

## パブリック・アートの保存修復をめぐる諸問題

— ナポリ〈美術作品としての駅〉プロジェクトを例として —

田口 かおり

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻  
〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

**要旨** 本論文は、イタリアにおけるパブリック・アートの保存修復をめぐる諸問題を、ナポリの地下鉄を使用した最新のアート・スペース〈美術作品としての駅〉への修復介入例から分析することを目的とするものである。いまや「現代の遺物」と呼称されるほどの損傷を負う〈美術作品としての駅〉は、常に美術品修復の分野を牽引してきたイタリアが、初めてパブリック・アートへの本格的な介入の対象とした場である。パブリック・アートの修復における最大の問題点は、作品が公共的な空間に置かれていることに起因する劣化である。公共の芸術が、公共のものであるが故に急速な劣化を強いられるという事態にいかに対応すべきか。この課題への一回答を得るために、本論では多角的な考察から、パブリック・アートへの修復介入の実態を明らかにする。まず第一章において、〈美術作品としての駅〉の特色と保存修復介入上の問題点を明らかにし、続く第二章においては制作者の言説を、第三章ではチェーザレ・ブランディ（1906-1988）とアロイス・リーゲル（1858-1905）の言説を手がかりとして、パブリック・アートの修復が内包する複合的な要素について考察を進める。これまで注目されることのなかったパブリック・アートへの介入を実際的手法のみならず思想的なアプローチをも通じて取り扱う本論は、保存修復分野のみならず、都市と美術、過去と現在、空間と時間の相関関係を再考する上でも、貴重な参照点となるだろう。

はじめに  
—二種類の「遺物」—

『「遺物 *rudere*』と化した現代芸術—地下鉄の芸術ここに眠る—』2011年9月30日、イタリアの新聞コリエーレ・デル・メッツォジョルノは、ナポリの地下鉄リオーネ・アルト駅に設置されたアキーレ・チェーヴォリ（1955-）の作品《飛行》の惨状をこのように報道した（図1）。2003年に〈美術作品としての駅〉プロジェクトのシンボリック存在として駅に設置された本作品は、いまや完全に捨て置かれ、壊滅的な保存状態にある。作品の中心部分を構成するガラスは割れ、照明システムは壊れ、ありとあらゆる類のゴミにまみれ、作品は廃棄物寸前である、と新聞記事は結ばれている。制作者チェーヴォリは取材に対し「私は何年

の前からこの作品の修復の必要性を訴え、幾度もプロジェクト発足を促してきた。それにもかかわらず、何の対策も行われることはなかったので



図1 アキーレ・チェーヴォリ《飛行》2002年、素材：ガラス・アルミサッシ・モザイク他、総合サイズ不詳、リオーネ・アルト駅、ナポリ

す」と戸惑いをあらわにした<sup>1)</sup>。

このニュースは、イタリアを代表するパブリック・アートの荒廃ぶりを示す例として注目を集めたものの、およそ一ヶ月後に発生したもうひとつの「遺物 rudere」の非常事態が人々に与えた衝撃には、はるかに及ばなかった。すなわち、ナポリからほど近い、世界遺産ポンペイ遺跡の劣化と崩壊である。

ポンペイ遺跡におけるあいつぐ崩壊は、前年からすでに始まっていた。古代ローマの剣闘士が練習場として用いていた「剣闘士の家」が一夜にして崩壊したのに続き、「道徳家の家」周辺が崩れ落ちるといった事件が起きたことは、まだ記憶にあたるらしい。この危機的状況に対応し修復作業をすすめるべく、ユネスコは約113億円の資金提供を申し出ている。当然のことながら、現代芸術をはじめ失われゆくあらゆる「遺物」に対し、同様の恵まれた処置が望めるわけではない。

このふたつの異なる「遺物」、すなわち、2000年以上の時を経て存在するポンペイ遺跡と、粗悪な扱いによって設置から10年も満たないうちに「遺物」と称されるまでに劣化してしまった現代芸術とを比較するとき、我々はそのにどのような共通点と相違点とを見いだすだろうか。どちらも緊急の修復介入を必要としているという点では同等の立場にありながらも、ポンペイ遺跡の崩壊により大きな危機感をおぼえる人々が大多数であることは疑うべくもない。報道の大きさや知名度の差、そして国際的な資金援助の有無は、同時期に、同じ場で問題となったふたつの「遺物」の格差を如実に物語っている。

しかし実のところ、物質的な現状の保存を問題にするのであれば、ポンペイよりもチェーボリ作品のほうに、より早急な措置が必要である。なぜならば、豊富な研究により構造の弱点がほぼ把握されているポンペイに比べ、チェーヴォリの作品は、耐久性などにかんする研究が乏しい新素材によってその大部分が構成されており、いうならば、より不安定な経年変化の道をたどっているからである。第二次世界大戦以降、西洋諸国では、飛躍的な科学技術の発達や新素材の開発にともなって新たな材料が自由に制作に用いられるよう

になった。現代美術に多用される人工樹脂は、使用後50年から100年であろうやく、その経年劣化の実態が調査できるとされている。つまり、2000年代に入った現在、研究者たちはようやく、それら人工物質が塗布された現代美術が時の流れのなかでいかなる変化を遂げてきたのか、そして表出する変化にいかに対応するべきかを議論する土俵に立つことをゆるされたのである。失われゆくポンペイをはじめとする考古学的遺物にくわえ、我々は、現代が生み出した「新しい遺物」についてもまた、緊急の検討を求められている。ここで必要とされるのは、修復士ハインツ・アルトフェーファーのいうところの「これまでとは異なる、新たな保存修復の方法論」にほかならない<sup>2)</sup>。

スペイン出身の芸術家ラファエル・カノガールは、現代美術の修復について「介入の対象がコンテンポラリー・アートであろうと、古典作品であろうと、介入者は、作品内に流れあるいは保存される時間という避けることのできない要素を、受け入れる必要があるだろう」と述べながらも、コンテンポラリー・アートと古典作品とに流れる「時間」の量と質がまったく異質なものであることを指摘している<sup>3)</sup>。様々な素材からなり、自在な形態をとり、古典作品とは異なる「老化」の道をたどり、遺物と化してゆく現代美術を「保存」「修復」することは、果たしてどこまで可能なのだろうか。そして、カノガールが指摘した「作品内に流れる時間」は、パブリック・アートをいかに特徴づけるのだろうか。

本論者は、イタリアにおけるパブリック・アートの保存修復をめぐる諸問題を、〈美術作品としての駅〉プロジェクトという最新の介入例を通して分析することを目的としている。

まず第一章において、〈美術作品としての駅〉の特色と保存修復介入上の問題点を明らかにする。続く第二章においては制作者の言説を、第三章では「遺物」への修復介入に言及した保存修復分野のパイオニア、チェーザレ・ブランディ(1906-1988)とアロイス・リーゲル(1858-1905)の言説を手がかりとして、パブリック・アートの修復が内包する複合的な要素について考察を進めることとする。

近代以降の修復分野を牽引してきたイタリアにおいて、古典古代の「遺物」への取り組みの影にかくれ、これまで注目されることのなかったパブリック・アートへの介入を多角的に論じる本論考は、保存修復分野のみならず、都市と美術の相関関係を再考する上でも貴重な参照点となるだろう。くわえて、ブランディとリーグルの修復論をパブリック・アート上で読み替えるという試みが、両者の著作の再評価の一助となることを期待したい。

## I. 地下鉄のパブリック・アート —強制的な美術館—

パブリック・アート、すなわち「公共の芸術」という作品形態の起源は、広義に解釈するならば、古代ローマの凱旋門や古代エジプトのピラミッドにまで遡ることが可能である。公共空間のための芸術という着想そのものは、1930年代の公共政策の一環として、アメリカを中心に開花した<sup>4)</sup>。ただし、欧州においてパブリック・アートの語が一般に知られるようになったのは、第二次世界大戦後からのことである<sup>5)</sup>。とりわけ1960年代以降のクレス・オルデンバーグによる野外彫刻や、ロバート・スミッソンらが手がけたランド・アートは、作品と場との結びつきを提示し、その場に立ち合わせた鑑賞者をも作品空間の一構成要素とする新たな芸術のありかたを体現するものとして名を馳せた。しかしながら、これらの「新しい」芸術作品の保存修復をめぐる課題は、ほとんど議論の俎上に上がることがなかった<sup>6)</sup>。この事態には、近代修復理論を牽引してきたはずのイタリアが、新興の芸術への介入を前に足踏みを繰り返し、積極的な検討を回避してきた事実が少なからず影響しているだろう<sup>7)</sup>。「修復と現代美術」というテーマにかんしては、1980年代より、修復士のみならず芸術家や美術批評家たちを巻き込んだ論戦が展開されつつあった。とはいえ、美術館外に設置された多種多様な素材からなる作品群への介入に特化した考察は、ごく限られていたのである<sup>8)</sup>。

こうして、イタリアにおける現代美術、そしてパブリック・アートへの修復をめぐる議論は、非常に遅いスタートを切ることになる。端的にいう

なら、本格的なパブリック・アート修復論が交わされるようになるのは、2006年頃からのことである<sup>9)</sup>。おりしも2006年は、ナポリの〈美術作品としての駅〉作品群への修復介入プロジェクトが本格化した年として知られる。イタリアの前進と前後するように、カナダのモントリオールで現代美術の修復を議論する研究会〈時に依拠する作品群の保存修復〉が開催され、素材ごとにことなる経年変化の道をたどるパブリック・アートへの介入をめぐる方法論の模索が始まっていた。パブリック・アート修復をめぐる関心も、ようやくこの時期から世界各地で高まってゆくことになるのである。保存修復分野のなかでもとりわけ新しく、個別研究も不足しているパブリック・アートが最初の考察課題としたのが「素材」である事実は興味深い。このことから、パブリック・アートにおける使用素材とコンセプトの特殊さの問題が浮き彫りになるためである。

パブリック・アートの修復介入の最大の問題点は、作品が「広場や公園などの野外の公共的な空間（パブリック・スペース）」に置かれていることに起因する劣化である。美術批評家アキレー・ボニート・オリヴァによるパブリック・アートの定義「町で生活するすべてのひとに鑑賞と参加とを要請する強制的な美術館」は、鑑賞者が「意図せずとも視線を奪われる」という意味においての「強制」に、作品が風雨にさらされ、日々刻々と変化する気温や湿度の変化に影響を受け急速に劣化せざるをえない場におかれるという意味での「強制」が重なっているという二重構造を巧妙に言い当てているといえよう<sup>10)</sup>。パブリック・アートは、芸術をより身近なものとして人々に知覚させるという啓蒙的な責務に加え、作品が置かれた場を活性化し文化的な価値を賦与するという社会的な役割をも担う。当然のことながら、作品群が原型をいちじるしく損なうほどに変形し、変色し、その果てに「遺物」と化すことは、作品が「公共（パブリック）の」ものであり、恒久的な鑑賞対象である意味を失う事態につながると懸念する声に直結する。公共のものである芸術が、それ故に劣化を強いられるという事態にいかに対応すべきか。この課題への一回答を得るために、

イタリアをはじめとする各国において、ある種のケース・スタディーとして選ばれ、試験的な介入プロジェクトの対象とされたのが、イタリア国内最大規模のパブリック・アートとして知られながらも、同時に荒廃の一途をたどる作品を抱えていたナポリ〈美術作品としての駅〉であった。

〈美術作品としての駅〉を構成する作品群は、彫刻、絵画、モザイク、立体オブジェなど大小合わせて百八十にもものぼる。作品群の制作者には、ヤニス・クネリス、ミケランジェロ・ピストレット、マリオ・メルツ、ミンモ・パラディーノ、ルイジ・オンターニ、セルジオ・フェルマリエッロ、ジョセフ・コスース、ソル・ルウィットらの著名な現代芸術作家が名を連ねた。作者同様、素材もまた、木材、ガラス、板、布、セメント、人工ワニスと、多岐にわたる。イタリアを代表するパブリック・アートエリアとみなされていたナポリの地下鉄への介入は、イタリアがパブリック・アートに、ひいては現代芸術をいかに修復保存していくべきかを討議するための貴重かつ広大な実験場と化したのである。

作品群を未来へむけての保存・修復の文脈から考察するにあたり、改めて確認されたのは〈美術作品としての駅〉作品群がもつ二つの相反する特性である。まず第一に、作品群が人の絶え間なく往来する駅という特殊な公共空間に設置されている点、第二に、公共の空間に展示されることを前提に製作される以上、頑強なつくりが望ましいと思われるにもかかわらず、展示のなかにはクネリスらのアルテ・ポーヴェラ（貧しい芸術）作家たちが手がける「貧しい」素材によって構成される芸術作品が含まれており、急激な劣化の道を辿っている点である。現代美術修復の権威であるアントニオ・ラーヴァは、イタリアにおける現代美術修復学に訪れた転機は、1960年代後半から台頭したアルテ・ポーヴェラに依るところが大きいと述べている<sup>11)</sup>。鉄や土、木材、布などのいわば「生の」素材を使用したアルテ・ポーヴェラ作品は、保存修復に携わるものすべてに対し、これら「新しくも貧しい」イタリアの美術作品へいかなる介入が可能なのか、という大きな問いをつきつけてきた。パブリック・アートのなかでも、ナポ

リ駅構内の作品群は、呼気に含まれる湿度や日々刻々と変化する湿度の変化を直に受けるため、素材が弱体化しやすく、長期間にわたる維持が困難である。それにもかかわらず、湿気を吸収する木綿布や古靴などの劣化しやすく変形しやすい、すなわち「貧しい」素材が多く含まれていることにより、介入は困難を極めることになる。ここにあるのは、劣化しやすい素材を、素材の劣化を助長しかねない不安定な空間で保存しなければならないという、ある種のパラドックスにほかならない。研究者ジョヴァンナ・カッセゼをはじめとするプロジェクトリーダーたちの多くは、地下鉄内外に設置された「遺物」と化した作品への介入をためらう<sup>12)</sup>。彼らの躊躇の背景には、作品群のどれもが異素材の複合からなる現代美術であるために、修復が困難かつリスクの高いものになるだろう、との予想があることを、カッセゼは率直に認めている。

2006年に始まった作品調査は、物理的な素材分析に加え、作家たちの声を幅広く収集して介入方法へのアドヴァイスを求めることで、制作者と介入者と美術批評家が協力体制をつくりあげ、いかに作品を「公共の」ものとして機能させるべきかを検討するというかたちをとった。調査の結果、エンゾ・クッキ《無題》におけるモザイクの剥離、セルジオ・フェルマリエッロ《戦士》における変色などが次々と確認されることになる（図2、3）。作品制作者の一人であるレッコ・エスポジトは、前述のエンゾ・クッキのモザイク作品が落書きな

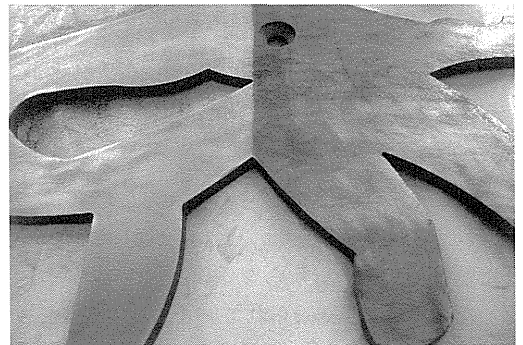


図2 セルジオ・フェルマリエッロ《戦士》2001年、素材：鉄・釘、300×500 (cm)、クアットロ駅、ナポリ



図3 エンゾ・クッキ《無題》2002年、素材：セラミック上に彩色、300×200(cm)、サルヴァトーレ・ローザ駅、ナポリ

どのヴァンダリズム行為により徹底的に外観を損なわれていることを憂慮し、「公共の芸術の最もふさわしい保護方法は、とにかく常時修復を行い続けることである」と述べている<sup>13)</sup>。ここで着目すべきは、2006年度の調査が個々の作品の損傷を明らかにするのみならず、冒頭で言及したチェーボリをはじめとする作家たちの保存修復への姿勢をも浮かび上がらせたという事実である。

〈美術作品としての駅〉への取り組みが端無くも問題提起することとなった、この「制作者の意図」という分野において、現代の保存修復学は、古典芸術修復の伝統にはなかった新たな問題にぶつかることを余儀なくされた。すなわち、制作と

修復、あるいは制作者と介入者の領域の問題である。制作者が作品の保存方法あるいは破棄の方法について明確な意志を表示した場合、あるいはしなかった場合に、専門的修復士はいかにその意思にこたえ、あるいは反するよう努めるべきなのだろうか<sup>14)</sup>。現代美術修復の専門家ミケーレ・コルダローは、制作者による修復を、大きな矛盾をはらむ行為である、とし、ある人物が芸術家としてすぐれているからといって、自身の作品の修復士として適任である、とはいえず、それゆえ制作者に自身の作品の修復をまかせるべきではない、と主張する<sup>15)</sup>。作者自身による作品介入は、結果的に作品独自在が編み上げる「歴史性」を改変し、時に消去することにもつながるからである。しかし、チェーボリやエスポジトの例のように明らかに制作者の意図が明示されている場合、介入者はその意志を拒む権利を有するのだろうか。そして、時間の流れ方そのものが古典芸術とは異なり、あるときにはねじれ、停止し、あるいは急速に死へとむかう詩学をもった現代芸術の「歴史性」を尊重するなどということがはたして可能なのだろうか。パブリック・アートへの介入は、あきらかに、既存の修復学では完全に咀嚼できない課題である(表1)。具体的にいうなら、ヤニス・クネリスの使用する古布やペリーノ & ヴァーレの作上の鉄とグラスファイバーの混合素材など、作品内に既に「劣化」や「錆び」を内包した作品群を、古典

表1 古典芸術とパブリック・アート

	古典芸術	パブリック・アート (一般)	ナポリ (美術作品としての駅)
素材	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 経年変化の速度は遅い</li> <li>● 介入側の情報量も豊富</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 劣化が速い</li> <li>● 新素材が多い</li> <li>● 介入側の情報量は少ない</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 落書きによるヴァンダリズム被害が深刻</li> <li>● 「貧しい」素材使用のため、一般のパブリック・アートよりも劣化しやすい</li> <li>● 上記理由のため各素材の劣化速度もより予測困難</li> </ul>
コンセプト	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 作品の「美的価値」「歴史的価値」は、ともに重要</li> <li>● 作品を後世に残すのは、「提言命令」であり、修復士の義務である(チェーザレ・ブランディ)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 町で生活するすべてのひとに鑑賞と参加とを要請する強制的な美術館(アキレ・ボニート・オーヴァ)</li> <li>● 作品が「古びること(徐々に歴史的価値を有すること)」を基本的に前提としていない</li> <li>● 作品が「パブリック・スペース」におかれている以上、劣化は免れない</li> </ul>	
制作者の意図	不明である場合も多い	制作者が存命であり、修復介入方針にも希望を出すケースがある	
介入の指針	近現代の修復の倫理、理論	明確に示されていない	

作品と同じ「歴史性」の指標と文脈で理解することは困難だろう（図4, 5）。

この問いへの答えを模索するため、〈美術作品としての駅〉へも作品を出品している作家たちが、使用素材や作品の保存修復についていかなる考えを持っていたのかを実際に確認することを試みたい。次節からは、作家たちを対象に行われたインタビューや過去の言説を手がかりに、彼らが自らの作品の保存修復についてどのような考えをもっていたのかを検討することから、現代の「遺物」の修復における制作者の意図と権利について考察を進める。〈美術作品としての駅〉展示作品の詩学、劣化状態、そして介入手法の三点を、制作者の修復への見解と合わせて考察する作業により、これら作品群が現在直面する問題もまた、おのず



図4 ベリーノ & ヴァーレ《地下鉄は開まりかけている》2001年、素材：鉄・グラスファイバー・アクリル顔料、総合サイズ不詳、サルヴァトーレ・ローザ駅、ナポリ



図5 ヤニス・クネリス《無題》2001年、素材：古靴・古布・古帽子・鋼鉄金具・釘、200×2340 (cm)、ダンテ駅、ナポリ

と明らかになるであろう。

## II. 制作者の権利とその領域 —作品は何（誰）のもの？—

1997年、リヴァプールで行われた現代美術修復国際会議において、ロジャー・フライが生前に残した問いが取り上げられている。「あなたは誰を作品の保存修復士として尊重しますか？制作者？作品所有者？それとも美術市場？<sup>16)</sup>」との問いを前に、保存修復行為が一体何を目的とし、誰の意向のもとに、何を基準にして行われるべきものなのか、とりわけ芸術家の声に関心が集まり、いくつかの貴重なインタビューが行われている。インタビューに協力した芸術家の多くは、〈美術作品としての駅〉にも作品を出品しているアルテ・ポーヴェラの作家たちであった。当時、芸術家たちの素材への関心は、制作上の問題にはとどまらず、徐々に未来における耐久性をも視野にいったそれへと変容しつつあった。当然のことながら、自身の作品の経年変化に寛容であり特別な修復を望まない者もいれば、作品の保存修復を製作の一部と捉え、積極的に修復的介入を行う者もいる。そこには、制作者による修復を全面的に肯定するエンリコ・バージから、自分の作品の修復の一切を修復士にまかせたいと望むミケランジェロ・ピストレットまで、実に多くの見解が林立していたのである。

論文執筆者が2011年の10月15日に行ったインタビューに対し、アルテ・ポーヴェラの作品修復を専門とする修復士ルイザ・メンスイは、次のように述べている。

「すべての芸術家たちに共通する姿勢というものはみあたりません。ただし、たとえばピストレットにかんしていうならば、彼はキャリアのはじめから自らの作品の保存修復に大変興味をもってきました。私の工房に彼の作品が運び込まれるときには、彼は必ずやってきて、その経年劣化の状態を確認し、どのような処置を予定しているのか、私の考えをききたがるのです。現代美術の修復が興味深いのは、こうして修復士と制作者が一種のパートナーのような関係を築き、ともに作品

制作について話し合うことすらあるという点です。この種のコラボレーションは、コンテンポラリー・アートやパブリック・アートに特徴的なものでしょう<sup>17)</sup>」

さて、ここからは、〈美術作品としての駅〉プロジェクトに参加している制作者たちに着目し、彼らが自らの口で修復についてどのように語っているのかを過去の言説から検証するとともに、ナポリ地下鉄作品群への介入が果たして彼らの意図に沿ったものであったのか否かを検討してみたい。

前述のピストレットはポリウレタンや大理石、布など様々な素材を多用する作風で知られている。若い頃に修復の仕事に携わった経験から、ピストレットは修復技法というものがいかに制作技法とちがうのかを学んだと語り、「基本的に自分の作品の修復は専門家にまかせたい」と述べ、自身の手による修復には消極的な姿勢を表明している芸術家である<sup>18)</sup>。

ナポリの地下鉄ダンテ駅のエレベーター正面に設置された作品《中間》の素材は鏡面仕上げのステンレスの支持体とアクリル絵の具である(図6)。本作品への介入にあたっての一番の課題は、地下鉄の線路から舞い立ち支持体をくもらせていた埃と煤がいかに対応するかであった(図7)。保存修復の問題に即してピストレットを何よりも悩ませることになったのが鏡絵画のシリーズであったという事実を鑑みれば、ナポリにおける本作品への介入は興味深くも貴重な事例であるといえるだろう。本作品においても見られたように、鏡面仕上げの作品群は、制作からほどなくして、埃や酸化によるさびによりうす茶色くくもる傾向にある。ところが、ナポリにおける《中間》への介入にいたるまでは、ピストレットがいくら洗浄を依頼しようとも、修復士たちは洗浄介入を拒否する事態が多発していた。彼らは、介入により鏡面に傷がつくことを恐れたのである。ピストレットがなおも洗浄を依頼すると、修復士のうちのひとり「今のままでも良いではありませんか、とても綺麗にパティナ(古色)もついてきたことですし」と返答し、なおも洗浄介入を固辞したという<sup>19)</sup>。ピストレットは、そのたびに、表面は完全に鏡のように研磨されている状態ではなくてはな



図6 ミケランジェロ・ピストレット《中断》2001年、素材：鏡面仕上げのステンレス・アクリル絵の具他、440×422(cm)、ダンテ駅、ナポリ

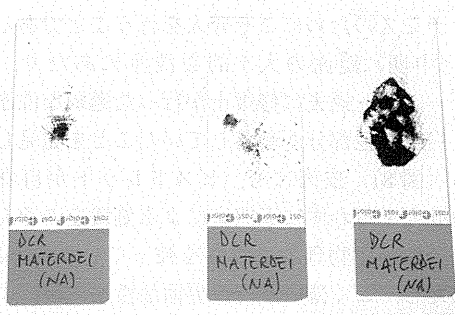


図7 ナポリ〈美術館としての駅〉プロジェクトへの修復介入過程で収集された煤と埃

らない、と作品の意義を一から説明しなくてはならなかった。修復士が鏡絵画に付着した汚れを「パティナ」とであると肯定的にとらえようとした、というエピソードには、イタリア近代の修復倫理からの影響がうかがえる。チューザレ・ブランディは『修復の理論』において、作品を覆う古色は最上層に残された時間の痕跡であり、作品のイメージをととのえる役割をもつヴェールであるがゆえに、削除してはならない、と述べている<sup>20)</sup>。この定義と示唆を受け、近代以降の修復士たちは、作品表面の色彩的な経年変化を洗浄することなく、作品の一部として残そうとしてきたという経緯がある<sup>21)</sup>。しかし、当然ながら、ピストレットの鏡絵画作品において、「古色」により作品のもつ

とも重要な要素、すなわちステンレス素材の鏡面仕上げという外観が損なわれてしまうことは、あってはならないことであった。ピストレットをはじめとする現代美術の作家たちにとって重要なのは、作品のどの要素を優先的に保存すべきなのか、作品ごとの差異を、介入者に理解させることであった。鏡絵画の曇りや錆びを放置することができないのとは反対に、「匿名の素材」を用いて制作している巨大彫刻にかんしては、ピストレットは「たとえそこに穴があこうが、風化しようがかまわない、重要なのは作品がもつ『大きさ』が失われないことなのだから」と述べる<sup>22)</sup>。わかりやすく整理するならば、ピストレットの姿勢は、修復士に専門的な作品介入を任せた上で、次の二点を要求するものといえるだろう。すなわち制作者による素材の選択理由を理解することと、作品ごとに異なる「不変であるべきもの」のメンテナンスのためにこそ介入を行うことである。

《中間》鏡面の大々的な洗浄にあたり、修復チームは、過去に修復士が行った過剰な洗浄により白色彩色部分が剥落していたことを発見している(図8)。皮肉にも、ピストレットが自身で修復介入を行わずに専門家による処置をのぞんだ結果、作品は物理的な損傷を被っていたのである。ただし、ごく薄い濃度の界面活性剤溶液による介入が、作品表面に傷をつけることなく鏡面の洗浄

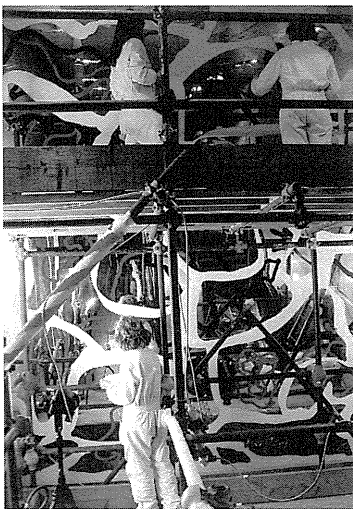


図8 ミケランジェロ・ピストレット《中断》洗浄介入風景

を成功させた事実は評価できるだろう。本例では、作者の意図を尊重しながら、通行者の姿が作品上で反射するという作品の詩学を慎重に回復させた点が評価された。

ピストレットとならびアルテ・ポーヴェラの代表的な作家として知られるジュリオ・パオリーニも、保存修復介入は専門家にまかせるべきであり、作者はその介入にアドヴァイザーとして関わることのみであるべきだと考える作家であった。パオリーニは次のような言葉を残している。

芸術家は自身の作品の修復士としては不適です。なぜなら、もう既に完成させた部分に手を加えたいという気持ちをがまんできないのが制作者の常ですから。(作品の保存・修復にかんして)私は、常に修復士たちの助力を求めたいと思っています。ただし、彼らには私の発言に注意深く耳をかたむけてほしいし、私との対話に前向きで、かつ積極的であってほしいのです<sup>23)</sup>。

ナポリ地下鉄ヴァンヴィテッリ駅に展示されたパオリーニの《オフ・リミッツ》は、ガラス繊維強化樹脂とプラスチックによる作品である(図9)。本作品そのものについてはパオリーニは言葉を残していない。ただし、《オフ・リミッツ》上にて行われた介入が、制作当時の作品の色を再現するための補彩であったことは興味深い事実であ



図9 ジュリオ・パオリーニ《オフ・リミッツ》2005年、素材：ガラス繊維強化樹脂・プラスチック他、250×1,880(cm)、ヴァンヴィテッリ駅、ナポリ



る。何故なら、ここで行われた修復、すなわち「オリジナルの状態へともどす」試みは、まさにパオリーニが自身の他作品への修復介入において推奨している方向性に沿うものであるからだ。パオリーニは石膏素材による作品を多く制作しているが、もしもそれら作品の一部が変色した場合には欠損部の補彩を行うことを容認している<sup>24)</sup>。重要なのは作品が正しい「読解性」を失わないことであり、そのために必要な修復介入は民間の修復士たちに依頼されるべきであるというのがパオリーニの主張である。よって、パオリーニの石膏作品の最も重要な要素、無垢な石膏の白という要素が、簡単な補彩介入などでは到底復元しきれないと判断された場合には、古びた像は廃棄され、新たな石膏像が発注されてきた。どこまで修復を行い、どこから複製の再生産を行うか、という重要な判断は、制作者によって下される。当然のことながらここで浮上するのは、《オフ・リミッツ》が補彩や洗浄のみでは復元しきれないほどに壊滅的な損傷を負い、その「読解性」が失われた場合、作品は再生産されるのか、という疑問であろう。鋳型により製作された完全に同型の石膏像を用いる作品群と、独特のフォルムにいびつな変形が刻まれた《オフ・リミッツ》とに同一の介入法則をあてはめるのは、いささか危険な試みである。パオリーニが石膏像を用いた作品群について示した介入姿勢を踏まえつつ、複製の製作が困難であると思われる立体造形作品については、都度、変形や変色の進行を確認する作業が必要不可欠だろう。ただし、パオリーニ自身が作品の損傷状態に鑑みて、作品をどのように保存すべきかについて意見を述べる過程を重視している以上、現在の時点から作者へのヒアリングを行い早急に情報収集を開始する必要があると思われる。

マリオ・メルツのネオン管アート《無題》は上述の《オフ・リミッツ》同様ヴァンヴェイテッリ駅構内に展示されている作品である(図10)。作品の一部を構成するフィボナッチ数列の数字群がショートし、発光しないままに放置されていたため、介入はおもにネオン管の交換と、作品全体の洗浄作業に集中した。メルツはかねてよりネオン管作品の修復に積極的であり、しばしば自らの手

で介入を行ってきた<sup>25)</sup>。《無題》への介入にあたっては、メルツが2001年に記録したネオン管アート用の保存修復記録映像が重要な参考資料となっている。メルツが映像で残した指示に沿って、介入作業は進められた。メルツは、自身の作品を移動する際に発生しうる非常事態にそなえ、幾つかの作品については部品のスペアを用意している制作者なのである<sup>26)</sup>(図11)。自らの制作記録をアーカイヴとして残し修復に役立てるべく残すというメルツの姿勢は、複数のアルテ・ボーヴェラ作家と親交を結んだドイツ人芸術家アンセルム・キーファーにも通ずるものと言えるだろう。キーファーは、〈美術館としての駅〉にこそ参加していないものの、多くの大型作品制作に従事し

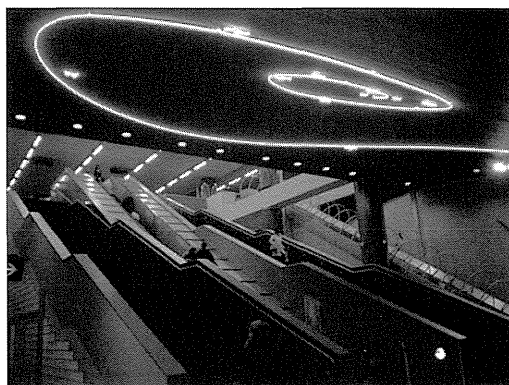


図10 マリオ・メルツ《無題》2003年、素材：ネオン管・熱可塑性プラスチック・紙他、総合サイズ不詳、ヴァンヴェイテッリ駅、ナポリ

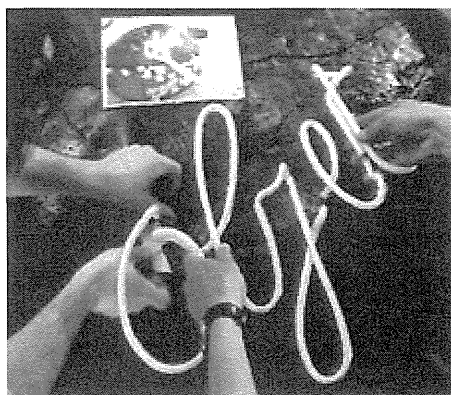


図11 マリオ・メルツ《オブジェ：あなたの隠れ家》1969年、2001年の修復介入風景 素材：ネオン管・熱可塑性プラスチック他、300×300(cm)、製作場にて、トリノ

ており、常に害虫による被害や、剥落などの問題に備え、あらゆる使用素材のアーカイヴを用意する芸術家である。メルツ同様、キーファーも、自身が用意した素材アーカイヴを使用するよう指示する<sup>27)</sup>。二者の態度は、修復という行為の方向性と技法とを、使用される素材の段階から把握し、自らコントロールしようというものである。この点において、前述のパオリーニらよりもさらに介入行為における「作者の権利」を主張する立場といえるだろう。

メルツの例と比較するならば、〈美術作品としての駅〉を代表する作品のひとつでもあるヤニス・クネリス《無題》など、作者からの指示が皆無である作品群への介入は、非常に困難なものとなったといわざるをえない(図12)。古びた中古品の靴という素材は、修復の目的と到達地点とを非常に見えにくいものとした。無数に並ぶ古靴は「古い」ままに保存されなければならない。それを壁に留める鋼鉄の金具は「無造作に焼けた色」をしていながらも頑強さを保たなくてはならない。介入は、作品の構造的な補強を中心に行われたが、その補強が古靴を頑丈なものに見せかけることがないよう、最新の注意が払われた(図13)。修復チーフのジョヴァンナ・カッセーゼは、修復士たちが古靴を修復しようとしている様子に奇異なものを見るようなまなざしをむけていた地下鉄の利用客を想起し、アルテ・ポーヴェラ作品にしてパブリック・アートでもある対象への介入が孕む根源的な矛盾を強調している<sup>28)</sup>。

本論文冒頭で触れたチェーボリの作品のように、無数の落書きなどのヴァンドリズム行為により大きく破損した作品群の作者たちはといえば、概して早期の修復を願う声を挙げるものの、具体的な介入方策についてはなんら発言していない点においてはクネリスと同様である。エンゾ・クッキヤレナート・バリサーニ、レッコ・エスポジトラの作品はこぞって大きな被害を受けており、作家たちは一刻も早い処置を求めているが、資金不足などの事情から介入が遅れている。

本作品を含む地下鉄の作品群の修復を担当したマリア・コルビは、これらの作品を保存する唯一の解決策は「作品をその場からとりのぞいてしま

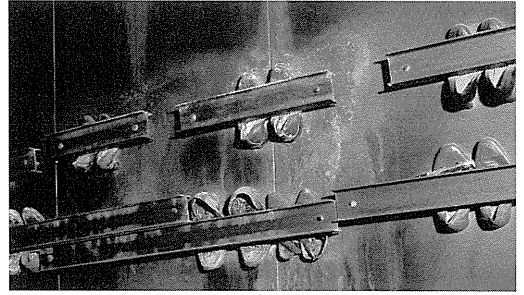


図12 ヤニス・クネリス《無題》2001年、素材：古靴・古布・古帽子・鋼鉄金具・釘、200×2340(cm)、ダンテ駅、ナポリ



図13 ヤニス・クネリス《無題》構造補強介入風景

うこと」であると断じている。結局のところ、パブリック・アートの作家達は「実際に作品がどのような場におかれるか、どのように『使われる』のかを理解しきれていない」ために、どの作品の構造も基本的には非常に弱くできているというのがコルビの主張である<sup>29)</sup>。コルビの見解は、作品群はすべて、地下鉄の構内に設置されるにふさわしい頑強さを保持したものであり、人々の往来によりある程度の劣化は予想されるとはいえ介入はそれほど困難なものとはなりえない、と述べたポニート・オリヴァの楽観的な見解と真っ向から対立するものである<sup>30)</sup>。しかし、セルジオ・フェルマリエロ《戦士》における変色などへの予定を上回る大規模な洗浄介入の記録を参照するに、これらパブリック・アートの劣化がすべて想定範囲内であったと断言することはできない。〈美術作品としての駅〉は、コルビが呼称すると

ころの「素材のハイブリッド」としての作品が集合する場である。これら作品が万人にひらかれた公共の場でいかなる経年変化の道程をたどるのかは、制作者の意図に沿ったメンテナンスをもってしても予想しきれものではない。

ナポリの〈美術作品としての駅〉プロジェクトに先行して立ち上げられた〈トリノ地下鉄通路〉プロジェクトにおいても、公共空間に設置された作品群のメンテナンスの重要性が議論されたことを指摘しておきたい(図14)。〈トリノ地下鉄通路〉とは、1990年代から始まったトリノの地下鉄整備のためのプロジェクトであり、マリオ・メルツやジョゼッペ・ペノーネらアルテ・ポーヴェラの作家たち11名がそれぞれに「駅」や「通路」をイメージしたパブリック・アートを設置し、これまでにない空間の創造を試みた場であった。監修をつとめた美術史家ルディ・フックスは、パブリック・アートの修復について興味深い提言を残している。

パブリック・アートとは、あるひとりの芸術家が製作した個人的な作品を公共の場に置くという単純な事実を意味するものではない。公共の場、そして町のために作品を制作するということは、芸術家が自らの工房にこもって行う内省的な活動とは異なる意味を持つ行為である。ゆえに、ここでは作者の個人的かつ自由な創造性がある程度制限してでも、作品の保存やメンテナンスの基準を設けること



図14 マリオ・メルツ《イグラーの噴水》の保存状態、2002年、素材：石・ネオン管・水・鋼鉄他、400×530(cm)、トリノ、リオネ通り

が望ましいのである<sup>31)</sup>。

2004年、文化財保護局のアレッサンドロ・ズッキーニはパブリック・アートを含むすべての現代芸術の制作者に、未来の修復に備え完全なドキュメンテーションを残し、使用素材の記録を書き残すよう指示した<sup>32)</sup>。作品が「パブリック」なものである以上、作者の「自由な創造性」を制限してでも未来の作品保存のために尽力すべきだとするフックスやズッキーニの主張からは、制作者、作品、そして介入者の立ち位置が、既存の概念には当てはまらない形へと再構成されつつあるさまを見て取ることができる<sup>33)</sup>。

現在、パブリック・アートにおける作者の領域は、変化の途上にある。それはもはや、ロジャー・フライが考察したような、修復士の適正をどの立場の人間に見いだすかというような単純な問題には留まらない。劣化の道をたどることを余儀なくされた作品群は、制作以前の段階から、未来の劣化をみすえ、保存にむけて走り出すことを求められている。作者の領域は、修復をも含め大きく拡大しているかのようにみえるが、実のところ、修復の領域がじわじわと作者の領域を侵犯していると見ることも可能であろう。

制作よりも保存へ、制作者よりも介入者へと傾くパブリック・アートをめぐる諸言説についてさらに考察を深めるため、続いて、これら「現代の遺物」への介入にあたって指標となりうる理論が存在するのか否かを、制作者とは異なる第三の視点、すなわち美術批評家の言説から検証する。本論Ⅰ.で述べたように、パブリック・アートへの介入をめぐる議論は2000年代に開始されたばかりであり、本分野に特化した修復理論はいまだ成立していない。しかし、「遺物」というキーワードを手がかりに修復理論史を振り返れば、そこに二名の重要な美術批評家が浮上する。チャーゼレ・ブランディとアロイス・リーゲルである。以下より、この二名による「遺物」への介入をめぐる言説を検証することから、パブリック・アート修復にあたっての有益な示唆の抽出を試みる。

### Ⅲ. パブリック・アートへの介入 —チェーザレ・ブランディと アロイス・リーグルの言説から—

イタリアにおけるパブリック・アートへの介入をめぐる議論への最初の言及は、1980年代の美術批評家のジュリオ・カルロ・アルガン(1909-1992)の著作の内に確認することができる。アルガンは著書のなかで町と結びついたこの新しい芸術のかたちを評価しつつも、パブリック・アートの荒廃はそのまま町の荒廃にもつながる危険性を示唆した<sup>34)</sup>。チェーザレ・ブランディとともにローマ国立修復研究所(ICR)を立ち上げたアルガンが、80年代当時からこの種の作品群への介入に関心を寄せていたことは、興味深い事実である。残念ながら、ブランディによる『修復の理論』のなかには、パブリック・アート修復への直接の提言は見受けられない。しかし、ブランディが残した古典作品のための修復理論から、この新しい分野への介入に役立つながしかのヒントを読み取ることができるのではないだろうか。一見、到底不可能なように思えるこの試みは、ブランディの論考『歴史性の要件からみた修復』を読み説くことで、部分的に可能になると思われる。というのも、ブランディがここで主題として取り扱っているのは「遺物 *rudere*」への介入倫理であるからである。

ブランディはこの項において、作品が「もともと持っていた以前の姿とはかなり違うものになっており」場合によってはオリジナルの外観から大きく変化し、「ほとんどそれと認識できないもの」について論を進める。論考内で彼が古代建造物などを例としている事実を鑑みれば、遺物論の展開を現代芸術の修復に適用することは、多少強引な手段のようにうつるかもしれない。しかし、ブランディが「人類のある時代の証言であるならば、それはどんなものであれ遺物とよぶことができる」と定義している点を鑑みれば、もともとの外観を損ないつつあるナポリの地下鉄において荒廃しているチェーボリらの作品群について、ブランディの遺物論を照らし合わせることは有効な試み

であろう<sup>35)</sup>。実際のところ、ナポリの作品群介入に従事したパオラ・デル・ヴェスコヴォらをはじめとする多くの介入者が、ブランディの理論を介入時に手引きとして使用した旨を報告している<sup>36)</sup>。

ブランディは「遺物と化した芸術作品の保存は、作品自体を含む歴史的な判断に左右されることになる」と考える<sup>37)</sup>。なぜなら芸術作品が遺物と化しているときそこにおいてオリジナルの美的な痕跡は朽ち果てつつあり、ここにおいて望ましいのは純然たる保存、つまり「現状の保存」であるからである。ここでブランディが推奨するのは「技術的かつ専門的な方法を用いた残存物の保存」である。この作業により、はたして、作品に残されたわずかな「記録」が、かろうじて現在の姿で保存されることになる。つまりブランディの理論に即して考察するなら、マリア・コルビが推奨するような「作品の全撤去と博物館への移動による作品保護」は、「遺物」の歴史的価値の保存を妨げる行為であるということになる。それでは、「遺物」を駅構内に残したまま、作品の保存を試みるためにはどのような方策が望ましいのだろうか。ここで浮上するのが、ブランディが推奨した「予防的な修復」、すなわち、日常のメンテナンスである<sup>38)</sup>。ブランディは、作品の設置された環境を整え、個々の作品に適した処置を行い、イメージと物質との双方を保存する行為を推奨した。作品の物質的変化の速度を極力おさえようとするこれらの試みは、ナポリの地下鉄において実施が試みられている日常のモニタリングや、電車が巻き上げる風塵の量や組成の化学的調査の正当性を裏付けるものといえるだろう。現代美術の保存学におけるブランディ理論における「遺物」への介入方法が与える示唆は、ある種のねじれを内包しつつも、確かにパブリック・アート上においても実行可能であると考えられるのである。

ブランディの提案を実践にうつすことを推奨するかのように、アキーレ・ボニート・オリーヴァは、ナポリ地下鉄のパブリック・アートに今後必要な処置は定期的なメンテナンスであると述べている。メンテナンスとはすなわち素材の劣化にかんする調査報告書の提出であり、同時により多くの人々にむけ駅を開放し「美術館」という場をつ

くることでもあるとポニート・オリーヴァは主張する。この新しい開放的なメンテナンスを通して、作品はより作品として知覚され、環境と結びついて、結果的に「新たな変化のプロセスを通して語り出す」ことが可能となるのである<sup>39)</sup>。作品をより解放することこそがメンテナンスであるというこの考察は、現代における「遺物」の現状を古典的な遺物のそれとは異なる可変的な場に設定した上で、ある程度の物理的なストレスに積極的に作品をさらすことを肯定しているという点において新しく、興味深いものといえよう。人々のまなざしに強制的に射抜かれつつ、素材としてはゆっくりと劣化し、駅と町の一片としてはより大きな「歴史的価値」の創造に参加してゆく、生き生きとした「遺物」の姿が、ブランディ理論を介してあらわれる。

さて、現代の「遺物」への介入について興味深い提言を残していると思われるもう一人の美術批評家として、ここでは、第二節の最後でも触れたアロイス・リーグルを挙げておかねばなるまい。ブランディの思想にも大きく影響を与えたこのオーストリアの美術史家は、著作『現代の記念物崇拜—その特性と起源』において、芸術作品が保有する価値を、記憶の価値と現代的価値の二つに大きく区分した<sup>40)</sup>。前者のうちには歴史的価値や経年価値が含まれ、後者のうちには新しさの価値や使用価値が含まれる。ここで注目すべきは、ほかならぬ経年価値という観点である。リーグルは、作品のうちに、万物に等しく刻まれる時の痕跡、すなわち経年価値を見だし、「記憶のよすが=デンクマール」として芸術作品を評価することを試みた。残念ながら、リーグルは彼の記念物論を実践にうつすことなくこの世を去ったが、リーグルの経年価値の観点は、パブリック・アート修復においても貴重な参照点となる可能性を秘めているように思われる。何故なら、パブリック・アートという「新しい遺物」は、文字通り、リーグルのいうところの新しさの価値と経年価値の「ハイブリッド」であるためである<sup>41)</sup>。

リーグルは、保存修復行為にむける批判的なまなざしを隠さない。経年価値の観点からみればすべての保存・修復行為は「不当な干渉」として糾

弾されるべきものであり、「博物館こそが記念物を修復の必然性からもっとも確実に守る手段」であると断言するのである<sup>42)</sup>。これは、一見、前述の美術館収蔵派のコルビ対現場での保存推奨派のブランディという図式におけるリーグルの明白な立ち位置を示す言説であるかのように響く。しかし、作品に経年価値よりも新しさの価値や使用価値を認めるとき、リーグルの保存修復への立場は百八十度変わる。言い換えれば、作品が使用価値を有しているか否かにより、作品への介入の是非もまた、柔軟に変化するのである。

リーグルは、新しさの価値は経年価値と真っ向からぶつかりあう方法によってのみ尊重が可能だと前置きした上で、新しい価値をもつ作品への修復であれば、記念物を人間社会に流通させ、人による操作を可能にし、作品に適応力を与えることができるかと考察するのである<sup>43)</sup>。

使用価値、経年価値という概念を軸としてまったく異なる様相をみせるリーグルの修復観から、我々は逆説的に、パブリック・アートという「遺物」の複雑な組成を見て取ることができるだろう。すなわち、パブリック・アートとは、リーグルの挙げるありとあらゆる価値のすべてを結果的に兼ね備えた、複合的な「遺物」としてあらわれることを、筆者は指摘する<sup>44)</sup>。ヤニス・クネリスの《無題》を例にとってみたい(図12)。素材が、「無名の記憶の象徴<sup>45)</sup>」と作者が述べるころの古靴の集合であるために、作品は歴史的価値と経年価値とを有している。作品が、駅という場の装飾物として設置されている事実を鑑みれば、作品には明らかに使用価値をも見いだすことができ、パブリック・アートであるという一点において、新しさの価値を有している。また、アルテ・ポヴェラという芸術運動の担い手による作品であり、駅構内の芸術という一主題のもと集合した作品群のなかのひとつであるという意味において、相対的な芸術価値をも有しているといえる。

リーグルの修復観をパブリック・アートに当てはめるのならば、ここにおける修復介入は非常に複雑で多面的なものとなることが予想される。すなわち、経年価値には介入することなく、作品の使用価値や新しい価値の保存を行わなくてはなら

ない。リーゲルは、芸術作品保護の最終的な使命を、生成と消滅の循環を永久に示し続けることであると述べ、形あるものはすべて時間の経過によっていつか消滅すると断じた。この定義をひきうけるのであれば、パブリック・アートへの介入の意義とはすなわち、作品内外で異なる「老化」の道をたどる素材の行く末をさまたげることなく、複合的な時間軸がゆらぎ、せめぎあうさまを鑑賞可能なかたちで保つことではないだろうか。パブリック・アートにおける「不安定な永続性」とでもいうべき特徴は、今にも崩れ落ちそうな素材や、不安定な外観のみに由来するものではない。これら作品は、美術館に展示される作品群とは異なる、いわば「パブリック」な責務を担っている。すなわち、ブランディが述べるところの、修復行為によって「作品を保存する義務という定言命令」が、「非パブリック」な場で公開される作品以上に重くのしかかってゆく運命にあるのである<sup>46)</sup>。パブリック・アートは、ある意味では「作品は残されるべきである」という古典的な修復学の方針を適用しやすい作品群である。しかし、同時に、「パブリック」であるがために作品上に交錯する幾つもの価値が、介入後何を残すべきであるのかという根源的な問いを見えにくいものになってしまう。

介入者はこれら新しい「遺物」を前に、既存の「遺物」への介入方法を読み替える作業を求められている。古靴、モザイク、ネオン管、それらすべてが異なる劣化の速度を保ったままに、ひとつの作品を作り上げ、さらには駅という空間を編み上げ、最終的にはナポリの町を構成している。パブリック・アートへの介入とはすなわち、「パブリック」と「非パブリック」なものの複合物としての作品への介入上で、作品の変化にいかに参加するかという個々の試みでもある。ポニート・オリヴァが述べたように、〈美術作品としての駅〉は問いかけであり、答えではない<sup>47)</sup>。そして、ここ「すべてのひとに鑑賞と参加とを要請する強制的な美術館」においては、メンテナンスという古典的修復作業における専門的な作業すら、通行者にその一端がゆだねられることになるのである。制作者、介入者、鑑賞者、すべてのまなざしを受

けて、作品はある時はゆるやかに、ある時は激しく、変化し続けることになるのだろう。

ブランディとリーゲルの遺物論を通して浮上するのは、パブリック・アートという芸術形態が提案する新たな異時間軸の交錯と複数の参加者（制作者、介入者、鑑賞者）の邂逅である。ここにおいて、本論Ⅱ.のタイトルが投げかけた問い、すなわち「作品は何（誰）のものか」への答えは、「誰のものでもあり誰のものでもない」という地点へと辿り着く。パブリック・アートへの介入をめぐる考察は、まず素材の劣化への憂慮から始まり、制作者の意図の問題へと移行し、最終的に異素材や数多くの作品参加者が編み出す現在進行形の遺物という実態を明らかにするに至った。冒頭で触れたチェーボリの作品群をはじめ、ヴァンダリズム行為による損傷で著しく破壊された作品群にかんしては早急な対応が望まれるものの、「現代の遺物」というパブリック・アートの呼び名は、本考察を経た今、必ずしも否定的には響かない。複雑な組成を持つパブリック・アートへの介入には、素材や空間のみに特化した一義的な解決ではなく、より複合的なメンテナンスが求められてゆくだろう。ロザリンド・クラウスが、場の構築はもはやマテリアルの問題にはおさまらない、と述べていることを想起したい。パブリック・アートへの介入は、まさにクラウスのいうところの「ひとつの文化的状況の内部において対立していると思われる諸項目の宇宙」への介入なのであり、そこでは創造と風景、唯一性と再生、非創造と非風景とが、渾然一体となって脈打っているのである<sup>48)</sup>。

## おわりに

—日々更新される「記憶のよすが」—

パブリック・アートへの修復介入をめぐる議論はまだ産声を上げたばかりである。2011年に公開された〈美術作品としての駅〉における修復報告を受け、2013年度に再度、パブリック・アートへの介入を議題とする学会がイタリアにて開催される予定である。彼の地では、近年より活発化してきたイタリア国内のパブリック・アートのメンテナンスをめぐる問題が取り上げられる事は必

須であろう。

2008年にトリノに設置された〈生ける芸術の公園 (PAV)〉には、修復士としての経験を持つアルテ・ポーヴェラの作家ピエロ・ジラルディ監修のもと、多種多様なパブリック・アートが設置されている(図15)。ジラルディは人工樹脂や混合顔料を多用する作品を制作することで知られており、それゆえ、素材ごとに異なる劣化の速度が引き起こす問題に常に直面している。作家は作品が完成するたびに写真撮影を行い、時にはその作業工程の記録をも文書で残しており、アーカイブ化に積極的な姿勢をみせてきた。時に、彼の作品が彼以外の手で、つまり修復士の手によって修復される場合もあるが、その場合には、修復士たちは自らアドバイスをもとめて彼のもとに集まってくるという<sup>49)</sup>。ジラルディは「生ける芸術の公園 (PAV)」について次のように語っている。

このなんら中断のない広大な場で、革新的な発想のもと、豊かな経験をもつ者たちがより外へとまなざしをむけ議論を交わすことを望みます<sup>50)</sup>

作品内に保存、修復、そして経年変化後の劣化という様々な時間軸を埋め込まれたパブリック・アートは、地下鉄のみならず、ある時は公園で、ある時は高層ビルの上で、制作者や介入者のみならず多くの通行者たちにさえも「作品への参加」を求め、ある種の共犯関係へと有無を言わせずに巻き込んでゆく。作品上の異素材は、ひとつの作



図15 〈生ける芸術の公園 (PAV)〉プロジェクト, 2008年～, ジョルダノ・ブルーノ通り, トリノ

品上にあり、ひとつの空間に属しながらも、それぞれの時間軸を生きることになるだろう。介入者は時間の経過が素材に及ぼす影響を物理的に把握するタイムキーパーとしての役割を果たすことが必要だろう。新しい「遺物」には、たしかに既存の芸術が保有する経年価値は認められないものの、たしかにある種の「記憶のよすが=デンクマール」として、人々の生活空間によりそい、1日1日に杭を打つかのように、ともに生き、老いてゆくのである。

#### 注と参考文献

- 1) Cangiano, Antonio. *Vetri rotti, mosaici imbrattati qui riposa l'arte del metrò*, Corriere del mezzogiorno, 30, Sept. 2011.
- 2) Althöfer, Heinz. "Il restauro dell'arte moderna e contemporanea" in *Conservare l'arte contemporanea*, Firenze: Nardini editore, 1992, p. 77.
- 3) Canogar, Rafael. Intervista con Caragliano, Renate, 24 May 1988, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Firenze: Nardini, 1994, pp. 215-218.
- 4) 工藤安代『パブリックアート制作』勁草書房, 2008年, 1-3頁.
- 5) イギリスのシェフィールドハラム大学およびスペインのバルセロナ大学などが、積極的にパブリック・アートの研究を押し進めてゆくことになった。詳細は、工藤、前掲書序章および第三章を参照。
- 6) ただし、建築物を一種のパブリック・アートとして捉えるのであれば、幾つかの興味深い考察例が見受けられる。例えば、保存・修復の名の下、装飾物やステンドグラスが聖堂内外から除去されてきた近代において、フレスコ画のストラッポ(引き剥がし)介入を承認したヴィオレ・ル・デュクの見解や、それに意義を唱えたジョン・ラスキンの存在は、重要な参照点である。詳細は、以下を参照。Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI Siècle*, Paris: A. Morel E'diteur, 1866. Null, Janet. "Villains and Vandals" in *Bulletin of the Association for Preservation Technology*, vol. 17. No. 3/4, Principles in Practice, 1985, pp. 26-41.
- 7) イタリアにおいて、コンテンポラリー・アートおよびパブリック・アートへの修復をめぐる議論が遅延した背景には、1963年の発刊以来、唯一無二の修復手引きとして西洋の保存修復分野を牽引してきた、チェーザレ・ブランディの『修復の理論』の存在がある。あくまでも古典芸術への介入経験という土台上で成熟してきた『修復の理論』を基礎とするブランディの修復技法と、コンテンポラリー・アートとの親和性を疑問視する声は少なくなく、よって、イタリアは優れた「古典

- 修復技法と理論の教育」でありこそすれ、現代美術修復の実践の場で、強いリーダーシップを発揮する機会がほとんどなかった。西洋における修復分野に今や深く根づいたブランディ理論を、いかに現代美術修復のコードに適用するべきなのか、そこには常に迷いと葛藤があったと思われる。
- 結局のところ、現在に至るまで、果たしてブランディの理論が現代美術の修復においていかなる意義をもちうるのか、包括的な研究は行われておらず、今後の展開が注目される。ブランディ理論とパブリック・アートの交差点に言及し考察を試みている資料は本論文が初出である。
- 8) Terraroli, Valerio. *L'arte nella storia : contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano : Skira, 2000, p. 467. イタリアでは、1987年のリーヴォリで開催された国際修復会議をもって、ようやく積極的にコンテンポラリー・アートへの修復介入の技法と理論が議論されはじめた。
  - 9) Silva, Giannegidio. "Presentazione" in *La conservazione dell'arte pubblica in italia : il caso del metrò dell'arte a napoli*, Prismi : Napoli, 2011, p. 11.
  - 10) Bonito Oliva, Achile. "La metropolitana di napoli : il museo obbligatorio" in *La conservazione dell'arte pubblica in italia : il caso del metrò dell'arte a napoli*, Prismi : Napoli, 2011, p. 27.
  - 11) Rava, Antonio. "Nuovi materiali e nuove poetiche" in *Conservazione e restauro nell'arte contemporanea*, a cura di Basile, Giuseppe, Roma : Edizioni dell'associazione di arte e critica, 1995, p. 26.
  - 12) Cassese, Giovanna. "La salvaguardia dell'arte pubblica e la formazione del futuro" in *La conservazione dell'arte pubblica in italia : il caso del metrò dell'arte a napoli*, Napoli : Prismi, 2011, p. 36.
  - 13) Esposito, Lello. cit., in Cangiano, Antonio., *Vandali al metrò di Salvatore Rosa*, <http://www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=38255>, 20. Feb. 2012, retrieved 30. Mar. 2012.
  - 14) 近代以前の修復においては、一時期、既に死亡している作者による作品への介入にあたり、作者の意図をいかに作品から読み取りその意向に沿った介入をするべきかが課題となった。特に19世紀以降のイギリスを中心とする欧州での洗浄介入をめぐる論争では、作者と介入者との領域の問題が争点となった。詳細は、以下を参照。田口かおり「美術作品修復における『中間色 neutro』の可能性」、『美学第62巻第2号』、美学会、2011年、61-72頁。
  - 15) 「『制作者による修復』とは大抵の場合において、大きな矛盾をはらむ行為である。作品の制作者を作品の修復士としても信頼してしまうことから、作品の劣化や、そうとはいわないまでもなにかの改変がもたらされる危険性は多いにある。」Cordaro, Michele. "Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea (testo di 1987)", in *Arte contemporanea : conservazione e restauro*, Firenze : Nardini, 1994, p. 74.
  - 16) Fry, Roger. "An Interview on the Restoration of Contemporary Art" in Lindley, Phillip. *Sculpture Conservation : Preservation or Interference?*, Menston : Scolar Press, 1997, p. 55.
  - 17) Mensi, Luisa. Personal interview, Torino, 15. Oct. 2011.
  - 18) Pistoletto, Michelangelo. Intervista con Caragliano, Renate, 26 Jun. 1986, in *Arte contemporanea : conservazione e restauro*, Firenze : Nardini, 1994, p. 251.
  - 19) Ibid, p. 254.
  - 20) Brandi, Cesare. *La teoria del restauro*, Torino : Einaudi, 1963, p. 45. (ブランディ, チェーザレ『修復の理論』, 小佐野重利監訳, 三元社, 2005年, 113-114頁).
  - 21) Ibid, p. 89. (ブランディ, 前掲書 182頁)
  - 22) Pistoletto, Michelangelo. Intervista con Caragliano, Renate, 26 Jun. 1986, in *Arte contemporanea : conservazione e restauro*, Firenze : Nardini, 1994, p. 259.
  - 23) Paolini, Giulio. Intervista con Rava, Antonio, Oct. 1993, in *Arte contemporanea : conservazione e restauro*, Firenze : Nardini, 1994, p. 249.
  - 24) Ibid, p. 248.
  - 25) Chiantore, Oscar. "Mario Merz" in *Conservare l'arte contemporanea : problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di Iazurlo, Paola, Saonara : Il prato, 2010, p. 231.
  - 26) Ibid, pp. 232-233.
  - 27) アンセルム・キーファーの保存修復介入の実例については以下を参照。Kiefer, Anselm. Intervista con Chaintore, Oscar, 2009, in *Conservare l'arte contemporanea : problemi, metodi, materiali, ricerche*, a cura di Iazurlo, Paola, Saonara : Il prato, 2010, pp. 264-271.
  - 28) Cassese, Giovanna. "La salvaguardia dell'arte pubblica e la formazione del futuro" in *La conservazione dell'arte pubblica in italia : il caso del metrò dell'arte a napoli*, Napoli : Prismi, 2011, p. 36.
  - 29) Corbi, Maria. "La salvaguardia dell'arte pubblica e la formazione del futuro" in *La conservazione dell'arte pubblica in italia : il caso del metrò dell'arte a napoli*, Napoli : Prismi, 2011, pp. 55-63.
  - 30) Intervista con Achile Bonito Oliva, in programma *Il settimanale, restauro l'opera d'arte metropolitana*, <http://www.youtube.com/watch?v=3imE8ySfVHg&feature=related>, 20. Apr. 2010, retrieved 30. Mar. 2012.
  - 31) Fuchs, Rudi., Mundici, Cristina. *Arte città 11 artisti per il passante ferroviario di torino*, catalogo della mostra, Torino : Hopefulmonster Editore, 1998, p. 120.
  - 32) Zucchini, Alessandro., Collina, Claudia. "Amministrazione pubblica e conservazione della scultura all'aperto : un idillio che deve pensare al futuro" in *Arte e critica*, 37, XII, 2004.
  - 33) ただし、この動向の根幹にある「パブリック」の概念がいまだ曖昧なままに放置されている危険



- 性についても、別個に議論が必要だろう。国家の政策と市場原理とが重要なキーワードとなる本項目については、この論文内で詳しく言及することはせず、今後の考察課題のうちのひとつとして位置づけたい。
- 34) Argan, Giulio Carlo. *Storia dell'arte come storia della città*, Roma: Editore Riuniti, Roma, 1986, p. 266.
- 35) Brandi, op. cit., p. 30. (ブランディ, 前掲書 78 頁)
- 36) Del Vescovo, Paola. "Il restauro dei wall drawings di Sol Lewitt nella stazione materdei un caso emblematico per il restauro del contemporaneo" in *La conservazione dell'arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell'arte a napoli*, Prismi: Napoli, 2011, pp. 82-83.
- 37) Brandi, op. cit., p. 30. (ブランディ, 前掲書 78 頁)
- 38) Ibid, p. 31. (ブランディ, 前掲書 79 頁)
- 39) Bonito Oliva, op. cit., p. 28.
- 40) リーゲル, アロイス『現代の記念物崇拜』尾関幸訳, 中央公論美術出版, 2007 年, 27 頁, 49 頁 (Riegl, Alois. *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung*, Wien: W. Braumüller, 1903).
- 41) Corbi, op. cit., p. 62. 素材, 空間, 時間などの「ハイブリッド」としての現代美術への修復にかんしては以下を参照. Papa, Mauro. "Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea", in Exibart, www.exibart.com, 15. Jun. 2007, retrieved 30. Mar. 2012.
- 42) リーゲル, 前掲書 54 頁
- 43) リーゲル, 前掲書 54 頁
- 44) 同様の複合的記念物の一例として, 尾関幸はマックス・クリンガーの作品《ペートーヴェン》を挙げている. 詳細は以下を参照. リーゲル, 前掲書 89 頁.
- 45) Intervista con Jannis Kounellis, Castello livoli a napoli, <http://www.castellodirivoli.tv/video/intervista-a-jannis-kounellis/>, 19. Oct. 2011, retrieved 30. Mar. 2012.
- 46) Brandi, op. cit., p. 7. (ブランディ, 前掲書 32 頁)
- 47) Bonito Oliva, op. cit., p. 28.
- 48) クラウス, ロザリンド『オリジナリティと反復』小西信之訳, リプロポート, 1994 年, 223 頁. (Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1986.)
- 49) Giraldi, Piero. "Intervista al corso per la manutenzione di opera d'arte contemporanea", Jun. 1991, in *Arte contemporanea: conservazione e restauro*, Firenze: Nardini, 1994, pp. 218-227.
- 50) Piero Gilardi, *Citazione tratta dal documento Il concept del PAV*, Torino: PAV, aprile 2007.

## Issues on Restoration-Conservation of Public Arts — From Cases on Metrò-Stazione dell'arte in Naples, Italy —

Kaori TAGUCHI

Graduate School of Human and Environmental Studies,  
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

**Summary** Il progetto restauro di *Metrò-Stazione dell'arte a Napoli* è uno dei primi esempi dell'intervento di tutela e conservazione dell'arte pubblica-pubblic art- in Italia. Parlare oggi di arte pubblica e della sua conservazione implica una serie di discussioni complessi e interconnessi. Tutta l'arte contemporanea soffre l'accelerazione assoluta dei processi di degrado, e soprattutto l'arte pubblica, un tipo di arte fuori delle riserve protette del museo, rende allarmante il panorama per la sua conservazione in futuro con totale mancanza di mappatura e metodologia di restauro. Dal 2000, Italia cercava di sperimentare il metodo adatto per salvare l'arte cosiddetta "rudere contemporaneo" a Napoli in rapporto alla loro possibilità di durata. In questo saggio, cercherei di analizzare la situazione reale di questo rudere contemporaneo a Napoli dai diversi punti di vista, come quello di artista, curatore e anche di critici come Cesare Brandi e Alois Riegl, riflettendo su loro idee su manutenzione del rudero. In tal modo verrà ad essere un primo saggio che tratta il caso restauro del metrò dell'arte a Napoli a fronte di non soltanto il significato di restauro su arte pubblica ma anche come le teorie di restauro di età moderna possono giovare al caso presente.