

動体写真という反証

ウンベルト・ボッチョーニ試論

鯖江 秀樹

1. 写真家破門事件

1909 年の未来派誕生から 110 年が経過しようとしている。20 世紀初頭の美術界を席卷したアヴァンギャルドたちの先鋭的な活動が歴史化されて久しいこのタイミングで、あらためて未来派の歴史——1909 年 2 月の「未来派創立宣言」にはじまり、1944 年 12 月の創始者フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティの死で幕を閉じる——を再検討してみると、1913 年前後になってようやく、この芸術運動が「新しさの具体像」を伴うものになったと判断できる。

この年、「未来派建築宣言」（1914 年 8 月）とともに、鮮烈な建築ドローイングを発表するアントニオ・サンテリアが、近未来都市のデッサンを本格的に開始した。同年、「未来派騒音音楽宣言」（1913 年 3 月）で知られるルイジ・ルッソロは、自作の騒音楽器「イントナルモーリ」で初の演奏会を実現させている。絵画では、未来派創成期に発表されたジャコモ・バッラの《街灯》（1909 年）やカルロ・カッラの《アナーキスト・ガッリの葬送》（1911 年）が、象徴主義の余韻を色濃く残していたのに対して、1913 年ともなると、前者は運動や速度の幾何学的抽象を追い求め、後者は総合的キュビスムの手法に着手していた。マニフェストを発表することで、自分たちの信条や思想を先行表明した未来派は、その理念に基づく具体的成果を（イタリア国内はもちろんヨーロッパ各都市での展覧会を

通じて) 提示できる段階に達していた。これら一連の事実からすると、1913 年前後の時代を、第一世代の未来派たちの「成熟期」と捉えることができるだろう。

それを象徴するのが、未来派の代名詞とも言えるふたつの作品——《空間における連続性の唯一の形態》【図 1】および《フットボール選手のダイナミズム》【図 2】である。両作とも、ウンベルト・ボッチョーニ (1882-1916) による同年の成果であった。あとで詳しく分析するが、時空のなかで継起する運動それ自体を形象化したかのようなこれらの作品によって、ボッチョーニは、上述したふたりの画家と同様、象徴主義——大画面の《立ち上がる都市》(1910 年) では強く刻印されている——からの脱却を示したと言える。また、これらの作品制作と並行して、やはり同年に創刊されたフィレンツェの文芸誌『ラチェルバ』を中心に、美術批評や造形理論をたてつづけに発表したボッチョーニは、美術家としても理論家としても充実した日々を過ごしていただろう。

とはいえ、本論で注目したいのは、ボッチョーニが深く関与した、ある冷酷な決断である。未来派は若い芸術家や批評家を寛大に迎え入れることで、運動を進展させ、表現領域を拡大していた。そのなかにあって、未来派の歴史のなかでただ一度だけ「破門」の決定が下されたことがある (Salaris: 78)。このときグループから排除されたのが、「フォトディナミズモ (Fotodinamismo)」と命名された実験的な動体写真で知られるブラガーリア兄弟——兄アントン・ジュリオ・ブラガーリア (1890-1960)、弟アルトゥーロ・ブラガーリア (1893-1962) ——であった。破門の正式発表は 1913 年 10 月、『ラチェルバ』誌上で以下のように「通達」された。「未来派の画家全員の連名で、ブラガーリア兄弟のフォトディナミズモの研究を否認する。フォトディナミズモは、写真のみに関わる製法であり、造形的ダイナミズムによる視覚とも、その他の絵画的・彫刻的・建築的探求とも一切関係がない。フォトディナミズモは、(…) 未来派的とは形容しえない」(Del Puppo 2000: 99)。グループから締め出されたブラガーリア兄弟は、未来派の「執行部」によるこの厳粛な決定を受け入れ、以降実験写真の制作を完全に中断してしまうことになる。

問題の所在

この事件は、未来派史の「例外」として研究者たちのあいだでよく知られている。未来派の画家たちのなかで、写真家の破門をとくに強く望んだのは、ほかでもなくボッチョーニだとも言われてきた。なぜなら、未来派の、あるいは彼の造形の理論と実践の核となる「ダイナミズム」という理念が、動体写真によって曲解される危険があったからだ (Lista 2001: 148-163)。しかしながら、それ以上に興味深いのは、写真をめぐるこの騒動が、逆説的にも未来派の絵画に与えた「変化」である。とりわけ騒動の張本人であったボッチョーニの芸術に、写真はいかなる作用を及ぼしたのか。この問いを本論で明らかにしたい。

ボッチョーニの芸術とその変遷を検討する場合、主にふたつの見方が存在した。ひと

つは、1912年のキュビストたちとの邂逅とその後の対立という、フランスの同時代美術との関係を探る視点であり、もうひとつは彼の造形理論——とりわけその中核を占める「ダイナミズム」の理論——をベルグソン哲学から解釈する見方である。本論はそこに、これまで（美術史的な文脈では）逸話的にしか語られてこなかった「写真」という視角を導入する。写真は逆説的にも、「ダイナミズム」に対するボッチョーニの態度に再構築を促したのではないか。次章では、写真家破門事件のいきさつを振り返りつつ、「フォトディナミズム」とはどのような特徴をもつ写真だったのかを、写真史および未来派からの——あるいは未来派への——影響という観点から整理する。それによって、この動体撮影による実験的な写真が、そもそも未来派の絵画理論に立脚していたことが明らかになるだろう。次に、写真家追放を境とするボッチョーニの造形理論の変化を検討する。皮肉にも「フォトディナミズム」の誕生に間接的に貢献してしまったボッチョーニが、ダイナミズムの理論をどのように軌道修正したのか——生前唯一の著作『未来派の絵画と彫刻（造形的ダイナミズム）』（1914年）の解釈を中心に、この問いに答えてみたい。

2. 白い光跡——フォトディナミズムの理論と実践

「フォトディナミズム」とはどのような写真なのか——未来派とのかかわりを軸に、ブラガーリア兄弟の経歴、作品の特徴をまずは整理しておこう。

ブラガーリアは、創成期の映像・映画文化の発展に大きく寄与した一族であった。兄弟の父、フランチェスコ・ブラガーリアは映画制作・配給会社「チネス（Cines）」の創業（1906年）に関わった映画技師であった。息子たちもまた、1909年から、アシスタントとして映像制作の現場に加わることになる。のちに、写真とダイナミズムをかけ合わせた合成語「フォトディナミズム」——あるいは「フォト・ディナミカ」——と呼ぶことになる実験的な写真技術の開発に乗り出したのは、1911年前後だと言われている。

ブラガーリア兄弟による初期作品を見てみよう【図3】。《姿勢の変化》と題されたこの写真は、両足を組み、膝を手で抱え座った男が、体を前方に屈めて、両拳をこめかみにあてての動作を記録する。無論、画面右から左へと推移するこの動作を、それとは正反対に、屈んだ姿勢から足組みの姿勢への移動として理解することも不可能ではないだろう。重要なのは、ふたつのポーズのあいだに浮かびあがる、画面上部を大きく横切るように白い弧を描いた、複数の白い軌跡である。その連続的で流れるような動作の痕跡は、運動プロセスそのものを純粹に表現するとともに、印画紙上の男の身体を亡霊のように見せることになる。

素朴に考えるなら、この動体写真は「ブレ写真」にすぎないのだが、意図的に動作の痕跡を記録するにはそれ相応の撮影法が必要だったようである。ジョヴァンニ・リスタの

解説によると、「フォトディナミズモ」は、通常の撮影法では「動作それ自体を乾板に感光させることが不可能なため」、黒い幕を背景に、三つの強力なランプを用いて撮影された。それによって素早い動作を「光の痕跡」として記録することが可能になった。さらに、被写体となる人物には事前に身ぶりを練習してもらう。また、一連の動作を適切に記録するために被写体に対してカメラを垂直に設置するといったルールがあった (Lista 2001: 152-153)。ブラガーリア兄弟の作品は、『タイピストの手』や『あいさつ』(ともに 1911 年) など、日常の何気ない身ぶりを主題としている。だが、それを映像化するには、人工的に調整された撮影環境と、習熟した演技が欠かせなかったのである。「フォトディナミズモ」はあくまで兄弟の合作として発表されることになるものの、撮影技術の考案については、父親から譲りうけた「職人気質」の持ち主であった弟のアルトゥーロの貢献が大きかったと考えられる。

フォトディナミズモの理論

とはいえ、写真の歴史に依拠するなら、エティエンヌ＝ジュール・マレーやエドワード・マイブリッジによる連続写真で明らかなように、動体撮影そのものは決して新しい試みではなかった。あるいは、たまたま撮影に失敗して現像された「ブレ写真」に、人々がかえって妙味を感じることも少なくはなかったはずだ。だとするなら、ブラガーリアの試みが「作品」として成立するには、実験成果の意義がどこにあるのかを説明する理論的言説が欠かせないことになる。その役割を担ったのが、知識豊富で社交的な性格の持ち主であった兄アントン・ジュリオであった (Lista 2001: 148)。

アントン・ジュリオは、実験的な動体写真の制作と並行して、それに関する数編の論文を発表している。その集大成として刊行されたのが『フォトディナミズモ』(1913 年)であった。このように比較的短期間のうちに実践と理論の両面でブラガーリア兄弟が成功を収めたのは、マリネッティの仲介があったからであろう。彼らの写真作品に関心をもった未来派の創始者は、1912 年末に「フォトディナミズモ」の研究に対する資金援助を申し出ている。以後、「タベ (serata)」と呼ばれる未来派のパフォーマンスへの参加や個展を通じて、兄弟は、次第に運動への介入の度合いを強めていくことになった。1913 年 4 月の論文が「運動の写真——未来派のフォトディナミズモ」と題されていることから、兄弟が、マリネッティの庇護のもと、未来派の実質的な一員として活動していたと見ていいだろう。ただし、同年 10 月にグループから追放されたのは何度か指摘したとおりである。

では、アントン・ジュリオは、みずからの実験写真をどのように理論化したのか。『フォトディナミズモ』の結論を先取りするなら、この写真は「運動の真なる、基本的部分、運動の本質、すなわち運動の運動」なのだという。つまり、運動から複製した、白い光跡として表出される「軌跡」を通じて、「運動感」、すなわち「動きの唯一の本質であるダイ

ナミックな感覚」が獲得できるのである。

この主張に妥当性を与えるには、無論、予想される反論を斥けておく必要がある。たとえば、撮影に失敗した「ぶれ」や「ぼけ」のある写真と、自分たちの力動的な写真との違いははたして何なのか。この問いに関して、アントン・ジュリオはこう応答している。失敗写真では「小さな移動、物体の完全な破壊」が生じてしまうのに対して、後者では、そのイメージのなかで「身ぶり自体が、軌跡によって調整され、統一され、根本的に融合される」ことで、「運動の痕跡をともなう対象の非物質化」が生じている、と（ブラガーリア 1985: 125）。ぶれ写真は運動を砕く。他方、力動的な写真は運動を統合するのである。

この二分法は、マレーのクロノフォトグラフィーとの差異を説明するときにも援用されている。曰く、「クロノフォトグラフィーは身ぶりをつねに砕き、それをスナップの映像で分解している」、と。アントン・ジュリオはここでもまた、「統合—分解」の二極化を措定し、「統合」に自分たちの実験写真を、「分解」にそれ以外の動体写真を位置づけようとする。さらに、マレーが撮影した身体が、あくまでリアリスティックに表象されていることに触れて、「非物質化」の効果が繰り返されている。

クロノフォトグラフィーは、スナップ・ショットを絶対的基礎として利用し、古めかしい線や色の価値を支持する。力動写真は身ぶりの力動的結果、つまり軌跡の統合を与えようとする。そして非常に微細に、動いている物体のあらゆる移動を分析したり、時間のアクションを記録したり、すき間（インターバル）におこったことまで掴まえたりすることもできる。さらに軌跡のもっと小さな価値を提供したり、われわれの眼が感じ、五官が味わう非物質化において輪郭を描いたりもする。（ブラガーリア 1985: 126-127）

このようにアントン・ジュリオにとって、フォトディナミズモとは、肉眼はもちろん、ぶれ写真やマレーのシステムでも獲得できなかった運動、瞬間と瞬間のあいだに存在するが、表面には現われてこない「運動の実体」を、「白い光跡」として統合的に表象する映像技術であった。

未来派と動体写真の相互作用

とはいえ、見逃してはならないのは、この見解が決してアントン・ジュリオ独自のものではなかったことである。彼自身が認めているように、「フォトディナミズモの概念は「未来派絵画技術宣言」からヒントを得ていた」（ブラガーリア 1985: 120）。

この絵画にまつわる манифест は、1910 年 4 月にボッチョーニをはじめ、カッラ、ルッソロ、バッラ、セヴェリーニという初期未来派を牽引した画家たちの連名で発表され

た。そこには、過去の絵画のコンヴェンションに抗うべく、モチーフ、空間構成、色彩、運動表現についての大胆な提言が記されているのだが、ブラガーリア兄弟の写真論との関連で注目すべきは、よく知られた次の一節であろう。

真実に対するわれわれの熱望はもはや伝統的な形態や色彩に満足しうるものではない！

身ぶりは、われわれにとって、もはや宇宙的ダイナミズムの「停止した瞬間」ではない。それはあくまで不滅の「ダイナミックな感覚」となるのである。

あらゆるものが動き、走り、すばやく変化する。ひとつの姿はわれわれの前に決して一定してはおらず、絶えず現われては消える。網膜上でイメージが持続することにより、運動する物体は増殖し、変形し、連続して生起し、振動のように、空間のなかを通過する。したがって疾走する馬の脚は4本ではなく20本であり、それらの動きは三角形をなす。(クリスボルティ 1992: 115)

運動する事物は、究極的には「三角形」として出現する。運動＝身ぶりはこうしたダイナミックな感覚をそれ自体のうちに潜在させているのである。この未来派の（あるいはボッチョーニの）見解については後で詳しく検討する。いずれにせよ、存在するけれども肉眼ではとらえきれない実体を掴む技術——マニフェストが絵画に与えたこの課題に沿うようにして、フォトディナミズモが理論化されたのは間違いないだろう。

とはいえ、このマニフェストの影響は、決して一方向的なものではなかったはずだ。先の引用にある「疾走する馬」のイメージを端的に伝える作品のひとつとして、ジャコモ・バッラの《鎖につながれた犬のダイナミズム》(1912年)を挙げることができる。そこには、マニフェストの記述を忠実に図解したかのような運動イメージが表現されているが、画家がフォトディナミズモを参照した可能性は高いと考えられる。先に紹介した《姿勢の変化》と比較すると、両者ともに運動を跡＝線に還元し、動きの向きと力強さを一方向に定めている点で一致している。この時期のバッラの作品とブラガーリア兄弟の写真は、図像的一致が見られる場合が多く、両者はともにローマを拠点とし、個人的な親交を結んでもいた。自作の前に立つ画家の写真が残されていることが、そのなによりの証拠である【図4】。ローマを舞台とした絵画と写真との相補的な関係がすでに築かれていたのだ。

このように、ブラガーリア兄弟の写真のイメージと理論は、その着想源となった未来派の絵画実践に深く介在するようになっていた。フォトディナミズモは、単に未来派の傍流として片づけられないほどの影響力を持ちはじめていたのである。そのことが、兄弟の破門という強引な措置を取らせることになったと、ひとまずは考えることができる。

ただし、ボッチョーニが写真の勢力拡大を懸念したのは、機械の眼が絵画表象に取って代わり、画家の地位を貶めることになるという、19世紀以来の理由からではなかった

ように思われる。そうではなく、ブラガーリア兄弟が「ダイナミズム」の理念を、ボッチョーニにとって不本意なかたちで歪曲し、かつそれを作品化したからなのではないか。写真と未来派の造形とのあいだに横たわる、この決定的な亀裂を、今度はボッチョーニの側に立って考察していこう。

3. 絵のなかの動き——造形的ダイナミズムの理論と実践

ブラガーリア兄弟が未来派とのつながりを徐々に深めていったのと同じころ、ボッチョーニもまた、理論と実践の両面で旺盛な活動を展開していた。そのことを集約的に物語る貴重な書簡が残されている。まずはその書簡を紹介することから始めてみよう。友人の画商ジュゼッペ・スプロヴィエーリに宛てて、ボッチョーニはこう書いている。

親愛なるスプロヴィエーリ

1913年9月4日

君の計画〔ローマでの企画展のことを指す—引用者〕はすばらしいと思うよ。数年のうちにイタリアは芸術でひけをとらない国になると信じている。ローマでの君の才能ある活動、ソッフィチとパピーニがフィレンツェで、わたしたちがミラノでやっていることが、何かを起こすと期待している。(…)彫刻については君とまったく同意見だ。大賛成だよ。君に送った、四方から撮った写真の彫刻——《空間における連続性の唯一の形態》と呼んでいる——あれをまたパリに持っていきたいよ。最近の作品で、一番自由な＝解放されたものだ。よくできていると思う。(…)

11月初めに本が出せればいいと思っている。今は第二稿に手を入れているところだ。(…)

わたしたちは要するに、メディチや教皇以後決して一度もなかったイタリアの芸術的生に刺激を与えるようなことをやっているんだよ。(…)

未来派の仲間たちに代わって君にこう書くんだが、お願いだから、ブラガーリア兄弟の^フ^ォ^ト^デ^ィ^ナ^ミ^カとは一切接触しないでほしい。あれは静性(statica)と動きの偏狭で連続的な複製から解放されたいと強く願うわたしたちに危害を与える無益な思い上がりだよ。(…)想像してごらん、わたしたちに、ダイナミズムの実証主義的写真家の書字障害が必要なのかと。(…)

ブラガーリアの雑本『フォトディナミズモ』のことを指す:引用者〕は、わたしや仲間たちにとって、単に奇怪だと思えたよ。ありもしないことへの尊大と熱中をさらにグロテスクにした代物だ。(…)

君のボッチョーニ

ブラガーリアについて君に言ったことは内緒にしておいてほしい。彼は人としては好感が持てるから。今日書いたことに返事をしてほしい。できれば、彫刻について意見がもらえたらうれしいし、その写真を受け取ったら知らせてほしい。(Boccioni 1913b: 287-288)

この書簡には、わたしたちにとって示唆に富む内容が複数盛り込まれている。とくに本論にとって重要なのは、フォトディナミズム、自著の刊行、彫刻制作という三つの事柄に対する言及である。これらの要点について個別に検討を進めてみよう。

ボッチョーニにおける写真と芸術

なによりもまず、先に引用した書簡では、ひとりの若い芸術家が未来派に賭けた思いが率直に綴られている。自分たちが主役になって推し進めている芸術の「革命」が着実な成果を上げつつある。その手ごたえをボッチョーニははっきりと感じていたはずだ。文化的にも政治的にも近代化に遅れた国で「何かが起こる」という期待感——フォトディナミズムは、その流れを遮ってしまう危険性を孕んでいるとボッチョーニは危惧していた。だからこそ、この手紙では、彼らの写真実験に対して罵倒に近い言葉が浴びせられているのである。そして、およそ書簡の1か月後に、冒頭で紹介した「通達」が出されることになる。

もうひとつ、写真に関して確認すべきは、ボッチョーニが単なる「写真嫌い」ではなかったことである。彼にとって写真は、現実を再現する複製技術であるかぎり、信頼のおける媒体であった。ゼーノ・ビロリが述べるところによると、未来派に参加する以前から、世紀末の「科学者たちの写真」をみずから研究し、マイブリッジの著作も参照していたという (Birolli 1983: 116-123)。加えて、アトリエの写真が比較的多く残されていることから、ボッチョーニが写真そのものを嫌悪したわけではなかったと確認できる【図5】。芸術家が写真を厳しく批判するのは、それが複製技術であることを超えて、芸術の領域に参入しようとした事実こそあった。スプロヴィエーリへの書簡より1か月前に発表された論文「未来派のダイナミズムとフランス絵画」(1913年8月)でも、「近視者」という言葉でブラガーリア兄弟を暗示しつつ、ボッチョーニは次のように述べていた。「偶発事を夢中になって信じた近視者たちのせいで状況はますます悪化している。彼らはわたしたち未来派を、軌跡や機械的な身ぶりの把握者であると信じこんでしまった。たとえば写真と絵画が遠い親戚であるにせよ、わたしたちは嫌悪と絶望をもってその写真を否定した。写真は芸術と無関係だからだ。写真はそれそのものとしては価値がある。客観的に複製し模倣するものとしては。そして、その能力の完全さをもって、真なるものの精確な再現という鎖から芸術家を解放するに至ったのだ」(Boccioni 1913a: 168)。

絵画・彫刻理論とフォトディナミズモ

次に、ボッチョーニの理論書について検討してみよう。書簡では「11月初めに本が出せればいいと思っている。今は第二稿に手を入れているところだ」とコメントされているが、実際には刊行が翌年にまでずれ込むこととなった。逆に言えば、彼が原稿に粘り強く向き合いつづけていたということになる。その理由のひとつとして、著書の副題にも挙げられた「造形的ダイナミズム」の緻密化があったと考えられる。

そのことを示すのが、ふたつの論文の「異同」である。ひとつは、「未来派の絵画・彫刻の基本原則」と題された論文で、1913年3月に『ラチェルバ』誌上に掲載された。もうひとつは、同一のタイトルをもつ翌年刊行の『未来派の絵画と芸術』の第8章である。この章は、通時的かつ同時代的な文脈のなかに未来派の挑戦を位置づける著作の前半部と、以降に続く造形論とのあいだを接続する役目を果たしている。しかも、「ダイナミズム」、「力線 (linee-forze)」、「運動」、「面の相互浸透」、「同時性」など、後半で個別に説明されるテーマを集約した内容をもつ (Boccioni 1997: 157-158)。以降の考察では、混同をさけるため、前者を「第一論文」、後者を「第二論文」と呼ぶことにする。

無論、両論文は重複する箇所も多い。「基本原則 (fondamento)」というタイトルが示すとおり、未来派の創造行為における事物＝対象の認識法を、ルネサンス以後の芸術の伝統、印象派、キュビズムとの違いを指摘しつつ明らかにしている。「原理」とは、(あとで詳しく検討するが) 事物の实在性を容認しつつも、それを理知的に、透視図法によって整序せず——すなわち「直観 (intuizione)」によって——知覚する主体認識のありようを意味している。このことをボッチョーニは「物理的先験主義 (trascendentalismo fisico)」と呼んでいた。

では両論文の決定的な違いは何なのか。それは、第一論文に比べて第二論文のほうが、具体性に富んだ論述になっていることにある。たとえば、過去に発表されたマニフェストの記述をいくつか挙げながら、それを注解するという論述法が取られているが、なかでもとくに注目すべきは、明らかに「フォトディナミズモ」を念頭においた考察が登場していることである。

運動について語るとき、わたしたちを方向づけているのは、映画的な懸念ではないし、ましてや瞬間との愚かな競争でも、点Aから点Bへと移動する際に物体が通過する軌道を診断し固定しようとする子供じみた好奇心でもない。わたしたちは逆に、自分たちを「純粋な感覚」に近づけようとする。つまり造形的直観のなかでフォルムを創造し、顕われの持続を創造すること、すなわち事物を、それが現われるがままに生かそうとするのである。したがってそれは、ピカソによる——私はこう

呼んでいるのだが——「上からの分析」によって事物をその統一性のなかで把握するのではなく、事物と環境とのドラマからほとぼしる同時性のフォルムを与えようとするのである。この方法でこそ、わたしたちは事物の、事物の類似的再現を破壊するにいたるのだ。(Boccioni 1997: 86)

ここで指摘される「瞬間との愚かな競争」、「物体が通過する軌道を診断し固定しようとする子供じみた好奇心」は、ブラガーリア兄弟の実験を指しているとみてほぼ間違いないだろう。すでに指摘しておいたように、彼らの力動写真は、運動を「非物質的な白い光跡」に還元してしまう。その方法は、運動の本質とはかけ離れたものではないか——フォトディナミズモは、ボッチョーニにこの考えを強く確信させた。逆に言えば、フォトディナミズモという「反証」があるからこそ、自己の理論にさらなる説得力を与えることができたのではないだろうか。

ロベルト・ロンギによるボッチョーニ評

前節で検討したふたつの論文の「異同」は、フォトディナミズモに対する決然とした態度にはっきりと刻み込まれている。ただし、両者の違いはまた別の点に求めることもできる。それを理解する糸口が、ロベルト・ロンギの評論である。

第一論文の発表直後、ロンギは美術批評のデビュー作「未来派の画家たち」(1913年4月)を雑誌『ラ・ヴォーチュ』に寄せた。そこで打ち出されたのが、「キュビズムに対する未来派の優越性」のテーゼである。翌年刊行されるロンギの貴重な彫刻論『ボッチョーニの未来派彫刻』でもこの主張は繰り返され、ボッチョーニの作品は「印象派から直接にダイナミズムへと至る導きの糸」だと指摘する(ロンギ 1998: 318)。この解釈は、自身の探求がセザンヌの延長線上にあることを、ボッチョーニに強く自覚させただろう。実際、第二論文では、ロンギの名前を明示したうえで、「将来有望な若き批評家を除けば、イタリアに批評は存在しない」とすら言いきっている(Boccioni 1997: 81)。

ロンギはまた、未来派絵画についても、その革新性をキュビズムとの対比のなかで論じている。曰く、未来派の新たな画家たちが、「キュビストたちの後に引き続くことで、最初は彼らと同じリリズムに衝き動かされていたと思われるが、キュビズム的な形態の結晶化を受け継ぎながらも、そこに動きを刻み付けようと決意する」、と(ロンギ 1998: 4)。そして、この「動き」の問題に、「より知的で深い別の解答」を与えたのが、ほかでもなくボッチョーニだという。

純粹に芸術的と呼びうる彼の才能の本質は、他の多くの者たちにとって、ただ単に言葉で宣言されているに留まるものを、その大変に熱のこもった絵画をもって、抒

情詩の水準に引き上げる点にある。こうして、キュビズムにおいては、しばしば単なる恣意的な線の延長にすぎなかった諸プラン（面）の相互浸透が、彼によって真に本来的な、彩色され振動する微粒の原子の諸プランの、素材的な相互浸透になるのである。（…）。

ボッチョーニは、素材に対する極めてダイナミックな感覚を有しており、運動を素材に刻み付けるために、目も眩むような、あらゆる手立てを見いだすのである。（ロンギ 1998：10）

若きロンギのこの言葉は、ふたつのことをわたしたちに教えてくれる。ひとつは、ボッチョーニの芸術理論が決して「言葉に留まる」純理的なものではないこと。もうひとつは、彼の芸術の本質を「素材」という水準で理解する視点である。換言すれば、ボッチョーニ本人が決して積極的に語ることのなかった作品たちに、あらためて目を向けることが求められるのである。

静止状態の「運動」

ひとまず絵画に限定して、1913年以降のボッチョーニ作品の変遷を概観しておこう。《フットボール選手のダイナミズム》【図2】は、輝く色彩が画面中央から外に向かって弾け出していくような作品である。画面は、無数のくさび型によって中心から遠心状に構成されている。ただし、それぞれの形象は、丁寧に配置された細かな斑点——ロンギのいう「彩色され振動する微粒の原子」——から成り立っていて、その折り重なりに応じて陰影がつけられている。（おそらくプレー中に手足を動かしている）人体の各部を特定しうる再現的な形態はかき消され、人物の複数の動きが幾何学的形象によって呈示されている。と同時にこれは、彼の絵画理論のテーゼを見事に具現化した作品だと言える。そのテーゼは、次のように説明される——「動いている馬とは、進んでいく馬の固定した姿ではなく、運動のただなかにある馬である。つまり別物なのだ。それは馬とはまったく異なるものとして知覚され、表現される」、と（Boccioni 1997: 91）。絵画における「動き」とは、現に運動している事物の一瞬を——写真のように——切り取ったものではない。

興味深いのは、馬や自転車、都市の喧騒など、実際に空間を移動するモチーフではなく、「静止状態」にある対象を、画家が一定のペースで取り上げていることである。たとえば、ロンギが称賛した《マテリア》（1912年）は、窓辺に座る画家の母を模ったものであった。この傾向は、1913年以降ますます顕著になっていくように思われる。それ自体は躍動感を欠く人物の座像を、以前よりはるかに粗い色斑で描くようになっていった。

ここで、生前最後の作品《フェルッチョ・ブゾーニの肖像》（1916年）【図6】を観察しておこう。この作品は、バルコニーの欄干に腰かけた作曲家をモデルとしている。静止

状態にある人物は、背景と同じタッチで描かれている。先の《フットボール選手のダイナミズム》に比べて筆触は不安定で、粗い色斑が画面をかたちづくっている。それによって、図（人物）が地（画面右の湖、画面左の緑木）に吸収され溶け込んでしまっている。ロンギの言葉を借りるなら、画家は「動き」の与件のひとつである、複数の面の「相互浸透」に対する強い関心を死の直前まで抱きつづけていたと考えられる。彼の画業の変遷を振り返ると、《フットボール選手のダイナミズム》はむしろ例外で、真骨頂はむしろ、動いていない対象のなかに運動を見いだすそのまなざしにこそあるのではないか。この最後の作品にみられる「セザンヌ的な構築性」は、夭折画家の「秩序回帰」ではなく、そのダイナミズム理論がもたらしたひとつの帰結だといえるのではないだろうか（岡田 2007: 370）。次章では、ロンギが指摘したもうひとつの論点、「素材」とのかかわりをもとに、ボッチョーニにとって、ダイナミズムとは何だったのかを検討しよう。

4. 彫刻のなかの動き——絶対的運動の知覚像

ロンギの慧眼に導かれて、「素材」という観点からボッチョーニの作品を考察するとき、彼の彫刻に触れないわけにはいかないだろう。思い出しておこう。前章のsproloegへの書簡では、写真をめぐる騒動のさなかにあって、彼のもうひとつの関心が、それこそ「よくできている」と自画自賛した立体作品に向けられていたことを。

とはいえ、ボッチョーニの彫刻制作は、決して順風満帆とはいえなかった。1912年、パリ、ブリュッセル、アムステルダム、ミュンヘンなど、ヨーロッパ各都市で開催された未来派展が、運動への認知を広げていくなか、準備のためにパリを訪れたボッチョーニは、アポリネールの仲介でピカソやキュビストたちとの邂逅を果たし、同年4月には単独署名による「未来派彫刻宣言」を発表した。実際に彫刻制作に着手したのは、帰国後、1912年5月以降だったと推定される。

それから半年後、ボッチョーニはパリで活動したセヴェリーニに宛てた書簡で、彫刻の「産みの苦しみ」を告白している。「仕事に精を出しているが、何もできていないと感じるんだ。つまり、自分がしていることを理解できないでいて、それに意味があることを願うばかりだ。今日は6時間休みなしで働いたが、結果は判らない。面の上の面、筋肉の、顔の複数の断面、それが何だというんだ？ 全体の効果は？ 創っているものは生き生きとしてくるのか？ どこに終わりがあるというんだ？」（Coen 1989: 203）。この苦痛に満ちた言葉から予想されるのは、制作がはかどっていないということよりむしろ、課題となる細部——とりわけ面の問題——にこだわるあまり、それが自己目的化してしまっている状態である。

自身がマニフェストで打ち出した造形理念をいかに現実化するか——この点に彼の苦

悩があったと思われる。「彫刻宣言」では、「環境の彫刻」が提案されている。それは、対象を背景から抽出・孤立化させるのではなく、「目には見えないが、物体を数学的に、無限に広がる造形的外部と無限に展開する造形的内部とに結びつけるような新しい法則」によって、「事物を結びつけ、事物と交わる平面的な大気を、石膏、青銅、ガラス、木、その他あらゆる素材に翻訳する」試みであるという（クリスポルティ 1992：121）。

対象を包む空気や空間すら取り込んだ作品——ボッチョーニはひとまず、（従来彫刻で用いられてこなかった）複数の素材を用いることで、この難題を解決しようとしていたようだ。（そのほとんどが消失している）初期の作品はそれゆえ、かえってグロテスクな合成物と化している。そのうちのひとつに《頭部と窓の融合》がある【図7】。ボッチョーニが終生モチーフとした母とおぼしき女性の頭部は、戸鍵の付いた木製のマリオンで串刺しにされ、頭部右側には編み込んだ団子状の毛髪が見える。彼女の顔の前には窓から差し込む光が、ストローの束のように滴り落ちている。つまりモデルの人物が周囲の空間＝大気と溶け合い、前景、中景、後景という透視図法に典型的な面構成が破綻したその様子が呈示されているのである。言うまでもなく、面と面、事物と空間のダイナミックな相互浸透というこのテーマは、その後、ロベルト・ロンギが絶賛した《空間における連続性の唯一の形態》【図1】に結実することになるが、スプロヴィエーリへの書簡で、この作品を「自由な＝解放された（*liberato*）」と形容したのは、ボッチョーニが彫刻制作における当初の試行錯誤を脱したということを意味しているのだろう。その解放が、ほかでもなく 1913 年に訪れたのである。

事物に内在する運動

見逃してはならないのは、ボッチョーニの一連の奇怪な彫刻作品が、単なる恣意的な形態のデフォルメではない、ということである。そのことはわたしたちの日常の知覚体験からも想像することができる。事物を見るとき、それを背景や周囲の空間から切り離して知覚したと思ったとしても、それはごく一瞬のことで、対象はふたたび背景のなかに溶け込んでしまう。このことはとくに、特定の事物を凝視するときにはっきりする。それを見つめれば見つめるほど、事物は輪郭を失い、ぼやけ、統一像を失っていくことになる（早見：80-81）。ボッチョーニの彫刻（および絵画）は実のところ、具体的な知覚体験のなかにあるこの「真実」に即応しているとも考えられるのだ。だからこそ、彫刻制作に向き合うなかで「自分が何をしているのか判らない」状態に陥ったと推測される。

では、この知覚上の難問に対して、理論家ボッチョーニはどのように対処したのだろうか。それを理解させてくれるのが、「絶対的運動と相対的運動」のテーゼである。「相対的運動（*moto relativo*）」とは現に移動し、動いていることを指すのに対して、「絶対的運動（*moto assoluto*）」は「事物（*oggetto*）に根拠をもつダイナミズムの法則」であり、停止

していようが動いていようが、「事物それ自体が有する運動」であるという。これら両方の運動が弁証法的に統合されるとき、芸術の「ダイナミズム」が達成される。

このことと関連して、ボッチョーニは興味深い「視覚実験」に言及している。まず、事物には一般的な特性（有孔性、不浸透性、剛性、弾性）と、色彩、性質、形態、手ごたえなど、個別的な特性（平坦、くぼみ、突起、角、立方体、円錐形、螺旋形、楕円、球体）が潜在的に備わっていると指摘したうえで、具体的に角錐（ピラミッド）と円筒（シリンダー）を例にとって次のように述べている。

ピラミッドの斜面を観察していると、その近くに立てて置かれたシリンダーを斜面が引き寄せているように見えてくる。シリンダーはそれ自体、螺旋状の拡張を示すのに対して、ピラミッドは斜面の角に向かって根を下ろすような傾向をもつ。ピラミッドにおいて四つの面が一点集中することが、シリンダーの上昇する球状運動のダイナミズムに勝る。シリンダーはそこにとどまって作用するのに対して、ピラミッドは引力、接触の作用をもつのだ。（Boccioni 1997: 90）

この知覚様態の描述は、セザンヌの教訓——自然を円筒形と球体と円錐体で捉えなさい——を下敷きにしているのは言うまでもないだろう。だが、ボッチョーニは、これらの幾何学形態を近接させたときに感得される運動感、すなわち「事物それ自体がもつ運動」にこそ注目せよ、という。これまでに検討してきた、ボッチョーニの彫刻や絵画に出現する表面や輪郭線の拡張・伸縮、面と面の相互浸透は、この特殊な知覚経験の産物だとはいえないだろうか。いずれにせよ、これは写真では到底到達しえない「ダイナミズム」の領域なのである。

写真のダイナミズム、造形のダイナミズム

ここまで、1913年10月の未来派画家たちによる「写真追放事件」を起点として、ブラガーリア兄弟とボッチョーニの双方の側に立ちつつ、造形芸術と写真との錯綜したもつれをほどこように考察を進めてきた。ブラガーリア兄弟は、マレーのクロノフォトグラフィーを超える自分たちの動体写真を意味づけるために、未来派の理論に接近した。「フォトディナミズモ」とはその意味で、未来派のマニフェストから生じた副産物であったはずだ。とはいえ、彼らの写真イメージは、対象の運動を「白い光跡」として還元的に表現した——悪く言えばきわめて判りやすい——ものであった。実際、この動体イメージは、カメラの前で「実際に動作する」という行為なしには、実現できない表象である。言い換えれば、「フォトディナミズモ」は、現実的なアクションの帰結なのである。その点では、たとえ新奇な映像であったとしても、力動写真はあくまで現実を再現した複製品でしかな

いだろう。

他方、「フォトディナミズモ」が未来派の画家たち、とりわけボッチョーニの強い反感を抱かせたのは、それが芸術の領域に侵入したからであった。画家自身が自作を好んで撮影させたという事実からも明らかなように、写真が現実の忠実な複製という本来の役割に留まるのなら、何の問題もなかったはずだ。しかしながら、ジョヴァンニ・リスタが的確に述べたように、ボッチョーニが危惧したのは、「フォトディナミズモ」の安易で短絡的な運動表現が「未来派絵画の表象のカノン」になることであった (Lista 2001: 158)。実際、その徴候はバッラの同時期の絵画にあらわれていた。

とはいえ、それ以上にボッチョーニが恐れたのは、自身の造形理論の中核を占める「ダイナミズム」が、写真によって凡庸に理解され、その真意を削がれることであった。先にも述べたように、写真のダイナミズムは、被写体が現に動くことに依拠する。他方、絵画であれ、彫刻であれ、ボッチョーニが作品（およびその理論）で探求するのは、空間上の移動を伴わない、事物そのものが内包している運動性、すなわち「絶対的運動」であった。

ブラガーリア兄弟もボッチョーニも「ダイナミズム」という理念に依拠した作品を制作するとともに、その理論においては「運動の本質」をいかに捉えるのかを課題としていた。だが、ここまでの議論で明らかなように、「ダイナミックな感覚」やその「統合」といった用語上の一致が見られるにせよ、両者の考えは厳しく対立するものであった。

しかし、それ以上に重要なのは、「フォトディナミズモ」という実例を梃子にして、ボッチョーニが自身の作品と理論を展開させた可能性がある、ということだ。フォトディナミズモは「一方向に伸びる、非物質的なモノクロの白い光跡とその反復」を運動の本質として呈示する。一方、ボッチョーニは写真家の主張をことごとく反転させたかのような理論と作品を打ちだしていた。事物に内在する運動性という理論、素材とマチエールの処理を探究する作品は、写真を仮想敵としたひとつの戦略に根ざしているとは言えないだろうか。

初期未来派の名高いテーゼ——「疾走する馬の脚は4本ではなく20本であり、それらの動きは三角形をなす」——は、フォトディナミズモの登場以降、軌道修正を迫られることになった。だからこそ不可視にして唯一の「事物のそれ自体の運動」が追求されたのではないだろうか。もし未来派という前衛芸術運動のなかに、写真が闖入してこなければ、ボッチョーニが造形理論をこれほどまで先鋭化させることも、あるいは「何をしているかわからない」と漏らした彫刻制作から解放されることもなかったのではないだろうか。あるいは、哲学（ベルグソン）でも美術史的文脈（キュビズムとの格闘）でもなく、写真という敵対的な視角を導入することで、ボッチョーニの絵画を理解する別の回路を切り開くことができるのではないだろうか。写真のダイナミズムが、造形的＝彫塑的ダイナミズム (*dinamismo plastico*) の反証であるというのは、その意味においてである。

参考文献

Boccioni 1913a: Umberto Bocchioni, “Il dinamismo futurista e la pittura francese,” (1913), in Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori (ed.), *Archivi del Futurismo I*, Milano, De Luca, 1986, pp.287-288.

Boccioni 1913b: Umberto Bocchioni “Lettera a G. Sprovieri,”(4 settembre 1913) in Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori (ed.), *Archivi del Futurismo I*, Milano, De Luca, 1986, pp.166-169.

Boccioni 1997: Umberto Bocchioni, *Pittura e scultura futuriste*, a cura di Zeno Birolli, Milano, SE, 1997.

Coen 1989: Ester Coen (ed.) *Umberto Boccioni*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Birolli 1983: Zeno Birolli, *Umberto Boccioni. Racconto critico*, Torino, Einaudi, 1983.

Del Puppo 2000: Alessandro Del Puppo, “*Lacerba*” 1913-1915. *Arte e critica d'arte*, Bergamo, Lubrina, 2000.

Lista 2001: Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001.

Salaris 1985: Claudia Salaris, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Riuniti, 1985.

クリスボルティ 1992: エンリコ・クリスボルティ、井関正昭（監修）『未来派 1909-1944』、東京新聞、1992 年。

ブラガーリア 1985: A・G・ブラガーリア「フォト・ディナミズム（抄）」（1913）細川周平訳、『ユリイカ（未来派 モダニズムの総決算）』、第 17 巻第 12 号、青土社、1985 年、120-129 頁。

ロンギ 1998: ロベルト・ロンギ『芸術論叢 I—アッシジから未来派まで—』岡田温司監訳、

中央公論美術出版、1998 年。

ロンギ 1999: ロベルト・ロンギ『芸術論叢Ⅱ—歴史・批評・方法—』岡田温司監訳、中央公論美術出版、1999 年。

岡田 2007: 岡田温司『もうひとつのルネサンス』、平凡社、2007 年。

早見 1985: 早見堯「統合性——全体性の解体としての動きと同時性」『ユリイカ（未来派モダニズムの総決算）』、第 17 巻第 12 号、青土社、1985 年、80-92 頁。

図版

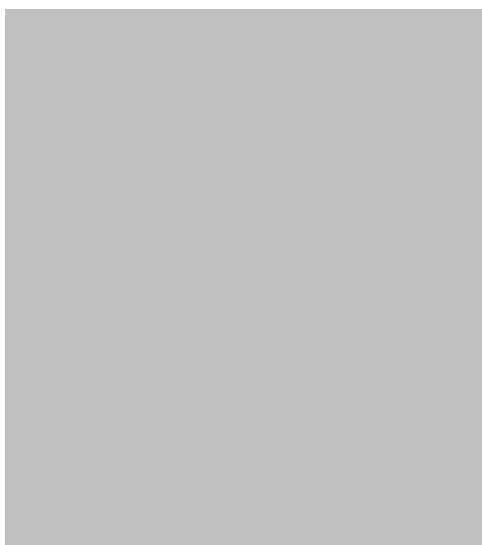


図 1
ウンベルト・ボッチョーニ《空間における連続性の唯一の形態》ブロンズ 1913 年
119 × 86 × 82 cm ニューヨーク 近代美術館



図 2
ウンベルト・ボッチョーニ《フットボール選手のダイナミズム》油彩・カンヴァス 1913 年
193 × 201 cm ニューヨーク 近代美術館



図3
アントン・ジュリオ・ブラガーリア《姿勢
の変化》ゼラチン・シルバープリント
12.8 × 17.9 cm 1911年 ニューヨーク
ジルマン・コレクション



図4
アントン・ジュリオ・ブラガーリア《「鎖に
つながれた犬のダイナミズム」の前にたつ
パッラ》1913年



図5
《「人間のダイナミズムの総合」の前にたつ
ボッチョーニ》1913年ごろ



図 6
ウンベルト・ボッチョーニ
《フェルッチョ・ブゾーニの肖像》 油彩・カン
ヴァス 1916 年 176 × 120 cm ローマ 国
立近代美術館



図 7
ウンベルト・ボッチョーニ
《頭と窓の融合》 1912 年ごろ（消失）

Denial of *Fotodinamismo*: An Essay on Umberto Boccioni

Hideki SABAE

This paper focuses on the mutual relationship between Umberto Boccioni's artworks and *Fotodinamismo*, an experimental art photography invented by Bragaglia brothers (Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) and Arturo Bragaglia (1893-1962)), in order to examine the effect of photographs on the arts of *Futurismo*, Avant-garde art movement in the early 20th century. Bragaglia brothers were involved in this movement, but were exiled from the group's activities by the opposition of the painters. However, it is hypothesized that their photographs encouraged the reconstruction of Futuristic art and theory.

Fotodinamismo is a method of photography that records moving objects like the works of Eadweard Muybridge and Etienne-Jules Marey, pioneers of moving-object photography at the end of the 19th century. The characteristic of that expression is to grasp the trajectory of motion as a white light streak. According to Anton Giulio's theory, this photographic representation reveals "the essence of motion" that could not be seen with the human eyes or with technology of reproduction that existed so far.

The invention of this new type of photograph was inspired by *Manifesto tecnico della pittura futurista* (1910), mainly written by Boccioni. Besides, *Fotodinamismo*, in turn, influenced the Futuristic artworks as clearly shown in the paintings of Giacomo Balla. Judging from these facts, *Fotodinamismo* could have been a model for expression of dynamism that Futurist painters aimed to express on their works.

It was Umberto Boccioni who strongly denied such simplistic way of expression of motion. However, his manifesto had resulted in a theoretical basis for devising *Fotodinamismo*. One of the reasons Boccioni modified his work and theory since the summer of 1913 would be to repent having allowed photography to interfere with the field of art. In fact, his theory's major theses, "mutual penetration of planes" and "the only movement inherent in things", were to characterize his paintings and sculptures. In this respect, *Fotodinamismo* was like a counter-evidence to deepen further the theory of "plastic dynamism" that Boccioni advanced.