The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	D. I. A.の創設と初期の活動
Author(s)	中山, 修一
Citation	デザイン理論. 1982, 21, p. 1-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52571
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

D.I.A.の創設と初期の活動

神戸大学　中　山　修　一

今日、19世紀後半以降のデザイン運動やデザイン理論を考察する場合、ラスキンの芸術に対する考え方とモリスのデザイン活動を中心とした、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を動かすことはできない。しかし、その影響を受けながらも、機械文明の肯定という20世紀的視点を持ったデザイン運動体は、引き続きイギリスにおいて生まれるのではなく、大陸のドイツにおいて新しく登場するのである。周知のように、1907年にミュンヘンにおいて結成されたドイツ工作連盟がそれであった。ムテージウスを代表者とするこのドイツ工作連盟のデザイン思想は、アーツ・アンド・クラフツ運動のそれといくつかの点で一線を画するものであったが、とりわけ、製品の「質」の問題を問う場合において、いっそう明確なものとなった。われわれはその違いを、生産手段が手であった時の「質」の問題に代わって、機械生産における「質」の問題に言及したムテージウスの1914年のケルンでの総会の講演の中からはっきりと読み取ることができる。手から機械へと生産手段が移行することは、製品の量的拡大と、標準化の積極的推進とを意味すると同時に、個人主義的な製作態度から脱し、集団主義的な考え方へと変化していくことを意味していた。一般にこのような理由から、ドイツ工作連盟の結成をもって、デザイン史上の１つの転期とみなし、近代デザインのスタート地点としての位置が与えられているのであ

る。

それでは、なぜイギリスは、近代デザインの流れにおいてドイツに遅れをとったのだろうか。また、その遅れに気付いたイギリスは、どのようにして、近代デザインを啓蒙し、活動を展開していったのだろうか。

以上のような疑問を視野に入れながら、イギリスにおける近代デザイン運動の中核的役割を果たすことになったデザイン・産業協会(Design and Industries Association、略してD.I.A.)について検討することが本研究の目的である。

Ⅰ．イギリスにおける19世紀後半

1915年のD.I.A.の創設の経緯に触れる前に、生産手段が人間の手から機械へと移行していく中で、建築家や工芸家たちは機械に対してどのような態度を示したかをみておく必要がある。というのは、のちほどD.I.A.のデザイン理念を検討する場合――すなわち、D.I.A.は19世紀的なものの何を継承し、何を否定しようとしたかを検討する場合――に必要だからである。しかし、19世紀を語り尽くすことは筆者の能力を当然越えるものであると同時に、本研究の主要な目的でもないことから、ここではさしあたり、機械生産が進行していく時代にあって、それを積極的に受け入れようとした人たちと、あくまでも機械を不信の目で見続けた人たちについて簡単に記述することにする。

われわれが現在享受している機械文明は、周知のように、産業革命以来急速に発展したものである。産業革命初期における機械の役割は、綿工業の工程を加速することに限られていた。初めのうちは、そのエネルギーとなるものは水力に頼っていたが、機械の工夫や改良が進むにつれて、エネルギー集中の必要性が増し、蒸気エンジンが発達していった。このように機械が、より大きく、より複雑化していくことによって、従来からの小屋式産業はしだいにその姿を消していくことになる。このような社会状況の中にあって、19世紀のイギリス

では、機械が人間の手に取って代わりその優位性を示すに従って、機械に対する不信感も増長されていった。産業主義に対する抗議や否定の態度は、1811年のラッダイト運動や1830年代の都市での機械破壊といった社会現象を誘発し、また、パーシィ・シェリィやウィリアム・ブレイクなどの文学者たちは、作品を通して、産業がもたらす悲劇を予言した。

それでは、当時の建築家や工芸家たちは、機械に対してどのような態度をとったのだろうか。

機械が、人間の価値や美的価値の後退を強いるものであると判断する人たちにとっては、機械は否定されなければならなかった。しかし、その態度においては決して一様ではなかった。このことについて、L. ラムボーンは、ウォールター・クレインの1869年の一枚の絵「三叉路」を用いて説明している。この絵には、中央に三人の若者（求婚者たち）が立ち、ちょうど立っている地点から道が３つに分かれていて、後景の（一人の姫がいる）険しい森へと続いている様子が描かれている。L. ラムボーンは、この絵を「19世紀の人々の反応の３つの主要な要素を説明するのに役立つ視覚的暗喩として利用できる」[(1)]としながら、第一の道を、「中世の秩序ある社会に戻る」道であり、第二の道を、数多くの教育機関を設立することによって「産業生産物の水準と生活とを改善する」道であり、第三の道を、「社会主義者のユートピア」への道である、と解釈している。換言すれば、その３つの道とは、A.W.N. ピュージンに導びかれたゴシック・リヴァイヴァルがたどろうとした道、社会教育にその方向性を持ったコウル・サークルがたどろうとした道、思想家としてのラスキンと実践家としてのモリスがたどろうとした道、の３つであると言うのである。そして、続けて彼は、「しかしながら、これらの全ての思索家たちは、共通して、根本的なそして互いに関連しあった２つの関心事を持っていた。労働者の運命、そして、機械生産のデザインとその低い水準であった」[(2)]と述べ、19世紀の思想家や製作者たちの精神的底流が何であったかを指摘している。

L. ラムボーンが言うとおり、いくつかの方法があったにせよ全体としては19世紀後半の工芸家たちの多くは、機械生産によるデザインの質の低下を回復する方法として中世のギルド社会を理想とした歴史主義的態度を、また、機械による生産では製作（労働）の喜びは失なわれるという判断から手による製作を尊重する個人主義的製作態度をとろうとしたのである。そして、言うまでもなくこの姿勢こそが、アーツ・アンド・クラフツ運動の底流に横たわる基本思想であり、その理念のもとに、1861年にモリス商会が、1871年にラスキンによってセント・ジョージ・ギルドが、1882年にA.H.マクマードウによってセンチュリー・ギルドが、1884年にセント・ジョージ芸術協会を母体として芸術労働者ギルドが、さらに1888年にはC.R.アシュビィによって手工芸学校・ギルドなどが設立され、実践的な活動が行なわれていくのである。各々のギルドの性格は別にして、このような工芸製作組織や芸術運動体の芸術観は、芸術を社会から遊離した超越的存在とは考えず、常に芸術のあり方をその人の生き方との関連の中でとらえ、倫理的な側面を持つことで共通していた。したがって、その目ざすところは、アシュビィのコッツウォウルドでの実験がそうだったように、製作することと生活することと教育することとが分離することなく有機的に結合した世界観の達成だったのである。

一方、機械化と産業化が進行していく19世紀のイギリスにおいて、機械の特質、機能的な造形、それに、生産工程からのデザインの分離を認めようとした工芸家たちが全くいないわけではなかった。J. ヘスキッツは、商業的価値と美的価値を調和させる可能性を示した人物としてクリストファー・ドレッサーを挙げている。ドレッサーはロンドンのデザイン学校で学んだ後、植物学の教師として出発した人だが、1860年前後、いくつかの製造業者からの依頼があったことを機会に、教師をやめ、デザイン活動に没頭することになる。彼は、オウイン・ジョウンズの影響を受けながらも、過去の様式を現在の要求に適応させるというジョウンズの折衷主義的デザイン観から一歩踏み出し、自然の形の

幾何学的、構造的原理を分析することによって、歴史主義的造形観をいち早く拒否した人だった。J. ヘスキッツは、ドレッサーの作品を「彼の上品な幾何学的外形は、過去の様式にとらわれることなく、製造と使用の容易性に細心の注意を払い、機能を綿密に分析した結果に基づいた簡素性によって特徴づけられる」[3]と評している。ドレッサーの作品の中には、明らかに、歴史主義を否定したところに得られる機能性、単純性、それに経済性といった20世紀的視点の萌芽が見受けられる。このような観点から19世紀を見た場合、同じような例をN. キャリントンは、アレグザーンダー・モートンとジェイムズ・モートンの親子に求めている。アレグザーンダー・モートンは、1860年頃、家庭的な織物工業の共同体に属していた。ところが、機械による生産がいつかはこのような小屋式産業を破滅に追いやることに気付いたアレグザーンダーは、周囲からの反対にもかかわらず、機械と蒸気機関を導入した工場を設立するのである。この段階で、デザイン、生産、販売といった分離が必然的に起こり、彼は、これまでの一介の織工から、雇い主とセールスマンの二役に変ずるのである。しかし、彼が織物に使用したパターンは、これまで旅をしながら集めた伝統的意匠の数々によるものだった。彼の息子ジェイムズは、父親が織物のパターンを伝統的意匠に求めたことに満足せず、それを、新しく作るパターンのためのインスピレイションの源とみなした。ジェイムズは、ヴォイジィに近づき、彼の単純化された自然からの抽象形態によるデザインを織物のパターンに採用するわけだが、その作品は、1896年のアーツ・アンド・クラフツ展示会で受け入れられることになる。N. キャリントンは、モートン親子のこのような職人と産業の協同という動きをとらえて、モリスらの活動よりもはるかに近代デザインを用意するものである、とみなしている。

これまで、19世紀に生きた工芸家たちの機械に対して示したいくつかの態度を簡単にみてきたが、概して言えば、「イギリスのデザインに対する姿勢を支配していたのは、ラスキン、モリス、そしてアーツ・アンド・クラフツ運動の反

産業的思想の中で具体化した伝統の力だった」[4]ということになるだろう。萌芽的ではあったが、将来の発展への決定的な出発点を用意したとみなされるドレッサーやモートン親子でさえも、アーツ・アンド・クラフツ運動の精神や芸術観から完全には抜けきっていなかったからである。19世紀後半の多くの芸術家的工芸職人の多くは、ラスキンに見られる芸術観――すなわち、芸術とは、人間の信仰を強め、倫理的状況を完成へ導き、人間にとって具体的に役に立つものである――に多かれ少なかれ影響を受けていた。それだからこそ、アール・ヌーヴォーの誕生をマクマードウのセンチュリー・ギルドに求められるとしても、その開花は大陸に譲ることになるのである。芸術を社会的関連性の中で認知しようとするイギリスの芸術観は、個人の内面に潜む美意識や世界観を表現したアール・ヌーヴォーをとても受け入れることができず、抑制のきいたものにしている。そのような理由から、N. キャリントンは、今日から世紀末を見た場合、アール・ヌーヴォーの芸術家的工芸職人への影響を認めながらも、「インダストリアル・デザインを研究する立場から言えば、アール・ヌーヴォーは私たちにそれほど密接な関わりはない」[5]と言いきるのである。同じく、近代デザインの立場に立って、アーツ・アンド・クラフツ運動を評価する１つの視点――すなわち、「19世紀後半に国内や国外であのような測り知れない影響を持ったその運動の全貌は、その起こりが、一人の人間における芸術的天才と多方面にわたる手の器用さとのありようもない組み合せから生じたことを考えても、まさに、最も異常としか言いようのない歴史上の偶発事故か奇跡ではなかったか」[6]――が生まれてくるのも、世紀が変わり20世紀になってからである。これから述べようとすることは、20世紀に入り、アーツ・アンド・クラフツ運動から巣立ち、それを乗り越えようとした D.I.A. の人たちについてである。

Ⅱ．D.I.A. 創設の経緯と初期の活動

世紀末から今世紀初頭にかけて、アシュビィのギルドはキャムデンに移転し

てから6年後に破綻に見舞われ、アーツ・アンド・クラフツ展示協会のトリエンナーレ展は内容的にも財政的にも行き詰まるようになり、また、協会内部には、その閉鎖的製作態度や沈滞に不満を抱く者や、改革を主張する者が現れるようになった。美の存在を精神と手工芸の一致の中に見出し、その理想を中世のギルド社会に置いたアーツ・アンド・クラフツ運動は、理念の面でも、実践の面でも、財政の面でも、しだいに破綻や沈滞を見せるようになり、生産手段としての機械の位置付けをめぐっての対立が顕在化するようになってきた。もちろん、反感の持ち主たちも、ラスキンやモリスの考えに影響を受け、アーツ・アンド・クラフツ運動の中で、またアール・ヌーヴォー期に、育った人たちだったが、しかし彼らは、機械の存在はもはや否定することができないものであり、それによって生み出される機械様式こそ今世紀の様式であり、生活上の価値基準である、という考えにたどり着いたのである。この考えは、「工業製品の良質化」を合い言葉に1907年に結成されたドイツ工作連盟のデザイン理念に強く影響を受けたものだった。ドイツ工作連盟は、今世紀初頭、いち早く、標準化と無名性を伴った機械化による大量生産の容認という近代デザインの精神に到達していたのである。この近代デザインの精神は、とくに1914年のケルンでの工作連盟展において、ヴァールター・グローピウスがデザインした近代工場のモデルと、ブルーノウ・タウトがデザインした革命的なガラスの家の2つの展示作品によって見事にまとめ上げられたと言えるだろう。D.I.A.の創設の父たちと呼ばれるハロルド・スティブラー、アムブロウズ・ヒール、セシル・ブルアー、ハリィ・ピーチらに、これこそイギリスにおけるデザインの未来であると確信させ、イギリスにも同種の団体が必要であると決意させたものは、まさに、このケルンでの大博覧会を見学したことによるものだった。それはちょうど、イギリスとドイツが戦争に突入する2か月前の出来事だった。帰国後7名から成る暫定委員会が任命され、最初の会合も開かれた。新しい団体の発足の準備をする一方で、8月の宣戦布告後、戦争が進行していた。しかしその

戦争は、発足を遅らせるのではなく、促進させる作用をしたのである。戦争が進むにつれて、産業経営者たちや政府は、あらゆる点で自国製品がドイツ製品に遅れていることに気付き、その深刻さは一段と深いものになっていた。そこで商務省は、イギリスの製造業者に見せる目的で、ドイツ製品の収集物を展示する企画を考えたのである。その機会を捕えたピーチらは、その展示会にはドイツ工作連盟の製品も展示に加えてほしい旨の覚え書きを、商務省のヒューバート・ルエリン・スミスに提出した。彼はそれに同意し、さっそく収集品が政府関係筋から、また、ピーチがドイツから持ち帰っていたものの中から集められ、1915年3月、ロンドンのゴウルドスミス・ホールで展示されることになった。その時発行された政府刊行物には、ドイツ工作連盟についての言及と共にイギリスにおける同種の団体の必要性を示唆する記事が掲載されたが、このことは、D.I.A. 発足を控えてさい先のよいものとなった。それから2か月後の1915年5月に、デザイン・産業協議会の発足会がグレイト・イースタン・ホテルで、議長席にアバコンウェイ卿を迎えて開催され、公式のアピールが採択されたのである。翌6月には78人が、その年の終わりまでには200 人近くが加入し、戦争が終結するまでには、会員数は 400人を数えるまでになっていた。会員の大半は、アーツ・アンド・クラフツの諸団体から引き抜かれた人たちと、モリス、ウェブ、それにストリートなどの思想を受け継いだ建築家たちから構成されていた。彼らが共通に持っていたものは、「文明は、自分たちが19世紀から引き継いで来たものよりも、もっと合理的で、もっと効果的で美しいものとして建設されうるはずだ」[(7)]という確信であり、この確信こそが、「大戦の最中にもかかわらず、ただちに行動に移す力として作用した」[(8)]のである。これよりイギリスは、民間団体である D.I.A. を中心として、近代デザインの啓蒙運動を展開していくことになる。

デザイン・産業協会を創設した人たちは、この協会のことを「新しい目的を持った新しい団体」と呼び、初期の D.I.A. パンフレット類の中の1つの標題

にもなっている。この「新しい目的」こそがD.I.A. 運動の理念となるものだったが、内容は、目的に適合したデザインの推進ということだった。そのことはすなわち、ヴィクトリア朝の過剰装飾を「意味のない装飾」として否定し、それに代わって、デザインを素材、生産過程、使用目的といった全体的な系で考える中から生まれてくる効率性、経済性、機能性といった価値観の出現を意味していた。しかし、「目的への適合」といっても、そのような信条の解釈が「その後の10年あまりものあいだ、長期にわたる真剣な討議課題だった」[(9)]ことから推察できるように、創設からしばらくは、D.I.A. の人たちでさえも十分な共通の理解を持っていたわけではない。まして、製造業者や大衆においてはなおのことだった。D.I.A. の主張と、当時の製造業者のあいだに見られたデザイン意識とのずれを、創設初期の D.I.A. 展をとおして見出すことができる。最初の展示会は、印刷に関するもので、ホワイトチャペル・アート・ギャラリィで挙行された。2回目の展示会は、マンチェスター・アート・ギャラリィで開催され、展示物は染織物に限定された。3回目の機会は、アーツ・アンド・クラフツ展示協会からの、トリエンナーレ展の期間中会場の一部を提供する旨の申し出を受け入れることによって実現した。その展示会はバーリントン・ハウスで行なわれ、D.I.A. は、「目的への適合」という基準を厳格なまでに適用し精選された家事用陶器を展示した。ところがここで、思わぬ数々の障害に D.I.A. はぶつかったのである。マンチェスターでは、展示見本を求める D.I.A. の要請を全く無視することによって製造業者たちは精選デザイン展の考えに抵抗を示したし、同様に、ストウク＝オン＝トレントでは、ロンドンを拠点とするグループが生意気にも地元陶工の製品に意見を述べたということで、大騒ぎになったのである。しかし、これほどの抵抗にあいながらも、D.I.A.の人たちは自分たちの理念を放棄することはなかった。会員たちは、討論会を計画し、国中を講演して回り、また『機関誌』も発行していた。当時十分に認識されていなかったものの、D.I.A. の人たちは、「目的への適合」や「効率性の様式」を説

くことによって、単に製品の形態上の問題だけにとどまらず、その当時の生活のあり方や文明のあり方にまで言及しようとしていたのである。とはいっても伝統的な工法や意匠に今だに頼っていた業界や、アーツ・アンド・クラフツの思想に今だに忠実であった芸術労働者ギルドの人たちが、D.I.A. のデザイン理念を理解するどころか、疑いの目で見つめたのは確かである。まして大衆にとっては、また、高等教育を受けた階層の人たちにとってさえも、1920年代までは、良い趣味という言葉は骨董趣味と同義語であり、このことが、D.I.A. の啓蒙運動の努力の前に立ちふさがっていたのである。N. キャリントンは、「この影響（骨董収集の熱狂）は、インダストリアル・デザインに関するどのような研究においても強調される必要がある」[10]と述べている。電気照明器具、電気ストーブ、あるいはラジオなどの新しい発明品にさえも、時代物の衣裳を着せたデザインを施していたし、建築においても、ほぼ同様のことが言えた。D.I.A. は、近代デザインの意味を製造業者に伝えたり、それによって導びき出される生活のあり方を大衆に教育する以前の問題として、その当時の社会的、美的価値観（趣味の問題）と闘わねばならなかったのである。

しかし、D.I.A. の人たちは、かなり自信を持って近代デザインの原理について発言することができた。というのは、初めのうちは、彼ら自身が、製造業主や店主としての実践家であり、D.I.A. の思想を目に見えるかたちで表現することができたからである。20年代の運動で重要と思われる人たちの中には、ドライアッド・ケイン・ファニチャーのハリィ・ピーチ、銀細工師で、プール陶器会社の理事でもあったハロルド・ステイブラー、ヒール商会のアムブロウズ・ヒールらがいた。どの人も D.I.A. の創設の父と呼ばれる人たちである。また、テキスタイルの分野では、モートン商会のジェイムズ・モートン、フォックストン商会のウィリアム・フォックストン、印刷の分野では、カーウィン・プレスのハロルド・カーウィン、ナンサッチ・プレスの創設者であるフランシス・メネル、家具の分野では、ゴードン・ラッセルがいたし、アーニスト・

ジムスンの影響もこの頃現われ始めていた。

それでは、彼らに代表される20年代 D.I.A. の平均的な美的価値観とはどのようなものだったのだろうか。彼らは、素材に対する率直さと誠実さを賞賛する一方、仰々しさ、凝りすぎ、それに、にせものをひどく嫌った。D.I.A. の理念はアーツ・アンド・クラフツと一線を画するものであったものの、「確かな職人技」とか、「素材に対する敬意」とかいうものは基本的信条として確かに受け継いでいたのである。このような信条が根底にあったことによって、D.I.A. は、極端な反伝統主義的な態度に陥ることはなかった。したがって、彼らが非難の対象としたものは、伝統的なものを持ち合わせていない表現主義的なものだった。ワイマールでの発展さえも、当時わずかな興味しか呼び起こさなかったことや、1925年のパリ博の特徴となったジャズ的雰囲気とキュビズムからも感化されることが全くなかったことからも判断できるように、異国趣味、未知なるもの、それに、極端な機械化については、決して進んで受け入れるようなことはなかった。彼らの目には、黒人音楽、「目ざわりな模様」、ロシアからのバレイ、そして、オウメガ工房が、凝りすぎで、にせものとして映ったのである。D.I.A. のデザイン精神にとって、中世を理想とする歴史主義、また、それによって引き出された骨董趣味と古代物保護運動が闘いの的であったことは確かだが、それと同時に、表現主義的なものや機能主義的なものが、けばけばしいものであり、極端すぎる、と感じられるほどのものであれば、それもまた非難の対象となったのである。N. ペヴスナーは、「この時代を理解するためには、簡潔さと適合性を求める主張はドイツ工作連盟を目ざすのと同じ位にアーツ・アンド・クラフツ運動を目ざすものであり、そしてまたアーツ・アンド・クラフツ運動を目ざすのと同じ位にジョージ朝時代の先例に倣うものであったことを、常に銘記しておかなければならない」[11]ことを指摘し、さらに「D.I.A. は長い間、自らが何に属するのかを知らなかった」[12]と断言している。すなわち、D.I.A. 創設以来の10年間は、「自分たちの目標、すなわち、国家的改良という

自分たち英国クラブ員の理想像を追い求めることに熱心」[13]なあまり、その結果その間イギリスには国際的な近代運動がはいり込むことはなかったのである。

D.I.A. がヨーロッパの他の国々との間でその主張を競う機会が訪れたのは、やっと1927年になってからだった。1927年に国際工芸博覧会の開催を予定していたドイツは、アーツ・アンド・クラフツ運動の発祥の地であるイギリスを職人技における質の保護者とみなし、イギリスの出展を依頼してきた。しかし、イギリス商務省は、あいまいな理由にもかかわらず、その申し出を断わる態度を示し、そこで、国に代わって民間団体である D.I.A. が個人的な寄付金を頼りに、ライプツィヒでの精選とディスプレイに関する責任を負うことになるのである。D.I.A. は当然ながら工業製品の出品を予定していたが、予期せぬことに、多くの製造業者は出品依頼の申し出に難色を示し、したがって出品物は工業製品から工芸品の方へと着実に傾いていき、「産業におけるデザイン」の啓蒙を理念とする D.I.A. は精選の段階からつまづくことになるのである。その結果出品された品物は、工業製品、美術工芸品の雑多なもので、その中に、「目的への適合」という近代デザイン理念に対して明確な解答となるような出品物を見出すことはできなかった。1927年のライプツィヒ博覧会への参加を通して D.I.A. は、これまでヨーロッパの近代デザイン運動の流れに加わっていなかったことや、運動体としての指導力が欠如していたことや、さらには、美術工芸品と産業生産物との性格の違いに今だ明確な位置付けがなされていなかったことを思い知らされたのである。

D.I.A. は、1915年の設立以来、これまでのアーツ・アンド・クラフツ運動の理念を一部では否定し一部では逆に継承しながら、また一方では、ドイツ工作連盟の活動を手本としながら、運動を続けてきたが、その間の活動の主眼点の多くはイギリス国内の改革運動に向けられており、20年代までは、明らかに大陸のデザイン運動の流れに沿うものではなかった。機械生産と「質」との関係において、近代デザインの意味を理解し、その位置付けが本格的に行なわれ

始めようとするのは、30年代に入ってからのことなのである。

この章では、D.I.A. 創設の経緯とその後約10年間の活動に絞って簡単に描写してきたが、次の章では、問題となるいくつかの項目について、その間 D.I.A. の人たちがどのような態度を示したかを検討することにする。

Ⅲ. D.I.A. のデザイン思想の検討

1.「美術」の解釈をめぐって

ウィリアム・リチャード・レサビィ。彼は、ロンドンの美術・工芸学校の初代校長を務めた、当時の偉大な建築学者の一人である。アーツ・アンド・クラフツ運動に深く関わり、芸術労働者ギルドの「マスター」をしたこともあり、工芸職人が彼に寄せる信頼は相当のものだった。このような経歴を持ったレサビィが、D.I.A. の中では「予言者」という名で呼ばれるほど、彼もモリス同様に、手短かに自分の芸術哲学を表現することができた。その表現のいくつかは、「芸術とは、行なう必要のあることを良く行なうことである」、「芸術作品とは、良く作られた半長ぐつであり、良く作られた椅子であり、良く作られた絵である」、あるいは、「芸術とは、普通の料理を引き立たせるために用いる特別のソースではない。料理がおいしいものであれば、芸術とは料理そのものである」というものだった。しかし、このような芸術観は、D.I.A. の内部の人たちのあいだにおいては理解されるものであったとしても、近代デザインを啓蒙する立場から大衆や製造業者に向って発する言葉としては、あまりにも19世紀的であり、機械文明が進行している当時の現実にはそぐわないものだった。19世紀においては、家具、印刷、壁紙のどれをとっても、装飾芸術あるいは小芸術として、その地位が保たれていた。しかし、教会や上流階級が芸術の保護者であり、製作に関わるすべてが工芸職人の手の中にあったモリスらの時代は、すでに過去の時代になろうとしていた。生産手段として機械がとり入れられ、製作に関わる諸側面が分断されていくに従って、いかなる産業生産品も「売るため

の品物」という性格を強めていき、製造業者や商売人たちにとって、もはやそれらは「芸術作品」ではなくなっていたのである。D.I.A.の人たちも、そのことは十分に承知していた。しかし彼らは、高価で、一部の裕福な人々だけにしか手に入らない作品やその製作態度を否定する中で近代デザイン思想をとり入れようとしたにもかかわらず、モノを製作する際の信条としては、生産手段が手から機械へ移り変わろうとも、それが「行なう必要がある」ものであれば、また、「良く作られた」ものであれば、それもまた「芸術作品」と呼びたかったのである。ところがそれは、直接製造業者や商売人たちには言えないのである。その理由は、単に、「工業の中心地においては〈美術〉という言葉が、〈商売〉という言葉とほとんど正反対をなすものだった」[14]という理由だけではなく、機能性や経済性を追求するところから生まれる工業生産品によって、生活の秩序と調和を計ろうとするデザイン行為は、それ自体あくまでも理性の産物であり、感性の表現としての〈美術〉とはある意味で正反対をなすものだったからでもあった。この後者の理由は、その後D.I.A.に、純粋美術上の運動との交流を否定的にとらえる傾向を強めさせている。前世紀においては、ラファエル前派とアーツ・アンド・クラフツ運動のように、絵画における運動と建築や工芸におけるそれとの相互関係が成立していたのに。しかし、この相互関係否定の傾向は、「美術」の中から産み落されたデザインが、行為としての社会性を内包することによってその存在基盤を勝ち得るための、必然的な過程の第一歩としてみなすことができる。新しい運動体に名称を与える際に、当時定着していた「Industrial Art」という名称をあえて避け、「Design and Industries」という名称を採用した理由の1つもその点にあった。当時のD.I.A.の討論会へ出席していたN.キャリントンは、「ある工場生産品や建築物を美しいと評することをどんな講師の場合もいやがった。誰もが、〈効率性〉、〈経済性〉、〈正直さ〉以外のことを賞賛することはなかった。仮にあったとしても、それはせいぜい〈使用の楽しさ〉程度だったろう」[15]と回想しているが、事実、「運動の初期の文

書すべてにわたって、この危険な言葉である〈美術〉はめったに使われてない」[16]のである。アーツ・アンド・クラフツ運動から引き継いだ芸術観を堅持しながらも、一方ではそれを深くしまい込む形をとらなければならなかったところに、初期のD.I.A.が葛藤した「美術」に関する一側面があったといえる。美術とデザインの性格の違いがさらに正しく理解されるようになるのも、またそのことによって、美術教育の改革が起こるのも、H.リードらの仕事が進む30年代以降のことである。

2．製作における「倫理」の問題について

「創設初期の協会にとってたぶん最も重大な問題は、社会的倫理についてだった」[17]ように、D.I.A.の人たちは、「美術」の問題だけではなく、「倫理」の問題についても解釈を迫られていた。これもまた、生産の過程の中に機械の存在を認めることによって生まれてきた再解釈を要する問題だったと言える。前世紀後半を支配していたアーツ・アンド・クラフツの精神は、正しい方法、すなわち、人間の精神と手技によって生み出されるものだけが、正しい製作であり、正しい芸術である、というものだった。そしてさらに、正しい労働、すなわち、金銭のためではなく、その中にモノを生み出す喜びがある労働によってのみ、人間の生活が幸福なものとなり、社会は正しくなる、と考えられていた。これは明らかに、芸術と労働を不可分の同一行為とみなすものであり、モリスを初めとして、当時の芸術家的工芸職人の多くに見受けられる芸術家としての社会主義思想を支える基盤となるものだった。彼らが機械生産を否定したのは、まさにこの点に依拠していた。彼らは、機械による生産では、労働の喜びは失われ、芸術は消滅し、生活は堕落する、と信じていたのである。確かに初期のD.I.A.の人たちも、機械生産の肯定という立場はとったものの、このような、正しい製作、正しい芸術、正しい労働、そしてそれから生み出される正しい社会という側面では、アーツ・アンド・クラフツの精神を受け継いでいた。それ

は、レサビィの「芸術は人生において不可欠のものであり、従って、教育においても、労働においても然りである」という言葉からも理解することができるし、D.I.A. が発行した初期の冊子には、『喜びに対する労働者の権利』とタイトルが付けられ、機械生産における労働の意味をめぐっての討論会も開催されている。しかし、この段階では、機械生産と労働との両者を結びつける明解な結論は導き出されてはいない。精神と手技の一致という前提を機械生産に置き換えることは、正しい芸術も、正しい労働も、その存在自体が危うくなることを意味するからである。D.I.A. の人たちが、アーツ・アンド・クラフツの精神と比較して強く主張できたものがあるとしたら、それは、誰のためのデザインか、という命題だった。アーツ・アンド・クラフツの作品を手に入れ、それを享受できたのは、一部の人たちだけだった。しかし、D.I.A. の人たちは、今世紀の芸術の保護者を市民の一人ひとりに置き、その人たちの趣味を良くすることによって、人間の生活や社会を改良することができる、と考えたからである。そして、そのための量産化や機械化であれば、極端でない限り認める価値のあるものとみなしたのである。アーツ・アンド・クラフツのデザイン思想では、手による正しい製作が正しい社会をつくり、人間を幸福にする道であるとしたのに対して、D.I.A. のそれは、人間を幸福にする社会は、生産手段が手にとって代わった機械であろうとも、それを正しく使うことによって実現できるはずだ、という信念だった。このような D.I.A. の倫理的信念を実際の行動を通して具現化しようとした人が、ハリィ・ピーチ、その人である。彼は、D.I.A. を創設した七人の父の一人で、1927年のライプツィヒ博での D.I.A の参加を指揮した人でもある。ピーチが関心を持ったのは環境の問題だった。スラム街、スクラップの山、けばけばしい広告、それに汚れた川——このように自分たちの美しくあるべき国土を醜くしているものは何か、と彼は問うのである。それは明らかに、利潤追求を至上としている産業主義と商業主義の横行によるものだった。ピーチはそれが許せなかったのである。デザイン行為とは、そも

そも人間生活を豊かに、幸せにするものではないのか。それを阻止しているものがあるとすれば、その事態を直視し、社会をつくるための何が正しい方法で何がそうでないかを大衆へ向けて警告しなければならない。——これがピーチの主張だった。このピーチの主張を受けて D.I.A. は環境問題の告発に乗り出すのである。最初の目標地としてセント・オールバンズが選ばれ、その土地の建物、交通機関、店頭、広告がやり玉に上げられた。良くデザインされた見本と比較ができるように、写真による対照の方法がとられ、『忠告の手引き書』という小冊子にまとめられた。その後も、『オクスフォードへの忠告手引き書』、『村のポンプ』と続き、同じ手法によって、オクスフォードの都市景観と、何の規制もなく増え続けるガソリンスタンドを問題にしている。このことからも判断できるように、D.I.A. の人たちは、無制限に機械の振る舞いを容認したのではなかった。それどころか、機械生産の行き過ぎやそれを支えている産業至上主義には勇敢にも異議を申し立てるのである。それは単に、デザインされた結果としてのモノや環境や景観に対する忠告にとどまらず、結果的には醜悪なものを生み出すことに手を貸している考え方そのものの告発なのである。19世紀から引き継いだ「芸術とは、秩序であり、物を作る際の正しい方法であり、文明にあって事態を直視する態度の問題である」という信条が、機械文明へ向けて、この時具体的な力となって実践に移されたのである。この環境問題を契機として、機械文明下におけるデザイン行為とは、社会や環境の全体的な秩序の問題であり、同時にそれを左右することができる政治と実は密接に結びついていることがしだいに判明していくのである。しかしその後は、「インダストリアル・デザインや建築に対するアプローチが急進的であることが、同様に社会観においても急進的である、と評された人たちが多くいた」[18]にもかかわらず、D.I.A. の人たちは、非政治的な立場をとることになる。彼らは、政治的な問題として環境を考える人間としてよりも、あくまでモノを作り出す主体としての人間として、自己を規制したのである。このことが妥当であったかは別にし

て、D.I.A. の偉大さは、「産業のためのデザイン」を主張し、啓蒙活動を行なうことから出発しながらも、いち早く、「生活のためのデザイン」あるいは「文明のためのデザイン」という観点にたどり着き、機械あるいは産業自体を、人間の生活や文明を作り出す単に一つの側面としてその欠点さえも問い直すほどの相対化をしてみせたことだった。ピーチの主張と行動の中に、われわれは、機械文明という時代の下での、モノを生み出す人間の倫理性の展開の一例をみることができるのではないだろうか。

引用文献

(1) Lionel Lambourne, *'Utopian Craftmen'* 1980 P. 4

(2) *ibid,* P. 6

(3) John Heskett, *'Industrial Design'* 1980 P. 25

(4) *ibid,* P. 26

(5) Noel Carrington, *'Industrial Design in Britain'* 1976 P. 28

(6) *ibid,* P. 21

(7) *ibid,* P. 17

(8) *ibid.*

(9) *ibid,* P. 41

(10) *ibid,* P. 81

(11) ニコラウス・ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究』II（鈴木博之、鈴木杜幾子訳）鹿島出版会 1980 P. 354

(12) *ibid.*

(13) Fiona MacCarthy, *'A History of British Design 1830—1970'* 1979 P. 51

(14) Noel Carrington, *op. cit.* P. 71

(15) *ibid,* P. 70—71

(16) *ibid,* P. 41

(17) *ibid,* P. 69

(18) *ibid.*

尚、歴史的事実や周知の事実に関する表現の箇所は、主に上記五冊の文献を参考にしたが、とくに注としては設けていない。