

【報
告】

美術品の保存修復の理念

——西洋絵画を中心として——

鳥
海
秀
実

美術品の保存修復の理念―西洋絵画を中心として―

鳥海 秀実

※本稿は二〇二二年一月三日、グローバル・コンサベーション・プラットフォームフォーラム Global Conservation Platform で行われた、オンラインセミナーの発表内容に修正を加え編集したものである。

本稿では、西洋の古典絵画を中心に美術品の保存修復の理念について次の項目を概観します。

- 一、美術品の修復の歴史と保存修復分野の確立
- 二、美術品の修復の理論
クリーニングについて
補彩について
- 三、倫理規定と実務指針
- 四、資格と認定制度

一 美術品の修復の歴史と保存修復分野の確立

西洋における美術品の修復の歴史に関する文献を二つご紹介します。一番の拠り所となるのが、アレックスサンドロ・コンティの『美術品保存修復の歴史』¹⁾です。コンティは、日本語訳が出版されている『修復の鑑』²⁾の著者でもあります。もう一点は、ジュゼッピーナ・ペル

ジーニの『絵画・木彫彫刻の修復』³⁾です。自分がイタリアに留学していた当時、修復を学ぶ学生のテキストとなっていたもので、修復の歴史について簡潔にまとめられています。⁴⁾

現代の私たちがイメージする「修復」は、近代以降に生まれた概念です。これらの文献をもとに、ルネサンス期以降から今日まで、修復の歴史をごく簡略に見て参ります。

一六世紀、ジョルジョ・ヴァザーリの『美術家列伝』⁵⁾には、絵画について、「卓越した人間によって作られたものは、技量の劣る者に手を加えられるよりも、半ば損なわれたままの状態にいるほうがましである。」と記されています。「手を加える」とは今日的な修復の意味ではなく「加筆」を指しますが、ここには優れた芸術作品に対する敬意が窺われます。一方、古代彫刻については「これら修復された古代作品は、不完全な胴体や頭部のない四肢、つまり欠陥だらけで不具の状態の作品より、ずっと優美である。」とあり、彫像は手足が欠けていない方がいいという感覚は、世界共通の人間の自然な感じ方であると思われま。

一七世紀、古美術市場の隆盛に伴う修復が行われるようになりま。美術品の大コレクションが形成された時期でもあり、ヴェルサイユ宮殿やピティ宮殿において行われたように、室内調度に合わせて画面を拡張・切断したりしたため、裏打ちなどの修復技術が発達していきま。

一八世紀には、さらに高度な修復技術が現れます。プレスコ画を剥がすストラッポ strappo の方法が考案されたのはこの時代です。薄い絵具の層だけを板絵からカンヴァスへ移し替えるのは、大変危険を伴

う処置で、処置によって画面が損傷すると、それを隠すために厚いワニスがかけられました。最終的に、板絵の滑らかで緻密な質感が失われ、接着による圧力でカンヴァスの目が浮き上がって見えることも多々ありました。これは画像の保存にのみ価値を置いた処置であり、作品の物質としての特性は気にかけていませんでした。

一八世紀末、近代的な叙述が見られるようになります。ヴェネツィアの公共絵画修復監督官ピエトロ・エドワーズは、サンティ・ジョヴァンニ・エ・パオロ聖堂の食堂内に修復工房を組織し、報告書の作成（劣化原因分析、保存修復計画立案、可逆性、修復箇所
の識別性などの規範）、絵画修復学校計画案などを書き記しました。

一九世紀には、職業としての修復家が登場します。また、ロマン主義の影響を受けて、作品のオリジナルが尊重されるようになり、これが洗淨論⁶へとつながります。

一九世紀後半、ジョヴァン・バッティスタ・カヴァルカセツレは、現存する部分から画家のオリジナルの手法を研究することができる修復を目指し「考証学的」修復を進めました。一八七七年、文化・教育省の公文書の中で、補彩に「中間色」を用い、その中間色はオリジナルの色より弱くすること、そして修復箇所は識別できるようにすることを記しています。

二〇世紀になると、保存修復に関する研究組織が世界各地で生まれます。ベルリン美術館は世界ではじめて科学的なラボを美術館に併設したと言われます。ただし、設立の年代はメトロポリタン美術館の方が早いようです（図1）。

私がフィレンツェで研修を受けた組織の名称は、直訳では「貴石

世界における保存修復研究機関の創設

1870年	ニューヨーク、メトロポリタン美術館（1886年 絵画部門設立）
1888年	ベルリン美術館（Chemical Laboratory of the Königliche Museen zu Berlin (Royal Museums of Berlin)）
1919年	ロンドン、大英博物館（Research Laboratory）
1928年	ハーバード大学、フォッグ美術館 （Straus Center for Conservation and Technical Studies）
1933年	ロンドン、コートールド・インスティテュート
1937年	ミュンヘン、マックス・デルナー研究所
1939年	ローマ、中央修復研究所 Istituto Centrale per il Restauro
1946年	ロンドン、ナショナル・ギャラリー
1948年	ブリュッセル、ベルギー王立文化財研究所
1975年	フィレンツェ、貴石加工所および修復研究所 Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro（1932年創立の絵画修復室もこれに統合）
1985年	ロサンゼルス、ゲティ保存研究所

図1

加工所および修復研究所 (Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro)」と表記され、イタリア国内に二つある国立修復研究機関のうちのひとつにあたります (もう一つはローマ中央修復研究所)。貴石加工所はメデイチ家に由来する組織です。私はキャンバス画と板絵の部門におりましたので、バッソ要塞の敷地内にある建物に通っていました (図2)。

保存修復分野が大きく発展した時期は、世界大戦が行われていた時期と重なります。文化財は英語で 'cultural property'、'heritage' と呼ばれるように、国の文化的財産を守らなくてはならないという意識があつたと思います。また特に建造物やモニュメントに関しては、高度経済成長、開発の波から守る必要もありました。

建造物やモニュメントに関する憲章はアテネ憲章、ヴェネツィア憲章など有名なものがありますが、美術品の保存修復に関して、国際的にこれらに該当するものはありません。美術品の保存に関する初めての世界的な会議は、一九三〇年、ローマで開催された芸術作品の科学的調査と保存に関する国際会議とされています (図3)。この会議を受けてテキスト *Manual on Conservation of Paintings* も出版されました。今日となつては歴史的な内容ですが、イギリスの Archetype という出版社による復刻版が参照できます⁷⁾。

イタリア国内では三回、修復憲章が出されています。一九三二年のイタリア修復憲章は大変早い時代の修復憲章で、イタリアの誇りと言われます。一九七二年のイタリア修復憲章は、ブランディの理論を反映させた憲章です⁸⁾。イタリア語版の『修復の理論』の巻末には収録されていますが、日本語版には入っていないため、追って翻訳を行いま

フィレンツェ、貴石加工所および修復研究所 (Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Firenze)



バッソ要塞の外観

アルファーニ通り:
本部、貴石美術館、図書館、修復部
(石、ブロンズ、陶器、テラコッタ、
モザイク、ガラス、金銀細工、考古
遺物)

バッソ要塞:
科学部、保存環境・予防的保存部、
修復部 (キャンバス画、板絵、壁画、
紙、羊皮紙、テキスタイル、木彫、
木)、写真部

ヴェッキオ宮殿:
タペストリー修復部

図2

した。⁹⁾ 一九八七年のイタリア修復憲章には「本や文書」の文化財に關しても記載があります。建造物から美術品まで様々なジャンルの文化財について一つの憲章の中で扱っている点は、イタリアの修復憲章の特性と言えます。これは、文化的コンテキストをすべて保存しようとする考え方に基づくものと考えます。

戦後、一九六三年に出版されたブランディの『修復の理論』¹⁰⁾が、その後の修復理念に大きな影響を与えたことは、広く知られているところです。ここでは、本の中の重要なキーワードを挙げます。

- ・ 芸術作品の修復とは何か（工業製品の修復との違い）
- ・ 芸術作品の歴史的要件と美的要件
- ・ 作品の三つの時間
- ・ 作品を構成する物質とイメージを分ける二元論的な考え方
- ・ 作品の潜在的統一性

前述の修復の歴史の中で引用したペルジーニの本（一九八九年）の中の修復の理論の項目は次の通りです。当然ながら、ブランディが唱えた内容と重なるところがあります。

- ・ 修復した箇所の識別可能性
- ・ 修復材料と方法の可逆性
- ・ 修復材料とオリジナル材料の適合性
- ・ 最小限の介入

美術品の保存修復に関する国際会議、憲章

1914～1918年 第一次世界大戦

1939～1945年 第二次世界大戦

1931年 アテネ憲章
1964年 ヴェネツィア憲章

イタリアの修復憲章
1932年
1972年
1987年

1930年 芸術作品の科学的調査と保存に関する
国際会議（ローマ）

(International Conference for the Study of
Scientific Methods for the Examination and
Preservation of Works of Art)

1939-40年
“Manual on Conservation of Paintings”
(仏・英語)

図3

二 美術品の修復の理論

クリーニングについて

美的側面に関わる処置の中で、クリーニングと補彩の理論について作品例を引用してお話します。

西洋の古典絵画の場合、構造の特徴として、最上面にワニスがあります。画面全体の光沢を均一に整え表面を保護するなどの役割がありますが、天然樹脂から成るワニスは経年で褐色に変化するため、これを除去して新たにワニスを塗布することが、歴史を通じて行われてきました(図4、5)⁽⁶⁾。

西洋絵画のクリーニングについては、長年にわたって論争が繰り返し行われ、後世に大きな影響を与えました。とりわけロンドンのナショナル・ギャラリーを舞台に展開された洗浄論争は最もよく知られています。

ナショナル・ギャラリーでは、作品に古色のような褐色のギャラリー・ワニス Gallery Varnish と呼ばれるワニスを塗布していた時代がありました。しかし、その後の方針転換により、一連の絵画のクリーニングが始まりました。ティツィアーノの《バックラスとアリアドネ》などが受けたクリーニングに対してタイムズ紙へ送られた投書が契機となり、一八四六年から始まった論争が Cleaning Controversy と呼ばれています⁽¹¹⁾⁽¹²⁾。

(図6) は問題となったティツィアーノの作品の現在の状態の写真ですが、一九六七年のクリーニング後の写真からは、縦方向に絵具の著しい剥落があることが分かります⁽⁶⁾⁽¹³⁾。この損傷は、論争が行われた当

時もあったものと推測され、やはり補彩が行われたと考えられます。

ナショナル・ギャラリーでは、一九〇〇年代半ばに再度、論争が起きます。一九四七年に開催された展覧会 Cleaned Pictures を受けてバーリントン・マガジン Burlington Magazine 誌上でローマ中央修復研究所とロンドン・ナショナル・ギャラリーの専門家たちの間で論争が交わされました。論争の一部は、ブランディ『修復の理論』の後半、補遺の第五章「パティナ、ワニスおよびヴェラトゥーラに関連する絵画の洗浄」と第六章「ワニスとグレースに関する事実に基づく考察」に収められています⁽¹⁰⁾。

絵画の最後の仕上げは、ワニスと類似した成分でなされていることがあります。たとえば、ジョヴァンニ・ベッリーニの作品では階段の石をつなぐ金属の部分がワニスに似た材質で描かれており、不注意にクリーニングを行うとワニスと一緒に絵の一部も除去されてしまうことが分かりました(図7)。絵画にはこのような繊細な仕上げがあることを、ブランディは作品の観察と歴史的文献を根拠に説明しています。

一九〇〇年代半ば、アメリカのイェール大学美術館では、徹底的なクリーニングを行った後、補彩を一切しない方針で修復処置が行われていた時期があり、考古学的純粋主義 Archaeological purism と呼ばれました⁽¹⁴⁾。(図8) は、二〇〇三年にイェール大学で行われたシンポジウムの際に収蔵庫内で見せて頂いた作品の例です。下地に到達するまで、画面のクリーニングが行われたことが分かります。キリストの体部分に見える緑色は、肌色を施す前の下塗りです。このシンポジウムは、コレクションを公開し、議論を期待する試みだったよう⁽⁶⁾⁽¹⁵⁾です。



図 4

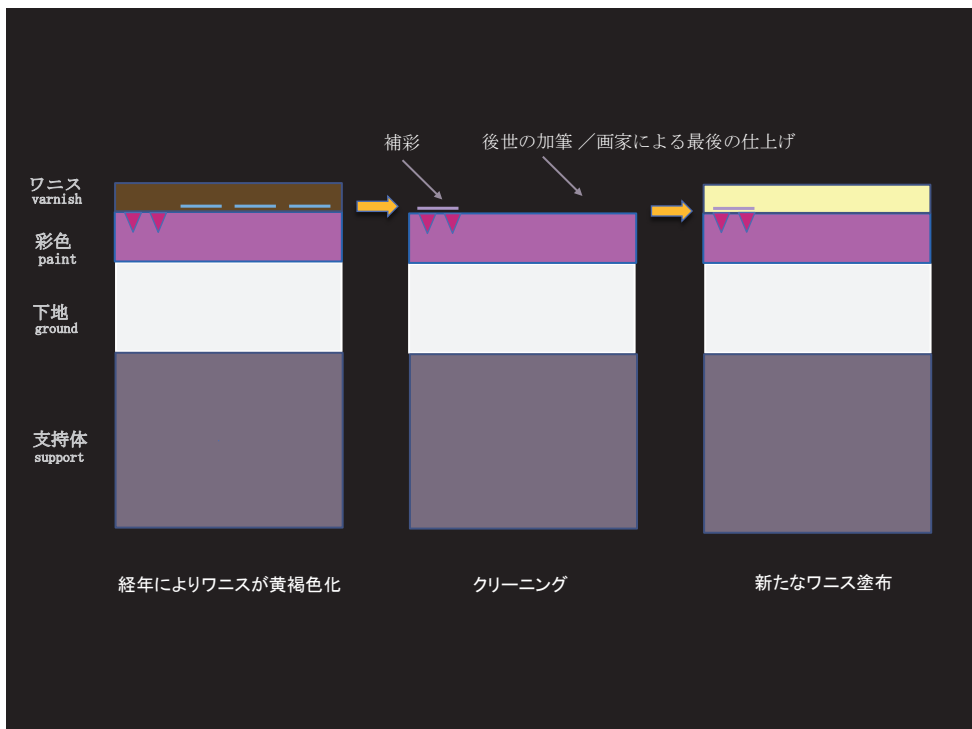


図 5

一九八五年、ゲリー・ヘドレイ Gerry Hedley は絵画のクリーニング方法を三つに分類しました。⁽⁶⁾⁽¹⁶⁾

- ・ total cleaning (完全な洗浄)・・・オリジナルの絵具層の上にあるものをすべて除去する
- ・ partial cleaning (部分的な洗浄)・・・ワニスの層を薄く残す
- ・ selective cleaning (選択的な洗浄)・・・画面のバランスを考えて洗浄を行う

先に述べたロンドン・ナショナル・ギャラリーとイエール大学の例は完全な洗浄にあたり、イタリアの例は部分的な洗浄にあたります。

絵画のクリーニングは、かつては主に有機溶剤を用いて行っていました。現在は新たな修復材料を導入して、除去すべき物質だけに作用する、コントロールがしやすく、人体と環境に安全な材料と方法が追求されています。

とは言え、クリーニングは不可逆の行為です。同じくゲリー・ヘドレイは、次のように適確に指摘しています。「いずれの方法によっても作品をオリジナルの状態に戻すことはできず、制作者の意思、現在の作品と経過した時間とをつなぐ新しい関係を構築しなければならぬ⁽¹⁷⁾」。

実は、ここには矛盾があります。修復の倫理として「可逆性」がなければならぬはずが、クリーニングは不可逆な処置であるということです。クリーニング、ひいては修復処置すべては、作品の美的価値や保存状態をかんがみて判断される *critical* な行為であると言えます。



図 6



ジョヴァンニ・ベッリーニ、《聖母の戴冠》裾絵部分、聖テレンティウス（修復後）、ペーザロ、市立美術館所蔵

画像出典: Public domain, via Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Terence_of_Pesaro.jpg

図 7

イェール大学美術館コレクション



ジョヴァンニ・ベッリーニ、《聖母子》

画像出典: Yale University Art Gallery
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/43504>



フィリッピーノ・リッピ、《キリスト磔刑》

画像出典: Yale University Art Gallery
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/316>

図 8

補彩について

補彩を表す言葉はいくつか存在し、ニュアンスが異なります。一般的に補彩を指す語として *retouch* が使用されますが、*retouch* は後世もしくは画家本人による加筆 *overpaint* の意味でも使用されることから、これを避けるために西洋では *reintegration*、*loss compensation*、*inpainting* などの表現も使われています。「第二回文化遺産の補彩に関する国際会議」で、バイロン Bailao とカルヴォ Calvo は補彩を表す言葉のニュアンスの違いを説明しています⁽¹⁸⁾。

特に *reintegration* とは欠損部を単純に埋めるのではなく、イメージの統一性を取り戻すことを意味するものであり、*reintegration* (伊 *reintegrazione*) を使用し始めたのはチェーザレ・ブランディであったと言われます⁽²⁰⁾。『修復の理論』の和訳ではこれに「補完」の訳語を当てており、補完が満たすべき要件が次のように述べられています。「第一の原則は、補完は常にそれと識別できるものでなければならぬことである。ただし、その補完によってわれわれが取り戻そうとする統一性そのものが損なわれることはあってはならない。それゆえ、補完は、離れたところから芸術作品が観察された時には発見できないが、しかし近づいてみれば即座に、何ら特殊な器具を使うことなく容易に修復箇所を識別できるものでなくてはならない。」(p.51)

inpainting は現在の修復の絵具をオリジナルの上に付加すべきでないことを強調するために使い、*loss compensation* は模倣的な補彩を行う場合、表面のテクスチャーもオリジナルと同様に合わせなければうまく仕上がらないため、敢えて修復箇所のテクスチャーも合わせるときに用いたようです⁽²¹⁾。

実際に行われている補彩の種類を大別すると、「*visible retouching* 裸眼で識別可能な補彩」と「*imitative retouching* オリジナルを模倣した補彩」の二つに分けられます。「オリジナルを模倣した補彩」が長い歴史の中で経験的に行われてきた一方で、「裸眼で識別可能な補彩」の理論は、近代に生まれた修復の概念になります⁽²²⁾。「裸眼で識別可能な補彩」は、イタリアのローマ中央修復研究所、初代所長を務めたチェーザレ・ブランディと、フィレンツェ貴石加工所(国立修復研究機関)の初代所長を務めたウンベルト・バルディーニによって理論が打ち立てられました。

オリジナルを模倣して補彩を行うと、必然的にその箇所はオリジナル部分との区別が難しくなります。一方で、欠損部分を見えるように残すと、それがオリジナル部分に対して目立ちすぎた場合、芸術作品としての調和を欠く結果となります。そこで作品のオリジナルを尊重しながら、断片ではなく一つの芸術作品としての鑑賞を可能にする「裸眼で識別可能な補彩」の手法が考え出されました。補彩箇所を区別するために、点描を用いたり、模倣的な補彩を行った上に網状に線を引きくなど、さまざまな手法が試みられましたが、ここでは、イタリアで発展した主要な方法トラツテツジョに焦点を当てます。

その前に、ブランディの哲学的な理念を反映させた修復例を紹介します。彼がローマ中央修復研究所長に就任して間もない時期の一九四二年、ローマ中央修復研究所で行われたアントネッロ・ダ・メッシーナの《受胎告知》(シチリア島、シラクサ、ベッローモ宮州立美術館所蔵、一四七四年作)の修復では、敢えて画面の色調から離れた色が欠損部分に与えられました(図9)。

ブランディは、絵画の前にあるガラスの上の斑点は、たとえ絵画の一部が見えなくなっても、それが絵画とは異なる階層にあることが認識されていることで、斑点の下にある絵画の連続性もまた認識される、という現象を絵画の補完に適用しました。このように絵画をメイソンの「図形」とし、欠損部分を背景の「地」へと押し戻すには、基底材である板やキャンバスを目に見えるままにしておけば十分である、とも述べており¹⁰⁾(p.59)、これを実践した修復例は時々見かけます。

(図9)の右の画像は「ルビンの壺」と呼ばれるものです。中央の壺がメイソンの図なのか、左右の顔のプロフィールがメイソンの「図」なのかという、「図」と「地」の関係を示しています。ルーヴル美術館所蔵のアンブロジーヨ・ロレンゼッティ作、《聖母子》(図10)は、板絵の基底材や下地を露出した状態で修復を完了させている例です。

《受胎告知》をおよそ八〇年が経過した現代の感覚で見ると、かつての修復の写真では、厳格な補彩の法則が作品の美的調和を凌駕している印象は否めません(図11)。近年二〇一七年にあらためて行われた修復では、特に背景の空間部分や建築物にトラッテツジョ *tratteggiato* による再構成が行われ、窓から光が差し込む室内空間の中で行われる天使とマリアの対話の様子が感じ取れるようになりました。

トラッテツジョは、ブランディの理論をもとに一九四五―五〇年頃、ローマ中央修復研究所において発明されました。当研究所の修復士であったモーラ夫妻は、『壁画の保存』の中でトラッテツジョの方法について解説しています²³⁾。

「[図像が欠けている箇所] 再構成にはトラッテツジョを用い



アントネッロ・ダ・メッシーナ《受胎告知》、1474年、シチリア、シラクサ、ペローモ宮州立美術館所蔵

画像出典: Antonello da Messina, Public domain, via Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_066.jpg

図9



図 10



図 11

る。これは通常に鑑賞する距離からでは認識できないが、近づいて見ると分かる補彩方法である。トラッテツジョはおよそ一センチメートルの長さの垂直な線を規則的にひく。まず一色目を規則的にひいたら、次に二色目、三色目と、前回ひいた線と線の間を埋めるようにひいていく。色は筆で混ぜずに純粹なままで使用すること。透明な弱い色調の色を用い、これを線として繰り返し重ねること。色調を調節する。機械的に線をひいていくため、作業者の解釈が入り込むことはない。」

トラッテツジョはリガティノ rigatino と呼ばれ、「線を引く」「小さな線」といった意味があります。tratteggio の tratto も rigatino の riga も「線」を意味します。

続いて、ウンベルト・バルデーニによる方法は、ブランデーのトラッテツジョをさらに発展させたものです。彼は『修復の理論と方法論の統一』と題する著書を残しており、ブランデーと同様に修復を批判的検証学の行爲と捉えています²⁴⁾。

バルデーニによる補彩方法は、アストラツイオーネ・クロマティカ astrazione cromatica (色彩を抽象的に補完する補彩方法) と、セレッツィオーネ・クロマティカ selezione cromatica (色彩を選択的に補完する補彩方法) の二種類に分けられます。描かれていた形を類推することなく補彩が可能な箇所はセレッツィオーネ・クロマティカを用いる一方、欠損した箇所に描かれていた形が欠損部周囲の情報だけからでは完成できない部分にはアストラツイオーネ・クロマティカを行うというように、欠損の状態によって手法を使い分けました。ブラン



画像出典:
Cimabue, Public domain, via Wikimedia Commons
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Cimabue_022.jpg



画像出典:
I. Saiko, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cimabue_crocefisso_di_santa_croce.JPG



画像出典:
I. Saiko, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cimabue_crocefisso_di_santa_croce.JPG

チマブーエ 《キリスト磔刑》、1200年代後半

サンタ・クローチェ聖堂美術館、フィレンツェ

図 12

デイの方法と比べて、線の方向は必ずしも垂直ではなく形体に従って
ひく点も異なっていました。

アストラツイオーネ・クロマティカの手法は、一九六六年のフイ
レンツェのアルノ川洪水で損傷したサンタ・クロッチェ聖堂のチマブ
ーエ作《キリスト磔刑》に初めて適用されました(図12)。損傷が顔と
体の広範囲に及んだため、再構成することは正当でないと当時判断さ
れたためです。

《受胎告知》と《キリスト磔刑》の修復は、大きな欠損をもつ絵画
作品に対して、修復する側の主観を挟まず、オリジナルを最大限に尊
重しながら一つの調和のある完結した芸術作品として鑑賞できる状態
に復帰させることを目的とする、理論に裏打ちされた実験的な取り組
みでした。

この細かな線による補彩方法は、その後、特にイタリアを中心
に広く用いられています。考案された当初の厳格だった考え方は、今日で
は作品の状態に合わせて変化を加えて適用し、オリジナル部分と後補
箇所が作品の中で調和して鑑賞できるよう、工夫がなされ発展を続け
ています。以下に、ルーヴル美術館の作品例を二点挙げます。

ペルジーノ作、《アンドレア卿を蘇生させる聖ヒエロニムス》(図
13)では、左手の人物の衣服と背景の柱とガラスが、セレッツィオー
ネ・クロマティカで補彩が行われ、それ以外の箇所は画像の再構成を
行わずに抽象的に処理しています。作品から少し距離をとって離れて
見ると、補彩の線は見えなくなります(図14)。

ボッティチェッリのフレスコ画、《若い婦人に贈り物を捧げるヴィー
ナスと三美神》(図15)は、一八七三年フイレンツェ近郊のレンミ荘



ペルジーノ、《アンドレア卿を蘇生させる聖ヒエロニムス》
1473-1475年頃、ルーヴル美術館所蔵
セレッツィオーネ・クロマティカによる補彩 [2017年、筆者撮影]

図 13

で発見され壁から剥ぎとられ、現在はパネルに収められています。ペルジーノの作品と同様、類推することなく再構成ができる箇所はセレッツィオーネ・クロマティカで補彩がなされ、大きな欠損部は中間色で処理されるというように、欠損の特性によって手法を使い分けて修復されています(図16)。

中間色のみを用いた補彩の例として、ナポリの画家による《キリスト磔刑》(図17)を挙げます。19世紀にカヴァルカセツレが推奨したように、中間色による補彩は絵画修復の歴史の中で用いられてきました。ただし、ブランドイも指摘するように、すべての色にとつての中間色は存在しません。彼は、中間色による補彩は目を欺かない誠実な方法であるが、十分に満足のいく解決策ではないと述べています^⑩(p.57)。

ブイエ Boyer は、「中間色で補彩する」ことは図像の再構成を行わずに欠損部を補填するときの不都合を緩和するために使う言葉であるとして、五つの場合に分類しました^⑪。

中間色がオリジナルと近い色の場合の補彩

1. 欠損部周辺の主要な色に合わせる
2. オリジナル画面全体において支配的な色を選ぶ
3. 基底材の板、キャンバス、壁の下塗りなど、オリジナル画面の下層にある色を使う (natural neutral background color と呼ばれる)

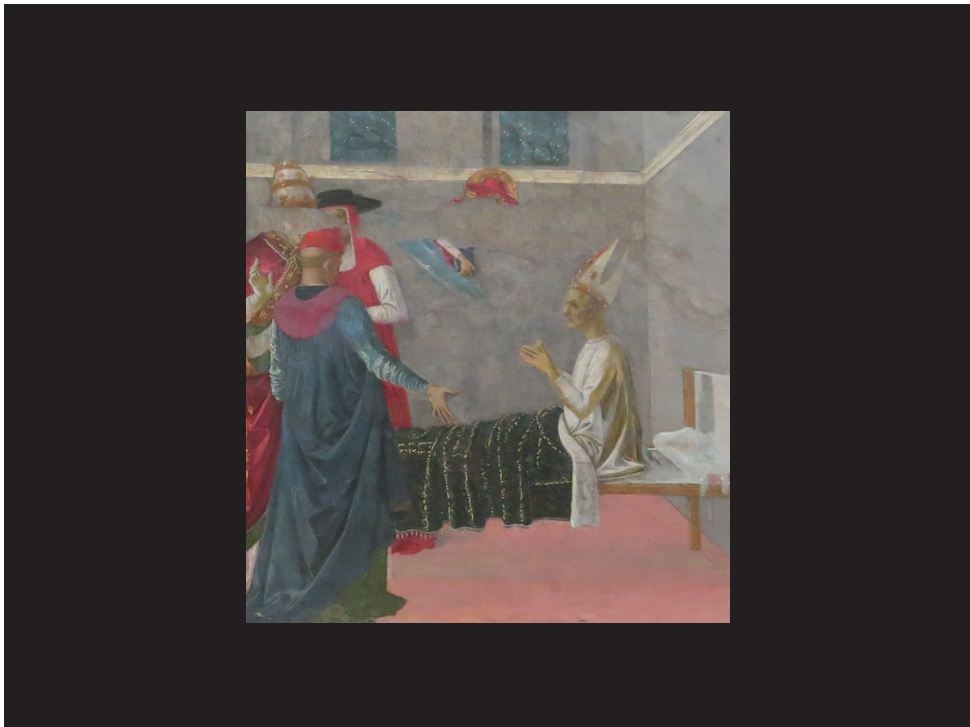


図 14



ボッティチェッリ 《若い婦人に贈り物を捧げるヴィーナスと三美神》
1486~1490年、フレスコ画、ルーヴル美術館所蔵 [2017年、筆者撮影]

図 15



ボッティチェッリ、《若い婦人に贈り物を捧げるヴィーナスと三美神》、
1486~1490年、フレスコ画、ルーヴル美術館所蔵 [2017年、筆者撮影]

図 16

オリジナルには存在しない色を使う場合の補彩

4. 欠損部周辺の主要な色を一つ決めても補彩がうまくいかない場合、欠損部の周囲にある複数の色を混ぜる (intermediate color)

5. 灰色、ベージュなど知覚に影響を与えないとされる無彩色または無彩色に近い色を使う (unrelated color)

このように修復処置の一つ一つに対して行われる深い考察は、まさにブランドイの言葉を思い起こさせます。「修復は、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態と、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を成り立たせる」(p.32)。

三 倫理規定と実務指針

長年にわたる理念の探求の結果、海外では、倫理規定 (Code of Ethics) と実務指針 (Guidelines for Practice) に従い保存修復専門家^{コンサヴァター}が修復を行う仕組みが確立されている国々があります。日本では、文化財保存修復学会^{ICIC}二〇〇八年に制定した一〇項目から成る「文化財の保存にたずさわる人のための行動規範」がありますが、実務基準はありません。資格に関しては、二〇〇三年から国宝修理装演師連盟において「修理技術者資格制度」が開始されました。

(図18) に、世界の主な倫理規定と実務指針が作られた年代および組織を示します。米国保存修復学会 AIC と英国保存修復学会 ICON



中間色を用いた補彩の例
ナポリの画家、《キリスト磔刑》、1340-1350年頃、ルーヴル美術館所蔵 [2017年、筆者撮影]

図 17

年代	組織名	規定
1963	IIC-American Group [AIC 米国保存修復学会]	Standards of Practice and Professional Relations for Conservators (The Murray Pease Report)
1967	IIC-American Group [AIC 米国保存修復学会]	Code of Ethics for Art Conservators
1984	The International Council of Museum, International Committee for Conservation [国際博物館会議保存部会 ICOM-CC]	The Conservator-Restorer. A Definition of the Profession
1986	CAC/ The Canadian Association for Conservation of Cultural Property [カナダ文化財保存学会] および CAPC/ The Canadian Association of Professional Conservators[カナダ保存修復専門家協会]	Code of Ethics and Guidance for Practice for Those Involved in the Conservation of Cultural Property in Canada
1993	European Confederation of Conservator-Restorer's Organization [欧州保存修復専門家連合]	Professional Guidelines (1)The Profession, (2)Code of Ethics, (3)Education
1999	The Institute of Conservation [英国保存修復学会]	Professional Standards and Judgement & Ethics

図 18

倫理規定の主な項目の分類

- ・ 社会的項目
 - 社会的責任の自覚
 - 成果の社会への公開と普及
 - 差別の排除
 - 人の健康と環境への配慮
- ・ 法的項目
 - 法令の遵守
 - 不正取引への関与の禁止
 - ねつ造、盗用など不正行為の禁止
 - 秘密保持義務
- ・ 保存修復に関わる項目
 - 対象への理解・配慮・敬意
 - 修復における価値 (真実性、完全性) の尊重
- 適切な材料・方法の使用
- 予防保存の重視
- 科学的調査の必要性
- 共同作業の重要性
- 質の高い仕事の実施
- 調査記録の作成・保存・公開
- ・ 専門性に関わる項目
 - 分野発展への責任
 - 自己の研鑽
 - 他の専門家との適切な関係
 - 他の専門職との違い
 - 教育・研修の目的と内容
- ・ 倫理規定に関わる項目
 - 倫理規定の理解・遵守を促す義務

引用文献：三浦定俊、文化財保存に関する倫理規定、『文化財保存修復学会誌』55, p. 1~6、2010年

図 19

には、規定の中で用いられる用語の解説 *glossary* も付随しています。米国保存修復学会 AIC の母体となった IIC-American Group で採択されたマレー・ピーズ・レポートが、一番最初の実務基準であると言われ、倫理規程はその後に作成されました。国際博物館会議保存部会 ICOMCC は、保存修復専門家の職業の定義を示しています。続いて、カナダ、欧州保存修復専門家組織連合 E.C.C.O.、イギリスの順で、倫理規程と実務指針が発表されました。倫理規定の主な内容については、三浦定俊先生の論文を引用します (図19)²⁶⁾。

保存修復専門家を表す言葉として、'Conservator' という呼び方はアングロ・サクソン系の国、Restorer という呼び方はロマンス語圏の国々で使われているため、国際的には Conservator-Restorer のように両方をハイフンでつないだ表現が使われます。これらの文書によると、保存修復専門家 Conservator-Restorer は歴史、芸術、科学、手先の技能、記録、倫理、他分野の専門家との協力などについて均整のとれた能力を備え、芸術家や職人とは区別される職業です。

教育については、E.C.C.O. の「職業に関するガイドライン (3) 保存修復の教育における基本的必要条件」を参照すると、資格のある保存修復専門家となるには最低でも大学修士のレベルが必要であり、適切に計画された実践的なインターンを行っていること、²⁷⁾これが博士レベルの研究の可能性に結びつくものであること、²⁸⁾そして理論的教育と実践的研修の両方を受け、最終試験に合格することなどが記されています。従って、システムの異なる国と国の間で該当する学習レベルを示すヨーロッパの統一的な八段階のレベル分け European Qualifications Framework for Lifelong Learning (EQF) において、保存修復専

門家としてのスタート地点は修士レベルの EQF Level 7 となります。²⁹⁾

イギリスでの保存修復教育は大学院レベルで行われていますが、これに加えてさらに英国保存修復学会 ICON には Accredited Conservator-Restorers (ACR) という認定制度があります。申請書を提出し、審査に通ると ICON が認定する保存修復専門家として認められます。認定が受けられる条件は、学位と経歴があること、ICON の倫理規程と実務指針を遵守することであり、これらが遵守できない場合は認定が取り消されます。米国保存修復学会では、倫理規程と実務指針に反した会員には、学会長への書面による報告と罰則を科す旨が、実務指針 13・不義の行為に記されています。³⁰⁾

倫理規定の中で、保存修復専門家はキャリアの中で自己研鑽を積むことが望まれており、近年は日本でも、海外の講師によるワークショップが国立アトリサーチセンターおよび東京文化財研究所で開催されています。このように、保存修復専門家は新たな技術の習得や情報収集に努めています。

参考文献

- (1) Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservation delle opere d'arte*, Electa, 1973 (prima edizione)
- (2) Alessandro Conti, a cura di Marina Romiti Conti, *Manuale di restauro*, Giulio Einaudi Editore, 1996
- (3) Giuseppina Perugini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*, 1989
- (4) 森田義之・大竹秀実・西村明子・池田奈緒「美術品修復の理

- 論(Ⅰ)』『愛知県立芸術大学紀要』三五(二〇〇五年)一五一—二六頁(9) [Perugini, pp.63-72]
- 森田義之・大竹秀実・西村明子・池田奈緒「美術品修復の理論(Ⅱ)」『愛知県立芸術大学紀要』三六(二〇〇六年)一一九頁 [Perugini, pp.72-81]
- 森田義之・大竹秀実・西村明子・池田奈緒「美術品修復の理論(Ⅲ)」『愛知県立芸術大学紀要』三七(二〇〇七年)一一一—一〇頁 [Perugini, pp.81-89]
- (5) ショルジヨ・ヴァザリー『美術家列伝』森田義之他監修、中央公論美術出版、二〇二二年 [Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, 1st edition 1550 / 2nd edition 1568]
- (6) 鳥海秀実「西洋絵画におけるクリーニング方法発展の歴史的背景」、『文化財処置に関する研究会「クリーニングとゲルの利用について」』(二〇二〇年) 東京文化財研究所、三三—四四頁 <http://id.nii.ac.jp/1440/00008990/>
- (7) *Manual on Conservation of Paintings*, Archetype, 2007
- (8) 大竹秀実「イタリアの一九七二年修復憲章について」『ヨーロッパ諸国の文化財保護制度と活用事例報告書「イタリア編」』(二〇〇六年) 東京文化財研究所、一七四—一七七頁
- (9) 森田義之、大竹秀実「一九七二年修復憲章(翻訳)」『ヨーロッパ諸国の文化財保護制度と活用事例報告書「イタリア編」』(二〇〇六年) 東京文化財研究所、一七八—一八六頁 <https://www.tobunken.go.jp/japanese/publication/italy/index.html>
- (10) チェーザレ・ブランデー『修復の理論』(二〇〇五年) 小佐野重利監訳、池上英洋・大竹秀実訳、三元社 [Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, 1963]
- (11) 井口智子「絵画修復論争に関する一考察—ロンドレナシヨナルギヤラリー 1846-53—」、『文化財保存修復学会誌』四一(一九九七年)一〇一—一一〇頁
- (12) Sheldon Keck, Some picture cleaning controversies: Past and present, *Journal of the American Institute for Conservation*, no.2, vol.23, 1984, pp.73-87
- (13) Arthur Lucas and Joyce Plesters, Titan's 'Bacchus and Ariadne', *National Gallery Technical Bulletin*, vol 2, 1978, pp.25-47
- (14) Sarah Walden, *The Ravished Image, Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, 1985, p.115
- (15) Patricia Sherwin Garland, *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, Yale University Art Gallery, 2005
- (16) Gerry Hedley, On humanism, aesthetics and the cleaning of paintings, *Reprint of a two lecture series presented February 26 and March 5, 1985 at the Canadian Conservation Institute during his year of research at the Institute*, CCI Ottawa, 1985; in Villers, C., ed., *Measured Opinions*, UKIC, London, 1993, pp.152-66
- (17) Gerry Hedley, Long Lost Relations and New Found Relatives: Issues in the Cleaning of Paintings, *Appearance, opinion, change: evaluating the look of paintings*, UKIC, London, 1990

- (18) 鳥海秀実「絵画修復における欠損部分の補完と補彩に関する考察」『文化財保存修復学会誌』、六五（二〇二二年）、三六一—四九頁
- (19) Ana Bailão, Ana Calvo, Reintegration, integration, inpainting, retouching? Questions around terminology, *2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, Postprints RECH 2, Porto, Portugal, 2014, p.12-24
(https://www.dropbox.com/s/ufh0n8e138r10um/RECH2_Proceedings.pdf?dl=0 二〇二二年一月二〇日閲覧)
- (20) Paul Philippot, L'oeuvre d'art, le temps et la restauration, *Histoire de l'art, De la restauration à l'histoire de l'art*. 32, 1995
- (21) Helmut Ruheman, *Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, Faber and Faber, 1968
- (22) Kim Muir, Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practices in the conservation of easel paintings, *Reviews in Conservation*, number 10, 2009, p.19-28
- (23) Paolo Mora, Laura Mora, Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings*, Butterworths, 1984, p.309-310
- (24) Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, 1978 [1st vol.], 1981 [2nd vol.]
- (25) Eve Bouyer, The Bad Reputation of Neutral Retouching, *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, Postprints RECH 4, Croatia, 2017. p.29-37 (https://www.dropbox.com/s/puz2cmkxyp2c9ii/RECH4_%5B2017%5D%20POSTPRINTS_
- RECH%204.pdf?dl=0 二〇二二年一月二〇日閲覧)
- (26) 三浦定俊「文化財保存に関する倫理規定」『文化財保存修復学会誌』五五（二〇一〇年）一—六頁
- (27) 大竹秀実・二神葉子「欧米における文化財の修復士—イタリヤにおける『文化財修復士』資格を中心に—」『保存科学』四二（二〇一四年）一—四頁
<https://www.tobunken.go.jp/cfr/pdf/43/MOKUZ143.html>
- (28) Competences for access to the conservation-restoration profession, European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations, 2011 (https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/01/ECCO_Competences_EN.pdf 二〇二二年一月二〇日閲覧)
- (29) 鳥海秀実「保存修復専門家^{コンサーヴァター}の職業の定義、倫理規程と実務指針」『保存科学』六二（一九九—二〇一四年）二〇—三三頁
(二〇一三年一月十三日受理)

【とりぐみ ひでみ／国立アートリサーチセンター】

作品活用促進グループ 主任研究員