

〈未来派的世界再構築〉を読む

——空間主義の目——

巖谷陸月

1. はじめに

1915年に発表された〈未来派的世界再構築〉(図1)は、1931年の〈航空絵画宣言〉とともに、しばしば、ルーチョ・フォンターナ(1899-1968)が1940年代後半から提唱した空間主義(Spazialismo)の思想的な源泉としてとりあげられる。未来主義に比べれば宣言文の価値が重視されないこの運動は、思想面において「未来派の生硬な引き写し」であると説明されることすらあった。

フォンターナは未来主義者を、中でも特にウンベルト・ボッチョーニ(1882-1916)を高く評価したうえで、空間主義者はそれすらも超克すると述べているが、実際のところ、空間主義の複数の宣言を通して見えてくる考え方の本質的な部分には、確かに未来主義と通底するものがある。空間主義の思想的な骨子が、数多くの宣言文によって語られてきた未来主義の思想によって支えられているという事実は疑いようもないことだ。

しかし、それでもなお、空間主義は未来主義の「引き写し」ではあり得ない。フォンターナは、未来派の遺産を換骨墮胎し、己の文脈において再構築しなおすことで、第二次世界大戦後の荒れたミラノの地から、イタリアの前衛芸術を牽引してゆく、強かな芸術家なのである。

そこで、本稿では、〈未来派的世界再構築〉について、この宣言が描きだす「世界の再構築」の手法が、空間主義においてどのような形で時に維持され、時に読みかえられ、組みかえられてゆくのかを考察してゆきたい。

これに先立ち、まずはこの宣言について、基本情報と全体構成を確認し、制作過程と、内容から見る未来派の宣言文中における位置づけを確認する。そのうえで、筆者がこれまでに翻訳



(図1) 〈未来派的世界再構築〉 1915年3月11日発表

した空間主義の複数の宣言文を用いて、フォンターナの言説との比較をおこなうことにした。なお、本稿末尾には、〈未来派の世界再構築〉の試訳も掲載する。

2. 宣言の基本情報と全体構成

〈未来派の世界再構築〉は、1915年3月11日にミラノで発表された全4ページにわたる未来派の宣言文¹⁾で、署名者は、「抽象主義的未来主義者²⁾」たるジャコモ・バッラ (1871-1958) とフォルトゥナート・デペーロ (1892-1960) の二名である。

本文の冒頭部分はず、これまでの未来主義の宣言及び著作を6点挙げ³⁾、それらの成果をふまえてバッラとデペーロが進めてゆこうとする「全世界の再構築」について述べている。この再構築における新たな概念として、「造形複合体 (il complesso plastico)」を示し、その第一号はバッラの探求の結果として制作された事実を語ったうえで、「造形複合体」の性質が11の言葉を用いて説明された。この「造形複合体」に対するマリネッティの賛辞によってこの部分は締めくくられる。

さらに、この次の「造形複合体の物質的構築 (la costruzione materiale del complesso plastico)」の項目では、具体的にどのような素材と手段を用いて「造形複合体」を制作するかが述べられ、これに続く「体系的かつ無限の発明・発見 (la scoperta-invenzione sistematica infinita)」の項目では、未来主義者が自らの体験する世界のあらゆるものを通じて発見・発明に至ること、さまざまな新しい芸術概念を直観することが述べられている。文脈から、この発明・発見と、芸術概念の直観は、「造形複合体」の制作の前提にあるものと定義できる。

このあとには、「未来派的玩具 (il giocattolo futurista)」、「人工的風景 (il paesaggio artificiale)」、「金属製の動物 (l'animale metallico)」という三つの項目が並ぶ。これらの項目は、全体としては、「造形複合体」の作例をより具体化して説明しているものと理解できる。

特徴的なのは、「風景」をのぞく「玩具」と「動物」がいずれも、これらの制作を通して、結果的に到達する“望ましい未来”の姿を語っている点だろう。ここで描かれる“望ましい未来”は、明確に戦時を意識したもので、「玩具」では、身近なものを通して彼らの生きる現代とそれに続く未来において“望ましい人間”を育まんとし、「動物」では、その制作物そのものが、来たるべき戦争⁴⁾のために構築される。

最後に、これらの発明はあくまでもイタリアの未来主義によるものであること、イタリアの才能のみが抽象的な造形複合体を直観しえたことを記し、未来主義の様式が決定され、その様式がこの先長く感性を支配するであろうと述べて、宣言は締めくくられている。

この宣言を単体で通読すると、冒頭部分から「造形複合体の物質的構築」と「体系的かつ無限の発明・発見」までの流れのあとに、「未来派的玩具」「人工的風景」「金属製の動物」の三項目の置かれる文脈が、やや不明瞭に感じるだろう。特に、後段の最初に置かれる「玩具」について、未来主義者が、なぜ「玩具」という形を選ぶのかという理由づけが不足している印象を受ける。

また、この「玩具」と「動物」については、多少なりとも通底する部分が見てとれるのに対し、「風景」は、後段の三項目の中で、いくぶん異質な内容を扱っているように感じる。ここで再びバッ

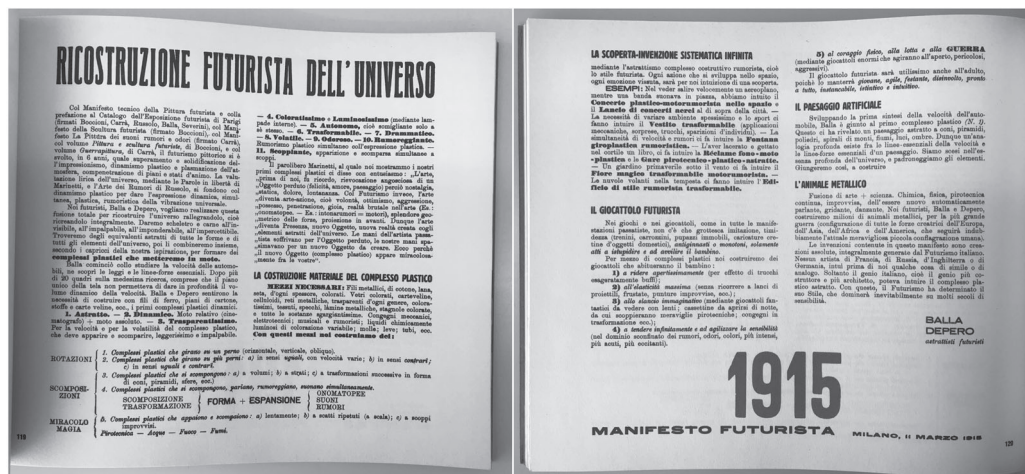
ラの名が挙げられているために、冒頭部分でのバッラの探求とこの項目の内容が呼応し、宣言全体の中で浮き上がって見える。この宣言において、その発見が個人に帰される内容はバッラの探求を語る言葉のみであり、デペーロ個人に帰される内容は存在しない。

本宣言がこうした印象を与える理由について考察するにあたり、初版以降の記述の変化を確認したのち、宣言の制作過程と、宣言内で扱われるアイデア、未来派の宣言の文脈上どう位置づけられるのかを見てゆく。

3-1. 《ボルト綴じ本》における追加変更

管見する限り、〈未来派の世界再構築〉には、Direzione del movimento futuristaによって発表された初版⁵⁾以外、同年および近い年代に改訂などがなされた別ヴァージョンは確認されない。

ただし、1927年に出版されたデペーロの《ボルト綴じ本》にはこの宣言が所収され⁶⁾、テキストは二段組となり、字体も変更されている（図2）。また、1915年発表の宣言に掲載された「着彩造形複合体」の作品図版⁷⁾は掲載されていない。このため、文中でバッラの作品図版を例として挙げている箇所⁸⁾を読んだ際、具体的にどの作品について述べているかは不明瞭になっている。加えて、宣言タイトルのすぐ下に挿入されていた“ラ・バルツァ（LA BALZA）”についての宣伝⁹⁾も削除され、最終ページとなる2ページ目の下部に「1915 MANIFESTO FUTURISTA」と大きく記された。



（図2）〈未来派の世界再構築〉1927年の《ボルト綴じ本》のレプリカに掲載されたもの

このほか、文が追加・変更された箇所や、初版で強調されていない部分に太文字が用いられていたり、初版になかったコロンが挿入されていたりする箇所も確認できる。以下の表に、1927年の宣言において変更された箇所をまとめたので、これとともに別添の宣言文の邦訳を参照されたい。

表1 MF1915とDEPERO1927の対照表

	MF1915	DEPERO1927
判型・ページ数	縦長, 全4ページ	横長, 全2ページ
図版	バッラ作3点, デペーロ作3点	なし
宣伝	タイトル左下に"LA BALZA"について宣伝あり	なし
文中の強調箇所の追加	冒頭部第二段落末尾 Troveremo degli equivalenti artratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo I capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.	冒頭部第二段落末尾 Troveremo degli equivalenti artratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo I capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.
	La costruzione materiale del complesso plastico (段落末尾) Con questi mezzi nei costruiamo dei	La costruzione materiale del complesso plastico (段落末尾) Con questi mezzi nei costruiamo dei :
文言の追加・変更	冒頭部第三段落最終文 Balla senti la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., i primi complessi plastici dinamici.	冒頭部第三段落最終文 Balla e Depero sentirono la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., i primi complessi plastici dinamici.
その他変更・追加事項	冒頭部最終段落 マリネッティの言葉の引用部を囲む括弧に«»を使用	冒頭部最終段落 マリネッティの言葉の引用部を囲む括弧に"»"を使用
		最終ページ下部に赤字で大きく 1915 , その下に MANIFESTO FUTURISTA の文字

宣言の発表から12年後、署名者の一人であったデペーロの書籍にこれが所収された際の変更のうち、テキストの段組や字体の変更は、この書籍の判型とデザインにあわせたことで起こったものと考えられる。図版の削除もまた、書籍がデペーロ個人のものであるのに対して、宣言の図版は6点中3点がバッラのものであったことによるだろう。

また、二箇所の太字による強調の追加については、宣言の意図をより明確にするための改訂であるだろう。一つめの箇所の強調は、本宣言の根幹に置かれる「造形複合体」という語の初出であるためと見られ、もう一つは、1927年の書籍において、この箇所までの文章が二段組で掲載されているのに対し、これに続く内容が二段のコラムの下部に横たわるように掲載されているため、前段からのつながりと独立して受けとられる可能性を懸念したのではないかと考えられる。

これらに比して、冒頭部分第三段落の最終文における文言の追加と変更からは、デペーロのはっきりとした意図が読みとれる。諸々の素材を用いて「最初の動的な造形複合体を構築する必要を感じた」のは、1915年の宣言ではバッラのみだったが、1927年においては「バッラとデペーロの両者」であったと主張されている。

この部分の直前には、バッラが探求ののちに、絵画という平面の表現技法では「速度の動的なヴォリュームを奥行きの中に委ねることは不可能であると悟った」と記されており、それが「最

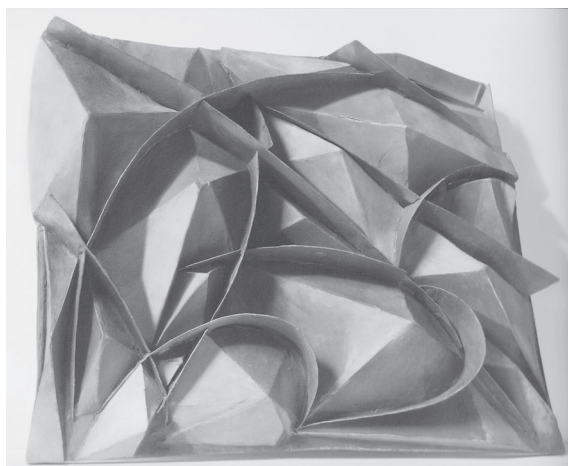
初の動的な造形複合体」の制作へつながったと読める。対して、デペーロの制作動機はこの部分に記されていないため、「最初の動的な造形複合体」をバッラのみならずデペーロも制作したと主張する12年後の追加は、いささか唐突で、文脈を乱すように感じられなくもない。

とはいえ、ここでは、「最初の動的な造形複合体 (i primi complessi plastici dinamici)」と複数形が用いられているため、いくつか制作された最初期の作品に、デペーロのものも含まれていたと理解することも十分に可能である。宣言の後半、「人工的風景 (il paesaggio artificiale)」の項目内で、1915年版には掲載されていたN.1の《大音響+速度の着彩造形複合体》(図3)の図版を引きながら、バッラが「第一号の造形複合体に (al primo complesso plastico)」到達したと述べている箇所から、少なくとも、「最初の動的な造形複合体」のうちでも「第一号」はバッラのものであったに違いなく、それに続く最初期の作品のいくつかに、デペーロのものが含まれていたと解釈できる。

実際、バッラの《大音響+速度の着彩造形複合体》は1914年の作であり、デペーロが未来派のグループに正式に加わったのはこの年の終わりのことで、彼は翌年の初頭から、「発動騒音造形複合体 (complessi plastici motorumoristi)」の制作に乗りだしたという¹⁰⁾。例えば、もとの宣言に掲載された図版のうち、N.5の《層分解と同時進行する発動騒音着彩造形複合体》(図4)は、1915年の作であることが知られている。

3-2. 宣言の制作の経緯とデペーロの主張

デペーロがおこなった追加・変更から如実に感じとれるのは、宣言の制作において自らの果たした役割の大きさを強く主張せんとする年少の芸術家の姿だ。前述したとおり、〈未来派の世界再構築〉の文中には、バッラによる具体的な探求や作品制作の記述はあれど、デペーロによるその記述はない。宣言中で個人に帰される内容は、“バッラが自らの探求を通して、「第一号の動的な造形複合体に」達したこと”，この一点のみである。一見して、これは宣言の制作の主



(図3) ジャコモ・バッラ《大音響+速度の着彩造形複合体》1914年
木、厚紙と錫の薄板、油彩、52x60x7cm、個人蔵

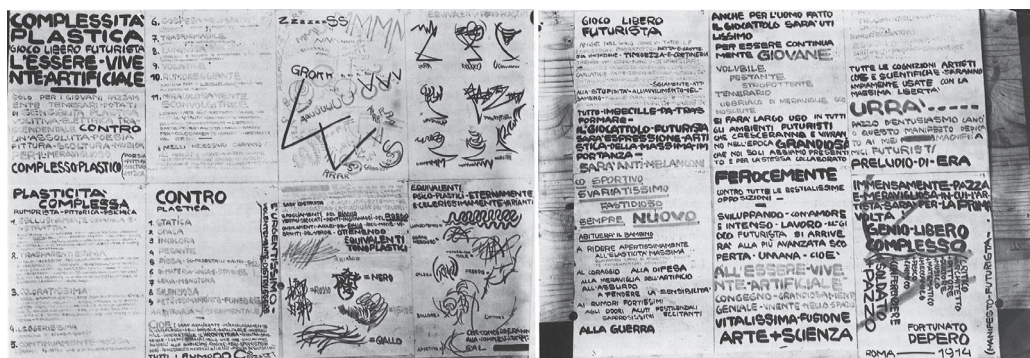
導権が年長のバッラにあり、当時まだ未来派のグループに加わって日も浅く、芸術家としてのキャリアも短かったデペーロには具体的な探求が存在しなかったために起こったように感じられる。先行研究においても、1968年の時点では、マウリツィオ・ファジョーロ・デッラルコが、この宣言の大半はバッラによるもので、デペーロが関与したのは「未来派的玩具」の項目のみであったと捉えている¹¹⁾。

これに対し、ブルーノ・パッサマーニは、1969年、デペーロもバッラも存命中の1951年に、〈未来派的世界再構築〉の草稿として、デペーロが絵筆で書いた宣言〈造形的複合性－未来派的自由遊戯－人工的生物〉(図5)が、ジャンピエロ・ジャーニの出版したリブレットに掲載されていると指摘し、宣言の原案の制作主体は、むしろデペーロにあったという見解を示した¹²⁾。この宣言の手稿には「ROMA 1914」の文字が見られるため、年記を信ずるのであれば、パッサマーニの説は成立しうる。

ところが、1982年にバッラについての大著を上梓したジョヴァンニ・リスタによれば、〈未来派的世界再構築〉の起草段階には、エンリコ・プランボリーニも関わっており、彼らにインスピレーションを与えたのは、パレエ・リュスを率いたセルゲイ・ディアギレフと、このパレエ団のプロジェクトに関わったミハイル・ラリオーフによる孔雀役の衣装のアイデアであったという¹³⁾。さらに、デペーロが〈造形的複合性－未来派的自由遊戯－人工的生物〉を制作したのは、1915年2月にローマに滞在していたディアギレフとの出会いのあとであったとしたうえで、この時期に同じくプランボリーニが〈運動－騒音の絶対的構築〉を起草していたものの、彼は他2名に知られぬようにポッチョーニに宣言の出版を持ちかけたことで、未来派の運動から退けられたとも述べている¹⁴⁾。この時期、ポッチョーニはローマにおり、宣言として形になるようとしているアイデアがバッラに端を発するものだと理解していたために、宣言の署名者はバッラとデペーロの二名となったようだ¹⁵⁾。

このリスタによる記述は、デペーロの〈造形的複合性－未来派的自由遊戯－人工的生物〉の年記が後年に加えられたものと考えれば成立する見解であり、ラリオーフの衣装についてのバッラのメモは、宣言の内容と呼応している。ラリオーフはこの「機械的な衣装」のデザイン案において、「多彩色の布による造形物を支える金属製の構造体」を構想したうえで、この孔雀の尾羽が開くメカニズムや、「孔雀の尾羽の造形部品が思いがけない音の影響で動く」ことなども提案しており¹⁶⁾、これらすべてが〈未来派的世界再構築〉の語る「造形複合体」のイメージにおいて踏襲されている事実をふまえれば、〈造形的複合性－未来派的自由遊戯－人工的生物〉の手稿に残された年記を後年のものとするに無理はない。

実際、宣言中の「体系的かつ無限の発見－発明」の項目には、このラリオーフの衣装の構造をイメージさせる、「変形しうる衣服」や「発動騒音的で変形しうる魔法の花々」といった「直観」の結果としての発明が並んでおり、「金属的動物」の項目も同様につながりを感じさせる。さらに、バッラは1914年の時点で〈反中立的衣服〉の宣言を発表し、この中で未来派の衣服について、「空気圧で動くボタンによって、いつでもどこでも、衣服のどの位置でも」、さまざまな種類の布のアップリケを加えて「変えることのできる」ものと定義していることから¹⁷⁾、ラリオーフの衣装デザインが、バッラのすでに持っていたアイデアからすれば、きわめて共感しやすいものであったことは明白だろう。



（図5）フォルトゥナート・デペーロによる、絵筆で書かれた〈造形的複合性－未来派の自由遊戯－人工的生物〉
1914年もしくは1915年2月

以上のことから、この宣言で扱われたアイデアの中心にいたのはバッラであったが、〈未来派の世界再構築〉という宣言の下敷きとなる内容を成文化したのはデペーロであり、同時にプランボリーニも草稿段階に関わっていたが、宣言の発表に至るまでに排斥された、という流れが読みとれる。〈造形的複合性－未来派の自由遊戯－人工的生物〉が1915年2月のディアギレフとの出会いのあとの制作であり、その出会いがバッラと共有されていたとすれば、宣言の制作におけるデペーロの貢献は、アイデアに関わるものである以上に、成文化するというそのものにあっただかもしれない。

デペーロは、1927年の書籍において、「最初の造形複合体」の制作者として自らの名を1915年の宣言に挿入するとともに、「造形複合体」のうちでも、「発動騒音造形複合体」の構想者としての自らを強く打ちだしている¹⁸⁾。実のところ、これは12年後に突然おこなわれた主張ではなく、宣言の翌年のローマにおけるデペーロの個展のパフレットにおける宣言では、「発動騒音主義」という最初の項目で、〈未来派の世界再構築〉において述べられた内容について、バッラとデペーロそれぞれがどのような部分を担ったかを明らかにせんとしていた。

宣言とともに：われわれバッラ－デペーロが提示した〈未来派の世界再創造〉とともに。バッラ：複数の色面－銀紙－羊毛などを用いた抽象的かつ動的な等価物の絵画－造形的複合性の最初の探求；私：発動騒音主義の、つまり、抽象的－動的－透明な－極めて鮮やかな－芳香を放つ造形的表現の複合的融合の、相対的な技術計画をとまなう最初の例¹⁹⁾。

この部分でデペーロは、「絵画－造形的複合性」を最初に探究した人物としてバッラを位置づけ、「発動騒音主義」の最初の例示をおこなったのは自らであると主張している。この内容について、バッラがとりたてて訂正を求めていること、また、ボッチョーニやマリネッティもこれを受け入れていたであろうことは、パフレットに、デペーロがこの三名によって認められた未来主義者である旨が明記されており、内覧の際にはマリネッティとバッラが訪れる予定であると記されていることからうかがえる²⁰⁾。

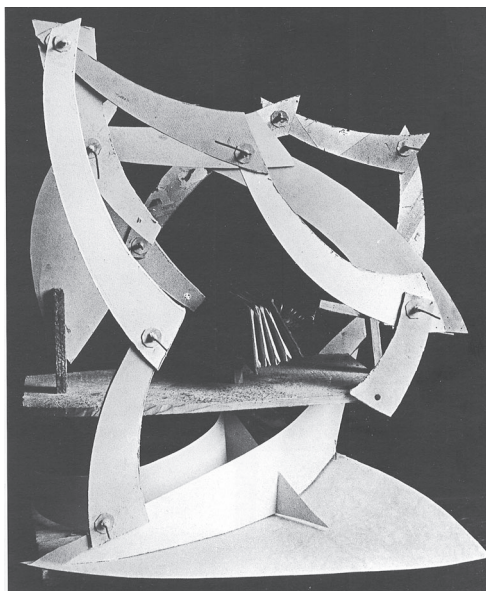
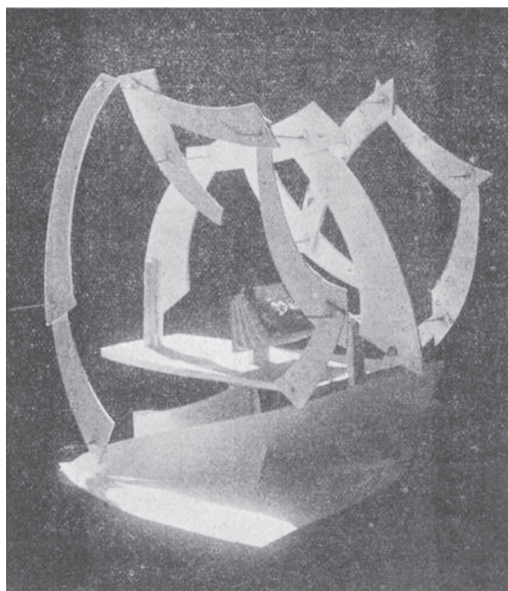
しかし、リスタは、宣言のテキストが、バッラのそれまでの活動と完全に重なると考えており、

デペーロの宣言における貢献をきわめて小さく見積もっている²¹⁾。デペーロの未来派としての探究は、ほぼ〈未来派的世界再構築〉において始まったといってもよく、バッラのすでに持ち得ていた「造形複合体」というアイデアに同化していったというのがリスタの見立てである。

アイデアの成文化という作業を、宣言文というもの — あくまで、言葉で綴ることによって形を成すもの — の制作過程においてどれだけ重視するかによって、これらの事実の受けとり方は多少なり変わってくるため²²⁾、慎重を期す必要はあるが、デペーロの制作活動は、1913年12月にローマを訪れて以降、急激に未来派の、そしてバッラのそれに近づいてゆく。デペーロの未来派としての思想に、バッラのそれが大きな影響を与えたことは疑いようがない。

とはいえ、〈未来派的世界再構築〉に掲載されたデペーロの作品のうち、《層解体と同時進行する発動騒音着彩造形複合体》については、宣言に掲載された以外にも別の写真(図6)が残っており、この作品が作成後に姿を変えられるものであったことは見てとれる。詳細は不明であるが、ふいごのパーツがついていること、また、「騒音」とある以上、動力によって姿を変え、音を発するものとして構想された可能性が高い。対して、バッラの三点の作品のうち、《大音響+速度の着彩造形複合体》は実物が残されており、これはそれ自体が動く作品ではない。少なくとも、現存するバッラのこの時期の作品に、キネティックな要素の含まれる立体造形物は存在していない²³⁾。また、バッラの作品のタイトルにはどれも「発動騒音 (motorumorista)」の語が付されていないことから、当時、この言葉を用いた具体的な作品も制作してはいなかったと推測される。

以上をふまえるならば、デペーロは、その基となるアイデアが、たとえ、リスタが示唆するように、バッラからの借り物であったとしても、「発動騒音主義 (motorumorismo)」の実例を示さんとして造形作品を制作していたのであり、1916年のパンフレットにおけるこの若き芸術



左：(図4) フォルトゥナート・デペーロ《層解体と同時進行する発動騒音着彩造形複合体》1915年
木、着彩厚紙、錫、金属パーツのふいごのアッサンブラージュ、サイズ不明、現存せず
右：(図6) 変形した図4を別方向から撮影した写真

家の主張に矛盾はない。この語を形成する，“moto”の要素についても，“rumorista”の要素についても、それだけでは新しいものといえないが，“motorumorista”という語そのものはこの宣言にはじまる。そして、この語が想起させるキネティックな要素を持つ作品を宣言の発表段階で完成させていたのは、確かに、バッラではなくデペーロであったと理解すべきだろう。

また、未来派の宣言文において「玩具（giocattolo）」という言葉が用いられたのは、〈未来派的全世界再構築〉がほとんど初めてであり²⁴⁾、「未来派的玩具」の定義は、この宣言におけるものが確実に初めてである。この「未来派的玩具」については、デペーロの〈造形的複合性－未来派的自由遊戯－人工的生物〉においてもすでに記述が認められ、これが赤ん坊に習慣づけるであろうことについての記述も、〈未来派的全世界再構築〉において引きつがれている²⁵⁾。

また、〈造形的複合性－未来派的自由遊戯－人工的生物〉の手稿の中では、「未来派的遊戯」を発展させてゆくと、芸術と科学の融合たる「人工的生物」に到達する旨が書かれており、この「人工的生物」は、〈未来派的全世界再構築〉における「金属的動物」につながるものと考えられる²⁶⁾。これを見る限り、「未来派的玩具」や「金属的動物」に至るアイデアが先達のそれに連なるものであったとしても、それを成文化したのがデペーロであったことは疑いない。

以上をふまえれば、〈未来派の世界再構築〉の根幹にある「造形複合体」のアイデアの根幹には、バッラのそれまでの探求とラリオーフの衣装案の与えた靈感があり、それを成文化し、具体的に作品制作をするうえで、デペーロが重要な役割を担ったと考えるべきだろう。

3-3. 〈未来派的全世界再構築〉の位置づけ

宣言発表当時にデペーロが制作を試みていた「発動騒音造形複合体」のように、造形物それ自体が動くという発想は、すでにボッチョーニが〈未来派彫刻技術宣言〉においてふれているもので、「造形複合体」が用いる素材についても、彫刻宣言文中で挙げられている素材が複数見られる²⁷⁾。この宣言中で明言されているとおり、未来派の美的革命は印象派絵画の探究からはじまり、それを超克してゆくもの²⁸⁾であって、その本質は、ボッチョーニの『未来派の絵画と彫刻』において述べられたとおり、ダイナミズムを「対象を切断したり、その対象を養う唯一の要素である生命、つまり運動から切り離したりすることのない、印象の凝固」と規定することにある²⁹⁾。

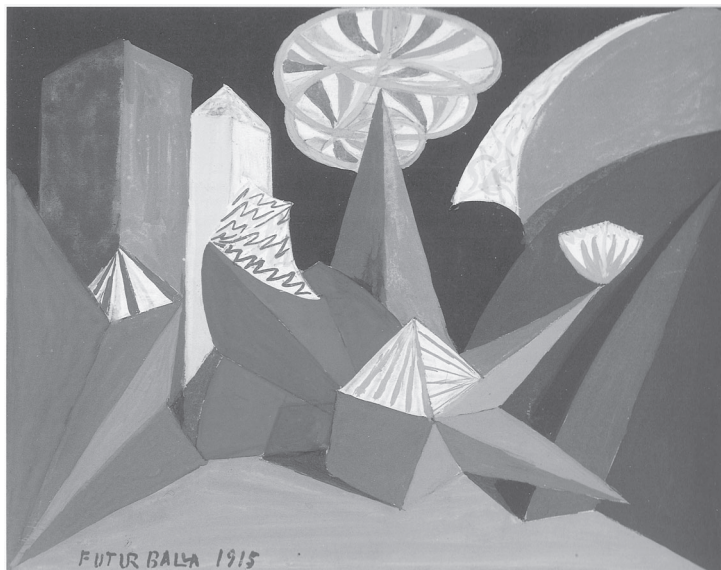
バッラが自動車の速度を研究する中で、「速度の動的なヴォリュームを奥行きの中に委ねる」ために、カンヴァス上での表現ではなく立体へ移行し、第1号の「造形複合体」に到達する流れは、まさに、ボッチョーニによるこのダイナミズムの規定とつながるものとして読むことができる。バッラは、《大音響+速度の着彩造形複合体》において、抽象的な形態に還元した風景の諸要素と、速度の総合（sintesi）である線の要素、つまり力線³⁰⁾を一体化させているのだ。そして、この力線は、バッラの探求が「自動車の速度」に始まったゆえに、「大音響」の要素をも含有している³¹⁾。この作品は、それぞれが個々の要素に分断されることのない「山や川、光や影」、そして、その場の気や雰囲気を含む状況の中、展開する音と速度も含めたあらゆるものが渾然一体となって体感される「風景」という対象の印象を凝固したものだとして理解できる。さらに、ここにはカッラによる〈音響、騒音、そして匂いの絵画〉で述べられる抽象的造形総

合体 (insiemi plastici astratti) のイメージもまた含まれている。風景の諸要素が抽象化された形態に還元される流れは、この宣言の内容に連なるもの³²⁾として読むことが可能だ。

つまり、宣言冒頭のバッラによる「造形複合体」への到達と、「人工的風景」の項目において語られる内容は、これまでの宣言中で定義されてきたことと、絵画を中心としたバッラの確かな探究を想定し、確認しているゆえに、他の部分に比べて一層、文脈が鮮明なのである。

これに対して、「未来派的玩具」と「金属的動物」の項目は、すでに述べたとおり、宣言の制作の直前に、ラリオーフの衣装からバッラやデペーロが受けたであろうインスピレーションにこそ、より強く結びつく。「金属的動物」についての説明で、「自動的に話し、叫び、踊る新たな存在 (dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante)」と、「踊る」要素が登場することもまた、このことを強く意識させる。のちの1917年にローマのコスタンツィ劇場で初演された、バレエ・リュスの《花火》におけるバッラの装置制作 (図7) を思えば³³⁾、宣言中の「造形複合体の物質的構成」と「体系的かつ無限の発明・発見」の項目において出現する“花火の (pirotecnico)”という語もまた、ロシアの才能との出会いの影響を感じさせるものとして受けとれる³⁴⁾。これらの記述は、新たなインスピレーション・ソースと、新たな人物による宣言の成文化の中で生まれてきたものであり、未来派において既存のアイデアの発展ではあっても、「人工的風景」に語られるような具体的で確かな探究はまだ背景に存在しない。

さらに、「人工的風景」において語られる最初の造形複合体は、それ自体が動くものではないという点において、「未来派的玩具」と「金属的動物」と比した際に異質である。バッラの「造形複合体」への到達において、完成した作品それ自体が動くことはない。これはまさに、バッラが「絵画制作ののちに」到達した表現であり、宣言の他のあらゆる部分で述べられる、「それ自体が動くこと、可変であること」と解離している。これらの事実が、宣言文を通読した際に



(図7) ジャコモ・バッラ 《花火》のための造形的舞台装置の下絵 1916-17年
紙に油彩, 15.9x19.5cm, スカラ座美術館 (ミラノ)

バレエ・リュスの1917年のローマ公演における、ストラヴィンスキー作曲《花火》のために制作

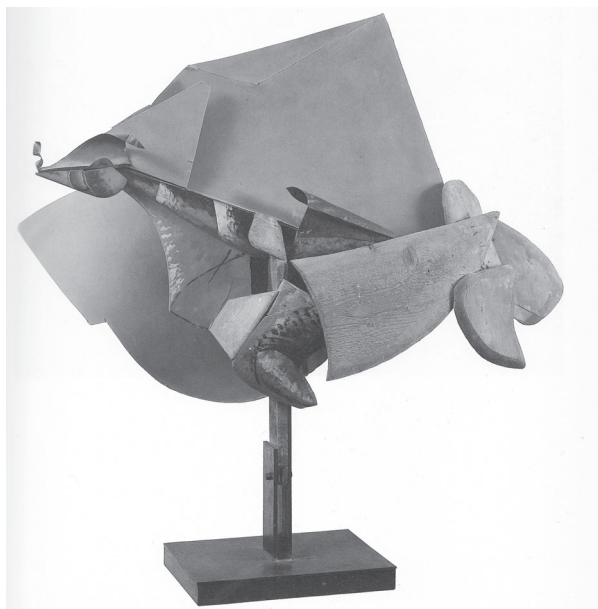
受ける、どこかちぐはぐな、同じ土俵にない物事を同時に扱っているかのような印象を形成したのだと考えられる。

とはいえ、こうした異なる文脈が、「造形複合体」という言葉で一つに縫い合わされていることもまた、本宣言が重要視される一端となっているだろう。本宣言は、まさに、これ自体がこれまでの宣言の「複合体」そのものなのだ。

〈未来派的世界再構築〉は、冒頭第一段落で、先立つ複数の重要な宣言を挙げてその核となる内容を確認し、そのすべてを総合・統合したものとしての「造形複合体」を提案している。しかも、その「造形複合体」は、「空間の中で展開されるあらゆる行動、あらゆる情動」を発見の直観としているゆえに、システムティックかつ無限に生みだされ続けるのである。この、あらゆるものを発見の直観とし、それに等価物を見いだしてゆくことで作品を生み出す態度は、これ以降の未来派の活動全てに通底するものといえる。締めくくりで述べられるとおり、本宣言は、未来主義が自らの様式を決定したものであり、その様式は幾世紀とまではゆかぬまでも、未来派の感性を長く支配することになる。

なお、リスタによれば、ポッチョーニの《走る馬 + 家のダイナミズム》（図8）は「構造の機械的な変更を可能に」した作品で、本人は「鑑賞者の積極的な参加」を前提に、この彫刻は姿を変えうるものだと考えていたという³⁵⁾。これに従うなら、デベーロが《層解体と同時進行する発動騒音着彩造形複合体》において試みていることは、ポッチョーニの1912年の挑戦の流れを汲むものとして位置づけられるだろう。

また、この、“造形物に鑑賞者が手をふれ、その形を変化させる”という発想は、〈反中立的衣服〉でバッラの述べた、“さまざまな種類のパーツを自由につけ加えることで変形させられる



（図8）ウンベルト・ポッチョーニ《走る馬 + 家のダイナミズム》1912年
グアッシュ、油彩、木、厚紙、絵の描かれた銅と鉄、112.9×115cm、
ペギー・グッゲンハイム・コレクション（ヴェネツィア）

衣服”という発想と重なりあっている。これは、〈未来派的世界再構築〉において、赤ん坊がそれにふれ、それを着て遊ぶ「玩具」について述べていることと無関係ではあるまい。〈反中立的衣服〉でバッラは、この“変形させられる衣服”について、こうした形式をとることによって、「誰もがいつでも新しい衣服を生みだせる」としており、衣服を身につけるものが、衣服の造形に關与し変形しうることを明言している³⁶⁾。

玩具も衣服もまさに、日々の暮らしと切り離すことのできないものである。「未来派的玩具」の項目で説明されるとおり、日常生活の中で彼らの芸術に關わらせることで、人々の意識を変化させてゆこうとする姿勢がここにはある。それは、クラウディア・サラリスの言葉を借りるなら、“la via dell'arte totale, arte-vita”であり、未来派的な世界の再構築によって、生きることのすべてを芸術化しようとする態度であるといえる³⁷⁾。

以上を踏まえて、次からは、本宣言と空間主義の思想について検討する。まず、空間主義の名で発表された複数の宣言について基本情報を概観したうえで、全体を通して語られる内容と、〈未来派的世界再構築〉の内容を比較してゆく。

4-1. 空間主義の宣言文概観

ルーチョ・フォンターナは、イタリア移民の子としてアルゼンチンのロサリオで生まれ、主にミラノを活躍の場とした芸術家である。第二次世界大戦中、戦火を避けて母国へ帰っていたこの芸術家は、1947年にミラノに戻って以降、以下の表のように、複数の宣言を発表した³⁸⁾。これをもってフォンターナは、空間主義の提唱者として知られるようになる。

表2 空間主義に関連する宣言文一覧

	発表年月日	タイトル邦訳	原題	発表地
	1946年	〈白の宣言〉	Manifesto BLANCO	ブエノスアイレス
1	1947年末もしくは1948年初	〈空間主義者たち1〉	SPAZIALI	ミラノ
2	1948年3月18日	〈空間主義者たち2〉	SPAZIALI	ミラノ
3	1950年4月2日	〈規定の提言〉	PROPOSTA DI UN REGOLAMENTO	ミラノ
4	1951年9月27日～29日	〈技術宣言〉	MANIFESTO TECNICO	ミラノ
5	1951年11月26日	〈空間芸術宣言〉	MANIFESTO DELL'ARTE SPAZIALE	ミラノ
6	1952年5月17日	〈テレビジョンのための空間運動宣言〉	MANIFESTO DEL MOVIMENTO SPAZIALE PER LA TELEVISIONE	ミラノ
7	1953年9月	〈空間主義と20世紀のイタリア絵画〉	LO SPAZIALISMO E LA PITTURA ITALIANA NEL SECOLO XX	ヴェネツィア
8	1958年6月	〈第29回ヴェネツィア・ビエンナーレにおける空間主義者たち〉	SPAZIALI alla XXIX BIENNALE di VENEZIA	ヴェネツィア

※〈空間主義者たち1〉と〈空間主義者たち2〉の原題はいずれも"SPAZIALI"である。1950年の〈規定の提言〉に、大文字で始まる Spaziali を名詞として扱っている箇所があり、前後の内容から、この語は空間主義に關わる者たちを意味していると考えられるので、本稿では「空間主義者たち」と訳した。本来であればタイトルの訳語はいずれも〈空間主義者たち〉となるが、便宜上、成立の早い順に番号を挿入している。

本表に掲載した宣言のうち、プエノスアイレスで発表された〈白の宣言〉にはフォンターナの署名がない³⁹⁾。このため、現在では、彼と親交のあった現地の若手芸術家たちによって起草された宣言と考えるのが一般的で、フォンターナがイタリアに戻って最初に発表された〈空間主義者たち1〉が、実際の第一宣言と捉えられている。本項では主に、この〈空間主義者たち1〉以降の宣言について扱ってゆく。

これらの空間主義の宣言全体を概観すると、〈空間主義者たち1〉および〈空間主義者たち2〉は、発表時期も近く、タイトルも共通しており、内容も重なる点が複数見られる⁴⁰⁾。この二つの宣言は、端的に言えば、空間主義の内容を述べるもので、成立の初期にあった運動が自らの目指す芸術をどのように定義していたかを示している。

これに続く1950年の〈規定に関する提言〉は、空間主義という芸術運動の輪郭を描くことを目的とした⁴¹⁾。本提言は、この芸術運動の提唱者がフォンターナであることを公的に定義し、運動の内容を箇条書きで規定している。この宣言において、空間主義は一つの芸術運動として確立されたといえる。

そして、この翌年の1951年9月、第9回ミラノ・トリエンナーレにおいて開催された「神聖比例に関する国際会議」の場において〈技術宣言〉が発表された⁴²⁾。これは空間主義という運動が国際的に認知される一つの契機であった。

また、同年の11月には、〈空間芸術宣言〉も発表されている。これは、〈技術宣言〉の発表と、フォンターナのトリエンナーレでの活躍によって、この運動が知名度を得た状況下で改めておこなわれた、所信表明に近いものである⁴³⁾。

こののちの1952年に発表された、〈テレビジョンのための空間運動宣言〉は、同時代に生まれた新たな技術である、テレビジョンを用いて、空間芸術を制作するにあたって発表されたもので、フォンターナはこの年、実際にRAIによる実験放送に参加している⁴⁴⁾。

なお、これ以降の二つの宣言文には、フォンターナの署名はない⁴⁵⁾。本稿で扱うのは、「ルーチョ・フォンターナの空間主義」であるため、この二つの宣言については検討の対象としない。

これをふまえて、次に、〈未来派的世界再構築〉で語られる内容のうち、「空間主義」が共有しているものについて述べてゆく。

4-2. 空間主義の思想と未来派：共通点

〈未来派的世界再構築〉について、フォンターナに関する先行研究は、これを空間主義の思想的源泉の一つとしている。しかし、これを具体的に比較検討した例はおそらくこれまでにはなく、ただ宣言の名前が挙げられるに過ぎない。

そこで、本稿では具体的な比較検討に臨むべく、〈未来派的世界再構築〉を改めて精読するとともに、空間主義の諸宣言の再読をおこなった。この結果として見えてくるのは、空間主義の宣言文のうち、特に〈技術宣言〉において、〈未来派的世界再構築〉および、その前提となるボッチョーニの考えの踏襲されている点が多くあるということだ。

フォンターナはそもそも、ボッチョーニと未来主義の功績を高く評価する芸術家であり、そ

の姿勢は〈技術宣言〉における以下の記述からも明白である⁴⁶⁾。

未来主義は運動を基本原則として、かつ唯一の目的としてとり入れた。空間における壇の展開、空間の連続性の唯一の形態は、ただ一つの、そして真の偉大な現代芸術の発展（造形的ダイナミズム）を始める、空間主義者たちはさらにこの理念をもこえていく：

このとおり、〈技術宣言〉は、未来派の出発点かつ到達点を「運動 (movimento)」と見ており、ボッチョーニの作品を挙げながら、彼の定義する「造形的ダイナミズム (dinamismo plastico)」を「真の偉大な現代芸術の発展」であるとしている。本宣言中で、これほど肯定的に語られる芸術運動は未来派以外にない。

なお、この後に続く宣言の記述は、未来主義を超えてゆく空間主義が探求するものを、以下のように定義づけている⁴⁷⁾。

絵画でもなく、彫刻でもなく、“空間をつらぬく形態、色彩、音響”。この探究において意識的であれ、また無意識的であれ、芸術家たちは、新たな避けえない技術的な手段と、新たな物質を自由に使えることなくして、目的にたどりつくことはできなかつただろう。

ここで定義される“空間をつらぬく形態、色彩、音響”という言葉は、〈未来派の世界再構築〉において述べられる、「空間における造形的発動騒音コンサート」や、花火術を思いおこさせる。また、「技術的な手段と新しい物質を自由に扱って目的にたどりつく」という点も、〈未来派の世界再構築〉をはじめとする未来派の宣言で語られる、あらゆる新しい手段や物質を用いて芸術表現をおこなう姿勢からの影響を如実に感じさせる。

特に、〈技術宣言〉は、空間主義の中でも「空間における運動と音響をともなう芸術表現」を強く指向していることを感じさせる記述が多い。後でふれるとおり、他の宣言においても「空間における芸術表現」の指向はすでに明らかだが、「運動」をともなうこと、「音響」をともなうことが述べられるようになるのは、この宣言以来である。この点で特に、〈未来派の世界再構築〉におけるアイデアがより強く反映されている印象を受ける。

なお、こののち、〈技術宣言〉は、人間の性質の内にダイナミックなものを指向する精神がすでに芽生えていることを好意的に指摘したうえで、「時間と空間の融合に基礎をおく芸術の発展」にとりくむと述べる。

さらに、「人間の潜在意識」についてふれ、これは「人間の知性の知覚するあらゆるイメージ」の潜むものであるとともに、「個人を完成し、変化させ、その人間に方針を与えるもの」だとしたうえで、その方針は、潜在意識が「世界 (mondo)」から受けとっているものだとする⁴⁸⁾。さらに、現代においては時間と空間の統合が目指されており、科学もまたそれらの漸進的統一に基礎を置くとしたのち、宣言は以下のように展開してゆく⁴⁹⁾。

数千年にわたる芸術的で分析的なその発展を経て、総合 (sintesi) の時がやってくる。かつては分割が必要だった、だが今日それは、着想された統一体の分裂を招いている。われわ

れは物理的な諸要素を集合させることによって総合（sintesi）を構想する。諸要素とはすなわち、理念的、および物質的な統一体を構成する色彩、音響、運動、空間である。色彩は空間の要素であり、音響は時間の要素であり、そして運動は時間と空間のなかに展開する。それらは存在の4つの次元をふくむ新しい芸術の基礎的な形である。

「かつては分割が必要だった」という箇所は、〈未来派彫刻技術宣言〉で語られる、展示空間から浮き上がるように姿を現す伝統的な彫刻と、対象が背景とそれをとりまく目に見えぬ空間から孤立することを克服した未来派の絵画についての記述⁵⁰⁾を思いおこさせるだろう。体感される世界の諸要素を分割せず統一体として表現する姿勢は、未来主義のそれに似通っている。ここで使用される総合（sintesi）という言葉は、明らかに未来主義の宣言文において頻繁に用いられたそれであり、この概念そのものが空間主義の言葉として受け継がれていることが見てとれる。

また、ここでは色彩、音響、運動は、それぞれ空間の要素、時間の要素、時間と空間の中に展開するものとして位置づけられる。〈技術宣言〉は、これらを空間芸術の理論的な概念としたうえで、この展開の可能性について述べる中で、建築を重視し、それを「ヴォリューム、基礎、高さ、奥行」であるとして、そのすべては「空間の中に含まれて」おり、建築の理念的な第4の次元を「芸術」だとした。このうち、最初の空間的形態についての記述と、空間主義に特徴的な「地球からの離脱」という、少なくとも〈未来派の世界再構築〉およびそれ以前の未来派の宣言文には見られない視点が語られたうえで、最終的にこの宣言は以下のように述べる⁵¹⁾。

ある新しい美学が形成されていく、諸空間を横切り動く光り輝く形態たちが。運動、色彩、時間、そして空間が新しい芸術の諸概念である。どこにでもいる人間の潜在意識のなかに、生命についての新たな着想がある。創造者たちはゆっくりと、しかし、断固として、どこにでもいる人間の征服を始める。

この記述における、「どこにでもいる人間（l'uomo della strada）」の潜在意識には、「生命についての新たな着想」があり、その着想を持つ人々の征服を創造者たちがはじめる、という構図は、〈未来派の世界再構築〉が示すものに近しい。

前述したとおり、〈技術宣言〉において潜在意識とは、自らが「世界（mondo）」から受けとった方針をその個人に与え、その個人を完成し、変化させるものだ。その世界（mondo）を、現代社会やそれを支える科学の進歩が新たなものにしてゆき、そこから個人は方針を受けとる。その方針は、「新たな生命の着想」を個人に与えることになる。そして、この新たなものになってゆく世界（mondo）の中で、創造者たる空間主義者は、新たな芸術を生みだしてゆき、それによって「どこにでもいる人間」の潜在意識を征服する。これはつまり、〈未来派の世界再構築〉が示す、日常の中に芸術を導入し、それにふれさせること、関わらせることで人の意識を変えてゆく姿勢を、迂遠かつ異なる形で言いかえていると理解できる。

〈技術宣言〉は、フォンターナ自身の国際会議における発表を前提として制作されたものであり、

ほぼどれも短く一枚にまとめられている空間主義の宣言文としては、例外的に長い。指摘するまでもなく、〈技術宣言〉の言葉は、〈未来派的世界再構築〉に比して冗長であり、同じ内容が繰り返し述べられる部分もしばしばあるため、部分的にとりだして見るだけでは、要点の見えにくいものである。

とはいえ、未来主義と似通っている箇所は上に挙げたとおり複数あり、ややぎこちない言葉を用いてこの宣言が語る「空間主義」は、やはり「未来主義」の遺産を前提として存在する芸術運動だと見てよい。加えて、〈技術宣言〉以外の空間主義の宣言においても、未来主義の思想を引き継いだ部分は複数見られる。例えば、〈空間主義者たち2〉には、以下のような記述がある⁵²⁾。

しかし、われわれは過去の芸術を廃止すること、もしくはその息の根をとめることをもくろんではいない：絵画がその額から出ること、彫刻がそのガラスの覆いから出ることを望んでいるのだ。

空間主義は、未来主義の諸宣言において見られるように、口をきわめて過去の芸術を罵ることはなく、より穏当な態度をとる。その点において、この記述は未来主義と異なっているが、コロンの後に続く内容は、確かにこの芸術運動が未来派のそれとつながっていることを伝えている。絵画が額から出ること、彫刻がガラスの覆いから出るとは、いずれも未来派が主張した、「美術館に保管される芸術作品」の否定の文脈において理解できるからだ。

なお、未来主義は、初期の諸宣言中の、芸術作品を美術館のような場所から解放するという思想の延長上に、〈未来派的世界再構築〉に見られる、日常の中に芸術を置き、それによって人々の意識を変化させるという考えに到達する。空間主義においても、このとおり、初期の宣言で、「絵画を額から解放し、彫刻をガラスの覆いから解放する」という記述が見られ、よりあとに発表された〈技術宣言〉において、「どこにでもいる人間の意識を征服し、変化させる」という記述が現れるのは、空間主義の宣言が未来派の宣言におけるこの文脈を正しく読みとっており、その思想に同調しているからである。

さらにこのあと、〈空間主義者たち2〉は、以下のように続く⁵³⁾。

ひとときの、空中の芸術表現は、まるで千年持続するかのように永遠の中にある。

このような目的のために、近代的な技術という手段でもって、我々は空に出現させる：

人為的な形態、

驚異の虹、

光をはなつ文字。

ここで述べられる「空中の芸術表現」は、まさに、〈未来派的世界再構築〉において「発見の直観」となった、「空間の内で発展するあらゆる行為」の例と結びつく。「飛行機が素早く上昇するのを見て、われわれは、空間における造形的発動騒音コンサートを、そして都市の上空への空中コンサートの発射を直観した」という記述は、〈技術宣言〉にも見られる、「空中での芸術表現」

へと確実に影響している。さらに、これが「近代的な技術という手段」で出現させられていることも、未来主義の流れを汲むものとして読むことができる。

また、〈規定の提言〉は、箇条書きで九つの規定を示しているが、このうち2, 4, 6, 7は、未来主義の芸術運動にも見られる態度と近似している⁵⁴⁾。

- 2) **空間的運動**は、技術を芸術家たちに提供する新たな手段を使って、芸術の一形態に到達することを目的とする。
- 4) **空間主義者**たちの偉大な革命は芸術における手段の発展のなかにある。
- 6) **空間的芸術家**たちは、ラジオやテレビ、ブラックライト、レーダー、そして人間の知性がさらに発見する可能性のあるすべての新たな手段を意のままに使う。
- 7) **空間的芸術家**によって着想された発明は、空間の中に投影される。

この規定のうち、2, 4, 6は明らかに、〈未来派彫刻技術宣言〉などに見られる、新たな手段を用いて芸術を制作すべきだとする姿勢と、その手段の発展をこそ重視する姿勢からの影響を感じさせる。これに対して7の項目は、〈技術宣言〉と〈空間主義者たち2〉にも見られた、〈未来派的世界再構築〉における「空中での芸術表現」に連なる内容である。

なお、この規定において示される新たな手段、技術の重視は、当然ながら芸術と科学が不可分なものであるという思想を含んでいる。これはすでに、〈空間主義者たち1〉においても明確に示されている態度であり、むしろ、未来主義と共有されている視点である⁵⁵⁾。

以上のような比較から見とれるのは、空間主義が、〈未来派的世界再構築〉をはじめとする未来主義の宣言で示される内容のうち、以下のような部分を自らのものとしているということだ。

1. 印象主義を評価して自らをその文脈上に位置づけたうえで、それを超克した未来主義に対して、空間主義は未来主義（特にボッチョーニと造形ダイナミズム）を評価し、自らをその文脈上に位置づけて、それを超克せんとする。
2. 空間主義は、未来主義の宣言文において使用される「総合 (sintesi)」という語を用いて、自らの新たな芸術を語る。芸術表現において、さまざまな要素を集約し、それを端的な表現で示そうとする姿勢を引きついでいる。
3. 空間主義は、芸術と科学は不可分のものであり、科学によって生みだされるさまざまな技術の発展と、それを逐一使用することが、芸術にとって不可欠と考えている。この姿勢は、未来派の多くの宣言文において見られるものと共通する。
4. 空間主義は、「空中における芸術表現」を強く指向しており、特に〈技術宣言〉においては、それに「運動と音響」がともなう。この着想源には〈未来派的世界再構築〉において示される、空中での芸術表現の例が、強く影響していると考えられる。
5. 空間主義は、個々人の潜在意識が、現代社会と科学の進歩によって新たなものになってゆく世界 (mondo) から方針を受けとることで、個人は完成し、変化すると考え、その世界 (mondo)

において空間主義者が制作する芸術は、個人の潜在意識を征服してゆくとしている。これは、〈未来派的世界再構築〉で示される、日常生活の中に芸術を導入し、それにふれさせること、関わらせることによって人の意識を変えてゆく姿勢とつながっている。

これらの共通点をふまえて、次に、空間主義と未来主義の異なる点を見てゆくことにする。

4-3. 空間主義の思想と未来派：相違点

空間主義は、すべての宣言を通じて「空中における芸術表現」を強く指向している。中でも、〈技術宣言〉においては、自らの探求するものを“空間をつらぬく形態、色彩、音響”と位置づけ、それが「運動と音響」をともなうものとしており、これは〈未来派的世界再構築〉において示されるものに、きわめて近いように見える。

ところが、〈技術宣言〉の記述では、「運動」についての捉え方に、未来主義と異なる点が存在する。この宣言は、「運動」を述べる際、バロックへと立ち返るのである。4.2.の冒頭で挙げた、未来主義についての記述に先立って、〈技術宣言〉は以下のように述べている⁵⁶⁾。

バロックはわれわれをこの方向に導いた、それは、時間の観念が造形芸術と結びつけられ、いまだ超えられたことのない壮大なスケールで演出された。人物像は地面から離れるように見え、さらに空間の中で表現された動きを継続しているように見える。この着想は、人間のうちに形成された、存在についての考えの帰結である。この時代の物理学は、初めて力学の性質を明らかにしており、世界を認識するための原理として、運動は物質というものに本来内在する条件であると決定づけられた。

宣言のこの部分は、「運動」が物質に内在するものであるとし、これが17世紀に明らかにされた慣性の法則によって裏づけられたことを説明したうえで、バロックは芸術を新たなヴィジョンへと導いたとしている⁵⁷⁾。この定義づけは〈未来派的世界再構築〉に由来するものではなく、むしろ、空間主義の成立以前にプエノスアイレスで発表された、〈白の宣言〉における記述を引きつぐものであった⁵⁸⁾。

空間主義がバロックの芸術に見いだす、この「地面を離れ、空間に進出した対象がその動きを空中で継続する」ことの重要性は、いわば、空間主義の宣言文に通底する「地球からの離脱」という思想と軸を一にしている。

ここで、〈空間主義者たち2〉において述べられる、戸外へと足を踏みだして作品制作をおこなった過去の芸術家と、現代において、地球の外へと足を踏みだすことで、新たな芸術を实践せんとした空間主義者との対比を見ておこう⁵⁹⁾。

初め、自分の塔の中に閉じこもっていた芸術家は、自分自身と自らの驚きを、そしてガラス越しに見た風景を表現した。それから、壁を打ちこわし、他の人々と混じりあうことで城から都市の中に降りた芸術家が、目前に木々や対象を見た。ならば、今日のわれわれ、

空間的芸術家は、われわれの都市から脱出し、われわれの殻を、物理的な外観を粉々にし、飛びたつロケットの中から地球を写真におさめることで、高いところから自らを眺めるのだ。

この箇所で語られるのは、19世紀において変化した芸術家の制作態度と、20世紀の空間的芸術家が示す新たな制作態度である。閉ざされた室内で自らと向きあいながら制作していた芸術家たちが、外の世界へと踏みだし、より間近に対象を見つめて制作するようになるという流れは、そのまま、印象派による戸外制作を思い起こさせる。これをふまえた空間主義が新たに示す制作態度は、地球上で内から外へと踏みだすのではなく、地球の外の宇宙へと飛びたって、そこに浮かぶ地球そのものへと目を向け、精神的にも殻を破って自分自身を俯瞰するというものだ。

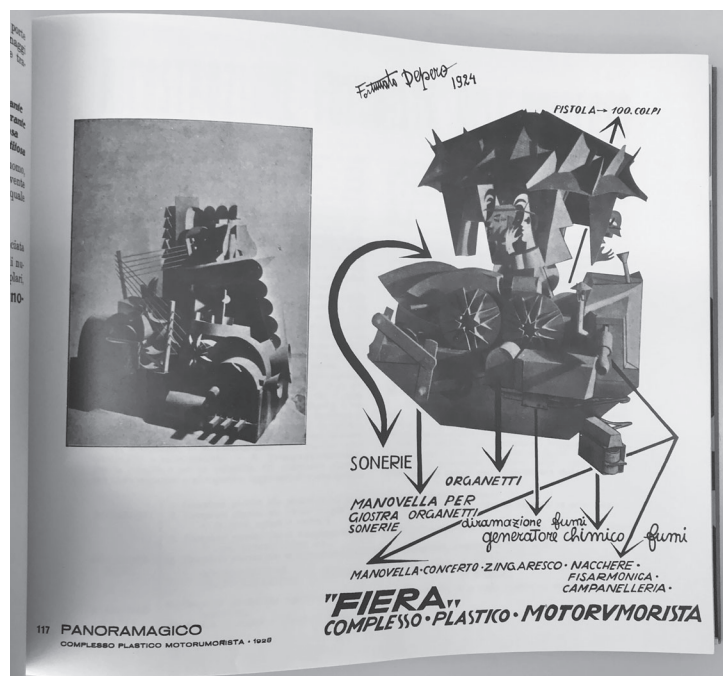
空間主義者はここで、自らの時代における「外の世界」への進出と、そのときに見えるものを具体的な言葉で述べている。この表現を考える際、1931年に発表された〈航空絵画宣言⁶⁰⁾〉の影響は念頭に置かねばならない⁶¹⁾。この宣言には、「飛行機に乗った画家の目」という表現があり、未来派の航空画家たちが、その目に映る、変化する景色のすべてを描きだすことを明記している⁶²⁾。

なお、こうした「地球からの離脱」の思想は、〈技術宣言〉においても無論、しっかりと記されている⁶³⁾。

バベルの塔は人間の空間の支配についての主張のきわめて古い例である。人間によっておこなわれる空間の真の征服は、数千年のあいだ、人間の美学と比例の基礎であった地球からの、そして地平からの離脱である。こうして四次元は生まれ、ヴォリュームはいまや、まさに、すべての次元の空間にふくまれている。人によって造られた最初の空間的形態は気球である。空間の支配とともに、人間は、宇宙時代の初めての建築物を建設する：それは航空機である。こうした動く空間的な建築物たちに、新たな芸術の想像力が託されるだろう。

ここで注目すべきは、「人によって造られた最初の空間的形態」を、航空機ではなく気球としていたことだろう。これはつまり、空間主義は、空間的形態について、「空中を動くもの」であれば、「自発的に動くもの」である必要を感じていない、ということの意味する。

〈未来派的世界再構築〉における「動き」は、パッラの探求が「自動車の速度」にはじまると書かれているように、速度をとまなうものであり、また、動力源を持っているものを中心としている。回転、解体、奇跡・魔術の三つにわけて示される造形複合体についても、花火のように、炸裂する力の動きを意味するのではない場合、それは基本的に自ら動くものとして記される。「未来派的玩具」の説明においても、「金属的動物」の説明においても、そこで述べられる「動き」は基本的に、その物体が備えているもの、自発的なものである。パッラがその発明の帰属を強く主張した「発動騒音造形複合体 (complesso plastico motorumorista)」という言葉で説明される作品(図9)も、1927年の書籍に掲載された1924年の《見本市》と名づけられた発動騒音造形複合体に付された説明を読めば、それがベル装置や、分岐発生装置などを含んだもので、内



(図9) フォルトゥナート・デペーロによる「発動騒音造形複合体」の例、右が《見本市》1927年の《ポルト綴じ本》のレプリカに掲載されたもの

部に自ら音を発したり、形を変えたりするための機構を含んでいることがわかる。

これに対して、気球を「最初の空間的形態」としている空間主義は、その「動き」が自発的であることを求めておらず、かつ、そこに移動速度も求めていない。気球が持つ自発的な動きは、「地面から離れる」ための熱による上昇の力のみであり、それさえ達成されるならば、自発的な移動の力は必要としていないのである。

初期の宣言で扱われるように、「空間に投影されるもの」もまた、空間主義による芸術の手段として規定されることを考えれば、その本質は理解しやすい。空間主義がその芸術表現の本質として求めるのは、それが「地面から離れうること」、「空中にとどまりうること」で、〈技術宣言〉においては、自発的でなくとも何らかの動きをすることが、そこに加わる。

さらに、空間主義の宣言において述べられる視点として、〈未来派の世界再構築〉をはじめ、未来派が持たない要素をもう一つ挙げるなら、それは、「空間そのものを造形物質として捉える姿勢」である。1952年の〈テレビジョンのための空間運動宣言〉において、「空間主義がテレビジョンを通して世界に発信する新しい芸術の形」の基礎に置かれている、二つの「空間」の様相のうちの一つめを、ここで見ておこう⁶⁴⁾。

一つめは、かつては神秘的なものと考えられていたが、今ではもうよく知られており、調査されているので、われわれによって造形物質として使用されている、その空間である。

この記述から読みとれるのは、空間を「造形物質」として扱う態度である。これは、〈未来派彫

刻技術宣言〉の以下の記述において見られる姿勢と比較すると、その違いが理解しやすい⁶⁵⁾。

8. 環境の彫刻を通じて以外にわれわれは革新をなし得ない、なぜなら、環境彫刻とともに、空間を塑造するためにその中に進出することで、造形は発展するからだ。それゆえ、今日からは、粘土もまた物を取りかこむ大気を形作ることができるようになる。

「空間を塑造するためにその中に進出する」という態度は、一見、空間を物質として扱い、それ自体を造形することを指しているかのように見えるが、あとに続く一文からは、あくまで「空間を塑造するための別の物質」が想定されていることがわかる。ここで使用される単語が *modellare* であることから、空間はそれをかたどることで塑造されるものだと読める。

これは、〈未来派的世界再構築〉において述べられる、以下の内容とも共通している。

われわれは、不可視のもの、触知できないもの、計れないもの、知覚できないものに、骨組みと肉を与えるだろう。われわれは、あらゆる形態に、また世界のあらゆる要素に抽象的な等価物を見だし、われわれの動かす造形複合体を形づくるために、インスピレーションの赴くまま、それらの等価物を互いによく組みあわせるだろう。

目に見えず、触知できず、計れず、知覚できない対象には、〈未来派彫刻技術宣言〉の述べるところの「空間 (*spazio*)」、そして「大気 (*atmosfera*)」もまた、含まれていると推測される。

だが、ここで宣言は、それに「骨組みと肉を与える」のだ。これは、「目に見えず、触知できず、計れず、知覚できない対象」それ自体を素材として制作活動をおこなうことを意味しない。その「抽象的な等価物」を見だし、見いだしたものを組みあわせることで、未来主義者の動かす「造形複合体」は形づけられる。これに対して、空間主義は、空間そのものを造形物質として扱うため、一切の等価物を必要としない。

また、上の引用の前の部分でバッラとデペーロが望む「世界の再構築」とは、彼らの体感する世界のすべてから直観を得て、それに「抽象的な等価物」を見だし、その等価物を組みあわせて造形複合体を生みだすことでおこなわれる。そして、その生みだされた造形複合体は、特に、玩具のような日用品として、それにふれ、関わる人間を変化させることで、ひいては彼らの体感する世界のすべてを変えてゆこうとする。未来派による「世界の再構築」は、まさに具体的に世界を変革しようとする行為であることが見てとれる。

これに対して、空間主義においては、玩具や衣服のように、人々が日常の中でそれに直接ふれ、関わる物品を通じて個々人に呼びかけ、変えてゆこうとするような、具体的かつ煽動的な発想は見られない。芸術作品を通して世界を変革してゆかんとする意図はあれど、それは、「ゆっくりと」おこなわれるのであり、未来派の持つ直接的で性急な意図とは質を異にしている。

むしろ、未来主義のように、新たに造りだすもので現在を急速に変化させるというよりは、〈空間主義者たち 1〉に見られるように、本来的には、「過去のを新しい視点で見つめなおし、現在においても継続して過去と対峙しつづけようとする」のが空間主義の姿勢である⁶⁶⁾。

われわれはこの事実ののちに、過去的手段も目的も何ひとつ破壊されることはないだろうと確信しており、過去の物質を通じても変わらず描きつづけ、彫りつづけるだろうと確信している。だが同様に、これらの物質が別の手と別の目をもって対峙され、見つめられて、より研ぎすまされた感性で満たされるだろうとも確信している。

そして、このことによって生まれるものを通じ、未来主義よりもはるかに遠回りに見える道を選びながら、「しかし、断固として」、どこにでもいる人々の感性を征服してゆくのだ。

ここで、再び〈テレビジョンのための空間運動宣言〉に戻り、この宣言が示す二つめの空間の定義を見てみよう⁶⁷⁾。

二つめは、宇宙の中の、未だ知られていない、われわれが直観の、また、神秘のデータとして、予言としての芸術の典型的なデータとして対峙したいと思う、その空間である。

ここで、宣言は明確に、「spazialismo」の「spazio」の語に含まれる「spazio (宇宙)」の要素をとりあげ、それを未だ知られていないものとして扱っている。

この二つめの「spazio (宇宙)」は、1952年において、いまだ「目に見えず、触知できず、計れず、知覚できない対象」なのに対し、一つめの「spazio (空間)」はもはや、空間主義者にとってすでに、「目に見えず、触知できず、計れず、知覚できない対象」として扱われていないことがわかる。だからこそ、それは「造形物質」として利用できるのである。

さらに、ここで〈テレビジョンのための空間運動宣言〉は、「データ」という概念を扱っている。これはまさに、この宣言が「テレビジョン」を用いた芸術の放映を前提としていたからこそ出てくる言葉である。第二次世界大戦後の芸術運動である空間主義は、それが映像信号として走査される作品の制作にすら挑戦したのだ。

未来主義の時代、〈未来派的世界再構築〉の時代において、spazioは「空間」でしかあり得ない。この宣言のタイトルも含め、未来主義の宣言文中にはしばしば、universoやuniversaleという語が現れ、それは彼らの体感する環境、状況、それを含む空間、その他あらゆるものの全体像を表す言葉として使用されるが、そのときに「宇宙空間」は決して想定されない。

これは、自明にして、かつ、最大の、未来主義と空間主義の違いである。広大な「宇宙空間」を認識し、「空間」を造形物質として扱う空間主義者は、もはや、未来主義者よりも「未来」の住人であるのだ。その未来において、空間主義は、未来主義すらも見つめなおし、新たな感性と新たな手で、それを彼らの生きる時代にふさわしい形に組みなおして提示した。そうして、かつて未来と呼ばれた過去と対峙しつづけながら、ゆっくりと、しかし、断固として、現在と未来を生きる人々を変革してゆくことを決意したのである。

5. 終わりに

実のところ、ルーチョ・フォンターナと彼の空間主義は、未来主義のように、その芸術を端的に説明するに足るだけの言葉は持たない。フォンターナという芸術家は、本質的に、理論家ではなく、実務家なのである。周囲の手を借りつつ、宣言文に綴られるのは、第二次世界大戦後の「別の目」を通して見つめなおされ、組みなおされた未来主義の断片の集積でありながら、同時に空間主義という芸術運動の断片でもあって、決してすべてとはいえない。

本稿でおこなったのは、その断片から掬いとった、空間主義という芸術運動の内実を、〈未来派の世界再構築〉を通して見つめなおす行為であった。今後必要とされるのは、フォンターナが「別の手」をもって未来主義と対峙し、生みだしてゆく芸術作品についての検討であるが、これについては稿を改めることにする。

注

- 1) MF1915; CARUSO 1980, n.75. なお、本宣言文はミラノで発表されているが、ローマで起草された。Venezia1986, p.556.
- 2) バッラ、デペーロの署名のすぐ下にこの語が記されている。原文は *astrattisti futuristi*。MF1915, p.4.
- 3) ここで挙がっている宣言等は以下のとおり。〈未来派絵画技術宣言〉1910年、パリにおける未来派展のカタログの序文（1912年）、〈未来派彫刻技術宣言〉1912年、〈音響、騒音、匂いの絵画〉1913年、『未来派の絵画と彫刻』1914年、『戦争—絵画』1915年の6点。ただし、本文では実際の宣言の正式名と異なる表記がされているものもある。MF1910; EF1912; MF1912; MF1913; BOCCIONI1914; CARRÀ1915.
- 4) 実際、この宣言の発表翌月にはロンドン条約が締結され、5月にイタリアはオーストリアに宣戦布告する。
- 5) MF1915.
- 6) 本作は、デペーロの公式 Web サイト（SU Depero）および、2009年にミラノのバラツォ・レアーレで開催された未来派の展覧会のカタログ（Milano 2009）において *Libro imbullonato* と記載されている。本稿ではこれに倣って《ボルト綴じ本》としたが、1987年のリプリント版に添えられたブックレットでは *Il libromacchina (imbullonato)* と呼称している（CARUSO1987a）。これは、文字通りボルトで綴じられた横長の判型の書籍で、機械と本の融合を企図した作品とされる。以降、本文中ではこの作品を書籍として扱う。なお、本稿では、原本の調査機会が得られなかったため、ルチアーノ・カルーゾが編集した1987年のリプリント版を主に参照し、補助的に原本の画像データを使用した。リプリント版では宣言が119-120頁に掲載されている。DEPERO1927; CARUSO1987.
- 7) 宣言文の図版キャプションの原文では *Complesso plastico colorato*。掲載された6点の図版はすべて、バッラとデペーロによる「着彩造形複合体」の例であり、各々の形態と性質を説明する語がこれに加えられたタイトルになっている。MF 1915, pp.3-4.
- 8) 宣言内の〈人工的風景〉の項目の冒頭では、「自動車の速度の最初の総合を發展させ、バッラは最初の造形複合体に到達した」としたうえで、(N. 1) と図版の番号を示している。これは1915年の宣言文において掲載された6点の図版のうち、バッラによる作品として示された《大音響+速度の着彩造形複合体》(図3)であると考えられる。MF 1915, p.3.
- 9) 宣言のタイトル左下に、“Leggete LA BALZA GIORNALE FUTURISTA MESSINA”の文字が挿入されている。“LA BALZA”は、1915年4月10日に第1号、同年4月27日および5月12日に、“LA BALZA FUTURISTA”と改名の上でそれぞれ2号と3号が刊行された未来派の定期刊行物。グリエルモ・ジャネッリ、ジョヴァンニ・アントニオ・ディ・ジャコモ、ルチアーノ・ニカストロによって発行されており、メッ

- シーナに本部が置かれ、ラゲーザの印刷所で出版された。GODOLI 2001, pp.108-109.
- 10) GODOLI 2001, pp.371-372.《大音響+速度の着彩造形複合体》の制作年はMilano2009, p.144 (cat.140)を参照。なお、バッラが「キネティック・アート」に類する、それ自体が動く作品を構想するようになったのは1915年からとされるが、現存するバッラの作品にその種のものはない。LISTA1982, p.60.
- 11) FAGIOLO DELL'ARCO1968, p.71.
- 12) 1914年と年記のある手書きの宣言の原題は *Complessità plastica – Gioco libero futurista – L'essere vivente artificiale* である。この宣言はタイトルに含まれる三つの要素についてそれぞれ説明しており、完全ではないにせよ、〈未来派の世界再構築〉において扱われる諸項目と重なる内容をほぼ網羅している。パッサマーニによれば、16点の手稿で構成されたこの宣言は現存しないが、デペーロの自宅から全体像を撮影した写真2枚が発見されたという。また、ここに見られる筆跡はデペーロの初期に特徴的なもので、後年の作とは考えられないとしている。Torino1969, pp.5-22. 文中のジャーニのリブレットは以下のものだが、本稿では直接参照する機会を得られなかった。Giani, Giampiero, *Fortunato Depero pittore*, Milano: Conchiglia, 1951, Tav.26.
- 13) この衣装は《自然の唄 (Les Histoires naturelles)》という演目のためにデザインされたが、この演目は実際には上演されていない。バッラのノートには「形を変える可動式の孔雀のようなメカニズムをもつ衣装」というメモがあり、これはラリオーフによる孔雀役のための「機械的な衣装」のことを指しているトリスタは指摘した。加えて、このアイデアはデペーロとプランポリーニにおいても共有されているという。LISTA1982, p.62. なお、この文献は四カ国語併記のため、これ以降の註記において本書を引く際にはイタリア語部分のページを記す。
- 14) 1915年2月、ディアグレフはイーゴリ・ストラヴィンスキーらとともにローマに滞在し、ローマの未来派と交流した。ラリオーフのアイデアを造形芸術に応用することを最初に考えたのはバッラであり、それを文章化する作業がデペーロとプランポリーニによって試みられたトリスタは見ている。LISTA1982, pp.62, 64. このプランポリーニの宣言は同年の5月にトリノの雑誌に掲載されており、同時期に起草した〈未来派の舞台美術〉は、1915年の〈未来派の世界再構築〉に宣伝が掲載された“ラ・バルツァ”に掲載されている。Roma1992, p.469.
- 15) LISTA1982, p.64.
- 16) LISTA1982, p.62.
- 17) 11 - **Variabili**, per mezzo dei **modificanti** (applicazioni di stoffa, di ampiezza, spessori, disegni e colori diversi) da disporre quando si voglia e dove si voglia, su qualsiasi punto del vestito, mediante bottoni pneumatici. バッラはこの宣言中で、未来派の衣服の定義を11項目にわたって述べており、その11番目の項目がこれにあたる。MF1914; CARUSO1980, n.68.
- 18) デペーロは書籍中、〈未来派の世界再構築〉が掲載されたページの前の部分で、「発動騒音主義的造形複合体 (IL COMPLESSO PLASTICO MOTORUMORISTA) 1915-1927」と題して、文中でデペーロが「ローマでの初個展での宣言」を発表したとする1915年から、書籍の出版に至る1927年までをふりかえり、EF1916のパンフレットの宣言文を引用している (CARUSO1987, pp.114-117)。なお、パッサマーニは、この、「発動騒音主義的造形複合体」のテキストを、1919年にジェノヴァで開催された「未来主義者大展示会」において開催したデペーロの講演テキストにあったアイデアの改訂と見ている (PASSAMANI1981, pp.81, 83, 287)。これには、さらにその前のページで述べられるとおり、ロシアのアレキサンダー・アーケベンコ (1887-1964) が、ニューヨークで“革命的芸術的発見 (scoperta artistica rivoluzione)”として発表していたという「動きの中の絵画 (Il Quadro in moto)」について、その発想がすでに1915年以来、自らが創造した“造形的発動騒音主義”の宣言等によって、イタリアおよび諸外国に広められていることを主張する意図があったと考えられる (CARUSO1987, p.113)。
- なお、この項目内では、デペーロのローマにおける初個展は1915年とされているが、実際の開催は、書籍の別のページにまとめられた、出版時点までのデペーロによる展覧会歴にも1916年春とあるとお

- り、1916年4月20日から5月15日までである。CARUSO1987, p.36; Torino1969, p.41; SU Depero（最終閲覧日：2021年7月18日）
- 19) EF1916のパンフレットに、1. - 発動騒音主義 [MOTORUMORISTA], 2. - 絵画 - 造形的抽象演劇 [DRAMMA ASTRATTO Pitto-Plastico], 3. - 動的建築（空中都市）[L'ARCHITETTURA DINAMICA (città aerea)], 4. - 自由語 [PAROLE IN LIBERTÀ] の4項目の宣言が記されている。CARUSO 1980, n.357. ただし、本文中の宣言文名は、〈未来派の世界再創造（*La ricreazione futurista dell'universo*）〉とやや異なる表記になっており、この部分は、1927年の書籍において、パンフレットに記載された宣言の内容を引用する際、実際の宣言のタイトル表記に訂正された。CARUSO 1987, p.115.
- 20) EF1916.
- 21) LISTA1982, pp.64, 66.
- 22) 1980年代後半以降の研究において、〈未来派の世界再構築〉は、デペーロがものした草案をもとに、探求の方向を同じくしていたバッラの協力を得て発表に至ったとまとめられることがしばしばある（Venezia1986, pp.558-559; Tokyo2000, p.19 など）。これに対し、リスタは常にアイデアの起源をバッラに置く形で本宣言を説明している。Milano2009, p.161.
- 23) これについては、註10でもふれたとおり、当時制作したことを前提にはしているが、現存していないとリスタも記している。LISTA1982, p.60. なお、パッサマーニは、回転する造形的複合性 (COMPLESSITÀ PLASTICA GIRANTE) と記された、デペーロによるキネティックな要素を備えた作品の試案と思われるスケッチを、1914年のものとして示している。これに従うなら、デペーロは、1914年の段階ですでに制作物を動かす意図を持っていたことになる。PASSAMANI1981, p.79, cat.88.
- 24) アルド・パラッツェスキによる〈反苦悩〉において、“地球は神の玩具の一つである”という文脈で用いられたのが管見の限り、唯一の前例である。MF1913_AP; CARUSO1980, n.53.
- 25) Il giocattolo-futurista sarà espressione-artistica-della-massima-importanza という記述がデペーロの手稿にあり、これに続く部分には Abituerà il bambino として、〈未来派の世界再構築〉と重なる内容が記載されている。Torino1969, p.7; PASSAMANI1981, p.39.
- 26) Il gioco futurista si arriverà alla più avanzata scoperta-umana-cioè all'essere vivente artificiale congegno-grandiosamente geniale-vivente nello spazio, vitalissima fusione Arte+Scienza という記述がデペーロの手稿にある。Torino1969, p.7; PASSAMANI1981, p.39. なお、のちにデペーロは1924年、《3000年のアニツカム》というバレエで、機関車に扮するダンサーのために、金属的生命体をイメージさせる衣装をデザインしている。
- 27) ボッチョーニは宣言中で彫刻における運動の様式の探求が必要であるとし、時計のチクタク音と動く針、ハンドルの激しい動きやプロペラの起こす渦などの複数の例を挙げて、未来派の彫刻作品がこうした造形的な要素を利用すべきだとしている。また、宣言中で素材として挙げられているガラス、針金、布、鏡、金属板、糸などは、〈未来派の世界再構築〉における「造形複合体」の素材としても数えられている。MF1912; CARUSO 1980, n.24.
- 28) MF1912, p.20. 以下に言及がある。SALARIS1992, pp.40-41.
- 29) BOCCIONI1914, p.109. 以下に言及がある。SALARIS1992, pp.40-41.
- 30) なお、「力線 (Linee-forze)」については、宣言冒頭で挙げられている「パリにおける未来派展のカatalogの序文」において規定されている。EF1912; CARUSO 1980, n.22.
- 31) マリネッティによる〈未来派創立宣言〉には、かの有名な「機銃掃射しながら走るように咆哮する自動車は、サモトラケのニケより美しい (Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia)」という文言がある。MF1909.
- 32) MF1913; CARUSO1980, n.42.
- 33) HAGA2009, pp.258-259.
- 34) ただし、花火への言及は〈音響、騒音、そして匂いの絵画〉にも見られる。カッラの宣言および、バ

- レエ・リュスの作品名はいずれも、fuochi d'artificio もしくは *Le Feu d'artifice* であり、pirotecnico の語はない。MF1913; HAGA2009, pp.258-259.
- 35) LISTA1982, p.60.
- 36) Ognuno può così inventare ad ogni momento un nuovo vestito. この文章は、註17でふれた部分に続く。MF1914; CARUSO1980, n.68.
- 37) SALARIS1992, p.41.
- 38) 空間主義の宣言文について、ジャンピエロ・ジャーニは、1947年にミラノで発表された宣言を第一とし、1953年に発表された〈空間主義と20世紀のイタリア絵画〉を最後の宣言と数え、全部で七つとしている (Giani1957, p.n.n.)。ジャーニが言及したあと、1958年6月に、〈第29回ヴェネツィア・ビエンナーレにおける空間主義者たち〉が第八宣言と銘打たれ発表された。これが、宣言文という形での活動の最後である。このため、発表者である空間主義者たちが宣言文と数えるものは八点となる。ただし、フォンターナのモノグラフィイーでの宣言文編集において、〈空間主義と20世紀のイタリア絵画〉と〈第29回ヴェネツィア・ビエンナーレにおける空間主義者たち〉は掲載されない。なお、空間主義の宣言文の研究史については以下で扱った。IWAYA2017.
- 39) 1950年の〈規定の提言〉において、フォンターナがこの〈白の宣言〉に署名したとの記述がある。IWAYA2016.
- 40) IWAYA2016. なお、〈空間主義者たち1〉に署名はないが、ジャーニによれば、本宣言はルーチョ・フォンターナ、ジョルジョ・カイセルリアン、ベニアミーノ・ヨッポロ、ミレーナ・ミラーニによって編集されたという。〈空間主義者たち2〉にも署名はなく、こちらはルーチョ・フォンターナ、ジャンニ・ドーヴァ、ベニアミーノ・ヨッポロ、ジョルジョ・カイセルリアン、ミレーナ・ミラーニ、アントニオ・トゥリエによって編集されたとジャーニは記している (Lugano1987, p.71)。
- 41) IWAYA2016. なお、〈規定に関する提言〉の署名者は、ルーチョ・フォンターナ、ミレーナ・ミラーニ、ジャンピエロ・ジャーニ、ベニアミーノ・ヨッポロ、ロベルト・クリッパ、カルロ・カルダッツォである (Lugano1987, p.71)。
- 42) 〈技術宣言〉のリーフレットの上には、発表された場所の記述がある。これについては以下を参照。IWAYA2006; IWAYA2014, 巻末1.
- 43) IWAYA2017. なお、〈空間芸術宣言〉の署名者は、アントン・ジュリオ・アンブロジーニ、ジャンカルロ・カロツィ、ロベルト・クリッパ、マリオ・デルイージ、ジャンニ・ドーヴァ、ルーチョ・フォンターナ、ヴィルジリオ・グイーディ、ベニアミーノ・ヨッポロ、ミレーナ・ミラーニ、バルト・モルッキオ、チェーザレ・パヴェレリ、ヴィニチオ・ヴィアネッロである (Lugano1987, p.71)。
- 44) 〈テレヴィジョンのための空間運動宣言〉についての記述は、Lugano1987, pp.71-87を参照。なお、本宣言の署名者は、アントン・ジュリオ・アンブロジーニ、アルベルト・ブッリ、マリオ・デルイージ、ブルーノ・デ・トッフォリ、ジャンニ・ドーヴァ、エンリコ・ドナーティ、ルーチョ・フォンターナ、ジャンカルロ・カロツィ、ヴィルジリオ・グイーディ、ベニアミーノ・ヨッポロ、G.ラ・レジーナ、ミレーナ・ミラーニ、バルト・モルッキオ、チェーザレ・パヴェレリ、タンクレーディ、ヴィニチオ・ヴィアネッロである。
- 45) 〈空間主義と20世紀のイタリア絵画〉はアントン・ジュリオ・アンブロジーニが、〈第29回ヴェネツィア・ビエンナーレにおける空間主義者たち〉はジャンピエロ・ジャーニ、ベニアミーノ・ヨッポロ、ミレーナ・ミラーニ、トニー・トニアート、アントニオ・トゥリエが署名している。Lugano1987, pp.86-87.
- 46) LF1951aの原文は以下のとおり。Il futurismo adotta il movimento come principio ed unico fine. Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità dello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico), gli spaziali vanno al di là di questa idea: 訳文はIWAYA2014をもとに部分的に変更した。

- 47) LF1951a の原文は以下のとおり。gli spaziali vanno al di là di questa idea: né pittura, né scultura “forme, colore, suono attraverso gli spazi”. Coscienti ed incoscienti in questa ricerca, gli artisti non avrebbero potuto raggiungere la finalità senza poter disporre di nuovi mezzi tecnici necessari e di nuove materie. 訳文は IWAYA2014 をもとに部分的に変更した。
- 48) IWAYA2014, 巻末 1.
- 49) LF1951a の原文は以下のとおり。Passati vari millenni del suo sviluppo artistico analitico, arriva il momento della sintesi. Prima la separazione fu necessaria, oggi costituisce una disintegrazione dell'unità concepita. Concepiamo la sintesi con una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo ed il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio. Sono le forme fondamentali dell'arte nuova che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. 訳文は IWAYA2014 をもとに部分的に変更した。カッコおよびその内部の記述は筆者による。
- 50) MF1912 の原文は以下のとおり。Tradizionalmente la statua si intaglia e si delinea sullo sfondo atmosferico dell'ambiente in cui è esposta: la pittura futurista ha superata questa concezione della continuità ritmica delle linee in una figura e dell'isolamento di essa dal fondo e dallo spazio avviluppante invisibile.
- 51) LF1951 の原文は以下のとおり。Si va formando una nuova estetica, formeluminosa attraverso gli spazi. Movimento, colore, tempo, e spazio i concetti della nuova arte. Nel subcosciente dell'uomo della strada una nuova concezione della vita; i creatori iniziano lentamente ma inesorabilmente la conquista dell'uomo della strada. 訳文は IWAYA2014 をもとに部分的に変更した。
- 52) LF1948 の原文は次のとおり。Ma non intendiamo abolire l'arte del passato o fermare la vita: vogliamo che il quadro esca dalla sua cornice e la scultura dalla sua campana di vetro. 訳文は IWAYA2016 をもとに部分的に変更した。
- 53) LF1948 の原文は次のとおり。訳文は IWAYA2016 をもとに部分的に変更した。
…Una espressione d'arte aerea di minute è come se durasse un millennio, nell'eternità.
A tal fine, con le risorse della tecnica moderna, faremo apparire nel cielo:
Forme artificiali,
Arcobaleni di meraviglia,
Scritte luminose.
- 54) LF1950 の原文は次のとおり。ここでは、2, 4, 6, 7 のみを抜きだして示す。訳文は IWAYA2016 をもとに部分的に変更した。
2°) Il Movimento Spaziale si propone di raggiungere una forma d'arte con mezzi nuovi che la tecnica mette a disposizione degli artisti.
4°) La grande rivoluzione degli Spaziali sta nell'evoluzione del mezzo nell'arte.
6°) Gli Artisti Spaziali hanno a disposizione i mezzi nuovi, come la radio, la televisione, la luce nera, il radar e tutti quei mezzi che l'intelligenza umana potrà ancora scoprire.
7°) L'invenzione concepita dall'Artista Spaziale viene proiettata nello SPAZIO.
- 55) LF1947-48 には以下のような記述がある。「われわれは科学と芸術が二つの異なった出来事であると考え、これを拒む」Ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti, 訳文は IWAYA2016 をもとに部分的に変更した。
- 56) LF1951 の原文は次のとおり。訳文は IWAYA2014 をもとに部分的に変更した。Il barocco ci ha diretti in questo senso, lo rappresenta come grandiosità ancora non superata ove si unisce alla plastica la nozione del tempo, le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio i movimenti rappresentati. Questa concezione fu la conseguenza dell'idea dell'esistenza che si formava nell'uomo, la fisica di quell'epoca rivela per la prima volta la natura della dinamica, si determina che il movimento è una condizione immanente alla

materia come principio della comprensione dell'universo.

- 57) IWAYA2014, 巻末1.
- 58) IWAYA2014, pp.55-61.
- 59) 原文は LF1948. 翻訳は IWAYA2016 をもとに, 一部表現を改めた。Se, dapprima, chiuso nelle sue torri, l'artista rappresentò se stesso e il suo stupore e il paesaggio lo vide attraverso i vetri, e poi, disceso dai castelli nelle città, abbattendo le mura e mescolandosi agli altri uomini vide da vicino gli alberi e gli oggetti, oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo.
- 60) MF1931.
- 61) とはいえ, この背景として, 1946年12月2日号の『LIFE』誌に「上昇: 65マイル」と題された写真が掲載されたこともまた, 無視はできない。この写真は, ドイツのV-2ロケットから撮影された地球の写真であり, 宣言中の「飛び立つロケットの中から地球を写真におさめる」という部分は, 明らかにこの写真を前提としただろう。
- 62) 原文は MF1931. “Noi futuristi dichiariamo che” から始まる項目の5番目に記されている。
5° tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo:
a) schiacciate
b) artificiali
c) provvisorie
d) appena cadute dal cielo;
- 63) LF1951の原文は次のとおり。訳文は IWAYA2014 をもとに部分的に変更した。La Torre di Babele è un esempio antichissimo della pretesa dell'uomo per il dominio dello spazio. La vera conquista dello spazio fatta dall'uomo, è il distacco dalla terra, dalla linea d'orizzonte, che per millenni fu la base della sua estetica e proporzione. Nasce così la 4a dimensione, il volume è ora veramente contenuto nello spazio in tutte le sue dimensioni. La prima forma spaziale costruita dall'uomo è l'aereostato. Col dominio dello spazio l'uomo costruisce la prima architettura dell'Era Spaziale- l'aereoplano. A queste architetture spaziali in movimento trasmetteranno le nuove fantasie dell'arte.
- 64) LF1952の原文は次のとおり。筆者による試訳。il primo, quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plastica;
- 65) MF1912の原文は次のとおり。筆者による試訳。8. - Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo. Quindi da oggi anche la creta potrà modellare l'atmosfera che circonda le cose.
- 66) LF1947-48に以下のような記述がある。訳文は IWAYA2016 をもとに部分的に変更した。Siamo convinti che, dopo questo fatto, nulla verrà distrutto passato, né mezzi né fini, siamo convinti che si continuerà a dipingere e a scolpire anche attraverso le materie del passato, ma siamo altrettanto convinti che queste materie, dopo questo fatto, saranno affrontate a guardate con altre mani e altri occhi e saranno pervase di sensibilità più affinata.
- 67) LF1952の原文は次のとおり。筆者による試訳。il secondo, quello degli spazi, ancora ignoti nel cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell'arte come divinazione.

参考文献

未来主義の宣言文

- MF1909 *Fondazione e manifesto del futurismo* (pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909), direzione del movimento futurista, Milano, 1909.

〈未来派の世界再構築〉を読む（巖谷）

- MF1912 *Manifesto tecnico della scultura futurista*, direzione del movimento futurista, Milano, 11 aprile, 1912.
- MF1913 *La pittura dei suoni, rumori, odori*, direzione del movimento futurista, Milano, 11 agosto, 1913.
- MF1913_AP *Il contro dolore*, direzione del movimento futurista, Milano, 29 dicembre, 1913.
- MF1914 *Il vestito antineutrale*, direzione del movimento futurista, Milano, 11 settembre, 1914.
- MF1915 *Ricostruzione futurista dell'universo*, direzione del movimento futurista, Milano, 11 marzo, 1915.
- MF1931 *Manifesto dell'Aeropittura*, gennaio, Roma, 1931.

未来主義の展覧会パンフレット

- EF1912 *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, febbraio, 1912.
- EF1916 *Esposizione futurista Depero*, Corso Umberto 20, Roma, 20 aprile-15 maggio, 1916.

未来主義の同時代史料

- BOCCIONI1914 Boccioni, Umberto, *Pittura scultura futurista: dinamismo plastico*, Milano: Edizioni futuriste di "poesia", 1914.
- CARRÀ1915 Carrà, Carlo, *Guerrapittura*, Milano: Edizioni futuriste di "poesia", 1915.
- DEPERO1927 Depero, Fortunato, *Depero futurista*, Milano e Paris: Edizione Italiana della Dinamo Azari, 1927.

空間主義の宣言文

- LF1947-48 *Spaziali*, Milano, dicembre, 1947 (o gennaio 1948).
- LF1948 *Spaziali*, Milano, 18 marzo, 1948.
- LF1950 *Proposta di regolamento del movimento spaziale*, Milano, 4 febbraio, 1950.
- LF1951a *Manifesto tecnico*, Milano, 27-29 settembre, 1951.
- LF1951b *Manifesto dell'arte spaziale*, 26 novembre, 1951.
- LF1952 *Manifesto del movimento spaziale per la televisione*, 17 maggio, 1952.

参考書籍

- CARUSO1980 Caruso, Luciano ed. *Manifesti, proclami, interventi, e documenti teorici del futurismo 1909-1944*, Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1987.
- CARUSO1987 Caruso, Luciano ed. *Depero futurista*, Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1987 (Reprint. Originally published: Milano: Edizione Italiana della Dinamo Azari, 1927).
- CARUSO1987a Caruso, Luciano ed. *Il libromacchina (imbullonato) di Fortunato Depero con lettere inedite di Fedele Azari e interventi critici di Guido Almansi, A. Lucio Giannone, Arrigo Lora-Totino, Stelio M. Matini, Ugo Piscopo, Claudia Salaris, Christopher Wagstaff*, Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1987 (Booklet of CARUSO1987)
- FAGIOLO
- DELLARCO1968 Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, *Balla: ricostruzione futurista dell'universo : scultura, teatro, cinema, arredamento, abbigliamento, poesia visiva*, Roma: Bulzoni, 1968.
- GIANI1957 Giani, G., *Spazialismo: Origine e sviluppi di una tendenza artistica*, Milano: Conchiglia, 1957 [2nd ed.]

- GODOLI2001 Godoli, Ezio ed. *Il dizionario del Futurismo*, 2 vol., Firenze: Vallecchi, 2001.
 HAGA2009 芳賀直子『バレエ・リュス その魅力のすべて』国書刊行会, 2009年(初版2刷2014年)
 LISTA1982 Lista, Giovanni, *Balla*, Modena: Galleria Fonte d'Abisso, 1982.
 LISTA2001 Lista, Giovanni, *Futurism*, Paris: Terrail, 2001.
 PASSAMANI1981 Passamani, Bruno, *Fortunato Depero*, Rovereto: Musei civici, Galleria museo Depero, 1981.
 SALARIS1992 Salaris, Claudia, *Storia del futurismo*, Roma: Editori Riuniti, 1992.
 TAGI2021 多木浩二『未来派 百年後を羨望した芸術家たち』コトニ社, 2021年

展覧会カタログ

- Torino1969 Passamani, Bruno ed. *Fortunato Depero. Opere 1911-1930*, Exh. cat. Torino: Galleria Martano/Due, 1969.
 Venezia1986 Hultén, K. G. Pontus ed. *Futurismo & futurismi*, Exh. cat. Venezia: Palazzo Grassi, 1986.
 Lugano1987 Crispolti, Enrico ed. *Fontana e lo spazialismo*, Exh. cat. Città di Lugano: Dicastero Musei e Cultura, 1987.
 Roma1992 Crispolti, Enrico, Rosella Siligato eds. *Prampolini: dal futurismo all'informale*, Exh. cat. Roma: Palazzo delle esposizioni, 1992.
 Tokyo1992 エンリコ・クリスポルティ, 井関正昭 構成・監修『未来派 1909-1944』展カタログ, 東京 セゾン美術館/北海道立近代美術館/宮城県美術館/滋賀県立近代美術館, 1992年
 Tokyo2000 ガブリエッラ・ベッリ監修, 東京都庭園美術館・アプトインターナショナル編『デペロの未来派芸術』展カタログ, 東京都庭園美術館/大阪 サントリーミュージアム天保山, 2000年
 Milano2009 Lista, Giovanni, Masoero, Ada eds. *Futurismo 1909-2009: Velocità+Arte+Azione*, Exh. cat. Milano: Palazzo Reale, 2009.

関連WEBサイト

- SU Depero Sito Ufficiale Fortunato Depero (<https://depero.it>)

筆者による関連論文

- IWAYA2006 巖谷陸月「原典資料翻訳 ルーチョ・フォンターナの『技術宣言』: 翻訳と註解」『Aspects of Problems in Western Art History (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』第7号, 2006年, 57-69頁
 IWAYA2014 巖谷陸月「ルーチョ・フォンターナの空間主義 1946年から1958年までを中心に」東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程学位取得論文, 2014年
 IWAYA2016 巖谷陸月「原典資料翻訳・解題: 空間主義の初期三宣言——二つの『空間主義者たち』と『規定の提言』について」『声をさがしつづけて 和田忠彦先生退任記念論文集』, 和田忠彦先生退任記念論文集編集委員会, 2016年, 207-222頁
 IWAYA2017 巖谷陸月「原典史料翻訳・解題『空間芸術宣言』1951年11月26日」『Aspects of Problems in Western Art History (東京芸術大学西洋美術史研究室紀要)』第15号, 2017年, 131-140頁

図版出典

（図1, 4）L'ARENGARIO Studio Bibliografico <https://www.arengario.it/opera/ricostruzione-futurista-delluniverso-4724/>（最終閲覧日：2021年7月25日，図4は図1の部分拡大）／（図2, 9）CARUSO1987を筆者撮影／（図3, 7）Milano2009／（図5）PASSAMANI1981／（図6）LISTA2001／（図8）Venezia1986

*付記：本稿は2019–2021年度科学研究費基金による研究課題（研究課題番号19K13000）における研究内容をもとに執筆した。

未来派的世界再構築

ジャコモ・バッラ, フォルトゥーナ・デペーロ／巖谷陸月 (訳)

〈未来派絵画技術宣言〉、パリにおける未来派展のカタログの序文 (ポッチョーニ, カッラ, ルッソロ, バッラ, セヴェリーニ署名), 〈未来派彫刻宣言〉 (ポッチョーニ署名), 〈騒音と臭いの絵画宣言〉 (カッラ署名), ポッチョーニの著した『未来派の絵画と彫刻』, カッラの著した『戦争—絵画』とともに, 絵画的未来主義は, 6年のうちに, 印象主義の超克と凝固¹⁾, 造形的ダイナミズムと大気の塑造, 平面の相互浸透と精神の状態として展開された²⁾。マリネッティの自由語による世界の叙情的な評価とルッソロの騒音芸術は, 世界の振動の, 動的・同時的・造形的・騒音的表現を生じさせることにより, 造形的ダイナミズムと溶けあった。

未来主義者たるわれわれ, バッラとデペーロは, 世界を活気づけることで, すなわち, 全面的に再創造することで, 世界を再構築する, そのために, この完全な融合の実現を望んでいる。われわれは, 不可視のもの, 触知できないもの, 計れないもの, 知覚できないものに, 骨組みと肉を与えるだろう。われわれは, あらゆる形態に, また世界のあらゆる要素に抽象的な等価物を見だし, われわれの動かす造形複合体を形づくるために, インスピレーションの赴くまま, それらの等価物を互いにうまく組みあわせるだろう。

バッラは自動車の速度を研究することから始め, その法則と本質的な力線を発見した。同じ探求に基づく二十点以上の絵画制作ののち, 彼は, カンヴァスという単一の平面が, 速度の動的なヴォリュームを奥行の中に委ねることを許さないと理解した。バッラは, 針金や厚紙の面³⁾, 布地, 薄い紙, その他を用いて, 最初の動的な造形複合体を構築する必要を感じた。

1. 抽象的。— **2. 動的。**相対的運動 (映画) + 絶対的運動。— **3. 極めて透明な。**現れては消えねばならない造形的複合体の速度と揮発性のために, 極めて軽くて触知できない。— **4. 極彩色の,**そして**極めて明るい** (内部の照明器具によって)。— **5. 自律的,**つまり, それ以外の何にも似ていない。— **6. 変形しうる。**— **7. 劇的。**— **8. 揮発性のある⁴⁾。**— **9. 匂いを放つ。**— **10. 騒音を発する。**造形的表現と同時にある造形的騒音主義。— **11. 炸裂的,**炸裂と同時の出現と消滅。

自由語詩人マリネッティに, われわれの最初の造形複合体を見せたところ, 熱狂して次のように述べた: 『われわれ以前の芸術は, 失われた対象 (幸福, 愛, 風景) の記憶であり, 悲痛な追憶だった, したがって, 郷愁であり, 静止であり, 苦悩であり, 隔たりであった。それに引きかえ, 未来主義とともに芸術は芸術-行動になる, つまり, 意志に, 楽観主義に, 攻撃に, 占有に, 浸透に, 歓喜に, 芸術におけるむき出しの現実 (例: オノマトペ。— 例: イントナルモーリ = 発動機) に, 複数の力の幾何学的な輝きに, 前方に向かっての投影になる。かくして, 芸術は実在に, 新たな対象に, 世界の抽象的な要素とともに創られた新たな現実になる。懐古主義的な芸術家の手は失われた対象によって苦しんでいた; われわれの手は, 創造すべき新たな対象を強く望んでいた。そう, だから, 新たな対象 (造形複合体) は, 君たちの手のうちに奇跡的に現れるのだ。』

造形複合体の物質的構築

必要な手段：あらゆる太さと色の針金，綿糸，毛糸，絹糸。色ガラス，薄い紙，セルロイド，金属の網，あらゆる種類の透明なもの，極彩色のもの。布，鏡，金属の薄板，着彩された銀紙，そして，ありとあらゆる，極めてけばけばしい色彩の物体。機械的で電氣的な装置；音楽的かつ騒音的装置；可変の彩色の化学的に光る液体；バネ；レバー；チューブ，その他。これらの手段で，われわれは以下を構築する

- | | | | | | | | | | | | | |
|------------|-----|--|-----------|-----|----|-----------|---|-------|---|-----|---|----|
| 回 転 | { | <ol style="list-style-type: none"> 1. (水平の，垂直の，斜めの) 中心軸上を回る造形複合体。 2. より多くの軸上を回る造形複合体。a) 様々な速度で同一方向に；b) 反対方向に，c) 同一方向また反対方向に。 | | | | | | | | | | |
| 解 体 | { | <ol style="list-style-type: none"> 3. 解体する造形複合体：a) 量感；b) 層；c) 連続的な変形（円錐，角錐，球体，その他の形に）。 4. 解体すると同時に，話し，騒音を発し，音を奏でる造形複合体。 | | | | | | | | | | |
| | | <table border="0" style="margin: auto;"> <tr> <td style="font-size: 2em;">}</td> <td style="padding: 0 10px;">解 体</td> <td rowspan="2" style="font-size: 2em; padding: 0 10px;">}</td> <td style="padding: 0 10px;">形 態 + 拡 張</td> <td rowspan="2" style="font-size: 2em; padding: 0 10px;">{</td> <td style="padding: 0 10px;">オノマトペ</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em;">}</td> <td style="padding: 0 10px;">変 形</td> <td style="padding: 0 10px;">音</td> <td style="padding: 0 10px;">騒音</td> </tr> </table> | } | 解 体 | } | 形 態 + 拡 張 | { | オノマトペ | } | 変 形 | 音 | 騒音 |
| } | 解 体 | } | 形 態 + 拡 張 | { | | オノマトペ | | | | | | |
| } | 変 形 | | 音 | | 騒音 | | | | | | | |
| 奇 跡
魔 術 | { | <ol style="list-style-type: none"> 5. 出現し，消滅する造形複合体：a) ゆっくりと；b) 繰り返し動いたり止まったりしながら（段階ごとに）；c) 突然の炸裂で。 <p>花火術⁵⁾ —水—炎—煙⁶⁾。</p> | | | | | | | | | | |

体系的かつ無限の発見—発明

それは，複合的で構築的，騒音的な抽象主義，すなわち，未来主義者の様式によってなされる。空間の中で発展するあらゆる行為も，あらゆる情動も，われわれにとって発見の直観となるだろう。

例：広場で楽隊が演奏している間に，飛行機が素早く上昇するのを見て，われわれは，空間における造形的発動騒音コンサートを，そして都市の上空への空中コンサートの発射を直観した。—極めて頻繁に環境を変えることの必要性和スポーツは，変形しうる衣服（機械の応用，驚き，トリック，個の消失）を直観させる。速度と騒音の同時性は，騒音的回転造形噴水を直観させる。—一冊の本を引きさいて中庭に投げすてることは，音声発動造形的広告⁷⁾と，花火術的—造形的—抽象的な競技を直観させる。—風の吹く春の庭は，変形しうる騒音発動的かつ魔術的な花々を直観させる。—嵐の中を飛んでゆく雲は，変形しうる騒音様式の建築物を直観させる。

未来主義者の玩具

遊戯と玩具（汽車，馬車，動かない人形，家庭の品々の間抜けなカリカチュア）においても，懐古主義的なすべてのできごとにおいてそうであるように，グロテスクな模倣や臆病さしかなかく，それらは非身体鍛錬的もしくは退屈で，ただ赤ん坊を愚かにし，落胆させるそぶりだけを備えている。

造形複合体という手段によって，われわれは，赤ん坊に以下のことを習慣づけるような玩具を構築するだろう：

- 1) 極めて開放的に笑うことを（大袈裟で滑稽なトリックの結果として）；
- 2) 最高の順応性を（弾丸の発射や鞭打ち，急の刺傷などの世話にならずに）；
- 3) 想像力の飛躍を（レンズで見る幻想的な玩具；夜に開けば，花火術の驚異がそこから炸裂する小さな引きだし；変形しうる装置などによって）；
- 4) 際限なくアンテナをはりつづけ，感性を鋭敏にすること⁸⁾（騒音，匂い，色の際限なき領域において，より激しく，より鋭く，より刺激的に）；
- 5) 肉体の勇敢さを，格闘を，そして戦争を（屋外で作動する，危険かつ好戦的な，巨大玩具によって）。

未来主義者の玩具は，大人にとっても極めて有用で，彼らの若さ，鋭敏さ，陽気さ，気後れしないこと，いかなる行為も辞さないこと，疲れ知らずであること，本能的で直観的であることを保つだろう。

人工的風景

自動車の速度の最初の総合⁹⁾を発展させ，バッラは第一号の造形複合体に到達した（N. 1）¹⁰⁾。これは，山や川，光や影を，円錐や角錐，多面体や螺旋からなる抽象的な風景として示している。したがって，速度の本質的な力線と，風景の本質的な力線の間には，深遠な類似が存在するのだ。われわれは，世界の深遠な本質の内におりたち，それらの基本要素を使いこなす。こうして，われわれは，次のものを構築するに至るだろう。

金属的動物

芸術+科学の融合。化学，物理学，花火術は，自動的に話し，叫び，踊る新たな生命を即興的に作りつづける。未来主義者たるわれわれ，バッラとデペーロは，最も大きな戦争（疑いなく，今起きている驚異的で小さな人類の炎上¹¹⁾）に続くであろう，ヨーロッパの，アジアの，アフリカやアメリカの，創造する力すべての炎上）のために，金属的動物の大群を構築するであろう。

この宣言に所収された発明は，全面的にイタリアの未来主義によって生みだされた，絶対的な創造である。フランスの，ロシアの，イギリスの，もしくはドイツの芸術家は誰も，われわれより先に，何か同種の，もしくは類似のものを直観することはなかった。ただ，イタリアの

才能, つまり, 最も構築的で建築的な才能のみが, 抽象的な造形複合体を直観しえたのである。これにより, 未来主義は自らの様式を決定し, その様式は必然的に, 幾世紀に渡って感性を支配するであろう。

ミラノ, 1915年3月11日。

バッラ

デペーロ

抽象主義的未来主義者¹²⁾

※ 本宣言文の邦訳にあたり, 本文参考文献中の以下に掲載された前例を参照した。TAGI2021, Tokyo1992.

注

- 1) 原語は *solidificazione*。この語はポッチョーニによってダイナミズムの定義に使用されており, ここでは「印象の凝固 (*la solidificazione dell'impressione*)」という形をとっている。印象を定着させるというよりは, 形のないものを固体化させるイメージに近いと思われる。
- 2) 原文において挙げられる宣言は以下の通り。Il Manifesto tecnico della Pittura futurista (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) 1910; La prefazione al Catalogo dell'Esposizione futurista di Parigi (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) 1912; Il Manifesto della Scultura futurista (Boccioni) 1912; Il Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori (Carrà) 1913; *Pittura e scultura futuriste* (Boccioni) 1914; *Guerra-pittura* (Carrà) 1915。なお, Il Manifesto della Scultura futurista は, 実際には Il Manifesto tecnico della scultura futurista であるが, 訳文では本文の記述に従っている。
- 3) 原文は *fili di ferro, piani di cartone*, となっている。線のなものと面的なものと呼応を意識していると考えられる。
- 4) 原語は *Volatile*。3. の説明の「揮発性」は *volatilità* である。
- 5) 原語は *Pirotecnica*。火を制御する技術であり, 照明弾のほか, 花火について使う。
- 6) 原語は *Fumi*。多木訳では「川」となっている。TAGI2021。
- 7) 原語は *Réclame*。浦上訳では, ドイツのレクラム文庫 (Reclams Universal-Bibliothek) であるとしている。Tokyo1992。この時期, レクラム書店が文庫の自動販売機を導入し, その数が第一次世界大戦末には2000を越えたこと, 前線兵士向けの「戦地用可搬文庫」でも大きな利益を上げていたことを考えれば, レクラム文庫が意識されていた可能性は十分にあると思われるが, この語そのものはネオンサインなどのサイン, 広告を意味する語であり, 両義的な単語選択ではあったとしても, 文庫そのものを指す語ではないと判断した。鈴木将史「レクラム文庫の特徴と理念」『小樽商科大学言語センター広報』第5号, 1997年3月, 35-49頁
- 8) 原文は *a tendere infinitamente e ad agilizzare la sensibilità*。
- 9) 原語は *sintesi*。〈未来派彫刻技術宣言〉の多木訳においても触れられているが, 一般にこの語には「総合」があてられるものの, 端的で適切な要約, 本質の抜粋というような意味内容を含んでいる。TAGI2021。
- 10) 宣言文に掲載された6点の図版のうち N.1 を指している。
- 11) 原語は *conflagrare*。「戦争が勃発する」という意味を含んでいる。
- 12) 原語は *astrattisti futuristi*。

