

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——

鯖江秀樹

0. 展示の窮状

みずから作り上げたものを直に見てもらう——芸術作品にとって「晴れ舞台」とも言える展示、そのありかたが根底から揺らいでいる。そのもっとも大きな要因は COVID-19 であり、たとえば、大きな収益の見込めるブロックバスター型企画展の開催方式が大幅に見直されることはまちがいないだろう。

とはいえ、コロナ以前にも「展示」は危機を迎えていたと言える。我が国に限ってみても、地方の芸術祭の乱立やあいちトリエンナーレでの作品撤去問題がクローズアップされたことは記憶に新しい。これらの出来事が喚起する「芸術の役割」や「表現の自由」をめぐる、識者たちの議論はいまだ継続中である¹。

本稿は、主催財団のアーカイブ資料の精読に基礎とした、ローマ・クアドリエンナーレ (La Quadriennale di Roma) という美術展についての研究である。だが他方で、本研究を、芸術の国・イタリアの展覧会に関する一種の地域調査で終わらせるつもりは毛頭ない。本研究はその意味で、現代の状況に触発されている。かつて興隆した美術イベントを、その歴史を開きつつ見直すことで、芸術が直面している窮状を検討することに向けられている。

その目的のために、まず問われるべきは、冒頭でも触れた自明の理であろう。「作品を直に見る」機会を広く提供する展示とははたして何なのか。マルセル・デュシャンの良く知られた言葉——観者こそが作品を完成させる——を引き合いに出すまでもなく、作品が公衆の目に呈示されるからこそ、「芸術の役割」や「表現の自由」、逆に「検閲」や「規制」といった問題が生起するのではないだろうか。あるいは、そのことが前提となっこそ、展示の基本的な性格や語義、駆け引きやキュレーションといった「ポリティクス」

¹ 関連する文献として以下を挙げておく。『美術手帖 特集「表現の自由」とは何か』(2020年4月号)、美術出版社、2020年。卯城竜太 (Chim ↑ Pom)、松田修『公の時代』、朝日出版社、2019年。

が成立するはずである。だとすれば、展示という営為そのものを検証するべき時が来ているのではないか²。

本研究では、「展示とは何か」という、このアクチュアルな問いを、ローマ・クアドリエンナーレという歴史の実例に即して考察する。近代的なミュージアム制度の誕生やそれによる国民形成、および教育的効果については、多くの既往研究が存在する³。したがって、より具体的な事例に即して考察を進めるために、本研究では、次のようなテーマを設定した。第一に、主催者側から見た展示の動機に直接関わる法制度論、第二に、作品ないしは芸術家たちの意図やねらいにまつわる作家・作品論、そして最後に、展示がどのように見られ、評価されているのかを探る批評家や美術ジャーナリストの言説論である。それらの同一性や差異が精緻に点検され、そこから得られた知見をもって総合的な判断を下すことで、はじめて「展示」の存在意義やその所在が明らかになるだろう。

本稿では上記三つのテーマのうち、第一のテーマに専念する。ビエンナーレに代表されるような、定期開催形式の美術展は、開催がルーティン化しているため、なぜ続けなければならないのか、その動機自体が問われにくいと考えられる。ローマ・クアドリエンナーレもまた、その名の通り4年ごとに開催される定期美術展である。また、1931年に初回を迎えたというタイミングからも明らかなように、ファシズム政権の支援を受けた美術イベントでありながら、体制崩壊を経て現在もなお継続されている。ヴェネツィア・ビエンナーレやミラノ・トリエンナーレのように、国際的に認知されていないのは、それが当初から「国内（nazionale）」展と定められていたからである。

ここでは特に、このローマの定期美術展の誕生から戦後直後までの激動の時代、すなわち1931年第1回展から1956年第7回展までを考察対象とした⁴。なかでも注目したのは、全7回分の公式カタログ、「総図録（Catalogo generale）」に掲載された「展覧会規約（regolamento）」である⁵。わたしたちが通常イメージする図録に違わず、クアドリエンナーレのそれもまた、出品者および出品作に関する文章や写真複製に多くの紙幅を割いている。他方、

² 展示にまつわる論文集として以下を挙げる。川口幸也（編）『展示の政治学』、水声社、2009年。

³ 以下の優れた研究例を挙げるにとどめる。松宮秀治『ミュージアムの思想』、白水社、2003年。岡田温司『芸術と生政治 現代思想の問題圏』、平凡社、2006年。

⁴ 1931年から2020年まで、計17回に及ぶローマ・クアドリエンナーレ史のうち、筆者は最初の7回に絞って研究を進めた。それらがこの美術展の誕生、形成、そして展開をもっとも典型的に示していると考えたためである。なお、本論での各回の表記は、「31年第1回展」のように、西暦下二桁と回数で統一する。

⁵ 筆者は2017年から2019年にかけて4度、ローマ・クアドリエンナーレ財団アーカイブでの文献収集を実施した。本稿で検討した7回分の総図録の写真複製を特別に許可してくれた、財団事務局長イラリア・デッラ・トッレ氏および同アーカイブ主任アッスンタ・ボルチャーニ氏に御礼申し上げる。

主催者の「序（prefazione）」や美術批評家の手になる論考はいつも掲載されていたわけではない。逆に毎回かならず収録されていたのは、「展覧会規約」と「審査結果報告（relazione delle giurie）」だけであった。そのうち後者は、あくまでフォーマット化された「レポート」であるため、展示のありかたを方向づけ、主催者が抱いていた本来の意図をもっとも色濃く反映させたテキストは、「規約」のみだと考えていいだろう。イタリア本国のクアドリエンナーレ研究はこれまで、作品あるいは（近代美術では定番の）芸術運動を基軸とした考察——すなわち「個」にスポットを当てた研究——に偏っている。そのことに鑑みれば、本稿の分析法には類例がないと判断できる。以下ではまず、ウェブ上に公開したふたつの資料、「1931 年第 1 回ローマ・クアドリエンナーレ国内美術展規約」および「ローマ・クアドリエンナーレの各回基本情報」を基礎として、主に「規約」を前後の回で比較検討することにより、その改変の推移を辿ることとする⁶。

1. 戦前のクアドリエンナーレ 1931-1943

31 年第 1 回展——その本来の特徴

まず、1931 年に初回を迎えたローマ・クアドリエンナーレの「展覧会規約」【資料 1】から、この美術イベントがもともと有していた性質を確認しておこう。

何より確認しておくべきは、クアドリエンナーレが当初から、単なる美術展というよりはむしろ、「作品見本市」あるいは「作品即売会」の性質を帯びていたことである。全部で 39 条からなる規約のうち、もっとも多くの条項が割かれているのも「販売（vendita）」に関する項目であり、国家や公共美術館による買い上げと褒章にまつわるルールを合わせれば、規約全体の三分の一を占めることになる。つまりクアドリエンナーレの会場で期待されたのは、鑑賞による国民の啓蒙や作品の価値評価など、教育的かつ美的な効果というよりは、作品を広く売買の対象とすることで、美術市場を活性化させることであった。

それに関連して、もうひとつ確認しておきたいのは、すくなくとも規約からは、「全体主義国家に奉じる美術展」というイメージを読み取ることができない、ということである。クアドリエンナーレは 1927 年を始点とするその準備期間を通じて、ファシズム政権下で発足したイベントであり、芸術家もま

⁶ 両資料について、前者そのものの訳文は変更されないが、今後各回の規約を追加する可能性がある。また後者については、更なる調査で明らかになった情報を補う可能性が高い。そのため随時更新可能な researchmap (<https://researchmap.jp/sabhide7>) 資料公開機能によって、両資料を掲示することにする。

た、組合（*sindacato*）への加盟を通じて、展示の機会と権利を一括して管理される時代を生きていた。しかしながら、この事実がすぐさま、あからさまな政治的メッセージを放つ作品群によるプロパガンダへと通じているわけではない。そのことは、体制の権力誇示と結びついた「ファシスト革命展（*Mostra della rivoluzione fascista*）」と比較しても明らかである。実際、初回のクアドリエンナーレが開かれた翌年に、まったく同じ会場である展示館（*Palazzo delle Esposizioni*）で幕開けしたこの革命展は、ファシズムの栄光を物語るという明快な国家の意図のもとにあった⁷。その準備に多くの芸術家が動員されたのは紛れもない事実だが、それに対してクアドリエンナーレは、国威発揚を展示内容に反映させようとする積極的な意図を抱いてはいなかったと考えられる。また、それとは逆に、排除の対象となるのは、「威厳と品位に欠けるような作品」（【資料 1】第 10 条）に限られると、クアドリエンナーレの規約は明言している。

31 年第 1 回展から 35 年第 2 回展へ

初代クアドリエンナーレに見られる、この本来の性質は、回を重ねるにつれ、どのように変化していったのだろうか。

次の 35 年第 2 回展は、多様な傾向や流派が一堂に会したこともあり、クアドリエンナーレ史上もっとも成功した「偉大な展示」と評価されてきた⁸。その良展を根底で支えたのが規約なのだが、初回のそれに比したとき目を惹くのは、もともとあった次の条文が丸ごと削除されていることである。

クアドリエンナーレ展はオリジナル作品の選抜コレクションであり、あらゆる着想、あらゆる技法を受け入れる。ただし、いかなる卑俗さも未熟な技法も断じて認めない（【資料 1】第 2 条）。

加えて確認できるのは、以下に挙げる末尾の一文がやはり削除されていることである。

未招待の芸術家は、各人三作品以上を審査にかけることはできない。審査会は、価値ある絵画および彫刻作品に加えて、限られた数の版画作品を選出する（【資料 1】第 8 条）。

⁷ ファシスト革命展については以下を参照。鯖江秀樹『イタリア・ファシズムの芸術政治』、水声社、2011 年、63-100 頁。

⁸ 以下の論文集を参照。Elena Pontiggia (a cura di), *La grande Quadriennale 1935: La nuova arte italiana*, Milano, Electa, 2006.

両文が削除されしまったことをどう解釈するか、判断に迷うところである。とはいえ、両者ともその後のクアドリエンナーレで二度と復活しない要素であることに鑑みれば、立ちどまって考える価値はあるだろう。そして次のように理解しても的外れではないと思われる。

まず、前者（第2条）の最後の一文は、「公序良俗に反する作品の参加を認めない」という、ごく常識的な意味で理解されるべきであろう。よって問題は、「あらゆる着想、あらゆる技法を受け入れる」という、ある意味開かれた態度の表明が削られたことに絞られる。後者（第8条）の最後の一文の削除は、それとの連動のなかで読まれるべきであろう。つまり、絵画と彫刻というファインアートの王道に限定することなく、版画（bianco e nero）を含む、より広いテーマと技法へ、展示の門戸を開こうとする主催者側の意図を読み取ることができるのである。両条文の削除とはつまり、開かれた態度の「抹消」である。いや、それとは正反対に、こう解釈すべきなのかもしれない。すなわち、この削除は着想、技法、ジャンルについて主催者側が一切関与しないという意志表明なのではないか、と。この寛容な姿勢があつてこそ、35年第2回展は大きな成功を収めたと考えられるのである。

35年第2回展から39年第3回展、43年第4回展へ

成功裡に終わった35年第2回展から一転、39年と43年のクアドリエンナーレは戦局が悪化していく中で開幕した。規模も前回に比べて大幅に縮小されていくことになる。43年第4回展については、会期さえもが規約で明記されなくなるほど、開催が危ぶまれていた。

そうした難局にあったからか、この2回分のクアドリエンナーレの規約は、文面のうえでは従来と比して大きな異同はないように思われる。ただし、39年第3回展については特別な注意が必要である。なぜなら、規約に変化はないが、その背後で「組織上の」改革が断行されていたからである。

この改革に尽力したのが、ファシズム体制のキーパーソン、ジュゼッペ・ボッタイ（1895-1959）であった。当時彼は、ローマ総督（1935年）を経て国民教育相の任にあった。クアドリエンナーレは元々、ローマ総督管轄のイベントとして発足したのだが、39年の組織改革で、「ローマ・クアドリエンナーレ国内美術展」自治公社（Ente Autonomo dell'“Esposizione nazionale 'Quadriennale d'arte di Roma”）が新たな運営母体となった。そのことが公式図録にも反映されていて、その冒頭では組織編成とその権限が明文化された。際立っているのは「会計監査（Revisori dei conti）」部門が新設されたことだが、いずれにせよこの改革は、本稿が検討する法的次元ではなくむしろ、（ボッタイがその主役を演じたと思われる）組織論に関わるものであるため、考

察は別の機会に譲ることとする⁹。

ただ、数少ない異同のなかで、近代美術コレクションに関わる次の条項が、39年第3回展と43年第4回展で削除されていることは、ここで検討しておくべきだろう。

近代美術館に所蔵される作品は、組織委員会の提案に基づいてローマ総督によって任命された5名の芸術家から成る委託委員会により選定される（【資料1】第31条）。

上記は当局買い上げにまつわる規定だが、もともとクアドリエンナーレの出展作の有力な受け入れ先のひとつは、「ローマ近代美術ギャラリー」、すなわち現在の国立近代美術館（Galleria Nazionale d'Arte Moderna）であった。つまり、コレクションにおけるモダンアートの充実化の任務は、ローマ総督、あるいは彼がメンバーを任命する委託委員会（Commissione）から奪われてしまっているのである¹⁰。では、同じ任務をどの機関が担うことになったのか——その代替案は規約に明記されていない。

ここで思い出しておくべきは、クアドリエンナーレが美術市場の活性化を重視していたことであり、他でもなくこのタイミングで、その組織が公社化されたことである。であれば、この改革はきわめて大きな「方針転換」だったと予測される。すくなくとも、委託委員会によるコミッショナー制の廃止で、選出責任者——任命された5名の芸術家——の権限は大きく制限されることになったのではないだろうか。作家間の癒着やコネクション、さらに利害関係——それがもしあったとするなら——は大きく制約されてしまうことになる。極端に言えば、クアドリエンナーレは「個」から「公」の時代に突入していたのである。

そうした認識を欠くままに、第4回展はわずか1カ月の会期で、権力誇示の中枢であった展示館から先述の近代美術ギャラリーに場所を移し、ひっそりと開かれた。それから間もなく、ファシズム体制は崩壊し、この国内美術展を支援した統帥（sotto gli auspici di S. E. il Capo del Governo）、ムッソリーニは、パルチザンの手により公開処刑されることになる。

2. 戦後のクアドリエンナーレ 1948-1956

ローマ・クアドリエンナーレは、ファシズム政権の「支援」を失ってなお、

⁹ ボッタイについては以下を参照。鯖江前掲書、181-216頁。

¹⁰ 国立近代美術館の近代美術コレクションの形成については以下を参照。Sandro Pinto, “Quale moderna? Un secolo di ordinamenti di dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede”, in Sandro Pinto (a cura di), *Galleria nazionale d'arte moderna: Le collezioni Il XX secolo*, Milano, Electa, 2005, pp. 13-45.

開催されつづけた。4年ごとの開催は叶わなかったものの、1948年に1年遅れで再出発を果たすことになる。ただし、自治公社による運営形態を維持しながらも、名称だけはこの回に限って「国民造形芸術展（*Rassegna nazionale di arti figurative*）」と改められることとなった。ファシズムの影を拭い去るためである。

近代史の大きな区切りにあって、展覧会規約そのものも（それまでの実情に合わせた微調整ではなく）大きく変貌した。条項の数も前回に比して36から26になり、当然のことながら、公権力の介入の度合いが高い「当局買い上げ」および「褒章」の二項目は完全に姿を消した。

とはいえ、展覧会の基本的な性質は、意外とも思えるほど変わっていないように思われる。参加作品の認可や受け入れ審査、あるいは販売などの項目は、文面を変えることさえなく再掲されている。つまり、展示の機会を提供し、作家の生産性を刺激しつつ、生産物の取引を通じて文化的かつ経済的循環を生みだそうという本来の目的は、戦争直後のクアドリエンナーレでも保持されていたはずなのである。

クアドリエンナーレ史上初めて「設営（*collocamento*）」にコミッショナー制が導入された48年第5回展は、（ここでは深く論及しないにせよ）作品の質や配置のセレクションにおいて画期的だったと評価されてもいる。ただし、先例とは違って、会場や優秀作の写真複製が図録に掲載されておらず、不明な点も多いのだが、クアドリエンナーレの未来を予感させる「徴候」を、「展覧会規約」の精緻な読みによって見つけだすことができる。初回から踏襲されてきた「出品条件」の条項——「イタリア国内ですでに展示された作品は認可されない。ただし、特別な重要性をもつ場合や個人展（*mostre personali*）の場合はこの限りではない」（【資料1】第9条）——に、些細なようでいて、その後の趨勢を占う重要な変更が加えられているのである。

イタリア国内ですでに展示された作品は認可されない。ただし、特別な重要性をもつ場合や回顧展の場合はこの限りではない¹¹。

実のところ、展示企画のひとつとして、物故作家個人に捧げられたギャラリーを設けることは初回から慣例となっていたが、規約にそれが明記されたのはこれが初めてのことであった。そして実際、「回顧展（*mostre retrospettive*）」という「歴史化」に深く作用するイベントは、クアドリエンナーレの定番企画となっていくた。

¹¹ *Catalogo generale di Rassegna nazionale di arti figurative*, Roma, marzo-maggio 1948, p. 5.

48 年第 5 回展から 52 年第 6 回展へ

回顧展を重視するこの姿勢は、次の 52 年第 6 回展および 56 年第 7 回展にも引き継がれていった。だが、このことが現役作家の反感を買い、ある事件が起きたことが報告されている。前年の 1951 年、招待作家による展示ボイコット運動が巻き起こり、会期が 1 か月ずれ込んでしまったのである。

実際、若手作家の異議申し立ての対象となった「伝統重視」の態度は、展覧会規約にも如実に反映されている。52 年第 6 回展は、「ローマ・クアドリエンナーレ」の本来の名称に戻されたのと同じく、規約でも条項の数を 26 から 34 に回復させている。この増加は、戦前展の条文がいくつか復帰したことを意味しているが、なかでも「褒章 (premi)」が早くも復活を果たしていることは特筆に値するだろう。

では、「回顧展」についてはどうだろうか。52 年第 6 回展規約では、この語は、前段で紹介した条文箇所からは消去され、代わりに「設置と免責」の項目で以下のように言及されている。

上記〔作品の偶発的な損傷について責任を負わないということ—引用者註〕は、作家が展示した作品が、第三者が所有するものであったとしても有効である。ただし、公社事務局が展示を要請した作品はその限りではなく、その場合は公社が修理費用を保証する手筈を整える。公社による同様の措置は、回顧展および歴史的性質を有する展示のために、国内外の公共および個人コレクションから受理した作品すべてにも適用される¹²。

規約とはいわば、実際に起こったこと、あるいはこれから起こりうると想定されることに対する「備え」である。より具体的には、想定される出来事が実際に起きたとき、すなわち法が破られたその瞬間こそがイメージされ、言語化されている。つまりこの場合、想定されているのは「回顧展」や「歴史的性質を有する展示」が、国内外のコレクターから借り受けた作品たちで構成されることになるという「現実」である。思い出しておこう——クアドリエンナーレはその誕生から、現役作家たちによる「作品見本市」ないしは「作品即売会」の性格を強く帯びていたことを。ところが 52 年第 6 回展以降、回顧展を主軸のひとつとする展示構成が規約の改変によって裏付けられることになった。法的な根拠を得ることでそれが既定路線になったのである。

¹² *Catalogo generale di VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, dicembre 1951-Aprile 1952, Roma, De Luca, p. XI.

52 年第 6 回展から 56 年第 7 回展へ

回顧展偏重とも思えるこの流れはさらに、次の 56 年第 7 回展の規約でいっそう鮮明になっていく。図録の冒頭では、1951 年から 54 年にかけてのクアドリエンナーレ公社主催による国内および国外での活動履歴が紹介されるとともに、52 年の場合と同じく（後で詳しく論じる）「序（Prefazione）」が掲載された。意外なことに、ローマ・クアドリエンナーレの公式図録で、主催者の挨拶文である「序」が掲載されたのは、52 年第 6 回展が初めてだったのである。

話を戻そう。では、56 年第 7 回展の「規約」に、何が新たに書き加えられていたのだろうか。「内容（contenuto）」に関わる第 2 条には、次のような記述が「初登場」している。

第 7 回ローマ・クアドリエンナーレは以下のセクションを含む。

- a) 現代部門。ここではイタリア国籍を有する現役の芸術家の絵画、彫刻、メダル、エッチング、単刷版画が展示される。
- b) 以下のような目的を有する回顧部門。1) 1910 年から 40 年にかけて制作されたイタリア絵画・彫刻のうち、厳正に選別されたもっとも代表的な作品を、展示館の「名誉の間」にて迎える。それはあたかも、イタリアの現代芸術にとって精確きわまりない理想的な美術館となる。2) 近年他界した芸術家のいくつかの重要な作品を迎える。物故作家の追悼にふさわしいものとする¹³。

その後の推移のなかで考えるなら、ここに至って、クアドリエンナーレの未来を決定づける条文が、ここに出現していると見ていいだろう。すなわち、現役の作家を経済的にも美的評価でも支援しようとする、従来のタイプに沿った「現代部門（sezione contemporanea）」と、特定のテーマのもとに開かれる展示であれ、物故作家のそれであれ、観衆の目を過去に向けさせようとする「回顧部門（sezione retrospettiva）」という二部門制が、この定期美術展の基本路線と化していくのである（事実、筆者にとっての唯一のクアドリエンナーレ訪問の機会となった、2005 年第 14 回展でも、やはり回顧展は開催されていた）。つまり、現代作家展と回顧展の抱き合わせは、第 7 回以降、定番のレパートリーとなったのである。

加えて、「出品条件」では新たに、サイズについての規制が設けられることになった。具体的には絵画作品を対象として、委託委員会の特別な許可がないかぎり、「額縁を含めて一辺 110 センチ」という、かなり厳しい制約が課せ

¹³ *Catalogo generale di VII Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, novembre 1955-Aprile 1956, Roma, De Luca, p. XV.

られることになったのである。もし、何の制約も特殊な条件付けもないことが「自由」であるのなら、クアドリエンナーレの展示は逆に、「不自由」の一途を辿っていたとさえ考えられるのではないだろうか。

3. 改変過程への解釈

本論では、ローマ・クアドリエンナーレの展覧会規約を対象として、その改変の推移を辿ってきた。規約の条項や文面の異同は、展覧会全体からすれば微々たるものにすぎないかもしれないが、確実にその一端を露わにしていた。また他方で、政治社会的な情勢や、芸術に課された時代の要請によって、むしろ規約の方が条件づけられていた可能性もあるだろう。最後に議論したいのは、展示ルールの変更やその過程をどう理解するか、その変化に対する解釈である。

規約という法的次元で解釈するかぎり、出品作が有する自由の範囲は、回を追うごとにむしろ狭まっていると考えることができる。わたしたちが通常思い描くのは裏腹に、ファシズム政権支配下のクアドリエンナーレは、規約の条件づけが一般論の範疇に収まっている場合がほとんどであった。言い換えれば、融通の利く解釈の余地が十分に確保されていたと考えられるのである。それに対して、現実には起こりうる具体的な状況への対処策がはっきりと明文化されていたのが、民主化の流れのなかで再編された戦後の展覧会規約である。規約が、法権力のひとつのあり方だとすれば、戦後のクアドリエンナーレのほうが、作品と作家への介入の度合いをより大きくしていたとさえ言えるだろう。

もちろん、こうした逆説は、法的なものとは異なる水準からも検討すべきことでもある。たとえば、31年第1回展から43年第4回展まで、すなわち戦前のクアドリエンナーレの組織と運営の両面で実権を握っていたのが、チプリアーノ・エフィジオ・オッポ（1891-1962）だったことは、先行研究でもつとに強調されてきた¹⁴。彼が「イタリア芸術の大審判者」という異名を持つこと自体、個によって作品の価値や展示の是非が判定されてきた（かもしれない）ことを物語っているだろう。法的解釈の余地があればあるほど、かえって個人の裁量が大きくなるという可能性は十分あるように思われる。

逆に、こうした個人間の癒着や共犯関係を問題視したのがボッタイであり、彼が講じた組織改革だと理解することができる。それは第一に、運営母体を公社化することによって、クアドリエンナーレという文化事業の法的権限を明確にする具体策だったと解釈できる。しかしながら、「公共性」が重視され

¹⁴ ローマ万博での仕事に鑑みるなら、オッポはまた、国家全体の展示企画を指揮する立場にあったと考えられる。以下を参照。鯖江秀樹「幻のなかの万博 ローマ万博の展示空間」、暮沢剛巳ほか『幻の万博』、青弓社、2018年、152-183頁。

るこの芸術政策が、戦局が怪しくなり、展示会の規模それ自体が縮小される状況下であって、いったいどれほどの成果をあげたのか、遺された資料から判断するのは困難なのが実情である。

いずれにせよ、これら公私両方の視点を含め、クアドリエンナーレの全体像について総合的な判断を下すことは、今後の課題として残されている。代わりに、最後に明らかにしておきたいのは、芸術への介入——作家にとっては「不自由」とさえ言える——を強めた戦後のクアドリエンナーレが、回顧展を通じて、なぜ「過去」や「歴史」の重要性をことさら強調しようとしたのか、という問いである。見方によっては、規約という法は、この歴史的水準に自ら進んで従属しようとしていたとさえ言える。それはなぜなのか。

本論でも述べたように、クアドリエンナーレの図録では、48年第5回展まで主催者による「序」が収録されてこなかった。それが52年展で初登場した背景に、(おそらくは社会主義リアリズムの画家であるレナート・グットウーゾ(1911-87)が主導した)若い作家たちによる「回顧展反対運動」があったのはまちがいないだろう。彼らは、過去の名高い傑作との比較に、自作の美的・経済的価値が左右されることを拒絶したのである。それでもなお、あえて回顧展にこだわることへの「説明責任」が、主催者側に強く求められていた。それこそが当時の具体的な状況だったと考えられる。

その要請に応えるべく、52年展の公式図録の序文で、事務局長を務めた作家のアントニオ・バルディーニ(1889-1962)と、同じく美術批評家のフォルトゥナート・ベッロンツィ(1907-1993)は連名で、回顧展の必要性を次のように訴えている。

国内展の目的——それは単に、絵画や彫刻を陳列するのみならず、芸術家や同時代の人々に、作品がもつ歴史的正当性の感情を与えることである——をよく理解するなら、時間の経過のなかで美の諸基準が生起し、相互に干渉してきたことを十分明らかにせねばならないと思われる。〔中略〕過去の巨匠たちと現在の巨匠たちのあいだには、ほとんど溝と呼んでいいものが穿たれてしまったが、それは本質的というよりも表面的なものである。実際、両者は互いに、詩学の水準において等しく価値あるもので、両者を隔てる距離は、趣味というはかない領野に属するものでしかないのだ¹⁵。

バルディーニとベッロンツィの意図はここにはっきり見て取ることができるだろう。すなわち、戦後の欧米諸国の美術状況との「同時代性」という基準ではなく、あくまで対象を国内に絞り込み、(事実上近代芸術と同一視される)過去の芸術を基準として、現代作家たちの美的価値を推し量ろうというので

¹⁵ *Catalogo generale di VI Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, p. XXVI.

ある。さらには、引用で「同時代人たち (i contemporanei)」と呼ばれる鑑賞者たちもまた、芸術家と同じく「歴史的正当性の感情 (il sentimento della validità storica)」を作品内に見いだすことが求められている。とするなら、クアドリエンナーレは、美術市場の活性化というよりはむしろ、(もはや時代遅れの)「啓蒙」の場へと横滑りしていたことになるのではないか。

実のところ、過去との比較による芸術の「教育的な (didattica)」効果を強調する論調は、同じ二人の連名による 56 年第 7 回展の「序文」でも踏襲されている。この回では、「イタリア芸術アンソロジー 1910-1930」と題された回顧展が開催された。未来派から始まり、形而上絵画や、ジョルジョ・モランディ、フィリッポ・デ・ピシスら、錚々たるメンバーを擁したこの「歴史的価値を有する展示」の開催意図は、次のように説明されている。

本回顧展にて、来訪者は現在のイタリア芸術の、並外れて豊かな形姿の複数の起源を見つけだすだろう。さらには、イタリア芸術の価値やそこにある人間性への信頼を評価することになるだろう。その価値と信頼を、現代世界の冷酷さがもたらす恥辱のなかでイタリア芸術は日々成し遂げているのだ。詩学による、無限でかつ、そのすべてが適切な方法をもって、世俗の好戦的な愚鈍さから精神の平穏で普遍的な光へと救い出すことによって、わたしたちの存在を讃えるのである¹⁶。

奇跡とも謳われた「戦後経済復興」を経験するとともに、民主化を基本路線としつつも連立政権による政党政治に依存した時代にあって、クアドリエンナーレはあえて、現代の作家たちの美的価値を推し量るために、イタリアの近代芸術史という回顧的観点——その複数の起源 (le origini) ——を課そうとした。つまるところそこには、経済的価値とは別のものに、芸術の社会的有用性を見定めようとするしたたかな狙いがあったのではないだろうか。

あるいはより広い視野で臨むなら、さらに別の要因も考えられなくはない。本論で触れたように、1950 年代以降、クアドリエンナーレ国内美術展公社は「国外での展示企画」に力を入れていた¹⁷。その事実を鑑みれば、イタリアの現代美術の秀逸さを、国内の過去の名作たちとの比較によって補強したのは、国際市場へのイタリア人作家たちの紹介を念頭に置いていたからではないかという仮説も成立する。だとすれば、クアドリエンナーレはすでに、国際戦略のもとにあったと言えるのかもしれない。

¹⁶ *Catalogo generale di VII Quadriennale nazionale d'arte di Roma*, p. VII.

¹⁷ クアドリエンナーレの国際展開は欧米のみならず日本にも及んでいる。1953 年の日本国際美術展はクアドリエンナーレ公社の後援を受けていた。やや唐突にも思えるこの国際展開について、筆者は美術家エンリコ・プランポリーニ (1894-1956) が中核を担った芸術組織「アート・クラブ (Art Club)」が何らかの役割を果たしたと予想している。この仮説についての報告も他日を期すことにしたい。

無論、総図録の情報が、この定期美術展のすべてを伝えてくれるわけではない。しかし時代ごとに期待された役割や効果が異なってくるなかで、規約で表明された指針が、ことの真相の一端に触れているのは紛れもない事実だと思われる。

「規約」や「序」を介して主催者に役割を固定されてしまったクアドリエンナーレは、1960年代以降、混迷の時代を経験することになる。そのことの教訓を、今ほど噛み締められる時代はないのではないだろうか。いまや17回目を迎えたローマ・クアドリエンナーレは、2021年1月下旬の時点で、SNSとヴァーチャルツアーを軸とするオンライン形式を維持しつつ、本当の、「直に見てもらう機会」をじっと待ちつづけている。

* 本研究は科学研究費助成課題 18H0639 の一部である。