

<b>Title</b>	ヴァン・デ・ヴェルデの装飾デザインにおける原始性志向：世紀末ベルギーの文芸思潮と「未開民族」に関する言説から
<b>Author</b>	白田, 由樹
<b>Citation</b>	人文研究. 70 巻, p.43-69.
<b>Issue Date</b>	2019-03
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学大学院文学研究科
<b>Description</b>	井上徹教授：大黒俊二教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

## ヴァン・デ・ヴェルデの装飾デザインにおける原始性志向 —世紀末ベルギーの文芸思潮と「未開民族」に関する言説から—

白田 由樹

19世紀から20世紀の転換期におけるヨーロッパの産業芸術の復興運動の中、ベルギーは欧州諸国の中でも特にモダニズムの先駆けとなる、機能性を意識した装飾と抽象的スタイルが生まれたことで注目される。本研究は、こうした近代的スタイルの発祥地となった世紀末ベルギーの芸術的・思想的土壌の解明を目指す。

本論考では、絵画から応用芸術に転向し、「新しき芸術」論を提唱した工芸美術家アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデに着目する。彼の創作と理論は近年の研究により、日本やジャワ、コンゴなどの影響の側面から見直されつつある。本稿は、さらにオセアニアを含めたより広い影響源の可能性とその背景を、ヴァン・デ・ヴェルデの言論に見られる「原始的」芸術への志向やその実践と見られる作品、また彼が加わっていた前衛芸術サークル二十人会や雑誌『新社会』の関係者による「未開民族」についての言説から考察する。

その結果、当時の前衛芸術家や社会改革派におけるヨーロッパ文明の腐敗論や資本主義への批判と、「未開民族」を民衆や労働者の側に位置づけてその文化や美術を賛美する思潮が、ヴァン・デ・ヴェルデのデザイン理論と実践に流れ込んでいると結論づける。

### はじめに

19世紀後半にイギリスで始まったアーツ・アンド・クラフツ等の応用芸術運動は、世紀末の1890年代にヨーロッパ大陸に広く波及し、モダン・スタイルやアール・ヌーヴォー、ユージュントシュティールといった名称のもとに展開した。中でも、1890年代にベルギーで生みだされたヴィクトール・オルタ (Victor Horta, 1861-1947)<sup>1)</sup> やアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry Van de Velde, 1863-1957) らの建築、家具、室内の装飾は、有機的曲線モチーフの多用という特徴においては他国の潮流とも共通するものの、より抽象的かつ機能的なスタイルを作り出し、それは戦後のモダン・デザインを先取りするという意味で、退廃的な美への耽溺と見なされがちな装飾様式としての「アール・ヌーヴォー」とは異なる側面を見せている<sup>2)</sup>。たとえば建築では、建物の構成要素、とくに鉄材を露出させ、またその鉄材の装飾的形態によって建物の構成や構造を強調して見せながら室内に光と空気を取り込む住宅が<sup>3)</sup>、また家具では無駄な装飾を排した単純な形態の上に独自の曲線的な枠や抽象的モチーフを加えた作品が、その革新的な例として挙げられよう。このようなベルギー・スタイルの現代性は、アール・ヌーヴォー研究の草分けであるニコラウス・ペヴスナー (1936; 1968)<sup>4)</sup> やS.T.マドセン (1967)<sup>5)</sup> の頃から着目されていた。しかし、より抽象的でモダンな装飾のスタイルが他国に先駆けてベルギー

に現れた要因について、非西洋文明の受容とプリミティヴィズムの文脈から解明する研究が始まったのは、比較的最近のことである。

本稿で扱うアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデについても、そうした研究が進展中である。装飾芸術の復権を呼び掛けた理論家であるとともに、建築や家具その他の装飾の分野で抽象的デザインを作りだしたこの工芸美術家は、アール・ヌーヴォーの再評価と研究が盛んになり始めた1960年頃から理論と制作の両面で重視され、美術や建築デザイン史の領域で研究対象となってきた。ヴァン・デ・ヴェルデのデザインの源流を非西洋世界との関係の中から探ろうとする近年の研究は、デボラ・シルヴァーマン（2011-2013）が植民地コンゴからの影響を<sup>6)</sup>、マリア・ウロンスカ=フレンド（2014）がジャワ島のバティック染めの援用を主張<sup>7)</sup>しているほか、ジャポニスムの枠組みでこれを研究し染型紙との関係等を取り上げてきた高木陽子（2017）が、19世紀末の坩堝的状况をふまえて「クロスカルチュラル」な混交を指摘するに至っている<sup>8)</sup>。

本稿では、1895年前後のヴァン・デ・ヴェルデの理論に「黒人の芸術」に関する言及が現れ、また1897年頃にマルキーズ諸島の入れ墨に類似する装飾が作品に見られることから、アフリカのほかオセアニア等の部族芸術が彼の装飾理論に影響をもたらした可能性とその接点を検討する。コンゴやジャワ島、日本からの影響と同じく、彼の著書やデッサン等だけで影響関係を検証することは難しく、作者本人が必ずしも明確に示していない着想源を当時の社会的状況や思潮、周囲との交流関係から掘り起こし、多角的に論拠を重ねる作業が必要となる。高木が主張するように、彼のデザインや思想の源は単一ではなく複数存在すると見る方が妥当と考えられ、その過程を検討するまたひとつの視点として、当時のベルギーの国際的・分野横断的な芸術と思想の交流状況に着目する。

まず、ヴァン・デ・ヴェルデの思想と表現の模索が始まる画家時代から応用芸術への転向にいたる経緯を追い、1895年前後に発表される「新しき芸術」の理念とそれに関わる言説に示された彼の「原始性」志向を明らかにする。また、そうした理念の実践例と見られる作品が存在することから、ヴァン・デ・ヴェルデと「未開民族」のモデルの接点となる当時の思潮、とりわけブリュッセルの前衛芸術サークル二十人会（Les XX）と雑誌『新社会』*La Société nouvelle*の周辺との関係から検討する。さらに後年におけるヴァン・デ・ヴェルデの抽象的装飾の主張への流れと、そのコスモポリタニズム的姿勢、そして彼が目指した芸術の理想とその矛盾についても考察していきたい。

## 1. ヴァン・デ・ヴェルデにおける「新しき芸術」の理念とその形成過程

### 1-1. 絵画表現の模索と応用芸術への転身

まず、絵画から応用芸術に至るヴァン・デ・ヴェルデの略歴と、その背景を概観するところから始めよう<sup>9)</sup>。ヴァン・デ・ヴェルデ自身の回想録によれば、彼は高等学校の頃から画家の

道を志し、出身地アントワープのアカデミーで美術を学ぶが、そこで教えられていた室内デッサンや伝統的技法の習得に飽き足らず、20代初めにマネの「フォリ・ベルジュールの酒場」に惹かれて新しい芸術の息吹に触れるべく1884年にパリに渡る。そこで当時の人気肖像画家カロリユス＝デュランに師事することになった彼は、パリの画家やパトロンたちの虚栄にみちた世界に幻滅しながらも、師の助言で印象派の絵画を研究し、滞在の終わり頃には敬愛する画家ジャン＝フランソワ・ミレーの足跡を辿ってバルビゾン村を訪れている。1886年頃にベルギーに戻った彼は、ミレーに倣うように光輝主義<sup>10)</sup>の画家たちが数名暮らしていた農村ヴェッヘルデルザンドに住み、農民たちの仕事を手伝いながら読書と表現の模索で日々を送る。その一方で、ブリュッセルやアントワープの都市にも行き来し、地元アントワープで友人たちとともに新しい芸術を展開するため、独立芸術協会を立ち上げる活動も行っている。1888年に画家ヘイマンスらの推薦により、ブリュッセルの前衛的芸術の拠点として知られた文芸サークル、二十人会に加入し、そのサロン展示への出品に加えて、美術に関する講演を行い、『現代芸術』*L'Art moderne*などの文芸誌にも批評や論考を発表していく。

二十人会は、ときに保守的世論からの批判や嘲笑と闘いながら、国内外の新しい文芸の潮流を紹介する年1回の美術サロンや講演会、音楽コンサートなどの活動を盛んにおこなっていた<sup>11)</sup>。こうした場でヴァン・デ・ヴェルデはスーラらの新印象派に感化されて点描画法に転じ、また同会の中でも評価が分かれていたファン・ゴッホやゴーガンの作品に出会う。しかし、ちょうどその1889年から90年頃に、彼は神経衰弱の状態に陥るようになり、病気の母親を看取った後でその症状を悪化させている。こうした危機的状況にありながら、彼は農民の生活と労働、自然の中から表現の核となるものを見つけ出そうと格闘し、療養のために滞在した海辺の町プランケンベルヒェでも点描画法の作品を制作する。また、この地で労働党のメンバーと知り合い、社会主義思想にも関心を強めている。

1890年代初頭にヴァン・デ・ヴェルデが応用芸術へと転身した背景には、新印象派の旗手であったスーラが突然この世を去ったのを境にこのグループが勢いを失っていったこと、またそれと同時にイギリスから新しい応用芸術の潮流が紹介されたという経緯がある。1891年にブリュッセルの「日本商会」でおこなわれたリパティ商会の展示でウィリアム・モリスやアーツ・アンド・クラフツ等の製品を見た時の印象を、ヴァン・デ・ヴェルデは後に「その頃、重苦しくうんざりするような家具や、取り組む気にもなれないほど軽視されていた品々に埋もれて暮らしていた中で、私たちがふいに遭遇した一種の春であった」<sup>12)</sup>と述懐している。タイミングから見てこの出会いは、彼自身の健康状態も含め、美の力で社会の病理に立ち向かうための応用芸術に目覚める契機になったと考えられる。翌1892年には二十人会のサロンでもウージェーヌ・シェレのポスターやウォルター・クレインの絵本などが展示され、さらに93年にはこうした応用芸術のための展示が独立・拡張されたほか、『現代芸術』や『新社会』などの雑誌にもモリスやクレインについての記事が頻繁に現れ、ベルギーでの関心の高まりが確認できる。ま

た、オルタやアンカール (Paul Hankar, 1859-1901) といった当時30代前半の若い建築家による新しいスタイルの建築がブリュッセルに建てられ始めるのも同じ時期で、いずれも「アール・ヌーヴォー」が装飾スタイルの名称として使われるより以前から始まった動きである。

1891年の時点ではまだ、ヴァン・デ・ヴェルデの関心の中心は絵画にあり、この年の『現代芸術』には彼がピサロとミレーを比較した講演「絵画における農民」の記事が掲載されている。しかし、1892年には最初の工芸作品となるタピスリーを制作し、ベルギー初のフラマン語（農民や労働者階級の言葉であったベルギー北部のオランダ語方言）<sup>13)</sup>による文芸誌『ヴァン・ニュー・エン・ストラックス』*Van nu en Straks*のタイトル画デザインを手がけるなど、それまでとは異なる分野に身を投じていく。1893年には、クレインとヴォイジーの壁紙デザインについての批評「アーティスティック・ウォール・ペーパー」を『現代芸術』に発表する一方、アントワープ・アカデミーの講師としてイギリスの芸術運動、とくにジョン・ラスキンとモリスに関する授業をおこなっている。さらに、1894年から翌年にかけて、自邸ブルーメンヴェルフ（フラマン語で「花咲く家」を意味する）で初めて建築と内装をデザインしたヴァン・デ・ヴェルデは、ブリュッセル新大学で産業芸術に関する講義を担当するなど、自らが志す応用芸術の理念を作品と言論によって示し、若い世代に伝道する役割を担っていく。1895年末にパリの美術ギャラリー「アール・ヌーヴォー」への出品で物議をかもした後、1897年のドレスデン工業博覧会で高い評価を受けた彼は、自らの工房も設立するが、ドイツからの注文の増加に伴って1900年にベルリンへ移住することになる。また翌1901年にはワイマール大公に招聘され、バウハウスの前身となるワイマール工芸学校の立ち上げに関わるなど、本格的に建築や応用芸術の理論と実践、教育活動に乗り出していく。

こうした経歴から見えてくるのは、伝統主義の慣例を脱して新しい時代の表現を模索する姿勢と同時に、都市よりも農村や自然に向かう関心がヴァン・デ・ヴェルデの原点にあり、同時代の社会的病理に立ち向かうための芸術の方向性もそこに根ざしていることである。それは、当時のベルギーやヨーロッパ社会全体に共有された思想や問題意識の反映として見るができるだろう。次節では彼の言論に見られる原始性志向について取り上げていくが、そこにもこの世紀末の典型的な問題意識が認められるのである。

## 1-2. 「新しき芸術」の理念に見られる「原始性」志向

都市ブルジョワの家庭に生まれ育ったヴァン・デ・ヴェルデにとって、貧しい農村での生活は一種の異文化体験だったであろう。それを彼の「原始性primitivité<sup>14)</sup>」志向として見るのは、後にも述べるように、「退廃した文明」に対置される性質としての素朴さ (naïveté) や、未開 (sauvage)、野蛮 (barbare) の語彙が、文明の病理に侵される以前の時代、あるいはまだそれに染まっていない地域や民族を規定するために用いられ、芸術の目指すべき方向として語られる文脈の中で、農民は「素朴な民衆」や「未開部族」と同じ位置に置かれるからである。

ここで検討の材料とするのは主に、ヴァン・デ・ヴェルデが1890年代中頃に『新社会』誌などの雑誌に発表した記事のうち、その時代の問題意識と目指すべき芸術の方向性がとりわけ顕著に示されたものである。まず、1894年4月に『新社会』誌に発表された「芸術の整地」*«Déblaiement de l'Art»*を取り上げる<sup>15)</sup>。これは同年の自由美学サークルでの講演を元にしたもので、応用芸術の再生を「新しき芸術 *Art Nouveau*」として定義し、後の研究によって「アール・ヌーヴォー宣言」とも称されている。その冒頭でヴァン・デ・ヴェルデは、西洋では芸術が退廃し、すでに倒壊寸前の木のような状態に陥っていると警鐘を鳴らすとともに、その遠因について次のように述べる。

さて、人間たちの倒錯ぶりは、彼らがその不信心による解体を「ルネサンス」と名付けるほどひどいものだった。それは絵画や彫刻、芸術品の時代であり、もはやひとつのまとまった装飾の構想に従って供されるものではなくなった。その各々の分野が虚栄を張って自らの不確実な存在理由の内にとどまっていた。そして絵画や彫刻が装飾という (ornementale) 本質的な美徳をすっかり手放したとき、それらは逸話的なものとなり、ただそれだけの形で、初めて邸宅の中に入っていったのである<sup>16)</sup>。

このように彼の芸術史観では、元来人間の生活や信仰と結びついていた芸術が、所有者や芸術家たちの虚栄によって絵画や彫刻の諸分野に分断され、自己目的化した「墮落」のはじまりとしてルネサンスが位置づけられる。ルネサンス以降の芸術が失った純粹さを回復させるべきという主張は、イギリスでビュージンやラスキンがおこなったゴシック再評価を皮切りに、洗練された地中海・ラテン文明がとくに美術アカデミーの世界で優位に扱われてきた歴史への問い直しと、北方文化の実直さや素朴な美の価値を見出そうとする流れの中で広がってきたものである。またその背景には、ロマン主義などの文芸潮流とともに、産業革命に伴う急激な生活環境の変化、とりわけ人間と自然、コミュニティとの隔絶といった当時の社会問題があったことはすでに指摘されている。そして、文明の発展と個人の欲望の追求が退廃をもたらすという見方もまた、ローマ帝国末期のイメージとともに、世紀末ヨーロッパで広く共有されていた。ここで断罪されている芸術家個人の功名心については、ヴァン・デ・ヴェルデがアントワープ美術アカデミーで行った講義の記録「はじめの芸術の伝道」*«Première prédication de l'art»*<sup>17)</sup>でも触れられ、そこでは日本の職人の「芸術作品が評価されても作者の名前が前面に出されることはない」素朴で謙虚な創作の姿勢が称揚されている。

こうした主張につづいて、芸術の退廃をもたらす人間の心身への影響が述べられる。

行き過ぎた洗練や、身体と精神の限りない倦怠は、権力と威厳をもつ者の気晴らしとなり、その感性はすぐにながらながら独特の空虚を見いだす。この空虚さは、具体的でとり

とめない思考に適するよう冷めた温度に保たれた頭脳において、無感動で激しいひとつの発作のようなものを引き起こす。こうした理由で、彼らは芸術品を愛好し、これらのものの内に賞賛すべき複雑さや彼らの精神にまわりつくものを認めるのである。(…)そして、芸術とのより直接的な接触が彼らにおいて身体的な震動を引き起こし、その結果として彼らは完全な所有に至るのだ。

(…) 彼らは穏やかにすんだ北海の沿岸に居を構え、彼らのうちの幾人かはローマ末期の詩の軟弱で倒錯的な魅力、ユイスマンスが『さかしまに』の見事な目録に並べたすべての作品の毒をくみ尽くし、もの憂く六世紀の中国の詩人を読みふけったり、ツアラトゥストラの思想について考察したり、ヘルマン・ホルテルのまばゆい詩の輝きに幻惑されたりしながら長い時間を過ごしている<sup>18)</sup>。

ここでは、世紀末の審美家の閉塞状況を描いた小説『さかしまに』の主人公デゼッサントをモデルに、繊細で過敏な感受性とそれに呼応する極度に洗練された趣味が人間と芸術の衰退の末期的症状として語られる。この倦怠と憂鬱の症状は、絵画の表現と思想を突き詰めていた時期にヴァン・デ・ヴェルデ自身が経験した精神的危機を反映したものとも考えられる。こうした兆候が広がる中、未来を切り拓くものとして現れるのが「新しき芸術」である。

さて、このように芸術を味わう者たちやそうした芸術を創作している芸術家たちは、我々の土壤に新しい芸術が出現するのは不可能であり、どんな試みや闘いをしてでも地面に向かって垂れ下がった茎をもう一度持ち上げることはできず、幾世紀もの歩みの中で踏みつけられ萎びた花が、旧大陸の知的な死が完遂された時に夜の中で消滅することに気づいている。彼らは、新しき芸術 (Art Nouveau) が無垢で喜びに満ちた民衆によってたどたどしく語られ、その芸術の様々な変化の段階が愛や注意をもって見守られ、各々の段階に夢中になりながら芸術以上に素晴らしいものはないと確信され、人間たちの移住に続いて芸術がいま一度、西の方に植え替えられ、アメリカの地で再び花開であろうことを予感している<sup>19)</sup>。

(下線は論者による。以下同じ。)

「新しき芸術」が生まれてくる場所は、ヨーロッパではなくアメリカに置かれているが、疲弊した旧世界と勢いづく新世界という図式自体は目新しいものではない。この宣言の特徴は、ラスキンやモリスの影響のほかに聖書や文学、その他の思想書に想を得たと思われる観念的かつ空想的な描写にある。この頃のヴァン・デ・ヴェルデはアメリカに強い関心を持ちながら、実際に渡航した経験はなく、当時すでにシカゴで見られたような摩天楼建築や発展した鉄道の近代的風景よりも、「無垢で喜びに満ちた民衆」という言葉に示されるような、文明の重荷を

置き去り大自然の中に新境地を見出した人々の社会として思い描いている。アメリカについての認識の是非はともかく、主張の要点は「洗練」や「退廃」の対立概念となる「素朴さ」や「原始性」にあり、それは時代や場所、民族のモデルを変えつつ、その後の彼の論にも示されていく。

1893年に絵画表現の延長にあるタピスリーやデザイン画を制作した後、ヴァン・デ・ヴェルデはより本格的な総合芸術、つまり住宅の建築や家具、テキスタイル等の制作に乗り出していく。1894年から構想され、翌年に竣工した自邸ブルーメンヴェルフは、彼の義母ルイズ・セートゥが、人はその個性に見合った住まいを持つべきという彼の主張を実践に移すように励まし、援助したもので、彼はここで建物と家具・内装デザインのほか、食器や妻のドレスにいたるまで、あらゆる実用品に芸術を取り入れる試みを形にしていく。また、1895年にフランスの美術商ビングから依頼を受けた彼は、同年12月にパリで開店したギャラリー「アール・ヌーヴォー」のために喫煙室とダイニングルームの内装を手がけるが、室内装飾のショールームとして示されたこの展示は、フランスの「良き趣味」を脅かすものとして、エドモン・ド・ゴンクールやアルセヌ・アレクサンドルらの非難を呼び起こす<sup>20)</sup>。とくにヴァン・デ・ヴェルデの作品に向けられた批判の焦点は、フランスのロココ様式が持っていたような優美さや洗練の欠如にあり、それは元から彼が目指した方向とは正反対のものであった。批判者の側には彼と二十人会の同期メンバーであったロダンも含まれており、この彫刻家が「あなた方のヴァン・デ・ヴェルデは野蛮人だ！」という罵声を浴びせたことにはからめながら、ヴァン・デ・ヴェルデは回想録で次のように当時の自らの創作姿勢を語っている。

私は実際、野蛮人式に、つまり、形状に機能を適合させようと努めながら、唯一のまた同一の源泉から合理的な構想をくみ出すビザンチンやゴシックの職人のやり方で、考案をおこなっていた。(…)

(…)「野蛮人」のように考案するには、独学者であり、汚れていないひとつの源泉から汲み出さなければならない。本能に立ち戻り、必然性にしがたって、自分が捨てた骨や洞窟で見つけた石を使って道具や武器を作る穴居人の無垢な意欲をもって、あらゆる問題に立ち向かわねばならないのだ<sup>21)</sup>。

当時から彼の関心がより素朴で力強い作品に向かっていたことは、「アール・ヌーヴォー」の準備期間中に、パリからブリュッセルにいる妻 MARIA に宛てて書かれた手紙でも確認できる。

今日、ニヴェルネ地方とペリー地方から届いた庶民的で伝統的な、たいへん素晴らしい陶器の荷ほどきがあった。純粹で力強い。それはたくましく無骨な民族を想起させ、こう言ってよければ周囲の芸術家たちの作品すべてを一蹴するものだ。(…)ビングは、もう



じき私にも初めてベルギーに送るべき品物ができるだろう、四つの取手がついた巨大なバター壺——素晴らしいがここでは売れないもの——を買い取ることができると言ってくれた<sup>22)</sup>。

フランスの農村地方からビングが買いつけてきた無名の作り手による素朴な陶器を、ヴァン・デ・ヴェルデは、作者名とともに展示される他の作品より優れたものとして評価している。また、「たくましく武骨な民族」という表現には、ルネサンス以降の文明の影響を被らずに代々受け継がれてきた民衆の文化に対する強い関心がうかがわれる。

こうした志向性は、1895年12月から翌年の1月にかけて、同じく『新社会』に発表された記事「芸術の伝道」«Prédication d'art»<sup>23)</sup> でさらに明確に理念化されていく。この記事でヴァン・デ・ヴェルデは、新たに目指す芸術をより総合的な「装飾ornement」という言葉で定義する。

装飾はそれ自体の本質において総合を含んでいる。我々の時代まで伝わる装飾デザインの第一義的な要素は、幾世代にもわたって継承され、民衆の魂が作り上げてきたものの総合体である。

余計な細部を取り除き、構造的な形を見出すことが、花や、動物、人間を新しい領域へと運んできた。それらは共同体の作品であり、その共同体に属する装飾となるのである<sup>24)</sup>。

ここで「民衆の魂」や「共同体」という言葉で示されるのは、利己的な功名心や独占欲に汚されていない芸術のあり方であり、その素朴さは「余計な細部を取り除き、構造的な形を見出す」という装飾芸術の方向性と結びつけられる。さらに注目すべき点は、この論考でアフリカやオセアニアの部族を想定したと見られる「未開民族」の装飾についての言及が加わっていることである。

未開民族なら誰も、用途が定まっていない材木や、着用したり身体を保護したりするためでない布地の上に、何かの光景を描き出すことなど考えもしないだろう。

それは、芸術というものが本来的にまっすぐ日常の用途へと向かうものだからである。

本能が黒人を確実に導き、彼は太陽に向かって座り、飲み物を保存するための桶敷に彫りものをする。また彼は生活を賄い、命を守るための手段である武器を装飾し、家具に彫刻を施して鮮やかな色で塗る。

本能はいかなる美学の教義よりも確かに導いてくれる。野生の人々にとって生活を飾る欲求はたいへん強く、彼らはためらいなく連れてくる我が子の腕を取って、川辺や小屋の入り口に座り、その厳かな時間において、自分を取り巻いているものすべて、つまり花や動物や水の渦などから靈感を受けて、子どもが泣くのにも耳を貸さず、ふつうであれば—

—これほど重要なものでなかったならば——同情してやめているだろうが、根気強く、その皮膚に入れ墨を刻む。そして彼は、誇らしく満足げに見ている母親の元へ子どもを返してやるのだ<sup>25)</sup>。

「本能」の導くまま、周囲の自然から直接靈感を受けて、我が子の皮膚に入れ墨を彫る未開部族の父親の姿を、ヴァン・デ・ヴェルデは創作の理想モデルとして描写する。このような装飾論は、彼が絵画で模索していた、人間の労働や自然の本質を取り出し、芸術として表現しようとする試みの延長として見ることもできるだろう。

以上のように、新大陸アメリカからフランスの農村地方、「未開民族」にいたるまで、様々なモデルを用いながら「素朴さ」や「民衆」、「野蛮」といった「原始的」性質を称揚する点で、ヴァン・デ・ヴェルデの方向性は一貫している。それはラスキンによる「民衆の芸術」としてのゴシック礼賛やモリスの中世回帰、自然の動植物から形状を学ぶべきとする創作理論にも通じるが、彼らが北方民族やイギリスの自然風土・動植物相に根差した芸術のあり方を主張したのとは違い、より普遍的、コスモポリタニズム的な視点で示される点が特徴的である。

もうひとつ注意しておきたいのは、後に取り上げた「黒人の芸術」における壺や弓矢、入れ墨など、より具体的な「未開民族」の装飾に関する言及である。回想録に述べられた「野蛮人式に」デザインを考案していたというその理念の実践が、この頃から現れる彼の作風の変化とどのように関わっているのかを解明する鍵がここにあると思われるからである。

## 2. 応用芸術における実践とデザインの推移

前章で取り上げたヴァン・デ・ヴェルデの言論と活動の流れをふまえて、ここでは彼の理念と作品の推移がどのように対応しているかを確認し、とくに1895年以降に原始性のモデルを意識しながら考案されたと見られる作品の源流に関して、近年の説を検討しておきたい。

### 2-1. 絵画からの流れと初期の具象的表現

1892年に、最初の応用芸術作品として二十人会に出品された「天使の見守り」(図2)、その前に制作された「刺繍のための下絵」(図1)は、新印象派の点描画法から脱した作風であるが、ヴァン・ゴッホの作品の影響が見られるデッサンにも類似しており、まだ絵画表現の延長上にあると見られる。いずれも農村地方の女性を描いた絵で、「刺繍のための下絵」には、彼が探求していた農民と労働のテーマが描かれている。色づかいや暗示的モチーフにゴーガンやエミール・ベルナルの影響が指摘されている「天使の見守り」は、ヴァン・デ・ヴェルデの回想によれば、当初は絵画として構想しながら完成できず、刺繍とアプリーケによる制作を思いついたという。またマックス・エルスカンプの詩集『ドミニカル』(1892年)や、雑誌『ヴァン・

ニュー・エン・ストラックス』(1893年)のためのタイトル画デザインは、地平線や波の向こうに昇る太陽などの具象性をかろうじて残しながらも徐々に写実から離れ、非対称の構図と不規則にうねるような線の形状が目立ってくる。



図1.「刺繍のための下絵、または干し草を乾かす女」(1891-92年、ジュネーヴ プチ・パレ美術館所蔵)



図2. タピスリー「天使の見守り」(1892-93年、チューリッヒ美術館所蔵)



図3. 詩集『ドミニカル』のタイトル画(1892年)

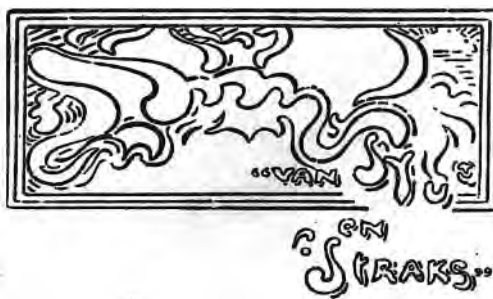


図4. 『ヴァン・ニュー・エン・ストラックス』のタイトル画(1893-94年)

1894年に設計され翌年に竣工した自邸ブルーメンヴェルフの建物とその内装や家具は、オルタヤアンカールのアール・ヌーヴォー建築とは異なり、イギリスのヴォイジーのカントリー・ハウスの影響が指摘されるきわめて簡素な形式が用いられる。ヴァン・デ・ヴェルデ自身も、この最初の建築における簡素さが当時の一般的なブルジョワ住宅に求められていた見せびらかしの装飾に対する革命であったと述べているように<sup>26)</sup>、彼の試みはまず、装飾そのものを切り詰めた形で現れる。この住宅では、壁紙の抽象的な連続模様や椅子のフレーム・デザインに見られる大きな弧を描くラインなど、後のヴァン・デ・ヴェルデの特徴につながっている部分もあるが、肘掛けソファにはモリスの植物モチーフの布が使われ、イギリスの直接的影響が強く見られる。

## 2.2. 抽象的装飾とその源流をめぐる諸説

しかし、同じ1894年にオトレ邸の内装で手がけたステンドグラスあたりから、より大きくリズムミカルな曲線や左右対称のデザインが増え始める。こうした特徴は1900年代初頭にかけて発展していくが、それ以前の作風からの変化、とくに装飾タピスリーのように写実性をのこした表現とも、本や雑誌のタイトル画に見られた不定型なうねりとも異なる、力強く大きな曲線を描く線については近年、非西洋文化の装飾からの影響が指摘されてきている。

たとえば、シルヴァーマン (2011-2013)<sup>27)</sup> は、ベルギーのモダンなスタイルの源流を国王レオポルド二世の私的領地であったコンゴ自由国との関係から解明することを試み、当時の出版メディアにおけるコンゴについての報道や言説、1894年のアントワープ国際博覧会から1897年のブリュッセル植民地博覧会までのコンゴへの関心の高まりという状況を裏付けるとともに、ヴァン・デ・ヴェルデやオルタの装飾の中にコンゴの動植物のモチーフ（ゴムの木や象）が認められる例を挙げ、また本稿と同じく「芸術の伝道」における黒人の芸術についての記述に着目しながら、コンゴの部族の入れ墨（図6）からの影響も主張している。

またウロンスカ＝フレンド (2014)<sup>28)</sup> は、1894年にヴァン・デ・ヴェルデが新婚旅行で妻マリアとオランダを訪れた際にヨハン・トルン・プリッカーの工房でジャワのバティック染めの作品に出会い、強く関心を引かれた経緯とともに、その後も続いたプリッカーとの親交と共同制作を通して、ジャワの装飾から抽象的な線の原理を見出したという説を提示している（図7）。それぞれの主張と根拠には一定の妥当性が認められ、ヴァン・デ・ヴェルデ作品のいくつかの特徴とも合致するが、いずれも唯一の影響源を決定づけるものではない。

両者の研究に共通して示されている作品の例が、1897年に制作されたアーム・チェアの布地である（図5）。この椅子のフレームは1895年にビングの店に展示された椅子とほぼ同じだが、背や座面部の布は年代によって異なるものが使われ、この作品ではプリッカーの工房で作られたバティック染の布が使用されている。布の染色技術はバティックが援用されているが模様自体はジャワの伝統な柄を用いているわけではなく、ヴァン・デ・ヴェルデかプリッカーのどちらによる考案かについてはまだ検討の余地があるものの、筆者は椅子のフレームラインとの照応性から前者の可能性が高いと考える。シルヴァーマンがこの模様との類似を主張した部族の入れ墨は、左右対称性や、一部の曲線に類似性は認められるが、皮膚の色が濃い部族に多く見られる瘡痕文身の凹凸模様と、鮮明な濃い色のラインで描かれた椅子の模様では特徴がかなり異なっている。一方、同じ論文の中でシルヴァーマンが「笑う人の顔を思わせる」という背部分の模様により類似し、このデザインに影響を与えた可能性が考えられる装飾のひとつとして、マルキーズ諸島の入れ墨を検討してみたい（図8）。とくに「人の顔」の特徴的な模様は、1897年にマルキーズ諸島に渡ったドイツの医師カール・フォン・デン・シュタイネンや、ゴーガンも言及しているものである<sup>29)</sup>。



図5. アーム・チェアとパティック染色のプリント布  
(1897年 ノルウェイ国立装飾美術館所蔵)



図6. コンゴのカピリカ族の癩痕文身  
(1913年 ベルギー王立テルヴェーレン中央アフリカ博物館所蔵) ©RMCA



図7. トルン・プリッカーのパティック工房とヴァン・デ・ヴェルデの共同制作による布地と家具  
(1901年 デン・ハーグの「アーツ・アンド・クラフツ」展)



図8. マルキーズ諸島の入れ墨文様  
(カール・フォン・デン・シュタイネン『マルキーズ諸島住民とその芸術』, 2016年版の図版資料より 部分) © Auvent des îles

図8の図版は近年の改版で加えられたものであるが、そのダイナミックなラインと「人の顔」の様子はアーム・チェアの模様により近いものに思われる。また興味深いことに、1899年にベルリンで発行されたヴァン・デ・ヴェルデ商会のビジネス・カタログには同じフレームの椅子が「マルキーズ」の商品名で掲載されており、そこから少なくともその文明の存在が意識されていたことが推測される<sup>30)</sup>。しかし、本稿の趣旨は、この椅子の着想を単一の起源に絞り込むことではなく、この事例を切り口として複合的な源泉と要素が混交する世紀末ベルギーの文化背景を明らかにするところにある。「新しき芸術」に関する主張の中で「原始的」芸術のモデルが特定の国や地域、時代からとられたものではなく、さまざまな例をとりながらヴァン・デ・ヴェルデ自身が理想とする芸術のあり方に統合されたように、彼の抽象的デザインにも複数の影響源があったと見る方が妥当だと考えるからである。

マルキーズ諸島の装飾に関してヴァン・デ・ヴェルデが直接参照したと思われる視覚資料は見つかっておらず、またベルギーとその植民地コンゴや、プリッカーの工房とジャワ島のバティック染めのような直接的関係も認められない。ただし、フランス領であるこのポリネシアの島々の文明と装飾に関して、ヴァン・デ・ヴェルデが知識や着想を得られる条件は当時のブリュッセルにも十分に揃っていた。とりわけ、彼の活動拠点であった二十人会、およびそのメンバーの多くが関わっていた社会主義系文芸誌『新社会』において、オセアニア地域の部族に関する言説や、思想や芸術上の重要な交流があったことは見逃せない。ヴァン・デ・ヴェルデが強い影響を受けたモリス、農村生活や療養生活の中で読んでいたマルクスやクロボトキン、またニーチェやトルストイの小説といった国外の新しい思潮や文芸を、フランス語訳でいち早く紹介していたのがこの雑誌である。

次章からは、芸術創作における「原始性」の概念について、二十人会やそこに関わる芸術家たちの間で共有されていた概念を確認するとともに、『新社会』誌を中心とする社会主義思想の中で「未開」の人々と西洋文明がどのように考えられていたのかを考察するところから、ヴァン・デ・ヴェルデの「新しき芸術」論とその実践を捉え直していきたい。

### 3. 「原始性」の概念と世紀末ベルギーの文芸思潮

#### 3-1. 19世紀後半の西洋における「原始的芸術」の言説と受容

ウィリアム・ルービン（1984）は美術のモダニズムとプリミティヴィズムの関係を論じる中で、「ゴーガンの関心を除けば、19世紀の作家は誰一人として、アフリカやオセアニアの「部族美術」に真剣な芸術的関心を示していなかった。<sup>31)</sup>」としているが、天野知香（2014）は、1851年のロンドン万博の後からイギリスで産業芸術の分野において、20世紀美術に先行するプリミティヴィズム、すなわちアフリカやオセアニアの植民地を含む非西洋地域の装飾スタイルに対する関心が始まっていたことを指摘している<sup>32)</sup>。天野によれば、文明化されていない民族の装飾を「真の芸術」として称揚する言説は、1772年のゲーテによる論考「ドイツ建築について」に遡って確認できるが、19世紀後半においては特に、イギリスのデザイン改良運動を推進した建築家オーウェン・ジョーンズが1856年に公刊した『装飾の文法』で、他の国や地域・民族のものと並列して「未開部族」の装飾を図版入りで紹介し、西洋の「墮落した」装飾に対置させる形で評価したことが注目される。各国に多大な影響を及ぼしたというこの書の「未開民族の装飾」の章を確認すると、以下のような記述に行き当たる。

未開人の目は自然の調和を見ることにのみ慣れており、形と色の真のバランスをたやすく理解する。その証拠に、我々は未開人の装飾においてこの2つのバランスが常に保たれていることを発見するのだ。

(…)

(…) より健康的な状態に戻りたければ、我々はむしろ子どもや未開人のようになるべきで、身につけてきた人工的なものを捨て去り、自然の本能に立ち戻ってそれを発達させなければならない<sup>33)</sup>。

こうした彫刻や織物、入れ墨の文様等、未開民族の装飾を、西洋文明が失った自然の調和と健全さを保った装飾として評価する考え方が、ヴァン・デ・ヴェルデの理念にも流れ込んでいるのは確かである。しかし、たとえばジョーンズが別の箇所で、未開人の間にもすぐれた装飾と機能を備えた武器を所有することで自分の優越性を示したいという要求があったことを記述しているのに対し、ヴァン・デ・ヴェルデはそうした競争意識や所有欲には触れず、「謙虚な無名性」という自らの主張に沿う形で彼らの芸術を理想視している。おそらく、1850年代からイギリスやその他の欧米諸国で広がり始める「原始性」賛美の思想は、それぞれの地域や社会の状況に応じて、少しずつ異なる解釈を加えながら受容・継承されていったものと考えられる。

それでは、ヴァン・デ・ヴェルデはどのような情報源や思想的背景から、その「原始的芸術」観を形成するに至ったのだろうか。たとえば、先に引いた「芸術の伝道」に記述された子どもの身体に入れ墨を彫る黒人の記述にも何らかの情報源があると思われる。アフリカやオセアニアの部族に関する情報やイメージは、19世紀末までに人類学や地理学の書物や民族学博物館、国際博覧会などを通じて多数流通しているが、本人が言及していないだけに、その特定は難しい。

芸術の表現と方向性を模索しながら心身の健康をくずし、応用芸術に行き着くまでの間に、ヴァン・デ・ヴェルデは聖書や様々な文学作品、思想書を読みながら思索し、自らの社会的理想を実現する可能性を模索していたと後述している。聖書やラスキン、モリスの影響は先に引いた記事にも確認できるが、ここでとくに注目したいのが、二十人会および『新社会』を中心とした世紀末ベルギーの芸術的・思想的環境である。

### 3.2. 二十人会とフランスの前衛美術における「源泉」—ピサロとゴーガン—

ベルギーが独立して50年を迎えた1880年頃から、ブリュッセルやリエージュなどの都市では大学等を拠点に、芸術家や作家たちを構成員とする芸術サークルや文芸誌が次々に生まれていた。中でも国外の新しい芸術動向をいち早く伝え、第一次大戦の年まで活動が続いた二十人会と、その機関誌となる『現代芸術』は、それぞれ弁護士で作家・ジャーナリストでもあったオクターヴ・モース (Octave Maus, 1856-1919) とエドモン・ピカール (Edmond Picard, 1836-1924) が主催していた。二十人会のメンバーにはフェリシアン・ロップスやジェームズ・アンソールなど現在も世紀末ベルギーを代表する画家として知られる人物や、詩人のエミール・ヴェルハーレン、ローデンバックらが名を連ねていた。彼らの多くはブルジョワ階層出身でありなが

ら親たちの世代とは異なる価値観と理想を抱いた若い世代に属しており<sup>34)</sup>、こうした文芸サークルの増加は伝統主義の枠から脱した新たな文芸の創造を目指し、この若い国ベルギーで新しい独自の文化を生み出そうとする気運を反映したものであった。

二十人会はとりわけ国際色の強いサークルであり、年一度開かれる美術サロンでは、新しい芸術を目指すという基本姿勢以外には流派を問わず、ベルギーの光輝派や象徴派その他の絵画と彫刻、モネやルノワールらの印象派、スーラやシニャックら新印象派と、ロダン、ナビ派といったフランス美術の他、ヴァン・ゴッホやトロープといったオランダの画家、またイギリスのアーツ・アンド・クラフツの作品も展示された。

このサロンに関わった芸術家のうち、オーウェンが書いた「子どもや未開人のよう」な芸術を理念的、あるいは実践的な創作姿勢としていた画家が、カミーユ・ピサロとポール・ゴーガンである。よく知られるように、ピサロとゴーガンは師弟の関係にあった。ピサロは、幼い息子たち（ジョルジュとティティ）が描いた水彩画のプリミティヴな筆づかひに、思い切りのよさと血気盛んな勢いを認め、それを日本の芸術にも通じるものと評価している<sup>35)</sup>が、それが彼自身の作品に直接反映された形跡は見えない。ゴーガンの方は、素朴さについての価値観をピサロと共有しただけでなく、さらに日本やプルターニユ、マルティニークなどの「プリミティヴ」な芸術や題材を自らの作品に直に取り入れていく。印象派と新印象派の間で揺れながらもあくまで現実の世界に題材を取ることにこだわるピサロと、象徴や神話の世界を独自のスタイルで構成する画風を確立していったゴーガンは次第に決裂し、タヒチで制作した作品をゴーガンが発表した1893年に、ピサロは息子リュシアンの手紙の中で「彼は相変わらず他人の縄張りを荒らし、今ではオセアニアの未開人たちから剽窃している。」と批判する<sup>36)</sup>。一方、ゴーガンは、1891年2月の『エコー・ド・パリ』紙のインタビューでタヒチ渡航の理由について次のように語っている。

一私は心穏やかに、文明の影響を追い払うために発つのです。私は単純な、ごく単純な芸術しか作りたくありません。そのため、手つかずの自然の中で鍛え直され、未開の人々にしか会わず、彼らの生活を生き、子どもがそうするように、頭の中の構想を原始的な芸術のやり方、ただ善いもの、真正なものだけの力を借りて実現する必要があるのです<sup>37)</sup>。

表現に対する考え方の違いから袂を分かっていくものの、両者はある程度までは「未開」と「源流」の概念を共有しつつ見ていたように見える。それはまた、前章において取り上げた『『野蛮人』のように考案するには、独学者であり、汚れていないひとつの源泉から汲み出さなければならぬ。』というヴァン・デ・ヴェルデの主張にも重なる。農村の人々の生活風景を誇張なく描くピサロの作品に共感と敬意を示していたヴァン・デ・ヴェルデは、二十人会のメンバーを通じてこの年長の画家と知り合い、後にピサロの息子たちとも交流が生まれるが、ゴー



ガンのように芸術に対する姿勢や理念を教示された形跡はない。手つかずの「源泉」や「未開」についての考え方は、とくにピサロだけのものでなく、同時代のフランスやベルギーの美術界にも浸透していたということだろう。そのことは、優れた美術批評家でもあったヴェルハーレンが1891年2月の二十人会展でゴーガンの作品に関して書いた批評にも確認できる。この時、ゴーガンが出品したのは、ペルーやジャワの工芸に着想を得て作られたとされる釉薬をかけた陶器や、現在オルセー美術館に所蔵されている「神秘的であれ」と題された彩色木版レリーフであった。(その4月にこの画家は最初のタヒチ滞在に旅立っている。)

(…)もうひとり、子どもの芸術を主張するのはゴーガン氏である。(彫刻家ジョルジュ・ミンヌ氏が自らの民族の素朴な芸術しか見ず、ヨーロッパの理想の揺籃期に向かうのに対して、ゴーガン氏は自らの夢を祖国から離し、インドやさらに遠くの島々にまで向かわせる。彼は自分の美意識の源を探しにそこへ旅立つのだ。また、今まで既に考案され、実践されたすべての芸術からの絶対的な断絶状態、ついにはその人生の年月や、ありとあらゆるものから離れ、旧き文明の汚れを洗い流してくれる完全な無垢を求めて! (…)<sup>38)</sup>

ここで「完全な無垢」の世界は、いまだ試みられていない新しい美や芸術へとつながり、またその芸術の源泉はヨーロッパの過去の時代から、遠い海の向こうにある新天地として描写される。ゴーガンとヴァン・デ・ヴェルデの間に直接の交流があった形跡は見つかっていないが、ヴェルハーレンが二十人会の中でもとくに尊敬される詩人として影響力をもっていたことや、ヴァン・デ・ヴェルデの自邸に出入りしていた常連グループの一人であったことを考えると、こうした批評が「未開部族」に対する関心を刺激した可能性は高いと思われる。さらにこの記事が『新社会』誌に発表された1891年という時期は、ヴァン・デ・ヴェルデの転向に影響を与えた思想や芸術の潮流が多く現れてくる時期とタイミング的に重なっている。またこの数年後にはヴァン・デ・ヴェルデ自身も「芸術の整地」などの論考を同誌に発表していることを見ても、この雑誌が思想交流の重要な媒体であったことは明らかであろう。

二十人会のメンバーの多くが関わっていたこの『新社会』の概要とともに、次節では、世紀末ベルギーの芸術動向と社会主義思潮の結びつきをさらに掘り下げて見ていきたい。

### 3-3. 『新社会』誌と社会主義思想、ルクリュ兄弟とオセアニア

『新社会』*La Société Nouvelle*というタイトルが示すように、この雑誌の一義的なねらいは社会主義思想の主張を普及させることにあり、またその特性は学問領域や国境を越えて文芸や宗教学・民族学の新しい知見を広く紹介しているところにある。1884年の創刊号の序文には、次のような趣意が述べられている。

(…) 今日、党派はかつてないほど関心を引きつけ、過剰になっている。よってこれらは現代の社会に、空々しい活気や興奮状態しか伝えなくなっている。この社会は、政治家たちの手によって経験主義者に引き渡された病人のようになっている。

思想家や知識人だけが、診断書を作り、社会機能に健全さを取り戻す精神や経済の治療法を示せるのである。

(…)

科学はすべて、隠れたものであれ目に見えるものであれ、別の分野に敵対するものとなっている。科学の友愛はいまだに存在していない。

それが、『新社会』誌を創刊するという責任を我々に担わせたものである。

(…)

我々の国には、このような高い知性を持つ者がいるが、名が知られておらず、認知されないため、大衆に対する影響力もない。『新社会』では、こうした者たちがみなその科学の文明や芸術を説明することができるだろう。

若い人々もやって来て、我々はきっと、社会的研究に向けた新しい動きをベルギーで作るという夢を実現できるだろう<sup>39)</sup>。

この無署名の記事は、雑誌の創刊者で当時23歳だったフェルナン・ブルエ (Fernand Brouez, 1861-1900) が書いたものと見られる。思想家や知識人を中心に学問領域の枠を越えて科学諸分野の連帯によって新たな動きを作ろうと呼びかけたこの雑誌には、とくに歴史学や宗教学、地理学や人類学に関する記事が多く掲載されている。また、国際的視点から社会主義運動やストライキ、民衆の反乱といった諸国の時事情報を伝えているほか、国内外の新しい思想や芸術、たとえばニーチェやマルクスの著作、イプセンの戯曲、トルストイの小説などをいち早くフランス語訳で紹介している。その多くは、新しい時代の知や思想として選定されたものであり、この系譜に連なるモリスの「ユートピアだより」や「芸術の希望と恐れ」は創作と社会主義を結びつけようとするベルギーの芸術家たちを刺激したものと考えられる。

こうした個々の思想や芸術だけでなく、国や宗教、分野や党派等の間に引かれてきた境界線や制度の枠組みを越えて、社会のために知や芸術の力を結集しようとする同誌の姿勢自体も、絵画や彫刻などの分野・領域を越えた総合芸術を目指そうとするヴァン・デ・ヴェルデの理念に通じている。ここに、ベルギーの若い世代に共有されたひとつのコスモポリタニズムの底流、つまり国や民族の伝統に一定の役割を認めるインターナショナリズムよりも、世界市民的視点で人間や社会の普遍的な原理を見出そうとする傾向が認められるだろう。

また、ヴァン・デ・ヴェルデが芸術の模索期に読んだというニーチェやマルクス、旧約聖書、トルストイなどの多くの著書も『新社会』で取り上げられており、その頃に彼が出会った社会主義者で労働党員のエミール・ヴァン・エトヴェルドも同誌に寄稿していた。

そして、ヴァン・デ・ヴェルデの理論の中に「原始的」芸術に関する言及が現れてくる頃までに、この『新社会』誌で民族学や地理学の視点から「未開民族」を扱った記事が複数掲載されていることにも注意したい。たとえば、1893年1月号にアナーキズム思想家として知られるロシアの地理学者、クロボトキンの「未開人における相互扶助」という論考が載せられている。そこでは、イヌイトやオーストラリア原住民などの部族社会における婚姻の規律や食物採取の共同作業を取り上げながら、「万人の万人に対する闘い」というホブブスの自然状態説が否定され、人間はもともと社会的共同の中で生きており、個人主義はむしろ近代社会の産物であるという見方が示される。また、同年2月にはピエール・ドゥロンブという著者が「未開人のうち非社会的ないくつかの部族について」と題する記事の中で、オーストラリアの未開や半未開の部族について、西洋文明との接触が彼らに進化をもたらしたという主張とともに、彼らが従来考えられていたよりも高い「イギリスの子どもと同程度」の能力を持っているとの見解を述べている。そして4月には、フランス出身のアナキストで民族・宗教学者のエリー・ルクリュ（Elie Reclus, 1827-1904）が「文明はいかにして文明化するか」と題する記事で、白人たちがキリスト教の布教や文明化の名のもとに入植地の原住民にもたらした貧困と搾取の構造を批判している。

これらの記事を通観すると、それぞれの説や主張は互いに参照し、影響しあう関係にあったと見られる。西洋文明と「未開」社会との関係については意見が分かれているものの、彼らの言説の中にはある種の共通性が見受けられる。ひとつは「未開社会」の文明を西洋の先史時代や中世に相当するものと見て人間や社会の本質にせまる研究の対象としている点、もうひとつは未開部族の人間を成熟前の「子ども」のように見なすという点で、これは時には彼らを保護や教化の対象とすることを正当化する一方、時にはその無垢な状態を墮落した西洋文明のアンチテーゼとして称賛することにもつながる。そうした傾向は、ピサロやヴェルハーレン、ヴァン・デ・ヴェルデらの言説にも認められるだろう。さらに最後に挙げたルクリュの主張は、白人に搾取される未開部族をヨーロッパ社会における労働階級の状況と重ねつつ資本主義批判へと発展しており、ここにおいて「未開人」は「民衆」や「農民」と同義的に扱われている。

このエリー・ルクリュは、高名な地理学者エリゼ・ルクリュ（Elisée Reclus, 1830-1905）の兄であり、彼らとヴァン・デ・ヴェルデの間には深い親交があった。アナキスト思想家として国際的に知られたルクリュ兄弟は、1894年の9月からブリュッセル自由大学の教員として就任する予定であったが、フランスで起きたアナキストの爆弾テロ事件を理由に、大学当局が彼らの起用を取りやめる決定をした。そこから、ルクリュを支持するエドモン・ピカールや『新社会』の主要メンバーが中心となって「ブリュッセル新大学」を立ち上げる運動が起こる。教育と思想の自由を求めたこの運動の結果、同年9月に新大学の講座が開かれることとなり、ヴァン・デ・ヴェルデは改革派の一員として、ルクリュ兄弟らとともに教壇に立つのである。自らの信条とルクリュ兄弟の関係について、彼は次のように語っている。

私たちの中にエリゼとエリー・ルクリュ、デュメスニル夫人（訳注：兄弟の妹ルイズ）がいることで、ヴェッヘルデルザンドやカルムタウトで過ごした孤独と耐久の年月の読書で見出した理想に対する信念は強まるばかりだった。エリゼとその妹は熱心なプロパガンダだったが、エリーは世界全体の神秘や原始的信仰についての確かな知識からもう少し用心深かった。（…）彼らは妻と私を弟子として受け入れてくれ、私たちは彼らの友人であるという特権に加え、ふつうは両親や親友にしか期待できないような気遣いを受けさせてもらえた<sup>40</sup>。

「芸術の整地」を発表する際に、ヴァン・デ・ヴェルデはエリゼ・ルクリュの「芸術と文明の歩みは東から西へ向かう」という説を参照し、これを読んだエリゼからその内容を肯定する手紙を受け取っている<sup>41</sup>。また自身はアナキズムや社会主義とは距離をおきながらも彼らを尊敬し、変わらぬ友情関係を持ち続けていた。このように、個人的にも信条の上でも強いつながりを持っていたルクリュ兄弟が、未開民族の文化や風俗についての専門的知識に通じていたこと、また彼らの交流が始まった1894年から98年頃にかけてヴァン・デ・ヴェルデの理論や作品に「原始性」に関する言説や表現の模索が始まっていることは興味事実である。

エリゼ・ルクリュの19巻にわたる大著『新世界地理—土地と人間—』*Nouvelle Géographie Universelle : La terre et les hommes* (1876-1894) は、他の地理・民族学者から植民地の官僚に至るまで広く参照されていた。ゴーガンもまた、エッセイ『前後録』でマルキーズ諸島に関して記述する際にエリゼ・ルクリュの著書を参照している。同書でゴーガンは「ヨーロッパでは、ニュージーランドのマオリ人にしてもマルキーズ人にしても、彼等の中に非常に進歩した装飾術のあったことを知らないようである」と書いているが<sup>42</sup>、『新世界地理』でオセアニア地域を扱った14巻（1889）にはニュージーランドのマオリ族やマルキーズ諸島の原住民の入れ墨が図版入りで解説され（図9～10）、その身体芸術が彫を入れる際の痛みに耐える精神の強さと誇り高さを示すものであり、「身体の輪郭に沿いながらその立体感やバランスを引き立て、調和する線によって人間の姿を美しく見せるというこの芸術において、ポリネシアのどの国にもマオリに適うものはない」と称賛した記述がある<sup>43</sup>。



図9. 『新世界地理』に掲載されたマオリ族の図版



図10. 同書 マルキーズ諸島の原住民の図版

また、兄のエリー・ルクリュが1887年に『新社会』誌に発表した「未開人の知性」という記事においても、ニュージーランド原住民の装飾に関して、詳細な記述がなされている。

(…) 彼らの好む布地は、海を見下ろす琢磨された岩礁を思わせ、彼らはそれを戦争や狩の獲物を表したシルエットで覆う。外套についていえば、想像か自然にもとづいて描かれた像で彩られることが多い。そのうちのいくつかはヨーロッパ人の称賛に値するものである。彼らの武器の多くは彩色画で美しく飾られている。彼らは紋章や、ときには交差する円の断片や、美しく波打つ平行線といった上品で単純な彫刻が入った耳飾りをつけている。彼らはフリントの石刃を使い、波紋や組みひもを模った彩色文様を彫ってみせる。その趣味の良さは我々の標本箱が見せるとおりである。(…) こうした素描を再現した写真には、その線の淀みなさや、プロポーションの正確さ、素朴な態度という特徴が認められる<sup>44)</sup>。

ここで参照されている現地調査の標本や写真などがルクリュ兄弟を通じて伝わった可能性も含め、彼らの知見のいくつかがヴァン・デ・ヴェルデの『芸術の伝道』に展開された「黒人の芸術」観やデザインの実践に何らかの影響を及ぼした可能性は十分にあり得るだろう。

そして、この「原始性」の探求が、後のギリシア建築の研究を経て、装飾は抽象へ向かうべきというヴァン・デ・ヴェルデの創作理論の元になったことは、彼の回想録の記述からも確認できる。

(…) 原始的な民族の装飾にせよ、同じく古典時代や古代アジア、そして極東の装飾にせよ、私たちが恩恵を受けているもので、その美しさが永久的なもの自体に墮落や悪用の責任はない。(…) こうした装飾は抽象的な性質のものとなるだろう。時代を遡れば、ギリシア時代のドーリア様式がその最初の例となる<sup>45)</sup>。

後年の彼の論ではより明確に、過去の時代や他文明の装飾は模倣や借用の対象とするのではなく、自然をより簡素な形状へと抽象化する方法において見習うべきモデルとして提示される。先に示した1897年の椅子の布地デザインがマルキーズ諸島の装飾から得られたものだとすれば、それはまだ模倣の段階にある作品と見ることができよう。これ以降のヴァン・デ・ヴェルデの作品に、オセアニアやアフリカから取られたような装飾の特徴があまり認められないのも、彼が絵画から続けていた線表現の探求と抽象化の原理を組み合わせながら、自身の内に「原始的」デザインを見出していったからではないだろうか。

## おわりに

1900年までのヴァン・デ・ヴェルデの活動と作品の推移を見れば、画家として作品を発表し始めた頃から、彼が労働する農村の人々の生活に強い関心を抱き、出身の都市アントワープやブルジョワ家庭の環境から隔たった、より素朴で虚栄のない世界の中に美の「源流」を探そうとしていたことがわかる。彼の装飾デザインの原点はすでに絵画における主題や表現の模索に現れており、それを発展させていく過程の中で、二十人会や『新社会』における芸術と諸科学の総合から社会革新をめざそうとする動きに関わることで、その方向性がより強く決定づけられたことは確かである。

ただし、絵画や彫刻から応用芸術への転向は、単に社会正義や理想の追求という側面だけでなく、アカデミズムに背を向けた作品だけでは食べていくことが難しい彼らにとって、生活と結び付いた製品の供給と美化に携わることで生計を立てていく道を開くという側面もあった。同様の経緯から応用芸術に向かった作家はヴァン・デ・ヴェルデ以外にも多数おり、彼にイギリスの潮流を伝えたウィリー・フィンチや、二十人会の同期であったジョルジュ・レメン、またピサロの息子リュシアンとジョルジュもその中に数えられる。つまり、ヴァン・デ・ヴェルデの経歴は特に珍しいものではなく、またその作品や芸術に対する理念も、同時代に類似したものが多く現れている状況を見れば、それほど独創的なものではない。

それでも、ヴァン・デ・ヴェルデの「新しき芸術」に関する言論は、国境や分野を超えて交差する様々な芸術と思想の潮流をひとつの大きな芸術史観の中に結び合わせ、あらゆる芸術の結集を新しい応用芸術の再生として呼びかける力強さの点で注目されるテキストである。その論調があまりに観念的、かつ説教調であり、そこで言及している民族についての偏見や誤解を

含んでいるにしても、彼の主張は一定の論理性と影響力をもって、志を同じくするグループやコミュニティのひとつの旗印となったのである。

複数の「原始的」芸術に着想を得て、模倣の段階を経ながら作られていったと思われる彼の装飾デザインの抽象性や、様々な「源流」と創作の原理を総合しながら作りあげるコスモポリタンの構想も、彼個人の特性というよりも19世紀末ベルギーにおける国際的な芸術や思想の交流状況が生んだひとつの成果と見るべきであろう。オルタやアンカール、セリュリエ=ボヴィの作品にも、それぞれの作風に特色の違いはあるにせよ、抽象性やコスモポリタンの側面は共通している。ヴァン・デ・ヴェルデは理論を構築し、言論として示す術に長けていたが故に、その潮流を探るための手がかりをテキストに残しているのである。

ヴァン・デ・ヴェルデの理論と創作を単一の影響源に限定して捉えることはできないということはすでに述べたが、彼自身、様々な社会主義的文学や思想書に影響を受けながら「ただひとつの教義に限定されることなく、また自分がどの書き手の弟子だとも思わなかった<sup>46)</sup>」と書いているように、そこから汲みあげた思想や知識は芸術家としての彼の必要にあわせて統合されていったと見られる。二十人組とその主導者オクターヴ・モースについての記録を残したモースの妻マドレーヌは、ラスキンやモリスを受容し、新大学が設立された1890年代の雰囲気について「漠然として魅力的な社会主義とエリゼ・ルクリュから得たアナーキズムが両立していた」と語っている<sup>47)</sup>。そうした主義や流派、国境を超えた交流こそが、世紀末ベルギーの文化的土壌だったのである。

この漠然とした思潮の共存はヴァン・デ・ヴェルデの理論にも現れている。ルクリュの知識や学説に学んでいたとしても、「黒人の芸術」に関するヴァン・デ・ヴェルデの認識は観念的かつ理想主義的なものにとどまっておき、たとえば部族芸術の入れ墨には身分の高い者にしか許されない模様があることや、優れた武器の所有がその人間の社会的地位を示すといった、当時の地理学者や民族学者には知られていたはずの部族社会の階級と装飾の占有関係には触れられない。彼の視点はそうした事実を素通りし、芸術家の虚栄や利己的な西洋ブルジョワの独占による芸術の腐敗と、「民衆」やそれと同義の農民や労働者、日本の職人や未開部族が日々の暮らしに活力を与える必要性から作り出す応用芸術を対置させて、後者の作品がもつ永久性と創作の謙虚さを称揚したのである。

つまり、ヴァン・デ・ヴェルデは学者や思想家というより、あくまで芸術家の立場から社会と結びついた芸術のあり方を定義した理論家と言えるだろうが、その理想と創作活動の実践の間にもまた矛盾があったことも事実である。彼の作品は一部の知的・趣味的エリートにしか受容されず、民衆のもとには届かなかった。また、応用芸術が国家間の産業競争や商業主義に加担することを批判しながら、1897年のコンゴ博覧会ではヴァンエトヴェルドの要請を受けて輸出展示館の内装を担当し、アンカールやセリュリエ=ボヴィらとともにレオポルド2世によるコンゴ自由国の宣伝の一翼を担った。この時、二十人会や『新社会』のメンバーの多くが、ア

ラブの奴隷制から原住民を解放するという大義名分を支持したのだが、その実態は彼らが目指した労働者や民衆の解放とはかけ離れた、原住民の過酷な労働搾取であった。そうした意味でも、1890年代のヴァン・デ・ヴェルデの理念と創作の実践は、世紀末ベルギーにおける芸術思潮の特性と、その理想主義の限界をも反映したものとして見ることができるだろう。

#### 【付記】

本稿は、科学研究費（基礎研究C：16K02541）「世紀転換期の装飾と「近代性」をめぐる問題—独仏語圏における文化論的視座から—」の助成を受けた研究成果の一部である。

#### 【注】

- 1) 本稿で出てくる人名のうち、とくに世紀末ベルギーの装飾芸術や思想潮流に関連する人物には原語と生没年を付記する。
- 2) ポール・アロンは、世紀末ベルギーのアール・ヌーヴォー運動を理解するには、今日まで「アール・ヌーヴォー」に付与されることの多かった退行的な側面だけでなく、それとは裏腹の進歩的側面に目を向けることが重要であるとしている（アロン、ポール、吉村和明訳「ベルギーにおける〈アール・ヌーヴォー〉読解のためのいくつかの手がかり」、上智大学『仏語・仏文学論集』51, 2016, pp. 83-98）。また、この動向に関して、美術商S.ピングとブリュッセルの関係を扱った2006年5月のベルギー王立美術館における国際シンポジウム（この内容は、同館の紀要として刊行されている。「Siegfried Bing & la Belgique», Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, *Bulltin*, no. 1, 2010）では、フランソワーズ・オプリーヤガブリエル・ワイスバグ、クレール・ルブランらが、フランスやドイツとの関係の中でベルギーの前衛芸術サークルや美術商人が果たした役割について再考をおこなっている。
- 3) マドセンが「アール・ヌーヴォー建築」の特徴として挙げたもの（MADSEN, S. Tchudi, *Art Nouveau*, McGraw-Hill, c1967, 高階秀爾・千足伸行訳『アール・ヌーヴォー』, 美術公論社, 1983, pp. 123-124）。なお本稿では、19世紀末ベルギーで生まれた装飾スタイルと、今日の一般的認識による「アール・ヌーヴォー」様式を区別して扱うという趣旨から、必要な場合には「新しき芸術」という和訳を用いる。
- 4) PEVSNER, Nikolaus, *Pioneers of the modern movement from William Morris to Walter Gropius*, London: Faber & Faber, 1936（白石博三訳『モダン・デザインの展開—モリスからグロピウスまで、みすず書房, 1957）; *The Source of modern architecture and design*, London: Thames & Hudson, c1968（小野二郎訳『モダン・デザインの源泉』, 美術出版社, 1976）。
- 5) MADSEN, *op. cit.*
- 6) SILVERMAN, Debora D., «Art Nouveau of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism», University of Chicago Press, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*; pt. I: vol. 18, no. 2(Fall-Winter 2011); pt. II: vol. 19, no. 2 (Fall-Winter 2012): 175-195; pt. III: vol. 20, no. 1 (Spring-Summer 2013), pp. 3-61.
- 7) WRONSKA-FRIEND, Maria, «Henry van de Velde and Javanese Batik» in FOHL, Thomas and NEUMANN, Antjie (ed.), *Henry van de Velde. Interior Design and Decorative Arts: A Catalogue Raisonné in six volumes*. Leipzig: Seemann Henschel, c2014, pp. 371-397.
- 8) 高木陽子「アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドと非西洋デザイン——染型紙とパティックをめぐるクロスカルチュラルな考察——」, 服飾美学会『服飾美学』, vol. 63, pp. 20-38.
- 9) ヴァン・デ・ヴェルデの生涯については主に、彼の遺稿から編纂されたフランス語版回想録の2つの版（VAN DE VELDE, Henry, *Récit de ma vie*, text établi et commenté par VAN LOO, Anne et VAN DE KERCKHOVE, Fabrice, t.1-2, Flammarion, 1992-95 ; PLOEGAERTS, Léon éd., *Henry Van de Velde : les mémoires inachevés d'un artiste européen, édition critique*, 2 vols, 1999）、およびドイツ語版を元にした日本語訳、小幡一訳『ヴァン・ド・ヴェルド自伝』（鹿島出版, 2012）を参照。後の引用ではフランス語版を用い、VAN LOO版はRMV、PLOEGAERTS版はMIAEと略記する。



- 10) 光輝主義 (luminisme) は印象派の流れを汲む流派のひとつで、その名称は1904年にベルギーの画家 エミール・クラウス (Émile Claus, 1849-1924) が結成した芸術家グループ「光と生」が自らの流儀として称したものである。農村の風景を躍動感のある輝くような色彩で描き、光だけでなく生命そのものを表現しようとした(柳原一徳 [エミール・クラウス作品解説: 11-13], 『ベルギー近代美術の精華展』図録, ベルギー近代美術の精華展実行委員会, 2016, pp. 28-30.; 富田章「エミール・クラウス 生命と光を描く」, 姫路市立美術館編・富田章監修『魅惑のベルギー美術』, 神戸新聞総合出版センター, 2013, p. 28を参照)。
- 11) 二十人会の年次サロンや活動内容、メンバー等については、前掲のヴァン・デ・ヴェルデの回想録のほか、以下の文献を参照: MAUS, Madeleine Octave, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX / La Libre Ethétique 1884-1914*, Bruxelles: Édition Lebeer Hossmann, 1980; OLLINGER-ZINQUE, Gizèle éd. *Les XX / La Libre Esthétique: cent ans après*, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.
- 12) VAN DE VELDE, Henry, *RMV*, p. 163.
- 13) フラマン語はフランス語圏における呼称であり、オランダ語圏ではフランデレンやヴラアンデレン等と呼ばれる。十九世紀のベルギーでは、文化や政治におけるフランス語の支配的状况に対し、このベルギー・オランダ語の文地位向上を求める「フランデレン運動」が起きていることを鑑みれば、どの表記をとるかは微妙な問題であるが、本稿ではヴァン・デ・ヴェルデの回想録(フランス語原文)、および日本語の百科事典等でも多く用いられる表記に従った。
- 14) 「原始性」は「プリミティヴィズム」とも呼べるだろうが、ウィリアム・ルービン (RUBIN, William ed. *"Primitivism" in 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*. The Museum of Modern Art, New York, 1984) が指摘するように、その語義が19世紀から20世紀にかけて「部族美術」を指すものに変遷し、今日では狭義の意味で使われることが多いことから、本稿では和訳語で示す。
- 15) VAN DE VELDE, Henry, «Déblaiement de l'Art», *Société Nouvelle*, 1894, t. 1, pp. 444-456.
- 16) *Ibid.*, p. 45.
- 17) VAN DE VELDE, Henry, «Première prédication de l'art», *L'Art moderne*, 21 janvier 1894, p. 21. なお、この記事の全体は1893年12月31日から翌年1月までの3号にわたって連載されている。
- 18) *Ibid.*, p. 449.
- 19) *Ibid.*
- 20) この「アール・ヌーヴォー」展でのヴァン・デ・ヴェルデの展示に対するフランス世論の反発については、拙論「S.ピングとフランス式「アール・ヌーヴォー」の創成」(大阪市立大学フランス文学会『Lutèce』44号, 2018, pp. 49-70) で取り上げている。
- 21) VAN DE VELDE, *RMV*, p. 279, 281.
- 22) VAN DE VELDE, Henry, *Lettres à Maria van de Velde*, conservées dans la Bibliothèque royale de Belgique.[cote : FS X-784/1895, notée 18/12/1895]
- 23) «Une prédication d'art», *La Société Nouvelle*, 1895, t. 2, pp. 733-744; 1896, t. 1, pp. 54-63.
- 24) *Ibid.*, t. 2, p. 736.
- 25) *Ibid.*
- 26) VAN DE VELDE, Henry, *RMV*, p. 285.
- 27) SILVERMAN, Debora D., *op.cit.*
- 28) WRONSKA-FRIEND, Maria, *op. cit.*
- 29) フォン・デン・シュタイネンはベルリン美術館からの命を受け、民族学的調査のためにマルキーズのヌクヒヴァ島に渡った。この時の調査内容はドイツで1928年に公刊され、その後アメリカ(1969)やフランス(2005)で翻訳版が出ている(VON DEN STEINEN, Karl, *Les Marquisiens et leur art* (2<sup>e</sup> édition en français), vol. 1 : «Le Tatouage», Tahiti : Au vent des îles / Musée de Tahiti et des Îles, 2016, pp. 5-6; pp. 114-119)。またゴーガンは、1901年にタヒチからマルキーズ諸島に移んだ晩年に『前後録』を執筆し、その原住民たちの幾何学的な装飾を称賛するとともに、「あちこちに人の顔が見出される」ことに言及している(GAUGUIN, Paul, *Avant et après*, Paris : La Table ronde, 2017, p. 103)。
- 30) 土田真紀「ヴァン・デ・ヴェルデ展出品作品より」, 三重県立美術館『ひる・ういんど』32号

- <URL: <http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/54340037416.htm> 最終閲覧日：2018/10/30>
- 31) RUBIN, William, *"Primitivism" in 20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1984 (小林留美・長谷川祐子訳「モダニズムにおけるプリミティヴィズム」, ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』, 淡交社, 1995, p. 2)
- 32) 天野知香「装飾の『プリミティヴィズム』—十九世紀後半における産業／装飾芸術運動と『他者』概念の配置—」, 喜多崎親(編)『パリI—19世紀の首都』(西洋近代の都市と芸術2)、竹林舎, 2014.
- 33) JONES, Owen, "Ornament of savage tribes", *The grammar of ornament*, London: Bernard Quaritch, 1868, pp. 15-16.
- 34) 世紀末ベルギーの文芸運動に関わった世代の出身階層や流派、動向については、ARON, Paul, et als., *Bruxelles fin de siècle*, Paris: Flammarion, 1994 (とくに《1893-1914 L'Avant-Garde: Modernité et Conformisme》の章)、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。
- 35) 1855年11月20日付、リュシアン宛ての手紙 (BAILLY-HERZBERG, Janine éd.; DORIVAL, Bernard préface, *Correspondance de Camille Pissarro*, Press Universitaire de France, no. 190, t. 1, 1980, p. 253)。
- 36) 1893年11月23日付、リュシアン宛ての手紙 (*ibid.*, no. 962, t. 3, 1988, p. 400)。
- 37) HURET, Jules «Paul Gauguin devant ses tableaux», *L'Echo de Paris*, 23 fév. 1891 in GAUGUIN, Paul, *Oviri : Écrit d'un sauvage*, Gallimard, 1974, pp. 69-70.
- 38) VERHAEREN, Émile, «Chronique artistique: Les XX», *La Société Nouvelle*, t. 1, 1891, p. 252.
- 39) *La Société Nouvelle*, 1884, t. 1, pp. 1-2. 『新社会』誌の概要については、DELAEMME, Paul, «Le cosmopolitisme littéraire à l'époque de Paul Gérardy à travers *La Société nouvelle*, revue internationale (1<sup>er</sup> série, 1884-1897)» in D'HEURE, Jean Marie & NIVELLE, Armand (éd.) *Autour de Paul Gérardy, Médiateurs & Méditations littéraires & artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique & la France* (Ouvrage publié grâce au concours du F. N. R. S.), Colloque de Littérature comparée de Liège (19-21 mars 1980), Liège: S. N., 1984, pp. 101-120を参照。
- 40) VAN DE VELDE, Henry, *RDV*, p. 258.
- 41) VAN DE VELDE, Henry, *MIAE*, p. 49.
- 42) GAUGUIN, Paul, *Avant et après*, p. 103.
- 43) RECLUS, Elisée, *Océan et terre océanique, Iles de l'océan indien... (Nouvelle Géographie Universelle. La terre et les hommes, vol. XIV)*, 1889, pp. 847-848 ; pp. 911-913.
- 44) RECLUS, Elie, «L'intelligence du sauvage», *La Société Nouvelle*, 1887, t. 1, p. 12.
- 45) VAN DE VELDE, Henry, *MIAE*, p. 144.
- 46) VAN DE VELDE, Henry, *RMV*, p. 147.
- 47) MAUS, Madelaine Octave, *op. cit.* 1980, p. 179.

#### 【図版出典】

1. FÖHL, Thomas, WALTER, Sabine, ADRIAESSENS, Werner (dir.), *Henry Van de Velde : Passion, fonction, beauté, 1863-1957*, Édition Lannoo, 2013.
2. *Ibid.*
3. VAN DE KERCKHOVE, Fabrice et als., *Henry Van de Velde, dans les collections de la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>*, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, 1993.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. AP.0.0.12035, collection MRAC Tervuren; photo A. Hutereau, 1913
7. FÖHL, Thomas and NEUMANN, Antjie (ed.), *Henry van de Velde. Interior Design and Decorative Arts: A Catalog Raisoné in six volumes*. Leipzig: Seemann Henschel, c2014.
8. VON DEN STEINEN, Karl, *Les Marquisiens et leur art* (2<sup>e</sup> édition en français), vol. 1 : «Le Tatouage», Tahiti : Au vent des îles / Musée de Tahiti et des Îles, 2016.

9. RECLUS, Elisée, *Nouvelle Géographie Universelle. La terre et les hommes*, vol. 14, «Océan et terre océanique, Iles de l'océan indien ...», 1889.
10. *Ibid.*

## The primitive ornament in Henry Van de Velde's design: Relations among thought, artistic movement, and discourses on “savage people” in fin-de-siècle Belgium

SHIRATA Yuki

In the industrial arts revival movement around the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries in Europe, Belgium was remarkable for its pioneering style of decoration based on the functionality and abstract form of the product. Through this study, I aim to clarify the factors that produced such modernism.

I examine the case of Henry Van de Velde, a Belgian designer and theorist who shifted from creating fine art pictures to industrial art. He proposed a “New Art” in Belgium. His theory and creation have been reviewed by recent studies from the perspective of the influence of non-occidental cultures such as those of the Javanese, Congolese, and Japanese. I will point out the possibility that the Oceanian tribe culture could be included among these sources for the examination of Van de Velde's concept of “primitive” art. I will rely on an example of his work, the context of the avant-garde circle; Les XX, and the cosmopolitan magazine *La Société Nouvelle* that led the movement of the younger generation in Belgium.

I argue that the tendency to set the “savage people” aside from the masses against the corruption and capitalism in Europe and the praises for tribal art relate to Van de Velde's theory and the application of his abstract design.