

タヤートとヴィオネの共同製作

——「カラー・スケール」のアイデアと『ガゼット・デュ・ボン・トン』の図版、そして衣服、生地、装飾等のデザイン

フィレンツェ大学教授 アウロラ・フィオレンティーニ

THE COLLABORATION BETWEEN THAYAHT AND MADELEINE VIONNET(1919-1925). THE IDEA OF "COLOUR SCALES," THE *PLANCHES* FOR THE *GAZETTE DU BON TON* AND THE DESIGN OF CLOTHES, FABRICS, DECORATIONS AND OBJETS

Aurora Fiorentini, Professor, Florence University

Thayaht worked for the atelier of Madeleine Vionnet from 1920 to about 1923, offering Vionnet numbers of ideas for designs. Carefully scrutinizing the illustrations that Thayaht published in fashion magazines and others, we can find that some of his works are similar to Vionnet's works. We can see that even if Thayaht's works may have been changed to some extent before a product was finished, his works were surely used as original models for product design. Thayaht attended a seminar concerning scientific color scales at Harvard University. Textile designs with geometric figures, which he is thought to have learned through the seminar, were used as decorative factor for clothes made at Maison Vionnet and they repeatedly appeared in this brand in early 1920s. The collaboration of Vionnet and Thayaht was not known to society at all in those days. However, in view of a variety of information now known about them, there is no doubt that Thayaht's works were vital to Maison Vionnet.

タヤート（訳註 1）は、ファッションの世界で国を越えて名を馳せている。とりわけ、彼を有名にしたのは、「マドレーヌ・ヴィオネ」のアトリエのトレードマーク（1919年）を筆頭に、デザイン上の発想を数多く生み出すことに貢献したからである。その中には、唯一無二であることの保証としてクチュリエール〔であるヴィオネ〕の指紋を使ったあの有名なレーベルのデザインも含まれている。

このアイデアが最初に考案されたのは、1920年から21年の間のフィレンツェである。そこでは、布製のレーベルと同サイズの金のプレートを製作することにも挑んだ。これは（ $\sqrt{3}$ 長方形（訳註 2）のレーベルの）上に置くためのもので、特別にヴィオネが〔指紋を

押すために] インクに浸けた親指を差し込む穴が開けられ、生地が汚れないようになっていた。おそらくこの品の製作工房は、しばしばタヤートが馴染みの供給者の一人に挙げているポル・サンタ・マリア〔通り〕の金細工職人フォーティ Foti のものである。

しかも、彼の創意溢れる成果は、この名高いパリのアトリエのロゴや統一的なイメージを決定づけただけでは決してなく、むしろ、衣服に始まり、種々の製法で作られる生地の装飾パターン、刺繍、ジュエリー、さらに生地の染色や仕立てる型をカスタマイズするためのカラー・スケール（配色カード）までデザインする広がりがあった。

21年、デザインの構成原理について芸術的修練を深めたいというさらなる欲求を感じたタヤートは、マサチューセッツ州ケンブリッジのハーバード大学で技術的・芸術的研究を進めようと、抽象的デザイン理論の専門家で『A Theory of Pure Design』（註1）を1907年に上梓したデンマン・ウォルド・ロス教授に師事した。同年の10月から12月にかけて、タヤートは科学的配色に関する教授のセミナーを受講したが、のちにそれはヴィオネの仕事に、自分の感性とルールに従った形で生かされることとなった。実際、このフィレンツェ生まれのアーティストは、いずれの流派や体系にもとらわれない創作活動をしたいと常々語っている。往々にして、彼が用いるさまざまな芸術的素材や理論的根拠、そして彼の知識の源泉は、そのずば抜けた独創性によって見事に一つにまとめ上げられてしまうので、時にはそれが、厳密に理論化されたものを杓子定規に当てはめていくのとは逆の、全く首尾一貫していない態度にも見えた（註2）。

彼が衣服や布地における「色彩構成」を最初に言及したのはさかのぼること1919年、ローマのCLM・シーベル・コレクション（タヤートの甥が管理）が持つ豊富な書簡コレクションの中の次の一節に見ることができる。「私の服と色彩構成のデザイン、それから絹製品が評価され、（中略）大変嬉しい。」（註3）文中、彼は付け加えて、19年の秋、成功と名声を得ようと乗り込んだパリで創作のための試行を重ねていく中、あれこれ思いを巡らせた先に、ある特別な興味が湧き起こってきた、と語っている。

同じ年の別の貴重な未発表資料も存在する。それは色彩に関するメモで埋まったノートで、抽象絵画についての彼の興味深い思索が書き留められている。どうすれば抽象絵画が音楽の和音や和声^{ハーモニー}、不協和音のような効果を持った「色彩構成」となり得るか、どうすれば鑑賞者を飽きさせないか、などである。いかなるものも完全に再現することはできないが、むしろ、抽象絵画は見る者の気分次第で違って見えるものであり、生地の装飾やファッションに用いるには適していると考えたからである（註4）。

20年5月19日付の資料（註5）では、メゾン・ヴィオネのアーティストリック・ディレクター、ルイ・ダンジェル（訳註3）を励ますため、パリのアトリエから届けられたモーヴ

色のクレープ布に対してカラー・スケール見本を用意している、と書いている。差し迫った6月にパリへ向かうことを告げ、続いてアトリエの注意を引くために濃淡をつけたカラー・サンプルを2つ同封するとした上で、もしヴィオネが強く望むのであれば、職人たちはより柔らかな色を作り出すことができるとわざわざ述べている。色の濃度へのこうしたこだわりが、タヤートとメゾンの共同製作全体を特徴付けていた。それはオートクチュール制作における彼の専属契約からもはっきり見て取れる。契約は22年10月に署名され(発効は12月から)、年2回2ヵ月間のパリでの滞在義務を含む(註6)。実際、彼が奏でる色彩の「調和」は、メゾンで製作された多数の衣服において装飾的要素としても使用され、このブランドで20年代初期に繰り返し登場する類のない特徴となっている。こうした色の組み合わせは、明度や範囲もそれぞれで大きく異なっていた。整形したフラウンスや縫い留めた花びら風装飾を幾何学的に連続させて表面に造形を施した衣服と度々結び付けられることで、視覚に訴える動きとは何かを感じさせる。その効果は、徐々に色を変えた生地を組み合わせることでより大きくなる(註7)。

このアーティストが制作した数多くのファッション画——今は公的なコレクションや個人の所蔵となっている——では、そうした「色調調和」の実践を目撃することができる。タヤートにとってはダイナミック・シンメトリー(動的均斉)の研究を「披露する」場であり、それを応用して、同心の螺旋や矩形の模様で明確な幾何学的相互作用が生み出されるよう配色している。このような試行の中、彼はよく、対角線上で縮小した相似の図形を幾何学的に配置するが、これは米国研究者ジェイ・ハンビッジ(訳註4)が1919年以来『The Diagonal』誌で発表しているものと似ている(註8)。この「幾何数列」の理論家はイェール大学での12回目の講義のテキストに1枚の図版(Fig. 1)を掲載して、ちょうどテイラーの作業場で〔服の〕サイズを展開させる時のように、対角線を基準に長方形を正確な比率で拡大縮小できることを示した。この形式は絹クレープ地の有名なドレス《オーージュ(雷雨)》(1922年)のデザインの構成要素と同一のものである。ベージュから茶色へと濃淡がついており、現在、パリ国立衣装テキスタイル美術館に保存されている。タヤートも階調のあるグレーで描き、彼のよく知られた挿絵の一つとして23年の『ガゼット・デュ・ボン・トン』誌に登場する。同種の幾何数列デザイン——その明度変化は構築的で装飾的でもある——は、タヤートが22年に同誌で発表したローマでの復活祭の思い出(Figs. 2, 3)と題する別のドローイングにおいて既に深化していた。この雑誌はリュシアン・ヴォージェル Lucien Vogel の手によるもの。彼の事務所はリヴォリ通りにあるヴィオネのメゾンと同じ建物内にあった(註9)。

実際のところ、1912年から25年にパリで発行されたこの優美なファッション誌にタヤ

ートがポショワールの技法で描いたいくつかのモデルについて、原作は誰なのか、再び討議すべきだろう。私が今回参照する資料の多くが詳しく調査されるまでは、同誌に掲載したモデルの原作はみなタヤート本人とされていた。確かに、ヴィオネのアトリエにおける彼の重要性が信じられるようになったのは、資料をそうした質的に同じもののまとまりとしか見ていなかったからである(註10)。しかし、現実には、図版(註11)に描かれたモデルのうち数点しか確信を持ってタヤートの創作と言えるものはない。それ以外は、彼は単にアトリエ公認の図案家として、22年以降、ヴィオネの協働者から入手した写真(パリ装飾美術館フォト・ライブラリーに保存)を使っていたであろう。この証左としてモデルの特徴的なポーズがある。ヴィオネのアーカイブにある3枚続きの写真のものとタヤートが図版を描く際に選んだポーズは、まるっきり似ている。

色調調和を目指したスケッチ——デザインのさまざまな場面で多数製作され、その定率分割や幾何学的要素を使ったグリッド状のパターン配置からはアーティストの創作方法がはっきりと見出される——のある図版以外で見れば、《パリでの仮縫い：空の旅の服》(註12)はタヤートの手によるものであろう。ここには彼が考案した女性用「トゥータ Tuta」(註5)の多くのバリエーションの一つが示されており、そのことは、彼の祖母との間で交わされた22年1月29～30日付の手紙にもはっきり言及されている。タヤートは、飛行機搭乗用に製作された服装について、脚が常に隠れる特別なチュニックで作られている、と述べている。彼はこれを「ローブ・ダヴィアション Robe d'Aviation」と呼んだ(註13)。この服の名称や解説は、『ガゼット・デュ・ボン・トン』誌のポショワールに描かれたものにあてはめることができる。さらに同年、このフィレンツェ生まれの英国人が創作した細かな資料付きの作品、「トゥータ」と「ビトゥータ Bituta」(註14)の特許がヴィオネにより登録申請され、時を同じくしてそれらが持つ潜在的な展開力と将来の発展性にアトリエが強く興味を抱いていたことがわかる。

挿図《温室にて》(1924年)(註15)も、さまざまな根拠があるが、このタヤートの活動の中核との関連を思わせる。描かれたのは、ピンクの絹製イヴニング・ドレス。絹リボンの菱形モチーフが胸部全面に施され、中には幾何学的な螺旋模様が、変形したチェス盤風〔市松模様〕に配されている。このような装飾は、ハンビッジの動的均斉論講義第11日目で示される矩形上の対数螺旋の図例にぴたりとあてはまる(註16)。また、パリ装飾美術館フォト・ライブラリーにある該当品の3連写真からも確認できる(註17)。

他にもある。本品の2重の肩ストラップが織り成す効果は手が込んでいて面白く、そこにタヤートの意図が見える。頻りにグラフィカルな形で表されるが、クライアント〔=ヴィオネ〕のイニシャル「M」と「V」の再現である。こういった実践は、他の多くのドロ

ーイング同様ここでも巧みな手段となっており、一体化したグラフィック・デザイン——彼のデザインの多くを特徴付け、極端に手の込んだ自身のトレードマークとなっている——を求める彼の研究との関連性を示す。注意していなければほとんど見ることはできないが、それらは彼の作品の中で最も緻密な計算をする部分でさえブランドのアイデンティティへと引き戻し、関連付けるように意図して作られている。(註 18)

このアーティストによる二つの水彩画 (Fig. 4) (共にアトリエのスタンプが押され、スケッチ番号のカウントやシーズンの指示が書かれている (註 19)) にも大きな類似が確認される。同じイヴニング・ドレスが二つの違った配色で描かれており、一方は暗色の、他方は明色の背景に置かれている。共に後ろにトレーンを引き、日本の帯風の幅広のバンドを腰に巻く。こうした細部で見ると、二つの服とデザインが似ているものに『ガゼット・デュ・ボン・トン』誌の図版《ジャポニカ》(1924年)や、とりわけ、ヴォージェル編集の同誌掲載図版《ビアリッツにて。マドレーヌ・ヴィオネの店内》(註 20、Fig. 5) に描かれた左側の優美な服がある。後者は、タヤートが描いた 1924-25 年シーズンのイラスト 19 枚中の 1 枚で、上述ファッション画の下部に記載された年代と符号する。

最終的な製品へ落とし込むためにタヤートの作品に若干の変更がなされたとしても、デザインの過程は痕跡として依然見ることができる。上記の場合、この服が、『ヴォーグ(米)』誌 1925 年 5 月号に掲載されたことで大成功を収めたこともわかっている。この洗練されたイヴニング・ドレスに丸ごと 1 頁が割かれ、アメリカ財界の大物レジナルド・C・ヴァンダービルドの夫人が購入、着用した (Fig. 6)。

さらに、当時の雑誌を仔細に調査すれば、より興味深い詳細が多数明らかになるだろう。そうすれば、1920 年から 24-25 年までのシーズンでタヤートがヴィオネのアトリエに提供した数々の企画の中から何が製作、掲載されたかがわかると確信する。

実際、『ヴォーグ(米)』誌 1923 年 6 月号で、ヴィオネの重要なオートクチュール作品とタヤートを結ぶ有力な情報が出てきている。3 体の優雅なデイ・ドレスが描かれた 1 枚の図版 (Fig. 7) で、1 着目は様式的な図柄からも明らかにアール・デコ調の服は、オレンジと赤色でカーネーションの柄を刺繍した黒の絹製の説明がある。この生地の前となるスケッチが、現在、プラート・テキスタイル美術館に保管されている。とりわけ、「décidé (決定した)」との表現があり、後に製作されたことを物語っている。2 着目は白のクレープ地に、タヤートによればアフリカの風景をかたどった黒の絹サテンをアップリケした服。元のドローイングでは淡い青色と黒で描かれている。ネコ科の動物が生い茂った草木の中にはっきりと浮かび上がるその絵はパンサーと呼ばれる水彩画で、現在はマリーナ・ディ・ピエトラサンタのトト・コレクションの一部である (註 21)。最後に、『ヴォーグ』誌の図

版の右側に立つ3着目の服は、落ち着いた青色のクレープ・デ・シンにアップリケで、水に映る糸杉が2色の緑で描かれている。これは明らかに水彩画の《風景画ドレス Robe Paysage》に該当する（現在、個人蔵）。

この3番目の服については、展開していく全工程を広くつぶさに残した資料がある。パリ装飾美術館フォト・ライブラリーには写真撮影されたものまであり、すべてを見れば、最初のアイデアから徐々に単純化されてドレスに仕上がる様子がわかる（註22）。

こうして、数々の共通点が、パリのヴィオネの著作権アーカイブにある写真プレートと、この多作のアーティストによるグラフィック作品との間で見出される。彼はしばしば、とりわけ多忙な時期には、弟のロジェ Roger (RAM) や友人のレリオ・サルモイラーギ Lelio Salmoiraghi を頼っていた。

さらに、ルーヴル宮〔装飾美術館〕の豊富な資料を見れば、ヴィオネの好んだ服の装飾法が視覚的にわかる。特に、刺繍布のアップリケ、インサクション、プリント、またはプリント布のアップリケ、パッチワークが用いられた。タヤートは常にその面白い利用法を提案し、作られればすばらしい効果をもたらした。同じく資料が明らかにすることは、〔ヴィオネの〕パリのアトリエは、織物（ビアンキニ=フェリエ、デュシャルヌ、レオナル（註23））と刺繍（ミショネ、ルサージュ）を使うことで、一つのドレスに対し二つの製作方法を示していたことである。同時に、タヤートが考案、発展させたものには、異なる方法、数回のコレクションで一度ならずヴィオネが使い続けた要素もあることがわかる（註24）。往々にして、このアーティストがテキスタイル・デザインに選んだテーマは様式的なものや完全に幾何学的形象のものを基礎にしている。実に、タヤートは、自身が持つこの分野での深く理論的な知識を最大限利用する方法を熟知していた。この点で、私たちは、書簡や記録に添えられたスケッチとその後ヴィオネで製作された服との間に「大^{ラージ}パターン」とアーティストが呼ぶ大柄のデザイン装飾の明らかな類似性を見ることもある（註25）。

他にも、技術と美的感覚とを両立させる方法をアーティストは示した。こういった思考が表れた最もよく知られている例として、彼の有名なイヴニング・ドレス《アンリエット Henriette》がある。今では彼の作と言っても間違いなく、現在、京都服飾文化研究財団に所蔵されている（註26）（3連写真とドローイングをパリのアーカイブで発見）。（アーティストのイニシャルである）T字型にかたどった金と銀の生地を交互に反転させながら置き合わせ、それを各28枚使って同形パネルを2枚製作している。ただ一つのモジュールが、連続や転回といった配置方法で縫い合わせられることで、服全体の主調的要素となり装飾のモチーフともなることを、このドレスは証明している。形態、機能、装飾が相互に完全な形で調和している。

タヤートはオートクチュールのデザイン素材や作品を単に提供していただけでなく、自分がデザインした服の売れ行きに専心していたわけでもなかった。それもあって彼は一度こう言っている。「ヴィオネはますます私を頼るようになっていく。」実際、いくつかの記録から、彼がモンテーニュ通り 50 番地にあるアトリエのインテリア・デザイナーにもなり、部屋の装飾や付属品のデザインをするようになったことかわかる。

事実、箱や留め具、バックル、燭台、物入れ等の企画やデッサンが見つかっている。それらは彼のディレクションでフィレンツェのルチアノ・ブラッチ社が製作し（註 27）、1923 年、パリの豪華な新オフィスに開いた高級下着部門で取り扱うための品だった（註 28）。

タヤートに関するこうした豊富な情報に照らして考えれば、かのパリの“ブランド”にとって、少なくとも彼がかかわっている間は、彼の作品が不可欠だったことは間違いない。一方で、タヤートが実際には当時もっと表に出ていたと主張するのも正確ではない。というのも、この共同製作は、反対に、全く知られていなかったからである（アーティスト自身、しばしば不満を述べていた）（註 29）。むしろ、このような創造性豊かで、気まぐれながら個性的なアーティストのアイデアが、世界で最も中心的なアトリエの一つという大きな組織の力を得ることで羽ばたくことができたと考えるべきだろう。いずれにしても、彼が、多くの主要なラグジュアリー・ファッション・ブランドに欠かせない戦略的な人材となった、今日のアーティストック・ディレクターやクリエイティブ・ディレクターの先駆けであることに疑う余地はない。

（翻訳 石関亮）

〈註〉

1. D. W. Ross, *A Theory of Pure Design*, Boston and New York, Houghton, Mifflin & Co., 1907. タヤートがロスの理論に通じるようになったのは少なくとも 1916 年以降のことである。タヤートに宛てたメアリー・ベレンソン Mary Berenson の 1916 年 10 月 20 日付の手紙 (Mart. Tha. 1.2.7) を参照。
2. 1921 年 5 月 27 日付、デンマン・ロスへの彼の理論についての書簡: A. Scappini, *Thayaht. Vita, scritti, carteggi*, Milan 2005, pp. 184-186, letter 8.
3. Rome, CLM Seeber Collection, E. Michahelles (Nen), *letter to grandmother*, Paris 24 October 1919, letter no. 8, sheet 2 recto.
4. Marina di Pietrasanta, Toto Collection, *Appunti sulla teoria e sulla pratica della Composizione a Colori*, 1919.
5. CLM Seeber Coll., E. Michahelles, Collection of rough drafts, *letter to Louis Dangel c/o Madeleine Vionnet*, Florence 19 May 1920, letter no. 27, sheet 1 recto, published in: A. Scappini, ed., Milan, 2005, pp. 177-178, letter no. 4.
6. *Letter to Louis Dangel c/o Madeleine Vionnet*, Paris 6 October 1922, letter no. 85, sheet 1 recto in: A. Scappini, pp. 203-205, letter no. 22.
7. 特に参照するものとしては、ロンシャン競馬場で撮影された、グラデーションに着色して形を整えたフランスのある 20 年代初期のヴィオネの服の写真（以下の文献に掲載：B. Kirke, *Madeleine Vionnet*, San Francisco, 1998, p. 214）や、パリ装飾美術館フォト・ライブラリーに保管されている 3 枚続きの写真 (Vionnet Archives,

folder 42/1, no. 1644) がある。

8. 「平均的な現代の芸術家なら、長方形は対角線を使って拡大縮小することを知っている。画家やデザイナーがもしキャンバスの形状や使わんとしている何らかの矩形の区画の相似形を作りたければ、対角線を引けばよい。」(「Lesson 12 – General Constructions for Similarity of Figure」より: J. Hambidge, *The Element of Dynamic Symmetry*, New York, Dover, 1967, p. 65, fig. 63.)
9. *Souvenir de Pâques à Rome*, no. 5 of the *Gazette*, plate 40, 1922; *L'Orage*, no. 2 of the *Gazette*, plate 10, 1923.
10. R. Martin, ed., *Cubism and Fashion*, New York, Abrams, 1999, pp. 127–137.
11. 1923年(5~10月)に開催された第1回モンツァ装飾芸術博覧会にタヤートが『ガゼット』誌に載せた図版数点を展覧したことが知られている。次を参照: *Catalogo della I Mostra Internazionale delle Arti decorative*, Rome, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, 1923, p. 87.
12. *L'Essayage à Paris (Croydon-Bourget)*, no. 4 of the *Gazette*, plate 27, 1922. この服の写真が以下の書籍に掲載されている: J. Demornex, *Madeleine Vionnet*, Paris, 1990, p. 215.
13. CLM Seeber Coll., E. Michahelles, *letter to grandmother*, Paris 29–30 January 1922, letter no. 18, sheet 3 verso.
14. *Letter to grandmother*, Paris 16 February 1922, letter no. 19, c 1 verso. 次の論考を参照: Enrica Morini “La Tuta. Da Antimoda a Haute Couture,” in *Thayaht. Un artista alle origini del Made in Italy*, Prato, Museo del Tessuto ed., 2007, pp. 24–33.
15. *Dans La Serre*, no. 10 of the *Gazette*, plate 55, 1924.
16. In: J. Hambidge, *The Element of Dynamic Symmetry*, New York, Dover, 1967, pp. 59–64, fig. 61 and 62.
17. Paris, Photograph Library of the Musée Des Arts Décoratifs, Vionnet Archives, folder 42/1, model no. 2180.
18. 前述の図版や補助的なドローイング添付されたスケッチを参照のこと。装飾美術館デッサン室所蔵。
19. この長方形のスタンプの細目には「型紙 Toile」「クロッキー-Croquis」「シーズン Saison」のフランス語があり、これらの服が〔ヴィオネの〕メゾンによって承認され製作されていたと考えることができる。ルッカ、個人蔵。
20. *À Biarritz, chez Madeleine Vionnet*, no. 2 of the *Gazette*, plate 11, 1924–25.
21. タヤートによるヴィオネの別のモデルに、同様のエキゾチックなコロニアル風のものがある。パリ装飾美術館フォト・ライブラリー所蔵 (no. 1697, folder 42/1)。
22. Vionnet Archives, folder 42/1, model no. 1630.
23. M. Chapsal, *La Chair de la robe*, Paris, Fayard 1989, p. 59.
24. 大変興味深いことだが、タヤートによるコロニアルがテーマの連作の一つ、象のスケッチが、アトリエによって、少なくとも2種類の服にアップリケ装飾として用いられた。次資料を参照: Vionnet Archives, folder 4271, model no. 1697; Copyright Vionnet Album, model no. 7021.
25. 正三角形の幾何学模様を配したメゾン・ヴィオネのドレス参照: J. Demornex, Paris 1990, p. 196. 彼のスケッチはいくつかが以下に所蔵: CLM Seeber Coll., E. Michahelles (Nen), *letter to aunt*, Paris 10 August 1922, letter no. 172, sheet 2 verso.
26. 以下参照: A. Fukai, ed., *La Moda. Dalla Collezione del Kyoto Costume Institute*, Köln, Taschen, 2003, pp. 416–417, inv. AC6819 90-25AB; Vionnet Archives, folder ss. 1924, model 2074.
27. CLM Seeber Coll., E. Michahelles, Collection of rough drafts, *letter to Luciano Bracci*, Paris, not dated, letter no. 84, sheet 1 recto.
28. CLM Seeber Coll., E. Michahelles, Collection of rough drafts, *letter to Mr. Armand Trouyet*, Paris 10 October 1923, letter no. 116, sheet 1 recto, in A. Scappini, Milan, 2005, pp. 213–217, letter no. 28.
29. “Vionnet always takes all the credit” in CLM Seeber Coll., E. Michahelles (Nen), *letter to grandmother*, 28 July 1923, letter no. 78, sheet 3 verso.

〈訳註〉

1. Thayaht [1893-1959]。フィレンツェ生まれ。本名 Ernesto Michahelles。未来派の画家。1919年に機能的な

服「トゥータ」を考案（訳註 5 参照）。20 年から 23 年頃までヴィオネのメゾンで働く。30 年以降はイタリアを中心に劇場デザイン、絵画、彫刻、写真などの制作に携わった。「THAYAHT」は左右対称で鏡文字にしても綴りや読みが変わらないところから付けられた。

2. 各辺の比が $1:\sqrt{3}$ の長方形。この比率は黄金比同様、古典芸術に登場する。
3. 『Histoire de la mode』（Didier Grumbuch 1993 年 27 頁）での彼の肩書は directeur général（≒副社長、専務取締役）。
4. Jay Hambidge [1867-1924]。カナダ出身の美術理論家。自然界や古典芸術作品に黄金比などの無理数を含む調和の取れた比率（ダイナミック・シンメトリー）の存在を発見、モダニズム美学の理論的發展に貢献した。
5. タヤートが考案した日常服。直線的なジャンプ・スーツ型の服で、デザイン画が新聞紙上で発表された。そのシンプルな形態と機能性から現代服を先取りしたものと言える。イタリア語の「tutta（すべて）」から。「Bituta」はツーピースのデザイン。

アウロラ・フィオレンティーニ (Aurora Fiorentini)

フィレンツェ大学教授。専門は美術史、装飾美術史、ファッション史。1988 年よりピッティ宮コスチューム・ギャラリーのファッション・美術コンサルタント、96 年から 2001 年までグッチ社アーカイブ及び美術館設立のプロジェクト・マネージャー。ヒューゴ・ボス (05-07)、コンテ・オブ・フローレンス (06-07) のファッション・コンサルタント。イタリア各地、フランス（パリ国立衣装テキスタイル美術館）、アメリカ（ソロモン・R・グッゲンハイム美術館）で衣装展やファッション展を企画。美術、ファッション、テキスタイル、コスチューム・ジュエリー等に関する著書多数。