



# シュザンヌ・ヴァラドンの男性ヌード

今野, 志津

---

**(Citation)**

表現文化研究, 3(2):123-137

**(Issue Date)**

2004-03-24

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCD0I)**

<https://doi.org/10.24546/81002842>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002842>



## シュザンヌ・ヴァラドンの男性ヌード

The Male Nude in the Work of Suzanne Valadon

今野志津 Shizu Konno

### 概要

本稿では、19世紀の終わりから20世紀初頭にかけて主に活動した画家、シュザンヌ・ヴァラドン (Suzanne VALADON, 1865-1938) の男性ヌードを分析する。彼女は美術史へのフェミニズムの視点の導入により注目される契機を得たが、その男性ヌードについては詳しい研究が全くない。

作品分析では、ヴァラドンに加えフレデリック・バジール、ギュスターヴ・カイユボットの男性ヌードをとりあげる。彼らは印象派の活動では主要なものとしてこなかった、男性の領域を主に描いた人物である。リンダ・ニードは歴史的に男性ヌードと女性ヌードが異なる役割を果たしてきたと主張しており、ヴァラドンの『網を打つ人』には最も男性性を反映すると思われる兵士への賛美がこめられている。また印象派の画家カイユボットは、歴史的に男性ヌードに課せられてきた役割を同時代のモチーフに置き換えて表現している。彼の作品からは、ブルジョワ階級の男性の領域、スポーツの流行、肉体労働者の世界など当時の男性ジェンダーが読みとれる。

また本稿において、男性性の「鎧」が外された男性像の例として、バジールとカイユボットの男性ヌードにおけるホモ・セクシュアルの表現、ヴァラドンの男女の対等な関係性をヌードで表現した作品、家族の「鎧」がとりのぞかれたヴァラドンの家族の肖像についても考察がなされている。

今後のジェンダー論では、女性イメージのみならず男性イメージについてもさらなる研究が望まれる。

キーワード: 視覚文化、シュザンヌ・ヴァラドン、フェミニズム美術史、男性ヌード

### Abstract

The aim of this article is to analyze the male nude in the work of Suzanne Valadon (1865-1938), who worked mainly from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century. Her work has been recently given an attention in the context of feminist critique of art history, but there has been no detailed research about the male nude in her work. In addition to the work of Valadon, I also referred to the male nude in the work of two impressionists, Frédéric Bazille and Gustave Caillebotte, who painted the male nude which was unusual for the impressionist mainstream.

Lynda Nead claimed that the role of the male nude historically differed from that of the female nude. In fact we found out that Valadon's "Casting a net" for example was full of praise for the soldier, who was probably at that time recognized as a representative of masculine. On the other hand, Caillebotte transposed the role, which was historically imposed on the male nude, into a motif appropriate for his time, and from his work we could read the gender roles for men in the world of middle class, sports and manual labourers at the age.

Furthermore, we pointed out in this article that the expression of homosexuality could be seen in the male nude by Bazille as well as Caillebotte and the quality of men and women was shown in Valadon's "Portrait of the family" and "Adam and Eve".

I hope that the discussion about the male nude will be made more in the future research on gender in order to compliment existing research on the female nude.

**Keywords:** Visual Culture, Suzanne Valadon, Feminist Critique of Art History, Male Nude

## はじめに

本稿では、19世紀の終わりから20世紀初頭にかけて主に活動した画家、シュザンヌ・ヴァラドン (Suzanne VALADON, 1865-1938) の作品の中から、主に男性像を描いた作品をとりあげ、ジェンダー論的観点から分析する。

ヴァラドンの作品は、長い間詳しい研究がほとんどなされていない状態であった。彼女はパリの芸術家仲間にも囲まれ、彼らのモデルとなり、ボヘミアン的な生活を送り、画家ロートレックや音楽家サティをはじめ多くの著名な芸術家と激しい恋愛をした女性であり、画家ユトリロの母である。そうした伝記的なエピソードは人々の興味を集めたが<sup>1</sup>、画家としての彼女の姿はおぼろげなままだ。我々はめったにヴァラドンの作品を目にする機会を与えられないし、彼女の名を聞くこともない。西洋美術史の教科書としての役割を果たす文献にも、画家ヴァラドンの名前はない<sup>2</sup>。

最初に、ヴァラドンに関する先行研究について簡単に述べておきたい。生前ヴァラドンはサロン・ドートンヌやアンデパンダン展に積極的に出品しており、個展やユトリロとの二人展、さらに画家であった夫ユテルも加えた三人展も数多く開き、カタログも発行されている。彼女の死後も個展やユトリロとの二人展は続いて企画され、1972年と2000年には、日本でもユトリローヴァラドン展が開かれている<sup>3</sup>。1971年、ポール・ペトリデスはヴァラドンのカタログ・レゾネを作成し<sup>4</sup>、彼女を主人公とした伝記も何冊か書かれた<sup>5</sup>。その後、ヴァラドンが再び着目される契機となったのは、リンダ・ノックリンが口火を切った、美術史へのフェミニズムの視点の導入である<sup>6</sup>。この動きにより、それまで省みられることのなかった女性アーティスト再考のきっかけが与えられ、ヴァラドンについても言及される機会が増えた。彼女の活動で特に注目されたのは、彼女がその時代、多くのヌードを手がけた唯一の女性画家であるという点である。特に彼女の残した女性ヌードについては、ジェンダー論からのアプローチによる詳しい論文が続いて発表されており<sup>7</sup>、また我々も「名前を持つヌード」という論考において、この主題を論じた<sup>8</sup>。

フェミニズム美術史での女性像、女性ヌードの研究は、歴史的につくられてきた女性イメージの分析、女性画家の掘り起こしといったものにはとどまらず、その背後にある種々の領域におけるイデオロギーの探求、現在の女性問題やポルノグラフィ論にまで影響を与え、

関連づけられてきた。これはジェンダーが解体されようとしているいま、非常に重要な試みであり、これからもより積極的な研究が望まれる状態である。

しかし男性イメージ、男性ヌード、男性性については、これまでの研究では主にゲイ男性のそれを扱ったものが多い<sup>9</sup>。より一般的なヘテロ男性の男性ヌードについて正面からとりあげてきた研究の数が決して多くなく、まだまだ未知の領域であることは、フェミニストの研究者も指摘しているところである<sup>10</sup>。いま研究者に残されている状態であるのが、男性ヌードを用いた男性ジェンダーの分析と、その研究の方向付けであると思われる。ヴァラドンの男性ヌードに関する詳しい研究が全くされていない理由としてはまた、彼女の時代には女性ヌードが主要なモチーフであり、ヌードといえばそのまま女性ヌードを指していたほどであったため、男性ヌードの数が少なく、注目されにくかったという点も挙げられる。

ヴァラドンの時代に女性画家が男性ヌードを描いたということは、それだけで彼女の先駆性を裏付ける証拠である。女性画家には女性ヌードを描くだけでも越えなければならない高い壁が幾重にもたちはだかっていたからである<sup>11</sup>。しかし本稿の目的は、その挑戦を賞賛することではない。美術批評家のグリゼルダ・ポロックはその著書『女・アート・イデオロギー：フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』において、フェミニズムの意図を持った女性画家にとって、どのような表現が可能であり効果的であるかというテーマに一章を割り、女性画家が男性のヌードを描いた例も挙げている<sup>12</sup>。だが彼女の言葉を借りれば、「われわれの文化の対立構造の土台には非対称的な力の関係があり、芸術そのもののコードのなかに強い束縛が内蔵されている」ため、男女の立場を逆転させることが最終的な解決法にはならない。女性画家が男性ヌードを描いたからというだけで、そこに積極的な価値を見出せるわけではないのである。

本稿の第一の目的は、男性ヌードという領域に新しく着目することである。具体的にはヴァラドンの男性ヌードと、同時代の他の画家の男性ヌードとを比較しながら、そこに共通するある「男性性」というものを明らかにし、男性の身体を覆っている鎧と、その剥奪のあり方について考察する。

また今後の流れとして、女性ヌードだけではなく、男性ヌードについても取り上げることが、ヌードそれ自体に関しての議論や考察をさらに引き出すきっかけになるとと思われる。我々がいま直面している問題は、決して男女を二項対立させたうえでの戦いや、その片方のみ

に関して地位をひきあげようとする性質のものではないからである。

## 1. 鎧をまとった身体

### 1.1. 「男性性」の鎧

男性ヌードについて知るには、女性ヌードと対比する方法が効果的である。なぜなら両者は、歴史的に對の役割を担わされてきているからである。リンダ・ニードは、ヌードの歴史の教科書的存在とされる『ザ・ヌード』<sup>13</sup>で、クラークが男性ヌードと女性ヌードそれぞれを全く別個のものとして扱い、章を組み立てていることを指摘したうえで、それぞれのヌードの担う対照的な意味について分析している。彼女によれば女性ヌードは、「柔らかく、未分化なもの」、男性ヌードは「その脅威から隔絶された、鎧をまとった表面へ変えられた身体」である。

……女性の身体は構造化されていないものとして知覚される。それが表象するのは、氾濫であり、魂としての人間であり、すなわち、柔らかく、未分化なものである。軍人の男は、この魂への溶解という脅威から、自身を隔絶しようとする。外面における女性性を追い払うと同時に、自らの内部にある「原始的」で女性的な肉を包み込む、鎧をまとった表面へと自らの身体を変えることによって、女性的なものへの溶解の脅威から自らを隔絶するのである<sup>14</sup>。

とりわけ軍人というタームで、その「男性性」はよりはっきりとしたものとなる。

鎧のような男性の身体は、自己一否定、破壊、恐怖といった観点からの男性的アイデンティティの構成を意味している。兵士の男にとって戦争行為は、女性性との絶縁、彼自身の身体の魂との絶縁を可能にするが、同時に、身体表面を統制する力の合法的な爆発的溶解をも可能にするのである<sup>15</sup>。

ヴァラドンの『網を打つ人』(1914年)に描かれた3人の男性ヌードの身体は、まさにこのニードの指すところの男性的アイデンティティを見事に体現している【図1】。統制された筋肉で構成されたバランスの良い3つの身体、網を打つという能動的行為の巧みな分析的表現には、一部の隙もみられない。自然の中でたくましく海に網を投げ打つというテーマも、自然と堂々と戦う「男性

性」の表現にふさわしい。

デッサンの練習のひとつとして少年時代のユトリロを描いたのち、ヴァラドンは長い間男性ヌードを手がけていなかった。彼女が成人の男性ヌードを作成するのは、『アダムとイヴ』(1909年)、『生きる喜び』(1911年)、『網を打つ人』の3作に限られており、これらが描かれた1909年～1914年という期間は、決して偶然のものではない。この時期に残された作品は古典的な主題と様式を用いた大作であり、ピュヴィス＝ド＝シャヴァンヌの影響を受けているといわれるが、ここで着目したいのはその時期が何を示すかということである。

ヴァラドンは当時、夫であったポール・ムージスと離婚し、アンドレ・ユテルと恋仲であった。1914年、ユテルは自ら志願して兵士として出征し、ヴァラドンも前線近くの家を借りて暮らし、仮除隊の期間に2人は結婚する。男性ヌードはユテルをモデルとして描かれた。『網を打つ人』は、二人にとっての愛情の記念的作品のひとつであり、同時にヴァラドンが軍人としてのユテルへの賛美を表現したものである。また鑑賞者にとっては、戦う男たちと愛国心のアイデンティティに共感、陶醉させるものであり、時期的に見て、戦争そのものを力づけ鼓舞するような絵画である。この作品が軍人そのものを描いた作品でないにしても、時代背景とヴァラドンのモチーフ選択の関係性を見逃すわけにはいかない。

軍人をテーマとした画家をとりあげた論文としては、ノーマン・ブライソンのジェリコーを扱ったものが興味深い<sup>16</sup>。これはフェミニズム美術史において、男性性がほとんど分析の対象とされていなかった時期の論文で、彼はここで兵士の「男性性」の鎧に自らをあてはめられない一種の脱落をジェリコーが描いていると解釈し、同時に男性に求められるジェンダーと、そこに男性が自らをあてはめるさいに生じる困難さ、男性同士が脅迫的な緊張感をもってお互いを監視している状況までも述べる。しかしヴァラドンの作品ではそれらの作品と違い、男性の身体と男性性の鎧とが見事にぴったり嵌まった表現がされている。

『網を打つ人』の画面からは写真の影響もみてとれる。写真の技術の発展は、ひとつの動作を詳しく分析するために大きな役割を果たしたが<sup>17</sup>、この作品のためにも明らかに写真が使われている。3人の男性は同一人物であり、網を打つというひとつの動作を、ヴァラドンは三枚の写真をもとに正確さをもって分割し、連続的に配置している。

また左側の男性のポーズは、フレデリック・バジール

(1841-1870年)の『網を打つ漁師』(1868年)から引用されており、両者の比較も興味深い【図2】。バジールは初期印象派グループの主要メンバーとして、主にセザンヌ、マネ、モネ、ルノワールなどと深い親交を持ちながら活動していた人物であり、特にモネとは一時アトリエを共有したほどの仲であった。彼は独仏戦争に志願して戦死したため、短い生涯で作品数も少なく他の画家よりも知名度は低い、この時代にはめずらしく男性ヌードを熱心に手がけた画家である。『網を打つ漁師』ではピュヴィス＝ド＝シャヴァンヌの影響が指摘されているが、バジールは歴史的な画家の作品からポーズを引用し、同時代の主題を描くという手段をとっている。その方法はマネをはじめ多くの印象派の画家が試みていたことであったが、彼の特徴はそれを主に男性を描くために用いたことであった。

ヴァラドンの描いたヌードの男性と、バジールの描いたその印象は大きく違う。ヴァラドンは厳しい線で引かれた輪郭と平面的な作風を用いながら、筋肉の動きを簡略化し、律動的な力に満ちた男性像を描いている。左側の男性のポーズは、バジールの描いた男性よりも右腕や右脚の動きが激しく、今にも網を打つような能動的な様子に置き換えられている。中心に描かれた正面の男性は、意志の強い表情をこちらに向けており、足を開いた安定感を崩さないポーズである。右側の男性は左腕をまっすぐに伸ばし、両足を大きく広げ、顔は堅く右側に向けられている。3人ともに、全身すみずみまでのバランスを崩さないよう考慮されているポーズをとっているのに加え、荒々しい岩と山の中という背景の設定が、よりいっそうエネルギーに満ちた画面の緊張感を保っている。

しかしバジールの描いたヌードの男性は、柔らかで弱々しい。背景や遠景でのんびりと座っているヌードの男性も牧歌的な印象を添える。次章で触れるが、バジールの幻想世界は同時代の男性の実際的な様子や、優しく結びついた友情というものによって成り立っている。彼は画面から女性を排除することによって、男性の間の緊迫感や競争心といったものを骨抜きにしておき、この作品はヴァラドンの目指した表現とはむしろ対極にある。

## 1.2. 同時代の男性イメージ

またこの時代の男性性を読み取るには、バジールと同様、印象派の一員であるギュスターヴ・カイユボット(1848-1894年)の作品が効果的であろう。グリゼルダ・ポロックは印象派の画家たちが扱ったモチーフを分類し、ブルジョワ階級の女性には自由に立ち入ることが

できない場所があったことを指摘している。そして、ベルト・モリゾやメアリー・カサットといった女性画家の描いた場面、描くことのできなかった場面を表にまとめているが<sup>18</sup>、男性の領域については、それほど詳しい検討がなされていない。

一方ジェームズ・H・ルービンは、カイユボットの作品から読み取れる男性の領域について、「カイユボットの描く人物たちは、仮借ないスポーツマン、ボート漕ぎ、ボクサー、水夫であり、カイユボット自身もそうしたスポーツを好んでいた」と述べている<sup>19</sup>。その作品世界は「硬質な表層と冷たい幾何学の世界」とあり、批評家からは「『度胸のよい』、『勇気ある』、『恐れを知らぬ』」といったいずれも男性的な響きをもつ評価を得ていたと指摘する<sup>20</sup>。

またタマー・ガープは、19世紀のヌードが男性ヌードも含めてジェンダー化されていることについて論じ、カイユボットの作品も詳しく取り上げている<sup>21</sup>。彼女によれば、カイユボットがモチーフとして選択した男性世界は二分されている。ひとつはブルジョワ階級の男性世界、もうひとつは下層階級の男性世界である。

カイユボットは裕福な繊維業者の息子として生まれ、ドガと強い親交を持ちながら印象派の活動に加わり、経済面からも彼らを熱心に援助した。彼は画家としてもコレクターとしても有名な人物であり<sup>22</sup>、ブルジョワ紳士の世界を描いた作品には、彼自身の階級がそのまま反映されている。たとえば『昼食』(1876年)では、静けさと冷静さに満ち、決してお互いに馴れ馴れしく接近しすぎることのない間柄の家族の空間が描かれ、『窓辺の若い男性』(1875年)ではベランダから表情を変えずに外を見つめ続けるブルジョワ紳士の姿が描かれている【図3】。高い階級の男性に求められたのは、知的な精神や礼節に基づいた紳士としてのふるまい、あらゆる現象や娯楽を一步離れた場所から「見る」役割、礼儀正しい距離を置いた人間関係の構築といったものであった。もちろん印象派の画家たちも同時代の男性の姿は多く描いていたが、彼らは女性を「見られる」役割として、絵画の中心に置くのが主であった。しかしカイユボットは男性そのものを主人公とし、男性の領域を第一のテーマとしている点が特徴的である。

下層階級の男性を描いた作品には、「見られる」側の男性であった格闘を見世物とするスポーツマンや、肉体労働に従事する男性などが描かれる【図4】。こちらの世界で描かれているのは、発達した筋肉をぶつけ合って格闘する男同士の姿や、力強く半裸の姿で肉体

労働をする男性たちである。神話的な主題の中で戦う兵士の姿などに込められてきた、英雄的な力強さへの憧れや、女性の未熟さや柔らかさ、受動性と対極に置かれてきた男性性の「鎧」は、印象派がモチーフを同時代に移行させる過程で主要なテーマからは外されてきたが、カイユボットは同時代のスポーツをする男性や、肉体労働をする下層階級の男性の中に、同じ「鎧」を表現する主題を得たのである。当時のスポーツの流行や、オリンピックの開催、兵役での国家奉仕という考えが、あまり絵画では描かれることのなかった男性の領域を形成していたといつてよい。

また彼は『ボート漕ぎをする男性』(1877年)で、二分された世界の重なり合いを示している【図5】。ボート漕ぎはブルジョワ階級の男性に流行し、当時はその大会なども開かれていたほどであり、それは兵役と国家への奉仕とも結びついた、健康な肉体の理想を実現するために格好のスポーツであった。印象派の画家の作品にとっては戸外の光と水面の表現と、同時代のテーマとを共に実現できる素材であり、自然の風景の中で、ゆったりとボートに乗る人々の余暇を楽しむ姿は多く描かれている。だが彼がこの作品で表現しているのは、ボートを漕ぐという行為を行なう男性の力強さであり、彼らの表情は帽子で隠され、代わりにむきだしの両腕の筋肉を誇示するよう、クローズ・アップされた構図が用いられている。カイユボットの作品世界は、女性ヌードが画家にとっての最も重要なテーマとなった時代において、一見影に隠れてしまった男性性の「鎧」を再発見することができる数少ない例である。

### 1.3. 自然の中の男性

次にとりあげたいヴァラドンの作品は、『生きる喜び』(1911年)であり、男性ヌードと女性ヌードとが共に描かれている作品である【図6】。ここでもヴァラドンは、ピュヴィス＝ド＝シャヴァンヌの影響と見られる古典的な作風を用いているが、主題ははっきりしない。場面は鬱蒼と茂った森の中で、左側にはさまざまなポーズをとった四人のヌードの女性、右側にはそれを腕組みして見ているヌードの男性が配置されている。

ロジンスキーはこの作品に描かれた神話的な主題として「ディアナの水浴」を挙げている<sup>23</sup>。確かに四人のヌード女性たちは、個々に入浴後のような身支度をしているうえ、場面は自然の木立に囲まれた風景であるため、そうだと解釈できないことはない。しかし女性四人の中に女神のディアナと侍女のニンフたちという序列

的な区別はなく、アトリビュートである弓や矢筒、ディアナの額にある三日月の飾りといったものは全く見当たらない。風景の中に泉も存在せず、この主題であるという特定は難しい。パトリシア・マシューはこれを「パリスの審判」を思い起こさせる作品として位置付ける<sup>24</sup>。右側に置かれた男性は、腕組みして立ち、ヌード女性四人のほうを見ている。それは女性四人の美を審判しているポーズとも見える。しかし女性たちがユノ・ミネルヴァ・ウェヌスの三人の女神であるとは言ふことはむずかしい。女性が何のアトリビュートも持っていないだけでなく、何より四人が描かれているからである。ほかにも野外での入浴ということから連想させる寓話は幾つかあるが、どれに関しても、この作品を古典的な寓話と直接結びつける決め手は見つからない。

確実なのは、これが「風景の中のヌード」という同時代の流行をくむ作品であることである。驚くほど数多くの画家が、風景の中の女性ヌードというモチーフの作品を残しており、これと同名の作品も多い。たとえばマティスの『生きる喜び』(1905-1906年)では、太陽の光と森の中で草むらに寝そべり、自然と一体化したヌードの人々が描かれており【図7】、セザンヌは晩年まで緑の中で水浴をするヌードの女性たちを描きつづけた。ヴァラドンが左側に描かれた女性のモデルとなった、ルノワールの『浴女たち』(1887年)にも、豊満な肢体をしたヌードの女性たちが、楽しみに河で水浴びする様子が描かれている。

この主題に関して、木島俊介は次のように述べている。一見芸術家にとって何もかも揃っていたはずのパリやモンマルトルが、近代化の名のもとに変革をとげ、画家にとっては「泥と瓦礫に化しつつあった醜い都市」となり、彼らはユートピアを喪失してしまった。代わりにパリ近郊の森や水辺のピクニックが彼らのユートピアとなり、牧歌的な生への希求が、自然や水浴する人々というかたちで表現されるようになったというのである<sup>25</sup>。

またキャロル・ダンカンには、フェミニズムの視点からこれらの主題を分析している。19世紀になると、以前よりも積極的に女性への教育が行なわれるようになっていった。その領域は家庭内や社交界の内部に限定されていたにせよ、文化／自然という二項対立が男／女という二項対立に適用されてきた歴史において、彼女たちには文化側への参加が認められるようになっていったといえる。しかし反面、絵画の領域では自然と女性の身体が結びつけられ、両者に共通すると見なされた「原始性」への恐れや憧れが、一体として表現されるよ

うになっていった。彼女は次のように述べている。

……19世紀と20世紀のヌードを扱った多くの前衛絵画では、女性は二分法における自然側の最端まで徹底的におしやられ、文明化されたあらゆる人間的なものとは完全に対立的な位置に無理やり置かれているのである。この事実を照らしてみると、前衛芸術家たちが古典や聖書のテーマに執着したり、あるいは民俗学や民俗誌学的な題材を研究したのには、特別な意味があったことが分かる。古代文化や原始的文化がもたらすこうした題材によって、彼らはもともと残酷なかたちをとった女性／自然、男性／文化という二分法を再度主張することができたのである<sup>26</sup>。

ヴァラドンの作品も同じ流れに属するが、この作品の面白い点は、男性の鑑賞者を画面内にとりこんでおり、見る男性と見られる女性という関係性そのものが主題とされていることである。女性たちはさまざまなポーズをとっているが、これらは「見られる」ことに対する反応であり、あからさまにヌードの身体を誇示するポーズをとる女性もいれば、身体を隠すように後ろを向いたりかがみこんだりしている女性もいる。彼女たちは女性ヌードに典型とされるポーズのヴァリエーションを示し、右側の男性は腕組みしてそれらを眺めている。キャロル・ダンカンも続けて、自然の中の男性については次のように述べる。

これらの画家たちが、自然の中の裸の男性を描くことはほとんどない。……たいていの場合、自然の中の男性は文字通り、また隠喩的にも衣服を着ており、社会的アイデンティティを保ち文化的なことにたずさわっている。……どこにいても、これらの男性が女性と同じ意味で自然に入る——そして文化を離れる——ことはない。

1890年代と同様に、ここでも何をするというのでもなく、裸のまま自然の世界に入ることは、女性の無力で無名の状態に沈み込むことに等しいのである<sup>27</sup>。

ヴァラドンの作品において、自然の中の男性は裸体ではあるが、ダンカンの表現にしたがえば「隠喩的に衣服を着ている」と言える。『網を打つ人』でも、彼らがしつかりと能動的な役割を与えられていたように、この作品でもまた、男性には「見る」役割が最初から割り当てられている。彼は見るために描かれながらも、ダンカンが

述べるように、「無力で無名の状態に沈み込まないよう」見る側の位置を与えられ、ヌードの女性たちとはっきり区切られた右側に位置付けられている。彼はやはり「鎧」をまとっているのだ。

## 2. 鎧の剥奪

### 2.1. ホモ・ソーシャルの世界

風景の中の男性というモチーフは、バジールが『夏の情景(水浴する男たち)』で表現しており、彼らのまとっている同時代の水着や衣服は、ダンカンに従えば文化を示すコードである【図8】。しかし現代の我々が何気なくこの作品を見ると、一瞬驚かされることは確かである。男性の水浴というのは当時の流行のひとつで、セザンヌは水浴する男性たちの姿も描いているが、我々がそれらを絵画で目にする機会は少ない。神話的主题の中ではなく、同時代的なモチーフで、自然の中でヌードの男性たちだけが水浴しているシーンというものは、現代の我々のステロタイプなコードには組み込まれてきていないのである。

ジェームズ・H・ルービンによれば、光の変化を最も反映しやすい戸外の風景の中に、歴史的なポーズの人物たちを配置することは、当時の印象派グループの重大な関心事のひとつであり、バジールもそれに挑戦したのであった<sup>28</sup>。男性たちは8人描かれており、全員がスポーツ用の水着で下半身を覆うか、上半身だけが裸であるか、衣服を脱ぐ最中であり、全身のヌードではない。バジールが描いたのは、同時代の衣服をまとい、流行していたスポーツを行なう男性たちの様子であり、これは『網を打つ漁師』と同じように、神話的主题をはぎとった同時代の主題のうえに歴史的なポーズをあてはめていく、印象派の活動に組する作品である。

しかし前章でもふれたように、バジールの作品世界には興味深い特徴がある。ここに描かれた男性たちは、いずれも柔らかな表情と体つきである。左側の男性は、鑑賞者に全身像をただ見せるようにぼんやり立っているし、寝そべっている男性も同様である。右側で川から出ようとしている男性と、彼を両手で引き上げている男性にも力がこもっている様子はなく、中央の遠景で組み合っている男性たちからは当時のスポーツの流行が読み取れるが、強い力のぶつかり合う、戦いの緊張感はなく伝わってこない。ルービンも指摘しているように、この作品にはマネの『草上の昼食』と同じく、伝統的なポーズと同時代的なモチーフの歴史的な対話が見られる<sup>29</sup>。『草上の昼食』は戸外の光の中に座る同時代の

人物を描いたもので、登場人物のポーズはそれぞれ歴史的な作品から引用されており、印象派の活動の方向性を先駆けするものとなった。ただしマネは、着衣の男性の横にヌードの女性が座っているという場面設定で、ブルジョワ紳士が娼婦や下層階級の女性たちを財力で所持しているという皮肉も表現に含んだが、バジールは場面から女性の存在を完全にとりのぞいた。バジールの世界には最初から女性という存在が想定されていないため、男同士の関係は競争的ではなく、「男らしく」もなく、誰一人「鎧」で自らを覆う必要がない。おそらく彼が表現したかったのは、理想的な男同士の優しい友情の幻想世界である。

また、バジールの作品で、明らかに受動的な、見られるための男性ヌードが表現されているのは、『草上に横たわるヌードの男性』(1869～1870年)である【図9】<sup>30</sup>。ここでも彼は同じように、戸外の光の中での裸体表現を目指しているが、同時代を示唆する要素は全くとりのぞかれ、画中の人物は全身を鑑賞者の視線にゆだねたまま、ただ横たわって眠っているだけである。彼はなめらかな肌と柔らかな身体をしており、男性性の「鎧」は完全に外されている。我々は、横たわっている彼の身体に乳房と女性の顔立ちをつけても違和感がないであろうことを予想し、多くの女性ヌードが果たしてきた典型的役割を彼にそっくりそのまま見出すことができる。

バジールと同様の傾向は、カイユボットの男性ヌードの中にも見られる。前節では英雄や兵士の「鎧」を同時代のテーマで実現した作品について述べたが、彼の「浴室の男性」のモチーフでは、一転して柔らかなヌードの男性イメージが描かれている。ノーマ・ブルードはカイユボットとバジールの男性ヌードをいくつか例に挙げ、それらの示す特質を「女性らしい」男性ヌードであると述べている<sup>31</sup>。浴室のヌードというテーマはドガが積極的に扱っており、ヴァラドンも少年時代のユトリロ、少女、成年女性をモデルとしながら同様のデッサンを多く残している【図10、11】。ヌードを同時代のモチーフで自然なかたちで描こうとしたとき、浴室の場面は適当であり、自身の身体に没頭している女性を描くことは、鑑賞者にとっても都合がよく、覗き見的な要素も添えられることになった。

カイユボットは同じ方法をヌードの男性に適用している。『浴室の男性』(1884年)では浴槽を右にして後ろ向きに立ち、シャツを着けている男性【図12】、『脚を拭く男性』(1884年)では左足を浴槽の縁に立てかけて椅子に座り、脚を拭いている男性がそれぞれヌードで描

かれている【図13】。彼らは画面のこちら側に気づくことなく自己の身体に没頭しており、鑑賞者は彼らの身体を一方向的に眺めることができる。これらの作品は、女性ヌードの典型的な描かれ方を一歩おいて見ることに役立ち、またホモ・セクシュアルの表現の例にもなる。バジールの男性ヌード、カイユボットの浴室の男性ヌードは、男性性の「鎧」からのひとつの脱落であり、「見られる」側にまわされた男性像である。

## 2.2 対等な男女のイメージ

次にとりあげたいのは、ヴァラドンの『アダムとイヴ』(1909年)である【図14】。この作品では、男性ヌードと女性ヌードが並置されており、ヌードの女性のほうが、ヌードの男性よりもむしろ能動的な様子である。ヴァラドンは、アダムにはユテルを、イヴにはヴァラドン自身をモデルとして用いており、ここで描かれているのは、お互いに愛情を持ち共に歩んでいこうとする2人の姿である。ヘテロセクシュアルの男性と女性とを、対等に愛を育む存在として描ききった作品はめずらしい。

『アダムとイヴ』という主題は多くのフェミニストから批判対象にされてきた。この主題の典拠となるのは聖書の「天地創造」の部分であるが、そもそもその記述が男女を対等に扱っていないのだという指摘が、西洋文化の基盤を築いてきたキリスト教批判と共に繰り返されてきている。特に若桑みどり氏は、『象徴としての女性像』で、同主題の作品を集大成し、そのイメージに表れている男女の不均衡について分析している<sup>32</sup>。ここで指摘されている興味深い点は、原罪が性と結びついて、繰り返し表現されてきた点である。キリスト教において、性が禁圧すべきものとしてとらえられてきたことはいうまでもない。アダムよりも意志が弱いイヴは、まずサタンの誘惑に負け、そしてアダムにも罪を犯させた。数多くの作品で描かれてきたイヴは、ある時は女性の蛇(サタン)と共謀してアダムを誘惑し、また別の時には男性の蛇と性的交渉を持ったあと、アダムに性を教えている。絵画において彼女に課せられた役目とは、性的表象として男性を誘惑し、彼をも罪深い存在に引きずり落とすことであった。イヴはファム・ファタルの1人であり、男性画家が女性を性的に描くことは宗教によって肯定されてきたのである。

当時のヴァラドン自身について説明しておくくと、彼女は1896年、中産階級の銀行家、ポール・ムージスと結婚し、安定した生活を手に入れていた。しかし、芸術家肌

のヴァラドンと、堅い銀行家とはなかなかそりが合わず、さらにユトリロとムージスとの不和もあいまって、夫婦の間には諍いが絶えなかったといわれる。そしてヴァラドンは21歳年下のアンドレ・ユテルと出会い恋におちる。彼はもともと売れない画家であり、ユトリロの画家仲間、そして飲み仲間であり、ヴァラドンの才能を何より尊敬していた。ヴァラドンはムージスのもとを去り、離婚請求をする傍ら、ユテルとの同棲生活をはじめ、1914年ついに再婚する。ユテルとの出会いは、彼女の制作活動に強いインスピレーションを与えたとき、彼女の用いる色彩は豊かになり、女性ヌードだけでなく、彼をモデルにした男性ヌードにもこの時期挑戦しはじめたのである。

男性ヌードが最初に描かれたのがこの作品であるが、画面にはヌードで手をつなぎ、歩き出そうとしているようなポーズのアダムとイヴが、構図の中心にのびのびと配置されている。この二人は先に述べたような伝統的な役割から開放されており、対等なスタンスである。イヴのポーズはアダムよりも能動的で、自らの意志で果実に手を伸ばしている。明るい緑の風景の中に蛇は描かれておらず、原罪のテーマは抜き取られている。アダムはイヴの手首を握っており、その動作はイヴの行動をひきとめているのかは定かでないが、明るい表情のイヴに比べ、心なしか暗い表情をしている。果実が、ユテルとヴァラドンの年齢差や、ヴァラドンが結婚していることを考え合わせた上でもぎとらねばならない愛情であるとすれば、アダム(ユテル)はそのことにためらいを感じているのかもしれない。

この作品は伝統的な主題という形をとっているが、表現の中で謳われているのはヴァラドン自身とユテルとの愛情の記念である。二人は男女のかけがえのないペアとして、人類創造の原点まで立ち戻っている。ここで重きがおかれているのは、人間の原罪——とりわけイヴの犯した重大な罪——ではなく、男女二人の新しい対等な関係性である。それがこの作品に特有の新しさであって、ヴァラドンは伝統的な主題を扱いながらも、そこに新たな意味を付加することとなった。

また付け加えておきたいのは、アダムの男性器は当初ははっきり描かれていたが、1920年のアンデパンダン展に作品を展示するさいには、そこに葉を描き加えて隠さねばならなかったことである【図15】。当時、男性器をはっきりと描いて展示することは許されておらず、『生きる喜び』や『網を打つ人』では、ヴァラドンはヌードの男性が背を向くポーズを選んだり、綱で自然に隠すような配置を選択したりしている。男性器を描くか描かない

か、展示するかしないかという価値観は時代によって移り変わり、現代に至ってもとりわけ大衆文化においては論争の対象となっている。

バジールとカイユボットは、女性を排除した空間において、男性の新しい側面を描いた例であるが、ヴァラドンの『アダムとイヴ』では、男性と女性とが対等に歩いていくはじまりが表現されている。そして原罪という「鎧」を脱ぎ捨てた男女がどのような道を歩んでいけるのかという問いが、現代の我々には残されている。

### 2.3. 家族という「鎧」の剥奪

ヴァラドンは周囲の人物の肖像を多く残しており、ユテルについても幾つかの肖像画がある。『アンドレ・ユテルと犬』(1932年)では、日常のカジュアルな格好をしているユテルを描いており、着衣のユテルはヌードのユテルとはまた違った男性像である【図16】。年を取った彼は、杖を手にして2匹の犬と一緒に庭に座っており、ぼんやりと遠くを見つめている。

彼女が残した男性の肖像の中で最も興味深いのは、『家族の肖像』(1912年)に描かれた、父親という「鎧」を脱ぎ捨てたユテル、家族という「鎧」を脱ぎ捨てた、彼女自身の家族全員の肖像画である【図17】。この作品に描かれた四人の中で、ユテルは血縁関係や届け出上はそうでないにせよ、役割としては家庭の中心的な存在とされる父親にあたる。しかしこの画面の中で彼は周縁的な存在でしかない。

キャロル・ダンカン<sup>33</sup>は、18世紀の家族を描いたフランス絵画を分析しながら、家族という概念がどのように変化していったかについて述べている<sup>33</sup>。またエリザベート・バダンテールは『母性という神話』で、母性が近代に創られたものであることを、思想家や小説、絵画、当時の具体的な社会の状態などを網羅しながら説明する<sup>34</sup>。

ブルジョワ階級の家庭が、著名な画家に制作を依頼し、その肖像を描いてもらうということが、とりわけ核家族の台頭以後には一般に行われるようになった。そこでは、立派な紳士と美しく貞淑な妻、可愛らしい子供たちという、それぞれが役割を担って形成する、理想の家族像が表現されていた。母子画のモチーフが女性画家によって描かれ、彼女たちにとってそれが大変高い評価を受けやすいジャンルになったのもこの時期である<sup>35</sup>。

この作品には、ヴァラドンと恋人ユテル、息子ユトリロ、母マドレーヌの家族四人が描かれている。しかしここで表現されているのは、あまりにも現実的な四人の関係性であって、決して理想の家族像ではない。家族の尊

厳や支え合いといったテーマはなく、その計算された構図と表現とに、当時の彼女ら家族の複雑な関係が、恐ろしく見事に示されている。

まず構図の中心に描かれているのはヴァラドンである。彼女は胸に右手をあて、自らを家族の柱の場所に置き、堂々と立って鑑賞者の注目を集めている。当時すでにユトリロの作品の愛好家も増えていたが、家計を主に支えていたのはヴァラドンであった。この作品に父親は存在しない。ヴァラドンの父親はおらず、ユトリロの父親もまたいないからである。ユテルはユトリロよりも年下であって、父親としての役割は果たせるわけもなく、生活力もなかった。ユテルは構図の左上に描かれているが、一番印象が薄く、外側を向いている。これは、彼が血のつながった他の三人との結びつきが弱く、外界とよりつながっていることを示している。ヴァラドンの芸術の源泉であった彼は、家族という枠組みの中では存在が薄い。ヴァラドンの左側は夫としての伝統的な配置であるが、彼は父親や夫としての家族の「鎧」を脱がされており、家族の中心として描かれているのはヴァラドンである。

そしてここには、息子ユトリロというもう1人の男性も描かれている。ユトリロは右下に描かれ、ヴァラドンよりも下側の位置に置かれている。彼は、彼女が庇護してやらねばならない存在だからである。彼は頬杖をつき、憂鬱な深い瞳で、ぼんやりと座っている。彼は深刻なアルコール中毒で、この頃既に刑事事件を起こしたことさえあり、精神病院にも何度も入院していた。幼い頃から父親もおらず、ヴァラドンの愛情も十分に受けられず、祖母マドレーヌに育てられていた彼は、粗暴で繊細な神経を持ち、孤独をアルコールでまぎらわすようになったと言われ、そのマザー・コンプレックスは有名である。彼はミュージストともうまくいかなかったが、さらなるユテルの登場により深く傷ついていた。そして彼は、精神療養の一環として絵画を描くことを医者に勧められ、ヴァラドンに教えられて筆をとっており、その作品は世の中で認められつつあった。ヴァラドンは画家としての立派な「鎧」を着たユトリロも描いているが<sup>36</sup>、この場面のユトリロの姿はとて静かで、一人で自分の世界に閉じこもっている。右腕を胸にあてたヴァラドンの姿と、憂いに満ちた瞳をしたユトリロとを、聖母マリアとキリストになぞらえて解釈する研究者もいる<sup>37</sup>。

さらに母親マドレーヌの姿についても触れておきたい。彼女の姿は大変老いており、ヴァラドンの右側の配置は、ヴァラドンもいずれ、マドレーヌのように年を取るのだということを示唆している。マドレーヌの表情にみえ

る深い皺には、長年の苦勞の年月が刻まれている。信心深く働き者であった彼女は、田舎でヴァラドンを私生児として産んだことから、人目を避けてパリにやってきた。女が一人で、パリで子供を抱えて暮らしていくことは並大抵の努力ではなかったはずである。彼女は洗濯女として、低収入で働きに働いたが、ヴァラドンはおそらく彼女の思うようには育たなかった。ヴァラドンは母親と同じように父親のない子供を産み、そしてその世話はマドレーヌの仕事となった。寄宿学校に入れられたユトリロは母親から離され、学校と祖母の家を行き来するようになる。不安と孤独から神経の苛立った幼いユトリロを眠らせるために、マドレーヌが最初にアルコールを飲ませるようになったと言われている。彼女の老いた姿には、長年続けられた労働と、病んだユトリロとの戦いの跡が刻まれている。

マドレーヌとユトリロの関係性は、この作品の二年前に描かれた『祖母と孫』(1910年)にいつそうよく表れている【図18】。こちらの作品にはユトリロとマドレーヌの二人だけが描かれている。左上に描かれたユトリロの憂鬱そうな表情には代わりがないが、『家族の肖像』のユトリロよりも、こちらでは粗暴な性質が目立つ。彼は左上に描かれ、祖母よりも大きく、背後からのしかかっているような配置で、祖母の座っている椅子の背もたれに右腕を乗せている。その手は無骨で大きい。そして右下の祖母は、両手を重ね、肩を落として座り、外側をむいている。ユトリロも祖母を見ていないし、祖母もユトリロを見ていない。お互いはどこを見ているのか分からず、それぞれぼんやりしている。しかし、お互いを無視しているような雰囲気はない。二人は家族だからである。二人はお互いを見ずとも、十分過ぎるほどにその存在を感じとっており、関係性は濃厚すぎるほどに濃厚である。そして左下には犬がおり、祖母の膝に、まるでいたわり同情するかのように、右足を乗せている。しかし、祖母は犬さえも見てはいない。この絵画の中で積極的に登場人物に気持ちを寄せているのは、この犬だけである。

『家族の肖像』においても、誰もお互いを見ていない。ユテルは外を向き、マドレーヌとユトリロはどこを見ているのか分からず、ヴァラドンだけがはっきりとこちらを向いている。この家族には、たとえば家父長制のように、定められた誰かを絶対的な中心としてまとめ、構築するモデルがない。それを分かったうえで、ヴァラドンは、自らを家族の中心として描いている。しかし、家族はそんな彼女を支えるのではなく、温かく見守るのでも頼るのでもなく、それぞれ自分の問題に没頭している。しかし、四人はバラ

バラなのではない。この作品には、たとえバラバラになりたかったとしてもなれないというような、濃厚な家族の関係性を示す雰囲気が漂っているからである。

ヴァラドンはこの作品でまず、家族の中での自己の位置を表現している。そしてそれと共に、家族それぞれの人間性と、位置付け、関係性を、見事な観察力でとらえて表している。その冷静で現実的な感性は、ドライで冷たいというように評価もされるが、何よりも彼女の意志の強さと、作品に対する真摯な姿勢が読み取れる。彼女は自分の家族を理想化することなく、その実際的な関係性に焦点を当てているのだ。

我々はいったい何着の衣服を持ち、幾重の鎧で自らを固めているのか考えねばならない。たとえ衣服を脱いだとしても、裸の身体にもまた別の鎧が着せられている可能性がある。たとえば、男性にとっての着衣がどのような役割を果たすのか、小倉利丸はグリック・フレイドラーの写真を例に挙げて述べている。フリードラーはニューヨークで働く人たちをひとりずつスタジオに招き、着衣とヌードの写真を撮り、モデルの年齢と職業を下に載せるという一連の作品を制作し、衣服が果たすステロタイプなイメージを効果的に鑑賞者に意識させた。彼女は男性のペニスと個体差を見せ、衣服がそれを隠す役割を担っていると主張し、次のように述べる。

むしろ、着衣こそがおしなべてこの多様なペニスの個性を覆い隠し、そのかわりにスーツが象徴する「男らしさ」の社会性とそこから導かれるステレオタイプなペニスの幻想を生みだす。だから家父長制のイデオロギーに囚われた男たちはメール・ヌードを嫌い、特に勃起していないペニスを不快に思い、タブーとして隠したがる<sup>38</sup>。

ここに挙げられているのは「ペニスの個性」であるが、そのタームは、男性の身体全体におよぶ個性を代表する意味合いで使われている。女性の身体の規範的な美しさが、長い時間をかけ大変な熱心さを持って追求されてきた反面、男性は着衣を着たまま、それらを主に鑑賞者として消費する側にまわってきた。そして多くの男性ヌードでは、着衣は脱いでいるものの、別の「鎧」に覆われてきたことを、第1節では述べた。カイユボットやバジールの描いた女性の排除された男性世界は、男性同士の競争的な世界からの逸脱としては興味深い、残念なのは彼らの表現が、「男性的」と言われてきたものを、

「女性的」と言われてきた特質に置きかえるに留まっていることで、男性個人がもつそれぞれの身体の特徴に着目することはなく、モデルそれぞれを描き分ける試みはしていないことである。これが実現されるのには、70年代の写真家の登場を待たねばならなかった<sup>39</sup>。

ヴァラドンの残した男性像については、それが一見「ヌードであればあるほど」、堅い鎧で隙もなく覆われていることを示している。ヴァラドンは女性ヌードについては、モデルそれぞれの身体の部分的特徴的に描き分け、理想美を追求するのではなく、その違いの面白さを表現することで、女性ヌードの枠組みを飛び越えた作品を残した<sup>40</sup>。だが男性のヌードを描こうとした時、彼女はそこに「鎧」を着せ、伝統的表現に立ち戻っている。

### おわりに

ヴァラドンの男性ヌードについては、ジェンダーの観点から見た場合、これは既成のジェンダーの枠組みに抵抗する種類のものではない。彼女は女性の身体については自らがよく知り、同時代の女性ヌードの範疇を超える作品を制作していた<sup>41</sup>。しかし男性の身体に対しては、日常的に向き合っていた夫の身体を、実存的な次元において直接の題材とするのではなく、様式的に追求し、寓意をもって崇高な存在に高めていく試みしかしないまま挑戦を終えているように思われる。しかし男性ヌードのジャンルは研究が遅れている事実もあり、彼女の作品は同時代の背景や男性ジェンダーを読み取ることに役立つ。

本稿ではヴァラドンと同時代の画家の中から、印象派の活動としては主要なものとして語られてこなかった、カイユボットとバジールの男性ヌードを選び、彼らの作品と比較参照しながら彼女の男性ヌードをとりあげた。カイユボットとバジールとは男性の領域を主に描いた画家であり、女性ジェンダーの研究に比べて圧倒的に数が少ない、男性ジェンダーを考察の対象とするために興味深い存在である。彼らの作品からは、歴史的に男性ヌードに課せられてきた役割が、同時代的なモチーフにどのようなとりこまれていったか、その「鎧」が外された男性像にはどのようなものがあるのか検討することが可能であった。今後はジェンダー論において、女性のみではなく男性の領域も詳しくとりあげられること、そして男性の身体についても再考され、芸術の領域で新しい表現が可能になり、ステロタイプな枠組みを逸脱する試みが行われていくことを期待する。



図2 フレデリック・バジール『網を打つ漁師』1868年、個人蔵。



図3 ギュスターヴ・カイユボット『窓辺の若い男性』1876年、個人蔵。



図4 ギュスターヴ・カイユボット『床削り職人』1875年、パリ、オルセー美術館。



図5 ギュスターヴ・カイユボット『イェール河でボートを漕ぐ人』1877年、個人蔵。



図7 アンリ・マティス『生きる喜び』1905～06年、ペンシルヴァニア、バーンズ・コレクション。



図8 フレデリック・バジール『夏の情景(入浴する男たち)』1869年、ハーヴァード大学フォッグ美術館。



図9 フレデリック・バジール『草上に横たわるヌードの男性』1869～1870年、個人蔵。



図12 ギュスターヴ・カイユボット『足を拭く男性』1884年、シカゴ美術館。



図10 シュザンヌ・ヴァラドン『たらい遊びをする若いモーリス・ユトリロ(裸、立像)』1894年、個人蔵。



図15 シュザンヌ・ヴァラドン『アンドレ・ユテルと犬』1932年、個人蔵。



図11 シュザンヌ・ヴァラドン『浴槽の女性』1894年、個人蔵。



図16 シュザンヌ・ヴァラドン『アダムとイヴ』1909年、パリ、国立近代美術館。



図1 シュザンヌ・ヴァラドン『網を打つ人』1914年、フランス、国立近代美術館。



図6 シュザンヌ・ヴァラドン『生きる喜び』1911年、ジュネーブ、レフォートコレクション。



図13 ギュスターヴ・カイユボット『浴室の男性』1884年、個人蔵。



図17 シュザンヌ・ヴァラドン『家族の肖像』1912年、個人蔵。



図14 シュザンヌ・ヴァラドン『アダムとイヴ』1909年、パリ、国立近代美術館。



図18 シュザンヌ・ヴァラドン『祖母と孫』1910年、パリ、国立近代美術館。

## 図版出典

- 図 1、6、10、11、14、15、16、17、18 Daniel Marchesseau, *Suzanne Valadon*, Suisse: Fondation Pierre Gianadda, 1996.
- 図 2、8、9 J.Patrice Marandel, *Frédéric Bazille and Early Impressionism*, The Art Institute of Chicago, 1978.
- 図 3、4、5、12、13 Norma Broude, *Gustave Caillebotte and the fashioning of Identity in Impressionist Paris*, USA: Rutgers, The State University, 2002.
- 図 7 ノーマ・ブルード、メアリー・D・ガラード編(坂上桂子訳)『美術とフェミニズム:反駁された女性イメージ』東京:PARCO出版、1987年。

## 注

- 1 主な伝記には、ジャンヌ・シャンピオン(佐々木涼子、中條屋進訳)『シュザンヌ・ヴァラドン:その愛と芸術』新潟:西村書店、1998年。June Rose, *Suzanne Valadon: the mistress of Montmartre*, New York: St. Martin's Press, 1999. 等がある。
- 2 H・W・ジャンソン(村田潔、西田秀穂訳)『美術の歴史』東京:美術出版社、1990年。E・H・ゴンブリッチ(友部直訳)『美術の歩み』東京:美術出版社、1983年等。
- 3 代表的なカタログとしては、Françoise Baudson, 《Exposition organisée par la ville de Bourg-en-Bresse: en hommage à Utrillo, Valadon, Utter》, Bourg-en-Bresse: Musée de l'Ain, 1965. Daniel Marchesseau, Suzanne Valadon, Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 1996. 『ヴァラドンとユトリロ展』東京:毎日新聞社、1972年。千足伸行監修『ユトリロとヴァラドン展』東京:アート・ライフ、2000年。
- 4 Paul Pétrides, *L'oeuvre complète de Suzanne Valadon*, Paris: Compagnie Française des Arts Graphiques, 1971.
- 5 注1参照。
- 6 Linda Nochlin, "Why have there been no great woman artists?" in *Art News*, LXIX, 1971, 145-179.
- 7 Therese Diamand Rosinsky, *Suzanne Valadon*, New York: Universe, 1994. Rosemary Betterton, "How do women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon" in *Feminist Review*, 1985. (「芸術と女性」共同研究グループ訳、「女はどう見るか?—シュザンヌ・ヴァラドンの作品における女性ヌード」『木野評論』第19号、1988年)。Patricia Mathews, "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon" in *The Art Bulletin*, September 1991.
- 8 拙稿「名前を持つヌード—シュザンヌ・ヴァラドンの女性ヌード」『国際文化学』第8号、神戸大学国際文化学会、2003年、85-100頁。
- 9 70年代から性的変化や解放をテーマとするヌード写真が注目を浴びはじめ、女性ヌードをモチーフとするフェミニストに続き、ゲイの写真家も表舞台にたちはじめる。おそらく最も有名なのはロバート・メイブルソープで、彼はゲイのモデルの中でとりわけ黒人男性のヌードを多く残した(伊藤俊治『20世紀写真史』東京:ちくま学芸文庫、2001年、247-260頁参照)。
- 10 鈴木杜機子、千野香織ほか編著『美術とジェンダー:非対称の視線』東京:星雲社、1997年、11-12頁。
- 11 女性画家に対する美術学校でのヌードデッサンの禁止など(拙稿、前掲論文、87-88頁。)
- 12 ロジカ・パーカー、グリゼリダ・ポロック(萩原弘子訳)『女・アート・イデオロギー:フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』東京:新水社、1998年、194-195頁。
- 13 ケネス・クラーク(高階秀爾、佐々木英也訳)『ザ・ヌード:裸体芸術論—理想的形態の研究』東京:美術出版社、1988年。
- 14 リンダ・ニード(藤井麻利、藤井雅美訳)『ヌードの反美学:美術・猥雑・セクシュアリティ』東京:青弓社、1997年、41頁。
- 15 同上。
- 16 ノーマン・ブライソン(宮崎法子訳)「ジュリコーと『男性性』」鈴木杜機子、千野香織ほか編著、前掲書。
- 17 写真の発明と普及は絵画の領域に大きな影響を与えてきた。連続写真で最も有名なのはエドワード・マイブリッジの「ギャロップする馬の連続写真」(1884-1885年)で、これは走る馬の一瞬のポーズを、それまで間違っていたかたちで描いてきた画家たちに変更させる契機となった(伊藤俊治「見ることのトポロジー」ジョン・バージャー『イメージ:視覚とメディア』東京:PARCO出版、1989年、205-211頁参照)。
- 18 女性画家の描いた領域として挙げられているのは、食堂、客間、寝室、バルコニー/ベランダ、庭などの家庭内の場面である(グリゼリダ・ポロック(萩原弘子訳)『視線と差異:フェミニズムで読む美術史』東京:新水社、1998年、131頁参照)。
- 19 ジェームズ・H・ルービン(太田泰人訳)『印象派』東京:岩波書店、2002年、260-262頁。
- 20 同上。
- 21 Tamar Garb, *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-siecle France*, London: Thames and Hudson Ltd, 1998, chapter-1, pp.24-53.
- 22 印象派展の経費は彼が全て支払い、メンバーの作品を破格な値段で購入し、そのコレクションは現在のオルセー美術館所蔵品の中核を形成する(ルービン、前掲書、428頁参照)。
- 23 Therese Diamand Rosinsky, *Suzanne Valadon*, New York: Universe, 1994. なお主題についてはジェイムズ・ホール(高橋達史ほか訳)『西洋美術解説辞典:絵画・彫刻における主題と象徴』東京:河出書房新社、1988年、226頁。
- 24 Patricia Mathews, *op.cit.* 主題については同上、263頁。
- 25 木島俊介「エコール・ド・パリ—ユートピアの喪失、そして人口楽園」木島俊介監修『メトロポリタン美術展』東京:読売新聞東京本社、2002年。
- 26 キャロル・ダンカン「男らしさと男性優位」ノーマ・ブ

- ルード、メアリー・D・ガラード編(坂上桂子訳)『美術とフェミニズム:反駁された女性イメージ』東京:PARC O出版、1987年、208頁。
- 27 同上、209頁。
- 28 ルービン、前掲書、138-139頁。
- 29 1863年の作品。神話的主題を同時代のテーマに置き換えた点、遠近法・肉付法の放棄、写真の影響などの新しい技法が取り入れられた点などから、近代西洋美術の幕開け的な作品として位置付けられるが、当時は戸外でブルジョワ紳士と全裸の女性が同席している場面設定が淫らであるとして非難された。
- 30 親交の深かったマネが下側にヌードの女性の輪郭だけスケッチした作品をバジールが買い取り、その上からヌードの男性を描いた作品。ピュヴィス＝ド＝シャヴァンヌを参照したと言われ、またバルテュスなどに影響を与えたといわれる。(J. Patrice Marandel, *Frederic Bazille and Early Impressionism*, The Art Institute of Chicago, 1978, p.135.)
- 31 Norma Broude, "Outing Impressionism: Homosexuality and Homosocial Bonding in the Work of Caillebotte and Bazille" in *Gustave Caillebotte and the fashioning of Identity in Impressionist Paris*, USA: Rutgers, The State University, 2002, pp152-157.
- 32 若桑みどり『象徴としての女性像:ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』東京:筑摩書房、2000年。
- 33 キャロル・ダンカン「幸福な母:18世紀フランス美術と新しい思想」ノーマ・ブルード、メアリー・D・ガラード編、前掲書、118-146頁。
- 34 エリザベート・バダントール(鈴木晶訳)『母性という神話』東京:筑摩書房、1991年。
- 35 Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Image of Women*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- 36 画家としてのユトリロの肖像を描いたものには1919年の作品がある。なお画家としてのヴァラドン自身を描いたものには、1927年のポスター「パレットを持つ自画像」があり、いずれもヌードで絵画を描く彼女自身をモデルとしており、前向きのポーズと後ろ向きのポーズのものがある。ポロックはこの作品を紹介している(ポロック、前掲書、190頁)。
- 37 千足伸行監修、前掲カタログ、154頁。
- 38 小倉利丸「身体/肉体は表現を越える」『ラヴズ・ボディ:ヌード写真の近現代』東京:朝日新聞社、1998年、22頁。
- 39 デヴィッド・ヴィオノロヴィッチは、エイズで身体の弱っていくパートナーのピーター・フジャーを写真に撮り、それまでは表現されることのなかった弱い男性像を残した。また、フジャーも年をとり、身体のバランスを崩したセルフ・ポートレイトを残している。
- 40 拙稿、前掲論文、97頁。
- 41 同上。

#### ■執筆者について

今野志津(こんの・しづ)

静岡県に生まれる。神戸大学国際文化学部地域文化学科卒業。同大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程地域文化学専攻修了。主な論文に、「名前を持つヌード——シュザンヌ・ヴァラドンの女性ヌード」『国際文化学』第8号、神戸大学国際文化学会、2003年など。フェミニズム美術史専攻。E-mail: shizumunet@hotmail.com

#### ■Notes on the Contributor

Shizu Konno graduated from the Department of Cross-Cultural Studies at Kobe University and then completed her MA thesis at the graduate school of Cultural Studies and Human Science, Kobe University. Her recent article is "The nude with her name: the female nude of Suzanne Valadon" in *Cross Cultural Studies Review*, no.8, 2003. Her major is feminist critics of art history.