The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ピート・モンドリアンのアトリエ : パリ、デパール街26番地
Author(s)	畑井, 恵
Citation	フィロカリア. 2015, 32, p. 71-103
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76034
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

ピート・モンドリアンのアトリエ

―パリ、デパール街26番地

畑井　恵

はじめに
一　アトリエのイメージ
　一―一　写真に見るアトリエの変遷
　一―二　訪問者の証言から
二　モンドリアンの芸術論
　二―一　絵画から「建築」へ
　二―二　芸術と生活
三　国際都市としてのパリ
　三―一　国際的な場における芸術
　三―二　論考に見る「パリ」のイメージ
四　エチュードとしてのアトリエ
おわりに

はじめに

ピート・モンドリアン（Piet Mondriaan, 1872-1944）は、オランダ各地、パリ、ロンドン、そしてニューヨークへと住まいを移しつつ、自らの提唱する新造形主義理論に基づく、新しい芸術としての絵画を生み出した。第一次大戦後、パリへと移り住んだモンドリアンは、ほどなくして、新造形主義的空間を目指し、アトリエ内装に手を加え始めた。この試みは、ロンドン、ニューヨークに居を移した晩年に至るまで、各所の環境に合わせて継続される。

先行研究において注目されるのは、モンドリアンが過ごしたアトリエのうち主に二つ、パリ・デパール街26番地のアトリエ（図1）と、ニューヨーク・東59番街15番のアトリエ（図2）である。第二次世界大戦中に全壊したデパール街のアトリエに関しては、カール・ブロットカンプによる再構成を皮切りに、一九七八年、ナンシー・ジ

ヨスリン・トロイが平面図を示し、一九九五年にはフランツ・ポストマらにより、アトリエのマケットが制作された。[1] これらの研究をもとに、アメルスフォールト、モンドリアンハウス美術館内には実物大のアトリエが復元され、二〇一〇年-二〇一一年、パリ、ジョルジュ・ポンピドゥー国立美術文化センター内、国立近代美術館で開催された大回顧「モンドリアン／デ・ステイル」展においても、展示室内にアトリエの一部が実物大で復元された。[2] ニューヨーク、東59丁目15番地のアトリエに関しては、モンドリアンの死後、ハリー・ホルツマン（Harry Holtzman, 1912-1987）らにより、各部屋の様子が写真に残されている。[3] ホルツマンはモンドリアンのアトリエを彼の絵画作品の延長として重要視し、モンドリアンの死後一ヶ月に渡りアトリエを一般公開した。[4] また、一九八四年にホルツマンが中心となって開催した『ピート・モンドリアン -The Wall Works』展では、アトリエから切り離された家具や彩色パネルが、モンドリアンの作品として展示された。[5] 一九九三年、東京のギャラリー・トコロでの展覧会「ニューヨークのモンドリアン」では、ニューヨークのアトリエ内装を再現する形で作品展示が試みられている。[6] 主要なモノグラフでも、パリやニューヨークにおけるモンドリアンの制作活動を考察するうえで、アトリエとの関わりは多く指摘されてきた。[7]

このように、特にパリ時代以降のモンドリアン研究において、特殊な内装を施したアトリエの重要性が認識されつつあるものの、造形的な側面に注目した色面配置の再構成が主となり、アトリエの位置付けや機能的側面については、画家の自己像の表象という文脈において語られるにとどまっている。[8] 本稿では、モンドリアンのアトリエを、彼の私的な生活や研究が営まれ、かつ社会との接点を生む公的な場としても機能した、綜合的な空間と捉え考察を進めたい。そのうえで、内装の変遷、モンドリアンの交友関係や社会的意識、作品制作や論考との連関を踏まえ、モンドリアンのアトリエという場を再検討する。

図1. 1926年4月頃、ポール・デルボ撮影、ハーグ、オランダ国立美術資料室（Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie、以下RKDと表記）

図2. ニューヨーク、東59丁目15番地、モンドリアンのアトリエ（1944年、ハリー・ホルツマン撮影）

一　アトリエのイメージ

一-一　写真に見るアトリエの変遷

一九一九年夏、パリに戻ったモンドリアンは、デパール街26番地のアトリエへと向かった。しかし、かつてのアトリエは既に人の手に渡っており、クルミエ街に向かうこととなる。[9] 一九二一年十二月、再びデパール街のアパートへ戻ったモンドリアンは、一九三六年までの約十五年間、このアトリエに暮らした。

モンドリアンがアトリエの内装に手を加え始めた正確な時期は不明である。一九二〇年七月九日付、『ヘット・ファーデルラント』紙夕刊に掲載された会見記「I ピート・モンドリアン訪問記」は新造形主義絵画の紹介に終始しており、アトリエへの言及は見られない。[10] 当時のアトリエ内装について、一九一九年十二月四日、モンドリアンからテオ・ファン・ドゥースブルフ（Theo van Doesburg, 1883-1931）に宛てた書簡には次のようにある。

> 壁に直接はできないので、色を塗ったボール紙を使わなければならない。しかしいずれにせよ、私は今、このように新造形主義を内装の中に実現させることは可能であると確信している。もちろん、家具も同様に色を塗らなければならない。努力する価値はある。私の作品に良い影響を与えるからだ。[11]

「新造形主義を内装の中に実現させる」試みは、デパール街のアトリエに移って以降、本格化した。一九二二年三月二三日付『ニューウェ・ロッテルダムセ・クラント』紙掲載の会見記「ピート・モンドリアンを訪ねて」には、アトリエ壁面に彩色したカルトンを配置していることが記されている。[12] 記者はその様子を、モンドリアンの芸術に適応するスタイルではあるが、素材の安価さから、あくまで一時的なものと見做している。[13]

以降のアトリエ内装の変遷について、一九二〇年代から三〇年代に、モンドリアンのアトリエで撮影された写真を、年代順に確認していきたい。一九二四年『デ・ステイル』誌に掲載された写真（図3）からは、背後の壁に色面が配されている様子がうかがえるが、アトリエ全体の様子は分からない。[14] 同様に、一九二四年頃の写真（図4）は不鮮明で、ア

図3.　1923年5月頃、撮影者不明、『デ・ステイル』1924年6, no.6/7に掲載

図4.　1924年、撮影者不明、Archief César Domela, inv. Nr. 299, Foto van Piet Mondrian, RKD

図8. 1926年、アンドレ・ケルテス撮影、左から時計回りにミシェル・スーフォール、ユオザス・ティスリアヴァ、ルイス・サールボーン、モンドリアン、パリ、建築・文化財メディアテーク内、アンドレ・ケルテス財団（Fondation André Kertész、以下FAKと表記）

図5. 1926年4月頃、ポール・デルボ撮影、RKD

図9. 1926年、アンドレ・ケルテス撮影、左からモンドリアン、エンリコ・プランポリーニ、ミシェル・スーフォール、FAK

図6. 1926年4月頃、ポール・デルボ撮影、RKD

図10. 1926年、アンドレ・ケルテス撮影、左からゲルトルート・シュテムラー、ヴィリ・バウマイスター、ヘルブルガー、モンドリアン、ミシェル・スーフォール、マルグレット・バウマイスター、FAK

図7. 1926年、アンドレ・ケルテス撮影、RKD

トリエのどの部分を写したのかを特定することも難しい。

アトリエ空間のほぼ全体が確認できる最も早い時期の写真は、フランス人写真家ポール・デルボが一九二六年に撮影したものである（図1、5、6）。アトリエへの入り口側を写した写真（図5）は、一九二六年九月十二日付の『デ・テレフラーフ』紙に、会見記とともに掲載され、窓側の空間を写した写真（図1）はスイスの建築雑誌『ダス・ヴェルク』一九二六年七月号に掲載された[15]。デパール通りにつながる窓側の空間には、色の塗られたカルトンや棚、箱、ラグが整然と配置されている。

同年、パリ在住のハンガリー人写真家アンドレ・ケルテス（André Kertész, 1894-1985）がモンドリアンのアトリエを訪ね、数枚の写真を撮影した。その中の一枚（図7）は、デルボと同様、窓側の空間を写している。デルボの撮影より数カ月後、机や椅子の配置だけでなく、壁面の彩色パネル配置にも変化が見られる。この写真は、雑誌『i10』の一九二七年一月号に、モンドリアンが社会や環境の概念をまとめた論考「家－街路－都市」の挿図として使用された。ケルテスは他にも、モンドリアンがミシェル・スーフォール（Michel Seuphor, 1901-1999）やエンリコ・プランポリーニ（Enrico Prampolini, 1894-1956）とともに机を囲む姿（図8）、友人らとアトリエに集う姿を写真に残している（図9、10）。

一九二七年撮影の写真（図11）には、モンドリアンとハンナ・ヘッヒ（Hannah Höch, 1889-1978）の姿がある。全体に不鮮明ではあるが、壁に施された色面や分割の線は確認できる。

図11. 1927年、撮影者不明、モンドリアンとハンナ・ヘッヒ、ベルリーニッシェ・ギャラリー

一九二八年頃に撮影された写真（図13）を見ると、背面の壁は一九二六年（図1）に比べ、より小さな色面を多数用いて分割されている。凹凸の様子から、一九二六年に壁を大きく区切っていた色面の上に小さな色面を取り付け、新たな分割を試みていることが分かる。一九二九年に撮影された写真（図13、14）についても同様である。

図12. 1928年頃、撮影者不明、『ダス・クンストブラット』1930年14-3号に掲載

図13. 1929年11月、シャルル・カルステン撮影、RKD

図14. 1929年、シャルル・カルステン撮影、RKD

図15. 1929年8月、アンリ・グラーナー撮影、（裏焼き写真のため反転）、前列右からマルティーニ夫人、ルーシー・グラーナー、モンドリアン、ヴェラ・イデルソン、アレクサンダー・エクスター、インゲボルグ・ビャルナソン、後列右からミシェル・スーフォール、ランセロット・ネイ、アルトゥロ・マルティーニ、フリッツ・グラーナー、ヘンリク・スタジェフスキ、パリ、ポンピドゥーセンター内、ビブリオテック・カンディンスキー（Bibliothèque Kandinsky, 以下BKと表記）

図16. 1930年、撮影者不明、ロンダ・ローランド・シアラーコレクション、ニューヨーク、美術科学研究所（Art Science Research Laboratory）

一九二九年八月、アトリエに集った芸術家らを写した写真（図15）でも、壁の様子を一部確認することができる。一九二六年（図6）には扉の上部の壁にあった作品がなくなり、代わりに矩形の色面が取り付けられていることが分かる。ソファの後ろにある壁、あるいは扉付近の壁についても、色面の大きさや配置が変えられている。

一九三〇年に撮影された写真（図16）を、一九二六年（図6）と比較すると、奥の壁面の様子にやはり変化が見られる。新たに色面を施したところ、もともとあった色面の配置だけを少しずらした箇所もあれば、小さな鏡の位置がやや右に移動しているなど、アトリエの設備全体の配置に気が配られている。

一九三〇年頃に撮影された写真（図17、18）では、色面の大き

さや分割の印象は一九二九年（図13）と大きく変わらないが、やはり色面の配置に違いが見られる。また、一九三〇年夏に撮影された写真の中に、ファントンヘルロー（Georges Vantongerloo, 1886-1965）夫妻など、アトリエに集う友人らを写したものがある（図19、20）。同じ入口側を写した一九二九年（図15）と比較すると、小さな変化ではあるが、扉の上部に横長の色面が新たに取り付けられていることが分かる。

図17. 1930年頃、撮影者不明、『セルクル・エ・カレ』1930年7月号に掲載

図18. 1930年頃、ミシェル・スーフォール撮影、RKD

図19. 1930年夏、フロレンス・アンリ撮影、左から不詳、ジョルジュ・ファントンヘルロー、不詳（二人）、ミシェル・スーフォール、モンドリアン、BK

図20. 1930年夏、ミシェル・スーフォール撮影、左からフロレンス・アンリ、ジョルジュ・ファントンヘルロー、ティネ・ファントンヘルロー、不詳（二人）、モンドリアン、BK

図21. 1931年、アルベルト・ファン・デン・ブリール撮影、RKD

一九三一年に入口扉付近の空間を写した写真（図21）からは、色面による壁の分割がより細分化され、小さな色面が各所に現れていることが分かる。一九三一年八月に撮られた二枚の写真（図22、23）から、奥の壁に関しては、入口側ほど小さな色面は使われていないことが分かる。

一九三三年十月頃に撮影された写真（図24）では、奥の壁面の色面が少なく、無彩色のパネルによる区切り、あるいは線的な分割が目立っている。一九三四年、ユージーン・ラックス（Eugene Lux, 1900-1985）により撮影されたアトリエ写真（図25、26）では、前年（図24）に見られた二枚の色面を残しつつ、その位置は微細な変化を見せる。一九三四年七月、アルベール・ガラタン（Albert Eugene Gallatin, 1881-1952）が撮影した写真（図27、28）では、モンドリアン自身と絵画に焦点が当てられ、背後の壁の様子は部分的に写るのみであるが、上記の二枚の色面の一部と思われる箇所、パネルの区切りは確認できる。[16]

パリのラスパイユ大通り（図29）、ロンドンのパークヒル・ロー

図22. 1931年8月、シャルル・カルステン撮影、Karsten Archives, ロッテルダム、オランダ建築博物館（Nederlands Architectuurinstituut）

図23. 1931年8月、シャルル・カルステン撮影、Karsten Archives, ロッテルダム、オランダ建築博物館（Nederlands Architectuurinstituut）

図24. 1933年10月頃、シャルル・カルステン撮影

図25. 1934年、ユージーン・ラックス撮影、Archive Joop M. Joosten, RKD

図26. 1934年、ユージーン・ラックス撮影、RKD

ド60番地にアトリエを設けた際にも、モンドリアンは室内を白く塗り、パネルを各所に配置した。一九四〇年にニューヨークへ移ってからも同様である。ロンドン以降のアトリエに関して、写真資料から変化を追うことは難しいが、友人らの証言から、パネルの配置換えなどは継続していたことがうかがえる。

先行研究においては、アトリエ内装の変遷は、絵画における表現様式の推移、すなわちモンドリアンが生涯において継続した破壊と再生のプロセスに共通すると見做されている。[17] 確かに、一九二〇年代から三〇年代にかけて、モンドリアンは主として取り外し可能なサイズの色面を頻繁に移動させており、同時期の絵画における試行錯誤を思い起こさせるだろう。しかし、色面の配置に対する拘りは見て取れるものの、使用する要素として、大きな変化は見られない。一方で、同時期の絵画制作においては、構成要素を含め顕著な変化が現れた。色面を排した線のみの構成、あるいは二重線の取り入れ、色線の使用といった、パリ時代の絵画における新たな試みは、後のニューヨークでの展開を予感させるものでもある。写真から確認できるアトリエ内装の変化と、絵画の造形的変遷とは、必ずしも足並みを揃えたわけではなかったと言える。

図27. 1934年、アルベール=ウジェーヌ・ガラタン撮影、Fonds photographique A. E. Gallatin, BK

図28. 1934年、アルベール=ウジェーヌ・ガラタン撮影、Fonds photographique A. E. Gallatin, BK

図29. 1936年8月、撮影者不明、左からモンドリアン、カール・モンドリアーン夫妻、RKD

一-二　訪問者の証言から

写真のイメージに加え、モンドリアンのアトリエの様子は、多くの訪問者が残したテクストによってもうかがい知ることができる。

先に挙げた一九二六年九月十二日日曜日付『デ・テレフラーフ』紙掲載の会見記は、当時のアトリエに関する記述が多くを占める。[18] また、モンドリアンのモノグラフを最初に著したミシ

エル・スーフォールは、デパール街のアトリエの雰囲気を詳細に伝えている。[19]その他、当時モンドリアンと交流のあった人々が後にモンドリアンとの交友を語る際、特徴的なアトリエに言及する事例は少なくない。ベルリンを拠点に活動したダダイスト、ハンナ・ヘッヒは、一九七六年のインタヴューに際し、デパール街のアトリエ内装をモンドリアンの祖国オランダと関連付け思い返している。[20]モンドリアンと交流のあったアレクサンダー・カルダーも、自伝にモンドリアンのアトリエの様子を記している。[21]ロシア生まれの彫刻家ナウム・ガボは、実兄アントワーヌともに訪れたモンドリアンのアトリエが「空間におけるモンドリアンの作品」であったと後に語った。[22]

一九四六年、アムステルダム市立美術館におけるモンドリアン回顧展のカタログには、ミシェル・スーフォール、J. J. P. アウト（Jacobus Johannes Pieter Oud, 1890-1963）、コルネリス・ファン・エーステレン（Cornelis van Eesteren, 1987-1988）など、デ・ステイル時代からモンドリアンと交友の深かった人物が寄稿している。彼らはパリのアトリエを実際に訪れており、そこでの印象やモンドリアンの建築との関わり方について、各々の考えを記した。アウトは、モンドリアンの空間に対する関心を次のように思い返している。

モンドリアン自身は、自らの理論が他の領域に拡大されることに強い関心を持っていた。「空間性」というのは、彼が作品において追求したものの重大な一部を占めていた。それが空間芸術、すなわち建築への関心をとりわけ増大させることにつながっていったのは、驚くにはあたらない。[23]

また、ファン・エーステレンは、モンドリアンの示した芸術と生活についての考えに意義を見出していた。モンドリアンの生活に関する見解を普遍的なものと位置づけ、絵画と空間の関係性に言及している。[24]

このように、モンドリアンのアトリエは、そこを訪れた人々に強い印象を残した。また、このような証言を通して、特殊な外観のアトリエ、その静寂の中で純粋なる新造形主義を追求するモンドリアンという芸術家像が形成されていった。コッペスの指摘する通り、それはある程度において、モンドリアン自身が意図的に作り出そうとしたセルフイメージでもあった。[25]モンドリアンの死後、彩色された壁面のパネルが「作品」の文脈に乗せられたように、アトリエのイメージは、新造形主義理論に基づき、発展的志向をもって絵画を制作し続けた「モンドリアン」に伴うものとなっていく。あるいはその過程で、アトリエの場としての意義が看過されてきたのではないだろうか。

二　モンドリアンの芸術論

モンドリアンは一九二〇年代から三〇年代にかけて、建築や内装デザインをテーマに複数の論考を書きあげた。本章では、モンドリ

アンが建築や環境に求めたヴィジョン、芸術と生活との関係において目指した理想像を、彼の論考から考察する。

二-一　絵画から「建築」へ

一九一九年六月から一九二〇年八月にかけて『デ・ステイル』に連載された鼎談形式の論考「自然的リアリティと抽象的リアリティ」では、風景画家から新しい建築環境の創作家へと至る発展が論理的に解説されている。[26] 最終の第七場面では、新造形主義の思想を表現した抽象・現実主義画家Zのアトリエを舞台に会話が展開される。

一九二二年三月、『デ・ステイル』に発表した「遠い未来における、また、今日の建築における新造形主義の実現」の中で、モンドリアンは建築に対する考えを表している。[27] 建築に時間と空間の連続体という概念を持ち込み、それを「今」の社会に実現させようとしていたファン・ドゥースブルフとは異なり、モンドリアンは、建築を時間や空間に制限されない平面の多数性と捉え、その実現を「未来」に託した。このような見解の相違からか、翌年一九二三年に、パリのローザンベール画廊、レフォル・モデルヌで開かれたデ・ステイル建築展にモンドリアンは出品していない。しかし、建築に対する関心が薄れたわけではなく、同年、『デ・ステイル』に掲載した「絵画は建築より価値が低くなければならないか」では、新しい美学を介した建築と絵画の協同を志向し、建築における新しい試みを、絵画が経験した新造形主義に基づく純化の過程にあると位置付けている。[28]

一九二四年、『マノメートル』に「身近な状況における芸術と美」が、一九二五年、『アルシテクチュール・ヴィヴァント』に「新造形主義の描く未来建築」が寄稿された。[29] この二つの論考においてモンドリアンは、純粋な美が自然発生的に生まれている現在、純粋造形の美、つまり線と色彩の平衡によってのみ表現される美しさは未だ達成されておらず、それは、建築が造形とは無関係の実用的な要求に縛られているためだと論じた。

デ・ステイルが発足した当初、モンドリアンはファン・ドゥースブルフに対し、建築家との協同に否定的な見解を示していた。[30] しかし、その後の論考の推移からは、オランダからパリへと活動の場を移し、新たに自らの立ち位置を模索する中で、自身と「建築」との関係を積極的に示す姿勢が見られる。さらに、モンドリアンの建築への関心を顕著に示すのは、一九二〇年代前半に建築家アウトに宛てた書簡である。[31] そこには主に、アウトの建築論に対するモンドリアンの見解、そして論考「家-街路-都市」の執筆過程が綴られている。[32] ファン・ドゥースブルフを中心としたデ・ステイルの動き、あるいはバウハウスに代表される同時代の建築に対する関心の高まりを受け、モンドリアンは新造形主義における建築の位置づけを表明する必要性に駆られたのかもしれない。

社会や環境における新造形主義の概念をまとめた論考として知

られる「家－街路－都市」は、雑誌『i10』の一九二七年一月号に、続いて『ヴロワール』一九二七年二五号に掲載された。[33] 論考後半では、従来の「建築」の枠組みにとどまらず、全体としての「都市」へと視点が広がっていく。モンドリアンが結論として導いた都市論は、個人的・個別的なもので満たされ外界とは隔てられた「家」と、それらをつなぐ「街路」は、その排他性を捨て去ることで統一体としての「都市」へと至るという、展望であった。[34] モンドリアンはここで、建物の構造としての建築ではなく、生活の概念を含んだ「家」、「街路」、その集合としての「都市」に対してこそ、新造形主義の拡大を意図している。

『ヴロワール』の編集者フェリックス・デル・マルル（Felix Del Marle, 1889-1952）は、モンドリアンの影響から自身の住居に新造形主義的内装を施し、『ヴロワール』二五号にその写真を掲載している。そもそも『ヴロワール』二五号は、「l'ambiance：環境」をテーマにした特別号として出版されたものであった。一九二六年五月九日、モンドリアンからデル・マルル宛ての書簡には、『ヴロワール』に掲載する論考に関して、「八月ごろにヴロワールに適した主題の論考を書きたい」との言及がある。[35]「環境」のテーマに適する題材として、論考「家－街路－都市」は書かれ、またその挿図として用いられたのは、ドレスデンのコレクター、イダ・ビーネルトに依頼された部屋の内装デザイン（図30）であった。

さらに、一九二七年八月二六日、デル・マルルに宛てた書簡の中で、モンドリアンは、アトリエでの試行錯誤から明らかになったことを論考にしたいという意志を伝えている。[36] その後、モンドリアンが書き上げたのは、『i10』一九二七年十一月号に掲載された論考、「ジャズと新造形主義」であった。そこでは、モンドリアンの音楽、絵画、社会、そして哲学への関心が凝集され、人間の進化が文化によって推し進められてきたこと、それを促した「バー」という場の意義が論じられている。同論考にはまた、国際都市についての記述も見られる。[37] モンドリアンがアトリエでの試みから得たものは、「都市」あるいは「社会」といった言葉に表れるように、人々を取り巻く全体的環境への関心であったと言えよう。

図30. 『芸術と生活』「新しい芸術―新しい生活」（1931年）手稿

二-二　芸術と生活

一九三一年、『芸術と生活』の一章として、「新しい芸術-新しい生活」が完成された。[38]「新しい芸術-新しい生活」の完成後、著書としての出版を目指しながらも機会に恵まれないまま、モンドリアンはイントロダクションの追加（一九三二年）や改訂など、随時手を加えている。一九三八年にパリを離れ、ロンドン、ニューヨークに移ってからも、出版を意図して自ら英訳するほどであったが、生前は未出版に終わった。

モンドリアンは「新しい芸術-新しい生活」の中で、純粋な造形とその関係によって成された芸術の進展を人間の生活の進歩に結びつけ、新しい生活の出現を予見している。形体の純化と純粋な関係の探求は、単に建築物ばかりでなく、日常生活のあらゆるもの、すなわち家具や交通機関、照明などにも表れており、その先には新しい人間の生活が存在する。そして新しい生活の進展にともない、全体としての人間社会に維持される新たな倫理が見いだされると述べるモンドリアンの関心は、「ジャズと新造形主義」に引き続き、文化が根ざす社会、そこで営まれる人間の生活そのものへと拡大していることが分かる。

「新しい芸術-新しい生活」はいわば、モンドリアンの「社会」に対する意識が結実したものであった。早くも一九二二年夏、ファン・ドゥースブルフ宛て書簡の中で、モンドリアンは、「新しい生活の基礎としての新造形主義」という論考執筆の構想を述べている。また、一九二七年八月二七日、アウトに宛てた書簡では、「長い論考あるいは連作で、人と社会について」書こうとしていることが分かる。[39]

タイプ打ち原稿の表紙（図31）では、表紙にあるタイトル「芸術と生活」に代わり、「L'art révélateur：啓示するものとしての芸術」という言葉が当てられている。モンドリアンが『芸術と生活』で言わんとしたことは、新しい芸術は人々の生活を覚醒させるもの、さらには、社会にとって不可欠なものであるということであった。文中には、次のようにある。

図31.《「ドレスデンのB…夫人のサロン」内装デザイン》、1926年、紙に鉛筆とグワッシュ、37.3×56.5cmおよび37.6×56cm、ドレスデン美術館

生活を外れたものとしてみなされていた過去の芸術は、もはや望ましいことではなく、新しい芸術は、その新しい表現によって、われわれにとっていまだなお必要なものである。というのも、それは物質的および精神的領域において実在する新しい美の、生活の中での実現へとわれわれを推し進める。

とりわけ、等価的な対立のリズムの明確な表現は、生命的なリズムの価値を深く感じさせ、そして、その明確な表現によって、生活の本当の内容を多少気づかせうるのである。[40]

「新しい芸術－新しい生活」において、モンドリアンは、絵画や彫刻、建築といった領域を限定せず、より俯瞰的な見地から新しい芸術を位置づけようとした。そして、はるか遠くの未来において、新しい芸術が生活を覚醒させたとき、絵画は必要ないと考えた。垂直・水平線と三原色に限定された形体は、均衡で普遍的な関係を実現するための手段にすぎず、「新造形主義」は、より開かれた新しい社会での生活というヴィジョンへと展開されていったのである。[41]

このような展開につながる兆しは、早くも一九二〇年代半ばの論考に見ることができる。モンドリアンは一九二六年に著した「新造形主義の一般原理」の中で、「新造形主義の心理学的および社会的結果」という項目を立て、新造形主義の一般原理は、造形のみならず人間、すなわち社会にも実現可能だと主張している。[42] さらに、一九二九年に発表された論考「純粋抽象芸術」には、均衡関係の実現は生活にとって最も重要なことで、このような方法によってのみ、社会的・経済的自由、平和、そして幸福が達成されるとある。[43]

以降、パリからロンドンを経て、ニューヨークに移ってからも、モンドリアンは芸術と生活との関係を思案し続けた。将来的な絵画の消失については、一九四二年に書かれた論考「純粋造形芸術」でも改めて触れられている。[44] また、ニューヨーク時代にモンドリアンと交流のあったアメリカの抽象画家シャーミオン・ヴォン・ウィーガンド（Charmion von Wiegand, 1900-1983）は、一九七一年のインタヴューに際し、次のように述べている。

モンドリアンにとって、生活と芸術はまさに一つのものだったのです。モンドリアンの理想は、彼が外的（客観的）および内的（主観的）抑圧から解放された人間の生活として定義した「本当の生活」でした。そして、彼にとっての芸術とは、この結末に至るための手段だったのです。[45]

「家－街路－都市」および「新しい芸術－新しい生活」が示すように、モンドリアンの芸術論には、統一体としての「都市」、さらには新しい人間の「生活」という概念が組み込まれていった。未来における、より開かれた新しい社会を志向したモンドリアンは、このようにして、新造形主義理論を新たな局面へと展開させていったのである。

三　国際都市としてのパリ

前章のとおり、新造形主義は、絵画における造形の適用という方法論にとどまらず、未来における人々の新たな生活というヴィジョンに向けて展開した。当時、国際都市パリにおいて次第に社会的な立場を意識するようになったモンドリアンは、論考の内容や発表の方法に関しても意識的な選択を行なうようになる。本章では、同時代資料および主にパリ時代の交友関係を通し、モンドリアンにとって「パリ」とはどのような場であったかを考察することで、当時の芸術活動を支えた背景を明らかにしたい。

三－一　国際的な場における芸術

一九二〇年代のパリは、外国人芸術家たちによって花開いた国際都市であった。多国籍の画家、英米系の作家、舞踏家や前衛芸術家たちは、モンパルナス地区に次々と開店したカフェに集い、交流を持った。芸術家らによる賑わいは、一九三〇年代にまで続く。三〇年代のパリに身を置き、若い詩人・批評家として活躍したフランス人、ルネ・ドゥ・ベルヴァルは、回想記を綴った著書の中で、モンパルナスに集う多くの画家たちを思い返している。[46]

一九三一年、パリの外国人人口は二九〇万人、全人口比七％という史上最高を記録している。[47] モンドリアンの過ごしたモンパルナス界隈は、モンマルトルとともに、外国人芸術家の集う国際的な場というイメージが共有されていた。一九一〇年代から没年にいたるまでフランスで活躍した作家兼ジャーナリストのアンドレ・ヴァルノは、一九二五年に記した『絵画の揺りかご』(*Les Berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*) の中で、モンマルトルとモンパルナスにおける同時代の芸術家の活動を詳細に描写している。当時、最も人気のある美術評論家の一人でもあったヴァルノは、モンパルナスの状況について次のように記した。

> モンパルナスは今や、ここに定着しない人は別として、あらゆる国籍の男女があふれている。しかし、これらの人々をパリへ駆り立てたものが、何より芸術への愛であることに変わりはない。[48]

> モンパルナスの人口は新旧の世界のあらゆる芸術家から成り立っている。アメリカ人、日本人、スカンジナヴィア人、あらゆるロシアの人種、中央ヨーロッパの人々、チェコスロヴァキア人等々・・・。[49]

ヴァルノは、一九三〇年の著書『パリ風俗史』(*Visages de Paris*) の中でも、当時のモンパルナスを、連日の狂騒に明け暮れる「世界の交差点」と表現している。[50]

一九一〇年にイル・ド・フランスに生まれ、ジャーナリスト・

美術評論家として活躍したジャン＝ポール・クレスペルは、一九二九年のモンパルナスに精通し、多くの芸術家とも懇意にしていた。クレスペルは、一九七六年の著書『モンパルナス讃歌 1905-1930：エコル・ド・パリの群像』(*La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905-1930*) において、「お祭り騒ぎ」とも称される戦後のモンパルナスの様子を記している。人々の往来が自由になり、各国から集まった外国人芸術家らがモンパルナスに溢れ、モンドリアンもそのうちの一人として認識されていたことが分かる。[51] 芸術家たちはヴァヴァン交差点のカフェ「ドーム」や「ロトンド」に集まり、議論を繰り広げていた。[52]

ミシェル・スーフォールの一九五七年の著作『抽象絵画事典』(*Dictionnaire de la peinture abstraite*) にも、一九二〇年から一九三〇年代の抽象芸術を特徴づける活動としてヨーロッパ各地で出版された雑誌に言及し、モンドリアンもしばしば訪れたカフェ「ドーム」を一つの拠点として挙げている。[53] スーフォールは、当時の芸術に関する状況を次のように指摘する。

> 一九二〇～三〇年代は、アヴァンギャルド芸術雑誌の増加した時代であった。雑誌はヨーロッパの全ての国にあり、抽象芸術はしばしば重要な位置を占めていた。芸術雑誌はお互いに行き来し合い、また、執筆者の行き来もあった。アヴァンギャルド芸術の一種の国際性が、実現されていた。[54]

ここで例示されたヨーロッパの美術雑誌には、モンドリアンが寄稿したもの、あるいは直接的な関わりはなくとも、友人との書簡の中で言及しているものが多い。[55] スーフォールと交友の深かったモンドリアンは、ヨーロッパの新しい芸術動向における雑誌という媒体の重要性を同様に認識し、戦略的な論考の発表を意図していた。その一例として、「新しい芸術－新しい生活」の執筆、および出版の意向が、一九三〇年から一九三三年にかけて、モンドリアンがスイス人建築家アルフレート・ロート (Alfred Roth, 1903-1998) に宛てた書簡の中に確認できる。一九三〇年三月二五日の書簡で、モンドリアンは初めて「新しい芸術－新しい生活」の執筆に言及した。また、スーフォール率いる雑誌『セルクル・エ・カレ』の特徴を説明し、「le public：公」と関わるには、多少幅広くある必要性があるとしている。[56]

また、一九三二年、一月一日のロート宛の書簡では、「新しい芸術－新しい生活」をスウェーデン語に翻訳するという話があり、それは喜ばしいことだが、まずはフランス語での出版を希望していることを伝えている。[57] さらに一九三二年二月二八日、ロートに宛てた書簡から、フランス語は国際的な言葉であると考えていたことが分かる。[58]

国際的な言語による公への発信という意識は、その他の論考に関しても見られる。一九二一年八月十七日、アウト宛ての書簡では、『デ・ステイル』に寄稿する論考執筆と同時に、それらの大部

分をフランス語に翻訳していることを綴っている。[59] さらに、一九二二年（火曜日）の書簡からは、より多くの読者に向け、フランス語雑誌掲載のための論考翻訳に意義を見出していることが分かる。[60] また、一九二四年八月九日付、レオンス・ローザンベール（Léonce Rosenberg, 1879-1947）に宛てた書簡で、モンドリアンは、輸送費は自ら負担するので、『新造形主義』を本屋ではなく展覧会や外国に置くよう希望している。[61]

一九三一年八月六日付、ロートに宛てた書簡で、モンドリアンは自らの芸術家としての経歴を綴った。オランダに生まれ、アムステルダムのアカデミーで学んだ後パリへと赴き、キュビスムの影響を受けたこと、そしてファン・ドゥースブルフの創設した雑誌『デ・ステイル』への寄稿、パリにおける『新造形主義』出版に続き、フランスの雑誌や国際的な雑誌への寄稿を手掛けてきたことなどを時系列に辿っている。モンドリアンはここで、芸術における真理に基づいた社会的な著作を手掛けているのだと、自らを位置付けた。[62]

同時期、モンドリアンは現代芸術のための美術館設立構想にも関与していた。一九三〇年七月、美術雑誌『カイエ・ダール』において、フランス人美術収集家、出版者のクリスチャン・ゼルヴォ（Christian Zervos, 1889-1970）は、現代芸術のための美術館設立を提案した。[63] それは、パリにおける全ての芸術動向と、あらゆる国籍の芸術家による作品を展示する場として構想されていた。不況により美術館設立は実現しなかったが、構想に関する議論は続けられた。

ゼルヴォと交友があり、『カイエ・ダール』にも一度ならず寄稿を行なっていたモンドリアンは、一九三一年八月六日にロートに宛てた書簡の中で、この美術館構想に対する賛同の意を示している。[64] また、一九三一年十一月十九日の書簡では、美術館組織の概要を示したと述べている。[65] これに関連し、一九三一年八月に書かれた未出版の手稿「現代美術の国際美術館」において、モンドリアンは、真に国際的な美術館であるためには、パリすなわち西洋文化の中心地において設立されてこそ有益であると考えた。そして、金銭的な問題を解決するための委員会、およびそれを管理する国際機関設立を提案し、さらにはパリにおける国際芸術委員会の必要性を提示した。[66] この美術館構想からも分かるように、モンドリアンにとって「パリ」は、単に国際色豊かな都市というだけでなく、様々な形で展開する新たな芸術の動向と、密接な関係を持つ場でもあった。さらに、一九二六年七月、『カイエ・ダール』に寄稿された「絵画における新しい造形表現」の冒頭で、モンドリアンは次のように記している。

> 新しい造形表現は北で生まれたが、その特質は完全に「北の」ものではなかった。ラテンの影響は顕著である。第一に、それらすべての設立者が純粋に北生まれというわけではなかった、それはすべての人種が集まる地点としてのパリの影響を示している。パリは、未来派やキュビスムが生まれた地であり、その古い伝統、建物にもかかわらず、その強烈な加速する生活と物

的環境のために抽象へと力強く向かう大都市であると同時に、パリは、抽象芸術すなわち新しい造形に影響を及ぼした[67]。

同論考の中では、パリの都市としての機能や特質が新しい芸術動向に影響を与えたことも指摘されている[68]。一九三〇年に書かれた「キュビスムと新造形主義」にも、様々な現代芸術がパリを中心に起こり、発展する様子が語られた。ここでモンドリアンは、自身の提唱する新造形主義もまた、巨大な国際文化の中心地であるパリにおいて発展したと位置づけている[69]。

以上のように、外国人芸術家が集うパリにおいて、モンドリアンは、自らが担う新しい芸術理論を「公」に伝えることに社会的な意義を感じていた。さらにモンドリアンは、フランス語を国際言語と見做し、論考のフランス語での執筆・出版が、より幅広い「公」に接する有効性を持つと考えていた。モンドリアンが「パリ」に見た国際性・普遍性は、様々な国籍の芸術家たちが行き交い、国際的な芸術雑誌、あるいはカフェでの議論といった多様なコミュニケーションを通して、新しい芸術の誕生や発展が促されるという状況、その有機的展開にあった。

三-二　論考に見る「パリ」のイメージ

一九二二年三月、デパール街のアトリエを訪れた記者に対し、モンドリアンは、「パリは良い場所で、アトリエはすばらしく、気に入っている」と語った[70]。また、モンドリアンに影響を受けた芸術家セザール・ドメラ（César Domela. 1900-1992）も同様、晩年のインタヴューにおいて、当時のパリは抽象的な芸術創造の場として、大変恵まれた場であったと述べている[71]。パリという都市、そこでの生活そのものが、モンドリアンにとって、様々な論考を書き上げる一つの原動力となっていた。

第一次世界大戦が終息し、一九二〇年の春に再びパリへと渡ったモンドリアンは、都市生活をテーマに二つの短編を記した。これらはキュビスム、未来派音楽やダダ文学などに影響を受けた形式で書かれている。そのうちの一つ、「大通り」の中で、モンドリアンは、多様な外国人の存在から国際的なイメージを引き出している[72]。他にも、「ジャズと新造形主義」（一九二七年）や先に挙げた建築に関する論考など、パリの都市環境に触発されたものは少なくない。

また、「家-街路-都市」に示された、ある種のユートピア思想に基づく「未来の都市」イメージは、パリの都市環境に触発されたものでもあった。「都市の町路の特質が、様々な広告の人工照明、色刷りポスター、美しく配置されたショー・ウィンドウ、実用的な建物等によって変えられている」のに対し、家には、特別の意図的な努力が必要とされる」、「実際、新造形主義は、ノートル・ダム大聖堂よりもメトロの中に、モン・ブランよりもエッフェル塔の中に結実しているのである」等、モンドリアンは、当時のパリの具体的様相の中に、新造形主義の実現を見出している。

「新しい芸術－新しい生活」の中には、未来の「国際的」環境についての具体像が表されている。[73]未来の秩序ある環境において、国々の国境は明確に保たれ、固有の価値観が保障される。それぞれに独自性を有する人々が国境を越え自由に行き来する中、有機的な交流が生まれるというイメージはまさに、国際的な芸術都市パリの様相と一致するものではないだろうか。パリとの連関を示すように、未来の環境で営まれる新しい生活のイメージを与えるのは、パリの広場であるとモンドリアンは指摘している。[74]

以上のようにモンドリアンは、様々な外国人芸術家と交流をもつ中で、新しい芸術の誕生や発展というダイナミズムを有するパリの有り様を、芸術の国際化が実現された都市として認識していた。そして、その国際性・普遍性に、理想的な未来の社会を見ていたのである。モンドリアンの考える理想の「未来都市」は、実社会とまったくかけ離れたものではなく、「様々な現代芸術が行き交う国際的な大都市」という、当時のパリの一側面を抽出・純化しながら導き出されたものであった。「家－街路－都市」、あるいは「新しい芸術－新しい生活」においてイメージされていた理想的環境、ユートピア的未来都市は、モンドリアンが一九二〇～三〇年代のパリに身を置くという、身体性・社会性をもって構築されたものなのである。

四　エチュードとしてのアトリエ

一九四二年、一九四三年の二度にわたり、モンドリアンは、ジェームズ・ジョンソン・スウィーニーによるインタヴューを受けた。その中で、ヨーロッパやニューヨークでのアトリエにおける取り組みに関して次のように述べている。

> 絵画を私たちの周囲に持ち込み、リアルな存在を与えることは、抽象絵画に到達して以来の私の理想です。・・・また、絵画はその可能性が、画家の能力が構築的なものと結合されるような方法によって建築の中で実現される時、よりいっそうリアルに、主観的でなくより客観的になり得ると思います。しかし建造物は非常に高価になり、達成のためには非常に長い時間を要するでしょう。私はその問題を研究し、ここニューヨークで行なってきたのと同様に、ヨーロッパでのいくつかのアトリエにおいて、取り外し可能な彩色・無彩色の平面を用いて、この取り組みを実行してきました。[75]

モンドリアンは「建築」において、新造形主義の実現が達成されることを期待していた。しかし、従来の構造物が持つ耐久性に阻まれ、現実社会における建築の刷新が物理的・経済的に困難であるとし、一九二七年の論考「家－街路－都市」の中にもその苦難を表している。[76]一九二一年九月十八日、アウト宛て書簡でも、建築全体が新造形主義にかなうまでには、非常に長い時間がかかると述べている。[77]

モンドリアンはその後も、古い建築を念頭に置いた現実的なデザインを、自らの目指す「建築」における新造形主義の実現とは見做さなかった。一九三三年六月二六日、ロート宛て書簡には、次のようにある。

> 写真において、自分のアトリエは「étude」にすぎず、そのため、最近の写真は手元にないのだ。[78]

そして、ロートに唯一見せることができるのは、十年前に手がけたドレスデンの女性のために手がけた内装（図30）であると述べた。しかし後日、一九三三年六月二八日、ロート宛て書簡の中でモンドリアンは、古い建築のために行なった構成であるため、一九二六年に手がけた内装デザインの写真には、やはり《普遍的な建築》と記すことはできないとしている。[79] モンドリアンはここで、自らのアトリエにおける試みを、完成作としての《普遍的な建築》には及ばない、「étude：習作」として位置づけた。では、そのような不完全な状況を理解しながらも、モンドリアンがアトリエでの試行錯誤を続けたことに、どのような意義が見出せるだろうか。

シャーミオン・ヴォン・ウィーガンドは一九七一年のインタヴューに際し、ニューヨークにおけるモンドリアンとの交友についても語っている。彼女は、モンドリアンが絵画の様式を何度も変化させ、アトリエを訪ねた友人らの反応を見るのを好んでいたと思い返している。[80] ロンドン時代にも同様に、アトリエにおいて、しばしば新しい絵画を前に議論が繰り広げられたことが、交友のあったイギリス人彫刻家バーバラ・ヘップワース（Barbara Hepworth, 1903-1975）の証言から分かる。[81] 一方、一九三二年十月三一日付、モンドリアンがアルフレート・ロートに宛てた書簡には、「時間があれば常にアトリエを入れ替えている」と記されている。[82] 一章で確認した写真資料からも、モンドリアンがアトリエの内装にたびたび手を加えていたことはよく分かる。その背景に、絵画の場合と同様、訪問者との対話や議論があったことは、想像に難くない。

これより以前、パリ時代における絵画の造形変遷の背景にも、芸術家との交流を見ることができる。例えば一九一九年制作の《格子のコンポジション4：ひし形のコンポジション》に関し、避けるべき「herhaling：繰り返し」が見られるとの指摘を受けたことが、モンドリアンからファン・ドゥースブルフに宛てた葉書から分かる。[83] これ以降、「繰り返し」を想起させる構図は排除され、左右非対称の構成や彩色によって、動的なリズムが表現されるようになる。

一九三〇年代はじめ、モンドリアンは新たな試みとして絵画に二重線を導入し始めた。モンドリアンはこのことについても、当時親しくしていた友人らに、折々状況を伝えている。一九三二年十月三一日、アルフレート・ロートに宛てた書簡の冒頭では、二重線を用いた、絵画における新しい探究で忙しく、黒色を排除していると知らせている。[84] 一九三二年十二月二二日付でアウトに宛てた書簡でも、

同様のことを話題に挙げている。[85] このことに対し、その後のロートとの詳しいやり取りは不明だが、以降も線を二重三重と重ね、新たな構成を生み出していった経緯を見れば、肯定的な反応を得られたのではないかと考えられる。

このように、モンドリアンは絵画制作における造形的試行に関し、同時代芸術家らの意見を取り入れつつ展開させていった。国際都市パリに住まい、新しい芸術に従事する多くの外国人芸術家の一人として抽象芸術理論を提示するにあたり、多少は戦略的である必要があったのだろう。一九九〇年、『エクスプレス・パリ』がセザール・ドメラを取り上げた記事には、次のようにある。

「モンドリアンが私の家に来た時、彼はイーゼルに背を向けて座った。私の絵画について意見を述べないようにするためだ」九十歳を迎えたセザール・ドメラは語る。彼は微笑む、というのも、この直角の理論家に対する大いなる称賛は後に、彼を次の足跡へと至らせたからだ。それは一九二五年頃のことであった。めいめいの芸術家が、各自固有の道を見出さねばならなかった。[86]

多くの外国人芸術家が集うパリにおいて、彼らはそれぞれに固有の道を見出し、作品の主題や様式、理論、さらには作家自身の独自性をも確立していく必要に迫られた。彼ら、彼女らの正当な立場を表明するかのように、様々な芸術雑誌が国境を越えて行き交った。また、一九二〇年代、パリは国際ニュースの焦点でもあった。『ヘラルド』紙パリ版には、美術に関心のあった若きアイルランド人記者アーサー・パワーによるコラム「アトリエの周辺」が掲載されるなど、モンパルナスの芸術家を対象とした記事も少なくなかった。[87]

そのような状況下、主な活動をパリに移したモンドリアンは、自身もまたパリの外国人芸術家として見られる立場にあることを自覚していただろう。一九二五年十月頃、アウトに宛てた書簡からも、モンドリアンのアトリエが、そこを訪れる外国人の眼差しを意識した空間であったことがうかがえる。[88]

パリという国際的な状況のもとで、モンドリアンは自己の振る舞いを規定していった。ネリー・ファン・ドゥースブルフは、一九七一年のモンドリアン回顧展に際し、パリへと移ったモンドリアンが、典型的オランダ人の生活スタイルを残しながらもフランス人として振る舞う様子、フランス風の調理を好み、名前から「a」を一つ取り去ったことなどを回想している。[89] ここで彼女が指摘するのは、モンドリアンがフランスに対して特別な感情を抱いていたということではなく、社会的環境に対する彼の在り方であった。それは、次のようなものである。

私は、モンドリアンがアメリカに渡った時にも、同様のことが起こったのではないかと思います。より深くにある心理的な動

機づけが何であれ、このような傾向は、自らの住まう社会的環境の一部でありたいというモンドリアンの強い願いを反映していました。モンドリアンは、自身が当時の世界、すなわち、一九二〇年代のパリの一部であると考えていたのです。[90]

一九二〇年代から三〇年代にかけて、モンドリアンは、国際都市パリを各国の芸術家が集まる文化的中心地と見なし、一人の外国人芸術家である自身を、そのような社会環境の一部として位置づけていたのである。モンドリアンは、芸術家としての「社会」との関わり方を意識しつつ、建築・環境・生活といった幅広いコンテクストをふまえた論考を発表するようになった。そんな中、モンドリアンは、新たな理論の実践、そして再構築にあたり、身近な生活環境であったアトリエを使用した。

それでも、《普遍的な建築》には及ばなかった「étude：習作」としてのアトリエは、雑誌等への数回の写真掲載を除き、友人、コレクター、美術館関係者といった、モンドリアンの知人に向けられるにとどまった。一方で、絵画制作の経緯およびアトリエ内装の変遷には、他者の存在を意識したうえで自らの立ち位置を探り続けるモンドリアンの姿勢を見ることができる。「社会」に対する自らの芸術的立場を模索しつつ、試行錯誤が日夜繰り返されるパリ、デパール街のアトリエはまた、新造形主義の「étude：研究」の場としても機能していたのである。

おわりに

モンドリアンのアトリエは、その特殊な造形が目を引くあまり、その場において実現されていた国際的・普遍的状況、「パリ」という具体的な都市環境との影響関係が看過されてきた。デパール街のアトリエは、様々な背景を持つ外国人芸術家が「新たな芸術」という国際言語を共有し、モンドリアンが新造形主義理論を「公」に示す場であった。

パリ時代、「建築」への関心の高まりとともに、モンドリアンは、新しい生活の基盤となるより開かれた未来の社会に向けて新造形主義を展開させていった。新たな環境に触発され、新造形主義は、従来の造形的な理論体系から、より広範で社会的な理念へと拡張・深化していく。その動きを支えた環境、人々との交友を通して新たな芸術が生み出される場としてのアトリエは、国際的・普遍的な「社会」、すなわちモンドリアンが見た国際都市「パリ」の縮図とも言えるだろう。社会に対し開かれた場としてのアトリエは、モンドリアンの身体性・社会性を担保し、様々な交友関係を含めた「環境」から動的要素を取り入れる余地を残した場として、捉えなおすことができるのではないだろうか。モンドリアンが志向した未来の生活、理想的環境は、アトリエの造形的側面よりもむしろ、このような動的状況の中に見出せるのである。

一九三九年、ロンドン大空襲のさなかに書かれ始めた論考「芸術

と生活における抑圧からの解放」で、モンドリアンは、政治的・経済的抑圧の中にありながら、芸術が獲得しうる自由について論じている。「戦争の悲劇的事態」を目の当たりにしながらも、モンドリアンは、抑圧的要素の克服による、造形文化の進歩的解放を主張した。「芸術の真の内容」を説明するにあたって、モンドリアンは次のように述べる。

> 最も抽象的な芸術でさえ内的要因のみから生まれるわけではない。あらゆる芸術と同様、その起源は個人と環境の相互作用にあり、それは感情を抜きにしては考えられないことである。[91]

ここでの「感情」とは、国際的な環境において、人々の間に生まれるコミュニケーションであったと考えられる。一九四〇年頃に書かれた散文調のメモの中には、次のようにある。

> 場所や人種の違いは、異なる表現を生むかもしれない、しかし、芸術の内容は常に同一のものである。様々な人種が入り混じり、コミュニケーションと技術の進歩的発達は、人間の文化を実りあるものとしてきた。その国際性とともに人間文化の頂点に位置づけられる大都市は、この真実を証明している。[92]

現在確認できるアトリエでの写真には、友人らが集い議論、談笑する姿も見られる（図8、9、10、15、19、20）。あるいはこれらの写真にこそ、モンドリアンが目指した未来の普遍的環境のイメージを見ることができるのではないだろうか。

註

（1）POSTMA, Frans, *26, Rue du Départ : Mondrian's Studio in Paris, 1921-1936*, Berlin: Ernst & Sohn, 1995, pp.32-33., TROY, Nancy Joslin, "Piet Mondrian's Atelier". *Arts Magazine* 53-4, 1978, pp.82-87.

（2）*Mondrian Montparnasse : Mondriaanhuis Museum voor Constructieve en Concrete Kunst*, Amersfoort, 2005., *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2010.

（3）Fotokopieën van kleuen foto's New Yorkse atelier Piet Mondriaan uit het archief Nico Crama.

（4）Troy, *op.cit.*, pp.86-87.

（5）*Piet Mondrian : The Wall Works*, 1943-1944, New York, Carpenter & Hochman, 1984.

（6）*Mondrian in New York*, Galerie Tokoro, 1993.

（7）BLOTKAMP, Carel, *Mondrian: The Art of Destruction*, New York: Harry.N.Abrams, 1995, LEMOINE, Serge, *Mondrian et De Stijl*, Paris : Hazan, 2010, SEUPHOR, Michel, *Piet Mondrian : sa vie, son oeuvre*, Paris: Flammarion, 1956.

（8）HENKELS, Herbert, "Mondriaan in seinem Atelier/ Mondriaan in zijn atelier/ Mondrian in his Studio" in Exh.cat., *Mondrian: Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder: tekeningen, aquarellen, New Yorkse schilderijen/ drawings, watercolours, New York paintings*, Stuttgart/ The Hage / New York, 1980, pp.219-285., COPPES, Wiets, "Photographie reproduction et portraits: l'image que Mondrian veut donner de lui-même", in Exh.cat., *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2010.

(9) JOOSTEN, Joop M., *Piet Mondrian catalogue raisonné II・III*, Blaricum, Paris, 1998, pp.116-122.

(10) 「ピート・モンドリアンを訪ねて　三つの会見記／Ⅰピート・モンドリアン訪問記」『モンドリアン展』（東京・宮城・滋賀・福岡）、東京新聞編、一九八七年、一二二－一二三頁。

(11) モンドリアンからフアン・ドゥースブルフ宛書簡、一九一九年一二月四日、ハーグ、オランダ国立美術資料室（Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 以下、RKDと表記。）

"Mijn niewe we stuk handelt o.a. over't decoratieve naar aanleiding van mijn atelier hier waar ik een beetje geexperimenteerd heb. Ik kon niet op de muur werken en heb me moeten bepalen tot't aanbrengen van eenige geschildeerd de cartons. Maar ik heb nu duidelijk gezien dat't best mogelijk is, de N.B. zoo in het vertrek. De meubels heb ik natuurlijk ook moeten verven. Ik heb van de moeite geen spijt want het werkt gunstig op mijn werk.", COPPES, Wietse, Inventaris van het archief van de werkgroep Mondriaan correspondentieproject, Den Haag, 2008, 25, van Piet Mondriaan aan Theo en Nelly van Doesburg, nr.041219.（以下、モンドリアンの書簡および論考を引用する際には、下線や訂正、太字箇所など、参照した一次資料に沿う形で表記する。）

(12) "Bij Piet Mondriaan", *Nieuw Rotterdamse Krant*, in Persdocmentatie Nederlandse kunstnaars (ouder materiaal) Mondriaan, RKD.（以下、翻訳にあたっては「ピート・モンドリアンを訪ねて　三つの会見記／Ⅱピート・モンドリアンを訪ねて」（五十殿利治訳）『モンドリアン展』（東京・宮城・滋賀・福岡）、東京新聞編、一九八七年、一二六－一二七頁を参考にした。）

(13) "Wel heeft hij het atelier getooid in een bij zijn kunst aansluitenden trant en wel met vierkanten gekleurd bordpapier, waartegen in schoone harmonie een zwarte kast hoekt. Dit alles is maar voorloopig, een definitieve inrichting, in deze lijn zou kostbaar wezen!", Bij Piet Mondriaan, *Nieuw Rotterdamse Krant*, in Persdocmentatie Nederlandse kunstnaars (ouder materiaal) Mondriaan, RKD.

(14) *De Stijl* 6, no.6/7, Leiden, 1924, p.86.（本論文において雑誌『デ・ステイル』は、一九六八年出版の復刻版*De Stijl*, Amsterdam, Den Haag, Complete Reprinted 1968を参照した。）

(15) "Bij Piet Mondriaan. : Het kristalklare atelier-Apologie van den Charleston.", *De Telegraaf* van zondag 12 september 1926-derde blad, in Persdocmentatie Nederlandse kunstnaars (ouder materiaal) Mondriaan, RKD.

(16) モンドリアンからガラティン宛書簡、一九二四年六月二六日、RKD.

"J'étais vraiment touché par l'envoi de vos superbes photos, magnifiques comme composition et exécution et je crois très bien comme représentation de la personalité.", Mondriaan correspondentieproject, 34, van Piet Mondriaan aan A.E. Gallatin, nr.260634.

(17) BOIS, Yve-Alain, "L'iconoclaste", *Piet Mondrian: 1872-1944*, The Hage/ Washington/ New York, 1994-1996, pp.313-377.

(18) "Bij Piet Mondriaan. : Het kristalklare atelier-Apologie van den Charleston, *De Telegraaf*, RKD.

(19) Seuphor, *op.cit.*, pp.156-160.

(20) "[...]Cela me rappelle, par ailleurs, les déjeuners chez Mondrian. Il couvrait une <Stijl-table>, aux formes géométriques, et qui faisait apparaître les <polders> hollandais avec un grand faste de couleurs.", *Hannah Höch : collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins/ Collagen Gemalde Aquarelle Gouachen Zeichnungen*, Paris/ Berlin, 1976, p.30.

(21) "Mondrian lived at 26 rue de Départ. (That building has been demolished since, to make more room for the Gare Montparnasse.)

It was a very exciting room. Light came in from the left and from the right, and on the solid wall between the windows there were experimental stunts with colored rectangles of cardboard tacked on. Even the victrola, which had been some muddy color, was painted red.", CALDER, Alexander, *An Autobiography with Pictures*, New York : Patheon Books, 1966, pp.112-113.

(22) "Our relationship was not really very different from when I knew in Paris, from 1926 or 1927 onwards, and used to visit him in his studio. My brother Antoine knew him well. We were both committed to an idea, and Mondrian used to defend his own philosophy – neo-plasticism – very strongly. His Paris studio was a Mondrian in space. White, with geometrical shapes of colour on the wall.", ("Mondrian in London", *Studio International*, vol.172, no.884, London, 1966, Dossiers documentaries, Mondrian Piet [DOSSIER], パリ、ビブリオテック・カンディンスキー：Bibliothèque Kandinsky, 以下、BKと表記。)

(23) "Mondriaan zelf interesseerde zich zeer voor de uitbreiding van zijn theorie ook op ander gebied. Het "ruimtelijke" was een gewichtig onderdeel van zijn bemoeiingen in zijn werk. Geen wonder, dat dit zijn belangstelling voor de kunst der ruimte bij uitnemendheid, de architectuur, deed toenemen.", *Piet Mondriaan herdenkingstentoonstelling*, Amsterdam, 1946, p.34.

(24) "Een schilderij van Mondriaan, evenals een modern gebouw in stad of land brengt een ruimte tot leven.

Het is geen toeval, dat Mondriaan zijn latere schilderijen niet binnen een lijst isoleert van hun omgeving. Integendeel, hij plaatst ze in de ruimte met de wens deze ruimte plaatselijk tot bepaaldheid te brengen.", *Ibid.*, p.38.

(25) Coppes, *op.cit.*

(26) MONDRIAN, Piet, "Natuurlijke en abstracte realiteit", *De Stijl*, 1919-1920.（十三回連載、以下では "Natuurlijke en abstracte"と表記する。）和訳にあたっては、HOLTZMAN, Harry and JAMES, Martin S., *The New Art - The NewLlife : The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, G.K.Hall&Co. を参考にした。

(27) Mondrian, "De realiseering van het Neo-Plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur", *De Stijl*, Mar.1922 (V-3), pp.41-47, May 1920 (V-5), pp.65-71.

(28) "De nieuwe esthetiek voor de bouwkunst is die van de nieuwe schilderkunst. En de zich zuiverende bouwkunst staat reeds gereed dezelfde consequenties te verwerkelijken welke de schilderkunst, na een zuiveringsproces van Futurisme en Cubisme in het Neo-Plasticisme realiseerde. Door de eenheid der nieuwe esthetiek kunnen bouw- en schilderkunst samen een kunst vormen en in elkander opgaan.", Mondrian, "Moet de schilderkunst minderwaardig zijn aan de bouwkunst?", *De Stijl* 6, no.5, Leiden, 1923, p.64.

(29) Mondrian, "Les Art et la beauté de notre ambiance tangible", *Manomètre*, no.6 (August 1924), Lyons, 1924, pp.107-108., Mondrian, "L'Architecture future néoplasticienne", *L'Architecture Vivante*, 3, no.9 (Autumn 1925), Paris, 1925, pp.11-13.

(30) Blotkamp, *op.cit.*, p.139.

(31) Postma, *op.cit.*, pp.65-73.

(32) モンドリアンからアウト宛書簡、一九二一年十二月六日、FC, Collectie van de kunstenaarsbrieven, Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944), 1972-A.394.

(33) Mondrian,"Neo-Plasticisme: De woning - de straat - de stad", *i 10: internationale revue*, nr.1, 1927, pp.12-18., Mondrian, "Le Home - la rue - la cité", *Vouloir*, n.25, 1927, pp.3-6.

(34) "Ik herhaal: de woning moet niet langer beeldend geslote, gescheiden zijn. De straat evenmin. Hoewel zij een verschillende

functie hebben, moeten zij toch een eenheid vormen. Om hiertoe te komen, zal men de woning niet langer moeten beschouwen als een "doos". De idee "tehuis" (Home, sweet home) moet verloren gaan. Eveneens de conventioneele idee "straat": men zal woning en straat moeten beschouwen als de stad, die een eenheid is, gevormd door vlakken die in een opheffende tegenstelling gecomposeerd zijn, waardoor alle afgescheidenheid en uitsluiting teniet gedaan wordt." (Mondrian,"Neo-Plasticisme: De woning - de straat - de stad", *i10*, p.18.).

"Je conclus: Le Home ne saurait plus être clos, fermé, séparé. La Rue non plus. Tout en étant d'une fonction différente, ces deux éléments doivent former une unité. Pour aboutir à celà, on ne saurait regarder plus longtemps le Home, comme une boîte ou un espace vide. L'idée de Home-Home Sweet Home, demeure douce demeure- doit se perdre ainsi du reste que l'idée <Rue>. […]Il faut considérer que le Home et la Rue comme Cité, qui est une **unité formée par des plans composés dans une opposition neutralisante qui annihile toute exclusivité.**" (Mondrian, "Le Home - la rue - la cité", *Vouloir*, p.6.)

(35) モンドリアンからデル・マル宛書簡、一九二六年五月九日、RKD.

"Je veux bien faire un petit article au sujet indiqué pour Vouloir, vers le mois d'août et je suis sensible à votre appreciation de mes idées.", Mondriaan correspondentieproject, 23, van Piet Mondriaan aan Felix Del Marle, nr.090526.

(36) モンドリアンからデル・マル宛書簡、一九二七年八月二六日、RKD.

"D. Brisy m'a raconté que vous avez changer votre intérieur; moi aussi, j'y travaille plus que deux mois. J'en ai appris beaucoup ou mieux beaucoup m'est éclairci si violemment que j'étais possé d'écrire un article; ce n'est pas encore fini mais le sera dans un mois.", Mondriaan correspondentieproject, 23, van Piet Mondriaan aan Felix Del Marle, nr.260827.

(37) "In de wereldstad is, onbewust, door de eischen ven den nieuwen tijd een vormopheffing bereikt welke de oorzaak is van het open rythme dat de wereldstad ademt. Het is er ontstaan door constructie op allerlei gebied, door verlichting en reclame. […] Reeds thans is deze in de wereldstad aanmerkelijk minder dan op het land, in het dorp of in de klein stad: louter door opheffing van vorm.", (Mondrian, "De Jazz en de Neo-Plastiek", *i10*, nr.12, 1927, p.425.)

(38) モンドリアンの論考にある"la vie"は、「生活」「人生」「生命」など、様々な意味を含んでいるが、本稿では訳語として「生活」を用いた。

(39) モンドリアンからアウト宛書簡、一九二七年八月二七日、RKD.

"Voor het groote of de reeks artikelen over mensen en maatschappij heb ik nog geen tijd gehad. Ik heb 2 à 3 maanden ook aan mijn atelier gewerkt. Ik hoop dat jelui eens komen", Mondriaan correspondentieproject, 63,van Piet Mondriaan aan J.J.P.Oud, nr.270827.

(40) "Bien que l'art du passé et considéré comme une beauté hors de la vie ne soit maintenant plus desirable, l'art nouveau, par son expression nouvelle, est encore un besoin pour nous, parce qu'il peut nous pousser vers la realization dans la vie d'une beauté nouvelle, qui est réelle sur les terrains matériels et moraux.

<Surtout> l'expression ~~exacte~~ du rythme des oppositions équivalentes peut nous faire ressentir profondément la valeur du rythme vital et, par la représentation ~~nouvelle~~ <exacte>, faire comprendre un peu le contenu veritable de la vie." (MONDRIAN, Piet, "L'Art nouveau - la vie nouvelle", Édité et annoté par Jean-Claude Lebensztejn, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*,

hiver 2010/printemps 2011, 114/115, Paris, 2011, p.45.)

(41) "Pour l'avenir, la néo-plastique indique sur chaque terrain, une organization des rapports equivalents et non pas une forme nouvelle.", *Ibid.*, p.60.

(42) "…this general principle of Neo-Plasticism is not only applicable to the plastic but is also realizable in man and therefore society." (MONDRIAN, Piet, "General Principles of Neo-Plasticism", Holtzman and James, *op.cit.*, p.214.)

(43) "The realization of equivalent relationships is of the highest importance for life. Only in this way can social and economic freedom, peace, and happiness be achieved." (Mondrian, "Pure Abstract Art", Holtzman and James, *op.cit.*, p.224.)

(44) "'Art' is only a 'substitute' as long as the beauty of life is deficient. It will disappear in proportion as life gains in equilibrium. Today art is still of the greatest importance because it demonstrates plastically in a direct way, liberated of individual conceptions, the laws of equilibrium.", (Mondrian, "Pure Plastic Art", Holtzman and James, *op.cit.*, p.344.)

(45) "For Mondrian, life and art were really one thing. His ideal was "true life" which he defined as human life freed from external (objective) and internal (subjective) oppression. And art for him was a means to approach this end.", ("Interview with Charmion von Wiegand, by Margit Rowell, June 20, 1971", *Piet Mondrian, 1872-1944 : Centennial Exhibition*, New York, 1971, p.86.)

(46) ルネ・ドゥ・ベルヴァル著；矢島翠編訳『パリ1930年代：一詩人の回想』岩波書店、一九八一年、二八頁。

(47) 今橋映子『パリ・貧困と街路の詩学：1930年代外国人芸術家たち』都市出版、一九九八年、三九頁。

(48) "Monparnasse est peuplé d'hommes et de femmes de toutes les nationalités sans compter ceux qui ne sont pas bien fixés sur ce point; mais il n'empêche que l'amour de l'art, plus que toute autre chose, a poussé tous ces gens à venir à Paris.", WARNOD, André, *Les Berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*, Paris : A. Michel, 1925, p.7.

(49) "La population de Montparnasse est compose d'artistes appurtenant à tous les pays du monde ancient et nouveau. Américains, Japonais, Scandinaves, toutes les espèces de Russes, et encore tous les gens du Mittel Europa, Tchèques, Tchécoslovaques, nationaux de pays dont les frontiers ont été traces par les diplomats autour d'un tapis vert.", *Ibid.*, pp.160-161.

(50) "La vogue de Montparnasse commença aussitôt après la guerre. Les petits bars populaires, les modestes cafés grandirent et devinrent plus brillants, plus luxueux. Ils ont petit à petit rongé toutes les boutiques, qui les entouraient. Le carrefour Vavin est devenu le centre d'une immense kermesse. Montparnasse, carrefour du Monde!", *Ibid.*, pp.357-358.

(51) "La paix revenue, une ère fabuleuse s'ouvrit à Montparnasse, celle qui allait en faire pour dix ans la principale attraction internationale. On assista à une réédition de la ruée vers l'or à laquelle participèrent des hordes d'artistes, d'écrivains et de ces êtres incertains que l'on rencontre dans tous les lieux où la vie a la fièvre. […] On avait vu revenir carrefour Vavin, au lendemain de l'armistice, les survivants du massacre, puis, dans les mois qui suivirent, ceux qui, pour des raisons diverses, étaient rentrés chez eux, ou étaient allés passer les années noires à l'étranger : Pascin, Mané-Katz, Pougny, Chirico, le douteux Ehrenbourg, chargé de la propagande des Soviets dans les milieux littéraires, Chagall, l'austère Mondrian, baptisé «Niet Mondrian» par Dali, qui reprit rue du Départ, indifférent aux putains guettant le client sous son porche, sa vie pasteurisée, aseptisée, déshydratée… Bientôt, ce fut

l'invasion. La liberté des communications enfin rétablie, autant que les bouleversements politiques et géographiques provoqués par la guerre, les révolutions et la guerre civile, firent déferler sur le boulevard du Montparnasse des foules multicolores de peau et de vêture venues de Lituanie, d'Ukraine, de Pologne, de Roumanie.", CRESPELLE, Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque*, 1905-1930, Paris : Hachette, 1976, p.122.

(52) *Ibid.*, p.95.

(53) "Le contre de toute cette activité était Paris et, dans Paris même, Montparnasse. Époque vivace où, à la terrasse du café du Dôme on pouvait, la même journée, rencontrer Marinetti de passage, Gabo arrivant de Berlin, Cendrars rentrant d'Amérique, Delaunay en vadrouille, Arp à la recherche de quelqu'un, Tzara et Ehrenbourg impassibles; on pouvait y affronter Hans Richter, se disputer avec Van Doesburg ou avec Kiesler, écouter les discoureurs internationaux s'enivrer d'eux-mêmes; on pouvait même s'y ennuyer.", SEUPHOR, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, 1957, pp.51-52.

(54) "Cette époque, de 1920 à 1930, était aussi celle où foisonnaient les revues d'avant-garde. Il y en avait dans tous les pays d'Europe et l'art abstrait y occupait souvent une place impoetante. Elles s'échangeaient entre ells et échangeaient aussi leurs collaborateurs. Une sorte d'internationale de l'art d'avant-garde se trouvait ainsi réalisée.", *Ibid.*, pp.50-51

(55) "Voici les noms de quelque-uns de ces revues, mémorables pour leur courage et leur indépendance : *De Stijl, Mecano* et *Tbe next call* en Hollande; *Het Overzicht* et *Ça ira!* à Anvers; Anthologie à Liège; *Sept arts* et *l'Art libre* à Bruxelles; *La vie des lettres et des arts, L'esprit nouveau, Les feuilles libres, Orbes, L'œuf dur, Cercle et Carré, 391, Le bulletin de l'Effort moderne* et *le Mouvement accéléré*, à Paris : *Manomètre* à Lyon; *Zenith* à Belgrade, *Contemporanul* et *Punkt* à Bucarest; *Zwrotnica* et *Bloc* à Varsovie; *Ma* à Vienne; *Merz* à Hanovre; *Pasmo, Disc* et *Stavba* en Tchécoslovaquie : *Der Sturm* et *G (Gestaltung)* à Berlin; A.B.C. à Zurich.", *Ibid.*, p.51

(56) モンドリアンからロート宛書簡、一九三〇年三月一五日、RKD.

"J'ai fait une nouvelle brochure pour mieux faire comprendre la Néoplastique. Une partie va paraître le 15 avril dans le deuxième numéro de《Cercle et Carré》. Je ne sais pas si Seuphor vous à écrit déjà au sujet de cette revue, qui est un peu《mélange》mais qui tâche d'être plus large que les revues en general. […] Enfin, il faut être un peu large pour pouvoir être en contact avec le public.", Mondriaan correspondentieproject, 70, van Piet Mondriaan aan Alfred Roth, nr.250330.

(57) モンドリアンからロート宛書簡、一九三三年一月一日。

"P.S. Vous pensez aussi à la possibilité que l'école à Genève éditera ma chose. Si je ne me trompe pas, mon livre c'est justement le content de leur effort. Quand Mr. Backlund était chez moi, et [que] je parlais de mon écriture, il proposa plus ou moins de l'idee de la traduire en Suédois. Cela me ferait grand plaisir. Mais d'abord je voudrais l'editer en français.", LEMOINE, Serge, *Piet Mondrian/ Alfred Roth ; Correspondance*, Paris : Gallimard, 1994, pp.67-68.

(58) モンドリアンからロート宛書簡、一九三三年二月二八日。

"Je ne sais pas évidemment, s'il aurait senti quelque chose pour été incliné d'éditer ma chose, mais il y a une possibilité, raison pour laquelle je n'ai pas envoyé ma lettre après que vous ma parle[z] de votre idée d'examiner la possibilité de l'editer à Genève. Cela serait pour moi une grande joie, parce que vous comprenez que moi je ne suis pas la personne adéquate à chercher un éditeur! Seulement je voudrais l'avoir édité en français – langue internationale.", Lemoine, *op.cit.*, p.69.

(59) モンドリアンからアウト宛書簡、一九二二年八月十七日、FC.
Collectie van de kunstenaarsbrieven, Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944), 1972-A.390.

(60) モンドリアンからアウト宛書簡、一九二二年（火曜日）、FC.
"Beste Bob, ik had je zeeds willen schrijven en danken voor je brief maar ik werk weer eerden tot laat op't atelier nu't niet meer zoo heet er is (anders moet ik nu in't kamertje terug trekken) en ook ben ik met de vertaling van het tweerde muziek-artikel uit de Stijl bezig dat komt dan ook in dat Franse blad. […] Evenmin als De Stijl kan't blad (La Vie des Lettres et des Arts) honorarium geen maar ik ben al blij dat ik nu een grooter kring van lezers heb.", Collectie van de kunstenaarsbrieven, Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944), 1972-A.402.

(61) モンドリアンからレオンス・ローゼンベール宛書簡、一九二四年八月九日。
"Quant à votre aimable offerte des exemplaires de ma brochure que vous me proposez de remettre je l'accepte volontiers. Je ne crois pas de les mettre chez des libraires mais à des expositions etc. et à l'etranger. Je vous offre de mettre le transport à mes frais.", *Mondrian*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2010, p.135.

(62) モンドリアンからロート宛書簡、一九二二年八月六日。
"…; avec l'armistice rentré à Paris, édité publié ma brochure《Le Néo-plasticisme》et envo des différents articles dans des revues françaises et internationales. Vous pouvez dire que je travaille à un livre social basé sur des vérités trouvées dans l'art.", Lemoine, *op.cit.*, p.62.

(63) Archives de la Bibliothèque Kandinsky, *Zervos et Cahiers d'art*, Paris : Centre Pompidou, 2011, pp.83-100.

(64) モンドリアンからロート宛書簡、一九二二年八月六日。
"Je suis content que vous aimez mon article dans cahier d'art. Par notre ami Giedion vous serez au courant de la conférence pour un musée contemporain. C'est une bonne idée, n'est-ce pas? J'ai envoyé à M. Giedion ma réponse sur le questionnaire. Je suis sûr que vous êtes d'accord avec ma conception, et j'aimerais de vous en parler.", Lemoine, *op.cit.*, p.62.

(65) モンドリアンからロート宛書簡、一九二二年十一月十九日。
"Quant à la question du musée contemporain, cela est remis à plus tard à cause du mauvais temps économique. Moi je n'ai pas envoyé un projet pour le musée (parce que je ne suis pas architecte) mais j'en [ai] indiqué l'organisation.", Lemoine, *op.cit.*, p.65.

(66) "I would regard a contemporary museum as *truly international* and therefore generally useful only if established in Paris, the center of Western civilization. Everyone visits Paris, everyone could benefit from it. […] There *should also be an international art committee* to meet periodically in Paris, composed of architects, painters, and sculptors, the leading representatives of the various new tendencies in art. This committee would choose one or more architects to design a modern and practical building for the new museum." (Mondrian,"An International Museum of Contemporary Art", Holtzman and James, *op.cit.*, p.242.)

(67) "Bien que l'expression plastique nouvelle soit née sur le sol du nord, elle n'est pas complétement《nordique》de sa nature. L'influence latine y est prépondérante. D'abord, ses fondateurs n'étaient pas tous de pur sang nordique, ensuite l'influence de Paris, centre de réunion des races, est visible dans cet art. Paris, cette ville qui a vu naître le futurisme et le cubisme, cette métropole qui, malgré des conventions et ses édifices anciens, poussait à l'abstrait par sa vie intense et accelérée aussi bien que par son ambiance matérielle, influençait également l'art abstrait pur, la nouvelle plastique." (Mondrian, "L'Expression plastique nouvelle dans la

peinture", *Cahiers d'Art*, 1, no.7, Paris, 1926, p.181.)

(68) "Dans la tendance qui s'était développée à Paris non seulement l'influence du cubisme est remarquable, mais aussi celle de Paris même comme ville. Les plans énormes des bâtiments, souvent colorés par l'affichage, poussaient également vers la peinture *par plans*. C'était une des causes extérieures – au fond c'était *l'esprit du temps nouveau* qui se manifestait dens différents pays et de différentes manières mais toujours homogènes dans le sens de l'abstrait.", *Ibid.*, p.182.

(69) "Although Neo-Plastic originated in Holland during the war, it is not Nordic in character, precisely because it sprang from modern international movements – especially Cubism – through direct or indirect contact by its creators. Their publication, *De Stijl*, became more international after the war, and some Neo-Plasticists returned or moved to Paris. In fact, all the movements of modern art originated or developed in Paris, that prodigious international center of civilization. The new spirit can be realized only through the shared values of peoples and races. [···] The Neo-Plastic movement was also propagated by the periodicals *Vouloir* and *i10*, and now the magazine *Cercle et Carré*." (MONDRIAN, Piet, "Cubism and Neo-Plastic", Holtzman and James, *op.cit.*, p.240.)

(70) Troy, *op.cit.*, p.82.

(71) "– Et vous aves trouvé l'atmosphère culturelle, enfin l'atomosphère des artistes à Paris très différente de ce qui se passait en Allemagne? – Oh oui, quand même en vivant à Berlin dans le temps, les arts plastiques n'y jouaient pas un grand rôle, et quand je suis venu à Paris, j'ai été membre automatiquement de abstraction création, parce qu'on m'avait déjà écrit à Berlin pour me demander si je voulais en être membre, et je me suis adressé à eux tout de suite, pour être régulièrement invité. – C'est à dire qu'an fond, Paris vous paraissait plus riche sur le plan de la la création, de l'abstraction. – sur l'abstraction, oui.", ("Interview M. Domela, 16 mars 1978 : Thème Paris-Berlin", Dossiers documentaries, Domela César [DOSSIER], BK.)

(72) "Many foreigners on the boulevard. The boulevard is international. Language not yet. Language lags far behind. In much it is ahead. In literature: why must one always *des*cribe and *circum*scribe? A Negro – the boulevard is international. Not all internationals understand one another. There are many religions at the same time." (Mondrian, "Les Grands Boulevards", Holtzman and James, *op.cit.*, p.127.)

(73) "Les plans rectangulaires de différentes dimensions et couleurs font voir que l'internationalisme ne comporte pas un chaos où règne la monotonie, mais une unité ordonnée et nettement divisée. [···] De même, dans l'ordre international de l'avenir, les différents pays, tout en étant mutuellement équivalents, auront leur valeur propre et différente. Il y aura des frontières seront justes, proportionnées à la valeur du pays en rapport avec la fédération générale. Ces frontières seront nettement limitées, mais non pas《fermeés》; pas de douanes, pas de cartes de travail. Les《étrangers》ne seront plus envisagés comme des métèques." (Mondrian, "L'Art nouveau - la vie nouvelle", Édité et annoté par Jean-Claude Lebensztejn, *op.cit.*, p.64.)

(74) "La Place d'Opéra à Paris nous prouve une meilleure image de la vie nouvelle que bien des théories là-dessus. [···] Le progrès entier de la civilisation (la vie actuelle) va inconsciemment et souvent faussement dans la direction de la vie nouvelle.", *Ibid.*, p.69

(75) "To move the picture into our surroundings and give it real existence has been my ideal since I came to abstract painting. [···] I feel that painting can become much more real, much less subjective, much more objective, when its possibilities are realized

in architecture in such a way that the painter's capabilities are joined with constructive ones. But then the constructions would become very expensive; they would require a pretty long time for execution. I have studied the problem and practiced the approach with removable color and non-color planes in several of my studios in Europe, just as I have done here in New York." (SWEENEY, James Johnson, "An Interview with Mondrian", *Mondrian: The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. XII, no.4, 1945, p.16.)

(76) "Ongelukkigerwijze is er in onze dagen niet veel te "scheppen" en men is gedwongen te midden *der beeldende uitdrukking van het verleden te leven*. De enkelingen en de groepen, die zich van het verleden losmaken, lijden door deze deprimeerende uitdrukking. Zij hebben een nieuwe wereld gevonden, die zich echter nog niet verwezenlijkt. Evenwel al lijdende ontstaat de verwezenlijking hunner ideeën enzij hebben niet anders te doen dan die te toonen, en zooveel te scheppen als de achterlijke massa hun veroorlooft. Deze leeft bij voorkeur in het verleden. En omdat zij de macht in handen heeft en het materiaal duurzaam en kostbaar is, is een algemeene vernieuwing thans onmogelijk.", (Mondrian,"Neo-Plasticisme: De woning - de straat - de stad", *i10*, p.13.).

"Malheureusement, de nos jours, la difficulté de créer est très grande et nous force à vivre **dans l'expression plastique du passé.** Les individus et les groupes qui se sont détachés de l'emprise passéiste souffrent de cette **expression déprimante.** Ils ont trouvé un monde nouveau qui ne se réalise pas encore. Toutefois, en souffrant, ils font naître la réalisation de leurs idées, et autant que leur permet la masse arriérée, chaque création est une lumineuse démonstration. Cette masse **aime** vivre dans le Passé, et comme elle possède le Pouvoir, et comme d'autre part la matière est durable et chère, il s'ensuit qu'une rénovation générale et rapide est pour aujourd'hui presqu'impossible.", (Mondrian, "Le Home - la rue - la cité", *Vouloir*, p.3.)

(77) モンドリアンからアウト宛書簡、一九二二年九月十八日、FC.

"Ik vind volstrekt niet't huis-om-zich-zelf maken. Maar als alleen "een huis" mogelijk is en geen stad, dan maak in'thuis-als-Neo-Plastic. Zeker, op den duur gaat het geheel zoowel als de deelen aan het N.P. voldoen – maar die duur is wel heel lang. Dat gaat te langzaam.", Collectie van de kunstenaarsbrieven, Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944), 1972-A.393.

(78) モンドリアンからロート宛書簡、一九三三年六月二六日、RKD.

"Quant aux photos, mon atelier n'est qu'une《étude》et je n'en ai pas de photos récentes. La seule que je pourrais montrer c'est cette photo d'un intérieur que je faisais il y a 10 ans pour une dame à Dresden (ne pas confondre) pour Mallet-Stevens–celui-ci m'a demandé mes photos pour [de la] maquette de theater afin de les montrer à une de ses conferences : c'est ceci qui vous a causé malentendu.", Mondriaan correspondentieproject, 70, van Piet Mondriaan aan Alfred Roth, nr.260633.

(79) モンドリアンからロート宛書簡、一九三三年六月二八日、RKD.

"J'ai réfléchi encore sur le problem. Je trouve que vous ne pouvez [pas] mettre en dessous de ma photo《architecture universelle》, parce que la composition est faite pour une pièce de la vieille architecture. Ça aura[it] été bien si nous avions eu le temps de faire un projet ensemble, c.à.d. vous l'architecture d'une chamber et moi les couleurs.", Mondriaan correspondentieproject, 70, van Piet Mondriaan aan Alfred Roth, nr.280633.

(80) "Mondrian was never finished with a painting, which further proves that he had no predetermined compositional ideas. He would change a painting over and over again and he loved to show them to his friends (such as Hans Richter, and Moholy-Nagy whenever

he came to New York from Chicago) and test their immediate reactions." ("Interview with Charmion von Wiegand, by Margit Rowell, June 20, 1971", *Piet Mondrian, 1872-1944 : Centennial Exhibition*, New York, 1971, p.79.)

(81) "He often asked us to cross over to his studio and discuss the latest work. Again, this was done with the utmost grace of thought and movement.", ("Mondrian in London", *Studio International*, vol.172, no.884, London, 1966, Dossiers documentaries, Mondrian Piet [DOSSIER], BK.)

(82) モンドリアンからロート宛書簡、一九三三年十月三一日、RKD.
"Et entre-temps, j'ai toujours renouvelé l'atelier de sorte que, maintenant, il m'est assez supportable.", Mondriaan correspondentieproject, 70, van Piet Mondriaan aan Alfred Roth, nr.311032.

(83) 一九一九年九月六日付モンドリアンからファン・ドゥースブルフ宛ての葉書から。Joosten, *op.cit.*, p.271.

(84) モンドリアンからロート宛書簡、一九三三年十月三一日、RKD.
"Je suis un peu en retard de vous répondre: c'est à cause du travail ; je suis occupé de nouvelles recherché en peinture, avec des lignes doubles. Ainsi j'écarte un peu le noir, ce que j'aime de moins en moins.", Mondriaan correspondentieproject, 70, van Piet Mondriaan aan Alfred Roth, nr.311032.

(85) モンドリアンからアウト宛書簡、一九三三年十二月二二日、RKD.
"Maar vooreerst heb ik weer geen tijd want ik ben met nieuwe recherches bezig: doeken met doubbele lijnen, waardoor ik een grootere helderheid bereik.", Mondriaan correspondentieproject, 63, van Piet Mondriaan aan J.J.P.Oud, nr.221232.

(86) "《Lorsque Mondrian venait chez moi, il s'asseyait le dos au chevalet, pour n'avoir pas à donner d'opinion sur mes œuvres》, raconte César Domela, qui fête ses 90 ans. Il sourit, car sa grande admiration pour le théoricien de l'angle droit l'avait conduit, un moment, à suivre ses traces. C'était vers 1925. Mais chaque artiste doit trouver sa propre voie." ("César Domela", *L'express Paris*, 30 mai -5 avril, 1990, Dossiers documentaries, Domela César [DOSSIR], BK.)

(87) ウィリアム・ワイザー著；岩崎力訳『祝祭と狂乱の日々：1920年代パリ』河出書房新社、一九八六年、三六頁。

(88) モンドリアンからアウト宛書簡、一九二五年十月頃、FC.
"Al een mand bijna dat ik je wil schrijven. De Vantongerloo ging begin Sept. weg en sinds ben ik met het atelier opknappen bezig. Je zon't nu niet herkennen, alles heb ik over geschilderd etc. Was wel noodig nu en zooveel belangstellende lui uit't buitenland vooral komen.", Collectie van de kunstenaarsbrieven, Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944), 1972-A.418.

(89) VAN DOESBURG, Nelly, "Some Memories of Mondrian", *Piet Mondrian, 1872-1944 : Centennial Exhibition*, New York, 1971, pp.69-70.

(90) "I suppose the same thing happened when he moved to the United States. Whatever its deeper psychological motivation, this habit reflected Mondrian's great wish to be a part of the social environment in which he was living. In his life at least, Mondrian sought to be a part of the contemporary world, which in the 1920s to us all meant Paris", *Ibid.*, p.70.

(91) "Even the most abstract art does not arise from an inner source alone. As in all art, its origin is in *the reciprocal action of the individual and environment* and *it is inconceivable without feeling*." (Mondrian, "Liberation from Oppression in Art and Life", Holtzman and James, *op.cit.*, p.327.)

(92) "Differences of place and race may produce different representations, but the content of Art is always identical. The

increasing mixture of the races and progressively developing communication and technics has been fertile for human culture. The metropolis with its internationalism, on the top [at the apogee] of human culture, proves the truth of this.", (Mondrian, "[A Folder of Notes]", *Ibid.*, p.369.)

（はたい・めぐみ　西洋美術史　博士課程学生）