



Title	両大戦間期のアーツ・アンド・クラフツ展覽協会とスウェーデン
Author(s)	菅, 靖子
Citation	デザイン理論. 2000, 39, p. 15-28
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/52883">https://doi.org/10.18910/52883</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# 両大戦間期のアーツ・アンド・クラフツ展覧協会 とスウェーデン

菅 靖子

埼玉大学

キーワード  
アーツ・アンド・クラフツ展覧協会, スウェーデン,  
両大戦間期  
Arts and Crafts Exhibition Society, Sweden  
Inter-war Period

## 1. 英国・スウェーデン間のデザイン交流

モリスやアーツ・アンド・クラフツ運動に代表される19世紀末の英国におけるデザイン改革の動きは、近代デザイン運動の契機を様々な形で提供し、大陸のアール・ヌーヴォーやドイツ工作連盟設立などもこれの影響を受けている。スウェーデンがデザイン大国として台頭した背景にも、英国の存在があった。スカンジナビア諸国で本格的な工業化が進行したのは英国からおよそ一世紀遅れた1870年代であり、工業化の進行と時を同じくしてラスキンやモリスの思想が紹介されている<sup>1</sup>。特に社会要因がデザインに反映すると考えたモリスに対し、当時国家アイデンティティの形成を目指していた北欧諸国は審美的・道徳的側面から強い関心を示した<sup>2</sup>。スウェーデンではこれは労働運動や禁酒運動、そして英国における中世主義に通じる心性として、国家主義的に過去を再確認するヴァイキング復興などに現れた。直接的には『万人のための美 (Skönhet för alla)』(1889) を出版した倫理哲学者エレン・ケイ (1849-1926)<sup>3</sup>、また「家 hem」を理想としたカール・ラーションにその影響が看取できる<sup>4</sup>。19世紀後半のスロイド (slöjd, 手による工作の意, 古代スウェーデン語で「巧みな」「熟練した」を意味する slög より派生) 教育運動の中心人物であるオットー・サロモン (1849-1907) も然りである<sup>5</sup>。世紀末には、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会 (the Arts and Crafts Exhibition Society) 創立者ウォルター・クレインの巡回展覧会がスイス、ドイツを経てデンマーク

やスウェーデンでも開催された。またスウェーデンにおいてアール・ヌーヴォーはユーゲントシュティールとしてドイツ経由で紹介されたが、当時の美術様式には英国、特にラーションも創刊号から熱心に購読した美術雑誌『ステュディオ』が大きな影響力を持っていた<sup>6</sup>。

この様にモリスやアーツ・アンド・クラフツ運動の思想を吸収しつつ開花したと位置づけられるスウェーデンの近代デザイン運動であるが、この余波が寄せ返して英国に及ぼした影響まで考慮しなければ真の相関関係は理解できない。20世紀を迎えると英国は海外の運動からフィードバックを受け始める。この時にドイツ工作連盟やバウハウスを生み出したドイツは明らかに一つの目標であったが、北歐、なかでもスウェーデンの存在も忘れてはならない。

20世紀初頭、英国のデザイン活動もデザイン産業協会（Design and Industries Association, 以下 DIA）の設立（1915）にみられるようなモダニズム推進派が目立ち、勢いを失ったアーツ・アンド・クラフツ運動は議論の中心から外れていく。当時の DIA 会員はアーツ・アンド・クラフツ展覧協会に対し辛辣な批判を浴びせている。「協会は死んだほうがましだ。その伝統を変えることなど不可能だ。協会はその指導者同様、老衰で苦しんでいる。私の理論では、いかなる協会も10年もしくは15年以上存続するべきではない……」<sup>7</sup>。最近の研究者も、P・ローズは1916年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会を期を逸していたと論じ、L・ラバーンはこれを「白鳥の歌」と呼び、それ以降のアーツ・アンド・クラフツ運動の展開には積極的な意義を見出していない<sup>8</sup>。しかし同運動の柱でありつづけたアーツ・アンド・クラフツ展覧協会は、実は両大戦間期に大きな岐路修正を遂げている。大戦後、1920年代を通じて極めて排他的であったのが30年代にはより協調志向になり、かつこれまで敵視してきた機械に対する見解を公式に改めたのである。この修正は国内のデザイン議論のみを追えば日和見主義と見なされようが、スウェーデンという外的要因を絡ませると協会内部の議論がより立体的に把握できる。本稿は、スウィディッシュ・デザインが両大戦間期のアーツ・アンド・クラフツ展覧協会の活動理念にどのように生かされたかを検証し、等閑視されてきたこの時期のアーツ・アンド・クラフツ運動を再評価することを目的とする。

## 2. 1920年代のアーツ・アンド・クラフツ展覧協会

英国が不況に陥っていた1920年代初頭、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会もまた財政難に苦しんでいた。1920年10月には季刊誌の発行停止が決定し、年間10シリングで芸術家やデザイナー以外の一般会員を募ることになった。協会の存在理由である展覧会の開催すら不可能であったため、同年代初頭の同協会員は個人的に英国産業芸術協会（British Institute of Industrial Art, 以下 BIIA）の展覧会へ作品を送ったり、ヴィクトリア&アルバート美術館での展覧会に部分参加したりした<sup>9</sup>。にもかかわらず、同協会は他機関との棲み分けを過剰な

ほど意識していた。DIA は手工芸にこだわる同協会に対抗して誕生し<sup>10</sup>、通産省の後援を受けた BIIA は産業への関心が当然強く、どちらも機械量産システムを肯定する立場から出発したのに対し、同協会の「第一目的は我々英国の伝統芸術を育み、芸術は興味と慈しみをもってなされるすべての手工芸を含むことを一般人により理解させること」であった<sup>11</sup>。大戦中のアーツ・アンド・



図1 RAにおけるアーツ・アンド・クラフツ展覧会（1916）、織物の間（*Decorative Art Society Journal*, no. 17, 1993より）

クラフツ展覧協会はそれでもまだ友好的で、1916年に王立芸術院（Royal Academy, 以下RA）における展覧会（図1）への参加をDIAに呼びかけ、17年には美術教育の再建に向けて協力することに合意した<sup>12</sup>。しかし、戦後はDIAおよびBIIAとは明確に一線を画し、これらの機関からの相互協力の依頼に色好い返事を与えていない<sup>13</sup>。1922年3月、DIA会員でBIIAの理事でもあったF・V・バーリッジから産業芸術の発展に向けて共同作業を打診された際、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会側は長い議論の末、「当協会の活動範囲は他の団体のそれとは異なって」おり、BIIAやDIAの会員も兼ねた協会員が個人的な形で既に産業分野で貢献していることを理由に公式な連携を断っている<sup>14</sup>。1920年に財源不足からBIIAかRAから展示室を借用して展覧会を開いてはどうかという案が出されたときには「展覧会というよりはむしろ店舗のようになりつつある」BIIAの商業主義に対し不信感が表明された<sup>15</sup>。2年後の委員会でも、当時同協会副会長でありDIAの重鎮でもあったウィリアム・レサビー（1924-7年に同協会会長就任）が、独立した活動を営む経済的基盤の限界を理由にRAに展覧機能を引き継ぎそちらの定期展覧会に組み込んでもらうか、より密接にBIIAと協調した活動を行うかを改めて提案したが、やはりBIIAとは目標が異なりすぎるという反対意見が優勢であり<sup>16</sup>、「産業」より「純粹芸術」に肩入れする姿勢が浮き彫りにされた。

上記の理由から、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会はRAと交渉を重ねる。結局RAの定期展への常時出品は認められなかったが、装飾芸術の冬季展覧会の一部としてバーリントン・ハウスの数部屋を同協会の限定使用として割り当てることになった。同協会は展示ケースの借用料、ケースや故会員の作品展示のための保険、部屋の展示作業を受け持ち、カタログ制作その他の大がかりな費用はRAが負担することで合意を得る。こうして1923年の1-2月、通算12回目のアーツ・アンド・クラフツ展覧会が実現した。RA側が同協会の啓蒙活動を重視したらしく、会期中に催された6講演のうち4回はアーツ・アンド・クラフツ展覧協会の担当となりセルウィン・イメージ等に依頼された<sup>17</sup>。このように同展は同協会による公的活動の再

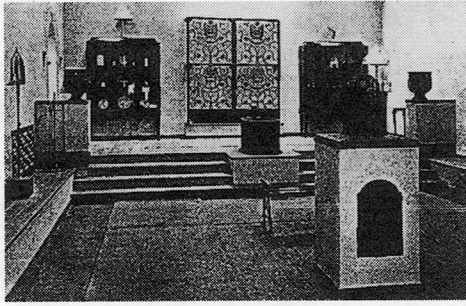


図2 イエーテポリ展, 美術的 handicrafts パヴィリオン  
(*The Studio*, vol. 86, 1923より)

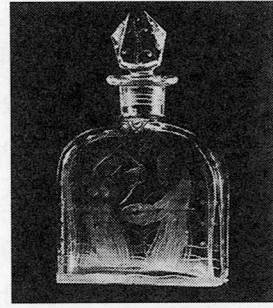


図3 オレフォルス社のクリスタルボトル  
(*Arts Décoratifs 1925*, Academy Editions, 1975より)

開を象徴したものであったが、美術工芸専門誌も「現代の必要条件からややかけ離れた」展示に対する批判こそあれ図入りでの解説はなく、一般紙にみる社会の反応に熱心さはなかった<sup>18</sup>。その直後、英国社会はアーツ・アンド・クラフツ的な作品を既に見飽きていた、もしくは同協会はマンネリに陥って久しいことが外的な比較対象を得て明らかになった。スウェーデンの登場である。

北欧では1920年代までに、ストックホルムとコペンハーゲンを二極としてデザインが発達していた<sup>19</sup>。スウェーデンはノルウェーの分離独立(1905年)の後、政治的にも一国家として成熟を見せ、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会の活動再開と同じ1923年に世界へデザインを発信し始めた。同国第二の都市イエーテポリ(Göthenburg)で300周年展覧会が5月に開催されたのである(図2)。王族によって開催の辞が述べられ、市外から1万人の客が訪れたという同展は、「趣向豊かな」<sup>20</sup>催しであった。敷地25万㎡に鉱山、造船などの産業展とともに美術や手工芸のギャラリー、歴史展などが設置された。1901年に他に先立って「力強い芸術運動」<sup>21</sup>の兆しを見せるスウェーデンを紹介していた『ステュディオ』誌は、1923年の同展に寄せて、あらゆる「工芸」の分野に顕著なスウェーデンの「職人氣質」を賞賛する記事を掲載した<sup>22</sup>。「スウェーデン人は我々の先を進んで」おり、同年始めのアーツ・アンド・クラフツ展覧会とはうってかわって「観客に対して無限の新鮮さを提供した」のである<sup>23</sup>。

ちょうど英国では両王室の縁故関係からスウェーデンに対する関心が高まり、同国関連の新聞記事が増えた時期である。イエーテポリ展に刺激され、同年の12月にロンドンのジューズ・ギャラリーにて早速スウェーデン美術工芸展が開催された。責任者はヴィクトリア&アルバート美術館館長を務めたセシル・H・スミス卿である。小規模ではあったが、楕円形の手織カーペットなど英国では馴染み少ない形態の作品が斬新に映ったほか、象牙や半貴石をはめ込んだ銀製品、美しい色彩の織物などは「洗練された様式や健全な工芸を愛する美術愛好家を楽しませ、我が国の芸術家も適用可能なアイデアを供給」し、「国家の伝統」の体現であると好評を

博した<sup>24</sup>。

イエーテボリ展でそれまで歴史・文化もろくに知られていなかった同国の工芸デザインの卓越性を突如として世界に知らしめたスウェーデンは、1925年のパリ博（図3）でグランプリを獲得し、1927年にニューヨークで同国の装飾芸術展覧会が行われた際には最初の6週間で54970人の観客を惹きつけた。その魅力は何だったのだろうか。1910年代にスウェーデン・スロイド協会（Svensk Slöjdföreningen）会長を務めたエリック・ヴェッテルグレンは、1927年にスウェーデンはもはや英国の伝統を追随していない、またドイツから導入したのはデザインの形態よりもむしろ思想であると断言し<sup>25</sup>、スウェーデン独自の「新鮮」な様式の生成を示唆している。英国では、「フランスのデザインはエキゾチックで豪華過ぎるくらいがあり、ドイツは厳格すぎて優雅さに欠ける。しかしデンマークやスウェーデンの作品は、伝統工芸から自然に発展しており、用途と素材に対する配慮、そしてモダン・デザインの先頭をいく洗練された魅力が特徴である」と評された<sup>26</sup>。そして「優雅さに欠ける」ドイツに対しスウェーデンのデザインはまさに「優雅」そのものであると当時の『アーキテクチュラル・レビュー』誌のオピニオン・メーカー、ピーター・モートン・シャンド（1888-1960）が絶賛し、「スウィディッシュ・グレイス」と呼んだことから、同国のデザインは一躍有名になった。英国詩人ジョン・ベッチマン（1906-1984）によれば、彼のおかげで「1920年代後半はスウェーデンのものだったら何でも称賛を受け」た<sup>27</sup>。工芸分野に限らず、同国の純粹美術の展覧会や紹介記事もこの頃から目立ち始めた<sup>28</sup>。

一方で、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会が独自の展覧会（13回目）を実施したのは1925年のパリ博を避けた1926年1-2月、バーリントン・ハウスに於いてであり、これは約14年ぶりの平常時における展覧会であった（図4）。同協会の活動再開の認識およびパリ博の後で社会における工芸への関心向上からか、1920-1年の運営費が約441ポンドであったのに対し1925-6年には約1357ポンドと経営状況が大幅に好転している<sup>29</sup>。一般会員の数も1926年には59名、28年には71名、そして30年には総会員の約3分の1の89名まで増加した。ただし前回同様、展示内容は変化に乏しく「不幸な」懐古主義が優勢であった<sup>30</sup>。1928年の第14回展覧会については「質素な生活を営む人々のための簡素なデザインが全く見られなかった」し「既に見た事があるものに恐ろしく似通っていた」とDIAが批判している<sup>31</sup>。こうした壁に直面した同協会は、1928年の季刊誌『アーツ・アンド・クラフ

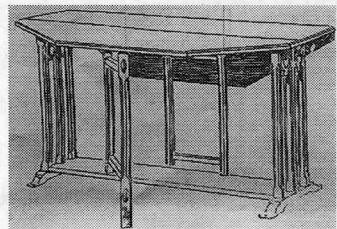
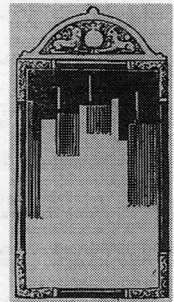


図4 第13回アーツ・アンド・クラフツ展覧会  
会出展作品  
（上）鏡、H. A. Payne（下）ウォ  
ルナット・テーブル、E. B. Wishaw

ツ』に掲載された「現代スウェーデンのモザイク」に見られるように<sup>32</sup>、創作の出口を求めてスウェーデン工芸の動向へ関心を示し始めた。他の団体に対してすこぶる閉鎖的であり続けた同協会が「スウィディッシュ・グレイス」に共感したのである。また、1927-30年は特にモリス色が強く産業を敵視する保守性で知られるエメリー・ウォーカーが会長であったが、既に決定していた1930年のストックホルムでの大規模なスウェーデン応用芸術展覧会に先立ち「次回（第14回）の展覧会で一部屋スウェーデンの作品に当てる」という画期的な意見が出て<sup>33</sup>、スウェーデン・スロイド協会に対し1928年にロンドンにおける小規模なスウェーデン展開催の申し出を寄せた<sup>34</sup>。展示場を借用する立場のアーツ・アンド・クラフツ展覧協会としてはRA側の了承を得なければならず、RAが同案を承認しなかったため結局これは実現に至らなかった。しかし当時の同協会の他機関に対する排他性を考えると、スウェーデンに注目しスロイド協会と積極的に交流を進めた関心の深さが窺える。当時スウェーデンは議事録の中で好意的な文脈で名前が挙がった唯一の外国であり、スロイド協会は両大戦間期のアーツ・アンド・クラフツ展覧協会が同胞として認めた唯一の団体だったのである。

1920年代半ばからアーツ・アンド・クラフツ展覧協会の改名が頻繁に議題に上り始めたことも注視したい。英国政府はBIIAの設立で産業デザインの保護へは一步踏み出したが、工芸には何ら保護策が敷かれていなかった。そこで国王からの勅許を申請し「王立（Royal）」が同協会の名称に付されれば工芸職人の地位も向上するのではないかと議論された<sup>35</sup>。そもそもRAに対するアンチテーゼとして設立し反体制的な性格を有していた同協会としては、これは大幅な軌道修正といえる。その陰にスウェーデン・スロイド協会の存在が看取できる。同国では国家と工芸・デザイン問題とが比較的良好な連携を保ち続けていた。既に1845年から同協会が国家の助成を受けて活動する国立機関として確立したし、1920年代、失業率10%以上の不況と世紀転換期のベビー・ブームの結果の結婚ラッシュが重なる中、小規模で安価な住居の提供が重要な社会問題となると、初の社会民主党政権は生活用品の美化およびコスト切り下げを目指すスロイド協会と共にデザインを社会問題の一環に据えた。国家の後ろ盾ゆえに大規模な市民の啓発活動やデザイナー・工芸職人の地位向上への貢献が可能になるという状況は、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会の体制の見直しを促したのである。

スウェーデンの工芸は1920年代の英国社会を、そしてアーツ・アンド・クラフツ展覧協会を惹きつけた。しかしその間にも同国の工芸デザインは変化を遂げ、30年代には新しい様相を呈する。これが同協会の方向転換の舵取り役を務めることになった。

### 3. 伝統とモダニズムの共生：二つのスウェーデン展

#### (1) 「スウィディッシュ・モダン」の勝利：ストックホルム博覧会（1930年）

スウェーデンのデザインは「スウィディッシュ・グレイス」の異名を得た後、ドイツ主流のモダニズムから強い影響を受けた。1928年に同国でドイツ工作連盟展が開かれ、バウハウスからグロピウスが訪れて国立美術館及びスロイド協会で講演を行ったことが重要な契機となった。1927年に同国政府は国家規模のストックホルム展覧会を3年後に計画した。同展の実行委員会には、当時のスロイド協会会長グレゴール・パウルソン博士がおり、ドイツ工作連盟から感銘を受けたモダニストである彼の起用が同展の性格を大幅に決定したといえる。1914年に「悪趣味」の駆逐を掲げて以来、スロイド協会は産業デザインにより配慮するようになり、製造業者と芸術家の共同作業を推進した<sup>36</sup>。そして1919年からは、パウルソンが「日用品をより美しく (vackrare vardagsvara)」をスローガンとした産業芸術の美化キャンペーンを開始する<sup>37</sup>。彼はストックホルム展をその流れの上に置き、「その場限りの展示品をつくるよりも、大きな消費者グループに良い主要物品を供給する方が遙かに重要」であるとして<sup>38</sup>、従来の「贅沢品」ではなく広汎な庶民のための作品の展示を公的なコンセプトと定めた。同展は建築（主に家屋）、道路や庭などの戸外環境、屋内のオブジェクト、という近代人の居住環境の分野に即した3部門からなっていた。建築はル・コルビュジェの系統を引くE・G・アスプランドが請け負い、機能主義的な国際様式 (International Style) を導入し、これがアルヴァール・アールトやカーレ・クリントら北欧のデザイナーに影響を与えることになる。また従来の工芸作品に加えて、装飾が少なく素材の持ち味を生かした家具やガラス製品、陶器などが出展された (図5)。

結果的に、これはスウェーデンが初めて「工芸」よりも「産業デザイン」に重点を置いた展覧会となった。モダニズムを標榜する人々はこぞってこれを称賛した。訪れた観客数が百万人を超えた同展に対し、まずモートン・シャンドが黙ってはいなかった。彼は、このストックホルムの展覧会の意義はスウェーデンがかつての栄光、つまり美しい伝統工芸に恣意的に背を向け、発見を好むヴァイキングの情熱をモダニズムに傾けたことにあると主張した。また英国は植民地化や貿易に忙殺され産業化した社会の中に人種間紛争を抱えているのに対し、スウェーデンは「人種の純粋性」と「公平で素朴な心」を保っており、この「有益な北欧の健全さ」が機械の限界にせま

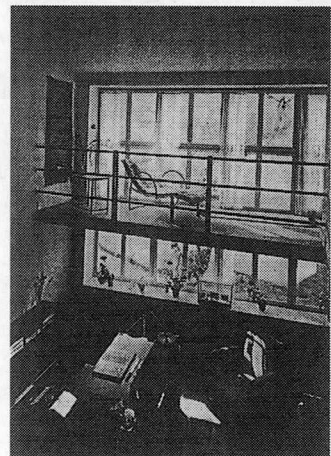


図5 スtockホルム展の中で最も成功した部屋 (DIA Journal, July 1930より)



る理想的な精神性であると論じ、結論としては「機械美学の受容こそ今夏のストックホルム展に内在する真の要であった」と、スウェーデンにモダニズムの主導格を与えている<sup>39</sup>。DIAも同展の特集を組み、そのモダニズム的側面を大々的に報告した。「我々デザイン産業協会が製造業者に対し、大量生産されるものだからといってトングやタンブラーが美しい形をとらない必要はないのだと堂々と説得して回っているというのに、スウェーデンではそんなカウンセリングは無用である」<sup>40</sup>。スロイド協会の成果に大きな感銘を受けたDIAは、スロイド協会を「スウェーデンのDIA」と銘打った(ちなみにドイツ工作連盟は「ドイツ版DIA」と呼ばれていた)<sup>41</sup>。

こうしてみると、英国デザイン界がモダニズムを成功させた国に対する羨望の念一色に染まったようであるが、これを一義的に解釈するべきではない。本当のスウェーデンの勝利はモダニズムの波に乗りきったことではない。モートン・シャンドは、スウェーデンは「英国、アメリカ、ドイツ、オランダそしてフランスが皆違った形で失敗した分野で成功しようとしている」と述べたが、その分野とは単なるモダニズムの実現ではなく、伝統を破壊せずにモダニズムを導入しえた現実でもある。実際、スウェーデンを「大量生産にも関わらず美しいモダンな品を手ごろな価格で」提供できる「伝統とモダニズムの併合が可能な国」とする評も存在した<sup>42</sup>。「芸術と機械」と題して同展を紹介した『タイムズ』紙は、いかにアスプルンドが「機能主義的な」アプローチが課す限界のなかで国民主義的な性格を反映しえたかを称賛した<sup>43</sup>。そしてアーツ・アンド・クラフツ展覧協会はもちろん、DIAが「産業デザイン」展と呼んだこの展覧会を「応用芸術」展と呼び、工芸の展覧会として評価した。スウェーデンは「金額に左右されない少数の人々のための高価な職人仕事よりも、一般庶民の為の健全にデザインされたものを供給することを重視する」<sup>44</sup>点でアーツ・アンド・クラフツ運動の陥った理想と価格のパラドックスを回避したのみでなく、伝統主義とモダニズムの併置という共生観、つまり伝統にもモダニズムにも偏らない第三の道を歩んでいたのである。スウェーデンのモダニズムのなかに紛れもなく息づく同国の伝統にアーツ・アンド・クラフツ展覧協会は気付いたに違いない。この第三の道は、翌年の英国におけるスウェーデン展でより確かなものになった。

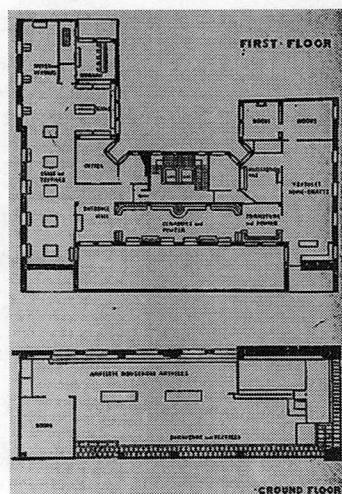


図6 1931年展覧会会場案内図  
(図6.7.9: Exhibition Catalogue, Anglo-Swedish society, 1931より)

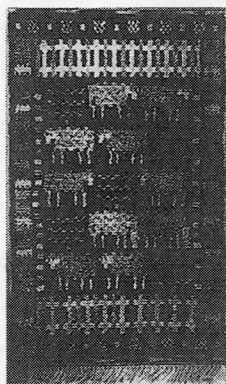


図7 ラグ  
Marta Moas-Fjetterstrom

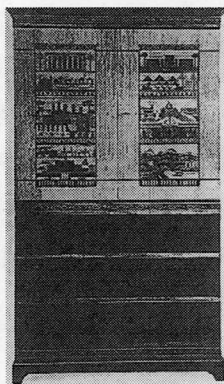


図8 キャビネット, Carl Malmsten  
(*The Cabinet Maken and  
Complete House Furnisher,*  
21 Mar. 1931より)

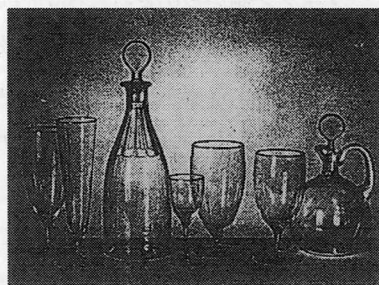


図9 グラス他  
コスト社, Elis Bergh デザイン

## (2) スウェーデン美術工芸及び家庭産業展 (1931年) に見る伝統とモダンの共生

ストックホルム展ではモダニズム派が実権を握ったが、1931年の英国における「スウェーデン美術工芸及び家庭産業展」はいわば伝統主義派の巻き返しの場であった。その結果、モダニズムと伝統工芸との共存がストックホルム展より明確に視覚化された。1919年に英国-スウェーデン協会 (Anglo-Swedish Society) が設立されて以来、ロンドンにおける公式の展覧会の開催は何度も提案されてきた。特にパリ博やニューヨーク博の後はDIAが熱心であった。その結果、ストックホルム展の後ならばということで1931年にスウェーデン政府から大々的な援助を受け、英国-スウェーデン協会主催の同展が実現したのである。場所は650平方メートルの敷地を持つドーランド・ホールで<sup>45</sup>、期間は3月17日から4月22日までであった。スウェーデン・スロイド協会の監督のもと企画された今回の展覧会では<sup>46</sup>、同じモリス信奉者にしても進歩主義的なパウルソンと対立しており産業主義に否定的なカール・マルムステンが実行委員会に加わった<sup>47</sup>。おかげでカタログ序文には「我々が多大な恩義を感じるウィリアム・モリスとジョン・ラスキンが活躍した国で同展を開催できることをたぐいまれなる榮譽であると考え<sup>48</sup>」ということの他に、1930年のパウルソンの「実用品」への試みが「結果は期待したほどではなかった」とあり、両者の確執が垣間見えている<sup>49</sup>。同展覧会は「イエーテボリ展やストックホルム市庁舎に端的にあらわれた、手仕事を強調する従来の方向性を踏襲する傾向」と「主に大量生産向けでより多くの大衆向けに比較的新しく良いデザインのもの創造に邁進する機能主義に繋がるよりモダンな様式」の二つの傾向を同時に顕在化させたのであった<sup>50</sup>。ゴールドスミス・ホールで3月16日に開かれた歓迎パーティは、BIIA 中心の開催委員会にアーツ・アンド・クラフツ展覧協会とDIA とが、つまりアーツ・アンド・クラフツ側と産業デザイン側の両体制が初めて結束して迎える希なイベントとなった<sup>51</sup>。

パウルソン側から出された標準的なスウェーデンの台所の設置案や「より美しい日用品」を手取る機会を与えるティールーム案などは、マルムステンら伝統派から却下され、展覧会はオーソドックスな展示室からなる(図6)。しかし工芸のなかにもモダンが、モダンのなかにも伝統が読み取れる(図7~9)。中でも中心は織物とガラスであった。「家庭工芸の伝統」を強くあらわした織物のセクションは一階、二階ともにある。伝統的な織物工芸であるが、そのパターンには単純化への志向がみられる。手芸、子供と工芸、刺繍などに関する記事が主である『ドライアド季刊』誌は、春の展覧会が相当な影響力を持ったことをうけて、同年、スウェーデンの農家の女性達が紡ぐ織物や刺繍、編み物という、スウェーデンについての纏まった記事を初めて掲載した<sup>52</sup>。『天空』誌も、タペストリーを中心に紹介している<sup>53</sup>。また、「近代スウェーデンの産業芸術にもっとも重要な貢献をした」ガラスにも注目が集まった。工業的な型のみでなく女性が主なモチーフとなった彫刻の施された製品——「ガラス芸術 (art glass)」——は英国デザイナー、キース・マレーにも直接影響を与えた。「ガラス芸術」の分野は、1916年からエドワード・ハルトら芸術家がオレフォルス (Orrefors) やコスタ (Kosta) といった大手ガラス製造会社で雇用されて発展した「産業と芸術の結婚」の好例である(図3, 9)。展覧会の売り上げ総額6000ポンドのうち大部分はガラス製品であり、ドーランド・ハウス展の影響で1927年から1932年の間に「ガラス芸術」の売り上げが2倍以上に増加したという<sup>54</sup>。その他、皮革製本や印刷物なども特に英国人に訴えるところが大きかったと報告されている<sup>55</sup>。

4週間の会期中に25000人がドーランド・ホールを訪れた。『ステュディオ』誌が、簡素さや明るい色彩などにモダンな精神が現れていたことを認めつつも、「ハイパー・モダンで機能主義的な家具に対する熱意は全く見られない」し、スウェーデンが「伝統の鎖を断ちきる事ができない様に見受けられる」と評したことから分かるように、これは昨年より「小規模な、おそらくより同化しやすいフォーマット」の展覧会であった<sup>56</sup>。つまり、国際様式が進む中、ヴィクトリア朝復興を生んだ1930年代初頭に英国が欲したもの——伝統に裏打ちされた新しさ——を体現していた。そしてこれはアーツ・アンド・クラフツ展覧協会の納得できるかたちでのモダニズムでもあったのである。

#### 4. アーツ・アンド・クラフツ展覧協会の公的姿勢の変遷にみるスウェーデン展の余波

1930年代、アーツ・アンド・クラフツ展覧協会はこれまでの公式見解を覆していく。1931年11月、RAで開催されたアーツ・アンド・クラフツ展覧会では、「高価」な出展品が槍玉に上がる一方で、「偉大な伝統の20世紀的發展」と初めて同世紀的意義を認識された(図10)<sup>57</sup>。伝統とモダンの共生への動きが可視的になったメルクマールは、1933年12月12日の講演会である。講演者はE・ジョンストン、ジョン・ファーレイ(1941年より副会長)、J・メイソン、

N・ルークの4人であった。まず興味深いのは、ファーレイの「ようこそ機械よ！」という題目である。「美術工芸家が機械を用いることを我々は歓迎しなければならない。なぜなら手製ほど美しく長持ちする繊細なスプーンは無理だが、それでも安価で良いスプーンをもたらすからである。我々には大量のスプーンが必要なようだ。我々は機械の時代に生きており、これを無視することは今日の生活を無視することなのだ。……機械は媒体であり、再生産的にも生産的にもなれる。機械の持つ限界が、新しい形態を創造する手段ともなりうるのである。」<sup>58</sup> してもう一人、J・H・メイソンも機械の効用を積極的に認めた。「手仕事は……その寛容さから、機械を導き機械を最悪の行為から救済するだろう。ジョンストン、ギル、フェアバンク、そしてセルウィン・イメージは産業のための活字をデザインした。ロックやファーレイは素晴らしい木版、本の挿絵やカバーをデザインした。コッカレルは彼等の装丁を指導したし、私自身彼等の印刷や活字デザインを指導しアレンジした。私が思うにこれは我々が担う文明化という仕事の適切な延長行為であり、アーツ・アンド・クラフツ運動における我々の位置と矛盾しない」<sup>59</sup>。以上のような機械肯定論をアーツ・アンド・クラフツ展覧協会がこれだけ明確に打ち出したのは、1888年の創立以来初めてである。これは、工芸的伝統と機械的モダニズムは共生するというスウェーデンの証拠を目撃したからこそ到達した意見であった。また、1931年に来英したパウルソン博士による講演からの影響も感じられる。彼は、「スウェーデンでは手工芸復興と量産の改良の両方にある程度成功した。そして量産の改良は手工芸復興に頼っていた」が、これは家庭工芸が廃れ、手工芸がごく一部の人に享受される高価品で一般大衆の趣味の改善にほとんど影響を与えない英国のような国にはあてはまらない、と断言した<sup>60</sup>。スウェーデン・スロイド協会自体、英語訳される場合、“Swedish Society of Industrial Design”と“... Arts and Crafts”という二種類の訳し方があったように、「スロイド」という産業デザインとアーツ・アンド・クラフツを両方含むことのできる語彙の存在がそもそもスウェーデン

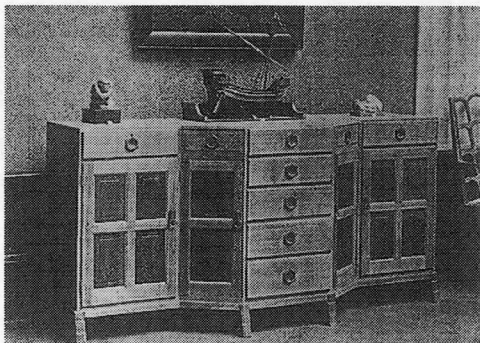


図10 サイドボード、Edward Barnsley、第15回アーツ・アンド・クラフツ展覧会（1931）  
（*The Cabinet Maker and Complete House Furnisher*, 7 Nov. 1931より）

のデザイン運動を育む基盤を英国とは異なったものにしてきた。別の論文で彼は、スウェーデンは石炭による産業革命を経験せずにはすんだため家庭工芸が破壊されない「白い産業主義（white industrialism）」を享受していると言う<sup>61</sup>。アーツ・アンド・クラフツ運動の生み出したパラドックスを抱えていては不可能というアーツ・アンド・クラフツ展覧協会には耳の痛い話はともあれ、手工芸復興を通じて量産の改良を行うという

論点は十分説得力を持ったはずである。このパウルソン発言がメイソンにもこだましている。メイソンは上述の引用に続いてこう述べた。「私は、工芸職人が扱う素材と彼等が受け継ぐ技能の真の本質を知る工芸職人が最もうまく機械を監視し制御できるものと考える。」この見解が、以後のアーツ・アンド・クラフツ展覧協会の立場を決定づけている。1937年6月30日、産業に対するアーツ・アンド・クラフツ展覧協会の将来的指針の議論がなされ、機械製の作品を展覧会に展示されるべきかどうか論じられた。この時にも「この協会は、機械用のデザインを請け負うに足りる真の工芸職人を会員とする唯一の団体であるから……協会は過去のほこりを払い、その社会義務に目覚めるべきである。今や、高価な物を買える人々のみでなく万人に良いデザインを与える義務がある」、「すべての産業の基本は工芸職人であると理解しなければならない」という発言が記録されている<sup>65</sup>。そして同年9月18日には協会全体の規則を改め、産業デザインを展示に入れるのはどうかという方向へ議論が進んだ<sup>66</sup>。1938年の創立50周年記念展覧会（於RA）では「産業生産のためのデザイン」作品も展示され、カタログではこれらに星印が付されている。ちなみに当時の会長H・G・マーフィは、1936年より選定が開始された「産業のためのロイヤル・デザイナー（Royal Designer for Industry）」の称号を受けていた。

工芸の伝統と産業化に伴う合理化が共存しているスカンジナビア諸国は「ユートピア」的であると言われるが<sup>64</sup>、「機能主義的ヒューマニズム」<sup>65</sup>と呼ばれたスウェーデンの形態は一体誰にとってのユートピアだったのか。伝統を断ち切ることなく産業へ生かすこと、これは伝統を排除するところに新たな意義を見出してきたモダニズムの理想というよりはむしろアーツ・アンド・クラフツ運動の理想として捉えられよう。「スロイド」に伝統とモダニズムを自然に包括できた強みからスウェーデンがアーツ・アンド・クラフツ展覧協会に教えたのは、伝統とモダニズムは共存しても良い、もしくは二分化できないという単純なアフォリズムであった。「機械時代」に過去を捨て産業至上主義に向かうのではなく、伝統とモダニズムの共生によって機械時代ならではの「工芸」の位置が示されたゆえに、誇り高いアーツ・アンド・クラフツ展覧協会は量産用のデザインへと視野を広げることに納得がいった。だからこそ、同協会は名称変更を経つつも今日まで存続（現「デザイナー・工芸職人勅許協会」）し、その社会的価値を失わずにいるのではないだろうか。

注

- 1 当時の国立博物館館長 E. G. フォルカーも、新聞記事その他のメディアを使ってモリスの思想の流布に尽力した。Eric Wettergren, *The Modern Decorative Arts of Sweden, Country Life Limited*, London, 1929, p. 13
- 2 Ulf Håld af Segerstad, "Unity and Diversity in Scandinavian Design", in David Revene

- McFadden ed., *Scandinavian Modern Design 1880-1980*, Cooper Hewitt Museum, 1982, p. 32
- 3 エレン・ケイはスウェーデンの女性開放論者であり、自由恋愛や結婚、離婚の自由を訴えた。彼女の母性保護論は日本の平塚らいてうや与謝野晶子らによる母性保護論争のきっかけとなる。また著作『児童の世紀』(1900)は近代的教育学理論として重視されている。
  - 4 ラーションは1885年に英国を訪れている。農民文化の土着的な伝統をもとに、妻カリンとともに色彩豊かに描いた室内装飾の絵はランセット窓など英国の影響も見られるが主に17、8世紀の地方色の強いスタイルであり、家庭の色彩から国家主義、民主主義的思想へと広がり、スウェーデンの国家スタイルを確立するものである。Michael Snodin and Elisabet Stavenow-Hidemark ed., *Carl and Karin Larsson: Creators of the Swedish Style*, Little, Brown and Company, 1997
  - 5 遠藤敏明, スロイド教育研究: 19世紀末からの歴史的展開と現代的意義, 博士論文, 秋田大学, 1996, 123P. ルソー, ロックなどの教育学的文献をスウェーデン語に翻訳したサロモンは, 1872年にネースのスロイド学校の校長になり, 指物や木彫り, 数学や線画などを教育し, 1882年の国民学校法制定後は7年間の義務教育へのスロイド教育の導入に貢献した。
  - 6 Ulf Håld af Segerstad, *op. cit.*, pp. 33, 65
  - 7 H. Stabler's letter to H. H. Peach, 20 Feb. 22, PeH/6, DIA Collections, RIBA, London
  - 8 Peter Rose, "It Must Be Done Now": The Arts and Crafts Exhibition at Burlington House, 1916", *The Enduring Tradition: Craft and Design in the Inter-war Years*, Journal no. 17, The Decorative Art Society, 1993, pp. 3-12; ライオネル・ラバーン, 『ユートピアン・クラフツマン』, 晶文社, 1985, p. 256. 1916年はロイヤル・アカデミーと共催で, DIA やオメガ・ワークショップも出展した。
  - 9 Minutes of General Committee 17 Feb. 22, AAD1/53-1980, Archives of Art and Design, London
  - 10 H. Stabler to Mr. Hughes, 24 Oct. 1927, PeH/6, DIA Collection. また拙著, 「英国におけるデザイン産業協会の活動からみたデザイン観の形成」, 『デザイン学研究』, vol. 46 no. 5, 2000, pp. 35-44を参照。
  - 11 Report of the Committee for the year 1925-1926, AAD1/60-1980, Archives of Art and Design
  - 12 PeH/2, DIA Collections, RIBA
  - 13 逆に産業芸術側のDIAと, DIAが創設に貢献したBIIAは, BIIA側の積極的な呼びかけから共同委員会などの連携活動を行っている。
  - 14 Minutes of General Committee, 3 Mar. 22, AAD1/53-1980, Archives of Art and Design
  - 15 Minutes of General Committee, 7 Oct. 1920, AAD1/53-1980, Archives of Art and Design
  - 16 3 July 1922, General Meeting, AAD1/53-1980, Archives of Art and Design
  - 17 アーツ・アンド・クラフツ展覧協会の設立時から, ウォルター・クレインの影響で教育は大きな比重を占めた。
  - 18 *The Cabinet Maker and Complete House Furnisher*, 20 Jan. 1923, p. 107
  - 19 Ulf Håld af Segerstad, *op. cit.*, p. 26. デンマークは1907年には応用芸術・産業デザイン協会が, 1928年にはデンマーク手工芸ギルドが結成された。
  - 20 *The Times*, 9 May 1923
  - 21 S. Frykholm, "Round the Exhibition V: Scandinavian Decoration", *The Studio*, London 1901, p. 199
  - 22 *The Studio*, vol. 86, 1923, p. 200
  - 23 Lawrence Weaver, "The Gothenburg Exhibition", *Architectural Review*, 1923, pp. 201-2
  - 24 *The Times*, 14 Dec. 1923
  - 25 Eric Wettergren, *op. cit.*, pp. 4, 49-50
  - 26 *DIA Quarterly Journal*, 1929
  - 27 John Betjeman, *Ghastly Good Taste*, 1933, Century Hutchinson Ltd. 1988, Introduction
  - 28 記事は"Swedish Art", *The Times Literary Supplement*, 14 June 1928; "Carl Milles' Garden, Lidingo, Stockholm", *Country Life*, 7 July 1928, pp. 18-26など。展覧会は, ホワイトチェイル美術ギャラリーにおけるスウェーデン画家彫刻家グループ, "The Optimists" の作品展 (1928), ナショナル・ギャラリーにおけるカール・ミレの彫刻展 (1927), ロイヤル・アルバート・ホールにおけるダヴィッド・エドストロームの彫刻とH・ヘーラム・ギブの絵画の展覧会 (1928) などがある。
  - 29 その後は大体300ポンド前後に落ち着いている。
  - 30 *The Cabinet Maker and Complete House Furnisher*, 23 Jan. 1926, p. 143

- 31 *DIA Quarterly Journal*, 1928, p. 14
- 32 *Arts and Crafts*, Spring, 1928 p. 256
- 33 Minutes of General Committee, 21 Nov. 1929, AAD1/62-1980, Archives of Art and Design
- 34 この申し出は DIA からだと見られているが (Hagströmer, Swedish Design Exhibitions 1917-1931: Britain's Intimation of Valhalla, MA thesis in V&A/RCA Design History Course, RCA, 1990, p. 47). アーツ・アンド・クラフツ展覧協会も同様の申し出を行っている。
- 35 Annual Report of the Council 1926-1927; meeting on 13 March 28, AAD1/60-1980, Archives of Art and Design
- 36 それまでドイツのライプチヒ物産展でモデルを購入していたスウェーデン陶磁器業界が、ウィルヘルム・カーゲ (1889-1960) など名の通ったデザイナーを雇うようになる。1917年の同協会のストックホルム展覧会はアパート用造作家具なども展示し、「スウェーデンにおける産業とデザイナーの最初の深い協力」と称された (Helena Dahlbeck Lutteman "Nordic Design: A Multitude of Voices", McFadden ed., *op. cit.* p. 37)。
- 37 鈴木正明, 「パウルソンとリード」, 勝見勝監修, 『現代デザイン理論のエッセンス』, ベリかん社, 1966
- 38 Gregor Paulsson, "Stockholms Utställningens Program" *SSF Tidskrift* (October 1928), quoted in Denise Hagstromer, *op. cit.*, p. 20
- 39 以上, P. Morton Shand, *The Architectural Review*, 1930, pp. 67-72
- 40 "Stockholm and its exhibition", *DIA Quarterly Journal*, 1930, pp. 4-5
- 41 Lawrence Weaver, "A Lesson from Sweden", *DIA Quarterly Journal*, no. 1, 1929, p. 4
- 42 *The Architectural Review*, 1930, p. 52
- 43 *The Times*, 18 June, 1930. 同紙が選んだ最高傑作は、長方形をモチーフとしたモダンな錫製のティー・セットであり、陶器の飾り物や手織のカーペットなども特記された。
- 44 *The Studio*, vol. C, 1930, p. 168
- 45 このホールは以後も、1933年の DIA による展覧会などデザインで重要な展覧会が開かれている。
- 46 スロイド協会に依頼した同展のコミッティーには、スウェーデン大使パルムスティエルナ男爵、英国-スウェーデン協会会長ハロルド・ヴェルンヘル卿が加わり、実行委員会にはカール・マルムステン、E・ヴェッテルグレン、アーケ・スタヴェノウ、エドヴァルド・ハールトなどが参加した。またスウェーデン側の名誉委員会のメンバーは、製陶会社やガラス産業 (Orrefors)、ストックホルム市長、政府関係や金融、新聞関係者と、ラグナー・オーストベルグや E・G・アスブルンド両建築家が名を並べた。展覧会のパトロンはグスタフ・アドルフ王子、ヘレナ・パトリシア・ラムゼイ王女らであった。
- 47 遠藤敏明, *op. cit.*, pp. 66-7
- 48 Anglo-Swedish Society, *Swedish Exhibition of Industrial Art*, Exhibition Catalogue, 1931, p. 10
- 49 *ibid.*, p. 11
- 50 *ibid.*, pp. 11-2
- 51 BIIA1/2; BIIA21/3/1, RIBA, London
- 52 *The Dryad Quarterly: a journal for the craftworker*, The Dryad Press, Lancaster, 1931, pp. 4, 6
- 53 *The Sphere*, 4 Apr. 1931, pp. 12-3
- 54 Hagströmer, *op. cit.*, p. 84
- 55 *The Studio*, vol. CI, 1931, pp. 290-1
- 56 *The Studio*, vol. CI, 1931, p. 288
- 57 *The Cabinet Maker and Complete House Furnisher*, 7 Nov. 1931, p. 257
- 58 John Farleigh, *Welcome Machinery. A paper read before the Arts and Crafts Exhibition Society on 12<sup>th</sup> December, 1933*, London, pp. 34-5
- 59 *The Place of Hand-work in Modern Civilisation. A paper read before the Arts and Crafts Exhibition Society on 12<sup>th</sup> December, 1933*, by J. H. Mason, London, p. 49
- 60 Dr. Gregor Paulsson, *Design and mass production*, London, p. 4
- 61 Gregor Paulsson, "White Industry", *The Architectural Review*, Mar. 1931, pp. 78-84
- 62 Minutes of General Committee, 30 June 1937, AAD1/62-1980, Archives of Art and Design
- 63 Minutes of General Committee, 18 Sept. 1937, AAD1/62-1980, Archives of Art and Design
- 64 Eric Wettergren, *op. cit.*, p. 28
- 65 Ulf Håld af Segerstad, "Scandinavian Design Culture", *Higher Education in Design and Crafts in the Scandinavian Countries*, Gothenburg University Press, 1994