

公共空間において拒絶された身体

——エドゥアール・マネ《オランピア》を中心に——

木田 麻美

はじめに

エドゥアール・マネ（一八三二―一八八三）が一八六三年に制作した《オランピア》【図1】は、娼家と推測される空間に「裸体」の白人女性と「着衣」の黒人女性が描かれ、一八六五年のサロン（官展）発表時にスキヤンダルを引き起こした作品である。先行研究においては、ティツィアーノ・ヴェチエッリオ（一四九〇頃―一五七六）《ウルビーノのヴィーナス》【図2】から構図を引用し、十九世紀に流行したオリエンタリズム絵画から黒人女性の表象を参照したと指摘されている。発表時におけるスキヤンダルの原因としては、裸婦は神話の女神か非西欧の女性（『オダリスク』）として表象しなければならないという公共空間（『サロン』）に裸婦画を公開する為の前提をマネが無視し、裸体の白人女性を「商品化された身体」を持つ十九世紀フランス（『西欧』）に実在し得る娼婦として描いたことが挙げられる。更に、アカデミスムが志向する「理想化」がなされない荒々しい筆致による平面性を強調した造形表現が批判の対象となったとされる。

本論においては、《オランピア》が発表された一八六五年を基軸とし、それ以

前にサロンにおいて受容された女性身体が描かれた作品と、以後に発表され拒絶されたフレデリック・バジール（一八四二―一八七〇）《身繕い》との比較を行い、《オランピア》における身体表現の特異性と女性身体（裸体）をテーマとした作品に対する公共空間における受容と拒否の基準の変遷を考察することを目指すとする。

第一章 公共空間としてのサロン

十九世紀において、画家が作品を発表できる公的な展覧会は、国家主催のサロンに限定されていた。サロンへの入選は、一人前の画家として社会に認知される必要条件であると共に、公的及び私的な作品の買い上げや注文にも繋がり、画家に対する社会制度上の承認と作品の売買に関する経済的問題に結び付いた重要事項であった。マネが要請を受けつつも印象派展へ参加せず、サロンに作品を発表し続けた理由も、社会的評価を獲得したいという世俗的欲望によるものである。

高階秀爾氏は、十八世紀末から十九世紀にかけて、一八五五年のギュスターヴ・クールベ（一八一九～一八七七）による個展や一八七四年に始まる印象派展のようなサロン以外の展覧会が散発的に開催された要因として、サロンの硬直化を挙げている。¹ フランス革命以前はサロンに作品を発表することができたのはアカデミー会員に限定されていたが、十九世紀には革命の「自由・平等」の理念に基づき、一七九一年の布告が「全ての芸術家は、フランス人であろうと外国人であろうと、絵画と彫刻のアカデミー会員であろうとなかろうと、自らの作品をその為に定められたルーヴルの場所に展示することを、等しく認められることを布告する」と謳うように、誰でも参加できるようになった。しかし、門戸開放により一回のサロンにおける展示作品数が二千点から三千点に上るまでに激増した。更に、入選作品の数倍に及ぶ落選作品が生み出される状態に対応する為に審査制度が設置されたが、内容の画一化をもたらすこととなった。審査委員会は、フランス革命後の新しいパトロンとしての市民の台頭により、王侯貴族や富裕層に限定されていた芸術の大衆化がなされたことを考慮し、芸術に対する教養を持たない新しいパトロンにも受容される伝統的技法に習熟した一般にも理解しやすい作品を評価した。同時に、革新的な取り組みや意欲的な実験は受け入れられ難い硬直化を招く結果となった。

マネの同時代人であり、《オランピア》発表時からその革新性を評価したエミール・ゾラ（一八四〇～一九〇二）は、一八六六年五月七日付のサロン批評において、以下のような評価を残している。

…《オランピア》も再び見たが、お知り合いの大勢のお嬢さんたちに似ている

という重大な欠点がある。そして、こういうことではないのか。他人と異なる手法で描くとは何と風変わりな狂信だ！ せめて、マネ氏がカバネル氏の白粉用パフを借りてきて、オランピアの頬や胸に少し化粧を施していたら、その若い娘を人前に出せたであろうに。ここには猫も描かれていて、公衆を実に楽しませてきた。確かにこの猫は随分滑稽ではないか。それに、このタブローに猫を描いたなんて常識がないはずだというのも当たっている。一匹の猫だということはお分かりか。一匹の黒猫、それ以上に何があるのか。とてもおかしい話だ。ああ、気の毒な同胞たちよ、自分の精神が浅薄であることを打ち明けなさい。オランピアの伝統的な黒猫は、あなた方がサロンを訪れる際に定める目的の確実なしるしなのだ。こう告白しなさい、あなた方は猫たちを探しにサロンに足を運ぶのだ。あなた方を楽しませてくれる黒猫が見つければ、一日を無駄にしたことにはならないのだ。³

この記述からは、《オランピア》における白人女性の身体表現には後述する「理想化（「化粧」）」がなされず、他の画家とは異なる技法（「風変わりな狂信」）が拒否されたこと、黒猫が好悪を問わず鑑賞者の関心を引いたことが読み取れる。硬直化したサロンは、多数のパトロンが好む既存の伝統的技法から逸脱した《オランピア》を受容することができない空間ではなかった。

更に、グリゼルダ・ポロック氏は、《オランピア》の鑑賞者にとって衝撃であったのは、ブルジョワ階級のレディーが訪れるサロン（公共空間）に娼婦をテーマとした作品を展示し両者を対面させたことと指摘している。⁴ 《オランピア》における白人女性の視線は、女性の体の買い手（「客」）に送られ、その視線には金

銭を介した性的交換が含意されているが、それは社会の特殊地区においてのみなされ、その場所はブルジョワ階級のレディーが見てはならず、売春についての知識を持たないことがブルジョワ階級のレディーのアイデンティティとされた。しかし、サロンにおける《オランピア》の展示は、十九世紀に記号としての女が持っていた街の女（娼婦）ときちんとした女（上品な既婚女性）という二極間の社会的・イデオロギー的隔たりに混乱をもたらした。鑑賞者が「神話の女神」という「偽装」を取り払い、「現実実に実在する娼婦」をテーマとした《オランピア》に過剰反応を示したのは、サロンを鑑賞者と共に訪れる妻や娘という女性の存在があつた為と指摘されている。加えて、鑑賞者自身が売春に関わっていることを家族内の女性に知られてしまう「気まずさ」を感じたのではないかと筆者は推察した。

第二章 受容された身体

先述したように、十九世紀において裸婦画を公共空間に展示する場合は、裸婦を神話の女神か非西欧の女性（『オダリスク』）として表現しなければならないという前提が存在した。ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》においては、画中空間は画面右側の二人の召使の衣装やカッソーネ（長櫃）等の家具により、画家が生存した十六世紀の室内として表現されているが、ヴィーナスのアトリビュートである薔薇と、何より「ヴィーナス」というタイトルにより裸婦が現実の女性ではない女神であることが示されている。この作品は、カメリーノ公（後に

ウルビーノ公）ガイドバルド・デッラ・ローヴェレ二世という個人により注文され、公共空間において公衆に公開される為に制作されたものではないが、サロンに挑戦する画家達は裸婦をテーマとした作品の模範とした。また、白人女性と黒人女性のペアの引用元となったとされるジャン・オーギュスト・ドミニク・アングル（二七八〇～一八六七）《奴隷のいるオダリスク》【図3】のようなオリエンタリズム絵画においても、アラベスク紋様の絨毯、ターバン、水煙草、室内プール等、多様なモチーフにより裸婦は非西欧の女性であることが明示された。

《オランピア》発表以前のサロンにおいて、裸婦をテーマとした入選作品は、必然的にこの暗黙の了解を遵守するものであった。ゾラは、一八七六年六月付の「パリ便り―五月の二つの美術展」と題された批評において、女性モデルを「非現実」或いは「非西欧」の存在として表現する為の画家の手法を挙げている。

…女性がアトリエでポーズをとる卑俗なモデルであることを隠すために、古代風のタイトルや空想的なタイトルをつけて、ベッドや草上に寝そべる女性を描いている。こうした女性を「ヴィーナス」、「憂鬱」の寓意、さらには「オダリスク」と命名すれば、誰もが騙されるというわけだ。女性たちは共通して、白、薔薇色、黄、緑などの色彩に包まれている。…この種の絵画では画家が精力を傾けてモデルを理想的に美化するのだが、これが誠に苛立たしい。わが国の女性は、一糸纏わぬ裸の姿よりも裾の長いドレス姿の方が美しいというのに。また、わが文明には裸体を賛美する習慣もない。だから無理をして肉体を理想的に改造せねばならない。結果として、通俗的なモデルの描出を嫌悪する画家たちは、女性そのものを描くのではなく、女性の彫像を作り上げるのである。古代の彫像を剽窃する画

家もいれば、透き通るような色調と花のような肌合いを考案する画家もいる。真の意味で自然と調和した絵画があるとすれば、それは現代のヴィーナスを表現した絵であるはずだ。だが、正確に描けば不道德と見なされてしまう。⁽⁵⁾

一八三九年に発表されたテオドル・シャセリオー（一八一九〜一八五六）《スザンナ》や一八四一年に発表された《エステル》【図4】は同時代から隔たれた過去の神話（旧約聖書）に登場する女性、一八六三年に発表されたポール・ジャック・エメ・ボードリー（一八二八〜一八八六）《真珠と波》【図5】は真珠の擬人像、一八七九年に発表されたジャン・ジャック・エンネル（一八二九〜一九〇五）《牧歌》は森のニンフ（或いはナイアス）等、サロン入選作品はいずれも裸婦画をサロンに発表する為の前提を遵守している。これらの作品に描かれた裸婦は、いずれも現実の女性モデルそのものでなく、古代ギリシア・ローマ時代の彫刻等から引用された「理想化」された身体表現により加工された姿である。「理想化」は、アカデミスムにおける身体表現の特徴である。アレクサンドル・カバネル《ヴィーナスの誕生》【図6】に見られる、体毛は描かれず、表面に僅かな凹凸もなく、開口部は固く閉ざされた官能的な身体は、それを端的に示している。ゾラの「一八六七年七月一日付の『シャン・ド・マルス』におけるわが国の画家たち」と題された批評には、「理想化」された身体が鑑賞者に如何にして受容されたのかについて触れられている。

…まず、神聖なる規範に則ったデッサンによって古代のヴィーナスなどの女性の肢体を配置する。それを白粉のパフで軽く化粧する。これでカバネル氏の理想

の完成だ。幸多き画家は、深刻でありながら心地よく悦ばせるという困難な問題を解決したのである。彼は生真面目な人々にはこう語りかける。「私は賢人ピコ氏の弟子である。ローマでは巨匠たちの作品に没頭した。私のデッサンを見給え。節度をわきまえた正確なデッサンだろう」。一方、軽薄な人々にはこう語りかける。「私は微笑みで悦ばせることができる。ローマの古くさい同僚たちとは違い、気難しくもなければ堅苦しくもない。私には優美さと官能性がある。甘美な色彩と心地よい均整のとれた描線があるのだ」。

群衆はたちまち征服されてしまった。女性は恍惚となり、男性は恭しく敬意を払う。

シャン・ド・マルスに展示された《ヴィーナスの誕生》を観察しよう。ミルクの大河に浮かぶこの女神は魅力的なロレットのようではないか。彼女は骨と肉から出来ているのではなく、下品な言い方だが、赤と白のアーモンドのパン生地⁽⁶⁾で出来ている。

この実に可愛い人形を、正確無比の肉付けによる見事なデッサンによる人物像だと評価し、ミロのヴィーナスから生まれた娘のようだと絶賛する人々がいる。生真面目な人々である。一方、この人形の微笑みと壊れそうな肢体、その官能的な姿に瞠目する人々もいる。軽薄な人々である。いずれの判断も、この世の最良のタブローであるという申し分ない評価であることに変わりがない。⁽⁷⁾

以上のように、カバネルによる「理想化」された身体は、「規範の則ったデッサン」、「甘美な色彩と心地よい均整のとれた描線」、「正確無比の肉付け」等の伝統的技法を構成する要素により、大衆化と同時に多様化した鑑賞者に受容された。

天野知香「『アール・デコ』と他者の身体」において、タマラ・ド・レンピッカ（一八九八～一九八〇）の一九二〇～三〇年代の女性像を中心とした作品に見られるアール・デコに嗜好された「滑らかな表面」という特徴を持つ裸体表象が挙げられている。レンピッカ《緑の美しきラファエラ》に描かれたおぞましい艶やかな表面により内部を堅く覆う理想化されたフェティッシュな身体は、美的・性的対象として消費する視線に対し、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」として機能すると指摘されている^⑧。更に、「写真によって光沢をもたらされた」滑らかで艶やかな身体は、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」というローラ・マルヴィ氏の見解を引用し、鑑賞者が不快感を抱かずに喜んで受容する身体表象を提示している。絵画のみならず、二十世紀にパリの重要な美術商が輸入したアフリカ彫刻は、「高度に洗練され、精妙な仕上げを重んじ、美しく磨かれた、或いは艶の出た表面」を持つ様式化された作品に遍重していたことをウィリアム・ルービン氏は指摘している。これは、芸術の形態を問わず、オリエンタリズムにより完全に二分化されていた内部（＝西欧）と外部（＝非西欧）の境界を乱し得る「内なる他者」を喚起する不定形の「開かれた不気味な身体」に対置する、アカデミスムから生み出された「閉じた身体」が消費されたことを示している。

筆者は、「閉じた身体」にはアカデミスムにおける「理想化」が継承されていると考える。アカデミスムにおける過度の滑らかさや細部表現により表面を完成させる「仕上げ」の観念に基づく「理想化」は、「閉じた身体」における「滑らかな表面により内部を堅く覆い実際の生々しい接触や汚辱から切り離された」表現に適合し、十九世紀から二十世紀にかけて、鑑賞者が好んで受容する身体表象

の根幹として維持されたと考えられる。

第三章 拒絶された身体

一八九一年にタヒチに移住したゴーギャンを除外すると、印象派に関連性を持つ画家が非西欧人女性を題材として取り上げることが稀であるが、フレデリック・バジールはマネと同様に黒人女性が登場する作品を制作した。バジールが一八七〇年にサロンに発表した《身繕い》【図7】は、オリエンタリズム絵画の顕著な影響が認められると共に、場面設定が「同時代の西欧」という《オランピア》との共通点が存在する。

画面左側に半裸体の黒人女性、画面中央に裸体の白人女性、画面右側に着衣の白人女性が配置されている。上半身を露出した黒人女性は、オレンジのターバンと赤・白・オレンジ・黒の縞模様の腰布を身に付け、片膝を突き鑑賞者に背を向けたつ伸ばした右手は画面中央の白人女性の靴に触れ、画面右側の白人女性に視線を向けている。画面中央の裸体の白人女性は白い毛皮の敷かれた寝台に座り、右手を黒人女性の肩に置き画面右側の白人女性に視線を向けている。髪は左側に流れ水色の布が腹から右足首までを覆い、宙に浮いた右足は緑の靴を履いている。画面右側の髪を結い上げた白人女性は、白と黒の縞模様のドレスを身に付け、中腰になり両手で紺地に白・赤・青の花紋様が入った着物を持ち、視線を画面中央の白人女性へと向けている。

以上のディスクリプションにおいて、白人女性と黒人女性のペアや黒人女性の

ターバンや腰布等の衣装、アラベスク紋様を連想させる壁や毛皮の敷布という室内装飾等、オリエンタリズム絵画を構成する要素を読み取ることができる。同時に、画面右側の白人女性の「同時代」の衣装により、場面設定が「同時代」の西欧であることが明示されている。更に、『身繕い』における白人女性の身体には、アカデミズムの「理想化」に近い光沢のある滑らかな表現が用いられると同時に、装飾品により身を飾らない素のままの「裸体」として描かれ、「商品化」された身体表現は回避されている。バジールは、サロン入選と『オランピア』の身体表現に対する批判を意識し、拒否される可能性の高い表現を回避したが、場面設定が「同時代」の西欧であることを示す「モデルニテ（近代性）」を付け加えたことにより落選したのではないかと筆者は推察した。

筆者は、第三章において挙げた「閉じた身体」に相反する「開かれた身体」の表現が『オランピア』には用いられていると考える。白人女性の身体に見られる粗々しく塗り重ねられた筆致は、表面が滑らかに整えられた「閉じた身体」には合致しない。また、白人女性は開口部（＝性器）を左手で覆い隠しているが、飽くまで隠されているのであり存在しない訳ではないことを暗示し、開口部を描かない、或いはポーズにより鑑賞者の目に入らないようにする等の隠蔽を用いてはない。『オランピア』以前に、このような「開かれた身体」の表現を用いた作品は、少なくともサロンのような公共空間には展示されなかったと考えられる。

同様に女性の「裸体」をテーマとした作品であるが、ティツィアーノ『ウルビーノのヴィーナス』は受容され、『オランピア』は拒絶された。受容と拒絶の境界線は、先述したように裸婦画を公開する為の前提に沿うか否かにあった。「裸体」は、西洋美術における基盤となるテーマであり、それを表象すること自体は

問題視される行為ではなかったが、飽くまで前提（＝暗黙の了解）を遵守しなければならなかった。「裸体」と「着衣」を対比すると、「裸体＝自然状態（野蠻）」「本能」と「着衣＝文明化＝理性」という二項対立的イメージが浮かび上がるが、これは時代や地域により変化し得るものであり、ルネサンス期には「着衣」以上に「裸体」が崇高な存在として扱われた。ティツィアーノ『聖愛と俗愛【図8】』は、ヴェネツィアの十人会議書記官ニコロ・アウレリオとラウラ・バガロットの結婚の記念に委嘱され、主題は「結婚」或いは「愛」の寓意とされている⁹⁾。白い布で覆われた性器以外を露出した「裸体」の女神は聖愛（＝天上の愛）を、女神の左上に絡んだ赤い布（＝マント）は「愛」を、左手に持った香炉は「愛の炎」を象徴している。頭部に花冠を被り、手袋を嵌めた右手に花束を持ち、赤と白の衣装を纏った女性は、聖愛の女神の姉妹である俗愛（＝地上の愛）の女神という解釈が有力であるが、「貞潔」の寓意ともされる。白い衣装は「貞潔」を、花冠のミルテの花は「永遠の愛」を象徴している。森田義之氏は、「結婚」における「愛」と「貞潔」の両義性を示す寓意と解釈している。

「裸体の白人女性＝女神」という図式は、『オランピア』においては否定されている。「裸体」の白人女性は、「愛」や「貞潔」という社会が女性に要求する美德を象徴する「女神」でなく、社会の最たる「性」の象徴である「娼婦」として表象されている。「着衣」の黒人女性においても、女神に仕える「召使」でなく「娼婦」の世話をする「女中」として描かれている。『オランピア』においては、「商品化」された身体という「モデルニテ」を付与されたことにより、本来神聖な女神として表象される「裸体」の白人女性が「着衣」の黒人女性と共に世俗の存在に墮落している。

《オランピア》においては、描かれた人物が世俗の存在であることを強調する為に、モチーフも世俗の存在として表象されている。《オランピア》発表時のカルテル（Ⅱ貼付した札）には、題名と共に以下のザカリ・アストリユック（一八三五～一九〇七）著『島の娘』の冒頭部が記載されていた。

夢想に飽いたオランピアが目覚めるとき

黒人の優しい使者の腕の中には春が入る

かくも愛しい夜には奴隷こそが

見るも甘美な陽光を祝しに来るのだ

この厳かな娘の中では炎が夜通し燃えている⁽¹⁰⁾

二行目の「腕の中には春が入る」という文章は、黒人女性を持つ花束を指すとされるが、この花束にモチーフの世俗化を読み取ることができる。ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》において、白人女性が持つ薔薇は女神を象徴するモチーフであり「清純・潔白」等の意味が付与されている。しかし、《オランピア》においては女神の手ではなく黒人女性に持たされ、花は点描で描かれている為に種類が判別できず、意味も読み取ることができない。更に、生花でなく「包装紙に包む」という人間の手による加工を通して花の世俗化を表現しているとする、《オランピア》においては白人女性を神聖な女神から世俗の娼婦に変更したのみでなく、細部のモチーフに至るまで世俗化がなされていると見做すことができる。《オランピア》に登場するモチーフと類似した花束は、エヴァ・ゴンザレス（一八四九～一八八三）《イタリア人座の棧橋席》やメアリー・カサット（一

八四五～一九二六）《棧橋席の二人の若い淑女》等、オペラ座という近代的な世俗の場面設定にも描かれている。

マネは、「開かれた身体」と世俗化されたモチーフを組み合わせることににより、「裸体」という繰り返し描かれてきたテーマにおいて、既存の絵画からの逸脱を示している。

第四章 《オランピア》における身体の特異性

筆者は、《オランピア》の白人女性になされた「開かれた身体」表現において、見返す視線が重要な要素となっていると考える。

ジャン・レオン・ジェローム（一八二四～一九〇四）《元老院のフリユネ》^{【図9】}における白人女性のように裸体を晒しつつも羞恥により眼を反らすという迎合的な態度は、意志に反して捕えられた無垢な女性を連想させ、非難でなく同情的対象となる。ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》⁽¹¹⁾においては描かれている女性は「女神」であり、鑑賞者と目を合わせつつも穏やかな微笑を向け決して不快感を与えることはない。オリエンタリズム絵画においては、リンダ・ノックリン氏が指摘する西欧人の不在という特徴が存在する。⁽¹²⁾非西欧を描いた「ピクチャレスク」な情景には植民地在住者或いは旅行者として西欧人は登場しない。西欧人は、非西欧社会を出現させる為の抑制された視線として暗に存在しているが、決して画面内に描かれることはない。鑑賞者に何かを「出現させた」と認識させずに、オリエントに対する徹底的な予備調査に基付く科学的正確性により絵画が非西欧の現実の「反映」であることを信用させる。結果的に、オリエンタリ

ズム絵画における画面内の人物は、鑑賞者から一方的に見られる存在となる。「西欧には存在しない非西欧の珍奇な風習（＝奴隷市場・ハレム等）」を「覗き見」する主に白人男性と想定される鑑賞者は、非西欧から地理的に離れた西欧に存在し、「非人道的なこと（＝人身売買・売春）に手を染めているのは非西欧人である」という弁明により道徳的批判を免れつつ、性的意味において表象を享受することができる。

しかし、『オランピア』においては裸体の白人女性が鑑賞者を見返す視線を持ち、鑑賞者は「同時代の西欧における娼家の客」として画面内に引き込まれ、売春に関与しているという道徳的批判を回避できない。バジール『身繕い』においては、場面設定は画面右側の女性により西欧であることが明示されているが、娼家であるのか画家のアトリエであるのか判別できず、鑑賞者を見返す視線を持つ登場人物は存在せずに視線は画面内において完結している為、『オランピア』ほどの不快感を鑑賞者に抱かせない。

以上のように、鑑賞者を見返す視線を含めた「開かれた身体」が『オランピア』における特異点として挙げられる。

結論

一八六五年の『オランピア』発表以前にサロンという公共空間において鑑賞者を受容された身体表現は、「理想化」がなされた「閉じた身体」に限定され、『オランピア』における身体表現は、「理想化」を拒否した「開かれた身体」の出發

点であり、革新的な表現が当時硬直化していたサロンと鑑賞者に拒絶されたのではないかと考えた。

また、サロンに代表される公共空間において、受容される女性身体（裸体）をテーマとした作品の基準として、「体毛のない滑らかな表面により内部を堅く覆い実際の生々しい接触や汚辱から切り離された身体」が十九世紀から二十世紀にかけて継承されたと推察した。

注

- (1) 高階秀爾『芸術のパトロンたち』岩波新書、一九九七年、四五頁。
- (2) 池上忠治責任編集『西洋美術大全集 三 印象派時代』小学館、一九九三年、三二二頁。
- (3) エミール・ゾラ『美術論集』藤原書店、二〇一〇年、三浦篤訳「エドゥアール・マネ―伝記批評研究」、九九―一〇〇頁。
- (4) グリゼルダ・ポロック『視線と差異 フェミニズムで読む美術史』新水社、一九九八年、九一頁。
- (5) ゾラ、前掲書、三浦篤訳「パリ便り―五月の二つの美術展」、三二―三三頁。
- (6) 十九世紀にお針子等しながら売春もしていた女性達のこと。パリのノートルダム・デ・ロレット教会近辺に屯していたことから、この名が付いたという。

- (7) ゾラ、前掲書、三浦篤訳「シャンドールマルスにおけるわが国の画家たち」一七六頁。
- (8) 天野知香「グアール・デコ」と他者の身体」、鈴木杜幾子、馬淵明子、池田忍金恵信編著『交差する視線―美術とジェンダー―』二『ブリュッケ、二〇〇五年、三三六頁。
- (9) 森田義之(他)責任編集『西洋美術大全集二三 イタリア・ルネサンス三小学館、一九九二年、四〇四―四〇五頁。
- (10) 三浦篤「マネ『オランピア』―横たわる裸婦像の集約と解体』『ウィナス・メタモルフォーシス』三元社、二〇一〇年、一八四頁。
- (11) リンダ・ノックリン『絵画の政治学』彩樹社、一九九六年、七五頁。
- (12) 同上、六五―六九頁。

(千葉大学大学院人文社会科学専攻前期課程)