

幻の都市計画：ヴォーティシズムに見る デザインのイデオロギーの展開

Visionary City Scheme: The Development of Design Ideology in Vorticism

要 真理子

KANAME Mariko

Summary

This article focuses on Vorticism --the only avant-garde art movement in Britain in the first half of the twentieth century-- and, more specifically on its central figure, Wyndham Lewis, dealing with the ideology found in texts and activities of Vorticists. The fact that the latter-mentioned group, which started in 1914 and ended the following year, envisaged an ideal urban plan based on a philosophy of vortex (the origin of this group's name) is made clear in the avant-garde magazine *Blast* (1914, 1915), as well as and in the book *the Caliph's Design*(1919), written by Lewis after the demise of the group's activities. Unlike the avant-garde art movements of the 1920s in other Western European countries, there was no expansion from contemporary art to extensive urban planning in Britain. It is therefore worth noting the ambitious, if abortive, attempts at urban renewal that Vorticism left behind in its writings. In those writings, we can see that, for Vorticists, the city is always shaped by some force indicated by "vortex". This vortical force is typically found in the designs in drawings and magazines created by the hands of Vorticists, but it was also a model for this urban restructuring. In the current article, we do not read these designs visually, but reconsider their design ideology --which is common across genres such as painting, literature and architecture-- from the perspective of urban planning, specifically from Lewis's texts.

はじめに

周知のとおり、20世紀前半の西欧諸国においては、後にインターナショナル・スタイルへと結実するモダニズム芸術運動と都市計画が密接な関係にあった。最も早い例を挙げれば、第一次大戦前に提示されたイタリア未来派のアントニオ・サンテリアの「*citta nuova* (新都市)」(1913-14)は、建築物こそ神殿を思わせる古典主義的な外観を有していたが、そこに祀られていたのは現代の神としての電力であり、運動(自動車、エレベーター)と交差(交通)、重層(高層ビル)を基礎とした無機的な構造体は近代化のイメージそのものであった。トニー・ガルニエの「*Une Cite Industrielle* (工業都市)」(1918、リヨン)、ル・コルビュジェの「現代都市」(1922、パリ)といった計画案においては、

同時代の前衛芸術運動である構成主義や新造形など幾何学的抽象の延長線上に位置づけられるような箱型を基本形とする形態にコンクリートにガラスや金属といった素材からなる無機質な建築が人々の注目を集めた。それらは、単体のオブジェではなく複数の空間を連携する巨大な都市構造体の構成要素として、すなわち、都市機能の一部として役割を与えられていたのである。

理想都市という点では、19世紀から20世紀転換期のオーストリアにおけるカミロ・ジッテの都市計画やオットー・ヴァーグナーの『大都市』など社会共同体の考えを基底にした芸術都市が設計され、それらはバウハウスへとつづく文化的モダニズムの先駆とみなされている。同じ頃、イギリスにおいてもエベネーザー・ハワードが首都ロンドン近郊に自然との共存と自給自足を掲げた理想郷としてのガーデンシティ田園都市（1898）を構想したとはいえ、そこに機能主義的なモダニズム建築も前衛的なアートも見られなかった。それどころか懐古趣味的なアーツ&クラフツ運動の伝統が根付いた、古記念物保護法で守られた町並みは近代化と相容れず、イギリス社会の保守的な気質がこうした「前進」を妨げていたかに見える。

上述のようなイギリス近現代史のなかで、言ってみれば「異形」のように扱われているのが、1910年代半ばに画家ウィンダム・ルイスの（Wyndham Lewis, 1882-1957）が主導したヴォーティシズムであった。彼らの幾何学的なデザインや革新的な構想がヨーロッパ大陸のモダニズムの典型的なプロジェクトと共通する傾向を有していたのであれば、この運動が他のヨーロッパ諸国の前衛芸術運動と連続性をもちながら¹、大規模な都市計画や建築にまで広がる希少な可能性を途中で放り出してしまった「残念な試み」²とみなされるのかもしれない。こうした見通しに対して、本稿では、ルイスのヴォーティシズムにおける造形的実験と未遂の都市計画について捉え直し、彼の思想の基底にヨーロッパの総合的なモダニズム運動とは異なる「文化的総合」への憧憬があったことを示す。はじめに、ルイスらが批判したイギリスの近代都市と同時代のアートの状況を確認する。次に、第一次世界大戦前後に刊行された『ブラスト』第1号（1914）と『カリフのデザイン』（1919）に示された共通のキーワード「vortex」を手がかりとしてルイスのデザイン思想を考察する。そのうえで、後年の彼の著作（『アングロサクソン気質』（1941）や『無作法な職務』（1950））も参照しつつ、『カリフのデザイン』に読み取れるイデオロギーを検討する。最終的には、近年、ウィンダム・ルイス研究のなかで大きく注目されている「a village」の概念をも射程に含めつつ、彼の文化的共同体の考え方を掘り下げる。この概念は、後年、コミュニケーション理論の第一人者であるマーシャル・マクルーハン（1911-1980）の「グローバル・ヴィレッジ」に影響を与えたものである。

1. イギリスの近代化と都市計画：ヴォーティシズム以前

イギリスにおいて、モダニズム芸術と都市計画が直接結びつかなかった理由は、一つには、芸術によって生活を改善しようとする動きが工芸ギルド的な芸術家集団によって推進されたことにある。彼らは、理想の社会を念頭におきつつ、個人の生活空間を豊かにするための芸術として新しい集合住宅

の建設よりも室内空間の装飾に注目した。古典回帰を掲揚する19世紀後半のアーツ・アンド・クラフツ運動につづき、モダニズムを標榜した20世紀の前衛芸術家でさえも「理想の住まい」展におけるオメガ工房のインテリア（図1）のように、幾何学的なデザインを生活用品に移し替えただけの小規模な改良に留まっていた。もう一つの理由としては、19世紀後半から20世紀初頭の社会改良家が提案した都市計画が居住者を限定してしまい、結果的に芸術家を排除してしまったことが考えられる。

こうした都市計画の代表例に、冒頭で紹介した1898年のレッチワース田園都市や1905年にヘンリエッタ・バーネット（Henrietta Barnett, 1851-1936）によって考案されたハムステッド田園郊外がある。二番目の事例の立役者ヘンリエッタは夫のサミュエルとともに、ロンドンのイースト・エンド、ホワイトチャペルで隣保館の原型トインビー・ホールを設立した人物としても知られる。ここではオックスフォードやケンブリッジの大学生たちが中心となって住み込みで近隣の貧困者を救済しようとし、食料・住居の提供や職業斡旋などが試みられた。彼らの活動はセツルメント運動と呼ばれ、現在まで引き継がれている。トインビー・ホールでの実践と並行して計画された田園郊外の建設は、国全体というよりもむしろ労働者個人の住環境を改善するためのものだったが、エベネーザー・ハウードの構想したレッチワース田園都市同様に、現実的な都市改造にはいたらず、ハムステッドは理想的な社会活動の拠点としてこの思想に賛同した知的エリートの居住区となった³。

その一方で、同時代のイギリス美術に目を向けてみれば、王立美術アカデミーの古典主義の伝統と手を切り、本格的にモダンを希求した最初の事例としては、1911年にウォルター・シッカート（Walter Sickert, 1860-1942）を中心として生まれたカムデンタウン・グループが挙げられるだろう。彼らの活動拠点カムデンタウンは、ハムステッドに近接したロンドン北部に位置し、その背景は複雑である。



図1. 「理想の住まい」展、オメガ工房の部屋、1913年

カムデン男爵の名に由来するこの地域は、18世紀後半から19世紀半ば頃の都市化の状況下で、当初は中流階級のための住む場所となるはずだった⁴。1824年に建設された新古典主義様式のカムデンタウン教会はそのことを物語っている。しかし、鉄道と運河の開通は工場労働者をカムデンタウンへと大量に招き入れ、加えて、1840年に起ったアイルランド飢饉による移民流入のために、一転してその一部は労働者階級のための生活空間と化した。すなわち、建物や通りを隔ててとはいえ、結果的に階級の混合を招いており、そこにはナイトクラブやミュージックホールが立ち並び、労働者の快樂を満たすための歓楽街が作り出されたのである。このように、近接するハムステッドとカムデンタウンは、対照的な様相を呈し、そこでは階層による住空間の線引きがなされていた。

カムデンタウンの芸術家たちのなかには、ウィリアム・ラトクリフのように田園郊外に移り住んで田園都市運動に身を投じる者もいたとはいえ、彼らが均質な生活空間や合理的な都市構造を直接提案することはなかった。ラトクリフの田園都市や田園郊外の緑地を描いた作品(図2)は、ピサロやコロアの風景画を、かたやシッカートやスペンサー・ゴアが描いた都市や郊外に住む労働者の日常生活(図3)は、印象派やフォーヴィスムを想起させ、その画風は決して先進的とは言えない。郊外自体は、中世貴族の生活への憧憬の産物でもあったのだからパステラルな側面は、ヨーロッパの風景画の伝統にも合致しているかに見える。それと同時に、カムデンタウン・グループの独自性もまた、そこに見出すことができる。彼らは、すなわち、所得や階級差を超えて人々の欲望のままに拡張していく近代の風景を、「町と田舎のどちらか一方にくみすることなく、ちょうど中間状態」⁵にある、新しい田園都市や田園郊外に求め、描き出したのである。当然ながら、都市周辺に生じた郊外は、地理的にも、またコミュニティの規模ならびに近代化の段階としても、大都市と田舎の中間にあった。



図2. ウィリアム・ラトクリフ《ウィリフィールドウェイから臨むハムステッド田園郊外》1914年、カンヴァスに油彩、51.0 × 76.3cm、テイト／ロンドン

とはいえ、「中間状態」を適度な自然と人間の共生空間とみなすならば、それらは当時の人々の理想を実現したものであったのだろうか。少なくともウィンダム・ルイスやヴォーティシストたちは、郊外を、ラトクリフが描いたような望ましい「中間状態」なのではなく、「アヴァンギャルドーモダニズムが推進した全てに対するアンチテーゼの表象」と考えていた。イギリスの文学研究者アンドリュー・サッカーによれば、ルイスらにとって、郊外は、「低俗な趣味によって、支配的に画一化され、かつ偏狭なヴィジョンと下賤な倫理観によって本質的に女性化させられた大衆市場の文化」だとされる⁶。言い換えれば、都市計画の一環として推進された田園都市運動は、かつての富裕層が過ごした生活空間（土地）を切り分け、そこに環境と調和した色彩と形態をもつ住宅を建設することで、一つ上の階級の——まるで中世貴族のような——質の良い生活様式を模倣したいと願う中流階級の欲望⁷を満たしたのだと解釈できる。



図3. ウォルター・シッカート《パパへ》1911年、50.8 × 40.6 cm、カンヴァスに油彩、テイト／ロンドン

このような20世紀初頭のイギリスにおいて都市計画とモダンアートが共有した「都市と田舎の結婚」という理想は、ヴォーティシストにとって暴かれるべき欺瞞でしかなかったのである。

2. ヴォーティシズムの造形的実験

近代美術史にそくして考えるなら、最終的に、国際的なモダニズム様式であるインターナショナルスタイルへと合流しなかったにせよ、第一次世界大戦勃発の年、1914年に誕生した前衛美術運動ヴォーティシズムはその短い活動期間のなかで純粋な抽象表現を成し遂げたかに見えるイギリス国内では稀有な事例であろう。実際、ヴォーティシズムが注目したのは、イギリスの知的エリートが愛好する前近代的な自然ではなく工業都市の産物である機械であった。このほか戦争や暴徒化した群衆が作品のモチーフとされ、その描画法の類似やメンバーの戦争への積極的な関与から思想的にも造形的にもヴォーティシズムはイタリア未来派の分派と見られることが多かった。

たしかに、当時印刷を引き受けたW. H. レヴァリッジから孫のマイケルが伝え聞いているように、ヴォーティシストの機関誌『プラスト』の表紙デザインは、マリネッティの『未来派宣言集（I

Manifesti del Futurismo)』を起源としており⁸、2つの雑誌の間には、斜めに配置されたタイトル、ブロック体などの共通点が見出だせる。しかし、マニフェストの活字に関しては『ブラスト』が全てサンセリフ体を採用していたのに対して、後者ではセリフ体がほとんどであった。マリネッティは、戦場で耳にした音を詩的に再現する方法として「自由態の言葉」を提示した。たとえば、『ザン・トゥム・トゥム』の表紙に印字された斜めの行「TUUUMB TUUUUM…」は、明らかにマリネッティ自身がこの音を聞いていたアドリアノーブルの空に湧き上がる戦闘の音の再現である⁹。これとは対照的に、『ブラスト』の文字配置は、マリネッティのように自然の音に由来するオノマトペとは無関係であった。ページ上の単語は格子状に配置され、それを感覚するいかなる主体からも切り離されて、一切の再現性を排したデザインの純粋な要素として機能する。『ブラスト』の紙面では、セリフ装飾が削除された活字が用いられ、文字同士の間隔が均等割に設定されている。こうした主体（視点）を排除したデザインは、ヴォーティシズムが完全なる抽象形式を追究する過程で生まれた。ルイスによる「Bless (祝福)」と「Blast (爆破)」の構図(図4)は、同時代の代表的な大衆メディアである新聞広告のデザイン(図5)¹⁰がヒントになっているといわれ、ヘッドラインやコラムを暗示するように、空白と文字列がブロック状に配置されている。

このブロック状の組合せや主観的な視点と無関係なレイアウトは、自然、人間、芸術も含めて多くの事象が科学技術によって制御可能となった現代におけるそれらの捉え方を提示する。新しい造形表現に呼応するように、『ブラスト』のエッセイ「新しい自我たち」においてルイスは、近代都市生活

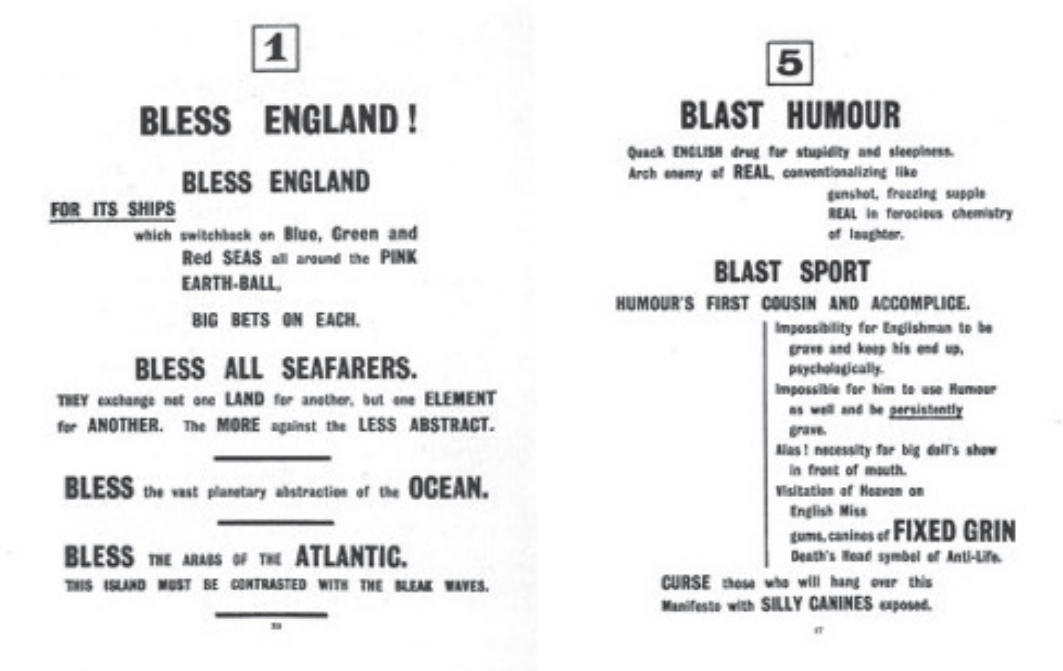


図4. 「Bless」と「Blast」の構図, *Blast*, no.1, 1914

者の特徴を描写した。それによると、近代都市という環境のもとでは、「個性のなさは病」であり、「境界線は相互浸透し、個人の境界画定は混乱し、私利私欲は霧散する」¹¹。この記述は、科学技術の進歩によって生じた都市環境のなかでそれぞれの境界線を失った現代人のコミュニケーション不全を連想させる。さらに、明確な個人が認識できぬまま機械的に関係を結ぶこの状況をルイスは「脱人間化」と形容し、現代社会の主要な症状であると訴えた¹²。こうした新しい都市に出現する境界不明瞭な意識が現代人の特徴であり、それこそが複数形で示される「新しい自我たち (New Egos)」と考えられる。

他方、ウィンダム・ルイスが期待する現代社会における人間の在り方も『プラスト』の過激な言説や先進的なデザインを透かして読み取ることができる。「この街の中心で生まれた偉大な芸術の『渦巻き』に万歳！」から始まる巻頭の文章においては、「Art」と「Life」が欠如した現在を活性化させるべく vortex とヴォーティシズムの必要性が述べられた。

whirlpool (渦) の中心は、あらゆるエネルギーが集中する無音の空間であり、ヴォーティシズムはその地点に位置する¹³

ヴォーティシズムが理想としたのは、創造的なエネルギーである vortex を鋭敏に感受できる芸術家中心の社会であり、この vortex を一般大衆にも浸透させることがヴォーティシストの使命であった。1910年代前半、彼らが見た大戦勃発頃の文明社会は、キュビズムやフォーヴィスムに代表される意図的なプリミティヴィズムや幾何学的な抽象という表現形式を介して単純化された芸術作品とモダンな生活様式が要請する機能的な工業製品とであふれかえていた。それゆえ、ルイスらヴォーティシストたちは、vortex もこれを感じることができる人間も存在しない「脱人間化」された現実世界を、上述の「抽象」というモダンアートに共通する造形言語を用いて顕在化しようと試みたのである。

当然ながら、「脱人間化」は、雑誌のデザインと並行して制作されたルイスの絵画作品の主題とさ



図 5. Manchester Guardian, June 1913



図6. ウィンダム・ルイス《ヴォーティシスト・コンポジション》1915年、37.5×17.3cm、紙にガッシュとチョーク、テイト／ロンドン

れた。1914年の《ヴォーティシスト・コンポジション》(図6)では、傾斜した建築物のような形態が左右に配置された都市風景が描かれた。2つの建築物は、幾重にも重なるフレームと階段のような形態を内包すると同時に、建築物全体が幾何学形態から成る人間の身体を表現しているようにも見える。「建築物のなかに封じ込まれた身体」は、1910年代後半にルイスが好んで用いる組みモチーフの一つとなる。イギリスの美術史家ポール・エドワーズによれば、ヴォーティシズムのデザインは、こうした「境界画定の相互浸透と混乱」を特徴とする新種の人間を模倣的に再現してはいないが、これらの視覚的な範例を提供するものであるとされる¹⁴。《Abstract Composition III》(1914-15)¹⁵では、近代都市のなかで(神の領域とされた生殖さえもコントロールできる)技術化された男性ないし女性という現象についての視覚的な範例が示されている。この2つの作品で表現された抽象化は、キュビズムや未来派のような多

視点による画面分割ではない。作品内部の建築物の部材やフレームが作り出す矩形の形態は、キュビズムが目指す空間の解体によっても未来派の時間の導入によっても得られるものではないのである。したがって、ヴォーティシズムが推し進めた幾何学的な抽象は、物質としての位置を持ちながら、しかしそれは三次元的な空間の再現ではなく製図工が図面を引くようにして作成されたものであり、それを設計図として理解することもできるだろう¹⁶。

3. 『カリフのデザイン』 感性的共同体への志向

いみじくも、1919年第一次世界大戦直後に発表されたルイスの『カリフのデザイン』は、都市と建築の小論を集成したパンフレットであり、ヴォーティシストたちの建築への関心を裏付けるものである¹⁷。副題「建築家よ！諸君のVortexはどこにある？」で明らかなように、このパンフレットにはvortexの理念が引き継がれており、そして『ブラスト』で素描された近代都市の状況がいつそう具体的に言語化され、社会環境の観点から問題化されていた。都市生活者たち(New Egos)が身を置いていたのは、高度な技術によって変質した環境、言い換えれば「平凡な装飾、鏡、安っぽい大理石のテーブル」や「建築物や高級ドレス」といった「明らかに美的でない工芸品」でごった返しになった空間であった¹⁸。それゆえ、彼らの意識へと働きかけ、美の欠如した世界を活性化するためのvortexが必要とされた。先述したとおり、ルイスは未来派とは異なり政治や経済活動に参加して直接一般大衆を扇動するのではなく、あくまでも芸術を通じて世界を見る独自の方法を提起した。すなわち、そ

これは「抽象芸術からヒントを得て、現代生活をどのように蘇らせるかという視覚的範例」¹⁹であって、ヴォーティシズムの図面は、**vortex**を気付かせる方法を示唆していたと考えられる。

彼らの都市計画の実現のために、前衛芸術による革命とこの環境を整備する究極の設計者が必要であった。そして、それこそがルイスが期待した中央集権的な「カリフ」だったのである。1950年の自伝『無作法な職務』において、ルイスは以下のように回想している。

最大の視覚的事実である「都市」が、私の出発点だった。あらゆる者たちがもがき、漂いながら存在する場当たりの方法に焦燥感を覚えた。私は、「カリフの設計図は専制君主の命令によって発行される」という神や神のごとき力をもつ存在が創作したかに見える譬え話のようにして、作為的に都市をこしらえた²⁰。

『カリフのデザイン』の冒頭の寓話は、D. W. グリフィスの映画『イントレランス (1916)』から着想されたものであり、そこにはわずか1日で都市を再建せよという無慈悲な要請が描かれていた。ここで再建されるバグダッドの都市像について、ルイスは後に、「白で統一されていて、バビロンの映画のセットのようだった」とル・コルビュジェの建造物を想起させる発言を残している²¹。1919年当時、ルイスは、モダニズムの原理を先取りし²²、鋼鉄やガラス等の工業製品、コンクリートという新しい素材の革命的な性質を称賛していた²³。

私は、都市全体がよりいっそう意識させるパターンに再建されるのを見たいと思っていた。だが、このようなことは、私たちの時代と気候にふさわしい創造的で肥沃な芸術形式でもある建築を発明する天才的な建築家が現れたなら、ひとりで実現できたであろうことなのだ。この街に誕生した最初の偉大な近代建築は、すぐにそれ以前のすべての建築を伝えてくれることだろう。そして、エンジニアと手を取り合って、私たちの日常生活で用いるべき見る手法のために、新しい形式と内容を作り上げるだろう²⁴

『カリフのデザイン』は、その内実が大陸のモダニズムのそれと異なるにせよ、都市計画を総括するカリフのようなデザインの権威の支配者が想定されている点で、紛れもなくル・コルビュジェのプロジェクトを連想させる。それにもかかわらず、その10年後、「世界芸術と伝統」において、ルイスはヴォーティシズムを「文化と時代の奇妙な総合」と定義づけ、この実験をモダニズムの文脈から切り離す²⁵。先述したポール・エドワーズは「奇妙な総合」を、1910年前後の時代の複数の文化的事象——さまざまなモダンアートのグループが拮抗し合うなかで生じた政治的關係、キュビズムやマティスの抽象形式を借用した純粋な造形的な試み、若い画家たちを支配したバルクソンやニーチェの思想、ヴィルヘルム・ヴォリンガーの様式論等々——が「偶然に」重なったことで、最終的に幾何学的抽象

に統合されたと説明する。ヴォーティシズムの術語である *vortex* や *whirlpool* などは、カンディンスキーやベルクソンのテキスト²⁶においても見ることができるので、影響関係の範囲を論じるのは困難であり、一つひとつの検証はきりが無い。しかし、こうした「文化と時代の奇妙な総合」は、『カリフのデザイン』の基底に横たわる態度と確かに結びついているのであり、それは後に「普遍的なるもの」として論じられる前徴であった。このことは、ヴォーティシズムのイデオロギーが晩年のルイスの著作にも継続して見出せることをものごとがたっている。

確かに、1941年に刊行された彼の著作『アングロサクソン気質：実効性のある同盟関係』では、普遍主義についての議論がいくつかの概念とともに都市や民族の事例を介して展開される。たとえば、世界随一ののつぼであるニューヨークでは、「ユダヤ人と結婚したアイルランド系女性が中国系の黄色い肌の娘さんたちを押し分け、キューバ人がクロアチア人と親しく交わりながら生活し、そして多くのアフリカ人が一見するととつぼの底の方に暗く他と混じり合わないまま横たわっている」²⁷。このルイスの実体験に基づくごちゃごちゃとした民族の描写は、『プラスト』や『カリフのデザイン』で記述された同時代の「明らかに美学を意識せずに作られた工芸品」が散乱している情景と重なる。無秩序な環境のなかで芸術家が、社会に介入できなかったゆえに、現実空間に何の秩序も与えられなかったのと同様に、ニューヨークで「彼自身〔アングロサクソン人〕は、何か抽象的で国際的なもの、何か普遍的なものに溶け込もうとはあまりしてこなかった」²⁸。この記述から、ルイスにおいて「普遍的なもの」とは、同時に「抽象的で国際的なもの」であることがわかる。

社会から排除された前衛芸術は、現実の都市ではなく絵画空間に居場所を求めた。再度ヴォーティシズムの絵画作品を例に挙げるなら、これらは対象の位置やアイディアを書き込む図面というだけで

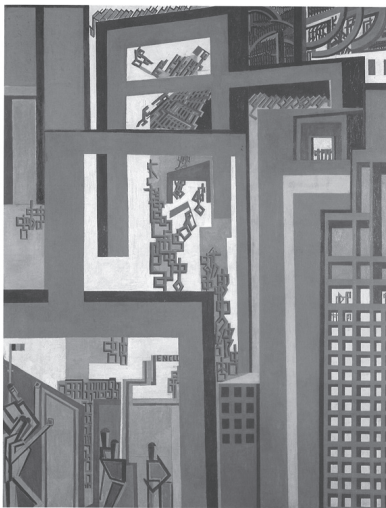


図7. ウィンダム・ルイス《群衆》1914-1915年、76.5×61cm、カンヴァスと油彩、テイト／ロンドン

なく、そうした対象をさまざまな次元で示していた。《群衆》(図7)という作品のなかで左下の人物は「自由・平等・博愛」の象徴であるフランスの国旗を、中央のグリッド状の二人の人物は、共産主義の赤旗を手にしている。画面には要塞都市のように幾層にも外壁が描かれており、最初の題目が《革命》であったように、群衆の反乱が表現されているようにも見える。こうした現実世界の再現である「暴動」と、幾何学形態で示された「近代産業都市」という構造は、それぞれの異なる次元に属しているが絵画のなかで抽象されて「諸々の異質な質と混ざり合い」総合されている²⁹。ルイスの「普遍性」とは、この抽象

の枠組みを指している。

その一方で『アングロサクソン気質』において、ルイスが政治的な局面で普遍性を論じる際、それはまさしく権威主義やアナーキズムの中間に位置づけられる議会制民主主義的な制度に見出されるものであり、そこで彼は、この傾向のもとに諸々の異質な質や次元の異なる力が総合される場面を想定する。「ごちゃごちゃしたもの」をなんとなくまとめていく見えない力については、「カリフ」ではなく「神」という言葉が用いられた——「なぜ総統の代わりにこの宇宙の壮大な建築家を戴こうとしないのか。神というのが十分には具体的でない——あまりに抽象的だからか」³⁰。

一連の考察を総合すると、都市の再建構想が記された『カリフのデザイン』は、1910年代のヴォーティシズムによって推進された抽象という局面と *vortex* が位置づけられる何もない静かな空間という局面から捉え直すことができる。前述のとおり、何もない静かな空間は、*vortex* の位置を示す一方で、後者の抽象は普遍的なるものと親和性を有していた。ルイスにとって抽象は、さまざまな偶然が重なった結果とされるが、実は、この抽象の枠組みとなる普遍性はアングロ＝サクソン人の民族性の特徴でもあり、『アングロサクソン気質』に登場する「海」や「波」に象徴される。この著作は、1931年に刊行されたルイスのヒットラー擁護論によって国内外から非難を浴びたことに対する弁明として執筆された。それゆえ、ルイスは、一方では、ファシズムや共産主義のような全体主義、他方ではアナーキズム、そしてそれらと自らの立場を明確に区別するために、イギリス人の観点から民主主義を論じる必要があった。それが、議会制民主主義を扱う理由であった。「普遍性」は、ドイツ国民の「大地」に対して「海洋」を気質とするイギリス人の特徴とみなすものであり、その特徴は、広範囲に及んでいて、偏在的で国際的であり、民主主義的であるとされた。イギリスをはじめ、アングロ＝サクソン人の住む国々は、他の国々と海によって切り離され、海によってつながっている。こうした地形的特徴から、彼らの気質は「波間の不安定な表面を酔っ払ったようにあちらこちらへと揺れ動くブイのようなもの」³¹ となり、それは、ルイスによって大洋を渡る「普遍的な船乗り」³² と形容される。

前出のニューヨークの事例で描写されたアングロ＝サクソン人は、おそらく20年後のヴォーティシストであり、彼らは社会に溶け込まず出来事を静観していた。その際、大衆から距離を置く芸術家のまさにその場所に *vortex* があったのだ。その後間もなくして、ルイスの普遍主義は地球全体を村と考える「a village」という概念を導くことになる。

おわりに

バウハウスのような厳密なものでないにせよ、居住空間の量的分配という考え方がイギリスに生じなかったわけではない。ただ、それがバウハウスやル・コルビュジェに代表されるような芸術的な運動と結びついていなかった、ということである。イギリスでは、モダニズムと呼ばれる時期においてさえ、芸術と生活は伝統的な建築物や私邸の室内を現代風に装飾したというだけの個人の趣味的な試

みによって架橋されていたのであり、社会全体に関わる近代都市の再編は政治に任されていた。1936年に近代建築国際会議 CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) のイギリス支部である MARS グループ (Modern Architectural Research Group) が創設され、インターナショナル・スタイルがロンドンで本格的に受け入れられるには、1919年に『カリフのデザイン』の刊行から20年近く待たねばならなかった。

モダニズムの都市計画においては、標準化という物理的な側面でのみ生活空間が考えられており、そこに生じる人々の流れや心的状態、とりわけ現代社会では当然の SNS のようなコミュニティは当然ながら想定されていなかった。したがって、そうした街並みは多様な生活者たちの出入りによって最終的には雑然としたスラム街へと変質してしまう。これに対して、ルイスの製図は、建築家に図面を立体物へと展開するための形状や条件を示唆しておらず、現実の物理的な空間を考慮していなかったとはいえ³³、「新しい自我たち」に象徴される意識や精神の交流を中心においたコミュニティ(後の「a village」)が想定されており、ポスト・モダンの時代に到来したメディアを媒介としたコミュニケーション社会(グローバル・ヴィレッジ)を先取りしていたと考えられる。事実、現代における都市とは、居住空間を包摂する物質的な構造体というよりもむしろその中で生活する居住者、および居住者間のコミュニケーションを重視した感性的共同体として意識されるべきものになっているのである。

本稿は、科学研究費基盤研究 C 「ウィンダム・ルイスのメディア論—アートとイデオロギーの交錯」(課題番号: 19K00137) の成果の一部として報告するものである。第3章で使用した『アングロサクソン気質: 実効性のある同盟関係』は、本プロジェクト共同研究者の前田茂が訳出した。翻訳は、2019、20、21年度の『京都精華大学紀要』に3回に分けて掲載されており、本来「……(その3)」とすべきところ、論文では、原著の出版形態に合わせて『(二重カギ括弧)』で題目を表記している。

-
- 1 ヴォーティシストの一人フレデリック・エチェルズは、1927年にル・コルビュジェの『新しい建築に向けて(1923)』を翻訳した。See *Towards a new architecture* translated from the French with an introduction by Frederick Etchells, (Payson & Clarke, 1927); Le Corbusier, *Vers une Architecture* (1923).
 - 2 Paul Edwards, "Afterword," *The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex?* by Wyndham Lewis, (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1986) : 150.
 - 3 レッチワース田園都市もハムステッド田園郊外も、もともと工業都市で労働者の住宅設計を手掛けていたレイモンド・アンウィンによって設計されたものである。

- 4 Cf. David Hayes, "A History of Camden Town 1895-1914," Helena Bonett, Ysanne Holt, Jennifer Mundy (eds.), *The Camden Town Group in Context*, 2012 (<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/david-hayes-a-history-of-camden-town-1895-1914-r1104374>), accessed 12 December 2022.
- 5 David P. Corbett, "City Visions: The Urban Scene in Camden Town Group and Ashcan School Painting," 2012 (<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/david-peters-corbett-city-visions-the-urban-scene-in-camden-town-group-and-ashcan-school-r1104351>), accessed 12 December 2022.
- 6 Andrew Thacker, *Moving through modernity: Space and geography in modernism*, (Manchester, New York, Manchester University Press, 2009): 55.
- 7 ロバート・フィッシュマンは、「郊外 (suburbia) は、18 世紀後期ロンドンのブルジョワ・エリートの集団創造であった」と指摘している。Robert Fishman, *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*, (New York, Basic Books, 1987): 9；『ブルジョワ・ユートピア 郊外住宅地の盛衰』小池和子訳 (勁草書房、1990)。
- 8 Michael E. Leveridge, "The Printing of *BLAST*," *Wyndham Lewis Annual VII* (2000): 21.
- 9 William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-garde*, (Toronto: University of Toronto Press, 1972): 172.
- 10 Advertisement "SHORT SEA ROUTE," *Manchester Guardian*, (June 24, 1913).
- 11 Wyndham Lewis, "THE NEW EGOS," *Blast*, no. 1 (1914): 141.
- 12 *Ibid.* :141.
- 13 Violet Hunt, *I Have This To Say*, (New York: AMS Press, 1926): 211.
- 14 Paul Edwards, "Wyndham Lewis's Vorticism: A Strange Synthesis," *The Vorticists*, (London: Tate, 2010): 41.
- 15 作品については、以下を参照。Wyndham Lewis (1882-1957) catalogue (Spanish edition), Madrid: Fundación Juan March, 2010, p.152.
- 16 後年、ルイスが振り返っているように、絵画のなかに配置された入れ子構造のように層を成すフレームは、ヴォーティシストにとって建築環境の置き換えであり、おそらく視覚的範例を示す設計図のなかで、「建築理論の実践」が行われたとも解釈できる。Wyndham Lewis, "Plain Home-Builder: Where Is Your Vorticist?," *Creatures of habit and creatures of change: essays on art, literature and society, 1914-1956*, ed. Paul Edwards (Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989): 248.
- 17 Wyndham Lewis, *The Caliph's Design: Architects! Where is your Vortex?*, edited by Paul Edwards, (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1986).
- 18 Wyndham Lewis, "THE IMPROVEMENTT OF LIFE," *Blast*, no. 1 (1914): 146.
- 19 Andrezej Gasiorek, "Architecture or Revolution?: Le Corbusier and Wyndham Lewis," *Geographies of Modernism*, eds. Andrew Thacker, Peter Brooker (London: Routledge, 2005): 137.
- 20 Wyndham Lewis, *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography* (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1984[1950]): 169.
- 21 *Ibid.* : 169.
- 22 Wyndham Lewis, "ORCHESTRA OF MEDIA," *Blast*, no. 1 (1914): 142.
- 23 Ashley Maher, *Reconstructing Modernism: British Literature, Modern Architecture, and the State*, (Oxford: Oxford University Press, 2020):16.
- 24 Lewis, *The Caliph's Design*: 33-4.

- 25 Walter Michel and C. J. Fox(eds.), *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings 1913-1956*, (London: Thames and Hudson, 1969): 259.
- 26 前者は、*Der Blaue Reiter almanac* 第二版 (1914) のカンディンスキーによる序文 (頁番号なし) で、後者はバルクソン『*L'évolution créatrice* (創造的進化)』(1911): 84 で確認できる。
- 27 Wyndham Lewis, *Anglosaxony: A League That Works*, (1941): 67-8; 「アングロサクソン気質：実効性のある同盟関係」前田茂訳 (『京都精華大学紀要』第 54 号、2021): 150.
- 28 *Ibid.* 68; 150.
- 29 Paul Edwards, “Wyndham Lewis’s Vorticism: A Strange Synthesis,” *The Vorticists*, (London: Tate, 2010): 41.
- 30 Wyndham Lewis, *Anglosaxony*: 65; 前田: 149.
- 31 *Ibid.* 50; 142.
- 32 *Ibid.* 58; 145.
- 33 『爆破と砲撃』(1937) で戦後の社会を展望したルイスは、自分を「まだ形になっていない未来の最初の人間」の一人とみなしている。Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering* (London: Calder and Boyars, 1967[1937]): 256.

【作品画像クレジット】

- ・ 図 2
© The estate of William Ratcliffe
- ・ 図 6、7
© Wyndham Lewis and the estate of Mrs G A Wyndham Lewis by kind permission of the Wyndham Lewis Memorial Trust (a registered charity)/Bridgeman Images
- ・ 図 2、6、7
Photo: Tate