

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 Internationale 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 metallic 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 internationale 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あって良い。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(I'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ば、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が試みたい。

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「キュビズム」的と呼ばれた。「アール・デコ」の装飾について用いられた「キュビズム」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ズ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、「キュビズム」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、理知的なフランスの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。

こうしたキュビズ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「キュビズム」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において他にない。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てられ、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、ブラックのキュビズムの作品、ルグランの箆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=レイ・メルジエが仕上げたエキゾチ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性と明快さにおいてこの時代の最先端の室内装飾の特質を良く示している。一方ここに飾られた絵画や彫刻自体の様式が「アール・デコ」か否かを論じることには意味がないだろう。当時の報道ではドゥーセの現代美術のコレクションはその新しさにおいて収集の判断が危ぶまれるほどであったが、今日においてはむしろ20世紀の前衛的な芸術の代表的な作品が集められていることに驚かされる。他方で「アール・デコ」が、第1次大戦前に登場した前衛芸術の様式の大衆化・普遍化としての側面をある意味では備えていたことも否定できない。いずれにせよドゥーセのコレクションに対して、ルグラン等によるこの時代の最先端の室内装飾は、記録された写真を見る限り、見事にそれにふさわしい環境を提示

することによって、共にこの時代の視覚をもたらしていると言えるだろう。

2. ブラック・デコ

前衛芸術とこの時代の装飾芸術をつなぐもう一つの契機は、非西欧的な造形に対する関心であった。ドゥーセのヌイイのアトリエには東洋のコレクションを置いた部屋が設けられ、ルグランやメルジエ、コアール、アイリーン・グレイ等の家具にはアフリカをはじめとする非西欧の造形や技法との関連が指摘されてきた。とりわけルグランの椅子の多くは、直接アフリカの椅子のフォルムを踏襲している (Fig. 2)。

キュビズムと結びつけられた幾何学的な意匠は、また同時に、アフリカをはじめとする非西欧の特質とも結びつけられた。アール・デコの時代における装飾や意匠には、エジプト、中国、中米、日本といった、19世紀末にも増して広範かつ多岐にわたるグローバルなソースが指摘されている。中でも植民地主義を背景にした「大フランス」の概念に包含されたアフリカの影響は、第1次大戦後の芸術において指摘される「秩序への回帰」を背景に西欧が自らの伝統に立ち返る古典主義と表裏をなすかのように、深くかつ広くこの時代の諸芸術に見いだされた。「アール・ヌーヴォー」の時期からヨーロッパ各地で問題化していた国民的な伝統と国際性の葛藤といった問題は、第1次大戦後の世界の状況とともにその意味を変化させ、第1次大戦後のグローバリズムと大衆化は「アール・デコ」の重要な背景をなしたのである。

アール・デコ博では、百貨店や多様なメゾンのパヴィリオンや各国のパヴィリオンとともに、「インドシナ」やアルジェリア、西アフリカを始めとするフランス領アフリカやアジアの植民地のパヴィリオンも出品され、手工芸を中心とした各地の生産品が展示されていた。1925年のアール・デコ博における植民地の展示がとりわけ意味深かったのは、それまでの万国博覧会や1906年、1922年にマルセイユで開かれた植民地博覧会などにおいては、現地の独自性を強調し、専ら産業的な関心が好奇心をそそるスペクタクルとして示された植民地が、ここにおいて、装飾芸術の分野においてであれ、美学的見地に立った展示の枠組みの中で示されることになったからである。とはいえこうした植民地の手工芸品は、当時の批評言説において、西欧の「芸術」の概念とは線を画するものとして装飾芸術の枠組みに組み入れられ (註15)、同時にそれは西欧による教育の介入や西欧の装飾家によるエキゾティズムの解釈と混じり合ったものとして展開された。西欧にとっての「エキゾティズム」は、単なる影響源にとどまることなく、一方で西欧の「文明による助力」や「現代性」の付与によってハイブリッドな特質を帯びながら、この時代の視覚文化の一つとして収集・消費される対象となったのである。

第1次大戦前から前衛芸術家を惹きつけていたアフリカやオセアニアのオブジェは、ポール・ギヨームなどの画商による、戦中、戦後の積極的なプロモーションも相まって、戦後多くの愛好家をもたらすことになる。植民地主義の展開に伴って、以前から資料として収集されていたアフリカ等のオブジェは、次第に愛好家たちによって美的に消費される対象となり、1906年頃からピカソやマティス、ドラン、ヴラマンク、ブラックといった画家たちの周辺で関心が高まったことはよく知られている。こうした非西欧の造形に対する関心は、第1次大戦後にシュルレアリスムによって「オブジェ」に対する新たな関心や、西欧の自我自体における内なる他者の意識と結びつく一方、装飾の領域にも深く浸透していた。

先に挙げたピエール=エミール・ルグランがジャック・ドゥーセのために制作した「アフリカ風」の椅子などに見られるような、西欧作家による意識的なアフリカ工芸の参照のみならず、広範な視覚的類似を含めて、この時代の装飾芸術には広く「エキゾチック」な意匠が意識された(註16、Fig. 3)。そこには単に広範でグローバルな影響源という以上に、上に述べたアール・デコ博の植民地パヴィリオンが示すように、この時期の植民地政策を背景とした、非西欧とのより深い政治的経済的文化的かかわりが存在する。それは言わば帝国主義の意匠としての「アール・デコ」の側面を示すものでもある。1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会はその名称に「現代 moderne」の語を冠すことによって、過去の様式の模倣を否定してその現代性に対する志向を強調したが、こうした、モダンな志向と非西欧的なソースの融合は、芸術におけるいわゆる「プリミティヴィズム」の流行に包含されるものでもある。「プリミティヴィズム」の概念は、主に造形的様式的な観点からの西欧芸術による非西欧のオブジェの占有を意味するものとして、モダニズムの美術史の中で形成されたが、その基本的な枠組みは、19世紀以来強調された「文明の伝道」という植民地主義の理念と密接に結びつきながら、西欧が体現するとされる進歩や洗練、文明に対置される始原性を非西欧に付与してきた、西欧のまなざしに基づくものである。

ロザリンド・クラウスはジャコモッティと「プリミティヴ・アート」との関連を論じながら、ジャコモッティの作品《カップル》(1926年)やレジェの《天地創造のためのスケッチ》に見られる(Fig. 4)、もとのオブジェを組み直したり変形したりする様式化の態度を、この時期のルグランの家具やマイクロの彫刻、ジャン・ランベール=リュッキの仮面など、装飾の領域に共通する意匠やソースの取り入れと組み換えによる「アフリカ性」の喚起と結びつけ、「ブラック・デコ」と呼んでその特質を指摘した(註17)。例えば先に挙げたルグランの椅子(Fig. 2)では、形態はコンゴ民主共和国のンゴンブもしくはボンジョスによる椅子を踏襲しながら、滑らかな塗装や、獣角の象眼によって施された幾何学文様の組み合

わせによって、独自に「アフリカ性」を喚起するモダンな様式化がみてとれる。

この時代の装飾芸術における非西欧とのかかわりは、単に形態や色彩といった様式の面にとどまるだけではなく、熱帯産の木材や皮革や獣角などその素材や、漆のような技法においても、アフリカやアジアをはじめとする非西欧からもたらされる要素が取り入れられた。こうした要素は 1931 年の植民地博覧会における「植民地博物館」のジャック=エミール・リュールマンやジャン・デュナン等による内装にも見る通り、帝国主義の意匠としての「アール・デコ」の造形を視覚的触覚的に強く特徴づけた(註 18)。こうした植民地を含めた非西欧からもたらされる素材や技法は、金属やガラスやベークライトといった工業的な素材と共に、この時代を特徴づけるシンプルな形態に豊かな質感や触覚を付与することになった。19 世紀末の装飾芸術が、同時代の象徴主義的な文学性とも結びつきながら、エミール・ガレの幾重にも複雑に層を重ねたガラス器やエクトール・ギマールの止めどなく流れる不定形な線に見るように、その捉えがたい視覚によって、集中したまなざしを持続的に表面に引き止め、夢想に誘ったのに対し、両大戦間においては瞬時に捉えられる単純で輪郭のはっきりしたフォルムと明確な表面性、多様な質感の触覚性が、より大衆化された散漫なまなざしと直裁な欲望を捉えることになる。

3. 滑らかな表面——「アール・デコ」の女性像

マン・レイの《黒と白》という有名な写真は、モンパルナスのキキと呼ばれた女性モデルと黒檀のアフリカ彫刻を捉えたものである(註 19)。キキは目を閉じ、机の後ろに身体を隠して、顔だけを机の上に寝かせ、片手で机の上に彫刻の頭部を立てている (Fig. 5)。ブランクーシの眠るミューズを思わせる、左右対称で均整のとれた卵形の簡潔で滑らかなフォルムとしてのキキの顔と、アフリカの頭部彫刻が併置され、静的なポーズを構成している。黒檀の彫刻——それは 1913 年にパリのルヴェック画廊で展示された現在のコートジボアール共和国におけるバウレ族による仮面と同様のものである——とキキの顔、白と黒、アール・デコ風のモダンな女性と歴史性をなく奪われたアフリカのオブジェ、垂直と水平といった二項対立は同時に両者の密接な関係性を印づけている。どちらも滑らかな表面と簡潔な「アール・デコ」風の整ったフォルムを持ち、キキと並べられることによって女性性と重ね合わされたアフリカ彫刻は、白人男性の性的な眼差しの下に共通の幻想によって結びつけられ(註 20)、美的対象として提示されている。

《黒と白》の簡潔で整ったフォルムには、ある種の古典主義的な静謐さを見いだすことが出来る。《黒と白》における黒檀のアフリカ彫刻の十分に仕上げられ磨き上げられた滑らかな表面と、光沢のある写真がもたらす肌理の細かいキキの^{はだ}膚のマチエールは、その滑ら

かな触覚によって「アール・デコ」に特徴的な特質を示している。

ウィリアム・ルービンは、ポール・ギヨームや、シュルレアリストとも近しかったシャルル・ラットンのようなパリの重要な美術商がプロモートしたアフリカの彫刻が、とりわけ「古典的」な趣味、つまり「高度に洗練され、精妙な仕上げを重んじ、美しく磨かれた、あるいは艶のでた表面」を持つ様式化されたものに偏っていたことを指摘している(註21)。ルービンは、彼の英雄であるピカソはむしろ仕上げの手のあまり入っていない粗削りの彫刻を好んだことを付け加えているが、マン・レイの取り上げた磨き上げられ洗練されたマスクは、明らかにルービンの指摘する、アフリカ彫刻をめぐる主流の趣味に沿っている。

毛皮や鮫皮などの触覚性と対照をなす金属やガラス、磨き上げられた木材、象牙、漆、そして新素材のベークライトなどの滑らかな表面は、アール・デコの触覚性の一つの側面だったが、こうした滑らかな質感はまた金属や陶器、大理石などの装飾用の小彫刻などとして展開されるこの時期の女性像の多くに共通したのもでもあった (Fig. 6)。

アール・デコ展のモードの展示にも用いられた、シエージェルに代表される 1920 年代に流行した新しいタイプのマネキンもまた、それまでのリアルなタイプのものとは異なって、様式化され、抽象化されたスリムなフォルムと、時にはのっぺらぼうに近い単純化された頭部を特徴とし、その肌はつるつるとした滑らかで金属的な触感を示した(註22、Fig.7)。さらにこうした滑らかな表現は、レジェやキスリング、ドランが 20 年代に描いた女性像のような、「秩序への回帰」の文脈で語られるこの時期の前衛たちの絵画にも広く見られるものであった。一方既に形骸化したアカデミズムに出自を持つ一部の画家たちの中には、この時期の装飾壁画に活路を見いだす者たちも多かったが、その一人であるジャン・デュパは、例えばアール・デコ展におけるリュールマンを中心とした「コレクションヌール」館で、《インコ》と題する装飾画を制作し、そこにおいて滑らかな良く仕上げられた表面と造形的にデフォルメされ、単純化され、理想化された女性の身体を描いている。彼は同様の様式によるガラス絵やデュナンによる漆のパネルの下絵を描き、それらはアール・デコ装飾の代表的な例の一つでもある豪華客船「ノルマンディ」号(1935 年就航)の装飾の中心をなした(註23)。こうした表象の特質は、当時「倒錯したアングル」(註24)と呼ばれたタマラ・ド・レンピッカの裸体表象にも共通するものである。彼女の 20~30 年代の女性像を中心とした絵画は、「最新鋭のモダニズム」と「古典的な純粹さ」の興味深い混合と呼ばれ、その「メタリックな反映」(註25)を伴う質感は当時から注目された (Fig. 8)。それはまた彼女自身がドイツのファッション誌『ディ・ダーム』の表紙に絵を提供していたことに示されるように、映画のスチール写真などを含めた、商業的なマス・メディアのイメージにも共通する特質だった。

タマラ・ド・レンピッカ自身、自立したこの時代の「新しい女」を体現したが、短い髪や、丈が短くずんどうな流行のスタイルによって、流れる長い髪や、胸や腰を強調した19世紀のスタイルが持つ旧来の女性性を否定しながらも、男性のまなざしの対象となり、同時にその奔放な振る舞いで因習的なジェンダーやセクシュアリティ、階級や民族や国の枠組みを越境したいわゆる「モダン・ガール」——当時フランスやドイツでは「ギャルソンヌ」、「新しい女」などと呼ばれた——たちは、アール・デコの時代の面を特徴づけた。そして彼女たちの身体は時代の表象でもあった。

「アール・デコ」においても、「アール・ヌーヴォー」におけるのと同様、女性の身体はあくまでヘテロセクシュアルな欲望に支えられたまなざしの対象であり、もっとも好まれたモチーフの一つであった。20世紀初頭の前衛芸術の台頭と、歴史画を軸とした伝統的な表象コードの崩壊は、いっそうむき出しな形で、社会のジェンダー構造に支えられた見る者としての男性の欲望に満ちたまなざしを中心とした表象の枠組みと制度を明らかにし、もはや歴史的な主題を必要としない女性ヌードがそれ自体として主題の中心をなすようになった。金属のレリーフや陶器や大理石の小彫刻、ポスターや装飾画など「アール・デコ」のさまざまな媒体において女性の身体が表象され、視覚的な快楽に供される対象として消費された。

これらの「アール・デコ」の身体を特徴づける滑らかな表面を伴う理想化され、単純化、様式化された造形には、第1次大戦後に特徴とされる秩序への回帰の一環としての、モダンな造形を経た古典主義美学への志向を指摘されうる。しかしそれは同時に、おぞましい内部を堅く覆う、滑らかで整った表面を伴う理想化されたフェティッシュな身体をもたらしている(註26)。それは、こうした身体を美的／性的な対象として視覚的に消費しようとするまなざしにとって、実際の生々しい接触や汚辱から切り離された、安全で閉じた身体表象として機能する。こうした完結した仕上げと整ったフォルムを持つ閉じたオブジェとしての女性表象は、そのジャンルを超えて、「アール・デコ」の質感や美学と結びついた、この時期の女性身体の一つのモデルを作り上げたのである。

〈註〉

1. 1907年にはシャルル=モーリス・クイバが議会で国際的な装飾芸術展の必要を主張し、その後同様の趣旨のキャンペーンがロジェ・マルクス等によって展開されることによって、1911年に開催がいったん決定されたものの、準備不足や第1次大戦の勃発によって延期された：拙著『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、260頁。また19世紀からの装飾芸術振興運動についても同書を参照。
2. 前掲拙著、116頁。
3. 例えばヴァルダマル・ジョルジュは、ジャック=エミール・リュールマンのコレクションヌール館や装飾芸術家協会の富裕層を想定した豪華なパヴィリオンに代表されるアール・デコ博における装飾芸術の概念自体を反民主主義的

- と批判し、ペレヤロバール・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 Tendances 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『キュビズムの画家たち』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 III^e Exposition du 'Cercle de l'art moderne' 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, Pléiade, 1991. pp.5-18. (邦訳：「キュビズムの画家たち 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『キュビズムについて』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. Figuière, 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・ボ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*, 1^{er} 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・ネーグール（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、興味深いの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、「ジャコモッティ」、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モッティの《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、同じジャコモッティの《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、馬淵明子、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, "Siégl 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ヤ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ン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'Épopée 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ようと述べている。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) 滑らかな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, Indiana 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 the 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 Coloniale of 1931, its 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'Esprit 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 Siéglé 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 Belle 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。)