

アール・デコ博100年

平芳幸浩（デザイン・建築学系 教授 美術工芸資料館 館長）

今年2025年は昭和百年ということで、世間は昭和回顧で賑やかであるが、アール・デコという名称の元となったと言われる博覧会「現代国際産業装飾美術博覧会 Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes」がパリで開催されたのもちょうど100年前の1925年のことであった。

この博覧会は、1925年4月28日から11月8日までパリ中心部で開催された。アンヴァリッドからアレクサンドル三世橋、そこからグラン・パレとプティ・パレまでが会場となる大規模なもので、19世紀までの手工業的生産から近代的機械生産への転換を図るべくデザイン面の革新を打ち出し、フランスの産業芸術と装飾芸術の振興（国際的優位）が目指された。博覧会のほとんどはパリの有名百貨店をはじめとする自国内の企業・団体によるパビリオンであったが、ヨーロッパを中心に21カ国が参加し、そのうち17カ国がパビリオンを建てて自国文化・産業の紹介を行った。

この博覧会がアール・デコの始まりとされるのは、幾何学的な線や形態を基本としたデザインが主流を占めたからであるが、この博覧会では、ル・コルビュジェのエスプリ・ヌーヴォー・パビリオンに代表されるような装飾性を排したモダン・デザインと、過剰に混濁的な装飾性を示すアール・デコ・デザインがぶつかり合っていた。デザイン史的な流れとしては、普遍主義的な構成主義モダン・デザインに対して局所的な意匠のパッチワークでもあるアール・デコは敗北し、再評価の機運が高まるのは1960年代以降まで待たなければならぬ。

工業の力の融合を謳うかのようにであり、ブルデルのポスターに記された「勤労と叡智によって“par labeur et par génie”」とも呼応している。ジラルルのデザインには、多様な煙突の羅列による三角構図、中央部分の上昇する動きと垂線の強調、全体のシンメトリーなどにアール・デコのなものが感じられるのも確かである。1901年生まれのジラルルは当時まだキャリアを積み始めたばかりで、アール・デコのな表現を取り込みつつ独自のスタイルを模索している時期であったのかもしれない。同じく工場をモチーフとした作画を行ったシャルル・ルポ（Charles Loupot, 1892・1962）は、アール・デコを代表するデザイナーのひとりと言われるようになっていく。この博覧会ポスター（図3）においても太く素早い描線で対象を簡潔に捉えるルポらしい表現が見て取れる。それでもなお、中間色の淡い色遣いや色面のエッジの揺らぎなど、アール・デコのグラフィック・デザインが未だ確立されてはいない雰囲気も漂わせていると言えよう。

この博覧会の組織委員会にも参加していたロベール・ボンフィス（Robert Bonfils, 1886・1972）がデザインしたポスター（図4）は他の3点と違ってハッキリと図案化されているのが見て取れる。使用されている色は赤と黒の2色のみ、花籠を担ぐ女性と背景は赤一色で刷られ、ガゼル（サバンナやステップに生息するウシ科の草食動物）のみが黒く塗られることでコントラストが際立つようにデザインされている（刷り色を代えて青と黒の2色という組み合わせもあったようだ）。花の部分にハッチングが用いられている以外は陰影表現はほぼ省略され、花籠、女性の胴体、下草へと大きな半円が反復する。花籠の中の薔薇が、博覧会のアイコンであったこと以外どこからモチーフが取られてきたのかは不明であるが、ギリシャのアンフォラの人物表現などの影響も想起させる意味では、古い時代の異文化からの引用というアール・デコの特徴を持っていると見ることが出来る。

興味深いのは当時の装飾的なデザイン様式が博覧会の名称からアール・デコとされて一般に流布するようになるのも1960年代後半のことであるということだ。つまり博覧会はアール・デコ様式を戦略的に打ち出したわけでも、ひとつの名前で括ろうとも思っていなかったのであり（そもそもアール・デコという名前には装飾芸術という意味しかない）、当時流行していた様々な意匠の総称として後付けられた名前ではないのである。それゆえ、アール・デコはその始まりを示す歴史的な作品（商品？）のようなものも存在しない。アール・デコ博は、アール・デコが始まった起源ではなく、アール・デコが「発見された」場なのである。

ここでご紹介するアール・デコ博のポスターも、そのような状況を物語っていると言えよう。ポスターのデザインが、明確にアール・デコと呼べるよう一定の傾向を示してはいないのである。博覧会のために制作されたポスターは4種、それぞれ異なるデザイナー（芸術家）によるものである。作画を手掛けた四人のうち最年長で当時最も著名であったのはエミール・アントワヌ・ブルデル（Emile Antoine Bourdelle, 1861・1929）である。彼は元来彫刻家であるが、ここで描かれた雄牛と羽根の生えた狩人（図1）はアール・ヌーヴォー期にすでに見られる簡略化平板化された対象表現ではなく、アカデミックな絵画表現によって表されている。同様に陰影による立体表現が用いられているのは、アンドレ・ジラルル（André Girard, 1901・1968）による群像描写である（図2）。噴煙を上げる工場の煙突を背景に杯を高く掲げる様は人間の叡智と

エジプトやギリシャ、日本を含むアジアなどの異文化からの装飾的引用というアール・デコの特徴が両大戦間のヨーロッパ諸国の帝国主義を反映したものであることも触れておこう。この博覧会は、フランスのみならず、ヨーロッパから参加した各国（全てではない）が植民地の風物や伝統工芸を紹介する場ともなっていた。そこにあらわれるエギゾチックな趣味（異国情緒）がもてはやされ建築装飾やグラフィック・デザインへと展開していくことになるのである。異国の伝統的な表現を近代産業のデザインとして積極的に採用するアール・デコとは、多様な文脈を横断する点でポストモダンのとも評されるが、その裏側には植民地の文化を吸収し自国の文化と同一化させる侵略的側面を併せ持っていることを見逃してはならない。

ちなみに、日本はこの博覧会にパビリオンを建てて数多くの工芸品を展示している。その詳細は日本産業協会がまとめた『巴里萬國装飾美術工芸博覧会日本産業協会事務報告書』に詳しいが、残念ながらヨーロッパのデザイン潮流とはかけ離れた前近代的な姿を提示したようである。瓦屋根の日本家をパビリオンとして建設し、その室内に伝統的な工法と装飾パターンによる工芸品が統一感なく並べられた。その結果、日本の工芸とヨーロッパのデザインとの落差は衝撃的なほど大きく、当時ヨーロッパに留学中でアール・デコ博の国際審査員も務めていた津田信夫は帰国後に工芸改革を進めていくことになる。この博覧会での失敗の反省から日本の工芸とデザインの近代化が実を結んでいくことになるのである。



図1
ブルデル、エミール・アントワヌ（現代国際産業装飾美術博覧会1925年）
1925・AN.209-46

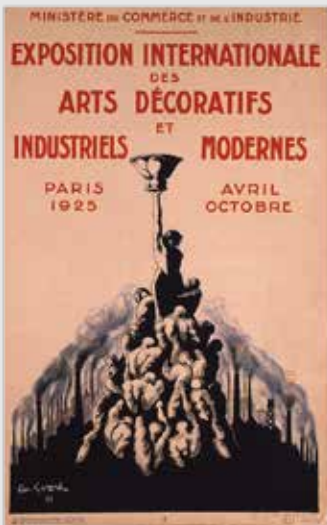


図2
ジラルル、アンドレ（現代国際産業装飾美術博覧会1925年）
1925・AN.209-45



図3
ルポ、シャル（現代国際産業装飾美術博覧会1925年）
1925・AN.209-44



図4
ボンフィス、ロベール（現代国際産業装飾美術博覧会1925年）
1925・AN.209-43