

機械の美学と写真

——大戦間期フランスにおける芸術と社会——

山本友紀

はじめに

両大戦に挟まれた 20 年間は、写真や映画というメディアが芸術に最も大きな変革をもたらした時期である。生物学や天文学といった自然科学の分野における科学機器の技術的な発展に可能性を感じ、それを頼りに新たな造形的方向を打ち出す動きは、とくにドイツのバウハウスの芸術家たちの活動で顕著に示していた¹。その一方、フランスでこうした「ニューヴィジョン」に見られるようなカメラの「機械の眼」が映し出す客観的なイメージへの関心が広がりを見せるのは 1930 年代になってからである。それは、第一次世界大戦後のフランスで、作品の自立性やオリジナリティを重視する伝統的な美術観が、美術のヒエラルキーのなかで機械的手段を下位に位置づけてきたこととも関係がある。

こうした状況にあって、ピュリスムやフェルナン・レジェは、機械の美学を提唱する立場から、早い時期から写真の新しい視覚的表現に関心を寄せていた。本論文では、フランスにおける写真とモダニズム芸術の内的関係を示す一事例として、写真と機械の美学とむすびつきを考察することにした。そのなかでは、写真の経験に支えられた近代の知覚や認識の変革が、1930 年代という芸術の「社会性」が求められた時代において、特異な自然観へと接ぎ木された可能性も指摘することができる。

¹ ラースロー・モホイ＝ナジなどの 20 世紀前半の前衛芸術家たちが、芸術と科学テクノロジーの密接な結びつきを生物学的な基盤のうえで図ろうとしていたことについては、オリバー・ポーター編『生命中心主義とモダン・アート』(Biocentrism and Modernism, Ashgate, 2011) で詳細に論じられている。ジェニファー・マンディの博士論文 (Jennifer Mundy, *Biomorphism*, Courtrauld Institute of Art, University of London, 1987) は、シュルレアリスムにおける、有機的で生物を思わせるいわゆるバイオモルフィックな形態を積極的に造形に取り入れる動きをとりあげている。

1. 機械時代における写真の眼差し

第一次世界大戦後、アメデ・オザンファンとル・コルビュジエは共同で 1918 年 11 月『キュビズム以後』という理論的著作を出版し、キュビズムを批判的に継承した。彼らは、合理的で秩序付けられた芸術の再建についての問題に取り組む必要性を強調しピュリズムを創始した。ピュリズムは、1920 年代のフランスで前衛芸術を主導したグループとして、無意識の世界の探求へと向かったシュルレアリスムとは異なる視点から写真の力を自らの美学的プログラムと結びつけた。

ピュリズムは科学的法則に深い関心を示し、形態と色彩の感知を支配するこれらの法則を基盤としたうえで、絵画が引き起こす反応を推定してはじめて、「より高度な精神的状態」へとその観察者を導くべく、「何よりも感覚と精神の普遍的特性を対象とする芸術」を志向した²。1930 年代における前衛的な芸術家たちの例にもれず、彼らは新しい社会の構築を目指した。だがその一方で、彼らは美術史そのものに「進化」の概念を導入し、現在の美術を過去との連続性のうちに位置づけるなかで、機械が提示した新しい分析的視点を現代的な諸活動を解明するための糸口として注目した。彼らはまず、人間の身体を「自然淘汰の産物」として捉え、「進化の全体的な歩みは、純粋化の働き」であると考え³。この「自然淘汰」の概念はダーウィンの進化論に則ったもので、その自然の法則が人間の生産の分野における進化をも説明するものとして提唱したのが「機械淘汰」の概念であった。ピュリズムはこの「機械淘汰」を、科学技術の発達に伴って生み出される機械以外に、ありふれた日常品にも適用し、淘汰の法則に従って最終的に行き着いた形態を備えた「典型的オブジェ（オブジェ＝タイプ）」に調和と秩序を見出した。ピュリズムは自然と人間に共通する普遍的な宇宙の原理を突きとめようとしたのである。

「典型的オブジェ」に備わるそうした美的価値を映し出すために、ル・コルビュジエは写真を積極的に利用した。写真はある被写体を日常的な空間から写真の空間へと移し替えることで、そのものが持っていた意味から解放する機能を持つ。コルビュジエがこうした現実の次元から切り離された写真のイメージがもつ固有の説得力を活用した例は、『エスプリ・ヌーヴォー』誌に掲載された、作者不明の数々の写真に示されている。そのなかでもギリシアのパンテオンとスポーツカーの写真はその時代・地域・社会的な背景から解放されて併置されることで近代テクノロジーの産物が歴史的な美術作品と同様の秩序と造形的価値を備えているこ

² Amédée Ozenfant et Charles Edouard Jeanneret, « Le Purisme », *L'Esprit nouveau*, Paris, n° 4, janvier 1921, p. 386.

³ *Ibid.*, p. 374.

とを視覚的に訴えている(図1)。コルビュジエにとって、写真は「もの見ない眼」を覚醒するためのメディアであった。

このように、写真がそれ固有の表現を持つ芸術手段として認識していた芸術家が、1920年代初期からピュリズムとも交流していたフェルナン・レジェである。レジェは1924年に制作した映画作品《バレエ・メカニック》で、クローズアップで映し出された日常的な事物がそのコンテクストから切り離されてスペクタクル性を獲得することを示していた。レジェは1920年代末、写真の新たな可能性を探求した「ニューヴィジョン」にも関心を寄せ、自身のアトリエに通うリトアニア出身のバウハウスの生徒モイ・ヴェールが1931年に出版した写真集『パリ』(図2)の序文を書いている。レジェはこの写真運動を起こしたラースロー・モホイ＝ナジやエル・リシツキーに言及しながら、「身边に遍在し、無数にある」「美的価値」に「客観性を備えさせるために」、「改めて発見し、切り離し、縁どる必要がある」と述べている⁴。本来の意味から切り離された物体は、「当然の結果として客観的なものとなる⁵」のである。この言葉にはルネッサンス以来持続してきた遠近法に象徴される古典的な人間中心の世界観に異議を唱えてきたレジェの立場が反映されている。彼にとってバウハウスやロシア構成主義の活動から生み出されたそれらの写真作品は、かねてから主張していたオブジェの魅力を再確認させるものだった。

ピュリズムとレジェは写真を芸術作品としてではなく、一つの手段としての機能を果たすものとして認識し、美学的言説の中へと組みこんでいったと言えるだろう。

2. 自然の法則

レジェとル・コルビュジエのこうしたオブジェへのアプローチはル・コルビュジエのもとで働いていた室内装飾家のシャルロット・ペリアンにも共通している。自身で写真を撮ることのなかったレジェが、これほどまでに写真に関心を持つようになった経緯には、ペリアンとの交流も深く関係していた。

ペリアンは最先端のテクノロジーや前衛的な映画などに魅了される一方で、自然にも興味を寄せ、レジェとル・コルビュジエの従弟にあたるデザイナーのピエール・ジャンヌレとともにノルマンディーの海岸、とりわけディエップの浜に「最高に美しい小石を探しに」行きった時のことを次のように回想している。

⁴ Préface de Fernand Léger au livre de Moï Ver, *Paris, 80 photographies*. Paris, Edition Jeanne Walter, 1931.

⁵ *Idem.*

小石、靴の切れ端、穴の開いた木切れ、馬毛のブラシ、海に揺られて気品を与えられた宝物で、私たちのリュックはいっぱいだった。フェルナンと一緒に、私たちはえり分け、眺め、写真に収め、それらがもっと鮮やかにみえるように水に浸したりした。いわゆる〈生の芸術〉である。堆積の順序によって、あるいは偶然によって自然に組み立てられた予想外のフォルムを求めて、原料回収倉庫地域やゴミ捨て場に出かける日曜もあった。私たちは彫刻家のセザールを嫉妬で青ざめさせるような圧縮された金属塊に出くわした⁶。

とりわけ、シャルロット・ペリアンが「生の芸術」と呼ぶオブジェの魅力は、「機械の眼」があつてこそ発見されたものであった（図3）。機械の眼によって映し出されたイメージは習慣的な知覚を宙づりにし、身近な存在を疎遠化する。その疎遠化によって、そのイメージは象徴的な意味合いを持つものとして立ち現れるのである。

ペリアンが写真を通じて見た自然のオブジェにおける「自然に組み立てられた予想外のフォルム」はそれ自体が固有の歴史を持つ高貴な主題そのものであり、同じ世界に生きる人間との相関関係を示すものだった。

人間はそれを取り巻く自然環境と共鳴すると同時に、自然環境は人間に反響をおよぼす。人間が人生においていくつもの段階を経る中で進展するのとまったく同じように、人間とともに自然環境も変転するのであって、その表出は固定されたものではなく永続的に成長していくのである⁷。

自然界の事物は、ペリアンをひきつけてやまない「拡大、変転、永遠の中にある世界⁸」が表出したもので、あらゆる事物の生成と消滅の象徴的な意味合いを持つものとして、機械の時代に生きる〈新しい人間〉の精神的な領域を形成していった。このような考え方は彼女が通っていたマルクス主義を標榜する労働者大学の講義でマルセル・プルナンが弁証法について説明した次の言葉に対する共感を示している。

弁証法は、自然を休息と不動の状態としてではなく、動きと永遠の変化、革新、たえざる発展の状態とみなす。そこでは常に何かが生まれ、発展し、何

⁶ Charlotte Perriand, *Une vie de création*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 105.

⁷ Charlotte Perriand, « L'art d'habiter », numéro spécial, *Technique et architecture*, n°9-10, août 1950, p.85. *Une vie de création*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998,

⁸ Charlotte Perriand, *Une vie de création*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 76.

かが分離し、消滅する⁹。

これと同じ時期、これらの写真に収められた自然のオブジェはレジェの制作活動にも影響を及ぼしていた。1934年4月にパリのヴィニョン画廊で「オブジェ、グワッシュ、デッサン」展で公開された作品にも示されている（図4）。そこで展示された、火打石、梨の木の根、ヒイラギの葉、胡桃の断片、肉片、コルク抜きなどのデッサンは、画家の興味の対象が自然界にも及んでいたことを示している。

このような機械の美学から一転して自然界のモチーフを中心とした作品へと移行する動きは、ピュリズムを創始したル・コルビュジエとアメデ・オザンファンのピュリズム以後の活動の特徴づけるものでもある。『エスプリ・ヌーヴォー』誌が廃刊となり、事実上ピュリズムの時代が終焉を迎えた1920年代半ば以降、ル・コルビュジエは「典型的オブジェ」に限らず、自然の世界に創造的価値を見出し、貝殻、小石、ひも、骨といった有機的形態をもつ自然物を集めていた。「詩的反応を起こすオブジェ」と呼ばれるそれらの物体を取り入れた彼の絵画は、機械の美学を追及する立場の変更を明示している。

1920年代にル・コルビュジエとともにピュリズムを創始していたオザンファンは、1928年に上梓した重要な著書『芸術』で、植物の切断面や原生動物の顕微鏡写真、あるいは宇宙写真などを用いて「自然」における秩序を例証している。オザンファンはジャン・パンルヴェの映像にも興味を示し、1920年代後半からすでに、科学や機械が明らかにした「自然」の世界に新しい調和的な特質を見出し、それを追求することで人間の感性へと訴えかける芸術作品をつくりだすことができると考えていた¹⁰。

近代以降の芸術において自然を参照する動きは、アール・ヌーヴォー様式の誕生に示されるように、19世紀末の装飾芸術の分野ですでにみられ、成長する植物のイメージが一つの定型化されたパターンとして導入された。これに対して、1930年代における自然界に対する関心は、映像技術の発達とも密接な関係にある点に一つの特徴点を見出すことができる。

ル・コルビュジエ、オザンファン、ペリアン、レジェそれぞれの制作活動に共通するのは、見えない生命の力という概念に形を与えるために、自然科学と芸術を創造という同じ原則に従うものとして捉え、カメラのような機械を自然や生へと到達するための装置とみなしたという点であろう。

自然の事物に向けるそうした眼差しは、ピュリズムが示した機械の美学と必ず

⁹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁰ Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry & Cie, 1928.

しも対立しているわけではない。科学を通じて新しい世界を発見し、生命の底流に流れる「宇宙の法則」についての神秘主義的な理解を否定する立場は一貫している。ピュリスムの機械の美学が進化論をモデルとしていたことにも示されるように、20世紀初頭の前衛的な動きにも「自然」の世界に新しい調和的な特質を見出そうとする姿勢はすでに内包されていた。彼らの自然観は、外界としての自然愛好、自然描写ではなく、生成原理のロゴスとしての自然のとらえ方が介入していたと考えられる。それはいわば、これまで見過ごされてきた自然世界の描写を通じた「リアリズム」への志向を持つものであった。

3. ブリュッセル万博の「青年の家」

「リアリズム」は、まさに1930年代ヨーロッパにおけるあらゆる制作活動において重視された概念である。ウォール街での株価大暴落に端を発する世界大恐慌の煽りを受け、政治・経済・社会の複合的な問題に見舞われた1930年代のフランスは「文化の危機」と呼ばれる時代を経験しており、それまでになく芸術の「社会的」な意味が問われたのだった。進歩主義的思想を持つ芸術家たちは、新しいテクノロジーと芸術の間を架橋しながら新しい社会、ひいては新しい生活スタイルを提示するための統一的なヴィジョンを探ろうとしたのである。

ペリアンが1929年、近代社会に生きる〈新しい人間〉について述べる次の言葉も、こうした文脈において解釈されなければならない。

わたしは〈新しい人間〉という言葉で、科学的思考に通じていて、自分の時代を理解しながら生活する人々という意味で用いる。彼らは飛行機、大型客船、自動車を利用することができる。スポーツは健康を維持し、家は憩うためにある。スポーツは機械の時代において健全な生活になくてはならないものだ¹¹。

このような〈新しい人間〉の考えに呼応するように、1933年のCIAM（近代建築国際会議）ではアテネ憲章が採択され、ル・コルビュジエの「輝く都市」の理念に基づいた、都市を「住む、働く、憩う、移動する」という観点から捉え直す方針が明確化された。1935年のブリュッセル万国博覧会のフランス部門として展示された「青年の家」はこうした〈新しい人間〉の生活スタイルのコンセプトを具体的な形で示したものとして重要な位置づけが与えられる（図5）。「青年の家」

¹¹ Charlotte Perriand, “Wood or Metal”, *The Studio*, London, April 1929.

は勉強室、体育室、寝室と浴室をあわせた部屋で構成されたスポーツマンを想定した住居モデルで、ル・コルビュジエ、ペリアン、ルネ・エルプストやルイ・ソニョなど現代芸術家連盟（UAM）の会員有志が手掛けたものだった。

ルネ・エルプストがデザインした体育室にはレジェのスポーツを賛美する壁画が架けられ、それに隣接してルイ・ソニョによる勉強室が設けられた。そこでは機能性を重視しながらも、例えばペリアンはひじ掛け椅子にガラスやアルミなどの新素材ではなく木材と藁といった自然のテクスチャーを持つ素材が用いられている。木材より金属の優位を唱えていたペリアンは「木材と金属の間に障壁、矛盾がないと理解した¹²」と述べているが、このような機械的世界と有機的世界の親近性に対する認識は、壁面に固定された棚板にクジラの背骨と火打石といった自然が創造した有機的なフォルムが陳列されていることにも示されている。さらに、その壁に掛けられたレジェの《アロエのコンポジション》は、彼のバイオモルフィックな形態を導入した絵画制作の一時期を示していた。ペリアンはこの展示に関して「素材、技術、象徴的オブジェ、様々な感性、自由を美しくまとめ上げる」ことで「時代に合わせた青年の巣を創造すること」ができた¹³と述べている。この青年の部屋に設けられた勉強室と体操室は、それぞれ精神と身体をそれぞれ象徴するもので、身体的な運動を通じて人間性を取り戻すことを提案していた。自然界に対する新たな眼差しは、1930年代の現実世界へのアプローチの仕方に対する大きな転換期にあつて、造形芸術における豊かな着想源にもなっていたと言えるだろう。

このスポーツというテーマは、1936年に成立した人民戦線によってもたらされることになる文化革命を通じた新しい生活スタイルの誕生を予兆している。というのも、身体運動と幸福とを結びつけて考える立場は、人民戦線時代に「スポーツと余暇の組織化のための国務次官」を務めた社会党員レオ・ラグランジュが余暇の政策を概説した際に掲げたテーマの一つをなしていたからである。そのなかでも、「喜び」、「尊厳」、「若さ」、「幸福」、「健康」は、ラグランジュの演説で幾度も繰り返された言葉で、「幸福」は工場での労働によって奪われた喜びの感覚を回復するという意味で精神的なものであると同時に、フランスの民衆の健康を改良する肉体的なものでもあった。人民戦線は文化的な生活の中心に左翼的理念を置き、労働者たちに文化を享受させることを構想し、「見世物としてのスポーツ」から「大衆が参加するスポーツ」へとスポーツ観の転換をはかったのである。政府が行った余暇の組織化のなかでも、知的な分野よりも先に整備されたのがスポー

¹² Charlotte Perriand, *Une vie de création*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 76.

¹³ *Idem.*

ツや旅行の分野であり、文化とスポーツは同一の視点のもとに捉えられていた。

余暇がもたらした新しい生活スタイルは、労働条件や経済状況の改善だけでなく、労働者の心性の変革を伴って初めてもたらされる。だとすれば、「青年の家」はそのような新しい人間を想定した住居モデルであり、生活スタイルを方向付け、同時代芸術の成果、すなわち生活そのものにかかわる新しい芸術のあり方を例証するものであった。

おわりに—1937年パリ万博のフォトモンタージュ

これまで、写真を通じた新しい視覚的経験が建築や室内装飾の分野での意識改革に関わっていたことを見てきた。新しい社会の構築を目指す中で、写真は都市の中に生きる人間の生活を見つめ直すための新しい視点、すなわち「現在をとらえ、未来の道の識別を可能にする科学に基づく世界のとらえ方」を提供したと言えるだろう。

しかし写真はルポルタージュあるいはドキュメンタリー的な傾向を強めていくにつれ、現状の問題を取り上げるための手段となっていく。1937年のパリ万博の数々のパヴィリオンはフランスでもその傾向が顕著に示された一つの例として挙げることができる。

「現代生活における芸術と科学の国際博覧会」と呼ばれるパリ万博は人民戦線の文化的志向の実現であり、美術には大衆意識を反映するというよりむしろ、それを形成し再編成する役割が期待され、写真が効果的な表現として用いられたのである。その背景には、ソ連における視覚的プロパガンダがひとつのオブセッションとなっていた状況がある。とりわけロシア革命の直後には、識字率が低い社会においては視覚的プロパガンダが非常に有効な手段で、フォトモンタージュが頻繁に活用された。

しかしながら、写真とモダニズム芸術との内的関係が完全に断ち切られていない状況にあったフランスにおいては、1930年頃からドイツやソ連で展開されてきた写真への社会的なアプローチはいびつな形を見せながら導入されていくことになった。ここでは、ペリアンとレジェによって完成された農業館のフォトモンタージュを一つの例として取り上げることにしたい。

ポルト・マイヨーに設置された農業館は、美術の力を借りて農業大臣ジョルジュ・モネの政策の成果を展示するために設けられたパヴィリオンで、以前に人民戦線の農業政策宣伝の場として設置された農業省待合室のデザインを任されたペリアンはフォトモンタージュが効果的であることをすでに認識していた。というのも、「写真を切り抜き、いろいろに組み合わせることで、望みのままに写真に語

らせることができる。現実主義的な表現方法であり、実現が簡単で、理解しやすく効果的だ¹⁴」からである。

例えば「農業の繁栄なくして経済復興はない」といった文章が掲げられた入り口の両側にかけられた2枚のパネルには、写真を通じて農業に支えられた伝統的なフランスが工業の発展を促すという思想が反映されている(図6)。また、会場の奥にプレートとして掛けられた「集団協約」、「労働時間の制限」、「高齢労働者のための年金」、「家族手当」、「有給休暇」などの文言には、人民戦線政府がおこなった労働・社会立法によってもたらされた成果が盛り込まれ、ペリアンとレジェのフォトモンタージュは、そうした人民戦線の「近代化」プログラムがもたらした民衆の生活への影響、とくに有給休暇法による余暇の時代の幕開けを様々な写真の断片を配置することで表している(図7)。パネル中央の野薔薇の花を掲げる手は「歓喜の象徴」を表現し、草上で腹ばいになって読書する人、サッカーをする人、サキソフォン奏者、釣りや狩りをする人はくつろぎの場である田舎を表現し、空にはレジェの手によって加えられた抽象的な形態をなす雲が舞っている。

ここでの写真は、前衛的芸術家たちが実験的なやり方でフォトモンタージュに込めた、社会を寸断するような挑発的な意味内容とは異なる効果を担っている。レジェの写真の断片の扱い方やその背景を彩る鮮やかな色は、人民戦線の庇護下における田舎と都市、あるいは農業と工業とが結びついた空想的でユートピア的な世界が描かれている。ペリアンによれば、「〈レジェは〉リアルな写真と対照をなす抽象的なフォルムにダンスを踊らせた。それは一つの喜び、一つの祭り、当時、フランス人口の50パーセント以上を構成していた農民世界に対する感謝の行為になった¹⁵」。

ペリアンとレジェのフォトモンタージュは、ペリアンの言葉を借りるなら「写真と文章による〈視線を引き寄せ、精神を引きとめる〉カラーポスターの技法¹⁶」に依拠している。レジェのオブジェとしての本質を際立たせる写真の扱いは、自己の構成的枠組みに変化をもたらすものではあっても、方向性を変えるものではなく、絵画的な新しい視覚表現を求める造形意識の延長線上に位置している。その点ではこのフォトモンタージュはキュビスム的なコラージュの文脈内にあり、レアリズムへの志向に対応した芸術形式としての写真は、あくまでモダニズム芸術の枠内において取り扱われている。レジェは1936年のいわゆる「レアリズム論争」においても、絵画の「精神」を「現実世界」に根付かせることで、大衆にその「現代性」を理解してもらうことを追及し、「大量生産物や大衆の趣味に合う産

¹⁴ Ibid., p. 93.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibid., p. 91.

業的形態へと関わるのが現代の美学の骨子となる¹⁷」と述べていた。こうしたレジェの写真へのアプローチの仕方は、アラゴンが「挑発された絵画」でコラージュのカテゴリーを明確に二分したコラージュのカテゴリー自体を無効としているかのようである。

実際に、1920年代に発展を見せたドイツやロシアでの新興写真に対する関心の広がりやロシアでのプロパガンダとしての写真の使用に対する関心が同時に存在した。1930年代のフランスでは、フォトモンタージュに関しても教育、広告、プロパガンダの境界線自体が曖昧で、ナショナリスティックなイデオログたちは、宣伝者や広告社たちが消費社会における大衆たちに届けるために使用した方法と類似した方法を取っていた。

いずれにしても、写真の経験が知覚と想像力の新しい環境を形成する条件の一環をなしながらも、他方では写真は現実に関して特別で特権的な位置を占めているがために、その現実を再組織化することを可能にするこの上ない有効な手段であったということだけは確かだろう。

¹⁷ Fernand Léger, “La peinture et la cité”, « Les Besoins collectifs de la peinture », Abraham éd., *Encyclopédie française*, vol. 16, 1935, p. 70-76.

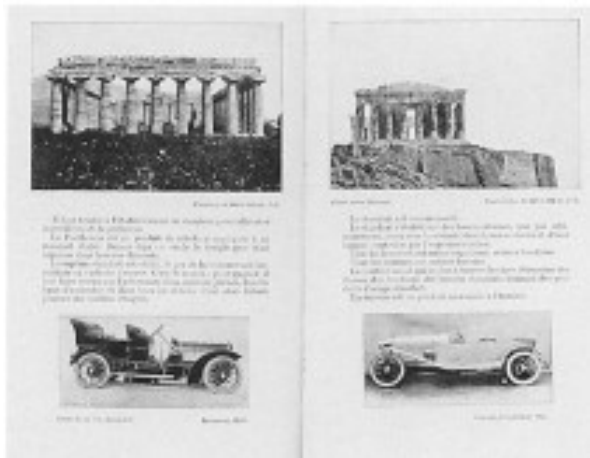


図1『エスプリ・ヌーヴォー』誌 10号(1921年)

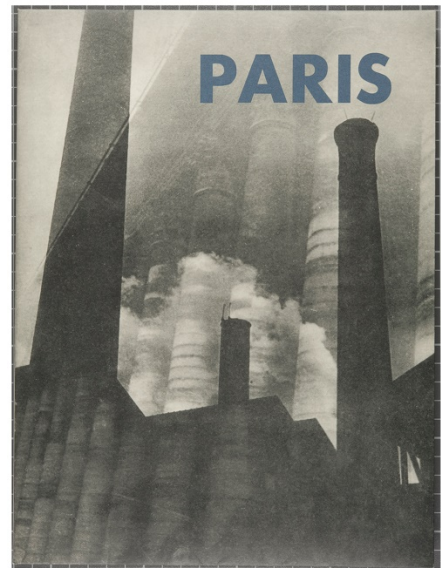


図2 モイ・ヴェール『パリ』1931年

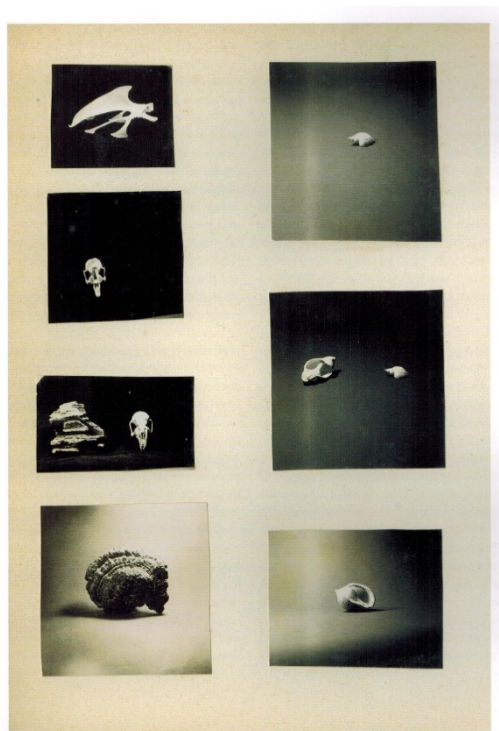


図3 シャルロット・ペリアンの写真



図4 フェルナン・レジェ「オブジェ・グアッシュ・デッサン」展(1934年)のパフレット

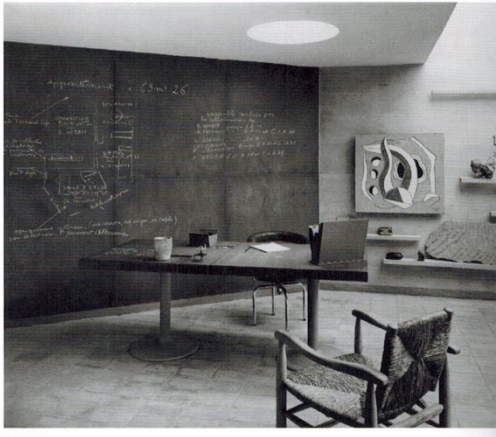


図5 1935年ブリュッセル万博 「青年の家」

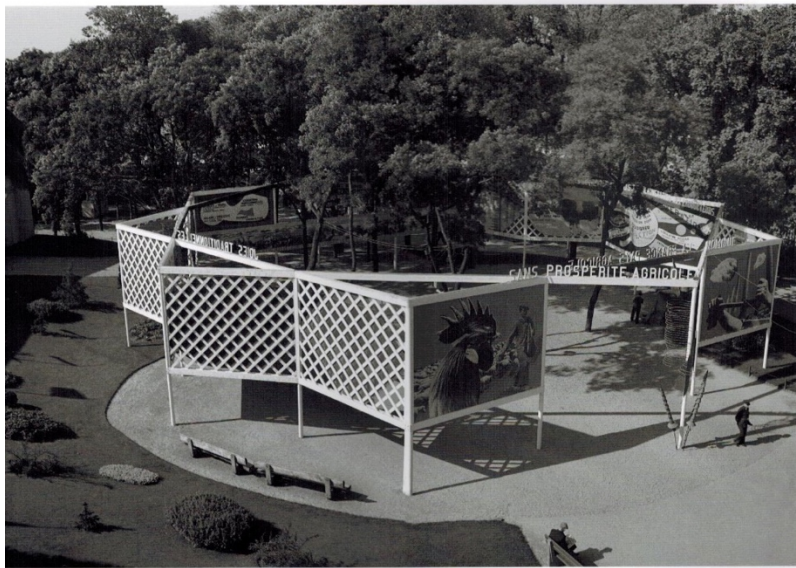


図6 1937年 パリ万博農業館外観

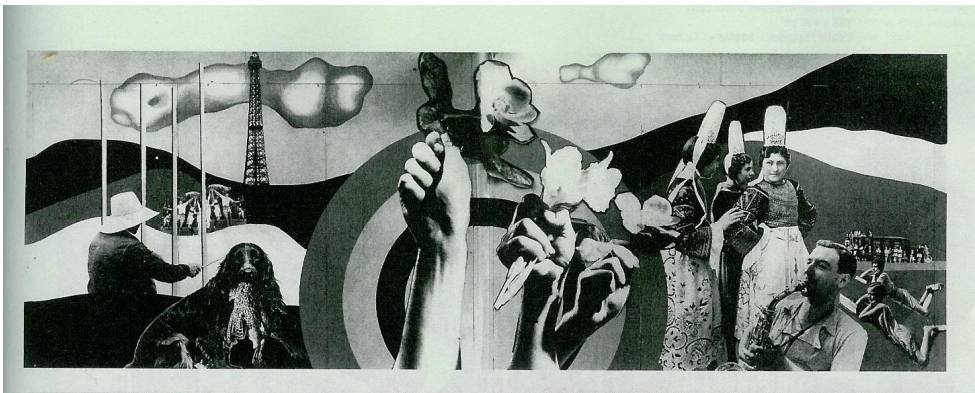


図7 1937年パリ万博農業館のフォトモンタージュ