

# ローマ・クアドリエンナーレ研究

## ——エンリコ・プランポリーニによる自作絵画の配役——

鯖江 秀樹

### 0. 通時的自己演出

スポーツであれ、芸術であれ、それが鑑賞によって収益を図る「ショービジネス」であるとして、その舞台に一定期間立ち続けることは決して容易なことではない。年齢とともにパフォーマーの体力は衰えていく一方で、つねに新しいスターを望む観衆に、新手を出せない古参の徒は飽きられてしまいがちだからである。だからこそ、「連続出場」を果たせるベテランの持続的な才覚に人々は惜しみない称賛を送ることになる。

ローマ・クアドリエンナーレは、イタリアの首都で1931年に開始された国内美術展で、美術市場の拡大を目的としていた。その意味では「ショービジネス」の面を当初から有していた。もっとも歴史の古い国際展であるヴェネツィア・ビエンナーレや、建築やプロダクトなどデザインが中心を占めてきたミラノ・トリエンナーレほど知名度はないものの、クアドリエンナーレはそれらと同じくいまなお継続している定期美術展である。筆者は1931年から1956年まで、全7回を対象とし、それらを複数の観点から調査することで、クアドリエンナーレの歴史的意義を提示しようとしてきた<sup>1</sup>。

もちろんイタリア国内ではクアドリエンナーレに関連する多くの先行研究がある。なかでも、それを中心的な主題に据えた近代美術史家、クラウディア・サラリスによる浩瀚なクアドリエンナーレ論には、目配りの効いた貴重なデータが多数含まれている。冒頭で述べたこととの関連で注目したいのが、巻末資料の「作家目録」である。これは歴代のクアドリエンナーレ展に出品した全アーティスト名を網羅したもので、この一覧を見れば、誰がどの回に参加したのかを知ることができる<sup>2</sup>。つまり、「連続出場」を達成した芸術家がはたしてどれだけ存在したのかという問いに見事に答えてくれるのである。

筆者の調査対象である第1回から第7回まですべてに参加した作家は全部で30名。かなり多いようにも思うが、回によってはイタリア各地から700名の芸術家に参加した

1 以下の拙論を参照。なお本稿でも各回の表記は「31年第1回展」のように、西暦下ふた桁と回数で統一する。鯖江秀樹「ローマ・クアドリエンナーレ研究——展覧会規約の改変過程から——」、『あいだ／生成』、あいだ哲学会（京都大学大学院人間・環境学研究科武田宙也研究室）、2021年、1-13頁。

2 Claudia Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 237-277.

こともある巨大イベントだったことを勘案すると、たゆまぬ研鑽で成果を出し続けた者の数は限られていると言えよう。そのなかで、イタリアの20世紀美術史に名を刻まれた作家——アルトゥーノ・マルティーニやマリオ・マファイなど——はごく僅かにすぎない。そのうちのひとりがエンリコ・プランポリーニ（1894-1956）である。当代きっての国際的なアーティストが意外にも、イタリア国籍者限定だった国内展にしっかりとその足跡を残していたことになる。

早熟のプランポリーニは、ジャコモ・バッラに師事して未来派に参加した1910年代以降、ファインアートというよりはむしろ、前衛演劇の領域で目覚ましい活躍を見せ、舞台装置や衣装デザインを手がけた。家具デザインやポスター、広告などの商業イラストでも多くの仕事があり、その表現の幅の広さに鑑みると、美術家というよりはむしろ「造形作家」と呼んだほうがより適切だろう（事実、自筆のテキストでも「造形的 *plastico*」なる語が頻出する）。1925年の「現代装飾美術・産業美術国際博覧会」、いわゆる「アール・デコ展」に師バッラとフォルトゥナート・デペーロとともに参加したあとパリに移住し、1937年までそこを拠点とした。この異国での生活のなかで、数多くの芸術家たち——とりわけ「具体美術 *Art concret*」に関連する作家たち——と交流を深めた。離仏後はローマにアトリエを構え、若い抽象画家たちを支援しながら、世界中のアーティストとの連帯を理想とする国際組織「アート・クラブ」のリーダーとして、1956年に他界するまで精力的に活動した。クアドリエンナーレには初回の1931年から、心臓の病で亡くなる直前の第7回展まで皆勤した。1992年の第12回展では、大規模な回顧展「プランポリーニ：未来派からアンフォルメルまで」が開催され、この国のモダンアート研究を牽引したエンリコ・クリスポルティやジョヴァンニ・リスタらの論文を含む充実した図録とともに、この造形作家の功績が称えられた。

多作で国際的なマルチプレイヤーであったプランポリーニだが、クアドリエンナーレの関わり方には「一貫性」があったことを見逃すべきではないだろう。つまり彼は終始画家として、絵画作品だけを出版し続けたのである。各地で展覧会場の設営デザインを手がけていたにもかかわらず、自作の展示手法にはこだわりが希薄だったようで、全回通常の壁掛け展示で臨んでいた。このことは、1930年代前半に他国の芸術運動に深く関与し、帰国後はファシズム政権の文化政策の一環であった建築や壁画など、規模の大きなプロジェクトに加わっていたという事実とは対称的である。

本稿では、プランポリーニの画業が、本人によってどのように演出=表象（*represent*）されたのかという問題を、クアドリエンナーレへの継続的な参加という経験に即して考察する。つまり、各回での参加形式やその様態をピンポイントで検証する代わりに、時系列の通時性に依拠した考察を試みたい。領域横断的に活躍するアーティストは、その活動の幅広さゆえに、研究に大きな困難が伴うことがある。例えば、個々の作品

とその変化への注意が散漫になる可能性が生じる場合がある<sup>3</sup>。そのことは、ほかでもなくプランポリーニに当てはまっていると言える。であれば、作品やその写真複製の散逸による資料上の限界を認めたくえでなお、改めて画面そのものに目を向ける必要があるだろう。

次節ではまず、クアドリエンナーレに出展された代表作を頼りに、絵画の様式的変遷を辿る。あとで詳しく述べるが、プランポリーニは明言こそ避けているものの、各回で展示する作品を意識的にコントロールしていた節がある。それを作家自身による巧みな「自己演出」と解することもできるだろう。そればかりか、アーティストとの連帯を重視した彼の画業にはまた、同時代の他の作家や作品との類似性を指摘できる場合もある。いずれにせよ、わが国ではさほど知られていない絵画の特徴とその変化をおさえておくことは必須だろう。

そのあと、プランポリーニにあってもっとも出品数の多かった1939年の第3回展に焦点を絞って行く。この回で気になるのは、展示点数の多さばかりではない。未来派運動に加入した1910年代以降ずっと、彼の金科玉条であった「複数素材 (polimaterico)」を慎み、油彩あるいは「イーゼル絵画」へと回帰した作品群で展示会場を構成していたことである。関連して、基本的には新作のみで臨んだ他回とは違って、過去作をラインナップした画家の意図も検討すべきだろう。

結論では、本稿があえて個的表現の通時性を明らかにしようとしたのは、近年イタリアで立て続けに開催されているフォト・ドキュメンテーションを活用した再現展示に対する批判が動機のひとつだったことを述べる。その根拠は、遺された会場写真が意図せず、個々の作品への理解の解像度を低下させうることにある。その現代的な傾向に挑み、複製であれ実物であれ、絵画の観察を実践することで、美術史研究における「見ること」の大切さを自戒も込めつつ再確認したい。

## 1. 1931年から1948年——スタイルの変貌とその背景

クアドリエンナーレは第二次大戦直後の48年第4回展を除き、「展示館 Palazzo delle esposizioni」で開催された。会場平面図（図1）を頼りに、主役となる作品たちの展示場所を確認しておこう。この広大な展示施設のうち、初回こそ建物中央の背骨に位置する壁龕の回廊 (Galleria delle nicche) 右側に位置した大広間にプランポリー

3 日本におけるプランポリーニ関連の研究として以下を挙げるが、すくなくとも1930年代の絵画に焦点を合わせた研究は類例がないと言える。巖谷睦月「ルーチョ・フォンターナのネオン作品と未来派の記憶：エンリコ・プランポリーニによる展示装置との関係を中心に」、『日伊文化研究』、52号、日伊協会、2014年、62-76頁。太田岳人「〈未来派航空絵画宣言〉を読む：1930年代における包括的な芸術運動のためのテキスト」、『立命館言語文化研究』、第33号、立命館大学国際言語文化研究所、2021年、119-140頁。

ニの絵画は飾られたが、以降はすべて（図の下部に位置する階段部の）入口を入つてすぐの円堂（Rotonda）の右側のゾーンが画家に充てられた。部屋割りは回を重ねるごとに細分化されていくことになるが、その場所は、巡回上かなり早い段階で作品が登場するところで、鑑賞に優位なスポットであった。

そのことをおさえておいたうえで展示リストを挙げる。以下は展示室、作品点数、展示のグルーピングという3つの項目を各回でまとめた一覧である<sup>4</sup>。

31年第1回展	第13室	8点	未来派グループ展
35年第2回展	第36特別室	25点	未来派展に隣接した個人展
39年第3回展	第38-41室	31点	未来派展内の個人展
43年第4回展	第21-25室	11点	未来派展内の個人展
48年第5回展	第10室	1点	未来派グループ展
	第12室	3点	「中堅画家」グループ展 / 計4点
52年第6回展	第16a室	8点	個人展
56年第7回展	第39室	5点	アルベルト・マニェッリとの二人展

最後の項目は、どの作品とともにプランポリーニ絵画が掛けられていたのかを示しているが、作品間の組み合わせやフォーメーションによって見え方が違ってくる場合があるため、きわめて重要な情報であると考えられる。ここではそれらを「グループ展」、「隣接した個人展」、「個人展」、「二人展」と分類した。最後の「二人展」は文字通りの意味であるため、他の3つを説明しておこう。

まず、「グループ展」（31年第1回展、48年第5回展が該当）とは、「同一の空間に他の作家の作品とともに展示された場合」を意味する。48年第5回展では例外的に、未来派（の戦前世代）と中堅画家との部屋にそれぞれ作品が分割展示された。ちなみに「中堅画家」とは筆者の命名によるもので、レナート・グアットーゾやアルマンド・ピッチナートなど、若手ではあるが戦前にある程度認知されていた画家たちのことを指す。プランポリーニは彼らよりもさらに若い、20代のローマの画家たちを支援していたという事実を加えておく。第二に、「隣接した個人展」（35年第2回展が該当）とは、「（未来派の）グループ展と同じカテゴリ内ではあるが、会場個室そのものは他と切り離されている場合」を指す。つまりこの場合、部屋全体がプランポリーニの絵画で占められていることとなる。それに対して、「個人展」（39年第3回展、43年第4回展、52年第6回展が該当）とは「部屋に作家名を冠した展示企画の場合」である。39

4 以下の図録の巻末記録集の情報をもとに筆者が一覧を作成した。*Prampolini: dal Futurismo all'informale*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, pp. 484-506.

年第3回展と43年第4回展の場合は、複数の部屋にまたがって開かれた未来派展の一部をプランポリーニの絵画が占めたことになる。次節で検討する39年第3回展の部屋数と作品数が、この一覧のうち最大値を示している直接の原因は、この回の展示が、1909年に創立した未来派の生誕30周年イベントを兼ねたことにあった。

このように情報を整理した結果明らかになったのは、プランポリーニの画業が「未来派との距離」で判断されていた、ということである。事実、戦前4回のクアドリエンナーレでつねに別格扱いを受けていたことは、そのグルーピングからのみならず、公式図録からも明らかであった。図録は際立った作家の作品画像を掲載する場合こそあれ、基本的には作家名、作品タイトル、技法を列記した簡素なものだが、プランポリーニに対しては、写真とともに画家自身あるいは未来派のリーダー、マリネッティのテキストが収録されていた。他方、戦後の展示では、未来派との関連度が低くなり、生前最後の展示では、バリ時代の盟友である抽象画家、アルベルト・マニェリとの共同展示が実現した。このこと背景にはもちろん、未来派が過去の前衛と化しつつあった時代の流れがあるが、プランポリーニの制作と交流活動がすでに別の水準に移行していたと見るべきだろう。このことについては彼が主催した国際的な抽象画家グループ「アート・クラブ」を検証すべきであるが、それはまた別の機会に譲ることにして、未来派という理念に収まらなくなりつつあった、プランポリーニの絵画様式の変遷を追ってこよう。

ここから、クアドリエンナーレで展示されたプランポリーニ絵画のうち、各回の代表作を観察し記述していく。ただし、戦後のクアドリエンナーレの出品作については、すでに述べたように制作背景が全く異なるため、ここでのエクフラシスの対象は43年第4回展までに限定する。

31年第1回の代表作はまちががなく《日常のオートマトン *L'automa quotidiano*》であろう(図2)。ローマの国立近代美術館所蔵作品で、「人造人間」というタイトルからしても20年代を通じて信奉した「機械の美学」に連なる例である。パネルに油彩とコラージュによる混合技法で人物像らしきものが暗示されている。その人物像「らしき」とは、タイトルと上部の山高帽、左上部の茶色いステッキ、下部の足裏(ないしはソール)で明示される——着想源はチャップリンにあったという——足跡には砂が貼られている。これら人を暗示するモチーフは、グレーの控壁で支えられた中央の黒い矩形に寸断されてはいるものの、矢羽根の緑線や画面前方をうねる赤い線、くり抜きのある、紙片と小さな玉が嵌め込まれたパレット状のフォルム(あるいはジレか)が前後の空間の留め具の役割を果たしているように見える。黒い矩形の四隅は、左下から時計回りに、ピンク、空色、黒、灰でぼかされている。

《日常のオートマトン》以降、人物形象は影を潜め、作品のタイトルには「魔術 magico」、「原子 atomico」、「宇宙 cosmico」とともに「大気力動的 aerodinamica」



という耳慣れぬ語も登場し始める。これは1930年代の未来派運動を特徴づける「航空絵画 *aeropittura*」への共鳴に由来する<sup>5</sup>。35年第2回展の代表作としては《大気造形的用語体系 *La nomenclatura aeroplastica*》という奇怪なタイトルをもつ画面に注目しよう(図3)。小さな画面に油彩を基調として複数の素材が用いられている点は、《日常のオートマトン》に共通するが、これは月夜の風景画、あるいは上空から見た大地、あるいは箱庭であるかのような、アロギズム絵画である。黒い下地の上に重ねるように砂で大地のごとき不定形が描かれ、さらに勾玉形の白いフォルムの上には、それ自体が三日月にかかる雲にも見えてくる波板の小片が貼られている。そのすぐそばには、布のような薄い色がかけられ、所々に雲や遠くで押し寄せるさざ波が描かれている。雲と雲、そして勾玉と画面右下の「7」を貼られた白い円とが定規で引いたような直線で結ばれている。この作品は、現実にはあり得ない複数の視点が画面で統合された非合理的な構成で、かつ下地に砂、砂に小板というように、モチーフが層状に配されている。その様子は、空ではなくむしろ大気の成層への強い関心をうかがわせる。また物質=事物を画面に介在させるその姿勢は、前年に発表されたプランポリーニのテキスト「絵画の向こう、複数素材へ」での伝統的な「イーゼル絵画」批判に通じていたが、これについては次節で詳述する。

ところが、この事物の配置を基調とする制作は継続されてはいるものの、39年第3回展でその類の作品が出展されることはなかった。つまり、この「個人展」は、ペインティングないしはイーゼル回帰の傾向下にあったのだ。

そのことを示す実例を《時空の同時性 *Simultaneità di tempo e spazio*》に見ることができる(図4)。画面中央やや右の眼鏡のようなフォルムに着彩された砂(ないしはサンドペーパー)が配されているものの、赤茶けた廃墟のような枠、中央からやや左よりのシリンダー、そして画面を上下に区切る背景の青と茶は総じて油彩の仕事であろう。また、39年第3回展では、人物や風景といった具象的モチーフを主とする作品が展示の大部分を占めていることも忘れずに付け加えておこう。前衛画家はこの回、過去作を含むやや穏当なラインナップを志していたと言える。

対して、目に見える変化が大きく現われるのは、実は43年第4回展の方であった。点数こそ少なく、実際の風景に取材した作品群——「宇宙的魔法 *Incanti cosmici*」と題された連作——が含まれているが、技法としては完全に油彩一本に絞られていた。加えてモニュメンタルな人物像が復活しているのもこの回の特徴である。ロシア戦線か

5 日本の未来派研究では *aero-* を「航空」と訳すことが慣例となっているが、ことプランポリーニの画面については、飛行機のパイロットの視界といった再現的な描写に乏しく、本人がそう主張したように、画家が大気や天空に科学的な関心を寄せていたことは明らかである。よってここではひとまず、画家の作品や着想に関連する場合には「大気」という訳語を当てた。

ら帰国したマリネッティや統帥ムッソリーニを支えた空軍大臣、イタロ・バルボを主題としたイデオロギー的作品なども掛けられたが、ここでは不穏な時局を暗示する《英雄と新たなエウロパの変容 *Metamorfosi dell'Eroe e la nuova Europa*》に注目しよう(図5)。1メートル超えのサイズで、かすれた筆致で荒れた岩盤が描かれている。下部には腕や脚がもげた白亜の彫像が横臥しているが、その背後には緑の影でライフルを抱えた兵士がオーバーラップしている。横たわった二重の像はそのまま、いまや戦火にあえぐヨーロッパを図示しているようだが、そこからターバンのようなものを被った男が大きく腕を広げて飛び立とうとする。が、岩が彼を押さえつけ、離陸を妨げようとしているように見える。他方、その世界とは全く異なる様相が画面の右上に存在する。(地球にも見える)円のそばには、開いたドアが線描され、やはり半透明でグラフィカルに描かれた有翼の女神像が、ふたつの人物像の行く末を見守っている。言い換えればこの作品はタイトルをある程度反映したナラティブな内容をもっているのである。

このことと深くかかわる作品をひとつ挙げておこう。《カッサンドラ *Cassandra*》である(図6)。48年第5回展には《カーネーションとカッサンドラ *Cassandra con il garofano*》という題の油彩が展示された(複製も現存せず)のだが、それはこのネオ・キュビズム的な絵画に様式的にも近い作品だっただろう。プランボリーニは、第二次大戦前後に集中的にピカソの造形を研究し、複数のカッサンドラを描いたとされる。カッサンドラはトロイアの女王であり、アポロンから予言の力を授かるが、その力でトロイアの陥落を防ぐことはできなかった(ゆえにイタリア語の日常会話でこの神話的形象は「不吉、破局」を意味する)。それがピカソ風に描かれているとなれば、《カッサンドラ》はヨーロッパの破局を暗示する寓意像だったはずだ。いずれにせよ、このように画面の造形よりもそのナラティブが勝るのは、プランボリーニのキャリアではごく一過的な現象だった。

ここまで、各回に展示された代表例を取り上げ、その画面の視覚的特徴を記述し、可能な場合はその意味内容を読み解いた。プランボリーニ絵画はその後、無対象のいっそう純粋な幾何学形態を志向するようになっていった(その傾向は1950年代の連作に「純粋なイメージの具体的解剖 *Anatomie concrete d'immagini astratti*」の名を本人が与えたことに表れている)。さておき、そこに至る過程において、プランボリーニの画風は目まぐるしく変化していたと言えるだろう。分析したのはそのごく一部にすぎないが、それでも画面の特徴に大きな振れ幅があることは理解できたはずだ。あえてまとめるならその振れ幅は、主題(人物や空間それ自体、寓意像)、技法(物質や素材とその扱い)、意味内容(大気の成層やイデオロギー、戦争とその破局)の3点において認められた。

しかしながら、作品の視覚的分析だけでは本稿における重要な論点が脱落する危険性がある。たしかに検討した4つの作品はプランボリーニ絵画の様式変化のプロセ

スをわたしたちに伝えてはくれる。だが、作家の画業とクアドリエンナーレにおける彼の自己演出が完全に一致するかといえば、決してそんなことはない。別の言い方をすれば、多産であったプランポリーニは展示作品を機会によってその都度制御していた可能性が大いにある、ということである。すなわち、それぞれのクアドリエンナーレの直前に描かれた新作が、そのまま展示室に送り届けられていたわけではないのだ<sup>6</sup>。無論、絵画の制作年と発表年は一致していなかった。そのことがはっきりとわかるのは、実験的な作品を出さなかった展示、すなわちもっとも「控え目な」39年第3回展だったのである。

## 2. 1939年——近代芸術の結束

ここまでの議論を整理しておこう。前節のエクフラシスによって、大まかにではあるがプランポリーニの絵画の視覚的および様式的特徴を把握した。わずか10年足らずではあるが、その変化の大きさは画家が表現の実験を丹念に繰り返していたことの証であった。とはいえそれを画家のたゆまぬ努力と片づけてしまうわけにはいかない。なぜなら、それらの作品は、そのまま次のクアドリエンナーレ会場でリリースされたわけではなかったからである。多産な作家であったプランポリーニはイタリアのみならず、ヨーロッパでも数多くの展示の機会に恵まれていた。だとすれば、ピースの出し入れを周到に操ることで、その都度自己演出を仕掛けていたと考えることの方がむしろ自然だったと思われる。なぜなら、もしもそうした「愉しみ」がないのなら、プランポリーニほどの作家ならクアドリエンナーレから早々に退場していたとしても決しておかしくはないと推測されるからである。

考察を進めるために、まずは39年第3回展の全容を確認しておこう。展示されたのは全31点。それらが3つのセクションに分けられていた。それぞれに「行動の神話 i miti dell'azione」、「太陽の絵画 pitture solari」、「宇宙の絵画 pitture cosmiche」という名がふられていた<sup>7</sup>。例えば、先に記述を試みた1935年の《時空の同時性》は「太陽の絵画」に属していた。この分類法を通じて見えてくるのは、これらのセクションが時代順に構成されてはいない、ということである。（実物および複製図版の）散逸を免れた作品を頼りに制作年を割り出していくと、1928年から38年まで10年の広

6 そもそも、クアドリエンナーレの展覧会規約では、過去に展示された作品は、一部の例外（特定の作家の回顧展や特集展）を除いて展示を認められていなかった。初回のクアドリエンナーレ規約については以下を参照。鯖江秀樹「第1回ローマ・クアドリエンナーレ展覧会規約」（[https://researchmap.jp/multidatabases/multidatabase\\_contents/detail/257638/2284209d0c5205c0d6a16b5c9eb6de71?frame\\_id=502021](https://researchmap.jp/multidatabases/multidatabase_contents/detail/257638/2284209d0c5205c0d6a16b5c9eb6de71?frame_id=502021)）

7 *III Quadriennale d'arte nazionale: Catalogo generale*, Milano-Roma, Domus, 1939, pp. 189-190.



がりがある。展示品の画風に関しても、はっきりとした「複数素材」の使用は控えられ、《ベネデッタ・マリネッティの肖像 *Il ritratto di Benedetta Marinetti*》(図7)に見られる具象像が主軸を占めている。同じく具象像で、「行動の神話」に掛けられた《行動のダイナミズム、ムッソリーニの騎馬像》(1939年)という大作は政府に買い上げられることになった。また、プランポリーニならではの非対象の流動的な描写は、《宇宙的有機体 *Organismo cosmico*》(図8)におけるがごとく、コラージュではなく堅実な油彩画法に委ねられている。先の肖像画とともにこれらの作風は「宇宙的理想主義 *idealismo cosmico*」と呼ばれていた。それとは逆に、すでにエクフラシスを試みた《大気造形的用語体系》のようなタイプの作品は39年第3回展では公開されなかった。また、ロバート・ラウシェンバーグやジョセフ・コーネルを彷彿とさせるアッサンブラージュ(図9)をプランポリーニは幾度か試してはいるものの、それらがクアドリエンナーレの観衆の目に届けられることはついぞなかった。事物を直覚させるこれらのタイプの作品は、プランポリーニ自身の言葉で「素材との対話 *intervista con le materie*」と称されている<sup>8</sup>。39年第3回展はあくまで、前者の「宇宙的理想主義」を軸としたセレクションだったのである。

通時的な観点をとるときに浮上してくる、この作品選抜をどう考えるべきだろうか。アヴァンギャルドの神話に即せば、未来派のみならず「円と方形 (*Cercle et carré*)」や「抽象・創造 (*Abstraction-Creation*)」など、ヨーロッパの具体美術運動に参加したプランポリーニにしては、あまりに保守的なチョイスではないだろうか。あるいは、あえてそうしなければならぬ事情があったのだろうか——そう問うとき、プランポリーニの身に起こった1934年から37年の出来事は重要な意味を帯びてくる。

出来事を振り返る前に、まず挙げなければならないのは、プランポリーニの造形思想、とりわけロマン主義に対する厳しい態度である。その象徴としてやり玉に挙げられるのが「イーゼル絵画」である——「絵画は、建築とのつながり、すなわち生とのつながりを断たれたがゆえに解体し、バラバラになった。その結果、断片の勝利が、イーゼル絵画の、個人偏向の表現の到来が不幸にも告げられることとなったのだ」<sup>9</sup>。

それを克服するには、絵画という個的表現を脱し、集産的芸術 (*arte collettiva*) へと至らねばならない。だからこそ、彼は壁画に高い関心を寄せ、実際にイタリアの地方都市や、1942年に開催が予定されていたローマ万博会場でも公共建築の壁画を手がけることになったのである。この姿勢はしたがって、必然的に公権力との結びつき

8 Giovanni Lista, *Enrico Prampolini: futurista europea*, Roma, Carocci, 2013, pp. 207-252.

9 Enrico Prampolini, "Al di là di pittura, verso i polimatelici"(1934), [http://www.carocci.it/index.php?option=com\\_carocci&Itemid=72&task=schedalibro&isbn=9788843069484](http://www.carocci.it/index.php?option=com_carocci&Itemid=72&task=schedalibro&isbn=9788843069484) (2022年12月15日最終閲覧)。なお、1912年から55年までのプランポリーニの主要論考はユーザー登録のうえ、上記ウェブサイトからダウンロード可能である。

を強固なものにした。プランポリーニの30年代半ばを特徴づけるのは、ファシズム政権下での仕事であり、先に述べた壁画のほかに、各地で政府主催の展示会の設営を多く手がけた<sup>10</sup>。

だが他方で、プランポリーニは19世紀に典型的なロマン主義を否定しつつも、芸術の近代性を断固擁護した前衛作家であった。ゆえに同時代のドイツの状況を厳しく非難した。1934年、ニュルンベルグでの演説でヒトラーが言及したモダンアート弾圧にすぐさま反応して、次のように述べた。

力強く信念に満ちた人民の体制は、思想と芸術における新傾向の台頭を否定することなどあってはならない。否定すれば、民族の精神的な展望を阻むことになり、かつその精神が、歴史的瞬間の特質を永続させるべく、芸術の名において提供しうる可能性を阻害することになる。総統は不遜にも時代と事件を当てにして、未来への懸け橋を断つ。新たな世代が不安を抱えてなお求める精神的自由への渴望への橋を遮断する<sup>11</sup>。

プランポリーニはこのように、舌鋒鋭くナチズムを批判し、近代性を擁護しながらも、自国のファシズムを肯定するというイデオロギー的には引き裂かれた姿勢を抱えていた。だからこそであろう。壁画や展覧会設営など、イタリア国内での集産的活動は、遠い場所から見れば、ファシズム政権との「共謀」であると非難される余地が十分にあった。事実、そうした理解がプランポリーニの身に及ぶことになる。それがパリからの「追放」であった。

プランポリーニ研究においてこれまで強調されてこなかったこの錯綜した状況を整理したのが、ジョヴァンニ・リスタである<sup>12</sup>。当時イタリア国外では、ファシズムの文化外交と国力誇示の一環として「イタリア美術 1200-1900」（1930年、ロンドン）、「イタリア美術 チマブーエからティエポロまで」（1935年、パリ）など、ルネサンス絵画を中心とする傑作を一堂に会した企画展が実施されていた<sup>13</sup>。近代美術についても、ヴェ

10 会場設営の仕事については以下を参照。Federico Pirani, "Prampolini e gli allestamenti", in *Prampolini: dal Futurismo all'informale*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, pp. 272-307.

11 Enrico Prampolini, "Il futurismo, Hitler, e le nuove tendenze"(1934), [http://www.carocci.it/index.php?option=com\\_carocci&Itemid=72&task=schedalibro&isbn=9788843069484](http://www.carocci.it/index.php?option=com_carocci&Itemid=72&task=schedalibro&isbn=9788843069484) (2022年12月15日最終閲覧)

12 Lista, *op. cit.*, pp. 227-252.

13 以下の論文を参照。Emily Braun, "Leonardo's Smile", in Claudia Lazzaro (ed.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, New

ネツィア・ビエンナーレの事務局長だったアントニオ・マラーニ監修の下、1935年に「イタリア美術展 19世紀と20世紀」展が開催されたが、それは未来派を周到に除外した企画であった。過度の斬新さやコスモポリタニズムを暗に非難する意図があったとされる。それへの明確な対抗意識をもって、未来派運動の創始者であるマリネッティはパリの名画廊、ベルネーム＝ジュース・ギャラリーを会場に未来派グループ展を打つこととなった。そのとき、運動のプロモーションの一環として矢面に立たされたのがプランポリーニであった。しかし、この展示は当時強い批判に晒されることとなった。声を上げたのはフランスの作家、ルネ・クルヴェルだった。この反ファシズムの闘士はパリのギャラリーに参加した芸術家たちがファシズムに奉仕する姿勢を指弾したのである。かつてダダイストでもあったクルヴェル自身は、このイデオロギー闘争のさなか、非業の自死を遂げた。それが引き金となって、ギャラリーを活動拠点とするパリの抽象画家たちとプランポリーニとの接触機会が途切れてしまった。

以上が、リスタが明らかにした一連の出来事である。そしてそれはある程度妥当な仮説だと考えられる。プランポリーニがこうしてパリを追われたのとちょうど同じころ、『複製技術時代の芸術作品』の草稿を書き上げていたはずのヴァルター・ベンヤミンが、エチオピア戦争に賛辞を送ったマリネッティを痛烈に批判したことはよく知られている。他方、プランポリーニもまた、1937年のパリ万国博覧会でのイタリア館設営を除いて、パリの事件以後、国外での仕事の機会を得ることはなかった。そして、画家にとって逆風であったこれらの出来事の最後に訪れたのが人種法だった。その正式な公布は1938年9月、半年後に開催を控えた3度目のクアドリエンナーレの準備期間中のことであった。ミュンヘンでの退廃芸術展（1937年4月）が近代芸術とユダヤ人へのあからさまな攻撃・排斥であるとするなら、イタリアにもその流れが法の力となって押し寄せていた。さいわい、第3回から運営を開始したクアドリエンナーレ公社は、人種法の適用を徹底しなかったようだが、この事件をきっかけに芸術家たちの「結束」はかえって強化されたようだ<sup>14</sup>。この中心にいたのが、ほかでもなく未来派の領袖、マリネッティにほかならなかった。39年第3回展の公式図録で彼はこう述べている。

未来派運動は異常なまでの創造性と攻撃性を発揮し、近代芸術と実現した体制建築を中傷する売国奴を総叩きにするべく、反撃に出たイタリアの近代芸術家たちを率いてきたのだ。(…)未来派運動が見事に示しているのは次のことだ。

York, Cornell UP, 2005, pp. 173-186.

14 クラウディア・サラリスによると、展覧会運営公社は参加作家たちに身元の「非ユダヤ」を報告させるシートへの記入を求めたそうだが、結局、回答のなかった者にも参加を認めることになったとされている。Salaris, *op. cit.*, pp. 43-57.

現実主義の諸傾向として、真理の変貌と機械文明とのダイナミックな統合がイタリアの芸術家によって開始されたのだが、彼らはヘブライ人でもボルシェヴィキでも断じてないのである。イタリア国内外での疲れを知らぬ活動で彼らは他国の芸術を方向づけ、世界的なものにしたそのあとで、偽の出生証明をもって故国に戻ってきたのである<sup>15</sup>。

一見乱暴な物言いにも思えるマリネッティのこの一節は、先に述べた1934年以降の政治・文化状況をもとに読まれるべきであろう。未来派あるいは広く近代芸術への敵意を跳ね返そうとする強い意志、そして、（たとえばプランポリーニがそうであったように）コスモポリタンとして他国で活動する芸術家を排撃しようとする向きへの牽制、そして「非ユダヤ」の出自を確認させる証明書類への皮肉——それらが詩人ならではの暴力的なレトリックに紛れ込んでいるのを見逃してはならない。プランポリーニの「控え目な」展示、あるいは「イーゼル絵画」への回帰を思わせる出展作品の選択は、こうした未来派との連帯の賜物であったと考えられる。画家は自身の1930年代のキャリアにおいて、もっとも未来派の理念に近接した「宇宙的理想主義」を前面に押し出した選抜によって、マリネッティの近代美術擁護論に応えようとしたのではないだろうか。この仮説はまた、先に紹介した「複数素材」や「素材との対話」に属する作品の出展が、ヴェネツィア・ビエンナーレをはじめとする他の展覧会に限られていることに裏付けられてもいるだろう。管見の限り、プランポリーニが自ら執筆したテキストや書簡から、クアドリエンナーレにおける作品選択について有力な証言を得ることはできなかった。だが、展示履歴と作家を取り巻く状況のすり合わせから推測できるのは以下のことである。すなわち、表現探求の成果をローマで公開するにあたって、画家が自覚的にそれを制御していた可能性はかなり高い、ということだ。それゆえ、プランポリーニの絵画は、表現の変遷とは異なる「政治的審級」からも検証する必要がある。

### 3. 作品へのまなざし——フォト・ドキュメンテーションをこえて

本論では、第二次世界大戦以前、4回にわたって開催されたクアドリエンナーレでのプランポリーニの絵画作品に注目し、各回の代表作のエクフランスを試みた。その結果、彼の絵画が主題、技法、意味内容の点で段階的に変化していったことを確認した。改めてまとめるならその変化は、人物の具象像と事物の具体的現前（主題）、油彩技法とアッサンブラージュ（技法）、大気と戦争（意味内容ないしはイデオロギー）という両極の振れにおいて形成されていたと言えよう。

15 F.T. Marinetti, "Mostra futurista di aeropittori e aeroscultori", in *III Quadriennale d'arte nazionale: Catalogo generale*, Milano-Roma, Domus, 1939, pp. 189-190.

とはいえ、そうした画業の変化は、連続出場を果たしたクアドリエンナーレに直接的に反映されたわけではなかった。とりわけ、「複合素材」や「事物との対話」と呼ばれるタイプ、すなわちアッサンプラージュによる事物の具体的現前を期した作品がクアドリエンナーレの舞台に立つ機会は、制作に比してほとんどなかったと言える。そのことがはっきりと表れていたのが39年第3回展であった。この展示では、因習的な「イーゼル絵画」への回帰傾向の強い「宇宙的理想主義」に属する作品が集められた。それは言い換えるのなら、ダダに由来する具体美術の出力を極力抑える一方で、油彩技法に基づく未来派に準じた表現を強調するという戦略であった。その作戦が採られた理由を、本論では1934年以降プランポリーニに訪れた一連の難局に求めた。仔細は本論で述べた通りだが、この国際的画家は、以下のような力関係に置かれていたと考えることができる。イタリアでファシズムの理念に通ずる「集産性」に奉じたプランポリーニは、それが引き金となってフランスの具体芸術に連なるグループから追われることになったのだが、他方で、ドイツでの近代芸術およびユダヤ人排斥に同調した国内の極右勢力に、マリネッティとともに断固抵抗しようとしていたのである。39年第3回展の展示は、かくもねじれた文化的背景からもぎ取られた選択の成果であった。ただしその選別なる行為＝アクションは、アーレントが『活動的生』で主張した人間活動の三分類（労働、仕事、行為）を引き合いにするまでもなく、きわめて「政治的な」身ぶりだっただろう。プランポリーニを翻弄したファシズムと国際情勢との錯綜した状況を観測したことにより、わたしたちはようやく、彼が創設した抽象芸術の国際組織「アート・クラブ」が趣意書で最初に掲げた理念の真意に触れることになる。そこにはこう書かれていた——「本会は政治に一切関与しない」、と<sup>16</sup>。

最後に、本論が採用した方法論について付言する。もしかしたら、後半で検討した伊・仏・独の三角関係こそがプランポリーニの芸術を理解するのにふさわしいプラットフォームであり、前半で挑んだ作品のエクフラスはむしろ蛇足だったのではないか——そう考える向きもあるだろう。だが、それはありえないと述べておきたい。文化史の年代記のフォーマットに個別の作品を当てはめることの方が、むしろ本末転倒である。だからこそ本論は、通時的連関をもとに、目に見える作品の物質的詳細を観察し、それを記述することを皮切りとして、作家が絵画の選別によっていかに自己演出を果たしたのか、その根拠を時代のコンテクストに問うたわけである。

迂回に思えるこの経路を筆者が選んだのは、フォト・ドキュメンテーションに基づく

16 アート・クラブには日本支部も存在した。設立されたのは1954年で、支部書記を務めた美術批評家、瀬木慎一は回想録で、貴重な資料のひとつとして組織の非政治性を明言する「アート・クラブ規約」を掲載している。以下を参照。瀬木慎一「戦後空白期の美術 第14回アート・クラブの歩み」、『三彩』、第553号、1992年、64-67頁。



近年の企画展が念頭にあったからである。2018年、ミラノのプラダ財団で「ポスト・ザン・トゥム・トゥム：芸術、生、政治 1918-1943」展が開催された<sup>17</sup>。回顧展でもあったこの企画は、やはり同財団主催で、ハラルド・ゼーマンによる1969年の名企画「態度が形になるとき」が再構成（2013年、ヴェネツィア）された時と同じく、過去の視覚資料や文書記録など、アーカイブのドキュメントを駆使して、未来派作品のありし日の姿を再現するものであった。なかでもフォト・ドキュメンテーションは再構成にとって必須とされた。監修したジェルマーノ・チェラントは「写真はそれ自体、作家の芸術やその制作についての人類学的な証明書となり、空間のなかで作品が紡ぐ物語を演出した者が制作物をどのように、何の目的で用いたのかを露わにしてくれる」と述べ、「写真が見せることの史的方法を示す Photographs show the historic way of showing」という、この方式への自信を覗かせている<sup>18</sup>。

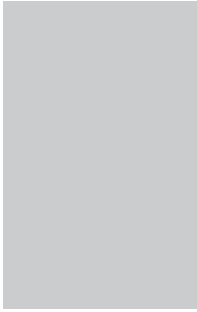
たしかに、その方式によって、過去の作品に向けられた当時の知覚のありように接近することができるかもしれない。また、視聴覚ドキュメントに基づく展示の再構成は、(イタリア各都市に点在する)アーカイブとの共同作業を促進し、眠っていた資料を活性化することに貢献するかもしれない。しかしながら、会場の写真記録にあまりに依拠しすぎることは注意が必要だろう。例えば、クアドリエンナーレに関して言うなら、48年第4回展の会場写真はほとんど現存していない。写真を重んずる歴史研究は、大戦直後の芸術的一幕を、戦争以前のイベントよりもいっそう遠い過去にしまいかねないのである。ましてや、展示会場の写真は「再現」には適していたとしても、作品そのものへの理解を深めてくれるわけではない。だからこそ筆者は本論で、絵画の表面を見つめることに徹した。徹底的に見つめるとはこの場合、実物か図版かを問わず、近づいたり離れたりし、アングルを変えたりしながら、一定の時間をかけて、それ自体動かない対象を、丹念に目で検証していくという態度を指す。こうした観察姿勢は、わたしたちが決して捨て去ってはならない力である。

いずれにせよ、観察に基づくエクフラシスとフォト・ドキュメンテーション、そのいずれかが圧倒的に優れているわけでも万能であるわけでもない。それぞれの方法論の限界を認めつつ、同時に方法の特性を最大限に生かしきるところにこそ、両者の相補性が成立するのではないだろうか。

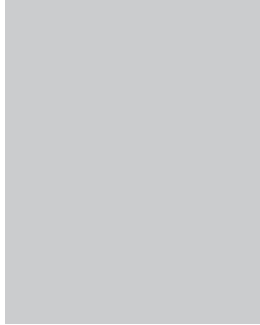
17 会場内観等については以下を参照。 <https://www.fondazioneprada.org/project/post-zang-tumb-tuum-art-life-politics-italia-1918-1943/?lang=en> (2022年12月15日最終閲覧)

18 Gelmano Celant, "Toward a Real and Contextual History", in *Post Zang Tumb Tuuum: Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Milano, Fondazione Prada, 2018, pp. 32-33.

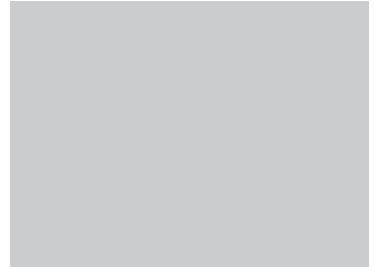
図版については著作権保護の観点から Web 上での掲載を差し控えております。



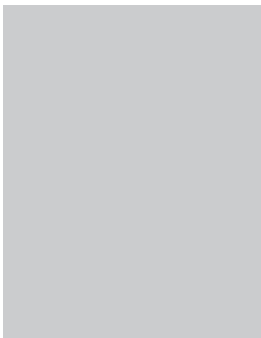
(図1) 第3回ローマ・クアドリエナーレ会場図 (1939年、展示館1階部分)、ローマ・クアドリエナーレ財団、筆者撮影 (出典: *III Quadriennale d'arte nazionale: Catalogo generale, Milano-Roma, Domus, 1939, p. 28*)



(図2) エンリコ・ブランボリーニ《日常のオートマトン》、油彩、コラージュ・パネル、100×80 cm、1930年、ローマ、国立近代美術館 (出典: *Galleria Nazionale d'Arte Moderna: le collezioni XX secolo, Milano, Electa, 2007, p. 219*)



(図3) エンリコ・ブランボリーニ《大気造形的用語体系》、油彩、ミクストメディア・パネル、53×72 cm、1932年頃、ミラノ、個人蔵 (出典: *Prampolini: dal Futurismo all'informale, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, p.320*)



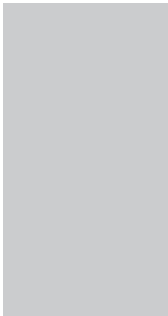
(図4) エンリコ・ブランボリーニ《時空の同時性》、ミクストメディア・パネル、100×81 cm、1935年、個人蔵 (出典: Giovanni Lista, *Enrico Prampolini: futurista europea, Roma, Carocci, 2013*)



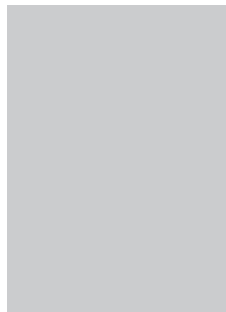
(図5) エンリコ・ブランボリーニ《英雄と新たなエウロパの変容》、油彩・パネル、121×185cm、1942年、ロヴェレート、MART (出典: Lista, *Ibid.*)



(図6) エンリコ・ブランボリーニ《カッサンドラ》、油彩・カンヴァス、116×90 cm、1947年、ローマ、国立近代美術館 (出典: Lista, *Ibid.*)



(図7) エンリコ・ブランボリーニ《ベネデッタ・マリネッティの肖像》油彩・カンヴァス、176×91 cm、1930年、ローマ、国立近代美術館 (出典: Alessandro Sagramora(ed), *I futuristi e le Quadriennale, Milano, Electa, 2008, p. 150*)



(図8) エンリコ・ブランボリーニ《宇宙的有機体》、油彩・カンヴァス、73×54 cm、個人蔵 (出典: Lista, *op. cit.*)



(図9) エンリコ・ブランボリーニ《海洋の造形的精神状態 (重合的オートマティスム B)》、アッサンブラージュ・石膏、33×40cm、1937年、ロヴェレート、MART (出典: Lista, *Ibid.*)