

研究ノート

アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドとそのアール・ヌーヴォーの装飾 ～主要な通史における記述を概観して～

赤木良子

要約

19世紀の終わりから20世紀にかけてイギリスとヨーロッパ大陸では、様々なアヴァンギャルドな運動が起こった。その後インターナショナル・スタイルという装飾を削ぎ落とした建築が出現し、それは現代でもまだ、一つのスタイルとして継承されている。建築装飾はどこにいったしまったのだろうか。このような素朴な疑問を出発点として、本稿ではその最後の装飾様式であるアール・ヌーヴォーと、建築家アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドについての建築史上主要な記述を概観する。

1. 序

1-1. 出発点—装飾のゆくえ

建築装飾はどこへ行ってしまったのだろうか。そしてこの先どうなるのだろうか。装飾は、人間の長い歴史の中で古くから当たり前のように存在し、世界の至る所にある。しかし現代建築の造形の一側面においては、明白かつ純粹に、“装飾”と呼べるものは、ポストモダンを超えてなお、依然として姿を消したままのように見える。装飾というものが、民族性や固有の文化の建築的な一つの言語だとすれば、近年例えば、ヘザウィック・スタジオに代表されるような有機的な形態や、アントニオ・ガウディのサグラダ・ファミリアが近々完成を迎えるというタイミングでのある種の熱狂は、長い間のグローバリズム、また、冷戦後の1990年代から台頭した新自由主義的な世界観が瓦解していく現代において、再び自らの民族文化や独自性を見出そうとする象徴的な出来事における装飾的な展開とも、見ることができるのだろうか。とはいえ、前者に見られるような有機的形態については、一見するところ、ある文化の固有

性を有するというよりも、20世紀の初めにブルーノ・タウトや他のユートピア建築、表現主義的なアイデアの遺伝子を継承したかのようでもある。少なくとも当時ではそれは文化の固有性からの出発というよりも、生物的なアナロジーであり、また生物学的システムの普遍性を形の中に志向していたように思われる。

19世紀までの西洋建築において、装飾は建築において、疑うべくもない必須要素であったことは確かである。それは各時代、そして地域の様式の中で表現されるものであり、建築に固有の意味を与えてきた。しかし19世紀にそれらの様式が相対化し、様式の混在と装飾が氾濫した。そして時代固有の歴史様式は、瀕死となる。

いち早く産業革命を経て社会構造が急速に変化していた英国において、ウィリアム・モリス(William Morris: 1834-1896)は、世界初の第一回ロンドン万国博覧会(1851年)において出品された装飾過多な品々を見て、嫌悪を抱き、機械による大量生産が醜悪な商品を生み出すことを危惧したとされる。中世への憧れを抱いて手仕事を重視したモリスの思想と活動はのちの芸術家に引き継



写真1 ミース・ファン・デル・ローエ『ファーンズワース邸』(1951)



写真2 Karawitz Architecture『省エネハウス』(2020)

がれ、アーツ・アンド・クラフツ運動として認識されるようになったことはすでに知られる通りであり、これは全ヨーロッパの芸術運動の引き金となって多大な影響を及ぼすこととなった。

このように始まった19世紀末から20世紀にかけて起こった様々な芸術運動の中で、芸術家は古いアカデミックなしきたりから脱し、新しい様式を模索したのである。多くは画家によるものであったが、建築家もその中に加わっていた。そこでは、芸術を建築のもとに統合しよう、という思想も生まれてくる。

特に絵画の分野において新しい芸術運動が乱立する複雑で性急な時期と、二つの大戦を経て、芸術運動の中心はアメリカに移ることとなる。1920年代、西洋を中心とする建築において「国際様式」(インターナショナル・スタイル)が定着した。それは装飾を排除し、主にガラスや鉄、また白い壁面などにより構成されるシャープな造形であり、極端なスタイルであった(写真1)。それは地域性を超える、つまり地域性の失われたスタイル＝ユニヴァーサルな空間として認知された。それからほぼ1世紀が経ち、それらのデザインは現代でも、感覚的にもいまだ“前近代的”とは言えないだろうし、このような“ミニマルな”デザインはいまもなお、広く受け入れられている。たとえ現

代に建てられる“国際様式”の建築がその機能に、より現代的なテーマ(例えば環境への配慮など)を含むとしても、その視覚的なスタイル感覚は継続していると言えるだろう。(写真1, 2)

1-2. 金融アイコンと金融商品としての建築と装飾

ここに興味深い研究がある。新自由主義的な経済システムの中で、株主資本主義あるいは金融資本主義が台頭した。このような市場の構造において、多くの建築が「金融商品」と化し、そのための“合理的な”形態を取るようになったという。ブリティッシュコロンビア大学建築学部准教授のマシュー・ソウルズは、著書『建築のかたちと金融資本主義¹⁾』において、建築の金融化に伴い現れた5つの“空間金融”の類型を挙げた。その一つである“金融アイコン”は、「ビルバオ効果」として知られる、フランク・ゲーリー設計のグッゲンハイム美術館(1997年竣工)に代表される。この美術館は、その著名さゆえに金融アイコンとしての役割を背負った。美術館が世界的メディアの注目を集めた結果、周辺の街に新たな投資が生まれ、観光客が増大した。そして街の雇用が増え、不動産価値も上昇した。本質的に建築が持っていた「代理表現²⁾」が、かつては権力や信仰、あるいは民族性等であったものが、今では“資産価値”

¹⁾ マシュー・ソウルズ著、牧尾晴喜訳、『建築のかたちと金融資本主義 氷山、ゾンビ、極細建築』、草思社、2025年。

²⁾ 代理表現(レプレゼンテーション)は、フリッツ・バウムガルトによる、“建築の様式学や歴史を語るには、代理表現の概念を欠かすわけにはゆかない。なぜなら、保存されてきているか、あるいは復元解明することの可能な、すべての注目に値する建築は、そもそもその誕生の時以来、代理表現的である。”を参照した。フリッツ・バウムガルト著、杉本俊多訳、『西洋建築様式史(上)』、SD選書176、鹿島出版会、1983年、10頁。

に取って代わったというわけである。これをアイコン主義と呼んでいるが、“スターキテクト（世界的建築家）”により設計されるその特殊で“アイコンック”な建築は、固有の形態を持ち、いみじくも装飾的ではあり、非合理的、非経済的ではあるものの、そこにかかる“コスト”は、金融アイコンとしての役割の中で十分ペイされるというわけである。ここで装飾にかかる“コスト”とは、かつてアドルフ・ロースがその著名な『装飾と犯罪』をはじめとする一連の言説の中で装飾の持つ悪の一つとして挙げた要素であったことが思い出されてくる³。一方で、これらの金融アイコンの周辺や大都市において資産運用として建設される多くの金融商品である建築群は、地域性はますます薄れ、100年余前の“合理性”とは別の意味合いを持ちつつある。そこでは、新自由主義の原理の一つである経済合理性と流動性が優先され、装飾は、商品価値を上げる要素として用いられている。



写真3 1900年（37歳頃）ワイマールにて

2. アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドと既往研究

アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド（Henry van de Velde：1863-1957）（写真3）は、ベルギー北部の港湾都市アントウェルペン生まれの建築家である。彼の活躍した時期はモダニズムの黎明期にあたり、ヨーロッパでは前衛的な芸術運動が展開された。ヴァン・ド・ヴェルドのスタイルは一般的にアール・ヌーヴォー（ドイツ圏ではユーゲントシュティール）と解釈され、インテリア、家具、テキスタイル、宝飾品、金属工芸品、グラフィック、建築、芸術理論・教育など、幅広いデザインに携わった応用芸術家として知られる。近年、歴史の転換期において象徴的かつ重要な役割を担っていたことが再認識されつつある。

画家として出発したヴァン・ド・ヴェルドは、象徴主義、印象主義、新印象主義の画家たちと交

流を持ったのちに画家をやめ、インテリアデザイナー、また建築家として人生の多くをドイツに過ごした。特に、1919年～1933年のワイマール共和国を中心としてドイツの芸術活動に深く関わり、のちにワルター・グロピウスに引き継いだバウハウスの前身となったワイマール大公立美術学校の校長として教育にも携わった。その多くがバウハウスに引き継がれたことはすでに知られるところである。そしてドイツ工作連盟における、ヘルマン・ムテジウスとの論争も有名な建築史上の事件である。また、このワイマールはフリードリヒ・ニーチェが晩年を過ごした場所でもあり、ヴァン・ド・ヴェルドはニーチェの妹であるエリーザベトと交友を持ち、ニーチェ・アルヒーフ（ニーチェ・アーカイブ）、ニーチェ記念碑などの設計にもあたっている。

³ ロースは、装飾について例えば次のように述べている：“装飾の新たな復権は美の発展にとって多くの弊害をもたらすだろうが、これもやがては克服されることだろう。（…）だが、それ（装飾）によって人間の労働と金銭、それに資材とが無駄になるのは、国民経済に対する犯罪である。これらの損失は時が経っても、償えないのだ。”アドルフ・ロース著、伊藤哲夫訳、『装飾と犯罪』、中央公論美術出版、2011年、95頁。

ヴァン・ド・ヴェルドの作品は、建築のみならず彼のデザインした家具、プロダクトなどを含め多数あり、その活動と作品範囲は、故国ベルギー、フランス、多くがドイツ、オランダ、スイスなど広範囲に渡る。研究や著作もまた膨大である。ちょうど本稿を書いている2025年現在、ワイマール古典財団（Klassik Stiftung Weimar）における研究プロジェクトにおいて、ヴァン・ド・ヴェルドの手工芸作品とインテリアデザインの全作品を網羅する目録（Catalogue Raisonné：カタログ・レゾネ）を作成中であり、いまだ知られていない作品などの整理が行われている段階である⁴。これまでヴァン・ド・ヴェルドに関する研究の多くは建築および家具の分野のものであるが、服飾や工芸の観点からの研究も進められている⁵。カタログ・レゾネによりさらに広い領域における研究が今後さらに展開されていくことが予想される。ヴァン・ド・ヴェルドといわゆる“アール・ヌーヴォー”に関するこの時代の歴史的評価については比較的早くから論じられてきたものの、彼の広範囲なデザイン活動を横断した全般的評価はまだなされておらず、ようやくそれを見つめるための十分な時間的距離と作品目録の整理、そして何よりインターネットによって格段に研究情報にアクセスが容易になってきているなど様々な条件が、ようやく揃いつつあるというところがヴァン・ド・ヴェルド研究の現在地であると言えるであろう。

本稿では建築史における代表的な歴史的記述について概観する。これらの記述については繰り返し論じられ、引用され、もちろん批判や反省点なども存在するのであるが、本稿で取り上げた最も著名な評価は、その最後からすでに50年近くは

経ており、改めてこれらの著述を追いながら、通史的なマクロな論点・視点を整理しつつ、再確認をする。以下、なるべく時系列に沿って歴史家の記述を追う。また、引用文中では中略記号として、(…)を用い、下線部は筆者による。

3. 通史における、アール・ヌーヴォーと装飾、アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド

3-1. ヴァルター・ベンヤミン（Walter Bendix Schoenflies Benjamin：1892-1940）

ヴァルター・ベンヤミンは、ドイツの批評家、哲学者であり、建築史を記述したのではないが、いち早くアール・ヌーヴォーについて言及している⁶。フランスにおけるルイ＝フィリップの治世下に、私人＝個人が初めて歴史に登場し、その個人の室内において、労働空間と生活空間とが分かれたことを指摘する。労働空間と対峙する生活空間は、自己の私的な環境を作り上げ、異郷と過去を蒐集し幻想に満ちたものとなる：

世紀転換期に室内はユーゲントシュティールによって大変革に見舞われる。最も、ユーゲントシュティールは、そのイデオロギーからすれば、室内の完成をもたらすもののようなものである。孤独な魂を美しく変容するのがその目標なのであり、その理論になっているのは個人主義である。ヴァン・ド・ヴェルドにあっては、家は個性の表現であって、装飾はこの家にとって、絵画にとっての署名に等しい。しかし、ユーゲントシュティールの真の意味は、このイデオロギーには現れていない。それは技術に攻囲された芸術の象牙の塔からの、芸術の最後の出撃の試みなのである。そ

⁴ 研究プロジェクトは第一期：2001-2016年、第二期として2022-2027年で行われ、順次成果が刊行されている：2009年：金属作品、2014年：織物、2016年：陶磁器、2025年8月：家具（参照：<https://www.klassik-stiftung.de/en/research/research-activities/research-projects/werkverzeichnis-henry-van-de-veldes/>）

⁵ 例えば、ヴァン・ド・ヴェルドが妻のためにデザインしたドレスをめぐる論考：高木陽子著、『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ャルな考察—』、『服飾美学』、2017年3月、20-38頁。

⁶ ヴァルター・ベンヤミン著、今村仁司他訳、『パサーージュ論—I パリの原風景』、岩波書店、1993年 及び、ヴァルター・ベンヤミン著、浅井健二郎編訳、他訳、『ベンヤミン・コレクション4 批評の瞬間』、ちくま学芸文庫、2007年。

れは備蓄してあった内面性の全てを動員する。霊媒術で書きとる線で示される言語や、技術で固められた外界に対抗する裸のままの植物的自然の象徴としての花の中に、これが表現されている。鉄骨建築の新しい諸要素、桁梁形式にユーゲントシュティールは取り組む。それは、芸術のこうした形式を奪還する試みを装飾において行おうと腐心する。コンクリートが、建築における造形の新しい可能性を約束する。この頃、生活の場の実際の重点は事務所に移る。現実性を失ってしまった人間は、自分の部屋に自分なりの逃げ場を作る。『建築家ソルネス』（イブセンの戯曲）は、ユーゲントシュティールをこう結論づけている。その内面性を根拠にして技術に対抗しようとする個人の試みは、破綻せざるを得ない、と。

またベンヤミンは書いている：

その様式とはユーゲント様式、換言すれば、古い市民階級が宇宙的にあらゆる天空〔領域〕へ群がり出て、未来に陶醉しながら「ユーゲント〔青春、青年〕」を呪文として濫用することによって、己の衰弱の予感を隠蔽する様式、である。ここにおいて、差し当たってはただ方向を示すものとして、社会的現実からの、自然的、生物学的現実への退行が、はじめて姿を現すのだ。（中略）ユーゲント様式は、実際、ひとつの大きな退行の試みなのだ。ユーゲント様式の形式言語のなかに、間近に迫っているものを回避しようとする意志と、間近に迫っているものに驚き怯えるような予感が現れてくる。

3-2. ニコラウス・ペヴスナー (Nikolaus Pevsner : 1902-1983)

ニコラウス・ペヴスナーはドイツ出身でイギリスの建築史家である。ヴァン・ド・ヴェルドを直接知る人物であり、39歳下であるが、同時代を生

き、ヴァン・ド・ヴェルドについて論じた人の一人である。著名な『モダンデザインの展開』⁷は、1936年に書かれ、13年後の1949年に加筆修正され、出版された（邦訳は1957年出版）。この著書の中で多くの記述がヴァン・ド・ヴェルドに割かれている。

ウィリアム・モリスの最大の矛盾は、機械否定からくる手工業のみを採用した結果、作られた製品はかえって高価になり、モリスの目ざす万人に向けての芸術とはならない点であった。また、それは中世紀から以降のすべての生産手段を否定することでもあり、ペヴスナーは、この教えの本質は破壊的であるとしている。ゆえに、“近代運動の真の先覚者は、その出発の時から機械芸術の側に立った人々ということになる。(p14)”のである。

ペヴスナーは、機械芸術の受容という観点から、過渡期的性格を持つモリスと同時代の二人として当時の工業デザイナー：ルイス・F・デイ、ジョン・セディングを挙げる。デイが1882年に、

将来の装飾を論じて、「好むと好まざるとを問わず、あらゆるものに、機械と蒸気と電気を応用することが、将来の装飾に何らかの関係を持ってくるだろう」といった (p14)。

と述べたことを引用し、セディングの同様の考えについても触れた。そして、

しかしながら、このためらいつつ機械を承認する態度と、次の世代の指導者たちの書物から受け取られるような、衷心より機械を歓迎する態度との間には、まだ大きな差異が損する。

とする。このような過渡期的性格を経て、次の世代の“真の近代運動の先覚者”として、幾人かの芸術家を挙げており、ペヴスナーはそこにヴァン・ド・ヴェルドを位置付けるのである。

この新しい福音は、まず、詩人と作家によって唱えられた。ウォルト・ホイットマンは歌曲で、ゾラは小説で、近代文明と近代産業の

⁷ ニコラウス・ペヴスナー著、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』、みずす書房、1967年。

圧倒的驚異にわれを忘れた。建築家として、機械を賛美し、その基本的性格を理解し、建築と工芸の装飾に対する関係におよぼすその影響の必然的結果を理解した最初の人は、二人のオーストラリア人と、二人のアメリカ人と、一人のベルギー人だった。その名は、オットー・ヴァグナー、アドルフ・ロース、ルイス・サリヴァン、フランク・ロイド・ライト、およびアンリ・ヴァン・ド・ヴェルドである。この五人に、一人の英国人オスカー・ワイルドを加えるべきだろう⁸。

アール・ヌーヴォーに関する章でペヴスナーは、英国のアーサー・H・マクマードからオーブリー・ビアズリーへとつながる絵画表現上でのアール・ヌーヴォー的性格、続いてヤン・トーロップ、ホドラー、ムンクについて述べた上で、運動としてのアール・ヌーヴォーはむしろ絵画に用いるのではなく、“それは普通、ある短くはあったが重要な装飾の流行を意味する。(p65)”とし、その“新しい装飾の流儀”の二人の創始者として、ルイス・サリヴァン、ヴィクトール・オルタを挙げる。創始者としての二人は対照的である。サリヴァンの装飾は流行こそしなかったが、彼の厳しい機能主義理論と、その装飾その相互性を指摘する。一方オルタに関しては、“所詮、装飾家の域に留まった人”とした。しかし、オルタと同じく、トーロップのデザインの影響が無視できないとしても、ヴァン・ド・ヴェルドの最初の建築作品であるウツクルの自邸における椅子(写真4)を挙げつつ、

その曲線は同時に、オルタの持つ贅沢な優美さとは全く違った緊張した力に満ちている。純粹のアール・ヌーヴォーの装飾は、それ自体が目的なのだが、ヴァン・ド・ヴェルドの装飾は、その装飾のつけられた品物あるいは品物の部分の機能を、説明するためのものだ。ヴァン・ド・ヴェルドは、ほとんど牽引と反撥という科学的原理に基づく装飾芸術



写真4 ウツクルの自邸の椅子

を要求し、したがって技術家の創作と同じく、ほしいままではないのである。(p67-68)と評し、“ヴァン・ド・ヴェルドの活動の機能的な面が主勢を占めている (p67)”と椅子の曲線から読み取った。

3-3. ジークフリート・ギーディオン (Siegfried Giedion : 1888-1968)

1888年スイス生まれのギーディオンは、ヴァン・ド・ヴェルドより25歳年下であり、ドイツのミュンヘンで美術史を学んでいる。この頃、1910年代にはヴァン・ド・ヴェルドもまたドイツにおいて多くの仕事をしたのであり、彼らは同時代を生き、実際に話して話している。1941年に初版が出版され、1967年まで16版を重ねた著名な歴史書『空間・時間・建築』⁹において、IV. 建築にお

⁸ 引用においては、各名前の後の生年没年表記、若干の翻訳上の表記を変更した。

⁹ ジークフリート・ギーディオン著、太田實訳、『新版 空間 時間 建築 1』、丸善1969年。

ける倫理性の要求「90年代：現代建築の先駆者たち」ヴァン・ド・ヴェルド、彼を建築に駆り立てたもの以降の節にかけ、ギーディオンは、ヴァン・ド・ヴェルドについて論じている。まず背景として、19世紀末における建築・芸術を取り巻く状況について：

19世紀の後半には、有意義な建築作品が一つも見出されないような永い期間がある。折衷主義が、すべての創造的エネルギーを消耗し尽くしてしまっていたのである。...

空前ともいうべき建設活動の波が、全ヨーロッパを襲ったのは、ちょうどこの頃であった。...

画家は、この怒涛のような環境から離れて引きこもっていることが可能であった。... 例えばセザンヌやファン・ゴッホは、南仏プロヴァンスの僻地に身を潜めていた。これに反し、建築家には、このような道が開かれておらず、誰一人として、折衷主義の毒気から免れることができなかった。...

このほとんど全世界的な状態に対する不満は、1890年ごろ、ついにその頂点に達した。...

折衷主義に対する嫌悪の情は、長い間くすぶっていたが、やがて、突如として驚異的な速さでヨーロッパにその頭をもたげた。それは、あたかも、魚を獲る網がゆっくりと穏やかに引き寄せられ、一瞬にして捕獲された魚群が、一挙に姿を見せてしまうのにも似ていた。建築の歴史におけるこの一瞬は、決して偶然に到達されたものではない。工業は当時、すでに十分な発展段階に到達しており、大変革に対する気が熟していたのである。19世紀の初期には、建築上なんら見るべきものもないが、その終わりごろになると、ほとんどの年も重要な意義を持つようになる。覇気が蘇り、それとともに、真実の形態追求を阻害していた諸勢力に反抗するに足る勇気と力もたらされた。...1890年から1930年までの間に企てられた試みの多くは、断片的で、

不完全なものであった。しかし、この期間には時代自身の伝統をつくりあげようとする勇気が見出されたのである。

このように分析した時代背景の中、起こってきた運動の背後にある真の源泉とも言える倫理的な欲求が力になっていることを、ギーディオンは指摘する。そこで挙げられた叫び声は、“かかる汚毒された環境を一掃せよ！！”ということなのである。そして、最初画家であったヴァン・ド・ヴェルドが、“「汚毒された環境」を最も活発に攻撃した人たちのうちの一人であった。90年代の終わりに、彼は率先して「近代芸術（ルール・モデルヌ）」のために戦った。”とする。

ギーディオンは、1938年に直接ヴァン・ド・ヴェルドに会っており、その際になぜ画家から建築家になったのかを尋ねている。その答えの代わりにヴァン・ド・ヴェルドは、建築の最初の作品であるブリュッセル郊外ウックルに建てた自邸を設計せざるを得なかった必然性について述べた。それは、当時妻や子供が住む環境に相応しくない“immorale：不道德な”偽りのかたちを持つものしか無く、日用品から家まで全てを設計しなければならなかったという理由からであった。このような、偽りのかたちに対する革命についての考えは、ヴァン・ド・ヴェルドが晩年になっても変わらなかった。

ウィリアム・モリスは、かつて同じような理由で彼の新婚生活を送るための自邸『赤い家』を仲間たちとの協働のもと、ロンドン郊外に建てた。ヴァン・ド・ヴェルドはモリスの研究をし、追従もしていた。しかし、この相似性についてギーディオンは、単なるモリスの模倣であったとは考えていない。イギリスでは大陸よりも30年ほど早く工業化による無秩序が訪れたという時間の差があり、同じ状態がモリスとヴァン・ド・ヴェルドに同様の行動を促したと考えている。

次に、ギーディオンは、新運動の出発点としてのベルギーにおける現代芸術について、下記のように論じる中で、ヴァン・ド・ヴェルドの先駆者としての精神は、80年代のベルギーの背景に関連

づけなければ理解できないとする。ベルギーが当時新芸術の先進国であった理由には、以下の二つを指摘する。

1. ベルギーが、大陸における工業化最初の国であったこと
2. 1880年～90年の間のブリュッセルには、他の国々で拒絶された新しい芸術を受け入れる土壌があったこと（スーラ、セザンヌ、ファン・ゴッホ、ロダン、ムニエ…等々の画家、音楽家、詩人らの作品を受け入れ、公開した）

ブリュッセル市の寛容で前衛的な態度は、主に二人の人物の貢献によるものとされる。ここでは詳細は省くが、このおかげでヨーロッパ中から新しい芸術が展示されることとなり、例えば、絵画界にも衝撃を与えた点描の作品ジョルジュ・スーラによる『グラント・ジャッド島の日曜日の午後』の展示や、ファン・ゴッホの初の展示がこの場所であったことなどが挙げられる。

また、同時期にイギリスでは、モリスとその追従者アーツ・アンド・クラフツの若い芸術家たちが活躍し始めていた。彼らの作品もまたいち早く、ブリュッセルに展示された。絵画や音楽・詩のみならず、インダストリアル・アート、ステンド・グラス、陶器、フランスの室内構成なども展示されていた。つまり美術工芸運動もこの地を出発点としていたのである。

これらの背景としてのブリュッセルを経たヴァン・ド・ヴェルドが、パリ、ついでドレスデンに室内装飾を発表した際には、非常なセンセーションを引き起こした。そして、“これまで自分たちの目標をどう決めたら良いかで混迷していた両国（フランスとドイツ 著者注）の有能の士の意識を揺り動かしたのである。あまりにも長い冬眠状態にあったヨーロッパ大陸に美術工芸運動の衝撃が加えられたのは、この時期からであった。”

3-4. ケネス・フランプトン (Kenneth Frampton: 1930-)

ケネス・フランプトンはイングランド生まれの建築史家でコロンビア大学大学院 建築学・計画学・保存学の終身教授である。ロンドンのAAスクールを卒業後、建築家としての経験を経てイギリス、アメリカで教鞭を取るようになる。ポスト・モダンの全盛期を経て、さまざまな論考を発表している。本稿では①『MA 近代建築の歴史 1851-1945』¹⁰、②『現代建築史』¹¹の著述を取り上げる。①は1981年、1983年に出版された『GADOCUMENT』の別冊『SPECIAL ISSUE 1851-1919/1920-1945』を合本したものであり、内容が増補された。ここでは基本的に建築家ごとの作品と論考が掲載されるが、ヴァン・ド・ヴェルドに関しては、作品ページ以外に、第3章「アール・ヌーヴォーの構造と象徴主義」という解説において詳細に論じられている。同章に記述される建築家（例えばアントニオ・ガウディなど）に比べてもページを割いており、フランプトンがこの時代においてヴァン・ド・ヴェルドを重視していたと推察できる。②は1980年の初版で、原題は“Modern Architecture: A Critical History”であり、①もまた、“Modern Architecture 1851-1945”である。日本語訳では、近代と現代という別の語が当てられているが、実際には両方とも“Modern”であり、留意しておきたい。②では、第II部 批判的歴史 1750～1967年 第9章「アンリ・ヴァン・ド・ヴェルドと感情移入論の抽象作用」が該当する。ここでは、ヴァン・ド・ヴェルドに対するフランプトンの深い洞察が非常に端的にまとめられており、その背景や経緯を補完する形で①が記述されている。

①では先述したベンヤミンを引用し、アール・ヌーヴォーのイギリスにおける起源と展開について述べている：

アール・ヌーヴォーは代償的なナルシズム

¹⁰ ケネス・フランプトン著、香山壽夫他訳、『近代建築の歴史 1851-1945』、エー・ディー・エー・エディタ・トーキョー、2019年。

¹¹ ケネス・フランプトン著、中村敏男訳、『現代建築史』、青土社、2003年。

の幻想世界であり、もっぱら室内の領域のためのものだったという、ベンヤミンの主張は、アール・ヌーヴォーの建築がその最も流麗な表現を、建物内部において達成した事実からも確認できる。建物外部がただ直線的裝飾を刻んだ裸の彫刻的塊に過ぎない場合も、しばしば建物の内部は、豊かな表現に達していたのである。(① p81)

アール・ヌーヴォーは、その名の示す如く、もともとは建築の運動では全くなく、イギリスにおいて始まったものである。この運動の最初のきっかけは、ダンテ・ガブリエル・ロセッティによるウィリアム・ブレイクの挿絵の再発見にあった。(① p76)

アール・ヌーヴォーの起源については、以下の3つに整理している。

1. 日本趣味 (ジャポニズム) : ジェームス・マクニール・ホイッスラーと、パリにおける日本の木版画の発見によるもの (絵画領域)
2. イギリスで展開された、ジャポニズムから影響を受けた室内裝飾 : ホイッスラー自邸の家具 (E. ゴッドウィン設計) が全てのアール・ヌーヴォー家具の源泉、オスカー・ワイルド自邸における室内裝飾 : マッキントッシュらのグラスゴー派へ引き継がれた
3. ウィリアム・モリスとアーツ・アンド・クラフツ運動 : この流れでは、現在の V.A. 美術館を設立したヘンリー・コールの他、重要な建築家としてオーウェン・ジョーンズ、デザイナーのクリストファー・ドレッサー、アーサー・レインズビー・リパティを挙げた。

そして、建築上の裝飾の展開においては、ウィリアム・ダイス、ドレッサー、ジョーンズの重要性を強調する。ジョーンズの著作『裝飾の文法』では、西欧以外の起源を持つ裝飾を紹介したほか、ドレッサーの図版を用いて植物形態をいかに様式化して裝飾を導き出すかを説明しており、ドレッサーは明らかに、ギュスターヴ・セリュリエ=ボヴィやヴァン・ド・ヴェルドに影響を与えたとした。一方ジョーンズの著作が、のちのフランク・

ロイド・ライトの初期のプレーリー・スタイルや、ル・コルビュジェのファレ邸などに継承されていくと指摘している。

上記を直接的な起源とするイギリスにおけるアール・ヌーヴォーの展開は、建築においては最終的に対照的だが師弟関係であった二人の建築家 (チャールズ・フランシス・アンズレイ・ヴォイジーとチャールズ・レニー・マッキントッシュ) に継承される。その後の 1890 年以降、その運動はヨーロッパ大陸へと移っていく。

イギリスのゴシック・リヴァイヴァルがヴォイジーとマッキントッシュの作品に見られるような建築的言語であるとしたら、フランスのゴシック・リヴァイヴァルは、同じ名前であっても、より知的な「構造合理主義」であって、それは 1863-72 年のヴィオレ=デュクの『建築講話』によって主張され、ヘンドリック・ペトルス・ベルラーへ、ヴィクトール・オルタ、エクトール・ギマールそしてガウディらによって支持された。(① p81)

ここにはイギリスにはなかったフランスの潮流として、構造合理主義的な思想がアール・ヌーヴォーの中に流れ込んでおり、その曲線の原理に別のものが加わったことを示した。その文脈において、アール・ヌーヴォーの代表作としてしばしば語られるオルタ、ギマールが解説され、また、彼らの別の起源としてのロココの家具との関連も示された。

カステル・ベランジェが構法の論理を明晰化することによって前例のない建築手法を生み出し得るという、ヴィオレ=デュクの理論の具体化であったのに対し、ギマールのその後の仕事は、彼の家具の自由形態を、建築のスケールに置き換える試みであった。(① p82)

ヴァン・ド・ヴェルドについては、まず彼が画家から出発したことの経緯を概観しながら、下記のような初期の影響関係を指摘している。

- ・画家時代 (タペストリー作品) : ゴーギャンの曲線

- ・家具：セリュリエ・ボヴィ（1894年の「20人会」におけるイギリス趣味のデスク）＊しかし同時的
- ・応用芸術家としての在り方：ウィリアム・モリス
- ・思想：ベルギー社会党の若いメンバーから受けた社会主義思想。英国のアーツ・アンド・クラフツ運動の改良主義的傾向が、トルストイや、クロボトキンの無政府主義的、改良主義的な未来像によって完成すると考えた。ラファエル前派と同じくゴシックを生涯賞賛したものの、現在を中世化する傾向には与しなかった。

また、ヴァン・ド・ヴェルドの工芸品については、モリスの業績も超え、ヨーゼフ・マリア・オルブリッヒよりも優れており、また、ペーター・ベーレンスよりもしばしば適切であると評している。

時系列については、以下のように整理している。年代は重複するが列記した：

1. 画家時代
2. 1890年～3年後 画家を卒業し、挿絵画家へ
3. 1895年 ウックル自邸 家具・建築を含む総合デザインの分野へ
(1905年 総合芸術作品の妥当性に疑問を持つ)
4. 1906年 ドレスデン 応用美術展休憩室 ユーゲントシュティールの締めくくり
5. 1903年～ 建築への最終的な挑戦

建築家としてのスタートとなった1895年の自邸については、建築から食器などの日用品に至るまでを“有機的な全体として計画”し、“この住宅の全てにおいてヴァン・ド・ヴェルドは施工と製造の過程の率直な表明を基礎とした構造合理主義的「総合芸術作品」を意図した。しかしながら、その結果はやや違っていったようで、1962年彼はそれを認めて、次のように述べている。「ドイツの芸術家の作品であり、あるいはオーストリアのものであれ、オランダのものであれ、我々は皆、我々が思っていた以上に、一種のロマンティズムに取り憑かれており、それが我々に『装飾のない』

形態を考えることを許さなかった。我々は、あまりにも画家であり、あまりにも文学に浸り切っており、装飾や文様を捨て去る必要をちらっとでも考えてみることすらできなかったのである。……ロマンティズムの誘惑と無意識の暗示が、我々に構造躯体を曲げ、あるいはひねり、それを構成要素として働いている装飾として、あるいは線の装飾のリズムを生来持っている構造として、それらを表現するよう働きかけていたのである。”(① p87)

5の建築への最終的な挑戦の段階において、フランプトンは、ニーチェの思想と同じくドイツの哲学者である1893年のテオドル・リップスによる「感情移入」の理論からの影響を指摘しており、1896年以降の建築作品にそれなりの影響を与えたとする。1908年、この理論についてドイツの美術史家ヴィルヘルム・ヴォリンガーの著書『抽象と感情移入』によって概念は正しく統一され、1908年以降のヴァン・ド・ヴェルドの建築（例えばニーチェ記念碑）に古典的な影響を与えたとする。

自分の作品は、ヴォリンガーのいう文化的規範の二つの対立する面を一つの実体に結びつけていると考えた—その二つの対立する面とは、一つは、生き生きとした精神状態を「感情移入」的に表現しようという衝動であり、もう一つは、「抽象」的な表現によって超越性を獲得しようとする傾向」であった。(② p172)

ヴァン・ド・ヴェルドは、感情移入的で生命的な形態の文化を求めたが、あらゆる建築が抽象化への傾向を内包していることに気付いていた。こうした脈絡から見ると、ゴシック建築に対する終生変わらなかった彼の敬意とは、形態の力による直接的な生命力よりも、構造全体の崇高な抽象性の方が遥かに優位な建築に対する郷愁ではないだろうか。だが、形態の力の具現化こそ彼の美学の源泉であった。(② p172)

ヴァン・ド・ヴェルドがワイマールにおいて美

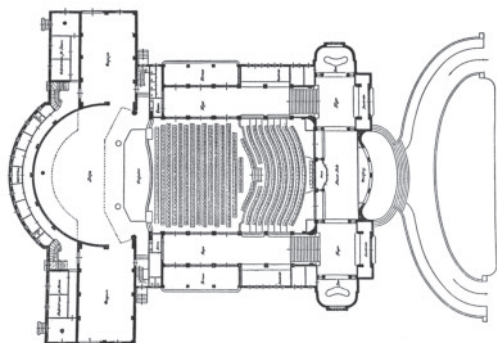


写真5 ドイツ工作連盟ケルン展 劇場平面図(1914)



写真6 ケルン工作連盟展 劇場外観(正面)

術工芸学校を設立し、その後の経緯を概観する中で、1914年のドイツ工作連盟ケルン展でヘルマン・ムテジウスとの規格化論争に発展するまでを論じた。このイデオロギー的な対立において、“工業によって提示される競争の水準が、最終的には工芸を排除する効果しか持たないであろうことを彼は理解していた。”ために、ヴァン・ド・ヴェルドは、“地方の手工芸と芸術の保護を続ける”という立場を取った。ムテジウスが「輸出芸術」と名付けた“このほとんど新古典主義的な形態学の未熟な主張”に対して、ヴァン・ド・ヴェルドの反論を引用している。ヴァン・ド・ヴェルドは、単に輸出のために考案されたものが良い品質を生み出すのではないということを行っているのだが、これは例えば日本のお土産店で外国人に売るためだけの見せかけのお土産と、お土産のために作るのではない職人が制作した工芸品との違いと考えればよくわかる言い分である。

この反論を挙げてフランプトンは、総評として、以下のように記した：

ムテジウスの標準化のプログラムに反対して第一次世界大戦前夜に発せられた、この挑戦的な言葉は、状況の困難さを示唆しており、工作連盟の提案はその確信に満ちた調子にも関わらず、手工芸品の全体的な品質向上と機械の文化的統合というかつてヴァン・ド・ヴェルドも抱いていた原則に対する自信の欠如を示している。(…)ヴァン・ド・ヴェルドは理論において

社会主義者であったが、実践においては個人主義者であった。このことは、1914年のケルン工作連盟展のために建てられた、彼の特異な工作連盟劇場(写真5, 6)によく示されているように思われる。すなわち、その古墳のような形態は、美的経験は物体の形態による精神の確認に基づくというリップスの理論に基づいて決定されているのである。(p.90)

3-5. レオナルド・ベネヴォロ (Leonardo Benevolo : 1923-2017)

一般史の中でこの主題(アール・ヌーヴォー)を満足のいくように扱うのは困難である。

イタリアの建築史家・建築家であるレオナルド・ベネヴォロは、『近代建築の歴史 上・下』¹²の上巻第VI部「1890年から1914年にかけてのヨーロッパのアヴァンギャルド」第9章アール・ヌーヴォーにおいて、このように書き始める。この評論が書かれたのは1973年であり、当の建築家たちが亡くなってから時間はそれほど経っていないが、二つの戦争によってアール・ヌーヴォーの作品が多数失われただけでなく、“われわれとそれらをデザインした人々の間の親しみを全て断ち切っているかのようなようである。”として、研究データの不完全性及び理論的偏見を指摘した。

ベネヴォロは、この章でヴィクトール・オルタ、ヴァン・ド・ヴェルド、チャールズ・レニー・マッキントッシュ、オットー・ワグナー、ヨーゼフ・

¹² レオナルド・ベネヴォロ著、武藤章訳、『近代建築の歴史 上・下』、鹿島出版会、1978年。

マリア・オルブリッヒ, ヨーゼフ・ホフマン, アドルフ・ロース, ヘンドリク・ベトルス・ベルラーへについて各節で述べ、最後にアール・ヌーヴォーの伝播として章を締めくくった。オルタの節では既往研究について先述したギーディオン, ペヴスナーのほか, 通史以外の研究にも若干触れている。大陸におけるアヴァンギャルドの運動は, すでに見てきたイギリスからの影響において, それは形態のインスピレーションだけでなく, “ラスキンやモリスが苦心して作った問題, つまり建築は近代都市の景観全体に影響するに違いないという確信, 現状の社会の複合的形態を修正する仕事はより広範な仕事の手始めであるという確認に貢献した (p296)”とする。そしてこのようなイギリスの教訓を理解なくしては, ヴァン・ド・ヴェルドの家具や生産プロセスに対する関心への理解は得られないとする。

また, ベルギーの運動とフランス文化との関係についてはこの時点ではあまり研究されていないと言及している。これは先述のケネス・フランプトンも指摘したゴシック・リヴァイヴァルの他方の極であった。このフランスの合理主義理論の大家 (ヴィオレール＝デュク, ヴォードルメ, その他フランス建築家組合の人々) については, “道徳的な理論はモリスのそれより確かに浅はかで独自性が少なかったが, 当時においては反響を呼び, 芸術家たちの考えや折衷主義に反対する世論すら動かす, 芸術の方向の変化に対する期待を起こさせた。 (p296)”と評し, 最後の重要な要因として, 1889年のパリ万国博覧会における鉄を使った装飾の発明を挙げている。

これらを踏まえてベルギーの運動の建築の巨匠として, オルタ, ポール・アンカル, ヴァン・ド・ヴェルド, セリュリエ・ボヴィをあげつつ, 彼らの動機の著しい違いについて言及している。

そして他の3人はイギリスから形態上の刺激を受けたのに対し, ヴァン・ド・ヴェルドは“大陸にあって, 最初にモリスの道徳的な原則に関心を持ち, それを異常な鋭さで発展させた (p302)”。この道徳的な関心が, 生産と流通をコントロールす

べきだという社会的な使命感へと発展したと示唆する。フランプトンも指摘したように, 「感情移入」の理論の追求は, やがて“単純で引き締まった滑らかで流動的形態へと惹きつけた。 (p302)”そして下記の理由から規格化論争が引き起こされた:

近代運動の主導者としての彼の限界は本質的には感受性の限界であった。彼は発展の速さに驚き—1907年から1914年の間, 事件のリズムは確かに慌ただしかった—芸術表現のデリケートなバランスがドイツ人の組織的な企ての中で喪失してしまうかもしれないと恐れたかのようであった。 (p305)

ヴァン・ド・ヴェルドは, 晩年から1957年に亡くなるまで, 近代運動の発展を支持したが, 彼自身はそこから一歩引いていた。ベネヴォロの評価としては以下の点も最後に記される:

ヴァン・ド・ヴェルドは, 確かに彼の世代の巨匠の中では最も明快な思惟者であった。彼の業績の重要性は, 彼が個人的に描いたりデザインしたりした作品を判断するだけでなく組織者としての彼の仕事, 鼓舞する能力, 彼が他の人々の中に呼び起こすことのできるエネルギー等によっても計られるべきである。 (p307)

3-6. 終わりに～通史を概観して

非常に短い間に生まれ, 衰退したアール・ヌーヴォーについて, 当時最も早く, ベンヤミンは, その真の意味は退行, 衰弱に向かうものだとし, 技術に対する芸術の「最後の出撃」を装飾が担うとした。実際1933年にはそれらはすでに過去となっていた。その様式が展開するのは基本的に室内であり, 室内は芸術の避難場所であるとした。そしてこの室内に閉じこもる個人が蒐集するのは幻想に満ちたものとなり, 骨董価値しかないとする。(ちなみにこれが書かれたのは, ドイツにナチズムが高まるまさにその時期であった。)この「技術」つまり機械による工業生産を最初から受け入れたかどうかを転換点として, 近代運動の真の先覚者としてヴァン・ド・ヴェルドを位置付

けたペヴスナーは、その椅子の曲線の中に、オルタの持つ優美な曲線とは全く違った緊張感を読み取っていた。そこには次の時代の形態が予感されていたのである。

突然現れたように見えたアール・ヌーヴォーの建築形態は、その主要な源について幾つかの説によって説明されている。ケネス・フランプトンが整理したように、それは建築ではなく絵画や文学などの芸術や日本趣味から始まりイギリスにおいて発展し、ヨーロッパ大陸へと移っていった。また、もう一方ではフランスにおける、構造合理主義理論であった。このイギリスと、フランスにおけるゴシック・リヴァイヴァルの運動は、両国と密接に行き来があり、ギーディオンの指摘した大陸で最初の工業国であったベルギーにおいて、その自由な土壌のもと花開いた。これらのアヴァンギャルドな運動を大きくまとめた言葉がアール・ヌーヴォーであるが、各地で呼び方も複数あり、その表出も様々である。

ベンヤミンが指摘した“室内”としてのアール・ヌーヴォーは、フランプトンの指摘にもある通り、フランスではロココの伝統を引き継いでいたが、オルタによって、家具のスケールが建築のスケールに置き換えられることとなった。しかし、ヴァン・ド・ヴェルドは、オルタや他のベルギーの巨匠とは違って、形態のみに終わるのではなく、近代運動を最後まで見届けながらも、その最も重要な側面として、モリスから受け継いだ思想的なものを発展させたことであった。これはベネヴォロが指摘した点である。

本稿で概観した通史そのものも振り返るべき時

間的な隔たりができています。序文にも触れたように、現代は新たな時代の転換点を迎えており、グローバルイズムや金融との関係を論じた研究も出てきている。これからは詳細な研究と並行して、マクロな観点からの再考も必要になって来よう。他にも通史において言及されたものは複数あったが、ここでは最も主要なもののみを取り上げた。今後は、それぞれの細分化された既往研究にも目を向けつつ、さらに本テーマについて考えていきたい。

画像出典：

写真1：ウィキメディアコモンズ By Victor Grigas - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42288793>

写真2：ワールド・アーキテクト © octavtirziu (perspectives) <https://www.world-architects.com/ja/karawitz-architecture-paris/project/maison-trilogis-maison-passive>

写真3：ハンブルク美術工芸博物館（パブリック・ドメイン） <https://www.mkg-hamburg.de/sammlung/objekt/henry-van-de-velde/P1976.805.28/mkg-e00130036>

写真4：ウィキメディアコモンズ By Chris73/Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=857531>

写真5：Archivo de Arquitectura <https://www.urbipedia.org/w/index.php?curid=93813>

写真6：Archivo de Arquitectura <https://www.urbipedia.org/w/index.php?curid=93808>

Henry Van de Velde and Its Art Nouvevau Decoration

—An Overview of Major Descriptions in Architectural Histories—

AKAGI Ryoko

Abstract

From the end of the 19th century through the 20th century, various avant-garde movements arose in Europe. This was followed by the International Style, a style of architecture that stripped away decoration, which continues to this day as one of style. Where has the architectural decoration gone? Starting from this simple question, this paper will provide an overview of the main historical accounts of Art Nouveau, the final decorative style of the period, and the architect Henry van de Velde.