

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¹⁾。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

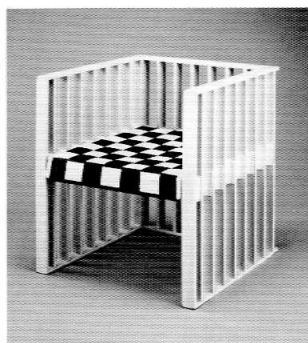


図3
コロマン・モーザー「アームチェア」
1903年頃

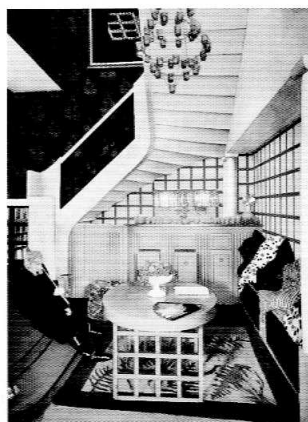


図4
マルティヌ「階段下とバー」『Interieurs
français』1925年収載

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²、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³。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⁴、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⁵。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⁶。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⁷。

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

