

【講演】

現代美術の修復とチェーザレ・ブランディの修復理論

ローマ第三大学教授

パオロ・ダンジェロ

(訳：田口かおり)

第一部

2016年の春、テヴェレ川のシスト橋からマッツィーニ橋間の堤防をつなぐ巨大な城壁に、南アフリカ共和国のアーティスト、ウィリアム・ケントリッジ〔1955-〕の^{フリニズ}帯状装飾が出現しました。《勝利と哀悼》と名づけられた^{フリニズ}帯状装飾には、ローマの歴史的なエピソードが描かれています。ケントリッジは、何年にもわたって壁上に蓄積していた^{スモッグ}大気汚染物質の古色を洗い流す手法によって、本作品を生み出しました。洗浄されて白くなった背景の下、事物の形が黒く浮き上がって見える仕組みになっています。ただし、数年もたてば、洗浄された箇所には再び^{スモッグ}大気汚染物質が積もり始めるでしょう。事物の形は徐々に見えなくなっていき、最終的にはすべてが覆い隠されることになります。

1970年、アメリカの著名なランド・アート作家であるロバート・スミッソン〔1938-73〕は、ユタ州のグレートソルト湖北部に、あたかも長い岸壁が湖水から突き出たかのような螺旋《スパイラル・ジェッティ》を、岩や土砂によって制作しました。水位の上昇により、螺旋は約20年の間、人目に触れることがありませんでした。近年になってから、干ばつの影響により再び出現したものの、当然ながら、作品素材の表面は塩で覆われています。

1992年、現代のアートシーンで最も議論を呼ぶアーティストの一人であるイギリスのダミアン・ハースト〔1965-〕は、大型のサメを巨大なガラスケース内でホルマリン漬け

にし、《生者の心における死の物理的不可能性》とタイトルを付けました。保存状態が非常に悪かったことに加え、作品を所有するコレクターの意向もあって、サメは2006年版のものに似た別の標本へと交換されました。

上述の三作品は、現代美術の保存修復がいかに特異な問題を抱えているかを示す極端な例です。一例目のように、現代美術のなかには、過ぎゆく時の中で長くは残らないような設計がはっきりと意図的に行われている作品が、しばしば見受けられます。時には二番目の例のように、変質を招く外的な災難に、作品があえてさらされているケースもあります。そして最終的には三番目の例のように、素材の脆弱性は、またたく間に作品の保護管理を要請することになるのです。

こうした事例は枚挙にいとまがないほどで、現代美術の呈する状況はとにかく多種多様です。後ほど、また別の例を挙げてみることにしましょう。ところで、ここまでの話のなかで、過去の美術作品への修復と現代美術作品へのその根本的な差異には、まだ目を向けていませんでした。ひとまずは、主だった違いを明らかにしていきます。

まず第一に挙げるのは、制作に使用される素材の相対的な違いです。何世紀ものあいだ、美術作品に用いられる素材の数は限られていました。彫刻は大理石かブロンズ、それ以外のケースがあるとしてもせいぜい木か粘土製で、絵画の場合は板か、カンヴァスか、壁に描かれたフレスコ画です。芸術には、私が名づけたところの「芸術性という伝統的なしるし」が付されていることが重要でした^{*1}。20世紀以降、作品に用いられる素材は、伝統的な素材から工業用素材、プラスチック、ポリスチレン、あるいは蜜蝋や草葉のように自然界から直接抽出した素材に至るまで、無限に広がります。アルベルト・ブッリ〔1915-95〕の袋とセロテックス、ジュゼッペ・ペノーネ〔1947-〕の樹皮、エリゼオ・マッティアッチ〔1940-〕の鉄、マリオ・チェロリ〔1938-〕の木材、マリオ・メルツ〔1925-2003〕の小枝の束、ピエロ・マンゾーニ〔1933-63〕のコットン、ピカソ〔1881-1973〕のアッサンブラージュとミンモ・パラディーゾ〔1948-〕の引き裂かれたポスター、ヴォルフガング・ライブ〔1950-〕の花粉、ダミアン・ハーストのダイヤモンド、アンドレス・セラノ〔1950-〕の尿、ルイズ・ブルジョワ〔1911-2010〕の体液——実際のところ、素材として使用されなかったものなど、ありません。

第二に検討すべき点は、素材の非常なまでの脆さです。かつての美術作品は、時の経過に耐えうるように制作されていました。ブロンズや大理石の作品のみならず、板絵やカンヴァス画もまた、時間に対して果敢に立ち向かい、次世代へと作品を伝え残すために着想された技法です。色彩が損なわれたりフレスコ画が傷んだり、といった事態は作家にとって想定外の出来事で、当然ながら、計画されていた顛末ではありませんでした。しかし今日では、状況が異なります。ウィリアム・ケントリッジの事例はその典型的な例ですが、

.....
*1 D'Angelo, Paolo. *Estetica*, Roma-Bari: Laterza, 2011.

いまやアーティストたちは、多くの場合、作品それ自体が変化し時に消滅することを確かに求めています——変化や消滅を恐れるどころか、ひとつの選択肢として捉えているのです。そして、脆弱性が計画的に追求されている作品は、早急に劣化していきます。例えば工業用素材など、耐久性に富むように見えるのは外観だけです。実際に頑丈であるならそれにこしたことはないのですが、この種の素材が変質しないわけはありません。プラスチックは一見長持ちするべく作られたようで、実際にはいとも簡単に変色するほか割れやたわみが発生しますし、ポリスチレンは剥がれ落ちていきます。現代美術は、脆いのです。何百年、何千年の時を経て私たちの元へ辿り着いた作品よりはるかに脆いものも、珍しくありません。現代美術の修復に対して私たちが抱きがちな強烈な第一印象や、素人の感覚とは逆に、この種の作品を修復することはまったくの矛盾どころか、むしろますます急務の要請となりつつあります。私たちが今ここで検討している作品群の変質現象が、既に1世紀以上前から発生している事実にかんがみるなら、この先さらに事態が進行するであろうことは想像に難くありません。

上述の二つの観点、つまり、古典芸術において用いられる限られた素材数と比較した時に浮上する、現代美術の相対的な「素材の多様性」そして「脆弱性」という二つの側面を、明確に示しておく必要があります。しかし、第一の「素材の多様性」の観点からすると、過去と未来の美術作品の間には、それほど開きがないのに対し、第二の「脆弱性」では逆に両者の違いが非常に際立っています。第一の点について考察するためには、ミケーレ・コルダロー（チェーザレ・ブランディの弟子であり、彼の後継者としてローマ中央修復研究所（ICR）を1994年から2000年まで統率していた人物）の助言に従い、ある事実を目配りしておく必要があるでしょう。それは、近代以前の美術作品の彩色層や支持体上においても、多様な素材がかなり広範囲にわたって使用されているということです。表層に限ってみても、混交素材や複数のワニスの被膜、技法の混合が散見されます。典型的な例としては、油彩画の仕上げをテンペラ絵具で行った例が挙げられるでしょう^{*2}。一方、第二の側面である「脆弱性」は、先ほど私たちが特徴づけたように第一の側面とは逆で、伝統的な作品と現代美術の間で差異が際立つ可能性があります。実際のところ、計画された意図的な老朽化に留まらず、幾多の異なる事例が次から次へと湧きだしており、その全てが作品をエフェメラルなものにしようと試み、せめぎあっているのです。考えてみてください、あえて短命に終わるよう制作されたパフォーマンスやインスタレーションなどを含む現代の視覚芸術のうち、一体どれほどの作品がフォルムを介して表現されているのでしょうか？

視覚芸術の存在論的な基本原則は、伝統的に、事物の素材と同化しうるものでした。し

.....
* 2 Cordaro, Michele. "Alcuni problem di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea", in A. Angelucci (a cura di) *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*, Firenze: Nardini, 1995.

かし、美術作品は、モノから演劇、ハプニングなどのイベントへと移り変わってきました。その結果、課題として浮上したのは、作品それ自体の保存よりもむしろイベントの記録化（ドキュメンテーション）や、場合によってはそのイベントが記録された支持体（写真や映像フィルム、音声録音、デジタルの視聴覚記録など）の保存です。映画の分野でも、傷んだフィルムへの処置やデジタル変換などの修復が行われることは、周知の事実です。現代においては、あらゆる芸術のジャンルがこの潮流の内におかれ、「保存」という緊迫した課題を抱えています。そのなかには、ジーナ・パーネ〔1939-90〕やフランコ・B〔1960-〕のボディ・アートのアクションがあり、マリナ・アブラモヴィッチ〔1946-〕やヴィト・アコンチ〔1940-〕のパフォーマンスがあり、リチャード・ロング〔1940-〕やハミッシュ・フルトン〔1946-〕の自然のなかでの経験があります。

さて、再びランド・アートに話を戻しましょう。ここでは、異なる類の一時性が想起されます。ランド・アートの一時性は、作品をサイト・スペシフィックなものとして特徴づけられます。言い換えるなら、ランド・アートとは、ある所定の場所とその周囲の景観の関係性のうちに捉えられる作品なのです。そして、場所や景観の変質は、モノとしての芸術作品の変質をも引き起こすことになります。このような問題は、環境アートや自然の芸術、あるいは件のランド・アートに限られたことではありません。ある種の建築物を保存するにあたって、周囲の景観や、建築物を生み出した都市環境もあわせて保護された事例がいかに多いことか。イタリアは、こうした問題にとりわけ敏感に反応し、注意を払ってきた国です。何故なら、イタリアが有する芸術遺産は、景観や町並みと密接に結びついているからです。シチリアの古都ノートの高層建築は、比較的良好に保存された落ち着いたバロックの町並みから突出して、さながら未確認飛行物のようにそびえたっています。アウグストゥス廟を抱えるローマのアウグストゥス帝広場は、凡庸きわまる近代建築に取り囲まれ、ぼつんと孤立しています。どちらも、町によって建築物が徹底的に侵犯された例です。近年行われた介入の顛末を見ても明らかのように、こうした建築物を元の姿に戻すのは、至難の業です。

素材の脆弱性は、想定されていようがまいが、未加工の自然素材を使用する以上、どのみち付いてまわる性質であるように思われます。いずれにせよ、作品は否応なく衰弱し、その果てに脆くなっていきます。もっとも良く知られた例としては、ヨーゼフ・ボイス〔1921-86〕が使用した、動物の油脂が挙げられるでしょう。油脂は、大抵、三角柱の形状を取り、ボイスの多くのインスタレーション作品に登場します。ロンドンのテート美術館に展示された《太った椅子》や《太った角》がその例です*3。経験則的な判断から、

.....
*3 Valentini, Francesca. *Cesare Brandi's Theory of Restoration: Some Principles Discussed in Relation to the Conservation of Contemporary Art*, in Basile, Giuseppe (ed). *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, Saonara, Il Prato Editore, 2008, pp. 76-81.

作品を保護ガラスのケースにおさめたところで、劣化のプロセスや有機物の変化を退けることは困難です。しかも、作品の衰弱は、ジョヴァンニ・アンセルモ〔1934-〕の《喰む彫刻》をはじめとするアルテ・ポーヴェラ作品の在り方のなかで、補完的な役割を担っているのです。

電子工学と情報科学の進化は、逆説的にも、新たなテクノロジーが生み出した製品の方が有機素材よりはるかに脆い、という事実を私たちに知らしめることになりました。コンピュータを利用する私たちは、将来、フロッピー・ディスク上に保存した文書や、20年から30年程前に古めかしいプログラムで処理したデータを復元するのに、必ずや四苦八苦する日がくるであろうことを、経験的に知っています。それゆえ、機械を部分的に含んでいたり、デジタル技術や通信機器、もはや製造が終了した録音装置などが用いられていたりする美術作品の修復がいかに難しいかを、理解できるのです。コンピューター・アートやビデオ・アートで起こりうるのは、まさにこの類の問題です。上記のようなケースの多くでは、エミュレーションが不可欠です。エミュレーションとは、オリジナルとは別のメディアを用いて、同じような効果を再現する、あるいは再現しようと試みる作品制作を指します。当然ながら、問題はソフトウェアのみではなく、むしろハードウェアにあります。古いブラウン管テレビを使用したナム・ジュン・パイク〔1932-2006〕の《アルタード・ピアノ》や《TV ベッド》など、数多くのインスタレーションに目を向けてみてください。100年後、一体どこでこれらの作品を目にすることができるでしょう？　そもそも、シンプルなネオン管の代わりを見つける作業すら、一筋縄ではいかない可能性があります。なぜなら、時間が経過するにつれ、ネオン管の形状とそこから発せられる光線は、大きく変化するからです。時代がニューメディア^{*4}に辿り着く以前にも、モーターや電気部品などを含め、異なる複数の部品から構成された現代美術は、しばしば登場してきました。キネティック・アートや、「アニメーション」などもその例です。ジャン・ティンゲリー〔1925-91〕の作品を動かす装置の仕掛けしかり、グルッポT〔1959年にイタリアで結成されたキネティック・アートのグループ〕の作品のプロジェクターしかり、摩耗した部品の交換は、はるか昔に製造が終了した素材を扱う場合に、とりわけ困難なものとなります。

概して、現代美術のアーティストたちは、過去の芸術家と比べ、素材を自らコントロールすることが少ない——場合によっては非常に少ない——ように思われます。実際には、このような風潮は、皆が示し合わせたかのように「現代美術」と呼んでいたものが誕生するだいぶ前から既に見うけられました。市場で絵具が入手できるようになったことで、ア

.....
*4 訳者注：先端技術を用いた情報媒体のこと。従来のテレビやラジオ、新聞・雑誌、電話などの既存媒体にとらわれない新たな媒体として、1980年代初頭より普及が推進された。代表的なものに、テレビ電話、パソコン通信、ファクシミリなどがある。

アーティストたちは、絵具の本質を理解し準備を整えるという職人的な実践から遠ざかってしまいました。19世紀を生きた芸術家たちは、化学工業によって生み出された絵具製品〔チューブ絵具〕を用いる場合には、絵具にどのような経年変化が起こりうるのか、十分な情報を入手できませんでした。一方、20世紀のアーティストたちは、用いた素材の経年変化の様相についてまったく何も知らないことも珍しくありませんし、時には素材の製造者自身でさえ、何も知りません。

端的に言ってしまえば、作品素材と現代美術作家の関係は、過去の状態から極めて大きく変化したのです。究極の例はコンセプチュアル・アートです。ここにおいて、素材としての支持体は二の次になり（場合によっては不在ですらあります）、代わって芸術が私たちに届けようとするメッセージが筆頭に立ちました。レディ・メイドでは、ありふれた物体を展示し、事物自体の物質性にプレミアが付けられました。よく知られていることですが、マルセル・デュシャン〔1887-1968〕の信奉者であるいわゆるデュシャンピアン始祖たちが、デュシャン本人によるものと同じか、はたまたそっくりの作品をこぞって制作し彼の後を継いだ結果、ある時点で、作家が把握している作品数を超えた原型が出現することになりました。このような極端な例まではいかずとも、着想の瞬間のみを本質的なものとして強く打ち出そうとする現代美術のアーティストたちは、ますます増えるばかりです。マウリツィオ・カテラン〔1960-〕、ダミアン・ハースト、ジェフ・クーンズ〔1955-〕、そして今日高い評価を得ているその他のアーティストたち皆にとって、重要なのはプロジェクトであり、それを実行するためのテクニカルな問題は、なおざりに付せられているのです。

第二部

現代美術におけるきわめて多様な現象と、伝統的な芸術の様式にもたらされた本質的な変化に対して、チェーザレ・ブランディ〔1906-88〕が練り上げた修復理論はどこまで応用可能なのか、という疑問が浮かぶのは、至極もったもなことです。ブランディの理論は『修復の理論』として書籍にまとめられ、1963年に第一版が出版されており、今や日本語を含め多くの言語に翻訳されています。あるいは、「どこまで」かを問うよりも、私たちの関心を引くような特徴をもつ現代美術のうち「どれに」対して応用可能なかを問うべきかもしれません。というのも、当然ながら現代美術のなかにも、程度の差こそあれ、伝統的な技法や素材を引き続き取り入れている作品があるからです。

「ブランディの理論を現代美術に応用できるのか」という疑問が実に当を射ているのは、彼の修復理論が、主に過去の芸術作品を参照しつつ（他の例がまったくないわけではあり

ませんが) 成立しているからです。ブランディは、中央修復研究所 (ICR) 所長をつとめていた期間に、『修復の理論』を推敲します。自身とジュリオ・カルロ・アルガン [美術史家 1909-92] によって 1939 年に設立されたこの研究所で、ブランディは 1961 年まで指揮を執っていました*⁵。実のところブランディは、当時の現代美術に対し、常に関心を示していました。「現代 contemporaneo」の語は、1939 年から 42 年にかけて行われたジョルジョ・モランディ研究のなかで誕生したブランディの美学の根幹にありました。彼の美学は、1945 年、対話『カルミネあるいは絵画について』におけるピカソについての長い評論に「応用」される形で表明されています。しかしながら、研究所での長年に及ぶ活動は、あきらかに、過去の芸術の救出に専念したものでした。その理由は、簡単に予想がつきます。つい先頃の戦争により損傷した作品を救出する必要があったこと、現代美術に特化した美術館の数が当時は非常に限られていたこと (その増加はここ数十年のことです)、そしてイタリア文化財の成り立ちそのものの問題です。『修復の理論』には、私の思い違いでなければ、現代からの例はひとつも見当たらないように思われます (とはいえ、つまるところ「理論」なのですから、どのような類の芸術であれ、例示される作品の数が少ないのは当然だと断っておかなくてはなりません)。先に名前を挙げたミケーレ・コルダーロは、ICR で行われた修復に関連してブランディが書いた報告書や、修復介入についての新聞記事を編纂して書籍にしていますが、ここでも目につくのは古典芸術や、中世美術、近代美術に関する言及ばかりで、現代美術について触れたものは見当たりません*⁶。

しかしながら、当のブランディが修復理論の基本原則のもとに起草し、それを元に政府が 1972 年に発布した、全文化財保護局と修復機関を管制するための綱領「修復憲章」を開きさえすれば、現代美術に関連する規定は、すぐさま視界に飛び込んできます。

第一項. あらゆる時代のすべての芸術作品とは、広義において、建築から絵画、彫刻に至るまでの遺跡・記念物を指し、たとえ断片化していてもそれと見なされる。旧石器時代の史料から大衆文化における具象表現作品、現代美術に至るまで、芸術作品はいかなる個人もしくは団体の管理下にあっても、保護と修復の完了まで、1972 年に修復憲章の名の下で告示される指令の対象となる。

この規定、いえ、むしろその着想源となった「修復方法論の唯一性」の原則は、ここ 10 年の間、激しい論争的となってきました。とりわけ声高に異議を申し立てたのが、建築修復の分野です。パオロ・マルコーニを筆頭に、幾人かの学者がブランディ理論の適用不可能性を訴えており、少なくとも復元的な修復を禁じるような原理原則に関しては、

* 5 文献一覧にある P. Petrarola e di M. I. catalano の著作を参照。

* 6 C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, 1939-1986, a cura di M. Cordaro, Roma, editori Riuniti, 1994.

建築物の領域では受け入れられない、としました^{*7}。考古学者たちも同様に、抵抗を示します。ブランディの理論は考古学的証拠の特殊性を考慮していない、というのが彼らの言い分でした。そして、現代美術の分野でも往々にして、ブランディの原則は適用できないか、もしくは、好ましくない結末に終わる予兆があると見なされてきたのです。

さて以下では、「修復方法論の唯一性」が、ブランディの理論の根幹をなす原則としていかに機能し、実践的な個々の介入へ適用されていくのかについて、腰を据えて議論を進めていくとしましょう。もしも『修復の理論』——ということは必然的に「修復憲章」でもあります——における論調が確かなものであり、修復研究所で行われる具体的実践もその規定に沿い、さらに修復介入に関するブランディの報告書も規定に準ずる内容であるとするなら、そこでは確かに、各事例の特殊性と、作品の状態に応じて適用される方法に対する注意が払われているといえます。例えばブランディは既に『修復の理論』において、「どの芸術作品も唯一のものであり、そのようなものと見なされなくてはならない^{*8}」と述べ、次のように書いているほどです。

「私たちの警告はこうです。あらゆる芸術作品のなかには、その修復の秘密とプロセス——とりわけ洗浄に関して——が含まれています。一般的な原則は存在しませんし、私たちの使命のために、あらゆる方法を用いて検討を実践し、慎重であるほかありません^{*9}」

ブランディの修復理論の性質や、現代美術の要請とブランディ理論の互換性について抽象的な議論を始めるよりも、『修復の理論』の特徴的な一節一節を吟味して、現代美術の修復について彼の文章が何を私たちに語りうるのかを考察するほうが、よほど有益であるように思えます。多様な時代の多様な芸術を前に、修復のメソッドが唯一無二であるべきか否かを考えるあまり、堂々巡りの罫に落ちてしまっただけではありません。理論から実践へ向かう過程には、何がしかの調整や変更は付き物なのだ、という事実を静かに受け止めたうえで、ブランディの修復概念が現代美術への介入において私たちをどのように導いてくれるのかを、問う必要があるでしょう。

.....
*7 ただし、この主張に対する有益な指摘として、以下の本を参照。Carbonara, Giovanni. “Brandi e il restauro architettonico oggi”, in M. Andaloro (a cura di) *Le teorie del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, Nardini, 2006, pp. 225-238. とりわけ 237 頁では、現代美術の修復にかんする緻密な考察が行われている。

*8 Brandi, Cesare. *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi, 1977, p. 58 (チェーザレ・ブランディ『修復の理論』小佐野重利監訳、三元社、2005 年、130 頁)。

*9 Brandi, Cesare, *Il restauro*, Teoria e pratica, a cura di M. Cordaro, Roma: Editore Riuniti, 1994, p. 99.

さて、ブランディ『修復の理論』から、まさに1頁目の1節目を引用するかたちで、修復行為そのものを定義してみましょう。

「修復とは、芸術作品を未来へと伝達することを目的に、作品を物理的実態および美的・歴史的な二面性の対極において認識するための方法論的な契機をつくりあげる^{*10}」

芸術作品を認識していなければ、修復はできません。つまり、修復は、芸術作品を芸術作品として認識せしめる美的経験となるものが何であるかを見極めてはじめて、可能になる行為です。修復は、後世の人々があらゆる美的経験を最大限に享受し続けることができるように、という狙いのもとに行われます。とすれば、修復の原則と現代美術の本質には、まったく矛盾は生じません。それどころか、まさに現代美術のケースにこそ、修復の公理が当てはまるとさえ言えるのではないのでしょうか。思うに、その理由は明白です。過去の芸術は、いわゆる正当な芸術性（美術的価値）を誇示するため、いかに美術の伝統のうちに連なっているかを明確に示そうとしてきました。こうした試みのなかで、まずは素材の高貴さやコード化された様式、伝統的な主題の採用などが、芸術性の高さを示す「しるし」として評価されていたことは、先にも触れたとおりです。一方、現代美術において、私たちは日常の事物が作品へと昇華する場を目の当たりにすることになります（アーサー・ダントーがその著『ありふれたものの変容』で語った、ヨーゼフ・ボイスの《キャンプ用ベッド》やトレイシー・エミンの《私のベッド》の例を思い起こしてみましょう）。現代美術において、作品の実践が美的なものとなっていく過程は、かなり不透明です。ゆえに、そこでは理論的な視点が求められます。ある種の現代美術を修復するためには、いったい何がそれを芸術作品たらしめているのか、そこではどのような美的体験が目指されているのかを、まず明確に理解することが肝要です。そうしてはじめて、絶対に保存しなくてはならない要素とは何か、私たちは何を修復し、場合によっては何を交換しなくてはならないかを、決定しうるのです。

誤解を恐れずにいえば、現代美術の文脈ではすぐさま理解できるブランディの次の主張は、過去の芸術の修復に関してはおそらく理解しづらいのではないのでしょうか。すなわち、修復家は技術者であるよりも前に批評家でなければならない、という主張です。批評家とはつまるところ、芸術とは何か、そして何が事物を芸術たらしめるのかを理解できる研究者のことです。ブランディは、美学をめぐる処女作『カルミネあるいは絵画について』で、修復における批評的手続きとして、芸術作品の認識を挙げています。

.....
* 10 Brandi, *Ibid.*, p. 6. (ブランディ前掲書 32 頁).

「芸術作品の指定や普及に加え、未来の文化を侵害せず、余分なものを付加せずに作品を確かに保存するすべてのプロセスもまた、芸術批評である。それゆえ、修復もまた批評なのだ。*¹¹」

上の一節をもって、ブランディは、修復士に批評家としての役割を強く求めました。彼の意図が、何よりもまず、18世紀的な修復観から距離をとることにあったのは明らかです。過去の修復は、むしろ新たな芸術作品の創造行為に近く、介入を行う修復士は芸術家本人でした。しかし、とブランディは続けます。修復士は「芸術に手を加え修正する芸術家 *Artifex additus artifices*」ではないのだ、と。むしろ修復士とは、芸術家によって制作された作品に仕え、芸術家とは異なる立場から作品の機能を理解し、後世の人々のためにそれを保存する人物なのです。

ここでもまた、ブランディが示した原則は、現代美術の修復実践とまったく矛盾をきたすことなく、それどころか、現代美術に対して行われる安易な介入から距離をとりつつ、保存修復分野にとって有益な警句を発しているように思えます。実際に、現代美術を修復するとなった場合、可能であれば——つまり芸術家が存命で、処置を請け負える限り——、それを制作した芸術家本人に処置を委ねる以上に、シンプルで有益な方法があるでしょうか？実際のところ、作品が個人蒐集家の所蔵品である場合には、こうした事例は比較的良好に見受けられます。経験的にいって、この場合、私たちが得るのはアーティストによる新たな芸術作品であり、前の作品の真の修復ではありません。もちろん、芸術家に意見を求める理由が、オリジナルの作品に用いられた素材の性質や特徴を知ること、そして、芸術家が制作にあたって採用した技法を知ることにあるなら、話は別です。

素材に関する議論から浮かび上がるのは、修復分野におけるブランディの第一原則「修復は、芸術作品の物理的側面に対してのみ行われる」です*¹²。一見、これは自明の理のように映るかもしれませんが、実のところそう見えるのは、芸術作品とそれを形成するマチエールとの同一性を支持するような美学理論の内部においてのみです。他方でブランディは、芸術作品はそれを形成するマチエールと同一ではなく、マチエールを超越するものであることを、常に主張するのです。

こうした立場は、マチエールを内的イメージ——芸術の意味はそこにあるとされる——の単なる伝達道具にすぎないと捉えるベネデット・クローチェの概念から由来するのみならず、サルトルを介してブランディへとつながる現象学的な考察にもまた、由来しています。それによると、イメージは、作品の物質性によって意識の中に生じる対応物とみなさ

*¹¹ Brandi, Cesare. *Carmine o della pittura*, Torino, Einaudi, 1962, p. 164.

*¹² Brandi, *Ibid*, p. 7 (ブランディ前掲書 33 頁).

れるのですが、それは物質性と一致するものではないのです*¹³。

さて、現代美術は、ここでも修復の基本原則を弱めるどころか強めているように思われます。ありふれた事物で構成されたレディ・メイド以降のあらゆる芸術作品を思い浮かべてみさえすれば、芸術作品を素材の事物それ自体と同一視することができない事例があることは、すぐにわかるでしょう。さもなければ、なぜアーティストが提示する事物は芸術で、例えばスーパー・マーケットの棚の上に並ぶ品物は芸術でないのか、理解できません。アンディ・ウォーホル〔1928-87〕の《ブリロ・ソーブ・パッド》が良い例です。

とはいえ、私は、現代美術の修復分野で特に重要視されているのは、ブランディが理論化した物体の外観と構造の区別であると考えています。ブランディにとって重要なのは、イメージの内側で目に見える外観と化した物質であり、ただ支持体として機能する物質です。典型的な例として、損傷を負った木材の支持体（構造）上に制作された板絵について、その外観が可能な限り不変であり続けるように、他の支持体の上に移し替える、という修復があります。外観を可能な限り保護するという原則は、多くの現代美術のうち、とりわけ作品の物理的構造を修正せざるをえない事例上で、良い指標となるように思われます。ピエロ・マンゾーニの《アクローム（無色）》を例にとってみましょう。作品素材の外観にとって本質的要素は、白色の表面に固定されたコットンの綿毛によって供される、絶対的な白です。もしコットンが黄変すれば、作品外観の本質的要素は失われてしまいます。その場合、イメージを保持できるように物理的構造を交換することで、本質的要素を復元することができます。

しかしながら、こうした処置は、作品に刻まれる経年変化の痕跡を保護するという、ブランディの規定に矛盾する恐れがあるのではないのでしょうか？周知のように、ブランディは修復において、「美的要件」と「歴史的要件」を区別しています。前者は、作品の外観を可能な限り不変のまま保つことで、制作された当時に享受された美的経験が可能であり続けることを要請します。後者は、作品上で何世紀にもわたり保存されてきた改変を除去しないよう、求めるものです。典型的な例として、ブランディが「物質の真新しさが時間の経過の中で徐々に帯びるある特殊なくすみ」と呼んだ古色^{パチイナ}*¹⁴や、ローマのパンテオンにジャン・ロレンツォ・ベルニーニ〔1598-1680〕が付け足した「ロバの耳」のように、過ぎゆく時のなかで、ひそかに足された付加物が挙げられます。

ブランディが修復にかんして述べたとりわけ強制的な勧告は、ほかでもない歴史的要件から導かれたものです。例えば、修復における判別可能性〔どこを修復したのか識別でき

*¹³ ブランディの美学にかんするこの複雑な結び目を明確にするために、私の論文“*La teoria del restauro e l'estetica*” in Brandi, Cesare. *Critica d'arte e filosofia*, Macerata: Quotibet, 2006 を参照することをお許し願いたい。

*¹⁴ Brandi, *Ibid.*, p. 36 (ブランディ前掲書 88 頁)。

るようにすること〕の要請、可逆性〔修復前の状態にいつでも戻せるようにしておくこと〕の要請、あるいは欠損部の「線描補彩 ^{リガティエーノ} ligatino」、「下地上の格子深彫 ^{ソットスクアドロ} sottosquadro」による建築の付加など、彼が推奨したとりわけ特徴的な幾つかの技法実践が、その内に数えられます。

修復士による介入は、これらの原則にのっとり、イメージの読解を妨げず、かつ常に肉眼で認識できるものでなくてはなりません。線描補彩の狙いは、まさにここにあります。修復は容易に除去でき、作品の残存部に配慮したものでなくてはなりません。将来、必要に応じて、作品の残存部から、修復した箇所を取り除くことができるようにするためです。

このような原則を現代美術に適用しようとの試みが、時に困難を招くのは、疑うべくもないでしょう。例えば、処置が必要な損傷箇所が、作品の一部を構成する有機素材（例えば、ヨーゼフ・ボイスの脂肪や、ヴォルフガング・ライプの花粉など）であるようなケースでは、識別可能な修復は保証しかねますし、可逆性のある修復もまた困難です。フランチェスコ・ロ・サヴィオ〔1935-63〕のエナメルカラー、ルチオ・フォンタナ〔1899-1968〕の《小劇場》や《楕円》などをはじめ、いくつかの現代美術にみられる色彩の特性は、これまで欠損への介入に際して行われてきた方法に疑問を突きつけることになります。

しかしながら、悩みの種をこうしてあげつらねるのは、限定的で視野が狭い態度かも知れません。実際のところ、問題はもっと大きいのです。現実を見れば明らかなように、ここ 100 年の間に制作された作品群が時の経過にどのような反応を見せていくのか、私たちはまだよく知りません。私がここで言わんとしているのは、作品が、物理的組成のなかで「物質的に」どうなるかもわからなければ、「概念的に」も「美学的に」もどうなるかわからない、ということです。このような条件下にある以上、判別可能性や可逆性は、作品の読解性 *lettura* よりもその真髄 *spirito* から判断されるべきであるように思えます。例えば、修復士は当然、記憶を保存しなくてはなりません、同時に、彼らの介入は、既に交換されてしまった残存部をも放棄せず保存する行為でなくてはなりません。一般に、歴史的要件の保存をめぐるブランディの理論の概念は多くの現代美術の修復にとって障壁となる、と主張する人を前に思い出されるのは、ブランディ自身が繰り返し述べていた一節です。ブランディは「付加物の保存あるいは除去の際、歴史的な要件か、それとも美的な要件のどちらを優先されるかを決めるのは、常に価値判断なのである^{* 15}」、と述べています。つまり、歴史的要件と美的要件が衝突しかねない場では、常に後者が優位に立つべきだと、断っているのです。

私たちの誤解でなければ、作品の部分的な代替交換をはじめ、古来行われてきた推奨しかねる異例の修復のすべては、ある種の現代美術にとっては妥当であり、ほとんど必要不可欠な処置になりうるものです。例えば、キネティック・アートの動きを生むモーターの

* 15 Brandi, *ibid.*, p. 44 (ブランディ前掲書 112 頁).

交換は、たとえそれが目につく結果になっても行われてしかるべきです。実際、近年に ICR で行われた現代美術の修復は、芸術作品の「歴史的」素材の保存を優先するという原則に従って進められました。1990 年代末に行われたピーノ・パスカーリ [1935-68] の《母性》の介入が良い例でしょう。

最後に、近年の芸術作品を扱う際にとりわけ重要になる観点を取り上げて、現代美術の修復にかんする私の余論を締めくくりたいと思います。その観点とは、『修復の理論』の最終章で提示される概念、「予防的修復 *restauro preventivo*」です。この言い回しは、ここまで挙げた例と同様に、現代美術においても、決して撞着語法ではありません。予防的修復は、芸術作品を良好に保存するための予防策、防止策、禁止事項など、すべてが一丸となった処置を意味しており、「事後に」損傷が生じてから処置をするのではなく、「事前に」損傷が生じるのを阻止します。「芸術作品をイメージとして、同時にイメージを組み立てている物質として保存することを保証するのに用いられるあらゆる処置は、修復の概念に含まれる処置ということができる^{*16}」とブランディは述べます。この原則が現代美術のためにどれほど重要かを理解するのは、難しいことではありません。過去に制作された作品とほぼまるで違って、現代美術は、不測の事態を除けば修繕すべき損傷もなく良好な状態で私たちの元に辿り着きます。予防的修復は、保護ケースの設置、人工的に設えられた環境、温度管理など、作品の変質を阻止し抑制する保存環境を整え、維持することによって実現します。こうした工夫は過去に制作された美術作品の場合にも適用されますが、現代美術の予防的修復を行うためには、アーティストが用いた物質の物理的・科学的特徴についての正確な知識が必要です。そこで重要なのは、今日のアーティストが頻繁に用いる素材の可変性、異種性、脆弱性など、この議論の冒頭でも触れた諸要素に鑑みて、素材についての知識を持つことです。その素材が何に由来し、どのように反応するのか。作品自体に情報が刻まれていなくとも、現代美術の場合には、直接的な科学分析のみに頼るのではなく、アーティスト、作品の協同制作者、問題の素材を製作した作業所や工場から証言を集めることができます。作品に用いられた素材と同じ由来のサンプルを入手すれば、化学反応の様子を調査したり、介入処置の事前実験用に用いたりもでき、役立つでしょう。ここに、美術館と現代美術のコレクションのための実践が見えてきます。私たちが継承した過去の美術作品を次世代のために保護せよ、との命令に応えようとするならば、その選択肢は、広く開かれています。この命令は、いかなる反論にも屈することがありません^{*17}。そして、現代美術に合致しかねるものとは、到底思えないのです。

(2016 年 9 月 22 日、京都大学大学院人間・環境学研究科にて講演)

.....
* 16 Brandi, *Ibid.* p. 55 (ブランディ前掲書 127 頁).

* 17 参考文献の Bonito Oliva, Achile 著書を参照。

参考資料

- ALTHOFER, H. *Zur Restaurierung moderner Kunstobjekte*, in "Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1972, pp. 195 ss.ID. Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee, Nardini, Firenze 1991.
- ANDALORO, M. (a cura di) *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi. Atti del Convegno di Studi*, Firenze, Nardini, 2006.
- ANGELUCCI, S. (a cura di) *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro*, Firenze, Nardini, 1995.
- BONITO OLIVA, A. *Ma l'artista di oggi non è eterno. Attorno all'arte contemporanea esiste un atteggiamento troppo sacrale e protettivo. Il restauro, per esempio, ne è una prova*, in "Repubblica" del 1 marzo 2000.
- CARBONI, M. *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- CATALANO, M. I., *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze, Nardini, 1998.
- CHIANTORE, O., RAVA, A. *Conservare l'arte contemporanea*, Mondadori, Milano 2005.
- D'ANGELO, P., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- FIMIANI, F. *L'art désœuvré, modes d'emploi. Entre esthétique et théorie de la restauration*, "Aisthesis", 2011, n° 1 <http://www.aisthesisonline.it/2011/1>
- PAPA, M., *Per una teoria del restauro dell'arte contemporanea*, <http://www.exibart.com> pagina visitata il 2-6-2016.
- PETRAROIA, P., *Genesi della Teoria del Restauro*, in L. Russo (a cura di) *Brandi e l'estetica*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Supplemento 1986, pp. 77-87.
- De Martino, E. (a cura di) *Conservazione e restauro dell'arte contemporanea*, Allemandi, Torino, 2005.
- RIGHI, Lidia, *Conservare l'arte contemporanea*, Firenze, Nardini, 1992.
- RINALDI, Simona, *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2008.
- VALENTINI, Francesca, *Cesare Brandi's Theory of Restoration: Some Principles Discussed in Relation to the Conservation of Contemporary Art*, in G. Basile (ed.) *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica*, Saonara, Il Prato Editore, 2008, pp.76-81.Zanardi, B. *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, Teorie a confronto*, Milano, Skira, 2009.