

CONTENTS

特集／近代美術の保護の推進

巻頭言	近代美術の保護について	美術工芸課	4
論文	近代美術の保護——美術館員としての経験から	浅野 徹	6
文	近代国家による美術行政	佐藤道信	10
寄稿	◆欧米における近代美術館の運営 パリ、二つの近代美術館	岡部あおみ	14
	◆近代美術品の修理(絵画—油絵) 油絵修復の現場から	渡辺一郎	16
	◆近代美術品の修理(彫刻—石膏) (近代美術の古典)の保護に向けて	藤原 徹	18

連 載

●Cross Road／クロスロード	大地真央	20
●これからのアートマネジメント⑤／地域社会における企業メセナ②	熊倉純子	24
●ミュージアムNOW⑤	大和文華館	26
●日本の伝統美と技を守る人々④	(財)日本民族工芸技術保存協会	27
●ことばの万華鏡⑤／増える挨拶「今日は」	水谷 修	30

ACA(Agency for Cultural Affairs)NEWS

・国宝室生寺五重塔・災害復旧工事真っ最中	31
・重要無形文化財の指定及び保持者の認定	32
・選定保存技術の選定及び保持者の認定	36
・平成12年度「アーツプラン21」について	38

イベント案内

・奈良国立博物館「こどもを守るほとけたち」／39	
・京都国立近代美術館「エディンバラの工芸」／40	
・国立国際美術館「現代版画・21人の方向」／41	
・東京国立博物館「東京国立博物館保管の日本古彫刻」／42	
・東京国立近代美術館工芸館「加藤土師明 展」／43	
・東京国立文化財研究所「講演会 航空機の保存修復について」／44	
	・新国立劇場 スポットライト／45
	・9月の国立劇場／46
	・芸術文化振興基金ニュース／47
	・表紙解説／編集後記／48

◆文化庁では、ホームページで、文化庁に関する情報を幅広く提供しています。ご意見、ご質問、文化庁月報の感想などを、ホームページのご意見欄や文化庁のウェブマスター宛へお寄せください。
 〈ホームページアドレス〉<http://www.bunka.go.jp/>
 〈ウェブマスターメールアドレス〉webmaster@bunka.go.jp

《重要文化財 日高河清画図》村上華岳 筆



《重要文化財 湖畔》
黒田清輝 筆



近代美術の 保護について

美術工芸課

巻頭言

今日、全国的に近代的な設備を持った博物館・美術館が建設され、それぞれにおいて収蔵品の充実と展覧会活動の展開に大きな努力が払われている。そこで扱われる美術品の中に近代美術の占める割合は決して小さなものではない。特に、美術館においては、古美術品よりも近代美術作品が多数存在していることや、時代が近いこともあって多くの人々に親しみやすいこと等のために、近代美術の収蔵及び展覧会に力を入れている館が多いと思われる。

「近代美術」という場合、江戸時代以前の美術と区別して明治時代以後の美術を指しているが、このほかに、「現代美術」とも区別しているという点も見落とせない。どこで近代が終わる、どこから現代が始まるかというのはかなり本質的な問題を含んでいるが、ふつうには昭和二〇年を区分点としている。つまり、近代美術とは明治時代から戦前まで、時代的には明治・大正・昭和の前半を含み、一

九世紀の後期から二〇世紀の半ば近くまでの美術ということになる。明治元年から今日までにすでに約一三〇年が経過しており、近代美術といえども保存上様々な問題が生じてきていることはむしろ当然といえる。また、その価値評価についても、中には未だその評価に大きな差異が存している作品があることも事実であり、それらの作品を美術史・文化史の上に正しく位置づける作業が今後に期待されている。

さて、文化庁では、「文化財保護法」に基づいて種々の文化財保護行政を行っている。この法律は、文化財を保存し、かつその活用を図り、もって国民の文化的向上に資するとともに、世界文化の進歩に貢献することを目的としているわけであるが、ここの「文化財」には多様な形態をとった文化的所産が含まれる。いわゆる美術という言葉でくくられる絵画・彫刻・工芸・書跡等の遺品についても、わが国の歴史上あるいは芸術上価値の高いものが国宝・重要文化財に指定され、国による保護が与えられていることは周知のとおりである。その中で、明治時代以降のいわゆる近代美術の重要文化財指定も、昭和三〇年以降断続的ながら行われている。

近年、特に近代の文化遺産に対する関心が高まり、文化庁文化財保護部では「近代の文化遺産の保存・活用に関する調査研究協力者会議」を平成六年より開催し、記念物、建造物、美術・歴史資料、生活文化・技術の四分野においてそれぞれ分科会を設け、その保護の必要性を確認し、保存・活用の在り方について順次報告を得た。これを受けて、近代遺産として産業・交通・土木に関する建造物を保護対象とし、さらに平成八年には美術工芸課においても、文化財保護法に定める歴史資料の指定基準を一部改正して「科学技術」の

項を加え、同九年、近代の科学・産業技術にかかわる遺産を歴史資料として重要文化財に初めて指定し、その保護に積極的に取り組むこととなった。

先述のように、美術、特に絵画部門においては、昭和三〇年より近代画の指定を始め、平成九年までに日本画一八件・洋画一件を指定してきたし、彫刻部門でも近代彫刻三件を指定してきたわけであるが、この数は決して十分なものではなく、さらなる拡充が懸念事項として認識されていた。このため、以上のような近代文化遺産に対する動向に即して、平成一〇年度には近代美術の専門家による「近代美術の保存に関する懇談会」を都合三回開催し、近代の絵画及び彫刻について、将来的に重要文化財指定の候補となるべき作家・作品について討議・検討していただいた。その成果は早速、黒田清輝筆「湖畔」ほか今年度の重要文化財指定に反映することができたが、今後、近代美術の指定を積極的に推進していく予定である。

また、指定による保護の施策以外にも、文化庁や国立近代美術館などでは、国による買上げ等収集に努め、国立博物館及び近代美術館において公開活用と保存管理を行っている。さらに、東京国立文化財研究所では、近代美術の美術史的な調査・研究と並んで、「近代の文化遺産」の修復に関する調査研究を行っているが、その成果は様々な場面に活かされているところである。

重要文化財指定は、近代美術の保護策としては一端を担うにすぎないのであるが、縄文時代に遡るわが国文化遺産の流れの上に正當に位置づけ、国による保存を図ることが、文化財としての近代美術作品の認識を高め、その保護に対する関心がいや増すことを期待するものである。

文 論

近代美術の保護 美術館員としての経験から

名古屋芸術大学教授 浅野 徹

近代美術の保護というテーマで依頼を受けたとき、まず思い浮かべたのは、美術館という現場で働いていたときにぶつかったいくつかの問題であった。しかし依頼の趣旨は、文化庁が進めている文化財保護施策の一環としての近代美術の重要文化財指定にかかわることを書いてほしいということだった。無論そのことについても関心がないわけではないので、最初に若干の感想を記そうと思うが、むしろこの機会に書いておきたいことの主点は、美術館における美術品保護の問題である。

近代美術のうち最初に重要文化財に指定されたのは、狩野芳崖の「不動明王」（一八八八年）と「悲母観音」（同）、橋本雅邦の「白雲紅樹」（一八九〇年）と「龍虎図」（一八九五年）の四件で、たしか一九五五年だったはずである。以来一九八二年までに、日本画一〇作家一八件、洋画七作家一一件、彫刻二作家三件が指定され、それから一七年間のいささ

か長すぎる休止期があつて、今年六月に土田麦僊「湯女」（一九一八年）、村上華岳「日高河清姫図」（一九一九年）、黒田清輝「湖畔」（一九七七年）、高村光雲「老猿」（一九九二年）の四件の指定の発表があつた。まことに遅々たる歩みではあるが、今後近代美術についての指定は着実に進んでいくことになるだろう。

昨年、群馬県立近代美術館長の中山公男氏が『中央公論』一〇月号に書かれた「日本の美術行政を憂う」という一文は、現在の美術館が抱え込んでいる様々な問題を明瞭に把握するのに非常に参考になるものであつたし、同時に国の文化行政に対する厳しい批判を伴った提言であつた。この論文の最後のほうで、古文化財や伝統芸能などに関しては文化財保護の手厚い施策がなされているのに対して、「近代美術や西洋美術はこの文化財の範疇に入らない」と書かれてあつたのは、西洋美術はともかく、近代美術についてはたとえ古文化財に比べて微々たるものであつても指定が

進んできているのであるから、この部分については当たっていない。

現在東京国立近代美術館の目玉作品の一つとなつている岸田劉生の「道路と土手と塀（切通之写生）」（一九一五年）は一九七一年の重文指定当時は個人の所蔵するものであつた。国がこの作品を買収することができたのは、

非課税という売り手への優遇措置があつたからに違いない。近代美術のうち、重文指定の作品の多くは国の施設があるいはすでにしかなるべき美術館に入っているものであるから、この劉生の作品のような例はそう頻繁に出てくるものではないが、しかし公私立の美術館が重文指定の作品を購入する機会があつたとしても、国のように有利な立場には立っていない。周知のとおり、非課税となるのは既指定の作品を国立機関が買い取る際に限られているからである。そして西洋美術については、中山氏の言うとおりこの施策の域外にあるままである。

苦い思いを抱く人は決して少なくないだろう。たしかに難しい問題があるはずだが、文化財保護は西洋美術にも及ぶべきだと私も願っている一人である。

ふだんは引き込んでおいて、その空いた空間が、館員たちが行き来したり絵を移動する場所となる。それが動かないとなるとラックは単なる固定の仕切り壁にすぎない代物となる。しかし作品は、それにも立てかけなければ収納しきれない。絵を納めたり引き出したりせねばならなくなると、館員はラックとラックの間に、しかも両面に掛かつている絵に触れないように注意しながら、それこそ身を細くして入っていくことになる。美術館員は瘦せていて力持ちでなければ務まらないことを身をもって実感することになった。

さて、はじめに書いたように、近代美術の保護と聞いてすぐ私が念頭に思い浮かべたことは、きわめて現場的なことであつた。

かつて国立近代美術館は京橋の小さなビルの立ち並ぶ中の四階建てのこじんまりとした建物であつた。私がそこに勤めるようになったのは一九六三年で、今でも鮮明に脳裏に焼き付いているのは、地下にあつた収蔵庫のことである。収蔵庫は三室からなつていて、年々増える収蔵品のためにすでに狭隘になつていった。しかも、当時スクリーンと呼んでいたラックのなかには動かなくなつていゝものがかかりあつた。ラックは今ほどの美術館でも使つており、要するに軸、巻子、屏風などの特殊な形状以外の絵画を空間を節約して効果的に収納する可動式の網戸ともいふべきものである。これを引き出して展示室から降ろされた絵や他館に貸して戻ってきた絵をそこに掛けたり、あるいはその逆の作業をする。

そんな状況のあるとき、一番大きな収蔵庫に水が溢れてきてかなりの水位となつた。私たちは絵を濡らさないように角材などをあてがつて作品群に下駄をはかせると、床にたまった水をかき出すのに必死となつた。一時期これが毎日の仕事になつた。湿度がどうこういふどころではなかつた。今となれば過去の笑い話の類かもしれない。しかし、これが三十数年前の国立の近代美術館の収蔵庫の姿であつたことは、記憶されていることではないかと私は思つてゐる。

京都分館が独立して国立近代美術館に「東京」の二文字が冠せられて後、一九六九年に美術館は現在の竹橋、三の丸公園の一角に新築された建物に移つた。展示空間は大幅に拡

張され、収蔵庫も安心できるものとなつた。ラック自体もラックを吊す構造も格段に頑丈になつて、極度に重い作品を掛けたラックでも片手で動かせるようになった。いろいろな面で京橋時代の苦い経験が生かされたからである。ただ、この新館の収蔵庫もすぐに手狭となつて、一九八一年に美術館前庭部分の地下に新しい新収蔵庫ができた。これでひとまずは作品の収蔵に息をつくことができたが、まだ気がかりな問題が二つあつた。

一つは閉館時には切られてしまう空調の問題だつた。今はまさかそうではないと思うが、これは私が東京国立近代美術館を離れる一九八九年まで続いていた。たしかに地下にある収蔵庫は外気の変化を受けにくい。変化をしてもそれはゆるやかである。しかし、そうはいかないのが展示室で、ことに一階の入り口付近や二階から四階にかけての大きな吹き抜けのある展示空間では、朝と夕、つまり空調を入れるときと停止するときとに湿度の変化は大きく現れていた。実際、夏の蒸し暑い日、閉館後も四階の事務室に残つて仕事を続けているときなど、汗が吹き出てきて閉口したものだ。言うまでもなく、湿度の変化が緩慢なのはまだしも、急な変化、それも繰り返される変化は作品の保護上まことに好ましくない。常設展示室に並ぶ作品、つまりは

収蔵品のうちの重要度の高い作品が毎日二度の変化にさらされていったということになる。

私が覚えていて、温湿度の急激な変化が作品に劇的に作用した例がある。まだ京橋時代のある企画展のときであったが、大型の日本画の一点が展示室で左下隅から中央にかけてバリッと裂けたのである。真冬のこと、和風の民家の暖房のない部屋にあったのを借りてきて展示室に掛けたところ、朝、空調が入ってこの事故が生じた。支持体の和紙を張ってある木枠材が完全に枯れていなかったことも考えられるが、そもその原因は、室温の急上昇と湿度の低下にあった。

もう一つの問題は、保存科学もしくは修復の専門家が長い間職員にいなかったことで、これは今も同じである。私自身も在職中にそうした専門家の必要をもっと熱心に要望すべきだったろう。そうしなかった怠慢を問われれば返す言葉もない。ただ、これはやや弁解めいたことになるが、人事上の事柄で強く主張できなかった状況があったのも事実である。愛知県に移って新美術館開設の際、保存科学の専門職員を学芸員のうちに加えたのは、前の美術館での経験に立ってのことであった。そして実のところ、この職員のまことに熱心な仕事ぶりに接することによって、私は前以上に美術作品の保護という面からの美術館の

環境と個々の作品への対し方の重要性を強く認識するようになった。

たしかに、日々美術作品に接している学芸職員は、その経験から作品にある変化が生じたのを見逃さないであろう。だが、それも何かとぶつかったり、こすれたりしたとき生じた外傷、支持体と絵具層それぞれが長い時間を経ることによって変化し遊離が起こった結果の絵具層の亀裂や剝落、あるいは湿気のたれみが出てきたしみなど、新しい傷口や現象が目に見えるようになった場合にとどまるのではなからうか。

もう三〇年近く前のことだが、窓マットのがある台紙に入ったドローイングをヨーロッパの美術館に貸し出したことがある。その美術館から作品の無事到着を知らせる手紙に、作品が台紙にセロテープでとめてあるが、これは作品を著しく劣化させるから、セロテープを除去して他の安全なものに変えようと思うがどうか、という幾分当方への非難めいた調子を含んだ保存担当者の言葉が添えてあった。我々は作品を窓マットのまま見て、それが台紙にセロテープでとめてあるのに迂闊にも気づかなかつたのである。それ以上に、私自身の恥を白状することになるが、セロテープの作用が紙の作品に重大な変化を招くことをその時分まだよく認識していなかった。

三重県立美術館の保存・修復の担当学芸員である田中善明氏はこう述べている。

「よく修復家は医者に例えられる。作品自体が人間のように自然回復する能力を持たないことを考えると、医者の中なかでも歯科医に近いであろう。歯の治療と同じで、修復によって作品の劣化速度を抑えることはできても完全な回復はできない。そして、修復によって状態が改善されることがある一方で、多くの情報が失われることも覚悟しなくてはならない」『現代美術館学』昭和堂、一九九八年と。田中氏が言うように、作品の修復には細心の慎重さが要求されねばならない。たしかに作品に手を下さざるを得なくなる以前に心がけるべきは、作品の健康状態を良好に維持するためにその環境を整えることである。そして健康状態に異状が生じたとき、できるだけ早くその徴候を発見し処置を施せば、手術を要するほどの病状にまで進むのを阻止できる。だが、現状から言えば日本の近代美術の多くは決して良好とは言えない環境のなかに置かれてきた。病状が進んできているものも少なくない。病状を的確に判断し、その進行を抑えるためには、患者の状態を常に見守っている医師、美術館で言えば保存・修復の専門職員がいなくてはならない。これは、美術品の

収集と展示、企画展の立案と実施、普及広報など様々な美術館活動を背負わされている一般学芸職員が片手間にできることではない。

愛知県美術館の開館当初、保存科学の担当職員が最初に行ったことは、作品が置かれる場所、すなわち収蔵庫と展示室の環境状態の把握とそのコントロールであった。美術館の収蔵庫は愛知芸術文化センターという複合施設の五階と六階にあり、展示室は一〇階に位置している。この複雑な機構の電気・空調などの機械設備は一つの部門に一元化されて運転されているが、言うまでもなく劇場などと美術館は空調についても異なった条件が要求される。機械設備の担当者とは美術館の保存担当職員とは何度となく討議を重ねた。今、収蔵庫と展示室に設置されている自記温湿度計が変化の波をさほど大きく示さず、ほぼ一定の水平線を描いているのは、その担当職員の努力のたまものといつてよい。

現在私の知る限り、近代美術をコレクションの中心としている全国の国公立の美術館のうち、保存科学もしくは修復の専門職員を置いているのは、国立西洋美術館、ブリヂストン美術館、愛知県美術館、三重県立美術館、愛媛県立美術館の五館にすぎない。このままでは日本の美術館の大部分は二一世紀を迎えても、なお片肺飛行を強いられるに違いない

作品の変化に気づくことは、そうでないより数段ましである。だが、状態変化が生じたときにどうするか。専門家が館内にいなければ、外部のしかるべき修復家に修理を依頼することになる。このケースで思い出すのは、ある損傷を被った作品を修復に出して、それが戻ってきてから、以前にはあったその絵の生き生きとした色調がかなり弱まったような印象を受けたという経験である。原因は私にはよくわからないが、修復の方法に何らかの問題があったと推測されるケースである。

専門職員がいても、少し規模の大きな美術館になれば一人や二人で全収蔵品を扱うのは困難である。数量の問題ばかりではない。絵画作品だけをとりても、それぞれ独特の絵具、溶剤、支持体による油彩画、日本画、水彩画、版画などがあり、近年は伝統的な画材によらない多種多様な素材が用いられる作品が増えている。当然ながら外部の修復家に依頼する場合も出てくる。しかしこの場合、専門の職員はその知識と経験から作品に生じた変化の原因を一般学芸職員よりも深く把握するはずである。また、どのような処置をとるかにについても外部の修復家と十分に検討するだろう。さらには、作品の材質の違いによって、また作品に生じた変化や損傷の度合いによって、どの修復家に依頼すべきかも考えるであろう。

のである。

最初に近代美術の重要文化財指定のことに触れたが、ちなみに東京国立近代美術館の所蔵品のうち一九八二年までにその指定を受けたのは菱田春草「賢首菩薩」（一九〇九年）、川合玉堂「行く春」（一九一六年）、横山大観「生々流転」（一九一三年）、岸田劉生「道路と土手と塀（切通之写真）」（一九一五年）、中村彝「エロシエンコ氏の像」（一九二〇年）の五点であり、これに今年、土田麦僊「湯女」（一九一八年）と村上華岳「日高河清姫図」（一九一九年）の二点が加わった。この美術館の所蔵品の質の高さから言って、今後指定される作品は次第に増えていくことだろう。そして今や東京国立近代美術館のコレクションは、量・質ともに私が職員として入った頃とは比較にならないほどに充実し、重文指定の有無にかかわらず日本の近代美術を系統的に鑑賞できる国内唯一の大美術館に成長している。

こうした日本の近代美術の代表作を次世代に良好な姿で伝えていくためにも、東京国立近代美術館は保存科学や修復を専門とする職員をそのコレクションの規模から考えて最低でも二人は必要であって、そうした職員の採用を早急に検討しなければならぬ時期に来ていると私は考えている。



ウィーン万国博覧会（明治6年）

明治一〇年代半ばすぎまでは當代美術に対する政府の美術行政としては、殖産興業がほぼ唯一のものだった。それを担当した省は、はじめ内務省、のち農

つたと言っているだろう。そして明治期の美術行政の具体的局面としては、大きく分けて次の二つがあった。一つは富国論の一角に美術を組み入れること。二つには「等國」たるべき文化の象徴として、美術を対西欧の文化戦略の中心に位置づけることである。

第一の富国論上の美術振興とは殖産興業政策による當代輸出美術の振興のことである。その需要となったのが一九世紀後半の欧米を席巻したジャポニスムだった。ジャポニスムへの輸出という需給関係のもとに、美術品は外貨獲得の目玉商品（重要輸出品目）の一つとされたのである。その輸出額は明治中期で総輸出額の約一〇分の一だった（現在の自動車輸出とほぼ同率）。この施策自体は、のちの商工省展に見るように昭和戦前まで続いているが、その重要性は時期的に早いほど大きく、特に

商務省（明治一四年設置）である。万博参加、内国勸業博覧会の開催、初期の博物館・美術館なども、すべて殖産興業政策下の事業や機構として行われたものだ。さらに「美術」「絵画」「彫刻」「工芸」といった概念用語も、殖産興業関連の事業や機構の中で成立しているから（西洋美術のジャンル概念の翻訳として）、現在に至る「美術」の基本体制は、日本ではまず産業経済政策の中で成立したことがわかる。

ただ、この殖産興業での美術振興の中心となったのは、ジャポニスムの嗜好を反映してジャンルで言えば工芸品だった。欧米の日本美術コレクションに、浮世絵と並んで工芸品が圧倒的に多いのもこのためである。そして殖産興業という、いわば「産業品」としての美術振興の中心に工芸が置かれたことが、工芸が美術か産業かというその後の議論にも背景として大きくかぶさることになる。

一方、明治一〇年代後半から文部省下で本格化する美術教育制度の整備で中心となったのは、西洋美術でのジャンルのヒエラルキーを反映し、絵画と彫刻だった。つまり、殖産興業はジャポニスムの経済的需要に、美術教育は西洋美術のアカデミシズムに、それぞれ標準を合わせた振興が図られたと言える。そしてこの美術教育制度の整備こそが、第二の「等國」としての近代日本の文化創出

をめざす具体的施策となつたものだった。明治二〇年の東京美術学校の設置はその象徴であり、フェノロサと岡倉天心もここで登場する。次いで明治二〇年代以降に続々と結成される各種の美術団体も、大筋においてこの路線に沿ったものであり、それを大統合するかたちで明治四〇年に開設された官設展が「文部省美術展覧会（文展）」だったことも、「等國」としての文化制度の整備として解釈できる。しかもこの文展はフランスのサロンにならったものだったから、なお対西欧の基軸上の制度移植としてとらえることができる。大正八年文部省下に設置された帝國美術院（昭和一二年帝國芸術院）も、この路線にある。

また明治二三年に宮内省下に設置され、第二次世界大戦時まで存続した皇室技芸員制度も、皇室による當代美術家の優遇保護制度として言及しておく必要があるだろう。西欧のロイヤル・アカデミー制度にならったこの皇室技芸員と帝國美術院（芸術院）の二つが、近代における當代作家の顕彰制度だった。ところが、こうした當代美術振興と並んで「等國」の文化創出の一方を担った重要な施

岡倉天心 (1862~1913)



論文

近代国家による美術行政

東京芸術大学助教授 佐藤道信

何を保護し、何を振興するのか——近代でも現代でも、また今でもあるこの問題は、突き詰めて言えば、歴史に対してどのようなスタンスをとり、未来に対してどのような現在を位置づけるのかという価値観の問題に行き当たる。意味を感じないものを保護したり奨励したりはしないからだ。ただ、大きな変化を繰り返してきた近現代を研究していると、特に美術の「価値」は普遍（あるいは不変）のものではなく、価値観自体がその時代の産物であることを痛感させられる。現在（その時代の）価値観を過去や未来へ投影することで、その時代の「歴史」「観や」「未来」像が描き出されるのだ。

では近代日本の価値観とは、どのようなものだったのか。国民国家論の論理に従えば、国際性と固有性を合わせ持つ、近代国家としての国民国家の文化を創り出すこと。具体的には、西洋性と日本性を合わせ持つ日本型国民国家の美術を創り出すことだった。そのようにして創り出された「現在」が、たとえば

「日本画」や「西洋画」であり、「歴史」として創り出されたのが「日本美術史」だった。そしてそれを官主導型で推進し具現化していったのが、近代日本の美術行政だったと言える。ただこの近代日本の美術行政は、同時に「日本画」「西洋画」のような基本的な機能分担としてだけでなく、「日本画」の西洋化、あるいは「日本洋画」の創出といった可逆的な重層性を帯びている。「日本美術史」も、西洋風の分類体系で日本美術の歴史を語ったものだ。こうした「あわせ技」の基本論理として機能したのが、西欧の制度の援用によって「近代日本」を創り出すという「和魂洋才」の論理だった。これは軍事・政治・経済体制の整備にも共通する論理だったが、美術行政もまた、基本的にこの路線で遂行されることになる。では近代の美術行政は、具体的に何をどのように行なったのか。

実はここで、「何を、どのように」を考えるためには、「なぜ」もしくは「何のために」（目的）という命題を先に置いたほうが、全体の

ビジョンがわかりやすい。目的とは、それによつてめざすべき「未来」像にほかならないからだ。

日本での「近代」を、ここではとりあえず明治維新（一八六八）から第二次世界大戦敗戦（一九四五）までとすれば、同じ近代の美術行政でも、その目的は時期によって少し違っているように見える。施策が対国内、対国外の両面性を持つていること自体は同じだが（もちろん行政の実効力は国内のみ）、まず明治期のそれは基本的に対国外、特に対西洋を優先軸に行われた観が強い。そのキーワードを挙げるなら、日本側のそれとして国力増強（富国強兵）、脱亜入欧、一等國、条約改正、西洋側のそれとしてジャポニスムだ。

西欧列強による植民地化の危機に直面した近代初頭の日本にとって、その回避のための国力増強と国家体制の整備、不平等条約の改正は、何にも優先すべき至上の命題（目的）だった。そのために、脅威でもあり指標でもあった西欧の技術や制度を援用することで近代日本の確立を図ろうとしたわけだから、美術行政もまた対西欧を基本軸としたのも当然といえる。時代状況でいえば、帝國憲法・帝國議會の開設が明治二〇年代初頭、治外法権の撤廃が同二七年、関税自主権の回復が同四四年だから、ほぼ明治いづばいはこの対西欧の基本軸上に、美術も美術行政もあ

を俯瞰してみると、ちょうど文展開設（明治四〇年）あたりから行政の基本軸が対西欧から対国内へと転換していったのではないかと気がする。やや仮説の域を出ないのだが、この頃以降の美術界の動向を見ても「日本画」に対する「国画」概念の勃興や（明治四〇年国画玉成会、大正七年国画創作協会、琳派や宗達・大和絵の再評価と新興大和絵会（大正一〇年）などの結成、江戸南画や浮世絵の再評価など、日本美術の「固有性」の部分のほうの評価が高まっていく。考古学の発掘調査が本格化するのもこの頃からだ。

文展や帝展、帝国美術院などは、たしかに西欧のサロンやアカデミー制度の移植だったが、その実質的な活動は、明治期のような対西欧のキャンペーンというより、やはり対国内の美術振興として機能した性格が強い。ただ、むしろこの時期の新たな動向として注目されるのは、朝鮮美術展覧会や台湾美術展覧会など文展の植民地版ともいえるべき統治下の官設展が始まることだ。その意味では対国内の基本軸に、対東洋という新たな対外軸を加えて考えたほうがいいかもしれない。実は近年、アジア各国で急速に進みつつある近代美術の再検証が関係するものこの部分だ。さらに昭和戦前期の美術行政は、国家統制へとひた走ることになる。二〇世紀全体の総括期に入った今、この負の時代の正確な位置づけ

も重要な課題だろう。

民主主義国家として再出発した戦後日本の美術行政は、そうした国家主義のイデオロギー性を極力排し、「国家」ではなく「国民」のための文化行政へと転身する。さらに近年の国際文化財赤十字や世界遺産の保護への協力は、戦後の国際化の中でも日本が新たなステージに至ったことを実感させる。この戦後の美術行政は本稿に与えられたテーマではないのだが、近代の日本美術が「近代日本美術史」として歴史化されたのは実は戦後だったため、これに関連する部分に限定して、最後に少し戦後の美術行政について触れておきたい。

「近代日本美術史」という近代の歴史化には、国際化に向けた戦後「現代」の形成と、それによる戦前「近代」の切り離しという時代意識が決定的に作用した。それによって近代が過去化されたからである。美術行政としてそれを象徴したのが、昭和二十七年の国立近代美術館の開設と、文化財保護法で同三〇年から始まった近代日本美術作品の指定だった。

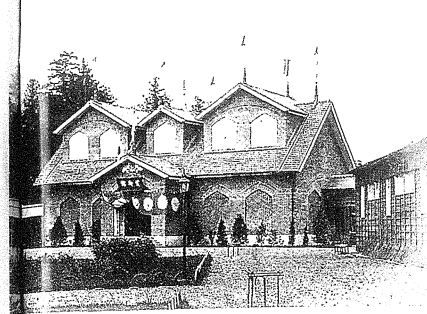
国立近代美術館の展覧会では、近代日本美術の名作展や巨匠展が次々に開催され、マスメディアとタイアップした広報活動によって、近代への歴史観は急速かつ広範に社会周知された。また狩野芳崖の「悲母観音図」などが初の重文となった近代美術の指定開始によって、近代美術は「振興」すべき当代文化から

「保護」すべき「文化財」へと過去化された。現時点で近代美術の国宝指定はまだなく、作品年代としては昭和四年の速水御舟の「名樹散椿（重文）」が下限だ。ただ指定作業では、価値基準の設定が前提となるため、より新しい時代の美術（たとえば現代美術）の指定などは、現在がまだ過去化していない「現代」の中にある関係上、まだ難しいかもしれない。むしろ近年の動向で注目されるのは、指定作品の下限を下げることで、近代の文化財指定の領域を、美術中心から産業・科学などの近代化遺産にも拡大しつつあること、登録文化財・登録美術品制度など、保存と同時に活用を重視した方針を打ち出しつつあることだ。これは、歴史化と過度の保存重視にもなう一種の「死蔵化」から、歴史を現在にいかにか生かすべきかを問う「歴史の活性化」に向けた発想転換として注目される。また、公開と活用の促進は、文化財の社会的共有性も増大させることになるだろう。そこでは、作品の保存の維持の問題や、所有者が作品の管理者的な性格に変わっていく可能性（是非はここで問わず）、また行政権の介入の仕方次第では、私有品の間接的な国有化につながる可能性など、慎重な配慮を要する点もあるが、積極的評価として見れば「歴史」の活性化と共有化に向けた新たな試みとして、戦後史の中でも注目すべきエポックと考えられる。

帝室博物館旧本館（明治15年開館、関東大震災まで）



第1回内国勸業博覧会・美術館（明治10年）



以後、昭和四年の国宝保存法、同八年の重要美術品等ノ保存ニ関スル法律さらに戦後の文化財保護法へとつながっていくことになる。ちなみに「国宝」などの指定が始まるのは古社寺保存法から、また官製「日本美術史」編纂の中心となったのは、古美術保護の場々の中心で

策として、官製「日本美術史」の編纂があった。いわば「歴史」観の創出である。これを古美術に対する顕彰として見れば、近代日本は「過去」「現在」の双方に対して顕彰と制度化作を図ったと言える。初の官製日本美術史「稿本日本帝国美術略史」が明治三十三年のパリ万博に、第二の官製日本美術史である「特別保護建造物及国宝帖」が同四三年の日英博に出品されたことも、それが対西欧への提示を優先に編纂されたことを示している。

そしてこの「日本美術史」の構築を支えたのが、現在の文化財保護法（昭和二五年）にまでつながる古美術保護行政だった。明治初年の廃仏毀釈のさなか「古器旧物保存方」（明治四年）から始まる古美術保護は、古美術品の破壊と海外流出の防止を目的とした点ではその後も一貫している。ただ当初のそれは古美術の保

護自体を目的とするより、良質の古美術を保護・収集・展示し（博物館）人々を啓蒙することで良質の当代輸出美術の振興を図るという（内国勸業博覧会での美術館）殖産興業の補助的な役割が強かった。それが「古美術」としての保護を中心とするようになるのは、博物館が農商務省から宮内省に移管（明治九年）されてからのことである。

以後、古美術保護は、場としては実際にモノを扱う博物館を中心に（同二年帝国博物館、三三年帝室博物館）、担当省としては宮内省と宗教行政を行う内務省（古社寺に作品が多いため）、組織としては臨時全国宝物取調局（二年、宮内省・古社寺保存会（二九年、内務省、法律としては古社寺保存法（三〇年、内務省）によって行われていく。大正二

年以降は文部省が統轄し、以後、昭和四年の国宝保存法、同八年の重要美術品等ノ保存ニ関スル法律、さらに戦後の文化財保護法へとつながっていくことになる。ちなみに「国宝」などの指定が始まるのは古社寺保存法から、また官製「日本美術史」編纂の中心となったのは、古美術保護の場々の中心で

もあつた博物館である。

ところで前述のように、当代輸出美術の需要となったのは西洋のジャポニスムだったわけだが、古美術流出の需要となったのも同じジャポニスムだった。つまり同じジャポニスムの需要に向けて、当代輸出美術は積極的な「輸出」され、古美術は消極的に「流出」したのである。そしてここでの古美術保護の対西欧のスタンスは、作品の流出は防ぎながら官製「日本美術史」を示すというものであったから、「歴史」観の提示はモノより図版や言説によるイメージ戦略が中心となったことがわかる。

また、当時の音楽や文学、演劇など芸術一般を見渡してみても、対西欧の文化戦略としては、美術がその中心に位置づけられた観が強い。おそらくはこれもジャポニスムという熱狂的な日本美術ブームがあつたからこそ、美術を中心に据えた施策を進めたのだと思われる。つまり経済戦略でも文化戦略でも、明治期の日本はジャポニスムを最大限かつ効率的に利用したのだと言つていいだろう。

事実、この戦略はかなり成功したように見える。ただこの戦略だと必然的に二〇世紀に入つて西欧でジャポニスムが沈静化するにつれて、日本での美術行政も根本的なビジョンの転換を求められたはずであることを予想させる。日本で言えば明治末頃からの時期だ。その仮定で明治末頃からの美術行政の展開

はじめ

パリで近代美術館創設の機運が高まるのは、一九三七七年のパリ万国博覧会を契機にしている。パリ西方エッフェル塔に近いセーヌ河沿いに建設される万博施設を、国立と市立の二

寄稿

◆欧米における近代美術館の運営◆

パリ、二つの近代美術館

武蔵野美術大学教授
岡部あおみ

つの近代美術館で共有する構想がたてられ、一九四七年に国立近代美術館が開館、パリ市立近代美術館は一九六一年にオープンした。パリ市立近代美術館には、ラウル・デュファイ作『電気の妖精』の大壁画やマティスの巨大な『パリのダンス』が常設展示されている。建物と作品が誕生した三〇年代という時代背景が、美術館環境として自然な形で提示され

館として、実験的で先鋭な活動の場を提供している。
一九九七年には全体で一、六〇〇人の雇用者があり、常勤の九一〇人のうち、二九三人が文化・学究の仕事、一七六人が人事・運営管理、一二九人が施設・コンピュータ・視聴覚などの技術、三二二人が施設整備と作品保護・観客の保安に当たっている。フリーランス契約者がさらに七五五人いて、運営業務や監視をはじめ、展覧会企画、ワークショップ、ギャラリー・ツアーなどすべての分野で働いている。

巨大組織のために予算は人件費も含めて国から一括して支給され、さらにセンター自体の活動による収益から自主予算を加算する。九七年度は総予算六億三、八〇〇万フラン（約一七億六、〇〇〇万円）、このうち入場料、出版物、教育、商業活動、メセナなどからの自主予算は一二％で七、四五〇万フラン（約一五億円）。九七年度の美術作品購入費は約一、〇〇〇万フラン（約二億円）、購入費は年度によりかなり差がある。

総数三万七、〇〇〇点（九六年度の収蔵作品の管理と研究、さらに展覧会企画構想を行うパリ国立近代美術館の学芸員は、マックス・エルンストの専門家ヴェルネル・シュピース館長をはじめとして二十数名いる。二名の副館長（歴史部と現代部）、収蔵作品担当は二

たすぐれた例といえるだろう。

パリ市立近代美術館の運営

パリ市立近代美術館 所蔵作品数約八、〇〇〇点）は、プティ・パレ、カルナヴァレと並び、美術、歴史、文学資料を収集対象としてパリ市が直轄する約一五館の美術館や記念館の中で、最重要美術館である。パリの文化政策を司るパリ市文化局は年間約三三億フラン（一九九六年度、約七五一億円）の予算を誇り、そこにパリ市美術館局を設けて、美術館全体の運営、教育活動、人事、作品購入、建築メンテナンス、入場者対策などの方針を出し、パリ市の各美術館に予算を配分する。パリ市美術館の総職員数は九〇〇人、うち六四人の学芸員、一〇〇人の管理事務、三〇〇人の監視、八〇人の職工、学芸員補佐や資料係やプレス係などが六〇人いる。美術館別に見ると、パリ市立近代美術館が総スタッフ数一八〇人で最大数を誇る。パリ市立近代美術館で現代美術の振興を担うARC創設時代から学芸員として活躍したシュザンヌ・パジェ館長を含めて学芸員一三名、それに四、五名のアシスタントがいる。学芸員はARCに四名、近代の古典を扱う歴史部門に九名と担当が分かれている。美術館内に公報担当者があるが、修復部はなく作品修復作業は外部に依頼する。

〇世紀初頭、二〇世紀中葉、現代の三部門に分かれ、また作品の種類に応じて、デッサン、建築、デザイン、写真、実験映画、ニューメディア、収蔵作品資料管理と、それぞれに担当学芸員や専門家（建築やデザイン担当）が配置されている。数人の秘書たちが学芸員の事務を補助し、デッサンと写真部門には、額入れを行う工房が付属している。さらに美術館組織内に修復所と美術専門図書館が置かれ、修復者五名（絵画・彫刻・紙・写真）に事務官、また美術専門図書館には約五〇名のドキュメンタリスト（美術司書メンバー）が存在する。

現在、公報部門とレジストラ部門は美術館から文化開発部（DDC）に統括され、レジストラは作品の保管や移動の責任を果たし、年間膨大な数の国内国外への作品貸出（五年度二、〇五〇点）や、借用の際の運送業務を担当している。学芸員や専門家を中心に構想されるボンピドゥー・センターの企画展覧会は、やはりDDCに属する企画アシスタントたちが業務を担当して推進する。

データ・ベースによる収蔵作品資料管理は、現在ボンピドゥー・センター内部に移管されたヴィデオ・ミュージアム協会が行っている。この組織は、パリ国立近代美術館をはじめ、パリ市立近代美術館、地方の公立美術館所蔵作品などフランスにある二〇世紀美術作品全

一九八五年に設立されたパリーミューゼという横断的協会組織が、パリ市主催の年間三〇ほどの展覧会の運営、図録出版、ミュージアム・グッズなどの商業活動、講演会や子どもの教育活動の予算や業務に携わる。パリーミューゼ職員は三五人、一九九五年度の予算は六、〇〇〇万フラン（約一三億八、〇〇〇万円）で、パリ市立近代美術館が展覧会を開催するときには、予算、運送会社、保険会社、図録出版などの展覧会業務を、パリーミューゼのスタッフと相談しながら行い、企画内容にそつた予算額をパリーミューゼが出資する。

パリ国立近代美術館の運営

一九七七年にパリの中心にボンピドゥー芸術文化国立センターが創設され、パリ国立近代美術館は国立現代美術センターと合併してこの複合文化施設の一組織として新たな出発を遂げた。創設当初は、美術館（MNAM）、産業創造センター（CCI）、公共情報図書館（BPI）、音響音楽研究所（IRCAM）の四大共同組織で、一九九一年以降、美術館とCCIが合体、新たに文化開発部（DDC）が設けられた。社会に開かれた文化施設をめざすボンピドゥー・センターの斬新な建築とともに、パリ国立近代美術館は名実ともに飛躍を遂げ、二〇世紀を代表する国際的な美術

体のネットワーク化をめざしている。さらにパリ国立近代美術館収蔵作品資料管理部には担当学芸員のもとに、四名のドキュメンタリストがこのデータ・ベースを扱い、三名が作品の写真資料を管理し、二名が作品貸出と委託業務に当たっている。

近代美術の保護

今世紀初頭に建設された古い建物を使用するパリ市立近代美術館では、保存室の窓に紫外線カット・フィルムを貼るなど、内装や設備の近代化が常に行われている。ボンピドゥー・センターも一九九七年に創立二〇周年を迎え、手狭になった収蔵庫や展示室の拡大、導線の改造などを含む施設全体の大規模な改修工事が二〇〇〇年の再オープンに向けて実施されている。作品の保護の推進には、保存・展示するスペースの改善と同時に、年々数が増える収蔵作品を管理する学芸員やスタッフの増員、さらに組織改善が必要になる。パリ市立近代美術館とパリ国立近代美術館は、組織や運営の違いを越えて、文化に対する使命感と実績において、常に良き競争相手として互いに刺激し合ってきた。そして今、二一世紀を前にした勇気ある歩みと、大きな賭けがはじまっている。

油

絵の損傷の原因には、次に挙げるようなことが考えられる。

(1) 経年変化で老化した材質による損傷

作品にワニスが塗布してある場合、ワニスが黄色から茶褐色にまで変色していることがある。このようなワニスの「やけ」により青

寄稿

◆近代美術品の修理(絵画—油絵)◆

油絵修復の現場から

(学)高澤学園創形美術学校
修復研究所長

渡辺一郎

空が黄色みを帯びて見えるというように、作品本来の姿からずれた見え方になっている場合がある。

また、絵具自体が変色・変質を起こしていることもある。ジंकホホワイトという白色は経年変化で粉っぽくなる性質を持っており、この絵具を使用した作品の色調が描いた当初

の色調より粉っぽく脆い感じに見えることがある。

油絵は紙や板などに描くこともあるが、多くは亜麻布に地塗りを施した画布に描かれている。地塗り塗料には水性地・エマルジョン地・油性地の三種類がある。いずれの地塗りを施すにせよ、地塗り塗料を塗る前に目止めとして膠水を塗布するのが一般的である。この膠層が老化すると、地塗り層が亜麻布から剝離してしまう場合がある。

(2) 不適当な保存方法による損傷

温湿度が大きく変化する場所、高温多湿になる場所に長期間放置した場合、ホコリ、カビ、虫による被害を受けることがある。また、油絵具は完全に乾燥すると柔軟性がなくなり、画布は高湿度でたるみ低湿度で縮むという性質があるので、絵具層は画布の伸縮に対応することができず亀裂、剝落を生じることがある。新しくコンクリートを打った壁面、床などから出るアルカリ成分で変色を起こしたり、湿気の影響でカビが生じる場合もある。

(3) 画家の技法上の欠陥による損傷

一九世紀半ばにチューブ入りの油絵具が市販されるようになるまでは、画家は顔料とリンシードオイルなどの乾性油と天然樹脂を練り合わせて絵具をつくっていた。現在の市販の油絵具は顔料、乾性油、天然樹脂や合成樹脂、さらに盛り上げをしやすくするためのア

ルミナホワイトなどの体質顔料、蠟、さらに絵具の種類によっては乾燥促進剤などを練り合わせてつくられている。描画時には乾性油、樹脂、さらに絵具の流動性を良くするためのテレピン精油やペトロロールといった揮発性油を混合した溶き油を使用する。絵具を固着させる性質をもつのは乾性油であるため、描画時に揮発性油の分量を多くしたり揮発性油のみを使用したりすると、非常に固着力の弱い塗膜になってしまう。このように描き味優先で描かれた作品は、絵具層と絵具層、絵具層と地塗り層の間に剝離が生じやすく亀裂、剝落の原因となる。また、艶消しの絵肌を求めてあらかじめ絵具を吸取り紙などの上に出し油分を減らして描く技法も固着力を弱めてしまう。

(4) 材料自体の欠陥による損傷

戦中、戦後の画材不足の時代に一部染料の混ざった絵具がつくられたことがあった。このような絵具は上層に重ねた絵具の上に色がにじみ出てくることもある。また、画布の地塗り塗料の油性分が強すぎたり、逆に水性地で吸い込みが良すぎる場合も、絵具と地塗りの固着は弱くなる。木枠から放出されるガスの影響で、茶色のしみが画布や絵具の上に粹のかたちに出てしまうこともある。

(5) 事故による損傷

作品が壁から落ちたり、過って倒したり、

擦ったりして損傷を生じる場合がある。また搬送中の車、飛行機、船舶などの事故による場合や、地震、水害などによって損傷を生じることもある。

*

以上述べた様々な原因が、単独あるいは複合して損傷を生じるわけである。作品の修復では状態によって次に挙げるような処置を施す。

(1) 調査・診断・記録

修復作業の前に写真撮影と状態調査をする。

*

写真はカラーポジ、カラーネガ、モノクロームで、画面、裏面、画面の横から光を照射して撮る側光写真や、必要に応じて赤外線写真、紫外線蛍光写真、X線写真、微量サンプルの断層写真などの撮影も行う。状態調査は、ワニス、絵具層、地塗り層、支持体(画布、板など)、木枠、額縁などの現状を調査して記録表に記入し、耐溶性テストをする。このテストは絵具やワニスがペトロロールやエタノールなどの溶剤に対してどのように反応するかあらかじめ確認しておくために行う。このような調査の後、修復計画を立てる。また、修復中の写真記録も必要に応じて行い、使用した材料や方法も記録する。

(2) 浮き上がり接着

絵具層の浮き上がりを接着する。接着剤には膠水、合成樹脂などを使用する。緩衝材と

してシリコンシートを用い、小型の電気鍋で加温、加圧して接着する。

(3) 洗浄

綿棒、脱脂綿などを使用し耐溶性テストをもとに各種の有機溶剤を単独または混合して絵具層に影響を与えないように洗浄する。

(4) 変形修正

画布の凹凸、折れ跡などは裏面からわずかに加湿し、おもりで軽く加圧しながら修正する。また変形が強い場合は鋏、アイロンなどで加温、加圧することもある。収縮していたり大きな波状の変形を生じている場合は、可動式の仮枠に張って伸張させたり、作品の周囲に湿った紙を接着し仮枠に張り込んで紙の乾燥時の収縮を利用して伸ばすこともある。

(5) 破損部の接着

破れや穴の部分にかけはぎ、あて布を施して接着する。接着剤は膠水、合成樹脂を使用し、亜麻布や亜麻布をほぐした繊維などで接着する。

(6) 支持体張り直し

画布にたわみが生じている場合に行う。作品の周辺部分である耳の長さが不十分だったり老化している場合は、帯状の補強布を合成樹脂で接着し補強して張り直す。また、ルースラインングといって作品の下に作品全体の保護と補強のために接着はしないでポリエステル布を張る場合もある。

(7) 裏打

画布や紙などの支持体の老化が著しい場合に行う。接着剤には合成樹脂、膠、澱粉糊、ワックスなど様々な材料がある。作品の裏面に新たな補強布を接着する方法である。

(8) 充填整形

絵具層の欠損部に炭酸カルシウムと接着剤を練り合わせたものを原画部分に出ないように入充填し整形する。接着剤は合成樹脂、ワックス、膠などである。

(9) 補彩

絵具層の欠損部に施す。原画部分を損なわないように原則的には充填箇所の上だけに施す。使用する絵具は水彩絵具、修復用の天然、合成樹脂絵具である。補彩箇所は混色を多く必要とするため、ある程度時間が経過すると変色することがある。そのときに容易に除去できる弱い絵具を使用する。

(10) ワニス塗布

絵具層が直接紫外線等の影響を受けないように塗布する。絵具自体の変色を避けるかわりにワニスがかかることになる。このため容易に除去できるワニスを使用する。

*

以上のような処置を施し、損傷を受けた作品を可能な限り描かれた当初の自然な状態に見えるように作業をしている。

石膏修復の作業風景（写真は筆者）



度差のあるところで一〇〇年ほど保管されるとき、表層の彩色膜と石膏本体の間に逃げ場をなくした湿気が貯まり、その部分の石膏を溶かすこともある。このような作品は、湿度管理に注意すること、作家が彩色した意図を明確にしておくことが大切と思われる。また、作品に落書きやペンキ等があると、つい紙やすりで削り落したり、安易に白ペンキを塗って隠したくなるが、かえって修復を難しくしてしまう。落書きや記述が作家のものであれば研究の資料になることもあるわけだから、これらの取扱いは慎重にしなければならない。そのほかに真土型鑄造で何度も使用された石膏原型に見られる症状で、鉄分と油脂により石膏がひどく茶色に変色しじつとりとしている場合がある。この変色も場合によっては

石膏原型像に趣きを与え、なかなかよいものであるが、時間とともに酸化して石膏を荒らしたり、不純物が表面に膜を作り水分の移動を妨げたり、また、ベトつきが埃を付着しやすくもしている。

現代の修復技法において、デリケートな石膏表面を傷つけないように、湿布によって埃や染みを吸い上げる洗浄方法は最も有効な処置であるが、これでも石膏の結晶中に入り込んだ茶色の染みの原因である鉄分はうまく取り除けない。その油脂分や変色はアセトンやキシレン等の有機溶剤を使えば軽減できるが、その作業では多量の溶剤を使用するので防毒マスクをつけることや換気に気をつけることが非常に重要になる。溶剤の取扱いは安易な人をよく見かけるが、修復家が使う溶剤の中には毒性の強いものや発癌性の高いものも多くあるから、その管理や使用はより厳密にしなければならない。当然のことながら、人体や環境に対する有害危険度を知っておくことも必要だ。一般の人は小さな染みであればむしろ乾性の白いパステルでリタッチするだけにとどめておいたほうが無難かと思う。

そのほか、カビやシダ類の胞子が付着することがあり、変わったところではハエなどの糞による斑点の染みも見かけられる。これらの染みは湿布による処置でかなり取り除ける。また、保管と移動の難しさについてよく言

われる石膏像であるが、壊さないようにする予防方法として、小さな作品は箱に断衝材と一緒に入れ、大きなものは移動を簡単にし作品材料へのストレスを少なくするために移動パレットに乗せておくか、形の危ういものは木の箱枠に入れ固定し、底面にリフターの爪が入るように工夫しておけばよいだろう。それぞれにカルテのような名札を付けておけば作品整理や地震に対しても有効である。また、こうすることによって作品に直接手を触れることも少なくなり、汚れも随分減る。これだけで破損や移動の精神的負担はぐんと減るはずだ。

このところ修復という言葉が随分聞かれるようになってきた。よく例にされるが、美術品の修復処置方法は医学に本当によく似ている。外傷や骨折のようなものには現代医学の進んだ治療方法や素材を多く使うことができるが、反対に、保存も含めゆつくりした処置には、漢方薬のような考えで、より自然な素材を使い治療を行うことも大切であると考えられている。

修復処置に関しては、この処置法が最高ということはなかなかなく、非常に難しい。しかし、症状をよく観察し、実現可能な処置方法を論理的、物理的に考え、その作業を記録するという一連の作業が習慣化されるような訓練が、修復家には必須なのだ。

近年、石膏像が新しい扱われ方をされるようになってきた。例えば、アメリカの彫刻家ジョージ・シール等のように人体から直接型取りを行った石膏像そのものを作品にして発表したり、ヨーロッパの古い作家の石膏原型も徐々に展示されるようになって

寄稿

◆近代美術品の修理(彫刻-石膏)◆

〈近代美術の古典〉の保護に向けて

佐藤忠良記念財団・保存修復担当

藤原 徹

きた。これらの石膏像をよく観察してみると、作家が必死に格闘した痕跡などが発見されることがあり、まるで作家の息遣いまでも聞こえてくるようだ。

よく「うちに壊れかけた石膏像があるが、どうしたらよいか」という相談を電話で受けるが、幸いにも大方は心配し過ぎのことが多い。

いうのである。石膏という素材はとても弱いものという先入観があるからのようだが、ヨーロッパでは石膏像が一〇〇年や二〇〇年の時を経て立派に残っている。

とはいえ扱うことの少ない人には解りにくいと思われるので、具体的なトラブルと修復家が注意しなければならない点をいくつか挙げてみよう。

石膏像全般によく見られる破損状況には、構造的な症状として、崩壊、部分的な欠損や破損、亀裂、芯棒（金属、木材等）の腐食が表面的症状としては引つ掻き傷や擦れ傷、石膏の変質や粉末化、かび、染み、変色ムラ、黄ばみ、彩色（パティナ）の剥れ、後から付け加えられた石膏痕などがある。

破損原因のほとんどは保管や移動時の外傷や材料を与えるストレス、水や湿気による被害である。作品にひどく埃や錆砂等が付着している場合は、圧搾空気で注意深く吹き飛ばすか、柔らかいハケを使って丁寧に取り除いておくことよい。というのは埃や砂の付着により作品の表面積が増し、湿気を吸収しやすくなるからだ。それに時間経過とともに金属の芯棒を腐食させたり、木材の芯棒を膨張収縮させ石膏像の破損を速めしまし、腐食して石膏の表面まで錆びや石膏の変質が達した場合はとても厄介になる。

部分的に壊れてしまった欠損部を充填する

場合は、オリジナル石膏像の保護と後からの取り除きも考えて、石膏像の材質より若干柔らかい材料で処置するのが好ましく、普通は焼石膏に炭酸カルシウム等を混ぜて強度を下げて使う。欠損部分が広い範囲に及ぶ場合には、石膏原型の破損部分をブロンズ像から型取りして写し取り、その石膏表皮を皮膚移植するようないことも行われる。しかし、構造的に影響がなければ何も処置しないという方法もあり、どうしても手を入れなければならないときは介入部分を明確にして勝手に形を創作したりせず、できる限りオリジナルに忠実に処置を施す。

大きな亀裂等がある場合は、できればX線撮影を行って内部の傷み具合を観察してから処置を決めるのが望ましく、その処置にはいろいろな種類の接着剤の中から粘度、強度、硬化時間などを考え合わせた上で選択し、人間に使う点滴のような道具や注射器を使って圧入したりする。接着剤の粘度が低すぎると、石膏に浸透するだけで上手く接着しなかったり、反対に高すぎると接着面に隙間が大きくなり、開いてしまったりするから注意を要する。また、軽く圧着すると接着剤のデータにより近い効果を出すことができる。

そのほか、ブロンズ像に似せた彩色が石膏像にされていることがよくある。表面がペンキやアクリル絵の具などで塗られ、湿度や温

神戸市北野町山本通伝統的建造物群保存地区（兵庫県）

港町・洋館群／昭和55年4月10日選定

（撮影／三沢博昭）

神戸は古くから天然の良港として栄えた兵庫の津と、幕末の開港とともに神戸村に設けられた外国人居留地の2つの地区を核として発展した町である。

六甲山の南麓に広がる北野町・山本通は、神戸の外国人居留地を補完するため、明治時代に開発された住宅地のひとつである。保存地区は、かつての山手雑居地の一部に当たる北野町・山本通の東西約750m、南北400mの範囲である。最盛期には100棟を超した異人館も、戦災や戦後の建替えなどで減少し、また重要文化財の旧ハッサム住宅のように、他所へ移築されたものもある。しかし、今もなおここには重要文化財の旧トーマス住宅（通称：風見鶏の館）や小林家住宅（通称：萌宠の館）をはじめとして、約30棟近くの異人館と呼ばれる洋風建築が点在しているだけでなく、明治末期から昭和初期までに建てられた良質な和風建築も共存している。これらの伝統的建造物は、塀・門・石垣等とともに、国際性豊かな歴史的風致を形成している。

平成7年1月の阪神・淡路大震災により、保存地区でも異人館や和風住宅のほとんどが甚大な被害を被った。しかし、幸いにも火災が発生せず、様々な人々の復興へのためめぬ努力により、ほぼかつての歴史的景観を取り戻すことができた。

（文化財保護部建造物課文化財調査官 上野勝久）

編集後記

記録破りの大雨と長引く梅雨に、気分も重く湿りがちですが、夏休みを迎えた子どもたちのように、気分一新して夏を乗り越えたいものです。

今月号は「近代美術の保護」を特集しました。明治時代から戦前までの近代美術は、西洋画と直接的に関わっているという点で近世以前の日本美術と大きく異なり、そのため新しいという印象が強いのですが、すでに明治維新から約130年、戦後も50年以上経過しています。その保存について、真剣に取り組まなければならない時期にきているといえるでしょう。そこで、近代美術の第一線の現場で様々なかたちで活躍しておられる専門家の方々に、それぞれのご専門や現在関心をもっていることなどを、わかりやすく執筆していただきました。美術に素人の方から、実際に現場で関わっている方まで、興味深く読める内容となっていると自負しています。

パブルの狂宴が果てた今、冷静に美術を味わい、消化（消費ではなく、）したいものです。（TH）

◆文化庁では、ホームページで、文化庁に関する情報を幅広く提供しています。ご意見、ご質問、文化庁月報の感想などを、ホームページのご意見欄や文化庁のウェブマスター宛へお寄せください。
（ホームページアドレス）
<http://www.bunka.go.jp/>
（ウェブマスターメールアドレス）
webmaster@bunka.go.jp

文化庁月報 8月号（通巻371号）

平成11年8月25日印刷・発行

編集—文化庁

〒100-8959 東京都千代田区霞が関3-2-2

発行—株式会社ぎょうせい

本社 〒104-0061 東京都中央区銀座7-4-12

本部 〒167-8088 東京都杉並区荻窪4-30-16

電話 編集 03(3571)2126

販売 03(5349)6666

振替口座 00190-0-161

印刷所—（株）行政学会印刷所

●本誌の掲載のうち、意見にわたる部分については、筆者個人の見解であることをお断りいたします。

定価540円 本体514円 送料76円

年間購読料6480円

本誌のご購読のお申し込みは、直接弊社の本・支社、あるいは最寄りの書店へお申し込みください。

広告の問い合わせ・申し込み先

（株）ぎょうせい営業部広告課

電話03(5349)6657（ダイヤルイン）

©1999 Printed in Japan

ISSN 0916-9849

本誌は本文用紙に再生紙を使用しております。