

〈未来主義絵画技術宣言〉を読む

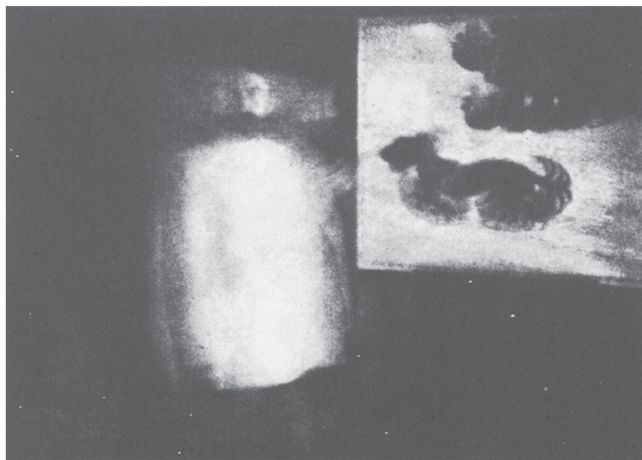
——「着想源」にみるフォトディナミズモの理論——

角田かるあ

1. はじめに

アントン・ジュリオ（Anton Giulio Bragaglia, 1890-1960）とアルトゥーロ（Arturo Bragaglia, 1893-1962）のブラガーリア兄弟によって1911年に考案された「フォトディナミズモ fotodinamismo」は、未来派史における最初の写真芸術として知られている。この写真実験において「永続的な動きを、表された身振りの永続性のうちに、像として表すこと（Bragaglia 1913: 9）」を目指した兄弟は、運動を運動のままに捉えるために、被写体の動作を長時間露光によって撮影することで、これを印画紙上に動きの軌跡として可視化した。理論的指導者であった兄アントン・ジュリオは、独自の理論と実践からなるこの実験の集大成として『未来主義フォトディナミズモ Fotodinamismo futurista』（以下『フォトディナミズモ』と呼称する）を著しており、ここにはフォトディナミズモをめぐる芸術理論に加え、実験の成果物である16点の写真作品の図版が掲載された。そのなかの一作、絵画作品《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》とその作者ジャコモ・バッラ（Giacomo Balla, 1871-1958）が並んで写された《未来主義画家 G・バッラ》（1912）【図1】は、未来派を知る者であれば誰もが目に留めるフォトディナミズモ作品であろう。

バッラの作品《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》（1912）【図2】は、1910年に発表された「未来主義絵画技術宣言 La pittura futurista: Manifesto tecnico」（以下「絵画技術宣言」と呼称する）の有名な記述「走る馬は20本の脚を持つ（[5.4]）」を図示した表現として評価される。アマチュ



【図1】ブラガーリア兄弟《未来主義画家 G・バッラ》1912
図版出典：Lista, *Balla*, Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 1982.



【図2】 ジャコモ・バッラ《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》1912
図版出典：Lista, *Balla*, Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 1982.



【図3】 エティエンヌ＝ジュール・マレイ《ギャロップする馬》1886
図版出典：Bellour, *Le Temps d'un mouvement*, Paris: Centre national de la photographie, 1986.

ア写真家の父を持ったバッラは、初期未来派の画家たちのなかでも、とりわけ写真に親近感を示し続けた人物であった¹⁾。絵画制作において彼は、しばしば写真を参考にしていたが、本作はとりわけ、エティエンヌ＝ジュール・マレイ（Étienne-Jules Marey, 1830-1904）による動体撮影の実験クロノフォトグラフィ【図3】の影響のもとで描かれたことが定説となっている。他方、アントン・ジュリオにとっても、1911年にローマにて開催された国際科学写真展におけるクロノフォトグラフィとの出会いは、フォトディナミズム考案の直接的な契機となった²⁾。このように、バッラとブラガーリア兄弟はそれぞれ個別に、クロノフォトグラフィから影響を受けていた状況が確認されている。

以上の前提に加えて、フォトディナミズモ作品《未来主義画家 G・バッラ》から、バッラがマレイのみならずブラガーリア兄弟からも影響を受けていたこと、そして兄弟もマレイのみならずバッラからも影響を受けていたことを読み取り、本作を根拠に、未来派の画家と写真家、相互の影響関係を指摘する研究も複数存在する³⁾。こうした意味において本作はしばしば、両者の運動表現に類似を見た研究者たちから、「親交の証」あるいは「交換の記念」などとみなされてきた。実際、『フォトディナミズモ』の理論篇の冒頭には、写真実験の着想源が、バッラに代表される未来主義画家による宣言文、彼らの芸術理論が示された「絵画技術宣言」にあったと明記される（Bragaglia 1913: 7）。したがって、ブラガーリア兄弟が画家たちの宣言文から影響を受けたことは明らかである。とはいえ、具体的にどのような記述から影響を受けたのかを、芸術家による理論に忠実に精査する試みは、意外にもこれまでの研究においてほとんどなされていない。

本稿では、「未来派の宣言文を読む」というテーマのもと、フォトディナミズモの着想源であったという「絵画技術宣言」を選び、これをブラガーリア兄弟の芸術理論に突き合わせることで、両者の見解を比較検討する。より具体的には、以下の手続きを採用する。まず、上述をなす前提として、未来主義絵画とフォトディナミズモの関係を概観する（第2章）。次に、本稿で着目する「絵画技術宣言」の基本情報を確認する（第3章）。以上をふまえつつ、この宣言文を構成する四つの主要概念、すなわち「動的感覺」、「相互浸透」、「率直さ／純潔さ」、「分割主義」に、『フォトディナミズモ』の記述を照らし合わせることで、両者の理論的立場を解明する（第4章）。最終章では、これをフォトディナミズモ作品《未来主義画家 G・バッラ》において、イメージのレベルで検証したい（第5章）。

2. 未来主義絵画とフォトディナミズモ

芸術理論の比較検討を行う上での準備として、未来主義絵画とフォトディナミズモの関係を概観したい。

未来派は、宣言文をいわば指標に運動が展開されることで知られる。絵画領域においても、宣言文の発表が作品制作に先立ったため、未来主義絵画の確立は、絵画に関する最初の声明「未来主義画家宣言 Manifesto dei pittori futuristi」（以下、「画家宣言」と呼称する）の発表に重ねられる。1910年2月11日付で公にされたこの声明は、初期の画家たちの共同署名でなされた絵画に関する二つの主要な宣言文のうち最初のものであり、同年3月8日にトリノのキアレツラ劇場で開催された「未来派の夕べ serata futurista」において読み上げられた⁴⁾。とはいえこの声明は、画家たちの集結を呼びかけるためのものであり、未来主義絵画がとるべき芸術的な意図や方法が述べられたものではない。より具体的な内容をもつ第二の声明／芸術理論として、4月11日付で発表されたのが、本稿で着目する「絵画技術宣言」である。これは「画家宣言」とは異なり、すぐに外国語訳が発行されたほか、新聞やカタログ上に繰り返し掲載されることとなった⁵⁾。同年4月20日にナポリのメルカダンテ劇場で開催された「夕べ」において読み上げられている⁶⁾。

他方、ブラガーリア兄弟による写真実験の開始は1911年夏に遡り、確認できる最初のフォトディナミズモ作例には同年7月8日の日付が認められる⁷⁾。しかしながら、ローマ周辺で活動し

ていた兄弟が、一旦は未来派に迎えられたようにみなせるのは、1912年後半以降を待たなければならぬ⁸⁾。バッラやルチアーノ・フォルゴレ (Luciano Folgore, 1888-1966) などのローマの未来主義者と交流を持ち始め、彼らを通じて未来派の創始者フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944) と知り合った結果による⁹⁾。マリネッティの後ろ盾によって兄弟は1913年3月、ローマのコスタンツィ劇場における「夕べ」に初めて出演したほか、同時期には、ローマニャ画廊において未来派公認のフォトディナミズモ展を開催している¹⁰⁾。アントン・ジュリオは次第に、ローマの未来派サークルの重要人物となり、理論的代弁者として存在感を強めていった¹¹⁾。

こうしたなか、未来主義絵画の理論的指導者を務めてきたウンベルト・ボッチョーニ (Umberto Boccioni, 1882-1916) が、フォトディナミズモの実験に対して否定的な態度を取り始める。というのもボッチョーニは同時期、未来主義絵画がしばしば、フランスの批評家たちから、冷たい複製の道具である写真と結びつけられた上で批判される事態に、反駁しようと躍起になっていたのである¹²⁾。1913年4月にアントン・ジュリオがフォトディナミズモをめぐる芸術理論を初めて雑誌に寄稿し、さらに6月、『フォトディナミズモ』決定版を刊行することになると、ボッチョーニはさらに嫌悪感を募らせることとなる。

結果、ボッチョーニは8月、未来派の機関誌として機能していた文芸誌『ラチエルバ Lacerba』を通じて「写真が芸術の埒外 fuori dell'arte (Boccioni 1913a: 171)」にあることを主張し、9月には、ローマの馴染みの画廊主への書簡において、フォトディナミズモとのいっさいの関わりを絶つことを要請する (Boccioni 1913b: 288)。最終的には10月、先の『ラチエルバ』において画家たちの共同署名による「異端通告」が発表され、フォトディナミズモは未来派から追放されることとなった (Boccioni, Balla, Carrà *et al.* 1913: 211)。ブラガーリア兄弟は、その後もしばらくのあいだは写真实験を続けるものの、大戦勃発にともなって中断され、未来派における写真芸術はその後、長いあいだ低迷した¹³⁾。

3. 「未来主義絵画技術宣言」の基本情報

画家たちによる宣言文の基本情報も確認しておこう。初期未来派の絵画に関する二つの主要なマニフェストの決定版はいずれも、ボッチョーニ、カルロ・カッラ (Carlo Carrà, 1881-1966)、ルイジ・ルッソロ (Luigi Russolo, 1885-1947)、バッラ、ジーノ・セヴェリーニ (Gino Severini, 1883-1966) の五名によって署名がなされている¹⁴⁾。いずれも最初は、二つ折りのリーフレットとして発行された。

「絵画技術宣言」を検討するための前提として、その前に発行された「画家宣言」にも目を向きたい。1910年にリーフレットとして発行されたものには、三つの版が確認される¹⁵⁾。すなわち、『ポエジーア』出版部 Uffici di “POESIA” から発行された初版と第二版、未来主義運動指導部 Direzione del movimento futurista から発行された第三版である。初版のみ、決定版の署名者バッラとセヴェリーニに代わって、ロモロ・ロマーニ (Romolo Romani, 1884-1916) とアロルド・ボンザーニ (Aroldo Bonzagni, 1887-1918) の署名が確認される¹⁶⁾。ミラノの画家たちによって宣言文の案が練られたというカッラの回想に加え、初版の署名者もまた、バッラおよびセヴェリー

ニが執筆に関与していなかった実情を浮き彫りにする¹⁷⁾。

他方、第二の宣言文「絵画技術宣言」にも管見のおよぶ限り三つの版、すなわち『ポエジーア』出版部から発行された初版と第二版、運動指導部から発行された第三版が認められる。留意すべきは、初版の署名者が、決定版とも「画家宣言」初版とも異なり、ボッチョーニ、ボンザーニ、カッラ、ルッソロ、セヴェリーニの五名によって構成されている事実である¹⁸⁾。ここから、1910年4月11日付の「絵画技術宣言」が発表された時点でもバッラの未来派への加盟がなされていなかった状況が明らかになる。現に、バッラの最初期の未来派への参加は形式的なものであった事態が了解されている¹⁹⁾。

さて、「画家宣言」とは異なり「絵画技術宣言」には、1910年にリーフレットとして発行された英語訳版と仏語訳版も存在し、管見のおよぶ限り、『ポエジーア』出版部発行版と運動指導部発行版、それぞれ二種類が確認される。先に作成されたのは仏語訳版であるといい、マリネッティ自身か近い信奉者によって翻訳がなされ、英語訳版は、仏語訳版からの重訳であると考えられる²⁰⁾。これらには、伊語原文から「画家宣言」の内容の補完を含む大幅な加筆がなされたほか、紛らわしいことにタイトルには「未来主義画家宣言」が冠せられた。

提示した諸版は、いずれもレイアウトやフォント等のタイポグラフィを異にする。それぞれの版の普及状況や所蔵先を対象とした文献学的な検証と併せた考察は、別稿に譲りたい。

4. 「未来主義絵画技術宣言」を読む

ここからは、「絵画技術宣言」の本文に目を向けたい。21段落からなる前文、8項目の箇条書き（「我々は宣言する」4項／「我々は闘う」4項）、2段落からなる結語によって構成されるこの宣言文には、順に「動的感觉」、「相互浸透」、「率直さ／純潔さ」、「分割主義」に関する議論を読み取ることが可能であろう。そしてこれらの概念は、それぞれ「我々は宣言する」の4箇条に対応している。以下では、画家たちが提示した諸概念に、ブラガーリア兄弟による芸術理論を突き合わせることで、両者の理論的立場を比較検討したい。なお、引用文に付した番号〔段落番号・行番号〕は、本稿末尾に訳出された「絵画技術宣言」全文に基づく²¹⁾。

4.1. 動的感觉

「絵画技術宣言」冒頭の三つの段落では「画家宣言」の記述が振り返られる。したがって、「絵画技術宣言」に本質的な内容は、4段落目から始まると言えるが、マーティンはここでの最初の文章「[4.1] 我々にとって身振りは、世界のダイナミズムの止まった瞬間ではない。それは、決然として、このように不滅のものとされた動的感觉となるだろう」を、未来主義絵画のみならず、未来主義芸術全体に共通する大前提であるとみなした²²⁾。さらにこの大前提は、宣言文終盤の箇条書きにおいてより明確に「[P.2] 世界のダイナミズムは動的感觉として表現されなければならないことを〔我々は宣言する〕」と換言されるという。いずれのフレーズにおいても「世界のダイナミズム *dinamismo universale*」と「動的感觉 *sensazione dinamica*」の語が共通して用いられるものの、「絵画技術宣言」において両者を明確に定義する言葉は見受けられない。とはいえ、続く5段落目の記述に、これら二つの語を検討する上での手がかりを求めることができるだろう。

〔…〕[5.1] すべてのものが動き、走り、素早く変化する。[5.2] あるかたちは、我々を前に決して止まることはなく、絶え間なく現れては消える。[5.3] 網膜上のイメージの持続のために、動いている諸物は、通り抜ける空間のなかで振動のように何度も立ち現れながら、複数化し変形する。[5.4] こうして走る馬は、4本脚を持たず20本の脚を持ち、それらの運動は三角形をなす。〔…〕²³⁾

引用文前半に読み取れるのは、世の中に存在する全てのものが絶え間なく動いているという前提である。たとえ、目の前で対象が止まっているように見えたとしても、それは硬直しているわけではなく、生成変化している。「世界のダイナミズム」は、このような万物流転の発想と解釈することが可能であろう。他方、引用文後半では、網膜で受け取られるイメージが、スナップショットのような静的・瞬間的なものではなく、時間の幅のある動的・持続的なものであると示される。したがってこれをカンヴァスにおいても「動的感情」のままに描かなければならないとするのが、未来主義画家の姿勢であると解釈できよう。

以上をふまえるならば、先に見た[4.1][P.2]に示される大前提は、次のように言い換えることが可能であろう。生成変化している対象の身振りは、万物流転の世界のなかで、静止することはない。だから身振りそのものを、一瞬を切り取るような方法によらず、時間の幅をもってそのままに表現しなければならない。

この大前提は、未来主義芸術全体に共通するものと指摘されたが、フォトディナミズモも例外ではない。まず、「世界のダイナミズム」に着目しよう。『フォトディナミズモ』においてこの語が直接提示されることはないものの、画家たちが示した万物流転の発想は、たとえば以下のような記述に認めることができる。

〔…〕一日の絶え間ない競争に委ねられた我々は今日、すべてを競争のなかに認識する。流れゆくすべてのものを、最も日常的な刷新のうちに認識するのである。〔…〕(Bragaglia 1913: 12)²⁴⁾

〔…〕しかしさしあたって我々は、絶えず世界を振動させる盛大な動的感情をいきいきと記憶する生の目もくらむほどの叙情的表現、我々の感覚を魅了する身振りの総合、すなわち軌跡を探求する。〔…〕(Bragaglia 1913: 30)²⁵⁾

他方、「動的感情」の語は『フォトディナミズモ』のいたる箇所に見受けられ、「絵画技術宣言」とおよそ同じ意味合いで使用される。

〔…〕そのとき我々は、我々の芸術的な目的を完全に達成したことになるだろう。というのも、ある身振りは我々にとって純粋な動的感情であり、そしてそれ〔＝動的感情〕は、軌跡が我々の感受性にもたらす効果にはかならないゆえ、身振りの動的感情を再び感じさせることで、我々は目的を達成できるのである。〔…〕(Bragaglia 1913: 19)²⁶⁾

上記の引用文においては、三つの事柄が述べられる。すなわち第一に、身振りそのものがそも

そも「動的感覺」であること。第二に、フォトディナミズモにおいて「動的感覺」の効果は、動きの軌跡によって産出されること。第三に、フォトディナミズモのイメージは観者に「動的感覺」を再び感じさせること。無論、軌跡の重要視はフォトディナミズモに特徴的な事象である。とはいえ、身振りが「動的感覺」であるとする主張、これをそのままに観者に伝えようとする姿勢は、「絵画技術宣言」の記述と重ねられる。

以上をふまえつつ、アントン・ジュリオがクロノフォトグラフィを批判する以下の記述にも目を向けたい。

〔…〕クロノフォトグラフィはイメージを分析することなく、フォトディナミズモとは全く異なる暴力的なほどに写実的なスナップショットに基づいている。また、変動のうちにある物体の複数化における 20 番目を観察することもなく、動的感覺の源であるがゆえに我々が芸術的な目的とする軌跡を見ることもない。さらにそこから卓越した諸要素を取り出すのみなので、〔フォトディナミズモのように〕非物質化された像を提示することはなく、リズムを表現することもない。〔…〕（Bragaglia 1913: 28）²⁷⁾

アントン・ジュリオによればクロノフォトグラフィは、スナップショットの多重焼きからなるゆえ、原理的には静的で瞬間的なイメージであり、したがってここに「動的感覺」の源は認められない。先の引用に見たように、「動的感覺」を再び感じさせることなしに、芸術としての目的が達成されえないことに鑑みるならば、クロノフォトグラフィは芸術にはなりえない。

これらの記述ふまえるならば、「世界のダイナミズム」の語は使わずとも、未来主義画家とブラガリア兄弟は、世界の認識について概ね一致する見解を有しており、これをそのままに「動的感覺」としてイメージに表現し、観者に伝えようとする制作意図も共有していたとみなせる。「絵画技術宣言」において画家たちがイタリックで強調した「動的感覺」の概念、そして「[P.2] 世界のダイナミズムは動的感覺として表現されなければならないことを〔我々は宣言する〕」に認められる関心を兄弟が踏襲した事態は明らかであろう。

4.2. 相互浸透

「絵画技術宣言」を読み進めると、前節で着目した、描くべき対象としての「世界のダイナミズム」から、画家たちの視覚的能力 *potenza visiva* へと徐々に話題が移行していく。ここで問題になるのが「相互浸透 *compenetrazione*」の考え方である。たしかに「絵画技術宣言」本文に鑑みるならば、この語が直接的に用いられることはない。とはいえ、ボッチョーニは独自の声明「未来主義彫刻技術宣言 *Manifesto tecnico della scultura futurista*」（1912）のなかで、「絵画技術宣言」において「相互浸透」の考え方が提示されたことを振り返りつつ、その重要性を強調した（Boccioni 1912b: 68）。こうした意味でもこれは、「絵画技術宣言」における主要概念に数えられるだろう。

そもそも「相互浸透」は、アンリ・ベルクソン（Henri Bergson, 1859-1941）が、『時間と自由』（1889）において提示した概念として知られる。未来主義画家がベルクソン哲学からの影響を多分に受けていることは通説ではあるものの、その背景に『ラachelバ』の創始者でもあるジョヴァンニ・パピーニ（Giovanni Papini, 1881-1956）が編纂したベルクソンのアンソロジー『直観の哲

学 *La filosofia dell'intuizione*』(1909)が存在したことは改めて指摘しておきたい。ボッチョーニも愛読していたという同書には、ベルクソンの複数の著作からの抜粋と並んで「形而上学入門」(1903)の全文が訳出されており、「相互浸透」にかかわる議論はここにも記述されていた(Bergson 1909: 29)²⁸⁾。

まず、ベルクソン哲学における「相互浸透」の考え方を概観しておこう²⁹⁾。普段の生活において私たちは、科学的な知性によって対象を空間的に把握することに慣れている。そのため、椅子や路面電車は、それが場所によって、言い換えれば空間によって隔てられる。留意すべきは、こうした空間的な把握には、対象の固定化がともなうことである。ゆえに、椅子も路面電車も、ここでは不動のものとして認識される。他方、ベルクソンが提唱したのは、対象を哲学的な直観によって時間的に把握する方法であった。この方法によれば、対象の固定化を避け、これを持続のうちに把握することが可能になる。結果、ここでは、空間が個々の物体を隔てることがないゆえに「相互浸透」が生じることになる。

「絵画技術宣言」において上述の考え方が示される記述には、以下が挙げられよう。

[...] [8.1] 空間はもはや存在しない。雨に濡れて電灯に照らされた道は、大地の奥底にまで沈み込む。[8.2] 「太陽」は我々から限りなく離れているものの、目の前にある家は、我々には陽の光によって輪郭づけられているようには見えないのではないだろうか。[8.3] 研ぎ澄まされて増幅された我々の感受性が、降霊現象の曖昧な顯示を我々に直観させるなか、誰が物体の不透明性をなお信じられるだろうか？ [8.4] どうして、エックス線に類似した結果をもたらしうる我々の視覚的能力を考慮することなしに、創造し続けなければならないのか？ [...] [10.3] 我々の身体は我々が腰掛けるソファのなかに入り込み、ソファは我々のなかに入り込む。家々のなかに入り込む路面電車も同様であり、家々の側も路面電車に突進してそれと融合する。[...] ³⁰⁾

引用文冒頭における記述「もはや空間は存在しない」は示唆的であろう。というのもベルクソンが主張したように、対象の空間的な把握を手放すことによって初めて、電灯と道の「相互浸透」が可能になるからである。他方、引用文中盤では、こうした「相互浸透」がエックス線のイメージに結びつけられる。このことは、ベルクソンへのオマージュとしても知られる絵画作品《笑い》(1911)【図4】の解説として、作者ボッチョーニが提示した以下の引用を想起させる。

[...] 人物は全ての側から観察され、前にあるものと後ろにあるものの両方が目に入り、これら全ての存在は、画家の記憶のなかにとどまる。したがってレントゲン線の原理が絵に適用されているのである。(Boccioni, 1912a: 110)³¹⁾

ここでエックス線(レントゲン線)の原理は、物理的に不可視な部分までもが透けて見えるものとして解説される。こうした記述をふまえるならば、未来主義絵画の芸術理論における「相互浸透」のモデルは、いわば対象の不透明性を凌駕するエックス線に求められていたことが認められるだろう。



【図4】ウンベルト・ボッチョーニ《笑い》1911

図版出典：Hulten, *Futurismo & Futurismi*, Milano: Bompiani, 1986.

さて、「相互浸透」の語は用いられずとも、共通する考え方はフォトディナミズモをめぐる芸術理論においても見受けられる。『フォトディナミズモ』における以下の記述は、その好例に挙げられよう。

〔…〕我々が知っているレースに満ちた箱は閉まっていようとも、やはりまた、レースで溢れているに違いない。我々がレースについて抱いている意識を作品に翻訳するならば。たとえば、《椅子から立ち上がる男》〔【図5】〕は、椅子を空にしながらも、椅子そのものはかつて座っていた男をなお含んでいるのである。〔…〕（Bragaglia 1913: 35）³²⁾

引用文前半では、たとえ箱が閉まっても、内部のものを同時に見るができるとする考え方が示され、ここには、物理的に不可視な部分までもが透けて見えるという《笑い》の解説との一致が認められる。また、引用後半では、「絵画技術宣言」が意識されたのか、ここでも身体と椅子の相互浸透が問題となっている。他方、『フォトディナミズモ』には、エックス線（レントゲン写真）に対する直接的な言及も確認される。

〔…〕我々は、光までもが物体を破壊し、イメージをおぼろげにし、暗い色の混合を明るくするのに適した白色〔絵の具〕の役割を運動に与えることを証明できた。〔…〕我々は、運動が物体の外的形態を破壊することによって、対象そのものの内的本質のみを物質化した、ただ一つの純粋な軌跡として存在するようになることを強調できた。そしてこうした意図において我々は、たばこを吸いながら〔【図6】〕と題されたフォトディナミズモに典型例をもつことになる。ここでは、口もとから足もとへとたばこを運ぶ手が、肉体を欠いた指の輪郭のみを示すまでに、そしてレントゲン写真によく似た並外れた透明性に覆われるほどに、非物質化されている。〔…〕（Bragaglia 1913: 42）³³⁾



【図5】ブラガーリア兄弟《立ち上がる男》1912

図版出典：Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Torino: Einaudi, 1970.



【図6】ブラガーリア兄弟《喫煙者—マッチ—たばこ》1911

図版出典：Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Torino: Einaudi, 1970.

引用文冒頭において、光と運動それぞれによる物体の破壊が示されるのは興味深い。というのもこうした見解は、「絵画技術宣言」の箇条書き「[P.4] 動きと光が物体の物質性を破壊することを〔われわれは宣言する〕」の記述に重ねられるからである。無論、アントン・ジュリオもベルクソン哲学に関心を寄せ、これをフォトディナミズモの着想源に求めたことが知られている。その意味で、『フォトディナミズモ』に見受けられる「相互浸透」的な考え方は、必ずしもその全てが「絵画技術宣言」に由来しているとは言えない。しかしながら、画家たちとブラガーリア兄弟が、「相互浸透」の結果として生じる事態、すなわち「動きと光による物質性の破壊（[P.4]）」をめぐる関心を共有していた状況は、ここに明らかであろう。

4.3. 率直さ／純潔さ

第3章でみた1910年における「絵画技術宣言」リーフレット諸版においては、「相互浸透」をめぐる議論の後に、（宣言文における8項の箇条書きの前後以外では唯一）行間が設けられる³⁴⁾。行間の後の一文「[11.1] 絵画の構成は、愚かにも伝統的である」以降に提示されるのは、終盤の箇条書きにおいて「率直さ *sincerità*／純潔さ *verginità*（[P.3]）」の言葉で示された慣習の否定をめぐる議論である。第15段落では、これが「魂がふたたび純粹になること」と換言され、次のように記述される。

〔…〕[15.1] 近代絵画における新しい美を心に抱き理解するためには、魂がふたたび純粹になることが不可欠である。すなわち眼が、それを覆う隔世遺伝と知識のヴェールから自由になり、もはや「美術館」ではなく「自然」こそが唯一の支配者だとみなされることが必要なのだ！〔…〕³⁵⁾

「芸術においてはすべてが約束事（[6.1]）」と記述されたように、絵画では、約束事／慣例 *convenzione* が重要な位置を占めてきた。たとえば従来、絵画において対象の色彩は、慣例にしたがって固有色、すなわち太陽の下で人が感じる、対象が本来持つと考えられた色によって再現されなければならなかった。しかし未来主義画家が求めたのはこうした約束事を捨て、まっさらな目で事物を観察することであった。というのも、太陽の当たらない夜間生活において、もはや「人間の顔にばら色を見ること（[17.1]）」はできないからである。

したがって、このようなまっさらな目、あるいは純粹な魂を持つことによって初めて、先に述べた「動的感覺」や「相互浸透」を描き表すことができるというのが、未来主義画家の見解であると言える。そしてこれは「絵画技術宣言」終盤の箇条書きにおいて、先述した言葉「[P.3] 自然の解釈には率直さと純潔さが必要であることを〔我々は宣言する〕」に言い換えられる。これを獲得するために、画家たちは「偽古代人による手垢のついた表面とヴェールに包まれた迷妄に対して（[C.1]）」闘うことを求めたのであろう。

共通する見解は、フォトディナミズモをめぐる芸術理論においても確認される。以下は好例に挙げられよう。

〔…〕我々のいくつかの作品の再現が、誇張されていると言う人びともいる。しかし彼らは、

すでに一般に馬鹿げているとされている、これまで踏襲されてきた方法による再現が、あまりに貧しく不十分であるとは考えていないのだ。たとえば、生きている動物の再現における完全な硬直性は絵空事であるが、それは呼吸する存在のすべては正確には不動であることができないからである。そして彼らは、10 台の自動車、2 台の路面電車、10 台の馬車、100 人の歩行者を止めることや、現代の道をその巨大な運動において描き止められると信じていることが、奇怪とまではいわずとも、滑稽であるとは考えない。さらに奴らは、たとえば路面電車から自動車を切り離す装置を構築することが、——ただ我々が経験的に、自動車が路面電車のわき腹に食い込むのは、あくまで視覚的效果においてのみであることを知っているからであるが——目的なしに真理を偽ることを意味するとは考えない。[…](Bragaglia 1913: 32) ³⁶⁾

以上の記述からは、画家たち同様にアントン・ジュリオも、慣例を無批判に踏襲して、これまでの運動表現を疑うことのない者たちを非難していることが窺える。彼によれば、あたりまえを疑問視しない者たちは、「現代の道をその巨大な運動において描き止められると信じる」意味において「動的感觉」の可能性も、「路面電車から自動車を切り離す」意味において「相互浸透」の可能性も考えない。アントン・ジュリオによるこうした見解は、『フォトディナミズモ』における次のような記述からも読み取れる。

[…] しかしながら、我々はこれについて、使い古された慣例による以上に運動をうまく表す必要性が、偉大な芸術家たちによって絶えず感じられてきたことを指摘したい。運動主義芸術の——私が知っている——最古のアイデアは、ダンテによって着想された。その硬直性はあえて指摘せずとも、一つの場面が一つの時間を表すという実りのない物足りなさは、我々にはミケランジェロを悩ませたかのように見える。実のところミケランジェロは、——よく知られているように絵も嗜み、ジョットの親しい友人でもあり、多くの会話を交わした仲であった——アリギエーリから、**神の芸術**という着想を得た。それは、まさに我々の運動主義の方法を用いて、**同じ一枚の絵のなかで絶えず、ある行為の一つではなく複数の時間を表すことができるものであった**。[…](Bragaglia 1913: 13) ³⁷⁾

ここで「使い古された慣例による以上に運動をうまく表す必要性」を感じてきた画家たちの試みが称えられている点も、アントン・ジュリオの慣例の踏襲を批判する態度について示唆的であると言えよう ³⁸⁾。

このように、「絵画技術宣言」と『フォトディナミズモ』においては、慣例の否定という意味での「率直さ／純潔さ」に対する考え方にも一致が認められ、画家たちとブラガーリア兄弟が価値観を共有していた事態が指摘される。

4.4. 分割主義

「絵画技術宣言」をさらに読み進めていくと、前節に見た「率直さ／純潔さ」をめぐる議論が、とりわけ色彩を問題としつつ展開されていくことがわかる。未来主義画家が生活のなかで目に

する多様な色彩は、当然「先人たちの光よりもいっそう明るいもの（[19.2]）」であり、完成した作品の画面も、「最も輝かしい昼（[19.2]）」とならなければならなかった。こうしたなかで彼らが導かれたのが、実際的な制作技法としての分割主義 *divisionismo*、彼らが言うところの「生来的補色主義 *complementarismo congenito*」の採用であった。

[...] [20.1] このことは当然我々を、**分割主義**なしに絵画が存続し得ないという結論に導く。
[20.2] 分割主義はしかしながら、我々の考え方のなかでは、整然と習得し応用できる技法的手段ではない。[20.3] 分割主義は、近代絵画において、我々によって本質的で不可避なものとなされる**生来的補色主義**に違いない。[...] ³⁹⁾

分割主義とは一般に、小さな点やタッチに分割した色彩で画面を覆う方法を指し、ジョルジュ・スーラ（Georges Seurat, 1859-1891）らフランスの新印象主義者の実践で知られる。ここでは、混色による色彩の暗化を回避すべく視覚混合が用いられたために、画面を明るくすることが叶った。他方、世紀末以降のイタリアにおいてもとりわけミラノを中心に、ジョヴァンニ・セガンティーニ（Giovanni Segantini, 1858-1899）やガエターノ・プレヴィアーティ（Gaetano Previati, 1852-1920）、ジュゼッペ・ペリッツァ・ダ・ヴォルペード（Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1868-1907）らによる「ディヴィジョニズモ」運動が独自に展開されている。彼らの影響下にあったバッラは、1900年代初頭のローマでは、この技法の数少ない分割主義の実践者として知られていた。そして、バッラを最初の師として絵画を学んだボッチョーニとセヴェリーニも、この手解きを受けることとなる⁴⁰⁾。無論、こうした分割主義の技法は、20世紀初頭においてイタリアの画壇に認められていたわけではない。現に、「画家宣言」には分割主義の旗手について以下のような記述がなされる。

[...] まったくの盲信の司祭たちに、美の掟の番人たちに尋ねてみよ、ジョヴァンニ・セガンティーニの作品が今日どこにあるのかと。彼らに尋ねてみよ、どうして公的な委員会がガエターノ・プレヴィアーティの存在に気づかないのかと。[...]（Boccioni, Carrà, Russolo *et al.* 1910a: 64）⁴¹⁾

上記引用文からも示唆されるように、初期未来派の画家たちにとっては分割主義こそが、採用しうる最も革新的な技法であった⁴²⁾。こうしたなか、「絵画技術宣言」において彼らは、分割主義に技法以上の意味を付与するほどに、これを重要視することとなる。すなわち、分割主義が、理知的な習得によって使用可能になる単なる手段にとどまるのを否定し、むしろ芸術家に先天的で本質的な「生来的補色主義」とみなしたのである⁴³⁾。箇条書き「[P.1] 詩における自由詩句のように、音楽におけるポリフォニーのように、生来的補色主義は絵画において絶対に必要なものであることを〔我々は宣言する〕」からも、分割主義ならびに「生来的補色主義」を画家たちが重視していた状況が窺える。

さて、フォトディナミズモの実験はモノクロ写真に基づくゆえに、画家たちが示した上記のような関心は、一見するとブラガーリア兄弟とは関係がないように思われる。しかしながら、『フォ

『フォトディナミズモ』にも色彩をめぐる議論が見受けられ、分割主義こそが引き合いに出される。

〔…〕それから、色彩は動かない対象のうちにただ純粹に存在すると見なされるが、我々はこれが同様に、根拠のないことであり間違っていると導き出した。たとえば、走っている赤色の対象の赤い色彩は、動いているがために、赤味がかった灰色になるまでほかの色と混合されるので、動いている同一の対象において絶対的な赤色を見出すことは不条理である。このように考えることによって我々は、絵画においては、運動にある色彩が再現され得ないということ、さらに分割主義の技法においては、動きにおける色彩混合がほかの仕方では再現され得ないゆえに最も複雑であることを認識した。〔…〕(Bragaglia 1913: 43) ⁴⁴⁾

興味深いことにアントン・ジュリオはここで、分割主義を成立させる色彩混合の理論に着目しつつ、そこに「運動」という要素を加える必要性を主張した。引用箇所の記述は次のように続く。

〔…〕1886年より分割主義運動を開始したジョルジュ・スーラは、アメリカの科学者N・O・ルドの著作(『色彩の科学的理論および芸術と産業への応用』)を発見したことから**視覚混合理論**の適用にその基礎を置いた。V・ピーカ『印象主義者たちとガエターノ・プレヴィアーティ：絵画の技法』第二巻、分割主義に関する項目を参照されたい。そして、今日我々が着目するこの**運動主義的色彩混合**は、このような視覚混合理論こそに含まれるが、それは静止している色彩の再現よりもむしろ分割を求める。というのも——すでに色彩それ自体が複雑であるのにさらに複雑化しているゆえに——分割が、その色彩の忠実な効果を求めて、総体的な動的感情を共に喚起することになるはずだからである。〔…〕(Bragaglia 1913: 43) ⁴⁵⁾

上記引用文の前半から明らかになるのは、アントン・ジュリオが分割主義の理論に関して一定の関心を有し、見聞を広めていた事態である。したがって、彼の色彩に関する議論は、「絵画技術宣言」のみに由来しているわけではない⁴⁶⁾。とはいえ、ほかでもない分割主義を引き合いに出すという意味において、画家たちとブラガーリア兄弟の色彩に対する価値観には重なる部分があったはずであろう。他方、後半から窺えるのは、「我々の」フォトディナミズモの方法こそが、絵画における分割主義に貢献できるとする自負である。ここには、フォトディナミズモが絵画より優位に立つとするパラゴネが成立するが、これは次章で詳しく見ることにしたい。

5. 結びにかえて——フォトディナミズモ作品《未来主義画家G・バッラ》

本稿では、未来主義絵画とフォトディナミズモの関係について歴史的事実を概観し(第2章)、「絵画技術宣言」について基本事項を確認してきた(第3章)。これらをふまえた上で、「絵画技術宣言」における四つの主要概念「動的感覚」、「相互浸透」、「率直さ／純潔さ」、「分割主義」に『フォトディナミズモ』の記述を突き合わせ、両者の理論的立場が概ね一致していることを明らかにした(第4章)。

無論、今回「絵画技術宣言」と照らし合わせたのは、フォトディナミズモをめぐる長大な芸術理論の一部にすぎない。とはいえ、これまでに見てきた諸概念が、それぞれ画家たちにとって主要な位置を占めていた事態に鑑みるならば、「絵画技術宣言」に読み取れる彼らの理論的立場とアントン・ジュリオのそれが、およそ一致していた状況が指摘されうる。したがって、「絵画技術宣言」に着想を得たブラガーリア兄弟は、自覚的にその理論に則ってフォトディナミズモを考案したとみなすことができるだろう。このような理論的立場の共有をふまえて、以下では本稿の結びにかえて、フォトディナミズモ作品《未来主義画家 G・バッラ》に立ち返り、両者の見解をイメージのレベルで検証してみたい。

まずは、作品の細部を観察してみることにしよう。本作においてはカーテンを背景に、画面右には《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》がイーゼルに設置されている。フォトディナミズモの原理上、カメラは固定されているため、動くことのないバッラの絵画においては、イメージがはっきりと映される⁴⁷⁾。

画中画である《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》に目を向けるならば、画面左下には、黒いダックスフンドが、画面右上には、散歩させる飼い主の足元が描かれている。飼い主の両足、犬の両耳、前足と後ろ足、尻尾はそれぞれ、運動の痕跡を示すために複数化されているが、たとえば尻尾は9本と、複数化された際に数が数えられる程度に輪郭が保たれている。他方、青色を基調とした線で二重・三重に縁取られることで、また黒色と黄色を基調とした点が重ねられることで、対象の輪郭がぼかされていることもわかる。

フォトディナミズモ作品に戻ろう。画面左側には、色の薄いスモックのようなものを着て、髭を蓄えたバッラ本人が、運動の軌跡を示すぶれをともなって映されている。ぶれの現れ方に着目するならば、露光がなされているあいだに、画面右の絵の方向、画面左の絵とは逆の方向、正面のカメラの方向、これら三つの方向に顔を向けて、短時間静止していたことが窺える。画面中央の影に目を向ければ、絵を紹介するかのように、手のひらを絵の側に向ける動きをとったであろうことも見て取れる。

さて、以上の手続きによって浮かび上がるのは、絵画における犬の像とフォトディナミズモによる人の像の非物質化の程度の差である【図7, 8】。たしかに、運動を痕跡ないし軌跡として示している点で、両者は同様の傾向を有する。しかしながら、犬の像においては、尻尾や脚の本数が数えられる程度に輪郭が保たれ複数化される一方、人の像においては、霧のような表現によってもはや輪郭が失われている。この点で両者における対象の表現の仕方には、大きな違いが認められる。ここで「絵画技術宣言」の記述に鑑みるならば、動きと光によって物質性がより破壊されている（[P4]）ように見えるのは、対象の複数化に基づくバッラ作品よりもむしろ、解像度が高いフォトディナミズモ作品の方であると言えないだろうか。

現に、先行研究においても、たとえばリスタは、「絵画技術宣言」において示された対象の非物質化が、フォトディナミズモを通じて実証されたことを示唆した⁴⁸⁾。また、パラッツォーリやルイゼッティも、バッラ作品を分析的な運動の再構成とみなし、これにフォトディナミズモの非物質性を対比させている⁴⁹⁾。さらに、アントン・ジュリオ本人による以下の記述もイメージの非物質化を推し進めようとする態度の証左となろう。



【図7】ブラガーリア兄弟

《未来主義画家 G・バッラ》1912, 部分

図版出典: Lista, *Balla*, Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 1982.



【図8】ジャコモ・バッラ

《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》1912, 部分

図版出典: Lista, *Balla*, Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 1982.

〔…〕 静的な再現に解剖学が必然的であるならば、同様に運動主義的な再現にも、——内的分析である——身振りの解剖学が不可欠であることを我々はすでに実証を通じて示してきた。運動主義的再現はこのように、動いている対象を再現するために、その同じ対象を30の像にするのではなくこれを無限に複数化し散在させる〔…〕 (Bragaglia 1913: 25) ⁵⁰⁾

さて、上記引用文においてアントン・ジュリオは、フォトディナミズモのイメージが、対象の「無限」の複数化に基づくことを強調し、これを「有限」の複数化に基づく運動表現と対置させた。この線引きに照らせば、霧のような非物質性にいたるまで対象を増加させるフォトディナミズモは、《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》における揺れる尻尾を9本に描くといった「図式的で連続的な再現」から差別化されるはずであろう ⁵¹⁾。

以上をふまえて本稿がここに提示したいのは、フォトディナミズモ作品《未来主義画家 G・バッラ》が、仮にバッラにとって「親交の証」や「交換の記念」であったとしても、ブラガーリア兄弟にとってはまったく異なる意味を持ちえた可能性である。兄弟にとっては本作が、マレイないしバッラの画面に特徴的な運動の「図式的で連続的な再現」との訣別の意味を持ったとは解釈できないだろうか。前章に見た『未来主義フォトディナミズモ』の記述に鑑みるならば、兄弟は「絵画技術宣言」を着想源とし、自覚的にその理論に則りながらも、自分たちの実験が、画家たちの目指した表現をより説得的なカタチで達成できたことを自負し、証明してきた。これを絵画と写真のパラゴーネとみなすならば、ブラガーリア兄弟にとっては、本作《未来主義画家 G・バッラ》こそが、フォトディナミズモの勝利の象徴となったに違いない。

注

- 1) Benzi 1998: 29; Lista 1982: 17.
- 2) Lista 2001a: 150.
- 3) Benzi 1998: 40; ティズダル・ボッツォーラ 1992: 217; 鯖江 2018: 30.
- 4) Martin 1968: 44.
- 5) D'Ambrosio 2019: 60.
- 6) Lista 1982: 31. リスタは、この夕べの際に後述するボンザーニの未来派からの脱退が起こり、ナポリからの帰り道にボッチョーニがバッラを訪ねて未来派への参加を促したとしている。
- 7) Lista 2001a: 151.
- 8) Lista 2001b: 23. 後述するアントン・ジュリオの夕べへの出演や『ラチエルバ』誌における『フォトディナミズモ』刊行広告掲載などは、フォトディナミズモが未来派の芸術表現として公式化されつつあった状況を裏づける。
- 9) Lista 2001a: 154.
- 10) Lista 2001b: 25.
- 11) Lista 2001a: 160. 同書によれば、ローマの未来派サークルの集会はトリトーネ通りのカフェ・グルッポにてなされたという。ほかにもアルトマーレ (Liberio Altomare, 1883-1966)、ボナヴェントゥーラ (Gustavo Ettore Bonaventura, 1882-1966) らが参加した。
- 12) Lista 2001a: 159-161; Cecchini 2014: 484.
- 13) Lista 1981: 359. 未来主義写真は写真におけるモダニズムの隆盛期に復活する。1930年にはマリネッティとタート (Tato, 1896-1974) の共同署名で「未来主義写真宣言 Manifesto della fotografia futurista」が発表された (D'Ambrosio 2019: 397)。
- 14) 本稿では F. T. Marinetti (a cura di), *I Manifesti del Futurismo*, Firenze: Lacerba, 1914 に掲載された宣言文を決定版とみなす。Gambillo Fiori 1986 においても「画家宣言」ならびに「絵画技術宣言」の底本とされている。
- 15) Salaris 1988: 79.
- 16) ロマーニとボンザーニは、ミラノを拠点に『ポエジーア』周辺で活動していた (Martin 1968: 44)。
- 17) Martin 1968: 54; ティズダル・ボッツォーラ 1992: 47-48.
- 18) Lista 1982: 31.
- 19) Calvesi 1998: 13. 未来主義的なモチーフを扱わずとも、署名直後のバッラの画業に未来主義的精神を認める研究もある。現にベンツィは、ディヴィジョニズモの最終作例と認識されてきた《ヴィラ・ボルゲーゼ》(1910)などを未来主義絵画の最初期の試みとみなしている (Benzi 1998: 34)。
- 20) ティズダル・ボッツォーラ 1992: 327. なお、仏語訳版は1910年5月、パリの文芸誌『コメディア Comœdia』に転載された。併載されたヴァルノ (André Warnod, 1885-1960) による挿絵群には、宣言文を図解したかに見えるイメージが認められる。これらと未来主義絵画の作例の関係性は、考察する必要があるだろう。
- 21) 以下、本稿末尾の全文を含め、引用文の訳出は筆者による。「絵画技術宣言」は Boccioni, Carrà, Russolo *et al.* 1910b を底本とし、そのほかのテキストは、底本を訳文末尾に示す。原文は註にて併記する（綴りやアクセントの表記は底本に基づく）。訳文の太字は、原文における太字・斜字、下線ならびに括弧は、筆者による強調と補足。
- 22) Martin 1968: 50-51. マーティンはこの大前提から次の二点を解釈する。第一に、身振りを通して現れ出るものとしての生の衝動の情動表現に関心を持つこと。第二に、この認識の時間的延長を提示すること。したがって未来主義のダイナミズムは、精神的現象と物理的現象の双方の観点から描かれなければならないとする。

- 23) [...] [5.1] Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. [5.2] Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. [5.3] Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. [5.4] Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari. [...]
- 24) [...] Noi, oggi, abbandonati alla incessante corsa della nostra giornata vediamo tutto in corsa; vediamo tutto corrente e in ordinarissima rivoluzione. [...]
- 25) [...] Ma tuttavia, per ora, ricerchiamo la traiettoria, sintesi del gesto, fascinatrice del nostro senso, vertiginosa espressione lirica della vita, viva rievocatrice della magnifica emozione dinamica di cui incessantemente vibra l'universo. [...]
- 26) [...] Allora avremo raggiunto completamente il nostro fine artistico poichè, essendo un gesto per noi una pura sensazione dinamica ed essendo questa non altro che l'effetto prodotto sulla nostra sensibilità dalla traiettoria, possiamo far riprovare la sensazione dinamica del gesto e possiamo raggiungere il fine. [...]
- 27) [...] la cronofotografia non analizza le immagini, è fatta di lontane istantanee brutalmente realistiche, non osserva che la ventesima parte della moltiplicazione dei corpi nello spostamento, non vede la traiettoria che è nostro fine artistico, perchè fonte della sensazione dinamica, non porge dematerializzate le figure, non ritrae il ritmo, avendo preso di esso solo rari elementi, [...]
- 28) 「形而上学入門」は、ベルクソンの初期における重要な論考であり、後には彼の主著『思考と動き』（1934）に所収された。外国語に翻訳された結果、フランス国外でも大きな反響を呼んだという（ベルクソン 2013: 416）。
- 29) ベルクソンによる「相互浸透 *interpénétrabilité*」の議論は、ベルクソン 2001: 93-167; 平井 1976: 29-32 を参照。
- 30) [...] [8.1] Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. [8.2] Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata dal disco solare? [8.3] Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? [8.4] Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X? [...] [10.3] I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano. [...]
- 31) [...] The personages are studied from all sides and both the objects in front and those at the back are to be seen, all these being present in the painter's memory, so that the principle of the Roentgen rays is applied to the picture.
- 32) [...] Una scattola che noi *sappiamo* piena di merletti dovrà essere chiusa, ma, insieme, piena di merletti; traducendo nell'opera la *coscienza* che noi abbiamo dei merletti. Esempio "L'uomo che s'alza dalla sedia, lasciando vuota la sedia che, pure, contiene ancora l'uomo *già* in esso seduto. [...]
- 33) [...] Abbiamo potuto provare che la luce, anch'essa, distrugge i corpi, scolara le immagini, fornisce al movimento la parte di bianco atta a sbiancare la nerastra mescolanza dei colori [...]. Abbiamo potuto notare che il movimento, distruggendo la forma esteriore dei corpi viene ad esistere come sola e pura traiettoria, materiata della sola *essenza interiore* dell'oggetto stesso. Ed in questo proposito, possediamo un caratteristico esempio nella nostra fotodinamica intitolata *Fumando*, ove la mano che porta la sigaretta dalla bocca alla gamba si dematerializza tanto da mostrare il solo scheletro delle dita, prive di carne e solo avvolte da una diafanità singolare, simigliantissima a quella delle fotografie radioscopiche. [...]
- 34) D'Ambrosio 2019: 59.
- 35) [...] [15.1] Per concepire e comprendere le bellezze nuove di un quadro moderno bisogna che l'anima

ridiventì pura; che l'occhio si liberi dal velo di cui l'hanno coperto l'atavismo e la cultura e consideri come solo controllo la Natura, non già il Museo! [...]

- 36) [...] Alcuni dicono che è esagerata la rappresentazione di certe nostre opere; ma non considerano costoro che è troppo povera e insufficiente quella del sistema seguito sin'ora, che già si afferma generalmente assurdo per l'esempio solo che la rigidità perfetta nella rappresentazione di un animale vivente, è fantastica, dato che tutti gli esseri respiranti non possono star precisamente immobili. E non considerano che, fermare dieci automobili, due tram, dieci carrozze, cento passanti, e credere di rappresentare una via moderna, nel suo gigantesco movimento, è risibile, se non a dirittura mostruoso. E costruire degli apparecchi che stacchino, per esempio, un'automobile da un tram — solo perchè siamo noi a sapere, per nostra esperienza, che quell'automobile non ha sventrato il tram altro che nel solo effetto ottico — significa falsare senza scopo la verità. [...]
- 37) [...] Però ci piace qui di far osservare come sia stata sempre sentita dai grandi artisti, la necessità di tradurre il movimento meglio che non fosse fatto dalla usata convenzione. La più antica idea — che io sappia — di un'arte movimentista, è stata concepita da Dante. La sterile insufficienza della rappresentazione monoiconica, se non tanto la sua rigidità, la quale vedremo ossessionare Michelangelo, fu infatti ad ispirare all'Alighieri — che era, come è ben noto, anche pittore e amico intimo di Giotto, col quale tenne molti conversari — *un'arte divina*, che sapesse dare *non uno ma molteplici tempi di un'azione, sempre nello stesso quadro*, proprio col metodo del nostro movimentismo. [...]
- 38) この引用に明らかであるように、アントン・ジュリオの芸術理論には、未来主義者が拒絶した過去と伝統に対する親近感が見て取れる。筆者は、彼のこのような関心が、写真／フォトディナミズモの芸術的価値づけ、ならびにフォトディナミズモの未来派からの追放に関係すると考える。詳細な検討は、別稿に譲ることとしたい。
- 39) [...] [20.1] Questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. [20.2] Il divisionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un *mezzo* tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. [20.3] Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un COMPLEMENTARISMO CONGENITO, da noi giudicato essenziale e fatale. [...]
- 40) Martin 1968: 73.
- 41) [...] Domandate a questi sacerdoti del vero culto, a questi depositatori delle leggi estetiche, dove siano oggi le opere di Giovanni Segantini: domandate loro perché le Commissioni ufficiali non si accorgono dell'esistenza di Gaetano Previati [...]
- 42) Poggi 2009: 307.
- 43) 「生来的補色主義」が具体的にどのようなものとして認識されていたのかは定かでない。マーティンはこれが箇条書きにおいて「自由詩」に重ねられることを根拠に、この語が特定の技法というよりもむしろ、本能的な知覚と自由な情動表現をためらうアカデミーの表現規範に対する拒絶を示したと解す (Martin 1968: 53)。一方で、ポッジはここに、芸術家＝天才の生得的素質の強調を読み取る (Poggi 2009: 307)。
- 44) [...] E, considerato che i colori esistono puri solo negli oggetti fermi, abbiamo dedotto che sarebbe parimenti falsa ed errata per esempio, la colorazione in rosso di un oggetto rosso che corre, perchè i colori di questo, movendosi, verrebbero mescolati ad altri, sino a divenire grigi insieme e rossastri, così da fare assurda la colorazione in rosso assoluto dell'oggetto medesimo in moto. E, ciò considerando, abbiamo riconosciuto, per la pittura, che il colore in movimento non può venir riprodotto che per mezzo del divisionismo, dato che le mescolanze cromatiche, nel moto, sono complicatissime così da non poter altrimenti venir riprodotte. [...]
- 45) [...] Georges Seurat, iniziando il movimento divisionista nel 1886 si basò sull'applicazione della *teoria*

della miscela ottica da lui scoperta in un libro dello scienziato americano N. O. Rood; (Teoria scientifica dei colori e sue applicazioni alle arti e alle industrie). Vedi V. Pica: Gli Impressionisti e Gaetano Previati: La tecnica della Pittura, vol. II sul Divisionismo. Ed è in tale teoria della miscela ottica che rientrano oggi queste **mescolanze cromatiche movimentiste**, da noi notate, le quali, ancor più che la riproduzione dei colori in statica, richiedono, dunque — per le ulteriori complicazioni dei colori già precedentemente, in se stessi, complicati — una scissione, per quel fedele effetto cromatico, che deve necessariamente cooperare nella rievocazione della emozione dinamica generale. [...] なお、プレヴィアーティによる二巻の著作は 1905 年ならびに 1906 年に出版されたといい、ボッチョーニもこれを読んだ (Martin 1968: 57)。

- 46) 現に『フォトディナミズモ』には「生来的補色主義」の語やこれを想起させるような議論は見受けられない。
- 47) フォトディナミズモの撮影方法についてリスタは、室内において暗幕を背景にカメラが固定され、三点照明が使用されたことを指摘している (Lista 2001a: 152-153)。
- 48) Lista 2001b: 22.
- 49) Palazzoli 1978: 164; Luisetti 2015: 4.
- 50) [...] Questo noi abbiamo già detto dimostrando che, se l'anatomia è necessaria alla rappresentazione statica, così l'anatomia del gesto — analisi intima — è indispensabile alla rappresentazione movimentista la quale, in tal modo, non darà trenta figure del medesimo oggetto per rappresentare un oggetto in moto ma darà questo **infinitivamente moltiplicato e sparso**, [...]
- 51) とはいえボッチョーニは、フォトディナミズモを「図式的で連続的な再現」とみなし、『鎖に繋がれた犬のダイナミズム』に顕著なバッラの試みも同様の傾向を持つものに括った (Boccioni 1913b: 288)。他方、フォトディナミズモ作品のモデルを務めることはこの実験に協力することにほかならない (Cecchini 2014: 499)。ゆえに本作の完成も、バッラがパラゴネにおいて写真の側に与したことを示しかねない。こうした事態の内実を明確化するためには、ボッチョーニ、バッラ、アントン・ジュリオ間の芸術観・写真観の比較検討が必須であるが、これは別稿に譲ることとしたい。

引用文献

【一次資料】

Bergson, E.

1909 *La filosofia dell'intuizione*, G. Papini (a cura di), Lanciano: R. Carabba, 1909.

Boccioni, U.

1912a “Presentazione alle opere esposte alla Sackville Gallery”, in M. D. Gambillo, F. Teresa (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, Roma: De Luca Editore, 1986 (1958), pp. 109-113.

1912b “La scultura futurista”, in M. D. Gambillo, F. Teresa (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, Roma: De Luca Editore, 1986 (1958), pp. 67-72.

1913a “Il dinamismo futurista e la pittura francese”, in «Lacerba», anno I, n. 15, 1 Agosto, G. Luti (a cura di), *Lacerba: introduzione alla edizione anastatica e indici completi, 1913-1915*, vol. II, Firenze: Vallecchi, 2000, pp. 169-171.

1913b “Lettera di U. Boccioni a G. Sprovieri”, 4 Settembre, in M. D. Gambillo, F. Teresa (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, Roma: De Luca Editore, 1986 (1958), pp. 287-288.

Boccioni, U., Balla, G., Carrà, C. *et al.*

1913 “Avviso”, in «Lacerba», anno I, n. 19, 1 Ottobre, G. Luti (a cura di), *Lacerba: introduzione alla edizione anastatica e indici completi, 1913-1915*, vol. II, Firenze: Vallecchi, 2000, p. 211.

Boccioni, U., Carrà, C., Russolo, L. *et al.*

- 1910a “Manifesto dei pittori futuristi”, in M. D. Gambillo, F. Teresa (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, Roma: De Luca Editore, 1986 (1958), pp. 63-65.
- 1910b “La pittura futurista. Manifesto tecnico”, in M. D. Gambillo, F. Teresa (a cura di), *Archivi del futurismo*, vol. I, Roma: De Luca Editore, 1986 (1958), pp. 65-67.
- Bragaglia, A. G.
- 1913 *Fotodinamismo futurista*, seconda edizione, Roma: Nalato.
- 【二次文献】
- Benzi, F.
- 1998 “Balla e la fotografia. Lo sguardo della modernità”, in Fabio Benzi (a cura di) *Balla: Futurismo tra arte e moda: Opere della Fondazione Biagiotti Cigna*, Milano: Leonardo Arte, pp. 29-49.
- Calvesi, M.
- 1998 “Da comparsa a leader del futurismo artistico. Giacomo Balla e l'arte applicata”, in Fabio Benzi (a cura di) *Balla: Futurismo tra arte e moda: Opere della Fondazione Biagiotti Cigna*, Milano: Leonardo Arte, pp. 13-16.
- Cecchini, L. M.
- 2014 “Photodynamism and Vortography: The Futurist Anti-Portraits of Anton Giulio Bragaglia and Alvin Langdon Coburn”, in Günter Berghaus (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 4, Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 477-503.
- Gambillo, M. D. Fiori, T. (a cura di)
- 1986 *Archivi del futurismo*, vol. I, Roma: De Luca Editore, (1958).
- D'Ambrosio, M. (a cura di)
- 2019 *Nuovi archivi del futurismo. Manifesti programmatici. Teorici, tecnici, polemici*, Roma: De Luca Editori.
- Lista, G.
- 1981 *Futurist Photography*, in «Art Journal», vol. 41, no. 4, New York: College Art Association of America, pp. 358-364.
- 1982 *Giacomo Balla*, in Giovanni Lista (a cura di) *Balla*, Modena: Galleria Fonte d'Abisso, pp. 12-93.
- 2001a *Cinema e fotografia futurista*, Milano: Skira.
- 2001b *Futurism and Photography*, London: Merrel Publishers.
- Luisetti, F.
- 2015 “A Futurist Art of the Past: Anton Giulio Bragaglia's Photodynamism”, *AmeriQuests*, vol. 12, no. 1, Nashville: Center for the Americas at Vanderbilt, pp. 1-9.
- Martin, M. W.
- 1968 *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford: Clarendon Press.
- Palazzoli, D.
- 1978 “Bragaglia & Futurist Photodynamics”, *The Print Collector's Newsletter*, vol. 8, no. 6, New York: Print collector's newsletter, pp. 161-165.
- Poggi, C.
- 2009 “Introduction to Part Two”, in L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman (ed.), *Futurism: An Anthology*, New Haven/London: Yale University Press, 2009, pp. 305-330.
- Salaris, C.
- 1988 *Bibliografia del futurismo 1909-1944*, Roma: Biblioteca del Vascello.
- 鯖江秀樹

- 2018 「動体写真という反証：ウンベルト・ボッチョーニ試論」『ディアファネース：芸術と思想』第5号，京都大学大学院人間・環境学研究科岡田温司研究室，25-43頁。

ティズダル・ボツォーラ

- 1992 『未来派』（松田嘉子訳）パルコ出版（C. Tisdall, A. Bozzolla, *Futurism*, London: Thames & Hudson, 1977）。

平井邦男

- 1976 「ベルクソン哲学における持続と直観」『大手前女子大学論集』第10号，伊丹：大手前女子大学，28-41頁。

ベルクソン

- 2001 『時間と自由』（中村文郎訳）岩波書店（H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Félix Alcan, 1889）。

- 2013 『思考と動き』（原章二訳）平凡社（H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris: Félix Alcan, 1934.）。

* 付記：本稿は，日本学術振興会特別研究員（20J13274）として助成を受けた研究成果の一部である。

未来主義絵画技術宣言

ウンベルト・ボッチョーニ、カルロ・カッラ、ルイジ・ルッソロ、
ジャコモ・バッラ、ジーノ・セヴェリーニ／角田かるあ（訳）

[第1段落]

[1.1] 1910年3月8日にトリノのキアレツラ大劇場の舞台から我々によって発せされた最初の宣言のなかで、我々は「我が国」の「芸術」を抑圧する俗悪、凡庸、狂信的で気取った古代崇拜に対する深い嫌悪、激しい軽蔑、快活な反抗を表明した。

[第2段落]

[2.1] そのとき我々は、我々と社会のあいだに存在する繋がりを念頭に置いていたのだ。

[2.2] ところが今日、我々はこの第二の宣言とともに、あらゆる相対的な考察から断固として離れ、絶対的絵画という最高の表現へといたる。

[第3段落]

[3.1] 真実に対する我々の熱望は、もはや伝統的な「形式」によっても「色彩」によっても満たされ得ない！

[第4段落]

[4.1] 我々にとって身振りは、世界のダイナミズムの止まった瞬間ではない。それは、決然として、このように不滅のものとされた動的感覚となるだろう。

[第5段落]

[5.1] すべてのものが動き、走り、素早く変化する。[5.2] あるかたちは、我々を前に決して止まることはなく、絶え間なく現れては消える。[5.3] 網膜上のイメージの持続のために、動いている諸物は、通り抜ける空間のなかで振動のように何度も立ち現れながら、複数化し変形する。[5.4] こうして走る馬は、4本の脚を持たず20本の脚を持ち、それらの運動は三角形をなす。

[第6段落]

[6.1] 芸術においてはすべてが約束事であり、昨日の真実は、今日では我々にとってまったくの嘘である。

[第7段落]

[7.1] 肖像画が芸術作品であるためには、モデルに似せることはできないし、似せてはならないことを、そしてまた画家は、彼自身のうちに生み出すべき風景を持っていることを、我々はいま一度断言しよう。[7.2] あるかたちを描くために、それそのものを描く必要はない。それを取りまく大気を描かなければならないのである。

[第8段落]

[8.1] 空間はもはや存在しない。雨に濡れて電灯に照らされた道は、大地の奥底にまで沈み込む。[8.2] 「太陽」は我々から限りなく離れているものの、目の前にある家は、我々には

陽の光によって輪郭づけられているようには見えないのではないだろうか。[8.3] 研ぎ澄まされて増幅された我々の感受性が、降霊現象の曖昧な顕示を我々に直観させるなか、誰が物体の不透明性をなお信じられるだろうか。[8.4] どうしてエックス線に類似した結果をもたらし得る我々の視覚的能力を考慮することなしに、創造し続けなければならないのか。

[第9段落]

[9.1] 我々の主張に肯定的な承認を与える例は、無数にある。

[第10段落]

[10.1] 走っている路面電車のなかで、あなた方の周りにいる16人の人物は、1人であり、10人であり、4人であり、3人である。彼らは、止まり動く。向こうに行ってこっちに来ては、道の上で跳ね、ひなたに飲み込まれ、それから戻ってきて腰掛ける、つまり彼らは世界の振動の持続的な象徴である。[10.2] そして時折我々は、立ち話をしている相手の頬の上に遠くを過ぎゆく馬を見る。[10.3] 我々の身体は我々が腰掛けるソファのなかに入り込み、ソファは我々のなかに入り込む。家々のなかに入り込む路面電車も同様であり、家々の側も路面電車に突進してそれと融合する。

[第11段落]

[11.1] 絵画の構成は、愚かにも伝統的である。[11.2] 画家たちは我々にいつも、我々の前に置かれた物や人物を見せてきた。[11.3] 我々は絵画のただなかに観者を置く。

[第12段落]

[12.1] 人間の思考のすべての領域において、変化のない暗闇の教義が、理性の光に照らされた個々の研究に取って代わられたように、我々の芸術においては、個人の自由という生き生きした潮流が、アカデミーの伝統に代わられなければならない。

[第13段落]

[13.1] 我々は生に回帰することを望む。[13.2] 自らの過去を否定する今日の科学は、我々の時代の物質的な要求に応える。同様に芸術も、自らの過去を否定することで、我々の時代の知的な要求に応えなければならない。

[第14段落]

[14.1] 我々の新しい意識は、もはや我々に人間を世界の生の中心とは考えさせない。[14.2] 我々にとって人間の苦悩は、色彩の最も悲痛な表現を通して、苦しみ、痛み悶え、叫ぶ電灯の苦悩と同じように興味深い。そして近代的な衣服のラインやひだにおける音楽性は、我々にとって、古代人に対してヌードが持ったのと同等の感情的で象徴的な力を持つ。

[第15段落]

[15.1] 近代絵画における新しい美を心に抱き理解するためには、魂がふたたび純粹になることが不可欠である。すなわち眼が、それを覆う隔世遺伝と知識のヴェールから自由になり、もはや「美術館」ではなく「自然」こそが唯一の支配者だとみなされることが必要なのだ！

[第16段落]

[16.1] 我々の皮膚の下には、暗褐色が蛇行するのではなく、そこには官能的に優しく、黄色が輝き、赤色が燃え上がり、緑色と青色と紫色が踊ることにいまや皆が気づくだろう！

[第17段落]

[17.1] 夜間生活のうちに我々の生が紛れもなく二分されるなか、なお人間の顔にばら色を見ることができるのか。[17.2] 人間の顔は黄色であり、赤色であり、青色であり、紫色である。[17.3] 宝石店のショーウィンドウを見つめる女性の青白さは、彼女を魅了する宝石のあらゆるプリズムよりも虹色だ。

[第 18 段落]

[18.1] 我々の絵画的諸感覚は、ささやき声で言えるものではない。[18.2] 耳をつんざくような祝勝のファンファーレの鳴り響くカンヴァスのなかで我々は、絵画的諸感覚に歌わせ吠えさせるのだ。

[第 19 段落]

[19.1] 薄明かりに慣れたあなた方の眼は、最も輝かしい光の幻影に見開かれる。[19.2] 我々が描こうとする影は、我々の先人たちの光よりもいっそう明るいものであろう。そして我々の絵画は、美術館に仕舞い込まれたものに比べて、最も暗い夜とは対照的な、最も輝かしい昼であるだろう。

[第 20 段落]

[20.1] このことは当然我々を、**分割主義**なしに絵画が存続し得ないという結論に導く。[20.2] 分割主義はしかしながら、我々の考え方のなかでは、整然と習得し応用できる技法的手段ではない。[20.3] 分割主義は、近代絵画において、我々によって本質的で不可避なものとなされる**生来的補色主義**に違いない。

[第 21 段落]

[21.1] そして最後に我々はいまから、我々に打撃を与えようとして発せられるバロック主義という安易な非難を排斥する。[21.2] 我々がここに示した諸観念は、我々の鋭敏な感受性のみに由来する。[21.3] バロック主義が技巧、すなわち凝っただけでなかみのない名人芸を意味する一方、我々が表明する「芸術」は、完全に自発性と能力の産物である。

[我々は宣言する]

[P.0] 我々は宣言する：[P.1] 1) 詩における自由詩句のように、音楽におけるポリフォニーのように、**生来的補色主義**は絵画において絶対に必要なものであることを。[P.2] 2) 世界のダイナミズムは動的感覚として表現されなければならないことを。[P.3] 3) 自然の解釈には率直さと純潔が必要であることを。[P.4] 4) 動きと光が物体の物質性を破壊することを。

[我々は闘う]

[C.0] 我々は闘う：[C.1] 1) 偽古代人による手垢のついた表面とヴェールに包まれた迷妄に対して。[C.2] 2) 絵画を幼稚でグロテスクな不毛の混合物に変える平板な色調からなる表面的で初歩的な擬古典主義に対して。[C.3] 3) あらゆる国の分離派や独立派、新たなアカデミー派の人たちによる偽りの未来思想に対して。[C.4] 4) 文学における不倫の恋同様に、うんざりして耐えがたい絵画におけるヌードに対して。

[第 22 段落]

[22.1] あなた方は、我々を気狂いだと思うだろう。[22.2] しかし我々はすっかり新しくなった感受性を持つ「**素朴主義者**」なのである。

[第23段落]

[23.1] 我々が生きる大気の外には、暗闇のほかにもない。[23.2] 我々未来主義者は、最も高く最も輝ける頂上へと登り、いまや太陽という生き生きとした泉の水を飲むのだから「光の主」であることを宣言する。