

ベッペ・ボネッティ メタラツィオナリター だけでなく

画家としての活動を始める前に、ベッペ・ボネッティは自己を探究することから始める。独自の美術理論形成を目指す、内部への探究は今も長く続き、それを別の言葉で言い換えるなら、“全美術史の私的な再考”とでも呼ぶべきであろう。クラナッハからカンディンスキー、アルトゥングからブツリさらにはフォンタナまで、その芸術の何処かに、本質とは“取り除く”ことにより姿を現すものであり、また形とは“形作る”という行為に内在する不確かさに起因するものであるという二つのことを、はっきりと見出せる作品を探し求めているのである。ボネッティは、真実にたどり着くことの不可能を勇気をもって受け入れ、真実に近づこうとすることや、ただ単純に真実にあこがれようとする勇気を持って探究を続ける。1980年代の初めに沸騰した、トランスアヴァンギャルディア、ポストモダンの騒乱や新表現主義の芸術運動のさなか、彼がたどり着いたこの場所こそが到着点であると同時に彼にとっての出発点なのである。

ジッロ・ドルフレスは、メタラツィオナリターが発表された少し後の1983年には、ボネッティの作品を現代美術史の流れにおいて歴史的価値を持つものであると明言している。ドルフレスは周知の通り1948年にミラノに興った芸術運動アルテコンクレタの創設者のひとりである。彼らは戦後まもなくの頃、写実主義と抽象表現主義の間におこる論争を克服するひとつの手段として、テオ・ファン・ドースブルフからマックス・ビルについての研究を応用することを要求している。ブルーノ・ムナリもまた、同年次のように検証している。ボネッティの作品において“自然と歴史”“現実概念と抽象概念”といった、相対するものに介在する空白を満たそうとする“模索のあと”を見ることが出来る。ボネッティは、フィレンツェ派のピエロ・デッラ・フランチェスカに始まり、モンドリアン、ハンス・アルプ、マックス・ビルへとたどり着くまでの時間に美術において起こった出来事に思いを馳せながら、ゆったりとした豊饒の瞑想をとおして模索をしているのである。

ボネッティの絵画には、森羅万象がより効率的に抽象化されたかたちとして解釈される。そうすることによって、使命や生命の原理や自然界の法則に対する答えを導き出すのである。「その作業は、一枚の植物の葉脈を観察することや、ある鉱物の構造に規則性を見つけようとするのに似ている。」とはムナリの言葉であるが、彼によれば、ボネッティは数学的論理的思考を視覚的に表現しようとするものと、抗うことのできない次元にある美意識との調和

を求めて制作をしているのである。

哲学、数学、幾何学、そしてボネッティの作品は、偶然や誤りや予期せぬ事に従属している。なぜならこれらは、常に新しいものの捉え方や新しい構造をもつかたちを探し求めているからだ。曖昧であるからより正確であり、未完成であればあるほど完全であり、意識に支配されないものほどより純粋であると言える。

ボネッティは、固く静止したままの幾何学図形を解き放とうとする。彼はボルヘスのラビリンスに迷い込むべく、マーレヴィッチの不滅の四角形から旅立ったのだ。そして虹色のオルフェウスの荒野でひと休みしながら、カンディンスキーに錬金術を学び、モスク芸術やビザンチン美術の定型的な冷淡さを飛び越えて行くのである。

ボネッティは、ライブニッツやアインシュタインによって提唱された宇宙の法則の彼方にメタラツィオナリターを創造する。抽象と現実、建設と革命、それらの境界線上にあるはずのなにかを求めて。メタラツィオナリターにおいて形体は爆発し、ぐらついたかと思えばまたそこで持ちこたえる。無数のかけらと砕け散り、かけらはまたひとつにかたまり、そのまま上昇し、そして端には亀裂が走る。

ベッペ・ボネッティは、我々鑑賞者に作品への参加を求める。まず我々にどうしたいのかを問いかける。次に我々は思索を強いられる。ようやく彼は我々に逃亡することを許す。このように、彼が辿った制作の過程を追体験することで、作品の自由な解釈が可能となるのである。

答えはギリシア演劇の中に見いだすことができる。そこではアポロンとディオニソスに扮した二人のあいだで戯れに言葉が交わされている。かつてこれほどまでに実感したことがあっただろうか。我々はまるで、舞台のうえに呆然と立ちつくす役者のようなものであると。見せかけの大都市に生きながらえた住人のようであると。かつての関係性を失い途方に暮れ、歪んだ絆で結ばれた親でありまたは子のようにであると。

イラリア・ビニョッティ

注：メタラツィオナリターとは、ベッペ・ボネッティの絵画理論上で用いられる、独自の芸術概念を表現するための造語。

翻訳 久保田 彩