



両大戦間のヴィクトリア・アンド・アルバート・ ミュージアムにおけるモダニズム・デザインの受容

松本, 竜

(Citation)

表現文化研究, 1(2):85-97

(Issue Date)

2002-03-15

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002820>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002820>



両大戦間のヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムにおけるモダニズム・デザインの受容

The Victoria and Albert Museum during the Interwar Years: How did They Accept or Reject Modern Design?

松本竜 Ryu Matsumoto

概要

本稿は両大戦間におけるヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム(Victoria and Albert Museum, 以下V & A)の活動について着目し、とりわけV & Aがモダニズムのデザインに対してどのような反応を示したのか、その一端を明らかにしようと試みたものである。

これまでの研究の多くが示しているように、英国の産業を奨励することを目的の1つとして設立されたV & Aは、19世紀末から、同時代のデザインの振興という設置目的を次第に喪失し、インダストリアル・デザインへの劇的な評価が起きる1960年代末まで、同時代のデザインに対しては消極的な姿勢をとってきた。

そこで本研究では、従来あまり注目されてこなかった両大戦間のV & Aの活動に着目し、設立目的からの離反が進むなか、不本意ながらも近代運動に関わらざるを得なかったV & Aの両義的な姿勢をわずかながらも浮かび上がらせることが目的となっている。

キーワード: デザイン史、ミュージアム・スタディーズ、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム、モダニズム、近代運動、英国、20世紀

Abstract

This article focusses on the activities of the Victoria and Albert Museum during the interwar years in modernist context. According to some historical studies, the V&A, which was originally established in 1852 in order to improve British design, gave up its political and social role at the turn of the century and dramatically restarted their promoting policy on contemporary daily-used objects in the 1970s.

Therefore, the aim of this article is to examine why the V & A took their ambiguous attitude to modern design until the 1960s, mainly by analyzing some historical documents the V & A houses.

Keywords: Design History, Museum Studies, Victoria and Albert Museum, Modernism, Modern Movement, United Kingdom, 20th Century

はじめに

周知のように、V & Aは、英国で最大の工芸とデザインに関する国立ミュージアムであり、英国のデザインの振興に多大な影響をこれまで与えてきた。V & Aを対象とした研究は、1950年代から60年代にかけて勢いを得たヴィクトリアン・リヴァイヴァルの一環として、デザイン史学的関心からミュージアムの役割そのものが研究の対象になったことに端を発している。

しかし、これまでの研究の多くはV & Aの内部の関係者によって書かれたものが大半であり、インダストリアル・デザインへのV & Aの態度が記述される場合には、いかにV & Aがモダニズム・デザインを評価してきたかを述べたものが従来多く見受けられた。そのようなモダニズムを肯定する視点からV & Aが記述される場合、とりわけ1960年代以降におけるモダニズム評価の劇的な変化が関心の的となっていた。したがって、そうした歴史書からは、両大戦間はあまり重要でない時代という印象を受けることになる。事実、1960年代以前にあっては、インダストリアル・デザインは「ほとんど評価されなかった」とする一方的な記述内容にとどまり、両大戦間に関する詳細な分析はあまり見受けられない。

そこで、従来の記述の視点からすれば停滞期、もしくは無価値の時代とされるこの時期を再度検証し、モダニズムの価値観と保守的な価値観がぶつかり合っていたであろうと推量できる渾沌としたV & Aの相対的な姿を再発見することが本研究の目的となっている。

本研究を進めるにあたっては、主としてV & A内に設置されている国立美術図書館(The National Art Library)、および同図書館の一部門であるミュージアム・アーカイヴ、さらには大英図書館(The British Library)に所蔵されている文献を可能な限り使用している。

1. デザイン・リフォームからミュージアムの設置へ

1.1. 設立の経緯と活動目的

V & Aの歴史は19世紀中葉のデザイン・リフォームの

年代まで遡る。当時の英国は、輸出製品市場において、フランスをはじめとするライバル諸国に遅れをとっていたが、それは明らかに英国製品のデザイン水準の低下が原因であった。この状況に危機感をおぼえた英国政府は、1835年、美術と製造に関する下院特別委員会を設置した。委員会の目的は、「英国の大衆（とりわけ製造業に従事する市民）に美術、そしてデザインの原理についての知識を普及するための最善の手段を調査する」ことであり、2期にわたる聴聞会が開かれた。委員会は翌年に最終勧告を提出した。そこには、デザイン師範学校をロンドンに設立すべきこと、「人々をできるだけ励ますような公立のギャラリーを設立すること」²などが述べられていた。

1937年、委員会の勧告を受けて官立デザイン学校と地方校が商務省のもとに設立されたものの、ミュージアムの設立はしばらく実現されなかった。結局、1852年によりやがV & Aの前身となる「製品ミュージアム」がモールバラ・ハウスの2階に開館され、ミュージアムは1857年に「サウス・ケンジントン・ミュージアム」として現在の地に移転した。こうして、ミュージアムは、英国の産業におけるデザイン水準の向上に影響を与えるべく、「大衆のデザインにおける趣味の改善」と「機能製品への美術の適用」³を目的として活動を始めたのである。

1.2. 同時代の作品に対する関心の喪失

周知のとおり、サウス・ケンジントン・ミュージアムは国境を超えた同時代の工業製品を扱う点と、学生や一般大衆に対する活発な教育活動を行なう点で、世界中のミュージアムに多大な影響を与えた。ところが、ミュージアムの特徴の1つであった「同時代の作品への関心」が、19世紀末から急速に衰退し、次第に歴史主義的な立場からコレクションを形成するようになった。後に述べるように、その決定的な要因は1909年のV & Aの再編であったが、その伏線はすでに、19世紀末に起こったV & Aにおけるアール・ヌーヴォーの作品展示をめぐる論争のなかに存在していた。

V & Aは開館以来、博覧会で展示された同時代の作品を積極的に購入し、コレクションを形成していた。事実、1855年、1867年のパリ万国博覧会や、1862年、1872年のロンドン万国博覧会からも作品を購入している。しかし、このような同時代の作品の積極的な収集活動は1873年の初代館長ヘンリー・コウルの引退後、徐々に勢いを弱めていった。そして、19世紀末期の30年間は、V & Aにおける作品購入は外部の芸術諮問

委員会が代行するようになっていた。

V & Aが博覧会から最後に同時代の作品を直接獲得したのは1900年のパリ万博であった。この博覧会からV & Aは多数のアール・ヌーヴォーの作品を購入し、それらを展示したものの、激しい批判を受けることになった。この「V & Aの歴史のなかで唯一最も物議を呼んだかもしれない収集」⁴は、ボン・ストリート⁵の骨董商であり、パリ万博における家具部門審査委員会の副議長であったジョージ・ドナルドソンによって引き起こされた。彼はV & Aによって万国博覧会からの作品購入を委託された審査員の1人だったが、V & Aから受け取った500ポンドという、彼にとっては少なすぎる購入予算に失望した。そこで、彼は自費の数千ポンドを購入予算に加えて、芸術の「新たな動向」を例証するために38点のアール・ヌーヴォー様式の家具を購入し、そのコレクションをV & Aに寄贈したのである。そこにはマジョレッリやガレ（図1参照）、スピンドラーといった作家の作品や、ハンガリー、ノルウェー、ドイツの無名デザイナーの作品が含まれていた⁵。

V & Aは当初、この寄贈を大いに歓迎したのであるが、1901年にV & Aでそのコレクションが展示されるまでには、それらの作品はすでに厳しい批判的となっていた。そして最終的には、1909年にドナルドソン・コレクションがサウス・ケンジントンから、V & Aの附属館であるロンドン東部のベスナル・グリーン・ミュージアムに移されるという結末を招いたのであった。

ドナルドソンの寄贈をめぐる論争の結果、V & Aは同時代のデザインを扱うことに否定的な態度をとるよう



図1 エミール・ガレによる火格子（1900年）

なり、そしてついに、万国博覧会から直接作品を購入することをやめ、コレクションの大部分から同時代の作品を除外する方針を表明したのである。

もともと、このような傾向を決定的にしたのは、1909年のV & Aの組織再編に起因していた。この組織再編は、アシトン・ウェブの設計によるV & Aの増改築（図2参照）に合わせるかたちで、科学部門を分離させ、サイエンス・ミュージアムの独立を促した。これによって、「V & Aは初めて純粋に美術のミュージアムとなった」⁶のである。したがって、科学と芸術の融合産物としての工業製品は、どうやらその居場所を失ったようである。もともと、この再編にあたって前年にまとめられた報告書には、同時代の作品収集の中止がすでに明確に述べられていたのである。

1908年2月、V & A美術部門再編のための委員会が設置された。委員会は教育大臣のロバート・モーラントによって設置され、議長は翌年から館長となることになっていたセシル・ハーコート・スミスが務めた。そこでは、拡散し明確さを欠いていたこれまでのコレクションの収集・展示方針とV & Aの目的とが再検討された。この委員会が出した報告書のなかの「ミュージアムと製造業の関係」の節では、次のような主張がなされている。

委員会は、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムは「商業製品のミュージアム」ではない、ということを主張する。製造業者と他の者たちに市場を学ばせるため、また国内外の需要を満たすことができるよう、いかに製品を需要に適合させるべきかを彼らに学ばせるため、この種のメトロポリタン・ミュージアムが、おそらく商務省のもとで設置されるだろう。それとヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムとの違いは、前者が商業主義視点から商業の向上をめざす一方で、後者は芸術的側面から製造業の向上をめざすことを目的としている、ということである。⁷

明らかにここでは、産業や商業は全く別のものと考えられ、英国の貿易市場における地位向上の振興というV & Aの設立当初の目的さえも、否定的に述べられている。ミュージアムの行政管轄が商務省から教育省へ移行されたことも一因と考えられるが、このような設立目的の歪曲化に加えて、「現代作品の入手」という節では、次のような主張がなされていた。

製造されて50年を経っていない製品が、新しい製造過程の説明や、素材の新しい適用、または古代の製造過程の復元などにおいて、稀に貴重な芸術的教訓を有していることもあるかもしれない。また、このミュージアムの範疇から、そのような作品を全く取り除いてしまうことは愚かなことであろう。一方、現代の作例を容認する方針が大きな困難をもたらすことは明らかである。というのも、趣味は時とともに変わりやすく、活躍中のいかなる製造業者や職人の作品であれ、彼らの作品を受け入れることは、運営側が他者から批判されることになるかもしれない、まして将来の目的のために宣伝していると非難されてしまうかもしれないからである。⁸

これを読むと、同時代の作品を収集展示することは、商業への介入を意味することになるので、それはV & Aの役割ではない、という論理が展開されていることがわかる。この論理は、アール・ヌーヴォーをめぐる事件を教訓としたV & Aが、外部の非難から身を守ろうとする姿勢を維持するためのものであった。こうして、この報告書で述べられている「50年」という数字が、その後70年近くもの間、V & Aの活動を著しく抑制することになるのである。

結局のところ、委員会は同時代作品の収集の完全な



図2 アシトン・ウェブの設計による新しいファサード

禁止を思いとどまり、「十分な考慮の後、[委員会のメンバーは]この点においていかなる明確な勧告をなすつもりもない。そのような問題は、問題が生じたときに取扱われるようにするのが良いであろうと考える」という結論に落ち着いたのである。

2. V & A を舞台にした外部のデザイン組織の諸活動

2.1. 英国美術研究所(BIIA)の活動

1909年のV & A再編とともに、大英博物館の古代ギリシャ・ローマ部門の学芸員であったセシル・ハーコート・スミスが館長に任命された。彼は、1908年の再編委員会の議長であり、新しい同時代の作品を収集・展示することから距離を置く立場にあった。そして1914年には、彼は、V & Aが「現代産業美術」の収集を差し控えることを提案したのである。そのとき彼は、その代わりに「製造業に応用するものとしての美術」を振興するための組織が必要であると主張し、「現代産業美術の中心的なミュージアムや組織」の設立を提案している。また同時に、その組織がV & Aの近隣に位置すべきことも主張した。こうして、このセシル・ハーコート・スミスの提案は、第1次世界大戦後の1920年2月、商務大臣であったハーバート・リュエリン・スミス卿を所長とする英国産業美術研究所(British Institute of Industrial Arts = BIIA)として実現されていくのである。この組織は1914年に計画されたものの、財政難のために設立が延期されていた。しかしこの研究所の誕生により、V & Aは、ドナルドソン事件に端を発した同時代のデザインの収集・展示という難問から身をかかわすうえでの正当性を手に入れたのであった。

セシル・ハーコート・スミスは、少なくとも50年を経っていない作品は展示しないという方針を認めていたが、「[英国の貿易市場における地位向上という]最も重要な目的を達成するために、入手可能な作例によって工芸デザインや技術の優秀性を例証し奨励しなければならないという、ミュージアムにおいてこれまで継続されてきた方針を急に変えなければならないことは、控えめに言っても不幸である」ことも、一方で認めていた¹⁰。彼はまた、デザイン・産業協会(Design and Industries Association = DIA)の設立の会合の席において、「もし様式とデザインの最高の見本とともに、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムが現代の商業精神を認めないのであれば、ミュージアムは正確にその機能を果たさないだろう」¹¹とも述べているのである。

しかし、やはり彼は、趣味に関しては相対的な見方と

距離が必要であるという1908年の報告書に同意していた。また、同じ報告書に記されていた、同時代の作品を展示することでミュージアムが特定の小売商の奨励と宣伝のために公的資金を使うことに対する非難も、確かに認めていた。設立者のヘンリー・コウルや彼の仲間たちが喜んでミュージアムと貿易とのつながりをもとうとしたのに対し、セシル・ハーコート・スミスや彼の後継者たちは、逆にそのつながりを恐れたのであった。

ミュージアムが同時代の産業美術を扱わないもつともらしい理由として、セシル・ハーコート・スミスは、『ファーニッシング・トレイド・オーガナイザー』誌の1920年8月号で、V & Aが「装飾デザインに関する製造業や工芸の改善を助けるために」設立されたことをまず述べ、以下のように続けている。

本来、最も優れた製品の貯蔵庫であるべきヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムにとって、過去だけではなく現在においても、同時代の製品については、2つの大きな困難によって、その完全な目的を果たすことが妨げられてきた。まず第1に、今までに組織された展覧会がなく……それゆえに優れた作例と関わりを持ち続けることが難しかったのである。その上、最も普遍的な審美眼にとってさえ、同時代の製品のなかでどれが永遠の価値や関心の対象となるのか決めることは難しい。そして、たとえ場所の余裕があっても、後に無名の品物に格下げされなければならないかもしれないものに公的資金を費やすのは望ましくない。その結果、1つ2つの傾向を除いて、ミュージアムは過去と現在の間の隔たりを強調してきたのであり——[現代の産業美術の]多様性が費用のいずれかの理由で達成できなくなるほどまでに、近年の優れた作例を獲得することに無力さを感じてきたのである。¹²

ところで、セシル・ハーコート・スミスはBIIAの副所長でもあった。当初、BIIAはナイツブリッジに独自のギャラリーをもっていたが、1921年までにはすでに深刻になっていた戦後の不況によって政府の予算が更新されず、その後は年次の展覧会をV & Aの北展示室や地方の様々な都市で開くようになった。これによってBIIAは、ミュージアムのなかにモダン・デザインの展開の足掛かりを確立したのであるが、研究所がV & Aとともにどのくらい大衆に認知されていたのかはわからない。1922年から同時代の産業美術の展覧会がミュージアムの北展

示室で開かれ、そのカタログも出版された。V & Aで行われた年次展覧会は次のとおりである。「現代の産業美術」展(1922年)、「今日の産業美術」展(1923年)、「少額のための英国産業美術」展(1929年)、そして「様々な工芸における文字」展(1931年)と「現代英国刺繍」展(1932年)。なかでも、BIIAが1929年にV & Aの北展示室で開催した「少額のための現代産業美術」展では、安価な製品の美的水準を高める必要性が認められたことで高く評価されている。この展覧会は、当時「目的への適合」が盛んに唱えられていたにもかかわらず、そうした観点から製作された多くの作品が高価ものになっていたことに対して、一石を投じる役割を果たしたのであった。

さらに1930年には、BIIAからの寄託作品を集めた「現代装飾美術のマーガレット・ホレイ・コレクション」展(1930年)が開催された。この展覧会には、「現代の装飾美術の進歩的な流派の傑出した作例——ロジャー・フライやダンカン・グラント、ヴァネッサ・ベル、メアリー・ホガース、マックナイト・コーファー——のようなモダニストたちの作品」¹³が展示されていた。

一方V & Aは、BIIAのための巡回展の企画も行っている。また、この研究所は独自の調査を行い、多くの小冊子を発行するとともに、毎年展覧会から最も優れた製品を選抜し、常設コレクションも築いていった。公的資金が底をついたため、BIIAは1934年に解散を余儀なくされたが、そのコレクションのうちのいくつかは寄託者に返還され、その他の作品はV & Aのコレクションに移されることになった。

2.2. 美術・産業協議会(ピック協議会)の活動

1931年、商務省はゴラル卿を議長として美術と産業に関する委員会を発足した。当時のV & A館長であったエリック・マクレガン卿や、BIIAの所長であるハーバート・リュエリン・スミス卿もメンバーとして名を連ねていた¹⁴。委員会の当初の目的は日用品のデザイン水準を高めるためにロンドンに常設展示、もしくは臨時の展覧会を開くという問題を審議することであった。しかし、議論は次第に発展し、機械時代の近代社会において、産業や美術はどうあるべきか、そして、美術と産業の間に国家はいかなるコントロールを与えるべきかという、国家としてのデザイン・ポリシーを論じるまでに至ったのである。委員会の結論は、翌年ゴラル報告書として提出された。報告書では「装飾美術」や「応用美術」といった19世紀の美学がいかに20世紀の美術を過った

方向に導いたかといったことも述べられていた。しかし、報告書は急進的なモダニストたちと既得権益を死守しようとする美術家たちの共同執筆であったため、一部で急進的、一部で折衷的という矛盾をはらむものとなっていた。こうした状態が1930年代の英国デザイン界の様相を如実に表していると言えるかもしれない。

委員会は、V & Aとは別個のものではあるが、産業美術の常設展示をロンドンに設置し、地方にその展覧会を巡回するという考えを示した。その結果、当時BIIAの会長であったフランク・ピックを議長とする美術・産業協議会(通称ピック協議会)が設立され、この協議会がその役割を担ったのである。協議会は1934年から活動を始めたが、常設の産業美術センターは設立されず、一連の展覧会がV & Aにおいて開催された。そこには、協議会の常設コレクションのために獲得された作品が展示された。

協議会の最初の展覧会は1934年6月に開かれた「英国人銀細工師作品」展だったが、それはV & Aのコレクションから選出された歴史的な作品とともに、現代の銀細工を展示したものであった。そこでは優れたモダン・デザインのための靈感として、それらがどのように利用されるかということが示されていた。

2つ目の展覧会である「英国陶器の新旧」展(1935年4月-8月)も同じ手法によるものであった。その狙いは、「英国陶器における新旧の優れた作品のいくつかを見せると同時に、中世から今日の美術において語られてきた生活の伝統を例証すること」¹⁵であった。展覧会の大部分はテーブル用品や家庭用の商品で占められ、選出された現代の展示作品の多数は、安価で販売されるために製造されたものであった。歴史的な作例は、V & Aのコレクションから選ばれ、同時代作品の多くは巡回部門によって購入されたものであった。

美術・産業協議会とV & Aの協力によって組織された3つ目の展覧会は、「英国の家庭金属細工」展(1936年4月-6月)であった。それは家庭で使用する卑金属製品の歴史的・芸術的発展を展示することを狙ったものであり、調理や照明、暖房、喫煙に関する道具などが展示された。ここでも歴史的な作品が現代の作例と並置され、例えば旧式の調理器具と現代のガスや電器調理器とを対比することで、あらゆる旧式の道具類がいかに時代遅れのものとなっているのかが示されていた。この展覧会は、時代遅れではあるが、それでもデザイナーに靈感を与える伝統的な作品に注意を向けさせることに加えて、現代の発明や労働軽減のための工夫によ

って引き起こされた、流行や生活様式の変化を例証しようとするものであった。さらに、1939年3月18日から9月にかけてV & A で開かれた共同主催の「タイルとタイル製品」展も、新旧の作品を並べるという同様の手法に基づく展覧会であった。

1939年には、美術・産業協議会は国内の主要な織物業者と協力して、主に織物デザインを専攻する学生たちを念頭に置いた展覧会をV & A で開催した。そこでは「織り」や印刷による服飾布地の商業生産に関する技術過程¹⁶が展示された。また、もとなとなるデザインから完成品までの全行程も展示され、ジャカード織りで使われた印刷紙やカードやビロードや絹の手織りの断面図も一緒に展示された。さらには、布地印刷の主な方法が、使用された道具の見本とともに例証された。そして、再び展示品の多くが常設コレクションとして獲得されたのである。だが、このようにV & A を舞台として活動したピック協議会は、第2次世界大戦が勃発した1939年、予算の都合上から活動を休止したのであった。

2.3. 1937年の諮問会議

美術・産業協議会はV & A 内で展覧会を開催するだけでなく、ミュージアムの運営方針に対しても意見を述べていた。それはピック協議会がミュージアムと現代の産業美術の関係についての調査を行っていたためである。そして、協議会による提案はV & A の諮問会議で最重要課題の1つとして取りあげられた。

1937年5月27日、V & A で開かれた小委員会の議題の1つとして、ピック協議会の動議による「現代産業美術(Modern Industrial Art)のミュージアムの設立」に関する勧告が取りあげられた。ピック協議会は、新しく設立されるミュージアムがV & A に密接に付属されることを期待していた。この議題は当初、同年4月30日に開かれたV & A 用地の再構築計画を議論する諮問会議で扱われる予定だった。しかしこのとき、議論すべき項目が多すぎたために、イルチェスター卿を議長とする小委員会を設置し、諮問会議に勧告するように求めたのである。小委員会のメンバーにはジェラルド卿、エドワード・マクレガン卿、オームスビー・ゴア、館長のエリック・マクレガン卿、そして次期館長のレイ・アシュトンが名を連ねていた。十分な議論の後、委員会は勧告をまとめ、これをもとに1937年6月24日に再び諮問会議が開かれたのである。

美術・産業協議会のメンバーの1人でもあったエリック・マクレガン館長は、小委員会において作成したV &

A 用地の将来の発展における草案の「現代産業美術」の項目で以下のように述べている。

諮問会議の何人かのメンバーは、いずれにしても、現代産業美術の常設展示や企画展示に使われるであろう、然るべき施設がロンドンに確保されることが望ましいと思っている。私は、もしそのような施設が設立されるのであれば、それは、いくぶんテート・ギャラリーとナショナル・ギャラリーの関係のような位置が、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムに対して与えられるべきであると常に考えている。そして、私自身は、独立した建物は、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムのすぐそばに位置するものの、実際には別個であることが良いと思う。私はいつも、クロムウェル・ロードの反対側の(最近までフランスの組織があった)「孤立した用地」がこの目的に用いられれば良いと望んできた。——美術・産業協議会が、なんとか成し遂げた調査の結果として作成するであろう勧告を期待することはできない。しかし、もし協議会が何らかのミュージアムの建設を求めたり、現代の産業美術を扱うギャラリーの区画を求めたりするのなら、我々はとにかく、ミュージアムの用地において、このために手に入れられなければならない場所の可能性を考慮すべきである。¹⁷

このように、マクレガン館長はピック協議会の提案に対して「期待することはできない」としながらも、それに協力する意志を示している。マクレガン館長の草案を受けた諮問委員会の草案も、最終的にピック協議会からの何らかの勧告も期待することはできないとしており、その考えは、諮問会議のほぼ一週間後の1937年6月30日付でマクレガン館長がイルチェスター議長に宛てた手紙にも同様に見受けられる¹⁸。

このようなV & A 内部における評価とは別に、美術・産業協議会は1つの報告書をまとめた。1937年12月3日付の「産業美術センターの提案」と題された報告によると、本来V & A の目的の1つは最新の製品に影響を及ぼすような製品を展示することであり、ミュージアムのコレクションは同時代デザインの展覧会を行うために拡張されるべきであると主張されている。協議会は、自らがミュージアムというよりもむしろ「産業美術センター」と好んで呼ぶ、この拡張された「組織がヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム自身と全く異なった性質を

もつ組織であるということを産業界と職人に理解させる」¹⁹ために、それ自身で独立した場所をもつべきであると提案した。協議会はまた、いくつかの優れた産業美術の作例がミュージアムの常設コレクションに加えられるべきであるとも主張したのであった。

結局、この勧告は実現には至らなかったが、その四十数年後の1981年にコンラン基金により計画されたボイラーハウス・プロジェクトが、ほぼ同じ機能を果たすこととなった²⁰。

3. 同時代製品の評価への胎動

3.1. 1926年のコレクションをめぐる諮問会議

1930年代には、様々なデザイン組織がV & Aで展覧会を開催する一方で、少数ながらもミュージアム内部でもモダン・デザインを評価しようとする姿が見られた。繰り返し述べてきたように、V & Aの本来の目的の1つは、同時代の工業製品を積極的に評価することであった。しかし、ミュージアムは1909年の再編以降、同時代の製品に対して距離を置き、歴史主義的な側面を強く打ち出してきたのである。だが、ミュージアムのスタッフのなかには、設立時の目的から次第に遠ざかっていくV & Aの姿に疑問を抱くものも少なくなかったであろう。そして、このような疑問が、後のヴィクトリアン・リヴィヴァルという流れのなかで、ミュージアム・スタッフに設立当初の理念とヘンリー・コウルの理想に帰ろうとする気運を呼び起こさせ、ミュージアムが同時代の製品を再び評価するようになる一要因となったものと思われる。

ミュージアムのスタッフが設立主旨とは異なるV & Aの姿を意識していたことは、両大戦間にも見出される。それは1926年のV & Aの諮問会議で展開された議論であった。そこでは、V & Aと大英博物館のコレクションの正確な境界線はどこに引かれるべきか、という興味深い議論が展開されたが、これはV & A設立当初からの議論の種でもあった。この論争は当時の館長であるエリック・マクレガン、そしてハークレス・リード卿のほか、数名の識者によってなされた。論争の種となったのは2つの作品であり、1つは11世紀もしくは12世紀のビザンチン様式の象牙製品であり、いま1つは、おおそ1080年につくられた班岩の飾り板であった。これらはチャールズ・ロビンソン卿が美術コレクションの最高責任者であった時期に購入されたものであった。この会議の覚え書きのなかで、マクレガン館長は、V & Aが設立当初の目標とは別のミュージアムへと向かっていることを認識しながらも、その問題に対して目を伏せていることが

わかる。

V & Aが、モールバラ・ハウス時代にその設立者たちが心に抱いていたものとはかなり異なるものになったという、ハークレス・リード卿の指摘が正しいのは疑い余地がない。しかし、ミュージアムの目標の漸進的な発展と交替が、望ましいものではなかったと誰かが主張することは、私には想像し難い。我々がもしかしたらイタリア彫刻の世界中で最も優れたコレクションを所有していることは、本来、装飾芸術のミュージアムに割り当てられた範囲外のものであるが、それはチャールズ・ロビンソン卿のおかげである。これはロンドンのどのコレクションも全く押さえていない分野であり、そのため、その問題に関してはほとんど、もしくは全く論争が起きないのである。²¹

ここで注目すべきことは、ロビンソンによるコレクションが比類なき重要性をもっているがゆえに、V & Aが本来の機能を外れていることが黙認されてきたということである。この暗黙の了解がV & Aが歴史主義に傾倒するのに拍車をかけたことは想像しやすい。そして、この問題は、サウス・ケンジントン・ミュージアム時代にみられたコウルとロビンソンの対立、つまり運営側と学芸側の対立に由来するものでもあった。

当時、コレクション・ポリシーに関しては2つの理念の間でかなりの対立があった。一方は主に装飾的な高級美術のミュージアムを目指すものであり、もう一方は同時代の生活に即座に役立つコレクションを有するミュージアムを目指すものであった。コウルはこの2つの理念は調和できるものと考えていたが、学芸員のロビンソンはコウルと意見を異にしていた。だが、1863年の枢密院教育委員会は、ミュージアムのコレクションは古典以降の「何らかの実用的な目的に適用された」²²芸術から構成されるべきであるとし、その定義におけるあらゆる時代と地域が網羅されるべきであると裁断したのであった。

しかし、1873年にコウルが引退してからは運営側の権力が低下した。それに伴い、学芸側のよりアカデミックで美学的な見地から、同時代の作品ではなくて歴史的、あるいは懐古趣味的な作品が収集されるようになったのである。

この1926年の議論は以下の結論をもって一応まとめられた。その結論を見ても、収集に関する曖昧な認識

が、V & Aの複雑なコレクションを形成し、歴史主義に拍車をかけてきたことは容易に想像できる。

考古学的な重要性を有している作品を私は2つのカテゴリーに招き入れる。

(A) それらの重要性が純粋に考古学的なもの——それはデザイン、職人の技能、または芸術的な美という観点から見て、ほとんどもしくは全く価値や重要性をもっていないものである。私はそのような作品をヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムの範囲外にあるものとみなす。

(B) 考古学的な重要性を有している作品であるが、同時にデザイン、職人の技能もしくは芸術的な美の面で価値のあるもの。私はそれらを申し分なく、ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムによって収集されるべき作品の範囲内にあるものとみなしている。それらの収集は、しかしながら、大英博物館の権威との協議の後にはのみ、決定されるべきであると思う。——そして私はこれが一般的に追従されるべきコースであると信じている。²³

3.2. 1931年の「英国と外国のポスター」展と1936年の「現代タイポグラフィ」展

さて、1930年代にはいくつかデザイン組織との連携的動きに加えて、V & Aがしばしばモダン・デザイン振興の主導権を担う姿が見られた。ここでは1931年6月22日から9月30日にかけて、北展示室で開催されたポスターを扱った重要な展覧会について述べてみたい。この展覧会は主にV & Aのコレクションによるものであったが、いくつかはテート・ギャラリーやロンドン地下鉄、帝国マーケティング局から借り入れた作品で構成されていた。ポスターは外国の作品を含み、19世紀から同時代まで、できるだけ国別に年代順に展示された。(図3



図3 「英国と外国のポスター」展の会場風景(1931年)

参照) 注目すべきことは、ここでは幾何学様式のポスターが評価されていたことである。事実、このとき発行された展覧会カタログの表紙を飾ったオースティン・クーパーの作品(図4参照)は、ロンドン地下鉄と協力して展覧会のために作成されたアール・デコ様式のものであった。展覧会では、フレッド・テイラーの作品を用いてリトグラフなどのポスターの技術的な仕組みやその目的などが説明されたほか、ポスターの歴史もまた紹介された。この展覧会の狙いは、当時多くの人々が好んでいた、洗練された油彩画の複製よりも、ポスター・アートを展示することであった²⁴。例えばシャレヤトゥールーズ・ロートレック、フォレイン、ステンレン、ウィレット、グラセツト、ミュシャなどの作品が展示された。しかしこれらのポスターは、当時は単なる短命なものとみなされておき、1960年代までミュージアムの作品として正式に記録されることはなかった。

展覧会の構成を担当した、当時の版画・挿絵・デザイン部門の学芸員であったマーティン・ハーディーは、展覧会カタログの序章で、V & Aは「ポスターの技術的な手段や特別な手段によって表現された美術的衝撃ほどには、商業的な側面、つまりその広告価値には関わっていない」²⁵と述べている。まさにここでも、1908年の報告書以来のV & Aの商業不介入の方針が根強く示されているのである。しかし、それでも彼は、ロンドン交通局やシェル社のためにポスターを製作し、抽象



図4 オースティン・クーパーによる展覧会カタログの表紙(1931年)

的表現を開拓したエドワード・マックナイト・コーファーの作品を選び出していたのである。彼はその幾何学様式のデザインに対して、次のような興味深い考察を加えている。

……他方の人々にとっては、理想的なポスターとは、イメージであり、全く抽象的なものであり、その価値は、ある任意に選ばれた形、もしくは考慮のうえに選択された線や色のパターンに依存しているのである。²⁶

このようにハーディーは、抽象的なポスターを評価した上で、その理由を以下のように分析している。

この国では、いくら高額な製作費が払われたものであったとしても、抽象的なデザインのつまらないモチーフより、色彩へと移された完全な絵の方に常に人気が集まることが理由になっているのかもしれない。それにもかかわらず、知的な信念によって選ばれたものとしての抽象的で規則的な慣習は、すぐにも絵画になることができ、同時にポスターに必要な反響と永続性をもつことを立証することができた。マックナイト・コーファーは抽象的デザインという新しい領域において先鞭をつけ、そして他の者はおまぐ彼について行ったのである。……結局、我々英国のポスターにおいては、どのようなタイプのものであろうとも、我が国のあらゆる工芸の特徴である、職人技術の高度な基準が存在するということと言えるかもしれない。製品と印刷物の品質、そして紙の質でさえ、大陸のポスターの品質よりはるかに優れているのである。そして、レタリングにおいては……英国のポスターがいまだ最も優れているのである。²⁷

以上のように彼は、イギリスにあっては抽象的・規則的表現は受け入れ難いはずであるにもかかわらず、実際には大衆の人気を博していることに驚いているのである。そして、最も興味深いことは、そのような幾何学様式のデザインを「職人技術の高度な基準」というアーツ・アンド・クラフツ運動の思想に結び付けて納得していることである。

1920年代と30年代の間、版画・挿絵・デザイン部門は多くの分野で同時代の作品を収集した。同時代の印刷物のなかでも、とりわけエッチングは、プロのエッチン

グ作家でもあったハーディーの興味を引いた。一方、ポスターもよく収集された。それはロンドン地下鉄²⁸やシエール・メックス²⁹のような、主として、革新的な作品の依頼を行っていた企業からの寄贈によるものであったが、同様に個人からの寄贈も受け入れていた。

さらに、同時代のグラフィックを扱ったその他の展覧会としては、1936年12月から1937年1月にかけてV & Aの図書館ギャラリーで開催された、「現代商業タイポグラフィ」展があった。そこには「構成主義者やシュールレアリスト、キュビスト、そして平凡なガーデン・プリンターたち」³⁰の作品が展示された。『ステューディオ』誌の展覧会批評のなかで、ロバート・ハーリングはそれを「長い間ロンドンにおいて開かれた展覧会のなかで最も興味深いものの1つである」³¹と著しながらも、それが100点の展示品のみという小規模すぎる点を残念に思った。だが彼は、「まず第1に自国のわずかな印刷工によってなされていることを、そして第2に、かなり多くのフランスやドイツ、スイス、そしてアメリカの印刷工によってなされていることを見るために、この展覧会を訪れるべきである」³²と評価しているのである。このような展覧会は、「臨時雇いの印刷工や、いまだにアーツ・アンド・クラフツの伝統にしがみついている保守的な私家版印刷工房のわざとらしい気取り屋の軽率な植字術」³³との対比をもたらしただけによって大きな成果を上げたのであった。

3.3. 巡回部門の独自性

さて、V & Aにおけるモダン・デザインの収集・展示方針を語る上で、巡回部門の活動を外すことはできない。なぜならば、この部門はV & Aの附属機関であったものの、独立した運営形態をとっており、積極的に同時代のコレクションを形成していたからである。

1908年の報告書によると、この部門がV & Aとは別個の運営権をもつことが推奨されており、収集方針に関して独自の基準をかなりの程度までもちえたことによって、同時代の作品を収集することが可能だったのである³⁴。巡回部門の大まかな収集・展示方針は、V & Aの他の部門が扱っていない分野に焦点をあてるというものであった。そしてそれは、自らの存在意義を決定づけるものであった。

1909年以前には、この部門は独自のコレクションに加えて、V & Aの他の部門から作品を借りる権利を有していた。しかし、このような制度の下での部門間の作品の移動は混乱を生じやすく、同年、各部がコレクション

の一部を永久的にこの部門に委譲することが決定されたのである。これによって巡回部門は、装飾美術の教育コレクションをつくり始めることになるのである。

この部門はイギリス中に展覧会を巡回させるためにつくられたものであった。20世紀の前半、巡回部門は巡回展に重点を置いていたが、大抵1つのケースに入れられた小さな作品のコレクションを展示していた。それはまた、美術学校への貸し出し、学校のコレクションを補足することが意図されていた。そこで扱われたのは、比較的安価な作品に限られていた。この部門は、家具や彫刻のような大型の作品はほとんど所蔵せず、収集の対象としては陶磁器やガラス製品、または織物を含む平面作品のような小型の作品が好まれた。衣裳は領域を拡大しすぎるのと、展示しにくいと除かれた。また、ここでは多くの場所に巡回させるためか、複製品や模写がコレクションの中心となっていた。いわゆる美術のヒエラルキーの下方に属する作品もしくは製品を収集することがこの巡回部門の役割としてみなされていたのである。しかし、このような役割はV & Aにとっては不快であったらしい³⁵。それにもかかわらず、この部門の企画展示のために購入された同時代の作品が、巡回展示の後、V & Aのコレクションとして入って行くというルートは一般的なものとなっていたのである。巡回部門による同時代作品の収集は、後にジョン・ポープ・ヘネシーが館長を務めていたときにさらなる奨励を受け、幅広いコレクションを形成していくのである。

4. モダニズム・デザインの評価へ

4.1. 戦後復興と「英国はそれができる」展

第2次世界大戦後のV & Aのモダン・デザインとの関わりは、1946年の9月から11月にかけてミュージアムで開催された「英国はそれができる(Britain Can Make It)」展に始まったと言えるが、この展覧会は産業デザイン協議会(Council of Industrial Design = CoID)が組織したものであった。当時の商務大臣であったスタフォード・クリップス卿は、この展覧会が「1939年から46年までの産業デザインの損得勘定を国民が審査する機会である」³⁶と述べていた。第2次世界大戦によって他国との貿易が中断されていたため、英国は海外における自国の市場を早急に取り戻す必要があった。このため英国の力を例証する場としてこの展覧会は企画されたのであった。展覧会は大成功を収め、国内外の批評家に絶賛された。『アングロ・スイス・アメリカン・コマーシャルレビュー』誌の編集者であるウォルター・バーネイスは、

『「英国はそれができる」展は、目的と運営、展示と組織の双方において、私が今までに見たいいくつかの最も素晴らしいヨーロッパの展覧会や国際的な展覧会に確かに匹敵するものである」³⁷と賞賛している。

展覧会はあらゆる範囲の消費財を含んでいた。会場には衣装や、家事や園芸等に関わるあらゆる道具、スポーツやレジャーに関わる品物、そして室内環境のいくつかの作例が並んでいた。この展覧会はおおよそ150万人を動員し、そのなかには英国から4万3千人、海外から7千人以上の貿易商が含まれていた³⁸。

ところが、この展覧会について言えば、V & Aは実際のところ、ほとんど場所を貸しただけであった。しかも、CoIDは当初、展覧会の会場としてV & Aを熱望していたわけではなく、V & Aが結果的にいくつかの候補のなかから選ばれたにすぎなかったのである。V & Aもまた、協議会を取り立てて歓迎しようとは思っておらず、政府の命令によって展覧会会場に選ばれたことがV & Aの評判につながることを単に期待していたのである。結局、両者にとって都合な条件となり、館長のレイ・アシュトンが、この展覧会への会場提供をうまく利用して、戦争によって被害を受けた部分の修理費用を引き出すことができたのである。

そもそもV & AとCoIDの関係はあまり良いものではなかった。アシュトンは展覧会を計画する早い時期に助言を求められたものの、V & Aが協議会に加わることはなかった。それはBIIAやピック協議会へのかなり冷ややかな態度の結果といえるかもしれないが、ミュージアムは冷ややかでありながらも、それらの組織の代理を務めており、この新しい協議会の一員となる権利も与えられるものと感じていた³⁹。アシュトンはV & Aがモダン・デザインの作品を購入することに断固反対していた。さらに彼は、美術・産業協会が購入した作品によって、V & Aは実質的に無益な製品の固まりに陥らされているとの不満も漏らしている。結局彼は、展覧会のためにモダニズム作品を借り入れることは黙認したが、それを購入することは許さなかったのである。

しかし、展覧会における大衆の反応にはアシュトンも関心を抱いたに違いない。この展覧会はV & AとCoIDの密接な協力の始まりとなり、いくつかの作品はV & Aの常設コレクションとして収集されたのである。そして、1957年以降、V & Aの巡回部門は、優れた英国の産業デザイン・コレクションのための基礎として、CoIDの年間賞に輝いた作品すべてを獲得した。それらはプラスチックの食器類や装身用の織物から、ルーム・ヒータ

一や冷蔵庫へ至る、あらゆる範囲の消費財であった。賞が与えられた作品のなかで、例えば街頭用ランプや重機の部品のような、大きすぎてミュージアムのコレクションとしては保管できないものは、その模型や写真、もしくは描画が実際の作品の代用品として獲得された。これらの作品は、製造業者からの直接購入や寄贈によって補われたが、ミュージアムにとって、第2次世界大戦以降の英国コレクションの基礎となるものであった。このようにして、「英国はそれができる」展は、V&Aが同時代のデザインを評価してゆくうえでの大きな区切りとなるものだったのである。

ところで、V&Aのモダニズム・デザイン評価への動きには、この展覧会と同時に戦後間もなく行われたコレクションの分類法の再編も見逃すことはできない。当時の館長であったアシュトン、一般大衆を惹き付けるためにギャラリーの新設をもくろみ、それぞれの時代の最も重要な芸術作品を展示する、プライマリ・ギャラリーを設けることを決定した。そして、1950年代には、ギャラリーの展示手法に、デザイン、様式、趣味の歴史的变化を概観する大きな解説用のパネルを掲げる手法が取り入れられ、啓蒙的な色彩を強めるようになった。そして、このような変化が、従来の工芸の範疇では分類できない同時代のインダストリアル・デザインを評価する基盤となっていたのである。

4.2. その後のV & A

20世紀作品のコレクションの歴史は、1900年のパリ万国博覧会におけるアール・ヌーヴォー作品群の重要な寄贈によって始まったわけであるが、しかし、わずかな例外があったとはいえ、おおよそ1960年代末までミュージアムは同時代の作品にある程度の距離を置いていた⁴⁰。例えば、1957年、巡回部門を統括していたピーター・ブラッドは、CoI Dの会長であるゴードン・ラッセッセルに宛てた手紙のなかで、次のように工芸品は収集するが、機械製品、あるいはインダストリアル・デザインは巡回部門の収集対象ではないということを明確に主張していた。

我々はこれまで産業デザインのミュージアムであったことはないし、現在もそうではない。19世紀には、V&Aはたまた「産業美術」のミュージアムと呼ばれることはあったが、実際は常に装飾美術のミュージアムであり、20世紀のインダストリアル・デザインに相当するような、19世紀の先駆的作品を

収集したことはない(例えば曲げ木細工の家具、機能的な照明器具、台所用品など)。……過去の装飾美術に相当する20世紀のものとして、インダストリアル・デザインを意図的に我々の守備範囲に加えるべきではないか、との議論が出るかもしれないが、これには非常に重大な問題がある……理論家にとっては論理的に見えるかもしれないが、同じ建物のなかに洗濯機と、例えばルネッサンスの彫刻とが並置されていることを、普通の人は予想だにしないだろうし、結果として困惑と無駄が生まれるだけだろう。⁴¹

だが、ロイ・ストロングが館長に就任すると、V&Aの学芸部門は積極的に20世紀の作品を収集し始めた。前館長のジョン・ポープ・ヘネシーも、学芸員の反発を受けながらも、全部門が現代作品を購入することを推奨していたが、本格的な収集が行われたのは1974年のストロングの館長就任以降であった。ストロングは同時代作品の収集を優先事項とし、1975年に現代作品を購入するための補助金を導入した。これによって、各部門とも、1920年以降につくられた作品の購入が義務づけられたのである。続いて、1977年に巡回部門を廃止して、これらの伝統的な素材別部門に20世紀の素材のあらゆる管理に対する責任を負わせたのである。かつて、V&Aから独立して同時代の作品を積極的に収集してきた巡回部門の作品は、このときV&Aのそれぞれの素材別部門に分散された。このようにして、1980年代に、ミュージアムにおいて20世紀デザインは劇的に評価されるに至るのである。

そして、新たな20世紀美術・デザイン・ギャラリーが1992年に設けられるに際しては、英国内外の作品だけでなく、家庭電化製品や家事道具のような、従来意識的に収集されなかった多くの種類のインダストリアル・デザインまでもが含まれるようになったのである。

おわりに

本稿は、V&Aのモダニズム・デザインに対する姿勢について、とりわけモダニズムが同時代的に進行していた両大戦間における受容の態様について明らかにしようと試みたものである。結論から言えば、これまでの研究が示すところ、やはりV&Aは、少なくとも1960年代まではモダニズムのデザインに対して消極的な評価を与えるに留まっておき、その間、何か劇的な動きを認めることはできなかった。しかし、本研究に通じて、点々

としながらも、本格的な受容に至るまでの重層的な試みや価値観の混在の一端が明らかになったのではないだろうか。

「同時代性」という設置目的上の特質をもったミュージアムが、アール・ヌーヴォーの評価に対する痛烈な非難を最大のきっかけとしてその特質を失い、次第に「安全な」歴史主義に傾いていった。これが本研究の入り口であった。アール・ヌーヴォーをめぐるこの事件を考えると、歴史主義を完全に否定したモダニズムに対する非難の大きさは図り知れないものであったであろう。しかし一方、1930年代に入ると、半官あるいは民間の外部のデザイン組織がV & Aを舞台としてモダニズムのプロバガンダに乗り出していく。V & Aは傍観者の立場であった。しかし、ときとしてV & Aに、再び同時代の製品の収集を求める要求が突きつけられた。そのような影響もあってか、1930年代には、ごくわずかとはいえ、V & A自身がモダニズム・デザインに対して理解を示した事例も見受けられた。同時に、V & Aの一部門でありながらも独立運営の形態をとる巡回部門は、独自に同時代作品を評価し続け、そのコレクションのいくつかはV & Aに吸収されていった。そして、第2次世界大戦後、不本意ながらもモダニズム・デザインを大々的に振興する展覧会にV & Aは力を貸し、成功を収めた。しかし、歴代の館長の主張、記述などには、一貫して同時代作品に対する冷ややかな眼差しが見受けられる。この一見すると不可解で両義的な姿勢こそ、20世紀の大部分の期間を占めるV & Aの実相であり、その一端を確認する事ができたことが、本研究の成果といえる部分であろう。

本研究を進めるにあたり、筆者の求めに応じて適切な資料を提供していただいたV & Aの国立美術図書館および同アーカイブの司書の方々に、またこの研究分野に関わって有益な助言を与えて下さった東京大学大学院生の豊口真衣子さんに、この場を借りて、厚くお礼を申し上げたい。

図版出典

- 図 1 Baker, Malcom and Richardson, Brenda, eds., *A Grand Design: The Art of the Victoria & Albert Museum*, London: V&A Publications with the Baltimore Museum of Art, 1997, p.356
- 図 2 Baker, *op. cit.*, p.59.
- 図 3 Baker, *op. cit.*, p.348.
- 図 4 "Exhibition of Posters", *Catalogues 1904-1954*, London: Board of Education, 1931.

注

- 1 Ashton, Leigh, Sir, *The Centenary of the Victoria & Albert Museum*, The Museum, London, 1952, p.1.
- 2 *Ibid.*, p.1. このような提案は以前にもなされていた。1832年、ロバート・ピール卿が、無能なデザインが輸出を失敗させていると主張し、英国製品は技術的には優れているが、デザインはあいにく同じくらい成功しているとはいえないと下院に提言している。そして彼は、製造業者に対してはデザインの趣味を教育し、大衆に対してはその趣味を向上させるための国立美術館を設立することによって、その問題は解決されるとした。
- 3 Ashton, *op. cit.*, p.3.
- 4 Wilk, Christopher, ed. *Western Furniture: 1350 to the Present in the Victoria and Albert Museum London*, New York: Cross River Press, 1996. p.11.
- 5 *Ibid.*, p.11.
- 6 Ashton, *op. cit.*, p.1.
- 7 The V&A, *Report of the Committee of Re-arrangement*, London: HMSO, 1908. p.19. (豊口真衣子「ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムにおける収集展示方針の展開: 1970年の『近代椅子』展を中心に」2000年, 13頁)
- 8 *Ibid.* pp.19-20. (同書15頁)
- 9 Baker, Malcom and Richardson, Brenda, eds., *A Grand Design : The Art of the Victoria & Albert Museum*, London: V&A Publications with the Baltimore Museum of Art, 1997. p.346.
- 10 "Acquisition of objects 1926-27" File Ed84/116, V&A Archive
- 11 Morris, Barbara, *Inspiration for design : the influence of the Victoria & Albert Museum*, London: Victoria & Albert Museum, 1986. p.189.
- 12 *Ibid.*, p.190.
- 13 *Review of the principal acquisitions* (Includes reports of the V&A for 1919-1939), London: H.M.S.O., 1930 (1931), p.126.
- 14 その他には、美術批評家で1913年にオメガ・ワークショップを設立したロジャー・フライ、王立美術大学のE.W. トリストラム教授、建築家のクロウ・ウィリアムス・エリス、陶磁器デザイナーのハリー・トレスワンらが名を連ねていた。
- 15 Morris, *op.cit.*, p.191.

- 16 *Ibid.*, p.192.
- 17 "Re-arrangement of collections 1937-1944" File Ed84/292, V&A Archive
- 18 *Ibid.*
- 19 Morris, *op. cit.*, p.192.
- 20 ボイラーハウス・プロジェクトはV & Aの地階に位置したが、それは全く独立していた。そして、1986年、5年間の賃貸契約が期限切れとなるまで活動を続けた。
- 21 "Acquisition of objects 1926-27" File Ed84/116, V&A Archive
- 22 Alexander, Edward Porter, *Museum masters: their museums and their influence*, Nashville, Tenn.: American Association for State and Local History, 1983. p.161.
- 23 "Acquisition of objects 1926-27" File Ed84/116, V&A Archive
- 24 Morris, *op. cit.*, p.193.
- 25 "Exhibition of Posters", *Catalogues 1904 - 1954*, London: Board of Education, 1931
- 26 *Ibid.*
- 27 *Ibid.*
- 28 DI Aとならんで大衆の啓蒙活動に努めた組織の1つにロンドン交通営団(LPTB)が挙げられる。LPTBは1902年に創設されたロンドン地下鉄が1933年のロンドン旅客輸送法の制定によりバスや市電を統合し、同年に設立したもので現在のロンドン交通局である。この組織が大衆の啓蒙活動に積極的だったのは、フランク・ピックという偉大なアート・ディレクターが営団を率いていたためであった。ピックのデザイン・ポリシーは「能率・スピード・便利・快適・美」の5つをモットーにしたものであった。彼の死後、彼の功績をたたえて、1949年の春にV & Aで「万人のための芸術」展と題するポスター展が開催された。そこには1908年から1949年につくられた原画のうち、とくに優れた200点が展示された。
- 29 ピックの影響により、ポスターによる視覚教育、都市美への教育はイギリスの良き伝統となった。その1つにシェル・メックス社による活動がある。シェル・メックス社は運搬車にボードを取り付け、それにシリーズ・ポスターや名画の複製を張り付けて街頭を走らせた。これは「動く画廊」としてロンドン市民に人気があった。また、他にもイギリス郵政省(GPO)は一流のデザイナーを登用して、ポスターや社会科のテキストとしても利用できるパンフレットをデザインさせ、全国の学校に配付した。そうしたデザイナーには、マックナイト・コーファーやH・S・ウィリアムソン、エリック・フレーザー、ハンス・シュレーガー、トム・モッカーズレイ、そしてレウィット・ヒムたちがいた。
- 30 Morris, *op. cit.*, p.193
- 31 *Ibid.* p.193.
- 32 *Ibid.* p.193.
- 33 *Ibid.* p.194.
- 34 豊口真衣子、前掲書、17頁。
- 35 同書18頁。The Circulation Department, V&A Museum
Circulation Department: Its History and Scope

(London: the V&A, [c.1950])の1頁によると、1950年の段階で、V & Aは巡回部門が所有する多くの複製品を「価値がなく、それ以上に有害でさえある」と弾劾している。

- 36 Morris, *op. cit.*, p.195.
- 37 *Ibid.*, p.195.
- 38 *Ibid.* p.196
- 39 Burton, *op. cit.*, p.204.
- 40 Wilk, *op. cit.*, p.21.
- 41 豊口真衣子、前掲書、20頁。(ピーター・フラッドからゴードン・ラッセルへの手紙[1957年8月15日, File C:118, Design Council Archive, University of Brighton])

■執筆者について

松本竜(まつもと・りゅう)
大阪府泉佐野市に生まれる。神戸大学発達科学部人間行動・表現学科卒業。現在、神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程に在籍。デザイン史専攻。
E-mail: ryu_matsumoto@hotmail.com