



Title	1930年代フランスにおける壁画の特質と時代的意義 : モダニズム芸術の社会性
Author(s)	山本, 友紀
Citation	デザイン理論. 2016, 68, p. 49-62
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/57969
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

1930年代フランスにおける壁画の特質と時代的意義 — モダニズム芸術の社会性 —

山本友紀

キーワード

壁画, 1930年代フランス, 「壁画芸術協会」, 1937年パリ万博
Mural Art, France of 1930s, Association "Art Mural",
Exposition Internationale des Arts et des Techniques

はじめに

- 1 壁画にみる中世のイメージ
 - 2 壁画を通じたモダニズム芸術の存続と「壁画芸術協会」の設立
 - 3 イタリアでの壁画運動と「南北」論争の発展
 - 4 芸術における「フランス」性
- おわりに

はじめに

フランス美術史における壁画の位置づけを再考する動きは、19世紀後半においても、美術批評家のロジェ・マルクスやルイ・ルメなどによる「社会芸術¹⁾という理想主義的で限定的な視野のもとで発展を見せた。そこではあくまで「装飾芸術」という枠内においてではあるが壁画を、絵画、彫刻、建築といったいわゆる「大芸術」の領域へと引き上げる試みが行われた²⁾。第一次世界大戦後から第二次世界大戦が勃発するまでの両大戦間期、フランスにおける壁画制作はそうした19世紀末における装飾芸術運動とは異なる文化・社会・政治的な背景をもちながら広がった。壁画制作が1920年代にメキシコ、1930年代初頭にアメリカで国家的な規模で隆盛をみたことは周知の事実であるが、1930年代のフランスの壁画制作は、それらの国と同様に、1929年のウォール街での株価大暴落に端を発する経済危機と政治的・社会的緊張を背景とした芸術のあり方の変動に伴う現実的な問題意識に根付いたものであった。

1930年代、フランスの芸術家たちは世界大恐慌の影響によって深刻な失業状態に置かれていた。1937年の「現代生活における芸術と技術の国際博覧会」はこの状況を受け、1925年のいわゆる「アール・デコ」展を引き継ぐものとして計画される一方で、芸術家たちの失業対策としての役割も期待され、政府の側から多くの壁画制作が発注された。それと同時に1930年代における壁画は、モダニズム芸術の前衛的な実験がもたらした民衆と芸術の間の溝を埋める

本稿は第222回研究例会（2015年9月12日，於：同志社大学）での発表に基づく

ため、作品の自立性や作家性を見直したうえで芸術のあり方を再考する場としても注目された。

1930年代フランスにおける美術に関する国家主義的動向や社会的役割の重視を背景として、様々な芸術家、思想家、政治家がそれぞれの思惑を交差させていた状況に関しては、近年、個々の事例の検証がなされてきた。そのなかで、大戦間期における壁画制作についても、1937年のパリ万博に関連した事項として言及されてきた。本稿ではこれらの先行研究を踏まえたうえで、今までもっぱら1937年のパリ万博に焦点が絞られてきたフランスにおける壁画を取り巻く言説が、壁画制作が本格化するまでいかに発展していったか、1930年代という時代状況から捉え直す。そのなかで、当時の芸術家たちが確立した美術史観や文化的・政治的なイデオロギーを両大戦間フランスおよび周辺諸国の芸術的動向とも照らし合わせながら、芸術家や美術批評家などがそれぞれの異なる立場から壁画に与えた複合的な意味づけを考察する。これらの作業を通じて、1937年のパリ万博をはじめ、壁画というメディアに関する共同的な取り組みによってもたらされた成果の多面性が明らかになるであろう。

1 壁画にみる中世のイメージ

まず、壁画制作が本格的に進められる前段階の過程として、壁画をめぐる言説の主軸をなす概念について当時のフランスの文化・社会的な文脈のもとで捉えておくことにしたい。1930年代の壁画復興の動きに連なる壁画に関する言説の最も早い例は、戦前にキュビズムの活動にも名を連ねていた画家ロジェ・ビシエールが1918年の『オピニオン』誌に寄せた論考に見ることができる。ビシエールはそこで、孤立した芸術家が「メチエ (métier)」に立ち返ることで芸術を社会に関連づけることができると主張しており、そうした観点から壁画という芸術形式の必要性を唱えている。「壁画に限定された芸術への願望はますます明るみに出ており、フレスコ画の確かで柔軟なメチエは我々を確実な道へと再び連れ戻そうとしている」³。このようにビシエールが職人的な「メチエ」を強調するその背景には、美術史家ケネス・シルヴァーが示したように、第一次世界大戦以降の「秩序への回帰 (retour à l'ordre)」と呼ばれる潮流の中で、「モダンであること」自体が非難の対象となるという状況があった⁴。この潮流のもとでは、古典的秩序を打破したキュビズムは実はドイツ由来であるという説まで流布し、フランスの文化は古代ギリシア・ローマなど地中海文明を起源とする「ラテン的」特質が強調された。もともと統一した芸術運動ではなかった「キュビズム」の定義はさらに曖昧となり、キュビズムをはじめモダニズム芸術の先陣をきっていた画家たちは転身を迫られたのだった。

フランス芸術の精神を「ラテン」的真正さと結びつけ、伝統的な主題を有した具象絵画へと回帰したのはアンドレ・ドランやロジェ・ド・ラ・フレネーである。彼らは前衛的な実験における造形的な追求が行き過ぎたことで「メチエ」が損なわれたと主張し、イタリアのルネッサ

ンス絵画あるいはフランスのプッサンやアングルなどの「古典」を現代的な文脈で咀嚼しながら、大衆にも理解可能な作品の制作へと向かった。それに対して、中世時代の総合芸術における高度な技術の習得を意味する「メチエ」にモダニズム芸術の行き詰まりの打開策をみて、壁画に深い関心に向けたビシエールは、彼らとは別の領域に参照すべき「古典」を見いだしていたと言える。ビシエールにとって「メチエ」とは、イタリア・ルネッサンス以降発展してきた巨匠たちのイーゼル絵画におけるアカデミックな技巧よりもむしろ、それに先立つ中世時代の「フレスコ画」が象徴する教会美術に体现された職人的な仕事に備わる技術を意味している。

中世時代の芸術に範をみて職人的な手仕事を重視する動きは、イギリスでモリスやラスキンの思想を先駆とするアーツ・アンド・クラフツ運動にも見られたことは周知のとおりであるが、第一次世界大戦以降のモダニズム芸術の限界を感じていた芸術家たちにとって、それは社会における芸術の位置づけを問い直すという、より現実的な問題意識と関連づけられるものだった。美術史家ジェームズ・ハーバートによれば、資本主義社会に対する不信感が高まった1930年代の不安な社会的情勢の中、歴史家アンリ・ピレンヌやヘンリー・マンデルの著作などを通じて、中世時代に理想的な社会のイメージを重ねる傾向が見られたという⁵。理想化された中世社会では消費者が消費する分だけの製品が生産されるが、そこから出た「剰余価値」は教会に装飾的な奉納品として寄付され、将来に対する保険という意味も兼ね備えた教育的・社会的価値へと変換される。そうした理想化された社会・経済モデルは、サロンを前提にした「商業的」なシステムに順応する絵画形態としてのイーゼル絵画のあり方の再考を促すものであった。

1930年代、壁画に対して画家たちが寄せた関心はこうした中世のユートピア的な解釈に由来する。公共の場でいつでも多人数で鑑賞できる壁画は、ルネッサンス以来継続してきた個人主義に終焉を告げるとともに、芸術を再び大衆に接近させるという芸術の「集団性」への要請に応えるものだった。1935年に発刊した『フランス百科事典』の第16巻で、「集団性」の問題は一つの項をなしており、そこで「壁画」の項目を担当したアメデ・オザンファンは、スタヴィスキー事件を発端に広がった1934年の2月6日のデモに集団主義の兆候を見だし、芸術の「集団性」を重視する立場から壁画の復興を呼びかけている。

実質的な必然性によって、これから新しい時代が始まる。その時代においては、人間は単独の個人としてではなく、社会に対して責任を持ち、社会に貢献する一員として物事を考えるようになり、逆に社会からも利益を享受するであろう。壁画芸術も、集団的な観念が存在していた時代にもみ広がりを見せたのである⁶。

その副題が「建築と絵画の離婚」とあるように、オザンファンは、建築家、画家、彫刻家た

ちが再び協力しあって教会におけるような記念碑的作品を再生することを思い描いており、そこにはやはり皆のための芸術が存在した中世についてのイメージが影を落としている。

フェルナン・レジェもまた、芸術家がそれぞれの活動領域を超えて一致団結する必要性から壁画の復興を繰り返し強調していた。レジェはル・コルビュジエやオザンファンによるピュリスムを通じて近代建築における白い壁面に新しい絵画の発展の道を求め、1920年代初期より装飾壁画の仕事に携わっていた。1930年代後半のアメリカ滞在中に現地での壁画運動を目の当たりにしたことも壁画制作への意欲を掻き立てる要因となった。レジェはルネッサンス以降の「個人主義」の進展と連動して発展してきた表現形式としてのイーゼル絵画に、中世時代のロマネスクやゴシックの教会における建築と絵画が結びついた「集団的」芸術を対置させ、その芸術形式に画家の社会的な役割を果たす場を見出している。彼は1933年5月のチューリッヒで行われた講演「壁、画家、建築家」で「我々の大聖堂は〔建築家と画家との間の〕聡明で感受的な協力の結果である。我々は再び契約し直さなければならない」⁷と述べ、中世時代の芸術のあり方を現代的に解釈しながら壁画制作を捉え直している。さらに、教会のような記念碑的な芸術形式における、ルネッサンス以前の職人的な「メチエ」の純粋な造形が民衆によっても受け入れられた点について、次のように注意を喚起している。

これらの聖堂のどっしりとした造形的なマッサは、過去の人々を感動させ、その心を捉えたのである。それらの建築物を見てみるとよい。それらの構想や表面では、色彩と彫刻の形態が美と集団性を同時に体現したのである。それというのもその作品全体が一体となっているためである。たとえ淫らであっても、細部には自由が認められた。社会的かつ人間的でなければならず、笑いを真剣さに結び付けなければならなかった。記念建築物はその一体性を損なわれることなく、集団全体の願望に応えるのである⁸。

つまり、壁画における「メチエ」と「集団性」は、「社会的」であるとともに芸術や文化に対する民衆の感性に信頼を置く人間的な思考が介在したもので、1930年代の内外に問題を抱える不安な社会的状況における「文化の危機」を乗り越えるための概念となっているのである。さらに、オザンファンやレジェと同じ立場から壁画制作に興味を示したのが、「オルフィスム」の時代からすでに抽象表現へと向かっていたロベール・ドロローネーである。彼は「構造的な壁面における偉大な作品」を通じた芸術における「革命」を目指すことを宣言していた⁹。このように、1930年代の壁画制作が実践へと移されていく過程で、中心的な役割を果たしたのが戦前にモダニズムを推進した画家たちであったことは注目に値する。ある意味で「秩序への回帰」は、1930年代におけるポスト・キュビズムの造形が中世時代につながる壁画という

形式に導かれる可能性をはらんでいたとも言えるのである。

2 壁画を通じたモダニズム芸術の存続と「壁画芸術協会」の設立

このように壁画をめぐる議論に中世時代の理想的なイメージが深く刻印されていたとしても、ポスト・キュビズムの時代を牽引する芸術家たちにとって、それはモダニズム芸術の終焉を意味するものではなく、モダニズム芸術の存続を正当化する議論を前提とするものだった。戦前にもキュビストたちは近代都市での生活に合致した構成的な造形原理を提示しており、彼らの大戦後の壁画を通じた活動はその延長線上に位置づけられる。とういうのも、ビシエール、オザンファン、レジェ、ドローネーなどが壁画について意識した「現代的」¹⁰なフランス装飾芸術は、イタリアの初期ルネッサンスの南ヨーロッパの古典作品ではなく、ドイツやオランダなどの北ヨーロッパで発展をみせた近代建築と深い関連性をもっているからである。

1913年に『〈キュビズム〉について』でキュビズムを理論的に解説したことで知られる画家アルベール・グレーズの戦後の活動には、その傾向を顕著に見ることができる。1927年より芸術家コミュニティのモリ・サバタで教鞭を執り、ロマネスク様式に基づく現代宗教画を奨励していたグレーズは1928年、バウハウス叢書第13巻として出版された『キュビズム』の中で、キュビズムの運動を過去の現象として客観的に捉え、その造形が近代建築や近代工芸に及ぼした影響について述べている¹¹。この文章がバウハウス叢書の一巻をなしている事実を示されるように、グレーズの原文が書かれた1928年にはキュビズムの造形理論がその空間的な概念を通じて、バウハウスが目指す近代建築の構想に及ぼした影響は広く認知されていた。グレーズは絵画をイリュージョンによって自然を再現するものから、絵画の面の秩序に支配されるものへと変えたキュビズムの発展に「再び装飾的となり、一般大衆とのかかわりを持つ」総合芸術の復活する道筋を見出している。彼によれば「個人の創造性について技術的な可能性にその問題の中心が置かれた」キュビズム絵画は、ルネッサンス以降の建築から隔離されたイーゼル絵画が再び建築と関わる契機となるのである。実際に彼はキュビズムの発展過程で生まれた抽象的な構成原理を壁画制作へと応用可能な「面（plan）の移動と回転」として発展させている。

現代的な壁画の発展の道筋を「北方」ヨーロッパの構成的な芸術に見出す姿勢は、レジェにおいては一層顕著である。レジェはフランスでモンドリアンの新造形主義絵画やデ・ステイルの建築装飾案に啓示を受けた数少ない画家の一人であり、1930年代には壁画に適した表現を提供するのは抽象芸術に他ならないという結論に達していた。レジェは非具象芸術を推し進める国際的な芸術グループ「セルクル・エ・カレ」が刊行した同名の機関誌に寄せた論説でも、昨今の「建築的創造」にもたらされた「新しい展開」は非具象芸術を示した「北方」——具体的にはオランダの芸術家たち——の活動の成果であると強調している¹²。レジェにとって、

「今日主流となったばかりの簡素で合理的な建築物は、ルネッサンス以前の不滅の傑作を生み出した」と同時に、「集団的な芸術を刷新するための手段となるべきである」が、その役割は「個人主義も控えめ」で「絶えず[建築物を]彩色し、装飾し、修復する」ことを慣習としてきた北方の芸術にゆだねられるべきであった¹³。このように、レジェは現代における建築と絵画の結びつきに中世の教会建築とのパラレルな関係を見ている。つまり、ルネッサンスの影響を受ける以前の中世の教会が民衆に訴えかける造形を生み出したとすれば、遠近法の形態理念を根底から覆したモダニズム芸術の成果も現代的な壁画芸術の再生を担うとともに、大衆と芸術の間の溝を埋めることにも貢献するものと解釈できたのであった。

レジェはここでイタリアなどの地中海文明を指す「南方」よりも「北方」の造形的精神に壁画の蘇りを見ているが、こうした美術の起源やその特性を地政学的に理解する「南北」の論争は新しいものではなく、美術史的にみても重要な指標をなしてきたと言える¹⁴。1930年代のフランスでは「秩序への回帰」の時期からの自国文化の「ラテン的」な古典的伝統が指摘される傾向がまだ根強く、パリでモンドリアンの「新造形主義」やデ・ステイルに影響を受けて非具象芸術ないし抽象芸術の幾何学的な構成を実践した芸術家たちの「セルクル・エ・カレ」や「アブストラクシオン・クレアシオン」の作品は外的なものともみなされた。とりわけ保守的な美術批評家たちには、そうした「北方的」な非具象芸術は「非フランス性」を意味するとして敬遠された。装飾芸術の分野で、レジェが推奨するような簡素で直線的な構成が当時のナショナルスティックな風潮とも相まって、節度ある「フランス性」に反するものとして糾弾されたという事実は、1929年に設立された現代芸術家連盟に対する反応にも示されている¹⁵。

これに対して、中世時代のイメージに彩られた「壁画」という芸術形式は、その様式面における「非フランス的」な「現代性」を覆い隠すように機能したと言える。1920年代から1930年代にかけて抽象表現を実践していた画家たちが壁画制作に活動の場を得て、その前衛的で「フランス的でない」様式も容認されていた事実は、1935年に設立された「壁画芸術協会」の活動に顕著にみることができる。1930年代のフランスにおける壁画運動の受け皿となり、1937年のパリ万博での壁画制作でも一定の場を確保した「壁画芸術協会」は、芸術家サミュエル・ギュイヨーことサン＝モールが1932年に個人的な活動として構想し、イギリス出身の画家レジナルド・シェドランを右腕として発展させたものであった。この協会は絵画・彫刻・建築・工芸の四部門から構成される展覧会を組織するとともに、芸術家や美術批評家による講演も随時行うことで、壁画復興の運動を進めていた¹⁶。オザンファンを技術顧問会会長に、スペインの美術批評家エウヘニオ・ドルスを名誉役員会会長に、名誉役員にビシエールとグレーズを迎えていることから想像できるように、協会の理念は、彼らが中世時代にモデルを見た壁画の概念が主軸をなしていた。シェドランの「メチエによってわれわれは理解され、メチエ

に基づいて我々は民衆に評価される」¹⁷、ドルスの「芸術家の伝統的な身分、サインの威信と結びついたうぬぼれを抹消しなければならない」¹⁸という言葉には、壁画を制作する芸術家たちが無名の職人の身分へと立ち返り、「集团的」な芸術を復活させることが強調されている。

一方、この協会の活動がフランス国内外のモダニズムの画家たちに先導されたものであることは、ドローネー、ロート、カンディンスキー、リップシツ、レジェといったモダニズムの芸術家たち、さらにはファントングルロー、エルバン、ヴァルミエなど、抽象芸術を推進する「アブストラクシオン・クレアシオン」の画家が多く含まれていたことに示されている。しかし1935年に開催された第1回目のサロンに伴って発行されたカタログで、サン＝モール、オザンファン、ジャン・カサーが共通して語る「作品の記念碑性、美術の社会的役割、画家の社会への貢献」という壁画に関する指針は、この協会が表現様式に関してよりも社会的な理念を支柱とする壁画の実践にその活動の根本原理を見ており、その限りにおいてあらゆる芸術家に門戸を開いていたことを示唆している。実際に、第1回目のサロンではデュフィ、ドラン、ボナール、シャガールなど具象画を描く画家たちを含め、多数の若い画家の作品が展示されていた。この協会に参加した芸術家たちは、ジャン・カサーが言うように「自分たちの芸術を生き返らせる」ために「ひとつの規律ではなく、一つの希望」のもとに集結したのであり、そこでは「壁画という概念はもはや記憶ではなくある熱望とし蘇る」のである¹⁹。多様な芸術家たちを含むフランスの壁画復興に向けた動きにおいては、その表現手段の特質に重きが置かれたために、壁画に適する表現形式の問題は不問とされたとみることができる。その結果、壁画の様式に関してもたらされた幅の広さは後にみるように、1937年のパリ万博における壁画作品の多様性にも反映されることになるのである。

3 イタリアでの壁画運動と「南北」論争の発展

このような「壁画芸術協会」の活動方針を支え中世時代のイメージに基づく理念は、レジェが示した芸術における「南北」の議論とも結びつくとともに、同時代の政治的・社会的緊張のなかで高揚する文化的なナショナリズムによって強化されていった。その過程はイタリアですでに広がりを見せていた壁画運動への敏感な反応に象徴的に表れている。

ジーノ・セヴェリーニとともに、「パリのイタリア人」として活躍していた芸術家マリオ・トツィは、「壁画芸術協会」の第1号のカタログの中で、壁画に関する「イタリアの卓越性」やイタリア国民が表現手段について備える「精神的欲求」を論じ、1933年の第5回ミラノ・トリエンナーレを壁画復興の画期的な試みとして紹介している²⁰。トツィが引き合いに出す第5回ミラノ・トリエンナーレは、1930年の第4回モンツァ・トリエンナーレを引き継ぐ形で開催されたもので、モダニズム芸術を通じながらも古典に回帰した壁画の復興を強く印

象づけるものとなった。そこではジョヴァンニ・ムチオの「芸術宮」をはじめとする複数のパヴィリオン内部壁画が、マリオ・シローニ、ジョルジオ・デ・キリコ、マッシモ・カンピッリ、アキレ・フーニ、ジーノ・セヴェリーニなど30人以上もの現代芸術家によるフレスコ画やモザイクで飾られた。その成果はフランスにおいても参照すべき例として反響を呼んでいた。美術批評家のルイ・シェロネは『芸術と装飾』誌でミラノ・トリエンナーレを概観しながら、フランスではイタリアのように国家政策から支援を受け、建築とのつながりを取り戻した壁画の復興を実現する体制が整っていないと指摘している²¹。先述した『フランス百科事典』における論考「壁画」で、オザンファンが「国民という概念をめぐり、集団的な用途に充てられた芸術に対する、より寛容な雰囲気が生まれた」²² イタリアでの動向に言及する際、その念頭には1933年のミラノ・トリエンナーレが置かれていたであろう。

1933年のミラノ・トリエンナーレに至るまで、イタリアにおける壁画に関する議論の展開の中心に位置したのはマリオ・シローニである。20世紀初期、ノヴェチェント運動に加わっていたシローニは当初、諸芸術の統合を可能にする壁画にはキュビズムや未来派といったモダニズム芸術が相応しいと考えていた。だが、ファシズムが文化的統制を強めるにつれて、彼は壁画の効果的なスペクタクルとしてのあり方に、ファシズム体制に合致した芸術的特質をみるようになっていった。シローニは1932年より、全国ファシスト党の実質的な機関紙である『イル・ポポロ・ディタリア』などの雑誌を通じて、初期ルネッサンスのフレスコ画、最も重要なものとしてビザンティンモザイクやポンペイの壁画などを例に伝統との結びつきを強調し、1933年から1935年にかけては「冒瀆的な北の他国」に対する壁画におけるラテン芸術の偉大さに言及している²³。ファシストの絵画様式のモデルを古典に求め、「〈美術のための美術〉という個人主義的な概念」を否定するシローニの批判は、ドイツで起こったドイツ工作連盟やバウハウスのデザイン運動における「機能主義的」にして「非人間的」な要素と同時に、ブルジョワ階級の住居に飾られるイーゼル絵画を前提としたサロンを生み出したフランスに対しても向けられている²⁴。こうしたシローニを中心に展開された壁画論は、ラテン文化の正統な継承者たる南ヨーロッパの北方ヨーロッパに対する優位性を強調する考えに立脚するもので、国民的な様式の実現を模索していたファシズム勢力内で大きな反響を呼んだ。

シローニが1933年、フーニ、カンピッリ、カルロ・カッラらとともに起草した「壁画宣言」²⁵は特に、美術が積極的にファシズムと関わることを支持する内容であった。そこでは、フレスコ画をはじめとする壁画が、社会・教育・倫理的な機能を持つことが求められる芸術であるという点で「ファシズム精神の造形的表現」の最も明確な形にアプローチするもので、新しい文明の拠り所となるべき「ファシズム様式」は壁画から誕生するとの考えが示されている。それと同時に、ファシズムの美学を現代建築に結びつけることに貢献した芸術雑誌『クアドラ

ンテ』でも、美術批評家カルロ・ベッリによる「北-南」という論説が掲載されるなど²⁶、壁画論を契機に「北か南か」という問題は次第に熱を帯びていった。イタリアの芸術における優位性の誇示は、1933年のミラノ・トリエンナーレのカタログでも明白に示されている。

芸術宮を飾る壁画は、建築を無表情など詰まりに陥らせてしまった、勢力を増す理性主義に対抗する意図を持っている。壁画は北方の功利主義的な独断的立場によって恐ろしく実用的なものに引きずりおろされた壁に再び活気を取り戻し、イタリアのラテンの伝統との結びつきを取り戻すのだ²⁷。

レジェが前述した講演「壁、画家、建築家」で提示した、壁画の造形と「北方」芸術との関連性を説く主張は、シローニらの「壁画宣言」の発表と同年に公開されていることから、イタリアでの壁画論に対する事実上の返答と受け取ることができる。両者ともに、個人主義を助長したイーゼル絵画の発展に大衆と芸術の乖離の原因をみる点では共通するが、レジェがそれをイタリアのルネッサンス由来のものと結論付けたのに対して、シローニは油彩画を発展させたフランドル地方のヤン・ファン・エイク等を頂点に、それ以降イーゼル絵画は19世紀のパリのサロンという場に墮落したという考えを示したのである。当初は造形的な領域に限定されていたこうした「南北」を軸とした壁画をめぐる言説は、フランスにおいても、ファシズム政権の台頭に伴う緊迫した国際的状况を受けてナショナリスティックな色調を強めていった。1935年10月イタリアはエチオピアを侵略したのを皮切りに、スペイン内戦への軍事介入、ローマ=ベルリン枢軸の形成と、それまでの均衡状態を危うくする行動を次々と起していた。

「壁画芸術協会」の副会長で事実上のスポークスマンであったシェドランは、1936年の時点で「国民に語りかける」集団的な芸術である壁画をファシズムの脅威を前にして闘うための文化的前線であると位置づけている²⁸。シェドランによれば、資本主義の最たる形はファシズム体制に読み取られるのであり、イタリアでの壁画は真に「集団的」なものではなく、芸術的価値を搾取する商業主義の手に落ちた芸術であった。それに対して、フランスにおける壁画芸術は「真に社会的な芸術、つまりその本質と目的の双方において社会的な唯一の芸術であり、民衆と芸術家との交感的作用をもたらす」べきであった²⁹。ここには、中世のイメージに依拠したフランスの壁画に、ファシストの暴動への反抗を象徴する文化的闘争の手段という意味合いが付加されている。シェドランが左翼系雑誌『ヨーロッパ』にこの論説を寄せた1936年10月は、総選挙での左翼連合の勝利による人民戦線政府の誕生とも時期を同じくしていた。

壁画が国家の文化的戦略にも取り込まれたという事実は、「壁画芸術協会」が社会主義シンパのシェロネやジャン・カスーといった美術批評家の協力を受け、その活動が左派に傾いた当

時のフランスの政治的動向と共同歩調をとっていたことにも示されている。1936年6月の第2回目のサロンが共産党傘下の「文化会館」での講演会と同時に開催されたことは、すでにその活動が「文化会館」の前身であるAEAR（革命的作家・美術家協会）と同様に、多様な芸術的傾向を示した画家たちを流派の違いを超えて反ファシスト的なスタンスにおいて統率していたことを示している。フランスでも壁画に関する議論は、政治的な立場の表明の場として機能したのであり、芸術家たちの壁画制作の復興への要望も「集団性」を合言葉として左派陣営に認められていった。フランスにおける「壁画」に関する議論は、ファシズムの美学の形成と結びつきを強めていくイタリアの壁画運動に対する賞賛と脅威という両義的な反応を引き起こしながら、1937年のパリ万博の企画とともに盛り上がりを見せていったのである³⁰。

4 芸術における「フランス」性

フランスにおける壁画をめぐる言説は、国家的レベルでの文化戦略の一環に組み込まれていく中で、自国の文化的アイデンティティの問題へと接ぎ木されていった。ファシズムの脅威にさらされるなか、経済的・社会的な脆弱さを露呈していた1930年代のフランスにとって、文化面で自国の優位性を示すことはとりわけ重要視された。国の威信を示す一大事業である1937年のパリ万博を控えるなか、美術における新たな「フランス性」を打ち立てることは焦眉の問題であった。美術雑誌『ボザール』の編集長であるフィリップ・ディオレはイタリアを例にとりながら、パリ万博では壁画を通じて画家と建築家の間の共同制作が実現されるとともに、その実現によって美術における主導権がフランスに再びもたらされるであろうと期待を込めて語っている³¹。反ファシズムの立場を暗示するフランスの人道主義的な立場も、この時期に新しく形成されつつあったフランスの美術史観のなかで、壁画の起源をめぐる中世時代への言及とも絡み合いながら明確になっていった。

中世時代の解釈を介したナショナリズムについての態度表明は、1937年のパリ万博の開催に伴ってシャイヨー宮内に新たに設置された「フランス文化財美術館」の構想に象徴的に示されている。中世ゴシック様式に真のフランスの「国民的」な芸術をみる美学的な観点は、1879年に「比較彫刻美術館」を設立したヴィオレ＝ル＝デュックによっても示されていた³²。1937年に新しく館長に任命されたポール・デシャンの指揮の下、「フランス文化財美術館」においては、「比較彫刻美術館」でそれまで「比較」の対象として並置されていた古代ギリシアの彫刻が取り払われ、フランスの中世芸術の作品独自の美的価値を示す試みが行われた。特にサン・サヴァン、モントワール・シュル・ル・ロワール、オゼールなど、フランスのロマネスクやゴシックを代表するフレスコ画のオリジナルと同じサイズの模型の展示は、中世時代のフレスコ画における「フランスのプリミティブ」に対する認知を喚起するものだった³³。

こうした中世フランスの壁画芸術に新たな評価を与える動きを主導したのはアンリ・フォシヨンである。中世芸術の価値の歴史的な跡付けに大きく貢献したエミール・マールの後任としてパリ大学の美術史教授となったフォシヨンは、様式的な観点から中世美術を解釈し、その形態における独自の美的価値についての議論を1931年に『ロマネスク彫刻』として発表していた³⁴。フォシヨンは単線的な時間軸に沿って分析する方法論に異議を唱え、全体的な歴史観に基づいた様式論を取る立場から、中世は古代とルネッサンスをつなぐ移行期ではなく、西ヨーロッパ（ここではフランス、イギリスやスペインの一部を指す）がその独自性を見出した時期と位置づけている。すなわち、中世の文化は地中海文明、オリエント、蛮族（ドイツ、東ヨーロッパ）からの影響を受けているものの、まもなくそれらの影響から解放されたのであり、したがってロマネスク美術はローマから派生したというよりむしろ、その様式に過去の作品の痕跡をとどめながらも新たな地平を切り開くような美術を生み出したのである。

フォシヨンは、イタリアに先んじて壁画という芸術形式を完成させたのはロマネスク時代のフランスであり、そこに「国民の情熱的な感性」と「大きな形式についての詩情」との統合をみることができると述べている³⁵。彼は中世芸術に関する研究に包括的な観点からアプローチすることで、「北」あるいは「南」の影響といった起源をめぐる問題から離れ、その造形的要素を通じた固有の「フランス性」の提示へと収斂させていると言えよう。それは博覧会と同時に企画された「フランス美術傑作展」の展覧会のカタログの序文でフォシヨンが示した美術史観とも一致する。フォシヨンによれば、フランス美術は他国の美術動向を吸収し、極端なものを「人間的で理解可能なものとする」のであり、普遍的な本質を旨とする「特権的な継続性」に特徴づけられているのである³⁶。そうしたフランス美術に中世時代と共通する「人間的」な特徴をみる見解は、中世時代の壁画に現代性を読み取ったレジェの思想との共鳴を感じることも可能であり、中世時代に鑑みた現代フランスの捉え直しが反ファシズムを掲げる左派的な立場と倫理的なレベルにおいて結びついたものと見ることができる。壁画はフランスの「国民芸術」を示すために相応しい芸術形式であるばかりでなく、ファシズムへの対抗のシンボルという意味合いを帯びた人道主義的な立場を体現したものとみなされたのである³⁷。

古代ローマの古典に回帰したイタリア、古代ゲルマンの精神に訴えたドイツ、全体主義国家を目指すために社会的リアリズムの道に進んだロシアに対して、フランスが文化的な主導権を得ようとして選択したのは人道主義的で平和主義的な立場であった。芸術家たちが互いの境界を超えて結ぶ「連帯」を通じて、世界に平和のメッセージを強く訴えかけるという使命があるとすれば、芸術の分野でそうしたメッセージが託されたのが壁画であった。

おわりに

これまで、1930年代を中心に芸術家たちによって提唱された壁画の要請が美術における「フランス性」を確立する要請とも一致し、パリ万博の準備が進められる過程で国の文化政策レベルで認められていく過程を見てきた。芸術家たちが集団的な芸術形態として壁画制作を推進する動きと、フランスの文化的アイデンティティを築き上げようとする努力が、壁画が大衆に訴える社会的な絵画であるという捉え方の下に合流したのだとすれば、その合流点が1937年のパリ万博であった。パリ万博で制作された壁画作品群はしたがって、グレーズ、レジェ、ドローネーのように自身が追求していた造形を壁画に託すことでモダニズム芸術の存続を求める美学的な意味と、芸術の「フランス性」を獲得しようとする国家的戦略という二つの文脈が重なり合ったところに位置づけられる。実際にパリ万博における壁画の実践は、人民戦線が広範囲において推し進めた「伝統的文化の民主化」を推し進めるうえでの主要な手段となり、345の壁画が、464人の芸術家に発注されたが、その様式は必ずしも古典への回帰を示すものとはならずフランスの伝統に傾いた様式とモダニズム的な作品が共存する形となった³⁸。

なかでも、グラン・パレの「パレ・ド・ラ・デクヴェルト」に飾られたレジェの壁画《力の伝達》、ロベール・ドローネーがフェリックス・オーブレとともに制作した鉄道館と航空館は、パリ万博の「現代生活における芸術と技術」というテーマに相応しい装飾性を備えたモダニズム的な造形語彙の使用が認められる。1925年の「アール・デコ」展でレジェとドローネーの抽象画が「フランス的」でないとして一時撤去されたことを想起するなら、モダニズム的な作品が排除されなかったことは、1937年の博覧会における美学的な許容範囲の広さを例証している。それは同時に、19世紀末の装飾芸術運動以来、「装飾」という限定的な視野のもとで語られてきた壁画が、1930年代の社会情勢のもとでその枠組みから逸脱し、議論の内容が様式的な問題だけでなく、その形式自体が担う社会的・政治的な問題をも含むものへと進展していたことを物語っている。一方で、こうした特定の歴史的な文脈の下で複合的な意味を担うこととなったこの時代の壁画には、芸術と民衆との乖離という問題に対処すべく、「集団性」を通じて芸術が社会性を取り戻す道筋を開こうとした芸術家たちの具体的な努力がその底流をなしていることもまた事実なのである。

付 記

本論は平成25-26年度文部科学省科学研究費（若手研究B「大戦間期フランスにおける壁画と前衛芸術の相関関係 ―『壁画芸術』協会を中心に」）による研究成果の一部である。

註

- 1 この点はロジェ・マルクスの著書を参照。Roger Marx, *L'Art social*, Paris, E. Fasquelle, 1913.
- 2 19世紀末のアール・ヌーヴォーから1920年代のアール・デコにかけての「装飾的」な絵画という概念自体の展開を背景とした装飾と芸術の関係については次を参照。Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and 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。
- 3 Roger Bissière, « Un livre », *L'Opinion*, 5 janvier 1918, p. 15.
- 4 Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1989. 「秩序への回帰」は、その呼称自体は、ジャン・コクトーが発表した論説「秩序への呼びかけ」に由来するもので、芸術界においては一般的に統一的・写実的な様式を重視する傾向を指す。
- 5 James D. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, New York, Cornell University Press, 1998, p. 43-44.
- 6 Amédée Ozenfant, « La peinture murale : Divorce de l'architecture et de la peinture », en Anatole de Monzie, ed., *L'Encyclopédie française*, vol. XVI, 1935, 16. 70-5.
- 7 Fernand Léger, « Le Mur, l'architecte, le peintre », *Fonctions de la peinture*, Gallimard, 1997, p. 183.
- 8 *Ibid.*, p. 183-184.
- 9 Robert Delaunay, *La Querelle du réalisme*, rééditions des textes parus en 1936, Diagonales, 1987, p. 252.
- 10 フランスにおける装飾芸術に関する「現代性」は、過去の規範的なモデルの模倣を廃し、産業的な大量生産社会を肯定的に受け入れる精神に呼応し、1925年の「現代装飾美術・産業国際博覧会」（通称「アール・デコ」展）で示された、構造と一体化するような合理的で単純なデザインを意味する。
- 11 本書では、以下のフランス語版のテキストを参照。Albert Gleizes, « L'Épopée. De la Forme immobile à la Forme mobile », *Le Rouge et le Noir*, Paris, juillet 1929, p. 57-99.
- 12 Fernand Léger, « Vouloir construire », *Cercle et Carré*, Paris, n° 1, 15 mars 1930, n.p.
- 13 Fernand Léger, « Le Mur, l'architecte, le peintre », *Fonctions de la peinture*, Gallimard, 1997, p. 176-179.
- 14 Eric Michaud, « Nord-Sud : du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », *Critique* 52, n° 586, 1996, p. 163-187 (*Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan).
- 15 現代芸術家連盟の活動については次を参照。吉田紀子「〈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」『デザイン理論』2010年、第56号、p. 73-87.
- 16 協会の詳細については次を参照。René Dauthy, *Saint-Maur et L'Art Mural 1925-1949: L'histoire et le 1%*, Louveciennes, Association « Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur », 1999.
- 17 Reginald Schœdelin, « Responsabilité de l'artiste », *Europe*, n° 166, 15 octobre 1936, p. 277-285.

- 18 Eugenio d'Ors, « A la place d'un manifeste », *Catalogue critique du I^{er} Salon de l'Art Mural*, 1935, n.p.
- 19 Jean Cassou, « Peinture pas morte », *Ibid.*, n.p.
- 20 Mario Tozzi, « L'art mural en Italie » *Ibid.*, n.p.
- 21 Louis Cheronnet, « La V^e exposition Triennale de Milan », *Art et décoration*, août 1933, p. 245-256.
- 22 注6を参照。
- 23 Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, Milano, G. Feltrinelli, 1980, p. 181-185, p. 206-209.
- 24 Mario Sironi, "Arte ignorata", *La rivista Illustrata del popolo d'Italia*, marzo 1934, p. 27-34.
- 25 Mario Sironi, *Scritti editi e inediti*, Milano, G. Feltrinelli, 1980, p. 155-157.
- 26 Carlo Belli, "Nord-sud", *Quadrante*, n° 1, mai 1933, p. 20-23.
- 27 *La Rivista Illustrata del popolo d'Italia*, special issue on the 5th Milano Triennale, anno XI, Agosto 1933, p. 25-26.
- 28 Reginald Schoedelin, « Responsabilité de l'artiste », *Europe*, 15 octobre 1936, p. 279.
- 29 *Ibid.*, p. 283.
- 30 万博にまつわる壁画について論じた文章として, Louis Cheronnet, « Au pied du mur », *Europe*, n° 61, mai 1936, p. 116-124; Yvanohé Rambusson, « Quelle place aura l'art mural en 1937? », *Comœdia*, 15 juin 1935, p. 4; Louis Cheronnet, « Lettre Milanaise : A propos de la participation française à la Triennale et sur quelques autres sujets », *Beaux-arts*, 30 octobre 1936, n° 200, p. 1, 6.
- 31 Philippe Diolé, « On demande des murs! », *Beaux-arts*, 14 décembre 1934, n° 102, p. 1.
- 32 泉美智子『文化遺産としての中世 — 近代フランスの知・制度・感性に観る過去の保存』三元社, 2013年。
- 33 Paul Deschamps, *Le Musée national des monuments français : son origine, son programme, ses nouveaux aménagements*, Compiègne, Imprimerie de Compiègne, 1939.
- 34 アンリ・フォシヨン『ロマネスク彫刻 — 形態の歴史を求めて』辻佐保子訳, 中央公論社, 1975年。
- 35 Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Paul Hartmann, 1938, p. 63.
- 36 Henri Focillon, « Introduction », *Chefs d'œuvre de l'art français*, Paris, Palais national des arts, 1937, p. XIII-XXVI.
- 37 反ファシズムの姿勢を中世の壁画芸術でもって示すという着想は, パリ万博開幕を数週間後に控えて開催された中世のカタルーニャ美術の展覧会に最も顕著に反映されている。フランスで左翼の先鋒に立った美術批評家クリスチャン・ゼルヴォスは自ら編集長を務める『カイエ・ダール』誌において, 中世美術の保存を社会主義的な大義であるとの理解を示している。Christian Zervos, « A l'ombre de la guerre civile — L'Art catalan du X^e au XV^e », *Cahiers d'Art*, n° 8-10, 1936, p. 213-216.
- 38 Blandine Chavanne et Christiane Guttinger, « La peinture décorative », *Paris 1937 Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987, p. 364-391.