

史料の中の展覧会

— 古書図録分析に基づく初期ヴェネツィア・ビエンナーレの解明

藤川 哲 (本学部准教授)

I アルノ版・豊田本・口大本・CH版

平成17-19年度の3年間、科学研究費補助金を得て、国際美術展研究における最重要史料の一つであるヴェネツィア・ビエンナーレ展図録を現地の古書店より購入した。具体的には、2005年の第51回展調査時に購入した6冊、および2007年の第52回展調査時に購入した9冊の合計15冊である(表1)。飛び飛びではあるが、一番古いものでは第10回展(1912年)の図録から収集することができ、また稀少なものでは第二次大戦直後の第24回展(1948年)の図録を入手できたことは幸いであった。

表1 山口大学所蔵のヴェネツィア・ビエンナーレ古書図録(口大本)

回	開催年	版	購入年度	回	開催年	版	購入年度
10	1912	1	H19	27	1954	2	H19
14	1924	2	H17	28	1956	2	H17
15	1926	1	H17	29	1958	3	H17
21	1938	2	H19	30	1960	3	H17
22	1940	2	H17	31	1962	2	H19
24	1948	—	H19	33	1966	1	H19
25	1950	1	H19	34	1968	2	H19
26	1952	2	H19				

※1948年の第24回展図録については版の記載がない。

ヴェネツィア・ビエンナーレは1895年に創始された、最も長い歴史を持つ国際美術展である。日本は早くも1897年の第2回展に参加要請を受け、日本美術協会が中心となって出品に応じている¹。また、1924年の第14回展にも、アドルフォ・サルコーリ(Adolfo Sàrcoli)企画委員の名のもと、中央館第41室で「日本展」が実現している²。だが、国家として正式かつ継続的に参加するようになるのは1952年以降のことである³。こうした散発的、そして途中からの参加経緯もあってか、ヴェネツィア・ビエンナーレの展覧会

図録を1895年の第1回展から2007年の第52回展まですべて所蔵している公的機関は、管見の限り、国内には存在しないようである。

一方、今や貴重な歴史資料となった初期ヴェネツィア・ビエンナーレの図録は、1895年の第1から1920年の第12回展にかけての12冊について、その復刻版がニューヨークのアルノプレス社より1971年に刊行されている⁴。この復刻版は、愛知芸術文化センターのアートライブラリー、および多摩美術大学図書館に所蔵されている。

また、ヴェネツィアの古書店の主人から「完全セットを日本の美術館に納品した」という情報を得て、国内で調査したところ、豊田市美術館が購入していたことがわかった。実地調査の結果、実際には8冊の欠本があり⁵、「完全」ではなかったが、第1回展から第52回展までのまとまった国内唯一のセットとして最も貴重なコレクションであることは疑う余地がない。

さらに、図録そのものではないが、1895年の第1回展から1972年の第36回展については、ヴェネツィア国際映画祭、演劇祭、音楽祭などのカタログと共に、マイクロフィッシュ版がケンブリッジのチャドウィック=ヒーリー社から1986年に発行されている。このマイクロフィッシュ版は、東京都現代美術館の美術図書室に所蔵されている⁶。

本稿では、上述のうち、アルノプレス社の復刻版(以下、「アルノ版」)、そして豊田市美術館が所蔵する古書図録(以下「豊田本」)のうち1895年から1920年までのもの、そして山口大学所蔵の古書図録(以下「口大本」)のうち1912年の第10回展図録、以上3つについて比較調査・考察した結果を報告し、今後の研究課題と展望を述べる。なお、チャドウィック=ヒーリー社のマイクロフィッシュ版は、Chadwyck-Healeyの頭文字をとって「CH版」と呼称し、適宜参照する。

表2 ヴェネツィア・ビエンナーレ初期図録所蔵先等一覧

本稿での略称	所蔵先	刊行形態	備考
豊田本	豊田市美術館	古書図録／図録	1895-2007 (うち8回分欠本)
口大本	山口大学	古書図録	1910-1968 (うち15冊)
アルノ版	愛知芸術文化センター、多摩美術大学	復刻版	1895-1920 (全12冊)
CH版	東京都現代美術館	マイクロフィッシュ	1895-1972 (第36回展まで)

II アルノ版と豊田本の比較

アルノ版は、全12冊からなる。各回ごとに若干厚さの違いはあるが、装丁と判型は統一されている（高さ20.4cm、幅13.7cm）（図1）。また、オリジナルの中扉の前にニューヨークで出版されたことを示す復刻版中扉が付加されていること、すべてのページが墨版一色のみで刷られている点でも統一性がある（図2）。

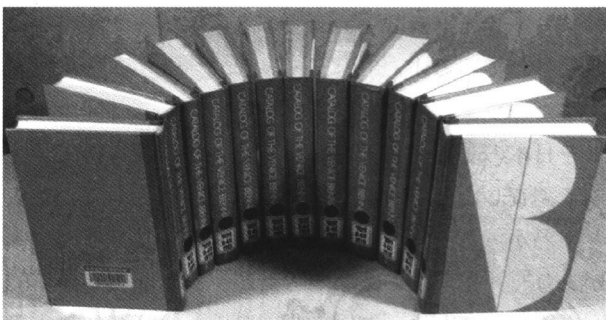


図1 アルノ版全12冊（1895-1920）

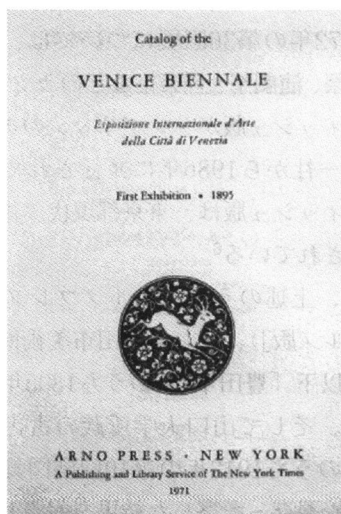


図2 復刻版中扉

1 体裁——表紙と判型の違い

上述の統一性は、豊田本と比較したとき、アルノ版が「忠実なる」復刻版ではなかったことを意味してくる。豊田本で確認すると、表紙は各回ごとに異なっている（図3）。写真は上段左から、第1回展、第5回展、第7回展、第8回展、下段左から第9回展、第12回展、第14回展の図録を並べたものである。第7回展から第9回展は同じ表紙デザインが踏襲されているが、その他の回については、それぞれ違いがある。つまりアルノ版では、各回ごとにユニークである表紙の意匠情報が欠落することとなった。表紙が持っている情報はその意匠以外にもある。例えば第5回展図録の表紙が光沢のある紙を使用しているのに対し、第7回展図録の図録は光沢のない紙が使用されており、アルノ版ではそうした紙質の違いも再現されなかったということになる。そして外見上の違いのうち、最大のもは判型の違いである。豊田本の第5回展から第14回展までの図録は高さ16.5cm×幅12.0cmであるのに対し、アルノ版は全12冊が高さ20.4cm×幅13.7cmと、一回り大きく、さらに縦長である。



図3 豊田本 第1回展から第14回展までの図録

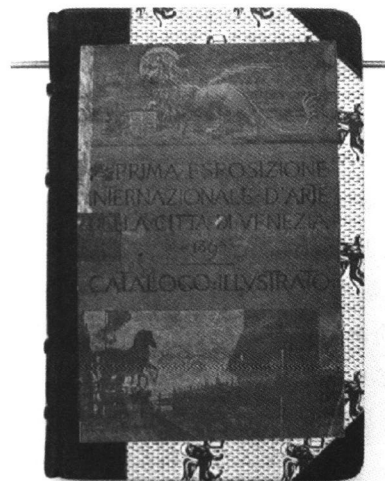


図4 豊田本 第1回展図録

豊田本の第1回展図録は、何らかの事情でページがばらけてしまったためか、製本し直されており、オリジナルの表紙が切り取られて、新しい表紙の上に貼り付けられている（図4）。この製本し直された第1回展図録の判型は、どの程度オリジナルに忠実であるといえるのだろうか。第1回展図録も本来は他の回と同じ判型であったということも考えられるのではないか。あるいはまたアルノ版の縦長の判型はこの第1回展図録の縦長の判型を典拠としたものであるのか。こうした疑問を解決するため、CH版で第1回展図録と第2回展図録の表紙と各ページの大きさを比較してみた。この比較によって、第1回展図録は、もともと第2回展図録よりも若干縦長であったことがわかった（横幅は同一）。また、豊田本の第一回展図録のページは、角に丸みがつけられている点でも特殊であり、これも当初、製本時の加工かと思われたが、CH版でも角の丸みが確認され、オリジナルの刊行時に加工されていたものであることが判明した。

では、アルノ版の縦長で一回り大きな判型はどこからきたのか。第1回展図録の判型を基準としたとは考えにくい。マイクロフィッシュで確認する限り、第1回展図録はオリジナルも後続の回より縦長になっているが、ページの幅は同一であった。また、口大本とアルノ版を並べてみたところ、アルノ版はページが一回り大きいだけでなく、印刷されている文字も拡大されていることがわかった（図5）。ところで第2回展図録の判型は、その後厚さに変化はあるものの、実に第30回展（1960年）まで、半世紀以上も踏襲された。そして第31回展（1962年）の図録から、高さ22.5×幅14.7cmと縦長の判型となる。この新しい判型は、アルノ版（高さ20.4cm×幅13.7cm）より若干大きい

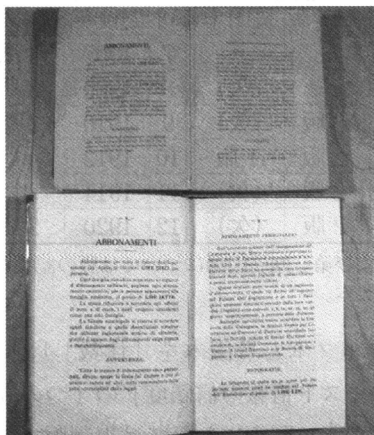


図5 口大本（上）とアルノ版（下）におけるテキストページの比較

第31回展（1962年）から第36回展（1974年）まで受け継がれており、ちょうどアルノ版の出版年（1971年）と時期が重なっている。以上から、アルノ版の判型は同時代のヴェネツィア・ビエンナーレ図録の判型を典拠にしたものであろう、というのが稿者の推測である。

2 副次的情報——広告の削除とカラー情報の欠落

表紙をめくって中身を検討していくと、最初に気がつく大きな違いは、豊田本では図録の巻頭と巻末に挿入されている広告ページが、アルノ版では省略されているということである。歴史研究においては、広告ページもまた当時の社会の様子を知る手がかりとして重要な役割を果たすことがある。どのような業種がこうした美術展を支えていたのか、広告のイラストを手がけたのはどのような作家か、などなど。無論、出品作品リストや作品図版といった展覧会図録の内容本体と比べればあくまでも副次的な情報ではある。また、あまりにも同時代的な機能を持つ広告は、半世紀を隔て、異国の地で再刊される機会には、広告としての存在価値をまったく失っていたという事情は理解できる。あるいは、広告ページについては著作権の違いの問題などがあったのかもしれない。また、図録の本体部分に内容を集中させることが利用者の便宜に適い、復刻版の体裁として最もふさわしいという編集判断があったとしたら、それは妥当なものといえる。いずれにしても、アルノ版において広告ページが削除されているということは、銘記しておきたい。CH版もまたこの点では完全な複写物であるとはいえない。見開きで撮影されているため、中扉の左側に挿入された広告ページは同

PIANTA TOPOGRAFICA DE PADIGLIONI STRANIERI.

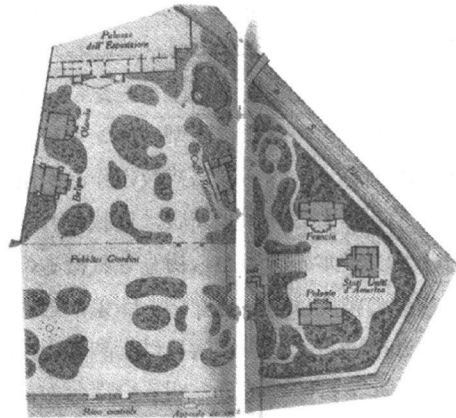


図6 アルノ版 第12回展図録の外国館配置図
(*Catalog of the Venice Biennale: Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia: twelfth exhibition*, New York: Arno Press, 1971)

時に写し込まれているが、それ以外の広告ページについては撮影されていないのである。

豊田本で広告ページを通覧していくと、第12回展図録に朱色のインクを使って刷られた広告があって、目を引いた。そしてこの色つきのページは、広告ページのみならず、同展図録の会場図面にも認められた。会場図面は、公園の樹木部分が緑で彩色され、建物は薄い茶色に塗られている。会場図面のページを飛ばしてページ数が振られていること、そして綴じしろの具合から、オリジナルでは製本ののちに貼り込まれたものと想像される。アルノ版は基本的に墨版のみの単色刷りであるため、会場図面はグレーの階調によって再現され、図の主要部分のみ切り抜いて貼り込まれたような格好になっている（図6）。

第12回展図録におけるカラーインクの使用は、出品作品リストのページにも、全体を囲む朱色の枠線として確認される。それらのページは、オリジナルでは朱・墨の2色刷りであったことになるが、アルノ版では黒線による囲いとなっている。これらの違いは、記載情報そのものについて見れば同一であるため、強いて言うなら「印象の違い」というものであって、広告ページの省略と同様、副次的なものと言えるかもしれない（CH版もまたモノクロである）。

3 図版の印象の違い——複写図版とページ番号の欠落

印象の違いが作品図版に及ぶ場合、その違いは看過することができない。本稿で検討している1895年から1920年までの図録のような、初期のヴェネツィア・ビエンナーレ図録では、前半がテキスト、後半が図版ページという構成になっている。作品図版は、第1回展図録で48ページ、第9回展図録や第11回展図録のように最大のものでは144ページにわたって掲載されている。原則として絵画は1ページに1作品ずつが割り付けられ、ごくたまに円型のカンヴァスに描かれた絵画や彫刻等で1ページに複数の作品が割り付けられていることがある。アルノ版に掲載されている作品図版はオリジナルの図録から複写されたものと推測される。複製の精度は申し分ない。印象の違いは印刷の違いからきている。アルノ版には諧調表現に幅がない。オリジナルでは暗い部分と明るい部分の差をかなりはっきりと知覚できるのに対し、アルノ版は甘く、ぼんやりとした印象になっている（図7）。作品を同定するための確認材料としては十分であるが、当該の

作品が現存しない場合などで、参考図版として転用したい場合には、入手可能な限り豊田本のようなオリジナルの古書図録から複写する方が望ましいということになるだろう。

さらに印刷工程での事情によるものであろうか、アルノ版では図版ページにページ番号が付されていない。この欠落によって作品図版リストとの対照性が失われてしまっており、大変不便である。豊田本には、テキスト部分とは別立てで、1から順にページ番号が振られており、図版リストでは作品名の後に図版ページのページ数が記載されている。

4 テキスト情報の信頼度——アルノ版は最終版か

最後に、まったくの杞憂かも知れないが、アルノ版の典拠が最終版であったかどうか、ということが稿者には未解決の問題として残った。ヴェネツィア・ビエンナーレ図録の中扉には、手元にあるもので確認する限り1968年の第34回展まで「第1版 (Prima Edizione)」「第2版 (Seconda Edizione)」「第3版 (Terza Edizione)」「第4版 (Quarta Edizione)」といった版の違いが明示されている。稿者はまだこの版の違いによる記載内容の違いの有無を確認していない段階であるが、もし字句の訂正などが行われて、より新しい版ほどより情報が確かであるならば、アルノ版で典拠にされた版よりも、さらに新しい版がなかったか、確認しておく必要が生じる。アルノ版および豊田本の中扉の記載情報をもとに作成した対照表が「表3」である。同表から判断できる通り、豊田本はいずれもアルノ版よりも版が若い。テキスト情報については、アルノ版を典拠とする方が信憑性が高いということがあるかもしれない。

表3 アルノ版と豊田本の版対照表

回	開催年	アルノ版	豊田本	回	開催年	アルノ版	豊田本
1	1895	—	—	7	1907	4版	1版
2	1897	—	(欠)	8	1909	3版	1版
3	1899	3版	(欠)	9	1910	2版	2版
4	1901	2版	1版	10	1912	4版	(欠)
5	1903	2版	(欠)	11	1914	3版	(欠)
6	1905	2版	(欠)	12	1920	2版	1版

※第1回および第2回展図録については版の記載がない。
(欠)は欠本。

以上、アルノ本と豊田本を「体裁」「副次的情報」「図版」「テキスト情報の信頼度」の4つの観点において比較してきた。国内においては復刻版であるアルノ版と、豊田市美術館が所蔵するほぼ完全な古書図録コ

レクションの2つの図録セットを相互に参照することが最も妥当な研究手段となり得る。もっとも、ヴェネツィアへ行けば、現代美術歴史資料館 (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) で、ヴェネツィア・ビエンナーレの過去の図録を閲覧することが可能である。しかし、稿者などがヴェネツィアへ行く機会はその年のヴェネツィア・ビエンナーレを調査するのが滞在の主目的であって、2007年を例にとれば、史上最多の76カ国が参加した大規模な展覧会の出品作を記録するのに一週間の滞在でもとても時間が足りなかったほどである。国内に所蔵される2つの図録セットを利用しつつ、必要に応じてCH版を参照する道こそ、現実的な選択肢である。今後の調査課題は、版違いによる記載内容の違いの有無の確認と、アルノ版の典拠が最終版であったかどうか、であるが、前者はアルノ版と豊田本より詳細な比較調査によってある程度サンプルの抽出が可能であることが予想され、後



図7 口大本(上)とアルノ版(下)における図版ページの比較

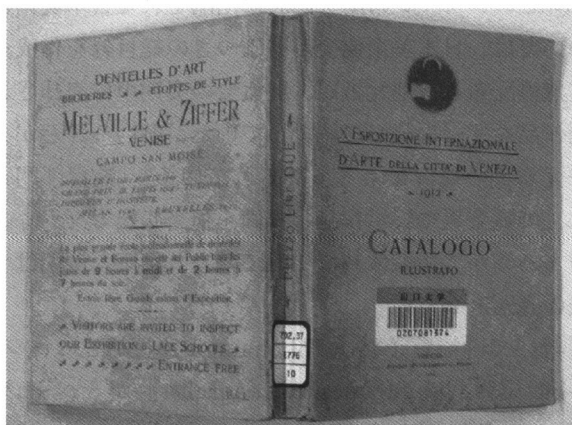


図8 口大本、第10回展図録(1912年)の裏表紙・背表紙・表紙

者についてはヴェネツィアの資料館で確認するほかはないようである。

Ⅲ 口大本の内容解析

ヴェネツィア・ビエンナーレの古書図録からどのような知見が得られるだろうか。本節では、口大本、すなわち稿者の手元にある第10回展図録(1912年)について具体的に内容解析を行う。同図録は、豊田本では欠本になっているものの一つである。

1 装丁

表紙デザインは、豊田本の第7~9回展の図録と同一である(図3、図8)。無論、それぞれの開催回を示すローマ数字、表紙中央に記載されている開催年は異なる。背表紙には「価格2リラ (Prezzo Lire Due)」とのみ記載されており、即物的な印象を受ける。背を見せるかたちで平積みされた当時の売り場の様子が想像される。裏表紙には「レース美術 (Dentelles d'art)」、「メルヴィーユ&ジファー (Melville & Ziffer)」と書かれており、「ヴェネツィアとブラーノのレース編み専門職人の作品が入場無料で観覧できる」といった情報が読み取られる。ヴェネツィアのサン・モワゼ広場にあるギャラリーのようである。フランス語および英語で書かれていることから、外国からやってくる観光客向けの広告であろう。

表題は「X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia」と記載されている。忠実に訳せば「第10回ヴェネツィア市国際美術展覧会」となる。これはヴェネツィア・ビエンナーレが現在の名称「La Biennale di Venezia」に改称される以前の展覧会名である⁷。2007年のヴェネツィア・ビエンナーレは1895年からの通算で第52回展を呼称しているので、本稿では、以下も引き続き「ヴェネツィア・ビエンナーレ」として統一した名称で論じる。

表題の上部には、直径2.6cmの円内に、聖書を持った有翼のライオンが金色で型押ししてある。これはヴェネツィア市の守護聖人である聖マルコを表している(図9)。こうしたエンボス加工は後の図録では見られない。他方、聖マルコを表す有翼のライオンは、後に「La Biennale di Venezia」の文字に囲まれる形で意匠化されて、2001年の第49回展まで、図録の背表紙や中扉に使用されていた(図10)。2003年以降は、有翼のライオンの横向きの全身像——サンマルコ広場にある円柱上の彫刻のシルエット——がロゴマークとして



図9 第10回展（1912年）表紙より



図10 第41回展（1984年）中扉より



図11 第50回展（2003年）表紙より

使用されている（図11）。

図録の各寸法は高さ16.6×幅12.0×厚さ2.2 cmである。手元にある図録で比較する限り、第10回展の図録の方が、第14回展（1924年）や第15回展（1926年）の図録よりも表紙、内容ページともに紙質がよい。第10回展図録に使用されている紙は、つやがあり、厚みもあってしっかりしている。対して、1920年代半ばの図録に使用されている紙は、表紙は画用紙のようにざらざらとしていてコシが弱い。内容ページは

1970年代に日本の小学校のプリントに使用されていた紙のような、つやのない、薄い紙である。酸化しやすく、第14回展、第15回展の図録のページは、まわりが随分やけて茶色がかっている。また、裏写りもしている。それに対し、第10回展の図録の各ページはヤケも少なく、裏写りもない。第一次大戦後のイタリアが、長く経済的に不調であったことが思い起こされる。

2 委員会組織、規約、審査会

内容は大別するとテキストとモノクロ作品図版の2つの要素から成っている。

中扉をめくると、「展覧会委員会（Presidenza dell'Esposizione）」の表題のもと、5名の委員の名が挙がっている。委員長にヴェネツィア市長フィリッポ・グリマーニ伯爵（Conte Filippo Grimani）、事務局長に国会議員のアントニオ・フラデレット博士（Prof. Antonio Fradeletto）、事務局兼販売窓口部門には、副事務局長も務めるカヴァリエ（騎士）のヴィットリオ・ピカ（Cav. Vittorio Pica）、経理部門の長としてカヴァリエで会計士のロモロ・バッツォーニ（Cav. Rag. Romolo Bazzoni）、監督部門にやはりカヴァリエのエミリオ・マルシーリ（Cav. Emilio Marsili）という構成である。以上のリストは、各部門の代表者名のみが記されているものと推測され、展覧会実現に携わった人員はもっと多数に上ったであろう。しかしそうだとしても、現在のヴェネツィア・ビエンナーレの組織体制と比較すると大変簡素なものである。またこの組織体制からは、展示作品販売の仲介業務を行っていたことが判明する。展覧会場が美術品売買の場でもあるという理解は、現代の私たちの感覚からは多少隔たりがあるかもしれない。だが、例えばヴェネツィア・ビエンナーレの第2回展に出品された日本美術については、日本美術協会が売価つきの総目録を作成して無償配布し、地元紙が、展覧会の会期中に売却された作品を逐一掲載して紹介していた、ということが石井元章氏の研究によって知られている⁸。監督部門とは、展覧会場や展示作品の警備を担当したセクションであろうか。組織体制についてのより精確な解明は今後の課題としたい。

続いて「観覧予約（Abbonamenti）」が2ページ、「一般規約（Regolamento Generale）」が5ページ、「受入審査会（Giuria di Accettazione）」が4ページにわたって続く。詳細な分析のためにはまた別稿を設け

るとして、ここでは概略を紹介する。

「観覧予約」からは、当時、一般入場料が10リラで、また一般入場料を支払った人の同伴者は7リラで入れる割引があったこと、一部の作品写真が1.25リラで売られていたことなどがわかる。

「一般規約」は全46項から成る。以下に、項目名を一覧表化したものを示す(表4)。

表4 ヴェネツィア・ビエンナーレ一般規約
(1912年 第10回展図録より)

項目名	項番号
期間、内容、展覧会趣旨 (Durata, Contenuto, Intenti dell'Esposizione)	1, 2
事務局と総長 (Amministrazione e Presidenza)	3, 4
展示構成 (Ordinamento Artistico)	5, 6, 7, 8, 9
招待展示 (Inviti)	10
個展 (Mostre Individual)	11
受入審査会 (Giuria d'Accettazione)	12, 13, 14
作品規定 (Condizioni per l'Ammissibilita)	15, 16
作品買上 (Acquisti Ufficiali)	17, 18
作品の注意事項 (Notificazione delle Opere)	19, 20, 21
輸送費、開梱と再梱包 (Spese di Trasporto, Disimballaggio e R[e]imballaggio)	22, 23, 24
梱包時の注意事項 (Norme per L'Imballaggio)	25
作品発送の有効期間 (Tempo utile per l'Invio delle Opere)	26
展示と責任 (Collocamento e Responsabilita)	27, 28, 29, 30
出品者無料観覧 (Ingresso Gratuito per gli Espositori)	31
販売 (Vendita)	32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39
図録 (Catalogo Illustrato)	40, 41, 42
写真複製 (Riproduzioni Grafiche)	43, 44
規約の拡張性 (Proroga Eventuale)	45
問い合わせ先 (Comunicazioni)	46

同様の「一般規約」の掲載は、図録の判型が変わる直前、すなわち第30回展(1960年)まで確認できる。第30回展図録に掲載されている規約は、第10回展のものと比較して、全体に条文が長くなっており、また項目は8つに整理され、項数は全44項と少なくなっている。その代わりに、「装飾美術部門規約」全18項が追加されている。こうした規約改正についての比較分析を土台として、改正のきっかけとなった事件を同定し、再び結びつけることが可能なら、そうしたかたちでのヴェネツィア・ビエンナーレ変遷史を記述する可能性も拓けるのではないだろうか。第10回展の規約に限ってみても、「販売 (Vendita)」が突出

して多く、8項にわたって規定されている点は目を引く。規約を通じて描かれるヴェネツィア・ビエンナーレ像とその歴史もまた存在しうると言える。

「受入審査会」の記述は、「委任と評決 (Mandato e Verdetto)」という副題が与えられ、往復書簡のような形式になっている。冒頭にはドメニコ・トレンタコステ (Domenico Trentacoste) を含む5名の審査員が招待部門とは無関係に選出された、といった経緯が述べられている。続いて委員長グリマーニ市長からの審査委任状の全文が掲載されている。委任状からは「幅広い芸術表現を対象に、通俗を避け、独創を選び取ること」といった審査基準を読み取ることができる。委任状に続き、審査員5名の連名による審査結果を報告する文章と「入選作家リスト (Elenco degli Artisti ammessi dalla Giuria)」が記載されている。報告文では、トレンタコステを審査委員長に、フェリーチェ・カレーナ (Felice Carena) を書記に選出し、誠心誠意審査を行なった旨述べられている。「入選作家リスト」は、「絵画 (Pittura)」、「彫刻 (Scultura)」、そして「素描等 (Bianco e Nero)」に分けられ、それぞれ審査を通過した作家のリストが掲載されている。最後に「応募総数 (Statistica dell'Accettazione)」として「479名の美術家から916点の応募があり、104名の美術家の156点が受理された。入選作品の全体に占める割合は17パーセントである。」といった短い統計報告が添えられている。このような審査会による作家選定は、第28回展(1956年)まで続いた。次の第29回展(1958年)で、「大幅な機構の刷新」が図られた模様である⁹。

3 出品リスト、作家索引、図版索引

規約等の次に出品リストが続く。出品リストは、「展示宮 (Palazzo dell'Esposizione)」(図録pp.21-112.)と「外国館 (Padiglioni Stranieri)」(図録pp.113-175.)の2部構成となっている。それぞれのセクションの冒頭には、ページ数の記載のない、会場図面が挿入されている。「展示宮」も「外国館」も、それぞれほぼ展示室ごとに作家名と作品名が記載されており、合計155ページにわたるこの出品リストが、作品図版(128ページにわたる)とともに本図録の主要部分を成している。

(i) 展示宮

展示宮は、現在「イタリア館」と呼ばれている、主会場カステッロ公園で最大の展示施設である(図12)。

この展示宮は、第1回展図録に掲載されている会場図面（図13）と比較してみると、第10回展までになんか大掛かりな拡張を経ていることがわかる。



図12 口大本 第10回展図録の展示宮会場図面
(X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia
1912 Catalogo illustrato, Venezia 1912)



図13 アルノ版 第1回展図録の展示宮会場図面
(Catalog of the Venice Biennale: Esposizione internazionale
d'arte della città di Venezia, First exhibition, New York:
Arno Press, 1971)

図13に示した第1回展図面には、AからRまでのアルファベットが記されている。展示に使用されたのはそのうちのAからLまでの12室である。これに対して、図12の第10回展図面には1から40までのアラビア数字とAからEまでのアルファベットが記されており、この40室のほとんどが展示室として利用されている。第10回展におけるAからEまでの部屋は、事務室や図録売り場、クロックなどである。第10回展の40室のうち、第1室の「玄関ロビー (Vestibolo)」に展示はなく、第2室の「丸天井の部屋 (Sala della Cupola)」には、ガリレオ・チーニ (Galileo Chini) による8点の装飾壁画の紹介があるが、厳密に言えば第10回展

の展示会場としては使用されていない。また第15室の「郵便局・電話局 (Ufficio Posta, telefono)」、第16室の「通路 (Passaggio)」についても出品作品の記載がないので、以上4室を除く36室が展示室として利用された計算になる。これは第1回展の12室のちょうど3倍の部屋数であり、展示面積も図面で推定する限りほぼ3倍になっている。

各部屋は1室または2、3室でまとまった展示を構成しており、「国際展示室 (Sala Internazionale)」、「イタリア展示室 (Sala Italiana)」、「個展 (Mostra Individual)」、「回顧展 (Mostra Retrospettiva)」などの内容別になっている。作品によっては、「水彩 (acquarello)」、「テンペラによる三連画 (trittico a tempera)」、「ブロンズ (bronzo)」など、技法や作品形態、素材などの情報が付記されている。展示作品は圧倒的に絵画が中心で、技法等の情報のないものは油彩画であると考えられる。個展や回顧展の場合は、作品リストの前に作家の言葉または批評家による作家紹介文が挿入されている。

各室の展示作品点数は、平均して20~40点である。作品数が最も多い部屋は、第9室を使った「アンジェロ・ダロカ・ピアンカ個展 (Mostra Individual: Angelo dall' Oca Bianca)」で81点が展示されている。こうした展示数は、同じく展示宮 (現イタリア館) を使った現代の展示と比べると格段に多い。現代絵画は1点の大きさが当時よりずっと大型化しており、作品周囲の壁面に十分な余白をもたせて展示する。4つの壁面に1点ずつという展示も珍しくない。しかし、そうした作品サイズの違いや余白の取り方の違いを勘案しても、アンジェロ・ダロカ・ピアンカ展の81点は大変多く感じられる。個々の作品サイズはかなり小さく、2段掛けなどの展示方法が採られていたのではないだろうか。1968年までのヴェネツィア・ビエンナーレの歴史を、豊富な図版とともに紹介したローレンス・アロウェイ (Lawrence Alloway) の著作には、第2回展 (1897年) の国際展示室の会場風景や第3回展 (1899年) におけるジャコモ・ファヴレット (Giacomo Favretto) 個展の会場風景の写真などが掲載されており、2段掛け展示が行なわれていた様子が確認できる。

以下に、各部屋の展示内容と作品点数の一覧を示しておく (表5)。

表5 第10回展（1912年）展示宮展示室区分

番号 記号	展 示 内 容	作品 展数
1	玄関ロビー	—
2	丸天井の部屋	—
3	大広間 ピエレット・ピアンコ (Pieretto Bianco) による装飾壁画ほか、彫刻1点	1
4	国際展示室	26
5	国際展示室	22
6	チェザーレ・マッジ (Cesare Maggi) 個展	20
7	国際展示室 (小)	24
8	ジャコモ・グロツソ (Giacomo Grosso) 個展	34
9	アンジェロ・ダロカ・ピアンカ (Angelo dall'Oca Bianca) 個展	81
10	ベッペ・チアルディ (Beppe Ciardi) 個展	50
11	ガエターノ・プレヴィアーティ (Gaetano Previati) 個展	37
12		
13	エットーレ・ティト (Ettore Tito) 個展	45
14		
15	郵便局・電話局	—
16	通路	—
17	イタリア展示室—彫刻	25
18	イタリア展示室—彫刻、素描・版画	19
19	ピエトロ・カノニーカ (Pietro Canonica) の彫刻/他の作家たちによる素描・版画	43
20	国際展示室	24
21	トランキーロ・クレモーナ (Tranquillo Cremona) 回顧展	74
22	ヴィットリオ・アヴォンド (Vittorio Avondo) 回顧展	66
23	イタリア展示室 (小)	30
24	リノ・セルヴァティコ (Lino Selvatico) 個展	30
25	リグーリア州展示室 (Sala Ligure)	29
26	フェリーチェ・カレーナ (Felice Carena) 個展	23
27	ヴィンチェンツォ・デ・ステファニー (Vincenzo De' Stefani) 個展	36
28	イタリア展示室	28
29	イタリア展示室	28
30	アレクサンドロ・ミレージ (Alessandro Milesi) 個展	38
31	アウグスト・セザンネ (Augusto Sezanne) 個展	19
32	ジュゼッペ・カロツィ (Giuseppe Carozzi) 個展	33
33	ロンバルディア州水彩画家協会 (Acquerellisti Lombardi) 展	31
34	イタリア展示室	38
35	イタリア展示室	27
36	イタリア展示室	9
37	フィリッポ・カルカーノ (Filippo Carcano) 個展	45
38	イタリア展示室	32
39		
40	オーストリア展示室 (Sala austriache)	37
A	事務局 (Segretario Generale)	—
B	商取引事務室 (Segreteria ed Ufficio delle vendite)	—
C	管理室 (Amministrazione)	—
D	図録・写真売り場 (Vendita cataloghi e fotografie)	—
E	クローク (Guardaroba)	—

試みに国際展示室の展示点数を足し上げると96点。イタリア展示室の展示点数の総計は236点。いずれも前節で見た統計報告の審査受理作品数156点とは一致しない。そこで、入選作家リストと展示リストを対照させて仔細に検討すると、入選作家は主に国際展示室、イタリア展示室の双方に振り分けられているが、どちらの展示室にも「入選作家リスト」に名前の無い作家、すなわち「招待作家」が含まれていた。また、この確認作業を通して、初期ヴェネツィア・ビエンナーレは、国際美術展とはいえ、国内作家、つまりイタリア人画家が大多数を占めていたことも確認できた。

(ii) 外国館

ヴェネツィア・ビエンナーレの会場は、その創設時には展示宮のみであった。だが、第7回展（1907年）において、ベルギー館が展示宮に向かって左側に建設されたのを皮切りに、徐々に国別の展示館、つまり「外国館」を増やしていった。現在は1995年開館の韓国館を最後に、同公園内の展示施設建築は打ち止めとなり、合計30館に落ち着いている。

第10回展図録には、「スイス館 (Padiglione della Svezia)」、「ベルギー館 (Padiglione del Belgio)」、「ハンガリー館 (Padiglione dell'Ungheria)」、「フランス館 (Padiglione della Francia)」、「イギリス館 (Padiglione della Gran Bretagna)」、「ドイツ館 (Padiglione della Germania)」の順に6館が記載されている。それぞれの館は主に「個展」を中心としているが、展示宮と同様、国際展示も行なわれている。

ベルギー館、ハンガリー館、イギリス館については、展示室ごとの区分にはなっておらず、表現技法別にリスト化され、作家名のアルファベット順に記載されている。その作家数はかなり多い。例えばベルギー館の「油彩・水彩・パステル」に名前が挙がっているのは54作家である。出品作品数129点（表6）という数字から類推可能なように、1作家につき1～5点という配分である。しかし中でも群を抜いて多いのが、フェルナン・クノッフ (Fernand Khnopff) で、22点を出品している。クノッフはベルギー象徴派を代表する画家として現在でも評価が高く、日本でも展覧会が開催されたり画集が刊行されている。

こうした出品リストから、当時の会場の様子を想像してみると、現在のヴェネツィア・ビエンナーレとはまるで異なる姿が浮かび上がってくる。稿者は第45回展（1993年）以降のヴェネツィア・ビエンナーレ

を比較すると、外国館の建設史が明らかになる。第10回展（1912年）と第51回展（2005年）を比較してみると、当時、スイス館は展示宮のすぐ左隣に建っていたが、現在、その場所はオランダ館になっている。そして新しいスイス館は公園の入口右手に建てられている様子が確認できる（図14、図15）。また、20世紀初頭には展示宮と外国館で合計7館しかなかった展示施設だが、同世紀の終わりには30館に増えて、カステッロ公園の様子がすっかり様変わりしていることも見て取れる（図14では展示宮は上辺で切断されて全体は再現されていない）。

以上の出品リストに加えて、テキスト部分末尾には、作家索引（図録pp.179-198）と、図版索引（図録pp.201-206）が付されている。

4 作品図版

作品図版の総数は128点。モノクロである。テキストとは別に1-128のページ番号が付されている。図版を一瞥した限り、ほとんどが現在では名前を忘れられた画家、彫刻家たちの作品である。唯一の例外は、先述のフェルナン・クノッフであった。

図版を見ていると不思議なことに気がつく。どの図版にも画面の端に「F. T.」のサインのようなものが確認できる。これは作家のサインではない。作品図版ページの扉見返しには、以下のような記述が見られる。

*Le incisioni che illustrano questo Catalogo
furono eseguite
nello Stabilimento dei F.lli Treves --- Milano*

同図録の作品図版は、すべてミラノのフラテッリ・トレヴェス（F.lli Treves）工房によって実現された、という但し書きと解される。フラテッリは「同胞会」ぐらいの意味だろう。インターネットで「Fratelli Treves」を検索すると、国内では、出版社情報欄の記載などで39件がヒットした¹¹。検索結果最上位のものは、国際日本文化研究センターの「日本関係欧文図書検索システム・文書表示」で、19世紀後半に刊行されたピエトロ・サヴィーノの著作『今日の日本』（Pietro Savio, *Il Giappone al giorno d'oggi*, Milano: Fratelli Treves Editori, 1876）を紹介するページであった¹²。

稿者は当初、“incisioni”を版画、それもリトグラフと解釈するべきか、と考えたが、写真であることは疑いをえない。というのは、第10回展図録図版ペー

ジの冒頭に4点の作品が掲載されているトランキーロ・クレモーナ（Tranquillo Cremona）について、4点のうちの1点《引き合う力（Attrazione）》（図録p.4）の図版が、『グローヴ美術辞典』の挿図でも確認できたからである¹³。第10回展図録の図版とグローヴのモノクロ図版に違いは認められない。「F.T.」のイニシャルは、写真図版のクレジットと理解しなければならぬ。

グローヴに拠れば、クレモーナは1837年に北イタリアのパヴィアで生まれ、1878年にミラノで没した画家である。前出の「表5」で見れば、第21室に「回顧展」として展示されたことがわかる。死後に回顧展が開催されるような作家であればこそ、今日の私たちにとっても調査手段が身近にあった。だが、ヴェネツィア・ビエンナーレの古書図録に記載されているのは、グローヴ美術辞典に立項されているような作家ばかりとは限らない。幸運にもクレモーナの《引き合う力》は、グローヴの挿図となっていることにより、現在、ミラノ近代美術館（Milano, Galleria d'Arte Moderna）の所蔵であることも判明した。しかし、図録に掲載されている他の3点についても現在の所蔵先を特定することを望むなら、それなりの時間と労力が必要となるだろう。

ところで、初期ヴェネツィア・ビエンナーレの出品作家とは、言い換えれば19世紀後半から20世紀初頭にかけて活躍した作家である。こうした作家の作品を所蔵し、その情報を集積、整理し、インターネット上に公開までしている美術館が、フランスにはある。パリのオルセー美術館である。同美術館公式サイト作品データベースから、フランス館で個展を開催した4人の作家全員（表6）について作品の所蔵を確認できた。そのうち2人は出品作品そのものであり、他の1人については関連作品であった。具体的には、ルシアン・シモン《メンヒル（Il “Menhir”）》（図録p.60）、ガストン・ラ・トゥッシュ《ブラックモンと弟子（Bracquemond e il suo discepolo）》（図録p.12）がオルセー美術館の所蔵となっており、エミール＝ルネ・メナルについては第10回展が開催された1912年に描かれたヴェネツィア風景画2点が所蔵されている¹⁴。

以上のような確認作業——すなわち出品作家名と『グローヴ美術辞典』の立項の照合、フランス人作家に関するオルセー美術館作品データベースでの検索——については、まだ調査の初期的段階にある。また、稿を新たにして報告したい。

128点の図版を目の前にして、それらの図版そのものの検討によって伺い知ることができるのは、作品主題の傾向である。

アカデミーの絵画区分として、「歴史画」（神話画、宗教画、物語画を含む）、「肖像画」、「風景画」、「静物画」、「風俗画」などの範疇が知られている。だがこうした区分を本図録の図版の分類に適用するのは困難である。実際、ガストン・ラ・トゥシュ《浅瀬 (Il guado)》(図録p.11)のように、ぬかるみにはまった馬車の川渡りをニンフが助けている場面は、同時代の風俗画と神話画の双方の要素が融合している状態であるし、ピエトロ・チエーザ (Pietro Chiesa)《受胎告知 (L'Annunciazione)》(図録p.119)も、題名は宗教画の伝統的な主題から採られており、背景の草木が円光を成すように工夫されてはいるものの、女性は読書を中断するのではなく編み物に没頭している様子で、基調としては風俗画の雰囲気漂わせている。伝統的なジャンル分けがすでに機能しなくなった時代の作品群といわねばならない。しかしその中で、24点の「肖像画 (Ritratto)」についてはかなり明確な基準のもとで数え上げることができる。つまり、題名が《女性肖像 (Ritratto di Signora)》(図版p.2、クレモーナ作)など「肖像」であることが明示的であるからである。それでも、この24点の中には、アルベルト・マルティーニ (Alberto Martini)《自画像 (Autoritratto)》(図録p.90)とアラダー・ケレスフェイ (Aladár Körösfői)《自画像》(図録p.102)の2点、“Ritratto”を題名に含まなくともジャック=エミール・ブランシュ (Jacques-Emile Blanche)《守護霊の踊り—ヴァツラフ・ニジンスキー (La danza delle mani: Vaslar[sic] Nijinski)》(図録p.9)やハインリッヒ・ラウヒンガー (Heinrich Rauchinger)《芸術家の妻 (La moglie dell'artista)》(図録p.105)などのようにモデルが特定可能であるため肖像画に数えたものが5点ある一方で、「集団肖像画」とも評すべきルシアン・シモン《画室の夕べ (Serata nel studio)》(図録p.61)や、人物を正面から捉えて「肖像画」同然の構図を持つヘンリー・トーマス (Henri Thomas)《暗褐色の帽子の娘 (Giovinetta dal cappello bruno)》(図録p.75)などを含めなかったのは、苦しい判断であった。その代わり、稿者はこれらの作品を「風俗画」に含めた。稿者が設定した「風俗画」の判断基準は、画家が同時代の身近に取材した作品であり、同時代的な主題であれば多様な主題をこの範疇に含み込むこととした。しかしそれでもなお判断の難しい作品が数点

あったため、概数で約40点としておきたい。128点中、最も多いジャンルということになる。続いて「風景画」も多く、20点近くあった。そのほか同時代的でなく、肖像画でも風景画でもない作品の中には「レダ」や「リナルドとアルミダ」のように神話画や宗教画として同定可能な伝統的主题も見られたが、作例としては少なく、分類枠として成立しないと判断した。「歴史画」という分類を想定しなかったのは、これらの作品の寸法が明らかでなく、記念碑的な性格が認められるかどうかの判断がつかないためである。こうしてグループ化や分類が難しかった作品が約30点、残りは13点の彫刻であった (表7)。

表7 第10回展作品図版分類表

ジャンル	点数
肖像画	24点
風景画	約20点
風俗画	約40点
その他	約30点
彫刻	13点
合計	128点

フランス近代美術史の用語を使ってこれらの全体像を評すれば、ロマン主義からリアリズムを経て印象主義や象徴主義が台頭している時代の作品群として見ておくことができる。歴史画の画面構成法を基礎に据えながらも、画家の関心は同時代の風俗描写へと移っている。そうした中で、農民や工場労働者の働く姿を描いている作品が散見される点は、単に印象派の近代生活に対する関心といった説明では不十分であり、リアリズム美学の浸透を見るべきであろう。技法的には、アカデミズムの平滑で精緻な描写から、筆触分割風の筆跡のはっきりした作品や、輪郭線が明確で装飾的な象徴派風の作品までが観取される。

以上、口大本の第10回展図録 (1912年) について、「装丁」「規約等」「出品リスト ((i)展示宮、(ii)外国館)」「作品図版」の別に内容を紹介しつつ、展覧会内容の実相把握に努めてきた。規約等が記載されている点、テキストと図版が別々にまとめられている点は、現在のヴェネツィア・ビエンナーレの展覧会図録とは大きく異なる特徴である。また、現代の展覧会図録の作品図版はカラーで掲載されているが、展示室で展示することによって初めて完成するインスタレーション (設営芸術) のような作品が多いため、展示作品そのもの

が掲載されることは稀で、参考作品や展示プランのスケッチが掲載される場合が多い。一方、基本的にすべての出品作家について何らかの図版が掲載され、作家略歴や批評家の紹介文がつく場合も多い。したがって、部分的ながら展示作品そのものの図版が掲載されている点では初期ヴェネツィア・ビエンナーレの古書図録の方が史的に有用で、情報の完備の点では現代の展覧会図録の方が参考資料として有益であるといえる。展覧会の全体像は、圧倒的に絵画中心、かつイタリア作家中心で、現代では名前を忘れられてしまったアカデミズム系の作家が多い印象である。出品作品の現在の所蔵先も含めた、個々の出品作家についてのより詳細な調査は、今後の課題である。

Ⅳ 史料の中の展覧会——古書図録のコレクションが明らかにするもの

1 展覧会図録コレクションの展示

ヴェネツィア・ビエンナーレの次に古い国際美術展¹⁵であるサンパウロ・ビエンナウ (Bielal de São Paulo、1951年創設) には、会場となっているチチロ・マタラッソ・ビエンナウ・パヴィリヤン (Pavilhão da Bialal (Ciccillo Matarazzo)) の2階奥にワンダ・スヴェヴォ図書室・歴史資料室 (Biblioteca e Arquivos Históricos Wanda Svevo) が設置されている。第27回サンパウロ・ビエンナウ (2006年) では、ブラジルの美術家マベ・ベトーニコ (Mabe Bethônico) が、この資料室の存在をより多くの観客に知ってもらうためのインスタレーション《ムゼウムゼウ》を出品していた (図16)。

「ムゼウムゼウ」は、2000年にベトーニコが開設

した架空の美術館で、既存の美術館制度に対する批評活動を行なっている。サンパウロ・ビエンナウの会場では、仮設壁で仕切られた部屋の壁面にワンダ・スヴェヴォ図書室・歴史資料室の存在をアピールする数種類のポスターを貼り、同じ階に位置する資料室の場所を図面によって示していた。また、「よくある質問プロジェクト (Projeto FAQ)」の結果も壁面に掲示され、一般の観客から寄せられた質問の一覧によって、同資料室が一般利用に対して開かれていない状況が浮彫りにされていた。こうしたプロジェクトの全体構想や作家の意図は『ムゼウムゼウ・ニューズレター第1号』に解説されており、《ムゼウムゼウ》内に置かれた椅子の上で閲覧できるようになっていた¹⁶。

この展示の中で、稿者の目を引いたのは、同資料室の蔵書からヴェネツィア・ビエンナーレとサンパウロ・ビエンナウの第1回展から現在までの図録を開催年順に交互に並べた展示コーナーであった (図17)。同コーナーは、ヴェネツィア・ビエンナーレの第1回展が開催された1895年から1924年、1925年から1954年、1955年から1984年、1985年から2006年まで、ほぼ30年ごとに区切られた4段の棚から成っていた。ヴェネツィア・ビエンナーレの図録には青いカバーを、サンパウロ・ビエンナウの図録にはオレンジ色のカバーをかけて対比を明確にし、サンパウロ・ビエンナウが開始された1951年以前と、戦争などにより開催が見送られた年については、透明アクリル製の代本板を挿むことで統一感のある展示を実現していた。余談ながら、この展示においてもヴェネツィア・ビエンナーレの第1回展図録は含まれておらず、白い代本板が挿入されていた。



図16 マベ・ベトーニコの作品展示

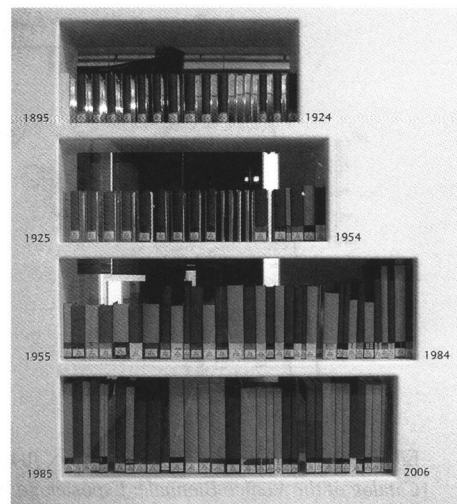


図17 展覧会図録の展示

展覧会図録は、前節で見たように、1冊の図録に掲載されている情報を詳しく分析することによってその展覧会の全体像を再構成することに資するのみならず、ビエンナーレのような長い歴史を持つシリーズ展の場合には、「ムゼウムゼウ」の図録展示のように、コレクション全体としても私たちに語りかけてくるものがある。図録展示からわかることは、展覧会図録が徐々に大型化してきたことである。ヴェネツィア・ビエンナーレにおいてその判型が縦長になったのは、第31回展（1962年）からであったことはすでに触れた。サンパウロ・ビエンナウもやや遅れて同じ高さに揃ってくる点が面白い。1970年代を通してヴェネツィア・ビエンナーレの図録は同じ高さのままである一方、サンパウロ・ビエンナウの図録は再び少しずつ小型化していく。1980年代に入るとヴェネツィア、サンパウロともに大型化し、1990年代半ばには3冊組み、4冊組みの図録が刊行されている。2000年代以降は、こうした大型化、多冊化が一段落してやや規模が縮小してきているように見える。ビエンナーレ／ビエンナウ図録コレクションの展示は、一世紀以上にわたる国際美術展の消長について、何にも増して雄弁に語りかけてくる。

2 アルノ版会場図面に見るパヴィリオン変遷史

図録コレクションの外観から、私たちは「国際美術展の消長」といった総合的で直観的な認識を得た。さらに中身を検討していくことによって、どのような知見が得られるだろうか。すでに第10回展図録の「規約等」について紹介した際に、展覧会制度についての

分析を基礎としたヴェネツィア・ビエンナーレ変遷史を記述する可能性については触れておいた。ここでは、アルノ版をもとに、第7回展から第12回展までの図録に掲載されている「外国館配置図」を通時的に追っていくことで、初期ヴェネツィア・ビエンナーレにおける国際化の歩みを概観したい。

カステッロ公園に初めて建設された外国館が、ベルギー館であったことはすでに紹介した。第7回展（1907年）の図録には、これまでの展示宮会場図面に加えて、「ベルギー館図面」が掲載された（図18）。続く第8回展（1909年）では、ベルギー館のほかに、ハンガリー館、イギリス館、バイエルン館とカフェ・レストランが加わって「外国館配置図」となった（図19）。第9回展（1910年）の外国館配置図は第8回展と同一である。エンツォ・ディ・マルティーノ（Enzo Di Martino）『ヴェネツィア・ビエンナーレの歴史（The History of the Venice Biennale 1895-2005）』（2005年）に拠れば、第9回展が1年早い1910年に開催されたのは、1911年にローマでイタリア王国の建国50周年を祝う大型国際美術展が予定されていたため、それとの重複を避けて前倒して開催した、という経緯があったようである¹⁷。第10回展（1912年）では、ベルギー館と展示宮の間にスイス館が、ドイツ館の向かい側にはフランス館が新築され、バイエルン館がドイツ館に名称変更されている（図14）。第11回展（1914年）では、スイス館がオランダ館に変更され、ドイツ館の隣にはロシア館が新築されている（図20）。そして第12回展（1920年）では、第一次大戦の影響のためか、ハンガリー館が閉鎖され、イギリス館はアメリカ

PIANTA DEL PADIGLIONE DEL BELGIO.

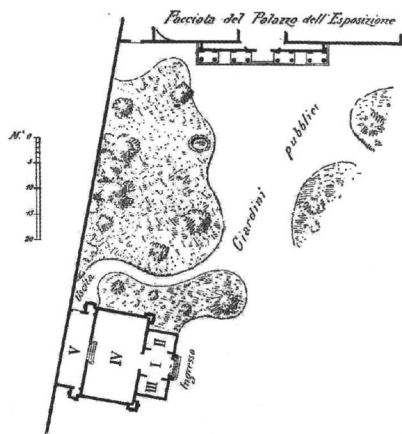


図18 アルノ版 第7回展図録のベルギー館図面
(Catalog of the Venice Biennale: Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, seventh exhibition, New York: Arno Press, 1971)

PIANTA TOPOGRAFICA, PADIGLIONI STRANIERI

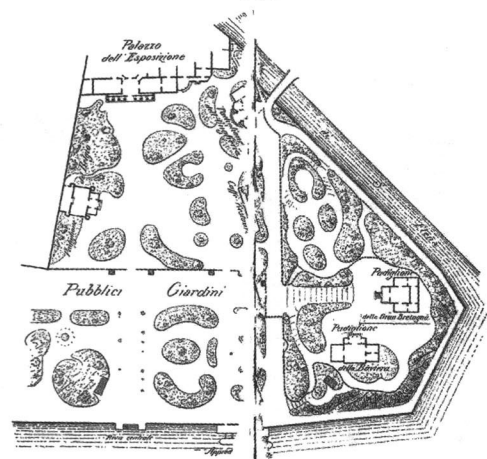


図19 アルノ版 第8回展図録の外国館配置図
(Catalog of the Venice Biennale: Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, eighth exhibition, New York: Arno Press, 1971)

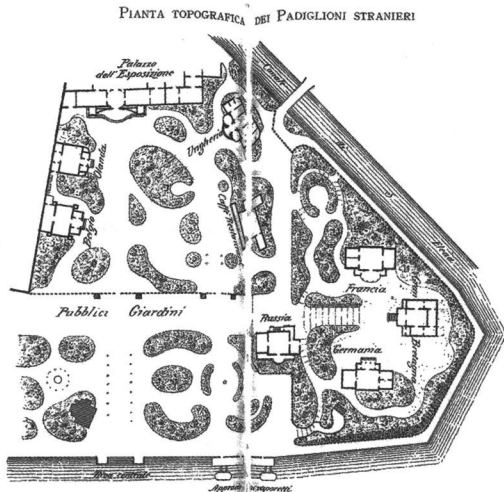


図20 アルノ版 第11回展図録の外国館配置図
(Catalog of the Venice Biennale: Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, eleventh exhibition, New York: Arno Press, 1971)

カ合衆国に、ドイツ館はポーランド館に転用されるなど、大幅な変更が見られる(図6)。

こうした外国館建設における第一番手の国がベルギーであったという事実に対し、現代の私たちがいくらかの驚きを感じてもよいだろう。当時のベルギーはヨーロッパ大陸で産業革命を最も早く成し遂げ、1890年代末には工業化が一番進んだ国であったという。倉敷にある大原美術館の初期コレクションの形成に尽力した児島虎次郎が、第10回ヴェネツィア・ビエンナーレを訪問していた事実をつきとめ、同コレクションに含まれているベルギー美術の存在価値に新たな光を当てた岡部あおみ氏は、19世紀末から20世紀初頭におけるベルギーの国力の大きさと文化的な先進性を「ベルギーの光輝」という言葉で表し、詳述している¹⁸。

また、現在ドイツ館として使用されている建物が、当初「バイエルン館 (Padiglione della Baviera)」と呼ばれていた、という事実も興味深い。各外国館の歴史については、マルコ・ムラッツァーニ (Marco Mulazzani) の『ヴェネツィア・ビエンナーレの展示館 (I Padiglioni della Biennale di Venezia)』(初版1988年、増補改訂版2004年) が詳しい。豊富な図版とともに、各外国館の建設経緯、建築様式の分析、設計や改築に携わった建築家について紹介した本である。同書に拠れば、バイエルン館はビエンナーレ事務局の費用負担でヴェネツィアの建築家ダニエル・ドンギ (Daniele Donghi) の設計によって建てられ、「1912年には全ドイツ人美術家に向けて開かれた」という¹⁹。私たちは1956年にカステッロ公園内に吉阪隆正の設

計のもとで開館した日本館が、外務省支出300万円にブリヂストン会長石橋正二郎の寄付2000万円を上乗せして建てられた、という経緯を知っており²⁰、また現在のヴェネツィア・ピエンナーレの国別参加部門(各外国館での展示)が参加国の負担で成り立っているという制度的な背景についても熟知している。そうした知識を敷衍して、稿者などはカステッロ公園内の外国館はすべて各国の負担によって建てられたものと思いついてきた。先のディ・マルティーノでさえ「外国館が自己負担で建設されなければならないというアイデアは彼【アントニオ・フラデレット (Antonio Fradeleto)】の天才的発明、というよりビザンティン的な考え方だった」という記述で一般化している²¹。しかしムラッツァーニの著書に拠ればベルギー館もまた、ヴェネツィア市の経費負担によって建てられたようである²²。ヴェネツィア市当局の負担で建てられた「バイエルン館」であればこそ、バイエルン州の独占的な所有物ではありえず、のちにすべてのドイツ人作家へと開かれたという経緯も理解できる。

現在、カステッロ公園に30館ある展示施設のうち、イタリア館とヴェネツィア館を除いた28館が外国館である。各国館の建設経緯を紹介したムラッツァーニの著書と、ヴェネツィア・ピエンナーレ図録の外国館配置図の変遷を相互参照することによって、ヴェネツィア・ピエンナーレにおける国際性がどのような経緯を辿って実現してきたかを跡づけることができるだろう。28館の中には、ノルウェー、スウェーデン、フィンランドの3カ国が北欧館を成していたり、1993年に分離独立したチェコとスロバキアが分離前の展示館を共同使用しているといった特殊な例があり、正確には31カ国がカステッロ公園の外国館として参加している。このうち、アジアからは韓国と日本、中南米からブラジル、ウルグアイ、ベネズエラ、中東からイスラエル、アフリカからエジプトといった合計7カ国が非欧米圏からの参加国で、他の約8割は欧米圏の国が占める、という地域構成になっている。地球時代の観点から見たとき、カステッロ公園に実現されている国際性は時代にそぐわないものになってきている、という見方もできる。約90年にわたるカステッロ公園の外国館建設史の解明が急がれる。

本節では、アルノ版を典拠として第7回展から第12回展までの推移を概観した。そこでは、第一次大戦後の第12回展に大きな混乱が見られるが、第11回展までには、フランス、イギリス、ドイツ、ロシアの

有力館が出揃っている様子が確認できた。第13回展(1922年)以降については、豊田本の詳細調査と合わせて今後検証していきたい。

V 史料・記憶・体験

おそらく、ヴェネツィア・ビエンナーレの通史を初めて著したのは、ロンドンに生まれ、ニューヨークで活躍した美術評論家ローレンス・アロウェイ(1926-1990)である。彼は1895年から1968年にかけてのヴェネツィア・ビエンナーレの歴史について記述したが、アロウェイ自身が見た最初のヴェネツィア・ビエンナーレは第36回展(1958年)であったことを、その著作の中で「(現在では想定しえない組み合わせとしての)フォンタナ、ヴォルス、ロスコがまとめて展示されていることの衝撃的な記憶」とともに述べている²³。ヴェネツィア・ビエンナーレ開催組織の会長ダビデ・クロフ(Davide Croff)によって「ビエンナーレの主要な歴史家(the principle historian in this institution)」²⁴と評されたエンツォ・ディ・マルティーノは、1938年生まれで、現在70歳である。ディ・マルティーノもまた、ヴェネツィア・ビエンナーレの第1回展からその歴史を書き起こすが、実際に初期の展覧会の様子を知っているわけではなく、「ビエンナーレの最初の70年間については1895年まで管理責任者を務めたロモロ・バッツォーニに負う」と述べている²⁵。このバッツォーニについては、私たちはすでに第10回展の経理部門の長としてその名を目にしている。

ヴェネツィア・ビエンナーレは2007年で112年目を迎えた。人の一生より長く続いている国際美術展なのである。稿者自身は第45回展(1993年)から見続けているが、ようやく14年間、8回分を見たに過ぎない。そしてアロウェイはこの世を去ったが、ディ・マルティーノはまだ存命と思われる。国内にも1990年以前のヴェネツィア・ビエンナーレの様子を知る識者は多い。つまり一世紀を超える国際美術展の歴史は、「自らの体験」、そして「他者の記憶」、さらに「史料の中」という3つの層のそれぞれに伏在している。特に本稿で見てきた1920年以前の初期ヴェネツィア・ビエンナーレの実際の様子は、その記憶を保持する人のほとんどが鬼籍に入っているだろう。この「史料の中の展覧会」の領域は少しずつ、確実に広がっていく。そうした史料の中の展覧会を究明するために、手元に集めることができた史料(口大本)、国内で閲覧可能

な史料(豊田本やアルノ版、CH版)、そして現地でなければ閲覧不可能な史料(ヴェネツィアの現代美術歴史資料館所蔵のもの)の3つ史料グループを、それぞれの特性に留意して有効に活用していかなければならない。本稿は、そうした3つの層と3つの史料群を構造的に把握するための補助線を引く試みであった。

ヴェネツィア・ビエンナーレを嚆矢とする国際美術展は、1980年代以降、バングラデシュ・アジア美術ビエンナーレ(1981~)、ハバナ・ビエンナル(1984~)、イスタンブール・ビエンナリ(1987~)、ダカール—アフリカ現代美術ビエンナーレ(1992~)、シヤルジャ・ビエンナーレ(1993~)、光州ビエンナーレ(1995~)など非欧米圏でも相次いで創設され、現在ではアジア、アフリカ、南米、中東、旧共産圏に至る世界のあらゆる地域へと広まり、定着してきた。日本もまた、1999年には福岡アジア美術トリエンナーレ(3年に1度開催)、2000年には大地の芸術祭—越後妻有アートトリエンナーレ、2001年には横浜トリエンナーレが開始されて、本格的な国際美術展時代を迎えた。

地球規模で後発の国際美術展が増加する中、先行する国際美術展においては、歴史的回顧の動きが始まっている。ヴェネツィア・ビエンナーレと並んで国際美術展の双壁とされるドクメンタ(ドイツ、カッセルで5年おきに開催)は、2005年に開設50周年を記念して「ドクメンタの50年(50 Jahre / Years Documenta 1955-2005)」という展覧会を開催し、「1. 慎重な活力(Diskrete Energien Discreet Energies)」「2. 活動する資料館(Archive in Motion)」と題した2冊組みの図録を刊行した²⁶。さらにテンメン社(Edition Temmen)からは「写真による再構成(Eine fotografische Rekonstruktion)」と副題のついた記録集の刊行が1995年から続いている。同記録集は、会場写真、展示図面、展示作品リスト、解説を見開きに配した書籍で、2007年には第4回展の分が刊行された²⁷。これらのシリーズはドクメンタ資料館(Documenta Archiv)によって監修されている。

つまり、ヴェネツィア・ビエンナーレには「現代美術歴史資料館」が、サンパウロ・ビエンナウには「ワンダ・スヴェヴォ図書室・歴史資料室」が、そしてドクメンタには「ドクメンタ資料館」がそれぞれあって、そこに蓄積された史資料をもとに、新たな創造活動が芽生えつつあると稿者には見える。現代美術が日本に定着するためには、それを創造する作家と、言語化す

る批評家のほかに、画商、コレクター、キュレーター、そして美術大学や美術雑誌に加えて、現代美術館と国際美術展、アートフェアが必要だった。日本はそのほとんどを実現してきた。そして、近年ようやく本格的に開始された国際美術展には、長期的な事業としての性格を支えるものとして、資料館部門が十全に整備されていなければならないと稿者は考える。この点では、福岡アジア美術トリエンナーレにおいては、その開催母体である福岡アジア美術館の美術図書室や学芸部門に蓄積されている資料がその基盤となり得るし、横浜トリエンナーレでは、第2回展（2005年）の際に収集された展覧会図録等の資料がZAIM（横浜市芸術文化振興財団が運営する文化施設）に移管され、すでにアーカイブ「横浜書園」として活動を開始している。日本における国際美術展の歴史研究の基盤が、今まさに整備されつつある。

注

- 1 石井元章『ヴェネツィアと日本—美術をめぐる交流』（ブリュッケ、1999年）。
- 2 註1 石井元章（1999）、258-259頁。
- 3 『ヴェネツィア・ビエンナーレ—日本参加の40年』（国際交流基金ほか、1995年）
- 4 *Catalog of the Venice Biennale: Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia: First-twelfth exhibitions, 1895-1920*, (New York: Arno Press, 1971).
- 5 欠本は、第2回展（1897）、第3回展（1899）、第5回展（1903）、第6回展（1897）、第10回展（1912）、第11回展（1914）、第13回展（1922）、第34回展（1968）の計8冊。
- 6 *Publications of the Venice Biennale 1895-1977 on Microfiche* (Cambridge: Chadwyck-Healey, 1986).
- 7 手元にある展覧会図録で確認した限り、1938年の第21回展では中扉に「Esposizione Biennale Internazionale d'Arte」、表紙に「Biennale」とのみ記載されているのに対し、1940年の第22回展では中扉は前の回と同じながら、表紙には「La Biennale di Venezia」と記載されている。
- 8 註1 石井元章（1999）、179-181頁。
- 9 註3『日本参加の40年』（1995）、69頁。
- 10 Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, (New York: New York Graphic Society, 1968): 61-69.
- 11 Google検索による。2007年11月30日。
- 12 「日本関係欧文図書検索システム・文書表示」<<http://shinku.nichibun.ac.jp/gpub/book/g0418.html>> 11/30/2007.
- 13 “Cremona, Tranquillo” *The Dictionary of Art*, Ed. Jane Turner, (London: Macmillan, 1996): vol.8 pp.135-137.
- 14 ルシアン・シモン (Lucien Simon) 《メンヒル (Le menhir)》のURLは以下の通り。
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&S=0&zoom=

- 1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=021028&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26S%3D0%26zsz%3D9
- ガストン・ラ・トゥシュ (Gaston de La Touche) 《ブラックモンと弟子 (Bracquemond et son disciple)》のURLは以下の通り。
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&S=0&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=020661&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26S%3D0%26zsz%3D9
- エミール＝ルネ・メナール (Emile Rene Menard) のヴェネツィア風景画2点のURLはそれぞれ以下の通り。
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&S=0&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=021107&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26S%3D0%26zsz%3D9
- http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/resultat-collection.html?no_cache=1&S=0&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=021106&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=en%2Fcollections%2Findex-of-works%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26S%3D0%26zsz%3D9
- 15 アメリカ合衆国ピッツバーグにあるカーネギー財団が主催するカーネギー・インターナショナルが1896年の創設であり、またニューヨークのホイットニー美術館では、1918年からアニュアル（毎年開催）とバイエニアル（ビエンナーレと同義）の記録があるが、ヴェネツィア・ビエンナーレやサンパウロ・ビエンナウと同列に扱うほどには、開催形態が一貫しておらず、本稿では史上2番目に古い国際美術展をサンパウロ・ビエンナウとする。
- 16 ムゼウムゼウの公式サイトでは、サンパウロ・ビエンナウでの展示風景のほか、「ムゼウムゼウ・ニューズレター第1号」が閲覧できる。<http://www.ufmg.br/museumuseum/museumuseum.html> 12/7/2007.
- 17 Enzo Di Martino, *The History of the Venice Biennale 1895-2005* (Venezia: Papiro Arte, 2005): 16.
- 18 岡部あおみ「児島虎次郎が訪ねたヴェネチア・ビエンナーレ—初期コレクションとベルギーの表象」、「インパクト」展図録（大原美術館、2006年）、189頁。
- 19 Marco Mulazzani, *I Padiglioni della Biennale di Venezia*, (Milano: Electa, 2004): 46.
- 20 針生一郎「ヴェネチア・ビエンナーレ日本参加史から」、『12人の挑戦——大観から日比野まで』（茨城新聞社、2002年）、9頁。
- 21 註17 Martino (2005): 22.
- 22 註18 Mulazzani (2004): 37.
- 23 註10 Alloway (1968): 144.
- 24 註17 Martino (2005): np.
- 25 註17 Martino (2005): 11.

- 26 *50 Jahre / Years Documenta 1955-2005*, Bd.1: Diskrete Energien Discreet Energies, Bd.2: Archive in Motion, (Gottingen: Steidl, 2005).
- 27 *Documenta I 1955: Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, (Bremen: Edition Temmen, 1995); *Documenta II 1959: Internationale Ausstellung. Eine*

fotografische Rekonstruktion, (Bremen: Edition Temmen, 2000); *Documenta III 1964: Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, (Bremen: Edition Temmen, 2005); *Documenta IV 1968: Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, (Bremen: Edition Temmen, 2007).