慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	モダニズム写真としての「フォトディナミズモ」： 未来主義写真家A.G. ブラガーリアにおける「純粋化」
Sub Title	Fotodinamismo as modernist photography : focusing on the "purification" of futurist photographer A.G. Bragaglia
Author	角田, かるあ(Tsunoda, Karua)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2020
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.145 (2020. 3) ,p.225- 256
JaLC DOI	
Abstract	This paper analyzes the attempt of the futurist photographer Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) in the context of modernist photography, a movement which became preeminent in interwar period. Bragaglia explains his attempt on Fotodinamiso futurista (Futurist photodynamism), a book he writes himself and which contains his artistic theory and photographic works, and where he criticized the traditional expression of artistic photography called pictorialism. Bragaglia attempted to innovate the photography through the use of a new technique he invented in 1911, named “fotodinamismo”. Since the works of Bragaglia closely resemble those of Edward Muybridge (1830–1904) and Étienne-Jules Marey (1830–1904), previous studies have been considering Bragaglia’s attempt not as a new type of photographic art but simply as a different chronophotographic style. However, it is important to insist on the difference between Bragaglia’s fotodinamismo and other photographic attempts, especially if we look at the procedure and the aim of shooting. This paper aims to prove fotodinamismo as one of the pioneers in the field of modernist photography throughout a careful investigation of Bragaglia’s works and theory.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000145-0225

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

モダニズム写真としての「フォトディナミズモ」

――未来主義写真家 A.G. ブラガーリアにおける「純粋化」――

角　田　かるあ*

Fotodinamismo as Modernist Photography:

Focusing on the "Purification" of Futurist Photographer A. G. Bragaglia

Kahlua Tsunoda

This paper analyzes the attempt of the futurist photographer Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) in the context of modernist photography, a movement which became preeminent in interwar period. Bragaglia explains his attempt on *Fotodinamiso futurista* (*Futurist photodynamism*), a book he writes himself and which contains his artistic theory and photographic works, and where he criticized the traditional expression of artistic photography called pictorialism. Bragaglia attempted to innovate the photography through the use of a new technique he invented in 1911, named "fotodinamismo". Since the works of Bragaglia closely resemble those of Edward Muybridge (1830–1904) and Étienne-Jules Marey (1830–1904), previous studies have been considering Bragaglia's attempt not as a new type of photographic art but simply as a different chronophotographic style. However, it is important to insist on the difference between Bragaglia's fotodinamismo and other photographic attempts, especially if we look at the procedure and the aim of shooting. This paper aims to prove fotodinamismo as one of the pioneers in the field of modernist photography throughout a careful investigation of Bragaglia's works and theory.

* 文学研究科美学美術史学専攻後期博士課程

はじめに

未来派の写真家アントン・ジュリオ・ブラガーリア（Anton Giulio Bragaglia, 1890–1960）は，主著『未来主義フォトディナミズモ Fotodinamismo futurista』において，絵画の模倣によって写真の芸術的地位を確立しようとしたピクトリアリズムを否定し，これに代わる新しい表現として「フォトディナミズモ fotodinamismo」を提示した．長時間露光を用いることで，被写体の運動の軌跡をぶれとして印画紙上に可視化する独自の写真実践である（図1, 2）．ブラガーリアは，フォトディナミズモをめぐる芸術論および制作の手続きにおいて「純粋化」を強調する．これは，現実世界を模倣的に写しとることを否定し，イメージを組み立てる造形要素の純粋性を追求したモダニズム芸術の文脈において，欠かせない問題意識であった．本稿では，ブラガーリアの取り組みを精査することによって，彼の「純粋化」に対する関心を根拠に，フォトディナミズモが1930年前後に興隆するモダニズム写真の先駆の一つに位置づけられることを示す．

さて，詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（Filippo Tommaso

図1　A.G. ブラガーリア
《挨拶 Salutando》1911年，17.5×23.0 cm, モデナ市立美術館 Galleria Civica di Modena, モデナ
図版出典：Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015.

図2　A.G. ブラガーリア
《平手打ち Lo schiaffo》1912年，10.0×13.7 cm，ジョルジオ・グリッロ・コレクション Giorgio Grillo Collection, フィレンツェ
図版出典：Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015.

Marinetti, 1876-1944）による「未来主義創立宣言」（1909）を発端に，イタリアから世界中に広がった未来派は，20世紀最初の組織的な前衛芸術運動として知られている．古典と伝統を否定し，新しい時代にふさわしい機械，速度，ダイナミズムの美を唱える未来主義芸術の対象は，文学，絵画，彫刻はもちろん，建築，演劇，映画，音楽，デザイン，ひいては料理など，人びとの生活を基盤とする近代的な芸術文化領域を広範に横断する取り組みであった．

未来派においては，創作活動にマニフェストの提示がともなう．同時代の新芸術であった写真領域においても，「未来主義写真宣言」が発表されることとなった．絵画の模倣に頼ることなく，写真独自の表現を追求しようとした芸術写真の動向，いわゆるモダニズム写真の世界的な隆盛期にあった1931年のことである[1]．前衛芸術を志した未来主義写真家は，旧来の絵画模倣に基づく写真芸術のありかた，つまりは「ピクトリアリズムpictorialism」を否定した．実際にマニフェストの冒頭箇所では，写真家たちの姿勢が明示される．

> ある風景写真，ある人物，あるいはある集団の写真は，調和，繊細さ，典型をもって「まるで絵のようだ」と言わせるにいたったが，私たちにとってこのことはもう時代遅れだ．アントン・ジュリオ・ブラガーリアと弟のアルトゥーロの共同制作によって生み出されたフォトディナミズモ，あるいは運動写真が，1912年にローマのピケッティ・ホールにおいて私［＝マリネッティ］によって紹介され，世界中の前衛写真家たちに模倣されたのち，私たちは以下のような写真の新たな可能性を意識しなければならない．[2]

未来派のマニフェストは，それが芸術運動の指標となる意味で重要である．したがって，運動における多種多様な芸術ジャンルは，マニフェストによってかたち作られ，公式化されるといっても過言ではない．しかしな

がら上記の引用文は，マニフェストの発表前，すなわち未来主義写真の公式化以前にも，芸術運動に写真家が存在したことを示唆している．20 世紀イタリア芸術の文脈で，幅広く活躍したことが知られるブラガーリアは，「英雄時代」とも称される初期の未来派において，たしかに写真家として活動していた．彼は 1911 年に「写真 foto」と「ダイナミズム dinamismo」をかけあわせた造語による写真実践「フォトディナミズモ」を考案し，弟アルトゥーロ・ブラガーリア（Arturo Bragaglia, 1893–1962）とともに作品を手がけていたのである[3]．兄は，写真実践の考案と並行して，フォトディナミズモをめぐる芸術論の確立にも注力する．こうした写真作品群と芸術論は，兄の名のもと著作『未来主義フォトディナミズモ』に集成されることとなる[4]．彼が未来派の一員であったことをふまえるならば，同書は 20 世紀前衛芸術の文脈において，芸術家自身が執筆した最初の写真理論書とみなせるだろう．

しかしながら，写真を用いて運動を表そうとした試みを想起するならば，フォトディナミズモが最初の例であったわけではない．1872 年に，写真家イードウィアード・マイブリッジ（Eadweard Muybridge, 1830–1904）が，疾走する馬の姿勢を明らかにするための写真実験を試みたことは広く知られている．この方法はのちに，生理学者エティエンヌ＝ジュール・マレー（Étienne-Jules Marey, 1830–1904）によって「クロノフォトグラフィ」として改良されることにもなった．高速シャッターによって被写体の動きをこま撮りする，こうした科学的な動態撮影の方法は，写真史においてはしばしば「連続写真」の呼称で分類されている．

さて，ブラガーリアによるフォトディナミズモは，未来主義写真の隆盛に先立つ活動時期のはやさ，三年間弱という実施期間の短さ，1913 年における写真家の未来派からの追放などがあいまって，近代写真史研究において長いあいだ重要視されてこなかった．こうした状況のもと，シュテルツァーは 1966 年の論考において，それまで紹介されることのなかったブ

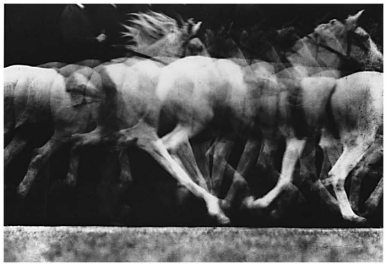

図3　エティエンヌ＝ジュール・マレー《ギャロップする馬》1886年，シネマテーク・フランセーズ，パリ
図版出典：Raymond Bellour, *Le Temps d'un mouvement: aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris: Centre national de la photographie avec le concours du Ministère de la culture et de la communication, 1986.

図4　エティエンヌ＝ジュール・マレー《カモメの飛行》1887年，シネマテーク・フランセーズ，パリ
図版出典：Raymond Bellour, *Le Temps d'un mouvement: aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris: Centre national de la photographie avec le concours du Ministère de la culture et de la communication, 1986.

ラガーリアに言及するにあたり，フォトディナミズモを上述の連続写真の文脈でとりあげた[5]．結果として，現在の写真史においてフォトディナミズモは，連続写真の範囲内でのみ理解されることとなり，その特異性は注目されていない．たしかにフォトディナミズモは，運動の可視化をモチーフとしている点でこれと共通する．マレーの作例と比較するならば，完成イメージも酷似している（図3, 4）．しかしながら，両者のあいだには相違点も認められる．第一に，連続写真が「高速シャッター」に基づく一方，フォトディナミズモでは「低速シャッター」が用いられるという，撮影方法の違い[6]．第二に，連続写真が「科学的な分析」を目指す一方，フォトディナミズモの目的があくまでも「芸術的な創造」であるという，撮影目的の違い[7]．こうした二つの差異からは，フォトディナミズモの特異性が浮かび上がってくる．

そこで本稿では，ブラガーリアの写真実践フォトディナミズモを，従来位置づけられてきた連続写真の文脈から切り離して考察する．フォトディナミズモを同時代の芸術写真の動向と照らし合わせたとき，そこにどのような意義を認めることができるのか，ブラガーリアによる芸術論と写真作品群の集大成である『未来主義フォトディナミズモ』の内容を分析することで検討したい．

1. 芸術写真における表現の変遷

結論をやや先どりするならば，ブラガーリアは『未来主義フォトディナミズモ』において，絵画の模倣によって写真の芸術的地位を確立しようとしたピクトリアリズムを否定し，これに代わる新しい表現としてフォトディナミズモを提示した．ブラガーリアのこうした考え方がいかに先駆的であったかを検討するための準備作業として，本節では，ピクトリアリズム写真からモダニズム写真にいたるまでの表現の変遷を概観する．

1-1. 写真における絵画模倣：ピクトリアリズム写真

イメージを正確に写しとるダゲレオタイプを前にして，画家のポール・ドラロシュ（Paul Delaroche, 1797-1856）が「今日から絵画は消滅した」と叫んだ話は広く知られている．ところが実際には，彼の予言が現実になることはなく，むしろ写真家たちの側が，画家に対して劣等感を抱き続けることとなった．これについて，たとえば写真史家ケイムは，写真家の劣等感の背景に，多くの売れない画家たちが経済的な理由によって，絵筆をカメラに持ち替えた事実を指摘している．他方，画家の側も，絵画に増して商業的であるという金銭上の問題を理由に，写真に否定的な感情を抱くようになったという[8]．

フランスでは1859年のサロンに写真部門が設けられる．だからといってここで写真芸術が，絵画に匹敵する地位を確立したとは考えにくい．た

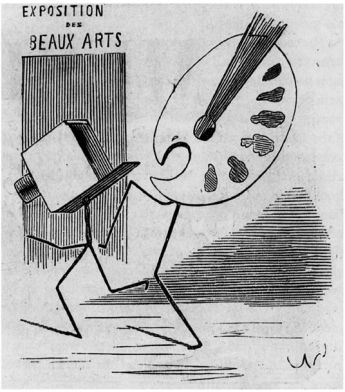

図5　ナダール「写真に恩恵を受けながら展覧会で小さな展示場所さえ提供することを拒む恩師らずの絵画」“The ingratitude of painting refusing the smallest place in its exhibition to photography to whom it owes so much.”『ル・ジュルナル・アミュザン Le journal amusant』より，1857年
図版出典：Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York: Abbeville Press, 2007.

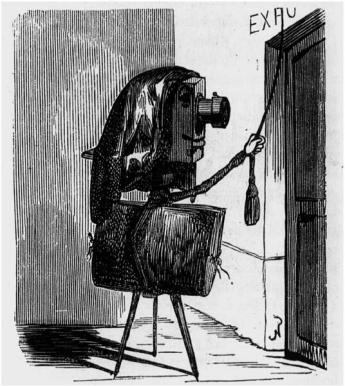

図6　ナダール「美術展でわずかな展示場所を求める写真」
“Photography asking for just a little place in the exhibition of fine arts.”『プティ・ジュルナル・プール・リール Petit journal pour rire』より，1855年
図版出典：Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York: Abbeville Press, 2007.

とえば，風刺画家としても活動した写真家ナダール（Nadar, 1820–1910）は，『ル・ジュルナル・アミュザン Le journal amusant』誌などにおいて，同時代の展覧会で写真が，絵画に比べてわずかな展示場所しか得られなかったことを描き表している（図5, 6）．こうした描写からは，写真が他の芸術分野と平等に扱われなかった事実がわかる．他方，同時期のサロン評においては，シャルル・ボードレール（Charles Baudelaire, 1821–1867）が，写真の芸術領域への参入を批判して話題をさらった．物質的かつ科学的な手続きの結果にすぎない写真は，観者の想像力を失効させるとしたのである[9]．以上は，同時代において写真が，芸術である以前に「記録のための便利な手段」にすぎなかったことの根拠となるだろう．実際に写真史

図 7　オスカー・ギュスタヴ・レイランダー《人生の二つの道》1858 年, アルビュメン・プリント，国際写真センター，ニューヨーク
図版出典：Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York: Abbeville Press, 2007.

図 8　トマ・クチュール《退廃期のローマ人たち》1847 年，カンヴァスに油彩, 472 × 772 cm, オルセー美術館，パリ
図版出典：Web Gallery Of Art, https://www.wga.hu/index.html［2019 年 12 月 1 日最終閲覧］

図9　ハインリヒ・キューン《白いドレスの婦人》1905年頃，ゴム印画，東京都写真美術館
図版出典：藤村里美・東京都写真美術館『写真の歴史入門第2部「創造」モダンエイジの開幕』新潮社，2005年

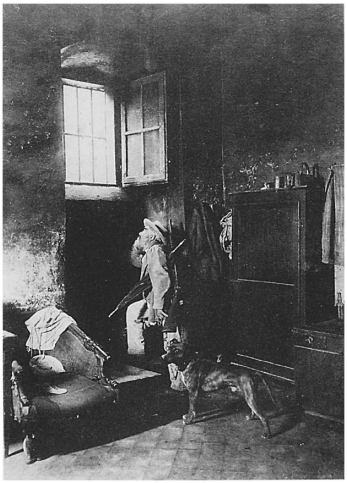

図10　ヴィットーリオ・アリナーリ《狩猟家 Il cacciatore》『ラ・フォトグラフィア・アルティスティカ La fotografia artistica』より，1907年
図版出典：Paolo Costantini, *La Fotografia Artistica 1904–1907*, Torino: Bollati Boringhieri, 1990.

家ジェフリーも，この時代に芸術志向の写真家が少数派であったことを指摘している[10].

こうした状況のもと，芸術領域における成功を目指した写真家たちは，写真のいわば名誉回復のために，偉大な絵画と同じように，展覧会で好評を得て，権威ある批評家から認められることを目指すようになった．オスカー・ギュスタヴ・レイランダー（Oscar Gustav Rejlander, 1813–1875）やヘンリー・ピーチ・ロビンソン（Henry Peach Robinson, 1830–1901）といった写真家による作品が，同時代の画壇で影響力を持っていた画家たちのそれと類似する事実もこれを裏づける（図7, 8）．彼らは，主題の選択やイメージの合成，モデルへの演出などによって，写真が「たんなる記

録のための手段」ではないことを示そうとした．絵画をイメージのレベルで模倣することによって，写真の芸術的地位を向上させようとしたこの動向こそが，現在ピクトリアリズムの呼称で知られているものである．

さて，その後もカメラは改良され続け，誰もが手軽に撮影できるようになると，芸術志向の写真家たちはこれまで以上に，技巧を駆使することに注力するようになる．より絵画的な写真を制作するために，多様な印画方法を考案したり，あえて画面を明瞭にすることを拒んだり，画調の調整や現像時の操作を行うことによって「たんなる記録」としての写真との差別化を図るようになった[11]．こうした関心は，ロンドンにて1892年に組織された団体「リンクト・リング Brotherhood of the Linked Ring」や，ニューヨークにて1902年に創立された団体「フォト・セセッション Photo-Secession」による作品に，国境をこえて見受けられる（図9）．イタリアにおいても，これに寄り添うようなかたちで，『ラ・フォトグラフィア・アルティスティカ La fotografia artistica』といった写真雑誌が刊行され，国内外のピクトリアリズムによる作品が紹介された（図10）．後述するモダニズム写真の台頭まで，芸術写真の主流はこのピクトリアリズムであったと考えられる[12]．

1-2.　写真の独自性の追求：モダニズム写真

絵画領域においては19世紀後半より，二次元平面としての絵画本来のあり方を求めて，絵画に特有な造形要素（点・線・面・色彩）それ自体の「純粋化」を志す「モダニズム」が生じる．ここでは，ルネサンス以来の遠近法に基づく自然模倣が否定されることとなった．写真領域におけるモダニズムも絵画同様に，その芸術ジャンルに固有な表現の追求とみなすことができるが，モダニズム写真の内実は，第一に，絵画の模倣によって写真の芸術的地位を高めようとしたピクトリアリズムに対する反動であったと考えられる．

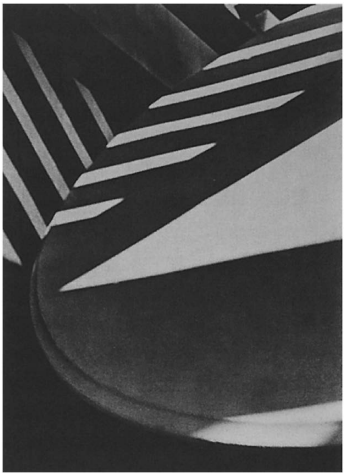

図11　ポール・ストランド《ポーチの影による抽象，コネチカット州ツインレイクス》1916年，日本大学芸術学部写真学科
図版出典：飯沢耕太郎『世界写真史』美術出版社，2004年

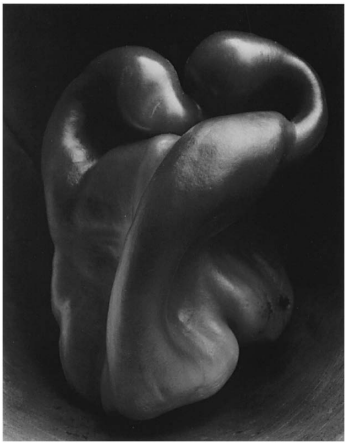

図12　エドワード・ウェストン《ペッパー No.30》1930年，ゼラチン・シルバー・プリント，23.5 × 18.6 cm，東京都写真美術館
図版出典：東京都写真美術館『光と影の芸術：写真の表現と技法』平凡社，2012年

写真のモダニズムが明確なかたちで表れるのは，1920年前後を待たなければならない．1917年に刊行されたフォト・セセッションの機関誌『カメラ・ワーク Camera Work』の最終号における，新進の写真家ポール・ストランド（Paul Strand, 1890–1976）の特集は，モダニズム到来の指標とみなされる．ストランドは，客観性こそを写真の本質とみなし，撮影において技巧を排斥することを目指した．絵画に寄り添った表現を否定する彼の作品は，写真芸術においてモダニズムが達成された最初期の例として了解されている（図11）[13].

しかしながら，後に「ストレート・フォトグラフィ」と呼ばれるこのような表現が，アメリカの芸術写真の領域で主流になるのは，1920年代後半以降のことであった．たとえば1932年には，カリフォルニアにおいて

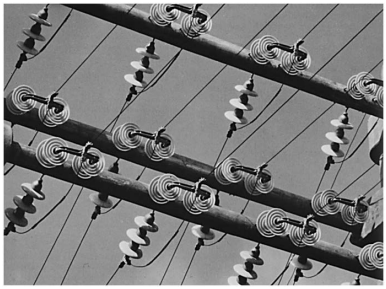

図 13　アルベルト・レンガー＝パッチュ《高圧線》1925 年，ゼラチン・シルバー・プリント，16.8 × 22.8 cm, 東京都写真美術館
図版出典：東京都写真美術館『光と影の芸術：写真の表現と技法』平凡社，2012 年

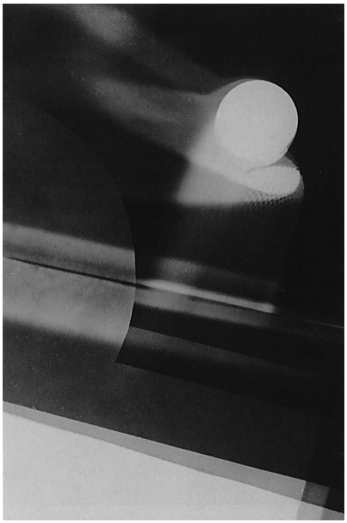

図 14　ラースロー・モホイ＝ナジ《フォトグラム》1922 年，ゼラチン・シルバー・プリント，36.0 × 24.0 cm, 東京都写真美術館
図版出典：東京都写真美術館『光と影の芸術：写真の表現と技法』平凡社，2012 年

「グループ f.64 Group f.64」と呼ばれる団体が結成される．ここで示される数字は，大判カメラの最大の絞り値，すなわち最大限にシャープな画像を得ることができる値であり，団体名にこの絞り値を掲げることは，ピクトリアリズムに対する明確な批判を意味した（図 12）．

ヨーロッパにおいても，ピクトリアリズムの否定が明確なかたちをもって現れるのは，第一次世界大戦後であった．ドイツにおいては，1920 年代後半に始まった絵画領域における新即物主義から派生して，写真領域においてもカメラの機械的な眼差しによるストレートなイメージが求められるようになる（図 13）[14]．他方，バウハウスの文脈において，ラースロー・モホイ＝ナジ（László Moholy-Nagy, 1895–1946）が，印画紙の上に直接

図15　ウジェーヌ・アジェ《くず拾い》1899–1900年，アリストタイプ・プリント，22.0 × 16.7 cm，ニューヨーク近代美術館，ニューヨーク
図版出典：Beaumont Newhall, *The history of photography*, New York: Museum of Modern Art, 1982.

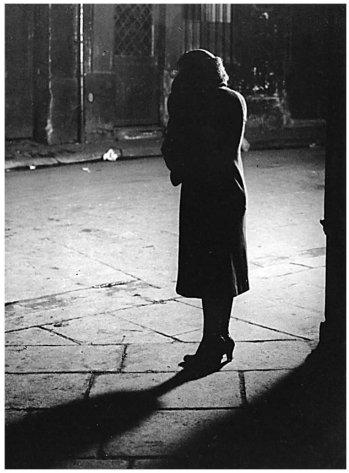

図16　ブラッサイ《カンカンポワ通りの少女》1932年頃，ゼラチン・シルバー・プリント，17.5×23.5 cm，東京都写真美術館
図版出典：東京都写真美術館『アジェ，マン・レイ，ブラッサイの巴里：1920–40年の写真世界』東京都文化振興会，1992年

物体を配置して露光する新しい写真表現「フォトグラム」を考案したのも1922年である（図14）．バウハウスに正式な写真部門が設けられるのも1929年になってからであった[15]．

さて，フランスにおいてモダニズムに分類できる写真は，1920年代半ばにシュルレアリスムの文脈で見受けられ，パリで活動していたマン・レイ（Man Ray, 1890–1976）は，その代表者として知られている．彼は弟子のベレニス・アボット（Berenice Abbott, 1898–1991）とともに，世紀末のパリをくまなく記録し続けたウジェーヌ・アジェ（Eugène Atget, 1857–1927）の写真群に芸術的な価値を認め，世に送り出す上でも重要な

役割を果たした（図 15）[16]．他方，このアジェを先駆として，1930 年代以降パリでは「フォトグラフィ・ユマニスト」などと呼ばれるドキュメンタリー風の芸術写真が隆盛する．ブラッサイ（Brassaï, 1899–1984）やロベール・ドアノー（Robert Doisneau, 1912–1994）らに代表されるこの潮流は，1928 年におけるフォト・ジャーナリズムの成立を基盤に展開された（図 16）[17]．写真独自の表現を追求しようとするモダニズムの興隆期は，フランスにおいても他地域と同様に 1920 年代後半から 1930 年代にかけてであったと了解される．

2.　ブラガーリアとフォトディナミズモ

以上にみた写真史の通説をふまえるならば，本稿第 3 節でみるように，モダニズム写真の隆盛に先立つ時期に，ブラガーリアがすでにピクトリアリズムに対して否定的な意識を抱いていた事実が確認される．以下においては，これを実証的に解明するために不可欠な考察として，ブラガーリアがピクトリアリズムに代わる表現として考案したフォトディナミズモの成立までの経緯と，その集大成『未来主義フォトディナミズモ』の基本事項を整理する．

2-1.　フォトディナミズモ成立までの経緯

1890 年にフロジノーネに生まれ，1960 年にローマで亡くなるまでの 70 年間，アントン・ジュリオ・ブラガーリアは映画監督として，文筆家として，あるいは実験劇場の創設者として，多様な芸術分野で活躍したことが知られている．写真家としての功績は，彼の長いキャリアの最初期に位置づけられるものである．

ブラガーリアがフォトディナミズモを考案した背景には，彼が 21 歳であった 1911 年春の三つの出来事があったと考えられている [18]．

第一に，ローマのサンタンジェロ城にて開催された科学写真の展覧会に

おいて，先述した連続写真の例，マレーのクロノフォトグラフィを知ったことが挙げられる．フォトディナミズモによる写真作品のイメージに，クロノフォトグラフィとの類似が認められるのは，本稿の冒頭で述べたとおりである．イタリア統一50周年を記念したこの展覧会では，物理学者のエルンスト・マッハ（Ernst Mach, 1838–1916）による衝撃波の撮影や，ヴィルヘルム・レントゲン（Wilhelm Röntgen, 1845–1923）によるX線撮影といった同時代の先端科学が紹介されることとなった[19]．今日，芸術の文脈で言及されることの多いマレーの試みが，同時代のイタリアにおいて，ほかならない科学実験として認知されていた事態に疑いの余地はない．

第二に，未来主義画家ウンベルト・ボッチョーニ（Umberto Boccioni, 1882–1916）の講演会を訪れたことが挙げられる．ローマの国際芸術家サークルにて開催されたこの講演会において，ボッチョーニは自身の最新作を紹介しつつ，未来主義絵画が目指す芸術観について語ったとされる．実際にブラガーリア自身も，フォトディナミズモの考案に際して，ボッチョーニら未来主義画家による「未来主義絵画技術宣言」（1910）から着想を得たことを『未来主義フォトディナミズモ』において明記している．結果的に彼はこの後，芸術観に共感して未来派に加入することとなった．

第三に，同時代にイタリアにおいても評価の高まっていたベルクソン哲学に触れたことが挙げられる．1911年にボローニャで開催された国際会議には，フランスからアンリ・ベルクソン（Henri Bergson, 1859–1941）が招致され，イタリアの知識層において話題となった．同時期には，イタリア語によってベルクソンのアンソロジーが編まれることとなり，ブラガーリアもこれを愛読したことが伝えられている[20]．低速シャッターによって運動を断片化することなしに捉えようとする態度など，ブラガーリアの芸術論にベルクソン哲学の影響を確認できる背景には，こうした事実が指摘できる[21]．

リスタらによる先行研究の通説に従えば，以上のような出来事が契機と

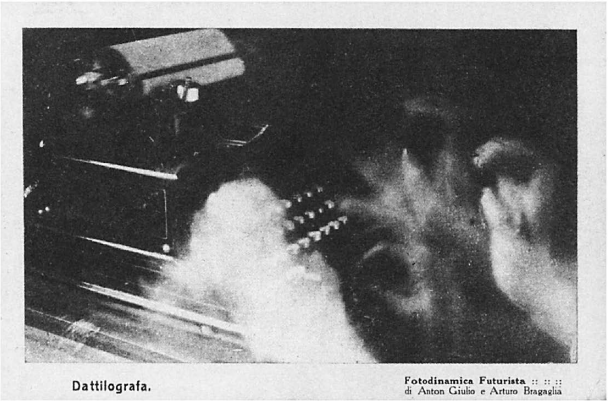

図 17　A.G. ブラガーリア《タイピスト Dattilografa》1911 年, はがきに活版印刷, 9.0 × 13.9 cm, 個人蔵
図 版 出 典: Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015.
*作品タイトルおよび所蔵先の和文表記は慣例に基づく．筆者が訳出した場合のみ欧文を併記した.

なり，ブラガーリアは同年の夏に弟とともに芸術写真の実験に着手することとなった．兄弟は，ローマのカンポ・デ・フィオーリの市場でカメラを購入し，自宅の寝室をスタジオ兼暗室として使用したことが伝えられている[22].

さて，フォトディナミズモによる作品の発表形式には，最初期においてはがきが採用されている（図 17）[23]．リスタの報告によれば，婚約者に贈られた 1911 年 7 月 8 日付の《挨拶》が最初の作例に数えられ，こうした写真作品群は，同年の秋，複数回にわたって企画された展覧会において紹介されることとなった[24]．展覧会ではしばしば，フォトディナミズモをめぐる芸術論に関して，ブラガーリア自身による講演がなされていた事実が判明しており，このことからも彼が活動の最初期から芸術論の体系化を企図していたことが確認される[25].

その後，ローマを拠点としていた未来派の画家ジャコモ・バッラ

（Giacomo Balla, 1871-1958）らと交流を持つようになったブラガーリアは，彼らの紹介によってマリネッティと接触し，1912年に未来派への加入を果たしたと考えられている[26]．同年には，先述した「未来主義写真宣言」において言及される，未来派公認のフォトディナミズモ作品展が開催されたほか，宣言の朗読，演劇，展覧会，コンサートなどを組み合わせた未来派独自の公演プログラム「未来派の夕べ Serata Futurista」にも参加を促されるようになった[27]．

こうした経緯のもと，これまで発表してきた写真作品ならびに芸術論の集大成として企図されたのが，著作『未来主義フォトディナミズモ』である．未来派の機関紙として機能していた雑誌『ラチェルバ Lacerba』は，同書の第二版の発行が1913年6月30日であった事実を伝え，ここでは著作の広告が，7月1日発行の13号，15日発行の14号と立て続けに打たれる[28]．こうした事柄は，同時期にフォトディナミズモが，未来派公認の芸術表現と認識されていたことを裏づけている．

しかしながらブラガーリアは，この三ヶ月後，同誌に掲載された宣告を通じて，未来派から追放されることとなる[29]．これについては従来，運動の中心人物であったボッチョーニとの芸術観の相違が原因とみなされてきたものの疑念の余地が残る．詳細な検討は別の機会に譲ることとしたい[30]．

2-2.『未来主義フォトディナミズモ』の基本情報

ブラガーリア本人が1911年には執筆に着手していたことを主張する『未来主義フォトディナミズモ』は，現在，初版から第三版までの三つのバージョンが確認できる．先述した第二版以外は，刊行された正確な日付が明確化されていない．表紙の記載情報を確認するならば，それぞれの版において16点の写真作品の掲載が明らかであるほか，初版は20ソルディ，第二版・第三版は10ソルディと販売価格の変更があったことも読みとれる．また，第二版において多少の加筆がなされていることをレイニーが報

告している[31]．著者として明記されるのは，兄アントン・ジュリオ・ブラガーリア一人である．

同書は，芸術論を扱ったテキスト 47 頁，写真作品の図版 15 頁からなる二つのセクションによって構成されている．フィレンツェ・ドイツ美術史研究所が所蔵する第二版を筆者が実見したところ，内容の詳細は以下のとおり確認された．

芸術論のセクションにおいて，イタリア語で書かれたテキストは 60 の節からなり，短いものでは 1 行，長いものでは 4 頁と，その文章量には幅がある．さらにこの 60 の節は，目次において，「運動主義の先駆者たち I precursori del movimentismo」あるいは「映画とクロノフォトグラフィにおいて Nella cinematografia e nella cronofotografia」といった 20 の主題によって緩やかに括られる．いずれの主題にも属さない節や，複数の主題のもとに配される節があることからは，テキストの執筆を開始した当初において，著作全体の構成が明確に定まっていたわけではないことがうかがえる．もともと断片的に執筆されていたテキストが，出版に際して適切な配列に組み替えられたのちに，20 の主題で括られたと考えるのが妥当であろう．

写真作品のセクションにおいては，頁の見開き右面の中央部分に，一点あるいは二点ずつ図版が配され，その下には小さな文字で作品タイトルが記される．紹介される作品は，いずれも 1911 年から 1913 年にかけて制作されたものであり，以下の順で掲載されている[32]．

1. 《探しながら Cercando》（1912）
2. 《タイピスト Dattilografa》（1911）
3. 《喫煙者 –マッチ – たばこ Il fumatore–il cerino–la sigaretta》（1911）
4. 《未来主義詩人ルチアーノ・フォルゴレの多面的肖像画 Ritratto polifisionomico del poeta futurista Luciano Folgore》（1913）

5. 《一周しながら Facendo un giro》（1912）
6. 《姿勢の変更 Cambiando positura》（1911）
7. 《平手打ち Lo schiaffo》（1912）
8. 《未来主義画家 G・バッラ Il pittore futurista G.Balla》（1912）
9. 《体を揺らす若者 Giovane che si dondola》（1912）
10. 《よく知られた二人の名人 Le due note maestre》（1911）
11. 《多面的肖像画 Ritratto polifisionomico》（1913）
12. 《歩く男 L'uomo che cammina》（1911）
13. 《お辞儀 L'inchino》（1911）
14. 《挨拶 Salutando》（1911）
15. 《のこを挽く指物師 Il falegname che sega》（1911）
16. 《立ち上がる男 L'uomo che si leva》（1912）

以上に整理した同書の構成および掲載写真の詳細については，先行研究においていまだ概観的に提示されたことがない．したがって本稿がはじめてその基本情報をここに明示することを付言したい．なお管見の及ぶかぎり，同書の全文が，イタリア語原文から他言語に翻訳された例も見受けられず，その内容に踏み込んで実践の意義を詳述した研究も稀有である[33]．2019年現在，ブラガーリアの写真作品をめぐるカタログレゾネ（作品総目録）が存在しないこともここに記しておきたい．

3.　モダニズム写真としてのフォトディナミズモ

未来派の一員として前衛芸術を志したブラガーリアは，絵画模倣に基づく従来の写真芸術のあり方に不信感を抱き，フォトディナミズモを通じて芸術写真の革新をなそうと試みた．前節にみた著作の基本情報をふまえた上で，本節ではその内容を分析し，彼が提示する「純粋化」の言葉を根拠に，フォトディナミズモのモダニズム写真としての先駆性を検証する．

3-1. ピクトリアリズムからの脱却としての「純粋化」

ブラガーリアが，同時代の芸術写真に対して不信感を抱いていた事実は，『未来主義フォトディナミズモ』の冒頭部分に確認することができる．該当箇所を引用しよう．

> 私たちは，写真を純粋化し，高貴にし，真なる仕方で芸術へと高めるために，写真における進歩のために変革をなしとげることを望む．というのも私は，瞬間的な姿勢で止められて動きのない，現実のありきたりな複製としての写真を克服することによって初めて，人びとは機械的な写真の方法を用いて芸術制作をすることができると断言するからだ．したがって，いままでとは別の方法ないし研究を通じて，いきいきとした生命の表現と響きをも獲得することに成功したならば，完成した写真は，それ自体の卑猥で野蛮な静止した写実主義性から離れることによって，もはやありきたりな写真ではなく，むしろ私たちがフォトディナミズモと呼んだずっと素晴らしいものとなる．[34]

本稿第1節において概観したように，フォトディナミズモが考案された1911年前後における芸術写真の主流は，絵画の模倣に基づくピクトリアリズムであった．この時代においては，記録目的で撮影された写真に，芸術性が認められることはない．先述のとおり，今日では「近代写真の父」と称される写真家アジェも，その写真が芸術的に価値づけられたのは，マン・レイやアボットらによる「発見」を通じてであった[35]．モダニズム写真の興隆期，すなわち1930年前後の出来事である．他方，モダニズム写真の成立に先行するストレート・フォトグラフィの実践，ジェイコブ・リース（Jacob Riis, 1849–1914）やルイス・ハイン（Lewis Hine, 1874–1940）らのドキュメンタリー写真も，今日は美術館に所蔵されるものの，この時代において芸術作品としてみなされることは稀であった[36]．

こうした状況にあってブラガーリアは，従来の芸術写真の革新が，「瞬

間的な姿勢で止められて動きのない，現実のありきたりな複製としての写真」の克服によってこそなされると信じ，これをフォトディナミズモに託した．フォトディナミズモにおいてはそれゆえに，いきいきと躍動する有機的な生命体に顕著な「運動」そのものが主題化されることとなる．ブラガーリアが長時間露光にこだわった背景には，彼のこうした断片化されることのない運動の可視化への関心を読みとることができる．

さて，上記引用文の冒頭部分では，「純粋化する purificare」という言葉が用いられる．本稿の冒頭で触れたように，ポール・セザンヌ（Paul Cézanne, 1839–1906）以降，絵画をはじめとするモダニズム芸術の諸領域おいては，現実世界を模倣的に再現する自然主義的な態度が否定され，イメージを構成する造形諸要素の純粋性が追求された．こうした事態を念頭におけば，ブラガーリアがモダニズム芸術に共通する関心を共有していたとみなせるだろう．はたして彼は，写真分野において，なにを対象に純粋化を企図したのだろうか．

彼の芸術論を精査するならば，先の引用に示される「純粋化」が，第一には「ピクトリアリズムからの脱却」，すなわち，絵画という非写真的なものから脱却した写真それ自体の「純粋化」であったと解釈される．というのも，ブラガーリアによる絵画模倣に対する批判は，芸術論の随所に読みとることができるからである．例を挙げてみてみよう．

> このようにして写真は，いくつかのまれな徴候や控えめな試みを除くと，芸術になりたいがために一般大衆の退廃に迎合することにおいて，たとえばレンブラントの絵画よりも硬直した肖像を制作することによって，無意識にもその模倣うちに溺れてしまうときにはとりわけ，そこに独創性が認められることはなく，つねに手仕事にとどまることとなる．[37]

ここでブラガーリアは，絵画模倣のうちに溺れた写真をたんなる手仕事

にとどまるものとみなすことで，ピクトリアリズムに対して否定的な態度をとる．こうした姿勢は，別の箇所においてもうかがい知ることができる．以下に引用する箇所では，同時代の芸術写真における絵画の「猿真似」が痛烈に皮肉られている．

> したがって，私たちのフォトディナミズモが，その変革を通じて写真の全領域を刷新するにいたるように，私たちは，運動主義を通じて，事物の写真的な再現から絶えず遠ざかるよう努めている．というのも，今日の写真は，時代遅れの画家たちによる，極めて剥製化された，あからさまな猿真似が称賛される「芸術写真」を制作したいという欲求に熱病のようにとらわれているからである．このようにして私たちの探求は，もっとも冷たい写真から，すなわち事物をあらゆる点でもっとも下賤な細部においてとらえる機械的で皮肉に満ちた複製から遠くかけ離れて，現実を情動の感覚の振動する形態のもとで表現し，つまりはフォトディナミズモにおいて，本質的に合理的で未来を先どりする道を進むのである．[38]

以上のようにブラガーリアは，遅くとも『未来主義フォトディナミズモ』の第二版が刊行された1913年にはすでに，写真の絵画模倣に対する否定的な姿勢を示し，こうした表現の革新をフォトディナミズモに託そうとしていた．芸術論に明示される「純粋化」，すなわち反ピクトリアリズム的見解には，フォトディナミズモのモダニズム写真としての先駆性が読みとれる．

3-2.　カメラの操作に向けられた「純粋化」

先述のとおり，モダニズム絵画における「純粋化」の対象は，絵画的イメージを構成する線や面などの造形的諸要素であった．これにならって検討するならば，写真芸術においても「純粋化」の対象を具体的に提示する

ことが不可欠であろう．その意味で，ブラガーリアが芸術論においてその対象を「カメラの操作」に向けている事実を看過すべきではない．以下に該当箇所を引用しよう．

> 私たちの感受性のうちにあるものを示すために，私たちによって意のままに動かされて操られた機械の操作を，このように徹底的に純粋化することによって，また写真の機械的な特性が与えられることで，いわゆる超越的性質を知覚させるまでに，レンズの力に圧力をかけることによって，私たちは，その比類のない論理的な表現おいて生を，そして写実的すぎない，すなわち写真的すぎない，そのもっとも深い性質において実在を表せることに満足する．[39]

たしかに，フォトディナミズモによる写真作品は，1930年前後に隆盛するモダニズム写真の特徴，すなわち即物的でシャープな表現とは相容れない．一見すると技巧的にも見えるフォトディナミズモ作品の情緒的な画面において，カメラの操作の「純粋化」は認められるのだろうか．

フォトディナミズモの方法について，ブラガーリア自身はその具体的な内容を語っていない．しかしながら，リスタによる先行研究からは，「純粋化」の根拠となりうる，カメラの操作にかかわる重要な事柄を読みとることができる[40]．第一に，フォトディナミズモにおけるぶれの効果が，背景の暗幕といった撮影環境，露出過度といったカメラの機能によるものであること．第二に，フォトディナミズモによる撮影に際しては，カメラが三脚に固定されていたこと．第三に，被写体となるモデルには，事前に身振りを練習させており，撮影時には「演技」がなされていたこと．以上の三点である．

こうした事柄は，写真作品においても実証的に確認することができる．《タイピスト》（図17）を例に挙げてみてみよう．まず，画面中央のタイプライターに目を向ければ，機械そのものがぶれをともなうことなく，

くっきりと写されていることに気づく．このことから，動いているのがカメラの側ではなく，被写体の側であることがうかがえる．続いて，画面奥に写されるタイプライターのキャリッジに目をとめれば，ここにもぶれの効果がみてとれないことに気づく．キーボードをたたくあいだに，キャリッジが横に移動するというタイプライターの仕組みをふまえるならば，モデルがタイピングの振りをしていたにすぎないことが指摘できる．画面にぶれの効果を引き起こす低速シャッターによる撮影は，レンズの絞りを最大限に開いて光を多くとりこむことによって成立する．こうした状況にあってこそ，暗幕を背にモデルの両手が，動きの軌道をともなって白く浮かび上がることとなる．

上述をふまえるならば，フォトディナミズモにおいて独特な雰囲気を生み出しているのが，撮影者の技巧ではなく，むしろ被写体の運動である事実を強調することができるだろう．フォトディナミズモによる写真作品は，あくまでもモデルを「写実的に」写し出すカメラの機能によるもの，すなわちカメラという「機械の眼」が捉えた結果である[41]．したがってここでは，画調の調整やイメージの合成といったピクトリアリズムに顕著な写真家の「手の技」が駆使されることはない．このように，技巧に頼ることなしにカメラの操作の「純粋化」を目指したことを考慮すれば，「ピクトリアリズムからの脱却」を主張したという芸術論の次元のみならず，撮影の手続きにおいても，フォトディナミズモのモダニズム写真としての先駆性を指摘することができるだろう．

おわりに

以上，フォトディナミズモを連続写真の文脈から切り離し，同時代の芸術写真の動向と照らし合わせたとき，そこにどのような意義を認めることができるのか，著作『未来主義フォトディナミズモ』に掲載される芸術論および写真作品を分析することによって検討した．写真が絵画を模倣する

ことで，芸術的地位を保持しようとしていたピクトリアリズムの時代である1910年代初頭，ブラガーリアはフォトディナミズモと呼ばれる独自の写真実践を考案し，これをめぐる芸術論および写真作品を通じて旧来の芸術写真を革新しようと試みた．写真史において，ピクトリアリズムに代わる新しい表現が確立するのが1920年前後，興隆するのが1930年前後であったことをふまえるならば，これまで連続写真の文脈でしか言及されることのなかったフォトディナミズモに，モダニズム写真の先駆としての意義を認めることができるだろう．

さて，フォトディナミズモを通じてブラガーリアは，写真の「純粋化」を目指した．言い換えれば，彼はここで写真によってしか表現し得ないイメージを追求した．一般に写真の特性は，真実を写すこと，すなわち，現実をありのままにとらえる「写実性」であるとみなされるが，ブラガーリアが言うところの「純粋化」と「写実性」を混同してはならない．というのもこれまでの引用文からもうかがえるように，ブラガーリアは，写実的に事物をとらえるという撮影方法の「純粋化」を肯定する一方，完成したイメージが写実にとどまることを強く批判しているからである．こうした彼の意向は，とりわけ芸術論における以下の引用箇所に明らかである．

> それゆえに，私たちは事物の内観・外観，立体感に配慮しない．私たちはむしろ運動の内的な素質の表明であり，変動によるそして変動のうちにある分子の情熱の表現でもある，いきいきとした事物の精神こそを気にかける．だから私たちは，現実を非写実主義的に記憶したい．私たちは，表面的には見えないものを再現したい．というのも，ある実在の深い表現におけるもっともいきいきとした感覚を呼び起こしたい．だからこそ運動主義的な表現を追求する．なぜならそれは，言葉に表せず知覚にとらえられない，壮麗で秘められた深みに満ちた，様々な感情を呼び覚ますものに富んでいるからである．[42]

事物をありのままに写しとることができるという性質は，写真にとって最大の利点である反面，写真家はこの性質を理由に長いあいだ，画家に対する劣等感を抱き続けることとなった．黎明期以来よりどころとしてきた絵画の模倣が否定されたとき，写真はなにをもって芸術性を担保されるのかという大きな問題に遭遇した．上述の引用文にもうかがえるように，ブラガーリアはその答えを，被写体のいきいきとした精神の表出に求める．したがってフォトディナミズモにおいては，被写体の身体の外的な動きに，精神の内的な動きが顕在化されることとなる．ブラガーリア自身も言及しているように，外的な動きと内的な動きの綜合をめぐる関心は，ルネサンス以来の芸術における本質的な問題意識と結びつく．こうした意味でも，ブラガーリアの写真実践には，モダニズム写真の先駆にとどまらない，より大きな意義を認めることができるだろう．

注

[1] 1931 年 1 月 11 日発行の『イル・フトゥリズモ Il futurismo』第 22 号に掲載されたこのマニフェストには，マリネッティおよび未来主義写真家タート（Tato, 1896–1974）の署名とともに 1930 年 4 月 11 日の日付が記されている．1930 年代における未来主義写真の展開については以下を参照：Giovanni Lista, *Futurism and Photography*, London: Merrel Publishers, 2001; Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015; 太田岳人「タートと F.T. マリネッティ：「第二未来派」についての考察」『鹿島美術財団年報』第 25 号，鹿島美術財団，2007 年，128–138 頁．

[2] “La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un’armonia, una minuzia di particolari ed una tipicità tali da far dire: "Sembra un quadro", è cosa per noi assolutamente superata. Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1912 alla Sala Pichetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare queste nuove possibilità fotografiche: […].” Filippo Tommaso Marinetti e Tato “La fotografia futurista manifesto” *Il futurismo*, N.22, Roma: Direzione del movimento futurista, 1931, p.1. 訳出は筆

者による．［ ］内は筆者による補足．

[3] 後述するアントン・ジュリオ・ブラガーリアの未来派追放以降も，弟アルトゥーロはフォトディナミズモの写真実践を一人で引き継ぐこととなるが，本稿ではそれを考察の対象に含まないこととする．また，本稿にてブラガーリアを呼称する際には，兄アントン・ジュリオ・ブラガーリアを指す．なお，アントン・ジュリオの娘であるアントネッラ・ヴィリアーニの報告に則り，写真実践の開始時期を1910年とみなす報告もある（Antonella Vigliani Bragaglia "Fotodinamismo e cinema d'avanguardia" Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, a cura del Centro Studi Bragaglia, Torino: Einaudi, 1980, pp.134-135; 井関正昭，セゾン美術館ほか編『未来派 1909-1904』東京新聞，1992年）．

[4] A.G.Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma: Nalato, Prima edizione, [1911-] / Seconda edizione, 1913 / Terza edizione, [1913-] / a cura del Centro Studi Bragaglia, Torino: Einaudi, 1970 / 1980.

[5] オットー・シュテルツァー『写真と芸術：接触・影響・成果』（福井信雄・池田香代子訳）フィルムアート社，1974年，144-147頁（Otto Stelzer, *Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen,* München: Piper Verlag, 1966.）．

[6] フォトディナミズモにおいて低速シャッターが用いられているという指摘は，レイニーの以下の論文による．Lawrence Rainey "Futurist Photodynamism (1911)" *Modernism/modernity,* Baltimore: Johns Hopkins University Press, Vol.15, 2008, p.364.

[7] フォトディナミズモが「芸術的な創造」を目的としていた事実は，以下のブラガーリアの記述に読みとれる．「私たちは，写真を純粋化し，高貴にし，真なる仕方で芸術へと高めるために，写真における進歩のために変革をなしとげることを望む．［…］私たちは，フォトディナミズモによる芸術を創造すべく望む［…］」"Noi vogliamo realizzare una rivoluzione, per un progresso, nella fotografia: e questo per purificarla, nobilitarla ed elevarla veramente ad arte, [...]. Vogliamo creare l'arte della Fotodinamica, [...]." A.G.Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Roma: Nalato, Seconda edizione, 1913, pezzo1, p.7. 以下同書の訳出は筆者による．［ ］内は筆者による補足．

[8] ジャン・A・ケイム『写真の歴史』（門田光博訳）白水社，1972年，51-55頁（Jean-A Keim, *Histoire de la photographie,* Paris: Presses Universitaires de France, 1970.）．

[9] ボードレールは次のように述べている：「[...] したがって写真はその本当の義務に戻るべきなのですが，その義務とは，諸科学，諸芸術の下婢となること，

それも，印刷術や速記術同様，きわめて慎ましい下婢となることであって，印刷術や速記術は文学を創り出しもしなければ，その代行を果しもしなかったのです［…］」“[…] Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d' être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. […]” Charles Baudelaire, *Salon de 1859: texte de la Revue française*, Paris: H. Champion, 2006, p.13. 日本語訳は，シャルル・ボードレール「1859年のサロン」『ボードレール批評2』（阿部良雄訳）筑摩書房，1999年，30頁による．

[10] イアン・ジェフリー『写真の歴史：表現の変遷をたどる』（伊藤俊治・石井康史訳）岩波書店，1987年，65頁（Ian Jeffrey, *Photography: A Concise History,* London: Thames & Hudson, 1981.）．

[11] たとえばイギリスの写真家ピーター・ヘンリー・エマーソン（Peter Henry Emerson, 1856–1936）は，1886年に「絵画芸術である写真」と題する講演会を行い，レンズの視野に現れるすべての事物を同様の明瞭さで再現することに反対している（ジャン・A・ケイム，前掲書，82頁）．

[12] 先述のロビンソンは1869年に『写真における絵画的効果 Pictorial Effect in Photography』を出版している．英語で書かれた同書が写真美学の基本書として20世紀前半まで各国で翻訳・重版され続けたことも，同時代の芸術写真の主流がピクトリアリズムであったことの裏づけとなるだろう（伊藤俊治『「写真と絵画」のアルケオロジー』白水社，1987年）．

[13] ジャン・A・ケイム，前掲書，94–95頁；飯沢耕太郎『世界写真史』美術出版社，2004年，52–60頁；伊藤俊治『20世紀写真史』筑摩書房，1988年，49–50頁．

[14] ジャン・A・ケイム，前掲書，98–100頁．

[15] 飯沢耕太郎，前掲書，67頁．

[16] イアン・ジェフリー，前掲書，249–285頁．

[17] 今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社，2003年，34–54頁；今橋映子『フォト・リテラシー：報道写真と読む倫理』中央公論社，2008年，49–76頁．なお，今橋は，この潮流を特徴づける写真表現や思考が意識的・戦略的なものであると同時に，文化的なコンテクストに深く根ざしていることを理由に「ユマニスト」という安易な呼称を用いることに対して批判的である．

[18] Giovanni Lista, “Futurist Photography” *Art Journal*, New York: College Art Association, Vol.41, 1981, pp.358–359; Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futureista*, Milano: Skira, 2001, pp.148–150; Sarah Carey, “From fotodinamismo to fotomontaggio: The Legacy of Futurism's Photography” *Carte Italiane*,

Oakland: University of California Press, Vol.6, 2010, p.222; Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015, pp.22–23, 181–182.

[19] ジョヴァンニ・リスタ「未来派の写真創造」（篠原資明訳）兵庫県立近代美術館『イタリア未来派写真展』兵庫県立近代美術館・西武百貨店，1987年，7頁.

[20] Enrico Bergson, *La Filosofia dell'intuizione, introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, a cura di Giovanni Papini, Lanciano: Carabba Editore, 1911. 同書の編集者であったジョヴァンニ・パピーニ（Giovanni Papini, 1881–1956）は，後述する『ラチェルバ』の創刊者となった人物であり，未来派とも深く関わることとなった.

[21] たとえば，ベルクソンの映画論に読みとれる「不動なものを無際限に並べても，それらが運動になることはない」（アンリ・ベルクソン『創造的進化』（合田正人訳）筑摩書房，2010年，387頁）とする見解は，ブラガーリアの運動理解と直接に結びつく.

[22] Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015, p.182.

[23] 最初期の発表形式にはがきが採用された理由には，美術館における伝統的な展示の方法に対してブラガーリアが否定的な立場をとっていたことが指摘されている（Giovanni Lista, *Futurism and Photography*, London: Merrel Publishers, 2001, p.22.）.

[24] *ibid*, p.22; Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015, p.24.

[25] ブラガーリア自身は『未来主義フォトディナミズモ』の執筆に着手した時期が，写真実践の考案と同じ1911年であったと主張していた（キャロライン・ティズダル，アンジェロ・ボッツォーラ『未来派』（松田嘉子訳）Parco出版，1992年，210頁（Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla, *Futurism,* London: Thames and Hudson, 1977.）．他方，レイニーは同書の初版の出版年までもが，1911年であったと指摘している（Lawrence Rainey, *op. cit.*, pp.364）．しかしながらブラガーリアの未来派への加入を通説に基づいて1912年とみなすならば，著作の表題に記される「未来主義」の言葉は辻褄が合わず，こうした見解には議論の余地が残る.

[26] Giovanni Lista, *Fotografia Futurista*, Milano: Galleria Carla Sozzani, 2015, p.182; Ezio Godoli, *Il dizionario del futurismo,* A-J, Firenze: Vallecchi, 2001, p.471. なお，ブラガーリアの未来派メンバーとの最初の接触の時期について，前者は1912年末，後者は同年中頃とみなしている.

[27] キャロライン・ティズダルほか，前掲書，215–216頁．この時期にマリネッ

ティがブラガーリアの写真実践に対して経済的な支援をしていたことも明らかになっている（Giovanni Lista “Futurist Photography” *Art Journal*, New York: College Art Association, Vol.41, 1981, pp.358.）.

[28] Giorgio Luti, *Lacerba: introduzione alla edizione anastatica e indici completi di Lacerba, 1913–1915*, Firenze: Vallecchi, 2000, pp.146–160.

[29] 未来派に見放されたブラガーリアはこの後ほどなくして写真領域から遠ざかり，結果的に未来派における写真芸術も長いあいだ低迷することとなる（Giovanni Lista, *op. cit.*, p.359.）．なお 1913 年 10 月 1 日発行の『ラチェルバ』第 19 号に掲載された通告文の内容は以下の通り：「通告．芸術に関する一般的無知を受けて私たち未来主義画家は，誤解を避けるために，フォトディナミズモにまつわるすべてのことは，写真領域における革新に対してのみ関与していると明言する．こうしたたんに写真的でしかない探求は，私たちによって考案された造形的ダイナミズムとも，絵画，彫刻，建築領域におけるいかなる力学の探求とも一切関係がない」“Avviso. Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi Pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla fofodinamica concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare col Dinamismo plastico da noi inventato, nè con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura.” Giorgio Luti, *Lacerba: introduzione alla edizione anastatica e indici completi di Lacerba, 1913–1915*, Firenze: Vallecchi, 2000, p.211. 日本語訳は筆者による.

[30] ボッチョーニのフォトディナミズモに対する評価は以下に詳しい：Giovanni Lista, *op. cit.*, p.28; 鯖江秀樹「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，2018 年，25–43 頁.

[31] Lawrence Rainey, *op. cit.*, pp.377–378.

[32] 以下，括弧内制作年は，Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, a cura del Centro Studi Bragaglia, Torino: Einaudi, 1980, pp.55–88 に従った．表題の邦訳は筆者による.

[33] 『未来主義フォトディナミズモ』抄訳は複数の言語で確認できるものの，最大でも本文全体の四分の一程度にとどまっている事実にも留意したい．日本語の抄訳としては以下を参照：A.G. ブラガーリア「フォトディナミズモ（抄）」（細川周平訳）『ユリイカ』12 月号，青土社，1985 年，120–129 頁.

[34] “Noi vogliamo realizzare una rivoluzione, per un progresso, nella fotografia: e

questo per purificarla, nobilitarla ed elevarla veramente ad arte, poiché io affermo che con i mezzi della meccanica fotografica si possa fare dell'arte solo se si supera la pedestre riproduzione fotografica del vero immobile o fermato in atteggiamento di istantanea, così che il risultato fotografico, riuscendo ad acquistare, per altri mezzi e ricerche, anche la espressione e la vibrazione della vita viva, e distogliendosi dalla propria oscena e brutale realisticità statica venga ad essere non più la solita fotografia, ma una cosa molto più elevata che noi abbiamo detto Fotodinamica." A.G.Bragaglia, *op. cit.*, pezzo1, p.7. 以下，原文中のアクセント記号はブラガーリアによる表記に基づく.

[35] 生活の糧を得るために写真家に転身したアジェが芸術家であったことはなく，アジェの写真が芸術作品として評価されるようになったのは後世においてであった（イアン・ジェフリー，前掲書，249–285頁）.

[36] 例示したような同時代のアメリカにおけるドキュメンタリー写真は，「事実の重視」ならびに「正確な記録性」を特質とする（渋谷区松濤美術館『特別展 京都国立近代美術館所蔵アメリカの写真家たち』印象社，1988年，10頁）.

[37] "Per ciò, tolto qualche raro accenno e qualche represso tentativo, nessuna originalità si è affermata tanto che è sempre più divenuta mestiere specialmente quando—nel seguire la corruzione del pubblico e per voler essere Arte—inconscientemente si affogava nella imitazione dei quadri di Rembrandt, per esempio, eseguendo ritratti ancor più rigidi di quelli." A. G.Bragaglia, *op. cit.*, pezzo8, p.12.

[38] "Noi, dunque, col movimentismo, ci adoperiamo ad allontanarci sempre più dalla rappresentazione fotografica delle cose, facendo si che la nostra Fotodinamica, con la sua rivoluzione, venga a rinnovare tutto il campo fotografico, oggi tanto freneticamente preso dalla libidine di eseguire delle imbalsamatissime "fotografie artistiche„ ove ben sia evidente e lodata la scimiesca imitazione dei pittori antichi. In tal modo, le nostre ricerche, ben lontane dalla freddissima fotografia, meccanica e cinica riproduttrice delle cose in tutti i più ignobili particolari, esprimono la realtà sotto forma di vibrazione di sensazione di emozione e, nella Fotodinamica, seguono degli indirizzi essenzialmente razionali o avveniristi." *ibid*, pezzo37, pp.33–34.

[39] "Godiamo, così, di poter rendere la vita nella sua unica, logica, espressione e la realtà, nel suo più profondo carattere meno realistico, cioè meno fotografico, purificando così, completamente, l'operato della macchina da noi dominata e

guidata a segnare ciò che è nella nostra sensibilità, violentando la potenza dell'obbiettivo sino a fargli percepire anche ciò che, si dice, per esso trascendentale, data la sua meccanica natura fotografica." *ibid*, pezzo5, p.10.

[40] Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futureista*, Milano: Skira, 2001, p.152; Giovanni Lista, *op. cit.*, p.27.

[41] 1930年前後に隆盛することとなったモダニズム写真の特徴の一つに，客観的な「機械の眼」の重視が挙げられることにも注意を向けたい．たとえばモホイ＝ナジは，「機械の眼」の力を借りることで，「人間の眼」をより優れたものとし，肉眼では知覚することのできない光学的現象を明らかにすべく目指した．（伊藤俊治，前掲書，49-75頁）．

[42] "Però noi non ci preoccupiamo ancora della realtà esteriore e interiore, volumistica, quanto dello spirito della realtà viva, significazione della intima tendenza del movimento ed espressione della passione molecolare per lo spostamento, nello spostamento. Vogliamo dunque irrealisticamente ricordare la realtà. Vogliamo rendere ciò che superficialmente non si vede: vogliamo ricordare la più viva sensazione della espressione profonda di una realtà e cerchiamo infatti quella movimentista perchè è ricca di magnifiche, riposte, profondità e di molteplici fonti emotive per le quali è fatta indicibile e inafferrabile." A.G.Bragaglia, *op. cit.*, pezzo7, pp.10-11.