

嶋津 ほのか

ロメイン・ブルックス研究 ―1900–1920年代の美術におけるモダニティとレズビアニズム―

The Life and Art of Romaine Brooks: Modernity and Lesbianism in 1900–1920s Art

美術史領域

1910年、ロメイン・ブルックスの自画像。この自画像は、ブルックスの性的・官能的な理想化、あるいは死にゆく儂い女性のイメージという幻想を、現実の不健康な女性の裸体を描写することで、批評的に示しているということが出来る。

はじめに

19世紀末から20世紀初頭にかけて、フランスを中心に活動を行なったアメリカ人画家ロメイン・ブルックス(Romaine Brooks, 1874-1970)は、その人生の大半を国外で過ごし、母国アメリカにてその評価がなされたのは、彼女の死後であった。彼女のレズビアンというセクシュアリティ、また同性の恋人とのゴシップ的な伝記、そして彼女の象徴的な異性装の肖像画といったものに関心が向けられるようになったのは、没後の回顧展が契機である。

20世紀初頭のパリで暮らしたブルックスは、社会的・芸術的地位のある多くの文化人の肖像を残し、中でも周囲のレズビアンの著名人たちを描いた肖像画のシリーズは彼女の代表作となっている。しかしながら、ブルックスは同時代のパリで勃興し、隆盛を極めつつあったキュビズムやフォーヴィスムといった、造形的様式を中心とした前衛のモダニズムの潮流からは距離を取り、自身は19世紀末の唯美主義や耽美主義の系譜を踏襲した作品を制作していった。また、画業前期(1910年代頃)には裸婦画といった主題の作品をしばしば手掛けていたが、1920年代以降は肖像画の制作を中心とした。当時すでに親の資産を受け継ぎ、生計としての作品制作や画家としての大成といったことがらを気にかける必要のなかったブルックスは、主題として軽んじられる傾向であった肖像画ジャンルに専心できたのである。このようなブルックスの態度は、創造性や新奇性、作家性を中心としたモダニズムの美術史観にはそぐわず、故に、ある程度の成功を取っていた彼女の芸術が美術史上の歴史から排除ないしは高評価を得られない要因となっていた。

本研究では、ブルックスが美術史上曖昧にされてきた経緯を明らかとすると同時に、革新性や新奇性、新しい造形的様式を中心とした旧来的なモダニズムの指標とは異なる視点で彼女の作品を検討することで、セクシュアリティに関わる彼女の表現意図を明らかとし、20世紀モダニズムにおける彼女の位置付けを図るものである。

第一章

第一章ではブルックスの生涯を概観する。富裕な家庭に生まれながらも、母親からの虐待やネグレクトといった不遇な少女時代を送ったブルックスであるが、母親の死により若くして遺産相続人となり、以降は金銭的問題に直面することは無くなった。こうした特異な環境は当時の女性画家にとって重要であり、ブルックスの画業においても特筆すべき点である。この頃から1910年代末に至るまで、ブルックスはイタリアの詩人、作家であるガブリエーレ・ダヌンツィオをはじめとして、さまざまな人と交際関係を結んだようである。詩人ルネ・ヴィヴィアン、ダンサーであるイダ・ルビンシュタイン、そしてアメリカ人詩人ナタリー・バーネイなどの女性芸術家たちと恋人の関係となり、多くの場合作品のモデルとして彼らの肖像を描いている。中でもナタリー・バーネイは、しばしばバーネイが他の女性と関係を持ったにも関わらず、二人はほぼ50年間交友を持ち続け、一つの家に住んでいた時期もあった。また、ロベール・ド・モンテスキューといった世紀末の文化人、芸術家との交流を盛んにし、一方で前衛の画家たちとは全く交流を持たなかった。

1910年、ブルックスはデュラン・リュエル画廊での初の個展を成功させ、芸術家としての地位を確立することとなる。1914年、第一次世界大戦が勃発すると、当時の交際者であったイダ・ルビンシュタインとともに戦地の支援に向かい、兵士の救護活動などを行なった。このことでブルックスはのちにレジオン・ドヌール勲章を授かり、彼女の1923年の自画像にはこの勲章が胸に描き込まれている。画家としても順調に活動が続いており、複数の作品がリュクサンブール美術館に買い上げられた。1920年代は円熟期にあったと言え、バーネイのサロンに集まったさまざまなレズビアンの芸術家たちの肖像画を精力的に描いていき、それら作品の多くはのちにブルックスにとっての代表作となった。以降1920年代から

30年代にかけて、定期的に彼女の作品は展覧会に出品され、ニューヨーク、パリ、ロンドンなどで個展も開かれている。

しかし1930年代に入るとブルックスは絵画制作をほとんど行わなくなり、ドローイングの制作をし始め、同時に回想録*No Pleasant Memories*を執筆し始める。

第二章

第二章では、裸婦画、室内装飾、肖像画等の画題ごとに作品を取り上げ、ブルックスの表現意図を探る。

ブルックスは1910年に《白つつじ》などの裸婦画を制作している。本作は1910年にパリのデュラン・リュエル画廊で開かれたブルックスの初の個展に出品された作品でもある。個展は成功を取めたが、女性画家が描いた女性ヌードが展示されていることがセンセーショナルな話題を呼んだことも事実である。ブルックスの作品は控えめで抑制的な色彩が特徴的であり、伝統的な女性ヌードの慣習に従って描かれている点も特筆すべき点である。

女性身体の理想化は、歴史画が衰退し、女性ヌードが増大した19世紀アカデミズムに顕著であるが、こうした身体のフェティッシュ化は、女性のセクシュアリティを封じ込め、客体化することに依存していると言える。ブルックスは、このような女性ヌードにまつわる諸議論が交わされるよりも遥か以前に作品を制作しているが、彼女の作品、中でも裸婦画においては、理想化される女性身体の問題に対して抗うような表現が指摘できる。

世紀末的な病弱な女性のイメージを借用しながらも、ブルックスの裸体画は一切の脚色や理想化を拒む現実の女性の裸体が描かれており、女性ヌードの性的・官能的な理想化、あるいは死にゆく儂い女性のイメージという幻想を、現実の不健康な女性の裸体を描写することで、批評的に示しているということが出来る。

そしてブルックスは、その白と黒の階調からなるキャンパスからもわかるようにホイッスラーから大きな影響を受け、そのほかにも、ピアズリーなどの画家を

想起させる「古風な」象徴主義を好んだ。例えば、ブルックスの《自画像》(1923年)などの一連の肖像作品は一昔前の1890年代に描かれた肖像画と強い類似性を持っている。また最新に仕立てたスーツに身を包んだスタイリッシュな人物を登場させることでダンディズムを表現し、ブルックス特有の抑制的な色調、幽玄な雰囲気の背景は、当時では流行遅れであった退廃的な世紀末の表現の影響下にある。ブルックスが好んだのは、当時のモダニズムにおけるキュビズム、フォーヴィスムといった革新的な形態や色彩とは対照的な、模倣的で、古い芸術の様式であった。例えば、ナタリー・バーネイを描いた肖像は、伝統的な四分の三正面像をとり、ドレスや背景の家など、彼女の裕福さを示す細部がリアルに描かれており、原稿や馬のミニチュアなどの小物は、バーネイの詩作と乗馬への情熱を表している。馬はさらに、彼女のレズビアン中心の有名なサロンを暗示している。バーネイの人生に関する多くの情報を寓意的に表している肖像は、画家のオリジナリティや作家性よりもモデルの個性が先んじているという点において、モダニズムの時代においては忌むべき描き方であったが、ブルックスはあくまで個人のアイデンティティを表現することに拘ったのである。

おわりに

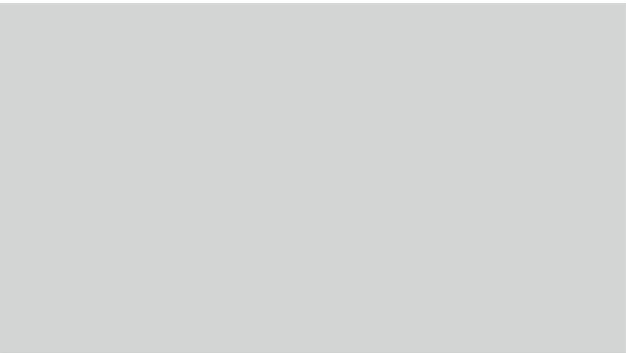
ブルックスの長年のパートナーであったナタリー・バーネイは、ブルックスの芸術面でのパートナーでもあった。両者は芸術論を共有しながら、互いの作品についてコメントしあうこともあったようである。ブルックスの芸術に見られる過去の様式への拘泥はバーネイらにも共通して見られる特徴だが、彼女たちは戦略的な理由から意図的に退廃的な様式を用い、あえて現代の最新の様式を無視したと考えることも可能である。彼女たちのある種の古臭さや、ホイッスラーや他のデカダンの画家を模倣するという行為は、レズビアンの女性たちが自分たちのセクシュアリティを公にし、確認しようとする試みの一巻であり、その過程には、自分た

ちのセクシュアリティを一般的な異性愛から差異化し、その差異を社会的に認知される形で体现することも含まれている。ブルジョワ女性にとって、真の女性の性的言説は存在せず、女性の性についての言説は男性による言説―ポルノや、文学、性科学―があるだけであった。女性が、自らのセクシュアルな領域を公言するためには、男性の衣服に身を包んだレズビアンとして、男性の世界に入り込む必要があった。このように、男性の衣服を身に纏うということは、中流階級や上流階級のレズビアンがお互いを認識するための視覚的コードであったのだ。しかし、レズビアンのセクシュアリティが公的に構築されたのは、男性の同性愛よりも約30年後であることは重要である。おおよそ19世紀末には「近代的」な男性同性愛者のアイデンティティが確立されつつあったが、女性同性愛者がそれに匹敵する明確なレベルに達するまでには、もう一世代かかることとなる。レズビアンのアイデンティティは明確に定義されておらず、レズビアンの文化は男性に比べればごくわずかにしか存在していなかった。そうした状況下では、ボードレールのようなデカダンや象徴主義の詩人によって表現され、1895年のオスカー・ワイルドの裁判によってさらに可視化される同性愛文化の先駆的存在は、バーネイやブルックスのような芸術家に、レズビアン独自の文化的アイデンティティを構築する上で規範を与えただろう。バーネイとブルック

スは、ワイルドのエピグラムを引用したり、ダンディの衣装を身にまとうことで、周縁的で逸脱した違法なセクシュアリティという男性同性愛者の文化的指標を意図的、そして戦略的にトレースしているのだ。

ブルックスの裸婦や肖像画といった、これまでに述べた作品を検討していくと、女性のヌードを描いた作品では、画業の初期からすでに色彩やスタイルの選択によって、それまでの美術史上の伝統的な作品をフェミニズムの観点から更新しつつ、その芸術的慣習に挑戦している。後の肖像画ではレズビアンというジェンダー・アイデンティティを肖像を通じて可視化し、表現していく。これらの作品は、ブルックスが伝統的な手法で絵を描く一方で、芸術や社会における女性の役割にさりげなく挑戦していたことを証明してるだろう。

ブルックスの芸術は、造形的様式を中心とした前衛のモダニズムの潮流からは距離を取り、前時代の様式に拘泥し、またダンディズムのような一世代前の文化を踏襲することで、新奇性、あるいはオリジナリティを重視する前衛の流れからは取り残され、古い芸術として捉えられた。しかしその実、フェミニズム的な意識を反映させ、またレズビアンのアイデンティティを描くために、旧来の造形語法を用いることこそがブルックスの戦略であり、新たなセクシュアリティの表現という、ブルックス特有のモダニティが表現されていると言えるのではないだろうか。


 ロメイン・ブルックス《白つつじ》(Azalées Blanches) 1910年 油彩・カンヴァス、151.1×271.7 cm 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 図版引用典拠：Smithsonian American Art Museum, *Azalées Blanches (White Azaleas)*, https://americanart.si.edu/artwork/azalees-blanches-white-azaleas-2869 (2023/11/08).