【論文】

「同逸名（オノニモ）」

アリギエロ・ボエッティによる地図製作の方法

池野絢子

はじめに

二〇一二年、ドイツのカッセルで開かれた国際的アート・フェスティバル、第十三回「ドクメンタ」にアリギエロ・ボエッティ（Alighiero Boetti, 1940-1994）の《地図〔Mappa〕》が出展された（図 1）。

この作品を嚆矢として、死の直前まで制作され続けた「世界地図」のシリーズは、戦後イタリアの芸術運動「アルテ・ポーヴェラ」の一員として出発したこの芸術家の全制作中、恐らく最もよく知られた作品であろう。それは、アフガニスタンの伝統的な刺繍の技法で縫い起こされた世界地図で、全体で約二百作品にも及ぶ。各国の領土は国旗の図案で覆われており、その輪郭線、すなわち国境は、制作時期を反映して変化していく。つまり、地図の図案は、そのときどきの現実の世界情勢を反映しているのである。

ボエッティは、一九七一年に自らカブールへ赴き、「ワン・ホテル」という名のホテル

をオープンさせ、そこに滞在しながら最初の《地図》の制作にあたったのだった＊1。その後も彼は、一九七九年にソ連の侵攻によって渡航が困難になるまでのあいだ、何度も同地を訪れている。といっても、この《地図》は、芸術家自身の手によって縫われたものではない。実際の制作を行ったのは、アフガニスタンの無名の女性たちである。彼女たちの手によって完成された布地の上では、一つの世界が、まるで組み合わせたパズルのように、独立した個々のピースによって、色鮮やかなモザイク状に立ち現れている。

この作品がドクメンタの出展作品として選定された理由は、いくつか推測できる。もちろん一つには、それが本来は、一九七二年に開催された第五回ドクメンタに出展されるはずだったものの、到着の遅れのために展示されることのなかった、幻の作品であったことがあるだろう。しかし、恐らくはそれ以上にこの作品が、今日の多文化主義の状況における芸術実践の、ひとつの歴史的指標として機能しえたことが大きかったように思われる。第十三回ドクメンタの総合ディレクターを務めたキャロライン・クリストフ＝バカルギエフは、展覧会の趣旨を「さまざまな感性と知性、異なる知の形式と異なる行動方法のあいだの同盟＊2」と説明しているが、彼女はこの芸術家の実践を、西洋中心主義を乗り越えようとした試みとして捉え、そこに少なからぬ重要性を認めていたのであった。

この範例によって示される現代芸術のパラダイムを、美術批評家のハル・フォスターにならって、いま仮に「民族誌的パラダイム」と名付けてみることにしたい。フォスターは「民族誌家としてのアーティスト＊3」と題された論文において、今日の芸術実践の多くを特徴づけている文化的アイデンティティへの関心について批判的に論じている。現代の芸術家たちはしばしば、文化的「他者」や社会的マイノリティを主題として、インタビューを行い、地図やリストを制作するという、ある種の疑似民族誌家的な行動をとるからだ。こうしたパラダイムにあって芸術家は、かつてヴァルター・ベンヤミンが「生産者としての〈作家〉」（1934）において呈示したような、生産者のモデルで理解される存在ではもはやなく、

＊1　Sauzeau, Annemarie, “Le opere e giorni: Cronologia,” in *Alighiero Boetti: Catalogo generale,* Tomo primo, Amann, Jean-Christophe, a cura di, Milano: Electa, 2009, pp. 31-32. こうした経緯は、一般人との共同制作という社会的形態をとった芸術実践のごく初期の事例として言及されている。Bishop, Claire, “Introduction: Viewers as Producers,” in Bishop, Claire, ed., *Participation*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006, p. 10. また「ワン・ホテル」については、ボエッティの最初の妻であったアンヌマリー・ソゾーによる以下のテクストもあわせて参照のこと。Sauzeau, Annemarie, “Alighiero Boetti's One Hotel,” in *dOCUMENTA(13). The Book of Books*, catalog1/3, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 194-195.

＊2　Christov-Bakargiev, Carolyn, interviewed with Schambelan, Elizabeth, “Common Cause,” *Artforum*, Vol. 50, No. 9, May 2012, p. 75.

＊3　Foster, Hal, “The Artist as Ethnographer,” in *Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the Century*, Massachusetts Institute of Tecnology, 1996, pp. 171-203〔「民族誌家としてのアーティスト」石岡良治、星野太訳、『表象』第5号、2011年、125 ― 156頁〕.

文化的あるいは民族的「他者」の名の下に、自覚的に文化を読解し記述する存在へと変化している。

フォスターの議論に照らし合わせるならば、ボエッティの「世界地図」は、まさしくこうした民族誌的パラダイムのごく初期の事例として数えることができるかもしれない。実際、フォスターは、民族誌家としての芸術家の出現について、戦前のジョルジュ・バタイユやミシェル・レリスのシュルレアリスム周辺の実践にその先行例を認めつつ、とりわけ一九六〇年から七〇年にある転機を認めている[＊4]。もっとも、その事例として想定しているのは、主としてアメリカを中心とした制度批判的なコンセプチュアル・アートの系譜であり、戦後美術の流れのなかで、その議論がどの程度の射程と有効性を持っているのかは、いまだ検証の余地があるように思われる。

では、ボエッティによる地図製作という実践は、どのようにして生まれてきたのであろうか。言い換えれば、どのようにして彼は「世界地図」を発見したのだろうか。本論では、最初の《地図》が誕生するまでの一九六〇年代末から七〇年代初頭までのボエッティによる制作展開を追跡することで、「世界地図」シリーズがいかにして産み出されたのか、その背景と過程を考察することにしたい。ボエッティの「世界地図」シリーズについては、批評家ルカ・チェリッツァによる詳細な先行研究がすでに存在するが[＊5]、本論ではとくに地図製作〔mapping〕という実践の意義に注目して考察を進める。実際、後述するようにボエッティの作品は、現代の芸術家たちが地図や地図製作に注目しはじめる初期の事例にあたり、そうした文脈から考察することで彼の「世界地図」の特性を浮き彫りにすることができるだろう。このために、以下のような手続きを取る。

第一に、「世界地図」以前にボエッティが地図を用いた作品を二つ取り上げ、分析する。第二に、同時期の彼の他の制作を見渡すことで、それら一連の制作に通底する彼自身のアイデンティティをめぐる主題を検証する。第三に、同時代の芸術作品において「地図」というモチーフがいかに取り組まれてきたのか、その文脈を明らかにし、他の芸術家の制作

＊4　なお、同じ視点で 1960 年代末の芸術現象を再考する試みは、フォスターの他に、カルチュラル・スタディーズや文化人類学の研究者たち、あるいはそれに影響を受けた美術史家たちのあいだでも、複数行われている。Kwon, Miwon, *One Place after Another; Site-specific Art and Locational Identity,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002; Coles, Alex, ed., *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London: Black Dog Publishing, 2000. イタリアにおける同じ関心に基づいた試みとしては、ミケーレ・ダンティーニによる近年の著作が先駆的な例である。Dantini, Michele, *Geopolitiche dell'arte: Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi,* Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2012. ダンティーニはこの著作のなかで、ボエッティの《地図》を含むアルテ・ポーヴェラの世代のイタリア人芸術家たちの制作物を、冷戦期のイタリアにおける複数の芸術文化のあいだの交渉と葛藤の表現として理解しようと試みている。

＊5　Cerizza, Luca, *Le mappe di Alighiero Boetti,* Milano: Electa, 2008.

とボエッティのそれとの差異について考える。そして最後に、再びボエッティの《地図》に戻り、彼の造語である「同逸名（オノニモ）」という概念を手がかりに、七〇年代初頭の「世界地図」の特異な性格を検討することにする。以上の考察を通じて、ボエッティによる地図製作の方法とその背景を明らかにするとともに、翻って、彼がカブールで最初の《地図》を制作したとき、現代芸術一般に生じていた変化がいかなるものであったのかを考察することを目標とする。

1．二枚の「地図」

すでに述べたように、ボエッティがカブールで《地図》の制作を始めるのは一九七一年のことであるが、彼が制作に地図を取り入れるようになるのはそれより早く、一九六七年が最初である。本節では、その六七年から翌年にかけて制作された、二つの違うタイプの地図を用いた作品を取り上げ、それらの特徴を分析することにしたい。

その作品とは、《かたちの形成》と《トリノ市街》である。まず、前者を取り上げることにしよう。《かたちの形成》は、日刊紙『ラ・スタンパ』の一面と、そこに掲載された新聞記事の挿絵の地図をトレーシングペーパーで書き写したものからなる。転写されるのは、その記事の日付と、掲載されている地図の輪郭線、すなわち国境の部分であり、新聞の左隣にちょうど同じ位置にくるよう配置されている。

この作品は、《かたちの形成（イスラエルによる占領地）》（1967）に始まり、ベトナム、チェコスロバキア、ラオスなど、七一年までに同じタイトルで様々な領土の「かたち」が書き写されている[*6]。ここではそのうち、六八年に制作された《かたちの形成（ベトナム）》（1968・図 2）に注目することにしたい。そこに示されているのは、進行中のベトナム戦争の戦況を伝える記事から転写された南ベトナムの「かたち」である。この《かたちの形成（ベトナム）》には、次のようなボエッティ自身の書き込みが残されている。「僕たちは、いったい何度このかたちを見ただろう。様々な網版で区分されたこのかたちを。アメリカのためだけではなくて、我々みんなのためにも、こんな恥さらしは終わってくれれば。我々はみな、この武力行為に等しく参加しているのだから　アリギエロ・ボエッティ[*7]」。——新聞の日付にある一九六八年二月四日は、南ベトナムの各市でテト攻勢が行

＊6　1971 年までに 12 の「かたち」が選ばれている。また、一連の「かたち」は後に銅版に彫られ、71 年に《1967 年 6 月 10 日からの 12 のかたち》というタイトルの別作品として発表されている。

＊7　“Quante volte abbiamo visto questa forma differenziata da diversi retini. Finisse questa vergogna per tutti noi non solo per l’America, per tutti noi, ugualmente partecipi a questo atto di forza alighiero boetti.” in *Alighiero Boetti: Catalogo generale, cit.*, Tomo primo, 2009, p. 189.

われた数日後のことだ。記事の見出しには三〇万人の市民が難民になったことが示唆されている。

これらの作品は、一見して明らかな現実の政治問題を主題としており、その後の「世界地図」に直結する観点を提起しているように思われる。ベトナムの戦況を伝える新聞記事に繰り返し登場する南ベトナムの「かたち」は、ベトナムの地理的な所在を代理しているだけではなく、それが日々の新聞の一面に幾度も現れる形象であるからこそ、つまりそのようにして我々が幾度も認識するかたちであるからこそ、転写される意味を持っているのである。

では、同年に制作されたもう一つの「地図」を主題にした作品、《トリノ市街》（1968・図 3-1・3-2）に視線を移してみよう。《トリノ市街》は、トリノの市販の市街図をリトグラフで複製したもので、それぞれ異なる色のパステルの線が、その市街のあちこちに引かれている。線の先には、それぞれの線と同じ色でボエッティ、ジュリオ・パオリーニ（Giulio Paolini, 1940- ）、ミケランジェロ・ピストレット（Michelangelo Pistoletto, 1933- ）、ジョヴァンニ・アンセルモ（Giovanni Anselmo, 1934- ）、ジルベルト・ゾリオ（Gilberto Zorio, 1944-）、マリオ・チェローリ（Mario Ceroli, 1938- ）、マリオ・メルツ（Mario Merz, 1925-2003）、と芸術家たちの名前が記されている。簡単に言えばそれは、当時トリノに住んでいた友人の芸術家たちの名前と彼らの住居（あるいはアトリエ）の位置を可視化したものである。しかも、彼らはいずれも「アルテ・ポーヴェラ」という芸術運動に結びつけられる芸術家であることに注意したい。

事実、この作品は、同年にボローニャで開かれた二回目のアルテ・ポーヴェラのグループ展の際に百枚限定で印刷され、配布されたという。ボローニャの展覧会に際してわざわざトリノの地図が配られたというのも奇妙な話であるが、この第二回グループ展は、クネリスやパスカーリといったローマの作家たち、ミラノのファブロに加えて、トリノ出身の作家が新たに加わった回であった。それ故それは、アルテ・ポーヴェラをトリノという都市に結びつけて、作家たちの結束を示すためのアイコンのようなものだったのだろう[＊8]。

アルテ・ポーヴェラというグループのマニフェスト的な役割を果たす《トリノ市街》は、同じように地図を用いているとはいえ、先ほど見た《かたちの形成（ベトナム）》とは、手法も内容も異なる。《かたちの形成（ベトナム）》が、南ベトナムという国の「かたち」を問題にしているのに対して、《トリノ市街》に示されているのは市街図であり、しかもそこには市販品が、つまりあらかじめ決定された座標軸が用いられている。だが、こうした違いにもかかわらず興味深いのは、《トリノ市街》にあって、名前と居住地の記述がボ

＊8　トリノにおけるアルテ・ポーヴェラの展開については、以下の拙稿を参照されたい。池野絢子「アルテ・ポーヴェラと都市空間――一九六〇年代のトリノを例として」、『美学』第 236 号、美学会、2010 年、109 ― 120 頁。

エッティ自身の手書きになっている点だ。百枚のすべてのヴァージョンが確認できるわけではないものの、数枚を比べただけでも名前と線が手書きで、その都度微妙な書き方の違いがあることは明らかである。とすると、ボエッティは百枚のリトグラフに各人百回も、同じ内容を繰り返し書いたということになる。それらの記述は変わるはずもないのだから、すべて印刷しても良さそうにも思えるが、あえてしなかったのだとすれば、それは恐らく、「記す」という行為自体が問題であったからだろう。このことは、もちろん第一にこの作品を、芸術家の手による「署名」という、ある種のマニフェストの実現と解釈する可能性を提示する。だが、より興味を引かれるのは、彼らの名前が地図上の、ある特定の場所に結びつけられているという事実の方である。ボエッティが行ったのは、トリノの市街に点在する仲間の居場所を可視化し、その帰属を文字と線によって繰り返し確認することなのである。そしてそれは、国の輪郭線を「なぞる」という《かたちの形成》の行為にも共通している。というのも、《かたちの形成（ベトナム）》において、ボエッティが「我々はみな、この武力行為に等しく参加している」と述べているとすれば、新聞の上から国境をなぞる行為は、トリノの地図上に仲間たちの所在をしるしづける行為と同じく、自分がそこに参加している世界を可視化する振る舞いにほかならないからだ。それ故、この二枚の地図は、その明白な相違にもかかわらず、当時のボエッティの地図に対する関心の由来を示していると考えられる。

2．アリギエロとボエッティ

前節では、ボエッティの作品における「書く」、「なぞる」といった行為が、自分と、自分がそこに関わっている現実を確認する身振りであることを示した。このことは恐らく、六〇年代後半のボエッティが、しばしば自身のアイデンティティを主題にした作品を制作していたことと深く関連していたように思われる。

すでに述べたように、ボエッティは一九六〇年代初めにトリノを拠点として活動を始め、後に「アルテ・ポーヴェラ」と呼ばれることになる芸術家たちとの親密な交流のもとで制作を行っていた[＊9]。この頃制作された作品は、《積み重ね》（1966・図 4）に見られるように、ミニマル・アートを思わせる幾何学的な形態のオブジェが多いが、次第にコンセプチュアルな傾向を強めて行く。いくつかの作品に眼を向けておくことにしよう。たとえば《双

＊9　ただしボエッティは、1968 年の 10 月にアマルフィで行われたアルテ・ポーヴェラ展を契機として急速にこの集団から距離を取り始める。また、72 年にはトリノを離れ、ローマに活動の拠点を移している。アルテ・ポーヴェラは 72 年にはすでに公式には解散しているが、それはボエッティとこの運動との距離であったと同時に、他のトリノの芸術家たちとの心理的な距離を象徴してもいただろう。

子》（1968・図 5）は、トリノのペスキエラ通りで撮影した二枚のポートレート写真を合成したものである。同じ顔をして同じ服を着た二人のボエッティが、路上で手をつないでいるかのように見える。この写真は、五〇枚印刷され葉書代わりに方々の知人へ送られている。一方、《一九六九年一月十九日のトリノで陽を浴びる僕》（1969・図 6）は、ボエッティの等身大の身体を、小さなセメントの塊を寄せ集めて構成したものだ。セメントで象られた「僕」の胸のあたりにはモンシロチョウがとまっているが、恐らくそれは魂（プシュケー）を意味しているのだろう。「僕」をかたちづくる個々のセメントには、それを整形したときのボエッティ自身の指の跡が残っている。

これらの作品は、「自画像」というよりも、むしろ「分身」により近いと言えるだろう。あるいは、同じ頃から彼が用い始める署名、「アリギエロ・ボエッティ」ならぬ「アリギエロとボエッティ〔Alighiero e Boetti〕」が端的に表明しているように、それは自身が二重であることの呈示であると言った方が良いかもしれない。つまり、自分の写真を合成し、また姓と名を分けて二つの名前を並立させることで、自分があたかも二人の人間であるかのように見せかけているのである。この二重の自己は明らかに、近代的な作者＝主体を裏切るための模索であったと考えられる[*10]。

このように、六〇年代末からの数年のうちに、自己をめぐる問題はボエッティの制作のなかで非常に重要なものになっていく。一九七一年にボエッティがアフガニスタンへと旅立ったのも、そうした自身のアイデンティティをめぐる問いと無関係ではなかったはずだ。なお、アフガニスタンを選択した理由についてボエッティは、幼少期からエキゾチックなものに対する興味があったこと、そしてとくに「砂漠」に――自然の砂漠だけではなく、ボエッティにとってそれは、余計なものがない生活と同義である――惹かれていたと証言している[*11]。そうした若い頃からのごく素朴なオリエントへの憧れに加え、チェリッツァが指摘するように、彼が自分の祖先の一人であったジャンバッティスタ・ボエッティの遍

*10 「アリギエロとボエッティ」という署名の表記に関して、ボエッティはあるインタビューで次のように語っている。「ある日、デッサンを終えると僕は「アリギエロとボエッティ」と署名をした。ある女性がスタジオにやってきて、何も知らずに僕にこう尋ねた「この二人は誰？」って。これで問題解決だ、わかるかい？それは現実についてのささやかな確認なんだ」Intervista ad Alighiero Boetti di Mirella Bandini, Torino settembre, 1972; repr. in Bandini, Mirella, *1972 Arte povera a Torino*, Torino: Umberto Allemandi & C., 2002, p.35.

*11 「けれど、こんな風に〔旅に〕惹かれた主たる理由はとてもはっきりしていて、僕は砂漠に魅了されていた。自然にある砂漠だけじゃない。たとえばアフガニスタンの家には、何もない。家具がなにもないから、普通ならその上に置くものも何もない。ただカーペットと小さなマットレスが敷かれていて、その上にクッションがある。人々はそこで横になったり、飲んだり、煙草を吸ったり、食べたりする。」Bourriaud, Nicolas, *Afganistan*, in “Documents,” n.1, ottobre, 1992; repr. in *Alighiero Boetti 1965-1994,* Amann, Jean-Christophe, Roberto, Maria Teresa e Sauzeau, Anne-Marie, a cura di, Milano: Mazzotta, 1996, p.214.

歴を知っていた事実が大きかったのだろう。ジャンバッティスタ・ボエッティは一八世紀のドミニコ修道会士であったが、中東の国々を放浪し、後にはコーカサス地方で露土戦争に参加、トルコ側に立って兵を率いてロシアと闘ったという＊[12]。故郷から逃れるかのように旅に旅を重ね、イスラム教徒たちからは「マンスール〔Mansur〕」という名で呼ばれたこの祖先に、ボエッティは自分自身の姿を重ね見ていたはずだ。

自らのアイデンティティをめぐる思考は、やがて一九七一年に彼が考案した「同逸名〔ononimo〕」という造語へと至ることになる。イタリア語の「anonimo〔匿名の、逸名の〕」と「omonimo〔同名の、同義の〕」という語をかけあわせたこの造語は、自己を二人の人間に分裂させていたボエッティの立場を押し進めたものと言えるだろう。ボエッティはその後、この語を好んで自身の作品に用いている（図7）。とはいえ、その意味するところを理解するのは容易ではない。名前を持たないけれども同一である、とは、どのような主体のあり方を指しているのだろうか。「オノニモ」は、ある一つの明確な意味を持つというよりも、むしろ安定したアイデンティティに揺さぶりをかけるための、謎掛けや言葉遊びのようにも思える。

ここで我々にとって重要なのは、ボエッティがこのようにして「自己」の問題を模索していった時期が、ちょうど彼が地図を制作に用いるようになる時期と一致していることである。もちろん、そこに当時の現実の政治状況が影を落としていることは疑いない。事実、六八年前後、トリノは学生と労働者による運動の中心的舞台の一つであったし、《かたちの形成（ベトナム）》に見られるように、ボエッティは現実の政治的状況に無関心ではなかった。だが、これらの実践を現実の政治に結びつけること、すなわち、ボエッティ自身の政治参加の表明として捉えることは、間違いではないにせよ、その実践を単純化してしまいかねない。そこで以下では視点を変えて、同時代の芸術における地図製作という実践の意義に着目することで、考察の補助線を引いてみることにしたい。

3. 現代芸術における地図製作

ここまでボエッティの制作の展開を追いながら彼の地図に対する関心が生じた背景を論じてきたが、地図への関心は、同時期のランド・アートやコンセプチュアル・アートといったより広い芸術実践において共有されていた。批評家のウィスタン・カーナウは、この時代にコンセプチュアル・アートの登場によって、「地図〔map〕」の使用以上に、実践やパフォーマンスとしての「地図製作〔mapping〕」が問題になっていったことを指摘している。カーナウによれば、新しい芸術は、美術史家スヴェトラーナ・アルパースが論じた

＊12　Cerizza, Luca, *op.cit.*, 2008, pp. 42-43.

一七世紀オランダの、地図製作が絵画制作のような他の描写技術と近しい関係を有していた時代と異なり、ある場についての思考や感性を新たな形態で生み出すことになるのだという＊13。そこで問題になるのは、空間の二次元的な代理表象――すなわち、つぶさに描写された世界の表層としての地図以上に、ある現実の場所や土地について、計画したり記述したりする行為そのものの方である。

地図から地図製作という行為・パフォーマンスへ、というカーナウの見取り図は明快ではある。だが、加えてこの展開において重要なのは、そうした地図製作の実践においては、世界のイメージを二次元的に表象するという従来の地図製作の視覚自体がしばしば問いに付され、時に無効化されさえする点ではないだろうか。

いくつかの事例を通じて考えてみたい。たとえば、リチャード・ロング（Richard Long, 1942- ）の《イングランドでの十マイルの歩行》（1968・図 8）の場合、地図は自身が野外で行った「歩く」という行為の記録であり、ドキュメンテーションの一部として用いられている。ロングのように、芸術作品を屋外の、画廊や美術館以外の場に設置するランド・アートや環境芸術の芸術家たちにとって、確かに地図は特定の場所を代理するものであり、それ故、実在の場所との対応関係を有していることが重要な意味を持つ。ところが、ロバート・スミッソン（Robert Smithson, 1938-1973）の「非－場（ノン・サイト）」シリーズからアース・プロジェクツへと続く一連の実践にあっては、そうした現実と地図との対応関係自体が極限まで突き詰められている。事実、スミッソンはあるテクストのなかでルイス・キャロルのお伽噺『シルヴィーとブルーノ　完結編』（1893）に登場する縮尺 1：1 の地図に言及し、「抽象的な地図作成学〔abstract cartography〕」について論じている。原寸大の地図の代わりに結局現実の土地自体が地図として利用されることになった、というこの寓話にスミッソンが読み取っていたのは、実在と表象とが完璧に一致するという地図作成学の一つの終点であっただろう＊14。

＊13　Curnow, Wystan, "Mapping and the Expanded Field of Contemporary Art," in Cosgrove, Denis, ed., *Mappings*, London: Reaktion Books, 1999, pp. 253-268; Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century,* Chicago: The University of Chicago Press, 1983〔スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術――一七世紀のオランダ絵画』幸福輝訳、ありな書房、1993 年〕. 現代芸術における地図の利用と地図製作については多数の先行研究があるが、テマティックな概説としてはたとえば以下を参照のこと。Pignatti, Lorenza, a cura di, *Mind the Map: Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici,* Milano: postmedia books, 2011. また、現代芸術における地図製作をめぐる展覧会として、以下をあわせて参照。*Mapping,* New York: the Museum of Modern Art, 1994.

＊14　Smithson, Robert, "A Museum of Language in the Vicinity of Art," in Flam, Jack, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp.78-94. このうち、特に最終部「地図の風景、あるいは地図作成学の場〔Mapscapes or Cartographic Sites〕」を参照のこと。正確には、スミッソンはここで、『シルヴィーとブルーノ　完結編』に登場する縮尺 1:1 の地図と、同じキャロルの『スナーク狩り』（1876）に現れる空白の海図とを比較して論じている。こうしたスミッソンの思考は、現代芸術における地図製作の展開一般を考えるときわめて重要であるが、詳細については論を改めることにしたい。また、現代の地図製作と網膜的地図製作との関係性については、田中純によるゲルハルト・リヒターの《アトラス》に関する考察が参考になる。田中純「地図のメランコリー　地図制作の喪」、『10+1』第 23 号、2001 年、2 － 9 頁。

スミッソンのように地図作成学の伝統を自覚的に引き継いだ事例と異なり、同時代の一部の芸術家たちにとって、地図はもはや実在の場所の二次元的代理物である必要さえないものであった。たとえば、アルテ・ポーヴェラの作家ルチアーノ・ファブロ（Luciano Fabro, 1936-2007）の「イタリア」シリーズを考えてみよう。《黄金のイタリア》（1971・図 9）では、金メッキを施されたブロンズ製の長靴形が、天井から逆さに吊り下げられている。この作品には鉛やガラスで作られた複数のヴァリエーションが存在するが、それらは一様に、「イタリア」の形態に、特定の素材を賦与し、さらには向きを転換させてオブジェとして物質化する。ファブロの《黄金のイタリア》は、たんに「イタリア」という地理的な場所を表象しているのではない。むしろそれは、地図が表象する「イタリア」——その歴史や文化、イデオロギーと結びついた「イタリア」を「もの」にしてしまうことで、国家としての、理念的なイメージとしての「イタリア」が、まさしく虚構であることを明るみに出すのである。ボエッティの《かたちの形成（ベトナム）》においても、ベトナムのかたちは実在の領土との対応関係を必ずしも有していない。それは新聞に登場するときはじめて意味を持つある種の記号である。そして、ベトナムのかたちをなぞることが、個人の意思とは無関係に決定されていく国境線を自分の手で繰り返す行為であったように、ボエッティにとって地図とは、すぐれて政治的・文化的な構築物であった。つまり、ファブロやボエッティの作品にあって地図は、その場を構成している政治や社会の状況を含むさまざまな条件の総体として用いられているのである。

地図が実在の土地を代理表象するものであるとは限らない以上、場合によっては地図製作は、ある土地についてのデータを収集し、その調査報告書を作成するといったより社会学的な実践に近い形態を取ることにもなる。ハンス・ハーケ（Hans Haacke, 1936- ）の《シャポルスキーとマンハッタン不動産所有者他　五月一日の実況社会システム》（1971・図 10）は、この時代に実践された社会学的地図製作の代表的な例として取り上げることができるだろう。この作品は、不動産売買を生業とする一族と、ニューヨークのスラム街にある多数の物件のあいだの不可視の関係性についての調査記録＝地図である。百四十二の写真、市販の地図、ダイヤグラムといった諸要素から構成されるそれは、ニューヨーク市の公的記録から得られた資料と、ハーケ自身が行った調査をもとづいて、都市空間に沈潜する権力構造を暴く地図製作と言えよう。

コンセプチュアル・アートのこうした制度批判的な地図製作は、近年の芸術においてより社会学的・人類学的なそれへと展開していった。ボエッティの「世界地図」もまた、アフガニスタンという、非西洋圏との制作上の結びつきを考慮するならば、社会的マイノリティを主題とした近年の地図製作と関心を共有していると言えるだろう。だが、我々が前節で見たように、ボエッティの制作は彼自身のアイデンティティをめぐる省察から生まれながらも、「同逸名（オノニモ）」という謎掛けによって、たえず近代的な主体のあり方に疑問を差し挟み、安定した同一性を拒否する。それ故、彼の制作は、その地政学的な関心にもかかわ

らず、「他者」のアイデンティティ・ポリティクスを主題とする近年の地図製作とも異なる観点を提起しているように思われる。以下では《地図》を詳しく検討することを通じて、この点について考察を深めることにしよう。

4．同逸名（オノニモ）

ボエッティの「世界地図」シリーズに考察を進める前に、《政治的平面球形図》（1969・図 11）と題された作品を確認しておきたい。これは、一九六九年、すなわち《地図》の直前に制作されたもので、市販の白地図が色鉛筆で塗り分けられたものである[＊15]。各国の領土が国旗の図案によって示されていることからしても、ちょうど《地図》の前段階にある作品であると言えるだろう。《政治的平面球形図》というタイトルが意図しているように、そこではもともと真っ白で均一な平面図が、人間の取り決めた線によって分断され、各々の色彩と象徴を纏っている。

この《政治的平面球形図》と《地図》のあいだの変更には、いったいどのような意味があったのだろうか。ボエッティにとってまず重要だったのは、もちろん、それが自分の手によってなされたものではないという点にあるだろう。ボエッティは《地図》についてこう語っている。

> 刺繍された《地図》という作品は、僕にとって、この上なく美しいものだった。僕はこの作品のために、何もしていないし、何も選択していない。だって、世界はそうあるがままに作られているのであって、僕がデザインしたわけではないし、旗だってそのままで、僕がデザインしたのではない。要するに、僕はまったく何もしていないんだ。基本になるアイデア、コンセプトが浮かんだら、あとは選ぶことなんてなかった[＊16]。

実際、ボエッティは、アフガニスタンに行って現地の人々と制作を行う際にも、ほとんどの場合何人かの仲介者を途中にはさみ、作業にあたる女性たちとは直接面識を持たなかったことが知られている[＊17]。つまり彼は、それが自分とは異なる文化圏に住む他者との共

＊15　1969 年に制作されたもの、1969 − 70 年に制作されたものの二つのヴァージョンがある。本論掲載図版は前者である。

＊16　Boetti, Alighiero, “Mappa,” 1974; repr. in *Alighiero Boetti 1965-1994, cit.*, 1996, p. 199.

＊17　「世界地図」シリーズの具体的な制作手続きは、ルカ・チェリッツァの前掲書に詳しく述べられいてる。それによると、通常ボエッティは現地の特定の協力者か、あるいは自分とともにアフガニスタンへ行くアシスタントと話し合い、彼らがボエッティの希望を、別の二、三人の人物に伝えていた。この人々が、糸と一緒に女性たちに仕事を配分していたという（なお糸はボエッティ自身がヨーロッパ、あるいはアフガニスタンで選んだものである）。したがって、ボエッティもそのアシスタントも、刺繍をした女性たちとは直接接触していない。Cerizza, Luca, *op.cit.*, 2008, p. 26.

同作業になってしまうことを避けていたと言えるだろう。もちろん、芸術家の行為とは、最初のアイデアやコンセプトを提供することだけで、あとはまったく何もしないというのは、コンセプチュアル・アートに典型的な発想ではある。しかしながら、ここから彼の地図製作の実践について翻って考えると、ボエッティの「世界地図」の独特な性格が明らかになるように思われる。それは単に、条件の総体としての場の可視化を、自らの手を介するものから、他者の手を介して自動的に織り上げられていくものに代えたということではないのだ。自分自身でなぞったものであろうと、他者がなぞったものであろうと、可視化されるその場のありようはなにも変わらない。ブルーノ・コッラとのインタビューのなかで、ボエッティは、制作に自分以外の他の手、他のアイデンティティが加わることの意図を尋ねられて、次のように答えている。

> 他者との接触なんてない。あるのはただ、「同逸名（オノニモ）」な現実、つまり、名前は無いけれど同じ名前を持った多くの現実を可視化することだ。めいめいが固有の性質を持っているけれど、彼ら他者の現実と、僕の現実があるだけで、そこにはどんな共同作業のかたちもない。どんな現実でも良いようなシステムを見つけたんだ。何も選ばないこと。何も選ばないでいられることもまた、豊かな結果をもたらしてくれる＊18。

ボエッティがここで提唱するのは、どんな共同作業も介在させずに、「名前は無いけれど同じ名前を持った多くの現実を可視化すること」である。自身の帰属する「場」をしるしづけることからはじまったボエッティの関心は、多くのコンセプチュアル・アートが特定の場に属する主体のアイデンティティの確認、あるいは解体を目指したのと異なって、むしろそうした行為の「放棄」に向かう。「何も選ばないこと」を通じて、「同逸名（オノニモ）」な世界を可視化するのである。「同逸名（オノニモ）」な世界とは、彼の言葉にしたがえば、「名前は無いけれど同じ名前を持った」現実であるが、にもかかわらずそこには「彼ら他者の現実と、僕の現実があるだけで、そこにはどんな共同作業のかたちもない」。それ故、ボエッティの見方は、現実の絶対主義のように見えて、ある意味徹底した相対主義であると言えるだろう。

ところで、《政治的平面球形図》と《地図》のあいだには、もう一つ重要な違いがある。それは、《地図》が手縫いの刺繍であるという点だ。一連の「世界地図」は、遠くから見ればピースが組合わさった絵画のように整然としている。ところが、間近で見ると、絵画ではなく手縫いの刺繍であることがはっきりとわかる。このような作品全体の視覚性と物

＊18　Boetti, Alighiero, intervista da Bruno Corà, “Alighiero e Boetti: Un disegno del pensiero che va,” *AEIOU*, n. 6, dicembre 1982; repr. in *Alighiero Boetti 1965-1994, cit.*, 1996, p. 211.

質性のあいだの関係こそ、ボエッティの制作の主眼であると指摘したのはクリスティーヌ・ビュシ＝グリュックスマンであった。ボエッティの地図製作は、徹底してコンセプチュアルなもの、純粋に視覚的なものへと突き進みながらも、他方で支持体の物質性を排除することがない。むしろ《地図》においては、色彩に富んだ画面が、タピストリーという皮膚が示す触覚的なものに座を譲りさえする[＊19]。

ビュシ＝グリュックスマンが指摘した、《地図》における視覚性と物質性という二つの側面は、ボエッティの地図製作における他者との関係性を考察する際にも重要な示唆を与えてくれる。というのも、《地図》の物質性を支えているのは、まぎれもなく匿名の他者の「手」であるからだ。それは、機械的に生産されたものではなく、縫った人間の「手」を如実に感じさせる手工芸品なのである。描き出された対象は、あらかじめ決定された「同じ」世界であっても、それは個々人の「手」の介在によって初めて可能になる。つまり、ボエッティの「世界地図」は、めいめいの「現実」として、何も選ばれることなく自動的に決定される世界像と、それを縫い付ける無数の「手」が属する「めいめいの」現実との、その交じり合うことのない二面性から成り立っているのである。

この二面性こそ、ボエッティが芸術とその場の関係性を経験するなかで引き出していったものなのではないだろうか。ボエッティは、自身のアイデンティティについての省察から出発しながら、作者も他者もこの現実世界のまえで「逸名＝同名」になり、同じでありながら交わることのない現実世界が立ち現れるという考えを練り上げた。《かたちの形成》や《トリノ市街》において、自己と土地との帰属関係を確認する「記す」「なぞる」という身振りは、「世界地図」において、他者の手に委ねられる一方で、自己にも他者にも属さない所与の現実を描き出すことになるのである。

結論

ここまで、ボエッティの一九六〇年代末から七〇年代初頭にかけての制作をたどりながら、彼の地図製作が生まれてきた同時代的背景と《地図》の特性について、「同逸名（オノニモ）」という概念を手がかりに論じてきた。

もっとも、「同逸名（オノニモ）」という、このいささか韜晦的なボエッティの造語を額面通り取ることができるかどうかは、なお議論の余地があるかもしれない。ボエッティの世界地図は、彼の言葉とは裏腹に、現実の絶対主義的かつ相対主義的観点だけでは、どこか割り切れない部分が残る。ボエッティは死の直前まで同様の世界地図を制作し続けるのであるが、彼がそれほどアフガニスタンの刺繍によって地図を制作することにこだわったのは何故なの

＊19　Buci-Glucksmann, Christine, *L'œil cartographique de l'art,* Paris: Galilée, 1996, pp.138-139.

だろう。なぜ、他の国、他の文化圏の刺繍ではならなかったのか。つまり言葉を変えるなら、なぜボエッティは、「選ばないこと」を提唱しながら、生涯にわたって他の選択肢のなかからアフガニスタンを選び続けたのか。そこには、ボエッティ自身の東方世界への憧れが少なからず関係していたのではないだろうか。そうした点からみて、彼の実践は、自己と場の結びつきの確認からはじまって世界へと開かれたように見えながら、最後まで、彼自身のアイデンティティの問題と無関係ではなかったのである。ボエッティにとってアフガニスタンは、あくまで自身の属する西洋文明とは異なる世界であり、だからこそ再三訪れ制作を行う対象となり得たのであろう。それ故、ボエッティが自動的に決定されると考えていた「世界地図」のイメージ自体が、ヨーロッパを軸とした投影法によって構築される世界像であり、結局はヨーロッパ中心主義的であるという批判は当然あり得るものだ＊20。

このように、ボエッティの「世界地図」のありようはいささか錯綜したものだと言わざるをえない。ただし、重要なのは、彼の《地図》に対するさまざまな批判や評価がボエッティ自身の意図を外れたところで生じ、今なお進行しているという事実の方だろう。実際、「世界地図」シリーズは、その第一号が制作されてから約二〇年を経た後、九〇年代以降に多文化主義の文脈のなかでとりわけ注目を集めるようになっているように思われる。一九九四年——ボエッティが亡くなった年である——にニューヨーク近代美術館で『地図製作〔Mapping〕』と題された展覧会が行われたとき、キュレーターを務めたロバート・ストーは、ボエッティの《地図》を「ナショナリストの分離主義に抵抗する、グローバルな統合の哲学的記念品＊21」と形容したのであった。一方、本論の冒頭で言及した第十三回ドキュメンタにあって、クリストフ＝バカルギエフは「一九七〇年代、ボエッティが滞在した時代のカブールにおける、国際的で活力に満ちた生と、私たちの時代の継続性のかたち＊22」を想像することの重要性を説く。もちろんそうした企画側の意図には、アフガニスタンに由来するこの作品が、とりわけ二〇〇一年の「セプテンバー・イレブン」を経験したあとの世界に生きる我々にとってこそ、意味を持ち得るのだという自覚があったに違いない。

ボエッティの「世界地図」シリーズは、このように様々な解釈を引き寄せ、その都度読み直されている。とはいえ、本論でボエッティの実践を詳しく検討することで浮かび上がってきたように、ボエッティの《地図》には、現実のまえで自己と他者の区分が徹底的に

＊20　ボエッティの《地図》に対する評価と批判に関しては以下を参照。Watson, Ruth, “Mapping and Contemporary Art,” *Art & Cartography*, Nov. 2009, pp.293-307.

＊21　Storr, Robert, “The Map room: A Visitor’s Guide,” in *Mapping*, New York: the Museum of Modern Art, 1994, p.15.

＊22　Christov-Bakargiev, Carolyn, “The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, controrted, and lasted for a long time,” in *dOCUMENTA(13). The Book of Books, cit*., catalog 1/3, 2012, p. 37.

解体される経験と、匿名の「手」の痕跡によって感じられる他者の存在感とが、一つの作品のうちに、交じり合うことなく二重化されている。したがってそれは、現代世界の地政学を可視化するという民族誌的な実践を先取りしながらも、その裏面にある自己と他者の問題系を解体してしまう可能性を同時に秘めている。他方で、ボエッティの《地図》が示す「共有された現実」は、それ自体では、実在の領土から離れたあくまで仮想的なものでしかない。それ故、ボエッティの地図製作が示しているのは、人間によって構築され常に想像的なものとして存在する地図と、その地図に還元されることのない個々の現実とのあいだの葛藤なのである。

図版

図 1　アリギエロ・ボエッティ《地図 Mappa》1971 年　布に刺繍　147 × 228cm　私蔵　トリノ

図 2
アリギエロ・ボエッティ
《かたちの形成（ベトナム）Formazione di forme (Vietnam)》1968 年
紙に鉛筆　薄手のカートン紙に新聞紙
70 × 100cm
アレッサンドラ・ボノーモ　ローマ

図 3
アリギエロ・ボエッティ《トリノ市街 Città di Torino》1968 年　リトグラフ　パステル　56 × 46cm

3-1：4/100
マリアーノ・ピクレル
ミラノ

3-2：11/100
私蔵　ボローニャ

図 4　アリギエロ・ボエッティ《積み重ね Catasta》1966 年
34 の石綿セメントの部材　192 × 100 × 100cm　CRT 財団蔵
リーヴォリ城現代美術館・トリノ市近現代美術館寄託　トリノ

図 5
アリギエロ・ボエッティ
《双子 Gemelli》1968 年
写真（フォトモンタージュ）
15 × 10cm

図 6
アリギエロ・ボエッティ《一九六九年一月十九日のトリノで陽を浴びる僕 Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969》
1969 年　111 個のセメント　モンシロチョウ
サイズ可変　約 177 × 90cm　私蔵　トリノ

図 7
アリギエロ・ボエッティ《オノニモ Ononimo》
1971 年　紙にボールペン　48 × 68cm
ジャン・エンツォ・スペローネ　ニューヨーク

図 8　リチャード・ロング《十マイルの歩行 A Ten Mile Walk England》1968 年
地図　黒鉛　64 × 69cm　コンラッド・フィッシャー・ギャラリー

図 9
ルチアーノ・ファブロ《黄金のイタリア Italia d'oro》
1968-1971 年　金メッキしたブロンズ　スチール線
92 × 45cm　作家蔵

図 10　ハンス・ハーケ《シャポルスキーとマンハッタン不動産所有者他　五月一日の実況社会システム Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1》部分
1971 年　142 の写真　2 枚の地図　6 枚のチャート　ポンピドゥー・センター

図 11　アリギエロ・ボエッティ《政治的平面球形図 Planisfero politico》1969 年　ミクストメディア
地図　78 × 125cm　レナータ・ノヴァレーゼ　モランセーニョ（アスティ）

図版出典

図 1 〜 5、7、11：*Alighiero Boetti: Catalogo generale,* Tomo primo, Amann, Jean-Christophe, a cura di, Milano: Electa, 2009
図 6：*When Attitude Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Milano: Fondazione Prada, 2013
図 8：*Richard Long, Selected Statements &Interviews,* Tufnell, Ben, ed., London: Haunch of Venison, 2007
図 9：『アルテ・ポーヴェラ／貧しい芸術』、豊田市美術館、2005 年
図 10：Foster, Hal, et al., *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004

Ononimo: The Mapping Method of Alighiero Boetti

Ayako IKENO

In the 1960s and 1970s, a number of artists began to utilize maps or the mapping process in creating their works. One of them, Alighiero Boetti (1940–1994), a member of the post-war Italian art movement called Arte povera, started to produce a series of works called *Mappa* (map) from 1971.

Boetti's lifework series, created from 1971 to the year of his death, may be the best known among all his artworks. *Mappa* is a large-scale world map embroidered by hand by Afgan craftswomen. On these colorful textiles of world maps, each country's territory is marked by its flag, with borders reflecting global political changes of the contemporary world.

At present, Boetti's *Mappa* is considered an example of a new paradigm of contemporary art: a symbol of globalization, especially because his world maps were completed by him with collaborators in Afghanistan. However, the reason for Boetti's interest in maps and the mapping process is rather complicated. This study attempts to show the reason for and the process through which he found his style of mapping by analyzing his works from the 1960s to the 1970s, with special attention to his reflection on identity. Although a number of Boetti's contemporaries introduced maps and the mapping process into their works to depict the invisible geopolitics throughout the world at the time, Boetti's practice was distinctive as he preferred to reject taking only a single identity.

This paper will be composed of the following sections: first, two emblematic works before he started the *Mappa* series are examined. These works clarify that his actions, such as "writing" the names of friends or "tracing" the form of countries, were of great importance to him. Second, by reflecting on his other works in the same period, this research will discuss one of the main themes of his works: his identity. The key concept for this analysis is *ononimo*, a term coined by Boetti. It is made up of two Italian words, *anonimo* (anonymous) and *omonimo* (homonymous), symbolizing his intention to express his reflections on identity. Third, this work will focus on the artistic context during the 1960s and 70s, where maps and mapping had become a main concern for more artists. By comparing Boetti's works with others', the study aims to recognize that the most important character of Boetti's *Mappa* series is that they are craftworks made by anonymous people. Finally, the research will examine his creation process of *Mappa*, and then reconsider its ambivalent nature, which is often overlooked.

Through the discussion, this work aims to show how Boetti established his method of mapping and what importance it had in the contemporary art scene, which paid close attention to

the relationship between art and politics.

Il legame retorico tra «lingua, cibo ed escrementi» nella *Cortigiana* dell'Aretino

Toshihide KURIHARA

Pietro Aretino, del quale ci occuperemo in questa tesina, è considerato uno dei commediografi più importanti della prima metà del Cinquecento. Nel presente lavoro si tenterà di analizzare lo stile comico dell'Aretino, concentrando la nostra attenzione in particolare sulla sua prima commedia, la *Cortigiana*. Ci concentriamo esclusivamente sulla prima redazione di questa commedia proprio perché il suo prologo-argomento degli istrioni offre un'ottima chiave per analizzare la retorica «tavernesca» delle commedie aretiniane. In questa tesina ci si occuperà della retorica sul cibo e sull'escrezione, ampiamente presenti in tutta la commedia; ci si soffermerà *in primis* sul legame fra le parole e gli escrementi nel prologo-argomento della prima redazione, in secondo luogo si analizzerà la satira al petrarchismo con il lessico del cibo. Il prologo-argomento della prima *Cortigiana*, a cui nella seconda redazione se ne sostituisce un altro meno interessante dal punto di vista linguistico, testimonia lo stretto rapporto di lingua, cibo ed escrementi nello stile dell'Aretino. Qui l'«argomento» si sovrappone al «cristiero», e la madonna Musa non si pascono altro che «d'insalatucce fiorentine». Inoltre se mettiamo nel clistere le parole galanti come «snelle, frondi, ostro, sereno, campeggianti rubini, morbide perle e terse parole e melliflui sguardi» diventiamo stitici senza dubbio, perché neanche «gli struzzi che padiscono e chiodi» smaltirebbero questi termini raffinati. Pure nelle battute dei personaggi della commedia la lingua, il cibo e gli escrementi si confondono indistinguibilmente. Le parole del ghiottone servo Rosso incontrano quelle del Parabolano innamorato, e di conseguenza la volontà sessuale e l'appetito del cibo si uniscono in modo perfetto. Dal nome della donna, ossia Laura, s'indovina facilmente che Parabolano sia la persona arrosta nel gioco amoroso petrarchesco. A causa del finto impegno del servitore, Parabolano nutre la speranza di godere dell'incontro con Laura, e il suo amore malinconico si trasforma in esistenza «dolce». Nel *Canzoniere* il Petrarca utilizza spesso l'aggettivo «dolce» per cantare l'amore, ma l'Aretino, facendolo pronunciare ad un ridicolo cortigiano, facilmente ingannato dal suo famiglio, cerca di disonorare e diffamare il gentil amor cortese, così l'aggettivo «dolce», essendo adattato all'ambrosia, perde il suo senso metaforico di cui si carica nelle poesie petrarchesche e pone in risalto la dolcezza intera come gusto. Dopo le queste analisi