OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | ロジャー・フライの「デザイン」：オメガ工房における試み |
| Author(s) | 要, 真理子 |
| Citation | デザイン理論. 2002, 41, p. 113-114 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/53277 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

# ロジャー・フライの「デザイン」
## ── オメガ工房における試み ──

要　真理子／大阪大学

イギリスの美術批評家ロジャー・エリオット・フライ（1866－1934）はポスト印象派の命名者として，そしてそれらの作品をイギリスに初めて紹介した人物として名高い。それゆえ，一般に，フライの批評活動として注目されるのは，彼が二つのポスト印象派展を組織した1910年と12年の時期にほとんど限られている。その際，決まって彼のフォーマリスト的な姿勢が強調される。しかし，実際にはフライは芸術と生活を完全に切り離すことはなかったし，純粋芸術ばかりでなく応用芸術も積極的に支援していた。具体的に言えば，フライが創設したオメガ工房（1913～1919）においては，応用芸術が作られ，フライ自身も制作に携わった。

オメガ工房は，歴史的にはモリス・マーシャル・フォークナー商会の後継と位置づけられる。モリス同様，フライはイギリスの伝統的な装飾的意匠と手仕事を賛美し，粗雑な量産品や模倣品を憂いだ。一方，工房経営に関しては同時代のパリのデザイナー，ポール・ポワレのインテリア装飾全般を請け負う新規事業を参考にしている。ポワレのアトリエでは，中世のギルドと同じくデザインの作者を匿名にし共同制作が試みられたが，そればかりでなく，芸術家主導の商品企画，熟練者・見習いの別ないデザインの採用，利潤の公平な分配が実践されていた。こうしたシステムに共感したフライは，中世のギルドよりむしろポワレのアトリエを手本とした。

発表では，フライがこのオメガ工房を運営した時期に注目し，彼が「デザイン」という言葉によって何を追求し，何を実現したかったのかを検討した。

### フライの「フォーム」と「デザイン」

フライの「デザイン」の問題を論じるために，まず彼の芸術理論の中心概念の一つである「フォーム」に言及しなければならない。その理由は，この「デザイン」が彼にあっては「フォーム」を構成する造形的局面として定義されているからである。概してフォーマリズム批評においては，一個の作品へと統合する理念的な形式と解釈される「フォーム」だが，フライはこれを実在的なものだと理解していた。つまり，優れた絵画作品は，芸術家の思考の働きを媒介として絵画平面上に再構成される新しい世界であり，「フォーム」とはそれら構成諸要素が結ぶ実在的な「関係」である，と。フライは，芸術家の内部で実際の自然の事象が歪められたり強調されたりして芸術家固有の見え方になると考え，この変形物を「概念－象徴」と呼んだ。「フォーム」とはこの概念－象徴化を介して獲得されるものなので，このプロセスを経ない絵画，たとえば視覚印象の直接的な転写を目指す印象派や，伝統的なテーマを無批判に繰り返す19世紀後半のアカデミー絵画は，当然フライの非難すべき対象となる。ここでは，写真のような迫真性などは重要ではない。さらに，フライは，この「フォーム」が単なる物質的なレベルに留まらず，「エモーション」という心理的局面を含んでいると主張する。さきの構成諸要素，線のリズム・マッス・空間・明暗・色彩は，「エモーション」を波立たせる要素であり，これらから成る作品の組織こそが

「デザイン」なのだという。そして，この「デザイン」を分析することによって作品個々の「フォーム」を具体的に記述することが可能となるのである。

作品の「デザイン」を論じるとき，フライは“plastic”と“decorative”の二種の形容詞を併用した。“plastic”とは作品の三次元性（再現性ではない）を強調し，“decorative”は表面組織の統一性に関与する。たとえば，セザンヌの絵画の場合，plasticなデザインとdecorativeなデザインは一個のタッチに集約され，個々の小さな筆致の連なりは印象派のようなばらばらの色斑とならずにヴォリュームを現出する。フライにとって，二つのデザインは，互いに排除し合うのではなく，秩序や統一性に基づく構成（純粋デザイン）において調和できるものだった。フライは，「エモーション」を波立たせるデザインを有する作品には純粋芸術・応用芸術の区別無く「フォーム」を見出すことができると考えた。くだんのフォーマリズム批評が純粋美術のみを対象とし，芸術ジャンルの個別性を前提に理論を展開したのに対し，フライは応用芸術もその射程に含めていたのである。

**オメガ工房における「デザイン」の展開とフライの批評の可能性**

オメガ工房の運営が実質的にスタートするのは1913年7月のことである。「Ω／オメガ」という名称は，誰でも知っている言葉であり商標に適するというフライの考えに由来する。ダンカン・グラントやヴァネッサ・ベル等，オメガの作家の多くは，第二回ポスト印象派展の出品者でもあった。当初デザインの多くは，ポスト印象派風なマッスと輪郭線を備えたplasticなものであった。それは，キュビスムに特徴的な直線と矩形から構成されるデザインである。これら抽象化された形態は絵画というよりも代数の記号に近づいて見えた。そこから，フライは記号や図式との違いを強調するためにいっそうplasticという性質を重視するのだが，応用芸術においては徐々にdecorativeなデザインを支持するようになる。というのも，この時期フライが，稚拙とも思われるポスト印象派やオメガの作品を擁護するための根拠とした「知的」で「意識的」な性質とは異なる「無意識」という要素に着目するようになったからである。フライによれば，この「無意識」という要素，形態や表示から解放された自由な筆致こそがdecorativeなデザインの本質を体現するものとなる。無意識に描かれた線は，明快なリズムを刻みながら機械的にはならず，無限に変化する柔軟性を有し，また同時にリズムという線本来の特質を刻みつつも，芸術家の身振りを留めることでその主観的な局面，生き生きとした「エモーション」を表現するのである。フライの理論の修正に伴い，オメガのデザインも堅固な輪郭線を廃し軽やかで柔らかな様相へと変貌を遂げる。

このように，「エモーション」を考慮に入れたフライの理論は，一元的な要素にのみ執着したフォーマリズム批評とは異なり，より柔軟に諸々の要素に対応していた。こうしたフライの批評は一般的なフォーマリズムが語ることを拒絶した応用芸術とも純粋芸術とも判別のつかない現代の意匠にさえ適応できる可能性をもっていると言えるのではないだろうか。