

2013 年度

東京藝術大学大学院 美術研究科 博士後期課程 学位請求論文  
芸術学研究領域 (西洋美術史)

## ルーチョ・フォンターナの空間主義

--1946 年から 1958 年までを中心に--

学籍番号 1307926

巖谷睦月

ルーチョ・フォンターナの空間主義 ―1946年から1958年までを中心に―

序文 (p.1)

1章 ルーチョ・フォンターナの経歴と評価史

- 1 ルーチョ・フォンターナの生涯とその経歴 (p.5)
- 2 ルーチョ・フォンターナの評価史および研究史 (p.24)

2章 「空間主義」誕生前夜

- 1 1930年代:空間主義誕生以前のフォンターナ ―《抽象彫刻》シリーズを中心に― (p.40)
- 2 アルゼンチンにおける『白の宣言』の発表と空間主義的表現の萌芽(1946年) (p.50)
  - 2-1 1940年代のアルゼンチンの前衛芸術 (p.52)
  - 2-2 「空間主義」前夜としての1946年 (p.55)
  - 2-3 1946年にフォンターナによって制作されたドローイング群について (p.62)

3章 「空間主義」と《空間概念》の誕生

- 1 イタリアにおける『空間主義者たち(空間主義第1宣言)』発表と空間主義の誕生 (p.69)
  - 1-1 第1宣言から第3宣言までの宣言文概観(1947年～1950年) (p.71)
- 2 《空間概念》誕生前夜 (p.78)
  - 2-1 《空間的彫刻:原子の人間》《空間的彫刻》(1947年)と《空間的セラミック》(1949年) (p.78)
- 3 《ブラックライトの空間環境》(1949年) (p.84)
- 4 《空間概念(穴)》シリーズの誕生(1949年) (p.91)

4章 『技術宣言』と《ネオンのアラベスク》

- 1 ミラノ・トリエンナーレとフォンターナ (p.99)
- 2 『技術宣言』と《ネオンのアラベスク》 (p.107)
  - 2-1 『技術宣言』について (p.107)
  - 2-2 『技術宣言』と未来派 (p.110)
  - 2-3 《ネオンのアラベスク》 (p.122)

5章 《空間概念 期待》とフォンターナ

- 1 『技術宣言』以降の宣言文概観 (p.139)
- 2 《空間概念 期待》シリーズの誕生 (p.142)

結文 (p.152)

謝辞

巻末1 『技術宣言』訳文および訳註

巻末2 第9回ミラノ・トリエンナーレ フォンターナの出品作についての報告

文献表

## 序文

ルーチョ・フォンターナ財団の所在地は、フォンターナが生前住んでいたアパートの一室である。初めてそこを訪ねたとき、アパートの入口にある管理人室にはひとりの男性がいた。中に入ろうとすると、その人に「何か用か」と訊かれたので、「フォンターナ財団に用があって来ました」と伝えると彼は微笑んで、自分が幼いころに見た芸術家の話をしてくれた。「彼はいつも猫背でポケットに手をつっこんで歩くんだった。そしてカンヴァスにバサッと切り込みを入れる。それを見て子どもたちは喜んで、よく真似をしたものさ。僕も含めてね」。

今はアパートの管理人となった在りし日の少年は、カンヴァスとその刃のひらめきとともにフォンターナを覚えている。ミラノの街角を猫背で歩く男の姿を。空間主義の創設者であり、1950年代のイタリアの前衛芸術の最前線に立った芸術家は、子どもの目にはおそらく、ひとりの「おもしろいことをするおじさん」として映ったのだろう。

カンヴァスに穴を穿つ、その行為と結果はルーチョ・フォンターナを後世に名を残す芸術家にした。フォンターナ自身にとっても「穴」は唯一の、そして絶対の発見で、それは形を変えながら繰り返される。その「穴」という着想が初めてフォンターナのもとへおりてきたのは、1949年のことだった。

初めて「穴」のあいたカンヴァス型の《空間概念》シリーズを展示したとき、フォンターナがそれをあけるのに使った道具は刃物ではない。支持体となったカンヴァス型の木枠とリネン紙には、先の尖った錐か千枚通しのようなもので、円を描くように小さな穴が複数ちりばめられた。少年の日の管理人が見た、ぼさりと切り込みを入れられたカンヴァスはそこにはない。もはやフォンターナの代名詞ともなっているあの、切り込みの入られたカンヴァス型の《空間概念》が誕生するのは、彼が「穴」を穿つことに開眼した9年後のことだ。

「空間主義者」として知られるフォンターナではあるが、彼の「空間主義」とはいったい何であるのか、という問いに答えることはとても難しい。年代記的に語るのであれば、それは1947年にミラノで第1の宣言とともに誕生し、1951年の第9回ミラノ・トリエンナーレにおける宣言と作品の発表を経て国際的に知られるようになった芸術運動である。多くの場合、提唱者のフォンターナの活動によってのみ知られる「空間主義」は、複数ある宣言に残された言葉をひもどくだけで近づけるものではない。

それと同じく、ルーチョ・フォンターナもまた、空間主義者としての側面のみを追うことで理解される芸術家ではなかった。フォンターナの芸術家としての人生の始まりは1930年代にあり、その当時制作された可塑的な素材による彫像は「空間主義」誕生以前の彼をものがたる。第二次世界大戦中の1940年代前半にアルゼンチンで活動した当時のフォンターナが制作した具象的な人物像、そして戦後にイタリアで空間主義者として活動を始めてからも作りつづけら

れた、セラミックやテラコッタによる具象的なモチーフを持つ彫像作品は、1950年代の前衛の旗手としてのみこの作家を語ることを困難にしている。

ルーチョ・フォンターナとは何者なのか。この作家を生んだのは南アメリカの国、アルゼンチンであり、この作家をひとりの芸術家として立たせたのはヨーロッパの国、イタリアである。フォンターナの身体の中を流れるふたつの国の血脈と同じように、この作家の芸術の貌もまた、ひとつではありえない。「空間主義者」フォンターナは、カンヴァスに「穴」を穿ち、粘土のかたまりから中心を抉り取るように「穴」をあけ、金属の板に木の棒を突き立てて裂きながら、同時にセラミックやテラコッタで道化師を、キリストを、馬を作り出す。

本来ならばフォンターナという作家の全貌を知るためには、“Spaziale”と形容されない作品についてもまた語らねばならないが、本論文ではあえて考察の対象を「空間主義者」のフォンターナのみに絞っている。それは、あくまでルーチョ・フォンターナという作家の本質が、空間主義にあると感じるからだ。1930年代から続く彼の作品制作の根底にはいつも、「空間主義者」ルーチョ・フォンターナの礎となるものが存在していると筆者は考える。その根底にあるものとは何か、空間主義とは、そしてその「空間」とは何なのかについて、それぞれの時代の作品について具体的な造形分析をおこないながら、ひとつの答えを探し出すことが本論文の目的である。初期作品から晩年までのフォンターナの作品制作に通底する「空間主義的なもの」を、思想的な面で認める研究はこれまでも複数見られるが、具体的に個々の作品の造形分析をおこなったうえでそれを定義しようとした論考はこれまでにほぼ存在しない。

本論文では、この目的に達するため、まず第一章ではフォンターナの生涯とその経歴を確認したのち、研究史と評価史にふれる。

つぎに第二章では、空間主義誕生以前のフォンターナについて考察する。1934年にミラノで発表された《抽象彫刻》シリーズと、1946年にアルゼンチンでフォンターナが描きのこしたデッサンのシリーズの造形的な分析から、空間主義誕生以前のフォンターナの活動の中に、確かに空間主義へと繋がる萌芽を見る。

第三章では、1947年に誕生した空間主義という芸術運動の最初の三つの宣言文についてふれ、さらに47年以降に制作された“Spaziale”な彫刻および、1949年に誕生した《空間概念》シリーズについて考察し、フォンターナにとっての「穴」とは何かを述べる。

続く第四章では、1951年のミラノ・トリエンナーレにおいて発表された空間主義の第四宣言である『技術宣言』と、同じトリエンナーレの会場に設置された《ネオンのアラベスク(51A1)》についての考察をおこない、技術宣言の中に見られる「空間主義」のめざす表現と、《ネオンのアラベスク(51A1)》の関係についての解釈を示す。

第5章においては、1950年代の空間主義の運動とフォンターナ、そして1958年に誕生する

《空間概念》の「切り口」のシリーズについての考察をおこない、《空間概念》とは「空間の概念を鑑賞者に提示するもの」である、という事実を提示する。

そして結文において、《ネオンのアラベスク(51A1)》のようなネオンによる空間主義の作品と、カンヴァスの《空間概念》のシリーズの結びつきを明らかにし、さらにその起源には 1930 年代の《抽象彫刻》シリーズにすでに見られる、“空間主義的なるもの”が存在することを確認する。そこから「空間主義とはなにか」という問いにひとつの答えが導きだされるだろう。

#### 凡例:

エンリコ・クリスポルティは、三度にわたりフォンターナのレゾネを編纂している。1949 年にフォンターナが制作し始めた《空間概念》のシリーズを、作家本人との対話をもとにして、形状・手法・副題などによっていくつかに分類した。この分類の際の呼称と作品識別番号は展覧会図録などでひろく使用されており、本稿もそれにならっている。本論の文中と図版のフォンターナの作品名の横に記された英数字がその識別番号であり、レゾネに掲載されている作品には原則としてこの識別番号を付した。

現在では一般に、2006 年版のレゾネがフォンターナの基礎研究の指標とされている<sup>1</sup>。ただし、作品の所蔵先については、2010 年にミラノの 20 世紀美術館が完成したこともあり、ミラノ市内の作品は多くがそこに移動しているため、可能な範囲で現在有効な情報を記述するよう心がけている。墓碑彫刻などの戸外に設置されている作品については、多くの場合レゾネにおける写真が白黒であるため、筆者が実地で撮影した写真のある場合はそれを使用して構成した。

また、ルカ・マッシモ・バルベロによって編まれた、紙を支持体とした作品のみのレゾネ<sup>2</sup>についてもここで言及しておく。これは 2013 年の晩秋に出版されたものであり、本論文の執筆にあたって内容を参照することはできなかった。そのため、第一章第二節の研究史ではふれていないが、今後の研究において重要な文献となることが予想されるため、文献表には記載している。

なお、文中でふれる概説的な内容については主に、Turner, J.(ed.), *The Dictionary of Art*, London, 1996.を参照している。

---

<sup>1</sup> CRISPOLTI 2006.

<sup>2</sup> BARBERO 2013.

# 第一章

ルーチョ・フォンターナ

その生涯と経歴、評価史と研究史

## 1 ルーチョ・フォンターナの生涯とその経歴

本節では、ルーチョ・フォンターナの生涯とその経歴について、この作家の人生をいくつかの時期に区切ったうえで、その時期ごとに重要と思われる事項を書き出していく。大筋の内容は2006年に出版されたフォンターナの最新のレゾネ<sup>3</sup>に依拠した。

イタリア北部、ロンバルディア州のヴァレーゼ県にあるコマッピオは、人口わずか1200人弱の小さな村<sup>4</sup>である。ルーチョ・フォンターナ(1899-1968)は1968年の夏にこの村へ移住し、初秋の9月7日にこの村で息をひきとった。この村の墓地にはフォンターナ夫妻とその血縁者の墓(fig. 1)がある。同墓地にあるベステッティ家の墓石(fig. 2)は、ルーチョによって1934年に制作された。彼が最後の時を過ごした家のある通りは、ルーチョ・フォンターナ通りと名づけられており、在りし日の芸術家を偲ばせる。

フォンターナ家の起源はもともとヴァレーゼ県にあった<sup>5</sup>。ルーチョの祖父であるドミツィアーノ・フォンターナ(1829-1896)はヴァレーゼ出身の画家であり、19世紀後半の同地で、建築装飾の会社を設立、経営している。その息子ルイージ・フォンターナ(1865-1960)がルーチョの父であった。

ルイージは彫刻家であり、1891年にアルゼンチンのロサリオ・デ・サンタ・フェに移住し、同地で商業彫刻関係の会社を設立、経営している<sup>6</sup>。この地で芸術家ルーチョ・フォンターナは誕生した。

### 誕生から第1次世界大戦の終結まで

ルーチョ・フォンターナの人生の始まりはいささか複雑である。19世紀末の1899年、ルイージ・フォンターナは、イタリアから移住した先のロサリオで出会った小劇場の女優、ロシア・ロサリオ・ボッティーニとの間に息子、ルーチョ・フォンターナをもうけた。ロシアはスイス人の画家・版画家であったジャン・ボッティーニの娘である。

---

<sup>3</sup> CRISPOLTI 2006

<sup>4</sup> 政府中央統計局(ISTAT)のwebサイト(<http://demo.istat.it/index.html>)によれば2012年1月1日時点でのコマッピオの人口は1182人。

<sup>5</sup> これ以降のフォンターナの生涯に関する記述は、大筋をCRISPOLTI 2006, p.992-1033に依拠し、文献により差異のある部分はそのつど記述する。

<sup>6</sup> リゲッティ, ジゼッタ・イ・フォンターナ社。この会社は大規模な記念碑彫刻などを請けおっており、代表作にアルゼンチンのコルドバの《将軍サン・マルティンの記念碑》(Fig.1)などがある。このほか、《ファン・M・オルティスの墓碑》(Fig.2)のような、ロサリオのエル・サルバドール記念墓地の墓碑彫刻も多数制作している。Ibid., pp.992-993。なお、この種のアルゼンチンの記念碑、墓碑彫刻については、サイズ等のデータを確認する方法がないため、入手できた限りの情報を図版に記載している。

しかし、この二人の生活は長く続かず、しばらくするとルイーゲはロシアと離れ、ほどなくしてコマッピオからロサリオへとやってきたアニタ・カンपीリオと結婚し、このアニタがルーチョの継母となる<sup>7</sup>。ルイーゲとアニタの新居は、のちにルーチョも関わることになる会社、フォンターナ・イ・スカラベッリ社<sup>8</sup>の基盤がおかれた場所でもあった。

ルーチョは 1906 年、イタリアへと渡っている<sup>9</sup>。まだ幼い彼は両親と別れ、カスティリオーネ・オローナの母方の叔父に預けられた。同年、ヴァレーゼ県のビウモ・インフェリオーレ<sup>10</sup>にある、トルクアート・タッソー寄宿学校に入学し、1911 年まで在籍している。この寄宿学校を卒業後、彼はモンツァ・エ・ブリアンツァ県のセレーニョにある、技術系のバッレリーニ大司教寄宿学校へと進学し、1914 年まで在籍した。この年に父ルイーゲが渡伊し、しばらくの間ミラノに住居を構えると、彼はその父のアトリエで彫刻を学びはじめる。このミラノの家には、父方の叔父のジェロンツィオとその息子たち<sup>11</sup>もともに住んでいた。

ルーチョは同年、カルロ・カッタネオ工業専門学校(建設業の専門家を育成する学校)に通い出すと同時に、ブレラ・アカデミー付属の芸術高等学校へも通うことになった。2年の学業のうち、さらにカステッロ・スフォルツェスコのなかにある産業応用美術高等学校の建築コースにも 1917 年まで籍をおいたが、すでにその前年の 1916 年、第一次世界大戦に志願兵として参加するために学業を中止している。

第一次大戦において歩兵隊の少尉となったルーチョは、ロヴェレートの近郊にあるヴィッラ・

---

<sup>7</sup> レズネによれば「ルイーゲは 1905 年頃にロシアと別れ、コマッピオからロサリオに移住したばかりのアニタと結婚した」(*Ibid.*, pp.992-993.)とのことだが、この部分については異なった記述が散見される。他の文献では、「ルイーゲは、ルーチョの誕生後まもなく(= *ben presto*)、その少し前にロサリオへ移住していたアニタと結婚した」との記述も見られた。CAMPIGLIO 1999b, p.35.

ルイーゲとアニタの間には、ルーチョの異母弟としてティート、デルフォ、ジェロンツィオの三人の息子が誕生しており、このうち最も年長のティートの誕生は 1904 年 3 月である。これについては、コマッピオの記念墓地にあるフォンターナ家の墓(fig.1)の墓石にある記述を筆者が実見した。これを考慮するに、アニタのロサリオへの移住とルイーゲとの結婚は、レズネの記述にある 1905 年頃よりおそらく数年ほど早かっただろうと推測できる。

<sup>8</sup> フォンターナ・イ・スカラベッリ社は、先のリゲッティ、ジゼッラ・イ・フォンターナ社と同じく商業彫刻を扱う会社であり、ロサリオのさまざまな教会からの仕事の請負や、エル・サルバドール記念墓地内の墓碑彫刻を担当していた。ルイーゲのビジネスパートナーであったジョヴァンニ・スカラベッリは、ボローニャに生まれてミラノのブレラ・アカデミーで学び、1900 年にアルゼンチンへと移民した人物。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.994-995.

<sup>9</sup> 渡伊の年月日は現在に至るまで定かではない。1905 年の年記入りの、イタリアで撮影された子どもの頃のルーチョの写真が残されているため、渡航は 1905 年とされる場合もある。しかし、1967 年に制作された《空間概念》の裏面に残された芸術家自身の言葉によれば、1906 年に彼はミラノに到着している。レズネは 1906 年説をとっており(*Ibid.*, pp.992-993.)、本論文もこれに従う。

<sup>10</sup> レズネにおける表記は Biurno Inferiore となっているが、この名前の地域はヴァレーゼに存在しない。他の文献(CAMPIGLIO 1999b, *op. cit.*, p.35; Molenti, Monica., 'Biografia', In VERONA 2003, p.191.他)を参照する限り、Biumo Inferiore(=ビウモ・インフェリオーレ)の誤植と考えられる。

<sup>11</sup> ジェロンツィオの息子たちは、ルーチョにとって従兄弟にあたる、アルドとブルーノである。ブルーノはのちに建築家になり、ルーチョと共同制作もおこなった。



ラガリーナでの作戦に参加したのち、カルーゾの前線において腕を負傷し、除隊となった。終戦後の 1918 年、軍功によって銀メダルを得ている。ミラノに戻り、学業に復帰したルーチョは建築士のディプロマを取得した。1920 年の夏、士官学校に行くため短期間トリノに移ったのち、1922 年、父方の家族とともに彼は再びアルゼンチンへ戻っている。

### アルゼンチンでの活動と商業彫刻からの離脱・再びミラノへ(1922-1930 年)

ルーチョはサンタ・フェ州のスンチャレス<sup>12</sup>に居を定めたものの、しばらくの間は生活のため、国内のさまざまな都市を渡り歩き、農場などで働き、その後ロサリオに移住した。フォンターナ・イ・スカラベッリ社を継いでほしいという実父の希望もあり、この時期の彼は彫刻の制作に力を注いだ。しかし、フォンターナは次第に商業彫刻ではなく芸術作品としての彫刻の道を志すようになる。

1924 年、ルーチョは本格的に芸術彫刻の道へ進むことを決め、ロサリオに友人の画家とともにアトリエを構える<sup>13</sup>。翌年、女性の頭部習作《メロディアス(25sc1)》(fig. 3)を、ロサリオの「第 8 回美術サロン」に出品した。これがルーチョ・フォンターナのアルゼンチンにおける彫刻家としての第一歩であり、この作品が現在確認されている最古の彫刻作品である。

続く 1926 年、彼はアルゼンチンの芸術グループであったネクサス<sup>14</sup>によって企画された「第 1 回ロサリオ芸術家サロン」に参加し、《ファン・ソッチの肖像(26sc5)》(fig. 4)により奨励賞を受賞した。また、前年に募集のあった、エル・サルバドル記念墓地の《ファナ・エレナ・ブランコの記念碑(27A1)》(fig. 5)のコンペティションをこの年に勝ち抜き、翌年に完成させている。この記念碑を制作した 1927 年中頃、彼はミラノに再び渡った。

ルーチョはミラノでブレラ・アカデミーの第一学年に入り、彫刻コースを選択してアドルフォ・ヴィルトの教えを受けた<sup>15</sup>。一年目の終わりにはすでに十分な力を身につけていたらしく、2 年目

<sup>12</sup> レズネによればルーチョが居を構えたのはブエノスアイレス州のスンチャレスである(CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.994-995.)が、ブエノスアイレス州にスンチャレスという地域は存在しない。ルーチョの生まれた都市がサンタ・フェ州のロサリオであり、父の会社が存在するのもロサリオであることを考えると、ブエノスアイレス州とあるのは誤植と思われるため、本論文ではサンタ・フェ州のスンチャレスとする。

<sup>13</sup> ルーチョとともにアトリエを構えた友人の画家はフリオ・バンソである。フォンターナは《バンソの肖像(27sc3)》(Fig.3)を残している。*Ibid.*, pp.994-995.

<sup>14</sup> ネクサスは 1906 年もしくは 1907 年に誕生したグループである。画家のピオ・コリバディノ、フェルナンド・ファデル、ベルナルド・セサレオ・デ・キロスらが中心となって「アルゼンチンの風景」「アルゼンチンの美」を模索した。全般に戸外の空気にふれて描く印象派の影響を感じさせるものの、グループのそれぞれが目指す「祖国の風景」「祖国の美」は異なったものであり、たとえばコリバディノがどちらかといえば都会の風景を好んで描いたのに対し、ファデルやキロスは土着の風景を好んで描いている。BUENOS AIRES 2006, pp.78-79.; Constantin, M. T., Giunta, P. L., Herrera, M. J., 'Las artes en la argentina entre 1870 y 1920', In YOKOHAMA 1990, pp.43-49. (木下亮訳「アルゼンチン美術の展開 1870-1920 年」36-42 頁)

<sup>15</sup> ルーチョは編入前、バンソに送った手紙の中で「ヴィルトのもとで学びたい」と述べるとともに、建築家

からは第四学年に在籍している。

1928年からは定期的にサロンへの出品をおこなうようになり、この年はブエノスアイレスでおこなわれた「第18回全国美術サロン」に《御者(28sc12)》(fig. 6)を出品している。また同年には、従兄弟のブルーノ・フォンターナとエルコレ・ファッチョーリとの、ミラノの記念墓地にあるマペッリ礼拝堂(fig. 7)の共同プロジェクトのために、ブロンズの《聖母(28A1)》(fig. 8)も制作した。

このころ、彼はブレラ・アカデミーでファウスト・メロッチェと出会い、深い親交を結んだ。おそらくこの出会いも契機となって、この時期にルーチョは、ミラノで活動する若手の前衛建築家たちや、合理主義の建築家たちと知りあっている<sup>16</sup>。

1929年の終わり、もしくは1930年の初めに、彼は2年前に制作した《御者(28sc12)》(fig. 6)によってブレラ・アカデミーのディプロマを取得し、これにてルーチョ・フォンターナは学校という場での学びを終えた。同年の夏から秋にかけて、ヴィルトが関わっていた第17回ヴェネツィア・ビエンナーレに2点の作品を出品し、同12月にはミラノのミリオネ画廊で、「ロンバルディアの著名芸術家及び若手による習作展」にも参加している。この年はベラルディ家の墓のためのブロンズの彫像《版画製造業(30A2)》(fig. 9)や、デ・メディチ家の墓のための《家族(30A6)》(fig. 10)のようなレリーフも制作した。また、テラコッタの彫像を制作しはじめるのもこの時期からである。

### 芸術家ルーチョ・フォンターナの誕生(1931-1933年)

1931年、ミラノのミリオネ画廊においてルーチョ・フォンターナの初の個展が開催される。この展覧会の企画と構成を担当したのは、エドアルド・ペルシコ<sup>17</sup>であった。ルーチョはこの個展に《黒い男(30sc1)》(fig. 11)を出品する。

---

である従兄弟ブルーノとヴィルトの親交についても記している。Lettera a Julio Vanzo, Milano, 7-11-1927. In *CAMPIGLIO 1999b, op. cit.*, pp.199-201.

<sup>16</sup> ファウスト・メロッチェはロヴェレートに生まれた芸術家であり、フォンターナにとって生涯の友となった人物である。メロッチェは、のちに画家・芸術理論家となるカルロ・ベッリの従兄弟でもあった。さらに、メロッチェの妹は建築家ジーノ・ポツリーニの妻であり、メロッチェとポツリーニ、そしてのちにルーチョと多くの共同制作をおこなった建築家ルチアーノ・バルデッサリは、いずれもロヴェレート出身である。このため、メロッチェとの出会いが、ルーチョと合理主義建築家・前衛建築家のグループとの橋渡しの役割を果たしたと考えられる。

なお、ルーチョの従兄弟で建築家のブルーノもまた、1920年から21年にかけて、ブレラ・アカデミーの建築学校において、ピエロ・リンジェーリ、エミリオ・アスキエリ、クラウディオ・ヴェンデルといった、のちの合理主義建築家とともに学んでいた。この従兄弟も、建築家グループとの新たな関係の扉をルーチョに開いたとされる。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.998-999.

<sup>17</sup> エドアルド・ペルシコ(1900-1936)は、ナポリ生まれの作家・美術批評家。反ファシズムの思想家であり、イタリア近代芸術、特に建築の世界において指導的役割を果たしたものの、夭折した。1936年に出版された *PERSICO 1936* は、ルーチョ・フォンターナの初のモノグラフィである。

この年にルーチョは《人間(31sc22)》(fig. 12)のような「線刻タブロー」のシリーズを制作しはじめているが、セメントの板に線刻と着彩の施されたこのタイプの作品には、デフォルメされた人物シルエットが描かれたものと、有機的な抽象形態が線刻されたものが見られ、いずれも1934年ごろまで制作が続けられた。ほか、《黒い人物像(31sc7)》(fig. 13)のようなテラコッタに着彩した彫刻作品のシリーズも制作されている。同年末から翌年にかけて、ミリオネ画廊で再度ルーチョの個展が開かれており、この展覧会にはジュゼッペ・テッラーニによるエルバ島の戦没者記念建造物<sup>18</sup>のためのブロンズレリーフ、《勝利(30A5)》(fig. 14)の着彩石膏ヴァージョンが出品された。また、画家ジュゼッペ・グランディを記念する噴水のコンペティションに参加するため、従兄弟のブルーノと技師のアルチーデ・リッツアルディとともに、アルミニウムとガラスによる《ジュゼッペ・グランディ記念噴水のための模型(31A1)》(fig. 15)も制作している。同年末にカステッロ・スフォルツェスコにてコンペティションの一次審査を通過した作品の展覧会がおこなわれ、彼の作品もここに展示された。こうした積極的な活動も功を奏し、1932年頃から、ルーチョの作品は次第に批評家の耳目を広く集めるようになっていく。

1932年から1933年にかけて彼が関わった展示のうち、重視すべきものは「第5回ミラノ・トリエンナーレ」である。1933年のこの美術展において、ルーチョは住居展示部門で、建築家との二つの共同プロジェクトに参加した。ひとつは、建築家ピエロ・ポルタルピとそのグループとの共同プロジェクトであった〈既婚者のための土曜の家〉で、ルーチョは外壁に設置されたレリーフ《恋人たち(33A1)》(fig. 16)を制作している。もうひとつは、ジーノ・ポッリーニとルイーダ・フィジーニとの共同プロジェクト〈芸術家のためのヴィッラーアトリエ〉で、水着を身に着けた女性の彫像《水浴するひと(33A2)》(fig. 17)が彼によって制作され、中庭のテラスに設置された。同年末から1934年にかけて、ルーチョはセラミックの彫像の制作を試みるようになる。

### 《抽象彫刻》シリーズの制作と着彩された人物像(1934年)

翌年のルーチョの芸術活動は、抽象的な彫刻作品の制作と、具象的なモチーフである人物の彫刻の制作という二極化が顕著になった。前者はおそらく、イタリアの抽象主義の画家・理論家であったカルロ・ベッリとの親交とも関係している。この人物に導かれ、ルーチョはミリオネ画廊周辺の抽象画家・彫刻家のグループ<sup>19</sup>に所属するようになった。1934年内には、

<sup>18</sup> この戦没者記念建造物はテッラーニによって1926年から1932年にかけて建設され、現在もエルバ島に残っている。しかし、このフォンターナによるブロンズのレリーフはこの地方のファシスト当局に好まれなかった。1936年、このレリーフはとり外されたのち、戦時下において銅を得るために溶かされている。CAMPIGLIO 1995, pp.46-51, 138-139.

<sup>19</sup> このグループに所属していた作家は以下の通りである: オズヴァルド・リチャーニ、ファウスト・メロッチェ、マウロ・レッジャーニ、ジーノ・ギリングェリ、アタナシオ・ソルダーティ、オレステ・ボリアルディ、ルイーダ・ヴェロネージ。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.1000-1002.

《抽象彫刻 (34sc6)》(fig. 18)や《抽象彫刻 (34sc17)》(fig. 19)、《抽象彫刻 (34sc26)》(fig. 20)といった、セメントおよび鉄芯入のセメントに着彩を施してつくられた、抽象的な形態の薄い板状の彫刻シリーズを多数制作している。

これに対し後者は、「第 5 回ロンバルディア州県間組合展」のために〈魚市場のための噴水のプロジェクト〉というテーマに合わせて制作された《銛をうつ人 (33-34sc1)》(fig. 21)や、《座った女性 (34sc1)》(fig. 22)のような着彩の人物像である。《銛をうつ人 (33-34sc1)》(fig.21)によって、彼はタンタルディーニ賞を受賞した。

この年、ルーチョはジュネーヴやアテネなど、国外の展覧会にも積極的に参加している。また、バルデッサリがミラノに建設した建物のために、テラコッタの彩色レリーフ《放蕩息子の帰還 (34A2)》(fig. 23)を制作するなど、建築家との共同制作も健在であった。このほか、同年に開催された「イタリア航空博覧会」にも《虚空の勝利 (34sc2)》(fig. 24)を出品しているが、これは落選している。

#### 抽象芸術とセラミック、トリエンナーレとパリ万博への参加(1935-1939 年)

1935 年 1 月、前年のルーチョによる《抽象彫刻》シリーズの作品の大部分がミリオネ画廊に集められ、またもこの場所で個展が開かれる。この展覧会はイタリアにおける初の抽象彫刻展<sup>20</sup>であった。同年の 3 月に彼は、トリノのフェリーチェ・カゾラーティとエンリコ・パウルッチのアトリエにおいて、前述の抽象画家・彫刻家のグループにクリストフ・フォロ・デ・アミーチスとエツィオ・デッリーコを加えたメンバーとともに「第 1 回イタリア抽象芸術団体展」の宣言に署名している。このメンバーのうち何人かは、ルーチョとともにパリのアブストラクシオン・クレアシオンにも参加した<sup>21</sup>。

さらに、1933 年頃から開始されていたセラミック作品の制作が、1935 年になるとルーチョをより強く引きつけるようになる。この年から 1936 年にかけての彼はアルビゾーラでの制作活動に力を注いだ。同年内はアルビゾーラのポッツォ・ガリッタのアトリエに出入りし、翌年はジュゼッペ・マッツォッティ製作所<sup>22</sup>を中心に制作をおこなっている。このころに制作された作品は、海洋生物や動物をモチーフとしたものが多かった。《ライオン (35-36sc4)》(fig. 25)のような、

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp.1002-1003.

<sup>21</sup> フォンターナが 1934 年に制作した、着彩鉄芯入りコンクリートの《抽象彫刻 (34sc16)》は、アブストラクシオン・クレアシオンの冊子 no.4 に掲載されている。( *Ibid.*, p.156.; ASSOCIATION ABSTRACTION-CRÉATION 1935, p.8.)

<sup>22</sup> ジュゼッペ・マッツォッティ製作所は、未来派の前衛的なセラミストであったトゥーリオ・マッツォッティ(通称はトゥーリオ・ダルビゾーラ)の率いた、前衛的なセラミストたちの集会所となっていた。ルーチョはトゥーリオとも親交を結んでおり、1936 年から 1962 年までのあいだ、ルーチョからトゥーリオに送られた書簡がトゥーリオのアーカイヴに残されている。これらの書簡は、ダニーロ・プレゾットによって編纂され、書籍化された。PRESOTTO 1987.

“グレ”と呼ばれる技法を使用した作品<sup>23</sup>が初期には多くつくられている。《海の馬 (36sc7)》(fig. 26)のような、いわゆるセラミックの作品も複数制作された。

この年にルーチョが参加した美術展のうち、もっとも重要なのはやはり「第6回ミラノ・トリエンナーレ」であろう。ルーチョはこのトリエンナーレで、建築家・デザイナーであるマルチェロ・ニッツォリの〈名誉の間〉(fig. 27)のプロジェクトに、批評家ペルシコや、画家ジャンカルロ・パランティとともに参加している<sup>24</sup>。プロジェクトの会場となったのはアルテ宮 2 階にある大きな部屋で、フォンターナはこの空間に《勝利の女神 (36A1)》と《勝利の女神に従う馬たち (36A2)》(fig. 28)を設置した<sup>25</sup>。のちにこの〈名誉の間〉のプロジェクトは、「もっとも水準の高いイタリア近代建築の作品のひとつ<sup>26</sup>」と評されるに至る。

1936 年の終わりから翌年初頭にかけて、ルーチョは「パリ万国博覧会」のために、一点の彫刻と複数のレリーフを制作した<sup>27</sup>。同時期にアルビゾーラで制作されたセラミック作品のうちいくつかも 1937 年のパリ万博で展示され、そのうちのひとつが銀メダルを受賞している。

この万博が開幕してしばらく経った、おそらく 7 月後半、ルーチョはパリに渡って<sup>28</sup>、自らが参加したパリ万博のセラミック展示のパビリオンを訪れた。同年の 11 月末までルーチョはフランスに滞在しており、パリではホアン・ミロやトリスタン・ツァラ、コンスタンティン・ブランクーシといった、シュルレアリスムの芸術家たちと出会っている。また、ファシスト・イタリアから亡命してきていた、批評家・美術史家のリオネッロ・ヴェントゥーリともよく顔を合わせていた。

---

<sup>23</sup> 砂岩を用いた陶製作品を一般に“グレ”と呼ぶ。ルーチョの作品の場合、砂岩質の土を造形した像に着彩し、980 度で焼成している。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.162-164.

<sup>24</sup> 前年にコンペティションに応募し、この案が選ばれた。プロジェクトにおける最初のイメージの発案者はペルシコであった。この最初の報告書は「カサベッラ」誌の無記名記事でとりあげられている (CASABELLA 1936, pp.8-11.) が、第 6 回ミラノ・トリエンナーレのカタログには「マルチェッロ・ニッツォリのプロジェクト」とあり、パランティ、ペルシコ、フォンターナの名前はそれに続いて記されているため、本論文では後者に従って表記した。なお、パランティはトリエンナーレのカタログでは「画家」とされているが、建築家でもある。MILANO VI 1936, pp.127-128.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp.127-128.

<sup>26</sup> GREGOTTI 1979 (1968), p.31.

<sup>27</sup> マルチェッロ・ピアチェンティーニがチェーザレ・ヴァッレとジュゼッペ・パガーノと協力してデザインしたイタリアのパビリオンのために《イタリア (37A4)》を、グループ BBPR が彫刻家パオロ・ザッパと技師ミケーレ・ルツと協力してデザインしたイタリアの船会社の水上パビリオンのために、4 点のレリーフ群 (37A1a-d) を制作した。ルーチョの作品が上部に展示された BBPR の水上パビリオンの写真 (Fig.4) が残っている。

<sup>28</sup> 1937 年 7 月 14 日付で、ミラノのルーチョからトゥーリオへの書簡 (Lettera a Tullio d'Albisola, Milano, 14-7-1937. In PRESOTTO 1987, *op. cit.*, p.53.) が送られており、同月の 30 日付で、パリに着いたルーチョから「さあ、パリの最初の印象を君に: 逃げ出したい気持ち。落胆。そして、仕事への熱狂。成功への意志。」という言葉ではじまる書簡がトゥーリオへ送られている。Lettera a Tullio d'Albisola, Parigi, 30-7-1937. In *Ibid.*, p.54-55. これ以降、特に記載のない限り、本文中の引用の邦語訳は筆者による。

9月より、彼はセーヴルでのセラミック作品の制作に没頭する<sup>29</sup>。ここで制作した作品は同年12月のパリのジャンヌ・ブシェミボール画廊での展覧会に出品され、テラコッタの作品が12月から翌年の1月にかけてのザック画廊での展覧会に出品された。こうしたパリでの活動のうちに、ルーチョ・フォンターナの彫刻は国際的な注目を集めるようになっていく。

なお、この時期にもセラミック・テラコッタ以外の作品は制作されており、建築家との共同制作も変わらず続けている。ザヴァネッラとエンリコ・チューティとともに、ミラノのピアッツァ・フィウメ（現在のピアッツァ・レプブリカ）に建設する、エチオピア戦勝記念碑(fig. 29)のコンクールにも応募しており、このためにルーチョは、4点の浅浮彫りを制作した。このほか、すでにアルゼンチンに帰っていた父の強い要請もあり、ロサリオのエル・サルバドール記念墓地のリナスコ家のためのモニュメントの制作に協力している。

1938年、パリからミラノに戻ったルーチョは、ふたたびアルビゾーラを訪れ、セラミスタとしての活動を続ける。この年にはミリオネ画廊で二度の個展をおこなったほか、建築家たちとの共同制作にもいくつか携わっており、パランティが計画したミラノのパニッツァ通りの家の入口には彼の《イタリアのトルソ(38sc34)》(fig. 30)がおかれた。さらに、ミラノのドゥオーモ内部に設置された《サン・プロタジオ(38sc6)》(fig. 31)が制作されたのもこの年である<sup>30</sup>。

この年のルーチョと建築家との共同制作活動の中で興味深いのは、フランコ・アルビーニ、イグナツィオ・ガルデッラ、ジュリオ・ミノレッティ、ジャンカルロ・パランティ、ジョヴァンニ・ロマーノによる《E42のための光と水の館のプロジェクト》への協力である。彼はこのプロジェクトのために、3種のマケットを用意している。翼ある勝利に統治された大きなグループをイメージしたもので、噴水に繋がったデザインの高浮彫りであった。

### 母国アルゼンチンへの帰還とその地での活動(1940-1946年)

1940年の初頭、ルーチョは新たな造形の扉を開き、《テレジータの肖像(40sc24)》(fig. 32)のような、彩色モザイクの彫像を制作しはじめる。このシリーズのひとつの到達点として、4メートル四方の巨大な作品《メデューサ(40sc1)》(fig. 33)があった。これはミラノのジョルジオ・グラuppート商会によって制作され、第7回ミラノ・トリエンナーレにおいて奨励賞が授けられている。

こうした中で、ロサリオの国旗記念碑のコンペティションに参加するためと、長らく続いていた父ルイーダの要請とによって、ルーチョはアルゼンチンへと帰還することになった。1940年3

<sup>29</sup> ルーチョは当初、パリでセーヴルの工房に入るための手だてを探していたがうまくいかなかった。この当時トゥーリオに送った書簡によれば、結局直接工房を訪れて責任者と話し、作品を見せて面接を受けたようだ。責任者が前年のトリエンナーレでの〈名誉の間〉のプロジェクトを知っており、これが決め手となって許可が降りたという。Lettera a Tullio d'Albisola, Parigi, 3-8-1937. In *Ibid.*, p.56.

<sup>30</sup> この像はドゥオーモの内陣の北側、83番の支柱の上に設置された。*Ibid.*, p.174.

月、母国にむけて出発している。母国に到着したルーチョは、建築家イラリオン・エルナンデス・ラルグイアと、フアン・マヌエル・ニュートンとともにコンペティションのための模型を制作した<sup>31</sup>。このころになると、イタリアの情勢はかなり悪化しており、ルーチョは十数年ぶりに母国に定住することを余儀なくされる。生活状況はあまり芳しくなかったようだが、それでも《マスクを持った女(40sc3)》(fig. 34)などを制作し、11月にはブエノスアイレスのレノム画廊で古い友人のバンソとともに二人展も開催している。この時期のルーチョの作品は、イタリアにいた頃に比べてより具象的である。生まれた街に新居を構え、年が明けると、ルーチョは新たな地で自らの地位を確立するため、積極的にアルゼンチン国内の複数の美術展に参加するようになる。

1942年、《パラナ川の少年(42sc5)》(fig. 35)によって、前年も参加したブエノスアイレスの「第32回全国美術サロン」で文化国家委員会の1位を獲得し、《間奏(42sc1)》(fig. 36)によって「第2回コルドバ市絵画・彫刻サロン」でも1位を獲得している<sup>32</sup>。この2点の作品は、同年のサンタ・フェ市立美術館での個展にも展示された。なお、この年ルーチョは、ロサリオの造形芸術学校の塑像の教師の職に就いている。同時に、ブエノスアイレスの“プリリディアーノ・プイェルドン”美術学校の装飾の教師としても働いた。

翌年になると、ルーチョは住居をロサリオからブエノスアイレスに移し、イタリアに再び渡る。1947年まで同じ都市に住んだ。この年もルーチョは続けて「第33回全国美術サロン」に出品し、自治体の1位を獲得している。これ以降、翌年の第34回と1946年の第36回にも出品しており、第34回では前年と同様の賞を獲得した。

アルゼンチンに戻って以来、あまり大きな進展のなかったルーチョの芸術活動に変化の兆しが見えるのは1945年のことである。ルーチョはこの年、インプルソとブエノスアイレスで個展をおこない、ふたつの美術展に参加した。この美術展のうち、ひとつはラ・プラタ市立美術館での「11人のアルゼンチン彫刻家展」への出品であり、もうひとつは「独立サロン」への出品である。後者の「独立サロン」は画家アントニオ・ベルニが主催したもので、アルゼンチンの国家の公的な全国サロンに反対する立場をとる、前衛的な性格のサロンであった。アルゼンチンの前衛芸術にルーチョが関わっていくのはこの時期からである。ただし、同時期にブエノスアイレスのマ

---

<sup>31</sup> ルーチョ本人の言葉によれば、「ロサリオに到着したのが少し遅すぎた」ため、面識のある建築家と仕事をするのができなかった。このプロジェクトで初顔合わせとなったラルグイアとニュートンは、いずれもローカルな建築家である。Lettera a Tullio d'Albisola, Rosario, 11-4-1941. In *PRESOTTO 1987*, *op. cit.*, p.103-104.

<sup>32</sup> この《間奏(42sc1)》は、レゾネでの原題は“Intelvalo (o Intermezzo)”となっているが、2008年9月に筆者がこの作品のブロンズのヴァージョンを実見したコルドバ市立ヘナロ・ペレス美術館では、“Intermezzo”として展示されていた。本論文では、この女性像がヴァイオリンらしき楽器を手に行っていることも考慮し、邦題を《間奏(42sc1)》としている。

なお、レゾネにはこの作品の石膏ヴァージョンが(42sc1)として収録されているが、ブロンズのヴァージョンについての記載はない。現地で石膏のヴァージョンの所在は確認できなかったため、このブロンズのヴァージョンを図版に収録した。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.195.

ヌエル・ベルグラノー国立美術学校の教師の職にも就いている。

続く 1946 年、ルーチョはアルゼンチンの芸術批評家ホルヘ・ロメロ・ブレストと、画家のホルヘ・ラルコとともに、ブエノスアイレスにアルタミラ造形芸術自由学校を組織した。この学校でルーチョは彫刻を教えている。同時に、前年から教壇に立つようになったマヌエル・ベルグラノー美術学校での仕事も続けていた。当時の彼はふたつの場所で若い芸術家たちとの出会いを得ており、これがのちのルーチョに新たなインスピレーションを与えることになる。

1946 年 11 月、『白の宣言<sup>33</sup>』がルーチョの周りの若い芸術家たちによって書き上げられ、リーフレットの形で出版された<sup>34</sup>。宣言の制作と時を同じくして、このグループはブエノスアイレス中心部の荒廃した地域の、壊れた家の壁にむけて絵の具や破片、オブジェといった、それぞれ何の関係のないものを投げつけるというデモンストレーションをおこなっている。この「ハプニング」は警察によって中断された。制作の面では、1940 年代前半には見られなかった種類の自由なデッサンの一群が制作されるようになったことも興味深い。

#### ミラノへの帰還と空間主義の誕生から《空間概念》シリーズの誕生まで(1947-49 年)

この年 3 月 22 日、ルーチョはイタリアへと再び渡った。船が着いたのは、7 年前にそこから出発したジェノヴァの港で、かつて住んでいたミラノに着いたルーチョを迎えたのは、爆撃によって破壊されたアトリエであった。渡伊の船が決まってから書いたと思われるトゥーリオ・マッツォッティへの書簡<sup>35</sup>で、彼は「アルビゾーラでセラミスタとしての仕事を再開すること」を希望している。実際にルーチョは同年の夏、この地でのセラミック制作を再びはじめた。

また彼は、ニューヨークで開催された「造形芸術としてのイタリアのハンドクラフト」展にも参加している。国内では、やはり建築家との共同制作をおこなうことが多かった。マルコ・ザヌーゾとロベルト・メンギによって計画されたビル(fig. 37)のためには、《空間的フリーズ(47A1-5)》と呼ばれる大きな多色セラミックのレリーフ 5 点と、グレによるパネル《窓の下のパネル(47A6-69)》を 64 点制作している。

しかし、この年のルーチョの活動において、もっとも重要なのは空間主義の宣言の発表であろう。前年にアルゼンチンで発表された『白の宣言』を原形として、1947 年 12 月に空間主義の最初の宣言『空間主義者たち<sup>36</sup>』が発表される<sup>37</sup>。ここに、第二次世界大戦後のイタリアにお

<sup>33</sup> M\_BUENOS AIRES 1946. 本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.108-111, 111-114. (pp.108-111 は西語版, pp.111-114 は伊語版)

<sup>34</sup> この宣言の起草者はベルナルド・アリアス、オラシオ・カセヌエヴェ、マルコス・フリードマンである。署名者はパブロ・アリアス、ロドルフォ・ブルゴス、エンリケ・ベニート、セサル・ベルナル、ルイス・コーリ、アルフレド・アンセン、ホルヘ(アメリオ)・ロカモンテであった。ルーチョはこの宣言に署名はしていない。*Ibid.*, pp.1010-1011.

<sup>35</sup> Lettera a Tullio d'Albisola, Miano, 6-2-1947. In *PRESOTTO 1987*, *op. cit.*, p.109.

<sup>36</sup> M\_MILANO 1947. 本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*,



いて主要な前衛芸術の潮流となる、「空間主義」という新たな芸術思想が誕生した。

なお、彼の作品のタイトルに“spaziale”という単語が使用されはじめるのもこの年からである。《空間的彫刻(47sc1)》(fig. 38)や《空間的彫刻:原子の人間(47sc2)》(fig. 39)のような、いくつかの「空間的彫刻」が制作されている。

そして1948年3月18日には、空間主義の第二宣言となる『空間主義者たち<sup>38</sup>』が発表された。これは前年の第一宣言を補足する短い内容のもので、ルーチョを含め6人が署名している<sup>39</sup>。タイトルに“spaziale”の含まれる作品が展覧会に出品されるのもこの年からで、前年制作の《空間的彫刻(47sc1)》(fig. 38)は第24回ヴェネツィア・ビエンナーレに展示された。また、同年にローマの「イタリアの抽象芸術」展にも参加している。セラミックの制作も続いており、ミラノのカミーノ画廊で個展が開かれた。

この翌年の2月に、ミラノのナヴィリオ画廊で《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig. 40)が発表され、この展示期間中にベニアミーノ・ヨッポロによって講演と自由討論会が開かれた。また、デッサンの個展がミラノの書店でおこなわれており、ここに《空間概念》と名づけられたシリーズのデッサンが出品されている。

とはいえ、1949年において特筆すべきは、のちのルーチョ・フォンターナの制作の中心となる、カンヴァスに穴を穿つシリーズの最初の作品群が誕生したことであろう。《空間概念(49B1)》(fig. 41)をはじめとした最初の3枚の作品<sup>40</sup>以降、ルーチョはカンヴァス型の支持体を使用した《空間概念》のシリーズを多数制作していく。

### 空間主義の第三～第六宣言と第9回ミラノ・トリエンナーレ(1950-1952年)

1950年4月2日、ミラノで空間主義の第三宣言となる『空間運動の規定に対する提言』が発表された<sup>41</sup>。これは2日前の3月31日、ナヴィリオ画廊でヨッポロと話し合ったうえで記述され

---

pp.114-115.

<sup>37</sup> ルーチョ本人以外でこの宣言に署名したのは、批評家ジョルジョ・カイセルリアン、哲学者ベニアミーノ・ヨッポロ、作家ミレーナ・ミラーニの3名であった。Ibid., pp.1010-1011.

<sup>38</sup> M\_MILANO 1948. 実際の宣言名に「2」のような号数表記はないが、第一宣言(M\_MILANO 1947)との区別のため、便宜上タイトルの邦訳に使用する。本論文では以下に収録のものを使用。

CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.115.

<sup>39</sup> この宣言の署名者は、第一宣言のメンバーに、画家ジャンニ・ドーヴァと批評家で詩人のアントニーノ・トゥリュエを加えた6名である。本論文では以下に収録のものを使用。Ibid., p.115.

<sup>40</sup> この3点に始まる一連の《空間概念》の作品のうち、平らなカンヴァス型の支持体に様々なサイズの穴を穿ったタイプのもので、総じて《空間概念》の「穴」のシリーズと呼ぶ。これはカタログ・ジェネラーレにおいても分類状使用される呼称であり、(49B1)のような分類記号に「B」の使用されているものはこのシリーズに属する。この「穴」のシリーズは以降、支持体を多様に変化させ、また穿つ穴の大きさや形、数などをさまざまに変化させながら、フォンターナの晩年まで無数に制作された。Ibid., p.220.

<sup>41</sup> M\_MILANO 1950. 本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.116.

たもので、運動に関わったメンバーのみに配布されている<sup>42</sup>。この年のルーチョは、セラミスタとしてミリオネ画廊で個展を開き、ここで展示した作品を第 25 回ヴェネツィア・ビエンナーレにも出品している。このほか、ミラノのドゥオーモの第五扉のコンクールにも参加している。このコンクールのための模型は翌年の第 9 回ミラノ・トリエンナーレに展示された<sup>43</sup>。

1951 年の 5 月から 9 月にかけて、第二次世界大戦後二度目となる第 9 回ミラノ・トリエンナーレが開催される。このトリエンナーレにおいて、9 月 27 日から 29 日のあいだ、「神聖比例に関する国際会議」が開催され、この会期中に登壇したルーチョは、この場で空間主義の第四宣言となる『技術宣言』を発表した<sup>44</sup>。

このトリエンナーレでルーチョは、会場となったアルテ宮の「名誉の階段」の天井にバルデッサリと協力して《ネオンのアラベスク(51A1)》<sup>45</sup>(fig. 42)を設置したほか、さまざまな分野において作品を出品している。この大規模な美術展における宣言と作品の発表は、ルーチョ・フォンターナという芸術家を国際的な地位にまで引き上げるひとつの契機となった。なお、同年の 11 月 26 日、空間主義の第五宣言となる『空間芸術宣言』が、これまでになく多数の芸術家たちの署名とともに発表されている<sup>46</sup>。

こうした空間主義者としての行動と並行して、セラミスタとしての面も変わらず持ちつづけており、「イタリア抽象芸術展 1: 初期の抽象芸術家 1913-1940」やブラジルのサンパウロでの「第 1 回サンパウロ・ビエンナーレ」にも作品を出品している。また、この時期から《空間概念》の「穴」のシリーズと並行して、《空間概念(51P3)》(fig. 43)のような《空間概念》の新しいシリーズ、「石」の制作を始めた<sup>47</sup>。

---

<sup>42</sup> ルーチョとヨッポロ以外のこの宣言の署名者には、最初の宣言から参加しているミレーナ・ミラーニのほか、批評家ジャンピエロ・ジャーニ、画家ロベルト・クリッパ、ナヴィリオ画廊の画廊主カルロ・カルダッツォがいた。 *Ibid.*, p.116.

<sup>43</sup> ルーチョはこのコンクールで、エンリコ・マンフリーニ、フランチェスコ・メッシーナ、ルチアーノ・ミングッツィとともに第二次審査へと進んでいる。

<sup>44</sup> この宣言は、ルーチョ本人以外に署名者がいない。M\_MILANO 1951a. 本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

<sup>45</sup> 《ネオンのアラベスク(51A1)》のレゾネでの表記は *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* だが、他にもいくつか表記を見かける。ここでは、フォンターナの他のネオン作品との混同や表記の煩雑化を防ぐため、1987 年のポンピドー・センターのカタログに *Arabesque de néon réalisée dans l'escalier d'honneur de la IXe Triennale de Milan* とあるうち、*Arabesque de néon* の部分を訳出して採用した(Paris 1987, p.376)。なお、展示形態等についての記述は以下による。GIANI 1957, p.113

<sup>46</sup> 宣言の署名者はベニアミーノ・ヨッポロ、ミレーナ・ミラーニ、ロベルト・クリッパのほか第二宣言に署名したジャンニ・ドーヴァ、そしてアントン・ジュリオ・アンブロジーニ、ジャンカルロ・カロツィ、マリオ・デ・ルイーギ、ヴィルジリオ・グイーディ、ベルト・モルッキオ、チューザレ・パヴェレッリ、ヴィニチオ・ヴィアネッロ。M\_MILANO 1951b. 本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.118.

<sup>47</sup> 《空間概念》シリーズのうち、カンヴァス上に色ガラスなどのかけらを散らし、細かなマチエールのある画面をつくりあげるタイプの作品。レゾネでの作品分類の便宜上、分類記号に(51P1)のように「P」の含まれるものはこのシリーズに属する。1958 年まで制作された。 *Ibid.*, p.252.

1952年5月17日、空間主義の第六宣言にして事実上の最終宣言となる『テレビジョンのための空間運動宣言』が発表された。これにはルーチョを含めて17人が署名しており<sup>48</sup>、署名者の中にはアルベルト・ブツリの名前も見られる。この宣言はミラノのRAIの実験的番組の放映に際して発表されており、ルーチョはいくつかの作品とともにこの放送に参加した。

同年、トリエステにあるカサノヴァ画廊での「空間芸術家たち」などの展覧会にも参加している。また、建築家ヴァイト・ラティスとのミラノのランツォーネ通りの建物での共同プロジェクトでは、グレによる《空間的フリーズ(52A3-11)》(fig. 44)と名づけられた浅浮彫りのフリーズを9枚制作し、バルコニーに設置している。同様にセラミスタとしての活動も続いた。

### アンブロジーニによる第七宣言から「切り口」シリーズの誕生まで(1953-1958)

1953年の空間主義者としてのルーチョの活動は、第31回ミラノ見本市におけるバルデッサリとの共同制作に始まる。彼はブレダ社のパビリオンの映画館のために「穴」のある天井《空間的天井(53A1)》(fig. 45)を、シデルコミット(フィンシデル)社のパビリオンの外壁に金属製のリボンのオブジェ、映画館にはネオンを使った天井《空間的天井(53A3)》(fig. 46)を制作した。4月にはナヴィリオ画廊でカンヴァスによる《空間概念》の「穴」シリーズを展示した個展を開いており、ほかの作家たちとともに空間主義の展覧会も、国内ではヴィチェンツァやパドヴァ、ヴェネツィア、ヴァレーゼ、国外ではチューリヒなど、さまざまな場所で開催している。このうち、9月のヴェネツィアのラ・フェニーチェ劇場での「空間的展覧会」では、アントン・ジュリオ・アンブロジーニによる空間主義の第七宣言、『空間主義と20世紀のイタリア絵画』が発表された<sup>49</sup>。この宣言はほかの宣言にくらべ、文筆に携わる署名者が少なく、作品を実際に制作する作家の署名が多い。また、空間主義の作家としてよりも、ほかの運動に携わる芸術家として知られる人物の署名も多かった。空間主義の宣言として発表されたものは、これが最後である。

翌年の1954年、ルーチョは、第27回ヴェネツィア・ビエンナーレに、1930年の作品から1952年の《空間概念》の作品まで、20点を出品した。さらに第10回ミラノ・トリエンナーレでは技術執行委員会に彫刻家として名を連ね、「工業デザイン国際会議」の討論会にも参加しつつ、《聖母被昇天(54sc30)》(fig. 47)のような現代宗教建築展示部門に展示された彫像のほ

<sup>48</sup> この宣言には、第五宣言の署名者にアルベルト・ブツリ、ブルーノ・デ・トッフォリ、エンリコ・ドナーティ、グイド・ラ・レジーナ、タンクレディを加えた17名が署名した。M\_MILANO 1952。本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.118-119。

<sup>49</sup> 空間主義の宣言文で、ルーチョ・フォンターナ以外の名前のもとに発表された宣言文は唯一このみである。この宣言文にはルーチョも署名しており、ほかにエドモンド・バッチ、ジュゼッペ・カポグロッシ、ロベルト・クリッパ、マリオ・デ・ルイージ、ブルーノ・デ・トッフォリ、ジャンニ・ドーヴァ、エンリコ・ドナーティ、ヴィルジリオ・グイーディ、ロベルト・マッタ、ジョルジョ・モランディ、チェーザレ・パヴェレリ、ジャロスラフ・セルパン、タンクレディ、ヴィニチオ・ヴィアネッロの名前がある。M\_VENEZIA 1953。本文では以下に収録のものを参照。GIANI 1957, *op. cit.*, p.28

か、セラミックやリトグラフを中心とした作品を複数出品している。同年、アルビゾーラとサヴォナでの「セラミスタのための国際会談」に参加しており、これについても第10回ミラノ・トリエンナーレで紹介された。このほか、前年と同じくバルデッサリと協力し、ミラノの見本市のブレダ社のパビリオンの映画館の天井制作にも関わっている。また、建築家との共同制作では、ルイー・ジ・ゴーの設計したミラノのサンタントニオ・マリア・ザッカリア通りの建物の入口天井にネオン管を使用した照明器具(fig. 48)を設置した。

なお、この年から、《空間概念》の「穴」シリーズのキャンバス上にパステルなどで不定形を描く《空間概念(54G4)》(fig. 49)のような「白墨」シリーズ<sup>50</sup>と、その延長線上にあるとされる《空間概念(54BA4)》(fig. 50)のような「バロック」シリーズ<sup>51</sup>が制作されるようになった。

続く1955年の活動も、カンヌの国際セラミックフェスティバルへの参加のようなセラミスタとしての仕事と、空間主義者としての仕事にわかれている。空間主義者としては、ローマでの第7回クワドリエンナーレへの「石」シリーズを携えての参加、そして国外ではマドリッドでの「現代イタリア芸術展」への参加などをおこなった。

1956年、国内では空間主義の10周年を祝うナヴィリオ画廊での展覧会が開かれ、国外ではオーストラリア各都市での「イタリア20世紀芸術展」に参加している。この展覧会はエンリコ・プランポリーニが組織していた。また、アメリカのシンシナーティでの第4回国際リトグラフ・ビエンナーレにも参加している。国内での建築に関連する共同制作も続いており、空間主義的な仕事としてはエルバ島のホテルに制作した《空間的天井(56A1)》(fig. 51)や、ヴァリゴッティのホテルの《空間的天井(56A7)》(fig. 52)のような天井装飾をおこなった。よりセラミスタ的な仕事や、具象的な仕事としては、ミラノのサン・フェデーレ聖堂のセラミックの浅浮彫り《聖心の顕現(56A6)》(fig. 53)や、ミラノ大学のミネルヴァのブロンズレリーフなどがある。なお、この1956年は《空間概念》に新しく「インク」のシリーズが誕生した年でもあった<sup>52</sup>。

1957年になると、ルーチョは国外よりも国内での作品展示に重きをおくようになる。この年、彼は国内で六度の個展を開いた。特にミラノのナヴィリオ画廊では、年内に二度の個展が開催されている。このほか、国内で催された七つの展覧会に参加しており、そのうち第11回ミラ

---

<sup>50</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(54G1)のように「G」が含まれる。「白墨=Gessi」というシリーズ名は、ルーチョ自身が作品を分類した際に名づけたもの。1958年まで制作された。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.340.

<sup>51</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(54BA1)のように「BA」が含まれる。《空間概念》の「穴」シリーズの画表面に、物質的な強い動きを感じさせるマチュールがつくられているタイプの作品で、しばしばガラスペーストを使用している。1957年まで制作された。*Ibid.*, p.318.

<sup>52</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(56I1)のように「I」が含まれる。《空間概念》の「穴」シリーズの画布の着彩にアニリンを使用して、不定形のモチーフなどを描きこんだタイプの作品がこのシリーズに分類される。1959年まで制作された。*Ibid.*, p.363.

ノ・トリエンナーレ<sup>53</sup>では、会場であるアルテ宮 2 階の正面階段に《壁面装飾(57A1)》(fig. 54)を実現した。また、1957 年から翌年にかけて、ミラノの商工会議所のための規模の大きな壁面彫刻《空間概念(58A14)》(fig. 55)をはじめとした、国内の建築家との数件の共同プロジェクトをおこなっている。これに対して国外では、ドイツのイーザーローンとイギリスのロンドンでの展覧会に参加しているのみである。ルーチョのキャンバスによるシリーズのうち、《空間概念(57CA5)》(fig. 56)のような「紙」の作品群が初めて制作されたのもこの年であった<sup>54</sup>。

そして 1958 年、ルーチョのキャンバスによる《空間概念》のシリーズが新たな発展をみる。「インク」のシリーズで使用されたアニリンで着色された画布に、突き通す「穴」ではなく、刃物による開口部が設けられた。これによって《空間概念 期待(58T2)》(fig. 57)のような「切り口」のシリーズが誕生し、のちにこのシリーズはルーチョの代表的な作品となっていく。

この年は前年に比して、国外での展示活動が多くおこなわれた。彼はニューヨークでの「戦後のイタリア絵画 1945-1957」展や、大阪での「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体<sup>55</sup>」展、ブエノスアイレスでの「今日のイタリアの芸術家 20 人」展などをはじめ、七つの展覧会に参加している。イタリア国内での活動も衰えは見えず、エンリコ・バイやピエロ・マンゾーニとベルガモ、ボローニャで展示をおこなうとともに、ミラノのナヴィリオ画廊で個展も開いている。

さらに、この年の第 29 回ヴェネツィア・ビエンナーレには、ルーチョ・フォンターナのための一室が設けられており、1930 年の《線刻タブロー》のシリーズから 1958 年の《空間概念》のシリーズまでの 40 点がここで展示された<sup>56</sup>。これ以外に国内で三つほど美術展に参加している。

## 最後の 10 年間の活動(1959-1968 年)

1959 年の 2 月、前年に誕生した「切り口」シリーズの《空間概念》の作品を展示した個展がナヴィリオ画廊でおこなわれた。そのすぐあと、パリでも個展が開かれている。さらに、エンリコ・クリスポルティによってルーチョの制作活動全体を概観する展覧会がローマで開かれ、トリノへと

<sup>53</sup> レゾネの英語版の年譜では第 9 回とされているが、第 9 回は 1951 年に開催されており、誤植と考えられる。*Ibid.*, p.1019.

<sup>54</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(57CA1)のように「CA」が含まれる。画布のかわりにリネン紙が支持体として使用され、穴やひっかき傷のような切り裂き痕、刃物による切り口などが画面上に現れ、時にインクなどによって線や不定形のモチーフが描きこまれたりするタイプの作品がこのシリーズに分類される。1960 年まで制作された。*Ibid.*, p.432.

<sup>55</sup> この展覧会のレゾネでの表記は *The International Art of New Era* である。( *Ibid.*, pp.1020-1021.)しかし、この年に大阪の高島屋でおこなわれた展覧会は日本語表記で「新しい絵画世界展 アンフォルメルと具体」とされているため、本稿ではこの表記を採用する。*HIRAI 2004*, p.178.

<sup>56</sup> このヴェネツィア・ビエンナーレの第 4 室に、ルーチョは《空間概念》の「白墨」や「インク」のシリーズを展示したとされる。( *CRISPOLTI 2006*, *op. cit.*, pp.1020-1021.)この展示はビエンナーレのカatalogue内で、ガイド・バッロによって紹介された。*VENEZIA XXIX 1958*, pp.19-22.

巡回した。このほか、マリオ・ロッセロとともにアルビゾーラでも展示をおこなうなど、国内外での作品の展示に力を注ぐルーチョの姿がうかがえる。また、国内外の美術展への参加にも積極的で、トリノの「新芸術」展や、ロンドンの現代芸術研究所での「ダミアノ・コレクションの絵画：フォンターナ、ドーヴァ、クリッパ、クレメンテ」展、ブラジルの「第5回サンパウロ・ビエンナーレ」、カッセルの「ドクメンタ」、そして東京の日本橋白木屋画廊での「今日のイタリアの画家たち」展など、多くの展覧会に参加した。このほか、ペーザロのチネマ・デューセのために《照明(59-60A1)》(fig. 58)を制作するなど、建築家との共同制作にもいくつかの例がある。

《空間概念》の展開として、カンヴァス作品においては「穴」や「紙」といったシリーズも制作が続けられていたが、前年に誕生した「切り口」のシリーズが最も多くつくられるようになった。また、《空間概念 量子(60Q1)》(fig. 59)のようなカンヴァスにおける「量子」のシリーズ<sup>57</sup>と、《空間概念 自然(59N2)》(fig. 60)や《空間概念 自然(59-60N3)》(fig. 61)のようなテラコッタやブロンズを使った彫刻シリーズ<sup>58</sup>がこの年から翌年にかけて生まれている。

翌年の1960年には、カンヴァス作品のうち《空間概念(60O1)》(fig. 62)のような「油彩」のシリーズが複数制作された<sup>59</sup>。このシリーズは1957年に数点がつくられて以来制作がやんでいたが、この年から再びつくられはじめるようになり、その後晩年まで制作が続けられている。この「油彩」のシリーズはこの年、ヴェネツィアの「芸術と観想」展およびニューヨークのマーサ・ジャクソン・ギャラリーでの展覧会で展示された。「切り口」のシリーズもやはり多数制作され続けており、ルーチョはこのシリーズの作品を携えて、デュッセルドルフで個展も開催している。さらにこの年は、ミラノとトリノでもデッサンの個展が開かれ、ロンドンでもローレンス・アロウェイがカタログを編纂して個展が開催された。ミラノのナヴィリオ画廊でも、ジュゼッペ・カポグロッシとエミリオ・スカナヴィーノとともに展示をおこなっている。各地の美術展への参加も多くなされており、国内ではトリノでの「今日の彫刻家五人：ムーア、フォンターナ、マストロヤンニ、ミルコ、ヴィアーニ」展をはじめとするいくつかの美術展に、国外ではブエノスアイレスでの「アルゼンチン美術の150年」展を含む複数の展覧会に作品を出品していた。

続く1961年から晩年まで、国内外で非常に多数の個展が開かれるようになる。この年も前年

<sup>57</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(59Q1)のように「Q」が含まれる。「Quanta=量子」という分類名はルーチョ自身が名づけた。整形された小型のカンヴァスに水性塗料を塗り、「切り口」や「穴」を施したものを複数並べるタイプの作品はこのシリーズに分類される。1960年まで制作された。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.510.

<sup>58</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(59N1)のように「N」が含まれる。テラコッタやブロンズを使用した彫刻群に「切り口」や「穴」を加えたもので、主に(fig.60)のような粘土のかたまりを割ったような形態のものと、(fig.61)のようなボール状の形態のものにわかる。1960年まで制作された。Ibid., p.518.

<sup>59</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(60O1)のように「O」が含まれる。画布を油彩で部分的に塗りつぶしたものや、画面全体を油彩で厚塗りして「穴」や線刻をあしらったタイプの作品がこのシリーズに分類される。Ibid., p.411.

と同じデュッセルドルフを含め、モンテビデオ、ニューヨーク、パリ、ミラノ、ローマ……と枚挙にいとまがない。また、美術展への参加や建築家との共同プロジェクトも常におこなわれ続けており、この年は第6回東京ビエンナーレへの参加や、トリノの「イタリア '61」でのジャン・エミリオとピエロ・モンティ、アンナ・モンティとの共同プロジェクトで、「エネルギーの源泉」室のためにネオンの天井(fig. 63)の制作をおこなったことや、ロヴェレートでのバルデッサリとの共同プロジェクトによる、アトリウム天井《照明の空間的天井(61A1)》(fig. 64)の制作が特徴的である。

1962年の個展、展覧会への参加、建築家との共同プロジェクトのうち目をひくのは、ウッド・クルターマン主導で組織された、レバークーゼン市立博物館での、広い範囲の作品を集めた展覧会と、ミラノのアリエーテ画廊で開かれた個展であろう。後者の個展でルーチョは、《空間概念 ニューヨーク 10(62ME18-19-20)》(fig. 65)のような、ニューヨークに捧げられた「金属」のシリーズ<sup>60</sup>を展示している。また、クーネオのレジスタンスの記念碑のためのコンクールに参加し、建築家パリージ、彫刻家フランチェスコ・ソルマーニと協力した。

この翌年の1963年になると、またカンヴァスシリーズに新たな展開が生まれる。この年、《空間概念 神の終焉(63FD9)》(fig. 66)のような、卵形のカンヴァスに油彩などで厚めに着色したものに線刻と「穴」を施した、「神の終焉」シリーズが誕生した<sup>61</sup>。ミラノのアリエーテ画廊で、「卵」というタイトルの個展を開き、このシリーズを展示している。

また同年、ラクイラのカステッロ・スパニョーロで開催された国際展、「現代芸術の様相」で、クリスポルティが「フォンターナへのオマージュ」の部門を構成している。これは、イタリアにおけるルーチョの作品の初めての批評的な回顧展であった。国内ではこのほか、マウリツィオ・カルヴェージによって構成されたリヴォルノでの「イタリアにおける1957年までのアンフォルメル探求の様相」展にも作品を出品している。国外でも、パリでの「現代アルゼンチン芸術」展をはじめ、複数の展覧会に参加した。

この次の年は、《空間概念》のカンヴァス作品に《空間概念、小劇場(65TE21)》(fig. 67)のような「小劇場」シリーズが誕生する1964年である<sup>62</sup>。この年も、国内外で数多くの彼の個展が

---

<sup>60</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(61ME1)のように「ME」が含まれる。銅板に棒や刃物などで切り裂き痕を残したり、線刻をあしらったりしたタイプの作品がこのシリーズに分類される。制作が始まったのは1961年であり、晩年まで制作は続けられた。 *Ibid.*, p.598.

<sup>61</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(63FD1)のように「FD」が含まれる。この卵形のシリーズは、1963年から翌年までの間に複数制作された。 *Ibid.*, p.649.

<sup>62</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に(64TE1)のように「TE」が含まれる。この木枠にはめ込まれたシリーズは、1966年まで多数制作されている。 *Ibid.*, p.773.

開催された。このうち、パリのイリス・クレール画廊で開かれた「天の卵」と題された展示でも、前年から制作の始まった「神の終焉」のシリーズを展示している。また、グイド・バッロによってカタログの編まれたローマのマールボロ画廊での展示も注目に値する。

同年に参加した美術展のうち、注目すべきは第 32 回ヴェネツィア・ビエンナーレへの参加と、第 13 回ミラノ・トリエンナーレへの参加であろう。特に第 13 回ミラノ・トリエンナーレでは、展示導入セクションでの第7ダクト(fig. 68)および第8ダクト(fig. 69)の装飾、センピオーネ公園内の遊歩道《リストン》(fig. 70)の制作に携わっている。この第 13 回は、ルーチョが参加した最後のミラノ・トリエンナーレとなった。

1965 年の国内外での多くの個展のうち、印象深いのはパリの 20 世紀画廊における展示である。この展覧会のカタログはアラン・ジェフロワによって編纂された。また、国内外の美術展への精力的な参加も変わらず、国外ではアムステルダムやロッテルダム、ストックホルムなどの美術展に参加し、国内ではローマの第 9 回ワドリエンナーレに出品したのをはじめ、いくつかの展覧会に関わっている。また、これまでに例のあまり見られなかった活動として、ジュゼッペ・ウンガレッティの『黙示録と十六の翻訳』の挿絵制作があった。女性向けの「空間的衣服」のデザインに挑戦したのもこの年である。

翌年の 1966 年の 1 月から 3 月にかけて、ヤン・ファン・デル・マルクが監修したルーチョの回顧展がウォーカー・アート・センターで開催され、ブエノスアイレスではホルヘ・ロメロ・ブレストの監修による回顧展が開催される。この年は第 33 回ヴェネツィア・ビエンナーレにも参加しており、ルーチョのために用意された一室に、建築家カルロ・スカルパと組んで《空間環境 (66A2)》(fig. 71)を実現した。この回のビエンナーレで彼は、絵画部門の第 1 位を獲得している。このほか「モントリオール万国博覧会」のイタリアのパビリオンのための、建築家ルーチョ・パッサレッリのプロジェクトにも携わっており、1966 年から翌年にかけて模型が制作されるなど、国内外においてルーチョの活動はますます盛んである。アポリネール画廊から『白の宣言』が再版されたのもこの年であった。

1967 年になると、《空間概念》のシリーズで、「楕円」タイプの作品が複数つくられるようになる。この「楕円」のシリーズは 1964 年に最初の一点が制作されて以来この年になるまで制作されなかったもので、《空間概念、楕円 (67EL21)》(fig. 72)のように、支持体はキャンバスではなくラッカー仕上げの木の板であった<sup>63</sup>。また、《空間概念 (67sc4)》(fig. 73)のように、彫刻のシリーズにも新しい展開がみられる。「穴」や「切り口」がほどこされた金属製のオブジェが細い脚のうえにのせられたタイプの作品がいくつか制作された。

<sup>63</sup> 《空間概念》シリーズのうち、レゾネでの作品分類の便宜上、このシリーズに属するものは分類記号に (67EL1) のように「EL」が含まれる。このシリーズは 1964 年に 1 点だけ制作されたのち、1967 年に再度制作されるようになり、最晩年の 1968 年まで作成され続けた。Ibid., p.894.



1967年には、コペンハーゲンのルイジアナ美術館、アムステルダム市立美術館、アイントホーフェンの市立ファン・アッペ美術館、ストックホルム国立美術館と続けざまに大規模な個展が開かれる。そのうちアムステルダムの展覧会では、《空間環境(67A5)》(fig. 74)も実現された。

個展のより規模の小さいものはパリ、ニューヨーク、ローマなどでも開催された。このうち、ローマのマールボロ画廊では、「楕円」シリーズの作品と新作の彫刻などが展示されている。このほか、「グッゲンハイム国際展 1967: 20 カ国の彫刻」などの重要な国際展にも参加しており、晩年でありながらルーチョの活動は衰えていない。

最晩年の1968年、ルーチョは長年住んだミラノを離れ、コマッピオへと移る。彼の家族の古い家を修復して新しいアトリエを建てなおした。国外ではハノーファーなどで重要な個展が開かれ、国内でもリヴォルノ、パドヴァをはじめ各都市で開催された。国際的な美術展に招待を受けることも多く、第34回のヴェネツィア・ビエンナーレにも《空間環境(68A1)》(fig. 75)で参加している。また、カッセルの「第4回ドクメンタ」のために、「切り口」のある完全に真っ白な迷宮《空間環境(68A2)》(fig. 76)を、建築家アルド・ヤコバーとの共同プロジェクトで制作した。《空間概念》の「油彩」、「穴」、「切り口」シリーズの制作を最後まで続けながら、ルーチョ・フォンターナはヴァレーゼの病院にて、心臓疾患で9月7日に亡くなっている。

## 2 ルーチョ・フォンターナの評価史および研究史

ルーチョ・フォンターナについての先行研究を語るとき、まず挙げねばならないのがエンリコ・クリスポルティによるカタログ・レゾネの存在である。

クリスポルティは 1974 年、ブリュッセルで、マーク・ヤン・ファン・デールとともにフォンターナの初めてのカタログ・レゾネを刊行している。2冊組のこのレゾネには、生涯にわたり非常に多作な作家であったフォンターナの、1949 年以降の陶器作品<sup>64</sup>とそのデザイン画、デッサン、版画をのぞいたものが全て収録された<sup>65</sup>。これはフォンターナの逝去後に完成した最初のカタログ・レゾネであり、実に三カ国語での併記がなされている。また 1986 年には、74 年版よりもさらに詳細なレゾネがミラノで編纂され、2006 年にはこれを上回る規模のレゾネが誕生している。この二つについては、74 年版にあったフランス語の対訳は失われ、イタリア語と英語の併記のみになった。

これらのレゾネを編纂したクリスポルティ<sup>66</sup>をはじめとして、フォンターナについての研究者は、ルーチョ・フォンターナ個人や彼の提唱した空間主義を専門とするのではなく、それと同時代かもしくは近い時代の芸術運動を専門とし、その延長線上でフォンターナについての研究をおこなう場合が多い。そのためか先行研究では、彼の生涯における芸術活動のうち、特に 47 年に提唱された空間主義の概念に関して、その独自性を認めるよりも他の芸術運動との関連から語り、その潮流の一端を担うものと位置づける例も少なくない。そうした事情もあいまって、研究史上にフォンターナ個人のモノグラフィーは散見されるが、空間主義のみをとりあげる著作はあまり見当たらない。

また、フォンターナについてのモノグラフィーをひもといても、そこに見られる研究は批評的な見地からのものが大半で、美術史的な文脈から彼を扱う研究は稀である。造形的な視点から作品自体の記述や他の作品との比較をおこなう研究者は少なく、他の芸術運動との比較に際しても、具体的な例を挙げずに論を進める場合がしばしばある。モノグラフィーがあるとはいえ、フォンターナについての研究の大部分をしめるのは展覧会カタログの批評的な言説で、そうした短い論考が重なって現在までの先行研究が形成されてきた。

---

<sup>64</sup> クリスポルティは 49 年以降のフォンターナの陶器を、芸術家本人の構想よりも制作協力者の意図が勝っているものとしてレゾネに収録していない。

<sup>65</sup> フォンターナはもともと多作な作家であるのみならず、しばしば間接的な資金援助を目的として自らの作品を若い芸術家の作品と交換している。そのため生前から彼の作品の転売が多々あり、個人蔵の作品も非常に多いため、現在でもフォンターナ財団はその行方の調査に勤しんでいる。便宜上ここでは 49 年以降の陶器などをのぞいた全てと記したが、今もまだどこかにフォンターナの真作が人知れず眠っている可能性は否めない。

<sup>66</sup> クリスポルティは近年ではフォンターナに関する著作が多いものの、本来は未来派についての研究者としての性格が強い。

なお、初期の活動については作品自体残っていないものも多く、先行研究が同時代の批評に多くを負ってきた。第二次世界大戦期のアルゼンチンでの制作に関しても、当時のアルゼンチン美術の状況について自体、まだ研究の余地が大いにあるといえるだろう。かの地でのフォンターナに関しては、アルゼンチン国外で入手できる二次資料が少ないこともあり、未だ研究は発展途上である。

これをふまえて、フォンターナの存命当時から現在までに様々な研究者によって記されてきた言説を追い、時期ごとに出版された重要な研究書を挙げることで、先行研究をまとめることにする。「生涯と経歴」の項でも見たとおり、フォンターナの作品制作は1920年代半ばから始まっているものの、彼が美術についてのアカデミックな修行期間を終えるのは、ミラノのブレラ・アカデミーでディプロマを得た1929年末か、もしくは1930年初頭以降のことである。そのため、彼の制作についての評価・研究の歴史も、1930年以降のものとする。この作家の没年である1968年までの同時代の評価・研究について考えると同時に、没後の作家の評価・研究についてもまとめていく。

## 1 1930年代:ペルシコ、ジョッリ、ポDESTA、アルガン

ルーチョ・フォンターナは1931年に、ミラノのミリオネ画廊において初の個展を開催した。この個展の企画と構成を担当したのは、ナポリ生まれの若き作家であり、同時に批評家でもあったエドアルド・ペルシコである。

ペルシコによれば、この個展でフォンターナが出品した作品への評価ははじめ、決して高いものではなかった。「ミリオネ画廊の展覧会の《黒い男(30sc1)》(fig.11)を前に、批評家たちと仲間たちは、フォンターナは間違いなく墮落した、と」言った、とペルシコは1934年に書いている<sup>67</sup>。《御者(28sc12)》(fig.6)のように、師であるヴィルトの影響を受けた彫刻を制作していたはずのフォンターナが、突然《黒い男(30sc1)》(fig.11)のような造形へと走ったことは、アカデミー時代の彼を評価していた人々にとっては受け入れがたかったのだろう。アカデミーの影響下から抜けでたこの作家の新しい試みは、「ほんのわずかな人々」のみが、「真価を見いだす」ことのできたものだった<sup>68</sup>。

その「ほんのわずかな人々」のひとりが、この個展での出品作について1931年のミラノの展覧会評のなかでふれているラファエッロ・ジョッリである。ジョッリによれば、フォンターナにとって「彫刻はひとつの芸術でもなく、絵画と異なるひとつの技術でもなく、言葉遊びでもない、だがそれは煽りたてられた情熱であり、ほとんど物理的なオルガニズムであり、悲痛な振動であり、おそらく彼の造形的なイメージのドラマでも<sup>69</sup>」あった。ジョッリは文中で、現在も作品の写真の残る《黒い男(30sc1)》(fig.11)のほかに《赤い種馬》と《空色の少女》という作品名<sup>70</sup>をあげている。これらのタイトルから、フォンターナがこの展覧会で展示した作品は、おそらくいずれも強い色彩で着彩された石膏の像であったと考えられる。ジョッリによればこうした色彩は「色の叫び」とでもいうべきものであり、「ざらざらしており、生き生きとした作品の造形的なトーンと、落ちつかない塊を閉じる建築的な線によって」かきたてられていたようだ<sup>71</sup>。この批評から伝わるのは、ジョッリがフォンターナの彫刻の力強い造形と、それを彩る色の強烈さを評価している事実である。

この最初の個展以降のフォンターナの1930年代の造形については、ペルシコが、作品の形態面において印象主義の影響<sup>72</sup>と、キュビズムの作家の影響を指摘している。

<sup>67</sup> PERSICO 1934, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.189-190.に収録されたものを参照。

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.189-190. ペルシコは、「真価を見いだす」ことのできた批評家として、ジョッリの名前もあげている。

<sup>69</sup> GIOLLI 1931, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, p.189.に収録されたものを参照。

<sup>70</sup> いずれもどの作品を指すか不明である。

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>72</sup> 「フォンターナは印象主義の海を泳ぐことをやめない」PERSICO 1936, *op. cit.*, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.190-191.に収録されたものを参照。

ペルシコによれば「キュビズム、たとえばアンリ・ローランスはフォンターナにとって、我が国の“秩序回復”の全てよりもよほど役に立った<sup>73</sup>」という。また、アカデミア時代のフォンターナにとってアーキペンコが魅力的な作家であったことを、1936年に出版したフォンターナのモノグラフィーの中で指摘している<sup>74</sup>。ペルシコの出版したこの書物は、フォンターナという作家にとって初のモノグラフィーであった。また、ペルシコは、《人間(31sc1)》(fig.12)のような「線刻タブロー」シリーズの、不定形のモチーフが自由に線刻で描き出される作品について、シュルレアリスムとの関係を取りあげてもいる<sup>75</sup>。

なお、この「線刻タブロー」のシリーズに見られる不定形でどこか有機的な印象も受ける線刻については、1938年の「フォンターナのセラミック作品<sup>76</sup>」という小論においてアッティリオ・ポDESTAが、「1934年の抽象主義者としての新しい時代」を「線刻が彼に」ひらいたととらえ、シュルレアリスムのオートマティスムに似た形で実現されたものとするのではなく、抽象芸術の入り口にたった作品だという見解を示した。

ポDESTAのいう「新しい時代」は、フォンターナが1934年内に制作した《抽象彫刻》のシリーズをもって、ミリオネ画廊でイタリア初の抽象彫刻展を開催した際に始まった。このあとフォンターナは「第1回イタリア抽象芸術団体展」の宣言への署名を経て、パリのアプストラクシオン・クレアシオンにも参加している。ジュリオ・カルロ・アルガンは、この「新しい時代」の《抽象彫刻》のシリーズについて、「線刻タブロー」のシリーズとこれが繋がるものだと考えたポDESTAとは立場を異にし、「フォンターナの芸術活動の中で特異なもの、これまでの活動と関わりのないもの」としてとらえ、そこに実験的な価値を見いだした<sup>77</sup>。

1935年から1936年の間、フォンターナはアルビゾーラのジュゼッペ・マッツォッティ工房で精力的にセラミックを制作するようになった。このマッツォッティにフォンターナを紹介したのはペルシコである<sup>78</sup>。マッツォッティ工房で親しくつきあうようになったトゥーリオ・ダルビゾーラへの書簡<sup>79</sup>を見るかぎり、フォンターナはまだ安定した地位を得ていなかったと考えられる。

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp.189-190.

<sup>74</sup> 「ヴィルトとアーキペンコがフォンターナに影響したというなら、一方は教育的な動機を通じてで、一方は“形態”を重んじるアカデミーに対する強い警戒を通じてであった」PERSICO 1936, *op. cit.*, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.190-191. に収録されたものを参照。

<sup>75</sup> 「線刻は、彼をためらいなくシュルレアリスムの精神へと導く。」PERSICO 1936, *op. cit.*, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.190-191. に収録されたものを参照。

<sup>76</sup> PODESTA 1938, pp. 41-43. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.191-192. に収録されたものを参照。

<sup>77</sup> ARGAN 1939, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, p.192. に収録されたものを参照。

<sup>78</sup> DE SANNA 1993, p.38.

<sup>79</sup> 彼がトゥーリオ・ダルビゾーラにあてた書簡には、「僕はいつも犬のように歩いている……たくさんの仕事が目の前に転がっていないかってね、でも今のところ危機的状況だよ。僕の人生で(こういう思いをするのは)、これが最後であってほしい。来年のこの時期には金持ちにならなければ。」という言葉が見られ、この時期のフォンターナは経済的に安定していなかったことがうかがえる。Lettera a Tullio

その後、トゥーリオへの相談を経て、翌年の夏にセーヴルで制作をおこなったフォンターナは、パリ万国博覧会に出品したセラミックの作品で銀メダルを獲得した。これによって彼は、セラミスタとしての国際的な知名度を得る。

フォンターナのセラミックに関してポDESTAは、前述の「フォンターナのセラミック作品」の中で、「フォンターナが彫刻を制作する際の方向性と、セラミックを制作する際の方向性は同じもの」と述べた。フォンターナの制作活動について、「彼は(制作の上で)何らかの計画を立てるようなことはできないだろう。直観が彼に提示するであろうものをあらかじめ知ることはなく、それに正面からむかいあうことを通じて、先のことを考えて力を惜しむようなことなしにそれぞれの作品ひとつひとつに徹底的に深く関わっていく傾向がある」としている。

ポDESTAによれば、前提として何らかの形態を想定して制作するのではなく、制作の過程で訪れる直観をもとに制作するという姿勢はフォンターナの中に変わることなく一貫しており、あくまで「実践の中で彼の表現の深化はとどまることなく」続けられていく。特有の「色彩の魅惑」が「作品のそれぞれにおいて内面の音色を引き出し、彫刻家の際立った詩情は新たに具体的な熱情を手にして」おり、もとより彼が得意とした造形的、彫塑的表現に光沢のある色彩も加えられて、直観の彼に与えたものを実現しているのがフォンターナのセラミックだとポDESTAは考えていたようだ。

1937年、フォンターナはフランスのセーヴルを訪れてセラミックを制作しているが、これについては作品そのものの変化よりも、フランスというヨーロッパの20世紀芸術の最大の中心地に足を踏み入れたこと、特にその首都パリを訪れて多くの作家との出会いを持ったこと、また、パリ万博での受賞とその後の個展開催による世界的な評価の上昇などが重視される。この年まで、フォンターナの作品について言説を残してきた批評家たちは、ほぼイタリア国内の人物に限られていたが、この年、ヴェルフリン門下のカローラ・ギーディオン・ヴェルカーが、自著の中でフォンターナの作品に言及している<sup>80</sup>。

1938年になると、ミラノでエーリッヒ・E・バウムバッハによってフォンターナの2冊目のモノグラフィ<sup>81</sup>が出版された。同年、ガゼッタ・デル・ポーポロ紙に『セラミックと航空セラミック：未来主義宣言』が発表される。この宣言の中で、マリネッティはフィツリア(ルイージ・コロombo)とともにフォンターナを「抽象的セラミック」の作者として扱っている。翌年の1939年にマツォッティ製作所から『未来派のセラミック』という冊子が刊行されており、これにはトゥーリオによる『イタリア未来派のセラミックに関する歴史的概要』も収録された<sup>82</sup>。ここでトゥーリオは、フォンターナ

---

d'Albisola, Milano, (s.d.), 1936. In *PRESOTTO 1987*, op. cit., p.29.

<sup>80</sup> GIEDION-WELCKER 1937, pp.144, 154.

<sup>81</sup> BAUMBACH 1938.

<sup>82</sup> D'Albisola, Tullio. 'Sintesi storica della Ceramica Futurista Italiana' In *D'ALBISOLA 1939*, pp.17-38.

をエンリコ・プランボリーニと並列に扱い、彼らの「宇宙的抽象」に言及している<sup>83</sup>。

全体に 1930 年代の批評はフォンターナを「抽象彫刻家」、もしくは「抽象的セラミックの作者」としてとらえており、若手の前衛的な作家として受けとっている。この時期のフォンターナについての近年の研究のうち、1930 年代のフォンターナの、建築家との共同制作のプロジェクトのみに特化したパオロ・カンピーリオの著作『ルーチョ・フォンターナ：30 年代の建築的彫刻<sup>84</sup>』は、それぞれのプロジェクトを詳細に読み解いており、興味深い。

## 2 1940 年から 1946 年まで：モロジーニ、ソッチ、プレスト

1940 年 3 月、フォンターナは戦火の中、コンペティションへの参加と父の要請を理由に、アルゼンチンへと帰国した。これ以降、再びイタリアへと戻る 1947 年まで、彼は母国に 7 年あまりの間定住することになる。

フォンターナはこの時期、《マスクを持つ女 (40sc3)》(fig.34)のような着彩された人物像、《パナナ川の少年 (42sc5)》(fig.35)のようなブロンズの人物像などを数多く制作した。このころにフォンターナが制作した作品は 30 年代に彼が制作した人物像よりも、さらに具象的な印象を与えた。《マスクを持つ女 (40sc3)》(fig.34)の女性像は彩色された石膏であり、金の肌を持っているが、より滑らかな質感で表現されている。

フォンターナがイタリアを離れたにもかかわらず、デュイリオ・モロジーニによる彼の 3 冊目のモノグラフィーも 1940 年にミラノで出版されている<sup>85</sup>。モロジーニはこのモノグラフィーにおいて、この時期までのフォンターナの具象的な彫刻作品、特に人物像について、「さまざまな文化的な照合をこえる」ことで、モチーフの「身ぶりや服装、顔つきといったものを強めながら、有効な方法で現代の生活を表現することの必要性を感じている」と述べた<sup>86</sup>。「有効な方法で現代の生活を表現すること」のできる芸術家はヨーロッパでも決して多くはなく、イタリアにはほぼいないとして、モロジーニはフォンターナの作品制作が「ある新しい現実という強烈な予感」をもたらす、と考えている。

アルゼンチンへの帰国の翌年に開かれたブエノスアイレスでの初の個展は、若い頃からのつきあいであったファン・ソッチがカタログを監修しておこなわれた。このソッチは、1946 年にフォンターナのアルゼンチンでの初のモノグラフィーである『ルーチョ・フォンターナ<sup>87</sup>』を上梓した人物でもある。この中でソッチは、フォンターナを「アルゼンチンの国籍とイタリアの魂を持つ」芸術家とし、ヨーロッパにおける前衛芸術運動と、30 年代のフォンターナの造形の関係に

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>84</sup> CAMPIGLIO 1995.

<sup>85</sup> MOROSINI 1940.

<sup>86</sup> *Ibid.* 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.193-194. に収録されたものを参照。

<sup>87</sup> ZOCCHI 1946.

ついて述べている<sup>88</sup>。

アルゼンチン国内ではこのほか、気鋭の批評家であったホルヘ・ロメロ・ブレストがフォンターナに興味を示した。ブレストは、フォンターナとホルヘ・ラルコとともに私立の美術学校であるアルタミラ造形芸術自由学校を設立<sup>89</sup>しており、親交も深い。のちの 1969 年に、ブレストは自らの著作である『アルゼンチンにおける芸術：この数十年』において、フォンターナを「モダンの旧世代」として扱っており、フォンターナという作家は「アルゼンチンとイタリア両方の国を母国としながらも、多くのヨーロッパ人と多くの南アメリカ人に“イタリア人の芸術家”と考えられている」とし、それでもなお「フォンターナは“アルゼンチン人の芸術家”であった」と主張している<sup>90</sup>。実際、フォンターナはあくまでアルゼンチンに国籍を持つ作家であった。ブレストも言うとおり、のちに彼が提唱する「空間主義」の内容に 1940 年代のアルゼンチンの前衛芸術が追うところは決して少なくない。彼の出自がアルゼンチンにあったことは、空間主義者フォンターナの形成に大きな影響を及ぼしている。

1940 年の帰国以降、フォンターナは数年のあいだ、アルゼンチン国内のさまざまな公的なコンクールに続けざまに出品し、多くの賞を得た<sup>91</sup>。フォンターナのアルゼンチンでの公的な評価が高まっていく様子は、1942 年にロサリオの造形美術学校で塑像の教師の職についたこと、その 3 年後にはブエノスアイレスのマヌエル・ベルグラノー国立美術学校の教師の職を打診されていることからもうかがえる。この就任要請はとりもなおさず、その作品制作が保守的な国家のサロンでの成功のうえにあつたことを示している。公的な美術教育機関で教鞭をとりつつ、同時により自由な立場で生徒と関係を築ける私立の美術学校でも教えていたフォンターナは、アカデミックな世界で育つ若者たちとも、より前衛的な若い作家たちとも交流することができた。この当時、アルタミラ造形芸術自由学校にしばしば足を運んでいたトマス・マルドナードなどは、この当時のフォンターナの作品制作を「保守的」であると考えていたようである<sup>92</sup>。

主にアルゼンチンで活動していた 1940 年から 1946 年までのあいだ、アルゼンチンにおいてフォンターナを評する言説は主に、この作家を前衛的傾向にある作家というよりは、かつて

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp.24-29.

<sup>89</sup> この学校は公的なアート・シーンとは異なる文化的な環境をつくりあげ、当時のアルゼンチンの前衛芸術家たちのたまり場となった。

<sup>90</sup> BRESTO 1969, pp.32-33.

<sup>91</sup> 1942 年に「第 32 回全国美術サロン」で文化国家委員会の第 1 位を受賞、同「第 33 回」「第 34 回」で自治体の第 1 位を獲得するなど、多くの賞を手に入れている。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.1006-1013.

<sup>92</sup> トマス・マルドナード(1922-)はブエノスアイレス生まれのデザイナーであり、画家であり、理論家である。のちにヨーロッパで工業デザインの名手として名を馳せた。マルドナードはフォンターナに親しみを持って接していたが、当時の彼の作品は「保守的」であると考え、より「前衛的」であった 1930 年代の作品に惹かれていた。とはいえ、その関係は良好で、フォンターナは彼らに興味を持って近づいており、彼らの側もフォンターナを好意的に受けとめ、その 30 年代の抽象の作品に敬意を表していたという。Borràs, M. L., 'Abstracción Geométrica y Arte MADÍ' In MADRID 1997, pp.14-21.



前衛的であったが、現在は保守的な傾向にある大家としてとらえていた。アルゼンチン国内の公的に重要な賞を次々と手に入れ、国立美術学校で教鞭もつたフォンターナは成功者であり、母国アルゼンチンにおいて十二分に著名な芸術家である。アルゼンチンでの成功については、本人もトゥーリオ・ダルビゾーラへ 1946 年に送った書簡の中で述べており<sup>93</sup>、このイタリア帰りの芸術家は母国で十分な社会的地位を得ていたことが確認できる。

しかし、アルゼンチンに渡る以前の、イタリアでのフォンターナを評する言説は依然として彼を保守的な傾向にある作家として見てはいない。モロジーニのモノグラフィーにしても、フォンターナを保守的な作家としては位置づけておらず、《メデューサ (40sc1)》(fig.33)のようなイタリアを発つ直前の作品も、むしろ進歩的な芸術展示の場であった第7回ミラノ・トリエンナーレで奨励賞を獲得するなど、一定の評価を受けていた。

### 3 1947 年以降、1968 年の逝去までの研究の様相

イタリアへの帰還後、フォンターナという作家がまず注目されたのは、戦前から足しげく通ったアルビゾーラでのセラミック制作の再開によってであった<sup>94</sup>。再びミラノに戻ったフォンターナは、このセラミック制作のかたわら、《空間的彫刻 (47sc1)》(fig.38)や《空間的彫刻：原子の人間 (47sc2)》(fig.39)のような、「空間的」な作品を制作している。

この年の終わりの 12 月、フォンターナは空間主義の第一宣言である『空間主義者たち』を仲間批評家らとともに制作し、発表した。以降、複数の空間主義の宣言が相次いで発表され、次第にミラノでの新しい出発の準備が整ってゆく。

しかし、実際に「空間主義」とその作品が本格的に注目を浴びはじめるのは、1949 年に至ってからであった。この年の 2 月、フォンターナはミラノのナビリオ画廊で《ブラックライトの空間環境 (48-49A2)》(fig.40)を展示している。この試みは、ラファエッレ・カッリエーリやグイド・バッコなど、多くの批評家たちの目をひいた<sup>95</sup>。カッリエーリは翌年の 1950 年、『イタリアのアヴァンギャルド絵画と彫刻 (1890-1950)』<sup>96</sup>のなかで、フォンターナの作品に多くの筆をさいている。

特に 1936 年の第 6 回ミラノ・トリエンナーレの〈名誉の間〉の空間については、「空間的芸術に関するフォンターナの宣言に 15 年先立つもの」で、その当時から「空間は彼が戦っていた一番重要な戦場であった」と書いた。

<sup>93</sup> フォンターナは、「私は国家の全ての賞を勝ち得た、ほぼ名の通った芸術家で、もしほんの少しばかりの商才があれば、今日たいへんな金持ちになっていただろう」とトゥーリオ・ダルビゾーラへの書簡の中で語っている。Lettera a Tullio d'Albisola, Rosario, 18-9-1946. In *PRESOTTO 1987*, *op. cit.*, pp.105-106.

<sup>94</sup> *STILE 1947*, pp.7-9.

<sup>95</sup> *BALLO 1949*, p.65.および *CARRIERI 1949*, p.28.

<sup>96</sup> *CARRIERI 1950*, pp.286-291.

カッリエーリはさらにこの〈名誉の間〉に展示された《勝利の女神につき従う馬たち 36A2》(fig.28)について、「(私は、フォンターナの)巨大な白い馬の作品を、まるで人が自然の景観を記憶するようなやりかたで覚えている」と書いており、フォンターナの作品が 30 年代半ばの時点ですでに、作品それ自体の存在だけで成立するのではなく、周囲の環境を含んで成立しており、空間というものに対する意識をはらんでいたという見解を示している。

同年、グイド・バルロは前年の 1949 年 2 月にミラノのナヴィリオ画廊で展示された《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)について、「限られた一つの視点から眺めることのできない作品」であり、「全てが気まぐれで暗示的」だと述べた<sup>97</sup>。バルロは、この作品において「形態に寄り添う」空間が「ほとんど触知可能なもの」へと姿を変えた、と考える。また、この作品の空間の総合的な扱い方を「バロックの神話の過激な帰結」とも位置づけている。

翌 1951 年、フォンターナは「第 9 回ミラノ・トリエンナーレ」に参加した。このトリエンナーレにおいてフォンターナは《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)を制作し、さらに「神聖比例に関する国際会議」に登壇して、前年の『空間運動の規定に対する提言』に続く、空間主義の第四の宣言である『技術宣言』を発表している。この国際的な美術展におけるフォンターナのパフォーマンスは話題を呼び、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の写真はあたかも「第 9 回ミラノ・トリエンナーレ」を示す代名詞のように使用される。マルコ・ヴァルゼッキとウンブロ・アポロネオが、同年の『イタリア芸術の展望』においてこの回のトリエンナーレでの展示を扱った<sup>98</sup>。

また、1949 年からつくられはじめたカンヴァス作品、《空間概念(49B1)》(fig.41)をはじめとした「穴」のシリーズは、1952 年にナヴィリオ画廊で開かれた「空間的芸術」展に展示されており、同年の『ドムス』がこのために誌面を割いた<sup>99</sup>。

翌年の 1953 年には、アニョルドメニコ・ピカによるフォンターナのモノグラフィー、『フォンターナと空間主義』が出版されている。フォンターナ存命中にはこれ以降、1961 年のミシェル・タピエによる『フォンターナの生成』<sup>100</sup>、1963 年のエンリコ・クリスポルティによる『フォンターナの“バロック的”業績』<sup>101</sup>の 2 点のモノグラフィーが出版された。

このうち、ピカによるモノグラフィーはフォンターナが空間主義を提唱して以降、初めて出版されたものである。ピカはアルゼンチンにおける『白の宣言』の発表を空間主義の礎となるものととらえた。文中で、血の惨劇と「原子の時代の驚愕」も生々しい、第二次世界大戦後間もない時期に提唱された空間主義に「原子」や「核」といったもののイメージがとりこまれていることを

<sup>97</sup> BALLO 1950, n.p.本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.195-196. に収録されたものを参照。

<sup>98</sup> VALSECCHI 1951, pp.422-424. この文献は、同年のミラノのアミーチ・デッラ・フランチアで開かれた展覧会でのフォンターナの出品作についてもふれている。Ibid., pp.160-163.

<sup>99</sup> DOMUS 1952, pp.33-35.

<sup>100</sup> TAPIÉ 1961.

<sup>101</sup> CRISPOLTI 1963a.

指摘している。

タピエによる『フォンターナの生成』は、ルーチョ・フォンターナという作家をアンフォルメル  
の文脈に位置づけて語るもの<sup>102</sup>であり、アメリカにおける抽象表現主義の芸術家たちとフォン  
ターナとを並べている。1931年から1934年までの活動を「形態学的な冒険」の始まりと考える  
タピエは、1930年代のフォンターナの試みを「ヴォリュームへの抵抗」という言葉で表した。

クリスポルティによる『フォンターナの“バロック的”業績』はごく短いものであり、のちの2004  
年、1959年以來のフォンターナについての論考と、フォンターナと本人の間の書簡を収録し  
た新版<sup>103</sup>が出版されている。クリスポルティは、フォンターナが「空虚」についてのドラマティッ  
クな観念を持っており、“人間”であるという根拠を保持するために、芸術家は社会の中に生じ  
るのだとした。

また1957年には、ジャンピエロ・ジャーニが空間主義という運動全体を扱った著作<sup>104</sup>を上梓  
している。これにはジャーニの規定する空間主義の宣言文が全ておさめられており、この運動  
に参加した芸術家たちそれぞれについての作品と経歴の紹介もなされた。この著作は、空間  
主義の運動全体を概観する同時代の資料として重要である。

なお、本邦においては、みすず書房の「現代美術」シリーズの第25巻として『ルーチョ・フォ  
ンターナ』が瀧口修造によって書かれ、1964年に出版されている<sup>105</sup>。これは現在にいたるま  
で、日本における唯一のフォンターナのモノグラフィーである。瀧口修造はヴェネツィア・ビエ  
ンナーレの審査委員などの役職を通して、1950年代からフォンターナと交流があった。

このほか、生前の重要な展覧会として、1959年にクリスポルティによって組織された、ローマ  
のアッティコ画廊での展覧会がある<sup>106</sup>。これは、歴史的・批評的な視点からこの芸術家の活動  
全体を概観するものであった。この4年後の1963年、同じくクリスポルティによって構成された  
ラクイラの国際展における「フォンターナへのオマージュ」部門は、フォンターナにとって初めて  
の批評的な回顧展となっている。

1947年にイタリアへ帰還したフォンターナは「空間主義者」となり、1951年の第9回ミラノ・ト  
リエンナーレを皮切りに「空間主義」は国際的に知られる芸術運動となった。1950年代の批評  
家たちはフォンターナをイタリアの前衛芸術の旗手としてとらえている。1960年代になると、国  
外からもフォンターナの個展開催を望む声が多く聞かれるようになり、ヨーロッパ内のみならず、

---

<sup>102</sup> 1990年代の研究において、フランチェスコ・ポルツィオのような研究者もまた、空間主義をアンフォル  
メル身ぶりや即興による抽象形態と結びつけて考え、アンフォルメルの肯定的な意味での垂流と位  
置づけている。Francesco Porzio, 'Lucio Fontana e la scultura informale a Milano nel  
dopoguerra'. In *PIROVANO 1993*, pp.258-265

<sup>103</sup> CRISPOLTI 2004.

<sup>104</sup> GIANI 1957.

<sup>105</sup> TAKIGUCHI 1964.

<sup>106</sup> ROMA 1959.

北米、南米、そして東京や大阪といった日本の都市に至るまで、フォンターナの展覧会は世界各地で開催されるようになる。1960年代から晩年にかけてのフォンターナは、国際的な前衛芸術家として高い評価を得ていた。

#### 4 1968年以降の研究

フォンターナの逝去は1968年のことであったが、それ以降もフォンターナと「空間主義」についての研究はさまざまな形で現在までおこなわれている。没後の研究において特に重要だと考えられている文献は、最初にふれた三つのカタログ・レゾネをのぞけば、1970年のバッロによるフォンターナのモノグラフィー<sup>107</sup>、1987年にパリのポンピドー・センターで開かれた大回顧展<sup>108</sup>のカタログ、1998年にローマの展示館で開催された大回顧展<sup>109</sup>のカタログの3点であろう。

1970年のバッロによるモノグラフィーは、フォンターナの「空間主義的なもの」が初期の作品制作においてすでに萌芽している、という観点から書かれている。

バッロがこれを書いたとき、フォンターナの「空間主義」時代の作品や思想について語る論考はすでに多くあった。モノグラフィーもすでに複数出版されていたが、フォンターナが「空間主義」に至る以前の初期の作品制作から、「空間主義」時代の作品制作への発展を晩年まで追って記したモノグラフィーは、芸術家の逝去からたった2年という1970年には、まだ存在していなかった<sup>110</sup>。最初のレゾネの出版は1974年を待つ必要があるため、実質的にフォンターナについての論考が同時代批評から歴史的研究へと移行した最初の例は、このモノグラフィーであるといえる。

また、この1970年のモノグラフィーの興味深い点は、バッロが《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)をはじめとするフォンターナの空間環境作品について、もともとバロック的な考察からアイデアを得たものであるとしている点である<sup>111</sup>。フォンターナの空間環境作品にある、「無限の空間の概念」の起源にはバロックがあるとバッロは考えた。ここでバッロの言う「バロック」は、バロックのいわゆる装飾的、イリュージョン的な性質に注目したものではない。むしろ「総合的な芸術」として、芸術のジャンル間の垣根をこえてひとつのものを作り出し、鑑賞者をもそのなかに参加させてしまう性質をこそ「バロック」とバッロは呼んでいる。

1987年のポンピドー・センターの大回顧展のカタログは、幅広い年代の作品、実にさまざま

---

<sup>107</sup> BALLO 1970.

<sup>108</sup> PARIS 1987.

<sup>109</sup> ROMA 1998.

<sup>110</sup> BALLO 1970のカバー裏の作品解説文において、バッロがこのモノグラフィーを記した動機と、その当時のフォンターナ及び空間主義についての研究の状況が語られている。

<sup>111</sup> Ballo, Guido. 'Baroque Development: The Spatial Environments' In *Ibid.*, pp.131-144.

な素材によって制作された作品を多数揃えており、それに即したバラエティ豊かな論考を収録している。なかでも特に画期的だったのは、ドミニク・リコワによる 20 世紀アルゼンチンの前衛芸術とフォンターナの作品制作の関連性を指摘する小論であった<sup>112</sup>。フォンターナの母国であるアルゼンチンにおいては、ブレストのような批評家、そしてフォンターナと実際に親交のあったギウラ・コシセのような芸術家によってこの点は指摘されてきたが、ヨーロッパにおいてまとまった形でアルゼンチンの前衛芸術の潮流を扱い、それとフォンターナの作品制作を結びつける論はリコワ以前には発表されていない。

1998 年のローマにおける大回顧展のカタログは、フォンターナの作品制作をそれぞれの年代の主流となった芸術様式と対照する形で編纂された。たとえば 1920 年代・1930 年代の作品を抽象主義や表現主義との関係から、1940 年代の作品を表現主義者の形態との関係からまとめ、1950 年代及び 1960 年代はアンフォルメルとの関係という観点からまとめている。なかでも、アルゼンチンにおいて『白の宣言』が発表されるにいたる過程についてのクリスポルティとホルヘ・ロカモンテの対話録は、宣言の成立当時を知る人物へのインタビューとして重要視された<sup>113</sup>。『白の宣言』が発表された際に、主導的であったのはフォンターナ自身であるか、その周囲の若い芸術家たちであるか、という論争はしばしばおこなわれてきたが、このインタビューは後者に近い答えを提示している。

このほか、より新しい観点からの研究として、「キッチュ」という観点からフォンターナの作品を分析し、フォンターナの「ベース・マテリアリズム」を提唱したイヴーアラン・ボワをあげておく必要がある<sup>114</sup>。バタイユの唯物論とフォンターナの「物質主義」の類似性を論じたボワの門下にはアンソニー・ジョージ・ホワイトがおり、2000 年に『ルーチョ・フォンターナ：ユートピアとキッチュ』というタイトルでハーバード大学大学院博士論文を上梓している<sup>115</sup>。

また、フォンターナの作品の物質性に迫る最新の研究としては、バルバラ・フェッリアーニによる 2006 年の論考、「ルーチョ・フォンターナ：物質 1959-1961」<sup>116</sup>があげられる。科学的な手段でフォンターナのカンヴァスによる《空間概念》シリーズの素材の分析をおこなうこの論考は、フォンターナの作品に対して今までにない種類のアプローチをおこなう研究だといえる。

---

<sup>112</sup> Liquois, Dominique. 'Fontana, l' Argentine et la modernité'. In *PARIS 1987*, pp.50-59.

<sup>113</sup> 1998 年のローマにおける回顧展のカタログにクリスポルティとホルヘ・ロカモンテの対談『フォンターナについてとブエノスアイレスでの白の宣言』には、『白の宣言』の発表時期に言及している部分がある。Roccamonte, Jorge./ Crispolti, Enrico. 'On Fontana and the Manifesto Blanco in Buenos Aires: Transcript of a conversation between Jorge Roccamonte and Enrico Crispolti'. In *ROMA 1998*, pp.102-107.

<sup>114</sup> BOIS 1989, pp. 238-249.

<sup>115</sup> WHITE phd 2000.

<sup>116</sup> Ferriani, Barbara. 'Lucio Fontana: le materie 1959-1961'. In *VENEZIA 2009*, pp. 219-224.

## 5 総括

この作家の研究においては、まず、空間主義宣言以前の作品と空間主義者としてのフォンターナの仕事の間に、通底するものを求めるか、求めないかという大きな問題が存在する。

これについては、バッロの1970年のモノグラフィーをとりあげた際にも書いたとおり、フォンターナの逝去直後にはむしろ、それを求めないという見解が多かったと考えられる。近い時代でも、この立場からフォンターナを語る研究者にはブルーノ・コーラやサラ・ホワイトフィールドなどがある<sup>117</sup>ものの、現代の研究においてそれはむしろ少数派である。対して後者の、初期と空間主義以降の作品制作に通底するものを求める側には、カリエーリ、バッロ、クリスポルティ、タピエなどフォンターナ研究の中心的な批評家・研究者が多い。

この問題について筆者は、後者の考え方を支持しており、フォンターナの「空間主義的なるもの」の萌芽はすでに1930年代に見られると考えている。

しかし、フォンターナの初期の芸術精神と、空間主義以降の芸術精神に通底するものがあるという前提のうえでの比較・批評的な言説は多く見られるが、実際に初期作品から晩年までの作品について、個々を造形的に分析したうえで「通底するもの」、つまり「空間主義的なるもの」をとらえようとする試みはこれまでにほぼ見られない。本論文で筆者が目指すのは、フォンターナの作品制作における「空間主義的なるもの」を、具体的な造形分析をおこなったうえで定義することである。

ここからは、「空間主義」という芸術運動の何たるかと、その芸術運動の屋台骨となったフォンターナの作品制作の何たるかを、造形的な分析を通して述べていく。次章の“空間主義前夜”においては、1930年代のフォンターナの作品を具体的に分析し、そこに見られる特徴が“空間主義以降”のフォンターナの作品の中に見られるものと通ずることを証明していく。

また、「空間主義」を主に未来派との関係から語るか、主にアンフォルメルとの関係から語るか、という点も研究者の中で立場がわかれるところであり、前者の立場をとる代表的な論客はクリスポルティ、後者の立場をとる代表的な論客がタピエである。主要文献のうち、レゾネは三版とも全て、いくぶん未来派との関係を重んじる語調で書かれており、1987年のポンピドー・センターのカタログもどちらかといえばこれに準じる。対して、1998年のローマの大回顧展のカタログはむしろアンフォルメルとの関連性を重んじているといえる。

これについて筆者がとるのはいくぶん前者よりの立場である。こうした各芸術運動との関連性についても、具体的に造形分析・宣言の比較分析をおこなったうえでの論考はあまり見られない。本論文では特に、第四章において未来派の宣言文と空間主義の第四宣言である『技術宣言』の比較をおこなった。また、フォンターナが国際的な名声を受ける契機となる1951年の

---

<sup>117</sup> コーラやホワイトフィールドは宣言以前の作品と以後の作品をわけて考えており、互いの間に関連性を見出さない(PRATO 1996; LONDON 1999)。

第 9 回ミラノ・トリエンナーレに展示された《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)について、その具体的な造形の源泉を、未来派の芸術家の作品に求めている。

## 第二章

### 「空間主義」誕生前夜



ルーチョ・フォンターナの「空間主義」は、1947年の『空間主義者たち』の発表によってその名を与えられた芸術思想であり、芸術運動である。第二次世界大戦後、イタリアに帰国したフォンターナの提唱した「空間主義」と、「空間主義者」としてフォンターナが制作していく「空間的」な作品の数々は、戦火を避けて母国へ戻る前の《海の馬(36sc7)》(fig.26)のようなセラミックや、《メデューサ(40sc1)》(fig.33)のような彩色モザイクを使用した彫刻とはまるで異なっている。また、彼がアルゼンチンに定住していた1940年から1946年の間に主に制作した《間奏(42sc1)》(fig.36)のような具象的なモチーフのブロンズ彫刻群とも、およそ繋がりのないもののように感じられる。

しかし、本当にそこには何の関連も見いだすことができないのであろうか。ひとりの作家の芸術活動が、本当に1947年という年を境にしてそれ以前とそれ以降で断絶してしまうということがあるのか。筆者は、カリエーリが1950年代にすでに指摘し、バッロが1970年のモノグラフィで述べたように、「空間的」という芸術言語を未だ持たぬ「空間主義者以前」のフォンターナにもまた、「空間主義的なるもの」がすでに芽生えていたのではないかと考えている。

そこで、この第二章の第一節では、1947年の「空間主義」誕生にいたるまでのフォンターナの制作活動のうち、この作家が芸術家としての道を歩みはじめた最初期の1930年代の作品をとりあげることにした。

カリエーリは1930年代のフォンターナの作品のうち、特に第6回ミラノ・トリエンナーレでの〈名誉の間〉のプロジェクトについて、「空間主義」の宣言に先立つものだとした。バッロは特定の作品やプロジェクトをとりあげて述べることはしないが、フォンターナの作品制作には「空間主義」に繋がる一貫した姿勢があるのだと記した。

これに対し、筆者は1930年代の作品についてはむしろ、カリエーリのあげた1936年のプロジェクト以上に、1930年代前半の彫刻やタブローの作品に「空間主義的なるもの」の萌芽がみられると考えている。第一節では、これらの作品の造形的な分析を通して、「空間主義的なるもの」へと近づいていく。

これに続く第二節の第一項では、1940年代のアルゼンチンの政治・社会状況をふまえたうえで、1946年の『白の宣言』が誕生するにいたる、当時のアルゼンチンの芸術状況を確認する。第二項では、1946年にブエノスアイレスで発表された、「空間主義」の礎となる考え方を示す『白の宣言』そのものについての検証と、1940年代前半を主に具象的なモチーフの彫刻を制作して過ごしたフォンターナが1946年に描いた非具象的なドローイング群に焦点を当て、「空間主義」誕生直前のフォンターナについて再度見つめなおすことを試みる。

「空間主義」誕生以前のルーチョ・フォンターナの中にすでに存在していた、のちの「空間主義」の芸術に繋がる要素を明確にし、最終的に、そこから見える「空間主義的なるもの」の定義へと向かうための準備をすることが、第二章全体を通じての狙いである。

## 1 1930年代：空間主義誕生以前のフォンターナ--《抽象彫刻》シリーズを中心に--

### 1930年代前半にあらわれた「人物のシルエット」

1928年、フォンターナはミラノのブレラ・アカデミーに入学し、彫刻家アドルフォ・ヴィルトのもとで本格的にアカデミックな彫刻を学ぶことになった。このフォンターナの師は象徴主義的な傾向を持つノヴェチェント派<sup>118</sup>の作家で、おもに大理石を素材とした石彫を得意としており、作例としては大理石の高浮雕の《キリスト》(fig. 77)や、丸彫りの《家族 母の頭部》(fig. 78)などがある。総じて静的で、聖人などをモチーフとしたものが多い。人物の顔貌表現に滑らかに溶け出すような独特の仕上げの特徴があり、アカデミー時代のフォンターナの作品にはこの師の影響も見てとれる。

ブレラ・アカデミーのディプロマを得た作品である《御者(28 sc 12)》(fig. 6)などはその最たるものだ。御者は頭部だけの馬の轡を右手で強くひいており、左手は肘を折って上につきあげている。男の体はク字型に曲がっていて、緊張感のある筋肉の表現がなされており、胸筋や腕の筋肉を見れば体にかんりの力が入っていることがわかる。がっちりとした筋肉におおわれた脚部は、右膝が曲げられ、斜めにさしだされた腿が馬の頭部と平行になっているために、ひとつのリズムが生まれている。

動的な場面を描いているものの、広くとられた胸部は鑑賞者に正対しており、さらに男の体を支えるように置かれた馬の体に連なる面がこの丸彫りで表現された御者の背中を縫いとめ、正面性を強めている。このため、躍動感にみちているというよりは、次の動きに備えて力を溜め、それを一気に吐き出すときを待っているような印象を見るものに与える。この正面性はヴィルトの作品に顕著なものであり、フォンターナが師の表現方法を作品にとり入れていたことがわかる。また、顎を右肩にひきつけた頭部の表現がヴィルトのそれに似ており、繋がって弧を描く眉骨から鼻筋への線と、眼窩のくぼみが印象的である。

アカデミー時代に制作された作品はこれを含め、ヴィルトの影響を受けたものが多いと同時に、主題も裸婦や磔刑のキリスト像といった伝統的なものが多く、表現もどちらかといえば写実的で、まだ自己の芸術の模索にいたる前の時期にあるように見受けられる。その意味でこの当時の作品は習作の域を出ないものだといえるだろう。現にこの種の作品は、1931年以降に開催のはじまるフォンターナの個展では展示されていない。

彼の作品が習作の時期を完全に抜けるのは、1930年に制作された《黒い男(30sc1)》(fig. 11)によってである。《黒い男(30sc1)》(fig. 11)はこれ以前の作品とは本質的に異なっ

<sup>118</sup> 批評家マルゲリータ・サルファッティを代弁者とし、1924年のビエンナーレで公的に認知されたグループ。思想的に非常に幅があったが、根本はローマからルネサンスに至るイタリア美術の形式的完全さ、偉大さを懐かしむ新古典主義的の空気を共有する。

おり、のちの作品のひとつの礎となっていくものだった。この作品を展示したミリオネ画廊での個展を構成したペルシコによれば、「ミリオネ画廊の展覧会の《黒い男(30sc1)》を目の前にして、批評家たちと仲間たちは、『フォンターナは間違いなく墮落した』としたり顔で言った。ザッキンはそれを酷評した」<sup>119</sup>。これまでフォンターナが制作していた作品を知っていた人々が、まるで違う方向へと展開した《黒い男(30sc1)》(fig.11)を目にしたとき、困惑や失望を覚えたという事実は想像に難くない。

この作品に至るまでの彼は、主に石膏かブロンズで制作をおこなっている。《黒い男(30sc1)》(fig.11)も石膏によるものだが、石膏には黒色の着彩がなされており、全体の仕上げに《御者(28sc12)》(fig.6)に見られたような滑らかさはない。アカデミー入学以前の《ファナ・エレナ・ブランコの記念碑(27A1)》(fig.5)に見られるような丸みを帯びた滑らかな量塊や、《御者(28sc12)》(fig.6)のような写実性の強い肉体表現はすっかり姿を消しており、表面の仕上げもざらりとして抵抗感のある、いくぶん角張った非具象的な形態がそこには生まれている。そこにあるのはずっしりと重い、四角い量塊である。

さらに、この《黒い男(30sc1)》(fig.11)は、それまでの作品と比較してはっきりと「平面」的であることがうかがえる。この作品が持つ性質は、アカデミーにおける師の影響下に時折あらわれた、背面を固定するゆえの浮彫り的な正面性や、体躯を真正面のアングルで制作することによって自然に生じる正面性とは全く様相を異にしているのだ。

《黒い男(30sc1)》(fig.11)は確かに、正面から鑑賞されることを想定している。だが、この作品が見る者に与える「平らな」印象は、正面からのみ鑑賞されるために作られたことで生まれるのではなく、むしろ量塊自体を平たくすることで獲得されたものであるように感じられる。

全体に四角いシルエットを持つ像の頭部は、顔面の凹凸や耳介の隆起も曖昧なひとつの塊だ。かろうじて顔のように見えるのは、のっぺりと平らな面に刻まれたひとつの目と、その下方にある唇のようなものだけである。

両肩の描く線は直線に近い表現で、特に右の肩から胸にかけてはほとんど平らな分厚い板のようにはり出している。左胸も、やや上向きの逆三角形の広い面が見えるくらいで、台座に座る男の脛と、四角い肩からのびて左脚を抱える右手は融和しており、立てられた右膝は胴部に引きつけられている。体のパーツや男の座す台座の全てがひとつの量塊として融合しつつある点、また明白にこれまでより大きく、単純化されてとらえられている面の存在が、ここには見てとれる。

この《黒い男(30sc1)》(fig.11)のような人物のとらえ方やデフォルメの方法は、この作品ひと

---

<sup>119</sup> “Ma due anni dopo, di fronte all’<<Uomo nero>> di una mostra del Milione, I critici ed I colleghi sentenziarono che Fontana era proprio perduto. L’aveva rovinato Zadkin.” PERSICO 1934, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, pp.189-190.に収録されたものを参照。

つで完結するものではない。その後、1930年代前半のフォンターナの作品の中に人物のシルエットがあらわれるときはいつも、これに近い形のものが登場してくるようになる。

たとえば、この翌年に制作された石膏のタブローに線刻と色彩を施した作品《乙女たち(31sc1)》(fig. 79)の中にも、この角ばった人物シルエットを見てとることができる。彫刻というより絵画の支持体に近い意味合いで制作されたのであろう石膏の四角いタブローの上に、まだ乳房や背筋を示す線を持ったまま刻みこまれ、彩色されて浮き上がったこのシルエットは、その表現手法を変化させながら、フォンターナの作品の中にこののちの数年間定住する。1931年のテラコッタ作品《黒い人物たち(31sc7)》(fig.13)のような作品にもこのシルエットは登場しており、焼成されたテラコッタの肌に直接彩色され、線刻された。

この作品(fig.13)は彫刻作品でありながら、あきらかにひとつの方向から見られることを想定して制作されている。人物像も、それが配置された空間も、全てが平面化し、まるで板を幾重にも重ねたような多重構造によって、土の量塊が生みだされた。件のシルエットは、最も前にあって重なっている二つの面に、どちらも黒く塗りつぶされて描かれている。

フォンターナは、向かって左の、もっとも手前の人物像の右肩の上と腰の右側に細く切れ込む線を刻むことで、黒い面にかろうじて立体感を与えている。その下に重なった面に描かれた人物像はよりはっきりとしたくびれを持っているが、いずれの面も、凹凸によって肉感を感じさせることはない。ここでは人物のシルエットは完全に2枚の面と化している。さらにその描かれた二つの面が重なることで遠近も表現され、この塊の中に空間の層が生まれた。

おそらく《黒い人物たち(31sc7)》(fig.13)と同様の視点を持って作られた何点かのテラコッタ作品ののち、再びフォンターナは《人間(31sc22)》(fig.12)のような石膏のタブローの上に、このシルエットを描いている。《乙女たち(31sc1)》(fig.79)に比べて線刻はいっそう簡略化され、しかも以前とは違って濃色で塗りつぶされたこのシルエットは、一種の人体の記号へと変化している。1933年の第5回ミラノ・トリエンナーレで展示された《既婚者のための土曜の家》の外壁に設置された《恋人たち(33A1)》(fig.16)にもこのシルエットは現れた。これと同様の表現が、《二人の男と二人の女》(fig. 80)のように、デッサンでも複数描き残されている。

三次元の彫刻作品において誕生したこの角ばった人物のシルエットは次第に量を失い、彫刻のなかに表現される面と化し、最終的には、石膏のタブロー上に線刻で描かれることで三次元の要素を奪われていく。

1933年頃までフォンターナの作品の中にしばしば現れるこのシルエットの探求は、次の項で扱う1934年の《抽象彫刻》シリーズの制作の開始や、こうした彫像よりもいくぶん現実的な肉感と量塊を持つ、しかし写実的ではない彩色を施された人物像の制作の開始とともに、次第に失われていった。

## 1934年の《抽象彫刻》シリーズ

前節でとりあげた角張った人物のシルエットは、着彩石膏像の《黒い男 (31sc7)》(fig.11)に始まって、次第に線刻タブローのシリーズの画面にあらわれるようになった。それが次第に消えていったころ、制作されたのが《抽象彫刻》のシリーズである。

《黒い人物たち (31sc7)》(fig.13)に見られた、モチーフを一枚の面と化してそれを層状に重ねるような、平面へと近づくがごとき彫刻の流れは、1934年に入ると更なる飛躍を見せた。フォンターナは同年内に、《抽象彫刻 (34sc6)》(fig.18)や《抽象彫刻 (34sc17)》(fig.19)、《抽象彫刻 (34sc26)》(fig.20)のような、一連の《抽象彫刻》シリーズを制作している。

この《抽象彫刻》シリーズの素材は、石膏、セメントもしくは鉄芯入りのセメント、金メッキされたブロンズなどで、有機的な形態のものと、幾何学的な形態のもの 2種類に分かれる。前者としては、《抽象彫刻 (34sc6)》(fig.18)のように、何かの生き物のようにも見える不定形のモチーフが平たい板状の彫刻として作り出され、後者としては、《抽象彫刻 (34sc26)》(fig.20)のように直線的な、長方形や正方形に近い形を重ねあわせた彫刻が作り出された。《抽象彫刻 (34sc17)》(fig.19)のように、その両方をあわせた形の彫刻もいくつか生み出されている。それまでに制作されていた彫像の類は簡略化されていてもモチーフが人物像であったこと、1934年の年内だけに制作されたことなどから、このシリーズはフォンターナの作品制作の歴史において、脈絡なく突如としてあらわれたかのような印象を与える。

実際、アルガンはこの作品群について、

.....一群の“抽象”彫刻は、間違いなく、彫刻ではない。造形的に、完結した意味をもちあわせていない。それらは修業時代のひとつの成果ですらない。というのも、根本的に異なる他の作品との同時代性が、芸術家の形成期における過渡的な“段階”の意味すら奪っているためだ<sup>120</sup>。

と述べている。これはつまり、《抽象彫刻》シリーズは作家の制作年表において意味づけすらできない実験的なものだ、ということに他ならない。

しかし、実際このシリーズは同時期の作品とそれほどまでに異なっており、関連性を見いだせないものなのだろうか。筆者には、アルガンが言うように、このシリーズがほかの作品群とは全く異なるものだとは思えない。なぜなら、フォンターナはこの《抽象彫刻》シリーズ以前に、石

---

<sup>120</sup> “...Le sculture <<astratte>> non sono, sicuramente, sculture. Plasticamente, non hanno senso finito: non sono neppure un’esperienza di cultura, perchè la contemporaneità con le altre opere, profondamente diverse, le priva persino del significato di <<fase>> transitoria nella formazione dell’artista.”

ARGAN 1939, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, p.192. に収録されたものを参照。

膏のタブローに不定形のモチーフを描きこんだ作品を複数制作しているからである。

前節で人物のシルエットについて言及した際に、いくつか紹介した線刻タブローのシリーズには、人物のシルエットの描かれたものばかりでなく、《線刻タブロー (31sc17)》(fig. 81)のように、何が描かれているか判別できない抽象的な形態の描かれたものも複数存在する。この石膏のタブローの画面上に線刻と筆とで描かれた、羽や手のように見える形態は、《抽象彫刻 (34sc6)》(fig.18)や、《対話 (34sc11)》(fig. 82)の、手のひらを広げたような突出部のある、定まらない形態に類似してはいないだろうか。フォンターナはすでに線刻タブローのシリーズにおいて、こうした有機的な抽象形態を描きはじめていたのである。

ここから考えられることは、《線刻タブロー》のシリーズにおいて描かれてきた不定形の非具象的なモチーフが、《抽象彫刻》のシリーズにおいて三次元上に実現されたのではないか、ということだ。

それはあたかも、《黒い男 (30sc1)》(fig.11)の三次元の量塊の持つシルエットが、《人間 (31sc22)》(fig.12)のタブロー上に二次元のシルエットとして描かれた過程と反対の道筋を辿るようにして実現された。先にふれた人物のシルエットや、この不定形のモチーフのように、フォンターナは、自分の中の何らかのイメージを彫刻やデッサンなどにおいて繰り返すことがある。そしてそのイメージは、次元や媒体をこえて適用される。彫刻において生まれたイメージが、タブローにおいても実現されうるのだ。そして、タブローにおいて生まれたイメージもまた、彫刻において実現されうるのである。有機的なモチーフを持つ《抽象彫刻 (34sc6)》(fig.18)のような作品については以上のように、これまでの制作の延長線上におくことができる。

これに対して、《抽象彫刻 (34sc26)》(fig.20)のような幾何学的なフォルムは、これ以前のフォンターナの作品には確かに見られないものである。このタイプの作品についてはヨーレ・デ・サンナが、ジョルジュ・ヴァントングルローの彫刻作品《S×R/3》(fig. 83)との類似を指摘しており、ヴァントングルローをはじめとするアブストラクシオン・クレアシオンの幾何学的な抽象の影響がここに見られるとしている<sup>121</sup>。ヴァントングルローの作品は確かに、細長い板状の鉄を組み合わせて制作され、それが台に支えられて立っているところなど、複数の点においてフォンターナの作品にインスピレーションを与えているように感じられる。ヴァントングルローがこの作品を制作したのは、《抽象彫刻》のシリーズが誕生するより一足早い1933年から翌年にかけてであり、1935年にはフォンターナがアブストラクシオン・クレアシオンに参加していることを考えれば、その影響は無視できないだろう。

ただし、ヴァントングルローの作品とフォンターナの《抽象彫刻》のシリーズには明らかに異なる部分がひとつある。それは、ヴァントングルローの作品は明確に「奥行き」をもつ作品であり、

---

<sup>121</sup> De Sanna, Jole. 'Espace-figure et espace-concept', In *PARIS 1987, op. cit.*, pp.36-49.

フォンターナの《抽象彫刻》が明確に「奥行き」を排除しようとしているという点である。《S×R/3》(fig.83)は垂直に立てられた Y 軸としての細長い鉄の板に対し、X 軸としての板と Z 軸の板とがそれぞれとりつけられている。これはいうなれば座標空間であり、フォンターナの作品のように「平らな」形で制作されてはいない。

また、線刻タブローにおいて描かれたモチーフが彫刻として実現されるとき、その彫刻が板状の薄く平らなものであった理由についても、イメージの再生産という問題だけでは片づけられない。なぜなら、不定形の抽象モチーフを彫刻とするのであれば、それはより質量のある可塑的な素材によって、凹凸のある形で実現されていてもおかしくはないからだ。

ならばなぜ、《抽象彫刻》シリーズは薄い板状の、平らな形をしているのであろうか？ これらのシリーズを実見すると、ものによっては《線刻タブロー》のシリーズ以上に奥行きのない形で表現されている。ここからは《抽象彫刻》シリーズがこうした形態をとることになった理由について考えていく。

### 1930 年代のフォンターナの探求と空間主義的なものの萌芽

フォンターナは《黒い男 (30sc1)》(fig.11)から《黒い人物像 (31sc7)》(fig.13)へ、そして《抽象彫刻》シリーズへと続く彫刻の探求において、明らかに彫刻を「平らに」している。《黒い男 (30sc1)》(fig.11)では少なくとも丸彫りであった彫刻が、《黒い人物像 (31sc7)》(fig.13)では重なった面が層状になることによってできあがった量塊となり、《抽象彫刻》シリーズのほぼ一枚の板のような姿へと変化していく。

峯村敏明は、こうしたフォンターナの彫刻群が「平らに」なっていこうとする過程について、峯村が「平面視」と名づける「対象の量塊を平面的ヴィジョン(視像・視覚)の重なりとして捉えるきわめて絵画的なアプローチ」がおこなわれた結果だと見て、「絵画的視覚による彫刻的質量塊への攻撃」と位置づけた<sup>122</sup>。筆者はフォンターナの 1930 年代のこうした試みを「彫刻的質量塊への攻撃」としてとらえることには賛成であるが、これを「絵画的アプローチ」とは捉えない。

《抽象彫刻》シリーズは、いかに「平ら」になろうとも彫刻であることをやめなかった。《抽象彫刻》はあくまで「彫刻」という名で呼ばれるものであり、三次元の存在であることを手放さない。《抽象彫刻》は、いつまでも「彫刻」でしかなく、決して二次元の「平面」にはならないのである。

これは、「平らな」石膏の板である《抽象彫刻 (34sc6)》(fig.18)が“*Scultura astratta*”であるのに対し、同じく「平らな」石膏の板である《線刻タブロー (31sc17)》(fig.81)が“*Tavoletta graffita*”、別の言葉に言い換えるなら「線刻された板絵」であるということからもよくわかる。このふたつはいずれも同じ石膏の板からできていながら、ひとつは彫刻であり、ひとつはいつ

<sup>122</sup> 峯村敏明「ニュートンとハイゼンベルクの両空間を生きた芸術家」(In *TOKYO 1990*, pp. 74-91.)

う変わった支持体に描かれた絵画なのだ。

では、彫刻と絵画をわけるものとは何であろうか。それは、彫刻が「立体」であり、絵画が「平面」であるということに他ならない。フォンターナにおいては、同じ板状の「平らな」石膏のひとつは立体となり、ひとつは平面となる。その理由について考えるとき、再び彼の彫刻の形態の変遷に立ち戻る必要がある。

《黒い男(30sc1)》(fig.11)から《黒い人物像(31sc7)》(fig.13)へ、そして《抽象彫刻》シリーズへの変遷を、われわれは今、「平らに」なっていく過程、つまり平面に近づくものとして見てきた。だが、それでは《抽象彫刻》シリーズはいずれ絵画にならなければならない。だが、フォンターナの彫刻は決して絵画へと近づいていったのではないことをわれわれは知っている。なぜなら、《抽象彫刻》と《線刻タブロー》をフォンターナは明確にわけているからだ。そうだとすれば、フォンターナは彫刻そのものの量塊を減らしていったにすぎないということになる。《黒い人物像(31sc7)》(fig.13)の、まるで薄い面を重ねて結合したような形態は、それがモチーフである人物像の量塊を削り、その人物像が存在している空間の量塊を削って重ねたことで完成しているのである。

ここで、フォンターナが晩年のインタビューにおいて、1930年代の自らの彫刻を語った際の言葉を見てみよう。

.....私はブランクーシともすさまじい議論をしたことがある、私が若かったころ、ブランクーシは天才だった。彼は私の(作品)は彫刻じゃない、と言ったんだ。私はこう言った:知っていますとも、それでいい、私はヴォリュームを探求してはいないのだから<sup>123</sup>。(下線は筆者)

ブランクーシとフォンターナが出会ったのは1937年のことだ<sup>124</sup>。彼自身の言葉を信じるならば、1930年代のフォンターナにとってヴォリュームは探求の対象ではなかった。フォンターナの彫刻において量塊が削られ、奥行きを失っていったのは当然のことであるかもしれない。ヴォリュームを否定しようとするのであれば、石膏やセメントといった質量のある媒体を通じて作品を制作することにはいつか限界が訪れる。その限界に気づいたからこそ、この抽象彫刻シリーズは、1934年の年内にのみ制作されたのではないか。

---

<sup>123</sup> "...Ho fatto anche discussioni tremende con Brancusi, che era un genio mentre io ero un giovane, e lui diceva che la mia non era scultura. Dicevo: lo so, va bene, ma io non cercavo il volume." TRINI 1968, pp.29-31.

<sup>124</sup> 1937年、フォンターナはパリでブランクーシと出会っている。詳細は第一章の「生涯と経歴」を参照。



ここで一旦、フォンターナが同時期に制作している《抽象彫刻》とは異なるタイプの作品に目を向けてみよう。フォンターナは1930年代の前半、《線刻タブロー》などのシリーズを制作するのと並行して、《オリンピックの覇者(32sc8)》(fig. 84)や、《銚をうつ人(33-34sc1)》(fig. 21)のようなタイプの人物彫刻も制作している。これらは、荒削りにとらえられた、しかし《黒い男(30sc1)》(fig. 11)や《黒い人物像(31sc7)》(fig. 13)に比べれば十分に具象的な手法で表された男性像である。

《オリンピックの覇者(32sc8)》(fig. 84)では、まさにその名にふさわしい、筋骨隆々たる肉体を持った男性が、立てた左ひざを両手で抱え、右足を横に折って座っている。とはいえ、この彫刻が人目をひくのは、なんとといってもその色彩によってであろう。石膏で作られたこの男性像は、全身を青く着色されている。この青という色彩によって、充実した重みを持った形態で表現されたはずの男性の肉体はその重みを失い、謎めいた浮遊感がそこに生まれている。

《銚をうつ人(33-34sc1)》(fig. 21)においてもフォンターナは、水中に魚を発見し、いまにも獲物に向かって銚を打ち出そうとする男の姿を、躍動感のある写実的な表現で形作っているが、やはり男の身体は石膏そのままの色を持つでもなく、自然な人体の色に着彩されるでもなく、華やかな金色に包まれて表現されている。このほか、フォンターナの初の個展において《黒い男(30sc1)》(fig. 11)とともに出品されたという作品の名前、《赤い種馬》や《空色の少女》など<sup>125</sup>からも、この作家が1930年代に制作していた彫刻の一部には、モチーフの自然色と異なる色彩がほどこされていたことは理解できるだろう。フォンターナはこうしたタイプの彫刻について、先のインタビューでこう表現している。

私は色彩によって物質を破壊することを模索していた。なぜなら、物質の束縛に煩わしさを感じていたからだ……<sup>126</sup>

量塊のある彫刻を制作しながら、そこに色彩を加えることで物質の破壊を模索したというフォンターナの行為は、《黒い人物像(31sc7)》(fig. 13)や《抽象彫刻》シリーズで彫刻の量塊を極限まで減らしていこうとしたその行為と近い。量塊を減らすという行為は、物質の束縛から逃れる行為ともとれるからだ。フォンターナは色彩によって、彫刻の量感をわざと損なわせたのである。

《線刻タブロー》の抽象的なモチーフが三次元の世界に実現されるとき、それは極限まで量

<sup>125</sup> これらのタイトルの作品は、ジョッリによる1931年の展覧会評に現れる。詳細は前章の評価史・研究史を参照。

<sup>126</sup> “Io cerco con il colore di rompere la materia, perché quel che mi dava fastidio era la schiavitù della materia...” TRINI 1968, *op. cit.*, pp.29-31.

塊を減らしたスティックな形状で表現された。それは、《線刻タブロー》の中に表現されたものが純粋な形で立体化した存在だといえるかもしれない。これは、モチーフが支持体を石膏の板から空間へと変化させたともいいかえうる。空間の中に、抽象的な形態をいかに純粋な形で表現しうるか、物質から逃れ、表現したい「イメージ」だけを空間の中に立ちあがらせるか。その行為はのちに、フォンターナが「空間主義者」となって以降に追求するものとよく似ている。

また、《抽象彫刻(34sc26)》(fig.20)のような作品をヴァントングルローの《S×R/3》(fig.83)と比較したとき、「奥行き」の有無に差があるという点について、ここで考えられるのは、フォンターナの《抽象彫刻》シリーズは「奥行き」を持たないのではなく、「奥行き」を極限まで減らしているのだ、ということである。フォンターナの《抽象彫刻》シリーズは平面ではない。それは限りなく削られた「奥行き」を持つ形態であり、空間を支持体とする抽象形態なのである。《抽象彫刻(34sc6)》(fig.18)のような有機的な抽象形態であるか、《抽象彫刻(34sc26)》(fig.20)のような幾何学的な抽象形態であるか、またはその両方を備えた《抽象彫刻(34sc17)》(fig.19)のような抽象形態であるかという差はあるにしても、いずれにせよ《抽象彫刻》シリーズとは空間を支持体とした「抽象的なイメージの具現化」であるといえる。

それはより正確に言うなら、アルガンが、ブランクーシが述べたように、「彫刻」ではないかもしれない。“*Scultura*”という言葉を使用することで“*Tavoletta*”との差異を表現することに成功してはいても、確かにそれは適切な芸術言語ではないのだろう。フォンターナの《抽象彫刻》のシリーズを非常に実験的なものと見なしていたアルガンは、そう語ったのと同じ記事の中で、こうも述べている。

もっとありそうなことには、(抽象彫刻シリーズは)ひとつの実験である。奥行きだとか面だとかの従来のカテゴリーでは定義できないがアイデンティティ指定のためだけに有効な、新たな次元を規定するための探求であるのだ……<sup>127</sup>(下線は筆者)

アルガンはフォンターナの《抽象彫刻》シリーズを、この作家の芸術活動の中で実験的かつ特異なもの、ほかと繋がりのないものにとらえた上でこの言葉を発しているが、筆者は《抽象彫刻》シリーズを、それ以前の制作活動や、当時のフォンターナ本人の芸術的志向から十分説明できるものにとらえた上で、この言葉を肯定したい。フォンターナの《抽象彫刻》シリーズは、「新たな次元を規定するための探求」であり、いまだ“*Spaziale*”という芸術言語を持たないフォンターナによる若き日の模索であったのだ。

---

<sup>127</sup> “Hanno, più verosimilmente, un sperimentale: sono sondaggi per determinare una nuova dimensione, indefinibile con le categorie consuete della profondità e del piano...”  
ARGAN 1939, n.p. 本論文では RIMINI 1982, *op. cit.*, p.192. に収録されたものを参照。

ヴォリュームを否定するということは、表現に身体性を必要としないということでもある。身体性のない状態で空間にイメージを投影しようとしていたフォンターナの姿がすでに《抽象彫刻》シリーズには見られるのだ。それは、これらの作品を制作してから 13 年ののち、フォンターナが提唱する空間主義の中にはっきりと現れてくる要素だといえる。

完全なるヴォリュームの削除、すなわち空間概念<sup>128</sup>。

「空間主義者」となって以降、自ら執筆した『なぜ私は空間的であるのか』の中で、フォンターナはこう語っている。この言葉が真に彼自身の作品をあらわしたものであるならば、やはり「空間主義」的なものはすでに、1930 年代のフォンターナの中に存在していたと考えていいだろう。ヴォリュームを追求しなかったこと、物質の束縛に煩わしさを感、色彩によってそれを破壊しようとしたこと、それらはいずれも「完全なるヴォリュームの削除」へと繋がる。最小限のヴォリュームと最小限の物質の束縛によって、空間の中にイメージのみを立ちあがらせようとしたのが《抽象彫刻》のシリーズであり、それはのちに“Spaziale”な作品においてフォンターナが追求していくものの萌芽である。

---

<sup>128</sup> Fontana, Lucio. 'Perché sono spaziale', In *CRISPOLTI 2006. op. cit.*, pp.119-120. もとは 1952 年に書かれたもので、初出はナヴィリオ画廊における個展のプレゼンテーション (MILANO 1953) として書かれた原稿である。

## 2 アルゼンチンにおける『白の宣言』発表と空間主義的表現の萌芽(1946年)

### 2-1 1940年代のアルゼンチンの前衛芸術

#### 1940年代のアルゼンチンの芸術状況と、その前提となる経済的・政治的状況について

1940年から46年までの長いアルゼンチン定住は、フォンターナという作家がこののちに空間主義者としての自己を確立するうえで非常に重要な時期であり、同時にアルゼンチンという国家の芸術の歴史においても非常に重要な時期である。

元来、20世紀はじめから中ごろにかけての、アルゼンチンの美術状況は決して進んだものとは考えられてこなかった。ヨーロッパから10年ほど遅れて流入する、さまざまな芸術運動の受容によってこの国の芸術は発展してきたのであり、そこで生まれるものはヨーロッパに数歩遅れて現れた既存の芸術の垂流だと考えられることもままある。ドミニク・リコワによれば、アルゼンチンでは20世紀の初頭に印象派が最も新しいものととらえられていた<sup>129</sup>ということだが、こうした現実には、この国の芸術状況の遅れに対する指摘が一面では正しいことを示しているだろう。

ところが、南米のパリと呼ばれたブエノスアイレスを中心に、1940年代に入ると、アルゼンチンの芸術は新たな局面を迎えることになる。

これは、1939年に始まった第二次世界大戦に加担せず、中立を守ったアルゼンチンが、戦争当事国への物資の供給による飛躍的な経済発展をみたこと<sup>130</sup>と無関係ではない。あの広大なパンパの牧童、ガウチョに代表される農牧国だったアルゼンチンの工業生産が、初めて農業牧畜の生産をこえたのも、第二次世界大戦中のことだった<sup>131</sup>。戦後すぐの1946年には、のちにフォンターナの空間主義の礎となる『白の宣言<sup>132</sup>』を含め、アルゼンチン国内で芸術宣言があいついで発表され、新しい芸術運動がいくつか生まれているが、これらに共通したのは科学や工業を強く意識する姿勢である。20世紀のはじめ、科学技術や工業の大きな進歩に直面した未来派がそれを礼賛したように、アルゼンチンの芸術家たちは1940年代に身をもってこの種の社会の変化を経験し、その体験が芸術運動へと反映されることになったと言えるだろう。

また、政治的にも1940年代のアルゼンチンは大きく揺れている。クーデターで軍部が政権をとって以降、国家労働局にて労働者の生活改善と貧富の差の縮小を目標に掲げ、貧しい労働者の指示を得たファン・ドミンゴ・ペロンが、1944年頃から国家の実権を握るようになった。

労働者からの支持は絶対的なものであった当時のペロンだが、第二次世界大戦終了後にア

<sup>129</sup> Liqueois, D., 'Fontana, l'Argentine et la modernité', In *PARIS 1987, op. cit.*, pp.50-59.

<sup>130</sup> NAKAGAWA 1985, p.357.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> M\_BUENOS AIRES 1946. 本稿では CRISPOLTI 2006, pp.108-114.の、スペイン語原文とイタリア語版の両方を参照。

メリカとの関係は悪化し、1945年には駐アルゼンチン大使が公然と政権を批判した。ペロン政権は底辺労働者の労働状況の改善には非常に大きな功績を持っているが、逆にある程度の資産や既得権益を持つブルジョワジーにとっては強い批判の対象であったため、戦時中の戒厳令が解かれた状況下でアメリカの態度に背中を押された反ペロン派が、同年の9月に「憲法と自由の行進」をおこなっている。こののち、アメリカの後押しを得た反ペロン派の軍人によってクーデターが起こるも、数日で失敗する。

翌年に大統領に選ばれて名実共に国家のトップに立ったペロンは、労働者による圧倒的な支持に支えられながらさまざまな政策を実行した。しかし、反対派への弾圧は厳しく、強制収容所に反対派を送ることも辞さなかったため、ペロンをファシストと認定する向きもあるが、これについては見解のわかれるところだ。

いずれにせよ、1940年代前半のアルゼンチンの政治状況は、二度のクーデターを含む、非常に流動的なものであったことがうかがえる。こうした政治・経済の状況をふまえたうえで、アルゼンチンの前衛芸術について考えていく。

## 2-1 1940年代のアルゼンチンの前衛芸術

この当時、アルゼンチンの前衛的な若者にとって大きな影響力を持っていたヨーロッパの芸術運動は主にコンクリート・アート<sup>133</sup>であった。そうした運動の受容には、隣国ウルグアイの生んだホアキン・トーレス・ガルシア<sup>134</sup>の影がある。1934年の帰国により、トーレス・ガルシアの構成主義的な色彩のある作品が、アルゼンチンの若者たちにもたらされた。さらに、ヨーロッパでの1930年代後半にコンクリート・アートを信望する作家たちの指導的な立場に立つリヒャルト・パウル・ローゼ、マックス・ビルらの新大陸への旅を通じて、第二次世界大戦間の彼らの国際的な規模での活動がラテンアメリカまで達した<sup>135</sup>のもこの頃である。特にマックス・ビルのアルゼンチン滞在<sup>136</sup>は、この国の芸術運動の方向性を決定する上で重要な意味を持っていた。こうした中で、1944年の夏に発刊された『アルトゥーロ』(fig. 85)という雑誌は、この国の20世紀の芸術を語る上で外すことのできないものだ。この『アルトゥーロ』(fig. 85)の発刊に関わった作家の中には、フォンターナに大きな影響を与えたと考えられる若き芸術家、ギウラ・コシセ<sup>137</sup>もいた。コシセはこの雑誌の刊行に携わった若者たちの集団から分かれ、カルメロ・アルデン・キンとともに「マディ」という新たな芸術運動の旗手となる。1946年に『マディ宣言<sup>138</sup>』を発表したこのグループを含め、『アルトゥーロ』(fig. 85)からさまざまに展開していった若手作家たちは、全般に制作よりむしろ理論の追求に優れていたきらいはあるものの、具体的な作品制作の上でも新たな方法を生み出すことに成功した。

そうした方法のうち、まず注目すべきは、《上部構造マディもしくは裁断縁をともなう絵画マデ

---

<sup>133</sup> 1920年代にオランダのデ・スタイルの中核を担った作家、テオ・ファン・ドゥースブルグが提唱した概念。ドゥースブルグは芸術作品の価値を色彩、線描、輪郭、量感といった形式的な特性によってのみとらえるという立場にあり、これを作品制作上で具体的に実践する考えからこのコンクリート・アートという概念が生まれた。現れてくる作品は幾何学的、機械的で、いくぶん構成主義の色あいも感じられる。

<sup>134</sup> ホアキン・トーレス・ガルシアは、ウルグアイで1874年、カタルーニャ人の父とウルグアイ人の母の間に生を受けた芸術家である。後に父の母国スペインのバルセロナに渡り、その地で芸術家としての人生を歩み始めた。1926年にパリへ移って、テオ・ファン・ドゥースブルグやモンドリアンらに出会い、これをきっかけとして、作品が構成的になっていき、後にコンストラクチュアル・ユニヴァーサルイズムの作家として名を知られるようになった。スペイン、フランスでの活動の後の1934年、トーレス・ガルシアは母国ウルグアイに戻っており、ここで彼の芸術に惹かれた若者たちに大きな影響を与えることになる。

<sup>135</sup> Borràs, Maria. 'Abstracción Geométrica y Arte MADÍ'. In *MADRID 1997*, pp.14-21.

<sup>136</sup> 峯村敏明によれば、マックス・ビルは1941年にアルゼンチンとブラジルを訪れている。MINEMURA 1998b, pp.141-158. なお、のちの1950年にブラジルのサンパウロでビルの回顧展がおこなわれることにより、南米の前衛芸術に対するビルの影響はより大きなものとなった。LUCIE-SMITH 1993, p.123.

<sup>137</sup> ギウラ・コシセはアーティストネームで、本名はフェルナンド・ファリクという。1924年にチェコスロヴァキアのコシツェで生まれており、この出生都市の名前からアーティストネームをとった。早くにアルゼンチンに帰化しており、彼の作家活動の拠点もこの国にあるため、一般にアルゼンチンの芸術家として受け入れられている。現代アルゼンチンを代表する彫刻家・造形芸術家であり、同時に理論家・詩人でもあって、著作も多い。1946年の『マディ宣言』とともに、1949年に提唱したハイドロキネティズム、1959年の『彫刻における水の建築宣言』などでも知られている。

<sup>138</sup> コシセ本人のwebサイト(<http://www.kosice.com.ar>)に宣言の全文が掲載されているため、内容についてはそれを参考にした(2013年8月閲覧)。

イ》(fig. 86)のような作品を制作したロッド・ロトフスという作家がはじめに提唱した、“構成枠<sup>139</sup>”あるいは“コプラナル<sup>140</sup>”と呼ばれる、絵画の支持体そのものの大幅な変形である。これは要するに画面に描かれたものの形態にあわせて、画面自体を変形させてしまうというものであった。この表現方法は、峯村も指摘するように、後のアメリカにおけるフランク・ステラの“シェイプト・キャンバス<sup>141</sup>”に近いが、それよりにはるかに先行する例であることを考えると、驚嘆すべきものがある。

また、ほかにもっと早い時期の支持体の変形といえば、キュビズムにおける画面四隅の空間処理への腐心が生み出した楕円形のカンヴァス<sup>142</sup>も思い浮かぶが、キュビズムのそれはあくまでも楕円という限定された形態を脱しなかった。その点でこの“構成枠”の発想はとても新しいものだといえる。

ただし、この表現方法については、ヨーレ・デ・サンナによってフォンターナの1934年の作品制作からの影響が指摘<sup>143</sup>されている。“構成枠”の作品を目にすると、フォンターナによる《抽象彫刻(34sc14)》(fig. 87)のようなシリーズは、その薄さと形態の両方の点から、自然に想起されうるもの<sup>144</sup>だ。デ・サンナはまたこの表現方法のうち、“コプラナル”の作品について、フォンターナが空間主義者として活動し始めた後の、《量子(60Q1)》(fig. 59)のような、「量子」シリーズの作品に似ている<sup>145</sup>としているが、これはたとえば前述のロトフスの《マディ絵画》(fig. 88)のような作品と並べたとき、いくらか似通ったものを感じさせる。

作品制作上でアルゼンチンの芸術家が生んだもうひとつの新しい方法は、ガスネオンの作品への使用だった。とはいえ、これは主にギウラ・コシセという芸術家個人の発明に負うもので

---

<sup>139</sup> 本稿でのロトフスの作品名は Sagradini, Mario. ‘Rhod Rothfuss: Un fantasma recorre Madi’. In *MADRID 1997*, pp.54-58.に掲載された原語を参照しており、この“構成枠”の語も *Ibid.*, pp.72-74.における“marco estructurado”という原語をもとにしている。MINEMURA 1998b ではロトフスの提唱した支持体の変形法を“裁断フレーム”と訳出し、原語をデ・サンナの1993年のモノグラフ(DE SANNA 1993, *op. cit.*, p.51)から“marco recortado”としているが、どちらもおそらく同じものであると思われる。

<sup>140</sup> 原語は“coplanal”。*Ibid.* これは最初の提唱者、ロッド・ロトフスの造語と思われる。copla が詩の連や節の意味を持つ単語で、plano が面や平面といった意味の語であることから、この二つがかけあわされたもののようにも思われるが、詳細は不明である。この造語の意味としては、同一平面上に連なって並べられる面、ということか。

<sup>141</sup> 既成の矩形のカンヴァスではなく、独自の形に成形されたカンヴァス、もしくはそれに描かれた絵画をさす。1960年にフランク・ステラがカンヴァスの縁を成形した作品を作ったのが、この用語のさす独自成形のカンヴァスの初めてのものだといわれている。

<sup>142</sup> COX 2000(2003), pp.261-271.

<sup>143</sup> DE SANNA 1993, *op. cit.*, p.51.

<sup>144</sup> これはアルゼンチンの前衛芸術に対する、フォンターナ側からの影響の指摘である。本稿ではむしろ逆に、フォンターナにとってアルゼンチン滞在の影響を語っているが、実際にはフォンターナとアルゼンチンの若者たちは互いに影響し合っていた部分もある。ただし、アルゼンチン滞在中の1940年代のフォンターナは、どちらかというといふ具象的なモチーフの作品を制作していたため、若手作家たちがフォンターナという作家からとり入れたのは、彼の1930年代の抽象に傾いた作品であった。

<sup>145</sup> *Ibid.*

ある。この時期のコシセのネオンの作品、たとえば《光のマディ彫刻 A-2》(fig. 89)などは、作品の規模は小さいまでも、芸術作品において“光”を表現するために、光源そのものであるネオンを使用したという点において、大胆かつ斬新な発想で制作された作品だと言うべきだろう。

そしてこれらの作品は、フォンターナという作家が、ヨーロッパにおいてごく早い時期に、現実の光源そのものを芸術表現の中にくみこむという試みをおこなったことと無関係ではあり得ない。現実の光を使用した芸術のヨーロッパにおける先駆者であったフォンターナのさらに前を走っていたのは、彼の母国の若き前衛芸術家、ギウラ・コシセであった。この点については、のちの第四章の第二節の第三項において《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)を扱う際により詳しくふれることにする。

次項では、以上のような政治・社会状況及び芸術の状況を土台として生まれてくる『白の宣言』について詳しく読み解いていく。



## 2-2 「空間主義」前夜としての 1946 年

### 1946 年に発表された『白の宣言』

1940 年から 46 年の間——つまり「空間主義」の誕生前夜ともいえるこの時期、フォンターナが制作した作品はもっぱら具象的な彫刻作品である。この時期の代表的な作品の一つが《パナ川の少年(42sc5)》(fig.35)のような人物像であった。

こうした前衛的とはいいがたい作品を制作していたフォンターナはしかし、国立の美術学校で教鞭をとりながら、同時に私設の美術学校の開校に携わることになった。すでにこれまでにふれたように、ホルヘ・ロメロ・ブレストとホルヘ・ラルコとともに彼が開いたアルタミラ造形芸術自由学校は、この国の文化のプロモーションの重要な中心地となっている。当時のアルゼンチンの前衛芸術グループ、「マディ<sup>146</sup>」の若者たちもここにしばしば足を運んだ。この学校は、スペインから亡命してきた知識人グループの支持者を率いた、ゴンザロ・ロサーダから融資を受け、公式なアート・シーンに代わるもうひとつの選択肢として始動した。この学校でラルコとエミリオ・ペットルティ、ラウル・ソルディは絵画を、そしてブレストは美学と美術史を教え、フォンターナは彫刻を教えている。

これによってフォンターナの周囲には、彼の生徒をはじめとするアルゼンチンの前衛的な若者たちが集まるようになり、1946 年にはこれらの若者たちの手で、「空間主義」の宣言文の元となったと考えられる『白の宣言』が生み出された<sup>147</sup>。ヨーロッパよりも遅れた美術状況のなかにあったアルゼンチンの若者たちが、当時の経済成長や政治における大きな変化を背景にして新しい芸術運動の提唱に走りはじめた時代のことである。

従来、この『白の宣言』の内容やイタリア帰還後の「空間的」作品と、アルゼンチン時代のフォンターナの作品制作との乖離は指摘されてきている。アルゼンチンの若者たちにとっても、フォンターナの作品制作は前衛的なものと捉えられてはいなかったようで、むしろ彼の 30 年代の抽象彫刻のシリーズについての敬意が語られている<sup>148</sup>。このような理由から、『白の宣言』もフォンターナが若者を導いたのではなく、若者たちが主導権を持って編纂したのであり、むしろアルゼンチンの前衛的な若者の発想を受けてフォンターナがイタリアでそれを発展させたの

---

<sup>146</sup> コンクリート・アートの運動から派生したグループで、ギウラ・コシセ、ロッド・ロトフス、カルメロ・アルデン・キンによって 1946 年 6 月にブエノスアイレスで誕生している。この運動の宣伝方法は非常に新しいものだった。公共交通機関のなかに「マディ運動とは何か？ マディとは何か？」と書いたパンフレットをはりつけ、これとは別に「すべてのロマン主義-自然主義の想像の産物を絶滅させる、本質的な芸術のために。ある現実の発明のために！ マディ運動、ブエノスアイレス、1946 年 6 月」と記された紙も用意して、まるで「謎の」広告キャンペーンのように運動を展開したこのグループは、アルゼンチンの前衛グループのなかでも特に大きな衝撃を与えたもののひとつである。ANAYA 2005, pp.321-323.

<sup>147</sup> M\_BUENOS AIRES 1946(本論文では以下を参照:CRISPORTI 2006. *op. cit.*, pp.108-119.)

<sup>148</sup> 註 92 を参照。

が空間主義だ、とする説もある<sup>149</sup>。フォンターナ自身はこうした問題について、『空間運動の規定に関する提言』は、以下のように述べた。

1946年、当時住んでいたブエノスアイレスで、ルーチョ・フォンターナは空間運動を設立し、彼の生徒たちのグループとともに、『白の宣言』と呼ばれるスペイン語による最初の宣言文に署名している<sup>150</sup>。

この提言の内容とは裏腹に、フォンターナは『白の宣言』には署名をしていない。この提言自体は『空間運動の規定に関する提言』の名の通り、「空間主義」という運動の成立の過程と、その創始者・設立者を明らかにし、運動全体の輪郭をはっきりさせることが目的だったと思われる。そのため、署名の件を意図的につけくわえて成立の道筋をわかりやすくしたという部分もあるのだろう。この提言は『白の宣言』を「空間主義」の第一の宣言として扱い、空間運動の始まりをアルゼンチン居住時代の1946年に置いた<sup>151</sup>。『白の宣言』そのものの内容は、確かに翌年に誕生する「空間主義」の運動の礎となったことが感じられるもので、この宣言の冒頭の「われわれは芸術の発展を引き継いでいく」という一文は、「手段の」という限定を設けた以外はほぼそのままイタリア語に翻訳され、「空間主義」の第四宣言である『技術宣言』の冒頭に引用されている<sup>152</sup>。

『技術宣言』と『白の宣言』は内容が似通った部分も多い。『白の宣言』の特徴は、前提として現代を「動的」であることを常に要求する機械の時代ととらえたうえで、科学に対するオプティミスティックな信望を語ること、そしてそれとは相反するように思われる「自然」への深い愛情と「原初の人間」の感覚への信頼が両立していること、さらにユング的な「潜在意識」を礼賛していることだ。機械によって現代は有機的な運動の時代となり、硬直した旧来のイメージを求めなくなる。そうしたなかで既存の芸術形式を放棄し、原初の芸術体験を指針として、新しい芸

---

<sup>149</sup> 『白の宣言』は、しばしばフォンターナが主導的な役割で起草に関わったとされてきた。しかし、実際のこの宣言にフォンターナの署名はなく、この宣言を制作した若手芸術家のグループも、フォンターナの生徒でありながら若き友人とも言うべき人物が多い。彼らの中でフォンターナ自身の立ち位置は「保守的」なものであった。

『白の宣言』がのちの空間主義の思想の礎になったことは、空間主義の宣言文とこれを比較してみれば明白である。だが、こうした点をふまえると『白の宣言』は、フォンターナ本人が導いたというより、フォンターナの影響下にアルゼンチンの若者たちによって作り上げられたものだったと言えるだろう。この点については、MINEMURA 1998a,b に詳しい。

<sup>150</sup> M\_MILANO 1950. 本論文では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.116 参照。

<sup>151</sup> とはいえ、実際のところ『白の宣言』には「空間主義」という言葉はなく、実質的な内容が部分的にのちの「空間主義」の宣言に移植されていたとしても、『白の宣言』そのものは「空間主義」の宣言とは言えない。本論文では『白の宣言』を空間主義の第一宣言とは考えず、独立した存在として扱う。

<sup>152</sup> 『白の宣言』の冒頭の文は“Nosotros continuamos la evolucion del arte”である。これが技術宣言の冒頭では、“Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte”となった。

術の要素を自然の中に求め、人間の潜在意識を通して色や音、運動、時間、空間といったすべてを総合していくのが『白の宣言』の起草者たちである。こうした内容から想像されるのは、さまざまな既存の芸術の潮流、運動の融合であろう。

『白の宣言』と空間主義の宣言の大きな違いとしては、「自然」や「原初の人間」の感覚への信頼、「潜在意識」の礼賛といった点があげられる。空間主義の宣言において「自然」はさほど重視されず、「潜在意識」についてはごく短くふれられるのみである。

また、『白の宣言』には冒頭で科学者・研究者へ、新たな装置や物質の発明、発見を願う旨を呼びかける表現が見られるのに対して、「空間主義」の宣言にはそれがほぼ見られない。宣言におけるアジテーションという点においては、未来派の宣言文が思い出される。未来派の宣言はそのはじまりからして新聞に掲載されており、その宣言文の衝撃によってマリネッティのもとに幾人かの芸術家が集うことになった点からもうかがわれる通り、明らかにアジテーションをひとつの目的とした文書であった。

『白の宣言』と未来派の宣言については、すでにホルヘ・ロペス・アナヤらが、ブエノスアイレスで出版したフォンターナのモノグラフィーにおいて、比較検討をおこなっている<sup>153</sup>。未来派の宣言における「速度」の美をうたう箇所が、『白の宣言』にもしばしば見られた。たとえばアナヤは、

われわれは、この世の輝きが速度の美という新しい美によっていっそう豊かなものになったことを宣言する<sup>154</sup>。

というような未来派の第一宣言に対し、『白の宣言』の以下のような文面を比較している。

平穏な生活は姿を消した。速さの観念が人間の生活の中に入ってきて、それが常態となった<sup>155</sup>。

このように、「動的な機械の時代」における「速度」についての記述が『白の宣言』にはある。これはのちの「空間主義」の宣言集には見られないものだ。

このほか、『白の宣言』にも空間主義の『技術宣言』にも、再現的な芸術とそのデフォルメを

---

<sup>153</sup> ‘Capitolo IV: Lucio Fontana-4. 2. Su formación’, In ANAYA 1999, pp. 25-29.

<sup>154</sup> MF\_PARIS 1909.

<sup>155</sup> M\_BUENOS AIRES 1946. 本稿では以下を参照。CRISPORTI 2006. *op. cit.*, pp.108-119. なお、これ以降の『白の宣言』の邦語訳は、TOKYO1990に掲載された訳文を参照しつつ筆者が試訳したものである。

通して到達した抽象はどちらも今を生きる人間の要求に応えうるものではない、とする記述があり、続けて自らの視点から過去の芸術を評価し、位置づけて語る記述が見受けられる。ここで語る過去の芸術に関して興味深いのは、『白の宣言』が

近代芸術の基本的な条件は、空間というものの描写がはじめられた 13 世紀においてはっきりと認められる。

という記述とともに、初期ルネサンスから芸術を語り始めるのに対して、『技術宣言』では、

バロックはわれわれをこの方向<sup>156</sup>に導き、その方向性を、いまだかつて超えられたことのない壮大なスケールで演出した。

という一文から芸術を語り始める点である。13 世紀という記述から考えて『白の宣言』はおそらく、近代芸術の始まりをジョットの絵画に求めたのだろう。対する『技術宣言』では芸術における近代の幕開けを明確に規定せず、編纂者のフォンターナにとって関心のあったバロックから過去の芸術の評価をはじめている。彼は空間の概念に時間の概念が結びつくようになった芸術としてバロックを高く評価した。『白の宣言』においてもバロック期の芸術に対する評価は高い。

バロックとの関連から 17 世紀の力学の性質と、芸術における運動の必要性を述べたうえで、この運動の必要性があまりに高まって造形芸術がそれに応えられなくなり、それ以上の発展は音楽において引き継がれることになったとしている点ではどちらの宣言も同じである。ただし、『白の宣言』では音楽に関する記述にかなりの筆を費やし、その後にキュビズムについて言及<sup>157</sup>したうえで印象派にいたっているが、『技術宣言』では音楽に関する内容は大きく削られており、キュビズムに関する記述も切り落とされ、そのまま印象主義についての記述に入っている。この印象主義への言及も『白の宣言』に見られるものよりも簡略化され、音楽と造形美術が印象主義において結びついたとする、以下のような記述も完全に削除されている。

音楽と造形芸術が、印象派において互いの発展を一致させるとき、音楽は造形感覚の上に基礎が築かれたのに対し、絵画は音色の雰囲気の中へとけこんでいったように

---

<sup>156</sup>前文から見て「この方向」とは、芸術が「絵画、彫刻、詩の克服」の必要性に基礎をおくようになる方向だと思われる。

<sup>157</sup>「キュビストたちは、自分たちの絵画が動的であることを否定する。しかしキュビズムの本質とは、運動の中にある自然の光景だ。」M\_BUENOS AIRES 1946. 本稿では以下を参照。CRISPORTI 2006. *op. cit.*, pp.108-119.

思われる。

なお、この記述に続いて『白の宣言』では以下のようにロダンの作品と音楽に関しての言及がなされる。

ロダンの作品の多くにおいてわれわれは、量感が音色でにぎわう空気の中を駆けまわっているように見えることに気づく。彼の着想は本質的にダイナミックで、しばしばその着想は運動の極限<sup>158</sup>にまでたどりつく。最近、音の「形」があなたの注意をひかなかつただろうか(シェーンベルク<sup>159</sup>)。あるいは音の「設計図」の重なりあい、もしくは相関関係があなたの注意をひかなかつただろうか(スクリャービン<sup>160</sup>)。ストラヴィンスキーの形とキュビズムの平面測定との間には明白な類似性がある<sup>161</sup>。

ところが『技術宣言』にロダンの名は現れない。音楽に関する言及もはるかに簡略化されており、次のようにほんの一言ふれられているのみである。

---

<sup>158</sup> この「極限」は原語では **exacerbación** で、直訳すると「(病気などの)悪化／憤慨、いらだち」などの言葉になるが、ふさわしい訳語がみつからなかったのであえて「極限」とした。本来は極限に達してむしろ悪いほうへと進むようなニュアンスがあると思われる。

<sup>159</sup> オーストリアの作曲家。1921年に「十二音技法」と呼ばれる音楽技法を創案し、20世紀の音楽に多大な影響を与えた。この技法は、文字通り12の音を一定の順序に並べ、まず「原形」と呼ばれる音列を制作し、この「原形」と「反行形」、「逆行形」、さらに「反行形の逆行形」や、これらの音列をそれぞれ半音ずつ高めた「異置形」を用いて作曲するもので、『白の宣言』で触れている“音の「形」とは、おそらくこの「十二音技法」における音列を示すと思われる。

<sup>160</sup> ロシアの作曲家・ピアニスト。調性に支配されない音楽を創出した作曲家で、シェーンベルクやドヴェッシーらとともに現代音楽の先駆者のひとりとされる。自らが卓越したピアニストであったことから、左手が鍵盤のうえを右手以上の運動量と広い音域をもってかけめぐる独特のピアノ書法を獲得していた。この書法で複雑な音の網の目をつくりだし、さらに1905年頃から特殊な和声語法を用いて調整の根幹を揺るがす作品を生み出す。宣言中の“音の「設計図」の重なりあい、もしくは相関関係”とはおそらくスクリャービン独自の和声進行(和音から和音へ移る動き)が彼の特殊なピアノ書法によって重なり、相互に関係するさまを示しているのではないかと思われる。ここで挙げられているスクリャービンは1910年頃に、色光オルガンと呼ばれる、鍵盤を押すとその音に対応した色の光が発せられる楽器を用いて視覚と聴覚の総合芸術を着想した。ほかにも未完の《神秘劇》では、色光オルガンに加えて芳香や舞踏までも包含した総合芸術の実現を目指している。それはある種の神秘主義的な儀式に近いものではあったものの、視覚・聴覚・嗅覚などの五感に同時に訴える芸術に先鞭をつけた作品だったと言えるだろう。これは両宣言に見られる、「色彩、音響、空間、時間、そして空間と時間の中に展開する運動の総合」という概念に近い。

<sup>161</sup> ストラヴィンスキーはロシアの作曲家である。1910年代に《春の祭典》などのバレエ音楽を作曲した。この曲中ではロシア民謡風の4音ないしは5音の旋律、重々しい行進などがまるでコラージュ(奇しくもキュビズムと関わりの深いパピエ・コレを思わせるが)のように展開する。『白の宣言』のこの記述では、その曲の展開するさまとキュビズムにおいて対象の様々な側面を同時にひとつのキャンバスの中に表現する技法とが近い関係にあると述べているのではないかと思われる。

.....作品において運動が表現されることの必要性は、もはや造形美術によっては達成し得ないほど重要なものになってしまった。そこでこの発展は音楽によって続けられ、諸芸術は美術史の危険な泥沼たる新古典主義の状態におちいってしまう<sup>162</sup>。

以上、ここまで見てきたように、『白の宣言』に見られる記述はしばしば『技術宣言』において切り落とされている。これらに加えて、『白の宣言』の提唱者たちは「存在を生む根源としての物質とその変化」を自らの追求するものと明記しているが、これも『技術宣言』においては削られ、変更された記述である。『技術宣言』には、「存在、自然、物質は完全なひとつの統一体で、時間と空間の中で展開する」という記述があり、物質のみを重要な位置におくことはない。あくまでフォンターナにとっての物質は、存在や自然とともにあって初めて意味のあるものとなる。

さて、これまで挙げてきた「空間主義」の宣言において削除された部分とは逆に、『白の宣言』には見られない「空間主義」独自の要素が、地表からの離脱といった表現や宇宙への視線である。

人間によっておこなわれる空間の真の征服は、数千年間、人間の美学と比例の基礎であった地表からの、地平からの離脱である。...(中略)...空間の支配とともに、人間は、宇宙時代の初めての建築物を建設する。それは航空機である。新たな芸術の幻想が、こうした動く空間的な建築物たちに伝えられるだろう<sup>163</sup>。

これは『技術宣言』の記述であるが、こうした表現は『白の宣言』にはない「空間主義」独自のものである。この宇宙や地平からの離脱に対して向けられた視線は、『技術宣言』に添付された解説図も含めて、たいへん興味深い。

『白の宣言』は確実に、のちの「空間主義」の諸宣言、特に『技術宣言』のもとになった宣言である。とはいえ、のちの「空間主義」の宣言文には見られない要素について言及している部分も多々見られ、逆に「空間主義」の宣言文において言及される内容であっても、『白の宣言』に含まれていない場合もあることが、以上のような比較によって明らかとなった。『白の宣言』は、フォンターナ本人の提言もあいまって、しばしば空間主義の第一宣言として引かれるが、あくまでもプロトタイプとしてとらえるべきものであることが理解される。

これをふまえて次項では、『白の宣言』が発表されたのと同年の 1946 年にフォンターナが複数描き残した、「空間的」なドローイングを検証していく。前節で 1930 年代のフォンターナの作

---

<sup>162</sup> M\_MILANO 1951a. 本稿では以下を参照。CRISPORTI 2006. *op. cit.*, pp.116-118.

<sup>163</sup> *Ibid.*

品に見られる「空間主義的なるもの」の萌芽を見届けたように、次項においては「空間主義」誕生直前に制作されたドローイングに隠された「空間主義的なるもの」を見届ける。

### 2-3 1946年にフォンターナによって制作されたドローイング群について

帰国前年の1946年にフォンターナによっておこなわれたドローイングにおける試みのなかには、エンリコ・クリスポリティが指摘する<sup>164</sup>ように、スペイン語の《Concepto espacial=空間概念》(fig. 90)(fig. 91)というタイトルで残されたもの、もしくはトレヴィザーニによって編纂された、2007年のマントヴァでの「ルーチョ・フォンターナ 彫刻」展のカタログに記載されている<sup>165</sup>ような、《Ricerca Spaziale=空間の研究》(fig. 92)というタイトルで残されたものが存在する。

タイトルに使用された“Spaziale”の語が描かれた当時のフォンターナによって付されたものであるかどうかは慎重な判断を要する<sup>166</sup>が、こうしたドローイングは当時描かれている人物などをモチーフとしたデッサンの類(fig. 93)と比較しても、何らかの具象的なモチーフをうつしとろうとする意図で描かれたものとは考えにくい。このドローイングはむしろ、オートマティックな性質を有しているといっていいただろう。ここに見られる表現は、明らかに40年代に制作された具象的な彫刻群とは異なる方法論のうえに描かれたものだ。

この事実が示すのは、アルゼンチン時代のフォンターナがすでに、当時の彫刻作品に見られるような具象的な表現とは異なる、何らかの新たな表現を志向していたということである。

ならば、この「新たな表現」とはいったい何なのか。そこに“Spaziale”な芸術表現とつながるものは見いだせるのだろうか。次項では、1946年のドローイングに見られる特徴を挙げ、イタリア帰還後の作品との共通項を探っていく。特に、ルーチョ・フォンターナと“Arte Spaziale”の代名詞ともいえる、1949年に誕生したカンヴァス型の作品《Concetto Spaziale=空間概念》の造形的表現との共通性について述べていくこととする。

#### 1946年のドローイングと“Spaziale”な芸術表現

前段で述べたように、クリスポリティをはじめとする研究者によって、1946年のドローイングの存在の指摘自体はすでにおこなわれてきた<sup>167</sup>。それにも関わらず、この種のドローイングを造形的に分析するような試みは具体的にはおこなわれてこなかった。クリスポリティは1930年代後半および1940年代初頭のドローイングからの発展についてふれているが、これも具体的な作品を挙げての記述ではない。クリスポリティがふれたこの発展は、1930年代のドローイングと1946年のそれを比較した際、いずれも不定形のモチーフが描かれている点は共通して

<sup>164</sup> CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.56-57.

<sup>165</sup> MANTOVA 2007, pp.129-130.

<sup>166</sup> この《空間の研究》のドローイング群は、《Idea spaziale=空間のアイデア》というタイトルで表記される場合もある。(MILANO 1977, pp.24-25.) また、これらのドローイングの用紙それぞれに、フォンターナによってタイトルが書きこまれているわけではない。GOTTSCHALLER 2012, p.129

<sup>167</sup> CRISPOLTI 2006, *op. cit.* pp.56-57



いるが、1946年のドローイングはよりオートマティックな性質を感じさせる、という内容のものである<sup>168</sup>。

これについて具体的に例をあげるのであれば、1936年の《抽象的コンポジション》(fig. 94)のような作品に比較したとき、《空間の研究(空間のアイデア)》(fig. 92)のような作品には確かに不定形の有機的なモチーフが描かれており、互いに近いものを感じさせる。

ただし、1946年のドローイングには《空間概念》(fig. 90)(fig. 91)のようなタイプのものが多い、これらは《抽象的コンポジション》(fig. 94)と比較したとき、よりいっそうオートマティックな印象を与える、といえるだろう。

《空間の研究(空間のアイデア)》(fig. 92)や《空間概念》(fig. 90)(fig. 91)のようなドローイングを見ていくとき印象深いのが、画面上に複数現れる、円や渦のようなコンポジションである。《空間概念》(fig. 90)に見られるような、ペンを幾度も回転させて描くことで得られたと思われる、黒々とした重なりあう渦もしくは円のようなコンポジションや、《空間概念》(fig. 91)に見られる、重なり合う円が画面上にちりばめられたようなコンポジションは、《抽象的コンポジション》(fig. 94)のような1946年以前に残されたドローイングには見られない。

この円状および渦状のコンポジションを考える際、思い出されるのは1948年ごろからしばしば制作された《Ambiente Spaziale=空間環境》(fig. 95)(fig. 96)のような、紙にグアッシュで描かれた作品である。筆の痕が残るような薄さで描かれた円に、それよりも濃い色味の円が重ね合わされる、おおらかなコンポジションが興味深い。このシリーズに近い形態は《1946年から1955年までの作品の年代順の記述のためのスケッチ》(fig. 97)にも数点、描き込まれているが、これは1946年のドローイングの発展形と考えられる、1948年頃から1950年頃までしばしば描かれた《空間概念(環境)》(fig. 98)のような、多色のグアッシュで描かれた作品を指すと思われる。

これらのドローイングやグアッシュの作品のように、1940年代後半からフォンターナの作品に登場してくる重なりあう渦や円のようなコンポジションを前に思いおこすのは、1949年に誕生する《空間概念 49B1》(fig. 41)をはじめとする3点の《空間概念》のキャンバスシリーズの画面である。「穴」という新しい芸術言語を用いて、画面に渦状もしくは円状のコンポジションを描いたこの画面は、明らかにその表現において1946年の《空間概念》(fig. 90)(fig. 91)のようなドローイングと共通している。

けれども、そこでコンポジションを作り出すものが描線ではなくちいさな「穴」の集積となることによって、この3点に始まる《空間概念》シリーズのもつ渦状・円状コンポジションが喚起するのは、「空間的=Spaziale」というより、「宇宙的=Spaziale」なイメージである。

---

<sup>168</sup> *Ibid.* pp.56-57.

## 「宇宙的なるもの」のイメージと“Arte Spaziale”

南の方角から北へとやってくる空飛ぶ円盤が、ミラノのマンゾーニ通り(ナヴィリオ画廊のある通り)をとおりすぎた。目撃者の証言は、それらの円盤が四角い形をしていたこと、円盤の中央からブルー、金、銀の火花が飛びちるように見えたことを裏づける。<sup>169</sup>(通りの解説は筆者)

『宇宙時代の美学』と題して第二次世界大戦後のヨーロッパのアヴァンギャルドを語るステファン・ピーターセン<sup>170</sup>は、1952年の展覧会カタログにあるジャンピエロ・ジャーニによる上の言葉をひいて、フォンターナの「四角いカンヴァス上の円状コンポジション」は、「空飛ぶ円盤」としてイメージされたと述べている<sup>171</sup>。ここでイメージされる「空飛ぶ円盤」の例として、ピーターセンは1951年の『シエンツァ・エ・ヴィータ』の表紙の図版(fig. 99)を挙げた。

このコンポジションを実際に「空飛ぶ円盤」と考えるか否かは別として、『シエンツァ・エ・ヴィータ』の表紙のような、こうした「地表から離脱」できるもの、宇宙的なもののイメージがごく当たり前のように消費された時代にフォンターナの“Spaziale”な芸術が確立していくという事実は揺るぐことがない。

宇宙時代の、宇宙的な芸術。<sup>172</sup>(訳出は筆者)

1951年のミラノ・トリエンナーレにおける、「神聖比例に関する国際会議」での発言に際しての準備稿に見られるこのスローガンは、フォンターナの扱う“Spazio”の、「宇宙」としての側面をよく表している。“Era Spaziale = 宇宙時代”とはよく言ったもので、第二次世界大戦後の1940年代後半以降は、人類の目が宇宙にむけられはじめた時期でもあった。

アルゼンチンにおいて『白の宣言』が発表され、フォンターナもドローイングにおいて新たな表現にふみ出した1946年、ミラノの科学雑誌『サペーレ』は「現実近づいた夢：月とのファースト・コンタクト」と題して、クレーターのある月とそこへ向かうロケットの姿を描いた図(fig.

---

<sup>169</sup> Giani, Giampiero. ‘Suggerimento di Fontana’, In *MILANO 1952*, n.p. (本論文では PETERSEN 2009, p.97.)

<sup>170</sup> PETERSEN 2009.

<sup>171</sup> *Ibid.* p.97.

<sup>172</sup> “Nell’Era spaziale, arte spaziale”.この言葉はフォンターナの第9回ミラノ・トリエンナーレにおける神聖比例に関する第1回国際会議での発言に際して発したスローガンであった。(本論文では *Ibid.* p.47.)

100)を表紙に載せている<sup>173</sup>。ピーターセンの言うように、よく見るとこの図のロケットからはレーダーが発射されており、このレーダーが月面に反射してロケットに戻ってくるさまが矢印を添えて図式化されていることがわかる。誌上の記事は地球から発するレーダーが月に到達して折り返すことが可能であるかを探るもので、まさに「月とのファースト・コンタクト」を求めた内容であった<sup>174</sup>。

こうした記事が書かれる世相を反映して、1949年の2月にミラノの週報『テンポ』に掲載された、ラファエッレ・カッリエーリによるフォンターナの展覧会レビューは、「フォンターナは月に触れた」と題されている<sup>175</sup>。この展覧会はミラノのナヴィリオ画廊で開かれ、1948年から1949年にかけて制作されたインスタレーション《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)を展示したものだ。照明を落とし、ブラックライトだけを点灯した濃い紫の帳に包まれた空間に、有機的な形態の蛍光色に光る紙製張り子が浮かび上がるそのさまは、当時の人々にとって、「われわれの惑星の最初の、もしくは最後の夜<sup>176</sup>」のごとく見えたのだろう。フォンターナによって制作されたインスタレーションが鑑賞者を「月の近くへと運んだ<sup>177</sup>」とカッリエーリは書いている。夜空に浮かぶ月への到達が科学におけるひとつの夢となったこの時代、フォンターナの作り出す“Spazio”は「宇宙」を強くイメージさせる。

ここで思い出されるのは、『白の宣言』と「空間主義」の宣言文における違いである。前項で見たとおり、フォンターナ周囲の若者たちによって起草された「空間主義」誕生前夜の宣言文にはなく、「空間主義」の運動には含まれる要素こそ、「宇宙」であった。

すでにここまで述べてきたように、『白の宣言』にフォンターナの署名のない以上、それが彼の主導によって制作された宣言文か否かという問いへの答えは、率直に言えば、問われた者の立場によって変わってくる。フォンターナは、『空間運動の規定に関する提言』においてそう示したように、自分が若い芸術家たちを率いて宣言を起草したと主張する。対して、この宣言に実際に署名したアルゼンチンの若者たちはやはり、自分たちが主導でこの宣言を起草したのであり、フォンターナによって導かれたという事実はないと主張する。『白の宣言』の内容がフォンターナに帰属するのか、それともアルゼンチンの若者たちに帰属するのかについては、あるレベルまでの推測は可能でも、確実な答えを出すことは難しい。

しかし、「空間主義」の提唱する内容に『白の宣言』には含まれないものが存在する以上、1947年に誕生した「空間主義」という芸術運動の起源を、完全に『白の宣言』を発表したアル

<sup>173</sup> 図は SAPERE 1946 (cover). *Ibid.* p.53

<sup>174</sup> 本稿では以下を参照：PETERSEN 2009, *op. cit.*, p.52

<sup>175</sup> CARRIERI 1949, p.28

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*

ゼンチンの若手芸術家たちに置くことはできない。そこには「Spazio=宇宙」という新たな着眼点が存在しており、その起源はフォンターナ自身に置かれるからだ。“Spaziale”であること、「空間的」および「宇宙的」であることを前面に押し出した「空間主義」という運動には、『白の宣言』だけでは説明できない部分が存在する。

そして、この「Spazio=宇宙」という新たな着眼点は、彼がアルゼンチンにとどまっていた1946年の時点ですでに、ドローイングという形で表現されつつあった。アルゼンチンにおいては《パラナ川の少年(42sc5)》(fig.35)や《間奏(42sc1)》(fig.36)のような作品を制作していた印象の強く残るフォンターナであるが、実際にはすでに、のちの「空間主義」に通ずるものが彼の中にはふたたび芽生えていたのだ。これらのドローイングは、1930年代の作品の中に垣間見えた「空間主義」の萌芽とともに、誕生日前夜の輝きとして記憶される。

## 第三章

### 「空間主義」と《空間概念》の誕生

第二章においては、まず『白の宣言』と空間主義の宣言の比較、そこから見える『白の宣言』のめざすものと空間主義の思想の異同をおさえたうえで、1930年代の《抽象彫刻》シリーズから読みとく「空間主義的なるもの」の萌芽と、1946年のドローイングに見られる「宇宙」の要素を確認した。

これをふまえて、第三章では1947年の第一宣言の発表にともなう「空間主義」の誕生と、のちにフォンターナの作品の代名詞となる《空間概念》シリーズの誕生を扱う。

本章の第一節は、「空間主義」の宣言のうち、1947年から1950年までの間に発表された。最初の三つの宣言について、その内容の解説と解釈をおこなっている。初期の宣言文の内容を検証することで、「空間主義」という芸術運動はいかなる定義のもとに誕生したのかを確認していく。

これに対して本章の第二節では、1949年に始まるカンヴァス型の《空間概念》シリーズに至る前に制作された“《空間概念》前夜”の作品である「空間的」彫刻の3点についての造形的分析を試みている。この彫刻作品の表現において、カンヴァス型の《空間概念》シリーズに繋がる点を指摘し、「空間主義」の芸術が発展していくさまを見ていく。

続く第三節では、《空間概念》シリーズが制作されるよりわずかに前に生まれた、「空間環境」シリーズの最初の作品である《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)についての造形的な分析を試みる。この《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)に見られる、「作品の展示された空間全体の作品化」と「光」の使用という現象は、このあとに制作される《空間概念》シリーズおよび、第四章で扱う《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)へと繋がる、はっきりとした道筋を感じさせる。「空間主義」の芸術表現がひとつの確定的な形を持つにいたる契機として、この作品を読みといていく。

最後の第四節では、1949年について誕生するカンヴァス型の《空間概念》シリーズの最初の作品についての造形的な分析をおこなう。《空間概念》シリーズには、はじめ錐のような先端の尖ったもので複数の「穴」が穿たれていた。これがさまざまなヴァリエーションを生み出していく、のちの1958年、いわゆるカンヴァスに刃物で切り込みを入れた「切り口」のシリーズが誕生する。本節では、その過程で「穴」の意味が変化していく過程を検証していく。

## 1 イタリアにおける『空間主義者たち(空間主義第1宣言)』発表と空間主義の誕生

空間主義は、たとえば思想家かつ詩人のマリネッティによって書かれたラディカルな宣言文が『フィガロ』紙に掲載され、その思想のもとにウンベルト・ボッチョーニやカルロ・カッラ、ジャコモ・バッラ、ルイージ・ルッソロ、アントニオ・サンテリアといった様々な分野の芸術家たちが集って運動として形成されていった未来派の運動のように、文学作品や音楽、建築など、複数の分野にわたる芸術運動ではない。この芸術運動の中核を支えたのはあくまでもフォンターナの作品制作であり、それが彫刻や絵画、建築といった既存のジャンルを超え、ときに横断するものであったとしても、文学<sup>178</sup>や音楽というジャンルにおいて何らかの新たな潮流を生むことはなかった。

そうした意味で空間主義は、ひとつの芸術運動として広がりには欠け、時代を席卷するような大きな波にはならなかった。グループの実質的な活動期間が短かったことも、またグループとしての存在自体がそもそも非常に緩やかな枠組みであったことも、さらにはグループの活動に一貫性がほとんどといていいほどなかったことも、空間主義という運動の独自性、自律性が語られるより、既存の芸術運動の亜流として語られることが多くなる大きな要因であるだろう。

しかし、空間主義は20世紀の芸術運動に固有の重要な要素、国際性をまぎれもなく持っていた。これは運動の拠点となったナヴィリオ画廊の主、カルロ・カルダッツォの存在によるところが大きい。カルダッツォはヨーロッパやアメリカで10回以上の空間主義の展覧会を手掛けている。さらにフォンターナの空間主義の作品による個展も大規模なものがイタリア国内外で何度もおこなわれており、1968年に没するまで、特に「1950年代から60年代の世界の主要な前衛的美術展で、彼が参加しなかったものはひとつもないと言っていい<sup>179</sup>」ほどだ。そのため、彼の運動はイタリアだけでなく他国の芸術家にも影響を与えることができた。例えば2001年にリオ・デ・ジャネイロでおこなわれた「ブラジル：ルーチョ・フォンターナ」展は、ブラジルにおけるフォンターナという作家の影響をさぐるという視点から構成された展覧会であり、フォンターナが生前にサンパウロ・ビエンナーレに出品した作品からブラジルの現代作家たちの得たインスピレーションについてパオロ・ヘルケンホフがふれている<sup>180</sup>。このような例は確かに、フォンターナの空間主義が国際的な性格を持ち得ていたことを示しているのだ。こうした国際的な波及

---

<sup>178</sup> 宣言文に署名したミレーナ・ミラーニはカルロ・カルダッツォのパートナーであり、小説家として「空間的小説」なるものも発表しているが、これが文学の世界においてひとつの潮流を生んだかと言えば、それは否定せざるを得ない。

<sup>179</sup> ISEKI 1989, p.211.

<sup>180</sup> フォンターナはサンパウロ・ビエンナーレに二度参加している。Herkenhoff, Paulo. 'A Ótica do Invisível: Desejo de Espaço: Fontana/Brasil'. In *RIO DE JANEIRO 2001*, pp.15-55. (英語版は pp.145-183.)

性を曲がりなりにも持っていた空間主義という運動は、その固有の性質をもっと明らかにされていいはずであり、もっと明らかにされてしかるべきだろう。本節では、1947年から1950年にかけて発表された三つの宣言文を概観することで、空間主義という芸術運動の誕生とその内容について把握することを目的とする。



## 1-1 第一宣言から第三宣言までの宣言文概観

### 空間主義第一宣言:『空間主義者たち』

空間主義の第一宣言は1947年に発表された『空間主義者たち』<sup>181</sup>である。この宣言においてフォンターナは、文中に「spazio」およびその派生語を使用していないが、宣言文中には「人間はカンヴァスや石膏、粘土などの伝統的な芸術の技法から、空中の、宇宙の、(宙に)つるされた純粋なイメージ」へと移行せずにはいられない<sup>182</sup>、という一節が見られる。

宣言文中でまず主張されるのは、「芸術の永遠性」と「芸術作品の消滅」がイコールではないということだ<sup>183</sup>。これまでの芸術家たちは意識的であれ無意識であれ、「永遠であるということ」と「消滅しないということ」を混同してきており、そうであるがゆえに「少しでも長く時間の風雪に耐える」素材を追い求め、行為の永遠性を軽視して材料にとらわれすぎていた<sup>184</sup>、と第一宣言は述べている。

芸術の物質的な死はあれども、芸術において「成し遂げられた行為」は、たとえ一瞬であつても「永遠のものであるという確信」をフォンターナと空間主義者たちは抱く<sup>185</sup>。そして、こうした考えのもとに「過去の材料」を用いるとき、それは異なった視点と方法でとり扱われることによって純化された新しいものとなる<sup>186</sup>、という内容で結ばれている。

この第一宣言において述べられているのは、芸術が素材や材料といったものに支配されていた過去の芸術のあり方に対して、「芸術の永遠性」が「芸術作品の消滅」とは違うものだとして定義することは、新しい芸術を生み出すことに繋がる、という内容だ。

---

<sup>181</sup> M\_MILANO 1947, 本論では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.114-115.を参照。

<sup>182</sup> “È impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale, sospesa...” *Ibid.*, p.115.

<sup>183</sup> “L'arte è eterna, ma non può essere immortale.” *Ibid.*, p.114.

<sup>184</sup> “Ora, noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confusi i termini di eternità e di immortalità, cercando di conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia, hanno fatto decadere il gesto puro eterno in quello duraturo nella speranza impossibile della immortalità.” *Ibid.*, p.115.

<sup>185</sup> “Potrà vivere un anno o millenni, ma l'ora verrà sempre, della sua distruzione materiale. Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia.” *Ibid.*, pp.114-115.

<sup>186</sup> “Siamo convinti che, dopo questo fatto, nulla verrà distrutto del passato, né mezzi né fini, siamo convinti che si continuerà a dipingere e a scolpire anche attraverso le materie del passato, ma siamo altrettanto convinti che queste materie, dopo questo fatto, saranno affrontate e guardate con altre mani e altri occhi e saranno pervase di sensibilità più affinata.” *Ibid.*, p.115.

これはつまり、過去においては「芸術作品の消滅」を避けるために、自然と作品を制作するための素材や材料の範囲が狭められていたということを意味する。それはたとえば、のちの『技術宣言』において「美術史の危険な泥沼」と考えられている新古典主義の芸術<sup>187</sup>が、古典古代の芸術を志向し、永続的な表現を好むゆえに、彫刻の分野で大理石という素材を主に使用した、というような事例から理解されるだろう。

「芸術作品の消滅」を避けようとするれば、当然ながらその作品の素材は風雪と年月とに耐えられるものを選ばねばならなくなるが、作品そのものは消滅しても、「芸術の永遠性」さえ実現されればいいという考え方に基づけば、作品の素材に何を選んでも構わない。ほんの一瞬だけ空中をよぎって消える“光”を素材に選んだとしても、それによって実現された芸術は永遠となるのだ。

しかし、この宣言文を読んだ際により興味深く感じられるのは、このような定義をしておきながら、「過去の材料」を使って作品を制作することそのものは否定していないこと<sup>188</sup>である。これは要するに、作品を制作する芸術家自身の視点が変われば、その作品に使われる素材が昔ながらのものであっても、それは「過去の素材」であることをやめるという主張だろう。

たとえば、ある芸術家が伝統的な素材である大理石を作品に使用したとして、それが「芸術作品の消滅」を避けるがゆえの消極的な、範囲の狭められた選択ではなく、あえて自らの表現に必要としたからこそ使用するというのであれば、それは「過去の材料」ではなく「現在の材料」に生まれ変わるのである。これは究極的には、同じ素材を使用して同じものを制作したとしても、芸術家の認識が変化していれば作品の意味も変革される、ということを示している。

## 空間主義第二宣言：『空間主義者たち2』

『空間主義者たち2<sup>189</sup>』と呼ばれるこの第二宣言は、1948年に発表されており、内容としては第一宣言に補足する形で素材や材料から自由な芸術としての「空間主義」を解説したものである。「芸術作品は、時間によって破壊される<sup>190</sup>」という一文に始まるこの宣言は、前の宣言と同じく、空間主義は「過去の芸術」を廃止したり、その息の根をとめたりすることを望んではない、と主張している<sup>191</sup>。空間主義者たちの望みは、あくまでも「絵画が額縁からはみ出ること」であり、「彫刻が保存用のガラスケースから出ること」であるとする<sup>192</sup>のが第二宣言だ。加えて、めざ

---

<sup>187</sup> M\_MILANO 1951a, 本論では *Ibid.*, pp.116-118. を参照。

<sup>188</sup> 註 186 参照。

<sup>189</sup> M\_MILANO 1948, 本論では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.115.を参照。

<sup>190</sup> “L’opera d’arte è distrutta dal tempo.” *Ibid.*

<sup>191</sup> “Ma non intendiamo abolire l’arte del passato o fermare la vita.” *Ibid.*

<sup>192</sup> “...vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro.” *Ibid.*

ましく発展する科学技術への信望もここには見られ、それを媒体にした新しい芸術表現にも重点を置いている。

なお、この第二宣言は、かつて室内にこもって制作することを基本的な態度としていた芸術家が、次第に街において戸外の光の中で制作するようになった経緯を例にとり、空間主義者によるさらなる展開について述べている。それは「われわれ空間的芸術家は街から逃れる、意識は身体を抜け出し、飛行するロケットの中から眼下の地球を写真におさめつつ、はるか高い場所から地球を眺める<sup>193</sup>」という言葉で説明されており、ここで明確に「ロケットの飛行する場所」である宇宙の存在が示唆される。そして空間主義者は、こうした態度でもって自らの「本当の顔」、「本当のイメージ」に近づこうとする<sup>194</sup>。

この宣言でもやはり“spazio”の語は使用されていないものの、「われわれは空に以下のものを出現させる: 人工的な形、驚異の虹、光を発する文字<sup>195</sup>」という文面も見られ、ここでは「空」を背景に出現させるイメージがちょうど、前の宣言でいう「空中の、宇宙の、(宙に)つるされたイメージ」に重なっているように思われる。

この第二宣言と、ひとつ前の第一宣言に見られる、新しい視点からものを見ることで世界を変革しようという姿勢、そして「過去」からの脱却を望みつつもそれを放棄しないという姿勢は、つねに「空間主義」の諸宣言の根底にある。しばしば「空間主義」との思想的な類似の語られる「未来主義」において、「過去」は否定され、放棄され、破壊されるべきものと位置づけられた。この点においてふたつの芸術思想は大きく異なっている。何かを克服して新しいものにたどり着くのではなく、これまでになかった視点からものを見ることで、隠されていた真実にたどり着こうとする姿勢が「空間主義」の宣言にはあるのだ。

また、「飛行中のロケットから地球を写真撮影」する、という発想は、「Spaziale=空間的」というよりは「Spaziale=宇宙的」だといえる。「Spazialismo=空間主義」は大気圏内の「空間」に飽き足らず、地表を離脱して「宇宙空間」に自らをおいてしまう。

確かに、地面に足をおいたままでは、球形をした地球という惑星の真実の姿を知ることはできない。自分の踏みしめる地面が球体の表面であるという認識を地表から離れずに持つことは困難だ。けれども、地表より遠くはなれた宇宙空間へと飛び出せるロケットに乗りこんで地球を眺めるならば、われわれの踏みしめる地表の「本当の顔」であり、「本当のイメージ」である球形

---

<sup>193</sup> “...noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra cortecchia fisica e ci siamo guardati dall’alto, fotografando la Terra dai razzi in volo.” *Ibid.*

<sup>194</sup> “...ma vogliamo recuperare il nostro vero volto, la nostra vera immagine.” *Ibid.*

<sup>195</sup> “apparire nel cielo: forme artificiali, arcobaleni di meraviglia, scritte luminose.” *Ibid.*

の惑星としての地球をとらえることができる。「空間主義」における地表からの離脱は、地球からの逃亡ではなく、あくまでも視点の変化のひとつの形だといえる。

### 空間主義第三宣言：『空間(主義)運動の規定に関する提言』

第三宣言である『空間(主義)運動の規定に関する提言<sup>196</sup>』は、これまでのふたつの宣言とは少し様相を異にする。この宣言はその名の通り、空間主義の思想の内容だけではなく、芸術運動としての側面も扱うものである。後半部分には箇条書きで空間主義の運動と思想の内容が提示されており、文中に「spazio」とその派生語が多くあらわれてくる。「Spazialismo」、つまり「空間主義」における「spazio=空間」は、この第三宣言において、はじめて言葉として明確に語られるのである。

すでに前章の第二節にて扱ったとおり、もしもこの提言の内容に従うならば、フォンターナは1946年にブエノスアイレスにて「空間運動」を設立し、『白の宣言』への署名をおこなったことになる。

だが実のところ、すでに検証したとおり、『白の宣言』にフォンターナの署名はない<sup>197</sup>。また、1946年の時点では「Spazialismo」という言葉もまだ使用されておらず、『白の宣言』の文中にもこの言葉は見られない。それゆえ、空間主義の運動そのものの成立を1946年とすることは事実と反している。この第三宣言の目的は、「空間主義」という運動の創始者・設立者を明らかにすることと、成立の過程を示して運動全体の輪郭を鮮明にすることである。これは、提言の名前そのものが示しているとおりで、文中にあえて署名の件を織りこむことで、運動の外観をわかりやすくしようとする意図は容易に理解できるだろう。

提言ではこの続きとして、前のふたつの宣言の成立過程について簡単に説明したのち、1949年の《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)について「イタリアでも世界でもはじめての空間的形態とブラックライトのイルミネーションによる空間的環境をナヴィリオ画廊に設置した<sup>198</sup>」と述べている。そのあとに箇条書きの提言が九つ続いており、その第一条には、

- 1、ルーチョ・フォンターナを世界における空間運動の創始者・設立者と認める<sup>199</sup>

<sup>196</sup> M\_MILANO 1950, 本論では CRISPOLTI 2006. *op. cit.*, p.116.を参照。

<sup>197</sup> 註 150 参照。

<sup>198</sup> “Il 5 febbraio 1949 Lucio Fontana allestisce per la prima volta in Italia e nel mondo un AMBIENTE SPAZIALE CON FORME SPAZIALI ED ILLUMINAZIONE A LUCE NERA, alla Galleria del Naviglio.” *Ibid.* 強調は原文の大文字部分に依拠する。

<sup>199</sup> “1) Si riconosce Lucio Fontana iniziatore e fondatore del Movimento Spaziale nel mondo.”

とある。第二条から第四条、そして第六条は、第一宣言と第二宣言で述べられてきた、新しい視点を持つことで「素材や材料による束縛からの解放」を得る、という内容にほぼ沿っているが、重点は「科学技術による芸術の新しい手段の発展を歓迎し、必要とする」という部分におかれている。ちなみに第五条は空間主義の運動に加入している者を「空間的芸術家」と呼ぶ、という規定だが、興味深いのはむしろ、第七条以降の内容である。

- 7、空間的芸術家によって着想された発明は、**空間**に投影される。
- 8、空間的芸術家は、もはや観客に具象的なテーマを強要したりはせず、観客自身が、個人の想像力と(作品から)受けとった感動を通じて、テーマを自ら創出するような状態に置く。
- 9、人間のうちに新しい意識が形成されようとしている、従って(芸術家は)、人間や家、自然といったものを実現しようとはせず、個人の想像力によって空間的感觉を創出しようとするのである<sup>200</sup>。

とくに興味深いのは第七条だろう。「空間的芸術家によって着想された発明は**空間**に投影される」という内容は、第一宣言において「aerea」や「universale」、「sospesa」といった語で説明されるイメージや、第二宣言において「空」を背景にしたイメージに重なる。ここでは「spazio」に「空間」の語をあてているが、これまでの内容を鑑みれば、原文の大文字の「SPAZIO」には「宇宙」の意味も同時にふくまれると考えるのが妥当だろう。空間主義において、初めて「spazio」が明確に語られたとき、それは空間と宇宙の両方を含むものとして扱われたのである。

ただし第三宣言には、第二宣言に見られるような「宇宙をかけめぐり、そこから地球を見下ろす視点」についての言及はない。この視点は空間主義の提唱する芸術の内容が完全な形で語られる、1951年の『技術宣言』においてふたたびあらわれてくるのだが、これについてはまた次章以降で扱っていくことにする。

なお、この「着想されたイメージが空間に投影される」という感覚は、第二章の第一節で検討した《抽象彫刻》シリーズに見られる、「空間を支持体としてイメージの具現化をおこなう」姿勢に近

---

*Ibid.*

<sup>200</sup> “7) L’invenzione concepita dall’Artista Spaziale viene proiettata nello SPAZIO.

8) L’Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve.

9) Nell’umanità è in formazione una nuova coscienza, tanto che non occorre più rappresentare un uomo, un casa, o lo natura, ma creare con la propria fantasia le sensazioni spaziali.” *Ibid.* 強調は原文大文字に依拠する。

しいものであることも指摘しておく。《抽象彫刻》シリーズにおいてフォンターナが模索していたのは、身体性のない状態で空間にイメージを投影する方法だった。

次の第八条の、「観客自身が、個人の想像力と(作品から)受けとった感動を通じて、テーマを自ら創出する」状態を作り出すという発想は、これまでの宣言文には見られないものだ。ある作品を展示したとき、その作品が何であるか、何が表現されているかを問題にするのではなく、その展示されたものにふれることで、自然に観客が何かを受け取り、その作品のテーマを自らのなかに作り出す、というのは、その作品が素材や材料の束縛からだけでなく、解釈上も非常に自由であることを示している。これはやはり、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)をイメージさせる文言だといえる。

最後の第九条は、既存のモチーフを実現するのではなく、「個人の想像力」によって「空間的感覚」を創出しようとするのが「芸術家」であるとしており、これは第八条において「観客自身」が「個人の想像力」と「(作品から)受けとった感動」を通じてテーマを創出する、という内容と対になっている。観客と芸術家、それぞれの「個人の想像力」に作品はゆだねられており、そこに互いの想像の方向性を統一する基準となるようなものは置かれない。この宣言でいう「芸術家」の生み出す「空間的感覚」はあくまでも「空間的感覚」であり、そこには「人間や家、自然」といった具体的なモチーフは必要ないことがわかる。

「空間主義」においては、何らかの作品を通して芸術家は「空間的感覚」を鑑賞者に提供するものであり、これを鑑賞者は自らの想像力でもって受け取り、鑑賞者自身がテーマを創出する。ここで述べられている「空間主義」の芸術は、鑑賞者に非常に高いレベルでの作品への参加を求める芸術であるといえる。

ここまで、第一から第三までの空間主義の宣言を概観してきた。1950年までに発表されたこの三つの宣言文によって説明される「空間主義」そのものの言葉のうえでの定義と、「空間主義」における「空間」についてまとめると、以下のようになる。

まず、「Spazialismo」において“spazio”が初めて明確に語られるには第三宣言を待つ必要がある。この“spazio”は明らかに、「空間」だけでなく「宇宙」の意味も含むものだといえる。

宣言ははじめに、「芸術の永遠性」を「芸術作品の消滅」と切り離すことで、素材や材料の束縛のもとにあった「過去の芸術」から脱却することを宣言する。それは、新しい視点のもとに伝統的なものを含むあらゆる素材・材料を扱うことが、新しい芸術を生むことに繋がるという考えからである。

つまり「空間主義」とは、ものを見る視点を変えることによって新しさを生み、真実へと近づく芸術だといえる。そして、このための手段として、意識の「地表からの離脱」が提唱されている。離れるまでは平らな地面として認識される地球を、その真の姿である球形の惑星としてとらえたうえで作品を制作するという態度が「空間的芸術家」には求められる。

こうした新しい視点から作品制作をおこなおうとする「空間的芸術家」は、科学技術によって芸術を実現するための手段が発展することを歓迎しており、また必要としている。それらの手段をふまえて、「空間的芸術家」の着想は実際に、「空間」に投影されるのだ。ここで投影される着想は、もはや具象的なテーマを持たない「空間的感觉」であり、鑑賞者がこの感覚を自由な解釈で受けとることができる芸術作品として提示される。この意味で、鑑賞者の作品への参加を要請する運動でもあるといえるだろう。

以上のように本節においては、初期の宣言において語られる「空間」についてまとめ、「空間主義」の定義を明確なものとした。次節では、カンヴァス型の《空間概念》シリーズに先立つ「空間的」な彫刻作品について分析をおこなうことで、「空間主義的なるもの」の定義へと近づいていくことにする。

## 2 《空間概念》誕生前夜

### 2-1 《空間的彫刻：原子の人間》《空間的彫刻》(1947年)と《空間的セラミック》(1949年)

ルーチョ・フォンターナがカンヴァス型の《空間概念》シリーズを初めて制作するのは1949年であり、それは「空間主義」が誕生する1947年から2年後のことである。その間のフォンターナが、“Spaziale”な作品を制作していなかったわけではない。《空間概念》のシリーズに到達する前の「空間的」彫刻作品がこの時期に数点制作されており、これらは着色石膏とブロンズによる彫刻作品である。

このうちひとつは、いくつかの無造作な塊を積み重ねて形作られた人物像《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)であり、もうひとつも無造作な塊を積み重ねて環のような形に構成した《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)で、いずれも初めは着色した石膏によって制作され、のちに鑄造されてブロンズの作品が数点生まれた。ヨッポロは、これらの作品について「物質と形態を通して定着された最初の空間概念」と表現している<sup>201</sup>。

《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)と《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)についてクリスフォルティは、その素材が「黒く着色された石膏」を積み重ねて全体が構成されているという点において、かつての1930年代の《黒い男(30sc1)》(fig.11)と類似している、という指摘をおこなっている<sup>202</sup>。1930年代の《虚空の勝利(34sc2)》(fig.24)のような人物の造形について、アルトゥーロ・マルティーニやエルネスト・デ・フィオーリなどの作品との関連を述べ、人物シルエットの表された彫刻についてはプリミティヴィズムとの関係を取りあげるクリスフォルティは、これらの空間的彫刻のシリーズを、「ヨーロッパの新たなアンフォルメルシーンへと」到達したものと見ている<sup>203</sup>。

アンフォルメルは1950年にタピエによって名づけられた新しい芸術運動であり、この作品が制作された時点ではまだ、明確な名前を持って規定された芸術的傾向ではなかった。そのため、クリスフォルティはフォンターナがこの形態に到達した初期には、比較するべき作家は少数であったと述べている<sup>204</sup>。クリスフォルティの見る1947年の「空間的」彫刻は、アンフォルメルという流れの中にあった。

<sup>201</sup> JOPPOLO 1992, pp.65-70.

<sup>202</sup> CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.58-59.

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp.40-41. なお、デ・サンナもデ・フィオーリとアルトゥーロ・マルティーニとの比較をおこなっている。PARIS 1987, *op. cit.*, pp.36-49.

<sup>204</sup> クリスフォルティが挙げているのは、アメリカのセオドア・ローザックとデイヴィッド・スミス、ヨーロッパではエティエンヌ・マルティンとジェルメーヌ・リシェール、アルベルト・ジャコメッティの三人とフォートリエの少数の彫刻作品。また、幾人かのイギリスのアンフォルメルの彫刻家たちに先行されているとも指摘している。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.58-59.



《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)についてはデ・サンナもふれており、「一握りの物体によって何も無い空間を縁取ったもの」で、これの自然な延長上にあるのが「穴の開いたカンヴァス」である<sup>205</sup>と述べている。また、クリスポルティと同じく、「黒い」彫刻であることをとりあげ、これを《黒い男(30sc1)》(fig.11)はもちろん、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)とも結びつけている。ここでデ・サンナは、フォンターナの作品の物質性について追求することをしない。デ・サンナがフォンターナの「空間的な」作品に見るのは、そこにもともとあるはずの空間を何らかの物質でもって囲むことで目に見られる形にし、そこに空間があることを知らせるという行為である。

これに対し、イヴーアラン・ボワは《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)と1949年の《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)をとりあげ、キッチュという芸術概念からこれらの作品を分析している。

ボワは《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)を「サーカスで動物がくぐる火の輪のようだ」と表現し、「輪の中に見える積み重なった塊は人のような形で、輪で区切られた部分は何かが起ころうとしているステージのようにも見える<sup>206</sup>」という。ボワにとってこの作品は未だ現実描写を残すもので、物体そのものではない。しかし、ここで表れるこぶし大の塊の積み重なりが、物体そのものの、飾りのない本来の姿に通ずるとしてボワはこの作品を評価する。

1947年の《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)に対し、1949年の《空間セラミック(49sc6)》(fig.101)は、表面をかきみだされた黒い立方体に近い塊である。それはまるで、まだ内部に熾火の残る溶岩の塊かなにかのようで、謎めいた有機的な力を感じさせる。

これを、ボワは「まるで地面に落ちてきた巨大な糞の塊<sup>207</sup>」のようだ、と評した。その「糞の塊」を、飾り気のない土台の上に据え、ただありのままの姿で展示したさまを、ジョルジュ・バタイユの言う、「物質に高尚な意味を与えず」、「物質を物質のまま」、ブルトンの言葉で言えば「低俗なもの」のまま、ただありのままに解釈する、という唯物論を体現しているのだ、とボワはとらえた。フォンターナが『技術宣言』で使った物質主義(マテリアリスモ)という言葉について、ボワはバタイユの唯物論との類似性を言及している。

一般的な唯物論とは、世界の根本原理を物質であると置く立場を示している。しかしバタイユは、“さまざまな次元の、さまざまな現象の頂点に物質がある”と位置づけることで、物質がその理想的な形、他の何よりも“こうあるべきもの”に近い形である、という固定観念が生まれており、それに多くの唯物論者がとらわれ、かえって物質自体がアイデアと化してしまっているとする。

つまり、何よりも物質それ自体が重要だ、と考えることで、物質を無意識に最高の位置においてしまっているのが、“物質が最高の位置にある”という逆説的な固定観念が生まれているとバ

<sup>205</sup> DE SANNA 1993, *op. cit.*, pp.57-58.

<sup>206</sup> BOIS 1989, pp. 238-249.

<sup>207</sup> *Ibid.*

タイユは指摘したのである。それでは結局、観念論と同じところに帰結してしまうと考えたバタイユは、本来の唯物論とはあらゆる観念を排し、物質を物質のまま直接解釈するものであるべきだ、と述べた<sup>208</sup>。

これがボワによって「ベース・マテリアリズム」と名付けられ、フォンターナの作品解釈に適用されることになる<sup>209</sup>。そしてボワは《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)のような作品を、キッチンという大衆の美的態度、生活と関連した概念に結びつけることで、フォンターナの作品制作をとらえるひとつの視点を提示している。

キッチンとは言わば一見俗悪なもの、異様なものでありながら、それがために衆目を集めるものに与えられる価値か、もしくはその価値を持つもの自体を示す言葉だ。《空間的セラミック(49sc1)》が「まるで地面に落ちてきた巨大な糞の塊」のように見えるボワにとって、それが展覧会場に飾られて衆目を集める、という事態はまさにキッチンの文脈で語られるべきことだろう。

だが、キッチンとはあくまでも鑑賞者の側からの概念である。そこにある作品が俗悪なものに見えるかどうかは、結果としてそれを見た者の感じ方に左右される。ボワの目に「キッチンな」ものとして映る《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)はしかし、クリスポルティの目には「力強い素材による彫塑性重視主義」の作品としてとらえられ、「完全浮き彫り」の「アンフォルメルセラミック作品」として理解されることになる<sup>210</sup>。

クリスポルティは、《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)のような作品を、ミラノのセナート通りのビル(fig.37)に設置された巨大なフリーズ《空間的フリーズ(47A1-5)》にみられた、「活気づけられた素材」を、「完全浮き彫り」として再度実現しているものだと考えている。素材そのものの持つ材質感が十分に引き出されており、モチーフも不定形だった上記のフリーズと、《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)で表される素材そのものの持つ材質感とを結びつけたクリスポルティは、質量のある立体のこの作品を、フリーズの延長線上にある「完全浮き彫り」であり、アンフォルメル的試みであると言い切った。

これに対してボワは、《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)を、「ベース・マテリアリズム」をもとに空間主義の思想を絡めて考察している。たとえば、あとの章でとりあげる空間主義の第四宣言である『技術宣言』の最後に書かれた「どこにでもいる人間」たる鑑賞者は、《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)や《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)を見たとき、どのようにとらえるか……という問いに対し、ボワは、おそらくそれを「美しいもの」であるとか、「空間的な作品である」とはとらえないだろう、とする。

《空間的彫刻(47sc)》(fig.38)を作り出すこぶし大の塊や、《空間的セラミック(49sc6)》(fig.1

<sup>208</sup> BATAILLE 1968(1974).

<sup>209</sup> BOIS 1989, *op. cit.*, pp. 238-249.

<sup>210</sup> CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp. 58-59.

01)を形作る有機的な塊は、見る者に強い印象を与え、その心の中に残る。それはすでにひとつの力であり、そのこと自体によって、これらの作品はフォンターナが『技術宣言』で述べる、「どこにでもいる人間の征服<sup>211</sup>」を始めるのではないかとボワは語る。そして、のちに制作される《空間概念》のシリーズにおける、切られたカンヴァスもまた、こうした作品の持つありのままの力でもって訴えかけるという点において同様だとした。

以上のような見解をふまえてこれらの「空間的」彫刻群について考えるにあたり、まず《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)と《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)に着目する。これらの作品はいずれも、一定の大きさの塊を積み重ねたような形で構成されており、原形はいずれも着色された石膏である。クリスポルティやデ・サンナが指摘するように、黒く着色された石膏という素材は確かに《黒い男(30sc1)》(fig.11)を思いおこさせるが、形態としてこれらに共通する部分があるかといえは疑問が残る。《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)は《黒い男(30sc1)》(fig.11)と同じく人物像であるが、このふたつの作品の造形は近いものとはいえない。

《黒い男(30sc1)》(fig.11)は確かに塊のように見える彫刻であるが、それを構成する量塊は《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)や《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)のように、小さな塊を積み上げてできた形ではない。《黒い男(30sc1)》(fig.11)の量塊は、それ自体がすでに最少単位である。「空間的」彫刻のように、より小さな単位の量塊の集まりによってできているのではない。《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)と《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)は、後者のタイトルにも「原子」という言葉が使われているように、最少単位の量塊のあつまりが、より大きな形態を形成しているという性質のものである。

ただし、クリスポルティが述べるように、これらの「空間的」彫刻は1930年代におけるフォンターナの試みの延長線上にある、という論について、筆者はこれを肯定する。石膏という素材を黒く着色する行為が、かつての1930年代のフォンターナに見られた、「物質の束縛」を逃れるために色彩を使用する、という意味においておこなわれた可能性については考慮に入れる必要があると筆者は考える。これらの二作品が、のちに制作されたブロンズのマケットとして実現されたのであれば、そこに黒という色を与える必要はないからだ。第二次世界大戦中にアルゼンチンで過ごしていたフォンターナが制作した《間奏(42sc1)》(fig.36)は、そのマケットが着色をほどこさない石膏で制作され、その後にはブロンズで鑄造されている。このことを鑑みるに、フォンターナが石膏の作品に色彩を与えるとき、そこには意味があると理解すべきだろう。

---

<sup>211</sup> 「どこにでもいる人間の潜在意識のなかに、生命に関する新たな着想がある。創造者たちはゆっくと、しかし断固としてどこにでもいる人間の征服を始める。」M\_MILANO 1951a, 本論文では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

石膏という素材の持つ本来の色である白色を打ち消す「黒」という強い色で彩られたこれらの作品は、クリスポルティにおいてはアンフォルメル範疇に入るものである。確かにこの、具象性を持たない有機的な形態は、アンフォルメルの要素を含む作品としてもとらえうると筆者は感じる。

一方、ボワにおいて《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)は形態としていまだ何らかの具象的なモチーフを想像させるものであると同時に、作品を構成する小さな塊が、「ベース・マテリアリズム」の物体をありのままの姿で提示する精神に繋がるものと評価される。

この論において注目すべきは、ボワが《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)を、物体のありのままの姿を提示する試みの初期段階と位置づけていることだろう。ボワは、作品を構成する物体である石膏が着色されている、という事実についてふれていない。「ベース・マテリアリズム」をふまえず、ただキッチュという文脈においてこの作品をとらえる場合には、石膏が着色されていることは問題にならないであろうが、「ベース・マテリアリズム」の領域にこれを置くとすれば、物質本来の特性を消す着色は、そのありのままの姿を意図的に歪めた行為だととらえられてしかるべきである。

また、《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)と《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)についてのヨッポロの「物質と形態を通して定着された最初の空間概念」という表現と、《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)についてのデ・サンナの「一握りの物体によって何も無い空間を縁どったもの」という表現は互いに近いものだといえるだろう。筆者は、この二者の意見に最も共感を覚えるものである。

空間において物質のヴォリュームを消し、イメージを可能なかぎり純粋な形で空間に投影しようとした若き日のフォンターナと、「空間主義者」となった直後のフォンターナはともに、同じ方向を見つめていることがこれらの作品からは感じられる。フォンターナが第一宣言で述べたように、作品を制作する芸術家自身の視点が変わったことで、石膏やブロンズといった素材は「過去の素材」であることをやめた。「空間主義」という新しい視点で扱われた素材によって模索されるのは、何らかの媒体を通じて「空間に投影される」イメージであり、その点においてこれらの作品は1930年代のフォンターナの作品と共通している。

1949年の《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)についても、ボワの論はキッチュという視点からこの作品を扱う面においては一考の価値があるといえるが、「ベース・マテリアリズム」の視点からの論については、やはりセラミックに着色するという行為を扱わない点において疑問が残る。むしろ、この作品においては黒く着色されたことこそが重要であると筆者は考える。

このセラミックの塊は、黒く着色されることによって明らかにその存在感を増した。これが釉薬のない状態で提示されたとすれば、これほどの重量感と強い印象は持ち得なかったであろう。フォンターナはここにおいて、色彩を使用することで素材による束縛から逃れただけでなく、こ

の物体にある種の「違和感」を与えることに成功している。1930年代に《オリンピックの覇者(32sc8)》(fig.84)や《銚をうつ人(33-34sc1)》(fig.21)といった人物像に色彩をほどこしたときにも、フォンターナはこれらの作品に「違和感」を与えているが、モチーフが具象的でないにもかかわらず、ここに「違和感」が生まれているということ、そして1930年代の彫刻にほどこされた色彩が、作品の質量を軽く見せるような働きをしているのに対して、《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)では作品の質量を本来のものよりむしろ重く見せるような働きをしていることは特筆すべきであろう。フォンターナにおいて色彩は、作品をとりまく重力を変化させる。

おそらく、ボワにおいて「キッチュ」の概念から語られる《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)の持つ強い力、この作品の名状しがたい吸引力を、筆者は色彩によって生まれた「違和感」としてとらえている。

具象的なモチーフに色彩を与えるとき、それがモチーフの固有の色彩から遠ければ、当然ながら鑑賞者は「違和感」を覚える。そしてその色彩は、素材が本来持っていたはずの表現効果を異なるものに塗りかえてしまう。これに対して、なんら具象的なモチーフを持たないものに色彩を与えて「違和感」を作り出すには、より高度な戦略が必要である。

前節でふれた第三宣言は、「空間主義」の芸術家が「空間的感覚」を鑑賞者に提供し、これを鑑賞者は自らの想像力でもって受けとり、鑑賞者自身でテーマを創出するのだ、と述べている。この《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)は、この作品を論じるクリスポルティやボワ、そして筆者に「空間的感覚」のみを提供することでまさに「空間主義」の作品となり、われわれはこの作品を論じることによってまさに、「空間主義」の作品の鑑賞者となっている。

「空間主義」においては、与えられた「空間的感覚」は個人の想像力にゆだねられる。《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)は、作品そのものの持つ「違和感」でもって「どこにでもいる人間」たる鑑賞者を強く引きつけ、展示された空間において異質な存在となった。この作品を、フォンターナの着想した不定形のイメージが「違和感」をもって空間の中に立ちあがり、「空間的感覚」を鑑賞者に与えるものだと筆者は考えた。

また、《空間的彫刻(47sc1)》(fig.38)や《空間的彫刻：原子の人間(47sc2)》(fig.39)および《空間的セラミック(49sc6)》(fig.101)については、ヨッポロの言う「物質と形態を通して定着された最初の空間概念」という表現に「色彩」の要素を加える必要があるだろう。「空間主義」の作品に対峙した「いち鑑賞者」として、筆者は、《空間概念》シリーズ誕生前夜の「空間的」彫刻の一群は、「色彩と物質と形態を通して定着された最初の空間概念」だと定義する。

次節では、これらの「空間的」彫刻の分析と、前節での宣言の分析をふまえて、「空間環境」シリーズの最初の作品である《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)について考察していく。

### 3 《ブラックライトの空間環境》(1949年)

1949年の2月5日、ルーチョ・フォンターナは、イタリアのミラノにあるナヴィリオ画廊で個展をおこなった。6日間続いたこの展覧会で展示されたのは、日本では一般に《空間環境》もしくは《黒の環境》という訳語で知られる作品だ<sup>212</sup>。これは現在インスタレーションと呼ばれる、展示される場所にあわせて空間を組織し、多くの場合は展示期間が終われば解体されることを前提とする、“一回性”を基盤とした芸術表現の一種だった<sup>213</sup>。

インスタレーションは1960年代ごろから盛んになり、1970年代以降にコンセプチュアル・アートとの関係から呼称の一般化した新しいものだ。たとえば、その表現の源流にはダダイズムの作家、クルト・シュヴィッターズによる建築作品《メルツバウ》(fig. 102)をおくことができるかもしれない。元々はシュヴィッターズの住居であった建築物が、次第に変形し、増殖していったこの作品は、原形をとどめないという点で一回的であり、展示空間を組織したという点でも近いものがある。もっとも、最初の制作から20年ほどが経過してナチス・ドイツによって破壊されたという《メルツバウ》の末路を考えるに、作家自身が作品全体についての仮設性に重きを置いていたとは言い切れない。そのため、最初のインスタレーション作品というよりは、あくまでも起源的なものだと考えるべきだろう。早い時期の作品で、現在インスタレーションという言葉で表される作品のイメージに近いものとしては、マルセル・デュシャンが1942年にニューヨークのシュルレアリスム展の会場でおこなった、全展示作品を絡み合う紐でつなげてひとまとめにしまい、展示そのものを作品化した行為とその結果(fig. 103)があげられる<sup>214</sup>。ただしこれは、行為・結果ともに作品として何らかの名前を与えられたものではなかった。

こうした例をふまえてフォンターナの《空間環境》を見てみると、これは現代のインスタレーションという言葉の意味する芸術表現とほぼ重なるような作品を、かなり早い段階で制作したものであると理解できる。フォンターナは展示期間であった6日の間、ナヴィリオ画廊の一室という空間を演出し、変容させたうえで、それに《空間環境》と名づけて作品とした。そして、展示期間が終わるとすぐに展示物を撤去し、とりこわしてしまった。《空間環境》と名づけられた作品は

---

<sup>212</sup>原題は *Ambiente spaziale a luce nera* である。この作品のタイトル表記はレゾネでの呼称に従った。*Ibid.*, pp.944-945.

<sup>213</sup> インスタレーションという芸術形式は、空間全体を組織するという点で個別なオブジェとしての彫刻から区別されるものであり、一回的な作品である場合が多い。また、鑑賞者を内部に招くことによって、鑑賞者の芸術作品への関与を要求するものでもある。この芸術形式は、ポップ・アート、コンセプチュアル・アートなどの1960年代から1970年代にかけての芸術運動と結びつけられて語られてきた。さまざまな知覚に訴えるという点において、その起源はリヒャルト・ワグナーによる総合芸術としてのオペラにまでさかのぼることができるが、これは現在の意味でのインスタレーションの直接の前身とは言いがたい。現在のインスタレーションという言葉の意味に当てはまる、最も早い時期の作品としてあげられるものには、イヴ・クラインによる1958年の《空虚》がある。

<sup>214</sup> GODFREY 1998(2001), 44-48.

この1949年のものを始めとしていくつかあり、それ以外の名前と呼ばれる空間を素材とした作品も何点か確認されている。その中には、展示期間を終えた後に壊され、姿を消したものも少なくない。これらの事実はフォンターナが、作品の“一回性”と演出した空間そのものを展示するということに対して、非常に自覚的にとり組んでいたことを示していると言えよう。この芸術家は、インスタレーションという分野において確かに先駆性を有する作家であった。

では、この先駆性は、何に由来するものなのだろうか。ルーチョ・フォンターナについて述べるとき、その比較対象としてまず挙げられるのは当然、ヨーロッパにおける彼以前の芸術運動であろう。中でも未来派、そしてアンフォルメルは彼に、芸術思想と制作の両面ではっきりとした影響を与えている<sup>215</sup>。先駆性、という点に絞ってみるならば、新しいものをすぐさま制作にとりいれる未来派の性質がその薫陶をうけたフォンターナに受け継がれている、ということは可能だろう<sup>216</sup>。

だが、この作家を語る際、比較対象をヨーロッパという枠の中に限ったのでは不足がある。忘れてはならないのが、ルーチョ・フォンターナという作家の経歴だ。第二次世界大戦中、アルゼンチンに定住していた時期に得た経験が彼に与えたものについても、十分に考慮する必要があるだろう。ここからは、イタリアとアルゼンチンでのフォンターナの経験をふまえながら、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)について考察していく。

なお、この作品について筆者は、2007年の秋から翌年にかけての『ルーチョ・フォンターナ、彫刻家』展で再現作品を鑑賞した印象をふまえた上で、残された習作と写真をもとに考えを進めることにする<sup>217</sup>。参考資料として、再現作品の写真(fig. 104)を図版として掲載することにし

---

<sup>215</sup> 未来派の芸術思想はフォンターナの提唱した空間主義に大きな影響を与えており、彼の著作『私はなぜ空間的であるのか』(Fontana, Lucio. 'Perché sono spaziale', In *CRISPOLTI 2006, op. cit.*, pp.119-120.を参照)の中でも未来派の思想およびボッチョーニの作品を高く評価している様子が見えがえる。また、1951年に発表された『技術宣言』は未来派が1910年代に発表したものと名前を同じくしている。この中で、フォンターナは未来派の出発点および到達点を“運動”とし、この先行する芸術運動の重要性を認め、“運動”の必然について述べた。アンフォルメルについては、この芸術運動の呼称となった言葉“L'art informel”の創出者であるミシェル・タピエが、アンフォルメルとフォンターナを絡めて語る著作(TAPIÉ 1961)を発表しているほか、セラミックやテラコッタなどの分野に、はっきりとアンフォルメルの影響を見てとれる作品がある。

<sup>216</sup> 未来派は当時の最新の技術・媒体に素早く反応して作品にとりいれる傾向があった。たとえばレーシングカーなどは、まだその登場初期にも関わらずすでに『未来派創立宣言』において姿を見せている。対するフォンターナも、40年代に蛍光塗料を使用している点などからして、新しい素材に対する反応速度はすばらしい。このような面においては、未来派の性質がフォンターナに受け継がれているようにも思える。

<sup>217</sup> 再現作品に依拠するのは、《ブラックライトの空間環境》が展示の後でとり壊されてしまっているためである。この展覧会はマントヴァとローマの二カ所で催されたが、筆者が足を運んだのは、マントヴァのカステッロ・サン・ジョルジョでのものだった。そのため、1949年のオリジナルがナヴィリオ画廊で展示されたときは部屋の状況に幾分差がある。なお、この『ルーチョ・フォンターナ、彫刻家』展での再現作品のオブジェは、1976年にアンドレア・フランキによって制作されている。MANTOVA 2007, p.196.

たい。再現作品と実際の作品の写真とを比べると、天井からつり下げられたオブジェの形が幾分角ばって感じられるものの、グアッシュの習作(fig. 105)から考えて、色調などについてはかなり忠実に制作されていたと思われる。

足を踏み入れた室内<sup>218</sup>は、ブラックライト<sup>219</sup>によって神秘的な紫色の光に照らされていたが、ライト自体はわずかに部屋の隅に小ぶりなものが1本設置されているだけで、決して明るくは感じなかった。肺に吸いこむ空気をすべて紫色に染められたような感覚のなかに置かれた筆者自身を含め、空間全体がその色によって染めあげられているかのようだった。空中には発光する物体が妖しく浮遊している。そこにあるのは、中央に丸い穴を孕んで青く光る二股のト音記号のような形態と、その穴の中を通り抜けていくぐにやりと先の渦巻いた赤紫に光る形態、そして何か羽のようにも見える黄色と赤、紫に塗りわけられた形態、それらの周囲に浮かぶ、青紫や桃色の光を放つ小さなアメーバのような形態だ。これらはすべて紙製の張り子でできていて、蛍光塗料で彩色されている<sup>220</sup>ため、ブラックライトの発する紫外線を浴びて燐光を発する。物体を支えるワイヤーは目をこらさなければ確認できず、光る有機的な形態が本当に空中で浮遊しているかのようであった。

フォンターナはこの1949年の《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)について、1961年にクリスポルティに送った手紙<sup>221</sup>の中で「すべての観客は、内部に入ったとき、完全に一人きりである自分を見つけ、そのときの自分の精神の状態に反応した。そこに展示されたオブジェが観客に影響を与えるのではなく、観客はただ、自分自身と自分自身の意識、そのほかさまざまなものとともにそこにあった」という説明をしている。自己と対峙する感覚は紫色の帳のおりた部屋の中で、中空に浮かぶ発光するオブジェを眺めるとき、確かに感じられるものであった。フォンターナの言葉とその芸術との間にはしばしば乖離も認められるが、ここでの作品の表現とそれを語る言葉とは、決して遠いものではない。ルカ・クワットロッキはこの言葉を引いたうえで、《空間環境》は「観客の潜在意識の深層から、宇宙や無限のしるしを喚起する力を有している<sup>222</sup>」とし、それは「シュルレアリスムがおこなった、潜在意識から流出するイメージを表

---

<sup>218</sup> 前註の展覧会では、古城の一室を使用してこの作品が展示されたため、低めの天井が円弧を描いている石造りの重厚な空間にオブジェが浮かんでいる状態であった。本来の作品が画廊で展示されていた際の天井は平らなものであり、部屋のスケールにも違いがある。そのため再現度の高い展示とは言いが、それでもフォンターナの展示の際の意図は十分に理解できる展示であった。

<sup>219</sup> オリジナルが制作された際の光源はウッドライトと呼ばれている。原理としてはブラックライトと同じものであり、現在この類の照明はブラックライトと呼称する場合が多いので、再現作品の描写においてはこちらの呼称を選んだ。

<sup>220</sup> ブラックライトの下では白いものが青みを帯びて見えるため、オブジェの中で青く発光しているのはおそらく、蛍光塗料が塗布された部分ではなく、白色の部分であると考えられる。

<sup>221</sup> エンリコ・クリスポルティはフォンターナと存命当時から親交があった。Lettera ad Enrico Crispolti, Milano, 16-3-1961. In *CAMPIGLIO 1999*, op. cit., p.167.

<sup>222</sup> Quattrocchi, L., "The "Spatial Environments" and their Relationship with Post-World



現する試みに近い<sup>223</sup>」ものであるとらえている。これは注目すべき見方<sup>224</sup>であると思われる。

《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)の空間は閉じられて暗い。この作品が暗さ、つまりウッドライトの光を必要とする理由を考えると、フォンターナ自身の意図が、個々の観客を作品との一対一の対峙に仕向けることにあったという事実は忘れがたいものだろう。その暗さによって観客を包みこみ、孤立させるための仕掛けのひとつとしてウッドライトの紫の光線が働いたことは確かである。

だが、もっと根本的な理由を問うならば、その光は間違いなく、蛍光塗料を塗ったオブジェを発光させるために室内に満ちているのだ。《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)の場合、オブジェそのものは自立的に発光する素材でできていないので、発光のためにはウッドライトの光の手助けが必要である。

すでにこの当時のフォンターナは、作品制作に使用可能な自立的に発光する素材としてネオン管の存在を知っていたはず<sup>225</sup>だが、ここではあえてそれを選んでいない。《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)でフォンターナが空中に実現した形態は、のちに彼がそれを使用して作品を制作したネオン管では作り出すのが難しい。フォンターナはまずオブジェの形態表現に重きをおいて、さらにこのオブジェを発光させるための手段として、蛍光塗料とウッドライトによる表現を選択したのではないだろうか。いずれにせよ、フォンターナが作品に「光」を使用したのはこれがはじめてである。

ところで、この作品において注目すべきは蛍光塗料<sup>226</sup>とウッドライトという素材である。オブジェの着色に使用された素材である蛍光塗料は、そもそも1930年代の半ばにアメリカのクリーヴランドで、スウィツァー兄弟によって初めて制作されたと考えられている。発明された当時は魔術のショーや、劇場での幻想的なステージを演出するのに使用されたのだが、これらのショー

---

War II Architecture'. In *ROMA 1998*, pp. 162-173.

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> ここでいう、人間の「潜在意識の深層から、宇宙や無限のしるしを喚起する力」とはおそらく、この作品が観客の本来持っている「宇宙や無限」というものの漠としたイメージを「潜在意識の深層から」引き出し、全人類的な共通認識を与えるという意味であろう。

<sup>225</sup> 1946年にはすでに、アルゼンチンにおいてギウラ・コシセがネオンを使用した作品を制作しており、フォンターナもそれを知っていたと考えられる。

<sup>226</sup> 本稿での蛍光塗料についての記述は、この種の塗料を世界で初めて制作・販売したとされるデイグロ社のアメリカ本社と日本本社のwebサイト(<http://www.dayglo.com> および <http://www.arbrown.com/products/dayglo/>)と、同社の設立者一族であるスウィツァー家の財団のwebサイト(<http://switzernetzwerk.org/about-us/bob-switzer>)を確認し、同社製品を日本へ輸入するエア・ブラウン株式会社の担当者と直接連絡をとったうえで記したものである。デイグロ社によれば、同社が世界で初めて蛍光塗料を製作したという確実な証拠はないが、ほかに同様のことを主張する会社や人物がないため、同社の主張が世界的に受け入れられている、とのことである。(webサイトは2013年8月閲覧)

や舞台の評判によってこの塗料の存在がアメリカ軍の知るところとなり、第二次世界大戦において使用されることになった。アメリカ軍は自軍の車両にこの塗料の塗られたパネルをはりつけたり、自軍の部隊の前部分にこうしたパネルをおくことで位置を示したりして、飛行機からの空爆による誤爆を避けたようだ。この塗料が一般に売り出されたのは大戦後の1946年、スウィツァー兄弟がこの蛍光塗料の会社を設立してからだと考えられている。戦後の1950年代には、飛行機ブームの中で空中衝突を防ぐためのマーキングとしての役割も担っていた。

また、ウッドライトはアメリカの物理学者、ロバート・ウィリアムズ・ウッドによって1903年に発明された、ウッドのガラスと呼ばれる青紫色のガラス管に紫外線を封じ込めたもので、現在では一般にブラックライトと呼ばれている。こちらははじめ、医療用に使用されていた。先の蛍光塗料も、不幸な事故で視覚に障害を持ったボブ・スウィツァーとその兄が実父の経営する薬店にこのライトを持って入った際、ライトの光の下で蛍光に輝く物質の存在に気づいたのが誕生のきっかけであったという。

ヨーロッパにおいて、光源そのものを芸術表現として使用した作品の最初期のものとしては、次章で扱うエンリコ・プランポリーニによる1930年代の展示装置(fig.121, 122)や、チェコのズデニェク・ペシヤーネクによる1937年の《ライト・キネティック彫刻のモデル》のような作品<sup>227</sup>がある。

しかし、この類の作品がヨーロッパで頻繁に制作されるようになるには、1950年代末にデュッセルドルフで結成される、グループ・ゼロ<sup>228</sup>の作家たちを待たねばならない。また、アメリカにおいては、1960年代初頭から蛍光灯を使用してインスタレーション作品を制作しだしたダン・フレイヴィンの作品などが最初期のものにあたる。《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)は、ヨーロッパの芸術においてかなり早い段階で制作された、発光するインスタレーションだといえるだろう。

こうした特性を持つ「光る」インスタレーション、《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)を「空間主義」の芸術制作において位置づけるとき、これらのオブジェがすべて、有機的な形をしていることについてはふれなければならないだろう。グイド・バッロはこれを「海の深層における木の枝」「空中につり下げられた岩礁」などと呼んでおり、ラファエレ・カリエッリは

---

<sup>227</sup> ペシヤーネクの彫刻(Fig. 5)は現在、ネオンを使用して制作された彫刻として世界で初めてのものと考えられている。なお、光を素材とする作品の先例としては、モホイーナジの《ライト・スペース・モデューレーター》なども挙げられるが、これは回転するオブジェに光が投げかけられるものであり、光源そのものを作品として提示しているとはいえない。

<sup>228</sup> デュッセルドルフで結成された、ハインツ・マックとオットー・ピーネを中心とする芸術家集団。中心は創始者であったこの二人と、あとから加わったギュンター・ユッカーだったが、多くの同時代の芸術家が何らかの形で参加した集団でもあった。この運動には一時期、フォンターナも加わっている。

「神秘的な洞窟」の中の「触手があり終わりのない形態」「化石化された恐竜」などと表現している<sup>229</sup>。これらの言葉はどれも、そこにある形態の有機性とそこに由来する生命感——エンリコ・クリスポルティによれば、フォンターナの根底にあるという、マグマのような生気に満ちあふれた想像力——を感じとったもののように思われる<sup>230</sup>。その不定形な、つまりは「アンフォルム」な生命感は、1930年代の《線刻タブロー》シリーズや、《抽象彫刻》のシリーズの中で見られた形態の中にあるものと近い。

《ブラックライトの空間環境 (48-49sc2)》(fig.40)において、展示室内の空間に有機的な形態が浮かんでいる様子は、フォンターナがすでに《抽象彫刻》のシリーズにおいて見せていた、空間の中に身体性を持たないようなやり方でイメージを立ちあがらせるための試みと同じ道筋を感じさせる。

とはいえ、《抽象彫刻》のシリーズでは、彫刻のヴォリュームの消失により空間の中にイメージが立ちあがったのに対し、《ブラックライトの空間環境 (48-49sc2)》(fig.40)では、展示空間そのものがすでに作品化している。そこに投影される形態もまた、《抽象彫刻》シリーズのように土台によって支えられることで空間の中に屹立するのではなく、オブジェとして天井から吊るされて空間の中に浮かびあがった。

《ブラックライトの空間環境 (48-49sc2)》(fig.40)ではすでに、《抽象彫刻》シリーズのように彫刻の側が一方的に空間を支持体とするのではなく、空間とオブジェが互いに互いを支持体としながら存在していると筆者は考える。ブラックライトで染めあげられることによって展示室の空間には色が与えられ、可視化された。その空間に吊るされたオブジェは蛍光を放ち、何の土台も使うことなくただ空中に浮かぶことによって、逆にそこにある「空間」の存在を強く感じさせる。バッロの言葉を借りるなら、「形態によりそう」空間が「ほとんど触知可能なもの」として現れてくるのである<sup>231</sup>。

そして、この「空間環境」作品は、同じ文献でバッロが述べているように、「限られたひとつの視点から眺めることのできない」ものである。空中に浮かんでいるオブジェは、自らの「正面」を規定しない。展示室内において染色された「空間」とオブジェは互いの存在の垣根をこえながら一体化した。《ブラックライトの空間環境 (48-49sc2)》(fig.40)はすでに、オブジェのある「空間」でもなく、空間にある「オブジェ」でもない、「空間環境」という総合的な芸術である。その意味で、この作品はバッロが述べたように「バロックの神話の過激な帰結」といいうるかもしれない。

---

<sup>229</sup> BALLO 1949, p.65.および CARRIERI 1949, p.28.

<sup>230</sup> Crisporti, Enrico. 'L'originalità di un protagonista anticipatore'. In *VENEZIA 2006*, pp.53-81.

<sup>231</sup> CARRIERI 1950, pp.286-291.

また、第一宣言において述べられた、芸術において「成しとげられた行為」はたとえ一瞬であっても「永遠のもの」であり、「芸術の永遠性」と「芸術作品の消滅」がイコールではないという考えも、こうした“一回性”を重視するインスタレーションがフォンターナによって多数制作された理由であろう。《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)は言うなれば、1951年に発表される『技術宣言』以前の空間主義の宣言文において提唱された内容をもっとも直裁に表現した作品なのである。

ここまで、「空間主義」の初期の宣言文を概観し、《空間概念》シリーズ誕生以前の「空間的」な作品について、それぞれ考察をおこなってきた。これをふまえて、次頁からの本章の最終節においては、1949年に誕生して以降、空間主義者フォンターナの代名詞のごとく扱われてきたカンヴァス型の《空間概念》シリーズの最初期の作品を検証していく。

#### 4 《空間概念(穴)》シリーズの誕生(1949年)

《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig. 40)が展示されたのと同じ1949年に誕生した、《空間概念(49B1)》(fig. 41)を含む3枚のシリーズはいずれも、モスリンにはりつけた紙に水性塗料を使用して白色地を制作した支持体を、中央部の横木がとり除かれた木枠に張ったものに、錐状の道具を使用して複数の穴をあけた作品である<sup>232</sup>。この3点以降のキャンバス型の《空間概念》のシリーズでは、基本的に木枠の横木をとり除いて画布を張った文字通りのキャンバスに穴が穿たれている。最初期のキャンバス型の《空間概念》シリーズの支持体が、画布ではなくモスリンにはりつけた紙であったことは注目に値するだろう。それは、このシリーズが誕生する前に作成された、同じく円状もしくは渦状のコンポジションを持つドローイング作品(fig. 90, 91)が、いずれも紙を支持体としていたことを思いおこさせる。

また、この三作品に共通するもう一つの特徴として、穴が支持体の裏面から穿たれていることがある。《空間概念(49B1)》に穿たれた穴の拡大図(fig. 106)を見ると、支持体の裏面の布側から錐状のものが突き立てられ、支持体の表面の紙を突き破った様子がよくわかる。このため《空間概念(49B1)》(fig. 41)は、表面に裏から突き破られ押し上げられた紙の縁が小さく隆起しており、それが微細なマチエールとなって画面上に影を落としている。1952年にミラノのナビリオ画廊でおこなわれたフォンターナの展覧会のパンフレットに掲載された、この作品の画面に平行に強い光を当てて撮影したと考えられる写真(fig. 107)は、隆起した穴のマチエールが生む影を強調したものである。この写真についてヨーレ・デ・サンナは、「宇宙時代のアレゴリーのごとき<sup>233</sup>」ものだと述べている。

《空間概念(49B1)》(fig. 41)において表現された円および渦状のコンポジションは、それを描くための芸術言語が「穴」であるがゆえに、そのマチエールによる光と影の効果を生んだ。これと表裏一体の試みとして、1952年にアッティエーリオ・バッチによって撮影された《映写をともなう空間概念(52B3/52B1)》(fig. 108)が挙げられる。これは3点のキャンバス型の《空間概念》シリーズを使用し、そのうち一点の作品の裏側に光源をおくことで、「穴」を通した光がそれぞれの作品に投げかけられている様子を撮影したものだが、「穴」で描かれた渦状のコンポジションが逆光で黒く影になったキャンバス上に浮かび上がり、さながら星を集めた銀河のような美しさである。これと同様に、同じくバッチによって1952年に撮影された《動きの中の発光するイメージ》(fig. 109)は、キャンバスの「穴」を通りすぎた光が無数の帯のように展示空間で揺れるさまを写している。こうした空間の中を動く光の軌道を撮影する試みは、すでに1949年にパ

<sup>232</sup> GOTTSCHALLER 2012, pp. 22-23.

<sup>233</sup> DE SANNA 1993, *op. cit.*, p.83.

ブロ・ピカソによっておこなわれていた<sup>234</sup> (fig. 110)。1950年にはブルーノ・ムナーリやマリ  
オ・シローニなども同じ方法で写真を撮っており (fig. 111)、その様子がミラノの週報『テンポ』  
に掲載されている<sup>235</sup>。

《空間概念(49B1)》(fig.41)に光をあてて撮影した写真(fig.107)は、支持体に裏から穿たれた  
穴の隆起を伝える。それは、ただ正面から穿たれた「穴」以上に、二次元の平面として扱わ  
れ続けてきたカンヴァスの「裏側」の存在を強く意識させ、カンヴァスというものが平面のふりを  
した立体であるという事実を主張する。《映写をともなう空間概念(52B3/52B1)》(fig.108)に  
おいて、裏側から光を当てられた《空間概念》のカンヴァスシリーズもまた、その「穴」から放射  
する光によってカンヴァスというものの裏側に存在する空間を惜しみなく伝えてしまう。フォンタ  
ーナがここで扱った「光」は、カンヴァスの裏側の「空間=Spazio」を容赦なく暴きたてているの  
である。

私はパラナ川に面したロサリオ・デ・サンタ・フェに生まれた。父は腕のよい彫刻家で、私の  
願いは父のようになることだった。また、祖父のようによい画家になりたいとも思った。しかし  
ながら、こうした芸術用語は私には不要であると気づき、私は自らを空間的芸術家だと感じ  
た。ちょうどこんな感じだ。空中の蝶は私の想像力をかきたてる：私はレトリックから自由に  
なり、時の中で自らを見失って、穴に着手する<sup>236</sup>。(下線強調は筆者)

フォンターナが“*artista Spaziale*”としての自らを表した言葉として、しばしば引かれるのがこ  
の一節だ。ここにおいてフォンターナの想像力を励起するのは空中に遊ぶ一匹の蝶である。

しかし、フォンターナはこの彼自身の言葉のように、我を忘れて「穴」をあけはじめたのではな  
い。ただ漠然と組んであったカンヴァスに錐を突き立てたのなら、「穴」は画布の表から穿たれ  
ているはずで、一般的なカンヴァスの画布の裏に渡された横木に邪魔をされているはずだ。初  
めに作られた3点のカンヴァス型の《空間概念(49B1)》(fig.41)に円状・渦状のコンポジション  
を描いた「穴」が支持体の裏側から穿たれていたこと、木枠に張られた支持体が単なる画布で  
はなかったこと、そして一般的なカンヴァスであれば本来あるはずの、木枠の中央に渡される  
べき横木がとりのぞかれていることは、この作品がその始まりからして、衝動的に制作されたも

<sup>234</sup> ピカソの写真については HESS 2006, p.36.での指摘がある。フォンターナは、この写真に追従した  
ほかの芸術家たちの写真作品が「空間的芸術」として紹介されたことをあまり快く思っていなかった。

<sup>235</sup> TEMPO 1950, n.p.

<sup>236</sup> “Sono nato a Rosario di Santa Fè, sul Paranà, mio padre era bravo scultore, era mio  
desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, mi  
accorsi però che queste specifiche terminologie dell'arte non fanno per me e mi sentii artista  
Spaziale. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberato mi dalla  
retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi.” SINISGALLI 1954, pp. 113-115.

のではないということを明白にする。

ルーチョ・フォンターナは、《空間概念(49B1)》(fig.41)を制作するときすでに、カンヴァスの「裏側」を意識していた。ただカンヴァスの「表」に尖ったものを突きたててつくりあげる「穴」以上に、フォンターナが初めて「裏側」から穿った「穴」は、長らく絵画の支持体として二次元の平面の物体に甘んじていたカンヴァスに、その本来の姿を思い出させる。フォンターナの「穴」は、その誕生の瞬間すでに、カンヴァスを平面から立体へと戻す魔法を使うための契約を結んでおり、その契約は光という鍵を得てはっきりと成就されたのである。

そしてこの契約は同時に、フォンターナにとって「穴」が初めから、カンヴァスを破壊するためのものではなかったことを明らかにしている。フォンターナの「穴」は、衝動的な身振りによってカンヴァスを傷つけ、その傷跡を残すために穿たれた「穴」ではなく、隠されていた「空間＝Spazio」を明るみに出すために創出された「穴」であった。

私はこう言うでしょう。『私は穴をあける、無限がそこを通りすぎ、光がそこを通りすぎる。そこには描くことの必要性は存在しない。』私は貴女がそれを理解してくれるよう望んでいます。なぜなら、貴女と違って全ての人は私が破壊を望んでいたと信じていたのだから。しかしそれは真実ではない。私は創出したのです、破壊したのではない<sup>237</sup>。

カルラ・ロンツィは 1969 年、フォンターナを含む多くの芸術家たちへのインタビューをモニターする形式で、『自画像』という著作を残している。フォンターナが彼女に対して発したこの言葉は、この芸術家の作品制作の真実についていえるだろう。フォンターナの創出した穴によって、カンヴァスの「こちら側」と「あちら側」はつながってしまう。画布によって隔てられていた「空間＝Spazio」はひとつになる。ひとつになった「空間＝Spazio」は、そのまわりのすべての「空間＝Spazio」とつながりうる。そう、「宇宙＝Spazio」とすらつながりうるその「空間＝Spazio」は、無限である。「穴」を通り過ぎる「光」は、その「無限」を伝える役割を果たしている。

私の発見は、まさに「穴」だったし、それで十分だった。私はこの発見のあと、もう死んでも満足なんだ<sup>238</sup>。

フォンターナによってカンヴァスに穿たれた「穴」は、それが発明されたときにはまだ、「痕跡」

---

<sup>237</sup> “...era quello di dire “io buco, passa l’infinito di lì, passa la luce, non c’è bisogno di dipingere”. Vorrei che tu la capissi, perché, invece, tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto,” LONZI 1969, p.128.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.126.

としては存在していなかった。それは隠されていた「空間＝Spazio」を暴くために創り出され、支持体の上にコンポジションを描き出すために使われたものであって、キャンバスにふり下ろす尖った金属の「痕跡」とどめるためのものではなかった。パッチによって撮影された《映写をともなう空間概念(52B3/52B1)》(fig.108) と《動きの中の発光するイメージ》(fig.109)によって、「光」の通り道として「穴」が存在していることははっきりと明かされている。

そもそも、フォンターナの表現の中に「光」があらわれるのは、前節で扱った《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)においてであった。この作品でフォンターナは、初めて自らの表現の媒体として「光」を使用している。

フォンターナがこの作品を制作した翌年、空間主義の第三の宣言において述べた「空間的芸術家によって着想された発明は、**空間**に投影される」という一節をふりかえれば、ここで使用された「光」という媒体が質量を持たないものだという事に気づくだろう。1930年代のフォンターナによってすでに追求されていたヴォリュームの否定の裏には、身体性のない状態で空間の中にイメージを投影しようとする姿勢が潜んでいた。フォンターナが1949年に初めて使用した「光」はまさに、自らの着想を、身体性を持たせることなく空間に投影するための格好の材料であった。

《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)において、「光」は展示空間全体を満たすことでその空間を彩る存在となり、蛍光に彩色されたオブジェを発光させるための媒体ともなっている。このオブジェは、ブラックライトなくしては自ら光ることができないものであり、また、このブラックライトを反射して光る形態は、むしろ《抽象彫刻シリーズ》のときに見られたような有機的な形をとっていた。これらの浮かんでいるそのさまは、確かに質量を感じさせないが、オブジェそのものには当然ながら質量があり、この蛍光が与える浮遊感は、ブラックライトという光の魔法なくしては得られない。

この作品をふまえたうえで制作された《空間概念》の「穴」シリーズは、その「穴」によってキャンバスを立体として存在させるとともに、その穴の中を光が自由に通り抜けることを許している。「穴」が穿たれるときには、フォンターナにとっての新しい媒体である「光」が通り抜けるための場所も提供されるのである。それによって光は、《動きの中の発光するイメージ》(fig.109)で見られるように、「空中で動く軌道」というものをはじめ持つことになった。《ブラックライトの空間環境(48-49sc2)》(fig.40)では、展示空間を満たし、オブジェを発光させることで存在していた「光」が、《空間概念》の「穴」シリーズの誕生によって、自らの動く軌道を意識するようになると筆者は考える。

とはいえ、初めて「穴」が穿たれたときにそれが担った役割は、フォンターナが「もう死んでも



構わない」と思ったほどの発見であった「穴」とともに数えきれぬほどの《空間概念》のキャンヴァスシリーズのヴァリエーションが制作される中で、次第に変化していく。

まず 1951 年になると、「穴」をあけたキャンヴァス上に色ガラスなどのかけらを散らし、細かなマチエールのある画面をつくりあげる「石」シリーズが誕生する。その 3 年後には、「穴」シリーズの画表面に、ガラスペーストなどを使用して物質的な強い動きを感じさせるマチエールを作った「バロック」シリーズと、「穴」シリーズのキャンヴァス上にパステルなどで不定形を描く「白墨」シリーズが生まれ、さらに 2 年後の 1956 年には「穴」シリーズの画布の着彩にアニリンを使用して、不定形のモチーフなどを描きこんだ「インク」シリーズが誕生し、そしてその翌年の 1957 年には画布を油彩で部分的に塗りつぶしたり、画面全体を油彩で厚塗りして「穴」や線刻をあしらったりした「油彩」シリーズが生まれている。

これらはいずれも 1949 年に生まれた「穴」シリーズと同じ、先の尖った錐のようなもので「穴」を穿つタイプの作品にさまざまな表現を加えたものである。しかし、これらの作品は《空間概念 (49B1)》(fig.41)のように、慎重に支持体の裏側から穿たれた「穴」を持つものばかりではない。次第に「穴」はキャンヴァスの表面から勢いをつけて穿たれるようになっていく。そうして徐々に、フォンターナの作り出す「穴」には身ぶりの「痕跡」とどめるという新しい役割が付与された。そして、1958 年から制作されるようになる「切り口」のシリーズにおいては、この役割がより明確に打ち出されていくのである。

1949 年に《空間概念》の「穴」シリーズが誕生したとき、「穴」が最初に担った役割は、絵画の支持体でしかなかったキャンヴァスという二次元の存在を、三次元の立体へと戻すことであった。ここで、本章の第一節において扱った「空間主義」の第一宣言で述べられていたことを思い出してみよう。

こうした事実が認められた以上、われわれは、手段も目的も、過去から消滅させるものは何もないと確信している。過去の材料でもって描いたり彫刻したりすることもまた続けられていくだろうが、同様に、こうした事実が認められた以上、これらの(過去の)材料は別の手を、別の眼をもってとりくまれ、見つめられるようになるであろうし、より一層洗練された感受性によって満たされるであろうと確信している<sup>239</sup>。

作品を制作する芸術家の意識が変われば、「過去の材料」は過去のものであることをやめる。キャンヴァスという「過去の材料」を前にして、フォンターナはまさに、「別の手」と「別の眼」をもってそれにとりくみ、見つめたのだ。フォンターナという新しい意識を持った芸術家によって、「過

---

<sup>239</sup> 註 186 を参照。

去の材料」であったカンヴァスは、新たな命を与えられた。

フォンターナは何かを破壊することも、何かを超克することもなく……ただ、これまでになく視点からものを見ることによって隠されていた真実に、隠されていた「Spazio＝空間」に、たどり着いたのである。

## 第四章

### 『技術宣言』と《ネオンのアラベスク》

第三章では「空間主義」という芸術運動と《空間概念》の誕生を扱い、第一節で 1947 年の第一宣言である『空間主義者たち』に始まる、「空間主義」の最初の三つの宣言を概観した。これによって、「空間主義」という芸術運動はいかなる定義のもとに誕生したのかを確認している。

そのうえで、第二節と第三節においては、カンヴァス型の《空間概念》シリーズ以前の「空間的」彫刻群と、「空間環境」のシリーズの最初の作品である《ブラックライトの空間環境 (48-49A2)》(fig.40)についての作品分析をおこなった。

さらに最終節においては、1949 年に制作されたカンヴァス型の《空間概念》シリーズの最初の作品についての造形分析をおこないその「穴」を「光」が通りぬけるインスタレーションについてとりあげた。《空間概念》シリーズの誕生に際しておこなわれたことは一体何であったのか、《空間概念》シリーズの「穴」とは何であったのかを解きあかしながら、「空間主義」において「光」という身体性を持たない媒体の使用が始まり、そしてそれが発展していくさまを追った。

こうした前章の内容をふまえ、第四章では、「空間主義」の宣言文のうち、もっとも重要と考えられる 1951 年の『技術宣言』と、その発表と同時に展示された《ネオンのアラベスク (51A1)》(fig.42)を扱っていく。

本章の第一節では、第 9 回ミラノ・トリエンナーレという世界的な芸術展がフォンターナにとつていかなるものであったのかを、トリエンナーレ自体の歴史もふりかえりながら確認する。

そして第二節では、『技術宣言』の内容を未来派の宣言文との比較を中心として検討していく、さらに《ネオンのアラベスク (51A1)》(fig.42)をプランポリーニによるネオンを使用した 1930 年代の展示装置と比較して造形的に分析しながら、これまでの作品制作の中に見られた「空間主義的なるもの」との関連を考察し、この作品をフォンターナの作品制作上に位置づけることを試みる。

なお、本章の第一節の執筆にあたって第 9 回ミラノ・トリエンナーレにおけるフォンターナの出品作を調査した際、新しく数点の作品を同定することに成功した。この調査報告を本論文の巻末 2 に付してある。

## 1 ミラノ・トリエンナーレとフォンターナ

ミラノ・トリエンナーレは、ヴェネツィア・ビエンナーレに次いで長い歴史を持つ、イタリアの同時代芸術をテーマとする展覧会である。

しかし、少なくとも『トリエンナーレの歴史：1918-1957』をピカが書いた 20 世紀半ばすぎまで、ヴェネツィア・ビエンナーレは出品される作品に対して厳しい審査をおこなっていたのに対し、ミラノ・トリエンナーレはより寛容であったようだ。

ピカによれば、ミラノ・トリエンナーレはスキャンダラスな作品の展示にも扉を閉ざすことがない……というよりもむしろ、スキャンダルを呼ぶような展示、規模が大きく、衆目を集めるような展示をおこなった作家のほうが成功するような性格の美術展であったという<sup>240</sup>。

ルーチョ・フォンターナは、その芸術家としての生涯において、1933 年の第 5 回から 1964 年の第 13 回まで、第 8 回・第 12 回をのぞく計 7 回にわたってこの芸術展に参加し続けた。中でも、戦後初めて参加した第 9 回は、空間主義の第四宣言『技術宣言』<sup>241</sup>の発表の場ともなっている。本稿で論じるのはミラノ・トリエンナーレへの参加からみるフォンターナについてである。

フォンターナのミラノ・トリエンナーレへの参加そのものはよく知られた事実であり、個々の展示作品についての研究はこれまでも見られる。特に第 6 回の《勝利の女神(36A1)》と《勝利の女神に従う馬たち(36A2)》の〈名誉の間〉における展示(fig.28)は、この展示プロジェクトに参加したペルシコによる批評<sup>242</sup>をはじめとして多くの研究が残されており、第 9 回の正面階段のホール天井に設置された《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)についての研究も、ポンティによる批評<sup>243</sup>をはじめとして、ルカ・クワットロッキ<sup>244</sup>やパオラ・ヴァレンティ<sup>245</sup>のような、《空間環境》のシリーズと建築との関係という文脈から見たものが複数存在する。

また、ミラノ・トリエンナーレそのものについても、第 5 回以降長らくカタログ編纂に関わったピカや、アンティ・パンセラによる年代記的なモノグラフィー<sup>246</sup>はもちろん、近年のエリザベッタ・

---

<sup>240</sup> PICA 1957, pp.7-8.

<sup>241</sup> 1951 年に発行された第四宣言である『技術宣言』(M\_MILANO 1951a)のリーフレット原本に「本宣言は、第 9 回ミラノ・トリエンナーレにおける神聖比例に関する第 1 回国際会議での発表に際して、ルーチョ・フォンターナによって編纂された」との但書がある。発表当時の宣言の形態は以下に収録のもので確認。GIANI 1957, *op. cit.*, pp.11-22.

<sup>242</sup> PERSICO 1935, pp.8-11.

<sup>243</sup> PONTI 1951, pp.10-13.

<sup>244</sup> Quattrocchi, Luca., 'The "Spatial Environments" and their Relationship with Post-World War II Architecture'. In *ROMA 1998*, pp.162-173.

<sup>245</sup> VALENTI 2009, pp.45-65.

<sup>246</sup> PICA 1957.および PANSERA 1978.

モデナによる博士論文<sup>247</sup>のように、特定の回の展示そのものを主題とした研究などもみられる。

しかしながら、ミラノ・トリエンナーレという国際的な芸術展への参加全体を通してフォンターナという作家の芸術活動を考える試みはこれまでおこなわれていない。そこで本節ではまず、当時の社会状況を含めて、トリエンナーレの歴史から見る各回の特徴と、フォンターナの展示作品を整理していく。そのうえで、最多の作品を展示した第 9 回に焦点を当て、フォンターナにとってのミラノ・トリエンナーレとは何か、そしてそのなかでも第 9 回とは何であったのかを考察していく。

## 第二次世界大戦以前のミラノ・トリエンナーレへの参加

フォンターナは 1933 年の第 5 回において、初めてミラノ・トリエンナーレに参加した。ジョヴァンニ・ムツィオによって、その後のトリエンナーレの会場となるアルテ宮がセンピオーネ公園内に建設され、起源をモンツァに持つこの芸術展の舞台がミラノに移ったこの回から、トリエンナーレは公的な財団法人として出発することになる<sup>248</sup>。

第 5 回開催時のトリエンナーレの会長は、ファシスト機関紙『イル・ポポロ・デ・イタリア』の経営者、ジュリオ・バレッラであった<sup>249</sup>。これに対し、展覧会の責任者は建築家ポンティが請け負っていた<sup>250</sup>。ポンティは『ドムス』の初代編集長であった事実からもわかる通り、ヨーロッパの知識人とも交流を持つ、国際的な文化人である。このポンティの人脈もあり、第 5 回ミラノ・トリエンナーレには、ル・コルビュジエやミース・ファン・デル・ローエ、フランク・ロイド・ライト、ヴァルター・グロピウスといった世界的な建築家が複数名招待されている<sup>251</sup>。この第 5 回展は、イタリア国内に近代ヨーロッパのごく進歩的な建築や芸術の潮流を紹介するためのよい機会となった。トリエンナーレの歴史において第 5 回は戦前の節目であり、国内産業の振興を主な目標として開催された「装飾美術国際展」<sup>252</sup>が、本当の意味で国際的な芸術展へと変貌する第一歩である。

この回においてフォンターナが作品を展示したのは、装飾・工業芸術展の布地・レース・刺繍部門と、住居展示部門である。前者はコンクールで選ばれた印刷布地のデザイン数点が展示

---

<sup>247</sup> MODENA 2007-2009

<sup>248</sup> PANSERA 1978, *op. cit.*, pp.245-273.

<sup>249</sup> MILANO V 1933, p.9.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>252</sup> ミラノ・トリエンナーレの起源にあたるモンツァにおける第 1 回展はこの名で呼ばれた。イタリアの展示品は地方の工芸品に重点が置かれ、伝統的な教会の装飾美術品なども多く出品されており、第 5 回以降の大規模な「国際的芸術展」とは性格を異にしている。*Ibid.*, pp.133-160.

されたもので、デ・アンジェリ・フルア社によって制作されている<sup>253</sup>。

後者は建築家との二つの共同プロジェクトであった。ピエロ・ポルタルッピと建築家グループによる〈既婚者のための土曜の家〉のプロジェクトにおいて、フォンターナは外壁に設置されたレリーフ《恋人たち(33A1)》(fig.16)を制作している<sup>254</sup>。もうひとつの、ジーノ・ポッリーニとルイージ・フィジーニによる〈芸術家のためのヴィッラ=アトリエ〉のプロジェクトでは、この建築物の中庭のテラスにある大理石の小さなプールの脇に、《水浴するひと(33A2)》(fig.17)が設置された<sup>255</sup>。

この次の第6回ミラノ・トリエンナーレの展示では、ジュゼッペ・パガーノが実質的な責任者となる<sup>256</sup>。展示の性格は第5回展の延長線上のものだったが、より明白に合理主義的な傾向が強まったようだ<sup>257</sup>。1930年代後半にさしかかった時期のイタリアは、第二次世界大戦も近く、すでにきな臭い状況にあった。フォンターナの芸術家としての活動の初期を支えた批評家であり、〈名誉の間〉のプロジェクトでも協力したペルシコは、パガーノとともにこの第6回展に深く関わっていたが、開会を待たずに不帰の客となっている。反ファシズムの知識人であったペルシコの死に暗殺の噂が流れるような時勢<sup>258</sup>において、第6回の展示の傾向が合理主義に強く寄ったことは、ファシストでありながらも合理主義的なものを孕んでいたパガーノの建築精神と、ペルシコの遺志とがこの展覧会に反映されたことを感じさせる。

フォンターナはこの回において、建築家・デザイナーであるマルチェッロ・ニッツォリのプロジェクトに、ペルシコや画家のジャコモ・パランティとともに参加している<sup>259</sup>。前述の〈名誉の間〉はアルテ宮2階にある大きな部屋で、フォンターナはこの空間に《勝利の女神(36A1)》と《勝利の女神に従う馬たち(36A2)》(fig.28)を設置した。

4年後に開催された第7回は、第二次大戦前の最後のミラノ・トリエンナーレであったものの、イタリアの参戦により途中で閉会した<sup>260</sup>。理事会及び執行委員会の長はジュゼッペ・ビアンキーニで、ほかにポンティやマルチェッロ・ピアチェンティーニの名前も見られる<sup>261</sup>。プロダクト・

---

<sup>253</sup> MILANO V 1933, *op. cit.*, p.383.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p.634.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.642.

<sup>256</sup> MILANO VI 1936, p.3.

<sup>257</sup> “In un certo senso la VI rappresenta lo sviluppo, o la continuazione della V, tuttavia se ne differenziava per uno spirito più nettamente razionalista...” PICA 1957, *op. cit.*, p.37.

<sup>258</sup> SABAE 2011, pp.141-144.

<sup>259</sup> MILANO VI 1936, *op. cit.*, pp.127-128.

<sup>260</sup> PICA 1957, *op. cit.*, pp.39.

<sup>261</sup> 理事長・執行委員長のビアンキーニは弁護士。理事会員13名・執行委員4名のいずれにも含まれるのはポンティとピアチェンティーニのみである。MILANO VII 1940, p.9

デザインの分野でオリベッティのような企業の事務機器がとりあげられるなど、後年一定の評価を受ける回ではあったが、このあと、第二次世界大戦後の 1947 年まで、ミラノ・トリエンナーレの開催は中断されている。

フォンターナがこのとき出品したのは、モザイクを施した彫刻の《メデューサ(40SC1)》(fig.33)のみであった。これは当時、アルテ宮 3 階の大階段ホールの中央に設置されている<sup>262</sup>。フォンターナは同年に戦火を避けて母国のアルゼンチンへと帰国しており、この作品にふれたポンティによる記事をロサリオで受けとった<sup>263</sup>。

### 第二次世界大戦後のミラノ・トリエンナーレへの参加

敗戦後、初めて開催されたミラノ・トリエンナーレは 1947 年の第 8 回であったが、同年にやっとならイタリアに戻ってきたフォンターナは、この回の展示には関わっていない。第 8 回は「社会問題としての再建<sup>264</sup>」を主要なテーマとし、このテーマに沿って、「QT8(第 8 回トリエンナーレ地区)計画」が大きくとりあげられることになる。

第 8 回の代表はパルティザンの中央政府組織によって任命され、建築家ピエロ・ボットーニが、唯一の特別代表者としてこの回の美術展を組織することになった。政府の構成員の思想に大きな変化はあれど、この美術展がいまだ政府の干渉のもとに存在していたことに変化はなかった。この第 8 回のミラノ・トリエンナーレは、いうなればイタリアの民衆に対する“イタリア復興”の狼煙のようなものである。

これに対して 1951 年に開催された戦後二度目の第 9 回は、初めて自律的な組織のもとに運営されたトリエンナーレであった。これには 1949 年に、ミラノ・トリエンナーレの戦前からの規約を改定する法案の承認が関係している<sup>265</sup>。新しくトリエンナーレ研究所が設けられ、この芸術展の開催を支える常在組織となったのもこの回からで、戦後の節目になったといえる。第 9 回は「諸芸術の総合」をテーマとした展示であった<sup>266</sup>。この回の総裁は政治家のイヴァン・マッ

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp.20-21.

<sup>263</sup> 以下の書簡参照。Lettera ad Attilio Rossi, Rosario, 26-7-1940. In *CAMPIGLIO 1999*, *op. cit.*, pp.207-208.

<sup>264</sup> “Anche la scelta del tema, che in sostanza era unicamente la ricostruzione come problema sociale...” *PICA 1957*, *op. cit.*, p.43.

<sup>265</sup> “Con la legge 1 aprile 1949, n.118, si definiva la riorganizzazione della Triennale, inserendo nello statuto, all’articolo 2 che elencava gli organi amministrativi e tecnici, la voce “Centro studi” – secondo lo schema proposto da Bottoni. Il Centro studi iniziava così ad operare, con un regolamento mai approvato, nell’ottobre del 1950;” *PANSERA 1978*, *op. cit.*, p.68.

<sup>266</sup> “In nome di quella《unità delle arti》, la cui esigenza era sancita dal programma...” *Ibid.*, p.370.



テオ・ロンバルドであったが、総裁代行は画家のアルド・カルピである<sup>267</sup>。第8回が国内に向けての復興の狼煙であったとすれば、第9回は国外に向けてイタリアの復活を印象づけようとするものだった。

なお、第9回は前述のとおり、フォンターナが宣言の発表をおこなった場でもある。この回に彼が出品した作品は多岐にわたった。アルテ宮の正面階段ホール天井に吊るされた《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)と、2階アトリウム天井に実現された《間接照明の天井(51A5)》(fig. 112)のような、建築家との共同プロジェクトで制作した大規模な作品<sup>268</sup>をはじめ、住居展示部門では展示された住居の壁面に設置したセラミック製の装飾皿<sup>269</sup>、ミラノのドゥオーモの第五扉のコンクールのための粗型展示部門では《扉全体の粗型(50-51SC2)》、《教皇マルティナーノ五世(50-51SC3)》、《民衆の奉献を受ける大司教アントニオ・ダ・サルッツォ(50-51SC4)》の3点を壁面に展示(fig. 113)している<sup>270</sup>。

また、セラミック展示部門<sup>271</sup>では、展示コーナー壁面に抽象的モチーフによるセラミック製装飾皿を6枚配置したとあり、ほかに金・多彩色の人物レリーフ付セラミック製大皿も2枚配置している。さらに壁面には白・金色のセラミック製燭台も展示される。展示コーナー左方の棚には抽象的モチーフによるセラミック製の装飾皿が置かれ、その向かいの棚には《道化師》という黄色のセラミック小像が2体展示された。コーナー中央の丸いテーブルの上には彩色装飾と金彩の人物レリーフ付きのセラミック製の白い大甕が置かれ、展示コーナーの床にもセラミック製の彫像が置かれていたことがわかっている。

このほか、室内調度と家具の部門で、展示された居室の天井装飾を担当したこと、食道内部に彫像を設置したこと<sup>272</sup>もカタログには記述されており、トリエンナーレ開催中に会場内でひらかれた期間展である「画家と彫刻家による芸術品の国際展」でも、《磔刑》と名づけられたセラミック製の彫像一体と、それぞれ《闘争》、《要素》と名づけられたセラミック製の皿をイタリアのコーナー内部で展示していることがわかる<sup>273</sup>。そのうえ、この建物の半地階に設けられたレストランの室内装飾にも作品を提供していたことが確認できる<sup>274</sup>。

これに続く第10回は、第9回が掲げた「諸芸術の総合」に、「工業の美学」というテーマを加

---

<sup>267</sup> MILANO IX 1951, p.7.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>270</sup> *Ibid.*, pp.135-136.

<sup>271</sup> この回のセラミック展示部門におけるフォンターナの出品作については以下を参照。*Ibid.*, pp.147-150.

<sup>272</sup> *Ibid.*, pp.172-173.

<sup>273</sup> *Ibid.*, pp.479-481.

<sup>274</sup> 人物像の描かれた皿と人物レリーフ付金彩皿2枚。*Ibid.*, p.278.

えたものであったという<sup>275</sup>。なお、この回の技術執行委員会には、フォンターナが彫刻家として名を連ねている<sup>276</sup>。この回のためにひらかれたコンクールのいくつかでは審査委員もつとめており、「工業デザイン国際会議」の討論会にも参加している<sup>277</sup>。

フォンターナが第10回で出品したのは、住宅展示部門とイタリアのリトグラフ展示部門、現代宗教建築展示部門、そしてセラミスタの国際会談の4部門であった。このうち、住宅展示部門では〈ボルサリーノ社住居 N.3〉の居間=食堂の内部(fig. 114)にセラミック製の甕2点が<sup>278</sup>、リトグラフ展には制作年代が不明のリトグラフ1枚と、1951年にモネータ社によって出版されたリトグラフ2枚が展示されている<sup>279</sup>。また、現代宗教建築展示部門に展示された作品は《聖母被昇天(54SC30)》(fig.47)であった<sup>280</sup>。セラミスタの国際会談の場においては、一階の階段ホール横の部屋と半地下に降りる階段の空間に8点のセラミック及びテラコッタ製の作品が展示された。

これ以降の回で、フォンターナが参加したトリエンナーレは第11回と第13回である。第11回は、ちょうど当時最盛期にあったイタリアの工業デザインを国際的に知らしめた華々しい回であった。フォンターナが関わったのは、アルテ宮2階の正面階段の《壁面装飾(57A1)》(fig.54)のみである<sup>281</sup>。

対して、第13回のミラノ・トリエンナーレは、「余暇」というテーマに捧げられた<sup>282</sup>。フォンターナがこの回で参加したのは、展示導入部の室内装飾と、公園内に設けられた遊歩道のプロジェクトである。ナンダ・ヴィゴとの共同制作で、導入部の第7ダクト(fig.68)と第8ダクト(fig.69)を担当したフォンターナは、この二つを「ユートピア」というテーマのもとに装飾した<sup>283</sup>。第7はゴム状の床を持つ通路であり、第8は2本の光点による軌道が、黒色の通路の壁に並んでいる。

さらにフォンターナは、公園内の第3スペースに、遊歩道“リストン”(fig.70)をロベルト・クリッパやジャンニ・ドーヴァなどの、空間主義の宣言に署名していた作家を含む5名で共同制作し

---

<sup>275</sup> “I temi che la Decima Triennale proponeva ai partecipanti – l’unità delle arti e l’estetica industriale...” PICA 1957, *op. cit.*, p.47.

<sup>276</sup> MILANO X 1954, pp.7, 13.

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp.27-29.

<sup>278</sup> (fig.114)の左奥、窓辺の観葉植物の前に、ひとつだけこの甕らしいものが写っている。*Ibid.*, pp.61-64.

<sup>279</sup> 制作年不明のリトグラフについては詳細不明だが、1951年の2枚はモネータ社が出版した7枚のカラーリトグラフ作品を含むポートフォリオ(*Concetto Spaziali di Lucio Fontana*, Tipografia Gianni Moneta, 4. 1951.)から選ばれたと考えられる。MILANO X 1954, *op. cit.*, pp.375-378.

<sup>280</sup> *Ibid.*, pp.379-383.

<sup>281</sup> MILANO XI 1957, *op. cit.*, p.303.

<sup>282</sup> “La XIII Triennale, dedicata al«tempo libero»...” PANSERA 1978, *op. cit.*, pp.498.

<sup>283</sup> MILANO XIII 1964, p.14-18.

た<sup>284</sup>。

以上がミラノ・トリエンナーレへのフォンターナの参加状況である。このうち、最も多く作品を展示した第9回の出品総数は28点におよんだ。こうした調査の結果から導かれるのは、トリエンナーレという芸術展を通して見る、フォンターナという芸術家の姿である。

前述のとおりミラノ・トリエンナーレは、モンツァの「装飾美術国際展」に起源を持っており、第5回において開催地がミラノに移って様相が変わる。総裁にバレッラが選ばれた点からもわかるとおり、ファシスト政権の影響下におかれつつ、ミラノ・トリエンナーレは大規模な国際芸術展として新しく始まるのである。これ以降、大戦前の第5回から第7回までのトリエンナーレは、ファシスト政権の意向とイタリア合理主義の波のせめぎあいの中にあつた。そして大戦後の第8回は戦火に荒れた国土のための「社会問題としての再建」を胸に、当時の政府主導の展示を見せることになる。

こうした歴史をふまえて第9回は開かれた。ファシスト政権であれ、その反作用のごとく形成された戦後の政権であれ、いずれにせよ政府の影響下におかれていたそれまでとは違い、第9回はあくまでも自律的な組織のもとに運営されている。「諸芸術の総合」をテーマとしたその展示は、「美しく調和がとれており、見るべき作品はあるものの、折衷的であるゆえに強い主張を持たない<sup>285</sup>」と評されはしたが、ドメスティックな第8回をふまえたことで、国際社会に対してのより明白な「復興」のアピールとなった。

この第9回はつねにフォンターナの《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)とともに語られる。言うなればそれは第9回展の象徴であつた。当時の美術雑誌における第9回の特集の多くがこのネオン構造体の写真を掲載している<sup>286</sup>。

第8回の展示に関わらなかったフォンターナが、第9回にこの作品をはじめとして28点もの作品を展示したこと、そしてこの次の第10回において技術執行委員会に加わったことは、この作家の戦後の地位確立の過程をよく物語っている。国際社会に向けてのアピールとしての第9回において、当時イタリアの新しい芸術運動を率いていたフォンターナは明らかに必要な存在であつた。「諸芸術の総合」というテーマは「空間主義」の提唱する、新しい建築の中に新しい芸術を融合させようという内容とも合致する<sup>287</sup>。そして第9回において《ネオンのアラベスク

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, pp.160-162.

<sup>285</sup> BLOC 1951, p.5.

<sup>286</sup> この作品は第9回ミラノ・トリエンナーレの代名詞のように扱われ、多くの文献に写真が掲載されてきた。当時の雑誌記事でも、第9回の特集の際にはほぼこの作品の写真が使用されている。写真の掲載された当時の資料は前註のものをはじめ、VALSECCHI 1951, pp.422-424.など。

<sup>287</sup> 『技術宣言』には、「こうした新しい建築に対しては、新しい技術と手段に基礎をおく芸術がふさわしい。それはすなわち空間的芸術である。目下のところはネオン、ウッドライト、テレビといった建築の理念的な第4の次元。」とある。M\_MILANO 1951a. 本稿では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

(51A1)》(fig.42)を制作したフォンターナが、第10回において彫刻家として運営側に加わったことから、第9回の作品によってなされた、この作家のイタリア国内での地位の確立を読みとらう。

1958年、瀧口修造はヴェネツィア・ビエンナーレの関係者としてヴェネツィアを訪れ、フォンターナと対話した。その際の様子を綴った「フォンターナ訪問記」には、「私は、あなたはビエンナーレの賞では失格したけれど、あなたの本舞台はトリエンナーレにあるのではないか」といって笑っていたが、実際フォンターナがかつてのトリエンナーレの照明設計や室内装飾などで本領を發揮したことのほうがよく知られている<sup>288</sup>とある。ここでいう「トリエンナーレの照明設計」は、第9回の《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)を指していると考えてよいだろう。20世紀半ばすぎの極東の島国の批評家は、フォンターナが「かつてのトリエンナーレ」で「本領を發揮」したことを知っていたのだ。

ミラノ・トリエンナーレでの彼の活動は、空間主義者としての《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)のような作品が最もよく知られているが、実のところフォンターナのトリエンナーレ全出品作で最も多いのはセラミック製の塑像・器である。可塑的な素材を使用した彫刻という、フォンターナが空間主義者となって以降も決して捨てることのなかった表現もまた、トリエンナーレでは発表され続けた。

フォンターナの作品制作に通底する、空間主義者としての表現と、可塑的な素材による彫像表現というふたつの流れのどちらもが、トリエンナーレにおいては展示されうる。瀧口修造の言葉どおり、ミラノ・トリエンナーレはフォンターナが「本領を發揮」しうる場所であった。さまざまな種類の作品の発表に寛容であったこの芸術展の第9回において、大きな反響を呼ぶ大規模な作品を展示したことにより、ルーチョ・フォンターナの国際的な地位が築かれたことは明らかだといえる。

次節からは、以上の内容をふまえ、第9回ミラノ・トリエンナーレにおいて発表された『技術宣言』と、同時に展示された《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)について考察していく。

---

を参照。

<sup>288</sup> 瀧口修造「フォンターナ訪問記」(In TAKIGUCHI 1991, p.262)

## 2 『技術宣言』と《ネオンのアラベスク》

### 2-1 『技術宣言』について

1951年、空間主義の第四宣言である『技術宣言』が発表された。これは1947年以降、1953年までに七つが制作されている空間主義の宣言の中でも、特異な印象を与えるものである。

なぜならこの宣言にはフォンターナ自身による解説図が挿入されているからだ。そして署名者がフォンターナ一人であるということも、ほかの宣言と比較したとき、異質に感じる理由となっている。これは同年のトリエンナーレにおける「神聖比例に関する国際会議」のためにフォンターナが編纂したものであった。会議の最中、リーフレットとして発表した宣言文を片手に黒板に絵を描きながら聴衆に説明しているフォンターナが写真に収められている。

宣言の内容については、第一宣言から第三宣言までと、『白の宣言』をもとに制作したと考えられる。中でも『白の宣言』は内容・構成ともに多くの部分を『技術宣言』と共有しているが、『白の宣言』から『技術宣言』にいたってそぎ落とされた記述や、逆に新たに加えられたと思われる記述も存在することはすでに、第二章で示した。

また、ブエノスアイレスでの『白の宣言』をのぞいたイタリアでの宣言文は全て短いものだが、この宣言は比較的長く綴られており、空間主義の宣言文のうちでもっともよくその思想を伝えるものと考えられる。文筆家たちの手を借りず彼自身が書いたとされること、フォンターナ自身による解説図が挿入されていること、署名者がフォンターナのみであることから、この宣言は複数ある宣言文のうちでもっとも重要なものと目されてきた。そのことをふまえ、本論文では『技術宣言』の内容を検討して詳述する。

### 『技術宣言』のこれまで

空間主義の宣言文は、未来派のものに近く、その幾分生硬な引き写しに過ぎないとされることがしばしばある。そのためか、宣言文が掲載された冊子の量の割に、宣言文自体に関する研究はさほど多くない。確かにその言説の中には未来派によく似たものもあるが、それだけにはとどまらない独自性も見うけられる。そこで本章では、フォンターナが発表した空間主義の宣言のうち、もっともよく空間主義の思想をあらわしていると思われる『技術宣言』についてのいくつかの解釈をおこないたい。

本節で扱う『技術宣言』を含む空間主義の各宣言文と、これ以前に制作された関連する宣言文である『白の宣言』は、レゾネや展覧会カタログ、研究書などで数多くの言語<sup>289</sup>に翻訳され

---

<sup>289</sup> 英語、フランス語、カタルーニャ語などに翻訳されている。英語、フランス語版は複数あるため、筆者が確認した一部を次の註にて記載する。カタルーニャ語版は BARCELONA 1988, pp.225-226.に掲載されていたものを確認した。

ており、同じ言語で数パターンの訳文<sup>290</sup>が存在する場合も見うけられる。そのため、それぞれ幾分ニュアンスの違いが現れることは否めない。『技術宣言』に関しては、原語であるイタリア語版ですら、1951年当時にリーフレットの形で発表された『技術宣言』の原文<sup>291</sup>と、この原文での誤植と見られる箇所が修正されたヴァージョン<sup>292</sup>の2種類が確認されている。現時点では修正版の初出は調査中であるが、少なくとも1970年にはイタリア語の修正版が存在していたようだ。そしてこのイタリア語での修正版と同じ箇所の修正された英語版<sup>293</sup>が1971年、フランス語版<sup>294</sup>が1974年には確認される。

『技術宣言』の邦訳は、筆者が確認した限りでこれまでに三つが出版されている。このうち、もっとも早いのが辻茂による訳<sup>295</sup>で、1962年発行の『みづゑ』に掲載された。この辻訳に関してはおそらくイタリア語の原文を参照したものと思われる。みすず書房刊の『現代美術 25・フォンタナ』における瀧口修造の訳<sup>296</sup>がこれに続く。瀧口が先行する辻訳を参照したかどうかはさだかでないが、瀧口が翻訳の際に定本としたのは、1961年のニューヨークのマーサ・ジャクソン・ギャラリーでの展覧会カタログに収録された英語の訳文<sup>297</sup>であると推測される。それから少し時をおいた1990年、恩蔵昇によって多摩美術大学参考資料館での展覧会カタログのための新たな翻訳<sup>298</sup>がなされた。この恩蔵訳に関しては1974年版のカタログ・レゾネに収録されたフランス語版<sup>299</sup>と1987年にパリのポンピドゥーセンターにおいて開かれた展覧会のカタログに

---

<sup>290</sup> たとえば英語版の場合 NEW YORK 1961, n.p.に掲載された訳文と BALLO 1971, pp.228-231.に掲載された訳文には相違がある。また、仏語版の VAN DER MARCK 1974, pp. 147-148 に掲載された訳文と PARIS 1987, pp. 289-290.に掲載された訳文でも違いが見られる。

<sup>291</sup> M\_MILANO 1951a.本稿では、宣言文について CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.を参照し、宣言の外観については GIANI 1957, *op. cit.*, pp.11-22.に掲載されたものを参照している。

<sup>292</sup> M\_MILANO 1951a から修正版に至って変更された箇所に関しては巻末1の翻訳稿の訳註12、18、30、42、43で詳しく述べた。現在までに筆者が確認したもっとも早い修正版は BALLO 1970に掲載されたものである。

<sup>293</sup> イタリア語修正版と完全にリンクする英訳の修正版は BALLO 1971, pp.228-231.に掲載されたものをもっとも早いものとして現在までに確認している。ただし、瀧口修造が使用したと思われる英語版の訳文は箇所によって修正がなされた部分が見られる。

<sup>294</sup> 仏訳の修正版は VAN DER MARCK 1974, *op. cit.*, pp. 147-148.に掲載されたものをもっとも早いものとして現在までに確認している。

<sup>295</sup> MIZUE 1962, pp. 40-41

<sup>296</sup> TAKIGUCHI 1964, pp. 88-92

<sup>297</sup> 多摩美術大学瀧口修造文庫のフォンターナ関連書籍をあたった結果、NEW YORK 1961(以降便宜上マーサ・ジャクソン版と呼ぶ)に収録された英語版に瀧口本人による書き込みが多く見られたので、これを定本としたと推測される。このマーサ・ジャクソン版は原語に忠実な訳というよりは、幾分意識に近い傾向がある。また、PICA 1959(以降便宜上コンキリア版と呼ぶ)収録のイタリア語版にも瀧口の自筆の書き込みが見られるため、これもある程度参照したと思われる。また、他の瀧口の蔵書に GIANI 1957があり、これも宣言の年次の確認などに利用したのではないかと考えられる。

<sup>298</sup> TOKYO 1990, pp. 100-103.

<sup>299</sup> VAN DER MARCK 1974, *op. cit.*, pp. 147-148.

収録されたフランス語版<sup>300</sup>、さらに瀧口訳を参照したとの記述がある。現在まで日本では、展覧会カタログなどに『技術宣言』の邦訳を所収する場合、多くが瀧口訳を掲載している。

本論文では、発表当時のリーフレットに掲載されたイタリア語の原本<sup>301</sup>とそれの修正版<sup>302</sup>をもとに、現在までにおこなわれた邦訳とそれらの訳出の際にふまえられたとおぼしき英語版やフランス語版<sup>303</sup>を参照しつつ、筆者が独自に『技術宣言』の新訳をおこない、註をつけたものを本稿の巻末に付した。本章で引いた『技術宣言』の訳文はこの巻末のものである。訳文の段落は原典に沿い、原文の斜体部分はゴシック、全文が大文字となっている部分は太字のゴシックで表した。次項からは、『技術宣言』自体の内容を『未来派宣言』との比較を通して検討していく。

---

<sup>300</sup> PARIS 1987, pp. 289-290

<sup>301</sup> GIANI 1957, *op. cit.*, pp.11-22.

<sup>302</sup> RIVOLI-TORINO 1986, pp.87-90.に掲載されたものを参照した。

<sup>303</sup> 英語版は NEW YORK 1961, n.p.を中心とし、修正版もある程度参照している。仏語版に関しては PARIS 1987, pp. 289-290.を参照した。

## 2-2 『技術宣言』と未来派

### われわれは芸術における手段の発展を続けている

この言葉が冒頭におかれて始まる『技術宣言』は、新しい表現手段の獲得の重要性について述べている。宣言中でまず述べられるのは、空間主義が成立するに至るまでの歴史的背景だ。

.....生活の物質的な手段の変化は、歴史を通じて、人間の精神の状態を規定する。文明をその起源から導いていく体系それ自体も姿を変える。かつて受けいられていた体系に対立するような新しい体系がつつぎにあらわれてきて、その本質においても、そのあらゆる形態においても、以前のものにとってかわっていく。生活の、社会の、そしてそれぞれの個人の条件は変化している。こうした進歩のなかで人間は一般に、労働の全体的な組織化に基礎をおいて生きようとするものだ。科学による諸発見は、人間生活のあらゆる組織の上に影響をおよぼしている。新しい物理的な力の発見や、物質と空間の支配は、徐々に今までの歴史上に存在したことのない条件を人間に課している。これらの発見が生活のあらゆる形態において応用されることにより、人間の思想に根本的な変化が生みだされるのである。

『技術宣言』によれば、物質的手段の変化に人間の精神と社会制度はともに左右され、個人もそれにとまって変化していく。そしてこの後の文では、その変化にふさわしい芸術が求められている、と書かれている。そうした社会や生活の変化が芸術というものに指針を与えるさまは、「下部構造が上部構造を規定する」というマルクスの論に近い。フォンターナがマルクス自身の論に触れる機会があったかどうかは不明だが、ちょうどこの『技術宣言』が発表される第二次世界大戦後、イタリアではマルクス主義の思想家、アントニオ・グラムシ<sup>304</sup>による獄中手記が出版され、大きな話題となっていた。1947年にグラムシの獄中からの手紙の選集が発刊されてヴィアレージョ賞(イタリア三大文学賞のひとつ)を受賞しており、その翌年から51年にかけてグラムシの『獄中ノート』は全6巻で出版されている。数々の宣言文の制作を通して、批評家や思想家とつきあいのあったフォンターナが、この時期にマルクス主義の思想に触れていた可能性は、それが大衆的なレベルでの接触であったとしても考慮にいれるべきだろう。

---

<sup>304</sup> イタリア・マルクス主義の思想家、革命家。21年にイタリア共産党の設立に参加したが、1926年にムッソリーニによって投獄され、37年までの10年間を牢で過ごした。この獄中での手記が『獄中ノート』という形で第二次世界大戦後に出版され、広く読まれている。



絵の描かれたカルトン、垂直にたてられた石はもはや無意味だ。というのも、かつての造形美術は、既知の形態を理想化して再現することであり、理想的な形でリアリティの与えられるようなイメージであったからだ。人間の認識のあらゆる側面において確立している物質主義(マテリアリスモ)は、ある芸術を必要としている。その芸術とは、今日では茶番劇になってしまうような再現的な芸術とは遠くかけ離れたものだ。この物質主義に精神をきたえられた今世紀の人々は、既知の形態を再現することに、また絶えずくりかえされた経験を物語ることに心動かされはしない。こうしてわれわれが変形を通じて次第にたどりついた、抽象化が着想されるにいたったのだ。しかし、この美術の新しい段階も、今を生きる人間の要求に応えてはいない。

ここでの「かつて」の造形美術とは、再現芸術を示していると思われる。例えば、それは肖像画を描くとき、その人物の面影は残しながらも実際の人物よりも理想的な容貌で描出することであろう。しかしもはや、そうした再現的な表現は必要のないものだと言い切り、そこから生まれしてきた抽象すらもフォンターナは現在を生きる人間にとってふさわしくないととらえている。

フォンターナはここで物質主義(マテリアリスモ)という言葉を使っているが、この物質主義について、イヴー・アラン・ボワはバタイユの唯物論との類似性を言及した。この点については第三章の二節に詳しい。

したがって本質においても、また形態においても、変化が必要である。絵画、彫刻、詩の克服が必要なのだ。いまや、こうした新しいヴィジョンの希求に基礎をおく芸術が求められている。バロックはわれわれをこの方向に導き、その方向性を、いまだかつて超えられたことのない壮大なスケールで演出した。バロックにおいては時間の概念が造形芸術に結びついている。そこでは人物像が地面から離れるように見え、さらに空間の中で表現された動きを継続しているように見える。この着想は、人間のうちに形成されつつあった、物質の存在についての概念の帰結である。この時代の物理学は初めて力学の性質を明らかにしており、運動は宇宙を認識するための原理として、物質というものに本来内在する条件であると決定づけられた。われわれが発展のこの段階に到達したとき、作品において運動が表現されることの必要性は、もはや造形美術によっては達成し得ないほど重要なものになってしまった。そこでこの発展は音楽によって続けられ、諸芸術は美術史の危険な泥沼たる新古典主義の状態におちいってしまう。(下線は筆者)

『技術宣言』は、絵画や彫刻、詩というものの克服を説きながら、バロック芸術についての解

釈を披露している。フォンターナはバロックに関してかなり強い関心を持っていたうえ、彼なりのバロックという運動のとらえかたをもっていたようだ。引用したとおり、「バロックはわれわれをこの方向に導き、その方向性を、いまだかつて超えられたことのない壮大なスケールで演出した」という一文が宣言中にある。ここでいう「この方向」とは、「絵画、彫刻、詩」という、諸芸術のジャンルを「克服」という方向性であろう。

この文章が示しているのは、ジャンルを超えた「総合芸術」としてのバロックである。ある空間に彫刻や装飾、絵画……さらに場合によっては音楽といったように、さまざまな要素を配し、そのすべてによって空間全体を総合的に演出する、という姿勢は、『技術宣言』が述べるひとつめのバロックのイメージに近い。

次に、「バロックにおいては時間の概念が造形芸術に結びついている」という一文がある。バロックの芸術作品を思い浮かべるとき、表現の動性、うつろいゆくものの瞬間をとらえるような表現はいくらでも浮かんでくる。それはちょうど、「この時代の物理学は初めて力学の性質を明らかにしており、運動は宇宙を認識するための原理として、物質というものに本来内在する条件であると決定づけられた」という一文に繋がる。巻末の宣言文の訳註においても述べているが、運動を物質に内在する条件と規定するのはデカルトの慣性の法則の発明である。物質が本来的に動的な存在であるとするならば、物質は常に時間の概念を孕んでいることになる。

さらに、「そこでは人物像が地面から離れるように見え、さらに空間の中で表現された動きを継続しているように見える」という一文もある。これについては巻末の宣言文の訳註でベルニーニの《聖テレサの法悦》をあげて、動きを孕んだまま空間に投げ出されたかのような人物像の具体的な例に言及している。

ベルニーニのような優れた芸術家を擁した盛期バロックの時代には、絵画、彫刻、工芸といったあらゆる芸術が建築空間の中で総合され、言うなればバロック空間とも言うべき豪華で動きに満ちた空間が演出された。バロックが彫刻ひとつ、絵画ひとつに限る芸術ではなく、さまざまな芸術の要素を総合した芸術であったことが、フォンターナにとってもっとも興味をそそられる部分であったろうことは想像に難くない。「絵画の、彫刻の、詩の」克服とは、そうした既存の芸術分野ではなく新しい芸術をひらこうとするフォンターナの言葉だが、バロックにおいては確かに、それら全てが総合された新しい空間が実現されていた。

未来主義は運動を基本原則として、かつ唯一の目的としてとりいれた。空間における壇の展開<sup>305</sup>、空間の連続性を示す独自の諸形態<sup>306</sup>は、唯一の、そして真の偉大な現代芸

<sup>305</sup> 未来主義の芸術家ウンベルト・ボッチョーニの《空間における壇の展開》という 1912 年の作品を念頭においていると思われる。

<sup>306</sup> 未来主義の芸術家ウンベルト・ボッチョーニの《空間における連続という独自の諸形態》という 1913

術の発展(造型のダイナミズム)を始め、空間主義者たちはさらにこの理念をもこえていく。

『技術宣言』は未来派の出発点かつ到達点を「運動」と見ている。これはおそらく正しい見解だろう。未来派の芸術家ウンベルト・ボッチョーニは著書、『未来主義の絵画と彫刻 造形的ダイナミズム』の中で、「私の意図は単一の素材を多くの素材に分解することであり、その素材のおのおのは自然に備わった多様性によって、重量や分子量の多様性を生み出す。これを通じて動的な要素が達成される<sup>307</sup>」と述べている。未来派の描く空間は確かに運動とともにあり、それは互いに切り離せないものだ。空間主義はさらに運動をも越えていくとしながらも、この「運動」の重要性について語っている。

.....われわれはすでに知られた芸術の習慣的な形態を放棄し、時間と空間の融合に基礎をおく芸術の発展にとりくむ。存在、自然、物質は完全なひとつの統一体で、時間と空間のなかで展開する。運動、すなわち発展と展開の特性であるそれは、物質の持つ基本条件である。すでに物質は運動の中に存在しており、その他の形では存在していない。

空間主義が主題のひとつとしたのは空間の中にある運動だ。その「運動」という記述は未来主義に影響を受けたために宣言文中にあらわれてきたのだと片付けられることがしばしばあった。だが、空間主義の言う「運動」と、未来主義の言う「運動」には違いがあるように見受けられる。それは、未来主義の「運動」が速度をとまなうものなのに対して、空間主義の「運動」には速度の介在がないという点である。これに関して興味深いのが未来派の宣言文の一部だ。

世界の輝きは、ある新しい美によってより豊かになったとわれわれは断言する。それは速度の美である。爆発のような息を吐く、蛇に似た太いパイプで飾られたボンネットつきのレーシングカー.....散弾のうえを走るように咆哮する自動車は《サモトラケのニケ》よりも美しい<sup>308</sup>。

われわれはすでに、いたるところに存在する永遠の速度を創造したのだから、絶対の中

---

年の作品を念頭においていると思われる。

<sup>307</sup> MF\_MILANO 1914.

<sup>308</sup> MF\_PARIS 1909.

にもう生きているのだ<sup>309</sup>。

これはどちらもマリネッティによる『未来派宣言』の一節を抜き出したものだが、見ればわかる通り、未来派はその思想の中に「速度」というキーワードを持っている。対して『技術宣言』の中には「運動」というキーワードは出てきても、「速度」というキーワードは存在しない。むしろ前述したように、『技術宣言』ではなく『白の宣言』においてこの「速度」というキーワードが未来派のそれと似たかたちで見られるものの、それはイタリアで発表された宣言の中ではすっかりとりのぞかれた要素である。

人によって造られた最初の空間的形態は気球(fig. 115)である。空間の支配とともに、人間は、宇宙時代の初めての建築物を建設する。それは航空機である。新たな芸術の幻想が、こうした動く空間的な建築物たちに伝えられるだろう。

ある新しい美学が次第に形成されていく。諸空間を横切り動く光り輝く形態たちが。運動、色彩、時間、そして空間が新しい芸術の諸概念である。

これは『技術宣言』の終わりに近い部分だが、注目すべきは最初の空間的形態を気球としている点だ。この気球とおぼしきものは技術宣言に付属する解説図にも描かれている。図の四方に手書きで「Spazio」の文字があるが、これは気球が空中に浮くので、どこも地球と接しておらず、フォンターナが言うところの四つの次元を有している<sup>310</sup>、という事実を示していると思われる。

まずこの気球という選択について考えるとき、思い出すべきは『未来派宣言』の中に出てくるレーシングカーである。先に引いた宣言文の中でも姿を見せている、未来派の首謀者たるマリネッティが乗っていたこの車は、気球と比較するなら、最初の未来派的形態と言っても過言ではないだろう。気球とレーシングカーの最大の違いは何か。それは、レーシングカーは空を飛

---

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> 「われわれは物理的諸要素を集合させることによって“総合”を構想する。物理的諸要素とはすなわち、理念的、および物質的な統一体を構成する色彩、音響、運動、空間である。色彩は空間の要素であり、音響は時間の要素であり、そして運動は時間と空間のなかに展開するのである。それらは存在の四つの次元をふくむ新しい芸術の基礎的な形である。」および「芸術においては、四次元についても、空間についても、空間的芸術についても語られている。これらすべてについて人は、漠然とした、あるいは間違っただ概念を持っている。穴のあいた石、空へむかう要素、螺旋形、それらはどれもみな空間の見せかけの征服であり、ひとつの次元を欠いたそれらの三つの次元の中の空間に含まれる形態である。」M\_MILANO 1951a.本論文では以下に収録のものを使用。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

べないが、気球は空を飛ぶものだという事だ。『技術宣言』ではさらに「空間的な時代の初めての建築物」は航空機とされているが、これも空を飛ぶ乗り物である。このほか、宣言文中ではないが、フォンターナは晩年のインタビューでロケットにも言及<sup>311</sup>している。しかし、現在までに執筆者が確認した限りでは、空間主義がレーシングカーをはじめとした自動車に言及した例は見られない。同様に、航空機とロケットに関しては未来派の宣言文でも触れられている<sup>312</sup>が、筆者が確認した限りでは気球に言及する未来派の言説は見られない。こうした点から見て、未来派の側は空を飛ぶ乗り物と飛ばない乗り物との差を意識していないが、空間主義は空を飛ぶ乗り物だけを選んで言及していることがわかる。それはとりもなおさず、未来派の言及する乗り物が「速い乗り物」であるのに対して、空間派の言及する乗り物が「空を飛ぶ乗り物」であることを示している。これは未来主義と空間主義の「運動」に対する認識の違いを表していると言えるだろう。あくまでも未来主義の「運動」が速度をとまなうものなのに対して、空間主義の「運動」は飛行をとまなうものである<sup>313</sup>。

このことから見てとれるように、空間主義においては「運動」がどのような形でおこなわれるかが重視される。つまりその「運動」が宣言文中で言うところの「人間によっておこなわれる空間の真の征服」としての「地表からの、地平からの離脱」を体現するものである必要があるのだ。むしろ、航空機での飛行は地平からの完全な離脱とはいえない。「地表からの、地平からの離脱」とは、つきつめれば地球の重力からの離脱であるから、晩年のフォンターナがロケットという物体に心を寄せることになるのは自然な流れだろう。

このほかに空間主義と未来主義の違いとして挙げられるのは、未来主義における先行するものへの強烈な否定の感覚が空間主義には見られないことだ。例えば『未来派宣言』には

われわれは、美術館と図書館と各種アカデミーを破壊し、道徳主義と女性賛美主義と、すべての日和見で功利的な卑屈さと戦いたい<sup>314</sup>。

といった一節があるが、『技術宣言』には一切、「破壊」の精神は存在しない。むしろ『空間主義

---

<sup>311</sup> 「未来の建築はロケットとなるだろう。」Fontana, Lucio. 'Perché sono spaziale', In *CRISPOLTI 2006, op. cit.*, pp.119-120. もとは1952年に書かれたもので、初出はナヴィリオ画廊における個展のプレゼンテーション(MILANO 1953)として書かれた原稿である。

<sup>312</sup> 『未来派航空絵画宣言』に言及が見られる。MF\_TORINO 1926.

<sup>313</sup> フォンターナはかつてこう語っている:「空中の蝶は私の想像力をかきたてる:私はレトリックから自由になり、時の中で自らを見失って、穴に着手する」(註 236 参照)。この彼の言葉を文字通りに信じることはできないが、フォンターナが自らの作品の代名詞ともいえる「穴」という技法に、宙を舞い飛ぶ蝶々の姿を重ねていることは興味深い。それはちょうど、気球や航空機のような、空を飛ぶ乗り物への言及と一致する、飛行するものへの興味と憧憬である。

<sup>314</sup> MF\_PARIS 1909, *op. cit.*, n.p.

者宣言2』の中に

われわれは過去の芸術を廃止してしまおうとか、その命の鼓動を止めてしまおうとか、そういうことを望んでいるわけではない。

という一節があるほどだ。最初の三つの宣言にも見られた傾向だが、やはり空間主義は未来主義に比較して温厚である。そのぶん、過去の遺産を否定的にも肯定的にも使いうる柔軟さがあると言える。その過去に対する柔軟性がどこからのものかは断言しがたいけれども、これには 1900 年代初頭と半ばという時代の違いも関係しているだろう。また、フォンターナ自身がイタリア人ではないために、例えばマリネッティやボッチョーニと比較したとき、彼らほどはその過去の遺産との関係が密接でなかったことも理由のひとつと言える。

ルーチョ・フォンターナがカンヴァスにはじめて穴を開けたとき、本人の言葉を信じるならば、彼には一切の破壊の意図がなかった<sup>315</sup>。カンヴァスというものが誕生して、絵を描かれるために使われ始めてからおよそ 500 年が過ぎ、初めそこに絵を描く代わりに穴をあけるという行為がおこなわれた瞬間である。フォンターナは過去の芸術を否定しない程度には西洋の絵画の伝統に対して敬意を払っていた。カンヴァスという支持体を使用してはいるが、この伝統的な支持体を「別の眼」で見、「別の手」で扱うことで、それを「伝統」という枠組みから自由にしてみせた。フォンターナは伝統に対して、それまで誰も思いつかなかった方法で対峙したのである。穴をあけたカンヴァスはもはや、絵画の支持体ではあり得ない。デ・サンナが言うように、空間の支持体ではありうる<sup>316</sup>かもしれないが。

さて、残った『技術宣言』の解説図について考察を加える前に、ここで『技術宣言』から見るフォンターナの宇宙観というものについて少し考えてみたい。本項の前の部分で「力学の性質が明らかに」されたバロックの時代について触れているが、この時代は科学においても革命的な発見がなされた時代である。それは、16 世紀のコペルニクスの地動説<sup>317</sup>に端を発し、ガリレイによって『星界の報告』<sup>318</sup>が発表され、ケプラーの惑星運行の法則<sup>319</sup>が発見されるに至っての、

---

<sup>315</sup> 「私は貴女がそれを理解してくれるよう望んでいます。なぜなら、貴女と違って全ての人は私が破壊を望んでいたと信じていたのだから。しかしそれは真実ではない。私は創出したのです、破壊したのではない。それが本当のことです」(註 218 参照)

<sup>316</sup> DE SANNA 1993, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>317</sup> COPERNICUS 1543 本稿では KOYRÉ 1957(1973), pp.22-46.を参照

<sup>318</sup> GALILEI 1632(1959)a,b.

<sup>319</sup> 地球を含めた惑星の公転の軌道が完全な円ではなく、太陽をひとつの中心とする楕円であるという発見。このことにより、「円」という完全な形態が天にとってふさわしいものだとする、それまでの宇宙の完全性が論破されるに至った。古代ギリシアからプトレマイオスの天動説、コペルニクスの地動説に至るまで、約 2000 年にわたるすべての天体運動論において、天体の軌道として円以外の曲線が考えられたことがなかった事実を鑑みると、この発見は非常に大きな意味がある。KOYRÉ 1957(1973), pp.47-70;

地球中心の有限な天動説宇宙の崩壊であり、地動説的な無限の宇宙<sup>320</sup>がこれにとって代わることになる。結果として、バロックにおける宇宙観や空間の構造はルネサンスの幾何学的で明晰な空間構造とは全く異なる、無限のものとなった。このことによって芸術もそれまでのものとは異なる様相を呈する。バロックの様式的な特徴は、ヴェルフリンによって「絵画的」「深奥的」「開かれた形式」「単一的統一性」「相対的明瞭性」という五つのヴィジョン<sup>321</sup>であるとされ、ルネサンスの根本原理<sup>322</sup>との比較において語られた。このヴェルフリンのバロック概念は、バロック期の宇宙観と重なる部分が多々見受けられる。たとえば「開かれた形式」はちょうどルネサンスの有限の、閉じられた球体の宇宙に対するバロックの宇宙と対応しているように思えるし、「単一的統一性」とは絵画で言えば明確に描かれる部分とそうでない部分にわかれており、それを中心に統一されるため、統一点が複数あって全体が統一されているルネサンスの絵画とは異なるとされるわけだが、これは無限の宇宙にあってそのある一点に位置する太陽系を思わせる。このように、17世紀に獲得された無限の宇宙観はバロックに反映されているのである。

この「無限」という概念に関して思い出されるのがフォンターナの言説である。彼は『技術宣言』でこの言葉を使用するのみならず、生前のインタビュー<sup>323</sup>などにおいてもしばしばこの「無限」という言葉を使っている。

芸術作品は永遠ではない。時間の中に人間と人間の創造物は存在しており、人間が滅びても無限は続くのである。

これは『技術宣言』の結びの一節だ。フォンターナは、自らを含む人間とその創造物の時間的な有限性を認識している。ここでいう無限とは、『技術宣言』の文脈から考えると、宇宙空間のことを示しているのではないかと考えられる。宣言のここに至るまでの宇宙に関する記述は興味深い。

---

KOYAMA 1999, pp.24-32.

<sup>320</sup> 宇宙の無限性に関して、ジョルダノー・ブルーノは著書『聖灰日の晩餐』において「この物的な宇宙には限界がなければならないということについて、したがってまたこの宇宙空間に含まれている星の数は有限でなければならないということについて、いくらかでもっともらしい根拠を見いだすことさえ不可能であろうということは……間違いない」と述べている。BRUNO 1907, p.73. 本稿では KOYRÉ 1957(1973), p.31.参照

<sup>321</sup> WÖLFFLIN 1915(1950), n.p. 本稿では TANIGAWA 2006, pp.24-28.参照

<sup>322</sup> ヴェルフリンにおけるバロックの対概念としてのルネサンスのヴィジョンは「線的」「平面的」「閉じられた形式」「多数的統一性」「絶対的明瞭性」の五つ。

<sup>323</sup> 『私は穴をあける、無限がそこを通りすぎ、光がそこを通りすぎる。そこには描くことの必要性は存在しない』(註 218 参照)このほか、TRINI 1968, *op. cit.*, pp.29-31.や Fontana, Lucio. 'Perché sono spaziale', In CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.119-120.などにも、無限に関する言及が見られる。

人間によっておこなわれる空間の真の征服は、数千年間、人間の美学と比例の基礎であった地表からの、地平からの離脱である。この離脱によって四次元は生まれ、ヴォリュームはいまや、まさにそのすべての次元を備えた空間の中にふくまれている。

17世紀の科学の発展によって獲得された無限の宇宙観は、あくまでも地上から天空を観察し、考察することによってもたらされたものであったが、フォンターナが『技術宣言』を編纂した20世紀の科学はすでに、地上から離脱し、宇宙空間そのものへと足を踏み入れうる可能性を手にしていて、それはフォンターナの芸術思想に大きな影響を与えている。宣言で「宇宙時代の初めての建築物」を航空機とする彼は、のちに『私はなぜ空間的であるのか』<sup>324</sup>という文書において、以下のように語っている。

一方、新しい建築と空間建築の間にギャップが生じた。しかし、建築的な空間の要素というものは、すでに存在している。航空機、つまり空間のひとつの要素。そこでは消失点がすべての面において無限である。運動の中に、空間の中にある建築。静的な建築に対立する建築。基盤を備え、高さと深さをも備えている……。未来の建築はロケットになるだろう。(下線は執筆者)

ここで注目したいのは下線の部分である。この前の文で、航空機を「空間の中のひとつの要素」としているということはむしろ、それは飛行している状態を考えているわけである。「空間の中にある建築」たる航空機は、地面におかれたままではいくら飛行する力があっても、ただの風変わりな「静的な建築」にすぎない。そのことをふまえて下線部を見ると、「消失点」が「すべての面において無限」という記述はつまり、物体が上空へと飛びあがり地上から遠ざかっていく以上、その飛行する物体を線遠近法的に画面に描写しようとするとき永遠に消失点が定まらずに距離が遠ざかり続ける、ということを述べていると思われる。もしくは逆に、この「空間の中にある建築」の内部から地上を見る場合を考えればいい。永遠に自らがその地上から遠ざかっていくわけだから、地上から遠くなれば遠くなるほど自分の視点も地上から遠ざかり、見える範囲が広がっていくわけで、こちらだとしてもまた永遠に消失点が定まらない。もちろん航空機は地球の重力圏から逃れえないし、一定の高さまで飛びあがったのちは横に移動してさらに地上へともどるのだから、本当の意味で永遠に消失点が定まらないとは言えないが、フォンターナがこの文中で「未来の建築」としてあげたロケットならばまた話は少し変わってくる。ロケットは地球の重力から自由になりうるものであり、少なくとも地上から両の目で見ると、永遠に遠ざかり続けるものだからだ。

---

<sup>324</sup>Fontana, Lucio. 'Perché sono spaziale', In *CRISPOLTI 2006*, *op. cit.*, pp.119-120.



この文書が発表された当時、ロケットはまだ地球の重力圏外までの飛行を可能にはしていなかったが、フォンターナの存命中の 1961 年、ロシアがヴォストーク1号によって、ガガーリンのあの有名な台詞で知られる世界初の有人飛行に成功する<sup>325</sup>。これはまさにフォンターナにとっての「未来の建築」が現実化の一步をふみだした瞬間にほかならない。フォンターナは晩年のインタビューでこう語っている。

人間が宇宙を旅する間に芸術をつくりだす時間があると思いますか？ その旅人には宇宙を旅するだけの時間しかないでしょう。旅人は、あまりにそれが美しく素晴らしいので、ここにあるものすべてが価値を失って見えるようなものを見つけるでしょう。今の若者もまだ地球に縛りつけられています。人間は完全に地球から自由にならねばならない。それが可能になったとき、人間が将来とる方向もはっきり見えてくるでしょう。今日のわれわれは、まだ地球に釘づけにされすぎている。そして私が人間の知能を信じる以上——その知能とは私が信じる唯一のもので、神を信じるよりもさらに、それを私は信じている。私にとって神とは人の知能です——私は、未来の人間が完全に新しい世界を手に入れるだろうという確信に満ちています<sup>326</sup>。

一般には馴染みのない話ではあるものの、現代ではすでに宇宙旅行が可能となった。「未来の建築」であるロケットも航空機と同じく地上に帰還するが、いずれその帰還も必要としない時代が来るのかもしれない。空間主義の第二宣言を思い出せば、このような記述もあった。

われわれ空間的芸術家は街から逃れる、意識は身体を抜け出し、飛行するロケットの中から眼下の地球を写真におさめつつ、はるか高い場所から地球を眺める<sup>327</sup>。

最後に、こうした宇宙についてのフォンターナの言説をふまえた上で、前述した気球の図を除く解説図の残りについて述べてみたい。まず、四つの図形に関する解説図(fig. 116)についてだが、ここで描かれている形体は全て上部か下部で地球に接している。それぞれの図において天井や床など、作品と地面が接地している部分に手書き文字で「-1」という記述があり、四つあるべき次元が三つまでしかない形態になっていると考えられる。また、『技術宣言』の中で(例:1, 2, 3, 4)と書かれているのは宣言の解説図と照らしあわせて見るものと思われる。宣言

---

<sup>325</sup> KABAYAMA 1994, p.1058.参照

<sup>326</sup> TRINI 1968, *op. cit.*, pp.29-31.

<sup>327</sup> M\_MILANO 1948, 本論では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.115.を参照。

文中での記述と対照させることで、この図についてはある程度の推測が可能<sup>328</sup>である。

そして次に、この解説図中の地球とおぼしき球を囲む三角形、その頂点近くにくると描かれた渦巻きの図(fig. 117)を見てみよう。この円の部分は地球を示しており、その真ん中にひかれた直線は赤道をあらわしているようだ。そして地表にせり出している、とがった黒い三角形らしきものの頂点に P. V. *terreste* と書かれているが、これは推察するにおそらく地球上の山の頂点<sup>329</sup>、つまり地表の一番高い点を示しているのではないか。P. V. というのは *Punto di Vista* の略、つまり「視点」という意味ではないかと考えられる<sup>330</sup>。直訳すると地上的視点である。

この点からはつぶれた二等辺三角形が描かれている。視界の広さの限界は *orizzonte terrestre umano*、つまり「人間の地平線」と書かれた線までである、ということだろう。さらにその上の二つの点、これにはどちらも P. V. *Spaziale*、「空間的視点<sup>331</sup>」と書かれているが、この点からならば視界は「地上的視点」よりも広くなり、見える限界の線も *orizzonte spaziale*、「空間的地平線<sup>332</sup>」となる。地球からより遠くに離れた方が空間的地平線は長くなっているようだ。最後のこの一番地球から遠い点は *limite nucleare*、つまり「原子の限界」とおかれている。この視点に立つと、視界は遙か先まで広がり、地球を超えた原子の境界へと到達してしまう。視点が地球から離れれば離れるほど、地球を視界に入れられる範囲は大きくなっていくというのがこの図の表現するところだと思われる。この図に関しての詳細は不明だが、これはおそらく空間主義の遠近法を示しているのではないかと、執筆者は推測した。この図で設定された視点は縦に並んでおり、「地上的視点」から二つの「空間的視点」を通して「原子の限界」へと次第に地上から遠ざかっていく。これは前述した『私はなぜ空間的であるのか』における、「そこでは消失点がすべての面において無限である」という記述を思い起こさせる。この P. V. はつまり、地上を見下ろす視点であって、それが地球から離れれば離れるほど、地球を視界に入れられる範囲が大きくなっていく。たとえばこの視点から地上を見て、視界に入るすべてのものを画面に描くとする場合、「地上的視点」から「原子の限界」に向かっていくにしたがって次第に画

---

<sup>328</sup> 巻末 1 の宣言および(fig.116)を参照。四つの図のうち、「穴のあいた石」を示すのが左上、「螺旋形」を表すのが右中央の図ではないかと思われる。

<sup>329</sup> 『技術宣言』の制作過程においてフォンターナは、複数のデッサンとメモを残しており、このうちの一枚に挿入された図のもととなったと思われる、より詳細なデッサンがある。これを見る限り、やはりこの黒い三角形は山を略式化して描いたものだと考えられる。

<sup>330</sup> この P. V. という略語だが、P. に関してはこれが *Punto* であるという確証はとれないものの、V. に関しては、前の註でもふれたデッサンのうちの一枚に P. *Vista* と書かれているように読めるものがある。

<sup>331</sup> この場合の *spaziale* は「宇宙的」ともとれる。ここでは「空間的」としたが、この空間の中には宇宙空間も含まれる。

<sup>332</sup> 前の註に同じ。

面は巨大なものになり、その画面上での消失点は画面に比したとき、どんどん小さな存在になっていくだろう。

さらに、挿図の P. V. を視点と考える以上、この点は次第に高く遠くしてゆきうるのみならず、同じ高さにおかれたまま座標上の位置だけを移動することも可能であり、高さと座標上の位置を同時に移動させることすらも可能である。そして視点が無限に移動できる以上、消失点も「すべての面において無限で」ありうるわけだ。気になるのは図中でもっとも遠くから地球を見て、その全体を包んでいる三角形の中に地球が入ってしまった場合に、地球の裏側の部分まで目に入るのかということだが、これに関しても、視点が無限に移動できる以上、地球という球体のすべてが視界におさめられるのではないかと考えられる。

さらにこの四つの視点をとり巻く渦巻きの横には *era spaziale*、つまり「宇宙時代」と書いてある。この語は宣言文中でも斜体で強調されて記されている。この渦巻きの図から思い出されるのがフォンターナのネオンによる作品の《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)である。

これは前節で見てきたとおり、『技術宣言』が発表された第9回ミラノ・トリエンナーレにおいて展示されたもので、作品が与える印象とこの図の渦巻きはとてもよく似ている。フォンターナが自らの宣言を会議の場で発表するのに際して、宣言文と連動する部分をもつ作品を制作するのは自然なことだといえよう。

この《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)については、本節で扱った『技術宣言』の内容をふまえたうえで、次項において詳しく分析していくことにする。

### 2-3 《ネオンのアラベスク(51A1)》

第二次世界大戦の敗戦、ファシズム政権崩壊ののち、1947年にアルゼンチンからイタリアに帰還したルーチョ・フォンターナが、戦後のイタリアのアヴァンギャルドを牽引する一連の野心的な作品を精力的に発表しつつあったことは、ここまでに見てきた「空間的」な作品群からもうかがえる。

しかし、そのなかでも1951年に第9回ミラノ・トリエンナーレで展示した《ネオンのアラベスク》はきわめて重要な作品である。この作品は全長100メートルに及ぶネオン管を使用しており、蛍光を放つはずまきは、これを展示するために特別に傾けてあつらえられた青い天井に、鋼鉄のケーブルによって吊るされたという<sup>333</sup>。

ミラノのセンピオーネ公園内のアルテ宮で開催されたこの国際的な展覧会において、観客をメインの展示室へと誘う吹き抜けの大階段の天井部におかれたこのネオンの構造物は、展示後に解体されたものの、その後さまざまな展覧会の場で再現されてきた。2010年末、ミラノに新しく開かれた20世紀美術館にも、これを再構築したものが展示されており、当時の様子を伝えている<sup>334</sup>。

第9回ミラノ・トリエンナーレにおいて開催された、神聖比例に関する第1回国際会議での発表のために執筆された『技術宣言』は、前節で検証したとおり、物質のもつ基本条件を運動と規定し、これを重視する姿勢と、テクノロジーの進歩に未来をゆだねるオプティミスティックな科学への信望とが特徴である。宣言文中でフォンターナは、テクノロジーの進歩によって世界観は変化し、それによって宇宙の認識も変化する、それは芸術の変化にもつながる<sup>335</sup>と主張し、

---

<sup>333</sup> 《ネオンのアラベスク》の設置された、第9回ミラノ・トリエンナーレ開催時のアルテ宮の正面階段は、ルチアーノ・バルデッサリとマルチェッロ・グリゾッティによって演出されている。バルデッサリのモノグラフを記しているヴィットーリオ・ファゴネの言葉を借りるなら、アルテ宮のこの正面階段の周囲の空間は「限定的で遮断された印象」を与えるものだった。その印象を緩和するため、バルデッサリとグリゾッティは大階段の吹き抜けの天井を傾いた面に変更し、階段を上ってきたときに真っ先に目に入る壁を白く塗った曲面にして対応した。ネート・カンピによるレリーフの飾られた壁は、緩やかにこの大階段を包み込むようにカーブしており、この建築物の本来の空間が持つ直線的な印象に変化を与えている。

さらに、バルデッサリとグリゾッティは、階段の色をこの設置した壁の色への配慮から、白とグレーに設定し、床を濃いすみれ色、天井を青色に彩色した。《ネオンのアラベスク》は斜めに傾いた青色の天井を背に6500ケルビンの光を放っていたと考えられる。階段とカーペットの色の記述、バルデッサリの会場演出についてはいかに詳しい。FAGONE 1982, p.108 及び BALDESSARI 1987-1988. 本稿では以下を参照。(DE SANNA 1993, *op. cit.*, p.89.)

<sup>334</sup> 20世紀美術館に展示されている再構成作品は、ミラノのClod社(旧・ロツツァーノのランパデ・パステロール社)の機械工房において、同社に保存された原作の図面を使用して制作されている。この作品をふくめ、主要な再構成作品として挙げられる4点のうち3点はこの図面に従ったもの。MILANO 2010a, pp. 218-219.

<sup>335</sup> 『技術宣言』でフォンターナは、「科学による諸発見は、人間生活のあらゆる組織の上に影響をおよぼしている。新しい物理的な力の発見や、物質と空間の支配は、徐々に今までの歴史上に存在した条件のない条件を人間に課している。これらの発見が生活のあらゆる形態において応用されることにより、人間の思想に根本的な変化が生みだされる」とし、この根本的な変化を歓迎すると同時に、この変化に対応

自らをふくめた「創造者」たちは、今日の世界にふさわしい新たな芸術を創造して人々の認識を変化させるのだ、と述べている<sup>336</sup>。このような『技術宣言』の内容は、まさに新たなテクノロジーたるネオンを媒体として制作された、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の表現と強く結びついていると言えるだろう。

ミラノ・トリエンナーレという国際的な作品展示の場において、生まれてまだ間もない芸術運動であった空間主義の宣言とともに発表された《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)は、本章第一節でも見てきたとおり、フォンターナの前衛芸術家としての名声を国内外において確固たるものにした作品であり、この芸術家の作品制作においても重要な位置をしめるものである。本節では、この《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の着想源について考察していきたい。

これまで、この作品に技法の面で共通する、ネオンという媒体を使った作品としては、フォンターナの母国アルゼンチンで制作されたギウラ・コシセによる 1940 年代の光の彫刻シリーズが、ドミニク・リコワをはじめとする研究者によって指摘されてきた<sup>337</sup>。このコシセの《光のマディ彫刻》のシリーズは、当時のリコワの語るところによれば「世界初のネオンを使用した芸術作品」であったのだ<sup>338</sup>。フォンターナが第二次世界大戦中にアルゼンチンへ渡っていた際、このコシセと親交を結んでいた事実<sup>339</sup>や、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)制作後、フォンターナがコシセに作品の写真を同封して報告していること<sup>340</sup>などから、《ネオンのアラベスク(51A1)》

---

した新しい技術や媒体を使用する芸術の必要性を述べている。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

<sup>336</sup> 「ある新しい美学が次第に形成されていく。諸空間を横切り動く光り輝く形態たちが。運動、色彩、時間、そして空間が新しい芸術の諸概念である。どこにでもいる人間の潜在意識のなかに、生命に関する新たな着想がある。創造者たちはゆっくりと、しかし断固としてどこにでもいる人間の征服を始める」とある。*Ibid.*

<sup>337</sup> リコワは、すでに前でとりあげた「フォンターナ アルゼンチンとモデルニテ」において、フォンターナがアルゼンチンのブエノスアイレスに定住していた 1940 年代のアルゼンチンの前衛芸術について述べ、その中でギウラ・コシセの《光のマディ彫刻》のシリーズの作品をとりあげ、《ネオンのアラベスク》への影響について書いている。Liquois, D., 'Fontana, l'Argentine et la modernité'. In *PARIS 1987, op. cit.*, pp.50-59.

<sup>338</sup>すでに述べたとおり、実際には、これ以前に制作されたネオンを使用する彫刻作品として 1930 年代に制作された、チェコのズデニェク・ペシヤーネクの彫刻作品 (Fig.5) が存在する。このリコワの論考が書かれたのは 80 年代後半のことであり、その後、研究が進み、もっと早い時期の作品が見つかったにすぎない。

<sup>339</sup> フォンターナとコシセはフォンターナがアルゼンチンで活動していた時期に知りあっており、親しくつきあっていた。フォンターナがイタリアに戻った後の 1940 年代後半から 1950 年代にかけて、二人の間でやりとりされた書簡が残っている。CAMPIGLIO 1999b, *op. cit.*, pp.214-217, 221-222, no.258, 259, 263, 264.

<sup>340</sup> “L'ingresso e lo scalone d'onore sono decorati con un grande elemento [di luce al neon – (ti allego le fotografie) l'altro ingresso, plafone, l'ho decorato anch'esso in forma spaziale creando luce nell'atrio, i pittori Dova e Crippa hanno creato due ambienti spaziali a luce di Wood—e ancora il salone del concorso alla porta del Duomo di Milano, e le vetrate hanno decorazioni a luce di Wood, nell'ingresso dell'esposizione c'è un'architettura astratta col neon e la luce di Wood – come vedi questa Triennale apre le porte ai] Concetto Spaziali,

(fig.42)がコシセの作品を意識した上で制作されていることは明白である。

とはいえ、コシセの作品はサイズも小さく、透明な直方体の箱がネオンにかぶせられているものもある。コシセの一連のネオンによる作品は、基本的に壁にかけて展示するタイプのもので、フォンターナの《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)のようなスケールの大きさには欠けている。フォンターナの作品が曲線からなっており、アルテ宮正面階段の天井に吊るされ、展示空間と一体となって会場を演出する効果を得ているのに対し、コシセのそれはむしろ、平面上にガスネオンを使用して直線的な抽象形態を描いたような表現であり、作品のコンセプトには大きな隔たりが見られるのである。

一方、作品制作に関連した思想的な面において、これまでの研究は、イタリアの未来派との関係を指摘している。フォンターナの宣言文および空間主義の思想に、未来主義の宣言文や思想に由来する部分が少なくないことは、すでに多くの研究者によって確認されてきた<sup>341</sup>。フォンターナ自身、『技術宣言』において、運動を表現することの重要性について明言し、未来主義の姿勢を「運動を基本原則とし、かつ唯一の目的として取り入れる」ものとして評価<sup>342</sup>しており、これを超越するのが空間主義であると述べている。

フォンターナのカatalog・レゾネの編纂につねに携わってきたエンリコ・クリスポルティは、未来派の宣言で示される思想がフォンターナの作品制作に影響した例として、1915年にフォルトゥナート・デペーロとジャコモ・バッラによって発表された宣言文、『未来派による宇宙の再構築宣言』の次のような一節を示唆した<sup>343</sup>。

---

movimento nato a B. Aires con il manifesto del 1946.” Lettera a Gyula Kosice, Milano, 9-6-1951 in *Ibid.*, pp.214-216, no.259. この書簡においてフォンターナはコシセに、トリエンナーレでの自分の作品制作について生き生きと語っている。

<sup>341</sup> フォンターナのカatalog・レゾネの編纂に携わってきた、この作家の中心的な研究者であるエンリコ・クリスポルティや、フォンターナについてのモノグラフを著しているグイド・バッロ、多くの論考を発表してきたアルガンをはじめ、未来派との比較をおこなう論考は枚挙にいとまがない。本文中では主にクリスポルティとアルガンの論考を取り扱うが、例えばバッロはフォンターナが自ら宣言文で賞賛するポッチョーニの思想及び作風とフォンターナのそれを比較している。BALLO 1971, pp.21-24, 110-130.

また、本稿でふれた『未来派による宇宙の再構築宣言』についてはルチアーノ・キャラメルのような研究者も関係を確信している。Caramel, L., ‘Fontana, the Milan Triennale, Light’. In *CRISPOLTI 1999*, p.57-70.

<sup>342</sup> “Il futurismo adotta il movimento come principio ed unico fine.” *CRISPOLTI 2006, op. cit.*, p.116-118.

<sup>343</sup> 「現象学的に見ると(空間主義とその先例としての未来主義の)その理想的関係はむしろ1915年3月11日のバッラとデペーロの『宇宙の未来主義的再現』宣言の中に見られる新たな空間記号の造形的投影である。」丸括弧内は筆者による付記。エンリコ・クリスポルティ/飛嶋克弘・河原寛之(アウラ・マーニャ)訳「フォンターナ、ミラノにおける空間主義、アンフォルメルの場合」(TOKYO 1988, pp. 2-39.)このカatalogにはクリスポルティにより寄稿されたイタリア語の原文が未収録であり、翻訳者名の明記もない。当時の児玉画廊の関係者及び翻訳会社に調査を依頼した結果、翻訳者は判明したが、原文は残されていなかったため、カatalogに掲載された訳文に従った。訳文中で『宇宙の未来主義的再現』とされた宣言文のタイトルを、本論では『未来派による宇宙の再構築宣言』としている。この宣言文のタイトルは原語で「Ricostruzione futurista dell’Universo」である。

未来主義者であるわれわれ、バッラとデペーロは、宇宙を活気づけつつ、つまりそれを完全に再創造しつつ、宇宙の再構築のためのこの全体的な融合を実現したい。われわれは目に見えぬそれ、触知できない、わずかな、知覚できないそれに骨組みと肉とを与えるだろう。宇宙の全ての形態と全ての要素の、抽象的な等価物を見いだすだろう、そして靈感の気まぐれによって、われわれが運動の中におく造形的な総体の形成のために、互いに調和させるだろう<sup>344</sup>(傍線は筆者)

この一節は、本来目には見えぬものを受肉<sup>345</sup>させ、それを表現する姿勢を示すものである。

フォンターナは自らの作品制作において、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)に見られたように、空間を視覚的な要素を通じて知覚させようと試みてきた<sup>346</sup>。フォンターナの最も著名なシリーズである、カンヴァスに穴をあけることで制作される《空間概念》の作品群は、カンヴァスという要素を通じて、そこにある空間を知覚させようとする作品である。

だが、フォンターナにとっての空間が、カンヴァスや粘土、ネオンその他の視覚的な要素を通じて知覚しうるものであるとするならば、それは、『未来派による宇宙の再構築宣言』の一節に見られる、知覚できないものを受肉させる行為と近い。宣言中の「目に見えず、触知できないもの」が指すのはそのまま空間そのものではないが、そこに根源を一にする発想があることは明らかである。

---

<sup>344</sup> “Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.” MF\_MILANO 1915. 傍線は筆者による。本稿では以下を参照。CARUSO 1980. (MF\_75)

<sup>345</sup> 本文における「受肉」の語は、本来目に見えないものである空間に何らかの方法で器を与え、知覚可能な形で表現する、という意味で使用している。本来目視できないものであるという点、器を与えられても空間そのものは普遍的である、という点において、空間の「受肉」はキリスト教における神的存在の「受肉」になぞらえうる。ただし、フォンターナ自身に「空間」と「神」とを明確に結びつける発言は見られない。

<sup>346</sup> 第三章の第三節で、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)について、バッラの「形態によりそう」空間が「ほとんど触知可能なもの」としてあらわれてくる、という言葉を引きしたが、ジュリオ・カルロ・アルガンは自らの著作において、すでに述べたように「フォンターナにとって、空間は何一つ限定されないものであるのみならず、純粋に定義されざるものであった」とし、その出発点を未来派の理論に見出しながら、空間という「定義されざるもの」は「存在の外にあるのではなく、存在の事実として、視覚的な要素を通じて知覚しうるか、明らかにしうるに違いない」と述べた。アルガンはこの論考においてフォンターナの空間論の出発点を未来派のそれに見出しながらも、未来派の理論が示す空間性には、フォンターナの「純粋に定義されざるもの」としての空間性は存在しないと語り、フォンターナ的な空間とは未来派の言うような第四の次元ではなく、もはやそれを越えた第五の次元への憧れであるとしている。Argan, G. C., 'Quinta dimensione'. In *APOLLONIO 1960*, pp.51-92.

また、クリスポルティは、空間主義の思想的な先例として、エンリコ・プランポリーニの『宇宙観念論』<sup>347</sup>も挙げ、次のように述べている。

空間主義を予測しうる先例は本質的にふたつあると思われる。ひとつは、意識的かつ直接的なもので、まさに30年代のフォンターナの作品によりつくられたもの、もうひとつは、無意識的かつ間接的なもので、30年代の未来主義者エンリコ・プランポリーニにより空想的に実践された『宇宙観念論』によりつくられたものである<sup>348</sup>。(傍線は筆者)

ここでクリスポルティは、プランポリーニのフォンターナへの影響を無意識的かつ間接的なものに限っている。また、彼は他の論考で次のようにも述べており、フォンターナの空間主義の源泉にプランポリーニの「宇宙的」イマジネーションがあることを指摘している。

実際、フォンターナの「空間主義」は、全体として、プランポリーニ的「宇宙観念論」から続いている、宇宙空間的イマジネーションの線に沿った 20 世紀の芸術的探求の歴史的な背景の上に現れる<sup>349</sup>。

このように、作家本人の言及からも、先行研究における指摘からも、空間主義の思想の源泉に未来主義のそれがあることに疑問の余地はないであろう。

しかしながら、現在までの研究において、実際に未来派の作家が制作した作品そのものと、フォンターナの作品との造形的な比較を具体的におこなった例はほとんど見られない。空間主義の思想的な先例として、エンリコ・プランポリーニの『宇宙観念論』を挙げたクリスポルティでさえ、その影響を無意識的、間接的なものに限定しており、造形上の、意識的、直接的なものとは考えなかった。おそらくその理由の一つは、フォンターナの実際の制作が、未来派の造

---

<sup>347</sup>原語は *idealismo cosmico* である。プランポリーニは、1931 年のミラノにおける「航空絵画と舞台美術の未来派展」のカタログに執筆したテキストを、「新しい造形的現実の、忘れがたき水先案内人〔原語は *piloti* であり、操縦士の意味も含むと思われる〕たるわれわれの内に、宇宙的観念論の神秘的な力を深く感じるという潜在的な欲求がほとばしるとき、私は航空絵画の内に、地球的現実という限界の全面的な克服を見る」という一節で閉じた。以降、この作家の 1930 年代の制作理念を語る際にこの言葉が用いられるようになる。この「地球的現実という限界の全面的な克服」という表現は、空間の真の征服を「地表からの、地平からの離脱」と見る『技術宣言』の姿勢に近い。Prampolini, E., 'Aeropittura e superamento terrestre' In *MILANO 1931*. 本稿では以下を参照。ROMA 1992, p.308.; M\_MILANO 1951a. 本稿では以下を参照。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

<sup>348</sup> TOKYO 1988, *op. cit.*, pp. 2-39.

<sup>349</sup> "D'altra parte non v'è dubbio che lo "spazialismo" fontaniano si profili complessivamente sulla scena storica delle ricerche artistiche del XX secolo proprio in un nesso di continuità d'immaginazione spaziale cosmica rispetto all'"idealismo cosmico" prampoliniano." CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.24.



形的イディオムからは常に距離をおいているという事実にあるに違いない。

そこで筆者は、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の視覚的な着想源として新たに、未来派の作家であるエンリコ・プランポリーニが 1930 年代に制作した展示装置をとりあげ、具体的な比較を通じて、フォンターナと未来派との関係を再検討してみたい。

### プランポリーニによる 1930 年代の展示装置と《ネオンのアラベスク》

エンリコ・プランポリーニは 1894 年にモデナで生まれ、『宇宙の再構築宣言』の起草者であるバッラのアトリエに 1910 年代から通っていた。第一次世界大戦後の未来派の芸術家としては、最も才能に恵まれていた者の一人である。ファシズム政権の催す国策的なイベントにおいては、この作家の作品がしばしば採用されており<sup>350</sup>、30 年代におけるプランポリーニの作品制作には、プロパガンダ的な性質が強く見られる。

1933年、第 5 回のミラノ・トリエンナーレにおいて、プランポリーニは未来主義のパビリオンであった《市民空港のためのステーション》(fig. 118)の、技術的・芸術的な指揮をとっている。このプロジェクト全体を統轄したのは、フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティだった<sup>351</sup>。この建物の中に足を踏み入れる観客をまず迎えるのは、「巨大な航空彫刻、もしくは造形的複合体」と呼ばれる作品である。これは、マリネッティによれば、「木、クロムメッキされた針金、クリスタル・ガラス、そしてネオンによるイルミネーションによってできて」おり、飛行機の発着を知らせるための時計として機能していた<sup>352</sup>。

球体に組み込まれた時計のうえには非対称にゆがめられた線的な構造物が設置され、後背部には格子状の構造物が取り付けられている。飛行機の出発地と到着地の名前が、たわんだ線上に見られる<sup>353</sup>。このパビリオンの内部写真(fig. 119)を見る限りでは、この作品のどこに使

---

<sup>350</sup> プランポリーニは、本文中でとりあげる、1933 年に第 5 回ミラノ・トリエンナーレのために制作された未来主義のパビリオン、《市民空港のためのステーション》や、1938 年から 39 年にかけてチルコマッシモでおこなわれた「イタリア産鉱物のアウトルキーに関する展示」における「水銀のパビリオン」のセットをはじめ、1940 年にナポリにおいて開催された「海を越えた大地のトリエンナーレ展」における電子工学のパビリオンのセットなど、ファシスト政権の政策に関わる展示の会場の装置制作・演出をおこなっているほか、ムッソリーニが力を注いだ国家事業である E42 のプロジェクトにも参加を要請されている作家である。TORINO 1980, pp.524-525. 及び ROMA 1992, pp. 287-300.

<sup>351</sup> 「フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティによって指揮された市民空港のためのステーション：イタリア未来派運動のパビリオン／プロジェクトと技術的・芸術的指揮：建築家エンリコ・プランポリーニ／主催：アンジェロ・チェレジア」と、このパビリオンについての冊子の裏表紙に書かれている。MARINETTI 1933.

<sup>352</sup> “Il visitatore nell’entrare, è piacevolmente affascinato da una prima grande trovata: una grandiosa aeroscultura o complesso plastico (in legno, acciaio cromato, cristallo e illuminazione al Neon) che funziona da orologio segnalatore” Marinetti, F. T., ‘Il padiglione del movimento futurista alla triennale di Milano: Stazione per aeroporto civile’. In *Ibid.*, p.2-3.

<sup>353</sup> 時計正面から見て右下にローマ、右上にヴェネツィア、左上にミラノの三都市の名前が記されている。

用されているのかは不明だが、マリネッティが作品の素材としてネオンを挙げていることは注目に値する。

またプランポリーニは、このパビリオンに関わったのと同時期に、飛行機を作品のモチーフに使用する《航空協会のための装飾及び家具の備えられた部屋のプロジェクト》(fig. 120)を制作している。紙の上にテンペラで描かれたこのデザインは、《市民空港のためのステーション》(fig.118)が設置されたのと同じ、第5回ミラノ・トリエンナーレでの展示に使用する装置の習作として制作されたもので<sup>354</sup>、フォンターナの《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)との比較において特に注目すべき作品のひとつであると言える。

注目すべきは、あえて曲面としてあつらえられ、星座のちりばめられた青い天井を背景に、飛行機が空を飛ぶ際の軌道が赤色の曲線として、視覚的に表現されている点である。この作品においてプランポリーニは、飛行機の機体が空を飛ぶ際の動きを実体化し、滑らかな曲線で描いている。実際にこの装置が制作されたならば、この赤い線は、鮮やかにカーヴを描く、ごく細長い円筒形の媒体によって立体的に表現されたことだろう。

また、青地に白で配された星座から、この天井は夜空を模したものと見てよい。図の室内装飾が、暗い夜の空を飛行機が旋回する状況を表現していると考えれば、この赤い曲線は飛行機の灯火が描く光の軌跡とも見ることができる。その表現は、自らの制作した《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)について語る際にフォンターナが用いたという、「空中を動く燃えたつ松明の軌道」という言葉<sup>355</sup>と呼応する。この言葉は、フォンターナにとっての《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)が、輝く何かが空中を動いたその痕跡を表現したものだ、ということをはっきりさせるものだ。すなわち、プランポリーニが描いた赤い曲線はまさに、飛行機という物体が空中を動いたその痕跡、空中を動くものの軌道、そしてそれをなぞるように残される光の残像を何らかの媒体を用いて表現しようとしたものであり、その発想はフォンターナが《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)において見せる表現と重なるのである。

さらに、この習作はある一室全体の演出を表したものであり、室内の天井に実体化した飛行機の軌道を設けようとしている態度からして、アルテ宮の正面階段に設置され、観客に宇宙のイメージを喚起させた《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)とは、作品の規模の点でも近いものだと言えるだろう。

このほか、プランポリーニは1930年代の後半にも、《「水銀のパビリオン」のセット》(fig. 121)のような、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)と深い関係のある作品を制作している。1938

---

(fig.119)参照。

<sup>354</sup> この作品の他に、同じ装置の習作として制作されている、製図用紙にインクで描かれた図面が一枚残っている。CRISPOLTI 1992, *op. cit.*, p.347.

<sup>355</sup> BALLO 1972, p.28.本稿では以下を参照。Quattrocchi, L., 'The "Spatial Environments" and their Relationship with Post-World War II Architecture'. In ROMA 1998, *op. cit.*, pp.162-173.

年から1939年にかけて、チルコマッシモでおこなわれた「イタリア産鉱物のアウトアルキーに関する展示」のための26のパビリオンのうちのひとつ、水銀のパビリオンで展示されたのがこの装置だった<sup>356</sup>。ファシスト体制の中、ムッソリーニによって奨励されて1936年から始まる、アウトアルキー（純国内生産化体制）政策の一端を示すこの展示は、体制のプロパガンダとしての意味が強い催しである<sup>357</sup>。ここで設置された装置の表現には、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の着想源を探る際に看過できない点がいくつかあった。

装置の拡大写真(fig. 122)からもわかる通り、なによりもまず、この作品は、プランポリーニがネオンという媒体を実際に使用している明確な例である。このセットの中心となる装置は、金属製の細長い筒状の金属をくみあわせて作られた、地球を模した球体の構造物と、その球面に表されるさまざまな大陸の様子、そしてその大陸の中で自国イタリアが存在する位置から放射状に配置されるネオン管と、その発する光によって構成されている。

この装置が制作されたパビリオンの性格から、イタリアを中心に広がるネオンの光は、イタリア産の鉱物が輸送され、世界中に運ばれるさまを示していると考えられる。目に見えぬ物流を実体化し、その軌道をネオンで表すという表現はやはり、フォンターナの《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)における、動くものの軌道の表現と重なるものだ。そして、この地球を俯瞰的に見る視線は《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)と同じく、前項で扱った『技術宣言』の発表に際して同時に描かれた、手描きの円と三角形、渦巻きからなる図(fig.116)を思い起こさせる。

この図はやはり、地球から視点が遠く離れば離れるほど視界の限界が広がることを示していると考えられる。フォンターナは、次第に地表から遠ざかり、宇宙へと漕ぎ出す視点を図式化しているのである。そして、その視点は漕ぎ出した宇宙において、あたかもこの図の渦まく曲線が示すように、その空間を縦横無尽に駆け巡る。

この曲線のイメージは、とりもなおさず、《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の、動くものの軌道のイメージへとつながる。宇宙から地球を見る俯瞰的な視点、そして、目に見えぬ何かの動きを実体化し、その軌道を表現する手法は、ここまでとりあげてきた、プランポリーニによって制作された装置とよく似た発想を示している。

このように、一連の比較を通じて、フォンターナが造形の面でプランポリーニの作品から着想を得ている可能性は強く示唆されている。冒頭に述べたように、《ネオンのアラベスク(51A1)》

<sup>356</sup> CRISPOLTI 1992, *op. cit.*, pp. 296-298.

<sup>357</sup> “Creata per propagandare la politica autarchica, promossa da Mussolini a partire dal 1936, la mostra documentò attraverso una serie di ventisei padiglioni, dedicati alle singole attività industriali concernenti l’escavazione, il trattamento e la trasformazione dei minerali in prodotti, la quantità e la qualità delle risorse del sottosuolo italiano e i risultati raggiunti fino a quel momento dalla nuova strategia economica.” *Ibid.*, p.296-298.

(fig.42)の造形的な着想源として具体的に挙げられてきたのはコシセの作品であった。しかし実際には、コシセ以前にフォンターナが直接 30 年代のプランポリーニの作品から造形的な影響を受けていたことは、約20年の制作年代のずれにもかかわらず、かなり確実性の高い推測といえるのである。

### フォンターナとプランポリーニの歴史的な接点

では、もし 1930 年代のプランポリーニが、直接に造形的な影響をフォンターナに与えたのだとすれば、実際にフォンターナとプランポリーニの歴史的接点を検証することは可能であろうか？

なるほど、1930年代のフォンターナの作品の傾向は未来派のそれからは遠いものである<sup>358</sup>。1934年にフォンターナはミラノの「イタリア航空学展」に石膏に青と金の着彩を施した女性像、《虚空の勝利(34sc2)》(fig.24)を出品しているが、これが展示を拒絶されていることから、1930年代のフォンターナの造形が、当時の未来派によって探求されていた航空芸術となじまなかつたことは明らかだろう<sup>359</sup>。しかし、実際に二人の作家には確かに接点があったのである。

まず、先ほどとりあげたプランポリーニの《市民空港のためのステーション》(fig.118)と、そこに設置されたオブジェについてだが、これはすでに述べた通り、1933 年の第5回ミラノ・トリエンナーレで発表されたものだ。この 1933 年の第 5 回は、フォンターナが初めてこの国際的な展覧会に関わった回であり、自身も建築家らとの共同プロジェクトにおいて《恋人たち(33A1)》(fig.16)と《水浴する人(33A2)》(fig.17)を発表している。

また、プランポリーニとフォンターナはいずれも、それから 2 年後の1935年にフランスの抽象芸術運動、アブストラクシオン・クレアシオンに参加しており<sup>360</sup>、この点においても作家としての

---

<sup>358</sup> ただし、フォンターナは1930年の第 17 回ヴェネツィア・ビエンナーレで、1929年ごろ制作したブロンズ像、《ファシストの勝利》を発表している。これはいわゆるノヴェチェント派の、いくぶん古典的な面も残している天使像である。この作品はブレラ美術学校のディプロマを取得する前のものであり、まだフォンターナという作家は個人の様式を持つに至っていない。こうした作品の存在は、フォンターナがこの時期、常に未来派の傍にあったファシズムとの距離を大きくあけずにいたことを示しているが、造形的な面では未来主義に特徴的な表現は見られない。

また、1939年には《パイロットの情婦たち》という、未来派による航空芸術の影響を感じさせるタイトルの作品も制作している。これはテラコッタを焼いたのちに着彩した、小型の作品である。角張った形で大まかにとらえた、寝そべる二人の女性の姿が、いくつかの層の重なりによって表されており、着彩されたテラコッタの塊は全体として平らな印象を与える。1930 年代の一時期にフォンターナがよくおこなった、こうした造形表現は、「パイロット」というキーワードを含んでいてもなお、飛行機のモチーフや、飛行機から見える眼下の景色を描くような、当時の未来派の航空芸術に見られる表現とは遠い。

<sup>359</sup> ROMA 1990, pp.184-185.

<sup>360</sup> フォンターナが 1934 年に制作した、着彩鉄筋コンクリートの《抽象彫刻(34sc16)》は、アブストラクシオン・クレアシオンの冊子 no.4 に掲載されている。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.156.

また、プランポリーニがアブストラクシオン・クレアシオンの中心人物の一人であったジョルジュ・ヴァントングルローから送られた、冊子 no.5 の発行について知らせる手紙も残っている。PR\_fasc. 15

活動が近い場所でおこなわれていることがわかる。

さらに、フォンターナは1930年代半ばにアルビゾーラ・マリーナでの陶製の作品の制作をおこなった時期があった。その際に入入りしていたのが未来派の陶製作品を制作する芸術家であったトゥーリオ・ダルビゾーラのいた製作所である<sup>361</sup>。この工房にはプランポリーニもしばしば足を運んでおり、1932年には、彼を中心とした航空絵画の展覧会である、「エンリコ・プランポリーニとイタリアの航空絵画展」に、トゥーリオが作品を出品している<sup>362</sup>。

なお、1939年にマッツォッティ製作所から刊行された『未来派のセラミック』という冊子には、前年に発表された『セラミックと航空セラミック：未来主義宣言』が収録されている<sup>363</sup>。同じ冊子に、トゥーリオによる『イタリア未来派のセラミックに関する歴史的概要』も収録された<sup>364</sup>が、ここでトゥーリオは、フォンターナをエンリコ・プランポリーニと並列に扱い、彼らの「宇宙的抽象」にもふれた<sup>365</sup>。

このほか、フォンターナが「勝利の間」のプロジェクトに関わった第6回ミラノ・トリエンナーレ<sup>366</sup>に、プランポリーニが未来派の主要な作家として関わっていた<sup>367</sup>ことから、この二人の作家の活動には、はっきりと重なる点が見られる。

以上からわかるのは、フォンターナとプランポリーニには、明らかな接点があるものの、作品の傾向は同調していないという事実である。さらにこの二者の接点は、フォンターナがイタリアを去る直前まで続く。

ムッソリーニ率いるファシスト政権は、1930年代後半より、ファシズム国家の威信を示す手段として、また、当時は開戦の時期が1943-1944年頃と見なされていた第二次世界大戦の軍事費用の回収を見込んで、ローマ万博のための本格的な準備をおこなっている<sup>368</sup>。この万博の会場として、ローマの郊外に新しい都市が計画されており、現在 *Esposizione Universale di Roma* の略称からエウルと呼ばれるようになったこの都市は当時、*Esposizione '42* を略してE42と呼ばれていた。ローマのMACROにあるプランポリーニのアーカイヴ<sup>369</sup>には、E42の

---

<sup>361</sup> 1935年から1936年にかけての間、特に1936年の夏、フォンターナはアルビゾーラのジュゼッペ・マッツォッティ製作所で熱心に作品制作をおこなっている。この製作所はトゥーリオ・ダルビゾーラの率いるアヴァンギャルドの芸術家たちの会合の場であった。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.1002.

<sup>362</sup> PARIS 1932.

<sup>363</sup> MF\_ALBISOLA 1938. 本文では Marinetti, Filippo Tommaso. 'Ceramica e Aeroceramica: Manifesto Futurista' In *D'ALBISOLA 1939*, pp.5-12.

<sup>364</sup> D'Albisola, Tullio. 'Sintesi storica della Ceramica Futurista Italiana' In *Ibid.*, pp.17-38.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>366</sup> 1936年の第6回ミラノ・トリエンナーレにおいて、フォンターナは〈名誉の間〉のプロジェクトに携わっている。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.1002.

<sup>367</sup> 1936年の第6回ミラノ・トリエンナーレにおいて、プランポリーニは「劇場の舞台装飾技術の国際展」のための装置制作をおこなっている。CRISPOLTI 1992, *op. cit.*, p. 491.

<sup>368</sup> NICOLOSO 2008(2010), pp.294-295.

<sup>369</sup> Museo d'arte contemporanea Roma の通称。CARDIV (Centro di Ricerca e

プロジェクトでプランポリーニに委託された、モザイクで装飾される壁のための漆喰の準備ができたことを知らせる手紙も残っている<sup>370</sup>。これはローマ万博自治協会からプランポリーニ宛に送られたものであった。この手紙からも窺い知ることのできるように、プランポリーニはこのE42のプロジェクトに建築装飾などの面で関わっており、プロジェクトのための習作デッサンなどが複数残されている<sup>371</sup>。

このE42のプロジェクトについては、フォンターナも関わりを持っていた。フォンターナはこのプロジェクトに当時制作していた、モザイクを使用した彫刻作品を提供してはどうか、と各方面からすすめられていたのである。

彼と話をするチャンスがあるんだね。当然ながらそしらぬふりをして、ぼくについてどんな印象を得たのかうかがってみてくれ。それからどうにかして『ラ・ナシオン』紙に、あるいは別の新聞でもいいから、せめて数枚でも写真を載せられないか探ってみてくれないか。みなにそうするよう勧められているし、きみもその重要性を分かってくれるだろう。昨日、イタリアから、ぼくのモザイクを使った彫刻の批評記事の切り抜きが届いたよ。みなE42への出品を勧めてくる。おもしろいことができるってね<sup>372</sup>。(強調は原文ママ)

これはフォンターナがアッティーリオ・ロッシに送った書簡の一節である。このときすでに母国アルゼンチンに帰っていたフォンターナは、文中でE42のプロジェクトに参加するようすすめられたと述べている。文中の批評はポンティによるもので、『ドムス』誌上に掲載されている<sup>373</sup>。第7回ミラノ・トリエンナーレにフォンターナが出品した、多色モザイクを使用した彫刻である《メデューサ(40sc1)》(fig.33)を見たポンティが、フォンターナに出品を呼びかけたわけである。さらにフォンターナは、1939年、アルビーニ、ガルデッラ、ミノレッティ、パランティ、ロマーノによる《E42のための光と水の館のプロジェクト》への協力もおこなっている。

---

Documentazione Arti Visive) を擁しており、その中にエンリコ・プランポリーニのアーカイヴがある。

<sup>370</sup> Lettera inviate a Prampolini da Ente autonomo Esposizione Universale di Roma, 23-2-1942. In *PR\_fasc. 3*

<sup>371</sup> プランポリーニはE42に「アヴェンギャルドの都市」を夢見ていた。本稿で扱う《E42のための卵の劇場のプロジェクト》をはじめ、《E42のための複合素材の建築のプロジェクト》など、結局実現されることのないプロジェクトの習作が多数残されている。CRISPOLTI 1992, *op. cit.*, pp.299-300.

<sup>372</sup> “C’è l’opportunità di parlargli. Naturalmente non accennare a nulla, però vedi con che impressione è rimasto di me, e puoi cercare il modo di fargli pubblicare almeno qualche foto sulla Nazione, come pure dovresti fare per altri giornali. Sono consigli che mi danno tutti e che tu pure ne comprenderai l’importanza. Ieri è ricevuto ritagli d’Italia con critica sulla mia scultura in mosaico, tutti mi propongono per l’E42 dicendo che si possono fare cose meravigliose” Lettera ad Attilio Rossi, Rosario, 26-7-1940. In *CAMPIGLIO 1999b, op. cit.*, pp.207-208.

<sup>373</sup> PONTI 1940, pp.35-37. 文中の『ラ・ナシオン』紙はアルゼンチンで発行されている新聞であり、フォンターナはこの新聞の名前をイタリア語で述べている。文中の「彼」はこの『ラ・ナシオン』紙に影響力のあった批評家、ホセ・レオン・バガーノを指す。

このほか、フォンターナのブレラ美術学校時代からの親しい友人であるファウスト・メロッティがE42のプロジェクトに関わっており<sup>374</sup>、それに興味を示している様が、バルデッサリに宛てた1941年の書簡から読み取れる。

このように、フォンターナとプランポリーニはいずれも、ローマ万博に関連するプロジェクトとの接点をもっていた。

この文脈で特にとりあげたいのが、プランポリーニによる、《E42のための卵の劇場のプロジェクト》(fig. 123)である。これは、プランポリーニがE42において制作する劇場のデザインの習作として描いたものだ。このプロジェクトは習作を残すのみで実現することなく消えてしまったが、この作品はフォンターナの『技術宣言』における以下の記述と関連があると筆者は考える。

鉄筋コンクリート(手段)は現代建築の様式と静力学に革新をもたらす。リズムとヴォリュームが装飾の様式に、重力の法則に拘わらず建設する自由(卵型の家のプロジェクトを見たことがある。芝生から立ちあがるそれは神聖比例を無視したものだ)が静力学に、とって代わる。こうした新しい建築に対しては、新しい技術と手段に基礎をおく芸術がふさわしい<sup>375</sup>。(傍線は筆者)

ここでフォンターナが述べている、「卵形の家のプロジェクト」は、これまで具体的に何を指しているか不明であった。しかし、E42との関わりという文脈に照らしたとき、この「卵形の家のプロジェクト」はまさに、このプランポリーニの習作を思わせはしないだろうか。フォンターナが「卵形の家」ではなく、「卵形の家のプロジェクト」と言ったその意味も、実際に制作されておらず、企画のみに終わったこのデッサンのことをさしているとするれば、自然に理解することができる。このプランポリーニによる習作は、フォンターナが戦後の1951年の時点で未来派の作家プランポリーニの構想からうけた強い印象を保持していることの証左と考えられるかもしれない。

第二次世界大戦における敗戦の経験によって、未来派に対する評価、また同時に未来派を評価する上での社会的な環境が激変してもなお、フォンターナが未来派の作家に対する興味

---

<sup>374</sup> “Dall’Italia ho poche notizie, so però dalla mia amica Teresita che Melotti à un grande lavoro per l’E42 e sta lavorando a Roma.” Lettera a Baldessari, Rosario, 8-8-1941 in *CAMPIGLIO 1999b, op. cit.*, pp.208-210, no.253. メロッティはこのころ、E42のための「モニュメンタルな」委員会に携わっていた。

<sup>375</sup> “Il cemento armato (il mezzo) rivoluziona gli stili e la statica dell’architettura moderna. Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità (ho visto un progetto di casa in forma d’uovo, di un’altra buttata su un prato infischiosene della divina proporzione). A questa nuova architettura un’arte basata su tecniche e mezzi nuovi;” *M\_MILANO 1951a*. 本稿では以下を参照。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.116-118.

を失っていないという事実は、『技術宣言』に見られるボッチョーニへの賛辞だけでなく、彼が第二次世界大戦後の1953年、コシセに対して送った書簡からも見てとれる。

きみたちの雑誌で未来派がいつも放っておかれていることが気になる。それは大きな間違いだと思う。ボッチョーニの宣言文や、時空間内の運動をめぐるバッラの作品は、今日最もアクチュアルだ<sup>376</sup>。(傍線は筆者)

この手紙に見られる、「今日最もアクチュアルだ」という言葉には、未来派の記憶に対するフォンターナの向き合い方が端的に表れていると言えよう。かつて30年代に未来派の創作理念にほとんど追随しなかったフォンターナは、ファシズムのイデオロギーの呪縛を解かれた戦後において、あらためてその意義を評価し、その創作理念との連続性において、自らの空間主義を展開してみせるのだ。

#### フォンターナの独自性とその解釈

ここまで見てきた通り、本論文ではフォンターナによる《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)の制作における、具体的・視覚的な着想源として新たにエンリコ・プランポリーニの展示装置を指摘してきた。それは、互いの活動に見られる多数の接点という歴史的な背景からも裏づけられるものだ。しかし、ここで忘れてはならないことがある。それは、フォンターナとプランポリーニの作品は、媒体や表現において非常によく似ているにも関わらず、非常に大きな違いもあるということである。

プランポリーニの装置作品は、常に具体的な何かを示している。例えば飛行機ならば飛行機、物流の動きなら物流の動き、というように。プランポリーニが示す動きの軌道は、つねに具象的な何かの軌道だった。未来派というファシズム政権との間に関係を持ち続けた運動の中にあつた彼は、しばしば政治的プロパガンダの意味合いの強い展覧会に関わっており、そこで提示した装置作品は必然的に、ある具体的なテーマを説明する機能が求められる。

これに対してフォンターナの《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)のネオンは、具体的な何者かを示すことがない。《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)は、空間の中を動くものの軌跡を示すもの、光跡としてネオン管を提示するのみであり、この作品の描く軌道は、「何か」の動きではあっても、「具体的な何か」の動きではない。

---

<sup>376</sup> “Ho notato che nella vostra rivista lasciano sempre da parte il futurismo, per me è un grande errore, il Manifesto di Boccioni, le opere di Balla sul movimento-tempo e spazio sono le più attuali di oggi” Lettera a Gyula Kosice, Milano, 3-2-53. in *CAMPIGLIO 1999b*, op. cit., p.222.



それはつまり、ここで扱われる主題が、「何かの動く軌跡」そのものですらない、ということの意味する。フォンターナの《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)とは、「何者かの空中における動きの軌跡」、そして「それが残された空間」をも主題とする作品なのだ。

『技術宣言』において、フォンターナは以下のような言葉を残している。

絵画でもなく、彫刻でもなく、『空間をつらぬく形態、色彩、音響』<sup>377</sup>。

フォンターナの芸術において音響は積極的に使用されなかったが、この『空間をつらぬく形態、色彩』は、まさに「空間の中を動くなにものか」を表している。そしてそれを、質量のない媒体である「光」で表現した試みのひとつが、この《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)であった。《空間概念》の「穴」シリーズでは、「穴」をとおりぬけていながらも固定するためには写真によって撮影する必要のあった「光」はついに、ネオンという新しいテクノロジーによって空間の中で自立したのである。この《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)は、『空間をつらぬく形態、色彩』を、質量を持たぬ媒体によって表現するという行為のひとつの完成形であると筆者は定義する。

フォンターナは、視覚的なアイデアの源としてプランポリーニの装置作品を使用しているが、それを下敷きにして実際に彼が生み出した作品の本質は、着想源とは大きく異なっている。何者かの空中における動きの軌跡と、その軌跡の残る空間とを主題とするこの思想は、彼の代名詞的な作品群である、カンヴァスに穴を穿つ《空間概念》シリーズにもつながる。錐で突きとおされ、カッターで切り裂かれたカンヴァスは、その木枠と画布でできた身体のうち動くものの痕跡を残し、同時にそこに空間を孕むのだ。先に挙げた『未来派による宇宙の再構築宣言』の一節がうたう、目に見えないもの、知覚できないものを受肉させる試みは、光の軌跡によって、そして裂かれたカンヴァスの内部に受胎される空間によって、30年以上もの時を経て再生し、新しいものに変化するのである。

《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)が発表された第9回ミラノ・トリエンナーレは、第二次世界大戦終結後、二度目のトリエンナーレであり、この大規模な展覧会が初めて、自律的な運営組織を得た回でもあった。言うなればこの国際展は、敗戦国となったイタリアの、芸術の面の真の復興の狼煙として世界に向けてうちあげられたものである。そうした場において、フォンターナはあえて、イタリアのファシズム時代の負の遺産を連想させる未来派の表現と媒体とを使用した作品を作り上げる。しかしそれは、単なる焼き直しではなく、彼の中に残る未来派の記憶を、

---

<sup>377</sup> “...né pittura, né scultura “forme, colore, suono attraverso gli spazi”.” M\_MILANO 1951a  
本稿では以下を参照。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.117.

自らの新しい芸術思想、空間主義を通して解釈することで生みなおす行為であった。

未来派の残した記憶を自覚的に使用し、そこから新たな芸術を展開したフォンターナに、国際社会はイタリアの芸術における新たな「未来」を生んだ作家としての位置を与える。図らずもその背にイタリア・アヴァンギャルドの潮流の一端を担うことになる彼の出自はしかし、イタリアにはない。《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)とは、イタリア系移民の子としてアルゼンチンに生まれ、自らの活動の基盤としたイタリアという国をも俯瞰的に見た、したたかな芸術家フォンターナによるひとつの戦略であり、戦後イタリアにおいて負の遺産とされた未来派の記憶の浄化であった、とも言えるだろう。

## 第五章

### 《空間概念 期待》とフォンターナ

第四章で扱ったのは、空間主義の第四の宣言であり、第9回ミラノ・トリエンナーレにおいて発表された『技術宣言』と、その内容に関わって展示された《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)についてである。

第一節では、ミラノ・トリエンナーレという世界的な芸術展がフォンターナにとっていかなるものであり、またそのなかでも第9回とはいかなるものであったのかを、トリエンナーレ自体の歴史もふりかえりながら確認してきた。

そして第二節の第一項と第二項では、まず『技術宣言』の内容を、未来派の宣言文との比較を中心に検討した。そのうえで、第三項では《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)について分析し、プランポリーニによるネオンを使用した1930年代の展示装置にその造形的起源を求めている。さらに、これまでの作品制作の中に見られた「空間主義的なもの」との関連を考察し、この作品をフォンターナの作品制作上に位置づけることを試みた。

以上のような内容をふまえて、第五章では『技術宣言』以降の宣言文の概観をおこなったうえで、カンヴァス型の《空間概念》の一連のシリーズのうち、カンヴァスに刃物で切り込みを入れた《空間概念 期待》のシリーズのうち、最初期の作品について考察する。

第一節では空間主義の第五宣言と第六宣言の内容を理解したうえで、その解釈をおこない、「空間主義」という芸術運動と、フォンターナにとって金字塔となった1951年以降の「空間主義」の芸術の発展について考えていく。

つづく第二節では、フォンターナの作品を思い浮かべる際に、おそらく多くの人の脳裏に最初に浮かぶであろう《空間概念 期待》のシリーズを、絵画でもなく彫刻でもない、その存在に迫るためにほかの作家の作品と比較しながら分析する。

そして結文において、これまで扱ってきた作品から読み解いた「空間主義的なもの」を重ねあわせることで、ルーチョ・フォンターナの提唱した「空間主義」とは一体何であったのか、という問いに最終的な答えを出していく。

## 1 『技術宣言』以降の宣言文概観

空間主義の宣言文は、『技術宣言』以降に三つ発表されている。『空間芸術宣言<sup>378</sup>』、『テレビジョンのための空間運動宣言<sup>379</sup>』、『空間主義と20世紀のイタリア絵画<sup>380</sup>』の3点がそれである。このうち最後のひとつは、フォンターナの名義ではなく、アントン・ジュリオ・アンブロジーニの名義で発表されたものだ。そのため、この宣言を「空間主義」の宣言と考えない場合もしばしばある。自らも空間主義者であったジャーニによる1957年の空間主義についての著作においてはこの宣言が第七宣言として収録されているものの、フォンターナのモノグラフィーには多くの場合収録されていない。フォンターナのレゾネにもこの宣言は未収録である。

本論文はルーチョ・フォンターナを扱うとともに「空間主義」を扱う論文でもあるため、この宣言を便宜上空間主義の宣言文として分類しているが、内容において「空間主義」の一連の宣言にこれを並べうるかといえ、それはいささか難しい問題だ。

この宣言の内容はタイトルからも推測されるとおり、「空間主義」という言葉を扱いながらも、その筆は絵画についての考察へと帰結していく。これまでの宣言が、既存の芸術形式としての絵画に重きを置かずにくたことを考えても、やはりこの宣言から受けとる印象は他の一連の宣言とは異なっている。「空間主義」の名の下に書かれている以上、宣言の内に数えはするが、その他の宣言とは異なる姿勢で書かれた宣言であることを考慮し、本論文では『空間主義と20世紀のイタリア絵画』の内容については検証せずに終えることにする。

### 『空間芸術宣言』(1951年)

空間主義の第五宣言にあたる『空間芸術宣言』は、これまでの「空間主義」の宣言文の中で最も短いものである。第9回ミラノ・トリエンナーレにおいて『技術宣言』や《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)が発表されたのと同じ1951年に発表された。内容としては主に、空間主義の最初の宣言から5年のときが経って、空間主義者を取りまく状況はどう変わったか、ということをごく手短かに語るものである。5年の間に芸術の分野においてもさまざまな「出来事」があった、とは述べているものの、それは単なる事実としてとどめておこう、という立場からこの宣言は執筆されている。

宣言は、「空間主義」が成立した頃にくらべて、つまらない現実にしぼりつけられたり、逆にそれを全て否定して泥沼にはまりこんだりするような傾向が薄れてきており、空間主義者たちが

<sup>378</sup> M\_MILANO 1951b.本稿では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.118 を参照。

<sup>379</sup> M\_MILANO 1952.本稿では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.118-119 を参照。

<sup>380</sup> M\_VENEZIA 1953.本稿では GIANI 1957, *op. cit.*, p.28 を参照。

提唱した方向へと少しずつ芸術の世界は動いていると述べる<sup>381</sup>。そして、空間主義者はこれからも変わらず、この道を進んでいこう、と確認する内容になっている。

この短い宣言のなかで注目すべきは、今日の世界では空間もまた「造形的な材料」として見られるようになってきている、という見解<sup>382</sup>だろう。

「空間主義」の宣言においても、また、作品においてもフォンターナは「空間」が「造形的な材料」であることを示してきた。フォンターナが空間主義者として扱ってきたのはつねに“Spazio”であって、“Vuoto”ではない。フォンターナの作品は時に空間をイメージの支持体として扱い、時に何らかの物質を支持体として空間そのものを提示しながら、ともするとそこにあることを見過ごしてしまいそうな「空間」を静かに暴きつづけてきたのである。フォンターナをはじめとする空間主義者たちのそうした芸術上のとりくみは、5年の間に少しずつ実を結んでいたようだ。

#### 『テレビジョンのための空間運動宣言』(1952年)

この宣言文は、実質的な空間主義の最終宣言であり、ミラノのRAI<sup>383</sup>による実験的な番組の放映に際して発表されたものである。この宣言では「空間」を、“かつては神秘的であったが今はよく知られた「造形物質」として扱われる空間”と、“宇宙において未だに知られていない空間”とに分け<sup>384</sup>、このふたつを「空間主義」の芸術様式が基礎におく空間の概念として定義した。

また、宣言は空間主義者の提示する概念を補うものとしてテレビジョンを歓迎している<sup>385</sup>。そして、空間主義の求めるものは「絵画がもはや絵画ではなく、彫刻がもはや彫刻ではない

---

<sup>381</sup> “Non staremo a esaminarli uno per uno ma un “fatto” preciso possiamo registrare: il crollo di quelle correnti che volevano continuare o a rimanere chiuse entro la morsa della “realtà contingente a terrestre in tutti i sensi” o a rinnegare ogni realtà evadendo in un fantasticare astratto ormai divenuto sterile, vuota e disperata astruseria. Questi cinque anni hanno orientato gli artisti esattamente nel nostro senso.” M\_MILANO 1951b.本稿ではCRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.118を参照。

<sup>382</sup> “Ed abbiamo assistito a serie di manifestazioni che sono impregnate ad aggredire la nuova vision del creato nel *micros* immerso negli spazi, cercando di rappresentare figurativamente quell’energia, oggi dimostrata “stretta materia” e quegli spazi visti come “materia plastica”. ” *Ibid.* 斜体は原文ママ。

<sup>383</sup> イタリア放送協会。もともとはラジオ放送局として開局した。1954年からテレビも放映している。『テレビジョンのための空間運動宣言』はテレビ局としての開局の前年に発表されており、RAIの試験放送にもフォンターナたちは関わっている。

<sup>384</sup> “il primo, quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come material plastica; il secondo, quello degli spazi ancora ignoti nel cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell’arte come divinazione.” *Ibid.*

<sup>385</sup> “La televisione è per noi un mezzo che attendiamo come integrativo dei nostri concetti.” *Ibid.*

ような美学であるとする<sup>386</sup>。空間主義者たちはこの宣言の中で、自らを「現代の」芸術家として位置づけた。何か新しい技術が征服されれば、すぐにそれを自分たちの芸術に役立てるといふ姿勢は、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)を制作した際にも見られたもので、かつての未来派を思いおこさせる。

自分たちの空間的な宣言を、イタリアから、異なった芸術のフィールドにも放送できる機会を得たことを、宣言は非常に喜んでいる。作り出したイメージが、何らかの物質を介してではなく、映像として動く形でそのまま画面の中で放映されるテレビジョンの表現は、空間を移動する光を光源によって再現する《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)のような作品を制作してきた空間主義者にとっては、ごくなじみやすいものであったろう。テレビジョンの表現はこれまでのものとはまったく異なった媒体を使用して形成されるものであり、その新しさは空間主義者たちを興奮させた。「芸術作品」は物理的に永遠でないが、「芸術」は永遠である、というフォンターナのような作家たちにとって、ほんの一瞬をカメラでとらえ、しかもそれが「動く」状態でさまざまな場所に放映できるということは、非常に画期的であったろうと思われる。空間を造形物質として扱い、空間に自らの着想を投影し、しかしそこに物理的な永続性は求めない、そういう空間主義者たちにとって、テレビジョンという新しい媒体が非常に好ましいものであったことは明らかである。

以上、ここまでは空間主義の実質的に最後の宣言となる二つの宣言について概観してきた。これらの宣言文の内容、そして前章までに扱ってきた宣言文の内容、また、これまでに見てきたさまざまなタイプの作品に見られる「空間主義的なるもの」の全てをふまえたうえで、次節において《空間概念 期待》についての考察に入っていく。

---

<sup>386</sup> “...esse ricercano una estetica per cui il quadro non è più quadro, la scultura non è più scultura...” *Ibid.*

## 2 《空間概念 期待》シリーズの誕生

《空間概念 期待(58T2)》(fig.57)と名付けられたこの作品は、《空間概念》シリーズのうち、“Tagli=切り口”という名前と呼ばれる作品群の、最初期の1枚である。1949年に誕生した「穴」のシリーズのヴァリエーションのひとつである「インク」のシリーズにおいて使用されたアニリンが、この画布を着色するために使用され、これまでに見てきた《空間概念》のシリーズとは異なる、刃物によってつけられた「切り口」が複数並んでいる。

この作品には“期待”という副題がついているが、これは原語では“attese”である。“attese”は“attesa”の複数形で、《空間概念》シリーズのうち「切り口」に分類される作品の、切れ込みが複数あるものにフォンターナはしばしばこの副題をつけていた。切れ込みがひとつのものには単数系で副題をつけているので、単純に考えるなら、切れ込みはつまり期待を表していたのだろう。

しかしそれは一体何に対する期待なのだろうか。そしてなぜ、フォンターナはこの作品を《空間概念》と名付けたのだろうか。

フォンターナは何らかの媒体に穴をあけた作品の多くに、《空間概念》という名前を与えている。だがそもそも概念とは形のあるものではなく、彫刻や絵画のように手で触れられる物体ではない。原語の題である《Concetto spaziale》の邦訳は初め瀧口修造によって《空間意想》とされ、のちに《空間概念》と訳出されて以降それが定着している<sup>387</sup>。これをそのままにとらえるのであれば、フォンターナにとって、切り口をつけたカンヴァス、穴をあけたカンヴァス、穴をあけた金属板、穴をあけた木の板、穴をあけた粘土のかたまり、それらは全て空間の概念だということになってしまう。

だが、フォンターナの制作したそれは本当に「切り口をつけたカンヴァス」なのだろうか。それともひるがえって「カンヴァスにつけた切り口」なのだろうか。そして「切り口をつけたカンヴァス」であれ「カンヴァスにつけた切り口」であれ、それは彫刻や絵画という既存のカテゴリーで分類できるものなのだろうか。そもそも、《空間概念》の「空間」とはどんな空間をさしているのか。「芸術空間」か「現実空間」か、それとも「宇宙空間」なのか。疑問はつきない。

そこで本節ではまず、あえて《空間概念》を絵画としてとらえてみることにする。これは、《空間概念》を絵画としてほかの作品と比較してみたとき、そこにどんな違いが見つかるのかを探る試みである。

《空間概念 期待(58T2)》(fig.57)は一枚のカンヴァス画である。それはアニリンによって染

<sup>387</sup> TAKIGUCHI 1964 において、瀧口は《空間意想》という邦題を使用している。



められた、緑と紫が柔らかな斑をつくる画面の下部中央にひときわはっきりとした切り口がひとつ配され、その両脇にリズムカルにつけられた少し小さな切り口が複数配されているもので、ごくシンプルな絵画だといえる。フォンターナの《空間概念》のシリーズのうち、この作品のように、画布をアニリンで染めあげたタイプのものは全体の数からすればそう多くはない。この染色は、「切り口」のシリーズにおいては、最初期のものにしかほどこされていなかったのである。

このアニリンが生み出すぼんやりとした影は、どこか有機的な印象を与える。このごくシンプルな画面に、フォンターナが刃をふりおろす、その身ぶりをあえて「描く」という行為として見るのであれば、それは極限までつきつめられた描写だと言えよう。そこには絵画における奥行き、つまり画面の奥へと視線を引き込むイリュージョンは存在しない。柔らかな色に沈んで画面上の遠近感を奪うカンヴァスと、そこにつけられた切り口のみがそこにあるゆえに、イリュージョンは生まれようもないのである。

この、絵画におけるイリュージョンを積極的に否定した芸術家として筆者が思い出すのは、フォンターナよりも37歳年下のフランク・ステラだ。ステラの《シングル・ブルー・エナメル ノン・ブラックシリーズ》(fig. 124)は、一見、青黒い絵の具が一面に塗られた上に薄黄色の途切れがちな細い線を等間隔にひいているかのように見える。

しかし、実際は画布の上にわずかずつ間隔を空けて青黒い絵の具の帯を塗っているのであって、浮かび上がってくる薄黄の線はカンヴァスの地の色である。それはまさに、最小限の描画行為であった。この作品に関してカール・アンドレは「彼のストライプはカンヴァスの上を筆が進む道筋である。これらの道は、ただ、絵画に行き着くのみだ<sup>388</sup>」とステラの作品について語っている。鑑賞者は「画面に見えるものしか見ない」はずだ、「私はすべてのものが画表面に存在し、画面の奥へと後退しないように心がけた」つもりだ、と言うステラは<sup>389</sup>、絵画のもつ、画面の奥へと入り込むイリュージョンを絵画の平面で止めてみせた。

ところが、このステラは次第に、画面の前へと出るイリュージョンを求めはじめる。それはステラが絶賛したカラヴァッジオのイリュージョンに倣って<sup>390</sup>のことだった。そして制作されるのがステラの《カラー・バンド 同心正方形シリーズ》(fig. 125)である。この作品ではカンヴァスの画面上に中心点を同じくする何重もの四角形の帯が華やかな色彩で描かれている。そしてその四角形は中心から赤、朱、オレンジ、黄色、緑、青、紫……という色彩がほどこされており、中央

<sup>388</sup> ANDRE 1959, n.p. (本稿では HARRISON 2003, p.820 を参照)

<sup>389</sup> STELLA 1986(1989), n.p.

<sup>390</sup> 谷川渥によれば、ステラは『ワーキング・スペース』の中で、カラヴァッジオのイリュージョンについて「観客に向かって迫ってくるよう」だとして、「20世紀芸術が使うことのできる空間」と述べている。ステラもフォンターナと同じくバロックに造詣の深い作家であるが、ステラのそれがバロックのイリュージョンに重きをおくのに対し、フォンターナのそれはむしろ、バロックの総合芸術としての側面に重きをおいている。TANIGAWA 2006, *op. cit.*, pp.46-48.

から四角錐がこちらに飛び出してくるような印象を受ける。一瞬どきりとするような錯覚がその画面の上につくり出された。その錯覚は、一点透視図法の絵画を見たときに視線が絵画の奥へ奥へとひきこまれていくのとはむしろ逆の体験だ。画面の向こう側ではなく、こちら側に飛び出してくるイリュージョンは特異なもので、飛びだしてくる色の塊に手を触れたいくなる。けれども、それは叶わぬことだ。あくまでそこにあるのは虚構の空間である。

こののちにステラは絵画からレリーフへと移行し、《怖いものなしの大馬鹿者 円柱と円錐シリーズ》(fig. 126)のように、錯覚ではなく実際に画面のこちら側へと飛びだすことを選んだ。それによってステラは絵画における探求を終えることになる<sup>391</sup>が、この実際に画面のこちら側へとモチーフが飛びだすという決着は、フォンターナの作品制作に比較するとき、ほぼ真逆の終着地であると言える。

フォンターナの《空間概念》シリーズは、もちろんステラの《カラー・バンド》とは異なり、鑑賞者の側に飛びだしてくるような錯覚はひきおこさない。かといって、線遠近法を駆使して描かれた絵画のごとく、視線のひきつけられるようなイリュージョンが画面上に展開しているわけでもない。

にもかかわらず、ここでは奇妙なことがひとつだけ起こるのである。それはそこにある「切り口」の存在がひきおこす不思議だ。

フォンターナの《空間概念》を眺めるとき、鑑賞者の視線は一度、画布の開口部に吸い込まれ、そして跳ね返されるのである。それはステラのような、幾何学的な手法によっておこった錯覚ではない。

《空間概念 期待(58T2)》(fig. 57)の蛍石色に染められた画布につけられた切れこみは黒く沈んで、切り口の周りのカンヴァスの布が緩くたわんでいる。その色彩の対比につられて開口部をのぞきこんでみても、むこう側は見えない。それはこの開口部の裏側に黒い紗が貼られているからなのだが、ただ鑑賞しているだけではそこまで気づかないだろう。これは、「切り口」が「穴」のシリーズとは異なり、カンヴァスを貫通するものではない、ということを示している。

かつて、《映写をともなう空間概念(52B3/52B1)》(fig. 108)で使用された「穴」のシリーズでは、「穴」はカンヴァスを貫通するものであり、その「穴」を「光」という質量を持たない媒体がとおりぬけていた。

しかし、フォンターナは「切り口」のシリーズにおいて、カンヴァスの裏側から「光」をあてること

<sup>391</sup> 画面からモチーフが飛びだしてレリーフとなった彼の作品は、さらにたくさんのモチーフをのみこんで巨大化し、その過程で壁にかける形式すら捨ててしまう。レリーフから彫刻へと進み、彫刻からさらには建築へと進もうとしたステラは、もはや画家ではなくなっていた。

をおこなっていない。「切り口」のシリーズは基本的に、壁にかけられた状態で展示される。「切り口」は支持体であるカンヴァスを貫通することがなく、「光」がそこをとおりにぬけることはできないのだ。

この貫通しない「切り口」のある画布を眺めるとき、鑑賞者の視線と意識は暗く沈んだそこに引きつけられ、カンヴァスのむこうにある空間へと吸い込まれていく。ところがその視線は結局、黒い紗に遮られて穴をとおりにぬけることができずに跳ねかえされ、ふたたび鑑賞者の立つ現実の空間へと戻ってくる。

戻ってきたそれがぶつかるのは鑑賞者自身だ。自分のところに戻ってきた視線によって、鑑賞者はふと気づかされる。自分が立っている場所が、その絵の前にある現実の空間だということに。そしてその絵の穴がはらんでいた空間と、自分の立っている空間が繋がっていることに気づかされてしまう。それはつまり、絵画のある部屋の空間と、絵画の空間が繋がる瞬間だ。

フォンターナの作品において、カンヴァスに絵画的な奥行きのあるイリュージョンが現れることはない。ステラの作品のように前へと飛びだしてくることもない。フォンターナはむしろ、切り口をカンヴァスに付すことで絵画の画面のむこう側に進んでしまった。カンヴァスは、そのわずかな厚みの中に空間を孕み、保持している。伝統的な絵画と同じように壁にかけられていたとしても、すでにカンヴァスは平面のままの権利を失っているのだ。切り口は、見るものの視線をひきつけておきながら、その内部を探索し、通りぬけることは許さない。そこにある「空間」は、《空間概念 期待(58T2)》(fig.57)が絵画であるとするならば、絵画が保持する空間という意味においてのみ、絵画空間と呼びうるのかもしれない。

とはいうものの、フォンターナの《空間概念》シリーズにおいて、開口部が創り出す画面上の……いや画面の内部の空間を、本当に絵画空間と呼べるのだろうか？ そこにあるのは「切り口」だ。描かれた何かによって生まれた虚構の空間ではなく、現実の刃物で切り裂かれた痕跡である。はたして、開口部が生まれることによる現実の空間を孕んでしまったカンヴァスを「絵画」と呼べるのだろうか。そのわずかな奥行きの中に空間を孕み、保持するカンヴァスはすでに、平面上の表現としての絵画の支持体とは言えない。絵画の支持体ではないカンヴァスの中に保持された空間を、絵画空間と表現していいものだろうか。

ステラの《カラー・バンド》のカラフルな四角錐は、こちら側に絵画空間が飛びだしてくるという特殊性はあっても、あくまでも描かれた空間であり、それは虚構、錯覚である。ところが、フォンターナのそれはもはや描かれたものではない。カンヴァスの表面に開口部を設けるという実際の行為によって、絵画が内部に持つ空間であり、同時に現実の空間でもあるものを彼はそこに生んでしまった。その特殊な空間によって鑑賞者は、普段それほど気をはらうこともない、自分が存在する現実の空間について再認識させられるのである。

画布のむこう側に物理的な奥行きを生んでしまったこの作品は、やはり平面の表現である絵画の領域に組みこむには無理があるだろう。そこで今度はこの作品を彫刻として考えてみることにする。

《空間概念 期待(58T2)》(fig. 57)は布と木枠を使った着彩彫刻である。組んだ四角い木枠に布がはられている。その布は曖昧に沈む紫と緑に着色されており、いくつかの切れこみが刃物でつけられている。壁にかけた状態で展示するという、彫刻としては珍しい形式のものだが、1934年にフォンターナはすでに、《抽象彫刻(34sc9)》(fig. 127)のように、壁にかける彫刻を制作している。

《空間概念 期待(58T2)》(fig. 57)を彫刻として考える際の比較例としては、アルプの1936年の作品《新芽の花環 II》(fig. 128)をとりあげることとする。この作品は、まるで地面から生えた植物の芽が丸く膨張し、中に空気をはらんでのびあがったかのような有機的な形をしている。太くふくれた幹から、丸くふくらんで先だけがつんと尖っている花のつぼみがまさに今ちぎりとられようとしているかのような、不思議な動きのあるこの形態は、中腹に大きな空洞を抱えている。ブロンズで作られたはずの形態は、不思議なほど軽やかで重さを感じさせない。この作品は彫刻本体の中に外的空間をとりこむ空洞が明確な造形の要素として現れた最初期のものである。

《新芽の花環 II》(fig. 129)の中腹の空洞は、こちらからのぞいたときにむこう側が見えるような、完全に貫通した穴である。望めばその穴に手を通すことも可能なほどの大きさだ。つるりとまるやかなアルプの造形は、美術館の部屋の中よりもむしろ、緑のある中庭に置かれるほうが似合いかもしれない。自然の空間にその有機的なかたち<sup>392</sup>はゆったりととけこむだろう。腹に抱えた風穴は、周囲の空間を彫刻の内部にとりこんでいくというより、その穴を通して周囲の空間と関わりあい、とけこんでいくためにあるかのようだ。

対するフォンターナの作品は、開口部はあるもののそれがむこう側まで貫通していない。それどころか、壁にかけて展示してあるので、裏側に回り込んでむこう側がどうなっているのかを確認することもできない<sup>393</sup>。やはり視線は一度切り口に吸い込まれて跳ね返ってくるだけで、

---

<sup>392</sup> アルプは自らの有機的な形態についてこう書いている：「1927年から1948年の間に私がつくったかたち、そして宇宙のかたちと名付けたかたちは、広大なかたちであった。たとえばこんな、山ほどたくさんのかたちをつつみこむ、

卵 惑星の軌道 惑星の運行 芽 人間の頭 乳房 貝 波 鐘

私はそうしたかたちで星座をつくった『偶然の法則に従って』。』ARP 1966, p. 361. 本稿では山梨俊夫「ダダ発、宇宙行—アルプへの切符」(In KANAGAWA 2005, pp.22)より訳を引用した。改行は執筆者が変更している。

<sup>393</sup> すでにとりあげた、《映写をとまなう空間概念》のように《空間概念》のシリーズの裏側から光を当てて展示する場合は例外である。写真を見る限り、この際もわざわざ作品の裏にまわり込みにくいように展示

布と木枠でできたその造形の中に現実の空間をとりこむためにつけられたものとは思えない。

木枠と布のみで作られたそれにはあまり厚みがなく、自らの内部に空間をとりこむには包容力に欠けるかたちをしている。この作品の開口部を、周囲と関わりその中にとけこむためにつけられた「切り口」だとするのにも不自然に感じる。展示室の中で壁面にかけて展示されるこの作品は、周囲と関わりその中にとけこむというよりむしろ、壁の上で自らの存在を主張する存在であろう。

《新芽の花環 II》(fig. 130)は穴によって周囲の空間にとけこみはするけれども、その穴は、貫通しているがゆえに自らの中に空間を保持することはない。《新芽の花環 II》(fig. 131)はあくまで空間の中に立っている。この作品の彫刻空間を定義するなら、それは作品がそこにとけこんでいることによって変化した周囲の環境である。

これに対して《空間概念 期待(58T2)》(fig.57)は、自らが存在することで周囲の空間を変化させるのではなく、自らの中に周囲の空間の一部を保持し、そしてそれと繋がっているのである。《空間概念 期待(58T2)》(fig.57)は、空間の支持体でもあるのだ。《新芽の花環 II》(fig. 132)は空間を支持体とする彫刻ではありえても、自らが空間の支持体とはなりえない。《空間概念 期待(58T2)》(fig.57)の持つ空間を、彫刻空間と呼ぶことにもやはり無理があるだろう。

やはり、この作品は絵画とも彫刻とも呼べないものである。それでは、この絵画でも彫刻でもないものはいったい何なのだろうか？ そしてこの正体不明のものがもつ空間とは一体何なのだろうか？

「空間主義」という運動の宣言をひもといたときにまずわかるのは、“spazio”という語が「空間」と「宇宙」、両方の意味を持っていることである。空間的芸術家は、ものの見方を変革することで世界を変える者たちと定義され、「自らの意識を地表から離脱させ、自らの住処である地球を高いところから見おろす」ことが、変革のひとつの方法としてとりあげられる。

また、「空間主義」は空間を「造形物質」と考える。「空間主義」は、何らかの芸術作品の支持体となることはあっても、自らが可塑的な存在として何らかの支持体を得て立ちあがることのない空間に、新しい役割を与えた芸術運動でもある。

「空間主義」の「空間」は、とても広大である。カンヴァスの内部に保持された空間から、ロケットで旅する宇宙空間まで、その全てを含んでいる。そして、オブジェの支持体として存在することもあれば、自らが何らかの支持体によってオブジェ的なものになることもありうる。この「空間」

---

されていた。

を、ただひたすらに広大であり、多義的なものであるという言葉以外で定義するのは難しい。

もしかすると彼の空間は、アルガンが述べるように「“何一つ限定されないもの”ではなく、“純粋に定義されざるもの”であった<sup>394</sup>」のかもしれない。そしてタピエが書いたように、フォンターナは「積極的に空間の曖昧さを推進して<sup>395</sup>」いたのかもしれない。だとすればやはり、彼の作品の「空間」とは、「彫刻空間」でも「絵画空間」でもなく、「現実空間」ですらなく、「宇宙空間」でもない。何者でもないけれども、同時にそのすべてを含んだものであるといえるものだ。

このフォンターナの空間に関して、とりあげるべきはアルガンの言説<sup>396</sup>である。アルガンはフォンターナの空間論の出発点は明らかに未来派のそれにあるとした。しかし未来派の空間論は、「運動について、空間と時間の関係について、四次元について」語っており、「何の制限もない、純粋な条件として理解されるひとつの空間を示唆してはいるものの」、十分ではないとアルガンによって指摘されている。フォンターナにとって、「空間は、“物体の存在”という視覚的な要素を通じて知覚しうるか、明らかにしうる」ものであって、彼にとって問題になるのは、「具体的に目で見える物体」ではなく、「間違いなく空間が存在していると鑑賞者が考えられる次元」である。

こうした要素がフォンターナにとって本質的な重要性をもつという事実を裏付けるのが、フォンターナのバロック芸術のヴィジョンに対する興味だとアルガンは言う。

アルガンによれば、フォンターナにとっては「物体がそこにあることで見えるようになるのが空間」だが、そこにある物体自体は「それほど重要ではなく」、あくまでも物体を介して見えてくる「空間」そのものが重要だということになる。バロック芸術においても、そこに彫刻や装飾、絵画といった様々なものの配されることで総合的に演出されるのが空間だが、後期バロックではそこに何かの寓意となるモチーフが存在しており、それがイメージを表現する記号<sup>397</sup>となってい

---

<sup>394</sup> Argan, Giulio C. 'Quinta dimensione'. In *APOLLONIO 1960, op. cit.*, pp.51-92.

<sup>395</sup> TAPIÉ 1961, *op. cit.*, n.p. 本論文では PARIS 1989, pp. 5-13.を参照。

<sup>396</sup> *Ibid.*

<sup>397</sup> つまり、「砂時計が時間を表す」といったもの。後期バロックにおいて砂時計はただの砂時計であるだけでなく、時間というものを示す記号となっている。本来、バロックにおいて空間はさまざまな要素が空間内に配置され、それらが互いに結びあい、総合的な芸術空間を実現する。ところが、後期のバロックにおいては、空間のために個々に配置されるものそれ自体が、何らかの寓意を孕むことで総合的に作り出される空間に影響を及ぼしているのである。フォンターナが何らかの要素を配することで空間を浮かびあがらせるとき、そこで使用する要素には後期のバロックに見られるような寓意はないとしている。

アルガンの言説のこの部分に関して、フランチェスコ・テデスキは懐疑的である。「アルガンはこのように、美学的なバロックにおいて本質的な寓意という方法について、ノヴェチェント派の作家として、ほかと異なった位置づけをおこなっているが、フォンターナの作品においてこのことは「<すぐ知覚できて、直接に訴えるような>方法で廃止されている」とテデスキは言う。(Tedeschi, Francesco. 'Sul <<magistero>> di Fontana nell'avanguardia milanese degli anni cinquanta-sessanta'. In *VERONA 2003*, pp.145-156.)

るという。フォンターナには「そうした記号は存在せず」、イメージが「直接に知覚できることと、そのイメージ自体が直接に何かの意味を持つこと」を好んでいるとアルガンは推測している。そしてさらに、そのイメージを具体化する必要があるとしているのだ。

筆者はこのアルガンの説における、フォンターナにとっては「物体を介して見えてくる空間そのものが重要である」という部分に賛同する。それはちょうど、アレクサンドル・コイレが語る空間によく似ている。

空間、つまり空虚な空間は端的に「虚無」つまり非存在(non ens)である。空間それ自体は存在しないし——実際、空間は、虚無であるならば、どうして存在しえようか——、神によって創造されもしなかった。神は確かに虚無から世界を創造したとはいえ、「虚無」を創造することから始めたりはしなかったからである。空間は物体によって存在する。物体が存在しないとすれば、空間も存在しないだろう<sup>398</sup>。(下線は執筆者)

空間は目に見えないし、手に触れることもできない。空間というものが「それ自体は存在しえない」とまで言えるかは別として、何も無い場所では少なくとも存在を意識されない。空間とは、そこに事物が存在し、人が存在することではじめて認識される準備が整うものだと言える。

この空間そのものを問題とする意識がフォンターナの最大の独自性と言ってもいいかもしれない。フォンターナの芸術は、現実の空間それ自体を認識させ、鑑賞させるに至った。

フォンターナの「切り口」は貫通しない。カンヴァスの「切り口」において、フォンターナはそれを展示する際に壁にかけることで裏側を見せないようにする。彼は自らの手で数々の《空間環境》を演出してきたが、穴のあいたカンヴァスや金属板を天井からつり下げて、回り込んで見られるような方法で見せるようなことは決してしなかった。粘土の球体の真ん中をえぐり出した穴においても、常にその穴は向こう側に貫通することがなく、その物体の内部に影をためこむのみだった。それはアルプのつくる彫刻が腹に抱え込む風穴とは決定的に違う。アルプの彫刻は全ての方向から鑑賞できる。むしろ彼の彫刻にあいた穴はほとんど必ずといっていいほど、貫通して向こう側の景色が見えるような体裁をとっている。それはフォンターナの作品の開口部とは決定的に違う。

鑑賞者の視線と意識はカンヴァスの開口部のむこうにある空間に向けられるが、《空間概念期待(58T2)》(fig.57)のような作品ならば、その穴の裏に貼られた黒い紗に遮られて穴を通り

---

<sup>398</sup> KOYRÉ 1957(1973), p.70.

抜けることはできず、《空間概念 神の終焉 (63FD9)》(fig.66)のようなカンヴァスに開けた穴の裏に布も何も貼られていない作品ならば、そのカンヴァスが設置された壁面に跳ね返されてふたたび鑑賞者の立つ現実の空間へと戻ってくる。

鑑賞者の立つ空間とは、例えば展覧会が行われている画廊の一室が内包する空間だ。そしてその箱のように四角く区切られた空間は、やがて鑑賞を終えた観客が扉を開けて踏み出すであろう外部の空間ともつながっている。その画廊の出入口の扉が面しているのがどこであるにせよ、それは地球上のある場所に繋がるのであって、そこからはるか空を見上げるならば、その場所の空間は、地球が自転と公転をくり返しながら存在している宇宙空間とすら繋がっているのだ。

人間は一般に、自分がある空間の中に存在しているということを強く意識することはあまりない。その作品のある空間が「美術館の一室」であることを認識しながら作品を愛でる人はいるかもしれないが、その空間が「広大な空間のある一部」であることを認識して作品を見つめる鑑賞者というものは想定しにくい。

しかし、フォンターナの《空間概念》とは、それを認識させることを期待する作品なのである。少なくとも、フォンターナが穴をあけたカンヴァスを画廊の一室で目にするとき、鑑賞者はカンヴァスの向こうの空間を意識し、その空間がこちらの空間ともつながっていることを意識せざるを得ない。それはつまり、そのカンヴァスと、自分自身がふくまれているひとつの大きな空間、「Spazio」を意識することだ。《空間概念》はそれ自体が含まれている巨大な空間そのものを観客に認識させるための装置として働いている。その空間を観客に思考させ、とらえさせること、そして自身がその装置を制作することでその空間を思考し、とらえること、それ自体が《空間概念》という作品なのである。

- 8、空間的芸術家は、もはや観客に具象的なテーマを強要したりはせず、観客自身が、個人の想像力と(作品から)受けとった感動を通じて、テーマを自ら創出するような状態に置く<sup>399</sup>。

すでにとりあげた第三宣言において、空間主義者は観客の想像力と、観客自身に起こる情動に作品のテーマをゆだねている。フォンターナが何を「期待」するのか。それは鑑賞者自身が、自らの力で《空間概念》をとらえることを期待するのだ。なぜ《空間概念》なのか。それはその作品が「切り口のつけられたカンヴァス」でもなく、「カンヴァスにつけられた切り口」でもなく、「装置としてのカンヴァスと穴によって、自らの存在している大きなひとつの空間を鑑賞者にと

---

<sup>399</sup> M\_MILANO 1950, 本論では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, p.116.を参照。



らえさせること」で、かつ「作者自身が装置を制作することで空間を思考し、とらえること」だからである。ルーチョ・フォンターナは物質に穴を穿つという手段を通じて空間そのものの概念を観客に提示するという、独自の視点をもった芸術家であったといえる。

## 結文

1930年代、若き日のルーチョ・フォンターナがヴォリュームの否定のなかで模索したのは、可能な限り質量を持たず、身体性を持たない媒体で空間に自らの着想を投影したいという願いを叶える方法であった。《抽象彫刻》シリーズはまさにその模索の結果である。これは、「空間主義」以前のフォンターナによる「空間的」探求の極限に置かれるものだ。

「空間主義」の誕生ののち、《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)を通して「光」という質量を持たない新しい媒体を得たことによりこの願いは成就され、その「光」が通り抜ける「穴」を持った1949年の《空間概念》の誕生を経て、さらに「空中を動くもの」の姿を空間の中にとどめることへと展開していく。このひとつの到達点が1951年の《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)である。

絵画でもなく、彫刻でもなく、『空間をつらぬく形態、色彩、音響』。この探究において意識的であれ、また無意識的であれ、芸術家たちは、新たな避けえない技術的な手段と、新たな物質を自由に使えることなくして、目的にたどりつくことはできなかつたろう<sup>400</sup>。

フォンターナは『技術宣言』において、空間主義の芸術をこのようにうたう。この芸術家の作品に「音響」が実際に使用されることはほぼないけれども、絵画でもなく彫刻でもない『空間をつらぬく形態、色彩』は、さまざまな新しい素材と手段を通じて表現されてきた。

彼の芸術が『空間をつらぬく形態、色彩』を空中にそのままとどめることが可能になるまでには、いくつかの段階がある。《ブラックライトの空間環境(48-49A2)》(fig.40)によって「光」という媒体に気づき、《空間概念》の「穴」シリーズが誕生し、その「穴」を「光」が通りぬける《映写をともなう空間概念(52B3/52B1)》(fig. 108)において「光」は空中を動くものとしてとらえられた。そして1951年の《ネオンのアラベスク(51A1)》(fig.42)によってフォンターナは、ネオンという新しいテクノロジーによって、写真で撮影して定着することを必要としない自立した姿で『空間をつらぬく形態、色彩』を空間の中に実現したのである。ここにおいて同時に、「空間をつらぬく形態、色彩」がのこされた空間そのものもまた、彼の主題となった。

それからさらに7年後に誕生した《空間概念》の「切り口」シリーズにおいては、空中でふりおろされる刃物、つまり「空中を動くもの」の動きの痕跡が切り口という形でその画布にのこされる。「切り口」は「穴」とは異なり、貫通し、光の通り道としての役割を果たすことはない。そのかわり、カンヴァスの裏側に紗を貼ることによって、この薄い立体の中にわずかな空間を孕ませるので

<sup>400</sup> M\_MILANO 1951a 本稿では以下を参照。CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.117.

ある。

このときカンヴァスは初めて、空間そのものの支持体となった。目に見えないものだった空間は、「切り口」によって可視化される。かつて『未来派による宇宙の再構築宣言<sup>401</sup>』の一節で述べられた、「目に見えないもの、知覚できないものを受肉させる試み」は、切り口のつけられたカンヴァスの内部に受胎される空間によって、30年以上もの時を経て新しく生みなおされたのである。

ここで心に留めておくべきは、それがカンヴァスという伝統的な絵画の支持体を用いておこなわれたという事実であろう。フォンターナは第二次世界大戦後のイタリアの前衛芸術の旗手でありながら、過去の芸術を放棄することも、破壊することも決して望まなかった。未来派の芸術を1950年代において最もアクチュアルだと考えることそれ自体、過去の芸術を破壊し、放棄しようとする未来派の精神とは対局にあるといえる。

過去の芸術の支持体を前に「別の手」と「別の眼<sup>402</sup>」をもってそれにとりくむことで、フォンターナは新たな表現に到達した。何かを破壊したり、超克したりして新しいものにたどり着くのではなく、これまでにない視点からものを見ることで、隠されていた真実にたどり着こうとする姿勢こそが、「空間主義」の基本的なあり方である。カンヴァスの裏側に500年ものあいだ隠されていた真実、隠されていた「Spazio＝空間」に彼はたどり着いたのだ。

フォンターナの創造した切り口はさらに、鑑賞者の視線を吸い込み、そして跳ね返すことによって、鑑賞者に自らの存在する「空間」そのもの……つまり「空間の概念」を認識させる装置としても働くようになる。フォンターナはついに、鑑賞者が「空間」そのものに「別の眼」をもってふれるための装置を創りだしてしまった。

ここにおいてフォンターナはついに、この世のあらゆる空間、宇宙すらそのなかに含む“spazio”そのものを自らの主題とすることに成功したのだ。ルーチョ・フォンターナという芸術家が1958年にたどりついた《空間概念》の切り口シリーズ、《空間概念 期待》は、空間主義芸術の最高到達点であるといえる。

---

<sup>401</sup> MF\_MILANO 1915.

<sup>402</sup> M\_MILANO 1947, 本論では CRISPOLTI 2006, *op. cit.*, pp.115.を参照。

## 謝辞

本研究を進めるにあたってお力添えをいただきました多くの方々に、心より感謝いたします。

はじめに、研究活動の全般にわたってご指導を賜りました東京藝術大学教授越川倫明先生に、深く深く感謝を申し上げます。混沌の道を歩いたときは、越川先生の与えて下さる一条の光をたどることで、いつも正道へと戻って参りました。不肖の弟子に対しつねに的確なご鞭撻の言葉をかけて下さり、広い心とあたたかいまなざしをもって見守って下さった越川先生なくして、私がここに至ることはなかったと確信しております。

また、学位論文審査の労をお執り下さいました東京外国語大学教授和田忠彦先生、東京藝術大学教授田辺幹之助先生、東京藝術大学准教授佐藤直樹先生には、貴重なご助言とご支援を数多く賜りました。記して感謝申し上げます。学外者である私に門戸を開いて下さり、ゼミへの参加をお許し下さった和田忠彦先生には、とりわけお世話になりました。20世紀のイタリアに生きた作家の研究をするうえで大切なことを学びながら、同じ時代について研究する仲間に出会い、美術史とは異なるアプローチでの研究を知ることができたのは、和田先生のお導きあってこそです。

イタリア、ボローニャ大学での2年間にご指導くださったラファエッレ・ミラーニ先生には、現地での日々の生活から文献調査の手ほどきにいたるまで、多岐にわたるご支援をいただきました。海外での調査活動においては、ルーチョ・フォンターナ財団のヴァレリア・エルネスト女史、Martのアルキヴィオ・ノヴェチェントのスタッフご一同、ミラノ・トリエンナーレの図書室のスタッフご一同、MACROのCRDAV内にあるアルキヴィオ・プランポリーニのスタッフご一同に格別のご高配を賜っております。

また、2010年に秀桜基金留学賞をいただいたことでボローニャ留学時の調査研究を心おきなくおこなうことができました。この基金を芸術と芸術研究の未来のために私財をなげうって設立された高橋秀先生、藤田桜先生にも感謝いたしております。

国内での調査活動においては、本論文に関連する研究論文執筆の際、当時多摩美術大学附属図書館の司書でいらした恩蔵昇氏のご厚意によって瀧口修造文庫の調査をおこなうことができました。改めて謝意を記します。なお、1930年代の未来派の航空芸術についての知識や情報を惜しみなく与えて下さった太田岳人さんにも御礼いたしたく思います。

在学中、多くの時間を過ごした東京藝術大学西洋美術史研究室のみなさまにもとても感謝しております。本論文を完成させるまで、さまざまな場面で助けて下さった助手の小林亜起子さん、船岡美穂子さん、学部から学生生活をともに過ごし、ぎりぎりの状況において幾度も手をさしのべてくれた高木麻紀子さんには大変お世話になりました。和田先生のゼミで机を並べた仲間であり、執筆にあたってイタリア語の翻訳において貴重なご助言を賜った石田聖子さん、

ボローニャ留学時には研究のみならず生活の面でも幾度となく助けていただいた小久保真理江さん、そして、未来派の研究者として研究面でさまざまなヒントを与えて下さった横田さやかさんにも感謝の気持ちを伝えたく思います。どうもありがとうございました。

このほか、研究を進めるうえでご協力いただきながら、この場にお名前を記すことのできなかつた多くの方々にも御礼申し上げます。

最後に、私の学生としての日々を支えてくれた家族と、研究の道に進んだ私を理解し、応援してくれた大切な友人たちに、感謝の意を表します。

# 卷末1

『技術宣言』訳文および訳註

以下は 1951 年の第 9 回ミラノ・トリエンナーレでの「神聖比例に関する国際会議」のために編纂された宣言文<sup>1</sup>である。訳文の段落は原典に沿っている。原文の斜体部分と全文が大文字となっている部分はゴシックで表した。現在までの邦訳との違いを明確にするため、訳文から見て解釈が違ふと思われた部分に関しては訳註で比較検討している。

## 技術宣言（1951）

われわれは芸術における手段の発展を続けている<sup>2</sup>

すべてのものは必要によって生まれ、その時代の要求に価値を見だし、対応する。生活の物質的な手段の変化は、歴史を通じて、人間の精神の状態を規定する。文明をその起源から導いていく<sup>3</sup>体系<sup>4</sup>それ自体も姿を変える。かつて受け入れられていた体系に対立するような新しい体系がつつぎにあらわれてきて、その本質においても、そのあらゆる形態においても、以前のものにとってかわっていく。生活の、社会の、そしてそれぞれの個人の条件は変化している。こうした進歩のなかで人間は一般に、労働の全体的な組織化に基礎をおいて生きようとするものだ。科学による諸発見は、人間生活のあらゆる組織の上に影響をおよぼしている。新しい物理的な力の発見や、物質と空間の支配は、徐々に今までの歴史上に存在したことのない条件を人間に課している。これらの発見が生活のあらゆる形態において応用されることによ

---

<sup>1</sup>実際に 1951 年に発表されたリーフレットの原本には、タイトルの『技術宣言』の文字の下に「本宣言は、第 9 回ミラノ・トリエンナーレにおける第 1 回のプロポーシオンに関する国際会議に際して、ルーチョ・フォンターナによって編纂された」との但し書きがある。

<sup>2</sup>イタリア語原文では *Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte* だが、恩蔵の参照した仏語翻訳版の *Marck, Jan van der. / Crispolti, Enrico. Lucio Fontana vol.1, La Connaissance, Bruxelles, 1974*（以降便宜上 74 年レゾネ版と呼ぶ）では *Nous poursuivons l'evolution du moyen dans l'art* となっており、*Blistène, Bernard. Lucio Fontana, Centre Georges Pompidou et Musee national d'art moderne, Paris, 1987*（以降便宜上ポンピドゥー版と呼ぶ）では *Nous continuons l'évolution des moyens dans l'art* となっている。翻訳としては前者よりも後者の方がイタリア語の原文に近いと思われる。また、この副題部分は別の言語への翻訳に際してしばしば削られており、瀧口訳ではこの部分が訳出されていない。これはおそらく、瀧口が使用した欧文献と思われる *Lucio Fontana: ten paintings of Venice, Martha Jackson Gallery, New York, 1961*（以降便宜上マーサ・ジャクソン版と呼ぶ）における英語訳と *Lucio Fontana: con opere dal 1931 al 1959, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1959*（以降便宜上 59 年コンキエーリア版と呼ぶ）に収録されたイタリア語版で副題部分が削られているためと思われる。

<sup>3</sup>原文は *dirige* となっており三人称単数現在形である。恩蔵訳では過去形で訳されており、過去をいきいきと表現するために現在形を使用して書いたと判断されていると推測されるが、ここではこの宣言が書かれた当時、さらにその先まで文明を導いていくという連続した感覚を訳文中に反映させるため、辻訳、瀧口訳にならい、「導いていく」とした。

<sup>4</sup>思想体系・制度体系の両方を含めての体系と考えられる。ここでは辻訳、瀧口訳で採用された訳語「体系」を使用した。恩蔵訳では「制度」となっている。

り、人間の思想に根本的な変化<sup>5</sup>が生みだされるのである。絵の描かれたカルトン、垂直にたてられた石はもはや無意味だ。というのも、かつての造形美術<sup>6</sup>は、既知の形態を理想化して再現することであり、理想的な形でリアリティの与えられるようなイメージであったからだ<sup>7</sup>。人間の認識のあらゆる側面において確立している物質主義(マテリアリスモ)<sup>8</sup>は、ある芸術を必要としている。その芸術とは、今日では茶番劇になってしまうような再現的な芸術とは遠くかけ離れたものだ。この物質主義に精神をきたえられた今世紀の人々は、既知の形態を再現することに、また絶えずくりかえされた経験を物語ることに心動かされはしない<sup>9</sup>。こうしてわれわれが変形を通じて次第にたどりついた、抽象化が着想されるにいたったのだ。しかし、この美術の新しい段階も、今を生きる人間の要求に応えてはいない。

したがって本質においても、また形態においても、変化が必要である。絵画、彫刻、詩の克服<sup>10</sup>が必要なのだ。いまや、こうした新しいヴィジョンの希求に基礎をおく芸術が求められている。バロック<sup>11</sup>はわれわれをこの方向に導き、その方向性を、いまだかつて超えられたことのない

---

<sup>5</sup>原文では *una trasformazione sostanziale del pensiero*。で、ここでは瀧口訳、恩蔵訳を参照している。辻訳では *sostanziale* を「内部的」としており、瀧口訳の「実質的な」、恩蔵訳の「本質的な」とは若干ニュアンスの違いがある。

<sup>6</sup>ここでいうかつての造形美術とは、再現的な芸術を示していると考えられる。

<sup>7</sup>原文は *le plastiche consistevano in rappresentazioni ideali di forme conosciute ed immagini alle quali idealmente si attribuivano realtà*。となっており、ここでは *rappresentazioni* と *immagini* を並列と考えて訳してある。これは「造形とは、既知の理想を観念的に再現すること、あるいは現実を観念的に当てはめたイメージを表現することなのであった」とした瀧口訳にならうものであり、「造形とは、すでに知られているフォルムや、現実が理念的に帰せられていたイメージの観念的再現からなっていた」とする辻訳、「これまで造形作品というものは、観念的に現実のものともみなされてきたイメージや、すでにある形を、観念的に再現することによって成り立ってきた」とする恩蔵訳では *forme* と *immagini* が並列として捉えられていると思われる。ただし瀧口訳では“以前の”造形美術というニュアンスが削られているが、ここではそのニュアンスを表現するために「かつての」としてある。

<sup>8</sup>人間の意識にマテリアリスモがいきわたると物質の理想化した再現は力を失うとフォンターナは考えていると思われる。この物質主義について、イヴ＝アラン・ボワはバタイユの唯物論との類似性を言及した。この部分に関しては本文の第2章の第3項で詳述している。

<sup>9</sup>原文は *Gli uomini di questo secolo, forgiati a questo materialismo sono rimasti insensibili alla rappresentazione delle forme conosciute ed alle narrazioni di esperienze costantemente ripetute*。となっており、ここでは *sono rimasti insensibili* の部分を「心動かされはしない」と現在形で訳した。この部分を辻訳は「感じ得なくなっている」、瀧口訳は「動かされなくなっている」と現在形で訳出しており、恩蔵訳のみ「無感動になってしまった」と過去形で訳されている。文法的には現在形が妥当であるため、辻訳・瀧口訳を参照した。

<sup>10</sup>恩蔵訳では「絵画、彫刻、詩といったわくを越える」という表現になっているが、筆者は原文の全体内容から、芸術におけるジャンルの枠をこえるという意味ではなく、こうした既存の芸術とは違う新しいものをつくり出すという意味でとらえている。これは辻訳、瀧口訳にならうものである。

<sup>11</sup>「バロック」という語の意味の範囲には幅があるものの、ここでの「バロック」はこの語の最も一般的なとらえかたである16世紀末から18世紀初頭のヨーロッパ美術をさす言葉として使用されたものだと筆者は考える。この「バロック」を美術の一時代を規定する様式と考えず、たとえばエウヘニオ・ドールスのように全時代に現れるものととらえた場合、訳註16で扱う「こ



い壮大なスケールで演出<sup>12</sup>した。バロックにおいては時間の概念が造形芸術に結びついている。そこでは人物像が地面<sup>13</sup>から離れるように見え、さらに空間の中で表現された動きを継続しているように見える<sup>14</sup>。この着想は、人間のうちに形成されつつあった、物質の存在についての概念の帰結である<sup>15</sup>。この時代<sup>16</sup>の物理学は初めて力学の性質<sup>17</sup>を明らかにしており、運動は宇宙を認識するための原理として、物質というものに本来内在する条件である<sup>18</sup>と決定づけら

---

の時代」を現代ととることが可能になるが、ここではあえてそうしない。その理由として 17 世紀の物理学における発見と文中の記述の関連を訳註 18 に簡単に記す。論文中でもこのバロックの概念に関して詳述した。

ただし、これはあくまでも宣言の文脈上の問題であり、フォンターナ自身がドールズやフォションの言うようなこれと異なるバロック観に否定的だったという意味ではない。

<sup>12</sup>宣言の原文は *lo rappresentano* となっているが、のちの修正版では *lo rappresenta* となっており、ここでは修正版を参考としている。原文のまま考えると *rappresentare* の主語が何であるか判断しがたくなるが、修正版のように三人称単数とすれば主語は「バロック」ととらえられる。現在までの邦語訳はいずれも筆者と同様の見解を示している。

<sup>13</sup>原文では *il piano* とあるところをここでは「地面」と訳している。辻訳、瀧口訳、恩蔵訳はいずれも「平面」と訳しているが、バロックの人物像の天空へと解き放たれる、上昇するイメージには「地面」という訳語が相応しいのではないかと考えた。

<sup>14</sup>例えばローマのサンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア聖堂の祭壇にあるベルニーニの《聖テレサの法悦》は、祭壇に設置されたこの群像のための枠の中で、どこからも支えていないのに空中に舞い上がっているように見える。それはちょうど人物像が地面から離れるように見え、空間の中に浮かび上がる聖女の体は、その身に着けた衣服の袖といい裾という全てが激しく乱れたドレープと、天井からさし込む金の放射状の光と天の使いに導かれて、天に昇らんとし続けているように見える。

<sup>15</sup>原文では *Questa concezione fu la conseguenza dell' idea dell' esistenza che si formava nell' uomo* となっている。辻訳では「この概念は、人間の内部に形成されていった必要性が導いた結果であった」とされており、*dell' idea dell' esistenza* を「必要性」ととっている。幾分ニュアンスの違いを感じるため、ここでは瀧口訳「存在の概念」、恩蔵訳「存在についての思想」を参照するとともに、以降の文脈から考えて「物質の」という言葉をおぎなった。

<sup>16</sup>「この時代」は文脈上、訳註 11 でふれたバロックの時代と考える。そのため、この文の最後で *si determina* という語を、歴史的現在形で書いたものと判断し、訳を過去形にしている。なお、この部分は辻訳、瀧口訳、恩蔵訳すべて過去形で訳出されている。

<sup>17</sup>原文で *la natura della dinamica* とあるのを「力学の性質」と訳している。これは瀧口訳、恩蔵訳にならうものである。辻訳では「動きをもった自然」となっている。

<sup>18</sup>宣言の原文は *il movimento è una condizione emanante* となっているが、修正版では *il movimento è una condizione immanente* となっており、ここでは修正版に従っている。この理由として、修正版にもとづいた場合に訳出される「運動が物質に内在する条件である」という概念が、美術におけるバロックの時代と重なる 17 世紀に、デカルトによって生まれた慣性の法則と結びつくという点をあげたい。

アリストテレスは静止こそが物体に本来備わっている属性で、物体が運動しつづけるためには常に外から力を加えなければならないと考えていた。長らく科学の基礎とされてきたこの考えは 17 世紀、デカルトの慣性の法則によって否定される。この法則に関する「物体は自発的に止まらない」という考えはアリストテレスの考えを否定するものだ。デカルトは物体に本来備わっている属性をむしろ運動だと見ていた。これは「運動が物質に内在する条件である」という宣言の一節と一致する。(小山慶太『科学の思想と歩み』学術図書出版社、1985 年を参照)

このようなバロック期の力学の見地から考えると、やはり原文の *emanante* を「発散する・出す」といった意味を持つ動詞 *emanare* の現在分詞 *emanante* の誤記と考えるよりは、形容詞

れた。われわれが発展のこの段階に到達したとき、作品において運動が表現されることの必要性は、もはや造形美術によっては達成し得ないほど重要なものになってしまった。そこでこの発展は音楽によって続けられ、諸芸術は美術史の危険な泥沼たる新古典主義の状態におちいってしまう。だが、時間が征服されたとき、運動の不可欠さは完全に明らかになった。印象主義者たちは構図の構造的な素描を色彩＝光<sup>19</sup>の犠牲にする。未来主義においてはいくらかの要素が排除され、その他の要素は感覚に従属することによって重要性を失う。未来主義は運動を基本原則として、かつ唯一の目的としてとりいれた<sup>20</sup>。空間における壇の展開<sup>21</sup>、空間の連続性を示す独自の諸形態<sup>22</sup>は、唯一の、そして真の偉大な現代芸術の発展(造型のダイナミズム)<sup>23</sup>を始め、空間主義者たちはさらにこの理念をもこえて<sup>24</sup>いく。絵画でもなく、彫刻でもなく、

---

immanente の誤記と考えて「内在する」と訳するのが自然ではないだろうか。

<sup>19</sup>原文では *al colore-luce* とあるのを「色彩＝光」と訳している。これは恩蔵訳にならうものである。辻訳、瀧口訳ではこの語を「色と光」と訳しているが、ここでは色と光を別個のものと考えたのではなくつながりを持たせたかったため、あえて直訳した。

<sup>20</sup>『技術宣言』は未来派の出発点かつ到達点を「運動」と見ている。これはおそらく正しい見解だろう。未来派の芸術家ウンベルト・ボッチョーニは著書、『未来主義の絵画と彫刻』の中で、「私の意図は単一の素材を多くの素材に分解することであり、その素材のおのおのは自然に備わった多様性によって、重量や分子量の多様性を生み出す。これを通じて動的な要素が達成される」と述べている。未来派の描く空間は確かに運動とともにあり、それは互いに切り離せないものだ。空間主義はさらに運動をも越えていくとしながらも、以降の文中でこの「運動」の重要性について語っている。(Boccioni, Umberto. *Pittura e scultura futuriste*, edizioni SE, Milano, 1997 を参照)

<sup>21</sup>未来主義の芸術家ウンベルト・ボッチョーニの《空間における壇の展開》という 1912 年の作品を念頭においていると思われる。また、瀧口訳ではこの部分が「空間への戦いの展開」となっているが、これは瀧口が参照したと思われるマーサ・ジャクソン版で原文の *Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio* を *The development of a battle into space* と誤訳していることに起因するのだろう。マーサ・ジャクソン版の訳者(明記がないため定かでないが、このカタログにローレンス・アロウェイによる小論が掲載されているのでアロウェイの訳である可能性は高い)がおそらく、「壇」を意味する *una bottiglia* を「戦い」を意味する *una battaglia* と誤読し、英語にする際に *a battle* に誤訳したのではないかと推測される。また、この註と次の註で筆者がおこなった、「ボッチョーニの作品を念頭においている」という指摘は辻訳においてすでになされている。

<sup>22</sup>未来主義の芸術家ウンベルト・ボッチョーニの《空間における連続という独自の諸形態》という 1913 年の作品を念頭においていると思われる。これの原文は *forme uniche della continuità dello spazio* で、ボッチョーニの作品名は原語だと《*forme uniche della continuità nello spazio*》になる。

<sup>23</sup>造形によってダイナミックな動きそのものをとらえる感覚。

<sup>24</sup>原文では *gli spaziali vanno al di là di questa idea: ne pittura, ne scultura* 《*forme, colore suono, attraverso gli spazi*》となっている。ここでは *idea* までとそれ以降をわけて訳し、*idea* 以降の部分は空間主義者たちが超えていくものではなく、超えた先の目的と考えた。これは瀧口訳、恩蔵訳にならうものである。辻訳では: *ne pittura, ne scultura* 《*forme, colore suono, attraverso gli spazi*》が *idea* の内容としてとらえられているため、空間主義者にのりこえられるべきものの一つとなっている。

『空間をつらぬく形態、色彩、音響』。この探究において意識的であれ、また無意識的であれ<sup>25</sup>、芸術家たちは、新たな避けえない技術的な手段と、新たな物質を自由に使えることなくして、目的にたどりつくことはできなかつたであろう。このことは芸術における手段の発展の必要を裏づけている。例えば、映画<sup>26</sup>の成功は、ダイナミックなものを指向する精神によってとられた方針を決定的に裏づけるものだ。人間の性質のうちのこの変化を、全面的に歓迎しつつ、われわれはすでに知られた芸術の習慣的な形態を放棄し、時間と空間の融合に基礎をおく芸術の発展にとりくむ。存在、自然、物質は完全なひとつの統一体で、時間と空間のなかで展開する。運動、すなわち発展と展開の特性であるそれは、物質の持つ基本条件である。すでに物質は運動の中に存在しており、その他の形では存在していない<sup>27</sup>。そして物質の展開は永遠であり、色や音といった現象の同時的な展開を通じて、新たな芸術はみずから完全な形で実現する。人間の知性の知覚する、あらゆるイメージが潜んでいる潜在意識は、これらのイメージの本質と諸形態を選びとり、人間の性質を形成するもろもろの概念を受け入れる。潜在意識は個人をかたちづくり、その個人を完成し、変化させ、そしてその人間に方針を与える。その方針とは、潜在意識が世界から<sup>28</sup>受けとっているものであり、またそれを個人がつぎつぎにとりいれるのである。社会は2つの力<sup>29</sup>を、ただひとつのより大きな形態の内に結合させるために、両者の分離

---

<sup>25</sup>原文では *Coscienti ed incoscienti in questa ricerca* となっている。ここでは辻訳、瀧口訳を参照した。恩蔵訳では「この探求を意識しているけれども、同時に無意識的でもある」とされており、幾分ニュアンスの違いがある。

<sup>26</sup>原文では *fotogramma* である。映画のフィルムのコマをさす語なので、ここではそのコマが複数連なって連続した動きを見せる、そのイメージから「映画」と訳している。これは恩蔵訳にならうものである。辻訳では「写真術」、瀧口訳では「フォトグラム」となっていた。この訳語から想定されるのは、カメラを使用せずに直接印画紙の上に物体を配置し、光を当ててその影の部分以外を感光させて作画する写真技法、フォトグラムである（1830年代にタルボットが初めて制作しているが、それから90年ほど経った1920年代にマン・レイとモホリ＝ナジによって多数制作されたことで一般的になった。マン・レイのこの技法で制作した作品に関しては、作家自らがレイヨグラフと呼んでいたため、この呼称が使用される場合が多い）。この写真技法をさす解釈することも可能だが、「ダイナミック」であるということに力点をおいて訳す場合、写真技法としてのフォトグラムは動きを強く表現するための技法とは言いがたく、一考の余地があるのではないかと思われる。写真術とダイナミズムの関連性から思い出されるのは未来派の作家、ブラガーリアによる『フォト・ディナミズモ』という宣言であるが、この宣言中でも *fotogramma* の語を写真技法という意味で使用してはいないこと、またイタリア語の単語そのものに写真と関連する意味がないことを考えると、「映画」という訳語がより適切と思われる。

<sup>27</sup>「運動、すなわち」からの二文は、原文だと *Il movimento, la proprietà di evoluzione e di sviluppo è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma*, となる。この文中の *questa* をここでは「物質」ととって訳した。これは瀧口訳、恩蔵訳にならうものである。辻訳ではこれを「基本条件」ととって訳している。また、*in altra forma* をここでは「他の形」と訳しているが、これは瀧口訳にならうものである。辻訳、恩蔵訳ではこれを「他の形式」としている。

<sup>28</sup>原文は *dal mondo* となっている。ここでは「世界から」としているが、これは瀧口訳、恩蔵訳にならうものである。辻訳では「宇宙から」となっている。

<sup>29</sup>少し前の文の時間と空間がこの2つの力にあたると思われる。

をとりのぞくことをめざしている。そして現代科学はそれらの諸要素の漸進的な統一に基礎をおいている。この新しい意識の状況から、総合的な芸術が生まれいである。そうした芸術の中では存在が自らの全体性<sup>30</sup>において機能し、おのれを明らかにする。

芸術的で分析的な発展の、変化にとんだ数千年が過ぎ去って、総合<sup>31</sup>の時がやってくる。以前は分割が必要だった、だが今日その分割は、人が心のなかにつくりあげている統一体の分裂<sup>32</sup>を招いている。われわれは物理的諸要素を集合させることによって“総合”を構想する。物理的諸要素とはすなわち、理念的、および物質的な統一体を構成する色彩、音響、運動、空間である。色彩は空間の要素であり、音響は時間の要素であり、そして運動は時間と空間のなかに展開するのである。それらは存在の 4 つの次元をふくむ新しい芸術の基礎的な形<sup>33</sup>である。

以上のことは空間的芸術の理論的概念となるだろう。私は手みじかに、技術的側面、ならばに存在の 4 つの次元をふくむその展開の可能性について語ろうと思う<sup>34</sup>。

建築はヴォリューム、基礎、高さ、奥行きである。その 4 つは空間の中にふくまれている<sup>35</sup>。建

---

<sup>30</sup>宣言の原文では *nella sua tonalità* となっているが、修正版では *nella sua totalità* に変更されている。本稿は修正版にもとづいて訳した。辻訳では「その階調の中で」という訳語があてられているところから見て、修正以前の原文にもとづいていると思われる。マーサ・ジャクソン版では *in its totality* と明らかに原文を修正して訳しているが、これを瀧口ははっきりと訳出していない。74 年レゾネ版、ポンピドゥー版ではともに *dans sa totalité* と訳されており、これをもとに恩蔵訳は筆者と同様、「全体性において」としている。

<sup>31</sup>原語は *sintesi*、これは未来派の好んで使った語である。たとえばボッチョーニが中心となって編纂された『未来主義絵画技術宣言』や『未来主義彫刻技術宣言』などでもこの語とその派生語が使用されている。

<sup>32</sup>原文では *una disintegrazione dell' unità concepita* となっている。ここでは *concepita* を「心の中でつくりあげている」とした。辻訳では「すでに決議された」としており、「考えられるような」とした瀧口訳や「考えた」とする恩蔵訳よりも強い意味をこの語にもたせている。

<sup>33</sup>原文では *le forme fondamentali* である。ここは「基礎的な形」とした。これは恩蔵訳にならうもので、辻訳では「基本的形式」、瀧口訳でも「基礎的な形式」となっている。

<sup>34</sup>原文は *Questi sarebbero i concetti teorici dell' arte spaziale, brevemente esporrò la parte tecnica e la sua possibilità di sviluppo, che contiene le quattro dimensioni dell' esistenza*. 瀧口訳では「存在の四つの次元を含む技術的な面と発展の可能性を簡単に示したい」となっており、原文でいえば *che* 以下を *la parte tecnica* にもかけて訳したことになる。マーサ・ジャクソン版の訳文では *Briefly I shall endeavour to show the technical aspects and the possibility of development in the four dimensions of existence* となっており、瀧口が *the technical aspects* と *the possibility of development* を並列で扱ったことでこうした訳になったと思われる。筆者はここでは *che* 以下を *la sua possibilità di sviluppo* のみにかけて訳出している。これは辻訳にならうものである。なお、仏語版をもとにした恩蔵訳でも筆者と同様の解釈が見られる。

<sup>35</sup>「建築は」からの 2 文は、原文では *L' architettura è volime, base, altezza, profondità, contenute nello spazio* となっている。恩蔵訳のみこの 4 つの語を訳出した後にもうひとつ「内容」という語を挿入している。これは 74 年レゾネ版およびポンピドゥー版で *L' architecture est volume, base, hauteur, profondeur, contenus dans l' espace* となっているのをもとに、*contenus* を形容詞としてではなく他の 4 語と並列の名詞ととらえて訳出したものと考えられる。しかし、原文でも仏語版でも *contenute* のみ複数形である点から考えて、前の 4 語にかかる形

築の理念的な第4の次元は、芸術である。

彫刻はヴォリューム、基礎、高さ、奥行きである。

絵画は描写である。

鉄筋コンクリート(手段)<sup>36</sup>は現代建築の様式と静力学<sup>37</sup>に革新をもたらす。リズムとヴォリュームが装飾の様式<sup>38</sup>に、重力の法則に拘わらず建設する自由(卵型の家のプロジェクトを見たことがある。芝生から立ちあがるそれは神聖比例を無視したものだ)が静力学に、とって代わる。こうした新しい建築に対しては、新しい技術と手段<sup>39</sup>に基礎をおく芸術がふさわしい。それはすなわち空間的芸術である。目下のところはネオン、ウッドライト<sup>40</sup>、テレビ<sup>41</sup>といった建築の理念的な第4の次元。太陽の都<sup>42</sup>、光の都というものがかつては空想であったように、今私が未来の都市について空想するのを許していただきたい。空間の征服あるいは原子爆弾といったものは、いまや人間に身を守るように示唆している<sup>43</sup>。すでに地下工場が建設されている。細

---

容詞として訳出するほうがふさわしいように思われた。

<sup>36</sup>鉄筋コンクリートは、コンクリート中に鉄棒を埋めこんでつくられた複合的な建築材料である。コンクリートはセメントと水、砂や砂利といった素材を主な材料としており、これを枠に流し込むことで形が規定されるため、従来の建築資材に比べてデザインの自由度が高いため重宝された。19世紀半ばに生まれ、20世紀になって一般の構造物に使用されるようになった。鉄が鋼として大量に生産されるのと時代を同じくして、この建築材料を使用した建築物が増えていく。

<sup>37</sup>原文の語は *la statica* である。ここでは瀧口訳および恩蔵訳にならい、「静力学」とした。力学の中でも、運動やその変化が生じないような場面、すなわち複数の力の平衡関係を論ずる場合、これを静力学と呼んで区別することがある。ここでは鉄筋コンクリートが誕生する以前のヨーロッパの建築物の基本的な構造である組積造(石やレンガなどをつみあげてつくる建築物の構造)の建物もつ、厚い壁で自重を支える、重みのある安定した印象とその構造そのものを静力学という言葉で表現していると思われる。訳では「安定性」という語をあてている。

<sup>38</sup>ある意味で、鉄筋コンクリート登場以前の建築が構造それ自体ではなく、その内部の装飾形態によって様式が規定されたといえるのに対し、この鉄筋コンクリートという素材は建築の構造自体に大きな変革を与えうるものであった。

<sup>39</sup>原文では *un' arte basata su tecniche e mezzi nuovi* となっている。この *mezzi* をここでは「手法」と訳してあるが、これは瀧口訳ならびに恩蔵訳にならうものである。訳ではこれを「素材」としている。

<sup>40</sup>米国の物理学者 W. ウッドによって発見された紫外線。ブラックライト。

<sup>41</sup>テレビに関してはのちに『テレビジョンのための空間運動宣言』という宣言文が出ているくらいで、この新しい媒体に対する興味のほどがうかがえる。

<sup>42</sup>宣言の原文は *le città sole, luce, la conquista...* と続くが、修正を経たヴァージョンでは *le città sole, luce; la conquista* となっており、ここでは修正を参考に訳出している。なお、トンマーソ・カンパネッラにより1602年に“*La città del sole*”、『太陽の都』というユートピア論が書かれており、これを念頭に置いた上で *le città sole* という語を使っているのではないかと思われる。

<sup>43</sup>原文では *Permettetemi di fare delle fantasie sulle città del futuro, come sono rimaste fantasie le città sole, luce, la conquista degli spazi o l' atomica, suggeriscono all' uomo di proteggersi* となっているが、のちの修正版では *luce, la conquista* が *luce; la conquista* に変更されている。これをうけて本稿では *luce* まででいったん文を切って訳出した。*sole, luce* を並列と考え、ともに *le città* にかけて「太陽の都、光の都」としている。これは瀧口訳や恩蔵訳と同

胞のように同じ形をした小さな部屋の集合体になりうる中心施設<sup>44</sup>が生まれ、人々はついに自然の美に干渉することをやめるだろう<sup>45</sup>。芸術においては、四次元についても、空間についても、空間的芸術についても語られている。これらすべてについて人は、漠然とした、あるいは間違った概念を持っている。穴のあいた石<sup>46</sup>、空へむかう要素、螺旋形<sup>47</sup>、それらはどれもみな空間の見せかけ<sup>48</sup>の征服であり、ひとつの次元を欠いた<sup>49</sup>それらの3つの次元の中の空間に含まれる形態である。(例:1, 2, 3, 4)<sup>50</sup>

バベルの塔は人間の空間の支配に対するうぬぼれの最も古い例である<sup>51</sup>。人間によっておこなわれる空間の真の征服は、数千年間、人間の美学と比例の基礎であった地表からの、地平からの離脱である。この離脱によって四次元は生まれ、ヴォリュームはいまや、まさに<sup>52</sup>そのすべての次元を備えた空間の中にふくまれている。人によって造られた最初の空間的形態は気

---

じ解釈である。ただし、瀧口訳では「未来都市の幻想は太陽の、あるいは光の都市を含むだろう」とされており、恩蔵訳では「未来都市に空想を拵げさせてもらうなら、というのも太陽の、光の都市というものはまだ空想でしかないからだ」とされており、若干ニュアンスに違いがある。sono rimasteにある過去形の意味合いを二者とも訳出していないが、瀧口に関してはマーサ・ジャクソン版での訳文が現在形であるため、こうした訳文になったのではないかと考えられる。また、辻訳では「未来の都市について空想することを許してもらうと、空想のままの都市では、太陽、光、空間と原子の征服が、人間に身の護り方を暗示している」とされている。これは come sono rimaste fantasie le città を「空想のままの都市では」と訳して、その後の sole や luce は la conquista degli spazi o l'atomica との並列でとらえ、suggerisconoの主語と考える場合の訳出方法であると思われる。

<sup>44</sup>原文では *nasceranno centri che potrebbero essere un insieme di cellule* となっている。ここでは文脈から考えて幾分言葉をおぎなって訳した。辻訳は直訳に近い形をとっているが、おそらく本来の意味をとらえる際に有用なのは瀧口訳「地下団地のようなものが生まれ」と恩蔵訳「センターが作られるだろうが、それは小さな部屋を集めたようなものであるかもしれない」である。この建築物を瀧口のように地下のものとするのは意識に過ぎると思われるが、「団地」というのは「細胞の集合体」という言葉が示す建築物に近いイメージであろう。推測するに、細胞のような同型の小さな部屋が集まって形成された建築物をさしてこのような表現を使用したのではないと思われる。

<sup>45</sup>前の註で扱った部分から考えて、この表現は、自然と切り離されたごく人工的な生活環境をイメージしていると考えられる。

<sup>46</sup>解説図(fig. 38)の左上と思われる。

<sup>47</sup>原文は *Un sasso bucato, un elemento verso il cielo, una spirale*, である。辻訳では「穴を穿った石、空に向う螺旋は」となっているが、ここでは瀧口訳と恩蔵訳を参照し、*un elemento verso il cielo* と *una spirale* は別個に訳出した。解説図(fig. 38)の右中央と思われる。

<sup>48</sup>原語は *illusoria* である。訳註 53 の *veramente* と対応していると考えられる。辻訳では「幻影的」、瀧口訳では「錯覚的」、恩蔵訳では「偽りの」となっている。

<sup>49</sup>欠いている一つの次元とはおそらく時間ではないかと思われる。

<sup>50</sup>宣言文の解説図(fig. 38)に付された番号と思われる。どの番号がどの図を示しているかは不明だが、4種の形態と空間の関係について説明をしていると考えられる図であるため、この4種をしめすものと考えられる。

<sup>51</sup>瀧口訳ではこの一文が訳出されていない。マーサ・ジャクソン版では訳出されており、59年コンキリア版でもこの文は削られていない。

<sup>52</sup>原語は *veramente* である。訳註 49 の *illusoria* と対応していると考えられる。ここでは瀧口訳、恩蔵訳を参照した。辻訳ではこの語を訳出していない。

球<sup>53</sup>である。空間の支配とともに、人間は、宇宙時代<sup>54</sup>の初めての建築物を建設する。それは航空機である。新たな芸術の幻想が、こうした動く空間的な建築物たちに伝えられるだろう。

ある新しい美学が次第に形成されていく。諸空間を横切り動く光り輝く形態たちが。運動、色彩、時間、そして空間が新しい芸術の諸概念である。どこにでもいる人間の潜在意識のなかに、生命に関する新たな着想がある。創造者たちはゆっくりと、しかし断固としてどこにでもいる人間の征服を始める。

芸術作品は永遠ではない。時間の中に人間と人間の創造物は存在しており、人間が滅びても無限は続くのである。

---

<sup>53</sup>この気球は技術宣言に付属する解説図(fig. 36)にも描かれている。

<sup>54</sup>原文の *Era Spaziale* を「宇宙時代」と訳している。これは恩蔵訳にならうもので、辻訳、瀧口訳では「空間時代」となっている。フォンターナがこの宣言文の解説図として、地球とおぼしき球を囲む三角形とその頂点近くにくるくると渦巻きを描いたものを挿入しており、この図の渦巻きが描かれた部分に問題の語、*era spaziale* が記されていることをかんがみて、この語がしめすイメージは空間より宇宙に近いものであるだろうと考え、「宇宙時代」を訳語に選んだ。

## 卷末2

### 第9回ミラノ・トリエンナーレ フォンターナの出品作についての報告



本論文執筆に際しての調査により、筆者は第9回ミラノ・トリエンナーレの出品作の中で不明だった作品のうち、セラミック部門に展示された数点を新しく特定することに成功した。本稿では、この結果について報告する。

まず今回とりあげたいのは、第9回ミラノ・トリエンナーレに出品された作品のうち、《道化師》と名づけられた作品である。第9回のトリエンナーレのカタログに記述された2体の《道化師》のうち、1体はすでにレゾネにて《道化師(48SC10)》(図1)と特定されている<sup>1</sup>。もう1体についても、《道化師(51SC2)》と《道化師(51SC3)》(図2)にはトリエンナーレで展示された可能性があると記載されている<sup>2</sup>。

展示された2体の《道化師》を撮影した写真(図3)を見ると、確かに左の像は《道化師(48SC10)》であることがわかる。ところが、右の像と《道化師(51SC2)》や《道化師(51SC3)》とを比較してみると、いずれもポーズが異なっており、全体のシルエットも違う。

またレゾネにおいて《道化師(51SC2)》と《道化師(51SC3)》はどちらも「白、赤、黄、灰色<sup>3</sup>」とあるが、第9回トリエンナーレのカタログにおいて、《道化師》2体は「黄、黒、白の釉薬がかかったセラミックの小像<sup>4</sup>」と記述されている。「灰色」はまだしも、「赤」という目をひく色がトリエンナーレのカタログ上で描写されないのは不自然だ。

さらに《道化師(51SC2)》と《道化師(51SC3)》は、前者が高さ64cm、後者が高さ59cmと小ぶり<sup>5</sup>で、高さが70cmある《道化師(48SC10)》<sup>6</sup>の横に並べた場合、トリエンナーレの展示写真のようにほぼ同じ高さになることはない。

以上のような理由から、筆者は第9回に展示された《道化師》2体に、《道化師(51SC2)》と《道化師(51SC3)》は含まれないと断言する。

また筆者は、この像が《道化師(48SC17)》(図4)であると考え、《道化師(48SC17)》は色の描写が「黄、黒<sup>7</sup>」のみであり、《道化師(48SC10)》と同様である。展示写真は作品の台座の角

---

<sup>1</sup> 《道化師(48SC10)》の展覧会履歴に第9回ミラノ・トリエンナーレが記述されており、トリエンナーレのカタログのp.148, 174に記載があるとされている。(Crispolti 2006, *op. cit.*, pp.211.) しかしp.174に関連する記述はなく、p.173に、室内調度と家具を展示する部門で展示された室内の食堂内部にフォンターナの制作した彫像が置かれた旨が記されている。セラミックの展示と室内調度と家具の展示はどちらも会期中常設のため、同じ作品が展示されることはないと考えられる。Pica 1951, *op. cit.*, pp.173-174.

<sup>2</sup> 《道化師(51SC2)》《道化師(51SC3)》の展覧会履歴に第9回ミラノ・トリエンナーレが記述されており、いずれも以下のような表現がされている。

“Esposizioni: Milano, Triennale, 1951, p.148 (?)” (Crispolti 2006, *op. cit.*, p.294.)

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.294.

<sup>4</sup> Pica 1951, *op. cit.*, p.148.

<sup>5</sup> Crispolti 2006, *op. cit.*, p.294.

<sup>6</sup> Crispolti 2006, *op. cit.*, p.211.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.212.

の部分正面にして撮影されているのに対し、レゾネの図版は台座の一辺に並行な位置から撮影されているため印象が少し異なるが、《道化師(48SC17)》は右の像によく似ている。《道化師(48SC17)》は、像高も 69cm<sup>8</sup>と《道化師(48SC10)》の 70cm とほぼ同じであり、2 体並べた際の大きさも適切である。

これらの理由から、筆者は第 9 回のセラミック展示部門に出品された 2 体の《道化師》は、1 体を従来通り《道化師(48SC10)》とし、もう 1 体を《道化師(48SC17)》と新しく定義する。

なお、トリエンナーレのアーカイヴの写真部門には、《キリスト》という名でセラミック展示部門に出品された作品の写真(図5)も存在する。しかし、カタログにこの像についての記述はない。“Domus”の写真には、カタログで床の上の彫像として記されたものと考えられる像が縦に 2 枚並んだセラミック製大皿の右下に写っているものの、これと写真の《キリスト》像は形も色も違う。写真の像(図5)は確かに磔刑のキリストを表現したように見える。だがよく観察すると、上部に蝋燭を立てるための留め金として、輪状にひねったワイヤーがある。それゆえ筆者は、この作品を《白・金色のセラミック製燭台》と定義する。

このほか、アーカイヴには《磔刑》と呼ばれるセラミック塑像の写真(図6)も所蔵されている。これはトリエンナーレ開催期間中におこなわれた、「画家と彫刻家による芸術品国際展」に出品された三作品のうちの《磔刑》ではないかと推測される。

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, p.212.

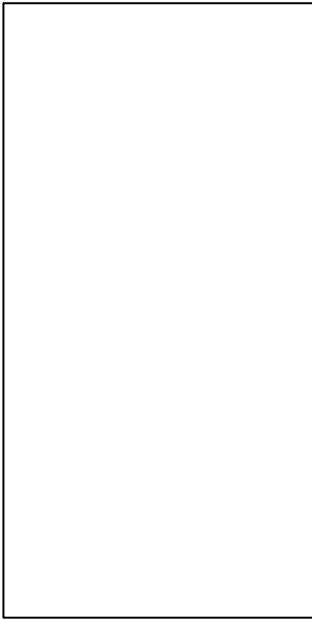


図1 《道化師(48SC10)》1948年

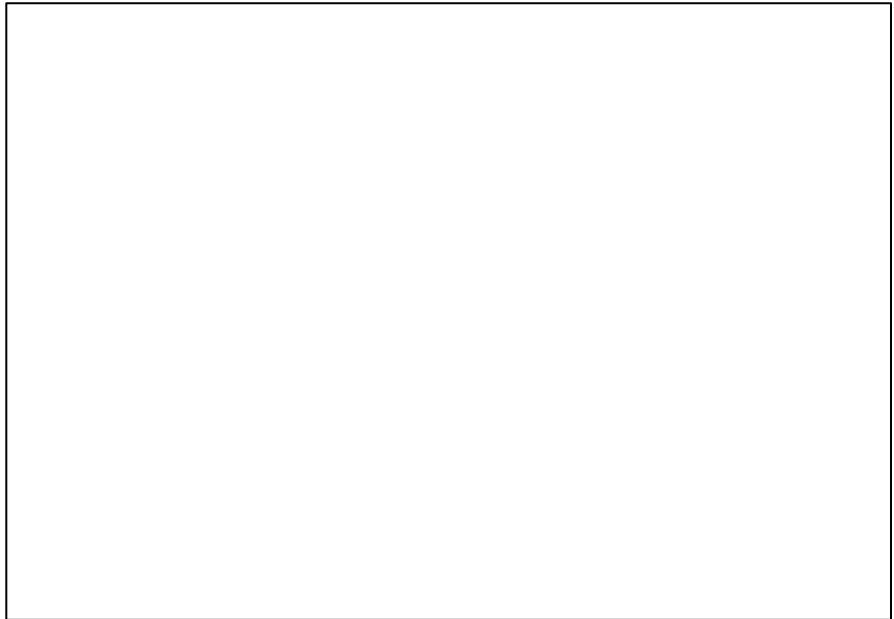


図2 《道化師(51SC2)》と《道化師(51SC3)》1951年

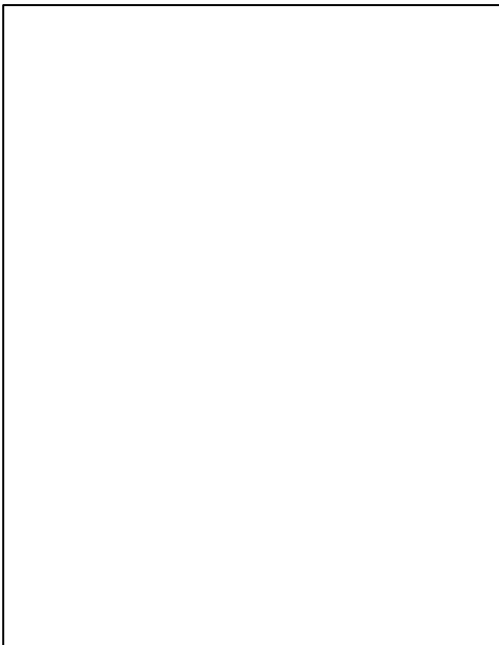


図3 実際にトリエンナーレで展示された《道化師》  
2体を撮影した写真 (TRN\_09\_14\_0792)



図4 《道化師(48SC17)》1948年

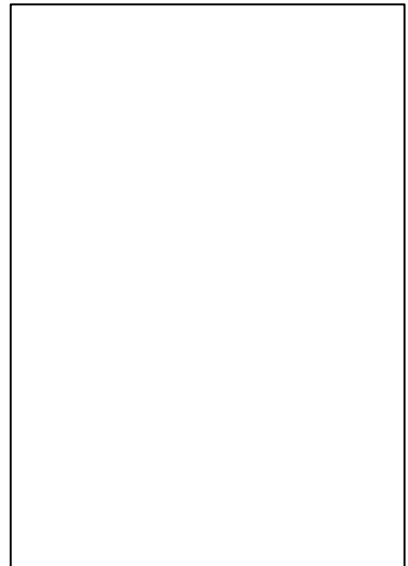


図5 白・金色のセラミック製突き出し燭台:《キリスト》(TRN\_09\_14\_0791)

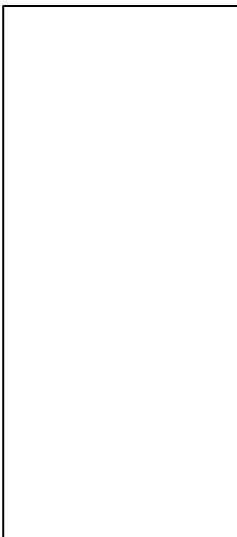


図6 《磔刑》制作年不明 彩色セラミック  
(TRN\_09\_08\_0428)

※ TRN\_VI\_08\_0532 などの記号はトリエンナーレのフォトテカの分類番号

# 文献表

## ◆ 主要参考文献表

### 空間主義の宣言文

\*内容および年記は CRISPOLTI 2006及びGIANI 1957参照。

M_Buenos Aires 1946		<i>Manifiesto blanco,</i>	Buenos Aires, 1946
M_MILANO 1947		<i>Spaziali,</i>	Milano, 12. 1947
M_MILANO 1948		<i>Spaziali,</i>	Milano, 18. 3. 1948
M_MILANO 1950		<i>Proposta di un regolamento del Movimento spaziale,</i>	Milano, 2. 4. 1950
M_MILANO 1951a	Fontana, Lucio.	<i>Manifiesto tecnico,</i>	Milano, 27-29. 9. 1951
M_MILANO 1951b		<i>Manifiesto dell' arte spaziale,</i>	Milano, 26. 11. 1951
M_MILANO 1952		<i>Manifiesto del Movimento spaziale per la televisione,</i>	Milano, 17. 5. 1952
M_VENEZIA 1953	Ambrosini, Anton Giulio.	<i>Lo spazialismo e la pittura italiana nel secolo XX,</i>	Venezia, 9. 1953

### フォンターナの関わったミラノ・トリエンナーレのカタログ

MILANO V 1933	Pica, Agnoldomenico (ed.).	<i>V Triennale di Milano,</i>	Milano, 1933
MILANO VI 1936	Pica, Agnoldomenico (ed.).	<i>VI Triennale di Milano,</i>	Milano, 1936
MILANO VII 1940	Pica, Agnoldomenico (ed.).	<i>VII Triennale di Milano,</i>	Milano, 1940
MILANO IX 1951	Pica, Agnoldomenico (ed.).	<i>IX Triennale di Milano,</i>	Milano, 1951
MILANO X 1954	Pica, Agnoldomenico (ed.).	<i>X Triennale di Milano,</i>	Milano, 1954
MILANO XI 1957	Pica, Agnoldomenico; et al. (ed.).	<i>XI Triennale di Milano,</i>	Milano, 1957
MILANO XIII 1964	Morino, Pasquale. Pica, Leonello (ed.).	<i>XIII Triennale di Milano,</i>	Milano, 1964

### フォンターナのカタログ・ジェネラーレ(レゾネ)

VAN DER MARCK 1974	Van der Marck, Jan, Marie, Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Lucio Fontana vol.1,</i>	Bruxelles, 1974
CRISPOLTI 1974	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Lucio Fontana vol.2,</i>	Bruxelles, 1974
CRISPOLTI 1986	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Fontana: Catalogo generale, 2vols,</i>	Milano, 1986
CRISPOLTI 2006	Crispolti, Enrico; et al. (ed.).	<i>Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni,</i> Tomo II,	Milano, 2006
BARBERO 2013	Barbero, Luca Massimo (ed.).	<i>Lucio Fontana: Catalogo ragionato delle opere su carta,</i> Tomo III,	Milano, 2013

### フォンターナもしくは空間主義のモノグラフィー

ANAYA 1999	Anaya, Jorge López. Sobrado, Ethel Martinez; et al.	<i>Lucio Fontana: Profeta del espacio,</i>	Buenos Aires, 1999
BALLO 1970	Ballo, Guido.	<i>Fontana: Idea per un ritratto,</i>	Torino, 1970
BALLO 1971	Ballo, Guido.	<i>Lucio Fontana,</i>	New York, 1971
BALLO 1972	Ballo, Guido.	<i>Lucio Fontana,</i>	Milano, 1972
BAUMBACH 1938	Baumbach, Erich E.	<i>Le sculpteur Lucio Fontana un essai analytique,</i>	Milano, 1938
BIANCHINO 2009	Bianchino, Gloria. Branchi, Maria Pia (ed.).	<i>Lucio Fontana: Disegno e materia: le opere delle collezioni CSAC dell'Università di Parma,</i>	Milano, 2009
CAMPIGLIO 1995	Campiglio, Paolo.	<i>Lucio Fontana: La scultura architettonica negli anni trenta,</i>	Nuoro, 1995
CAMPIGLIO 1999a	Campiglio, Paolo.	<i>Itinerari di Lucio Fontana a Milano e dintorni,</i>	Milano, 1999
CAMPIGLIO 1999b	Campiglio, Paolo.	<i>Lucio Fontana: Lettere 1919-1968,</i>	Milano, 1999
CAMPIGLIO 2009	Crispolti, Enrico.	<i>Lucio Fontana: Ambiente spaziale con tagli (1960),</i>	London, 2009
CAMPIGLIO 2010	Campiglio, Paolo.	<i>Lucio Fontana: L'Arlecchino,</i>	Milano, 2010
CRISPOLTI 1963a	Crispolti, Enrico.	<i>Carriera "barocca" di Fontana,</i>	Milano, 1963
CRISPOLTI 1963b	Crispolti, Enrico.	<i>Omaggio a Fontana,</i>	L'Aquila, 1963
CRISPOLTI 1971	Crispolti, Enrico.	<i>Omaggio a Fontana,</i>	Assisi-Rome, 1971
CRISPOLTI 1999a	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Centenario di Lucio Fontana,</i>	Milano, 1999
CRISPOLTI 1999b	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Fontana,</i>	Milano, 1999
CRISPOLTI 2004	Crispolti, Enrico.	<i>Carriera "barocca" di Fontana: Taccuino critico 1959-2004 e carteggio 1958-1967,</i>	Milano, 2004
DE BARTOLOMEIS 1967	De Bartolomeis, Francesco.	<i>Segno antidisegno di Lucio Fontana,</i>	Torino, 1967
DE SANNA 1993	De Sanna, Jole.	<i>Lucio Fontana: Materia spazio concetto,</i>	Milano, 1993
FOSSATI 1970	Fossati, Paolo.	<i>Lucio Fontana: Concetto Spaziali,</i>	Torino, 1970
GIANI 1957	Giani, Giampiero.	<i>Spazialismo: Origine e sviluppi di una tendenza artistica, 2nd ed.,</i>	Milano, 1957
GIANI 1958	Giani, Giampiero.	<i>Lucio Fontana,</i>	Venice, 1958
GOTTSCHALLER 21	Gottschaller, Pia.	<i>Lucio Fontana: The Artist's Materials,</i>	Los Angeles, 2012
GRAMIGNI 2003	Gramigni, Marco.	<i>Lucio Fontana: Il mistico dei buchi, dei tagli e della luce,</i>	Fonti, 2003
HESS 2006	Hess, Barbara.	<i>Lucio Fontana 1899-1968 "A New Fact in Sculpture",</i>	Los Angeles, 2006
JOPPOLO 1992	Joppolo, Giovanni.	<i>Lucio Fontana: Une vie d'artiste,</i>	Marseille, 1992
LICHT 1989	Licht, Fred.	<i>Omaggio a Lucio Fontana,</i>	Venezia, 1989
MOROSINI 1940	Morosini, Dulio.	<i>Lucio Fontana,</i>	Milano, 1940
PASSONI 1970	Passoni, Aldo (ed.).	<i>Lucio Fontana,</i>	Torino, 1970
PERSICO 1936	Persico, Edoardo.	<i>Fontana: La vita nell'arte,</i>	Milano, 1936
PICA 1953	Pica, Agnoldomenico.	<i>Fontana,</i>	Venezia, 1953
PICA 1959	Pica, Agnoldomenico.	<i>Lucio Fontana: Con opere dal 1931 al 1959,</i>	Milano, 1959
PILLITTERI 1973	Pillitteri, Paolo.	<i>Lucio Fontana,</i>	Milano, 1973
RUHÉ 2006	Ruhé, Harry. Rigo, Camillo.	<i>Lucio Fontana: Graphics, Multiples and More...,</i>	Amsterdam, 2006
TAPIÉ 1961	Tapié, Michel.	<i>Devenir de Fontana,</i>	Torino, 1961
VALENTI 2009	Valenti, Paola.	<i>Lucio Fontana: In dialogo con lo spazio: Opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1946-1968,</i>	Genova, 2009
ZANCHETTI 2000	Zanchetti, Giorgio.	<i>Lucio Fontana: Concetto spaziale, 1957,</i>	Milano, 2000
ZOCCHI 1946	Zocchi, Juan.	<i>Lucio Fontana,</i>	Buenos Aires, 1946
TAKIGUCHI 1964	瀧口修造 編	『現代美術25・フォンタナ』、	みすず書房、1964

## 未来派の宣言文

\* 本論文ではCARUSO 1980のファクシミリを参照している。

<b>CARUSO 1980</b>	Caruso, Luciano (ed.).	<i>Manifesti, proclami, interventi, e documenti teorici del futurismo: 1909-1944,</i>	4vols.,	Firenze,	1980
<b>MF_ALBISOLA 1938</b>	Marinetti, F. T. Amendola, Antonio. Caracciolo, Manuel.	<i>Ceramica e Aeroceramica: Manifesto Futurista</i>		Albisola,	9 settembre, 1938
<b>MF_BARI 1932</b>	Prampolini, Enrico.	<i>±2000 Arte-letteratura Teatro Futurista</i>		Bari,	15 giugno, 1932
<b>MF_GORIZIA 1924</b>	Prampolini, Enrico.	<i>Architetture spirituali</i>		Gorizia,	ottobre, 1924
<b>MF_MANTOVA 1917</b>	Prampolini, Enrico.	<i>Principi di emotività scenografica novissima</i>		Mantova,	aprile, 1917
<b>MF_MILANO 1914</b>	Boccioni, Umberto. Balla, Giacomo. Depero, Fortunato.	<i>Pittura Scultura Futuriste. Dinamismo plastico</i>		Milano,	1914
<b>MF_MILANO 1915</b>	Marinetti, F. T.	<i>Ricostruzione futurista dell'Universo</i>		Milano,	11 marzo, 1915
<b>MF_PARIS 1909</b>	Prampolini, Enrico. Pannaggi, Ivo. Paladini, Vinicio.	<i>Fondazione e Manifesto del Futurismo</i>	<i>Figaro,</i>	Paris,	20 febbraio, 1909
<b>MF_ROMA 1922</b>	Prampolini, Enrico.	<i>L'arte meccanica</i>		Roma,	ottobre, 1922
<b>MF_ROMA 1924</b>	Prampolini, Enrico.	<i>L'atmosfera scenica Futurista</i>		Roma,	1924
<b>MF_ROMA 1932</b>	Prampolini, Enrico.	<i>Manifesto Tecnico: L'atmosfera scenica Futurista</i>		Roma,	15-30 giugno, 1932
<b>MF_TORINO 1926</b>	Marinetti, F. T.	<i>Le manifeste dell'Aéropecture</i>		Torino,	mai, 1926
<b>MF_TORINO 1932</b>	Marinetti, F. T. et. al.	<i>Lo sviluppo dell'Aeropittura</i>		Torino,	6 febbraio, 1932
<b>MF_TORINO 1932</b>	Colombo, Liigi. (Fillia)	<i>La città nuova</i>		Torino,	15 maggio, 1932
<b>MF_TORINO 1934</b>	Depero, Fortunato.	<i>Al di là della pittura</i>		Torino,	agosto, 1934
<b>MF_VERONA 1932</b>	Marinetti, F. T.	<i>Manifesto Futurista per la scenografia del teatro lirico all'aperto all'arena di Verona</i>		Verona,	agosto, 1932

## プランポリーニのアーカイブ資料

\* MACRO (ローマ現代美術館)内にある視覚芸術研究・資料収集センターが所蔵するエンリコ・プランポリーニのアーカイブ資料。資料番号と資料の表記はアーカイブによって制作された目次に掲載されたものに倣った。

<b>PR_fasc. 3</b>	[fasc. 3] Documentazione relative all'incarico e all'esecuzione del mosaic per l'esterno del Museo etnografico dell'Esposizione universale di Roma, docc. 4.
<b>PR_fasc. 15</b>	[fasc. 15] Lettere inviate a Prampolini da Vantongerloo 16-11-1935. ("1932-36". Corrispondenza)
<b>PR_fasc. 56</b>	[fasc. 56] Manifesto "L'aeropittura. Manifesto Futurista". (Manifesti programmatici, 1923-1936)
<b>PR_fasc. 60</b>	[fasc. 60] Il Futurismo, Hitler e le nuove tendenze, in <i>Stile Futurista</i> , n.3, 9. 1934 ("Articoli di Prampolini anno 1934". Articoli di Prampolini, docc. 4)
<b>PR_fasc. 62</b>	[fasc. 62] Documentazione relative all'incarico e all'esecuzione del mosaic per l'esterno del Museo etnografico dell'Esposizione universale di Roma, docc. 4.
<b>PR_fasc. 65</b>	[fasc. 65] Articolo su "L'attore-spazio", in <i>Bianco e nero</i> , 2-3. 1938 ("Articoli di Prampolini anni 1937-1942")
<b>PR_fasc. 70</b>	Aeropittura e superamento terrestre, in +- 2000, a. I, n. 2, 30 mag.; Offensiva romana dell'arte astratta, in <i>Bollettino Art Club</i> , s. d., <i>L'arte del gesto e del movimento</i> , in +- 2000, a. I, n. 2, 15 giu.

## その他一次資料

\* PRAMPOLINI \* は年記がない。全6頁の小冊子。

<b>ASSOCIATION ABSTRACTION-CRÉATION 1935</b>	Association Abstraction-Création.	<i>Abstraction création: Art non figuratif,</i>	n. 4,	Paris,	1935
<b>MARINETTI 1933</b>	Marinetti, F. T. Prampolini, E., Celesia, A.	<i>Stazione per aeroporto civile : Padiglione del movimento Futurista alla Triennale,</i>		Milano,	1933
<b>PRAMPOLINI *</b>	Prampolini, Enrico.	<i>Concezione dello spazio nelle arti plastiche,</i>	<i>Sansoni,</i>	Firenze,	*
<b>MARTÍN FIERRO 1926</b>		<i>Martín Fierro y Marinetti</i>	vol. 3, n. 30-31,	Buenos Aires,	1926
<b>KOSICE 1946</b>	Kosice, Gyula.	<i>Manifiesto madí,</i>		Buenos Aires,	1946
<b>ROMA 1942</b>		<i>Esposizione Universale di Roma; 1942, anno 20 E.F,</i>		Roma,	1942

展覧会・収蔵品カタログ

<b>ALBISOLA MARE 2000</b>	Cancemi, Paula (ed.).	<i>Un giardino museo per la ceramica di Albisola</i>	Marco Sabatelli Editore,	Albisola Mare,	2000
<b>ALBISOLA MARE 2003</b>	Marotta, Antonella (ed.).	<i>1903-2003: Storia di una fabbrica di ceramica del territorio albisolese nel corso del Novecento: Immagini di ceramica.</i>	Fabbrica Casa Museo Giuseppe Mazzotti 1903,	Albisola Mare,	2003
<b>BARCELONA 1988</b>	Delgado, Gerardo (ed.).	<i>Lucio Fontana: 1899-1968,</i>	Fundació Caixa de Pensions,	Barcelona,	1988
<b>BOLOGNA 1983</b>	Barilli, Renato. et al. (ed.).	<i>L'Informale in Italia,</i>	Galleria d'arte moderna, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella,	Bologna,	1983
<b>BUENOS AIRES 1966</b>	Van der Marck, Jan. Piene, Otto (ed.).	<i>Lucio Fontana,</i>	Borgo Medievale di Castelbasso,	Buenos Aires,	1966
<b>CASTELBASSO 2005</b>	Pegoraro, Silvia (ed.).	<i>Lucio Fontana e la sua eredità,</i>	Palazzo Valle,	Castelbasso,	2005
<b>CATANIA 2009a</b>	Corà, Bruno (ed.).	<i>Burri e Fontana: Materia e spazio,</i>	Musei Civici di Como,	Catania,	2009-2010
<b>COMO 1991</b>	Cavadini, Luigi (ed.).	<i>Lucio Fontana: Opere su carta,</i>	Palazzo Pitti,	Como,	1991
<b>FIRENZE 1980</b>	Bramanti, Vanni (ed.).	<i>Fontana,</i>	Palazzo Ducale,	Firenze,	1980
<b>GENOVA 2008</b>	Casoli, Sergio. Geuna, Elena (ed.).	<i>Fontana: Luce e colore,</i>	Palazzo Leone da Perego, McRoberts and Tunnard Gallery,	Genova,	2008-2009
<b>LEGNANO 2004</b>	Dorfles, Gillo. Campiglio, Paolo (ed.).	<i>Lucio Fontana: Opere 1947-1965,</i>	Hayward Gallery,	Legnano,	2004-2005
<b>LONDON 1960</b>	Alloway, Lawrence. (ed.).	<i>Fontana,</i>	Tate Modern,	London,	1960
<b>LONDON 1999</b>	Whitfield, Sarah (ed.).	<i>Lucio Fontana,</i>	Ben Brown Fine Arts Gallery,	London,	1999
<b>LONDON 2005a</b>	Gale, Matthew. Miracco, Renato (ed.).	<i>Oltre la pittura: Burri, Fontana, Manzoni,</i>	Dicastero Musei e Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia,	London,	2005-2006
<b>LONDON 2005b</b>	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Lucio Fontana: Paintings, Sculptures and Drawings,</i>	Castello di San Giorgio, Convento del Carmine,	London,	2005
<b>LUGANO 1987</b>	Crispolti, Enrico. et al. (ed.).	<i>Fontana e lo Spazialismo</i>	Galleria Pesaro,	Lugano	1987
<b>MADRID 1997</b>	Borràs, Maria Lluïsa (ed.).	<i>Arte MADÍ,</i>	Arte Reina Sofia,	Madrid,	1997
<b>MANTOVA 2007</b>	Trevisani, Filippo (ed.).	<i>Lucio Fontana. Scultore,</i>	Castello di San Giorgio,	Mantova,	2007-2008
<b>MARSALA 2009</b>	Troisi, Sergio (ed.).	<i>Monocromo: L'utopia del colore, Mostra Futurista di aeropittura e di scenografia,</i>	Convento del Carmine,	Marsala,	2009
<b>MILANO 1931</b>			Galleria del Naviglio,	Milano,	1931
<b>MILANO 1952</b>	Giani, Giampiero (ed.).	<i>Lucio Fontana,</i>	Galleria del Naviglio:	Milano,	1952
<b>MILANO 1953</b>		<i>Lucio Fontana,</i>	Galleria del Naviglio:	Milano,	1953
<b>MILANO 1957a</b>		<i>Artisti Spaziali,</i>	Mostre 1957-1958 n.243,	Milano,	1957
<b>MILANO 1957b</b>	Giani, Giampiero (ed.).	<i>Lucio Fontana</i>	Galleria del Naviglio:	Milano,	1957
<b>MILANO 1957c</b>	Russoli, Franco (ed.).	<i>Lucio Fontana</i>	Mostre 1957-1958 n.257,	Milano,	1957
<b>MILANO 1972</b>	Ballo, Guido (ed.).	<i>Lucio Fontana</i>	Palazzo Reale,	Milano,	1972
<b>MILANO 1974</b>	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>L'avventura spaziale di Lucio Fontana,</i>	Galleria d'Arte Medea,	Milano,	1974
<b>MILANO 1977</b>		<i>FONTANA/ Disegni: Opere donate alle collezioni civiche di Milano, Lucio Fontana: Ispiratore dello Spazialismo,</i>	Castello Sforzesco Sala Regione Lombardia,	Milano,	1977-1978
<b>MILANO 1983</b>	Sanesi, Roberto(ed.).		Galleria Annunciata	Milano,	1983
<b>MILANO 1990</b>	Caramel, Luciano(ed.).	<i>Prampolini e Burri e la materia attiva,</i>	Fonte d'Abisso Arte	Milano,	1990
<b>MILANO 1996</b>	Tremaglia, Marzio (ed.).	<i>Lucio Fontana e Milano,</i>	Museo della Permanente,	Milano,	1996
<b>MILANO 1999a</b>	Crispolti, Enrico (ed.).	<i>Centenario di Lucio Fontana,</i>	Accademia di Brera,	Milano,	1999
<b>MILANO 1999b</b>	Scheiwiller, Vanni (ed.).	<i>Lucio Fontana: Stasera inauguro la mia mostra da Palazzoli, Il Museo del Novecento: del Comune di Milano al Palazzo della Permanente,</i>	Galleria Blu,	Milano,	1999
<b>MILANO 2000</b>	Fiorio, Maria Teresa. (ed.).		Palazzo della Permanente,	Milano,	2000
<b>MILANO 2002</b>	Calvesi, Maurizio (aut.).	<i>Enrico Prampolini,</i>	Arte Centro,	Milano,	2002-2003
<b>MILANO 2005</b>	Aghina, Guido. Marangoni, Alberto (ed.).	<i>Annicinquanta: La nascita della creatività italiana,</i>	Palazzo Reale,	Milano,	2005
<b>MILANO 2008</b>	Masoero, Ada. Lista, Giovanni(ed.).	<i>Balla pittura Balla scultura, Futurismo e aeropittura: velocità e dinamismo dal trentino alla sicilia,</i>	Fonte d'Abisso Arte,	Milano,	2008-2009
<b>MILANO 2009a</b>	Fornaciari, Monica (ed.).	<i>Lucio Fontana: Le scritture del disegno,</i>	Archivio Arte Centro,	Milano,	2009
<b>MILANO 2009b</b>	Bianchino, Gloria (direttore CSAC).		Fondazione Arnaldo Pomodoro,	Milano,	2009
<b>MILANO 2010</b>	Fergonzi, Flavio. Negri, Antonello, Pugliese, Marina (ed.).	<i>Museo del Novecento: La collezione,</i>	Museo del Novecento,	Milano,	2010
<b>MINNEAPOLIS 1966</b>	Van der Marck, Jan(ed.).	<i>Lucio Fontana: The Spatial Concept of Art,</i>	Walker Art Center,	Minneapolis,	1966
<b>MODENA 1990</b>	Gualdoni, Flamio (ed.).	<i>Lucio Fontana: Il disegno,</i>	Galleria Civica,	Modena,	1990
<b>NEW YORK 1961</b>	Alloway, Lawrence (ed.).	<i>Fontana: Ten Paintings of Venice, Lucio Fontana 1899-1968: a Retrospective,</i>	Martha Jackson Gallery,	New York,	1961
<b>NEW YORK 1977</b>	Billeter, Erika (ed.).		Guggenheim Museum,	New York,	1977
<b>NEW YORK 1986</b>	Dimm, Susan T. (ed.).	<i>Lucio Fontana,</i>	Marisa del Re Gallery,	New York,	1986
<b>NEW YORK 2006</b>	Barbero, Luca Massimo (ed.).	<i>Lucio Fontana: Venice/ New York, Lucio Fontana: Ambienti spaziali:</i>	Guggenheim Museum,	New York,	2006
<b>NEW YORK 2012</b>	Celant, Germano (ed.).	<i>Architecture Art Environments, Scultura Futurista 1909-1944: Omaggio a Mino Rosso,</i>	Gagosian Gallery,	New York,	2012
<b>PADOVA 2009</b>	Buscarioli, Beatrice. et al. (ed.).	<i>Enrico Prampolini et les Aéropeintres</i>	Galleria Cavour,	Padova,	2009-2010
<b>PARIS 1932</b>	F. T. Marinetti (ed.).	<i>Futuristes Italiens,</i>	Galerie de la Renaissance,	Paris,	1932
<b>PARIS 1970</b>	Brownstone, Gilbert. Crispolti, Enrico(ed.).	<i>Lucio Fontana,</i>	Musée d'art moderne de la Ville de Paris,	Paris,	1970

			Centre Georges Pompidou et Musée national d'art moderne,	Paris,	1987
PARIS 1987	Blistène, Bernard (ed.).	Lucio Fontana, <i>Lucio Fontana: Peintures et sculptures, Catalogue II,</i>			
PARIS 1989			Galerie Karsten Grave,	Paris,	1989-1990
PARIS 2009a	Crispoliti, Enrico (ed.).	Lucio Fontana,	Tornabuoni Art,	Paris,	2009
PARIS 2009b	Crispoliti, Enrico(ed.).	Fontana e Parigi,	Tornabuoni Art,	Paris,	2009
			La Maison Rouge- Fondation Antoine de Galbert,	Paris,	2012
PARIS 2012	Rosenberg, David (ed.).	<i>Le néon dans l'art des années 1940 à nos jours,</i>			
PRATO 1996	Corà, Bruno (ed.).	<i>Burri e Fontana 1949-1968,</i>	Museo Pecci,	Prato,	1996
			Comune di Rimini (Sala Comunale d'Arte Contemporanea),	Rimini,	1982
RIMINI 1982	Ballo, Guido(ed.).	Lucio Fontana,			
RIO DE JANEIRO 2001	Herkenhoff, Paulo (ed.).	<i>Lucio Fontana: A ótica do invisível,</i> <i>Lucio Fontana: La cultura dell'</i>	Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro,	Rio de Janeiro,	2001
RIVOLI-TORINO 1986	Fuchs, Rudi. et. al. (ed.).	<i>occhio,</i>	Castello di Rivoli,	Rivoli-Trino,	1986
ROMA 1959	Crispoliti, Enrico (ed.).	Fontana,	Galleria l'Attico,	Roma,	1959
			Marlborough Galleria d'Arte,	Roma	1964
ROMA 1964	Ballo, Guido (ed.).	Fontana,			
ROMA 1986	Crispoliti, Enrico (ed.).	<i>La macchina mito Futurista,</i>	Galleria Editalia,	Roma,	1986
	Mantura, Bruno. Rosazza- Ferraris, Patrizia. Velani, Livia (ed.).	<i>Futurism in Flight: "Aeropittura" Paintings and Sculptures of Man's Conquest of Space (1913-1945),</i>	Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate,	Roma,	1990
ROMA 1990	Crispoliti, Enrico. Siligato, Rosella (ed.).	<i>Prampolini: Dal Futurismo all'Informale,</i>	Palazzo delle Esposizioni,	Roma,	1992
ROMA 1992	Crispoliti, Enrico. Siligato, Rosella (ed.).	Lucio Fontana,	Palazzo delle Esposizioni, Archivio Centrale dello Stato,	Roma,	1998
ROMA 1998					
ROMA 2003		<i>E42: Arredi e dettagli di architetture, Prampolini Futurista: Disegni, dipinti, progetti, per il teatro 1913-1931,</i>	Auditorium Parco della Musica,	Roma,	2003
ROMA 2006	Fonti, Daniela (ed.).	<i>Futurismo: Avanguardia- Avanguardie,</i>	Scuderie del Quirinale,	Roma,	2006-2007
ROMA 2009	Ottinger, Didier (ed.).	<i>Tagli d'artista: Una storia lunga un secolo,</i>	Galleria Nazionale d'Arte Moderna,	Roma,	2009
ROMA 2010	Velani, Livia (ed.).	<i>Arte Argentino Contemporáneo: Obras de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario,</i>	Museo de Arte Contemporá no de Rosario,	Rosario,	2010-2011
ROSARIO 2004	Farina, Fernando. Echen, Roberto. Rojas, Nancy; et al. (ed.).	Lucio Fontana,	Galleria Pancheri,	Rovereto,	2004
ROVERETO 1977	Fossati, Paolo(ed.).	Lucio Fontana,		Saint Paul de Vence,	1977
SAINT PAUL DE VENCE 2000	Crispoliti, Enrico. Meessen, Oliver (ed.).	Lucio Fontana, <i>Agostino Bonalumi: La svolta della pittura-oggetto,</i>	Galerie Pascal Retelet, Galleria Civica Ezio Mariani,		2000
SEREGNO 2008	Tommasi, Luca (ed.).	<i>Declaring Space: Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein,</i>	Modern Art Museum of Fort Worth,	Texas,	2008
TEXAS 2007	Auping, Michael(ed.).	Lucio Fontana: opere 1931-1968,	Martano / Due: Gallerie d'Arte Martano,	Torino,	2007-2008
TORINO 1969					
TORINO 1970	Passoni, Aldo. Malle, Luigi (ed.).	Lucio Fontana,	Galleria Civica d'Arte Moderna,	Torino,	1969
TORINO 1970					
TORINO 1980	Crispoliti, Enrico (ed.).	<i>Ricostruzione Futurista dell'universo,</i>	Museo Civico, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea,	Torino,	1980
TORINO 2003	Volpato, Elena (ed.).	<i>Pittura degli anni '50 in Italia,</i>		Torino,	2003
VARESE 1985	Ballo, Guido(ed.).	Lucio Fontana,	Musei Civici di Varese, Galleria del Cavallino: <i>Mostre 1957-1958 n.395,</i>	Varese,	1985
VENEZIA 1957	Russoli, Franco(ed.).	Fontana,	Galleria del Cavallino, n.648,	Venezia,	1957
VENEZIA 1966					
VENEZIA 2009	Barbero, Luca Massimo (ed.).	<i>Carlo Cardazzo: Una nuova visione dell'arte,</i>	Collezione Peggy Guggenheim, Galleria d'Arte Moderna; Contemporanea, Palazzo Forti,	Venezia,	1966
VENEZIA 2009					
VERONA 2003	Cortenova, Giorgio (ed.).	Lucio Fontana: <i>Metafore barocche,</i>		Verona,	2003
ZÜRICH 1976	Billeter, Erika (ed.).	Lucio Fontana: <i>Concetti spaziali,</i>	Kunsthaus,	Zürich,	1976
FUKUYAMA 2002		『Afro-Burri-Fontana:イタリア抽象絵画 の巨匠』	ふくやま美術館ほか	福山	2002
OSAKA 1964		『フォンタナとカポグロッシ』	具体美術協会	大阪	1964
OSAKA 1988		『フォンターナと空間主義展』	児玉画廊	大阪	1988
TOKYO 1962		『ルチオ・フォンタナ展』	東京画廊	東京	1962
TOKYO 1977		『Lucio Fontana』	自由が丘画廊	東京	1977
TOKYO 1981	竹内啓子編	『フォンタナ展:オブジェ作品20点による』	自由が丘画廊	東京	1981
TOKYO 1984		『空間の詩学 フォンタナ展』	西武百貨店: コンテンポラ リー・アート・ギャラリー	東京	1984
TOKYO 1985		『ルチオ・フォンタナ展』	ギャラリー・アート・ポイント	東京	1985
TOKYO 1986		『ルチオ・フォンタナ展』	フジテレビギャラリー	東京	1986
TOKYO 1988	加藤義夫/林美佐編	『フォンターナと空間主義展』	児玉画廊	東京	1988
TOKYO 1990	多摩美術大学美術参考資料 館	『LUCIO FONTANA: Spatial Conception』	多摩美術大学美術参考資料 館	東京	1990
TOKYO 1991	加藤義夫/林美佐編	『軽やかさへの一考察』	児玉画廊	東京	1991
TOKYO 1992		『ルーチョ・フォンターナ展 切り開かれ た空間』	三越美術館ほか	東京	1992
TOKYO 1997		『ルチオ・フォンタナ展』	自由が丘画廊	東京	1997
TOYAMA 1986	フランコ・ルッソ-リ/小川正 隆編	『フォンタナ展』	富山県立近代美術館ほか	富山	1986



## 歐文關連文獻

<b>AISENBERG</b> 2006	Aisenberg, Diana. Rossi, Cristina.	<i>Maestros argentinos. Buenos Aires,</i> <i>Aviation: the early years=Die Anfänge der Luftfahrt=Les Premières Années de l'Aéronautique,</i>	Buenos Aires, 2006 Hagen, 1997 ; reed., 2007
<b>ALMOND 1997</b>	Almond, Peter.	<i>Arte argentino: Cuatro siglos de historia (1600-2000),</i>	Buenos Aires, 2005
<b>ANDRE 1959</b>	Andre, Carl.	<i>F</i>	New York, 1959
<b>APOLLONIO 1960</b>	Apollonio, Umbro. Argan, Giulio Carlo. Masciotta, Michelangelo.	<i>Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani,</i>	Torino, 1960
<b>ARGAN 1953</b>	Argan, Giulio C.	<i>Umberto Boccioni,</i>	Roma, 1953
<b>ARGAN 1970</b>	Argan, Giulio C.	<i>L'arte moderna 1770/ 1970,</i>	Firenze, 1970 ; reed., 1985
<b>ARGAN 2002</b>	Argan, Giulio C.	<i>Da Michelangiolo al Futurismo, Jours effeuillés: poèmes, essais, souvenirs,</i>	Milano, 2002
<b>ARP 1966</b>	Arp, Jean.	<i>1920-1965,</i>	Paris, 1966 ; reed., 2001
<b>BAJARLIA 2001</b>	Bajarlia, Juan Jacobo (ed.).	<i>Kosice: un visionario del arte contemporáneo,</i>	Buenos Aires, 2001
<b>BALLO 1952</b>	Ballo, Guido.	<i>El Greco,</i>	Milano, 1952
<b>BARILLI 1976</b>	Barilli, Renato.	<i>Estetica e società tecnologica,</i>	Bologna, 1976
<b>BARILLI 1979a</b>	Barilli, Renato (ed.).	<i>L'arte in Italia nel secondo dopoguerra, Informale Oggetto Comportamento, Volume primo,</i>	Milano, 1979 ; reed., 2006
<b>BARILLI 1979b</b>	Barilli, Renato.	<i>Informale Oggetto Comportamento, Volume secondo,</i>	Milano, 1979 ; reed., 2006
<b>BARILLI 1979</b>	Barilli, Renato.	<i>L'arte contemporanea: Da Cézanne alle ultime tendanze,</i>	Milano, 1984 ; reed., 2008 ; reed., Bologna, Bononia University Press, 2009
<b>BARILLI 1984</b>	Barilli, Renato.	<i>Scienza della cultura e fenomenologia degli stili,</i>	Bologna, Il Mulino, 1991
<b>BARILLI 1991</b>	Barilli, Renato.	<i>Storia dell'arte contemporanea in Italia: Da Canova alle ultime tendenze,</i>	Torino, 2007
<b>BARILLI 2007</b>	Barilli, Renato.	<i>Numeri Innamorati: Sintesi e dinamiche del secondo futurismo,</i>	Torino, 2001
<b>BARTORELLI 2001</b>	Guido Bartorelli.		
<b>BATAILLE 1970</b>	Bataille, Georges.	<i>La critique sociale, Le néon dans l'art contemporain: obscure clarté,</i>	Paris, 1970
<b>BLAYO 2005</b>	Blayo, Anne.		Paris, 2005
<b>BONFANTI 1973</b>	Bonfanti, Ezio. Porta, Marco.	<i>Città, museo e architettura: Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970,</i>	Firenze, ; reed., Milano, U. Vallecchi, 1973 Hoepli, 2009
<b>BONINO 2009</b>	Bonino, Guido Davico.	<i>Manifesti Futuristi, El problema del arte y del artista contemporaneos: Bases para su dilucidacion</i>	Milano, 2009
<b>BREST 1937</b>	Brest, Jorge Romero.	<i>critica,</i>	Buenos Aires, 1937
<b>BREST 1969</b>	Brest, Jorge Romero.	<i>Arte en la Argentina : Ultimas décadas,</i>	Buenos Aires, 1969
<b>BREST 1985</b>	Brest, Jorge Romero.	<i>Cultura y calidad de vida,</i>	Buenos Aires, 1985 ; reed., 1989
<b>BRIVIO 2004</b>	Brivio, Ernesto.	<i>La scultura del Duomo di Milano,</i>	Milano, 2004
<b>BRUNO 1907</b>	Bruno, Giordano (ed. Gentile, Giovanni.)	<i>La Cena de le Ceneri: Opera Italiane I, The history of futurism : the precursors, protagonists, and legacies,</i>	Bari, 1907 ; dial. terzo Lanham, 2012
<b>BUELENS 2012</b>	Buelens, Geert. Hendrix, Harald. Jansen, Michelangela Monica.	<i>Nueva historia Argentina. [Tomo 12]. Volumen II, Arte, sociedad y política,</i>	Buenos Aires, 1999
<b>BURUCUA 1999</b>	Burucúa, José Emilio (ed.).		
<b>CAROLLO 2004</b>	Carollo, Sabrina.	<i>I Futuristi: la storia, gli artisti, le opere, Pittura, Scultura d'Avanguardia in Italia (1890-1950),</i>	Firenze, 2004 ; reed., 2008
<b>CARRIERI 1950</b>	Carrieri, Raffaele.	<i>Manifesti, proclami, interventi, e documenti teorici del futurismo: 1909-1944, 4vols.,</i>	Milano, 1950
<b>CARUSO 1980</b>	Caruso, Luciano (ed.).		Firenze, 1980
<b>CASSINELLI 1997</b>	Cassinelli, Paola.	<i>Futurismo, L'Inferno dell'arte italiana: materiali 1946-1964,</i>	Firenze, 1997 ; reed., 2001
<b>CELANT 1990</b>	Celant, Germano.		Genova, 1990
<b>CIMOLI 2003</b>	Cimoli, Anna Chiara. Irace, Fulvio.	<i>La divina prporzione. Triennale 1951,</i>	Torino, 2003
<b>CIRLOT 1959</b>	Cirlot, Juan Eduardo.	<i>Informalismo,</i>	Barcelona, 1959
<b>CONSONNI 2001</b>	Consonni, Giancarlo. Meneghetti, Lodovico. Tonon, Graziella.	<i>Bottoni, Mucchi, Pucci: Progetto del Palazzo dell'Acqua e della Luce all'E42, 1939,</i>	Milano, 2001
<b>COPERNICUS 1543</b>	Copernicus, Nicolaus.	<i>De revolutionibus orbium coelestium,</i>	Nürnberg, 1543
<b>CORREA POSSE 2008</b>	Correa Posse, Julio Dardo. Cozzi, Mauro. Sanna, Angela (ed.).	<i>Pinturas argentinas,</i>	Buenos Aires, 2008
<b>COZZI 2012</b>		<i>Schegge Futuriste: studi e ricerche,</i>	Firenze, 2012

<b>CRISPOLTI</b> 1982	Crispolti, Enrico.	<i>La Ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola,</i>	Firenze	1982
<b>CWALINSKI</b> 2007	Cwalinski, Vladek.	<i>Milano: l'immagine della città,</i>	Milano,	2007
<b>D'ALBISOLA</b> 1939	Mazzotti, Giuseppe.	<i>La ceramica futurista: manifesto dell'aeroceramica, opere e sintesi storica, Architettura e arti applicate negli anni Cinquanta: La vicenda italiana,</i>	Savona,	1939
<b>D'AURIA 2012</b> <b>DE FUSCO</b> 2007	D'auria, Antonio. De Fusco, Renato.	<i>Made in Italy: Storia del design italiano,</i>	Venezia,	2012 Roma, 2007
<b>DE LOS</b> <b>ÁNGELES DE</b> <b>RUEDA 2003</b>	De los Ángeles de Rueda; et al.	<i>Arte &amp; utopía: la ciudad desde las artes visuales,</i>	Buenos Aires,	2003
<b>DE MARIA 1994</b> <b>DE MARTIIS</b> 1989	De Maria, Luciano (ed.). De Martiis, Plinio (ed.).	<i>Marinetti e I futuristi,</i> <i>La Tartaruga: Quaderni d'arte e letteratura,</i>	Milano,	1994 Roma, 1989
<b>DE MICHELI</b> 1958	De Micheli, Mario.	<i>Scultura italiana del dopoguerra,</i>	Milano,	1958
<b>DE MICHELI</b> 1981	De Micheli, Mario.	<i>La scultura del novecento,</i>	Torino,	1981
<b>DE SETA 1972</b> <b>DEL DRAGO</b> 2004	De Seta, Cesare (ed.). Del Drago, Elena.	<i>Giolli: L'architettura razionale,</i> <i>La Triennale di Milano,</i>	Bari,	1972 Roma, 2004
<b>DI MAJO 1986</b>	Di Majo, Luigi. Insolera, Italo.	<i>L'Eur e Roma: dagli anni Trenta al Duemila,</i>	Roma,	1986
<b>DORFLES 1963</b>	Dorfles, Gillo.	<i>Catalogo della Mostra all'Ariete,</i>	Milano,	1963
<b>DORFLES 1966</b>	Dorfles, Gillo.	<i>Catalogo della XXXIII Biennale di Venezia, Ultime tendenze nell'arte d'oggi: Dall'Informale al Neo-oggettivale,</i>	Venezia,	1966
<b>DORFLES 2009</b>	Dorfles, Gillo.	<i>Tomás Maldonado: itinerario de un intelectual técnico,</i>	Milano,	1961 ; reed., 2009
<b>ESCOT 2007</b>	Escot, Laura.		Buenos Aires,	2007
<b>FAGONE 1982</b>	Fagone, Vittorio.	<i>Baldessari: Progetti e Scenografie, Art Since 1900: Modernism, Antimodernism,</i>	Milano,	1982
<b>FOSTER 2004</b> <b>GENTILE 2007</b>	Foster, Hal. Gentile, Emilio.	<i>Postmodernism, Fascismo di pietra,</i>	London,	2004 Roma, 2007 ; reed., 2010
<b>GIANI 1954</b> <b>GIEDION-</b> <b>WELCKER</b> 1937	Giani, Giampiero. Giedion-Welcker, Carola.	<i>Crippa,</i> <i>Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung,</i>	Venezia, Zürich,	1954 1937
<b>GIUNTA</b> 2001(2007)	Giunta, Andrea (aut.), Kahn, Peter (trans.). (Giunta, Andrea.	<i>Avant-garde, internationalism, and politics: Argentine art in the sixties, Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta,</i>	Durham, Buenos Aires,	2007 2001 )
<b>GIUNTA 2005</b>	Giunta, Andrea. Malosetti Costa, Laura (ed.).	<i>Arte de posguerra: Jorge Romero Bresto y la revista Ver y Estimar,</i>	Buenos Aires,	2005
<b>GRAMIGNA</b> 2001	Gramigna, Giuliana. Mazza, Sergio.	<i>Milano: un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca,</i>	Milano,	2001 ; reed., 2010
<b>GRASSI 1994</b> <b>HARRISON</b> 2003	Grassi, Luigi. Pepe, Mario. Harrison, Charles. Wood, Paul.	<i>Dizionario dei Termini Artistici,</i> <i>Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas,</i>	Torino, Malden,	1994 2003 ; reed., 2005
<b>HULTER 1986</b> <b>JOUFFROY</b> 1962	Hulter, Pontus. Jouffroy, Alain.	<i>Futurismo &amp; Futurismi,</i> <i>Crippa,</i>	Milano,	1986 1962
<b>KERN 1983</b>	Kern, Stephen.	<i>The culture of Time and Space 1880-1918,</i>	Cambridge,	1983 ; reed., 2003
<b>KOSICE 1982</b> <b>KOSICE 1986</b> <b>KOSICE 1998</b>	Kosice, Gyula. Kosice, Gyula. Kosice, Gyula.	<i>Arte Madí,</i> <i>Teoría sobre el arte : y otros escritos, Madígrafías y otros textos,</i> <i>Arquitectura en la Argentina del siglo XX: La construcción de la modernidad,</i>	Buenos Aires, Buenos Aires, Buenos Aires,	1982 1986 1998 ; reed., 2001
<b>LIERNUR 2008</b>	Liernur, Jorge Francisco.		Buenos Aires,	2008
<b>LISTA 1992</b> <b>LISTA 2003</b>	Lista, Giovanni. Lista, Giovanni.	<i>Enrico Prampolini: carteggio futurista, Medardo Rosso: Scultura e fotografia, Autoritratto: Accardi, Aliviani, Castellani,</i>	Roma, Milano,	1992 2003
<b>LONZI 1969</b> <b>LUCIE-SMITH</b> 1993	Lonzi, Carla. Lucie-Smith, Edward.	<i>Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly,</i> <i>Latin American Art of the 20th Century, Muzio ArchiScrittore: Intorno all'architettura e ad alcuni scritti di Giovanni Muzio,</i>	Milano, De Donato,	; reed., Milano, et 1969 al. S.r.l., 2010 London, 1993 ; reed., 2004
<b>MAI 2008</b> <b>MARCHESONI</b> 1985	G. Matteo Mai. Marchesoni, Dario. Giussani, Luisa.		Milano,	2008 1985
<b>MARIANI 1987</b> <b>MENNA 1967</b> <b>NEGRI 2002</b>	Mariani, Riccardo. Menna, Filiberto. Negri, Antonello (ed.).	<i>E42: un progetto per l'«Ordine Nuovo», Enrico Prampolini,</i> <i>Esercizi di lettura,</i>	Milano, Roma, Milano,	1987 1967 2002
<b>PANSERA 1978</b>	Pansera, Anty.	<i>Storia e Cronaca della Triennale,</i>	Milano,	1978

<i>Space-age aesthetics : Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde</i> , Pennsylvania, 2009			
<b>PETERSEN</b> 2009	Petersen, Stephen.		
<b>PICA</b> 1957	Pica, Agnoldomenico.	<i>Storia della Triennale di Milano 1918-1957</i> ,	Milano, 1957
<b>PINTO</b> 2002	Pinto, Sandra.	<i>Una storia dell' arte in Italia nel XX secolo</i> ,	Milano, 2002
<b>PIROVANO</b> 1993	Pirovano, Carlo (ed.).	<i>Scultura italiana del Novecento; Opere tendenze protagonisti</i> ,	Milano, 1993
<b>PRAMPOLINI</b> 1951	Prampolini, Enrico.	<i>Lineamenti Di Scenografia Italiana: Dal Rinascimento Ad Oggi</i> ,	Bruxelles, 1951
<b>PRANDO</b> 2003	Prando, Riccardo. Spartà, Gianni.	<i>L'officina del cielo: Secondo Mona, dal 1903 una storia...</i> ,	Varese, 2003
<b>PRESOTTO</b> 1987	Presotto, Danilo.	<i>Quaderni di Tullio D'Albisola: Lettera di Lucio Fontana a Tullio D'Albisola (1936-1962)</i> ,	Savona, 1987
<b>RESTANY</b> 1969	Restany, Pierre.	<i>L' avangarde au XX siècle</i> ,	Paris, 1969
<b>RIVERA</b> 1976	Rivera, Jorge B.	<i>Madí y la vanguardia argentina</i> ,	Buenos Aires, 1976
<b>ROCCA</b> 1999	Rocca, Alessandro.	<i>Atlante della Triennale: Triennale di Milano</i> ,	Milano, 1999
<b>ROMA</b> 2008	Agnese, Gino; et al.,	<i>I Futuristi e le Quadriennali</i> ,	Roma, 2008
<b>RUSSOLI</b> 1961	Russoli, Franco.	<i>Mostra della Critica Italiana 1961</i> ,	Milano, 1961
<b>SAN MARTIN</b> 2007	San Martin, María Laura.	<i>La pintura en la argentina</i> ,	Buenos Aires, 2007
<b>SAUVAGE</b> 1957	Sauvage, Tristan.	<i>Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)</i> ,	Milano, 1957
<b>SAUVANET</b> 2008	Sauvanet, Pierre.	<i>Elementi di estetica</i> ,	Bologna, 2008
<b>SINISGALLI</b> 1954	Sinisgalli, Leonardo.	<i>Pittori che scrivono: antologia di scritti e disegni</i> ,	Milano, 1954
<b>SQUIRRU</b> 1990	Squire, Rafael.	<i>Kosice</i> ,	Buenos Aires, 1990 ; reed., 2006
<b>STEFANINI</b> 2007	Stefanini, Gimmi, Crippa, Roberto Jr.	<i>Roberto Crippa: catalogo generale delle opere, Vol. 1</i> ,	Milano, 2007
<b>STEIMATSKY</b> 2008	Steimatsky, Noa.	<i>Italian locations: reinhabiting the past in postwar cinema</i> ,	Minneapolis, 2008
<b>STERN</b> 1979	Stern, Rudi.	<i>The New Let There Be Neon</i> ,	Cincinnati, 1979 ; reed., 1996
<b>TAPIÉ</b> 1952	Tapié, Michel.	<i>Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel</i> ,	Paris, 1952
<b>TAPIÉ</b> 1969	Tapié, Michel.	<i>Crippa (Galleria d'arte Cortina &lt;24&gt;)</i> ,	Milano, 1969
<b>VALSECCHI</b> 1951	Valsecchi, Marco. Apollonio, Umbro.	<i>Panorama dell'arte italiana</i> ,	Torino, 1951

邦文関連文献

<b>BACHELARD</b> 1957(2002)	ガスト・バシュラール 著 Bachelard, Gaston.	岩村行雄 訳	『空間の詩学 (ちくま学芸文庫)』 <i>La poétique de l'espace,</i>	筑摩書房 2002 Paris, 1957
<b>BATAILLE</b> 1968(1974)	ジョルジュ・バタイユ 著 Bataille, Georges.	片山正樹 訳	『ドキュマン (ジョルジュ・バタイユ著作 集)』 <i>Documents,</i>	二見書房 1974 Paris, 1968
<b>BERGER</b> 1972(1986)	ジョン・バージャー 著 Berger, John.	伊藤俊治 訳	『イメージ Ways of Seeing—視覚とメディ ア (パルコ・ピクチャー・ボックス)』 <i>Ways of seeing,</i>	PARCO出 版 1986 London, 1972
<b>BOIS</b> 1997(2011)	イヴ・アラン・ボワ/ロ ザリンド・E・クラウス 著 Bois, Yve-Alain. Krauss, Rosalind E.	加治屋健司/近 藤學/高桑和巳 訳	『アンフォルム—無形なものの事典 (芸術 論叢書)』 <i>Formless: A User's Guide,</i>	月曜社 2011 New York, 1997
<b>BOLLNOW</b> 1963(1978)	オットー・フリードリッ ヒ・ボルノウ 著 Bollnow, Otto Friedrich.	大塚恵一/池川 健司/中村浩平 訳	『人間と空間』 <i>Mensch und raum,</i>	せりか書 房 1978 Stuttgart, 1977
<b>BOUDON</b> 1971(1978)	フィリップ・ブドン 著 Boudon, Philippe.	中村貴志 訳	『建築空間—尺度について (SD選書 130)』 <i>Sur l'espace architectural. Essai d'é pistémologie de l'architecture.</i>	鹿島出版 会 1978 Paris, 1971
<b>BROOK</b> 1968(1971)	ピーター・ブルック 著 Brook, Peter.	高橋康也/喜志 哲雄 訳	『なにもない空間 (晶文選書)』 <i>The empty space,</i>	晶文社 1971 London, 1968
<b>BRUNO</b> 1584(1982)	ジョルダーノ・ブルー ノ 著 Bruno, Giordano.	清水純一 訳	『無限, 宇宙および諸世界について (岩波 文庫 青 660-1)』 <i>De l'infinito, Universo e Mondi,</i>	岩波書店 1982 London 1584 (Venezia)
<b>COLARIZI</b> 2000(2010)	シモーナ・コラーリ ツィ 著 Colarizi, Simona.	村上信一郎 監 訳 橋本勝雄 訳	『イタリア20世紀史 —熱狂と恐怖と希望 の100年—』 <i>Storia del Novecento Italiano: Cent'anni di Futurismo, di Paure, di Speranza.</i>	名古屋大 学出版会 2010 Milano, 2000
<b>COX</b> 2000(2003)	ニール・コックス 著 Cox, Neil.	田中正之 訳	『キュビズム (岩波世界の美術)』 <i>Cubism,</i>	岩波書店 2003 London, 2000
<b>D'ORS</b> 1944(1970)	E.ドールス 著 D'ors Eugenio.	神吉敬三 訳	『バロック論 (1970年)』 <i>Lo barroco,</i>	美術出版 社 1970 Madrid, 1944
<b>DE MARCHIS</b> 1991(1992)	ジョルジョ・デ・マルキ ス 著 De Marchis, Giorgio.	若桑みどり 訳	『アヴァンギャルド芸術論』 <i>Scusi, ma è arte questa? Guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia.</i>	現代企画 室 1992 Milano, 1991
<b>DESCARTES</b> 1644(1964)	ルネ・デカルト 著 Descartes, René.	桂寿一 訳	『哲学原理 (岩波文庫 青 613-3)』 <i>Principia philosophiae,</i>	岩波書店 1964 Amsterda m, 1644
<b>DUGGAN</b> 1994(2005/20 07)	クリストファー・ダガン 著 Duggan, Christopher.	河野肇 訳	『イタリアの歴史 (ケンブリッジ版世界各 国史)』 <i>A concise history of Italy,</i>	創土社 2005 2007(第2版) Cambridg e, 1994
<b>EINSTEIN</b> 1915(2005)	カール・アインシュタ イン 著 Einstein, Carl.	鈴木芳子 解説・訳	『黒人彫刻』 <i>Negerplastik,</i>	未知谷 2005 Leipzig, 1915
<b>FEUILLET</b> 2009(2012)	ミシェル・フイエ 著 Feuillet, Michel.	越川倫明/小林 亜紀子 監訳	『イタリア美術 (文庫クセジュ 972)』 <i>L'art italien (Collection Que Sais-je? n. 3852).</i>	白水社 2012 Paris, 2009
<b>FUJIEDA</b> 2005	藤枝晃雄		『現代芸術の彼岸 (MAUライブラリー)』	武蔵野美 術大学出 版局 2005
<b>GALILEI</b> 1632(1959)a	ガリレオ・ガリレイ 著 Galilei, Galileo.	青木靖三 訳	『天文対話(上) (岩波文庫)』 <i>Dialogo di Galileo Galilei Linceo matematico sopraordinario dello studio di Pisa.</i>	岩波書店 1959 Firenze, 1632

<b>GALILEI</b> 1632(1959)b	ガリレオ・ガリレイ 著 Galilei, Galileo.	青木靖三 訳	『天文対話(下) (岩波文庫)』 <i>Dialogo di Galileo Galilei Linceo</i> <i>matematico straordinario dello studio</i> <i>di Pisa</i>	岩波書店 1961 Firenze, 1632
<b>GIO PONTI</b> 1986	西武美術館 編		『ジオ・ポンティ 人間感覚からポスト・モダンへ』	鹿島出版 会 1986
<b>GODFREY</b> 1998(2001)	トニー・ゴドフリー 著 Godfrey, Tony.	木幡和枝 訳	『コンセプチュアル・アート(岩波世界の美術)』 <i>Conceptual Art</i> ,	岩波書店 2001 London, 1998
<b>GOLOMSHC</b> <b>HTOK</b> 1994(2007)	イーゴリ・ゴロムシト ク 著 Голомшток, Игорь.	貝澤哉 訳	『全体主義芸術』 <i>Тоталитарное искусство</i> ,	水声社 2007 Москва, 1994
<b>GREEN</b> 2006(2011)	キース・イヴァン・グ リーン 著 Green, Keith Evan	岸本雄二 訳	『ジオ・ポンティとカルロ・モリーノードムス への道程』 <i>Gio Ponti and Carlo Mollino</i>	鹿島出版 会 2011 New York 2006
<b>GREENBERG</b> 2005	クレメント・グリーン バーグ 著	藤枝晃雄 編・訳	『グリーンバーグ批評選集』	勁草書房 2005
<b>GREGOTTI</b> 1979(1968)	ヴィットリオ・グレゴッ ティ 著 Gregotti, Vittorio.	松井宏方 訳	『イタリアの近代建築』 <i>New directions in Italian architecture</i> ,	鹿島出版 会 1979 New York, 1968
<b>HARA</b> 2008	原克		『流線形シンドローム 速度と身体の大衆 文化誌』	紀伊國屋 書店 2008
<b>HIRAI</b> 2004	平井章一 著	兵庫県立美術 館 企画	『「具体」ってなんだ? 結成50周年の前 衛美術グループ18年の記録』	美術出版 社 2004
<b>HOLT</b> 1971(1976)	マイケル・ホルト 著 Holt, Michael.	西田稔 訳	『芸術における数学』 <i>Mathematics in Art</i> ,	紀伊國屋 書店 1976 London, 1971
<b>HYUGA</b> 1971	日向秋子		『二十世紀美術におけるプリミティヴィズ ム(1971年)(美術名著選書(15))』	岩崎美術 社 1971
<b>IGUCHI</b> 2011	井口壽乃		『モホイ=ナジ 視覚の実験室』	国書刊行 会 2011
<b>IMAMICHI</b> 1987	今道友信		『西洋哲学史(講談社学術文庫)』	講談社 1987
<b>ISEKI</b> 1989	井関正昭		『イタリアの近代美術:1880~1980』	小沢書店 1989
<b>IWASAKI</b> 1975	岩崎武雄		『西洋哲学史(教養全書)』	有斐閣 1975
<b>KABAYAMA</b> 1994	樺山紘一		『クロニック世界全史』	講談社 1994
<b>KANEDA</b> 2000	金田晋		『芸術学の100年-日本と世界の間』	勁草書房 2000
<b>KATOU</b> 1987	加藤薫		『ラテンアメリカ美術史』	現代企画 室 1987
<b>KIMURA</b> 1978	木村秀政		『世界航空史案内(1978年)(平凡社カ ラー新書)』	平凡社 1978
<b>KITAGAWA</b> 2009	北川佳子		『イタリア合理主義 ファシズム/アンチ ファシズムの思想・人・運動』	鹿島出版 会 2009
<b>KITAHARA</b> 2002	北原敦		『イタリア現代史研究』	岩波書店 2002
<b>KOGISHI</b> 1997	小岸 昭/池田浩士/鶴 飼哲/和田忠彦		『ファシズムの想像力-歴史と記憶の比 較文化論的研究』	人文書院 1997
<b>KOYAMA</b> 1999	小山慶太		『科学の思想と歩み』	学術図書 出版社 1999
<b>KOYRÉ</b> 1957(1973)	アレクサンドル コイレ 著 Koyré, Alexandre.	横山雅彦 訳	『閉じた世界から無限宇宙へ』 <i>From the closed world to the infinite</i> <i>universe.</i>	みすず書 房 1973 Baltimore, 1957
<b>LAUDE</b> 1966(1986)	ジャン・ロード 著 Laude, Jean.	江ロー久 訳	『黒人アフリカの美術』 <i>Les arts de l'Afrique noire</i> ,	白水社 1986 Paris, 1966
<b>LEFEBVRE</b> 1974(2000)	アンリ・ルフェーヴル 著 Lefebvre, Henri.	斉藤日出治 解説・訳	『空間の生産(社会学の思想)』 <i>La Production de l'espace</i> ,	青木書店 2000 Paris, 1974
<b>LUCIE-SMITH</b> 1985(1987)	E.ルーシー=スミス 著 Lucie-Smith, Edward.	多木浩二/持田 季未子 訳	『1930年代の美術-不安の時代』 <i>Art of the 1930s: The Age of Anxiety</i> ,	岩波書店 1987 New York, 1985
<b>MATSUMOTO</b> 2005	アルベルト 松本		『アルゼンチンを知るための54章 エリア・ スタディーズ』	明石書店 2005

<b>MCGRATH</b> 1999(2003)	アリスター・E. マク ラス 著 McGrath, Alistar E.	稲垣久和/倉沢 正則/小林高德 訳	『科学と宗教』 <i>Science and Religion: An introduction,</i>	教文館 2003 Oxford, 1999
<b>MCLUHAN</b> 1960(2003)	マーシャル・マクルー ハン/エドモンド・カー ペンター 著 McLuhan, Marshall. Carpenter, Edmund.	大前正臣/後藤 和彦 訳	『マクルーハン理論－電子メディアの可能 性(平凡社ライブラリー)』 <i>Explorations in Communication,</i>	平凡社 2003 Boston, 1960
<b>MINEMURA</b> 2005	峯村敏明		『彫刻の呼び声』	水声社 2005
<b>MIYAGAWA</b> 1980	宮川淳		『宮川淳著作集(2)』	美術出版 社 1980
<b>MIYASHITA</b> 2002	宮下誠		『逸脱する絵画(20世紀芸術学講義)』	法律文化 社 2002
<b>MORITA</b> 1977	森田哲彌		『世界現代史(22) イタリア現代史』	山川出版 社 1977
<b>NAKAGAWA</b> 1985	中川文雄		『世界現代史(34) ラテンアメリカ現代史 2 アンデス・ラブラタ地域』	山川出版 社 1985
<b>NICOLOSO</b> 2008(2010)	パオロ・ニコローゾ 著 Nicoloso, Paolo.	桑木野幸司 訳	『建築家ムッソリーニ－独裁者が夢見た ファシズムの都市』 <i>Mussolini architetto: Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista.</i>	白水社 2010 Torino, 2008
<b>NORBERG- SCHULZ</b> 1971(1973)	クリスチャン・ノルベ ルグシュルツ 著 Norberg-Schulz, Christian.	加藤邦男 訳	『実存・空間・建築(SD選書78)』 <i>Existence, Space and architecture,</i>	鹿島出版 会 1973 London, 1971
<b>OKADA Akio</b> 2005	岡田暁生		『西洋音楽史－「クラシック」の黄昏(中公 新書)』	中央公論 新社 2005
<b>OKADA</b> Atsushi 2008	岡田温司		『イタリア現代思想への招待(講談社選 書メチエ)』	講談社 2008
<b>OOKA</b> 1985	大岡信		『抽象絵画への招待(岩波新書)』	岩波書店 1985
<b>ORTEGA y GASSET</b> 1925(1968)	オルテガ・イ・ガセット 著 Ortega y Gasset, José.	川口正秋 訳	『芸術の非人間化』 <i>La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela.</i>	荒地出版 社 1968 Madrid, 1925
<b>OTABE</b> 2009	小田部胤久		『西洋美学史』	東京大学 出版会 2009
<b>READ</b> 1964(1995)	ハーバート・リード 著 Read, Herbert.	藤原えりみ 訳	『近代彫刻史』 <i>A concise history of modern sculpture,</i>	言叢社 1995 London, 1964
<b>SABAE</b> 2011	鯖江秀樹		『イタリア・ファシズムの芸術政治』	水声社 2011
<b>SATOU</b> Kazuko 2001	佐藤 和子		『「時」を生きるイタリア・デザイン』	阪急コミュ ニケーショ ンズ 2001
<b>SATOU</b> Yasukuni 1997	佐藤 康邦		『絵画空間の哲学－思想史の中の遠近 法』	三元社 1997
<b>SCHIVELBUS</b> CH 1979(2007)	ヴォルフガング・シ ヴェルプシュ 著 Schivelbusch, Wolfgang.	加藤二郎 訳	『鉄道旅行の歴史－19世紀における空間 と時間の工業化』 <i>The Railway Journey: Trains and Travel in 19th Century,</i>	法政大学 出版局 1982 New York, 1979
<b>SCHIVELBUS</b> CH 1983(1988)	ヴォルフガング・シ ヴェルプシュ 著 Schivelbusch, Wolfgang.	小川さくえ 訳	『闇をひらく光－19世紀における照明の 歴史』 <i>Lichtblicke: Zur Geschichte der kü nstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert,</i>	法政大学 出版局 1988 Munich, 1983
<b>SCHIVELBUS</b> CH 1992(1997)	ヴォルフガング・シ ヴェルプシュ 著 Schivelbusch, Wolfgang.	小川さくえ 訳	『光と影のドラマトウルギー－20世紀にお ける電気照明の登場』 <i>Licht schein und wahn: Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert.</i>	法政大学 出版局 1997 Berlin, 1992
<b>SCHÖNE</b> 1954(2009)	ヴォルフガング・ シェーネ 著 Schöne, Wolfgang.	下村耕史 訳	『絵画に現れた光について』 <i>Über das Licht in der Malerei,</i>	中央公論 美術出版 2009 Berlin, 1954
<b>SHINODA</b> 1975	篠田 一士		『世界批評大系(3)詩論の展開』	筑摩書房 1975

<b>SOJA</b> 1996(2005)	エドワード・W. ソジャ 著 Soja, Edward W.	加藤政洋 訳	『第三空間—ポストモダンの空間論的転回』 <i>Thirdspace,</i>	青土社 2005 Oxford, 1996
<b>SOMEDA</b> 1993	染田 秀藤		『ラテンアメリカ—自立への道 (SEKAISHISO SEMINAR)』	世界思想社 1993
<b>STANGOS</b> 1974(1985)	ニコス スタンゴス 著 Stangos, Nikos.	宝木範義 訳	『20世紀美術—フォーヴィスムからコンセプチュアル・アートまで (PARCO PICTURE BACKS)』 <i>Concerts of Modern Art,</i>	PARCO出版 1985 London, 1974
<b>STELLA</b> 1986(1989)	フランク・ステラ 著 Stella, Frank	辻成史/尾野正晴 訳	『ワーキング・スペース—作動する絵画空間』 <i>Working Space,</i>	福武書店 1989 Cambridge, 1986
<b>STOICHITA</b> 1997(2008)	ヴィクトル・I. ストイキツァ 著 Stoichita, Victor I.	岡田温司/西田兼 訳	『影の歴史』 <i>A short History of the shadow,</i>	平凡社 2008 London, 1997
<b>TAGI</b> 1985	多木浩二		『モダニズムの神話』	青土社 1985
<b>TAKASHINA</b> 1967	高階秀爾		『芸術空間の系譜 (SD選書 19)』	鹿島出版会 1967
<b>TAKIGUCHI</b> 1972	瀧口修造		『幻想画家論』	せりか書房 1972
<b>TAKIGUCHI</b> 1991	瀧口修造		『コレクション瀧口修造』	みすず書房 1991
<b>TAMPLIN</b> 1991(1992)	ロナルド タムプリン 著 Tamplin, Ronald.	多木浩二監修・井上健 監訳	『芸術〔上〕 1900~45 伝統への反逆 (20世紀の歴史11)』	平凡社 1992
<b>TAMPLIN</b> 1991(1993)	ロナルド タムプリン 著 Tamplin, Ronald.	多木浩二監修・畑長年 訳	『芸術〔下〕 1945~ モダニズムを超えて (20世紀の歴史12)』 <i>The Arts: a history of expression in the 20th century,</i>	平凡社 1993 Oxford, 1991
<b>TANIGAWA</b> 2006	谷川渥		『美のパロキスム—芸術学講義 (MAUライブラリー (04))』	武蔵野美術大学出版局 2006
<b>TANOKURA</b> 1981	田之倉稔		『イタリアのアヴァン・ギャルド—未来派からピランデルロへ (白水叢書(56))』	白水社 1981
<b>TANOKURA</b> 2004	田之倉稔		『ファシズムと文化 (世界史リブレット)』	山川出版社 2004
<b>TISDALL</b> 1977(1992)	キャロライン・ティズダル/アンジェロ・ボッツォーラ 著 Tisdall, Carolini. Bozzolla, Angelo.	松田嘉子 訳	『未来派—Futurism (PARCO PICTURE BACKS)』 <i>Futurism,</i>	PARCO出版 1992 London, 1977
<b>TSUKAHARA</b> 1997	塚原史		『アヴァンギャルドの時代—1910年-30年代 (ポイエーシス叢書)』	未来社 1997
<b>TUAN</b> 1977(1993)	イーフー・トゥアン 著 Tuan, Yi-Fu.	山本浩 訳	『空間の経験—身体から都市へ (ちくま学芸文庫)』 <i>Space and Place: the perspective of experience,</i>	筑摩書房 1993 Minneapolis, 1977
<b>USAMI</b> 1985	宇佐美圭司		『記号から形態へ—現代絵画の主題を求めて』	筑摩書房 1985
<b>VIRILIO</b> 1977(2001)	ポール・ヴィリリオ 著 Virilio, Paul.	市田良彦 訳	『速度と政治—地政学から時政学へ (平凡社ライブラリー (400))』 <i>Vitesse et Politique,</i>	平凡社 2001 Paris, 1977
<b>WITTKOWER</b> 1977(1994)	ルドルフ・ワイトコウアー 著 Wittkower, Rudolf.	池上忠治 訳	『彫刻—その制作過程と原理』 <i>Sculpture,</i>	中央公論美術出版 1994 London, 1977
<b>WÖLFFLIN</b> 1915(1950)	ハインリヒ・ヴェルフルン 著 Wölfflin, Heinrich.	守屋謙二 訳	『美術史の基礎概念—近世美術に於ける様式発展の問題』 <i>Kunstgeschichte Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.</i>	岩波書店 1950 München, 1915
<b>YAMAMOTO</b> 1999	山本忠敬		『飛行機の歴史』	福音館書店 1999
<b>YUASA</b> 1997	湯浅博雄		『バタイユ—消尽 (現代思想の冒険者たち)』	講談社 1997
<b>YUZAWA</b> 1989	湯沢正信		『劇的な空間—栄光のイタリア・バロック (建築巡礼)』	丸善 1989
<b>ZEVI</b> 1957a(1977)	ブルーノ・ゼーヴィ 著 Zevi, Bruno.	栗田勇 訳	『空間としての建築 上 (SD選書 124)』 <i>Architecture as space: How to look at architecture.</i>	鹿島出版会 1977 New York, 1957

ZEVI  
1957b(1977) ブルーノ・ゼーヴィ 著 栗田勇 訳 『空間としての建築 下 SD選書 125』 鹿島出版  
Zevi, Bruno. *Architecture as space: How to look at architecture.* New York, 1957

---



## 雑誌・雑誌記事・博士論文等

<b>ARGAN 1939</b>	Argan, Giulio C.	Le sculture «astratte»,	<i>Le Arti</i> ,	2,	1939 pp. 293-295.
<b>BALDESSARI 1987-1988</b>	Baldessari, Zita Mosca.	<i>Intervista con Francesca Viganò</i> ,	Tesi Accademia di Belle Arti di Brera. Milano,		1987-1988
<b>BALLO 1949</b>	Ballo, Guido.	Pittura a gran fuoco,	<i>Bellezza</i> ,	no.9,	1949 p. 65.
<b>BALLO 1950</b>	Ballo, Guido.	Albisola e Fontana,	<i>Omunibus</i> ,	n.10,	1950 n.p.
<b>BALLO 1972</b>	Ballo, Guido.	Gli ambienti spaziali di Fontana	<i>Casa Vogue</i> ,		1972 p.35.
<b>BLOC 1951</b>	Bloc, André.	La IX <sup>ème</sup> Triennale de Milan,	<i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> ,	no. 36,	1951 p.5.
<b>BOIS 1989</b>	Bois, Yve-alain.	Fontana's Base Materialism,	<i>Art in America</i> ,	77, no. 4,	1989 pp. 238-249.
<b>CARAMEL 1993</b>	Caramel, Luciano.	Fontana: Odissea nello spazio,	<i>Arte in</i> ,	n. 34,	1994 pp.56-58.
<b>CARRIERI 1949</b>	Carrieri, Raffaello. Ciaga, Leyla Graziella.	Fontana ha toccato la luna	<i>Tempo</i> ,	no.8,	1949 p.28.
<b>CIAGÀ 1998</b>		Luciano Baldessari,	<i>Modo</i> ,	n.192,	1998 pp.65-68.
<b>CRISPOLTI 1958</b>	Prampolini, Enrico.	Orientamento spirituale contro ogni reazione (Uno scritto del 1923),	<i>Notizie: Arti figurative</i> ,	n. 5,	(1923)1958 pp.51-52.
<b>CRISPOLTI 1959</b>	Crispoli, Enrico.	Carriera barocca di Fontana,	<i>Il Verri</i> ,	6,	1959 pp. 101-108.
<b>GIOLLI 1931</b>	Giolli, Raffaello.	Esposizioni Milanesi,	<i>Cronaca latine</i> ,		1931 n.p.
<b>MODENA phd 2007-2009</b>	Modena, Elisabetta.	<i>La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954: Allestimenti nelle carte dell'archivio storico</i> ,	Università degli Studi di Parma,	ciclo XXII,	2007-2009
<b>PERSICO 1932</b>	Persico, Eduardo.	Lucio Fontana: "Vittoria" per il monumento ai caduti di Erba,	<i>Casabella</i> ,	n. 56,	1932 pp.50-51.
<b>PERSICO 1934</b>	Persico, Eduardo.	Mezza colonna: Fontana,	<i>L'Italia Letteraria</i> ,	n. 31,	1934
<b>PERSICO 1935</b>	Persico, Eduardo.	Relazione per il concorso del Salone d'onore, <i>Space and the Space Age in Postwar European Art: Lucio Fontana, Yves Klein, and their Contemporaries</i> ,	<i>Casabella</i>	n. 98,	1935 pp.8-11.
<b>PETERSEN phd 2001</b>	Petersen, Stephen Bruce.		The University of Texas at Austin,	5,	2001
<b>PODESTA 1938</b>	Podesta, Attilio.	Le ceramiche di Fontana,	<i>Broletto</i>	no. 25, Como, 4,	1938 pp. 41-43.
<b>PONTI 1940</b>	Ponti, Gio.	La VII Triennale: Opere d'arte o della dimensione,	<i>Domus</i> ,	n.150,	1940 n.p.
<b>PONTI 1951</b>	Ponti, Gio.	Insegnamento altrui e fantasia degli italiani,	<i>Domus</i> ,	n. 259,	1951 pp.10-13.
<b>SANESI 1972</b>	Sanesi, Roberto.	Milano onora il silenzio di Fontana,	<i>Il Dramma</i> ,	n. 6,	1972 pp.119-123.
<b>TORRIANO 1932</b>	Torriano, Piero.	Figura di donne: Lucio Fontana,	<i>Casabella</i> ,	n. 49,	1932 pp.55-56.
<b>TRINI 1968</b>	Trini, Tommaso.	Intervista a Lucio Fontana	<i>Domus</i> ,	n. 462, vol.184,	1968 pp. 29-31.
<b>TRINI 1972</b>	Trini, Tommaso.	The Last Interview Given by Fontana,	<i>Studio International</i> ,	n.949,	1972 n.p.
<b>Van der MARCK 1966</b>	Van der Marck, Jan.	Exhibition Preview: Lucio Fontana,	<i>Art in America</i> ,	1,	1966 pp. 60-61.
<b>WHITE phd 2000</b>	White, Anthony George.	<i>Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch</i> ,	Harvard University, Cambridge, Massachusetts,	5,	2000
<b>ABE 1968</b>	阿部展也	「フォンタナの死」	『芸術新潮』	第19号	1968年12月 62-69頁
<b>APOLONIO 1960</b>	ウンプロ・アポロー ニオ著 辻茂訳	「イタリアの現代美術」	『みづゑ』	第668号	1960年12月 21-24頁
<b>AWAZU 1967</b>	粟津則雄	「現代のデモン」	『芸術新潮』	第18号	1967年12月 1-16頁
<b>HARIU 1966</b>	針生一郎	「現代における知性」	『芸術新潮』	第17号	1967年10月 11-14頁
<b>KAGEYAMA 1967</b>	蔭山恭一	「フォンタナにおける『穴』空間の意味」	『現代美術』	第10号	1967年5月 75-79頁
<b>MINEMURA 1998a</b>	峯村敏明	「アルゼンチン時代のルーチョ・フォンターナ『白の 宣言』成立の背景を追う(上)」	『多摩美術大学 研究紀要』	第13号	1998年 169-180頁
<b>MINEMURA 1998b</b>	峯村敏明	「アルゼンチン時代のルーチョ・フォンターナ『白の 宣言』成立の背景を追う(下)」	『多摩美術大学 研究紀要』	第14号	1998年 169-198頁
<b>OKADA 1968</b>	岡田隆彦	「2人の画家の死 ルチオ・フォンタナとマルセル・ デュシャン」	『スペース・デザ イン』	第48号	1968年 133頁
<b>OKAMOTO 1953</b>	岡本太郎	「イタリアーの新しい動き」	『みづゑ』	第576号	1953年8月 36-45頁
<b>TANIFUJI 2003</b>	谷藤史彦	「フォンタナの絵画空間について」	『ふくやま美術館 研究紀要』	第2号	2003年3月 45-63頁
<b>TANIFUJI 2009</b>	谷藤史彦	「ルチオ・フォンタナにおける新しい空間概念の萌 芽—彫刻的ヴォリュームの解体と一九三〇年代イ タリア合理主義建築の影響」	『美術史』	第59号	2009年10月 82-97頁
<b>TANIFUJI 2012</b>	谷藤史彦	「日本におけるルチオ・フォンタナの受容とその影 響」	『ふくやま美術館 研究紀要』	第6号	2012年12月 87-119頁
<b>TANIFUJI 2013</b>	谷藤史彦	「ルチオ・フォンタナの「無」の考え方」	『美術史』	第62号	2013年3月 218-233頁
<b>TAPIÉ 1957</b>	ミシェル・タビエ	「アヴァンチュール・アンフォルメル」	『具体』	第8号	1957年9月 n.p.
<b>TAPIÉ / YOSHIHARA 1958</b>	ミシェル・タビエ / 吉 原治良	「大阪国際芸術祭特集 新しい絵画世界展」	『具体』	第9号	1958年4月 n.p.
<b>TOUNO 1960</b>	東野芳明	「モノクローム派の誕生」	『芸術新潮』		1960年11月 122-131頁

---

**無記名の記事****CASABELLA**

1936

VI Triennale: Concorso per il "Salon d'Onore"

*Casabella*,

n.98,

1936 pp.8-11.

**DOMUS 1952**

Idee di Lucio Fontana,

*Domus*,

n.271,

1952 pp.33-35.

**SAPERE**

1946

Primo contatto con luna,

*Sapere*,

5,

1946 cover

**STILE 1947**

Ceramiche di Lucio Fontana,

*Stile*,

n.9-12,

1947 pp.7-9.

**TEMPO 1950**

Disegnano con la luce,

*Tempo*,

no.13,

1950 n.p.

**◆ 博士論文に関連する執筆者の論文等**

1. 巖谷睦月「ルーチョ・フォンターナ論 その空間についての一考察」、東京藝術大学大学院修士論文、全2巻、2006年
2. 巖谷睦月「原典資料翻訳 ルーチョ・フォンターナの『技術宣言』:翻訳と註解』『Aspects of Problems in Western Art History』、vol.7、2006年、57-69頁(本論の第四章第二節第一、二項の内容に対応)
3. 巖谷睦月「第二次世界大戦後のルーチョ・フォンターナによる空間的実験 一九四九年の《ブラックライトの空間環境》と一九五一年の《ネオンのアラベスク》について」『日伊文化研究』、第47号、2009年、80-93頁(本論の第三章第三節の内容に対応)
4. 巖谷睦月「書評: Enrico Crispolti, Lucio Fontana: Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni」『Aspects of Problems in Western Art History』、vol.8、2011年、65-68頁
5. 巖谷睦月「ルーチョ・フォンターナの作品制作とミラノ・トリエンナーレ」『東京藝術大学美術学部論叢』、第10号、2014年、41-52頁(本論の第四章第一節の内容に対応)
6. 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』、第52号、2014年、62-76頁(本論の第四章第二節第三項の内容に対応)