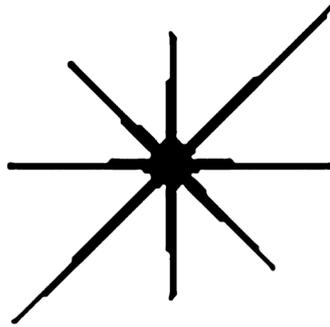


コミット通信 35

[23年5月号特別付録(2)]



comet book club

éds. de la rose des vents - suiseisha

イタリアの未来派と映画

—アート・フィルム3

金子遊

マリネッティと未来派

20世紀初頭における先鋭的な文学や芸術の流れに呼応するようにして、いち早くアート・フィルムを生み出す動きを見せたのが、フランスでもドイツでもなくイタリアであったことは、少し意外に思えるかもしれない。イタリアの未来派の芸術運動は、ひとりの詩人の宣言によって呼びかけられ、それに反応した芸術家たちが具体的な作品をつくって応答したという経緯をもつ。そのような意味では、多かれ少なかれフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティという詩人で小説家でオーガナイザーの人物が抱えていたヴィジョンに大きく左右されるところがあった。本章では、そのなかで特に未来派とその周辺における先鋭的な映像表現に焦点を絞って考えてみたい。

マリネッティはイタリア人であるが、1876年にエジプトに移住していたブルジョワの弁護士の家で生まれた。エジプトのアレクサンドリアやパリでフランス語の教育を受け、父親の希望によりイタリアのジェノヴァ大学で法学部を卒業した国際人であった。このような経歴の持ち手として自然ななりゆきであったのか、20代のうちはパリでフランス語の詩を書き、その地で文学者になるという野心をもっていた。1902年に詩集『星たちの制服』、1904年には詩集『破壊』をフランス語で発表した。1905年にミラノにおいて雑誌『ポエジア』を仲間たちと刊行しはじめた頃から、機械、大都市、工業化された社会のダイナミズムに陶酔するようになったといわれる。

多木浩二が書いた著書『未来派』によれば、1907年にマリネッティは死んだ父親の遺産を相続して資産家になり、自宅を詩人たちの拠点として開放し、ますます雑誌の活動に注力するようになった。そして1909年には、イタリアではなくフランスの雑誌『フィガロ』にマリネッティの単独名義で「未来派創立宣言」を発表した。当時のミラノなどイタリア北部の都市部において、急速に近代化や工業化が進むなか、それに呼応するように未来派は時代の進歩を礼賛した。はじめにマリネッティによる宣言があり、それに共振した同時代の芸術家たちが賛同して、絵画、彫刻、建築、演劇、写真、映画など各方面を巻きこむムーブメントになったのは、マリネッティに仲間を組織するための経済力とオーガナイザーとしての能力があったからだろう⁽¹⁾。宣言文から一文を抜きだしてみる。

4 われわれは、世界の壮麗さは、速度の美という新しい美によってより豊かになったと断言する。爆発的な息を吐く蛇に似た太いパイプで飾られたボンネットのあるレース用の自動車……機関銃を掃射しながら走るような吠える自動車は、サモトラケの勝利の女神より美しい。

5 われわれはハンドルを握る人間（男）の姿を謳いたい。そのハンドルの理想の軸は、大地を貫通し、その大地もこれまたその軌道の回路上に投射されている⁽²⁾。

「サモトラケの勝利の女神」というのは、女神ニケーをかたどったギリシャ時代の彫刻のことであり、そのような古典的なヨーロッパの美よりも、現代のレースカーのプロダクト・デザインのほうが美しいというのだ。ひとつには、1908年にマリネッティ自身が運転免許を取得して自動車を購入し、レー

スを催すほど夢中になっていたという個人的な理由があった。それ以上に重要なのは、新しい時代における工業化がなしたげたものの象徴として、レースカーの速度と機能美を称賛していることだ。都市に高層の建築物が建てられ、工場のなかでは金属の大型機械が次々と商品や工業部品をつくりだし、鉄道や自動車がものすごいスピードで人間と物品を輸送する。モダンな都市社会の活動が生み出すダイナミズムこそが、マリネッティや未来派が見いだした新しい美学であった。であるから、機械によるアートとしての写真や映画も未来派と無縁ではありえなかった。

未来派映画宣言

1909年の「未来派宣言」以降、マリネッティとその仲間たちは「未来派画家宣言」「未来派画家技法宣言」「未来派音楽家宣言」「未来派彫刻技法宣言」など、自分たちの芸術運動のマニフェストを矢継ぎ早に発表していく。その署名者には、ウンベルト・ボッチョーニやジャコモ・バッラのような未来派を牽引する画家兼彫刻家、ルイージ・ルッソロやフランチェスコ・バリッラ・プラテッラといった作曲家、アントニオ・サンテリアのような建築家の名前があった。未来派を名乗った芸術家たちに、近代という時代の新しい芸術である映画に関心をもつ人間がいたことはまちがいはない。その証拠として、1916年にはマリネッティ、ブルーノ・コッラ、エミリオ・セッティメッリ、アルナルド・ジンナ、バッラ、レモ・キーティの6名の署名で「未来派映画宣言」を起草している。少々長くなるが引用する。

映画はまだ生まれて間もないが、見たところ、すでに未来派的な性格を備えているようだ。過去をもたず、伝統から解放されているのだ。だが、実際のところ、言葉をもたない演劇として生まれた映画は、文学的演劇の大昔からの悪癖をすべて受け継いでいる。(……)旅行、狩猟、戦争などについての興味深い作品を除くと、これまで見せられたものという思い切り古い臭い芝居の類ばかりだ。シナリオにしても短いし多様性があるので、一見進化したように見えるが、たいていの場合、嘆かわしいお決まりの分析にすぎない。それゆえ映画のはかり知れない芸術的可能性は、まったく手つかず状態のままなのだ⁽³⁾。

マニフェストとして勇ましい言葉がならぶことが多い未来派の宣言文だが、ここでは、誕生して20年ほどしか立っていない映画の特徴を的確に分析している。実写で動くイメージが展開することの物珍しさも手伝って、初期の映画はアトラクション性を前面に押し出す作品が多かった。しかし1900年代の後半に入ると観客も見慣れてきて、映画は次第に長尺になり、文学や演劇の蓄積を取りこみながら物語メディアへと変貌しはじめる。1910年代前半のイタリアでは『クオ・ヴァーディス』(1913)や『カピリア』(1914)といった史劇の大作がつくられ、ディーヴァ映画と呼ばれる女性スターが出演するメロドラマが流行していた。そんな時代のなかで、アメリカではD・W・グリフィスが『國民の創生』(1915)や『イントレランス』(1916)を製作し、劇映画における映像文法の基礎を形づくり、世界的に影響を与えた。

そのように映画が先行する芸術から物語形式を模倣するプロセスのなかで、マリネッティら未来派の芸術家たちは、サイレント映画が文学や演劇の二番煎じになったと批判する。映画は未来派と同じように近代という新しい時代の産物であり、古めかしい伝統から解放されているはずなのに、シナリオに基づくという意味で文学の形式に、役者が演じるという面では演劇の形式という旧来の芸術にしがみついているという。それでは新しいアートとしての映画は、どのように自由になるべきだと未来

派は主張するのか。

映画は特殊な芸術である。したがって映画は、絶対に舞台を真似てはならない。映画は、本質的に視覚的なものなので、まず何より絵画のような進化を遂げなくてはならない。現実、写真、優美なもの、荘重なものから遠ざからなければならない。優美さを捨て、現実を歪め、印象派的で、端的に世界の本質を掴み、躍動的で、自由になった言葉のようになる必要があるのだ⁽⁴⁾。

この文章までくると、未来派の主張は明確にされている。映画というアートの本質は視覚的なところにあるのに、これまでの映画は言葉によって構築される芸術の模倣ばかりしていて、視覚的な可能性を十分に切り拓いていない。そのためには物語やセリフといった言葉によって形成する方法論から距離をとり、絵画のように視覚的に世界の本質をつかむ必要があるという。「未来派映画宣言」のなかでは、さらに具体的にどのようにすべきか14の例があげられている。たとえば、視覚的なアナロジーを使って表現すること。つまり、主人公の不安な心理状態をセリフやモノローグの言葉で示すのではなく「ギザギザで洞穴の多い山」の映像で表現できるとする。これは、その後の映像文法の発展のなかで、むしろ常套手段となっていく方法論を先どりしている。

マリネッティ自身が詩人であることもあって、詩的なイメージを映像に定着すると宣言に書かれている。さらに色彩や線のシンフォニーによって、視覚的に和音や不協和音を構成して音楽的探求をすべきというところも興味ぶかい。フィルムは現存していないが、1912年という早い時期に、ブルーノ・コッラが「色彩の音楽」と呼ばれる前衛映画の試みをしているからだ。その試作は「数百色の色をフィルムにぬり、十分の一秒以内で変化させ、残像現象を利用して網膜上に色彩のパニック状態を引き起こし」たらしい。このような実験を経て、最終的にコッラは『虹』と『ダンス』というタイトルの2本の短編をつくったとされる⁽⁵⁾。これが事実であるとすれば、抽象映画の先駆であり、ドイツにおける絶対映画より時代的に早い試みだったといえる。

それとは別に、未来派に影響を与えた映画作品がある。マルセル・ファーブルが出演して監督した1914年の『足の恋』(原題はAmor Pedestre)である。ファーブルはフランスのサーカスにおける道化師だったが、アメリカで活動したあと、ロビネットというキャラクターを創作してイタリアで人気を得た。『足の恋』は男女の浮気をめぐる喜劇であるが、全編を腰から下だけを撮影して展開する実験的な作品だった。その映像を確認すると、冒頭のタイトルにトリノで製作されたこととある。筋書きはシンプルだ。ステッキをもち、おしゃれな革靴を履いたロビネットの足が朝の散歩をしていると、ハイヒールを履いた美しい足の婦人に出くわす。婦人が落としたポシェットを拾ってやり、そのまま町中や路面電車のなかで彼女の後をつけます。婦人に拒絶されるものの、ロビネットは「後ほどどこかでお会いしたい」というメモを彼女のハイヒールにすべりこませる。しかし、婦人が自宅に帰ってハイヒールを脱ぎ捨てておくと、夫がそのメモに気づき、ロビネットの自宅へ抗議にくる。結局、ロビネットと婦人の夫は決闘する羽目になる。

『足の恋』は、未来派が「映画宣言」を発表する1916年9月より前に完成された。どうして、この軽いコメディが未来派と関係しているのかということ、新しい映像の方法を提唱しようとしていた未来派の芸術家たちに影響を与えた可能性が高いからだ。1915年にマリネッティは《基礎》Le Basiというタイトルで、観客から役者たちの足しか見えない状態で展開する演劇作品を発表した。これが映画『足の恋』から影響を受けたとされる⁽⁶⁾。『足の恋』の映像では、その人物がどんな靴や靴下で、どんなズボンやスカートを履いていて、十分に登場人物の職業や社会階層を推しはかれるようになって

いる。また、腰から下だけの演技によって、その人物が何をしているのか、どんな心理状況にあるのかが十分に伝わってくる。「未来派映画宣言」のなかには「大きな鼻が、ある耳に対して強く鐘を鳴らしながら会議の参加者である 1000 本の指に沈黙を押しつける一方で、警官髭 2 名が 1 本の歯を逮捕する」という映画のアイデアが示されている。これもまた『足の恋』と似ている。顔の各部分を見せるだけで人びとが集まる会議を展開するというもので、それまでにない視覚的な効果をねらうことへの未来派のこだわりが伝わってくる。

重ね描きとフォトディナミカ

文学、美術、演劇、映画など芸術ジャンルをこえて、近代社会がもつ「運動」や「速度」といったダイナミズムを表現しようとした未来派。そのアート・フィルムとの関係について考えるわたしたちにとって、興味がつきない絵画がある。1912年に画家のジャコモ・バッラが描いた《紐に引かれた犬のダイナミズム》である。走っている犬の前足と後ろ足、それに尻尾が重ね描きの手法でいくつも描かれており、またそれにつれて散歩用のひもも複数が空中をゆれている。ここでショーヴェ洞窟に旧石器人たちが描いた、馬やバイソンなど動物たちの洞窟壁画を思いだしてもよいだろう。

同じ年に完成されたジャコモ・バッラによる絵画《ヴァイオリン奏者の手》は、ヴァイオリンとそれを演奏する手指を何重にも描いて、人間の運動を対象にして同じ手法を使っている。やはり同年に制作した《バルコニーを走る女の子》はラフなドローイングのようにも見えるが、走る女の子の腕と胴体と足を、それがどのような運動の軌跡をもつのか、側面から重ね描きによって分解している。これら 2 枚の絵画から連想できるのは、映画技術が誕生するために多くの貢献をしたエドワード・マイブリッジのクロノフォトグラフィとエティエンヌ＝ジュール・マレーの写真銃である。

特にマレーの写真銃では固定した位置から、運動する被写体の連続写真を 1 枚の写真のなかに多重に撮ることができたので、ジャコモ・バッラが描いた 3 枚の絵画により近い見かけである。むしろ、多木浩二が指摘するように「マレーは運動のメカニズムを科学的に把握しようとしたのにたいし、バッラはそれをベースに美的表現を構成した」のであり、両者の目的は異なっている⁽⁷⁾。その後のバッラは、静止した絵画のなかに運動や速度を表現するだけではあき足らず、キュビズムの絵画を想起させる作風で、光や速度や自動車の運動を表現する方向へとむかった。

未来派の芸術家たちのなかで、連続写真に影響を受けたのは画家たちだけではない。わたしたちが未来派と映画の関係をさぐる上で、もっとも重要な人物はアントン・ジュリオ・ブラガーリアだろう。彼は写真と映画の両方の分野で、未来派的な作品を発表した芸術家であった。

ブラガーリアは 1889 年にローマ近郊の町フロジノーネに生まれた。父フランチェスコは映画会社チネス社の総支配人で、弟ふたりは映画監督や映画俳優という芸術家一家だった⁽⁸⁾。地元の神学校を卒業したあと、父親がローマで経営していた映画会社に入り、弟たちとともに助監督としてトレーニングを積んだ。マリネッティによる「未来派創立宣言」に影響を受けて、弟のアルトゥーロとともに写真制作をして、1911年に兄のアントン・ジュリオ・ブラガーリアの著作として『未来派フォトディナミズム』という写真集を刊行した。マリネッティから資金援助を受けた兄弟は、1913年にローマのコスタンツィ劇場で開催された未来派のイベントにおいて、フォトディナミカ（写真作品のこと）のプリントを配布したという。その後もブラガーリアは写真制作とその理論的な探求をつづけ、同年に「運動の写真」というマニフェストを出版した⁽⁹⁾。

それでは、ブラガーリア兄弟によるフォトディナミカの作品を検討してみよう。1911年の《喫煙者—マッチ—たばこ》《お辞儀》《変化する姿勢》《タイピスト》、1912年の《立ち上がる男》、1913年の《チェリスト》《薔薇》といった写真に共通するのは、スローシャッターの手法を使って人物のモーションを撮影していることだ。それによって、人物の身ぶり手ぶりによる運動の軌跡が、一定の持続する時間の幅のなかで、残像も含めて写真に定着されている。一見、マイブリッジのクロノフォトグラフィやマレーの連続写真に似ているが、彼らが多重露光によって科学的に運動を細かく分解したのに対し、ブラガーリアによるフォトディナミカでは運動の持続こそがとらえられている。

また、人物や物が静止している状態と運動している状態の両方が記録されているので、そこから動きの全体における独特のリズムを感じることもできる。岩本憲児がフォトディナミカについて指摘するように、ブラガーリアは注意深くささやかな動きの軌跡をとらえようとしたため、そこから未来派に特有のスピードや力強いダイナミズムを感じることはむずかしい。むしろ身体による運動の軌跡が、半透明になって引きずられるようなイメージで表現されることで、物理的な実体が希薄になっており、幻覚性や神秘性を感じさせる心霊写真のようにになっている⁽¹⁰⁾。

最近の研究によれば、フォトディナミカは万物が流転する世界のダイナミズムのなかで、生成変化する運動や身ぶりというものを細切れに分解するのではなく、持続する時間の幅において丸ごと記録する「動的感覚」の表現を目指していたという⁽¹¹⁾。写真は瞬間を切りとる芸術のように思われがちだが、シャッタースピードを変化させることで、一定時間の持続を記録できる。ブラガーリアがベルクソンの哲学に関心を寄せて、フォトディナミカの着想源にしたという指摘にもうなずける。さて、ここまでくれば、ブラガーリアが映画や映像に興味をもたないことのほうがおかしい。彼による映画作品を検討する前に、未来派による映画製作の試みを振りかえっておく。

未来派的映画の試み

雄々しく「未来派映画宣言」をうたいあげた未来派の面々だったが、直接的に関わった映画作品として知られるものは少ない。未来派の芸術家たちが製作や出演において参加した映画に、アルナルド・ジンナが監督した『未来主義者の生活』Vita futurista (1916)がある。ジンナがマリネッティに勧められて製作したもので、フィレンツェ市内で撮影されたという。こちらの作品は残念ながらフィルムが現存していないので作品を観ることができず、何枚かのスチル写真と作品の概要が残されているだけだ。最近の研究では、それがどのような映画であったか、次のように説明している。

「宣言」の署名者に名を連ねたマリネッティ、セッティメッリ、コッラ、バッラが脚本を担当し、マリネッティ他未来派の面々が出演した。撮影には、球面鏡を用いるなど、様々な技法やトリックが試みられた (Lista 2010: 59)。映画は、「未来主義者はいかに眠るか」「未来主義者の散歩」「物体の生にまつわる調査」など、未来主義者の心理や生態をときに過去主義者のそれと対比的に描く短いシークエンスの数々からなり、Lista (2010: 51-52)によれば、それらは自由に順番を並べ替えて上映できるよう配慮がなされていたという⁽¹²⁾。

カメラのレンズの前に球面鏡を置いて撮影すると、イメージを自在に歪ませることができる。そのようなトリック撮影を使ったのはいいとして、各シークエンスの順番をならびかえて上映できるようにしたというのはおもしろい。わたしの推測にすぎないが、おそらくフィルムの巻ごとにシークエン

スを成すように編集しておき、巻数を入れかえることで順不同に上映できるようにしたのではないか。なぜなら、ずっと後年の1950年代から70年代にかけてのアンダーグラウンド映画の作家はパフォーマンス的な上映形態をもつことがあり、ジャック・スミスが『ノーマル・ラヴ』(1963)という作品を同じような方法で、その日の気分によって順番をかえて上映したことが知られているからだ。スミスより半世紀も早く、未来派が同じような試みをしていたことに驚いてしまう。

同じく1916年にアントン・ジュリオ・ブラガーリアは、『タイス』『不実の魅惑』『私の死骸』という3本の長編映画と、短編の喜劇『オリンポスのドラマ』を製作したらしい。だが、フィルムが残っているのは『タイス』のみだ⁽¹³⁾。『不実の魅惑』は撮影に凹面鏡やプリズム・レンズを使い、それによって映像を分解したり再構成したりする効果をだしたと飯島正が書いている⁽¹⁴⁾。岩本憲児は、そのタイトルは「男たちを惑わす女の魔力」というほどの意味で、古い城を舞台にさまざまな犯罪や魔法や狂気が入り乱れる作品であり、映像的にも前衛的なスタイルだったようだという。『私の死骸』については「19世紀末のナポリのよく知られた小説を原作にしており、悪徳男爵が死の恐怖にさいなまれるというお話。ブラガーリアの娘の回想によれば、「次々と変化する妄想の心的状態を表現豊かに」描いた作品で、恐怖シーンは検閲でカットされた」と説明している⁽¹⁵⁾。いずれも今では観ることができない作品だが、ブラガーリアのフォトダイナミカの作品に亡霊や心霊写真の要素が見られたように、彼の映画にも死や幻覚や恐怖のイメージが漲っていたのではないかと想像する。きっとそこにはE・T・A・ホフマンなど幻想文学に影響を受けたドイツ表現主義の映画と共通する要素があり、ブラガーリアの映画がその先駆的な作品だった可能性も考えられる。

アントン・ジュリオ・ブラガーリアが監督し、現存する唯一の映画が『タイス』である。他の人物が監督したという指摘もあるが、仮にブラガーリアの作品ではなかったとしても、装飾美術の仕事に未来派の画家が携わったことは確かだ。本編は105分の長さだというが、フィルムの一部が失われたのか、わたしが観たバージョンはずっと短いものだった。13世紀にヤコブス・デ・ウォラギネが書いたキリスト教の聖人や殉教者についての『黄金伝説』という書物があり、それに登場する遊女「聖タイシス」のストーリーを現代に翻案した映画だという。この時代におけるイタリアのジャンルものである「ディーヴァ映画」としてつくられており、その内容も典型的なメロドラマである。

美しいスラブ系の伯爵夫人であるヴェラは、既婚の男性を誘惑して、彼らを破滅の瀬戸際に追いこんでいる。彼女は恋のゲームをくり返すが、本当のところは誰のことも愛していない。ときどき、そのことで自分でも悲しくなる。親友のビアンカ伯爵夫人にはサン・レモ伯爵という恋人がいるが、ある日、ヴェラはその伯爵をも誘惑する。親友の行動を知ったビアンカはうつ病になり、そのせいで馬から落ちて死んでしまう。ついにヴェラは犯した罪の重さを自覚し、自分の部屋で悶々と悩み苦しむ。

映画の最初のほうにヴェラが自宅でくつろぐ場面があるが、彼女が立ちあがるとその壁には大きな人間の目の絵がいくつも描かれている。ヴェラのことをじろじろと見る世間の人びとの視線の喩であるのか、それとも、人びとに見られているという彼女の強い自意識を表現しているのか。ヴェラの心象風景を表現する室内セットを担当したのが、未来派の画家で彫刻家で舞台美術家であるエンリコ・ブランポリーニであり、彼は1915年に「未来派舞台美術宣言」を書いた人物でもあった。

『タイス』の物語の終盤だと思われるが、ヴェラが親友のビアンカの死によって、生まれてはじめて心から後悔し、自室にこもって自殺しようとする。この場面は、ヴェラを演じる女優の身体パフォーマンスと、セットの室内美術だけで人物の心象風景を描いていく先鋭的な映像表現になっている。その心理描写の多くを、ブランポリーニの舞台美術が担っているのだ。画面手前に格子が置かれ、その

むこうにフルショットでヴェラがいる。右の壁には巨大な円形の、左の壁にはひし形の螺旋模様が描かれ、中央の壁には幾何学的な無限回廊が描かれてあって、その奥にみみずくを思わせる図柄がある。ヴェラの心理描写を補完するというよりも、彼女が陥っているめまいの感覚を鑑賞者にも感じさせるような強烈な室内装飾である。

場面が展開していくと、さらに演劇性が増してくる。大きな幾何学模様が描かれたセットのなかをヴェラが立ち迷い、そこへ激しくスモークが焚かれる。螺旋模様の中心に唇をかたどった絵があり、そのなかから煙が立ちのぼっている。字幕タイトルに「聖タイシスは、致命傷を与える香水の煙のなかで、意識が混濁してくる」とあるので、自死を試みている場面なのだとわかる。しかし、ヴェラは自己保存の本能に従って、その毒ガスから逃れようとする。格子状の壁の前で、煙に包まれて苦しみ悶えるヴェラ。時計のクローズアップとヴェラが身悶えるショットが交互につなげられ、悶絶する恐ろしい時間が表現されている。最後に、暗闇のなかに無数の刃物があらわれ、ヴェラはそのなかで息絶える。

ブラガーリアが監督したとされる『タイシ』は、映画全体としてはジャンルもののメロドラマだったが、いくつかの秀逸な場面において、前衛的でアーティスティックな映像表現が実現されていた。ブランポリーニが担当した装飾美術と、ヴェラ役の俳優の演技によって、人物の感情や精神状態が視覚的に表現されていることが特徴である。それは「未来派映画宣言」に書かれたように、主人公の不安な心理状態を視覚的なアナロジーを使って表現する実験であったといえる。これらの装飾美術がどれだけ未来派の理念を体現したものかはわからないが、少なくとも、世界的に見てもっとも早いアート・フィルムの試みが未来派の芸術家たちによってなされたことは確かなようだ。

注

- (1) 多木浩二『未来派』コトニ社, 2021年, 17-18頁。
- (2) 「未来派創立宣言」多木陽介訳, 同上, 244頁。
- (3) 「未来派的映画」多木陽介訳, 同上, 333-334頁。
- (4) 同上, 334頁。
- (5) 岩本憲児「映像の実験 イタリア未来派の写真と映画」『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社, 1998年, 23-24頁。
- (6) Christel Tsilibaris, *Essay by Christel Tsilibaris Marcel Fabre's Amor Pedestre*, FASHION IN FILM. (<http://www.fashioninfilm.com/essay/marcel-fabre-amor-pedestre/> 最終確認 2023年6月12日)
- (7) 『未来派』, 48頁。
- (8) 飯島正『前衛映画理論と前衛芸術』白水社, 1970年, 54頁。
- (9) Mitra Abbaspour, *About the Artist*, MOMA.org. (<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/16790.html> 最終確認 2023年6月13日)
- (10) 『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』, 16-17頁。
- (11) 角田かるあ「〈未来主義絵画技術宣言〉を読む:「着想源」にみるフォトダイナミズムの理論」『立命館言語研究』33(2), 2021年。
- (12) 石田聖子「1910年代イタリア映画のなかの未来派映画」『立命館言語研究』30(3), 2019年, 63頁。
- (13) 『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』, 17頁。
- (14) 『前衛映画理論と前衛芸術』, 54頁。

(15) 『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』, 18-19 頁。

執筆者について——

金子遊（かねこゆう） 1974 年生まれ。批評家，映像作家。現在，多摩美術大学准教授。小社刊行の主な訳書には，マイケル・タウシグ『[ヴァルター・ベンヤミンの墓標](#)』（2016 年），アルフォンソ・リンギス『[暴力と輝き](#)』（2019 年，いずれも共訳）などがある。