

Title	上野リチにおけるジャポニスムの進展 : 「ファンタジー」と能装束をめぐって
Author(s)	牧田, 久美
Citation	デザイン理論. 2024, 84, p. 7-21
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97664
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

上野リチにおけるジャポニズムの進展 「ファンタジー」と能装束をめぐる

牧田久美

キーワード

上野伊三郎, オーストリア応用美術博物館, ウィーン工房, ジャポニズム, 能装束

はじめに

1. ウィーン工房での活躍
2. ウィーン時代 — 1913年～1925年 —
3. 来日当初のリチを取り巻く日本と欧米の状況
4. 日本在住のウィーン工房のデザイナーとして — 能装束との関連 —
おわりに

はじめに

戦前戦後の長きにわたり日本とウィーン双方で独自のデザイン活動を展開した上野リチ (Felice [Lizzi] Rix-Ueno 1893-1967) への評価が近年高まりを見せている。特に2021年秋から2022年春の回顧展「上野リチ ウィーンからきたデザイン・ファンタジー」展が京都国立近代美術館に続き東京の三菱一号館美術館で開催されると、リチの稀有な立ち位置といわゆる「カワイイ」デザインの数々が大きな話題となり、没後55年目にして全国的な評価を得ることとなった。

戦後リチの作品は、1987年に「ウィーン工房の使者 リチ・上野=リックス」展として紹介されるまでほとんど知られていなかった¹。主催したのは、リチと夫である上野伊三郎が京都市立美術大学 (現:京都市立芸術大学) を1963年に定年退職後に設立したインターナショナルデザイン美術専門学校²である。リチのデザイン教育は当時の日本では非常に独自なもので、既存の考え方の踏襲や模倣を厳しく批判し学生各自に「ファンタジー」による新しいアイデアを追求させた。これはリチの師ヨーゼフ・ホフマンの教育の理念を引き継いだものと考えられる。ホフマンは28歳でウィーン美術工芸学校の教授に任命されると、フランツ・チゼックらとともにそれまでの教育法であった古典模倣を改め、独自のイデーによる創作を目指した。教師のなすべき事は生徒の個々の才能を呼び覚ます事であり教師の影響は与えた

本稿は、第64回意匠学会大会 (2022年8月27日, 大阪工業大学) での発表にもとづく。

くないというホフマンの信条を守り³, リチも学生に自身の作品を見せなかった。没後作品を取蔵していた同校でも特に公開の予定はなく, この1987年の展覧会は当時のヨーロッパにおけるウィーン工房再評価の流れを受けた外部プロジェクトからの要請だった⁴。しかし没後20年目で初公開された作品のあまりに繊細で可憐な印象が大きな反響を呼び、『季刊装飾デザイン』や『STYLING』, 『カラーデザイン』など多くのメディアに取り上げられ⁵, リチのかつての門下生, 鈴木佳子や中井貞次, 平田自一, 稲田尚之などの回想や解説などから奇しくもリチ研究の緒が開かれたのである。

またこのウィーン工房の世界的再評価に関連して欧米各地で展覧会が開かれたが⁶, 日本で開催された「ウィーン世紀末 クリムト, シーレとその時代」展(セゾン美術館, 1989年)ではリチの作品が多く紹介され, 「ウィーンのジャポニスム」展(東武美術館各地巡回, 1994-1995年)の図録ではヨハネス・ヴィーニンガー⁷ その他のウィーン工房とジャポニスムに関する充実した考察が展開された。また Angela Volker の大著 *TEXTILES OF THE WIENER WERKSTATTE 1910-1932*⁸ ではウィーン工房のテキスタイル部門が設立された1910年から工房閉鎖まで, 当時国際的なトレンドであったプリント生地 of 歴史とアーカイブの概要, およびその芸術とビジネス活動の全容が考察されているが, その中でリチは最も重要なアーティストの一人として言及されている。

これらの成果の中で, 2009年には京都国立近代美術館で伊三郎の建築史的再評価と関連して「上野伊三郎+リチ コレクション」展が開かれた。これは2009年に閉校が決まった京都インターアクト美術学校が同館に寄贈した上野伊三郎・リチの資料や作品の公開だった。

また同展を機縁にリチが囑託として1935年から1944年の間在籍した京都市染織試験場での制作59点その他⁹が寄贈され, 2015年に京都国立近代美術館コレクション・ギャラリーでキュレトリアル・スタディズ09「上野リチのテキスタイル・デザイン〜ウィーン工房から京都へ」で公開された。これらの作品は同試験場の元職員が戦後の混乱の中危うく破棄されそうになっていたリチ作品を個人的に収集保管していたものだった。そして集大成として開催されたのが, 冒頭の2021年〜2022年の展覧会である。こうした大小の企画展の図録などには, 池田祐子¹⁰ や山野英嗣¹¹, 阿佐美淑子¹² らの綿密な作品の紹介や解説論文が充実している。

一方母国オーストリアでは, リチの日本での活躍を紹介し, これまであまり注目されることのなかったその存在意義を確立することを目的に, 2018年に Verena Sander が「Rix-Ueno: Der Japonismus kehrt heim」を発表した。この論文ではリチの国際的な活動で里帰りしたジャポニスムが, 同時代の工芸美術にどのような影響を与え貢献したかについて日欧双方を見渡す広い視野から紹介・考察されている。また2021年に刊行された角山朋子『ウィーン工房-帝都のブランド誕生にみるオーストリア近代デザイン運動史¹³』はウィーン工房の活動

を精緻に検証し工房の全容を明らかにしたもので、リチの工房内での立ち位置にも詳しい。2021年にはリチを広く一般に紹介するアンソロジー『マイ・ファースト・リチ 上野リチのデザイン』も青幻舎から出版された。また2023年11月からはオーストリア応用美術博物館（通称 MAK）で「上野リチ生誕130周年記念」展が開かれ、長らく日本のリチ関係者の希望であったウィーンでの里帰り展覧会が初めて実現した。こうした先行研究によりリチの独自のデザインやその活動と背景全体が紹介され近年リチ研究は大いに進展している状況である。

ただし個々の作品に即して彼女の造形原理である「ファンタジー」あるいはウィーン工房由来のジャポニスムについて具体的に検証した研究は未だ少ない。もとよりウィーン工房の設立者ホフマンは日本の影響が大きいセッションの主要メンバーであり、工房もジャポニスムの影響を色濃く受け継いでいた。このような背景を持つリチが本場日本の地でその文化に直接触れどのような変容を見せるか。本論ではこの展開を検証し彼女自身のジャポニスムの進展を実証する。また日本では唯一無二な個性が強調されるあまり見過ごされがちだが、様々な異文化を吸収し時代のニーズに的確に対応したりチの柔軟なデザイナーとしての活発な国際交流の実像にも迫りたい。

構成としては、まず1章で主に MAK 所蔵のリチのアーカイブ約400点を中心にウィーン工房参加から日本移住そして工房閉鎖に至るまでの在籍全期間の多岐にわたる作品を整理、分析し、2章ではウィーン時代（1913年～1925年）に焦点を当て彼女の初期の作品とジャポニスムの関連を考察、3章で日本移住の影響や反映を深く捉えるため、まず背景となる同時期の日本や国際的なデザインの実情を確認する。また4章ではこうした背景のもと「日本在住のウィーン工房のデザイナー」としての特異な活躍と、リチとともに里帰りしたジャポニスムの進展を、彼女の代表作ザルブラ社の壁紙コレクションと能装束との関連性を中心に新資料を交えて実証しその意義を考察する。

1. ウィーン工房での活躍

ウィーンの裕福なユダヤ人実業家の長女として生まれたリチは少女時代からウィーン工房のデザインに憧れ、女性にも門戸を開き新しい教育を実践していたウィーン工芸学校に1912年19歳で入学した。ここでチゼックから、自然を観察、分析し、自分の感覚を通した上で再構成して作品化するという理論を学んだ¹⁴。また古典的伝統的芸術の模倣からの分離を目指しヨーゼフ・ホフマンが提唱した「ファンタジー」の概念を学び、生命感や想像力を重視し知識に拘束されない自由な造形感覚を、自らのデザインに取り入れた。

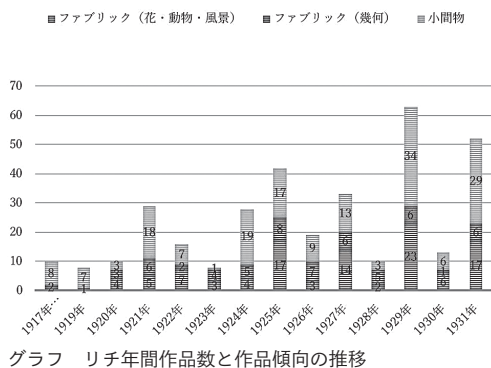
1917年24歳の卒業時にホフマンの強い要請でウィーン工房に参加したりチは、第一次世界大戦下の男性不足で低迷する工芸の活性を目的に新設された「芸術家工房」で多くの女性

表 MAK 公開分リチ作品 1913 年～1931 年の作品内訳

制作年	モデル数		
1917 年以前	生地	2	生地 2 (幾何) ブランケット 1, ポスター1, ガラス工芸花瓶 1, ガラスグラス 5
	その他	8	
1918 年	オーストリア敗戦		0
1919 年	生地	1	生地 (アレンジストライプ) 1 玩具, パッケージ等 7
	その他	7	
1920 年	生地	7	生地 (植物・動物・風景) 4, (幾何) 3 ブランケット 1, レース縁取り 1, ポーチ (海辺の町) 1
	その他	3	
1921 年	生地	11	生地 (植物・動物・風景) 5, (幾何・変わりストライプ) 6 傘の取手 2, ブローチ 3, ペンダント 2, エナメルの box 2, トイレセット 4, 乗象フィギュア 1, 壁紙 4
	その他	18	
1922 年	生地	9	生地 (植物・鳥・フルーツ) 7, (幾何) 2 テーブルクロス 1, 刺繍 1, クッション 3, レース 1, トイレ用ボックス 1
	その他	7	
1923 年	生地	7	生地 (植物) 3, (幾何) 4 クッション 1
	その他	1	
1924 年	生地	9	生地 (植物 3, 更紗鳥 1) 4, (幾何) 5 ネックレス 6, 香水入れ 2, ガラスボール 6, 花器 2, ボウル 2, フィギュア 1
	その他	19	
1925 年	生地	25	生地 (植物 14, 鳥 1, 魚 1, 東洋風建物 1) 17, (幾何) 8 刺繍 (植物) 4, 小缶 3, エナメルの小箱 4, バッグ 3, グラス 1, リボン 1, 壁紙 1
	その他	17	
1926 年	生地	10	生地 (植物) 3, (幾何風) 7 イースター小物 3, クッション 2, レース 3, オーナメント 1
	その他	9	
1927 年	生地	20	生地 (植物 12, 家 1, 馬 1) 14, (幾何) 6 テーブルクロス 5, ハンドバック 1, ブックカバー 2, カーペット 2, ショール 2, オーナメント 1
	その他	13	
1928 年	生地	7	生地 (植物 1, 波 1) 2, (幾何) 5 ひざ掛け毛布 1, ショール 1, ハンドバック 1
	その他	3	
1929 年	生地	29	生地 (植物 12, 珊瑚・貝「Nihon 含む」 3, 人物 2, 鳥 1, シマウマ 2, 船 1, 家 2) 23, (幾何) 6 テーブルクロス 1, パッド 1, パウダーケース 4, 灰皿 12, シガレットケース 8, シガレットカップ 5, エナメル缶 2, 七宝飾り小箱 1
	その他	34	
1930 年	生地	7	生地 (植物 5, 果物 1) 6, (幾何) 1 テーブルクロス・ナプキン 2, 香水瓶 1, ネckレス 1, 額入りエナメル絵 1, ショーケース設計イラスト 1
	その他	6	
1931 年	生地	23	生地 (植物 15, 貝 1, 波 1) 17, (幾何) 6 刺繍 3, ゴブランハンドバック 2, クッション 3, スカーフ 1, 壁紙 11, 香水瓶 5, ポスター 2, モチーフ研究 2
	その他	29	
合計	341		

メンバーとともに活躍することとなる。リチはダゴベルト・ペッヒェやマリア・リカルツの作品に影響されつつ、彼らの持つ芸術的要求をより実用的なアプローチで修正し、マティルデ・フレクルらとともに、バラエティに富んだ装飾的なパターンと配色で¹⁵ テキスタイル部門に大きな貢献をした¹⁶。

そして1925年、ペッヒェへの強い憧れでウィーンに来た¹⁷ 留学生上野伊三郎とホフマンの事務所で出会い結婚、1926年には彼の故郷京都に移住する。この結婚に際して重要な点は、隔年での長期帰国を条件にウィーン工房に引き続き在籍したことである。リチはウィーンと京都の双方で交互にデザイン制作するという稀有な立場を得ることとなる。



こうしたユニークな立ち位置から発表されるリチの作品を、MAKのアーカイブから整理・分析してその展開を見ていきたい。まずタイトル、用途、制作日時、材料、描法、商品展開など詳細な記録から判明する作品の内訳を先の表に、年代別作品数と作品傾向を上グラフにまとめた（製品化されたものや残されたエスキースの中で明らかな重複は除いた）。ここからは日本移住以降も減少するどころかますます増加するウィーン工房での作品展開と、往來に伴う極端な増減が確認できる。

2. ウィーン時代 — 1913年～1925年 —

次に各時期の社会背景やニーズを分析しつつリチのウィーン時代の作品の特徴と活躍の実情を見ていきたい。リチの図案に東洋的な要素が含まれることは伊三郎の指摘にあるが、工房参加前後の作品では日本の文様「青海波」の応用「神の国」(図1)がある。青海波は単独または様々な幾何模様と組み合わせてアレンジが繰り返された。ウィーン時代の代表的幾何柄「東京」(図8)やホフマンのランプ傘(1925年)に採用され一時流行を支配した¹⁸。

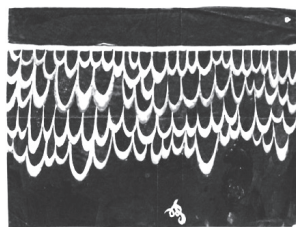


図1 1913年「神の国」

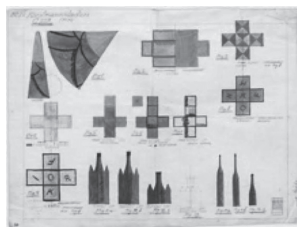


図2 1919年の玩具のデザイン



図3 1920年のリチ独特の柄

1918年第一次世界大戦が終結，オーストリアは敗戦国中最も損害が大きく，国土・人口は4分の1に減少し大都市ウィーンの存続も危ぶまれた。この年のアーカイブは無く，1919年は質素な子供用おもちゃのデザインが中心である（図2）。低迷する国家の復興のため1920年には国を挙げて「オーストリア工芸」展と「クンスト Schau 1920」が開催されたが，国際的なモダニズムの加速の中で全体に懐古的な印象となりモダニストから鋭い批判を受けた。ただしウィーン工房は現実的な市場拡大を遂げ外貨を獲得，戦後の素材，人材，販路の制限を乗り越えた。この時期のリチ作品には「二次元的で幾何学的で繊細で脆い図形スタイルに気まぐれで空想的な有機的モチーフの組み合わせ」といった特徴が見られる¹⁹（図3）。

翌1921年，工房は文化的に親和性の高いドイツに集中的に進出した。先のグラフからも前年比約3倍となったリチ作品と小間物の急増が確認できる。さらに1922年には新市場拡大を目指しニューヨーク支店を開設した。リチ作品で目を引くのは細いストライプと微妙に変化するジグザグ線を組み合わせた幾何柄「ギザギザ・バンド」で，Col.67という桁外れの配色からは生産ロットの大きさが想像できる（図4）。通常の配色は20通りぐらいである²⁰。またリチが得意とした繊細ながら大胆な十字の斜線と縦縞の組み合わせの「メガネへび」（図5）はファッション部門の責任者マックス・スニャックが着任早々ドレスに採用している²¹。

1923年は後の壁紙「花園」（図26）を彷彿させる花柄「6月の花」（図6）や，くっきりした黒地の幾何柄「稲光」（図7）などデザインの幅が広い。また世界的な話題を敏感に捉えたタイトルも多く，「東京」（図8）や「日本の国」（図9）などはこの年欧米でも話題となった関東大震災との関連が考えられる²²。1924年は小物の輸出が急増し，房飾りの東洋的なネックレス（図10）や香水のサッシュェ，異国情緒のある花瓶のデザイン（図11）などが目を引く。

1925年パリ開催の「アール・デコ」展でオーストリア館の創造理念より感性的かつ手工芸的な趣味性が再びモダニストたちの批判的となるが，ドイツ不参加の中フランス工芸と対峙して孤軍奮闘

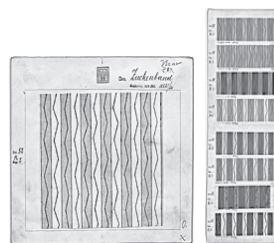


図4 1922年「ギザギザ・バンド」と配色見本

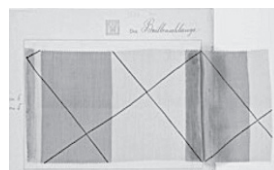


図5 1922年「メガネへび」



図6 1923年「6月の花」

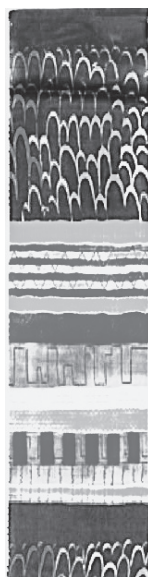


図8 「東京」



図7 「稲光」

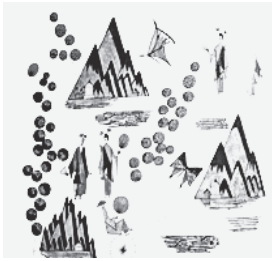


図9 「日本の国」



図10 1924年房飾りのネックレス



図11 花瓶のデザイン



図12 1925年「南京」

したウィーン工房への世界的評価は高く²³，アメリカ各地やカナダ，ベルギーなどに販路を広げた²⁴。リチの生地は前年比3倍近い急増で，キモノ風の紫のぼかしの花柄「南京」(図12)，小物の多くも東洋趣味で輸出先のニーズが窺える。彼女の「リックス文様」はオランダ・ドイツ・フランス・アメリカで人気を博しウィーン工房最高の売れ行きを示した²⁵。リチはこの時期の海外進出を支えつつ，10月にはリチ・上野・リックスとなる。

3. 来日当初のリチを取り巻く日本と欧米の状況

翌1926年9月にリチは来日し，以後は京都とウィーンを行き来し双方から創造の源泉を得て，彼らの結婚を考えれば理想の関係が展開されていく。伊三郎との協働による建築関連におけるリチの足跡は彼女のジャポニスムの進展にとって重要なものを含んでいるが，本稿ではリチのウィーン工房における作品展開を中心に見ていきたい。

欧米ではこの時期ジャポニスムの影響が未だ色濃く，1928年に先の「アール・デコ」展を縮小して「佛蘭西美術展覧會」と題して日本で開催された時は，あまりの日本的要素の多用が日本人の間にセンセーションを起こした。フランス大使も同展の挨拶で「多大の日本の要素」に言及している²⁶。この状況は当時の日本人留学生の多くも感じていたようで，例えば1931年にベルリンに留学した染織家向井寛三郎は「最近の著しい傾向の一つは東洋に対する憧憬であり，殊に日本に多大の興趣の中心が置かれている」と記している。また彼は当時のドイツの状況を構成主義や表現主義とは少し異なる傾向と見ており，これは全く新しい形式とはいえないが「一つの形にも濃淡曲直の変化で能弁に美しい夢を物語るものと信じているが如く，熱心に形や色に工夫洗練を加えて，常に常に新しき何かかを期待している」その効果や作者の立場が全く新しいと分析している²⁷。ホフマンやリチのファンタジーを彷彿させる言だが，日本の伝統的意匠や文化が持つ抽象性は当時の機能主義とも大きく矛盾するものではなく，かえってモダニティーへの触媒として再解釈されていたようだ²⁸。

このような状況下，ジャポニスムの本拠地京都に移り住むリチへの期待はいやが上にも膨

らんだと想像できる。ちなみに同年1月から3月までの工場の売り上げは前年比で30%上昇し資本は2倍、製品の80%は輸出向き²⁹であった。この輸出の好調を背景にリチの作品には一段とジャポニスム的傾向の進展が見られる。



図13 1929年 印籠風シガレットケース



図14 七宝飾り手箱

日本の印籠を思わせるふさ付きのシガレットケース（図13）やホフマンとの共作七宝飾り手箱（図14）は輸出用と特記されている。リチの日本移住がこの時期のウィーン工場の輸出路線に功を奏したことは確かなようだ。

4. 日本在住のウィーン工場のデザイナーとして — 能装束との関連 —

移住早々のリチの作品には和風のアレンジが目立つ。横並び線描きの花形に段ぼかしを入れた「桜」（図15）、また1927年の水彩画風の薔薇柄「ローゼンハイム」（図16）は用途も「キモノ（ドレッシングガウン）」である。「カーネーションの香り」（図17）は一面に細かい線描きで書き込まれ小紋風デザインで多くの配色展開がある。若松柄や矢羽根柄のアレンジも多く、伝統的着物意匠からの引用は目をみはるばかりだ。

来日以来2年数ヶ月の滞在中、1928年にはリチの代表作といえる壁紙「夏の平原」（図18）や、「芥子」（図20）、「そらまめ」（図22）、「花園」（図26）がスイスのザルブラ社で製作された。このコレクションは4点という小規模ながらペッヒェヤリカルツの壁紙の大コレクションと伍して評され、翌年にはともにニューヨークの企業と独占契約が結ばれている。今までにない筆使いや空間処理で格段のスケールを感じさせるこのコレクションで注目したいのは、伊三郎が「近作になる處のスイスのサルブラ（ママ）会社製作壁紙を見るに日本の能楽衣裳に似た作風を多く見出し得る」と染織雑誌に紹介している点である³⁰。リチのデザインに日本的要素は多く見られるが、個々の作品について日本の伝統的意匠との直接的な関連は指摘されてこなかった。しかしこの記事を手がかりに広範な調査を実施した結果、共通の造形要素を多く持つ能装束を特定し、その密接な関係を浮き彫りにすることができた。

まず「夏の平原」や「芥子」で目を引くのは勢いのある線や伸

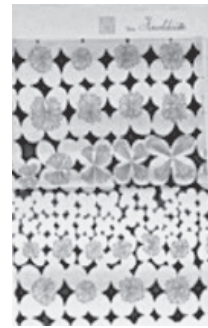


図15 1926年「桜」

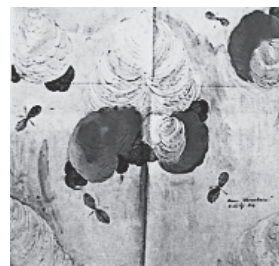


図16 1927年「ローゼンハイム」

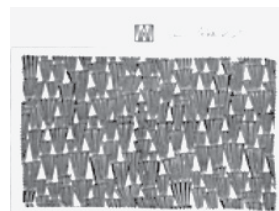


図17 「カーネーションの香り」



図18 1928年「夏の平原」

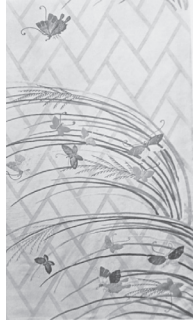


図19 「白地檜垣摺箔
薄蝶文様縫箔」



図20 「芥子」

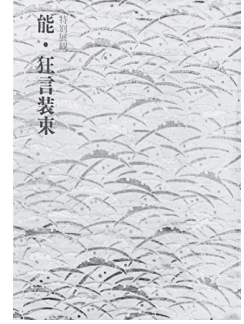


図21 「白地露芝模様摺箔」

びのある構図である。リチの造形上の特徴である、か細く時には弱々しく不安定でさえある独特の線描は、能装束「白地檜垣摺箔薄蝶文様縫箔」（図19）などの線の扱いに、一方群れ飛ぶ様式化された蝶は自由で生き生きとしたファンタジー溢れる鳥や花に置き換えられて、重厚で静謐な佇まいを軽やかで楽しく色彩にあふれた世界へ翻案されている。また「芥子」では「白地露芝模様摺箔」（図21）の幾重にも重なる芝模様の空間の面白さはそのままに、草の上には露の代わりにかわいく可憐な芥子の蕾や花を咲かせている。

一方「そらまめ」の空間構成は、狂言装束によく使われる瓢箪柄の蔓の伸びやかでおおらかな間の扱いに非常に近い。蔓の勢いに任せた自由な空間は狂言装束「瓢箪と松皮形文様肩衣」や「瓢箪文様肩衣」に、鞘は「羽団扇地に鷹の羽繫文様肩衣」の鷹の羽の扱いに対応が見られる（図23, 24, 25）。その軽やかでリズムカルな線は細いながらもいつものように途切れることなく、瓢箪柄のエスプリそのままに自由に闊達に空間を構成している。「花園」は先の「6月の花」（図6）のイメージに平安時代から続く伝統的な若松模様や秋草の線描模様を加えているが、「赤地秋草文様縫箔」（図27）や小袖模様下図（図28）などの線描き草花が尽きぬ着想の源泉となったことは確かなようだ。



図22 「そらまめ」



図23 「瓢箪と松皮形文
様肩衣」



図24 「瓢箪文様肩衣」



図25 「羽団扇地に鷹
の羽繫文様肩衣」

ウィーン時代ではアレンジやタイトルに東洋趣味を見せていたりチが、実際に日本の第一級の伝統工芸である能装束に触れ、あえて衣装と言わず装束と呼称する豪華で気品高い能装束の非日常的な造形原理に共鳴し、これを彼女独自の創作原理である「ファンタジー」で特徴付け、幽玄で重厚な世界を華やかで明るい色彩に満ちた祝祭のような世界に転換している。また狂言意



図 26 「花園」

匠の軽みと変幻自在のモチーフの扱いには彼女が時に作品に求めたユーモアが感じられる。能や狂言文化にある近代的な抽象性と装飾性の自在な調和や大胆な色彩感覚に、来日早々のリチが刺激を受け「ファンタジー」の表出としての彼女独自のモチーフや色彩表現によって「カワイイ」と形容できるような作品が生まれた。このことは異文化交流の特筆すべき所産であり、ジャポニズムの新しい局面への進化といえるのではないだろうか。また伊三郎は同じ記事で、これらのリチ作品が「近代化に苦心している日本の染織業界にも大きなヒントを与える」と書いている。当時外国にばかり目を向け模倣に迫られる日本の染織業界に対し、自国にある素晴らしい伝統的意匠を自由で挑戦的な造形感覚で捉え直し再創造する事の意義を伝えたかったのだろう。しかしリチが見せた見事なり・クリエイトを日本人自身が実現し世界に発信するのは戦後の1960年代まで待たねばならない。



図 27 「赤地秋草文様縫箱」

一方設立 25 周年を迎えたウィーン工房は、モダニストからの批判が益々高まる中³¹、記念式典が挙行され大統領以下多数の著名人が列席して盛大な祝祭ムードに沸いていた。



図 28 西川裕信小袖模様下図

明けて 1929 年はリチが結婚後初めてウィーンに長期帰国し、作品数も最多になったことが先のグラフからもわかる。多くの配色がある「クローバー」(図 29)



図 29 1929年「クローバー」



図 30 「Apachentuch Francisco」



図 31 「日本」

や歌舞伎の衣裳のように大胆な幾何柄「Apachentuch Francisco」(図

30), 中でも「日本」(図 31) は日本伝統の見立ての発想で扇を貝に見立てサンゴを配したデザインである。またぼかしの花柄(図 32) は能装

東「紅緑段紗綾形桜花模様唐織」(図33)の花の形に沿って西洋的陰影をつけて立体感をだしている。これら東洋・西洋に自在に行き来するアレンジの作品からは、東西意匠の創作原理への理解の深まりが顕著に見られる。



図32 1929年 ぼかし
の花柄(無題)



図33 「紅緑段紗綾形桜花模様唐織」と部分拡大図

またこの時期、婦人参政権運動などが女性に権利と自由の意識を与え、社会進出した女性のイメージと喫煙が結びついてカラフルなぼかしや幾何柄、着物風花柄の女性用灰皿やシガレットケース、パウダーケースなどの小間物が飛躍的に伸びている。ここでも注目されるのはやはり日本趣味である(図13)。こうした充実ぶりが目を引く1930年、リチはウィーン工房を退職する。理由は定かでないが、世界的な大恐慌やナチ党の躍進などで同僚のディアスポラも始まっていたようだ³²。この年の作品は極端に少ないが、「八重葎鉄線花と四つ菱唐草文様長絹」(図34)の四つ菱唐草文様をスッキリとストライプにアレンジした「おだまき」(図35)は配色展開も多く、また扇を花に見立てた華麗な花柄「扇」もある(図36)。

翌1931年までウィーンに滞在したリチの作品数は前年比で約4倍増、内容的には日本の伝統的意匠をより強調した展開である。墨で描かれた柔らかい抽象柄「トゥーランドット」

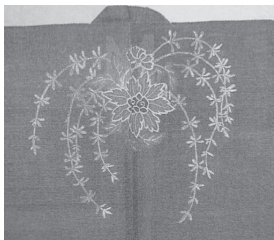


図34 「八重葎鉄線花と四つ菱唐草文様長絹」

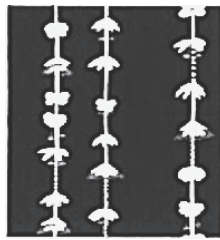


図35 1930年「おだまき」



図36 「扇」

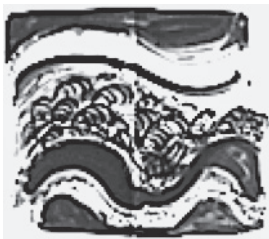


図37 1931年「トゥーランドット」



図38 刺繍用の花のデザイン



図39 「花籠槍梅文様長絹」

(図 37), 能装束「花籠檜梅文様長絹」(図 39) から引用した刺繍用の花のデザイン (図 38), また「松」「竹」「梅」「木」「幸」「福」という壁紙のタイトルからは日本の伝統文化に根ざした慶事や吉祥などへの理解の深化が見られる。

この時期, 能や狂言, 歌舞伎など伝統的意匠にある自由自在で大胆な構図, 単純化した構成や平面的で華やかな色彩など日本独特の造形要素がリチの空想的で即興的な感性と絶妙に共鳴し独自の美的価値創出への挑戦が進んでいる。しかし前年からの世界的大恐慌は慢性的赤字体質のウィーン工房にも打撃を与え, 出資者の破産で工房は 1932 年に解散となった。

おわりに

ウィーン工房由来のジャポニズムによって元々親和性のあった日本の伝統的意匠に, リチは本場日本で再会し自らの強い憧れをさらに大胆に再解釈して独自の新しい価値を創り出した。本論ではこの異文化摂取のプロセスをジャポニズムの進展という視点から見てきたが, 中でも 1928 年の壁紙コレクションでは, 関連する能装束を特定できたことで, 日本意匠の「粋」を彼女が独自の造形感覚「ファンタジー」で大胆に捉え直し, 時空を超えて現代的ともいえる感覚「カワイイ」を表出するという異文化交流の成果を具体的に追跡できた。

やがてウィーン工房が閉鎖すると, リチは京都の染織業界に接近し 1935 年には京都市染織試験場に正式採用されて, 当時日本の国家的事業であった輸出促進に貢献する。同時に伊三郎と建築家ブルーノ・タウトとの関連で 1936 年からは群馬県工芸所で地場産業発展に尽くし, 繊細優美なこけしや竹細工のデザインを手がけている³³。そして日本が戦争へと向かう 1940 年頃には, リチはジャポニズムの集大成ともいえる南画風の画卷を制作している。

しかし戦後は日本経済の基幹産業となった繊維産業の急成長で, 大量生産をよとする業界にリチは影響を与えることなく³⁴, 日生劇場レストランの壁画など建築関係に足跡はあったものの, デザイナーとしてのリチの名前は先の 1987 年の公開まで沈潜していった。

一方戦後の日本で新しく興った自動車や電気産業, 宣伝広告などの新興産業は, 旧来の図案から新しいデザインへの転換を求め, リチはデザイン教育に場を得て多くの人材を輩出していく。ウィーン工房由来の教育は東京のバウハウスの機能主義と対峙しつつ, 関西に独自のデザイン文化を育んだ。この展開については新たな論考を予定している。

謝 辞

本研究は公益財団法人 DNP 文化振興財団の助成を受けたものです。

註

- 1 中津布美子「『リッチ・上野=リックス展』より ― ウィーン工房・いま京都に」『カラーデザイン』1987年12月号, p.22
- 2 1963年創立時はインターナショナルデザイン研究所, 1971年インターナショナルデザイン学校, 1976年インターナショナル美術専門学校, 1993年京都インターアクト美術学校と改称する。
- 3 上野伊三郎『近代建築家9 ヨセフ・ホフマン』1955年, 彰国社, pp.51-52
- 4 『京都インターアクト美術学校 1993-2008』(非売品) 京都インターアクト美術学校, 2009年, p.51
- 5 『季刊デザイン』21号, 1987年, pp.55-59, 『STYLING』第2巻第9号1987年, pp.51-79, 『カラーデザイン』1987年12月号, p.22, 『京都新聞』1987年9月7日付(夕刊)など。
- 6 1985年ウィーンで開かれた「ウィーンの世紀末 ― 夢と現実」, 1986年「楽しい黙示録」がパリとニューヨーク, その他各国あるいは日本で展覧会(1989年)が相次いだ。
- 7 ヨハネス・ヴィーニンガー「ヨーロッパ化した日本 ― ウィーンのジャポニスムに関する考察」『ウィーンのジャポニスム展』(展覧会図録), 『東京新聞』, 1994年
- 8 Angela Volker, *TEXTILES OF THE WIENER WERKSTATTE 1910-1932*, 1990 and 1994, Christian Brandstatter Verlag & Edition, Vienna
- 9 元職員西村進氏遺族西村みゆき氏より上野リチ作品資料59件, 志村光弘氏より資料5件寄贈。
- 10 池田祐子「上野リチのテキスタイル・デザイン〜ウィーン工房から京都へ」『キュレトリアル・スタディズ』09 京都国立近代美術館研究論集, 2017年, p.55 その他。
- 11 山野英嗣「〈工芸〉表現の一断面から見たその諸相」『交差する表現』京都国立近代美術館, 2013年, pp.37-39 その他。
- 12 阿佐美淑子「上野リチ・リックス: 内在するジャポニスム」『上野リチ ウィーンからきたデザイン・ファンタジー』(展覧会図録), 『朝日新聞社』, 2021年, pp.32-39
- 13 角山朋子『ウィーン工房 ― 帝都のブランド誕生にみるオーストリア近代デザイン運動史』2021年, 彩流社
- 14 池田美奈子「フェリーツェ・上野=リックスと「アクトレス」壁面装飾」『絵画修復報告』山領絵画修復工房, 1999年, No.5, p.24
- 15 前掲書, Angela Volker, 1990 and 1994, p.178
- 16 Verena Sander “Felice “Lizzi” Rix-Ueno: Der Japonismus kehrt heim” [Diploma Thesis, Technische Universität Wien] 2018, p.4
- 17 上野伊三郎「天折せる天才ダゴベルト・ペッヘ氏の生活と作品に就て」『建築新潮』第六年第六号, 1924年, pp.161-164
- 18 上野伊三郎「リチ上野のデザイン」『カラーデザイン』1964年 No.5, p.14
- 19 前掲論文, Verena Sander, 2018, p.19
- 20 前掲書, Angela Volker, 1990 and 1994, p.121
- 21 前掲論文, Verena Sander, 2018, pp.19-26
- 22 同上論文, Verena Sander, 2018, p.16
- 23 津田信夫「巴里萬國裝飾博覽會 塙國出品に就て」『帝國工藝』1928年7月号, p.13
- 24 前掲書, 角山朋子, 2021年, p.330
- 25 前掲記事, 上野伊三郎, 1964年, p.12
- 26 田邊孝次「現代仏蘭西家具の綜合陳列 ― 仏蘭西美術展覧会 ―」『帝國工藝』1928年5月号,

- p.70 ちなみに「仏蘭西美術展覧会」は1928年に東京美術館で開催された。
- 27 向井寛三郎「独逸の現代図案」『真美』1932年，第9巻第2号，pp.14-19
- 28『エキゾティック×モダン アール・デコと異境への眼差し』（展覧会図録）東京都庭園美術館，2018年～2019年，紹介文
- 29 前掲書，角山朋子，2021年，pp.342-343
- 30 上野伊三郎「最近の独逸の染織工芸」『真美』1930年，第7巻第3号，pp.2-4
- 31 アドルフ・ローズ講演「ウィーンの痛み（ウィーン工房）」前掲書，角山朋子，2021年，pp.332-337
- 32 前掲論文，Verena Sander, 2018, p.18
- 33 牧田久美「京都美術の歴史学（京都芸大の1950年代）上野リチ（Felice Rix フェリース・リックス）研究・調査報告」『芸術資源研究センター紀要 COMPOST』（Vol.01）2020年，pp.68-88
- 34 牧田久美『キモノ図案からプリントデザインへ——GHQの繊維産業復興政策——』思文閣出版，2021年，pp.190-192

Progressive Development of Japonism in Rix Ueno: Focused on “fantasy” and Noh costumes

MAKITA, Hisami

The unique design career of Felice [Lizzi] Rix-Ueno (1893–1967), who traveled back and forth between Japan and Vienna for a long period before and after the war, developing unique designs in both countries, has been gaining increasing acclaim.

Even in the introduction through the re-evaluation of the Wiener Werkstätte in the 1980s, her work was only treated in the context of a female designer. However, in Japan, since her first solo exhibition in 1987, her work has gradually gained national recognition with major retrospectives held in 2009 and 2022. And in 2018, the first academic paper about her success in Japan was written in Vienna.

Although these previous studies shed light on the overall history of her design activities, it seems that a more in-depth approach is needed to examine the content of individual works.

In this article, I will delve into the forming elements of her work and explore how the “Fantasy” and “Japonism” that originated at the Wiener Werkstätte developed a new Japonism from the perspective of Japan, the home of Japonism. These encounters and new forms of fusion are considered worthy of special mention as examples of cross-cultural incorporation.

This paper clarifies the significance and role of Lizzi, who continued to actively travel between Vienna and Kyoto and publish designs even after immigrating to Japan due to marriage in 1925, while keeping her presence at the Wiener Werkstätte, from the perspective of the development of Japonism.