

## パリ・ウィーンにみるモダン:

### 1910年-30年の装飾・デザインにおける周縁の可能性

千葉真智子

#### はじめに

1910年代から30年代初頭にかけて、パリでは「装飾芸術」が活況を呈し、また20年という間にその志向や傾向、言説にも変化が訪れた。1925年に開催された「現代産業装飾芸術国際博覧会(通称アール・デコ博)」は、そこで一つのメルクマールをなす出来事であり、その絶頂と翳りを印づけるものだったとも言える。19世紀半ばにはじまる国際博覧会時代に、ただ一つ「装飾」の名を冠にした本博覧会は、そもそも、装飾芸術家協会会長フランツ・ジュールダンの計らいで1910年のサロン・ドートンヌに参加したドイツ・ミュンヘンの工作連盟(1907年結成)の作家たちが、工業化時代を見据えた新たな表現と、個別の作品によらぬ、空間全体の構成=アンサンブルという考えを示したのに対して、フランス装飾芸術界が大きな危機感を抱いたこと端を発する<sup>1)</sup>。こうしてフランスの威信回復をかけて持ち上がった博覧会開催の決議が、第一次世界大戦の勃発による延期を重ね、ようやく実現に至ったのが1925年のことで、15年ちかい年月の経過のうちには、時代を画すことになるいくつかの決定的な出来事も生じるようになった。思い出してみよう。バウハウスが1919年に結成されたことを。ル・コルビュジエが1921年にパリで「エスプリ・ヌーヴォー」を始動し、装飾批判と建築の時代を謳ったことを。あるいは、オランダでは1917年にデ・ステイルが結成されたことを。そして、その背後には、第一次世界大戦が主体の不安と世界の不確定性を露呈させ、一方で新たな始まりへの期待と、一方で享乐的な消費とを促したということがあった。したがって、この博覧会の名にちなんで、後年、「アール・デコ」と総称されるようになった当時のパリの装飾芸術を説明する際につきまとう決まりの悪さは、そもそも、同博覧会に集まったものが、こうした状況を反映した雑多性を帯びているがゆえに、決まった「形式」や「様式」のモードでは語るができないという点に起因している。それは、むしろ「消費」のモードによって解釈されるべきものであり、雑多性を飲み込みながら活動する作家たちの立ち居振る舞いのダイナミズムそのものにこそ、アール・デコの特性がある。

そこで本論では、ル・コルビュジエやバウハウスの作家たちの新しさに言及することで、1920年代を機能主義に基づくモダニズムの端緒と位置付ける立場からは距離をとり、むしろ、この20年ほどの変化の年月を追いながら、1925年の時点では次世代のガブリエル・シャネルらの登場により翳りを見せたとされるファッションデザイナーのポール・ポワレと、またル・コルビュジエの影に隠れてきた二人のフランスの重要な建築家・室内装飾家ロベール・マレステヴァンスとガブリエル・グヴレキアの活動に注目し、そこに同じくこの20年代半ばには経営的にもピークを過ぎたとされてきたウィーン工房の活動も加えてみたい。

一方にフランス的な「装飾」があり、他方に、ドイツ・オランダ的な「機能主義・モダニズム」があるという定式化した美術史の語りのなかで、そのどちらにも収まることなく忘れ去られてきた1920年代オーストリア・ウィーン。アール・デコ博で華々しく活躍した人、翳りを見せた人。その二つの描写に、この「ウィーン」が関わっている。それは、果たして偶然か必然か。最初の試みとして本論では、三人の人物とウィーンとの間のネットワークを紡いでみるこ



図1  
ヨーゼフ・ホフマン「ストックレー邸」  
1905-11年



図2  
ポール・ポワレ/アトリエ・マルティヌ  
「カンボジアのアームチェア」1912年頃

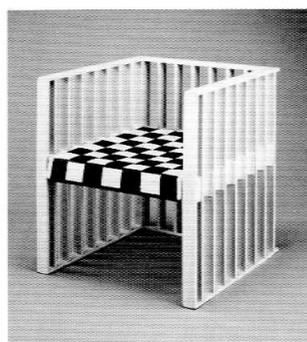


図3  
コロマン・モーザー「アームチェア」  
1903年頃

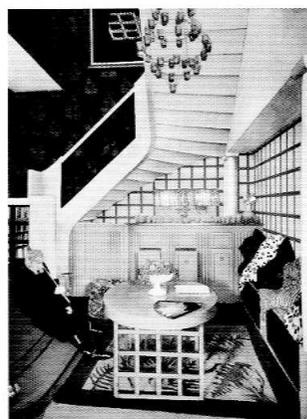


図4  
マルティヌ「階段下とバー」『Interieurs  
français』1925年収載

で、当時の見取り図の一端を描いてみたい。そのウィーンを介在した見取り図によって、何か見えてくるものがあるだろうか。

## 1. ポワレのウィーン、ウィーンのポワレ

1900年代半ばから20年代半ばにかけて、ポール・ポワレ(1879-1944)がパリのファッション界をリードし、1906年にはコルセットから女性を解放したことでその画期を成したことは知られるところである。しかし、ウィーンとの関わりに注目する本論において、それ以上に重要となるのは、彼が自身の洋服に用いたテキスタイルの数々であり、また洋服だけでなく壁紙やラグ、カーテン、家具といったインテリア、あるいは今では当然ともなったファッションブランドによるオリジナル香水の販売と、生活に関わるもの全てを総合的にプロモートし、そのための新しい工房システムを組織したことである。

ウィーンとポワレとの関係は、1909年に遡ることができる。その年、デザイナーとしてのキャリアも確立され、新しい仕事場と店舗兼邸宅を手に入れたポワレは、装飾家ルイ・スーにその室内デザインを依頼することになる。そこでスーが最初に提案したというのが、ヨーゼフ・ホフマンの影響を色濃く反映したプランだった。実際、ホフマンが、1905年から11年にかけて手がけたベルギーのブリュッセルにある「ストックレー邸」(図1)は、ウィーン工房の粋を尽くしたデザインとして、パリでも知られるところとなっていたのである。ポワレ自身は、あまりに「ウィーン的過ぎる」として、この案を採用することはなかったが<sup>2</sup>、その前年によくパリでホフマン率いるウィーン工房のデッサンが知られるようになっていたことを鑑みると、非常に早いリアクションだったことが窺えよう<sup>3</sup>。しかしポワレは2年後の1911年秋にはスーに同伴してウィーンを訪れると<sup>4</sup>、ウィーン工房の仕事場も訪ねて、ホフマンはもちろん、当時の工房中心デザイナーであったエドゥアルト・J・ヴィマー=ヴィスグリルやカール・O・チェシュカの手がけたテキスタイルを大量に買い込んで持ち帰る<sup>5</sup>。そして翌1912年には、ホフマンのウィーン工芸学校クストゲヴェルベシューレ時代の教え子たちが工房メンバーとしてデザインを手がけ、それらを工房製品として自前の店舗で販売するという、ウィーン工房のシステムを手本に、彼独自の工房「マルティヌ」を早速パリに設立することになる<sup>6</sup>。マルティヌは、12歳から17歳の女子に応用・装飾芸術を教える「エコール・マルティヌ」と、そのなかの優れたデザインをテキスタイルや壁紙へと製品化する「アトリエ・マルティヌ」、そしてその販売を行う「メゾン・マルティヌ」の3つの部門からなっていた<sup>7</sup>。

ポワレの面白さは何より、憚ることなく気に入りものを自作製品に採用・転用した大胆さにある。それはウィーン工房のデザインや製品に対しても同じで、その典型例として挙げたいのが垂直・水平のグリッドを生かした立方体の椅子のデザインである(図2)。コロマン・モーザーがウィーン工房結成年の1903年頃に手がけ、やがて工房を象徴することになるあの白黒の市松模様の立方体デザインを(図3)、分かり易いほどあからさまに引用した椅子は、マルティヌを代表する製品として様々な場面で使用され、写真メディアにも度々登場している。そして、この椅子を特徴づける格子模様は、当時パリで盛んに出版された室内デ

ザイン集のなかで「マルティエヌによる室内装飾」の例として、階段の手すりの格子や壁面デザインにも転用され、マルティエヌのイメージを形作ったのである(図4)。

一方、当のファッションについてみても、ポワレがウィーンで入手したテキスタイルを自作ドレスに使ったために、ウィーン工場の製品なのかポワレの製品なのか、混乱を招くこともあったようで、当時既にアメリカ版『ヴォーグ』誌のなかで、ポワレがウィーン工房にアイデアを負っていると言及もなされている(図5)。ただしこの点に関していえば、それが、ひとえに、テキスタイル・デザインの共通性に由来するだけでなかったことも重要であろう。付言したいのは、ウィーン工場の作家たちも、また直接的にポワレに触発されていたということである。

ヴィマー=ヴィスグリルは「ウィーンのポワレ」と称され、両者の腰高の裾長のドレスを二つ並べれば、その類似は瞭然であり、1915年から18年までモード部門の中核を担ったオートー・レンデッケにいたってはポワレのもとで働いた経験もあった<sup>9</sup>。また、1913年にホフマンに請われて正式にウィーン工場のメンバーになり、後期ウィーン工場のイメージを形作ったとも言えるダゴベルト・ベッヒェは、1912年2月にパリを訪れた折に、ポワレのクチュールを訪問するとともに、ルイ・スーが主宰する「アトリエ・フランセ」や、ポワレのファッション・プレートを手がけ、優美で新しいポワレのイメージをパッケージ化して流通させた張本人でもあるポール・イリブのショップを訪れており、帰国後にベッヒェが手がけた華奢な猫足の家具に対しては、イリブのそれとの類似が指摘されている<sup>9</sup>。こうした事例の数々からはドイツ由来の「リフォーム・ドレス」にかわって、1911年以降、「パリ・スタイル」が採用されるなかで、ポワレが大きなインスピレーションの源になったことも十分に窺われるだろう<sup>10</sup>(図6)。そして、両者の関係は、およそ10年後の1923年、24年の二度にわたって、ポワレがウィーン工房を再訪し、大量のテキスタイルとオリジナルの製品の買い付けを行なったことから明らかのように、具体的な次元で続いていた。

ポワレは、1925年のアール・デコ博に際し、アトリエ・マルティエヌとして、セーナ川に3隻の船を浮かべ、その内装をカラフルなマルティエヌの壁紙とテキスタイル、格子模様の椅子とテーブルで豪華に飾った(図7)。同じ博覧会でウィーン工場の作品をショーケースにぎっしりと並べたオーストリア館のバヴァリオンは、アンサンブル展示のポワレとは趣向を異にするものの、ケースの全面を覆う花柄模様、同じく花柄の壁紙で埋め尽くされたポワレの部屋を想起することもできるだろう。そして最後に改めて、ポワレとウィーン工房とが、浅からぬ直接的関係を持ち、それがファッションに限らず、生産システムや生活の全般に関わる総合的な関心に基づいていたことを記して次章に進みたい。

## 2. ロベール・マレ=ステヴァンスとウィーン、映画とモード

今日、第二次世界大戦以前の1920年-30年代に活躍したフランスの建築家と言えば、一人、ル・コルビュジエが際立って知られており、装飾美術に対して、一人異を唱え、モダニズム建築を代弁したかのように理解されている。もちろん、ル・コルビュジエの革新性を否定するこ



図5  
ダゴベルト・ベッヒェ「ディオメデス」のテキスタイルを使用したポール・ポワレの「エキゾチック(ドレス)」  
1922年

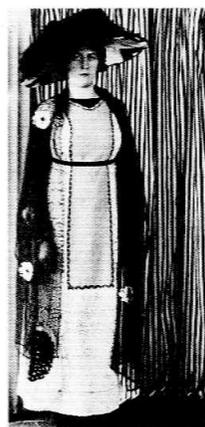


図6  
エドゥアルト・J・ヴィマー=ヴィスグリル「ドレス」  
1911年



図7  
ポール・ポワレ/アトリエ・マルティエヌ  
「ボート“愛”の内装」  
1925年

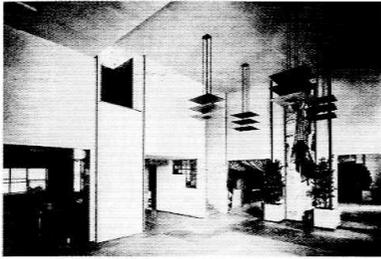


図8  
ロベール・マレ＝ステヴァンス  
「フランス大使館パヴィリオン」のホール  
1925年

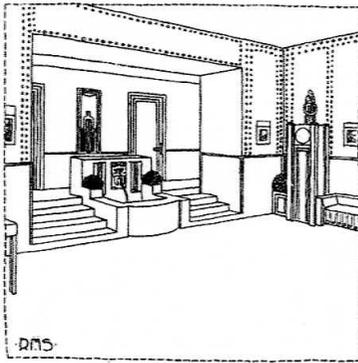


図9  
マレ＝ステヴァンス「浴室のプラン」『Le Home』  
1911年12月号掲載



図10  
ロベール・マレ＝ステヴァンス  
「ローズ・ルーージュ邸」『Der Architekt』  
1914年掲載

となど全くできないのだが、そのル・コルビュジエもキャリアの初期1907年から8年にかけて、ホフマンの事務所に勤めてウィーン工房の様子をデッサンに残しているし、その事実もさることながら、彼以上に、数においても、規模・機会においても、当時パリで、モダンと称されるような建築・室内装飾に携わった作家たちがいたことは改めて強調しておきたいところである。なかでも注目すべきは、以下に取り上げる建築家であり室内装飾家でもあったロベール・マレ＝ステヴァンス(1886-1945)で、件の1925年のアール・デコ博では「フランス大使館」パヴィリオンの中のホールのデザインを手がけてパリの室内装飾の新しい傾向を世に展覧し(図8)、また彼の手がけた建物が連立する通りに「マレ＝ステヴァンス通り」の名前が与えられたと聞けば、その活躍も了解がいくことだろう。1929年には、装飾芸術家協会の行き詰まりから、新たに現代芸術家連盟(UAM)を結成し、戦後にまで続くフランスのモダンデザインを形づくっていく牽引者の一人となる<sup>1)</sup>。その彼もまた、「ウィーン」から多大な影響を受けているのは見逃せない事実である。

マレ＝ステヴァンスが、活動初期に実作に先立って建築論の執筆や建築・室内デッサンを手がけ、それらをベルギーのブリュッセルで発行されていた雑誌『Tekné』『L'Émulation』『Le Home』に発表していたというのは注目すべきことである。ブリュッセルといえば、ヨーゼフ・ホフマンがウィーン工房の粋を尽くしたストックレー邸(それゆえに、ポワレが息苦しさを感じたのであるが)を建てた場所であり、なんという符合か、施主のストックレーはマレ＝ステヴァンスの叔父にあたる。したがって、マレ＝ステヴァンスが「ウィーン的なもの」に当初から精通していたのは自然なことで、実際、彼が『Le Home』に寄せた4点の室内デッサンを見れば、垂直・水平によってブロックのように組み立てられた空間表現と壁の内側を取り囲むドット状のラインに、ホフマンとの類似性を明らかに認めることができるだろう(図9)。加えて、1911年と1914-15年には、そのホフマンの推薦で、ウィーンの雑誌『Der Architekt』にも寄稿して、やはりホフマンを彷彿させるプランを発表しているのである。

マレ＝ステヴァンスは、1911年に帽子店の室内デザインではじめて実作を手がけると、続く13年にはファッションデザイナーのジャンヌ・バキヤンの邸宅「ローズ・ルーージュ」を完成させる(図10)。3階分の高さのあるファサードにまっすぐに伸びる垂直のラインと楕円形の窓(バラの模様が入っているのだろうか)という外観には、ホフマンと、またホフマンにインスピレーションを与えたとされるチャールズ・レニー・マッキントッシュにも遡り類似を認めることができるだろう。さらに、この邸宅のホールと音楽室は、同年のサロン・ドートンヌに再現展示されることになり、残された写真からは、ホールの白黒の市松模様の床とソリッドな全体の構成に、ホフマンによるストックレー邸を思い出さざるを得ないし、さらに言えば、階段の格子が、前章で紹介したマルティーヌのそれと見事に呼応していることに気づくはずである<sup>12)</sup>(図11)。そのうえ、モノクロ写真では見落としてしまうが、記録によれば、まっすぐに伸びる柱と照明部分は赤く塗られていたというから、その強烈な色彩のコントラストにもマルティーヌの室内が想起させられるだろう。

作例を挙げればきりががない。1914年の「音楽家の家」の第2案などは、中央入り口から両翼に左右対称に広がるプランが、まるきりストックレー邸をトレースしたようであるし、細か

いことを言えば、建物の背景に描きこまれた小さな山型の木々の表現にこそ、フランスとは異なるウィーンらしい表現の系譜を認めることもできるだろう(図12)。そして1922年出版の『現代都市(Une Cité moderne)』に収載された、銀行、美術館、図書館などの都市の主要な建物のデザイン画にもまた、ホフマンの影は色濃く反映されている<sup>13</sup>。

マレ=ステヴァンスの最初の足がかりが、モード、ファッションとの関わりであったことは意味深長である。パキヤンの自邸建設の翌年には、ニューヨークのパキヤンのブティックの内装も手がけ、それは『ヴォーグ』誌上にも紹介される。

ホフマンを批判したこともでも知られるアドルフ・ロースが「紳士服」に現代性を認め、紳士服店のクニーチェやゴールドマン・ザラチェの店舗設計をし、また同じく裝飾批判をしたル・コルビュジエがモード関係者と協働することがなかったのとは対照的に、ホフマンのウィーン工房では、とりわけベツヒェが中心を担うようなる1913年以降、若い女性たちが制作に携わることで「ファッション」が製品の主流を占めるようになり—その変化は、初期の工房写真には白衣を纏った男性ばかりが写っていたのに対し、後年のそれには、私服の女性ばかりであることに顕著である—、またマレ=ステヴァンスは、パキヤンを皮切りに、ポワレや実現しなかったもののジャック・ドゥーセの邸宅設計を請け負い、さらに「映画」を舞台に、ポワレに加え、当時ファッションの仕事に専心していたソニア・ドロネーと共演するなど、ファッションデザイナーと関わる場面を数多く持った。ここに決定的な違いがあり、こうしたファッションや女性性との関わりの中に、フォーリズムあるいは機能主義とモダニズムとをイコールで捉える狭義の美術史の語りのなかで、彼らが周縁に置かれざるを得ない要因の一つを看とることもできる<sup>14</sup>。作品の外見上の問題以上に、根本的な次元でホフマンとマレ=ステヴァンスの二者をつなぐ共通の糸が、ここにあると言える。

マレ=ステヴァンスと映画の関係は深い。彼は、映画のメディア性に非常に自覚的で、多くのセットデザインを手がけ、また著作『映画における現代的裝飾(Le Décor moderne au cinéma)』も残している。なかでも、マルセル・レルピエの「L'Inhumaine」は、多くの建築家・室内装飾家・ファッションデザイナーが参加した、この時代の芸術文化の一つの縮図と見なされる作品で、マレ=ステヴァンスが建物の外観デザインを担当した本作には、アトリエ・マルティーヌの家具が採用され、また主人公の衣装は、ポワレの最新コレクションから選ばれた(図13)。四角いブロックを積み上げたようなマレ=ステヴァンスの建築のフォルムには、1923年のレオンス・ロザンバール画廊の展示によってパリでも反響を呼んでいたデ・スタイルの影響も指摘されるものの、一方で、先述の『現代都市』に収載されたプランとの比較が示すように、それは本来的に、ホフマンに由来するものでもあった(図14)。さらに1925年の映画「Le Vertige」ではマレ=ステヴァンスのセットデザインとアトリエ・マルティーヌの家具という組み合わせに、ロベール・ドロネーの絵画とソニア・ドロネーの衣装が加わる<sup>15</sup>(図15)。ウィーン的なものの一端に、こうした映画という大衆メディアを介して、多くの人が触れる機会があったことの意味は大きいだろう<sup>16</sup>。

さて、ウィーン、ポワレ、マレ=ステヴァンスに続けて、最後にこの輪のなかに、もう一人の人物を登場させよう。



図11  
ロベール・マレ=ステヴァンス「ローズ・ルージュ邸ホール」  
1913年サロン・ドートヌワ展示



図12  
ロベール・マレ=ステヴァンス「音楽家の家第2案」  
1914年

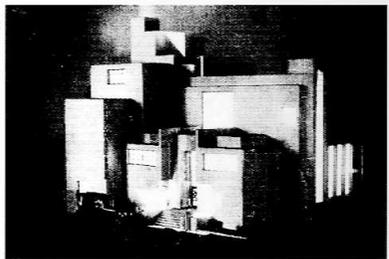


図13  
ロベール・マレ=ステヴァンスによる「L'Inhumaine」の  
セットデザイン  
1922年

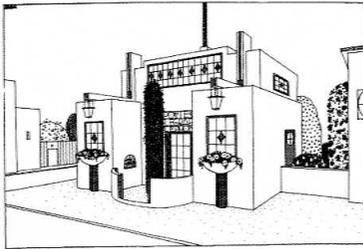


図14  
ロベール・マレ＝ステヴァンス  
「郵便局のプラン」『現代都市』1922年収載



図15  
「Le Vertige」の一場面  
1926年



図16  
「ポール・ボワレ邸」1923年建設時



図17  
ガブリエル・ゲヴレキアン  
「ル・サークル・ドゥ・ブランタン」1923年

### 3. ガブリエル・ゲヴレキアン ウィーンにつづく円環

この同じネットワークに新たに加えられるのが、アルメニアに生まれ、テヘランで幼少期を過ごし、10歳からウィーンに育ったというガブリエル・ゲヴレキアン(1892-1970)である。1915年から20年まで、ウィーンの工芸学校クストゲヴェルベシューレでホフマンとオスカール・シュトルナードのもとに学び、卒業後も彼らの設計事務所で働いたと聞けば、ゲヴレキアンの造形思考の根底に「ウィーン的なもの」が入り込んでいると想像することに異論はないだろう。そのうえゲヴレキアンは1921年にパリに移住すると、22年から26年までマレ＝ステヴァンスの事務所の主任所員を務めて、数々の建築を担当することになるのである<sup>17</sup>。そのひとつに、パリの西に位置するメジーに1924年に竣工したポール・ボワレの新しい邸宅があったというのは、なんとも興味を惹かれる巡り合わせと言えるだろう(図16)。ボワレの財政破綻により建物は未完のまま10年が経過し、1934年に新たな所有者のもとでようやく完成に至るのだが、ゲヴレキアンの所員時代にあたるこの時期、マレ＝ステヴァンスが引き受けた建物や展覧会で披露した建築プランには、なおもホフマンの影響の残滓をそこそこに認めることができ、一方で、より簡潔なスタイルへと移行しようとする様が窺われる。だとするならば、このボワレの邸宅を含む一連の建物が示すのは、マレ＝ステヴァンスのなかのウィーンなのか、ゲヴレキアンのなかのそれなのか、マレ＝ステヴァンスのなかの脱ウィーンなのか、ゲヴレキアンのなかのそれなのか、はたまたその両方なのか。判別不可能であるがゆえに検証の余地も残る。

さて、このウィーン出身のゲヴレキアンであるが、次第に彼個人としても頭角を現すようになり、いくつかの重要な仕事を手がけることになる。その最初の作例が、音楽店「ル・サークル・ドゥ・ブランタン」の設計で、1930年には取り壊しになってしまったものの、残された写真からは、左右対称の厳格なファサードデザインに、ホフマンや、アドルフ・ロースの系譜を認めることができるだろう(図17)。さらに1923年には「鉄筋コンクリートの邸宅」を実現し、24年のサロン・ドートンヌでは、ル・コルビュジエが1920年に提案した住宅プラン「シトロアン住宅」にも通じる「ムッシュー R.W.の邸宅」のマケットを出品して高い評価を得たのだが、特に本論では「プティック・シミュルタネ」に注目したいと思う。

1924年のサロン・ドートンヌの「都市芸術部門」に実物大で展示されたこの店舗は、マレ＝ステヴァンスが「公共広場」のプランとしてオーガナイズした、グラン・パレの円形ホールに立ち並ぶ10店舗のプティックファサードの一つを成すものであった。そもそも「ショーウィンドーデザイン」はきわめて「今日的な」「モダンな」装飾芸術の領域の一つとして注目されはじめたばかりの分野で、長い伝統をもつサロン・ドートンヌに「都市芸術部門」が設置され、その試みが探求されるようになったのも、まさにこの頃、1922年のことであった<sup>18</sup>(図18)。

すでに音楽店店舗で目を引く仕事を実現していたゲヴレキアンであるが、この新たな試みの協働相手となったのが、マレ＝ステヴァンスが映画「Le Vertige」のなかで共演したソニア・ドロネー、その人である。ソニアは、夫ロベール・ドロネーと共に「同時主義(シミュルタネイズム)」を提示し、様々な色面の構成によって一つの画面に時間性を導入しようと

試みたが、1911年に息子のために「生きた絵画＝Tableaux vivants」であるテキスタイルを最初に手がけたのを契機に、第一次世界大戦中には避難先のスペインで3店舗を開いて、テキスタイルやファッション商品を扱い、パリ帰国後の翌24年にはファッションデザイナーのジャック・ハイムの出資を得て株式会社を設立し、事業を展開することになる。ソニアにおけるこの時期の絵画制作の中断は、かつては前衛からマイナーアートへの「後退」とみなされもしたが<sup>19</sup>、近年の再評価の動きからも明らかのように、いわゆる抽象芸術という極めて限定的で美学的な問題に専心したかみえる作家が、「ファッション」という具体的な日常の事物に深くコミットしていたことは注目すべきことである<sup>20</sup>。

ソニア・ドロネーについての詳細は別稿に譲りたいと思うが、パリ移住後間もない弱冠24歳のゲブレキアンはソニアの知遇を得ると、この仕事に携わり、続く1925年のアール・デコ博の際にも、再び仮設の「ブティック・シミュルタネ」をアレクサンドル三世橋上に展覧することになる(図19)。店名サイン以外にはこれといった装飾もなく、大きなガラスのウィンドーに置かれたソニアの「同時性」テキスタイルが店舗全体を活気づける。光を受けたこのゲブレキアンのブティックデザインが「モダン」の表象となったことは想像に難くない<sup>21</sup>。それは、ある意味、視覚を刺激する消費の記号でもあった。同じアール・デコ博会場に、ゲブレキアンが手がけたもう一つの目玉。「水と光の庭」(図20)がそれに確証を与える。着色デザインを見れば、三角形によってリズムよく区切られた各ブロックは、赤や緑でカラフルに彩色され、その幾何学形態にはドロネーのテキスタイルとの高い親和性が認められると同時に、鮮やかな色彩と周囲の環境を反射するガラスの球体に、享樂的なこの時代の雰囲気も読み取ることができる<sup>22</sup>。

ホフマンが建築だけでなく、ウィーン工房を運営し、ファッションや生活デザインの全般に関わったのと同じように、ゲブレキアンもまた、ファッションデザイナーとの関わりのなかで建築のキャリアを積んだ。ポワレ、ソニア、そして1927年にはジャック・ハイムの邸宅も手がけ、オリジナルの家具も制作した。ゲブレキアンにおいては、それらの家具は非常に簡潔なフォルムで、もはやウィーン工房に見られたような素朴なノスタルジーを含んではいないものの、モード、ファッションという分野がゲブレキアンにとって新たな創造の原動力になっていたという事実は、改めて強調しておく必要があるだろう。

1930年、ゲブレキアンは、パリにオープンするウィーン工房のショップデザインを担当することになった(図21)。巡り巡った原点帰帰とも言える機会に、ウィーンを離れて10年経ってもなお繋がれた両者の間の糸を認めることができる。ガラスを全面にはめ込んだショーウィンドーには、1925年のアール・デコ博によって知られることになったウィーン工房のオブジェが並ぶ。柱と天井を黒く塗り、赤いカーペットを敷いた白い壁の室内は、その彩色の取り合わせにマレ＝ステヴァンスによるパキャンの邸宅ホールも思い出されよう。そしてガラスを取り囲む壁面を、水平方向に延びるスチールによる構造体が飾る様子からは、その装飾性と厳格なデザインに、かつてのホフマンやアドルフ・ロースのデザインを再び思い描くこともできるかもしれない。

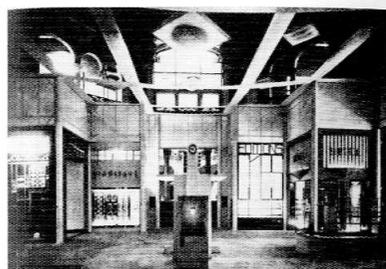


図18  
サロン・ドートンヌにおける「公共広場」展示風景  
1924年

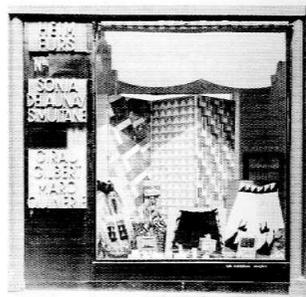


図19  
ガブリエル・ゲブレキアン  
「ブティック・シミュルタネ」1925年



図20  
ガブリエル・ゲブレキアン  
「水と光の庭」1925年

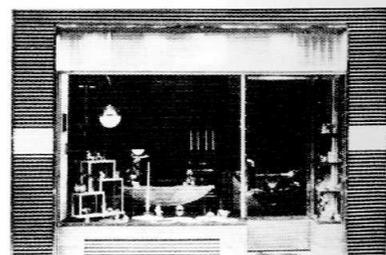


図21  
ガブリエル・ゲブレキアン  
「パリのウィーン工房ショップ」1930年



図22  
ポール・ポワレ「ドレス・シトロエン」  
1923/24年



図23  
マリア・リカルツ「デザイン画」1926年



図24  
マックス・スニシェク  
「ウィーン工房ファッション部門リーフレット」1929年

## おわりに

本論で取り上げたのは、三人の作家のみであるが、網の目は複雑に張り巡らされている。ル・コルビュジエとポール・ポワレ。1925年のアール・デコ博の際に対極的な志向を提示したかのように見える二人であるが、ル・コルビュジエのキャリア初期にあたる1916年に、ポワレが海岸緑の家の設計をル・コルビュジエに依頼したことをどう見るだろうか。いまなお彼らが、ウィーンの趣味のもとに、「総合芸術」という観念で繋がっていたことを示していると見ることはできるのだろうか。あるいは、ポワレが「モダン」なデザインも手がけ、1923年に「シトロエン」という名で大判の幾何学柄のドレスを作ったことを、同じ年にル・コルビュジエが提案したモダニズム建築「シトロアン住宅」と比較してみたとしたら(図22)。

そして件のウィーン工房といえば、その活動後期には、隣国フランスやドイツに触発されることなく独自の路線を歩んだとされるが、果たしてそう言い切れるだろうか。ポップスタイルにウエストラインの低い膝下スカートを身につけたヴィマー=ヴィスグリルやマリア・リカルツのデザイン画には、明らかに1920年代半ばのバリで流行した「モダン・ガール」の表象が入り込んでいるし(図23)、なかでもマックス・スニシェク手がけたファッション部門のリーフレットにみられるアール・デコ調のデザインと、加えてそこに記されたテキストが印象深い。「モダンは、私たちの好きなもの。ファッションは時代の趣味を反映する鏡です。モダンアートとクラフトマンシップに新たな方向性とアイデアをもたらしたウィーン工房は、女性のファッションをリードしています」(図24)。

ウィーンとバリ、それは、循環しながらモダンであることを求めたのであり、その交流を今一度、具に検証することで、もうひとつのモダンの語り紡がれるのではないだろうか。

<sup>1</sup> Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, Yale University Press, New Haven and London, 1991 に詳しい。

<sup>2</sup> Evelynne Possémé, "Le Mobilier des années 1920", *Le Mobilier des années 1910 et 1930*, Musée des Arts Décoratifs, 1990, p.2

<sup>3</sup> ちなみにシューは、1911年にブリュッセルの「フジュレ邸」において、ウィーン工房のデザインに呼応した作例を実現するに至っている。

<sup>4</sup> ウィーンからの帰途に際し、シューとホフマンは、完成したばかりのストックレー邸を訪れている。後年、1931年の自伝のなかでポワレは、細部にまで及ぶホフマンの厳密なデザインに対して、住人が邸宅の囚人のようなだと述べている。Eveline Holsappel, "The interior as a theatre set: the colorful spectacles of Paul Poiret", *Art Deco Paris*, Gemeentemuseum Den Haag, 2017, p.246

<sup>5</sup> ヴィマー=ヴィスグリルのテキスタイルは、1911年春にローマで開かれた国際博覧会の際に、ホフマンがデザインしたオーストリア館に多数展示され、ポワレは、ウィーン行きに先駆けて、彼の存在とデザインについて認識していた。Heather Hess, "The Lure of Vienna: Poiret and the Wiener Werkstätte", Harold Koda and Andrew Bolton eds., *Poiret*, Yale University Press, New Haven and London, p.39

<sup>6</sup> スーも帰国後1912年に工房「アトリエ・フランセ」を設立している。

<sup>7</sup> エコール・マルティエヌでは、自然をもとにした自由な創造が推奨された。それゆえだろう、マルティエヌの設立モデルにはまた、ウィーン工芸学校で教鞭をとり、女子学生に自由画教育を推進していたフランツ・チゼックの存在も指摘されている。平田自一「ウィーン工房考察3—後半期の様相」『京都市立芸術大学美術学部研究紀要』29 1984年 p.9

<sup>8</sup> 角山朋子「『ウィーン工房』研究：工芸改革運動からブランド企業誕生に至るオーストリア近代デザイン運動の変遷」(埼玉大学大学院文化科学研究科博士論文)2016年に詳しい。

<sup>9</sup> Nancy J. Troy, "The Image of Austria Refracted," Peter Noever ed., *Dagobert Peche and the Wiener Werkstätte*, Yale University Press, New Haven and London, pp.62-63.

<sup>10</sup> 例えば1913年10月1日号の『ヴォーグ』誌でボワレ作とされたテキスタイルが、1914年3月号掲載の同じイメージの化粧品パッケージにおいては、ウィーンデザインとして紹介されており、その混乱ぶりが窺える。Harold Koda and Andrew Bolton, *Poiret*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2007に詳しい。

<sup>11</sup> UAMはフランス版バウハウスと見なされるモダニズムの動きであるが、結成当時にマニフェストが提起されることはなく、個別に活動する作家が定期的集まって、グループ展を開催するという体制であった。*U.A.M.: Une Aventure moderne*, Centre Pompidou, 2018. に詳しい。マレ＝ステヴァンスのほか、フランシス・ジュールダン、ピエール・シャロー、アイリーン・グレイ、ルネ・エルプストラが発起人となり、シャルロット・ベリアンヤル・コルビュジエも合流した。

<sup>12</sup> 一方で、音楽室は、直線を生かしたデザインにホール内装との調和を保ちつつも、より簡素でフランスのディレクトワール様式に通じている。

<sup>13</sup> マレ＝ステヴァンスの描く現代都市が、あくまでも単体の建物であるのに対して、トニー・ガルニエヤル・コルビュジエの描く現代都市が、都市計画であったという点において、建築に対するスタンスの違いがよく現れているともいえる。

<sup>14</sup> いまだに、『装飾と罪悪』(1908年)の著作により、ロースは装飾批判をしたモダニストの端緒に位置づけられるが、実際には、不合理な装飾を批判したのであって、ロースの建物でも、しばしば豪華な室内装飾が用いられた。ペアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』松畑強訳 鹿島出版会 1996年

<sup>15</sup> ピエール・シャローとフランシス・ジュールダンという、のちに UAMのメンバーとなる二人の家具のほかマリー・ローランサンの絵画も使用された。

<sup>16</sup> 同様に、ウィーン工場の家具が、アメリカ映画のセットのなかで使用されたことも、最近の研究で明らかになっている。ウィーン工場のもう一つの受容の形として注目されよう。Janis Staggs, "Joseph Urban and Cosmopolitan Productions," Christian Witt-Dorring and Janis Staggs eds., *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Prestel, pp.506-545

<sup>17</sup> ホフマンがマレ＝ステヴァンスを紹介したのはどの指摘もある。Eliabeth Vitou, *Gabriel Guevrekian, une autre architecture moderne*, Editions Connivences, 1987. そうであれば、三者の関係性の深さもより明らかとなる。

<sup>18</sup> ショーウィンドーの機能への関心は、フランスに限定されたことではなく、例えば、1907年に設立されたドイツ工作連盟においても、ショーウィンドー競技会が開催され、その効果的なデザインが探求された。

<sup>19</sup> 2011年にクーバー・ヒューイット・スミソニアン・デザイン・ミュージアムで開催されたColor Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay展において指摘されている。

<sup>20</sup> 逆に言えば、ソニアがロベールの陰に隠れていたのも、彼女が、この時期1937年頃まで、絵を描かず、ファッションの仕事に専心していたことも理由として挙げられよう。しかし、身体と動作とに結びついたソニアの服を見れば、それが、絵画以上に「同時性」の問題に接近していることが分かる。

<sup>21</sup> いまだに、アール・デコ博のモダンさを伝える資料といえば真っ先に、ブティック・シミュルタネの幾何学模様の服を身につけた断髪期のモダンな女性が、格子模様の車に乗った写真が使用されることに明らかである。

<sup>22</sup> 幾何学形態に基づくプランおよび、周囲の自然から隔離されて中に入ることのできない人工的な構造に、グブレキアンの出自であるベルシアの伝統的な庭園からの影響も指摘されている。Hamed Khosravi, "Discreet Austerity, Notes on Gabriel Guevrekian's Garden," *Wolkenkuckucksheim*, vol. 20, Issue 34, 2015, pp.199-212.

<sup>23</sup> Max Snischek, "brochure for the Wiener Werkstätte Fashion department," *Kärntnerstrasse* 41, 1929