

戦争のエポック / 芸術のメルクマール
The Epoch of War / Monuments of Art

高島直之

TAKASHIMA Naoyuki

Ⅲ—1919▶▶▶▶▶1929

戦間期その1：
インターナショナルリズムと
「時代の原理」

1919

マルセル・デュシャンの1910年代のシリーズ作《階段を降りる裸体》は、螺旋階段のもつ、天空への上昇性と秘教的領域への降下性との、相反する象徴性を背後に置いている。そこに身体の運動する時間を組み込み、機械のエロティシズムを示唆することにおいて、絵画における「マシン・イメージ」を集約している。なぜなら「機械」とは、人間の身体機能を代替させる「機能性」に本質があったからだ。

この1910年代半ばにみるような機械の装置と総合芸術運動の結合による同時多発性は、世界戦争としての第一次大戦が、主権国家が宣戦布告して国際法に則って戦争を行なうような古典的形態を超越し、その国家的利害が近代的な産業主義の世界性の枠に取まらなくなったことを暗に示している。国家を超えて産業主義が国際的にリンケージしていくその大きな流れと、前衛芸術の総合的な運動とは相同的であった。実際、字義通りのインターナショナルな理念と指標が、大戦後の20年代に提示されていく。

その一例として、V・タトリンの《第三インターナショナル記念塔》がある。これはロシア革命の精神の祝賀とソヴェト・ロシアの経済発展を期するものだが、その「機械と技術」の崇拜において1889年パリ万博で建設されたエッフェル塔を意識し、それを凌ぐ400メートルの高さを予定していた。「生活の中へ芸術を」という意味を込めた「構成主義」という言葉が実践用語となったのは21年頃からであり、この塔はロシア構成主義の象徴となった。タトリンはこの高さ6.7メートル(6m70cm)の模型を1920年の革命記念日に公開した。上昇する螺旋の構造をもち、内部の構造を傾斜した主軸で吊り下げ、内部構造自体が動くようになっている。これは構造技術と経済的な理由から完成しなかった

が、この人間の解放を表現する螺旋体は、なぜかM・デュシャンの《階段を降りる裸体》の絵画構図とよく似ている。これを、タトリンのソヴィエト・ロシアは天空へ向かって垂直に無限上昇し、デュシャンの個的秘教性は無意識の深い底に降下する、というアレゴリーと見做すと、ロシア構成主義とニューヨーク・ダダの開祖との違いは暗示的である。

帝国主義国家間の戦争が終息して、1920年代は「東の間の春」とも言われたが、各国で内乱(革命、暴動、クーデター、ゼネスト)が打ちつづいたように、第一次大戦は戦後に「民族自決」の道を切り開いた。その一つの結果としてファシズムとスターリニズムの萌芽をみることになる。ともあれ、タトリンもデュシャンも、絵画・彫刻立体に関わる芸術家であり、その「マシン・イメージ」を映像的イメージとして移し、定着したことは明らかである。

だがインターナショナルの、まさにその国際性を具体的な原理とスタイルとして示したのは、建築家のル・コルビュジエであった。すでに立体派以降、幾何学的で単純なデザインが大量生産システムに適合するという考えが広まっていた。立体派の限界を内在的に乗り越えようとしたコルビュジエは、1920年に『エスプリ・ヌーヴォー』誌を創刊するのだが、その前の1910年代にドイツ工作連盟(DWB)のH・ムテジウスとP・バーレンスに会って理論的影響を受けている。それにもまして、第一次大戦の軍需産業の生産技術の実験と開発が、大戦後急速に成熟の度を深め、コルビュジエの経済法則に沿った「時代の原理の統一」が可能となったのだった。

DWBは、都市に大量に集中する大衆社会に対し、規格化と定型化を理念としてシステムの合理化をめざしたが、その一人W・グロピウスは

1919年に「バウハウス」の学校長となった。DWBの起源にあった国家の貿易振興策とは深く結びつかないが、システムの合理化においてそれを継承していった。1918年のドイツ革命、そしてドイツ帝国の敗戦・崩壊後のヴェルサイユ体制への国民の不満がつつくなかで、グロピウスの「バウハウス宣言」はドイツ文化の蘇生を謳うことにおいて、その初心にナショナルリズムの影をみてとれる。

1923年にこの学校の「舞台(ステージ・ワークショップ)」を担当したO・シュレンマーは、芸術とテクノロジー両方の感性を反映するパフォーマンス・プログラムを組み込んで、バウハウス運動の中心人物となった。ジャズ・バンドやパントマイム、舞踊やサーカスの祝祭性を導入し、《トリアディック・バレエ》などメカニカルな空間感覚を舞台表現として試行した。また同じバウハウスの教師L・モホイ＝ナジは、光学器材や反射設備、フィルムなどさまざまなメディアを集合させる「全体演劇」を構想し、彼自身は、フォトグラム手法の発見や、金属やガラスを組み合わせて光線を放ちながら壁や天井に巨大な動く影を映す、彫刻+機械装置の《光=空間調整器》(1922-30)をつくり、キネティック・アートの先駆となった。シュレンマーやナジの「マシン・イメージ」とは、伝統的な再現描写のもつ予定調和を避けて、受け手の期待を打破し、かつ、受け手自身が表現の生成に参加し、変形していくことを指していた。

[Photo Credit]

40—Succession Marcel Duchamp/
©ADAGP, Paris & SPDA, Tokyo, 2000

47—©MAN RAY TRUST/ADAGP, Paris
& SPDA, Tokyo, 2000

33, 51.— ©ADAGP, Paris & SPDA,
Tokyo, 2000