The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アイリーン・グレイとジャン・バドヴィチの対話篇 ：近代における「装飾」の論理
Author(s)	千代, 章一郎
Citation	デザイン理論. 2020, 76, p. 39-53
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/76924
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

アイリーン・グレイとジャン・バドヴィチの対話篇
近代における「装飾」の論理

千 代 章 一 郎

キーワード
アイリーン・グレイ，ジャン・バドヴィチ，装飾，感性
Eileen Gray, Jean Badovici, Decoration, Sensibility

はじめに
1. 6 つの対話篇の主題
2.「装飾」の変容
おわりに ──「感性」の定位

はじめに

アイルランド出身で 20 世紀前半を中心にフランスで活動した家具デザイナーであり女性建築家であるアイリーン・グレイ（Eileen Gray, 1878–1976）については，一連の家具作品やルーマニア出身の編集者であるジャン・バドヴィチ（Jean Badovici, 1893–1956）の助言を受けて実現した自邸 E.1027（1929）において主たる評価がされてきた。しかしながら，評論などを除くと作品論やジェンダー論がほとんどであり [1]，総論的な研究に留まっている [2]。

さらに，グレイ自身の言説資料も少ない [3]。単著として署名のあるグレイの主要な言説としては建築雑誌『ラルシテクチュール・ヴィヴァント *L'Architecture Vivante*』の特集号（1929）（以下，「特集号」と標記）に発表された論文がほとんど唯一である。そこで前稿 [4] では，同「特集号」の作品解説部分 [5] に着目し，可動する家具／不動の躯体を巡る建築的用語法について言説分析を試み，家具／建築を横断するグレイの「壁」の論理について考察した。

「特集号」にはまた，バドヴィチとグレイの共著として，近代建築の諸問題についての論考が掲載され，バドヴィチとグレイとおぼしき匿名の二人の対談形式が採用されている [6]。立場や視点が異なる者同士の応答であるこの対話篇の形式 [7] を遡れば，バドヴィチによって 1924 年から断続的に発表された 5 本の論文がある [8]。

「特集号」の対話篇以外は，すべてバドヴィチの単名で発表されている。しかし，グレイ本人に親しく接して評伝を著したアダム（Adam, 1987）がその内の数編の論文について指摘

本稿は，第 61 回大会（2019 年 8 月 8 日，滋賀県立大学）での発表にもとづく。

しているように，これらの対話篇における対話者はバドヴィチが創作した架空の人物ではなく，グレイ本人を示唆している[9]。実際，1923年の『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』誌創刊当時からバドヴィチの編集助手をしていたグレイが，対話のモデルとして登場しても不思議ではない。さらに，バドヴィチが対談形式を用いて論文を発表する1924年は，バドヴィチがグレイの内装作品に対する論考を掲載した時期に符合する[10]。たしかに対話篇の草稿を含めた確かな証拠はない。しかしながら，学説としても暗黙裡にそのことを前提としているのみならず，対話篇の構造としても質問者と回答者のキャスティングでほぼ一貫し[11]，同意と反対を織りまぜながら表れる両者の主張は「特集号」のそれと矛盾していない。新しい時代の建築作品を理論的に擁護するバドヴィチの単著論文とは明らかに異なる論点を含んでいる。少なくとも，一連の対話篇にバドヴィチとグレイの建築思想の軌跡を見出すことは無意味ではない。

そこで本稿では，これらの対話を時系列に辿ることによって，1924年から1929年の対話篇までに一連のつながりを見出し，「装飾」という通底した主題が流れていることを明らかにする（2章）。次に，対話形式を取らないバドヴィチの単著論文を適時参照しながら，その主題の変容過程を分析し（3章），主題変容の要因について考察することによって，グレイ固有の「装飾」論理の生成過程について明らかにしたい（4章）。それはひいては，近代における固有の「装飾」論理の一端を表していると思われる。

1．6つの対話篇の主題

グレイが関与したと考えられる対話篇は，下記の6本の論文である［以下，対話篇（1）などと標記］。

（1）Jean Badovici, « Sué et Mare », *Intérieurs de Süe et Mare*, Paris, Albert Morancé, 1924, pp.7–10

（2）Jean Badovici, *Harmonie, Intérieurs de Ruhl*mann, Albert Morancé, 1924, pp.5–9

（3）Jean Badovici, *Intérieurs français,* Albert Morancé, Paris, 1925, pp.5–11

（4）Jean Badovici, *La Maison d'aujourd'hui*, Albert Morancé, 1925, pp.11–18

（5）Jean Badovici, « L'Architecture utilitaire », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1926, pp. 17–26

（6）Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute » in « E.1027 Maison en bord de mer », *L'Architecture Vivante*, Éditions Albert Morancé, automne et hiver 1929, pp.17–21

バドヴィチがはじめて対話篇を発表するのは1924年であり，2本の論文がある（対話篇

(1)(2))。バドヴィチは1923年にアルベール・モランセ出版から年2回発行の建築雑誌『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』誌の刊行を始めているが，この2本の論文はそれとは別に，同じ出版社から出版された装飾芸術作家の作品集に付された論文である。作品集の一つはアール・ヌーヴォーからアール・デコの移行期に位置づけられるルイス・スエとアンドレ・マールの室内空間デザインの作品集であり，もう一つはアール・デコの室内装飾家として知られるエミール＝ジャック・リュールマンの作品集である［図1］。しかし，匿名の2人の人物のあいだで繰り広げられる対話では直接的な作家への言及はない。2つの対話篇は，もっぱら家具を中心に壁紙や照明を含めた室内空間の「装飾」のあり方について議論をしている。

バドヴィチは1925年以降も継続して『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』誌において建築作品の論評を繰り広げる一方，同年には2冊の作品選集をモランセ出版から出版している。ともに作家の作品集ではなく，「フランスの室内空間」と「現代住居」を主題とした作品選集であり，それらに付された対話篇もまた，前年度の対話篇の議論を引き継いで，2人の匿名の人物が主題を室内装飾から住宅建築一般へと延長して対話を繰り広げ，「装飾」の論点が拡がりを見せていく（対話篇（3）（4））。そしてこの年から，徐々に2人の人物の立場が対照的になり，その形式も質問者（バドヴィチ）と回答者（グレイ）の対話形式に固定してくる[12]。グレイが内装だけではなく，建築制作について本格的に研究する時期と符合することと無関係ではないかもしれない。

1926年には，別冊の作品集ではなく『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』の雑誌上において始めて対話篇が掲載される（対話篇（5））。「有用な建築」を巡る対話は，明らかに「現代住居」についての対話を住宅から建築物一般へと拡張したものであるが，2人の対話者の論点の相違が必ずしも明瞭ではなくなっている部分もある。『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』誌上で継続しているバドヴィチの建築論評の基準が回答者（グレイ）の立場に影響を与えている（あるいは誘導されている）と考えることもできる。こうして，「装飾」に始まった二人の対話は，モダニズムにおける装飾否定という発想が前提とされつつあり，「装飾」は論点とならなくなっていく[13]。

図1（左）対話篇（1）が掲載された『スエとマールの室内空間』（1924）のスエとマールの作品「書斎」（1920）
（右）対話篇（2）が掲載された『調和，リュールマンの室内空間』（1924）のリュールマンの作品「スタジオ」（1918）

1927年以降も，バドヴィチは『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』誌の刊行を続けているが，対話は途切れる。グレイがヴェズレーでバドヴィチが手がけていたいくつかの住宅の助手をすると同時に[14]，自身ではE.1027の設計と建設に携わっていたことが大きな理由と思われる。その後，1929年には『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』誌においてこのE.1027が大きく取り上げられ，はじめてバドヴィチとグレイの連名で発表された対話篇が付されている（対話篇（6））。この対話篇もまた，これまで同様，2人の人物が特定されず，E.1027について直接言及することなく現代の建築理念について主題が展開し，そして不思議なことに1924年に始まった対話篇と同じ主題，「装飾」を巡る問題へと収斂する。すなわち，当時の前衛的建築の擁護者であったバドヴィチは，次第に「装飾」の否定へと論を深化させていったにも関わらず，グレイはその「装飾」の議論をもう一度再定義するような議論を展開しているのである。そして結果的に，これが2人の最後の対話となる。

2.「装飾」[15]の変容

2-1　対話篇（1）：室内空間における「装飾」の「線」

2人の人物のあいだで繰り広げられる1924年のはじめての対話篇において，質問者（バドヴィチ）の問題意識は，装飾が自己目的化し，様式のための様式と化した室内空間に対する危機である。質問者（バドヴィチ）によれば，芸術家はすべからく時代の必要性を感じ取らなければならない。それは幾何学的な「線の純粋さ pureté des lignes」を求めることと同義である[16]。単に家具のデザインにとどまらず，自由な曲線の過剰を演出したアール・ヌーヴォーの様式そのものへの批判であり，スエとマールの家具を「建築的である」とするバドヴィチの評価［図1（左）］やガルニエの合理主義建築への称賛の反映である[17]。

回答者（グレイ）もこの問題意識を共有しているが，しかしそこにある種の冷酷さ，「貴族主義」を読み取って質問者（バドヴィチ）は反論する。

> 「［グレイ］── ……しかし厳しさを求めているとも言えます。まったくの貴族主義の特徴です。使えるかも知れない手段を低俗とみなしています。まさしく丸裸にするようなものであり，私には新しい貴族の誕生を予感させます。厳しい利益の追求から生まれた高慢なる勝利です。そしてまた装飾品や工芸品に対する美しく単純で無垢な素材に対する好みを物語っています。
> ［バドヴィチ］── 分かりますよ。しかし壁の装飾は素材の質と線の厳格さと完全に調和しているべきなのです。
> ［グレイ］── そうなのですが，私たちはもっと難しい問題に直面しているのです。時間と季節に呼応する人間の気分によって変わるような装飾が必要です。誰もが自分なりの装飾を生き生きとさせなければならないのです。」[18]

質問者（バドヴィチ）の立場は，逆説的にグレイによって制作された室内装飾そのものについてのバドヴィチの評価にも当てはまる[19]。他の論文においてもバドヴィチは，素材と形態との調和，「統一体 unité」[20] と呼ぶものをグレイは実現しているとしている。

しかしそれでも，対話における回答者（グレイ）は同意せず，さらに問題を拡げ，「時間と季節に呼応する人間の気分によって変わるような装飾 décor」，すなわち装飾における場所性，すなわち個性的な人間と個性的な場所と時間の適切さを問うところで対話は終わる。回答者（グレイ）によれば，新しい時代の人間はすべてが同じではない。「線の純粋さ purté」は単調さをもたらす可能性を孕んでいる。

2-2　対話篇（2）：室内空間における「雰囲気」としての「装飾」

1924 年のもう一つの対話篇（2）においても，「装飾」を巡る対話は続き，質問者（バドヴィチ）が求める「古典的秩序 ordre classique」に対して，回答者（グレイ）は反論を試みている。

対話の冒頭において，質問者（バドヴィチ）は装飾の「秩序 ordre」の定義を問いかける。アール・ヌーヴォーへの懐疑がその基底にあり，流麗で情緒的な曲線への批判的問いである。リュールマンの室内空間がその答えとして念頭にあることはいうまでもない［図 1（右）］。

しかし，回答者（グレイ）の秩序の定義は，質問者（バドヴィチ）以上に難解である。回答者（グレイ）によれば，「秩序」は「古典的」であるだけではなく，「ロマン的」でもある[21]。一度ロマン的な表現を発見したならば，芸術からそれを取り除くことはできないからである。回答者（グレイ）によれば，「古典的」なものへの回帰は，懐古主義に過ぎない。そして，新しい時代の秩序がそのどちらかであるかは分からないと言う。

それでも質問者（バドヴィチ）は，「普遍的なもの universel」を求める。鉄筋コンクリートの可能性を古典的オーダーに依拠して追求していたオーギュスト・ペレを新しい時代の建築家の先駆者として高く評価するバドヴィチは[22]，ここでも暗黙裡に古典的秩序を要求している。

しかし回答者（グレイ）にとって，「普遍的なもの」は普遍的形態と同義ではない。芸術は多様な外見でありながら普遍的なもの，すべてのものの流れのなかで安定した恒久的なものを表現しようとしなければならない[23]。例証することのできそうにない回答者（グレイ）のこの主張は，室内装飾家の仕事として次のように言い換えられる。

> 「［グレイ］── まさに，優れた装飾家はそれ自体が特別な光景として，特別で特殊なものを提示する装飾的なアンサンブルを私たちに与えることなど決してありません。装飾家が創りたいのは，迎え入れられるような雰囲気や威厳に満ちた雰囲気，悲しげな雰囲気であったり穏やかな雰囲気であったりするのですが，しかしそれ［装飾］は人間が自らを認識して満足できるよう

な場所，人間の魂を受け取る第二の魂のようなものなのです。
［バドヴィチ］── その通りですが，そのような装飾家はまれです。
［グレイ］── いくらかはいます。」[24]

すなわち回答者（グレイ）によれば，装飾家の仕事は，明確な主題を明確な「線 ligne」として表現する「装飾のアンサンブル ensemble décoratif」をつくることではない。何々世紀の何々様式の室内装飾は，たしかに「アンサンブル」として完結した室内空間を表現しているかもしれないが，それは刹那的な時代の表現にすぎない。回答者（グレイ）によれば，世界の変容に対する人間の普遍性，すなわち「魂」としての「雰囲気 atmosphère」をつくることが必要である。少なくとも，それを古典的／ロマン的という室内装飾の「線」の二元論に還元できないことは確かであり，二元論という「公式 formule」に陥ることなく，人間の精神を解放していくことによって人間の普遍性に近づくという独特の論理を展開していく。

2-3　対話篇（3）：室内空間における構成要素としての「装飾」

「装飾」よりもむしろ「装飾家」についての議論は 1925 年にも引き継がれ，質問者（バドヴィチ）と回答者（グレイ）の立場の相違がより明瞭になっていく。

回答者（グレイ）は，対話篇（2）同様，芸術家（装飾家）が外観ではなく，魂，精神，心を創造しなければならないことを強調し，質問者（バドヴィチ）が仮定する人間を「抽象的人間」であるとし，「身体 corps」を下位概念に置いていると批判する[25]。

たしかに，ペレの住宅に「普遍的で理性的な精神」を見出すバドヴィチにとって[26]，「身体」と「精神」は，相容れない[27]。

一方，回答者（グレイ）にとって，「身体」と「魂」あるいは「精神」の統一を実現したのはかつてのギリシア人の天才であった。そこで議論はギリシアのパルテノン神殿にいたり，室内装飾から建築作品における装飾の位置づけへと主題が拡がっていく。回答者（グレイ）にとって，ギリシア建築から敷衍される「美しい線」は，次のようなものでなければならない。

「［グレイ］── ええ，しかし美を構成するこれらの安定した合理的な平衡の創造は創造者の力だけでなく，要素間の関係の揺るぎない単純化も前提としています。美，それは統一，完璧な調和による綜合です。したがって，建築において，一般的に「装飾物」と呼ばれるものは厳密にいえば建築的なものをすべて飾りつけることではなく，それ自体を組み込み，建設に必要な要素と同様の本質的構成要素として構造に組み入れるべきなのです。装飾物は条件づけるものでありまた条件づけられるものであり，量塊の戯れの構成要素なのです。」[28]

形態そのものではなく，空間を構成する「要素」の相互関係として捉える回答者（グレイ）の「装飾」に対する考え方には，おそらくバドヴィチを経由したデ・ステイルの考え方が影

図2　対話篇（3）が掲載された『フランスの室内空間』（1925）のグレイの作品「モンテカルロ」（1922）

響している[29]。しかしそれは，バドヴィチの言及するところのリートフェルトの住宅に見られるような，間仕切り壁の幾何学的構成[30]に室内空間要素のすべてを還元していくことではない。少なくとも，この対話篇が掲載された作品選集のグレイの室内空間作品では，「装飾物 ornement」がそれとして自立している［図2］。建築的な要素と「装飾物」の「戯れ jeu」は，形態的同一化とは異なる空間論である。

2-4　対話篇（4）：住居と「装飾的建築」

対話篇（3）の議論の拡がりを受けて，同じ1925年には，室内装飾に限定せず，今日の住居そのものについての対話が行われている。

質問者（バドヴィチ）は対話篇（3）で回答者（グレイ）が示した空間の「戯れ」の意味を問いただす。なぜならそれは，日々繰り返される日常生活の「実用性 utilité」とは一見接点がないからであるが，回答者（グレイ）は人間の自己表現として同じであると言う。つまり，回答者（グレイ）の考えでは，空間の「雰囲気」は，空間を占める人間そのものによってつくりだされる実体であり，住居には実用性と美の双方が求められなければならない。住居という生活空間に美や芸術を求めない立場もあるが，回答者（グレイ）はあくまで実用性という主題を美に接続しようと試みる。

質問者（バドヴィチ）も回答者（グレイ）の主張に同意はしているが，質問者（バドヴィチ）によれば，住居は美としての作品とは異なるはずであり，経済的な現代人はかつての美意識の象徴であった「装飾物 ornement」を拒絶するはずである。幾人かの現代建築家を除けば，建築のアカデミズムはそこに気付いていないと言う[31]。

一方の回答者（グレイ）は，あくまで日常的な生活空間の統一に重点を置き，両者の議論は噛み合わない。質問者（バドヴィチ）は回答者（グレイ）の返答に満足がいかず，続けて建築家の主観的即興について問い質す。回答者（グレイ）は，もちろん一時的なものしか生み出さない刹那的な主観的態度を否定する。そのうえさらに，ルネサンスにはじまる個人的創造力そのものまで否定する。現代生活を構築するために「建築の原始的な要素 éléments primitifs」が必要であり，それは個人ではなく，集団から生み出される[32]。対話を通し

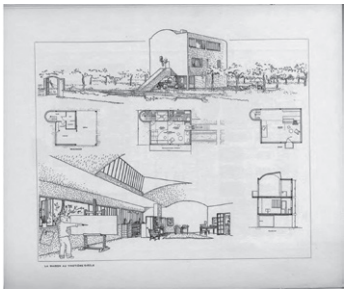

図3　対話篇（4）が掲載された『今日の住居』（1925）のル・コルビュジエの作品「芸術家の住居」（1922）

て「身体」を人間の何よりの基盤と考えるようになった回答者（グレイ）には，こうした共通感覚的な身体論は自然な帰結であるとも考えられる。

しかしそうであるならばなおさら，客観的科学技術を援用してかつての「装飾物」を拒絶しなければならない，というのが質問者（バドヴィチ）の論理であり，それに代わるものはヴォリュームのリズム，そして「色彩」であるとする［図 3］。

> 「［バドヴィチ］── 新しい建築はヴォリュームとマッスの戯れにおいて色彩との関係を導入しないのでしょうか。
> ［グレイ］── そんなことはありません。色彩はヴォリュームと素材との関係を強調する本質的な表現の要素であると考えます。しかしヴォリュームの線は色付けられた面と完全に調和していなければなりません。建築的なアンサンブルの有機的要素とならなければ絵画は作品の統一性と意味を破壊するでしょう。
> ［バドヴィチ］── 絵画は空間と空間の対立，空間とオブジェクトの関係を明確にするのでしょうか。
> ［グレイ］── 実際絵画は絶対的に中立な空間と激しく対照的な空間が調和を引き裂くことを回避するでしょう。絵画は，装飾的な建築でよく起こるように，建築に対立するものではありません。それとは反対に性格を強調し，リズムを高めることもあります。私たちの時代の様式は技術者の芸術，建築家の芸術，そして画家の芸術が一つの作品のなかで，生き生きと，精神的にも不可分となって，互いに融合して支え合うところに生まれるでしょう。」[33]

たしかに，回答者（グレイ）は「装飾的な建築 architecture décorative」を否定する。しかしながら，回答者（グレイ）は質問者（バドヴィチ）のようにすべてをヴォリュームの面に塗布された色彩だけを問題にしているわけではなく，かつて室内装飾の主題の一つであった「絵画」そのものの存在を認めている。むしろ「装飾的建築」を超えるものとして，芸術家の絵画を評価している[34]。

2-5　対話篇（5）：建築における「装飾」の等閑視

年をまたいだ 1926 年においても，1925 年の対話で主題となった建築における「実用性 utilité」についての議論が続く。

回答者（グレイ）は「有用な建築」を社会学の祖として知られていたオーギュスト・コントの理論を援用しながら，普遍的な「法則 lois」の必要性を主張する質問者（バドヴィチ）の論理を反復している[35]。ただし，回答者（グレイ）にとって，「人間の」諸法則と「社会の」諸法則とは異なる。

> 「［グレイ］── ……構成主義者の多くは社会現象を人間個人の性向と必要性の結果として考え

ていました。建築の科学は人間の本質的な一般法則から単純に演繹されるべきものでした。「デ・ステイル」がそうしたように。他方，ル・コルビュジエは一般的な人間性の諸法則の知識は人間の発展の初期段階にのみ適用できるいくつかの結論からのみ導くことができると考えました。しかし人間の発展の過程で，人間の本質は変化してより複雑になるのです。一般的な諸法則はもはやすべての兆候を説明するのに十分ではありません。社会の組織化とその固有の発展の具体的な特徴をすべて考慮する必要があります。」[36]

回答者（グレイ）によれば，「法則」はその時代の一回的で予測不可能な社会現象に帰属する。したがって，バウハウスやル・コルビュジエの強調する原初的な法則は，人間が発展していく限りもっと複雑になっていくのである。普遍的な「法則」を一義的に適用することが有用な建築を創り出すことではない。芸術的な法則は，社会的な現象から導き出されなければならないというのが回答者（グレイ）の論理の展開であり[37]，科学との同化に建築の可能性を見出し，普遍的な「法則」から「装飾」を排除しようとする質問者（バドヴィチ）[38]と，科学を触媒として社会学や経済学を包摂しながら，遡行的に生活する身体の原初性に辿り着こうとする回答者（グレイ）との距離がはっきりとしてくる。

2-6　対話篇（6）：建築における「装飾」の再定義

対話篇（5）においては，「装飾」そのものが論点の埒外に置かれていたが，グレイがバドヴィチの助言を得ながら構想し，現場を指揮して 1929 年に竣工した E.1027 を建設する経験を得たグレイによって，1929 年の対話篇（6）では「装飾」が再び主題となっていく。

対話は，行き過ぎた室内空間の「線」の単純化を話題にして始まる。「線」の過剰についての対話篇（1）とは真逆の問題設定である。回答者（グレイ）にとって，単純化は生活の再構築の一局面にしか過ぎず，大切なことは「簡素で健全であること simple et sain」とする。回答者（グレイ）にとって，人間本来の「自然な身ぶり geste spontané」[39]を出発点とする有機的統一体に生活を再構築すべきであり，「装飾」は否定されるべきものではなく，「固有の装飾 propre décoration」によって生活を再構築しなければならない。

「［バドヴィチ］── 建築が内的生活のかたちが表現された交響曲であってほしいのですね。
［グレイ］── その通りです。夢と行動は建築において同等の支柱です。
［バドヴィチ］── 装飾は大いに手助けになります。
［グレイ］── 建築はそれ自体の固有の装飾であるべきです。線や色彩の遊びは，内部の雰囲気の必要性に正確に応じるべきであり，取り替えてしまえるような絵画，画布は，役に立たないだけでなく，全体の調和にとって有害に見えます。
［バドヴィチ］── アヴァンギャルドと言われる建築が成し遂げようとしているのはこのことなのではありませんか。

［グレイ］── ある意味ではそうですが，しかしある意味で，にしかすぎません。アヴァンギャルドにとって建築の創造それ自体に自己満足していて，内的生活が求める雰囲気を考慮していないからです。巧妙な比例をつくり出されていることもありますが，生きている人間という肝心の目的から引き離されているように見えます。」[40]

回答者（グレイ）は建築は「固有の装飾をもつ」と言っているのではない。「固有の装飾である être sa propre décoration」と見なしているのであり，このことは，もの＝家具が室内空間に溶け込まなければならない，とする独特の論理につながっている。

「［バドヴィチ］── 明らかに彼ら［アヴァンギャルドの建築家］は機械を組み立てる技術者のようにして住宅を建設していますね。これは不可欠なことなのでしょうか。
［グレイ］── 技術に関する限りでは，そうです。しかし技術がすべてではありません。それは手段にすぎないのです。人間のために建設すべきです。建築の建設物に人間が自分自身を感じることができること，自分自身を拡張し満たすような場所にいること。家具自体は，個性を失い，建築的なアンサンブルに溶け込むべきです！」[41]

前衛的建築家の立場はバドヴィチが拠って立つところであり，質問者（バドヴィチ）によって，科学技術の問題は「機械 machine」の問題と見なされている[42]。それは標準化した部材によって統一的に空間を構成することに他ならず［図 4］，明確な「装飾 décoration」の否定である[43]。

一方，対話篇（4）における回答者（グレイ）の建築・絵画の綜合的観点は，ここではもはや互いの自立性を失っているように見える。しかし E.1027 として実現された室内空間において，「モンテカルロ」（1922）がそうであったように，やはり家具が自立性を失っているようには見えない［図 5］。回答者（グレイ）は家具という概念そのものを否定しているわけではないのである。回答者（グレイ）における「建築的なアンサンブル」は壁や家具などの形態的次元の問題ではなく，身体的次元の問題である。このとき，身体を包むものすべてが「装飾」であり，建築は「固有の装飾である」ということになる。

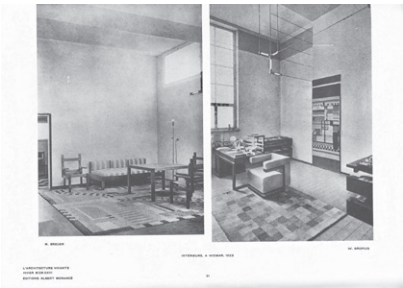

図 4　対話篇（5）が掲載された雑誌 *L'Architecture Vivante*（1926 秋冬号）のグロピウスの作品「ヴァイマールの室内空間」（1923）

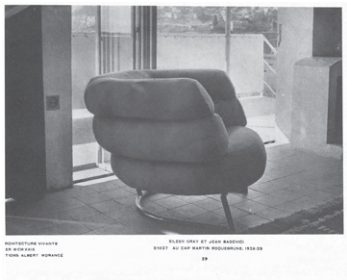

図 5　対話篇（6）が掲載された雑誌『ラルシテクチュール・ヴィヴァント』（1929 秋冬号）のグレイの作品「E.1027」（1929）に配置された居間のソファ

おわりに ──「感性」の定位

こうして回答者（グレイ）は，一連の対話篇において，「装飾」への問いは，「装飾」のある一面では様式論として否定的に，ある一面では空間論として様々に肯定的に論じられ，その主題さえ等閑視した挙げ句，最終的には「装飾」を「建築＝固有の装飾」として再定義するに至る。

そのような「装飾」は，いみじくもバドヴィチが言葉の上で「環境としての装飾 décoration de milieu」と仮説的に評したものに他ならないが，質問者（バドヴィチ）にとって，室内空間はあくまで合理的精神による「知性」によって実現されなければならない[44]。「知性」が実現するものは形態の幾何学的抽象である[45]。したがって，「装飾」はあくまで室内空間における様式的統一の問題である。バドヴィチにおける「装飾 décorarion」は一貫して「装飾物 ornement」であり，アール・ヌーヴォーを含むロマン主義に対しては，様式論としての装飾否定の立場を貫いている。

それに対して回答者（グレイ）は，一連の対話において「感性 sensibilité」[46]を「知性 intelligence」から一貫して排除していない。ロマン的な「情熱 passion」あるいは「本能 instinct」を否定しながら，「自発的感性のほとばしり」を認める[47]。それは刹那的なものではなく，身体が有するいわば共通感覚とも言うべきものである。

一方の質問者（バドヴィチ）は，対話のなかで「感性」を全面的には認めない。つまり，質問者（バドヴィチ）にとって「感性」は副次的なものであり，高次の「知性」へと至らなければならないのである。質問者（バドヴィチ）が技術や標準を評価するのは，この文脈においてであり，普遍知に昇華しない個別的な「感性」は否定されなければならない。

それに対して，グレイにおける「感性」は副次的ではなく，はじめから「知性」への接近，両者との相互浸透を目論み[48]，対話を通じて「感性」あるいは「情感 émotion」を「知性」を含む人間の根源的な基底として捉えるように変わっていく。

> 「［バドヴィチ］── 要するに，情感というものを取り戻したいのですね。
> ［グレイ］── ええ。純化された情感，どんな方法でも表現できるような情感をです。色褪せて複雑なものに戻る必要はないのです。それ自体が美しい素材を選び，まっとうな簡潔さを施せばそれで十分なこともあります。最も包括的な近代知に応えるような理想を再構築すべきです。しかし個人の喜びへのまなざしを失うことなく，過剰にならぬように。
> ［バドヴィチ］── つまり君は感覚への回帰を主張するのですね。情感というものへの！」[49]

回答者（グレイ）にとって，人間はどこまでも身体的存在であり，身体は質問者（バドヴィチ）のように慣習に縛られた本能的なものではない[50]。「生き生きとしている建築 architecture vivante」はバドヴィチのように合理的精神の高みにあるのではなく，「生き生きとしたアン

サンブル」[51] として身体が空間と絡み合っている。したがって，「装飾」は「環境としての装飾」として，そして遂には「純化された感受性 émotivité purifiée」を呼び起こす仕掛けとして位置づけられているのである。

註

1 cf., Joseph Rykwert, Two Houses and an Interior, 1926–1933, *Perspecta*, Vol.13/14, 1971, pp.66–73; Caroline Constant, E.1027 : The Nonheroic Modernism of Eileen Gray, *Journal of the Society of Architectural Historian*, Vol.53, No.3, 1994.9., pp.265–279; 川上比奈子，「アイリーン・グレイと日本 ── 屏風から建築への展開 ──」，デザイン史フォーラム編，『国際デザイン史 ── 日本の意匠と東西交流 ──』，思文閣出版，京都，2001，pp.165–170; Jean-Lucien Bonillo, « E.1027, La poétique raffinée du quotidien », in *E.1027 – Maison en bord de mer*, Imbernon, Marseille, 2006, pp.13–27; Beatriz Colomina, “Battle lines: E. 1027”, in D. Agrest ed., *The Sex of Architecture*, Harry N. Abrams, New York, 1996, pp.167–190; sous la direction de Claude Prelorenzo, *Eileen Gray, l'étoile de mer Le Corbusier, trois aventure en méditerranée*, Archibooks, Paris, 2013; Marie-Odile Hubert, “Les peinture murales de Le Corbusier - E-1027”, in Michel Richard dir., *Massilia2013*, Fondation Le Corbusier, Paris, 2013, pp.12–33.

2 グレイの総論的研究については，以下を参照。cf., Caroline Constant, *Eileen Gray*, Phaidon Press Limited, Paris, 2003; sous la direction de Cloé Pitiot, *Eileen Gray*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2013; Jennifer Goff, *Eileen Gray*, Her Work and Her World, National Museum of Ireland, Dublin, 2015.

3 グレイ自身による特定の作品・プロジェクトの解説については，自邸 E.1027（1929）を除くとごく僅かである。cf., Eileen Gray and Jean Badovici, « La maison minimum », L'Architecture d'Aujourd'hui, vol.1, no.1, novembre 1930; Eileen Gray, « Projet pour un Centre Culturel », L'Architecture d'Aujourd'hui, vol.82, février-mars 1959.

4 cf., 千代章一郎，「アイリーン・グレイの言説における論理構造：E.1027 の「壁」」，『デザイン理論』，74 号，2019 年 8 月，pp.51–65。

5 cf., Eileen Gray et Jean Badovici, « Description » in « E.1027 Maison en bord de mer », *L'Architecture Vivante*, Éditions Albert Morancé, automne et hiver 1929, pp.23–38. 署名はないが，建設に関わったグレイの単著である。

6 cf., Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute » in « E.1027 Maison en bord de mer », *L'Architecture Vivante*, Éditions Albert Morancé, automne et hiver 1929, pp.17–21.

7 20 世紀の建築書において対話篇の形式を導入したのは，ポール・ヴァレリーの『エウパリノスまたは建築家』（1921）であり，バドヴィチは少なくともそこから形式的な着想を得ていたと推測される。

8 cf., Jean Badovici, « Intérieurs de Sué et Mare », *Intérieurs de Süe et Mare*, Paris, Albert Morancé, 1924, pp.7–10; Jean Badovici, *Harmonies, Intérieurs de Ruhl*mann [Emile-Jacques,], Albert Morancé, 1924, pp.5–9; Jean Badovici, *Intérieurs français,* Albert Morancé, Paris, 1925, pp.5–11; Jean Badovici, *La Maison d'aujourd'hui*, Albert Morancé, 1925, pp.11–18; Jean Badovici, « L'Architecture utilitaire », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1926, pp.17–26.

9 ex., Peter Adam, *Eileen Gray, Architect/Designer*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1987, pp.225–232 は *Intérieurs français*（1925）と « L'Architecture utilitaire »（1926）の 2 編の対談者（質問者と回答者）をバドヴィチとグレイであるとし，「理論家［バドヴィチ］と感覚的な芸術家［グレイ］」による芸術をめぐる議論の進化の過程としている。

10 バドヴィチが単著として直接的にグレイについて直接言及している論文は，1924 年の 2 本の論文である。バドヴィチは 1923 年の第 14 回装飾芸術家協会展に出展されたモンテカルロ・ルームについて，「神秘的統一 une unité mystérieuse」と表現している（cf., Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, Eileen Gray », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1924, p.27–28）。しかしその説明は，「神秘的統一」の内実について具体的に説明しているわけでも，現代建築の潮流に位置づけているわけではない。その点に関しては「グレイの芸術」と題されたもう一つの論文でも同様である。cf., Jean Badovici, « L'art d'Eileen Gray », *Wendingen*, serie n.6, Amsterdam, 1924, p.15.

11 しかしアダム（Adam, 1987）は，多くの引用で質問者と回答者を区別せず，明らかに両者を取り違えた矛盾する引用をしている箇所が散見される。

12 それまでの対話篇では，質問者（バドヴィチ）と回答者（グレイ）の相違点は必ずしも明確ではなく，饒舌な質問者（バドヴィチ）に対して，回答者（グレイ）が逆に質問している場面も多い。1924 年の段階では，同年のバドヴィチのグレイ論を色濃く反映し，回答者（グレイ）はバドヴィチのグレイ解釈を多分に含んでいると考えるのが自然である。

13 当時ル・コルビュジエの『今日の装飾芸術』（1925）が出版され，近代建築資料における「装飾」否定の流れが先鋭化していることは無関係ではないであろう。実際，バドヴィチは、1926 年以降も繰り返し「装飾」を明確に否定する作品に高い評価を与えている。cf., Jean Badovici, « A propos de Stuttgart », *L'Architecture Vivante,* printemps et été 1928, pp.5–8.

14 1927 年から 1932 年にかけてのバタション＝レノダン邸，バドヴィチ邸，ゼルヴォス邸，芸術家の家の 4 件。グレイの関与については諸説があり，資料もほとんど残されていないが，Constant（2003）や Goff（2015）は明確にグレイの関与を推論している。

15「装飾」を意味する用語には décoration が多用されている。décor の他にも装飾物 ornement などが用いられる場合，本文の引用では原語を併記することとする。

16 cf., Jean Badovici, « Intérieurs de Sué et Mare », *Intérieurs de Süe et Mare*, Paris, Albert Morancé, 1924, p.9.

17 cf., Jean Badovici, « Sué et Mare, architectes-décrateurs », *Intérieurs de Süe et Mare*. Paris: Albert Morancé, 1924, p.12; Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, L'œuvre de Tony Garnier », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1924, p.23.

18 cf., Jean Badovici, « Intérieurs de Sué et Mare », *op.cit.*, pp.9–10.

19 cf., Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, Eileen Gray », *op.cit.*, pp.27–28.

20 cf., Jean Badovici, « L'art d'Eileen Gray », *op.cit.*, p.13.

21 cf., Jean Badovici, *Harmonies, Intérieurs de Ruhlmann*［Emile-Jacques, ］, *op.cit.*, pp.5–6.

22 cf., Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, Petit Hôtel particulier, à Paris, rue Nansouty, par A. et G. Perret. », *L'Architecture Vivante*, printemps et été 1924, pp.14–15.

23 cf., Jean Badovici, *Harmonies, Intérieurs de Ruhlmann*［Emile-Jacques, ］, *op.cit.*, 1924, p.8.

24 cf., Jean Badovici, *Harmonies, Intérieurs de Ruhlmann*［Emile-Jacques, ］, *op.cit.*, 1924, p.9.

25 cf., Jean Badovici, *Intérieurs français, op.cit.*, p.6.

26 cf., Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, Petit Hôtel particulier, à Paris, rue Nansouty, par A. et G. Perret. », *op.cit.*, pp.14–15.

27 cf., Jean Badovici, *Intérieurs français, op.cit.*, p.6.

28 cf., Jean Badovici, *Intérieurs français, op.cit.*, p.10.

29 cf., Badovici, Jean, « Les Constructivistes », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1925, p.10.

30 cf., Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, Maison à Utrechet (Pays-Bas), par T. Schräder et G. Rietveld », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1925, p.29.

31 cf., Jean Badovici, *La Maison d'aujourd'hui*, *op.cit.*, p.13.

32 cf., *ibid.*, pp.17–18. ここでの議論はアーツ・アンド・クラフツの匿名性に関する思想にも通じている。アダム（Adame, 1987）によると，グレイはアーツ・アンド・クラフツ運動を評価していた。そのことと，ここでの議論は無関係ではないであろう。質問者（バドヴィチ）はそれをロマン主義の否定として，また機械技術の可能性として理解している。

33 cf., Jean Badovici, *La Maison d'aujourd'hui*, *op.cit.*, p.18.

34 ほとんど後年におけるル・コルビュジエにおける「芸術の綜合」と同じようなアイディアであるが，この対話では，回答者（グレイ）はル・コルビュジエの建築をヴォリュームのリズムの表現としてしか評価していない。cf., Jean Badovici, *La Maison d'aujourd'hui*, *op.cit.*, p.18.

35 cf., Jean Badovici, « L'Architecture utilitaire », *op.cit.*, p.18.

36 cf., Jean Badovici, « L'Architecture utilitaire », *op.cit.*, p.20.

37 Badovici, Jean, « L'Architecture utilitaire », *op.cit.*, p.22.

38 とりわけ，1928 年のバドヴィチの論文では，工業技術の建築作品の援用を高く評価することを通して「装飾」排除の論理を例証している。cf., Badovici, Jean, "La maison d'aujourd'hui," in Christian Zervos (dir.), *Cahiers d'art*, no 1, janvier 1926, p.12; Badovici, Jean, « A propos de Stuttgart », *op.cit.*; Badovici, Jean, « A Francfort », *L'Architecture Vivante*, automne et hiver 1928, p.7.

39 cf., Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute », *op.cit.*, p.18.

40 cf., Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute », *op.cit.*, p.19.

41 cf., Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute », *op.cit.*, p.20.

42 バドヴィチにおける技術肯定は，「機械」「数学」「技術」と鍵語を変えながら，おそらく最初から最後まで一貫している。cf., Badovici, Jean, « Entretiens sur l'architecture vivante, Petit Hôtel particulier, à Paris, rue Nansouty, par A. et G. Perret », *op.cit.*, pp. 14–15; Badovici, Jean, « L'Architecture en Allemagne », *L'Architecture Vivante,* automne et hiver 1931, p.7.

43 cf., Badovici, Jean, « A Francfort », *op.cit.*, p.7.

44 cf., Jean Badovici, « L'art d'Eileen Gray », *op.cit.*, pp.13–14.

45 3–1 対話篇（1）の引用を参照。

46「感性」は sensibilité が多用されている。「感情 sentiment」「情感 émotion」もほとんど同じ文脈であり，「知性」との関連で用いられる言葉である。

47 cf., Jean Badovici, *Intérieurs français, op.cit.*, p.9.

48 cf., Jean Badovici, *Harmonies, Intérieurs de Ruhl*mann [Emile-Jacques,], *op.cit.*, p.6.

49 cf., Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute », *op.cit.*, p.17.

50 3–3 対話篇（3）の註 24 を参照。

51 3–4 対話篇（4）の引用を参照。

Dialogue between Eileen Gray and Jean Badovici: The Logic of Modern "Decoration"

SENDAI, Shoichiro

The purpose of this study is to find out the logical relationship between the six dialogues by Eileen Gray (1878–1976) from 1924 to 1929 with her collaborator Jean Badovici (1893–1956), analyzing the transformation process of her own notion of "decoration".

In the series of dialogues, the Gray's attitude toward the question on "decoration" is ambiguous: she discussed it negatively as a formal theory. On the other hand, it is estimated positively as a spatial theory, and sometime the subject of "decoration" itself is neglected. However, her logic eventually reaches the "decoration" as architecture itself.

Conversely, according Badovich, "decoration" is consistently "ornament" as the secondary formal elements of architecture, and he denies romantic decoration styles including Art Nouveau. For him, a sensitive "decoration" is secondary and such a sense must lead to higher-level "intelligence" of architecture.

In contrast, Gray has not consistently excluded "sensitivity" from "intelligence". Through the dialogue, she conciders "sensitivity" as the fundamental basis of human beings including "intelligence". Therefore, "decoration" is finally positioned as a device that evoke "purified sensitivity" as "decoration as ambience" by Gray.