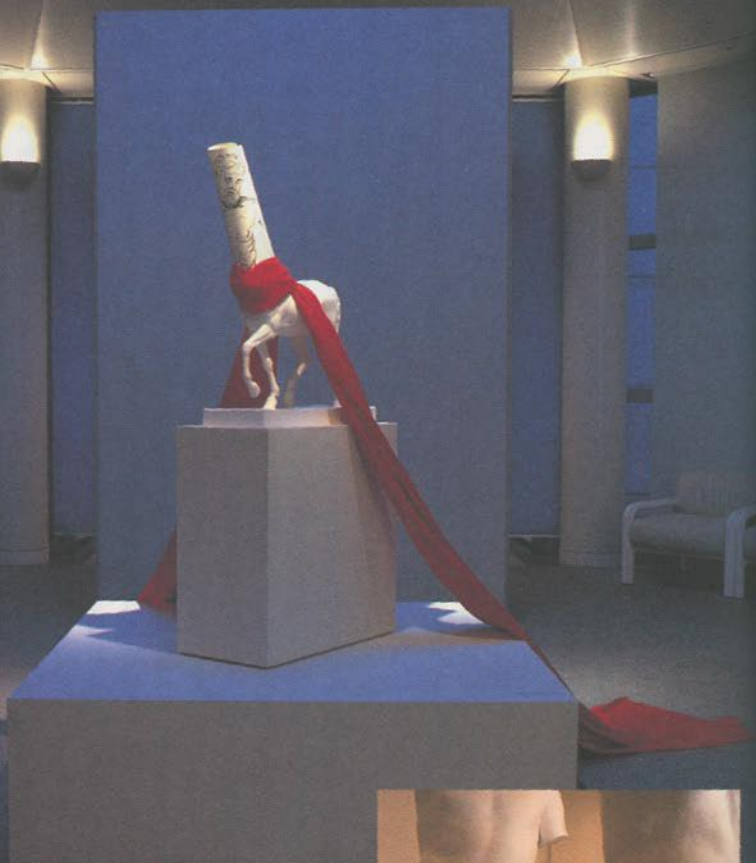


Giulio Paolini



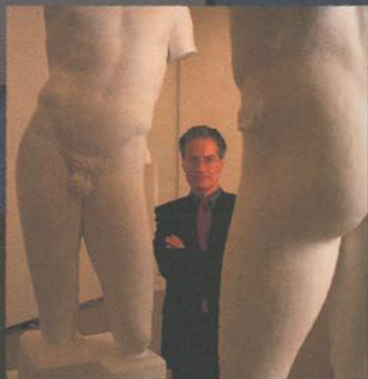
ネッソス / Nesso
1977 石膏、写真、布
185×35×65cm
Collezione Christian Stein, Torino

Artist Interview 1

ジュリオ パオリーニ

ききて・構成: 和田忠彦

撮影: 安齋重男 (*印のみ作家提供による写真)



©Shigeo Anza

ジュリオ・パオリーニとマリオ・メルツの記事に掲載した図版(*印以外)は愛知県美術館「イタリア美術 1945-1995」展における展覧。なお同展は東京都現代美術館(2月1日~3月22日)、米子市美術館(4月23日~5月26日)、広島市現代美術館(6月15日~7月26日)を巡回。

愛知県立美術館の一室に姿を現わしたジュリオ・パオリニは、その作品から受ける印象にたがわず、目頭つきあいのある作家や大学教授と同じ雰囲気を感じていた。端正な容姿を、濃紺のダブルブレストジャケットとグレーのフランク・パンツにつつま、首に巻いた深紅のマフラーを両肩に振り分けたいたちからは、作品の計算されつくした破綻のなさばかりが連想され、これからはじまる会話が、もしかしたら窮屈で緊張を強いるものになるかもしれないという予感さえ与えた。ただ僕にとつての拠りどころは、インタヴューの起點となるのが、作家パオリニの存在をイタリア国内に知らしめるきっかけとなった、小説家イタロ・カルヴィーノの一文「四角形を縁取るもの」ジュリオ・パオリニに寄せてであることだった。パオリニの作家としての出発を規定したばかりか、その作品世界を鋭く洞察して、まなとお説み継がれている文章を書いた人物カルヴィーノが、その紹介者・翻訳者でもある僕とパオリニを結ぶたしかな絆になるはずだった。

和田(W) あまり堅苦しいインタヴューにならないければよいのですが。パオリニ(P) そうはならないと思うけれど、さななから話そうか。

を変えながら立ち現われてくることを期待し、油断なく待ち構えること——それは作品誕生のメカニズムと同じものだ。つまり、謎はすべて創作のダイナミズム自体の内部にあるという意味においてね。

W そのつどリズムこそ異なるにせよ、というわけですね。

P そう、リズムも好奇心のありようも異なるにせよ、作品それぞれが表わそうとしている表層の向こう、その背景として、つねにその謎を探ろうとする永遠の問いがある。その問いはときとして、新しい作品の誕生を期待するのとはなぜか、と自身に振り向けられもする。到達すべき目標などないとするれば、そのたびに謎やジレンマが更新されるのは一体どうしてなのか、そう人は自らに問いかけてみるものじゃないだろうか。

W すると、あなたの作品は時の経過とともにますます、すべてをふくむ一種の百科事典のようなものをめざしているということもできますね。

W 私たちの出会いはある出版編集者によって仕組まれたものだったといえるかもしれない。

P エイナウ社。

P そう。その編集者が私の作品集を出版するにあたって、だれかの序文が欲しいと考えた。だれがいちばんふさわしいか、ずいぶん頭を悩ませたらしい。そのとき、ふとカルヴィーノの名が浮かんだ。そこで私たちを引き合わせてみようということになった。

P たしかに私の作品には、仮想財産目録とでもいうべきものがふくまれている。それはまさしく百科辞典的な意味において、現実の具体的な項目を羅列した索引を形成するのではなく、架空の全体性・完全性を獲得しようとするものだといえるだろう。つねに物質的ではなく概念的な全体を念頭に置きながら、個々の部分が私たちを連れていこ

W とまかく今回があなたにとつて初めての日本来訪というわけですから、まずは『美術手帖』の読者のためにも、あなたの作品の歴史を振り返ってみたいことから始めたいと思います。お互い、あまり気乗りのする話題ではありませんし、厳密に考えれば、とても難しい作業でもあるわけですが。

P 私に自画像を描く自信はないから、その回顧作業を試みるのは、まずそちらからということになるけれど、それでも構わなければ始めてみよう。いうまでもないけれど、自画像というやつは、客観性も薄いし、せいぜい描けるとしても、いまの自分のイメージをほんやり浮かび上がらせるのが精一杯かもしれないからね。だから、そちらから自由に私の過去の肖像を描いてみせてほしい。

品のいたるところに、「作品の感性」でもいうべきものはつきり刻印されていることに気がつくというわけだ。

自分の作品が「ワーク・イン・プログレス」と定義しうるものだとすることを初めて自覚したのは、一九七五年にカルヴィーノが指摘してくれたときだから、もう二十年以上も昔のことになる。そしていまでも、その定義は有効だと考えている。

つまり作品にコミュニケーションの道具という役割を与えないこと。

私は作品に特定のイメージを付与することはない。ひとつの完結したイメージによって作品を規定しないことによつて、つぎの作品へと移行するためだ。

もっとも、こういつてしまうと、あまりに形式的すぎるかもしれないけれど、いずれにしても私のなかに、作品たちを結ぶ「糸」を見つめようとする意思のようなものがあることはたしかだ。それが私に、けつしてひとつの作品自体がもつ、ある主題やイメージに閉じこもらないこと、そして蛇行しながら、作品たちが宿っている「駅」に立ち寄っては、その「糸」を追いつづけることを促しているような気がする。

時が私を挑発し、そうするように私に仕向けた結果として、なにかが起きるといふか変わる。その後いつとも、自分のなかに変わらない基盤のようななにかが残っていることに気づく。あらゆる作

うとしているのはどこか、またそれはなぜか、と自ら問いかけてみる。

W そうして個々の小さな断片が、その巨大な百科事典に嵌め込まれていく現場に立ち合うというわけですね。

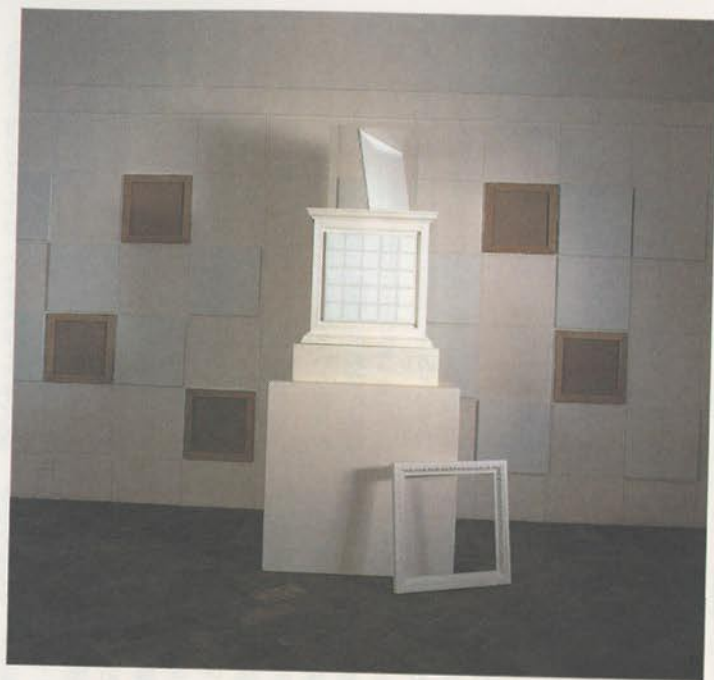
そんなあなたの作品との向き合い方に最大の影響をあたえることになったのが、先ほどから話に出ている作家カルヴィーノとの出会いだったといえると思いますが、最初の出会いは、いつ、どんな風にして起こったのでしょうか。

W 僕には、あなた方の関係のありようがよくわかります。ちょうどカルヴィーノとエーコの関係がそうでしたから。つまり他人からは見えない親密で秘められた関係という意味において。

P カルヴィーノはおよそ外向的、社交的な作家ではなかったから、人との関係における態度も、とても慎重に距離を測りながらの控えめなものだった。おかげで、いっしょにいることで消費されてしまう関係にはならずすんだのだと思う。たがいに相手の腹の底を探り合うような必要はなかった。それでも、というより、だからこそ、彼が私について書いてくれたものは、これだけ長い時を経て、その言葉ひとつひとつがいっこうに価値を失っていない。

W 同感です。

そしてもう一方で、あなたの作品とカルヴィーノの作品とを比べてみると、奇妙な錯覚にとらえられることがあります。つまり、ときとしてあ



ディレンマ
/Dilemma
1995*



星の下に
/Sotto le Stelle
1992-93*



ミーゼシス/Mimesis
1976 石膏像(ヘルメス)2体
作家彫
(彫刻) [彫刻] のための彫刻
Studio per "L'architettura"
1977-78 彫刻 数筆、ガラス
2枚の(パネル)それぞれ54x77cm

あなたの作品がカルヴィーノの小説作品の主題や手法、問題意識を先取りしていることもあれば、その逆もあることに気づいたのです。

たとえば「ロレンツォ・ロットをみつめる若者」です。あれは一九六七年の作品でしたね。一方、カルヴィーノが、同じ主題、つまり人々をみつめる人がだれか匿名の存在によってみつめられている」という主題を、作品の中心に据えたのは、一九八三年に刊行された『パロマー』のことでした。

ですから実質的に、ほぼ二十五年という歳月の隔たりを経て、カルヴィーノのほうがあなたに追いついたということもできるわけです。

P なるほど。そうした繊細な認識の仕方というか、概念化の方法に共通するものが、私たちの間にあったということかもしれないね。

W ようは、芸術作品を録取するための規範など存在しないと認識を共有しえたか否かによって左右された結果だといえるのかもしれない。

その意味で、作家としての出発当初(一九六〇)から、あなたがフリオの幾何学的録取を「いかなるデッサンにも先行するデッサン」と規定し、それを作品のタイトルとしたという事実は、きわめて象徴的に思えます。

P だつて一般的にいって、どうあがいたところで、作品は、それが現実を表わしているなにかを裏切つて、その本質を露にする。これは、私の作品に

の自分がふれあう瞬間をたのしんでいるのだと思ふ。

少なくとも、私の表現はまちがつても即時的な認識のあらわれではない。むしろ細心の注意を払つたうえで、瞑想の結果といえるような解釈を打ちだそうと努めているのだから、見る者がそこからなにか明確なメッセージを受け取ろうとしても、そう簡単にはいかないだろう。

それどころか作品は観察されることさえ求めてはいない。ただそこに在って、その存在の必然を示すだけだ。けつしてなにかを明確に伝えるためにあるわけではない。

こんな風だから、私の作品はときとして難解だと受け取られるのだろう。

たしかに私の作品は、引用や裾で満ち満ちている。それも作品が惹き起こす連想をはるかに超えた遠く隔たったものが。

これをもつて「錬金術主義」的だといわれるなら、むしろ望むところだ。

その一方で、私には、もし作品が成功したものであれば単純であるはずだ、という確信もある。暗黙の諒解めいたものを媒介とする必要のないフォルムであるはずだといつてもいい。フォルムの総合性が理解を保証するとき、作品は単純そのものであるにちがいないからだ。

ついでだけでなく、芸術の歴史全体を見渡してもいえることだ。

つまり、あらゆる作品がたつたひとつのデッサンに由来し帰属しているということ——あたかも芸術作品の作者にして観察者である私たちが、創作と観察を区別することなく、同一の地平に立っているような、たつたひとつの作品の前に立っているような、そういう認識をもつこと。そのとき、私たちは、いかなる芸術作品を前にしても、それが本来備えている本質を損なうことなく、それと向き合うことができるはずだ。極言すれば、作品たちはすでにそこ(そこ)にあつて、自らどう存在すべきかをあらかじめ知っている。私たちはただ、そうした作品たちが描く軌跡を、たとえば「美術史」の名のもとに、知らず知らずのうちに追っているのかもしれない。

美術史と呼ばれるものが未来において選択することになる方向を、私たちが恣意的に決定するのではない。行く先は美術史が知っている。だから私たちのほうに、美術史が進む方向からは距離を必要がある。

実際、今回の展覧会に私が出品した作品「ミメーシス(模倣)」「二九七〇」と「ネッソス」(一九七〇)、同一の古典的彫像をその周囲から距離を変えながら眺めることによつて、その美しさが、どのようにして、なぜ生まれるのかを、見る者が自分自身

雑さど、明晰な直線性とを兼ね備えるのが理想かもしれない。その両極を揺れ動きながらバランスを保つことができればと思う。

W その願いが通じたかどうかは、僕もふくめてあなたの作品と向き合う者だけが知っているわけですが、事の成否については楽天的でいらしていいのではないでしようか。

さて、これは編集部からの質問ですが、今回のヴェネツィア・ビエンナーレにはいらつしやいましたか。

P ええ。

W その感想をお聞かせ願えますか。

P 今回のビエンナーレそのものについて格別な感想はない。

ただ、カッセルの「ドクメンタ」などもふくめて、あの種の大掛かりな企画展が、年々、私にとつて反感というか嫌悪感を掻き立てるものになりつつあることはたしかだ。展覧会を訪れた人びとが、そこに展示された作品から、なにかしら感動を受け取ることがきわめて困難に思えるからだ。その意味で、反生産的のささいいえる。だから率直にいつて、あの種の展覧会には同意しかねる。

もっとも、今回のビエンナーレは、そうした状況下で開かれた展覧会としては、最悪の事態を免れたといえるだろう。時間や予算の厳しい制約を受けながらも、かなり充分な展望を提示すること

との対話のなかで問い掛けてほしいと働きかけているはずだ。そしてなにより、作品そのものの内部にある対話者同士、つまり古典的美と(いま)の美とが交わす対話に耳を傾け、目を凝らしてほしい。

あるいは「絵画論のための習作」(一九七七年)のように、私たち観察者から見て同一の平面のなかに複数の遠近法にもつた四角形を導入することによつて、見ている私たち自身を、閉ざされた空間の外へと排除してみようという手法を試みたこともある。それは同時に、あの作品空間を構成する複数の(四角形)「絵」の(転倒)に、私たちが立ち合うこともある。そうすることで私たちは、あの作品空間が(四角形)「絵」の内部からのみ(見え)ものであることを学ぶのだ。いわば観客であり作者であるという私たちの能動的役割から排除され解放されてはじめて私たちは作品と向き合うことが可能になるわけだ。

W そうしたあなたの創作態度を「錬金術主義(エルメテイズモ)的だ」と指摘するむきもあるわけですが、それについてあなたご自身はどうお考えですか。

P 残念ながら、認めないわけにはいかない(笑)。

W ほんとうに遺憾だと(笑)。

P いや(笑)、正直いうとね、じつのところ私には極端な好む性向があつて、対極に位置するふたり

ができたという点でね。

W なんとかジェルマーノ・チェラントの意図は達成されたとお考えなわけですね。

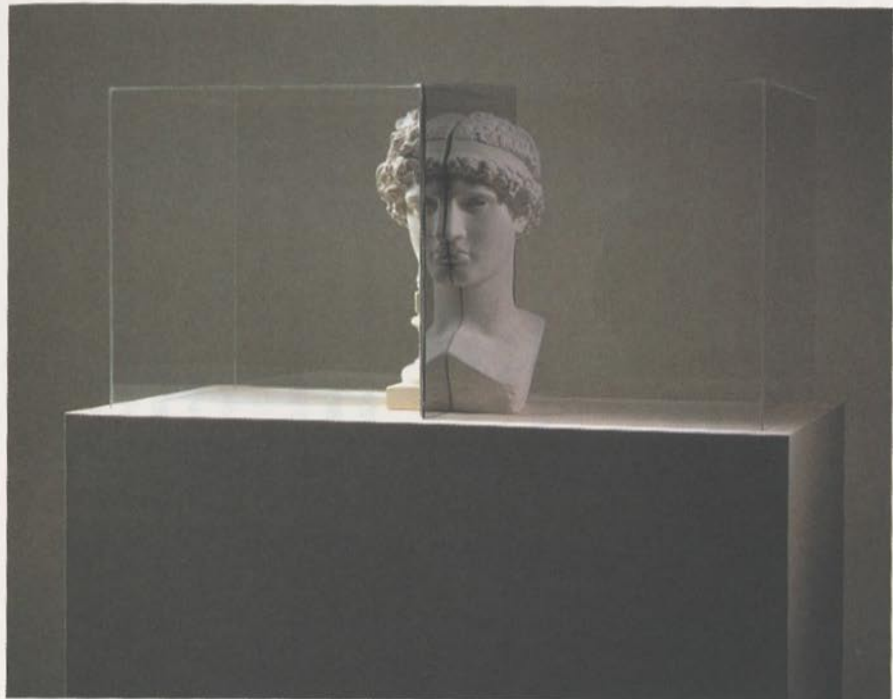
P そう。許された手段を最大限に活用するという芸当は、たぶん彼以外にはできなかっただろうからね。

ただ、いずれにしても、私自身は、あの手の(普遍的羅列)に対しては、懐疑的にならざるをえない。きわめて限られた空間のなかに、(「全体像」という名の普遍的展望を与えるという意図をもつて並べられた作品のそれぞれに對峙して、見る者が感動を引き出すことが可能なのか)。

パオリーニはつねに慎重に言葉を選ぶ。それは、これまで作品を介して抱いていた印象を裏つづけるものだった。

一九四〇年ジェノバに生まれたパオリーニは、五二年からトリノで暮らしている。リグリア地方とピエモンテ地方、それぞれの中心都市をふたつながらに自分のルーツにもという事実も、このインタビューのなかで彼が語つた、創作における(両極志向)に少なからず影響を及ぼしているのかもしれない。

試しにそう訊ねてみると、彼はイタリア文化の地方主義の功罪へと議論を展開しながら、領域を



ジュリオ・パオリーニ:

1940年ジェノヴァ生まれ、トリノ在住。イタリアの美術評論家ジェルマーノ・チェラントによって組織された〈アルテ・ボヴェラ〉のメンバーであるが、彼は絵具、キャンバスを構成する布や木枠、絵画の中の空間など伝統的な芸術表現を構成するものを分析的に検証しつつ、現代における芸術の存在理由を考察する。

ふたつの真実
/Doppia Verità
1995*

横断する表現の可能性に賭ける意気込みを静かに語りはじめた。それは現代美術のみならず、たとえ詩や小説をも含む〈現代における表現〉すべてに有効な、パオリーニらしい画義的な「極楽園」だった。