時代の徴候――“アール・デコ”とその周辺

お茶の水女子大学准教授　天野知香

SYMPTOMS OF THE ERA: “ART DECO” AND ITS ASPECTS

Chika AMANO, Associate Professor, Ochanomizu University

“Art Deco,” or the fashionable style starting from L’Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, which was held at Paris in 1925, involved diverse intentions.

In those days, geometric decorations and forms were called “cubistic.” The critics and artists who supported cubism established a new value on “purity” in art. Then they dissolved the former unification of arts and decorations, separated them, and sought their independence from each other. On the other hand, another group envisaged an organic relationship between artistic works and decorative aspects.

One of the factors connecting avant-garde art of those days with decorative motifs was the artists’ interest in non-Western designs. Geometric designs were linked with features of non-Western areas including Africa. Objets from Africa and other countries that had been collected by some researchers as study resources gradually came to be regarded as artistic works and were aesthetically sought-after by art lovers.

Their smooth surfaces of metal, glass, polished wood, ivory, lacquer and bakelite indicated the tactile sensibilities of Art Deco, but were also characteristic of representations of women in those days. The mannequins of the period are characterized by abstracted slender forms and simplified heads, which sometimes had almost no features at all, and their surfaces had a silky-smooth metalic touch. These idealized, simplified and formalized figures with smooth surfaces were representative of female body models in that period, relating to the texture and aesthetics of Art Deco.

1925 年にパリで開かれた現代産業装飾芸術国際博覧会（L'Exposition internationals des arts décoratifs et industriels modernes）、いわゆるアール・デコ博の開催が決定されたのは、第 1 次世界大戦前のことだった（註 1）。それは「アール・ヌーヴォー」として知られる世紀末装飾が頂点に達した 1900 年のパリ万博後の趣味の変化や装飾芸術をめぐる議論の展開を踏まえながらも、19 世紀末に繰り広げられた装飾芸術振興運動の延長線上で発案されていたといって良い。この装飾芸術振興運動の中核には、ルネサンス以来の西欧の人文主義的な伝統において、自由学芸と同等と見做されることで、単なる機械的な手仕事より格の高いものと位置づけられた絵画や彫刻と、手工芸や産業芸術、あるいは装飾芸術と呼ばれる職人的、産業的な分野との間の区別と上下関係を撤廃しようとする理念が存在し

ていた。旧来の芸術をめぐるヒエラルキーや区別をなくして諸芸術の統合を求めたこの運動は、したがってもともとジャンルの越境を求めるものであったと言って良い。言い換えればそれは、旧来の芸術という概念の在り方を揺るがして、装飾芸術の名の下に、社会に応じた新たな美の位相を打ち立てることを求めたのだった。

一方で「アール・ヌーヴォー」が、もともと一定の様式を表す指標というよりも、世紀末の新しい芸術を求める意志を示した概念であったと当時受け取られていたように（註 2）、「アール・デコ」もまた、それが後に 1925 年の博覧会を契機としたある種の様式の流行を名指す名称として使われることになったとしても、当時におけるその状況は、実際には多様な傾向を孕みこんでいた。1925 年の博覧会自体において、既に同時代の批評が指摘しているように（註 3）、19 世紀以来の装飾芸術の概念の下に、絵画や彫刻やあるいはファッションを含めた多様な領域を統合して豪華な一点制作の室内装飾を展開するパヴィリオンの展示が主流をなす一方で、主流とは言い難いにせよ、ロシア構成主義を体現したコンスタンティン・メリニコフによるソヴィエト館や、「装飾芸術」の理念を否定して、「道具」と「建築」と「芸術」があると述べた（註 4）ル・コルビュジエのレスプリ・ヌーヴォー館をはじめとする、全く異なった方向性もまた示されていたことは良く知られている。「装飾芸術」の概念が結局のところ、芸術の社会における在り方を構造的に問い直すことよりもむしろ、装飾を「芸術」に引き上げることに終わり、限られた富裕層を対象とした一点制作の高級な品へ向かったことへの不満と、民主主義や機能主義、社会的なニーズに応じた産業的な大量生産の必要をめぐる 19 世紀以来の議論は、これまで以上に切実なものとなっていた。アール・デコ博において中心的なパヴィリオンの一つであった装飾芸術家協会による「フランス大使館」の展示に参加した作り手たちの間にも、ローランサンの絵画と共に豪華で優美な婦人用の室内を構成したアンドレ・グルーや、高級感の溢れる「客間（プティ・サロン）」や「控えの間」を構成したモーリス・デュフレンヌやポール・フォロ（註 5）といった装飾家の一方、フェルナン・レジェやロベール・ドローネの作品と共に「現代的すぎる」ホールを構成して物議を醸した（註 6）ロベール・マレ=ステヴァンスや、「書斎」を構成したピエール･シャローのようなシンプルでモダンな造形を示した傾向が共存した。後者はやがて装飾芸術家協会から分離して、1929 年に設立された現代芸術家連盟（l'U.A.M.）の活発なメンバーとなる。

このような中で「アール・デコ」を一つの時代様式とみなして、その「越境性」を検討するとするなら、議論の前提となる基本的な概念や状況をまず問い直す必要が生じるだろう。1925 年のアール・デコ博に参加しなかったアメリカをはじめとする各国の「アール・デコ」の展開もまた、この時代の文字通りの越境性を物語る重要な側面をなしている。し

かしながら、両大戦間を中心にしたこの時代における複雑に絡み合う諸々の状況の中で、諸芸術の動向が互いに深く関連して展開していたこともまた事実である。それは様式上の広がりや越境という以上に、この時代を照らす欲望や心性の多様な表出であったというべきだが、それ故にこそ、認められる徴候はこの時代を映し出す。ここでは限られた誌面が許す限り、フランスを中心とした「アール・デコ」の時代におけるいくつかのトピックを取り上げることで、そうした側面を垣間見ることを試みたい。

１．前衛と装飾

一般に「アール・デコ」に特徴的とされる幾何学的な装飾や形態は、当時の批評言説において、しばしば第 1 次世界大戦以前に登場した前衛芸術にちなんで「キュビスム」的と呼ばれた。「アール・デコ」の装飾について用いられた「キュビスム」的という言葉は、エイムと共に 1925 年の現代産業装飾芸術国際博覧会に出展して、織物やファッションのデザインの分野で本格的に活躍したソニア・ドローネのような、実際に「キュビスト」といえる芸術家の関与についての限定的な用法にとどまらなかった。

20 世紀初頭に登場した前衛としてのキュビスムを支えた批評家や芸術家は、芸術の「純粋性」に新たな価値を置き、芸術の装飾からの分離と自律を主張した（註 7）。それは世紀末に多くの芸術家たちが関心を寄せた装飾画や装飾的絵画のあり方に対する反動であったといって良い。一方で 1903 年の創設以来世紀末の諸芸術の統合の理念を継承し、体現したサロン・ドートンヌにおける 1912 年の「メゾン・キュビスト」の展示に見る通り、装飾家のアンドレ・マールを中心とした総合的なモデル・ルーム展示に、彼の友人でもあったフェルナン・レジェやジャン・メッツアンジェ、レイモン・デュシャン=ヴィヨン、マリー・ローランサン、ロジェ・ド・ラ・フレネイをはじめとする、サロン・デ・ザンデパンダンやサロン・ドートンヌで活躍したいわゆるサロン・キュビストの画家や彫刻家は参加を拒まなかった（註 8）。そしてこの展示の中心となったアンドレ・マールはやがてアール・デコ博において、ルイ・シューと共にその中心的なパヴィリオンの一つを担う装飾家となるのである。「メゾン・キュビスト」において室内装飾の様式は、世紀末様式を脱して新たな様式を模索する世代の装飾家であったアンドレ・マールによって主導され、「キュビスム」は僅かにレイモン・デュシャン=ヴィヨンの建築正面やロジェ・ド・ラ・フレネイの暖炉、そして室内に展示されたレジェやメッツアンジェ等の絵画に示されていたに過ぎない。しかし国際性や感覚を重視した世紀末装飾の反動として、理知的なフランス的伝統を標榜したアンドレ・マール等「新様式」の理念（註 9）は、実際当時のサロン・キュビストを支えた、印象派に代表される 19 世紀の感覚的な傾向に対する反動や、ナショナルな

伝統との連続性を強調する理念と一致した。

一方で 20 世紀初頭の新たなファッションを主導したポール・ポワレは、積極的にこの時期の前衛的な若い芸術家をプロモートすることで、芸術の領域と結びつき、これを自身のブランド・イメージの向上につなげた（註 10）。また彼は、ラウル・デュフィのような若い画家を織物のデザインをはじめとする装飾の仕事に引き入れた。さらに画家のソニア・ドローネは、1911 年頃からパッチワークで抽象的な造形を盛り込んだ布の作品を制作することで周囲の注目を集め、間もなく服飾の制作に取り組んで、既に述べたように、アール・デコ博においても布や服飾のデザインを発表することになる。

こうしたキュビスムをはじめとする前衛芸術家による装飾の分野への直接的な関与の一方で、1920 年代の批評言語においては、もはや第 1 次世界大戦前の前衛の状況を厳密に参照することとは切り離されて、単純にこの時代に特徴的な幾何学的な様式を指し示す指標として、当時の装飾家ピエール=エミール・ルグランによる装幀などの装飾芸術や、ランヴァンやシェリュイをはじめとする布のデザインやファッションなどに関しても「キュビスム」という言葉が用いられていた（註 11）。それはもともと、1904 年にフランスの批評家で装飾家の M・P・ヴェルヌイユが、ウィーンのヨーゼフ・ホフマンの「幾何学的」な家具に対して「キュビック」という言葉を使って評していた事実（註 12）を想起すれば、ある意味では不思議ではない。実際ウィーンの分離派様式は今日「アール・デコ」の先駆の一つに数えられている。

既に述べたように、20 世紀の前衛たちは確かに 19 世紀末の装飾的な在り方を否定して芸術の「純粋性」を主張した。しかし一方で、「メゾン・キュビスト」におけるレジェやメッツアンジェのように、彼らの新しい芸術は、それがおかれるべき新しい室内空間の創造と結びつきえた。

こうした芸術作品と装飾との有機的なかかわりそのものは、ローランサン（註 13）にみられるような個別のコラボレーションに加え、アール・デコ博においても、数多く見いだされた。しかし中でも前衛芸術と装飾のかかわりを第 1 次大戦後もっとも良く体現した例として一つ挙げるとするなら、ジャック・ドゥーセが最晩年につくらせたヌイイのアトリエをおいて他にない。服飾デザイナーで収集家であったジャック・ドゥーセは、1912 年頃、それまで収集していた 18 世紀美術のコレクションを売却して前衛芸術の収集に乗り出した。彼はこれ以前から自身のコレクションとそれを飾る環境との調和を意識していたと言われる。後のシュルレアリスムの中核をなすアンドレ・ブルトンやルイ・アラゴンの手を借りて当時の最も前衛的な作品を収集した彼は、ピカソの《アヴィニオンの娘たち》（1907 年、ニューヨーク近代美術館蔵）やマティスの《金魚とパレット》（1914 年、ニューヨー

ク近代美術館蔵)、ブラック、デ・キリコ、ピカビア、ミロ、エルンスト、モディリアニ、ブランクーシやローランサン、チャーキ、など、多くの作品と東洋美術のコレクションを、建築家のポール・ルオが改修した室内に、ピエール=エミール・ルグランを中心に、アイリーン・グレイ、ローズ・アドレール、ルネ・ラリック、ギュスターヴ・ミクロ、ジャン・リュルサといった当時の最先端の装飾家が制作した家具や調度と共に飾ったのである。絵画が収められた額縁もガラス、エマイユ、木、鮫皮、といったこれまでにない素材で、独自にデザインされたものが使われ、絵画を室内に調和させる役割を果たしている。今日残された写真(註 14)を見ると、このドゥーセのアトリエでは、税関吏ルソーの《蛇遣い》(1907年、オルセー美術館)がマルセル・コアールの長イスの上にかけられ、傍らにはアイリーン・グレイの漆塗りのテーブルが置かれている。さらに、同じ部屋にはモディリアニの頭部の彫刻や絵画、ブラックのキュビスムの作品、ルグランの箪笥やアフリカ風の椅子などが配されている (Fig. 1)。マティスのもっとも前衛的な作品の一つとされる 1914 年の《金魚とパレット》は、ポール=ルイ・メルジエが仕上げたエキゾティックな革張りの戸棚の上に飾られ、ローランサンの《女と犬と猫》(1916 年、茅野、マリー・ローランサン美術館)はルグランの幾何学的なフォルムの椅子やローズ・アドレールの小テーブル、エクトによるよろい戸の傍らに置かれていた。その真向かいのオリエントのコレクションを置いた部屋にはやはりアイリーン・グレイの房つきの机が置かれ、さらにジャック・リプシッツによるレリーフが施された暖炉が見える。ハンガリー出身でパリで活躍した彫刻家ヨーゼフ・チャーキは階段部分の装飾に携わると共に、ドゥーセが所有していた彼の彫刻作品は、透明なクリスタルとオニキスで制作された、単純な卵形を基調とした東洋風の頭部で、彼のもっとも前衛的な様式を示していた。

金属、ガラスといった工業的な素材の一方で、豚革やガルシャ(鮫やエイの皮)、木材、漆塗装といった自然の貴重で豪華な素材が共にふんだんに用いられ、幾何学的なフォルムを基調に色彩豊かに構成されたドゥーセのアトリエの室内は、その素材遣いの多様な触覚ヴだ;

と批判し、ペレやロベール・マレ=ステヴァンス、ソヴィエト館、レスプリ・ヌーヴォー館のみが現代性の特質を備えていると指摘した：Waldemar Georges, “L'Exposition des Arts Décoratifs et industriels de 1925. Les Tendences générales”, *L'Amour de l'art*, août 1925, pp.283–291.

5. 「もはや装飾芸術がその存在理由を失ったとしても反対に『道具』と『建築』と『芸術作品』とが存在する」：Le Corbusier, *L'Art décorative d'Aujourd'hui*, Paris, Edition Crès, 1925: rééd. Flammarion, 1996. p.120.（邦訳：ル・コルビュジエ、前川国男訳、『今日の装飾芸術』鹿島出版会、1966年、139頁）。
4. デュフレンヌやフォロは、商業と芸術の融合として博覧会の中心をなした百貨店ギャラリー・ラファイエットやボン・マルシェのパヴィリオン（それぞれラ・メトリーズ、アトリエ・ポモヌ）の内装も担当した。
6. マレ=ステヴァンスが構成したホールに置かれたドローネのエッフェル塔をモチーフにした絵画とレジェの完全に抽象的な絵画は、主催者により「フランス大使館」の展示にはあまりにも現代的すぎるという理由でいったん撤去が求められたが、その後周囲の反論によってこの要請は結局取り消された：Robert Mallet-Stevens, *L'Œuvres complète*, exh. cat., Paris, Centre Pompidou, 2005. p.215.
7. 例えばアポリネールは『キュビスムの画家たち』の序文「美的省察」のなかで「純粋性」を「統一性」「真実性」とともに現代芸術のひとつの特質に挙げている：Guillaume Apollinaire, “Les trios vertus plastiques”, *Catalogue de la IIIe Exposition du 'Cercle de l'art modern' à l'hôtel de ville du Havre*, juin 1909, rééd., dans *Méditations esthétiques, Les Peintres Cubistes*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913. pp.5 –27.：Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes,* II éd. par Pierre Calizergues et Michel Décaudin, Gallimard, Plèiade, 1991. pp.5–18.（邦訳：「キュビスムの画家たち　美的省察」、鈴木信太郎、渡辺一民編、『アポリネール全集』、紀伊國屋書店、1964年、139–161頁）。またメッツアンジェとグレーズが1912年に著した『キュビスムについて』では、「装飾的造形や絵画的装飾はもうたくさんだ」と述べている。Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du “Cubisme”*, Paris, E. Figuère, 1912, rééd., Saint-Vincent-sur-Jabron, Présence, 1980. pp.42–44.
8. メゾン・キュビストについては前掲拙論第4部、およびNancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991. Chap. 2.を参照。
9. 前掲拙著262頁以降参照。アンドレ・ヴェラは1912年に「新様式」と題する文章を発表し、そこで新しい装飾芸術の理念を知的でシンメトリカルで幾何学的な単純なフォルムに向かい、フランスの伝統、直接にはルイ=フィリップ様式を継承するとしている：André Vera, “Le Nouveau style”, *Art Décoratif*, 5 février 1912, pp.21–32.　またマールはメゾン・キュビストに参加したモーリス・マリノに書簡で同様の理念を展開している：1912年2月20日付、マール=ヴェーヌ家所蔵。
10. ポール・ポワレの芸術のプロモーションやデュフィとの関連は次を参照：Nancy J. Troy, *Couture Culture, A Study in Modern Art and Fashion*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2003.；Harold Koda, Andrew Bolton, *Poiret*, exh.cat., New York, Metropolitan Museum of Art, 2007.　デュフィの装飾の仕事についてはその他、*Raoul Dufy Le plaisir*, Exh.Cat., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2008.；*Raoul Dufy 1877–1953*, exh.cat., London, Hayward Gallery, 1984.；Dora Perrez-Tibi, *Dufy*, Paris, Flammarion, 1989.
11. 例えば次を参照：Henri Verne, René Chavance, *Pour comprendre l'art décoratif moderne en France*, Paris, Hachette, 1925. p.213.；M.D., “L'art décoratif moderne trouve son application dans la mode,” *La Vogue*, 1er mai 1925. pp.14–19 et p.60.；Paul Léon, *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925, Rapport général*, Paris, Larousse, 1928, 18 vols., vol. VI, “Classe 13 Art et industrie des textiles, Section française”, pp.32–48. P.34、38参照。
12. M.P.Verneuil, “Quelques intérieurs à Vienne par Joseph Hoffman,” *Art et Décoration*, T.16, 1904, pp.61–70.　P.62参照。
13. ローランサンと装飾の関係については次の拙論参照：「マリー・ローランサン――女性、装飾、絵画」東京都庭園美術館、共同通信社編『生誕120年　マリー・ローランサン回顧展』カタログ、共同通信社、2003年、21–29頁；英訳207–213頁。
14. André Joubin, "Le Studio de Jacques Doucet", *L'Illustration*, 3 mai 1930, pp.17-20.　またドゥーセとこのアトリエについては次を参照：François Chapon, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, Perrin, 1984/1996/rééd. sous le titre *C'était Jacques Doucet*, Fayard, 2006.

15. 例えば次を参照：Robert de la Sizeranne, “L'Art à l'Exposition coloniale III, La Renaissance des arts indigène,” *Revue des Deux Mondes*, 1 août 1931, pp.575-594；*id.*, “L'Art à l'Exposition coloniale V, Le Bon et mauvais exotisme,” *Revue des Deux Mondes*, 1 octobre 1931, pp.597–616.　一方前衛芸術家たちを刺激したとされるアフリカの彫刻に関して、1912年にアンドレ・ワルノーは「アール・ネーグル（黒人芸術）」という概念を用いることで、それを芸術と見做す方向を明らかにした：André Warnod, “Arts décoratifs et curiosités artistiques: l'art nègre,” *Comoedia*, 2 janvier 1912.　シズランヌは先に挙げた文献“L'Art à l'Exposition coloniale V”でこうした方向に対して、興味深いが西欧の伝統を損なわずくみ取りうるものはない、と論じている。
16. こうした側面は近年開かれた大規模なアール・デコ展でも注目された：Chislaine Wood, “Chap. 7 Collecting and Constructing Africa,” “Chap. 11 The Exotic;” in Charlotte Benton, Tim Benton, Chislaine Wood, *Art Deco 1910-1939*, exh. cat., London, Victoria and Albert museum, 2003. pp.79–89, pp.125–137.　併せて次の拙論も参照：「『アール・デコ』の位相――装飾芸術／ブラック・デコ／モダン・ガール」、『アール・デコ――きらめくモダンの夢』展カタログ、東京都美術館、読売新聞社、2005年、15－28頁。
17. Rosalind Krauss, “Giacometti”, in William Rubin, ed., “*Primitivism” in 20th Century Art*, 2 vols., New York, The Museum of Modern Art, 1984. Vol.2, pp.502–533.（邦訳：ロザリンド・クラウス、堀切正人訳、「ジャコメッティ」、吉田憲司監修代表、『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』、全2巻、淡交社、1995年。第2巻、502－533頁）。この中でクラウスはジャコメッティの《カップル》や装飾芸術に見られる唯美化された形態の借用（プリミティヴィズムのソフトな用法）に対して、同じジャコメッティの《匙の女》に見られる特にバタイユの概念と結びついた引喩的な改変や破壊を伴うプリミティヴィズムの「ハード」な用法を区別している。
18. これについては註19に挙げる文献とその註を参照。
19. この作品と本章については、次の拙論参照：「“アール・デコ”と他者の身体」鈴木杜幾子、馬渕明子、池田忍、金恵信編集、『交差する視線　美術とジェンダー　2』、ブリュッケ、2005年、315–345頁。
20. フロイトは白人男性にとって未知の神秘を喚起する「暗黒大陸」と女性のセクシャル・ライフのアナロジーに言及している。それは共に探求と支配の対象としての不可知の領域として西欧男性に意識される：ジグムント・フロイト、「素人による精神分析の問題」、高橋義孝、生末敬三ほか訳、『フロイト著作集11　文学・思想編II』、人文書院、1984年、159–227頁。188頁参照。
21. William Rubin, “Modernist Primitivism, An Introduction,” *“Primitivism” in 20th Century Art, op.cit.*, vol. 1, pp.1-81.Voir p.17.（ウィリアム・ルービン、小林留美、長谷川祐子共訳、「序――モダニズムにおけるプリミティヴィズム」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』前掲書、第1巻、1–81頁。17頁参照。
22. 次を参照：Anonyme, “Siégel a créé une formule nouvelle dans l'art du mannequin,” *Vogue* (Paris), 1 Août 1925. p.41.　この時代のマネキンについては例えば次を参照：Tag Gronberg, “Beware Beautiful Women: The 1920s shopwindow mannequin and physiognomy of effacement”, *Art History*, vol. 20, no.3, September 1997, pp.375–396.
23. ボルドー出身のジャン・デュパは1910年にローマ賞を獲得し、サロン・デ・ザルティスト・フランセで1922年にメダルを取るといった典型的な遅れてきたアカデミシャンのキャリアを展開したが、1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会ではコレクショヌール館だけでなく、ボルドー館の装飾にも参加し、装飾画家としても活躍する。1937年にはレジオン=ドヌールを受け、1942年には美術学校の教授も務めた：Lynne Thornton, *Jean Dupas, des dessins pour le grand salon du “Normandie”*, Paris, Galerie Alain Blondel, 1980.；Bruno Foucart, et.al., *Normandie, L'Epopée du “Géant des mers”*, Paris, Herscher, 1985.；George Barbier, “Jean Dupas,” *La Renaissance de l'art français et Industries du luxe*, 1927, pp.429–434.
24. Alsène Alexandre, “Tamara de Lempicka,” *La Renaissance de l'art français*, 1929, pp.330–337. P.332参照。彼はレンピッカに現代性と古典性、逸楽と純潔の双方を見いだしうると述べている。レンピッカによる自画像を含めた女性像におけるナルシシズムと抑圧の体験、欲望する／されるまなざしの絡まりあいの問題と共に、タグ・グロンバーグはその女性表象と写真との関係を示唆している：Tag Gronberg, “‘Le peintre installé par la femme’ Femininity and the Woman Painter,” *Tamara de Lempicka, Art Deco Icon*, exh. cat., London, Royal Academy of Arts, 2004. pp.46–56.
25. Madeleine A-Dayot, “Tamara de Lempicka,” *L'Art et les artistes*, no. 156, avril 1935, pp.229–233. P.230参照。

26. ディディ=ユベルマンはフロイトの「隔離」という概念を使って、理想化されたヌードが、現実の身体から切り離され、接触の可能性を消滅させるものとして機能することを指摘している：Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.（邦訳：ジョルジュ・ディディ=ユベルマン著、『ヴィーナスを開く』、宮下志朗、森元庸介訳、白水社、2002年）。またローラ・マルヴィは「（写真によって光沢をもたらされた）滑らかでつややかな身体は、不安を喚起する、不快で、不気味な身体に対する防衛である」と述べている：Laura Mulvey, “Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87”, in *Fetishism and curiosity*, Bloomington and Indianapolis, India University Press, 1996. pp.65–76. P.70参照。

〈図版〉

Fig. 1 ヌイイ（フランス）のジャック・ドゥーセ邸室内、『イリュストラシオン』誌1930年5月3日掲載。An interior of t he Jacques Doucet house in Neuilly-sur-Seine, France, in *L'Illustration*, May 3, 1930.

Fig. 2 ピエール・ルグラン　椅子　1923年頃　塗装された木材　獣角、塗金　リッチモンド、ヴァージニア美術館　Pierre Legrin, Stool. c.1923. Lacquered wood, horn and gilding. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

Fig. 3 パリの植民地博覧会のヴィトン館への招待状と広告のイメージ　Louis Vuitton's Invitation to the Exposition Cloniale of 1931, it's pavilion at the Exposition, and images of its advertisement.

Fig. 4 フェルナン・レジェ《天地創造》のためのスケッチ　『レスプリ・ヌーヴォー』誌第18号（1924）　Fernand Léger, Sketch for “The Creation of the World.” *L'Espirit nouveau*, no. 1924.

Fig. 5 マン・レイ《黒と白》　1926年　ゼラチン、シルヴァー・プリント　東京都写真美術館　Image：東京都歴史文化財団イメージアーカイブ　Man ray, *Black and White*, 1926. Gelatin silver print. Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo.

Fig. 6 アール・デコ博でリュシアン・ルロンのアンサンブルを纏うシエジェルのマネキン　マン・レイ撮影『Vogue』誌1925年8月1日号　Mannequin of Siégel with an ensemble by Lucien Lelong. Photo by Man Ray. *Vogue*, August 1st, 1925.

Fig. 7 ラウール＝ウジェーヌ・ラムルドゥデュー　ランプ・スタンド　1930年頃　銀メッキしたブロンズ、大理石、ガラス　ロンドン、ヴィクトリア＆アルバート美術館　Raoul-Eugène Lmourdieu, lamp stand. c.1930. Silver-plated bronze, marble and glass. London, Victoria and Albert Museum.

Fig. 8 タマラ・ド・レンピッカ《緑の美しきラファエッラ》　1927年頃　カンヴァス、油彩　ダナ・キャラン蔵　Tamara de Lempicka, *La Bellee Rafaëla in Green*, c.1927. Oil on canvas. Collection of Donna Karan.

天野知香（あまのちか）

1959年生まれ。東京大学文学部、同大学院人文科学研究科、パリ第一大学美術考古学研究所で西洋近代美術史を学ぶ。東京大学より博士（文学）号。現在、お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科准教授。鹿島美術財団賞、倫雅美術奨励賞、西洋美術振興財団学術賞。専門はフランス近代美術史。主要著書、編著に『装飾／芸術――19～20世紀フランスにおける「芸術」の位相』（ブリュッケ、2001年）、『マティス　Processus/Variation』展カタログ（国立西洋美術館、2004年）、『アール・デコ　1910-1939』展カタログ（東京都美術館、2005年）など。
（※肩書は掲載時のものです。）