

角田 マツカンビラかるあ「フォトディナミズモの理論と実践」

A・G・ブラガーリア『未来主義フォトディナミズモ』の総合的研究と作品総目録」

論文審査担当

主査 慶應義塾大学文学部 教授
同大学文学研究科委員

遠山公一

副査 慶應義塾大学文学部 教授
同大学文学研究科委員

金山弘昌

副査 埼玉大学 名誉教授

井口壽乃

副査 東京大学 大学院人文社会系研究科 准教授

土肥秀行

論文要旨

本論文は、本文編と資料編の二冊本として構成されている。本論文は、アントン・ジュリオ・ブラガーリア（Anton Giulio Bragaglia, 1890-1960）とその弟アルトゥーロ・ブラガーリア（Arturo Bragaglia, 1893-1962）による実験的な写真の試みを、理論書と実際の写真作品とを合わせて再評価するものである。5章からなる本文編は、フォトディナミズモを理論と実践の総体をもって完結するコンセプチュアルな実験にとらえ直すことによって、同フォトディナミズモの芸術表現を明確にすることを目指している。その研究内容は、理論研究と作品研究、および受容研究の視座から総合的なアプローチによって対象を明らかにすることである。すなわち、アントン・ジュリオ・ブラガーリア著『未来主義フォトディナミズモ』読解による理論研究、実験的な写真の制作論を論じる作品研究、そして同時代の未来主義画家らのブラガーリア写真の評価を巡る受容論、以上の三つの視座から得られた知見をもってアプローチを試みたことになる。重要なことは、初めて試みられたフォトディナミズモの作品総目録を本文編の巻末に収録することである。本文編は以下の目次に従って展開される。さらに本研究には、参考図版および主要文献表と表（2-1～7、3-1）さらに付録（A～D）を掲載する資料編が付されている。

【本文編】

序 研究方法 研究意義 論文構成

1. フォトディナミズモをめぐる基本情報と評価史

1.1. フォトディナミズモをめぐる基本事項

1.1.1. ブラガーリア兄弟の生涯と経歴：フォトディナミズモ以前

1.1.2. ブラガーリア兄弟の生涯と経歴：フォトディナミズモ以降

1.2. 未来派期におけるフォトディナミズモの評価

1.2.1. 初期未来派期におけるフォトディナミズモ批評

1.2.2. 第二未来派期におけるフォトディナミズモ受容

- 1.3. フォトディナミズモをめぐる研究史
 - 1.3.1. 1960年代の研究：先駆的な例
 - 1.3.2. 1970年代の研究：対象化のはじまり
 - 1.3.3. 1980年代の研究：定着と普及
 - 1.3.4. 1990年代・2000年代の研究：文脈化
 - 1.3.5. 2010年代・2020年代の研究：新傾向
- 1.4. 先行研究におけるフォトディナミズモの位置づけ
 - 1.4.1. 美術史的視座からみる先行研究
 - 1.4.2. 写真史的視座からみる先行研究

第1章の小括

- 2. フォトディナミズモ作品と関連資料
 - 2.1. 作品と方法
 - 2.1.1. 《タイピスト》
 - 2.1.2. 《姿勢の変更》
 - 2.1.3. 《喫煙者・マッチ・たばこ》
 - 2.1.4. 《お辞儀》
 - 2.1.5. 《頭の動き》
 - 2.1.6. 機材と方法
 - 2.2. モノグラフ『未来主義フォトディナミズモ』
 - 2.2.1. 基本情報
 - 2.2.2. 刊行時期
 - 2.2.3. 芸術理論
 - 2.2.4. 掲載図版
 - 2.3. フォトディナミズモ作品の状況
 - 2.3.1. 葉書
 - 2.3.2. ヴィンテージ・プリント
 - 2.3.3. 刊行物の掲載図版

第2章の小括

- 3. 初期未来派とフォトディナミズモ
 - 3.1. 初期未来派とマニフェスト
 - 3.1.1. 初期未来主義絵画の成立
 - 3.1.2. 未来主義絵画をめぐるマニフェストの状況
 - 3.1.3. 画家たちによるフォトディナミズモ追放
 - 3.2. 着想源としての「未来主義絵画技術宣言」
 - 3.2.1. 「動的感覚」
 - 3.2.2. 「相互浸透」
 - 3.2.3. 「率直さ／純潔さ」
 - 3.2.4. 「分割主義」
 - 3.3. 「精神状態」をめぐるボッチョーニとアントン・ジュリオの立場

- 3.3.1. ボッチョーニにおける「精神状態」
- 3.3.2. アントン・ジュリオにおける「精神状態」

3.4. 未来主義画家ジャコモ・バッラ

- 3.4.1. 別格の存在としてのバッラ
- 3.4.2. 「運動の絵画」に対する二人の評価
- 3.4.3. ボッチョーニにとってのフォトディナミズモ
- 3.4.4. アントン・ジュリオにとってのバッラ

第3章の小括

4. イタリア写真とフォトディナミズモ

- 4.1. イタリア写真における二つの特徴：文化遺産偏重と現実逃避主義
 - 4.1.1. 旅行写真と建築写真にみる文化遺産偏重
 - 4.1.2. アマチュア写真家と芸術写真にみる現実逃避主義
- 4.2. 初期未来派にとってのイタリア写真の現状
 - 4.2.1. 画家たちによる写真嫌悪：文化遺産偏重
 - 4.2.2. 画家たちによる写真嫌悪：現実逃避主義
 - 4.2.3. ブラガーリア兄弟による問題意識
- 4.3. モダニズム写真としてのフォトディナミズモ
 - 4.3.1. 写真における絵画模倣：絵画主義写真・ピクトリアリズムの展開
 - 4.3.2. 写真の独自性の追求：モダニズム写真の展開
- 4.4. アントン・ジュリオの芸術写真観
 - 4.4.1. アントン・ジュリオのピクトリアリズムに対する立場
 - 4.4.2. 作品批評にみるアントン・ジュリオの芸術観
 - 4.4.3. 芸術観を『未来主義フォトディナミズモ』に照らし合わせて

第4章の小括

5. アントン・ジュリオが意図した芸術表現

- 5.1. ローマの美術関係者による写真に対する見解
 - 5.1.1. 写真芸術に対する否定的立場
 - 5.1.1. 写真芸術に対する肯定的立場
- 5.2. 芸術写真としてのフォトディナミズモ
 - 5.2.1. フォトディナミズモにおける軌跡
 - 5.2.2. フォトディナミズモと失敗写真
 - 5.2.3. フォトディナミズモとスナップショット
 - 5.2.4. フォトディナミズモと連続写真
- 5.3. アントン・ジュリオにおける「運動主義芸術」
 - 5.3.1. 運動主義の定義
 - 5.3.2. 運動主義をめぐる絵画と彫刻のパラゴーネ
 - 5.3.3. ダンテ『神曲』における「神の芸術」
- 5.4. アントン・ジュリオが意図した芸術表現
 - 5.4.1. フォトディナミズモにおける「永続性」

5.4.2. フォトディナミズモにおける「精神状態」

第5章の小括

結

フォトディナミズモ作品総目録

第一章では、フォトディナミズモに関する基本情報および評価史と研究史を辿ることによって議論の前提を作ることを試みている。まず第1節はブラガーリア兄弟の生涯および経歴を整理する。そこで、1911年にブラガーリア兄弟によって考案された写真がフォトディナミズモと名づけられ、1913年出版の『未来主義フォトディナミズモ』に理論化され、しかしながら、1913年10月号発刊の『ラチェルバ』誌上でフォトディナミズモが未来主義から追放されたことが確認される。第2節では、1910年代の初期未来派期と第一次世界大戦後の第二未来派期におけるフォトディナミズモの評価である。第二未来派期にあたる1930年に「未来主義写真宣言」が発表されて初めて、フォトディナミズモが未来主義に組み込まれることになることが確認される。第3節からアントン・ジュリオが没した1960年以降、十年刻みによって評価と研究の歴史を述べていく。その中では、長く等閑視されてきたフォトディナミズモの研究が、アントン・ジュリオの死後、1970年代にA・C・アルベルティによるブラガーリアの著作の目録化(1978)、初めてフォトディナミズモについて独立した一章を割いて論じたティズダリとボッツォラによる著作『未来派』の刊行(1977)によってようやく端緒がつけられ、さらに1980年代から始まるG・リスタによる研究及び展覧会企画によって本格化したことが述べられている。そこから、フォトディナミズモ作品総目録作成、イタリアにおける写真を取り巻く当時の状況の検討、著作『未来主義フォトディナミズモ』に対する「未来主義絵画技術宣言」の影響の精査および、同著作に述べられた過去の芸術への肯定的な評価についての検討が、必要事項として挙げられた。本論文の取り組むべき課題である。

第二章では、実際の写真作品が議論の対象となる。第1節ではメトロポリタン美術館ギルマン・コレクションに所蔵される5点のヴィンテージ・プリントを取り上げ、ディスクリプション(作品記述)が行われる。それによってフォトディナミズモの画面が人為的に構成されたものであることを確認する。第2節では本研究のアーカイヴ調査を通じて、ローマ国立近代美術館における未整理の資料の中から再発見された一次資料、つまりブラガーリア自身のタイプ原稿および初版のためのゲラ刷りを再発見し、それを出版原稿と比較検討する地道な作業を行う(付録B)。それによって、フォトディナミズモ三版それぞれの出版時期を特定する(初版1913年5月～6月上旬、第二版1913年6月30日、第三版1913年12月)。さらに3節では、フォトディナミズモの写真をその種別ごとに検討した。葉書・ヴィンテージプリント、その他刊行物掲載図版を整理し、実際に調査を行い、その成果により巻末の作品総目録が完成する。すなわち、存在が確認できたフォトディナミズモ作品のプレート全40点のうち30点を、1910年代初頭にブラガーリア兄弟によって作成された作品と同定し、作品総目録の対象としたこととなる。

第三章は、一転して理論面における考察に費やされている。第1節では、初期未来主義におけるフォトディナミズモの位置づけを再考するために、未来主義絵画とマニフェストについて論じ、未来主義画家側から、特にウンベルト・ボッチョーニ(Umberto Boccioni, 1882-1916)によって示されたフォトディナミズモ理論に対する強い忌避感を読み取る。第2節では、アントン・ジュリオ・ブラガーリアが理論書『未来主義フォトディナミズモ』を

執筆するに当たり、その着想源とした「未来主義絵画技術宣言」から、4つの概念（動的感覚、相互浸透、率直さ・純潔さ、分割主義）を取り上げ、検討を加える。第3節では、ベルクソン哲学の影響下に初期未来派が関心を共有したもう一つの重要な概念 ‘stato d'animo’（精神状態）についての、ボッチョーニとアントン・ジュリオの考え方が比較される。ここでは、画家ボッチョーニが対象の「精神状態」を可視化する手段を絵画造形上の要素に還元することを求めたのに対し、写真家アントン・ジュリオは実際の身体の映像に託したという両者間の意見の齟齬が議論された。すなわち、写真が現実の被写体を対象とする限り、その「現実性」から逃れることはできないというボッチョーニ側の批判が、未来主義者側からのフォトディナミズモ拒否に結び付いた可能性が提示された。続いて第4節は、もう一人の未来主義画家、ジャコモ・バッラ（Giacomo Balla, 1871-1958）を取り上げる。バッラは連続運動を絵画化するために、犬の脚を十数本も描き込む絵画作品《鎖に繋がれた犬のダイナミズム》（アルブライト＝ノックス美術館）を制作し、ボッチョーニの批判を受けていた。その作品をいわば画中画として写し込んだブラガーリアによるバッラの肖像写真は、フォトディナミズモ作品（F07）として解釈される。ここで重要なことは、ブラガーリアの写真が、ボッチョーニの批判にもかかわらず、現実を鮮鋭に撮すことを目的とせず、むしろ対象の無限の複数化を通じて対象の非物質化を目指したことである。そのことが、続く第四章で試みられる写真史上の位置付けの呼び水となる。

第四章は、フォトディナミズモを写真史の視点から分析してみせる。写真後進国であったイタリアにおける当時の状況では、写真はもっぱらイタリアの豊かな文化遺産を記録する媒体、つまり旅行写真や建築写真などの分野でのみ評価されていた。そこには、文化遺産偏重と現実逃避主義が蔓延していたと分析され、当時のイタリアにおける写真がもつ記録や記念の機能が、伝統主義を破壊することを表明した未来主義者たちの批判の理由となったことは想像に難くない。一方、ブレによって現実の対象との差異を強調するフォトディナミズモは、鮮鋭に撮された旅行写真や建築写真、さらに20世紀前半のモダニズム写真とは異なり、むしろ19世紀以来続いていたソフトフォーカスやぼかされた表面処理への関心をもつピクトリアリズムとの親和性が論じられる。そのとき記録媒体としてではなく、それ自体が芸術性をもつと主張したフォトディナミズモのあり方が考察の対象となった。これまで写真史の文脈において、「モダニズム写真の先駆」として位置付けられてきたフォトディナミズモは、鮮鋭性を否定し、現実を被写体とするかぎり、写真に免れ得ない現実性をむしろ遠ざけようとした意味でいわばピクトリアリズム的側面をも共有していたと見なされる。

第五章は『未来主義フォトディナミズモ』に表明されたアントン・ジュリオ・ブラガーリアの思想が具体的にどのようなものであったのかを検証する。第1節では、アントン・ジュリオがローマの美術関係者たちに行ったインタビュー記事をもとに、当時写真の芸術性が認められていなかった状況を浮彫にする。そのうえで写真の芸術的正当性を希求するために写真が対象の生き生きとした魂の動きを捉えることができると主張することで、理論武装の必要性を予告する。第2節で、生理学者エティエンヌ＝ジュール・マレーが動く動物を対象とするのに対し、フォトディナミズモが人間の日常的行為における反復運動を、軌跡やぶれによって再現することが、対象である人間のもつ精神性を顕在化することに通じるというブラガーリアの考えを明らかにする。さらに『未来主義フォトディナミズモ』の中で、ブラガーリアが過去の巨匠たちによる芸術行為の中にフォトディナミズモが学ぶべき先行例があるとして、ベラスケスやミケランジェロ、さらに『神曲』に示した「神の芸術」において複数の時間を表すことができたといふ詩人ダンテについて論じているこ

とを明確に示す。これらのことはすべて、「永続的な動きを、表された身振りの永続性のうちに図として表す」というブラガーリア自身が命題として掲げたことを実現するための理論化であり、フォトディナミズモの芸術性を主張するための根拠であった。と同時に、過去との決別を唱えた未来派の主張とは相容れない姿勢だったことは明らかである。

審査要旨

未来主義（未来派 Futurismo）は、イタリアの詩人フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944）によるマニフェスト「未来派宣言」（1909）を発端に世界的に展開された文化芸術運動である。未来主義は、既存の伝統的価値を否定し、あらたな時代に相応しい機械美や速度・ダイナミズムを賛美する前衛芸術運動であり、建築・絵画・彫刻といった造形芸術に限らず、デザイン・ファッション・音楽・演劇・文学にまで展開し、「芸術と社会の融合」を主張、実験的な試みを繰り返したことが知られる。また、戦争賛美やナショナリズムの傾向を次第に強め、政治的な問題をも含んだことも議論されてきた。

角田君は、造形芸術分野に関するならば圧倒的に絵画と彫刻に限られた研究状況のなかで、果敢に写真の分野に踏みだし、大きな研究成果を残すに至ったと評価される。実際、初期未来主義にとって、写真の分野はほとんどブラガーリア兄弟（兄 Anton Giulio Bragaglia, 1890-1960、弟 Arturo Bragaglia, 1893-1962）のみに実践が限られるものであった。ブラガーリア兄弟は 1911 年から写真における実験的な試みフォトディナミズモを開始し、兄アントン・ジュリオによる理論書の出版『未来主義フォトディナミズモ』（初版 1913 年 5 月から 6 月上旬）をもって自ら未来主義を標榜するに至る。しかしながら、同年 9 月には、未来主義絵画・彫刻分野を牽引するウンベルト・ボッチョーニ（Umberto Boccioni, 1882-1916）によって、写真分野の未来主義への参画が拒絶されるのである。実際、写真が未来主義に組み込まれるのは、未来主義写真宣言が出されるはるか後年のことにすぎない（1930 年）。機械文明を全面的に肯定し、新たなヴィジョンの開拓に積極的な未来主義と写真とは親和性が高いと思われ、未来主義者たちから下された写真分野への異端通告ともいえるべき拒絶は一見して不可解である。本論文で角田君が企図したのは、この一見して不可解にも思える拒絶の意味を理解することを通じて、その当時の写真をめぐる状況とボッチョーニに代表される未来主義者側の意図を把握し、改めてブラガーリアのフォトディナミズモを検討し直すことにあった。

角田君が取り組んだ方法は、ブラガーリアの写真実践の徹底した調査と写真理論の精査である。第一には、カタログ・レゾネ（作品総目録）の作成である。ブラガーリア兄弟が撮影した写真のネガフィルムは喪失しており、これまで研究者が試みてこなかったすべての初期オリジナル・プリント（葉書・刊行物掲載図版・ヴィンテージ・プリント）を搜索し、実見を通じて、兄アントン・ジュリオが関わった全作品の確定を行ったのである。たとえばブラガーリア本人が焼き付けたと考えられる 38 作品のヴィンテージプリント（ゼラチン・シルバー・プリント 表 2-6）のうち、エシャウレン・サラリス財団や個人コレクションなどイタリア各地に所蔵される作品、および現在ニューヨーク、メトロポリタン美術館が所蔵する実験最初期のヴィンテージプリントである 5 作例を訪ね歩き、コンディション・チェックを行って、作品総目録に収録した。また葉書として作成された 15 作例の所在を明らかにし、うち 8 点をラッギアンティ財団、プリモ・コンティ財団、ローマ国立近代美術

館にて実見の結果、印刷業者の印字の有無、また実際に投函された消印のあるものについて作成時期を推定することが可能となった。また刊行物掲載図版は、のマリネッティのスクラップブック（イェール大学バイネッケ希観書写本図書館所蔵）等の精査、また『フォトグラフィア・アルティスティカ』誌、『プログレッシブ・フォトグラフィコ』など同時代の写真雑誌の悉皆調査によって初めて把握されることとなった。

第二に、理論書『未来主義フォトディナミズモ』の精査である。この理論書については初版から第三版までが知られており、現在所蔵先が判明している全 22 部中 15 部（大阪中之島美術館が所蔵する初版本を含む）を実見して回った。その結果、今まで出版時期が確定していなかった第三版のうちオックスフォード大学のテイラー研究所所蔵の例に署名と日付が認められたことから、第三版の出版時期を確定することが初めて可能となり、結局初版のみならず第三版までが 1913 年中に発刊されたことが判明したのである。それ以上に重要なことは、おそらく、理論書『未来主義フォトディナミズモ』のゲラ刷りの発見およびタイプ原稿の再発見であろう。もともとアントン・ジュリオの養女アントネッラ・ヴィリアーニ・ブラガーリアが管理していたアーカイヴを、現在の管理者であるローマ国立近代美術館に調査した際に、角田君が初めてあるいは改めて確認した資料である。角田君は、これらの資料と出版されたテキストの間にある表記の異同をすべて調査し、その調査結果を付録 B に収録するのみならず、それによって『未来主義フォトディナミズモ』の全和訳を確定することが可能となった（付録 A）。

以上の一次資料の調査が、すべての論考の根拠となることは当然である。角田君が初めて試みた作品総目録には、詳細な作品記述（ディスクリプション）が付されている。その作品記述は、作品の形式分析に直結し、作品の作成方法の推定へと遡ることを可能ならしめる。すなわち、ブラガーリアがカメラのシャッターを開放にしたままで一連の動作を撮影する際、その動作の起点と終点とを推定し、さらにその動作の経過中に幾度か短く止まることによって動作の全体と各段階を軌跡として可視化する方法が再現できるのである。そして、その動作を行うに当たり、おそらくモデルとなる人物に何度となく練習を繰り返させたことも予想され、写真が人為的に構成された作品であることがより明確に主張されるに至った。

これらの作品記述から判明してくる事実、ブラガーリアの意図したことをより明確にし、フォトディナミズモの写真史上の位置づけを再考させることに繋がるであろう。これまでのフォトディナミズモの位置づけは不分明であり、おおまかな理解としてモダニズム写真という枠内に収められることが多かった。モダニズム写真とは、ソフトフォーカスによって絵画的効果を演出するピクトリアリズムと呼ばれる手法からの脱皮、すなわち写真独自の表現の追求を共通項と見なされたアルフレッド・スティーグリッツ（1864-1946）のストレート・フォトグラフィーや 1920 年代のドイツに現れた新即物主義の写真、さらにパリを中心としたルポルタージュ写真の系譜などを含む大まかな呼称である。しかしながら、ぼけやブレあるいは合成といった技巧を用いずに、ありのままの外観を鮮鋭に撮影するストレート・フォトグラフィーに端的に示された特徴を、フォトディナミズモは共有してはいないのである。むしろフォトディナミズモは画面の鮮鋭さを避け、動作の軌跡としてのブレやぼけを積極的に用い、被写体となったモデルとの協力によって人為的に構成した画面を作り出そうとしている。そして『未来主義フォトディナミズモ』周辺の著作は、モダニズム写真が克服する対象としたピクトリアリズムに対しても、ブラガーリアが親近感をも抱いていたことを教えてくれる。

一方、当然ながらイーダウィアード・マイブリッジ（Eadweard Muybridge 1830-1904）

やエティエンヌ＝ジュール・マレー（Étienne-Jules Marey, 1830-1904）との比較も免れることはできない。ブラガーリア自身、比較には神経を費やし、手法の相違および、何よりも目的の相違を強調しようとした。マイブリッジやマレーによるいわゆる連続写真は、主に動物の走行や鳥の飛翔を対象として、生理学など科学的な目的をもって作成されたのであり、他方ブラガーリアはもっぱら人間の動きを対象として、芸術的な目的をもって作成されたと主張したのである。

そのブラガーリアの主張を、角田君は作家が写真の現実性よりもむしろ非現実性を重んじ、伝える情報の正確さよりも、芸術性を評価するためであったとする。その芸術性とは、被写体である人間の内面、すなわち精神状態・気分（*stato d'animo*）を可視化することに存するという。目には知覚できない存在を、カメラが可視化するという考え方は、モホイ＝ナジ・ラースロー（Moholy-Nagy László, 1895-1946）にも通じ、新たに科学的に解明される視覚のメカニズムが芸術であるとブラガーリアが主張するならば、科学と芸術の間に通底する「創造」の可能性を、1910年代という極めて早い時期に主張したことになる。フォトディナミズムのもつ芸術性と先駆性を新たに掘り起こしたと評価されよう。

一方、精神状態や気分と解されるスタート・ダーニモ（*stato d'animo*）は、ボッチョーニ等の未来主義画家や、哲学者アンリ・ベルクソン（Henri Bergson, 1859-1941）にも共通して関心の対象となっている。この大きな問題点については、まだ浅い考察の閬を出ていない。本研究では、1909～14年という短い期間、さらに1913年に何があったのかということに実は研究の大半が費やされている。この狭い年代と問題意識を設定した結果、ベルクソン哲学の広範囲におよぶ影響関係、直後に発生する心霊主義への傾倒、批判の対象であったコマ撮りによる映画撮影へのブラガーリア自身の転身等の問題が避けられていることは否めない。これらの問題を検証する作業が、今後角田君に求められる課題である。

かつて、元ローマ国立近代美術館館長であり、東京のイタリア文化会館館長をも長く務めたイタリア20世紀美術研究者のデ・マルキス氏が、イタリア未来派研究の基本的な考え方として1910年代の原資料の重要性とそれを掘り起こす困難さとを指摘していたことが記憶される（『ユリイカ』1985年12月号）。写真の分野において、角田君がその困難な原資料の掘り起こしに払った多大な努力を評価すべきである。

以上、査読者一同は一致して、角田君の論文が博士（美学）の学位授与にふさわしいものであると判断する。