
東北芸術工科大学 紀要

BULLETIN OF TOHOKU UNIVERSITY OF ART & DESIGN

第24号 2017年3月

井田照一《タントラ》(1962-2006)の技法研究と保存処置

IDA Shoichi "Tantra": Study on Techniques and Conservation Treatment

田口 かおり | TAGUCHI Kaori

井田照一《タントラ》(1962-2006)の技法研究と保存処置

IDA Shoichi“Tantra”: Study on Techniques and Conservation Treatment

田口かおり | TAGUCHI Kaori

This paper focuses on the results of our examination of the “Tantra” series by Shoichi Ida, a major figurative artist in the post-World War II era in Japan. The Tantra series, which consists of four hundred and one paper works, was continuously created through his entire career.

The optical surveys revealed that these works incorporated fragments and traces of Ida’s body (hair, saliva, urine). He also used materials which could insinuate the fragility of life and death, such as turtle bones and snake skin. All these unique materials damaged the structure and surface through the passage of times and smell of the works became a serious issue. However, the research on the notes that Ida kept as he worked revealed that he was trying to devise effective measures for the preservation of his works; though he was using perishable materials, he wanted his work to last.

All these findings gave light on the actual condition of Ida’s work, which had never been investigated since 2016. This paper would also report how the restoration was proceeded, not only utilizing new discoveries but respecting Ida’s intention, and how the safe and effective re-storage plan was promoted.

Keywords:

井田照一=Ida Shoichi、保存=Conservation、修復=Restoration、
現代美術の修復=Restoration for contemporary art、
もの派=mono-ha

1. 問題提起

井田照一は、第二次世界大戦後の日本において国内外の膨大な数の展覧会やプロジェクトに参加してきた造形芸術家であり、現代美術史の展開と深化、国際性を語る上で欠くことのできない芸術家の一人である。井田が芸術家としてキャリアを積み始めた1960年代は、日本の「新しい気鋭の」芸術家たちとして、石、木、紙といったまさに「もの」のシンプルな組み合わせをもって作品とする「もの派」が台頭した時期であった(註1)。ただし、時代が重なるからといって、井田を単なる「もの派」の芸術家のひとりと理解するのは正しい認識ではないだろう。というのも、井田はおそらく意図的に「もの派」から適度な距離をおき、より重層的で複雑な素材を多用し、作品を制作した作家であるためである(註2)。

井田は、イメージとそのイメージが描かれる場の接点である「表面」に着目し、「Surface is the Between——表面は間である」というコンセプトを掲げた上で、紙を支持体とする多くの作品を制作した。彼は人を含む諸物の存在はすべからず他者との接触や出会いによって生ずる表面(Surface)であると捉えた上で、多様な素材を用い、「表と裏」などの両義性を、色やかたちといった造形要素により表現しようと試み、「間」の意味を追求し続けた人物である。自身の仕事を「土の仕事」とであると公言していた井田は、とりわけ石や砂の収集に熱心に取り組んでおり、旅先で拾い集めたイスラエルやインドの砂粒などを瓶に詰めて保存し絵具に混ぜ込んで使用したほか、日常生活のなかで収集した事物を支持体に貼付する(註3)。このような制作態度は、やがて、ポップ・アートやコンバイン・ペインティングを思わせるような異素材の混交によって、複雑な構造と外観を呈

するに至るのである。

ただし、こうした複雑な組成の井田の作品群は、保存修復と再展示にあたり、時に深刻な問題を引き起こしてきた。井田作品にかんする主要な課題として、まず第一に、作品素材についての正確な情報収集の不足、第二に素材の多様性や経年劣化からもたらされる脆弱性が挙げられよう。多作で知られる井田の作品群については、いまだ総合的な研究が完遂しておらず、各作品の技法や状態についての検討が途上である。

2016年をもって、井田の没後10年を迎える。この節目の年に改めて井田の作品を再考するにあたり、これまで明らかにされていなかった井田作品の構造と組成を精査し、さらには作家の思想が素材選択の場にかんして表出しているのか、また、作品は制作後数十年を経ていかなる現状にあるのかを調査して長期的な保存や再活用を目指すことが求められた。

上記のような問題意識のもと、論文執筆者(田口)は、2014年12月25日から2016年8月17日にかけて、豊田市美術館に収蔵されている井田照一《タントラ》の調査を行った。本論文は、その内容および調査の成果に基づいて施した保存処置を報告するものである。《タントラ》は、井田が芸術家としてキャリアを積み始めた1960年代から晩年に至るまで継続的に制作された作品であり、井田にとってはいわば日記のような意味合いをもつシリーズである(註4)。生涯を通じて井田が《タントラ》をいかに制作したのか、その過程と目的を、作品観察と分析、文献調査、インタビューから読み解いてゆき、本作品に新たな光をあてることが、本研究の目的である。

本研究の意義として、以下の三点を挙げる。まず第一に、ここで行われた調査が、これまで大掛かりな調査が行われる機会が希少であった井田作品の実態を検証するものであったこと、第二に、調査の結果施した処置が、安全な再展示と収蔵のための具体的な一助となったこと、第三に、執筆者がここで、近現代美術の素材の脆弱性、とりわけ「臭気」という、新たな課題について考察を行ったことである。井田が精力的に活躍した40年間のあいだ、同じ形式のなかで制作され続けた作品を対象とする調査報告は、今後展開される井田照一研究にとり、重要な基礎資料となりうるだろう。また、彼が用いた混交技法や1960年代以降という時代性に鑑みれば、国内外における同時代の動向をめぐる研究に貢献可能な資料となることも見込まれる。

2. 対象と研究方法

研究対象は、豊田市美術館に収蔵されている井田照一の全402枚から構成される紙作品の連作《タントラ》である(図1)。



図1:箱3 作品番号3 表と裏

作品裏面に書かれた制作年は、もっとも古いもので1963年とあり、晩年の2006年に至るまでに描かれ続けている。作品に使用された制作材料と技法を検証するため、本研究では目視観察および顕微鏡観察を行い、また、一部作品については、紫外線(図2)、斜光線(図3)、赤外線(図4)撮影で得た画像と比較検討した。

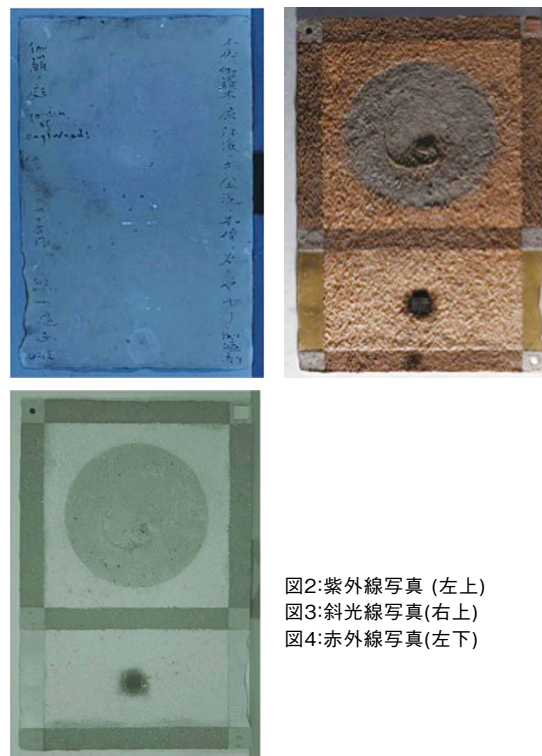


図2:紫外線写真(左上)
図3:斜光線写真(右上)
図4:赤外線写真(左下)

調査では全作品の写真撮影記録および文字による状態記録を実施したほか、使用素材および制作時の状況について情報を収集するため、生前の井田の制作場であるイダショウイチスタジオを訪問し、同スタジオの繹和子氏にインタビューを行った(図5)。



図5:過去のイダショウイチスタジオ(左)
2015年のイダショウイチスタジオ(右)

加えて豊田市美術館にて、井田から寄贈された資料や制作時の様子を撮影した写真記録などを閲覧するとともに、西崎紀衣学芸員に聞き取り調査を行った。これら成果をふまえた上で、将来的な再展示をも視野に入れた作品の活用と、より安全な収蔵の実現のため、作品全体の梱包方法に改良処置を施した。なお、作品調査は、森絵画保存修復工房(代表:森直義)にて行い、処置の実施では同工房の佐藤寛子氏、村田美月氏、齊藤実花氏の協力を得た。

3. 材料と技法

(1) 基本情報

全体の構造:タントラ(Tantra)「其ノ一 (no.1~no.100)」、其ノ二 (no.101~no.200 (2枚組))「其ノ三 (no.1~no.65)」、「其ノ四 (no. 66~no.134)」、「其ノ五 (no. 135~no.144)」、「其ノ六 (no. 145~no. 201)」(註5)。これら計402枚の作品が、三重の箱に分類されておさめられている。箱の仕様については、下記「付属品」の項を参照されたい。

制作年:1963年~2006年(昭和38年~平成11年)

主題:連作を束ねる主題は《タントラ》とされているが、抽象的なものから具象的なものまで、多様である。

技法:紙にミクストメディア

寸法:32.0(天地)×21.0(左右) cm

署名:作品によって異なるが、表や裏に和文や英文で「照一造」「照一画作造」「Ida」「Shoichi Ida」などの署名が入られている。英文署名は、ブロック体、筆記体の両方が確認できる。

落款が認められる作品がほとんどである。

付属品:作品はすべて同じ仕様で複数の箱におさめられている。構造は外から、①ボール紙外箱②塗装された木箱(内箱1)③布張りされた紙製の箱(内箱2)となっており、作品は一枚ずつ個別にハトロン紙に梱包され、③のなかに背面に記載された番号順に重ねられている(図6)。

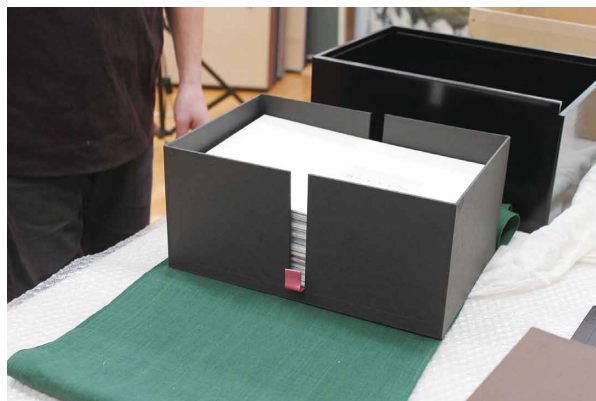


図6:背面の番号順に箱内に重ねられた作品

また、一部の作品にかんしてはパウチ加工・ポリスチレンフォームに挟む処置が行われている(図7)。



図7:パウチ加工された作品例

特記事項:作品の表裏両面に、作品ごとに異なる主題、使用素材、制作年、署名などが和文や英文で書き込まれている。ただし、素材にまつわる情報などがまったく見受けられない作品も存在する。

支持体:手漉きの越前和紙が使用されている。イダショウイチスタジオでのインタビューから、京都の森田和紙から仕入れたものであることが判明している。

絵具層:制作の手順は単純ではなく、作品ごとに多種多様な素材を併用している。異素材の混交により、複雑な組成になっているものも多い。和紙の上に油絵具、水彩絵具、アクリル絵具、パステル、鉛筆などを自在に組み合わせて制作されている。作品により、薄く希釈された絵具が用いられたり、激しい筆致で力強く厚塗りされているなど、幅広いバリエーションがある。また、シルクスクリーン、シーヌコレ、フロッタージュ、シールプリント、エンボッシングなど多様な版画技法が用いられている。布の端切れや植物の種、動物の骨、鏡など、コラージュも多数ある。

(2) 各箱ごとの作品情報:目視観察・光学調査・インタビューから

既述のように、本作品で井田は多様な技法を取り入れ重層的な作品を制作している。以下各箱に見られる特徴的な技法を整理して提示する。

【箱1】

モチーフとして「裂け目」「渦巻き」などが多用されている。また、糸や人毛を使用して制作された紐などが付けられている作品は完全には固定されておらず、作品上で揺れる仕掛けとなっている(作品番号:74等)(図8)。



図8:箱1 作品番号:74 表

裏面に作品素材が記されている作品が6作品あり、英語表記のものではSand, urine, copper, seeds, edelweiss, red radish,日本語表記のものではブドウ、土、鳥ノ灰、木灰、動物灰、ブルーベリー果汁などがある。ただし「骨灰」など、作品の主題なのか素材についての表記であるのかが不明瞭な作品も多い。作品番号:11の裏面には「箱ノ作り方」の文字と共に、作品が入られている箱の制作方法が図解してあることから、井田本人が内箱・外箱ともに設計し発注したと予測できる(図9)。箱1、2ともに作品上辺に和紙のヒンジが二カ所取り付けられている。

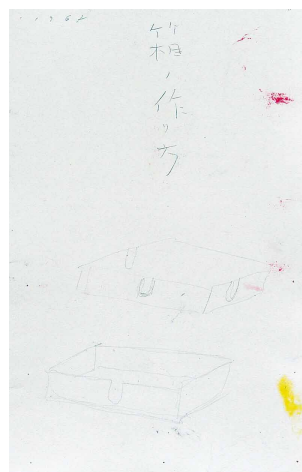


図9:「箱ノ作り方」の図

【箱2】

箱1と同様、様々な種類の布をコラージュした作品が多数散見される。作品番号:193や作品番号:196のように、意図的に焼けこげを付けた作品が出現するのは箱2からである(図10)。



図10:箱2 作品番号:193 裏

「井戸」「業」「間」などのキーワードが多数背面に描かれる。作品番号:154のように、背面に鉛筆で「OK」などとメモ書きがある作品があること、作品番号:155のように二つの異なる日付が書かれた作品が散見されること、まだ、インタビュー内容から、作家が一度制作を終えた後に、再び作品を見直し、番号の振り直しや日付の訂正などを含む改変を加えていたことがわかる。作品番号:155や作品番号:158をはじめ、砂状の物質を絵具に混ぜ込んだ技法を用いた作品が多い(図11)。



図11:箱2 作品番号:164 裏

後の箱の作品によく見られるような、表と裏をコラージュされた事物が貫通するような技法が用いられている。素材が表記された作品の数は箱1よりも増え、イカスミ、ペーパー、石、果汁、玉ネギ、クルミ、ローズ、ブルーベリー、人工皮革、金泥、銀、鉄、尿などの例がある。

【箱3】

作品番号:1から4までが一連の様式、作品番号:6から8までが一連の様式、というように、数枚組のシリーズが複数確認できる。また、作品番号:5と9のように、類似の作品が幾つかの番号をまたいで梱包されていることもある。なお、作品が一連の様式や関連性をもつか否かについては、作品に記述されているタイトルが大きな手がかりとなる。作品番号:15と16《気流ノ風景》のようにまったく同じタイトルが記されている例、作品番号:60から63《春ノ様ニノー～春ノ様ニノ四》のように同タイトルに数字が振られ、ヴァリエーションになっていることが明確な例、作品番号:41《浸透ト共鳴ノ井戸 右》と42《浸透ト共鳴ノ井戸 左》(図12)のように作品が組になっていること(展示方法についての指示である

とも考えられる)が明記されている例がある。

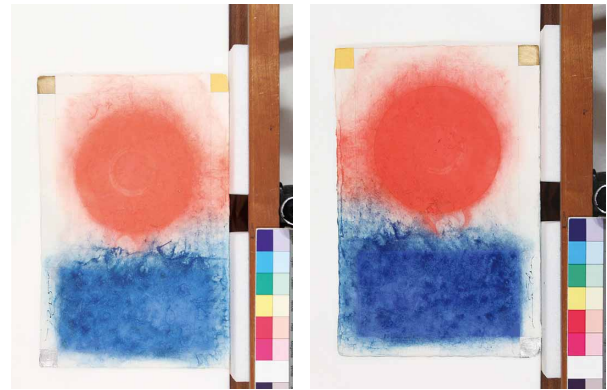


図12:箱3 作品番号:41(左) 42(右) 表

使用素材として記述されている主要なものは、石、骨、木片、人毛、女陰毛、羽毛、膠、木屑、伽羅木、骨灰、木灰、土、火、尿、体液、果汁(ブルーベリー)、火、鳥ノフン、ビール、ヤモリ、毛のからまった紐、制鹿(癌?)剤、口紅、青汁、プラチナ、松黒土(?), 松灰、松黒、オシロイ、青黒酒、鉄、塩水、出合、植液、酒、銅粉、硝酸、白金、砂糖、香水、米酢で、英語表記がある場合もある(図13)。

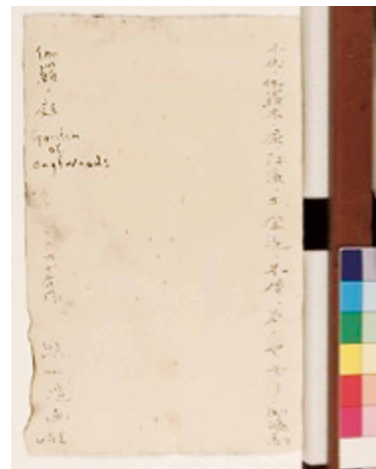


図13:箱3 作品番号:3裏

【箱4】

箱3同様、シリーズとなっている作品が多く散見される(木屑と絵具を組み合わせた作品番号:91~94、裂け目や穴をあけた作品番号:72~75、作品番号:76~79など)。作品番号:66は「smashed egg」と裏面に書いてあることからわかるように、和紙の上で卵を叩き割り、さらに人毛などをコラージュした作品であり(図14)、同じく和紙上で素材を叩き

割り制作された箱3の作品番号:64 (smashed lemon)および作品番号:65 (smashed egg)の連作である。箱4の特徴として、とりわけ前半部分において、英語で主題や素材などが表記されている例が多い点を挙げられる。また質感の異なる様々な和紙を多用し、木の枝片や紙片、小石などをコラージュしている例が多い。作品番号:94周辺から作品の制作技法や用いられる色彩がシンプルになり、作品上の文字もエンボッシング技法を用いて単語「PAPER」「COLOR」などが記されるのみの作品や、英文サインのみのものなどが増える(図15)。使用素材については、salt, ash, public hair, smashed eggなどが散見されるのみで、箱3と比較すると極端に少なくなっている。



図14:箱4 作品番号:66 表(左)

図15:箱4 作品番号:66 表(右)

【箱5】

箱内の作品数は全箱のなかで最も少なく、そのうちのほとんどが連作となっている。和紙を支持体とする作品番号:135から140までの作品のうち、135には例外的にカエルの小置物が張りつけられているが(図16)、136から140までの作品にはボルトとナットがコラージュされており(図17)、外観は非常に似通っている。

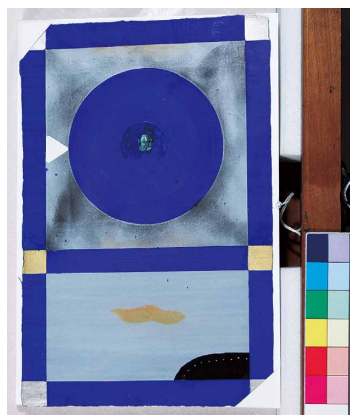


図16:箱5
作品番号:135 表



図17:箱5 作品番号:138表

一方、作品番号:141から144 までの作品には木の支持体が用いられており、和紙を貼り重ねたり、後に剥がしたりした痕跡が見受けられる(図18)。作品裏面に使用素材についての表記がないことも、箱5におさめられた作品に共通する特徴である。作品番号:144では技法として水彩や油彩などを併用しているように見受けられるが、絵具層は非常に薄く、絵具の隆起はない(図19)。



図18:箱5 作品番号:141



図19:同箱:144 表

【箱6】

2002年から2006年の晩年に至るまでに制作された作品がおさめられており、とりわけ後半の作品には仏の顔や骸骨をモチーフにした宗教色の強いコラージュや、「眠」「死」などの文字が頻出する作品が多く散見される。使用素材としては、箱5で用いられていたボルトとナットその他、小石、小枝、木片などが作品表面にコラージュされているものが目立ち、小石を使用しているものにかんしては裏まで貫通する形で固定されているものもある。裏面に素材が明記

されている作品は数少ないが、日本語では米酢、銅粉、硝酸、水卵、小石、卵、英語ではiron, acid, sugar, wine, dirt, platinum等の表記がある。作品番号:154と155、156と157のように二枚組となっている作品が数多くあるほか、作品番号:164~167、179~182、185~189 (186を除く)、197~201のように、複数枚にわたる連作も多い。なお、作品番号:145と146では支持体である和紙の上に蠟燭を置いて火を灯し、溶けた蠟を和紙全体に絡みつかせるようにして制作した作品であることが、制作時の記録写真から判明している(図20-①、②)。



図20①:蠟燭を使用した作品制作時の記録写真



図20②:箱6 作品番号:146 裏

作品番号:192や193には「卵」と記されており、卵を和紙上で叩き割る制作記録写真も存在することから、作品表面の絵具に混じりこびりついた残滓は、作者が用いた卵の一部であると考えられる(図21)。類似の作品は箱3、箱4にも存在する。



図21②:箱6 作品番号:66 表 部分拡大

(3)《タントラ》と井田照一

本節では、主題の《タントラ》と井田の制作方法について考察を進めたい。井田は何故、本連作を《タントラ》と名づけたのだろうか。タントラの語源はサンスクリット語の「織物(縦糸)」であるが、既知のように、インドに古くから伝わる聖典を指す。晩年は仏教のモチーフを多く作品に用いるようになる井田であるが(註6)、チベット密教におけるタントラの四種分類などからインスピレーションを受け、この語が主題に採用された可能性も考えられる。実際のところ、1991年12月5日に行われたインタビューにおいて、井田は直近に発表した自身の“RED LOTUS”シリーズについて、法華経からの影響と「蓮の花が回転していく、チャクラのイメージ」について解説し「僕自身は仏教徒ではないけれど、教典には興味を持っている」と証言している(註7)。時間的、空間的にすべての事物が相互に関連し、絡み、紡ぎ合う関係を見据えた上で、表は間であると宣言して制作を行った井田は「縁起」「業」といった仏教言葉をたびたび《タントラ》に書き込んでいた。《タントラ》シリーズにおいて、たびたび、まさしく織物—タントラ—や糸のコラージュが行われていることも、看過できない事実である。

和紙の支持体上に重ねられた幾重もの異なる織の布地により、作品はあたかも一枚の特異な布地のような様相を呈し、我々の前に出現するのである(図22)経糸の上下の順序、厚み、グループ分けにより、自在に変容し複雑な文様を成す織物に、井田は自身が目指す作品の本質を見出していたのかもしれない。

井田はキャリアを通じて国内外の膨大な数の展覧会やプロジェクトに参加した造形芸術家として知られるが、旅先にも《タントラ》用の紙などを持参し、休むことなく描き続けて



図22:箱2
作品番号:114 表

いたという。和紙や板が届くと、まず上下二カ所に分割する基本線を引き、その基本線の内部に様々な素材を用いて異なる主題の作品を描いた。よって、すべての作品には鉛筆で引かれた基本線が確認できる(図23)。

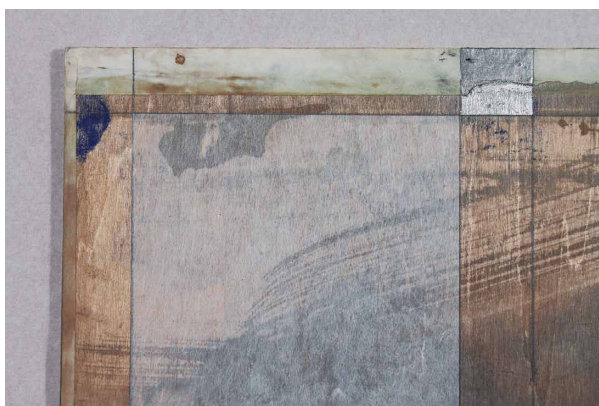


図23:箱5 作品番号:142 表 部分拡大

制作技法としては、四隅に作品を固定するために空けられた穴が確認できること、そしてイダショウイチスタジオ繹氏に制作当時の状況を伺った内容から、屋内にテーブルを準備し、その上に和紙をピン留めして固定し描いていたことが判明した。なお、記録写真を参照すると、檸檬などの果物を支持体である和紙の上で金槌を用いて叩き潰したり、蠟を全体に垂らしたりするなど、制作手順が大掛かりなものについては、スタジオ屋外に台を設け、その上に和紙を置き、重しとして四隅に石を置くなどの工夫をしつつ制作を行っていることが分かる(図24)。

また、既述のように、井田が日常生活のなかで収集した石・砂・骨・羽・石や、画家本人の体液・爪・髪などが絵具に練りこまれたり、表面に張りつけられたりしたことから、作品に

よっては素材の隆起、凹凸が目立つ。全作品を通じたたびたび用いられる動物の骨は、井田が好んで食していたすっぽんのスープで用いられた材料の残滓である(図25)。くわえて、庭で拾ったヤモリの骨などが用いられているケースもある。

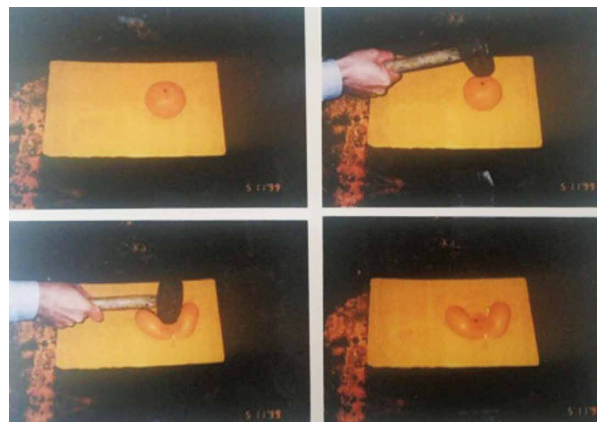


図24:作品制作時 記録写真



図25:箱3 作品番号:43 表

上述のように、暮らしの折々に収集した多種多様な素材を自在に組み合わせコラージュすることによって独特の画面を生み出す井田の制作技法は、同時代の芸術家たちのなかであって、非常に特徴的なものであったといえよう。ただしこの素材の複合性が、展示上、そして将来的な保存上憂慮すべき事態を引き起こしていた。それが「臭気」である。

作品は美術館へ寄贈された後、写真撮影による簡易的な記録が行われているが、作品のおさめられた箱を開封したところ、箱内にこもった強い臭気および浮遊性の塵埃などにより、撮影者は軽いアレルギー症状に見舞われたことが報告されている。実際のところ、筆者による第一次調査の際にも、作品から漂う特徴的な匂いは顕著であった。

作品を安全に展示するため、作品の劣化の程度と臭気

の原因の特定、そして、処置が求められた。制作時の状況を確認し、井田自身が数年後には臭気を放つであろう素材の使用についていかに考えていたのか、その射程を明確に理解するため、イダショウイチスタジオにてインタビューを行った。結果、明らかになったのは、以下の二点である。第一に、井田自身、硝酸を用いた作品などについては生前より保存や他作品への影響を気にかけ、箱内での直接的な接触を避けるよう試みるなどの検討を行っていたことである。繹和子氏の証言によれば、井田は、概して作品の将来的な保存に大きな関心を払ってはいなかった(註8)。とはいえ、一部の素材については、おそらく制作後ほどなくして臭気や変色などが生じたことから、対策の必要性を感じていたと考えられる。第二に、経年にとまない作品が変容し、時に脆く崩れることを井田自身がある程度予測しつつ、脆弱な素材をも自在に取り入れ制作を行っていたことである。銅版を腐食させるスピットバイト法を、国内の同時代の画家たちのなかでいち早く採用した井田は、キャリアの前半から既に肺を病み、諸症状に悩まされていた(註9)。後には癌を患うなど、井田は常に健康上の問題を抱えていた作家であるが、彼の作品には闘病生活を続行するなかでこそ誕生したものも少なくない(註10)。日々、臭気や色調が変容する体液や肉体片(髪、爪など)を作品に埋め込んだ、作品群は、一芸術家が死にいたるまでの記録を刻み込んだ清冽な自己記録であるようにも映る。実際のところ、各箱におさめられた作品の臭気の程度を比較検討すると、1960年代当初に制作された作品の臭気が比較的軽度であるのに対し、病を得てから後の作品臭気が徐々に強まっていることが確認された。臭気の原因は井田の体液のみならず、果汁、酢、牛乳、卵、硝酸にも多分にあると考えられるものの、肉体の衰えと作品構造の弱体化が時系列に見て並行の関係にあることは、興味深い事実である。ここにおいて、《タントラ》上に残る臭気の痕跡は、シリーズを通して徐々に弱って行く制作者の「生」の軌跡であると言い換えることもできるだろう。

このような制作背景と意図を理解した上で、作品にとって望ましい修復や保存環境を提案するにあたり、たとえば全作品を透明フィルムの中に圧縮保存し、時の進行を封じ込めてある種「ミイラ化」させる作業は、制作者が想定していた作品のエイジングからはかけ離れた処置であると思われる。よって、筆者は、著しい劣化と臭気により展示が不可能な作品から展示可能な作品まで、状態別に作品を分類

(トリアージ)した上で、各作品について、適切と思われる処置を試みた。

4. 保存修復処置

(1) 作品の状態

具体的な処置内容について述べる前に、まず、各箱におさめられた作品の状態についての報告を行っておきたい。作品の状況にはばらつきがある。たとえば、変形や欠損が多くみられ、非常に脆く現状での展示が困難と思われる箱3の作品群(作品番号:22~25)がある一方(図26)、比較的良好な状態を保つ作品群もみられる。

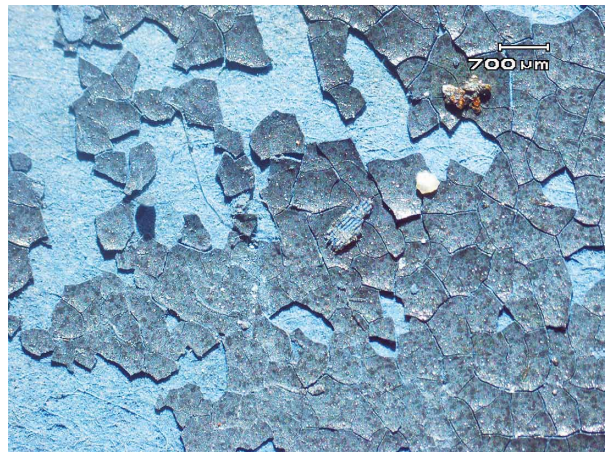


図26：箱3 作品番号:35 顕微鏡拡大写真
亀裂と剥落

作品番号:no. 90(箱1)のように表層上部に表現技法として裂けが入れられているものの一部には、その周辺に毛羽立ちや擦れ、細かな皺、変形などが認められる(図27)。

砂が絵具に混ぜ込まれたり、コラージュされている箱1の作品群(作品番号: 24, 74, 99)などには一部剥落があるほか、は虫類の脱皮した皮がコラージュされているもの(作品番号:37)など、脆く崩れやすい素材が使用されている箇所には亀裂や浮き、作品に発生した虫の死骸や抜け殻の付着が見受けられる(図28)。

また、既述のように、制作過程で作品に焼け焦げをつけ

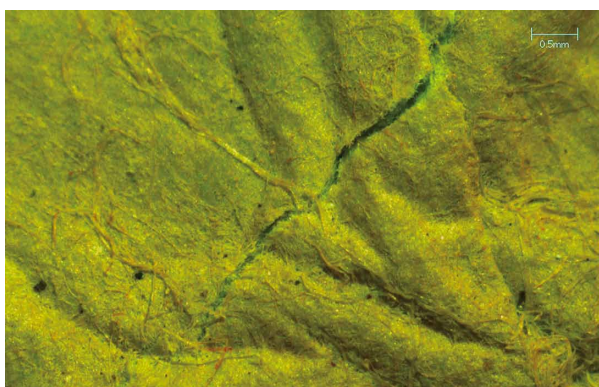


図27：箱3 作品番号:27 顕微鏡拡大写真皺と変形



図28：箱3 作品番号:2 顕微鏡拡大写真
付着した虫の抜け殻

た箱2の作品(作品番号:195)などでは、部分的な剥離が確認された。

箱3以降の一部作品には、強い臭気が確認された。とりわけ、素材に「銅粉・硝酸・白金・砂糖・体液・香水」とある作品番号:22(箱3)をはじめ、「硝酸」「体液」「腐敗」「Corrosion」と書かれた作品では、臭気が顕著である。また、晩年に制作された最後の作品を含む箱6では、作品番号:179以降、作品を梱包するハترون紙に顕著な黄ばみが見られる作品がほとんどとなり、臭気が際立っている。作品番号:193のように、作品上に広範囲にわたる擦れが認められる作品も散見される(図29)。

本論3—(1)に記したように、大きな裂けや、脆弱になった箇所があるなど破損が著しい一部の作品は、透明なフィルムに作品を挟み圧縮保存する処置がとられている。これらの処置は、作者の弟子や知人に依頼して没後に行ったものであることを、イダショウイチスタジオでのインタビューにより確認した(註11)。



図29：箱6
作品番号:193 表



図30：作品保護のため挿入されていた
キッチンペーパー(右)
左は処置時に新たにあてた和紙

石や骨などが使用された作品にかんしては、凸部分にキッチンペーパーがあてられて梱包されているが、これも作品制作後に繹和子氏により素材保護のための緩衝材として挿入されたものである(図30)。

(2) 処置

以上のような作品状態を踏まえた上で、筆者が目指したのは強い刺激臭の沈静化であり、保存展示を可能な限り長期的に行うための処置である。

(i) pH測定

作品を梱包しているハترون紙に黄変や強い臭気が認められたため、実際の酸化の進行度をメルクpHスティック

(pH0~14)試験を用いて検証した。各箇所でもpH3~4を計測し、梱包紙交換処置の妥当性を確認した(図31)。作品本紙の酸化程度を確かめるため、梱包紙内で碎け脆い小片となっており元の形状に戻すことが不可能な8mmの作品片(タントラ箱3—no. 65)についてもpH試験を行い、pH3~4を測定した。結果として、梱包紙、作品ともにかなり酸化した状態にあり、梱包紙は交換の必要があると判断した。



図31:pH測定

(ii) 梱包紙の交換とパウチの除去

上記の結果を受け、新しい梱包紙を選定するため、三種類の和紙サンプルを用いて試験的に作品を梱包し、質感、柔軟性、作品の透け具合を比較検討した。結果、悠久紙未晒楮紙薄口を用いることとした(図32)。



図32:新梱包材の選定

作品はこれまで三つ折りにされたハトロ紙のなかにおさめられていたが、交換時には旧サイズ(46~47×51~52cm)

を下図のように(47×63cm)拡大し、横幅部分を大きくとって作品と同寸にすることで、作品にとってよりストレスの少ない環境を提供した(図33)。なお、作品はこれまで上下の折り代が裏面の方へ曲げられて、面上で箱内におさめられていたが、より取り出しやすくするため、梱包紙の交換時には折り代を表面の方へと返した。この改良により、作品を取り出す際には折り代を両手に持ち、作品ずつ引き出すことが可能になった。ハトロ紙に付けられていた作品番号ラベルは剥がし、新たな梱包紙の右上に再接着した。

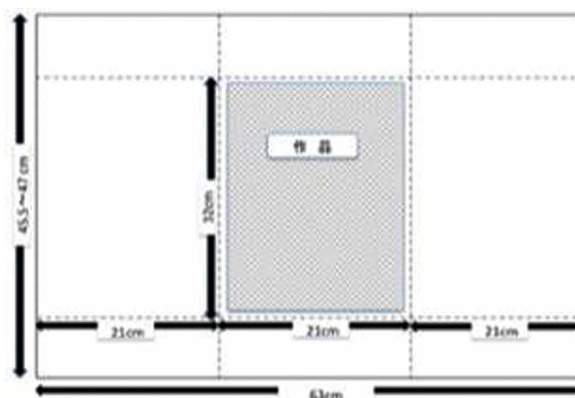
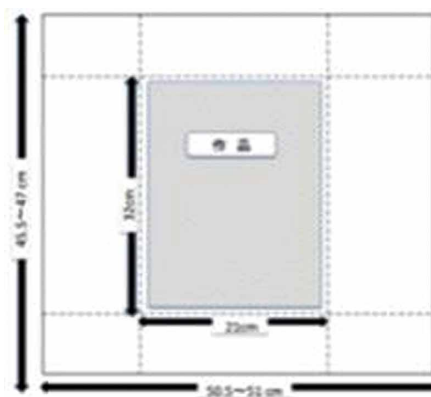


図33:旧梱包材(上)新梱包材(下)

なお、作品凹凸部にあてられていたキッチンペーパーには変形・黄変などが認められたほか、ペーパーの厚みが作品本体のみならず上下に重ねられた他作品にも影響を与えたと考えられたため、取り除いて和紙と交換した。

透明フィルムを用いてパウチ加工された作品には、フィルム全体の皺、フィルムの大きさの不均一、変色、臭気などの問題がみられ、作品に悪影響を与えていると考えられたため、取り外して他作品同様和紙で梱包し箱内に収納することで、保存環境を改善した(図34)。

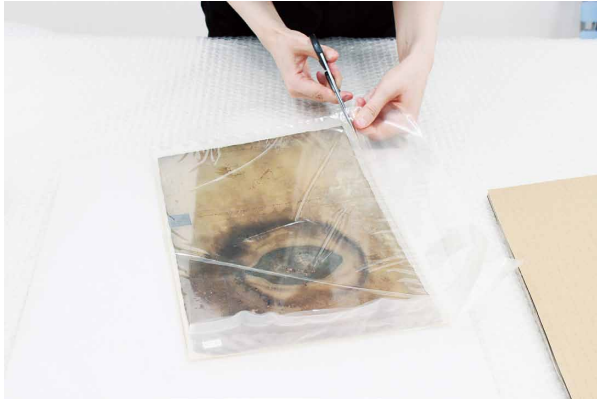


図34:パウチ加工フィルムの取り外し処置

(iii) 脱臭シートの挿入

2014年度から継続的な調査を行う過程で、作品・梱包紙・内箱等が外気に触れるにつれ、箱内にこもった臭気は大きく軽減した。作品返却後に再び箱内にこもると思われる臭気を可能な限り和らげるため、和紙状に加工された機能性活性炭シートを作品と同寸に裁断し、作品梱包紙と同様の和紙で包み、四辺を生麩糊で密閉した上で、各箱内に二枚ずつ挿入した(図35)。



図35:脱臭シートの挿入

(iv) 脆弱な作品を中性紙製の別箱へ分類

状態が不安定で展示が困難であると思われる作品、臭気が著しい作品などは中性紙の別箱に分類した。

経年変化の諸相と残存する臭気を、制作者の生の痕跡としてコンセプトの中核を成すものと捉え、乱雑な削除を試みない、という選択は、作品の欠落は残存部同様に作品の

生に直結していると捉え、補彩や洗浄の方法を吟味した近代保存修復学の原則を踏まえたものである(註12)。近代保存修復学の根幹には、作品の美的価値と歴史的価値双方を保存継承するという原則がある。現代美術において、しかし、変形し、崩壊していく実体は、時に現実的な救出が不可能である。そしてそれ以上に、曖昧で不確かな経年変化の道をたどる要素として「臭気」の問題が立ち上がる事は、これまでの事例からもあきらかであろう。このような不定形の作品要素については、近代の保存修復学では求められていなかった手続き—すなわち、素材選択や制作時の状況の理解のため、可能な限りの証言を収集しドキュメンテーションするという段階を踏むことが求められるだろう。

現代美術の保存修復分野を「来るべき不明瞭な未来」と定義した美術批評家のアレックス・コンティは、ドキュメンテーションこそ修復をしかるべく特徴づける行為であると明言した上で、修復分野におけるその目的を、選択的にならざるをえない一連の作業において、失われてしまうことになるもの一切にかんする記憶をとどめることであると定めた(註13)。《タントラ》保存修復処理における臭気の沈静化と収蔵方法の改良は、失われつつある要素が「失われ続けること」を阻まず、ただし、その速度をゆるめることで、作品が史料として残存する可能性を未来へつなぐ為の一提案として位置づけられるものである。

5. おわりに

冒頭で触れたように、本研究には三つの意義があった。行われた考察と処置は、井田照一の一作品について、総合的な記録と調査を行い、その実態を検証する希少な機会であると同時に(第一の意義)、将来的により安全な展示と収蔵を行うための処置を施すものであった(第二の意義)。また、筆者は、作品の特徴であると同時に展示収蔵時の課題でもあった臭気について、調査と対話を通じて考察を行い、処置方法の基盤とするという試みを行っている(第三の意義)。近現代美術の素材の脆弱性については、現代、国内外で多角的な検討が続いているが、臭気という新たな課題について具体的な作品例から考察を行った本研究は、保存修復分野の基礎研究の充実に繋がりの成果となるであろう。

謝辞

本研究は、豊田市美術館、イダショウイチスタジオ、森絵画保存修復工房の協力を得て行われた。長期間にわたる調査を可能にくださった西崎紀衣学芸員、貴重な資料を数多く提供してくださった繹和子氏に、深く御礼を申し上げる。

註

1. もの派の作家たちが版画の分野においても制作を活発に行った1970年代半ばは、井田照一が国内外のビエンナーレや絵画展に版画作品を出展し、幾つかの賞を受賞するなど、存在感を増し始める時期と重なる。1976年から1977年にかけては、スペイン、ノルウェー、スウェーデン、ポーランド、ドイツ、アメリカなど、幅広い国々での活躍が見られる。以下を参照。図録『Etchings Ida Shoichi January 10-February 5, 1983』年表、yoh graphics yoh art gallery、1983年／特集「第40回全国大学版画展記念シンポジウム—大学版画展の40年、そして未来へ—」『版画学会』第45号、2016年、12頁。
2. 1970年代の井田が、銀座にある東京画廊(1950～)を出入りしていたもの派の作家たちと交流をもっていたことは事実である。ただし、イダショウイチスタジオ繹和子氏へのインタビューによれば、井田がより重視していたのは京都での国内外出身作家たちとの交流であり、常に京都からの発信を試みていた。また、海外の若手アーティストの支援にも熱心に取り組んでいたという。2015年9月18、繹和子氏に対する筆者のインタビュー(対話時のメモは筆者所蔵)を参照。
3. 2015年9月18、繹和子氏に対する筆者のインタビューを参照。
4. 「美術とは今二十六歳三月十日」(作品番号:10—箱1)、「冠省 最近増々無常感つりの、気をとりもどしたくも無し」(作品番号:39—箱1)、「我が青春とは タダ タタカウ のみ」(作品番号:79—箱1)などの文が裏面に書き込まれ、繹和子氏の言葉を引用するならば「日記のように」当時の心情を吐露したかのような作品も散見される。「1979 NY」(作品番号:73—箱1)や、「1987サンフランシスコ」(作品番号:15—箱2)のように、海外滞在中に制作されたと思われる作品も多い。
5. 「no.□□」は裏面に表記された作品番号を指す。
6. 晩年近くの井田が、作品素材や主題に仏教的なイメージをより直接的に取り組んでいた可能性については、第67回美学会全国大会における筆者の口頭発表「近現代美術の「臭気」をめぐる保存修復の射程—井田照一《タントラ》の体液、死骸、硝酸を手がかりに」(2016年11月9日)で触れ、さらに生前の井田を知る高松市美術館館長篠原資明氏との質疑応答においても再度言及している。
7. 以下を参照。インタビュー「井田照一 垂直と水平のはざまに」『版画藝術』No.75、1992年、p. 117。
8. 2015年9月18、繹和子氏に対する筆者のインタビューを参照。
9. 「「井田照一 垂直と水平のはざまに」前掲資料、p. 120.
10. 闘病生活中に投与された薬剤によって日々変容する尿を素材としたシリーズ《尿画》は、まさにその例として挙げられよう。
11. 2015年9月18、繹和子氏に対する筆者のインタビューを参照。
12. 欠損や損傷をいかに「残すか」をめぐる検討は、イタリアの近代保存修復学において培われてきた。ここでは、フィレンツェ貴石修復研究所において、チマブーエ《十字架降下》(サンタ・クロッチェ聖堂)をはじめとした作品群の修復に従事したオルネッラ・カザツツァの一節を引いておきたい。『「欠損部分」は作品から削除されてはならない。『欠損部分』、つまりオリジナル部分の不在箇所は、作品の『生命時間』に結びついたものであり、その実存からはもはや取り除くことはできないのである」Casazza, Ornella. *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze: Nardini, 1981, p. 65.
13. 美術作品のドキュメンテーションについては以下を参照。Conti, Alessandro. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano: Electa, 2002. Conti, Alessandro. *Il manuale di restauro*, Torino: Einaudi, 1996 (コンティ、アレッシェンドロ『修復の鑑—交差する美学と歴史と思想』岡田温司監訳、ありな書房、2002年) 田口かおり『保存修復の技法と思想—古典芸術・ルネサンス絵画から現代アートまで』平凡社、2015年。

主要参考文献(註で言及した書籍およびインタビューを除く)

1. 井田照一東京文化財研究所データベース
(<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/28368.html>) 2016年10月15日確認
2. 展覧会カタログ『Ida Shoichi prints : surface is the between field horizon : between vertical and horizon : 1974-1983』ギャラリー上田、1983年。
3. 展覧会カタログ『Garden project : since 1968 in various works : surface is the between-between vertical and horizon』阿部出版、2001年。
4. 展覧会カタログ『井田照一の版画』京都国立近代美術館、2012年。
5. 展覧会カタログShoichi IDA well from karma series, Los Angeles: Herbert Palmer Gallery, 1988.
6. 展覧会カタログ『IDA SHOICHI Prints Surface is the Between Field Horizon 1974-1983』紫紅出版、1983年。