

モダニズムと「女性」芸術家

—— ロメイン・ブルックスのサフィック・モダニズム

天野知香

(お茶の水女子大学)

20世紀前半のフランスにおいては、これまでになく多くの女性芸術家が登場し、批評家たちもこうした状況に言及していたが、モダニズム美術史観が普及するとともに彼女たちの存在は美術の歴史から排除されていったことが指摘されている。フォーマリズムを中心としたモダニズムの価値観を差異化する、両大戦間を中心とした彼女たちの芸術生産は、どのような視点から捉えることが可能だろうか。本論考ではそのケーススタディとして、この時期にフランスで活躍したアメリカ人画家ロメイン・ブルックスの1923年の自画像を通して、既存の表象体系を組み替えることによる、異性愛に限定されない「女性」芸術家の存在と欲望の可視化のあり方を分析するとともに、その前後の「女性」肖像を通じたレズビアニズムと女性たちのネットワーク、そしてモダニズムの創造性との関わりに着目するサフィック・モダニズムの可視化について論じる。

キーワード

モダニズム、ロメイン・ブルックス、女性芸術家、20世紀フランス美術、サフィック・モダニズム

1970年代に美術史においてジェンダーの視点が導入されて以降モダニズムについての批判は様々な視点から展開されており、前衛の戦略をめぐる男性中心的なあり方とそれに基づくカノン（正典）は、フェミニズムの視点から批判の対象となって久しい。20世紀前半におけるいわゆる女性芸術家の掘り起こしはなお盛んに行われ続けており、それぞれの個別研究が蓄積されつ

つある。だがそれにもかかわらず、モダニズム的なカノンから外れた女性芸術家たちを語るに際して、私たちはどのような視点や言葉を有していると言えるのだろうか。どのように歴史を捉え、語り直すことができるのだろうか。

1. モダニズムと女性芸術家

1. モダニズムと女性芸術家

1936年のニューヨーク近代美術館における『キュビズムと抽象芸術』展¹のカタログ・カヴァーとして発表されたアルフレッド・バー (Alfred Barr Jr.) によるチャートは、モダニズムの系譜と展開を示す事例としてしばしば参照されている。王朝の継承図や家系図との類似が指摘されている通り²、このチャートは、それ自体家父長的な系譜概念と重なり合う構造を持っている。ハロルド・ブルーム (Harold Bloom) は主流の文化の規範的な系譜の形成を、先行する芸術家たちと格闘して自らの場所を確保する、父と息子のエディプス的な葛藤として物語った³。それはまたグリゼルダ・ポロック (Griselda Pollock) が前衛の戦略^{ギャンビット}として語る構造とも結びつく⁴。そこではロマン主義以降重要となる「独創性」の価値と密接に結びつく形で、芸術家の男性的な主体形成の物語が語られるのであり、こうした物語によって西欧文化のカノンが支えられてきた。これまでも指摘されてきた通り、こ

のエディプス的な「父と息子」の神話として語られる芸術家たちの物語は排他的と言えるほどに男性中心の非対称なジェンダー構造に特徴づけられているために、そこには女性の居場所がなく、芸術家としての女性の主体や葛藤を語る言葉がない⁵。父の法のもとで少女は「“自然”と“性愛”の象徴」、すなわち男性芸術家を支えるモデルやミューズになることを求められ、そこにおいてあえて「創造」の主体となろうとすることは父の法に背き、孤立か破滅を余儀なくされた⁶。

エディプス的な先行者への参照と敬意、そしてそれに対する差異のメカニズムとしての「前衛の戦略」では、男性からなるホモソーシャルな前衛のミリュー (環境) において共有される欲望や関心をもとに価値が決定され、世代継承を承認し、支えることになる。20世紀の前衛運動において、実際に論点となったのは現代性とフォーマリズムであり、様式上の革新、つまりいかに新たな造形のあり方を示すか、という問題が1880年代以降現代性の指標として中心

1 Alfred Barr, Jr. *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

2 Astrit Schmidt Burkhardt, "Shaping modernism: Alfred Barr's genealogy of art", *Word & Image*, Vol.16, No.4, October-December, 2000, pp.387-400.

3 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973/1997 (ハロルド・ブルーム『影響の不安』小谷野敦／アルヴィ宮本なほ子訳、新曜社、2004、30-32頁参照)。

4 Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893*, London, Thames and Hudson, 1992, p.14. ポロック自身、自らの「前衛の戦略」の概念とブルームの「影響の不安」の概念との関連に言及している: *Id.*, *Differencing the Canon*, London, New York, Routledge, 1999, p.4.

5 Sandra M. Gilbert, Suzan Gubar, *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, London, Yale University Press, 1979/2000, p.47. (サンドラ・ギルバート、スーザン・グーバー『屋根裏の狂女』山田晴子、藺田美和子訳、朝日出版社、1992年、67頁)。

6 前掲書、69-70頁。

的な課題となった⁷。それはバーのチャートに見る通り、様々な前衛グループや芸術家の展開が抽象芸術へと至る、目的論的な美術史観によって正統化された系譜を形作ることになる。

もちろん1970年代以降、こうした様式中心のモダニズムの語りに対しては激しい批判が繰り返され、より詳細な歴史的社会的文脈の中で、実証的に個々の美術の表象や事象を、時代のイデオロギーを含めて、多様な側面から語る研究が主流となっている。バーのチャートでは無視されていた、第一次世界大戦中からその後にかけてフランスをはじめヨーロッパ各地で見られたいわゆる「秩序への回帰」と呼ばれる、前衛の様式からの揺り戻しと共に古典主義や自然主義を含む多様で個性的な具象絵画が展開されていった状況を考慮することも、今日の20世紀美術史では常識となっている。加えてこの両大戦間は、女性芸術家の活躍が顕著になった時期と一致したという事実が孕む意味は考慮するに値する。何れにせよマリー・ローランサン (Marie Laurencin) やソニア・ドロネー (Sonia Delaunay) といった20世紀初頭の前衛の只中にいた女性画家を含めて、様式の革新性という前衛の要請は、エディプス的な創造と自己確立のゲームから排除された女性たちにとっ

て、どれほどの意味と重要性を持ったのだろうか⁸。

ルーシー・リップパード (Lucy R. Lippard) は、1970年代のフェミニズム・アートについて、「フェミニズムの未来の芸術に対する最も偉大な貢献は、おそらくそのモダニズムへの貢献の欠如にあった⁹」と語った。リップパードは、モダニズムにおける線的な歴史を形作る「私がそれを最初にやった」主義、つまり、とりわけ造形性を中心とした芸術上の新しさを競うあり方を、革新的なフェミニストは否定し、フェミニストの、あるいは女性の芸術は、モダニズムのもう一つの様式や運動ではなく、その目的は既存の芸術の構造そのものを変えることにあると述べている。

実際1970年前後からのフェミニズム・アートは、まず女性芸術家の存在の可視化と、それまで男性芸術家によって一方的に眼差されてきた女性身体やその表象を女性自身の手に取り戻すことへと関心を向けた。身体やセクシュアリティ、化粧、妊娠や母性、生理、家事、手仕事、室内といったこれまで男性のまなざしによって捉えられ、あるいは女性性と重ね合わされることで貶められ排除されてきた女性を取り巻く様々な問題や日常の経験が捉え直され、既存のメディアが歴史的に内包してきたジェンダー構造を脱構築し、同時代の新しい手

7 レナート・ポッジョーリ『アヴァンギャルドの理論』篠田綾子訳、晶文社、1988年、44-45頁。および、アン・ギブソン「アヴァンギャルド」ロバート・S・ネルソン、リチャード・シフ編、加藤哲弘、鈴木廣之（監訳）『美術史を語る言葉』ブリュッケ、2002年、282-309頁、288頁参照。

8 ローランサンについては以下の拙論参照：「マリー・ローランサン—女性、装飾、絵画」『マリー・ローランサン1883-1956』東京都庭園美術館、共同通信社、2003年、21-29頁。

9 Lucy R. Lippard, "Sweeping exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s", *Art Journal*, Fall/Winter 1980, pp.362-365, See p.362.

法や媒体を援用しながら、織物や手工芸的手法等女性性と重ね合わされてきた素材や媒体の導入、具象や物語性、アモルファスでアブジェクトな身体的想像力を喚起する造形などを含めた、モダニズム的な造形に対抗する、あるいはそれを差異化する表象が、フェミニズムの視点を持った芸術表現にとって有効な武器となった。

1970年代以降のモダニズム批判は、エミー・ゴールドディング (Amy Golding) の批評にも見る通り¹⁰、芸術の意味と様式的な革新性を重ね合わせる曖昧さに疑義を呈すると同時に、ルネサンス以来の西欧文化の根幹を成し、モダニズムが引き継いだ人文主義的な理念に基づく個人の表現や自己主張、精神性の重視に対する根本的な批判を内包しており、それはとりもなおさずフロイトからラカンへ至る性差をめぐる主体形成の理論と結びついた文化構造を揺るがすものにほかならなかった点に注意を向ける必要がある。

2. 20世紀初頭の女性芸術家の増大と批評および美術史言説

モダニズム美術史から女性が排除されてきたのは事実だが、20世紀前半のフランスにおける美術をめぐる言説において、女性芸術家たちは最初から無条件に排除され

ていたわけではなかった。むしろ女性芸術家の増大という状況は、20世紀初頭における批評家たちの言説や美術史的記述の中に明確に刻まれている。タマル・ガーブ (Tamar Garb)¹¹が示したように、19世紀後半、教育制度や社会通念に阻まれながらも画家や彫刻家を目指す女性たちは増え、1881年には女性画家彫刻家同盟が結成され、翌年その展覧会が始まる。文筆家のオクターヴ・ユザンヌ (Octave Uzanne) は1910年に、「女性の作家、女性画家、女性音楽家はここ20年著しく増加した(……)我々はすでに女性芸術家の部隊がアトリエや例年のサロンを席卷し、『女性画家彫刻家』の展覧会を形成してさえいるのを目にしている」¹²と述べている。20世紀初頭の前衛芸術を支持した詩人で批評家のギヨーム・アポリネール (Guillaume Apollinaire) やアンドレ・サルモン (André Salmon)¹³も、今日では一般に忘れられた多くの女性芸術家たちに言及している。アポリネールは、彼が最も活発に美術批評活動を行なった1911年から1913年にかけて毎年女性画家彫刻家同盟のサロンに言及し、さらにこの時期、多くの女性の芸術家の展覧会が開かれたことを指摘する一方で、「女性が芸術にもたらしめるものは、技術的な新しさでは少しもなく、

10 Amy Golding, (Robert Kushner, ed.), *Art in a Hairshirt, Art Criticism 1964-1978*, Stockbridge, Massachusetts, Hard Press Editions, 2011, esp., "Art in Hairshirt", (*Art News*, February 1967); "Deep Art and Shallow Art", (*New American Review*, #4, 1969); "Patterns, Grids and Painting", (*Artforum*, September 1975), pp.58-64, 92-105, 166-173.

11 Tamar Garb, *Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1994. (タマル・ガーブ『絵筆の姉妹たち』—19世紀パリ、女性達の芸術環境』味岡京子訳、ブリュッケ、2006年)。

12 Octave Uzanne, *Parisiennes de ce temps*, Paris, Mercure de France, 1910, p.264.

13 André Salmon, "La Peinture féminine au XXe siècle", *La jeune peinture française*, Paris, Société des trente, 1912, pp.111-121.

むしろ趣味、本能、そして森羅万象についての歓喜に満ちた新たな視点のようなものである」¹⁴と述べ、女性の芸術への関与を男性性と重ね合わされる芸術上の知的な革新と対極に位置づけているのも事実である。

批評家のルイ・ヴォークセル (Louis Vauxcelles) もまた、第一次世界大戦後の1922年、『フランス美術史』における「今日の女性画家」の章で、「この50年ほど女性芸術家の開花が著しい時代はなかった。彼女たちは数多い。彼女たちはあまりにも多い」¹⁵と、必ずしも歓迎する口ぶりとは言えないながら、女性画家の増大を記している。この時期の他の同時代美術史の記述においても女性芸術家は必ずしも無視されていたわけではなかった一方で、しばしば別立ての章に括られることで、美術の歴史の主要な語りの枠外へと排除された¹⁶。そしてとりわけ第二次世界大戦後のモダニズム美術史観の普及とともに、20世紀前半に活動した女性芸術家の多くは歴史から一旦抹消されて行く。

こうした抹消の個々のプロセスや構造の検討は今後深められる必要があるが、本稿では、主流の語りから排除された20世紀初頭の女性芸術家が、その活動期において

同時代とどのように交渉し、モダニズムの予定調和の歴史記述に裂け目をもたらすどのような差異を実現していたかを明らかにすることで、美術史の語りと視点を捉え直し、そこから排除されてきた豊かな歴史の相の一端を取り戻すことを試みたい。本稿では、そのケース・スタディとして、ロメイン・ブルックス (Romaine Brooks) の1923年の自画像を中心に取り上げる。

II. ロメイン・ブルックスと1923年の自画像

1. ロメイン・ブルックス

周知の通り、今日ジェンダー研究において「女性」という括りはそれ自体問題をはらんでいる。現在のジェンダー研究においてはインターセクショナリティが強く意識されており、1990年代はじめにクイア理論が登場するとともに、美術史研究においても「人種」や民族、階級等の問題に加えて、多様なセクシュアリティや性自認、クイア研究が注目されるようになった。アメリカ大学美術協会 (CAA) では、1994年のコンフェランスをもとに、1996年の機関紙で「我々はここにいる：美術と美術史におけるゲイとレズビアン」の特集が組

14 Guillaume Apollinaire, "Chroniques d'art. Les Peintresses" (*Le Petit Bleu* 5 avril 1912), in Pierre Caizergues, Michel Décaudin, eds., *Apollinaire, Oeuvres en prose complètes*, II, Biblio thèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1991, p.443.

15 Louis Vauxcelles, "XVIII Les Femmes peintres d'aujourd'hui", André Fontainas et Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours; La peinture*, Paris, Librairie de France, 1922, p. 311.

16 1935年のルネ・ユイグ等による『現代美術史』では素朴派などを語る「本能の絵画」の章の中に「女性の絵画」の一節が設けられている；Louis Chéronnet, "La peinture féminine", in René Huyghe, Germain Bazin, *Histoire de l'art contemporain*, Paris Librairie Félix Alcan, 1935, pp.203-208. 加えて次も参照：André Warnod, *Les Berceaux de la jeune peinture*, Paris, Albin Michel, 1923, "Les femmes peintres", pp.226-230. この時期女性芸術家の活躍は顕著で、例えば1931年には新たに現代女性芸術家協会のサロン (Femme artistes modernes) が始まり (Cf.: Paula J. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France*, Farnham, Ashgate, 2011)、1937年にはパリで国際的な女性芸術家展が開催された： *Les Femmes Artistes d'Europe*, Paris, Musée des écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume des Tuileries, 1937.

まれたが¹⁷、その表紙を飾ったのがロメイン・ブルックスの1923年の自画像だった(図1)。女性や女性身体の表象は西洋美術史において重要な問題だったが、このアイコン的な自画像は、美術において、異性愛にとどまらない「女性」の可視化の問題を提起している点で、今日注目すべき重要な意義をはらんでいる。

ブルックスは20世紀初頭から制作を始めたが、1930年代以降制作のペースが落ち¹⁸、作品を発表する機会も減ると、それに伴って彼女への言及は減じて行く。彼女の再評価は、彼女が晩年の1960年代後半に作品の一部をスミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアムに寄贈し、1970年の彼女の死の翌年に同館で回顧展¹⁹が開かれたことに始まるといって良いだろう。



図1 ロメイン・ブルックス《自画像》カンヴァス・油彩 117.5×68.3cm ワシントンD.C., スミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアム蔵 1923年 (Smithsonian American Art Museum, Gift of the artist)

17 *Art Journal*, Special Number: “We’re Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History”, Vol., 55, No4, Winter 1996.

18 ブルックスは1931年にパリの画廊でデッサン展を開いたのち、1935～38年にかけて、アメリカに滞在する。大恐慌は彼女の財産に大きな影響を与え、イギリス人の夫の死に伴うアメリカ国籍の回復とともに、財産をめぐる親族との交渉も滞在の理由であったとされる。彼女はシカゴで1935年にデッサン展を開き、ニューヨークに滞在して、文筆家、写真家でハーレム・ルネサンスに貢献したカール・ヴァン・ヴェクテンの肖像(1936年)や、文筆家で活動家でもあったミュリエル・ドレイパーの肖像(1938年)を描いている(ともにニュー・ヘヴン、イエール大学蔵)。パリに戻ると間もなく第二次世界大戦が勃発し、1940年にはファシズム下のイタリア、フィエーゾレに居を構え、晩年はニースで過ごした。1961年には友人のウーベルト・ストロツィ公の肖像(ワシントンD.C., スミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアム蔵)を描いている。彼女は30年代、40年代には自伝的な手記の執筆にも取り組んだ。

19 Adelyn D. Breeskin, *Romaine Brooks, “Thief of Souls”*, Washington, DC., National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 1971/1986. このほかロメイン・ブルックスについての基本的文献として以下を参照: Whitney Chadwick, Joe Lucchesi, *Amazons in the Drawing Room, The Art of Romaine Brooks*, Berkeley, Los Angeles, London, Chameleon Books, University of California Press, 2000.; *Romaine Brooks (1874-1970)*. exh.cat., Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1987. (本書はブルックスの絵画作品のカタログ・レゾネを含んでいる); Meryle Secrest, *Between me and life, a biography of Romaine Brooks*, New York, Doubleday & Company, 1974.; Cassandra Langer, *Romaine Brooks, A Life*, Madison, London, The University of Wisconsin Press, 2015. また彼女は未発表の自伝的な文章を1920年代に英語で書き残しており、これを含めたブルックス資料はアーカイヴズ・オヴ・アメリカン・アートに保管されている: <https://www.aaa.si.edu/collections/romaine-brooks-papers-6290>. フランスの画家エドゥアール・マカヴォイは1960年代後半に当時忘れられていたブルックスに会い、雑誌で彼女の特集を行った。Paul Morand, Edouard MacAvoy, Michel Desbriueres, “Romaine Brooks”, *Bizarre*, Mars, 1968.

ロメイン・ブルックスは、ベアトリス・ロメイン・ゴダードとして1874年にローマで裕福なアメリカ人のもとに生まれたが、父は去り、彼女は病弱な兄を溺愛する母親によって、不安定でネグレクトに近い扱いを受けながらアメリカやヨーロッパで育った。やがて母から逃れ、母の不安定な送金の元で困窮しながらローマやパリのアカデミー・コラロッシで絵を学び、カプリ島でチャールズ・フリーア (Charles Freer) をはじめとするコレクターたちとの出会いを広げる。ローマでは費用のかからない国立の画学校でヌード・デッサンを学んだが、そこでは女性は彼女一人で、彼女は男子学生に囲まれたこの学校を嫌った²⁰。また彼女はパリでモデルをしてお金を得ようとしたが、この時自分が芸術家の仲間であることを示すために描いたデッサンを男性芸術家に笑われたことで、「その男性優位の誇示に傷つき、憤った」ことを手記に記している²¹。こうした中、兄の後を追うように亡くなった1902年の母の死で、彼女は豊かな財産を得ることになる。この時彼女は母親による家の旧弊なしつらえをシンプルな家具に変え、壁はグレーの壁紙で覆った²²。彼女は自身の住居を自由に装飾する喜びを知る。さらに彼女は「多くの唾棄すべき自らの性の特権や複雑な女性服をひとまずやめることに決めた」²³と語り、髪を切り、ロ

ンドンの男性向けの店で男性用の衣服を買い集める。この頃彼女は、イギリス人で唯美主義的嗜好を共有したジョン・エリンガム・ブルックス (John Ellingham Brooks) と、実質的には東の間の結婚をし、以後ブルックスの姓を名乗ることになった。

彼女は財産を得ると本格的に画家としての活動を展開し、1910年にパリのデュラン＝リュエル画廊での個展を成功させ、25年にもパリやロンドン、ニューヨークで個展を開いた。30年代には以前から描いていたデッサンを発表するが、時に幻想的な要素が加味されるとはいえ基本的に現実の対象を描くことの多い油彩やそれに付随するデッサンとは異なり、連続する線で入り組んだ身体などを展開する一連の幻想的なデッサンは同時代のシュルレアリスムとも結びつけられた²⁴。しかし彼女は同時代の前衛芸術家とほとんど接触していない。彼女のミリュウは、彼女同様裕福な人々や上流階級、そして世紀末のプリンスと呼ばれ、ユイスマンズ (Joris-Karl Huysmans) の『さかしま』の主人公や、プルースト (Marcel Proust) の『失われた時を求めて』の登場人物シャルリュス男爵のモデルとされる詩人で貴族のロベール・ド・モンテスキュウ (Robert de Montesquiou) や、のちにファシズムとの関係で知られる詩人、劇作家のガブリエーレ・ダヌンチオ (Gabriele

20 Romaine Brooks, "No Pleasant Memories," unpublished manuscript, c.1930s, Archives of American Art, Romaine Brooks papers, 1910-1973, (Box3, Folder 11, 12, Box 4, Folder 1), p.143.

21 *Ibid.*, p.113.

22 *Ibid.*, p.191.

23 *Ibid.*, p.200.

24 Louis Vauxcelles, "Beaux-arts, Les Dessins de Romaine Brooks", *L'Excelsior*, 21 mai 1931, p.4.

d'Annunzio) といった世紀末的なデカダンたちであり、作家のナタリー・バーニー (Nataly Barney) や、バレエ・リュスにも参加したダンサーのイダ・ルビンシュタイン (Ida Rubinstein) など 20 世紀初頭にパリに集っていたインターナショナルで自立したレズビアンやバイセクシュアルの芸術家や文筆家たちだった。

2. 「自分だけの部屋」

ブルックスはパリに家を持ち、その内装をそこで人物を絵に描くことを念頭に入念にしつらえた。画家にとってアトリエは制作の場であり、芸術家仲間の交流の場であり、またパトロンや画商に作品を見せ、取引する場所として重要な意義を持っていた。西洋近代絵画におけるアトリエの主題には、芸術家の創造の場、芸術的なメッセージを伝える場としての重要性が託されてきた。しかし女性芸術家たちがプロフェッショナルな画家として認められることは稀であり、その制作の場は 20 世紀においてもしばしば家庭の一角だった。

パリは大戦前から地方や外国から芸術を志す者たちが集まる場所だったが、女性たちの社会における存在感は大戦後さらに高まった。そうした中には裕福な家庭の出身で、経済力があり、かつ家から離れること

で家庭のくびきや地元の社会通念から解放された女性たちも含まれていた。彼女たちはまさにヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf) の言う「自分だけの部屋」を持つことによって、自身の創作活動に励むことが可能となる。こうした室内は、彼女たちにとって、家父長制下において一方的に理想化された妻や母や娘として縛り付けられ、その役割を果たす閉塞の場ではなくなり、むしろ自分自身を解放する場となった。こうした女性たちの中には自身の室内を自分なりに設える者も現れる。

ロメイン・ブルックスもまたその一人だった。彼女は室内装飾にあたって流行には気を止めず、ただ個人的な心の状態の表現に意を注いだと語っている²⁵。白と黒、灰色のシンプルで独特の室内は当時彼女の家を訪れた人々が証言しており、その作品にも描きこまれている。モンテスキューは彼女について書いた文章²⁶の中で、彼女の「黒に対する趣味やその扱い方、配置の仕方はその絵画においてのみならず、彼女の住まいにおいても同様である」と語り、彼女の部屋についての記述を残しているが、そこでは作品《白い鳥》(図2)の画面をなぞるように、黒の縁取りのあるグレーの敷物が、18世紀にヨーロッパで東洋のものを真似て制作された漆の屏風の下に敷かれていること

25 Romaine Brooks, "No Pleasant Memories," *op.cit.*, p.210. ブルックスと室内については次も参照：Blandine Chavanne et Bruno Gaudichon, "Romaine Brooks Décoratrice", *Romaine Brooks (1874-1970)*. exh.cat., Poitiers, Musée Sainte-Croix, *op.cit.*, pp.75-81.; Bridget Elliott, "Housing the Wok: women artists, modernism and the maison d'artiste : Eileen Gray, Romaine Brooks and Gluck", Bridget Elliott, Janice Helland, eds., *Women Artists and the Decorative Arts 1880-1935, The gender of ornament*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2002, pp.176-195.

26 Robert de Montesquiou, "Cambrioleurs d'ames", *Têtes d'expression*, Paris, Emile-Paul, 1912, pp.129-142, Voir pp.133-134. (この記事は *Figaro*, mai 1910 に掲載されたものとされている)。

が記されている。彼女は1911年にパリのアトリエに友人やジャーナリストを招き作品を見せているが、この時訪れた一人はその室内について次のように書き残している。「マダム・ブルックスは家具一式をその絵画に調和させていた。管理人の部屋から屋根裏部屋に至るまで全てが黒と白だった。(……) サテンの白の長椅子の上には、三つの黒いベルベットのクッションが等間隔に置かれている。それはまるでチェス盤の市松模様の断片のようだ。黒と銀色のカーテンは王女の葬式のための喪服のようだ」²⁷。



図2 ロメイン・ブルックス《白い鳥》カンヴァス・油彩 230.5×151cmパリ、個人蔵 1906-1907年頃(出典:Whitney Chadwick, *Amazons in the Drawing Room*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2000, p.47.)

財産を得たのち自宅の内装を思うままにしつらえたのは、まさにブルックスが親交を深めたモンテスキュウが代表する世紀末の唯美主義者による、芸術としての室内というあり方を踏襲する行為だった。モンテスキュウや彼が室内装飾のやり方を習ったゴンクール兄弟は中国や日本などの東洋美術や18世紀フランス美術の収集を通して、現実逃避と過去追慕に基づく自己の内面世界を室内に投影し、一種の芸術行為として室内を設えようとした。世紀末においてこうした芸術的な室内を主導したのは男性の唯美主義者だったのに対して、ブルックスは20世紀における経済的にも社会的にも自律した女性として、新たに「自分だけの部屋」を構成するという行為の先駆をなしている。彼女の室内は絵画にも描かれ、彼女自身内装と絵画の結びつきを意識したが、こうした芸術と生活の一体化は、ブルックスの場合には、家父長制下において余儀なくされた女性芸術家の家庭のアトリエとは違って、むしろ世紀末のデカダンたちによる芸術としての室内の継承であると同時に、ブリジット・エリオット (Bridget Elliott)²⁸ が指摘したような、同時代のしばしば女性をパートナーとする女性芸術家たちによる傾向とも共通する。

3. “Les Lapidés” とモダニティ

ブルックスはオスカー・ワイルド (Oscar

27 Ferdinand Bac, *Intimité de la IIIe république, La fin des « temps délicieux », souvenirs parisiens*, Paris, Hachette, 1935, p.111.

28 Bridget Elliott, “Art Deco Hybridity, Interior Design, and Sexuality between the Wars. Two Double Acts: Phyllis Barron and Dorothy Larcher/Eyre de Lanux and Evelyn Wyld”, Laura Doan, Jane Garrity, eds., *Sapphic Modernities, Sexuality, Women and National Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp.109-129, See p.112.

Wild) やウォルター・ペーター (Walter Pater) のような世紀末の唯美主義的な美学やデカダンの文化に深く心を寄せ、“Les Lapidés”、すなわち世間から石もて追われるようなはぐれものたちに自身を重ね合わせ、そうした人物を好んだことを自ら手記に記している²⁹。彼女の作品はしばしば指摘される通りジェームズ・マクニール・ホイッスラー (James McNeill Whistler) やオーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley)、あるいはエドゥアール・マネ (Edouard Manet) など19世紀末の画家の様式との近接を示し、彼女自身こうした画家たちへの関心を表明している。しかしまたホイッスラーについては、その造形的な完全さを賞賛する一方で、彼の作品には「付随する微妙な表現」³⁰が欠けているとも語っている。彼女の様式は20世紀初頭の前衛主義の文脈で言えば、平面的で単純化した要素を取り入れてはいるものの具象的で、最新の前衛様式では必ずしもない。同時に彼女の特徴として語られる非常に抑制された、グレーや黒を基調とする色彩は、20世紀初頭にフォーヴが登場し、現実から解放された鮮やかな色彩によって画面を構成した方向とは真逆の傾向とも言える。しかしフォーヴが色彩の構成を通して表現を求めたように、彼女もまたその抑制された色彩と様式

を通じて、ホイッスラーには見出せないと自身が語った自らの表現を求めた。

彼女には、こうした前世紀に結び付けられる現代性の否定と、そうした過去の要素の捉え直しを通して新たに独自のモダニティを形成してゆく傾向を共に見て取ることができる。彼女はその室内装飾では家具の年代や流行にこだわらなかつたが、そのシンプルな家具や色彩はそれまでの歴史様式や世紀末様式とは無縁なモダニティを体現しており、彼女の黒に対する愛着は、彼女がその絨毯を購入した装飾家アイリーン・グレイ (Eileen Gray) による漆による室内構成にも共通し、アール・デコ時代の流行の先取りとも言える。

ブルックスは前衛美術の造形には与しなかつたが、現代性を否定したわけではなく、20世紀のキュビストのような前衛たちが賞賛した鉄の構造体のみでできたエッフェル塔を賞賛した³¹。彼女はトロカデロの自身のアトリエのバルコニーから見えるエッフェル塔と大観覧車を背景に、モンテスキューのような世紀末の貴族とは対照的で、かつ共にホモセクシュアルな文筆家であることを考えれば近親憎悪とも言える形でモンテスキューが嫌っていた、「ウルトラ=モダンな若き野心家」³²であるジャン・コクトー (Jean Cocteau) の肖像を描いてい

29 Romaine Brooks, “No Pleasant Memories”, *op.cit.*, p.145. ショーウォルターは世紀末のデカダンと新しい女、そして同性愛との関連を指摘している。E. ショーウォルター、『性のアナーキー 世紀末のジェンダーと文化』富山太佳夫、永富久美、上野直子、坂梨健史郎共訳、みすず書房、2000年、293-320頁(「9デカダンス、同性愛、フェミニズム」)。

30 Romaine Brooks, “No Pleasant Memories”, *op.cit.*, p.205.

31 *Ibid.*, p.252.

32 *Ibid.*



図3 ロメイン・ブルックス《大観覧車の時代のジャン・コクトー》カンヴァス・油彩、250 × 133cm、ブレランクール、ブレランクール城フランコ=アメリカン美術館、1912年
Photo (C) RMN-Grand Palais (Château de Blérancourt) / Gérard Blot / distributed by AMF (C) Droits réservés

る(図3)。エッフェル塔の賞賛者の一人で早くから繰り返しエッフェル塔を描いていた前衛的なキュビズムの画家ロベール・ドローネー(Robert Delaunay)は、ブルックスの10年後に同様にエッフェル塔を伴う、未来のシュルレアリスムの詩人フィリップ・スーポー(Philippe Soupault)の肖像を描いている(図4)。ドローネーの作品が、キュビズム的手法で解体され、迫り来るようなエッフェル塔の傍らで、ポケットに両手を入れる男性的なポーズで俯いて思索に耽る詩人を描くことで、従来の男性肖像画のあり方を継承する精神性を伴う芸術家としてのイメージを実現しているのに対して、ブルックスの作品における細身に洒脱に装っ



図4 ロベール・ドローネー《詩人フィリップ・スーポー》カンヴァス・油彩、197 × 130cm、パリ、国立近代美術館、1922年(Domaine public)

たコクトーはぼんやりとした視線をあらゆる方向に向けた虚ろな表情で、優美でモダンなエッフェル塔のシルエットとの類似や手前の豊かな白い花を伴って、むしろその表層性が強調されている。後にコクトーが革新的なバレエ作品《エッフェル塔の花嫁花婿》を制作することを予告するようなこの肖像は、コクトーのモダニティをその表象において強く印象づけると同時に、この肖像が批評家によってコクトーの「女性的な態度」を指摘されたことを考え合わせれば、ブルックスはこの作品を通して従来の男性肖像のあり方を差異化しているとも言える。

彼女の作品の評価は1910年のデュラン=リュエル画廊での最初の個展の批評以降、決して低くはなかった。実際1920年には国民美術協会に出品した作品が国家に買い上げられており、1922年にも彼女の自

画像が買い上げられて、1914年に寄贈されていた彼女によるダヌンチオの肖像とともに、国立リュクサンプール美術館に展示される。これはアンリ・マティス (Henri Matisse) の作品が1922年に初めてリュクサンプール美術館のために買い上げられたのに比べても大きな評価と言える。もちろん20世紀において国民美術協会のサロンはそれ自体保守的な展示組織であり、当時のリュクサンプール美術館の中心だったレオンス・ベネディット (Léonce Bénédite) は必ずしも前衛の支持者とは言えない。つまり彼女は当時の最先端の前衛とは異なるミリュールにおいて評価を得たと指摘することは間違いではない。とは言え同時代の批評が決して否定的な色合いを帯びていたわけではなかったことも事実であり、アルセーヌ・アレクサンドル (Arsène Alexandre) やルイ・ヴォークセルといった当時の有力批評家たちが繰り返しブルックスには肯定的に言及している。例えば1910年の個展では、ヴォークセルは「デッサンは堅固で力強く常に望ましい構成をもち、何も偶然に委ねない」とその造形を評価し、「セシリア・ポーやメアリー・カサット以来ロメイン・ブルックスは海外の画家たちの中で唯一記憶にとどめるべき画家である」³³とアメリカの女性画家としての賞賛を捧げており、アレクサンドルはその「真の独創性」³⁴

を讃えている。パスカル・フォルチュニー (Pascal Fortuny) はしばしば男性性と結びつけられる「知性」をその芸術に見出し³⁵、1925年のアメリカでの展覧会についてのジョン・アッシャー (John Usher) による批評では、彼女が現代美術の潮流に背を向けていることを指摘しながらその独自の特徴を肯定し、抑制された黒と灰色を基調にした色彩を他の多くの批評とともに指摘しながら、「この画家のカンヴァスから輝きのない光を駆り立てるのは彼女のパレットの色彩ではなく、男性的なヴァイタリティだ」³⁶とあからさまに男性性と結びつけている点は注目される。しかしそれは、男性性と重ね合わされた絵画芸術における彼女の能力を評価する言葉とも理解される。彼女の批評の中でそのセクシュアリティに触れたものは明らかではないが、ヴォークセルは「風刺的で独特のいささか文学的な、冷たい倒錯を帯びた芸術家の気質」³⁷という意味深長な言葉を記している。1910年の個展に比べてブルックス固有の特質がより明確となった1925年のシャルパンティエ画廊の展覧会では、ルイ・ド・ミュルヴィル (Louis de Meurville) は彼女のテクニックの完全さを認める一方で、「男性のコスチュームを着た女性の肖像は驚くべきものであり、不快である」と述べ、同時に先に挙げたコクトーの肖像に「どこか女性的な態度

33 Louis Vauxcelles, "Exposition Romain Brooks", *Le Gil Blas*, 14 mai 1910, p.3.

34 Arsène Alexandre, "La vie artistique, Expositions diverses", *Figaro*, 20 mai 1910, pp.4-5.

35 彼女が「その知性を高潔な作品の魅力に傾け得た」と述べている。 Pascal Fortuny, "Les Petits Salons, Exposition Romaine Brooks", *Le Matin*, 11 mai 1910, p.5.

36 John Usher, "A True painter of personality" *International Studio*, February 1926, pp.46-50, See p.46.

37 Vauxcelles, 1910, *op.cit.*.

を帯びて描かれている」³⁸とその表象におけるジェンダーの曖昧さに言及している。

4. 1923年の自画像とサフィック・モダニズム

ブルックスの自画像（図1）に立ち戻ると、ここでは、ムラのある流動的な塗りの灰色の背景に黒いシルエットがくっきりと浮かび上がっている。画家は黒いジャケットに白いシャツをまとい、シルクハットのトップを低くしたショート・トップ・ハットと呼ばれる黒い帽子を目深にかぶり、手袋をつけている。この帽子はおそらくその衣装とともに、実際彼女が所有して身につけていたものである。黒いジャケットは彼女のデザインと言われるが、19世紀の現代性を示す男性の衣装としてシャルル・ボードレール (Charles Baudelaire) が指摘したフロックコートを想起させる。彼女はこの時代の女性肖像としては明らかにマニッシュな装いで自身を描いており、肖像でありながら顔は帽子で半分隠されている。ヴォークセルはブルックスの肖像について目ではなく眼差しが描かれていると評したが³⁹、この自画像でもまさに画家の眼差しが描かれている⁴⁰。批評家のカミーユ・モーク

レール (Camille Mauclair) が1899年に近代絵画における女性像について述べたように、女性肖像が、男性がその夢を投影できる精神的な空虚と表層的な美として描かれてきたとすれば⁴¹、この自画像はそうした規範を外れて、見る主体としての自己を描いている。しかし細いなで肩のシルエットやことさらに赤い唇と赤みの差した頬は男性性の外観からも逸脱している。背景には朽ちたような建物が簡略に描かれ、第一次世界大戦の廃墟を示唆しているとも指摘されるが、その描法はホイッスラーの作品としばしば比較される。第一次世界大戦では彼女は戦争反対の立場だったが、兵士となった芸術家たちを金銭的に支援し、また自動車の運転による傷病兵の運搬といった実質的支援も行っている⁴²。ブルックスは1920年に芸術を通じたフランスへの貢献によってレジオン・ドヌール勲章を受勲している。自画像のジャケットの襟の赤い筋はこのレジオン・ドヌール勲章の略章である。手袋と帽子といういでたちは、戸外の背景とともに、彼女が外出する装いであることを示している。

先行研究ではこの自画像が19世紀のダ

38 Louis de Meurville, "A travers les expositions", *Le Gaulois*, 24 mars 1925, p.2.

39 Louis Vauxcelles, "Quelques peintres", *L'Eclair*, 18 avril 1920, cited in Romaine Brooks, *Portraits, Tableaux, Dessins*, Paris, Carle Dreyfus, 1952, p.49.

40 ジャン・ラポルトはこの自画像について、「男性用のフェルト帽から眼差しが知性ととも潜んでいる」と記している。Jean Laporte "Romaine Brooks Interprète de la sensibilité internationale", *Vogue*, 1er juin 1925, p.34 et 76, Voir p.34.

41 Camille Mauclair, "La femme devant les peintres modernes", *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1899, pp.190-213, Voir p.194. モークレールはこの文章の末尾で、「考え、行動する新しい女は生み出されつつあり、それが新しい絵画と呼応する」(p.212)とも記している。

42 Romaine Brooks, "No Pleasant Memories", *op.cit.*, p.265.

ンディおよびフラヌールの姿を踏まえていることが指摘されている⁴³。ダンディはもともと19世紀初頭のイギリスのボー・ブランメルのような伊達男のイメージに始まり、フランスにおいてバルベール・ドルヴィイ (Jules Barbey d'Aureville) やボードレールによって凡庸なブルジョワと対置される芸術家イメージと重ね合わされ、一種の生き方の美学へと展開する⁴⁴。その精神的な貴族であり独身主義者としてのイメージは世紀末へと受け継がれ、とりわけワイルドやモンテスキューのようなホモセクシュアルな芸術家のイメージにも受け継がれた。一方都市の遊歩者を意味するフラヌールもまた、19世紀のパリを背景にした芸術家像と結びつくイメージであり、ブルジョワ的な枠組みに安住せず自由に都市を彷徨う観察者であり、グリゼルダ・ポロックが指摘したようにもっぱら男性性と重ねあわさ

れた、見る主体としての存在である⁴⁵。アンリ・ファンタン＝ラトゥール (Henri Fantin-Latour) が画家マネを描いた《エドゥアール・マネの肖像》(1867年、シカゴ・アート・インスティテュート) では、整った身なりで鋭い視線を投げかける画家の姿は、ブルジョワであると同時に、ダンディなフラヌールとして表象されている。当時の認識において芸術は女性性と本来結びつかないものとされていたとすれば、女性芸術家が自己を芸術家として表象する場合、直接制作する行為を描くのでなければ、19世紀の男性性と重ね合わされたダンディ／フラヌールとしての芸術家イメージを体現することは一つの選択であったといえる。

一方20世紀の特に第一次大戦後における女性の社会進出が、女性ファッションにギャルソンヌ⁴⁶と呼ばれる男性性を帯びた傾向をもたらしたこともよく知られてい

43 Tirza True Latimer, *Women Together/Women Apart, Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick, New Jersey, London, Rutgers University Press, 2005, See Chap.2, "Romaine Brooks, Portraits that look back".

44 Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne IX Le Dandy", Claude Pichois, éd., *Baudelaire, oeuvres complètes*, II, Bibliothèque de la pléiade, Paris, Gallimard, 1976, pp.709-712. (シャルル・ボードレール「現代生活の画家 9ダンディ」(1863年)阿部良雄訳『ボードレール全集IV』筑摩書房、1987年、165-169頁)。加えて彼はドラクロワやウジェーヌ・ラミ、ガヴァルニといった芸術家とダンディを重ね合わせている: *Id.*, "L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix", *ibid.*, pp.742-775, Voir p.759. (「ウジェーヌ・ドラクロワの作品と生涯」同前書所収、183-216頁、特に203-204頁参照); *Id.*, "Salon de 1846, XVIII De l'héroïsme de la vie moderne", *ibid.*, pp.493-496, Voir p.494. (「現代生活の英雄性について」阿部良雄訳『ボードレール全集III』筑摩書房、1985年、165-169頁、特に167頁参照)。次も参照: 小倉孝誠『逸脱の文化史—近代の〈女らしさ〉と〈男らしさ〉』慶應義塾大学出版会、2019年、134-138頁。

45 Flâneurの同時代やその後の議論については次を参照: Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 17vols., Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1877. T. 8 F-G, p.436.; ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおける第二帝政期のパリ (II遊民)」ヴァルター・ベンヤミン著作集6、編集解説川村二郎、野村修『ボードレール 新編増補』晶文社、1975年、68-111頁。; Griselda Pollock, "Modernity and the spaces of femininity", *Vision & Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York, Routledge, 1998, pp.50-90. (グリゼルダ・ポロック「女性性(フェミニニティ)の空間とモダニティ」『視線と差異—フェミニズムで読む美術史』萩原弘子訳、新水社、1998年、85-146頁)。

46 この言葉は未成熟な少女を指す言葉として19世紀末に用例があるが、1922年のヴィクトール・マル



図5 百貨店ボン・マルシェ（パリ）『春夏物新着モード・カタログ』表紙、1927年



図6 ジャック・アンリ・ラルティエグ《ギャルソンヌたち（ピビとその友人）》写真、1928年（出典：Bea Feitler, ed., *Jacques Henri Lartigue, Diary of a Century*, New York, Penguin Books, 1970, s.p.）

る（図5、6）。ウエストを締めて腰や胸といった女性性を強調した世紀末のスタイルから、腰を絞らない直線的なラインでシルエットをフラットに見せ、断髪を伴い、しばしばジャケットのような男性服の要素を取り入れたスタイルが流行する。つまり1923年の時点におけるブルックスの自己表象は、19世紀のダンディ／フラヌールのイメージに基づく、もともと男性性と結びついた芸術家イメージを重ね合わせると同時に、同時代の女性ファッションの

流行を取り入れたモダンな「新しい女」の肖像だったともいえる。そして、さらにいえば、ブルックスは当時のパリのレズビアン・コミュニティの中心であり、恋人でもあったナタリー・バーニーに宛てた手紙の中で、賞賛者たちは自分のダンディな外観を好んでいることを語っている⁴⁷。つまり彼女のダンディな装いは彼女のセクシュアリティのアピールでもあった。1930年代

グリットの同名小説（Victor Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Ernest Flammarion, 1922）を契機にこの時代の奔放な新しい女性像やそれに伴うファッションを示す概念として流布した。この小説における「ギャルソンヌ」のイメージにはレズビアンの要素も含まれていたことも注目される。Cf.: *Trésor de la Langue Française informatisé*: <http://www.atilf.fr/tlfi> (2022年2月13日閲覧)。次も参照：Christine Bard, *Les Garçonnes, Mode et fantasmes des Années folles*, Paris, Autrement, 1998.

47 書簡：Romaine Brooks to Natalie Barney, June 23, 1923, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, NCBC2.2445.57. cited in Joe Lucchesi, ““The Dandy in Me” Romaine Brooks’s 1923 Portraits”, Susan Fillin-Yeh, ed., *Dandies*, New York, and London, New York University Press, 2001, pp.153-184, See p.153. ブルックスはイギリス滞在時の様子として「これほど賞賛者になりたがる者たちの群れがいたことはなかったが、それは皆私のカールした髪や白い襟のせいだ。彼女たちは私のダンディなところが好きなのだ」と述べている。

にパリのレズビアン・バーでブラッサイ (Brassaï) が撮影した写真や証言はこうした状況を示している⁴⁸。

この肖像の中で、彼女は世紀末のイメージや描法をもとに男性性と重ね合わされてきた芸術家イメージを取り入れるだけではなく、自身の芸術を通してフランスに貢献し、得た勲章を胸に、ギャルソンヌ風のモダンな自立した女性としての自己を示し、かつその同性愛的セクシュアリティをアピールしている。その意味でこの肖像は、ダンディやフラヌールといった前世紀のイメージに基づく単なる時代遅れの肖像ではなく、そうしたイメージを捉えなおすことで既存の構築されたジェンダー・イメージに包含されない自身のアイデンティティを可視化し⁴⁹、それによって、まさしく第一次世界大戦後に顕在化する新たな女性像においてモダニティを体現したイメージなのである。しかしそのモダニティは主流の前衛

美術のそれではなく、かつまたしばしば当時の異性愛男性の消費の対象でもあったいわゆるモダン・ガールのそれでもない。彼女は、現代性の否定によって私的な自己の欲望を追求した世紀末のデカダント、第一次世界大戦後の「新しい女」の表象を共に援用することで、1923年における自身の存在と欲望を慎重に、かつ過不足なく表象して見せたのである。

ブルックスの作品において1912年ごろから顕著な平面性や形態の単純化、抑制された色彩によるニュアンスといった造形語法は、20世紀初頭のフォーヴやキュビズムといった前衛的な様式からは背を向けているものの、19世紀後半以降のモダニズムを加味した自然主義というべきものであり、秩序への回帰の名の下に知られる両大戦間における前衛的造形の揺り戻しの文脈に照らせば、同時代的と言いうる独自のスタイルを有している。一方で抽象的な最新鋭の

48 Cf., Brassai, *Le Paris Secret*, Paris, Gallimard, 1976, pp.157ff. ブラッサイはまたこの本で、30年代にパリには、レズビアン・バーがいくつか存在し、その一つ「ル・モノクル」では、従業員は全て男装し、完全に男性的な外観であると記している。「ここでは女性を誘惑するあらゆる衣装や手管を突き動かす男らしさの風が吹き荒れ、女性たちをギャルソンヌや女隊長や男のような女や憲兵に変えている。(.....) 男になろうとする不可能な欲望に取り憑かれて、この生き物たちは、黒いスモーキング・ジャケットという最も悲しいユニフォームをも身にまとう」(See p.162)。彼はまたこの文章で、同性愛を扱ったブルーストの『失われた時を求めて』の第四編「ソドムとゴモラ」(1921-22年)を喚起している。

49 ジョー・ルッチェージは1920年代初頭のこの時期、レズビアニズムは文化的に不可視化されており、確立された視覚的なコードも存在しなかったと述べ、ラドクリフ・ホールの1928年の小説『孤独の井戸』がレズビアニズムの公的なイメージの進展におけるターニングポイントであったことを指摘している。Joe Lucchesi, "The Dandy in Me" Romaine Brooks's 1923 Portraits", *op.cit.*, p.155. および p.176, note4.; Jeffrey Weeks, *Coming Out, Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Raised and Updated Edition, London, New York, Quartet Books, 1990. pp.101ff. もちろんフランスでは19世紀の大衆的なイメージを含めて主に異性愛男性の眼差しの対象としてのレズビアンやそれに類する表象はそれまでも存在した。しかし20世紀に入るとコレットをはじめ文学や絵画において女性が自身のセクシュアリティを表象するようになり、ブルックスはそのミリューとともにこうした傾向の中にあってその視覚表象における先駆的存在の一人であったと言えるだろう。

前衛的な造形語法ではない、具象的な造形語法を用いることでこそ、その作品はこれまでにないアイデンティティの表象を通した「モダニティ」を実現している。

実際、この時期の女性芸術家にとってはモダニズムの男性芸術家を捉えた抽象的なフォルムの問題や絵画の理念よりも、むしろ自らの具体的な服装や外観を含めた身体^{ボディ}こそが問題だったのであり、それをめぐる表象の捉え直しによって、既存のジェンダー規範の中でセックスや性的差異として構築され、男性芸術家の目を通して表象され、あるいは不可視化されてきた、自身の存在や欲望を自らの手で可視化し、かつ家長制において否定された自身の創造行為を肯定することこそが重要な課題であったはずである。ブルックスは第一次世界大戦後、その固有の主題、つまりヘテロセクシュアルな枠組みに収まらない女性の可視化を展開することで、造形に特化されたフォーマリズム＝モダニズムとは異なるモダニズムを提示し、いわばモダニズムを差異化した。

さらにブルックスは自画像のみならずその前後に彼女を取り巻くレズビアン^{レズビアン}の女性たちを描いた一連の肖像において、既存のジェンダーに留まらないモダンな女性のあり方の可視化の試みを展開している。それ



図7 ロメイン・ブルックス《音楽、レナータ・ボルガッティ嬢の肖像》カンヴァス・油彩、141.7×188.7cm、ワシントンD.C.、スミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアム蔵、1919-1920年 (Smithsonian American Art Museum, Gift of the artist)

は男性中心のホモソーシャルな前衛グループに対して、女性たちの精神的物理的な支援と協働のネットワークの可視化でもあり、シャリ・ベンストック (Shari Benstock) らによって文学や美術において指摘される通り、両大戦間に顕在化したとされるジェンダーと性的嗜好、そして創造性との関係に着目することで見出される、レズビアニズムとモダニズムの結びつきとしてのサフィック・モダニズム⁵⁰の可視化である。

ピアニストのレナータ・ボルガッティ (Renata Borgatti) (図7)、馬の置物を伴

50 古代の同性愛の女性詩人サッフォーにちなんだこの概念は、1970年代末に指摘されていた女性の愛や支援のネットワークが果たす役割と創造性の関係を踏まえ、レズビアニズムとモダニズムの結びつきに注目する文化研究の視点として提示された。1990年シャリ・ベンストックは「ジェンダーと性的志向、そして創造性との関係を見出すことを求める」ものとして、「サフィック・モダニズム」という概念を用いた； Shari Benstock, “Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History”, in Karla Jay and Joanne Glasgow, eds., *Lesbian Texts and Contexts, Radical Revisions*, London, Radical Feminist Lesbian publishers, 1992, pp.183-203, See p.185. さらに2006年、ローラ・ドーンとジェーン・ギャリティが「想像可能で象徴可能なものとしてのセクシュアリティとモダニティの結びつきをもたらす文化的条件や社会的な力の理解」に向けて「サフィック・モダニティ」という概念を提示した。； Laura Doan and Jane Garrity,



図8 ロメイン・ブルックス《アマゾン ナタリー・クリフォード・バーニーの肖像》カンヴァス・油彩、86.5×65.5cm、パリ、カルナヴァレ美術館 1920年 (CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris)

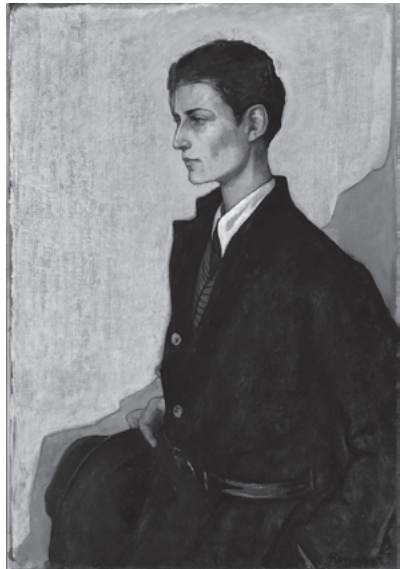


図9 ロメイン・ブルックス《ピーター(イギリスの若い娘)》カンヴァス・油彩、91.5×62.3cm ワシントンD.C.、スミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアム蔵 1923年 (Smithsonian American Art Museum, Gift of the artist)

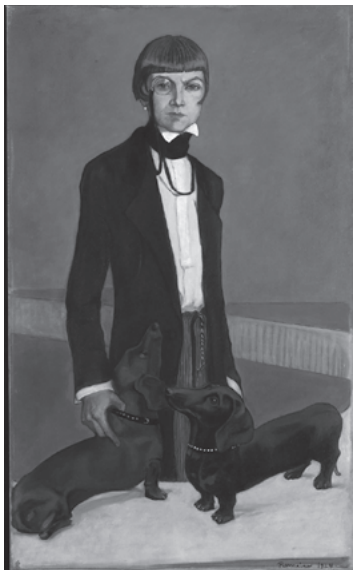


図10 ロメイン・ブルックス《ウナの肖像、レディ・トルブリッジ》カンヴァス・油彩、127.3×76.8cm ワシントンD.C.、スミソニアン・アメリカン・アート・ミュージアム蔵、1924年 (Smithsonian American Art Museum, Gift of the artist)

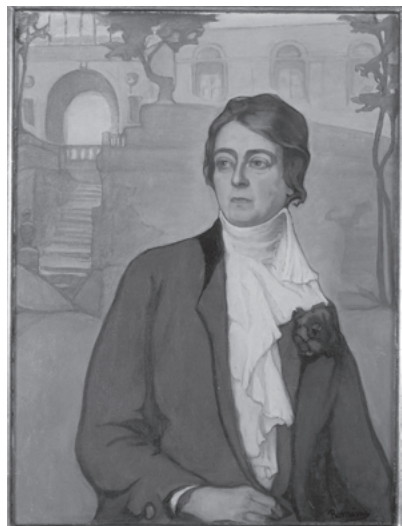


図11 ロメイン・ブルックス《エリザベス・ド・グラモン クレルモン＝トネール公爵夫人》カンヴァス・油彩、87×66cm、パリ、カルナヴァレ美術館、1924年頃 (CCØ Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris)

う「アマゾン」としての文筆家ナタリー・バーニー (図8)、ハンナ・グラックスタインこと画家のグラック (Gluck) を描いた「ピーター (イギリスの若い娘)」と題された作品 (図9)、レズビアン文学として有名な『孤独の井戸』の著者として知られるラドクリフ・ホール (Radclyffe Hall) のパートナーであったモノクルをつけたレディ・トルブリッジ (Una Elena Troubridge) (図10)、そしてブルックスとともにバーニーのパートナーで赤い公爵夫人とも呼ばれた批評家のエリザベス・ド・グラモン (Elisabeth de Gramont) (図11)。こうした肖像は既存のジェンダーに当てはまらないその両義性や逸脱においてと同時に、時代の風俗やカリカチュアにとどまらないその個としての表象を通して、当時のブルックスの周辺における新たな女性像とセクシュアリティの可視化の実例となる。描かれた一人であるエリザベス・ド・グラモンはのち

に「これらの肖像は確かに我々の同時代人たちの最後の証しになりうるだろう」⁵¹と述べている。

ここに描かれたエリザベス・ド・グラモン、レディ・トルブリッジはロメイン・ブルックスとともにバーニーのサロンのメンバーだった。バーニーのサロンには女性だけではなく男性芸術家もまた集ったが、そこが当時家父長制を支える異性愛主義からの逸脱を孕んだ女性芸術家たちの連帯と協力、相互承認の場として意識されていたということも可能だろう⁵²。バーニーは自身の交友を綴った文章⁵³に自らのサロンに集った人たちの名前を記した図を添えたが、それはバーニー自身がこうしたコミュニティの存在を求めたことを示している。こうした女性たちによって両大戦間のサフィック・モダニズムが実現されていたとすれば、その存在を絵画において可視化したのはブルックスであった。

Sapphic Modernities, Sexuality, Women and National Culture, op.cit., "Introduction", p.7. 本書第二章所収論文はブルックスをサフィック・モダニティの文脈で論じている：Tirza True Latimer, "Romaine Brooks and the Future of Sapphic Modernity", *ibid.*, pp.35-54.

- 51 Elisabeth de Gramont, "Préface", *Romaine Brooks, Portraits, Tableaux, Dessins, op.cit.*, pp.3-4, Voir p.4. 彼女はブルックスの肖像を前衛的な同時代芸術に対置している：「バラバラになった顔や体が世界的なベシミズムを露わにする破局の芸術に対して、この肖像は確かに我々同時代人の最後の証となりうるだろう」。バーニーは書簡でグリユックの肖像がブルックスの「一連の現代女性たち」につけ加わると述べている。Natalie Barney to Romaine Brooks, s.d., Bibliothèque Jacques Doucet, Paris, NCBC2.2996.38-39. cited in Joe Lucchesi, "'The Dandy in Me' Romaine Brooks's 1923 Portraits", *op.cit.*, p.155.
- 52 バーニーは女性芸術家の作品を世に出すことにも尽力した。ブルックスに関しても彼女がレジオン・ドヌールを授与されるにあたってバーニーが助力したとされ、1952年にはエリザベス・ド・グラモンとともに彼女の画集を出版している。次を参照：Latimer, 2005, *op.cit.*, pp.64-65.
- 53 Natalie Clifford Barney, *Aventures de l'esprit*, Paris, Emile-Paul Frère, 1929.

謝辞

本研究は日本学術振興会科学研究補助金基盤研究（C）「両大戦間期フランスの芸術生産環境における多面的な女性の関与とその美術史的意義」（20K00169 代表：天野知香）の助成を受けたことを謝意とともに記します。

（掲載決定日：2022年6月10日）

Abstract

Modernism and the “Woman” Artist: Romaine Brooks’ Sapphic Modernism

Chika AMANO

In the first half of the twentieth century, there were more women artists than ever before in France and the critics at that time referred to this situation. However, women artists were excluded from the history of art as the modernist standpoint was disseminated. What perspective can we adopt to study the artistic production of these women whose viewpoints differed from the formalism-focused modernism? In this paper, I will examine the self-portrait painted in 1923 by Romaine Brooks, an American painter in France, and analyze the ways in which the existences and desires of “woman” artists, including their diverse sexualities, were made visible through reconfigurations of the existing representational codes. I will also discuss the visualization of Sapphic Modernism through some of her portraits painted during this period, attending to the lesbian relationships, women's networks, and modernist creativity.

Keywords

Modernism, Romaine Brooks, Woman Artist, 20th Century French Art, Sapphic Modernism

天野知香 (あまの ちか)

お茶の水女子大学基幹研究院人文科学系・教授。専門はフランス19-20世紀美術史。著書に『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。『装飾と「他者」—両大戦間フランスを中心とした装飾の位相と「他者」表象』、ブリュッケ、2018年など。展覧会企画・カタログ編著に『マティス Processus／Variation』(天野知香、田中正之、読売新聞東京本社文化事業部編)、国立西洋美術館、2004年など。論文に「視覚『芸術』における身体—フェミニズムによる美術史の再検討」、竹村和子編、『シリーズ ジェンダー研究のフロンティア第五巻 欲望・暴力のレジーム—揺らぐ表象／格闘する理論』、作品社、2008年など。

