高めた印刷ができる。できれば露光する前にライトテーブルでフィルムに描かれたドロ잉をチェックし、透過性を考慮に入れた方がより正確な判断が得られる。

### 【簡易露光機について】

工房に露光機がない場合は、自分で露光機をつくる必要がある。仕組みは簡単で、紫外線を透し易いガラス、薄いスポンジ板、堅めのボードの順で四方を大きめのクリップで止める。晴天の直射日光を避け、むしろ曇天か雨天のほうが満足のいく結果が得られる。季節によって異なるが、水なし平版は春期で1分弱を露光時間の目安とする。

### 3. 版画技法としての水なし平版

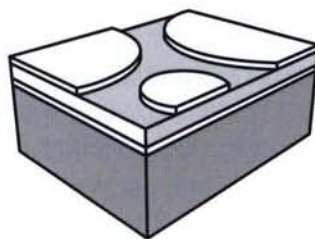
#### 【水なし平版の構造】

東レの「水なし平版」は、水を使わない「水なしオフセット」または「乾式平版」という新しい平版印刷方式で、その利点は、揮発成分が添加されている湿し水を使わずに印刷できることであり、一般の平版印刷の刷版工程では定期的に現像液を大量に廃液として処分しなければならないのに対し、水なし平版印刷では現像液を廃棄せず補充するしくみで、現像液自体に毒性はない。シリコンなどのインク反発性物質を刷版上の非描画部に形成することにより、描画部だけにインクが付着するというのがこの方式の原理である。

水なし平版は、以下の四つの層が構成要素となっている。上から版面を保護し、真空密着性をよくするための極薄カバーフィルム。非描画部がインクをはじき、従来の印刷方法の湿し水の役割を担うシリコンゴム層。その下には感光層と呼ばれる製版プロセスに於いて重要な働きをする層がある。露光時に光の当たった部分が反応（光重合）しシリコンゴム層との接着力が強くなり、露光後の現像作業で光の当たらなかつた接着力の弱い部分だけが擦り取られて感光層が露出する。感光層自体はインクが付着するので描画部となる。

そして4番目の最低部に上部三層とアルミ基板が剥がれないよう接着し、また基板からの反射光を起こさず網点の細りを少なくするプライマー層がある。四つの層が各々の役割を担いながら連動することで、水なし平版のしくみは成り立っている。従って、版の構造は従来のPS版とは逆で、描画部分が窪んでいる平凹版と呼ぶことができる。

### 露光／現像後



シリコンゴム層  
感光層  
プライマー層  
アルミ基板

#### 【写真製版法による水なし平版】

##### 【版の準備】

プレートの切断にはカッターナイフもしくは切断機を用いる。カッターナイフを用いる時は、切り込んだ金属板の薄くなった部分を幾度も折曲げながら裁断する。このとき注意することは紫外線を含む自然光や照明器具の元での作業は、版を感光させてしまう恐れがあるので暗室などで行うのが望ましい。生版を扱う時、室内灯が黄色灯であれば光かぶりは起こらないが、白色灯の場合は紫外～可視短波長領域の光が強いのので不適切であり長時間放置すれば光かぶりを起こす。

##### 【描画】

前出【描画工程について】を参照

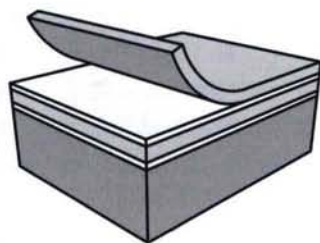
##### 【製版】

##### 〈露光方法〉

- ①露光時間を変えて焼き付けを行い、時間設定をサンプリングし、現像後適切な露光時間を設定する。（ハロゲンタイプ露光機では、カウント55、露光時間約40秒）
- ②原稿を感光性樹脂版に乗せ、描画面を版面に密着させて露光機のガラス上に設置する。但し露光の際、感光性樹脂版のカバーフィルムを剥がさないこと。
- ③十分に密着したことを確認し、設定した露光時間に基づき露光する。

##### 〈現像方法〉

- ①現像液 HP-7、染色液、現像パッドを準備する。
- ②露光した版の表面に接着されているカバーフィルムを剥がす。
- ③更紙の上に露光したプレートを置く。
- ④感光性樹脂版の表面に現像液を少量かけて、現像パッドに染色液と現像液を適量染み込ませ、版



カバーフィルム  
シリコンゴム層  
感光層  
プライマー層  
アルミ基板

面を傷つけないように塗り広げる。このとき染色液が多すぎると印刷時に悪影響をおよぼすので、現像のための目安として描画部が染色される程度の量に調整する。

⑤約2分程度、版面のシリコンを現像パッドの毛の先端を用いて剥離させる。

⑥現像完了後、水で少し湿らせた柔らかい布で版面を拭き、最後に乾拭きする。

⑦修正が必要な場合は、その部分に消去チップを使用し、修正後乾燥させる。

⑧版材どうしを重ねると密着するおそれがあるので、版と版の間に紙をはさんでおく。

### [印刷方法]

#### 〈インクについて〉

通常の平版インクだと非描画部分にインクが付着し汚れることがある。軟らかく反発性のよい大豆油の東洋インキ・ハイユニティー SOYはこの水なし平版に非常に適したインクである。研究の結果アメリカ HANDSCHY 社製の Body Gum を通常の平版インクに混ぜると反発性がよくなり、非描画部分にインクが付着することがなくなった。そしてローラーを速く回転させることで、非描画部のインクの汚れを防ぐことができる。またインク軟化剤オロティックス、地汚れ防止剤、水なし平版専用インクも用意されている。インクに石油系溶剤等の不純物が混入すると版面に汚れが生じることがあるので注意する必要がある。印刷用紙に関して言えば、特に湿らせて準備する必要はないが、単色一版の場合は湿らせて刷った方がより版に忠実なイメージを印刷することができる。

#### 〈ローラーについて〉

大きなベタ面の印刷には中型ローラーが適しているが、水なし平版では小型ローラーの方がコントロールし易く、地汚れを避けるため素早くローラーを回転させるのが基本的なテクニックである。小型ローラーを速く回転させて描画部分にインクを盛り、次にインクを盛っていない別のローラーを転がすことで非描画部分に付着した余分なインクを取り去ることができる。

#### 〈プレスについて〉

水なし平版に於いてはリトグラフプレス、エッチングプレスいずれのプレスを使用しても印刷が

可能である。平版形式で刷る場合は、版を一回り大きくカットし、銅版画形式の場合は、イメージサイズに切断して印刷の準備にかかる。

### [版の保存]

エディションの印刷が終了した後、石油系溶剤を柔らかい布に含ませ版面に傷をつけないよう印刷インクを軽く拭き取る。そして版面を保護するためプレートを紙またはクッションシートにはさんで保存する。再度印刷する場合はそのまま印刷工程に入れればよい。

## 異なる描画材料／フィルムの刷り上がり

### ダイヤモンド・フィルム

ガッシュ

アクリル

ダーマトグラフ



### レキサン・フィルム

ガッシュ

アクリル

ダーマトグラフ



## 他の描画支持体による実験

ポリフィルム  
にアクリル



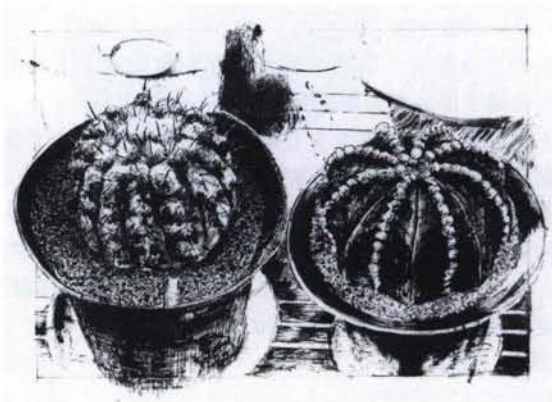
ポリフィルム  
にガッシュ



美濃紙に墨汁



## 水なし平版による作品



制作者：玉木慈子

### 【直接法による水なし平版】

一般的に水なし平版は前述の写真製版法によって行われるが、銅版画の直刻法のように版をつくることも別の角度からのアプローチとして成立する。まずプレートのカバーフィルムを取り外し描画フィルムなしにそのまま露光する。次にニードルによってシリコンゴム層を剥がし感光層を露出させることでドライポイントに近いデリケートな線の表現が可能となる。印刷方法は凹版ではなく平版方式である為、印刷に要する時間も短縮され、且つ版の耐久性に優れている。ニードルによる描画は筆圧をかけ過ぎないように進めることが注意すべきポイントで、線の修正には水なし平版専用消去液を用いる。更にその上からニードルで加筆し、その都度ローラーで版面にインクを盛ることでイメージづくりの加減をドローイングを描くように製版できる。

#### 〈実験1〉

ニードルやルーレット等銅版画の直刻法に用いる道具を使用して直接版に窪みをつける。

### 【網点によるハーフトーンスクリーン】

#### 〈実験2〉

写真イメージを100線のスクリーンで作成し、エディションを刷ったが、非画像部がシリコンのため目詰まりを起こさなかった。

実験1



実験2



#### 4. 版画技法としての水現像ナイロン系感光性樹脂版トレリーフ(東レ PG プレート)とプリンタイト

##### 【トレリーフ 版の構造】

東レの製品である感光性樹脂凸版材トレリーフ・PGプレートには水現像とアルコール現像タイプの二種類がある。今回の研究では水現像タイプ(W573HT4)を使用する。トレリーフの特徴としては、露光された部分が発色するため薄暗い場所でも露光内容が確認でき、露光された画像部は洗い出しによって鮮明な着色画像となり、検版作業が確実にできることである。

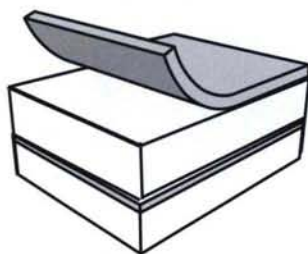
トレリーフは5層から成り立つ版の構造を有している。最上層は厚めで版を保護するカバーフィルム、そして青緑色に着色された感光性ナイロン樹脂層とインキ受容層。次に4層目の接着・ハレーション防止層は3層目と5層目のベースを接着すると同時に、ベースであるスチール板の反射光を防ぐ役割を果たしている。

##### 【プリンタイト 版の構造】

東洋紡の水現像ナイロン系感光性樹脂凸版・プリンタイトは用途に合わせて6種類の硬度が用意されているが、今回の実験では銅版画方式で印刷工程を行うため、線の太らないシャープな印刷に適している版タイプ(KM43S)を使用する。

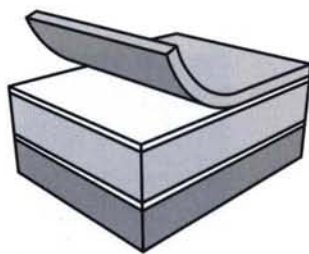
製版及び印刷の工程は、ほぼトレリーフと同様で、製版完了後のプレートの表面はトレリーフと比較して若干軟質である。版の構造に関しても、おおむねトレリーフと同じである。但しプリンタイトには粘着防止層があるが、これは3層目の感光性ナイロン樹脂層が露光前は柔らかく粘着性が強いカバフィルムに付着してしまわないよう工夫された素材である。

### トレリーフ



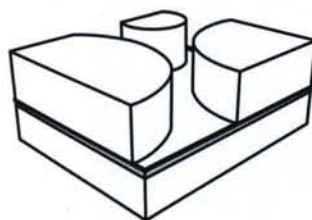
カバーフィルム  
感光性ナイロン樹脂層  
インキ受容層  
接着、ハレーション防止層  
ベース (ポリエステルフィルム  
またはスチール板)

### プリンタイト



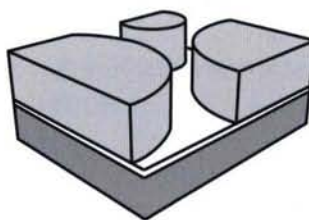
カバーフィルム  
粘着防止層  
感光性ナイロン樹脂層  
接着、ハレーション防止層  
ベース (ポリエステルフィルム  
またはスチール板)

### 露光/現像後



感光性ナイロン樹脂層  
インキ受容層  
接着、ハレーション防止層  
ベース (ポリエステルフィルム  
またはスチール板)

### 露光/現像後

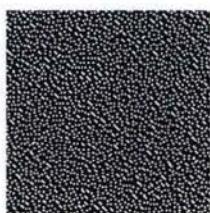


感光性ナイロン樹脂層  
接着、ハレーション防止層  
ベース (ポリエステルフィルム  
またはスチール板)

## 【コンタクトスクリーン・フィルムについて】

水現像感光性樹脂凸版の凹版形式の活用に於いてハーフトーンを表現する際、その性質上感光されない版面（描画部分）はナイロン樹脂層のすべりが溶解し水に洗い流される。その底面に細かい凹凸を施すためには、製版工程で特殊なドットで構成されるスクリーン・トーンが必要となる。スクリーンフィルムを用いることによって腐食銅版画のアクアチントやスピットバイトの効果が生まれる。しかしラインエッチングやディープエッチ（オープンバイト）の効果を得ようとする場合は、敢えてスクリーンフィルムを使用せず描画フィルムのみで露光するとよい。スクリーンフィルムの入手方法であるが、市販の網点スクリーンを購入することもできるが、コンピュータで画像操作しながらパリエーションの豊かなコンタクトスクリーン・パターンを作成することによって、印刷されるイメージの面の濃淡とテクスチュアに変化をつけ独自の面の表現に結び付けることができる。

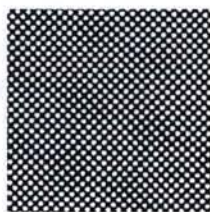
画像操作で作成された  
スクリーン・パターン1



画像操作で作成された  
スクリーン・パターン2



美濃商事  
スクリーン・パターン  
(102line 80%)



## 同一原稿（描画フィルム）を使用 異なったコンタクトスクリーンによる実験

スクリーン・パターン1



スクリーン・パターン2



102line 80%





## 【写真製版法によるトレリーフとプリント】

### 【版の準備】

スチール板は厚みがあるため、切断機を使用する。水なし平版と同様、紫外線を含む自然光や照明器具の元での作業は版を感光させてしまう恐れがあるので、なるべく早く版をカットし覆いをかけて暗室に移動する。

### 【描画】

前出【描画工程について】を参照

### 【製版】

露光と現像について

#### 【A】トレリーフの製版工程

①版のカバーフィルムは剥がさず、コンタクトスクリーン・フィルムと版面を密着させ露光機のガラス面に設置する。

②真空密着した後、1分以上露光する。

(1回目露光)

③次にコンタクトスクリーン・フィルムと描画フィルムを差し換え描画面を版面に密着させ、サンプリングに基づいた設定時間で露光する。

(2回目露光) (ハロゲンタイプの露光機では、紫外線 300nm ~ 420nm、露光時間 40 ~ 60 秒)

④現像前にカバーフィルムを剥がした後、水道水を溜めたバットに版を入れ、柔らかいブラシを使って1分間ほど画像を確認しながら版面を擦る。

⑤柔らかいスポンジペラを使って版面の水切りをした後、ヘヤードライヤーで5分間ほど熱風で乾燥する。

⑥版面を硬化させるため、5分以上後露光を行う。もしくは屋外で天日に晒す。

#### 【B】プリントの製版工程

①露光機のタイプによってカバーフィルムを剥がすタイミングが異なる。現像中の版の状態を見てカバーフィルムを露光前に剥がすか、露光後に剥がすかの判断が必要となる。

②、⑤及び⑥はトレリーフの製版工程と同様である。

③露光時間はトレリーフよりも長く描画フィルムの露光はハロゲンで60 ~ 90秒ほどである。

④トレリーフに比べ版面が柔らかく傷付きやすいのでブラシで慎重に軽く擦る。

※トレリーフ、プリントは上記②、③の工程に於いて、露光時間の調節及び2種のフィルムの差換え順序を換えることによってイメージ表現に大きな変化をもたらす。

実験では、一つの描画フィルムから10通り以上の異なるイメージ・パターンを生み出した。

### 【印刷】

トレリーフとプリントの印刷は、基本的には銅版画の印刷と同様で、銅版画用インクを用いてエッチングプレスで刷りを行う。ゴムべらでインクを版にのせ、余分なインクは柔らかくほぐした寒冷紗で拭き取り、その後薄い紙や手で版面のインクの状態を整える。版面が寒冷紗で傷付くようであれば、ナイロンをボール状に丸めて拭き取り作業を行う。

### 【版の保存】

石油系溶剤で残留インクを拭き取り、更に乾拭きをする。プレートの版面に水が付着していると劣化の原因となるため、柔らかい布で拭き取りヘヤードライヤーで完全に版面を乾燥させること。版は紙かクッションシートにはさんで保存する

### 【直接法による実験】

トレリーフとプリントの版の要となる感光性ナイロン樹脂層に水や火など物理的な作用を直接加えることで、様々なテクスチュアの変化を生み出すことができる。また現像の途中では版の表面がかなり緩いため、その時点で版の表面に凹凸を施すことも可能である。特にプリントは、直接法による可塑性が高い。

#### 〈実験1〉

空の状態でも露光した後水現像し、水を拭き取らないままゲル状の版の表面をニードルで引っ掻いたり指で擦るなどして凹凸をつけた後、日光に晒す。

#### 〈実験2〉

写真イメージの製版が完了した後、ヒートガンや焼ごてで版面を溶かす。

## トレリーフとプリントアウトによる作品例



制作者：武蔵篤彦



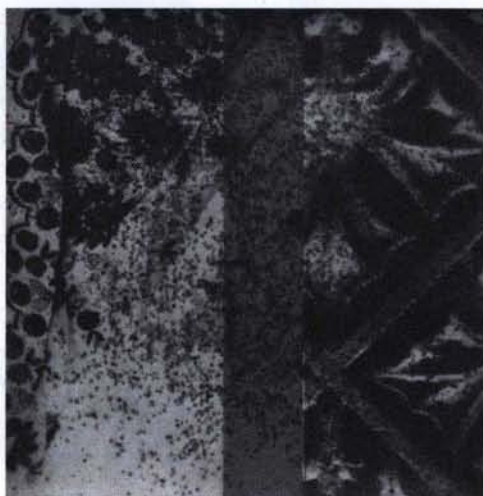
制作者：五十嵐英之

## プリントアウトによる直接法の実験



実験1

## トレリーフによるフォトグラム



制作者：北野裕之



実験2

## 5. 新たな版画技法への可能性

京都精華大学に於いては、環境マネジメントシステム ISO14001 を3年ほど前に取得し、版画分野では、インク・溶剤等の適正な洗浄、塩化第二鉄・現像液等の処理、毒劇物の管理などの環境を守るルールが設定され、これを教職員と学生によって構成される組織が適正に運用するシステムを構築している。しかし版画工房を持つ当分野でこの運用を継続することは決して容易ではない。リトグラフ工房を例にとってみても、硝酸やリン酸、シンナーをはじめ製版工程に必要な化学薬品は数多く、その大半は環境上危険な範囲に含まれる。

ISO 取得以前からもその必要性は感じており、大学院の演習課題に「環境にやさしい版画」(Non-toxic Printmaking)を継続するテーマとして、コラグラフ及びウォータレス・リトグラフの研究を7年に渡り行ってきた。その結果ようやく辿り着いたのが、タイプの異なる二つの感光性樹脂版である。末尾ながら、この研究に際して東レ株式会社と東洋紡績株式会社そして旭化成株式会社に研究材料等のご協力を頂いたことを大変感謝している。

水なし平版の特色はインクをはじくシリコンにあり、従来のリトグラフでは気温と湿度に左右され技法的にもっとも困難であった解墨のラヴィの調子を崩さず、目詰まり無しに刷るというのを可能にしたところにある。そしてリトグラフとはまた異なったマチエールをつくることができ、その表現の幅もかなり拡張する。印刷段階で感じることであるが、リトグラフを刷るというよりも、むしろモノタイプを刷る手軽さに近いものがあり、リトグラファーにとっては多少物足りなさを感じる傾向があるかも知れない。しかしながら水なし平版には、お家芸の写真製版に加えて従来のリトグラフでは表現し得なかった大きなポテンシャルがあると感じている。

トレリーフとプリンタイトは本来ネガ原稿を使用する樹脂凸版で、シール、ラベル、ビジネスフォーム、オフセットおよび布地印刷に適したマス・プロダクトのための鮮明で印刷濃度の高い方式である。これを銅版画に近い版画技法として展開するためポジ原稿を使用し凹版形式で研究を行った。そして研究を進める内に様々な発見があり、

同一の描画原稿からスクリーンフィルムの密度と網点形状を変え、露光時間やプロセスの手順を差し換えることでその組み合わせから幾通りもの異なったイメージが生み出され、テストプレートを刷るたびに驚きの連続を経験し、銅版画の領域に留まらないこの版画技法が秘めている大きな可能性を実感した。また、これらは本来凸版として使用されるものであるから、油性木版画との併用も可能である。

今回の研究で進めることはできなかったが、更にもう一つ研究対象としていた感光性樹脂版材がある。フランスの Dupont 社が開発した Imagon Ultra というフィルムで露光と現像工程を経て凹版を作成した後、銅板に張り付けてエッチングプレスを用いて銅版画形式で刷り取るものである。製版したフィルムの描画部は下の銅の版面が露出しており、非描画部のフィルムはグラウンドの役目を果たすため、環境にはやさしくないが、塩化第二鉄にそのまま浸し一層深く腐食させディープエッチによる作品を制作することもできる。

冒頭でふれたタルボットは1844年から2年間で6冊に分けて刊行した世界最初の写真集を『自然の鉛筆 (The Pencil of Nature)』と命名したが、感光性樹脂版もまさしく自然の絵筆を用いた絵画の表現である。そして1850年代から60年代にかけてコロヤミレーらによって手掛けられたギリシア語でガラスの絵を意味するクリシェ・ヴェール (Cliche Verre)も実に興味深い技法である。これは写真術と版画を結び付けた試みで、ガラス板に付着させた煤をニードル等で剥がしネガティブに描画したものを印画紙の上のせ太陽で露光するという複製画技法であるが、そのプロセスは今回の感光性樹脂版のそれに酷似している。先人たちが編み出した智恵の素晴らしさにただひたすら感服する想いである。

紙媒体が存続する限り印刷テクノロジーはさらなる進化を遂げるものと考えられる。その恩恵を版画の領域に取り入れることで、新たな奥行きのある「光の版画」という次世代の版表現が展開できるものと信じている。

## 紅と藍／板締

「板締」という染物を紹介する。

それは、模様を彫った板で布を挟み、締め付け、そして染める……まさにイタジメだ。近世の後半を彩った染物で、今は一般に知られることもなく、幻の染色とさえ呼ばれている。

板から生まれる模様の世界。

大橋 正芳



1：「竹に虎」模様藍板締裂／1枚約31×43cm



2：藍板締の型板／1枚33.5×46.5cm（島博）

注：（島博）は島根県立博物館蔵

東京造形大学デザイン学科卒業

1980年 個展／ギャラリー山口

1986年 「国際小さな芸術展」／山梨県立美術館

2003年 個展／千疋屋ギャラリー

現在 東京造形大学教授（テキスタイルデザイン）

## 無版と多版

ところで、現代の染色プリントは、シルクスクリーンの技術的な発展に支えられてきた。たとえばロータリースクリーンというマシンがあって、円筒状になったスクリーン（版）が回転して高速かつ連続的に多色模様をプリントする。いわば輪転式スクリーンプリンターだ。これはまさに、速さを求めた時代の申し子である。

その染色界もジェットプリンターの時代に入った。このプリンターの最大の特徴は、なによりも版が要らないことにある。「無版」プリントだ。デジタルによるこの次世代マシンは、量産ではロータリースクリーンに及ばないけれど、しかし、無版時代という未知の世界を運んでくる……。

さて、これからお話す板締は、無版のテクノロジーとは対極の、むしろ「多版」の染色技術だった。

板締の版は木版画の版木に似ていて、それを型板と呼んでいる。ところが、布一反を染めるのになんと46枚もの型板を必要とする板締があった。いうなれば、板締は板から生まれる不思議な染物だったのだが、しかも、多版であるのに多色ではない。たとえ40枚以上の型板を使ったとしても、染め上がるのはただ1色の模様だった。

ロータリースクリーンやインクジェットを手にした現代から見ると、板締はいかにも前近代的技術ではあるが、板締が盛んだった江戸の末期であっても、重くそして厚ぼったいこの板締は、そうとう変り種の染色技術だったに違いない。

## 板の力

板締の特徴は型板にある。型板は版木に似ていて、しかし版木と型板には決定的な違いがある。つまり、版画の版木は色彩を与える役割があるのに対して、板締の型板は色を与えない。布が色に染まるのを防ぐために働くのだ。

染色ではこれを「防染」という。防染は染料の染色を防ぐという意味だが、染色を防いで「模様を染める」という意味を含む。矛盾があるように聞こえるけれど、布の一部に染まらない部分をつくり、染まった部分との色の違いで模様を表すことが、防染なのである。代表は「絞り染」だ。

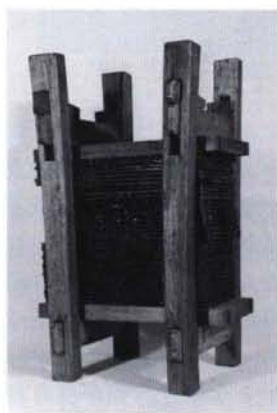
絞り染は、布の一部を糸で強く締め付け、例えば藍甕に浸け、糸を解くと、藍色の地に白い模様染め上がっている。糸で締め付けられた部分には強い力が加わって、藍の染液が入り込めず、そこだけ白く染め残ったというわけだ。この防染をとくに圧力防染と呼ぶことがある。そして、板締もまさに圧力防染だった。

板締の板=型板には模様が彫り込まれる。とうぜん板の表面に凹凸ができる。さらに、板締の場合、布を挟むために同じ模様を対称に彫った型板が必要で、布はこの一対の型板の間に挟まれ、そして強く締め付けられる。このとき、型板の凸と凸に挟まれた布には強い圧力が加わる。一方、凹と凹との間の布には力が伝わらず、そればかりか、そこはわずかながら隙間が空いていて、この板と板の間の小さな空間に染料が入り込む。

たとえば、布を挟んだ型板全体に紅の染料液を掛け回すと、紅は型板と型板の隙間に入り込んで布を紅色に染める。しかし、凸と凸とで締め付けられた布には紅が入り込めず、そこは白く染め残る。これを「紅板締」と呼ぶ。



3：紅板締の型板／47×22cm×8mm（1枚）



4：紅板締の型板と締め道具



5：紅板締裂

## 紅板締と藍板締

板締には紅染と藍染があり、いずれも江戸後期に盛んだった。

紅染の「紅板締」は京都で染められていて、絹を染め、多くは襦袢に使われていた。例えば、上田秋成『膽大小心録』(1808)には……今どきの大阪へ下る舟の「板じめのじゅばんきて、黒ちりめんのほうかふりしている」船頭は、粹ではあっても軟弱なので、荒天のときは乗るべきではない……というようなことが書いてある。

京都の板締は享保年間(1716～1735)にはじまり、嘉永(1848～1853)頃が最盛期で23軒の紅板締屋があったという記録が残っていて、販路は京阪はもとより関東にまで及んでいたという。また、紅板締は明治以降も数軒が残り、最後は「紅宇」を屋号とする高野家が、大正7、8年頃まで紅板締を続けていた。

紅板締の資料は比較的多い。図3、4は高野家旧蔵のもので、高野家は型板1万数千枚や染色道具類を京都市に寄贈している。また、紅板締の古裂(図6)、古着はいまも市場に出ることがあり、明治以降の合成染料で染められた紅板締(図7)などは手に取る機会も少なくない。

近世後期の風俗誌として知られる喜多川守貞著『守貞謄稿』に、「板じめと云うは縮緬紅染にも、その他絹・木綿ともに紅・藍いづれにてもこれを製す。薄き板に紋を彫り、縮めん以下固くこれを挟みて、これを染むるに板形のごとく、白く染め除くなり。」(『近世風俗志(守貞謄稿)三』岩波文庫)とあり、これは1837～53年に書かれたといわれているので、その頃の板締は想像以上に日常的な染物だったことがうかがえる。

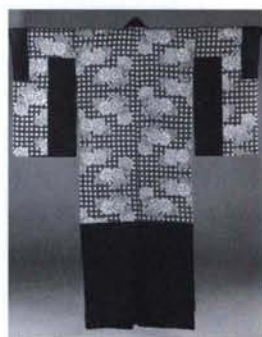
藍染は出雲の「藍板締」と呼んでいる。

島根県出雲市大津町の旧家板倉家は、江戸後期に紺屋を営んでいた。1980年頃、その板倉家からたくさんの型板などが偶然発見され、染織界隈で「幻の染色」として話題となった。藍板締は紅板締ほど知られてはいなかったのだが、そればかりか、この板倉家の資料は、現在、全国で唯一の藍板締資料なのである。

藍板締の布は、木綿の小さな残片数枚が残されているだけで、何に使われていたか分からない。



6:「扇・宝尽くし」紅板締(江戸時代?)



7: 紅板締胴貫



8:「冠・桧扇・桜散らし」藍板締裂(島博)

ただし、『守貞謄稿』は「板じめ絞りと云ひて、種々の模様を幅尺長尺四、五の板の両面にこれを彫る物、同形数片をもつて木綿・縮緬等を固く挟み藍染にすれば、板に押す所白く余り、彫りたる所藍染となる。手巾に多く、また浴衣にもあれども、今世、江戸にはこれを用いず、京阪はこれを用ふ。」とも書いていて、この有力な手がかりによれば、藍板締は手拭いや浴衣だったことになる。

出雲の藍板締を代表する「竹に虎」模様は、型を使った染物にしてはずいぶんと大柄で、しかもこの大柄模様は2枚の型板で1つの模様を染め上げていた。1つの模様をわざわざ2枚の型板に分けた必然は、おそらく、藍甕の大きさに規定された型板の寸法からきたのだろう。それはそれとして、それでもなお大柄模様を作り出した目的は何だろう、と、改めて図1を見て、これを「手拭い」と考えると納得がゆくような気がする。

板倉家は、文化4年(1807)に紺屋を創業し、文政12年(1829)に板締をはじめたと、自家の古文書に書き残し、また、別の文書は、幕末・維新の混乱のなか、明治3年(1870)と4年に紺屋座を他に譲ったことを記録している。

全国でただ一つの板締紺屋が廃業して、藍板締はその後すっかり忘れ去られていた。藍板締が改めて日の目を見るのは、それからなんと一世紀以上も後のことだった。

板倉家の藍板締資料は、1999年、板倉吉彦氏によってその大部分が鳥根県に寄贈された。

型板2,557枚。藍板締の藍染布4点。その他、藍板締に使われたと思われる木製品多数。

その貴重な文化財は現在、松江市の鳥根県立博物館に収蔵され、模様別に整然と収蔵庫の棚に保管され、一部が常設展示されている。

### 地白模様の板締

型板に彫り込まれた模様は、模様のない板も含めて176種類を数え、幾何模様はもちろん、花木鳥獣、風物、器物、あるいは文字などモチーフはさまざまで、構成も、単一模様から小紋の連続模様までじつに多様だ。また、この多様な模様のなかには紅板締と同じ「地染まり」模様もあるが、大部分が「竹に虎」(図1)や「冠に桧扇・桜散ら



9：藍板締の型板(島博)



10：「桜に流水」藍板締型板(島博)



11：「宝尽くし小槌」型板藍板締型板(島博)



12：「梅に『鶯』」藍板締型板(島博)

し」(図8)と同じ「地白」模様である。

紅板締は、積層した型板を締め具で締め、それを大きなタライに入れ、全体を転がしながら紅の染液を掛け回した。藍板締の場合は、布を挟んだ型板全体を藍甕にどっぷりと浸けることは言うまでもない。そして染料は板と板の隙間に入り込む。つまり、板締は、地色が染まって模様を部分的に染め抜く「地染まり」模様こそが合理的であり、地を白く染め残す「地白」模様を染め出すには大

いに不都合な染色技術だ。

板締に限らず、前近代の染色は「地白」は苦手だった。なぜかという、天然染料の時代、色素は基本的に水（あるいは湯）に抽出され、そこに布が浸け込まれて染色するのであった。したがって布は常に染料の液に曝されているわけで、地を白く染める、つまり、染まらない部分が多いということは、絞り染にし、型紙を使った型染にし、もちろん板締にしても大変やっかいなことだった。

それでも、絞り染の名産地だった鳴海・有松では技術の粋を尽して地白の浴衣を染め出していたし、型染でも、2枚の型紙を駆使して地白の藍染を染めた。いずれも、庶民のあこがれだった。板倉紺屋が板締であえて地白模様を染めたのは、あこがれの地白の浴衣や手拭いに、特別な商品価値を認めていたからだろう。

紅板締も藍板締も、地染まり模様の型板は凸版形式だが（図3・13）、藍板締の地白模様の型板は凹版である。つまり、板に模様が低く彫り込まれていて、とうぜん模様の周囲は全て平らな板のまま（図14・15）。布は、対称に模様を彫られた型板で挟まれる。模様の周囲は広い凸部で、そこで布が締め付けられて地が白く染め上がるのだが、しかし、板と板のわずかな隙間から藍がしみ込む可能性があり、布の周囲を汚してしまうのではないと思われる。が、残されていた布にはそれがない（図1・8）。どのようにして汚れを防いでいたのか今は謎であるが、逆に、どうやって模様が染まるのか、つまり模様の凹部に藍はどこから入ってくるのか、という疑問が生じる。

型板の裏（模様と反対の面）にはV字型の細い溝が平行に何本も彫り込まれていて（図16・17）、型板が布を挟みながら積層されたとき、板の裏面どうしが接し合い、そこに細いトンネルが貫通することになる。さらに、模様部分の所々には穴が開けられていて、その穴は板の裏にまで抜けている（図15・16）。つまり、藍は、板の裏の小さなトンネルから穴を通して模様の凹部へと入り込み、模様を染め上げるというわけだ。これは板倉紺屋独自の、地白模様の藍板締を染めるための工夫だったのではないだろうか。



13：「毘沙門亀甲」藍板締型板（島博）



14：「団扇・扇子・霞」藍板締型板（島博）



15：部分



16：裏



17：積層した藍板締の型板（島博）



## 板締の宿命

紅板締の型板の大きさは、 $47 \times 22$  cmほどで(図3)、この型板で長尺の布を染めるときは、布を板に挟み、余った分を一旦外に出し、それから次の板に挟み……と繰り返す。したがって、布の一部は、板の厚み分が繰り返し型板の外に出る。この部分を京都では「板巻き」と呼んでいた。

板巻きは染め上がった布に規則的な筋として表われ、これは板締の宿命となっている。また、模様はこの板巻きを境に対称に展開し、板締模様の特徴にもなっている(図5・6)。地染まり模様の場合、板巻きは地色に溶け込んで大きな問題にはならない。板巻きの横筋をデザインに取り込んでしまった模様もある(図7)。しかし、地白の場合、この板巻きは大問題になる。白い地に規則的に藍の筋が入ったのでは、例えばせっかくの浴衣も台無しになってしまうのだから。

ところが、この問題も板倉紺屋は克服していた。もちろん、板締の宿命である板巻きを回避できたわけではないのだが、板巻きの筋が染まらない工夫をしていたことが資料から分かったのだ。これもまた板倉独自の発想かと思えるのだが、詳しくは別の機会に譲る。

それにしても、型染が盛んだった時代になぜ板締だったのか。型染は一枚の型紙で模様を繰り返し、数十反の木綿を染めることが可能だった。その同時代に、これほど手間のかかる板締を手がける必要がどこにあったのか。

紅板締の場合は、型染で使う糊が紅染めに適さなかったため、板締で紅の模様染めが行われたと考えられている。それに対して、型染は藍染と共に全国に広まり、藍の型染は庶民の衣生活を大いに彩っていた。にもかかわらず藍の板締があったのは、両面に模様を染めるといった目的があったからではないだろうか。

型染は、基本的には布の片面を染め、両面に模様を染めるためには大変な技術を必要とした。ところが、板締は、特別な工夫をしなくても模様が両面に一気に染まってしまう。これは、手拭いにもあるいは一重で着る浴衣にも、願ってもない特徴なのだ。おそらく、両面を美しく染める藍染を求めた結果、藍板締が生れたのではないだろうか。

## 藍板締の再現

じつは、藍板締の謎を、その再現によって明らかにしようと企てている。まずは型板の再現だ。

藍板締の型板は $33.5 \times 46.5$  cm、厚さ約7 mm。板材は全てヒメコマツである。ヒメコマツは工業製品の木型の材料に使われてきたが、しかし、国産のヒメコマツはここ10数年市場に出ていないという。

型板再現に向けて、版画家の上田靖之氏に板材や板の彫刻についてのアドバイスをお願いした。上田氏はさっそく、入手困難な国産ヒメコマツの古材を1枚、銘木店から探し出してくれた。それを型板のサイズに製材すると、木目細かな木肌はしっとりとして独特の芳香を漂わせていた。その美しいヒメコマツの板を前に型板の再現を上田氏に懇願したのだが、その結果として、見事な「竹に虎」模様が4枚、今、手元にある。

ただし、型板の再現彫刻は、極めて困難を伴う仕事だったと聞いた。



18:「竹に虎」模様型板の1枚/再現:上田靖之氏

その後、福島県奥会津でヒメコマツを含めた山林の伐採があるという情報が入り、さっそく現地に出かけ、大きな丸太を一本手に入れた。再現への道が少し開けたのだが、しかし、困難な板の彫刻は誰が担うのか。しかも、本格的な再現を目指す型板は46枚……先は長い。

## 版画と風土

環境を生かす

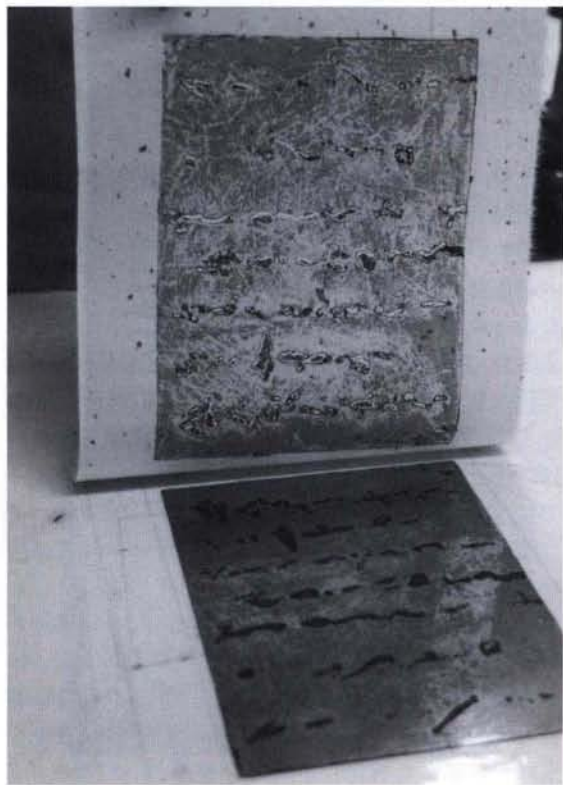
八木 文子

### 1.はじめに

山形大学教育学部美術講座では絵画の授業で版画実習を取り入れている。中でも銅版画に関する設備はここ2年半の間でようやく機能し始めた。版画の技術や知識の導入により、「版」の意識を各自の制作内容に取り入れることで表現の多様さと柔軟性を知り、さらに最近はここ山形の素材や環境を生かし、自主的に取り入れようとする姿勢も見られるようになった。都心から離れ情報も少ないが、だからこそ学生の吸収も早く、肥沃な土地柄を生かそうとする積極性は目を見張るものがある。版画は技術やその設備によるものも確かに大きい。しかし「版」の可能性はジャンルを超えて環境をも柔軟に生かし、表現の広がりをもせるようである。

一例として山形の和紙を用いた制作と、その展開として蔵での展示を紹介したい。

- 1996年 慶応義塾女子高等学校非常勤講師
- 1997年 東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程美術専攻
- 1997年 東京芸術大学美術学部絵画科油画専攻版画研究室非常勤講師
- 1998年 東京芸術大学論文博士(美術)
- 2001年 山形大学教育学部美術講座常勤講師
- 2002年 山本鼎版画大賞展佳作賞
- 2003年 第9回浜松市美術館版画大賞展奨励賞
- 現在 山形大学教育学部助教授



## 2.和紙と空間

### (1) 深山和紙

深山和紙は昭和53年3月29日山形県指定無形文化財として認定された、楮を原料とした伝統的手法によって漉きだされる手漉き和紙である。この和紙は無類の強靭さを誇り、エッチングプレス機での深いディープエッチングの刷りにも耐え、その強さを実証した。また、風雨にさらせばさらすほど白さを増す特徴をもつ。深山和紙振興研究センターは豊かな自然に囲まれた山形県西置賜郡白鷹町にあり、ここを伝統工芸の村と称し、深山和紙の他に白鷹紬、深山焼、黒鴨硯などの伝統工芸品の発祥、発信地である。最上川の支流、実測川流域にひらけた深山地区は、深山観音（国指定重要文化財）にも代表されるように早くからひらけた地区であり、長い歴史を持つ。深山和紙の肌合いは、白鷹の自然と人が共生する歴史が生んだ産物といえるだろう。甘糟継成が著した『鷹山公偉蹟録』によると「昔より紙を製すること知らず他邦より買い入れにてありしを、明和5年村々に楮を植えさせられ、伊達より紙漉き人を召寄せ給い、始めて下長井の深山村に於て大半紙を製せしめらる。之より紙漉きの道開け、大町西村某という者筋引き製し出し、西ノ内などいう精良の紙まで漉き出す。また堀金村より出づる紙は緊密に名あり、深山村の紙は美濃に類せり、御用紙は都べて国産を用い給う事にし、市店の売紙も過半は国産なり。」（奥村幸雄著「深山紙」より）深山和紙の起源については明らかではないが、天文24年（1555年）の伊達文書から推測して深山を統治していた米沢藩主上杉鷹山によって奨励された産業に、桑と楮と漆であったという史実からすると、紙漉きが始められたのは、明和5年前後と思われる。寛永21年（1644年）の古文書によると江戸時代初期には「上り紙」として江戸にまで送り出される程技術的にも優れたものであったとされる。また、上杉鷹山公時代に殖産興業政策で紙漉きを奨励したこともあり、当時は深山の他にもかなりの紙漉き農家が存在した。これらのことから400年以上の伝統があるものと考えられる。さらに明治時代に入って藩政の崩壊や機械漉きによる西洋紙の普及等の革新の嵐の中、かたくなに

伝統を継承し、古来の手法を守り続けられた。

深山に製紙業がおこった理由については、伊達氏が当地を支配していた頃の深山及びその周辺を支配していた鮎貝氏による。現在の鮎貝は、そのころ当地方の政治の中心であった為、政治に関する種々の帳紙類が必要であった。周辺に深山観音、瑞龍院、称名寺などの寺院も多く、写経用としての紙の需給も考えられる。また、周辺地区の御用作物である紅花の荷造り用としても使われた。これらのことから抄紙が必要となり、深山から黒鴨にかけて自生している山楮に目をつけ、紙を漉かせたと思われる。晩秋の楮刈りから、楮ひき、楮ねり、紙打ち、紙漉き、紙つけと様々な工程を経て作られる深山和紙は、現在は障子紙の他、帳紙一点張りの用途から、人形・手工芸・版画用紙にも多く活用されている。

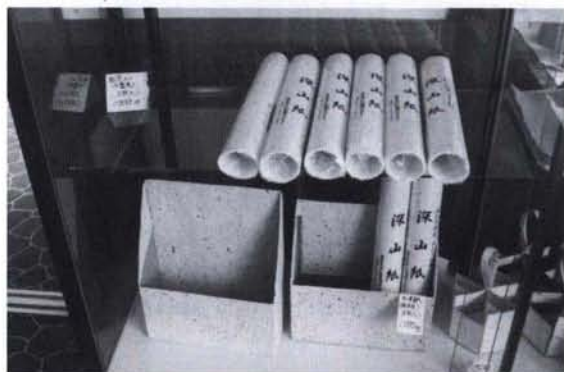


## (2) 自然性

深山和紙の最大の魅力は原料に混ぜ物を一切せずに楮のみの純粋さにあるとされる。人工化された現代にあり、人は近代化された文明の中に生きている。しかし芸術作品に自然が全く関与していないとは言えず、自然的なものが作用している事も確かである。現代において自然に人工の痕跡を見ることもある。しかし、芸術作品は、本来人工物であるという側面を完全に脱することは出来ない。自然における純粋性が制作を通じて美的判断として与えられ関心と結びつくことの意味を考える。「芸術は何らかの意図を前提とする技術の一種ではあり、その限りにおいて単なる自然作用から区別されるのであるが、しかし同時に芸術を芸術たらしめているものは『主観の内なる自然』としての自然的契機であると考えられる。」とカントは述べた。本来、自然的なものとの美的なものには密接な関係が在し、その関係の中に現代の歪みを正す力が在するのであれば、自然的体験が制作にも重要な意味を持つ。自然とアートの関わり、その接点が重要となるだろう。自然的体験が表象関係に基づく狭義の美的体験に留まらず、主要な構成契機とみなす拡張された意味における広義の体験であることが注意されるべきである。

2003年から和紙漉き体験を授業に取り入れ、学生はその技術に触れた。最近では、風土が生み出した素材を活かそうと、深山の和紙を制作に取り入れようとする姿勢も見られる。

作品制作行為の前提として、素材に手を触れ工程の内容を知る事は、「版」を用いイメージを定着させる支持体を選択する上での重要な意味を持つものと思われる。



写真上) 白鷹伝統工芸村祭り  
深山和紙振興研究センター内展示



### (3) 蔵

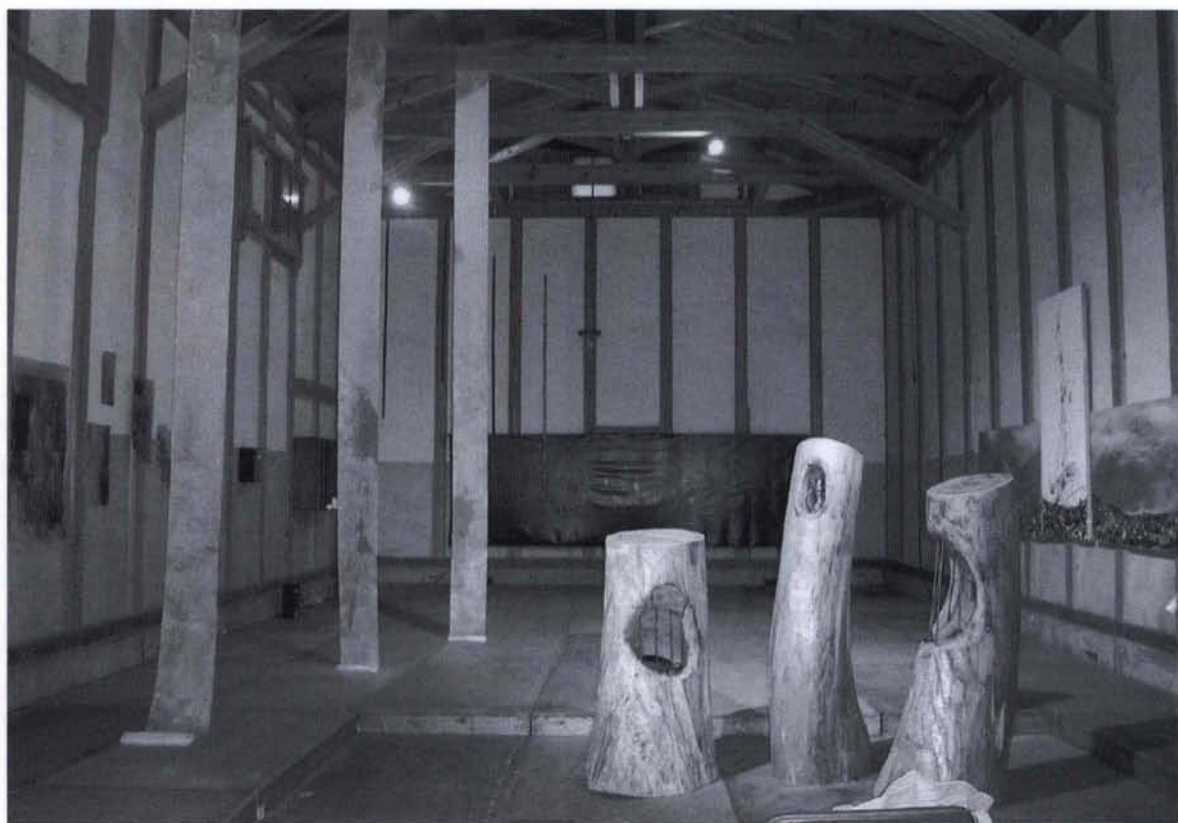
深山和紙振興研究センターの近くに大正時代に建てられた米蔵がある。屋根と壁以外はほとんど手直しをしていない。蔵の内臓は60～80cmおきに柱で区切られ、壁は白い漆喰で特徴あるつくりである。この蔵での作品展示が企画された。

期間は、2003年8月14日から17日と9月13日から23日の2期にわたり、オブジェや藍染、タプロー、版画等が展示された。「かす紙」を用いた銅版画は、蔵の内装や他の作品との関係を生かせるよう工夫された。版画作品の発表の場として環境からの選択は、その方法の展開例として新たな視点を見せる。日々の生活に活用される素材の保存の為につくられた「蔵」は展示の為の空間ではなく、アートの発表とされる美術館やギャラリーとは明らかに空間の存在意味が異なる。

あまりにも日常的にあるいは保存するという目的の為にその事実を意識しなくなっていたものである。しかしそこにアートが出現した時、存在意味は喚起され、その場所の特殊性が意識される。それは空間における作品の知覚形式、その自己言及性ゆえに他ならず、作品が置かれている場所意識も当然重要な意味をもつことになる。

保存物が置かれている場と、絵が置かれている場との差延が提示され、作品が成立する場所や時間といったものが確認される。

歴史と風土が生み守られてきた和紙と蔵が、版画を通してアートの場として還元したことは、素材と空間の必然的意味性があるようである。「蔵」の展示は学生が版表現を広い見解をもって捉え、自己表現に至る原点を知る、意味深い企画だと思われた。



蔵内展示



(山形大学教育学部絵画研究室、研究生)  
板坂記代子 作品



(山形大学教育学部絵画研究室、大学院)  
高嶋裕也 作品

### 3.おわりに

東北地区では、2000年から『山形・宮城大学版画交流展』が開催され、第2回を終えた。『全国大学版画展』を足掛かりに東北地区大学の情報交換、大学交流を狙いとしたものである。山形大学もこれに参加させて頂き、版画制作をする学生達の質的向上と、制作意欲を高めるものとして成果がみられる。学生作品の地域による格差がなくなってきたとはいえ、実際には作家や作品に触れる機会も少なく、設備や機材も不備で貧弱である条件は依然として変わらず、材料もすぐには手に入りにくい不便さからは逃れられない。指導も版画研究室として存在せず技法的指導は手薄い。しかし、情報の少ない環境にいる学生達の関心と熱意は旺盛であり、その吸収の早さに驚くこともある。

山形の地だからこその「版」の領域に触れることや学生とのコミュニケーション、場と情報の提供等の内容によるところが重要になるだろうと思われる。こうした働きかけが学生の表現に対する自覚、また自身の置かれる位置の自覚と制作への自主性、積極性を図るものとなり得ることを願う。素材が技法と密に関係し表現に至らしめる版画の領域は制作過程だけに留まらず、環境に関わり鑑賞者に提示することで、版表現として歴史的立脚点をもって再認識することになるだろう。版画は常にその歴史から「実用」という意味があり、深く社会と関わってきたと言える。今日の現代社会においては素朴なもの、自然の生産物は純粹価値を有し、経験的現実に対し、すでにユートピア的な存在でさえある。シラー (F.Schille) は「素朴なもの (das Naive)」の体験として次のように述べた。「人生には植物、鉱物、動物、風景などの自然に対し、また子どもとか、田舎の人や原始人の風俗とかの人間の自然に対し、それが感覚に快いわけでも、知性や趣味を満足させるわけでもなく、常にそれが自然であるというだけのために、一種の愛と感動的な尊敬を捧げる時があるものである。」「版」を生かした新たな展開が自然と共生するこの土地に、その切り口があるだろうと期待するのである。



写真上・下 (山形大学教育学部絵画研究室、大学院)  
庄司秀行 作品

## レジデンス報告・紹介

現在、私は三戸町立現代版画研究所のスタッフとして青森県三戸町に滞在、制作しております。2年間の予定だったものが気が付けば4年目の冬を迎えています……。

研究所は1992年に美術家の故吉田克朗氏をはじめとする各先生方の協力のもと、壮大な北東北の自然を感じる青森県南部地方三戸町の旧中学校の敷地に設立されました。約110㎡の版画工房は小規模ながらリトグラフ 銅版 木版 シルクスクリーン等の基本版種の全てが常時制作可能な施設として町立では全国でも唯一と言えるものと思います。

研究所では毎年様々な技法の作家を招いての町民対象の版画講座。小学校における版画指導のアシスト等、版画をとおして様々な活動を行っております。工房は常に開放されており、町民や近隣在住の作家だけでなく、地元の高校生達がシルクスクリーンによりTシャツを制作しに來たりと、町の図書館のように気軽に利用できる版画工房です。

研究所では全国の美術系大学及び専門学校の版画専攻の学生を夏休みの期間、毎年10名程度を招聘し滞在制作させてきました。(交通費全額、材料費一部支給) その数は現在では述べ200名以上にのぼります。町として未来の作家を援助していくとともにその期間に制作された版画作品は各1点をコレクションとして町に保存されます。版画の特性である複数性により可能なシステムと言えます。一時期全国に多く造られたアーティストインレジデンスのプログラムですが、経済の影響もあって見直しや廃止されたレジデンスも少なくない現在、版画のエディションを利用したこのシステムは今後のアーティストインレジデンス事業の一つの雛型として有効なのでは?と考えます。

コレクションされた作品は全て常時額装され、いつでも展示可能な状態にあります。三戸町役場の常設展示スペース、また商店街の店舗を利用したのタウンギャラリーと、町民をはじめとする多くの人々の目を楽しませています。

更に現在では学生への招聘を一旦休止し、各学校を修了したばかりの若い作家や東北在住の作家

### 三戸町立現代版画研究所

### 鈴木 吐志哉

- 1995年 創形美術学校研究科版画課程修了  
現代日本美術展「神奈川県立近代美術館賞」
- 1998年 アーティストインレジデンス  
アートスタジオ五日市にて制作
- 2002年 文化庁インターンシップ国内研修員
- 2003年 飛騨高山現代木版画ビエンナーレ「大賞」



達を中心に利用してもらえればと考えております。

当研究所では

○作家のセレクト

○制作費の提供

というポピュラーなアーティストインレジデンスの形はとっていません。宿泊施設と版画工房を制作期間提供できるだけです。しかしアーティストが人口の少ない町に滞在し、作家も近隣の住人もお互いに刺激し合いながら活性化していくという本来のレジデンス像からすると、このような形のレジデンスの存在も興味深いものだと思います。

学校を卒業したばかりの作家にとってプレス機等の機材は勿論、作業空間の確保は少なからず突き当たる問題です。そのような若い作家達にとって本当に必要としているレジデンスは例えばこのような形なのでは？と思わずにはいません。

ホームページを充実させていく等、このような施設がある事をさらに広めていくのが現在の課題ですが、年々三戸町に滞在し作品を制作していく作家が確実に増えている事もここにお伝えしておきます。多くの若い作家達が（母校）だけではなく、三戸町立現代版画研究所を自分の（母港）にしてくれればと思っております・・・。

#### ・三戸町立現代版画研究所

[www.town.sannohe.aomori.jp/si/hanga/hanga.htm](http://www.town.sannohe.aomori.jp/si/hanga/hanga.htm)

青森県三戸郡三戸町川守田関根4-3（別に宿泊施設有り）

Tel/Fax 0179-23-6969

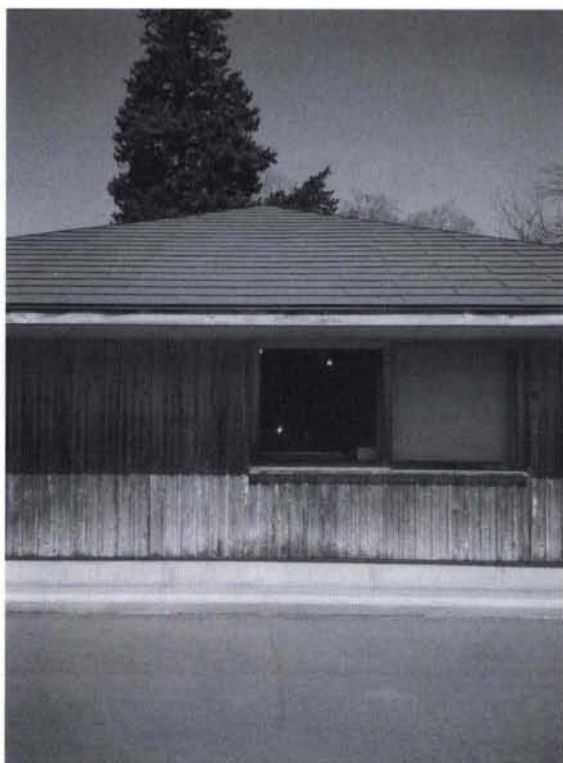
・工房使用料無料（制作した作品1点を町に寄贈）

・主な機材

リトプレス（新日本造形SGH-30型850×1100mm）銅版プレス（新日本造形SF277グランド型700×1400mm）腐食室、アクアチントボックス等完備

シルクスクリーン真空焼付け（1800×1600mm）

その他、版画基本設備完備 スタッフ常駐



## レジデンス報告・紹介

五日市アートスタジオは版画4版種制作可能なレジデンスである。JR立川駅より約40分青梅・五日市線の終点武蔵五日市駅を最寄り駅にし、開所10年になる。近くに秋川が山の間を蛇行し東京とは思えぬ豊かな自然に囲まれた、あきる野市戸倉に位置する。

10年前1993年、このレジデンスは東京都の文化事業「TAMAらいふ21」の一環として開所した。翌年には「レジデンス」が芸術と住民との橋渡しになることを目的に五日市町独自の主催で五日市アートスタジオとして継続された。1995年に五日市町と秋川市が合併しあきる野市となりそれ以来、あきる野市の運営によるレジデンスとして現在に至る。世の中の経済が紛糾する昨今、市の厳しい財政を抱えながらも10年間このレジデンスが続いていることは市民と市長の文化に対する深い理解の賜物と敬意を禁じえない。

アートスタジオ五日市

### 若月 公平

私が滞在したのはレジデンス初年度1993年に4ヶ月。日本人は私一人、あとはアメリカ、ブラジル、オーストラリアの外国人3人の共同生活であった。私のたどたどしい英語の顛末記を披露するより、ここで付記すべきことは町の人々が我々アーティストを暖かく迎え入れてくれたことである。田舎の人々にとって芸術家は日本人であっても外国人と変わらぬ存在である。その異人でもある芸術家を理解し受け入れようとする精神がこのレジデンスの特色である。その精神が現在の「レジデンス招聘アーティスト募集要項」の〈目的〉欄に記述されているので紹介する。

【目的：国内外で活躍中の若手芸術家を招聘し、国籍を越えて芸術家が共に創作活動に従事する機会を提供し、若手芸術家の発掘・育成を図るとともに、作品の発表や芸術家と地域住民等との交流を図ることにより、芸術や異文化についての相互理解を深め友好親善に寄与することを目的とする。】

上記に「国内外の若手芸術家」とあるようにこのレジデンスは外国人との共同生活が基本になり、また、「地域住民との交流」ともあることから滞在希望作家は作品の力量もさることながら人間関係の協調性も選考の条件に加えられる。これま

1981年 武蔵野美術大学別科実技専修科  
研究課程版画専攻修了

1993年 五日市アーティスト・イン・レジデンス  
4ヶ月滞在

1997年 リュブリアナ国際版画ビエンナーレ「グランプリ」  
現在 東北芸術工科大学 助教授

で、オーストラリア、ブラジル、アメリカ、ドイツ、フランス、スロバキア、韓国、台湾、ポルトガルの国外作家13名、日本人作家21名が滞在制作した。

以下はレジデンス事業内容等の情報を列記する。

- レジデンス招聘期間 毎年9月～11月末
- アーティスト募集期間 毎年5月～6月中旬
- 選考の上、応募者に結果連絡 7月上旬
- 招聘アーティスト 日本人2名 外国人1名
- 助成 月額10万円(3ヶ月30万円)支給  
国外作家は上限15万円の交通費を加え支給
- 近隣小学校との交流 授業内の版画教室等
- 11月下旬 滞在中制作の作品による「スタジオ版画展」開催  
滞在中制作の作品、市へ寄贈(数点)

◎ 設備機材概略

- ・電動凹版プレス機 W1000×L1800mm
- ・電動平版プレス機 W900×L1200mm
- ・真空焼枠 有効寸法 900×1200mm
- ・ホエラー 回転板寸法 850×1050mm
- ・アクアチントボックス
- ・腐蝕室
- ・木版用和室

◎ 施設概略

木造2階建て 延べ床面積 247㎡  
1階：共同工房(140㎡) 2階：居住フロアー

- ◇ アートスタジオ五日市 連絡・問い合わせ先  
あきる野市教育委員会社会教育課社会教育係  
〒197-0814 東京都あきる野市二宮350  
☎ 042-558-2438



## レジデンス滞在報告

2000年に参加したアーティスト・イン・レジデンスより現在に至る迄の経過を報告致します。

### ① 2000年／長沢アートパークパイロット事業 「水性多色摺り木版研修」

滞在地、津名町長沢は淡路島の北西に位置する美しい里山です。本研修は日本の伝統木版の海外への普及を目的に、各国から作家を公募、浮世絵の彫り、摺り、両職人の指導を受けるものです。町集会場をスタジオに、3ヶ月の期間、作家は農家にステイ、もしくは空き家をレジデンスに過ごします。日常生活は町の実行委員によって支えられています。文化の異なる作家同士が、山中で同一の技術習得に向かうプログラムは非日常的で、国を越えた連帯感を生み、現在に繋がるネットワークと成っています。

伝統がオリジナルと同義であるとするれば、レジデンスで触れた職人の居住いは私の親しんだ木版画とは異なるものでした。指導は、言語化不用のいわば触覚的感覚の伝達に重きをおいています。プロセスが道具を必然とし、合理性が諸動作を決定すること、然るべく素材を導くこと等です。滞在期間では伝統的な立場からの技術習得は当然不可能ですが、むしろ、作家独自の新しい読み替えが許されます。海外作家にとって木版画は道具から代用品を探さねばならない特殊技術だからです。

### ② 2001年／オーストラリア・タスマニア・レイクセントクレア・レジデンス

上記レジデンスとタスマニア州との交換ブログ



淡路島長沢レジデンス

- ・淡路島長沢レジデンス
- ・オーストラリア・タスマニアレジデンス
- ・カンボジア・プノンペン

## 佐竹 宏樹

- 1996年 東京造形大学卒業
- 1998年 長崎大学大学院修了
- 2000年 兵庫県津名町レジデンス参加
- 2001年 オーストラリア・アーツタスマニア・アーティスト・イン・レジデンス参加
- 2002年 カンボジアの子供達と共同制作
- 現在 宝仙学園短期大学非常勤講師

ラムとして、01年3月、秋のタスマニア島ホバートを訪ねました。タスマニア大学でデモンストレーションを行う等し、大学レイモンド教授、作家マリー・キイ氏のスタジオにステイした後レイクセントクレアへ入りました。

世界遺産レイクセントクレアは約1万年前の氷河が作った美しい溪谷です。ビジターセンターの空き家をレジデンスに1ヶ月滞在し、木版画制作を行いました。ここでも携わる人々がレジデンスを支えていることを実感せざるを得ません。制作に興味を持ったスタッフが、特別な版木を分けてくれました。タスマニアで絶滅種に指定され、許可無く伐採することが許されない樹齢600年の松の幹でした。

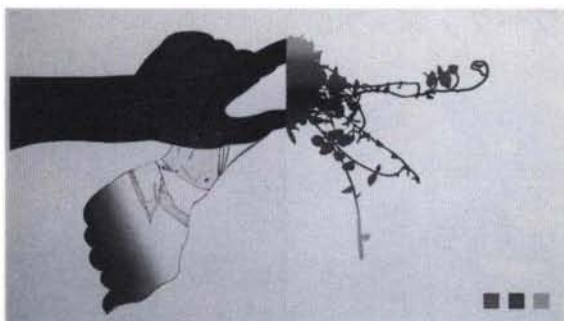
レジデンス終了後、長沢に縁りある作家を訪ねて各都市を廻りました。作家ディーン・ボーエン氏とコラボレーションし、2点の木版画を制作しました。氏が自らの原画を彫り、私が摺りを担当するものです。また、私と交換に長沢へ派遣される作家マイケル・シリッツ氏とも共同制作を約束し、日本で木版画アーティストブックのコラボレーションが実現しました。氏が日本のイメージを私がオーストラリアのそれを互いに扱った12の連作です。その後も長沢には01.02年共にテクニカルアシスタント、基本指導員として参加し、作家と交流する機会をいただきました。

### ③ 2002年／カンボジア・フットプリント

01年、タスマニア滞在中にマリー・キイ氏と共同制作を約束し、02年8月、プノンベンへ向か



タスマニア・レイクセントクレア



アーティストブック (佐竹宏樹 作品)

いました。氏はカンボジアに生まれ、戦火を逃れてフランスへ移民、オーストラリアで修学し、01年帰国しました。私は戦争が引き起こした貧しさに代表される暮らしに衝撃を受け、氏はカンボジアの現状を作品化し第三国で展示・発表することを望みました。互いの技術と素材を持ち寄り、2週間の滞在中にコンセプトに集約する必要性がありました。現地小学校の協力を得て、プノンベンに住むホームレスチルドレンの足型を日本とカンボジアの着物のハグレにプリントしました。02年9月オーストラリア、ブリスベンで375枚を壁面展示し、03年11月には日本での展示も実現しました。

長沢レジデンスから始まった繋がりは私を多くの見知らぬ土地、そして人へと導いています。世界の何処かの異なる現実。共同制作を約束する時、彼等は良く似た言葉を使います。「世界と世界を結ぶ」「橋を架ける」「縫い合わせる」。知り合える多くの方々の手を煩わせ、そして感謝することを繰り返す。幸福なコミュニケーションの有り様だと大袈裟に思うのです。



カンボジア・フットプリント

## ワークショップ

### OM 研究生制度

### 尾崎 正志

- 1973年 文化庁派遣芸術家在外研修員制度の第1回派遣摺師として渡仏
- 1975年 版画工房プリントハウス OM 設立
- 1997年 新横浜に移転  
ワークショップとギャラリーを併設した総合版画研究工房の運営を開始する。
- 1998年 研究生制度スタート

1997年会社移転を機に会員制版画研究施設「ワークショップOM」並びに「ギャラリーOM」を同時開設し、版画摺り専門工房としては世界に例を見ない総合版画制作施設の運営を開始した。

会員数0からのスタートであったが03年末において130名超の会員が登録している。開設時より旧知の美術家・評論家に運営に対する顧問をお願いしてきたが、運営開始の翌年98年には、彼らの指導下にある学生、大学院生のなかより数名の推薦をいただき、この研究生制度がスタートした。

さらに2000年からは、これを公募制とし大学卒業、大学院修了を予定している者に限らず、将来ある若き作家達に広く門戸を開放し、本年までに5期13名の研究生を受け入れてきた。

公募審査にあたっては、顧問の方々をお願いしている。応募者には、1人5点以上10点までの作品提出を義務づけているが、作者としての個性の開花は時期尚早であっても、美術家としての萌芽はこの数の応募作品から窺い知ることが可能である。

公募団体展の審査は、作品の優劣によるのであろうが、この研究生選考は、技術や表現の未熟さは当然のこととしてとらえ、何にもまして美術家としての才能を持つ者であり、1年という研究生期間が、かけがえのない時期となる者を選ぶことに重点がおかれることは、審査員を大いに悩ませるところである。

期間は4月より翌年3月末迄の1年間、3月には1年間の成果を問う修了発表展があり参加が義務付けられている。期間中における公募展への応募、個展発表等に対する制限は一切無い。

研究生に与えられる特典は、版画製作施設無料使用の権利のみである。奨学金があるわけでも、交通費が支給されるものでもない。逆に施設運営に携わる工房スタッフの補佐として備品管理や清掃といった雑務を半強制的に担わされている。さらには、正会員の工房使用の混雑時においては、会員利用が最優先されるので研究生の使用時間は、限定される場合も往々にしてある。これらの結果として大学、大学院といった教育機関の温床的制作状況からの早期脱却が実現する。

研究生制度発足理由の根幹には、大学卒業後の制作場所確保という切実な問題の解消、さらには、社会人として制作を持続することの予備的助走期間としての位置付けがある。

研究生たちは、1年という限定期間の中でもがき苦しむ。親元を離れた地方出身者は元より、親元で生活する者も早朝や夜間をアルバイトにあて生活費を捻出し、画材購入も思うにまかせない。

たとえこのような状況とは言え、選ばれた者は大いに恵まれていると言わざるを得ない。銅版画、石版画という設備無くしては制作しようがない版画において、国内はもとより、世界的にも最高水準の設備を備えた制作環境を与えられ、さらには、版画を愛し制作を持続するプロの美術家達や版画制作に自己開放、確立を目指す会員達が彼らを見守る。

併設ギャラリーの展覧会開催時は、研究生は展示やオープニングの手伝いをしながら、自らの発表機会へ思いを馳せる。

ここには特定の指導教師はいない。会員すべてが教師であり、生活者・制作者としてのライバルなのだ。

会員達と制作空間を共有することは、この上もなく幸福なことだ。

衰退を続ける日本の芸術環境において、この創作空間を維持し続けることは弱小版画工房にとって、ますます困難さを増している。が、無心で制作を続ける彼らから、我々は、大きな夢を与えられている。

将来の日本版画界を担う作家たちが、まさに今、産声をあげているのだと。



## 在外研修報告

平成 14 年度文化庁芸術家在外研修員として  
一年間のドイツ留学を振り返って

### 渋谷 和良

私は平成 14 年 9 月 15 日から平成 15 年 9 月 2 日の約一年間「版画（版表現）のメディアとしての再考とその可能性について」、研究と制作の両面からベルリン芸術大学造形学部、マールブルグ大学芸術学科を中心に研修を行いました。ベルリン芸術大学造形学部の Institut Zeitbasient Medien-時間に基くメディア学科では特別研究員としてデジタルアートについて研究しました。特にヨハヒム、ザウター教授の Invisible Shape of Things Past と題されたデジタル表現は、映像のシーケンスを空間的な対象物と仮想の町（ここではベルリン）の構造に組み入れ変容させようとするコンセプトで時間ナビゲーションを提案し、ベルリンの町の再開発のプランニングにも生かされていました。また、ベルリンの博物館から日本の江戸時代末期の絵巻物の図像解説をケルン大学の日本研究所のフランチェスカ、エムケ教授が依頼を受け、共に学生たちの調査資料をデジタル化し、画像に組み込み、新しい時間認識を提案する研究を CD-ROM 化し応用されていました。現時点では、直接的に私自身の仕事には結びつきはありませんが、これからのデジタル表現の可能性を示唆する貴重な研究であることを認識しました。それは日本の美術系大学において個人の作品制作の尊さを追求する側面と、もう一方の振れ幅の軸として教育の現場にどのようにデジタル表現を活用し、インタラクティブな関係が出来上がり社会性を持ち得るがこれからの日本の美術教育の重要な課題であると実感しました。

家族の生活の基盤をおいた地方都市マールブルグでとても幸運な出会いがありました。版画制作をするために大学の工房を貸してもらおうと掛け合いに行き主任教授の研究室のドアを開けると中から「コンニチハ、ヨクイラシャイマシタ。」と日本語で挨拶されびっくり、よく聞けば日本に留学経験があって、なんと私と同じ時期に東京芸大の日本画に在籍していたとのこと、名前はエクハルト、クレマースさんで一年前から版画と絵画をこの大学で指導しているとのことでした。こんな偶然の出会いがあり得るのだろうか、私たちはそこで懐かしく共通の学生時代の思い出を興に乗って語り合いすっかりうち解けてしまいました。

1983 年 東京芸術大学美術研究科版画専攻修士課程修了

1991 年 マニエラの交差点-版画と映像表現の現在  
(町田市立国際版画美術館/東京)

2000 年 大きな版画、小さな版画 (練馬美術館)

2001 年 さいたま市誕生記念  
求心力/遠心力 うらわと現代の美術  
(うらわ美術館/東京・さいたま市)

現在 明星大学日本文化学部造形芸術学科助教授



そして翌日から、マールブルグ大学芸術学科では版画制作と学生の指導にもあたりました。研究室も一室もらい大型絵画の制作にも挑みました。それから日本文化研究所の以来を受け、日本とドイツの国際交流135周年式典のパンフレットや、垂れ幕をクレマース氏と一緒に制作をしました。両大学をつうじて感じたことは、大学機関と大学人そのものが、社会に果たすべき役割を実行していることだと思いました。日本においても、どのようにしたら大学に蓄えられた富や環境を活用し、社会と共生していくかが大学機関の存在理由になることでしょう。

マールブルグ大学のエクハルト、クレマース教授とは家族ぐるみのお付き合いになり、夏休みに一緒にゾルンホーヘンにも旅行にいきました。その道すがら彼の級友、彫刻家ディートリッヒ、クリンゲ氏の家にも立ち寄り歓待をされました。とにかく公園のような庭と水車小屋を自分でリノベーションした邸宅、書齋に掛けられたデューラーの版画の数々、自分で作ったアトリエ、温室、農園等、驚嘆することばかりでした。全て写真家の奥さんと二人で10年間をかけて作り上げたということです。彼もシュツットガルトの美術学校でリトグラフの助手をした後、作品で食べていけない時期に大工の仕事を覚えて資格を取り放浪職人のようにして家を何軒もたて、今の生活までは大変だったようですがとにかく素晴らしい芸術家でありました。もちろん私にとっては石版画発祥の地としての巡礼地ではあるけれど、ドイツ人でさえ今では忘れ去られようとしている石版画の意義を共に理解し、ゾルンホーヘンまでの道案内をしてくれました。

ここでもう一人、イタリアのマラケ州ラ・コレ・ミニエラにある印刷博物館のエジチアーノ、ピエールサンチーニ氏を最後に紹介したいと思います。彼はミラノで石版画のプリンターとして活躍した後、故郷ミニエラに帰り現在では廃墟になっているリンの採掘場をリノベーションして宿泊施設と版画と陶芸の工房を作りアグリツーリズムを営んでいて、ここでもリトグラフの制作を試みました。

彼は古い印刷機械をたくさん集め、それを修理

し実際に使用可能にして印刷博物館を作り、そこで旅行者だけでなく多くの小学生や中学生を受け入れ版画の普及に力を注いでいます。彼もリトグラフをこよなく愛する一人です。

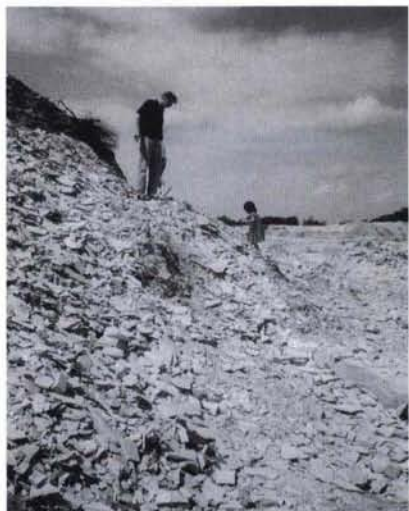
今回の研修でデジタル表現と版画の現状を同時に体験出来ました。彼らの根底には歴史認識があり現在にどう生かし、未来に繋げていくかということです。

2004年5月25日から6月12日までデュッセルドルフ、日本文化センターでの個展と、同時開催展として日本の伝統木版画の紹介を企画しています。

私にとって、ドイツとの国際交流はまだ始まったばかりです。



イタリア ウルビーノ郊外  
印刷博物館で私の作品を刷る館長のピエール・サンチーニ氏



ゾルンホーヘン  
マキシベルグの採石場で娘とクレマール教授

## 在外研修報告

2002年9月～2003年8月の約1年、私はカナダのアルバータ州・カルガリーで海外研修生活の機会に恵まれた。

アルバータ州はカナダ西海岸からロッキー山脈を越え、南北に広がる乾燥した内陸地域。現在石油採掘によって経済的に最も潤い、人口の約3分の2が40歳以下の若者で占められる州である。カルガリーは州南部標高1000mに位置し、人口82万人を抱える大商業都市。かつてカウボーイの町として栄え、1988年に冬季オリンピックが開催されたことで一般に知られている。冬場はマイナス20～30度まで冷え込み、半年以上雪に覆われる厳しい自然環境を持つ。とはいえ、温かい週末を利用してバンフ等のカナディアン・ロッキーへハイキングに出かけ、身近に大自然を満喫できる魅力的な所でもある。

多文化主義を唱えるカナダは、過去150年の間に世界各国から積極的に移民を受け入れてきた。一般に映るカナダはアメリカと類似していると誤解されがちだが、経済的な影響を受けながらも、現実の姿は大変異なっている。特に、彼らは多様な民族の文化の協調を掲げ、各個人のルーツと習慣を大切に保持しながら、新しい融合文化を生み出そうとしているように感じた。

私は国立総合大学である「カルガリー大学」の芸術学部・美術学科に客員作家として1年間在籍し、自らの研修テーマを研究・制作する一方で、学内外で講演会・ワークショップ・個展・グループ展の様々な機会を持つことができた。一般大学を卒業して20年以上も経つ私だが、40代半ばにして再度大学キャンパスに身を置き、学生達との交流を通じて精神的に若返ったように思える。

芸術学部は美術・音楽・演劇の3学科を併設し、美術学科は約300名の美術専攻学生に加えて、教育・建築・エンジニアリング・バイオサイエンス・ビジネス等の他学部からも柔軟に生徒を受け入れ、計500名以上の学生が美術を学んでいる。このような学部交差を目指すプログラムは、総合大学ならではの利点を生かした新たな試みだと云えるだろう。また、幅広い年齢と異なる人種が行き交うキャンパスは、日本では見られない光景である。個人の違いを尊重する明るい自由な雰囲気

カナダ・カルガリー大学にて

清野 耕一

- 1980年 早稲田大学・社会科学部卒業
- 1992年 美学校・銅版画工房終了
- 1997年 クラクフ国際版画トリエンナーレ（ポーランド）
- 1998年 神奈川国際版画トリエンナーレ（横浜）
- 2001年 個展（アルバータ大学、カナダ）
- 2003年 個展（カルガリー大学、カナダ）

は、大学の存在が広く社会に開かれていることを強調しているようだ。特に、2割近くを占めるマチュアード・ウーマンと呼ばれる40代以上の女学生の台頭は、20代の若者達を良い意味で刺激し、彼女らの真剣に学ぶ姿勢は非常に印象的であった。

美術学科の版画コースは、生徒が24時間体制で自由に制作できる独立した3版種（エッチング、シルクスクリーン、リトグラフ）のスタジオを設け、広い空間と素晴らしい設備を提供している。版画教育プログラムは、大学2～3年生を対象に4版種（凹・凸・平・孔版）、各3ヶ月間の集中基礎講座を設け、3～4年生より約20名の学生が版画コースを専攻できる。彼らの版画作品は日本と比べ技術面において多少未熟さを感じたが、表現の新鮮さとオリジナリティーの点では目を見張るものがあった。

幸運にも私は版画主任教授のビル・ラング氏の計らいでエッチング・スタジオの一角に個人専用の制作スペースを提供してもらい、思う存分制作に没頭することができた。一方で、版画以外のスタジオや研究室に立ち寄ることで、多くの学生・教授・講師とも親しくなり、自由に垣根を越えた議論を交わすことが出来た。今では一つ一つの語らいが大切な思い出となり、私の海外研修に重要な意味を与えてくれた。

カルガリーにはこの他、美術専門大学の「アルバータ・カレッジ・オブ・アート&デザイン校（ACAD）」があり、約900名の学生を受け入れ幅広い美術教育を行っている。私はこの大学で講演会とワークショップを開催する機会を得て、数日そこで過ごすことができた。その間、ACADの学生達とも親しくなり、世界的に有名な「バンフセンター」（アーティスト・イン・レジデンス）へ彼らと見学旅行に出かけた。楽しく語らった日々は、今でも鮮明に思い出される。

気候風土と社会構造が全く異なるカルガリーで暮らした一年間は、私にとって毎日が貴重な発見と出会いの連続であった。多くの心温かい友人達と遭遇し、美しい大自然に触れ合うことができた新鮮な経験は、母国日本と自分自身を深く振り返る機会になったと確信している。



カルガリー大学キャンパス



カルガリー大学・エッチングスタジオにて  
（版画専攻の学生達と担当教授、及び筆者）



ACADでのワークショップ開催風景

## 大学版画展報告

大学版画展は通常の美術館に於ける展覧会とは全く異なった性格のものであります。

この展覧会は、準備段階を含め搬入から搬出まで、その全てが学生と指導教員の手によってなされている。即ち「手作り」の展覧会であるところに意義があると私は考えております。

搬入受付、開梱、展示準備、展示作業、監視、搬出、に至る全ての作業は表面的には人目に触れることのない、いわば陰の存在であり、ともすれば見逃しがちなところなのです。

その全てが出品学生を中心としたボランティア活動によって支えられているというこの事実は「教育」という観点から考えてみても大変重要な意味を持っていることに気がきます。

他人のための無償の奉仕にも似たこうした仕事は、実は私達作家が「自己主張」を全面に押し出した作品発表で生きている中で忘れがちな部分であると思うからです。

実際、展示作業に当たる学生達の姿から、一人一人の意識の違いが読み取れ、性格までもが透けて見えるように思えます。

ともすれば展覧会場だけに眼が向けられがちですが、こうした全てを総合的に判断して大学版画展の意識を論じるべきであると考えます。

今回は搬入／東京芸術大学、東京造形大学、日本大学芸術学部、女子美術大学、展示／多摩美術大学、東京造形大学、女子美術大学、和光大学、チャリティー担当／武蔵野美術大学、授賞式／東北芸術工科大学、創形美術学校、搬出／女子美術大学、玉川大学、日本大学、武蔵野美術大学と、それぞれの担当校が力を尽くされました。

展覧会担当責任者として、各大学の研究室、学生諸氏に心からの感謝を申し上げます。

今回は以前からの懸案であった出品数の見直しははかられ、その成果として今年の参加校61校、出品総数270点は前回の参加校58校から3校の増加にもかかわらず12点の減少をみました。

しかし、海外からの特別招待作品22点を同一会場に展示することになり、総壁面から算出すると1点あたりの壁面は約90cmとかつてない厳しいものとなりました。

当然のことながら余裕を持った展示など望むべ

## 小林 敬生

1968年 京都インターナショナル美術専門学校 専攻科修了  
1988年 蘇生の刻-S62.8- 第29回優秀美術作品 文化庁買上  
1989年 第3回和歌山版画ビエンナーレ 優秀賞  
(第4回、第5回 買上賞)  
1993年 第2回 高知国際版画トリエンナーレ展大賞  
1997年 大阪トリエンナーレ・1997-版画・銀賞  
現在 多摩美術大学絵画科版画専攻教授

くものないというのが現実でした。

昨年までは、企画展示コーナーや、出品者の少ない大学、作品サイズの小さいものに対しては可能な限りの配慮を・・・という方針で展示に当たっていましたが、今回はそうしたささやかな配慮すら許されないという実に心苦しい展示作業でした。

今回の企画展示コーナーは「リトグラフ・その技法と表現」として、技法パネルとリトグラフによる作品によってコーナーを構成しました。

技法パネルは、東京造形大学の原健氏を中心に構想をまとめ、多摩美術大学、三瓶光夫氏が作業に当たり資料としても貴重なパネルが完成いたしました。この企画は、技法と表現の関わり、その意味するところを作品を通して検証すること、又、一般の人々に版画技法の多様性に対する理解を深めてもらう一助となれば・・・との意図で始められたものです。

昨年の木版に続く今回のリトグラフ、次回は銅版と継続することによって見えてくるものが必ずある。と期待しております。

又、小作青史氏によるワークショップ、`足踏みによるリトグラフの刷り、は小作氏の提唱するプレスからの解放という意図を具現化したものです。

さしたる設備を持たなくても制作が可能になることによってリトグラフをより身近なものとして誰もが制作を楽しめる存在にしたい、という小作氏の悲願ともいえる思いが根底にはあります。

ウィンブルドン美術大学のアラン・ウォーカー氏が講演に於て言及されたという、プレスを必要としないプリントメイキングのデジタル化と、小作氏の`人間の手と身体で全てを表現する、という意識の間にみられる差異は現代の版表現を考える上で実に興味深いものがあります。

今回、イギリスの3大学の学生作品が「海外招待作品」として展示されましたが、彼らの考える`プリント、と私達の`版画、の間に西洋と東洋という文化の違いを越えた意識の違いと版表現の多様化を感じ取ったのは私だけでしょうか。

今回のアラン・ウォーカー氏の講演と小作青史氏のワークショップは、このことを象徴している

ように私は思いました。

この稿は作品批評が目的ではありません。作品に対する批判や評は差し控えるべきですが、ひとつだけ申しのべたい事があります。

招待作品の中にみられた写真をそのままインクジェットでプリントしたもの、あるいはその類の作品は、私には版画とも版表現とも思えないものであるという事です。何故ならば、写真は撮影され、印画された段階ですでに作品として完結しており、それをいかなるテクノロジーを活用しようとも単にプリントするだけの事であれば、複製以上の意味は持たないからです。

そのことは自作であれ他者のものであれ水彩画や油彩画を版によってそのままに複製することにも云えることです。

私は版表現の意味は`版、が介在することにあると考えています。版という第3者が介在することによって得ることの出来る世界。作者の思考や意識だけでは手にすることの出来ない世界、この世界が、介在者たる`版、によってもたらされるとしたら・・・。それこそが版表現の魅力であり意味であると考えからです。強いて云えば、自作による原画、あるいは下絵があって、それを製版して刷り上げたとき、その作品が原画、あるいは下絵と寸分違わないものだとしたらそれは単なる複製=印刷物にしかすぎないということです。

私はここで`版、の存在を木や銅アルミ、石、シルクといった物質のみに限定している訳ではありません。版イコール介在者(第3者)と考えるならばその存在がコンピューターであっても、映像であっても許されるのは当然のことでしょう。但し、いかなる場合でも介在者にその存在の意義が必要だという事が重要です。私は複製性を否定します。複製性は版表現ゆえにもたらされる大きな武器ですが、目的ではありません。

今回の「海外招待展示」は`版表現とは、という議論をより声高になされるための呼び水となるならば大変意義のある展示であったといえるのではないのでしょうか・・・。

(2004年1月 記)

平成 15 年 12 月 6 日より 21 日まで町田国際版画美術館において第 28 回大学版画展が開催され、全国から 61 大学が参加し 269 点の作品の出品がありました。

今年は海外交流展としてイギリスのウインブルドン美術大学・スレード美術大学・ロンドン市立大学より 22 名の作品 35 点が招待出品されました。

版画への理解を深めるべく昨年からはまった企画展示は木版画に続き、今回はリトグラフの企画として 19 点の学生作品と技法パネルの展示がされました。

買い上げ作品は、出席した会員と美術館関係者の投票により 30 点が決まりました。

観客賞は展覧会最終日にアンケートを集計し筑波大学の前原啓子さんに決定しました。

初日午後、急遽来日されたウインブルドン美術大学の副学長アラン・ウォーカー氏による講演会が美術館講堂において催されました。演題は「デジタルによる版表現について」で映像資料をもとに講演されました。

講演会に引き続き、エントランスホールで多摩美術大学の小作青史氏による足摺りリトグラフの実演があり会員を含む多くの見学者が詰めかけました。

翌日 7 日（日）美術館版画工房において久保卓治氏のソーラープレートによる凹版画の実演が催され約 30 名の見学者がありました。

#### [第二回運営委員会及び定期総会]

展覧会の初日 12 月 6 日 10 時より美術館会議室において第二回運営委員会を開き、次の議題の討議と各担当者より報告がなされました。午後 12 時 30 分より美術館講堂において総会が開催されたのでこの誌面を借りて報告いたします。

会員総数 306 名の内、出席者 100 名、委任状 117 名、過半数 154 名以上で総会は成立しました。

総会に於いて、この報告事項を総会の審議事項として承認していただく事をお願いしました。

#### 議題

##### (1) 会員の動向

## 入会

松尾 明子（日本大学）・岩佐 徹（日本大学）・後藤 富美子（女子美術大学短期大学部）

神野 芽生子（個人会員）・堀尾 佐和（個人会員）・岡本 玄介（個人会員）・吉原 英里（個人会員）

三宅 砂織（京都市立芸術大学）・大崎宜之（京都市立芸術大学）

## 移動

家崎 陽子（上越教育大学から個人会員へ）

## 退会

高柳 裕（日本大学）

次回から新入会員推薦状に簡単な略歴を入れることが提案され了承されました。

## (2) 展覧会報告

### 出品点数の見直しについて

昨年度から議題となっている出品点数の削減については、多摩美術大学で各大学の学生数のアンケートを実施し、それを基に出品要項を見直しました。基本は規定の出品要項の各大学出品数から一律に1点削減し、最終学年の学生数により出品数を決定し、大学の事情や学生の動向を考慮し増減する。ただし2年間実施し以後見直すこととしています。この見直し案により参加大学が昨年58大学から61大学に増えましたが出品点数は282点から269点に留まりました。

### ○海外交流展

原案ではウィンブルドン美術大学・スレード美術大学・ロンドン市立大学から25点が出品される予定でしたが、ウィンブルドン美術大学9名16点・スレード美術大学8名14点・ロンドン市立大学5名5点となりました。展示は東京芸術大学が担当しました。

### ○企画展示

今年は「リトグラフ」の展示で20名程度募集しました。19名の応募があり作品と制作に関するレポートをパネルにして展示しました。技法パネルは東京造形大学と多摩美術大学で作製しました。

本年度の技法パネルは東京造形大学で保管し、昨年度の木版画技法パネル（多摩美術大学で保管）

は来年度の ispaJAPAN の名古屋会議の名古屋展で使用する予定です。

### ○チャリティー部門報告

今年度は、39校375名3170点の作品が出品されました。今年の担当校である武蔵野美術大学から次の改善要望がだされました。

3校に事務局から要項が届かなかったので次回から発送先の正確な確認が必要である。要項を正しく理解していない学生が多いので記入用紙の見直しが必要である。添付用の記入用紙の住所欄は個人情報であり、学生の要望と必ずしも一致しない。これらの点について会期終了後に問題点を検討し、来年度6月の臨時総会で善処する事となりました。

### ○ポスター・はがき・印刷の報告

ポスターは町田市立国際版画美術館が担当し、例年通り1200枚を印刷しました。

はがきは事務局で原稿を作製し7000枚を印刷しました。費用は10万円以内に収めることができました。

ポスター・はがきの発送は東海大学が担当し、各大学・賛助会員・美術館等関係機関に発送しました。

今回担当校の出品者が1名しかおらず大変だったため、今後複数の大学が担当することを検討します。

### ○賞の選抜方法について

買い上げ賞の決定は、例年通り1人20票を投票し多くても少なくとも無効とする。ただし1校に付き4点までとする。

観客賞は、展覧会期中入場者のアンケートにより投票を行い、会期終了後1名を決定する。

## (3) 学会誌編集経過報告

編集委員は、編集長 原健 編集委員 生嶋順理・木村繁之・木下恵介・阿藤久枝各氏が担当し、シンポジウム報告、シルクスクリーン・木版リトグラフ・モノタイプの原稿が大橋正芳(6P)・武蔵篤彦(12P)・八木文子(6P)氏から寄稿・レジデンス報告の内容となっています。

今後学会誌に寄稿された論文を正式なものとするために、査読付き論文とするための査読委員会をつくる事を検討することにしました。

#### (4) ispaJAPAN04～05について

ispa 実行委員会より中林忠良会長から経過報告がありました。

2001年10月に学会のあり方を考えるためのエスキース委員会を構成し検討した結果、次の事が決まりました。大学版画学会の組織の見直し。会員の枠を教育機関の関係者のみでなく版画研究者・学識研究者・評論家・コレクター等に拡げてゆく。

2002年2月に国内国際版画シンポジウム検討委員会を設立し日本で版画のシンポジウムが開けるかを審議しました。6月の大学版画学会臨時総会で国内国際版画シンポジウム検討委員会を承認していただき、実行委員会も承認を得ました。

企画の名称を英名 ispa JAPAN - International Symposium of Print Art in JAPAN、和名をイスパジャパン、主催 大学版画学会としました。

ispa JAPAN 実行委員会のメンバーは、○委員長 木村秀樹 ○事務局長 野田哲也 ○事務局長次長 丸山浩司 ○局員 三井田盛一郎 清野泰行 山口純寛 吉田亜世美 ○監査 黒崎彰 池田良二 ○広報(デザイン ホームページ) 丸山浩司 若月公平 中馬泰文 濱田弘明 ○国際版画シンポジウムコーディネーター 木村秀樹 丸山浩司 三井田盛一郎 清野泰行 松山龍雄 瀬尾典昭 ○言語 武蔵篤彦 清野耕一 日高杏子 ○助成金担当 園山晴巳 清水美三子 ○併設展(東京芸術大学陳列館) 渋谷和良 有地好登 ○カタログ編集 瀬尾典昭 山口純寛 ○大道具 オーディオ 生嶋順理 筆塚稔尚 安藤真司 ○画材フェア 大沼正昭 梅津祐司 ○名古屋会議 三井田盛一郎 磯見輝夫 ○京都会議 出原司 池垣タダヒコ  
各氏が担当する事となりました。

現代版画の潮流展(町田国際版画美術館 松本市立美術館) 実行委員会

○委員長 小林敬生 ○副委員長 米倉守 ○委員 有地好登 ○松本展関連企画担当 池田良二 ○町田展関連企画担当 田中孝 河野実 関沢聡 滝沢恭司 古谷博子 ○事務局 多摩美術大学 版画研究室 担当 大塩紗永  
各氏が担当する事となりました。

#### ○シンポジウム経費について

会場・設備費等で約500万円、ゲスト作家・パネラーを海外から招聘すること、印刷物等も含めて全体予算として1600万の資金が必要となります。

収入源については現在、進行中の高島屋文化財団、花王芸術・科学財団を含め財団からの助成金、補助金等の公的資金を700～800万円、それ以外に株式会社丸井よりの160万円を含めたメセナ協議会(12月20日に申請)を通しての寄付金を募らなければならない。

助成金・寄付金を集めるについては学会として自己負担金としての事業費(平成15年度学会予算として100万円)も必要であり、今後 ispaJAPAN 実行委員会、事務局を通して学会員からの寄付金のご協力をお願いしたい。

#### ○会期・会場について

会期については2004年は学会創立30周年の年であり、また創作版画運動のはじまりとされる山本鼎の「漁夫」が『明星』(1904年-明治37年)に発表されてから100年目に当たり、シンポジウム開催にふさわしい年と云える。全国の学会員のことを考えて大学版画展に合わせる。2004年12月3日(金)を初日として、大学版画展、総会とシンポジウム開催記念講演を町田市立国際版画美術館で行う。12月4日(土)・5日(日)は会場を東京芸術大学(学会とともに主催とする)に移してシンポジウムを行う。東京芸術大学陳列館で併設展としてシンポジウム・講演に参加した作家による展示をする。

今後も ispaJAPAN はホームページ上において情報を提供していきます。

#### (5) その他

##### ○会計報告

##### ①展覧会費について

急遽来日されたアラン・ウォーカー氏の講演会と公開セミナーが重なり、謝礼金が倍額となり予算超過となりました。

##### ②予備費について



予算案で計上した予備費 120 万円は主に ispaJAPAN 関連事業費 (ispa 関連費 85 万円、現代版画の潮流展準備費 25 万円) に当てる。その他平成 15 年度名簿作成費 22 万円、平成 15 年度ホームページ管理費 10 万円等、大幅な予算超過が見込まれます。

#### ○チャリティーについて

チャリティーの売り上げ金の半分 (半分は作者への支払いと係りの経費) を福祉協議委員会に寄付をしていますが、その表彰式が 11 月 27 日に行われ、12 月 3 日に事務局が賞状を受け取りました。○CWAJ から若い版画作家の援助をしたいとの申し入れがあり、来年度からの大学版画展の買い上げ賞受賞者にエントリーする権利を与え、希望者は CWAJ から要項を取り寄せて応募することができるという計画があります。金額は 20 ~ 30 万円で 2 名を目標としているとのことでした。

以上の審議事項と報告事項をを総会で審議・報告しなければなりませんでしたが、時間の都合上、総会で審議する事ができませんでしたので、この運営委員会の審議事項については E-mail またはホームページの書き込みにて事務局へ御意見をいただきたいと思ひます。

## 編集後記

版画年 04 - 05 ispa JAPAN の幕開けとなり、中林忠良先生と木村秀樹先生に寄稿いただき、事務局報告とともにその全貌が明かになってきました。

前号からの特集「版表現をとって」は、各版種から注目の 5 人の方々に依頼しました。

論文ではそれぞれ貴重で充実した原稿をいただき、興味深い幻の版木による型表現・染色技法を大橋先生にお願いし公開していただきました。

在外研修と版画関係の国内外のレジデンス、自由に制作の機会が得られる工房などの紹介も貴重な報告となっています。

多忙な時期にもかかわらず、執筆いただいた方々皆様に謝意を表します。

原 健

## 大学版画学会 第 33 号

発行日 2004 年 4 月 1 日

発行 大学版画学会事務局  
女子美術大学 版画研究室  
事務局長 田村文雄  
馬場 章 小越朋子 根岸陽子  
228-8538 相模原市麻溝台 1900  
TEL042-778-6635  
pmw@joshibi.ac.jp

編集 東京造形大学 版画研究室  
192-8588 東京都八王子市宇津貫町 1556  
TEL0426-37-8111 (内線 701)  
kaiga@zokei.ac.jp

編集委員 原 健 生嶋順理  
木下恵介 木村繁之 阿藤久枝

印刷 森印刷株式会社  
112-0002 東京都文京区小石川 3-28-10  
TEL03-3814-9327

助成 新日本造形株式会社  
<http://www.snz-k.com>

## 大学版画学会研究論文の寄稿規定

大学版画学会の研究論文等の寄稿は、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（賛助会員を含む）、および学会誌編集委員会で依頼したものであること。

### 2 寄稿論文の内容

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。

版画の研究と教育に関するもの。

版画一般および美術専門に関するもの。

### 3 寄稿論文の登録と寄稿の期日

登録は大学版画学会事務局に、9月30日までにするものとし、原稿については、12月1日までに編集委員会に提出すること。

### 4 寄稿論文は下記の要領で作成するものとする。

本文は22字×21行＝462字横書きに、原則としてワープロで書くこと。

図・表・写真をふくめて40枚以内とする。規定頁数を超過する場合は、編集委員会の審議を要する。

図・表・写真は、明瞭に作成、撮影されているものであること。

それぞれに指定をつけトリミング等の指示をするか、データで提出すること。

図・表は、版下の作成を要しない仕上がりのものであるとする。

論文は、コピー1部を同封するものとする。

寄稿規定に著しく外れていると認められる原稿については、査読・編集委員会の審議をへて、返却・修正を求める場合もある。

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 課 題		
副 題		
原稿用紙枚数	枚	図・表・写真 合計 点

連絡先：〒

電話 ( )

\* 9月30日までに学会事務局へ送付すること

# 大学版画学会会則

## 第1章 総則

- 第1条 本会は大学版画学会と称する。
- 第2条 本会は会員相互の協力により大学に於ける版画教育の進歩発展をはかることを目的とする。
- 第3条 本会は会務遂行上、事務局を設置する。

## 第2章 事業

- 第4条 本会は第2条の目的を達成するため下記の事業を行う。
1. 全国大学版画展、国際交流展等の開催。
  2. 学会誌の刊行とその他研究調査に関する事業。
  3. 研究発表（公開セミナー等）の開催。
  4. その他必要と認められた事業及び活動。

## 第3章 組織

- 第5条 本会は会員を以って組織の主体とする。
- 第6条 会員は版画教育及び研究に携わり、本会の目的に賛同する個人とする。入会には会員の推薦により、総会の承認を経て細則に定められた年会費を納入する。
- 第7条 本会に名誉会員、賛助会員、相談役、顧問をおくことが出来る。
1. 名誉会員は版画教育に特別の功勞のあった人で役員会が推薦し総会で決める。
  2. 賛助会員は本会の主旨に賛同し事業活動を援助する団体または個人で役員会の承認を経て細則に定められた年会費を納入する。
  3. 相談役、顧問は役員会の推薦により選出し、必要に応じ会に協力する。
- 第8条 本会の事業を運営するために次の役員をおく。
1. 会長 1名
  2. 事務局長 1名
  3. 運営委員 若干名
  4. 監事 2名

- 第9条 会長は本会を代表する。
- 第10条 事務局長は庶務会計事務を総括する。

- 第11条 運営委員は役員会に出席し会務を審議し運営にあたる。役員会が必要と認めた場合、専門委員会を編成することが出来る。
- 第12条 会長、事務局長、運営委員、及び監事は役員会で協議選出し総会の承認を経て決定する。役員任期は2年とする。但し再任を妨げない。

## 第4章 運営

- 第13条 本会の会議は会員総会、役員会で行う。
1. 会員総会は年1回開催し本会の事業及び運営に関する重要事項を審議決定する。会長は必要に応じて臨時総会を招集することが出来る。
  2. 会員総会は会員の過半数の出席を以って成立する。議決は出席会員の過半数による。但し委任状は出席数とする。
  3. 役員会は随時会長が召集し本会の運営企画を行う。専門委員会もこれに準ずる。

## 第5章 会計

- 第14条 本会の会計年度は4月1日に始まり、翌年3月31日に終わる。会計監査は監事が行う。
- 第15条 本会の運営経費は会員、賛助会員の会費その他を以ってこれに当てる。

## 細則

- 1 会員は年額4,000円の会員会費を納入する。
- 2 会員が退会を希望するときには退会届を事務局に提出し総会の承認を得なければならない。
- 3 会員の死亡に際してはその都度会長が指示する。
- 4 賛助会員は年額1口、30,000円を納入する。

## 細則

- ★ この会則は昭和49年11月3日よりこれを施行する。
- ★ 平成12年7月8日改訂。

