

美術品修復の理論 (I)

原著 ジュゼッピーナ・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 (I)

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

Generalmente s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana, e il restauro relativo ad un'opera d'arte include i problemi assai più delicati e complicati, perché un'opera d'arte è la materia ed, allo stesso tempo, è l'essere storico-artistico.

Un'opera d'arte presenta un'istanza estetica ed un'istanza storica, pertanto si può definire il restauro come « il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica nella sua duplice polarità storica ed estetica in vista della sua trasmissione al futuro ».

Questa definizione è stata data da Cesare Brandi nel suo libro intitolato *Teoria del restauro* (1963), che è ancora oggi indispensabile per chiunque voglia interessarsi ai problemi del restauro.

In questo capitolo si analizzerà, in primo luogo, la « Teoria » del Brandi, cioè i principi fondamentali del restauro e poi i più recenti sviluppi della teoria e della pratica del restauro che sono strettamente legati ai mutamenti economici, sociali e culturali negli ultimi venti anni.

序論

前章では、現在の修復理論の基礎をなす諸原則が、数世紀のあいだにどのようなように徐々に形づくられてきたかを概略的に見たが、様々な国や様々な修復工房の伝統技術に結びついた処置方法には著しい不一致が見られるとはいえ、現在の修復理論は、その大筋において、今や至るところで受け入れられていると言える。実際には我々はまだ理論と修復方法に関する完全な合意からは程遠い（おそらくそのほうが良いのかもしれないが）。しかし、修復の性格自体から言って、理論の適用は決して単純で一義的ではないとはいえ、もはや全ての人から受け入れられているいくつかの基本的原則（修復部分の識別可能性、可逆性など）が存在する。

今日、修復に関するあらゆる理論的考察の出発点となっているのは、一九六三年に刊行されたチエーザレ・ブランディ *Cesare Brandi* の、その名も『修復の理論 *Teoria del restauro*』⁽¹⁾と題された本である。近年、コンティ *Conti* は、ブランディの思想の重要性を認めながらも、著者の理想主義の主張には限界があることを指摘した。この非難にコルダロー *Cordaro* は強く反撥し、ブランディの思想とフッサール *Edmund Husserl* 「ドイツ人哲学者、一八九九—一九三八年」の現象学を再び結びつけて、コンティの主張に見られる作品の「構造 *struttura*」への無関心を批判した。

ブランディの「理論」は、一九七二年の「修復憲章」の大きな拠り所ともなったが、そこからは修復の問題を考察しようとするあらゆる者にとって不可欠ないくつかの概念や定義が生まれてい

る。そこでまず、ブランディの「理論」を、次いで修復の基本的原則を分析し、最後に修復の理論と実践の近年の発展について分析することにするが、これらは、以下に述べるように、この二十年間におこった経済的、社会的、文化的な変化と密接に結びついている。

チエーザレ・ブランディの修復理論 —— 修復の定義と特徴

修復の概念

修復とは、一般に、人間の活動が産み出した事物を再び機能させるためのあらゆる介入処置を意味する。しかし、この概念を更に掘り下げてみると、そこには二種類の修復、つまり機能を回復させることのみを目的とした手工業製品に関する修理と、芸術作品に関わるいっそう複雑な修復があることが分かる。したがって、どのような場合にある事物が芸術作品であるのかを定めねばならないことになるが、これは芸術の定義という難しい問題を含んでおり、ブランディは、ある事物の芸術的特質の認識は、その都度、各人の意識のうちで生じると主張して、問題の解決をはかっている。したがってある個人が、ある瞬間に、芸術的価値を与えた物が芸術なのであり、その芸術的価値の認識から、修復も含めたその事物に関する対応が決まるのである。

芸術作品は、芸術作品としての「美的要件 *istanza estetica*」と

「歴史的要件 *istanza storica*」を示しており、それゆえ修復とは「芸術作品を未来へと伝達することを目的として、芸術作品の物理的実体と、対極をなす美的および歴史的な二面性において芸術作品を認識する方法論的な瞬間⁽⁵⁾」と定義することができる。

この定義から、修復処置の基礎となる実践的な原則、とりわけ「修復は、芸術作品の物質的側面に対してのみ行われる」という原則がもたらされる。この自明の理によつて、修復は、いかなる場合であれ、決して「イメージ」あるいは作品の形象そのものに介入してはならないことが強調されることになる。

いかなる芸術作品も美的要件と歴史的要件を示していると述べたが、しかし、修復の過程では、二つの要件の内の一つをより重視しなければならぬ場合も生じる。この場合には、ブランディによれば、「ある芸術作品の存在理由はその美的特性にあり、歴史性にあるのではない」ため、常に美的要件が優先されなければならない。しかし、通常はこの二つの要件を両立させることが求められ、それゆえ、「修復は、芸術作品の経年の痕跡を潰すことなく、また芸術的な偽りや歴史的な捏造を犯すことなく、芸術作品の潜在的な統一性の回復が可能である場合にかぎり、芸術作品の潜在的統一性を回復することを目的とする」と言うことができる。

この定義をいっそう明確にするためには、ブランディによつて用いられた用語のいくつかをより詳細に検討する必要があるだろう。

芸術作品の「物質」

ブランディは、芸術作品の「物質 *materia*」とは、芸術家が考案したイメージの具体的表象を担うすべてのもの、と定義している。しかし作品の物質のなかでもブランディが「構造 *struttura*」と呼ぶ、作品を構成する物理的媒体の部分は、彼が「外観 *aspetto*」と呼ぶ、イメージの表象と強く結びついた他の部分に対して支持体の役割を果たしている。

実際、極端な場合には、「構造」の一部を作品の「外観」を変えずに取り替えることができる。たとえば、板絵の木の支持体の損傷がひどいため、新しい支持体の上に絵具層の「移し替え *trasporto*」をしなければならぬ場合がこれである。しかし、作品の物質を構成する物理的媒体の一部を常に外観の変化をきたさずに取り替えるわけではない。たとえば、ヴィオレル・デュック *Viollet-le-Duc* によつて修復されたいくつかの記念建造物は、傷んだ古い石を新しい石（オリジナルの石と同じものではあつたが）に取り替えたために、建造物全体に紛いものの印象を与えることになってしまった。事実、作品の外観は、時の経過によつてこうむつたあらゆる変化をとまなう、その物質によつても決定づけられるのである。

ある記念建造物を（オリジナルの素材を用いて）別の場所に再建することも、周囲の環境の変化に起因する、その「外観」の変化をもたらす。したがって、こうした処置は、その記念建造物自体の保存を保障する手段が他にない場合にのみ正当と認められるのである。

芸術作品の「潜在的統一性」

修復は芸術作品の「潜在的統一性 *unità potenziale*」の回復を目標としなければならぬと述べたが、それは「それ自体で完全な」全体に属する統一性のことであり、「部分の集合としての」総計において達成される統一性のことではないことを明確にしておく必要がある。なぜなら、もしそうであれば、芸術作品は一つ一つがそれぞれで完結した芸術作品である諸部分から構成されていると考えなければならぬが、ある作品が物質的に多くの部分から成る場合でも（たとえば多翼祭壇画のように）、それは分割をばむ魅力を放っているからである。とすれば様々な部分がそれぞれで特別の美的価値をもたない場合には（モザイクの石片や建造物の切石のように）、芸術家が望んだ形態的脈絡から切り離されると、それらが美的な意味をまったく失なってしまうことはなおのこと明らかであろう。

芸術作品の全体は自然界の有機的・機能的な全体と一致するわけではない。それゆえ、ある主題なりある個人のイメージは、経験に基づいてそのイメージを構成するすべての要素が表されていないなくても完結している。すなわち、あるイメージがどのように表されようと、表れたままの姿が完全なのである（たとえば、ある男が胸像や片腕だけの姿で表されていても、不完全というわけではない）。

芸術作品は、部分部分から成り立つわけではないので、もし物理的に断片と化しても、それぞれの断片ごとにひとつの全体とし

て存在し続けるはずであり、この潜在的統一性は残存する形の痕跡に比例して求めることができるだろう。それゆえ「類推による」欠損の補完の正当性は否定されるのである。⁽⁶⁾

したがって欠損の補完は可逆的であり容易に識別可能なものではなくてはならないが、また歴史的な紛いものを作りだしたり美的な損傷を与えたりしないためには、回復しようとしている統一性を壊さないようにしなくてはならないのである。⁽⁷⁾

芸術作品に関わる「時間」

ブランディによれば、芸術作品には三つの「時間」が存在する。第一の時間は芸術家が作品の表現に要した時間であり、第二の時間は創作が終わった時点からわれわれの意識が芸術作品を認知するまでの時間であり、第三の時間は芸術作品を見る人間の意識において芸術作品の認知がなされる時間である。きわめて重要なのは、芸術作品を修復する人がこれら三つの時間について明白な自覚をもち、三つの時間のうちのどれに介入するかを正確に知っていることである。実際のところ、修復が第一の時間に介入することができないことは明らかである。たとえばそれを行った人がいて、*「思わしくもしばしば行われた「空想の修復 *restauro di fantasia*」をうみだしたとしても。*

「第二の時間」に入り込む修復もまた正当なものではない。なぜならそれは作品の完成から現在までに経過した時間を無化しようとするからで、これはいわば「復元の修復 *restauro di ripristino*」

のことである。事実、この種の修復は時間が作品にもたらした損傷を消し去り、作品を「新しいもののように」見せようとする。あるいは、作品が年月の経過のうちに受けた付加物や改変を除去しようとする。したがって、修復を受け入れることのできる唯一の時間は、作品を見る人の現在の時間そのものであることが明らかであろう。

ブランディの「理論」から今日までの若干の基本的な修復

処置の検討

クリーニング

クリーニング *pulitura* の問題は、おそらく修復における最もデリケートで難しい問題の一つである。というのも、しばしばこの作業の大半がその能力に依存している修復家を導くことのできる規則は、非常に一般的なものしか存在しないためである。事実、誤ったクリーニングは取り返しのつかない損傷を引き起こしかねないが、下手な補完はしばしばオリジナル作品に損害をきたすことなく除去することができる。しかしながら、今日でも多くの作品が十分に訓練されていない技術者の思うがままに任されており、また有名な修復工房においてさえ、大多数の修復家や美術史家によつて今や甚だしく有害なものとなされているクリーニングの方法が用いられている。こうしたことから、さまざまな理論的立場と結びついた多様なクリーニングの基準があることが明

らかだろう。

ブランディはおそらくクリーニングの問題を分析した最初の人であり、⁽⁸⁾ 彼が正しくも芸術作品の基本的特性と定めたもの、すなわち芸術作品が示す歴史的要件と美的要件から論を始めている。

歴史的要件にしたがえば、芸術作品は人間の営為が生み出す工作物のひとつと見なされるだろうから、それが被ったさまざまな改変は、時間の経過の記録として保存されるべきだと考えられるだろう。しかし、同じブランディは、これらの改変をさらに分析して、それを「手直し *riacimenti*」と「付加 *aggiunte*」に分け、「手直し」を古い部分と新しい部分を識別不可能なように融合させることによつて作品を再形成しようとする介入処置と見なした。手直しが暗にまた公然と主張することは、介入処置が作品の生まれ代と同じ時代のものであるかのように見せかける場合であれ、反対に、過去の時間をも手直しがなされた現代に完全に溶け込ませようとする場合であれ、常に時間の経過を無化しようとすることである。したがって歴史的要件にも相反する二つの場合があることになる。つまり実際、一番目の場合（現在の介入を実際よりも古く見せようとする介入処置）は歴史的な捏造であり決して許容できるものではないが、二番目の場合は、修復の領域には入らないとはいえ、常に人間の営為の真正の証言であるがゆえに、全く正当であると言えるのである。

それに対して「付加」は、作品を発展させ完成させようとする性質をもち、当初の外観に踏み込むことなく作品に差し込まれる。それゆえ、歴史的要件のためには、それは常に保存されるべきと

言えるだろう。

しかし、手直しと付加の問題を美的要件に照らして考えるならば、それを除去するか保存するかは常にそれらの美的価値への判断と結びついている。それゆえに（オリジナル作品に似せることを意図していない）手直しは、新しい芸術的統一に到達している場合には保存されるべきだろうし、「付加」を除去するか保存するかも、その美的価値や、場合によってはオリジナル作品の判読に及ぼす妨げ具合によって判断するべきであろう。

他の研究者たちも芸術作品への後世の介入処置を除去するか保存するかの問題を検討し、さまざまな解決方法を提案してきたが、それらの違いは、本質的には二つの要件（美的要件と歴史的要件）のどちらかに与えられた価値の相違によっている。

たとえば、フィリップポー Philippot は、厳密に歴史性を尊重する修復はまったくのユートピアであるとし、その理由を次のように述べる。「作品をあるがままに残せば歴史を尊重することになるし、作品に介入すれば美観を優先していることになるが、芸術作品が存在する理由は審美性であって歴史性ではなく、修復の課題はまさに美的構造に失われた明瞭さを取り戻すことである。したがって修復は常に批評的仮説にとどまるのである。」

パーネ Paine は、この主張を評価し、何世紀もの間に作品の様相を変えてしまったかもしれない、さまざまな層の重なりを絶対的に公平に見る態度が、審美性に対しては解釈や判断として理解された歴史に対しても、いかに過ちであるかを指摘する。ということ、ある種の介入が芸術的な性格を有しているか否かを決定

することであり、もしオリジナル作品を隠蔽したり損なっているだけなのであれば、それらを除去することはまったく正しいということになる。⁽¹⁰⁾

バルディーニ Baldini も、作品のいわゆる「歴史」に正しい価値を与えることが必要であり、有益な行為であるものから恣意的な醜悪化であるものを切り離すべきだと主張する。なぜなら、「歴史は、その河床に真実の歴史そのものではなく単なる無益な年代記にすぎない行為を取り入れることで、欺かれてはならないからである」。⁽¹¹⁾

これらの研究者は、それぞれ立場は異なるが、カルボナーラ Carbonara が「批評的修復 *restauro critico*」と定義する流派に属する。⁽¹²⁾これとは反対の立場が、純粋な保存として理解された、それゆえに歴史的要件を優先する修復の概念である。

したがって、クリーニングもまた、他のあらゆる修復処置と同様に、（修復家としての能力とは別に）さまざまな美的批評基準と結びついているのであり、それゆえ、フィリップポーが正しく強調したように、ひとつの「批評的仮説」なのである。このことは、かの有名な「論争」の焦点となったパティナの除去ないし保存の問題を考えればとりわけ明瞭となる。これは「クリーニング論争 *cleaning controversy*」の名で知られ、一九五〇年の少し前に生じたが、いくつかの面では、今なお続いている論争である。

論争の発端は、一九四七年、ロンドンの「ナショナル・ギャラリー」の修復室においてクリーニングされた——あるいは「過度

にクリーニングされた」——何点かの絵画の展示であった⁽¹³⁾ (P. Henty, *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936-1947)*, London 1947)。ブランディは、『バーリントン・マガジン』誌にイギリスの修復室で行われた過度の修復を批判する攻撃的な論文を載せ (The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, *Varnish and Glazes*, XCI, 1949) 、「これに対して「ナショナル・ギャラリー」の修復家であるマクラーレン Mac Laren とウエルナー Werner が同様に論争的な調子で反論し (Some factual observation about Varnishes and Glazes, *Burlington Magazine*, XCII, 1950) 、「ブランディは改めてこれに反論を加えた。⁽¹⁴⁾

「クリーニング論争」の第二段階は一九六一年にE・リューマンによって口火を切られ (Leonardo's Use of Stumato, *The British Journal of Aesthetics*, N.1, 1961) 、「これにコンブリッチ Gombrich、O・クルツ Kurtz、S・リース・ジョーンズ Rees Jones その他の人々が反論し、⁽¹⁵⁾ ほぼ全員がイギリスの修復室で行われたクリーニングの基準に批判を加えた。

ではこれらの基準とは、どのようなものであったのだろうか。イギリスの修復家たちは、画家の工房を出たときにもっていたはずの外観を作品に再び取り戻させようとして、パティナ *patina* (彼らはそれを「汚れ」と考える) やオリジナルのヴェラトゥーラ *velatura* (仕上げのための透明な上塗り) までも除去する「完全なクリーニング *pulitura integrale*」を行った。彼らによれば、彼らのクリーニングこそ「客観的」であり、一方、中央修復研究所で行われた「部分的クリーニング *pulitura parziale*」は「主観的」であ

り、それゆえに放恣なものである、なぜならそれは、汚れや後世のワニスをパティナやオリジナルのヴェラトゥーラから区別することを委ねられた修復家の好みに依存しているからである。

実際にはイギリスでのクリーニングの「客観性」とは、絵具を「その骨組にまで還元する」ことを意味するのだが、彼らはこうすることで色彩に元来の輝きを回復させ、オリジナル作品のいかなる微妙な筆線や色彩のヴァリエーションも取り戻すことができることを確信していた。しかし、こうして得られた「当初の外観」もまた修復家による批評的仮説であり、そのうえこれらの介入処置はきわめて破壊的なもので、絵を完全に平板化し写真複製に似たものにしてしまう裏打ちを施されて仕上げられるのが普通であった。⁽¹⁶⁾

ブランディは、この種のクリーニングを批判し、作品を「オリジナルの」外観に戻そうとすることは、(幻想であるばかりか) 誤りである、と指摘する。なぜなら、こうすることで、作品の制作と現在との間に流れた時間の経過が消し去られ、そのうえ、こうした処置によってオリジナルの「ヴェラトゥーラ」やパティナが除去されてしまうからである。

ブランディによれば、パティナは時間が作品の物質のうえに置き重ねた特殊なくすみであり、歴史的要件のためにも (とうとうのは、すでに述べたように、それを取り去ることは作品の制作完了から現在までの時間の経過を無化することを意味するだろうから)、またパティナは物質がイメージを優越することを防ぐために取り付けられた「弱音器」となるゆえに、美的要件のためにも、保存されなければならないのである。⁽¹⁷⁾

近年、パティナの問題はコンティによって再び取り上げられた。⁽¹⁸⁾ 彼は、ブランディの視座を共有しながらも、純粹に理論的な見方からパティナを擁護することは、ブランディの立場をイギリスの修復家のそれと同じように放恣なものにしてしまうとして、この問題を批判的に論じている。コンティによれば、反対に芸術作品の物質から出発することによってこそ、パティナの客観的定義にたどりつくことができ、それゆえその保存を正当化する論拠を見出すことができる。コンティにとって、パティナは実際のところオリジナルの媒剤が変化したものであり、乾くにつれて、表面へと上がってゆく傾向をもち、絵具（とりわけ油絵具）にいつその深みと輝きを与える。

したがって、イギリスにおけるクリーニングは、物質的外観のみならず絵の絵画的特質をも貧相なものとし、そのうえ（イギリスの修復家によれば）大多数の観客にとって芸術作品の判読を容易にしてくれるはずの輝かしい色彩的な外観と完璧なまでに平らな画面は、実際には絵画の本質をゆがめているのである。つまりそれは反文化的のみならず著しく反民主的な介入処置なのである。

バルディーニも、残念ながら「ナショナル・ギャラリー」だけで行われているわけではない。「完全なクリーニング」という無責任な処置に対して抗議し、すでに一九六〇年に次のように述べていたゴンブリッチの主張を取り上げ、発展させている。「……修復家は、その困難で責任の重い仕事において、顔料の化学のみならず知覚心理学にも精通していなければならない……。我々が彼らに望むのは、個々の顔料を元来の色に戻すことではなく、何かに限

りなく才知にたけ繊細なことなのである。つまりそれらの顔料の内密な諸関係を保全することなのである。⁽²⁰⁾」

バルディーニは、画家が元来予想していた色彩間の関係が、いかに時間の経過とともに変化するかを明らかにしたが、その変化のため、汚れと見なされた層を均一に（つまり「客観的な」方法で）除去すると、作品は当初の状態に戻るのではなく、反対にこの不均衡が明るみに出てしまうのである。しかし、「差異づけられた」（すなわち「批評的な」）クリーニングは、絵具のあいだの諸関係を元来の均衡に戻すことができる。

とはいえ、上記のパティナの概念と、褐色・黄金調の絵が広く好まれたためにしばしば後世に塗られた暗色化したワニスまでが「パティナ」として保存された十九世紀に有力であったパティナの概念を、混同してはならない。⁽²³⁾

クリーニングに用いる材料と方法に関しては、この章の最後の該当箇所を参照されたい。

原註

- (1) C・ブランディは、とりわけ一九三九年から一九六一年にかけて、ローマ中央修復研究所（ICR）の所長であり、修復に関する彼の考察は『中央修復研究所紀要 *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*』所載の多くの論文に表明されている。これらの論文は最終的に一冊の本にまとめられて一九六三年にデ・ルーカ社（ローマ）から出版され、一九七七年にエイナウディ社（トリノ）から再版

された。「邦訳『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」。

- (2) A. Conti, "Vicende e cultura del restauro", in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, 1981, p.104.
- (3) M. Cordaro, "Materiali costitutivi e materiali di restauro vecchi e nuovi", *Ricerche di storia dell'arte*, N.32, 1987. (ブレンサノーネの学会論文集 *Mantenzione e conservazione del costruito tra tradizione e innovazione*, Padova, 1986に初出。)
- (4) 手工業製品とは、もっぱら実用的な目的で作られ、そのため美的要件を示すことのないあらゆる事物(熊手、鍋、など)のことと考へることができる。
- (5) このことは、ある芸術作品の修復は歴史的要件(つまり時の経過のなかで作品が受けた変化)と美的要件(つまり手工芸品を芸術作品たらしめるもの)を尊重する、特定の方法によって実施されるべきことを意味する。たとえば、作品の潜在的統一性の回復、可逆性のある処置、「補彩」の識別可能性などがそれである(次節を参照)。
- (6) 「類推による」修復とは、残存する部分の様式に基づいて、作品の欠落した箇所を手直しすることで、また残存する部分があまりに乏しい場合は、残存する断片の形態的痕跡から出発しないで、同じ画家の他の作品や同時期の作品から様式を推測することである。修復家の感受性のいかんによって、この種の修復は多かれ少なかれ明らかに「空想の修復」の領域に入り込む。
- (7) 絵画的補完のバラグラフを参照。
- (8) C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, 1963, p.36 以下〔前掲邦

訳、八八ページ以下〕。クリーニング *pulitura* という用語は、ここでは時間のなかで芸術作品に変化を与えてしまった加筆や付加の部分(絵画、彫刻、建築の)を除去すること(部分的あるいは全体的に)と、こころ広い意味で理解するべきである。

- (9) このフレイリッポ어의 所説は、A. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma, 1975, p.79に引用されている。
- (10) A. Carbonara, *op. cit.*, p.56.
- (11) U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, 1978.
- (12) A. Carbonara, *op. cit.*, p.55.
- (13) A. Carbonara, *op. cit.*, p.82.
- (14) ブランディがマクラーレンとウェルナーに反論した論文は、その英語タイトルを採用して、『中央修復研究所紀要』の第三／四号(一九五〇年)に発表された。ブランディの二つの論文はいずれも *Teoria del restauro*, Torino, 1963, pp.99-121に再録されている〔前掲邦訳、一八二—二三九ページ〕。
- (15) 「クリーニング論争」に関する完全な文献一覧を望む人は、*Storia dell'arte italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, 1981, p.108のコンテリの論文を参照されたい。
- (16) つまり、作品に欠点があるとそれを取り除こうとして、絵具の实质を消し去るまで画面を完全に押し潰してしまう「裏打ち」のことを指している。この種の修復によって、画面だけでなく色彩の外観も変化を被り、E・ウイントが正しく強調したように、グラビア印刷の色彩に似たものになってしまうのである。これについては、ウィ

ントの著書 (*Arte e anarchia*, Milano, 1972, p. 104) 以下。原著は一九六三年にイギリスで出版。邦訳『芸術と狂気』高階秀爾訳、岩波書店、一九六五年、一八四ページ以下) 中のいくつかの節を引用するのが有益であろう。それらは近年コンティが再び取り上げた概念を先取りしている。

E・ウイントは、芸術の機械化に触れながら、次のように述べている。「芸術の分野における機械化の破壊的利用法の特にひどい例は、……過去に対する非合法的な拡大利用の場合である……同様な問題と誤謬はいわゆる「科学的」絵画洗浄に関しても起こって来る。良心的な修復者は、絵画作品に手を触れることはすなわちそれを解釈することだという意識につねに導かれている。ところで、そのような解釈の重荷を軽減しようとして……化学的溶媒にその仕事の主要な部分を任そうなどと試みる時に、その時にこそ危険が生じる。例えば、十五世紀の絵画作品を、五百年という現実の存在の歴史が何らの痕跡も残さないかのように、科学的に確実性をもって当初の状態に戻すことができるなどという信仰は、もちろん化学的にも歴史的にも愚かしいきわみである。仮にそのような対象を物質的面では昔のままの状態に戻し得る——事実はそのようではないが——ものとしても、それでもなお、修復者の映像世界を十五世紀の視覚世界にまで巻き戻すことは、歴史的想像力の強い努力による以外は到底できない相談である。……近い将来には絵画作品の「科学的」処置もいつ行われたものであるか年単位で決定できるようになり……洗浄の様式も、後からの描き直しと同じように容易にそれと確認できるものになるであろう。……(この洗浄により) 絵画は解体されてしまい、

絵具は「誠実に」半分なまの状態のままに残されることになる。それはいわば人工の廃墟である……修復処置を受けた絵画は、なまなましい色彩を派手に並べた機械による複製画の持つあの硬い明るい艶に似た何か機械的な画面を見せるようになる。このような状態にまでなり下ってしまった絵画を見て満足するという傾向は、おそらく人間の視覚世界が二義的な複製にいいよ慣らされてしまったという事実由来するところが多いであろう」。

(17) イギリスの修復家は、オリジナルのヴェラトゥーラとワニスを除き去したうえ、さらには昔の画家たちの技法と材料を知らないことを露呈した。事実、ブランディは、(マクラレンとウエルナーの) 昔のワニスは常に亜麻仁油を主成分としていた(したがって耐久性がある) という主張も、着色ヴェラトゥーラは中世にはほとんど知られていなかったという主張にも、反証を加えた。ブランディは、その主張の傍証として、古い処方書の数多くの文節や中央修復研究所で行われた修復の経験を引いている (*Teoria del restauro*, op. cit., p. 89-121 (前掲邦訳、一八二—二三九ページ))。

(18) コンティは、*Vicende e cultura del restauro*, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, Einaudi, Torino, 1981, p. 108 及び *La patina della pittura*, in *Ricerche di storia dell'arte*, n. 16, Urbino, 1982, p. 23 に おいて、再びパティナの問題を取り上げている。

(19) U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, 1981, vol. II, p. 5.

(20) E. H. Gombrich, *Art and illusion*, New York, 1960, p. 54.

(21) このことはすでにウィリアム・ホガース *William Hogarth* の

て明らかにされていた。彼は十八世紀中頃に、時間の作用がいかに

絵画に損傷をもたらすかに気づいており、その理由を次のように述べている。「……ある色はより暗くなり、ある色はより明るくなり、

あるものは別の色になるが、その一方ではウルトラマリンのように火に入れられても本来の輝きを維持する色もある。とすると、明らかにその性質に反するとき、常にさまざまに変化する（視覚的にはある時間をおいて）こうした種々の絵具が、偶然に画家の意図と一致して作品のゆたかな調和を生み出すことは、どうしたら可能なのだろうか？ というのも、多くの「絵画の」コレクションにおいて、我々は良く保存された絵でさえも、時間によって統一性を失い、調和を崩され、暗色化し、少しずつ破壊されていくのを目にしているのだから」（W. Hogarth, *L'analisi della Bellezza*, Livorno, 1761, n. 1, pp. 166-168）。しかしホガースにとっては、時間は絵を良いものにする主張する人たちの意見に反論することも、古い絵の正しい見え方を取り戻すこともさして重要なことではなかった。

(22) 十九世紀の著名な蒐集家ジョージ・ホーモント卿 Sir George Beaumont は「良い絵画と良いヴァイオリンは褐色でなければならぬ」とよく言っていた。

(23) このパティナの解釈に対しては、すでにロンギが鋭い批判の矢を放っている。Roberto Longhi, *Restauro, La critica d'arte*, 1940, n. 24, p. 121.

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. 63-89 の初めの三分の一にあたる部分 (pp. 63-72) の翻訳である。

この翻訳は、『愛知県立芸術大学紀要』NO. 33およびNO. 34に掲載したジュゼッピーナ・ベルジーニ「西洋における美術品修復の歴史(上)(下)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）、ウーディネ州のパツ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）の他に、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―二〇〇〇年、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、東京文化財研究所国際文化財保存修復協力センター調査員）。

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〕