The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	1937年のパリにおける美術展 ： 「フランス美術傑作」展のナショナリズム
Author(s)	礒谷, 有亮
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2009, 43, p. 1-23
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/5317
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

1937年のパリにおける美術展

――「フランス美術傑作」展のナショナリズム――

礒　谷　有　亮

はじめに

1937年６月、パリ市内で「フランス美術傑作 Chefs-d'œuvre de l'art français」展（以下、「傑作展」）と題する大美術展覧会が開幕した。（図１）パリ最後の万国博覧会である「近代生活における芸術と技術 Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne」博開催に際してケ・ド・トーキョーに新設された近代美術館のオープニングを飾った「傑作展」は、出展作品数、開催費用ともに、かつてない規模で行われたフランス美術の大回顧展である。その目的は、フランス美術の歴史的な一大パノラマを提示し、万博を訪れる国内外からの観客や、各国の政府関係者に対して、美術の分野におけるフランスの国家威信を誇示することにあった。

両大戦間期のヨーロッパにおいては、各国でナショナリズム伸張のために美術を利用する態度が顕著に表れた。その中で美術展はしばしば恰好のプロパガンダ手段として用いられていた。６月の開幕から約５ヶ月の間、パリを訪れた人々の耳目を集めることとなった「傑作展」は、フランスにおけるその一例として注目すべき展覧会である。

「傑作展」については、ジェームズ・D・ハーバートが1998年の論考で詳細に論じている。それ以外にはまとまった量の研究はなく、これが同展を取り上げたほぼ唯一の論考である。ハーバートは、1937年当時の展覧会

評を網羅的に分析し、主に評価と受容の側面から「傑作展」に示されたフランス美術の実態を明らかにした[1)]。しかし、同論考では、展覧会にいくらの予算がつき、誰がどのように準備し開催にいたったのか、という開催過程と開催主体に関する詳細な考察は行われていない。

美術展の内容は、常に開催主体の意図と不可分の関係にある。開催主体は通例、展覧会を担当する美術館や画廊の関係者である場合が多い。また、予算を提供するスポンサーが大きな影響力と決定権を発揮することも往々にしてある。展覧会はそうした開催主体の意図に加え、金銭の流れ、そして作品など、物の移動という複数の要素が複雑に絡まりあった上で成立している。その各要素を把握し、開催にいたるまでの経緯を正確に分析することは、美術展の実態を理解する上で重要な意味を持つ。本稿はそうした視点に立脚し、展覧会組織に関わった人物、そして作品の移動や予算といった要素に焦点を当て、同展に関する書簡や議事録などの未公刊資料を通して「傑作展」の国策としての位置付けを考察する。

当時のフランスでは、「傑作展」に見られるようなナショナリズム伸張のために美術を利用する態度と、ナショナリズムとは距離を置く前衛美術を支持する態度の、２つの異なる美術観が並存していた。その状況がもっとも顕著に表れたのが、「傑作展」を含む1937年に開催された一連の展覧会である。筆者の主要な関心は、それらの展覧会を個別的にではなく、人、物、金の要素を通じて相互に有機的な関連を有したものとして捉え、当時のフランス美術の実態を明らかにすることにある。本稿はその最初の試みとして位置付けられる。

Ⅰ．開催の背景

A．万国博覧会

「傑作展」は、「近代生活における芸術と技術」をテーマとした、パリ最後となる1937年の万国博覧会の会期に合わせて開催された。万博は国際的なイベントであり、その開催地には一時的に世界各地から多数の来場者が集まる。「傑作展」はその稀有な機会を利用して、できる限り多くの人々に対して、効果的にフランス美術の威容を印象付けることを意図して計画された。当時の政府美術局長であり、同展の開催委員長も務めたジョルジュ・ユイスマン Georges Huisman は、1937年 2 月 5 日に在ドイツ、フランス大使へと宛てた書簡の中で、「傑作展」について次のように述べている。

> 重要なのは、万国博覧会が間違いなく集客するであろう、相当数の群集を活用することです。そうすることで、これまでにほとんど例を見ないようなまとまった規模の美術作品を、公に提示することができるのです[2)]。

この美術展自体は万博の公式プログラムの一部ではない。また、そもそもその開催すら、当初は予定されてはいなかった。ところが、1936年の末に、当時政権を担当していた人民戦線内閣の首相であるレオン・ブルムが突然「フランス美術傑作」展の開催を提案する。ブルムはフランスが世界に誇る美術の流れを大々的に示すイベントが万博に欠けていることに着目し、それを補う手段としてフランス美術の歴史を概観する美術展の開催を主張したのである。ブルム本人の言葉を借りれば、この展覧会は「フランス美術の永遠の威光を証明する」ものであり、そのナショナリスティックな性質は明白だった[3)]。

ブルムがこのような展覧会を提案するにいたった背景には、万博において見られた各国の国家主義の高まりが大きく影を落としている。1937年の万博は、大戦間期末期の複雑に絡まりあった国際政治情勢と、その中で拡大する各国のナショナリズム間の闘争とを如実に反映しており、「傑作展」もその闘争の中から生じたといってよい。その万博の状況をもっとも象徴的に表す例が、主会場に建設されたドイツとソ連のパヴィリオンである。

万博の主会場となったのは、トロカデロ広場からイエナ橋を経てシャン・ド・マルス広場へと続く一帯だった。そこには参加各国のパヴィリオンが立ち並び、その中でドイツ館とソ連館は際立った存在感を示していた。（図２）というのも、両国のパヴィリオンは万博の中で最大級の建築であり、また、それぞれパヴィリオン上部に自国を象徴する露骨なモニュメントを備えていたためである。ドイツ館はナチスの象徴である鉤十字と鷲の彫刻を戴き、一方のソ連館上部には槌と鎌を頭上に掲げ、力強く一歩を踏み出す一組の男女の巨大な像が据えられていた。

主会場の中ほどに建設された両館は、図２に見られるように対峙して配置された。それはさながら両国の対立する政治思想を象徴するかのようだった。おりしも万博が開催される２年前の1935年に開かれたコミンテルン第７回大会において、反ファシズムを掲げる人民戦線の組織が提唱され、両国の思想的な対立が表面化していた。そのモニュメンタリティと直接的なメッセージの伝達力において、大戦間期のプロパガンダ芸術における一つの頂点をなしていた両パヴィリオンは、当時のヨーロッパの緊張をはらんだ政治情勢を象徴的に表していたのである。

この２国に代表されるように、1930年代のヨーロッパでは各国で国家意識の高まりが顕著に見られた。万博という国際的な耳目を集める大イベントは、その表明にうってつけの機会であり、各国はこぞって自国のプロパガンダに勤しむようになる。そうした風潮の中で、開催国フランスもまた

フランスのアイデンティティを示す必要に迫られていく[4)]。

数あるフランスのパヴィリオンの中には、明白に「フランス館」と銘打たれたものは存在しなかった。しかし、国家としての主張は会場のいたるところで展開されていた。たとえば、トロカデロの高台に建設されたシャイヨー宮は、博覧会のメイン入口、「ポルト・ドヌール Porte d'honneur」に設定されており、そこからは眼下に広がる外国館群を一望のもとに見下ろすことができた。その建築の威容はもちろんのこと、その特権的な立地と眺望それ自体が、万博におけるフランスの権威を来場者に印象付ける役割を果たしていた。他にも、フランスの各地方に焦点を当てたパヴィリオン群の建設もナショナリズムと密接に関連していた。第一次世界大戦からの復興後のフランスでは、地方こそが自国のアイデンティティのよりどころであり、フランス人の理想像を示すものとして称揚されていったのである[5)]。「傑作展」は万博で見られたこうしたフランスのナショナリズムの主張を、美術の面から補完するものとして機能していくことになる。

「傑作展」の会場予定地となったケ・ド・トーキョーの近代美術館は、万博の開催に際して建設された数少ない恒久建築のうちの一つである。東西2翼からなるこの美術館は、西側が国立の美術館、東側がパリ市立の美術館の2館構成であり、「双子」と綽名されていた。対をなすこの2つの美術館のうち、「傑作展」会場となったのは、西翼、国立の近代美術館である。この美術館はリュクサンブール美術館の新館として構想されていた。リュクサンブール美術館は存命中のフランス人芸術家の作品を収集、収蔵する国立の美術館である。この美術館は当時、展示空間や収蔵庫の面積の不足、劣悪な展示環境や職場環境などから、美術館としての機能が充分に得られない状態にあり、新館の建設が強く求められていた。同館のキュレーターを務めていたルイ・オートクール Louis Hautecœur の強い要望により、新館建設の議案が議会で可決された後、建設場所がケ・ド・トーキョー

に決定した。その後、公募によって建築家が選出され、数ヶ月にわたる建築工事の末、この新たな近代美術館は1937年５月24日、万博の開幕と同日に落成をむかえた。

近代美術館は当時しばしば「新古典様式」と呼び慣わされていた建築様式で建設された。モダニズム建築によって確立された鉄筋コンクリートという近代的な建材を用いつつも、随所にギリシア古典風の柱廊や付け柱などを装飾的に配するのがこの様式の特徴である。同様式は当時各国でナショナリズムと密接に結びつき、国家的な建築事業において頻繁に採用されていた。1937年の万博会場内でも、シャイヨー宮、ドイツ館、ソ連館の主要な３カ国のパヴィリオンは全てこの「新古典様式」で建設されている。万博において示された各国のナショナリズムの象徴ともいうべきこれら３つの建築群と同様の様式で建設された近代美術館もまた、国家の権勢を示すにはこの上ない舞台であった。「傑作展」はその近代美術館を会場とすることによって、来場者により強くフランス美術の権威を印象付けることができたのである。

B．開催委員会

先に述べたように「傑作展」の開催は、ブルムの発案によって決まった。それは国民教育省大臣ジャン・ゼー Jean Zay が「傑作展」のカタログ序文の中で、展覧会は「首相の提唱によって」開催された、と記述していることからも明らかである[6)]。しかしながら、ブルムはあくまでも提唱者にすぎず、開催準備の実働を担ったわけではなかった。それでは、一体誰が「傑作展」組織の主導権を握っていたのだろうか。

展覧会の組織にあたって主要な役割を果たしたのは、同展を管轄することになった国民教育省の大臣ゼーと、開催委員会の構成員たちである。この委員会は展覧会の開催が決定した直後、早急に結成された「官僚と専門

家のみからなる」組織だった[7)]。そこには大戦間期から第二次大戦後に至るまで、フランスの文化政策、文化行政の屋台骨を支えた続けた錚々たるメンバーが名を連ねていた。先ほど登場したリュクサンブール美術館のキュレーターであるルイ・オートクール、ルーヴル美術館の絵画部門キュレーターのルネ・ユイグ René Huygue、国立美術館連合長でルーヴル学院所属のアンリ・ヴェルヌ Henri Verne、同副連合長のジャック・ジョジャール Jacques Jaujard、人類学博物館のジョルジュ・アンリ＝リヴィエール Georges Henri-Rivière、そして当時ソルボンヌの美術史教授を務めていたアンリ・フォシヨン Henri Focillon ら、当時のフランス美術界の重鎮たちである。

彼ら個々人の名はこの時期に開かれた他の展覧会においてもしばしば確認できる。しかし多くの場合、それは「名誉役員会 Comité d'honneur」の一員として名前を提供し、展覧会の公式性を保証するためであり、彼らが実際に展覧会組織の業務を担うことはほとんどなかった。たとえば「傑作展」と同年にプティ・パレで開催された「独立派芸術の巨匠 Les maîtres de l'art indépendant」展においては、ゼーとユイスマンが「名誉役員会」に名を連ねている。しかし同展にはそれとは別に「実行委員会 Comité d'action」が存在し、実際に展覧会組織を担当したのはこちらの委員会だった。

一方で、「傑作展」の委員会は上記のもの１つしか存在しない。したがって、そこに名を連ねたフランスの文化行政上の重役たち自らが、実際に展覧会の組織を担当していたことが理解できる。彼らが開催主体として直接「傑作展」開催に携わったという事実は、同展が一大国家事業として構想されていたことを裏付けている。

Ⅱ．展覧会の内容

A．規模の拡大

1937年６月に開幕した「傑作展」は、開催までの期間がわずか６ヶ月しかなく、ごく短期間で準備を完了する必要があった。しかし、そうした時間的な制約にもかかわらず、委員会は計1,300点に及ぶフランス美術の「傑作」をかき集め、近代美術館内にフランス美術の一大パノラマを現出させたのである。展示された作品の成立年代は、古くは１世紀、ローマ時代ガリアのブロンズ像から19世紀末のポスト印象派絵画にいたり、ほぼ全ての世紀の作品が途切れることなく網羅されていた。著名な芸術家の名を挙げるだけでも、ジャン・フーケ、プッサン、ヴァトー、アングル、ダヴィッド、ドラクロワ、クールベ、ミレー、マネ、モネ、ドガ、ゴーギャン、セザンヌと枚挙に暇がない。この規模と包括性は展示物のジャンルにおいても同様であり、絵画、彫刻に限らず、工芸やタペストリー、写本など、あらゆるジャンルの造形芸術作品が展示の対象となった。

このように「これまでにほとんど例をみないようなまとまった規模」で行われた「傑作展」だったが、開催が提案された当初はこれほど大規模な美術展になることは想定されていなかったようである。ブルムの発案がなされた直後の1936年12月に開催された一連の委員会の議事録からは、当初の計画と規模とをうかがい知ることができる。そこに記載された内容と、実際の「傑作展」の内容とを比較すると、準備期間の約半年の間で出展作品数と予算について大幅な変更が加えられたことが理解できるのである。

まず作品数である。委員会招集後、最初に持たれた12月７日の会議の議事録によると、当初、出展作品の合計数は、「絵画、彫刻、工芸、タペストリー、写本を含めて500点を超えてはならない」[8)]と規定されていた。500点でも充分に大規模な展覧会といえるが、実際に展示された作品数、計

1,300点と比較すると、その差は一目瞭然である。「傑作展」には絵画部門だけに限っていっても、最終的に430点の作品が展示されており、当初の予定出品数は実際に出展された点数のわずか1部門程度にすぎなかった。

次に予算規模である。同様に12月7日付の議事録を参照すると、当初「傑作展」には、計100万フランの予算が割り当てられる予定だったことがわかる。これは「[役員の] 旅費、[作品にかかる] 保険料、梱包費、移送費、展示ケース代、額縁代、台座代、広告費、事務費」に当てるための資金とされていた。ここに記載された出費の項目を見ると、この100万フランが作品の借り出しから展示、広報まで、展覧会開催のほぼ全てを賄う金額として提示されていたことが見て取れる[9)]。

ところが、12月15日にもたれた2度目の会議では、近代美術館での同展開催に伴う出費は計2,000万フランである、との報告がオートクールによってなされている[10)]。この12月15日付の議事録によると、ここで述べられた2,000万フランという金額は、12月7日の議事録で言及された展覧会開催の諸経費に加えて、美術館内に万博の関連施設を整備する費用と、建築内部の装飾費用などに当てられることになっていた。したがって、ここで見積もられた出費は純粋に「傑作展」のみに割当てられたものではなかったものの、委員会は20倍もの膨大な金額の跳ね上がりを懸念し、より予算が少なくてすむ施設へと、会場を変更する案も出されていたことが同議事録に記載されている。

しかし、そうした財政的な懸念に反して、「傑作展」は結果的に当初の予定通り近代美術館で開催されている。また、「傑作展」のカタログには、作品移動や保険料にかかる総出費が「計5億フランを超える」、との記述があることからも、開催準備が進展する段階で、大幅な予算規模の拡大が行われたことが理解できる[11)]。

以上のような作品数や予算の変更が、具体的にどのように展開し、最終

的にいつごろ実際の数字に落ち着いたのかは現在の時点でははっきりとしない。また、とりわけ予算に関しては、資料の中で提示された「5億フラン」もの莫大な金額が、正確にどこまでの出費を賄うものであったのか、そしてその内訳はどうなっていたのか、など不明瞭な部分も多い。しかし、いずれにせよ展覧会規模の大幅な拡大は、開催委員会、ひいては政府関係者の中で「傑作展」の重要性が増していったことを物語っているのである。

B．作品借用

「傑作展」の膨大な出展作品群は、その規模によって、フランス美術の豊かさを観者に印象付けた。これらの作品群はフランス国内外の美術館、博物館、個人コレクションなどからかき集められたものである。その中核をなしていたのが、フランスの地方美術館と外国からの借用作品だった。これら2つの作品所蔵先から作品を回収する過程は、それ自体にプロパガンダとしての大きな役割が付与されていた。

フランス国内で多数の「傑作」を所有する場所として真っ先に思い出されるのは、ルーヴル美術館である。パリ市内にあるルーヴルから作品の貸与が受けられれば、金銭的、時間的にも大幅な節約が可能になる。しかし、1937年の時点で、パリ市内の主要公立美術館の作品を所蔵館から持ち出すことは国策上、適切とはいえなかった。というのも、万博に際して世界各国から多数の観光客が訪れるこの時期に、世界的に有名な各美術館の主要作品が本来の所蔵場所で見られないような事態は、国家の沽券に関わるからである。とりわけルーヴルはコレクションの質と規模によってフランスの権勢を示す最大の美術館である。こうした理由から、ルーヴルをはじめとするパリ市内の公立美術館からは、館の運営に支障を来たさない小作品や、デッサンなどが貸与されるに留まったのである。

そのような状況で、「傑作展」の委員たちが個人コレクターや画廊、そ

して地方美術館に目を向けたのは当然の帰結だった。その結果、各所蔵先のコレクションの中核をなす傑作群が、急遽パリに召集されることになったのである。特に地方の美術館が果たした役割は大きかった。パリからの要請を受けた各美術館は、国家の一大イベントに向けて、協力を惜しまなかったのである。マルセイユ市の助役レミ・ルー Rémy Roux から、ユイスマンに宛てられた書簡の中にその一例がうかがえる。1937年 4 月19日付の書簡には次のような記述が見られる。

> パリ市は目下、「フランス美術傑作」展という展覧会を企画準備しています。その展覧会に各地方が所蔵する作品のうち、もっとも美しいものを集めるため、地方美術館に協力の要請がありました。国家の威信向上に配慮して、マルセイユ市は、すすんでこの招請に応じ、謹んで惜しみない協力をいたします[12)]。

「国家の威信向上」を重視するルーの発言からは、正に挙国一致の姿勢でもって、「傑作展」成功を目指して動くフランスの姿が垣間見られる。先に触れたように、大戦間期のフランスでは地方が国家のアイデンティティを保証する不可欠な要素として扱われていた。その地方からの作品が多数出展され、一堂に会することで成立する「傑作展」は、フランス国民の精神的な紐帯を強める役割を果たしていたといえる。

一方、外国からの作品回収は、国際社会に向けてのプロパガンダとしての役割を担っていた。というのも、それは世界中に散逸したフランスの貴重な文化財を、現在の所有国から一時的にせよ本国に返還させることを意味したためである。アメリカ、ドイツをはじめとする計19ヶ国の美術館、博物館、個人コレクションなどから貸与された作品群はパリで「再統合」を果たすことで、フランスの文化外交上の成果を示すことにもつながっていたのである。

その中で、特にドイツからの作品回収はフランスにとって格別の意義を持った。ケネス・シルヴァーが指摘したように、フランスは、第一次世界大戦の前後から、常にドイツを仮想敵国として想定していた。そのため、美術の分野においても草創期のキュビスム絵画を批判する際に「ドイツ的な boche」という語が侮蔑的な表現としてしばしば用いられるなど、反ドイツ感情を軸とする主張が展開されていた[13)]。第一次大戦前から継続するそうした風潮の中で、ドイツに所蔵されている作品を回収し、パリで展示することは、他のどの国からの作品借り出しとも比較できないほどの関心を向けられてしかるべき問題だったのである。

ドイツに所蔵されている作品の中で、とりわけ重要視されたのがヴァトーの《ジェルサンの看板》であった。ヴァトーは「傑作展」においてもっとも重要な画家の一人として扱われており、この作品は同展の中心をなすものと見なされていた[14)]。同作品の来歴は、その重要性をさらに強調することになる。この作品は18世紀の半ばにプロイセン国王フリードリヒ２世によって買い取られ、長らくベルリンのシャルロッテンブルク宮殿に王立コレクションとして所蔵されていた。通常の美術館ではなく、積年の仮想敵国ドイツの、歴史あるコレクションの一つとして宮殿の壁面を飾っていた「傑作」を取り外し、それを返還させる、という一連の作品移動の過程は、当時のフランスの国民の関心を強くひきつけたのである。それを示すように開催委員会書記補佐官を務めたロベール・ビュルナン Robert Burnand は『リリュストラシオン』L'Illustration 誌に執筆した「傑作展」関連記事の中で、同作品が「初めてベルリンの壁面を離れた」ことを強調している[15)]。

こうした世界各国からの作品の本国返還に加えて、フランス美術の「傑作」が19ヶ国に及ぶ世界の各地に波及、伝播していたという事実に対しても、積極的な意義が見出された。ゼーは次のように述べる。

国外、そしてしばしば海外のコレクションから貸与された18世紀、19世紀の絵画は、我らの天才によって発明されたものが、世界中に熱烈な好奇の感情を引き起こしたことを示している[16)]。

18世紀のサロン絵画から、ポスト印象派にいたるまでのフランス美術作品は、国境を越えて活動する画商たちの働きによって国際市場に乗り、フランス国外へと多数出回っていた。そのため、19世紀末から20世紀初頭にかけて、既にサロン絵画や印象派の大規模なコレクションが世界の各地に存在していたのである。ゼーはその事実を積極的に評価の対象とし、作品が各地に散逸した事実を肯定的に捉えている。フランス美術の世界各地への波及はその高い質に起因するものであり、世界の美術動向を左右するほどの先駆的な性質を備えていたことが強調されたのである。

こうして「傑作展」のため各地から作品が続々とパリに集められた。しかし、ナショナリズムの高まりによる展覧会の規模拡大を受けて生じる問題もあった。

C．他展の変更

それが本来万博と同時期に開催される予定だった複数の展覧会の中止や延期である。当然のことながら、フランス各地の美術館では1937年の初夏から秋にかけての時期に開催される展覧会は、あらかじめ決定されていた。しかし、急遽組織された「傑作展」に伴い、各館の主要な作品を提供する必要が生じたため、多くの展覧会で本来出展の予定されていた傑作を欠くことになり、結果として展覧会そのものが中止や延期に追いやられたのである。先に引用したマルセイユ市助役ルーからユイスマン宛の書簡にもその一例が見られる。以下の引用文は、先ほど引用した箇所からそのまま続くものである。

［傑作展に作品を貸し出した］結果として、［本来1937年に開催が予定されていた］「プロヴァンスの芸術家」展は質の高い作品を欠くことになり、一年間延期されることが決定いたしました。正確には1938年の５月から開幕いたします[17)]。

中央での国家的美術プロジェクトに地方も総動員の体制で臨んだフランスだったが、結果として地方美術館は弊害を被る形になったのは皮肉である。現在筆者の手元には、このマルセイユの書簡以外に地方美術館での展覧会延期を示す資料がない。しかし、この延期は作品の貸与という物理的な要因から生じた問題であるために、他の地方美術館おいても同様の状況が見られたことはほぼ確実だといえるだろう。

地方だけではなく、パリ市内でも同様の理由でいくつかの展覧会が中止または延期された。先に挙げた1936年12月７日の議事録から引用する。

国立美術館［連合］はテュイルリー［公園］のオランジュリーで開催される予定であった「プリミティヴ」展を1938年まで延期する。1937年の間は、本来1938年に企画されていた「イギリス美術」展を開催する方が時節に適っている。装飾美術館は1937年にはマルサン館で「イギリス装飾美術」展を開催する。

国立美術館［連合］によって開催される「プリミティヴ」展、そして国立図書館での「中世」展は断念される。それら２つの展覧会を本展［傑作展］に集約するためである[18)]。

２つ目の引用文から理解できるように、ここに挙げられた展覧会が変更を被ったのは、その出展作品の中に「傑作展」に統合されるべき作品が含まれていたためである。代替案として提案されたイギリス美術に関する展

覧会は、フランス美術を出展対象とした「傑作展」への作品貸与とは、なんらの関係も持たないため、この時期に開催するには好都合だった。

地方美術館での事例と同じく、パリ市内でみられたこの問題もまた、「傑作展」への作品の集中から生じていた。こうした展覧会の変更は、当時の美術展が予算や作品の貸借などを軸にして、相互に有機的な関連を有していたことを示している。その中で「傑作展」は他の何を引き換えにしても万博と同時期に開催されなければならず、そのために多少の犠牲はやむをえなかった。1937年当時、フランスの美術館は「傑作展」を中心に回転していたのである。

Ⅲ．継続する「フランス美術」

A．「傑作展」の美術史観

しかし、「傑作展」への動員は他展にとって弊害ばかりを生み出していたわけではない。同展の開催によって犠牲になった展覧会がある一方で、そこで示されたフランス美術観を継承することで成立し、「傑作展」と相互補完的にフランスのナショナリズムを伸張させる展覧会も存在していた。それがプティ・パレの「独立派芸術の巨匠」展（以下、「巨匠展」）である。「傑作展」はフランス美術の歴史を提示する展覧会であり、出展作品は故人の制作したものに限られていた。他方、「巨匠展」は同時代芸術家による作品を中心に構成された展覧会である。そのため、「巨匠展」は、「傑作展」の流れを正式に引き継ぐ展覧会として想定されており、両展は同一のフランス美術史観に基づいて成立していた。

「傑作展」で示された美術観の一端は、これまで本稿に登場してきた展覧会関係者の発言の中に垣間見られる。それらをまとめて成文化し、美術史家の立場から追認したのが開催委員会の一員でもあったアンリ・フォシヨンである。フォシヨンは同展のカタログに掲載した論文の中で、官製の

フランス美術史観を明確に提示した[19)]。

美術史はナショナリズムとの相互関係の中で発展してきた。とりわけ政治と美術がかつてないほど深く結びついた1930年代はその発展の画期である。各国は自国の美術の特徴を自ら規定し、それに合致する歴史的発展段階を構想することによって、美術を国家の威信拡大に用いた。ドイツの退廃芸術政策や、ソ連における社会主義リアリズムへの様式の一元化などはそのもっとも先鋭的な例として挙げられる。この２ヶ国における排除と統制を中心とした美術史観の整備に対して、フォシヨンの示したフランス美術史観は、きわめて穏健かつ包括的なものだった。フォシヨンはフランス美術の「特権的なまでの継続性」を強調し、人間主義的で普遍的な性質を根本とするフランス美術史観を提示した。それはすなわち、他国の美術動向や、特殊な美術様式などを即座に吸収し、あらゆる極端なものを「人間的で理解可能なものにする」美術である[20)]。この考え方を敷衍すれば、フランス美術とは、理論的にはあらゆるジャンルや美術動向をその範疇に含みこみ、あらゆる時代において通用する普遍的な美術、ということになる。その意味でドイツやソ連で示された排除を中心とする美術史観とは真逆の思想であったといえる。

普遍性と永続性を旨とするフォシヨンのフランス美術史観は、「傑作展」の出展作品選出の傾向と、展覧会の構成にも明確に反映されている。先に述べたように同展の出展作品は、時代やジャンルを問わずに幅広く選出されていた。それらは基本的に編年のみに従って展示され、ジャンルごとの展示分けは特に明確にはなされなかった。この展覧会構成は、ジャンル間の優劣の設定や、時代ごとの極端な偏りを退けることによって、来場者にあらゆる美術様式と美術動向を分け隔てなく含みながら、連綿と継続するフランス美術の特質を深く印象付けることになったのである。以上のようなフランス美術史観は「巨匠展」においても共有され、同時代美術に対し

て展開されることとなる。

B.「独立派芸術の巨匠」展

プティ・パレのキュレーターを務めたレイモン・エショリエ Raymond Escholier の全面的な主導によって開催された「巨匠展」は、「傑作展」と同じく総作品数が1,000点を越える大規模な展覧会であった。「巨匠展」の重要性は、キュビスムとエコール・ド・パリの２つの動向を大々的に取り上げ、パリの公立美術館としては初めて積極的に評価したことに集約される。これら２つの動向は、当時既に国際的な評価を確立していながらも、フランス国内の公立美術館での作品展示は長らく実現しなかった。というのも、これらの芸術動向の発展には外国人芸術家の果たした役割が大きく、フランスで形成されたものの、純粋に「フランス美術」と呼ぶことは難しかったためである。

しかし、同展ではこれら２つの動向が「フランス美術」の名の下に制度化、歴史化されることになった。この転換の裏付けとなったのは、「傑作展」で示されたフランス美術史観と同様の、普遍性を旨とする「フランス美術」の論理に他ならない。エショリエの「巨匠展」カタログ序文によれば、キュビストであれ、エコール・ド・パリの外国人芸術家たちであれ、パリ、ひいてはフランスの有する「もっとも大胆な傾向」をも受け入れ、同化する力によって、「フランス美術」の範疇へと吸収されるのだった[21)]。

同様の美術観を共有していた両展の結びつきは、セザンヌを仲立ちとすることで、さらに深められる。「傑作展」において、そこに示された歴史的展開を締めくくる芸術家として扱われていたセザンヌは、「巨匠展」の中では、同時代美術の創設者の一人に数えられている。セザンヌは1937年よりはるか以前から、同時代の前衛美術のパイオニアとしての地位を不動のものとしていた。とりわけキュビスムとの関連はしばしば強調されてい

る。セザンヌの作品は、19世紀末から20世紀初頭にかけて国際市場に出回り、各地でそのコレクションが形成された。それに伴って作品の価格が高騰し、以前までセザンヌを購入していたコレクターは、より若く作品も安価であったピカソやマティスらの作品を購入し始めた。その結果、各地でセザンヌとキュビスムやフォーヴィスムの作品が並置されるようになり、セザンヌは進歩的な美術の牽引者であるとの評価を確立するに至ったのである[22)]。「巨匠展」がキュビスムを歴史化する展覧会であったとすれば、「傑作展」の締めくくりを担うセザンヌの存在によって、両展の間のつながりは確固たるものとなるのである[23)]。

ここにおいて「傑作展」の示したナショナリスティックなフランス美術史観は、過去だけでなく同時代にまでいたる時間的な広がりを獲得することになる。その結果、その美術観は「巨匠展」だけにとどまらず、パヴィリオン装飾のために同時代の芸術家を多数動員した万博にまで影響を及ぼすことになった。本来万博によって決定付けられた「傑作展」のナショナリスティックな性質は、展覧会開催にいたるまでの過程で発展、拡大を続け、最終的にはユイスマンの述べるように、「万博への序文」[24)]として、万博美術そのものをも規定する枠組みを提供することになったのである。

おわりに

本稿では、展覧会開催に携わった人物、作品の移動、予算といった制度的な側面と展覧会の開催過程に焦点をあて、「フランス美術傑作」展を考察し、その国策としての位置付けを浮き彫りにした。かつてない規模で行われた「傑作展」は、フランスが国家の威信をかけ、人員、金銭、作品を総動員して実行にうつした一大国家プロジェクトであった。それが明確な形をなしていく過程には、万博をはじめとして、他の展覧会との有機的な関連がいたるところに見受けられた。そして、その関係性の網の目の中か

ら「傑作展」自体の国家主義的な性質が明確な姿をもって立ち表れてくるのである。

最後にこの展覧会相互の有機的な関連、という視点に着目し、今後の研究の方向性を示して本稿を締めくくりたい。冒頭に触れたように、当時のフランスでは、ナショナリズム伸張を目的とする美術観と、ナショナリズムとは距離を置く前衛美術を支持する美術観の、２つの態度が並存していた。「傑作展」のようなナショナリズム伸張に特化した展覧会は、大戦間期という、各国が自国の美術を意図的に生成した時代に合致した展覧会の姿である。その一方で、コスモポリタンな前衛美術を評価する態度も根強く存在していた。その態度が明確に表明されたのが、本稿で取り上げた一連の展覧会と同じく1937年のパリで開催された「国際独立派芸術の起源と発展」展である。

この展覧会は、「巨匠展」において出展を拒否された抽象美術とシュルレアリスムの作品を展示し、当時いまだに前衛としての活況を保っていた美術動向を含みこんでいた。展覧会の開催場所は、外国美術館の名を冠するジュ・ド・ポーム、近代美術館と同様のれっきとした国立美術館である。「巨匠展」によってようやく公立美術館内にキュビスムとエコール・ド・パリが受容された状況の中で、それ以降の傾向を含むこの展覧会が国立美術館で開催されることは本来あり得ない。また、さらに興味深いことに、この展覧会もまた、「傑作展」や「巨匠展」と同様にジョルジュ・ユイスマンの認可を受けた後に開催の運びとなっているのである。これらの事実は、当時パリの公立美術館内で異なる美術観に基づく展覧会が奇妙な形で並存していたことを示し、ナショナリズムと前衛の間を揺れ動く、当時のフランスの文化状況をうかがわせる。

パリで見られたこれら２つの美術観は、それぞれ同時期のドイツとアメリカで開催された展覧会においてより先鋭的な形で表れていた。それが

1937年にミュンヘンの「ドイツ芸術の家」で開催された「大ドイツ」展と、1936年のニューヨーク近代美術館での「キュビスムと抽象美術」展である。加えて、当時のフランスと、アメリカ、ドイツとの関わりは、美術展のみならず、パリという「場」の文化地政学的な位置からも見出される。というのは、当時パリには、ナチスの国家主義的な美術政策によって疎外された多くの前衛芸術家が流れ込み、アメリカからはヨーロッパの近代美術作品を求める画商らが多数訪れていたためである。

以上のような事実を踏まえると、今後はこれら3カ国で示された美術観の関連と、パリの地政学的な位置に着目し、大戦間期のフランスにおける美術展を、アメリカ、ドイツとの国際的な関係性の中から考察する研究が必要となるだろう。

注

1） James D. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, New York (Cornell University Press), 1998.

2） Archives Nationales, Paris, F/21/4082. 1937年2月5日付書簡。以下、同アルシーヴ所蔵の資料は、全て「AN」と表記する。

3） Léon Blum, "Préface", *Chefs-d'œuvre de l'art français*, (cat.exp.) Paris (Imprimerie L. Danel Lille-Loos), 1937, vi.

4）参加各国のパヴィリオンの建築費、資材はフランス側が負担することになっていた。参加国はそれを利用して自国の出展規模を拡大したのである。Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany (State University of New York Press), pp.27-33.

5）シャイヨー宮については、ハーバートの前掲書pp.13-39を参照。当時のフランス社会における地方振興とナショナリズムの関連については、ピアの前掲書、あるいはRomy Golan, *Modernity & Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven and London (Yale University Press), 1995.を参照。

6） Jean Zay, “Avant-propos”, *Chefs-d'œuvre de l'art français*, *op.cit.*, vii.

7） Georges Huisman, “Avertissement”, *Chefs-d'œuvre de l'art français*, *op.cit.*, ix.

8） AN F/21/4082. ただし、1936年12月7日付の議事録は計2枚、公文書館に所蔵されており、他方には400点との記述がある。これら2枚はこの作品数のような細部が多少異なるのみで、それ以外の部分はほぼ同内容である。

9） *Ibid*.

10） AN F/21/4082. 1936年12月15日付議事録。

11） Huisman, *op.cit.*, xi.

12） AN F/21/4082. 1937年4月19日付、レミ・ルーからユイスマン宛の書簡。

13） Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the first World War, 1914-1925*, Princeton (Princeton University Press), 1989. を参照。

14） ヴァトーの名前はカタログの各文の中でもしばしば登場し、新聞や雑誌の展覧会関連記事には《ジェルサンの看板》の図版が頻繁に掲載されていた。

15） Robert Burnand, “La rétrospective de l'art français” *L'illustration*, no.4917/4928, 1937.

16） Zay, *op.cit.*, vii.

17） AN F/21/4082. 1937年4月19日付、レミ・ルーからユイスマン宛の書簡。

18） AN F/21/4082. 1936年12月7日議事録。

19） Henri Focillon, “Introduction”, *Chefs-d'œuvre de l'art français*, *op.cit.*, xiii-xxvi.

20） *Ibid*.

21） Raymond Escholier, “Préface”, *Les maîtres de l'art indépendant*, (cat.exp.), Paris, 1937.

22） ロバート・ジェンセン 「伝播の速度：キュビスム、ナショナリズム、トランスナショナリズム」 『西洋美術研究 No.14 美術における移動・越境』 礒谷有亮 （三元社） pp.92-93

23）「巨匠展」には「1895年から1937年の美術」という副題が付けられていた。奇しくも、「傑作展」に展示されたセザンヌ作品のもっとも新しいものは、1895年の作品である。

24） Huisman, *op.cit.*, x.

（大学院博士後期課程学生）

図１　「フランス美術傑作」展　展示風景

図２　1937年パリ万博主会場

SUMMARY

French Nationalism in “Chefs-d’œuvre de l’art français” in Paris, 1937

Yusuke ISOTANI

On the occasion of the 1937 Paris World’s Fair, there held an enormous art exhibition entitled “Chefs-d’œuvre de l’art français (Masterpiece of French Art)” in the newly-built National Museum of Modern Art, Paris. This comprehensive exhibition, which literally contained more than 1,300 French “masterpieces” from gallo-roman period to the end of the 19th century, was an attempt to construct a nationalistic narrative of French art. This paper analyzes the nationalistic character of the exhibition by examining its curatorial process. By consulting unpublished official documents held at Archives Nationales, Paris, it will clarify that the process of the organization itself defined the nationalistic character of the exhibition.

I will primarily focus on three factors of the exhibition: people who were involved with its organization, the budget assigned to the project, and the status of artworks. The committee of the exhibition consisted of prominent curators of national museums in Paris and French government officials. Their ambition to proclaim French prestige in world art led to the increase of total amount of the budget and numbers of artworks to be displayed in the exhibition. As a result, the exhibition, which was initially conceived as a much smaller enterprise, came to obtain the largest scale ever in order to impress the excellence of French art on the tourists from all over the world for the World’s Fair.

キーワード：「フランス美術傑作」展、ナショナリズム、1937年、展覧会開催経緯