

研修報告

絵画修復について

黒江光彦

油彩画の修復技術の習得を目的とする私の海外研修は、フランス政府の技術留学生として1964年12月末より1965年10月末まで10ヶ月間、ついでベルギー政府の奨学留学生として1965年11月はじめより1966年10月末までの1ヶ月間、主としてパリとブリュッセルを根拠地として行なわれた。この22ヶ月にわたる研修の報告をかねて小文を記すことになるのであるが、私の留学の目的が技術の習得であることから、研修の成果の報告というのであれば、実際に作品を修復してお目にかけられるのがもっとも適切な方法であると思われる。事実私は、技術そのものを身につけることを目的としたので22ヶ月間アトリエにおける修復の協力者ないし実習者として終始してきた。理論的な部門もブリュッセルの王立文化財研究所において概論をうけたが、それを踏まえて、画架の前で筆にぎりあるいは仕事机に画を横たえて、実技家として学んできたのである。

大学で美術史を学んで美術館に conservateur の職責にあるものが、そのように実際に作品の修復を手がけるということは、日本でもヨーロッパでも変則的なことで、とりわけ職能分担がきわめて明確にわかれているヨーロッパの国々ではおよそ考えられないことではなからうか。Conservateur（美術館員）と保存科学部門の科学者と修復家はそれぞれ独自の教育課程を経、それぞれの資格、経歴をもっている。この三部門がそろってはじめて作品の保存が円滑に行なわれる筈なのである。三部門が“三位一体”となることが理想的なことだが、実のところは、運用上の点からかならずしも、各々が同格ではなくて、上下の関係におかれているのが現状のようにみうけられる。とすれば私があえて技術に手を染めようとすることは、自

から降格することであって、ヨーロッパの現状では信じられないことのようにであった。（日本ではどうであろうか？）

ところで私はフランスでもベルギーでも、修復技術者 restaurateur と自から名のり、人もそういつて他の人に紹介してくれたりしたが、しかし身分としては conservateur の系列にあることは、この技術を学ぶ前も後も変わらない。バーゼル美術館を訪ね、マイヤー館長（イダ・シャガール夫人の夫君）とお話しをする機会があったとき、「それは奇妙なことだが、理想的なことでもあることだ」とブリュッセルにおける技術研修を評しておられた。修復の技術というのは、単に損傷のある作品を再生させるだけにとどまらず、作品研究の一切が修復という行為の中にたたき込まれて、深みと幅をもったものであるから、作品をあずかる美術館員にとっては、保存の方法を指示するにも輸送するにも、作品に直かに触れて知ったことが貴重なものとなるのである。分業し合ってよいので、必ずしも同一人が conservateur であり restaurateur である必要はないのだが、美術館活動の中で技術の比重、ないし技術にたずさわる人の地位を高めるにも、あるいは日本の現状において conservateur が信頼できる restaurateur が油彩画の場合には皆無に近いことを考えても、あるいはまたたとえ修復家がいたところでその伎倆を判断するためにも、技術の細部まで知っておくことが、どんなに重要であるかは、明白なことである。美術品の保存が、美術館活動のアルファでありオメガであることは、論をまたない。作品を一般の多くの人びとに公開することは、作品の保存が保証される限りにおいてであることは言うまでもないことの筈なのだが、しかし近年の展覧会ブ

ームの渦中では、作品の保存という地道な問題を、保存に取り組むべき当事者自身すらおろそかにしてはいないだろうかという疑問を禁じ得ない。とりわけ国際的文化交流の波にのって、数多くの作品が内外に送らている昨今、作品の疲労はおおうべきもない事実である。さらにここで指摘しなければならないのは、この疲労は、厳密には決して回復しないということである。眼にみえない小さな疲労がもとになって大事をひき起すことは明白であるのに、眼にみえないという理由だけで作品が酷使されていることは、多くの人びとのために利用するという目的が間違いではないとしても、自制しなければならない問題である。端的に言えば作品の寿命にとっては、この世の一切のものがマイナスの効果しかもっていない——時間の経過、空気中に保存すること、日光の影響下にあることといった物の存在の基本的な条件すらも、そうなのである。まして作品が遠距離に運ばれ、その前後でちがった環境におかれるというよな“人為的な”条件は、つとめて排除しなければならないのである。美術作品の保存と美術作品の教育的活用は、つねにどの国どの時代においても相反する利害関係にある。美術館はその対立の中で、犠牲を最少限に喰いとめながら、最大限の利用を考えなければならない。

このような本質的には解決不可能なジレンマを、現実的に調停することなしには、美術館活動は成り立たない。とすれば、一方だけに組みしてそれを強行することなしに、両者を調停するには、どうすればよいのだろうか。ただしまっておいたのでは宝のもち腐れであるし、宝物をしょっちゅう曝らしておいたのでは宝物の色をあせさせてしまう恐れがある。「利用」と「保存」という両極か

らそれぞれの対立する領域をみれば、相互に「必要悪」としてしぶしぶ認めざるを得ない関係にある。高度の文明世界を支える美術館活動はこの「必要悪」という位置づけの明確な認識から出発しているといえないだろうか。われわれの仕事は、微妙な平衡感覚なしには、「必要悪」という要因を制御し切れるものではない。

この平衡感覚は、「良識」という言葉におきかえてもよいが、しかしさらに具体的な技術的裏づけにもとづく必要がある。この役割を果す最大の鍵は、作品の「健康状態」の把握にある。美術館とその関係者は、作品の「健康状態」を作品の「美的価値」に優先させる必要がある。これはやや一方的な表現と思われるであろうが、私の真意は、作品の健康状態を整えることによって、作品の保存の良し悪しから解放されて、はじめて作品の美的価値が客観化されることになるのだと思う。例えば、黄色にやけた古いニスの下ではどんな名画も、正しい評価をうけ得ない。だがもちろんこれは循環する——古いニスを除去してあるべき状態にもどす操作のとき、原状を証明する材料がない限り、ニスをどの程度まで洗いおとせばよいかは美的な価値判断によって決定されるのだ。としても、ともかくもまず作品の健康状態を管理し、思わしくなければ改善するために手をうたねばならない。作品の物体としての存在を完全に確保すること——健全なる肉体に健全なる「芸術」が宿るのである。

そうあらしめるものは、すなわち保存の技術である。つね日頃の健康管理、そして病気にかかったら治療する、早期発見、そして手術… etc …それはまったく作品の「診療」とよんでよいものである。医学の比喩は、すべての場合にあてはまる。

医師がある局面での人間の生命をあずかるとすれば、保存技術に携るものは、芸術の生命をあずかっていることになる。こうして修復技術者は、たんに修理するだけではなく、作品の物質的な面のすべてを直かに手で触れて知ることのできる唯一の役割をになうようになる。これは保存科学にたずさわる科学者にも当てはまることだが、しかし修復技術者は、実際に芸術の息を吹きかえらせることも、あるいは不幸にも失敗して息の根をとめてしまうことにもなるという、さらに作品に密着したところにおいて仕事をする。診察した上で、さらに手術をふくめた処置ができないことには、美術館という「現場」では保存技術の意味も半減してしまうから、美術館が求めるのは、実際に作品をいじれる人間であり、その体験を数多くもった人が望まれる。

私が conservateur の立場にありながら、あえて技術そのものを習得しようと志したのは、現在の美術館の機構と、現在の油彩画の修復家の不在という「不毛」から一日にも早くぬけ出すために、技術者を外に求めるよりも、なかば自衛手段としての「内部変質」が速効性をもつと考え、未開の分野の開拓に微力をささげたいと思ったからである。

さて、修復技術者の美術館における役割を、フランスのルーヴル美術館を例にとってみてみよう。（フランスの制度、機構がもっともすぐれているとか、日本にいちばん適用し易いとかいう意味は少しもない。美術のみならず文化行政のあり方、仕組みを根本的に論じなければ、結論はあり得ないと思う）。この美術館の修復アトリエには、六、七人の技術者がつねに働いているが、彼らは国家公務員ではなく、嘱託という身分である。これの

是非は別として、この専属技術者は、たいてい個人的に自宅にアトリエをもち、美術館の保存担当技官の要請でもって、ルーヴルのアトリエやその他の美術館や現場で修復に従事する。さらに重要な役割としては、毎週火曜日の休館日には、二人程の技術者が展示している全作品を点検し、美術館に対してレポートを提出する。交替制ではなくて、年間を通じて同一の技術者がそれを担当する。技術者のひとりと知り合ったが、彼は、担当になった年間は、火曜日を軸にして月日がすぎていくといった。厳しい使命感というものを感じない訳にはゆかなかった。

また彼らのすぐれた眼は、特別展のための発送あるいは返送の前後に全作品を点検し、必要な処置を提案し、実行する。昨秋、ルーヴルのアトリエを訪れたときには、今年ひらかれるアングルの没後 100 年記念展のために数点の作品を修理中であつたし、17世紀動物画展の準備の一環として、大きな作品がどんどん運びこまれて手入れを待っていた。1964～65年に当館でひらかれたモロー展からもどった作品のひとつも修理にまわっていたが作品の移動にはこうした損傷をどうしても避けられないことを如実にしめしている。（モロー美術館に返送されたとき、開梱と点検に私も立ち会ったが、その時にはどの部位に損傷があるかを客観的に記録しており、それがどこで起つたものであるかを問題にすることはなかった。梱包、輸送の処置も入念であり、完璧だと修復技師がいついたことをつけ加えたい。それにもかかわらず現に痛みが起っていることに心を向けて欲しい）。

パリの国立近代美術館においても、ほぼ同様のことが行なわれている。（ただしここにはアトリエが整備されていない）。私は、この美術館の専属

修復技術者であるジャック・マレシャル氏に師事し、つねに行動を共にしたのであるが、1965年度の近代美術館の修復活動としては、第1室のボナールとヴィヤールの作品の点検と手入れ、とくに緊急と思われた作品（ピカソ、ブラック、ルオー、デュフィ、ドロネなど）をその都度修理した。中でも、ピカソの「静物」は、日本展に加わったもので、返送されてみてカビのしみがひろがり、画面の表面にまで出てきた部分を処置するといった、いわば「日本の責任」を果すという意味を感じたりもした。古いニスを洗ったボナールの作品2点には、特別展としてミュンヘンにあったときまたま訪れて再会したが、自分の仕事のひろがりを楽しんだ。

フランスの多くの修復技術者は、外国に多くの知人をもっている。Conservateur とともに、あるいはその代行として、外国で行なわれる特別展の作品の管理に当る機会に、彼らは現地の技術者と協同で仕事をする。(1963年当館の作品のために来日したジャック・マレシャル氏のように、修理のために招かれることもある。)航海に出る船に船医がのり込むように、フランスも他の諸外国も近年必ず保存技術者をつけてくる。日頃扱っている作品をもっともよく知っているのは、修復技術者だからである。環境の変化に対する順応性の乏しい作品にとっては、不可欠の人である。これは外国に出す作品ばかりではなく、国内における移動の場合も同様であるが、これは各地方美術館に配属されている修復技術者も参加して行なわれる。フランス美術館総局は、地方美術館のために修復技術者を選考して登録させているが、これは定期的に実施されているようではない。同じ国立の美術館の専属であるマレシャル氏は今春この試験をうける

予定になっている（昨秋別れの挨拶を交わしたときには、ブリュッセルの研究所で私がうけた講義のノートを貸してきたという楽屋話がある）。彼が専門家として立ってから10数年を経てのち、さらにこの種の試験を経ねばならないことは、厳しい制度といわねばならない。しかしこれによって技術の水準が維持され向上するといえる。それにしてもこれらの技術者はあくまでも嘱託であってこれによって固定取を得ることはない。自営のアトリエを構えるか、大きなアトリエに籍をおいて働きながら、国からの仕事を請けているという仕組みにはかわりないから、たとえルーヴル美術館のアトリエにホストのある技術者でも土曜日曜返上で仕事をしているというのが彼らの多くの実態である。従って彼らの仕事に「採算」がとれるか否かという要素が入ってくることは免がれない。ここに、工程、手順の省略とか、材料の節減とかいう、マイナスの要因がしのび込んでくる危険がよこたわっている。

なかでも、補填したマスティック（つめもの）、修正のための絵具（水溶性）、あるいはオリジナルな画を新しい麻布の上に移し替えたりしたときに、十分な乾燥を行なえるかどうかは、修復の耐久性を保証する最大のポイントといってもよいのだがこの点に関して私は、パリとブリュッセルの二つのアトリエの間に大きな違いを体験した。ブリュッセルでは、乾燥のために少なくとも2ヶ月間作品をねかせておく。それを可能にせしめるものはブリュッセルのアトリエが王立文化財研究所 Institut Royal du Patrimoine Artistique にあって、フランスの場合よりもはるかに科学的にコントロールされ、そこに働く技術者たちは研究所自体のアトリエで密度の高い集中的な作業を要求されて

いるという体制である。8時半から17時半まで、昼1時間の休憩を除いて、勤務時間は厳正に管理され、もっぱら作品と取組んでいる。ここは美術館附属のアトリエではなく、修復のための独立した研究所(中央研究機関)であって、作品の保存のための科学研究をおこない、その成果によってアトリエの作業をすすめ、調整するように組織づけられている。もちろんフランスの場合にも、ルーヴル美術館は中央美術館としての性格上、ウール夫人の指揮するラボラトワール(科学保存研究室)があって、修復を科学的にコントロールしているが、立て前は、コンセルヴァトゥールが現場と研究室の間を結んでいる。ベルギーの場合は、研究所は、美術館から独立して、修復のための中央研究所となり、科学部門のスタッフがイニシアティブをとって、アトリエと直結する仕組みになっている(実際には連携上に多少の不満もあるようにみうけられるが……)。私はここで科学的な調査方法や設備の詳細をのべる余裕はないが、しかし長い間の経験だけで作品を処理するのではなくて緻密で入念な科学的調査を行ない、正確に記録しながら作業をすすめることについては、諸外国ではすでに半世紀以上の歴史をもっていることを指摘したい。個人のアトリエでは、それは容易ではないが、運営の機構はともかくも、公の修復工房ないし研究所を設けて、国家的な規模でもって、修復に専念できる体制をつくりあげて、修復家の勘による判断を科学的な判断におきかえ、独善的な修復に陥いるのを防ぐために、調査のプロセスを科学的に拡充し、調査する人を複数化し、実際の修復工程を複数の人たちがチェックする。これがみごとに運用されるならば、作品が修復家の手で救いようのないものになってしまうということ

は、極力回避されよう。そして作品のために十分な処置時間が与えられ、十分な予算が与えられることが可能になる。修復作業から「採算」とか「工期」という概念、要因がなくなことは、理想的には作品のために必要なことである。現実には、限られた予算の中でしか動けない訳であるが、しかし作品に手を触れないうちにどのような処置をすべきかを決定することは出来ないし、技術者が手をうごかしながら、刻々と損傷の状態、程度がわかっていくことの方が多い以上、少くとも「工期」を限定することは不可能である(病人がいつまでに治療できるかははっきりといえないことと同じ)。

アトリエの仕事が、緻密で根気のいるものであることは、多少とも修復技術を知っている人ならばすぐにお分りいただけることである。科学的な技術が発達しても、実際に絵に手を触れる人の仕事振りは、昔もこれからもあまり変りなかつと思う。便利な設備ができて、作品に触れたときに要求される技術者の伎倆というものは、生きつづける。科学的にコントロールされても、「職人芸」をここで否定することは毫もない。修復というのは機械的な仕事ではないし技術者は機械のように働くことは出来ない。科学者と同じ知識をもって作品の状態を理解し判断し、科学者のような冷静さや緻密さをもって仕事をすすめるが、ただそれだけでよいというものではない。科学的に厳密であるだけではどうにもならないものが、芸術作品にはつきまとっている。作品の洗いすぎがままたにされるが、これは技術的な失敗というばかりではなくて、作品に対する芸術的感覚の問題があるのではないだろうか。技術者は、芸術的内容がゆたかでない限り、直かに作品に触れることはでき

ない。海外で知り合った人たちは、修復作業の根底にある芸術性の故に、この道にとびこんできているのであった。

芸術と科学と技術が、作品の上で調和的に結びついて、はじめて作品は創られたばかりの状態に近づいていくことになる。どのファクターも欠くことができないのだが、技術者は直かに作品に手を触れて、三者の結合を具現する役割をもっているだけに、芸術や科学のたんなる手足であってはならない。

技術者の地位は、そういう意味からみると、どの国においても不当に低い。生まれつきの才能もさることながら、一応の水準の技術を身につけるにはまず10年の年月を要することは、チェンニーノ・チェンニーニの時代と変ることはない。学歴という点でも、とくにヨーロッパでは大きな障害になっている。職能の上からも、彼ら技術者は美術館の *consevrateur* や科学研究室の研究者たちのように、研究報告や調査報告を発表する立場ではなく、ただ黙々と仕事するだけ。しかも修復報告は彼ら自身の手でなされる場合はすくなく、文献上彼らは世の中に出ない。保存技術の領域を科学者がリードする昨今そうしたことに対する不満が、きかれないこともない。端的にはあまりにも理論に走りすぎているとか、作品がわからないとかいった表現に要約されて出てくるのであるが逆にいえば、芸術の作品のわかる科学者をつくることも、重要な問題であることに気付かれるだろう。また美術館もこれまでのように美術史だけを専攻した人たちが運営されたのではいけないことも明らかなことである。科学的な管理が出来る知識と技術を活用しうる能力が要求される。ここで美術館の「体質改善」がおもむいてゆく方向が、

おのずから明らかになるのであるが、これからそうした世代をどのようにつくりあげていくかを真剣に考える時期がきていると思われる。これは、美術館が文化の原動力たらしめるとするときの自己主張としても、いかにして適格な新しい人づくりをするかを考える必要があるのだ。器をつくることよりも、人をつくることの方が、文化を拡大再生産してゆくための先決の課題である。

ベルギー留学中、アトリエでも話題にのぼったので、現場の悩みを反映した提案として印象に残っている1965年10月2日のICOM第8回総会において採択された動議の一部をここに引用しよう。動議 No 8.「博物館スタッフの養成」のうち追加条文は――

「1. 博物館の種類を問わずすべての博物館スタッフは、大学において教職にある者と同等の資格、職責にある場合には、それに相当する地位を与えられねばならない。資格、職歴が同一の場合、すべての博物館のスタッフは教職又は他の文化科学の研究機関に従事する者と同一の地位、賃金を受けるべきである。

2. 博物館の *conservateur* (保存技官) を志望するものは、大学卒業の資格を有すること。特殊能力を有する志望者は例外として認めることができる。

3. 博物館の *conservateur* の志望者は、志望する博物館の種類を問わず、大学又は高等専門学校において博物館学を含む *post graduée* の課程を経ねばならない。この課程は理論と演習の双方を含むこと。これはひとつの博物館でインターン(医学教育で用いられるものと同義)という形で代えることが出来る。教科には基礎教科として、芸術作品の科学的試験法、志望者の専攻課目を設

けることができる。post graduée の研修に対して修了証書を授けなければならない。

4. Conservateur および博物館の他の専門家は博物館の平常勤務のほかに科学的研究および作業のために必要な時間と便宜を与えられねばならない。国内及び諸外国において、他の博物館における研修とかゼミナールや会議への参加などによって、専門的知識及び技術の拡充の機会を与えることは不可欠なことである。

〔保存と修復のスタッフ〕

5. 保存科学研究室の科学スタッフは、化学、物理学、生物学を学んだ大学卒業者から採用しなければならない。そして以下の二つの領域でさらに研修しなければならない。

——歴史、人類学、考古学、文献学、自然科学史など、採用される博物館の種類に應ずるもの。

——文化財保存に関する科学的特殊研究。

6. 美術作品の修復技術者と一般的な保存技術者は、専門とする分野の伝統的な技術、芸術史、科学に関する十分な知識をもっていなければならない。美術品の修復技術者は、とくに芸術的感覚に恵まれていなければならない。この活動分野では大学卒業の資格を得ることは稀れであるから、このスタッフの地位および賃金を conservateur の地位および賃金と同一にすることが重要な課題である。（以下省略）

すでにわが国で制度化されている点もあるが、以上の動議においては博物館スタッフの地位を高めることを要求すると同時に、スタッフ及び志望者にも博物館独自の知識、技術の習得を求めている。そして条文は、博物館における照明、空気調節などの保存技術のための他の専門技術者を専任として雇用することも勧めている。美術館における保

存技術の比重はしだいに増大してきているが、技術を使いこなせる人間を育てることは決して容易なことではない。

修復技術者の地位を高めることの前に、油彩画に関する限りは、まず技術者を生み出していかなければならないのであるが、この報いのうすい忍耐の多い仕事にどれだけの人をひきつけることができるかが問題であるし、養成機関にしても受入れ先の限定されたこの領域でどれだけの数の人を教育することが、わが国のためにも当人のためにもよいか、問題は大きい。フランスが国立の養成機関をもなたいことにも、それなりの理由があるように思われる。

フランスの若い志望者はローマのレストアロ（修復研究所）に留学するか、あるいは街中の修復技術者の許に入門して、国の機関に入ることに備える。その間はもちろん、国のアトリエに入っても既述した通りの不安定な身分である。私のいった第二の国ベルギーにおいても、修復技術者の養成については大いに議論のあるところであった。三年を一周期にして、英、仏、フラマン語による講義が3ヶ月、あとは各部門のアトリエでの実習というプログラムで学生をうけいれているが、ベルギー国内に対しては、王立の研究所でありながら自国の人々にはせまき門である点での不満もないではない。しかし私には幸いに、諸外国からあつまった若い科学者や修復技術者とともに学ぶことができたが、その中でも conservateur の系列にある私が修復の実技を専攻することを驚く人が少なくなかった。「帰国後も技術家としてつづけるのか？」という私に対する質問は、彼らにとっては自然なことであろうが、私としては、日本の現状が美術館の内部から技術者を育てることを要求

していることの直接的な証しという意味でも、現在担当している陳列保存の部門で、修復の技術を生かした活動をつづけていきたいと思っている。そして動議にあるように修復技術者の地位が、**conservateur** と同一になるべきという声が、私個人の場合には満たされているという点でも、偶然のこととはいえ、日本が世界に伍して新しい構想の下に美術品の保存の体制をととのえていくときの一つの布石となれば幸いと思う。