

「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¹。

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いってよいだろう。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、不可欠の顔ぶれといってよいだろう。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²。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³。

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⁴。

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⁵。

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⁶。

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。

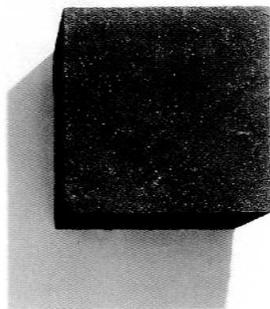


図1
ピーノ・パスカーリ
《土の1mキューブ》
1967年
プラダ・コレクション



図2
ルチアーノ・ファブロ
《床トートロジー》
1967年

なぜアルテ・リッカか。それは抽象的なマイクロコスモス(OP、オブ・アート)、あるいは漫画や写真、広告技術に関わる社会的マクロコスモス(POP、ポップ・アート)に則って、文化的に、想像的に、美学的に作り出されるからだ。技法、プロセスの複雑難解な構造を利用する芸術で、読解にはある種のイコノロジー的枠組みを要する⁷。

こう記したうえでチェラントは、対極にアルテ・ポーヴェラを置く。この反リッカ、脱リッカとしてのポーヴェラという視点は重要だろう。形式・素材においてアルテ・ポーヴェラを厳密に規定するのではなく、まずはアルテ・リッカの対立項として示し得たことが、後のアルテ・ポーヴェラの拡張を可能にするのである。

アルテ・ポーヴェラに関するテキストに戻ろう。『フラッシュ・アート』1967年11-12月号に、チェラントは「アルテ・ポーヴェラ:ゲリラ戦のためのノート」を寄稿する⁸。タイトルに明らかのように、このテキストは先のカタログテキストに比べて、政治的・行動主義的な調子を強めたものである。冒頭からチェラントはアーティストと歴史/プログラム/マーケットの共犯関係を批判し、あらゆるシステム、プログラムからの離反を訴える。このとき、システム側として引き合いに出されるのが、オブ・アートとポップ・アートである。前者を支えるのは抽象的なマイクロコスモス、後者を支えるのは社会文化的なマクロコスモス。要するに10月に『カザベッラ』誌上で規定された「アルテ・リッカ/豊かな芸術」が、アルテ・ポーヴェラの最大の敵としてここで明確に位置付けられたのである。

いっぽう、アルテ・ポーヴェラはというと「偶発性、出来事、非歴史、現在に関わる」ものであり、そこでは「アーティストはゲリラとなり、戦いの場所を選択し移動」し続ける。そのようなポーヴェラの探究とは「行動と人間、態度と人間の同一性を目指す」もの、すなわち、「アーティストがすべてのレッテルを拒否し、自分自身のみを同一化する」ことである。チェラントはさらに次のような一文で本文をしめくくる。「このテキストは行動するという観点からはすでに欠陥がある。われわれはすでにゲリラ戦の中にいるのだ」。

さて、つぎにアルテ・ポーヴェラについての第3のテキスト、1968年、ポローニャの展覧会カタログに収録された文章を確認しておこう。冒頭ほどなく、アルテ・ポーヴェラを「現実=現実、行為=行為、思考=思考、出来事=出来事という意識的同一化へ向かうあり方」と定義するあたりでは、1967年の第1回展のカタログテキストに通ずる水平性、トートロジー感覚が際立つが、次のように言い換える段階になると、「貧」は一転、倫理的な色彩を帯びる。

(アルテ・ポーヴェラとは)創造の最大の自由は、言語・視覚的無秩序、絶え間ないノマディズムの振る舞いであると考える芸術。自分の存在の(精神的・物理的)状況をつねに検証する刺激としての芸術。補充し判断されるべき実体

として人間のあらゆる行為が有する精神的・物理的特性を観客に示すため、観客コミュニティの目から「幻想上の」欺瞞の壁を排除する存在の要請としての芸術⁹。

アルテ・ポーヴェラは説明し理論立てる作業ではない。理念をあらたに表象する過程が目的ではなく、イメージから出現する意義と現実態の意味を意識的行為として差し出すことを目指している。図像や物体の弁護からはまったくかけ離れたところにある、ほとんど直感的なまでに自由な行動であり、模倣は機能的副次的事実とされ、理念と一般法則が焦点となる¹⁰。

行為の自由の強調には、あきらかに『フラッシュ・アート』のテキストの余韻が感じられる。個々の作家、作品を語る節においても「演技」の拒否、存在、「自己投企」、システムからの離反といった観点が強調されることになる。たとえばピストレットについて(図3)。

1966年、プレゼピオ、ボール紙製の井戸、談話用の構造、ジャスパー・ジョーンズの巨大な写真、水銀灯ランプ、洋服のショーケース、薔薇、緑のピラミッドのあるテーブル、1967年、浴槽、雲母で覆われた身体、圧縮された新聞、家、マイルストーン、一連の電球、点された蠟燭の列、ジェノヴァ大学での散髪からトリノの路上での新聞紙の球ころがしまで、たくさんの自由な身振り。こうした制作と行為によって、ピストレットはデュシャンやウォーホル(かれが好む芸術家たち)のように、つねに芸術と生の狭間にとどまっている。システムがすべてである世界において、非-システムの生き方をする¹¹。

パスカーリについて

わずか数年で「彼の」イメージは、鳥や動物を形成するよう並べられたオブジェから女性の胸像へ、壁から大砲へ、神話の動物から滝へ、海から水溜りへ、土のキューブから畑へと移り、近年は、色付きのナイロンと鉄線からなる巨大な蚕に至る。彼の存在は消失しては復活し、再び崩壊しては再創造される。自然な原初の事実への光学的・感覚的な彼の参加の強度に応じて¹²。

クネリスについて

サボテン栽培、オウムとの遊戯、カナリアへの餌やり、花に火をつける、道を散歩し、街の匂いを嗅ぐ、綿の柔らかさ、ナフタリンのきつい臭いを通じて「現れる」クネリスは、たえずそれまでの自己存在を断ち切り、ひとつの行為に同定されないよう複数の行為を重ねて、人間と事物の自由な存在の可能性を明らかにする¹³。



図3
ミケランジェロ・ピストレット
《マイナス・オブジェ》展示風景
1966年

チェラントは出品作家それぞれの活動を、システムの拒否、あるいは自由、ノマドといった言葉と関係づけていく。1967年当時の記号論的・非人称的アプローチとは異なる、明白な熱気がテキストを包む。それに加えて、引用した箇所にも明らかのように、個々の作品記述が素材の多様性を強調する方向へと滑り出している点にも注意しておくべきだろう。トートロジーからノマディズムへ。ノマド的なのは芸術家ばかりではない。第1回展から半年弱にして「貧：ポーヴェラ」という言葉そのものがすでにノマド的に運動・拡張していくのである。そして翌1969年、作家数を大幅に増やし、ボイスやコーススまで含みこんだ著書『アルテ・ポーヴェラ』の出版となる。テキストの冒頭を引用する。

動物、植物、鉱物が芸術の世界で一斉蜂起している。芸術家はそれらの物理的、化学的、生物学的な可能性に引き寄せられ、世界の事物の、生を与えられたモノとしてではなく、魔術的、驚異的事象の作り手としての展開に耳を澄ます。単細胞生物のように、芸術家は自らを環境に巻き込み、擬態で環境に身を隠し、自らの知覚の闊を拡張する。つまりモノの世界との新たな関係を開くのだ¹⁴。

近代的な意味での芸術家像、すなわち表現者、創造的主体といった確固たるアイデンティティはここにはない。チェラントにとっては「動物、植物、鉱物たちの一斉蜂起」に、交感、あるいは擬態をもって応える人こそが芸術家なのだ。生態とのヒエラルキー抜きの水平な関係は、美術をめぐる制度にも敷衍されるがゆえに、芸術家はもはや「予言者」でもなければ「文化的支配者」でもない。

同調しないために順応しよう。その「自然らしさ」から飛び出して、できあいの次元から絶えず逃げるのだ。芸術家や知識人、画家や彫刻家の役割を廃止せよ。そして知覚すること、感受すること、呼吸すること、歩くこと、聞くこと、人間としての習性に立ち返ろう¹⁵。

この第4のテキストをこれまでの3つのテキストから分ける点として、ジョン・デューイへの言及がある。有機体とその環境との相互作用からつくりあげられる統合的経験のうちに、芸術を捉えるデューイの身体的自然主義に拠りつつ、チェラントは、擬態や順応という行為が動植物や鉱物といった生態にそって展開されることを求める。この環境への構えが、1967年当時のアルテ・ポーヴェラにおいては条件のひとつに過ぎなかったはずの多素材主義的傾向を押し上げている点には注意が必要だろう。あらためて見直せば、第1の「アルテ・ポーヴェラ」と第4の「アルテ・ポーヴェラ」の冒頭付近の文章の相違は示唆的である。つまり「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」が、「美術の世界で動物、植物、

鉱物たちが一斉蜂起している」へ、言い換えれば「凡庸と無意味」が「動植鉱物」へと移し変えられていくのである。1969年のチェラントは、もはや等価性の連鎖、あるいはトートロジーをもって「貧」を定義することはしない。むしろ、素材の多様性と行為の直接性を訴えつつ、「貧」の範囲を拡張していく。表現を抑制することから多素材主義、行為の獲得へ。テキストの更新によってチェラントは、より多くの有力な作家たちがアルテ・ポーヴェラの名のもとに連係する可能性を開いているのである。1970年、この極大値をもってアルテ・ポーヴェラは、ついに公立美術館に登場する。チェラントがトリノ市立近代美術館において組織した企画展「コンセプチュアル・アート、アルテ・ポーヴェラ、ランド・アート」である。生粋のポヴェリスティ、極大値のポヴェリスティに加えて、そこには河原温やメル・ボクナーらも含まれていた¹⁶。この展覧会の成功によって、チェラントはアルテ・リッカとの闘争にひとまずの決着をつけたといってよいだろう。このことは同時に「ポーヴェラ：貧」という語の戦術的拡大にも一応の結び、あるいは臨界が訪れたということである。以後、チェラントはアルテ・ポーヴェラというモットーを完全に避けて、批評活動を展開することになる。

3. アルテ・ポーヴェラ 1984年

さて、ここまでの議論をまとめるならば、アルテ・ポーヴェラとは安価で日常的な素材を用いたアート、ではなく、反アルテ・リッカの闘争の起点、つまりポスト・ミニマルの作家たちがパブリックな展示空間へと乗り込んでいくための一種の橋頭堡であった、ということになるだろう。本稿の第一の目標も、もちろんこの点の確認にあった。チェラントのテキストの変化が示唆するように、アルテ・ポーヴェラとはイズムではなく、特定の歴史状況のなかでこそ機能し得た関係性なのである。

しかし、そうだとすればなおさら1984年のトリノにおける展覧会「一貫性のなかの一貫性：アルテ・ポーヴェラから1984年まで」は私たちに唐突な印象を与える。アルテ・ポーヴェラという名を捨てたはずのチェラントはなぜ14年ぶりに12人のイタリア在住作家による展覧会を企画したのか。さらにこの展覧会をマドリード、ニューヨークでも実現させたのはなぜか。

原因を個々の作家の変化に求めることは簡単だ。要するにみな回顧に相応しい大家になったということ。あるいはラムレイらが示唆するように、当時、流行の絶頂にあったニューペインティングの一派、トランスアヴァンギャルディアへの違和感、端的に言えばその提唱者アキーレ・ボニート・オリーヴァに対するチェラントの激しい対抗意識を指摘するべきかもしれない¹⁷。ボニート・オリーヴァは1979年、『フラッシュ・アート』にトランスアヴァンギャルディアのマニフェストを掲載する。そのなかで彼はアルテ・ポーヴェラをマゾヒズム的と呼び、70年代末からの絵画すなわちトランスアヴァンギャルディアの主観性、内面性、コスモ斯的性格、豊かさを強調する。

つまりチェラントが67年に規定したアルテ・リッカ的なものにむしる接近しながら、ポストモダンの跳躍、多文化主義の豊饒を語るのである¹⁸。これに対抗するかのよう
にチェラントは1981年、ポンピドゥ・センターにおける展覧会「イタリアのアイデン
ティティ」において、線的なモダニズムをあえて選択し、未来派からフォンターナ、
マンゾーニの活動を経てアルテ・ポーヴェラに帰着する流れを強調する¹⁹。これがト
リノにおける展覧会「一貫性のなかの一貫性」を貫く視点となるのである。

重要なのはこのモダンな美術史の射程であろう。80年代のアルテ・ポーヴェラ・リバ
イバルを理解するうえで、見落としてはならないのは、このイタリア美術史の更新
が、単に批評家の対抗意識の産物でも、制度的な言説の再生産、つまり美術史の
ための美術史でもなく、むしろ80年代に活発化する近現代美術館の制度的・物理的条
件の変化、つまりコレクション形成を通して20世紀美術史を再編成する志向と連動
していたという点である。端的な例はトリノ近郊のカステッロ・ディ・リヴォリに、
1984年に現代美術館が誕生したことだろう。同じ頃、トリノ市立近現代美術館も収
集方針を転換し、アルテ・ポーヴェラを含む現代美術作品に関心を示し始める。やは
り80年代半ば、ポローニャ近代美術館もモランディ以後の現代美術を重視する収集
方針を選択、コレクションを強化していく。1988年、ルイジ・ベッチ現代美術館開
館。イタリア国内のみではなく、例えばポンピドゥ・センターがアルテ・ポーヴェラ
作品の収集に乗り出すのも80年代のことである。時を隔てて、2002年にはトレント・
ロヴェレート近現代美術館が誕生し、イタリア20世紀美術史をみごとに視覚化する
ことになる。こうした傾向の延長線上に、日本の公立美術館によるアルテ・ポーヴェラ
収集、そして豊田市美術館における展覧会も可能となったのではないだろうか。同
展には大阪市立近代美術館建設準備室、東京都現代美術館、富山県立近代美術館が
所蔵する重要なアルテ・ポーヴェラ作品が含まれていた。

以上の点を踏まえたうえで、1970年と1984年のアルテ・ポーヴェラの差異を語るな
らば、同時代性から美術史への、スペースから美術館への焦点の移動といえること
ができるだろう。アルテ・ポーヴェラという言葉が展示のモットーではなく収集作品の
分類項として用いられるとき、ボイスはドイツの現代美術へ、コーススはコンセプ
チュアル・アートへと戻り、イタリア在住作家にあらためてポヴェリスティの名が授
けられる。つまり国別・流派別の分類展示という近代美術館の作法に、アルテ・ポー
ヴェラは歩調を合わせてみせたわけである。1968年当時の政治的高揚とアルテ・ポー
ヴェラの拡張を重ねる人々にとっては、これは変節以外の何ものでもないだろう。
しかし、本稿の結論はこの変化を受け入れるものである。つまり、アルテ・ポーヴェ
ラが当初より実体・定義として閉じることなく常に関係として開かれてきた以上、反
アルテ・リッカから反トランスアヴァンギャルディアを経て親・美術館へと横滑りし
た84年以後の状況も、あり得る関係のひとつではないか、ということである。もち
ろんこの「美術館行き」もゴールとはならない。たとえば豊田市美術館においては、
作家、作家遺族、修復家と情報を交換しながら、アルテ・ポーヴェラ作品の保存管理

について、調査が継続されているが、これには従来の絵画彫刻とも、いわゆるコンセプチュアル・アートとも異なる基準をもって向き合わなければならないはずだ。概念・モノ・行為のあいだを揺れ続けたアルテ・ポーヴェラの、いったい何をとらえて保存管理すべきなのか、明らかではないからである²⁰。とすれば、今日、アルテ・ポーヴェラは、収蔵庫の内側からまた別の闘わないし問いを、私たちに仕掛けてきているとみることもできるだろう。すでに不惑の歳を越えたアルテ・ポーヴェラをまえに、私たちの試行と戸惑いはさらに続く。

¹今世紀に入って開催された主な展覧会に、「ゼロから無限大へ アルテ・ポーヴェラ 1962-1972」(ロンドン テイト・モダン、2001年)、「アルテ・ポーヴェラ 1967 - 2002」(シドニー現代美術館、2002年)、「アルテ・ポーヴェラの詩学」(クンストムゼウム マグデブルク、2003年)、「要素・生氣・エネルギー アルテ・ポーヴェラ・イン・カステッロ」(ヴァンス近現代美術館、2004年)、「アルテ・ポーヴェラ／貧しい芸術」(豊田市美術館、2005年)などがある。

²アルテ・ポーヴェラの展覧会データ(会場、会期、出品者)については、Germano Celant, *Arte Povera. Art Povera. Storie e protagonisti*, Milano 1985, Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, London, 1999. 参照。

³Cf., Germano Celant, *Arte povera*, Milano, 1969.

⁴『アルテ・ポーヴェラ／貧しい芸術』展覧会図録、豊田市美術館、2005年、10頁。

⁵同上。

⁶同上。

⁷Carlo Guenzi and Germano Celant, "Nuove tecniche d'immagine" in *Casabella*, 319, ottobre, 1967, p. 60.

⁸以下、「アルテ・ポーヴェラ:ゲリラ戦のためのノート」の訳文については『イタリア美術1945-1995 見えるものと見えないもの』展覧会図録、愛知県美術館他、1997-1998年、171-173頁(押戸雅彦訳)を参照した。

⁹『アルテ・ポーヴェラ／貧しい芸術』2005年、12頁。なお訳文には原文(同書212-214頁に掲載)を参照しつつ、若干の変更を加えている。

¹⁰同上。

¹¹上掲書、13頁。

¹²上掲書、15頁。

¹³同上。

¹⁴Germano Celant, *Arte povera*, Milano, 1969, p. 225.

¹⁵Ibid., p.227.

¹⁶Cf., *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* (exh. cat.), Galleria Civica d'Arte Moderna Torino, 1970.

¹⁷Cf., Robert Lumley, "Turin after Arte Povera. A New City of Art?" in *Italian Cityscapes*, Exeter, 2004, P.106.

¹⁸Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avanguardia/La Transavanguardia Italiana*, Milano, 1980, pp. 44-51.

¹⁹Cf., *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959* (exh. cat.), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.

²⁰拙稿「ビーノ・パスカーリ(偽彫刻)の表面から」『イタリアにおける美術作品の保存・修復の思想と歴史-欧米各国との比較から』(平成15-18年度科学研究費補助金研究成果報告書、研究代表者 岡田温司、2007年)所収、参照。

付記 本稿は第59回美術史学会全国大会(名古屋大学 2006. 5. 26)での口頭発表に、若干の加筆修正をおこなったものである。