

雑誌『ブラスト』に見る ウィンダム・ルイスのデザイン思想

Wyndham Lewis's Thoughts on Design Observed in *Blast*

要 真理子

KANAME Mariko

Summary

This study focuses on Vorticism in the early 20th century and aims to explain the development of design within British avant-gardism in the context of advancements in printed media between 1910 and 1920.

Unlike traditional art, avant-garde art sought to create artworks that manifested and disseminated new ideals about art in general. Art movements like Russian constructivism and Futurism were already used journals to appeal to public interest. Such journals were both artworks and a sounding board for new ideas, requiring artists to have knowledge of printing techniques and to understand the differences between an original work of art and its printed copy. Artists considered aspects like layout and typeface to be of crucial importance. Hence, the artists' intentions should be considered: did they steer towards graphic works based on the premise that they would be printed, strongly affirming the differences between the two? Or, did they use them because the printed version retained features of the original, denying the differences? Through our examination of printed media, we reconsider the position of copying technology in the context of modernist thought.

はじめに

本稿では、20世紀初頭のエディトリアル・デザインの前衛運動、なかでも英国のヴォーティシズムの機関誌『ブラスト(Blast)』に注目する。この雑誌を編集したウィンダム・ルイス(Wyndham Lewis, 1882-1957)は、雑誌編集の専門家ではなくむしろ画家であり文筆家であった。しかしながら、前衛美術は、それまでの古典芸術やモダンアートとは異なり、自らの思想を周知させるために作品のみならず「マニフェスト」を広く大衆に呈示する必要があった。それゆえルイスもまた、自らの芸術思想の広報媒体として雑誌メディアに着目したのである。他にも大衆にアピールするためのメディアとし

て雑誌を利用した芸術運動には、ロシア構成主義や未来派が知られている。その種の雑誌はマニフェストを周知するためのメディアとはいえ同時に造形作品でもあり、したがって雑誌の台割りやページ・レイアウト、使用されるタイプフェイスなども芸術家の配慮の対象になっていた。その場合、当然ながら、芸術家は印刷技術の知識も持ち合わせていなければならなかったはずであり、芸術家が印刷された複製と原作との違いをどのように理解していたかは、造形表現にも示されていたはずである。本稿では、エディトリアル・デザインについて積極的に発言していないルイスのデザイン思想を、彼の著述や他の造形活動から読み解き、それ以後のエディトリアル・デザインに影響を与えたとされる『ブラスト』の革新性を明らかにすることを目的とする。

第一章 ヴォーティシズムと雑誌『ブラスト』

一般に、英国のモダニズムと言え、ポスト印象派を理想とするブルームズベリー・グループのような潮流が目立ってきたが、2004年以降、英国内ではヴォーティシズムもまた重要なモダニズムの潮流として再認識されている⁽¹⁾。そのとき、マニフェストを掲げた「前衛運動」という観点から、ヴォーティシズムを特徴づけようとする傾向がある。しかし実際には、彼らの「前衛性」は印刷メディアの発展によって可能となったのであり、そのことは刊行された雑誌を検討することによって確認できる。そこで、最初に、ヴォーティシズムの雑誌『ブラスト』に注目し、そこに表現された独特な造形表現を呈するデザインを考察する。

そもそもヴォーティシズムは、1914年、第一次世界大戦勃発の年にロンドンで誕生した英国唯一の前衛芸術運動と言われ、過激な言説と実験的な作品を発表したことで知られる。アメリカのイマジズムの詩人エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) によって名づけられ、ウィングダム・ルイスを中心とするレベル・アート・センター (Rebel Art Centre)⁽²⁾の芸術家によって始動したこの運動は、『ブラスト (爆破)』という名の機関誌二冊を刊行したものの、わずか二年で終焉を迎えた。

しかし運動が短命に終わったとはいえ、間違いなくこの雑誌は国内外の同時代の芸術家に大きな影響を及ぼした。本紙の初版部数は3000部で20世紀初頭の出版部数としては相当多かったことに加え、関心ある人々の間で回覧されたことにより実際の読者数は45,000人に上ると推計されている⁽³⁾。たとえば、ロシア構成主義の作家エル・リシツキー (El Lissitzky, 1890-1941) は、新しいタイポグラフィに関する自著のなかで、この『ブラスト』を入手してロシアに持ち帰り、次のように述べている⁽⁴⁾。

戦時中の英国では、渦巻のグループが『ブラスト』という著作物を刊行した。大きくて基本的な表示はほとんどブロック体の文字だけで組まれている。これこそ今日の国際的な活版印刷の特徴となるだろう。

当時ロシアでは、芸術家の協力を得た詩集は出版されていなかったし、識字率も低かった。そうした

なかで、リシツキーは詩人マヤコフスキーとともに、1923年に『声のために (Dlia golosa (For the Voice))』を制作した。この本は「大きな声で読むこと」を意図したと言われているが⁽⁵⁾、文字の読めない人に対しても見るという行為を通して直感的にそこにあるものを理解させることが目的であり、そのデザインには『ブラスト』からの影響が色濃く反映されていた⁽⁶⁾【図1】。リシツキーのデザインと『ブラスト』のレイアウトとの構造的な類似は、彼がハンス・アルプとともに手がけた『芸術のイズム 1914-1924』において後のグリッドシステムを連想させつついっそう顕著になる⁽⁷⁾。さらには、ブロック体の活字のみでの印刷というのはセリフ体の装飾文字が主流であった当時としては画期的な試みであり、こうした書体においても両者のあいだには相関関係を指摘できる。

図1



リシツキーが注目したように、『ブラスト』を特徴づけているのは、何よりもまずブロック体の文字である。こうした書体は、英国内スティーヴンソン・ブレイクの印刷所のタイプフェース「グロテスク No.9」であり、フォントデザイナー、エレイシャ・ピーチャーによって製作された⁽⁸⁾。その特徴は、わかりやすく不要なものが付いていない無装飾のサンセリフ書体という点にある。

しかしながら、この特徴的な活字書体をルイスはどのように探し当てたのだろうか。英国の美術史家ポール・エドワーズが指摘しているように、ルイスは、編集者のダグラス・ゴールドリングを通じて「グロテスク No.9」を使用する印刷会社を知るところとなる。ゴールドリングは、マリネッティの未来派宣言が掲載された英国の文芸雑誌『トランプ (The Tramp)』の編集者でもあった。ゴールドリングはその時の経緯を語っている⁽⁹⁾。

『ブラスト』は、これまでの刊行物とはそのタイポグラフィとレイアウトにおいて全く異な

ることを目的としていたので、彼 [ルイス] は十分控えめにであれ、印刷業者に何も疑わずに彼の指示に従うよう求めた。ルイスはロンドンの北西部ハーレスデンという鄙びた郊外にある小さな端物印刷の業者を見つけた。どうやらこの業者は、ルイスに言われた通りのことを果たしただけのようである ([] は筆者による挿入)。

ゴールドリングが見つけた上述の印刷業者がレヴァリッジ印刷会社であり、そのとき彼の目に飛び込んできたのは、自社ポスターに印刷されたサンセリフ体の文字と社名を斜めに横切らせたレイアウトなのである。創業者の孫のマイケル・E・レヴァリッジの証言によれば、レヴァリッジ社のデザインの源泉は、『未来派宣言集 (I Manifesti del Futurismo)』の表紙にあったといい【図2】、それゆえ『ブラスト』のデザインに未来派の残響がうかがえるのは当然のことと言えるだろう⁽¹⁰⁾。

実際、『ブラスト』創刊号のデザインは、同時代において他に類を見ないほど強烈なものであった。直接にはレヴァリッジ社のポスターのレイアウトに刺激を受けたルイスによってデザインされたこの雑誌の表紙には、蛍光ピンクを背景にしてBLASTとゴシック体の文字が左上から右下へと裏表紙には左下から右上へと配されている【図3】。こうした構図と配色は、伝統(新古典主義風)への反目とニュー・イングリッシュ・アート・クラブ(印象派風)によって構築された同時代の英国美術のイメージとの決別もはっきりと意識させるものであり、さらには、ヴィクトリア女王時代の装飾趣味を拒絶するだけでなく、彼らヴォーティシストたちの目的そのものを伝えようとしているかに見える。

ページを開いて見ると、本文は、「渦巻き万歳! (Long Live the Vortex!)」と題したプロパガンダ

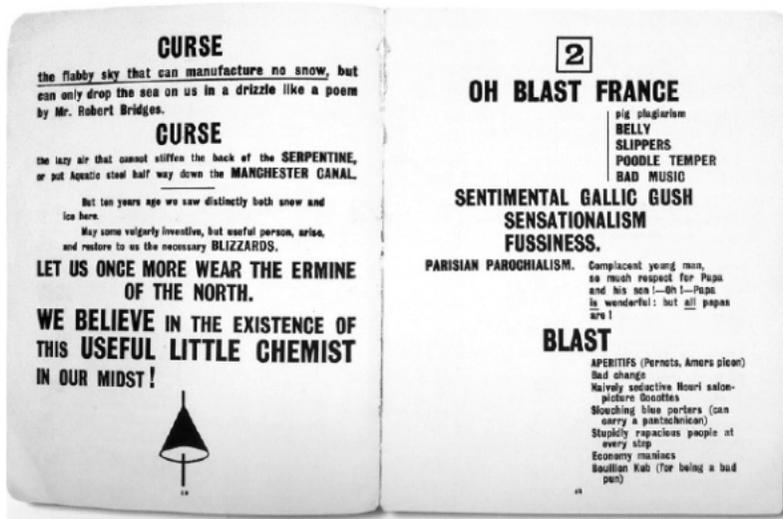
図2



図3



図 4



風の散文でドラスティックに始められているうえに、独特な挿図やタイポグラフィーも手伝って、現代においてもなお斬新な印象を与える⁽¹¹⁾。その際、大小のゴシック体の文字が均等に割り付けされているかと思えば、途中から右寄せ、左寄せになっていたりして、行頭位置が整っていない頁もある【図 4】。英国の美術史家リチャード・コークによれば、ヴォーティシズムの「マニフェスト」の印字のために、ルイスは、マシンガンの発射音とグラフィックな等価物としてゴシック体の大文字と小文字を交互に用いたのだとされる⁽¹²⁾。視覚的には、こうした紙面に、マリネッティの「自由態の言葉(words in freedom)」との類似性を見出すこともできる。たしかに、頁のいたるところに異なる幅のフォントが放たれていたが、しかし、ルイスの構成は未来派のそれよりも読みやすく、軍楽隊の行進のようなりズミカルな規則性を維持していた。そこにおいて頁上のゴシック体の見出しは、あたかも戦闘開始を告げる合図のように機能する。本文のテキストはボールドのセリフ書体で組まれており、これらもまた読者に対戦を挑んでいるかのようである。まさしくルイスの厳格な管理のもとで、レヴァリッジ印刷会社が、「反体制的なマニフェストを拡声器のようになりたてる雑誌を印刷し」、「活版印刷の書式で読者を罵ることができるように罵詈を一つひとつ取り出して、そして、ヴォーティシストの絵画の無装飾な矩形、線、耳障りな断片へと頁を分割した」のである⁽¹³⁾。

1915年7月には『ブラスト』第2号が「戦争特集号 (war number)」として刊行された【図 5】。第2号のなかで、ルイスは、機械が「狭く、杓子定規なりリズムの教義を一撃で払拭する」と宣言しながらも、機械を盲信する未来派とは一線を画そうとしていた⁽¹⁴⁾。「英国のヴォーティシストたちは、フランスやドイツやイタリアの類似のグループの画家たちとは区別されねばならない」⁽¹⁵⁾。

第二章 『ブラスト』のデザインの特異性

前章で考察したように、同時代でも群を抜いていた『ブラスト』の斬新なデザインに関して、本章では『ブラスト』をデザインしたルイスの先進的なデザイン思想を確認するために、ドイツの前衛美術グループの『青騎士 (Blaue Reiter Almanac.)』年鑑とイタリア未来派の『ザン・トゥム・トゥム (Zang Tumb Tuuum)』との比較からその特異性を検討したい。

マリネッティの詩集、『ザン・トゥム・トゥム』のなかで、太字のサンセリフの行「TUMB TUMB」がページを左から右へと斜めに横切っているのが一見すると『ブラスト』の表紙との類似を思わせる一方で、もう一つの斜めの行「TUUUMB TUUUUM…」は明らかにマリネッティ自身がこの音を聞いていたアドリアノーブルの空に湧き上がる戦闘の音を再現している【図6】。すなわち、マリネッティの「自由態の言葉」とは、基本的に彼が戦場で耳にした、あるいは耳にすることを渴望したもののサウンドスケープだと言える。これとは対照的に、『ブラスト』のページ上の単語は、曲線を廃した格子状に配置されており、それを耳にするいかなる主体とも無関係であり、デザインの純粋な要素として用いられている。先述のポール・エドワーズは、戦場の陣形図とヴォーティシストの作品(1915年)とを比較している⁽¹⁶⁾【図7a, b】。これを見ると、戦場の情景を再現的に描く未来派と異なり、ヴォーティシストの関心は配置と構成にあったことがわかる。同様に、1912年に英国の文芸雑誌『ニュー・エイジ (The NewAge)』に掲載された未来派の画家ルイジ・ルッソロの1911年の絵画《反乱 (The Revolt)》【図8】は、加速させられた速度とともにカンヴァス上を右から左へと突撃する一群の赤い人物像を英雄的に描き出している。この絵画は明らかに『ブラスト』第2号の表紙の幾何学的

図5

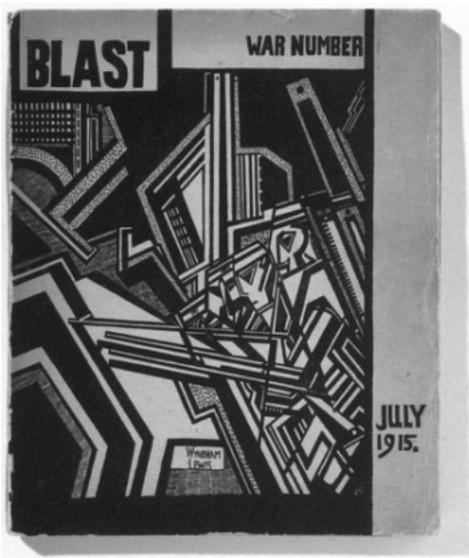


図6

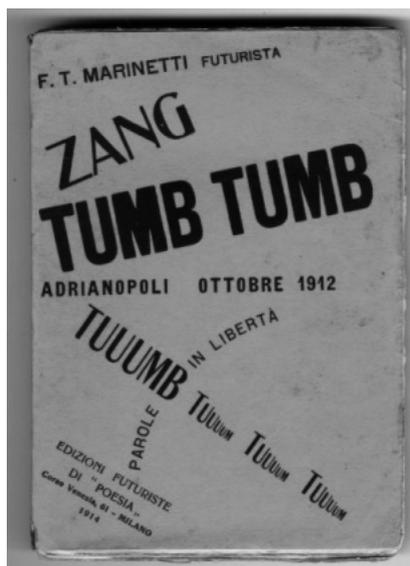
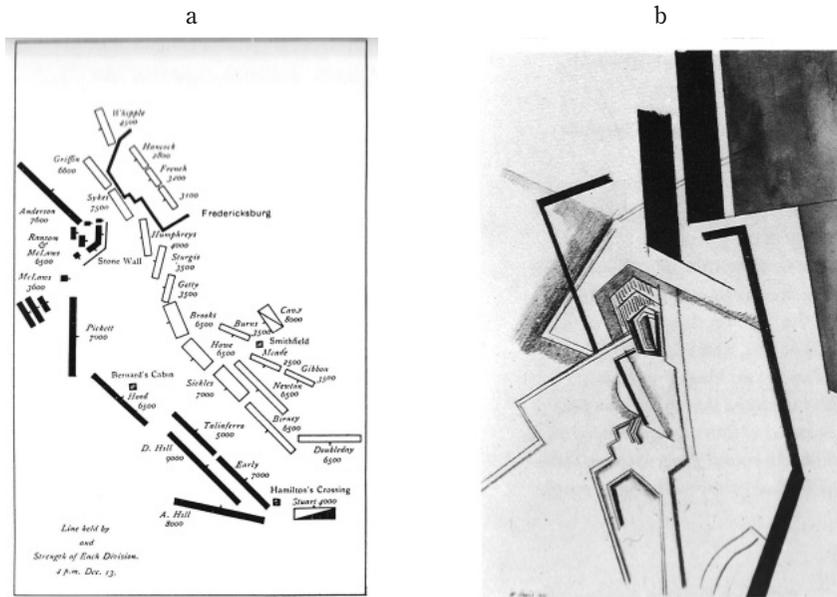


図 7



な兵士たち【図5】と似ている。しかし、このルイスの木版画において、兵士たちは抑圧的な太い線の単なる諸要素に還元されている。ジーノ・セヴェリーニやウンベルト・ボッチョーニの未来派の絵画において特定の武具や兵器が識別できるのとは異なり、ルイスの兵士たちは抽象的な構造と混ざり合い、システムとしての戦争それ自体を再現する。ヴォーティシストらにとって、未来派の絵画とそのデザインは外界を運動とともに、フランスの印象派が手に入れられなかった新しい素材を用いなが

図 8



ら再現する試みだったのである。

加えて、『ブラスト』と『青騎士』年鑑のあいだにもその態度において違いが見出だせる。2010年にルイスの回顧展を企画したデューク大学のマーク・アントリフは、「ヴォーティシストは青騎士グループのうちに、未来派に対する北方のオルタナティブとして成立可能であり、またキュビストよりも強い哲学的な正当化とともに自らを打ち出す前衛の芸術および文学の集団にとってのモデルを見出した」と指摘している⁽¹⁷⁾。そして、『青騎士』年鑑の第2版には、カンディンスキーによる「渦巻 (vortex)」への言及を見出すことができる。すなわち、「精神的な運動のことの広がり」と、他方では絶えず新しい諸要素を自らのうちに引き寄せるその強い集中的な渦巻状の力 (*wirbelkraft*) は、そうした新しい要素の当然の運命と可視的な目的の指標である」[傍点は筆者による挿入]⁽¹⁸⁾。しかし『ブラスト』と『青騎士』のあいだの関係がどれほど密接に見えようと、後者の原理的な概念である「内的必然性」は、それが人間的な心理学との結びつきを残していることを明らかにしている。『ブラスト』では、ウォズワースがカンディンスキーの1912の著作『芸術における精神的なものについて』の書評を書いており、そこに彼らのこの概念の解釈が示されている。ウォズワースによれば⁽¹⁹⁾、

ある者の感情の価値を唯一の美的衝動としてこのように強調することが論理的に意味しているのは、芸術家というものが、自らの内的な命令に従って形と色を扱う資格を持っているだけでなく、そうすることが彼の責務なのであり、結果として彼の人生（彼の思想と行為）とは、彼がそこから自らの創造を切り開かねばならない生の素材になっている、ということである。

スペンサー・ゴアを例外としてヴォーティシストの芸術家たちの作品だけが掲載された『ブラスト』第1号では、ルイスによって書かれた「諸々の渦巻と注」という章が、ウォズワースの書評の後に続き、その第1節は「生は重要なものだ！」と題されている⁽²⁰⁾。このタイトルはウォズワースの書評に呼応するかに見えるにもかかわらず、実際にはこのタイトルは引用符で囲まれており、それが皮肉の表現であることが分かる。この節においてルイスは次のように書いている。「もしこれらの人々に LIFE という言葉で何を言わんとしているのか（というのも世界には人々の数だけ多くの生活があるのだから）と尋ねたなら、美味しい夕食、快適な睡眠、草原を駆け回るといった類いのことに含まれる以上には、彼らは生についての深い見解を頭の中に持っていないことが明らかになる」⁽²¹⁾。多様な芸術形式が等しく芸術家の生の表現であると主張し、とりわけ「熱い抽象」を原初的な抽象衝動の表現として称揚する『青騎士』年鑑とは対照的に前衛としてのヴォーティシストは、自らの芸術形式がどんな類いの表現であるべきかについて既にかなり意識的であった。単語を格子状に、ときにその順序はランダムに配置することによって読み難くなる危険を冒している。加えて、高層ビルや機械や近代の兵士たちを表象するために最も初歩的で単純な幾何学図形が用いられた『ブラスト』の典型的なデザ

インは、ルイスの反ヒューマニズムに従って、言わば脱人間化（dehumanization）されていたのであり⁽²²⁾、この「脱人間化」ないし「無機的」なイメージャリーが機械であると同時に、完全なる機械技術に拠る複製印刷という媒体をヴォーティシズムは必要としたのである。

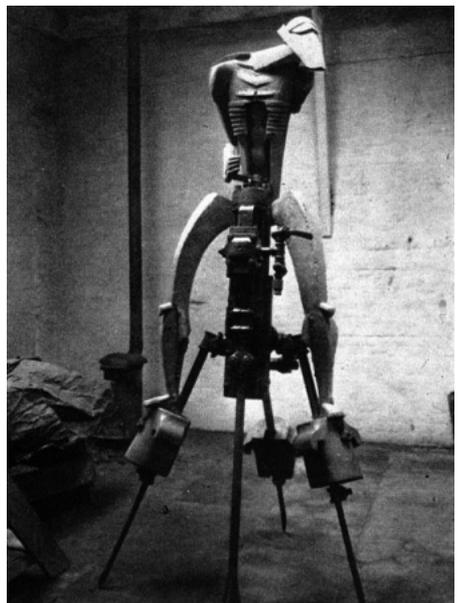
第三章 ウィンダム・ルイスのデザイン思想

ルイスの複製技術への態度は、彼の絵画制作と雑誌のデザインの並行関係から推察できるものと仮定し、本章では、そこからさらに彼のデザイン思想なるものも検証する。ヴォーティシズムの前衛性は単に表層的な視覚的な実験というだけでなく、その基底に流れる思想にも見出せると思われるからである。

『ブラスト』第1号に寄稿されたルイスのテキストには、メディウムに関する彼の考えが綴られている。それによれば、伝統的な絵画のメディウムとされる油絵の具は新しく登場したさまざまなメディウムから成る「メディアのオーケストラ」のためにはや消失する運命にあるのだが、そのことは同時に絵画の美の価値を崩壊させたのだ、と言う⁽²³⁾。ここで、絵画の新しいメディウムとして挙げられているのは、木材（woods）に加えて、鋼（steel）、ガラス（glass）といった工業製品であり、そこから既製の量産品を材料とするパピエ=コレやアッサンブラージュの技法が思い浮かぶ。絵画ではないが、ヴォーティシストの彫刻家ジェイコブ・エプスタインの《ロック・ドリル（Rock Drill）》【図9】などが具体例として適切だろう。この作品は、三脚にアメリカ製のロックドリルが取り付けられたものであり、さらに、この機械の上に石膏製の彫像を跨がせている。人工のドリルと既成品の組み合わせは、同時代のマルセル・デュシャンの《自転車の輪（Bicycle Wheel）》【図10】にも見ることができる。エプスタインの実践は「メディアのオーケストラ」を具現化したものとも言えよう。

オーストラリアの表象文化研究者ジュリアン・マーフェット（Julian Murphet）によれば、1910年代半ばのルイスが行った『ブラスト』での実験には、現在も継続する前衛美術と印刷メディアの特殊な関係を見ることができる。すなわち、美術が何らかの代理表現から抽象表現へと転じていったように、文学もまたメディア生態学における「もの（a thing）」となることを求めていた⁽²⁴⁾。マーフェットは、ヴォーティシズムの雑誌『ブラスト』が「文学と絵画をともに産業界との気まづい関係へと追いつみつつ、新しいメディアの『オーケストラ』へと向かわせる実に深遠なアンビバ

図9



レンスである絵画との決定不能な関係のなかで、言葉を物質化すると同時にこれを非物質化しようとする偉大な試みの一つである」と読み解く⁽²⁵⁾。マーフェットの説く「もの」がメディアウムの物質性を示しているのは明らかである。

20世紀中葉に抽象表現主義絵画を先導したアメリカの批評家クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909–1994) は、モダニズム芸術の歴史をカントに由来する自己批判に基づく純粹化のプロセスとして考えており、このプロセスは、諸々のメディアウムが非本質的な要素を削減するなかで、メディアウム固有の限界を見出すというものであった⁽²⁶⁾。たとえば、絵画というメディアウムにおいては彫刻的な線、建築的な奥行き、文学的な主題などが削減され、残された「平面性」が絵画固有の本質となる。そして、こうした還元主義的な方法において芸術の自律性および「純粹性」が保証されるのである。

グリーンバーグのメディアウムの純粹性の議論は、文学内容よりも形式を重視した1910年代中頃に生じたロシア・フォルマリズムの理念にも通じる。そこでは、芸術は物事を非日常化するために、知覚の自動化を避けようとして「異化」の手法が唱えられた⁽²⁷⁾。

たとえば、われわれの習慣的反應というものはすべて、無意識的、反射的なものの領域へとさっていくものである (……) 芸術の手法は、ものを自動化の状態から引き出す異化の手法であり、知覚をむずかしくし、長びかせる難澁な形式の手法である。

このような考え方は、字形から意味を切り離すかに見える同時期のヴォーティシズムの斬新なタイポグラフィやエディトリアルデザインと合致するものでもある。

その一方で、『オクトーバー』の編集者としても知られるアメリカの美術史家ロザリンド・クラウス (Rosalind Krauss, 1941-) は、グリーンバーグが主張した芸術の純粹還元の理論に対して、20世紀半ば以降に生まれたアート作品「芸術一般 (art-in-general)」は、単一のメディアウムから成り立っていないものが多く、単一のメディアウムの特異性を識別するような理論は有効ではないと述べる⁽²⁷⁾。

図10



というのも、芸術一般と呼ばれるべきものに重点を置く実践を支持して個々のメディウムの特異性が破棄されることによって、写真は本質的な変容を成立させると同時に実証する手段として芸術に収斂するからだ。芸術の普遍的な特質は、固有の、伝統的な支持体とは無関係なのである。

こうした対比の上で、クラウスは、グリーンバーグのように物理的支持体という側面（質料）からではなく、「技術的支持体」という「所与の技術的支持体をもつ物質的条件に由来する（ただし物質的条件と同一ではない）一連の慣習」を内包するものとしてメディウムをとらえようとした⁽²⁹⁾。言い換えれば、旧来のメディウムの表現形式が新しいメディウムの中で「再発明」されていくことになる。

興味深いことに、クラウスの言葉は、半世紀以上も前のヴォーティシズムの実験へと私たちを差し向ける。『ブラスト』における金属活字と木版の混合によるページデザインやヴォーティシストの既製品と創造物を組み合わせた彫刻作品を思い出せば、彼らは「機械」を生命体の一要素として扱っていた。人間が機械メディアに順応し機械化する一方で、それらにおいては、新しい機械もまた生命化しているとは言えないだろうか。あるいは、両者は一個の物質的な存在であることを止め、普遍的な理念へと昇華しているようにも見える。ルイスが宣言していたように、「あらゆる生物の形態は超自然的な装置」なのであり、その表面全体が「無機的」になった世界のなかで、いまやあらゆる機械が「生命体」そのものなのである⁽³⁰⁾。

モダニティにおける造形芸術のメディウムの問題を直接喚起するもの、そしてこの問題を避けて通れなくしているものとは、よりいっそうモダンな生活世界全体に行きわたった——それは「生活世界 (Lebenswelt)」であることを止め、その代わりにある種の包括的な現代テクノロジーの圏域となるにいたる——いっそう新しい機械メディアの緊張なのである⁽³¹⁾。

マーフェットの分析が正しいならば、具体的に論じてはいないにせよ、機械複製を含む機械技術の問題をルイスは、ヴォーティシズムの運動のさなかに——すなわち、ベンヤミンを始めとする同時代の理論家よりも早い時期にメディアという観点から意識していたことになる。

結に代えて

ルイスの経歴のなかで造形表現の転機は数回見出だせるが、最も大きな変化は1910年代から1920年代に生じている。それはおそらく戦争体験に由来するものと考えられる。先行研究者ポール・エドワーズによれば、ルイスは第一次世界大戦前ヴォーティシズムの芸術を介して、ルイスは創造的な夢の貯蔵庫を社会に対して提供したのであり、未来派とは異なり、直接、生活を改良しようとはしなかったとされる⁽³²⁾。ルイスは、人間の技能を補完するためにこれと置き換えられた機械が、やがては人間

を完全に支配するようになるのではないかという懸念から、また芸術や機械に「醜さ (ugliness)」の性質を認める立場から、マリネッティのロマンティックな機械賛美を完全には受け容れていなかった⁽³³⁾。1910年代後半から彼は「脱人間化」という主題を追求するようになる。そして、第一次世界大戦以降、彼は絵画や雑誌デザインにおけるヴォーティシズムの革新的な実験を経て真摯な絵画制作を放棄し、雑誌『新米 (The Tyro)』に見出されるような風刺に満ちた作品を多く手がけるようになった。しかしながら、そのときには雑誌の仕上がりが以前の視覚言語を強調するデザインから標準的な印刷デザインへと収束していた（その兆しは早くも『ブラスト』第2号にあらわれていた）。

1930年代になると、ウィンダム・ルイスは、戦前に势力的に推進したアヴァンギャルディズムに関して、「アヴァンギャルドの文化でさえ、批判的なアプローチを執るところか、逃れようもない機械論的な変化という当時の社会の暗黙の了解を単純に繰り返しているに過ぎない」と考えるようになった⁽³⁴⁾。芸術の「メディア」そのものがすでにイデオロギーを包含していると自覚し、自身の思想の源泉とイデオロギーについて知悉せねばならないのだ、と。そこには、クラウスの態度との親和性のみならず、ルイスが多大な影響を与えたとされるマーシャル・マクルーハン (Herbert Marshall McLuhan, 1911-1980) を先取りする思想が垣間見られる。そして、これまでの検証によって明らかになったように、すでにその萌芽を『ブラスト』に見出すことができるのである。

本稿は、2017～2018年度 DNP 文化振興財団グラフィック文化に関する学術研究助成、および2019年度跡見学園女子大学特別研究助成を受けて行った研究の成果の一部である。関係各位に心から感謝申し上げます。

註

和訳に関して、基本的には著者が原著から訳出しているが、既に刊行された日本語訳がある場合はそれに倣い、かつ出典を明記した。

- (1) たとえば、2004年と2008年にロンドンでヴォーティシズムの提唱者、ウィンダム・ルイスの大規模な回顧展が行われた。2004年の回顧展は、コートールド美術研究所とテイト・ギャラリーで、とりわけドロウイングが中心に、2008年にはナショナル・ポートレート・ギャラリーでルイスの手になる肖像画と彼に関連する写真が公開された。その後2010年から2011年にかけて、英国外のホワン・マルク財団 (マドリッド) ではルイスの、グッゲンハイム美術館 (ベニス)、デューク大学 (ダーラム) ではヴォーティシズムの巡回展が開催された。ヴォーティシズムを英国モダニズムの代表としてピカソとの関連から位置づけようとする試みは、2012年にテイト・ギャラリーで、戦争と結びつけた展示としては2014年にバーミンガムで、2017年には海外にも影響を与えた前衛美術運動としてヴォーティシズムの包括的な展覧会がマンチェスターの帝国戦争博物館で行われた。
- (2) このグループは、先行して設立された有限会社オメガ工房の経営者にして美術批評家のロジャー・フライの経営方針に対する不満から生まれた、言ってみれば、フライを中心とする英国モダンアートにおける分離派のような位置づけとなる。

- (3) See the site of DH and Literary Studies, URL:
<http://modernist-magazines.org/?q=content/blast> (2019/12/18 checked)
- (4) Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: life, letters, texts* [translated from the German by H.Aldwinckle and M.Whittall], London: Thames & Hudson, 1968, p.358
- (5) 寺山祐策編『エル・リシツキー 構成者のヴィジョン』武蔵野美術大学美術資料図書館、2005年、p.65
- (6) Paul Edwards (ed.), *Blast: Vorticism 1914-1918*, Aldershot: Ashgate 2000, p.18. リシツキーとウィンダム・ルイスの造形に関する接点は、実現されたデザインだけでなく、「画家と建築家の協働による都市空間」という両者の考えにも見出させる。
- (7) El Lissitzky, Hans Arp, *Die Kunstisten = Les ismes de l'art = The isms of art*, Erlenbach-Zurich: Engen Rentsch, 1925
独仏英の三ヶ国の言語を扱わざるを得ない状況下で生れたスイスのグリッドシステム以前にリシツキーとアルプのタイポグラフィ形式にその構造が早くも実現されていた。グリッドシステムと『ブラスト』の関係については別の機会に詳論したい。
- (8) デザインを依頼した金属活字の鑄造技士スティーヴンソン・ブレイク (Stephenson Blake) の名前をとって、'Stephenson-Blake' タイプフェースとも呼ばれる。
- (9) Douglas Goldring, *South lodge: reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*, London: Constable, 1943, p.67
- (10) Michael. E. Leveridge, 'The printing of Blast', *Wyndham Lewis Annual* 7, 2000, p.22
- (11) Wyndham Lewis, 'Long Live the Vortex!', *Blast*, no.1, London: John Lane 1914, pp.7-8
- (12) Richard Cork, *Vorticism and abstract art in the first machine age: volume 1 origins and development*. London: Gordon Fraster, 1976, p.250
- (13) Julian Murphet, *Multimedia Modernism*, Cambridge University Press, 2009, p.124, 141
- (14) Lewis, 1914, *op.cit.*, p.7
- (15) Lewis, 1915, *op.cit.*, p.38
- (16) Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Art and War*, Wyndham Lewis Memorial Trust in association with Lund Humphries London, c. 1992, p.27
- (17) Mark Antliff, Scott. W. Klein (Eds.), *Vorticism: New Perspective*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2013, p.80
- (18) Wassily Kandinsky, 'Vorwort zur Zweiten Auflage (second ed.)', *Der Blaue Reiter*, München: R. Piper & Co., 1914
- (19) Lewis, 'Vortices and Notes', *op.cit.*, 1914, p.126
- (20) Lewis, "LIFE IS THE IMPORTANT THING!", *op.cit.*, 1914, p.129
- (21) *Ibid.*, p.129
- (22) 著者は、2014年の拙著において、ヴォーティシズムの「建築的な造形」とキュビズムの「分析的な構成」という観点から両者の形式的な区別を試みた。フレデリック・エチエルズやウォズワースらのヴォリューム感のあるせり出すような重層構造は、キュビズムの複数の面へと分割されていく構成とは明らかに異なる。ルイスが後に振り返っているように、ヴォーティシズムの幾何学デザインは「絵画制作の基盤としての絵画的な建築術」なのであり、この言語を用いて、ヴォーティシズムは環境批判として新しい都市のなかで現出する人間の

意識を描き出そうとしたのである。See 拙著「イギリスモダニズムの都市の風景」『自然の変容』三元社、2014年、p.150

(23) Lewis, 'Orchestra of Media', *op.cit.*, 1914, p.142

(24) Murphet, *op.cit.*, 2009, p.77

(25) *Ibid.*, p.124

(26) 藤枝晃雄編訳「さらに新たなるラオコオンに向かって」『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年、pp.42-43

(27) シクロフスキイ・ヤコブソン・エイヘンバウム他、新谷敬三郎・磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論集——詩的言語の分析』現代思潮社、1971年、pp.115-117

(28) Rosalind E. Krauss, 'Reinventing the Medium', *Critical Inquiry*, Vol. 25, No.2 (Winter, 1999), p.294

(29) *Ibid.*, pp. 289-305

(30) Murphet, *op.cit.*, 2009, p.132

(31) *Ibid.*, p.125

(32) Paul Edwards, "Considering Wyndham Lewis's *Time and Western Man*", 2013. (科研基盤(C)課題「イギリス・モダニズム美学の再考——二〇世紀初頭の映画芸術への展開を追って」(JP23520135) 招待講演、於大阪大学)

(33) Lewis, *op.cit.*, 1914, p.142

(34) Edwards, *op.cit.*, 2013

【図版リスト】

- 図1 『声のために』、ページレイアウト (Vladimir Maiakovskii, konstruktor knigi El Lissitzky, *Dlia golosa*, Berlin : Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923)
- 図2 『未来派宣言集』、表紙デザイン (Movimento Futurista, *I Manifesti del Futurismo : Lanciatida Marinetti [et al.]*, Firenze : Edizioni di Lacerba, 1914)
- 図3 『ブラスト』第1号、表紙デザイン
- 図4 『ブラスト』第1号、ページレイアウト
- 図5 『ブラスト』第2号、表紙デザイン
- 図6 『ザン・トゥム・トゥム』、表紙デザイン (Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli, ottobre 1912, Parole in Libertà*, Milano, 1914)
- 図7 エドワーズによる戦場の陣形図 a とヴォーティシストの作品 (1915年) b との比較 (Edwards, *op.cit.*, 1992, p.27)
- 図8 ルイジ・ルッソロ、《反乱》、1911年、カンヴァスに油彩、150×230cm、デン・ハーグ市美術館
- 図9 ジェイコブ・エプスタイン、《ロックドリル》、c1913-14年、ロックドリル、石膏、205×141.5cm、消失
- 図10 マルセル・デュシャン、《自転車輪》、1964年 (1913年の原作のレプリカ)、車輪、彩色された木材、128×63.5×31.8cm、フィラデルフィア美術館