

(要 約)

ルチオ・フォンタナとイタリア 20 世紀美術

—伝統性と革新性の問題—

谷 藤 史 彦

I はじめに

本論のねらいは、ルチオ・フォンタナ（1899 - 1968）というイタリア 20 世紀を代表する作家の考察に際し、イタリア 20 世紀の美術思潮との関連を丹念にたどり、その特質を紐解いていくことにある。そのために、本論では、19 世紀後期から 20 世紀後期にかけて活躍した作家たちの作品などを、フォンタナの考え方や作品とともに詳細に分析を進める。

一般に、個人作家の足取りとその居住する国の美術の歴史とが深くかかわっているのは当然と考えられる。とくに作家の青年期においては、国の美術状況が作家に影響を及ぼし、やがてその作家が新しい美術運動を形成するに及んで、国の美術状況を切り開いていくという関係が成立することがある。ただしそれは一般的には個人作家の限定的な時期だけであり、生涯にわたってその国の各時期の美術状況と緊密に連動した関係が続くとは考えにくい。

しかし本論は、イタリアの 19 世紀後期から 20 世紀後期にかけてのさまざまな美術思潮、美術運動と長期にわたって深く関わり、しかも一個の作家として各時期を画するさまざまなスタイルの表現様式を確立し、さらに多くの同時代の作家たち、そして日本の作家たちにも影響を与えた稀な例としてのフォンタナを研究するものである。

この一見当然と思われる個人作家と国の美術状況との関係性であるが、フォンタナの研究においてはとくに、イタリアという国の 19 世紀後期から 20 世紀後期にかけての美術史に深く関わりをもっているため、その特質を探ることがフォンタナの造形思考の特質を理解するキーポイントになると考えられるのである。

そのため本論においては、とくにイタリア 20 世紀美術における伝統性と革新性の問題、言いかえれば文学的傾向と造形的傾向が併存し、混然となる状況が、フォンタナの芸術表現と深くかかわっていることを示し、またそうした状況が彼の考え方をより複雑にするとともに、新しい美術思潮を生む源泉となったことを示していきたい。

またイタリア 20 世紀美術における伝統性と革新性の問題を考える時、フランスの影響と、ドイツやスイスなどの影響についての考察も見逃せない。19 世紀後期から 20 世紀前期にかけてのイタリアは、基本的にフランスからの影響が大きく、マッキアイオーリや未来主義、抽象主義など革新的で造形的傾向の強い美術運動が生まれたのはその典型的な例であった。一方で、ドイツなどの影響により、アドルフ・ヴィルト(1868-1931)の象徴主義やジョルジョ・デ・キリコ(1888-1978)の形而上絵画、この系譜からマリオ・シローニ(1885-1961)のノヴェチェント（一九〇〇年代派）など伝統的で文学的傾向の強い傾向が生まれている。フォンタナ個人においては、自分の師であったヴィルトの象徴主義から出発し、やがて抽象主義的傾向を示しつつ、ノヴェチェント的傾向の彫刻によりイタリア合理主義建築家との共同プロジェクトにおけるモニュメントなどをつくりだしていく。一方で、セラミック作品においては未来主義的傾向から始まり、表現主義的なものへと独自の進化を遂げ、20 世紀後期の空間主義へとつながっていくという具合であった。

ここにおいては、最初にイタリア 20 世紀美術における伝統性と革新性の問題について述べ、次いでフォンタナ研究の推移について述べるとともにイタリア 20 世紀美術史との関連を強調する本論の視点を確認したい。

II イタリア 20 世紀美術における伝統性と革新性

イタリアは、19 世紀のヨーロッパのなかでも近代化の波に乗り遅れた国のひとつであった。そもそも都市国家の集合体のような状態からイタリア王国として統一されたのが 1861 年で、日本の明治維新と大差のない時期であった。それでもまだ混乱は続き、国家として落ち着きを見せるのは 1870 年のローマ併合以後ということだった。中世から統一国家の体制をとっていたイギリスやフランスに比べると、近代化への船出がかなり遅れていたのは誰の目にも明らかであった。

美術の側面において、イタリアは、フランスの影響を受けながらも独自の活動を各地域で繰り広げていた。バルビゾン派の影響を契機としながらも、光と色彩の表現を追求していったマッキアイオーリや、パリの印象派に参加したジョヴァンニ・ボルディーニ(1842-1931)やジュゼッペ・デ・ニッティス(1846-1884)といった作家たち、そしてロマン主義的なスカピリアトゥーラという芸術運動、ガエタノ・プレヴィアーティ(1852-1920)やジョヴァンニ・セガンティーニ(1858-1899)の分割主義などが 19 世紀後期の美術状況を切り開いていた。その動きは、20 世紀になると一気に加速する。展覧会の開催数が顕著に増えていったのはその一例で、イタリア美術のモダニズムを考えようとする時は、時代を画したであろう展覧会を調べるのが最良の方法かもしれない。

20 世紀初頭の重要な展覧会を考えると、1912 年のパリで開催された 2 つが思い出される。「イタリア未来派画家展覧会」(ベルネーム=ジュヌ画廊)でのウンベルト・ボッチョーニ(1882-1916)やカルロ・カッラ(1881-1966)、ルイジ・ルッソロ(1885-1947)、ジーノ・セヴェリーニ(1883-1966)の未来派 4 人⁽¹⁾の展示と、「サロン・ドートンヌ」でのジョルジョ・デ・キリコの展示である。このイタリア美術のモダニズムの鍵を握る 2 つの美術思潮、未来派と形而上絵画が、イタリア国内ではなくパリから始まったのには訳がある。当時のイタリアの政治の中心地はローマで、経済の中心地はミラノやトリノであるが、文化の中心地は地方の各主要都市に分散された格好となっていて、核となるべき都市というのがなかった。そのため、パリで旗を掲げることが、イタリア全体の文化に大きな影響を及ぼす唯一の方法となっていた。

パリの未来派展はその後、ロンドン、ブリュッセルに巡回し、翌 1913 年にローマのジュシ画廊で「第 1 回未来派絵画展」として開催され、ヨーロッパにその存在をアピールした。さらにパリのボーティ画廊では、ボッチョーニ彫刻絵画展を開催させるとともに、「未来派彫刻技術宣言」を展覧会カタログに掲載させた。未来派の設立を考えてみても、詩人のフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ(1876 - 1944)が「未来派宣言」をパリの新聞『ル・フィガロ』(1909 年 2 月 20 日)に発表したことから始まっている。それは伝統的な慣習や保守的な制度を打ち破り、新しい工業社会のダイナミックな力や運動を想起させる新しい表現を創造させようとしたもので、その後の 20 世紀のモダニズム芸術運動にも大きな影響を与えた。

一方、形而上絵画は、デ・キリコがひとりで密かに始めた芸術運動だった。1912 年、パリの「サロン・ドートンヌ」で展示したのは、《神託の謎》と《ある秋の午後の謎》であった。とくに《神託の謎》は、1909 年という早い時期に描かれた重要な作品で、スイスの象徴派アルノルト・ベックリン(1827-1901)の《オデュッセウスとカリュプソー》を下敷きにしていたことが知

られている^②。これは、パリの印象派の系譜ではなく、スイスやドイツの象徴主義から 20 世紀モダニズムに繋げていくという異色の系譜をつくりだしたわけであった。これを詩人ギヨーム・アポリネール(1880-1918)が評価^③していき、後のシュルレアリスムに大きな影響をもたらしたのである。この未来派と形而上絵画の成立時の状況を考えると、イタリア 20 世紀美術の特質が少し浮かんでくる。未来派は、それまでの既製の価値観や権威、旧態依然とした体制に異を唱え、新時代に整合した新しい表現を探究しようとした。形而上絵画は、ロマン主義の伝統をひいた象徴主義を下敷きとしながら、新しい時代における人間存在の不安を謎や神話のモチーフに託しながら描写しようとした。

このように、2つのモダニズム芸術運動を見てみると、革新性あるいは造形的傾向、そして伝統性あるいは文学的傾向というキーワードが浮かび上がってくる。たとえば、未来派をその初期において積極的に評価したロベルト・ロンギ(1890-1970)は、その絵画は本質的に「建築的」とし、その造形的傾向について述べている。「もし建築というものを、内部においては調和の取れた空間の構成、外部においては、プランとボリューム、線と明暗、そして荷重と支持体の純粋な創造であるとみなすならば^④」とし、ベネディクト・クローチェ(1866-1952)の主張する永遠の美的直観のなかに留まる芸術ではないとした。未来派の本質は、キュビズム的な「形態の結晶化」、つまり造形的な志向を受け継ぎながら、さらに「動き」をそこに刻み付けようとするものだとした。それは円から楕円への移行に比喻される。完全な安定性をもつ円ではなく、円を圧縮し、そこにエネルギーを加えた楕円は運動そのものである。動きを得るには、直線からの離脱だけでは不十分で、さらに円弧から「生きた曲線」、つまり楕円や楕円の断片へと進むことが必要である^⑤。そしてロンギは、「動きの問題に関しては、より知的で深い、別の解答がある^⑥」として、ボッチョーニの《弾力性(馬、騎士、そして風景)》をあげる。そこには生きた曲線の優位性があり、完璧なまでの強烈さで全体に働きかけ、曲線それぞれから色彩が現われてくるとした。

一方、未来派を批判的に見たのは、リオネロ・ヴェントゥーリ(1885 - 1961)である。未来派は、キュビズムにおける静的性格や客体への傾斜を批判し、そこに同時性と造形的ダイナミズムの概念を付加して生まれてきたものであるとした。しかし静止している馬と、動いている馬とを別物として認識したために、陥穽へと落ちた。同時性の概念を、総合の概念に持っていこうとしたが、「速度の概念に落ちこんで」しまったとした。それは、「機械文明の神話の濫用であり、様式上に代る実際上の反伝統主義であり、そして、芸術論争の、社会的でなくて政治的な論争への急速な墮落^⑦」であるとした。その上で、デ・キリコをも含めたシュルレアリスムを、「科学的定型化の詩的超絶^⑧」、あるいは「詩と造形芸術の融合^⑨」として評価した。「精緻な文学的解釈^⑩」が可能な傾向であるとした。

さらに、この革新性(造形的傾向)と、伝統性(文学的傾向)が混然と、そして複雑に見えるのは 1930 年代である。1930 年代の重要な展覧会としてミラノ・トリエンナーレがあり、その中でとくに注目したいのは、1933 年の第 5 回展と 1936 年の第 6 回展である。

ミラノ・トリエンナーレは、もともと「国際装飾美術展」として第 4 回展まで、ミラノの近郊のモンツァで開催され、第 5 回展からミラノに移り、「現代産業現代建築展」と名称が変わり、壁画部門やグラフィック・アート部門、現代建築部門などが加わり、総合芸術展となった。

第 5 回展の特徴は、マリオ・シローニの企画した壁画部門の展示にあった。そこにはシローニの他、マッシモ・カンピーリ(1895-1971)、カッラ、フェリーチェ・カゾラーティ(1883-1963)、

デ・キリコ、アキーレ・フーニ(1890-1972)、マリノ・マリーニ(1901-1980)、アルトゥーロ・マルティーニ(1889-1947)、セヴェリーニなどが参加した。この時、シローニが中心となって、カンपीーリ、カッラ、フーニとともに署名した「壁画宣言」を雑誌『コロナ』に発表した。これについては、第1章で詳述するが、この宣言は、美術とファシズムとの関係を明確に示したもので、美術のファシズム宣言というべきものである。シローニは、モダニズム美術を社会全体に貢献しないとして批判し、壁画はすぐれて社会的な絵画であるとした。壁画は直接的に大衆的な想像力を刺激し、大衆に訴える社会的な絵画であり、ファシスト美術の目的にかなったものであるというのである。壁画もこの宣言にもとづいて制作された。

シローニの壁画《労働と日々》は、建設や農業に従事する労働者や豊饒を支える女性たちの姿とともに、工場の煙突や水道橋、裸の岩山などを描いたものである。ファシズム社会を建設する労働者たちの群像を中心にその国作りを力強く謳い上げた作品であった。

これに対して1936年、第6回ミラノ・トリエンナーレに参加したルチオ・フォンタナの作品は、ファシズム的な要素の中にモダニズムの要素を随所に盛り込んだものであった。これについても、第1章で詳述するが、フォンタナは単独ではなく、評論家のエドアルド・ペルシコ(1900 - 1936)とともに参加した。トリエンナーレの一会場「栄光の間」を「勝利の間」とするプロジェクトで、大きな部屋の中心に高さ5メートルを超える勝利の女神像と巨大な馬二頭を設置したものである。部屋の周囲の建付けは、イタリア合理主義建築の基本的要素により構成され、フォンタナの彫刻は伝統性をふまえた具象彫刻であった。

もともとイタリア合理主義建築は、ル・コルビュジエ(1887-1965)の影響のもとに始まり、論理性と合理性を追求し、モダニズム建築の色合いが強いにもかかわらず、伝統性をも内包する矛盾を抱えた運動であった。また、フォンタナの巨大な勝利の女神と馬の像は、やはりファシズム体制を称賛したものと考えるのが妥当であろう。エチオピア侵攻に勝利したファシズム体制を称賛する記念碑のひとつであった。

1930年代におけるモダニズムとファシズムの関係は、対立するものではなく、複雑に絡み合う関係にあったことがわかる。このようなモダニズムとファシズム、つまり革新性(造形的傾向)と伝統性(文学的傾向)の複雑に絡み合う関係は、1940年代以降の美術にも見られる。

ジャコモ・マンゾー(1908-1991)やマリノ・マリーニ、ペリクル・ファッツィーニ(1913-1987)などの具象彫刻の動きや、レナート・グットウーゾ(1911-1987)やジュリオ・トゥルカート(1912-1995)といったピカソの《ゲルニカ》に触発されたリアリズムの動きは、伝統的な表現をもとに新しい造形性を加えたものであった。

また、未来派のダイナミズムや革新性を継ごうとしたフォンタナの空間主義は、アルベルト・ブッリ(1915-1995)やピエロ・マンゾーニ(1933-1963)の絵画の領域を拡大し、絵画における物質性を強調しようとした動き、彫刻の概念を崩し物質性を押し出す表現をしたヤニス・クネリス(1936-)などのアルテ・ポーヴェラに大きな影響を与えた。さらにそれは、ミンモ・ロテッラ(1918-2006)やマリオ・スキファアーノ(1934-1998)のポップ・アート、伝統的な絵画表現を踏まえつつ、新しい具象絵画の可能性を追究したエンツォ・クッキ(1949-)やサンドロ・キア(1946-)、フランチェスコ・クレメンテ(1952-)などの新表現主義(トランスアヴァンギャルドディア)など、革新性(造形的傾向)と伝統性(文学的傾向)とが交錯し反響しあう、古くて新しい両義的な表現を展開させていったのである。

Ⅲ フォンタナ研究の推移

フォンタナがイタリア 20 世紀美術史のなかに登場するのは 1930 年代で、それを最初に評価したのは、建築および美術の評論家のエドアルド・ペルシコであった。ペルシコは、フォンタナの最初の個展⁽¹¹⁾を開催したミリオーネ画廊のディレクターであり、フォンタナの最初のモノグラフ『ルチオ・フォンタナ』⁽¹²⁾の著者である。ペルシコは、ナポリで生まれナポリ大学で法学を学ぶが、芸術や文学に没頭するようになり、卒業論文を提出せずに退学した。当初、トリノの社会思想家で雑誌『ラ・リヴォルツィオーネ・リベラーレ』⁽¹³⁾を主宰していたピエロ・ゴベッティに関心を寄せ、1924 年にはトリノのゴベッティを訪ね、『ラ・リヴォルツィオーネ・リベラーレ』の編集活動に加わるのである。1927 年にトリノに移り、そこでゴベッティと親しい関係にあった画家フェリーチェ・カゾラーティ、そして美術史家リオネロ・ヴェントゥーリらと知り合う。この時期、カゾラーティの主宰する画塾出身のカルロ・レヴィ (1902 - 1975)、フランチェスコ・メンツィオ (1899 - 1979)、エンリコ・パウルッチ (1901 - 1999)、ジェシー・ボズウェル (1881 - 1956) などの画家たちの結成したグループ「トリノの 6 人 Sei di Torino」のトリノとジェノヴァ、ミラノにおける展覧会を 1929 年に開催させた。この展覧会は評判を呼び、ミラノでバルディ画廊を運営していたピエトロ・マリア・バルディ (1900 - 1999) から画廊の共同運営を依頼されて同年ミラノに移り、1930 年には画廊の運営を任されてミリオーネ画廊とし、同年にフォンタナの最初の個展を企画したのである。ここには話題の作品《黒い人物》も出品された。また、ミラノでの編集活動としては、1930 年より雑誌『ラ・カーサ・ベッラ』 (1933 年に『カーサベッラ』に名称変更)、1933 年より雑誌『ドムス』の編集デザインに関わるようになる。さらに、建築活動にも手を伸ばし、1934 年のイタリア航空展における「金章の間」、1935 年に翌年の第 6 回ミラノ・トリエンナーレの「栄光の間」の装飾計画のコンクールにフォンタナや建築家たちと共同で参加して、賞を得て実現させることになる。

フォンタナに関する評論活動としては、1932 年の『ラ・カーサ・ベッラ』掲載の《勝利の女神》についての評論⁽¹⁴⁾、1934 年の文学雑誌『リタリア・レッテラーリア』掲載の《黒い人物》などについての評論⁽¹⁵⁾、1936 年の『カーサベッラ』掲載の第 6 回ミラノ・トリエンナーレの「栄光の間」の装飾計画⁽¹⁶⁾、そして 1936 年のモノグラフ『ルチオ・フォンタナ』の出版などがある。

そのなかでペルシコは、フォンタナの《黒い人物》、《勝利の女神》、《漁師》、《座せる女性》、《恋人たち》などを、時代を画する作品として言及する。《黒い人物》は、ノヴェチェントからの離脱を意味する作品であるとする。「フォンタナは自分の道を失った (に迷った) と、批評家たちや仲間たちは評価をくだした。それはザツキンを崩したものであると⁽¹⁷⁾」批判され、その作品は「高慢」であり、「逆説的な造形」で、「観客を試すような」ものであるとされた。「ヴィルトのスタイルの影響を受けていたときの「真面目にする」フォンタナ」ではないとされた⁽¹⁸⁾。ペルシコは、「フォンタナのスタイルは奇抜では」なく、その表現において「印象主義のそれ[伝統]は、現在、生き生きと、内容に富んだ成果をだしている⁽¹⁹⁾」としたのである。それは、「黒と銀、黒と金といった彩色の計画⁽²⁰⁾」のなかに見られるように、ノヴェチェントからの離脱であり、「少し純真で、気まぐれな原始主義⁽²¹⁾」であるとした。

《勝利の女神》は、建築家ジュゼッペ・テラーニ(1904-1943)の依頼によりエルバ戦没者慰霊碑に飾るために制作されたものである。1931年の個展に展示され、「フォンタナの芸術のひとつの到達点で」、観覧者を「惑わせるものであるが、独自の形態に達する必要性、流行の造形法から解放される願いのため、芸術家がよく考えた経験を展開させたシリーズのひとつの解答であった⁽²²⁾」とした。「インスピレーションの純粹さ、激情のようなものが、実際のところ様式論的な探求の限界を越えたからである⁽²³⁾」としたのである。さらに1934年にタンタルディ賞を受賞した《漁師》は、黒と赤、黒と白といった着色の彫刻を制作するなかで、とくに金色の着色よりフォンタナの代表作となった。色彩の使用によるヴォリュームの瓦解や、ロッソに倣うような「彫刻と絵画の溶解⁽²⁴⁾」(p.192)がそこに見られたという。第5回ミラノ・トリエンナーレの土曜日の家の《恋人たち》、別荘アトリエの《水浴》におけるイタリア合理主義建築家との共同の試みは、第6回ミラノ・トリエンナーレの「勝利の間」につながっていくが、ペルシコの早すぎる死により、建築とフォンタナの彫刻の共同についての評論に結びつけられなかったのは残念である。

ペルシコは、建築の分野、とくに合理主義建築についての発言で注目を浴びたが、美術の分野においても、「トリノの6人」の企画、評論で注目され、以後、アキーレ・フーニやアメデオ・モディリアーニ(1884-1920)、アルトゥーロ・マルティニ、フェデリコ・ザンドメネギ(1841-1895)、カルロ・カッラ、アンドレ・ドラネ(1880-1954)、ジュール・パスキン(1885-1930)、アルデンゴ・ソフィッチ(1879-1964)、アンジェロ・デル・ボン(1898-1952)などに関する評論を発表している。フランスの作家やパリで活躍するイタリア人作家、そしてイタリアの作家たちであるが、そこに共通するのは、「トリノの6人」に見られるように、造形的傾向がそれほど強くなく、どちらかというと素朴で情緒的な文学的傾向を好んでいた。フォンタナの作品においても、造形的な新奇さだけではなく、そこにある伝統をふまえた新しい素朴さ、感情的な強さのようなものを見ていた。たとえば《勝利の女神》について、「フォンタナの作品は、古い伝統的な造形にインスピレーションを受けた記念碑の連結シリーズの新しい彫刻芸術を表すイタリアにおけるおそらく唯一のものということに気づく必要がある⁽²⁵⁾」と述べるのである。あるいは、「その顔や手の金の装飾的な趣味が残された。しかし、その衝撃は、震えるように多くの人の心をつかんだ。これがフォンタナの「印象主義」である。つまり、いま現在の表現の能力である⁽²⁶⁾」であり、「芸術をつくりだす能力⁽²⁷⁾」であるとも述べている。これは、リオネロ・ヴェントゥーリの言葉を踏まえたものであり、モーゼス・メンデルスゾーン『文学と芸術の一般原理』(1835年)における「絵画の最も大きい効果は、いわば、救済の情熱を高めた即興的で強力な印象である。つまり、もし連続する観念の連鎖のため、想像力を越える決意をしなければ、決して何も生み出さない」という言葉を念頭に置いたものとペルシコは述べている⁽²⁸⁾。

1940年代末から50年代前期にかけては、フォンタナが自らの言葉で宣言文を書いて公にしていた時期であったが、1950年代後期から同時代の評論家たちジャンピエロ・ジャーニ、グイド・バッロ、エンリコ・クリスポルティが積極的に発言するようになる。なかでも、クリスポルティ(1933-)は、フォンタナの業績を20世紀美術の大きな流れの中で、詳細に分析し、評価を加えてきた評論家であり、そのフォンタナ研究は1974年のカタログ・レゾネとして発表され、1986年に大幅に改定され、さらに2006年に深化した決定版として出版された⁽²⁹⁾。そ

れはフォンタナを研究するものにとって常に参照し、立ち戻らなければならない必読の書となっている。

クリスポルティは、ローマに生まれ、ローマ大学建築学部において 1962 - 63 年に現代美術の授業をとったリオネロ・ヴェントゥーリの弟子である。1966 - 73 年にローマ美術学校で美術史を担当し、1973 - 84 年にはサレルノ大学で近代美術史、および現代美術史の教授をつとめ、1984 - 2005 年、シエナ大学で現代美術史の教授をつとめた。この間、クリスポルティは多くの展覧会の企画に関わった。1962 年および 63、65、68 年、ラクイラにおける「オルタナティヴの時代」という現代美術国際展の企画を担当したのをはじめとして、1963 年のトリノ市近代美術館の「ジャコモ・バッラ回顧展」、1967 年のアレッツォ市現代美術館における「ブッリ、カッリ、フォンタナ、グットゥーソ、モレニ、モルロッティ：50 年代か今日までのイタリア 6 人の画家」展、1973 年のヴォルテッラにおける野外彫刻環境展「ヴォルテッラ 73」、1973 年、74 年、75 年、76 年、79 年のグッビオでのセラミックや金属彫刻などの展覧会、1980 年のトリノにおける「宇宙の未来派再構成」展をはじめとするイタリア国内外の多くの未来派展、1961 年のローマのトリアンゴロ画廊での「ルチオ・フォンタナのセラミック展」、1974 年のミラノのメディア画廊での「ルチオ・フォンタナの冒険の空間」展など多くのフォンタナの個展、ならびにフォンタナの出品するグループ展も企画する。

クリスポルティは、1959 年のバロック論的視点によるフォンタナ研究以来、多くの評論・論文を発表してきたが、その決定版が 2006 年のカタログ・レゾネの論文⁽³⁰⁾であるといえる。ここでは、その論文について分析し、クリスポルティのフォンタナ研究の視点を見たい。

クリスポルティは、フォンタナの空間主義について、「前衛の象徴であり、不断の創造の力⁽³¹⁾」で、「ルネサンスの偏狭な空間性を打ち壊し、(街の視点から宇宙の想像力までの)空間の景観的次元を提示したバロックの革命的空間性と環境的体験である⁽³²⁾」として、20 世紀の美術におけるその意味の大きさを評した。

クリスポルティは、フォンタナの造形的な本質を「現象学的な創意に富む行動主義 (attivismo inventivo fenomenologico)⁽³³⁾」とし、イタリア 20 世紀美術との微妙な距離のとりかたについて述べた。1920 年代後期から 1930 年代にかけてのノヴェチェントについては、ブレラ美術学校での師であったアドolfo・ヴィルトや、当時の代表的な彫刻家アルトゥーロ・マルティーニの影響を受けるが、「それはそれ自体の基礎 (イタリア・ノヴェチェント運動のモデルである初期ルネサンスのように) における模範的な価値を再び主張するのではなく、未来の観点から全面的に理解される現実の生き生きしたリズムを支持する生命の状態としての、現象学的な照応の課題を受け入れようというもの⁽³⁴⁾」であるとした。フォンタナは、そのスタイルの構造を展開させるのではなく、現実との開かれた関係をむすび、「現象学的な応答の構造を展開」させたのである。過去の教訓だけでなく、未来の仮説にも繋がる意思を示したが、単純には「ノヴェチェント運動の作家 (カッラからデ・キリコ、フーニに至る) にとって重要な古典主義 (初期ルネサンスの古典主義) の価値を信じないばかりか、未来主義者 (バッラからデペロ、プランポリーニまで) の近代主義的イデオロギーの典型的手法によって表現された未来の確信をも信じなかった⁽³⁵⁾」。あるいは、1930 年代のミラノのミリオネ画廊の幾何学的な抽象主義者やパリのアプストラクシオン・クレアシンの抽象主義者たちと同じ展覧会に出品することがあったが、その近代主義的な理想の確実性を共有することはなかったといい、それを称してクリスポルティは、「現象学的な創意に富む行動主義」というのである。フォンタナの抽象は、「詩的

で、内省的⁽³⁶⁾」であり、ファウスト・メロッティ(1901-1986)とともに「新しい形而上的」な喜びをもったものであった。一方で、未来主義との関係も保たれ、バッラやエンリコ・プランポリーニ(1894-1956)の宇宙的な空間性への関心を示していた。

1940年代末からの空間主義は、ヨーロッパのアンフォルメル⁽³⁷⁾の初期のものであり、革新的な姿で、印・行為の研究に影響を与えた。とくに「穴」はカンヴァスの表面性を越え、脱絵画や脱彫刻を促し、「空間的」環境の概念をつくりだしていった。1960年代のフォンタナの探求は、ゼロ・グループなどの単色主義や行為主義、あるいはポップ・アートなどに影響を与えたというのである。

また、クリスボルティは、フォンタナにおける「バロック」の重要性を強調する。「バロックと未来主義は、フォンタナの「空間主義」の二大要素である⁽³⁷⁾」と述べ、空間主義は「バロック」と未来主義の2つ要素から生まれたとした。あるいは、フォンタナの「空間—絵画的な想像力は、バロックの空間的ダイナミズムの偉大な革新的な教えにつながり、未来主義的なダイナミズムの伝説と強く結びつく⁽³⁸⁾」とし、空間主義の想像力が「バロック」の空間性と未来主義のダイナミズムに結びついているとした。

クリスボルティが、未来主義という時、それはウンベルト・ボッチョーニの造形的ダイナミズム⁽³⁹⁾から始まり、ジャコモ・バッラの形態の現象学と軽快な創造主義⁽⁴⁰⁾を経て、エンリコ・プランポリーニの「宇宙的」想像力の空間性⁽⁴¹⁾に至るものであるとし、歴史的な概念として明快に示されている。しかし、「バロック」に関しては、歴史的な概念としてのバロックと、フォンタナの理想的な空間の概念としての「バロック」が混然となっていて、分かりにくい概念となっている。

確かにこれはクリスボルティ独自の概念というわけではなく、フォンタナ自身の言葉に由来するものでもあった。フォンタナの関わった1946年の『白の宣言』のなかで、「バロック」は「いまだに乗り越えられていない壮大さを表し、造形芸術に時間の観念を加えるものである。その姿は表面を捨て、空間に描かれた運動を続けるように見える⁽⁴²⁾」とし、同じく1951年の『空間主義技術宣言』のなかでも、「バロック」は「絵画や彫刻、詩」を超えて動き、「いまだに乗り越えられていない壮大さを表し、そこでは時間の観念が造形芸術と結びついている⁽⁴³⁾」としている。「バロック」が、今までにない壮大な空間をもち、時間の観念を加えた運動でもあることを示し、空間主義と同義的な概念として使われていて、歴史的な概念としてのバロックを超えた概念のようにとらえられている。

そのフォンタナの考えを踏まえたうえでクリスボルティは、「バロック」は空間的ダイナミズムの偉大な革新的教えであり、環境的体験⁽⁴⁴⁾であり、フォンタナの想像力は、バロック彫刻の現象学と生氣論との間に確立される、あるいはフォンタナは歴史的なバロックの復権を目指して独自の道を進んでいる⁽⁴⁵⁾、との考えを示している。

IV 本論の構成と各章の概要

フォンタナを研究するなかで最も説明し得ない点、疑問となる点は、具象的な表現と抽象的な表現、つまり伝統性と革新性の問題の併存ないしは混在にあると、筆者は考えている。ペルシコは、その理由をフォンタナの「錯綜して、気まぐれな⁽⁴⁶⁾」その性格に求めるが、最終的には「感動的な真実を予見」し、「芸術の生命⁽⁴⁷⁾」に到達するとした。クリスポルティは、「現象学的な創意に富む行動主義」あるいは「現象学的な詩」、生氣論的なバロック論で説明しようとしたわけである。

たとえば、20 世紀美術におけるフォンタナの果たした革新的役割とその後のアルテ・ポーヴェラやコンセプチュアル・アートなどへの影響を語ろうとする時、この「バロック」という概念で 20 世紀美術の他の流れと整合させるには限定的になってしまいかねない、あるいは歴史的概念としてのバロックに留まっているという誤解を与えかねないのではないか。筆者は、フォンタナの空間主義の中心的な考え方を「新しい空間概念」として読み解けるのではないかと考える。これはフォンタナが空間主義宣言を出して以来繰り返し使用してきた作品タイトル「空間概念」の現代性を強調するための概念である。この「新しい空間概念」は、「バロック」という概念と多くの点で共通するものであるが、生氣論的な部分を弱くし、空間論的な部分、物質論的、現象学的な部分を強調したものと言える。さらに遡って考えると、それはペルシコと共同で関わった第 6 回ミラノ・トリエンナーレの「勝利の間」での体験に根差したものであったことが分かる。イタリア合理主義建築の動向との関わり、ノヴェチェントとの距離感もそこには見られる。

フォンタナの複雑な表現は、イタリア 20 世紀美術の展開と切り離せないのは当然であるが、その美術史の要点となるものが、フォンタナの表現の中心にあると考えることができるのではないか。つまり伝統的で文学的な傾向の側面と、革新的で造形的な傾向が強い側面、これら 2 つの要素が複雑に絡み合い、影響しあってフォンタナの表現に併存する形で出現していたという仮説である。あるいは、一般に 19 世紀後期から 20 世紀前期にかけてフランスからの影響が強いとされるイタリア美術であるが、そこには底流としてドイツやスイスの象徴主義などの系譜も脈打っていたことが知られる。このような併存がフォンタナの芸術観に影響したであろうし、イタリアとアルゼンチンの 2 重の国籍をもったバックグラウンドも影響したと考えられる。

本論では、このような仮説をもとにして研究を進めていくこととする。

次に、各章の内容を紹介したい。

第 1 章「伝統性の問題」では、1920 年代から 1930 年代におけるフォンタナの伝統的な芸術を巡っての立ち位置の変化、その表現の変遷、および同時期のイタリア国内の動き、ジョルジョ・デ・キリコの形而上絵画やファシズム期のマリオ・シローニなどの表現における伝統性や古典回帰の問題を追う。「I ヴィルトとフォンタナの伝統性の問題」において、フォンタナの師アドolfo・ヴィルトの象徴主義的表現とファシズム期におけるノヴェチェント的表現を見ていく。フォンタナはその師のもとで伝統的な技法を学び、それを体現させた《御者》を制作するが、師のもとを離れるや全てを覆すような《黒い人物》を制作する。フォンタナの伝統性の継承とそこからの離反の問題を掘り下げてみる。「II デ・キリコにおける伝統性の問題」に

において、ヴィルトにも通じるドイツの象徴主義の影響のもとに出発したデ・キリコの形而上絵画が、パリの革新性と距離を置き、対立していた状況を追う。デ・キリコは、近代人の抱えていた伝統からの断絶という問題、つまり進化する文明とそこから乖離していく人間の精神や不安をテーマとし、伝統性を踏まえたうえでの啓示の空間をつくろうとしていた状況を探る。「Ⅲ ファシズム期における古典への回帰」において、1920年代から1930年代にかけてのカルロ・カッラ、マリオ・マフアイ(1902-1965)、シピオーネ(1904-1933)、アルベルト・サヴィーニオ(1891-1952)における伝統的な表現への回帰を追うとともに、マリオ・シローニのノヴェチェント運動を代表する壁画《芸術と科学のイタリア》の成立を明らかにする。「Ⅳ フォンタナの伝統的な彫刻概念の解体」において、1930年代ファシズム期におけるイタリア合理主義建築家たちとの共同プロジェクト、とくにエドアルド・ペルシコとともに臨んだ1936年第6回ミラノ・トリエンナーレにおける「勝利の間」の成立を探る。造形自体は古典的であったが、新しい建築空間のなかで、新しい空間感覚を獲得していった。伝統的な彫刻概念を引き受けながらも、それを解体しつつ革新的な空間性を模索したフォンタナの姿が明らかになる。

第2章「革新性の問題」では、1910年代において伝統性を打ち破った未来主義の造形思考と、1930年代における抽象主義の表現、およびフォンタナの抽象彫刻やセラミック作品における革新性の問題に迫っていく。「Ⅰ 未来派における革新性の問題：ボッチョーニとバッラの造形思考」において、ボッチョーニとバッラの造形思考には、ベルクソンの「生の哲学」が色濃く影響している様子を探る。ボッチョーニにおいては、主に人間の内面的なもの、精神的なものを意味する「生」という概念を求めていること、バッラにおいては、人間の目に映る世界の現象の本質的なものを意味する「動き」という概念を求めていることを明らかにする。「Ⅱ フォンタナの抽象彫刻と1930年代の抽象主義」においては、フォンタナの抽象彫刻が、伝統的な彫刻を否定するものの、それを完全に拭き去ることはできず、その伝統的なものの中心に据えられる芸術家の内的な感動を引き継いできた様子を探る。1930年代の抽象主義におけるカルロ・ベッリ(1903-1991)の著書『Kn』、およびミリオネ画廊の果たした役割についても明らかにする。「Ⅲ フォンタナの1930年代セラミック作品と戦後の「無」の考え方」においては、1930年代の未来主義セラミックとフォンタナのセラミック作品との関係を具体的な作品をもとに探り、1960年に発表した「自然」シリーズの作品分析を通して、フォンタナの新しい空間概念における「無」の考え方を探る。とくに筆者の提唱する「新しい空間概念」の典型的作品であるネオン作品のこと、その展開としての「自然」シリーズにおいて到達した「無」の考え方の実践、そしてイタリアの次の世代、とくにピエロ・マンゾーニへの影響を明らかにする。

第3章「絵画の問題」では、第二次大戦後の抽象絵画の状況とリアリズムと抽象主義の論争のこと、そしてフォンタナにおける絵画の問題の考え方、およびその展開としての絵画「空間概念」の実践の様子を探る。「Ⅰ 戦後の抽象絵画」においては、政治性の強い「イタリア新芸術分離派」から分かれた、人間の内面を写しだすネオキュビスムの「芸術新前線」、さらにそこから分離した具象的抽象を標榜する「8人のグループ」におけるエミリオ・ヴェードヴァ(1919-2006)とアフロ(1912-1976)の抽象作品を探る。ヴェードヴァにおける政治的なメッセージを込めた抗議の姿勢とダイナミックな攻撃性、およびアフロの詩情のある抽象絵画における、ヴェネツィア派につながる伝統的な彩色法の重要な役割を明らかにする。「Ⅱ フォンタナの絵画の問題と戦後モダニズム」においては、絵画における平面性やイリュージョンの問題を考察するとともに、フォンタナの「穴」の絵画のもたらした問題について考察する。「Ⅲ フォンタ

ナの絵画「空間概念」においては、フォンタナの絵画における実際の仕事を概観し、主要な作品を見ていく。エンリコ・クリスポルティは、1949年から晩年の1968年までの作品3,090点を、そのカタログ・レゾネの中で、「穴」や「切り裂き」など13シリーズに整理した。ここでは各シリーズの意味とその位置づけを明らかにし、「穴」や「切り裂き」の絵画を検証していく。

「Ⅳ 幾何学的抽象からアルテ・ポーヴェラへ」においては、フォンタナに近い幾何学的抽象主義者たちの「MAC(具体美術運動)」、またそれと対立する形式主義者「フォルマ・ウーノ」、反装飾を標榜する「オリジネ・グループ」のアルベルト・ブッリ、フォンタナの「穴」の絵画における新しい次元をさらに切り開いたピエロ・マンゾーニ、モノクローム絵画を越えようとしたマリオ・スキファーノ、非決定性を顕在化する手法によりさらなる次元をアルテ・ポーヴェラの作家たちの姿を探る。

第4章「フォンタナの日本への影響」では、日本の戦後美術におけるフォンタナの受容と影響、さらにその展開を探る。1950年代、60年代におけるフォンタナの国際的な影響についてはこれまで多く語られてきているが、ここでは日本への影響に限定して言及する。「Ⅰ 1950年代におけるフォンタナの受容」において、岡本太郎(1911-1996)が1953年の『みづゑ』8月号でフォンタナを紹介したのを嚆矢とし、1956年11月にフォンタナの作品が初めて展示され、吉原治良(1905-1972)が1958年以降、何度か展示をしたこと、さらに瀧口修造(1903-1979)が評論家として初めてフォンタナと会い、雑誌で紹介した事情を追う。「Ⅱ 1960年代におけるフォンタナの受容」において、1964年の瀧口修造編集『みすず現代美術 25 フォンタナ』での本格的な紹介を筆頭として、東野芳明、瀬木慎一、井関正昭、小川栄二ら評論家たちによる受容の歴史をたどる。「Ⅲ 1960年代におけるフォンタナの影響」において、山口勝弘(1928-)と阿部展也(1913-1971)のフォンタナの影響を受けた作品とその展開について探る。「Ⅳ フォンタナの影響とその展開」において、高橋秀(1930-)がフォンタナから継いだ空間性の問題を自分の作品の中で少しずつ克服していく軌跡を追う。とくに、色彩とフォルムの問題に挑んだ作品や、絵画空間を建築空間へと拡張させる試みなどで実践していく姿を探る。

「結論」では、第4章までの考察を踏まえたうえで、結論を引きだしていきたい。「Ⅰ 伝統性と革新性の問題」において、20世紀イタリア美術における伝統性と革新性の問題を振り返り、フォンタナの考え方や作品の特質との関係を再確認する。そのうえで「Ⅱ 伝統性と革新性の混在の問題」において、第9回ミラノ・トリエンナーレにおけるフォンタナの宗教主題の伝統的な具象彫刻と革新的なネオン作品を同時的に展示した問題をとりあげ、フォンタナの本質においては伝統性も革新性も混在させることを厭わなかったという結論を導きだしていく。

- (1) 「第1回未来派絵画展」における記録のリストにはジャコモ・バッラの作品が記載されているが、実際は展示されなかった。
- (2) 第1章で詳述する。
- (3) *Le Soirées de Paris*, no.26-27, Paris, July-August 1914. in: Serge Fauchereau, "Italian Artists and Western Magazines and Periodicals", *Italian Art 1900-1945*, Rizzoli, New York, 1989, p.114.
- (4) ロベルト・ロンギ（岡田温司監訳）『芸術論叢 I アッシジから未来派まで』中央公論美術出版、1998年、4頁。
- (5) 同書、6頁。
- (6) 同書、10頁。
- (7) Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Roma-Firenze-Milano, 1945, 1948. (リオネロ・ヴェントゥーリ（辻茂訳）『美術批評史』みすず書房、1979年、295頁）
- (8) 同書、297頁。
- (9) 同書、298頁。
- (10) 同書、300頁。
- (11) "Lucio Fontana" Galleria del Milione, Milano, 1930.
- (12) Edoardo Persico, *Lucio Fontana. Collezione Nuovi Scultori, n.2*, Edizioni Campo Grafico, Milano, 1936.
- (13) *La Rivoluzione Liberale*, 1922-1925.
- (14) Edoardo Persico, "La "Vittoria" di Fontana", *La Casa Bella*, agosto 1932. In: *Edoardo Persico, Tutte le opere(1923-1935)*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pp.150-151.
- (15) Edoardo Persico, "Lucio Fontana, I", *L'Italia Letteraria*, 4 agosto 1934. In: ibid., pp.188-189.
- (16) Edoardo Persico, "VI Triennale: concorso per il <Salone d'Onore>", *Casabella*, a IX, n.98, febbraio 1936, p.8.
- (17) Persico, "Lucio Fontana, I", *L'Italia Letteraria*. In: op. cit., p.189.
- (18) ibid., p.188.
- (19) ibid., p.189.
- (20) Persico, *Lucio Fontana. Collezione Nuovi Scultori, n.2*. In: ibid., pp.189-192.
- (21) ibid., p.191.
- (22) Persico, "La "Vittoria" di Fontana". In: ibid., p.150.
- (23) ibid., p.150.
- (24) Persico, *Lucio Fontana. Collezione Nuovi Scultori, n.2*. In: ibid., p.192.
- (25) Persico, "La "Vittoria" di Fontana". In: ibid., p.150.
- (26) Persico, *Lucio Fontana. Collezione Nuovi Scultori, n.2*. In: ibid., p.191.
- (27) ibid., p.192.
- (28) ibid., p.192.
- (29) Enrico Crispolti, "Fontana's Creative Path in Twentieth-century Art", *Lucio Fontana. Catalogo ragionato de sculture, dipinti, ambientazioni* (以下、Crispolti, *Cat.rag.*と略記), Skira, Milano, 2006; Crispolti, *Fontana. Catalogo generale*, Edizioni Electa, Milano, 1986; Crispolti, *Lucio Fontana*, La Connaissance, Bruxelles, 1974.

- (30) Enrico Crispolti, "Fontana's Creative Path in Twentieth-century Art"(L'avventura creative di Fontana nell'arte del XX secolo), *Cat.rag.*, pp.10-105.
- (31) Crispolti, *Cat.rag.*, p.11.
- (32) ibid., p.11.
- (33) ibid., p.13.
- (34) ibid., p.15.
- (35) ibid., p.15.
- (36) ibid., p.15.
- (37) ibid., p.19.
- (38) ibid., p.19.
- (39) ibid., p.19.
- (40) ibid., p.25.; Enrico Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana*, Skira, Milano, 2004, p.350.
- (41) Crispolti, *Cat.rag.*, p.15.
- (42) Benardo Arias, Horacio Cazeneuve, Marcos Fridman, Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coll, Alfred Hansen, Jorge Rocamonte, "Manifesto Bianco", 1946. in: Crispolti, *Cat.rag.*, p.112.
- (43) Lucio Fontana, "Manifesto tecnico dello Spazialismo", 1951, in: Crispolti, *Cat.rag.*, p.117.
- (44) Crispolti, *Cat.rag.*, p.11.
- (45) Crispolti, *Cat.rag.*, p.21. クリスポルティは、1930年代におけるフォンタナのバロックへの共感には、シピオーネなどローマ派の作家たちの影響があると指摘する。
- (46) Persico, *Lucio Fontana, Collezione Nuovi Scultori, n.2*. In: ibid., p.191.
- (47) ibid.