



Title	フランス第二帝政期の装飾芸術と展覧会 : 「産業応用美術中央連合」の創設をめぐって
Author(s)	島本, 英明
Citation	a+a 美学研究. 2017, 11, p. 148-163
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90143
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

フランス第二帝政期の装飾芸術と展覧会

——「産業応用美術中央連合」の創設をめぐる

一九世紀後半の欧米各国における産業芸術の発展において、一八五一年のロンドン万博が最も大きな契機となったことは疑いない。その成果を受け継いで翌年には博物館が創設され、一八五七年に場所を移したときにサウス・ケンジントン博物館と名を改めた。この博物館は、各国における産業博物館ないし装飾美術館の設置にあたって第一のモデルケースとなった。

フランスでも同じ年、「産業応用美術中央連合 [Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie]」が創設されている。この組織が一八八二年、その五年前に発足した「装飾美術館協会」と合併するかたちで、「装飾芸術中央連合」へと発展し、一九〇五年にチュイルリー宮のリヴォリ通りに面した側の一角を占めていたマルサン館に開館することになる、現在のパリ装飾美術館の基盤となった。

しかしながら、第三共和政の成立以降、装飾芸術のための美術館創設をめぐる議論は実に混沌としたプロセスをたどった。国家の財政難により、費用を実質的に中央連合が拠出せねばならなかったという事情があったが、とりわけ一八八〇年代以降は、装飾芸術の概念をめぐって、たとえばゴンクール兄弟に代表される、一八世紀のロココの優美な芸術を範とする歴史主義や、社会的な意義や有用性において芸術を評価する進歩的な共和主義など、政治や批評的な言説の次元でさまざまな価値観が交錯していたこともその背景をなしていた。こうした問題については、デボラ・シルヴァーマンや天野知香氏による包括的な研究に詳しい¹⁾。

ただし、第二帝政期の終盤にあたる一八六四年に産業応用美術中央連合が創設された時、セーヌ右岸マレ地区のロワイヤル広場（現ヴォージュ広場）に置かれたその拠点には、半年遅れながら、連合の運営する美術館が併設された。一九〇五年の装飾美術館開館までの紆余曲折をひとつの流れとしてとらえるとき、第二帝政期のこの出来事が大きな意味をもって語られることは少ない。しかしそれが、さらに前の復古王政期終盤にあたる一八四〇年代にさかのぼることができる、その時点では「産業芸術」のための美術館創設に関する議論の、ひとつの結実であることはまちがいない。また、この問題に対する行政側の関与の度合いは、第三共和政期と比べると小さなもので、むしろ芸術家の側が高まった気運こそが主に状況を動かしたことが確認できる。この一八四〇—一八六〇年代の議論の状況を、主に芸術家たちの拳動に依拠して見直すことにより、一八六四年の産業応用美術中央連合およびその美術館の創設をめぐる



図1 |
エメ・ミレ 《ジュール・クラグマンの肖像》
1867年頃

て、新たな評価の観点が得られるのではないであろうか。

とりわけ着目するのは、テンポラリーな展覧会活動である。一八五一年には最初の万国博覧会にあたるロンドン万博が開催され、その時点では主に「産業芸術家」と称されていた存在は、産業の発展をめぐる国際競争のある意味で主役として、展覧会に関与していく。のみならず、公衆に開かれた社会的機能としての展覧会という場は、「美術」に対して「小芸術 [art mineur]」と位置付けられていた分野の内側からの変貌を促し、その同時代における概念をわずかな期間のうちに新たなものにしていくのである。このいわば闘争の経緯を把握することで、その途上で実現をみた美術館創設の意味も、少しく明らかになるであろう。

産業芸術の蜂起

フランスにおける産業芸術のための美術館創設をめざす気運の起点は、第一回ロンドン万博前にみることができ。一八四五年、図案家のジャン・バティスト・アメデ・クデーと建築家のエルネスト・ギシャールを中心に組織された「産業芸術協会」の約款には、「われらは、産業と調和した芸術のあらゆる拡張を奨励せねばならず、あらゆる進歩、あらゆる獲得に恩恵を与えねばならず、あらゆる時代、あらゆる人々による、さまざまな産業芸術が集まる図書館と博物館を設置して、成功のあらゆる要素を結集させねばならない」^[1]との文言があり、「産業と調和した芸術」としての「産業芸術」という考え方が示されている。クデーは、社会主義者ピエール・ルルーの信奉者で、一八四〇年には『社会改良の手段としての建築と産業』を発表している論客でもあるが、そこには、たびたび引用されているシャトーブリアンの宗教的な倫理主義、そしてサン・シモン主義の影響が前面に出ている。産業芸術の社会的位置に関する議論は、一九世紀前半に影響力をもった哲学および社会思想の文脈に端を発するといえるが、論者や運動家が多様化していくことにより、その文脈を複雑なものとしながら、芸術領域のそれへと次第に重心を移していく^[2]。

一八五二年一月二五日付で、図案家のシャルル・エルネスト・クレルジエ、彫刻家のジュール・クラグマン「図1」、画家のアドリアン・シャバル、デュシュルジェは、「芸術家・産業芸術家中央委員会」の名前で、ルイ・ナポレオンに宛てて、二通の建白書と一通の請願書を提出しているが、それら三通の書簡にはまとめて、『産業応用美術に関する請願書および建白書』との名称が付された。

この書簡名には、従来の産業芸術の概念をめぐる態度変更をふたつの点にわたって読み取ることができる。まずは、同時代に通用していたはずの「産業芸術 arts industriels, arts d'industrie」という概念を用いず、新たに「応用 appliqué」という述語を持ち込むことで、「産業」と「芸術」との関係に一定の距離をとっている点である。そして、このことに付随しているのが、この関係の一方をなす「芸術」を示すうえで、通常「美術」を意味する beaux-arts が用いられている点である。

これらの書簡は、産業芸術の収蔵・展示を行なう美術館と産業芸術家を育成する中央学校の設置、そして産業芸術の特別展の定期開催を要請すると同時に、産業芸術家の地位の向上を訴えるものでもあった。具体的には、産業芸術家が自身の作品に署名を入れられるようにすること、そして個人の名義と費用負担により作品を公に発表できるようにすることが主眼で、この請願に際しては、総勢一二十六名の産業芸術家が名を連ねた。

この書簡の文中には beaux-arts という語はみられず、代わりに Art という大文字の概念が用いられている。その一例を引いてみよう。「もし、われらがみずからをして産業芸術家と称するとすれば、それはわれらの落ち度でもなければ、教会に反抗して教会を建てようとするものでもありません。芸術の内部に諸々の範疇や階級を思い描いたのは、われらではないのです」^[3]。「もし、われらが諸伝統や巨匠たちの作品を参照するとして、他の芸術家と比べて、よりよくそれらを解釈できるなどとは決して申しません。われらは、芸術におけるヒエラルキーと高度な教育の重要性と必要性をまったく否定しません。われらが解するに、こうした高度な教育は、抽象的な芸術の周辺にとどまらず、特殊な諸実践の細部には降りてきてはいません。しかしながら、この高度な教育の基本的な諸真理を国家のために有益で豊かなものにすべく過酷な仕事に身を捧げる者たちが、決して門外漢として扱われることのないよう、われらは願うのです」^[4]。

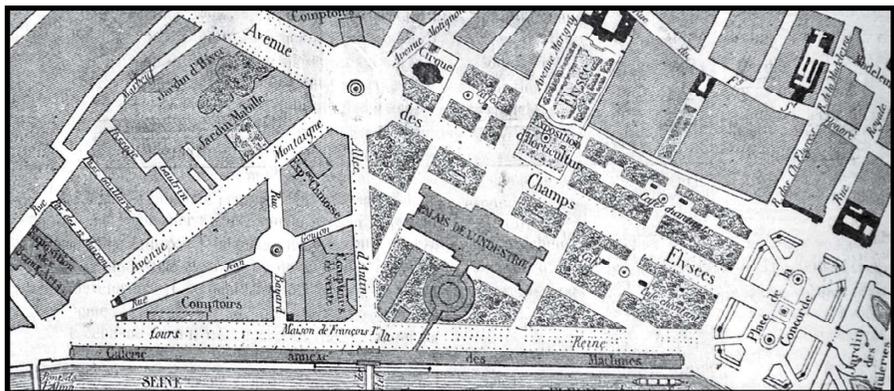


図2 | (次頁)
1855年パリ万博の
各会場位置図

産業を動力とした国家の発展と社会の進歩という大目的の前には、あらゆる芸術は大文字の概念に過ぎず、この目的に貢献するためには、「抽象的な芸術」、すなわち美術のための優れた教育が産業芸術家にも共有されるべき、という論法がここでは採られている。そして、この大目的が説得力を持ちえたとすれば、それはフランスが第一回の万国博覧会の開催をイギリスに譲ったうえに、産業を基盤とする国際競争力の優劣において危機感を煽られていたからにほかならない。

序文中で、クラグマンが公的な展覧会の開催を「われらの機構の要石」と位置付けている点は注目に値する。第一回ロンドン万博を受けて、対外的なショーウィンドーの整備が急務であることは、誰の目にも明らかであった。その側面のみならず、クラグマンはさらに、「展覧会とは、思い描き、創り出し、応用する者たちが晴れの日に表へと立つ闘技場である」とし、産業芸術家にとつての展覧会の意義を説く。美術にとつてのサロン展のような制度は産業芸術の領域には存在せず、そのサロンも産業芸術に対し、門戸を閉ざしていた。その時点で展示機会としては、内国産業博覧会、施設としては、国立工芸技術学校の博物館、そしてセーヴル国立製造所に併設の陶磁器・ガラス器美術館があり、後者は公衆に扉を開いていたが、社会への訴求力には限界があった。

クラグマンは美術領域の芸術家を念頭に、産業芸術家も自立した芸術家としての地位と環境を得るべきと考えていたように思われる。クラグマン自身、一八四八年からセーヴル陶器やゴブラン織などを手掛ける帝立工芸製造所の諮問委員を務めていたが、そもそもはパリ王立美術学校にて彫刻家エティエンヌ・ラメに学んだ、新古典主義に位置づけられるアカデミスムの彫刻家であった。芸術家の立場がより尊重される展覧会制度の創設が、ほかならぬ美術の側から、アカデミスム出身の人物から提案されたという点は強調してよいであろう。

このことを踏まえれば、クラグマンがこの序文で、産業芸術家という存在を展覧会制度との関係において定義する際、「思い描く」や「創造する」と並列の関係で、「応用する」という述語を用いていることにも意味が生まれてくる。ここにクラグマンの考えを読み取るなら、主語不在の「応用芸術」という用語に甘んじるのではなく、美術領域に固有の芸術家の創造性を表わす述語とともに、「応用する」という行ないを主体としての産業芸術家の活動と位置づけなおすことで、産業に対する主導性はあくまで芸術家の側にあるということを示す意図があったのではないか。

展覧会による脱「産業芸術」の試み

産業芸術家という概念に揺さぶりがかけられ始めた一八五〇年代、その立場が公的に確認される機会が早々に訪れる。一八五五年のパリ万博である。シャンゼリゼに「産業館」が建設されたのも、この最初のパリ万博のときである〔図2〕。

博覧会の組織にあたった帝立委員会は、展示構成を「産業」と「芸術作品」という、大きくふたつの部に分けた。芸術作品の部の下位区分にあたる群をなすのは「美術」のみで、さらに、絵画・銅版画・リトグラフ、彫刻・メダユ、そして建築という、三つの類に分けられた一方、産業の部は七つの群、計二七の類に分けられた。化学や農業など自然科学に関する展示物も含まれる中、工芸の領域にあたる展示物は、第一七類から第二七類にまとめられた。

帝立委員会は分類上の規則を説明するなかで、「疑う余地のない芸術的な価値をそなえながらも、特に産業への応用のために着想された素描や造形物」は、第一部の関連のある類に配されねばならなかったと記しており、展示にあたって実際に分類を行なううえで味わった苦慮をにじませている〔図3〕。また、産業の部に関する規則では、出品者は自身の名前と所属団体の名称を展示物に添えて示すこととされており、三年前になされたクラグマンらによる請願の一端が実現したことになる。

万博の実現に展覧会の時代の到来を目の当たりにした産業芸術家たちは、当然ながら展覧会の実現に重きを置くようになっていく。この万博の後、一八五八年、エルネスト・ギシャール〔図3〕を中心に、「産業芸術進歩協会」が活動を始めるが、産業館を管理する「発明家産業芸術家協会」の会長であったテイラー男爵の支援を取り付け、展覧会の開催場所を確保すること

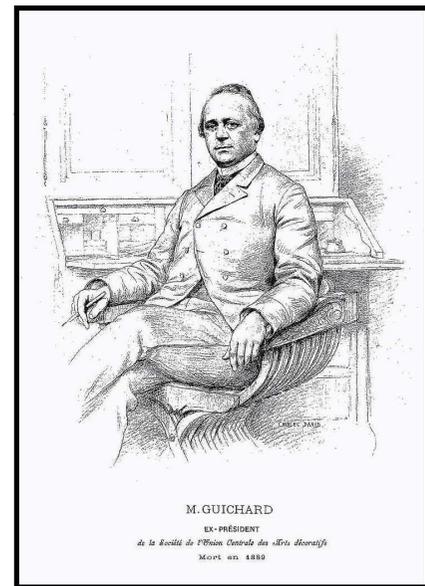


図3 | シャルル・ダヴィッド《エルネスト・ギシャールの肖像》
1888-1889年頃

会は、「他から顧みられず、自らについても無知な芸術を定義する」¹⁷⁾ことが意図されているとのメッセージが発せられている。具体的な展覧会構成は、「室内および屋外の装飾と関係のある芸術作品、芸術と直接に関係のある産業作品」という大枠のもと、(一) 装飾のおよび産業的な素描、装飾的な絵画および彫刻、(二) 芸術と関係のある工場製品および手工業製品、(三) 科学的な素描、写真、装飾品および手工業製品の複製、という三部門により組織された。

従来の万博の産業部門と比較して、農業や鉱工業関係の原料や製品、産業的な工場製品などの分野が一扫され、室内および屋外、つまり空間の「装飾」という具体的なヴィジョンが第一に掲げられている点に大きな特徴がある。分類において「装飾的」という語の付された素描、絵画、彫刻は、この空間装飾に関するものが想定されているのであろう。

この構成にはふたつの意図を読み取れる。まず、全体として産業製品の芸術性を高めること、そして、「装飾的」という概念を掲げることで美術と産業芸術との格差を埋めることである。たとえば、建築の装飾彫刻は無論のこ

と、浮彫りや装飾パネルなど、美術の範疇と重なりながらも、有用な目的をなす職人仕事とみなされてきた分野が、「装飾的な素描・絵画・彫刻」という、いわば条件付きで美術を標榜するカテゴリのもとに新たに位置づけられたことになろう。

このように、「装飾的」という概念のもと、芸術ジャンル間の壁を越えようとする試みを産業芸術の内部にみるることができるのである。目録中の参加規約においても、一箇所ながら、出品分類を一括りにした「装飾芸術 [art décoratif]」という呼称がみられる¹⁸⁾。公の場で自己を規定して表現する展覧会の開催が、「産業芸術」の概念を更新する契機として内側に働いたことは疑いない。

組織委員会は協会の会員により固められているが、展覧会の名誉総裁にはこの企画のバトロンといえるテイラー男爵が、審査副委員長には、帝立工芸技術学校の副校長で、メートル原器の生みの親であるアンリ・トレスカが、審査員の筆頭格には、ダヴィッドの弟子でアカデミスムの中枢にあったフランソワ・エドゥアール・ピコ、一八四八年より美術アカデミーの会長を務めていたセレスタン・ナントウイユら、数名の画家が迎えられるなど、諸芸術の統合が体裁面にも反映された。クラグマンもまた、審査員として展覧会に参画した。多様なジャンルから審査員を迎えたことについて、ラブリューは目録の中で、「審査員は、形態、色、つまり産業作品における芸術性、あるいは多かれ少なかれ、最も完璧なかたちで芸術家の考えが作品に表明されたやり方へののみ目を向けるのです」¹⁹⁾と記している。

目録によると、出品作家は計二〇七名。協会は出品者各々に対し、一カ月一平方メートルあたり五フランの参加費用を課した。他方で、組織委員会の策定した基本的な展示プランを基本とするとしながらも、特殊な展示や陳列を試みる場合は出品者の責任において行なうことを認めた。あくまで自身の責任においての参加を求める一方で、展示に際しては決裁の自由度を高めるといって、芸術家個人の立場を尊重する考え方が運営規則にも反映されている。

組織委員の考え方が一枚岩であったわけでは決してなく、たとえばラブリューは、「有用性の領域に入るなり、芸術は産業芸術となる」²⁰⁾と書いているように、社会思想家らしく、産業の発展と社会の進歩に芸術をどのように役立てるか、という立場を保持し続けた。ギシャールに代表される立場との違いは、この運動の流れを追ううえで念頭に入れねばならないが、展覧会の体裁面を通して、諸芸術の統合と芸術家の自発性の確立というふたつの大きな指針が、特に芸術を取り巻く諸制度の内部に周知されたことは確かである。それらの指針は、一八六三年の九月一〇日か

に成功している。そして、一八六一年九月十日から十一月一〇日まで、産業芸術進歩協会による「産業芸術展」が開催された。

この展覧会については、現状で確認される限りであるが、雑誌や一般紙において関連記事がみあたらず、展覧会の輪郭と性格を知るには、目録がほぼ唯一の資料となる。ただし、自発的に企画された展覧会らしく、この目録はいわば産業芸術家たちのマニフェストの側面をそなえており、そこから運動の理論的な性格を読み取ることができる。

組織委員会の議長をギシャールが務める一方、目録中のふたつの文章はいずれも、事務局長を務めた思想家のテオドル・ラブリューの名で掲載されている。そのひとつ、出品者および協会員に向けた序文冒頭で、この展覧

ら一二月一二日まで、同じ産業館を会場に開催された次の展覧会において、制度の外部にまで及びうる、よりいっそう高い訴求性をそなえることとなった。その前年、フランスは第二回ロンドン万博という試練を経験したためである。

一八六三年の産業応用美術展の意義

ギシャールを筆頭に、組織委員会の主要な顔ぶれを変えることなく開催された産業芸術家による二回目の展覧会では、まず展覧会名が刷新された。「産業応用美術展 [Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie]」という名称は、Beaux-Arts の概念の拡張のうちに、あたかも運動の足場を産業から美術に移しきったかのようなのである。それを裏づけるかのように、組織委員会からラブリューの名は消えている。サロンの美術展と同時期に開催していることからすると、それと対のイメージを強めようとしたとも受け取れよう。

審査委員会には二年前の展覧会の際には皆無であった批評家が名を連ねた。エルネスト・シエノー、ポール・ダローズ、そして『ラ・プレス』紙への寄稿者で [BURTY (CH.)] とあるのは、フィリップ・ビュルティイのことであろう。ほかにも、『ル・ペイ』紙、『ロビニオン・ナシオナル』紙、『ラ・パトリ』紙、『ル・シエクル』紙、『ラ・フランス』紙、『デバ』紙の編集者が加わっており、前回は不十分であった世論の喚起が意識されたことがわかる。

展覧会目録の冒頭には、ナポレオン三世の言葉が、あたかも運動に対するお墨付きであるかのように掲げられた。「不断の情熱をもって実行される個人の主導により、政府が国家の活力を推し進める唯一の存在であることから免れることができる。『中略』各個人において、美と用をなすあらゆるもののために、力強さに満ちた自発性を増進せよ。それがあなた方の務めである」¹¹¹。

これはそもそも、一八六三年一月二五日に開催された、前年のロンドン万博への出品者に対する褒賞式での皇帝の言葉である。引用がなされた事情としては、「個人の主導」や「自発性」という言葉が芸術家たちの意識を後押

しすることになるとともに、運動の指針に正当性が得られるということも働いたのであろう。ただし、この引用は、意図的な編集を経たものであった。

翌一月二六日付の一般紙、たとえば『ル・シエクル』紙には、このナポレオン三世の演説の全文が掲載されている。全体にわたり、フランスの権威の顕示に貢献した出品者への称讃と感謝の念が述べられてはいるが、めざましい成長を遂げたイギリスにフランスは做わねばならないという論調で締めくくられていた。引用部についても実は、前半はイギリス社会に対する賛辞の一部であり、中略を挟んだ後半は、それを受けての自国の芸術家に対するアジテーションをなしていた¹¹²。ナポレオン三世は、一八三〇年代末、亡命期の一時期をロンドンで送っており、イギリス社会に対する親近感を隠さなかった。一八五〇年代に始まるオスマニザシオンの名で知られる都市改造計画においても、随所でロンドンをモデルに取り込んでいた。

この時の目録の文責は、個人名ではなく、組織委員会の名に帰されており、この引用も実際に誰の意向が働いたのか、明らかではない。ただ、この編集の意図はおそらく、イギリスへの追従というかたちは決してとらずに、自分たちの活動に保証をもたらす文言のみを皇帝の言葉に借りることにあったと考えられる。

「個人の主導」と「力強い自発性」というスローガンに違わず、展覧会の内容は革新的なものであった。「産業応用美術」の概念のもと、建築、彫刻に始まり、美術に関する書籍や挿絵本にいたる、計二二の分類による基本展示に加えて、出品者たちの芸術家としての意欲や競争意識を刺激する仕組みが新たに作り出された。

目録によると、会場の産業館の地上階には、近世以前の製作物をモデルとした作品が、二階の大広間と庭園側のすべての部屋の壁には、国の調度品倉庫や高位聖職者たちにより貸し出されたタピスリーが飾られ、回顧展示として位置づけられた。また、複数の出品者には特に大きな空間を与え、現代の優れた仕事が紹介された。回顧と現代というふたつの柱を作ることで、展覧会は歴史的な視点に貫かれることになり、現役の芸術家たちの仕事のアクチュアリティを常に問う場となったのである。

他方で斬新であったのは、パリと諸県の素描学校の学生による素描と彫刻の展示が設けられた点である。組織委員会は、将来を見据えた試みと位置づける一方で、「わが国の素描学校の重大な問題を学ぶ機会を人々に提供するよい

機会となるう」¹³と、やや残酷ながら現状の問題として公の目にさらすことで、教育制度への世論の意識を喚起することも目的としていた。

第二回ロンドン万博を経て、フランスでは、イギリスとの産業の発展状況の差を素描教育の充実度の差に帰する論調が目立った。アングルに学んだ画家のセバステイアン・コルニユは、ロンドン万博を視察後、ナポレオン三世に建白書『ナポレオン三世美術館についての報告』¹⁴を提出しているが、その中でコルニユは、イギリスの産業芸術の発展の背景のひとつに、七〇〇校以上もの素描学校が存在することを挙げている。その計画は、サウス・ケンジントン博物館をモデルとする、産業芸術のための美術館の創設とあわせ、教育改革のひとつとして、パリおよび各県の無料の素描学校の改革を行なうというものだった。

産業芸術の振興のための素描教育の重要性は、すでに第一回パリ万博の次の年、一八五六年に刊行された画家のレオン・ド・ラポルドによる第一回ロンドン万博に関する大部の報告書の中で、イギリスの現況を踏まえてフランスの今後とるべき施策のひとつとして提言されていた¹⁵。「機械は芸術なくしてはなにもでもない」との立場をとったド・ラポルドは、芸術は産業をいわずば善導する役割を果たすべきで、そのうえで効果的なのが素描であると考えていた。

かつてクラグマンが展覧会制度の創設を訴えたのと同様、この素描教育の問題についても、アカデミスムの立場から産業芸術を取り巻く環境を改善するための提言がなされたのである。そして、それらの声に呼応する動きをいち早く見せたのは、訴えを受けた国家ではなく、在野より立ち上げられた芸術家団体だったのである。『両世界評論』誌の一〇号で、作家にして画家でもあったアダルベル・ド・ボーモンは書いている。「イギリスがわれらに示してくれた産業芸術の学校にみられる美しい動向は、今日のフランスではどこに見られるであろうか？ 一八六三年の展覧会がそれを見せてくれた。というのも、国中の学校をこの産業のコンクールに呼ぶという、幸福な、そして奨励されるべき考えに出会ったからである。ああ、フランスは、一〇年前にイギリスが自らに認めたことを、身のほどをもって知ることになるに違いない。それはつまり、現状の産業芸術の教育は、完全に立て直さねばならないということである。自然と巨匠の研究は、実りのある唯一の取り組みで、イギリスにおける実に重大な成果により知られるところ

となったが、シャンゼリゼに展示されている学生の素描には、これらの痕跡は実に乏しかたちでしか見出されないのだ」¹⁶。

この展覧会は、およそ九〇日間の会期で有料入場者数一十万人余り、総計でおよそ二〇万人を動員し、前回の約七倍にあたる三万二千フランの収益をあげた。多くの新聞や雑誌も、進取に富んだ趣向を評価するとともに、興行としても十分な成功ととらえた。

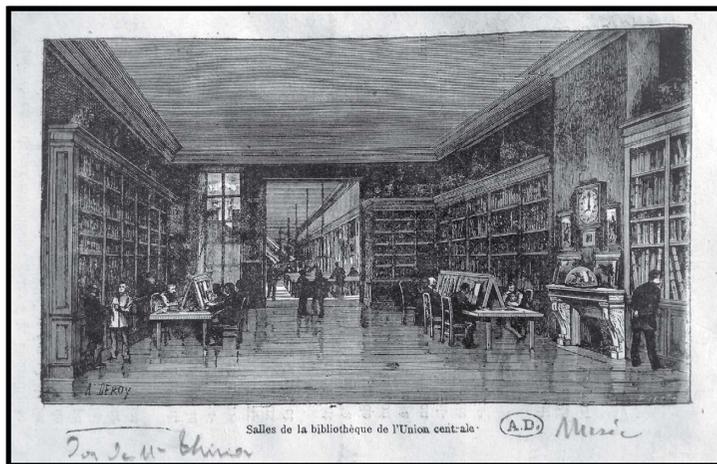
ただし、組織委員会がテイラー男爵と結んだ取り決めにより、前回と同様、収益はすべて発明家産業芸術家協会のものとなった。このことが一部の出品者の反発を高めることになり、展覧会閉幕から一カ月を経た一八六四年一月、二〇名ほどの出品者が協会の本部に押しかけ、先の展覧会で受けたメダルを返上するとともに、会員から募金を集めて、ギシャール以下の組織委員に報いたいとする訴えへと発展した¹⁷。一部の批評においても言及されていることであるが、自発的に催された展覧会にもかかわらず、皇帝以下の皇族や大臣が自らの名で褒賞を行なうという事態が続出したこと、また、産業芸術分野の出身でない芸術家による短絡的に映る出品作が褒賞を受けるなど、協会の中核をなす理念と公にもたらされる成果との間に齟齬が生じ始めていたのである¹⁸。

この出来事が協会内部の一同団結をいっそう促すかたちとなり、同年三月一六日に「産業応用美術中央連合」が創設されたのである。本部の置かれたマレ地区のロワイヤル広場は、産業芸術や手工業の従事者が多く住む職人街、フォーブール・サンタントワヌ地区とは目と鼻の先で、組織の新たな出発にあたり、あらためて基盤に位置づけられた存在を物語っていた。

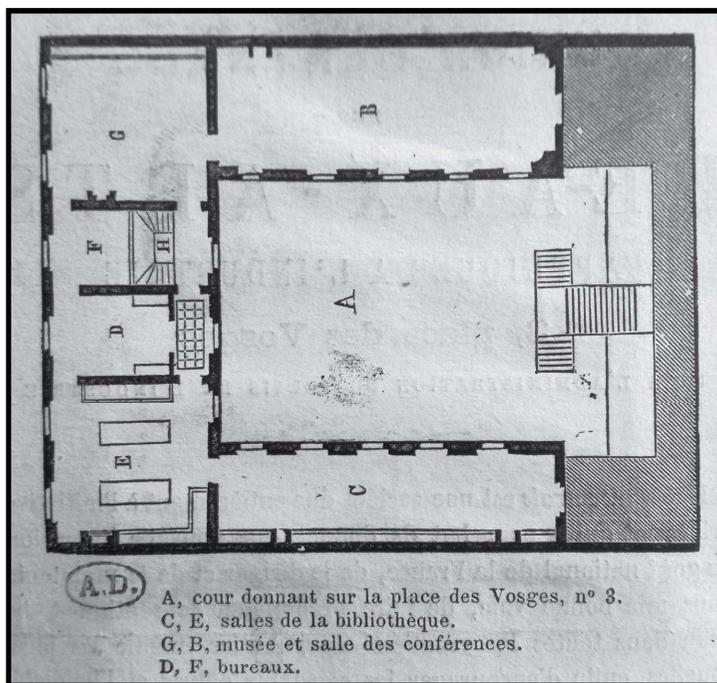
そして、本部の入った一五番地の建物は、図書室「図4」をそなえるとともに、最初の二部屋を美術館に割り当てた「図5」。前年の展覧会に出品された会員による作品をはじめ、過去にフランス国内で製作された名品のみならず、ヨーロッパや中東、極東など海外の工芸作品もコレクターや愛好家から借り出された。先んじて展覧会において体现された歴史的視点のみならず、民族学的見地もまた内在させながら、三カ月ごとに展示内容を変えていく常設の美術館が、中央連合の創設から約半年後、九月二〇日に開館を迎えた。その日に美術館を訪れた批評家のフィリップ・ビュルティは、開館展示を「資料としての的確さにおいて、そして比較の観点においても、はかりしれない価値」と

図4 |
産業応用美術中央連合の図書室
1874年頃

図5 |
産業応用美術中央連合の施設図
1874年頃



4



5

讀えたるうえで、その記事をこう締めくくっている。「この展示の創設は、フランスにおいてはたいへん稀なことに、全面的に個の主導へと帰されるかたちで、そしてまったく大衆的な目的において、実現されたのである」¹⁹。

中央連合の創設した美術館は、図書館はそなえていたものの、学校は併設されなかった。

他方、同時期に行政的な文脈で構想された美術館計画のほとんどは、図書館と学校の機能をそなえた教育機関としての美術館という、従来の制度モデルに沿うものであった。前身の組織から始まった展覧会活動をたどれば、中央連合の美術館の創設にあたっては、特に展示という機能の追求が原動力となったことがわかる。そこに、芸術家の主導した一連の活動の独自性を認めることができよう。中央連合が出发点と位置づける一回目の産業応用美術展の行なわれた一八六三年は、サロンの落選者展が初めて行なわれ、前後のパリ万博では、クルーベとマネが自主的な個展を開いている。大衆社会において展覧会は、既存の制度に対抗する武器として広く共有されつつあり、産業芸術家たちはそれをいち早く活用することに成功した。

ただし、芸術家たちの自発性と主導性の表現であるこの美術館を、その後、当の芸術家たちがどこまで自分の場所にできたかという点、それは疑わしい。愛好家の存在感の増大や美術史学の進展を受け、中央連合の美術館は世紀末、歴史主義への傾斜を強めていき、芸術家との結びつきを失っていくことになる。二〇世紀初頭にまで及ぶ美術館をめぐる混沌は、生きた装飾芸術家にとって美術館はどのような場所であり得るのか、という問いを映し出しているものである。

註

島本英明（しまもと・ひであき）

パリ・ナンテール大学大学院に在籍。専門はフランス近現代美術。

*1 デボラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー—フランス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香・松岡新一郎訳（青土社、一九九九年）。Debra L.

- Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (University of California Press, 1989). 天野知香『装飾／芸術——一九二〇世紀フランスにおける「芸術」の位相』（ブリュック、二〇〇一年）。「フランスでも近年「art social」という枠組みのもと、大革命後から二〇世紀の戦間期までを射程に、芸術と社会との緊密関係の諸相を探る研究が、国立美術史研究所を主な拠点に行なわれている」。
- Yvonne Brunhammer, *Le beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs* (Gallimard, 1992), 15.
- *2 Neil McWilliam, Catherine Méneux, et Julie Ramos, dir., *L'Art social en France: de la Révolution à la Grande Guerre* (Presses Universitaires de Rennes et Institut national d'histoire de l'art, 2014) 所収の議論を詳しく。
- *3 Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, dir., *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014.
- *4 *Ibid.*
- *5 *Exposition Universelle de 1875. Le système de classification adopté par la Commission impériale: précédé d'une nomenclature alphabétique des produits de l'agriculture, de l'industrie et de l'art, indiquant, pour chacun, la classe et la section auxquelles il se rapporte, à l'usage des exposants, des comités et des jurys* (Chez Henri et Charles Noblet, 1875), 75.
- *6 *Exposition des arts industriels au Palais du l'Industrie autorisée par leurs Excellences le Ministre d'État, et le Ministre des Travaux Publics, de l'Agriculture et du Commerce, 1861. Catalogue publié par la Société du Progrès de l'art industriel* (Imprimerie Vallée et ce, 1861), 11.
- *7 *Ibid.*, 2.
- *8 *Ibid.*, 18.
- *9 *Ibid.*, 13.
- *10 « L'initiative individuelle, s'exerçant avec une infatigable ardeur, dispense le Gouvernement d'être le seul promoteur des forces vitales d'une nation.. Stimulez chez les individus une spontanéité énergique pour tout ce qui est beau et utile. Telle est votre tâche. » *Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie* (Ancienne Maison Bénard, 1863), 5.
- *11 『レ・シエント』紙の記事によれば、引用文で省かれた部分には「中略」イギリスにおいて「こうしたまばらしい活動と完全な独立自主が存在しつづけるのは、こうした諸条件によつてのみである。フランスもまた、完全な自由の確立には欠かせない基礎を強固に果たした日には、それと到達し得るべきであろう。したがって、有益な諸手本に倣うことに努力を傾けようではないか。政治と商業に関する健全な教義を弛むことなく、体面と豊饒を享受。若び不滅の同じ理想（「一致団結」なのだ）」と云ふ声明を相対する。*「Distribution des récompenses aux exposans français, " in *Le Siècle* (lundi 26 janvier 1863).
- *12 *Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie*, 78.
- *13 Sébastien Cornu, *Rapport concernant le musée Napoléon III*, 1862, in Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, dir., *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014.
- *14 Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1871. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur* (Imprimerie impériale, 1876), vol.8, 635-676.
- *15
- *16 Adalbert de Beaumont, "Les arts industriels en France et l'exposition de 1863," in *Revue des deux mondes*, t.47 (octobre 1863), 49-64.
- *17 *Histoire sommaire de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie suite des rapports du jury de l'exposition de 1865* (Union centrale, 1866), 11-14.
- *18 Alfred Darcel, "Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie: Distribution des récompenses," in *L'illustration, journal universel*, (samedi 26 décembre 1863).
- *19 *La Presse* (mercredi 21 septembre 1864).