
講演会 「《海を返せ》《パフォーマンス・スコア》調査と修復」

日時：2014年9月15日(月祝) 14:00-16:00

会場：金沢21世紀美術館レクチャーホール

講演者：中越一成（石川県文化財保存修復協会理事）、梶青華（石川県文化財保存修復協会協会員）

モデレーター：北出智恵子（金沢21世紀美術館キュレーター）、内呂博之（金沢21世紀美術館コンサベーター）

1. はじめに

作家作品調査と作品修復の連携

2012年度より《パフォーマンス・スコア》の修復のための事前調査を実施したところ、シルクスクリーンで刷られた用紙の下に印刷物や感熱紙がパネルに直に貼られてあることがわかった。そのうち、細長い用紙には「19 Jun '78 Goji Hamada」という署名とともに「388回の呼動に於ける平面上のパフォーマンス／ないしは・・・」と鉛筆で記載されており、浜田剛爾の筆跡であることが確認できた。また、別の用紙は、「Performance No 4 Tokyo to Seoul ---- motion / date 24-May 1978 / time 18:40-20:00 / place TENJOUSAJIKI-KAN / member 46men …」と印字されていた。この下層のパネル部分は、1978年に浜田が行ったパフォーマンスの痕跡である可能性が強くなってきたため、同作家の調査も開始した。一方、粟津が行ったパフォーマンスの調査も同時に進めていった。結果、77年、78年、79年の粟津が参加したパフォーマンスは、浜田が主催、プロデュースしたシリーズの中で発表されたことが判明した。さらに資料等の追跡と関係者への取材を進めていくうちに、1978年に粟津が参加したパフォーマンスのポスターが発見された。その中に「5月24日天井敷敷会館 Tokyo to Seoul」と記述があり、先の印字情報と一致した。また、下層部分のパネルの展示風景を捉えた写真も発見された。上層のシルクスクリーンでイメージが刷られた用紙には、下方に粟津潔のサインがあった。リプリントした写真の中に、粟津が長いロール紙にシルクで刷られたイメージに署名をしている様子を捉えたものがあり、また、当時のパフォーマンス参加者のひとりが当館蔵の《パフォーマンス・スコア》と類似のものを持っていたため、粟津がパフォーマンスの後、このロール紙を切り分け、参加者に配った可能性が強くなったのである。以上のように、《パフォーマンス・スコア》というものは上層部の用紙であり、下層部は別作品であるということが判明したのである。

上記の調査が進展し得たのは、修復過程の調査、つまり、作品そのものをつぶさに観察し、修復家と協議、連携出来たことが大きな要因としてある。修復において、全工程を修復家に一任するケースもあるが、本修復に関しては、各工程で確認した。なぜならば、粟津の制作プロセスや、制作以前、以後について不明点が多かったからである。例えば、使用塗料を特定できないこともそのひとつだ。また、本紙裏面に何かが描かれているという可能性が完全にゼロではなかった。よって、一段階一段階を確認しながら修復と調査を同時に進めた。講演会では、修復家が両作品の修理過程を説明する中、作品管理と保全の立場からコンサベーターが、作品調査と展覧会企画者の立場からキュレーターが、コメントや補足をするセッションであったが、本採録では、修復家、コンサベーター、キュレーターそれぞれの立場における本作修復への姿勢に主眼をおくため、編集・再構成をした。

北出智恵子／キュレーター

石川県文化財保存修復協会について

私達の組織には、石川県文化財保存修復工房と石川県文化財保存修復協会という二つの名前がある。工房は施設、設備を指し、協会とはその中で私達が作業している団体である。ハードとソフトという理解が適切かと思う。現在、組織として文化財修理をおこなっている場所は石川県以外で東京、京都、奈良、福岡にある。これらは国立博物館付属施設としての修復工房である。県単位では石川県立美術館の修復工房のみである。工房設立が1997（平成9）年で、それ以降、他の都道府

県に修復工房ができていない。これには色々な理由がある。例えば、設備的に費用や場所の問題、一県で必要なだけの仕事、作業を確保できないこと、修復は一人ではできない、チームの仕事であるということ。そのチームを形成し、マネージメントをするという組織をなかなか作れない。このような事情で、未だに県単位では石川県が唯一である。

中越一成／修復家

伝統的な修復技術の現代美術への応用について

私は西洋絵画の修理を行ってきた。そして、現在、現代美術の保存管理に携わっている。伝統的な日本画等、紙の修復技術というのは現代の平面の作品、紙の作品に応用できることが多い。例えば、西洋絵画、油彩画で、修理をする時に油絵具を補彩等では用いない。同じ素材で使うことはまずない。それは現代美術においても同様である。現代美術の修復を学びたいといって、海外に行ってしまう人がいるが、現代美術の修理を学び、伝統的な作品の修理はできないということが起こっている。だから、実際、これまで日本で培われてきた技術というのを学んだ上でこれからの作品の修理とに取り組むということは非常に重要で今後の課題である。そういった点を今回この2点を通して再認識した。

内呂博之／コンサーバーダー

2. 《海を返せ》《パフォーマンス・スコア》修理経過報告

《海を返せ》修理経過報告

[修理前状況]

ラワンベニヤ製のパネル張り仕立てとなっている。(Fig.1) *1 表、側面はアクリル板で覆われており、上下でビス留めされている。裏面よりアクリルとパネルの周囲はテープで止めてある。パネルの釘は錆が発生し、画面の表面まで出ている。角は擦れにより切れ、四方は劣化している。絵具層は剥落しており、既に欠失している箇所もある。



Fig.1

*1

北出智恵子（以下、Ki）：裏面には直に「7」という番号、ラベルに作家住所、側面にはラベルが氏名が記されているなど、1955年に日本宣伝美術会（日宣美）展に応募し、日宣美を受賞した当時のままであると断定できます。

梶青華（以下、Ka）：実際、本紙からパネルを外しますと、粟津がパネルを使い回した跡が見受けられます。また、本作品のパネルから、本作品とは別のもと思われる断片が出てきました。

[修理工程]

- ・ 損傷状況を調査記録し、写真撮影を行った。
- ・ アクリルとパネルに渡っている粘着テープに切り込みを入れ、側面のネジを外し、額を取り外した。
- ・ 亀裂に牛皮和膠 10%水溶液を面相筆で差し込み、剥落止めを施した。(Fig.2) *2
- ・ パネル側に残っている粘着テープは蒸気ペンをうい、慎重に除去した。
- ・ 残存した粘着質はイソプロピルアルコールを綿棒に含ませ、転がし除去を試みた。



Fig.2

*2

中越一成（以下、N）：私達が一番使用する接着剤は糊です。小麦成分のでんぷん質だけを取り出したものを鍋に入れ、水だけで1時間ぐらいこね回し、炊きあげます。乾燥前は腐りやすく、夏は1日しか持ちません。乾燥すれば持ちます。市販の糊には全て防腐剤が入っており、防腐剤は文化財の修理には悪影響を与えます。工房で使われている基底材になるものは、絹、紙、板、そして使用絵具は基本的には顔料、岩石の粉末を膠でといたもの、あるいは墨です。一方、金沢21世紀美術館の収蔵作品はいわゆる現代美術で、私が申し上げた素材とは全然違います。見た目は同じ紙ですが、俗にいう和紙と言われるようなものは現代美術ではほとんど使われていません。洋紙です。

- ・パネルと本紙の間に刃物を差し込みながら、本紙を傷つけないように作品を取り外した。
- ・四周のコーラージュした箇所や、支持体からの浮きは正麩糊で補強した。
- ・四周の脆弱化した箇所には裏面より岐阜県長谷川聡製楮紙と生麩糊で補強を施した。
- ・新調したパネルに富山県五箇山宮本友信製楮紙で浮け締めをかけ、乾燥させた。(Fig.3) *3



Fig.3

- ・AF プロテクト紙をパネルの棧、面に生麩糊で張り込んだ。*4
- ・乾燥後、本紙を生麩糊で張り込んだ。(Fig.4)
- ・新調したパネルの裏棧部分も富山県五箇山宮本友信製楮紙で浮けをかけ、AF プロテクト紙を張り込んだ。
- ・パネルを額に装着した。
- ・写真撮影を行い、修理報告書を作成した。



Fig.4

それから、基底材も、開けてみるまで分からないものが多いのです。

Ka：接着剤については、材料を特定しつつ方法を検討します。結局、今回は古来からの方法がよかったという事例になりました。

内呂博之（以下、U）：使用された絵具の同定は難しいのですが、本作品に使用されている塗料は不透明水彩と判断しました。油絵具の場合も、描いた直後は光沢感がありますが、長年変化でニスが引け、泥絵のようなマットな表情になります。いずれの場合でも、鹿や牛の骨などからとった膠の膠水で接着していくことが現代の修復においても多いです。国によっては合成接着剤をアクリル系等の溶剤で薄く溶いたものを散布していくこともあります。また、蝶鮫を原料とした膠の方が柔軟性があると判断をする場合もあります。

*3

N：浮け貼りは、基本的に下の板から浮き上がらせる方法です。何枚も貼ってありますが、この1枚の紙の周囲5ミリにしか糊はつけていません。それを重ねながら、5、6cmずつ、天地も左右も重ねながら貼っていきます。この作品は下の基底材も中性紙を貼ったものに変えてあります。さらに用心のために浮け貼りをし、下の基底材と直接触れ合わないようにします。これは、伝統的な日本の屏風やふすまの貼り方ですが、今回の修理もこの方法を応用しました。

*4

N：《海を返せ》で裏板パネルに利用されていた素材はラワンベニヤです。これは文化財には大敵です。本紙上の茶色いものは全てベニヤのアクです。《海を返せ》は、ベースの紙がケント紙という厚みのある画用紙でしたので表面までアクが侵蝕せずに紙の裏面で止まっていて幸いでした。私達の修理は、現状維持修理、つまり、これ以上損傷が進行しないようにするということが基本方針ですので、本紙の裏に接する面にはすべて中性紙材料和紙を、洋紙であっても中性紙を使用して貼りました。酸化などで茶色くなっておりませんが、今後は、アクが直に本紙に影響を及ぼすことはないと思います。

《パフォーマンススコア》修理経過報告

[修理前状況]

ベニヤに貼られている。上層は、シルクスクリーンでイメージが刷られた用紙で粘着性の高いもので一部接着されている。下層は、用紙、感熱紙等がパネルに直接貼られている。上層の本紙は汚損し、下部には焼けた様に欠失している。下層の用紙上のサインのインクが上層の用紙に滲んでいる。また、調査により、下部の汚損は黴によるものであり、下層の用紙にも影響が出ていることが判明した。

[修理工程]

- ・損傷状況を調査記録し、写真撮影を行った。
- ・石川県立美術館の燻蒸庫にて、燻蒸を行った。薬剤は酸化エチレン、薬品名はエキヒュームガスを用いる。
- ・上下の作品の隙間にヘラを差し込み分離させた。作品とパネルの隙間に刃物を差し込みパネルから取り外した。

[上層の作品]

- ・乾式クリーニングを行い、微の胞子を除去した。
- ・本紙のインク滲み、サイン部分のみに、パラロイド B72 の 2% アセトン溶液で滲み止めを施した。
- ・エタノール 70% を用い、殺菌を行った。
- ・作品に表養生を施し、精製水で汚れを吸い出した。
- ・岐阜県美濃市長谷川聡製楮紙と生麩糊で裏打ちを施し、仮張りかけ乾燥させた。(Fig.5)
- ・乾燥後、仮張りから取り外し、裏打ち紙の周囲を裁断した。^{*5}
- ・岐阜県美濃市長谷川聡製楮紙のヒンジを作品裏面に生麩糊で張り込み、押しをかけ乾燥させた。(Fig.6)
- ・新調した額を装着した。
- ・写真撮影を行い、修理報告書を作成した。



Fig.5



Fig.6

*5

Ki: 《パフォーマンス・スコア》の紙の端に燃えた跡がありました。紙に火が移り水で消したのかもしれませんが。あるいは、1979年粟津が実施したパフォーマンスでは、ろうそくを使っていたということが分かりましたので、そのろうそくの炎が紙に移ったのかなど、原因については推定段階です。

Ka: 故意にされた可能性もあるということで、その部分は裏打ちしたあとに古文書の修理の時に行うように医療用のメスを使ってくり抜いてあります。下層部にある紙も破った跡は作家本人の行為であるためにそれも裏打ち紙をくり抜いてあります。当工房でいつもやっているような行為が、生かされていた事例です。その他、膠止め、剥落止めもいつも行っている技法を生かして、金沢 21 世紀美術館の作品は新しいですが、修復ということでは同じような処置をしました。

[下層の作品]

- ・作品と同質の感熱紙でサンプル実験を行った。
- ・作品をパネルから慎重に取り外した。
- ・インク書きやタイプ打ちの文字は牛皮和膠 10% で滲み止めを施した。
- ・感熱紙以外はエタノール 70% を用い、念のため殺菌を行った。
- ・2 点は作品に表養生を施し、精製水で汚れを吸い出し、岐阜県美濃市長谷川聡製楮紙と生麩糊で裏打ちを施した。
- ・乾燥後、中性紙の台紙に作品を元通り生麩糊で張り込んだ。その際、重なり等を考慮し、裏面に回して張り込みを行った。(Fig.7)
- ・感熱紙は、下部は欠損部の形と居りに岐阜県美濃市長谷川聡製楮紙をくり抜き、喰い裂き部分を生麩糊で接着した。
- ・上部は隠れる部分のみ岐阜県美濃市長谷川聡製楮紙を同様に取り付け、その部分で台紙に取り付けた。^{*6}
- ・中性紙の台紙裏面に岐阜県美濃市長谷川聡製楮紙と生麩糊でヒンジをつけ、切り込みを入れたハニカムボードにヒンジを通し、裏面で接着した。^{*7}
- ・新調した額装を装着した。
- ・写真撮影を行い、修理報告書を作成した。



Fig.7

*6

Ka: 一番厄介だったのはたくさん貼られてあった水色の細長い紙が感熱紙だと分かり、さらに、心電図が刻まれていたことです。心電図が修理されたという事例はあまりないので、美術館に心電図用の感熱紙を取り寄せていただき、糊などでどのような影響があるのか実験の上、水分を極力加えないような方法で張り込みました。心電図用の感熱紙が今後環境によって、どのような影響を受けるか未確定ですので、額の前面に低反射アクリルで UV カットのものを使用するなど、念には念をいれた額装を施しました。下地材にはハニカムボードという中性のボードを使用しております。

*7

N: 作品本紙と下地材は全く接着されていません。固定方法について、まず、本紙裏面の横に三カ所、縦に四カ所、幅 1.5 センチぐらいの、長さ 10 センチぐらいのテープ状にカットした楮紙を取り付けます。ハニカムボードというのは、薄い中性紙 2 層のあいだに蜂の巣を輪切りにしたようなものが全面に張ってあるもので、ゆがみがほとんど出ず、伸び縮みもありません。そのハニカムボードを、断面状にいますと斜めに切り込みを入れ、そこにテープ状の楮紙を通して裏側で引っぱり固定しています。ですから後ろのテープを外すとこの本紙は取り外すことが出来ます。それから一番問題の感熱紙には刃物の切り跡が多数あります。これらを接着してしまうとリアリティがなくなります。ですから、最低限の場所でのしかり付けされておりませんので、ほぼ下地材に乗っているだけという状態です。ですからこれらを外そうと思えばすぐ外せるようになっていきます。私達の伝統的な方法でもそうですが、修理において、可逆性、つまり、今後、さらにより修理技法が開発された時に、作品を元の状態に戻すことが出来るということが非常に重要です。貼付けてしまいますと、剥がすためにまた作品を痛めてしまいます。私達の修理は必ず取り外して、同じ状態に戻すことができるという修復——これは保存修理の基本なんですけども——それを心がけて行っております。

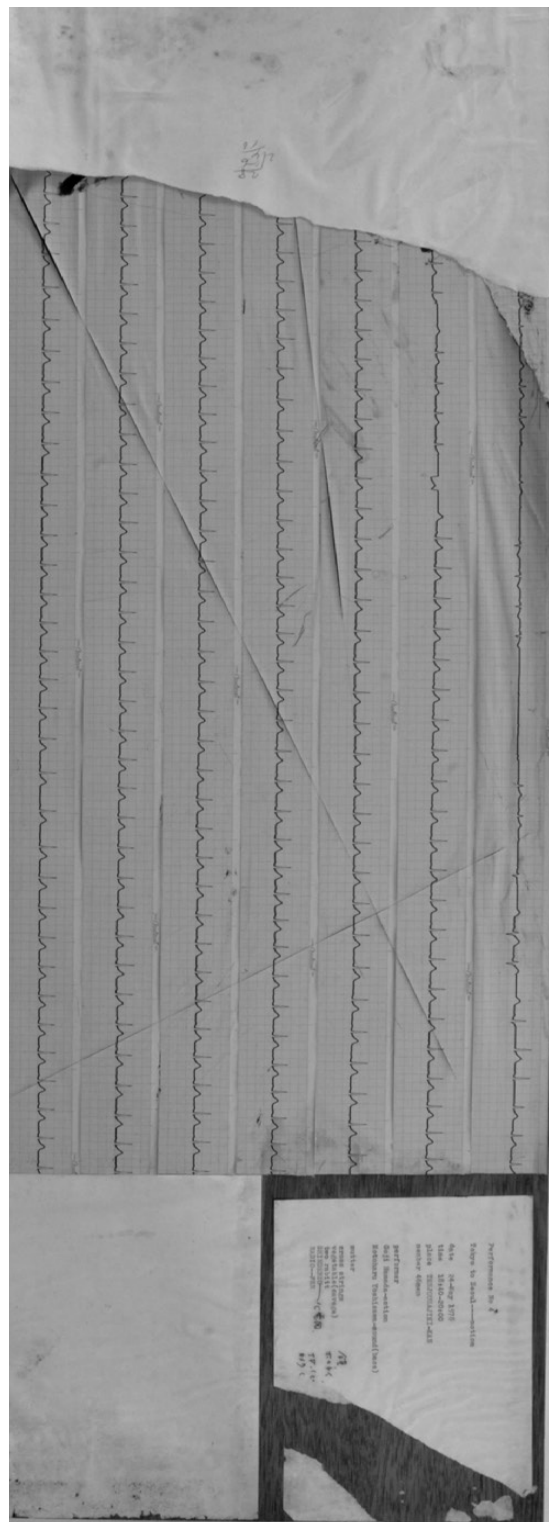
3. 終わりに：修復家と学芸員の連携、ネットワーク作りを目指して

北出智恵子：先ほどのハニカムボードというのは実は兵庫県立美術館の方から教えて頂いたやり方なのです。違う分野で修復を専門としている方々にご教授頂いて、それで最終的に中越先生に判断して頂きました。

内呂博之：美術館に属している修復家、保存担当というのは日本国内では非常に限られていて、今回のような連携は、美術館の同士では限界があります。石川県には県立の修復工房があります。私どもにとっては心強い組織です。話し合い、ともに検討しながら技法、素材、接着剤の使用や修復の方法、方向性を決めていくことが出来るという恵まれた環境に当館はあります。他のどの県にもこのような環境はありません。ネットワークをつくって今後の修復について考えることが出来たらと思いますし、中越先生もそう考えられている方だと思います。

北出智恵子：美術館は作品を収集するだけでなく、それを公開するという役割があります。公開するために、その先何年も作品が同じ状態で生きていけるようにするには100%戻すということではないのです。それ以上進行させない状態なるべく長く皆さんに公開できるようにするための保存管理です。

中越一成：今回のこの修理を行っていて、普段私達が行っている修理と大きく違ったことがありました。どういうことかと言いますと、学芸員の方が非常に頻繁に見に来られたのです。私達にとっては正直に言いますと、え、またいらっしゃるのと最初はそう思っていました。修理をする立場の私達がみる目と、学芸員の北出さんが粟津さんや浜田さんのことを研究している上で見る目は違う、それが分かりました。通常は一件の修復に3回ほど確認に来る程度ですが、北出さんはこの2点で10回以上確認に来られました。私達は損傷に至った過程を経験上見るのですが、北出さんはこの作品ができる過程を探っていました。そういう視点の違いというのを今回非常に私自身は興味深く体験もしました。これには御礼を申し上げます。ありがとうございました。



Lecture “Investigation and Restoration: *Give Our Sea Back and Performance Score*”

Date and Time: Monday (holiday) 15 September 2014 14:00-16:00

Venue: Lecture Hall, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa

Lecturer: **NAKAGOSHI Issei** (Director, Conservation and Restoration Association of Cultural Properties, Ishikawa Prefecture),

KAJI Seika (Member, Conservation and Restoration Association of Cultural Properties, Ishikawa Prefecture)

Moderator: **KITADE Chieko** (Curator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa),

UCHIRO Hiroyuki (Conservator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa)

1. Introduction

Tie-up of Artwork Investigation and Restoration

In fiscal 2012, a preliminary investigation was conducted for restoring *Performance Score*, at which time a printed sheet and strips of thermal paper were discovered, glued directly to the veneer panel below the paper sheet printed with a silkscreen. Along with these was narrow strip with the pencil signature, “19 Jun '78 Goji Hamada,” and pencil inscription, *388-kai no kodou ni okeru heimenjou no pafomansu/naishiha* (“A performance on two-dimensional space occurring in 388 breaths / or else”), which were confirmed to be in HAMADA Goji’s hand. On the print sheet was printed “Performance No 4 Tokyo to Seoul --- motion / date 24-May 1978 / time 18:40-20:00 / place TENJOUSAJIKI-KAN / member 46men ...” The possibility was strong that this underneath panel layer was some evidence from a performance held in 1978 by Hamada, so an investigation concerning this artist was also commenced.

Meanwhile, an investigation concerning a performances undertaken by AWAZU Kiyoshi was conducted at the same time. As a result, it became clear that the performances Awazu conducted in 1977, '78, and '79 were held as part of a series organized and produced by Hamada. Furthermore, as the investigation went deeper into tracking the materials and interviewing people connected with them, a poster for a performance in which Awazu Kiyoshi took part in 1978 was discovered. The poster bore the inscription, “May 24 / Tenjousajiki Hall / Tokyo to Seoul,” and it fit the afore-mentioned print information. A photograph showing the under-layer panel on display was also found. Awazu’s signature was in the lower part of the upper-layer paper sheet printed with a silkscreen. A reprinted photograph also showed Awazu signing his name on an image silkscreened on a long roll of paper, and because a participant in the performance at the time possessed a document resembling *Performance Score* in the museum’s collection, the possibility grew that, after the performance, Awazu had cut the rolled paper into pieces and given them to participants. Thus, it was determined that the upper-layer sheet was *Performance Score* and the under-layer was a different artwork.

A large factor in the above investigation’s progress was the restoration process investigation, by which I mean a close examination of the actual artwork and ongoing discussion in close cooperation with the restorers. In restoration work, the entire process is sometimes left to the restorers, but in this case, confirmation was made at each stage. This came about because so much was unclear concerning Awazu’s production process and what had gone on before and after. One example was being unable to determine the painting medium used. Also, the possibility could not be overlooked that something was written or drawn on the back of the main paper sheet. As such, repair and investigation of the artworks were undertaken synchronously while confirming each stage. At the lecture, amid discussion of the restoration processes of both artworks, a session was held in which the conservator spoke from the perspective of artwork maintenance and conservation, and the curator, from that of artwork investigation and exhibition planning. In the present document, however, their words have been edited and recomposed so as to clarify their stances as conservator and curator toward the restoration work this time.

(Kitade Chieko / Curator)

Concerning Ishikawa Prefectural Association for Preservation and Restoration of Cultural Properties

Our organization has two names, Conservation and Restoration Studio of Cultural Properties, and Conservation and Restoration Association of Cultural Properties. The Studio is the facility and its equipment, while the Association means us, the group of personnel working there. The two can be viewed as the “hardware” and “software.” Currently, besides Ishikawa Prefecture, we as an organization have facilities doing cultural restoration in Tokyo, Kyoto, Nara, and Fukuoka. These are restoration studios attached national museums. In terms of prefectural museums, we have a restoration studio at Ishikawa Prefecture Museum of Art only. The Studio was established in 1997, and since then, no restoration studios in other prefectures have been created. There are various reasons, for example, the problem of costs and locations in terms of equipment, the inability to secure sufficient work in only one prefecture, and the fact that restoration requires a team and cannot be done by a lone individual. It is difficult to create an organization able to form and manage such a team. In these circumstances, only Ishikawa Prefecture has its own restoration studio.

(Nakagoshi Issei / Restorer and Director, Ishikawa Prefectural Association for Preservation and Restoration of Cultural Properties)

Using Traditional Restoration Techniques with Contemporary Art

I have engaged in restoring Western style paintings. Currently, I engage in preserving and maintaining works contemporary art. Traditional techniques for restoring Nihonga and other works on paper in many cases can be applied to contemporary two-dimensional works on paper. When restoring oil paintings, for example, we absolutely do not use oil paints in retouching. This is the same with regard to contemporary art. Some people go overseas to learn techniques for restoring contemporary art, but when they come back, what happens is that they are unable to restore traditional works. Therefore, it is important to first learn the techniques fostered in Japan until now, and on that basis, engage in restoring contemporary works. This is one issue for the future. I was able to reconfirm this in my work on the two artworks, this time.

(Uchiro Hiroyuki / conservator)

2. Progress Report: Repair of *Give Our Sea Back* and *Performance Score*

Give Our Sea Back

[Condition Prior to Repair]

The work is mounted on lauan veneer panels. ^(Fig.1) The front and sides were covered with acrylic boards, held with screws at the top and bottom. The acrylic and veneer panels were attached with tape wrapped around the work from the back. The nails in the panels had rusted, and the rust showed



Fig.1

*1

Kitade Chieko (“Ki”): Directly on the back was the number “7” and a label inscribed with the artist’s address, while on the side was a label with his name. We can judge this to be the way the artwork was when, in 1955, Awazu applied to the Japan Advertising Artists Club exhibition and won the Club’s award.

Kaji Seika (“Ka”): In fact, when we removed the panel from the paper artwork, we found signs that Awazu had used the panel for various

even in the front picture. The corners were fractured from rubbing and the overall had deteriorated. The paint layer was cracking and had losses in some places.

[Repair Process]

- Damage was assessed, documented, and photographed.
- The tape around the acrylic and veneer panels was cut and removed, the screws in the sides removed, and the frame removed.
- Animal glue (10% water solution) was filled in the cracks with a Menso-fude (fine point brush) and a peeling preventative applied. ^{(Fig.2) *2}
- Ultrasonic mister (steam) was applied to tape marks still remaining on the panel sides and carefully removed.
- The remaining tape marks were removed with cotton swabs dipped in isopropyl alcohol.
- Inserting a blade between the panel and the paper, the paper was carefully removed without injury to the paper.
- The collaged portions on all sides and places lifting from the support were reinforced with shofu-nori (Japanese wheat glue).
- Weakened portions on all sides were reinforced with mulberry paper made in Mino, Gifu Prefecture (maker: Hasegawa Satoshi Washi Kobo) and starch glue.
- Mulberry paper made in Gokayama, Toyama Prefecture (maker: Miyamoto Tomonobu) was applied to the new panel for *ukebari* and dried. ^{(Fig.3) *3}
- AF protect paper was applied using starch glue to the panel crosspieces and surface. ^{*4}
- After drying, the main paper sheet was glued on with starch glue. ^(Fig.4)
- Mulberry paper made in Gokayama, Toyama Prefecture (maker: Miyamoto Tomonobu) was also applied to rear crosspieces for *ukebari* and covered with AF protect paper.
- Panel was restored to the frame.
- After photographing the work, a repair report was written.



Fig.2



Fig.3



Fig.4

purposes. Also, from the panel, a fragment of what is believed another artwork was found.

*2

Nakagoshi Issei ("N"): The main adhesive we use is Shofu-nori (Japanese wheat glue). Putting the starchy part, only, of the wheat in a pot, we stir it with water, only, for about an hour and cook it. Before it dries, the paste easily rots and will last only one day in the summer. But if you dry it, it will last. Our main materials at the studio are silk, paper, and board, and the paints we used are basically pigments, mineral powder dissolved in animal glue, or else ink. The collection works of 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, then, are contemporary artworks, and their materials are completely different from these I have mentioned. The paper may appear the same, but what is casually called *washi* paper is almost never used in contemporary art. Western paper is always used. Then, in most cases we do not know the support materials until we open the work up.

Ka: Concerning adhesives, we consider methods while investigating the materials used. This time, it was a case of old-time methods turning out to be best.

Uchiro Hiroyuki ("U"): It is hard to identify the paints used, but those used in this artwork we judged to be opaque watercolor. Even oil paints, which have a glossy appearance after the work is finished, take on a matt appearance like *doro-e* (pigments of earth materials) as the oil fades in time. At any rate, even in present-day restoration, glue taken from deer or cow bones is frequently used. In some countries, synthetic resins thinly dissolved with a solvent are also used. Also, glue using sturgeon as a material is used in some cases because it has pliancy.

*3

N: *Uke-bari* gluing is a method of allowing the paper to float up from the backing. Several sheets are pasted on, but one sheet is only glued in a 5mm area around its circumference. Overlapping these small strips 5-6cm, they are glued this way over the entire surface. We changed the base material of this artwork to a base glued with acid-free paper. For safety's sake, then, we undertook *ukebari* gluing so that it would not directly contact the lower base material. This is a gluing technique used with traditional Japanese byobu screens, but we effectively used it this time, as well.

*4

N: The rear backing panel used for *Give Oue Sea Back* is lauan veneer plywood. This material is an archenemy of cultural properties. The brown stains on the main paper sheet are all an effect of the veneer

plywood. Fortunately, because the base paper of *Give Our Sea Back* was a thick Kent paper, the stains did not bleed through to the surface but stopped at the rear paper. Our repair work is aimed at maintaining the work in its current state, that is, our basic policy is to not allow it to deteriorate any farther. As such, for surfaces contacting the back of the main sheet, we used only acid-free Japanese paper or acid-free Western paper. With oxidization it will turn brown, but hereafter it will have no effect on the main sheet.

Performance Score

[Condition Prior to Repair]

The work was attached to a veneer panel. The upper layer was a sheet of paper printed with a silkscreen image and partially glued on with strong adhesive. The lower layer was a paper sheet and thermal paper strips glued directly to the panel. The upper layer paper was stained and damaged with its bottom portion missing as if burned away. The signature in ink on the lower layer paper had bled through the upper layer paper. Also, investigation showed that the lower portion damage was due to mold, which had also affected the lower layer paper.

[Repair Process]

- Damaged was assessed, recorded, and photographed.
- The work was fumigated in the fumigation room at Ishikawa Prefectural Museum of Art. The chemical ethylene oxide (brand "Ekihyumu Gasu") was used for this.
- A spatula was inserted between the upper and lower paper sheets to separate them. A blade was inserted between the work and the panel to remove it.

Upper Layer Artwork

- Dry-cleaning was undertaken and spores of mold eliminated.
- The ink stains of the signature only were treated with an acetone solution with 2% Paraloid B-72 to prevent further bleed through.
- Using a 70% ethanol solution, it was sterilized.
- The work was covered with a protective sheet, and purified water used to draw out the stains.
- Using glue, the back was lined with mulberry paper made in Mino, Gifu Prefecture (maker: Hasegawa Satoshi), then placed in a temporary frame and dried.
- After drying, it was removed from the frame and the lining paper trimmed. (Fig.5) *5
- A hinge of mulberry paper from Mino (maker: Hasegawa Satoshi Washi



Fig.5

*5.

Ki: At the edge of *Performance Score* paper there were signs of burning. A spark may have landed on the paper and been extinguished with water. Or else, we know that candles were used during the 1979 performance by Awazu, so fire from a candle may have contacted the paper, perhaps. We are still at the stage of inquiry.

Ka: It may have deliberately been burned, so that portion we removed with a medical scalpel after lining the work, the way old manuscripts are repaired. The signs of tearing on the lower paper sheet were the result of the artist's own actions, so this too we repaired, applying *urauchi-gami* (backing paper). This is an example of our using a method we frequently use in the studio. We also made use of techniques for halting bleed-throughs and cracking, and while works

Kobo) was attached to the back with glue, pressed and dried. (Fig.6)

- The work was placed in specially made frame.
- The work was photographed and a repair report drafted.



Fig.6

at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa are new, we give them the same kind of repair treatment.

Lower Layer Artwork

- A sample experiment was conducted on thermal paper of the same quality as the artwork.
- The artwork was carefully removed from the panel.
- A 10% animal glue solution was used to stop bleed through of the ink and typewritten letters.
- Using 70% ethanol, the thermal paper was sterilized for safety's sake.
- Two parts were covered with a protective sheet, and purified water used to draw out the stains, and a lining of mulberry paper from Mino (maker: Hasegawa Satoshi Washi Kobo) attached using glue.
- After drying, the artwork was attached as originally, to an acid-free paper backing using glue. At that time, giving thought to overlapping, it was wrapped around to the back and pasted.
- A partial defect in the lower portion of the thermal paper was treated with mulberry paper made in Mino (maker: Hasegawa Satoshi Washi Kobo) and the torn portion glued with Shofu-nori (Japanese wheat glue). Only the hidden part of the upper portion was treated in the same way with mulberry paper, and with this portion, it was attached to the backing. (Fig.7) *6
- A hinge of mulberry paper from Mino (maker: Hasegawa Satoshi Washi Kobo) was attached to the back with Shofu-nori (Japanese wheat glue), the hinge passed through a slit in the honeycomb board and attached to the back. *7
- The work was carefully put in a frame.
- The work was photographed and a repair report written.



Fig.7

*6

Ka: What made it the most difficult was finding out the many blue paper strips glued on were thermal paper and, furthermore, that an electrocardiogram was recorded on them. We had no previous experience repairing an electrocardiogram, so we had the museum give us some thermal paper for electrocardiography and, after studying the effect that paste had on it, we pasted them on using minimal water. It is unconfirmed how thermal paper for electrocardiography will be effected by environmental conditions, hereafter, so using low reflective acrylic on the frame front to cut the UV rays, we very carefully framed the work. We used honeycomb board, an acid-free paper board, as the backing.

*7

N: The artwork paper is not attached to the base at all. Concerning the method of securing it, first, in three places horizontally and four places vertically on the back of the main paper, we attached mulberry paper cut to look like tape, about 1.5cm wide and 10cm long. The honeycomb board is made of what looks like the hollow cells of a bee's honeycomb, sandwiched between two layers of thin acid-free paper, so there is almost no warping or shrinkage and expansion. Cutting slits in this honeycomb board, diagonally in section, we pulled the tape-shaped mulberry paper through and pulled it to the back to secure it. As such, by removing the tape on the back, the main paper sheet can be removed. Then, there were traces of knife-like cuts in that troublesome thermal paper. If these were simply glued, the reality of the work would be lost. Therefore, it is pasted in only the minimum few places, so it is basically just riding on the base. Therefore, if you want to remove this part, you can easily do so. In repair, even in our traditional repair methods, reversibility is extremely important, that is, being able to return the artwork to its original condition later when even better repair methods are developed. If it is glued, then the artwork will be damaged when it is removed. In our repair work, we always restore the artwork in a way allowing it to be removed and returned to its original condition. This is the foundation of preservation and restoration.

3. Conclusion: Cooperation between Restorers and Curators —Seeking a Network

Kitade Chieko: The afore-mentioned honeycomb board is in fact a method introduced to us by Hyogo Prefectural Museum of Art. People performing repair work in different fields instructed us, and we had Mr. Nakagoshi make a final decision.

Uchiro Hiroyuki: There are extremely few repairers and preservation people attached to art museums in Japan. In this kind of a tie-up, there is a limit to what art museums, themselves, can do together. In Ishikawa Prefecture, there is a prefectural restoration studio. This is an organization we greatly count on. Together with them, we confirm the state of the artwork and materials used and hold close discussion about adhesives used and other concrete restoration methods, and make decisions on that basis. So, this museum is lucky to have such an environment. No other environment such as this exists in other prefectures. I hope we can work on forming a network for handling restoration hereafter, and Mr. Nakagoshi also thinks this way.

Kitade Chieko: The art museum does not only collect artworks but also exhibits them. In order to exhibit them and allow the works to be enjoyed in the same state year after year, it is not necessarily best to return them 100% to their original condition. Preservation management means being able, as much as possible, to display and share them for long periods without their further deteriorating.

Nakagoshi Issei: In our repair work this time, we encountered an aspect quite different from what we usually encounter. This is that the curator frequently came to observe the progress. To be frank, we initially thought, "What? She has come again?" From our standpoint as the repairers, we found out, Ms. Kitade as a curator looks differently at Awazu or Hamada because of her research. Usually, the curator might visit three times to confirm, but Ms. Kitade visited more than 10 times to confirm. This difference in perspective was extremely interesting for us, this time. I would like to thank her for this.

