

# 「貧」の範囲—アルテ・ポーヴェラ再検討—

金井 直

## 1. ポヴェリスティとは誰だったのか

アルテ・ポーヴェラ、すなわち「貧しい芸術」とは、1967年、批評家ジェルマーノ・チェラントによってジェノヴァで組織されたグループ展に端を発する動向であり、20世紀後半を代表する芸術活動として知られている。その展開が活発であったのは1970年前後だが、今世紀に入り、テイト・モダンをはじめ、世界各地で回顧的な展覧会が開催されたことで、運動の全体像を見直す機運が高まり、そのアクチュアリティ、すなわち、今日の芸術表現とのつながりがあらためて認識されるようになっている。2005年に開催された豊田市美術館におけるアルテ・ポーヴェラ展も、こうした世界的な再評価の流れに則ったものであった<sup>1</sup>。

アルテ・ポーヴェラといえば一般に、非芸術的で安価な素材をそのまま呈示したようなイタリアのアートと理解されている。たしかにミケランジェロ・ピストレットやマリオ・メルツ、ジルベルト・ゾリオの作品には、伝統的な芸術とは無縁のモノがあふれている。しかしそれらの表現は一樣ではない。ポーヴェラ／貧というひとつの形容詞のもとに、あえて束ねる必要はあるのだろうか。

微視的にいえば、ない。定義は常に足枷なのだから。巨視的に言っても、ないだろう。ポスト・ミニマル、アンチ・フォーム、コンセプチュアルといった1960年代の国際的な動向にとりあえず回収可能な範囲とってよいだろう。それにもかかわらず、ポーヴェラ／貧という語は今日なお用いられ続ける。その経緯の検証が本稿の目的となる。

まずは基本的な問いから。すなわち誰がポヴェリスティ、つまりアルテ・ポーヴェラ作家と呼ばれたのか。豊田市の展覧会においては、ジョヴァンニ・アンセルモ、アリギエロ・ボエッティ、ピエル・パオロ・カルツォラーリ、ルチアーノ・ファブロ、ヤニス・クネリス、マリオ・メルツ、マリザ・メルツ、ジュリオ・パオリーニ、ピーノ・パスカーリ、ジュゼッペ・ペノーネ、ピストレット、ゾリオ、の12人が取り上げられた。この選択は出品協力館であるカステッロ・ディ・リヴォリ現代美術館との協議にもとづくものであったが、同時に、1984年にチェラントによってトリノで開催され、その後マドリード、ニューヨークへと巡回した展覧会の出品者を参考ににしたものでもあった（「一貫性のなかの一貫性：アルテ・ポーヴェラから1984年まで」展）。今日、アルテ・ポーヴェラを語る上で、不可欠の顔ぶれとってよいだろう。しかし彼らが1967年のアルテ・ポーヴェラ誕生以来の一貫したメンバーであったわけではない。第1回展出品者はボエッティ、ファブロ、クネリス、パオリーニ、パスカーリ、エミリオ・プリーニの6人であった<sup>2</sup>。1968年2月、ポローニャで開催された第2回展にはアンセルモ、マリオ・チェーロリ、マリオ・メルツ、ジャンニ・ピアチェンティーノ、ピストレット、ゾリオの6人があらたに加わり、メンバーは12人となる。翌月、トリエステで開催された第3回展にはチェーロリ以外の11人が出品している。さらに10月、アマルフィで開催された「アルテ・ポーヴェラ+アツィオーニ・

ポーヴェレ」には、アルテ・ポーヴェラ側としてアンセルモ、ポエッティ、ファブロ、クネリス、マリオ・メルツ、マリザ・メルツ、パオリーニ、パスカーリ、ピアチェンティーノ、ピストレット、ゾリオが登場する。この時点で運動の核となるポヴェリスティがおおよそ定まるとみてよいだろう。ここにカルツォラーリとベノーネが加わるのは翌1969年のことである。しかし、それは展覧会ではなく、チェラントによって編集された書籍『アルテ・ポーヴェラ』においてであった。イタリア語版、英語版、ドイツ語版あわせて2万部出版されたこの本の成功によって、アルテ・ポーヴェラという運動、そして批評家・キュレーターとしてのチェラントの名は国際的に知られることになる。

さて、ここで注目しておきたいのは、この69年の書籍の中身、取り上げられている作家の多様さである。ポエッティ、ファブロ、クネリス、パオリーニのように、1967年以来、一貫してチェラントと歩調をあわせてきたいわば生粋のポヴェリスティに加えて、たとえばリチャード・ロング、ヨーゼフ・ボイス、ブルース・ナウマン、ジョセフ・コッス、カール・アンドレらが登場する。コンセプチュアル・アート、ランド・アートなど、ミニマル・アート以後の状況と関わるヨーロッパ、アメリカの作家の活動が、彼らの合意を得た上でアルテ・ポーヴェラの名のもとに糾合されているのである<sup>3</sup>。

何が起きているのだろうか。1984年以後のほぼ定着したポヴェリスティの顔ぶれをかりに基準値と呼ぶならば、チェラントは1967年の初期値すなわち極小値を、早くも2年後にはその極大値へと切り替えていったのである。拡大するのは作家数だけではない。繰り返し出版されるチェラントのアルテ・ポーヴェラ論もまた、その都度書き換えられ、「貧」の範囲を拡張していくことになる。

## 2. 展開する貧

1967年のアルテ・ポーヴェラ第1回展のカタログからチェラントのテキストを引用しよう。

何が起きつつあるのか。凡庸が芸術の表舞台にあらわれる。意味の無さが存在し始める。いや迫ってくる。物理的実在、反応そのものが、そのまま芸術となる<sup>4</sup>。

映画、演劇、視覚芸術は反-虚構的なものとして措定され、ただ現実と現在のみを記録しようとする。純粋な現前をもって、あらゆる概念的スコラ哲学を粉碎しようとする。あらゆる修辞的韜晦や意味論的理解を、意識的に排除し、現実のあいまいさではなく、その一義性を確かめ、記録しようとする。省察、模倣的表象、言語の慣習をその探究から排除する。そこから帰着するところ

のひとつの芸術。これをグロトフスキの演劇論の用語を用いて「貧しい」と呼びたい<sup>5</sup>。

ここに「貧＝ポーヴェラ」がはじめて登場する。この語が、記号論的な含みをもって用いられていることは「言語のプロセスは削除、抹消、極小、原型へと還元された貧しい記号から成る」といった一節にも明らかであろう。チェラントはさらに視覚芸術における貧しい記号の出現を、たとえばポエッティやパスカーリの作品に即して語る(図1)。

集積としての積み重ね、はめ込みとしてのはめ込み、カットとしてのカット、堆積としての堆積、現実＝現実、行動＝行動といった数学的等号。単一の身振り性が、歴史的、世俗的偶発性から逃れ、可能なありとあらゆる形式的、有機的プロセスを身に帯びる。

パスカーリの土のキューブは土で、海は水でできている。それらは自然界の自然な提喩である。この日常的な自然は、あらゆる仮面を剥ぎ取られ、卑俗なタブーにさらされ、丸裸にされ、その言語的パラダイムはすっかり抜き取られる<sup>6</sup>。

言い換えれば、素材と主題、形式と内容といった上下関係をはらんだ二項対立の排除、再現・表象のエコノミーへの抵抗。それこそがチェラントの言う「貧しさ」なのである。ファブロの出品作のタイトル《床トートロジー》(図2)も、チェラントにとっては極めて好ましいものだっただろう。「貧」「イコール」が、さらに「トートロジー」へと横滑りする。企画者チェラントの思惑は明らかである。イコールの無限連鎖が、ウォーホルの映画、グロトフスキの演劇と同様に、造形芸術においても作用する、その状況の呈示・記述こそが、アルテ・ポーヴェラ第1回展の目標だったのである。

ここで注意しておきたいのは、「貧」という語が、私たちの予想に反して、作品の素材を指して用いられてはいないということである。たしかにポエッティの金属パイプやパスカーリの土、ファブロの新聞紙はきわだって非芸術的・日常的なものであったが、それらを指してチェラントは、「貧」と呼ぶことはない。映画・演劇との並行関係をむしろ強調するチェラントにとって、原材料・素材の選択可能性は、造形芸術の副次的な条件だったのではないだろうか。

この展覧会とほぼ同じ頃、『カザベッラ』に、チェラントは「イメージの新技術」という小論を寄稿している(C・グエンツィとの共著)。アルテ・ポーヴェラに直接関わるものではないが、これは67年当時にとってはもっとも読者を得たチェラントのテキストではないだろうか。その冒頭、チェラントはアルテ・リッカ、すなわち「豊かな芸術」の定義を行う。

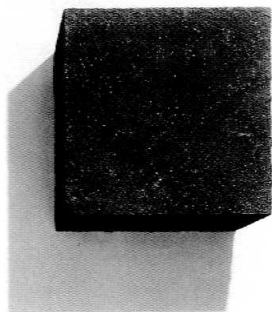


図1  
ピーノ・パスカーリ  
《土の1mキューブ》  
1967年  
ブラダ・コレクション

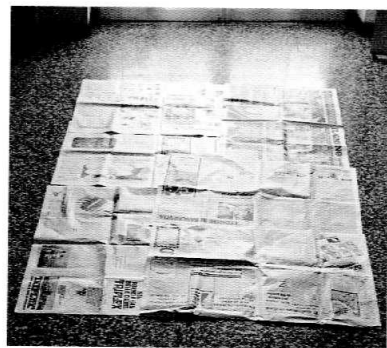


図2  
ルチアーノ・ファブロ  
《床トートロジー》  
1967年

