

第 I 部

デジタル・アーカイブとセラミック・アーカイブの可能性

大塚国際美術館でのパネルディスカッション

宮下孝晴*

テーマ：「デジタル・アーカイブとセラミック・アーカイブの可能性」

会場：大塚国際美術館（徳島県鳴門市）システィーナ・ホール

期日：2012.1.29

コーディネーター：宮下 孝晴 金沢大学 人文学類教授 フレスコ壁画研究センター長

パネリスト (1) 栗原 祐司（文化庁 文化財部 美術学芸課長）

パネリスト (2) 建石 徹（文化庁 文化財部 古墳壁画室 古墳壁画対策調査官）

パネリスト (3) 大杉 栄嗣（大塚オーミ陶業(株) 取締役兼常務執行役員）

パネリスト (4) 平田 雅男（大塚国際美術館 学芸部 副部長）

（いずれも当時の役職）



宮下：皆さん、あらためまして、こんにちは。パネルディスカッションのコーディネーター役を務めます金沢大学の宮下孝晴です。会場の皆さんには、ご休憩も差し上げないままで申し訳ありませんが、時間も押していますので、基調講演に続いてこのままパネルディスカッションに移らせていただきます。

ステージには、すでに総司会からご紹介のありましたパネリストの方々にお越しいただいております。私も基調講演の中で、たびたびお名前を出してまいりました方々ばかりですが、この顔ぶれを見ていると、会場の皆さんも直に聞いてみたいことがあるのではないかと思います。たとえば、私の基調講演をお聞きになってもまだ、なぜ雪深い北陸の金沢大学が南イタリアの洞窟壁画調査に情熱を注いでいるのかとか、なぜこの四国の鳴門に大塚国際美術館が誕生したのかとか、そもそも不思議なことばかりです。「大塚グループはお金持ちなんだから、ほんとうの美術品を買えたんじゃないの、どっかの保険会社みたいに・・・」と、私でさえ思います。ところが、結局は本物の美術品を買わないで、いろいろ物議

を醸しながらも、複製美術館と言ったらいいのか、名画再現美術館と言ったものを建てました。20年、おそらく準備期間を入れたら30年くらい長い時間をかけてアイデアを熟成し、新しい技術を開発し、そして素晴らしい建築の、今でもまったく色あせない素晴らしい美術館を実現させました。そして、今やまさに「もう1度行きたい美術館」トップの座を占めるまでになったわけです。

それにしても、なんで徳島県の鳴門に？どうして大塚が？どうしてボンカレーやポカリスエットやオロナミンCの大塚が？・・・という疑問の連鎖は尽きるところを知りません。また、どうしてオーミ陶業さんが？という疑問もありますね。オーミ陶業という会社は信楽が本社ですね。信楽って、あのひょうきんなタヌキの置物で有名ですね。タヌキを作っている信楽の陶器の会社が、どうして絵画の複製を作ることになったかということも大いなる疑問ですね。とまあ、いろいろ聞きたいことは、会場の皆さんにも山ほどあると思います。

また、文化庁の古墳壁画室の建石さんには、もっと厳しい質問が出てきそうです。「あの高松塚の問題はどうするつもりなのか？」というような。質問ではなく、尋問をしたい方も会場にはいらっしゃるでしょうね。栗原

* 金沢大学名誉教授

(元)フレスコ壁画研究センター長

課長につきましては、私も読ませていただいた「ミュージアム・フリーク in アメリカ」というマニアックな本の著者ですから、美術学芸課長という文化庁の役職を離れても興味が尽きません。ほんとうに、あれは誰でも書ける本じゃないです。6千、7千という膨大な数の美術館を渡り歩いた人間でなければ書けない本です。栗原課長ご自身がフリークと自称しているので許していただきますが、文化庁とか文科省とかに籍を置いている偉い方が極めつきのオタクだなんて考えられませんよね。入場券から何からことごとくコレクションしているそうです。今日もレンタカーでここへ来られたようですが、お聞きしたところによれば、昨日からずっとこのあたりを回られているとのこと。とにかくミュージアムという名がつけば、どうしても足を運ばずにはいられないのだそうです。そういう熱い方が文科省、文化庁という堅いお役所にいらっしゃるといっただけで、なんだか救われる気がします。そして、そういう人ならきつとお役所特有の答弁ではなく、本音で話してもらえそうですよね。

というわけで、会場の皆さんのさまざまな疑問やお気持をコーディネーターの私が受け、今日はこの4人の方々に、先ほどの基調講演の延長線上に掲げた「デジタル・アーカイブとセラミック・アーカイブの可能性」というテーマで、お話を伺っていきたくと思います。

宮下：さて、まずは平田さんにお願ひしましょうか。世界に類まれなる美術館として有名になった、この大塚国際美術館の構想が、どんなふうにして生まれ、どのようなご苦労があって、今のような輝かしい美術館の座を勝ち取ることができたのか、お話をいただけますか。

平田：今日、初めてご来館いただいた方も結構いらっしゃるようですので、少し、この大塚美術館の創設由来を申し上げます。そもそも皆さん、大塚グループの総帥である大塚正士（おおつか まさひと）さんが、ちょうど20年前の平成4年の2月、僕にこう言われました。「この鳴門は、徳島県鳴門市というのは、四国観光の中においては、あくまで通過点でしかないんじゃない」と。「鳴門の渦潮を見て、うどん喰うて、さいならーちゅうて。みんな、どこ行くかちゅうと、金毘羅さんへ行くんじゃない。なんとか、この鳴門の土地に人を堰き止めるダム、すなわち観光を堰き止めるダムを作って滞在時間を長め、とにかく金を落としてもらいたい。そのためには、観光的性格と、もうひとつ教育的性格を併せもつ、大きな大きな美術館を、わしの地元の徳島県鳴門にこさえたいなあ」と、言われたのです。

その当時、大塚グループは創立75周年を迎え、記念事業をしておりましたから、「企業メセナの一環として、この土地にでっかい美術館をこさえて、各地から鳴門にどんどん来てもらうて、なんとか地元で恩返ししたいんじゃない」とも言われました。つまり、大塚グループの地元への恩返しというのが、1つの発想の原点でございます。

もう1つ、彼はこうも言うておられました。その当時、フランスのド・ゴール大統領の文化相でアンドレ・マルローという方がいらっしゃって、「その国の将来を占おうと思えば、その辺を歩いている若者の背中を見ればわかる」という言葉をのこしています。それじゃあ、こういった若者をどうやって教育訓練していくか。そのためには、世界中に散らばっている数々の名画の前に若者を集めて、名画をじっくり鑑賞させて学べるようにすればいいというのが、もう1つの美術館発想の原点でございます。

しかしながら、実際問題といたしまして、世界の25カ国、190の美術館に点在している作品を見ることなど、まず不可能でございます。だったら、この原画作品と同じように仕上げた模倣品を作って、それを一館に集め、一堂に集めて、勉強させたらいいだろうということになったのです。そうすれば先人が残した哲学、歴史、宗教など、いろんなものが学べて若者の教育・訓練につながるという考えが原点でございました。そして、その発想を大塚オーミ陶業のもつ、陶板による優れた絵画再現技術によって実現したのが、この美術館なのです。

しかし、その時代にあっては大変な作業でございました。最初は、クレイジーと言われました。クレイジー、つまり気違い沙汰だと言われました。今ではクレイジーというのは、ドエライことをやったというような意味に変わっておりますが、その当時は、大塚は訳のわからんことをやり出したと、私どもはほんとに冷やかな目で見られたものでした。しかし、天の時、地の利、人の和からなる三位一体がうまく働いて大塚国際美術館は完成しました。

皆さん、いかがですか。今こうやってお話しさせていただいている場所は、まぎれもなくジャパンの徳島県の鳴門市なんですが、大塚オーミ陶業の再現技術によって、ここはヴァチカンのシステリーナ礼拝堂になりました。皆さん、ここ、ジャパンの徳島県ちやうんですよ。ローマのヴァチカンなんです。このような再現技術力をもった大塚オーミ陶業というのは、おそらく世界で最高峰のレベルにある企業です。したがって、ここは今、観光的な目玉と教育的な性格を併せもった美術館なのでございます。この美術館の存在は、おそらく今の日本に大きな貢献をさせていただいていると、僕は自負しております。

宮下：平田さん、ありがとうございます。予定では私の長年の友人で、大塚国際美術館の理事である岡村修二さんにパネリストをお願いしてありましたが、インフルエンザにかかってしまったようで逃げられてしまいました。岡村さんがインフルエンザで来られませんって言うので、私はてっきり登校拒否だと疑っていたら、今朝ほど凄いい風邪声で私に電話がかかってきて、「宮下さん、ごめん！」って言う声を聞いて、ほんとうにインフルエンザで肺炎にかかりかけていることがわかりました。それ

で平田さんにピンチヒッターをお願いしましたら、すぐに快諾していただいた次第です。平田さん、急な出演にもかかわらず、私たちの議論に加わっていただき、ありがとうございました。

さて、次は大塚オーミ陶業の大杉さんに、今、平田さんからお話を伺いました大塚国際美術館創設の非常に突飛な発想についてお聞きします。美術館構想の中で名画を複製・再現するという事に挑戦することになったのか、それとも大塚オーミ陶業さんのセラミックでレプリカを作るという技術が先行していて、技術的にかなり高度なところまで来ていたから、これを何とか利用できないかということだったのか。どっちが先だったのかという疑問から、お答えしていただけないか。

大杉：私は、今日は大塚オーミ陶業の代表で出席をさせていただきます。この美術館がオープンしましたのが1998年です。ご想像していただければ分かるように、この美術館に展示してある作品は、まあ1年とか2年で作れるような量ではございません。このシステム・ホールをご覧ください。天井や壁面は数百枚の陶板を組み合わせて作られています。準備としては、創設の約10年前から始めています。私どもは、先ほど宮下先生から「タヌキの産地の信楽で、この絵の陶板は・・・」という話がありましたが、たまたま、タヌキの置物で有名な信楽の地に工場を作っているということです。まずは、この名画の陶板レプリカ製作がタヌキの焼き物から発展したのではないということ、ご理解いただきたいと思えます。ご存知の方も多いかも分かりませんが、この徳島県の鳴門に、たくさん砂が運ばれてくる大きな川がございます。その砂を使って何か大きな焼き物ができないかという課題を、私たちの大先輩で、今日この席に来ております当社専務的場などが研究に研究を重ねて、世界7カ国の特許をいただくような高い技術を開発しました。前社長で今の顧問の奥田も今日この場に来ていただいておりますけれども、彼の時代に、平田さんのお話にありましたように、大塚正士前館長との話の中で、この美術館の構想がいろいろと企てられたのです。その段階では、大きな焼き物に忠実に絵を焼く、焼き付けるという技術はたくさんございました。ですから、その技術があって、この陶板美術館ができたというのも正しいことだと思いますし、また、その構想が始まって、いざ作るようになって、そこから技術が発展したという見方も私はできると思えます。たとえば、一般に陶磁器といいますが、表面は少し光沢があって、光るような性質をもつのが多いのですが、先ほどから宮下先生が講演されておりますフレスコ壁画というのは、表面が光沢を帯びてない。どちらかというと、マット調というか、くすんだような表面です。色彩は非常に鮮やかであります。表面の状態はそんなにきらきら光ってない状態なんです。そういったものを忠実に、色も鮮やかに再現するというのは、当時はまだまだ不得意でした。このシステム

・ホールやスクロヴェーニ礼拝堂のようなフレスコ画を忠実に再現する技術というのは、陶板を製作しながら少しずつ技術開発していったものと思っております。

宮下：ありがとうございました。お話を伺っていて、ちょっと思い出したことがあります。陶器陶芸というものが、ルネサンスに果たした役割というのは、すごく大きいものがあるんです。皆さん、ルカ・デッラ・ロbbieaという彫刻家をご存知ですか。ドナテッロの向こうを張って活躍した15世紀の彫刻家です。しかし、彼は途中で陶芸家に転向してしまうんですね。ある意味、彫刻家って一点主義ですから、大理石を彫ったりしていると、なんとなく寂しくなるんでしょう。それも、お金のあるフィレンツェで作っているだけではね。もっともっと広く、各地に自分の作品を置きたいと思っても、なかなかそういうわけにはいかない。あるとき、ルカは、型を作って焼くという陶芸の量産システムを考えました。レリーフ彫刻を粘土で作って型を取り、焼き物にする。最初の頃は大理石の複製品のように、色は白だけだったんですが、だんだんいろんな色をつけて、ブルーとか黄色とか緑とかをつけて、ふつうの彫刻ではなかなか出せないような、色鮮やかな彩色陶板を作っていきます。もともと才能豊かな彫刻家でしたから、ほんとうに素晴らしい陶板彫刻ができた。イタリアのみならずヨーロッパのどこへ行ってもロbbiea工房で作られた彫刻、つまり陶芸彫刻がありますよね。これは、ロbbiea工房がいかに量産をしたかという証です。一点主義で、本物を見る人が限られていた彫刻の世界が、ロbbieaのおかげで低価格で量産されるようになったので、どんな田舎の村でも、教会や礼拝堂にロbbieaの質の高い彩色陶板を飾れるようになりました。ルネサンス彫刻の普及という点で、陶芸による複製技術を応用したロbbieaの果たした大きな功績を忘れてはなりません。もちろん、ロbbiea工房の稼いだ金も大きかったようで、5世紀を経た今でもフィレンツェのロbbiea家はお金持ちです。それから、ルネサンスになって、陶芸、焼き物が各地で盛んになります。現在のウンブリア州のデルータ、南イタリアのグロッタリエ、それから伝説の焼き物の語源になったファエンツァ、つまり「ファイアンス」の語源となったファエンツァなどなど、イタリアにはいくつもの陶芸の町があります。ルネサンスでいちばん需要があったのは、名画家のラッファエッロの絵を大皿に描き写した飾り皿です。そういう人気のある絵画を焼き物に複製をして普及させるという点で、換言すれば、複製芸術としてアートを広めたという点で、焼き物というのは大変に大きな貢献をしたと思うんです。ここで、大杉さんにお聞きしたいんですけども、名画を焼き物に再現、復元したいと言った時に、ヨーロッパ人は、たぶんルネサンスのラッファエッロ手の大皿とかを思い浮かべたんじゃないかと思うんですが、すぐ理解していただけたんですか？

大杉：当然、この美術館の作品は、1点1点著作権の許可をいただきに上がらないと、焼き物に再現するというか、複製を作るということはスタートしません。その段階で、宮下先生が今おっしゃったように、「大きな陶器の板に、お宅の所蔵されている絵を焼き付けたい」と申しましたら、「うちの作品を3次元にしないでくれ」という回答がありました。つまり、壺の胴の部分に絵を焼き付けたり、丸いお皿のところに絵を付けなくていいというわけです。ですから、まずはその著作権の交渉に入る前に、大塚オーミ陶業が持っている技術、90センチ×3メートルの大きな平らな陶板に絵を焼き付ける技術を説明する必要があります、当時の担当者は小さなサンプルを持って説明に出向きました。世界中で焼き物は焼かれています、この大きさの陶板となると非常に特異なサイズになりますからね。この美術館自体の特異性の一因も、そのあたりから来ていると、私は思っています。

宮下：なるほど、よくわかりました。あともうひとつ、質問を受けてほしいんですけども。大杉さん、よろしいですか。実はこの間、信楽の里を訪ねた時、大塚オーミ陶業の陶板はいわゆる信楽焼ではないのだということが、はっきり分かったんですが、それでもまだ分からないことがあります。それは、オーミ陶業さんで製作する絵画の再現陶板は、常に一点主義なのかどうかということです。たとえば、この大塚美術館がですね、活動を拡大して、分館を北陸に1つ、北海道に1つ、九州に1つ、日本全国に5館くらい建設しようと企画したら、5つや6つくらいの量産は可能なんですか。量産といっても、5百とか5千じゃなくて、せいぜい5つや6つのレベルの話ですが・・・それとも、複製陶板といっても1点の複製が技術的には精一杯なのでしょう。複製技術といっても、私がさっき申し上げたロブピア工房の果たした陶芸による複製とは、ちょっと意味が違うのでしょうか。

大杉：これは、一点主義ではなくて、ご注文いただければ、2点でも3点でも、50点でも、作ろうと思えば、製作することは、実は可能なんです。それは、先ほど宮下先生がご講演されたデジタル・アーカイブというデジタルのデータを利用できれば理想的ですが、まあ、この美術館を作った頃は20年ほど前ですので、先生が現地調査で使われているような高感度デジタルカメラもなかったですし、ほとんどすべてがポジフィルムという銀塩、従来のフィルムを原稿としていただいたわけです。それを拡大したり、つなぎ合わせたりして作っているわけですね。ですから、その次のプロセスとしては、忠実に焼き物に再現するために、特殊な紙に焼き物の絵具を印刷して、まったく同じように色彩を、まったく同じように輪郭を、まったく同じようにその全体のフォルムを忠実に再現しなくてははいけません。したがって、手描きではなくて、シルクスクリーンという印刷技術を応用して版を作っております。その版ができて同時期に印刷すれば、

20枚でも50枚でもできていくということです。

宮下：大杉さんの、会社の重役というトップの立場からでしょうか、今日、実はオーミ陶業さんから実際の製作を担当していらっしゃる方に、たくさん来ていただいていますけれども、先日工場を見学させていただいた私の印象では、あの方たちは量産するつもりはないように思うのですが・・・製作現場を見学した限りでは、ただひとつの作品に全身全霊を打ちこむような、一点主義に思えてならなかったのですが、どうでしょうか？会社から50点とか100点作れって言われたら、あの勢いで作れるものでしょうかねえ。1点しか作らない、作れないという想いで、皆が取り組んでいるから、ここにある作品は、複製と言えども1点の命を持ってる。そういうふうに私には思えるのですが。あれ500点も作るんだしたら、あんなに精魂傾けてはできませんよねえ。いかがですか、会場にいらして下さっているオーミ陶業の皆さん？大阪支店長兼取締役の大杉さんは、このように申していますが。

大杉：まあ、営業的には、そういう展開は、会社の経営を安定させるのでいいんですけど。宮下先生の質問には、なかなか答えにくいと思います。1点、印刷だけでできているわけではございませんで、焼いたときに色が不足しているところは全部、細い筆で色をさしてあげます。そして、また焼きあげる。ここでうちの、大塚の陶板の大きな特徴を申しますと、普通の焼き物は1度焼いて、2回目焼くと、ちょっと熱の衝撃で割れてしまうことが多いんですけど、大塚の陶板は、その部分が非常に耐久性がありまして、もう1度焼いて色を修正することができます。次に焼いて、また少し色が不足してるなど思うところには、もう少し色を足して、もう1度焼くということが、数回繰り返せるわけですね。ですから現場のスタッフは、そのたびに、その部分に対して精魂こめて修復しますので、実際、こういった立派な陶板ができるのは、そういう者たちの技術だけではなく、心の部分も大きく影響していますので、500作れと言われると、たしかに困ると思いますけど。

宮下：そうだろうと思います。それから、この素晴らしい技術ですが、企業秘密っていうものも、ずいぶん沢山あるんじゃないですかね。

大杉：そうですね。焼き物の世界は、特許を取るのがなかなか難しい分野と言われておまして。ただまあ、一般的に使われてる技法を工夫したり、また組み合わせたり、色々しております。今日は隣に、文化庁の皆さんも、おいでなんですけど。建石さんにもご指導いただいた、キトラ古墳などの壁画面は、ちょっと漆喰が盛り上がったたり、剥落しかかっているわけですね。ここ大塚国際美術館にはそういうものがあまりないですけども、そういう

漆喰に描かれた壁画の正確な状態を再現しようと思うと、そういった工夫もやはり必要なんです。それは一般的な焼き物の世界ではなかなかできないことを、大塚のこの陶板だからこそできるという部分があって、その辺の技術のノウハウには非常に大きなものがあると思っています。

宮下：きっと私が信楽の工場で見せていただいた部分も、おそらくごく一般的な作業風景で、肝心なところは工夫を重ねた企業秘密の中で、こういう高度なものが作られているのだらうと思います。さて、日本のほんとうに伝統ある、高度な技術から生まれた文化財、とくに古墳壁画の保存を担当していらっしゃる文化庁の建石さん、文化財を陶器で精巧なレプリカにして記録保存するセラミック・アーカイブとしての、オーミ陶業さんの仕事を、どのように評価されていますか。

建石：はい。文化庁の建石と申します。結論的に申し上げれば、非常に重要で、今後さらなる活用が期待されるというのが、まあ大きな答えではあるのですが、そこに至るためには、いくつかお話しておきたいことがございます。手短かに申し上げますと、私どもでも今、日本の文化財保護をやっていく上でベースになるのは、まずは、実物をどのようにいい形で次の世代につなげていくかという大前提があるということです。その上で、今、私や栗原が担当している、例えば高松塚古墳壁画やキトラ古墳壁画は、皆様にもご心配をおかけしているところですが、先般、キトラにつきましても、あるいは高松塚につきましても、私どもの発注ではないですけど、非常に優れた陶板の複製が作られて、それが今後どういうふうにも活用されていくかというところは、非常に興味があるところです。特に日本の文化財保護の歴史を振り返りますと、基本的には伝世品で、紙や布（きぬ）に描かれたような絵画とか仏像のような彫刻、工芸品を数十年あるいは百年という単位で、常に修理をしていかなければなりません。例えば、つい先般、昨年秋に東大寺で、東大寺ミュージアムがオープンいたしましたけども、別に東大寺では、そこで初めてミュージアムというか、文化財の公開をしているということではなくて、1200年という長い時間、ずっとそれなりの形で、お寺に係るような方達が常に必要なメンテナンスをしてきたことが今、我々の目の前にあるというような話です。近年になって、例えば埋蔵文化財というような遺跡の発掘などが行われてくると、その土中にありました壁画を含むような文化財が出土してくるわけですが、この保存がなかなか難しいのです。例えば壁画ということであれば、実際に日本では数は少ないんですが、実は、日本の文化財保護制度、つまり行政としての保護制度の歴史を振り返って考えてみると、非常に重要なエポックには常に壁画の問題があったことも事実です。

そもそも私たちが行政の仕事をしていく上でのベース

になっています文化財保護法という法律ができたのは、ご存知の方も多いと思いますけれど、1950年のことです。前年の1949年に、法隆寺の本堂の壁画が燃えるという火災がありました。ちょうど今この季節ですね、1月の後半に火災にあった。当時、岡倉天心が、最初にプログラムを立ち上げ、法隆寺の本堂壁画は修理中でした。その本堂壁画の修理プロジェクトに際して電気あんかを使っていて、これが出火の原因でした。ちょうど今、この時期に文化財防火週間ということをやっているのですが、そういう残念な過去の事件が大きな契機になっているわけです。そして、日本の文化財保護の問題が非常に多くの国民の方に知られるようになったのは、高松塚の壁画というものがあつたからにはほかなりません。それが今、皆様にご心配をおかけしながら、先般、苦渋の選択の中で、先程も写真で見ていただきましたように、現地ではなく、文化財の病院、つまり文化財修理所に入っているような次第でございます。

仮に、現地と同じような空間を再現して、そこでもう1度、当時あつたような形で見ていこうとした場合、デジタル・アーカイブはもちろん有効な手段だと思うのですが、やはり陶板レプリカの魅力は大きい。オーミ陶業さんがお作りになった陶板を、今、私どもの奈良文化財研究所の博物館の方で展示をしておりますが、一般の方にも研究者の方にも非常に好評でございます。このあたりの話はまた、後ほどもお話する機会があると思いますが、その空間あるいは表現を保存するために、あるいはまた活用までを含めて、非常に有効なツールと考えております。まだまだ結論を出す話ではないのですが、私どもは非常に注目しているということ、今のお話のまとめにしたいと思います。

宮下：ありがとうございます。さて、ここで別の面から話題を出してみたいと思うんですが。複製とか新しい価値観の創成に対しても、やっぱりルネサンスというのは常に関わってきたと思います。ルネサンスの三大発明のひとつに、グーテンベルクの活版印刷術がありますよね。これもある種の複製技術。それまでは原本を写字生が書き写していた手書きの本、つまり写本しかなかった。それが、鑄造活字を組み合わせて組版を作って本を印刷する。そして、この複製技術の発明によってキリスト教社会は大きく揺さぶられ、あの宗教改革の時代に入るわけです。みんなが聖書を持てるという時代になるわけですよね。今のデジタル時代というのは、あの時と似たような大改革の時代が到来しているのではないのでしょうか。活版印刷術によって文化大革命に拍車がかかり、結果としてルネサンスという新しい時代が訪れた。そして今、デジタルの活発な利用によって、またもう1つ、ルネサンスとは言わないかもしれないけど、大きな文化的価値観の変動が起こりつつあるように思うんですよ。我々はただ、人が作ったというだけで、そこに大きな価値を見出すだけでなく、今、我々が価値を見出してきているよ

うに、たとえ原作を写した、再現した、複製の大塚美術館であってもですね、非常に高いクオリティの芸術空間に我々はいらんだというたしかな実感があるじゃありませんか。いわんや、ウーン、ちょっと不謹慎かもしれませんが、例えば、ローマのヴァチカンに大きな地震があったりしてですね、まあ火事はないでしょうが、ともかく地震があって、システーナが崩れたとすると、唯一システーナの在りし日の壁画空間を味わうには、ここ鳴門の大塚国際美術館に来なければならぬという事態を想像してみましょう。そうなった場合ですね、建石さん、ここはもしかして国指定文化財になるということはあるのでしょうか。

建石：それには、まともにお答えするにはちょっと。私のすぐ隣には、直属の上司もおりますので、できないのですが、ただ、今、宮下先生がおっしゃる話は非常に重要なお話でして、それこそ高松塚やキトラの話とも関わることだと思います。今、高松塚やキトラは、宮下先生の最後の写真の中にもあったように、壁画を外に出して修理をしているところです。キトラについては、当面は現地に戻さないという方針です。当面というのは10年以上、場合によっては数十年というスパンです。まだ現地に戻す確かな技術がないということでございます。とすると、モノ自体、その絵の、絵画の表面の細かい表現を見ていただいたり、実物の絵を見ていただきながら、空間の状況もいっしょに見ていただくとする時には、やはりデジタル再現よりももっと、この陶板の世界が有効になってくるでしょう。現にキトラでは非常にレベルの高い、と私どもも考えている、陶板レプリカを大塚オーミさんにお作りいただきまして、それが非常に好評でございます。もちろん、一般の方は実物をあまり見る機会はないのですが、修理に携わっている当事者たちの評価としては、触らなかつたら、ちょっと区別がつかないというレベルにまで到達しています。おそらくここ十数年の間にも、相当なご苦労の中で、技術がまた進化しているのではないかと考えております。そのあたりのことについては、こちらからも伺いたいところです。

宮下：同感ですが、ここから先は企業秘密に入り込むようなので、話題を変えます。基調講演で話したかどうか忘れましたが、実は私のももとの専門はイタリア美術史ではなく、書道であります。その書道の世界で最高峰の傑作、いわゆる名筆を1点だけ挙げると言われれば、王羲之の書いた『蘭亭の序』と多くの書家が答えるでしょう。これは4世紀半ば、蘭亭曲水の宴で41人の文人が集まって詩を書いた時の序文を王羲之が、お酒を飲んでいい気持になって即興で書いたものです。後で清書すればいいと気楽な気持ちで筆を走らせたから、ところどころ間違えてるんですが、その後、酔いがさめて何度書き直しても、最初の草稿以上のものが書けなかった。これを皇帝太宗が手に入れて、生涯、手元に置いて離さなかった

ばかりか、死んでも離さず、自分の墓にいっしょに埋葬させてしまいました。皇帝が副葬品として原本を自分の墓に持って行く前に何人かの書の名人が写し、それをさらに石に彫って拓本としたものが今日まで伝わっています。世に200蘭亭と言われますから、200の写し、レプリカがあるというわけです。本物がないので、その写しである『蘭亭の序』は、たしか日本にも2〜3本ありますが、みな国宝級の重要な文化財であります。しかし、もし故宮博物館に王羲之の書いた『蘭亭の序』の原本というか本物があったら、これはまったく別の話になったと思うんですね。ですから、本物がある限り、複製品は常に複製品なんですけど、本物がなくなった時、その複製品は別の真価が問われ、そしてその時代に生きている人は、そこに大いなる敬意を払わざるを得ない時が、私は必ず来ると思っています。そのいい例が王羲之の『蘭亭の序』であろうと、私は思います。

さて、最後に、いよいよ栗原さんに、お話を伺いたいですけれども・・・

栗原さん、世界6千数百の博物館を回ってこられて、この大塚美術館のようなコンセプトで、運営されているミュージアムというのはあるのでしょうか。

栗原：私の知る限りでは、ここまで大々的にやっているものはありません。ただし、先ほどお話がありましたけれど、教育的な観点で世界の名画を見せようということで、いわゆるレプリカを展示しているところはあります。現に日本でも、大原美術館さんの作った、倉敷のアイビースクエアというところに教育普及館3号館というのがあるって、そこにたくさんあります。当初は「泰西名画」とかいったらしく、工場の跡地を使って展示してあったんだけど、残念ながら色が劣化しちゃって今はあまり展示してないと思います。まあ、そんなことが昔の日本にもありまして、そのレベルであれば、世界じゅういたるところにあるんですが、このレベルで、この大きさで、この規模でやってるのは、ここだけしかないんじゃないかと私は思っております。

宮下：このクオリティ、このレベル、このスケール。レプリカを作った者たちの情熱が伝わってくる大塚国際美術館。ところで、この美術館のあり方について、私は折りあるごとに、今日インフルエンザで苦しんでおられる岡村さんにもお話していることがあります。たしかに教育、あるいは一般的な啓蒙のために利用するにはもってこいですが、ここは。あるテーマに沿って見学したり、絵画空間を丸ごと知ることができる環境展示というのはいいと思いますが、いくつか、ちょっと不満があるんです。それは、この美術館は「名画を再現している」といいますが、その「名画」って誰が決めたんでしょうか？私はその「名画」というレッテルは、取ってもらいたいと思うんですよね。「名画」というレッテルはその時代が何かの都合で貼るもので、次の時代を生きる人間たちが、

子供たちがこれを名画と思うかどうかわからないじゃないですか。進歩的な美術館で、こういう押しつけがましいことを売りにしていると、コンテンポラリーなアート、今活躍しているアーティストたちが生きられない。誰もかれもこのレッテルに驚いちゃって、新しいものが出てこない。たとえば、ここ大塚国際美術館でも花形のルネサンス美術というのは、実際には15世紀初頭のアバンギャルドたちのコンテンポラリーアートに、メディチ家をはじめ多くのパトロンがお金を出して応援したから、15世紀初頭のアバンギャルド、コンテンポラリーアートが中世の美を覆して、歴史的に素晴らしい文化遺産になったわけです。ですから、我々日本も世界も、いちばん力を入れなきゃならないのは、歴史的な文化財の保存も大切だけれど、コンテンポラリー、つまり今の時代に、我々と同じ空気を吸って頑張っているアーティストたちにエールを送って応援し、そして、彼らのアートを理解しなければならぬと思うんです。出版社、マスコミなどが名画・名作・傑作というレッテルを貼りたがるものだけを、美術館がヨイショヨイショしておりますと、なかなか新しい時代のコンテンポラリーアートが育たないということが危惧されます。大塚国際美術館でいろいろな本を出していますが、あそこにあるのが世界の名画で、それ以外は名画でない、大したことないみたいな先入観ができて、子どもたちまでが線を引いてしまうのはちょっと怖いかと思います。それから、大塚美術館の方は、平田さんも含めて非常に教育に熱心です。私はここで3回ほど講演させてもらってるんですが、最前列3列くらいまでの席は、ここのボランティアガイドさんたちで占められます。ほんとうに勉強熱心なガイドさんたちで頭が下がります。ここはまさに「教育」という大きな看板を掲げた美の殿堂で、来館者たちには絶対に何かを学んで帰ってほしいという熱い気持ちを感じます。

さて、先ほどから申し上げているセラミック・アーカイブという立場からひとつの提案があります。大塚国際美術館は、大塚オーミ陶業さんの卓抜した技術で、これだけ素晴らしいセラミックのアートを複製品として、レプリカとして、いやレプリカ以上の価値をここに提示しておられるわけですが、しかし、作品の数が増えていないですね。もっと、どんどん作って展示を拡大してほしいと思うんですけども、なんか思うように作品が増えていかないですね。作品数を増やして、展示コンセプトも、もっと自由が変わっていいと思うのですが・・・

「展示するスペースがない」と言うのなら、展示替えしたらいいんじゃないかって思いますけど、それも難しいのじゃないかな。つまり、「文化財、美術品をセラミックアートとして作りだして展示する。世界の名作を展示していく」ということで、そのコンセプトは了解できますけれども、これまでのように作品を展示して来館者を教育するという目的と機能だけではなく、もうひとつア

ーカイブ機能が加わってもいいのではないかなと思うのです。つまり、作品を記録・保存する機能です。新たに収蔵庫を作って、たくさん陶板レプリカを保存してゆくアーカイブの機能をもつことはできないんでしょうか。この世界にも例を見ない美術館が創設されて、もうかれこれ20年近い歳月が流れたわけですから、次の時代に向けて何か新しい行動を起こす時にきているように思うのですが、いかがでしょうか。平田さんでも、それから大杉さんでも宜しいんですが。

平田：私から申し上げます。日本人というのは、どうも生(なま)好みと申しますか、原画志向の強い民族性を帯びております。ところが、「学ぶ」という言葉がございませぬが、「学ぶ」というのはもともと「真似ぶ」でございませぬ。当館におきましては、このセラミックで再現することによって、一般のお客さんに非常に距離が近くなったと思っております。というのは、別に気取っている美術館ではございませぬ。私もセラミックで再現することによって、もっともっと美術の普及につなげたいと思っております。今後できることなら、今1,074点という作品数でございませぬが、この1,074点という作品の原点は、ジャンソンという方が書かれた大学の美術の教科書でよく使われております本の中に1,079点という図版が載っていることにあります。なんで1,079点かといひますと、この1,079点の中には、絵画はもちろん、写真から建築から工芸から彫刻の、最近の作品まで載って1,079点。それで私は1,079点で基本的に世界の美術というものを網羅できるんだしたら、美術に関しては1,074点で、一応すべてカバーできている数字だと思っております。したがって、本来なら、ほんとうは1点ずつでも増やしていきたいんですが、実際にはいろんな制約がございませぬ。経済的な理由もあれば、著作権・肖像権・版権の獲得交渉と、いろいろなことがございませぬ。でも、ほんとうはできることなら、1つでも2つでも展示作品を増やして、もっともっとよりいっそう日本の皆さん方に、美術に接していただきたいというのが理想だと、私は思っております。例えば、『最後の晩餐』っていう高さが4.2メートル、幅9.1メートルという大きな作品が、当館には修復前のものを再現したものがございませぬ。今、現地のミラノに行きましても、当然ながら修復後のものしかございませぬが、当館には修復前のものがございませぬ。先ほど文化庁の皆さんにも申し上げたのですが、ほんとうはこれこそが国指定の文化財、ひょっとしたら世界遺産に認定されるべきかもしれない。したがって、美術館の存在というのは、あくまでも「まねぶ」ことにあります。先ほど先生がおっしゃいましたが、オーケストラの演奏っていうのは「生」でないといひけないのかと問われれば、私はそう思っておりませぬ。CDでもレコードでも十分にカバーできると考えています。したがって、我々はセラミック・アーカイブの美術館ではございませぬが、やはりここを教育的普及につなげたいと

思っております。

宮下: という美術館側の答えですが、やはり納得できませんよね。もっともっと、私は大塚国際美術館の可能性を新たに拓いてほしいなと、ほんとうに思っています。このぐらいの現状で満足してたらもったいないですよ。私は、もっともっと可能性はあると思います。その可能性っていうのは、商売の可能性ではありませんよ。人類の文化遺産をどう記録・保存していくか、活用していくかを考えないと。そして、平田さんがおっしゃる教育の目的であれば、例えば日本の美術を、日本の文化財をもっとセラミックにして、世界各地に大塚国際美術館の分館のようなものを設けて、日本文化・日本美術の紹介拠点を作られたらいいと思います。この高度なセラミック・アーカイブの技術をどう活用するかっていうのは、もっと大塚国際美術館で議論して未来に向けて展開してほしいな。そして、そこにお金のことが絡んでくるのなら、大御所の文化庁もいらっしゃるのですから。これこそが日本の文化政策なんですよ。世界に向けての文化政策。日本の文化を世界に対して、その真髄を知らせるためには、CD だとか TV 放送だとか本だとか、そんなメディアに依存しているだけじゃ駄目ですよ。この日本が誇るセラミックを媒体とした古くて新しいアート、これは通じます。ぜひ、現状に安住せず、新たな可能性を追求してください。

平田: おっしゃるとおりですね。原画作品の迫力をぜひ、実感していただきたいと思っております。というのは、美術史の教科書の写真図版を見ますと、『モナ・リザ』でも『最後の晩餐』でもほとんど同じ大きさですね。ところが、当館の作品では、原画作品のもつ実際の寸法をそのままそっくり再現しました。それが当館の大きな特徴でもあります。できるだけ忠実に再現することによって、皆さんは現地に行った雰囲気を実感していただけるんです。本来なら、この美術館の在り方として、ひとつひとつ展示作品を増やしていき、日本の教育普及に努めたいというのがほんとうであると思っております。

大杉: セラミック・アーカイブスという言葉は、まだ、うちの社内でも、基本的にどういうふうに理解すべきかですとか、その辺の整理はまだ充分にできてはおりません。焼き物、セラミックスという歴史からいって、焼き物に記録して伝えるという用途は、今まであまりなかったと私は思います。先ほど、宮下先生の基調講演の中でも、人類の歴史の中でも、焼き物というのは非常に古いものだ、古くからあるものだという話があったと思いますが、最初はいろんなものを入れたり、ものを沸かしたりとかで、その後は装飾的なものにもなりました。絵画を普及させたりもしました。あるものは床のタイルであったり、壁の建築材料であったりしたと思うんですけど。可能性として、私が今考えているのは、この大塚の陶板の技

術というのは、ひょっとするとですね、先生がおっしゃってくださったように、ずっと記録として後世に残していくためのひとつの手段として、まだまだ追求する価値があるのかなということです。デジタル・アーカイブでコンパクトに、大容量のものをいろんな媒体で記録していくというのは可能だと思うんですけど、それを実際の大きさで見たり、いつも見ることによって、それは人間の記憶の中にずっととどまると思うんですね。絵画などのような平面のものは大きなインクジェットプリンタであるとか、いろいろな出力機でたくさん出ていきますけども、我々のセラミックスもそれと同じように、出力機からは出ないんですけど、1,200 度ぐらいの窯から出てくるわけです。そういう捉まえ方をすると、たしかにセラミックスの場合も、もっともっと可能性を追求しないといけないというふうにも、今、ちょっと感じています。

宮下: 栗原さん、これは仮定なんですけれど、今、この美術館の正式名は「大塚国際美術館」ですか？この名前の上に「国立」の文字が冠されて国立大塚国際美術館となると、世界がもっともっと注目するんじゃないでしょうかね。「国立」という字がつくだけでナショナル・ミュージアムになりますから。いかがでしょう。

栗原: 「国立」と名前をけるためには国が支援をしなければならぬわけですが、なかなかまだ、そこまでは十分な議論がなされていません。すこし喋らせていただいているんですか？1998 年だったと思いますが、ここが開館した時、まあ少なからず博物館界では議論があったわけですね。ここは博物館というより美術館界かもしれませんけれども。私も3つばかり博物館関係の学会に入っていますが、当時はいろんな議論がありました。だいたい文化財的なことやってる人、実物を尊重する人にとってみれば、展示品は実物じゃないんだから、それこそ偽物博物館、レプリカ博物館ということで、まったく評価しない人も当然いました。また一部には、少なくとも現地へなかなか行きにくいようなところの空間を、これだけ実物大で再現しているのは、教育的には物凄い効果があるんだと、肯定的に評価する方もいらっやいました。よく言うように、博物館というのは、収集保存、展示調査研究の機能に加えて、教育的機能がありますから。これは博物館法に謳っていますし、また国際博物館会議、ICOM の定義の中にもしっかり書いてあって、教育とそれからもう一つ、楽しみ、ICOM でいうと enjoyment という機能があります。それが実はこれまで日本の博物館界では、あまり顧みられてこなかった。それが、この大塚国際美術館では教育であるとか enjoyment であるとか、そういったものが追及されているんだという肯定的な評価があったわけです。それともう一つは、先ほど話があったように、1か所で世界中のものが見られるっていうのは、それはある意味、バーチャルで楽しむことができるわけですね。これが一步間違えると、間違えるなんて言っ

やいけませんけど。一時、あの「トリック・ミュージアム」というのが、今でも観光地に行くと沢山ありますが、あれだと、集めるにしても維持管理にしても金がかからないからってということで、あちこちで来たんですけど、どうもやっぱり安っぽいですよね、あれは。名画を、「名画」と言われるものを、身近で楽しむことができるようにということで、絵の中から手が飛び出したり、いろいろ目の錯覚を利用しているミュージアムで、あれはあれでまあ、楽しむためのものではあるんですが、どうも安っぽくて、ミュージアムというよりは、どっちかというテーマパークに堕してしまっているということで批判が強いです。一方で、このミュージアムをもうちょっと教育的な機能で高めていけば、もっといろんな可能性があるんじゃないかという議論があります。例えば、普通の博物館、自然史系の博物館では、だいたい必ずジオラマっていうものがあって、そこに剥製などを配置することによって、より現実感をもって見るができるようなことをやってるわけです。それをさらに進化というか、違った方向にもっていくと、例えば蠟人形館、ワックスミュージアムというのがあって、あそこは本物はないんだけど、いかにも臨場感をもって、現代の人、あるいは過去の人たちが、その当時の服を着ています。歴代の国王が勢揃いするとか、歴代の大統領が勢揃いするとか、とても現実にはありえないような世界を体験することができて、それをみんなが喜んで見に行くわけですね。そう考えると、それをもうちょっとアートの感覚でやって、この美術館の中でも再現することができないかというのが、実は私の発想であります。デジタル・アーカイブ技術を使ってやっているところがあるんですけど、例えば、本来であれば二曲一双の屏風であって、セットであったものが、片っぽうが失われてしまった、消失してしまったというものをデジタルで再現し、当初あったような完全なセットで再現するとか。あるいは1つが日本にあって、1つが海外に行ってしまったというもので、なかなか日本には持って来れないものを再現して、当初あった姿で再現するというようなことを、この大塚国際美術館でやってもらえるといいなと思います。その当時あったもの、本来はこういう姿であったものが、ここ大塚国際美術館に来れば見ることができますよっていう、面白い展示の仕方ができるんじゃないかなと思うんです。デジタル・アーカイブあるいはセラミック・アーカイブスの新しい展示の在り方を模索する、チャレンジできる、けっこう面白いチャンスじゃないかと思っていますので、ぜひそういうことをやってもらおうと、このミュージアムの魅力っていうものがいっそう高まってくるんじゃないかと思っています。

宮下：現実的で説得力のあるアドヴァイス、ありがとうございました。美術館関係者の方々も、ちゃんとお聞きいただきましたでしょうか。今度は建石さんの方に、ひとつお聞きしたいことがあります。私がこのパネルディスカ

ッションの締めくくりを用意したネタというのは、こういことであります。私が大塚にやや肩入れしているな、なんでこんなになったんだろうっていうふうに思うのは、この鳴門の地が、非常に「もてなし」がいいということでは決してありません。私がイタリアで壁画の「修復」をやって、そして、その実績を「復元」という形で日本に還元したいと、金沢で14世紀のイタリア壁画の復元をやりました。そして、つくづく思ったのは、修復、つまり、傷んだモノを直して治療するという技術と、再現する、それをゼロから再現するっていう技術はまったく別ものなんだということです。日本の伝統的な文化は木や紙や布でできている。これは、裏を打ちながら生きのびていくことを前提にしています。ですから、修復するとか保存することが、物を作ることといっしょに発展してきたわけです。日本の修復技術っていうのは、世界最高のレベルにあると、私はほんとうに思っています。それは、モノが弱いから、それをどうやって優しく生かしていくかっていうことを考えてきた、日本文化そのものが、そういう文化だと思うんですよ。ところで、モノを作る技術、あるいは技術の伝統を受け継ぐという点で、日本はもう1つ世界に誇るべきものがあります。伊勢神宮の式年遷宮がそれです。20年と言いますか、21年ごとに敷地の隣側に、それとまったく同じものを作っていく。この文化的仕掛けによって20年というちょうどいいサイクルで、まあ父から子へと言いますか、次世代に、技術が失われる前に、技術を受け継ぐ。そしてお手本があるうちに、それに劣らぬものをすぐ隣に建てる。そして、完成すると、それを壊して、石を敷いてしまい、20年後にはまたこちらでというふうに、次の世代、次の世代へ、高い技術を確実に受け渡していく。モノを作る技術を受け渡す。これは、裏を打ちながら作品の寿命を再生していくという修復・修理の技術、あるいは理念とは別の次元の発想だと思うんです。とにかく、日本の文化はその2つを伝統としてもっていると思うんですよ。で、文化庁でモノを直したり守ったりするのがお仕事である建石さんの立場からすると、これから日本の多くの文化財を守り、後世へ受け継ぐという時に、大事な点はどこいうところにあるんだとお考えですか。

建石：非常に重いお話なので、なかなかお答えしづらい部分もあるのですが、この点こそが私どもが今行っている仕事の、今いちばんの「骨」になる部分だと思っています。今、宮下先生がおっしゃられた、式年遷宮の話もそうなのですが、やはりその技術の継承というような話。まあ式年遷宮の場合は、それを千年の長さでやっているわけですが、同じような話が、先ほど私も申し上げました、文化財修理の現場でもございます。今、例えばテレビなどでよく話題になる、日本画や彫刻の修理の際には、最近のデジタルの技術や、新しい科学の技術を使ってという話もよく聞かれます。もちろん、そういうことも当然行いながら、やはりベースになるのは、

いわゆる伝統的な、職人的などと言ってもいいのかもしれませんが、そういう技術と先端の部分の活用方法です。それは高松塚の場合でも、私どもは経験いたしました。新しい新素材を使えばいいとか、科学は万能であるというようなことは決してないのでございます。やはり、伝統的な技術というのは、それなりの裏づけがあって、例えばこの絵画については、千年以上もすてによく保たれているというような実績は新素材にはございません。もちろん、理論値はありますけれど、それはあくまで理論値というようなところで、やはりベースになるのは伝統的な技術への信頼です。そういう意味では、絵画にしても彫刻にしても工芸品にしても、今、人をどのように育てていこうかというのが大きな課題です。いいものをいい形で修理する技術を伝えるには、実物を使った、実際の修理現場をトレーニングの場としているということがございます。例えば壁画の場合、日本では高松塚やキトラの壁画の修理の現場というのは、まさにそういう場なわけです。実際にはですね、日本には国宝や重要文化財の修理を行う修理工房が今、10軒近い数あるわけですけど、それらのどこの会社が担当するというような形で、高松塚やキトラの壁画修理はしておりません。実際には、国宝や重要文化財をふだん修理している人たちの総力を挙げてやろうというようなことです。ですから、工房の、いわゆる、昔でいえばギルドにおける技術の引き継がれ方ではなくて、宮下先生もイタリアで実践されているオープンな形で実施されています。まあ、そこまでオープンではないのですけれど、年に2回ぐらいは現場を公開し、技術の中での横のつながりも作りながらというようなことを今後もやっていくつもりです。それで浅いことになってはいけませんので、奥深く、幅広く、というようなところに気を配っています。それから、陶板レプリカの技術につきましては、私や栗原をはじめとして、文化庁のメンバーが期待しているのは、もちろん教育というような話は当然あるわけですけど、どうも今の進化した技術を見ていると、そのレベルは当然クリアし、さらに先に行っているのではないかと考えています。環境展示、つまり空間の再現という面では、おそらく、大塚さんは美術館構想がスタートした時から、相当に強く意識されていたのではないのでしょうか。実際に私どもがふだん担当している壁画、実際にはキトラですけども、キトラの壁画を大塚さんに陶板で作ってもらった時のことです。私は、何回も工場にうかがったのですが、そのたびに、科学の専門家、写真を最初に撮った専門家、修理の専門家など、いろいろなメンバーがずらりと顔をそろえていて、ここの微妙な表面の表現が違うのだ、ここをこうしてくれだの、ああしてくれだのというクレームに、きちんと応えていただいたことを覚えています。これはもうデジタルで写し取りましたっていう世界ではないですね。ベースにはもちろん、今のデジタルの最高峰の技術があることは承知しながらも、そこには作り手の、職人らしい厳しいこだわりがあるんです。これは

期せずして、宮下先生が先ほどおっしゃられたような話につながるわけなんですけど、このクオリティまでいくと、研究者のレベルでも、それを前にして、さまざまな専門的な議論が可能となります。むしろ、デリケートな実物を前にしては、同じような議論は難しいかもしれませんね。また、この陶板を使って新しいタイプのアーカイブをつくるという発想も、相当に今後の見通しがあるように思います。以上です。

宮下：ありがとうございました。なんだか今日は、大塚国際美術館あるいは大塚オーミ陶業さんに対して、ちょっと甘い言葉が続いたかもしれませんが、でも、これは大いなる期待だと思っていただきたいです。最後に時間も迫ってきたので、1つだけ、お話をしておきたいと思います。

突然ですが、『墮落論』で知られる坂口安吾という作家が1942年に書いた『日本文化私観』のなかで、「私はブルーノ・タウトという、ドイツの建築家が絶賛するような桂離宮も伊勢神宮も知らん」ということを言いながら、ユニークな日本文化私観を展開し、法隆寺も桂離宮も焼けてしまっただけで構わない。必要ならば、畑にしろ！バラックを建てろ！人間の生活にとっていちばん大切なのはただ「必要である」ということだけだと開き直った口調で書いています。聖路加病院の隣にあるドライアイス工場、これを見てみる。これは「必要」以外の何物でもない。俺の胸ではなく、俺の腸（はらわた）にぐっと染み入るような力強さがある。芸術もまた、必要から生まれてくるものなのだとすることを、安吾は言いたかったわけです。これは、学生時代に読んで以来、忘れられない坂口安吾の言葉というか、強烈な思想なんですけれど、さきほど伊勢神宮や桂離宮の話が出てきましたので、このお話を今日このディスカッションを締め括りたいと思います。もう1度、ほんとうの意味での「必要」を考え、「必要」に支えられた文化について思いをさせてみましょう。大塚国際美術館はすばらしいミュージアムの1つとして、世界から注目をされている。しかし、次の世代、若い世代、あるいは日本の多くの人々に、ここに来れば海外に行かなくてもいい、ここで世界の名作がじっくり味わえるよ、ここで充分だよということになったら寂しいかぎりです。やっぱり、私は世界に出かけて行って、本物志向じゃないですけど、本物がある限り、それを見なくちゃだめだと言いたいですね。本物のもっている力を本物から人は感じるべきです。私はあと数年で大学を定年退職しますが、その頃は、宮下先生の最終講義はホログラムでという時代が到来しているかもしれません。私が喋っている映像が、3次元で保存されているかもしれないのです。あの先生は死んじゃったけれど、ホログラムで登場してもらいましょうなんて。それはいやですね。宮下先生の講義が聴けるんだったら、今のうちに聴いとけよとか、来週の日曜日に講演会で聴けるから大塚国際美術館に行って来いよとか、うれしい

ですね。ライブには「生」(なま)の力がありますからね。でも、「生」(なま)には時間的な限界がある。私も余命だって、そんなにはない。このシステイーナ・ホールは千年だとしても、ヴァティカンのシステイーナ礼拝堂のミケランジェロの壁画は、あと千年ももたないですよ、絶対に。でも、このシステイーナ・ホールが頑張れば、大塚さん、千年はもつんですよね。もし、ヴァティカンが失われた時、必然的に、ここには大きな力が宿ることになります。でも、ヴァティカンがある限り、人は誰でもやはりローマへ行って、溜息をついて天井を見上げ、痛くなった首筋をたたきながら、システイーナ礼拝堂でミケランジェロと対面してくるべきなんです。ゲーテの言うとおりのことです。ルネサンス絵画を愛するのなら、フィレンツェに行って、ウッフィーツィ美術館で、一日中、足を棒にしながらも、あの作品たちを自分の目で見るべきなんです。そして、それが叶わなくなって、ステッキをついたり、車椅子の世話になるようになったら、皆さん、淡路島を渡って鳴門に来て、ここで想像力を奮い立たせましょう。ああ、あの時の感動をまざまざと思い出すなあ。ポッティチェリ、レオナルド・ダ・ヴィンチ、そしてミケランジェロということならいいですけど。若者たちに向かって、「大塚で済ませろよと言うのはよしましょう」ということを、私の締めくくりのメッセージとさせていただきますが、あと数分あります。一言ずつですが、今日のディスカッションの中で、これは言っておきたい、この点を強調しておきたいということがありましたら、順番に、平田さんからお話し願えますか。ほんの1分くらいずつでお願いします。

平田：当館におきましては、全世界 250 館以上の美術品を観られるんですが、ある旅行代理店の方に試算してもらいましたら、実際に全部を観ようと思ったらおおよそ半年間が必要で、旅行代金は 600 万円以上かかるそうです。でも、当館ではたったの 3,150 円で済みます。今現在、展示数が 1,074 点でございます。したがって、3,150 円を 1,074 点で割りますと、たったの 2 円 93 銭で、世界の名画がご覧になれます。したがって、皆さん、当館にぜひ、お金を持って来ていただきたい。よろしく申し上げます。ありがとうございます。

大杉：セラミック・アーカイブを担当する会社としてはですね、デジタル・アーカイブでいろいろと高精細に記録されたデータを、まだまだ活かしてきれていない部分があると思いますので、さらなるデータの解析、また陶板製作技術への応用をこれからも進めていきたいと思っています。それを十分に活用することで、先ほど、皆さんがおっしゃっていただいたような、いろんな方面での可能性が広がると思います、我々人類が受け継いできた文化財とか、そういったものを保存したり公開したりするという使命の部分で、少しでも貢献できるようにしてい

たいと思っておりますので、これからもよろしくお願い申し上げます。

建石：私、何となくさっき、言いたいことを言いつくしてしまった感じなのですが、この後、一般展示の方を回られる方に一言。私も今日、朝いちで大塚国際美術館の作品を久々に見せていただきました。あらためて、非常に面白かったと思いました。ここと同じフロアの「古代」に『アレクサンダーの獅子狩りのモザイク』が展示されています。そのモザイクの表面が平坦ではないんです。モザイクの表面の状態を、かなりよく写したものになっておりますので、そういうところにも注目されたら、いっそう面白いのではないかと思います。今ではまた、その技術がさらに進んでいるということなので、今後の制作を期待しております。以上です。

栗原：今、建石が申し上げたように、このセラミック・アーカイブの魅力はやっぱり、3次元で、非常に質感をもって再現できるということだと思っております。これを、さらにこれからも高められることを期待したいと思っております。最後にまた、余計な注目を1つだけしたいと思っておりますが、やっぱりこの、復元という再現というか、こういったミュージアムの魅力は、「五感を通じて感じる」なんて言い方をよくしますが、そう考えると、せっかく実物大でこのシステイーナ礼拝堂が再現されていたら、例えば、鐘の音とか、鳩の声とか聞こえてきたり、匂いがするとかですね、なんかこう、そこまでやってくれれば、「おお、イタリアだ！」という感じがするんですね。全部は無理でも、1つくらい、そういった展示場があると面白いと思っておりますので、今後の夢として語らせていただきました。ありがとうございます。

宮下：4 人のパネリストの皆さん、時間いっぱいまで、充実した議論をありがとうございました。また、ちょっと肩が凝ってしまうほど、堅苦しくも密度の高い私たちの議論に辛抱強く耳を傾けてくださった会場の皆さん、ほんとうにありがとうございました。



システイーナ・ホールで開催されたパネルディスカッション



写真展「フレスコ壁画の修復・復元・保存の最前線」(大塚国際美術館)



写真展「フレスコ壁画の修復・復元・保存の最前線」
(大塚国際美術館)



写真展解説 (大塚国際美術館)



基調講演「フレスコ壁画の修復・復元・保存の最前線」(大塚国際美術館システィーナ・ホール)



パネルディスカッション「デジタル・アーカイブとセラミック・アーカイブの可能性」
(大塚国際美術館システィーナ・ホール)