

# 浴女と無定形の布

ボナールの水浴の裸婦像(1920-1940)

横山 由季子

## 1. 知覚と想起のプロセス

ボナールの絵画作品をめぐる20世紀の美術史家たちの見解は、デイヴィッド・シルヴェスターが1966年の鼎談で用いた「見ることのプロセス(process of seeing)」という言葉に凝縮されている<sup>1</sup>。すなわち、印象派のように刻々と変化する光を捉えることによって外界を切り取ろうとしたのでも、セザンヌのように凝視によって自然の秩序を再構築していったのでもなく、ボナールは、視線を投げかけたその瞬間から、世界が徐々に明瞭な輪郭を帯びて見えてくる手前の、その持続を絵画化したという主張である。具体的な分析としては、人物を画面の中心に据えてきた西洋絵画のヒエラルキーの解体や、周縁部に置かれた不明瞭なモチーフ、歪曲した周縁部などがあげられ、ボナールは人間の眼が持つ制約を、時に誇張するかたちで絵画の構造に取り入れていった。さらに、「部屋に入ったとき、突然目に飛び込んでくるもの」<sup>2</sup>を描きたいと語った画家が、まさにこの目的を達成するために、対象から一度離れ、対象を見たときの感覚の想起によって画布に筆を置くという制作スタイルを選んだことは、「想起のプロセス(process of recalling)」を描いたことこそがボナールの革新性であるという主張も生み出した<sup>3</sup>。だが、知覚や想起のプロセスを再構成しようとする試みの一方で、ボナールの絵画を仔細に観察すると、想起の過程で忘却されたもの、あるいは常に遅延を伴うこうしたプロセスからは解放されたイメージが浮かび上がってくる。

## 2. 浴室の空間

想起による絵画制作は、風景画や室内画のみならず人物を描いた作品にも当てはまり、生涯の伴侶であり多くの作品のモデルとなったマルトを描くために、画家が彼女にポーズをとらせたことはなかったという。思い思いの姿勢で体を洗う水浴画も、アジェンダに鉛筆を走らせ

たごく簡単なスケッチと、そのときの情景の想起によって制作されている。だが、リンダ・ノックリンも指摘するように<sup>4</sup>、水浴の裸婦像においては、それが単に知覚・想起のプロセスの絵画化であるというだけでは不十分に思わせる要素がある。ひとつの理由としては、裸婦たちが何気なくとっているようにみえるポーズが、実はギリシャ・ローマの古代彫像からの引用であるという事実が挙げられる。このことは、当時のパリで裸婦像のテーマが流行していたという時代背景に関係して<sup>5</sup>、画家が水浴の裸婦像という主題のもとで、裸婦に普遍的な性格を与えることを試みていたとも推測できよう。

浴室という極めて私的で閉ざされた空間がヨーロッパの中産階級の邸宅にしつらえられるようになったのは、19世紀も後半に入ってからのことである。女性たちは、そこで思い思いの姿勢で自らの身体を洗い、化粧することに没頭した。その行為をいち早く絵画に描き出したのがドガであり、ボナールはその影響を色濃く受けて、水浴を日課としていたマルトをモデルに執拗にこのテーマに取り組んでいる。1880年代に入ってこの主題に取り組むようになったドガに遅れることほぼ20年、ボナールもまた浴盤の中で身体や髪を洗うマルトの水浴図を繰り返し制作するようになる。浴女を描いたボナールの最初の作品群は、ほとんどドガの眼を通して試みられたものであるといつてよい。両者の作品には、裸婦の不自然なまでのクローズアップ、高い位置から見下ろす視点、大胆に切断された画面といった点に加えて、私的な空間の中で自己の行為に没入する裸婦という、それまでの伝統的な水浴図の系譜とは一線を画する特徴を指摘することができる。さらに1920年代半ば、ボナールがマルトのためにル・カネの家に浴槽を据え付けると、円形の浴盤への参照はほとんどなくなり、代わって細長く深さのある浴槽がマルトの水浴の場となった。

## 3. デッサンされた裸婦

ボナールは、水浴の裸婦像を油彩画で制作するにあたり、無数のデッサンを残している。上半身をかがめて足を洗ったり、しゃがんで身体を拭いたり、浴槽から出ようとする裸婦の姿態を、素早い線で紙の上に定着させようとしたボナールの手の痕跡を、アジェンダやスケッチブックに散見することができる。古代彫像のポーズを自身の裸婦像に取り入れようとした一方で、柔軟な動きをみせる眼前の裸婦もまた、画家の探求の対象となった。理想のフォルムと瞬間的な姿態の狭間で揺れ動くボナールの葛藤は、ドガの裸婦のデッサンについてヴァレリーが語った次のような言葉とも共鳴する。

ドガは生涯にわたって「裸体」をあらゆる面から考察し、信じられぬほど多数の姿勢をとらせればかりか、実際に動いている状態までも相手にして、人体のしかじかの瞬間を、このうえなく明確に、そしてまた可能なかぎりの普遍性をもって定着させる描線の唯一無二のシステムを追求しつづけた<sup>6</sup>。

だがドガのデッサンもまた、裸婦のフォルムが唯一の線によって決定されることはなく、線は重ねられ、併置され、あらゆるフォルムへの可能性が開かれたままになっている。ボナールの場合は、「唯一無二のシステム」の追求をはじめから放棄して、そのフォルムを意図的に曖昧にとどめておくことで、画家の視線のうちにそのフォルムが発生する瞬間を捉えようとしているかのようだ。対象のフォルムを固定するための輪郭線と呼ぶべきものはほとんどなく、執拗に重ねられた線によって、身体のヴォリュームが暗示されている。また、マルトは常にうつむいているか、顔をそむけているかで、その表情が読み取れることはほとんどない。結果として裸婦のデッサンは、周囲の空間との境界を欠いた量塊として紙の表面に立ち現れることになる。ボナールは、自身の眼と手によって明確に捉えられない領域に極めて敏感であったゆえに、油彩画においても、ピカソに「優柔不断の寄せ集め」と非難されたような不確定な描写に敢えて身を投じたのだろう。ボナールの「明確な輪郭線を欠いた、波打つような描線」は、対象を

前にした最初の感覚を捉えようとしたものであると同時に、「イメージの発生から逃げる」ものでもある<sup>8</sup>。すなわち、ボナールが試みた最初の感動を捉えるという目的は、彼がいかに素早いスケッチを習得していたとしても、見ることと描くことのあいだに必然的に生じる遅延によって、視覚上のイメージの発生の瞬間からは隔てられている。

こうして、絶えずつきまとう遅れを抱えながら、とぎれとぎれの短い線でスケッチされた裸婦とは対照的に、画家に比較的

自由なフォルムの探求の場を可能にしているのが、裸婦が手にし、あるいは傍らに無造作に置かれている無定形の布である。《腕を上げる裸婦》[図版1]のスケッチでは、腕を上げて頭から衣服を脱ごうとする裸婦の身体の曲線と連続して、うねるような線が大胆に引かれている。衣服がマルトの頭や腕と結びつき、ひとつの量塊と化しているようだ。ボナールにとって無定形の布は、水浴の主題における馴染みのあるモチーフであると同時に、細部の描写から解放され、そのフォルムを展開することのできる格好のモチーフでもあったのである。

#### 4. 無定形の布

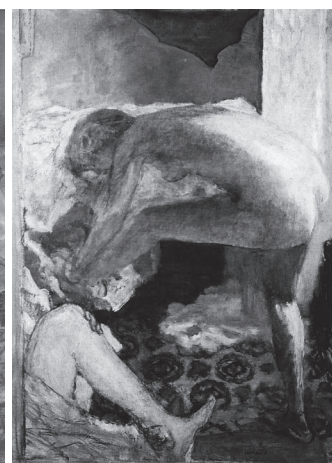
浴室の裸婦を描いた油彩画においても、捉えどころのない布の塊をほとんど例外なく目にする事ができる。デッサンの場合と同様、それは丹念に描写された何ものかというよりも、肉付けの施された裸婦の周りに、絵具のタッチの集積として配されている。ボナールのこうした無定形の布への関心は、水浴の裸婦像に取り組みはじめる以前の1905年頃の作である《ピンクの織物と裸婦》[図版2]にすでに見出すことができる。本作品はこの時期にボナールが多用し



図版1 ピエール・ボナール  
《腕を上げる裸婦》  
1919年、鉛筆画、個人蔵



図版2  
ピエール・ボナール《ピンクの織物と裸婦》  
1905年頃、油彩画、  
ストックホルム、スウェーデン国立美術館



図版3 ピエール・ボナール  
《大きな青の裸婦》  
1924年、油彩画、個人蔵

ていた厚紙に描かれており、所々にそのオレンジ色が見え隠れしている。画家のアトリエであろうか、後方には大画面の絵や額縁が描き込まれている。絵の主演は椅子に座ってポーズをとるモデルで、丁寧に陰影が施されたその肉体は、この画面の中で唯一しっかりと量感を持っている。一方、ピンクと白、わずかのブルーによって皺が暗示された織物は、裸婦と並べられることによってその所在なきが際立ち、絵画空間の秩序からは逸脱して画面の表面を浮遊しているかのようだ。

水浴の裸婦像では、この無定形の布は変幻自在にフォルムを変えて登場する。裸婦が手に持っていたり、椅子に掛けられていたり、画面の周縁部に無造作に置かれていたり様々である。1924年の《大きな青の裸婦》[図版3]では、足の手入れに余念がないマルトの周りを取り囲むように白い布が漂っている。大きな広がりを見せる布と上半身を折り曲げて左足を上げた裸婦との境界は定かではなく、とりわけマルトの意識が集中している左腕と左足の先は、後方のシーツとほとんど一体化している。マルトの右足は、異様なまでに白く光るふくらはぎを残して影の中に埋没しており、一方で、画面

の左下に唐突に挿入された、おそらく画家自身のものと思われる足は輪郭線によってくっきりと際立っている。布は、おそらく台のようなものの上に置かれて床に流れ落ちているのだろうか。いずれにせよ、ここでは画家が慣れ親しんでいるはずの日常の片隅が、捉えどころのない、異質な空間へと変貌している。その契機となっているのが画面中央から下方に向けて広がる白い塊で、それは画家が観察に基づいて描写した布を空間の中に位置づけたというよりも、形の定まらない絵具の集積として、空間の表象のヒエラルキーからは逸脱したところに場所を占めており、凝視することによってそれ以上の何かが見えてくるということはない。ボナールの作品を知覚や想起のプロセスの絵画化というとき、そこにはやがて構築される絵画空間が前提とされているが、この無定形の布は、見ることの時間的な持続の外にあつて、われわれが普段見ている物に与えようとする意味や価値が付与されることは決してない。《大きな青の裸婦》では、布に取り囲まれた裸婦も無定形の領域に引き込まれつつあるようだが、この兆候は晩年の浴槽の裸婦シリーズでさらなる展開を見せることになるだろう。

<sup>1</sup> David Sylvester, Michel Podro and Andrew Forge, « A kind of informality », *Studio International*, vol. CLXXI, n° 874, february 1966, p. 49.

<sup>2</sup> Bonnard, note citée dans *Bonnard dans sa lumière*, cat. exp., Paris, Maeght, 1978, p. 21.

<sup>3</sup> David Sylvester, « Bonnard's La Table », *The Listener*, March 1962, reprinted in *About Modern Art, Critical Essays 1948-1997*, New York, Henry Holt & Cie, 1997, p. 109. ボナールが記憶の再構築によって制作していた

ことに関しては、ジャン・クレールも言及している。Jean Clair, « Les aventures du nerf optique », *Bonnard*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou, 1984, p. 18.

<sup>4</sup> Linda Nochlin, « Bonnard's bathers », *Art in America*, vol. 86, n° 6, 1998, p. 65-66.

<sup>5</sup> Sasha M. Newman, « Bonnard 1900-1920 », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 13, juillet 1984, p. 102. 1910年にはベルネーム・ジュヌ画廊で裸婦をテーマにし

た大規模な展覧会が2度にわたって開かれ、ドガ、ドニ、ゴーギャン、マイヨール、マティス、ルノワール、ロダン、スーラらの作品が展示された。

<sup>6</sup> Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 2003, p. 113.

<sup>7</sup> Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 254-255.

<sup>8</sup> Rémi Labrusse, *Bonnard, quand il dessine*, Paris, l'Échoppe, p. 41.