

俄罗斯当代文化艺术及研究译丛

架上油画的 保存与修复

王金玲 夏宇亮 译
〔俄〕尤里·鲍勃洛夫 菲利普·鲍勃洛夫 著

 中央广播电视大学出版社



俄罗斯当代文化艺术及研究译丛

架上油画的 保存与修复



王金玲 夏宇亮 译
〔俄罗斯〕尤里·鲍勃洛夫 菲利普·鲍勃洛夫 著

中央广播电视大学出版社·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

架上油画的保存与修复 / (俄罗斯) 尤里·鲍勃洛夫,
(俄罗斯) 菲利普·鲍勃洛夫著; 王金玲, 夏宇亮译. —北京:
中央广播电视大学出版社, 2014. 12

(俄罗斯当代文化艺术及研究译丛)

ISBN 978 - 7 - 304 - 06852 - 3

I. ①架… II. ①鲍… ②王… ③夏… III. ①油画—
保护②油画—修复 IV. ①J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 296731 号

版权所有, 翻印必究。

俄罗斯当代文化艺术及研究译丛
架上油画的保存与修复
王金玲 夏宇亮 译

[俄罗斯] 尤里·鲍勃洛夫 菲利普·鲍勃洛夫 著



出版·发行: 中央广播电视大学出版社

电话: 营销中心 010 - 66490011

总编室 010 - 68182524

网址: <http://www.crtvup.com.cn>

地址: 北京市海淀区西四环中路 45 号

邮编: 100039

经销: 新华书店北京发行所

策划编辑: 来继文

版式设计: 赵 洋

责任编辑: 许 进

责任校对: 张 娜

责任印制: 赵连生

印刷: 北京市大天乐投资管理有限公司

版本: 2014 年 12 月第 1 版

2014 年 12 月第 1 次印刷

开本: B5 插页: 2 面

印张: 11.25 字数: 179 千字

书号: ISBN 978 - 7 - 304 - 06852 - 3

定价: 29.00 元

(如有缺页或倒装, 本社负责退换)

对逝去时代文化古迹的保存是文化传承的必要条件。现代的物品在不知不觉中成为过去，于是积攒了越来越多珍贵的作品。这些作品都需要专业呵护，以传给后人。而社会的文明程度越高，成为文化珍品的范围就越广。

对艺术作品的妥善保存和修复，除了通用的原则和态度外，还有自身的特性，这是由被修复作品的性质决定的。而作品的物理结构、材料的物理特性和使用方法、作品流传的历史都会对保存和修复的方法学和方法产生影响。社会对某一具体作品在特定的历史—文化环境中所蕴含的意义起到重要作用。

绘画包括很多作品。这些作品创作于不同时代，具有不尽相同的创作目的，归属于不同文化。绘画（painting）的概念可以理解为在平面上用色彩作为介质的展示型作品。绘画可以是多色的，也可以是单色的。现代学者将绘画分为架上画和纪念画。架上画属于可移动的作品，即可以根据需要移动位置，包括画布画、木板画、金属画和纸画以及其他基材的作品。纪念画属于不可移动的画作，作品创作在墙上或建筑物的其他地方，无法移动。这种绘画常被称作“壁画”。绘画的种类还可以根据创作时采用的材料来区分。其中起决定作用的是色彩的连接介质和基材，即着色的表面介质。连接

介质 (medium) 又称“中间质”或“粘连质”，是将着色材料 (色素) 连接在一起的介质，有了它，色彩才得以附着在基材的表面上。纵观世界绘画史，连接介质可以分为如下种类：蜂蜡，动物或植物胶，蛋清或蛋黄，混合蛋液，植物油以及松香。此外，当代绘画还采用丙烯酸和聚乙烯制成的粘连质。

按照欧洲的传统，根据粘连质的不同，不同色彩有不同的称谓：坦培拉 (源自拉丁语 temperate——混合) 是指附着在溶于水的乳胶液上的色彩；水彩 (源自拉丁语 aqua) 和水粉 (源自法语 gouache) 是附着在植物胶上的水性颜料；最后，油彩是附着在植物油和树脂上的颜料。

在古埃及，古老的石棺是用蛋彩彩绘而成的。古希腊和古罗马时代采用蜂蜡 (蜡画)。中世纪时期的拜占庭帝国和整个欧洲圣像画和其他绘画作品只用坦培拉和蛋彩。古罗斯 (即古俄罗斯) 的中世纪时期，主要的绘画种类是圣像画——描绘的是基督教神话人物和宗教的历史事件。圣像画倾向于传统的材料和绘画技法，是采用蛋黄、坦培拉在木板上创作的。

直到 15 世纪，才开始流行使用油画技法，油彩逐渐成为欧洲主要的绘画材料。

绘画材料及其艺术和技法特征不仅决定了作品的外观，还决定了其在漫长的历史长河中的稳定性和抵抗环境作用的能力。随着时间的流逝，用于创作绘画作品的材料由于自然地老化，会不可避免地出现退化、损坏。但是外力的或由于方法不当而造成的人为损坏却更为严重。于是人们开始努力保存这些珍贵的历史和现代艺术作

品，由此产生了对作品进行直接或间接干预的需要。这种为保存和恢复损坏的艺术作品或文化珍品的行为，被称为“保存”和“修复”。

作品的绘画技法和使用材料的特性决定了每个作品的损坏都具有特殊性，同时也要求修复活动和修复师的专业应按照作品的种类进行分类。

最初，修复师和画师并没有职业上的区分。对损坏作品的修复可按照作品所有者的意愿进行补救的工作由画师和他的学徒们自己来完成。所有欧洲早期绘画方面的法典，以及圣像画真迹都提供了圣像画和其他绘画作品的修复方法和建议。直到 19 世纪，在欧洲各国才开始出现独立的画师和修复师职业。

20 世纪，那种可以将作品缺失或损坏的部分还原、使其恢复原貌的工匠的神秘形象已成为过去。对修复师这一职业开始有了全新的认识。其最基础的作用，按照《欧洲修复师联合会法典》的定义，应当表述为：保存其文化价值、历史意义和物理完整性，以传承给后人。修复师应在自己的职业范围内，从头到尾地参与到被保护—修复作品的有关修复工作研讨与决定的全过程中。同时他不应该是画师，也不是手工业者。画师或手工业者的职责是创作新作品，而修复师只从事文化珍品的保存和修复。

本书是以圣彼得堡列宾美术学院的修复师们 40 多年的修复实践经验和宝贵的国际修复经验为基础编写而成的。作者认真参考了有关绘画修复的历史、理论和实践经验的各种著作。关于绘画材料和技法的信息引用了已发表的各国最权威的科研成果。但本书不能作

为自创的、非职业化的修复活动的指导原则，因为那必将导致对作品的伤害和损坏。

本书内容涵盖了现代科学意义上的绘画作品保护与修复的主要原则和方法论，同时提出了要对油画作品修复系统性工程的所有指导性原则进行全面研究的课题。在保护—修复活动中没有万能的方法，就像没有两幅一模一样的作品一样。只有总体的指导性建议，以及数量庞大的个体解决方案——甚至对一幅作品的不同部位也要采取不同的修复方法和材料配方。因为对每幅作品的修复干预不仅是技术方面的，而且还有道德和美学层面的。

当下，修复师已成为一种综合性职业，对从业者的美术教育、各方面的职业知识和过硬的操作能力都提出了很高要求。本书的部分章节和条款需要以专题讲座的形式扩展，并且要列入教学计划，包括绘画技法的历史、材料的特性、物理、化学、生物学、博物馆学和修复文件、对修复技术技法研究的方法等。

本书的翻译是长春大学教育部中俄艺术教育研究中心的项目成果，旨在向我国美术界和修复行业系统地介绍俄罗斯绘画作品保存和修复的方法，以期对我国绘画作品的修复与保护有所裨益。

1	油画修复的历史	1
2	修复师职业的定义	12
3	保存与修复	17
3.1	方法总论	17
3.2	预防性保存	19
3.3	加固还是手术性干预	20
3.4	绘画作品的发掘	21
3.5	修复还是弥补艺术作品的残缺部分	22
3.6	适应还是改写	24
3.7	艺术作品的重构和重建	25
3.8	作为对过去修复行为的否定还原性修复	28
3.9	在保存 - 修复过程中对艺术作品阐释的潜在风险	29
4	油画的材质和技术结构	32
4.1	木质基础	32
4.2	用布作为基础的油画	37
4.3	内框	39

4.4	金属基础	40
4.5	纸质基础	41
4.6	准备基础, 打底的成分和结构	41
4.7	绘画作品的色彩层	48
4.7.1	素描	48
4.7.2	色彩的黏合剂	50
4.7.3	用蛋液作为黏合剂的色彩 (蛋彩)	51
4.7.4	以油作为黏合剂的颜色 (油彩)	52
4.7.5	色素和颜料	55
4.7.6	覆盖膜	61
5	油画基础材料损坏的原因和种类	63
5.1	环境温度和相对湿度的作用	63
5.2	基础损坏	64
5.3	打底层和色彩层的损坏	66
5.4	光照因素的影响	68
5.5	微生物和昆虫对油画作品的破坏	69
5.5.1	微生物	70
5.5.2	真菌	71
5.5.3	放线菌	72

5.5.4 防止微生物侵蚀的方法	73
5.5.5 昆虫	74
5.6 防止有害昆虫侵蚀绘画作品的方法	76
6 修复文件	77
7 对油画作品的手术性保护	79
7.1 加固作品材料的选择	79
7.1.1 对修复材料的要求	79
7.1.2 诊断：对作品的修复前预研究	85
7.2 加固色彩层和打底层的方法	92
7.2.1 绷装内框	92
7.2.2 取下画布	93
7.2.3 对于微生物诱因损坏的处理	93
7.2.4 对受到蓄意破坏作品的处理	94
7.2.5 预防性加固	94
7.2.6 画布接缝的清除	96
7.2.7 灰尘、污物和背面旧画布的去除	97
7.2.8 旧有复制画布的去除	97
7.2.9 保湿	98
7.2.10 色彩层和打底层的加固	99

7.2.11	画布在工作框上的绷紧	99
7.2.12	整固松动或粉末状碎块的方法	100
7.2.13	传统的油画加固方法	100
7.2.14	黏合物注射	101
7.2.15	加固作品被灼烧的部位	101
7.2.16	用真空封加固油画作品	102
7.2.17	画布裂口、切口、窟窿和微小损坏处的修补 ...	102
7.2.18	画布背面的加固	105
7.2.19	画布背面的保护	106
7.2.20	原作布边的复制	106
7.2.21	将作品迁移到新画布上	107
7.2.22	利用真空封迁移作品到新的画布上	114
7.2.23	将作品迁移到新的基材上,或称“贴画法” ...	116
7.2.24	硬质基材油画的加固	116
7.2.25	金属基材的油画作品加固	118
8	油画作品的发掘	119
8.1	油画作品的自然老化	119
8.2	表面皂化污物的去除	121
8.3	漆层和涂层的打薄试验	121

8.4	漆膜的复原	122
8.5	退化漆膜和后人标记的打薄	123
8.5.1	尝试性发掘	124
8.5.2	完全发掘	124
8.6	清除漆层和涂层溶解剂的选择	126
9	对作品缺失部分的修补	132
9.1	修补材料的选择	132
9.2	基础部分缺失的修补	132
9.3	打底层缺失的弥补	134
9.4	色彩层缺失的弥补	136
9.4.1	支离破碎作品的修复	140
9.4.2	用中性色调补足缺失部分	141
9.4.3	用线条润饰的方法补充缺失部分	143
9.4.4	标准的补色	144
9.4.5	用模仿原作的方法恢复缺失部位的形状	145
9.4.6	龟裂漆	146
9.5	镀金层缺失的弥补	147
9.6	表面覆漆的弥补	147
10	油画作品的展出	150

1

油画修复的历史

对艺术作品的修复不仅是技术发展的历史，而且是自然科学领域知识积累和更新的历史，是世界观、道德观和审美观形成的历史，是社会对过去作品价值的认识史。保存和修复的方法永远体现了过去作品在现代应用中的价值。修复干预的方法和程度对每个时代都提出了同样的问题：在这幅作品中，有意义的和有价值的是什么？而修复的结果，使作品获得了符合社会价值标准的面貌。

远古时代的文化，如果没有被毁灭，那就一定会保存下来过去的那个时代的作品。而过去经常成为服务现在的工具。众所周知，罗马角斗场是用早期建筑的石板砌成的，而中世纪的基督教中心罗马建筑又是在包括罗马角斗场在内的众多的古希腊罗马大理石废墟上建成的。文明的发展就是这样，符合辩证法的规律。在一个时代被否定的，下一个时代必将被重拾。其结果是，旧时代的作品不断以新时代的风格和技法重现、复制。逐渐地，珍品被掩藏在层层复制之下，变得面目全非。

现代研究发现，几乎在每幅作品上面都有旧标记，也就是说，都有被修复和翻新的痕迹。意大利文艺复兴时代最著名的画家之一乔治·瓦萨利（图 1-1）证实了这一现象。在谈到皮耶罗·洛伦采蒂在阿列措的壁画作品时，他说：“是的，是我用自己的方法亲手恢复了这一圣堂。”¹很遗憾，很多时候修复并不是由那些最优秀的技师完成的。瓦萨利还指出，保罗·乌切洛（Paolo Uccello）的四幅战争作品在被朱莉安诺·布加迪尼（Giuliano Bugiardini）修复时，造成的损失



图 1-1 乔治·瓦萨利 自画像
(1570 年)

远远大于益处。

15~16世纪欧洲文艺复兴时期个性化修复的观点被伟大的新修复思想所取代,这就是——还原作品真实面貌的思想。马尔克思·福利德林德尔(1867—1965)——最有远见的艺术史学家把恢复称之为魔鬼般的需求,因为恢复不可避免地会造成对原作的部分损害。的确,修复采用了仿制法。修复者企图恢复作品原貌,遵循原作的风格。这种想法尽管很虚幻,但是在漫长的历史长河中,甚至在今天,还有不少拥护者。直至今日,很多修复者仍然认为,他们能够恢复作品的原貌。



图 1-2 艾让·维奥莱·拉·仲克 法国建筑修复师,艺术史学家

认为修复作品应恢复其本来面目这一观点,在著名的法国艺术史学家、建筑修复师艾让·维奥莱·拉·仲克(Eugene Emmanuele Viollie-le-Duc, 1814—1879)(图 1-2)的理论和实践活动中有系统的体现。他的这种历史浪漫主义概念成了所谓的“风格流派”。艾让·维奥莱·拉·仲克的名言在当时很流行:“修复一幢建筑不仅是要提供支撑,而且还包括修理或恢复它的坚固性,也就是说要恢复它本来的面貌,或许这种面貌从来就没有存在过。”²这句话至今还是“恢复原貌”思想支持者的旗帜。

早在文艺复兴时期,对古希腊、古罗马的极大兴趣就产生了将废墟恢复原貌的愿望。伟大的意大利画家拉斐罗·桑迪(Rafaello Santi, 1483—1520)曾被罗马教皇任命为古迹监护师。在给十世保罗教皇的信中,他写道:“尊敬的大人,您命令我画出古罗马,因为这样能使我们从今天看到的、保存下来的遗迹中认识到那些我们没有看到的、已经损坏了的的部分的原貌,应该根据那些得以保存完好并展现在我们面前的部分,把损坏的部分恢复原貌。”³

从拉斐罗的话中我们可以看出,他在自己的草图中试图恢复古罗马建筑的原始风貌和色彩。为了达到这一目的,他开始使用“复制”的方法,即在重建一个建筑的时候,使用了与其相似的材料。这种方法在长达几个世纪的时间里,都是恢复古董的主要方法。

在俄罗斯，对古代的兴趣同样是在幼稚的重建尝试中体现出来。在1667年最早的关于修复莫斯科克里姆林宫古大厅的文献中就有记载：“国王（阿列克赛·米哈伊洛维奇沙皇，1629—1676）下令当年夏天在格拉纳维厅的墙上重新写《福音书》，并且委派圣像画师西蒙（乌沙科夫）以其为样本，在同一个大厅里写同样的东西。”⁴过了1个世纪，叶卡捷琳娜二世在1770年命令领导克里姆林宫教堂修复工作的阿列克赛·安特罗波夫将作品恢复成原样，要和古时的珍品“毫无二致”。⁵

然而“毫无二致”终究无法做到。修复师们开始考虑以经院派的艺术形式恢复古代作品，并由此产生了“弥补透视和色调缺陷”的浪潮。

掩藏在层层油彩下的古代艺术逐渐消亡，它们等待着唤醒科学的兴趣，并最终在19世纪上半叶得到大发展。

著名俄罗斯艺术史学家、考古学院院长N.V. 巴克洛夫斯基在19世纪末曾说：“修复是对圣像画遗失或缺失的部分进行精确的复制，还原其本来面目，就像刚从画室里出来一样……圣像画修复师应该在一两个真迹的基础上还原整个圣像画的本来面目，还原其整体的风貌。”⁶同时，该学者反对修复过程中的“猜想”“模式化”，主张用科学的、精确的方法。

科学研究往往伴随着对其艺术价值的承认。尽管18世纪的美学观念鲜有对中世纪艺术作品的正面评价，但还是激发了研究欧洲各国民族史的兴趣。18世纪为系统研究各民族的历史文化奠定了基础。在18世纪20～30年代的法国和英国已经出版了研究哥特式建筑史的著作。在俄罗斯，塔基舍夫、罗曼诺索夫、米勒尔、诺维科夫以及其他学者的著作为科学研究的历史奠定了基础，而后者无疑促进了对俄罗斯中世纪绘画的认知（这是G.I. 弗兹多尔诺夫的原话）。⁷俄罗斯油画的历史始于17世纪，当时的俄国沙皇阿列克赛·米哈伊洛维奇，也就是彼得一世的父亲，邀请了大量的欧洲画师来俄国。彼得一世的改革重塑了俄罗斯艺术。很快，蛋彩坦培拉技法成为过去，迅速被来自欧洲的油画技法取代。到了18世纪中叶，得益于叶卡捷琳娜二世为艾尔米塔什博物馆收藏的大量作品，俄罗斯欧洲绘画的藏品数量已经具备了相当规模，这些作品都需要妥善地保存和修复。1743年，应伊丽莎白女王之邀，“两位画家来到圣彼得堡，他们是格尔克·克里斯托弗尔·格洛特和卢卡斯·孔拉特·普凡采尔特”⁸，这一时期可以看作俄罗斯油画修复历史的开

端。他们带来了油画修复技法领域大量的新知，修复了皇宫里的画作。俄罗斯早期油画修复师还包括西蒙·费德罗维奇·谢德林（1745—1804），著名风景画家，曾是皇家美术学院的学生，曾专门在意大利学习过油画修复。⁹

对修复工作的科学观点的形成在很大程度上和历史学的科学方法论的形成有关。18世纪中期对庞贝城和戈尔库拉努姆城的考古发掘为科学艺术学的发展注入了新的活力。在伟大的德国历史学家和考古学家约翰·维克尔曼（Johann Jochim Winkelmann, 1717—1768）（图1-3）的著作中，艺术作品首次成为历史研究的对象，首次被视为历史文化珍品。在恢复作品原貌的时候，仅仅依据审美和类比的原则已经不够了。维克尔曼是认为必须放弃对过去的猜想式认知、采用以事实和遗迹为基础的科学认知方法的第一人。

这一时期，油画修复实践的通常做法是呼唤改革，赋予其职业化的特征。在俄罗斯，艾尔米塔什博物馆画廊的保存者F.拉本斯基和他的助手——修复师安德烈·米特罗欣（图1-4）起了重要作用。1819年，他们以艾尔米塔什博物馆修复师为依托，建立了俄罗斯第一所修复师学校，开始招收皇家美术学院的毕业生。¹⁰

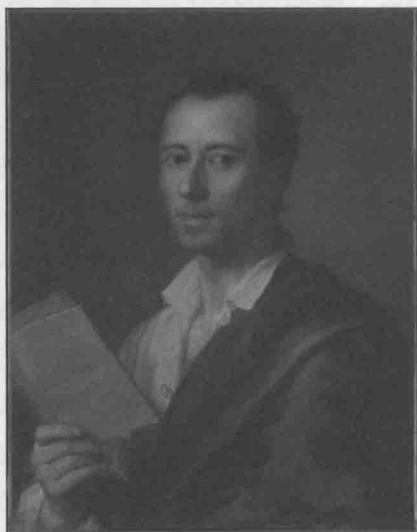


图1-3 拉斐尔·门格斯 约翰·维克尔曼画像（1755年）



图1-4 安德烈·米特罗欣 艾尔米塔什博物馆修复师

保护古作品，防止随意修复和恢复其原样的思想，体现了当时社会对文化在态度上的深刻变化。历史主义的新情感迫使重新审视以往的修复经验。