

このたび大規模な回顧展への貸出を前に、額改修に伴い作品を額からははずした

岸田劉生《B.L.の肖像(バーナード・リーチ像)》(以下《B.L.》と略す)、《壺の上に林檎が載つて在る》(同《壺》)、《麗子肖像(麗子五歳之像)》(同《麗子》)の三点について、修復家の土師広氏に画面の点検を依頼した。この三点はいずれも一見、剥落や亀裂など緊急性を要する状態の悪さは認められないが、《麗子》の裏面の簡易清掃により、画面のワニスが画家ではなく、ずっと後に第三者によって塗布されたことが明らかにになり、ムラや黄変も見られたことから、古いワニスを除去し、再塗布することにした。ほかの二点についても同様の修復を行った。

どちらかといえば地味な修復作業だが、描かれた当初に近い状態を回復した作品と対面すると、いままでもあまり気づかなかった表現要素も顕在化し、作家や作品理解の点でも興味深い示唆を少なからず含んでいたことから、土師氏に今回の修復に関連してワニスをめぐる解釈についてもご寄稿いただいた。作品修復という、美術館の地道な、しかし重要な取り組みの一端を知る機会にもなれば幸いである。(都築)

修復報告

今日の文化財保存修復は、オリジナルの大部分を失うような過去の過剰な修復への反省から、作品のオリジナリティを最大限に尊重した最小限の介入という考え方が主流である。そして劣化の進行、または鑑賞の妨げになる要因が認められる場合に、修復の必要性が検討される。以下は今回行った修復の概要である。(土師)

《B.L.の肖像(バーナード・リーチ像)》[図1] 処置前の状態：作品は過去にワックス裏打ちが施されている。画面にはワニスが一様に塗布されており、暗色化している。絵具層に堆積した汚れの上にワニス塗布されていることから、後世のワニスであると考えられる。絵具が数カ所欠損しており、過去の処置で充填と補彩が施されている。絵具層および地塗層の固着は良好である。

主な処置：旧ワニスを溶剤で洗浄し、旧充填材および旧補彩も同時に除去した。絵具層に堆積した汚れを洗浄後、絵具の欠損箇所を充填し、修復用アクリル絵具で補彩した。画面の保護として天然樹脂ワニスを塗布し、光沢を調整した。紫外線

ライトを当てると、画面右上に可視光下では見えない「R.Kishida 5.oct.1912」のサインが確認された。

《麗子肖像(麗子五歳之像)》[図2、3]

処置前の状態：作品にはワニス塗布されており、暗色化している。亀裂からワニス裏面に浸み出していることから、後世のワニスと考えられる。人物頭部付近では、ワニスの強い光沢が鑑賞の妨げとなっており、一方で艶が引いている部分もあり、光沢が不均一である。紫外線ライトでは、頭髮や衣服の影部分に、赤色の染料を使用した蛍光反応が確認できる。絵具層と地塗層には亀裂が多数存在するが、固着は良好である。

主な処置：強い光沢と暗色化で鑑賞の妨げとなっていた旧ワニスを溶剤で洗浄後、画面保護として、天然樹脂ワニスを塗布し、光沢を抑え均一になるように調整した。

《壺の上に林檎が載つて在る》[図4、5]

処置前の状態：作品は板に描かれており、紫外線ライトでは、ワニス厚く塗布され、下方方向に垂れ落ちていた様子やムラが確認できる。ワニスは、経年により暗色



図3 ワニス洗浄途中(右側と左上は除去後)



図2 岸田劉生《麗子肖像(麗子五歳之像)》1918年 油彩・キャンバス 45.3 × 38.0 cm [左]紫外線画像[右]修復後



図1 岸田劉生《B.L.の肖像(バーナード・リーチ像)》1913年 油彩・キャンバス 61.5 × 46.0 cm ワニス洗浄途中(右側は除去後)



図4 岸田劉生《壺の上に林檎が載っている》
1916年 油彩・板 40.0 × 29.5 cm
[左]紫外線画像 [中]修復前 [右]修復後



図5 溶剤を含ませた綿棒でワニスを洗浄

化している。板は左から七十ミリ付近で縦方向に割れがあり、過去の処置によって接着されている。板の継ぎ目は充填されており、旧補彩が描画部分へ大きくはみ出している。ワニスはこちらの上から塗布されていることから、後世のワニスと考えられる。

処置：旧ワニスと旧補彩を溶剤で洗浄し除去した。画面保護として天然樹脂ワニスを塗布して光沢を調整し、継ぎ目の旧充填材の上に修復用アクリル絵具で補彩した。

ワニスから考える修復の役割

今回修復をした三作品に共通する主要な処置は、旧ワニスの洗浄と再塗布である。完成後の画面に塗布するワニスは絵具層を大気汚損から保護すると同時に、光沢を調整する役割がある。ワニスに使用される天然樹脂は初め透明だが、経年により黄変や暗色化する性質がある。

一八五〇年頃から、黄変したワニスを完全洗浄したロンドンナショナルギャラリーに対し、古色ワニスも作品の一部として残すべきだというイタリアやフランスとの間で、大論争が起きた。そうした中、古色を保存する重要性を主張したイタリアのチューザレ・ブランドイの理論は、現在でも保存修復の考え方に大きな影響を持っている。ブランドイはワニスの完全洗浄によって、絵具層の一部が失われることを危惧しただけでなく、古色は「時間の痕跡」や「作品が積み重ねた歳月の証言」だとして、保存することを推奨した。さらに絵具層の表面が古色の膜に覆われることで、「物質である絵具の現存を和らげ、イメージの伸介物である本来の役割に戻す」と主張し、トスカーナの美術史家フィリップ・バルディヌッチが一六八一年に、古色（パティナ）は「時には作品をよく見せることもある」と述べた例を挙げている「註1」。

「時間の痕跡」である古色を目に見える形で残すべきだという考え方は、欧州で学んだ修復家などによって、日本の油彩画修復にも影響を与えている。その影響下では、ワニスを完全洗浄することに批判的な意見が生まれやすく、加えて洗浄は一度行うとやり直しが効かない処置という

こともあり、日本でブランドイの主張と異なる見解を聞くことは少ない。しかし筆者は今回行った古色を除去する処置について、日本の油彩画修復におけるワニスと古色の問題を、ブランドイの理論に照らし合わせて次のように考えている。

まずブランドイは主にルネサンス期や、一七、一八世紀の古典絵画を念頭に、古色の重要性を主張している。欧州の古典絵画は、基本的に支持体、目止め層、地塗層、絵具層、ワニス層の順に、秩序立った重層構造になっており、各材料は画家の工房で準備されることが多かった。油彩画はワニスなしで成立せず、五百年以上の歴史の中で、黄変や暗色化したワニスの洗浄と再塗布が繰り返されている。他方、日本の油彩画黎明期は、約一五〇年前に海外画材メーカーのチューブ絵具とキャンバスを手に始まり、ワニスを塗布する習慣は、あまり根付かないまま今日に至る。このように、欧州の古典絵画と日本の油彩画とは、その構造や技法、ワニスの歴史と理解が基本的に異なるため、ふたつに同じような古色の理論を当てはめるのは、無理があるのではないだろうか。

またブランドイは、物質（絵具）をイメージの伸介物と捉えたとき、もし古色が取り除かれると「物質の現存」が目立ち過ぎ、「正しく鑑賞されることを邪魔する」と述べている。しかし古色をあえて残すという

象とする一方で、自然な経年変化にはなるべく手を加えず、作品が歴史を内包した存在であることを受け入れる。そのうえで、オリジナルを妨げ、画家の意図ではないと思われる要素を検討し、可能な範囲で注意深く取り除く。そして修復した痕跡が姿を隠し、作品が何事もなかったかのように展示されたとき、一〇〇年前の表現と現在の鑑賞者は、スムーズに繋がることのできるのではないか。今回の修復でそのようなことになることを望んでいる。(土師)

岸田劉生の修復から見えてきたもの

田中善明氏は「技法から見る佐伯祐三の油絵」の中で、「おおまかに述べると、印象派の画家が登場した一八七〇年代以降、光沢の少ない絵肌が好まれる傾向にあり、とりわけ世界に通用する日本の油絵を意識した画家たちは、東洋画のような艶が少ない画面を好み、あえてワニスを塗らない場合が多かった。」と述べ、佐伯の「ワニスを塗らなくてもよい」という意向に関連づけつつ、ワニスが塗布されていない作品を確認したことにも言及した「註2」。

このような印象派以後の西洋絵画を意識した近代日本の洋画家たちのワニスに対する姿勢を考えると、ワニスが濃く塗布された艶のある作品が、岸田劉生が北方ネットサンスに導かれて近代的傾向から離れ、色数や筆触を抑えて細密な描写

に向かった「古典的」画風の影響を残す作品に多いのは、実に象徴的である。しかし土師氏の報告にあるように、そのワニスは後世のもので、しかも薄く調整しながら均一に塗布するような方法によらず、ムラや、乾かないうちに立てかけて生じた垂れも認められる雑さが目立つものであった。

今回古いワニスを除去し、再塗布してみたらどうであろう、油で固まっているようにすら見えた麗子の髪には、子どもらしい自然な流れが戻り、壺には釉薬のかかった色つやが蘇り、林檎も質感が回復して、全体が黄褐色化し、どんより見えた修復前にはわかりづらかった壺と林檎の差異も際立ってきたではないか。特に劉生の場合、色やマチエールによる見え方の違いは画家が何を探求し、どう表現しようとしたかに直結する問題をはらむだけに、重要である。麗子の髪には「メッシュ」を入れたように、明らかにほかよりも一段明るい赤みがあった茶色が加えられ、紫外線調査では、髪と衿の縁とイヌタデを持つ手にも同様の染色系の反応があり、表現として意図的に付加されているのが判明した。

西洋近代美術ではマネや印象主義の頃から、画面の造形原理が個々の対象への関心より優位になりはじめるが、劉生においても近代的傾向の影響がある《B.L》では、やや幅広のタッチで全体が描かれ、背景の戸外の風景と人物は等価的に扱われ

ている。《壺》や《麗子》になると、画面構成は意識的に整理され、背景に対して対象の持つ比重が増すが、画家は対象の写実的再現性を重視しつつも、個々の対象の細部の表面的な迫真性に執着し過ぎることはなく、光や筆触の効果を通じて対象の意味を深化させ、観者を強く惹きつけるよう表現を工夫しているのがよくわかる。迫真的再現性を乱す要因になりかねないにもかかわらず、劉生にとっては依然として筆触による表現が重要な意味をもち、壺に絵具をあえて分厚く盛ってまでハイライトを加えている。アーチ型の背景もイヌタデを持つポーズも、壺の上に林檎を載せるといった奇抜な構図も、中心の対象に意識を集中させるよう計算されたものだ。それは劉生が単なる対象の再現以

上のものをそこに求め、一筆一筆を通して対象の奥に潜む「在る」ことの意味や不思議さに迫ろうとしたことの証左でもある。今回の修復処置は、対象の存在感を引き立たせ、こうした画家の表現意図を以前よりも一段と明らかにすることにつながったといえるだろう。(都築)

土師 広(土師絵画工房)・都築千重子(美術課主任研究員)

註

1 チェーザレ・ブランディ「修復の理論」小佐野重利監訳、池上英洋・大竹秀美訳、三元社、二〇〇五年、一八三頁。

2 田中善明「技法から見る佐伯祐三の油絵」『没後八十年 佐伯祐三展 鮮烈なる生涯』等間日動美術館・財団法人そごう美術館・三重県立美術館、二〇〇八年、一一七頁。

次号予告 2019年7月1日刊行予定

現代の眼 632

On view

高畑勲展——日本のアニメーションに遺したもののコレクションによる小企画 解放されゆく人間性(仮称)
所蔵作品展 こどもたちからの挑戦状(仮称)

2019年4月1日発行 現代の眼 631号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

編集・制作：美術出版社 デザインセンター

発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館

〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1

電話 03(3214)2561

表紙：福沢一郎《煽動者》1931年

油彩・キャンパス 80.0×110.0cm

一般財団法人福沢一郎記念美術財団蔵

MOMAT 支援サークル

木下グループ LUXURY CARD.

三井住友銀行

三菱商事 DNP 大日本印刷 AVANT

SANMI WEBER SHANDWICK 鹿島建物 Marubeni

パシフィックコンサルタンツ JEOL 日本電子株式会社

SEIKO MS&AD 三井住友海上