

<エッセイ>

世紀末ベルギーのアール・ヌーヴォー： ヴァン・デ・ヴェルデの「新しき芸術」とコンゴ

白田由樹

1. 新興国ベルギーとアール・ヌーヴォー

ベルギーは19世紀の前半、1830年にオランダから独立を果たした比較的若い国家であるが、その領土に当たるフランドルは、11世紀ごろから毛織物工業が発達し、貿易で栄え、ヘントやイーブルなどの都市が発展した地域である。17世紀の北部ネーデルラント(=オランダ)の独立後、スペイン領として残った南部(=ベルギー)は、その後もスペインとフランス、オーストリアの統治を受け、フランス革命の後はナポレオンの失墜を経てオランダに併合されるなど、ヨーロッパの王家や諸勢力の間で幾度となく支配者が入れかわった歴史をもつ。

19世紀前半の独立間もない時期のベルギーには、国民的アイデンティティの構築により国の求心力を高めようとする動きがあった。しかし、フランス的な中央集権国家の体制確立と民族文化の探求という矛盾を含んだ二つの方向性は、まもなく19世紀末のフランドル(オランダ語ではヴランデレン)対ワロニーの言語対立と分裂を招いていくことになる。ベルギーの芸術の伝統についても、その半分ほどは独立により分離してきたオランダに帰すべきものであり、またブルゴーニュ公国やパプスブルク家(スペイン、オーストリア)の支配と庇護、またイタリア・ルネサンスやフランス文化の影響を受けながら築かれた点で、民族的文化とも言いがたい。このようにベルギーの文化的特性として、国家統治における一つの言語をもたず、ゲルマン的なものとラテン的なものの二つの文化伝統が混交しているという状況があった。

しかし、この地域が地理的・歴史的な条件のもとで、多様な文明や文化が交差する中から、独自の芸術文化を生み出してきたことも事実である。19世紀末のベルギーには象徴主義の文学や絵画、そしてアール・ヌーヴォーの芸術潮流が活性化し、新たな文芸復興とも言われる現象が起こってくる。その要因や原動力の一つとして、

これらの文芸の新しい傾向を生み出した若い層が、1880年代に相次いで創立された文芸雑誌や芸術協会に結集していた状況がある。その主要な編集者や作家、批評家の多くが裕福なブルジョワ家庭出身の青年たちであり、親の世代とは異なる新しい価値観を求め、ある者たちは功利主義に抗する「芸術のための芸術」を標榜し、またある者たちは社会主義と運動して「すべての者への芸術」を志した。こうした若い作家や芸術家を中心とする新しい文化創成の運動には、普遍的コスモポリタニズムに向かっていく傾向が認められる¹。彼らの登場の背景には、産業革命の成功による物質的豊かさ、自然破壊や労働運動が展開する中で新しい芸術表現の意義を模索する機運が高まったことがある。モリスやアーツ・アンド・クラフツの作家たちの感化を受けて、ベルギーで始まる「新しき芸術」は、その初期からイギリスやフランス、また他のヨーロッパ国とは異なる特徴を見せる。マドセンは「ベルギーほどアール・ヌーヴォーが抽象的な形態をとった国は他にない²」とし、植物の蔓を思わせるオルタらの曲線装飾も花のモチーフを取らなかった点に注意を向ける。また、モリスの思想とC.F.A. ヴォイジーに強く影響を受けたヴァン・デ・ヴェルデについても、その反自然的主義と象徴、つまり自然の形態そのものを写すのではなく抽象化させ、装飾を施すものの機能に従わせるべきとする姿勢がその特徴とされる。

ベルギーの応用芸術の特徴である抽象的なスタイルがどこに由来するのかという点に関して、近年では当時レオポルド二世の私領だったコンゴの動植物相やそこに由来する素材が関係していたとする見方がほぼ定説となってきた。しかし、具体的なデザイン作品とそのモデルの関係を実証することは難しく、しばしば意見が分かれる³。それでも、19世紀末において中央アフリカが前衛的な芸術やデザインの潮流に何らかの着想を与えたこととともに、美を通じて社会平等を実現させる理想を求めた応用芸術運動の矛盾と限界を、また別の視点から位置づけることができるのではないだろうか。

2. ヴァン・デ・ヴェルデの原始性礼賛と「新しき芸術」

ここでは、ベルギーの建築・工芸デザイナー、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863-1957) が 1894年の時点で提唱した「新しき芸術 Art Nouveau」の理念から、1897年にブリュッセル万国博覧会において彼が関わったコンゴ独立国 (État indépendant du Congo / Kongo-Vrijstaat) の展示までの流れをたどり、その芸術

の理想と矛盾について考えていきたい。ヴァン・デ・ヴェルデは1863年、アントワープの薬剤師の家庭に6人目の子として生まれた。彼はギムナジウム在籍時から芸術の道を志し、アントワープ王立アカデミーに進学して絵画を学んだ。しかし、伝統的な美術教育に飽き足らず、マネの絵画に引かれて21歳の時にパリに渡り、約1年間をフランスで過ごす。人気肖像画家のカロリス＝デュランに師事するもパリの芸術界に幻滅した彼は、それでも印象派の潮流を学び、帰国後は農村ヴェッヒエルデルザンドで禁欲的生活を送りながら表現を模索する。その間にも都市と接触し続け、アントワープで仲間たちとアンデパンダン芸術協会を設立し、まもなくブリュッセルの前衛芸術サークル二十人会の会員に推薦される。二十人会が主催するサロンの展示を通じて彼は、新印象派のスーラやヴァン・ゴッホ、ゴーガンらの新しい絵画の表現に影響を受け、線や色彩の研究と試作を重ねた後、1892年にブリュッセルで開催されたアーツ・アンド・クラフツの展示に出会ったのを契機に応用芸術へと転じていった。

世紀末ベルギーの新潮流を生み出した世代の典型として、ヴァン・デ・ヴェルデは当初から反伝統主義の志向とともに、農村生活への関心と革新的な表現への探求心を持ち合わせていた。その模索過程は、デッサンや習作以上に、彼が『現代芸術』や『新社会』などの文芸誌に書いた記事からたどることができる。これらの多くは二十人会やブリュッセル新大学でおこなった講演や講義の再録であり、理論家としてのヴァン・デ・ヴェルデの牽引力や、若い頃から彼がいかに芸術について雄弁に語る言葉をもっていたかを示している。モリスの思想やアーツ・アンド・クラフツの作品に出会い、自ら進むべき道として論じた1894年の応用芸術のマニフェスト、「芸術の整地 *Déblaiement d'art*」の中で、彼はルネサンス以降の芸術を、元来はひとつであったものを人間が虚栄や所有欲のために音楽や美術、文学などの領域に分断し、変質させ、衰退へと導いたとして激烈に批判する。そして、かつては神に捧げられたとしても、教会や世俗権力、ブルジョワへと支配が移る中で先代の威光を模倣しながら墮落してきた過去の芸術を根こそぎ除去し、民衆のもとで原初の純粋さと統一性、生命力をもつ芸術を新たに生まれ変わらせる時代が来たのだという呼びかけを「新しき芸術」という言葉を用いて表したのである。

こうした芸術理念は、現在一般に理解されるアール・ヌーヴォーの雰囲気とはかなり異なっている。アール・ヌーヴォーの名称が普及したのは、フランスの美術商人 S.

ビングが 1895 年にパリで新装オープンした美術工芸店にこの名をつけたことによる。ビングがモデルとしたのは、ベルギーの前衛芸術コミュニティの一員だったエドモン・ピカールが自邸に開設したギャラリー「芸術の家」であり、ヴァン・デ・ヴェルデはビングに協力して室内装飾の展示で食堂と喫煙室を手がけた。この時、ビングのアールスノーヴォー店で展開したイギリスやベルギーをはじめとする応用芸術の新しい動向は、フランス国内では激しい批判を浴びることになる⁴。特にヴァン・デ・ヴェルデに非難が集まったのだが、その批判の焦点となったのは彼自身も認める「野蛮な」作風であった。彼が画家として表現を模索していた頃から抱いていた農村への関心は、素朴で力強い造形の志向に基づいている。とりわけポンタヴェン村からタヒチへと制作の場を移し「原初的」表現を追求したゴーガンに刺激された形跡が認められる。同時にヴァン・デ・ヴェルデは、新印象派の点描画法を踏襲した、科学的理論を取り入れた色彩の効果や線の原理を追求した。彼はまた、旧約聖書に書かれたヤコブの羊の逸話から環境が身体や精神に及ぼす影響についての論考を引き出し、ヴォイジーの壁紙に用いられた曲線がもたらす脳への効果という持論につなげている。文明に毒されていない農村や先史時代から普遍的真理を探り出し、新しい創造を目指すという態度は、ヴァン・デ・ヴェルデだけでなく、この時代のひとつの傾向でもあったと見られる。

1895 年に『新社会』誌に表した「芸術の伝道 *Prédication d'art*」で、彼は「黒人の芸術」を賞賛する。自然の美の本質を「本能」的に知り、抽象化された装飾を生み出す未開民族の芸術を創作の理想モデルとして描きだす彼の論説には、アナーキストの民族・地理学者であったルクリュ兄弟や、ゴーガンを評価した詩人ヴェルハーレンの影響も見られる。彼らは当時、ブリュッセル新大学で教壇に立ち、社会改革の理想を抱き、新しい時代の知や文芸を実現するために共闘するグループに属していた。

しかし、1897 年のブリュッセル万国博覧会におけるコンゴ展示の仕事で、ヴァン・デ・ヴェルデはそうした左派の運動とは異なる立場をとったように見える。次の節では、万博のコンゴ展示の経緯をたどり、ヴァン・デ・ヴェルデの態度について考えていく。

3. 1897 年ブリュッセル万国博覧会のコンゴ独立国展示

1897 年 5 月から 11 月にかけて行われたブリュッセル博では、近郊のテルヴェーレンに「コンゴ独立国」のパヴィリオンが設けられた。コンゴ独立国は当時の国王レオポ

ルド二世の私領として 1885 年に承認されたものである。レオポルドは中央アフリカの地理調査を名目に 1865 年の即位時から領地化を準備し始め、カトリックの布教と慈善活動の促進のほか、中央アフリカで勢力を持っていたイスラム系奴隷商人から現地住民を解放するという人道的名目で軍を送り、独立国承認後はベルギー本土の 80 倍にもあたるコンゴの広大な領地と豊かな資源の開発を大々的に進めていった。ブリュッセル万博に先立つ 1894 年のアントワープ博で、レオポルド二世はこの地で採取された象牙を彫刻家たちに無償で配布し、コンゴ独立国の展示用に作品を制作させた。このように制作された象牙彫刻品は、15 世紀から 16 世紀にフランドルで栄えた象牙彫刻のリバイバルとして話題を呼んだ。1895 年にヴァン・デ・ヴェルデは『新社会』誌上において、アントワープ万博の組織委員会による出展者募集の文言を流用する形で「産業という場における平和的な戦い」という諷刺的な文句に乗じる営利的な芸術家を批判した。彼はこうした産業界や国による芸術の後援に否定的な態度を示したのであり、また過去の象牙彫刻の復興といった焼き直しの芸術のあり方も彼の理念に反するものだったと考えられる。

そのヴァン・デ・ヴェルデが、コンゴ独立国の行政官長だったヴァン・エートヴェルトの注文を受けて 1897 年のコンゴ・パヴィリオンで輸出品展示室の内装や、ヴァン・デル・スタッペン⁵の象牙彫刻の台座等のデザインをおこなった事実をどう考えればよいだろうか。彼だけでなく、ベルギーのアル・ヌーヴォーを代表する G.セリュリエ=ボヴィヤ⁶やポール・アンカールも、それぞれ輸入品や民俗学の展示室を担当した⁵。その際にはコンゴの木材が支給されたという。彼らの斬新でダイナミックなデザインはベルギー国内で評判となり、「コンゴ・スタイル」と呼ばれたことが、当時の批評から確認できる。写真で見る限り、ヴァン・デ・ヴェルデのデザインした展示品のケースにも象牙を思わせる曲線が用いられ、彼の特徴的な線とはやや異なる印象を受ける。

しかし、彼と思想的に近い関係にあったはずのルクリュ兄弟らの反植民地主義と、コンゴ独立国のプロパガンダである展示への協力とは相容れるものではなく、そこにヴァン・デ・ヴェルデの態度のあいまいさを指摘する声もある⁶。コンゴ独立国でおこなわれていた現地住民への労働強制や残虐行為についてはすでにブリュッセル博の前から批判的世論もあがり始めていた。ただ、同じ左派系グループ全体を見ても、植民地支配に対する批判が出る一方で、E.ピカールの植民地主義的な視点で書かれ

たコンゴ旅行記が発表されるなど、見解は一致していない。ヴァン・デ・ヴェルデについては、農民や未開民族を「民衆」のモデルとして称揚しながら、現地住民の虐待が疑われていたレオポルド二世領の宣伝を担ったことは確かに矛盾するだろう。しかし、その理想と言動のずれはもとから彼の原始性志向や民衆観が孕んでいたものと考えられる。墮落し、衰退した文明の対立項として農村や民衆を理想化し、その実用品や装飾の中に無垢な芸術の力の原理を見つけ出そうとしていた彼の言説は、素朴な民衆とその文化を評価し創作の発想源としながらも、彼らを自分たちと同等の存在として扱ってはいないと思えるからだ。

そのことは、小国ベルギーがかつてのフランドルの繁栄を取り戻すべく、コンゴの広大な領地を開拓し、ゴムや象牙、木材など多くの資源を糧としながら、そのために過酷な労働を強いられた現地の人々の人権を顧みなかったことにも通じる、というのは言い過ぎだろうか。コンゴから素材と着想を得て作られたアール・ヌーヴォーの展示は、ベルギーの芸術史の中でようやく問題化され始めたところであるが⁷、今後さらに詳細な検証と議論が必要であることは確かだろう。

¹ 1880年代のベルギーの文芸誌の動向については主に岩本和子『周辺の文学:ベルギーのフランス語文学にみるナショナリズムの変遷』(松籟社、2007)を参照している。

² Madsen, Stephan Tschudi. *Art Nouveau*, World University Library, London, 1967 (引用部は高階秀爾・千足伸行訳、美術公論社、1983、pp.183-184による)。

³ この議論の詳細については、拙論(白田由樹「ヴァン・デ・ヴェルデの装飾デザインにおける原始性志向」、『人文研究』70巻、大阪市立大学大学院文学研究科、2019)を参照されたい。

⁴ ビングはその後方向を転じ、フランスの貴族趣味を受け継ぐロココ的スタイルに再編させていく。その結果、1900年のパリ万博で出展された「アール・ヌーヴォー・ビング」のパヴィリオンは大きな成功をおさめ、耽美なアール・ヌーヴォーのイメージを定着させたが、その後5年ほどで流行は急速にすたれていく。一方、ヴァン・デ・ヴェルデはビング商会と早々に袂を分かち、当初の理念に基づく造形を追求していったように見える。

⁵ 後年の回想録でヴァン・デ・ヴェルデは、1896年に自由美学のサロンで彼のデザインした家具がヴァン・エートヴェルトの目に留まって万博の仕事に依頼されたいきさつを述べ、前衛の作家たちが初めて公的な仕事を任されたことを肯定的に語っている。

⁶ Kuenzli, Katherine M. *Henry van de Velde: Designing Modernism*, New Heaven: Yale U. P., 2019, p. 39.

⁷ ベルギーでは Françoise Dierkens-Aubry がコンゴとアール・ヌーヴォーの関係を指摘してきたが、近年のポストコロニアルの視点から扱い始めた研究としては米国の Debora D. Silverman “Art Nouveau of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism”, *West 86th*, University of Chicago Press (vol. 18-2, 2011; vol. 19-2, 2012; vol. 20-1, 2013) が挙げられる。