

美術品修復の理論(Ⅱ)

原著 ジュゼッペーナ・ペルジーニ

翻訳 森田義之・大竹秀実

西村明子・池田奈緒

Teoria del restauro (Ⅱ)

(da *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche* di Giuseppina Perugini)

In questi paragrafi si trattano i vari metodi di reintegrazione pittorica.

Qualsiasi sistema si adotti per reintegrare le lacune di un'opera d'arte deve essere distinguibile dall'originale e reversibile, cioè la reintegrazione deve poter essere asportata senza danneggiare l'originale.

La diversità delle soluzioni è determinata dalla stessa varietà dei tipi di lacuna. Vi sono infatti lacune costituite dalla semplice spatatura o dall'abrasione del colore (reintegrabili a velatura con appositi colori da restauro a vernice od acquarello), lacune che implicano la totale perdita della pellicola pittorica lacune dove oltre alla pellicola pittorica è andata perduta anche la preparazione (che si

stuccano e si reintegrano a « rigatino », a « puntino » o con altri sistemi) e infine lacune in cui è andata perduta la pellicola pittorica, la preparazione e il supporto.

Si può ritenere che, fermi restando i principi generali (reversibilità, riconoscibilità, rispetto dell'originale), la scelta del metodo di reintegrazione vada fatta considerando il tipo di lacuna e di opera in esame.

Nella reintegrazione vi sono altri due aspetti dei quali bisogna tener conto: 1) l'omogeneità dell'intervento nelle varie parti dell'opera, 2) la visione d'insieme dell'opera stessa e la sua collocazione nello spazio.

絵画の補完

ここでの記述は要約的にならざるを得ないため、この問題について掘り下げたい方は、関連する文献を参照されたい。⁽²⁴⁾

美術作品の欠損部を補完するのに適用されるいかなる方法も、オリジナル部分と識別することができ、可逆性があること、つまり補完部分がオリジナル部分を傷つけることなく除去できるものでなくてはならない。

さまざまな補完の方法を分析する前に、欠損が呈示する特徴と問題について検討する必要がある。ブランドイ Brandt は、ゲシュタルト心理学の原理を欠損の問題に適用し、欠損部が作品の見え方を損うのは、「形象的織物の分断」のためだけでなく、絵画のイメージを背景「地」に後退させ、欠損そのものが「図」として突出してしまうためであると主張した。したがって画面の補完は、欠損によって分断された部分と部分の間の形態と色彩の（あるいは色彩のみの）つながりを、欠落箇所を想像によって作り上げることなしに回復させることで、形象の織物を再構成しなければならぬのである。

過去の修復家たちは（残念ながら今日でもそうした修復家がいるが）、（捏造することなしに）補完することが可能な欠損であるかどうかを問うことをせずに、あるいは識別可能性と可逆性という基本的原則を尊重することなしに、いわゆる「模倣的補完」を実施してきた。このため補彩部分はオリジナル部分と区別することができず、部分的には「空想によって」再構成がなされてきた。

この種の修復に対して、二十世紀初めの数十年間に、いかなる種類の「形態的」補完も行なわれない、いわゆる「考古学的」な修復が広まり、絵画の分野では、具体的にはあらゆる欠損部に広く「中間色」を用いるようになった。こうした方法（その積極面は美術作品への新たな尊重にあったが）は、失われた部分を再構成するのに十分な形態の手がかりが残る欠損であっても補完することを断念したため、作品の美的側面を損うことになり、作品の見え方は断片的なものとなった。それに、「中間色」という概念はまったくユートピア的である。というのも、あらゆる中間色は、作品



（図1）「中間色」によって施された絵画の補完（G. Barbera 1987より）



(図2) 「筋目模様」によって施された絵画の補完
(L. Mora, P. Philippot, 1977より)

の色彩に視覚的に反応してそれを変化させるし、さらに修復家はそれぞれ、その能力と感性に応じて、その人にとってのおおよそ満足のゆくような「中間色」を施すからである。⁽²⁷⁾

すべての欠損部分を「中間色」で処置するといかに作品全体の見え方を損ねるかを示す例が、シラクーザの美術館に所蔵されるアントネッロ・ダ・メッシーナの《受胎告知》にたいして行なわれた補完である(図1)。

こうした理由で、当初はこの方法を支持していたブランディ自身も、後に前述のような結論に達し、形態的にも「補完可能な」欠損(「リガティノ」rigatino(筋目模様)で処置すべき)と、残存する断片間の色彩的接合のみを施しうる欠損とを区別して、作品の必要性に応じてさまざまなやり方がありうるとした。事実、ブランディは、識別可能性、可逆性、オリジナルの尊重という三

つの基本的な必要条件を指摘するにとどまり、一つだけの方法を理論化することはなかったし、中央修復研究所において適用された補完の方法も多岐にわたるものであった。

解決方法の違いは欠損の種類それ自体によって決まる。実際、単に絵具が摩滅したりパティナがとれてしまっただけの欠損もあれば(適切な修復用の樹脂絵具ないし水彩絵具を用いて、ヴェラトゥーラにより補完できる)、絵具層が完全に失われてしまった欠損(この場合には通常、オリジナルの地塗りの上に「スポルケット spochoetto(汚れ色)」を施す⁽²⁸⁾)、絵具層だけでなく地塗り層も失われてしまった欠損(石膏を充填し、「リガティノ」⁽²⁹⁾(図2)や、「プンティノ」puntino(点模様)、あるいはその他の方法で補完する)、そして絵具層と地塗り層、支持体がすべて失われてしまった欠損がある。

「リガティノ」はできれば水彩絵具で施されるべきだろう。なぜなら、水彩絵具を用いれば除去するのが容易であるだけでなく、充填された石膏地が透過作用によって白色として利用されるため、補彩は欠損部だけに限定され、色彩はより深みを増すからである。

中央修復研究所によって適用されているこれらの原則と方法は、イタリアおよび外国において最も普及しているものだが、あらゆる人が全面的に受け入れているわけではない。たとえば、バルディニ(Baldini)は(可逆性、識別可能性、オリジナルの尊重という三つの必要条件にはもちろん同意しながら)、補完の限定的な実施、支持体を見えるままに残す方法、「スポルケット」の使用など、明



(図4)「色彩的抽象」によって施された絵画の補完 (U. Baldini, 1978より)



(図3)「色彩的抽象」によって施された絵画の補完 (O. Casazza, 1981より)

瞭に理論づけられないまま、中央修復研究所でしばしば実践されている方法について、批判している。

バルディーニは、色彩的にも形態的にも補完可能な欠損と、想像力をはたらかせずには失われた図柄の形を再構成しえない欠損という、二つの基本的な欠損のタイプを認めながら、「色彩的選択 *selezione cromatica*」と「色彩的抽象 *astrazione cromatica*」という二種類のみの補完の方法を提案する。

「色彩的選択」(図3)とは、補完しようとする色彩を分解して選り出された純色⁽³⁰⁾を用いて、作品の線の輪郭と形態を尊重しながら、分断された形象の織物を(平行のトラツテツジョ「ハツチング」⁽³¹⁾によって)色彩のおよび形態的に接合することである。トラツテツジョは、さまざまな色が互いに完全に重なり合わないように施されるが、こうすることで、眼は、それらを混合色としても、純色の状態としても知覚する。ある色を選択することは、作品の色彩的特徴を人間の眼によって感知できるように再現することを意味する(そのため補色に関する知識も重要である)。色彩的選択はまた金箔の外観を再現するためにも用いることができる(インディアン・イエロー、鉛丹、グリーン・レーキを使用)。

「色彩的抽象」(図4)は、欠損部によって分断された画像の形態的接合が、想像をはたらかせずには為しえない場合に用いられる。この場合にはしたがって色彩的接合のみを行い、作品中のいくつかの色を利用して、さまざまな色面のそれぞれに接続するように、また隣接する色によって変更することなしに、「中間色」を創り出すようにする。トラツテツジョを交差させて施し、さまざま

まな色を互いに重ね合わせることで、色はある部分では融合し、ある部分では個々に知覚されることとなり、それらが見る人の目のなかで混合するのである。

これらのいずれの方法も、水彩絵具もしくは樹脂絵具、またフレスコ画の場合にはカゼイン絵具（カゼイン・アンモニウムの四〇％水溶液）を用いて行うことができる。

補完は、欠損部を絵具層の高さまで石膏で充填した上に施されるが、この充填部分の表面は滑らかにしてもよいし、オリジナルの表面の構造を抽象的に（そっくりそのままではなく）似せて処理してもよい。

個人的には、一般的原則（可逆性、識別可能性、オリジナルの尊重）に従いさえすれば、補完方法の選択は欠損の種類と当該作品の種類を場合場合で考慮しながら行えばよい、と考えている。

さらに、補完の作業においては留意すべき点が二つある。

- (1) 作品の各部分における介入の均質性。
- (2) 作品全体の見え方とその空間的配置。

第一の面で留意を要する典型的な場合は多翼祭壇画や祭壇彫刻の場合である。補完は、単独の彫像や板絵にとって最良のものであっても、それが複合的作品の全体にとつても最良であるとはかぎらない。それゆえ、作品全体に適合すると同時に、個々の部分にも適用できる方法を見出す必要がある。

第二の面については、たとえば、建築的構造の一部が欠けている多翼祭壇画のような場合に、留意する必要がある。もちろん、

解決方法はさまざまで、介入しないことから、各パートの間の空間的関係のみを示唆する（しばしば現代の材料を用いての）様式的な再構成、そして補完の基本的条件を尊重しながらも、遠くから見ると新しい部分がオリジナル部分に同化して見える全面的な再構成（残存する形態的痕跡に基づく）⁽³³⁾まで、さまざまである。

もう一つの例は複数の部分からなる作品で、その空間的配置が変更されている場合である。その場合には、オリジナルの配置構成に遡ることが可能であれば、当初の形態に戻すべきであろう。⁽³⁴⁾

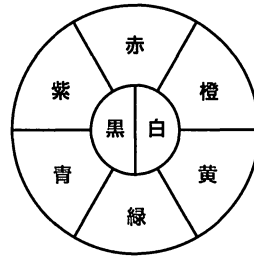
色彩理論概要

ここでは複雑な色彩理論には立ち入らずに、いくつかの基本的な原則と定義を略述するにとどめるが、色彩理論に関心のある方はこの段落の最後に挙げた関連文献を参照されたい。

周知のように、人間の眼は光によつて物体の存在とそれらの空間的位置を知覚するだけでなく、色彩の感知を引き起こす刺激を受け取る。この感知は物体を照らし出す光によつても、また物体自身の表面が吸収したり反射したりする光線の波長によつても左右される。事実、ある物体が太陽光線（白色光）ではなく、一定の波長を発するランプ（水銀灯など）で照らされると、その物体の色には変化が生じる。しかし光源が白色光を発しているのに物体が赤く見えるとしたら、それはその表面が反射する赤色の波長以外の全ての波長を吸収し、赤い色彩感覚を引き起こしているからである。全ての波長が吸収されると、表面は黒く見える。

光は電磁波の振動から成るエネルギーの一形態であり(第四章参照)、波動状に秒速三〇万キロメートルの速度で光源からあらゆる方向に伝わる。ここでは太陽光あるいは白色光について検討してみよう。一六七六年にアイザック・ニュートンは、ガラスのプリズムを利用して、太陽光線がいわゆる「視覚スペクトル」を構成するさまざまな色に分解できることを証明した。これらの色は、以下のように、一定の電磁波の波長に一致する。

紫	三八〇—四四〇	ミリミクロン
青	四四〇—五〇〇	ミリミクロン
緑	五五〇—五七〇	ミリミクロン
黄	五七〇—五九〇	ミリミクロン
橙	五九〇—六一〇	ミリミクロン
赤	六一〇—七六〇	ミリミクロン



視覚スペクトルは、したがって、およそ三八〇から七六〇ミリミクロンの間の波長に限定される。この範囲外に、紫外線(λは三八〇ミリミクロン以下)と赤外線(λは七六〇ミリミクロン以上)があるが、肉眼では知覚できない。

ここに挙げた六つの色は、後述するように、基本的な「色相環」を構成する。色彩光の反応は顔料のそれとは異なること、つまり絵画の分野では、物理の分野で有効な法則は有効ではないということに留意しなければならない。

物理学の法則(および人間の知覚の法則)によれば、三つの

「原色」は赤、緑、青であるが、絵画の法則では黄、赤、青である。原色とは、いかなる混色を行なっても得ることのできない色であるが、一方これらの色を混色すれば他のすべての色が得られる。

これらの三つの色には白と黒を加えなければならないが、白と黒は物理的観点からは無彩色(中間色ないし無色)である。というのも、白はあらゆる(異なる波長の)光線の総和であり、黒は光が完全に欠如した状態だからである。他方、絵画的(および心理学的)観点からすると、白と黒は白黒として知覚され、それに応じた心理的反応を引き起こすゆえに、真正正銘の色である。この観点からすれば、白は、他のいかなる色との混色でも得られないがゆえに原色と呼べるであろう。光線スペクトルの原色と絵画の原色との違いを証明するには、緑の光の上に赤の光を重ねると黄色の光が得られるのに対し、赤の顔料に緑の顔料を(同量)混合すると灰色が得られることを考えれば十分であろう。さらに、先に見た六つの光線を合わせると白となるが、同じ六色の顔料を混合すれば黒になる。すなわち、前者の場合は加算混合(光に光を足す)が行なわれているのであり、後者の場合には光から光を差し引く減算混合が行なわれているのである。

光線スペクトルの三原色は、人間の眼の生理学的構造と関係している。実際、我々の色の知覚は網膜上にある光受容細胞——錐状体と桿状体——に含まれる特殊な化学物質(視物質)の変化に基づいている。錐状体はとりわけ赤、緑、青の波長に敏感な視物質を含んでいる。

さて絵画の三原色(黄、赤、青)に戻ると、二つの同量の原色

を混合すると橙、紫、緑といった二次色が得られる。三原色とこれら三つの二次色は、白、黒とともに、前述の色相環を構成する。

この色相環上で反対側に位置する色（赤－緑、青－橙、黄－紫）は「補色」であり、それらを同量混合すると灰色になる。それぞれの補色の一对には三原色が含まれている。

赤－緑＝赤－黄＋青
青－橙＝青－黄＋赤
黄－紫＝黄－赤＋青

視覚においても補色の存在は重要である。というのも、ある色を見ると我々の眼には即座にその補色が生じるからで、灰色は眼が要求する「均衡状態」だからである。

ある色を定義するには三つの基本的属性、つまり彩度（純度）、明度（明るさ）、色相を考慮しなければならない。太陽光線の色は彩度と純度が高とも高いと見なされ、他のすべての色はこれらと白もしくは他の色が混合されたものである。

ある色の明度は色の性質に（すなわちその波長に）固有のものである。明度の最も高い色は黄であり（白に最も近い）、したがって明度の順序は、黄、橙、赤、緑、青、紫となる。最も明度差の大きな補色の組み合わせは黄－紫であり、青－橙がそれに続くが、緑と赤の明度は同じである。

ある色の色相（色合）は、色を互いに識別する基準となる性質

（それぞれの色に固有であり、人とは関係ない）である。たとえば我々が色を赤、黄、青と定めるのは色相に基づいている。

原註

- (24) P. Philippot, "Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures", in *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* (B. I. R. P. A.), N. II, Bruxelles 1950; A. Philippot, P. Philippot, "Reflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche", nel *B. I. R. P. A.*, Bruxelles, vol. 3, 1960; C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963; G. Urbani, *Enciclopedia universale dell'arte*, Firenze 1963, vol. XI, p. 336 ①「修復 restauro」の項目に含まれる「補完 integrazione」の節; H. Althofer, "Les problèmes esthétiques et de retouches dans la restauration d'oeuvres d'art modernes", negli *Atti del III convegno triennale dell'ICOM*, Madrid 1972; G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1975; U. Baldini, *Teoria del restauro*, vol. 1, Firenze 1978, vol. 2, Firenze 1981; O. Casazza, *Il restauro pittorico*, Firenze 1981.

- (25) ドイツ語で形態（ないしは構造）を意味する *gestalt* という言葉は、実験的認識に基いて観念連合の概念「連合主義」を否定し、知覚の内容は初めから全体構造の中に組織された状態で表れるとするいわゆるゲシュタルト心理学「*Gestaltpsychologie*」の中心的概念を示すためにイタリア語でも用いられている。この理論の詳細と、特に視覚分野への適用に関しては、以下の書を参照のこと。

R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1962 [邦訳: アルンハイム『美術と知覚』上・下、波多野完治・関計夫訳、美術出版社、一九六三年]; A. Marcolli, *La teoria del campo*, Firenze 1981.

(26) 実際、これらの補彩が変色しやすい絵具で施されるとあまりにも目につきやすくなる。いずれにせよ、変色しなくとも、補彩は紫外線(ウッド・ランプ)の下で容易に識別することができ、通常の光の下でも、専門家の眼であればほとんど常に識別することができる。(27) とはいえ、いかなる種類の絵画的補完も修復家の能力と感性に依存しており、たとえ同じ方法で行われたとしても(たとえば「色彩的抽象」のように)、結果には大きな違いが生じる、と言っておく必要があろう。

(28) 実際、地塗りは白色であることが多いことから、作品全体の見え方を損なうため、古い欠損部(ほとんど常に存在する)の色調を参考としながら、長年そのまま露出していれば帯びるはずの色になるように、水彩絵具を用いて「汚される」。フレスコ画では、「スポルケット」は新しい充填部分の上にも施される。

(29) 「リガティノ」(筋目模様)とは、遠くから見ると欠損部分が消え、近くから見るとオリジナル部分と識別できるよう、欠損部分の範囲内で(さまざまな色域を尊重しつつ)多色の垂直のハッチングによって再構成することである。もちろんこの種の補完は、残存する断片から再構成が推測しうる箇所でのみ行うことができるのである。たとえば顔のうえの著しい面積の欠損には適切ではないであろう。「点模様」による補完も同じ規則に従うもので、垂直のハッチングが点点に置き換えられるだけである。

(30) 純色を原色と混同してはならぬ。この場合「純色」とは「明暗の変化によって色調が変わらない色を指す。」

色とその知覚に関しては以下を参照。S. Fabris, E. Germani, *Colore*, Torino 1964; J. Itten, *Arte del colore*, Milano 1965 [邦訳: イッテン『色彩の芸術』大智浩・手塚又四郎訳、美術出版社、一九六四年]; M. Maione, E. Pisano, *Il colore e la visione del colore*, Parma 1966; R. L. Gregory, *Occhio e cervello*, Milano 1966; E. D. Adrian, *I fondamenti fisiologici della percezione*, Torino 1969; G. Ovio, *Scienza dei colori* Milano 1979 (Hoepfl); Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Torino 1983; L. De Grandis, *Teoria e uso del colore*, Milano 1984.

(31) ある色を選択するということは、色彩的特徴が人間の眼に知覚されるように再現することである。この方法は、視覚の原理と色彩間の相互関係(純色、補色など)についての正確な知識を要する。

(32) この場合には、多翼祭壇画を構成する諸パネルを中間色の背板のうえに配置するだけである。もちろんオリジナルの配置を尊重しながら、また変更されている場合にはそれを再構成しながら。

(33) フィレンツェのフォルテツァ・ダ・バッソの修復研究所 [Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro] において修復された、ジョヴァンニ・ニール・ピオンド・Giovanni del Biondo の多翼祭壇画《受胎告知》の場合がそれである。O. Casazza, *Il restauro pittorico*, Firenze 1981, p. 26-27; U. Baldini, *Teoria del restauro*, p. 25.

(34) Baldini, *Teoria del restauro*, Firenze 1978, p. 20 に述べられている。

る。サン・ニコロ・デル・チェッポ聖堂（フィレンツェ）の聖ニコラウスと聖フランチェスコのいるキリスト磔刑（フラ・アンジェリコ作）に施された処置を参照。

訳者後記

本論は、Giuseppina Perusini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche*, Udine (Del Bianco Editore), 1989, 2. Teoria del restauro, pp. 72-81 の翻訳である。

この翻訳は、『愛知県立芸術大学紀要』NO. 35に掲載したジュゼッピーナ・ベルジーニ「美術品修復の理論」(I)の続篇をなしている。

著者ジュゼッピーナ・ベルジーニは、イタリアのトリエステ大学で近世美術史を専攻した後（一九七八年卒業）、ウーディネ州のパスサリアーノ州立修復専門学校で修復士のディプロマを取得（一九八〇年）。早くから美術史研究と美術品保存修復の両分野で活動を展開した後、一九九一年からウーディネ大学文学哲学部の文化財学科（Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali）で教鞭を取るようになり、現在は同大学で美術技法史（Storia delle tecniche artistiche）担当の助教授を務めている。

著書には、本書及びその初版（*Introduzione al restauro: storia, teoria, tecniche*, Udine, 1985）の他^{2）}以下の二冊がある。

・ Nicolò Pacassi: *architetto degli Asburgo*, Monfalcone, 1998

・ C. Köster: *sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, Udine, 2001

註はすべて原註である。本文中の「」は訳者による補填である。以下、三人の共訳者のプロフィールを紹介しておく。

大竹秀実（一九九五年、東京芸術大学美術学部芸術学科卒、同大学院文化財保存学専攻修了。一九九八年、フィレンツェ大学文化財保存科学修了、一九九九年、イタリア政府給費留学生、二〇〇〇—二〇〇二年、文化庁芸術家在外派遣研修員としてフィレンツェ国立修復機関で研修。現在、東京芸術大学非常勤講師）。

西村明子（一九九八年、福岡教育大学教育学部美術科卒、二〇〇〇年フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の二年制絵画保存修復コースを修了、二〇〇一—二〇〇三年、フィレンツェ大学文学哲学部美術史学科聴講生。現在フィレンツェ国立修復機関付属学校陶器修復コースに在籍）。

池田奈緒（一九九六年、女子美術大学洋画科卒、二〇〇〇年、フィレンツェの Università Internazionale dell'Arte の三年制絵画保存修復コースを修了、二〇〇一—二〇〇二年、フィレンツェ国立修復機関で研修後、トレヴィーゾに共同修復工房ロッソ・ドウオーヴォを開設）。

〔森田義之〕