

フランス・ベーコンにおけるリアリティ ——写真と映画の比較から

伊藤結希

1. はじめに

イギリスの画家フランス・ベーコン(1902-1992)は、写真や映画などの複製イメージから積極的に着想を得て絵画を制作していたことで知られている。没後、ベーコンのスタジオからは570冊以上の本と本から引き裂かれた1,300枚の紙片が発見された。美術、写真、歴史、政治、映画、スポーツ、超常現象、医学書など多岐にわたる分野のそれらのほとんどは、激しいペイントが施され、一部が破損、あるいはシワになっている。

ベーコンは生前から制作における複製イメージの利用を公にしていたが⁽¹⁾、そうした制作資料にまつわる研究は、没後にアトリエをダブリン市立ヒュー・レーン美術館へ移設するプロジェクトを機に大きく進展する。2000年代には美術史家/写真史家のマーティン・ハリソンがベーコンのアーカイブマテリアルを多数公開し、独自リサーチによって作品とイメージソースの対応関係を数多く明らかにした⁽²⁾。これを受けて、ベーコンの制作資料研究は、作品とソースの対応関係を深めるものと、その指摘に留まらないもの二つの傾向が生まれる⁽³⁾。本稿は後者のアプローチを引き継ぎながら、従来の研究ではベーコンの制作資料として一括で扱われていた複製イメージを分類する。映画のスティル写真をその他の写真資料から切り離して考察することで、ベーコンにおける映画の重要性を高め、いままで十分に議論されてきたとは言い難いベーコンと映画の関係性について彼の芸術観をもとに明らかにする⁽⁴⁾。

2. 制作資料の分類

まずベーコンが利用していた制作資料にどのような種類があるのか確認していこう。ハリソンはベーコンのイメージの使用にヒエラルキーがないと述べている⁽⁵⁾。確かに映る対象を問わないベーコンの態度は民主的であるが、制作資料はそれが持つ各性質によって5つに分類することができるだろう⁽⁶⁾。

第一に、マイブリッジの連続写真、X線写真、口の病気の挿絵、野生動物の写真、ニュース写真、超常現象など書籍に掲載され、誰でもアクセス可能なイメージ。すなわち「広く流通している複製イメージ」[A]が挙げられる。第二は「スナップ写真」[B]だ。ベーコンは目の前のモデルにポーズを依頼するのではなく、プロの写真家が撮影したスナップ写真を使用して肖像画を描いた。第三は、セルゲイ・エイゼンシュテインの映画『戦艦ポチョムキン』やアラン・レネの映画『ヒロシマモナムール』などから抜粋された「映画のスティル写真」[C]だ。そして第四は「芸術作品の複製画」[D]である。アトリエからはベラスケス、ファン・ゴッホ、ミケランジェロの素描、ドガなどの画集が発見されており、実際にベーコンがそれらを参照した作品がある。第五には、「作家本人の過去作品の複製画」[E]が挙げられる。1970年代以降のベーコンはしばしば自身の過去作品を引用するようになった。キッチンやアトリエの壁には写真に記録された過去作品が几帳面に飾られ、発見された制作資料には自身の展覧会カタログも含まれている。

C「映画のスティル写真」はマスメディアを参照しているという点で、従来ここでカテゴライズしているA「広く流通している複製イメージ」と大差ないものとして扱われてきたが、筆者は次の理由から両者の性格は大きく異なると思う。ベーコンはAについて書籍や雑誌で目にした複製イメージそのものからインスピレーションを受けているが、スティル写真の使用は自身の映画鑑賞経験がもとになっている可能性が極めて高い⁽⁷⁾。また、Aには芸術を目的とした写真が含まれていない一方で、「映画は偉大な芸術である」⁽⁸⁾とベーコンは映画に芸術性を認めていた。本稿ではこれらの違いに注目し、Aに含まれる写真とC「映画のスティル写真」を区別して比較検討を行う。

3. 写真と映画

まず、2つの概念を導入しよう。ベーコンはたびたび「イラストレーション」と「非イラストレーション」という独自の概念で絵画や写真の分析を行っていた。ベーコンによればイラストレーション的形式 (illustrational form) は描かれている形が何なのかを知性を通して直接的に伝えるが、非イラストレーション的形式 (non-illustrational form) はまず感覚に作用し、それからゆっくりじわじわと事実 (the fact) に戻っていくものだ⁽⁹⁾。再現的・記録的な役割は写真にとってかわったので、写真登場以降の画家がやるべきはイメージを通じて感性を解放することだという認識のもと、彼自身は非イラストレーション的形式を目指していた。以降はこの概念を用いてベーコンにとって写真・映画がどのような存在であったかを考察し、ベーコンのリアリズム観を浮き彫りにする。

3-1 写真

写真は形を変えたイラストレーション、すなわち知性で見るとベーコンはいう。イラストレーションはベーコンの批判の対象であるのにもかかわらず、写真を利用するのは一見すると矛盾しているように思われる。写真のどこにひかれるのかという質問に対してベーコンは以下のように興味深い回答をしている。

写真は事実から少し離れているからでしょう。それが私をより強烈に事実へ引き戻すのです。写真のイメージを通じて私はそのイメージに入り込み、私がリアリティとみなしたものを明るみに出します。その方が実際に対象を見るよりもうまくいくのです⁽¹⁰⁾。

一般的に写真は現実の正確な写しだと認識されているが、人間の視覚を超越しているという面に着目すれば、我々の感知する事実からは常に距離があるといえる。X線写真は肉眼では見れない世界を映し出し、超常現象の写真は多重露光など写真的なト

リックを使って現実には存在しないイメージを生み出す。また「写真写りが良い／悪い」という言葉が象徴するように、写真と実際に感覚するものとの間にはギャップが存在する。つまり写真を見るということは、見たことがあるようでいて経験的には目にしたことがないイメージと遭遇することを意味する。ベーコンのいう「事実から離れた写真がより強烈に事実へ引き戻す」とは、知覚したことの無い現実を突きつけられることによって、かえって自分の生きる世界を意識させられることだと読み取れる。

では私がリアリティとみなしたものは何か。ベーコンのリアリティ観を探るにあたって、オーギュスト・ロダンがテオドール・ジェリコーの《エプソムの競馬》(1821)を擁護した議論を手がかりとしたい。マイブリッジの連続写真によって馬の四つ足がすべて地面から離れている瞬間は存在しないことが明らかにされてから、《エプソムの競馬》の馬は腹を地につけて駆けていると批判があった。しかしロダンはむしろ写真が嘘をついていると次のように述べる。

私の信ずるところではジェリコーが正しくて写真がその反対なのです。だってこの馬は駆けてるように見えますもの。そして、これがそう見えるわけは、観る人が、それを後から前へと見て来て、まず後肢が一飛び飛ぶ努力を果したところを見、次に体の伸びてるのを見、それから前肢がもっと前へと地面を求めているのを見るからです。この全体は同時にいろいろ皆起っている廉で間違っています。部分を順を追って見てゆくと真実です。そしてこの真実のみがわれわれに感じて来ます。われわれが見ようとするのもそれであり、われわれを打って来るのもそれであるからです⁽¹¹⁾。

ここでロダンは、ジェリコーの馬は後肢・胴体・前肢それぞれ別の瞬間を捉えており、それらを順番に追ってみてゆくと現実にはありえない虚構の形態でありながら、確かに馬が駆けているような躍動感を感じる、すなわち人間の感覚に則した真実が描かれていると主張する。ロダンの「われわれを打ってくる」というのは、ベーコンが述べるところの見る人の感覚に直接訴えかけてくる「非イラストレーション」とパラレルな関係にあるように思われる。なぜなら実際ベーコンも「ジェリコーについて印象的

なのは、あらゆる事物のなかに存在する運動の感覚です」⁽¹²⁾と、ロダンと同じようにジェリコーの非合理的な描き方に運動の感覚が存在していることを評価していたからだ。ロダンとベーコンで決定的に異なるのは、ベーコンは決して写真を嘘だとは捉えていない点である。別の箇所ではベーコンがマイブリッジの連続写真を「ある種の辞書」⁽¹³⁾だと形容しているように、辞書という言葉選びは、マイブリッジが捉えた対象が正確かつ真実であるとベーコンが認識している表れである。つまりベーコンはジェリコーとマイブリッジによる種類の異なる表象をどちらも真なるものだと認めているのだ。ただし写真には、われわれを打ってくるものではなく、そうした意味でイラストレーションのレベルにとどまってしまう。

こうしてみるとベーコンにとってのリアリティとは表象の仕方によって決まるのではなく、鑑賞者がイメージを見ることで何らかの触発されるそうしたアクチュアリティを指していることがわかる。ジェリコーの例であれば、その感覚が運動だった。そして「私がリアリティとみなしたものを明るみに出す」というのは、均質化し、硬直した写真のなかに埋没している生き生きとした感覚を絵画のうちで活性化させる制作プロセスを指していると考えられる。ベーコンは、非イラストレーション的形式の絵画を目指すスプリングボードとして写真を使用していると言えよう。

3-2 映画

写真にまつわる以上の考察を踏まえつつ、続いて映画について考えたい。先に行った制作資料の分類において、実際の鑑賞体験が基になっている芸術作品という点で映画のスティル写真は特殊な立場にあることを指摘した。ではベーコンは映画のいかなる点に芸術性を認めていたのか。本節ではベーコンが最も参照・言及している映画『戦艦ポチョムキン』を中心に考察したい⁽¹⁴⁾。

『戦艦ポチョムキン』は、映像技法のモンタージュ理論を確立したと言われるソ連の映画監督セルゲイ・エイゼンシュテイン（1898-1948）の代表作である。一般的にエイゼンシュテインのモンタージュは、断片的なショットを組み合わせることで、本来そのショットには含まれない新しい意味を生じさせる理論として理解されている。しかしこのモンタージュ理論は、モーションピクチャーとして見る際には正常に機能す

る一方で、ひとたびスタイル写真に解体されるとモンタージュで表現される内容が失われてしまうという特徴がある。その特徴があらわれている例をみていこう。たとえば『戦艦ポチョムキン』に登場するライオンの石像のモンタージュは、(1) 寝ているライオン、(2) 目覚めたライオン、(3) 前足で立つライオンのショットを連続して展開することで〈立ち上がるライオン〉を表している。しかしこの一連のモンタージュは、実際の映画の中ではライオンが立つという意味以上に〈不条理な圧政に蜂起する人々〉のメタファーとして機能する。それは映像の流れの中でしか経験できず、スタイル写真では読み取ることができない。

ベーコンがある時期に所持していたとされるロジャー・マンヴェルの映像理論書『フィルム』には、『戦艦ポチョムキン』のなかで最も有名なシーン「オデッサ階段」のスタイル写真が時系列順に15コマ掲載されている⁽¹⁵⁾。こうした書籍を見る中で、映画の中ではモンタージュによって意味のある連続した映像として認識できるが、独立したスタイル写真として提示されるや否やショットとショットに連続性がないという矛盾をベーコンは自身の映画体験とのズレの中で感じていたはずだ。

あの映画を見たのは画家になるかならないかの頃で、深い感銘を受けました。映画全体もそうですが、特にオデッサ階段のシーンにでてきたこのショットは印象的でした。いつか人間の叫びを描いた最高の傑作を制作したいと思っていました。自分ではできなかつたのですが、エイゼンシュテインはじつにうまく描写していて、かないませんね。(中略) ポチョムキンのスチール写真をもとにし、さらにこの素晴らしい口の挿絵を参考にして絵を描こうとしたのですが、うまくいきませんでした⁽¹⁶⁾。

ベーコンはポチョムキンのスタイル写真と口腔外科の書籍に掲載されている図版をもとに自身が感銘を受けた人間の叫びを描こうとした。だが、スタイル写真にはすでにベーコンが映像で体験した衝撃は存在しておらず、映画の実際の鑑賞体験とスタイル写真の間に大きな隔たりがあることに気づく。ベーコンが映画鑑賞で受けた深い感銘というのがロラン・バルトが定義するところの「第三の意味」だと考えれば⁽¹⁷⁾、ス

ティル写真からは得られるものがなかったからこそ、制作がうまくいかなかったのだと推測できよう。

ベーコンが写真と異なり映画に芸術性を認めている理由は、まさに表象されえない表象が映画に存在している点だろう。こうした意味において、ベーコンは映画を非イラストレーシヨンの形式的芸術として捉えていたことがわかる。

4. ベーコンとエイゼンシュテインの芸術観

さて、映画が芸術だとすれば、ベーコンがエイゼンシュテインを「ほんとうに偉大な監督だった」⁽¹⁸⁾と高く評価する理由は、映画監督である彼を一人の芸術家としてみなしていたからだと考えられないだろうか。制作資料とされていたイメージが芸術家の作品であるという側面に注目するときC「映画のスティル写真」は、同じマスメディアであるA「広く流通している複製イメージ」よりむしろD「芸術作品の複製画」の性質に接近する。

この可能性を検討する前に、改めてベーコンのリアリズム観を深めておきたい。ベーコンは次のように語る。

リアリズムを再び発明しなくてはならないと思います。常に再発明することが必要です。ゴッホはある手紙に、リアリティというものをを変える必要があると語っています。そうすれば、文字通りの真実よりも真実味のある嘘となる、というのです。画家が自分でとらえようとしているリアリティの強烈さを取り戻すには、そうするしかないんです。芸術におけるリアリティとは、なにか根底的に人工的なものであって、芸術家が再創造しなくてはならないものだと思います。そうでないとただのイラストレーションになってしまうし、それは極めて二番煎じなものです⁽¹⁹⁾。

この文章からは、再現的描写に回収されない非イラストレーシヨンの形式にリアリ

ティが宿るというベーコンの考えを再度確認することができるとともに、新たにベーコンが芸術作品におけるリアリティを人工的なものと捉えていたことがわかる。「文字通りの真実よりも真実味のある嘘」とは、先のジェリコーが好例だ。実際にはあり得ない造形でありながら馬の運動・躍動感を鑑賞者に感じさせるジェリコーの描き方は真実味のある嘘だといえよう。

ベーコンにとって重要なのは、真実味のある嘘がどのように実現されているかというその方法論だ。ロダンが指摘した通り、ジェリコーの方法論は継起的な諸瞬間を虚構的に組み合わせることだった。ベーコンのいう人工的とは、こうした芸術家による独自の描き方を指していると考えられる。芸術家の作為的な描写はときに非合理的で現実の似姿から乖離してしまうが、ジェリコーがそうだったように、鑑賞者の感覚に訴えかける絵画を描くことができる。そうした絵画を描くために既存の方法論を引き継ぐのではなく、時代に応じてまったく新しい方法を芸術家が各々発明する必要があるとベーコンはここで述べている。

こうしたベーコンの芸術観から、ベーコンはエイゼンシュテインを人工的なリアリティという観点から評価していたといえそうだ。先述したように、エイゼンシュテインはモンタージュ理論を確立した人物として知られている。彼は生涯に渡ってこのモンタージュ理論を展開させていくが、『ストライキ』や『戦艦ポチョムキン』など初期の監督作品で実践されたモンタージュはとくに「アトラクションのモンタージュ」といわれている。「アトラクションのモンタージュ」はエイゼンシュテインが演出を手がけた演劇公演に寄せて書かれた最初期の論考タイトルでもある。演劇論であると同時に映画論の出発点とみなされるこの論考をみてみよう。

アトラクションというのは（演劇の観点からすれば）、演劇のあらゆる攻撃的契機のことだ。つまり、知覚する側に一定の情緒的なショックを与えるよう綿密に計算され、経験的に選りすぐられた、感覚的ないし心理的作用を観客に及ぼす要素のことである。そしてこの情緒的なショックが集積して、提示されるものの思想的側面、つまり究極のイデオロギー上の結論が受容できるようになるのである（20）。

エイゼンシュテインはここで、網膜で見ることに留まらずどのように見る者の感覚を揺るがすかということを考え、その際、鑑賞者に作用するものをアトラクションと定義する。そしてアトラクションの作用により、鑑賞者はまずショックを受け、その後思想や観念を理解することができるという。これはベーコンが目指す「神経組織を刺激する絵画」と理論的に接点のある主張である。続けてエイゼンシュテインは、鑑賞者の知覚を刺激するその効果的な方法がモンタージュだと語る。

作用（つまりアトラクション）を自由にモンタージュすること、つまりアトラクションのモンタージュの登場である。この方法は“リアルな作り事”のモンタージュという道を経ることによって、これまで金科玉条のごとく信奉されてきた“忠実な再現”や“もっともらしさ”というくびきから演劇を完全に解放する⁽²¹⁾。

ベーコンが夢中になった「オデッサ階段」のシークエンスはまさにこのアトラクションのモンタージュが適用された箇所だ。黒背景に白文字で「突然」という字幕のあとに髪を振り乱す女性、階段をかけ降りる別の女性、徐々に彼女の持つ日傘にクローズアップしていきショットの切り替え、腕を使って階段を降りる足のない男性、崩れ落ちる脚など2、3秒ほどの断片的なショットが次々と映し出され、目まぐるしく鑑賞者を刺激してゆく。「リアルな作り事」と自称するように、アトラクションのモンタージュは、長回しやディープ・フォーカスの撮影技法を用いた従来型のリアルな現実の提示方法とはまた別の、編集技術によって真実味のある嘘を生成する映画における新たな方法論である⁽²²⁾。

作品を享受する側の感覚系を刺激するべく、芸術的な理由から非合理的な表現を模索する、この点で、エイゼンシュテインが理論化・実践したアトラクションのモンタージュがベーコンの目指す人工的なリアリティに対応するのは明らかだ。ベーコンがエイゼンシュテインを高く評価するのはイメージの意外性や奇抜さではなく、鑑賞者を想定した作品のあり方、リアリティについての考え方といったエイゼンシュテインの芸術観への親和性だったと考えられる。

5. おわりに

本論考ではベーコンが映画に芸術性を認めており、スタイル写真の使用は自身の鑑賞経験がもとになっているという点に着目し、映画のスタイル写真を他の制作資料と区別した。その後ベーコンのリアリズム観を軸として、写真のイラストレーション性をあえて利用して絵画を制作していたこと、映画のスタイル写真は写真でありながら映画が持つ「第三の意味」を失っているため「私がリアリティとしてみなしたものを明るみに出す作業」ができず、絵画制作に活用できなかったことを指摘した。

従来の研究におけるエイゼンシュテインの扱いは、マイブリッジやX線写真などの写真と同様にベーコンのイメージソースとしての解釈にとどまっていた。しかしベーコンがエイゼンシュテインを一人の芸術家として捉えていたという視点で再考すると、ベーコンは単にエイゼンシュテインのスタイル写真から視覚的な影響を受けていたのではなく、「アトラクション」という概念に共感していたことがわかる。再現的描写と異なるリアリティを模索する制作理論・鑑賞者の美的受容過程に焦点をあてる理論という二つの点でエイゼンシュテインとベーコンの芸術観にアナロジーがあったという新たな解釈を提示できるだろう。

註

(1) 批評家サム・ハンターの記録写真によって、ベーコンのキャリア初期にあたる1952年には早くも絵画制作に使用された資料の一部が公開されている。Hunter, Sam, "Francis Bacon: The Anatomy of Horror," *Magazine of Art*, 45, January 1952. また、シルヴェスターとのインタビュー集においても写真・映画の使用をベーコン本人が積極的に語っている。Sylvester, David, *Interview with Francis Bacon*, London: Thames & Hudson, 2016, (3rd ed., first pub. 1975). (以下、FBDS) (デイヴィッド・シルヴェスター『フランシス・ベイコン・インタビュー』小林等訳、筑摩書房、2018年。以下、邦訳の対応箇所を添えるが訳文は必ずしもこれに従わない。)

(2) Harrison, Martin, *In Camera Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*, London: Thames & Hudson, 2005; Harrison, Martin and Daniels, Rebecca, *Francis Bacon: Incunabula*,

London: Thames & Hudson, 2008.

(3) 前者に Mellor, David Alan, “Film, Fantasy, History in Francis Bacon,” in Matthew Gale and Chris Stephens (eds.), *Francis Bacon*, exh. cat., London: Tate Gallery Publications, 2008; Hammer, Martin, *Francis Bacon and Nazi Propaganda*, London: Tate Gallery Publications, 2013; 井上康彦「写真から力を解放する——フランシス・ベーコンの写真使用について」『引込線 2013』引込線実行委員会、2013 年 11 月が、後者に Hammer, Martin, “Francis Bacon: Painting after Photography,” *Art History*, 35 (2), April 2012; 梶田倫広「フランシス・ベーコンと映画との構造的連関点——1940 年代後半から 1950 年代の作品形式を通じて——」『鹿島美術研究年報』第 32 号別冊、2015 年が挙げられる。

(4) ベーコンと映画の関係性について取り上げたものは未だ少ない。メラーはベーコン本人の映画鑑賞経験を重視しながら、ベーコンが実に幅広い映画作品・映像技法から影響を受けていることを指摘している (Mellor, *op. cit.*)。また梶田は、50 年代のベーコン作品に見られる縦ストロークが、テープをルーバー状に展開するシネラマのスクリーンから着想を得ていること、ディゾルブやワイプといった映像技法を絵画に転用した結果であると指摘している (梶田、前掲論文)。しかし両者で論じられる映画の役割は、ベーコンが絵画において映画で見られる現象をどのように視覚的に実現しているかその外見上の一致に留まっているように思われる。

(5) Harrison, 2005, *op. cit.*, p. 8.

(6) 本稿では取り上げるイメージが無傷であることを前提とする。ベーコンは制作資料となる写真を折ったり、クリップで留めたりするなどしてイメージを変形させていた。アトリエで踏みつけられ偶然ついたシワやシミなども含め、事後的に生じた効果についてベーコンは「元のイメージとは全く異なる意味が新たに加わる」(FBDS, p. 45.) と前向きに捉えている。そうした意味において、制作資料は流通するどの複製イメージでも同じインスピレーションの効果をもたらすわけではない。傷つけられたイメージについては更なる別の議論が必要となるため本稿では扱わない。

(7) Mellor, *op. cit.*, p. 271. ベーコンはいわゆるシネフィルで、1930 年代にはロンドン映画協会、1960 年代後半には英国映画協会のメンバーに所属していた。

(8) Arcinmbaud, Michel, *Francis Bacon: In Conversation with Michel Arcinmbaud*, London: Phaidon Press, 1993, p. 16. (以下、FBMA) (ミシェル・アルシャンポー『フランシス・ベーコン対談』五十嵐賢一訳、三元社、1998 年、13 頁。以下、邦訳の対応箇所を添えるが訳文は必ずしもこれに従わない。)

(9) FBDS, pp. 65-66. (小林訳 81 頁)

(10) FBDS, p. 37. (小林訳 47 頁)

(11) オーギュスト・ロダン『ロダンの言葉抄』高村光太郎訳、岩波書店、1960 年、232 頁。

(12) FBMA, p. 41. (五十嵐訳 38 頁)

- (13) FBDS, p. 37. (小林訳 48 頁)
- (14) エイゼンシュテイン以外に評価する監督としてルイス・ブニュエル、初期のアラン・レネ、ジャン＝リュック・ゴダールを挙げている (FBMA, pp. 19-20.)。その他、没後のアトリエから発見された映画関連の書籍を概観すると、イングマール・ベルイマン、アルフレッド・ヒッチコックなどの名前も見受けられる。書籍目録は次の web サイトを参照 https://www.tcd.ie/History_of_Art/research/triarc/bacon.php (2021 年 10 月 31 日アクセス)。各紙片にはレファレンスナンバーが振られているが、紙片のイメージそのものは一般公開されていない。本稿ではベーコンが使用したスタイル写真として最も有名かつ、紙片のイメージが公開されている『戦艦ポチョムキン』を扱う。
- (15) Harrison, 2005, *op. cit.*, p.27. 「オデッサ階段」のスタイル写真が並ぶページの切れ端は、ハリソン独自の調査によって同書 (Manvell, Roger, *Film*, London: Penguin Book, 1944.) であると特定された。
- (16) FBDS, p. 40. (小林訳 52 頁)
- (17) バルトの写真論を用いてベーコンの作品を考察する有用性についてはハンマーに詳しい。Hammer, 2012, *op. cit.*, pp. 358-359.
- (18) FBMA, p. 19. (五十嵐訳 16 頁)
- (19) FBDS, p. 194. (小林訳 240 頁)
- (20) セルゲイ・エイゼンシュテイン「アトラクションのモンタージュ」浦雅春訳、岩本憲児編『エイゼンシュテイン解説——論文と作品の一卷全集』フィルムアート社、1986 年所収、40 頁。
- (21) 同上、41-42 頁。
- (22) ハリソンはベーコンがエイゼンシュテインと同年代のソ連映画監督であるジガ・ヴェルトフとフセヴォロド・プドフキンに一度も言及しない不自然さについて触れている (Harrison, 2005, *op. cit.*, p. 26.) が、ベーコンが「アトラクション」に興味を寄せていたとすれば、キノ・グラスを提唱したヴェルトフや、エイゼンシュテインと正反対のモンタージュ理論を追求したプドフキンに言及しなかったことは自然だ。