

シニャックとベルギー： 20人会から「民衆会館」へ

千 足 伸 行

新印象主義の画家ポール・シニャックとアナーキズムとのかかわりについては、拙論「シニャックとアナーキズム」¹⁾で論じたが、その際、論議の中心となった《調和の時代》は、パリで展示された後、ブリュッセルでも展示され、状況次第ではその「民衆会館」(Maison de Peuple)に寄贈されるはずであった。結果的にはこれは実現しなかったが、ベルギーはスーラ、シニャックの新印象主義をいち早く取り入れた国であり、そのシンパでもあった前衛的な「20人会」の正式メンバーにシニャックも選ばれるなど、シニャックとベルギーとの因縁は浅からぬものがある。上記の拙論でも紹介した通り、近年、スーラのみならず、シニャックに対する関心も欧米の研究者の間でにわかに高まっているが、シニャックとベルギーとの関係についてはほとんど論じられていないのが現状である。ここでは、シニャックと「20人会」および「自由美学」とのかかわり、《調和の時代》と「民衆会館」との問題を中心に見てゆきたい。

(1) 20人会結成まで

ベルギーの近代美術はベルギーという国家の独立(1830年)とその後の歴史と密接にかかわっているが、独立を機にベルギー美術もただちに「独立」したわけではない。オランダの属国としてのそれまでのベルギー(フランドル)美術とは、オランダ美術と同様、17世紀の偉大な伝統の力ない継承、

追隨の域を出なかった。「ラファエロの原画による版画1枚かつて見たことがなく、写真によって絵を描く（ベルギーの＝千足補足）の画家たち」、「ベルギーに芸術なし。芸術はこの国から引き揚げてしまった」²⁾。ベルギー独立後の1864年、ブリュッセルに滞在したボードレールの見聞録『哀れなベルギー』の一節である。ブリュッセルに対する詩人の個人的な怨恨や健康問題もあって、本書は「見聞録」あるいは「文明批評」というより情け容赦ないベルギー罵倒、罵詈雑言の書とっていいほど偏見に満ちたものであり、その限りではボードレールでも異色の書と言えるが、しかし、少なくとも当時の美術に関しては彼の言うことも「当らずといえども遠からず」である。17世紀にはフランス絵画、スペイン絵画、オランダ絵画と同様に“フランドル絵画”を語りえたが、この頃には“フランドル絵画”はすでになく、“ベルギー絵画”はまだ存在していないのである。

ボードレールが滞在していた19世紀世紀半ばから後半にかけてはベルギーでも、一方にブリュッセルあるいはアントワープの美術アカデミーと公的なサロンがあり、一方にこれからの離反、離脱を計る進歩派、アンチ・アカデミズムがあって対峙するという構図はフランスと変わらない。ここで言うアカデミズムとは、ダヴィドの弟子のフランソワ＝ジョゼフ・ナヴェ（1787-1869）に代表される新古典主義であるが、その後を受けたロマン主義は時代的にベルギー独立とも重なり、主題的にはルイ・ガレの《カール5世の退位》（1841年、ブリュッセル、王立美術館）、ギュスターヴ・ヴァッペルスの《1830年9月の出来事：ブリュッセルの市庁舎広場にて》（1835年、ブリュッセル、王立美術館）など、独立に至るまでの祖国の歴史にちなむ愛国主義的、ナショナリスティックなものが目立っている。これに続くのはリアリズムであるが、1851年のブリュッセルのサロンにはクールベの《石割り》（1849-50年、ドレスデン絵画館旧蔵、第二次大戦で焼失）が展示されて、スキャンダルに近い物議をかもした。「反乱軍の軍旗」、「木靴、穴のあいた靴下（＝下層階級、農民）の賛美」といった批判、攻撃はその一部であるが、しかし争点は「絵画的（＝様式的）な次元というより、哲学的、社会的、政治的なものであった。（・・・）つまり、リアリズムを巡る論争は、最初の時点では主題をめぐる論争であった」³⁾。

これに対し、シャルル・ド・グルー、アンリ・ド・ブラケレルらの手になる日常的な光景（図1）は、17世紀の祖国オランダ、フランドルの風俗画の系譜につらなるものであり、その克明な細部描写はリアリズムの名にふさわしいとしても、クールベのそれとは質を異にしている。後のシニャックとの関連で注目されるのは、この種の風俗画的、物語的なリアリズム、あるいはパリで人気画家となったアルフレッド・ステヴァンの社交界の女性をターゲットにしたファッションブルナリアリズムよりも、ブルジョワと下層階級との



1 アンリ・ド・ブラケレル《椅子に座る男》
1875-76年、アントワープ、王立美術館

葛藤、その社会的、経済的格差を主題としたシャルル・エルマンの《暁》（図2）、とりわけユジェヌ・ラルマン、画家としてよりむしろ彫刻家として知られるコンスタンタン・ムニエ、象徴主義者でもあったレオン・フレデリックなどの労働者、ホームレス、難民などを主題とする社会性の強い絵画、彫刻である（図3）。ムニエもそのメンバーであった自由芸術協会（Société Libre des Beaux-Arts）は、1868年の創設で、その他の主なメンバーとしてはアンリ・ド・グルー、フェリシアン・ロップスなどが名を連ねた。その綱領には、この協会は「芸術の目標として、あらゆる時代の芸術的革新の出発点となるようなもの以外は知らない。言い換えれば、自然の自由かつ個人的な解釈である」⁴⁾と謳われている。

彼らは年に1回、ブリュッセル、アントワープ、ガン（ヘント）を持ち回りで展覧会を開いたが、ここには名を挙げなかったメンバーの多くの作品における「自然の自由かつ個人的な解釈」とは、ミレーをはじめとするバルビゾン派の影響の強い農民画、風景画であった。自由芸術協会は1875年に解散し、同年、そのいわば生まれ変わりとしてロップスの音頭で「ラ・クリサリド」（La Chrysalide=蛹）グループが結成された。その4年後には「エッソ



2 シャルル・エルマン《暁》1875年、ブリュッセル、王立美術館



3 コンスタンタン・ムニエ《炭坑》(3枚続きの中央画面)、ブリュッセル、王立美術館

ール」(Essor=飛躍)グループが結成され、メンバーにはジェームズ・アンソール、フェルナン・クノップフ、レオン・フレデリック、ジャン・デルヴィル、オランダ人のヤン・トーロップなどが名を連ねた。彼らは1880年代から90年代にかけてベルギーの象徴主義、印象主義の担い手となったが、ベルギー美術の近代化路線にとって記憶さるべきは、1881年に、本来は弁護士のエドモン・ピカール、オクターヴ・モースにより、文学、芸術の総合週刊誌「近代芸術」(L'Art Moderne)が刊行されたことである。その創刊号の冒頭には「我々は今日、この雑誌をいかなる流派、規則、しきたり、シンボルにもこだわることなく始めることを率直に言いたい。あるいは、人がもしどうしても、ある傾向を見せてほしいと言ひ張るなら、我々が言いたいのは、我々にとっての芸術とは決まりきった方法、型とは逆を行くものであるということである。(・・・) 真の芸術家とは、彼を囲む環境の中で、とっさの閃きにより、それまでそこに他人が見ていたものとは違うものを一気に見てとる者をいう」。「『近代芸術』は、文学、絵画、彫刻、版画、音楽、建築、家具調度品、衣装など、あらゆる分野の芸術を対象とする。それは原則としてベルギー人のためのものであるが、しかしその読者には国外のあらゆる芸術的動向について情報を提供するものである」⁵⁾と(無署名で)うたわれている。

引用の前半は芸術家の自由をうたったものであり、後半は絵画、彫刻だけが“芸術”ではなく、あらゆる芸術が対等の立場にあることをうたっているが、これは世紀末のアール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティールの思想的な背景でもあった。いわゆる“総合芸術”を意識したかのようなその性格は、パリの『ルヴュ・ブランシュ』(1889年、ブリュッセルで創刊、1891年にパリに移転)、『ラ・プリュム』(ペン、1889年創刊)に通じるが、国外の最新の芸術的動向をも積極的に紹介するというコスモポリタンのスタンスは、世紀末に相次いで刊行されたベルリンの『パン』、ミュンヘンの『ユーゲント』、ウィーンの『ヴェル・サクム』(聖なる春)などの先例となった。発刊当時、ブリュッセル、というよりベルギーには美術・芸術雑誌と呼べるものはなく(それまでの唯一の岩「ラルティスト」[芸術家]はすでに廃刊)、それだけに『近代芸術』の発刊は大きな意味を持っていた。『近代芸術』は

第一次大世界戦勃発の1914年まで、30年以上にわたって刊行され、ベルギーの近代芸術の展開に多大な影響をおよぼしたが、『近代芸術』の創刊と同年の1881年、エミール・ヴェルハーラン、『死都ブリュージュ』のジョルジュ・ロダンバック、文学、芸術にも理解の深かった政治家のジュール・デスレらが同人となって『若きベルギー』が創刊された。これは『近代芸術』と違い、文学専門の雑誌で、“芸術のための芸術”をモットーとして、1882年にリエージュで創刊された『ラ・ワロニー』とともにベルギー象徴主義の牙城となった。『近代芸術』が創刊された2年後の1883年の1月、前出の「エッソール」の不满分子が中心となって新たなグループ「20人会」を結成した（1891年には20人会にならって、アントワープに「13人会」(Les XIII)が結成された。かつてはルーベンスの町としてフランドル美術の中心地であったアントワープの活性化を目指すもので、ベルギーの印象派を代表するエミール・クロースほか13名から成っていた)。20人会、すなわち理論、実践両面において、ベルギーの近代美術を刷新した初のグループの誕生である。

(2) シニャックと20人会

20人会そのものについてはここで詳述する必要もないと思われるが、シニャックとの関係に入る前段としてその輪郭について触れておきたい。20人会はその名の通り、20人のメンバーから成るが、世話役 (secretary) には弁護士で美術批評家も兼ねていたオクターヴ・モースが就任し、アンソール、クノッフ、テオ・ファン・ライセルベルヘ、ウィリアム (ウィリー、ウィレム) ・フィンチなど、13名の署名を得て結成された。ロップスその他も名を連ねたが、メンバーの多くはかつての「エッソール」のメンバーであった。この翌年 (1884年) にパリで結成されたスーラ、シニャック、ルドンらによる独立芸術家協会 (アンデパンダン) と同様、展覧会は無鑑査を原則とし、宣言、声明の類いは特に出さなかったが、国外の進歩的、前衛的な美術との接触をはかりつつ、ローカルな枠の中で停滞気味のベルギー美術を活性化しようとの意図は明らかである。モースはその『芸術のための30

年間の戦い』(1926年)で、「20人会は先人たちよりも一層意識的に光の探求に向かったが、しかし芸術の真の伝統と決別しようとしたわけではない」⁶⁾と、その多少とも折衷主義的な立場を明らかにしている。ライセルベルへ、フィンチ、アンソールなど、メンバーの中には少なくとも一時的には「光の探求に向かう」、つまり印象派、新印象派に傾くものも少なくなかったが、グループの中にはアンソールのような急進派もいれば、アンリ・ド・グルーのような保守派もいて、必ずしも一枚岩ではなかった。実際、以後のメンバーは退会、除名などによってかなりの変動を見ることになる。また、彼らはこの翌年に開かれるグループ展の会場として、内務省からパレ・デ・ボザール(国立美術館)を提供されているが、これは後にウィーン分離派が、その本部および展示会場の土地をウィーン市に提供されたことを思い出させる。つまり彼らは、その限りではいわば“お上”のお墨付き、理解を得ていたと言えるが、その後の20人会はフランスからの招待作家の影響もあって、ある時期、ベルギーにおける印象派、新印象派の中心的な存在となった。これら「光の探求」による「新しい絵画」は主題的には表だって社会を攻撃、批判するようなものは皆無に近かったが、しかしベルギーというローカルな枠の中で見る限り、それは十分革新的、前衛的であった。20人会はウィーン分離派における『ヴェル・サクム』(聖なる春)のような独自の機関誌を持たなかったが、前出の『近代芸術』は、モースが主宰していたこともあって、やがて20人会の機関誌的な存在となり、彼らのために強力な論陣を張った。

ジェーン・ブロックによると「20人会はより大きな芸術的自由を求める芸術家たちのゆるい結束によって生まれたが、この組織をまとまりのある芸術的見解を持ったグループに成長させたのは、『近代芸術』の忠実な支持であった。(・・・)『近代芸術』は特定の流派を代表するものではなく、不偏不党を標榜したが、しかしこの雑誌による芸術家の定義、つまり彼らは『我々の記念碑、我々の家、家具、衣服、身の回りの品物にかかわる誰か』、という定義は、これをリアリズム陣営に近いものとしている」⁷⁾。ブロックのいうリアリズムとは様式よりも主題的な面から、日常生活に根ざした身辺雑記的なものを指しているようであるが、その意味では印象派もリアリズムの延

長線上にある。しかしベルギーの場合、これに平行してムニエに代表される社会的リアリズムも一派を形成しており、彼らとシニャックとは様式的、主観的な接点はなくとも、社会主義的、左翼的な思想性という点では共通するものがあつたことを指摘しておきたい。

ベルギーはイギリス、ドイツ、フランスなどの列強に対して、国家としては最も後発であり、地理的にも小国であつたが、しかし独立後は急速に産業革命が進行し、ヨーロッパ有数の工業国に成長し、1870年には25万だつたブリュッセルの人口は1910年には3倍以上の80万に達した。1880年代にはレオポルド2世(1835-1909)がイギリス出身の探検家モーガン・スタンリーをアフリカに派遣し、1887年、コンゴにレオポルドヴィル(現キンシャサ)を建設し、同国を植民地化、正確には私領地化してアフリカの富をベルギー化するなど、その経済的成長はオランダを凌ぐものがあつた。しかし成長に伴うひずみ、軋轢もまた少なくなかつた。

1855年には後にゴッホが布教活動をしたことでも有名な炭坑地帯のボリナージュで、高い失業率に耐えかねた炭坑夫たちによるストが発生し、1868年にも同地で大規模なストが発生したが、その鎮圧にあつた軍隊の発砲で多数の死傷者を出したことは大きな社会問題となつた。1870年代にはアメリカから安価な穀物が大量に輸入されて、ベルギーの農業を圧迫し、社会不安をあおつた。1880年代にはさらに大規模なストが頻発し、とりわけ1886年3月の炭坑地帯シャルルロワでの労働者による暴動と、2万人を動員した軍隊による容赦ない鎮圧はベルギーのみならずヨーロッパ中を震撼させた。こうした状況を背景に1885年4月、エドワール・アンセーレ(Anseele)を盟主として結成されたのがベルギー労働党である⁸⁾。これを機に弁護士ジュール・デスレ、マックス・アレ、エミール・ヴァン・デル・ヴェルデらの若いエリートたちも急速に社会主義に接近し、やがてベルギー労働党のメンバーとなつた。

労働党が掲げた主な目標は普通選挙権の獲得と8時間労働の実現、労働者の賃金の改善などであつたが、社会問題の深刻化はそのまま労働党の躍進につながり、1894年の初の普通選挙(条件つきではあつたが)で労働党は予想をはるかに上回る28議席を獲得した。上記の3人に加え、モースとともに

に『近代芸術』の創刊にかかわった本来は弁護士のエドモン・ピカールもその中に含まれていた。当然モースもピカールを通じて他の社会主義者たちと親しい関係を築いたが、これは20人会の活動と『近代芸術』誌をおそらく実際以上に社会主義的、あるいはアナーキスティックと印象づける結果を招いた。

1871年のパリ・コミューンの後、関係者を裁く法廷で被告人不在のまま有罪判決を受けた約1500人のコミュナルはベルギー、とりわけブリュッセルに亡命し、ベルギーにおける社会主義、アナーキズムを刺激したが、1894年にはテロリストの嫌疑をかけられた面々を裁くいわゆる「30人裁判」に際し、アナーキストであった美術評論家フェリックス・フェネオン、画家のピサロがブリュッセルに亡命している。すでに述べたように、「20人会」には保守派、穏健派も名を連ねていたが、世紀末に向かうにつれて、ベルギー労働党との一種の“タイアップ”もあって、次第に社会主義的、アナーキズム的性格を強めていった。「美術展を“政治的な”声明と見る時代にあって、20人会のそれは革命のオーラに包まれていた。1888年のカタログは、まさにそれ自体が反抗に近い挑戦と見られた。『カタログ（の表紙）は赤だ、血の赤だ、戦闘と殺戮の赤だ！』と興奮した新聞記者は叫んだ。“社会的芸術”を擁護するピカールの論調は、“若い芸術”を推進する20人会とひとつになり、20人会を明らかに“アナーキズム的社会主義”の色に染めた⁹⁾。

1888年の20人会展には国外からはロートレック、カイユボット、アンクタン、ホイスラーなどに加え、新印象主義のシニャック（13点）、デュボワ＝ピエなどが参加したが、これに当時新印象主義の洗礼を受けつつあったライセルベルヘ、フィンチ、オランダ人のトーロップなどを加え、全体的には新印象主義の色彩の強い展覧会となった。この年をもってベルギーにおける新印象主義元年と見ることもできるが、しかし作品自体に「血と戦闘と殺戮の赤」はいささかも見えない。ジャーナリスティックな誇張と見てもいいが、アンソールの《1889年のキリストのブリュッセル入城》（図4）が予定通りこの年の20人会展に出品されていたら¹⁰⁾、“VIVE LA SOCIALE”（社会主義共和国万歳）の書き込みのある画面上部の大きな赤い横断幕をはじめ、色彩的にも“赤”の目立つこの大作を、当時の人々が20人会の社会主義、アナーキズム体質とダブらせた可能性はないとはいえないだろう。



4 ジェームズ・アンソール《1889年のキリストのブリュッセル入城》(部分)、1889年、マリブ、カリフォルニア、ポール・ゲッティ美術館



5 アーサー・マクマード《レンのシティー・チャーチ》の扉絵、1883年

この年（1888年）にやはり一時的にはあるが、新印象主義に染まった、ジョルジュ・レメンによる20人会展カタログの表紙デザインは、「興奮した新聞記者」の言葉を多かれ少なかれ思い出させる。ラファエル前派、ウィリアム・モリス、ワルター・クレーンと彼のアーツ・アンド・クラフツ運動など、イギリス美術が当時のベルギー美術におよぼした思想的、芸術的影響を思えば、これらのデザインがアーサー・マクマードの《レンのシティー・チャーチ》(図5)に多くを負っていることは明らかである。1891年のレメンの表紙デザイン(図6)は太陽と太陽光の部分は赤に染められ、1892



6 ジョルジュ・レメン 1891年の第8回20人
人会展のカタログ表紙



7 ジョルジュ・レメン 1892年の第9回20人
人会展のカタログ表紙

年のそれ（図7）では、ベルギーに根付いた社会主義のシンボルとも見られる黒い木の前に軍旗のように翻る「LES XX」の部分はやはり赤く染められている。しかもこの「軍旗」は斜め上方に向かう長い槍に巻きついており、このデザインの戦闘的、先鋭的なイメージを一層強めている。

「20人会が存続している限り、基本的にこれに敵対する新聞、雑誌はこのグループを“アナーキスト”と呼び、20人会の様式的な新しさと、それが“若い芸術”を振りかざすことを攻撃した。エドモン・ピカールの社会主義的傾向は否定すべくもなかったので、彼と20人会のメンバーとの親密な関係は、芸術における保守的陣営の目には胡散臭いものと映った。（・・・）20人会がみずからをアナーキスティックと見ていたことは、イジドル・ヴェルハイデン（Verheyden）がそのメンバーに選ばれた時に、モースから彼に宛てた手紙に明らかである。『私たちはあなたをアナーキスト協会（La Société Anarchiste）のメンバーとして歓迎します』。アナーキストというレッテルは20人会の絵画の前衛的な様式のみならず、このグループの政治的、社会的な思想性をも示唆しているのである」¹⁰⁾。

1892年の20人会展にはこの前年に死去したスーラの作品40点が出品され、彼の回顧展の様相を呈した。その内の1点、《化粧する若い女》（図8）は、画家の愛人をモデルとしながら風俗画的な味付けをした作品であるが、



8 ジョルジュ・スーラ《化粧する若い女》1890年、ロンドン、コートールド美術研究所

1892年2月21日付のブリュッセルの「絵入り愛国新聞」はこの展覧会を揶揄しながら、他の画家の作品とともにスーラのこの絵のカリカチュアを掲載している(図9)。醜い老女をかたどったカリカチュアの下には「ジョルジュ・スーラ：教条夫人(Mme. Doctrine)、別名「破滅の母」」の文字があるが、パフで化粧する彼女の前の鏡台に置かれているのは“社会主義者の紅”(rouge socialiste)である。別の作家の手になるメデューサをかたどった彫刻は「象徴主義彫刻：社会主義、または政治的メデューサ」と揶揄されている

。いずれの場合も、作者にすれば「身に覚えのない」理不尽な解釈であるが、両者に共通するキーワードが「社会主義」であることは、20人会が実際以上に左寄りの過激派グループと見られていたことを示唆している。

オクターヴ・モースは1888年2月5日付の「ベルギー通信」に掲載された「政府は国立美術館の会場をある展覧会のために貸さねばならないと信じ



9 1892年2月の第9回20人会展出品のスーラその他の作品を風刺するカリカチュア (*Le Patriote Illustré*, 21 February, 1892)

込んでいるが、それは公衆と芸術と公序良俗を愚弄するペテン師たちの展覧会にほかならない」というアンチ 20 人会の記事を紹介している¹²⁾。20 人会はこうした敵対勢力と闘いながら、1893 年の第 10 回グループ展を最後に、一定の使命を果たしたとして解散するが、彼らの良き理解者であった詩人のヴェルハーランは 1893 年の『ラ・ナシオン』紙で、メンバーの声を次のように代弁している。「(会の結成から) 10 年! (・・・) 20 人会の影響は多大にして極めて良い結果を残したので、かりに明日、解散してもそれほどの損失にはならないだろう。その目標は達せられたからだ」¹³⁾。

「デビュー以来批判され、誕生の時から呪われていた」¹⁴⁾ 20 人会に代わって結成されたのが「自由美学」である。かつての 20 人会のメンバー中心に、100 人以上が名を連ねたが、会の目標として自由な制作と展覧会活動、国外の芸術家との活発な交流などを挙げている点も 20 人会と大差ない。つまり 20 人会が発展的に解消したのが自由美学とも言えるが、ひとつの大きな違いは、20 人会展が無鑑査を原則としたのに対し、誰が出品するかを選択はモースひとりに任せられたことである。急進派のアンソールに距離を置く穏健派のモースに会の運営の全権が委ねられたことは、自由美学が前衛の橋頭堡としてはむしろ一步後退したとの印象は否めない。実際、「自由美学は 20 人会ほど型破りではなく、時に時代の新しい傾向に門戸を閉ざし、キュビズムや最初の抽象芸術は受け付けなかった」¹⁵⁾。とはいえ、たとえば 1913 年にはブリュッセルでカンディンスキーの《即興》シリーズが展示され、おそらくブリュッセルでは初めて本格的な抽象絵画がお目見えしたが、しかしその会場となったのは個人の画廊であった。

自由美学の第 1 回グループ展は 1894 年に開かれ、地元勢に加え、国外からは印象派のルノワール、カミーユとルシアンの子サロ父子、シスレー、モリゾ、象徴派のシャヴァンヌ、ルドン、ゴーギャン、ナビ派のドニ、それにシニャック、ロートレック、ポスター作家のシェレ、グラッセ、イギリスのピアズリー、ウィリアム・モリス、フレデリック・ワッツなどが参加した。基本的に進歩的ではあっても、20 人会時代よりは軟化し、穏健化した自由美学はそれだけに公衆に受け入れやすいものとなり、事実、その第 1 回展は非常な人気を呼び、会期を 2 週間延長したほどであった。以後、自由美学展

は社交界の重要なイベントのひとつとなり、開会式の招待状は美術関係者のみならず、社交界の垂涎的であった。グループ展の開会式にレオポルド2世が閣僚を伴って参列したことも、自由美学の社会的な注目度を高めたが、しかしその分、前衛グループとしては角を矯められたとも言えよう。そうした自由美学のひとつの功績は、20人会以上に装飾（応用）美術を奨励したことである。

（3） 自由美学と装飾美術

20人会の機関誌ともいべき『近代芸術』がその創刊の辞に総合芸術的な理念をうたっていることはすでに触れたが、1894年の第1回自由美学展は、通常の絵画、彫刻に加え、装飾美術に大きな比重が置かれたという点で注目に値する。上に挙げたシュレ、グラッセ、ロートレックのポスターの他、セリュリエ＝ボヴィの家具、ウィリアム・モリスの壁紙とケルムスコット・プレスの豪華本、チャールズ・リケッツ、ビアズリーの挿絵本（ワイルドの『サロメ』他）、アシュビーのデザインによる宝飾品、ポール・ランソンの装飾パネル、後に彫刻に転じるマイヨールのテキスタイルなどに会場の2部屋が当てられた。この部分に関しては実質的に「アール・ヌーヴォー展」といってもよかったが、この頃、ロンドンでは『ホビー・ホース』、『ザ・ストーリーデイオ』、パリでは『装飾と芸術』、ミュンヘンでは『装飾芸術』、ドイツにおけるユーゲントシュティールのメッカの一つダルムシュタットでは『ドイツの装飾と芸術』など、重要な美術雑誌の創刊が相次いだが、そこでは装飾美術に多くのページが割かれている。フランス、ドイツの場合と同様に、ベルギーでも近代の装飾美術への高い関心はイギリスに端を発している。ラスキン、モリス、ラファエル前派、とりわけタピスリー、ステンドグラスなども手がけたバーン＝ジョーンズ、1888年にワルター・クレーンを中心に結成されたアーツ・アンド・クラフツ協会などを通じてイギリスの装飾美術はベルギーにも浸透したが、ここで注意したいのは、装飾美術への関心には二つの方向性があったことである。

ひとつは純粋なデザインとしての装飾美術への関心、もうひとつは装飾美術にからむ社会的関心であるが、ここで問題としたいのは后者である。装飾美術を単に装飾的な、装飾に奉仕するのみの美術、“装飾のための装飾”の美術と見る限り、社会性の問題は発生しない。装飾は長らくある種の付け足しのような“マイナー・アート”の地位に甘んじてきた。しかし、モリス、ラスキン、アーツ・アンド・クラフツ運動以後のそれは、社会の富裕層、エリートたちが独占していた書齋的な“高尚な”芸術、つまり絵画、彫刻に対する、生活に密着した“民衆の芸術”、“万人の芸術”として見直される。単に美しいでもなく、単に役に立つでもなく、“用 (use) と美 (beauty)”を兼ねたのが新しい時代の新しい装飾美術であるというのがラスキン、モリスの主張である。彼らの思想の背景には産業革命による機械生産の結果、過剰な装飾をほどこした粗悪な製品 (1851年のロンドン万博はいわばその見本市であった) が大量に出回ったことに対する反発があったが、それはそのまま、年期の入った職人たちが手作りで誠実に仕事をした中世賛美へとつながってゆく。

美は万人のものであり、万人の生活にとけ込むべきであるとするイギリス人の理想は、手間ひまのかかる前近代的な手作りをベースとしていただけに、大量生産をベースとする近代の産業社会、大衆社会という現実を前にして挫折せざるを得なかったが、その精神は大陸の各国にも伝播して、必ずしも手作りにこだわらない装飾美術のルネサンスを実現した。ベルギーもそのひとつであった。民衆会館に「芸術セクション」(後述)を開設して、民衆、労働者への美術の普及を測ったエドモン・ピカールによると、未来の芸術は2つのタイプに分かれる。ひとつは「芸術家の魂を感じるものを表現するという、やみがかたい欲求から生まれた、実利を離れた作品」であり、もうひとつは「今日、かくも悲惨に無視され、あらゆる局面において醜く哀れなものの餌食となっている民衆の生活を細部にわたり美化するような作品である」¹⁶⁾。

ピカールを待つまでもなく、『近代芸術』の創刊号には「芸術家は我々の関心を引き、我々を感動させるあらゆるものにかかわる。我々の記念碑、我々の家屋、我々の家具、我々の衣服、我々が日常的に使う小さなものは絶え間なく再び取り上げられ、芸術によって変身する。かくして芸術はあらゆるも

のに浸透し、我々の生活全体を作り変えて、その生活をよりエレガントに、より人間らしいものに、より朗らかで、より社会的なものにするのである」¹⁷⁾と謳われている。生活に密着した装飾美術、あるいは“生活芸術”とも言うべきものに対する顕著な関心がうかがわれるが、『近代芸術』の影響もあって、すでに 20 人会展にも装飾美術は展示されていた。しかし自由美学ではその比重は一層増して、モリス、クレーン、アシュビーなどのイギリス勢に加え、ガラス工芸のドーム兄弟をはじめとするフランス勢も参加した（ただし、ガレは出品要請を断っている）。次に掲げるクノッフの一文はこうした状況を端的に物語っている。

「ここ（＝1896 年の自由美学展）では、フランスの装飾美術が大いに幅を利かせている。しかしこれらはこの前の 2 回の展覧会に出品されたイギリスの作品とは大違いである！後者は慎重かつ入念な仕事ぶりであり、控えめではあるが深い美しさをたたえているのに対し、フランス人の製品は唐突な思いつきの産物であり、人を驚かせ、当惑させるだけの単なるファッションに過ぎない。かくも豊かな知識と才能が、かくも嘆かわしい悪趣味の馬鹿げた気まぐれの犠牲となっているのを見るのはなんとも痛ましいことである」¹⁸⁾。

みずからイギリスにも滞在し、ラファエル前派、とりわけバーン＝ジョーンズと親交を深めた大のアングロフィル（イギリスびいき）のクノッフらしい言葉であるが、同じ年の自由美学展について、当時のある保守系の批評家は次のような警告を発している。

「昨今はやっているのはゴシック趣味であり、ラファエル前派主義であり、これとは別種の狂信的な懐古趣味（retrospectomanie）である。（・・・）この展覧会全体を通じて言えることは、フランスとイギリスの影響があまりにも強く、その行き着く先は個人主義の対極にある国際主義（cosmopolitisme）という危険性である」¹⁹⁾。

フェリシアン・ロップスが若い頃に創刊したナショナリスティックな芸術総合誌「オイレンシュピーゲル」（1856-1864）と密接にかかわった批評家のシャルル・ド・コステル（1827-1879）も、世紀半ばには「我々の回りに見えるのはフランス精神の反映ばかりである。しかしこれは我々が決して乗りあげてはならない暗礁である」²⁰⁾と警告している。ベルギーは言語的にはフ

ラマン語（オランダ語）とフランス語のバイリンガルであり、それによる政治的、文化的軋轢、摩擦も少なくなかったが、フランス語圏のブリュッセルでフランスの影響が強かったのはある意味で当然ともいえよう。これを逆手にとって、当時のあるジャーナリストはブリュッセルを「新しい思想の実験室」、「知的な国際交流の中心地」²¹⁾と位置づけているが、ウィーン分離派と同様、ブリュッセルあるいはベルギーというローカルな枠を超えて美的な国際交流を計ること、つまり“国際主義”は、20人会、自由美学の望むところであった。国際主義とはこの際、諸外国との交流、その影響、刺激と言い換えてもいいが、それと個人主義、あるいは個性、独創性とは必ずしも矛盾しない。模倣すること自体に創造の芽が含まれている事は、マネの《オランピア》、《草上の昼食》、あるいはクラナハ、ベラスケス、マネ、ドラクロワなどによったピカソの換骨奪胎、翻案的な作品からも明らかである。

ここで重要なのは、国際交流、とりわけイギリスからの影響により、ベルギーにおける装飾美術がそのあり方を変えたことである。すでにふれたように、装飾美術はベルギーでも“民衆の芸術”、生活に密着した“万人のための芸術”として生まれ変わる。ここでの装飾美術とはアール・ヌーヴォーと言い換えることもできるが、程度の差こそあれ、各国のアール・ヌーヴォー（ユエгентシュティール）がそうであったように、ベルギーでも、あるいはベルギーではとりわけその社会的意義が論議の対象であった。自由美学のグループ展で装飾美術の比重が飛躍的に増したことはすでに述べたが、その背景には彼らのパトロンの存在だったモース、上に引用したピカール、マックス・アレ、ジュール・デスレといった社会主義的なエリート層、進歩的な芸術のために精力的に論陣を張った詩人のヴェルハーラン、とわけベルギー労働党の下部組織である「芸術・教育セクション」と、そのプログラムの実践の場ともいえるべき「民衆会館」の存在があったことに留意すべきである。

（４）ベルギー労働党と「民衆会館」

1885年に結成されたベルギー労働党の中心メンバーとなったのは、すで

に名を挙げたエドモン・ピカール、ジュール・デスレ、マックス・アレ、それに党首のエミール・ヴァン・デル・ヴェルデ（1866-1938）などであるが、彼らはいずれも芸術に、あるいは民衆の美的教育に関心が深かったという点で通じるものがある。彼らは1891年、党内に「芸術・教育セクション」を創設したが、これは今日のカルチャー・センター、あるいは地方自治体などが主催する生涯教育の先駆的なものと見ることができる。以来、芸術と社会主義はベルギーでは絶ちがたい絆で結ばれることになる。「芸術セクション」は展覧会のほか、講演会、コンサート、美術講座などを随時開催して、民衆の参加を呼びかけた。その発想の背景にはラファエル前派のロセッティ、バーン＝ジョーンズも講師を務めたイギリスの「ワーキングマンズ・カレッジ」の影響も考えられるが、講演会の講師には彼らのほか、オクターヴ・モース、画家のクノッフ、詩人のヴェルハーランなどが名を連ね、コンサートはセザール・フランク（ベルギー出身）、ヴァンサン・ダンディ、ドビュッシーなどフランスの近代音楽のほか、とりわけリヒャルト・ワグナーが熱い視線を浴びていた²²⁾。

20人会のシンパであり、象徴主義者であると同時に社会主義者でもあったヴェルハーランは、彼の主戦場であった『ラ・ナシオン』紙で、民衆会館のために次のような論説を展開しているが、これはそのまま芸術にも理解のあったベルギー労働党の幹部の理念を代弁するものであった。

「目下のところ、民衆会館に芸術セクションを創設することが話題となっている。その目的は近代芸術の見方を労働者に手ほどきすることである。（・・・）芸術家と民衆は現在のところ、共通の敵を持っている。反動的なブルジョワジーがそれである。（・・・）彼らは自分たち自身を除くすべてを疑ってかかり、より良い社会への努力、試み、未知の世界への熱狂、ひたすらな前進などを冷笑する。（・・・）一見しただけでは、民衆を美の世界に開眼させるという考えはグロテスクにも思われる。そもそも肉体労働者たちに、複雑な思想で構成され、哲学的思想や理知の浸透した、かくも精妙で洗練され、繊細な芸術が理解できるだろうか？ 完璧なソネット、見事な構成のフーガ、新しい流派の絵画は彼らに訴えかけることができるだろうか？ しかしながら、このような設問自体がそもそも間違っている。確かなことは、民



10 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ《天使の夜番》1893年、パッチワーク、チューリヒ、ベルリヴ美術館

衆が目下のところ全面的に理解できる唯一の芸術とは、彼ら自身が創造する芸術、彼ら自身による“民衆の芸術”である」²³⁾。

“民衆の芸術”という概念自体にモリスをはじめとするイギリスの影響が明らかである。しかし「民衆による、民衆のための民衆的な芸術」として、例えば古くからある農民芸術を挙げることはできるが、これは民衆芸術の出発点に過ぎない。「芸術セクション」が理想としたのは、民衆の美的感受性を高め、より高い芸術へと民衆を導くことであった。そのための美術展であり、コンサートであり、講演会であったが、その意味で生活に密着した装飾芸術は、素朴な農民芸術のレベルから、ヴェルハーランのいう「精妙で、洗練され、繊細な芸術」へと至る中間的、仲介的な位置を占めるものとして新たな注目を集めたとと言える。

アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、ウイリー・フィンチ、ジョルジュ・レメンなど、新印象主義の画家たちは次第にその活動の重点を装飾美術、建築、あるいはデザインへと移していったが、1893年の第10回、すなわち最後の20人会展で装飾美術に大きなスペースがあたえられ、そこにヴァン・デ・ヴェルデの有名な《天使の夜番》(図10)が出品されたことは、時代の趨勢

を物語るものであろう。こうした状況を反映して、芸術家のあり方、イメージにも変化の兆しが見えはじめる。再びヴェルハーランによれば、「兵士を除けば、今の時代、二つのタイプのヒーローがいるだけである。夢見る詩人と、世界をくつがえす革命家である」²⁴⁾。

世紀末には“芸術のための芸術”を旗印として“象牙の塔”にこもる芸術家と、社会（問題）に深くコミットし、いわゆる社会的芸術を奉じる芸術家が存在したが、ヴェルハーランによれば両者に差はない。いずれもブルジョワ社会になじまず、ブルジョワ的な価値観と袂を分っているという点で共通するからである。彼らは労働者と同様、「(ブルジョワ社会の) 敵対する方によってつま弾きされ、軽蔑され、搾取された人々である」²⁵⁾。無論、こうした見方、論調に多かれ少なかれ誇張があることは否めない。20人会、自由美学を支えたモース、デスレ、ピカールといった弁護士たちはブルジョワ社会のれっきとしたエリートであったし、前衛的な20人会にしても、10年間の収支決算が明らかにしているように²⁶⁾、常に一定の支持を得ていた。彼らは、ゴッホ、ゴーギャンがそうであったようには、社会から孤立し、冷遇された“殉教者”からは程遠かったのである。

自由美学展はすでに述べたように、開会式には国王と閣僚が参列し、ブリュッセルの社交界の重要なイベントとして当初から熱い注目を集めていた。とはいえ、左翼系、革新系の政党がその政策の一環として芸術とこれほど深くかかわった国は、ベルギーをおいて他にないことも確かである。労働党の「芸術セクション」はその象徴であるが、その中心人物の一人であったジュール・デスレ（1863-1936）は社会主義、アナキズムに傾斜した先鋭的なエリートの一典型であった。ベルギー労働党が結成された翌年の1886年の大規模なストライキの際、ある工場の放火犯として告発されたモンズ・オスカル・ファルール（Falleur）を、エドモン・ピカールとともに弁護したのもデスレであり、これを契機に彼は政治活動を活発化し、1894年には工業地帯のシャルルロワ選出の代議士として当選し、以後、生涯を代議士として過ごした。デスレは兄弟の一人がイギリスに滞在し、その成果を『ラファエル前派：イギリスにおける装飾美術と絵画についての覚え書き』（1894年）として刊行したこともあって、イギリスの事情に特にくわしかったことも、

ラスキン、モリスが理想の芸術と見たゴシック美術と“民衆の芸術”、“万人の芸術”への彼の関心を一層深めることとなった。ここで我々にとって特に興味深いのは、当時のジャポニスムの影響もあって、デスレが日本を“万人の芸術”の実現された理想郷と見ていたことである。「完璧な芸術は、洗練された芸術家と職人が一人の人間の中に融合した時に生まれる。日本の芸術はこうした理想を十分に実現するものであった。ジュール・デスレによれば、日本は芸術が万人のために、またいたるところで花開いた国であった」²⁷⁾。

同じ頃、点描の画家からデザイナー、装飾美術に転向したアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデも『芸術の浄化』(1895年)の冒頭で、「この4世紀以来、つまりゴシック美術の完成以来、我が国に根付いた(芸術の)樹木は枯死した」と嘆き²⁸⁾、ゴシック時代に“総合芸術”として日常生活にも浸透した装飾美術の回復を夢見る一方、民衆の生活から遊離した高踏的な絵画、彫刻を断罪している。

「これまでの芸術はこの種の表現形式で満足していた。つまり、絵画(タブロー)、彫刻の類いで、その無益さ、その理不尽な装飾性はこれらを断罪するに十分である。(・・・)大地は新しい花が咲きでるように胎動している。しかし、現在あるものが全面的に壊滅しない限り、何かが生まれてくるのを見ることはないだろう」²⁹⁾。この最後の一節はヴァン・デ・ヴェルデのアーネキズム志向を暗示しているが、彼も協力した労働党の文化政策の理念の実践の場となったのが既出の「民衆会館」(Maison de Peuple)であった。ブリュッセルではベルギー労働党結成の翌年の1886年に最初の人民会館が建てられたが、手狭になったため、新たな会館建設が計画された。その建設を任されたのは、アール・ヌーヴォーの建築家として名高いヴィクトル・オルタ(1861-1947)であった。1896年にこの注文を受けた時点でオルタはタッセル邸、ソルヴェー邸、ヴァン・エートヴェルデ邸などを手がけていた。彼らはいずれも富裕なエリートであったが、しかし思想的にはリベラルかつ進歩的なブルジョワであった。オルタ自身も1894年、彫刻家のムニエとともに《労働記念碑》の制作に参加するなど(完成せず)、社会主義に共感を寄せていたが、オルタが社会主義に最初に接近したのは意外にもというべきか、フリーメイソンを通じてであった。

「オルタと社会主義運動との最初の密接なかかわりは、彼が1888年にフリーメイソンの支部「友愛会」(Amis Philanthropes)に入会した時に始まる。ベルギーのフリーメイソン運動は常に進歩的な政策とかかわっており、彼らは早くも1834年にはブリュッセル自由大学を創設している。この支部で、オルタはエミール・タッセルのような知識人に出会った」³⁰⁾。オルタを民衆会館の建設担当に起用したのもマックス・アレ、労働党党首のエミール・ヴァン・デル・ヴェルデといった社会主義者であった。当時を回想してオルタは「私の友人たちと私は(・・・)マルクスや彼の理論を考えたわけでもないのに、“赤”だった」³¹⁾と記しているが、フランス印象派の場合と同様、芸術における新しさがそのまま社会主義的、アナーキズム的、革命的と見られたのが当時のベルギーであった。

地上4階、地下1階の民衆会館が竣工したのは1899年(1965年に取り壊し)。「かくも長い間、労働者のスラムから排除されていた大気と光という贅沢を実現した建物」³²⁾としての民衆会館というオルタ自身の言葉も彼の社会主義的な心情を物語るが、地形的な関係もあって、うねるような形状を見せるそのファサードは、図らずもオルタの他のアール・ヌーヴォー建築、とりわけソルヴェー邸(1894年)と通じるものがある。館内は党本部のほか、「アルコール中毒に対する闘いの場」としても意図されていた900人収容のカフェ、衣服、食品などを扱う生協の店舗、集会室、体育館、「芸術セクション」のプログラム実践の場となった劇場ないし講堂(salle de spectacle)などを備え、アールヌーヴォー風の曲線を見せる屋内のむき出しの鉄骨は、労働者のシンボルカラーともいべき赤で塗られていた。奥行54メートル、幅16.5メートル、高さ10メートルのこのホールは1700人の収容能力を誇ったが、他の部屋と同様、採光に対するオルタの高い関心を反映して、窓を大きく取ってある。

オルタはこの民衆会館、いくつかの個人の邸宅のほか、20世紀初頭にデパートのイノヴァション、グラン・バザール・アンスパッハなどの(当時としては)大規模な商業建築も手がけているが、M. キュロによると、この頃の「実業界を支配していたのは、進歩的な精神にあふれた若手の実業家たちであった。彼らの大半は技術者か、レオポルド2世個人の植民地とも言うべ

きコンゴ自由国家の建設にたずさわった人々であった」³³⁾。オルタのクライアント（注文主）となったのも多くはこれら進歩的なビジネスマン、技術者であったが、アール・ヌーヴォーが単に新しい様式、装飾の域を超えて、新しい時代の新しい精神の体現と見られるのはこの点である。再びキュロによると、「20世紀初頭、ベルギー労働党の芸術についての考え方は、もっぱらその若い知的な指導者たちと、アヴァン・ギャルドの芸術家たち、とりわけ20人会、これを受けた自由美学、および雑誌『近代芸術』のメンバーとの交友によるところが大きい。しかもこれらの芸術家たちはアール・ヌーヴォーの熱烈な支持者であったので、彼らの友人の社会主義者たちもこの近代様式をバックアップした。オルタが民衆会館の建設を任され、社会主義者の市長ルイ・ベルトランが彼の差し金で公共建築物の大半をアール・ヌーヴォー様式で建てさせたのもこうした理由による」³⁴⁾。

「社会における正義、芸術における調和：同じことである」、「アナーキズムの画家とはアナーキズム的な絵を描く画家ではなく、(・・・)その人間性のすべてをもって公的なブルジョワの因習に立ち向かう画家をいう」³⁵⁾と主張するシニャックが、おそらくフランス以上に社会主義的、アナーキズム的な理想を掲げて民衆の“美的教育”を推進したベルギー労働党に共鳴し、そのシンボルともいべき民衆会館に強い関心を抱いたのはある意味では当然の結果であった。

(5) シニャックとベルギー

(i) シニャックと20人会、自由美学

ベルギーはフランスに次ぐ“新印象派大国”であったが、これにはパリとブリュッセルとの地理的な近さ、フランス語という言語的な共通点も働いていた。スーラ、シニャック、ルドンらが中心となって1884年に結成された独立芸術家協会（いわゆるアンデパンダン）における新印象派（点描派）の勝利は、1886年のグループ展にスーラ、シニャック、クロス、アングラン、ピサロ、デュボワ＝ピエなどが“揃い踏み”した時に始まる。新印象派³⁶⁾の

マニフェストともいべきスーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》(以後《グランド・ジャット》と略記)は、印象派の第8回、つまり最後のグループ展に出品された後、同じ年の第2回アンデパンダン展に出品された。この年の春、自分の詩集の出版のためパリを訪れていたヴェルハーランは画家のヴァン・ライセルベルへと共に最後の印象派展を訪れ、《グランド・ジャット》を発見するが、2人の反応は対照的であった。1880年代の半ば頃までは旅先の北アフリカで見た風景、アラブ人の風俗などを印象派風のタッチで描きながら、ほどなく新印象主義に帰依することになるライセルベルへは、この時点ではこの絵に「怖じ気をふるい、憤慨のあまり、ステッキを膝でへし折った」³⁷⁾ほどであったが、ヴェルハーランはこの絵に感激し、その作者にただちに次の20人会展に参加するよう要請した。ヴェルハーランはこの年の11月、スーラのアトリエを訪れ、《オンフルールの港》(オッテルロー、クレラー-ミュラー美術館)を買い、翌年の20人会に出品された《オンフルールの救済院と燈台》(個人蔵)も買うなど、スーラの最初のコレクターの1人となった。

1887年の第4回20人会展にスーラは《グランド・ジャット》に加え、6点の点描作品を送ったが、この展覧会にはフランスからはベルト・モリゾ、点描に転向したピサロ、彫刻家のロダン(《イヴ》、《鼻のつぶれた男》)も参加している。シニャックは招待されなかったが、スーラとともに開会式には参加した。ブリュッセルからピサロに宛てたシニャックの「現地報告」によると、「20人会展の会場からクタクタで出て来ました。人、人、人で、ひどい混雑ですが、彼らはいずれもブルジョワ的で、反芸術的です。つまり、我々にとっては大成功です。スーラの絵は見えませんでした。あまりの人で、近づくことさえできなかったのです」³⁸⁾。

オクターヴ・モースは後にこの年を「《グランド・ジャット》の年！」として記憶にとどめた。彼はこの大作を「絶対的な新しさ、予想もしなかった明るさ、これまでにない透明感！未曾有の精密な手段によって表現されたこの上なくそこはかとなく、静謐な詩情」³⁹⁾と絶賛している。「スーラが1887年の20人会展に出品するや、分割主義(点描法)は突発的な疫病のように広がった」⁴⁰⁾というアンソールの言葉通り、スーラの影響でレイセルベルへ、

フィンチ、レメン、アンナ・ボックらはほどなく点描の技法に転じ、ベルギーはいち早くフランスに次ぐ分割（点描）画法の牙城となった。アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデもその一人であるが、彼も「スーラの《グランド・ジャット》に私はただならぬ感銘を受けた。私は彼のこの新しい技法の理論と実践をできる限り早急に、かつ徹底的に自分のものにしたいという押えがたい欲求にとらわれた。（・・・）この新しい技法に最初にふれた時、それが私にあたえた“ショック”を生涯忘れることができなかった」⁴¹⁾と、その感動を語っている。

パリで《グランド・ジャット》を見たモースは、「ブリュッセルでは《グランド・ジャット》はスキャンダルとなるだろう。もしこれが展示されたら、狂気、卒中に近い現象が起こるだろう」⁴²⁾と予言しているが、この時の20人会展のオープニングの時の熱気と混乱振りについてはモース自身も伝えている。スーラは1889年の20人会展にも出品しているが、この年、フランスからはアンリ・エドモン・クロス、マキシミリアン・リュース、ピサロ、ベルギーからはアンナ・ボック、ライセルベルヘ、ヴァン・デ・ヴェルデ、オランダ人のトーロップなどが点描作品を出品し、ベルギーにおける新印象派の勝利を決定づけた。翌年の第7回のグループ展にはフランスからはシニャック、セザンヌ、ピサロ、ルドン、ルノワール、セザンヌ、ロートレック、ゴッホ⁴³⁾などが出品し、シニャックとロートレックは開会式にも参列した。シニャックはこの年に20人会の正式メンバーに選ばれ、以後の彼は国外からの招待作家としてでなく、20人回のメンバーとして定期的に出品している。（そのほかにフランス人でメンバーに選ばれたのは彫刻家のロダン1人である）。1891年の第8回展は、スーラにとって生前最後の20人会展となったが、翌年の20人会展には40点のスーラが展示され、実質的な回顧展となった。スーラの早すぎる死は新印象主義にとって大きな痛手になるかと思われたが、ヴェルハーランによると「彼（ライセルベルヘ）と彼の友人のシニャック、クロス両氏のおかげで、新印象主義はスーラの死後、危惧されたように凋落に向かうところか、未来に向けてその勝利のテンポを早めているのである」⁴⁴⁾。

1894年に始まる自由美学展は、20人会のようなメンバー制はとらなかつ



11 テオ・ヴァン・ライセルベルヘ《自分のボートを操るシニャック》1897年、個人展

だが、これにもシニャックは積極的に参加している。1888年の20人会展から1910年の自由美学展まで、都合12回、このどちらかの展覧会に出品し、フランスの画家としてはおそらくベルギーと最も強い絆で結ばれていた。新印象主義の闘将として、またスーラの生前は彼の盟友として、2人は何かと比較されることが多かった。ヴェルハーランによると、2人の人と芸術は対照的な性格を見せている。

「スーラ氏の中に教師と芸術家が同居していることは明らかである。彼の性格と才能はアングルに近い。極めて全体的で、極めて教義的、極めて論理的で極めて意志的、極めて冷静である。(・・・)シニャック氏はスーラ氏に比べればとても冷静とは言えない。彼の色彩は活気づき、より一層大胆で、より一層濃厚である。そこでは一層鮮やかで朗々たる色彩が響き合っている。(・・・)私はこれ以上に活発で、健全な芸術を知らない」⁴⁵⁾。その芸術ばかりでなく、人間的にも「活発で健全な」海の男だったシニャックのイメージは、ベルギーにおける彼の盟友ともいうべきライセルベルヘが適確に描いて

いるが（図 11）、ヴェルハーランは 1888 年の 20 人会展評でも、シニャックについて、彼の絵を前にすると「人はそこに熱血漢の存在を感じる。自己を管理し、抑制することのできる開けっ放しの人間の存在を。（・・・）彼のヴィジョンはスーラ氏のそれより一層カラフルである。彼は青とオレンジのデリケートな調和を力強くも正確に実現する。誤った諧調、汚らしい色調、無気力といったものは一切ない。そこには大気を感じられ、風が通り過ぎてゆく。（・・・）変化に富むシニャック氏の展観は、氏の勝利を決定づけている」⁴⁶⁾と記している。

しかしその一方で、批判的、否定的な評価も少なくなかった。「シニャックは（スーラより）一層組織的である。真昼の太陽の画家。彼は真昼の太陽しか描かず、また描けない。彼の点描の技法は、南仏のまったただ中の光の震動をよく伝えるが、しかしこれ以外を表現することはできない。それゆえ、彼の作品は幾分一本調子であり、自由美学展に出品された彼の作品も特に興味をひくものではない」⁴⁷⁾。この批評は 1913 年、つまりシニャックの「点描」が点というよりレンガ状の矩形を重ねたような技法に変わり、色彩的にも彩度がより高くなり、強い印象をあたえ、それだけに微妙な調和、バランスにやや欠ける感のあった頃の作品についてのもので、「組織的」とは一定の型にはまった、というほどの意味で用いられていると考えられる。同じ年の別の批評も似たようなトーンで、決して好意的とは言えないものである。

「シニャック氏は紙吹雪（confetti）で描くことにこだわっている。これにひどく、わざとらしいまでにご執心である。そのため、しばしば巧みに描かれてはいるのだが、我々はその主題を忘れるほどである。結局のところ、我々がそこに見るのは、目の前で狂ったように躍る黄色、緑、藤色の無数の小さな点である」⁴⁸⁾。「彼の作品はパレットを明るくしたと言われるが、実際それはかなりの功績ではある。しかし、彼が始めた厳格な技法は所詮技法の域を出ない。それは極めて巧妙で、一種の科学のようであるが、それでも彼の絵にあるのは本当のところ、自然でも生命でもなく、ただの目的である」⁴⁹⁾。「最も過激なリュミナリスト⁵⁰⁾は確実にシニャックである。彼の点描の技法には確実さが無い。彼の太陽はすべてを粉碎してしまう」⁵¹⁾。

同じ年の別の批評もシニャックには否定的である。

「ご覧の通り、シニャック氏は“視覚混合”の旗振り役である。(・・・)彼の作品はパレットを明るくした、と人は言う。確かにその功績は小さくない。しかし彼が始めた技法はあまりも厳格で、結局は技法の域を出ない。彼がそこに投入する技術と理論がどうあれ、彼の作品が差し出しているのは、実のところ、自然でも生命でもなく、単なる目的である」⁵²⁾。

新印象主義の創始者はスーラであり、彼が早世した後、これを受けてその“布教”に努めたのが盟友のシニャックであるとの認識はフランスでもベルギーでも変わらないが、すでに述べたようにベルギーの場合、新印象主義への帰依は一時的なもので、ヴァン・デ・ヴェルデ、レメン、フィンチなどは世紀末には新印象派の“脱走兵”として装飾美術、建築、デザインなどの分野に転向した。つまり、ここに紹介したシニャックに対する否定的な評価は、1910年代の、新印象主義に対する一般的な関心、熱がすでに冷めた頃のものであることを斟酌する必要があるだろう。

(ii) 《調和の時代》とベルギー

シニャックの大作《調和の時代》(図12)とその周辺の問題についてはすでに拙論でふれたので、ここでは繰り返さないが、ベルギーとのかかわりについてはあまり論じられていないので、若干の考察を試みたい。

《調和の時代》(1894-95)は1895年のアンデパンダン展に《調和の時代：黄金時代は過去にではなく、未来にある》というタイトルのもとに展示された。次いで、1896年のブリュッセルでの自由美学展に同じタイトルで展示され(no. 389)、この時は「6000フラン」という売値が付けられていた。この前年、ヴェルハーランはパリのシニャックのアパルトマンに滞在し、ここで詩集『触手ある都会』(La Ville Tentaculaire)を完成し、“プロレタリア演劇”と評される『曙』(Les Aubes)を彼に献呈するなど、シニャックとは個人的にも親しい関係にあった。彼がこの時、《調和の時代》をすでに見ていたことはほぼ確実であるが、この年の自由美学展にはフランスからはルノワール、モネ、ナビ派(ボナール、ドニ、ヴェイヤール)、ロートレック、カリエール、エミール・ガレその他が参加している。特に《ヴェルレーヌの肖像》その他10点以上のカリエールは新聞、雑誌でも好評を博した。



12 ポール・シニャック《調和の時代》1894-95年、パリ、モンルイユ市役所

会を主宰するオクターヴ・モースはこれを踏まえた上で、この時の展評で《調和の時代》を次のように評価している。

「(カリエールの) この内面的ではなく主観的な芸術に真っ向から対立するのが、シニャックの装飾的な大作《調和の時代》であるが、いかんせん、ここでは絵画的にせよ、社会的にせよ、教条主義的な思い入れがあまりにも目立ち過ぎている」⁵³⁾。

灰色あるいは褐色の霧につつまれたようなカリエールの静謐かつ寡黙な芸術に対し、シニャックがあまりにも動的かつ饒舌に映ったことを踏まえているのであろうが、点描に帰依したヴァン・デ・ヴェルデも条件つきでこの作品を讃えている。

「この絵の良さは完璧な絵画的な“調和”を実現したことにある」。そこに描かれた「陽光の中の生活、平穏な生活のありようは、健全にして稀に見る芸術的な喜びであり、おそらく類例のない幸福感の喚起である。なぜならそれは、線描と色彩の秩序によっているからである」。ただし、人物描写とな

ると大いに不満で、「彼らは仰々しく着飾った大衆演劇のコーラスのように人を失望させる。このようないでたちは画家が讃える未来とはなんの関係もなく、むしろそれは、美的なものなどどうでもよい、清教徒的なアナーキズムに近い。(・・・)もし、これらの人物が裸であったら、彼らを描く喜びは倍増し、我々の満足も完全なものであったろう」⁵⁴⁾。

「画家が讃える未来」とは、おそらくこの絵のサブタイトルの「黄金時代は過去にではなく、未来にある」を踏まえたものであり、“アナーキズム”云々は、シニャックがかつてこの絵を《アナーキズムの時代》と呼んでいたことを⁵⁵⁾ヴァン・デ・ヴェルデが知っていたことをうかがわせる。マーガレット・ワースはヴァン・デ・ヴェルデの批判を次のような視点からコメントしている。

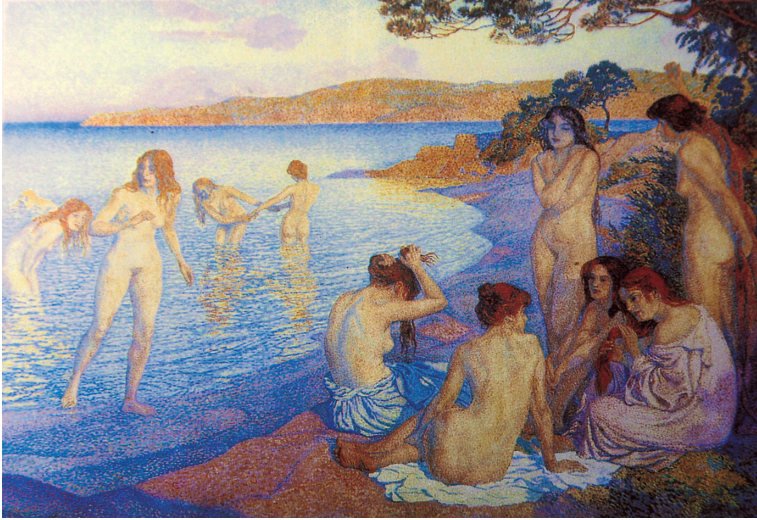
「新印象派からの“脱走兵”としてヴァン・デ・ヴェルデは1896年には生活と芸術の融合についてさらに進んだ考えをもっていた。シニャックの人物描写についての彼の批判は、“プリミティヴ”あるいは“自然な”ジェスチャーを演劇的あるいはわざとらしいジェスチャーより重んじる、ジェスチャー表現についての彼自身の関心ともかかわっている。シニャックが地中海の牧歌的世界をユートピアとして描くことに彼が批判的なのもそのためである。(・・・)ヴァン・デ・ヴェルデにとってはユートピア的世界を表象するには裸体の方が適していたのである」⁵⁶⁾。

アダムとイヴの楽園(エデン)、あるいはギリシャ神話のアルカディアの時代から楽園には裸体表現がつきものであるが、新印象主義の牧歌的、楽園的なテーマにも裸体(とりわけ裸婦)が頻出する。シニャックの影響下に描かれたマチスの点描風の《豪奢、静謐、逸楽》(1905年、パリ、オルセー美術館。最初の所蔵者はシニャック)、あるいはもはや点描によらない、平面的な塗りの《生きる喜び》(1905-06年、メリヨン、ペンシルヴェニア、バーンズ財団)も同様であるが、ここで注目すべきは、スーラ、シニャックの影響下にベルギーを代表する新印象主義者となったライセルベルへの《夕映えの時》(図13)で、これはソルヴェー邸のための壁画的な作品《庭での読書》(1902-05年、320×448cm)を除けば、おそらく彼の最大級の作品である。

《調和の時代》と違い、男子禁制の海辺であるが、この絵が「今日では害もなく罪もなく見えるとしても、当時はまだヴィクトリア朝的な取り澄ましたモラルが生きていた時代であり、この種の裸婦がフルジョワジーをたじろがせ、挑発的なものと見られる恐れは十分あった」⁵⁷⁾ という指摘もある。

これがかつてのマネの《オランピア》のような非難的にならなかったとすれば、それはまさにその現実離れしたユートピア的、楽園的なイメージゆえであった。《夕映えの時》はこの数年後のマチスの《豪奢、静謐、逸楽》としばしば比較されるが、むしろ、「地中海の海辺を讃えたこの絵は、その意図においても構図においても、シニャックの絵《調和の時代》に比較される」⁵⁸⁾ と言うべきであろう。《調和の時代》が成人の男女、子供を交えながら、読書し、スポーツを楽しみ、絵を描く一方、画面後方では農耕に従事する者などを入れて、余暇と労働によって実現された家族的、あるいは血縁的な楽園、ユートピア社会の縮図を演出しているのに対し、《夕映えの時》は沐浴する裸婦、ただし女神でも妖精でもない裸婦の群像という、現実的でもあり、非現実的でもある世界を描いている。しかし画面左の地中海と、中央から右にかけての人物と海辺の楽園的なイメージは《調和の時代》に通じるものがある。無論、ここでシニャックの直接的な影響は云々できないが、ライセルベルへの目にブリュッセルでみたシニャックの大作の“残像”が残っていた可能性はあろう⁵⁹⁾。

《調和の時代》がブリュッセルで展示されてから3年後の1899年4月、オルタの民衆会館が竣工し、ベルギー労働党の教育・芸術セクション、いわば“文化部”による啓蒙活動が本格化した。労働党の文化政策に共鳴していたシニャックは、人民会館が完成する前からこの大作を人民会館に寄贈する意志をもっていただようであるが、1900年のモース宛の手紙には「私の絵はちょうど4×3メートルです。したがって12-15メートルの引きが必要です」⁶⁰⁾とあり、展示に関する具体的な条件が示されている。ヴェルハーランは《調和の時代》を次のように評価しているが、彼もその装飾的かつモニュメンタルな壁画的な性格に注目して、いわゆるタブローとしてでなく、公共的な建築物に飾られてこそ、その真価を発揮すると見ている点はシニャックに通じるものがある。



13 ライセルベルヘ《夕映えの時》1897年、ワイマール、州立美術館

「この絵の幸福なイメージは、その色彩の喜びから発散している。絵の中の個々の点が目の中で溶け合うような距離から見ると、この絵は幸福なバランスを保ち、装飾についての作者の見解が明らかになる。(・・・)いわゆる点描の技法は、建築物の装飾に最適である。見る人から遠く離れた巨大な丸天井やフリーズ（横長の壁）は遠くからでも、点描の震えるようなタッチのおかげで、絵の中の物語、アレゴリー、あるいはシンボルを読み取ることを可能にしているのである」⁶¹⁾。

「絵の中の個々の点が目の中で溶け合うような距離」、すなわち視覚混合を可能にするような距離を、シニャックは「12-15メートル」という具体的な数字で言い表した。民衆会館でシニャックが提示した条件に合いそうなスペースとしては2階の無料診療所の壁も候補のひとつであったが、最終的に唯一のスペースとして残ったのは3階の運動場であった。しかし、ここに飾られたのは結局《調和の時代》ではなく、アントワーヌ・ウィールツ（1806-1865）の巨大なキリスト像であった。ルーベンス風のバロック様式を誇大妄想狂的な演出で味付けしたヴィールツのキリスト像と、シニャックの《調和

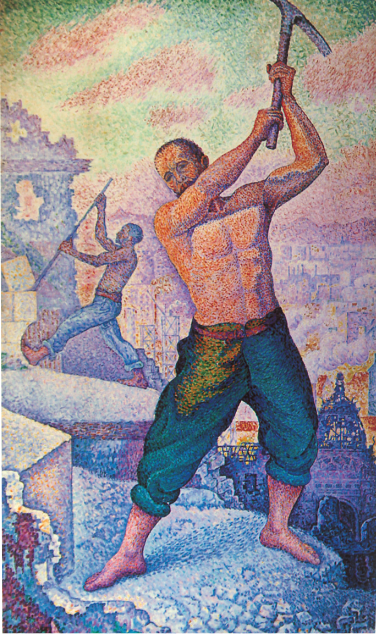
の時代》とでは主題的にも様式的も大きな隔りがあるが、なぜ、しかもヴィールツが物故して久しいこの時期にこうした変更が生じたのかは謎のままである。労働党の文化政策に照らす限り、労働と余暇の調和するユートピア的な明るい未来社会を“進歩的”な点描の技法で描いた《調和の時代》が民衆会館にふさわしいことは誰の目にも明らかだけに、この変更は一層理解に苦しむが、シニャックの申し出にもかかわらず、党の芸術セクション、モース、あるいはオルタなどの関係者の反応が鈍く、これにシニャックがいら立っていたことは、彼からモースに宛てた1900年の手紙の一節からも明らかである。

「私が提供した《調和の時代》に関して、民衆会館からはまだなんの連絡もありませんが、この件でお力添えをいただけるとのこと。関係者の気に入らないのはタイトルでしょうか？ 彼ら気に入るには《社会党代議士の時代》とでもすればいいのでしょうか!!!」⁶²⁾

ベルギー労働党が最終的に《調和の時代》を受理しなかった理由について、ポール・アロンは次のように推測している。

「民衆会館が取り壊された時、その中の最初の“白いホール”（当初は会議室）はやがて体育館となり、さらに“マッテオッチェ（Matteotti）ホール”という名の集会室になったが、そこにはアントワーヌ・ヴィールツの巨大なキリスト像が飾られていた。しかも、この絵の下には彫刻した木枠が発見された。M. J. C. Hebbelinckの研究によると、この木枠はおそらく、シニャックの《調和の時代》を収めるためのものであった。（・・・）にもかかわらず、ベルギー労働党はシニャックの作品を受け入れなかった。この絵が彼らのさしあたっての条件から余りにかけ離れているように見えたからだろうか。ヴィールツの作品を優先することで、党の幹部は彼らの“キリスト教的”なメッセージによりよく適合し、なおかつ、それほど攻撃的かつ“近代的”な様式によらない作品を展示したのである」⁶³⁾。

アロンは同書で、「19世紀末の自由主義から社会主義にいたる左翼系の進歩主義者たちは——これにはフリーメイソンも含まれるが——社会的平等の理念を公言するが、その際の論調はしばしばキリスト教的である」⁶⁴⁾と指摘しているが、これはベルギー労働党がおそらく選挙対策の一環として、右派



14 シニャック《解体する男》1897-99年、ナンシー美術館

のカトリック陣営をも囲い込もうとしたことを踏まえての見解と思われる(註8参照)。あるいは歴史上“最初のアナーキスト・社会主義者”とされるキリストこそ民衆会館にふさわしいと党の幹部が考えた結果であろうか。とはいえ、これとても推測の域を出ず、真相については今後の研究に待つしかない。

シニャックはパリに戻された《調和の時代》を1926年のアンデパンダン展にも出品しているが(生前はこれが最後)、ここでもサブタイトルのような形で「ある人民会館のための装飾」という但し書きがついている。これより数年後の大作《解体する男》(図14)はシニャックの作品では明らかに最もアナーキズム的な作品であるが、

これにも1901年のアンデパンダン展では、「ある民衆会館のためのパネル」の注記が付けられていた。ここで言う「民衆会館」(un Maison de Peuple)がブリュッセルのそれを指すのか、それ以外のものを指すのかは定かでないが、おそらくブリュッセルのそれを念頭においてのことであろう。とすれば、それは民衆会館に飾られなかったことに対するシニャックの“未練”を語るようでもあるが、むしろこの絵の社会的な性格、広い意味での“民衆の芸術”、“万人の芸術”についてのシニャックのこだわりを物語るものであろう。シニャックは1935年に没するまで、政治的、思想的にはアナーキスト、社会主義者、平和主義者、アンチ・ファシストとしての立場を貫いたが、しかし、芸術家としての自由な立場を失うまいとして、当時、一部の人が考えたように共産党に正式に入党することはなかった。

シニャックの死に際しては「革命的な画家シニャック」、「最後の息を引き



15 パリ、モンルイユ市役所（筆者撮影）

取るまでプロレタリアートのために尽くした画家」といった言葉がささやかれたが⁶⁵⁾、《調和の時代》は画家の死後、妻ベルトによって1938年にパリのモンルイユ市役所（図15）に寄贈された。折しも、反ファシズム、反戦をかかげる社会主義者、共産主義者による人民戦線が盛り上がった時代であったが、モンルイユ市役所が選ばれたのは、ここが当時社会主義の政権下にあったためであろう。現在この大作は市役所の階上の大ホールにつながる階段の踊り場に飾られているが、もしシニャックがこの時点で生きていたら、モンルイユ市役所は彼にとって、ブリュッセルのそれに代わる第二の民衆会館となりえたであろうか。

註

- 1) 「シニャックとアナーキズム」(1)：“社会的芸術”（上）、『成城文藝』第200号、2007年9月、「シニャックとアナーキズム」(1)：“社会的芸術”（下）、『成城文藝』第201号、2007年12月、「シニャックとアナーキズム」(2)：《調和の時代》（上）、『成城文藝』第204号、2008年9月、「シニャックとアナーキズム」(2)：

- 《調和の時代》(下)、『成城文藝』第207号、2009年6月
- 2) シャルル・ボードレール『哀れなベルギー』(阿部良雄訳)、筑摩書房版『ボードレール全集 III』、p. 447, 475
 - 3) Philippe ROBERT-JONES : *DU REALISME AU SURREALISME*, Bruxelles, 1969, p. 6
 - 4) ROBERT-JONES, op. cit. p. 10
 - 5) *L'ART MODERNE*, année 1881, mars 6, p. 1-2
 - 6) Madeleine Octave MAUS : *TRENTE ANNEES DE LUTTE POUR L'ART : LES XX • LA LIBRE ESTHETIQUE 1884-1914*, Bruxelles, 1980, p. 19
 - 7) Jane BLOCK : *LES XX AND BELGIAN AVANT-GARDISM 1868-1894*, Ann Arbor, Michigan, 1981, p. 31
 - 8) ベルギーの労働組合はアナキズムの伝統が強いが、1890年代に自由党に代わって政権を取ることになる右派のキリスト教徒もメンバーに入れるため、当初の案にあった「社会主義」は党名から削除し、フランスにならって「労働党」とした。なお、これとは別にベルギー社会党が1877年に結成されていたが、政治勢力としてはやがて労働党に吸収された。
 - 9) *MPRESSIONISM TO SYMBOLISM : THE BELGIAN AVANT-GARDE 1880-1900* (exhibition catalogue) London, 1994, p. 48
 - 10) アンソールは20人会のメンバーであったが、メンバーの中でもおそらく最も過激派で、その猜疑心の強い狷介な性格ともあいまって、世話役のモースとそのメンバーとはしばしば緊張関係にあった。この大作が出品されなかったのは当時アンソールの健康がすぐれず、モース宛の彼自身の手紙にもあるように、展覧会のオープニングに作品が間に合わなかったためであるが、ここでもアンソールらしく、というべきか、彼自身は、これが出品されなかったのは自分のせいではなく、「嫉妬深い同僚たちの陰謀」のためであるとしている。また、モースがアンソールの病気を口実として、作品を体よく厄介払いしたとの見方もある。これについては、Patrica G. BERMAN : *JAMES ENSOR : CHIRIST'S ENTRY INTO BRUSSELS IN 1889*, Paul Getty Publications. 2002, p. 38 参照
 - 11) J. BLOCK. op. cit. p. 37
 - 12) O. MAUS, op. cit. p. 64
 - 13) Emile. VERHAEREN : *ECRITS SUR L'ART* (2 volumes), Bruxelles, 1997, vol. 2, p. 574
 - 14) Maus, op. cit. p. 147
 - 15) C. SARLET : *LES ECRIVAINS D'ART EN BELGIQUE 1860 - 1914*, Bruxelles, 1992. p. 29
 - 16) Paul ARON : *LES ECRIVAINS BELGES ET LE SOCIALISME (1880-1913)*, Bruxelles, 1985, p. 38
 - 17) *L'ART MODERNE*, année 1881, mars 6, p. 2

- 18) *LES XX & LA LIBRE ESTHETIQUE : CENT ANS APRES* (exhibition catalogue) Brussels, 1993, p. 88
- 19) note. 18, p. 86 : しかしその一方で、フランスにはまさにその逆を行く見方もあったことに注目したい。『我々はいつまでもフランス的であろう！ 芸術家へのこの呼びかけを広く公衆に訴える時が来た。というも、フランス美術はイギリス美術とその垂流に何年か隷属した後、今、新たにベルギー勢の侵入が企てられているからだ』。Block. op. cit. p. 74 参照。
- 20) note. 9, p. 36
- 21) note. 9. p. 51
- 22) フランス同様ベルギーでもワグナーへの関心は深く、20 人会の講演会でもワグナーはしばしば取り上げられた。コンサート形式での演奏会に加え、20 人会が結成された 1883 年にはブリュッセルのテアトル・ド・ラ・モネで「指輪」4 部作が上演され、これ以後もブリュッセルではこの劇場を中心にワグナーのほとんどの楽劇が上演された。無論、世紀末のワグナー熱はベルギーに限ったことではなく、1885 年にはミュンヘンで「ワグナー評論」の第 1 号が出ているが、熱烈なワグネリアンで「あるワグネリアンの思い出：パイロイト歌劇場」を書いたモース、ワグナーを「今世紀最大の音楽的天才」と讃えたヴェルハーランを初め、20 人会、自由美学とその周辺にはワグネリアンも少なくなく、クノップフ、主にパリで活動し、ジョゼファン・ペラダンの象徴主義的、神秘主義的な「薔薇十字架」と密接な関係にあったジャン・デルヴィルなど、象徴派の画家たちも「パルジファル」その他のワグナー的な主題を好んで取り上げている。
- 23) VERHAEREN, op. cit. vo. 1, pp. 488-489
- 24) VERHAEREN, op. cit. vol. 1, p. 490
- 25) VERHAEREN, op. cit. vol. 1, p. 489
- 26) 会の世話役だったモースは展覧会の入場料、カタログの売り上げなど、10 年間の総売り上げが 5 万フランに達したことを報告し、「デビューの時から批判され、誕生の時に呪われていた展覧会に 5 万フラン!!!」と、みずからその数字に感動している。Maus, op. cit. p, 147 参照。
- 27) ARON, op. cit. p. 39
- 28) Henry VAN DE VELDE : *DEBLAIMENT D'ART*, 1894, p. 6
- 29) VAN DE VELDE, op. cit. p. 11
- 30) David DERNIE & Alastair CAREW-COX : *VICTOR HORTA* London, 1995, p. 25
- 31) DERNIE & CAREW-COX, op. cit. p. 25
- 32) DERNIE & CAREW-COX, op. cit. p.139
- 33) Frank RUSSEL (ed.) : *ART NOUVEAU ARCHITECTURE*, London, 1983. p. 86
- 34) RUSSEL, op. cit. p. 92

- 35) Linda NOCHLIN (ed.) : *IMPRESSIONISM AND POST-IMPRESSIONISM 1874-1904* (Sources and Documents), New Jersey, 1966, p. 125
- 36) “Neo-Impressioniste” という言葉を最初に使ったのは批評家のフェリックス・フェネオンで、当時ブリュッセルの『近代芸術』誌の通信員としてフランスの美術事情を紹介していた彼は、この年の印象派展評「チュイルリーの印象派」でこの言葉を次のような文脈で初めて使った。「実のところ、新印象主義の方法 (la methode néo-impressionniste) は、途方もなく繊細な目を要求するのである」。Felix FENEON : *OEUVRES PLUS QUE COMPLETES*, Genève-Paris, 1970, tome 1, p. 58 参照。これに対し、ヴェルハーレンはこの言葉自体に異議を呈している。彼によると、「この新印象主義という言葉は問題である。(・・・) というのは、印象主義 (= 新印象主義 = 筆者補足) という言葉ほど、スーラ、シニャックのような忍耐強く、よく考えられ、確かな芸術を規定するのにふさわしくない言葉はないからである。印象主義が意味するのはむしろ、唐突なヴィジョン、自然の中の移ろいやすいものの把握、運動や光のちょっとした変化を捉えること、あるいは偶発的なものを意味するからである」。VERHAEREN, op. cit. 1, p. 306 参照
- 37) Sophie MONNERET : *IMPRESSIONNISME ET SON EPOQUE : DICTIONNAIRE INTERNATIONAL* 2 vols. Paris, 1980, vol. 1, p. 60
- 38) *PARIS-BRUXELLES/BRUXELLES-PARIS : REALISME, IMPRESSIONNISME, SYMBOLISME, ART NOUVEAU : LES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE LA FRANCE ET LA BELGIQUE, 1848-1914* (exhibition catalogue), Paris, Grand Palais, 1997, p. 195
- 39) BLOCK, op. cit. p. 63
- 40) BLOCK, op. cit. p. 63
- 41) Henry Van De VELDE : *GESCHICHTE MEINES LEBENS*, München, 1986, pp. 40-41
- 42) note 38, p. 194
- 43) ゴッホの絵で生前に売れた唯一の絵は、この時の 20 人会展 (1890 年 2 月) に出品されたアルル時代の《赤いブドウ園》(モスクワ、プーシュキン美術館) とされる。買ったのは 20 人会のメンバーで女流画家アンナ・ボック (1848-1936) で、彼女はゴッホのアルル時代の友人で、ゴッホの肖像 (パリ、オルセー美術館) でも知られるユージェヌ・ボック (1855-1941) の姉であった。これは今ではほとんど通説となっているが、ロナルド・ピックヴァンスによると、「しかしながら、アンナ・ボックがこの展覧会で買ったのは別の絵で、《赤いブドウ園》はゴッホの死後に買い入れた可能性の方が高い」。ただし、彼はそう考える根拠は特に挙げてない。Rnald PICKVANCE : *VAN GOGH IN ARLES* (exhibition catalogue), The Metropolitan Museum of Art, 1984, p. 206 参照。
- 44) VERHAEREN, op. cit. 2, p. 738

- 45) VERHAEREN, op. cit. 1, pp. 392-393
- 46) VERHAEREN, op. cit. 1, p. 286
- 47) note 18, p. 324
- 48) note 18, p. 324
- 49) note 18, p. 324
- 50) ここで言う“リュミナリスト”とは印象派の影響下に、とりわけ光の表現にこだわったベルギー近代の画家たちを指す。これは「おそらくベルギーでのみ使われた新造語で、伝統的かつ典型的にフランス的な印象主義、新印象主義、後期印象主義から区別するための試みである。リュミニズムはいわば、フランスの印象主義とスーラの点描主義とのカクテルであった」(note 9, p. 37)。その中心地はガン(ヘント)で、中心的な画家はエミール・クロース(1849-1924)である。ただし、リュミナリストあるいはリュミニズムという言葉そのものは「ベルギーでのみ使われた」わけではなく、時代的にはこれより前の19世紀半ばのアメリカの風景画家、たとえばジョージ・ケイレブ・ビンガム、アッシャー・B. デュラン、フィッツ・ヒュー・レーン、あるいはハドソン・リヴァー派の画家など、平坦な塗りの滑らかなタッチで明るい海や空を描いた画家たちを指す場合にも用いられる(アメリカにおけるこの言葉は、第二次大戦後の新造語である)。
- 51) note 18, p. 324
- 52) note 18, p. 324
- 53) MAUS, op, cit. p. 208
- 54) *REVUE BLANCHE*, 1896年3月15日号
- 55) 拙論「シニャックとアナーキズム」でもすでに指摘したが、この絵が制作された1890年代半ばは、フランスをはじめ各国でアナキストによる要人暗殺が相次いだ時代で、アナキズム＝テロリズムというイメージが定着しつつあった。シニャックがアナキストであることは当時、周知の事実であったが、彼はいわゆる“行為によるプロパガンダ”、つまりテロリズムには反対の立場であり、破壊主義的なテロリストと同列に見られることを恐れて、タイトルを変更したものと思われる。
- 56) Margaret WERTH: *THE JOY OF LIFE: THE IDYLIC IN FRENCH ART, CIRCA 1900*, University of California Press, 2002, 119
- 57) Ronald FELTKAMP: *THEO VAN RYSSELBERGHE*, Bruxelles, 2003, p. 63-64
- 58) *SIGNAC 1863-1935* (exhibition catalogue), Paris, Grand Palais, 2001, p. 245
- 59) 高木陽子氏はライセルベルヘ、とりわけ彼の《夕映えの時》における歌麿の影響を詳細に論じているが、シニャックとの関連については特に言及されてない。TAKAGI Yoko: *JAPONISME IN FIN DE SIECLE ART IN BELGIUM*, Antwerp, 2002, p. 145 ff.

- 60) M. -J. CHARTRAIN-HEBBELINCK : “LES LETTRES DE PAUL SIGNAC A OCTAVE MAUS”, *BULLETIN DE MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE*, 1969. p. 83
- 61) VERHAEREN, op. cit. 2, p. 700
- 62) CHARTRAIN-HEBBELINCK, op. cit. p. 83
- 63) ARON, op. cit. p. 76
- 64) ARON, op. cit. p. 40
- 65) Françoise CACHIN : *SIGNAC : CATALOGUE RAISONNE DE L'ŒUVRE PEINT*, Paris, 2000, p. 399