

【講演】

アイデアを修復できるのか

現代芸術の修復についての問い

ローマ第二大学教授
ジュゼッペ・パテッラ

（訳：池野絢子）

現代芸術の修復にまつわる問題は、当然ながら、今になって生まれたものではありません。現代の最新の芸術作品は、後ほどお話するように、さまざまな理由から生じる劣化と老化のプロセスにさらされており、その速度はどんどん早くなっています。とはいえ、19世紀の初めにはすでに、工業生産された絵具や素材が利用されていました。工業生産された絵具や素材は、従来のものに比べて総じて質が劣り、たいてい持続性や保存にまつわる諸問題を引き起こします。ただし、劇的な変化が起こるのは20世紀はじめの前衛芸術においてです。前衛芸術家たちは、木材や金属、大理石、布地に油彩といった伝統的な素材を脇目に、まったく新しい素材からなる作品を制作しようとはじめました。それらの作品に用いられたのは、アクリル絵具、工業ワニスや工業糊、紙、プラスチック、合金、化学製品、合成製品といった、経年による互換性や持続性が不確かな要素であり、作品の老化と破壊のプロセスを著しく進めることになったのです。この数十年の間に、わたしたちはさらに、有機物や極度に傷みやすいものによって作られた作品にも出くわすことになりました。そのごく一部を挙げてみるなら、食品、光、匂い、ゴミ、液体などです。これらの、ますます多様性に富む、脆く繊細な素材は、利用、保護、修復、そして保存の観点からさらなる問題を提起することになりました。

そうした現代芸術の象徴的事例として、ドイツの芸術家ディーター・ロス〔1930-〕の作品を取り上げてみましょう。ロスの作品には、しばしば、砂糖やチョコレートなどといった食用素材が使われています。それらは、消耗するという生の原理にしたがってひどく

変質し、その生を芸術の領域で主張するのです（1994年から2013年に制作された《セルフ・タワー》や《コキーク・グノム》といった作品では、5メートル以上に積み上げられた砂糖やチョコレートでできた自画像が、徐々に解体していきます）。あるいは、アルテ・ボーヴェラの代表作家の一人であるピエル・パオロ・カルツォラーリ〔1943-〕は、氷、マーガリン、溶けた鉛のようにエフェメラルで一次的な素材を好んで利用しています。これらの自然素材はすべて、物質の状態変化やその過程についての概念を含んでいます。さらにまた、ドイツの芸術家ウルフガング・ライプ〔1950-〕は、花粉、米、牛乳、蜜蝋といった自然素材を用いて見事な作品を制作しています。たとえば、名高い《ミルクストーン》は、牛乳が注がれた白い大理石です。これらの作品によって彼は、世界的に知られるようになりました。巨大なサイズの《花粉の絵画》も、数年前にニューヨーク近代美術館で展示されて大成功を収めましたし、米の山や蜜蝋のジググラトも有名です。大変繊細なこれらの作品は、2015年に権威ある高松宮殿下記念世界文化賞を受賞しました。しかし作品は、持続的に注意を向け、メンテナンスをすることが必要です。

次に別の観点から、アルマン〔1928-2005〕の有名な《怒り》のシリーズを取り上げましょう。このフランスの芸術家は、これら一連の作品において、打ち壊したり、切断したり、燃やしたりといった怒りの身振りによって、さまざまな事物への暴力的な破壊行為そのものを演じるのです。対象となる事物はいす、机、楽器などなどです。アルマンの作品は、間違いなく破壊行為の結果であり、破壊されたスポーツカー（《白蘭》）の場合のように、今日の消費社会の内部における芸術的オブジェのステータスという問題を提起します。

すぐさま腐敗してしまう有機生産物や有機素材の他にもさらに、自己破壊し、ひとりで消え去る作品がますます増えてきています。これらの作品は、芸術の意義が、間違いなく廃墟や破壊、あるいはこう言って良ければ、作品自体の破壊にあるということを十全に示しています。こうした作品を前にして、わたしたちは、自己破壊に捧げられた作品を修復することに意味があるのかどうか、自問しなければならないでしょう。

他にもっと多くの例をあげることができるかもしれません。これらすべての事例がわたしたちに提起するのは、今日の芸術作品が有するステータスや本性についての、理論的かつ哲学的問いだけではありません。現代の芸術作品を構成している素材についての技術的かつ実践的な問いでもあるのです。したがってわたしたちは、作品自体が必要としている保存やメンテナンスについての問題を、ますます切迫したものとして認識しなければなりません。

現代の芸術作品は、それでいて、美学的思考に対して果敢な挑戦をしかけています。様々な問いのうち、自問すべきものとしてたとえば次のようなものがあるでしょう。芸術作品とはものなのか、それともアイデアなのか。作品のアイデアと、それを具現化している素材のあいだにはどのような関係性があるのか。作品が一度実現されたあと、どのような介

入がどれだけ可能なのか。いったいつまで、芸術作品はその完全な状態に留まることができるのか。誰が芸術作品を守る課題を負い、誰がそれに介入することを許されているのか。今日の修復士の課題とはいかなるものか。そして最後に、より一般的なこととして、しばしばイベントや言説、アクションといった形態で、ますますコンセプチュアルで非物質的なものになりつつある現代芸術を前にして、わたしたちはこう問わねばならないでしょう。はたして、アイデアを修復することはできるのか、と。

解決の困難なこれらすべての問いにたいして、現代の修復理論はさまざまな回答を導きだしてきました。わたしたちとしては、この発表の後半部で取り上げる、ごく最近のある芸術作品を分析することで、考察を試みてみましょう。私見では、その作品は特異にも、現代芸術の修復についての中心的な問題の一つを内包しているのですが、それについては後ほどお話ししたいと思います。

現代芸術の修復に関する問題は、すでに述べたように、現代になって生まれたものではありませんし、オブジェの圧倒的な多様性や使用される素材の傷みややすさに関係するだけではありません。わたしの考えでは、それはむしろ、芸術について、はるか昔から存在するある考えに由来するものです。というのも、素材やそこから生じる保存に関する問題を十分に考慮せず、さらには技術的・形態的長所を犠牲にして創造的・理念的行為に絶対的優位を与えることは、とりわけデュシャン〔1887-1968〕以降の現代芸術の経験に固有のものではあるのですが、それはまさに、ロマン主義の時代にはっきりと理論化されるにいたった芸術についての考え方の帰結なのです。しかもそれは、実のところ古代にまで遡ることができるものなのです。

数年前に京都で開催されたシンポジウムでもお話しましたが、わたしはこの現象が古代のプラトン主義および新プラトン主義の哲学に根ざしていることを、いくども指摘してきました（cfr. Patella 2010）。とりわけ新プラトン主義の哲学については、そのもっとも完成された芸術的表現がルネサンスのマニエリズムにあらわれ、次いでロマン主義美学のエンブレムとなりました。

他方でパノフスキーは『アイデア』というタイトルの好著で、芸術についてのこうした精神主義的な考え方の基礎を、的確にも新プラトン主義の哲学に見出しました。その精神主義的な考え方によれば、芸術はあらゆる自律性を奪われます。というのも、美はつねに現象界の彼岸に求められ、導かれるのであって、物質世界への転落から守られているのです。事実、新プラトン主義においては、知性的美の観想へといたる道は、感性的世界から一層離れていくものであり、それによって芸術作品からも一層遠ざかっていくことになるのです。こうした美学的立場は、その後さらなる成功をおさめ、芸術の世界では、とりわけイタリアのマニエリズムにちょうど見合うような表現を見出すことになります。イタリアのマニエリズムでは、感性的で物質的な形態が疑いをもって眺められるようになり、そうした形態は精神の表象の潜在力に釣り合わないと思なされるようになるのです。このた

め、芸術作品を、芸術家の心のなかのアイデアに依存させようという傾向が勝ることになります（たとえば、ミケランジェロと彼の芸術観を考えてみてください）。ここから、芸術家についての近代の形而上学が生まれました。この近代における新しい英雄の内なる世界のなかにこそ、芸術の固有の形態と美の表象が見出されるようになるのです。この考えは、芸術家についてのロマン主義の理論において十全に展開されます。つまり、芸術家とは唯一の天才的創造者であるということです。さらに芸術家は、万能の解釈者にして審判でもあります。芸術家は、完成された有限の作品に対して、アイロニーをもって、ときにほとんど軽蔑をもって眺めます。というのも、結局のところそれは、彼の無限の創造性に対して限定された部分的なものでしかないからです。かくして芸術家は、形態を根拠のないものにすることも、消し去ることさえも含めて、そのまごとの運命を思いのままに決定することができるのです。

デュシャン以降の、コンセプチュアルな傾向を持つ 20 世紀芸術は、わたしの考えでは、ロマン主義的な芸術宗教の直接の継承者であり、形態に対して内容が優越しているということでもって、この概念の優位を究極にまで押し進めました。人工物とその物質的支持体をひどく過小評価するという精神主義的態度は、完成された有限の生産物とその物質的な不完全性を超越するような何かを、たえず芸術のなかに見出そうとします。よく知られているようにデュシャンは、そのコンセプチュアルな挑発的行為や名高いレディ・メイドの詩学によって、すでに芸術作品を最小の用語へと還元していました。そしてときに彼は、指をさしながら何かを示したり、あるいはまた、日常的に利用する既存のオブジェや生産物に（再び）名を与えたり、というシンプルな身振りへと芸術作品を還元したのです。それによってデュシャンは、作品の完成の瞬間を犠牲にして、観念化の瞬間のみに特権を与えることになりました。「芸術とは精神的なものである」とデュシャンは常に繰り返します。そのようにして初めて、《大ガラス》に亀裂が走ったとき、デュシャンがいささかの懸念も示さなかったのは何故なのか、ということが理解されます。事実、《大ガラス》が修理されることはけっしてなく、むしろ新しい生を獲得することになったのです。あるいはまたこれによって、何故デュシャンがそのレディ・メイドのレプリカや複製を気軽に認可したのかが理解されるでしょう。

このような主知主義的で非物質化された傾向は、1950 年代以降のネオ・アヴァンギャルドの芸術経験において、最終的な帰結へと導かれました。真に固有のコンセプチュアル・アートは、ハプニングやパフォーマンスのようにエフェメラルで即興的な実践へと徐々に広がっていき、あるいはまた、サイト・スペシフィックなインスタレーションのように、美術館やギャラリーといった、伝統的に定められた空間を脱していくことになります。そして、通常の芸術の支持体を捨て去り、さまざまな機会に催される即興イベント、自然や公共空間といった表現のための新しい場、新しい空間や芸術外の素材を好むようになったのです。芸術と生のあいだのあらゆる隔たりをなくし、芸術と実存を結合させようとする

極端な試みは、芸術の非物質化のプロセスを生み出すことになりました。この非物質化のプロセスは、すでに述べたように、伝統的な芸術のオブジェをしだいに消滅させていき、ついには物質へのあらゆる気がかりを完全に放棄させることになりました。

しかも、芸術が本質的に精神的なものであるということは、ダミアン・ハースト〔1965-〕、マウリツィオ・カテラン〔1960-〕、ジェフ・クーンズ〔1955-〕といった今日のデュシャンの「孫たち」にとってはなお真実です。よく知られているように、彼らはみずからの作品の創造的で理念的な部分だけに集中しており、作品の実際の実現は、自分以外の技術者や職人に委任します。完成に関わる技術的な細部はすべて軽視され、無視されます。こうしてあの有名な、ガラスの檻のなかでホルマリン漬けにされたイタチザメ——あるアメリカ人コレクターが高値で購入しました——が、数年後にはほとんど見分けのつかぬものになってしまったとき、当然ながら、その投資対象としての価値を心配した所有者が、芸術家に修復介入を頼むという事態が起こり得るのです。この場合には、周知のごとく、当の芸術家であるダミアン・ハーストが市場の要求に屈するほかありませんでした。つまり、コレクターの正当な要求を受け入れて、サメを交換することになりました。ただし、結局は、同じ作品を完全に再制作することになったのです。ところが、完全な再制作などということは、先にお話した作品の概念性という観点によってしか可能になりえません。その観点にしたがえば、重要なのはつねにアイデアであり、ものではないということになりますし、作品は物質的支持体にはけっして還元されないということになります。その支持体は、それ自体ではたんなる二次的な価値しか帯びていないので、ある状況下では容易に修正されたり修理されたり、あるいはまた、完全に置き換えられたりもするのです。

この典型的なケースは、現代芸術の世界のもう一つの顕著な特徴を明らかにしている点で、とりわけ興味深いものです。すわわち、コレクターの観点と現代の芸術家の観点が一致しないということです。このケースでは、コレクターの観点は、修復士や美術館制度、あるいはまた一般人のそれと完璧に一致しています。実際、通常はコレクターや修復士の見方が芸術家の見方と一致しないのだとすれば、その理由はこうです。つまり、一方のコレクターや修復士は、作品に、作品が確かに存在しているということに、もっとも関心を払おうとします。公的な関心からしても、私的な関心からしても、作品は、なんとしても老朽化、破壊、無関心から守られ、保護されねばなりません。他方、現代の芸術家は、時として傷みやすぐ粗悪な素材をわざと選ぶことで、作品の物質的本性を超えようとしています。そうすることで、むしろ作品の創造的で精神的な地平、みずからの知的名声に集中するのです。そして、完成された生産物はまったく考慮されず、手でなされたもの自体は、取るに足らない、非本質的なものだと思なされることになります。

しかし、芸術を取り巻く現在の経済システムにおいては、投機や蓄財の対象としての作品という次元がもっとも重視され、それが今日の市場を支配しています。そのため、そこでは大コレクターの地位が、しばしば芸術作品の意味や価値を決定します。そして、修

復士と芸術家という互いに異なる二つの観点が重ね合わされ、一致するにいたるのです。こうして、もはや手で作られたものではなく、アイデアが重要であるという芸術のコンセプチュアルな観点は、芸術のシステムにとって完全に道具的で機能的なものなり、全面的にシステムを正当化してしまいます。

芸術のこのような傾向を裏付けるさらなる証拠として、ある事例をご紹介します。それは決して特異なものではないのですが、イタリア人芸術家ロリス・チェッキーニ〔1969-〕のケースです。彼は現在、市場で高い評価を得ている芸術家で、ウレタン・ゴムで日常的な事物の原寸大のレプリカを制作しています。彼自身はそれを「非彫刻」と定義しています。たとえば、2001年の「ステージ・エヴィデンス」シリーズに見られるとおりです。イザベッラ・ヴィッラフランカ・ソワソンによって編纂された近著『作品において——現代芸術の保存と修復』（2015）に引用されたチェッキーニの2001年の作品は、ウレタン・ゴムで制作したゴミ箱です。チェッキーニは、人工素材が年月とともに変質していくことを知っており、いわば「しばむ」ことで作品が時間の経過をあらわにすることを望んでいました。しかし、ゴムが溶けだして、解体してしまうほどに液化化し、作品が完全に消え去ってしまう危険性があることまでは、予想していませんでした。では、みずからの投資対象を失ってしまうかもしれないという危機を前にして、所有者は何をするのでしょうか。もちろん、それに対して対策を講じようとして、芸術家を呼び、ダミアン・ハーストの場合とちょうど同じように介入を要請しました。チェッキーニは、重要なのはアイデアであるということをよく自覚していたので、素材に介入して作品を修復するにどまらず、完全に作品ごと取り替えてしまいました。こうして、永続するとはいかないまでも、より安定した素材を用いて、まったく新しく作品を複製したのです。

したがって、現代芸術のシステムの二人の主人公——つまり、芸術家と修復士——の関心は、市場の庇護のもと、一致することになります。そしてまた、こうしたことはすべて芸術の概念的な視点のおかげで可能になるのです。このような考え方は、作品の物質的意味を著しく弱め、手によって作られたものの唯一性やオリジナリティ、安定性といった考えを廃棄しました。

以上のように、現代芸術の一部は決定的に非物質化へと向かっており、その概念化はロマン主義に起源を持つ芸術の考え方に負っています。概念化は、素材に対する精神の優越を主張し、完成された生産物に対するアイデアの優位を支持し、手で作られたもの以上に多くのものを芸術のなかに認めようとしします。というのも、手で作られたものは、それ自体としては不滅の超感覚的・理念的価値を包んでいる、傷みやすい外皮としてしか認識されていないからです。わたしが思うに、以上のような経緯の結果、20世紀芸術のこうした見方は、一方では芸術家の新たな神話を生み出しました。つまり、芸術家は、自身をプロモートし、みずからを賛美することに精力を傾けるのです。そして他方では、まさに作品への侮辱と呼びうるものが生じました。

したがって、現代芸術の修復という問題の背景には、わたしがここまで示そうとしてきた芸術についての考え方があるといえるでしょう。つまりそれは、創造者や芸術家の視点を優位におくという考え方であり、それによって芸術は、ほとんどもっぱら精神的な段階に身を置くことを強いられ、手の能力へのあらゆる配慮、素材に結びついたあらゆる技術的腐心、とりわけ素材の具体的な利用、そのメンテナンスと保存を、背後に追いやることになります。

現代芸術がメンテナンスと保存に関するデリケートな問題を提起するのは、すでに見たような、脆弱で不確かな素材が利用されようになったという理由によるだけではありません。同様に、現代芸術が支持する垢にまみれたイデオロギーにも関わっています。そのために、わたしたちは、いったいどのように介入するのか、という問題に直面することになるのです。

とはいえ、もちろん、現代芸術のすべてがこのような傾向を示しているわけではありません。以上のような傾向は、意識的にせよ無意識的にせよ、また求められたものであらうとなかろうと、素材の脆弱性やその破壊へと向かっていくものでした。しかしその隣には、まったく反対の傾向も存在しています。それは、素材の称揚とある種の形態の不変性の探究に向かい、頹廃や老朽化のあらゆる兆候を否定するのです。こうした傾向の特徴は、たとえば、ミニマルズムの芸術作品や、さまざまなモノクローム作品に見出せます。ドナルド・ジャッド、イヴ・クライン、アド・ラインハート、それに構成主義やゼブラ・グループの作品が挙げられるでしょう。これらの作品では、さまざまな方法で、あらゆるかたちの素材の不完全性が遠ざけられます。修復についてのおそらくは現代でもっとも偉大な理論家であるハインツ・アルトヘーファー（Heinz Althöfer 1992, p. 76）がきわめて的確に示したように、これら二つの方向性は、一見したところ正反対ですが、その内部では連結しており、彼はそれを「補完的二元論」と呼んでいます。この正反対の二つの方向性は、現に現代芸術とよばれるもののもっとも完全なイメージを表しています。実際、わたしたちはそのイメージのなかに、形態の完成とその破壊への渴望、素材の耐性とその脆弱性の探究、永遠性への願望と消滅への意志、これら両者を見出すことができます。このような観点からすると、現代芸術の修復士の課題とは、このドイツの研究者自身が暗示するように、技術的・実践的というよりもむしろ理論的・批判的なもの、つまり研究になったのです。事実、アルトヘーファーは「修復とは、芸術学と同じように、芸術作品の批判的解釈である」と述べています（p. 132）。アルトヘーファーは、ブランディの教えに完全に一致するかたちで、実際の修復はテキストの批判的分析のあとにはじめて可能になると主張します。つまり、「観察する方法と委ねるべき介入方法を決定する」のは芸術作品それ自体であり（p. 147）、そのために「的確な作品解釈があらゆる修復の前提」（1991, p. 148）になるのです。

以上のことが意味しているのは、技術的に可能であることのすべてが必要なわけでも、

望ましいわけでもない、ということです。なぜなら、技術は修復士にとっての唯一の基準ではけっしてなく、むしろ「ただ技術的な側面のみに留まることは、確実に間違った方法になってしまう」(p. 144) と、アルトヘーファーは判決を下すからです。そして、彼が続けるところによれば、技術のおかげで「芸術を不可逆的にミイラ化し、考古学の資料にする」(p. 148) までになりえてしまうのは、許しがたいことです。必要なのはむしろ、「芸術の現象に配慮し」、「芸術家の哲学と知的世界に深く精通する」(1992, p. 77) ことなのです。アルトヘーファーは、はっきりと次のように記しています。「芸術家の意図、その美的〈コミュニケーション〉、そしてイデオロギーを理解することは、修復士によって決定的なことであり、そしてまた、あらゆる修復介入の限界を示している」(1991, p. 133)。このような一般的見解のもとで、現代芸術の修復士の課題は、次のモットーに要約できるでしょう——「あたう限り少なく、けれど必要な場合には介入すること」、つまりは「する」のと同じくらい「しない」ことなのです(1992, p. 78)。

このような観点からして、崩壊や破壊が作品の補完的な性格であるとき、人間の介入や干渉は、その過程においてつねに議論含みのものとなり、時に明確に禁止されるものになります。

したがって、このような自覚のもとに、本発表の後半では、ある一つの作品を検証してみたいと思います。その作品は、形態の脆弱性と一時性にこそ存在理由があり、わたしたちのテーマについて見事な挑戦を示すものです。というのも、その作品は、保存のためのあらゆる介入の可能性を明らかに排除しているのですが、しかし、だからといってそのために全面的な消滅に差し向けられているわけでもないからです。

とはいえ、より一般的な話として、芸術がずっと昔から生それ自体と同じようにエフェメラルで一時的なものであるというのは、真実なのではないでしょうか。作品の終焉は、まるで初めから DNA に書き込まれていたかに思われますが、芸術の魅力もまた、そこに負っているとは言えないでしょうか。ちょうど、19 世紀に画家ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ [1824-1898] によって定式化されたモットー「美しいものより美しいものがある、それは美しいものの廃墟だ」に共鳴するように。実際、デカダンスの魅力、老朽化したものや未完成のもの、断片や廃墟への趣味は一つの文化的トポスです。日本の文化はそれを初めからよく知っていましたが、西洋においてそれが固有のものとなるのは、ロマン主義以降（いえ、より早くバロック時代以降と言ってもよいでしょう）のことです。ロマン主義の場合、重要なのは、そうした効果が望まれ、必要とされたことであり、断片にその自律性を帰属させる芸術的意図そのものです。そしてその芸術的意図は、いまなお、わたしたちが過去を見つめるその仕方に、影響を留めています。たとえば、ウジェーヌ・エマニュエル・ヴィオレ＝ル＝デュク [1814-1879 復元的な修復の理念を主張した] のいくらか遅まきの熱狂的賛美者を別にすれば、今日いったい誰が、古代の彫像の失われた

頭部を再制作したり、わずかな断片だけしか残っていないギリシアやローマの寺院を完全に再構築したりすることなど頭に思い浮かぶでしょうか。未完成のものの抗い難い魅力は、断片や廃墟へのロマン主義的趣味によって養われ、いまや多かれ少なかれオブジェ自体の特性の一部をなしてさえいます。そして、とりわけそれはわたしたちの過去を見る方法に強い影響を与えているのです。

しかしここで、より仔細に分析したいある作品の話に移りましょう。以下で見るように、その作品の力もまた、儚さについての自覚に結びついているのですが、実はそれは、見たこともないような驚くべき生命力を作品に与えもするのです。

ここでお話ししたいのは、南アフリカの芸術家ウィリアム・ケントリッジ〔1955-〕がローマのテヴェレ川沿いの堤防に設置し、今年4月に披露された壮麗たるサイト・スペシフィック作品、《勝利と哀悼》です。この作品は、シスト橋とマッツィーニ橋のあいだの550メートルにわたる区間に展開するフリーズで、高さ10メートルほどにもなる80人の人物像が描かれています。まるでそれは、堤防の白大理石の壁の表面に堆積した生物による古色を取り去ることで踊り出てきた巨大な影のように、永遠の都市の数千年の歴史を語ります。技術的には、ストリート・アートでも同じように利用されるステンシルに似た方法がとられています。しかしこの作品では、ワニスを上から塗布するかわりに、水洗除去が行われています。それは、グラフィティの真逆とも言うべきもので、白い石灰華の上に年月とともに堆積した汚れを取り除くことで、その部分との対照性によって、ドローイングを影のように浮かびあがらせるのです。そしてそれはのちに、再び影へと帰ることになるでしょう。この作品は、当然ながら、時間のなかで消えゆくことを定められています。大気の要因やテヴェレ川の水、それにスモッグによって、洗浄された壁は再び覆われ、不可避免的にイメージを消し去ることでしょう。ケントリッジは、有機的な素材や、生きた、それ故当然ながら脆弱な素材を用いて制作することを選択しました。そうした素材は、時間の経過とともに作品自体を呑み込むよう仕向けられており、わたしたちが構築する事物がいかに儚いものかを示すメタファーになっているのです。ケントリッジは、作品の公開に際して発表されたインタビューにおいて、次のように述べています。「わたしの描いた人物像は消え去り、暗闇に帰ることでしょう。わたしにとって重要なのは、残らないということで、それもまたこのプロジェクトの意義の一部をなしています。闇から光への行進は、また闇のなかに帰っていきます。世界とは、一時的な、変化の場所なのです（『ラ・レプブリカ』紙、2015年9月16日）。

まず、作品のこうした自己破壊的傾向、作者によって表明される明確な「死の願望」は、人を驚かせ、失望や喪失の感覚を生みます。それはまた、手で作られた作品の壮大さや雄弁さが、そうした傾向とはっきりと対照をなしているためでもあります。500メートルを超すほどの長い「カルトゥーシュ（渦巻き装飾）」は、トラヤヌス帝の円柱を覆うそれにも似ています（実際ケントリッジは、この円柱にインスピレーションを受けたと言って

います)。トラヤヌス帝の円柱のカルトゥーシュは、細部にいたるまで、根気強く構想され、計画され、デザインされ、そのようにして徐々に実現されたもので、そこにはいかなるクロノロジカルな秩序もなく、ローマの歴史が繰り広げられています。けれどもこのトラヤヌス帝の円柱は「残るには偉大すぎる」作品である、とケントリッジは明言して、こう付け加えます。「それは、歴史とはこういうものである、というあまりに断定的な宣言でしょう。これとは反対に、わたしのプロジェクトにおいて重要な要素は、その一時的な外観なのです」(『ラ・レプブリカ』紙、2016年4月10日)。

他方で、まさにその一時的な外観、数年のうちにそのインスタレーションが消え去るだろうという自覚にこそ、作品の魅力は基づいています。まるで生命それ自体のような、不安定なものが有する、永遠であると同時に歴史的でもある魅力がそこにあります。ただしこの作品はまた、パブリック・アートの壮大な介入がそうであるように、相互の交換のなかで生き、人間の関係性を促進するという可能性を持っています。そして、たえず変化する一般の人々に影響を及ぼし、ついには、わたしたち一人一人の時間的地平のうちに、作品を再び生かすことになるのです。

なぜなら、このエフェメラルな芸術では、歴史が土手に沿って流れて行くかのように、イメージが川に沿って流れていきます。それが語るのは、ケントリッジによって再構築された、「勝利」と「哀悼」、栄光と恥辱を載せた永遠の都市の歴史だけではありません。ここでは、曖昧で有限なわたしたちの歴史もまた、上演されるのです。世界という巨大な舞台の上にいるかのように、テヴェレ川の岸辺で、なんらかの方法で、西洋の影と矛盾が凝縮します(ローマに魅せられると同時に、慄かされていたフロイトもまた、そのことを知っていました)。それはしばしば、暴力と横暴、勝利と敗北によってしるしづけられる歴史です。ケントリッジの造形的形象は、その歴史を再構築しようとしています。しかし、それらの形象はまた、掘り下げ、より深く理解するというわたしたちの解釈作業を絶えず必要としており、その作業を通じてその都度意味を取り戻すのです。このドローイングの行列とともに歩を進めると、わたしたちもまた、その意味を認識するよう求められることになります。それらのドローイングの意味は、一回限りに与えられるものではけっしてなく、むしろ、わたしたちの感性やわたしたちの歴史という壊れやすい織物の経験から発して、たえず再構築され、再創造されていくべきものです。ケントリッジは、ドローイングについて記した素晴らしい近著のなかでこう述べています。「意味というのはつねに再構築であり、投影である。それはすでにある建物ではなく、建てられるべきものであって、たんに発見されただけのものではない」。この意味で、ごく暗示的な言い方で彼はこう結論づけています。「歩くことは、ドローイングの前史である」。

ケントリッジが作品のいかなる説明書きも準備しなかったのも、恐らく偶然ではありません。それは、自由な解釈を導くためだけではなく、作品と観者のあいだでの交換や相互作用を、より一層促進するためでもあるのです。わたしはその作品が設置されたテヴェ

レ川の区画の近くに住んでいるのですが、わたし自身の個人的経験についてのみお話しするなら、普段その堤防沿いを散歩するときに、見知らぬ人々との会話に引きずり込まれるように感じることも幾度もありました。その行進に登場する人物にどのような意味があるのかを解説しようとしたり、出来事を再構築したり、場面の変遷にコメントを加えたり、あるいはまたよりシンプルに、これら過去についてのイメージにきっかけを得て、ついに現在のローマについて語りはじめたり、と。恐らくこのようなことが過去にも、バロック時代のローマのエフェメラルな装置を前にして、あるいはまたそれ以前に、同じくらいエフェメラルな、凱旋を祝う古代風絵画の行列のさなかに起こったことでしょう。サルヴァトーレ・セッティス（2016）が適切に言及しているように、そうした行列によって、古代ローマの軍事的栄光が祝賀されていたのです。

事実、ローマはつねにエフェメラルなものの祖国でした。そしてこのことはすべての人々に、「永遠」を体現する都市の脆さやその有為転変だけでなく、その都市と同じほどに不安定なわたしたち皆の「勝利」と「哀悼」について深く考えさせます。ケントリッジのこの作品のようにエフェメラルな芸術に、他の何を要求するのでしょうか。彼の作品は、あらゆるレトリックのかたちを避けながら、みずからを認識の道具とし、歴史の再構築と伝達という機能を発展させる力を持っています。そして、歴史的・図像的に共有された遺産から、作者と観者のコミュニケーションの新しい様態を活性化させることができるのです。恐らくはそれが、パブリック・アートの、あるいは要するに、芸術というものの意義なのではないでしょうか。

このような方法で、ケントリッジの芸術はある種、個人の、かつ共同の記憶の劇場となります。なぜならそこでは、淀みないドローイングの技術によって、大文字の〈歴史〉が、成功も失敗も含めて、わたしたちめいめい個人のさまざまな歴史へと溶きほぐされるのです。そして、わたしたちにたえず〈歴史〉を書き直すことを求めます。ケントリッジ自身、歴史全体の意味など知りません（それを知ることがいったいどうやって可能でしょうか）。彼は、わたしたちにすべての答えを与えることはできません。つねに、わたしたちの参加を必要としているのです（〔壁に記された〕「わたしの覚えていないこと」という一文が示しているように）。ケントリッジが、プラトンの洞窟の譬え話を想起しながら、自著『ドローイングについての6つのレクチャー』（2016）のなかで書いているように、彼自身もまたわたしたちと同じように闇に沈んでいるのです。しかし彼は、わたしたちと同じように、光にむかって行かねばならないことを知っています。「わたしたちが認めるのは、見ているものを理解できないような洞窟の囚人でもなく、あらゆる確実性を手にして洞窟へ帰る全知の哲学者でもない。中間地帯に住まうことにしよう。つまり、壁の上に見えるものと、網膜の裏でわたしたちが着想する形態、その二つの間に住まうことだ。」

いまや、わたしたちが位置するこの中間の空間には、いかなる絶対的栄光も、歓喜もありません。あるのはむしろ、人類の時間と歴史との関係性であり、それは、わたしたち

みんなの内的イメージに、影のように刻印されています。ローマの壁に描かれた人物像の物質的素材は、それ自体としては、歴史のように脆弱です。勝利と哀悼、栄光と成功もまた、永遠には続かないのですから。人物像は巨大で雄大であり、いかなる個別の、直線的ヴィジョンも不可能なほどに、互いが互いの後を追いつけています。むしろ必要なのは、斜交いから眺めたり、あるいはまた映画のように、それらの人物像がほとんど同時に見えるほど遠くから見たりすることです。ただし、人物像のかたちには、勝利を意味するイメージはありません。馬上のムッソリーニは蜂の巣状の銃撃を受けており、翼を持つ勝利の女神は粉々に壊され、ベルニーニの彫刻、教皇と皇帝の胸像は戦争の略奪品のように台車に載せられ運ばれていきます。レムス〔ローマ建国神話の双子の一人で兄ロムルスに殺害された〕とパゾリーニ〔1922-75 詩人にして映画作家、謎の死を遂げた〕の惨殺死体は凍りついたように地面に横たわっています。一方、アルド・モーロ〔1916-78 誘拐・虐殺されたイタリアの首相〕は自動車のトランクから投げ出され、囚人たちは降伏のしるしに片手を掲げています。彼らは目隠しをされて、殺されるか追放されるのを待っているのです。ちょうど、ローマのユダヤ人たちのように。

こうして、ローマのテヴェレ川沿いに現れる、世界についての虚構の舞台で、時間と歴史の永遠の関係性が上演されます。これらすべてが、ロザリンド・クラウスがその著作『メディウムの再発明』（2005）で「パランプセスト（重ね書き写本）」と定義した、特異なマルチメディアの手続きのかたちで表現されているのは偶然ではありません。事実、このアメリカの批評家は、「ポストメディウムの時代」において言語を「再創造」することができる数少ない芸術家の一人として、ケントリッジを挙げています。ケントリッジは、ドローイングという、もはや使い古されたかにみえる技術に、新しい形態と機能を取り返すことができるからです。

南アフリカ出身のこの芸術家の特殊性は、まさしく、さまざまなメディア（ドローイング、絵画、演劇、彫刻、アニメーション）を横断する点にあります。彼は、それらさまざまなメディアを、内部から、たえまない重ね合わせと混成を通じて更新させるのです。たとえば《プロジェクションのためのドローイング》（1989-2003）のようなケントリッジのよく知られた映像アニメーションでは、木炭によるドローイングだけでなく、16ミリ、あるいは35ミリフィルムも使用され、すべてがビデオの上へと移動され、映写されることで、ゆったりとしたものになっています。これらの作品はそうした複数のメディアの接ぎ木の結果であり、たった一枚の紙の上で展開されます。彼はその紙の上で、事物の形象や人物を考案し、描き、加筆し、取り去ったり消し去ったりします。そしてそれを、小型撮影機で記録するのです。事実、動くドローイングはケントリッジのお気に入りであり、思考の早さで次々と交代し変容するイメージでできた、表現力に満ちた形態です。そこでは、手と精神が直接に結びつきます。この言語以前、映画以前の古い技術であるドローイングは、たとえばケントリッジがしばしば語る、南アフリカの植民地時代のような、

前近代の現実を表象するのに適したものです。

ここからして、《勝利と哀悼》もまた、いわばトランスメディアの完璧な事例であると言えるでしょう。そこでは、ドローイング、絵画、彫刻、アニメーション映画、影絵劇が、一つの絶え間ないメタモルフォーズのプロセスのなかで交差しています。それは広く、映画の発展の時間を想起させるものであり、描かれた人物だけではなく観者をも巻きこんでいきます。

長大な動くドローイングは、観者の注意深い眼差しのもとで共有された想像的なものを感情的にふるわせます。それは、さまざまな技術的装置を組み合わせ、芸術と歴史、現実と想像、栄華と悲哀を混ぜ合わせて、あらゆるクロノロジカルなシークエンスを粉砕します。このすべてが、影絵劇の技術によって生み出されるイメージを通じて、強化されることになるのです。

こうしてこの作品でもまた、ウィリアム・ケントリッジは、新しいテクノロジーの抗いがたい浸透を前に、もはや終わったものとみなされている職人的な技術を、力づくで取り戻します。そして、再びアウラをまとうような退行的な次元に陥ることなく、根本からそれを更新します。

マルチメディアが世界的に広まりつつあるデジタル時代において、ドローイングは、ケントリッジにとって素描の技術という失われた真正性や純粋さのノスタルジックな再発見を意味するものではありません。むしろ素描に、より活気に満ち、ダイナミックで生き生きとしたものを見出し、その生成を把握することを意味します。そのため、ドローイングは結晶化の作用を持つ絵画ではなく、むしろ流動化させる映画へと近づきます。実際、ドローイングにおいて、イメージはそれを生み出すプロセスとともに、身振りはそれについての反省とともに与えられるものです。ドゥルーズとともに、次のように言うこともできるでしょう。映画においてと同様、ドローイングにおいては、「運動＝イメージ」も、「時間＝イメージ」も存在すると。そういうわけで、ドローイングとは、イメージの生成であり、イメージの時間であるとともに時間についてのイメージなのです。

映画とその技術、その物語的モダリティは、ケントリッジの詩学全体の核心をなしています。それはこのローマの偉大なパランプセストにも明らかです。というのも、そこにはやはり、偉大な映画芸術の二人の巨匠、ロベルト・ロッセリーニ〔1906-1977〕とフェデリコ・フェリーニ〔1920-1993〕への称賛の証が率直に示されているからです。この意味で、ケントリッジがローマを語る方法は、映画がそれを語ったやり方と一致しています。

したがって、根本的に映画的存在であるということこそが、この巨大なローマのドローイングの本質です。それはまさに「スキアグラフィア」、すなわち影のエクリチュールとも呼ぶことのできる陰影の戯れであり、虚実の交代です。ここからして、ケントリッジにとってドローイングとは、時間の影のあいだに痕跡を残すことであり、時間を書きとめ、記

憶するための方法です。そして、映像に収めることは、ドローイング＝時間の痕跡を保つための方法なのです。

その巨大な影の人物像によって、ローマのパランプセストは、脆弱な素材を別の姿へと変貌させます。ドローイングの彫刻的潜在力、演劇の表現力、そして映画の「運動＝イメージ」へと変容させるのです。このような方法によって、「優れた手によって熟慮する巨匠」であるケントリッジは、ドローイングの技術を根本から更新します。ケントリッジによって、ドローイングは、速度の速いわたしたちの時代の精神を理解するのに適した、恐らくはもっとも鋭い言語になるのです。

ベンヤミンが望んだように「過去の真のイメージはさっとかすめ過ぎていく」とすれば、ここで重要なのは、歴史をミイラ化させることではなく、また防腐処理をしてスナップ写真というアイコンにしてしまうことでもなく、むしろまさしく「時間を描く」ことです。デジタル・メディアの時代にあっても、ドローイングにおいては「出来事や歴史が消えるのではなく、それらは一連の控えめな記号に置き換えられます。世界は解体され、一から再制作されるのです」とケントリッジは書いています。

こうしてケントリッジの才能と経験を詰め込んだこのドローイングは、過去の奥深くへと進み、そこから断片を抜き出し、それらをみずからの想像力と混ぜ合わせます。そして同時に、わたしたちに、ヴァールブルクの「記憶のアトラス」の場合と同じことをするよう誘うのです。つまり、わたしたちの歴史を個々人が再創造し、わたしたちの想像上のアトラスを構築することへと。

結論として述べるなら、この意味で、ケントリッジのローマのプロジェクトは、歴史的記憶についての儚いモニュメントを表しているわけではありませんし、わたしたちの歴史的・文化的遺産に防腐処理を施したものでもありません。むしろそれは、市民の生活のなかのいまここに位置づき、知識の素材にしてかたちとなり、わたしたちにその場その時の経験を他者と共有させる、という驚くべき能力を持っています。このため、テヴェレ川沿いのエフェメラルな介入は、パブリック・アートの一大事業を示しているのです。それは、すべての人に帰属するような歴史のレパートリーと視覚文化に根を持ち、それによって、たとえ作品が時間の長い闇によって消え去られようとも、現在と未来に影響を与え続けることでしょう。

(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)

参考文献

Cesare Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica, 1939-1986*, a cura di M. Cordaro, Editori

- Riuniti, Roma, 1994.
- Heinz Althofer, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, trad. it. Nardini, Firenze, 1991.
- AAVV., *Conservare l'arte contemporanea*, a cura di Lidia Righi, Nardini, Firenze, 1992.
- Giovanna C. Scicolone, *Il restauro dei dipinti contemporanei*, Nardini, Firenze, 1993.
- AAVV., *Arte Contemporanea. Conservazione e restauro. Contributi al "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea, Atti del convegno "Colloquio sul restauro dell'arte moderna e contemporanea", Prato 4-5 novembre 1994, (a cura di Sergio Angelucci), Nardini, Firenze, 1994.*
- Giorgio Bonsanti, *Non il restauro dell'arte contemporanea ma il restauro contemporaneo dell'arte*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 128, dicembre 1994, p. 71.
- Giorgio Bonomi, *La gran risata di Alberto Burri*, in "TITOLO", n. 24, autunno 1997, art. 06.
- Caianiello Tiziana, *Verso una metodologia del restauro del contemporaneo. Il dibattito europeo*, in "ON: OttoNovecento", n. 3 (1999).
- Donatella De Bonis, *Restauro dell'arte contemporanea. Il dibattito in Italia*, in "Kermes", n.38, apr.-giu. 2000, p. 63-67.
- Achille Bonito Oliva, *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", 1 marzo 2000, p. 50.
- Vanni Tiozzo, *Riflessioni sul restauro dell'Arte Contemporanea*, in "Progetto Restauro", n.20, 2001, pp. 40-45.
- Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.
- AA.VV., *Arte Contemporanea. Conservazione e Restauro*, a cura di Enzo Di Martino, Allemandi, Torino, 2006.
- Oscar Chiantore, Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2006.
- AA.VV., *Modern Art: Who Cares?*, eds. Ijsbrand Hummelen, Dionne Sille, Archetype Publications, London, 2006.
- AAVV., *Arte Contemporanea e tecniche, Materiali, procedimenti sperimentazioni*, a cura di Silvia Bordini, Carocci, Roma, 2007.
- AA.VV., *Conservazione e restauro, in Arte contemporanea. Otto. Scenari e materiali*, Electa, Milano, 2008, pp. 130-157.
- Paolo Martore, *L'opera d'arte contemporanea tra significato ed identità culturale*, in

«Kermes», n.70, 2008, p. 33-39.

Bruno Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, Teorie a confronto*, Milano, Skira, 2009.

Barbara Ferriani, Marina Pugliese, *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano, 2009.

Francesca Romana Morelli, *Arte impalpabile. Le difficoltà di conservazione della New Media Art, legate all'obsolescenza di materiali e tecnologie, sono finalmente al centro dell'attenzione anche in Italia*, in "Il Giornale dell'Arte", febbraio 2009.

Paola Del Vescovo, *A proposito del restauro del contemporaneo: alcune riflessioni a partire dalla teoria di Cesare Brandi*, in AA. VV., *Disegno e restauro: conoscenza analisi intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, a cura di R. Strollo, Editrice Aracne, Roma 2010.

AAVV., *Conservazione dell'Arte contemporanea, Temi e problemi. Un'esperienza didattica*, a cura di Paola Iazurlo, Francesca Valentini, Il Prato, Padova, 2010.

AA.VV., *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, eds. Ursula Schadler-Saub, Angela Weyer, Archetype Publications, London, 2010.

AA.VV., *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, a cura di Maria Cristina Mundici e Antonio Rava, Skirà, Milano, 2013.

Valeria Burgio, *William Kentridge*, Postmedia Books, Milano, 2014.

AA.VV., *In opera. Conservare e restaurare l'arte contemporanea*, a cura di Isabella Villafranca Soissons, Marsilio, Venezia, 2015.

Salvatore Settis, *L'elogio dell'efimero scritto sul fiume della città eterna*, in "La Repubblica," 10 aprile 2016.

William Kentridge, *Sei lezioni di disegno*, Johan & Levi, Milano, 2016.

Triumphs and Laments. Un progetto per Roma, direttore artistico Kristin Jones, musica di Philip Miller, compositore aggiunto Thuthuka Sibisi, Roma, sponde del Tevere, 21 e 22 aprile 2016. <http://www.triumphsandlaments.com>