



Title	1930年代フランスにおける壁画の特質と時代的意義
Author(s)	山本, 友紀
Citation	デザイン理論. 2016, 68, p. 78-79
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/57976">https://doi.org/10.18910/57976</a>
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

山本友紀／京都嵯峨芸術大学

はじめに

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の広がり、経済危機と政治的・社会的緊張背景とした芸術の在り方の変動に伴う現実的な問題意識に根付いた現象として捉えられる。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ため、芸術のあり方を再考する場として注目された。本発表では、1930年代フランスにおける壁画をめぐる言説が当時の文化的・政治的なイデオロギーとも絡み合いながらいかに発展していったかを跡付け、この時代の壁画に与えられた複合的な意味づけを考察する。

### 壁画にみる中世のイメージ

1930年代の壁画復興の動きに連なる、壁画をめぐる言説の最も早い例は、ロジェ・ビシエールによる1918年の論考に示されている。ビシエールは、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、壁画に深い関心を向けた。彼にとって「メチエ」とは、イタリア・ルネサンス以降発展してきたイーゼル絵画における技巧よりもむしろ、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。1930年代、壁画に対して画家たちが寄せた関心には中世のユートピア的な解釈が介在しており、公共の場でいつ何時でも多人数で鑑賞できる壁画という形式は、ルネサンス以来継続してい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における

「集団性」という今日的な課題に応えるものであった。芸術におけるそうした「集団性」を重視する立場から壁画の復興を呼びかけた芸術家には、アメデ・オザンファン、フェルナン・レジェ、ロベール・ドロネーといった、戦前にモダニズムを推進した画家たちの名を挙げることができる。壁画における「メチエ」と「集団性」は、1930年代の内外に問題を抱える不安な社会的な状況における「文化の危機」を乗り越えるための概念となっており、壁画という形式は、第一次世界大戦以降の「秩序への回帰」に伴うモダニズム芸術に対する問い直すなかで導かれたひとつの応えであったと言える。

### 壁画を通じたモダニズム芸術の存続

とはいえ、このように社会的な立場の強調とともに壁画制作を唱えた芸術家たちにとって、中世時代に範をみることはモダニズム芸術との決別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であった。戦前にもキュビストの芸術家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いたが、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。アルベール・グレーズはキュビズムの造形が近代建築や近代工芸に及ぼした影響を強調し、レジェは新造形主義絵画やデ・ステイルといった「北方」の構成的な芸術に、現代的な壁画の発展の道筋を見出している。

当時のフランスで、「北方」的な非具象芸術ないし抽象芸術は「非フランス性」を意味するものとして敬遠されていたにも関わらず、「壁画」という芸術形式が、中世時代のイ

メージに彩られることにより、その前衛的で「フランス的でない」様式を覆い隠すように機能していたことは、1935年に設立された「壁画芸術協会」の活動にみることができる。この協会の活動はフランス国内外のモダニズムの画家たちに先導されながらも、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、その限りにおいて壁画に適する表現形式の問題は不問とされたのであった。

#### イタリアでの壁画運動と「南北」論争の展開

「壁画芸術協会」の活動方針に示された壁画制作を下支えする中世時代のイメージに基づく理念は、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。その過程はとりわけイタリアですでに広がりを見せていた壁画運動に対する敏感な反応に浮き彫りとなっている。イタリアにおける壁画議論の展開の中心に位置したマリオ・シローニは、壁画をファシズム体制に合致した芸術形式とみなし、「冒涇的な北の他国」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。それに対し、フランスにおける「南北」を軸とした壁画をめぐる言説は、ファシズム政権の台頭に伴う緊迫した国際的状況を受け、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った。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、芸術家たちの壁画制作の復興への要望も「集団性」を合言葉に有効な表現手段として左派陣営に認められていった。

#### 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にも関わっていた。1930年代の壁画に

与えられた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結びつきながら明確になっていった。中世フランスの壁画芸術に新たな評価を与える動きの中心に位置したのはアンリ・フォションで、彼は様式的な観点から中世美術を解釈し、造形的要素を通じた固有の「フランス性」を提示した。そうしたフォションの考えを通じて、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。

#### おわりに

1937年のパリ万国博覧会は芸術家たちの失業問題を解決する有効な手段として、政府の側から多くの壁画制作が発注された。そこで壁画作品群は、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。その結果、パリ万博における壁画は、フランスの伝統に傾いた様式とモダニズム的要素が強い作品が共存する形となった。ここで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うした枠組みから逸脱し、その議論の重点が様式的な問題から形式そのものが担う社会的・政治的な問題へとシフトしていたことを物語っている。