

【論文】

近現代美術の「臭気」をめぐる 一考察

展示、収蔵、保存、修復のケーススタディ

田口 かおり

1. 問題提起：1997年から現代へ

2016年8月、韓国のアートソングェセンターに、イ・ブルの《華巖 2016》が展示された（図1）。ビニールハウス状の空間内で格子状に並置された98個のプラスチック袋の中にあるのは、スパンコールで飾り立てられた生魚である。展示期間中に徐々に作品が腐敗し崩壊するさまを公開するイ・ブルのインスタレーションは、1991年、紫霞門画廊にて初めて展示されている。しかし、本作品は、むしろその6年後の1997年、ニューヨーク近代美術館（以降、MoMAと表記する）における展示時に発生した事態——腐敗した魚が放つあまりの悪臭を理由に、開幕からほどなくして作品が撤去されるという前代未聞の顛末——によって、国際的に名を知られ、現在に至る（図2）*1。

MoMAでの展示が決まった際に、魚が腐敗し分解される速度を緩めることは到底困難だとしても、可能な限り作品の臭気を抑えてほしい、という美術館の要請に応え、作家は

*1 本作品は、1991年の初公開に続き、1993年にはドゥクウォン画廊（Dukwon Gallery）「プラスチックの春」展、1995年にはアート・ソングェ・センター「萌芽」展にて再制作され、その後、1997年のニューヨークトリヨンのビエンナーレにおいて公開されている。

特注の消臭剤を用意している*²。さらには、インスタレーション全体に、あたかも夢想化された東洋を思わせるような「オリエンタリズムを主題とする香水」を制作者であるイが自ら吹きつけ、臭気を和らげることが試みている*³。それにもかかわらず、魚の腐敗臭は館中に充満し、MoMAは撤収を決定せざるをえなかった。イは、本作品をもって、長らく視覚情報に依拠した作品によって構成されてきた美術史に嗅覚を呼び戻し、視覚芸術による既存のヒエラルキーに挑んだはずであった。この挑戦は、言い換えれば、近代における潔癖主義の聖域としての展示空間を打ち壊し、忌避され抑圧されてきた対象をも包含する新たな芸術の宣誓であっただろう。ところが、芸術受容の手法として疎外されてきた人間の嗅覚を覚醒させる、というイの意図こそが、文字通り、駆逐されてしまったのである。

「腐敗は作品にとって欠くことのできない要素です」と、しかし、当時の彼女は語る。「もう一度？もしまた作品を制作してくれと招いてくれる人がいれば、作りますとも*⁴」。自身の宣言通り、MoMAの騒動から20年の時を経て、作家は再び臭気を放つ作品を美術館の中へと戻したことになる。

本作品の組成と劣化の様相、それ故に発生した展示の困難と撤去という結末は、鑑賞者の諸感覚を複合的に刺激するインタラクティブでパフォーマンスな現代美術の展示や、その保存方法をめぐる議論が活発化していた当時の保存修復界に、大きな衝撃を与えた。実際のところ、本件を受けて、同年にオランダで開催された近現代美術の保存修復会議「Modern Art: Who Cares?」をはじめとする国際会議では、有機物を素材とする作品群の展示とメンテナンスの方法が討議の対象となっている。1997年は、また、アムステルダム市立美術館が中軸となった近現代美術保存のための財団が創設され、「新たな世代の作品群」のための保存修復の意思決定プロセス (Decision-Making Process) を図式化し共有

.....
*² くわえて、イ・ブルは、袋に入りきらない魚を冷蔵するために大きな特注のガラスケースを用意し、会場内に設置した。冷蔵中の魚は、「アジアン・ビューティーを思わせる艶やかなひとふさの黒髪と髪飾りが付いた金色の網」に包み込まれている状態になっていた。詳細は以下を参照。Szeemann, Harald., Liveriero Lavelli., ed. *48th esposizione internazionale d'arte: la Biennale di Venezia: d'APERTutto*, Venezia: Viennale di Venezia, 1999, p. 228., Obrist, Hans-Ulrich. *Hans Ulrich Obrist: Interviews*, Milano: Charta, 2003, pp. 529-533., *Lee Bul: Majestic Splendor*, <https://www.artsy.net/artwork/lee-bul-majestic-splendor> (2017年2月9日確認).

*³ ロジャー・グリフィス「国際シンポジウム：臭気の現代美術」講演原稿：2017年6月12日。

*⁴ Lee Bul interview in Orford, Sara. *Lee Bul: Reflections of all kinds*, 2015. <http://www.happening.media/en/category/interviews/584/lee-bul-reflections-of-all-kinds> (2017年2月9日確認).

する試みが行われた年でもあった*⁵。しかし、存命の作家の意図に配慮した上で、作品の真正性を見極め、保存と展示のあるべき姿を探るために構築された仮想プロセス上では、「腐敗」や「臭気」といった生成分解や変質は未だ想定外の事態として言及もされおらず、それゆえ、具体的な考察は行われることがなかった。

作品素材が放つ匂い、あるいは臭気を作品の構成要素として用いる芸術家は、イ・ブルに限定されない。《華巖》に端を発するかのようになり、1997年から2000年代初頭にかけて、現代美術と臭気をめぐる考察のなかで重要な位置を占める作品が次々と世に躍り出た。アメリカ合衆国を中心に活躍するアーティスト、アンジェラ・エルスワースが、尿に浸したドレスを身にまとうインスタレーション《実際の臭気》(1997)を公開したのに続き、駅や廃屋など半野外にあたる場所を活用して匂いの付随する作品を展示する芸術家が、西洋諸国に出現する。2015年には、ヴェネツィア・ビエンナーレにて、オランダ、フィンランド、スイス各国のパヴィリオンがこぞって「匂い」をテーマとする作品群を展示したのに加え(図3)、同年2月のジャン・ティンゲリー美術館《美しい吐息(ヴェール水)》展(図4)、8月のテート美術館《テート・センソリウム》展(図5)、9月のメトロポリタン美術館《多感覚のメトロポリタン》(図6)と、各国の美術館が次々とオルファクトリー・アート、すなわち「嗅覚芸術」の企画展を開催したことが記憶に新しい*⁶。匂いや嗅覚に着目した展示はますます活発化の兆しをみせている。美術史家ラリー・シャイナーが指摘するように、匂いや臭気が作品の前面に押し出された類の作品の数は、著しい増加傾向にあるとみて間違いないだろう*⁷。

しかし、作品の放つ鋭い臭気が、保存上数多くの問題を引き起こしてきた事実については、これまで、指摘されることがほとんどなかった。実際のところ、既に前世紀からダミアン・ハーストや、エルネスト・ネトラの作品が著しい臭気を展示室内に発生させ、時に継続的な展示を困難にし、やむを得ない中断や介入処置の実施を招いた事例がある(図7)。勿論、イ・ブルの1997年版《華巖》の辿った命運もまた、後味の悪い記憶として、また、具体的解決策を見出すことが困難な現在進行形の課題として未だに燻り続けている。しかし、収集家や美術館のポリティクスや保存修復の守秘義務などがあいまって、芸術家

*⁵ Van Asseldonk, Wilm. etc., *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art, 1997/99. 介入意思決定チャートについては、本報告書p.4を参照。現代美術の保存修復国際ネットワーク(International Network for the Conservation of Contemporary Art -INCCA)メンバーおよび、アムステルダム市立美術館をはじめとするオランダ国内のキュレーターや修復家が多く参加している。

*⁶ Henshaw, Victoria. *Designing with Smell: Practices, Techniques and Challenges*, Routledge: Oxford, 2017, p.171&p.183.

*⁷ Shiner, Larry., Kriskovets, Yulia. "The Aesthetics of Smelly Art" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 65, No. 3 (Summer, 2007), pp.273.

自身の見解や修復の方向性が公開され議論される機会は、非常に希であった。「匂い」が作品にとって重要な一角を成す作品を展示収蔵するにあたり、保存修復が果たすべき役割は一体どこにあるのか、早急な検討が今こそ、求められているといえよう。

本論は、多様な素材から構成される近現代美術が、その組成や経年変化のために発する匂い、とりわけ「臭気」とも呼ぶべき強い刺激臭について、多角的な考察を試みるものである。臭気を放つ現代美術作品を展示する際の倫理的あるいは技術的な困難を精査し再考するなかで、美術館という文脈につぎつけられてきた課題が、おのずと明らかになると思われる。

美術作品の匂いをめぐる先行研究には、歴史学者コンスタンス・クラッセンによる嗅覚芸術の総論や美術史家カロ・フェルベークによる報告文があるものの、個々の例に則した分析や臭気に特化した研究は未着手のままに放置されている*⁸。こうした現状を踏まえ、筆者は、臭気をめぐり行われてきた検討の変遷史を再構成した上で、事例分析を行う。この試みは、多種多様な経年変化の様態をみせる作品の匂いに、制作者、保存修復者、そして収蔵管理者（美術館）各々がいかに対峙しどのような選択を試みうるのかについて、新たな視座を提供する成果にも繋がるだろう。

2. 歴史的展開

2.1. 「臭気」の三分類

展覧会に触覚や嗅覚を取り入れる試みは、1990年代初頭から、研究者ジュリア・カセムらの主導のもと行われてきた視覚障害者のための美術鑑賞プログラムにより、知られるようになった。2017年10月には、パナマのカーサ・ゴンゴラ美術館が「ザ・ブラインド・エキシビション」を開催し、石鹸や蝋燭などの日用品を素材に用いることで、嗅覚により鑑賞可能となった作品を展示している。ただし、近年においては、嗅覚を含む五感を用いる展示は、来場対象を障害をもつ人々に限定することなく、むしろ新たな鑑賞の形態としての広がりを見せている。

先に触れた《テート・センソリウム》は、「嗅覚」や「聴覚」を既存の展示空間に接続させることにより、対比と融合の均衡と衝撃のなかに鑑賞者を導き、未知の感覚の提供を試みるものであった。五感を刺激することで人々の意識と記憶へのアクセスを試みるテートの芸術形態は、「記憶」や「寒気」など「(ある意味では)存在しないもの」を主題とす

.....
*⁸ Verbeek, Caro., Van Campen, "Inhaling Memories: Smell and Taste Memories in Art, Science, and Practice" in *The Science and Society*, Volume 8, Issue 2, 2013, pp.133-148., Classen, Constance. *Ways of Sensing: Understanding the Senses in Society*, Routledge: Oxford, 2013.

るヨーゼフ・ボイス《スノーフォール》等により構成されたハラルド・ゼーマンキュレーション《完全なる芸術作品を求めて》展(1983)を新たな文脈をもって更新する試みのようにも映る*⁹。ただし、ここでは、将来的な保存や再展示の問題へと議論を広げるため、嗅覚芸術のキュレーションの射程に論を集約することはせず、まず、匂いを放つ近現代美術の分類を試みたい。

歴史的変遷を踏まえた上で整理するならば、第一に挙げるべきは、「匂い」あるいは「大気」を主要な要素とする作品群であろう。マルセル・デュシャン《パリの空気》や、ピエロ・マンゾーニ《芸術家の息》がこのグループに属することになる(図8)。冒頭で列挙した展覧会のうち、《美しい吐息(ヴェール水)》展では、作品《ヴェール水》等に遡って「匂い」や「大気」が主題となる作品群が展示された。北山研二も指摘するように、デュシャンは通称《大ガラス》においても、使用素材として鉛の箔やヒューズ線などの既成品を用いることを想定した上で、「視覚以外の聴覚、嗅覚、触覚、味覚の呼び込み」を行っている*¹⁰。レディ・メイドの作品上で切り結ばれる諸知覚のうちにあって、嗅覚もまた、独自の立ち位置を獲得していたと考えられる。国際的にも知名度の高いオルファクトリー・アーティストであり、ウィーンに初の「嗅覚ラボ」をかまえたシセル・トラースが2003年に公開した作品《パリの疑似体験》は、マルセル・デュシャン《パリの空気》への応答であり、ある種の再構成といえよう。トラースはパリの道ばたに落ちている犬の糞や屠殺場、体臭などの臭気分子を採取し掛け合わせることで、パリの街に漂う匂いを再現し、展示室内へと放ったのである(図9)*¹¹。

第二に挙げるのは、経年のなかで作品素材が変化し、その匂いが内外に放たれる作品群である。ここでは、作品素材の劣化や悪臭が原因となり、素材が類似のものに交換された前述のダミアン・ハーストの作品群や、独特のゴムの臭気を放つ工藤哲巳の作品群など、20世紀中頃から現代にかけて国内外で制作され、現在、保存方法が検討されている作品を挙げるができるだろう。

ヴォルフスブルク美術館に収蔵されているイタリアのアルテ・ポーヴェラの芸術家マリオ・メルツのインスタレーション《スパイラルの机》(1976)も、このグループに属する。本作品では、鉄とガラスから成る直径630cmの螺旋形のテーブルの上に、強い臭気を放つ、何キロもの素材——大量の石、柴木、そして生野菜と果物が設置される(図10)。机の上の果物と野菜は熟れ続け、やがて腐敗し、短時間で強烈な臭気が漂いはじめる。ただ

*⁹ ハラルド・ゼーマン講演会原稿「展覧会をつくるということ」金沢市民芸術村アート工房、2000年4月28日、http://www.kanazawa21.jp/pdf/v_06.pdf (2017年2月確認)。

*¹⁰ 北山研二「新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンズとは」『ヨーロッパ文化研究』第3号、2014年、pp.157-186。

*¹¹ Rushton, Susie. "The Swet Dog" in *The New York Times Magazine*, Sunday, August 27, 2006, pp.150-152., Shiner, Larry., Kriskovets, Yulia. Ibid., p.275.

し、展示当初には素材が放つ匂いは、甘い芳香であることが報告されていた。熟れ腐る行程で、素材の匂いは有機物が分解される時に放出される甘い臭気へと変化していくことになるのである。

最後に挙げるのは、作品の「外部」に主題を想起させる装置を組み合わせることで複合的に感覚を刺激し、新たな鑑賞形態を提案する作品群である。前述の《アート・センソリウム》展では、フランス・ベーコン《風景の中の人物》(1945)をはじめとするパーマネント・コレクションの前に視覚や聴覚を刺激する装置が設置された。味覚を担当したのはショコラティエ、ポール・A・ヤングである。作品が描かれた戦時中を想起させるよう、彼は、食用炭、海塩、カカオ豆、癖のある燻香が特徴の正山小種茶、焦げたオレンジを調合し、チョコレートを作製した。同時に、オルファクトリー・アーティストのオデット・トワレことリジー・オストロムが、作品に描かれた公園に立ちこめていたであろう匂いを「再現」した。ここで調香されたのは、草、土、馬の匂いを軸とする匂いであった(図11)。

保存修復の観点からこれら三種に分類された作品群に対峙したとき、より複雑な問題を引き起こしうるのが、制作者が存命であり、キュレーターの意向が反映された結果、制作者・作品所蔵者・会場・修復士の間でしばしば不和や衝突が生じる第二のケースであることは疑うべくもない。実際のところ、前述のメルツやハーストの事例では、悪臭を放ったために作品素材の一部を破棄せざるを得なかった選択について、修復士が異議を唱える問題がたびたび発生しているのである^{*12}。

2.2. 「古色」としての臭気

ところで、保存修復史上において、臭気が本格的に介入の対象とされたのは、いつのことからなのだろうか。

中世から近代にかけて執筆された絵画技法書や修復技法書において、嗅覚はワニスの正しい配合などを見極める手段として評価されてきた経緯がある。著述家アレッシオ・ピエモンテーゼによる覚書『秘匿』の第二巻では、普段使いの石鹼を砕き再精製してかぐわしい洗浄液を作る方法が説明されている^{*13}。対象物が日用品であるとはいえ、ピエモンテーゼがここで、洗浄力と消臭効果を修復に有効であると強調しているのは、興味深い点である。歴史学者アラン・コルバンが指摘するように、16世紀にフランスを中心に流行した「匂い水」や、1760年代以降大流行した白粉に用いられた成分の情報は、宮廷のみな

*12 グリフィス、ロジャー、同掲資料を参照。

*13 普段使いの固い石鹼を砕き、火にかけて再精製することでシリア由来の「ダマスカス石鹼」に似た洗浄剤を作る方法である。このレシピは油染みを除去し、そのあとに良い香りを残す特徴があった。以下を参照。Piemontese, Alessio. *De secreti*, per Sigismondo Bordogna, Venezia: 1555, XXV.

らず医学や公衆衛生などの分野でも活用されるようになっていく^{*14}。これらの分野に少なからず関連する保存修復の現場でも、古びた匂いやカビの除去を目的に、薔薇やラヴェンダーの精油が頻繁に使用されていたことは、当時の技法書に記されているとおりである。

ただし、作品が放つ匂いを「不快なもの」と捉え対策を促す記述が出現するのは、20世紀になってからのことだ。1918年に、画家のガエタノ・プレヴィアーティが、度重なる修復や画家による手直しのせいで、常に美術館内にたちこめているワニスの臭気について苦言を呈している例が、最初期の例であろう(図12)。

絵画画廊や美術館には生乾きのワニスの過剰な臭気が常に漂っていて、息が詰まる。見たところひとつも欠損がないような光沢のある状態のまま絵画を保持しようと、修復士たちは常に気が気でないのだ^{*15}。

ただしこれは作品自体が放つ臭気というよりも、むしろ介入者によって作品が被るダメージについての警告とみるべきかもしれない。インスタレーションやハプニングなどの、いわゆるコンセプチュアルでエフェメラルな作品群が登場し一世紀が経過した今、ようやく、美術史家や修復士らの眼差しが、既存の方法では記録しえず保存しえないもの——その最たるものが嗅覚により感知される対象であろう——へと向かいつつある。さらにいえば、現代美術の素材には、第二次世界大戦後に開発されたポリウレタンをはじめ、100年の時の経過を待ってはじめて劣化の内実が判明するといわれるものが多く含まれる^{*16}。2018年現在、これら「新しかった」素材の経年変化の実態をめぐる検証もまた、ようやくスタートを切ったといえるだろう。

そして今日、臭気のために洗浄や素材交換、最悪の場合には破棄などが必要とされる例において問題になるのは、「作品のオリジナリティの領域をいかに捉えるか」という点にほかならない。美術史家アレッサンドロ・コンティも指摘するように、ルネサンス以降、芸術家たちは時に、色彩の将来的な退色が作品に望ましい古色を与えることを予測した上

* 14 以下を参照。アラン・コルバン『においの歴史 嗅覚と社会的想像力』山田登世子／鹿島茂訳、藤原書店、1990年。

* 15 Previati, Gaetano. *Introduzione allo studio del restauro* in Conte Giovanni Secco-Suardo, *Il restauratore dei dipinti, Hoepli Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, reed; *Il Restauratore di dipinti*, Milano: U.Hoepli, 1894(edizioni rivedute e aggiornate Milano 1918, 1927, 1979, 1992).

* 16 Borgioli, Leonardo & P. Cremonesi. *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opera policrome*, Saonara: Il Prato, 2005, p.153.

で、使用素材を選択していた*17。このような見解のもと、1960年代以降の西洋の保存修復分野においては、ローマの中央修復研究所を筆頭に「古色は除去すべき対象ではなく、経年変化したオリジナルである」と宣言し、乱雑で不可逆な洗浄介入を忌避してきた*18。古典絵画の彩色層が時の経過の中で帯びていく古色の問題は、同じく時の経過の中で強められていく臭気をめぐる考察においても、有益な道しるべとなるように思われる。つまり、現代において、作品の放つ臭気が事例によっては「嗅覚を介し表出する古色」であるとするならば、保存修復が果たす役割は、おそらく臭気を無批判に除去するための処置を施すことではなく、原因を科学的に特定した上で、制作者の意図を理解し、より望ましい収蔵と展示の環境を提示することにあるといえるのではないだろうか。

次章からは、「臭気」についての検討が求められた事例を手がかりに、作品内外で変化し時に強められていく匂いについて、修復士、制作者、美術館側の意図が交錯する過程を追いたい。

3. 臭気への介入

作品群を収蔵展示し、あるいは保存する際、私たちが「匂い」に対してとるべき選択肢は限られている——つまるところ、そこにあるのは（1）除去・遮断（2）交換・回復（3）維持、の三つの道である。それぞれの選択が行われた近年のケーススタディーを以下に引用しつつ、考察を進めたい。

3.1. 除去・遮断のケース・スタディ：イ＝ブル《華巖》とカイ・アルトフ《ごみの部屋》

第一の選択肢は、作品が放つ匂いを鑑賞の障害あるいは人体に有害なものとみなし、展示空間の制限や、そこからの消除を試みるものである。

冒頭で言及したイ・ブル《華巖 2016》が、本手法のうち「遮断」が採択された一例であることはいうまでもない。冒頭でも提示したように、腐敗しつつある魚が入った袋はビニールハウス状の巨大な構造によって二重に密閉され、鑑賞者は透明な壁によって臭気から隔離されていた(図13)。腐敗と臭気の散布という時限爆弾をプログラムされた作品は、美術館の内部にありながら、美術館を訪れる鑑賞者を物理的かつ視覚的に何重にもわたって遠ざける特異な環境の内に置かれている。あたかも腐敗ガスの圧を受けて帆を張るよう

.....
*17 アレッサンドロ・コンティ『修復の鑑——交差する美学と歴史と思想』岡田温司監訳、ありな書房、2002年、p. 32。

*18 本項目については、田口かおり『保存修復の技法と思想——古代芸術・ルネサンス美術から現代アートまで』平凡社、2015年を参照。

に、ビニールハウスは鑑賞者に向かって凸型に大きく膨らみ、視界に映る魚は、ビニールの反射で歪められている。見ているものと見ることができないもの、嗅ぐことができるはずのものと嗅ぐことのできないものがせめぎ合い、私たちの知覚はこれら諸感覚を繋ぎ合わせることを欲望するが、嗅覚は完全に「向こう側」に遮蔽されているのである。

当然ながら、臭気を放つ素材が展示会場全体に散在している場合には、この種の遮断の方策を選択することはできない。2016年、MoMAが開催した造形芸術家カイ・アルトフの特別展「それなら、私をヨーロッパアマツバメの元に置いて行ってください」の《ごみの部屋》では、臭気の除去作業が功を奏さず、結果、作家本人が「臭気を別の臭気をもって覆い隠す」という介入が行われた特異な例である*¹⁹ (図14)。

路上などから拾い集めた事物から構成される本作品のなかには、腐敗した生ゴミや虫の死骸、食べ物の滓が含まれており、強い腐敗臭が漂っていた。アルトフ自身は、臭気は作品の一部である、と宣言するものの、館の修復士と保存科学チームは揮発性有機化合物(Volatile Organic Compounds: VOC)が及ぼす健康被害を憂慮し、24時間に及ぶ臭気測定を行っている。

結果、VOCの排出こそ計測されなかったものの、MoMAは早急に臭気の除去と沈静化を試みている。行われた処置は、活性炭が主成分の安全性の高い脱臭剤スメルリッド(Smellrid)を、臭気の著しいエリアに配置するというものであった。ただし、処置完了の報告を受けたアルトフは、消臭剤を好まず、その代わりに彼が選んだ香水を定期的に展示室内へ散布することを主張したのである。

アルトフが新しい「臭気消し」に選択したのは、ル・ラボ社が制作する高価な香水「ウッド27」であった(図15)*²⁰。ところが、会期がはじまるやいなや、会場の警備員と鑑賞者たちはむしろ香水の強い刺激臭に不平をこぼすようになり、実際、警備員が病欠するほどまでに問題が深刻化してしまう。作品そのものが発する匂いではなく、作家がほどこした「別の匂いによる改善」こそが、臭気と認知されたのである。アルトフとの再交渉を経て浮上した妥協策は、週に1回毎度2mlを限度とし香水の散布を続けるというものであった。4ヶ月続いた展覧会の会期が終わる頃には、使用した香水の総量は500mlの瓶

*¹⁹ AA.VV., *Kai Althoff: And Then Leave Me to the Common Swifts*, New York: The Museum of Modern Art, 2016.

*²⁰ ウッド27は、2009年に発売された男女兼用の香水。オリエンタルでウッディな香りが特徴で、調香担当は、マックス・マーラーやポール・スミスでも調香を担当していたヴァインセント・シャラーである。サフラン、パチュリ、アガーウッドなどをベースに、竜涎香、ジャコウネコ香、ブルガリア・ローズ、ベチバー、アルデヒドなど、27種類の香料を合成している。

五本分にもものぼり、経費は予想を遥かに超えるものとなったことが報告されている*²¹。

美術史家ミケーレ・コルダローは、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ことを指摘した上で、「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がしかの改変がもたらされる危険性は大きいにある」と述べ、存命の制作者の意向に重きを置きすぎる修復現場の在り方に警鐘を鳴らしていた*²²。

確かに、存命の制作者に作品の保存修復の在り方について助言を求め、ある場合には介入の実行までも依頼したために、作品がオリジナルの形状とはまったく異なる外観となる事態は、枚挙にいとまがない。事実、上記の事例では、制作者により更新された「匂い」が、オリジナルの作品をある意味では大きく変容させる結末となった。作品の「改善」に使用された莫大な費用はアルトフの《ごみの部屋》に付加価値を与え、同時に、ここで施された処置は本来作品に備わっていた要素——ある種の「美的価値」そして「歴史的価値」をも——変容させたといえよう。豪華な香りをまとった作品内の「ごみ」を前に、私たちは、一体何をもって《ごみの部屋》は《ごみの部屋》たりえるのか、という難解な問いを突きつけられたのである。

3.2. 交換・回復のケース・スタディ：エルネスト・ネット《ちょうど時の滴のような、無》、ダミアン・ハースト《千年》

第二の選択肢は、匂いの減退と消滅が望まれない作品に対し行う「臭気の追加」である。ここでは、展示時の匂いの強度を可能な限り取り戻すことができるよう、素材の一部を交換することで、その回復をはかることになる。

エルネスト・ネット《ちょうど時の滴のような、無》(2002)は、ニュー・サウス・ウェールズ美術館二階に展示された当初、展示後には廃棄される予定であったものの、場を変えた再制作が幾度も行われることになった作品である(図16)。ネットは、複数のスパイスを混ぜ合わせて伸縮性のポリウレタン素材ライクラ布に詰め、展示室上方から吊り下げる技法で知られる芸術家であるが、本作品でもまた同様に、布の内側にはターメリック、クミン、黒胡椒、パプリカが使用されている。当然ながら、ここでは、放たれるスパイスの香りが作品の重要な一角を成す。ネットの作品の搬出入やメンテナンス、修復を数多く実施しているニュー・サウス・ウェールズ美術館修復士のアンソニー・ボンドは、ネットの監修

*²¹ カイ・アルトフの作品について行われた処置の情報は、ニューヨーク近代美術館彫刻部門修復史であるロジャー・グリフィス氏へのインタビュー内および2017年6月に東海大学にて行われた国際シンポジウム「臭気の現代美術」の講演・ディスカッションの際に提示された。

*²² 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.

のもと、再展示のたびにスパイスを詰め替える作業を行っている*²³。ここでの目的は「匂いをオリジナルの状態へと回復」させることにあり、ボンドは述べる。将来的な再展示が繰り返し可能になるよう、ボンドは、スパイスの配合とライクラ布のサイズ、伸縮程度などの図解を含む都度のドキュメンテーションを実施しているほか、作品に使用されたライクラ布もまた、破損時には交換できるよう、オリジナルに使用された際に出た端切れをネット本人から譲り受けている*²⁴。

続けて、ダミアン・ハーストのインスタレーション《千年》(1990)への介入例を挙げておきたい(図17)。本作品では、時間の経過が、本物のハエのライフサイクルを介して視覚化される。ガラスケースは内部で二つのスペースに分断されており、一方のスペースに置かれた白木の箱の中には蛆虫が、もう一方のスペース内には蠅取り器が設置されており、羽化した蛆虫は飛び立っては蠅取り器に捕獲され、腐敗していく。ここにおいて表出するヴァニタスの主題は、作品が最終形態を取る際に、強く打ちだされることになる。つまるところ、羽化した蛆虫が蠅取り器にかかった瞬間に漂う強い腐敗臭こそが、作品にとって欠くことのできない一要素なのである*²⁵。ヴォルフスブルク美術館では、展示時に、常に孵化したての生きのいいハエが飛び回るよう、蛆虫を追加する処置を行うことで、「臭気の回復」を行っている*²⁶。より多くのハエが生死のサイクルを描いて飛び回るほどに、臭気は強まり、作品が初公開された当時の状態へと近づいていくというメンテナンスが実施された例である。

3.3. 「維持」のケース・スタディ：井田照一《タントラ》

最後の選択肢は、現状の臭気を「維持」する試みである。本作品について筆者が行った修復介入処置については既に別稿で公開されているためここで詳細は取り扱わないが*²⁷、1960年代から晩年に至るまで継続的に制作されたこの計402枚の紙作品において、展示上、そして将来的な保存上最も憂慮すべき事態が「臭気」をめぐる問題であったこと、

*²³ スパイスの荷重によりライクラ布の繊維が伸び時に破損すること、また、スパイスによる着色が展示室内の壁面や床面にまで及ぶことも、ネット作品についてしばしば報告される問題である。詳細は以下を参照。Bond, Anthony. "Conservation and Interpretation or (Re) presentation Documenting Artist's Intentions in Museum Collections," in Lectures Presented at several university and museum venues including Art Gallery of New South Wales, 2011, P. 21 (<http://anthonybond.com.au/wp/wp-content/uploads/2015/04/Conservation-and-interpretation-of-Contemporary-art.pdf>) (2017年2月9日確認)。

*²⁴ Bond, *Ibid.*

*²⁵ アンドレア・ザルトリウス「国際シンポジウム：臭気の現代美術」講演原稿：2017年6月12日。

*²⁶ ザルトリウス、同掲資料を参照。

*²⁷ 田口かおり「井田照一《タントラ》(1962-2006)の技法研究と保存処置」東北芸術工科大学保存修復研究センター紀要(24), 2017年, pp.1-13.

そしてその「臭気」を完全に除去する処置をあえて行わなかった結論に、ここで改めて注意を払っておきたい。というのも、本作品において行われた「匂いの維持」の選択は、前章で提示した「嗅覚を介し表出する古色」として臭気を取り扱う、という姿勢に基づくものであるからだ。

本作品の技法上の特徴は、素材が多様かつ複雑に混交されている点にある。表面には井田が日常生活のなかで収集した石が張り付けられ、画家本人の体液が絵具に練りこまれるなどの試みが行われている。作品調査の過程で、果汁、硝酸、尿をはじめとした混交素材により、支持体の紙は劣化し、作品上には臭気が染みついており、部分的に非常に脆い状態になっていることが確認されている（図 18）。

本作品の制作時の状況を再構成する試みのなかで明らかになったのは、作家である井田自身が、経年の過程で作品の一部が損壊する未来をある程度予測しつつ、脆弱な素材を忌避せず用いて制作を行っていた事実であった。晩年に癌を患っていた井田は、投薬生活を続ける中で、日々匂いや色がかわっていく自らの爪や体液を作品に埋め込み、一芸術家が死にいたるまでの記録を刻み込んだ作品を残すことを望んでいたようである。ここにおいて、作品に残された「臭気」の痕跡は、シリーズを通して徐々に弱っていく制作者の「生」の軌跡であると言い換えることもできるだろう。このような制作背景と意図を理解した上で、作品にとって望ましい修復や保存環境を提案するにあたり、たとえば全作品を透明フィルムの中に圧縮保存し、時の進行を封じ込めてある種「ミイラ化」させる作業は、制作者が想定していた作品のエージングからはかけ離れた処置であると考察できる。そこで、本作品については、とりわけ臭気が強く脆い為に展示が困難であると判断した作品群を中性紙を素材とする新たな箱に納め、強い刺激臭の沈静化を試みつつ、保存展示を可能な限り長期的に行うための処置を施した。経年変化の諸相と残存する臭気を、制作者の生の痕跡として捉え、乱雑な削除を試みない、という選択は、作品の欠落は残存部同様に作品の生に直結していると捉え、補彩や洗浄の方法を吟味した近代保存修復学を踏まえるものである。目指したのは、対象が史的資料として機能する可能性を担保し、「作品自体をステレオタイプ化した情報源としない」介入であった*²⁸。

失われつつある要素が失われ続けることを阻まず、ただし、その速度をゆるめることで、作品が残存する可能性をつなぐために、臭気の「維持」が行われたのである。

* 28 Jedrzejewska, Hanna. *Ethics in Conservation*, Stockholm: Warsaw, 1975. trans : Conti, Alessandro. *Principi di Restauro*, Fiesole: Opus Libri, 1983.

4. 忌避されるもの／美術館の公衆衛生

1900年代、ダミアン・ハーストの展示した腐った牛の頭部と蛆虫を前に、ガーディアン誌をはじめとする各社新聞は「堪え難いアンモニア臭」とこぞって書き立て、作品を生命倫理の観点からのみならず衛生学の観点から論じようとしていた*²⁹。ハーストの例、そしてイ・ブルの魚が放つ腐臭をビニールの内側に閉じ込める試みを前に思い返されるのは、そのおよそ100年前、ロンドンのナショナルギャラリーに押し寄せた下層階級の入館者の汗や唾液、アンモニア性の揮発性物質が熱病の病原になる、との噂が飛び交った時代である*³⁰。制作者の意図や作品のコンセプトに鑑み臭気の完全除去を行わない井田の事例が存在する一方で、今日もなお私たちは、19世紀の人々が忌避したアンモニア臭の取り扱いに苦慮し、空間を分割することでなんとか臭気を押し出そうとしているかのようにつづる。

さて、ここで、二人の現代美術作家の声に、改めて耳を傾けてみたい。

韓国で活躍する造形作家イ・ウォノは、ホームレスと価格交渉をして彼らの住む段ボールの家を購入し、再構成して大きなひとつの家を作り上げ、展示室に設置する《浮不動産》で知られる*³¹ (図19)。国立国際美術館にも展示された本作品の傍らには、ホームレスが自身の家を建てた場所の価値を貨幣に換算し、イと交渉する過程が映像記録として上映される。「家」に内包される人間の欲望をあばくイの手法の鮮やかさもさることながら、注目すべきは、彼もまた、作品の放つ「臭気」を重視している芸術家の一人であるという点であろう。

作品の素材としての匂いが混交し、ひとつの臭気を生み出す過程を美術館のなかに設置したいのです。音声による交渉記録と、モノとしての作品本体、そして記憶の放つ臭気。その三者のどれもが重要です。*³²

イ・ウォノの作品内に文字通り「入る」鑑賞者は、生活の、人間の、汗の匂いが内部で

*²⁹ グリフィス、ロジャー、同掲資料を参照。

*³⁰ 当時のロンドンの公衆衛生学については、以下を参照。Colin Trodd, "Culture, Class, City: The National Gallery, London and the Spaces of Education, 1822-57," in *Art Apart: Art Institutions and ideology Across England and North America*, Marcia Pointon, ed., Manchester: Manchester University Press, 1994. / コルバン、前掲書。/ 岡田温司「洗浄論争とその歴史」『京都大学研究紀要』第13号、1992年、pp.1-27。

*³¹ 米田尚輝『イ・ウォノのオブジェクト』ユミコチバアソシエイツ、2017年。

*³² Wonho, Lee. *Personal interview* 【田口との個人インタビュー】: 2017年3月10日。

籠もり発酵するかのように刻々と変化している様相を嗅覚で感知することになる。

臭気による「不快」の感覚を作品に取り込むイ・ウォノと同様、台湾を中心に活躍するアーティスト、ライ・ツーンションもまた、2016年に展示した《境界・愛知》について、「臭気は大きな役割を担っている」と証言していた*³³ (図20)。展示会撤去時の建設現場を表現した本作品を構成するのは、刷毛、木屑、有機溶剤、金具、紙くずといった日用品や廃棄物であり、作品内には強い溶剤の匂いが漂っていた。筆者のインタビューに対し、彼は、作品素材はトリエンナーレ修了後すべて廃棄すると明言した上で、次のように述べた。「展覧会にあたって、通常、人々は会場設営の際に発生する臭気を避けようとします。私たちが忌避するものをあえて提示するのが、この作品なのです」*³⁴。

本論で取り扱った《テート・センソリウム》をはじめとする近年の展示もまた、「通常であれば避けられる対象のもの」を美術作品として意図的に作品と接続させた作品であった。忌避される対象である匂い、時に臭気を作品として設置することを目指したアーティスト達が存在する一方で、美術館もまた、「これまでは避けられる対象」であった「匂い」を展示空間に呼び込もうとしている。

近現代美術の保存と展示における臭気の問題は、修復学、美学美術史を横断し、さらには都市衛生学をも内包する大きな問題系へと接続していく。その意味において、修復士クラウディア・コットラーがいうところの「コンテンポラリー・アートとは、素材の終わりなきポリフォニーとの戦いである」との一節は、作品の臭気をめぐる保存修復、制作者、美術館の見解もまた、保存か破棄か、修復か非介入か、記録か消滅かという間の合間で揺れ動き、解答を求め移ろっている私たちの状況を簡潔に言い表しているといえるだろう*³⁵。

2013年、ニューヨーク市立大学を中心に設立された研究団体「heritage smell!」が、美術作品の素材が放つ臭気の収集分析を開始し、刻々と変化する臭気を科学的に分析する試みを開始している。臭気は記録されなかった記憶、形にならない歴史、声にならない言葉として残存し、時に作品本体となり、私たちの前に立ち現れる。近現代美術の「臭気」をめぐる検討は、ジョルジョ・ディディ＝ユベルマンがいうところの「移り変わっていくのと同時に、残っていく」*³⁶ 新たなアーカイヴの方法を生み、育てて行く土壌となる可能性を秘めているように思われる。

*³³ Chih-Sheng, Lai. *Personal interview* 【田口との個人インタビュー】：2016年8月16日。

*³⁴ Chih-Sheng, Lai. *Personal interview* 【田口との個人インタビュー】：2016年8月16日。

*³⁵ Cottler, Claudia. "Promote the Memory of the Future : Contemporary Art and its Conservation" in *Conservazione dell'arte contemporanea temi e problemi*, P. Iazurlo ed, Saonara: Il Prato, 2010, p.140.

*³⁶ ジョルジョ・ディディ＝ユベルマン「グレーから出る」(抄)『夢見る人のクロスロード——芸術と記憶の場所』橋本一径訳、平凡社、2016年、p.78.

おわりに：「匂い」の痕跡

生前の井田照一は、作品の変化について次のように語っている。「(たとえば)目の前には机がある。質量としては強く見えますが、あるエネルギーを加えれば表面は簡単に変貌してしまいます。(…)エネルギーのバランスの接点に表面がある。だから表面は刻々と動いていて、変わっていくものなんです*³⁷」。

硝酸を用いて銅板の上で支持体を腐食させながら描くスピットバイトの技法を用いて《タントラ》を制作しつづけた彼にとって、「腐敗」のプロセスは創造の源であり、作品は変化の過程にあつてこそ意味のあるものであった。「表面は間である」と唱え続けた井田にとって、作品はすべからず移動中のなにものかであり、そのなかで揺らぎ変化していく臭気は、作品のコンセプトそのものであったとも捉えることができるだろう。

ライ・ザーシャンは、臭気を放つ現代美術について、そして自身の作品について次のように語る。「保存修復について私が望むのは、芸術制作が残す「痕跡」を集めるものであってほしいということです。生むことと捨てること、見ることと見られること、送ることと受けとること、その痕跡すべてを*³⁸」。これまで展示空間の中に置かれることのなかった要素が作品のコンセプトとして唯一無二の、ただし不確定な要素として意味をもつ彼らの作品において、「臭気」がそこに確かに存在したことを語るドキュメンテーションは必要不可欠なものとなっていくと考えられる。

1975年にビル・ヴィオラが制作した作品《蒸気》は、モニター越しに水を飲み続けるヴィオラを目の前にした鑑賞者を、壺に満たされた水に垂らされたユーカリの精油の香りが包み込む作品であった(図21)。2015年に《美しい吐息(ヴェール水)》展で再展示された作品には、前回展示された時に染み込んだ精油の痕跡が残っており、蓄積した埃や精油と混じり合い匂いに変化していたことが報告されている。時間を超え新たに立ち上がり更新される匂いは、映像記録に残ることはない。ただし、言語と視覚的な痕跡の集積のなかで、記憶は紡がれ、継承されていく。その積み重ねのケーススタディと検討のなかで、近現代美術の多様な臭気は繰り返し展示され、移ろいながらも保存されていくだろう。

* 37 「井田照一 垂直と水平のはざまに」『版画藝術』No.75、1992年、pp.115-122.

* 38 Chih-Sheng, Lai. *Personal interview* 【田口との個人インタビュー】：2016年8月16日.

図版



図1
イ・ブル《華巖 2016》生魚、スパンコール、ビニールバッグ アートソンジエセンター ソウル 2016年（再制作）

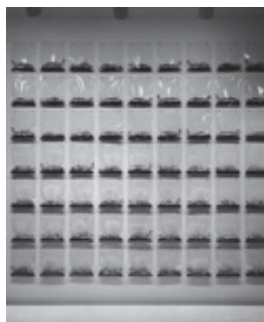


図2
イ・ブル《華巖》生魚、スパンコール、ビニールバッグ ニューヨーク近代美術館 ソウル 1997年



図3
パメラ・ローゼンクロイツ《私たちの製品》
ヴェネツィア・ビエンナーレ 2015 スイス・パ
ヴェリオン インスタレーション

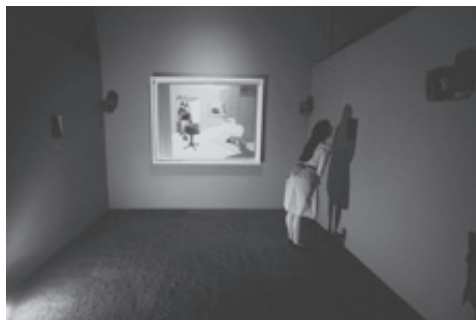


図4
ジャン・ティンゲリー美術館《美しい吐息
（ヴェール水）》展 展示風景 2015年2月



図5
テート美術館《テート・センソリウム》展
展示風景 2015年8月



図6
メトロポリタン美術館《多感覚のメトロポリタン》
展示風景 2015年9月



図7
 ダミアン・ハースト《千年》牛の頭、蛆虫を培養する箱、砂糖、蛆、殺虫灯、ガラスケースビルディング・ワン ロンドン 1990年

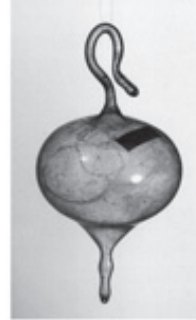


図8
 マルセル・デュシャン《パリの空気》アンプル（ガラス）レディメイド フィラデルフィア美術館 1919年



図9
 シセル・トラス ラボ内 採取収集された匂いの様子



図10
 マリオ・メルツ《スパイラルの机》鉄とガラスのテーブル、石、柴木、生野菜、果物 1976年の再展示・再制作 VG Bild-Kunst（ボン） 2018年



図11
 テート美術館《テート・センソリウム》展示風景 2015年8月



図12
 ジョージ・デュ・モーリア《ロイヤル・アカデミーにて、ワニスの日（バーニッシュ/デイ）》『パンチ』誌挿絵 1877年



図 13
 イ・ブル《華厳 2016》生魚、スパンコール、ビニールバッグ アートソングエセンターソウル 2016年（再制作）



図 14
 カイ・アルトフ《それなら、私をヨーロッパアマツバメの元に置いて行ってください》より《ごみの部屋》ミクストメディア ニューヨーク近代美術館 2016年（再制作）



図 15
 カイ・アルトフ《ゴミの部屋》に用いられた香水ウード 27



図 16
 エルネスト・ネット《ちょうど時の滴のような、無》ポリウレタン伸縮素材布、ターメリック、クミン、パプリカ、黒胡椒 2002年 ニュー・サウス・ウェールズ美術館



図 17
 ダミアン・ハースト《千年》拡大

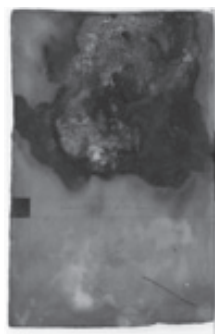


図 18
 井田照一《タントラ》より和紙にミクストメディア 豊田市美術館 1966年



図 19
イ・ウォノ《浮不動産》ホームレスから購入した段ボールの家、木、紐、額、紙、ビデオ
国立新美術館 2015年



図 20
ライ・ツーション《境界・愛知》ミクストメディア
ア あいちトリエンナーレ展示会場 2015年



図 21
ビル・ヴィオラ《蒸気》ビデオ・サウンドインス
タレーション ミクストメディア ジェームス・コー
ハン・ギャラリー ニューヨーク 2014年

Smell in Contemporary Art: Principals and Case Studies from the Exhibition, Collection, Conservation and Restoration

Kaori TAGUCHI

Modern and contemporary art is composed of a wide variety of elements. This paper shall examine the 'smell' given off by some modern and contemporary art, from its creation to its exhibition and conservation. Such an examination shall be done from a variety of perspectives, including historical changes, material, intent of the creators of art, and exhibition and installation. Furthermore, as 'smell' as an element can never be completely eliminated from the works of olfactory art containing it, the speakers shall suggest whether future treatment or re-exhibition is desirable.

Even without the Metropolitan Museum of Art's Multisensory Met project in September 2015, the field of olfactory art (scent-based art) has become an increasingly active one. Since Marcel Duchamp's *Air de Paris* (conceived in 1919 and executed in 1964), a number of artists have emerged using unscented air as the theme of their works. Damien Hirst's *A Thousand Years* (1990) used cow heads that decayed and gave off a terrible smell over the course of its exhibition. What was attempted here was a new form of expression, in which aging was exhibited using foul odours as the medium. As recalled by art historian Caro Verbeek, subsequent works utilized materials that were foul in odour, such as Ernesto Neto's *We Fishing the Time* (1999). This trend has posed various problems, including irritated patrons, perplexed art museums, and difficulty in continuing exhibitions. Against this backdrop, the international 'Heritage Smells' project was established in 2010, and discussion of foul odours has become a major issue in art conservation, including surveys to analyse chemically the causes of the odours emitted by modern works.

However, the presenters point out that when artists speculate on the future, in which the materials they use may begin to smell bad as a result of decomposition, there is a risk that cleaning interventions will be recommended as required. As described by art historian Alessandro Conti, since the Renaissance, artists have chosen to use materials with the expectation that these would eventually take on a desired patina as their colour gradually fades. If we assume the foul odours given off by contemporary artwork to be an 'aromatic patina', then the role of art conservation is not to remove the odours without consideration but to identify scientifically their cause, understand the intent of the creators, and then suggest more desirable environments for housing and exhibition.

Therefore, given the persistent smell from the residual liquids and organic materials used in artistic works, here we present new techniques and ideas for cleaning interventions in which foul

odours are also preserved as much as possible as an artistic element. This effort stems from a case study by the presenters of Shoichi Ida's *Tantra* (1962–2006), which was housed without scientific consideration for the hazards it posed to health and other concerns. This presentation is offered as basic research into the 'art history of stink' not found in previous studies. In addition, this discussion may offer a new vantage point on how contemporary artists both inside and outside of Japan have dealt with the properties and aging of materials when selecting them.