



Title	「醜いヌーディズム」1930年代フランス、現代芸術家連盟批判に見る伝統主義とその背景
Author(s)	吉田、紀子
Citation	デザイン理論. 2011, 56, p. 73-87
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53336
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「醜いヌーディズム」

—1930年代フランス、現代芸術家連盟批判に見る伝統主義とその背景—

吉田 紀子

中央大学

キーワード

フランス装飾芸術、批評、1930年代

現代芸術家連盟、ロベール・マレ＝ステヴァンス

French Decorative Arts, Criticism, 1930s,

Union des Artistes Modernes, Robert Mallet-Stevens

はじめに

1 現代芸術家連盟の設立（1929年）と目的

2 「醜いヌーディズム」（1933年）

——現代芸術家連盟批判に見る伝統主義

3 現代芸術家連盟マニフェスト

「現代芸術、あるいは現代生活の環境のために」（1934年）

4 1930年代フランスにおける装飾芸術觀の振幅

はじめに

両大戦間期のフランスでは、様式上の趣味の変化が急速に進む一方で、国家の経済政策と連動した産業芸術振興の動きは19世紀末のアール・ヌーヴォーの時代より継続していた。来るべき大量生産・大量消費の時代が求める機能主義や産業化、芸術の社会的普及や大衆化といった課題は、1925年にパリで開催された現代産業装飾芸術国際博覧会（Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes）等の機会を経て、前世紀から持ち越された解決の急がれる懸案事項として認識されていた¹。こうした歴史的展開の一つの帰結として、世紀転換期の1901年に設立された装飾芸術家協会（Société des Artistes Décorateurs）に所属する建築家・装飾家のうち、より現代的な傾向を標榜する者たちが分離して、1929年に現代芸術家連盟（Union des Artistes Modernes）を結成した。当時、現代芸術家連盟に対して「醜いヌーディズム」といった厳しい批判が向けられる一方で、1934年にはこれに反駁するマニフェストが同連盟によって発表されるなど、フランス装飾芸術をめぐる言説はおおむね二分された。

フランスの19～20世紀美術批評に関する研究は1980年代後半に本格化したが²、装飾やデザインをめぐる言説研究は絵画批評の分析に重きが置かれる中で後回しにされてきた感が否めない。しかし近年、領域横断の学問意識が高まるにつれて、装飾芸術批評についても個々の事例

の検証が進み³、現在ではそれらを歴史的文脈の下に俯瞰する視点を併せ持つ考察の進展が期待されている。そこで本稿では現代芸術家連盟の発足を契機とした論争を一つの指標しながら、主として1930年代における装飾芸術に関する批評理論の展開を整理し、それが立脚するフランスの装飾芸術觀ないし装飾芸術史觀を精査するとともに、これと緊密に結び付いていた同時代の社会文化的状況について検討を加えていきたい。こうした考察を通して、1930年代という政治的・経済的混乱期に展開した装飾芸術批評について、その戦略性や動機付けの一端が明らかとなるであろう。

1 現代芸術家連盟の設立（1929年）と目的

はじめに現代芸術家連盟の設立に至るまでの経緯と活動目的について確認することとする。1929年5月15日、建築家のロベール・マレ=ステヴァンス（Robert Mallet-Stevens：1886～1945年）を会長として、ル・コルビュジエ（Le Corbusier：1887～1965年）やフェルナン・レジェ（Fernand Léger：1881～1955年）も集い、建築家と装飾家の団体である現代芸術家連盟がパリで結成された。現代芸術家連盟はこの時、フランスの贅沢で手の込んだ一点制作の装飾芸術の伝統を受け継ぐ装飾芸術家協会から分裂する形で発足した。この装飾芸術家協会は画家のギヨーム・デュビュッフ（Guillaume Dubufe：1853～1909年）、彫刻家のルイ・カリエ=ベルーズ（Louis Carrier-Belleuse：1848～1913年）、グラフィック・デザイナーで装飾理論家のウジェーヌ・グラッセ（Eugène Grasset：1845～1917年）を中心にして、さかのぼること1901年に設立されていた。同協会は1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会に際して「フランス大使館」をテーマに総合的な室内装飾展示を組織し（図1）、フランス装飾芸術のいわば“正統”を汲む団体として知られており、ジャック=エミール・リュールマン（Jacques-Emile Ruhlmann：1879～1933年）をはじめとするアール・デコ期の有力な装飾家が所属していた⁴。

しかしすでに1925年には、装飾芸術家協会の一員としてマレ=ステヴァンスが装飾に当たった「フランス大使館」ホールがその明らかな傾向の違いから物議もかもしていた（図2）。同協会と袂を分かつことになった現代



図1 グルー、装飾芸術家協会「フランス大使館」大使夫人私室、1925年

芸術家連盟は従つて、旧来の装飾藝術の概念からは距離を置き機能主義に立脚したより現代的な国際様式を推進したわけであるが、この点について、同連盟の幹部の一人、家具デザイナーのフランシス・ジュールダン (Francis Jourdain: 1876~1958年) は1930年に次のように説明している。



図2 マレ＝ステヴァンス、装飾藝術家協会「フランス大使館」ホール、1925年

「オブジェを芸術品にカモフラージュするいわゆる魅力という美名の下で有用性を犠牲にした装飾過剰な形態ではなく、機能に合致した形態を生み出すことの必要性を我々は痛感している」⁵。

現代芸術家連盟の定款には組織や運営方法について詳細に記されているが、その目的に関しては、「傾向と精神を共有する芸術家を集めてその取組みを結集し、毎年パリで国際展覧会を開催したり会報発行を通して作品の公開を進めていく」⁶ という漠然とした説明に止められている。1929年の結成時、現代芸術家連盟は高邁な理論や革新的綱領を旗印に掲げることはなかつたのである。このことは団体創設の発起人となったメンバーにとって、彼ら自身の文言により統一的な見解を構築することが困難であった様子を物語っているようと思われる。家具デザイナーで画家のフランシス・ジュールダン、建築家で室内装飾家のルネ・エルブスト (René Herbst: 1891~1982年)、建築家のマレ＝ステヴァンス (图3)、テキスタイル・デザイナーで画家のエレーヌ・アンリ (Hélène Henry: 1891~1965年) (图3)、宝飾デザイナーのレイモ



図3 マレ＝ステヴァンスほか、『マレ＝ステヴァンス邸』客間、1928年

ン・タンプリエ (Raymond Templier : 1891~1968年) が構成する幹部会における「傾向と精神の共有」とは、具体的に何を意味していたのであろうか。ル・コルビュジエやシャルロット・ペリアン (Charlotte Perriand : 1903~99年) も同連盟の最初期からのメンバーであった。

他方、1929年から1934年のマニフェスト公開までに現代芸術家連盟が発表した各種の文書を追えば⁷、少なくとも彼らは実質的に次の三点において合意していたことが分かる。第一に、合成繊維やアルミニウム等の新素材や新技術を積極的に利用しながら、現代のライフ・スタイルに応じた機能的な形態を生み出すこと。第二に、絵画や彫刻のみならず、建築、家具、食器、照明機器、室内装飾品、テキスタイル、グラフィック・デザインといったあらゆる造形表現分野の才能を結集して、芸術品と実用品の乖離を乗り越える“諸芸術の総合”を実現すること。第三に、こうして制作された作品を大量生産のシステムに組み入れることにより、製品を大衆のもとに手ごろな価格で届け、大衆の生活環境をより便利で快適なものに改善すること。

すでに第一次世界大戦以前に、キュビストや未来派といったアヴァンギャルドの芸術家と彼らを支持する批評家が産業製品の形態や機械生産の工程、近代都市のライフ・スタイルを前提とした構成的な造形原理を樹立していたことは周知の通りである。大戦後、現代芸術家連盟に参加したフランスの建築家や装飾家にとって、こうした新たな造形原理の理解と吸収は基盤となる集団的経験であったと言ってよいであろう。また隣国ドイツにおける芸術産業の大量生産システムへの順応を追求する組織的な取組みも、1910年開催のサロン・ドートンヌを通してフランスの公衆と同業者の前に紹介され、それは脅威と称賛という両義的な反応を引き起こしていた。

従って、様式においては付加的な装飾を最小限に抑えたシンプルで無駄のない形態と構成に基づいて、製造工程と消費者の生活の双方におけるニーズを満たす機能的なものづくりを探求すると同時に、理念においては、19世紀末の装飾芸術振興運動が「社会芸術」等の表現を用いて理想主義的に提起した社会改良的な視点を⁸、社会的な責務を分担するという一層現実的な問題意識と具体的努力へと大きく発展させたのが現代芸術家連盟であったと理解できるであろう。連盟の設立はこのように画期的な出来事として位置付けられるのであるが、1929年の結成直後から、ヒステリックと感じられるほどの反発を生んでいく。その過程では、芸術家自身の批評言説の構築者・発言者としての役割と限界も明らかにされていく。

2 「醜いヌーディズム」(1933年) —— 現代芸術家連盟批判に見る伝統主義

1930年6月にパリの装飾美術館で開催された現代芸術家連盟の第一回グループ展では、家具、照明機器、室内装飾品、テキスタイル、グラフィック・デザイン、絵画、彫刻等、幅広い造形表現分野の作品が一堂に展示された⁹(図4, 5, 6)。1931年に第二回展、1932年に第三回展、

1933年には第四回展が開催された。このグループ展が1930年代初頭の経済危機の渦中に組織されたことに対して、ここで注意を喚起したい。第二次世界大戦後に刊行された両大戦間期のフランス経済報告書において、この時期は次のように描写されている。

「最低レベルにまで落ち込んだ投資、老朽化した住宅設備、60パーセント以上下落した通貨価値、物価上昇に直撃される年金生活者、破綻した公共財政、7パーセント低下した銀行の金保有高。人口の高齢化と出生率の低下には歯止めがかからず、大半の持ち場において収支決算は悪化の一途をたどっている。(….) 非生産的な8年間を経て、フランス国民は現在よりも将来において一層苦労することになるであろう」¹⁰。

現代芸術連盟が発足した1929年は、ニューヨークのウォール街における株価暴落により世界恐慌が始まった年として記憶されている。アメリカに端を発する不況はフランスをはじめとするヨーロッパ諸国に深刻な影響をおよぼし、市場と直接的な関係を結ぶ建築や装飾芸術の生産現場は一気に冷え込んだ。当時、景気の低迷と国際競争の熾烈化は全世界的に失業率の上昇を招いたが、フランスの建設業界や装飾芸術の生産と流通に関わる産業界も決して例外ではなかった。

現代芸術家連盟が推進するシンプルで直線的な様式は、一部の批評家によればロシア構成主義を想起させるボルシェビズムの手先であり、伝統的なフランス装飾芸術の生産現場を干上が

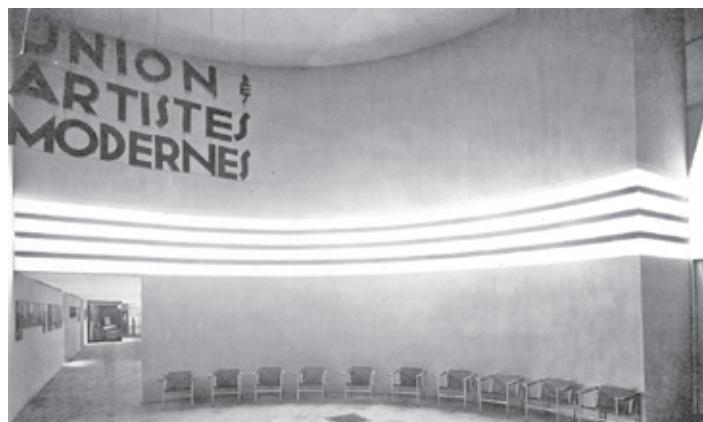


図4 マレ＝ステヴァンス、第一回現代芸術家連盟展ホール、1930年

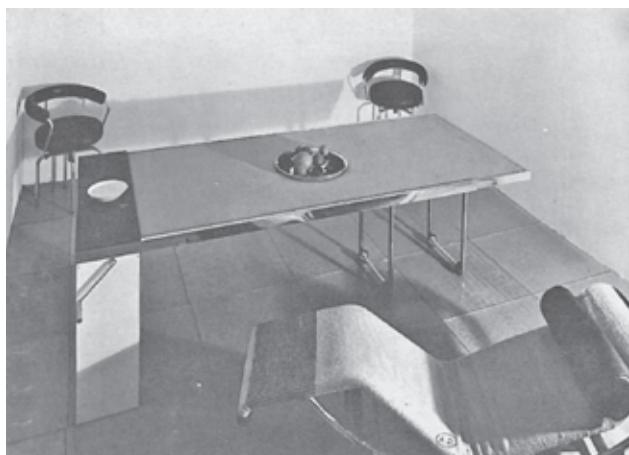


図5 ル・コルビュジエ、ベリアンほか、《家具一式》、1930年

らせ壊滅的な影響を与える危険分子であると見なされた。同連盟が標榜する建築と装飾藝術の現代的な方向性は同時代の緊迫した経済的・政治的状況の下、保守的な美術批評家によって徹底的に糾弾され、そのためグループ展の開催を通して機能主義に立脚した国際様式をフランスの公衆に問うという連盟の活動方針は大きな転換を余儀なくされたのである。

現代芸術家連盟批判の急先鋒に立ったのは美術批評家のカミーユ・モークレール (Camille Mauclair : 1872~1945年) であった。パリのルイ・ルグラン高校とソルボンヌ大学での勉学を経て、すでに1890~1900年代に『独立評論 (ルヴュ・アンデパンダント)』誌や『メルキュール・ド・フランス』誌を中心に美術批評家として活躍していたモークレールであるが、執筆活動は息が長く第二次世界大戦直前まで続いている。象徴主義擁護の論客として膨大な数の批評を残す一方で、強いエリート意識に裏打ちされた彼の文章は晩年には右傾化する政治志向と結び付き一層先鋭さを増していく。装飾藝術に関しては1906年に、「私が“装飾藝術”という表現を“応用藝術”という表現で置き換えることを理に適っていると考えるのは、多くの者にとって“装飾藝術”が贅沢な装飾物しか意味していないからである¹¹」と述べて、一部の富裕層を受け手とする意味を内在させる“装飾藝術”的語を退けることで、労働者を含めた大衆層へと享受者を拡大させたいという当時の社会主義的な傾向をもつ議論に共感を示していた。しかし第一次世界大戦後の動向をめぐってはナショナリストの立場を明確化し、1929年の現代芸術家連盟の発足後直ちに複数の美術雑誌において連盟に対する非難を開始した。モークレールは現代の建築と装飾藝術が特徴とする直交する線や飾り気のない簡素な表面を「醜いヌーディズム¹²」であるとして執拗に攻撃し、次の通り同連盟を激しく非難した。

「(現代芸術家連盟は) ドイツやソビエトといった外国の感化を受けて機械生産に隸属し、我が国の美術工芸の諸分野における手仕事の伝統を滅ぼして失業を引き起こし、フランスの良き趣味が広く普及することを打ち碎く存在である」¹³。

装飾家のポール・イリーブ (Paul Iribe : 1883~1935年) も1930年と1932年に刊行した二冊の著作において国際様式に対して強く抵抗する論陣を張った。イリーブは細工を凝らした高価格帯の装飾品のデザインと製造がフランスの基幹産業を形成しているという認識に基づき、「繊細柔軟な我が国の装飾藝術は、単純な立方体と幾何学的形態という完結した無機質を前にして消滅の危機に陥っており¹⁴」、これらを生み出す「機械主義 (machinisme)」の導入は「フランスの偉大なる製造部門の労働者」に対する裏切り行為であると糾弾した¹⁵。さらに、「ヨーロッパの立方体かそれともフランスの植物模様か、我々は選択を迫られている¹⁶」と述べて、この問題をフランスと周辺諸国、とりわけフランスとスイス、ドイツとの対立の図式の内に還

元しようとした。イリーブは第一次世界大戦前には装飾家としてむしろシンプルな様式の考案を牽引していたが、大戦後はこのように現代化の動きを牽制する方向に転じている。

同様に美術批評家のヴァルデマール・ジョルジュ (Waldemar George : 1893~1970年) も、1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会に際してはル・コルビュジエのほか、マレ＝ステヴァンス、エルブスト等、間もなく現代芸術家連盟を結成する建築家や装飾家たちの構成的な作風を高く評価したもの¹⁷、1930年代に入ると意見を豹変させる。ジョルジュは現代芸術家連盟の作品に支配的な「機械主義」の美学を、「人間主義(humanisme)」の価値観を喪失した退廃する社会の象徴であるとして否定した¹⁸。ポーランド出身の彼はパリで学業を修めて美術批評界へ入り、第一次世界大戦においてフランス軍に志願兵として加わり参戦したことにより、フランスへの帰化が認められた人物である。このほか『芸術と装飾(アール・エ・デコラシオン)』誌の編集者で批評家のフランソワ・ティエボー＝シソン (François Thiébault-Sisson : 1856~19?年) も、ソビエトのグラフィック・デザイナーをグループ展に招聘した現代芸術家連盟の姿勢を問いただし、構成主義の様式を国内に流布させようとする狡猾な企てであるとしてこれを厳しく批判した¹⁹。

これらの言説は総じて、卓越した手仕事と繊細優美で柔軟な植物モチーフの様式化をフランス装飾芸術の伝統として前景化するという方法論に依拠している。フランス性のこうした定義は実のところ19世紀末の装飾芸術振興運動以来繰り返されてきたものであり、1925年の国際博覧会を経て、まさに先に挙げたジョルジュ自身が様式刷新の問題に終始して社会的・民主的観点を置き去りにしたその保守性を指摘し、そこからの脱却が強く意識されたものであった。現代芸術家連盟の誕生自体がこうした意識を少なからず下敷きにしたものであったことは、すでに述べた通りである。しかし第二次世界大戦勃発へと至る1930年代の現実の展開の中で²⁰、反ドイツ・反ファシズム感情、次いで反ロシア・反共感情がこれまでになく強烈に刺激された結果、伝統主義が建築と装飾の分野における代理戦争の様相を呈しながら息を吹き返したと考えるのは、果たして行き過ぎであろうか。



図6 コラン、第一回現代芸術家連盟展ポスター、1930年

3 現代芸術家連盟マニフェスト「現代芸術、あるいは現代生活の環境のために」(1934年)

モークレール等の批判が高揚するナショナリズムと外国人排斥主義に根差した誹謗であると判断した現代芸術家連盟は、自らの趣旨や基本方針をより明確化してこれに対抗するため声明文の準備に取り掛かる。1932年12月、会長のマレ＝ステヴァンスとポスター・デザイナーのジャン・カルリュ (Jean Carlu : 1900~97年) は美術批評家のルイ・シェロネ (Louis Chéronnet : 1899~1950年) に声明文の構想と執筆への全面的な協力を仰ぎ、シェロネの理論整然とした筆によって誹謗と中傷に対して一字一句反論するという方策を選んだ。シェロネは美術雑誌『アール・ヴィヴィアン』のコラムニストのほか、1930年からは『芸術と装飾』誌の編集長も務めていた。美術高等審議会 (Conseil supérieur des Beaux-Arts) 委員の公職にもあり、1937年にパリで開催された現代生活における芸術と技術の国際博覧会 (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne) においては同審議会部門の責任者を務めている。シェロネは写真に関する優れた論考を残しているが、装飾芸術に関しても特にグラフィック・デザインの問題に深い関心を寄せ、例えば広告ポスターをめぐってはすでに1920年代から雑誌連載という形式で体系的な批評を展開していた²¹。

シェロネが草案作りに協力し、カルリュが紙面のレイアウト・デザインを整え、ようやく1934年7月の記念集会において発表された現代芸術家連盟マニフェスト「現代芸術、あるいは現代生活の環境のために」は、全31頁に上っている。記念集会には、フランス政府美術局長 (1919~33年) やコレージュ・ド・フランス美術史学教授 (1933~40年) の職を歴任し、1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会コミッショナーでもあったポール・レオン (Paul Léon : 1874~1962年)、フランス国立美術館連合総監のアンリ・ヴェルヌ (Henri Verne : 1880~1949年) といった美術行政界の重鎮が招待客として出席した。モークレールの「外国の感化を受けて機械生産に隸属し、フランスの美術工芸における手仕事の伝統を滅ぼして失業を引き起こし…」という非難を、このマニフェストは断固として退ける。なぜなら、「職人仕事と芸術産業が危機に瀕していることは事実であるが、それは不況のために他ならず、世界各国のあらゆる社会階級と産業部門が陥っている状況と同種のもの²²」であると考えるからである。切迫した経済情勢を鑑みれば、現代芸術家連盟が提案する「大型客船様式」に対する批判こそ的外れであり、簡素でも小粋な雰囲気の家具が設えられたコンパクトな船室は、現在の狭い居住スペースに求められる室内装飾の好例になりうるとマニフェストは次のように反駁する。

「大型客船様式という形容は我々にとって大変都合の良いものである。この呼び方によつて、(一般船室のような) 狹い室内での共同生活の経験がもたらす教訓に基づく装飾様式を言い表したいのであれば、我々はこれ以上拒否はしない」²³。

「醜いヌーディズム」という否定的な評価に対しても、マニフェストは装飾（ornement）だけが美の条件ではないと次のように説明している。

「美は何よりも形態の中に存在する。（…）我々は均衡、論理的必然、端正さを志向する。住まいにおいては暗がりよりも明るさを、沈んだ色彩よりも陽気な色彩を好むが、それは時間に追われ雑多なことが行き交う昼間の仕事の後、住まいにおいては疲れた精神と目に休息を与えること願うからである」²⁴。

さらに「人間主義の後退」という批判に対しては、かつて活版印刷機も陶工用のろくろも生産の規格化・機械化を前進させてきたと前置きした上で、「現代芸術は一握りの人々の虚栄のために作られた一点品ではなく、万人に開かれた真の社会芸術であり純粹芸術である²⁵」と述べて、連盟の取組みは党派や国家体制を超えたより広い意味での人間主義に資するものであると主張した。

マニフェストのレイアウト・デザインを担当したポスター・デザイナーのカルリュは、この発表記念集会において演説を行っている。現代芸術家連盟は広告ポスターを産業化と大衆化の時代を象徴する重要な造形表現分野であると見なし、マニフェストにおいても「広告看板が相応の美の分け前を得られるように我々は街中へと繰り出した²⁶」と言及している。カッサンドル（A.M. Cassandre：1901～68年）をはじめとする両大戦間期に活躍したポスター・デザイナーの多くが連盟に参加していたが、その中でも連盟の運営に直接関与して発展に精力的に尽力したのはカルリュであった。彼はこの演説において、フランスの芸術産業を救い、フランス芸術の「優越性」を維持していくために必要なのは、連盟がつねに試みてきた通り、「植物模様でも装飾（décor）でもなく、職人仕事の改革でもましてや間違った考え方でもなく、今日の美的潮流を深く理解し、この時代に生きる大多数の人々の欲求と要望に厳密に適合することだけ」であると強く訴えた²⁷。

このように現代芸術連盟は1934年のマニフェストを通して、1929年の発足以来自らに向けられてきた非難をひとつずつ具体的に打ち消しながら、それまでにすでに連盟内部では合意されていた活動目的の正当性を文言によって総括し、それを美術雑誌などの外部の出版媒体を介さず小冊子の形で対外的に示し配布したのである。しかしながら、その主張や実践には矛盾や限界が認められないわけではない。31頁におよぶマニフェストには両義的ととれる冗長であいまいな表現が目立ち、とりわけ「我々はこうした行動を通じて何事も破壊せず、保ち続けるべきものについては消滅を許さず、いかなる伝統とも断絶しない²⁸」という結論部分は、さらなる批判を回避すると同時にあらゆる批評を甘受するための開口部のように感じられる。また実践

においても、ル・コルビュジエとペリアンによるいくつかの達成を除いては、ピエール・シャロー（Pierre Chareau：1883～1950年）、マレ＝ステヴァンス、エルブスト等によるデザインは試作品の段階を超えて製品化されたものもあったが、その多くは特定の顧客のためであったり、限定数での商品化に止まつたりした。大量生産を視野に入れた製造業・流通業との連携は少なくとも1930年代においては実現に困難を來し、「万人に開かれた眞の社会芸術」を生み出すという連盟の当初の志や計画は頓挫したと言わざるをえない。

政治、経済、社会、安全保障にまたがる不安要素を抱えながら国際協調と国内の結集との危うい均衡の中にはまり込んでいくフランスにあって、批評もその一部であったことは言うまでもないが、現代芸術家連盟の方法論はその通り中途半端であり、受動的な印象さえ与えている。フランス装飾芸術をめぐる批評言説は19世紀末以来、フランス性の顯現を中心据えながら、美術批評家ロジェ・マルクス（Roger Marx：1859～1913年）の言葉を借りるならば、「過去を現在につなぐことによって輝かしい未来を準備する²⁹」という歴史観、すなわち伝統と現代性との対立を弁証法的に解消することにより不斷の発展の歴史を描き出してきた。18世紀の装飾芸術と今日のデザインとの間に脈々と続く「才能」の系譜を浮かび上がらせ、フランス装飾芸術の「優秀性」と永続的な発展性を強調しようとする国民主義に傾斜するこの歴史観は、第一次世界大戦後、集団的アイデンティティーの再構築を求める思潮の中で補強されていた³⁰。しかしながら、1930年代の美術批評に見られる伝統主義に根差した自国（フランス）中心主義の急進化は、こうした弁証法に則った言説のあり方をも機能不全に陥らせるほどの非常時の力学を放っていたと見なせるのではないだろうか。すなわち産業化と大衆化という20世紀の課題にいかに臨むかという選択は、1930年代の空気の中で「フランス」と「非フランス」、さらに言えば「フランスの伝統」と「非フランスの現代性」という歪曲された単純すぎる二項対立の図式に強迫的に置き換えられたと考えられるのである、そうであるとすれば、現代芸術家連盟の逡巡はこうした選択不可能な図式に対する反応として十分に理解することができる。

4 1930年代フランスにおける装飾芸術観の振幅

これまで見た通り1929年に設立された現代芸術家連盟は、1925年までの装飾芸術振興運動が主眼にしていた様式の刷新という限定された観点を超えて、製造業、流通業といった産業界、さらには使用者、消費者の側のニーズを勘案しつつ装飾の社会におけるあり方を問い合わせ、施策を構造的な方向へと前進させた点にその歴史的意義があった。しかし同連盟の試みは同時代に深刻化した経済危機と政治的・社会的緊張の中で、国内産業の保護という切実で現実的な利害と結び付きながら反動的に再浮上した旧来の批評理論に基づく攻撃の矢面に立たされ、結果的には当時の文化ナショナリズムの渦に埋没してしまったと言ってよいであろう。1930年代の情勢

は当事者の認識を上回る性急さで変転し、美術批評においては「国際様式」の語は「ボルシェビズム」、「ファシズム」の語によって、「現代性」は「伝統破壊」の語によって一義的に言い換えられるに至ったのである。現代芸術家連盟はその後、フランスの雇用創出のための大公共事業として奏効した1937年の現代生活における芸術と技術の国際博覧会において独立したパヴィリオンを出展し（図7）、戦後、活動を再開して最終的に1958年に解散している。



図7 現代芸術家連盟パヴィリオン展示室、1937年

1937年の国際博覧会では装飾芸術家協会もパヴィリオンを出展し、優美な植物模様に回帰する室内装飾を展示したが、もはやかつてのような好評を得ることはなかった。むしろ人民戦線首班のレオン・ブルム（Léon Blum：1872～1950年）がル・コルビュジエ等の参加を促した結果、博覧会全体ではモダニズムが時代の傾向として基調を形成することとなった。建築の様式としては古典主義とモダニズムの融合と均衡が図られ、装飾では機能主義の厳格さを和らげる大型壁画と屋外彫刻が重視されるという調整が進められた³¹。ナチズムやロシア社会主义、フランス、ドイツ、イギリス等の列強の思惑が交錯する時代にあり、この調整は美学的にも政治的にも国際協調の最後の取組みであったと考えられよう。批評界における現代芸術家連盟に対する強力な批判にも関わらず、国際博覧会という公的な性格を帯びた行事において連盟が一定の認知と場を確保していたことは大変興味深い。このことは1937年の時点で、現代芸術家連盟が推進する建築と装飾の“様式”が——その社会的・民主的“理念”は結果的に切り離される形で——前衛的立場から脱していたことを示している。また“組織”としても、会長のマリー・ステヴァンスが人民戦線内閣の政策宣伝を目的とする衛生館と国家連帶館（Pavillon de la solidarité nationale）の設計を受注し³²、さらにさかのぼれば1925年の国際博覧会においてもポール・レオンとの遠戚関係を背景にエスピリ・ヌーヴォー館の建設をとりなすなど美術行政界と遠からぬ関係にあった事実とともに³³、彼を中心とする連盟がいわゆる在野のグループではなかったという実態を示唆している。1937年にモダニズムが国内においても優勢となった様子を知れば、わずか数年前、1930年代前半のモークレール等による辛辣な言葉遣いの陰に、機能主義に基づくモダンな国際様式の優位というすでに不可逆の趨勢に対する苛立ちやもどかしさを読み取ることもできる。1930年代の実践とそれを取り巻く言説はこのように複雑に立場を

交差させており、そのため言説の強調点がいかなる戦略に基づき、それがいかなる歴史的要因を背負っていたのか、その振り幅を冷静に見つめ纖細に読み解いていく作業が必要となる。現実の社会や生活、とりわけ市場と密接な関係を結ぶ装飾やデザインの領域において、こうした検証が特に重要であることは言を俟たないであろう。

註

- 1 19世紀末アール・ヌーヴォーから両大戦間期アール・デコまでを連続した視野の下に捉え、本稿の構想において示唆を授けつけた論考として、Nancy J. Tory, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven & London, Yale University Press, 1991；天野知香,『装飾／芸術：19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』,ブリュッケ,2001年；Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans Tous: Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art Nouveau*, Paris, CNRS Editions, 2004.
- 2 先駆的研究として、Jean-Paul Bouillon etc., *La critique d'art en France 1850-1900*, CIEREC-Université de Saint-Etienne, 1889；*La Promenade du critique influent : Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, texts réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon etc., Paris, Hazan, 1990；Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993.
- 3 近年の研究成果として、Marie Gispert, *La critique d'art au Mercure de France 1890-1914 : G.-Albert Aurier, Camille Mauclair, André Fontainas, Charles Morice, Gustave Kahn*, Paris, Editions Rue d'Ulm /Presses de l'Ecole normale supérieure, 2003；Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art : Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Presses universitaires de Rennes, Institut national d'histoire de l'art (Paris), 2008；*Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, études réunies et présentées par Roland Recht etc., Paris, La documentation Française, 2008.
- 4 Anonyme, « Statut de la Société et règlements », *Annuaire et 1^{er} bulletin de la Société des Artistes Décorateurs*, Paris, N°1, janvier 1902, pp.18-30；« Lettre de M. Dubufe, président, à M. le Préfet de la Seine… », *Bulletin de la Société des Artistes Décorateurs*, Paris, N°2, avril 1902, p.9. 装飾芸術家協会の活動については以下に総括されている。Yvonne Brunhammer & Suzanne Tise, *Les Artistes Décorateurs 1900-1942*, Paris, Flammarion, 1990.
- 5 Francis Jourdain, « The first Salon of the Union des Artistes Modernes at the Pavillon de Marsan », *The Studio*, London, t.100, 1930, p.370.
- 6 « Union des Artistes Modernes, siège social : 7, Rue des Grands-Augustins, Paris », Archives U.A.M., Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.
- 7 註6の文書のほか、« Statuts de l'Union des Artistes Modernes établis le 31.05.1929 », Archives U.A.M., Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs ; *Première exposition de l'Union des artistes mo-*

dernes, catalogue d'exposition, Prais, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon Marsan, 11 juin-14 juillet 1930. 現代芸術家連盟に関する主要先行研究としては、Arlette Barré-Despond, *UAM : Union des artistes modernes*, Paris, Editions du Regard, 1986 ; *Les Années UAM 1929-1958*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1988.

- 8 1890年代、第三共和政下のフランスでは、限定的な視野の下であったにせよ、民衆の日常と結び付いた民主的な芸術のあり方としての「社会芸術」に対する関心が高まった。急進共和派の社会思想に基づく「社会芸術」の概念形成については以下を参照。Roger Marx, *L'Art Social*, Paris, Fasquelle, 1913 ; Catherine Méneux (dir.), *op.cit.*, 2008, pp.133-199 (Troisième partie: Roger Marx et l'art social. 拙稿所収 Noriko Yoshida, « L'affiche, de l'art décoratif à l'art social : une stratégie de légitimation de l'art publicitaire », pp.177-186).
- 9 *Op.cit.*, *Première exposition de l'Union des artistes modernes*, 1930.
- 10 Alfred Sauvy, *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, Paris, Fayard, 1965, vol.2, pp.466, 468, 470.
- 11 Camille Mauclair, « La crise des arts décoratifs », *Trois crises de l'art actuel*, Paris, Fasquelle, 1906, pp.161-162.
- 12 Camille Mauclair, *L'Architecture va-t-elle mourir? - la crise du panthéonisme intégral*, Paris, Editions Nouvelle Revue Critique, 1933, pp.49-51.
- 13 *Ibid.*
- 14 Paul Iribe, *Choix*, Montrouge, Draeger frères, 1930, p.10.
- 15 Paul Iribe, *Défense du luxe*, Montrouge, Draeger frères, 1932.
- 16 Paul Iribe, *op.cit.*, 1930, p.30.
- 17 Waldemar George, « L'Exposition des Arts décoratifs et industriels de 1925. Les Tendances générales », *L'Amour de l'art*, août 1925, pp.283-291.
- 18 Waldemar George, « Profits et Pertes de l'Art Contemporain », *Formes*, Paris, 1933, p.80 ; Waldemar George, extrait de la réponse à l'enquête « Evolution ou Mort de l'ornement ? », parue dans « Les Echos d'Art », *Art et décoration*, juin 1933.
- 19 Thiébaut-Sisson, « A propos du Salon de l'Union des Artistes », *L'Entreprise française : organe officiel de la Fédération nationale du bâtiment et des travaux publics*, Paris, 2^e année, N°2, 25 février 1932, pp.9-10.
- 20 年表を確認すれば、フランスにおいて反ファシズム勢力が結集して社会党のレオン・ブルムを首班に人民戦線内閣が誕生するのは1936年6月、逼迫財政の建て直しに失敗したブルムが退陣し人民戦線が崩壊するのが1938年11月である。この間、1937年に現代生活における芸術と技術の国際博覧会がパリで開催された。フランスが宥和政策を放棄し対独宣戦布告するのは1939年9月であり、ドイツ軍の電撃戦が始まりフランスが降伏するのは翌1940年6月、同年7月にはヴィシー体制が敷かれる。一方ドイツでは1932年にナチスが第一党となり、ヒトラーは1933年1月に首相、1934年には総統に就任する。バウハウスが閉鎖されて、

ドイツ工作連盟が解散を命じられるのは1933年のことである。

- 21 ルイ・シェロネのポスター批評とアール・デコ期のポスター制作との相関性については拙稿を参照。吉田紀子, 「二〇世紀初期フランスのポスターをめぐる広告業と現代芸術家連盟」, 『美術史』, 155冊, 2003年, pp.174-187; 吉田紀子, 「芸術と産業の融合——両大戦間期フランスの広告ポスターをめぐる一考察」, 『新たな政策と文化の融合: 総合政策の挑戦』, 中央大学出版部, 2009年, pp.403-418。
- 22 現代芸術家連盟マニフェストは以下の展覧会図録に採録されている。Union des Artistes Modernes avec la collaboration littéraire de Louis Chéronnet, « Pour l'Art Moderne, cadre de la vie contemporaine (1934) », reproduit dans *op.cit.*, *Les Années UAM 1929-1958*, 1988, pp.37-67. この引用文はそのうち p.38。
- 23 *Ibid.*, p.49.
- 24 *Ibid.*, pp.54, 65.
- 25 *Ibid.*, p.47. 「万人のための社会芸術」という観点はこの2年後に成立する人民戦線政府の文化政策と一致するが, この点については以下に詳述されている。Pascal Ory, *La belle illusion : Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.
- 26 Union des Artistes Modernes avec la collaboration littéraire de Louis Chéronnet, dans *op.cit.*, *Les Années UAM 1929-1958*, 1988, p.66.
- 27 « Allocution prononcée par Jean Carlu au nom de l'Union des Artistes Modernes au cours de la réception organisée par ce groupement chez l'architecte Mallet-Stevens (le 5 juillet 1934) », Archives U.A.M., Paris, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.
- 28 Union des Artistes Modernes avec la collaboration littéraire de Louis Chéronnet, dans *op.cit.*, *Les Années UAM 1929-1958*, 1988, p.66.
- 29 Roger Marx, *op.cit.*, 1913, p.36. ほかに Roger Marx, *La Décoration et l'art industriel à l'Exposition universelle de 1889*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1890, p.60も参照。
- 30 第一次世界大戦後のフランスにおいてアヴァンギャルドの画家や建築家が“秩序への回帰”を志向した点については次に明快に論じられている。Kenneth Silver, *Esprit de corps : the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, 1989. 装飾芸術／デザインの分野における国民的伝統の強調に関しては、室内装飾画から屋外壁面広告への発展性を題材とした拙稿を参照。吉田紀子, 「広告芸術論——ギュスターヴ・カーン著『街頭の芸術』(1901年)と同時代の社会文化的な状況」, 『日仏美術学会会報』, 27号, 2008年, pp.3-21。
- 31 Bertrand Lemoine, « Préface » ; Madeleine Rebérioux, « L'Exposition de 1937 et le contexte politique des années trente » ; Pascal Ory, « Le Front populaire et l'Exposition » ; Jean-François Pinchon, « La conception et l'organisation de l'Exposition », dans *Paris 1937 : Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987, pp.11-23, 26-29, 30-35, 36-43 ; ソフィー・クレップス, 「パリ, 独立美術と装飾芸術のはざまで, 1925-1937年」, 『パリ・モダン』展図録, 富山県立近代美術館ほか, 2005年, pp.42-45。
- 32 Pascal Ory, dans *op.cit.*, *Paris 1937*, 1987, pp.30-35 ; Robert Mallet-Stevens : *L'œuvre complète*, ca-

atalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, pp. 194–196.

- 33 *Ibid.*, *Robert Mallet-Stevens : L'œuvre complète*, p. 113 ; Dominique Deshoulières, Hubert Jeanneau, « L'exigence de l'architecture », dans *Rob Mallet-Stevens, Architecte*, Bruxelles, Archives de l'architecture moderne, 1980, pp. 20–21. マレ＝ステヴァンスは建築と装飾に関する多くの論考を雑誌寄稿記事という形で残しており、彼の建築観・装飾観の精査が今後の課題として挙げられる。その先駆的研究として、阿部順子、小林克弘、「R. マレ＝ステヴァンスの建築理念に関する考察」、『日本建築学会計画系論文集』、555号、2002年、pp. 333–338。

図版リスト

- 図1 アンドレ・グレー、装飾芸術家協会パヴィリオン「フランス大使館」大使夫人の私室、1925年、パリ、現代産業装飾芸術国際博覧会
- 図2 ロベール・マレ＝ステヴァンス、装飾芸術家協会パヴィリオン「フランス大使館」ホール、1925年、パリ、現代産業装飾芸術国際博覧会
- 図3 ロベール・マレ＝ステヴァンス（家具、照明器具）、エレーヌ・アンリ（テキスタイル）、フェルナン・レジエ（絨毯）、『マレ＝ステヴァンス邸』客間、1928年、パリ
- 図4 ロベール・マレ＝ステヴァンス、第一回現代芸術家連盟展ホール、1930年、パリ、装飾美術館
- 図5 ル・コルビュジエ、ピエール・ジャンヌレ、シャルロット・ペリアン、『家具一式：回転椅子、長椅子、拡張式机』、1930年、パリ、第一回現代芸術家連盟展
- 図6 ポール・コラン、第一回現代芸術家連盟展ポスター、1930年
- 図7 現代芸術家連盟パヴィリオン展示室、1937年、パリ、現代生活における芸術と技術の国際博覧会