

# ARTIZON MUSEUM

Bulletin 2020

公益財団法人石橋財団  
アーティゾン美術館 研究紀要





公益財団法人石橋財団  
アーティゾン美術館

# 研究紀要

Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Bulletin 2020

『公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 研究紀要』  
刊行にあたって

美術館の諸活動において、学芸員による収蔵品の調査研究が基盤をなすことは言を俟ちませんが、領域と規模をしだいに拡張させている石橋財団の収蔵品を社会に普及していく上で、多様なアプローチによる論考や報告を集めた論集の刊行は不可欠です。また、この論集は、収蔵品の調査研究のみならず、アーティゾン美術館の様々な活動に関する調査研究についても対象とするものです。

公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館を開館し、新たな姿でスタートするにあたり、『研究紀要』を創刊することになりました。

この『研究紀要』が、国内外を問わず、美術や美術館活動をめぐる活発な議論や交流の場となり、アーティゾン美術館の今後の活動の発展につながればと願います。

2020年12月

公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
館長 石橋 寛

On the Publication of  
the *Artizon Museum, Ishibashi Foundation Bulletin*

Research by our curators on the works in our collection forms the bedrock of our museum's activities, and publishing their studies and reports, the fruit of research undertaken with a variety of approaches, is an essential part of introducing our collection, which is steadily expanding in scope and scale, to the general public. This group of papers will include not only the results of curators' research on works in the collection but also analyses of the Artizon Museum's programs.

With the opening of the Artizon Museum, Ishibashi Foundation, a fresh start in a new form, we have decided to launch the *Artizon Museum, Ishibashi Foundation Bulletin*.

We hope that our *Bulletin* will become a forum for lively discussions concerning art and museum activities throughout the world and will lead to further advances in the Artizon Museum's programs.

December 2020

Ishibashi Hiroshi  
Director  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

## 目次

## Contents

- |    |  |     |   |
|----|--|-----|---|
| 4  | 母と子の親密な風景<br>—メアリー・カサット《日光浴(浴後)》<br>賀川恭子                   | 74  | The Intimacy of Mother and Child:<br>Mary Cassatt's <i>The Sun Bath (After the Bath)</i><br>KAGAWA Kyoko  |
| 12 | ジーノ・セヴェリーニ《金管奏者(路上演奏者)》について<br>—「豎琴とパレット」第2回展をめぐって<br>島本英明 | 79  | On Gino Severini's <i>Trombone Player (Player on the Street)</i> —with particular reference to the second “Lyre et Palette” exhibition<br>SHIMAMOTO Hideaki |
| 20 | ベルト・モリソ《バルコニーの女と子ども》<br>—近代都市パリの新しい女性像<br>新畑泰秀             | 84  | Berthe Morisot's <i>Woman and Child on the Balcony: The New Woman in Modern Paris</i><br>SHIMBATA Yasuhide  |
| 32 | 松本峻介《運河風景》: 水とコンクリートの街<br>貝塚 健                             | 91  | Matsumoto Shunsuke <i>Canal View: A City of Water and Concrete</i><br>KAIZUKA Tsuyoshi  |
| 40 | 《ポウンニュー》にみるノウォンギーナ・マラウィリイの<br>伝統と革新<br>上田杏菜                | 97  | Tradition and Innovation in<br>Nonggirnga Marawili's <i>Bolngu</i><br>UEDA Anna   |
| 48 | 石橋財団コレクションの超高精細スキャンニング<br>プロジェクトについて<br>(株)サビア + 新畑泰秀      | 103 | Ultra-High Resolution Scanning<br>of the Ishibashi Foundation Collection<br>SABIA Inc. + SHIMBATA Yasuhide  |
| 58 | 研究ノート<br>安田侃 ホワイトブロンズによる《天秘》と《相響》<br>江藤祐子                  | 112 | Research Notes<br>Yasuda Kan's White Bronze Sculptures: <i>Tenpi</i> and <i>Sokyo</i><br>ETO Yuko   |
| 62 | 貴重図書紹介<br>ラウル・デュフィの挿絵本『生命の水: 花と果物の精神』<br>黒澤美子              | 115 | Discussion of a Rare Book<br><i>Eaux-de-vie: Esprit de la Fleur et du Fruit</i> ,<br>Illustrated by Raoul Dufy<br>KUROSAWA Yoshiko                          |
| 69 | 羊皮紙が秘める作家の想い<br>—梅原龍三郎とパウル・クレー<br>八木健治                     | 119 | Reading Artists' Minds in Parchment:<br>Works by Umehara Ryuzaburo and Paul Klee<br>YAGI Kenji  |



fig.1  
メアリー・カサット《日光浴(浴後)》1901年、油彩・カンヴァス、74.0×93.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Mary CASSATT, *The Sun Bath (After the Bath)*, 1901, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

# 母と子の親密な風景——メアリー・カサット《日光浴(浴後)》

The Intimacy of Mother and Child: Mary Cassatt's *The Sun Bath (After the Bath)*

賀川 恭子  
KAGAWA Kyoko

アメリカ出身の画家メアリー・カサット(1844–1926)は、1880年代にパリで印象派の画家として活動した。1890年代になるとパリとニューヨークで大規模な個展を開催して成功をおさめ、1900年代にはアメリカ人実業家ヘンリー・ハヴマイヤー夫妻(ヘンリー・オズボーン 1847–1907、ルイジーヌ 1855–1929)の美術品収集に助言を与えるようになる。晩年は体調を崩し、1913年にパステル画を制作したが、その後、白内障のため視力が衰えて制作から遠ざかり、1926年にパリ郊外の邸宅で亡くなった。母子像を多く描いたカサットだが、本人は生涯結婚することなく、子どもを持つこともなかった。

本稿では、1901年に制作されたメアリー・カサットの《日光浴(浴後)》(fig.1)を中心に考察する。この作品の制作背景を確認したのち、この作品が展示された1915年のニューヨークの画廊での展覧会に注目することで、作品に込められた意図を検証したい。

## カサットと印象派

1844年にアメリカのペンシルヴェニア州ピッツバーグ近郊アラゲイニー市の裕福な家庭に生まれたカサットは、15歳にしてフィラデルフィアのペンシルヴェニア美術アカデミーで絵の勉強をはじめた。1866年にパリに渡ったものの、当時、エコール・デ・ボザール(国立美術学校)に女性は入学できなかった。そのため、カサットはルーヴル美術館で模写を行う一方、シャルル・シャプランのアトリエやジャン＝レオン・ジェロームの画塾、トマ・クチュールのアトリエで学んだ。1867年以降はパリのサロン(官展)への出品を重ねており、1868年には《マンドリン奏者》(1868年、個人蔵)が初入選した。1870年に勃発した普仏戦争のためにフランスを離れたものの、ふたたびフランスに戻り、サロンへの出品を再開する。

1874年のサロンに入選したカサットの《イダ》(1874年、個人蔵)を見たエドガー・ドガ(1834–1917)は、それを称賛した。翌1875年、今度はカサットがパリの画廊で見かけたドガのパステル画に衝撃を受けた。1877年にドガはカサットのアトリエを訪ね、印象派のグループ展への参加を勧めた。この同じ年、両親と姉リディアがフランスに永住するために到着し、家族をモデル

とした作品を制作するようになった。そしてカサットは1879年の第4回印象派展に初めて参加。その後も1880年の第5回展、1881年の第6回展、1886年の第8回展に出品した。全8回のグループ展のうち4回に参加し、印象派の画家として活動するようになったカサットは、同時代の人びとの日常生活という画題を積極的に取りあげるようになる。

とはいうものの、美術史家グリゼルダ・ポロックがその著書『視線と差異』で指摘するように、カサットやベルト・モリゾ(1841–1895)ら女性画家たちの取りあげた画題は限定的なものだった。「彼女たちの男性同僚たちが自由に出入りし、作品に使った界域、たとえば、バー、カフェ、劇場の舞台裏を表現した女性アーティストはいない。そして、[...]フォリ・ベルジェールのバーやムラン・ド・ラ・ギャレットすら、女性画家は描いていない。男性同僚には開かれているが、女性である彼女たちは立ち入れないある種の間と主題があった。男性同僚たちは、彼女たちとは違って、通りや、大衆的歓楽の場や、そして金銭を介した一時の性的交換の場といった、うたかたの交流が行なわれる公的な世界で、男や女と存分に動きまわることができた」(萩原弘子訳)<sup>1</sup>。

印象派の女性画家たちが描いたのは、劇場、公園というブルジョワ階級の女性たちに出かけることの許された公的な空間、あるいは、家庭という私的な空間だった。けれどもこのような画題は女性画家の専売特許ではなく、男性画家たちによっても描かれた。たとえば、室内の子どもを描いた印象派の画家として、ピエール＝オーギュスト・ルノワール(1841–1919)の名前を挙げられる。ルノワールが1876年に制作した《すわるジョルジェット・シャルパンティエ嬢》(fig.2)には、当時4歳のジョルジェットが、青色のドレスと靴下を身につけて、椅子にすわって微笑んでいる。この少女はパリで出版業を営んでいたジョルジュ・シャルパンティエの長女であり、パリの裕福な家庭の様子を伝えてくれる。ルノワールは、ジョルジェットのおしゃまな様子を表現している。この肖像画は注文したシャルパンティエに気に入られたようだ。シャルパンティエ家はその後ルノワールのパトロンとして、画家の初期の活動を支えることになる。

一方、カサットが1878年に制作した《青い肘掛け椅子の少女》(fig.3)には、退屈そうにソファにすわる少女が描かれている。モデルとなったのは、ドガの友人の娘<sup>2</sup>。白いドレスにタータン



fig.2  
 ピエール＝オーギュスト・ルノワール《すわるジョルジェット・シャルパンティエ嬢》1876年、油彩・カンヴァス、97.8×70.8cm、石橋財団アーティゾン美術館  
 Pierre-Auguste RENOIR, *Mlle Georgette Charpentier Seated*, 1867, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



fig.4  
 メアリー・カサット《眠たい子どもを沐浴させる母親》1880年、油彩・カンヴァス、100.3×65.7cm、ロサンゼルス・カウンティ美術館  
 Mary CASSATT, *Mother About to Wash Her Sleepy Child*, 1880, Mrs. Fred Hathaway Bixby Bequest, Los Angeles County Museum of Art / www.lacma.org



fig.5  
 ピエール＝オーギュスト・ルノワール《若い母親》1881年、油彩・カンヴァス、121.3×85.7cm、メリオン/フィラデルフィア、バーンズ財団  
 Pierre-Auguste RENOIR, *Young Mother (Jeune mère)*, 1881, Barnes Foundation / Courtesy of the Barnes Foundation, Merion and Philadelphia, Pennsylvania



fig.3  
 メアリー・カサット《青い肘掛け椅子の少女》1878年、油彩・カンヴァス、89.5×129.8cm、ワシントン、ナショナル・ギャラリー  
 Mary CASSATT, *Little Girl in a Blue Armchair*, 1878, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington / Courtesy National Gallery of Art, Washington

チェックの靴下とサッシュを身につけた少女は、退屈を持て余した様子をしている。隣の椅子ではカサットの愛犬が静かに眠っている。この作品は、1878年のパリ万国博覧会に出品して却下されてしまったものの、ドガの助言をもとに描き直して(ドガは背景に筆を加えている)、1879年の第4回印象派展に出品した。

制作された背景は異なるものの、この2作品の子どもへのまなざしの違いは、その後の2人の作品にも認められる。

カサットが母と子を描いた早い時期の作品として《眠たい子どもを沐浴させる母親》(fig.4)がある。これは1880年の第5回印象派展に出品した作品で、印象派に特徴的な明るい色彩と軽快な筆あとがみられる。子どもの身体を拭う母親と、眠そうな表情で母親を見つめる子ども。2人の視線が交わり、親密な風

景が生み出されている。母と子の姿をクローズアップで切り取ることで、この親密さは強調される。

ほぼ同じ時期にルノワールは《若い母親》(fig.5)を描いている。椅子にすわる母親が全身像であらわされており、カサットよりも改まった印象を与える。この作品は、ルノワールが1881年秋にイタリアを旅行してナポリに滞在しているときに制作されたもの。イタリアを旅したルノワールは、とりわけルネサンスの巨匠ラファエロの作品に魅了された。後年、画商ヴォラールはルノワールの次のような言葉を書き残している。「特にフィレンツェでは…わたしが、初めて、《小椅子の聖母》を見た時に、どんなに感動したか、お話しすることは難しい！ わたしは、大笑いを期待していた。ところが、最も自由で、最も堅固で、最も驚くべく単純で、活々した種類の、想像も出来ない絵画を発見した。腕と脚とは、ほんとの肉であった」<sup>3</sup>。

1883年から84年にかけて、ルノワールは、新しい芸術家たちの協会「不規則主義者協会」を計画すると同時に、自らの芸術論をまとめた『芸術法則の概念』の出版を計画した。その草稿には次のような記載がある。「もし今日、聖母を過去の伝統にしたがって制作するならば、失敗におわるだろう。[...]けれども、水玉模様のドレスを着て、膝に子どもをのせた若い女性を描くのであれば、聖ヨセフのことを気にすることなく、モデルの本質のなかにあなたの理想をみいだすという条件で、傑作をつくることができるだろう」<sup>4</sup>。

このような文章を考慮に入れると、1881年の《若い母親》は、ルノワールの描く「近代の聖母子像」と捉えることができる。若い母親は目線を下に向けており、膝の上にすわる子どもは前方





fig.6  
メアリー・カサット《家族》1892年頃、油彩・カンヴァス、  
81.9×66.4cm、ノーフォーク、クライスラー美術館  
Mary CASSATT, *The Family*, c. 1892, Chrysler Museum of Art,  
Norfolk, VA / Gift of Walter P. Chrysler, Jr. 71.498



fig.7  
メアリー・カサット《母と子(楕円の鏡)》1899年頃、油彩・カンヴァス、  
81.6×65.7cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館  
Mary CASSATT, *Mother and Child (The Oval Mirror)*, c. 1899,  
H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929,  
The Metropolitan Museum of Art

を見つめている。両者の視線が交わることはない。

すでに指摘されているとおり、カサットは伝統的な母子像というジャンルで様式や技法上の実験を行っているが、やはりその背景には聖母子像が重ねられているように思われる<sup>5</sup>。1893年の《家族》(fig.6)では、椅子に腰かけて裸の幼子を抱く女性。その脇に金髪の少女が寄り添い、幼子を見つめている。少女が手にする赤いカーネーションは、伝統的な聖母子像では、キリストの受難の予兆の寓意として扱われる。背後には散歩道に見える整備された緑地がみえており、同時代の人物であることも明らかであるが、ピラミッド型に人物を配置する方法にも、ルネサンス期の聖母子像の構図が想起される。

## 《日光浴(浴後)》

《日光浴(浴後)》(fig.1)には、この当時のお気に入りのモデル、ジュールとアントワネットが描かれている<sup>6</sup>。カサットのカタログ・レゾネを確認すると、この2人をモデルとした「母子像」が複数点あり、しかも一時期集中して描いたことがわかる。《母と子(寝起きの子ども)》(1899年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館:B.342)、《母と子(楕円形の鏡)》(fig.7)、《子どもの腕を持つアントワネット》(1899年頃、個人蔵:B.339)、《母親に拭いてもらうジュール》(1901年頃、個人蔵:B.332)、《ジュールと母親》(1901年頃、個人蔵:B.334)である。なかでも《母と子(楕円形の鏡)》と《子どもの腕を持つアントワネット》の2点では、アントワネットは、青と白の縞模様で白いレースのついた上着を身につけている。これは《日光浴》に描かれているのと同じ衣服である。



fig.8  
メアリー・カサット《「日光浴」の習作》、油彩・カンヴァス、38.1×58.4cm、  
ジョージア大学附属ジョージア美術館  
Mary CASSATT, *Study for The Sun Bath*, Georgia Museum of Art, University  
of Georgia; Extended loan from the Joan M. MacGillivray 1957 Trust

《日光浴》の習作も現存する。《「日光浴」の習作》(fig.8)では、戸外でピクニックをするかのように地面に敷いた白い布の上で、アントワネットが寝そべり、目を閉じている。ジュールは、アントワネットの前で背中を伸ばしてすわり、左手を自分の腿に、右手を白い布に載せている。習作らしく大胆な筆づかいで描かれているが、木の間からふりそそぐ光が、2人の人物や白い布を明るく照らしている。1870年代80年代に印象派の画家たちの用いた技法が、このカサットの習作でも使われている。

また類似の画題で《日光浴、3人の人物のいる》(fig.9)もある。未完成の作品で、からだは輪郭線のみであらわされているが、これも《日光浴》に関連する習作なのかもしれない。ここでは左端のジュールが2人の女性に手を伸ばしている。女性たちはい



fig.9  
メアリー・カサット《日光浴、3人の人物のいる》1901年頃、油彩・カンヴァス、65.5×92.0cm、個人蔵  
Mary CASSATT, *The Sun Bath, with Three Figures*, c. 1901, Private collection / From: Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings*, Washington D.C., 1970, p. 145, cat. no. 337.

いずれもアントワネットがモデルと思われ、横顔と三分の一正面でそれぞれ描かれている。母と子の配置を試しているかのような作品であり、右端の横顔の女性は、ジュールと見つめ合うように微笑んでいる。レゾネの解説にあるとおり、「背景には木々の濃い緑色が見えている」<sup>7</sup>という点では、先に挙げた習作と共通している。

このような習作と比べると、《日光浴(浴後)》では2人の人物の配置が整理され、背景のピンク色の花(レゾネではモクレンと記載)によって華やかさが生み出され、さらには、なめらかな筆づかいと淡い色彩が用いられている。この作品は、「戸外でピクニックを楽しむ母子」よりむしろ、「近代の聖母子像」として仕上げられていると思われる。

## パリのアメリカ人

カサットは人生の大半をフランスで過ごした。1874年にパリに居を構えて以降、アメリカに帰国したのは数えるほどである。1904年にはレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエ章を受章したが、フランス人にとってカサットは「パリのアメリカ人」だった。そのことは、パリのジャックマール=アンドレ美術館で2018年に開催された展覧会のタイトルが「メアリー・カサット、パリのアメリカ人印象派 Mary Cassatt, une impressionniste américaine à Paris / Mary Cassatt, An American Impressionist in Paris」だったことにもあらわれている。カサット自身、アメリカでも作品を数多く発表した。たとえば1879年から1894年まで、ニューヨークの「アメリカ美術協会展」に出品を続けた。

アメリカでの重要な仕事としては、シカゴ万国博覧会(世界コロンビア博覧会)での壁画制作が挙げられる<sup>8</sup>。1892年春、シカゴ万国博覧会女性館の南北ティンバナムを飾る2つの壁画が、フランスで活躍する2人のアメリカ人女性画家、メアリー・フェ

アチャイルド・マクモニーズ(1858-1946)とカサットに依頼された。「女性の進歩や向上」という主題のもと、マクモニーズは《プリミティブ・ウーマン》を、カサットは《モダン・ウーマン》を制作した(両方とも現存せず)。シカゴ万博は1893年5月1日から10月1日まで開催されたが、カサットが会場に足を運ぶことはなかった。

印象派の画家たちの作品を早い時期に取り扱ったことで知られるフランスの画商ポール・デュラン=リュエル(1831-1922)は、1881年に、おそらくドガを通じてカサットと出会い、彼女の作品を購入している<sup>9</sup>。

美術史家リンダ・ノックリンは、その古典的論文「なぜ女性の大芸術家は現われないのか?」のなかで、芸術をめぐる制度のなかで、いかに女性たちが排除されてきたかを論じている。そして女性芸術家について、以下のように説明した。「十三世紀の伝統的な彫刻家サピナ・フォン・シュタインバッハにはじまって、十九世紀の最も公明な動物画家ローザ・ボヌールに至るまで[...]優れた女性芸術家を含むすべてが、例外なく芸術家の子女であった。十九世紀、ベルト・モリゾはマネと親しく交わり、のちには彼の弟と結婚しているし、メアリー・キャサットは、親しい友人ドガの作風に基礎を置いた仕事を多くしている」(松岡和子訳)<sup>10</sup>。

確かにカサットにとってドガの存在は重要だったが、このノックリンの指摘は、カサットへの過小評価とも思える。カサットがドガの近くで制作したのは、1879年から1880年にかけて、版画技法を学ぶためにドガのアトリエに頻繁に通っていたときである。1886年の第8回印象派展以降、それぞれの作品の方向性は異なってきた。カサットへのドガからの影響は常に指摘されてきたが、ドガへのカサットからの影響を本格的に検証するには、2014年にナショナル・ギャラリー(ワシントン)で開催された『ドガ/カサット』展を待たなければならなかった<sup>11</sup>。

デュラン=リュエル画廊での展覧会が盛んになるのは、カサットが独自の作風を確立して以降のことだった。デュラン=リュエルは合計400点ほどの作品を購入したものの、カサットには家族からの経済的支援もあったことから、モネやルノワール、ピサロのように継続的に購入したわけではなかった。1891年にパリのデュラン=リュエル画廊でカサットの最初の個展を開催するが、デュラン=リュエルがカサットの作品を紹介する機会は、パリの画廊で12回、ニューヨークの画廊で25回あり、ニューヨークに重点が置かれていた。1886年には、デュラン=リュエルが主催するニューヨークでの初めての印象派の展覧会に作品を出品している。1895年には、ニューヨークのデュラン=リュエル画廊で大規模な個展を開催した<sup>12</sup>。その後もニューヨークのデュラン=リュエル画廊では定期的にカサットの作品が公開された。

「女性」で「アメリカ人」のカサットは、「フランス人男性で構成された印象派の画家たち」の説明から外れてしまう存在と言える。けれどもデュラン=リュエル画廊のニューヨークでの活動に

とって、カサットは重要な役割を果たしていたことがうかがえる。そしておそらくカサット自身もそのことを理解していたであろう。

## 1915年の展覧会

デュラン=リュエル画廊は、カサットの《日光浴(浴後)》を1901年頃に購入し、1949年までこの作品を所有していた。そして、1903年、1917年、1920年の3回、ニューヨークの同画廊で開催したカサットの個展で展示した。1915年4月6日から24日にかけて開催されたニューヨークのノドラー画廊での企画展「過去と現代の巨匠たちの名作展」にも、《日光浴(浴後)》は出品され、図録の45番に「“APRÈS LE BAIN,” 1901」と記載されている<sup>13</sup>。

これは、ルイジーヌ・ハヴマイヤー主催の女性参政権を支持する展覧会で、ポスターでは、紫(尊厳、violet)、白(純血、white)、緑(希望、green)という女性参政権運動を象徴する3色が使用された<sup>14</sup>。

アメリカでの連邦レベルでの女性参政権は、憲法修正第19条として1919年に議会を通過し、1920年に女性参政権が実現することになる<sup>15</sup>。19世紀なかばから女性参政権運動が続いており、20世紀初頭までには西部を中心に11州での女性参政権が実現し、その他の多くの州でも不完全なかたちではあるものの、女性の投票が認められていた。ルイジーヌは、若い頃から女性参政権への関心を抱いており、1907年に夫が亡くなってから数年経つと、より活動的になったという。1912年にはノドラー画廊での女性参政権運動を支持する企画展「エル・グレコとゴヤの絵画展」に所蔵作品を貸し出し、同年5月のニューヨーク5番街でのデモ行進にも参加した。1914年には、古くからの友人のカサットから、この運動を続けるべきとの助言を得ている。

ハヴマイヤー夫人は、女性参政権運動のためにデュラン=リュエル画廊でドガの個展を開催することを考えていたが、1914年春にカサットとともに南フランスを旅行したとき、カサットとドガの2人展を開催する考えが浮かんだ。カサットはその構想を喜ぶと同時に「そのような展覧会が開催されるのであれば、女性参政権のための展覧会であれば嬉しい」と伝えた<sup>16</sup>。そして、まだカサットの手元に残っている作品4点(油彩画3点とパステル画1点)をデュラン=リュエル経由でハヴマイヤー夫人へ送ることを約束した。当初はニューヨークのデュラン=リュエル画廊での開催を考えていたものの、1914年末になって、会場をノドラー画廊へ変更することを決めた。会場を変更したことにより、過去の巨匠たちの作品を含む内容へと広げた。

カサットは、展覧会出品作品の選定の助言をしている。たとえば1915年2月1日のハヴマイヤー夫人宛の手紙では「大佐ご所蔵のドガを借用なさり、あなたのお持ちの素晴らしいクールベ作品とともに、過去の巨匠たちの部屋に展示するのが最善の

ことかと思えます。レンブラントとクールベを並べて展示する良い機会となります」<sup>17</sup>と伝え、実際、2月28日にはカサット自ら出品依頼をしている<sup>18</sup>。この借用依頼は残念ながら断られてしまったようで、3月12日のハヴマイヤー夫人宛の手紙では、また別のコレクターからドガの作品を借用できるのではないかと期待している<sup>19</sup>。しかし、7月5日のハヴマイヤー夫人宛の手紙では、ジョゼフ・デュラン=リュエルから、多くの人がこの展覧会を避けているのは、女性参政権という背景のためということを指摘され、落ち込んでいる<sup>20</sup>。

展示室は3室あり、大きな部屋にはカサットとドガの作品を、2つの小さな部屋には過去の巨匠たちの作品を展示することとなった(fig.10)。ハヴマイヤー夫妻のコレクションから少なくとも22点が貸し出され、その他の多くはノドラー画廊の顧客からの借用作品だった。カタログには、過去の巨匠たち(ブロンズィーノ、ヴァン・ダイク、ホルバイン、デ・ホーホ、レンブラント、ルーベンス、テル・ポルフ、フェルメールら)の作品18点、ドガ23点、カサット18点の合計59点が掲載されている。近年の研究では、過去の巨匠たちの作品18点のほか、ドガ27点、カサット29点、カサットの肖像写真、コンスタンタン・ギースによるドガの肖像画が展示されたことが指摘されている<sup>21</sup>。カタログに掲載されていないカサット作品が8点追加されると、ドガとカサットの作品点数はほぼ同じになる(むしろカサットの方が多くなる)。

4月6日には、ハヴマイヤー夫人によるドガとカサットについての講演が行われた。彼女が美術について語ったのはこの一回のみで、それは彼女が所属する女性参政権組織(女性政治連合 Woman's Political Union)の資金協力のためだったという<sup>22</sup>。ハヴマイヤー夫人の講演を「口実とした」特別内覧の入場料は、5ドルに設定された(通常の入場料は1ドル)。

この講演会は、ハヴマイヤー夫人が長年交流を持っていたドガとカサットについて語るもので、この講演のために彼女は原



fig.10  
展示風景「過去と現代の巨匠たちの名作展」(1915年4月6日-24日)  
ニューヨーク、ノドラー画廊  
Installation of Works by Cassatt in the Main Gallery, *The Old and Modern Painters exhibition*, April 6-24, 1915, New York, Knoedler Gallery /  
From: Rebecca A Rabinow, "The Suffrage Exhibition of 1915," *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 90

稿を用意して臨んだ<sup>23</sup>。講演会ではドガについての説明の方が長かったが、ハヴマイヤー夫人は、カサットの重要性を説明することを忘れなかった。「彼女[カサット]は彼[ドガ]がいなくてもやって行けたが、彼[ドガ]は彼女[カサット]の正直な批評と寛大な称賛を必要としていました。[...]ドガは手放しでカサット嬢を称賛していましたが、彼の発言にはちょっとだけ皮肉が含まれていました。『女性がこのように描けるなんて認めない!』と、彼女の絵画の前に立ったときに叫んだのでした。みなさまの前に展示されている、鏡の前に立つ少年を描いた絵画をこう呼びました。『19世紀のもっとも偉大な絵画』と。そして皮肉っぽく付け加えたのです。『小さなイエスとそのイギリス人乳母の絵だ』<sup>24</sup>。このように、ハヴマイヤー夫人は、ドガにとってカサットが不可欠な存在だったことを伝えている。

この展覧会は成功をおさめた。カサットはハヴマイヤー夫人宛の手紙で「展覧会のことをとても嬉しく思っています。女性たちが何かをすることができることを見せられるときが来ましたね」と書いている。

女性参政権をめぐる動きを見ると、第一次世界大戦中に女性たちが、従来男性の職域だったところに新出したことに加えて、本来女性の領域とされてきた分野での活躍も評価されていたことがわかる<sup>25</sup>。女性画家特有の画題とされた「母子像」であるが、この分野で積極的に活躍することは、自らの存在価値を見せるひとつの手段となっていたように思われる。1915年のノドラー画廊での展覧会で、壁面一面に展示された、《日光浴(浴後)》を含むカサットの「母子像」には、女性参政権を訴えるハヴマイヤー夫人とカサットの思いを見て取ることができる。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. グリゼルダ・ポロック著、萩原弘子訳『視線と差異』新水社、1998年、96頁。
2. 1903年頃にカサットが画商アンブロワーズ・ヴォラールへ宛てた手紙の中で、モデルがドガの友人の子どもであること、ドガが背景に手を加えたことを明らかにしている(手紙はスミソニアン協会アメリカ美術アーカイブの所蔵)。Kimberly A. Jones, "Mary Cassatt's *Little Girl in a Blue Armchair*: Unraveling an Impressionist Puzzle," *Archives of American Art Journal*, Vol. 53, No. 1/2 (Spring 2014), pp. 116–121.
3. アンブロワーズ・ヴォラール著、成田重郎訳『ルノワールは語る』東出版、1981年、105頁。
4. Robert L. Herbert, *Nature's Workshop: Renoir's Writings on the Decorative Arts*, Yale University Press, 2000, Appendix F, Grammar, 1883–1884, pp. 133, 220–221.
5. 以下の論文では、カサットの母子像を、子どもへの関心を中心に構成された、近代的な家族の肖像と捉えている: 阿部明日香「メアリー・カサットの母子像 —近代的な母子関係の誕生をめぐる—」『フランス文化研究(獨協大学外国語学部フランス語学科)』第50号(2019年)、1–31頁。
6. Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings*, Washington D.C., 1970, p. 144, no. 336.
7. Breeskin, op. cit., p. 142, no. 337.
8. シカゴ万国博覧会女性館については、以下の論文を参照: Carolyn Kinder Carr and Sally Webster, "Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals," *American Art*, Vol. 8, No. 1 (Winter, 1994), pp. 52–69; John Hutton, "Picking Fruit: Mary Cassatt's "Modern Woman" and the Woman's Building of 1893," *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 2 (Summer, 1994), pp. 318–348; 江崎聡子「「新しい女性」の肖像: メアリー・カサットによるシカゴ万博女性館の壁画『モダンウーマン』」『アメリカ太平洋研究』3 (2003年)、95–114頁; Regina Megan Palm, "Women Muralists, Modern Woman and Feminine Spaces: Constructing Gender at the 1893," *Journal of Design History*, Vol. 23, No. 2 (2010), pp. 123–143; 楠幹江「シカゴ万国博覧会における二人の女性: Ellen Swallow Richards & Mary Stevenson Cassatt」『安田女子大学紀要』47(2019年)、211–218頁; 味岡京子「一九世紀末の《モダン・ウーマン》が未来に繋ごうとしたことは?」『シモーヌ』vol. 2 (2020年)、53–60頁。
9. カサットとデュラン=リュエルとの関係については以下の論文を参照: Flavie Durand-Ruel Mouraux, "Mary Cassatt (1844–1926) and Paul Durand-Ruel (1831–1922), A Dynamic Duo," in *Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris*, exh. cat., Musée Jacquemart-André, Paris, March 9 – July 23, 2018, pp. 144–153.
10. リンダ・ノックリン著、松岡和子訳「なぜ女性の大芸術家は現われないのか? (特集: 芸術家としての女性)」『美術手帖』No. 407 (1976年5月号)、74–75頁。

11. *Degas/Cassatt*, National Gallery of Art, Washington, May 11 – October 5, 2014.
12. パリのデュラン=リュエル画廊では、1893年11月から12月にかけて、大規模な個展が開催され、作品98点が展示された。
13. Loan exhibition of masterpieces by old and modern painters at the Galleries of M. Knoedler & Co., April 6th to 24th, 1915. カタログ(展覧会の案内状つき)は、メトロポリタン美術館トマス・J・ワトソン図書館の電子図書を参照した。http://library.metmuseum.org/record=b1458882(最終アクセス:2020年9月30日)  
この展覧会については以下の論文を参照:Rebecca A Rabinow, "The Suffrage Exhibition of 1915," in *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 89–95; Griselda Pollock, "Some Letters on Feminism, Politics and Modern Art: When Edgar Degas shared a space with Mary Cassatt at the Suffrage Benefit Exhibition, New York 1915," in *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, New York, 1999, pp. 201–245; Ruth E. Iskin, "The Degas and Cassatt 1915 exhibition in support of Women's suffrage," in Maia Wellington Gahtan and Donatella Pegazzano eds., *Monographic Exhibition and the History of Art*, New York, 2018, pp. 26–37.
14. Louise W. Havemeyer, "The Suffrage Torch: Memories of a Militant," *Scribner's Magazine*, May 1922, p. 529.
15. アメリカで女性が参政権を認められてから100周年を記念し、ボルチモア美術館では、女性アーティストに捧げるプログラム「2020 Vision」を実施している。アメリカの女性参政権については以下の論文を参照:高村宏子「アメリカ、カナダにおける女性の第一次大戦参加と参政権獲得——議会の審議過程を中心として」『東洋学園大学紀要』第12号(2004年)、49–58頁。
16. Rabinow, op. cit., p. 89.
17. Nancy Mowll Mathews ed., *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*, New York, 1984, pp. 319–320.
18. Mathews, op. cit., pp. 321–322.
19. Mathews, op. cit., pp. 322–323.
20. Mathews, op. cit., pp. 324–325.
21. Iskin, op. cit., pp. 26–37.
22. Havemeyer, op. cit., p. 529.
23. Mrs. H. O. Havemeyer's Remarks on Edgard Degas and Mary Cassattと題された小冊子に話した内容が記録されている。メトロポリタン美術館トマス・J・ワトソン図書館の電子図書を参照した。http://library.metmuseum.org/record=b1722921(最終アクセス:2020年9月30日)
24. *Mrs. H. O. Havemeyer's Remarks on Edgar Degas and Mary Cassatt*, n.p.
25. 高村宏子「アメリカ、カナダにおける女性の第一次大戦参加と参政権獲得——議会の審議過程を中心として」『東洋学園大学紀要』第12号(2004年)、49–58頁。



fig.1  
ジノ・セヴェリーニ《金管奏者(路上演奏者)》1916年頃、油彩・カンヴァス、  
71.4×38.1cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Gino SEVERINI, *Trombone Player (Player on the Street)*, c.1916, Artizon Museum,  
Ishibashi Foundation, Tokyo

# ジーノ・セヴェリーニ《金管奏者(路上演奏者)》について

## ——「竖琴とパレット」第2回展をめぐって

On Gino Severini's *Trombone Player (Player on the Street)*—with particular reference to the second “Lyre et Palette” exhibition

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

### はじめに

石橋財団は、2016年、イタリア人画家ジーノ・セヴェリーニ(1883–1966)の作品《金管奏者(路上演奏者)》(fig.1)を収蔵した。セヴェリーニは、1910年2月の「未来派画家宣言」、同年4月の「未来派絵画技術宣言」に署名しているように、未来派の中心的なメンバーに数えられるのが一般的である。しかし、未来派の活動に参加していた時期は長くなく、1906年より拠点としていたパリの同時代美術の潮流に呼応するように、1915–16年頃からその作品は総合的キュビズムの様式を示すようになる。本論で扱う《金管奏者(路上演奏者)》は、画面裏に「1914」との年記が確認されるが(fig.2)、ダニエラ・フォンティの編纂で1988年に刊行されたカタログ・レゾネでは1916年頃の作品とされている<sup>1</sup>。同書では、1915年までを「未来派期」、1916年以降を「キュビズム期」と区分しており、本作品はキュビズム期の初期にあたる作品との位置づけを受けている。

総合的キュビズムの時期(1915–19年頃)、セヴェリーニは、未

来派の時期(1910–14年頃)の踊り子や列車、戦争といった運動やリズムを伴う動的な主題に背を向け、椅子に腰掛けた女性像や卓上の静物といった室内の静的な主題へと向かう。その中でも、初期にあたる1916年は室内の女性像が見られるのに対し、1917年以降は卓上の静物が主になるという、漸次的な変化がうかがえる。これは単に主題の選好の移り行きというよりも、画面を二次元平面として構成しようとする総合的キュビズムの意識の深化につれ、平面として画面に統合しやすいテーブルを画面に取り入れるという、造形面での自然な要請が働いていたと考えられる。

それを踏まえるならば、《金管奏者(路上演奏者)》は、人物主題であるという点で1916年制作の諸作品に連なる。一方、街路に舞台設定を求めている点で、一連の室内の女性像を描いた作品とは一線を画している。楽器はピカソやブラックをはじめとするキュビズムの作品の中でしばしばモチーフに取り上げられているが、一般にギターなどの弦楽器が主であり、金管楽器の例は確認できない。また、セヴェリーニの画業における楽器奏者という主題に関しては、未来派期だと踊り子の傍にヴァイオリン奏者が描かれた作例<sup>2</sup>、総合的キュビズム期には街路と思われる設定でアコーディオン奏者を描いた作例<sup>3</sup>はあったが、金管奏者が画面に現れた作例は、セヴェリーニにおいて他に確認できない。なお、画面裏の記述およびカタログ・レゾネでは、本作品のタイトルは「トロンボーン奏者」となっているが、描かれた楽器の形状は近代的なトロンボーンと異なっているため、当館への収蔵に際しては、タイトルを「金管奏者」とした。

ただし、この時期に例外的に画面に描いた街路を、セヴェリーニは一般的なパリのそれとして済ませてはいない。楽器の胴部に描きこまれた“Rue Sophie”とは、セヴェリーニが当時住んでいたパリ14区のソフィー＝ジェルマン通りを指していることは間違いない。のみならず、画面左、“VINS LIQUERS”と酒店を示す文字の上に描きこまれた数字の“6”とは、セヴェリーニの住所の番地と合致する。金管奏者という中心モチーフは希少なが、それに託して自身の最も身近な場所を表しているという点では、一連の室内の女性像<sup>4</sup>のモデルが妻ジャンヌであったことと事情を通じているといえる。

様々な点でユニークな立ち位置にあるといえる本作品の背景



fig.2  
《金管奏者(路上演奏者)》の  
キャンバス裏面  
Back of canvas of *Trombone  
Player (Player on the Street)*

について、カタログ・レゾネに記載の展覧会歴を参照するに、セヴェリーニ最晩年の1960年代の事例を最初としており、制作年と同時期に由来する情報は記録されていない<sup>5</sup>。しかしながら、制作年と考えられる1916年前後のセヴェリーニの関係した展覧会を調査する中で、本作品は、第一次大戦下、1917年1月から2月にかけてパリで開催された「竖琴とパレット」という名の展覧会の第2回展に出品された可能性が高いことが確認された。本稿では、最初の出品歴とみなしうるこの情報を導きとして、第一次大戦の開戦前から戦中にあたる時期のセヴェリーニの画業における本作品の位置を考察する。

## 「竖琴とパレット」第2回展

「竖琴とパレット」は、モンパルナス地区、ユイジャンス通り6番地にあったスイス人画家エミール・ルージュヌのアトリエを拠点に、美術と音楽、文学を横断的に紹介した戦時下の一種の共同体活動であった。最初の活動は、1916年4月8日に行なわれた「ドビュッシー・フェスティバル」と銘打たれたクロード・ドビュッシーの楽曲によるコンサートで、プログラムの表紙にパブロ・ピカソが旧作から挿絵を提供し、異領域の協働をさっそく眼に見える形で示している。

第1回目の美術展が開催されたのは1916年11月19日から12月5日にかけてで、キスリング、アンリ・マティス、アメデオ・モディリアーニ、オルティス・デ・サラータ、ピカソ、そして画商ポール・ギヨーム所蔵のプリミティヴ彫刻が出品された。ヴェルニサージュではエリック・サティによるピアノ演奏が行なわれた。11月26日には「詩の夕べ」として、いずれも詩人あるいは批評家のギヨーム・アポリネール、ブレーズ・サンドラール、ジャン・コクトー、マックス・ジャコブ、ピエール・ルヴェルディ、アンドレ・サルモンの6人による朗読が行なわれたとみられるのに加え、美術展の閉幕後とみられる12月16日には、「フェスティバル・モーリス・ラヴェル」と銘打ち、作曲家のモーリス・ラヴェルへのオマージュを捧げる演奏会が行なわれている<sup>6</sup>。

この場の常連であったコクトーは、以下のような回想を残している。「人々はそこで凍え、あるいは窒息し、押しつぶされそうになり、互いに座ったり立ったりして、あたかも南北線の車内のようなのである。しかし、皆そこに、自らを抑制することのない豊かな雰囲気を見出すのであり、それはさらに快適な場所へと移し替えようとする損なってしまうかねないものなのだ。ピアノの置き場を変えるときは同様に手伝う芸術家たちと公衆、争いの種となるランプの油、冬に働くのを拒み、夏に熱くなるストーブ。それらによって構成される総体はそこから去ることを促しながら、そのせいで人々はいつも戻ってくるのである<sup>7</sup>。

時は1914年8月に始まった大戦下にあり、パリの美術の状況を例に挙げると、ルーヴル美術館は閉館、前衛性が競われていた民営の各種サロンも中止が続いていた<sup>8</sup>。芸術家たちの中に

も従軍する者が少なくなく、ジョルジュ・ブラック、アンドレ・ドララン、フェルナン・レジェなどが従軍中であった。アポリネール、そしてサンドラールも負傷により戦地より戻ってきていた。それぞれの事情と思惑で戦時下のパリに残った芸術に携わる者の間では、従来のジャンルを超えて自発的に連帯を結ぶ動きが見られるようになるが、そうした動きをルイ・ヴォークセルは「聖なる団結」と評した<sup>9</sup>。そしてそれは、「竖琴とパレット」の第1回展が示す通り、フランス人と外国人とが入り混じっての活動の形をとった。

「竖琴とパレット」の2回目の展覧会は、1917年の1月28日から2月11日にかけて開催された。その目録(fig.3)によれば、この展覧会には7名の作家による計37点の作品が出品され、セヴェリーニの出品はそのうち目録番号にして26番から37番まで、計12点を数えた<sup>10</sup>。出品番号27番に“JOUEUR DE TROMBONE DANS LA RUE”、すなわち「路上のトロンボーン奏者」と記されている。他に相当しうる作品はカタログ・レゾネに基づいても考えられないことから、これは《金管奏者(路上演奏者)》を示すと考えられる。

セヴェリーニのほかの出品者を目録の掲載順に挙げると、モーリス・ド・ヴラマンクが2点、オトン・フリエスが3点、アンリ・アイデンが6点、アンドレ・ロートが7点、マレヴナが3点、オルガ・サシャロフが4点をそれぞれ出品している。第1回展から出品者はすべて入れ替わっているが、これは「竖琴とパレット」の活動の裾野の広さを強調すべく意図されたものと考えられる。フランス人作家は、ヴラマンク、フリエス、ロートの3名で、アイデンはポーランド人、マリー・ヴォロビエフ、通称マレヴナとオルガ・サシャロフはロシア人である。ヴラマンクとフリエスは、1900年代初めのフォーヴィスムを経て、この時期はセザンヌ受容を深化させていたが、その他の画家はこの時期、手法は各々異なるけれども、キュビズムの様式をとっていた。

先述したように、総合的キュビズムの様式をとり始めていたこのときのセヴェリーニによる出品編成は、どのようなものだった



fig.3  
「竖琴とパレット」第2回展の  
目録表紙、1917年  
Front cover of the  
catalogue of the second  
“Lyre et Palette” exhibition,  
1917





fig.4  
 ジーノ・セヴェリーニ《母性》1916年、油彩・カンヴァス、92.0×65.0cm、  
 エトルリア・アカデミア美術館/コルトーナ市立美術館  
 Gino SEVERINI, *Motherhood*, 1916, MAEC, Museo dell'Accademia  
 Etrusca e della Città di Cortona

たのか。目録上の表記では、26番《肖像》、27番《路上のトロンボーン奏者》(すなわち《金管奏者(路上演奏者)》)、28番《静物》、29番および30番はタイトル欠落、31番《パースペクティヴの試み》、32番「マケット」、33番はタイトル欠落、34番《R夫人の肖像》(素描)、35番《母と子》(素描)、36番「クロッキー」、37番「木版画」、となっている。27番にあたりとみられる本作品以外は、他の出品作家と同様、便宜的なタイトルが付されているものが大半で、作品の同定は容易でない。

一方で、カタログ・レゾネの各作品の展覧会歴をたどると、《母性》(fig.4)と《読書する女性》(fig.5)がこの第2回展の出品作とみなされている。《母性》については、ピエール・アルベール=ピロの編集による雑誌『SIC』の1917年2月号の巻末の雑感欄で、おそらくアルベール=ピロ自身と考えられる筆者により、「ユイジャンス通りの第2回展」がとりあげられ<sup>11</sup>、その中でセヴェリーニによる出品作として「maternité」というタイトルへの言及があることから、実際に出品されたと考えて差し支えないだろう。この作品は、セヴェリーニの妻ジャンヌと生まれたばかりの長男トニオを描いたもので、目録中、35番の素描作品《母と子》と同一の主題にあたる。この素描が目録作成後に油彩作品に変更されたのであれば、母子像を描いた作品が2点、会場の壁を飾ったことになる。

《読書する女性》についても、目録上にはそれと思しき作品名は見られないが、セヴェリーニの自伝的著作『ある画家の人生』によると、1916年の秋から冬頃、画家のホアン・グリスの紹介を受けて画商のレオン・ロザンベールと出会ったことで、出会いからほどなくして、「豎琴とパレット」に展示された「読書す



fig.5  
 ジーノ・セヴェリーニ《読書する女性》1916年、油彩・カンヴァス、  
 147.0×115.0cm、個人蔵  
 Gino SEVERINI, *Reading Woman*, 1916, Private collection  
 Daniela Fonti, *Gino Severini: Catalogo ragionato* より転載

る女」がロザンベールにより購入された、との記述がある<sup>12</sup>。

目録に立ち返ると、特定可能な作品は《金管奏者(路上演奏者)》に限られているが、タイトルから作品の主題を判別することは可能である。1916年以降の制作を特徴づける主題である人物肖像と静物が目立つ一方で、未来派の時期を代表するダンサーや鉄道の主題、そして戦争の主題はうかがえない。そうとすれば、この展覧会には、セヴェリーニの最近作の出品が企図され、《金管奏者(路上演奏者)》はその中に含まれたという仮説が浮かび上がる。出品作品の選定にあたり、作家自身の意向がいかほどに反映されたのかを探りながら、1916年から17年にかけてのセヴェリーニの展覧会活動における「豎琴とパレット」第2回展の位置を次に考察する。

## 1916年の展覧会活動

セヴェリーニは、「豎琴とパレット」第2回展に先立つ時期、パリにおいて、戦時下とは思えぬほど意欲的に展覧会の開催、あるいは出品を重ねている。反対に1914年8月の第一次世界大戦の勃発前は、セヴェリーニはパリに拠点を置きながら、未来派の国際的な活動にあわせて、ヨーロッパ各地で展覧会活動を展開していた<sup>13</sup>。バルセロナとローマへの退避を経て、1915年にパリに戻ったセヴェリーニは、1916年1-2月にパリでは初めてとなる個展をプーテ・ド・モンヴェル画廊で開催している<sup>14</sup>。パリでは1912年のベルネーム=ジュヌ画廊での未来派展以来となるこの展覧会では、自らを「未来派」と表現しながら、「戦争に関する造形芸術と先立つ作品」と銘打たれ、1915年に制

作された戦争を主題とする作品、つまり最近作が主とされていた。しかし、ケネス・シルヴァーによると、この展覧会では1点の作品も売れなかったようで、当時のパリでは、戦争の表象については伝統的なアカデミスム風の様式が好まれていた事情をシルヴァーは指摘している<sup>15</sup>。

1916年のセヴェリーニはその後、少なくとも3つのグループ展に参加、ひとつの個展を開催したことがわかっている。グループ展はいずれも、服飾デザイナーで美術コレクターとしても知られたポール・ポワレに関係しており、ひとつ目はポワレの妹、ジェルメイヌ・ボンガールのアトリエで3月15日から4月15日まで催された「白と黒のデッサン展」、2つ目は、展覧会名は不詳ながら同じくボンガールのアトリエで行なわれた展覧会、そして3つ目は、アンタン通り26番地のポワレ所有の地所にあったバルバザンジュ画廊で、7月16日から7月31日まで開催された、通称「サロン・ダンタン」、正式には「フランスの現代美術」展である。アンドレ・サルモンが監修による全55作家、計166点の出品されたこの大展覧会は、ピカソの《アヴィニョンの娘たち》が初めて公開されたことでつとに知られる。セヴェリーニはこのとき、自身の回想によれば計5点の作品を出品し、その中には「自分の画業における新たな方向を示す」作品として、“large Maternité”が含まれていたとしている<sup>16</sup>。この回想によれば、この作品はそれより先にボンガールのアトリエで行われた2つ目の展覧会にも出品されたようで、シルヴァーは、この出品にあたってはボンガールの恋人アメデ・オザンファンからの、そして「サロン・ダンタン」への出品には監修者のサルモンによる、それぞれ依頼があったことを指摘している<sup>17</sup>。

この年2つ目の個展は、オデオン通りにあったアドリエヌ・モニエの経営する書店「本の友の家」で開催されたようであるが、展覧会としての内容は明らかになっていない<sup>18</sup>。モニエの回想によれば、その書店が創業からほどない1915年の末、詩人のポール・フォールが店を訪れるようになり、その編集する雑誌『詩と散文』を全号、格安で譲ってくれたという。フォールの娘婿のセヴェリーニをモニエが知るようになるのも自然なことで、さらにはセヴェリーニの作品はモニエの母親の気に入るところとなり、「イタリヤの槍騎兵」という作品がその手で購入されたことをモニエは証言している<sup>19</sup>。

また、「豎琴とパレット」の第2回展の直後、1917年の3月には、ニューヨークのアルフレッド・スティューグリッツの画廊でセヴェリーニの個展が開催されている<sup>20</sup>。この展覧会については、1971年に『バーリントン・マガジン』に発表されたジョン・M・ルカーチによる研究に詳しい<sup>21</sup>。ルカーチによれば、ニューヨークでの展覧会の可能性を模索していたのはセヴェリーニ自身で、友人のアメリカ人美術批評家ウォルター・パッチに相談したところ、パッチはスティューグリッツの信奉者で自身も画廊主であった旧知のマリウス・デ・ザヤスに、セヴェリーニの作品の写真を同封して意向を尋ねた。デ・ザヤスは、「未来派という、ニューヨー

クではまだ誰も実際には知らない類の芸術」にはスティューグリッツも興味をもつだろうと考え、計画が進んでいった。アメリカでは、ヨーロッパの現代美術を包括的に紹介する機会となった1913年のアーモリー・ショーでは、未来派の芸術は出品されておらず、1915年にサンフランシスコで紹介の機会があったに限られていた<sup>22</sup>。

展覧会が開催される方向となり、スティューグリッツのアーカイブに収蔵されている手紙によると10月2日に、セヴェリーニは仲介役を担っていたパッチに具体的な出品候補リストを提示している<sup>23</sup>。油彩が11点、素描が11点、パステルが3点、あわせて25点のリストで、手紙には、様々な時期の作品が展示されることで展覧会に多様な側面がもたらされ、それはスティューグリッツの画廊の精神にも適うだろうと記されていた。ルカーチは前掲論文において、このリストをもとに、この展覧会で計10点の作品を購入したコレクターのジョン・クインの売り立て記録、そして買い手がつかずにスティューグリッツのもとに残ることとなった作品の記録から、出品作を同定している。未来派の作品を望むスティューグリッツ側に応え、戦前から1915年まで続いたダンサーを主題とする作品、1915年に制作された地下鉄や近郊列車を主題とする作品はもちろんのこと、1915年から1916年にかけての室内の女性像や静物の主題を描いた作品も加えられていた。

ダンサーや鉄道主題の作品は、1916年初めのブーテ・ド・モンヴェル画廊での個展での不評を受けていたことを踏まえ、戦時状態にないニューヨークでそれらの作品を公衆に見せる機会が得られるのは、セヴェリーニにとってこの上ない突破口に思えただろう。他方、《母性》は、セヴェリーニ自身が提案したニューヨーク展の出品内容には含まれず、次の年の「豎琴とパレット」第2回展に出品されることとなった。

「豎琴とパレット」の活動については、会場の持ち主であったルジュヌが主導した節はみられず、ルジュヌのアトリエの近隣に住み、ピカソのサークルの一員であったオルティス・デ・サラテのリンクマンとしての働きがあったであろうことを除いては、展覧会の監修役を果たした存在についてはうかがえない<sup>24</sup>。したがって、展覧会の出品内容には、出品作家の意向の反映を見て取ってよいだろう。そうとすれば、同展への《母性》の出品は、同作に画家自身が認識していた「自分の画業における新たな方向」を、引き続いてパリで顕示する意図のあったことを物語る。

では、その「豎琴とパレット」第2回展に《金管奏者(路上演奏者)》が出品されたとすれば、そのことは何を物語るのか、最後に考察したい。

## キュビズムと古典主義の間で

1916年から17年にかけてのセヴェリーニの画業において、《母性》や同じく母子を主題とする作品が担う意味の大きさは、

自他にわたってみられる言及の多さからも確かであろう。「竖琴とパレット」第2回展の展覧会評の数は、戦時下でジャーナリズムの機能が著しく縮小していたこともあって、きわめて限られている。現時点では、先述した雑誌『SIC』、そして日刊紙『ラントランシジャン』(1917年2月3日号)がこの展覧会を報じていることが判明しているが<sup>25</sup>、《母性》に直接言及した『SIC』誌の記事では、「あらゆる科学、そしてセヴェリーニが取り得るあらゆる意識の介在のうちに、ヴィジョンの現実についての諸規則によって制作された《母性》が他の出品作品と並んでいるさまを、人々は何と見るだろうか」と、この作品の画期性を強調している。

《母性》は、『ある画家の人生』によると、直接的な機縁としては、幼くして別居を余儀なくされた長男トニオの境遇に困んで制作されたとみられる一方で、同じ自伝の中でセヴェリーニは、制作にあたりイタリア・トスカーナ地方のプリミティブな絵画を想起させる素朴なスタイルで描いたと述べている<sup>26</sup>。確かに、同作に見られる、モノトーンの背景、そして平滑な筆致で人物像のあらゆる部分が明瞭に描き出されているところは、その述懐を裏づける。他方で、母子像のとる安定感に満ちた堅固な構図もまたこの作品の際だった特徴であり、『SIC』誌の展覧会評にみられた「科学」や「規則」という概念に適っているといえよう。

ここで想起されるのは、1921年に刊行されたセヴェリーニの造形論『キュビズムから古典主義へ—コンパスと数の美学』<sup>27</sup>で、これは、エジプト、ギリシャ、ローマの古代文明に遡ってうかがえる、コンポジションや比率、遠近法やヴォリュームなどの造形を司る諸規則を数学的に解析しようとした造形論であった。この該博な論考の妥当性の検討は改めての機会に行なうとして、本稿では序論で展開されるこの論考の根本モチーフに着目すると、そこでは、かつて芸術の偉大であった諸時代、芸術家は何よりも幾何学者であったのであり、「我らの芸術的墮落の大きな要因のひとつは、疑いの余地なく、科学と芸術とのこの分化にある」として、「芸術、それは人間化された科学に他ならない」とのテーゼが提示されている<sup>28</sup>。そして、この論考の素地は、セヴェリーニ自身が注記している通り、『メルキュール・ド・フランス』誌で、1916年2月1日号と1917年6月1日号の二度にわたってすでに示されているが<sup>29</sup>、この1917年6月1日号に掲載された論考「アヴァンギャルドの絵画」は、「竖琴とパレット」第2回展の会期中にセヴェリーニが行なった講演の内容を再録したものとされている<sup>30</sup>。

この「アヴァンギャルドの絵画」には、自作への言及はみられないが、未来派期からの移行段階にあったセヴェリーニにおいて、造形論を公にする場合は、その最近作の同時代において占める位置を正当化する機会として捉えられただろう。そうとすれば、『SIC』誌の論評が指摘しているように、《母性》の造形的特徴にこの数学と幾何学に基づく造形論を重ねることは妥当といえる。人体像としての量感を不足なくそなえながら、ジャンヌのやや傾いた頭部から組まれた脚の膝下まで、母子像は緩や

かなS字を描き、あらゆる部分が全体との関係において組織されている点は、まさに計量的な造形手法によってこそといえる。

同じ観点から《金管奏者(路上演奏者)》へと眼を向け直してみると、《母性》との間で造形的な呼応関係がみられることがわかる。演奏者は直立している上に、《母性》におけるジャンヌとほぼ反対に、画面に向かって左に顔を向け、体もそちらに開いている。しかし、顔を向けた方に斜めに立てるように金管楽器を抱えるポーズは、ジャンヌがトニオを抱き支えるさまと一致する。つまり、弧を描いて楽器の下部へと伸びている演奏者の左腕は、ジャンヌの右腕に呼応し、他方、演奏者の右腕は楽器に隠れてピストンに触れた手の部分しか見えないものの、代わりにマウスピースから先の管の緩やかな直角を描くカーブが、乳児の頭を下支えするジャンヌの左腕に対応している。すなわち、いずれかの作品の左右の向きを反転すれば、他方の作品と構図が重なるのである。

演奏者の図像は、モノトーンに塗り込められた、あるいは格子や点の施された面が、層状に重なっているかのように繋ぎ合わさって構成されている。その図像は、街路の建物の白い壁を背景に浮かび上がってくるものの、人体としての量感はそのなっていない。しかし、直立像の頭部を頂点に、上半身から足下にかけての形態は逆三角形に収斂していくようにまとめ上げられており、金管楽器は三角形の水平部、人体に即して肩から胸にかけての部分に一体化するように組み込まれているのである。

セヴェリーニにおいて、まったく異なる様式がとられた、そして人物像をめぐる設定も異なる、2つの作品の間で、このような造形上の一致がみられることはきわめて希少な例といえる。たとえば同時期に制作されたと考えられる《読書する女性》では、室内で椅子に腰掛けた女性の顔と体の向きと、弧を描く左腕は、《金管奏者(路上演奏者)》と重なるが、腕の中には何も抱えておらず、逆に白色系の彩色が施され、周囲を彩る様々な装飾的平面を浮かび上がらせている。総合的キュビズム期に入ったセヴェリーニ作品が瞬く間に平面性を強めていくさまがうかがえるが、他方で、この《読書する女性》が《母性》とともに壁を飾った「竖琴とパレット」第2回展は、セヴェリーニの画業がまさに進行の過程にある印象を観衆にもたらしただろう。ともすれば、まったく異なる時期の作品として映るであろう、これら2点の間の橋渡しを担った作品こそが、《金管奏者(路上演奏者)》であったといえる。

オザンファン編集による美術雑誌『レラン』の1916年12月刊行の第10号が示すように<sup>31</sup>、1916年にセヴェリーニが着手した母子像の主題は、同じく1915年頃からアングル風の明瞭な線描による写実主義へと向かうピカソの近作と同じ文脈で受容される傾向があったと考えられる。これは、数年来、アヴァンギャルドにおける問題であり続けていたキュビズムから、古典的な秩序へと回帰しようとする動きとして、一般にとらえられていた。トスカーナのプリミティブ絵画を参照したという《母性》が

制作時に同じ意識に立っていたかはさらなる検討が必要であるが、一部のキュビストを除き、この作品を概ね好意的に受けとめる空気については、1916年における度重なる展覧会への出品を通じて、セヴェリーニはもちろん感じ取っていたことだろう。

ただし、再び『キュビズムから古典主義へ』を参照すると、「私が心から思うに、キュビズムは、規則と方法の観点においてただ唯一の興味深い傾向を形成しながら、そして準備のなされた新たな古典主義の基盤に位置しながら、にもかかわらず、今日もなお、印象主義の最新の段階にある。そして、言うまでもないことだが、画家たちがこれら諸規則についての完全なる知識をそなえた時にしか、実際には美術のこの中間的な時期を乗り切れることも、諸規則に従った構築もできないだろう。その諸規則とは、ここで示された論考に見ていくとおり、幾何学と諸数のうちに存しているのである」<sup>32</sup>という記述がみられる。セヴェリーニのキュビズム受容とその後のアプローチを論じるには、稿を改めたいが、《母性》の一見素朴な様式のうちに画家が潜ませた、科学に立脚する造形的な態度は、ただ古典主義を補強しようとするものではなく、未来派の時期を経て、キュビズムに対する新たなアプローチを確立するためのものであったとみるべきだろう。「竪琴とパレット」第2回展とは、そのアプローチの進展を公に示す機会であったといえ、そのプロセスに説得性をもたらず上で、《金管奏者(路上演奏者)》は展覧会に欠くことのできない要素であったといえる。

## おわりに

本稿では、《金管奏者(路上演奏者)》について考察する上で、制作時期の作品の消息を伝えるほぼ唯一と考えられる展覧会への出品歴から、主に《母性》との関わりのうちに本作品の位置を明らかにしようと試みた。それによって両作品の出品された「竪琴とパレット」第2回展のセヴェリーニにおける意味は少しく明らかになったが、議論はここに限られることなく、先立つ未来派の時期からたどるべき、セヴェリーニのキュビズムへの立場とその変遷へとさらに問題の次元を深めていく。またそれは、「アヴァンギャルドの絵画」で語られた「科学的な神秘主義」や「四次元の空間」<sup>33</sup>といった、一般的な概念としてのキュビズムを包含しうる、セヴェリーニ独自の造形思想に対する理解をも要請する。今後、そうした文脈に根ざした考察をくぐることで、この《金管奏者(路上演奏者)》はいっそう明確な芸術的位置と意義を得ることになる。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. Daniela Fonti, *Gino Severini: Catalogo ragionato*, Arnoldo Mondadori Editore and Edizioni Philippe Daverio, Milano, 1988, p. 254, no. 271. このカタログ・レゾネの本作品の欄では、年記に問題のあることが注記されており、制作から数年後に制作年を記したとみられるセヴェリーニの記憶違いによるものだろうとの見解が示されている。その上で、面を重ねた画面構成に加え、深いトーンと豊かなヴァリエーションをそなえた色彩が《読書する女性》(1916年、油彩・カンヴァス、個人蔵)を想起させる点を、制作年を1916年頃とした根拠として示している。
2. 《青い踊り子》(1912年、油彩・カンヴァス、ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム・コレクション)、《踊り子とロマ》(1913年、油彩・カンヴァス、個人蔵)などが相当する。
3. 《アコーディオンを弾くボヘミアン》(1919年、油彩・カンヴァス、個人蔵)が相当する。
4. 註1でふれた《読書する女性》のほか、《植木鉢を持つ女》(1917年、油彩・カンヴァス、個人蔵)が挙げられる。
5. カタログ・レゾネでは、1961年5月13日から6月4日にローマのパラッツォ・ヴェネツィアで開催された「ジーン・セヴェリーニ回顧展」への出品を最初の記録としている。
6. 「竪琴とパレット」の活動の全容については、2014年11月13日から12月14日にパリのリブレリー・シュル・ル・フィル・ド・パリで開催された「竪琴とパレット」展カタログに詳しい。Lyre & Palette : *Le Tout-Paris des Arts à Montparnasse 1916-1919*, Paris, Librairie Sur le fil de Paris, 2014.
7. Jean Cocteau, *Paris-Midi*, 14 avril 1919.
8. 第一次大戦下のパリの美術館やサロンの状況については、クレール・マンゴンの研究に詳しい。代表的な著作として、Claire Maingon, *Le musée invisible: Le Louvre et la Grande Guerre (1914-1921)*, Presses universitaires de Rouen et du Havre; Louvre éditions, Paris, 2016 など。
9. Louis Vauxcelles, « Art et charité », *La vie artistique*, 28 septembre 1916, p. 88.
10. *Lyre & Palette : 2<sup>ème</sup> exposition*, cat. exp., Paris, 1917.
11. « ETC... », *SIC : sons, idées, couleurs, formes*, (dir.) Pierre Albert-Birot, N.14, février 1917.
12. Gino Severini, *The Life of a Painter*, Princeton University Press, New Jersey, 1995, p. 185.
13. 1912年2月5日-24日にパリのベルネーム=ジュヌ画廊で開催された「イタリア未来派の画家たち—ボッチョーニ、カッラ、ルッソロ、バッラ、セヴェリーニ」を端緒に、1914年までの間に、ロンドン、ベルリン、ブリュッセル、デン・ハーグ、アムステルダム、ミュンヘン、ローマ等で未来派のグループ展は開催された。
14. *Gino Severini. 1<sup>ère</sup> Exposition futuriste d'art plastique de la guerre et d'autres œuvres antérieures*, 15 janvier-1 février 1916, Paris, Galerie Boutet de Monvel.
15. Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, p. 85.
16. Gino Severini, op. cit., p. 164.
17. Kenneth E. Silver, op. cit., pp. 88-89.
18. *Gino Severini*, Paris, Librairie Mlle Adrienne Monnier.
19. アドリエンヌ・モニエ『オデオン通り』岩崎力訳、河出書房新社、1975年、46頁。
20. *Gino Severini's Exhibition*, New York, Stieglitz Gallery, 6-17 March, 1917.
21. Joan M. Lukach, "Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291'", *The Burlington Magazine*, April, 1971, pp. 196-207.
22. *Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco, The Palace of Fine Arts, 1915.

23. Joan M. Lukach, op. cit., p. 199.
24. 以下の論文を参照。Bénédicte Renié, "Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les soirées de la salle Huyghens (1916–1917)," Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), *Actes de la Journée d'études / Actualité de la recherche en XIX<sup>ème</sup> siècle*, Master 1, 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, 2015.
25. 『SIC』誌については註11で先述。『ラントランシジャン』については以下。  
« Les Arts », *L'intransigeant*, 3 février 1917, p. 2.
26. Gino Severini, op. cit., p. 163.
27. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compass et du nombre*, Paris, J. Povolozky, 1921.
28. Gino Severini, *ibid.*, p. 16.
29. Gino Severini, *ibid.*, p. 17.
30. Gino Severini, *The Life of a Painter*, p. 175.
31. この『レラン』第10号では、主宰のオザンファンによるキュビズム批判といえる論考「キュビズムについて」が掲載され、あたかもその挿絵の如く、ピカソが精緻な線で描いたマックス・ジャコブの肖像とともに、セヴェリーニの《ジャンヌとトニオ》(1916年、鉛筆・紙)も紙面を飾った。*L'Élan*, no 10, décembre 1916.
32. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compass et du nombre*, pp. 20–21.
33. Gino Severini, *The Life of a Painter*, p. 175.



fig.1  
ベルト・モリゾ《バルコニーの女と子ども》1872年、油彩・カンヴァス、61.0×50.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Berthe MORISOT, *Woman and Child on the Balcony*, 1872, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

# ベルト・モリゾ《バルコニーの女と子ども》——近代都市パリの新しい女性像

Berthe Morisot's *Woman and Child on the Balcony*: The New Woman in Modern Paris

新畑 泰秀

SHIMBATA Yasuhide

私はイヴとビシェットを描いています。とても苦労させられています。彼女たちはひどく新鮮さを失っています。おまけにその構図はマネと似ています。私はこれに気づいて苛立っています。

—ベルト・モリゾからエドマ・ボンティヨンへの手紙、1871年8月<sup>1</sup>

ベルト・モリゾ(1841-1895)はその修業の時期にあたる1869年に、ともに画家を志す次姉エドマが結婚によりこれを離脱した後、孤独に制作を続ける誓いを立てた。しかし、1870年の普仏戦争とそれに続くパリ・コミュンによりその活動は敢えなく中断を余儀なくされてしまった。1871年には戦禍を避けてパッシーの自邸をあとにサン＝ジェルマンに逃れ、さらに夏には次姉エドマのいるフランス北部の港湾都市シェルブールへと疎開した。冒頭の引用は、シェルブールからパリに漸く帰還した直後の1871年8月に、エドマに宛てた手紙の一節である。

《バルコニーの女と子ども》(1872年)(fig.1)<sup>2</sup>は、モリゾのパリ帰還直後に描かれた作品である。着飾った女性と少女が邸宅のバルコニーの眼下に広がるパリの景観を前にしている。女性の視線は、眼前に広がる風景の方を向いているが、その視線は柵を持って目の前に広がる情景を見つめる娘を案じているようにも見える。中景に描かれている風景は、トロカデロ庭園、セー

ヌ川、シャン＝ド＝マルス公園。遠景、地平線の右側にはアンヴァリッドの金色のドームが、女性の肩に見えるのはサント＝クロチルド聖堂の2つの尖塔、顔の右下に見える2つの矩形はノートルダム大聖堂であろう<sup>3</sup>。素早く、活気のある筆遣いながら、細部までがきめ細やかに描かれている。背景が粗く描かれているのに対し、右上の花瓶に活けられた赤い花や瀟洒な女性の衣装、少女の青いリボンと衣装は繊細に仕上げられている。これはシャイヨー宮にほど近いパッシーのフラン克蘭通り(現バンジャマン＝フラン克蘭通り)にあった自邸で描かれたものらしい。女性のモデルは、モリゾの次姉エドマ・ボンティヨン、あるいは長姉イヴ・ゴビヤールと推定されている。この時期に描かれたのは、シェルブールにいたエドマであるよりも、イヴの可能性が高い。子どもはその娘ポール・ゴビヤール(通称ビシェット)であろう。ポールはピナフォア・ドレスを着ており、母親は漆黒のウォーキング・ドレスにフォワード・ティルト・ハットを被って、手にはピンクの日傘を持っている。私邸のバルコニーではあるものの、母娘は明らかに正装しているようだ。ディヴィッド・ヴァン・ザンテンは、『印象派、ファッションと近代』(2012年)の中で、少女はドレスの細部が見えやすいように背後から描かれ、母親がスカートの後部を膨らませるためのバツルの形が見えやすいように側面から描かれている故に、画家は同時代のファッショ

fig.2  
19世紀の子どものファッション  
Fashion Plate, 19th Century Children  
Photo: Everett Collection



fig.2

fig.3  
1872年頃のファッション・プレート  
Fashion Plate by A. Bodin (for *The Englishwoman's Domestic Magazine*),  
c.1872, Hand colored lithograph  
Photo: Amoret Tanner / Alamy Stock  
Photo



fig.3

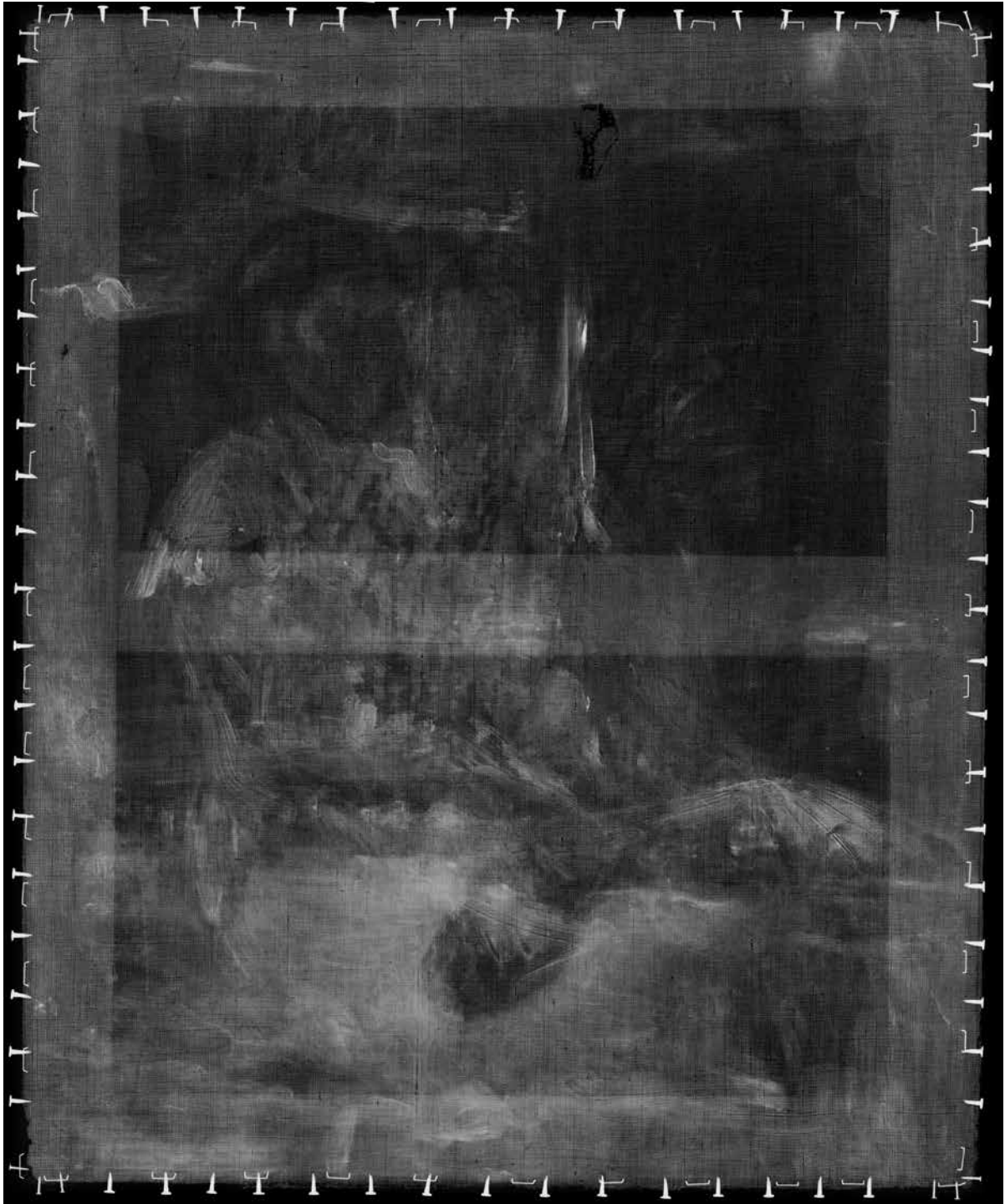


fig.4  
《バルコニーの女と子ども》(fig.1)X線写真  
X-ray Photography of the painting *Woman and Child on the Balcony* (fig.1)



ン・プレートを参照したのではないかと推察している<sup>4</sup>。確かに、この時代のファッション・プレートに画中の2人を想起させるようなイメージを容易に見つけることができる (figs.2, 3)<sup>5</sup>。

母親の黒と少女の白を効果的に使うところなど、絵画様式としてマネを多分に想起させる作品である。制作当時、モリゾはエドゥアール・マネと個人的に非常に近い関係にあり、この頃の作品はマネの直接の影響がしばしば指摘される。それは画家自身も当時から強く意識していたであろう。冒頭の一節は、モリゾがマネの模倣と揶揄されるのを嫌っての記述であろう。ただこれが《バルコニーの女と子ども》について述べられたものかどうかの真偽は定かではない。たとえば、本作の表層の下には、おそらくは子どもを抱く母親の姿が描かれていたであろうことがX線調査で判明しており、そのイメージについて触れたのかもかもしれない (fig.4)<sup>6</sup>。しかし、明確にモリゾは自己の絵画様式の明確な意識を持っていた。主題についてもまたしかり、描かれた風景は、第二帝政時にセーヌ県知事オスマンが主導したパリ改造の結果を表しており、モリゾは新しい都市パリの風景を印象派の技法で軽快に、しかし力強く捉えている。

## 1. ベルト・モリゾ

ベルト・モリゾは1841年1月14日にブルジュに生まれた。ブルジュ市でシェール県官吏の父と、ロココ美術の巨匠フラゴナールの遠縁にあたる母の間に生を受けた。父親はシェール県知事をはじめ要職を歴任した後、一家で1852年にパリへと引っ越してきた。モリゾはそれ以来生涯のほとんどをパリで過ごしている。父親はかつて建築家を志し、母親は音楽家を夢見たこともあり、経済的、芸術的にも比較的豊かな環境の中で育った。1855年、モリゾ14歳の時、母親は父親の誕生日の贈り物に娘たちの絵を贈ることを考え、彼女たちを画家アルフォンス・ショカルヌのもとに連れて行った。これを契機にエドマとベルト



fig.5  
アカデミー・ジュリアン、1889年  
Académie Julian, 1889  
Photo: Alpha Stock / Alamy Stock Photo



fig.6  
エドゥアール・マネ《バルコニー》1868–69年、  
油彩・カンヴァス、170×124.5cm、パリ、オルセー美術館  
Edouard MANET, *The Balcony*, 1868–69, Musée d'Orsay, Paris  
Photo: © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt  
/ distributed by AMF-DNPartcom

の姉妹は、絵画制作への関心を深め、1857年にはジョゼフ・ギシャルに師事することになった<sup>7</sup>。

女性の家庭での役割がいまだ強調されるこの時代、女性が職業を持つことは多くの困難を伴った。習い事として絵を描くブルジョワ階級の女性は多かったものの、専門職として画家になることは想像以上の難しさがあったことであろう。ちなみに、パリのエコール・デ・ボザールでは、実に1897年まで女性は受験することさえ許されなかったという。それゆえに絵画を志す女性は、アカデミー・ジュリアンのような、誰でも学ぶことのできる私塾で学ぶしかなかった (fig.5)<sup>8</sup>。このような環境にあって、娘たちの芸術的志向に理解を示したモリゾの両親は、その意を汲んで風景画家カミーユ・コローのもとで学ぶことを許した。ベルト19歳の時である。彼女はその後約7年間にわたりコローに師事することになり、その間1864年にはサロンに風景画を出品し、入選を果たしている。その後アンリ・ファンタン＝ラトゥール (1836–1904) を介してエドゥアール・マネ (1832–1883) を紹介されたのは1868年のことであった。互いに家が近く、同じ階級の出自であるマネ家とモリゾ家は親密なつきあいがあったという。モリゾは同年制作されたマネの《バルコニー》(1868–69年、パリ、オルセー美術館) (fig.6) のモデルとなっている。その後もマネは、モリゾをモデルとして知られているだけで11点の油彩作品を描いている。

その当時は、モネ、ルノワール、シスレー、ピサロ、セザンヌらが相次いで知己を得て、いずれもが写実主義の美学を知り、他方でアカデミズムに強い不満と疑問を感じていた。彼らはマネ

の洗練された色彩感覚と自由な線描によって近代生活の情景を描いた作品に喚起され、マネのアトリエのあったバティニョール界隈のカフェ・ゲルボワに集い、絵画の革新について新たな手法を練り始め、やがて1874年に記念すべき印象派展を開催する。モリゾがここに入出入りすることは不可能であったろうが、両家の夜会を通してモリゾはマネと交流したと思われる。さらに印象派を形成する画家たちとも交流するようになったのであろう。

## 2. 印象派の女性画家たち

サロンを主戦場としたマネは、ついで印象派展に出品することにはなかった。モリゾはしかし、マネが同意しなかったにもかかわらずこれに参加したのである。モリゾにとって印象派展は、因習にまみれたサロンとは異なり、作品で自由に自らを表現できる場となった。印象派の画家たちとの交流と活動によって、モリゾの絵画は明るい外光表現とより自由な筆致や大胆な構図へと向かっていったのだ。

印象派の画家たちは、絵画技法、主題、展覧会における作品の発表の仕方など、あらゆる点でフランスの伝統的な美術の慣習に反旗を翻し、新しい美術を産み出そうという機運に立ち満ちていた。いまだ美術界において女性の立場が十分に尊重されていなかった時代に才気溢れる女性画家たちを仲間に加え、平等な立場で制作し、活動を行ったこともその大きな特徴と言えるだろう。彼女たちはそれぞれの個性をいかんなく発揮し、実績を残したのだ。印象派というグループが、女性の画家に寛容であったことは、画壇のそれまで、あるいはその後を見渡しても抜きんできた団体であったと言えるだろう。長い西洋絵画の歴史を見れば、もちろん多くの重要な女性画家たちがいる。しかし複数の優れた画家たちを排出したグループとその環境は、この時代においては非常に特異だったと言えるのではないか。女性画家が誕生できる土壌が整いつつある時期ではあったものの、出品するたびにモリゾは酷評されてもいる。そうした逆風の中、志を貫いて女性画家としての道を切り開いたという意味で、モリゾは特筆すべき画家である。

印象派の擁護者として知られるテオドール・デュレは1878年に小冊子『印象派の画家たち』を刊行し、モネ、シスレー、ピサロ、ルノワールとともにモリゾを5人の印象派の画家たちとして認め、1906年にはこれを拡充して、印象派の歴史をまとめた『印象派の画家たちの歴史』(1906年、パリ刊)を刊行した。また、印象派の全容を論じた最初のひとりであるギュスターヴ・ジェフロワ(1855-1926)は『芸術的生活 第3巻 印象派の歴史』(1894年、パリ刊)において、女性画家の筆頭として第10章でモリゾを、第11章でマリー・ブラックモンを、第12章でメアリー・カサットを扱っている<sup>9</sup>。印象派を西洋近代美術の主要コレクションのひとつとする石橋財団アーティゾン美術館は、2020年の開館に

向けてこの分野をより充実させるべく、モリゾの他、メアリー・カサット、エヴァ・ゴンザレス、マリー・ブラックモンら女性画家たちをコレクションに新たに迎えた。モリゾの《バルコニーの女と子ども》は、その中心となる作品だ<sup>10</sup>。

## 3. 《バルコニーの女と子ども》

《バルコニーの女と子ども》はベルト・モリゾの初期の画業に位置し、かつ印象派初期の様式を明確に示している。すなわち自然で柔らかい筆遣いがなされておりながら細部を繊細に描ききっている。これが制作されたのと同じ年にモリゾは《ゆりかご》(1872年、パリ、オルセー美術館)(fig.7)を制作しており、第1回印象派展に出品されたこの作品との様式の類似を示している。構図の右上に赤い花と緑の葉が繊細かつ正確に描かれている。子どもの赤褐色の髪の青いリボンと女性のエレガントなドレスの透けて見える黒い絹も同様に繊細に描かれている。

モリゾの画業は、普仏戦争とその後のパリ包囲戦は一時的に保留することになったが、この間、モリゾの絵画様式は急激な大きな変化を遂げる。その筆遣いは粗くなるも明るくなっていった。チャールズ・F・スタッキーとウィリアム・P・スコットは、『ベルト・モリゾ—印象主義者』(1987年)の中で「モリゾは、その芸術家としてのキャリアを中断されたことによって、完全に成熟した芸術家となったのだ」と述べている。《バルコニーの女と子ども》が描かれたのはまさにこの時期のことであった<sup>11</sup>。

この作品には、およそ3分の1のサイズの同じ構図・彩色の水彩画《バルコニーにて》(1871-72年、シカゴ美術館)(fig.8)が存在



fig.7  
ベルト・モリゾ《ゆりかご》1872年、油彩・カンヴァス、  
56×46cm、パリ、オルセー美術館  
Berthe MORISOT, *The Cradle*, 1872, Musée d'Orsay, Paris  
Photo: © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski /  
distributed by AMF-DNPartcom



fig.8  
 ベルト・モリゾ《バルコニーにて》1871-72年、  
 水彩、グワッシュ、黒鉛・紙、20.6×17.3cm、シカゴ美術館  
 Berthe MORISOT, *On the Balcony*, 1871-72, The Art Institute of Chicago  
 Photo: CCO The Art Institute of Chicago

する。スタッキーとスコットは、これは画家による油彩作品のための準備素描ではなく、油彩作品の複製だろう、と述べている。この時期、モリゾはマネがしばしばそうしたように、水彩画による「覚え」としてのスケッチを残しているという<sup>12</sup>。

もともとルイーゼ・ジローのコレクションであったこの絵画は、その後、ニューヨークの1961年よりヘンリー・イッテルソン夫妻の印象派のコレクションに収められた。その後いくつかの画廊と蒐集家を得て、1976年よりおよそ40年間同じ個人のコレクターのもとにあった。

#### 4. 近代都市パリ

19世紀も最後の四半世紀を迎えようとするパリ。フランスは前世紀末の革命勃発以来、近代化を推し進める中で新たな政治形態を模索し続け、激烈な変化を遂げた。しかし激動の世紀は、世紀末にさらに大きく揺れ動く。第二帝政の普仏戦争における敗戦後、臨時政府がドイツ帝国と結んだ講和条約を不服とした市民軍と労働者が政府に反旗を翻したパリ・コミュンによって、街はさらに破壊されて混沌となる。凄惨な市街戦の後、新政権が安定するには1875年の共和国憲法制定を待たねばならなかった。この時、第三共和政は議会制民主主義の理念に勝利をもたらし、パリは漸く市民社会として成熟期を迎えることになる。

19世紀のフランスはまた、産業革命の成果が次第に浸透し、商工業の発達とともに首都パリは急速に近代化の道を進んでいった。中世の名残を残す狭い路地の周辺に建物が密集して

いる状態にあったパリを、広々とした環状道路と放射線状の道路の組み合わせによって近代化したのは、1853年に皇帝ナポレオン3世からパリを含むセーヌ県知事に任命されたジョルジュ＝ウジェーヌ・オスマンだった<sup>13</sup>。

1870年にオスマンが県知事を退いて後、パリ大改造の事業は一段落するようになってきた。しかし争乱が収まると、パリは近代的な都市化への道をふたたび歩み始め、短期間でこれを達成した。印象派の画家たちが、活動を始めたのはこの混乱の時期であり、展覧会をはじめ開催するのは、それからわずか3年後のことである。フランスの新しい時代の新しい絵画を志した画家たちは、絵画は実際に現場で仕上げられるべきだと考え、そのために新しい技法の開発を練った。色の混合を避け、純粋色を中心とした小さな点として置き、補色関係にある色彩を並置し、それが見る者の網膜の上で混ざり合い、視覚的に明るさや鮮やかさが保たれる方法が生み出された。ただ、主題は自然だけではない。同じ観念、方法によって彼らは、彼ら自身の時代の生活、環境、風俗を見つめ、鉄道、駅舎、橋、酒場、劇場を主題とした。急速に変貌し近代化を遂げるパリは、自然と同等に彼らが画布に描き出す主題として好ましいものでもあったのだ<sup>14</sup>。

広くなった大通りや規則正しい通りに沿って並ぶ家の新しく建てられたファサードの多くは、バルコニーを備えていた。それらは私的な家庭の一部であるとともに、都市の公共の領域に属し、外の世界を考慮しつつ安全に内部に留まる場所である。印象派の画家たちは急速に近代化された都市を俯瞰することにより新しい見方を提示したのである。モネやピサロなどの画家たちは、高い視点からパリの情景を描いたが、カイユボット、マネ、そしてモリゾは、パリを俯瞰する人物を描いている。モリゾの《バルコニーの女と子ども》(1872年)は、その中でも早い事例である。

#### 5. エドゥアール・マネの教え、あるいはその呪縛

モリゾがマネと最も親しく交流したのは1868年から74年であり、それは《バルコニーの女と子ども》を描いた頃と丁度重なる。それはモリゾの画業の初期、画家としての独立した様式を築こうと奮闘していた時期にあたり、マネの存在あるいはその作品は、その後モリゾが画家として成長していく過程で非常に大きな支えとなったことであろう。一方でこの時期のマネは、彼女の粗くも繊細な筆致や、戸外制作とそれに起因する明るい彩色に影響を受けたとも言われている。両者は実のところこの頃より互いに尊敬・賞賛しあい、画家としてのキャリアに差はあれ、様式と主題のいずれについても、互いに影響を与え、受け取ったわけであった。

《バルコニーの女と子ども》と同時期に、モリゾは同様な場所からパリ風景を描いた《トロカデロからのパリの眺望》(1871-73



fig.9  
ベルト・モリゾ《トロカデロからのパリの眺望》1871-73年、油彩・カンヴァス、46×81.6cm、サンタ・バーバラ美術館  
Berthe MORISOT, *View of Paris from the Trocadero*, 1871-73, SBMA, Gift of Mrs. Hugh N. Kirkland, Santa Barbara Museum of Art  
Photo: (Courtesy) Santa Barbara Museum of Art



fig.10  
エドゥアール・マネ《1867年の万国博覧会の眺め》1867年、油彩・カンヴァス、108×196cm、オスロ国立美術館  
Edouard MANET, *View of the 1867 Exposition Universelle*, 1867, The National Museum, Oslo  
Photo: CC BY-NC The National Museum, Oslo

年、サンタ・バーバラ美術館 (fig.9) を描いている。人物は共通するモチーフでありながら、構図への配置は異なる。しかし円形に見える景色はよりワイドではあるが両者はほぼ一致する。この絵に先行して、マネが《1867年の万国博覧会の眺め》(1867年、オスロ国立美術館) (fig.10) を描いていることは大変重要な事実と思われる。なぜならジャン＝ド＝マルスが万国博覧会場となっているか否かの差はあれ、横長の空間にプランを重ねていく構図は、両者に共通する遠近表現となっているからだ。円形のパリ市街の光景も、モリゾのそれがやや左を向いている以外は、モチーフは一致している。《バルコニーの女と子ども》は、それに同様な場所から描き、遠景に描かれた市街の建築のモチーフはところどころ一致するものの、構図は決定的に異なる。風景画の手前に大胆に人物を配するイメージはとても大胆で、奥行きのある空間構成を実現している。そして作品は、風景画であるとともに、人物画あるいは風俗画としての質を獲得しているのだ。

モリゾはマネを単に模倣する意識はなかったであろうし、そうではないことを常に目指していたのであろう。実際モリゾは、マネに出会うサロンへの入選を1864年にすでに果たし、独立した画家としての自負もすでにあった。坂上桂子は、その論考「モリ

ゾの初期芸術の形成とマネ」(2008年)において、「マネのような前衛の画風を積極的に取り入れられたのも、画家としての基礎がすでに前提としてあったからなのだろう。マネの加筆やマネとの類似に心を痛めるモリゾは、当初から自分独自の画風を確立することに大志を抱いていた。[...]モリゾの作品にはまた、同時代を生きた女性たちの姿や環境がとても強く表現されている」と記している。坂上は一方で、描かれる主題について「モリゾはまた、近代生活を捉えるためにはマネと同じ人物を描くのでは決してなく、自身の、すなわち女性の生活や環境を描かねばならないことを当初より理解し、実践した。モリゾが公的な場ではなく、私的な家の中にごそ主題を求めたのは、当時の女性に課された社会的不自由による必然性もさることながら、同時にそれは、自らが積極的に選んだ主題であったのだ」と記している<sup>15</sup>。

マネの《バルコニー》(1868-69年、パリ、オルセー美術館) (fig.6) は、マネの大胆な色彩・筆致と珍しい構図のために1869年のサロンに出品されたときに大きな話題となった。同様にバルコニーを主題とした《バルコニーの女と子ども》は、手すりから外の景色を眺める人物を側面から描いている。モリゾは、その構図がマネの作品に似ていることを懸念していたかもしれないが、その構図は全くの別物で彼女独自のものである。これについて、ジャン＝ドミニク・レイは、『ベルト・モリゾ——美しき画家』(2002年)において、黒い衣装がマネを想起させる一方で、バルコニーとまだ何も無いジャン＝ド＝マルスを二分する水平の線と、それに平行する線を幾層にも重ねて空間を創造する独特な構図は彼女のオリジナルである、と指摘している<sup>16</sup>。

モリゾが《バルコニーの女と子ども》を描いた翌年の1873年に、マネは《鉄道》(ワシントン・ナショナル・ギャラリー) (fig.11) を制作した。この作品でマネは、構図は異なるがモリゾのバルコニー



fig.11  
エドゥアール・マネ《鉄道》1873年、油彩・カンヴァス、93.3×111.5cm、ワシントン・ナショナル・ギャラリー  
Edouard MANET, *The Railway*, 1873, National Gallery of Art, Washington / Gift of Horace Havemeyer in memory of his mother, Louise W. Havemeyer  
Photo: (Courtesy) National Gallery of Art, Washington

の情景と同様な人物を手すりの手前に配置している。子どもは同様にあちら側を向き、奥の景色を眺めている。モリゾの《バルコニーの女と子ども》には、明らかにマネに学んだことが表れている一方、それはマネをおおいに刺激し、《鉄道》の制作の契機となったことが想像される。彼らのこの時期の作品には一方向の影響関係ではなく、むしろ相互作用による効果が表れている、と言って良いだろう<sup>17</sup>。

## 6. 新しい女性像

キャスリーン・アドラーは『ベルト・モリゾ』(1987年)において「《バルコニーにて》は油彩においても、水彩においても、描かれている場所は、市街地から遠く離れていることを想起させる。この絵に描かれている女性は、アンヴァリッドの方を必ずしも向いてはおらず、隣の子どもを見ているように見え、手すりはパッシーの世界とパリの街中の世界を効果的に分離している」と記している<sup>18</sup>。すなわち、バルコニーの手前と向こう側で空間が分断され、人物がいる私的な領域と、近代都市が広がる公的な領域が描かれているのだ。部分によっては向こうが透けて見えるかすれた線で描写されたバルコニーの手すりは、これら2つの空間の文字通りの障壁として機能している。《バルコニーの女と子ども》の構図上の工夫が、この作品に秘められた重大な効果を示しているという説明ができる。すなわち、これは暗にモリゾの心情を示している、という見方ができる<sup>19</sup>。

19世紀のパリの高級ブルジョワ階級の女性に対し、社会的因習がゆえに、男性には与えられていた自由の多くは禁じられていた。付き添いなしに近代都市の新しい空間を歩き回ることができず、女性にとって家の中が主たる領域であったのだ。その結果、モリゾは主に自分の周りの世界を描かざるを得なかったのだ。すなわちモリゾの家族、パッシーのモリゾの家と庭、といった日常の生活情景である。実際に彼女の作品の多くはこれを証明している。同時期に描かれた《トロカデロからのパリの眺望》は、2人の瀟洒な女性像とトロカデロ庭園からパリの市街を眺める少女を描いている。広大な景色をまっすぐ横切る手すりがこの分断を明確に示している。モリゾは、この時代の女性に定められた役割に甘んじることなく、彼女の生きる時代のパリの情景を革新的な技法で描き、因習的な世界を打破することを試みたのだ。

確かに《バルコニーの女と子ども》が、男性社会に切り込むことの許されない女性画家としての忸怩たる思いを告白した、という説明には納得させられそうになるし、すでに名だたる画家であったマネへの対抗心が表れている、と言われると、その通りなのかもしれない。でもこれは画家としての真のスタートの時期にあたる作品である。大志を抱く女性が、小さいながらもこの美しいイメージの中に、そのような鬱屈とした心情を吐露し、因習への不満をぶちまけている、という解釈に留まる絵な

のだろうか、という疑問が湧き起こる。

ところで《トロカデロからのパリの眺望》は、確かにマネの《1867年の万国博覧会の眺め》との類似点が見いだせるが、風景表現として、マネにもモリゾにも先行するジャン=バティスト・カミーユ・コロアの市外の高台から見た都市の眺望を描いた作品を想起させる。高台の柵越しに見える市街風景、というモチーフをコロアはしばしば描いており、たとえば《ポーポリ庭園から見たフィレンツェの眺め》(1835-40年頃、パリ、ルーヴル美術館)(fig.12)は、2人の作品に共通する構造を有している。また《ティヴォリ、ヴィラ・デステの庭》(1843年、パリ、ルーヴル美術館)(fig.13)も同じような構造を有しているが、モリゾは1863年にこの絵を模写した《ティヴォリの風景(コロアに基づく)》(個人蔵)(fig.14)を描いている。モリゾがコロアに師事し始めたのは1860年、19歳の頃。それからマネに出会う1868年頃までその師弟関係は続く。《オンフルールのトゥータン農場》(1845年



fig.12  
カミーユ・コロア《ポーポリ庭園から見たフィレンツェの眺め》1835-40年頃、油彩・カンヴァス、51×73.5cm、パリ、ルーヴル美術館  
Camille COROT, *View of Florence from the Boboli Gardens*, c.1835-40, Musée du Louvre, Paris  
Photo: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda / distributed by AMF



fig.13  
カミーユ・コロア《ティヴォリ、ヴィラ・デステの庭》1843年、油彩・カンヴァス、43.5×60.5cm、パリ、ルーヴル美術館  
Camille COROT, *The Gardens of the Villa d'Este at Tivoli*, 1843, Musée du Louvre, Paris  
Photo: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda / distributed by AMF



fig.14  
 ベルト・モリゾ《ティヴォリの風景(コローに基づく)》1863年、  
 油彩・カンヴァス、42×59cm、個人蔵  
 Berthe MORISOT, *View of Tivoli (after Corot)*, 1863, Private Collection  
 Photo: Art Heritage / Alamy Stock Photo



fig.15  
 カミーユ・コロー《オンフルールのトゥータン農場》1845年頃、  
 油彩・カンヴァス、44.4×63.8cm、石橋財団アーティゾン美術館  
 Camille COROT, *The Toutain Farm at Honfleur*, c.1845, Artizon Museum,  
 Ishibashi Foundation, Tokyo



fig.16  
 ベルト・モリゾ《ノルマンディの農場》1859-60年頃、油彩・カンヴァス、  
 30×46cm、個人蔵  
 Berthe MORISOT, *Farm in Normandy*, c.1859-60, Private Collection  
 Photo: Art Heritage / Alamy Stock Photo



fig.17  
 カミーユ・コロー《夢、燃えるパリ、1870年9月》1870年頃、油彩・カンヴァス、  
 30.5×54.5cm、パリ、カルナヴァレ美術館  
 Camille COROT, *The Dream, Paris Burning, September 1870*, c.1870,  
 Musée Carnavalet, Histoire de Paris  
 Photo: CCO Paris Musées / Musée Carnavalet

頃、アーティゾン美術館) (fig.15)とモリゾの《ノルマンディの農場》(1859-60年頃、個人蔵) (fig.16)を見れば、モリゾがその画業の最初期より風景画における空間構成をコローに学んでいることがわかる。モリゾがマネと出会って後、モリゾへのマネの関わりと影響が強調される中で、コローとモリゾの関わりと影響をどう考えるべきか。コローの絵画の様式は明確にモリゾの絵画に息づいている<sup>20</sup>。

コローは、1870年に《夢、燃えるパリ、1870年9月》(パリ、カルナヴァレ美術館) (fig.17)を描いた。巨匠の晩年の小品であるが、そのイメージはとても力強い。「皆殺しの天使」が放った炎によってパリの市街が焦土と化し、残火が燻る無様な姿を晒している様子が描かれている。陽炎の向こうに見えるのは再生を司る「フランス」の寓意像だ。作品の裏面には「プロイセン軍に火を放たれたパリ、1870年9月10日」と記されている。普仏戦争勃発直後のことだ。老巨匠は半ば夢想しながら、画家が直面した現実のイメージを描いている。印象派に先んじて風景画の革新を主導した画家は、何もかもが無に帰したパリの市街地に回復と発展の灯火を見ていた<sup>21</sup>。

《バルコニーの女と子ども》はこれが描かれた直後の作品である。モリゾは戦禍に見舞われたパリの街に絶望し、姉のいるシェルブールへと逃れた。争いの終結の報を聞くやいなや故郷パリへと帰還し、戦火の余燼がまだ消えやらぬ街を見下ろして、ふたたび画家としての大成を願い始めた女性画家は何を思ったのだろうか。実際のところ向後のパリの近代化の速度は以前の比ではない。トロカデロ庭園を囲むようにシャイヨーの丘にトロカデロ宮殿が建設されたのは1878年の万国博覧会。それから10年の時を経て同じ場所で開催されたふたたびの万国博覧会ではシャン＝ド＝マルス公園の北西にエッフェル塔が姿を現す。これから変貌していくパリの街を見渡す女のイメージは、多分にコローの寓意像がある風景の続きを想起させる。《バルコニーの女と子ども》にモリゾが込めたのは、社会進出を目指すも冷遇されてやさぐれた女、というよりはむしろもっと逞しい態

をしている。彼女の意識は、その未来を示唆する光輝いて見える少女向けられている、とも解される。モリゾが革新的グループであった印象派の最初の展覧会に、華麗に登場する直前のことである。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸課長)

## 註

1. Denis Rouart (Documents réunis et présentés par), *Correspondance de Berthe Morisot, avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Quatre Chemins-Éditart, Paris, 1950, p. 67.
2. Alain Claret, Delphine Montalant & Yves Rouart, *Berthe Morisot 1841–1895: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, CÉRA-nrs éditions, Montolivet, 1997 (1957), p. 124, No. 24; 『石橋財団コレクション所蔵品目録 1952–2018』、2019年、石橋財団アーティゾン美術館、138頁、外洋268; 『アーティゾン美術館 ハイライト200 石橋財団コレクション』、石橋財団アーティゾン美術館、2020年、54–55頁、No.32.
3. 《バルコニーの女と子ども》の風景に描かれたモチーフについては、パリ在住の野口沢子氏にご意見をおうかがいし、ご教示いただいた。
4. David Van Zanten, "Chapter 8, Looking Through, Across, and Up: The Architectural Aesthetics of the Paris Street", in Gloria Groom (edited by), *Exhibition Catalogue, Impressionism, Fashion, & Modernity*, The Art Institute of Chicago; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée d'Orsay, Paris, 2013, pp. 153–185, p. 159.
5. モリゾの作品とファッション・プレートについては、次の文献に記載がある。Anne Schirmeister, "7. La dernière Mode: Berthe Morisot and Costume", in T.J. Edelstein (edited by), *Perspectives on Morisot*, Hudson Hills Press, New York, 1990, pp. 107–109.
6. 2018年4月、修復家の斎藤敦氏の作品収蔵時の状態調査により、画面下に何か描かれているようだ、との指摘があり、修復家の西川竜司氏に調査を依頼し、東京藝術大学で行ったX線調査の結果、下層に別の絵が描かれていることがわかった。
7. Amalia Wojciechowski, "Berthe Morisot (1841–1895) Chronologie", in Sylvie Patry (Sous la direction), *Exhibition Catalogue, Berthe Morisot*, Musée national des beaux-arts du Québec; The Barnes Foundation; Philadelphia and Dallas Museum of Art; Musée d'Orsay, Paris, 2018–19, pp. 234–249.
8. Laurence Madeline, "Into the Light: Women Artists, 1850–1900", in Laurence Madeline (curated by), *Exhibition Catalogue, Women Artists in Paris 1850–1900*, Denver Art Museum, Denver; Speed Art Museum, Louisville; Clark Art Institute, Williamstown, 2018, pp. 1–39, p. 19.
9. Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Nouvelle édition, H. Floury, Paris, 1919; Gustave Geffroy, *La vie Artistique, Troisième série: Histoire de l'Impressionisme*, E. Dentu, Paris, 1894.
10. アーティゾン美術館は、2020年の6月より、新収蔵品をもって小企画を開催した。新畑泰秀(企画・執筆)『印象派の女性画家たち(石橋財団コレクション 特集コーナー展示)』、石橋財団アーティゾン美術館、2020年。
11. Charles F. Stuckey & William P. Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, Sotheby's Publications, London, 1987, p. 39.
12. *Ibid.*, p. 45. 素描作品については次を参照。  
<https://www.artic.edu/artworks/13916/on-the-balcony>
13. 木下賢一「第二共和制と第二帝政」、柴田三千雄、樺山紘一、福井憲彦(編)『世界歴史大系フランス史3—十九世紀半ば～現在』、山川出版社、1995年、79頁; 松井道昭『フランス第二帝政下のパリ都市改造』、日本経済評論社、1997年、181–211頁。
14. 新畑泰秀「第1章 近代都市パリの形成と風景表現」、倉石信乃、柏木智雄、新畑泰秀(共著)『失楽園 風景表現の近代 1870–1945』、大塚書店、2004年、5–16頁。
15. 坂上桂子「モリゾの初期芸術の形成とマネ」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、第3分冊、第53巻、91–109頁、2008年、106–107頁。
16. Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot: La Belle Peintre*, Flammarion, Paris, 2002, p. 37.
17. Barbara Ehrlich White, *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchange*, Alfred A. Knopf, New York, 1996, pp. 160–161.
18. Kathleen Adler and Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Phaidon, Oxford, 1987, p. 109.
19. "Lot Essay" for Lot 5, Berthe Morisot, *Femme et enfant au balcon*, Christie's Auction Catalogue, *Impressionist and Modern Art Evening Sale*, London, 28 February 2017 (Sale 13485), (Online Catalogue: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/berthe-morisot-1841-1895-femme-et-enfant-au-6059243-details.aspx>), pp. 32–37.
20. モリゾとコローについては次を参照。John Rewald, *The History of Impressionism*, Fourth, Revised Edition, Secker & Warburg, London, 1973 (1946), pp. 76–77; ジョン・リウオールド、三浦篤・坂上桂子共訳『印象派の歴史』、角川書店、2004年、84頁; 坂上桂子「印象派神話の創造——ジョン・リウオールド著『印象派の歴史』におけるベルト・モリゾの記述について」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、第3分冊、第51巻、2008年、117–132頁、121頁。
21. Alfred Robout, *L'Œuvre de Corot: Catalogue raisonné et illustré*, tome troisième, Leonce Laget, Paris, 1965, No. 2352. なお、同様な例はシャヴァンヌの《鳩》(1871年、パリ、オルセー美術館、RF1987 22)などにも類似したイメージを見つけることができる。Stuckey & Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, p. 38.

\* 本稿は、2019年9月28日に、石橋財団アーティゾン美術館で行われたレクチャー「ベルト・モリゾ《バルコニーの女と子ども》」および2020年9月12日に石橋財団アトリサーチセンターで行われたレクチャー「印象派の女性画家たち——モリゾ、カサット、ゴンザレス、ブラックモン」の内容を元に、発展させたものである。

[補遺: 作品基本情報]

ベルト・モリゾ (1841–1895)

バルコニーの女と子ども

1872年

油彩・カンヴァス

61×50cm

署名: 右下に 'B Morisot'

所蔵品番号: 外洋268

Berthe Morisot (1841–1895)

Woman and Child on the Balcony

Femme et enfant au balcon

1872

Oil on canvas

61×50cm

Signed lower right: B Morisot

Inv. No.: Gaiyo 268

来歴 Provenance:

Louise Gillou, Paris.

Leicester Galleries, London, by 1928.

Mr & Mrs Henry Ittelson Jr, New York, by 1961.

The Lefevre Gallery, London.

Alex Maguy, Paris.

Schröder und Leisewitz, Bremen.

Barbara Lambrecht from 1976.

Artizon Museum, Ishibashi Foundation from 2019

石橋財団アーティゾン美術館

展覧会歴 Exhibitions:

Paris, Galerie Charpentier, *L'Enfance*, June 1949, No. 152 (illustrated; titled 'Sur la colline de Chaillot').

New York, M. Knoedler & Co., *From the Private Collections of New York, Impressionist Treasures*, January 1966, No. 21, p. 29 (illustrated; dated '1872' and titled 'The Balcony').

Washington, D.C., National Gallery of Art, *Berthe Morisot: Impressionist*, September–November 1987, No. 13, pp. 44–45 & 217 (illustrated pl. 13, p. 46; dated '1871–72' and titled 'On the Balcony'), Catalogue edited by Charles F. Stuckey and William P. Scott; travelled to Fort Worth, Kimbell Art Museum, December 1987–February 1988; and South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, March–May 1988.

Paris, Musée Marmottan, *Les femmes impressionnistes: Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, October–December 1993, No. 60, p. 149 (illustrated).

Paris, Musée d'Orsay, *Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare*, February–March 1998, No. 56, pp. 41 & 201 (illustrated fig. 33; dated 'c.1871–72' and titled 'Woman and Child on a Balcony'), catalogue edited by Juliet Wilson-Bareau; travelled to Washington, D.C., National Gallery of Art, June–September 1998.

Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Berthe Morisot*, June–November 2002, No. 11, p. 122 (illustrated, p. 123; dated '1871–1872' and titled 'Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, rue Franklin ou Femme et enfant au balcon').

Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*, October 2006–January 2007, No. 67, p. 163 (illustrated fig. 126, p. 162; dated '1871–72').

New York, Metropolitan Museum, *Impressionism, Fashion and Modernity*, February–May 2013, No. 77, pp. 159 & 287 (illustrated p.159; dated '1872' and titled 'On the Balcony'); travelled to

Chicago, Art Institute, June–September 2013.

Hamburg, Kunsthalles, *Manet – Sehen: Der Blick der Moderne*, May–September 2016, No. 22, p. 142 (illustrated p.142; dated '1871/1872' and titled 'Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, rue Franklin ou Femme et enfant au balcon').

Paris, musée d'Orsay, *Berthe Morisot*, June–September 2019, No.23, p.65 (illustrated p. 65, dated '1871–72' and titled 'Femme et enfant au balcon'); Catalogue edited by Sylvie Patry; travelled to Quebec, le Musée national des beaux-arts du Québec, June–September 2018 and Philadelphia, The Barnes Foundation, October 2018–January 2019.

Tokyo, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, *Inaugural Exhibition: Emerging Artscape: The State of Our Collection*, January–March, 2020, No.174, p.237 (illustrated p.237; dated '1872' and titled 'Woman and Child on the Balcony').

石橋財団アーティゾン美術館「開館記念展 見えてくる光景—コレクションの現在地」, 2020年1月–3月, No.174、237頁。

Tokyo, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, *Women Impressionists (Selections from the Ishibashi Foundation Collection Special Section)*, June–October, 2020, no. 268, pp. 5–6 (illustrated p. 6; dated '1872' and titled 'Woman and Child on the Balcony')

石橋財団アーティゾン美術館「印象派の女性画家たち(石橋財団コレクション特集コーナー展示)」, 2020年6月–10月、5–6頁。

文献 Literature:

'Notable Works of Art Now on the Market: Supplement', *The Burlington Magazine*, Vol. 53, No. 309, December 1928, pages: nil (illustrated pl. 23; titled 'The Balcony' as 'The Property of The Leicester Galleries, Leicester Square, London').

Monique Angoulvent, *Berthe Morisot*, Albert Morancé, Paris, 1933, No. 30, p. 119 (dated '1872' and titled 'Sur la terrasse').

T.W. Earp, *French Painting*, Avalon Press, London, 1945 (illustrated pl. 26; titled 'Le Champs de Mars').

Denis Rouart, *Berthe Morisot*, Paris, 1954 (illustrated pl. 14; titled 'Au balcon').

John Rewald, *The History of Impressionism*, Museum of Modern Art, New York, 1961, p. 293 (illustrated; dated '1872' and titled 'On the Balcony, Paris').

M.L. Bataille & G. Wildenstein, *Berthe Morisot: Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, No. 24, p. 25 (illustrated pl. 7; dated '1872' and titled 'Femme et enfant au balcon').

Philippe Huisman, *Berthe Morisot*, International Art Books, Lausanne, 1962, p. 11 (illustrated p.11; dated '1872' and titled 'Femme et enfant au balcon').

Pierre Courthion, *Autour de l'Impressionnisme*, Nouvelles Éditions Française, Paris, 1964, p. 35 (illustrated pl. 35; dated 1872 and titled 'Femme et enfant sur un balcon').

Claus Virch, 'The Annual Summer Loan Exhibition', in *Met Museum of Art Bulletin*, Vol. 26, No. 1, Summer 1967, p. 34 (illustrated; titled 'The Balcony').

Pierre Courthion, *Impressionism*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1977, p. 124 (illustrated; dated '1872' and titled 'The Balcony').

W.P. Scott, 'Berthe Morisot: Painting from a Private Place', in *American Artist*, Vol. 41, No. 424, November 1977, p. 68 (illustrated).

Jean Donminique Rey, *Berthe Morisot*, Naefels, 1982 (the watercolour version from the Art Institute of Chicago; illustrated; titled 'On the Balcony').

Kathleen Adler & Tamar Garb, *The Correspondence of Berthe Morisot*, London, 1986, p. 82 (likely mentioned in Morisot's letter to her sister Edma of August 1871).

Kathleen Adler & Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Phaidon, London, 1987, p. 28 (the watercolour version from the Art Institute of Chicago, illustrated pl. 18).



Kathleen Adler, 'The Spaces of Everyday Life: Berthe Morisot and Passy', in T.J. Edelstein, *Perspectives on Morisot*, New York, 1990, No. 6, pp. 39, 107–108 & 110 (illustrated pl. 6 and again on the cover; dated 'c.1871–1872' and titled 'On the Balcony').

Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, Cambridge, Massachusetts & London, 1992, p. 298 (the watercolour version from the Art Institute of Chicago; illustrated pl. II).

Barbara Ehrlich White, *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchange*, Alfred A Knopf, New York, 1996, p. 160 (illustrated; dated 'c.1871-72' and titled 'On the Balcony').

Alain Clairret, Delphine Montalant & Yves Rouart, *Berthe Morisot, 1841–1895: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Montolivet, 1997(1957), No. 24, p. 124 (illustrated No.24; dated '1872' and titled 'Femme et enfant au balcon')

坂上桂子『モリゾ』(西洋絵画の巨匠6)、小学館、2006年、42頁(illustrated; dated '1871-72'; and titled 「フラン克蘭通りのモリゾ家のテラスにいる女性と子ども」)。

坂上桂子『ベルト・モリゾーある女性画家の生きた近代』、小学館、2006年、図3.5、90頁(illustrated; dated '1871-72' and titled 「フラン克蘭通りのモリゾ家のテラスの婦人と子ども、またはバルコニーの女性と子ども」)。

Keiko Sakagami, 'Morisot's early career and Manet', *Bungakukenyūka Kiyō* (Waseda University), No. 3, Vol. 53, pp. 91–109, p. 104 (illustrated pl. 26; dated 1871–72 and titled 「バルコニーの女性と子ども」)。

坂上桂子「モリゾの初期芸術の形成とマネ」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、第3分冊、第53巻、91–109頁、104頁。

Jesn-Dominique Rey, *Berthe Morisot*, Paris, 2010, p. 62 (illustrated; dated '1872' and titled 'Dame et enfant sur la terrasse ou Femme et enfant au balcon').

Cindy Kang, et al., *Berthe Morisot: woman impressionist*, New York, 2018, No. 36, p. 118 (illustrated).

Joséphine Bindé, *Berthe Morisot*, Könemann, Éditions Palace des Victoires, Paris, 2019, p. 40 (the watercolour version from the Art Institute of Chicago; illustrated; titled 'On the Balcony').

*Artizon Museum 200 Highlights: The Ishibashi Foundation Collection*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, 2020, No. 32, pp. 54–55 (illustrated; titled 'Woman and Child on the Balcony').

『アーティゾン美術館 ハイライト200 石橋財団コレクション』、石橋財団アーティゾン美術館、2020年、No.32、54–55頁。



fig.1  
松本峻介《運河風景》1943年、油彩・カンヴァス、45.5×61.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal View*, 1943, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

# 松本竣介《運河風景》: 水とコンクリートの街

Matsumoto Shunsuke Canal View: A City of Water and Concrete

## 貝塚 健

KAIZUKA Tsuyoshi

36歳で早世した油彩画家・松本竣介(1912-1948)は、短い活動期間にもかかわらず、日本と西洋の古典から同時代美術までを旺盛に学習し、それらを糧として、豊かな様式の展開を人物、風景といった分野の具象絵画によって示した。なかでも1940年代の松本竣介は、現場で鉛筆によって風景を簡単に素描した後、それをもとにしてアトリエで様々な操作を施し、油彩画の下絵を練り上げていく。ときには、現実を離れた大胆な変形、画面内での題材の取捨選択、複数の実景の思いがけない接合などを、時間と手間をかけて操作していった。出来上がった最終下絵を、カンヴァスや板の上に、油彩絵具でていねいな絵肌をつくりあげながら落とし込んでいった。2017年に石橋財団が購入した《運河風景》(fig.1)は、大作とはいえないながらも、この画家が1940年代前半、第二次世界大戦末期に用いた表現と好んだ題材を端的に示す代表作と見なされている。すなわち、この時期のこの画家について考えるべき複数の論点や課題が、この油彩画に集約されている。以下、この作品に描かれた情景を地誌的に解きほぐすことを中心にして、この作品がもつ意味、また、石橋財団がこの作品を所蔵し展示室で公開する意義を考えてみたい。

1943年冬、井上長三郎(1906-1995)、鬘光(1907-1946)、鶴岡政男(1907-1979)、大野五郎(1910-2006)、糸園和三郎(1911-2001)、松本竣介(1912-1948)、寺田政明(1912-1989)、麻生三郎(1913-2000)の8人の油彩画家は、新人画会を結成する。30歳から37歳までの新進画家たちだった。抛って立つ美術団体が異なる彼らを結びつけたのは、最年長の井上によるところが大きいと伝えられている。彼らは、「池袋モンパルナス」と呼ばれた、現在の豊島区要町、千川のアトリエ村、それらに近い新宿区中井といった地域で活動していた。残された案内葉書に記される同会事務局が、竣介のアトリエ(淀橋区下落合4-2096)にあることから、グループ内では年少にもかかわらず彼が運営実務の中核を担っていたことは間違いない。これは、妻・禎子(1912-2011)と月刊の随筆雑誌『雑記帳』を1936年10月から翌年12月まで刊行していた実績や、あるいはその後の積極的な文筆活動が、他の画家たちに彼を信頼させていたからだろう。聴覚障害を背負った人物としては、異数の活躍といってよいかも知れない。

新人画会は、1943年4月21日から4月30日まで、京橋区銀

座7丁目1番地にあった日本楽器画廊で、「第1回新人画会々員油絵展覧会」を開催した。現存する目録によると、松本竣介は以下の5点を出品している。

- 1 鉄橋附近
- 2 銅像のある風景
- 3 運河風景
- 4 小供の喧嘩
- 5 小供

他の画家の作品を含めると、目録には計34点が記載されている。しかし藤崎綾によると、雑誌『日本美術』2巻6号(1943年6月号)には、40数点の出品があったことが記されており、目録掲載外の出品があったことが推定される<sup>1</sup>。戦時下のささやかなグループ展で図録や絵葉書などの印刷物が制作されることはなく、このときの詳細を決定的に確認する同時代の画像資料は残されていない。だが、上記の松本竣介の5作品のうち、《鉄橋附近》が、現在、島根県立美術館が所蔵する作品だと認められている<sup>2</sup>。また、「銅像のある風景」とは、この時期の竣介の足取りから、広瀬武夫中佐像のあった万世橋駅前の情景だったように想像するが、まったく確証はなく、他の見方もあるようだ。「運河風景」という名称の竣介作品が公開されたのはこのときが初めてだった。

この「運河風景」が、現在、石橋財団が所蔵する《運河風景》のことだと考えられるようになったのは、実はそれほど古いことではない。その最初は、松本竣介の未亡人・禎子が主宰する総合工房から1978年7月に刊行された『松本竣介油彩』のなかの、「作品総目録」である。編んだのは、当時、東京都美術館事業課長を務める朝日晃(1928-2016)だった。おそらく禎子との十全なすり合わせを経たのちの結論だろう。他の現存するすべての油彩画を俯瞰して熟考の結果、新人画会第1回展に出品された「運河風景」こそが、当時、実業家でコレクターの大川栄二(1924-2008)が所蔵していた本作品だと、朝日は絞り込んだ。この展覧会は、《立てる像》(神奈川県立近代美術館)を出品した1942年9月の第29回二科展と、《三人》(個人蔵)を出品した1943年9月の第30回二科展のちょうど半ばにあたる。詳細な

検討はここでは控えるが、本作品の表現はまさしくその時期にふさわしい。因みに、1963年に平凡社から刊行された『松本峻介画集』では、本作品は「運河(汐留近く)」と記載され、現在、《Y市の橋》と呼ばれている東京国立近代美術館所蔵作品(当時は個人蔵)が「運河風景」とされている<sup>3</sup>。朝日の同定以降、本作品は《運河風景》という作品名が次第に定着し、新人画会第1回展出品作と広く認められるようになった。

では、画面を見てみよう。45.5×61.0cmという大きさ(12号P型と呼ばれる規格)の画面の下三分の一は水面である。後述するようにこれは川面なのだが、流れはまったく感じられず、鏡面のように静かに地上の構築物を映し出している。上三分の一は空である。雲のような濃淡があるが、ほぼ様な、青空とはかけ離れた暗鬱な灰色に覆われている。水面と空に挟まれた部分に描かれるのが人工的な都市の建築物である。左に二連アーチをもつ橋、右に、川面に大きく四角い口が開いたコンクリートの構築物、橋の向こうに家屋が四つほど見える。バランスよく数本の電柱が配置されており、それらに平行するように構築物から細い煙突状のものが垂直に2本立ち上がっている。全体が黒褐色を基調にしている、そのなかでも、橋脚の影の部分、四角い開口部、電柱、家屋の屋根、2つの開いた窓の内部、泊まる船の荷によってできる影が、漆黒といってよいほどの濃さをもっている。絵具層は、支持体のカンヴァスの凹凸が分かる程度の厚さで、ほぼ一様に塗られているが、部分的には多少の厚みの差がある。図柄を形づくる線描はためらいのない確信的なもので、カンヴァス上で絵筆と絵具によって結論を探ろうとした形跡はまったく見られない。直線を中心に幾何学的な線と図形によって精緻に考え抜かれた構図としか思えないのだが、実在の風景として不自然なところがいくつかある。画面右の四角い開口部が、水面と上辺で平行線をつくっていないこと、右の構築物と左にある橋との奥行き之差が明瞭ではないことである。構築物と橋の間には、落下防止の杭の列が描かれているので、ある程度の距離の川縁が続いていることを想像させる。だが、画面だけでは納得できる説明がつかない。人間の姿がひとりも描かれず、後述するように都心の一角なのだが、見ただけでそうと推測することは難しい。

色調の重みと深みは、同時代の画家のなかでも際立っている。心の芯まで侵入してくる暗さについて、峻介に匹敵するのは顰光くらいだろうか。1962年頃に南天子画廊から本作品を購入した大川栄二は、「絵をみた瞬間に、何か胸苦しい迫力は感じたものゝ、直ちに買う気は興らず戸惑ったのである」と後年に思い起こしている。信頼する人物の助言を得た大川は意を決してこれを入手した。その後、この作品に次第に魅入られた大川は、「街、都会、立てる像、Y市の橋、黒い花、自画像、鉄橋近く、議事堂近く、婦人像、運河風景、ニコライ堂、彫刻と女、建物、他等々峻介の代表作と云われる名品は相当数浮上するが、

その全部を知り、大部分と生活した覚えのある私が、今、強いとその一点を選定するとなれば、躊躇なくこの「運河」を挙げたい」と述べるまでになる<sup>4</sup>。

この《運河風景》はいったいどこを描いたものだろうか。この疑問について、決定的な仕事を残したのが、画家の丹治日良(1925-2012)である。実は、丹治による松本峻介に関する未公開ノートが、研究者の間で知られている。筆者は幸運にもこのノートの写しに眼を通すことができた。これは、1970年代から1980年代までに丹治が書きためた思索の記録で、断片的なまま書籍とするまでの体裁は整っていない。だが、画家ならではの驚くべき執着と探究心によって、実地に繰り返し足を運び、峻介が画題を得るために取材した場所を探しまわり、従来の見解を覆す数多くの発見を行っている。残されている峻介のデッサンや完成作の細部を凝視し、脳裏に刻み込み、実際の風景のなかにその痕跡を求めていく。知られているように峻介は、実景をそのままに描くようなことはしない。だが、その出発点の残滓が、完成された油彩画にまざまざと見えることが、丹治によってひとつひとつ解き明かされていった。また、実景との懸隔を推し量れるからこそ、峻介の営為を知ることができる。その成果の一部は、丹治の調査に同道した洲之内徹(1913-1987)によって公になっている<sup>5</sup>。峻介の取材地が、新宿、大崎、新橋、汐留、八重洲、大手町、万世橋、お茶の水というふうに住んでいた中井からつながる鉄道路線に沿って点在していることを丹治はノートの中で強調している。だが、公開された丹治の文章は、雑誌『デフォルマシオン』に3回連載の「松本峻介の足跡を辿る」のみであった。これに、本作品は以下のように短く触られている。

ゴミ処理場を描いた峻介の作品は、この外にもある。油彩画の代表作の一つである『運河風景』は新橋の汐留のゴミ処理場を描いたもので、銀座通りの新橋の上から見える所にあった(現在新橋センター3号館都営パーキング入口附近)。運河を跨いでいる眼鏡橋は、昭和通りをつなぐ蓬来橋である。<sup>6</sup>

これは1984年の文章である。丹治の世代や、あるいは80年代にこの文章を目にする何割かの人々には自明のことだったのかも知れないが、21世紀を生きるわれわれには読み取れない言葉が含まれている。「ゴミ処理場」とはいったい何なのか、これについては後述する。

汐留周辺の水辺の情景であることについて、1963年の画集や1970年代の展覧会で「運河(汐留近く)」という表記で提示されていることから、当時の人々にとって、峻介の取材地の概略は自明のことだったように考えられる。なにしろ、初出の展覧会が開かれた銀座7丁目の日本楽器画廊からは、汐留川は眼と鼻の先だった。間違いなく、このときの新人画会第1回展を眼の

あたりにした人々の多くは、そこから至近距離にある水辺の景色だと気づいたことだろう。

汐留川について簡単に触れておく。徳川家康の江戸入府後、現在の赤坂見附から虎ノ門にいたる地域にヒョウタン形の溜池が造られた。溜池は明治期前半に埋め立てられ、現在は地名のみが残る。江戸時代、溜池とその周辺湿地の水を逃がすために造られた桜川は東流し、江戸湾の一部である日比谷入り江に注いでいた。17世紀にこの日比谷入り江が埋め立てられるのを機に、桜川の水をさらに東に導くために掘削されてできたのが汐留川である。その中央には東海道(現・中央通り)を通す新橋があり、その西へは順に難波橋、土橋があった。新橋の東には北から三十間堀川がまっすぐ合流し、浜御殿(現・浜離宮恩賜公園)へと向かい始める部分にあったのが汐留橋、のちの蓬萊橋である。汐留川は浜離宮周囲をのぞき、1964年の東京オリンピックのための都市改造によって埋め立てられた。現在は東京高速道路KK線の高架が走り、その下には商業施設が入っている。蓬萊橋は、昭和通りと高速道路の交差点名として残る。その高速道路が中央区と港区の境であるが、かつて同様に、汐留川が京橋区と芝区の境界であった。北側の左岸が京橋区で、南側の右岸が芝区である。

第二次世界大戦後、汐留川が埋め立てられると同時に、土橋、難波橋、新橋、蓬萊橋は破却された。ただひとつ、新橋の南詰下流側の親柱と橋詰広場が保存されていて、往時の橋、川の位置を知ることができる。本作品の左半分に描かれている蓬萊橋は、江戸期、汐留橋と呼ばれていた。江戸湾の潮の干満に由来する地名だったのである。1874年、木造橋から石橋に架け替えられ、その費用を負担した蓬萊社に因んで、蓬萊橋と呼ばれるようになった。直ぐ南に、東京の玄関口のターミナル駅である新橋停車場(のちの汐留貨物駅)があった。汽車を降り立ったものが最初に対面するのが蓬萊橋であり、その北詰には第十五国立銀行(現・三井住友銀行)があって、明治期の文明開化を象徴する空間のひとつだった。因みに第十五国立銀行の跡地には現在、三井ガーデンホテル銀座プレミアが立つ。関東大震災後の復興事業の一環で昭和通りがつくられるとき、このまったく新しい街路を背負う蓬萊橋は、1ブロック分だけ下流に位置をずらしてコンクリート造で架け替えられた(fig.2)。竣介が描いたのはこの橋である。1925年2月に着工し1929年5月に竣工した新しい蓬萊橋は、長さ32.0メートル、幅44.0メートルの堂々たる大きさを誇るが、二連アーチで高欄に逆U字形の開口部が列をなすデザインは、いかにも慎ましい。挿図の写真は、竣介が描いた西側とは逆の、東側、下流からの眺めである。橋の右が木挽町(現・銀座8丁目)、左が汐留(現・東新橋1丁目)である。二連アーチの左のほうをくぐった先に、竣介が描いた「ゴミ処理場」があるはずだが、残念ながらこの写真からはよく分からない。写真の左端、つまり南詰下流側の川縁に写り込む防護柵は、《運河風景》の中央に描かれた南詰上流側のものと同じようだ。



fig.2  
蓬萊橋。中央区立京橋図書館提供。  
Horai-bashi Bridge. Photo: Chuo City Kyobashi Library

丹治がいう「ゴミ処理場」に移ろう。世界有数の大都市、江戸・東京が排出する塵芥とし尿の処理は、市民と行政にとって常に大きな課題だった。江戸期には、「永代浦」がその処理地として利用される。1900年、汚物掃除法が制定され、塵芥やし尿の処理は地方自治体が担うことと定められた。東京市のゴミは清掃作業員によってほぼ定期的に収集され、15区の各所に設けられた「塵芥取扱場」に集積されるようになる。1914年の記録よれば、市内に36カ所の塵芥取扱場があった<sup>7</sup>。すべて河岸に設置されたのは、いうまでもなく水上輸送に都合がよいからである。いかに当時の東京に水路が発達していたかを物語っている。芝区では「新橋際」「港町河岸」「将監橋際」「高輪車町河岸」の4カ所に設けられた。当時の塵芥は、今日のように分別されることなく収集され、塵芥取扱場で、肥料として再利用できる「肥料芥」、木材や金属など廃物利用できそうな有価物、どちらにも利用できない「捨芥」に分別される。肥料芥は千葉に運ばれて農家に売却された。木材は燃料として引き取られ、金属はそれぞれの取扱業者に払い下げられた。捨芥は深川区平久町(現・江東区木場)に運ばれて露天焼却ののち埋め立てに用いられた。こうした処理の中継施設が塵芥取扱場である。塵芥取扱場への輸送は、馬車や自動車も使われることがあったが、ほとんどは二輪の手車によるもので、非常な重労働だったと伝えられる。竣介が、こうした清掃作業員の姿をしばしば作品の点景に描き込んでいることはよく知られている。因みに、東京都で手車が廃止され、ゴミ収集がすべて専用自動車で行われるようになったのは、1958年のことだった。

1923年9月1日の関東大震災によって、木造だった塵芥取扱場のほとんどが焼失あるいは損壊した。翌年、帝都復興事業の一部として、新たなコンクリート造の塵芥取扱場を27カ所建設する計画が立てられる。これは、1932年5月20日に完成した新橋の塵芥取扱場をもって完了する。新しい塵芥取扱場は、おそらく焼け落ちたものと同じ場所に建て替えられただろう。こうした施設は各々立地に合わせて構造や意匠は異なっていた



fig.3  
万世橋塵芥取扱場。『東京都清掃事業百年史』2000年、より。  
Waste Disposal Center at Mansei-bashi Bridge

と思われるのだが、竣介が描いた新橋の塵芥取扱場は、川面に開口部がある型式だった<sup>8</sup>。この開口部は、分別された塵芥を千葉や深川へ移送するために積み替える塵芥船が、川から出入りするためのものである。船は開口部の奥の空間に潜り込み、真上のプラットホームから船の中央に塵芥が落とし込まれる。挿図(fig.3)は、万世橋にあった塵芥取扱場で、この施設は神田川左岸の万世橋と上流の昌平橋の間にあり、現在は千代田清掃事務所となっている。写真の遠景には今と変わらない昌平橋と国鉄総武線の高架が見える。漕ぎ手の動きからは、積み終わって、まさに漕ぎ出す瞬間をとらえているようだ。竣介の新橋塵芥取扱場もおそらくこんな構造物だったと想像される。挿図(fig.4)は、万世橋北詰下流側にある「万世橋船着場」と通称される場所の現状である。真下を平行に走る地下鉄(現・東京メトロ銀座線)と一体工事によって、1930年に架橋された際につくられた施設で、ゴミ処理とは関わりがないと思われるのだが、橋に接するコンクリート造建築物で小さな開口部があって、失われた河岸の塵芥取扱場の姿を彷彿とさせる。塵芥取扱場はあくまでも移送のための中間施設で、焼却設備はなかったらしい。竣介が描き込んだ煙突状の管は、おそらく通気のための設備だろう。

竣介が塵芥処理の関連施設をしばしば作品の題材にしたことはよく知られている。この新橋の施設以外にも、一ツ橋の雉子橋そばの塵芥取扱場、アトリエに近い高田馬場の清掃事務所などは繰り返し描かれ、また自画像の点景にも利用された。また同じように、公衆便所へも異様な執着をもって取り組んでいる。当時のことだから強い臭いもあっただろう。一般的には汚いとされるもの、それを取り扱う専用の建築物、取り扱う人間たちへ接近しようとする姿勢は、この時期の竣介の大きな特徴のひとつである。社会を支えるために必要不可欠なものへ投げかける温かく、かつ冷静な視線には、おそらく竣介の自身の生への確認作業があったからだと思われる。

さて、この新橋塵芥取扱場と蓬萊橋の位置関係について考



fig.4  
万世橋船着場。2020年9月筆者撮影  
Mansei-bashi Bridge Harbor. Taken by Kaizuka in September, 2020

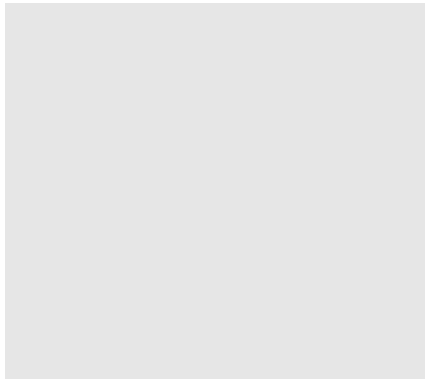


fig.5  
1937年の汐留川周辺地図  
Map around Shiodome-gawa River, 1937



fig.6  
1936年撮影の航空写真。  
中央区立京橋図書館提供。  
Aerial photographic map  
in 1936.  
Photo: Chuo City Kyobashi  
Library

察したい。1937年の地図(fig.5)と1936年の航空写真(fig.6)を見ると、汐留川の流れは新橋を過ぎた後、北から三十間堀川(戦後まもなく、汐留川より先に埋め立てられた)が合流し、緩やかに右に屈曲する。その屈曲する右岸の頂点に、この塵芥取扱場があったと筆者は推定する。屈曲部の曲がり具合は、現在、高速道路のカーブに見てとれる。前述の丹治の文章からは、一見、本作品の風景が新橋の上から眺められたかのように印象づけられるが、丹治は、単にゴミ処理場が新橋から見えると  
言っているだけだ。橋上からは、おそらく蓬萊橋の姿は屈曲部によってほとんどが隠れてしまっていただろう。竣介は、塵芥取扱場の対岸、汐留川左岸に沿う御門通りから、この運河風景を眺めたに違いない。新橋北詰と三十間堀川にかかる八通八橋との中程の辺りである。試みに、竣介がスケッチ帖を開いた辺



fig.7  
御門通りと東京高速道路KK線。2020年9月筆者撮影  
Gomon Street and Tokyo Expressway KK Line. Taken by Kaizuka in September, 2020

りだと筆者が検討をつけた地点を写したものが挿図 (fig.7) である。あまりの変貌ぶりには、泉下の竣介も苦笑することだろうし、本稿の読み手もこの写真だけではなんのことも不明で、筆者が自己満足するためだけの一枚かも知れない。

本作品の下絵と考えられる素描がいくつか知られている。そのうちの3点を取り上げてあらためて比較、考察してみたい。それらは東京都現代美術館が所蔵するもので、その収蔵にあたっては、おそらく朝日晷が深く関わったのだろう。以下にデータを列挙する。

- 《運河A》1942年頃、鉛筆・紙、32.1×47.0cm (fig.8)
- 《運河B》1942年頃、鉛筆・紙、26.2×37.4cm (fig.9)
- 《運河C》1942年頃、鉛筆・紙、49.7×60.7cm (fig.10)

竣介は繰り返しこの現場を訪れたらうから、残されたものだけで検討することには限界があるのだが、あえて、この3点および完成した油彩画だけで竣介の作業の経過を追ってみよう。

最初に現場で描かれた素描に最も近いものは、《運河B》だと考えられる。汐留川左岸に立った竣介は、流れに対し斜めに、南東の方向に視線を向けた。対岸の塵芥取扱場をまず画面の中心において素描をものにする。蓬萊橋は画面の左のほうに押しやられている。実は、丹治ノートに、1950年代末まで存在した塵芥取扱場の窓が4つあったことが注意深く書き残され、窓が3つの《運河風景》と異なることが強調されている。《運河B》の施設にはまさに窓が4つあって丹治の証言通りであり、それは実景に忠実であることを意味している。略画にもかかわらず、蓬萊橋と塵芥取扱場の奥行き之差ははっきり理解できる。鉛筆で開口部手前の川面に執拗に陰影がつけられているのは、竣介の関心の在処をうかがわせる。いわば説明的な概略図ともいえるのだが、構図としては塵芥取扱場を中央におくにもかかわらず、描き込み具合は画面左半分のほうが繁縛で起伏に富み、すでに竣介の心が橋と施設の組み合わせに向かっていることを

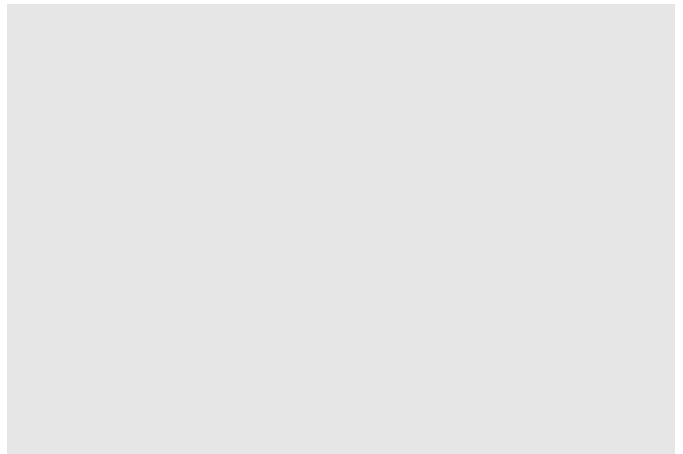


fig.8  
松本竣介《運河A》1942年頃、鉛筆・紙、32.1×47.0cm、東京都現代美術館  
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal A*, c.1942, pencil on paper, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

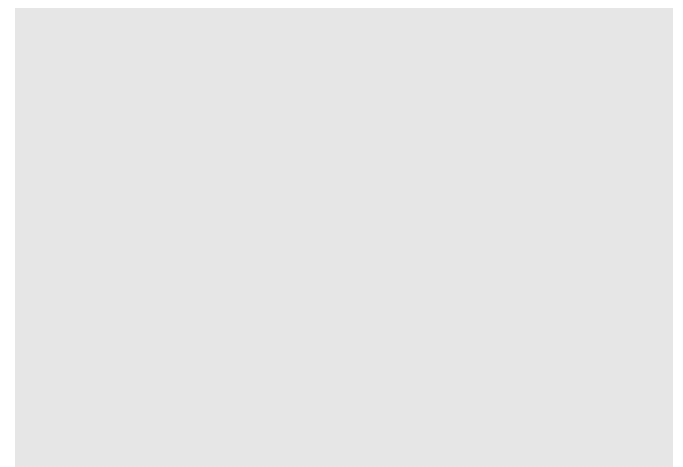


fig.9  
松本竣介《運河B》1942年頃、鉛筆・紙、26.2×37.4cm、東京都現代美術館  
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal B*, c.1942, pencil on paper, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

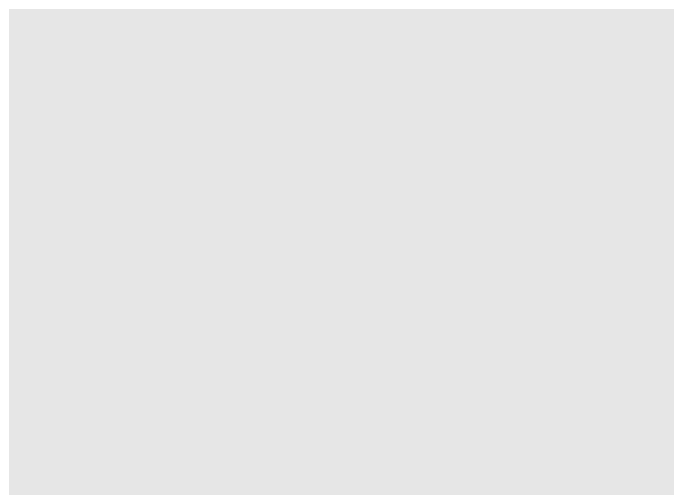


fig.10  
松本竣介《運河C》1942年頃、鉛筆・紙、49.7×60.7cm、東京都現代美術館  
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal C*, c.1942, pencil on paper, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

教えてくれる。

次に現場ではなくアトリエで描かれたと思われるのが《運河A》である。最初の素描から視点を大きく左にずらした。モチーフを施設と橋に絞り込み、あえて橋を大きく、バランスと奥行

き感を無視して新たな構図を模索している。窓は2つに減らし、それぞれ半分だけ開けてみた。そこに黒い色面を置きたかったからのものである。また橋の向こうの家屋を減らし、背後の空間を大きくとることを試している。橋脚下、開口部に陰を強く落とし込み、明暗のバランスを検討しているのが分かる。そして、最後に《運河C》に収斂していく。

《運河C》は、研究者たちが従来「カルトン」と呼んできた、決定した構図をカンヴァスに転写するための最終下絵である。油彩作品と同じ大きさを持ち、図柄もほぼ一致する。その転写には複数の方法が用いられたらしいが、詳細はまだ解明されていない。2012年に開かれた「生誕100年 松本竣介展」の準備のために素描を調査した加野恵子が、次のように報告している。

[カルトンの]紙は大半がハترون紙であるが、トレーシングペーパーや和紙も残されており、元のデッサンにこれらを重ね、輪郭を写し取ってカルトンが仕上げられたと考えられる。そしてイメージを転写するために、裏に木炭を塗り、輪郭線を硬い鉛筆や鉄筆のような尖ったものでなぞっている。しかし裏に木炭が塗られていないものも少なからずあり、画布に刻線だけをつけたか、間にカーボン紙のようなものを挟んで転写した可能性もある。

《運河C》では、透けない洋紙に描いた素描の裏に木炭が塗られて転写に使われている。そのほか同様に透けない洋紙に描かれた素描で、輪郭線がきつくなぞられているものを3点確認したが、いずれも裏に木炭などは塗られていなかった。

カルトンの描画は主に鉛筆で行なわれ、定規を使ったと思われる線も見受けられる。[…]

カルトンから描かれた作品の制作年は1941年から44年頃の間集中しており、特にその前半には、ほとんど同じ構図をもつ作品が複数制作されている場合もある。<sup>9</sup>

カルトン《運河C》と油彩画《運河風景》を比較すると、構図の異同はほぼない。カルトンをそのままカンヴァスに転写していると思われる。変更した箇所は、中央の電柱を高く太くしたこと、橋の向こうにある左端の電柱が短くなっていることだろう。画面全体の重心を中央に寄せ、重みのある構図に仕上げている。ここで留意したい差違はその大きさである。《運河C》は、49.7×60.7cmで、いわゆる12号F型と呼ばれる規格サイズであるのに対し、油彩の《運河風景》は、45.5×61.0cmという12号P型と同じであることだ。この点について、中野淳(1925-2017)が以下のような、第二次世界大戦後すぐの興味深いエピソードを書き残している。

某日、育英社に置いてあった自転車の荷台に、松本さんと私は二枚の油絵を毛布と紐でしっかりと括りつけていた。二点

とも松本さんの運河風景である。一点は私が新人画会で出合った「運河風景」(昭和十八年 現在の「Y市の橋」)で二〇号。もうひとつは「運河」(昭和十八年)で一二号である。行く先は渋谷駅近くの「R」という喫茶店で、二点は店内に飾る貸し絵である。[…]松本さんは出勤のとき絵を一点ずつ、自宅からぶら下げて育英社に運んできた。一二号の「運河」は、「いちど発表した絵だが、今朝アトリエで画面の下を少し切って縮めてみたら、ぐんとよくなったよ」と満足げである。<sup>10</sup>

文中の「運河」が本作品のことである。竣介が育英社に勤務していたのは、1946年2月から翌年12月である。この記述を信じるならば、最晩年の竣介自身によって下辺が約4cm切り詰められたことになる。となれば、現在の画面左下のサインがいつの段階で入れられたものか、迷うところだ。現状よりも下に4cm大きい画面ならば、このサインはやや間が抜けた位置だと言えそうだからだ。現在、カンヴァスは板に貼り込まれていて、切断の状況はにわかに判断できない。いずれにしても、下部を切り詰めたことは、画面をより緊密な構図にする効果があったことは確かだろう。完成から3年以上が経った段階でも、作品の終着点を模索する竣介の姿が垣間見える。

竣介が取り組んだ汐留川の光景は、「Y市の橋」連作、「ニコライ堂」連作、「鉄橋付近」連作などに比べると、実景からの逸脱、変容の幅が小さい。比較的、現実即した作品制作だったといえるだろう。しかしそれでもなお、緊張感のある構図をどこまでも追求し作業を重ねていく竣介の営為は、他の連作とも大きな違いはない。第二次大戦後半という非常時に、ひとりの人間として生きていくために、絵を描き続けた竣介の心身の有り様がこの作品には集約されている。

この油彩画から見えている竣介のこの時期の特徴をあらためて列挙しておこう。第一に幾何学的な構図づくりを、風景の現場、そしてアトリエで繰り返し模索するプロセスである。このためには、水という永遠に水平を形づくる物体の力が必要だった。その水平と直角に交わる重要な存在として、垂直に立つ電柱やコンクリートの構築物を組み合わせた。だからこそ人工河川の河岸の風景が、竣介にとって最もふさわしい題材だった。第二に、ひとつひとつの題材がもっている地誌的な文化を竣介は十分に理解した上で、それを選んでいたように思われることである。しばしば竣介は名もない都市の一隅をとらえた、といわれる。もちろん竣介は名所絵のような光景は描かなかった。だが、目の前の現実が含みもつ意味、歴史的、文化的な背景についても、竣介は十分な考慮をしていたと考えたい。塵芥取扱場もその時代の最も先進的な設備であったし、過重な労働が行われていることも知っていた。汐留川は江戸文化の残滓を、昭和通りは大震災の記憶を滲ませるものだった。聡明な竣介が、それらに知らぬ顔をするはずはない。様々な人間が編み込んできた



物語に、竣介もまた、ひとつの物語を上書きしていく。そうした営為が人間の歴史をつくっていくことに、極めて意識的な画家だったといえるだろう。

最後に、石橋財団が竣介作品を所蔵し、展示する意義について触れておきたい。竣介は、古典的な美術から同時代美術までを柔軟に消化した。1935年前後に数回にわたって東京で公開された福島繁太郎コレクション展にも、竣介は繰り返し足を運び、パブロ・ピカソやジョルジュ・ルオー、アンリ・マティスの作品に接し、その技法や様式のみならず西洋のもつ底知れぬ文化的厚みに心を揺さぶられた。現在、そのコレクションの主要部分は石橋財団が所蔵している。同様に、一時期の竣介が仲間たちと心酔したアメデオ・モディリアーニ、ゲオルグ・グロスを所蔵しているし、あるいはまた、竣介の全身自画像との関連がうかがわれるエドゥアール・マネの自画像もまた当館を代表する作品である。日本の近代画家では、竣介がその表現と題材を追体験するかのように吸収した、藤田嗣治、岡鹿之助の代表作もわれわれは展示室に並べている。竣介の代表作が、こうしたコレクションの中に交じることで、静かな水面に一石が投げられたように、様々な反響が湧き起こるのである。その意義をあらためて再考する機会が今後訪れることを期待したい。

\* 本稿をまとめるにあたって、下記の方々、機関より情報提供、資料提供、そして温かい励ましをいただきました。ここにお名前を記して深く感謝の意を表します。石原耕太氏、小此木美代子氏、梯耕治氏、田中淳氏、堀宜雄氏、水田有子氏、村上博哉氏、東京都現代美術館、足立区立中央図書館、中央区立京橋図書館、東京都立中央図書館、港区立郷土歴史館。そして、画家の顕彰と研究にこれまで語り尽くせぬご尽力を果たされてきた、故松本禎子氏をはじめとする画家のご遺族、故朝日晃氏、故丹治日良氏に深甚の敬意を表します。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 教育普及部長)

#### 註

1. 藤崎綾「『鬚光と新人画会』『鬚光と交友の画家たち』広島県立美術館、2001年。
2. 新人画会展出品作だという記載がないものの、『画論』1943年6月号に図版掲載されていることから、その出品作だと推定されている。画面には、展覧会直前の1943年3月を示す年記が入れられている。
3. 現在、東京国立近代美術館が所蔵するこの《Y市の橋》は、1943年11月19日から11月24日まで、第1回展と同じ日本楽器画廊で開催された新人画会第2回展に出品されたと考えられている。画家・中野淳(1925–2017)は、このとき会場でこの作品の「画面を喰い入るように見つめて、感性のみずみずしさに強い共感をおぼえて」竣介のアトリエを訪ね、深い交流を始める。後年、「絵の脇の名札をみると、「運河風景・松本竣介」とあった」と記している。目録が残されていない現在、貴重な証言である。中野淳『青い絵具の匂い―松本竣介と私』中公文庫、1999年8月、14頁(初出は『美術の窓』1994年10月号)。
4. 大川栄二「松本竣介「運河(汐留近く)」」『ガス燈』(大川美術館ニュース)9号、1991年7月。
5. 洲之内徹『気まぐれ美術館』新潮社、1978年8月、204–242頁。
6. 丹治日良「松本竣介の足跡を辿る」『デフォルマシオン』28号、1984年。
7. 東京都清掃局総務部総務課編『東京都清掃事業百年史』東京都清掃局総務部総務課、2000年2月、48頁。
8. 同じように竣介が好んで描いた一ツ橋の雉子橋そばの塵芥取扱場は、塵芥を流し込むフードだけが川面に突き出す型式である。そうした違いも竣介は意識していたと思われる。
9. 加野恵子「松本竣介のカルトン」『生誕100年 松本竣介展』(図録)、NHKプラネット東北・NHKプロモーション、2012年、287頁。
10. 中野淳『青い絵具の匂い―松本竣介と私』中公文庫、1999年8月、97–99頁。

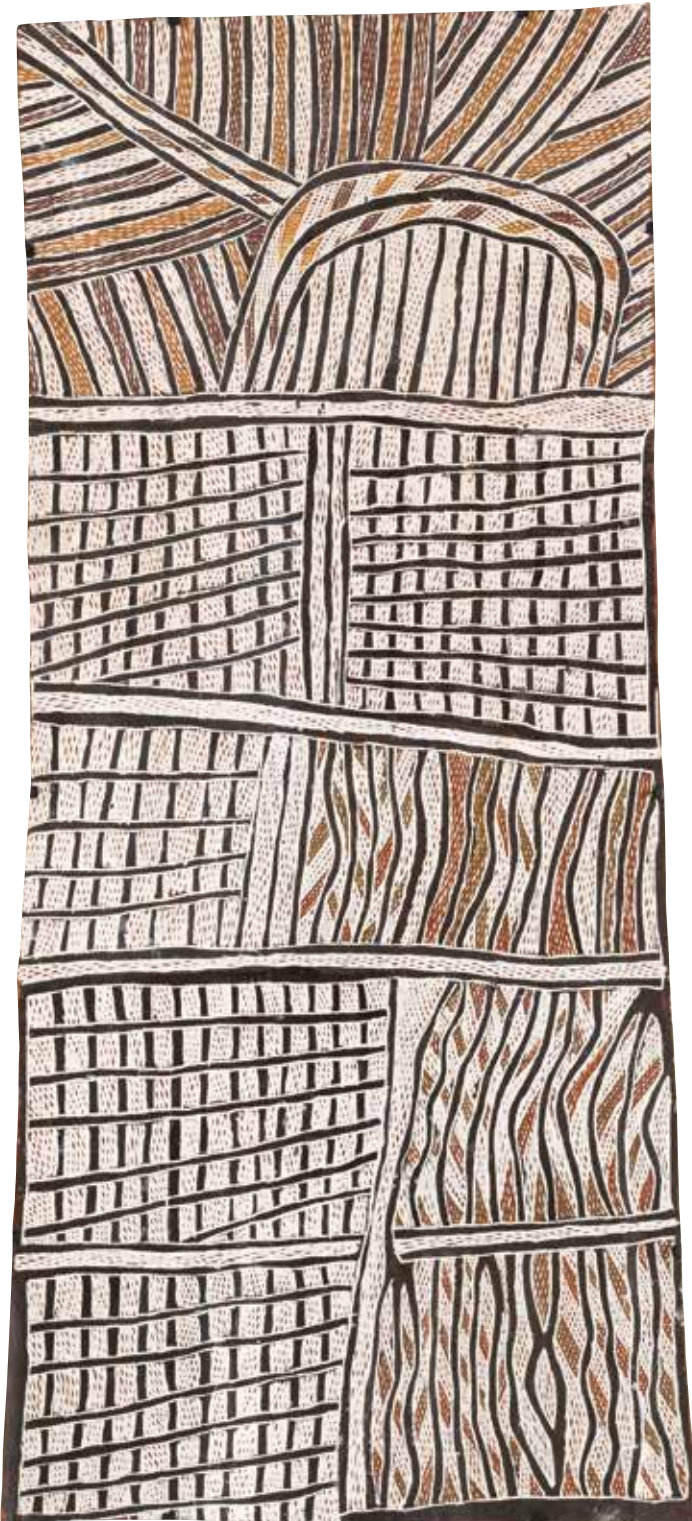


fig.1  
ノウォンギーナ・マラウィリィ《ボウンニュー》2016年、自然のオーカー・樹皮、  
186.0×78.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Nonggirnga MARAWILI, *Bolngu*, 2016, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
©The Artist, Buku Larrngay Mulka, NT and Alcaston Gallery, Melbourne

# 《ボウンニュー》にみるノウォンギーナ・マラウィリィの伝統と革新

Tradition and Innovation in Nonggirnga Marawili's *Bolngu*

上田 杏菜

UEDA Anna

## 1. はじめに

石橋財団は、近年コレクションの幅を広げており、数年前よりオーストラリア美術の収集も行っている<sup>1</sup>。2017年に、オーストラリア・アボリジナル・アートを代表する画家のひとりノウォンギーナ・マラウィリィ《ボウンニュー》(2016年、fig.1)を含む6点のオーストラリア絵画を新たに収蔵した。本稿ではノウォンギーナ・マラウィリィ《ボウンニュー》について考察するものである。

### 1.1 ノウォンギーナ・マラウィリィ

ノウォンギーナ・マラウィリィ(1939頃-)は、オーストラリア、ノーザンテリトリー準州北東部を占めるアーネムランド地方の、そこからさらに北東部に位置するヨルングと呼ばれる先住民アボリジナル・コミュニティ出身の画家である。ヨルング・コミュニティを含むアーネムランド地方では、ユーカリの樹皮に自然顔料のオーカーでデザインを描くバーク・ペインティングと呼ばれる伝統絵画が、何千年と受け継がれてきた。バーク・ペインティングは、アーネムランド地方特有の絵画技法であると同時に彼らの伝統文化を表象する文化芸術でもある。マラウィリィもバーク・ペインティングの女性作家として近年、国内外でその活躍が高く評価されている。2020年6月から9月まで開催された「シドニー・ビエンナーレ」<sup>2</sup>、2019年「ターナンディ アボリジナル・トレス海峡諸島民芸術祭」(南オーストラリア州立美術館、アデレード)、2017年「第3回オーストラリア先住民芸術トリエンナーレ」(オーストラリア国立美術館、キャンベラ)などの大規模芸術祭への参加、そして2018年11月から2019年2月にかけて開催された初の個展「わたしの心と精神より」(ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、シドニー)では、マラウィリィの芸術活動の全貌が丹念に紹介された。2019年には、アボリジナル・アーティストにとって最も名誉あるテルストラ賞<sup>3</sup>の第36回テルストラ・バーク・ペインティング部門大賞を受賞した。

### 1.2 マラウィリィの伝統と革新

マラウィリィの作品は、ヨルングの伝統にしっかりと根付いているながら、同時にバーク・ペインティングの新しい芸術的表現の可能性を提示している。そうしたマラウィリィの作品の特徴に

ついて、ヴァージニア大学クルーギ・ルーフ・アボリジナル・アート・コレクションの学芸員ヘンリー・F・スケリットは、「ノウォンギーナの作品は、2つの世界、伝統と現代性が融合したハイブリッド式ではありません。この2つの世界が同化するのではなく作品内に同時に存在する世界を描いているのです」<sup>4</sup>と言及する。石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》(2016年、fig.1)は、スケリットが指摘するマラウィリィの伝統と、伝統にとられない革新的なアプローチが同時にみられる特徴的な作品である。本稿は、このスケリットの論点に基づいて、マラウィリィの伝統と革新がどのように同時に作品に実現されているのか、《ボウンニュー》を通して考察するものである。

まずここで指す伝統とは、後に詳述するヨルング・コミュニティを形成する親族の血縁関係「氏族」を重視した社会構造と帰属意識、そして家父長制度によって父親から息子へと従来継承される氏族の視覚的デザイン「クラン・デザイン」の伝統文化である。

この伝統文化を遵守しつつ生まれるマラウィリィの革新性は、西洋社会との接触によって変容しつつあるヨルング・コミュニティの伝統文化の遷移の軌跡とも呼応する。このヨルング・コミュニティ伝統文化の変容のうち最も大きな部分を占めるのが家父長制度の変化である。例えば、従来は父親から息子へと受け継がれる氏族のクラン・デザインが、父親から娘、もしくはマラウィリィのように夫から妻へと受け継がれるようになった。マラウィリィは、そうした時代の変化に適応した最も早い例のひとりである。《ボウンニュー》は、マラウィリィの夫ドウジャドゥジャ・マナングールから受け継いだクラン・デザインで描かれているのである。

マラウィリィは、従来の伝統を常に尊重し、夫から許可された以上のクラン・デザインやそれに付随する意味を自身の作品に投入することは決してない。ここで興味深いのは、むしろ彼女はデザインに与えられた意味から意図的に距離を置き、より単純な線やデザインによる視覚的効果、そしてそこから発生する美的感覚を重視したのである<sup>5</sup>。ここに、スケリットが指摘するマラウィリィの作品内に存在する現代性が読み取れる。

例えば、主題を単純化し抽象化する技法を用いて最も成功した女性アボリジナル・アーティストに、エミリー・カーメ・イング



fig.2  
エミリー・カーメ・イングワリィ《春の風景》1993年、  
合成ポリマー・絵具・カンヴァス、  
122.0×152.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Emily Kame KNGWARREYE, *Spring Landscape*, 1993,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
©VISCOPY, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2020 C3328

ワリィ (1910頃–1996) が挙げられる。当館所蔵作品《春の風景》(1993年、fig.2) はイングワリィが用いた手法が明確に見られる作品だ。この作品は、イングワリィの故郷アルハルゲラの大地を描いているが、画面全体に描かれた点描によって、対象は抽象化されている。アルハルゲラはイングワリィの精神世界と深く関係しているが、作品自体にそれを意味するデザインは一切含まれていない。こうした技法を、美術史家ヘティ・パーキンズは、文化的要素をもつ複雑なデザインをはぎ取り、主題の核心、骨子の部分を明らかにして描き、そして単純な線やマークがもつ優美さを視覚的に追求している、と分析する<sup>6</sup>。マラウィリィも、まさにこうした主題の抽象化を実践する作家である。つまりマラウィリィは、ヨルング・コミュニティの文化、氏族の象徴デザインの継承伝統とそれが意味する対象を尊重しながら、抽象化された線によってそれ以上の言及を避け、視覚的効果を優先し成功しているのである。そして《ボウンニュー》は、そうしたマラウィリィの伝統と革新が作品に同化することなく同時に表現されているのである。

本稿では、マラウィリィの作品《ボウンニュー》を考察していく上で重要な、バーク・ペインティングの歴史と特徴についてまず言及する。そして、マラウィリィの作品を理解する上で最も根本的な要素のひとつである、ヨルング・コミュニティを形成する社会構造と、彼らの文化の変容がどのようにマラウィリィのバーク・ペインティング制作活動と関係しているのかを考察する。最後に、《ボウンニュー》の図像を読み解きながら、彼女がいかにして伝統と革新を同時に作品内に実現しているのかを考察していきたい。

## 2. バーク・ペインティング

バーク・ペインティングは、ノーザンテリトリー準州北東部に位置するアーネムランド地方で盛んに制作されている伝統絵画である。その伝統はこの地方に住むアボリジナル・コミュニティに幾千年以上も受け継がれてきた。素材となるバークは、その土地に生息するテトラドンタ・ユーカリの木の樹皮である。この樹皮を収集するのに理想的なのは、12月から4月までの雨季か、ユーカリの樹液が増え樹皮が内部の木に膠着していない6月か7月までの時期である<sup>7</sup>。剥ぎ取られた樹皮は火にかけられ余分な水分を飛ばし、表面を平らにするため重しをのせて数日間乾燥させる。できる限り平らになった表面に、オーカーと呼ばれる自然顔料を用いて彩色を行う。これら顔料は、彼らの居住地に近い場所から採取されたり、かなり離れた土地へわざわざ顔料の元となる土や岩を採取しに行くこともある。アーティストは、オーカーをすりつぶし微量の定着剤を混ぜて絵具を作り、かみ砕いて繊維の出た木の枝先や人毛でつくった細筆で、地面に座ってバークにデザインを描いていく。こうした一連の作業すべてが、アーティスト自身と彼らの大地(カントリー)との関係性をつながり深める神聖な行為であり、重要なプロセスである。

バーク・ペインティングの原型は、雨季になるとバークで簡易的に立てられるシェルターとその内側に描かれるスケッチである(fig.3)。描かれるデザインの由来は、洞窟や露出した岩肌を描かれるロック・アート、死者を埋葬する儀式に使用する丸太のポールの装飾、そして儀式で身体に施すボディ・ペインティングなどである<sup>8</sup>。バーク・ペインティングに用いられるデザインやシンボルは、神聖なものと世俗のものに分かれる。神聖なデザインは、ドリーミングやドリームタイムと呼ばれるオーストラリア・アボリジナル・コミュニティ固有の祖先の精霊たちの土地創



fig.3  
バーダヤル・ナジャメレック、ディック・イングレイングレイ・ムルムルム  
《バーク・シェルター》1987年、自然顔料・樹皮、木、  
153.1×300.0×265.8cm(不規則形、組み立て時)、  
国立ヴィクトリア美術館、メルボルン  
Bardayal Nadjamerrek, Dick Ngulayngulay Murrumurru, *Bark shelter*, 1987,  
National Gallery of Victoria, Melbourne / Purchased, 1995 (1995.565.a-i)  
© estate of the artist licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd

造神話・精神世界と結びつけられており、アーネムランドのそれぞれの氏族によって厳しく管理されている。世俗のデザインは、主に現実の事象を描いたものなどで、こちらはより個人的な解釈やスタイルをデザインに反映させることができる<sup>9</sup>。

バーク・ペインティングの絵画様式は、大きく4つの地域的な括りに分けることができる。それらは、北東アーネムランド、西アーネムランド、中央アーネムランドそしてグルート・アイランド島である。これら4つの地域別絵画様式は、構図や技法、主題の種類などにそれぞれ特徴が見られるが、国立ヴィクトリア美術館上級学芸員ジュディス・ライアンは、ノウォンギーナ・マラウィリイの出身地域である北東アーネムランドの様式が最も複雑なパターンを保有していると分析する<sup>10</sup>。さらに、美術史家ウォリー・カルアナは、北東アーネムランドの様式が複雑性をもつ特徴の理由について、バークの荒くて暗い表面をどうにかしてオーカーの顔料で明るく光沢のある作品に仕上げたいという、アーティストたちの探究心を挙げている<sup>11</sup>。

アーティストが目指す、明るく光沢のある作品を作るために絶大な視覚的効果を発揮するのが、「ミニジ」と呼ばれる幾何学文様である<sup>12</sup>。このミニジは、クロスハッチング技法で描かれた文様で、バークの表面全体を覆い尽くすように描かれるのが北東アーネムランドのバーク・ペインティングの特徴である。具象物はたいていの場合黒いシルエットとして塗りつぶされ、その周りと背景すべてがクロスハッチングで覆われる例もこの地方の特徴である (fig.4)。赤、黄、黒など異なるオーカーの色彩をクロスハッチング技法で重ねて描き、そして最後に白地のオー



fig.4  
ワンジュク・マリカ《ウワルクとジャンダ》  
1985-86年、自然顔料・樹皮、  
117.5×36.0cm、  
国立ヴィクトリア美術館、メルボルン  
Wandjuk MARIKA, *Wuwarku and Djanda*,  
1985-86, National Gallery of Victoria,  
Melbourne / Presented through the NGV  
Foundation by anonymous donors, 2006  
(2006.193)  
©VISCOPY, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2020  
C3361

カーで仕上げることで、その視覚的効果は最高潮に達する。

しかしこのクロスハッチング技法は、単純な審美的視覚効果のために用いられているのではない。描く対象をどれだけ祖先の精霊の世界、上記に述べたドリーミングやドリームタイムと呼ばれるアボリジナル・コミュニティ固有の神話・精神世界に近づけるかということを原動力としている。クロスハッチングで達成される輝きと奥行きは、祖先の精霊が描かれた対象の内に宿っているかのようであり、祖先の精霊の霊的な力を反映している。

クロスハッチング技法で生み出される緻密なパターンは霊的な力を保持するものとして、かつてはコミュニティの法に基づき最も厳しく管理されていた神聖なデザインに用いられていた。この神聖なデザインは主に男性の儀式に用いられ、限られた者しか見ることができなかった。例えば、男児のイニシエーションの儀式で胴体に装飾を施すためにクロスハッチング技法は用いられ、それは儀式を終える時にこすり取られていた。こうしてこすり取られたデザインはその輝きを失い、同時にデザインに宿った祖先の精霊の霊的な力も失う。こうして短い期間だけ公開され、限られた人々の前だけに現れるデザインはその希少価値によって霊的な力を保持することが可能となっていた<sup>13</sup>。そしてこの一連の行為は、デザインが持つ霊的な力から人々を守るとともに、厳しく守られているコミュニティの知識を管理する役目も持っていた。

ここまでバーク・ペインティングの歴史と特徴、そしてクロスハッチング技法による幾何学文様ミニジが、どのような意味と力を持っているのかを考察した。しかしマラウィリイの出身地域である北東アーネムランドのバーク・ペインティングの特徴を理解するには、上述の説明だけでなく、彼らのデザインが生み出される根幹の枠組みである社会構造についても、簡潔ではあるが言及する必要があるだろう。

### 3. ヨルング

マラウィリイが住む北東アーネムランドは、現地の言葉でヨルングと呼ばれる。ヨルングには、13の氏族が存在する。人々は父親側の氏族に属し、結婚してもその帰属関係は維持される<sup>14</sup>。そして、13氏族はそれぞれもうひとつのカテゴリー、モイティと呼ばれる2つの半族に属している。この2つのモイティは、ドゥワ半族、イリチャ半族と呼ばれ、アーネムランド地方ほぼすべての氏族がどちらかの半族に分類される。モイティはアーネムランドのアボリジナル・コミュニティの社会生活と精神世界どちらにとってもとても重要な役割を果たしている。例えば社会生活では、結婚が良い例である。それぞれの氏族は族外結婚が原則であり、そしてさらにそれはモイティにも適用される。ドゥワ半族出身の者は、イリチャ半族出身の者と結婚しなければいけないのだ。ドゥワ半族には、ジャブ氏族、マラクル氏族、リラジ

ング氏族が属し、イリチャ半族には、マダルパ氏族、グマジ氏族、ムニョク氏族が属している。例えば、ドウフ半族に属するジャブ氏族は、同じドウフ半族に属するマラクル氏族と結婚してはならず、イリチャ半族に属するいずれかの氏族出身者と結婚しなければならない。逆もしかりである。マラウィリイはイリチャ半族のマダルパ氏族出身である。そして彼女の夫ドウジャドゥジャ・マナングールは、ドウフ半族に属するジャブ氏族出身である。

そしてこの厳格な帰属意識は、彼らをとりにくすすべての事象にも当てはまる。植物、動物、大地、そして祖先の精霊たちも必ずどちらかの半族に属しているのだ。ドリーミングの世界では、祖先の精霊が大地を創造しそこに意味を与えた。よってそれぞれの半族に帰属する祖先の精霊は、その土地の所有権を半族内の氏族ごとにも与え、それに付随する動植物、地勢そしてドリーミングさえも氏族の所有権のもと代々管理する権利と責任を与えたのである。例えば、「マーナ」と呼ばれるサメの精霊はドウフ半族の土地に帰属し、「バル」と呼ばれるクロコダイルの精霊はイリチャ半族に結びつけられる<sup>15</sup>。しかし族外結婚で得られる氏族・半族を超えた親族関係により、彼らの世界観は完全に分離せず相互に補完し合っているのである。

氏族は、半族に結びつく事象を、それぞれのデザインによって表現する。これが、バーク・ペインティングのクロスハッチング技法で浮かび上がるデザインやパターンと呼応するのである。イリチャ半族は、ダイヤモンド型のミニジを用いて祖先の精霊をその画面に呼び起こす。そしてドウフ半族のミニジは、直線に伸びた平行線でパターンやデザインを生み出す。氏族によって管理するドリーミングが異なるように、ダイヤモンド型や平行線のデザインは氏族によって少しずつ異なり、その違いがそれぞれの氏族のアイデンティティとして保持される。そしてこのデザインは、父親から息子へと継承されていく。お互いの半族は、けっしてダイヤモンド型と平行線型のパターンを共有せず、さらには氏族内でも許可を得ない限り自身の所有以外のデザインを描いてはならない。この法を破った者は重大な犯罪者として罰せられる。美術史家ハワード・モーフィーが著書『アボリジナル・アート』で述べるように、社会生活から精神世界までも包括する氏族・半族への帰属意識は、アーティストの作品制作の最も中心的な役割を担っているのである<sup>16</sup>。

ここまで、北東アーネムランド地方ヨルング・コミュニティの社会とそれを維持・規制する氏族・半族への帰属意識について述べた。マラウィリイの作品に見られる特徴「伝統と革新」に当てはめるならば、上記の考察は彼女が敬意を払う「伝統」の部分である。氏族への帰属意識はヨルング・コミュニティに生きるマラウィリイにとって、とても重要である。彼女はマダルパ氏族・イリチャ半族でありそのアイデンティティを失うことは決してない。しかし、冒頭にも述べたが、彼女は西洋社会と接触後のヨルング・コミュニティの変容を目の当たりにした世代である。マラウィリイはイリチャ半族でありながら、夫が属するドウフ半族

のデザインを受け継いだ特異な、しかし社会の変化の中で起こる必然的な経験をした女性である。そして、石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》(2016年、fig.1)は、まさにマラウィリイの夫ドウジャドゥジャ・マナングールのカントリーを描いた作品であり、それだけで革新的である。

以下の章では、マラウィリイがいかにして夫のカントリーを描く許可を得たのか、その経緯と、《ボウンニュー》の図像、意味を読み解いていきたい。そしてそこから見えてくるマラウィリイの「革新」について考察する。

## 4. ノウォンギーナ・マラウィリイの生い立ち

ノウォンギーナ・マラウィリイは1939年頃に、北東アーネムランドに位置するシールド岬のダルピラと呼ばれるビーチで、マダルパ氏族イリチャ半族の者として生まれた。幼少時代は、約50人の親戚家族とともにマダルパ氏族に由縁のあるブルー・マッド・ベイで伝統的な生活をしながら過ごした。ブルー・マッド・ベイは、サイクロンが頻発し、高潮や激しい潮流が発生する入り江で、そこにはイリチャ半族に精霊として崇められているクロコダイルが多く生息している地域だ。マラウィリイの父親はヨルング・コミュニティの有名なリーダーで画家のマンドゥクル・マラウィリイである。マンドゥクル・マラウィリイは、西洋社会がバーク・ペインティングに興味を示した最初期に活躍した画家である。特にメルボルン出身の人類学者ドナルド・トムソンと親密な関係を築き、その後この地域で制作されたバーク・ペインティングの各主要美術館や公的施設への収蔵を後押しした<sup>17</sup>。ノウォンギーナ・マラウィリイは、そうした芸術に秀でた家系出身で、その才能は絵筆をとった1990年代から徐々に開花していった。

### 4.1 マラウィリイの初期作品

ノウォンギーナ・マラウィリイが絵筆をとったのは、1993年彼女が54歳頃のことである。それは、1993年にヨルング・コミュニティの街イルカラに建てられたアート・センターに着任したアート・コーディネーター、アンドリュー・ブレイクが、マラウィリイの夫であり画家のドウジャドゥジャ・マナングールに2.5メートルもの巨大なバーク・ペインティングの制作を勧めたことから始まる。それまでバーク・ペインティングは、「スーツケース・バーク」<sup>18</sup>と呼ばれる小さくて安価な観光者受けする作品が主流であった。しかし、アンドリュー・ブレイクは、ヨルング・コミュニティの男性アーティストに巨大な作品への挑戦を促した。マラウィリイの夫マナングールは、この勧めを受けて作品を制作し始めるが、巨大な作品制作は初めてのことで彼自身のスキル不足に苦労していた。そこで妻マラウィリイと娘たちを制作の手伝いとして動員することにしたのである。こうして制作された作品はすぐに注目を浴び、1994年に国立ヴィクトリア美術館によって計25点の

バーク・ペインティングが購入された<sup>19</sup>。そして1996年にはアメリカ人コレクターのジョン・W・クルーギによって28点のバーク・ペインティングが新たに注文され、現在それらはヴァージニア大学クルーギ・ルーフ・アボリジナル・アート・コレクションの所蔵作品となっている<sup>20</sup>。マラウィリィは、こうした主要作品の制作すべてに夫のアシスタントとして関わることとなった。彼女の主な担当は、北東アーネムランドの特徴である緻密なクロスハッチング「ミニジ」を、マルワットという人毛でできた細い筆で描く作業であった<sup>21</sup>。

夫マナングールはドゥワ半族に属するジャバ氏族出身として、自身のカントリー、ワンダウェイの大地とそれに深く結び付くドリミングを主題としてバーク・ペインティングを制作してきた。そして、マラウィリィは夫のカントリーであるワンダウェイを共に描いてきた。こうした夫婦のバーク・ペインティング制作作業を通して、マラウィリィは夫から、ドゥワ半族ジャバ氏族のクラン・デザインを描く許可を得たのである。

これはヨルング・コミュニティの歴史上とても特異的であり、かつ新しいことであった。なぜなら、クラン・デザインは長く男性の完全所有権であり、父親から息子へと受け継がれていたからである。しかし、その伝統もつい1世代か2世代前から変容し始めた。それは、父親が娘たちへ直接指導してクラン・デザインを描く許可を与え始めたのである。こうした変化が起きた理由のひとつに、西洋社会のバーク・ペインティング需要が大きく起因していることは明らかである。アボリジナル・アートは、その高い図像学と緻密なパターン構成が初期より評価されていたが、そのほとんどが砂絵や儀式の際のボディ・ペインティングなどで恒久性がなかった。その中でも、バーク・ペインティングはその特性上、持ち運びが可能で西洋絵画のように壁に掛けて展示することができる点から、人類学者たちにとって格好の収集対象として、1940年代以降大量にバーク・ペインティングが制作された。その後、美術館に収蔵されはじめ、美術品としての価値を高めることとなった。バーク・ペインティング作家は自身の文化を外に向けて紹介する大事なスポークスパーソンとして、さらにはコミュニティの大事な収入源として尊敬を集めるようになった。美術史家ハワード・モーフィーは、こうしたバーク・ペインティング需要によって起きたヨルング・コミュニティの伝統の変容について著書『アボリジナル・アート』で、「女性アーティストの増加は、ヨルングの人々が新しい環境に馴染んでいく過程の一部であり、そして新しいチャンスに対する反応の表れでしょう。[...]女性の積極的な芸術活動への参加は、コミュニティの生活を豊かにし、さらには社会的苦境を共に乗り切るための重要な役割として、ヨルングの人々は捉えています」<sup>22</sup>と説明している。

マラウィリィは、こうした変化を受容した特に早い世代のひとつりである。そして彼女は父親から指導されたのではなく、夫からバーク・ペインティングを学び、夫のカントリーを描く許可

を得たのである。よって、彼女は自身の出身であるイリチャ半族マダルパ氏族が保持するデザインではなく、夫のドゥワ半族ジャバ氏族のクラン・デザインを描くことになった<sup>23</sup>。1999年に夫ドゥジャドゥジャ・マナングールが亡くなってからも、マラウィリィは夫のカントリーを描き続ける。石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》(2016年)は、夫のカントリー、ワンダウェイの大地を描いた作品である。

## 4.2 ワンダウェイ

ワンダウェイは川に囲まれた大地で、下流には氾濫原が広がっている。雨季の季節になると増水した川がワンダウェイの大地を通り、下流の氾濫原へと流れ込み、結果川は氾濫を起こす。こうした季節の天候によって姿を変えるワンダウェイは、「ボウンニュー」と呼ばれるカミナリ男の精霊と、ドゥワ半族に帰属する「マーナ」と呼ばれるサメの精霊と結びつけられている。雨季の訪れを告げる最初の雨をもたらす重い雲「ウォルマ」とともに、ボウンニューは、南はウェッセル島からドゥワ半族のカントリーを通して旅をする<sup>24</sup>。ボウンニューが棍棒を振ると雷が大地に鳴り響き、そして彼が小便をすると雨となって降り注ぐ。こうしてボウンニューによって引き起こされる雨は、川を氾濫させ、その結果ピラボンと呼ばれる三日月湖がワンダウェイの大地の至る所に発生し、結果、様々な生物の豊かな繁殖地となる。

マラウィリィが描いた《ボウンニュー》(fig.1)は、このカミナリ男の行動とそれによって起こるワンダウェイの大地の姿を描いた作品である。画面は、半円が描かれた上部と中央から左側に描かれたグリッド文様部分、そして右側三段に描かれた波を打つ平行線の3つに分かれる。

## 4.3 《ボウンニュー》

まず、画面上部に描かれた半円は、ボウンニューが槍を頭の上に振りかざした時に描く弧を表しており、その形はボウンニューが雨を降らす雲にも類似する。半円から伸びる平行線はまるで稲妻が大気の中を走るように四方へと拡散している。平行線は、ドゥワ半族に帰属するデザインであり、これによってマラウィリィが夫マナングールの属するクラン・デザインを描いていることが分かるだろう。ひとつひとつの線は、太い黒地で描かれ、さらにその黒い線が白地のオーカーで縁取られている。その隙間は茶・黄土のオーカーを用いて、クロスハッチング技法によって埋め尽くされている。クロスハッチングは作品の画面全体に亘って用いられており、季節の天候で様変わりするワンダウェイの姿をダイナミックに捉えることに成功している。さらに、幾層にも交差したオーカーの色彩は、深い奥行きをバークの表面上に効果的に演出している。

画面中央から左側に描かれ、画面を一番大きく占めるグリッド文様は、ワンダウェイの大地の様子を描いている。これは、ボウンニューによってもたらされた雨が川を氾濫させ、ピラボン

が至る所に発生したワンダウェイの大地を俯瞰的に表現しており、縦横に走るピラボンのネットワークがグリッドのようなデザインとして画面上に浮かび上がっている。さらに、ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館学芸員カーラ・ピンチベックは、このグリッド文様について、ワンダウェイで使用される狩猟用のフィッシュ・トラップがチェス盤のように地面に配置されることから、それが大地にグリッド状に浮かび上がる姿にも参照される、と説明している<sup>25</sup>。フィッシュ・トラップは、ジャブ氏族の伝統的な狩猟方法であり、ピラボンとともに、ワンダウェイの水と深く関連づけられている。そしてチェス盤のように配置されるフィッシュ・トラップはジャブ氏族のクラン・デザインの基礎となっている。

さらに、このグリッド模様の特徴はその色使いにもある。それは白地で統一されたクロスハッチングである。マラウィリィは、「ボウンニューから生み出され流れ出る白い水は、大地を縦横に横断する」と表現している<sup>26</sup>。彼女の言葉どおり、ボウンニューから生み出される白い水は、バーク上に白いクロスハッチングとして再構築されている。そして画面を最も多く占めるこの白地のクロスハッチングは、まるで水の表面に反射する太陽の光が眩しく揺らめいている様子をも想起させる。

そして画面右側三段に描かれているのは、波打つ縦方向の平行線である。マラウィリィの制作拠点であるブク・ラルンガイ・ムルカ・センターのコーディネーター、ウィル・スタブスは、マラウィリィの有機的な線の動きを「まるで植物が育つよう」<sup>27</sup>に描かれる、と表現している。そうしたマラウィリィの印象的な線の描き方が最もよく表されているのがこの右側三段のゆるやかな曲線であろう。この曲線は、三方を囲む白地のグリッドとは違い、茶や黄土のオーカーがクロスハッチングに用いられており、線の動きとともに作品にリズムを与えている。また、マラウィリィの意図的な色使いのバリエーションは、ワンダウェイを流れる水の異なる状態をも表している。ピンチベックは、マラウィリィがワンダウェイの水を描く際の色彩の選択とそれによる効果について、「水が流れていたり止まっていたり、激しく水しぶきを上げている様子から穏やかな水面まで、そして濁った水から透き通った水の質感までも画面上に呼び起こしているようである」<sup>28</sup>と分析している。こうした水の動き、状態を特に巧みに表現しているのは、グリッド幅の大小や、曲線の動き、そしてクロスハッチングの角度・密度やオーカーの配色など、包括的に画面全体に生み出される視覚的効果のおかげだろう。

## 5. 《ボウンニュー》にみるマラウィリィの伝統と革新

近年のアボリジナル・アートの需要の高まりと、西洋社会との接触によって変容を遂げるヨルング・コミュニティは、それまで、父親から息子へと受け継がれていたクラン・デザインが女性にも継承の権利が与えられるようになったことは前述し

た。マラウィリィは、そうした時代の流れのなか、氏族の帰属を超えて夫のジャブ氏族のカントリーを描く許可を与えられた。夫の死後もワンダウェイの大地はマラウィリィにとって常にインスピレーションの源としてあり続け、石橋財団所蔵作品《ボウンニュー》にもよく表れているように、マラウィリィはワンダウェイを象徴するグリッド文様を巧みに表現してみせている。その中でも興味深いのは、画面右側に描かれるワンダウェイの大地に流れる水の動きを表現した印象的な曲線である。この曲線は、夫ドゥジャドゥジャ・マナングールの描くワンダウェイの姿とは異なり、マラウィリィ独自の表現である。もちろんマラウィリィは、常にクラン・デザインの神聖性を尊重し、権利範囲外のデザインやドリーミングを描くことは重大な犯罪であるというコミュニティの伝統制度を十分理解し誠意を払っている。結果、マラウィリィはとても注意深くジャブ氏族のデザインを描いている。そのなかにおいても、彼女は確信的に自身の表現方法を見つけ、ジャブ氏族のクラン・デザインに組みこむことに成功している。そこには、マラウィリィの特殊な位置づけが大いに関係している。彼女は、2018年11月3日から2019年2月24日にかけて開催された個展「わたしの心と精神より」(ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館、シドニー)の図録の中でこう答えている。

この水(ワンダウェイの水)は私の娘のもので。これは彼女と彼女の父親のもので。

[...]私は、夫が教えてくれたパターンや彼が所有しているデザインしか知りません。それが、私が学んだことです。<sup>29</sup>

氏族の帰属は、父親から子どもへと受け継がれる。つまり、どんなにマラウィリィが夫からクラン・デザインを描く許可を得たとしても、マラウィリィはマダルパ氏族、イリチャ半族の者であり、娘マリンユラ・マナングールは父親と同じジャブ氏族、ドゥワ半族の者として、マラウィリィよりも正統なデザイン継承者である。そして、マラウィリィ自身が語っているように、彼女の描く作品は、ワンダウェイの大地の姿であり、その裏にはイニシエーションを経た者しかアクセスできないような神聖なデザインは隠されていない。マラウィリィの兄でありアーティストでもあるジャンバワ・マラウィリィは、ノウォンギーナ・マラウィリィの制作プロセスについてこう語っている。

男性は、儀式を行うリーダーとして、クラン・デザインを次の世代へ受け継ぐ責任があります。よって男性のバーク・ペインティングはこうしたデザインの重要性を尊重する厳しい制度に守られて制作されなければなりません。しかし、女性は違います。ノウォンギーナのように、女性はこうした責任を背負っていないため、作品がより自由になるのです。<sup>30</sup>



つまり、マラウィリィは伝統を継承するために厳しい規則にのっとって作品を制作するのではなく、彼女とワンダウェイさらには、彼女と夫との精神的関係性により強く基づいてジャブ氏族のデザインを描いているのだ。マラウィリィの「まるで植物が育つ」ように描かれる曲線には、彼女に許された自由な自己表現と美的感性がのびのびと表出している。そして、具象物の描写を省き、画面すべてをデザインやパターンによって対象を抽象化し、視覚的効果を追求することに徹している。こうすることによってマラウィリィはデザインに関連するドリーミングへの深い追求を避け、より事象的な出来事の描写に徹底することで、自由な表現を獲得しているのだ。つまりマラウィリィは《ボウンニュー》において、氏族のデザインの伝統とそれが意味する対象を尊重しつつ、抽象化された画面構成によってそれ以上の言及を避け、彼女の特異な立場によって表出可能になった直観的な表現方法の実践によって、伝統と革新を同時に画面上に取り込むことに成功しているのである。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

- 石橋財団は、2006年に「プリズム：現代オーストラリア美術」展を開催した。この展覧会を契機に、オーストラリア・アボリジナル・アートの代表的作家エミリー・カーメ・イングワリィの作品2点を含む計7点のオーストラリア絵画を購入した。
- マラウィリィの作品は、オーストラリア現代美術館とキャンベルタウン・アート・センターで展示された。
- 正式名称 The Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Awards (NATSIAA) は、ノーザンテリトリー博物美術館とオーストラリア最大の通信会社テルストラが共同で毎年開催する、国内アボリジナル・アートに特化した賞として最も古い歴史と高い名声をもつ。
- Henry F. Skerritt, "The country speaks through her" in *Nongirrna Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 36.
- Hetti Perkins, "Nongirrna Marawili" in *Defying empire: 3rd indigenous art triennial*, edited by Tina Baum (Canberra: National Gallery of Australia, 2017), p. 90.
- Perkins, "Nongirrna Marawili," p. 90.
- 京都国立近代美術館、アボリジニの美術：伝承と創造：オーストラリア大地の夢／京都国立近代美術館編（京都：京都国立近代美術館、1992年）、34頁。
- Judith Ryan, *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land in the National Gallery of Victoria* (Melbourne: National Gallery of Victoria, 1990), p. 3.
- Ryan, *Spirit in Land Bark paintings from Arnhem Land*, p. 10.
- Ryan, *Spirit in Land Bark paintings from Arnhem Land*, p. 77.
- Wally Caruana, *Aboriginal art* (London: Thames & Hudson, 1993), p. 60.
- 西アーネムランド地方では、クロスハッチング技法で生み出されるデザインは「ラーク rarrk」と呼ばれる。
- Howard Morphy, *Aboriginal Art* (London: Phaidon Press, 2013), p. 190.
- East Arnhem Regional Council, *Yirrkala*, <https://www.eastarnhem.nt.gov.au/yirrkala-detailed>. Accessed May 8, 2020.
- Morphy, *Aboriginal Art*, p. 153.
- Morphy, *Aboriginal Art*, p. 159.
- Cara Pinchbeck, "Nongirrna Marawili: from my heart and mind" in *Nongirrna Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 11.
- Skerritt, "The country speaks through her," p. 37.
- Skerritt, "The country speaks through her," p. 37.
- Skerritt, "The country speaks through her," p. 37.
- Perkins, "Nongirrna Marawili," p. 90.
- Morphy, *Aboriginal Art*, p. 252.
- Pinchbeck, "Nongirrna Marawili: from my heart and mind," p. 16.
- Pinchbeck, "Nongirrna Marawili: from my heart and mind," p. 13.
- Art Gallery of New South Wales, *Fish trap at Wandawuy*, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/108.2013/>. Accessed May 10, 2020.
- Pinchbeck, "Nongirrna Marawili: from my heart and mind," p. 13.
- Alcaston Gallery, Nonggirnga Marawili, <http://alcastongallery.com.au/artist/read/63-nonggirnga-marawili>. Accessed May 10, 2020.
- Pinchbeck, "Nongirrna Marawili: from my heart and mind," p. 13.
- Nongirrna Marawili, "This is just my thinking" in *Nongirrna Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 27.
- Pinchbeck, "Nongirrna Marawili: from my heart and mind," p. 20.

# 石橋財団コレクションの超高精細スキャンングプロジェクトについて

Ultra-High Resolution Scanning of the Ishibashi Foundation Collection

## (株) サビア + 新畑 泰秀

SABIA Inc. + SHIMBATA Yasuhide

アーティゾン美術館の前身、ブリヂストン美術館が、2010年頃から所蔵作品のポジフィルムによるイメージ管理からデジタル画像による管理への移行を本格的に開始したのは2010年頃からであった。美術作品の撮影を専門とするカメラマンにより、デジタル・カメラでの撮影を徐々に始めたが、この機に様々なあたらしい機材を用いての画像記録を試みることになった。そのひとつとして、フィルム・カメラでもデジタル・カメラでもない、スキャナーによる高精細画像の撮影を試みることになり、当時より美術館博物館の所蔵品のデジタル・データ保存を研究し、実践しつつあった(株) サビアによる高精細スキャンングをテスト的に行った。2014年9月19日に、3点の絵画作品、すなわちコロアの《オンフルールのトゥータン農場》、ゴーガンの《馬の頭部のある静物》、そしてカイユボット《ピアノを弾く若い男》を同社の機器によってスキャンングを行い、フィルムカメラやデジタルカメラでは得られない高精細な画像を得られることを確認した。このスキャンングによって得られた高精細画像は、ブリヂストン美術館で「ウィレム・デ・クーニング展」(2014年10月8日-1月12日)が開催された折に、展示室の一室で、パナソニック株式会社の協力を得て、同社のタフパッド4Kタブレット(20型)をもって来館者に公開した。

このスキャンングの成果をさらに綿密に精査し、その画像が様々な機会に利用できることを確信した結果として、石橋財団

は2016年4月15日から29日にかけて、石橋財団アトリサーチセンターにて、財団コレクションより重要絵画作品100点の(株) サビアの機器による超高精細スキャンングを実施することになった。このプロジェクトは、石橋財団ブリヂストン美術館と(株) サビアの共同プロジェクトとして実行された。監修を京都大学大学院 工学研究科 機械専攻先端イメージング工学研究室教授井手亜里(当時。現名誉教授)がつとめ、株式会社サビアからは奥村幸二、ジェイ・アリ・トック、谷口正明、真柄亮太、角美枝、大木よう子、青井誠也が、ブリヂストン美術館からは、新畑泰秀がプロジェクトを進めた。

(株) サビアは、京都大学で開発された文化財用高精細大型スキャナー技術をベースに2007年に設立された組織。4K技術を含む、最新のデジタル技術を駆使し、国内外の文化財・美術品のデジタル化からアーカイブ化・コンテンツ化までを一貫してサポートするデジタル・アーカイブ・ソリューションカンパニーとして、文化資産の保存と魅力の発信に取り組んでいる。この時は、(株) サビアの超高精細大型スキャナー「Sabia Art Scanner-X」と「Sabia Art Scanner-H」を用いて、光学1,000dpiでの撮影を行った。文化資産の撮影に特化した「Sabia Art Scanner」は、高輝度LEDによる均一照明、非接触非破壊、短時間での撮影を可能とし、忠実な色再現、高い寸法精度を実現した。また光源を調整することにより写真では再現

### 額スキャン

Item	Description
対象数	85
ローデータサイズ (GB)	38.74 GB
使用スキャナ	LIAM-X
解像度	228 dpi
結合用オーバーラップ	~ 20 cm
最大スキャン幅 (1スキャンあたり)	83 cm (7,500 pixels)
最長スキャン (1スキャンあたり)	200 cm (18,000 pixels)
最大スキャン幅	4.0 m
最長スキャン	2.0 m
スキャンング技術	低解像度による両照明撮影
対象作品	石橋財団所蔵絵画作品より100点

### 超高精細スキャン

Item	Description
対象数	104
ローデータサイズ (GB)	1749.26 GB
使用スキャナ	LIAM-H
解像度	1010 dpi
結合用オーバーラップ	~ 8cm
最大スキャン幅 (1スキャンあたり)	18cm (7,300 pixels)
最長スキャン (1スキャンあたり)	210 cm (83,500 pixels)
最大スキャン幅	4.0 m
最長スキャン	2.0 m
スキャンング技術	超高精細による 1.両方向照明による撮影、2.片方向照明による撮影、3.近赤外線による撮影
対象作品	石橋財団所蔵絵画作品より100点

できない質感までも再現している。スキャニング作業で得られる画像マテリアルは、中小の作品で50K、大きな作品でも最低30K表示に対応する高精細画像となった。したがって、最初は4Kでの利用になるが、将来技術の向上とともに8K、あるいはそれ以上の画像再生可能な機器が発売された時にもこれら画像は使用可能である<sup>1</sup>。

本稿は、このプロジェクトの過程と、スキャニング方式および手順、画像の後処理、サンプルスキャン結果と実施時の写真を含むプロジェクト全体の概要を示すものである。スキャニングの対象となったのは、所蔵品のうち西洋および日本の近代絵画の重要作品を中心とし、主要作品100点が選ばれた。選ばれた対象作品は、2つのカテゴリーに分けてスキャニングが行われた。ひとつは、200dpiに設定し、額縁のスキャニングを行った。3D形状である額縁を撮影するべく、被写界深度を深く保つために、この解像度に設定した。撮影計画を練る段階で、額縁も重要であると判断し、額縁も撮影することになった。他方のカテゴリーでは、1,000dpiを超える解像度での撮影を行った。この解像度では、作品の詳細に至るまで捉えることを第一の目的とした。この高解像度での撮影で得られた画像は、4Kや8Kといったディスプレイにも対応できるコンテンツ制作にも役立てられる。額縁スキャニングを両方向による照明で撮影したことに対し、超高精細スキャニングでは、1. 両方向照明による撮影、2. 片方向照明による撮影、3. 近赤外線による撮影、の3パターンで撮影を行った。従来、この3パターンは別々に行ってきたが、今回より効率良く撮影するために、両方向照明による撮影と、近赤外線による撮影を同時に行うことで、より効率的な撮影を行うことができた。結果、全体的にはスムーズに撮影は進み、12日間のプロジェクトとなった。2日間は準備やテスト、キャリアレーションを行い、10日で撮影を終えた。

#### 註

- 井出亜里、Jay Arre Toque、村山雄亮、Pengchang Zhang「文化財専用大型超高精細スキャナ」、『日本画像学会誌』、第51号第6巻、2012年、623-629頁；井出亜里「文化財計測用公開度スキャナ：その後の展開」、『映像情報メディア学会誌：映像情報メディア』、第64巻第6号、778-782頁、2010年6月；井出亜里「2-4. 文化財専用超高精細大容量画像の入力・分析・表示総合システム構築」、『映像情報メディア学会誌』、第61巻第11号、1562-1566頁、2007年。

## 手順:

### 超高精細スキャナパラメーター

スキャナ	LIAM-H		
解像度 (dpi)	1010		
カラーチャート	IT8		
色差 (dE)	Focus Level	片照明	両照明
	7mm	1.36	1.38
	10mm	1.35	1.32
	15mm	1.32	1.33
	20mm	1.34	1.30
	25mm	1.34	1.32
	30mm	1.30	1.32
	35mm	1.31	1.37
	40mm	1.29	1.35
	45mm	1.31	1.35
	50mm	1.28	1.40
	55mm	1.29	1.35
	60mm	N.A.	1.42
光源タイプ	Nichia Visible/ CCS NIR		
光源設定	VIS: Dual, 2 lines per side; Single 4 lines on the home side///NIR: Dual 2 lines per side		
電流 (A)	VIS=2.0/ NIR=0.86		
電圧 (V)	VIS=19.7/ NIR=22.9		
光源角度	VIS=50°; NIR=60°		
カメラ	VIS=TLC-7300UCL/ NIR=TLC-7300UCL		
コントローラー&PC	3 Axis Gray box/ Dell Precision Tower5810		
フィルター	VIS=UV/IR cut: NIR=IR76		
レンズ	VIS=Apo Rodagon 105mm/ NIR=Apo Rodagon 105mm		
レンズ口径	VIS=8/ NIR=8		
チューブ	VIS=40+24; NIR=40+24		
Working Distance (cm)	50.7 (48.3+2.8) 100 on scale @7mm/0.486mLaser		
光源までの距離	VIS=9.5cm; NIR=8.5cm @35mm		

### 低高精細スキャナパラメーター

スキャナ	LIAM-X
解像度 (dpi)	228
カラーチャート	IT8 Chart (v.R120804)
色差 (dE)	1.68
光源タイプ	amano
光源設定	synmetric 8line
電流 (A)	3.1
電圧 (V)	12.9
光源角度	45°
カメラ	takenaka7500 No.0366
コントローラー & PC	2axis controller, sabia Optiplex7010
フィルター	IR/UV cut
レンズ	Apo-60
レンズ口径	8
チューブ	なし
Working Distance (cm)	93.8
光源までの距離	19cm, 23cm

図解:

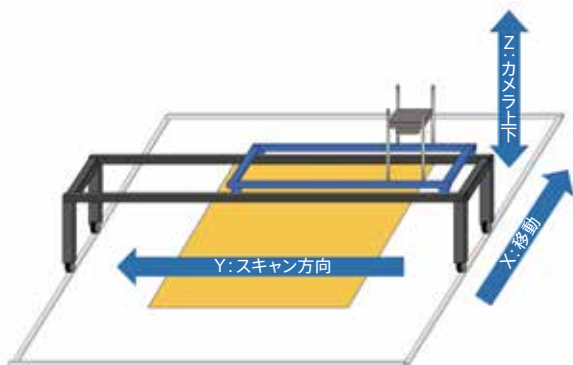


図1: スキャナは3方向に動作する。Y方向はカメラヘッドがオブジェクト上に移動する走査方向。X方向はレール上のスライド方向。Z方向はスキャンごとに最適なフォーカスを確保するために、作品との距離を調整するためのカメラヘッド軸。

スキャン順序:

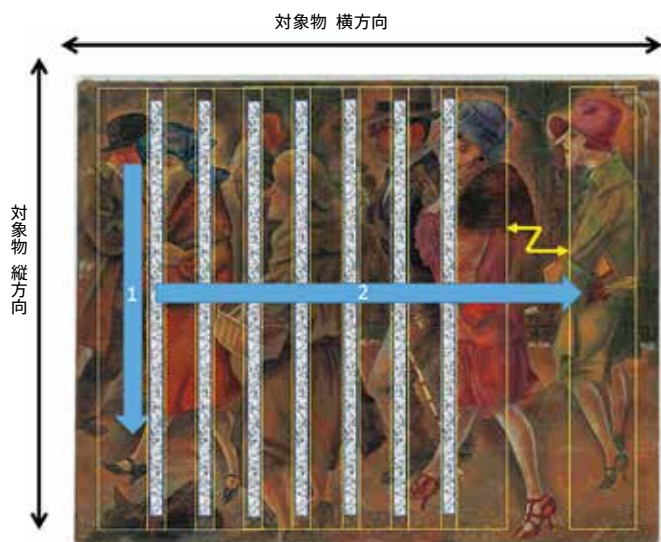


図2: 作品撮影のための一般的なスキャン順序を示す。当プロジェクトでスキャンすることができる最大サイズは、1スキャン当たりの最大走査長が約2m×1mである。200dpiのスキャンで20cm、1,000dpiのスキャンで8cmを結合幅として、X軸に沿ってスライドさせて進む。

画像処理手順:

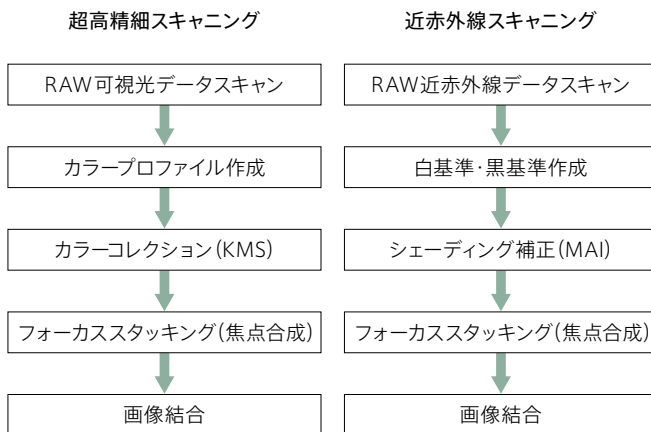


図3: 生データから画像データ処理のフローチャート。すべての画像は、任意の色処理を行うことなく、非圧縮のTIFFファイルで取得される。当プロジェクトで取得された画像は3種類あり、これらは両方向照明によるスキャン、片方向照明によるスキャンおよび近赤外線スキャン。画像は3種類だが、画像処理は2パターン行う。近赤外線画像のみ別の方法で処理され、可視光スキャンモードでは、同じ方法で処理される。カラー画像については、IT8チャートデータを使用して、カラープロファイルが生成される。このプロファイルは、ガンマ補正されたデータを生成するためにKMS(カラーマネジメントシステム)で使われる。一方、近赤外線の画像では色が可視領域を超えて存在しないため、近赤外線の画像の処理は、配光ムラを補正するシェーディング補正のみ行う。カラー画像用のカラーマネジメント及び近赤外線画像に対するシェーディング補正後、複数の焦点レベルでスキャンされた作品は、フォーカスタッキングを結合前に行う。それ以外については、KMS処理及びシェーディング補正後に結合する。

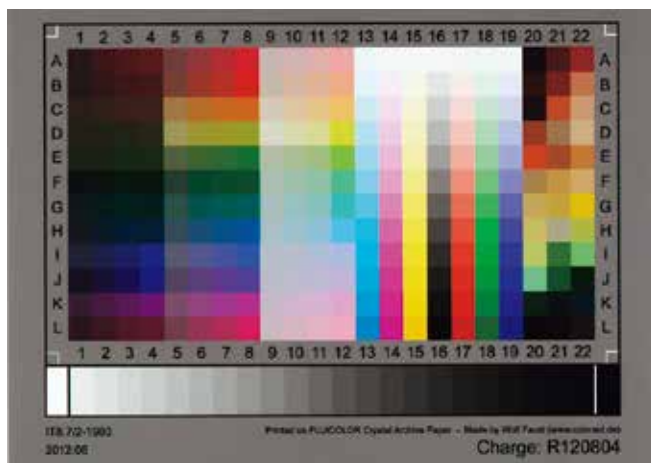


図4: IT8カラーチャート

**画像結合:**

画像は、PhotoshopのPhotomergeの機能を使用して結合されている。以下はこのプロジェクトで画像を結合するために使用される一般的な手順を示している。7つの基本的なステップがある。

1. Photoshopを開く→File→Automate→Photomerge

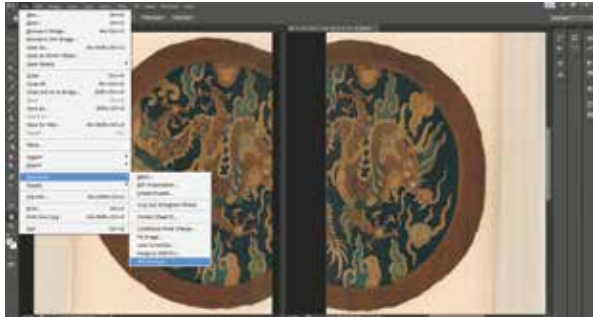


図5

2. ①レイアウトから「Auto」を選ぶ。②「Add Open File」を使って結合するファイルを選ぶ。(注:PCのパフォーマンスを最大にするために、すべての画像を一度に結合するのではなく、画像2-3枚を結合して徐々に進める。③「Blend Images Together」のチェックを外す(注:これはPhotoshop画像の色を変更しないために行う)。④「OK」。



図6

3. 前項では画像を整列させた。次からが実際の結合処理である。  
①レイヤーパネルの結合に必要なレイヤーを選ぶ。②「Edit」→「Auto-Blend Layers」を実行する。



図7



4. 「Auto-Blend Layer」がウィンドウに現れる。  
①「Panorama」を選ぶ。  
②「Seamless Tones and Color」のチェックを外す(注:Photoshopが色の変更を行わないために外す)。  
③「OK」で実行する。

図8

5. 上記の処理が終わったら、チェックを行う。必要に応じて、各種機能を使って調整する。

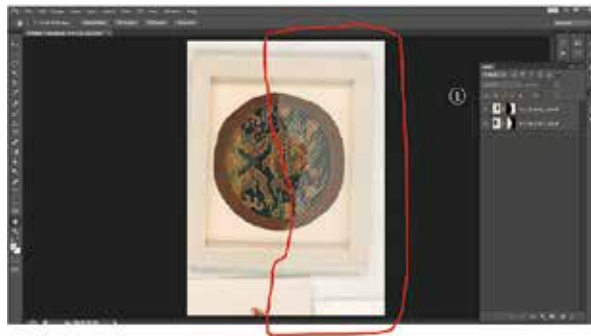


図9

6. チェックを終えたら、「Flatten Image」を実行し、画像を統合する。



図10

7. 目的に応じた画像形式で保存する。画像は4GB以下であれば、デフォルトでTiffになっている。4GBを超えるファイルサイズの場合、PSBとして保存される(注:レイヤーを残したまま途中のデータを保存するオプションもある。結合画像に問題が見つかった場合、これらのデータが役に立つこともある。それゆえ、すべてのプロセスデータを保存する。ただし、保存用ハードディスクに充分空きがある場合に限る)。

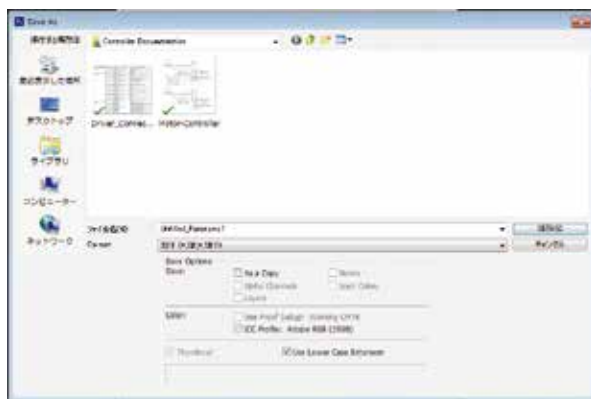


図11

## 結果:

### 可視光撮影(VIS) VS 近赤外線撮影(NIR)

対象作品:

ゲオルゲ・グロス《プロムナード》

1926年

油彩・カンヴァス

100.3×125.7cm



図12: 可視光と近赤外光を並べて比較した。前述のように、これらの画像は同時に撮影された。右のものは近赤外画像で、左側のは可視光画像。近赤外画像には2つのバージョンがあり、上部の画像は後処理としてシェーディング補正した元の画像、下部の画像は、検出された特徴を簡単に参照できるように明るさとコントラストを増加させたもの。



図13: 画像の中で明らかな下地が検出されているいくつかの領域を示している。

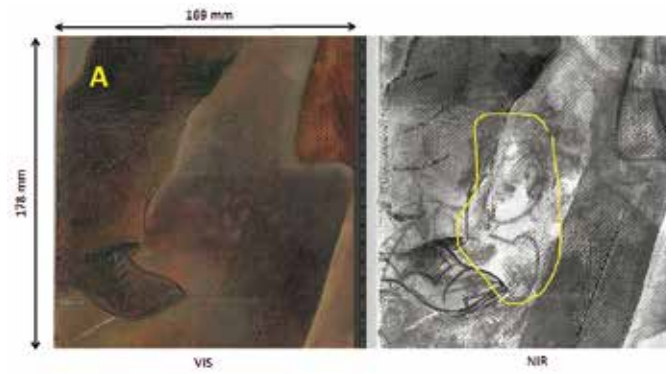


図14: Aのエリアでは絵の男の靴をうまく区別できない特徴を示している。近赤外画像により、明確に詳細に明らかにすることができた。

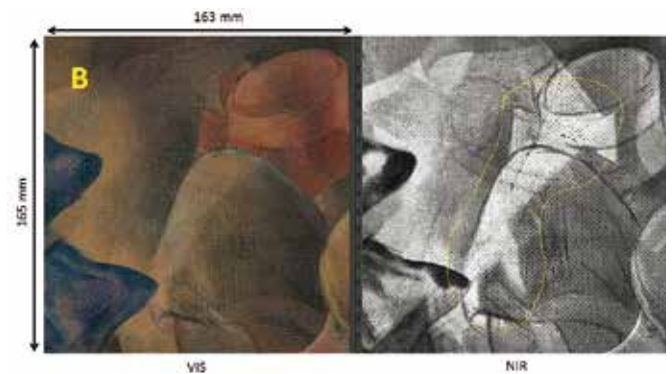


図15: Bエリアの画像では、絵画の女性のバッグに手を差し伸べる手が、近赤外画像から明らかになった。可視光画像からも、かすかなシルエットを見ることができる。

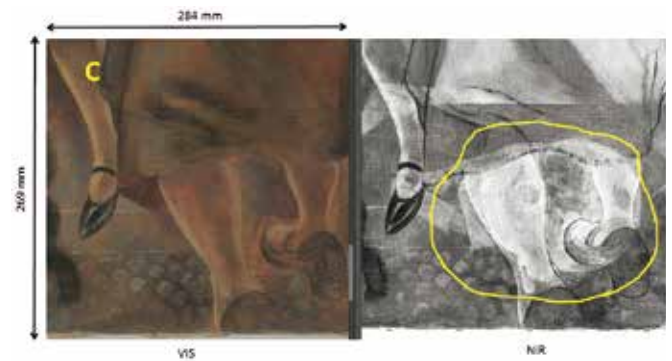


図16: Cエリアからは、絵画の老婆の足の下に、大きな円形が描かれていることが発見できる。

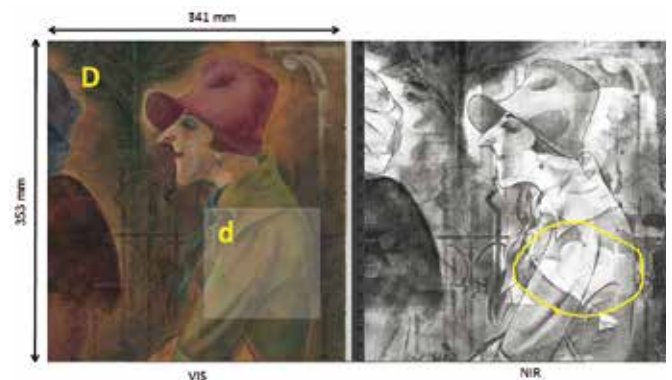


図17: 上の画像は、これまでに検出された最も興味深い近赤外での画像を顕著に示している。これは、帽子をかぶり横を向いた男の顔を示している。

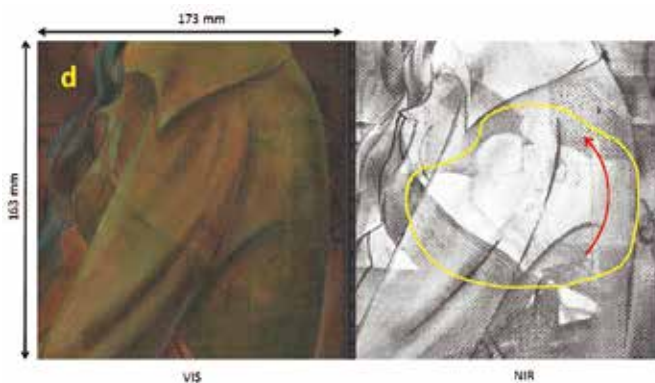


図18: 上の画像では、図17で検出された画像のコントラストを変えて、より見やすくなるように示している。この男の顔は、絵画上の実際の向きに対して、横向きに描かれている。



図19: これは、前図の拡大図である。検出された絵から90度反時計回りに回転させ、オリジナルの絵の下に発見された画像を、明確に見えるようにした。

ここで説明した画像は、可視光撮影からは見ることができない近赤外撮影からのみ検出することができたほんの一部の例である。絵画のさらなる調査により、より多くの状態を新たに見つけることができる可能性がある。

### 両方向照明によるスキャン VS 片方向照明によるスキャン

画像は、PhotoshopのPhotomergeの機能を使用して結合されている。以下はこのプロジェクトで画像を結合するために使用される一般的な手順を示している。7つの基本的なステップがある。



図20、21: 上記の両照明と片照明のスキャンの比較を示している。カンヴァスの絵画に3Dのような構造で、入射光が反射している。

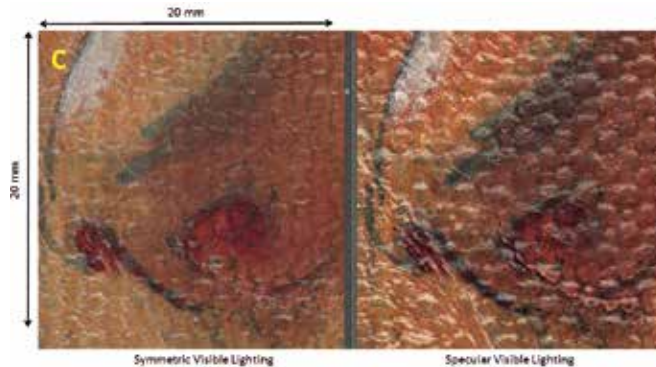


図22、23: 画像は、両照明と片照明スキャンの比較を示している。カンヴァスの絵画に3Dのような構造で、入射光が反射している。両照明の場合には、上部からの光による影と底から来る光による影が相殺される。片照明の場合、表面のテクスチャが強調表示される。作品の表面に少し光沢があるので、カメラ軸に沿って光を反射する点に加えて、片照明のハイライトは全体の絵を通して見ることができる。

対象作品:

ジャン・フォトリエ《旋回する線》(fig.2)

1963年

油彩・カンヴァスに貼られた紙

59.9×73.1cm

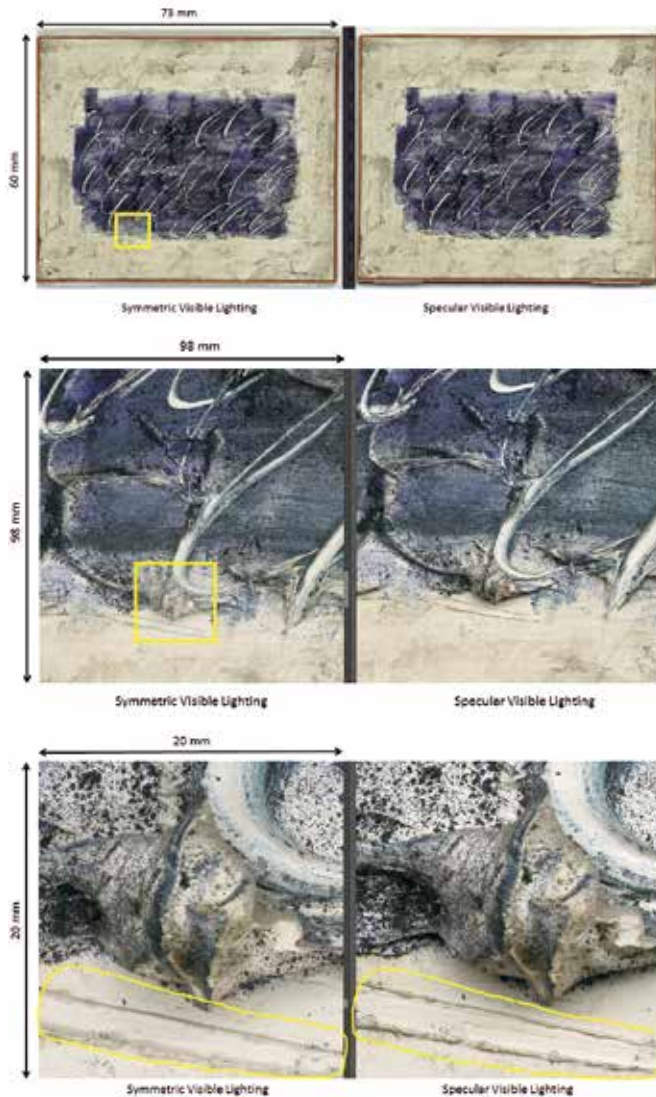
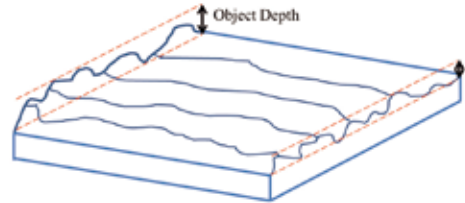


図24-26:もう1点のサンプルをここで提示する。こちらの画像では光沢はないが、より3D形状に近い。前述の例とは違い、白飛び等は見られない。しかし黄色で囲まれている部分の影からも、片照明の効果が見受けられる。

### フォーカスタッキング(焦点合成)

約1,000dipの高解像度でスキャンを行った。これほどの高解像度では、焦点深度が非常に浅く、1mm以下になる。全体の作品を通して、最適なフォーカスを当てて画像を生成するためには、フォーカスタッキングスキャンを行う必要があった。これは、作品の表面の凹凸に起因している。図17では、このプロジェクトに適用される画像の焦点合成の概略図を示す。



Object Depth = the distance between the lowest point to the highest point on the object surface

Focus depth = combined depth of focus with respect to different focusing plane

For a good scan image:

Focus depth > Object Depth

図27:フォーカスタッキング(焦点合成)

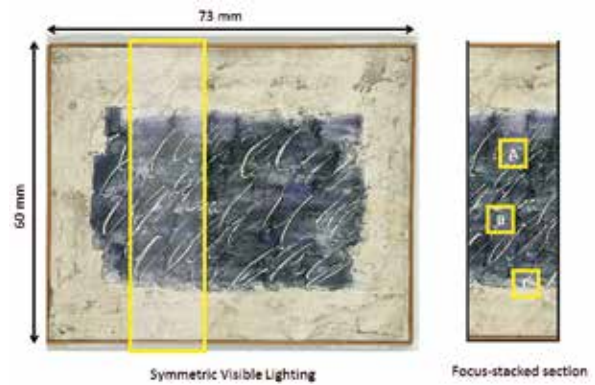


図28:フォーカスタッキングを必要とした絵画作品のうちのひとつを示している。上記の3点について、よりクローズアップしてみるため、印をつけた。

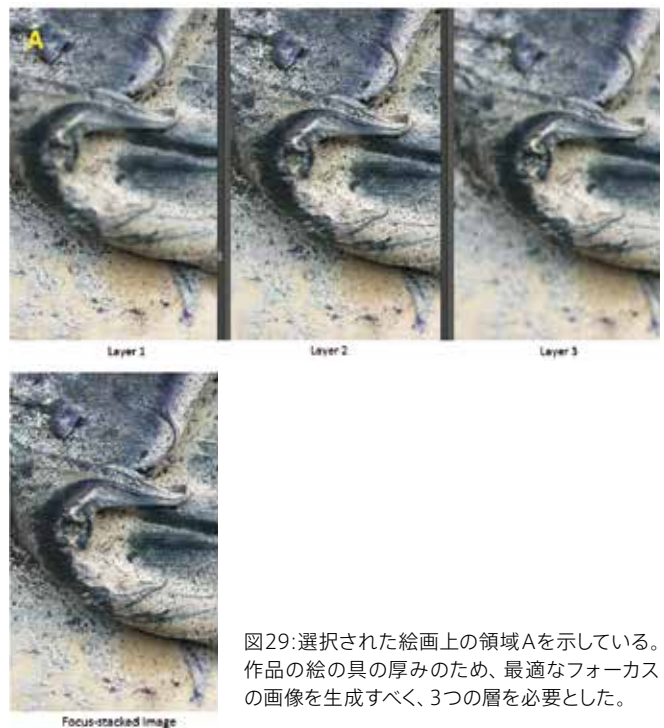


図29:選択された絵画上の領域Aを示している。作品の絵の具の厚みのため、最適なフォーカスの画像を生成すべく、3つの層を必要とした。



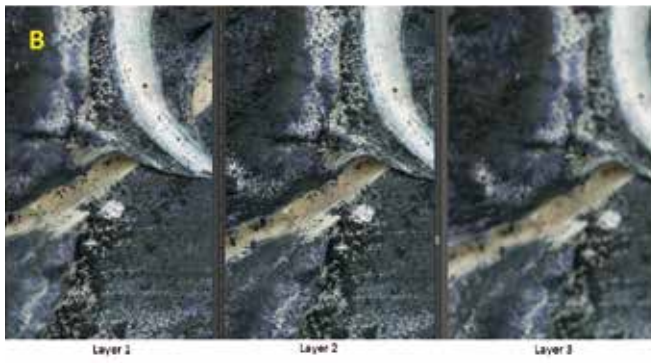


図30: 選択された絵画の領域Bを示している。別のケースでは、十分にフォーカスされた画像では、2つの層からスタッキングを達成することができた。

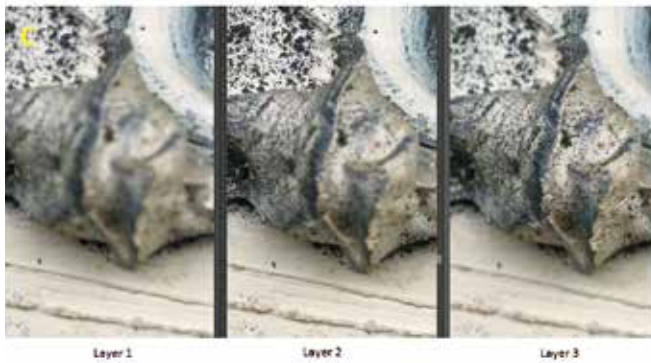


図31: 選択された絵画の領域Cを示して。最適なフォーカスのとれた画像を生成するために、3つの層を必要とした。最適な画像を取得する場合には、最上層と最下層の距離を決定することが重要である。



図32: 上画像は、焦点結合を説明するために選んだ第二の例である。作品がほぼフラットであったため、この場合は、2層のレイヤーを使用した。今回の主な原因は、カンヴァスのたるみである。今回の撮影では、水平な形での撮影を行ったため、特に大きな絵画の場合には、カンヴァスの重量により絵の中央付近でボウル状にたるみがちだ。カンヴァスの張りが充分なされている場合、この現象は最小限に抑えられる。ただ、古い作品の場合はより起こりやすいため、焦点結合が必要になってくる。

## 結び:

今回の高精細スキャンニングにより得られた画像の対象は、石橋財団所蔵品のうち、西洋近代絵画、日本近代洋画、日本古美術等の主要所蔵作品約100点である。今回のスキャンニング作業で得られた画像マテリアルは、中小の作品で50K、大きな作品でも最低30K表示に対応する高精細画像となった。したがって、最初は4K、8Kでの利用になるが近い将来16Kあるいはそれ以上の画像再生可能な機器が発売された時にもこれら画像は使用可能である。

画像は、様々な機会に利用される。まず、作品状態記録として保存管理され、作品の経年変化の記録を目的として使われる。高精細スキャンニング時に赤外線イメージも撮影されているので、これらを含めたイメージは既存の作品データベースとリンクさせて様々な用途に対応できるようにする。

これまでにもすでに幾度かの機会に使用された。すなわちブリヂストン美術館が2015年に休館に入ってから新美術館開館までの期間に、作品は2016年に竣工した町田の石橋財団アートリサーチセンターに移動・収蔵されることになり、この時の作品状態調査で適宜使われた。一方で、石橋財団は、2017年にパリのオランジュリー美術館で開催された「ブリヂストン美術館の名品—石橋財団コレクション展」(2017年4月5日から8月21日まで)に、コレクションより約70点の作品を貸し出した。こ

このプロジェクトで得られた画像は、その作品状態調査をする際に利用された(図33)<sup>2</sup>。高精細画像をもって、作品がアートリサーチセンターを出る時、パリ会場で作品が運び込まれた時、展覧会が終わった時、そして日本に返送されて来て再びアートリサーチセンター収蔵された時、その時々作品状態確認で、このプロジェクトで得られた画像は大いに力を発揮した。

また、本プロジェクトについては、2018年5月29日から6月2日まで、ヒューストンのマリオット・マークス・ヒューストンで開催された米国文化保存学会第46回アニュアル・ミーティングにおいて発表を行い、アメリカを中心とする美術館・博物館関係者、修復家、研究者に説明を行った(図34、35)<sup>3</sup>。

### 註

2. *Paris/Tokyo: Chefs-d'œuvre du Bridgestone Museum of Art, Collection Ishibashi Foundation, musée d'Orangerie, Paris, 5 avril-21 août, 2017.*
3. *Material Matters, AIC (American Institution for Conservation of Historic and Artistic Works), 46th Annual Meeting in Houston, at Marriott Marquis Houston, May 29-June 2, 2018, Program, p. 116.*



図33



図34



図35

プロジェクト風景:



図36, 37: スキャナ組立



図38, 39: 作品設置

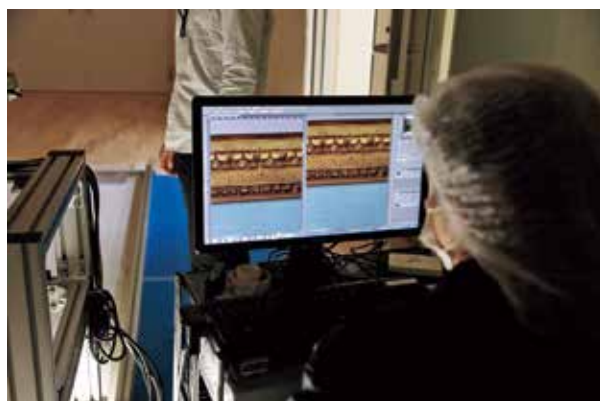


図40, 41: 額縁付作品画像スキャン

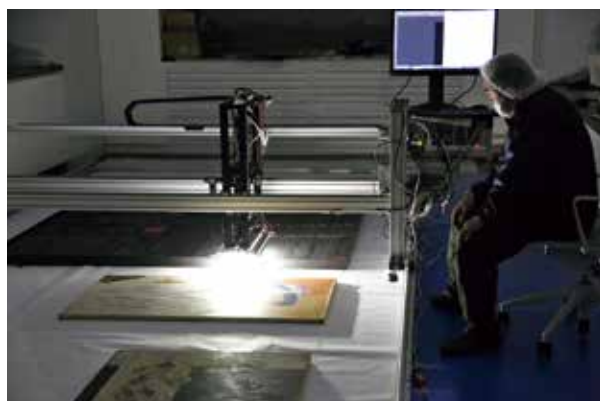


図42, 43: 超高精細スキャン

# 研究ノート—安田侃 ホワイトブロンズによる《天秘》と《相響》

Research Notes—Yasuda Kan's White Bronze Sculptures: *Tenpi* and *Sokyo*

江藤 祐子

ETO Yuko

北海道美唄市出身の彫刻家・安田侃(1945-)は、1970年よりイタリアに渡り、白大理石の産地として知られるイタリア・トスカーナのピエトラサンタにアトリエを構え、白大理石とブロンズの彫刻作品の制作を行ってきた。

安田の作品は、ピエトラサンタの白大理石を用いた、丸みを帯びた柔らかなフォルムのものが特によく知られているが、ホワイトブロンズもまた、近年安田が制作に多く用いる素材である。

石橋財団は、2019年に安田のホワイトブロンズによる《天秘》(fig.1)と《相響》(fig.2)とを収蔵し、2点は石橋財団アートリサーチセンター(東京都町田市)の前庭に恒久設置されている(figs.3, 4)。本稿では、その2点を核に、〈天秘〉シリーズと〈相響〉シリーズ、ならびにこれまで論じられていない安田のホワイトブロンズ作品の制作過程を考察する。



fig.1  
安田侃《天秘》2015年、ホワイトブロンズ、高さ60.0cm 長径280.0cm 短径230.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI*, 2015, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



fig.2  
安田侃《相響》2014年、ホワイトブロンズ、高さ123.0cm 長径195.0cm 短径140.0cm、石橋財団アーティゾン美術館  
撮影:筆者  
YASUDA Kan, *The Echoes / SOKYO*, 2014, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
Photography by Eto Yuko



fig.3  
石橋財団アートリサーチセンター 前庭  
Front Garden at Ishibashi Foundation Art Research Center, Tokyo



fig.4  
石橋財団アートリサーチセンター 前庭  
Front Garden at Ishibashi Foundation Art Research Center, Tokyo

## 1. 抽象のフォルムへ

安田は東京藝術大学大学院彫刻科修士課程(舟越保武[1912-2002]教室)修了後、1970年にイタリア政府招聘留学生としてローマへ渡り、ローマ・アカデミア美術学校に入学、具象彫刻を手がけるペリクレ・ファッツィーニ(1913-1987)に師事する。イタリア留学以前から留学後1年後頃までの安田は、トルソや人物頭部、人体、猫などをモチーフとした具象表現に取り組んでいた。

それまで石を素材とした作品は制作していなかった安田が白大理石を彫ることに取り組む始めるのは、留学2年目の1972年のことである。ミラノのスフォルツェスコ城博物館でミケランジェロ・ブオナローティ(1475-1564)の未完の作品《ロンダニーニのピエタ》(1559-64年)を見た安田は、深い精神性を感じ、衝撃を受ける。同作は、最晩年のミケランジェロが視力を失いながらも手探りで鑿を振るい、天寿を全うする直前まで制作を続けたと伝わる。同作を初めて見たときのことを、安田はこう語っている。

ミケランジェロの彫刻《ロンダニーニのピエタ》を見たとき、「精神」だけを形にするとこんなふうになるのかと思ったのです。命をかけて彫ると、その魂が形になる。具象彫刻と呼ばれる造形美の追求ではなくて、何かもっと違うもの、精神を封じ込めたような作品を創ることはできないか。「精神」を「形」にした彫刻、時代を超えて残っていく彫刻を創りたいと、そのとき強く思いました。ものすごい芸術は、時代を超えて残っていきますから。残るものは、おそらく残るべくして残っているのだと思うのです。そうでないものは自然淘汰されているのだと思うのです<sup>1</sup>。

そして同時に、大理石の塊が持つ美しさと迫力、そしてそれを彫る行為に魅了された。《ロンダニーニのピエタ》との出会いから間もなく、安田はファッツィーニに、石を彫ってみたいと相談を持ちかけた。ファッツィーニは快く知り合いの石職人の親方クァーデルニを安田に紹介し、安田は彼の元に通り、大理石を削って彫る修業を始める。クァーデルニが石を買い付けていた場所こそ、現在まで安田がイタリアで拠点とするピエトラサンタだった<sup>2</sup>。

そして安田の表現は次第に抽象の傾向に向かう。1973年にローマのギャラリー 88で開催したイタリアでの初めての個展に出品した、卵形を基調としたフォルムの《生誕》シリーズは、安田が具象ではない形を発表した初めての作品である。自分にしかできない形を模索しながら、石を研磨し続けて現れたのが生命の原始的なフォルム、卵の形だった<sup>3</sup>。

この卵形のフォルムは、《天秘》シリーズや《相響》シリーズに繋がる、安田独自の表現の系譜のひとつとなる。

## 2. 《天秘》シリーズ

《天秘》はなだらかな曲線に包まれた平らな円の形を基本とし、白大理石、ブロンズ、ホワイトブロンズでつくられる。fig.1のように地面に設置されたその形は、大きく天空に働きかけ、その広がりを感じさせる。真ん中にはほんの少しくぼみがあり、てのひらのようなそのフォルムは、素材の硬さを全く感じさせず、逆にとても柔らかく温かみのある印象を与える。大きさは、長径約300cmに及ぶものから、長径約30cm程度のものまで様々で、その丸みを帯びたカーブの形も1点1点が異なり、豊富なヴァリエーションを持つ。より楕円形に近いフォルムで、縦長に垂直に設置する作品(fig.5)や、レリーフ(fig.6)の作品もある。fig.1のように平らなタイプの《天秘》は、1点で設置、もしくは間



fig.5  
安田侃《天秘》、2009年、ホワイトブロンズ、高さ195cm 長径120cm 短径35cm、作家蔵  
ピサ展(2016年)での展示風景  
YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI*, 2009, Owned by Artist  
Installation view: Toccare il Tempo in Pisa, 2016



fig.6  
安田侃《天秘》2016年、ホワイトブロンズ、高さ25cm 長径240cm 短径120cm、作家蔵  
安田侃彫刻美術館 アルテピアッツァ美唄での展示風景  
撮影:佐藤雅英  
YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI*, 2016, Owned by Artist  
Installation view: Kan Yasuda Sculpture Museum Arte Piazza Bibai  
Photography by Sato Masahide

隔をとって2点で設置される。特に大きなサイズの平らな《天秘》は、見る者を自然と惹きつけ、上に座ったり横たわって空を見上げたりすることを誘い歓迎する力を持つ。

〈天秘〉シリーズは、香川県直島にあるベネッセハウスミュージアムの空間のためのサイトスペシフィック・ワークとして、白大理石で1996年に制作され、1997年2月に設置されたのが最初である。9mのコンクリートの壁で四角く囲まれたその屋外空間のための作品を、安田は長い時間をかけてイメージした。そして生まれたのが、「天からの気が降りてきて、その目に見えない気のエネルギーが白大理石を押し出されて出来上がった形」<sup>4</sup>と安田が形容する、一对の《天秘》であった。「上に大の字になって横たわり、空間の上の青空を見て、天から降りてくる秘密、つまり己の秘密を受ける場所」と安田は述べる<sup>5</sup>。

〈天秘〉シリーズは安田の代名詞的な作品のひとつとなり、白大理石作品が他にアステラス・ロータスガーデン、横浜国際プール、ポーボリ庭園(イタリア・フィレンツェ)、安田侃彫刻美術館 アルテピアッツァ美唄、岩見沢市東山公園、朱鷺メッセ 新潟コンベンションセンター、渋谷区文化総合センター大和田、創成川公園、ブロンズ作品が兵庫県立芸術文化センター、ホワイトブロンズ作品がJR旭川駅などにそれぞれ収蔵・設置されている。

### 3. 〈相響〉シリーズ

1996年より制作され、「互いに響き合う」という意味が込められた《相響》も、白大理石のシリーズから始まる。安田が抽象表現を始めた初期から取り組んできたフォルムである卵形を昇華させた作品のひとつである。「音を形にした最初の作品」であり、「大地からのエネルギーで膨らんだイメージ」と安田は述べている<sup>6</sup>。中央に向かって緩やかに膨らんだ《相響》(fig.2)のフォルムも、見る者が思わず手を伸ばして触りたくなるような優しい印象を醸し出している。〈天秘〉シリーズ同様、〈相響〉シリーズも大きさや丸みがそれぞれ異なる。

《相響》は札幌コンサートホールKitaraに、それぞれ音階の「ド」「レ」「ミ」を象徴する白大理石作品3点が収蔵・設置されているほか、安田侃彫刻美術館 アルテピアッツァ美唄がブロンズ作品を所蔵している。

### 4. ホワイトブロンズによる《天秘》と《相響》

安田が最初にブロンズ作品を手がけるのは、東京藝術大学大学院彫刻科修士課程(舟越保武教室)に在籍中の1968年のことで、先輩の蠟型ブロンズ制作の助手を2年間務めた。具象表現に取り組んでいた初期の頃よりブロンズを扱い、抽象表現へと向かってからも、大型作品を含め、継続的にブロンズ作品を制作している。

安田のホワイトブロンズ作品が初めて発表されたのは、2007



fig.7

安田侃《天秘》《相響》(いずれも原型)、2020年、作家蔵

撮影:筆者(工房 紫穂にて)

YASUDA Kan, Prototypes of *Secret of the Sky / TENPI* and *The Echoes / SOKYO*, 2020, Owned by Artist

Photography by Eto Yuko (At Studio Shisui)

年9月から2008年3月にかけて、ローマで開催された「時に触れる」展で、トラヤヌス帝の市場に永久設置された《意心帰》(2007年)が最初である。安田はホワイトブロンズという素材と出会い、磨くことによって輝くその地金の色に惹かれた。白大理石と共通する白い色味とその風合いが、安田作品の柔らかなフォルムと調和し、安田の表現を可能にしている。ホワイトブロンズの特徴のひとつは、鑄造時の配合や環境のわずかな違いなどにより、全く異なる色味や濃淡があらわれる点である。研磨によっても新たな表情が生み出され、その色の深みや変化は、宇宙や深海など自然界を想起させる。天候に応じて、また酸化により時の経過とともに少しずつ色味を変えていくその姿は、まるで生きているかのような印象を与える。それは白大理石と同様に、安田作品の特徴である有機的な創作を体現している。

ホワイトブロンズ作品の原型は石膏で制作される。直付けした石膏を削ったり加えたりして形を整え、鑄造が行われる。白大理石作品同様に柔らかい印象を持つホワイトブロンズの《天秘》や《相響》は、その原型(fig.7)の表面を安田が繰り返し磨き上げることで形づくられている。鑄造は砂型によって行われ、パーツに応じ、自硬性鑄型またはガス硬化鑄造型法が用いられている。自硬性鑄型は、砂に樹脂と硬化剤を混練して造形を行い、そのまま常温で放置して硬化させるものである。パーツに分けて制作された大型の作品は、鑄造後に溶接されて実際の作品の形となる。

ホワイトブロンズは、銅ニッケル合金に添加剤を入れたもので、ブロンズのおよそ倍の引張強度を持つ。ブロンズが銅、錫、亜鉛、鉛の合金であるのに対し、ホワイトブロンズは銅、ニッケル、亜鉛が主成分である。ニッケルによって強度が上がり、光沢のある銀白色が生まれる。《天秘》(fig.1)と《相響》(fig.2)は、金属の配合は同じだが、その色味や表情は異なり、それぞれに個性を持つ。これは鑄造時の気温・湿度などの条件や、鑄造後



fig.8  
安田侃《天秘》(铸造直後)、2016年、ホワイトブロンズ、作家蔵  
撮影:内免与志男  
YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI* (right after casting),  
2016, Owned by Artist  
Photography by Naimen Yoshio

に鑄型を開けるタイミングの若干の違いなどによるもので、その1点1点の表情の豊かさこそがホワイトブロンズ作品の魅力である。ホワイトブロンズには添加剤によって、鑄造直後、時に虹色の色味が生み出されることがある (fig.8)。多くの場合、表面の温度が下がるのに伴ってその色味は定着せずに変化していくが、fig.6に見られるように一部残る場合もある。

ホワイトブロンズは通常研磨して用いられる素材だが、安田の作品では研磨せずにそのままの地金の表情が活かされることも多い。《天秘》(fig.1)は、画像左側がホワイトブロンズの地の色を活かした研磨されていない形状、画像右側が磨き上げられた形状で、ひとつの作品上に2種類の質感を持つ。《相響》(fig.2)は研磨されておらず、金属の流れによる濃淡のある表情を全体に見ることができる。

真ん中の少しくぼんだ《天秘》(fig.1)と、反対に空に向かって膨らみを持つ《相響》(fig.2)は、まるで呼応し合うように対となって設置され、周囲の環境に溶け込んで調和し、バランスの良い空間を創っている (figs.3, 4)。2点が設置されている石橋財団アートリサーチセンターは、アーティゾン美術館の研究施設で常時公開している施設ではないが、定期的にレクチャーやワークショップなどを開催しており、前庭の《天秘》(fig.1)と《相響》(fig.2)は、その丸いあたたかなフォルムで来訪者を迎えている (figs.3, 4)。

安田は、目に見えないもの、触れることができないものに、彫刻という目に見える形、触れることのできる形を与えることを自らの仕事と捉えている。見る者が自分の感情を投影できる鏡のような、抽象的フォルムを追求したその作品は、作品へ

と見る者を導き、精神世界へと誘う。安田の作品の魅力は、作品そのものが、その存在を語っているところにある。イタリアのアーティストであり、デザイナー、絵本作家、造形教育の専門家であったブルーノ・ムナリ(1907-1998)は、安田の作品について「何も表象しない作品は、あらゆるものを内に籠めていえる。彼の作品は、ただ一つの『意味』さえ持たずして、時には十万もの刺激を与え得る」と述べている<sup>7</sup>。安田は自らの作品について「ひとりひとりによって、作品を受け留めるその意味は違う。だからこそ万人の問いに答えられるシンプルな形を追求している」と話す<sup>8</sup>。

安田は2019年9月19日の《天秘》(fig.1)と《相響》(fig.2)設置時に「『天秘』とは、天に秘密を打ち明けること」と語っている。《天秘》の上で、人は天の存在を感じ、同時にその天の元に広がる自分自身の存在を感じることができる。その果てしなく高く深い「天」の秘密が何なのかは、実際に《天秘》に接し時間を過ごした者に明かされることだろう。安田は、彫刻に名前は無関係なく、彫刻に必要なのは形と存在感だけだと言う。「彫刻に必要なのは、何100年、何千年とエネルギーを発信できること。考えること以上の作品を作らないといけない。言葉で説明ができる作品ではなく、言葉で説明できる以上の作品こそが、人に直接訴えかけるものだ」と<sup>9</sup>。石橋財団アートリサーチセンターで、訪れる人が自然と手を伸ばし、《天秘》(fig.1)、《相響》(fig.2)と触れ合う姿から、その力を見ることができる。

本稿の執筆にあたり、安田侃先生ならびに内免与志男氏から、多大なご協力を賜りました。心より御礼申し上げます。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

1. 彩草じん子『安田侃、魂の彫刻家』集英社、2005年、16-17頁。
2. 久米淳之、『安田侃—天にむすび、地をつなぐ』北海道新聞社、2014年、82-83頁。
3. 同書、87-88頁。
4. 安田侃氏インタビュー、於工房 紫穂、2020年8月29日。
5. 安田侃氏インタビュー、於STUDIO Kan、2020年10月20日。
6. 前掲註4。
7. KAN YASUDA, Leonardo-De Luca Editori s.r.l., 1991, p. 46.  
Kan Yasuda *Toccare il Tempo*, Pacini Editore, Pisa, 2016, exh. cat., p. 10.
8. 前掲註5。
9. 前掲註4。

# 貴重図書紹介——ラウル・デュフィの挿絵本『生命の水：花と果物の精神』

Discussion of a Rare Book—*Eaux-de-vie: Esprit de la Fleur et du Fruit*, Illustrated by Raoul Dufy

黒澤 美子

KUROSAWA Yoshiko

## 1. はじめに

明るい色彩と伸びやかな筆致の絵画や、多彩なテキスタイルを手がけた20世紀フランスの画家ラウル・デュフィ(1877–1953)は、多くの挿絵本も残している。ギョーム・アポリネール(1880–1918)の詩集『動物詩集あるいはオルフェウスとそのお供たち』<sup>1</sup>(1911年刊)には木版画の挿絵を添え、ステファン・マラルメ(1842–1898)の詩集『マドリガル』<sup>2</sup>(1920年刊)を石版画で彩り、ウジェーヌ・モンフォール(1877–1936)の物語小説『美しい少女』<sup>3</sup>(1930年刊)にはエッチングによる挿絵を施すなど、その技法は多岐にわたる<sup>4</sup>。また『世界』<sup>5</sup>や『文学・芸術年鑑』<sup>6</sup>などの雑誌にも絵を寄せていた<sup>7</sup>。

画家としての活動初期から晩年まで生涯にわたり制作に携わった挿絵本の本数は50冊以上におよぶが<sup>8</sup>、その中で亡くなった翌年に出版されたのが、本稿で紹介する『生命の水：花と果物の精神』(以下、本書)である。本書はパリのベルナル・クライン社から1954年に刊行された。当館は2018年に本作を新たに収蔵したが、フランスの挿絵本の歴史を主題とした研究書や展覧会カタログ、またデュフィの挿絵本について書かれた文献においても本書は詳しく言及されておらず<sup>9</sup>、制作の背景や完成までの過程は不明な点が多い。そこで本稿ではまず、本書の概要を紹介するとともに、その成立過程を知る手がかりとなる情報をまとめ、今後必要とされる調査を整理する。

## 2. 内容と挿絵

本書はフランスの歴史学者ルネ・エロン・ド・ヴィルフォス(1903–1985)が文章を執筆したもので、そこにフランスの詩人ジョルジュ・デュアメル(1884–1966)が序文を寄せ、デュフィが挿絵を担当した。300部限定で出版され、当館の所蔵本には169番のエディション番号が付されている。日本を含む世界各国の酒や様々な果実からつくられる蒸留酒を紹介するデュアメルの序文に続き、「花と果物の精神」、「火酒」、「香油」、「酒と詩の女神」といった4つの章により構成されている。挿図には表紙、口絵、11枚の挿絵プレートと、各章の頭に挿入された5点の装飾画が含まれ、技法にはポショワールとエッチングが用いられている。

目次と挿絵位置の関係は以下の通りである。

表紙絵《大地の果実》……fig.1
口絵プレート《作家の肖像》……fig.2
p.11–19「序文」
p.11装飾画《自然の楽園》……fig.3
挿絵プレート1《ムーラン・ド・ラ・ギャレット(ルノワールに倣って)》……fig.4
p.23–27「花と果物の精神」
p.23装飾画《葡萄の収穫の最中》……fig.5
挿絵プレート2《生き茂る春の花》……fig.6
p.31–46「火酒」
p.31装飾画《小麦畑の脱穀機》……fig.7
挿絵プレート3《秋の葡萄畑》……fig.8
挿絵プレート4《赤く装飾された桃とサクランボ》……fig.9
挿絵プレート5《皺の寄った布の上の梨と白いポット》……fig.10
挿絵プレート6《乾杯の時間》……fig.11
p.49–63「香油」
p.49装飾画《干し草に横たわって》……fig.12
挿絵プレート7《芳しき山》……fig.13
挿絵プレート8《黄金の額縁の前の金色の果物》……fig.14
挿絵プレート9《香草と菓草の原生林》……fig.15
挿絵プレート10《うっとりさせる花冠》……fig.16
p.67–70「酒と詩の女神」
p.67装飾画《芸術家の休憩》……fig.17
挿絵プレート11《豊満な恵み》……fig.18

本書の原タイトル『Eaux-de-vie』とはフランス語で「生命の水」を意味するが、ブランデーなどの蒸留酒を指す言葉でもある。そしてその名の通り、本書は様々な角度から蒸留酒について語られている書物である。コニャックなどフランス各地の蒸留酒の生産地の名前を出しながら、蒸留酒に関する歴史的な書物、発展の歩み、著名な生産者、格付け、材料や香りづけの果実や菓草など話題は多方面におよぶ。また各地での蒸留酒の製造にまつわる逸話や、作家や芸術家と酒の関わりについて



も触れられており、ヴィルフォスの博識ぶりが窺える一冊となっている。

挿絵はしかし、書かれている内容と必ずしも合致するものとはなっていない。果実、草花、酒を酌み交わす人々と、蒸留酒と関係するモチーフが描かれているものの、文章の内容そのものの図像化や、文章を補完するような説明的なイラストは見受けられない。カタログ・レゾネに各挿絵が収録されていないか調査したところ、水彩画・グワッシュ・パステルのカタログ・レゾネ<sup>10</sup>に掲載されているパリ市立近代美術館の所蔵作品に、本書の6点のプレートが極めて類似していることが判明した<sup>11</sup>。さらに挿絵プレート6《乾杯の時間》(fig.11)と同図の作品が素描のカタログ・レゾネ<sup>12</sup>に578番の作品《宴会》として掲載されており、文献歴欄に本書が複製図版掲載先として記録されていることが確認できた。そのためパリ市立近代美術館の所蔵作品に類似するプレートや他の図版についても、既存の作品から複製して作成された可能性があると考えられる。本書はデュフィの死後に刊行されていることから、その可能性は充分にあり得ると言えるだろう。同様にデュフィの死後に出された『強いられたヴァカンス』<sup>13</sup>(1956年刊)という挿絵本が存在するが、これも既存の水彩画からの複製画を用いて制作されたものである。同書は友人である詩人ロラン・ドルジュレス(1885-1973)によって選ばれた原画が、版画師のジャック・ベルトラン(1874-1977)によって複製図版化された挿絵本となっている。そうした事例があることから、本書の挿絵も既存の水彩、グワッシュ、素描作品の版画化であるだけでなく、その図の選択がデュフィの生前に依頼され作家自身の手によってなされたのではなく、著者ヴィルフォスによってなされた可能性も検討しなければならないだろう。

ポショワールによって制作された図版は、先述の既存作品との関連から、多くは、または全てが水彩画による下絵に基づくと思われる。デュフィは1900年に故郷ル・アーヴルからパリへ移り住み、美術学校へ入学した当初は印象派の画家たちに影響を受け、1905年頃にはフォーヴィスムに傾倒し、1909年頃からはセザンヌ(1839-1906)などのキュビズムに感化された絵を残している<sup>14</sup>。水彩画を多く手がけるようになったのは1920年代からで、ものの動きや瞬間の印象を逃さずに素早いタッチで捉えるためであった<sup>15</sup>。軽快な筆づかいを可能にした水彩画の魅力は油絵具の用い方にも影響を及ぼし、油絵画においても、色をたっぷり厚塗りするフォーヴィスムの手法から、淡く自由に薄塗りするように変化したという<sup>16</sup>。そうした自由な試みを経て、1920年代から30年代にかけて、デュフィは線描から独立した色彩の配置や形の様式化など独自の画風を確立していった<sup>17</sup>。

本書のポショワール画においても、色は輪郭線に縛られることなく自由に塗り上げられており、快活な筆致と明るい色づかいから、1930年代以降に描かれた作品に基づくと思われる。先述の、関連が指摘できるパリ市立美術館所蔵の水彩画

6点は、1930年代後半から1950年前後に描かれている。また本書図版には、デュフィの様々な線表現が見られることも特徴である。例えば挿絵プレート11《豊かな恵み》(fig.18)を例に挙げると、女性像の上半身には、平行する線によって影をつけるアシールという線描技法が用いられており、背景の家や建築物はスピード感のある直線表現で描き込まれている一方で、画面左や画面右上から伸びる枝は太く柔らかな曲線で表されており、画面右下に目を向けると三角形や歪な四角形の記号の反復描画により葉を表現している<sup>18</sup>。人物は幅と量感のある輪郭線で象られているのと対照的に、人物足下手前に置かれた果実には細く軽い線が用いられている。本書の図版は、デュフィが独自の画風を確立し、様々な線描表現を獲得した時代の作例といえることができるだろう。

### 3. 制作背景の手がかり

では、本書はどういった目的で書かれ、なぜデュフィに挿絵の依頼がされたのであろうか。それを明らかにする資料は見つけられていないが、いくつかの手がかりを本稿にまとめた。

まず本書の著者情報から確認すると、執筆者ヴィルフォスは1926年にフランス国立古文書学校で古文書学の学位を取得した考古学者で、フランス、とくにパリの歴史に関する書物を多数著しているなど、歴史家としての側面も持つ人物である。加えて彼は、1930年に博物館担当試験に合格し、パリ市立ブティ・パレ美術館、パリ郊外のソー公園内にあるイル＝ド＝フランス美術館やパリ3区にあるカルナヴァレ美術館の学芸員を歴任し、展覧会の企画に従事した経歴をもつ<sup>19</sup>。デュフィに挿絵を依頼するにいたった過程は不明で、さらにデュフィの生前に本書の依頼をしていたかどうかの事実確認も必要であるが、学芸員という職業背景から、同時代の作家たちとの交流に恵まれていたことは想像に難くない。その人脈は彼が著した他の挿絵本からも推察することができる。ヴィルフォスは本書の他に、パリの風景を切り取った藤田嗣治(1886-1968)の挿絵が添えられた『魅せられたる河』<sup>20</sup>(1951年)、葡萄畑を牧歌的に描いたモーリス・ブリアンション(1899-1979)の挿絵に彩られた『我らが葡萄畑をめぐって』<sup>21</sup>(1956年刊)、モイーズ・キスリング(1891-1953)への追悼の意を込めてキスリングの鮮やかな版画を挿絵とした『ボヘミアン叙事詩』<sup>22</sup>(1959年刊)といった3冊の挿絵本を手がけた。全てパリのベルナル・クライン社から刊行されている。こうした刊行物から、ヴィルフォスが同時代の、とくにエコール・ド・パリの作家たちと交流があったことが窺える。

次に、同じくパリのベルナル・クライン社から出版されている挿絵本『葡萄酒・花・炎』<sup>23</sup>(1952年刊)と先述の『我らが葡萄畑をめぐって』、そして本書をあわせて「酒3部作」と名付けている記載が本書の売立目録に多数見受けられることに注目したい<sup>24</sup>。『葡萄酒・花・炎』は、詩人マックス・ジャコブ(1876-1944)

などの作家が寄稿したワイン賛歌のテキストに、エコール・ド・パリの画家による挿絵が添えられた挿絵本で、『我がが葡萄畑をめぐって』は先述のとおり葡萄畑にまつわる挿絵本である。本書が連作として計画されたものなのか、偶然同時期に類似主題の書籍が続けて出されたに過ぎないものかを知るための決定的な資料は見つかっていない。しかし本書の前後に続けて酒関連の挿絵本が刊行されたという点は、本書成立の文脈として一考の価値があるだろう。

そこで、本書およびその関連書籍が刊行された1950年代という時代に酒関連の出版物の刊行が続いた理由が何かあったのか、時代を考察すると、フランスのワイン文化や飲酒文化という観点から興味深い時期であることが見えてくる。フランスはキリスト教のミサでの使用などを背景に古くからワイン文化を紡いできたが、19世紀に大流行した葡萄畑の病害やその後の大戦と世界恐慌による不景気により、20世紀前半、劣悪なワインが市場にあふれるという状況が深刻化していた。そこで政府は原産地を統制するなどの法整備によりワインの品質管理やブランド化を徹底し、ワインの質を高めた<sup>25</sup>。一方で生産販売者はワインをボトルにつめてラベルや広告にも工夫を施すことで、フランスワインのイメージを質の良い洗練されたイメージへと向上させることに努めていたという。そうしたプロモーションの一環で、ワイン商が芸術家に小冊子の作成を依頼し、芸術の力を借りてワインのイメージ構築を図った事例も見られる。そのひとつ、フランスのワイン商の老舗「ニコラ」が上客たちに配布するために制作した挿絵本『我がが医師：葡萄酒』<sup>26</sup>（1936年刊）の挿絵を依頼されたのは、他にもないデュフィであった。同書はワインが身体や心の健康にいかにより良いかを説明した、購買促進のための絵本であるが、洒落た都市の生活を明るい色で生き生きと描くデュフィの絵の雰囲気は、ワインに洗練されたイメージをもたらしたい販売者にとってまさに相応しいものと思われたであろう<sup>27</sup>。本書の直接的な制作理由とはならないが、国家レベルの取り組みやワイン業界の努力によってワイン文化が盛り上がり、またその影響が芸術家たちにも及んだ時代の延長線上にあった時期に本書が刊行されているという事実は、本書刊行の意義を探る上でも重要な要素であると考えられる。

#### 4. おわりに

以上、著者ヴィルフオスの著述活動や人脈、同著者の作品を含む3つの挿絵本「酒3部作」の存在、そうした一連の作品が出版された時代背景を鑑みて、本書成立の背景を詳らかにするために今後求められる調査課題を整理する。第一に、ヴィルフオスが執筆した他の著作や資料を調査することで、著者の思考を追い、執筆の目的を追究することである。第二には、本書挿絵の複製元と思われる作品について調査することであり、本書とその作品との関連性を導き出すことで、本書の制作過程が垣間

見えることを期待する。第三に、デュフィや刊行元であるベルナール・クライン関連のアーカイヴ資料を調査し、そこに制作の背景を語る記録が残されていないか調べることが求められる。挿絵はデュフィ自身が選んだものなのか、また「酒3部作」と謳われることのある3冊が本当にシリーズとして意図されたのかどうかを、残された資料から読み解いていきたい。そして最後に、本書が誕生した背景でありまた本書が受容された時代ともなる20世紀のフランスにおけるワインや飲酒文化の動向についてもより深く考察し、同時代の作家の芸術活動や出版業界との関わりを分析することも課題である。ワインの新しいイメージが戦略的に流布され更新されていく中で、それに芸術家たちがどう反応し、またそのイメージ形成に芸術家たちがどのようなかたちで起用されたのかを調査することで、経済や社会と芸術の関わり、そこでの書物の役割を紐解いていくことを目指したい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 司書)

#### 註

1. Guillaume Apollinaire, *Illustration de Raoul Dufy, Le Bestiaire : ou Cortège d'Orphée*, Deplanche, 1911.
2. Stéphane Mallarmé, *Illustration de Raoul Dufy, Madrigaux*, Éditions de la Sirène, 1920.
3. Eugène Montfort, *Illustration de Raoul Dufy, La Belle-Enfant, ou L'amour à Quarante Ans*, A. Vollard, 1930.
4. Dora Perez-Tibi, "Raoul Dufy: The Illustrated Book" in *Raoul Dufy 1877-1953*, Arts Council of Great Britain, 1983, pp. 116-124; Dora Perez-Tibi, "Raoul Dufy et le Livre" in *Raoul Dufy, Réunion des musées nationaux*, 1999, pp. 212-221; David Bland, "The Twentieth Century France" in *A History of Book Illustration: the Illuminated Manuscript and the Printed Book*, University of California Press, 1969, pp. 329-360.
5. Direction de Paul Iribe, *Le Mot*, 20 vols., 1914-1915.
6. *Almanach des Lettres et des Arts*, Martine, 1917.
7. "Dufy, Raoul, Benezit Dictionary of Artists" in *Oxford Art Online*. Published: 31-10-2011. URL: <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00055058>. Accessed: 03-10-2020.

8. Pierre Mornand, "Raoul Dufy" in *Vingt-Deux Artistes du Livre*, Le Courrier Graphique, 1948. p. 298; Jacques Lassaigue, Translated by James Emmons, "Chief Illustrated Books" in *Dufy (Taste of Our Time)*, Skira, 1954, p. 110; 「デュフィによる挿絵本リスト」『デュフィ回顧展』国立西洋美術館、1967年、頁付無。
9. フランスの挿絵本の歴史やデュフィの挿絵本について調査するにあたり、展覧会カタログや書籍として、註4と註8の前掲書に加えて下記を参照した。
- 展覧会カタログ
- Bibliothèque Municipale (Nice), *Exposition du Livre Illustré Contemporain, 1900–1950*, Pierotti, no date of publication.
  - Préface de Bernard Blatter, *Les peintres et le livre au XX<sup>e</sup> siècle*, Musée Jenisch, 1979.
  - François Chapon, *Le Peintre et le Livre : l'Âge d'Or du Livre Illustré en France, 1870–1970*, Flammarion, 1987.
  - Jean-Paul Laroche, *Les Livres Illustrés par Raoul Dufy du Fonds Michel Chomarat de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, Michel Chomarat, 1999.
  - Musée d'art moderne de la ville de Paris, *Raoul Dufy : Le Plaisir*, Paris-Musées, 2008.
  - Musée Marmottan Monet, *Raoul et Jean Dufy : Complicité et Rupture*, Hazan, 2011.
  - 愛知県美術館他編『デュフィ展: Rétrospective Raoul Dufy』中日新聞社、2014年。
  - Olivier Le Bihan, et al. *Dufy : Le Bonheur de Vivre*, Palais Lumière, 2017.
- 書籍
- Avant-propos de Claude Roger-Marx, *Anthologie du Livre Illustré par les Peintres et Sculpteurs de l'École de Paris*, Albert Skira, 1946.
  - W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France: the 20th Century Livre d'Artiste*, Peter Owen, 1969.
  - Nicolas Rauch, *Les Peintres et le Livre Constituant un Essai de Bibliographie des Livres Illustrés, de Gravures Originales par les Peintres et les Sculpteurs de 1867 à 1957*, Alan Wofsy fine arts, 1991.
10. Fanny Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy : Catalogue Raisonné des Aquarelles, Gouaches et Pastels*, L. Carré, 1981–1982, 2 vols.
11. 本書挿絵プレートと類似関係にあるパリ市立近代美術館所蔵作品と、上掲書におけるレゾネ番号。
- 口絵プレート《作家の肖像》:《自画像》1935年頃、パリ市立近代美術館管理番号AMD 776、レゾネ番号1734
  - 挿絵プレート1《ムーラン・ド・ラ・ギャレット (ルノワールに倣って)》:《ムーラン・ド・ラ・ギャレット》1939年、パリ市立近代美術館管理番号AMD 791、レゾネ番号1985
  - 挿絵プレート2《生い茂る春の花》:《野花》1950年頃、パリ市立近代美術館管理番号AMD 785、レゾネ番号1360
  - 挿絵プレート4《赤く装飾された桃とサクランボ》:《果物鉢》1948年頃、パリ市立近代美術館管理番号AMD 787、レゾネ番号1466
  - 挿絵プレート10《うっとりさせる花冠》:《田舎風花束》1953年、パリ市立近代美術館管理番号AMD 786、レゾネ番号1358
  - 挿絵プレート11《豊かな恵み》:《セーヌ川、オワーズ川、マルヌ川》1938年、パリ市立近代美術館管理番号AMD 778、レゾネ番号1957
12. Maurice Laffaille, Fanny Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy : Catalogue Raisonné des Dessins*, Vol. 1, Marval, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, 1991, p. 236.
13. Roland Dorgelès, Illustrations de Raoul Dufy, *Vacances Forcées*, Éditions Vialetay, 1956.
14. "Dufy, Raoul, Benezit Dictionary of Artists," op. cit.
15. "Dufy, Raoul, Benezit Dictionary of Artists," op. cit.
16. アルフレッド・ワーナー『ラウル デュフィ』小倉忠夫訳、美術出版社、1972年、140頁。
17. Dora Pérez-Tibi, "Dufy, Raoul, Grove Art Online" in *Oxford Art Online*. Published: 31-10-2011. URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T023961>. Accessed: 03-10-2020.
18. デュフィの線表現について、下記文献を参照した。
- 青木理「デュフィ、「線表現」豆辞典 アラベスクからジグザグまで」『デュフィ展: ポンピドーセンター所蔵』読売新聞社、2001年、142–148頁。
19. Jean-Pierre Babelon, "René Héron de Villefosse (1903–1985)" in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Vol. 144, No. 2, Juillet-Décembre 1986. pp. 442–443. URL: <https://www.jstor.org/stable/42959244>. Accessed: 05-09-2020.
20. René Héron de Villefosse, Illustration de Fujita Tsuguharu, *La Rivière Enchantée*, Bernard Klein, 1951.
21. René Héron de Villefosse, Illustrations de Maurice Brianchon, *À Travers nos Vignes*, Bernard Klein, 1956.
22. René Héron de Villefosse, Illustrations de Moise Kisling, *L'Épopée Bohémienne*, Bernard Klein, 1959.
23. Max Jacob, et al., Illustration de Maurice Brianchon, et al., *Vins, Fleurs et Flammes*, Bernard Klein, 1952.
24. 例えば下記売立目録が挙げられる。
- Lot n°501 [Collectif] Héron de Villefosse, René : [Trilogie sur les Alcools]. AuctionArt rémy le fur & associés, no date of publication. URL: <http://www.auctionartparis.com/ventes-aux-encheres-359/2016-05-20-bandes-dessinees-illustres-modernes/79546-collectif-heron-de-villefosse-rene-trilogie-sur-les-alcools>. Accessed: 30-09-2020.
  - Alde, *Bibliothèque oenologique Bernard Chwartz : Vente aux Enchères Publiques les Lundis 11 et Mardi 12 Avril 2011 à 14 h*. Alde, no date of publication. p.140. URL: <http://catalogue.drouot.com/pdf/alde/livres/11&12042011/ALDE-11&12042011-bd.pdf?id=9735&cp=8>. Accessed: 30-09-2020.
25. フランスにおけるワインの歴史については下記書籍を参照した。
- 山本博『フランスワインが語るフランスの歴史』白水社、2003年。
  - 前田琢磨『葡萄酒の戦略: ワインはいかに世界を席巻するか』東洋経済新報社、2010年。
  - 山本博『ワインの世界史』日本経済新聞出版社、2018年。
26. Gaston Derys, Aquarelles de Raoul Dufy, *Mon Docteur le Vin*, Draeger Frères, 1936.
27. 『我が医師: 葡萄酒』については、下記複製英訳版に概要や時代背景が解説されている。
- Gaston Derys, Watercolors by Raoul Dufy, Introduction by Paul Lukacs, Translated by Benjamin Ivry, *Mon Docteur le Vin*, Yale University Press, 2006.

ラウル・デュフィ  
『生命の水：花と果物の精神』  
(ルネ・エロン・ド・ヴィルフォス著)  
のための挿絵  
1954 年刊  
石橋財団アーティゾン美術館

Raoul DUFY  
Illustration for "Eaux-de-vie :  
Esprit de la Fleur et du Fruit"  
(Text by René Héron de  
Villefosse)  
Published in 1954  
Artizon Museum, Ishibashi  
Foundation, Tokyo



fig.1  
《大地の果実》  
エッチング  
Les Fruits de la Terre  
Etching



fig.2  
《作家の肖像》  
ポシヨワール  
Portrait of L'Artiste  
Pochoir



fig.3  
《自然の楽園》  
エッチング  
Le Paradis de la Nature  
Etching



fig.4  
《ムーラン・ド・ラ・ギャレット (ルノワールに倣って)》  
ポシヨワール  
Le Moulin de la Galette (d'après Renoir)  
Pochoir



fig.5  
《葡萄の収穫の最中》  
エッチング  
Vendanges en Cours  
Etching



fig.6  
《生い茂る春の花》  
ポシヨワール  
Folles Fleurs du Printemps  
Pochoir



fig.7  
《小麦畑の脱穀機》  
エッチング  
*Batteuse dans les Blés*  
Etching



fig.8  
《秋の葡萄畑》  
ポシヨワール  
*Vignes D'Automne*  
Pochoir



fig.9  
《赤く装飾された桃とサクランボ》  
ポシヨワール  
*Pêches et Cerises au Rouge Décor*  
Pochoir



fig.10  
《皺の寄った布の上の梨と白いポット》  
ポシヨワール  
*Poires et Pot Blanc sur la Nappe Froissée*  
Pochoir



fig.11  
《乾杯の時間》  
エッチング  
*L'Heure des Toasts*  
Etching



fig.12  
《干し草に横たわって》  
エッチング  
*Couchés dans le Foin*  
Etching



fig.13  
《芳しき山》  
ポショワール  
*Les Monts Odorants*  
Pochoir



fig.14  
《黄金の額縁の前の金色の果物》  
ポショワール  
*Fruits Vermeils au Cadre Doré*  
Pochoir



fig.15  
《香草と薬草の原生林》  
ポショワール  
*Forêt Vierge D'Herbes et de Simples*  
Pochoir



fig.16  
《うっとりさせる花冠》  
ポショワール  
*Enivrantes Corolles*  
Pochoir



fig.17  
《芸術家の休憩》  
エッチング  
*Le Repos de L'Artiste*  
Etching



fig.18  
《豊かな恵み》  
ポショワール  
*Les Grâces Épanouies*  
Pochoir

# 羊皮紙が秘める作家の想い——梅原龍三郎とパウル・クレー

Reading Artists' Minds in Parchment: Works by Umehara Ryuzaburo and Paul Klee

## 八木 健治

YAGI Kenji

アーティゾン美術館と「羊皮紙」。どことなく違和感を覚える組み合わせではないだろうか。

羊皮紙は、主に中世ヨーロッパの書物に使用されてきた「紙」である。ヒツジや山羊、仔牛の皮を脱毛し、木枠に張って伸ばして削って乾燥させたものだ。毛が生えていた面を「毛側」、動物の身体に付着していた面を「肉側」と呼ぶ。何とも生々しい響きだ。

その中世の遺物ともいえる羊皮紙が、アーティゾン美術館所蔵の2作品に支持体として使用されている。

梅原龍三郎(1888–1986)作《ノートルダム》(1965年)、およびパウル・クレー(1879–1940)作《ホフマン風物語の情景》(1921年)だ。

近代作品として珍しい素材を用いていながら、いずれの作品もほぼ全面に描画/印刷しており、羊皮紙の存在感は薄い。

「羊皮紙」とされている支持体は、はたして本当に羊皮紙なのだろうか。であるとしたら、動物種や毛側/肉側の特定は可能だろうか。また、あえて羊皮紙を使用したのには何か理由があるのだろうか。

これらの疑問を解くため、2作品の支持体調査を行った<sup>1</sup>。また、関連資料と合わせて考察することで、その使用意図を推察する。

## 1. 梅原龍三郎作《ノートルダム》の作品概要と支持体調査結果

### 〈作品概要〉

本作品は、梅原龍三郎が1965年にパリで制作した油彩画である。作品紹介には支持体として「羊皮紙」と書かれているが、全面に油彩が施されており支持体は一切見えない。

1989年の修復記録には、支持体として羊皮紙の使用が明記されている<sup>2</sup>。また、梅原自身による手紙にも同年カンヌで制作した作品に「羊皮」を用いたという記述がある<sup>3</sup>。

これらの記録から、本作品に羊皮紙が使用されていることはほぼ確実であるようだが、改めて支持体の観察を行ってみた。



fig.1  
梅原龍三郎《ノートルダム》1965年、油彩・羊皮紙、42.6×35.0cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
UMEHARA Ryuzaburo, *Notre-Dame de Paris*, 1965, oil on parchment,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

### 〈支持体調査方法と結果〉

作品を額縁から取り外したところ、全面板張りのため裏側からの観察は不可であるとともに、側面もテープ貼りされており観察できない。作品の描画面右上に、幅1.5mm、長さ50mmほど絵具が剥離した部分があり、支持体が露出していた。観察できるのはこの極小面積のみである。

目視では、支持体が純度の高い白色であることしか認められなかったため、簡易マイクロスコプでの拡大観察を実施した。当該部位を倍率60倍にて撮影したところ、長いコラーゲン線維束が直線的に走っていることが観察できた。線維束は太めで線維束間の隙間も比較的広く、密度は粗であった。これを基に、現場ではヒツジ皮の肉側を描画面としていると推定した。

さらなる判定のため、現代のヒツジ皮の肉側と毛側、山羊皮の肉側および仔牛皮の肉側を同倍率で撮影。それらの画像を基に線維束構造を比較した結果、「ヒツジ皮の肉側」との高い類似性が見られた。

作品の支持体には直接触れることができず、露出面積も微小であるため観察には限界があるが、その範囲において本作品は「ヒツジ皮の羊皮紙」を支持体とし、「肉側」を描画面として使用していると推定した。

## 2. ヒツジ皮の使用と肉側を描画面として採用した意図の考察

この観察結果に基づいて、梅原がなぜヒツジ皮を使い、肉側を描画面として採用したのかを考察してみよう。

### 〈羊皮紙の油彩画作例〉

一般的に、油彩画の支持体として羊皮紙が用いられている事例はそれほど知られていないが、歴史的には少なくない。油彩画が確立した15世紀から、木の板に羊皮紙を貼った作品が作られてきた。板に下地として平滑な地塗りを施すよりも、羊皮紙を貼ったほうが手軽だったという理由が大きい。アルブレヒト・デューラー(1471-1528)の自画像(1493年、パリ、ルーヴル美術館)が、羊皮紙に施された油彩画の代表的な作品であろう。

カンヴァスが登場してからは、油彩に羊皮紙が使われることは稀になった。印刷術の開発と紙の普及などにより羊皮紙のニーズが激減し、入手も容易ではなくなった。身近で手軽な素材だからという理由で羊皮紙が使われる時代は去り、何か特別な目的がある場合に調達・使用されるのみとなった。あるいは、たまたま羊皮紙を入手し、「珍しいから何か描いてみよう」という実験的な試みではないかと思える作品も見受けられる。

### 〈20世紀半ばフランスの羊皮紙事情〉

梅原作品と同時代、1960年前後のフランスでは、出版者ジョゼフ・フォレ(1901-1991)主導の豪華羊皮紙本『ヨハネの黙示録』が制作されていた。藤田嗣治(1886-1968)の他、サルバドール・ダリ(1904-1989)など、当時を代表する7名の画家が黙示録を題材とした作品を3点ずつ羊皮紙に描き、カリグラファーが文章を筆写して制作した一点ものの書物だ。

同作品の記録動画<sup>4</sup>によると、羊皮紙メーカー Bodin-Joyeux が製造する羊皮紙の中から、良質な仔ヒツジ皮の羊皮紙200頭分が厳選されたという。現在山梨県立美術館にて所蔵されている藤田作品3点の描画面を観察すると、毛側に描かれていると見られ、全体的に毛穴の凹凸が目立つ。

また、ブリュッセル出身の画家ニコラス・エクマン(1889-1973)がパリで制作した羊皮紙のペン画作品(1939年、筆者蔵)にも、ヒツジ皮が用いられている。毛側はかなり粗く削られており、鋭い削り痕が残っている。反面、肉側は平滑だ。

このように、20世紀半ばのフランスにおいて、羊皮紙は作品づくりに少なからず用いられていた。ただし、毛側は毛穴が目立っていたり、削り痕があったりして完全に平滑ではないもの

が多かったようだ。逆に、アール・デコのインテリアデザイナー、ジャン＝ミシェル・フランク(1895-1941)は、この毛側の自然な不均一さを景色として家具の表層材に活用している。

### 〈肉側利用の意図〉

梅原が羊皮紙の肉側を描画面として用いた理由として、極力平滑な表面を望んでいたことが考えられる。おそらく梅原自身は「毛側」「肉側」の意識はなく、単により平滑で描きやすそうな側を描画面としたのだろう。

ただ、実際の作品を見てみると、油彩絵具が厚塗りされている。毛穴や削り痕の微細な凹凸など気にする必要がないほどだ。むしろ、厚塗りをするのなら支持体表面がある程度粗い方が絵具の固着がよいただろう。制作当初、描画面の平滑さにこだわったのだとしたら、どのような理由だろうか。

ひとつの可能性として、金箔の使用が挙げられる。本作品を見ただけでは金箔を視認できないのだが、1989年の修復記録にははっきりと「金箔はほぼ全面に貼られているが、中央の建物部分では確認できなかった」との記述がある<sup>5</sup>。

極薄の金箔は、下地の影響を大きく受ける。下地が平滑であればあるほど、金箔の輝きも増す。当然、羊皮紙が滑らかであればあるほど金が輝く。中世ビザンティン帝国の写本職人は、金箔や金泥を輝かせるために羊皮紙を滑石で磨いたり、羊皮紙に卵白コーティングを施したりしたほどだ。

本作品は、眩いばかりの朝の陽ざしと川面のきらめきの中に佇むノートルダム寺院の堂々たるシルエットを描いている。織目の凹凸が目立つカンヴァスではなく羊皮紙を用い、さらに平滑な肉側を選んだというのは、背景の金箔を輝かせることで、鮮明な光のコントラストを表現するという意思が、制作当初にあったように思われる。

しかし、後にその金箔部分は金・銀・ブルーの絵具で塗りつぶされた。完成作品では、金箔の輝きも羊皮紙の存在感も見て取れない。

環境光に左右される素材自体の輝きよりも、不変の光を描画で表現しようと途中で気が変わったのだろうか。それとも何か、より深い理由が秘められているのだろうか。それは今後の研究課題である。

次に、パウル・クレーの羊皮紙作品を見てみよう。

## 3. パウル・クレー《ホフマン風物語の情景》の作品概要と支持体調査結果

### 〈作品概要〉

本作品は、パウル・クレーの作品集として1921年に110部刷られたリトグラフ作品のひとつである<sup>6</sup>。

梅原作品と同様、作品紹介には支持体として「羊皮紙」と書



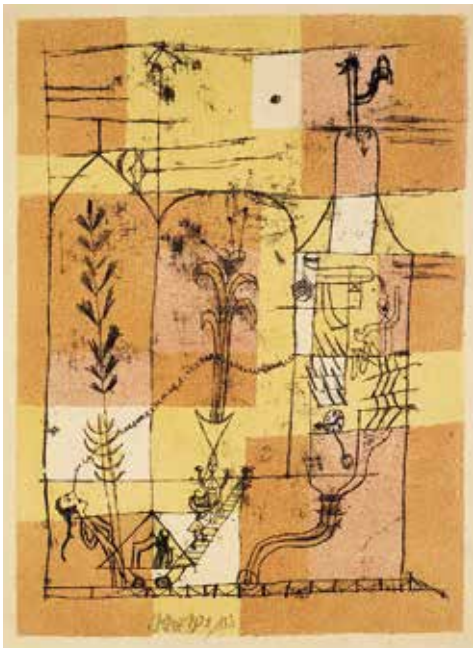


fig.2  
 パウル・クレー《ホフマン風物語の情景》1921年、  
 リトグラフ・羊皮紙、31.6×22.8cm、  
 石橋財団アーティゾン美術館  
 Paul KLEE, *Scene from a Hoffmann-like Tale*, 1921,  
 Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

かれているが、ほぼ全面に印刷が施されているとともに、余白部分を目視観察してもそれといった特徴がないため、支持体が羊皮紙であることを視認するのは難しい。

#### 〈支持体調査方法と結果〉

作品は白色台紙に、上辺をヒンジ固定した状態でマウントされている。上辺を支点として作品を持ち上げ、厚み計測や裏側の観察も可能な状態だ。

まずは目視観察と手触りの確認を行った。印刷面はややくすんだクリーム色で、裏面は白色である。手触りで平滑度を確認したところ、印刷面は通常のコピー用紙と同等で、裏面は桃の皮の表面に似た細かく硬めの毛羽立ちがあった。毛羽立ちは一定の度合いで裏側全面に認められた。

毛穴など凹凸のほとんどない質感、硬い手触り、表裏の色などを総合して、ほぼ確実に仔牛皮であると判断した<sup>7)</sup>。

毛側はメラニン色素により色づいていることが多い。また、裏面の毛羽立ちは仔牛皮の肉側で見受けられる処理である。したがって、本作品は毛側に印刷されていると特定できる。

梅原作品と同様、顕微鏡にて撮影したところ、線維束の絡みがほとんど見えない緻密な構造が認められた。これも仔牛皮であると判断した根拠である。

さらに、デジタル厚み計で厚みを測定したところ、作品上部は約0.5mmで、下に行くにつれて薄くなってゆき、最下部は約0.4mmであった。

動物の皮において、体幹を保護する部位は分厚く、腹部など伸縮する部分は薄く柔らかい。このことから、本作品の羊皮紙

は仔牛の背骨に当たる部分を上辺とし、脇腹にかけて横向きに採ったことが推定される。

#### 4. 高価ながらも印刷と相性のよくない仔牛皮を用いた意図の考察

羊皮紙の中で、仔牛皮は最高級のもののみなされている。一般的に羊皮紙は「パーチメント」とも言われるが、仔牛皮は「ヴェラム」と称して他の動物種と区別される<sup>8)</sup>。中世において、ヴェラムは王侯貴族に献呈されるような高級写本や、金を含めた極彩色で彩られた祈祷書など特別な写本に使用されることが多かった。

ただし、その利用は地域的に大きな差がある。ドイツをはじめとするヨーロッパ北部では、他の地域よりも仔牛皮の利用率が高い。そのため、クレー作品がヴェラムを使用しているのは、ドイツという土地柄を考えれば一般的と言えるだろう。

#### 〈ヴェラムの仕入先〉

本作品は、ワイマールにあるバウハウスの版画工房にて印刷されたものだ。そのワイマール近郊にある街アルテンブルクには、1882年から現在も操業しているAltenburger Pergament & Trommelfellという羊皮紙メーカーがある。

現オーナーのシュテフェン・ケルプス氏にメールで当時の販売記録について伺ったところ、バウハウスやクレー本人との直接の取引記録はないが、当時近隣で羊皮紙製造を行っていたところはないため、小売店などを介して入手した可能性はあるとのことであった。

当時は他国でも羊皮紙製造が行われており、イギリスでも良質のヴェラムは生産されていた。ただし、ワイマールにてヴェラムを調達するとしたら、近郊のアルテンブルクから仕入れたと考えるのが自然であろう。

#### 〈印刷との相性とコスト〉

ヴェラムは通常の版画用紙に比べると値が張る。本作品1枚の支持体コストを試算してみよう。

本作品の用紙サイズは355×258mm、つまりB4サイズと同等である。筆者が所有する現代のアルテンブルク製ヴェラムでクレー作品と同等の厚みのもの1頭分に、本作品の用紙サイズをレイアウトしてみたところ、6枚採れることがわかった。

当時の正確な金額は不明であるが、現在アルテンブルク製の仔牛皮1頭分は日本円にして約12000円であるため、作品1部当たり、つまりB4サイズ相当のヴェラム代は現代の価値でおよそ2000円前後となる計算だ。小売店が介在している場合はもう少し高いだろう。当時の価値と多少の差異はあったとしても、少なくとも1枚数百円のレベルではない。

高コストながら、ヴェラムは版画と相性のよい素材とは言え

ない。羊皮紙における油性インクの乾燥速度は、紙と比較するとかなり遅い。筆者による簡単な実験では、羊皮紙は紙に比べて乾燥に約5倍もの時間がかかった。

特に他の動物種と比べて線維構造が緻密な仔牛皮にはインクがほとんど浸透しないため乾燥速度がさらに遅い。加えて、本作品は4色の多版多色印刷だ。羊皮紙は水分による伸縮や波打ちが紙よりも激しいため、正確な見当合わせ(位置決め)を行うことは至難の業に違いない。

#### 〈ヴェラムの使用意図〉

これだけの手間をかけ、高価なヴェラムを使用した意図は何だったのだろうか。

ほぼ全面に印刷していることから、羊皮紙という素材を見せようとした意図は感じられない。仔牛皮の毛側はその発色の良さが特徴であり、ボタニカルアートなど繊細かつ鮮やかな色彩を重視する作品には好まれるが、本作品を見る限り、繊細な線や発色の鮮やかさを重視したとは思えない。考えられる理由として挙げられるのは、本作品のテーマである。

本作品は、E.T.A.ホフマン(1776-1822)の小説『黄金の壺』をモチーフとしている。主人公であるアンゼルスが古文書の筆写係をしていることから、小説中には「羊皮紙(Pergament)」という文言が16回出現する<sup>9</sup>。クレーは、作品の支持体として実際に羊皮紙を使うことにより、素材からも主題を表現していると考えられることもできる。

本作品は、額装ではなくルース状態でポートフォリオに入れて販売された。所有者が支持体に直に触れることができる状態だ。モチーフとしている物語の主人公、アンゼルスが羊皮紙の古文書をめくる際に感じている指先の感覚を、まさにその所有者が共有できるという隠れた仕掛けがあるのかもしれない。作品に直接触れる所有者にしか感じることでできない「アンゼルス体験」を演出するためのツールとして、ヴェラムを使用したと考えることもできるだろう。

実際にそのような意図があったかどうかは確認のしようがないし、その他無数の解釈も可能であろう。ただし、さまざまな支持体を実験的に制作・利用しているクレーの作品群を見ると、そのような仕掛けがあったと考えるのも一興ではないだろうか。

## 5. 羊皮紙が秘める宝

古代に生まれ、中世に花開き、ルネサンス以降は影を潜めた羊皮紙。すでに一般的ではなくなったこの素材が、近代作品で支持体として用いられることは稀である。そのような環境において、20世紀半ばに活躍した2人の作家は支持体にあえて羊皮紙を採用した。

本稿では、羊皮紙使用の事実確認を行うとともに、動物種と描画/印刷面の特定を行った。その結果を基に、それぞれの作

家が羊皮紙を使った理由を模索してみた。

羊皮紙は、「宝の地図が描かれている」というような、どこかファンタジーを連想させる素材だ。羊皮紙自体を掘り下げることにより、額装状態では見えにくい「作家の想い」という宝が見つかる可能性を秘めている。

(羊皮紙工房主宰)

#### 註

1. 本調査は2018年10月27日実施のワークショップ「羊皮紙って何だろう～知って触って使ってみよう～」の内容構築を主な目的に実施した。
2. 石橋財団ブリチストン美術館『ブリチストン美術館報第38号(1989年度)』(石橋財団ブリチストン美術館、1991年、22-23頁)。
3. 岡村多聞堂編『「書簡集」梅原龍三郎先生の追憶』(岡村多聞堂、1995年、193頁)。
4. Joseph Foret, *L'Apocalypse de Saint Jean illustrée par des surréalistes*.
5. 前掲註2。
6. 以下に収録。Neue europäische Graphik, Erste Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar (New European Graphics, 1st Portfolio: Masters of the State Bauhaus, Weimar), 1921.
7. 販売のためにほぼ毎日各種羊皮紙に触れている経験を基に判断。
8. 「ヴェラム」はラテン語で仔牛を表す vitulus を語源とする。ただし、薄いシート状になると動物種の判別が困難なため、上質なパーチメントを動物種にかかわらず「ヴェラム」と称する場合も多い。
9. 英語では仔牛皮は Vellum と言って他の動物と区別することが多いが、ドイツ語では仔牛皮も含めて Pergament と総称される。

## Contents

- 74 The Intimacy of Mother and Child:  
Mary Cassatt's *The Sun Bath (After the Bath)*  
KAGAWA Kyoko
- 79 On Gino Severini's *Trombone Player (Player on the Street)*—with particular reference to the second  
“Lyre et Palette” exhibition  
SHIMAMOTO Hideaki
- 84 Berthe Morisot's *Woman and Child on the Balcony:*  
The New Woman in Modern Paris  
SHIMBATA Yasuhide
- 91 Matsumoto Shunsuke *Canal View:*  
A City of Water and Concrete  
KAIZUKA Tsuyoshi
- 97 Tradition and Innovation in  
Nonggirnga Marawili's *Bolngu*  
UEDA Anna
- 103 Ultra-High Resolution Scanning  
of the Ishibashi Foundation Collection  
SABIA Inc. + SHIMBATA Yasuhide
- 112 Research Notes  
Yasuda Kan's White Bronze Sculptures: *Tenpi* and *Sokyo*  
ETO Yuko
- 115 Discussion of a Rare Book  
*Eaux-de-vie: Esprit de la Fleur et du Fruit*,  
Illustrated by Raoul Dufy  
KUROSAWA Yoshiko
- 119 Reading Artists' Minds in Parchment:  
Works by Umehara Ryuzaburo and Paul Klee  
YAGI Kenji

---

# The Intimacy of Mother and Child: Mary Cassatt's *The Sun Bath (After the Bath)*

---

KAGAWA Kyoko

The American-born painter Mary Cassatt (1844–1926) was one of the Impressionists working in Paris in the 1880s. In the 1890s, she enjoyed success with large-scale solo exhibitions in Paris and New York. In the first decade of the twentieth century, Cassatt advised the American industrialist Henry Osborne Havemeyer (1847–1907) and his wife Louisine (1855–1929) on their art collection. Cassatt's health began to fail in her later years. She was still producing pastels in 1913, but subsequently cataracts caused her eyesight to deteriorate, and she drifted away from painting. Mary Cassatt died at her home on the outskirts of Paris in 1926. The mother and child is a subject that Cassatt often depicted, but she remained unmarried her whole life and had no children herself.

This essay is, in the main, a consideration of *The Sun Bath (After the Bath)* (fig. 1) which Mary Cassatt painted in 1901. After establishing the context for the painting, I would like to demonstrate the implicit intent of the artist by focusing on the 1915 New York gallery exhibition at which this painting was shown.

## Cassatt and the Impressionists

Mary Cassatt was born into an affluent household in Allegheny, a city near Pittsburgh, Pennsylvania, in the United States, in 1844. At fifteen, she started to study painting at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia. Cassatt moved to Paris in 1866, but since women were unable to enroll in the *École des Beaux-Arts* at the time, she learnt by copying paintings at the Louvre. She also studied with Charles Chaplin, Jean-Léon Gérôme, and Thomas Couture. In 1867, Cassatt started submitting works to the official Paris Salon. In 1868, *The Mandolin Player* (1868, private collection) became the first of her works accepted for the Salon. Although she left France in 1870 due to the outbreak of the Franco-Prussian War, she returned a second time and resumed showing works at the Salon.

In 1874, Edgar Degas (1834–1917) admired Cassatt's *Ida* (1874, private collection) when he saw it at the Salon. The following year, it was Cassatt's turn to be impressed by Degas' pastels, which she happened to see in a Paris gallery. Degas visited Cassatt's studio in 1877 and encouraged her to participate in the Impressionist group exhibition. When Cassatt's parents and younger sister Lydia took up permanent residence in France in the same year, Cassatt started to produce paintings for which her family members posed as models. In 1879, Cassatt first participated in the fourth Impressionist Exhibition. Subsequently, she showed works at the fifth Impressionist

exhibition in 1880, the sixth in 1881, and the eighth in 1886. Having participated in four out of the total of eight group exhibitions, Cassatt, working as an Impressionist painter, was portraying subjects that were based on the everyday lives of her contemporaries.

That said, as the art historian Griselda Pollock points out in her book *Vision and Difference*, the subjects treated by women painters, including Cassatt and Berthe Morisot (1841–1895), were limited. "They do not represent the territory which their colleagues who were men so freely occupied and made use of in their works, for instance, bars, cafés, backstage and even those places... such as the bar at the Folies-Bergère or even the Moulin de la Galette. A range of places and subjects were closed to them while open to their male colleagues who could move freely with men and women in the socially fluid public world of the streets, popular entertainment and commercial or casual sexual exchange."<sup>1</sup>

The women Impressionist painters depicted theaters, parks and other public spaces that were accessible to bourgeois women, or the private sphere in the home. Such subjects were not, however, the exclusive domain of women painters; they were also depicted by men. Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) is one example of an Impressionist who painted children in domestic settings. *Mlle Georgette Charpentier Seated* (fig. 2), which Renoir painted in 1876, shows Georgette, aged four at the time, wearing a blue dress and socks, seated in a chair, and smiling. The girl is the oldest daughter of Georges Charpentier, a publisher in Paris, and the painting shows us life in an affluent household in Paris. Renoir expresses the little girl's precocious nature. Apparently, Charpentier was pleased with the portrait, which he had commissioned. Subsequently, the Charpentier household became patrons who supported Renoir in the early years of his career.

On the other hand, Cassatt's *Little Girl in a Blue Armchair* (fig. 3), painted in 1878, depicts a young girl who is lounging in an easy chair, apparently bored. The model was the daughter of a friend of Degas.<sup>2</sup> Wearing a white dress with tartan socks and sash, the young girl seems unspeakably bored. Cassatt's pet dog is sleeping quietly in the chair next to the girl. The painting was rejected for the Exposition Universelle in Paris in 1878, but Cassatt took the advice of Degas and reworked it (Degas retouched the background) before showing it at the fourth Impressionist exhibition in 1879.

The contexts vary, but the differences in the way the two artists look at the children in these paintings are also discernible in their subsequent works.

*Mother About to Wash Her Sleepy Child* (fig. 4) is one of Cassatt's early paintings of mothers with their children. The work was exhibited at the fifth Impressionist exhibition in 1880. In it, we see the bright color palette and rhythmical brush strokes that are characteristic of the Impressionists. The mother is about to wipe the body of the child, and the child is looking at her with a sleepy expression. The two of them exchange glances, creating an atmosphere of intimacy that is emphasized by the way Cassatt has cropped in closeup of the figures of the mother and child.

Renoir painted *Young Mother (Jeune mère)* (fig. 5) at around the same time. Seated on a chair, the figure of the mother is shown in full, making a more formal impression than Cassatt's work. Renoir painted it during a stay in Naples while traveling in Italy in the autumn of 1881. During his Italian travels, Renoir was, above all, fascinated by the paintings of the Renaissance master Raphael. Later in life he told the art dealer Ambroise Vollard that he still found it difficult to talk about his impressions of seeing the *Madonna of the Chair (Madonna della seggiola)* in Florence. "I went to see this picture just to have a good laugh—and I found myself in front of the most wonderfully free, solid, simple, alive painting it is possible to imagine—arms and legs of real flesh."<sup>3</sup>

From 1883 to 1884, Renoir tried to set up a new collective of artists, which he called the Society of Irregularists. He was also planning to publish a manifesto where he outlined his own artistic theories: "It's certain that if today you want to make a virgin with the same conviction as in the past, your virgin will be bad; you won't succeed... But do a young woman, in a polka-dot dress holding a child on her lap, with that you could make a masterpiece, provided that you look for your ideal in the exact nature of your model, without worrying about Saint Joseph."<sup>4</sup>

In light of these comments, it is possible to understand *Young Mother* (1881) as a modern portrait of the Madonna and Child in which Renoir has painted the young mother gazing downwards and the child on her knee looking straight ahead. The two of them are not exchanging glances.

As I have already pointed out, Cassatt was experimenting with style and technique in the traditional genre of paintings of mothers and their children, but even so, it seems that images of the Madonna and Child, overlapping with those experiments, provided the context for her paintings.<sup>5</sup> In *The Family* (1893) (fig. 6), a seated woman is holding a naked infant. At her side, a girl with golden hair is gazing at the infant. The girl is holding a red carnation, which, in traditional images of the Madonna and Child, implies the passion of the Christ. In the background, we see a path running through a well-kept parkland. It is clear that these people are her contemporaries, but, by arranging the figures in the shape of a pyramid, Cassatt evokes the composition of Renaissance images of the Madonna and Child.

### *The Sun Bath (After the Bath)*

The models for *The Sun Bath (After the Bath)* (fig. 1) are Jules and Antoinette, Cassatt's favorite models at the time.<sup>6</sup> Consulting Cassatt's catalogue raisonné, we find that they both feature in several images of mother and child, and that Cassatt concentrated on the pair over a substantial period of time. The paintings in question are *Mother and Child (Baby Getting*

*Up from His Nap)* (c. 1899, Metropolitan Museum of Art, New York; B:342), *Mother and Child (The Oval Mirror)* (fig. 7), *Antoinette Holding Her Child by Both Hands* (c. 1899, private collection: B:339), *Jules Dried by His Mother* (c. 1901, private collection: B:332), and *Jules Standing by His Mother* (c. 1901, private collection: B:334). In *Mother and Child (The Oval Mirror)* and *Antoinette Holding Her Child by Both Hands*, Antoinette is wearing a white dress with a pattern of blue and white stripes. The same dress is depicted in *The Sun Bath*.

There is also an extant study for *The Sun Bath*. In *Sketch for the Sun Bath* (fig. 8), Antoinette, her eyes closed, reclines on a white blanket spread out on the ground as if for an outdoor picnic. Jules sits in front of her with a straight back, his left hand resting on his thigh, and the right hand on the white blanket. The brushwork is bold in the manner of a study, but the light pouring through the trees illuminates both figures and the white blanket. The techniques that the Impressionists used in the 1870s and 1880s are also used in this study by Cassatt.

*The Sun Bath, with Three Figures* (fig. 9) is another work on a similar theme. It is an unfinished work where the figures are only outlined, but it may also be a study related to *The Sun Bath*. Here, Jules, on the left, is extending one hand towards the women. It is believed that Antoinette was the model for both women, one face depicted in profile and the other in two-thirds view. Cassatt appears to have experimented with the positioning of the mother and child. The woman drawn in profile on the right side seems to be gazing at Jules and smiling. According to the description in the catalogue raisonné, this study and the one mentioned above have the same view of dark greenery in the background.<sup>7</sup>

Compared to these studies, the two figures in *The Sun Bath (After the Bath)* are carefully positioned. Cassatt has used soft brush strokes and a pale color scheme, creating a gorgeous touch with the addition of the pink flowers behind the pair (described as lavender magnolia in the catalogue raisonné). Rather than a painting of a mother and child enjoying a picnic outdoors, the completed work resembles a modern Madonna and Child.

### Americans in Paris

Cassatt spent most of her life in France. After settling in Paris in 1874, she returned to the United States only a handful of times. She was awarded the order of Chevalier of the Legion d'honneur in 1904, but for the French, Cassatt remained an American in Paris. Something that is also reflected in the title of a retrospective at the Jacquemart-André Museum in Paris in 2018: *Mary Cassatt, une impressionniste américaine à Paris/ Mary Cassatt, An American Impressionist in Paris*. Cassatt also exhibited many of her works in the United States. For example, from 1879 to 1894, she continued to present work at the American Art Association exhibition in New York.

The murals Cassatt painted for the Chicago World's Fair (World's Columbian Exposition) were an important assignment in the United States.<sup>8</sup> In the spring of 1892, Mary Fairchild MacMonnies (1858–1946) and Cassatt, two American painters working in France, were commissioned to paint two murals to decorate the north and south tympana of the Woman's Building at the Chicago World's Fair. Based on the theme of

the advancement of women, MacMonnies painted *Primitive Woman* and Cassatt *Modern Woman*. (Neither mural is extant.) The Chicago Fair was held from May 1 to October 1 in 1893, but Cassatt never visited the venue

The French art dealer Paul Durand-Ruel (1831–1922), who famously represented the works of the Impressionist painters early on, met Cassatt in 1881, likely through Degas, and bought her paintings.<sup>9</sup>

In her seminal essay “Why Have There Been No Great Women Artists?”, the art historian Linda Nochlin argues that women had been excluded from the systems that supported the arts. This is her description of women artists: “From the legendary sculptor Sabina von Steinbach, in the thirteenth century, ...down to Rosa Bonheur the most renowned animal painter of the nineteenth century, ... all, without exception, were the daughters of artists. In the nineteenth century, Berthe Morisot was closely associated with Manet, later marrying his brother, and Mary Cassatt based a good deal of her work on the style of her close friend Degas.”<sup>10</sup>

Certainly, Degas was an important presence in Cassatt’s life, but Nochlin underestimates her. From 1879 to 1880, a period when Cassatt made frequent visits to Degas’ studio to learn print techniques, she worked closely with him, but after the eighth Impressionist Exhibition in 1886, the works of the two artists began to diverge. Degas’ influence on Cassatt is constantly pointed out, but we had to wait until 2014 and the *Degas/Cassatt* exhibition at the National Gallery (Washington D.C.) for a serious look at Cassatt’s influence on Degas.<sup>11</sup>

The exhibitions at Galerie Durand-Ruel became popular once Cassatt had established her own style of painting. Although Durand-Ruel purchased around four hundred of her paintings, he did not buy her paintings as consistently as those of Monet, Renoir, and Pissarro because Cassatt had some financial support from her family. In 1891, Cassatt had her first solo exhibition at the Galerie Durand-Ruel in Paris, but the gallery clearly focused, in showing her work, on their New York gallery, where they showed Cassatt’s work twenty-five times as opposed to twelve times at the Paris gallery. In 1886, Cassatt presented work at the first Impressionist exhibition in New York, organized by Durand-Ruel. In 1895, she had a large-scale solo exhibition at the Galerie Durand-Ruel in New York.<sup>12</sup> Subsequently, Cassatt’s work was regularly presented at the gallery in New York.

A woman and an American, Cassatt was excluded from the definition of the Impressionist painters as French and men. But, her importance for the Galerie Durand-Ruel in New York is clear. Cassatt herself probably understood this very well.

## The 1915 Exhibition

Galerie Durand-Ruel bought Cassatt’s *The Sun Bath (After the Bath)* around 1901 and retained ownership of the painting until 1949. In 1903, 1917, and 1920, the painting was shown at solo exhibitions of Cassatt’s work at the gallery in New York. *The Sun Bath (After the Bath)* was also shown at the *Masterpieces by Old and Modern Painters* exhibition (April 6–24, 1915) at the M. Knoedler & Co. Gallery in New York. In the exhibition catalogue, the painting is described as *No. 45 APRÈS LE BAIN, 1901*.<sup>13</sup>

Sponsored by Louisine Havemeyer, the exhibition was in support of women’s suffrage. The three colors used for the poster symbolized the movement for women’s suffrage: violet

to suggest dignity, white for purity, and green for hope.<sup>14</sup>

In the United States, at the federal level, women’s right to vote had been passed by Congress as the Nineteenth Amendment to the Constitution in 1919, and ratified in 1920.<sup>15</sup> The women’s suffrage movement had been active since the middle of the nineteenth century, and by the early twentieth century, eleven states, mainly in the Western part of the country, had legislated women’s right to vote. Although the laws were incomplete in many other states, women’s votes were recognized. Louisine had taken an interest in women’s suffrage since her youth, but she became more actively involved over a period of several years after her husband died in 1907. In 1912, she lent the M. Knoedler & Co. Gallery works from her collection for the loan exhibition of paintings by El Greco and Goya in support of women’s suffrage. In May the same year, she also participated in a demonstration on Fifth Avenue in New York. In 1914, her old friend Mary Cassatt told her that she had to continue working with the movement.

Mrs. Havemeyer had been thinking about organizing a solo exhibition by Degas at Galerie Durand-Ruel to benefit the women’s suffrage movement when, in the spring of 1914 while traveling with Cassatt in the south of France, she came up with the idea of organizing a two-artist exhibition of works by Cassatt and Degas. Cassatt was delighted with the idea and said that if such an exhibition materialized, she would hope it was for the cause of women’s suffrage.<sup>16</sup> Cassatt promised to send four works that she still had in her possession (including one oil and one pastel) to Mrs. Havemeyer via Galerie Durand-Ruel. Although Mrs. Havemeyer had initially considered the Durand-Ruel in New York as the venue, by the end of 1914, she decided to switch to the M. Knoedler & Co. Gallery. As a result of the change of venue, the concept broadened to include the works of the Old Masters.

Cassatt assisted with the selection of works for the exhibition. For example, in a letter to Mrs. Havemeyer dated February 1, 1915, she writes, “I think the best thing you could do would be to get the Colonel to lend his Degas also in the Old Masters room to lend some of your finest Courbets. There would be a chance to show Courbets beside Rembrandts.”<sup>17</sup> Cassatt actually made the request for the work herself on February 28.<sup>18</sup> Unfortunately, the request seems to have been refused, but in a letter to Mrs. Havemeyer dated March 12, Cassatt says that she expects to be able to borrow a Degas from another collector.<sup>19</sup> In a letter to Mrs. Havemeyer dated July 5, however, she was in low spirits because Joseph Durand-Ruel had pointed out that its connection with the women’s suffrage cause was keeping many people away from exhibition.<sup>20</sup>

There were three exhibition galleries: a large gallery where the paintings by Cassatt and Degas were shown and two smaller galleries for the Old Masters (fig. 10). Mrs. Havemeyer lent at least twenty-two works from her collection, while many other works were loans from clients of the M. Knoedler & Co. Gallery. The catalog lists eighteen works by Old Masters (Bronzino, Van Dyck, Holbein, de Hooch, Rembrandt, Rubens, Terborch, and Vermeer), twenty-three paintings by Degas, and eighteen by Cassatt for a total of fifty-nine paintings. Recent research indicates that in addition to the eighteen Old Masters, there were twenty-seven works by Degas, twenty-nine by Cassatt, a photographic portrait of Cassatt, and a portrait of

Degas by Constantin Guys.<sup>21</sup> When adding in the eight paintings by Cassatt that were not included in the catalog, we find that Degas and Cassatt had about the same number of works in the exhibition (or perhaps there were more by Cassatt).

Mrs. Havemeyer gave a talk about Degas and Cassatt on April 6. She only spoke this once about art, and the occasion was to raise funds for the Woman's Political Union, an organization for women's suffrage of which she was a member.<sup>22</sup> The admission fee to Mrs. Havemeyer's talk and a private viewing was five dollars. (The usual admission was one dollar.)

Mrs. Havemeyer prepared a manuscript for the lecture, which was about her many years of exchanges with Degas and Cassatt.<sup>23</sup> At the event, she spoke at greater length about Degas, but she did not forget to explain the importance of Cassatt. "She (Cassatt) could do without him (Degas), while he needed her honest criticism and her generous admiration... Degas's admiration for Miss Cassatt was unbounded, but there was always a little dart in his remarks. 'I will not admit a woman can draw like that!' he exclaimed, as he stood before one of her pictures. And again he said of that picture of the boy standing by the mirror, which now hangs before you: 'The greatest picture of the nineteenth century,' and added sarcastically: 'It is the little Jesus and his English nurse.'<sup>24</sup> In this way, Mrs. Havemeyer put across the message that Cassatt was indispensable to Degas.

The exhibition was a success. In a letter to Mrs. Havemeyer, Cassatt congratulated her on the exhibition and commented, "The time has finally come to show that women can do something."

Considering the movement for women's suffrage, we find that in addition to appreciation for the way women had entered traditionally male professions during World War I, the movement also recognized activities in areas that were traditionally regarded as women's domains.<sup>25</sup> The image of the mother and child was regarded as a proper motif for women painters, but to be an active contributor in this field was also a means of showing one's own value. We can perceive the ideas of Mrs. Havemeyer and Cassatt, supporters of women's suffrage, in Cassatt's *The Sun Bath (After the Bath)* and her other mother-and-child images, which were displayed across a whole wall at the M. Knoedler & Co. Gallery in 1915.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.)

## Notes

1. Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories Art* (New York: Routledge, 1988), pp. 79–80.
2. In a letter to the art dealer Ambroise Vollard written around 1903, Cassatt says that the model is the child of a friend of Degas, and that Degas corrected the background. (The letter is in the archives of the Smithsonian American Art Museum.) Kimberly A. Jones, "Mary Cassatt's *Little Girl in a Blue Armchair*: Unraveling an Impressionist Puzzle," *Archives of American Art Journal*, Vol. 53, No. 1/2 (Spring 2014), pp. 116–121.
3. Ambroise Vollard (Narita Shigeo, tr.), *Runowaru wa kataru* [Renoir: An Intimate Record] (Tokyo: Azuma Shuppan, 1981), p. 105.
4. Robert L. Herbert, *Nature's Workshop: Renoir's Writings on the Decorative Arts* (New Haven: Yale University Press, 2000), Appendix F, Grammar, 1883–1884, pp. 133, 220–221.
5. The following paper perceives Cassatt's images of mothers and children as portraits of the modern family configured mainly around the interest in children. Abe Asuka, "Mary Cassatt no boshizo—kindaiteki na boshikankei no tanjo wo megutte," *Furansu Bunka Kenkyu* (Dokkyo University, Faculty of Foreign Languages, Department of French), 2019, Vol. 50, pp. 1–3.
6. Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings* (Washington D.C.: Smithsonian, 1970), p. 144, no. 336.
7. Breeskin, op. cit., p. 142, no. 337.
8. For information about The Woman's Building at the 1893 World's Fair in Chicago, see the following papers: Carolyn Kinder Carr and Sally Webster, "Mary Cassatt and Mary Fairchild MacMonnies: The Search for Their 1893 Murals," *American Art*, Vol. 8, No. 1 (Winter, 1994), pp. 52–69; John Hutton, "Picking Fruit: Mary Cassatt's 'Modern Woman' and the Woman's Building of 1893," *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 2 (Summer, 1994), pp. 318–348; Ezaki Satoko, "A Portrait of the New Woman: Mary Cassatt's Mural, Modern Woman, for the Woman's Building at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago," *Pacific and American Studies* 3 (2003) pp. 95–114; Regina Megan Palm, "Women Muralists, Modern Woman and Feminine Spaces: Constructing Gender at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition," *Journal of Design History*, Vol. 23, No. 2 (2010), pp. 123–143; Kusunoki Mikie, "Two Women at the World's Columbian Exposition of Chicago in 1893: Ellen Swallow Richards & Mary Stevenson Cassatt," *Journal of Yasuda Women's University* 47 (2019), pp. 211–218; Ajioka Kyoko, "19-seikimatsu no 'Modern Woman' ga mirai ni tsunago to shita koto wa?" *Les Simones*, Vol. 2 (2020), pp. 53–60.
9. For more about the relationship between Cassatt and Durand-Ruel, see the following paper: Flavie Durand-Ruel Mouraux, "Mary Cassatt (1844–1926) and Paul Durand-Ruel (1831–1922), A Dynamic Duo," in *Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris*, exh. cat., Musée Jacquemart-André, Paris, March 9–July 23, 2018, pp. 144–153.
10. Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?" *ARTNews* 69 (January 9, 1971).
11. *Degas/Cassatt*, National Gallery of Art, Washington, May 11–October 5, 2014.
12. Ninety-eight works were shown at the large-scale solo exhibition at the Gallery Durand-Ruel in Paris in November and December 1893.
13. Loan exhibition of *Masterpieces by Old and Modern Painters* at the Galleries of M. Knoedler & Co., April 6th to 24th, 1915. Digital record of the catalog (including letter of invitation) accessed online at the Thomas J. Watson Library, The Metropolitan Museum of Art. Accessed September 30, 2020 <http://library.metmuseum.org/record=b1458882>  
For more about this exhibition, see the following papers: Rebecca A. Rabinow, "The Suffrage Exhibition of 1915," in *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 89–95; Griselda Pollock, "Some Letters on Feminism, Politics and Modern Art: When Edgar Degas shared a space with Mary Cassatt at the Suffrage Benefit Exhibition, New York 1915," in *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (New York: Routledge, 1999), pp. 201–245; Ruth E. Iskin, "The Degas and Cassatt 1915 exhibition in support of Women's suffrage," in Maia Wellington Gahtan and Donatella Pegazzano, eds., *Monographic Exhibition and the History of Art* (New York: Routledge, 2018), pp. 26–37.
14. Louisine W. Havemeyer, "The Suffrage Torch: Memories of a Militant," *Scribner's Magazine*, May 1922, p. 529.
15. To mark the 100th anniversary of women's suffrage in the United

States, the Baltimore Museum of Art is presenting *2020 Vision*, a program dedicated to female-identifying artists. For more about women's suffrage in the United States, see Takamura Hiroko, "Women's War Efforts in World War I and Woman Suffrage in U.S. and Canada: Focusing on Legislative Debates," *Bulletin of Toyo Gakuen University*, 2004, No. 12, pp. 49–58.

16. Rabinow, op. cit., p. 89.
17. Nancy Mowll Mathews, ed., *Cassatt and Her Circle: Selected Letters* (New York: Abbeville Press, 1984), pp. 319–320.
18. Mathews, op. cit., pp. 321–322.
19. Mathews, op. cit., pp. 322–323.
20. Mathews, op. cit., pp. 324–325.
21. Iskin, op. cit., pp. 26–37.
22. Havemeyer, op. cit., p. 529.
23. The text of the talk is recorded in a notebook entitled *Mrs. H. O. Havemeyer's Remarks on Edgar Degas and Mary Cassatt*. Digital record accessed online at the Thomas J. Watson Library, The Metropolitan Museum of Art. Accessed September 30, 2020 <http://library.metmuseum.org/record=b1722921>
24. *Mrs. H. O. Havemeyer's Remarks on Edgar Degas and Mary Cassatt*, n.p.
25. Takamura Hiroko, "Women's War Efforts in World War I and Woman Suffrage in U.S. and Canada: Focusing on Legislative Debates," *Bulletin of Toyo Gakuen University*, 2004, No. 12, pp. 49–58.

---

#### List of illustrations (pp. 4–11)

- fig. 1—Mary CASSATT, *The Sun Bath (After the Bath)*, 1901, Oil on canvas, 74.0×93.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—Pierre-Auguste RENOIR, *Mlle Georgette Charpentier Seated*, 1867, Oil on canvas, 97.8×70.8cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 3—Mary CASSATT, *Little Girl in a Blue Armchair*, 1878, Oil on canvas, 89.5×129.8cm, Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington / Courtesy National Gallery of Art, Washington
- fig. 4—Mary CASSATT, *Mother About to Wash Her Sleepy Child*, 1880, Oil on canvas, 100.3×65.7cm, Mrs. Fred Hathaway Bixby Bequest, Los Angeles County Museum of Art / [www.lacma.org](http://www.lacma.org)
- fig. 5—Pierre-Auguste RENOIR, *Young Mother (Jeune mère)*, 1881, Oil on canvas, 121.3×85.7cm, Barnes Foundation / Courtesy of the Barnes Foundation, Merion and Philadelphia, Pennsylvania
- fig. 6—Mary CASSATT, *The Family*, c. 1892, Oil on canvas, 81.9×66.4cm, Gift of Walter P. Chrysler, Jr., Chrysler Museum of Art
- fig. 7—Mary CASSATT, *Mother and Child (The Oval Mirror)*, c. 1899, Oil on canvas, 81.6×65.7cm, H.O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.O. Havemeyer, 1929, The Metropolitan Museum of Art
- fig. 8—Mary CASSATT, *Study for The Sun Bath*, Oil on canvas, 38.1×58.4 cm, Georgia Museum of Art, University of Georgia; Extended loan from the Joan M. MacGillivray 1957 Trust
- fig. 9—Mary CASSATT, *The Sun Bath, with Three Figures*, c. 1901, Oil on canvas, 65.5×92.0cm, Private collection / From: Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors, and Drawings*, Washington D.C., 1970, p. 145, cat.no. 337.
- fig. 10—Installation of Works by Cassatt in the Main Gallery, *The Old and Modern Painters exhibition*, April 6–24, 1915, New York, Knoedler Gallery / Courtesy of the Getty Research Institute, Los Angeles, California (2012 M.54)



---

# On Gino Severini's *Trombone Player (Player on the Street)* —with particular reference to the second “Lyre et Palette” exhibition

---

SHIMAMOTO Hideaki

## Introduction

The *Trombone Player (Player on the Street)* (fig. 1) is a painting by Gino Severini (1883–1966) acquired by the Ishibashi Foundation in 2016. This artist is widely regarded as a leading member of the Futurist movement that originated in his home country of Italy: he was a signatory to both *Manifesto of the Futurist Painters* and *Futurist Painting: Technical Manifesto* published in February and April 1910 respectively. His Futurist period, however, did not last all that long; already by around 1915–16 Severini had begun to move toward Synthetic Cubism, apparently in response to art currents in Paris where he had been based since 1906. Notwithstanding the inscription “1914” appearing on the verso of the canvas (fig. 2) featured in this essay, the catalogue raisonné of the artist dates the work to c. 1916 and locates it within his early Cubist phase.<sup>1</sup> The catalogue raisonné, compiled by Daniela Fonti and published in 1988, adopts the end of 1915 as the cut off between his Futurist and Cubist periods.

Severini turned his back on the dynamic subjects, full of movement and rhythm, of his Futurist phase (c. 1910–14)—the dancers, trains, and battle scenes—and, during his Synthetic-Cubist phase (c. 1915–19), gravitated toward static, indoor subjects including seated female figures and still lifes on tables. More specifically, having started off in 1916 often painting female figures in indoor settings, he shifted his focus in and after 1917 to still lifes on tables. This transition did not reflect a mere change in personal preference, it is generally considered a direct consequence of the natural development of the artist's figurative rendering—that is to say, as he went deeper into Synthetic Cubism's two-dimensional treatment of images, he found tables more suitable vehicles for expression. *Trombone Player (Player on the Street)* sits “in-between,” in these terms: as a figure painting it has an affinity with the works of 1916, whereas its street scene distances it from the artist's series of works on female figures in indoor settings.

Musical instruments frequently occur as a motif in Cubist paintings including by Pablo Picasso and Georges Braque. Most, however, show guitars or other stringed instruments; none with a brass instrument is known to exist. And while Severini uses the motif of figures playing a musical instrument elsewhere—for example, in a Futurist work showing a violinist alongside a dancing figure<sup>2</sup> and in a Synthetic-Cubist work depicting an accordionist in what looks like a street setting<sup>3</sup>—no other painting by him of a brass player has come to light. (Incidentally, although the work is called *Trombone Player*, the instrument

depicted differs in form from a modern trombone, which is why the painting was named, in Japanese, “Kinkan sōsha [Brass player]” when it entered the collection.)

The street that Severini depicts in *Trombone Player (Player on the Street)*—and street settings are unusual for the artist during this period—is not painted as a generic urban image of Paris. The letters “Rue Sophie” on the body of the instrument undoubtedly refer to the rue Sophie-Germain in the 14th arrondissement where he was living at the time. Moreover, the numeral “6” above the shop sign “VINS LIQUERS [sic]” corresponds to the street number of his address. So, while the brass player may be an unfamiliar motif, the artist has in fact depicted a place highly familiar to him; the work thus shares a kinship with his paintings of indoor female figures for which his wife Jeanne was the sitter.<sup>4</sup>

The catalogue raisonné's exhibition history for this painting—a work unique in many ways—suggests it was not shown until the 1960s, namely in the artist's late years. The history contains no record of a public appearance nearer the time of its production.<sup>5</sup> However, an investigation of exhibitions held around the time the work is thought to have been painted has determined there is a strong probability it appeared at the second art exhibition in Paris of the artists' association “Lyre et Palette,” which ran from January to February 1917, during the First World War. Based on the belief that this constitutes the first showing of the work, we will examine the position that *Trombone Player (Player on the Street)* occupied within Severini's art of the pre- to mid-war period.

## The second “Lyre et Palette” exhibition

“Lyre et Palette” is the name of a series of joint activities undertaken by various artists who were based at the studio of the Swiss painter Émile Lejeune at 6 rue Huyghens in the Montparnasse district of Paris. These activities during the war introduced works that bridged different genres in the fields of music, the visual arts, and literature. The first event was a concert held on 8 April 1916, “Festival Debussy,” that featured music by the French composer. Picasso provided a drawing—albeit one he already possessed—for the cover of the concert program, thus immediately activating a cross-genre collaboration in a quite recognizable way.

The group's first art exhibition, held from 19 November to 5 December 1916, presented works by Moïse Kisling, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Ortiz de Zárate, and Picasso, as well as primitive sculpture from the collection of the dealer

Paul Guillaume. At the vernissage Erik Satie performed at the piano to entertain guests. Other early events included a *soirée poétique* on 26 November involving six poet-critics, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Reverdy, and André Salmon, and a concert on 16 December entitled “Festival Maurice Ravel,” apparently organized to follow the first art exhibition, which paid homage to the composer.<sup>6</sup>

Jean Cocteau, a habitué of the studio, caught its ambience:

We freeze and we suffocate, crushed, sitting or standing, one against the other, like in the subway. But we find there this rich atmosphere that cannot be controlled, and which we would risk losing by transporting it to a more agreeable location. The contact between artists and public, even to give a hand to move a piano, the kerosene lamp we fight over, the stove that refuses to catch in winter and heats up in summer—all combine to advise escape; and yet, thanks to these things, we always return.<sup>7</sup>

This was in the midst of the Great War that had broken out in August 1914. The Paris art world could hardly escape its effects: the Louvre Museum had shut and private salons competing for avant-garde art were stymied.<sup>8</sup> Many artists had answered the call to the front, among them Georges Braque, André Derain, and Fernand Léger. The poets Apollinaire and Cendrars had already returned as casualties from the fighting. Among those artists remaining in Paris—in varying circumstances and with different motives—autonomous movements took hold, causing them to band together across traditional genre boundaries. The contemporary art critic Louis Vauxcelles called such movements “*union sacrée*.”<sup>9</sup> They also brought together artists of different nationalities, as was the case for the first exhibition of “Lyre et Palette.”

The second art exhibition ran from 28 January to 11 February 1917.<sup>10</sup> The catalogue (fig. 3) lists thirty-seven works by seven artists including no fewer than twelve by Severini. The twelve correspond to the catalogue item numbers 26 to 37, with item 27 bearing the title “*JOUEUR DE TROMBONE DANS LA RUE* [Trombone player in the street].” This piece is thought to be our *Trombone Player (Player on the Street)*, as no other painting in the artist’s catalogue raisonné can possibly be associated with such a title.

The other works in the exhibition, in catalogue order, consisted of two pieces by Maurice de Vlaminck, three by Émile-Othon Friesz, six by Henri Hayden, seven by André Lhote, three by “Marevna,” and four by Olga Sacharoff. The lineup of exhibitors differed entirely from the first exhibition, suggesting the organizers wished to emphasize the broad range of activities at “Lyre et Palette.” Vlaminck, Friesz, and Lhote were French, Hayden was an ethnic Pole, and Marie Vorobieff, alias “Marevna,” and Olga Sacharoff were both born in the Russian empire. Around this time, Vlaminck and Friesz were in the process of developing influences received from Cézanne, after their Fauvist period in the early 1900s, while the others were all painting in the Cubist style, albeit with different techniques.

As already mentioned, Severini had begun painting in the Synthetic-Cubist style during this period. What do we know about the works he chose to show at the “Lyre et Palette”? The item numbers and titles used in the catalogue are as follows:

26 *Portrait*, 27 *Trombone Player in the Street*, 28 *Still Life*, 29 and 30 (no titles), 31 *Experiment with Perspective*, 32 *Draft*, 33 (no title), 34 *Portrait of Mrs. R*, 35 *Mother and Child* (drawing), 36 *Sketch*, and 37 *Wood-block print*. Unlike *Trombone Player (Player on the Street)*, item 27, most of the other works are difficult to identify conclusively; along with works by other exhibitors they were given broad titles convenient for the occasion.

Nevertheless, from their exhibition histories found in the catalogue raisonné, we know that two Severini oil paintings were included in the exhibition: *Motherhood* (fig. 4) and *Reading Woman* (fig. 5). Moreover, the avant-garde journal *SIC*, near the end of its February 1917 issue, contains a reference—probably written by the editor, the poet Pierre Albert-Birot—to “the second exhibition at rue Huyghens” mentioning “*Motherhood*” as one of the works shown by Severini.<sup>11</sup> It seems safe to assume the work was indeed exhibited. The subject of the painting, which portrays Severini’s wife Jeanne and their newborn first son Tonio, also matches item 35, the drawing *Mother and Child*. Unless this drawing was replaced by the oil painting after the catalogue was printed, it seems two works by him depicting a mother and a child hung at the venue.

As to *Reading Woman*, although none of the titles used in the exhibition catalogue suggests a reading figure, Severini, in his autobiography *The Life of a Painter*, directly refers to a work with this very title. The book describes how, following its showing at “Lyre et Palette,” *Reading Woman* was purchased by the dealer Léonce Rosenberg whom the artist had met shortly before, in late 1916, through the painter Juan Gris.<sup>12</sup>

While the work named *Trombone Player in the Street* in the catalogue of the second exhibition remains the only readily identifiable piece, it is possible, from their titles, to form a view of the category of subjects of the other works. Whereas figure portraits and still lifes, characteristic of Severini’s painting in and after 1916, are very noticeable, subjects associated with his Futurist period, such as dancers, railways, and war, appear to be absent. This may indicate that the selection followed a plan—whether of the artist or not—to highlight his recent output, including *Trombone Player (Player on the Street)*. Looking further into the question of the artist’s intentions, the next chapter will consider the second “Lyre et Palette” exhibition in the context of Severini’s exhibition activities more generally around 1916–17.

## Severini’s exhibition activities in 1916

In the years immediately preceding the second “Lyre et Palette” exhibition of early 1917, Severini was constantly organizing showings and sending works to exhibitions in Paris, with a vigor surprising in the midst of a war. Going back to before the conflict began, operating from his base in the French capital, he had exhibited works across Europe in conjunction with the international Futurist movement.<sup>13</sup> After having sought refuge for a time in Barcelona and Rome, the artist returned to Paris in 1915 and, in January–February 1916, exhibited at the Galerie Boutet de Monvel.<sup>14</sup> It was his first solo exhibition in Paris and the first time he had shown in the city since the 1912 Futurist exhibition at the Galerie Bernheim-Jeune. The *First Futurist Exhibition of Wartime Art and of Other Earlier Works* consisted mainly of recent war paintings produced in 1915. The art historian Kenneth E. Silver says Severini did not sell a single

piece, adding that at the time Parisians preferred academic-style, traditional representations of war, which the artist did not offer.<sup>15</sup>

It is known that Severini participated in three group exhibitions at a minimum and held another one-person show later the same year. The group showings were all related to the couturier and art collector Paul Poiret. The first, *Exhibition of Drawings in White and Black*, ran from 15 March to 15 April at the studio of Poiret's sister Germaine Bongard. The same venue was used for the second, but the title is not known. The third group showing was held from 16 to 31 July at the Galerie Barbazanges located in a building owned by Poiret at 26 Avenue d'Antin, Paris. Entitled *L'Art moderne en France*, it is commonly referred to as the "Salon d'Antin." Held under the supervision of André Salmon, this large-scale exhibition, comprising 166 works by fifty-five artists, is famous for the first appearance of Picasso's *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*. Severini later wrote that among the five pieces he showed was the "large *Motherhood*," a work, he said, that "marked a new orientation" in his art.<sup>16</sup> He also mentioned it had already appeared at the second showing at Bongard's studio. Kenneth E. Silver says the artist acceded to a request from Bongard's lover Amédée Ozenfant on the first occasion, but it was the organizer Salmon who asked for the painting for the Salon d'Antin.<sup>17</sup>

Severini's second solo exhibition in 1916 is thought to have been held at the bookshop "La Maison des Amis des Livres" in the rue de l'Odéon in Paris, although other details are not known.<sup>18</sup> The shop was run by the writer Adrienne Monnier. She has recalled that, around the end of 1915, soon after the shop opened, the poet Paul Fort became a frequent visitor and sold to her, at a very reasonable price, the complete stock of *Vers et Prose*, the literary revue he edited. As Fort was the father-in-law of Severini, it was only a matter of time before Monnier made the acquaintance of the painter. She also states that Severini's paintings delighted her mother, who went on to purchase his *Italian Lancers at the Gallop*.<sup>19</sup>

In March 1917, shortly after the second "Lyre et Palette" exhibition, a solo showing of Severini's works was held in New York at the gallery of Alfred Stieglitz, a photographer who promoted avant-garde art.<sup>20</sup> This event is discussed in a 1971 article by Joan M. Lukach published in *The Burlington Magazine*.<sup>21</sup> According to Lukach, it was Severini who first approached his American friend the critic Walter Pach to sound out the possibility of a showing in New York. Pach wrote to an old acquaintance, the artist Marius de Zayas—an admirer of Stieglitz and a gallery owner himself—enclosing photographs of works by Severini. De Zayas thought Stieglitz would be interested in exhibiting "futurism... this kind of work which nobody really knows in New York." As a result the plan moved ahead. Futurist works had not been included in the 1913 Armory Show, a major survey of European contemporary art, their only previous appearance being at an international exhibition held in San Francisco in 1915.<sup>22</sup>

With the New York event now afoot, Severini wrote to Pach, the middle-man, providing him with a list of twenty-five works consisting of eleven oils, eleven drawings, and three pastels.<sup>23</sup> In the letter, dated 2 October 1916, now conserved in the Stieglitz Archive, the artist expressed the view that the inclusion of a variety of works, of different styles and from different

periods, would be in keeping with the spirit of the gallery. After uncovering Severini's list and conducting research into the sales records of John Quinn, who bought ten of the twenty-five, and the records of the unsold works that remained in the Stieglitz collection, Joan Lukach was able to identify all the pieces exhibited in New York. In response to the gallery's request for Futurist works, Severini had added several dancer paintings, a constant theme of his from before the war and up until 1915, as well as subway and suburban train paintings produced in 1915. But he also included more recent paintings of indoor female figures and still lifes produced in 1915–16.

Given that his dancer and railway paintings had not been well received at the solo exhibition at the Galerie Boutet de Monvel in early 1916, he must have seen New York, a city not under wartime conditions, as an opportunity to win over the public to them. On the other hand, *Motherhood* was not on his list for New York, despite being included in the second "Lyre et Palette" exhibition in Paris.

As for the "Lyre et Palette" events themselves, no records have emerged to indicate that Lejeune, the owner of the venue, played a major organizational role. Manuel Ortiz de Zárate, a painter in Picasso's circle, who lived near Lejeune's studio, is thought to have acted as linkman. As no one person appears to have supervised the exhibitions,<sup>24</sup> the selection of exhibits presumably reflected each artist's personal preference. If so, Severini's decision to show *Motherhood* at "Lyre et Palette," but not in New York, could mean he wished to continue demonstrating the "new orientation" of his art—which he had recognized in this painting—principally to Paris audiences.

What, then, is the significance of his inclusion of *Trombone Player (Player on the Street)* in the second "Lyre et Palette" exhibition? We will seek to answer this question in the last chapter.

## Between Cubism and Classicism

It seems beyond doubt that *Motherhood* and his other mother-and-child paintings had definite significance for Severini during the period 1916–17. Contemporary impressions are extremely limited, due to the contraction of journalistic activities during the war, and at the time of writing we know of only two reviews of the second "Lyre et Palette" exhibition: one in the aforementioned journal *SIC* and another in the newspaper *L'Intransigeant* (3 February 1917).<sup>25</sup> The *SIC* article describes the work as having been done "according to the principles of visual reality, and with all the science and all the awareness of which Severini is capable," emphasizing its distinctive ingeniousness compared with the other exhibits.

In *The Life of a Painter*, Severini links *Motherhood* to the unusual circumstances that forced his first son, Tonio, to live away from his parents at a young age. He also states that the painting was executed in a naive style to suggest the pre-Renaissance "primitive" paintings of Tuscany.<sup>26</sup> We see this in the uniform background and the smooth, flat brushwork that clearly delineates every aspect of the figures. In addition, *Motherhood* is notable for the solid composition of the figures, conveying a sense of stability—a quality that may lie behind the references to "science" and "awareness" in the *SIC* review.

The recognition of this quality brings us to Severini's *From*

*Cubism to Classicism: The Aesthetic of Compass and of Number*, a treatise on fine art he published in 1921.<sup>27</sup> In it he seeks to mathematically analyze the rules of composition, proportion, perspective, and expression of form, such as volume, that governed the art of the ancient civilizations of Egypt, Greece, and Rome. A deeper inquiry into this learned treatise must be left for another occasion, what concerns us here is the fundamental theme expressed in the book's introduction. According to Severini, artists in the ancient classical era were, first and foremost, geometers. He writes: "One of the great causes of our artistic decline is undoubtedly in this division of Science and Art"; and elsewhere, "Art is none other than humanized Science."<sup>28</sup> Severini tells us his original thesis had been developed in articles for the literary magazine *Mercur de France* of 1 February 1916 and 1 June 1917.<sup>29</sup> The latter article, with the title "La peinture d'avant-garde," is thought to be the text of a lecture Severini delivered during a session of the second "Lyre et Palette" exhibition.<sup>30</sup>

Severini, then transitioning out of his Futurist period, omits from "La peinture d'avant-garde" any mention of his own work; even so, in expounding his theory, he surely wished to justify his latest creations and clarify their place in the contemporary art scene. It is reasonable therefore to detect a theoretical basis, in mathematics and geometry, for the type of expression used in *Motherhood*—as the *SIC* reviewer apparently did. With a degree of massiveness apt for human bodies, the mother and child figures form a gentle S-shaped curve, starting from Jeanne's slightly tilted head and extending to below the knees of her crossed legs. Every detail is organized in relation to the whole—an essential feature of the quantitative approach in art.

Definite parallels can be drawn between *Motherhood* and *Trombone Player (Player on the Street)* in the way the artist tackles form. Notwithstanding that the trombone player stands upright with head and body facing to the left, unlike Jeanne in *Motherhood*, there is a remarkable similarity of posture between the figure holding the instrument slanted up toward his face and Jeanne holding Tonio. More precisely, the player's left arm, describing an arc that extends to the lower part of the instrument, corresponds to Jeanne's right arm; and although the player's right arm is not seen, and only the hand touching the valves, so it seems, is visible, the right-angled line of the tube extending from the mouthpiece corresponds to Jeanne's left arm supporting the infant's head. In other words, a mirror image of one would show a surprisingly close resemblance to the composition of the other.

The image of the trombone player is composed of various interlinked planes—some uniformly painted, others checked or dotted—that seem to be superimposed one upon the other. The figure, standing out against the white-walled building of the street background, does not convey the massiveness of a human form. Instead, the shape of the standing figure, from the shoulders down to the feet, begins to describe a long inverted triangle. The brass instrument is integrated into the area just below the upper horizontal line of this triangle, between the left shoulder and chest of the figure.

The two works just discussed, although done in utterly different styles and with subjects derived from different contexts, show a correspondence in form that is extremely rare for Severini.

On the other hand, *Reading Woman*, produced during the same period, while resembling *Trombone Player (Player on the Street)* in terms of the orientation of the face and body, and the arched form of the seated figure's left hand, is in other ways distinctive. Unlike *Trombone Player (Player on the Street)*, the area inside the arm is blank, painted in a whitish color, thus drawing attention to the surrounding decorative color planes. With a remarkably two-dimensional quality, typical of Synthetic Cubism, the painting testifies to the rapid development of Severini's art as it entered a new phase. Seeing both *Reading Woman* and *Motherhood* hanging together, visitors to the second "Lyre et Palette" exhibition must have felt they were witnessing this stylistic transition in progress. *Trombone Player (Player on the Street)* acted as a kind of intermediary at the showing, bridging two works otherwise liable to be mistaken for creations from very different periods.

As referenced, for example, in the tenth issue of the art magazine *L'Élan* (December 1916), edited by Amédée Ozenfant, Severini's mother-and-child works of that year were received in much the same way as recent drawings by Picasso, with bold lines evocative of Ingres, that had indicated a shift towards realism.<sup>31</sup> That is to say, both were seen as a return to the classical order, and away from Cubism—for years a controversial movement in avant-garde art. It would require further investigation to determine whether the artist had such a purpose in mind when he produced *Motherhood*, his "Tuscan 'primitive'"; however, there seems little doubt that through his repeated showings of the works in 1916 Severini became conscious of the generally favorable buzz around them—except among some Cubists.

Indeed Severini wrote in *From Cubism to Classicism*:

I sincerely believe that Cubism, while constituting the only interesting trend from the point of view of discipline and method, and therefore standing at the base of the emerging new classicism, still today represents the last stage of Impressionism. And, needless to say, we can pass through this intermediary period of art, and really build according to the rules, only when the painters acquire absolute knowledge of these rules—which reside in geometry and in numbers [...].<sup>32</sup>

We must leave for another occasion a discussion of Severini's reception of Cubism and his later development as an artist. Suffice to say that, while the "scientific" approach to his art hidden behind the seemingly naive style of *Motherhood* was certainly a gesture toward classicism, it seems to have been an effort also to establish, after his Futurist period, a new approach to Cubism. The second "Lyre et Palette" exhibition afforded an opportunity to demonstrate his progress along these lines, and the showing of *Trombone Player (Player on the Street)* was indispensable to this purpose.

## Conclusion

We have looked at *Trombone Player (Player on the Street)* by Severini in relation to the second "Lyre et Palette" exhibition, almost the only source of information about the work from the period of its production. We have sought to clarify the position

of the work in his oeuvre, mainly by exploring a comparison to *Motherhood*. This, to some extent, has enabled us to understand the significance for Severini of the exhibition in which the two works appeared together. As researchers investigate the progress of Severini's art from his Futurist period to the position he reached vis-à-vis Cubism, the discussion will go farther and deeper. It will require an appreciation of Severini's original ideas on art, suggesting a more universal concept that would encompass Cubism, which he advanced in the article "La peinture d'avant-garde" employing such terms as "scientific mysticism" and "Four-Dimensional Space."<sup>33</sup> The pursuit of these lines of inquiry may in the future bring the status and significance of *Trombone Player (Player on the Street)* into even sharper focus.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Ota So / Walter Hamilton)

#### Notes

1. Daniela Fonti, *Gino Severini: Catalogo ragionato*, ed. Philippe Daverio (Milan: Arnoldo Mondadori Editore), p. 254, no. 271. This entry in the catalogue raisonné treats the date on the verso as problematic and attributes it to a memory lapse by Severini, who added the inscription several years after the work was produced. It offers as grounds for the date c. 1916 the composition's use of superimposed planes and deep, richly varied colors evocative of the artist's *Reading Woman* (1916, oil on canvas, private collection).
2. For example, *Blue Dancer* (1912, oil on canvas, Peggy Guggenheim Collection, Venice) and *Dancer and Romani* (1913, oil on canvas, private collection).
3. *The Accordion Player* (1919, oil on canvas, private collection).
4. Examples include *Reading Woman*, mentioned in note 1, and *Woman with Green Plant* (1917, oil on canvas, private collection).
5. The earliest exhibition indicated in the catalogue raisonné is the Severini retrospective held at the Palazzo Venezia in Rome from 13 May to 4 June 1961.
6. A full account of the activities of "Lyre et Palette" is given in the catalogue of the exhibition held at the Librairie Sur le fil de Paris from 13 November to 14 December 2014. See *Lyre et Palette : le Tout-Paris des Arts à Montparnasse. 1916–1919* (Paris: Librairie Sur le fil de Paris, 2014).

7. Jean Cocteau, "Carte Blanche," *Paris-Midi*, 14 April 1919.
8. Works by Claire Maingon describe the situation of art museums and salons in Paris during the First World War. See especially *Le musée invisible: Le Louvre et la Grande Guerre (1914–1921)* (Paris: Musée du Louvre éditions; Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016).
9. Louis Vauxcelles, "Art et charité," *La vie artistique*, 28 September 1916, p. 88.
10. *Lyre & Palette : 2<sup>ème</sup> exposition*, cat. exp., Paris, 1917.
11. "ETC...," *SIC: sons, idées, couleurs, formes*, ed. Pierre Albert-Birot, no. 14, February 1917.
12. Gino Severini, *The Life of a Painter* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), p. 185.
13. The Futurists held collective exhibitions from 1912 to 1914 in cities including London, Berlin, Brussels, The Hague, Amsterdam, Munich, and Rome. The first of these was *The Italian Futurist Painters: Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini* held at the Bernheim-Jeune Gallery in Paris from 5 to 24 February 1912.
14. The exhibition, held from 15 January to 1 February 1916 at Galerie Boutet de Monvel in Paris, was entitled *Gino Severini. 1<sup>ère</sup> Exposition futuriste d'art plastique de la guerre et d'autres œuvres antérieures*.
15. Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), p. 85.
16. Severini, *The Life of a Painter*, p. 164.
17. Silver, *Esprit de corps*, pp. 88–89.
18. The event is referred to as "Gino Severini, Paris, Librairie Mlle Adrienne Monnier" in the catalogue raisonné.
19. See Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon* (Paris: Albin Michel, 2009).
20. *Gino Severini's Exhibition*, New York, Stieglitz Gallery, 6–17 March 1917.
21. Joan M. Lukach, "Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291,'" *The Burlington Magazine*, April 1971, pp. 196–207.
22. *Panama-Pacific International Exposition*, San Francisco, The Palace of Fine Arts, 1915.
23. Lukach, "Severini's 1917 Exhibition...," p. 199.
24. See Bénédicte Renié, "Le soutien des artistes à la création contemporaine durant la Grande Guerre : les soirées de la salle Huyghens (1916–1917)" in Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud and Pierre Wat, eds., *Actes de la Journée d'études / L'actualité de la recherche en XIX<sup>e</sup> siècle*, Master 1 (2013–2014), HiCSA (University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne), accessed in October 2020, <https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/1E%20Meneux%20Master%202014/9-Renie%CC%81-Salle%20Huyghens.pdf>.
25. "Les Arts," *L'intransigeant*, 3 February 1917, p. 2. For the article in *SIC*, see note 11.
26. Severini, *The Life of a Painter*, p. 163.
27. Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre* (Paris: J. Povolozky, 1921). Available in English as *From Cubism to Classicism*, trans. Peter Brooke (London: Francis Boutle, 2001).
28. Severini, *Du cubisme au classicisme*, p. 16.
29. Severini, *Du cubisme au classicisme*, p. 17.
30. Severini, *The Life of a Painter*, p. 175.
31. This issue of *L'Élan* contained an essay by Ozenfant, "Notes sur le cubisme," considered hostile to the movement. Apparently to illustrate the essay, an elaborately delineated portrait of Max Jacob by Picasso was included, along with Severini's *Jeanne et Tonio* (1916, pencil on paper).
32. Severini, *Du cubisme au classicisme*, pp. 20–21.
33. Severini, *The Life of a Painter*, p. 175.

#### List of illustrations (pp. 12–19)

- fig. 1—Gino SEVERINI, *Trombone Player (Player on the Street)*, c. 1916, Oil on canvas, 71.4×38.1 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—Back of canvas of *Trombone Player (Player on the Street)*
- fig. 3—Front cover of the catalogue of the second "Lyre et Palette" exhibition, 1917
- fig. 4—Gino SEVERINI, *Motherhood*, 1916, Oil on canvas, 92.0×65.0 cm, MAEC, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona
- fig. 5—Gino SEVERINI, *Reading Woman*, 1916, Oil on canvas, 147.0×115.0 cm, Private collection
- From: Daniela Fonti, *Gino Severini: Catalogo ragionato*

---

# Berthe Morisot's *Woman and Child on the Balcony*: The New Woman in Modern Paris

---

SHIMBATA Yasuhide

*Je fais Yves avec Bichette; elles me donnent bien du mal et s'alourdissent terriblement avec le travail; puis comme arrangement, cela ressemble à un Manet; je m'en rends compte et en suis agacée.*

(I am doing Yves with Bichette, I am having great difficulty with them. The work is losing all its freshness. Moreover, as a composition it resembles a Manet. I realize this and am annoyed.)

—Letter from Berthe Morisot to Edma Pontillon (August 1871).<sup>1</sup>

In 1869, while she was still a student, Berthe Morisot (1841–1895) swore to continue her creative work after her older sister Edma, who had also aspired to be a painter, withdrew from her studies after getting married. Sadly and unavoidably, Morisot's work was interrupted by the Franco-Prussian War of 1870 and the subsequent Paris Commune. In 1871, Morisot left the family home in Passy for Saint-Germain to escape the ravages of war. Then, in the summer, she evacuated to the port city of Cherbourg in the north of France to stay with her sister Edma. The introductory quote is a paragraph from a letter she wrote to Edma in August 1871 immediately after returning to Paris from Cherbourg.

Morisot painted *Woman and Child on the Balcony* (1872) (fig. 1)<sup>2</sup> shortly after returning to Paris. A well-dressed woman and a girl are surveying Paris from a residential balcony. The woman's gaze is turned toward the scenery before her, but she also seems concerned about the girl who is clutching the railing and looking out on the scenery. The views in the middle distance are of the Jardins du Trocadéro, the River Seine, and the Parc du Champ-de-Mars. In the distance, the golden dome of Les Invalides is visible on the horizon at right. The two towers of the Basilica Sainte-Clotilde are shoulder-height with the woman, and below her head to the right, two rectangles on the horizon may indicate the Notre Dame de Paris Cathedral.<sup>3</sup> The brush strokes are quick and energetic, yet, every detail has been attentively rendered. In contrast to the sketchy background, the red flowers arranged in the planter at top right, the woman's elegant dress, the girl's costume and blue ribbon are carefully finished. The setting appears to be the family home on Rue Franklin (now Rue Benjamin Franklin) in Passy, near the Palais de Chaillot. The woman is assumed to be one of Berthe's older sisters, Edma Pontillon or Yves Gobillard. As Edma was living in Cherbourg at the time, it is highly likely that this is Yves. The child is probably Yves's daughter Paule Gobillard (nicknamed Bichette). Paule is wearing the dress and pinafore, while her

mother is wearing a black walking dress (a dress worn when outside in public) and a forward-tilting hat, and holding a pink parasol in her hand. Although they are on the balcony of a private home, both mother and daughter are clearly wearing formal dress. In *Impressionism, Fashion and Modernity* (2012),

The composition of the scene may have been inspired by contemporary fashion plates: showing bichette turned away from the viewer makes the details on the back of her pinafore visible, and placing Yves in profile emphasizes her fashionable bustle. David van Zanten speculates that Morisot may have consulted contemporary fashion plates because she has painted the girl from the back to draw attention to the detail on her costume, and the mother from the side to show off the bustle for puffing out the back of the skirt.<sup>4</sup> Certainly, it is easy to find fashion plates from that day that resemble the two figures in the painting (figs. 2, 3).<sup>5</sup>

In terms of style, this work may evoke Manet in its effective use of black for the mother and white for the girl. When she produced this piece, Morisot was on exceedingly close terms with Édouard Manet, and the direct influence of Manet is often pointed out in her work from this period. The painter herself must have been very much aware of this at the time, and the introductory quote likely refers to Morisot's dislike of being dismissed as imitating Manet. It has not been established, however, that she was commenting about *Woman and Child on the Balcony*. Her comment may, for example, refer to another image of a woman embracing her child, which has been revealed by x-ray examination of the layers beneath the surface of this painting (fig. 4).<sup>6</sup> Nonetheless, Morisot clearly had a distinct awareness of her own style of painting. The view in the painting shows the results of the rebuilding of Paris led by Georges-Eugène Haussman, prefect of the Seine *département*, during the Second Empire. Morisot has used Impressionist techniques to lightly, yet powerfully, capture the new urban landscape of Paris.

## 1. Berthe Morisot

Berthe Morisot was born on January 14, 1841, in Bourges. Her father was a senior official in the department of Cher in Bourges, and her mother was a distant relative of the Rococo master Jean-Honoré Fragonard. The whole family moved to Paris in 1852 after Morisot's father was appointed to the first of a succession of important posts, including governor of the department of Cher. Morisot then spent most of the rest of her life in Paris. Economically and artistically speaking, she was

raised in relatively affluent circumstances, her father having once aspired to be an architect and her mother having dreamt of being a musician. In 1855, when Morisot was fourteen, her mother thought of having her daughters' portrait painted as a birthday gift for her husband and took them to the painter Alphonse Chocarne. That experience inspired Berthe and her sister Edma to develop a deeper interest in painting, and in 1857, they started studying under Joseph Guichard.<sup>7</sup>

At the time, it was extremely difficult for a woman to have a profession; the emphasis was still on the woman's place in the home. Although many women in the bourgeois classes received drawing lessons, it must have been unimaginably difficult to become a professional artist. The *École des Beaux-Arts* in Paris did not allow women to sit for the entrance examination until 1897. Consequently, women who aspired to paint had no choice but to study at the Académie Julian or other private schools that were open to anyone (fig. 5).<sup>8</sup> In this context, Morisot's parents appreciated their daughters' artistic aspirations and allowed them to study with the landscape painter Jean-Baptiste-Camille Corot. Berthe was nineteen at the time. She would study under Corot for the next seven years, during which time her landscapes were accepted for the Salon in 1864. Subsequently, Henri Fantin-Latour (1836–1904) introduced her to Édouard Manet (1832–1883) in 1868. Living close together and being of the same social class, the Manet and Morisot households moved in the same circles and came to be on close terms. In 1868, Morisot sat as one of the models for Manet's *The Balcony* (1868–69, Musée d'Orsay) (fig. 6). Manet would go on to paint eleven oils in which Morisot has been identified as the model.

Morisot met Manet at about the time that Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, and Cézanne, among others, were becoming acquainted with each other. They were all familiar with the aesthetic of realism yet shared a strong sense of dissatisfaction and doubt about *Academisme*, with its focus on academic painting and diplomas. They were excited by Manet, who used free line drawings and a sophisticated sense of color to depict scenes from modern life. They gathered at the Café Guerbois, in the Les Batignolles neighborhood where Manet had his studio, and started to work out new techniques for innovation in painting. Finally, they organized the memorable Impressionist Exhibition in 1874. It would have been impossible for Morisot to visit the café, but she probably networked with Manet at family soirées in the Morisot and Manet households. She must also have found ways to network with the painters who formed the Impressionists.

## 2. The Women Impressionists

Manet made the Salon his main battleground and never showed any work at the Impressionist exhibitions. Even though Manet refused to participate, Morisot did. Unlike the conventional Salon, the Impressionist Exhibition was a venue where she could freely express herself in the work. Through her interactions with the Impressionists, she started to incorporate bright outdoor light in her paintings, and her compositions became bolder, her brushwork freer.

Rebelling against the conventions of the traditional fine arts in France on several points including technique, subjects, and

presentation at exhibitions, the Impressionists were filled with a growing drive to create new art. At a time when there was still a lack of respect for the position of women in the arts, the Impressionists distinguished themselves by welcoming talented women painters to work and produce on a level playing field. Each of those women made their mark and demonstrated their individuality without bounds. It is safe to say that the Impressionist group was exceptional in the generosity shown to women painters. From the perspective of the long history of Western painting, there are, of course, many important women painters, but this group and its environment that produced several outstanding painters were unique for the time. While it was the time of building the foundations for the emergence of women painters, Morisot faced harsh criticism every time she exhibited her work. She is a painter worthy of special mention in the sense that, despite such adversity, she opened up the path for women painters to follow their ambitions.

In the pamphlet *Les Peintres Impressionnistes*, published in 1878, Théodore Duret, a well-known advocate of Impressionism, recognized Morisot in addition to Monet, Sisley, Pissarro, and Renoir as the five Impressionists. In 1906, he expanded on the topic of the history of Impressionism in *Histoire des Peintres Impressionnistes* (1906, Paris). Gustave Geffroy (1855–1926), the first to discuss all aspects of Impressionism, wrote about Morisot in Chapter 10, Marie Bracquemond in Chapter 11, and Mary Cassatt in Chapter 12 of *La Vie artistique. troisième série, Histoire de l'impressionnisme* (1894, Paris).<sup>9</sup> Ahead of its opening in 2020, the Artizon Museum, Ishibashi Foundation, whose collection of Western paintings is focused on the Impressionists, welcomed new additions to its collection of women painters to enrich that area of hits holdings. The new acquisitions include works by Morisot as well as Mary Cassatt, Eva Gonzalès, and Marie Bracquemond. The centerpiece among them is Morisot's *Woman and Child on the Balcony*.<sup>10</sup>

## 3. *Woman and Child on the Balcony*

An early work by Berthe Morisot, *Woman and Child on the Balcony* clearly demonstrates the style of the early Impressionists. The brushwork is natural and soft, yet the details are rendered with attention. The red flowers and green leaves at the upper right of the composition are rendered in accurate detail, as are the blue ribbon in the child's auburn hair and the diaphanous black silk of the woman's elegant dress. In terms of style, *Woman and Child on the Balcony* resembles another work produced in the same year: *The Cradle* (1872, Musée d'Orsay) (fig. 7), which was shown at the first Impressionist Exhibition.

The Franco-Prussian War and the subsequent siege of Paris put a temporary hold on Morisot's career, but during that interval, her style underwent major, drastic changes. Her brushwork became looser and flooded with light. In *Berthe Morisot: Impressionist* (1987), Charles F. Stuckey and William P. Scott point out that "Morisot emerged from the interruption of her career as a fully mature artist." *Woman and Child on the Balcony* was painted in this period.<sup>11</sup>

There is an extant watercolor with the same composition and color scheme, but about one-third the size of this work (1871–72, Art Institute of Chicago) (fig.8). Stuckey and Scott suggest that this watercolor is not a preparatory sketch, but a

copy of the oil painting. The existence of the sketch suggests that on this occasion Morisot made a “memo” in the form of a watercolor, as Manet frequently did.<sup>12</sup>

Originally, the painting was in the collection of Louise Gillou, but in 1961, Mr. & Mrs. Henry Iltelson, Jr., of New York acquired it for their collection of Impressionists. Subsequently, the painting passed through the hands of several galleries and collectors before joining a private collection in 1976, where it was held for four decades.

#### 4. Modern Paris

Paris stands on the verge of the last quarter of the nineteenth century. France has undergone seismic change since the outbreak of revolution at the end of the previous century, exploring new models of government while pressing forward with modernization. In its final decades, however, the tumultuous nineteenth century was shaken by other great changes. After the Franco-Prussian War and the defeat of the French Second Empire, militia members’ and workers’ discontented with the peace agreement concluded with the German Empire rebelled against the interim government and formed the Paris Commune, causing more confusion and destruction in Paris. After the cruelties of civil war, the new administration had to wait until 1875 and the constitution of the Third Republic for the situation to stabilize. The idea of parliamentary democracy won the day and Paris finally entered a period of maturity as a civil society under the Third Republic.

Nineteenth-century France gradually assimilated the effects of the Industrial Revolution and, in step with the development of commerce, the capital, Paris, began to rapidly modernize. Baron Georges-Eugène Haussmann—appointed prefect of the Seine *département*, which included Paris, by Napoleon III in 1853—directed the modernization of what had been a city of buildings crowded together along narrow streets dating back to the Middle Ages by building a network of broad circular roads and radial avenues.<sup>13</sup>

After Haussmann was dismissed from the office of prefect in 1870, the first stage of the great reconstruction of Paris seemed complete. However, once the conflicts had been contained, Paris once again started out on the road to becoming a modern city, a task that was completed in a short period of time. The Impressionists embarked on their work during this chaotic period and, a mere three years later, organized their first exhibition. Aspiring to create new paintings for the new age in France, the artists thought that paintings should be finished *in situ* and developed new techniques to do so. They created methods of retaining visual brightness and vibrancy by the application of small dots of pure, unmixed colors and the juxtaposition of complementary colors, which would be blended by the viewer’s eye. But, nature was not their only subject. Looking around at day-to-day life, their environment and customs, they brought the same concepts and methods to subjects such as railways, train stations, bridges, bars, and theaters. In their minds, the rapid transformation and modernization of Paris was as desirable a subject for their canvases as the natural environment.<sup>14</sup>

Most of the facades of the new buildings lining the broad avenues and streamlined streets were equipped with balconies.

These balconies were a part of private residences, but they also belonged to the public sphere in the city. They were places where you could observe the outside world from the safety of your own home. The Impressionists presented a new way of looking by depicting overhead views of the rapidly modernizing city. Monet, Pissarro, and others painted the scenery of Paris from high vantage points, but Caillebotte, Manet, and Morisot painted people surveying Paris. Morisot’s *Woman and Child on the Balcony* (1872) is one of the earliest examples.

#### 5. Édouard Manet’s Teachings—Or Spells

Morisot was on close terms with Manet between 1868 and 1874, years that overlap with the period in which she painted *Woman and Child on the Balcony*. Those were the early years of Morisot’s career, when she struggled to establish her own style. Manet’s presence and his work must have provided exceedingly powerful support at a stage when Morisot was developing as a painter. On the other hand, Manet was also influenced by her loose yet delicate brushwork, and the bright colors that were the result of working *en plein air*. As a matter of fact, the two artists remained respectful and complimentary of each other’s work. Their careers diverged, but they influenced each other and each took inspiration from the other’s style and choice of subjects.

In the same period as *Woman and Child on the Balcony*, Morisot also painted *View of Paris from the Trocadéro* (1871–73, Santa Barbara Museum of Art) (fig. 9), which shows the city from a similar vantage point. The figures are a shared motif, but there are differences in how they are positioned within the composition. The scenery is nearly the same, but in *View of Paris from the Trocadéro*, the view is more open and appears to be composed of circles. It is important to note that prior to Morisot’s producing this painting, Manet had painted *View of the 1867 Exposition Universelle* (fig. 10) (1867, Nasjonalmuseet, Oslo). That is significant because, regardless of the presence or absence of the exposition on the site of the Parc du Champ-de-Mars, both paintings express perspective by assembling a series of horizontal planes. The motif of a view of Paris laid out in circles is also the same, except that Morisot is looking from a position slightly more to the left. *Woman and Child on the Balcony* is painted from a similar vantage point, but the composition is decidedly different despite the consistency in some of the architectural motifs in the distant city. Positioning figures in the foreground of a landscape painting is a bold move, but Morisot in this audacious image achieves a spatial composition with depth. The work is a landscape painting, but it also has the qualities of a portrait or a genre painting.

Morisot would never have thought of herself as an imitator of Manet; rather, she must have constantly pointed out that this was not the case. Morisot was already an established painter in 1864 when her work was selected for the Salon, where she met Manet. In her paper “Morisot’s early career and Manet” (2008), Sakagami Keiko says, “Even though she incorporated the avant-garde style of painting of Manet, this was premised on her already having a foundation as a painter. Troubled by Manet’s retouches and the similarities with Manet, it was Morisot’s ambition from the start to establish her own independent style of painting... The women who were her contemporaries,



and their environment, also find strong expression in Morisot's work." Describing Morisot's motifs, Sakagami adds, "Morisot definitely did not paint the same figures as Manet in order to capture modern life. Rather, she understood from the start that she had no choice but to paint her own, i.e., a woman's, life and environment, and she put this into practice. Even more so, she was forced to seek out her subjects not in the public arena, but in the private home due to the social restrictions placed on women. At the same time, she actively chose these subjects."<sup>15</sup>

When Manet's *The Balcony* (1868–69, Musée d'Orsay) (fig. 6) was shown at the 1869 Salon, the painting became a major talking point because of the bold color scheme and brushwork, and the unusual composition. In *Woman and Child on the Balcony*, which also took the balcony as its subject, the two figures surveying the scene from the balcony railings are depicted from the side. Morisot may have worried that the composition resembled Manet's work, but it is completely different and unique to her. In *Berthe Morisot: La Belle Peintre* (2002), Jean-Dominique Rey points out that although the black dress evokes Manet, the use of a horizontal line to divide the balcony from the still empty Parc du Champ-de-Mars and the parallel lines to delineate the space make it a distinctly original composition.<sup>16</sup>

In 1873, the year after Morisot painted *Woman and Child on the Balcony*, Manet painted *The Railway* (National Gallery of Art, Washington D.C.) (fig. 11). Although the composition is different, he has positioned two figures in front of a railing in a manner that resembles Morisot's balcony scene. Similarly, the child is turned away, gazing at the scene in the background. If Morisot clearly expresses what she has learnt from Manet in *Woman and Child on the Balcony*, Manet's *The Railway* reflects her stimulating influence on him. It is fair to say that there are no one-way influences in the works produced by the two artists in this period; rather, the influences are reciprocal.<sup>17</sup>

## 6. The Image of the New Woman

In *Berthe Morisot* (1987), Kathleen Adler writes, "Both the oil painting and the watercolor *On the Balcony*, evoke a similar sense of detachment from the distant city. The woman represented in this painting does not look out towards the Invalides, but at the child beside her, and the railing effectively separates the world of Passy from that of Paris."<sup>18</sup> In other words, the balcony separates the space into this side and the beyond to depict the private sphere where the figures are standing and the public sphere where the modern city is unfolding. The balcony railings, which are drawn with faint and partly see-through lines, literally function as a boundary between the spaces. According to this argument, the compositional strategy in *Woman and Child on the Balcony* is to show the profound effect hidden in the work. In short, it implicitly reveals Morisot's emotions.<sup>19</sup>

Social conventions prevented bourgeois women in the affluent upper classes in nineteenth-century Paris from enjoying many of the freedoms available to men. Unable to walk around the new spaces of the modern city without a chaperone, women made the home was their chief domain. As a result, Morisot had no choice but to depict the world around her, i.e., everyday scenes at the Morisot family home and

garden in Passy or members of the Morisot family. The majority of her works attest to this. In *View of Paris from the Trocadéro*, which she painted around the same time as *Woman and Child on the Balcony*, she depicts two elegant women with a girl who is looking at the view of Paris from the Jardins du Trocadéro. The railing, which cuts straight across the broad landscape, is a clear indication of this separation. Morisot did not conform to the traditional roles assigned to women. She sought to make a career as an artist in a world where men controlled the arts. By constantly innovating, she painted the world around her, expanding the boundaries of both artistic conventions and gender-assigned roles.

We must, it seems, agree that *Woman and Child on the Balcony* is a confession of the regret of a woman painter who is not allowed to enter into a man's world. Given her rivalry with Manet, who was already an established painter, that explanation may have some truth to it. But this work dates to the period when Morisot got her real start as an artist. The question then arises: Should the interpretation of this painting be confined to one where a woman of great ambition vents her frustrations with convention and expresses feelings of depression in a small but beautiful image?

Although there are similarities between *View of Paris from the Trocadéro* and Manet's *View of the 1867 Exposition Universelle*, as landscapes, both the Manet and the Morisot evoke the work of their predecessor Jean-Baptiste-Camille Corot, who also painted views of cities from high vantage points. Corot often painted urban landscapes on the far side of balustrades on high hills such as, for example, *View of Florence from the Boboli Gardens* (c. 1835–40, Louvre) (fig. 12), which shares the same structure as the Morisot and Monet. *The Gardens of the Villa d'Este, Tivoli* (fig. 13) (1843, Louvre) also has a similar structure. As a matter of fact, in 1863, Morisot copied this painting in her *View of Tivoli (After Corot)* (fig. 14). Morisot had started studying with Corot in 1860, when she was nineteen. This teacher-student relationship lasted until she met Manet around 1868. A comparison of Corot's *The Toutain Farm at Honfleur* (c. 1845, Artizon Museum, Ishibashi Foundation) (fig. 15) and Morisot's *Farm in Normandy* (c. 1859–60, private collection) (fig. 16) reveals that Morisot had, from her early period, learned spacial composition in landscape paintings from Corot. At a time when Morisot's relationship with Manet is being emphasized, how should we think about the influence of Corot and her relationship with him? Clearly, the style of Corot's painting is alive in Morisot's paintings.<sup>20</sup>

In 1870, Corot painted *The Dream, Paris Burning, September 1870* (Musée Carnavalet) (fig. 17). It is a small painting from the master's final years, but the image is extremely powerful. The painting depicts a landscape of smoldering fires after Paris has been turned into scorched earth in the flames released by the Exterminating Angel. Through the heat haze, we see a figure that symbolizes the reborn France. "Paris burnt by the Prussian army, September 10, 1870" is written on the back of the canvas. The painting was done immediately after the outbreak of the Franco-Prussian War. Half a vision, half reality, the old master has painted the image of reality that confronted him. A leading innovator in landscape painting before the Impressionists, Corot saw the light of recovery and development in the streets of Paris, which had been laid to waste.<sup>21</sup>

*Woman and Child on the Balcony* was painted shortly after

the Corot. In despair at the ravages of war in Paris, Morisot had escaped to her sister's home in Cherbourg. The minute she heard that the fighting in Paris was over, she returned to her own home in the city. Looking out over a city where the fires were still smoldering, what was on her mind as she once again began to hope for success as a painter? As a matter of fact, the speed of modernization in Paris was unprecedented. The Palais du Trocadéro, which encircled the Jardins du Trocadéro, was built on the Colline de Chaillot for the 1878 Exposition Universelle. Ten years later, the Eiffel Tower was erected to the northwest of the Parc du Champ-de-Mars for another exposition organized on the site.

This image of a woman surveying the urban landscape of Paris, which is on the verge of transformation, may perhaps bring to mind the symbolic figure in Corot's landscape. Rather than giving the impression of a woman who is disappointed at being given the cold shoulder as she aims for social progress, Morisot has infused the image of the woman with resolve. Perhaps another interpretation would be that the woman's awareness is directed at the girl, whose bright figure hints at such a future. The time is not long before Morisot made her splendid debut at the first exhibition of the innovative new Impressionists.

(Chief Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.)

## Notes

1. Denis Rouart (Documents réunis et présentés par), *Correspondance de Berthe Morisot, avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Quatre Chemins-Édiart, Paris, 1950, p. 67.
2. Alain Clairet, Delphine Montalant & Yves Rouart, *Berthe Morisot 1841–1895: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, CÉRA-nrs éditions, Montolivet, 1957, p. 124, No. 24; *Catalog of the Collection, Ishibashi Foundation: 1952–2018*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, 2019, p. 138, Gaiyo 268; *Artizon Museum 200 Highlights: The Ishibashi Foundation collection*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, 2020, pp. 54–55, No. 32.
3. For the subjects in the scenery depicted in *Woman and Child on the Balcony*, I have consulted with Noguchi Sawako, a resident of Paris.
4. David Van Zanten, "Chapter 8, Looking Through, Across, and Up: The Architectural Aesthetics of the Paris Street," in Gloria Groom (edited by), *Exh. Cat., Impressionism, Fashion, & Modernity*, The Art Institute of Chicago; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée d'Orsay, Paris, 2013, pp. 153–185, p. 159.
5. See Anne Schirrmeyer, "7. La dernière Mode: Berthe Morisot and Costume," in T.J. Edelstein (edited by), *Perspectives on Morisot*, Hudson Hills Press, New York, 1990, pp. 107–109.
6. When the art restorer Atsushi Saito examined the condition of the painting on its acquisition in April 2018, he found indications of another painting under the surface. On request, the art restorer Ryuji Nishikawa carried out an examination by x-ray at Tokyo University of the Arts. As a result, it was found that another picture had been painted beneath the top layer.
7. Amalia Wojciechowski, "Berthe Morisot (1841–1895) Chronologie," in Sylvie Patry (Sous la direction), *Exhibition Catalogue, Berthe Morisot, Musée national des beaux-arts du Québec, The Barnes Foundation, Philadelphia and Dallas Museum of Art, Musée d'Orsay, Paris, 2018–19*, pp. 234–249.
8. Laurence Madeline, "Into the Light: Women Artists, 1850–1900," in Laurence Madeline (curated by), *Exhibition Catalogue, Women Artists in Paris 1850–1900*, Denver Art Museum, Denver; Speed Art Museum, Louisville and Clark Art Institute, Williamstown, 2018, pp. 1–39, p. 19.
9. Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Nouvelle édition, H. Floury, Paris, 1919; Gustave Geffroy, *La vie Artistique, Troisième série: Histoire de l'Impressionisme*, E. Dentu, Paris, 1894.
10. As of June 2020, the Artizon Museum has organized small exhibitions of selected new acquisitions. Shimbata Yasuhide (planning/texts), *Selections from the Ishibashi Foundation Collection—Special Section: Women Impressionists*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, 2020.
11. Charles F. Stuckey & William P. Scott, *Berthe Morisot: Impressionist*, Sotheby's Publications, London, 1987, p. 39.
12. Ibid., Stuckey & Scott, p. 45. See this link for the watercolor sketch: <https://www.artic.edu/artworks/13916/on-the-balcony>
13. Kinoshita Kenichi, "Dai-ni kyowasei to dai-ni teisei" in Shibata Michio, Kabayama Koichi, Fukui Norihiko (eds.), *Sekai rekishi taikai Furansu-shi 3: 19-seiki nakaba-genzai*, Yamakawa Shuppansha, 1995, p. 79; Matsui Michiaki, *Furansu daini teiseika no Pari toshi kaizo*, Nihon Keizai Hyoronsha, 1997, pp. 181–211.
14. Shinbata Yasuhide, "Dai-issho: Kindai toshi Pari no keisei to fukei hyogen" in Kuraishi Shino, Kashiwagi Tomoo, and Shinbata Yasuhide (co-authors), *Shitsurakuen = Paradise lost: Fukei hyogen no kindai 1870–1945*, Taishukan Publishing, pp. 5–16.
15. Sakagami Keiko, "Morisot's Early Career and Manet" in *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University* 3, Vol. 53, pp. 91–109, pp. 106–107.
16. Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot: La Belle Peintre*, Flammarion, Paris, 2002, p. 37.
17. Barbara Ehrlich White, *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchanges*, Alfred A. Knopf, New York, 1996, pp. 160–161.
18. Kathleen Adler and Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Phaidon, Oxford, 1987, p. 109.
19. "Lot Essay" for Lot 5, Berthe Morisot, *Femme et enfant au balcon*, Christie's Auction Catalogue, *Impressionist and Modern Art Evening Sale*, London, 28 February 2017 (Sale 13485), (Online Catalogue: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/berthe-morisot-1841-1895-femme-et-enfant-au-6059243-details.aspx>), pp. 32–37.
20. See the following for Morisot and Corot. John Rewald, *The History of Impressionism*, Fourth, Revised Edition, Secker & Warburg, London, 1973 (1946), pp. 76–77; John Rewald, Miura Atsushi and Sakagami Keiko (tr.), *Inshoha no rekishi*, Kadokawa Shoten, 2004, p. 84; Sakagami Keiko, "Inshoha shinwa no sozo—John Rewald cho Inshoha no rekishi ni okeru Berthe Morisot no kijutsu ni tsuite," in *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University* 3, Vol. 51, pp. 117–132, p. 121.
21. Alfred Robout, *L'Œuvre de Corot: Catalogue raisonné et illustré*, tome troisième, Leonce Laget, Paris, 1965, No. 2352.

\* This manuscript was developed based on a lecture on Berthe Morisot and *Woman and Child on the Balcony* given at the Artizon Museum, Ishibashi Foundation on September 28, 2019, and a lecture on the women impressionists Morisot, Cassatt, Gonzalès, and Bracquemond given at the Ishibashi Foundation Art Research Center on September 12, 2020.

#### List of illustrations (pp. 20–31)

- fig. 1—Berthe MORISOT, *Woman and Child on the Balcony*, 1872, Oil on canvas, 61.0×50.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—Fashion Plate, 19th Century Children
- fig. 3—Fashion Plate by A. Bodin (for *The Englishwoman's Domestic Magazine*), c. 1872, Hand coloured lithograph
- fig. 4—X-ray Photography of the painting *Woman and child on the balcony* (fig.1)
- fig. 5—Académie Julian, 1889
- fig. 6—Edouard MANET, *The Balcony*, 1868–69, Oil on canvas, 170×124.5cm, Musée d'Orsay, Paris
- fig. 7—Berthe MORISOT, *The Cradle*, 1872, Oil on canvas, 56×46cm, Musée d'Orsay, Paris
- fig. 8—Berthe MORISOT, *On the Balcony*, 1871–72, Watercolor, gouache and graphite on paper, 20.6×17.3cm, The Art Institute of Chicago
- fig. 9—Berthe MORISOT, *View of Paris from the Trocadero*, 1871–73, Oil on canvas, 46×81.6cm, SBMA, Gift of Mrs. Hugh N. Kirkland, Santa Barbara Museum of Art
- fig. 10—Edouard MANET, *View of the 1867 Exposition Universelle*, 1867, Oil on canvas, 108×196cm, The National Museum, Oslo
- fig. 11—Edouard MANET, *The Railway*, 1873, Oil on canvas, 93.3×111.5cm, National Gallery of Art, Washington / Gift of Horace Havemeyer in memory of his mother, Louise W. Havemeyer
- fig. 12—Camille COROT, *View of Florence from the Boboli Gardens*, c. 1835–40, Oil on canvas, 51×73.5cm, Musée du Louvre, Paris
- fig. 13—Camille COROT, *The Gardens of the Villa d'Este at Tivoli*, 1843, Oil on canvas, 43.5×60.5cm, Musée du Louvre, Paris
- fig. 14—Berthe MORISOT, *View of Tivoli (after Corot)*, 1863, Oil on canvas, 42×59cm, Private Collection
- fig. 15—Camille COROT, *The Toutain Farm at Honfleur*, c. 1845, Oil on canvas, 44.4×63.8cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 16—Berthe MORISOT, *Farm in Normandy*, c. 1859–60, Oil on canvas, 30×46cm, Private Collection
- fig. 17—Camille COROT, *The Dream, Paris Burning, September 1870*, c. 1870, Oil on canvas, 30.5×54.5cm, Musée Carnavalet, Histoire de Paris

#### [Addendum: Basic Information]

Berthe Morisot (1841–1895)  
*Woman and Child on the Balcony*  
*Femme et enfant au balcon*

1872  
Oil on canvas  
61×50cm  
Signed lower right: B Morisot  
Inv. No.: Gaiyo 268

#### Provenance:

Louise Gillou, Paris.  
Leicester Galleries, London, by 1928.  
Mr & Mrs Henry Ittelson Jr, New York, by 1961.  
The Lefevre Gallery, London.  
Alex Maguy, Paris.  
Schröder und Leisewitz, Bremen.  
Barbara Lambrecht from 1976.  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation from 2019.

#### Exhibitions:

Paris, Galerie Charpentier, *L'Enfance*, June 1949, No. 152 (illustrated; titled 'Sur la colline de Chaillot').  
New York, M. Knoedler & Co., *From the Private Collections of New York, Impressionist Treasures*, January 1966, No. 21, p. 29 (illustrated; dated '1872' and titled 'The Balcony').  
Washington, D.C., National Gallery of Art, *Berthe Morisot: Impressionist*, September–November 1987, No. 13, pp. 44–45 & 217 (illustrated pl. 13, p. 46; dated '1871–72' and titled 'On the Balcony'), Catalogue edited by Charles F. Stuckey and William P. Scott; travelled to Fort Worth, Kimbell Art Museum, December 1987–February 1988; and South Hadley, Mount

Holyoke College Art Museum, March–May 1988.

Paris, Musée Marmottan, *Les femmes impressionnistes: Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, October–December 1993, No. 60, p. 149 (illustrated).

Paris, Musée d'Orsay, *Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare*, February–March 1998, No. 56, pp. 41 & 201 (illustrated fig. 33; dated 'c. 1871–72' and titled 'Woman and Child on a Balcony'), catalogue edited by Juliet Wilson-Bareau; travelled to Washington, D.C., National Gallery of Art, June–September 1998.

Martigny, Fondation Pierre Gianadda, *Berthe Morisot*, June–November 2002, No. 11, p. 122 (illustrated, p. 123; dated '1871–1872' and titled 'Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, rue Franklin ou Femme et enfant au balcon').

Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, *Women in Impressionism: From Mythical Feminine to Modern Woman*, October 2006–January 2007, No. 67, p. 163 (illustrated fig. 126, p. 162; dated '1871–72').

New York, Metropolitan Museum, *Impressionism, Fashion and Modernity*, February–May 2013, No. 77, pp. 159 & 287 (illustrated p.159; dated '1872' and titled 'On the Balcony'); travelled to Chicago, Art Institute, June–September 2013.

Hamburg, Kunsthalle, *Manet – Sehen: Der Blick der Moderne*, May–September 2016, No. 22, p. 142 (illustrated p. 142; dated '1871/1872' and titled 'Dame et enfant sur la terrasse des Morisot, rue Franklin ou Femme et enfant au balcon').

Paris, musée d'Orsay, *Berthe Morisot*, June–September 2019, No. 23, p. 65 (illustrated p. 65, dated '1871–72' and titled 'Femme et enfant au balcon'); Catalogue edited by Sylvie Patry; travelled to Quebec, le Musée national des beaux-arts du Québec, June–September 2018 and Philadelphia, The Barnes Foundation, October 2018–January 2019.

Tokyo, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, *Inaugural Exhibition: Emerging Artscape: The State of Our Collection*, January–March, 2020, No. 174, p. 237 (illustrated p. 237; dated '1872' and titled 'Woman and Child on the Balcony').

Tokyo, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, *Women Impressionists (Selections from the Ishibashi Foundation Collection Special Section)*, June–October, 2020, no. 268, pp. 5–6 (illustrated p. 6; dated '1872' and titled 'Woman and Child on the Balcony')

#### Literature:

"Notable Works of Art Now on the Market: Supplement," *The Burlington Magazine*, Vol. 53, No. 309, December 1928, pages: nil (illustrated pl. 23; titled 'The Balcony' as 'The Property of The Leicester Galleries, Leicester Square, London').

Monique Angoulvent, *Berthe Morisot*, Albert Morancé, Paris, 1933, No. 30, p. 119 (dated '1872' and titled 'Sur la terrasse').

T.W. Earp, *French Painting*, Avalon Press, London, 1945 (illustrated pl. 26; titled 'Le Champs de Mars').

Denis Rouart, *Berthe Morisot*, Paris, 1954 (illustrated pl. 14; titled 'Au balcon').

John Rewald, *The History of Impressionism*, Museum of Modern Art, New York, 1961, p. 293 (illustrated; dated '1872' and titled 'On the Balcony, Paris').

M.L. Bataille & G. Wildenstein, *Berthe Morisot: Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*, Paris, 1961, No. 24, p. 25 (illustrated pl. 7; dated '1872' and titled 'Femme et enfant au balcon').

Philippe Huisman, *Berthe Morisot*, International Art Books, Lausanne, 1962, p. 11 (illustrated p. 11; dated '1872' and titled 'Femme et enfant au balcon').

Pierre Courthion, *Autour de l'Impressionisme*, Nouvelles Éditions Française, Paris, 1964, p. 35 (illustrated pl. 35; dated 1872 and titled 'Femme et enfant sur un balcon').

Claus Virch, 'The Annual Summer Loan Exhibition', in *Met Museum of Art Bulletin*, Vol. 26, No. 1, Summer 1967, p. 34 (illustrated; titled 'The Balcony').

Pierre Courthion, *Impressionism*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1977, p. 124 (illustrated; dated '1872' and titled 'The Balcony').

W.P. Scott, 'Berthe Morisot: Painting from a Private Place', in *American Artist*, Vol. 41, No. 424, November 1977, p. 68 (illustrated).

Jean Donminique Rey, *Berthe Morisot*, Naefels, 1982 (the watercolor version from the Art Institute of Chicago; illustrated; titled 'On the

Balcony').

Kathleen Adler & Tamar Garb, *The Correspondence of Berthe Morisot*, London, 1986, p. 82 (likely mentioned in Morisot's letter to her sister Edma of August 1871).

Kathleen Adler & Tamar Garb, *Berthe Morisot*, Phaidon, London, 1987, p. 28 (the watercolor version from the Art Institute of Chicago, illustrated pl. 18).

Kathleen Adler, 'The Spaces of Everyday Life: Berthe Morisot and Passy', in T.J. Edelstein, *Perspectives on Morisot*, New York, 1990, No. 6, pp. 39, 107–108 & 110 (illustrated pl. 6 and again on the cover; dated 'c. 1871–1872' and titled 'On the Balcony').

Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Women*, Cambridge, Massachusetts & London, 1992, p. 298 (the watercolor version from the Art Institute of Chicago; illustrated pl. II).

Barbara Ehrlich White, *Impressionists Side by Side: Their Friendships, Rivalries, and Artistic Exchange*, Alfred A Knopf, New York, 1996, p. 160 (illustrated; dated 'c. 1871–72' and titled 'On the Balcony').

Alain Clairret, Delphine Montalant & Yves Rouart, *Berthe Morisot, 1841–1895: Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Montolivet, 1997 (1957), No. 24, p. 124 (illustrated No.24; dated '1872' and titled 'Femme et enfant au balcon')

Sakagami Keiko, *Morisot* (Seiyo kaiga no kyosho), Shogakukan, 2006, p. 42 (illustrated; dated '1871–72'; and titled 「フランクリン通りのモリゾ家のテラスにいる女性と子ども」).

Sakagami Keiko, *Berthe Morisot: Aru josei gaka no ikitakindai*, Shogakukan, 2006, pl. 3.5, p. 90 illustrated; dated '1871–72' and titled (「フランクリン通りのモリゾ家のテラスの婦人と子ども、またはバルコニーの女性と子ども」).

Sakagami Keiko, 'Morisot's early career and Manet,' *Bungakukenyuka Kiyō* (Waseda University), No. 3, Vol. 53, pp. 91–109, p. 104 (illustrated pl. 26; dated 1871–72 and titled 「バルコニーの女性と子ども」).

Jesn-Dominique Rey, *Berthe Morisot*, Paris, 2010, p. 62 (illustrated; dated '1872' and titled 'Dame et enfant sur la terrasse ou Femme et enfant au balcon').

Cindy Kang, et al., *Berthe Morisot: woman impressionist.*, New York, 2018, No. 36, p. 118 (illustrated).

*Artizon Museum 200 Highlights: The Ishibashi Foundation Collection*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, 2020, No. 32, pp. 54–55 (illustrated; titled 'Woman and Child on the Balcony').

---

# Matsumoto Shunsuke *Canal View*: A City of Water and Concrete

---

KAIZUKA Tsuyoshi

In spite of his brief career, the painter Matsumoto Shunsuke (1912–1948), who died at the young age of 36, vibrantly developed his style in representational painting of figures and landscapes while voraciously learning from diverse genres, from Western and Asian classical art to contemporary art. Particularly in the 1940s, the painter would first make quick, rough sketches of landscapes in pencil on-site and then would compose studies based on the sketches at his studio, applying various techniques and processes. He would take time and effort for processing bold and unrealistic deformations, selecting subject matters within compositions, and creating unexpected fusions of multiple existent landscapes. When a study was done, he would use it as a basis for a painting on canvas or board, carefully elaborating on *matière* with oil. Although not a large tableau, *Canal View* (fig. 1), an oil painting the Ishibashi Foundation purchased in 2017, is considered as one of Matsumoto's representative works due to his typical style and his favorite subject during the early half of the 1940s towards the end of the World War II. The issues and agendas characteristic of the painter during this period are summarized in this particular painting. The following essay thus aims to analyze the work mainly topographically in order to understand the meaning of the painting and also discuss the significance of the Ishibashi Foundation's possession and exhibition of the work.

In the winter of 1943, eight painters, namely, Inoue Chozaburo (1906–1955), Ai Mitsu (1907–1946), Tsuruoka Masao (1907–1979), Ôno Goro (1910–2006), Itozono Wasaburo (1911–2001), Matsumoto Shunsuke (1912–1948), Terada Masaaki (1912–1989), and Aso Saburo (1913–2000), formed Shinjingakai, a painters' coterie. They ranged in age from 30 to 37. It is said that Inoue, the eldest member, played a key role to bind these artists from different groups as one. The members of Shinjingakai worked at several places in Tokyo, such as studios around present-day Kanamecho and Senkawa in Toshima ward, the area so-called "Ikebukuro Montparnasse" where numbers of apartment-style studios gathered then, and Nakai, Shinjuku, which was not far from the aforementioned places. Since there exists an old postcard that indicates the mailing address of the Shinkingakai, which was Matsumoto's studio located at 4-2096, Shimo-ochiai, Yodobashi, he must have been a leading figure in the management of the group despite his younger age. He was trusted by other painters probably because he had co-published *Zakkicho*, a monthly literary essay magazine, with his wife, Matsumoto Teiko (1912–2011), from October 1936 to December 1937, and had been a prolific writer afterwards. For a person with a hearing impairment, his success seemed

exceptional. Shinjingakai held the group's first exhibition, "Dai 1-kai Shinjingakai Kaiin Aburae Tenrankai" from April 21 to April 30, 1943 at Nippon Gakki Gallery in 7-1, Ginza, Tokyo. According to the list of the exhibited works, Matsumoto showed the following five works:

1. *Tekkyo Fukin* [*Near the Railroad Bridge*]
2. *Dozo no Aru Fukei* [*Landscape with a Statue*]
3. *Unga Fukei* [*Canal View*]
4. *Kodomo no Kenka* [*Children Fighting*]
5. *Kodomo* [*Child*]

The list has 34 works including those of other painters. According to Fujisaki Aya, the exhibition showed more than 40 works as described in an art magazine, *Nihon Bijutsu*, Vol. 2, No. 5 (June 1943), and so it is assumed that there were other works shown at the exhibition beside the ones in the list.<sup>1</sup> There is no visual evidence to which we can refer to about details of the exhibition, for the event was a modest group show amid wartime and so neither an illustrated catalog nor postcards were published. However, *Near the Railroad Bridge* is now believed to be in the collection of Shimane Art Museum, Matsue.<sup>2</sup> *Landscape with a Statue* is assumed to be the front view of Manseibashi Station where there is a statue of lieutenant commander Hirose Takeo. Considering the places Matsumoto often visited, but it is not certain and there seem to be other views as well. This exhibition was the first one in which Matsumoto's work titled "Canal View" appeared.

In fact, it is not so long ago that we began to believe this "Canal View" was exactly the *Canal View* that the Ishibashi Foundation owns now. This idea first came from the "general catalog" included in the book, *Matsumoto Shunsuke Yusai* [Matsumoto Shunsuke's oil paintings], which was published in July 1978 by Sogo Kobo, the publishing company that his wife Teiko managed. Its editor was Asahi Akira (1928–2016), Chief Curator, Tokyo Metropolitan Museum of Art at the time. He most likely confirmed the matter with Teiko. After thoroughly examining all other remaining works of Matsumoto, Asahi inferred that the one exhibited at Shinjingakai's first exhibition was this particular painting in our collection, which was owned by the collector Okawa Eiji (1924–2008) back then. The timing of the exhibition was exactly in-between two major group shows, the 29th and the 30th Nika Exhibitions held in September 1942 and September 1943, for which Matsumoto respectively exhibited *Standing Figure* (Museum of Modern Art, Kamakura and Hayama) and *Three People* (private collection).

Details are not discussed here but the expression in the painting can be considered to fit this time period. In *Matsumoto Shunsuke Gashu* [*Works of Matsumoto Shunsuke*], a book published by Heibonsha in 1963, this particular painting was captioned as “Canal (near Shiodome)” while *Bridge in Y-City* in the collection of the National Museum of Modern Art, Tokyo, was written as “Canal View” and belonged to a private collection.<sup>3</sup> Since Asahi identified it, this work has been increasingly recognized with the title *Canal View* and widely acknowledged as one of the works exhibited at the first Shinjinkai exhibition.

Now let us look closely at *Canal View* itself. The lower third of the 45.5 × 61.0 cm format shows a surface of water. As will be discussed later, it is the surface of a river but its flow is not suggested as it quietly reflects the structures above like a mirror. The top third shows the sky. While there are light areas and dark areas as if suggesting clouds, the sky is overall a gloomy gray, far from bright blue. Depicted in the area between the water and sky are artificial architectural structures in the city. We see a double-arched bridge on the left, a concrete structure with a big square mouth opening to the water on the right, and three or four houses behind the bridge. Several electric poles are distributed with balance and two chimney-like structures are vertically standing, in parallel with them. The painting is, overall, toned in a blackish-brown color, and the shadows on the bridge piers, the square mouth, the electric poles, the roofs of houses, and the shadow of something loaded on the moored boat in particular, are almost jet-black. The paint layer is not so thick as you cannot see the asperity of the canvas of the support of the painting, and paint is evenly applied except for some parts. The outlines that define forms are confidently drawn without hesitation, and there is no sign of the painter’s indeterminism, searching for a resolution using brush and paint on canvas. While the composition mainly consisting of straight lines and geometric shapes seems to have been carefully worked out, there are some parts unnatural to an existent landscape: The top side of the mouth to the right is not parallel to the water surface and the difference of the depth between the building to the right and the bridge to the left is not clear. Since there is a row of piles for fall prevention, we can imagine the rim of riverside is continuing to some extent. However, we are not convinced enough by this depiction. Without a figure, in looking at this painting, it is hard to believe that it is a view of the core of central Tokyo, as will be discussed later.

Matsumoto’s heavy and deep tone is especially conspicuous among his contemporary painters. In terms of the darkness that permeates into the depth of our souls, no one is comparable with the exception of probably Ai Mitsu. Okawa Eiji, who purchased this painting around 1962 at Nantenshi Gallery, remembered later, “Upon seeing the painting, I found it somewhat oppressively intense, but I did not want to buy it at once, and felt just puzzled.” Taking advice from a person he respected, the collector made up his mind and purchased it. Gradually fascinated by the work, he ended up insisting, “There are many paintings that are regarded as representative works by Matsumoto, such as, *On the Street*, *Cityscape*, *Standing Figure*, *Bridge in Y-City*, *Black Flowers*, *Self-Portrait*, *Near the Railroad Bridge*, *Landscape with the Diet Building*, *Portrait of a Lady*, *Canal View*, *Nikolai Cathedral*, *Woman with a Sculpted Head*, *Buildings*, etc. As a

person who has lived with most of these before, if I was forced to pick the best one among them now, I would choose *Canal View* without any hesitance.”<sup>4</sup>

Where is this landscape in *Canal View* located? To answer this question, the painter Tanji Akira (1925–2012) left a decisive legacy. In fact, an unpublished notebook written by Tanji is renowned among researchers of Matsumoto Shunsuke. Fortunately, I had an opportunity to read through it. It was a record of Tanji’s thoughts in the 1970s and 1980s, too fragmental to publish as a book. However, he visited again and again wherever Matsumoto went, to find his subjects taking advantage of his incredible obsession and inquisitive mind as a painter, and finding many things that challenged accepted views. Minutely inspecting and registering the details of the remaining drawings and finished works of Matsumoto in mind, Tanji searched for his predecessor’s footprints in real landscapes. As people know, Matsumoto never depicted a landscape as it really was. However, Tanji revealed one by one that fragments of the original landscapes remained in Matsumoto’s finished paintings. It is also true that, once one knows how far the painting is from the real landscape, one can understand the processes Matsumoto undertook. Parts of the fruits of Tanji’s efforts were made public by Sunouchi Toru (1913–1987), who accompanied him on the research trips.<sup>5</sup> Tanji emphasized in his notebook that the places Matsumoto depicted were located along the railways connected to and from Nakai, where he lived, such as Shinjuku, Osaki, Shimbashi, Shiodome, Yaesu, Otemachi, Manseibashi, and Ochanomizu, and so on. The only published text written by Tanji was “Matsumoto Shunsuke no Sokuseki o Tadoru [Tracking Matsumoto Shunsuke’s Footsteps]”, in three serial issues of a magazine, *Deformation*. He briefly mentions *Canal View* as follows:

There is another work of Shunsuke in which a waste disposal center is depicted. *Canal View*, which is one of his representative paintings, is a landscape with a disposal center in Shiodome, Shimbashi, as viewed from the Shimbashi Bridge on Ginza Street. [...] The double-arched bridge across the canal is Horai Bridge on Showa-dori Avenue.<sup>6</sup>

This text was written in 1984. It may have made sense to those in Tanji’s generation and readers in the 1980s around the time it was published but some phrases here read unfamiliar to us living in the 21st century. What is the “waste disposal center”? It will be discussed later.

Since this painting was labeled “Canal (near Shiodome)” in the book from 1963 and at exhibitions in the 1970s, the overall location of its landscape seemed evident to people in those days. In fact, the Nippon Gakki Gallery at Ginza 7-chome, where the first exhibition of the work took place, was quite close to Shiodome River. People who saw the first Shinjinkai exhibition were most likely to notice the landscape was that of the canal nearby.

Here are a few words to introduce Shiodome River. After Shogun Tokugawa Iyasu first moved to Edo, in the early 17th century, a gourd-shaped reservoir was constructed in an area stretching from present-day Akasaka Mitsuke to Toranomon to protect Edo Castle. While it was reclaimed in the first half of the

Meiji era (the late 19th century), the name Tameike (literally meaning reservoir) remained in the district. Sakura River, which was created in order to release water from the reservoir and the nearby wet lands, ran to the east, flowing into the Hibiya inlet, part of Edo Bay (present-day Tokyo Bay). When the inlet was reclaimed in the 17th century, Sakura River was extended further to the east, which was Shiodome River. Crossing the Shiodome River, there was Shimbashi Bridge on the Tokaido Road in the middle, and Namba Bridge and Dobashi Bridge to the west. To the east of Shimbashi, there was Shiodome Bridge, renamed Horai Bridge later, where the flow of Sanjikkenbori River joined together, turning its direction toward Hamagoten Palace (present-day Hamarikyu Gardens). Shiodome River was later reclaimed except for the area around Hamarikyu for remodeling before the 1964 Tokyo Olympic Games. Today in the former area of Shiodome River, the raised road of Tokyo Expressway KK Line runs with a shopping center beneath it. "Horai Bridge" remains as the name of the intersection of Showa-dori Avenue and the expressway. As this expressway now runs along the border between the two wards, Chuo City and Minato City, Shiodome River was the border between the wards, Kyobashi-ku and Shiba-ku back then. The left bank to the north was Kyobashi-ku and the right bank to the south was Shiba-ku.

After World War II, when Shiodome River was reclaimed, the four bridges, Dobashi, Namba, Shimbashi, and Horai, were altogether demolished. One of the newel post and the public square of the south end on the downstream side of the Shimbashi Bridge are still preserved, indicating the locations of the bridge and the waterway. Horai Bridge depicted in the left side of the painting was called Shiodome Bridge during the Edo period. The name was most likely derived from the tide of Tokyo Bay. In 1874, the wooden bridge was replaced by a stone bridge and renamed Horai Bridge after Horaisha, the company that financed the construction work. There was Shimbashi Station (later Shiodome Freight Station), the entrance to Tokyo, to the south of the bridge. When train passengers got off, Horai Bridge was their first sight. Along with the Fifteenth National Bank (present-day Sumitomo Mitsui Banking Corporation) on the northern end of the bridge, these structures created a space symbolic of the age of Civilization and Enlightenment. Today, on the former site of the Fifteenth National Bank, Mitsui Garden Hotel Ginza Premier is located. When Showa-dori Avenue was constructed as part of the restoration development after the Great Kanto Earthquake (1923), Horai Bridge was shifted one block downstream and reconstructed in concrete as the brand-new street emerged in the back. (fig. 2) It was this bridge that Matsumoto depicted in *Canal View*. The new Horai Bridge, whose construction began in February 1925 and was completed in May 1929, was 32.0 m long and 44.0 m wide, magnificent in scale, but with a modest design of two arches and inverted U-shaped openings lining the railings. The photograph of fig. 2 is a view from the eastside, downstream, and the other side of the bridge Matsumoto depicted. Kobiki-cho (present-day Ginza 8-chome) was to the right and Shiodome (present-day Higashi Shimbashi 1-chome) was to the left. Passing through the left arch of the bridge, there was supposed to be the waste disposal center Matsumoto depicted, but unfortunately, we do not see it in this photograph. The piles

on the southern end of the downstream side of the bridge that we see in the left side of the photograph look similar to those depicted in the center of *Canal View*, the southern end on the upstream side of the bridge.

Let us focus on the "waste disposal center" as Tanji called it. The disposal of garbage and night soil in Edo or Tokyo, one of the biggest cities of the world, was always a major problem to citizens and the government administration alike. During the Edo period (1603–1868), "Eitaiura" (at the mouth of Sumida River in Tokyo Bay) was the disposal center. In 1900, the law of cleaning was established and local governments became responsible for disposal. Tokyo's garbage and night soil were collected by garbage men on an almost regular basis and respectively accumulated in disposals designated by each of the 15 wards. According to a document from 1914, there were 36 disposal centers.<sup>7</sup> All of them were located by rivers for the convenience of water transportation. This shows how waterways were developed in Tokyo. In Shiba-ku, there were four disposal centers: "Shimbashi Bridge", "Minato-cho Riverside", "Shogen Bridge", and "Takanawa Kuruma-cho Riverside". The waste was collected without classification and at the disposal center, it was classified into three categories, namely, "fertilizer trash" – reusable as fertilizer, "valuables" – reusable wood and metal, and "throw-away trash" – un reusable. "Fertilizer trash" was transported to Chiba and sold to farmers there. Wood was reused as fuel and metals were purchased by dealers. "Throw-away trash" was transported to Heikyu-cho, Fukagawa-ku (present-day Kiba, Koto), burnt outdoors there, and used for reclamation. A waste disposal center was the transit point of the process. Refuse was sometimes carried by carriage and automobiles to the disposal centers but otherwise by two-wheeled handcarts, which was said to have been quite hard work. It is well-known that Matsumoto often depicted garbage men in his works. Incidentally, it was in 1958 that the use of handcarts for collecting trash was abolished in Tokyo, and it was decided that cars specially modified for the purpose would be used instead.

Due to the Great Kanto Earthquake of September 1, 1923, most of the waste disposal centers constructed of wood were burnt or damaged. In the following year, 27 new concrete structures for disposal were planned to be built as part of the restoration project of Imperial Tokyo. This plan concluded with the construction of the disposal center of Shimbashi, which was completed on May 20, 1932. These new buildings were probably built in the same locations as those of the lost ones. The designs of these structures would have been varied due to the characteristics of each location. The one Matsumoto depicted had a mouth open to the canal.<sup>8</sup> This mouth was a gate for the boats coming in and out to load classified trash to transport it to Chiba or Fukagawa. As a boat went into the space under the structure, trash was dumped onto the middle of the boat from the platform above. The photograph of fig. 3 shows the disposal center that was located in the middle between Mansei Bridge and Shohei Bridge upstream on the left bank of Kanda River, where there is now the Chiyoda Refuse Collection Office. We can see Shohei Bridge and the elevated railway of Kokutetsu (present-day JR) Sobu Line, which look similar to how they look now. Given the rower's gesture, the photograph captured the moment the boat was about to leave

as the loading was done. The structure of the disposal center in Matsumoto's work is supposed to be similar to this. Fig. 4 is a recent view of a place called "Manseibashi Funatsukiba" (Mansei Bridge Harbor), located at the north end of Mansei Bridge on the downstream side. While the harbor, built in 1930 altogether with the bridge and the subway Ginza Line running right beneath, seems to have had nothing to do with waste collection, its concrete structure built at the bridge with its small mouth open to the river evokes the disposal center by the water depicted by Matsumoto, which no longer exists. Since those disposal centers were intermediate facilities, they did not have incinerators. The chimney-like pipes depicted in *Canal View* were most likely air ducts.

It is well-known that Matsumoto often took up facilities related to waste collection as his subject. In addition to the one in Shimbashi, he repeatedly depicted the disposal center near Kiji Bridge in Hitotsubashi and the waste collection office of Takadanobaba, which was close to his studio, and even added it to the background of his self-portrait. Similarly, the painter showed a keen interest in public lavatories. The smell must have been quite pungent back then. Looking at things considered filthy, buildings in which such materials are treated, and workers handling them was one of features of Matsumoto's work during this particular time period. His warm and calm gaze upon an essential support of society seems to have derived from affirmation of his own life.

I will now examine the positional relationship between the Shimbashi disposal center and Horai Bridge. Looking at the map of 1937 (fig. 5) and aerial photograph of 1936 (fig. 6), we see Shiodome River slowly curve to the right after passing through Shimbashi as the Sanjikkenbori River joins from the north. I assume the waste disposal center of Shimbashi was located right on the apex of this curve. The curve can be seen as that of the expressway today. The aforementioned commentary by Tanji Akira may lead you to believe that the view of the painting was seen from Shimbashi Bridge but what he only meant was that the disposal center can be seen from on the bridge. When seen from standing on the bridge, the waste facility was probably almost invisible, hidden by the curve. Matsumoto must have seen the canal view from Gomon Street along the left bank of Shiodome River, which was on the other side of the river from the disposal center; from somewhere between the north end of Shimbashi Bridge and Yatsuya Bridge over Sanjikkenbori River. Fig. 7 is a photograph I took from the spot that I assumed Matsumoto stood to have the view. The painter would be bitterly laughing in the other world at such a massive change. As for the readers of this essay, the photograph may make no sense, perhaps ultimately serving simply to cater to my own self-satisfaction.

There are several drawings considered as drafts of *Canal View*. Three of them will be compared and discussed here. They are now included in the collection of the Museum of Contemporary Art, Tokyo, which Asahi Akira was likely to be deeply associated with. The following is information on the three drawings:

*Canal A*, c. 1942, pencil on paper, 32.1 × 47.0 cm (fig. 8)

*Canal B*, c. 1942, pencil on paper, 26.2 × 37.4 cm (fig. 9)

*Canal C*, c. 1942, pencil on paper, 49.7 × 60.7 cm (fig. 10)

As Matsumoto must have visited the site many times, it is not sufficient enough to make an assumption based only on the remaining pieces, but let us trace his process through these three drawings and the finished painting.

The drawing seemingly the most approximate to the first on-site sketch is *Canal B*. Standing on the left bank of the Shiodome River, the painter cast his gaze rather diagonally to the northeast, depicting the disposal center in the middle of the view. The Horai Bridge was pushed away to the left. In his notes, Tanji in fact pointed out that there were four windows on the riverside wall of the disposal center, which existed until the 1950s, and so emphasized that the painter depicted the windows differently in *Canal View*. The facility in *Canal B* shows exactly four windows as Tanji wrote, suggesting the drawing was approximate to the real view. In spite of its simplified style, the gap between the depths of the Horai Bridge and the disposal center is obvious in *Canal B*. The shadow on the water before the mouth of the building emphatically drawn seems to demonstrate the painter's focus. *Canal B* can be said to be an explanatory composition with more objects depicted in the left half, while the disposal center is situated in the middle, indicating the painter's concern lies in the combination of the bridge and the facility.

*Canal A*, probably drawn after *Canal B*, seems to have been created in his studio. Its perspective is daringly shifted to the left from the previous drawing. Completely focusing on the building and the bridge, the artist drew the bridge larger and was exploring a new composition while ignoring balance and depth. The windows were reduced in number to two and half opened, perhaps because the painter wanted to put black patches there. The number of the houses in the background of the bridge was also reduced, in order to expand the space behind them. The dark shadows under bridge piers and the mouth show experimentation with the balance of light and dark. This experimentation eventually reaches its conclusion in *Canal C*.

*Canal C* was the *carton*, as called by researchers, a final study composition ready to be transferred to the canvas, for *Canal View*. Composed the same size as the painting, it has almost the exact same image. For the transferring, the painter is believed to have used several different methods, but details of the matter are not known. Kano Keiko, who researched the drawings when she was preparing for the 2012 exhibition, "MATSUMOTO Shunsuke: A Centennial Retrospective," writes as follows:

While the paper used for *cartons* is mostly craft paper, some drawn on tracing paper and Japanese paper were also found. [Matsumoto] created *cartons* on sheets of these kinds of paper, layering them and copying the outlines. In order to trace the images, he painted on the backside of the paper with charcoal and used sharp tools like a hard pencil or a stylograph to draw lines. However, quite a few not painted with charcoal were also found. In these cases, he may have simply marked colorless outlines on canvas, or used something like carbon paper to copy.

*Canal C* was drawn on opaque paper, painted black on the backside, and used for transferring. Similarly, there were three drawings executed on opaque paper whose lines were traced with heavy pressure but none of them were painted



black on the backside.

*Cartons* were mostly drawn with pencil and some lines seem to have been drawn using a ruler [...]

The creation of paintings based on *cartons* were concentrated around the period between 1941 and 1944. Particularly in the earlier half of the time, several paintings with almost the same composition were created.<sup>9</sup>

Comparing the *carton Canal C* and *Canal View*, there is almost no difference in compositions. It seems that the drawing was transferred to the painting as it was. Only a few changes were made: the electric pole in the center is longer and thicker and the leftmost electric pole behind the bridge is shorter. The center of gravity became closer to the center of the canvas, and the composition came to look weightier. More important to note is their difference in size. While *Canal C* is 49.7 × 60.7 cm which is standard 12F, *Canal View* is 45.5 × 61.0, equivalent to 12P. Nakano Jun (1925–2017) noted an interesting episode of the time right after the end of World War II as follows:

One day, Mr. Matsumoto and I were tying two paintings to the bicycle with a cord and a blanket at Ikueisha. Both were his works of the canal view. One of them was “Canal View” (1943; presently renamed *Bridge in Y-City*), size 20, which I saw at the Shinjingakai exhibition. The other was “Canal” (1943), size 12. Our destination was the coffee shop “R” near Shibuya Station, and these paintings were for loaning to decorate the shop. [...] Each time he came to work, Mr. Matsumoto brought one painting to Ikueisha. As of “Canal” of size 12, he seemed content saying, “Although I exhibited the painting once, I reduced its length, cropping a little at the bottom this morning, which made it become much better.”<sup>10</sup>

“Canal” mentioned here was *Canal View*. It was from February 1946 until December 1947 that Matsumoto worked for the company, Ikueisha. If we consider Nakano’s description, Matsumoto himself cropped the canvas by 4 cm in his later years. If so, when his signature at the bottom left of the painting was written is an issue to consider. If the canvas was 4 cm longer, the signature would have been a little out of place. Since the canvas of the painting is stuck on a wood panel, we cannot see how the work was cut. At any rate, cropping at the bottom must have made the composition tenser. This episode suggests that Matsumoto sought out a final destination for his work even three years after its completion.

In his works of the landscape of the Shiodome River, the painter did not modify or deform the actual landscape as much as in his other series, such as “Bridge in Y-City,” “Nikolai Cathedral” and “Near the Railroad Bridge.” He was relatively loyal to reality. Nevertheless, in terms of his endless pursuit for a tense composition and process of elaboration, these works are not entirely different from other series. Matsumoto was continuously working on painting in order to live his life as a human being during the difficult time of the later years of World War II. His mental and physical states as such are concentrated in *Canal View*.

Matsumoto’s distinctive characteristics in this particular period of time found in the painting are as follow: Firstly,

the painter made exhausting efforts to develop geometric compositions on each actual site of the landscape and in his studio. To fulfill his goal, he needed water as a physical force that endlessly creates horizontality. As important objects that cross it at right angles, he juxtaposed vertical electric poles and concrete buildings with water. That is why artificial riverbanks were the most favorable as his subject. Secondly, his selection of each subject seems to have been rather deliberate, based on his understanding of the topographic culture it carried. It is often said that Matsumoto grasped anonymous corners of the cities. Certainly, he never depicted landscapes like the views of scenic sight-seeing spots. However, he must have been profoundly aware of the meaning or historical and cultural background behind the reality in front of him. He knew the disposal center was an advanced apparatus of the time and laborers’ exhaustive work there. The Shiodome River still carried the remains of the Edo culture, and the Showa-dori Avenue preserved the memory of the Great Kanto Earthquake. Matsumoto was much too intellectual to be indifferent to these matters. To the stories woven by various people, he overwrote one of his own. He was a painter who was conscious that such a process would make the history of human beings.

Finally, I would like to mention the significance of the Ishibashi Foundation’s collection and exhibition of the work of Matsumoto. The painter flexibly absorbed various styles of art from classical to contemporary art. He visited again and again the exhibitions of the Fukushima Shigetaro Collection held in Tokyo several times in and around 1935, deeply impressed not only by the techniques and styles of Pablo Picasso, Georges Rouault, and Henri Matisse, but also by the unfathomable depth of Western culture. The Ishibashi Foundation now owns most of this collection. Furthermore, our collection includes works by Amedeo Modigliani and George Gross, whom Matsumoto and his colleagues once idolized, and the self-portrait of Edouard Manet, by which Matsumoto’s standing self-portrait may have been influenced, as one of its iconic pieces. Among Japanese modernist paintings, the masterpieces of Fujita Tsuguharu and Oka Shikanosuke, whose expressions and subjects Matsumoto followed as if vicariously experiencing them, are exhibited in our museum. Juxtaposed with these works in the collection, the masterpiece of Matsumoto echoes in many ways just like a stone causing a stir on water. I hope this will provide opportunities to reexamine the significance of *Canal View* in our exhibition.

\* I could not write this essay without the information, materials, kind words, and encouragement given by the following people and organizations. Here I would like to express deep gratitude to them. Mr. Ishihara Kota, Okonogi Miyoko, Kakehashi Koji, Tanaka Atsushi, Hori Yoshio, Mizuta Yuko, Murakami Hiroya, the Museum of Contemporary Art, Tokyo, Adachi City Library, Chuo City Library, Tokyo Metropolitan Library, and Minato City Local History Museum. I would also like to send my sincere respect to Matsumoto’s late wife Mrs. Matsumoto Teiko and other members of the Matsumoto family, the late Asahi Akira, and the late Tanji Akira for their great contributions and extensive research to establish the painter’s honor and value in art history.

(General Manager, Educational Department,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Yamakawa Sumiko / Caroline Elder)

---

## Notes

1. Fujisaki Aya, "Ai Mitsu to Shinjingakai" [Ai Mitsu and Shinjingakai], *Ai Mitsu to Koyu no Gakatachi* [Ai Mitsu and his Friend Painters] (exhibition catalog), Hiroshima Prefectural Art Museum, 2001.
2. While not mentioned as a piece included in the Shinjingakai exhibition, it is assumed to have been included because of its reproduction printed in the June 1943 issue of the magazine *Garon*. It is dated March 1943 on the surface, which is just before the exhibition.
3. *Bridge in Y-City*, now in the collection of the Museum of Modern Art, Tokyo, is considered to have been exhibited from November 19 through 24, 1943 in the second Shinjingakai exhibition at Nippon Gakki Gallery, where the first Shinjingakai exhibition took place. When the painter Nakano Jun saw the work at the exhibition, he "stared into the work and felt a strong sympathy with the painter's fresh sensibility" and visited Matsumoto at his studio, which was the beginning of their deep friendship. Later, he wrote, "As I saw the label beside the painting, it said, 'Canal View', Matsumoto Shunsuke." Since there is no catalog remaining, it is a precious testimony. See Nakano Jun, *Aoi Enogu no Nioi—Matsumoto Shunsuke to Watashi* [Scent of Blue Paint—Matsumoto Shunsuke and I], Chukobunko. August 1999, p. 14. (Originally published in *Bijutsu no Mado*, October 1994)
4. Okawa Eiji, "Matsumoto Shunsuke 'Unga (Shiodome Chikaku)'" [Matsumoto Shunsuke "Canal (near Shiodome)"], *Gasuto* (Okawa Museum of Art News) 9, July 1991.
5. Sunouchi Toru, *Kimagure Bijutsukan* [Capricious Art Museum], Shinchosha, 1978, pp. 204–242.
6. Tanji Akira, "Matsumoto Shunsuke no Sokuseki o Tadoru I" [Tracking Matsumoto Shunsuke's footsteps], *Deformation* 28, 1984.
7. General Affairs Section, General Affairs Division of Tokyo Metropolitan Government Bureau of Public Cleaning ed., *Tokyo Seiso Jigyo Hyakunenshi* [One Hundred Years of the History of Waste Management in Tokyo], Tokyo Environmental Public Service Corporation, 2000, p. 48.
8. Another disposal center near the Kiji Bridge in Hitotsubashi that Matsumoto liked depicting was a different type with the hood, into which the garbage was dumped, solely sticking out over the water. The painter was likely to be aware of such a difference.
9. Kano Keiko, "Matsumoto Shunsuke no Karuton" [Cartons of Matsumoto Shunsuke], *MATSUMOTO Shunsuke: A Centennial Retrospective* (exhibition catalog), NHK PlanNet, Inc. TOHOKU Branch Office, NHK Promotion Inc., 2012, p. 287.
10. Nakano, op. cit., pp. 97–99.  
(Translations are not available for the books referred to in the notes.)

---

## List of illustrations (pp. 32–39)

- fig. 1—MATSUMOTO Shunsuke, *Canal View*, 1943, Oil on canvas, 45.5×61.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—Horai-bashi Bridge. Photo: Chuo City Kyobashi Library
- fig. 3—Waste Disposal Center at Mansei-bashi Bridge
- fig. 4—Mansei-bashi Bridge Harbor. In September, 2020
- fig. 5—Map around Shiodome-gawa River, 1937
- fig. 6—Aerial photographic map in 1936. Photo: Chuo City Kyobashi Library
- fig. 7—Gomon Street and Tokyo Expressway KK Line. Taken by Kaizuka in September, 2020
- fig. 8—MATSUMOTO Shunsuke, *Canal A*, c. 1942, Pencil on paper, 32.1×47.0cm, The Museum of Contemporary Art, Tokyo
- fig. 9—MATSUMOTO Shunsuke, *Canal B*, c. 1942, Pencil on paper, 26.2×37.4cm, The Museum of Contemporary Art, Tokyo
- fig. 10—MATSUMOTO Shunsuke, *Canal C*, c. 1942, Pencil on paper, 49.7×60.7cm, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

---

# Tradition and Innovation in Nonggirnga Marawili's *Bolngu*

---

UEDA Anna

## 1. Foreword

In recent years, the Ishibashi Foundation has been expanding the scope of its collection, and has been collecting Australian art for the past several years.<sup>1</sup> In 2017, the Foundation newly acquired six works including *Bolngu* (2016, fig. 1) by Nonggirnga Marawili, a leading Australian Aboriginal artist. This article is a discussion of Nonggirnga Marawili's *Bolngu*.

### 1.1 Nonggirnga Marawili

Nonggirnga Marawili (born c. 1939) is an Aboriginal artist who is a member of the Indigenous Australian Yolngu community inhabiting northeastern Arnhem Land, in the northeast part of the Northern Territory of Australia. In Arnhem Land, home to the Yolngu community, the traditional practice of bark painting, in which designs are painted on eucalyptus bark with natural ochre pigments, has been handed down for thousands of years. Bark painting is a technique specific to the Arnhem Land region, and an art form that embodies the community's traditional culture. In recent years, Marawili has been highly regarded both in Australia and overseas as a female artist working in this traditionally male medium. She has exhibited in large-scale art festivals including the Sydney Biennale<sup>2</sup> (June – September 2020), the 2019 Tarnanthi Aboriginal and Torres Strait Islander Art Festival (Art Gallery of South Australia, Adelaide), and the 3rd National Indigenous Art Triennial (National Gallery of Australia, Canberra, 2017), and a comprehensive retrospective of her career was scrupulously presented in her first solo exhibition *From My Heart and Mind* (Art Gallery of New South Wales, Sydney, November 2018 – February 2019). In 2019 she won the Telstra Bark Painting Award at the 36th Telstra Awards,<sup>3</sup> the most prestigious honor for Aboriginal artists.

### 1.2 Marawili's Tradition and Innovation

While firmly rooted in the traditions of the Yolngu community, Marawili's work reveals new possibilities for creative expression in bark painting. Henry F. Skerritt, curator of The Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection of the University of Virginia, describes the features of Marawili's work: "This is not to suggest that Nonggirnga's work is some kind of 'hybrid' form, caught between the traditional and the modern. Rather, it pictures the presence of coexisting worlds that resist assimilation."<sup>4</sup> *Bolngu* (2016, fig. 1), in the collection of the Ishibashi Foundation, is a distinctive work embodying both tradition and an innovative approach not bound by tradition, as Skerritt noted. This article explores, based on the issues Skerritt raises, how Marawili

achieves expression of both tradition and innovation in *Bolngu*.

First, the tradition referred to here is a social structure and sense of identity that emphasizes belonging to one of the blood-related "clans" that form the Yolngu community, which will be described in detail later, and a culture of visual clan design, which has historically been handed down from father to son as an aspect of the patriarchal system.

Marawili's innovation, which simultaneously adheres to and breaks free of tradition, reflects the arc of change in traditional Yolngu culture, which is being altered by contact with Western society. The most significant aspect of this change has been transformation of the patriarchal system. For example, clan designs which were historically passed down from father to son can now also be transmitted from father to daughter, or from husband to wife as in Marawili's case. This is largely due to contact with Western society starting in the late 19th century during the British colonial era, and to rapid expansion of the Aboriginal art market since the 1970s. Marawili's career is one of the earliest examples of adaptation to such changes in the times.

However, Marawili always thoroughly respects past traditions and never incorporates more clan designs, or their symbolic meanings, into her work than her husband would allow. This is intriguing because, on the contrary, she has deliberately distanced herself from sacred meanings associated with the design, emphasizing visual effects achieved with simpler lines and designs and the resulting aesthetic sensibility.<sup>5</sup> In this we can see the inherently contemporary quality of Marawili's work pointed out by Skerritt.

Among the most prominent and successful female Aboriginal artists employing techniques to render subjects more simplified and abstract was Emily Kame Kngwarreye (c. 1910–1996). Kngwarreye's *Spring Landscape* (1993, fig. 2), in the Artizon Museum collection, clearly shows her distinctive approach. The work depicts Kngwarreye's home region of Alhalkere, but application of dots to the entire painting surface makes it an abstract expression of the subject. Alhalkere is deeply tied to Kngwarreye's internal spiritual world, but the work contains no design elements that imply this per se. In an analysis of this approach, the art historian Hetti Perkins describes it as stripping away of intricate designs with cultural significance to reveal the core and essence of the subject, while in visual terms pursuing the grace of simple lines and markings.<sup>6</sup> Marawili is an artist who renders subject matter abstract in a very similar manner. Marawili has succeeded in honoring the culture of Yolngu, the inherited traditions of the clan's symbolic

designs, and their meanings, while using abstract lines that avoid further comment and place priority on visual effects. And she has simultaneously imbued *Bolngu* with both tradition and innovation without either one being lost through assimilation into the work.

This article will first discuss the history and characteristics of bark painting, which are important aspects of any examination of Marawili's *Bolngu*. It will go on to consider how social structures in the culture of the Yolngu people of northeastern Arnhem Land, one of the most basic elements of an understanding of Marawili's work, and the ongoing transformation of these structures are profoundly connected to Marawili's bark painting practice. Finally, while interpreting the iconography of *Bolngu*, this article will consider how the artist has succeeded in synthesizing tradition and innovation in her work.

## 2. Bark Painting

Bark painting is a vibrant tradition in Arnhem Land, a region in the northeast of the Northern Territory of Australia. Its techniques have been handed down for millennia in the Aboriginal community of this region. Bark used as a painting surface is taken from the stringybark (*Eucalyptus tetradonta*) trees native to the area. The ideal time to collect this bark is during the rainy season, from December to April, or through June or July when eucalyptus sap levels rise and the bark does not adhere to the tree within.<sup>7</sup> The stripped bark is heated to remove excess moisture, pressed beneath weights to flatten its surface, and dried for several days. Once the surface is as flat as possible, it is colored with natural earth pigments known as ochres. These pigments may be extracted at sites close to the artists' place of residence, or they may travel long distances to procure soil or rocks from which to derive them. Artists grind ochre and mix it with a small amount of fixative to make paint, then sit on the ground and paint designs on bark with fine brushes made with fibrous tree branches or human hair. Together this series of actions constitutes a sacred rite and a fundamental process that deepens relationships and connections between the artist and their country (here meaning region inhabited by a specific group of Aboriginal Australians, rather than nation).

The origins of bark painting lie in shelters that can be quickly constructed with bark during the rainy season, and sketches that are drawn inside them (fig. 3). The designs drawn there are derived from rock art on cave walls and exposed rock surfaces, decorations on hollow log poles used in burial rituals, and ritual body paintings.<sup>8</sup> Designs and symbols used in bark painting are classified as either sacred or secular. The sacred designs are associated with creation myths and spiritual worlds related to the spirits of ancestors, the Australian Aboriginal community's distinctive religio-cultural worldview described as the Dreaming or Dreamtime, and these designs are tightly controlled by each of the clans in Arnhem Land. Secular designs are primarily depictions of real-life events, and can reflect more personal interpretations and styles.<sup>9</sup>

Bark painting can be broadly divided into four regional styles, those of northeastern Arnhem Land, western Arnhem Land, central Arnhem Land, and the island of Groote Eylandt. Works from these four regions can be characterized according

to composition, technique, type of subject and so on, and according to an analysis by Judith Ryan, senior curator of the National Gallery of Victoria, the most complex style is that of Nonggirnga Marawili's birthplace of northeastern Arnhem Land.<sup>10</sup> As to why the style of this particular region is so complex, the art historian Wally Caruana cites a keen sense of curiosity propelling artists to find ways of transforming the rough, dark surface of bark into bright, gleaming works of art using ochre pigments.<sup>11</sup>

The stunning visual effects that enable artists to transform these sheets of bark into brilliant, lustrous works are produced with geometric patterns called *miny'tji*.<sup>12</sup> These *miny'tji* patterns are painted using cross-hatching techniques, and the bark painting of northeastern Arnhem Land in particular is characterized by patterns covering the entire surface of the bark. Another characteristic is that figurative objects are usually rendered as black silhouettes, with the entirety of their surroundings and the background filled with cross-hatching (fig. 4). The apex of visual effects is a technique in which different shades of ochre such as red, yellow and black are layered with cross-hatching, and the result is finished with a white ochre.

However, these cross-hatching techniques are not used simply for aesthetic or visual purposes. They are driven by the goal of pulling the depicted subject close to the world of ancestral spirits, the above-mentioned mythical and spiritual realm known as the Dreaming or Dreamtime which is unique to the Aboriginal community. The radiance and depth achieved by cross-hatching evidently signify the ancestral spirits dwelling within the depicted subject, reflecting the spirits' sacred power.

Imbued with spiritual energy, the intricate patterns generated with this cross-hatching technique were once used in the sacred designs most tightly controlled under community law. These sacred designs were primarily used in male-oriented ceremonies and could only be seen by a limited number of people. For example, cross-hatching was used to decorate the torso in boys' initiation ceremonies, and the patterns were rubbed off at the end of the ritual. Designs that are rubbed off in this way lose their brilliance and at the same time relinquish the spiritual power of ancestral spirits dwelling in the design. Designs revealed only for a short period of time and to a limited number of people were able to retain their spiritual power due to their scarcity.<sup>13</sup> This sequence of actions safeguarded people from the sacred power inherent to the designs, and also controlled the community's strictly protected knowledge.

Thus far we have considered the history and characteristics of bark painting, and the nature of the meanings and power of *miny'tji* cross-hatched geometric patterns. However, to grasp the specific characteristics of bark painting in Marawili's birthplace of northeastern Arnhem Land requires, beyond the above explanation, a brief outline of the regional social structure, the underlying framework within which these designs are produced.

## 3. Yolngu

Northeastern Arnhem Land is called Yolngu in the local language. There are 13 clans in Yolngu, and people belong to the clan of their father's side even if they marry a member of another clan.<sup>14</sup> The group of 13 clans is further subdivided into

two categories, known as moieties. These two moieties are called Dhuwa and Yirritja, and almost all clan groups in Arnhem Land belong to one or the other. Moieties play a crucial role in both the social and spiritual worlds of Arnhem Land's Aboriginal community. In terms of social life, marriage is a good example: members of a clan must marry exogamously (outside their clan of origin), and this also applies to moieties, so a Dhuwa person must always marry a Yirritja and vice versa. The Djapu, Marrakulu and Rirratjingu clans belong to the Dhuwa moiety, and the Madarrpa, Gumatj and Munyuku clans belong to the Yirritja. So, for example, a Djapu clan member belonging to Dhuwa must not marry a Marrakulu member belonging to the same Dhuwa moiety, but must marry someone originating from a clan in Yirritja moiety. The reverse is also true. Marawili is originally from the Madarrpa clan, belonging to Yirritja, and her late husband, Djutjadjutja Mununggurr, is from the Djapu clan belonging to Dhuwa.

This strict system of affiliations also applies to all things and phenomena in the surrounding environment. Plants, animals, the land, and the spirits of the ancestors are always associated with one or the other moiety. During the Dreamtime, Ancestral Beings created the land and gave it meaning. Thus it was Ancestral Beings belonging to each moiety that granted possession of the land to each of the clans in the moieties, and rights and responsibilities as caretakers of the animals, plants, terrain and even the Dreaming mythos associated with the clan's land from generation to generation. For example, the shark spirit *Maarna* is associated with the Dhuwa lands, and the crocodile spirit *Baru* is associated with Yirritja.<sup>15</sup> However, as a result of kinships with those outside the clan and moiety formed through exogamous marriage, these worldviews are not totally separate but rather mutually complementary.

Through its specific designs, each clan expresses things and phenomena connected to the moiety. This relates to designs and patterns produced through the cross-hatching technique of bark painting. Yirritja evokes ancestral spirits on the painting's surface with diamond-shaped *miny'tji*, while Dhuwa *miny'tji* features patterns and designs incorporating straight parallel lines. Just as each clan's stewardship of the Dreaming differs, the designs composed of diamond shapes and parallel lines differ subtly depending on the clan, and these differences are maintained as essential to each clan's identity. Designs are passed down from father to son. Diamond-shape and parallel-line patterns are never shared with the other moiety, and even within the clan a person must never render a design not considered within their possession without permission. Anyone breaking this law is punished as a serious violator. As the art historian Howard Morphy describes in his book *Aboriginal Art*, awareness of identity as a member of the clan and moiety, which governs everything from social life to the spiritual world, plays a central role in artists' works.<sup>16</sup>

Thus far, this article has described people's consciousness of belonging to the Yolngu society of northeastern Arnhem Land and the clans and moieties that sustain and govern it. Viewed in light of the distinctive fusion of "tradition and innovation" that characterizes Marawili's work, the cultural phenomena discussed above are "traditions" for which she has the greatest respect. Awareness of belonging to the clan is essential for Marawili as a resident of Yolngu: she is of the Madarrpa clan and

Yirritja moiety, and will never shed that identity. However, as described in the foreword, she is of a generation that witnessed the transformation of Yolngu after contact with Western society. As a Yirritja woman who has absorbed design traditions from the Dhuwa to which her husband belongs, Marawili has had an experience that is novel and yet inevitable amid ongoing social change. *Bolngu* (2016, fig. 1), in the Ishibashi Foundation collection, is clearly a work depicting Marawili's husband's country, and that in itself represents an innovation.

The following sections will analyze how Marawili obtained permission to represent her husband's country, the related chain of events, and the iconography and meanings of *Bolngu*. These aspects reveal Marawili's innovations, which this article will further examine.

## 4. Nonggirnga Marawili's Background

Nonggirnga Marawili was born circa 1939 on Darrpirra Beach in Cape Shield, located in northeastern Arnhem Land, as a member of the Madarrpa clan and Yirritja moiety. As a child she led a traditional lifestyle with a group of about 50 family and relatives in Blue Mud Bay, a cove historically connected to the Madarrpa. It is the site of frequent cyclones, high tides and powerful tidal currents, and is home to many crocodiles worshiped as spirits by the Yirritja. Marawili's father was Mundukul Marawili, a well-known Yolngu community leader and painter. He was active during the period when Western society first began to show an interest in bark painting. In particular he established a close relationship with Donald Thomson, an anthropologist from Melbourne, and later promoted the acquisition of bark paintings produced in the area by major museums and public institutions.<sup>17</sup> Thus Nonggirnga Marawili came from a family background rich in artistic talent, and her own talent has progressively blossomed since the 1990s when she first took up a paintbrush.

### 4.1 Marawili's Early Work

Nonggirnga Marawili began painting in 1993, when she was around 54 years old. This was when Andrew Blake, who took the position of arts coordinator at the Arts Center in the Yolngu community of Yirrkala in 1993, recommended that Marawili's husband, the painter Djutjadjutja Mununggurr, produce a huge bark painting with 2.5 meters tall. Until then, the most prevalent bark painting format had been "suitcase bark,"<sup>18</sup> small and inexpensive works geared toward tourists. However, Blake urged the male artists of Yolngu to take on the challenge of pieces of enormous size. Marawili's husband Mununggurr took this advice and started making works, but he struggled with a skill deficit due to never having worked at this scale, and decided to recruit his wife Marawili and his daughters to help with the endeavor. Their works produced collectively as a family quickly drew attention, and a total of 25 of their bark paintings were purchased by the National Gallery of Victoria in 1994.<sup>19</sup> Then, in 1996, the American collector John W. Kluge commissioned 28 new bark paintings, which are now in the Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection of the University of Virginia.<sup>20</sup> As her husband's assistant, Marawili was involved in producing all the major works. Her main responsibility was to paint *miny'tji*, intricate cross-hatched patterns that distinguish

the paintings of northeastern Arnhem Land, with fine human-hair brushes known as *marwat*.<sup>21</sup>

Originally from the Djapu clan, belonging to the Dhuwa moiety, Mununggurr produced bark paintings depicting his country of Wandawuy, and the Dreaming that is profoundly connected to it. Marawili worked with him on these paintings of Wandawuy, and through their bark painting as a couple, Marawili secured her husband's permission to paint Dhuwa / Djapu clan designs.

This was a new and exceptional development in Yolngu history, as clan designs have long been the exclusive province of men, handed down from father to son. However, that tradition began changing very recently, just one or two generations ago, when fathers started teaching their daughters directly and granting them permission to paint clan designs. Clearly, one major reason for this change was the demand for bark painting in Western societies. Aboriginal art has been praised for its complex iconography and elaborately patterned compositions since it was first encountered by other cultures, but most of it consisted of sand painting and body painting during ceremonies, which was not permanent. However, bark paintings came to be produced in large quantities from the 1940s onward, and were optimal for collection by anthropologists as they are portable and can be hung on walls like Western paintings. Museums subsequently began acquiring them, elevating their perceived value as works of art. Bark painters came to be respected as vital spokespersons introducing their culture to the outside world, and as important sources of income for the community. The art historian Howard Morphy described in his book *Aboriginal Art* the change in Yolngu tradition caused by this demand for bark painting: "The increasing role that women have taken in the art is likewise part of a continuing process of adjustment to new circumstances and a response to new opportunities... The increased participation of women was viewed by Yolngu as an enrichment of community life and a recognition of the important role played by women in holding the community together in times of social stress."<sup>22</sup>

Marawili is a member of one of the earliest generations to embrace these changes. Rather than being taught bark painting by her father, she learned from her husband and obtained permission to paint his country. For this reason she chose to paint her husband's Dhuwa Djapu designs rather than the designs maintained by her own moiety and clan of origin, the Yirritja / Madarrpa.<sup>23</sup> Marawili has continued painting her husband's country even since his death in 1999. *Bolngu* (2016), in the Ishibashi Foundation collection, is one of the works depicting the landscape of this country, Wandawuy.

#### 4.2 Wandawuy

Wandawuy is a land surrounded by rivers, with floodplains extending in the downstream region. During the rainy season, swollen rivers flow through the Wandawuy and into these downstream floodplains, resulting in flooding. With an appearance that changes drastically due to the weather and seasons, Wandawuy is associated with Bolngu, the thunderman spirit, and the shark spirit Maarna associated with the Dhuwa moiety. Bolngu is said to travel south from the Wessel Islands through Dhuwa country along with *wolma*, heavy clouds that bring the first rain signaling the arrival of the rainy season.<sup>24</sup>

When Bolngu swings his club, thunder reverberates across the land, and when he urinates it rains. The rain caused by Bolngu makes rivers flood, resulting in the formation of oxbow lakes, known as billabongs, and fertile breeding grounds for a variety of organisms throughout Wandawuy.

Marawili's *Bolngu* (fig. 1) is a work depicting the actions of the thunderman, and their effects on the land of Wandawuy. The painting is divided into three parts: the upper part contains a semicircular form, a grid pattern occupies the left and center of the area below this, and on the right are wavy parallel lines divided into three vertically arrayed sections.

#### 4.3 *Bolngu*

The semicircle at the top of the picture represents the arc described when Bolngu swings his club above his head, and is similar in shape to the clouds from which Bolngu causes it to rain. Parallel lines extending from the semicircle are diffused in all directions as if lightning were flashing through the atmosphere. Such parallel lines are a Dhuwa design motif, and these clearly show Marawili employing designs of the clan to which her husband Mununggurr belongs. The lines are rendered by laying down a thick black and demarcating each line by outlining it with white ochre, with gaps between lines filled with cross-hatching using brown and yellow-brown ochre pigments. Cross-hatching is employed across the entire work, succeeding in dynamically capturing the changing appearance of Wandawuy depending on the seasons and weather. The multiple layers of ochre coloration effectively give the bark surface a profound sense of depth.

The grid pattern occupying the center-left of the picture, taking up the largest area of any motif, depicts the state of the land. It is a bird's-eye view of Wandawuy after the rain brought by Bolngu has flooded the rivers and billabongs have formed everywhere, and the network of billabongs extending vertically and horizontally across the land is represented as a grid-like design. According to the Art Gallery of New South Wales curator Cara Pinchbeck, this grid pattern representation of the land also references the fish traps used in Wandawuy, which are arrayed in a chessboard-like formation.<sup>25</sup> Fish trapping is a traditional Djapu practice, and like billabongs it is profoundly related to the aquatic system of Wandawuy, while the fish traps arrayed in a chessboard formation serve as the basis of a Djapu clan design.

Another characteristic of this grid pattern is its usage of color, unified by a consistent background of white cross-hatching. In Marawili's description, "streams of white water flow from Bolngu out across the country."<sup>26</sup> As she says, the white water produced by Bolngu is replicated as white cross-hatching on the bark's surface. This white cross-hatched background, occupying the largest area of the picture, evokes dazzling, flickering sunlight reflected on the surface of water.

The three vertically arranged compartments on the right side contain wavy vertical parallel lines. Will Stubbs, coordinator at the Buku-Larrnggay Mulka Centre where Marawili has her studio, describes Marawili's lines as moving organically "like a plant grows."<sup>27</sup> These gentle waves on the right side most aptly embody Marawili's striking style of line depiction. Unlike the white grid that partially surrounds the curved-line areas, brown and yellow-brown ochre cross-hatching is interspersed with the white, acting in concert with the lines' dynamism to give the

piece an overall rhythm. Marawili's intentional color variations also represent different states of water flowing through Wandawuy. In Pinchbeck's analysis of Marawili's choice of colors and effects in depicting the region's waters, "Nonggirnga's deliberate variations in color evoke the differing states of water at Wandawuy from running to still, agitated to calm, and silty to clear."<sup>28</sup> The movement and states of water are particularly skillfully expressed through the visual effects comprehensively deployed over the entire picture, such as the varying grid widths, the motion of curved lines, the angles and densities of cross-hatching, and the ochre color scheme.

## 5. Marawili's Tradition and Innovation as Seen in *Bolngu*

As described above, with Yolngu transformed by growing demand for Aboriginal art in recent years and contact with Western society, women are now granted the right to inherit clan designs, which had previously been passed down from father to son. In this historical context, Marawili was given permission to portray the Djapu country of her husband, transcending the confines of clan and moiety affiliation. The land of Wandawuy has always been a source of inspiration for Marawili, and the work *Bolngu* in the Ishibashi Foundation collection is an excellent example of her adept handling of the grid patterns that symbolize this land. Of particular interest are the striking curved lines on the right side, which represent the movement of water flowing through Wandawuy. These curved lines differ from anything in her husband Djutjadjutja Mununggurr's depictions of Wandawuy, and can be seen as Marawili's own invention. Of course, Marawili always honors the divinity of clan designs, and fully understands and sincerely respects the community's traditional system, in which employing designs to which one does not have rights and depicting the Dreaming are grave violations. As a result, Marawili works very carefully with Djapu designs. Even in this context, she has confidently found her own mode of expression and succeeded in incorporating it into the framework Djapu clan design. This is significantly related to the special position Marawili holds. She stated in the catalogue for her solo exhibition *From My Heart and Mind* (Art Gallery of New South Wales, Sydney, November 3, 2018 – February 24, 2019):

This is water and it belongs to our daughter. It belongs to her and her father, this painting... I only know the painting he taught me – the patterns and painting that he owned – that's what I learnt.<sup>29</sup>

Clan and moiety affiliations are passed down from father to child. In other words, no matter how much permission Marawili received from her husband to depict clan designs, Marawili is Madarrpa and Yirritja, while her daughter Marnnyula Manunggurr is Djapu and Dhuwa like her father, making her an heir to clan designs in a more orthodox sense than Marawili. As Marawili herself says, her work represents the land of Wandawuy, concealing none of the underlying sacred patterns only accessible to those who have undergone initiation. Marawili's older brother, the artist Djambawa Marawili, says of Nonggirnga Marawili's working process:

As a man and ceremonial leader, he has a responsibility to hold on to the designs that were passed down to him, and his work must operate within the strict nature of these designs. Nonggirnga, as a woman, has more freedom of expression, for she does not hold the same responsibility in handing these designs down to future generations, as this is the responsibility of fathers.<sup>30</sup>

In short, Marawili does not create works according to strict rules in order to carry on tradition, but rather works with Djapu design motifs in a manner based more on her spiritual relationship with Wandawuy and with her husband. Marawili's curving lines, painted "like a plant grows," energetically convey the freedom of self-expression and aesthetic sensibility she has been granted. She avoids figurative depiction of subject matter, and devotes herself to pursuing visual effects by deploying design and patterns, which represent subject matter in abstract form, across the entire surface. By doing so Marawili gains greater freedom of expression, avoiding profound involvement with the Dreaming through use of related designs, and focusing on depicting events more phenomenologically. In *Bolngu* Marawili shows reverence for the traditions and significance of clan design while structuring the composition in an abstract manner that avoids dealing with these designs more deeply, practicing an intuitive approach made possible by her singular position, and successfully fusing tradition and innovation in her art.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Christopher Stephens)

---

### Notes

1. The Ishibashi Foundation held the exhibition *Prism: Contemporary Australian Art* in 2006. On the occasion of this exhibition, the Foundation acquired a total of seven works including two by Emily Kame Ngwarreye, a leading figure in Australian Aboriginal art.
2. Marawili's work was exhibited at the Australia Centre for Contemporary Art and Campbelltown Art Gallery.
3. Officially called the Telstra National Aboriginal & Torres Strait Islander Art Awards (NATSIAA), the Telstra Awards are jointly presented annually by the Museum and Art Gallery of the Northern Territory and Telstra, Australia's largest telecommunications company, and are the oldest and most prestigious awards in Australia focused on Aboriginal & Torres Strait Islander art.
4. Henry F. Skerritt, "The country speaks through her" in *Nonggirnga Marawili: from my heart and mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 36.

5. Hetti Perkins, "Nonggirra Marawili" in *Defying Empire: 3<sup>rd</sup> Indigenous Art Triennial*, ed. Tina Baum (Canberra: National Gallery of Australia, 2017), p. 90.
6. Perkins, "Nonggirra Marawili," p. 90.
7. The National Museum of Modern Art, Kyoto, ed., *Crossroads Toward A New Reality: Aboriginal Art from Australia*, (Kyoto: The National Museum of Modern Art, Kyoto, 1992), p. 34.
8. Judith Ryan, *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land in the National Gallery of Victoria* (Melbourne: National Gallery of Victoria, 1990), p. 3.
9. Ryan, *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land*, p. 10.
10. Ryan, *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land*, p. 77.
11. Wally Caruana, *Aboriginal Art* (London: Thames & Hudson, 1993), p. 60.
12. In West Arnhem Land, designs created with cross-hatching are known as *rarrk*.
13. Howard Morphy, *Aboriginal Art* (London: Phaidon Press, 2013), p. 190.
14. East Arnhem Regional Council, *Yirrkala*, <https://www.eastarnhem.nt.gov.au/yirrkala-detailed>. Accessed May 8. 2020.
15. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 153.
16. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 159.
17. Cara Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind," in *Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 11.
18. Skerritt, "The Country Speaks Through Her," p. 37.
19. Skerritt, "The Country Speaks Through Her," p. 37.
20. Skerritt, "The Country Speaks Through Her," p. 37.
21. Perkins, "Nonggirra Marawili," p. 90.
22. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 252.
23. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind," p. 16.
24. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind," p. 13.
25. Art Gallery of New South Wales, *Fish Trap at Wandawuy*, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/108.2013/>. Accessed May 10. 2020.
26. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind," p. 13.
27. Alcaston Gallery, Nonggirra Marawili, <http://alcastongallery.com.au/artist/read/63-nonggirra-marawili>, Accessed May 10. 2020.
28. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind," p. 13.
29. Nonggirra Marawili, "This Is Just My Thinking" in *Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind*, ed. Cara Pinchbeck with Djambawa Marawili, Kade McDonald and Henry F. Skerritt (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2018), p. 27.
30. Pinchbeck, "Nonggirra Marawili: From My Heart and Mind," p. 20.

---

**List of illustrations** (pp. 40–47)

- fig. 1—Nonggirra MARAWILI, *Bolngu*, 2016, Natural ochres on bark, 186.0×78.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
 © The Artist, Buku Larrngay Mulka, NT and Alcaston Gallery, Melbourne
- fig. 2—Emily Kame KNGWARREYE, *Spring Landscape*, 1993, Synthetic polymer paint on canvas, 122.0×152.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
 ©VISCOPY, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2020 C3328
- fig. 3—Bardayal Nadjamerrek, Dick Ngulayngulay Murrumurru, *Bark shelter*, 1987, Earth pigments on bark, wood, 153.1×300.0×265.8cm irreg. (installed), National Gallery of Victoria, Melbourne / Purchased, 1995 (1995.565.a-i)  
 © estate of the artist licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd
- fig. 4—Wandjuk MARIKA, *Wuwarku and Djanda*, 1985–86, Earth pigments on bark, 117.5×36.0cm, National Gallery of Victoria, Melbourne  
 ©VISCOPY, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2020 C3361



# Ultra-High Resolution Scanning of the Ishibashi Foundation Collection

## SABIA Inc. + SHIMBATA Yasuhide

In 2010, the Bridgestone Museum of Art, the predecessor of the Artizon Museum, began the process of migrating images of works in our collection from positive film to digital images. Photographers who specialize in photographing fine art began to photograph the works with digital cameras. At the same time the museum used this opportunity to test the use of new types of equipment for recording images. One trial used scanning instead of film or digital cameras to capture high-resolution images. Since that beginning, Sabia Inc., which develops digital conservation solutions for works in museum collections, has run additional trials using high-resolution scanning. On September 19, 2014, Sabia used their equipment to scan three paintings from our collection: *The Toutain Farm at Honfleur* by Corot, *Still Life with Horse's Head* by Gauguin, and *Young Man Playing the Piano* by Caillebotte. These tests demonstrated that Sabia scanners can produce higher-resolution images than film or digital cameras. With the cooperation of Panasonic, these high-resolution images were unveiled to the public on Panasonic TOUGH PAD 4K tablets (20-inch) in one gallery as part of the Bridgestone's Willem de Kooning exhibition (October 8, 2014 to January 12, 2015).

Based on a thorough examination of the scanning results, the museum was confident that the images could be used for

numerous purposes. Ultra-high-resolution scans of one hundred important paintings from the Ishibashi Foundation collection were then carried out using Sabia equipment at the Ishibashi Foundation Art Research Center between April 15 and 29, 2016. This initiative was a joint project of the Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, and Sabia Inc. Professor Ari Ide-Ekessabi at the Advanced Imaging Technology Laboratory, Graduate School of Engineering, Kyoto University, supervised the project, which was implemented by Koji Okumura, Jay Arre Toque, Masaaki Taniguchi, Ryota Magara, Mie Kado, Youko Oki, and Seiya Aoi from Sabia Inc., and Yasuhide Shimbata from the Bridgestone Museum of Art.

Sabia Inc. was founded in 2007 to build on technology for high-resolution large-scale scanners for cultural assets developed at Kyoto University. A digital archive solution company that provides full support for archival and content digitization of artworks and cultural assets in Japan and overseas, Sabia uses the latest digital technologies, including display in 4K, for the preservation and transmission of cultural assets. On this occasion, the Sabia Art Scanner-X and the Sabia Art Scanner-H ultra-high-resolution large-scale scanners were used to scan at a resolution of 1000 dpi. Sabia Art Scanners, specially developed for scanning cultural assets, provide

Scanning with Frame

Item	Description
Number of objects	85
Raw data size (GB)	38.74 GB
Name of scanner	LIAM-X
Scanning resolution	228 dpi
Stitching overlap	~ 20 cm
Maximum scanning width per scan stroke	83 cm (7,500 pixels)
Maximum scanning length per scan stroke	200 cm (18,000 pixels)
Maximum object width that can be scanned	4.0 m
Maximum object length that can be scanned	2.0 m
Scanning technique	Low resolution symmetrical scanning
Object types	100 paintings from the Ishibashi Foundation collection

Ultra-High Resolution Scanning

Item	Description
Number of objects	104
Raw data size (GB)	1749.26 GB
Name of scanner	LIAM-H
Scanning resolution	1010 dpi
Stitching Overlap	~ 8cm
Maximum scanning width per scan stroke	18cm (7,300 pixels)
Maximum scanning length per scan stroke	210 cm (83,500 pixels)
Maximum object width that can be scanned	4.0 m
Maximum object length that can be scanned	2.0 m
Scanning technique	High resolution 1) scanning with symmetric visible lighting; 2) scanning with specular visible lighting; and 3) scanning with symmetric near infrared lighting
Object types	100 paintings from the Ishibashi Foundation collection

uniform lighting with high-intensity LEDs, for rapid contactless and non-destructive scanning that delivers accurate color reproduction and high dimensional precision. By adjusting the light source, it is even possible to reproduce textures, which cannot be done with photographs. The images produced by this ultra high-resolution technology can be 30K in case of large works and 50K in case of small or medium-sized works. Initially these images will be displayed in 4K; but as display technology improves, it will be possible to show these images in 8K or higher resolution as the necessary equipment becomes available on the market.<sup>1</sup>

This paper outlines the project procedure, and describes all elements of the project, including scanning method and sequence, image post-processing, sample scan results, and photos of the project implementation.

This initiative was a joint project of the Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation and Sabia Inc. It was supervised by Professor Ari Ide-Ekessabi at the Advanced Imaging Technology Laboratory, Graduate School of Engineering, Kyoto University, and carried out by Koji Okumura, Jay Arre Toque, Masaaki Taniguchi, Ryota Magara, Mie Kado, Youko Oki, and Seiya Aoi from Sabia Inc., and Yasuhide Shimbata from the Bridgestone Museum. One hundred major works from the collection, primarily important Western and modern Japanese paintings, were selected for scanning.

The selected works were divided into two categories. In the first category, the paintings were scanned within their frames at 200 dpi. This resolution was used to increase the depth of field to capture the 3D features of the frame. During the planning stage, it was agreed to scan the frames because the frames were also considered important. The other category was scanning at a resolution exceeding 1000 dpi. At this resolution, the primary objective was to capture details in the work. Images obtained at this high resolution could be used for creating content for display on 4K or 8K displays. In contrast to low resolution scanning of the paintings and their frames under symmetric lighting, the ultra-high resolution scanning was done in three scanning modes: (1) scanning with symmetric visible lighting; (2) scanning with specular visible lighting; and (3) scanning with symmetric near infrared lighting. Conventionally, these three scans are done separately, but on this occasion the symmetric visible light scanning and the symmetric near infrared light scanning were done simultaneously to make the scanning process more efficient. The scanning progressed smoothly and took only twelve days. Since two days were spent on preparation, testing, and calibration, the actual scanning was completed in ten days.

#### Notes

1. Ari Ide-Ekessabi, Jay Arre Toque, Yusuke Murayama, Pengchang Zhang, "A Large High Resolution Scanner for Cultural Heritage Assets," *Journal of the Imaging Society of Japan*, Vol. 51, Issue. 6, 2012, pp. 623–629; Ari Ide-Ekessabi, "High Resolution Scanner for Cultural Heritage Analysis: Recent Developments," *The Journal of the Institute of Image Information and Television Engineers*, Vol. 64, Issue 6, pp. 778–782, June 2010; Ari Ide-Ekessabi, "Development of a Total System for Digitizing, Analyzing, and Displaying of High Resolution Large Files of Digital Heritage," *The Journal of the Institute of Image Information and Television Engineers*, Vol. 61, Issue 11, pp. 1562–1566, 2007.

## Project Procedure:

### Ultra High Resolution Scanning Parameters

Scanner		LIAM-H	
Scanning resolution (dpi)		1010	
Calibration chart		IT8	
Color difference (dE)	Focus Level	Single	Dual
	7mm	1.36	1.38
	10mm	1.35	1.32
	15mm	1.32	1.33
	20mm	1.34	1.30
	25mm	1.34	1.32
	30mm	1.30	1.32
	35mm	1.31	1.37
	40mm	1.29	1.35
	45mm	1.31	1.35
	50mm	1.28	1.40
55mm	1.29	1.35	
60mm	N.A.	1.42	
Light source type		Nichia Visible/ CCS NIR	
Light source configuration		VIS: Dual, 2 lines per side; Single 4 lines on the home side//NIR: Dual 2 lines per side	
Light source current (A)		VIS=2.0/ NIR=0.86	
Light source voltage (V)		VIS=19.7/ NIR=22.9	
Light source angle		VIS=50°; NIR=60°	
Camera		VIS=TLC-7300UCL/ NIR=TLC-7300UCL	
Controller and PC		3 Axis Gray box/ Dell Precision Tower5810	
Filter		VIS=UV/IR cut: NIR=IR76	
Lens		VIS=Apo Rodagon 105mm/ NIR=Apo Rodagon 105mm	
Lens aperture		VIS=8/ NIR=8	
Extension tubes		VIS=40+24; NIR=40+24	
Working Distance (cm)		50.7 (48.3+2.8) 100 on scale @7mm/0.486mLaser	
Distance of object to light source (cm)		VIS=9.5cm; NIR=8.5cm @35mm	

### Low Resolution Scanning Parameters

Name of scanner	LIAM-X
Scanning resolution (dpi)	228dpi
Calibration chart	IT8 Chart (v.R120804)
Color difference (dE)	1.68
Light source type	amano
Light source configuration	synmetric 8line
Light source current (A)	3.1
Light source voltage (V)	12.9
Light source angle	45°
Camera	takenaka7500 No.0366
Controller and PC	2axis controller, sabia Optiplex7010
Filter	IR/UV cut
Lens	Apo-60
Lens aperture	8
Extension tubes	none
Working Distance (cm)	93.8
Distance of object to light source (cm)	19cm,23cm

**Schematic Diagram:**

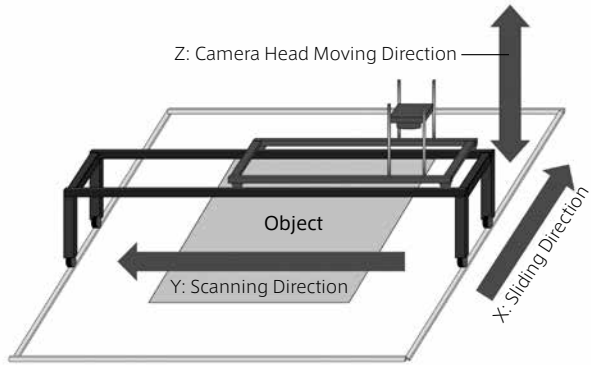


Figure 1: The scanner moves in three directions: Y is the scanning direction in which the camera head is moved over the object. X is the sliding direction of the scanner on the rails. Z is the camera head axis for adjusting the distance to the object to ensure optimum focus per scan.

**Scanning Sequence:**

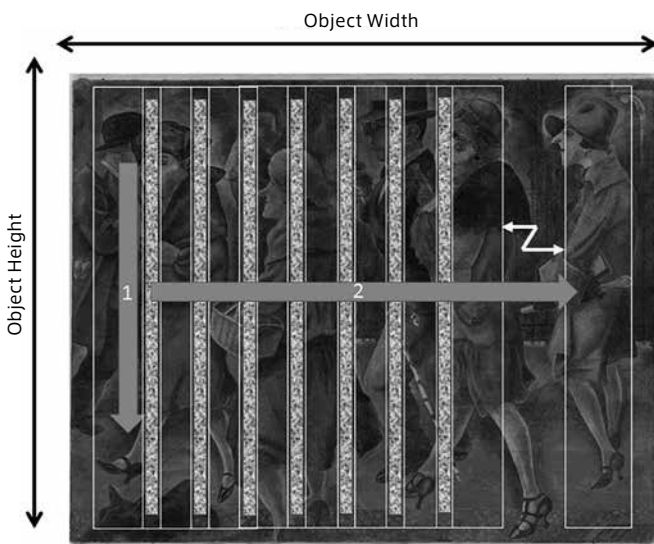


Figure 2: This image shows the general scanning sequence for the object. For this project, the maximum scannable object size is approximately 2 m × 1 m. The scanner frame slides along the Y-axis providing a minimum of 8 cm stitching width for the 1000 dpi scan and 20 cm for the 200dpi scan.

**Image Processing Sequence:**

**Post-Processing and Color Calibration Procedure**

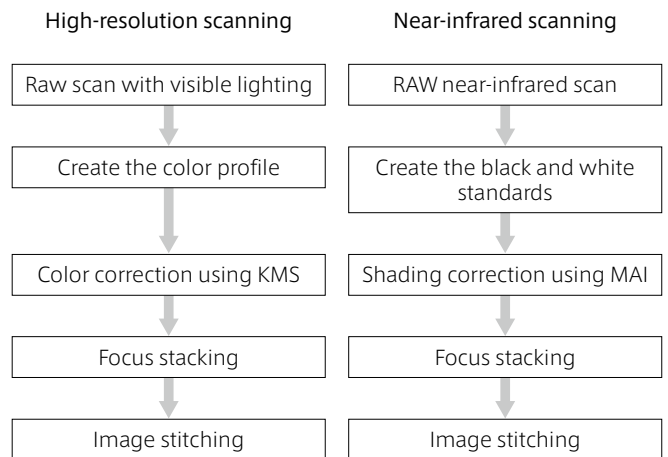


Figure 3: Data processing flow starting with raw data. All the images are obtained in uncompressed tiff files without optional color processing. Three types of images are obtained: symmetric lighting scans, specular lighting scans, and near infrared symmetric lighting scans. There are three types of images and two modes of image processing. The symmetric and specular scans are processed together, while the near infrared scans are processed separately. IT8 chart calibration data is used to generate a color profile for color images KMS (Color Management System) is then used with that profile to produce the gamma-corrected data. Since color does not exist beyond the visible spectrum, near-infrared image post-processing requires only shading correction to correct unevenness in the light distribution. After color management of the color images and shading correction of the near-infrared images, focus stacking of objects that were scanned at multiple levels was performed prior to stitching. Other images were stitched after color processing and shading correction.

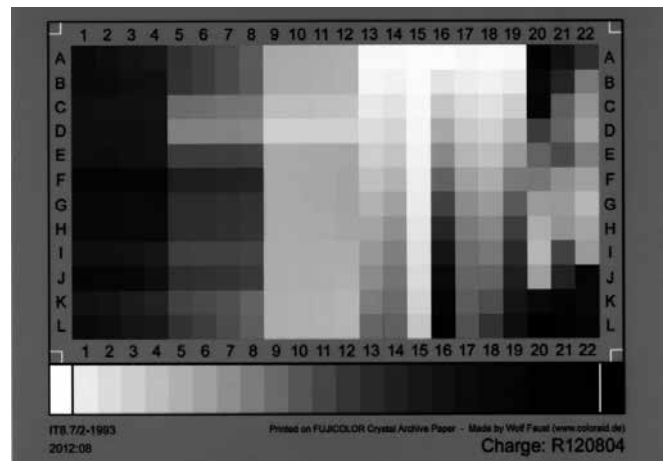
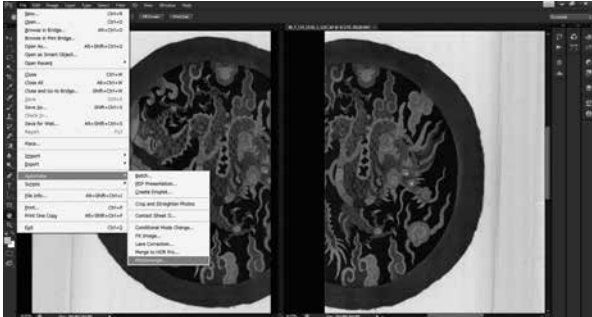


Figure 4: IT8 color chart used for color calibration

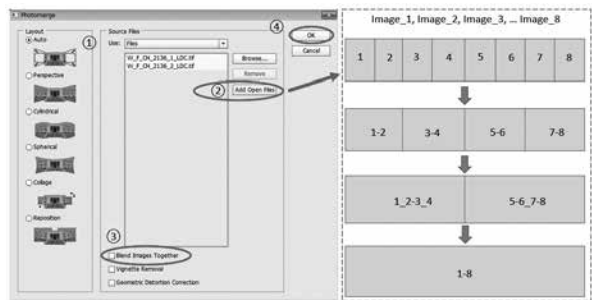
## Image Stitching:

The images are stitched using the Photomerge function in Photoshop. The following sequence of images shows the general procedure used for stitching the images in this project. There are seven basic steps.

1. Open Photoshop→File→Automate→Photomerge [Figure 5]

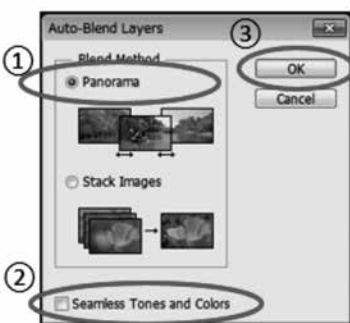
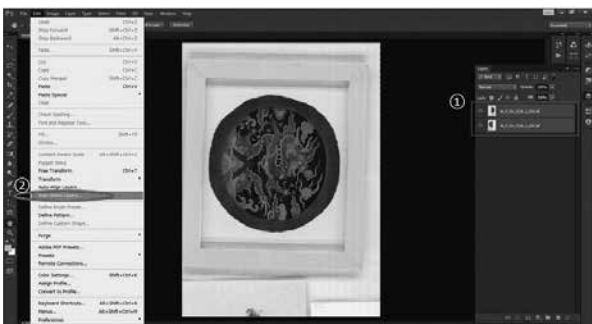


2. (1) Select Auto from Layout. (2) Press Add Open Files to select files for stitching. (Note: To maximize PC performance, stitch two to three layers at a time rather than the whole image at once.) (3) Deselect Blend Images. (Note: To prevent changes to the color of the Photoshop image.) (4) Click "OK." [Figure 6]



3. The image is aligned in the preceding procedure. The next procedure initiates the actual stitching process

(1) Go to the Layers window and select the layers that need stitching; (2) Select Auto-Blend Layers from the Edit dropdown menu [Figure 7]

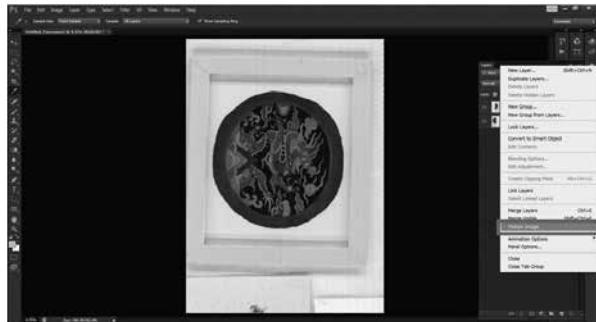


4. The Auto-Blend Layer window will pop out. (1) Select Panorama. (2) Deselect Seamless Tones and Color (Note: To prevent Photoshop from changing the color of the image.) (3) Click "OK." [Figure 8]

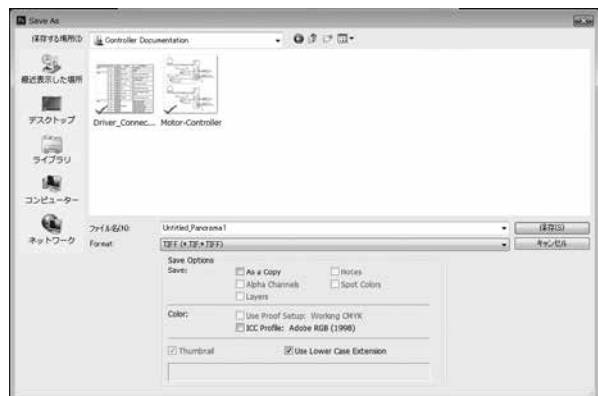
5. Once the process has been completed, check the image. Use Photoshop to make minor adjustments as necessary. [Figure 9]



6. After the checks, use the Flatten Image function to stitch the image. [Figure 10]



7. Save the images in the desired format. For images less than 4GB, tiff is the default format. For images larger than 4GB, the default is PSB. (Note: There is also an option to save intermediate data with layers. These images may be helpful in case of problems with the stitched images. It is therefore good practice to save all the processing data if there is space available on the storage disk.) [Figure 11]



**Results:**

**Visible (VIS) vs. Near-Infrared Scanning (NIR)**

Object:  
George Grosz, *Promenade*  
1926  
Oil on canvas  
100.3×125.7cm

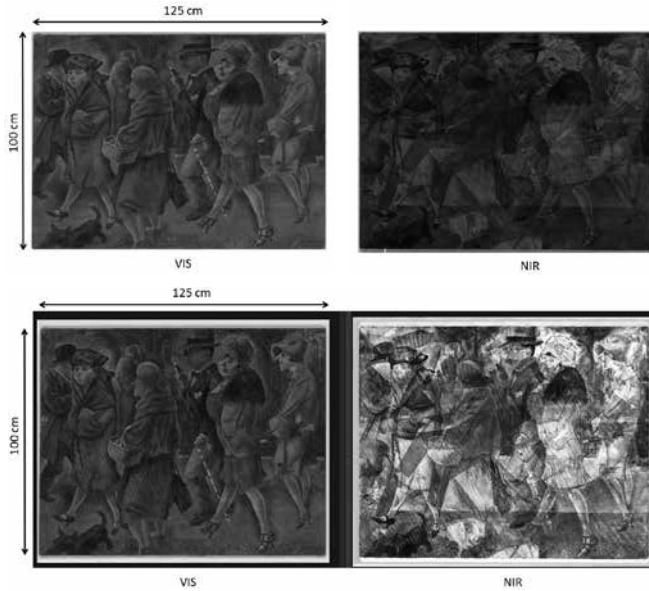


Figure 12: This is a side-by-side comparison of visible light scanning and near infrared light scanning. As mentioned earlier, these images were obtained simultaneously. The ones on the left are visible light images and the ones on the right are near-infrared (NIR) images. There are two versions of the NIR image. The upper image is the original with only shading correction. The brightness and contrast of the lower image were increased to make it easier to see the detected features.



Figure 13: The image shows some areas of the painting where there is clearly another image below the top layer.

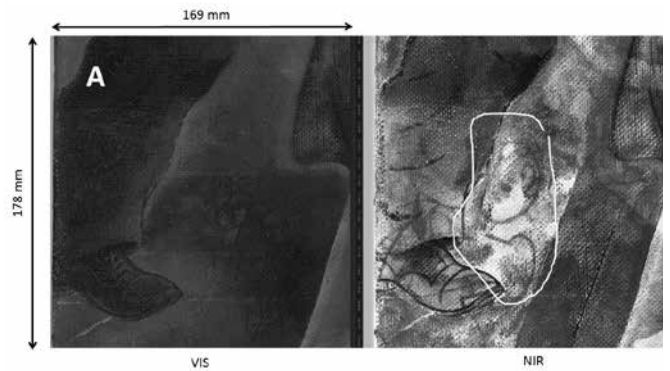


Figure 14: Area A shows something that cannot be identified above the shoe of the man in the painting. The NIR image reveals the image in much clearer detail.

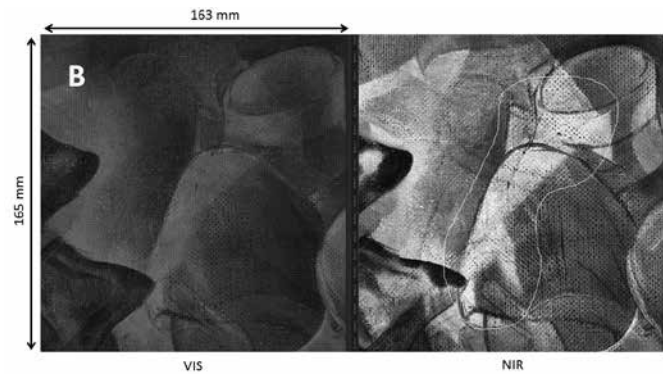


Figure 15: In Area B, the NIR scan shows a hand reaching into the bag of the lady in the painting. The VIS image shows a faint silhouette.

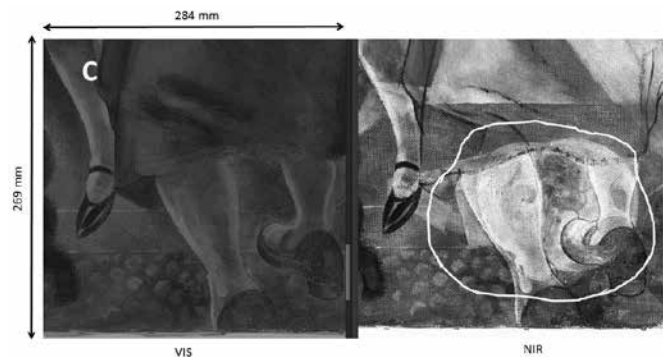


Figure 16: In Area C, there is large circle underneath the feet of the elderly woman in the painting.

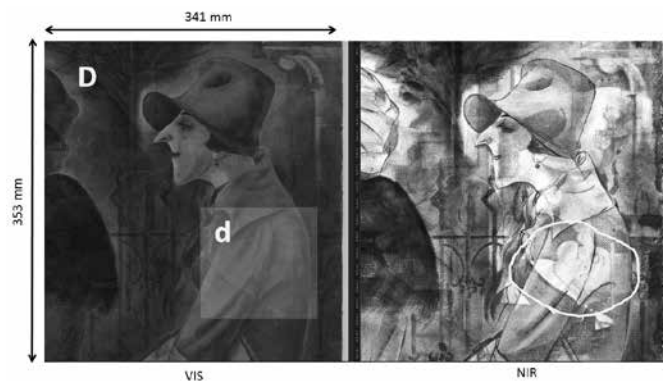


Figure 17: The image above clearly shows the most interesting image detected with NIR. It is the head of a man in a horizontal position and wearing a hat.

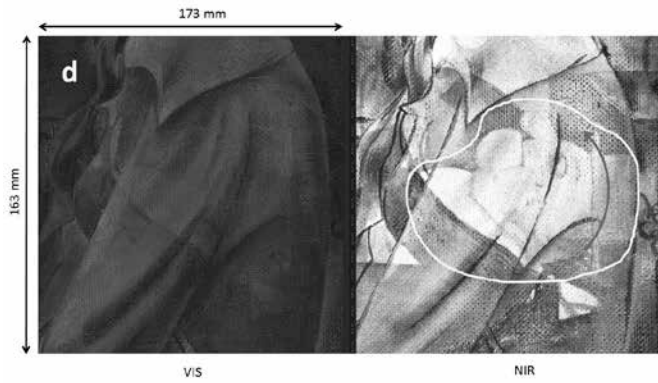


Figure 18: The image above shows a clearer view of the image detected in Figure 17. The man's head is painted at a 90 degree angle away from the orientation of the painting.

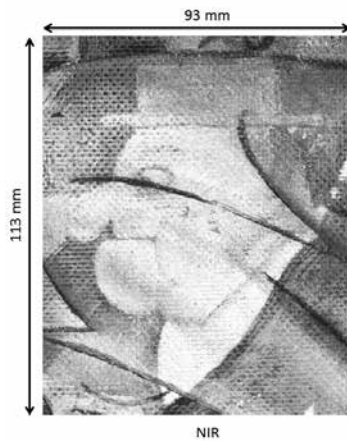
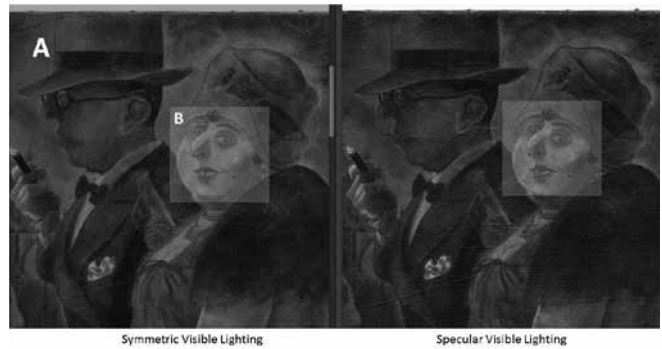


Figure 19: This is an enlarged view of the previous image. To get a clear view of the image discovered beneath the original painting, the painting was rotated counterclockwise by 90 degrees.

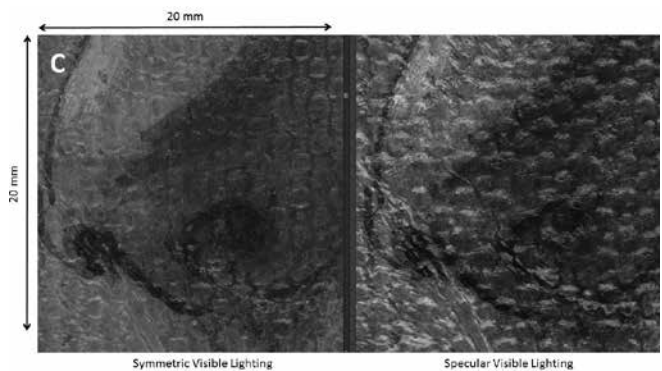
These are a few examples of images detected by the NIR scan that could not be seen on a VIS scan. Further investigation of the painting may yield more interesting discoveries.

### Symmetric vs. specular scanning

This is a side-by-side comparison of two different visible light scans. The images on the left are scanned with symmetric visible lighting while the one on the right are scanned with specular visible lighting.



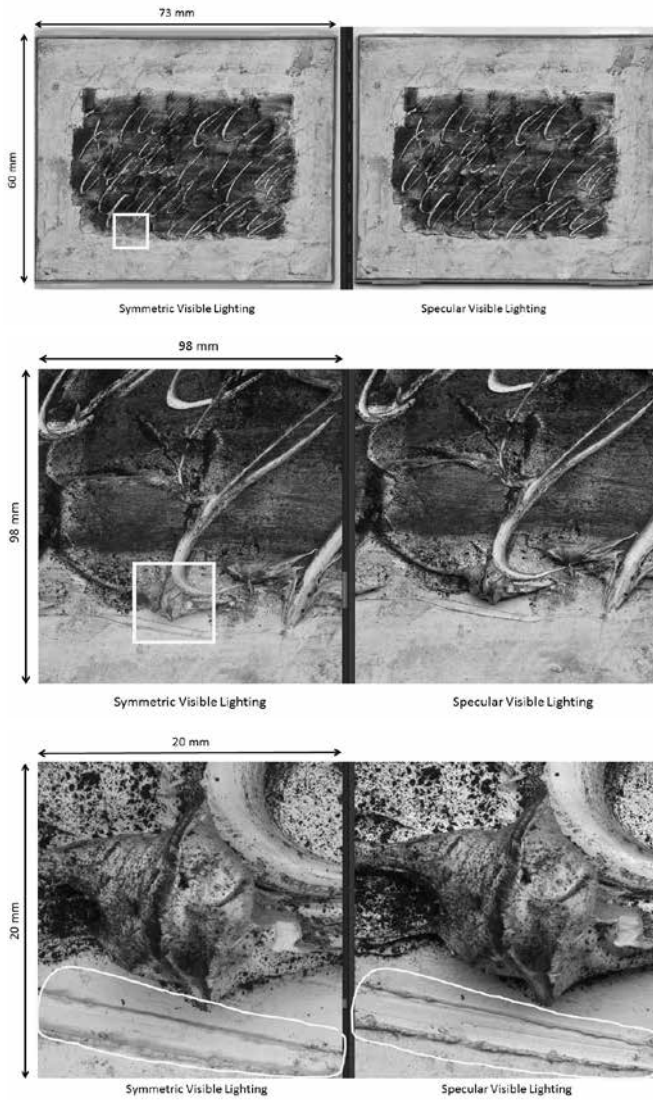
Figures 20 & 21: This is a comparison of symmetric and specular light scans. The images appear different because of differences in the ways in which incident light is reflected by the 3D texture of the image on the canvas.



Figures 22 & 23: The images show a comparison of symmetric and specular light scans. The incident light is reflected by the 3D texture of the image on the canvas. With symmetric lighting, the shadow cast by the light from above and the shadow of the light from below cancel each other out. With specular lighting, the surface

texture is highlighted. Since the surface of this work is a little shiny, specular highlights are visible across the entire painting as well as at points that reflect the light along the camera axis.

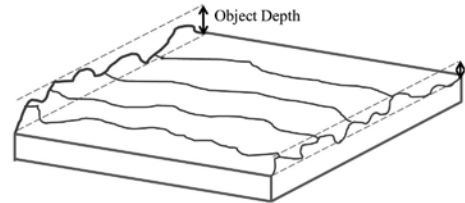
Object:  
 Jean Fautrier, *Circle line*  
 1963  
 Oil and paper pasted on canvas  
 59.9×73.1cm



Figures 24–26: These images were selected as one of the case studies for this report. These images are not glossy, but they are closer to 3D. Unlike the previous image, there are no blown-out highlights. The effect of the specular lighting is apparent from the shadows in the area circled in yellow.

## Image Focus Stacking

The scans were done at a high resolution of about 1000 dpi. At this resolution, the focus depth is extremely shallow (<1 mm). It was necessary to perform focus stacking scans to produce an image with good focus across the whole object, due to the unevenness of the object's surface. Figure 27 is a schematic representation of how focus stacking was used in this project.



Object Depth = the distance between the lowest point to the highest point on the object surface  
 Focus depth = combined depth of focus with respect to different focusing plane  
 For a good scan image:  
 Focus depth > Object Depth

Figure 27: Focus stacking

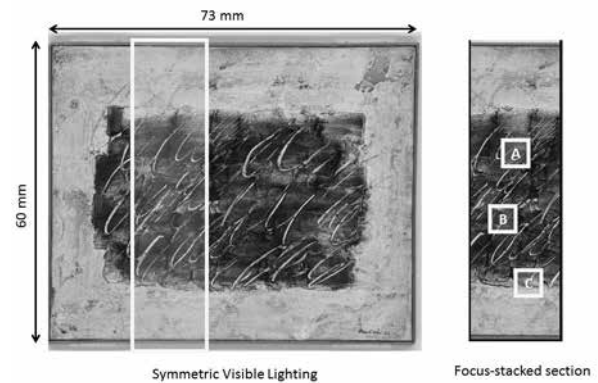


Figure 28: This painting required focus stacking. The three marked areas were selected for closeups.

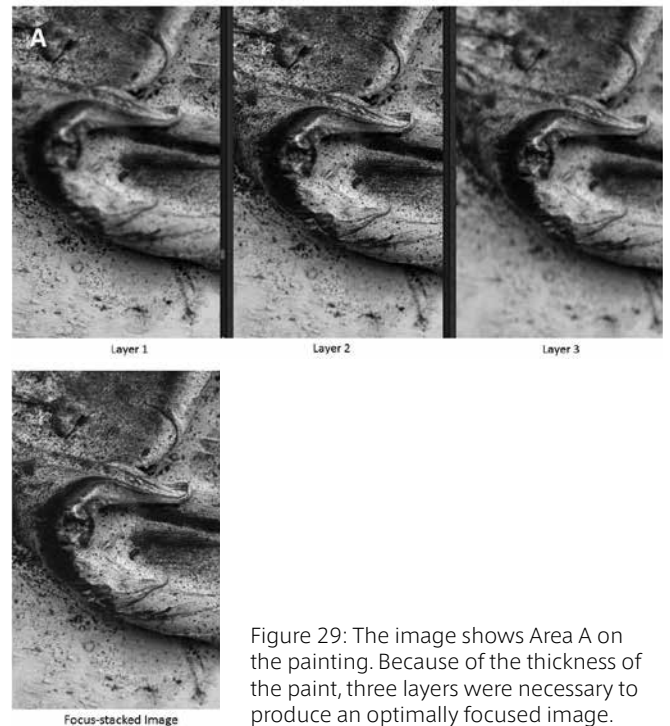


Figure 29: The image shows Area A on the painting. Because of the thickness of the paint, three layers were necessary to produce an optimally focused image.

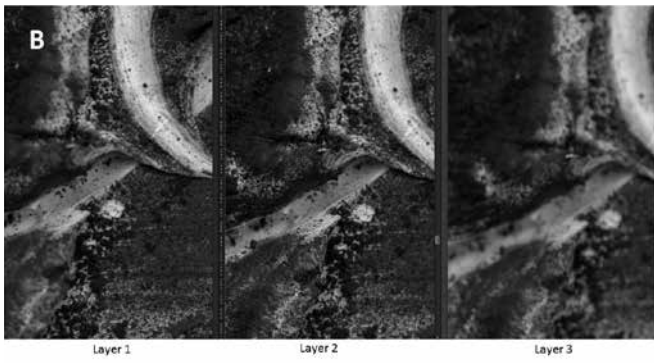


Figure 30: The image shows Area B on the painting. Here only two layers were required to achieve a properly focused image.

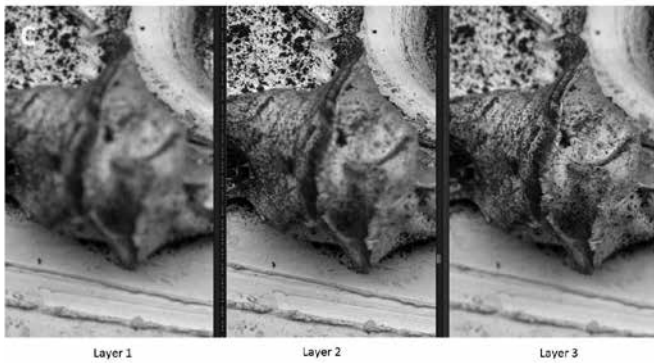


Figure 31: This image shows Area C on the painting. Three layers were needed to produce a well-focused image. To obtain optimal images, it is important to determine the distance between the top layer and the bottom layer.

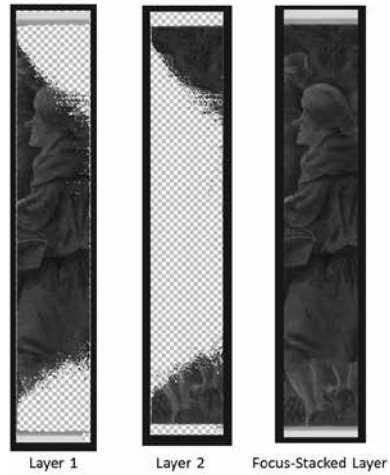


Figure 32: The image above is the second example selected to demonstrate focus stacking. In this case, only two layers were used because the painting is almost flat. The main issue here is that the canvas is sagging. Since the paintings are scanned in a horizontal position, the weight of the canvas tends to cause the painting to sag in the center, especially in the case of large paintings. If the canvas is properly stretched, this phenomenon can be minimized. But focus stacking becomes necessary with old paintings that tend to sag more easily.



## Conclusion

The images obtained by high-resolution scanning of approximately 100 important paintings from the Ishibashi Foundation collection include modern Western paintings, modern Japanese-style paintings, and Japanese antiquities from the main collection. The results obtained are high-resolution images compatible with at least 30K for large works, and 50K for small or medium-sized works. Initially, the material will be displayed on 4K equipment, but it will be possible to use these images on equipment with 16K or even higher image quality in the near future when such equipment becomes available on the market.

The images obtained at this time will be used for a variety of purposes. To begin with, as a record of the condition of the works, they will be used for conservation management and to record how works change as they age. The scanned images, including the infrared images obtained during the high-resolution scanning, will be linked to the existing database to support a variety of applications.

The images have already been used on several occasions. After the closure of the Bridgestone Museum of Art in 2015, the works were moved to the Ishibashi Foundation Art Research Center in Machida, which was completed in 2016, where they will be stored until the opening of the new museum. At the time of the removal, the images were used to examine the condition of the works. Meanwhile, when the Ishibashi Foundation lent approximately seventy works from its collection to the Musée de l'Orangerie in Paris for the *Tokyo-Paris Masterpieces from Bridgestone Museum of Art, Collection Ishibashi Foundation exhibition* (April 5 to August 21, 2017), the images were extensively used to examine the condition of the works (Figure 33).<sup>2</sup> At the time of the Paris exhibition, the high-resolution images were consulted to examine the condition of the works when they left the ARC, when they were shown at

the museum in Paris, when they were removed, and when they were returned to the ARC after being transported back to Japan. For better accuracy when producing the reports, the images captured with the high-resolution scanner were used to confirm details by viewing them on a 4K tablet as well as with the naked eye.

This project was also presented to researchers, restorers, and museum staff mainly in the United States at the 46th Annual Meeting of the American Institution for Conservation of Historic and Artistic Works held at the Marriott Marquis Houston in Houston, Texas, from May 29 to June 2, 2018 (Figures 34 & 35).<sup>3</sup>

(Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.)

### Notes

2. *Paris/Tokyo: Chefs-d'œuvre du Bridgestone Museum of Art, Collection Ishibashi Foundation, Musée de l'Orangerie, Paris, 5 avril–21 août, 2017.*
3. *Material Matters*, AIC (American Institution for Conservation of Historic and Artistic Works), 46th Annual Meeting in Houston, at Marriott Marquis Houston, May 29–June 2, 2018, Program, p. 116.

### List of illustrations (p. 57)

- Figures 36, 37— Project Photographs: Scanner Assembly  
Figures 38, 39— Project Photographs: Handling the Works  
Figures 40, 41— Project Photographs: Scanning with Frame  
Figures 42, 43— Project Photographs: Ultra-high Resolution Scanning



Figure 33



Figure 34



Figure 35

---

## Research Notes

# Yasuda Kan's White Bronze Sculptures: *Tenpi* and *Sokyo*

---

ETO Yuko

Born in Bibai City, Hokkaido in 1945, the sculptor Yasuda Kan moved to Italy in 1970 and established a studio in Pietrasanta, Tuscany, renowned for the quality of its white marble, where he has been producing sculptures in white marble and bronze. Yasuda's work is especially well known for soft, rounded forms sculpted from Pietrasanta's white marble, but white bronze is another material Yasuda has used frequently in recent years.

The Ishibashi Foundation acquired Yasuda's white bronze sculptures *Tenpi* (fig. 1) and *Sokyo* (fig. 2) in 2019, and the two works are permanently installed in the garden in front of the Ishibashi Foundation Art Research Center (Machida City, Tokyo) (figs. 3 and 4). This article will examine the processes by which Yasuda created the *Tenpi* and *Sokyo* series as a whole, as well as his white bronze works in general which have not been discussed in print before, with a focus on these two pieces.

### 1. Toward Abstract Forms

After completing the master's program in sculpture at Tokyo University of the Arts (class of Funakoshi Yasutake [1912–2002]), Yasuda moved to Rome in 1970 on a fellowship from the Italian government and enrolled at the Academy of Fine Arts in Rome, where he studied under the figurative sculptor Pericle Fazzini (1913–1987). From before he went to Italy until approximately a year after going abroad, Yasuda produced figurative work with motifs such as the human torso, head, and body, as well as cats.

It was in 1972 during his second year of study abroad that Yasuda, who had not yet worked in stone, began sculpting white marble. Upon seeing Michelangelo Buonarroti's (1475–1564) unfinished *Ronandini Pietà* (1559–64) at the Pinacoteca del Castello Sforzesco in Milan, Yasuda was strongly impacted by the work's profound spirituality. It is said that Michelangelo, in his final years, groped with a chisel while progressively losing his eyesight yet continued to work on this sculpture until just before his death. Yasuda says of his first encounter with the work:

When I saw Michelangelo's *Ronandini Pietà*, I thought: this is what it looks like when pure spirit is given form. When you put your life into sculpting, your soul takes shape in the material. So, isn't it possible to create something different – work that embodies pure spirit – rather than pursuing the formal beauty called figurative sculpture? At the time I had a strong desire to create sculpture that gave form to spirit, and would stand the test of time. After all, truly great art does stand the test of time. I believe the art that endures is

meant to endure. The art that does not falls prey to natural selection.<sup>1</sup>

At the same time he was fascinated by the beauty and power of masses of marble in and of themselves, and the act of sculpting them. Shortly after encountering the *Ronandini Pietà*, Yasuda approached Fazzini and said he wished to try sculpting stone. Fazzini readily introduced Yasuda to his acquaintance the master stone artisan Quaderni and Yasuda began learning the techniques of carving and shaping marble at his workshop. Quaderni procured his stone in Pietrasanta, which remains Yasuda's base of activity in Italy to this day.<sup>2</sup>

Subsequently, Yasuda's work became gradually more abstract. In 1973 he had his first Italian solo exhibition at Gallery 88 in Rome. The *Seitan* series, which appeared in this show and featured egg-shaped forms, was for all intents and purposes the first non-figurative work Yasuda exhibited. While searching for a form that he could make his own, he continued the work of carving and polishing stone, and what emerged was the egg, a primal form of life.<sup>3</sup>

These egg-like forms were key to the lineage of Yasuda's distinctive body of work, and connect to the later *Tenpi* and *Sokyo* series.

### 2. The *Tenpi* Series

*Tenpi* is a series that has its basic form as an oblate disc enfolded in a soft curve, and the works are made of white marble, bronze, or white bronze. When installed on the ground as in fig. 1, the form interacts powerfully with the sky and makes the viewer aware of its expanse. There is a slight indentation in the center, and the form, evoking the palm of the hand, does not convey whatsoever the hardness of materials, but on the contrary makes a highly soft and warm impression. Works in the *Tenpi* series vary in width from about 300 cm to about 30 cm, and the shapes of the rounded curves differ from work to work, showing abundant variations. Among them are forms closer to ellipses than to circles, and works installed vertically (fig. 5) or as reliefs (fig. 6). *Tenpi* works of the flat type, as shown in fig. 1, may be installed as a single piece or as two pieces with a gap between. The large flat *Tenpi* in particular have an inviting and welcoming power that naturally draws viewers and makes them want to sit or lie down and look up at the sky.

The first work in the *Tenpi* series, made of white marble, was produced in 1996 and installed in February 1997 as a site-specific work for a space at the Benesse House Museum in

Naoshima, Kagawa Prefecture. Yasuda described the pair of sculptures for this outdoor space, surrounded on four sides by 9m concrete walls, as “a form that emerged by invisible spiritual energy from the sky pressed white marble.”<sup>4</sup> About this first *Tenpi*, Yasuda says “you can lie spread-eagled on the sculpture, gaze up at the blue sky above the space, and receive the secret that descends from heaven, a secret of your own.”<sup>5</sup>

The well-known *Tenpi* series became one of the representative of Yasuda’s oeuvre as a whole. White marble works from the series are in collections, or are installed at sites including Astellas Lotus Garden (Itabashi-ku, Tokyo), Yokohama International Swimming Pool (Yokohama City, Kanagawa), the Boboli Gardens (Florence, Italy), Kan Yasuda Sculpture Museum Arte Piazza Bibai (Bibai City, Hokkaido), Higashiyama Park (Iwamizawa City, Hokkaido), Niigata Convention Center Toki Messe (Niigata City, Niigata), Shibuya Cultural Center Owada (Shibuya-ku, Tokyo), and Soseigawa Park (Sapporo City, Hokkaido), and a bronze work is at the Hyogo Performing Arts Center (Nishinomiya City, Hyogo) and a white bronze work at JR Asahikawa Station (Asahikawa City, Hokkaido).

### 3. The *Sokyo* Series

*Sokyo* infused with the meaning of “echoing each other” was also first produced in 1996 and began as a white marble series. It similarly features a sublimation of the egg, a primal manifestation of life, and a form with which Yasuda has engaged since he began working in an abstract mode. “*Sokyo* is my first work in which I gave form to a sound,” says Yasuda and “the image is of something inflated by energy from the earth.”<sup>6</sup> As can be seen in fig. 2, the form of *Sokyo*, which gently swells toward the center, also creates a gentle impression and gives viewers an urge to reach out and touch it. Like those in the *Tenpi* series, works in the *Sokyo* series vary in size and curvature.

There are three *Sokyo* works, each one representing the music notes “do,” “re,” and “mi” in white marble installed at the Sapporo Concert Hall Kitara (Sapporo City, Hokkaido), and the Kan Yasuda Sculpture Museum Arte Piazza Bibai also has a *Sokyo* work in bronze.

### 4. *Tenpi* and *Sokyo* Works in White Bronze

Yasuda first sculpted in bronze in 1968 while enrolled in the Tokyo University of the Arts master’s program in sculpture (class of Funakoshi Yasutake), and he worked for two years in wax-mold bronze fabrication as an assistant to a senior classmate. He has been engaged with bronze since the early days, when he was working in a figurative mode, and even after moving toward abstraction he continues to produce works in bronze, including large pieces.

Yasuda’s first exhibited white bronze work was *Ishinki*, permanently installed in Trajan’s Market during the exhibition *Touching the Time* held in Rome from September 2007 to March 2008. When Yasuda encountered white bronze as a material, he was attracted by the color of the bare metal brought out by polishing. As well as white marble, the whiteness and the texture of white bronze complement the soft forms of Yasuda’s work, enabling his expression. One characteristic of white bronze is its exquisite surface colors generated by

slight differences in metallic composition and environment during casting. The polishing process, too, gives rise to diverse surfaces, and the depth and variations of color evoke realms of the natural world such as outer space and the deep sea. Its appearance changes depending on the weather, and it is oxidized by ultraviolet rays, its color and look evolving over time like a living organism. White bronze embodies the organic creative process that characterizes Yasuda’s work as well as white marble.

His white bronze works are based on plaster prototypes. The surface of the molded plaster is abraded or more plaster is added to shape it before casting. The white bronze *Tenpi* and *Sokyo* pieces, which make the same soft impression as their white marble counterparts, were formed by Yasuda’s thorough polishing of the prototypes’ curved surfaces (fig. 7). Yasuda’s white bronze works are cast with sand molds. Depending on the part of the work, Yasuda employs a self-hardening mold or a gas-hardening process. In the self-hardening mold process, molding is carried out by kneading resin and curing agent together with the sand, and molded forms are left to harden at room temperature. Large-scale pieces produced in separate parts are welded after casting to form the final work.

White bronze is a copper and nickel alloy with various additives, and has approximately twice the hardness of ordinary bronze. Bronze is an alloy of copper, tin, zinc and lead, while white bronze is mainly composed of copper, nickel and zinc. Nickel increases the material’s strength and generates a lustrous silver-white sheen. *Tenpi* (fig. 1) and *Sokyo* (fig. 2) have the same metallic composition, but their surfaces differ in terms of color and finish, and each has its own distinct character. This stems from subtle variations in the above-described processes depending on conditions like temperature and humidity at the time of casting and the timing of the mold lid’s opening after casting, and the rich uniqueness of each individual piece’s appearance gives white bronze its special appeal. Additives tint the surface of white bronze which can sometimes resemble iridescence immediately after casting (fig. 8). In many cases this iridescence fades and the tint changes as the surface temperature drops, but sometimes it remains in places, as in fig. 6.

White bronze is a material that is generally polished, but Yasuda often leaves parts unpolished so as to let their unaltered surfaces of bare metal show. *Tenpi* (fig. 1) combines two different textures in one work, and the left side of the photograph shows the unpolished form showcasing the underlying color of white bronze, while the right side shows the polished form. *Sokyo* (fig. 2) is unpolished, and the natural tones of the light-and-dark patterns resulting from the flow of the metal are left intact over the entire piece.

*Sokyo* (fig. 2), which bulges toward the sky as opposed to *Tenpi* (fig. 1) which is slightly concave in the middle, is installed as a pair that seem to respond to one another and blend harmoniously into the surrounding environment, creating a well-balanced space (figs. 3 and 4). The Ishibashi Foundation Art Research Center, where the two works are installed, is an Artizon Museum research facility which is not always open to the public, but lectures and workshops are held regularly. *Tenpi* (fig. 1) and *Sokyo* (fig. 2) in the front garden are soft, rounded forms that warmly welcome visitors (figs. 3 and 4).

Yasuda sees giving the invisible and intangible a visible and tangible sculptural form as his mission. His works, which present viewers with abstract forms on which they can project their emotions, guide viewers toward them and beckon them into the world of the spirit. The way Yasuda's sculptures seem to speak for themselves is key to their appeal. In describing them, Bruno Munari (1907–1998), an Italian artist, designer, picture book author, and art education expert, wrote: "A work of art that represents nothing is a work of art that contains everything. There is not just one 'meaning' but there are a hundred thousand stimuli depending on the moment."<sup>7</sup> Yasuda says of his own work, "each viewer derives from it a different meaning. That is why I pursue simple forms that can offer answers to any question a person may have."<sup>8</sup>

When *Tenpi* (fig. 1) and *Sokyo* (fig. 2) were installed on September 19, 2019, Yasuda also stated that "*Tenpi* means revealing secrets to the sky." On *Tenpi*, one can feel the presence of the heavens and one's own presence spread out beneath them at the same time. The secret of the limitlessly high, deep vault of the heavens is only revealed to those who actually come into contact with *Tenpi*. Yasuda has said that a sculpture needs no name, only form and presence. "What a sculpture needs is the capability to emanate energy, for hundreds or thousands of years. A sculptor needs to create something that goes beyond what he or she can imagine. What appeals directly to people are not works that can be explained in words, but works that are beyond explanation."<sup>9</sup> At the Ishibashi Foundation Art Research Center, one can see that energy when visitors naturally reach out their hands and interact with *Tenpi* (fig. 1) and *Sokyo* (fig. 2).

I am deeply grateful to Yasuda Kan and Naimen Yoshio for their generous and indispensable cooperation in the writing of this article.

(Educator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Christopher Stephens)

---

#### Notes

1. Ayakusa Jinko, *Yasuda Kan, Sculptor of the Soul*, Shueisha, 2005, pp. 16–17.
2. Kume Atsushi, *Yasuda Kan: Connecting to Heaven, Binding Earth*, Hokkaido Shimbun Press, 2014, pp. 82–83.
3. *Ibid.*, pp. 87–88.
4. Interview with Yasuda Kan at Studio Shisui, August 29, 2020.
5. Interview with Yasuda Kan at Studio Kan, October 20, 2020.
6. *Op. cit.*, Note 4.
7. *KAN YASUDA*, Leonardo-De Luca Editori s.r.l., 1991, p. 46.  
*Kan Yasuda Toccare il Tempo*, Pacini Editore, Pisa, 2016, exh. cat., p. 10.
8. *Op. cit.*, Note 5.
9. *Op. cit.*, Note 4.

---

#### List of illustrations (pp. 58–61)

- fig. 1—YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI*, 2015, White Bronze, H. 60.0cm W. 280.0cm D. 230.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—YASUDA Kan, *The Echoes / SOKYO*, 2014, White Bronze, H. 123.0cm W. 195.0cm D. 140.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo, Photography by Eto Yuko
- fig. 3—Front Garden at Ishibashi Foundation Art Research Center
- fig. 4—Front Garden at Ishibashi Foundation Art Research Center
- fig. 5—YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI*, 2009, White Bronze, H. 195cm W. 120cm D. 35cm, Owned by Artist, Installation view: *Toccare il Tempo* in Pisa in 2016
- fig. 6—YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI*, 2016, White Bronze, H. 25cm W. 240cm D. 120cm, Owned by Artist, Photography by Sato Masahide, Installation view: Kan Yasuda Sculpture Museum Arte Piazza Bibai
- fig. 7—YASUDA Kan, Prototypes of *Secret of the Sky / TENPI* and *The Echoes / SOKYO* (at Studio Shisui), 2020, Owned by Artist, Photography by Eto Yuko
- fig. 8—YASUDA Kan, *Secret of the Sky / TENPI* (right after casting), 2016, White Bronze, Owned by Artist, Photography by Naimen Yoshio

---

## Discussion of a Rare Book

### *Eaux-de-vie: Esprit de la Fleur et du Fruit*, Illustrated by Raoul Dufy

---

KUROSAWA Yoshiko

#### 1. Foreword

The 20th-century French painter Raoul Dufy (1877–1953) known for paintings characterized by vivid colors and unrestrained brushwork, and a wide variety of textiles, produced numerous illustrated books as well. He made woodblock print illustrations for the book of poems *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*<sup>1</sup> (published 1911) by Guillaume Apollinaire (1880–1918), lithographs for Stéphane Mallarmés (1842–1898) book of poems *Madrigaux*<sup>2</sup> (published 1920), and etchings for the novel *La Belle-Enfant*<sup>3</sup> (published 1930) by Eugène Montfort (1877–1936), showing great versatility in terms of media used.<sup>4</sup> His illustrations were also featured in magazines such as *Le Mot*<sup>5</sup> and *Almanach des Lettres et des Arts*.<sup>6,7</sup>

From the dawn of his painting career until the end of his life, he was involved in producing more than 50 illustrated books,<sup>8</sup> of which this article introduces one published the year after his death, *Eaux-de-vie: Esprit de la Fleur et du Fruit* (“Water of Life: Spirit of Flower and Fruit,” referred to below as *Eaux-de-vie* or as “the book.”) It was published in 1954 in Paris by Bernard Klein. Newly acquired by the museum in 2018, the book has not been discussed in detail in research publications and exhibition catalogues on the history of French illustrated books, nor in the literature on books illustrated by Dufy in particular,<sup>9</sup> and much remains unclear about the context and the processes of execution. Under these circumstances, this article will first present an overview of this book, then summarize information that offers clues to its background and enumerate areas requiring future research.

#### 2. Contents and Illustrations

The book's text was written by the French historian René Héron de Villefosse (1903–1985), with a preface by the French poet Georges Duhamel (1884–1966) and illustrations by Dufy. It was published in a limited edition of 300, and the copy in the museum's collection is numbered 169. After the preface by Duhamel, which discusses alcoholic beverages from around the world, including Japan, and spirits distilled from various fruits, the ensuing four chapters are titled “Esprit de la Fleur et du Fruit (Spirit of Flower and Fruit),” “Eaux de Feu (Strong Liquor),” “Huiles Parfumées (Perfumed Oils),” and “L'Alcool et les Muses (Alcohol and Muses).” The illustrations consist of a cover, a frontispiece, 11 illustration plates, and five decorative drawings at the beginning of each section, made with the techniques of pochoir (a stencil process for making colored prints or adding

color to a printed key illustration) and etching. The table of contents and the positions of the illustrations are as follows:

- Cover illustration: *Les Fruits de la Terre (Fruits of the Land)* ... fig. 1  
Frontispiece plate: *Portrait de L'Artiste (Portrait of the Artist)* ... fig. 2  
p. 11–19 “Préface (Preface)”  
p. 11 Decorative drawing: *Le Paradis de la Nature (Paradise of Nature)* ... fig. 3  
Illustration plate 1: *Le Moulin de la Galette (d'après Renoir) (Le Moulin de la Galette (After Renoir))* ... fig. 4  
p. 23–27 “Esprit de la Fleur et du Fruit (Spirit of Flower and Fruit)”  
p. 23 Decorative drawing: *Vendanges en Cours (Grape Harvest in Process)* ... fig. 5  
Illustration plate 2: *Folles Fleurs du Printemps (Luxuriant Spring Flowers)* ... fig. 6  
p. 31–46 “Eaux de Feu (Strong Liquor)”  
p. 31 Decorative drawing: *Batteuse dans les Blés (Thresher in the Wheat Field)* ... fig. 7  
Illustration plate 3: *Vignes D'Automne (Autumn Vineyard)* ... fig. 8  
Illustration plate 4: *Pêches et Cerises au Rouge Décor (Peaches and Cherries with Red Décor)* ... fig. 9  
Illustration plate 5: *Poires et Pot Blanc sur la Nappe Eroissée (Pears and White Pot on a Wrinkled Cloth)* ... fig. 10  
Illustration plate 6: *L'Heure des Toasts (Time to Toast)* ... fig. 11  
p. 49–63 “Huiles Parfumées (Perfumed Oils)”  
p. 49 Decorative drawing: *Couchés dans le Foin (Lying in the Hay)* ... fig. 12  
Illustration plate 7: *Les Monts Odorants (Aromatic Mountains)* ... fig. 13  
Illustration plate 8: *Fruits Vermeils au Cadre Doré (Golden Fruits in Front of Golden Picture Frame)* ... fig. 14  
Illustration plate 9: *Forêt Vierge D'Herbes et de Simples (Primeval Forest of Herbs and Medical Plants)* ... fig. 15  
Illustration plate 10: *Enivrantes Corolles (Intoxicating Corollas)* ... fig. 16  
p. 67–70 “L'Alcool et les Muses (Alcohol and Muses)”  
p. 67 Decorative drawing: *Le Repos de L'Artiste (Rest of the Artist)* ... fig. 17  
Illustration plate 11: *Les Grâces Épanouies (Graces in Bloom)* ... fig. 18

The *Eaux-de-vie* in the book's French title literally means “water of life,” but it is also a term referring to distilled liquors such as brandy. As the title implies, the book explores the topic of spirits (distilled liquors) from various perspectives. While citing

the names of spirits produced in various areas of France, such as cognac, it discusses a wide range of topics such as historical books on spirits, the history of their development, prominent producers, quality ratings, ingredients, and fruits and herbs for flavor. The book also touches on anecdotes about production of spirits at various sites and relationships between writers, artists, and liquor, showcasing the erudition of the author Villefosse.

The illustrations, it should be noted, do not always correspond to the text. While the subjects depicted are related to spirits, including fruit, flowers, and people drinking in groups, there is no iconography related directly to the content on the page, or descriptive illustrations that complement the text. Investigation of whether each illustration was included in the artist's catalogue raisonné<sup>10</sup> revealed that six plates in the book are very similar to the works included in the catalogue raisonné of watercolors, gouaches and pastels. The six works are all the collections of the Musée d'Art Moderne de Paris.<sup>11</sup> Also, a work entitled *Réception*, listed as No. 578 in the catalogue raisonné of drawings,<sup>12</sup> is identical in composition to illustration plate 6, *Time to Toast* (fig. 11), and the book "Eaux-de-vie" is listed on the bibliography of the work, indicating that the image was reproduced in it. Thus it is considered possible that illustrations similar to the works in the Musée d'Art Moderne de Paris collection and the other illustrations in the book were also reproduced from existing works. This is all the more credible as the book was published after Dufy's death. Another illustrated book entitled *Vacances Forcées*<sup>13</sup> (published 1956), published after Dufy's death, similarly made use of reproductions of existing watercolors. This is an illustrated book in which original works selected by Dufy's friend the poet Roland Dorcelès (1885–1973) were reproduced by the printer Jacques Beltrand (1874–1977). Because of these cases, we must take into account the possibility not only that the illustrations in *Eaux-de-vie* are prints of existing watercolors, gouache, and drawings, but also that the works were not selected by Dufy during his lifetime at the author Villefosse's request, but rather by the author himself.

In light of the above-described relationships with previous works, all or most of the plates produced with the pochoir technique appear to be based on watercolor sketches. Dufy moved from his hometown of Le Havre to Paris in 1900 and was influenced by the Impressionist painters when he first enrolled in *École des Beaux-Arts*, then aligned himself with the Fauvists around 1905, and began producing works influenced by Paul Cézanne (1839–1906) and the Cubists starting around 1909.<sup>14</sup> He worked prolifically in watercolor from the 1920s onward, aiming to capture objects in motion and fleeting impressions with a swift touch.<sup>15</sup> The advantage of watercolor, which allows for light brushstrokes, also influenced his handling of oil paint, and evidently even in oils his approach to painting shifted from Fauvism's thick application of colors to a lighter, freely and thinly brushed style.<sup>16</sup> Through such freewheeling experimentation, Dufy in the 1920s and 1930s established his own distinctive painting style, characterized by positioning of colors independently of drawn lines and stylization of shapes.<sup>17</sup>

In the pochoir works in the book, too, areas of color spread freely without being bound by contour lines, and cheerful, vigorous brushstrokes and vivid colors indicate that these are based on works produced from the 1930s onward. The above-mentioned six watercolors in the Musée d'Art Moderne de Paris

collection, which can be shown to be related to the illustrations, were produced between the late 1930s and circa 1950. Another feature of the book's plates is the great diversity of Dufy's use of line. For example, in illustration plate 11, *The Graces in Bloom* (fig. 18), the upper bodies of the female figures employ the technique of hatching called "hachure", with areas of shadow rendered using parallel lines; the houses and buildings in the background are depicted with straight, swiftly applied lines; and the branches extending from the left and upper right of the picture are represented with thick, soft curves, while the leaves on the lower right are expressed with repeated, symbolic triangle and distorted square motifs.<sup>18</sup> In contrast to the wide, voluminous outlines of the human figures, the lines used to depict the fruit at their feet are sketchy and airy. The book's plates can rightfully be called exemplary of the era when Dufy developed his own unique painting style and gained command of a wide variety of line drawing techniques.

### 3. Clues to Context of Execution

For what purpose was the book written, and why was Dufy requested to provide illustrations? No documentation clarifying this has yet been found, but in this article I would like to summarize several clues that have come to light.

First, as to the book's author, Villefosse was an archaeologist who obtained his degree in archivist-paleographer from *École Nationale des Chartes* in 1926 and also a historian, writing many books on the history of France, especially that of Paris. Furthermore, He passed an examination for museum specialists in 1930 and went on to serve as a curator involved in organizing exhibitions at the Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, at the Musée de l'Île-de-France in Parc de Sceaux on the outskirts of Paris, and at the Musée Carnavalet in the 3rd arrondissement of Paris.<sup>19</sup> The context in which he requested illustrations from Dufy is unknown, and it also remains to be verified whether this request was even made while Dufy was still living, but in light of his professional background as a curator, it is not hard to imagine that he had a considerable network of contacts among artists who were his contemporaries. Such a network can be inferred from other illustrated books he authored. In addition to the book under discussion, Villefosse was the author of three other illustrated texts: *La Rivière Enchantée*<sup>20</sup> (published in 1951), which describes the Paris cityscape and features illustrations by Fujita Tsuguharu (1886–1968); *À Travers nos Vignes*<sup>21</sup> (published in 1956), illustrated with idyllic depictions of vineyards by Maurice Briançon; and *L'Épopée Bohémienne*<sup>22</sup> (published in 1959), a memorial homage to Moïse Kisling (1891–1953) illustrated with vivid color prints by Kisling. All of these books were published by Bernard Klein in Paris. These publications are evidence of Villefosse's interactions with artists of his era, especially those of the *École de Paris*.

Secondly, it is worthy of note that there are three illustrated books which have often been cited in sales records as the *Trilogie sur les Alcools* or "liquor trilogy": *Vins, Fleurs et Flammes*<sup>23</sup> published in 1952, also by Bernard Klein in Paris; the aforementioned *À Travers nos Vignes*; and the book under discussion (*Eaux-de-vie*).<sup>24</sup> *Vins, Fleurs et Flammes* is an illustrated book of paeans to wine by contributors including the poet

Max Jacob (1876–1944), with illustrations by artists of the École de Paris, while *À Travers nos Vignes* is, as mentioned earlier, an illustrated book on the topic of vineyards. No definitive material has been found to indicate whether *Eaux-de-vie* was planned as part of a series, or a series of books on similar subjects simply happened to be published at the same time. However, the fact that other illustrated books relating to liquor were published before and after this book is worth noting in terms of the context of the creation of the book.

As to historical reasons for the consecutive publications of liquor-related publications: this book and the related books in the 1950s, it was an eventful era for the French culture of wine and alcohol beverage consumption in general. Against the historical backdrop of its use in Christian masses, France developed a rich culture of wine over many centuries, but it had fallen on hard times in the early 20th century due to the prevalence of diseases afflicting vineyards in the 19th century, and due to poor economic conditions caused by the subsequent World War and the Great Depression, and saturation of the market with poor-quality wine was an increasingly severe problem. To address this, the government rigorously controlled the quality of wines and aimed to build their brand identity through laws such as controls on place of origin, thereby improving French wine's quality.<sup>25</sup> Meanwhile, French wine producers and sellers sought to upgrade its image to a high-quality and sophisticated one through bottling practices and through creative labels and advertisements. Among these promotional efforts, there were cases of wine dealers commissioning artists to produce booklets and using the power of art to improve public perception of wine. Among these was the illustrated book *Mon Docteur le Vin*<sup>26</sup> (published in 1936), produced by the long-established French wine merchant Nicolas for distribution to its important customers, and in fact Dufy was hired to do the illustrations. This picture book encourages purchase of wine by enumerating its physical and mental health benefits, and the ambience of Dufy's vividly colored depictions of stylish urban life must have been ideal for wine sellers seeking to give their product a more refined image.<sup>27</sup> While it is not known whether this was a direct motivation for the production of *Eaux-de-vie*, the fact that the book was published at a time when the culture of wine was flourishing due to national-level initiatives and the industry's efforts, and that the influence of this campaign extended to artists, should surely be considered an important factor when exploring the significance of this book's publication.

#### 4. In Closing

This article has endeavored to clarify several issues that require future study in order to elucidate the environment surrounding the production of this book, in view of the author Villefosse's literary activities and network of contacts, the existence of a "liquor trilogy" of illustrated books including this book, and the context of the time when this series was published. The first area of focus is to trace Villefosse's thought process and explore his motivation for writing this book by investigating his other writings and related materials. The second is to research the Dufy's works that were evidently the sources for reproductions among the illustrations, and it is to be hoped that eliciting the

relationships between the book and these works will provide a clearer picture of the process of making the book. Third, there is a need to investigate archival materials related to Dufy and the publisher Bernard Klein and determine whether there are any records that shed light on the book's production. I intend to make further efforts, by examining surviving materials, to determine whether the illustrations were selected by Dufy himself, and whether the three books sometimes referred to as the "liquor trilogy" were really intended as a series. And finally, a future research challenge is to take a deeper look at trends in the culture of wine and liquor in 20th-century France, the historical period and context in which the book was produced and consumed, and to analyze relationships with economy and artistic activities, and the roles of publishing industry of the time.

(Librarian, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Christopher Stephens)

---

#### Notes

1. Guillaume Apollinaire, illustrations by Raoul Dufy, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Deplanche, 1911.
2. Stéphane Mallarmé, illustrations by Raoul Dufy, *Madrigaux*, Éditions de la Sirène, 1920.
3. Eugène Montfort, illustrations by Raoul Dufy, *La Belle-Enfant, ou L'Amour à Quarante Ans*, A. Vollard, 1930.
4. Dora Perez-Tibi, "Raoul Dufy: The Illustrated Book" in *Raoul Dufy 1877–1953*, Arts Council of Great Britain, 1983, pp. 116–124; Dora Perez-Tibi, "Raoul Dufy et le Livre" in *Raoul Dufy*, Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 212–221; David Bland, "Twentieth Century France" in *A History of Book Illustration: the Illuminated Manuscript and the Printed Book*, University of California Press, 1969, pp. 329–360.
5. Direction by Paul Iribe, *Le Mot*, 20 vols., 1914–1915.
6. *Almanach des Lettres et des Arts*, Martine, 1917.
7. "Dufy, Raoul, Benezit Dictionary of Artists" in *Oxford Art Online*, published Oct. 31, 2011. URL: <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00055058>. Accessed Oct. 3, 2020.
8. Pierre Mornand, "Raoul Dufy" in *Vingt-Deux Artistes du Livre*, Le Courrier Graphique, 1948, p. 298; Jacques Lassaing, translated by James Emmons, "Chief Illustrated Books" in *Dufy (Taste of Our Time)*, Skira, 1954, p. 110; "Dufy ni yoru sashiebon risuto (List of Books Illustrated by Dufy)" in *Dufy kaiko ten (Retrospective Exhibition Catalogue)*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1967, no page number.

9. In researching the history of French illustrated books and books illustrated by Dufy in particular, reference was made to the following exhibition catalogues and books, in addition to the books cited above in Notes 4 and 8.
- Exhibition catalogues:
- Bibliothèque Municipale (Nice), *Exposition du Livre Illustré Contemporain, 1900–1950*, Pierotti, no date of publication.
  - Preface by Bernard Blatter, *Les Peintres et le Livre au XX<sup>e</sup> Siècle*, Musée Jenisch, 1979.
  - François Chapon, *Le Peintre et le Livre : l'Âge d'Or du Livre Illustré en France, 1870–1970*, Flammarion, 1987.
  - Jean-Paul Laroche, *Les Livres Illustrés par Raoul Dufy du Fonds Michel Chomarat de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, Michel Chomarat, 1999
  - Musée d'Art Moderne de Paris, *Raoul Dufy : Le Plaisir*, Paris-Musées, 2008.
  - Musée Marmottan Monet, *Raoul et Jean Dufy : Complicité et Rupture*, Hazan, 2011.
  - Ed. Aichi Prefectural Museum of Art, et al., *Dufy ten : Rétrospective Raoul Dufy (Exhibition: Rétrospective Raoul Dufy)*, The Chunichi Shimbun, 2014.
  - Olivier Le Bihan, et al., *Dufy : Le Bonheur de Vivre*, Palais Lumière, 2017.
- Books:
- Preface by Claude Roger-Marx, *Anthologie du Livre Illustré par les Peintres et Sculpteurs de l'École de Paris*, Albert Skira, 1946.
  - W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France: the 20th Century Livre d'Artiste*, Peter Owen, 1969.
  - Nicolas Rauch, *Les Peintres et le Livre Constituant un Essai de Bibliographie des Livres Illustrés, de Gravures Originales par les Peintres et les Sculpteurs de 1867 à 1957*, Alan Wofsy fine arts, 1991.
10. Fanny Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy : Catalogue Raisonné des Aquarelles, Gouaches et Pastels*, L. Carré, 1981–1982, 2 vols.
11. The following are the illustration plates similar to the collections of the Musée d'Art Moderne de Paris, with their raisonné numbers (CR no.) in the catalogue cited in Note 10:
- Frontispiece plate, *Portrait de l'Artiste: Autoportrait*, c. 1935, Museum inventory no. AMD 776, CR no. 1734.
  - Illustration plate 1, *Le Moulin de la Galette (d'après Renoir): Le Moulin de la Galette*, 1939, Museum inventory no. AMD 791, CR no. 1985.
  - Illustration plate 2, *Folles Fleurs du Printemps: Fleurs des Champs*, c. 1950, Museum inventory no. AMD 785, CR no. 1360.
  - Illustration plate 4, *Pêches et Cerises au Rouge Décor: Coupe de Fruits*, c. 1948, Museum inventory no. AMD 787, CR no. 1466.
  - Illustration plate 10, *Enivrantes Corolles: Bouquet Champêtre*, 1953, Museum inventory no. AMD 786, CR no. 1358.
  - Illustration plate 11, *Les Grâces Épanouies: La Seine, l'Oise et la Marne*, 1938, Museum inventory no. AMD 778, CR no. 1957.
12. Maurice Laffaille and Fanny Guillon-Laffaille, *Raoul Dufy : Catalogue Raisonné des Dessins*, Vol. 1, Marval, Galerie Fanny Guillon-Laffaille, 1991, p. 236.
13. Roland Dorgelès, illustrations by Raoul Dufy, *Vacances Forcées*, Éditions Vialetay, 1956.
14. "Dufy, Raoul, Benezit Dictionary of Artists," op. cit.
15. "Dufy, Raoul, Benezit Dictionary of Artists," op. cit.
16. Alfred Werner, translated by Ogura Tadao, *Raoul Dufy*, Bijutsu Shuppan-sha, 1972, p. 140.
17. Dora Pérez-Tibi, "Dufy, Raoul, Grove Art Online" in *Oxford Art Online*, published: Oct. 31, 2011. URL: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T023961>. Accessed: 03-10-2020.
18. With regard to Dufy's use of line, reference was made to the following:
- Aoki Tadasu, "Dufy sen hyogen mamejiten: arabesuku kara ziguzakgu made (A Small Encyclopedia of Dufy's Line: from Arabesques to Zig-zags)" in *Dufy ten Pompidou Center shozo (Dufy : Exposition Conçue et Réalisée par le Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne)*, The Yomiuri Shimbun, 2001, pp. 142–148.
19. Jean-Pierre Babelon, "René Héron de Villefosse (1903–1985)" in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, Vol. 144, No. 2, Jul.–Dec. 1986, pp. 442–443. URL: <https://www.jstor.org/stable/42959244>. Accessed: Sep. 5, 2020.
20. René Héron de Villefosse, Illustrations by Fujita Tsuguharu, *La Rivière Enchantée*, Bernard Klein, 1951.
21. René Héron de Villefosse, Illustrations de Maurice Brianchon, *À Travers nos Vignes*, Bernard Klein, 1956.
22. René Héron de Villefosse, Illustrations de Moise Kisling, *L'Épopée Bohémienne*, Bernard Klein, 1959.
23. Max Jacob, et al., Illustrations by Maurice Brianchon, et al., *Vins, Fleurs et Flammes*, Bernard Klein, 1952.
24. The following are examples of sales catalogues:
- Lot n°501 [Collectif] Héron de Villefosse, René: [Trilogie sur les Alcools]. AuctionArt rémy le fur & associés, no date of publication. URL: <http://www.auctionartparis.com/ventes-aux-encheres-359/2016-05-20-bandes-dessinees-illustres-modernes/79546-collectif-heron-de-villefosse-rene-trilogie-sur-les-alcools>. Accessed: Sep. 3, 2020.
  - Alde, *Bibliothèque oenologique Bernard Chwartz: Vente aux Enchères Publiques les Lundis 11 et Mardi 12 Avril 2011 à 14 h*. Alde, no date of publication. p. 140. URL: <http://catalogue.drouot.com/pdf/alde/livres/11&12042011/ALDE-11&12042011-bd.pdf?id=9735&cp=8>. Accessed: Sep. 3, 2020.
25. With regard to the history of wine in France, reference was made to the following books:
- Yamamoto Hiroshi, *Wain ga kataru furansu no rekishi (The History of France as Told by French Wine)*, Hakusuisha Publishing, 2003.
  - Maeda Takuma, *Budoshu no senryaku: wain wa ikani sekai wo sekken suruka (Oenological Strategy: How Wine is Taking Over the World)*, Toyo Keizai, 2010.
  - Yamamoto Hiroshi, *Wain no sekaishi (A World History of Wine)*, Nikkei Business Publications, 2018.
26. Gaston Derys, watercolors by Raoul Dufy, *Mon Docteur le Vin*, Draeger Frères, 1936.
27. With regard to *Mon Docteur le Vin*, an outline and historical context are provided in the following reproduced, translated English version.
- Gaston Derys, watercolors by Raoul Dufy, introduction by Paul Lukacs, translated by Benjamin Ivry, *Mon Docteur le Vin*, Yale University Press, 2006.

#### List of illustrations (pp. 62–68)

Raoul DUFY, Illustration for "Eaux-de-vie : Esprit de la Fleur et du Fruit" (Text by René Héron de Villefosse), Published in 1954  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

- fig. 1— *Les Fruits de la Terre*, Etching
- fig. 2— *Portrait de L'Artiste*, Pochoir
- fig. 3— *Le Paradis de la Nature*, Etching
- fig. 4— *Le Moulin de la Galette (d'après Renoir)*, Pochoir
- fig. 5— *Vendanges en Cours*, Etching
- fig. 6— *Folles Fleurs du Printemps*, Pochoir
- fig. 7— *Batteuse dans les Blés*, Etching
- fig. 8— *Vignes D'Automne*, Pochoir
- fig. 9— *Pêches et Cerises au Rouge Décor*, Pochoir
- fig. 10— *Poires et Pot Blanc sur la Nappe Froissée*, Pochoir
- fig. 11— *L'Heure des Toasts*, Etching
- fig. 12— *Couchés dans le Foin*, Etching
- fig. 13— *Les Monts Odorants*, Pochoir
- fig. 14— *Fruits Vermeils au Cadre Doré*, Pochoir
- fig. 15— *Forêt Vierge D'Herbes et de Simples*, Pochoir
- fig. 16— *Enivrantes Corolles*, Pochoir
- fig. 17— *Le Repos de L'Artiste*, Etching
- fig. 18— *Les Grâces Épanouies*, Pochoir



---

# Reading Artists' Minds in Parchment: Works by Umehara Ryuzaburo and Paul Klee

---

YAGI Kenji

There is something incongruous about the pairing of Artizon Museum, renowned for its early modern collection, and parchment, the use of which peaked in the Middle Ages.

Parchment is a material, primarily used as a writing surface in medieval Europe, which is made from the skin of sheep, goats, or calves. The skin is dehaired, stretched on a wooden frame, scraped clean, and dried. The side on which hair grew is called the "hair side," and the side that was inside the animal's body is called the "flesh side." This makes it sound like a rather gruesome affair.

As a matter of fact, Artizon Museum has in its collection two early modern works on parchment, that largely moribund product of the Middle Ages. The two works are *Notre-Dame de Paris* (1965) by Umehara Ryuzaburo (1888–1986) and *Scene from a Hoffmann-like Tale* (Hoffmanneske Märchenscene) (1921) by Paul Klee (1879–1940). Despite their use of this material rarely seen in modern art, in both works paint or printing covers almost the entire surface, and the presence of the parchment is hardly noticeable.

Records describe the works as being on parchment, but is this the genuine article, made from animal skin? If it is, then is it possible to identify which side (hair or flesh) the works were painted or printed on? Is there a reason the artists elected to use parchment? To answer these questions, I conducted studies of these two works and their supports in particular.<sup>1</sup> A combination of data from the studies and related literature was used to infer possible reasons for the use of parchment.

## 2. Umehara Ryuzaburo's *Notre-Dame de Paris*: Outline of Work and Results of Study of Support

### Outline of Support

This oil painting by Umehara Ryuzaburo was produced in Paris in 1965. The museum lists the materials as "oil on parchment," but as the paint covers the entire surface, no parchment can actually be seen.

The record of the work's 1989 restoration clearly states that the support consists of parchment.<sup>2</sup> A letter written by the artist himself describes using "sheepskin" for a work produced in Cannes the same year.<sup>3</sup> Judging by this documentation, it seems almost certain that parchment was used for the work, but I sought to verify this through close observation of the support.

### Support Study Procedures and Results

When the painting was removed from the frame, it was found that the support's reverse could not be observed as it was

pasted on a wood panel, and tape pasted around the sides meant that there were no exposed areas for observation. There was one area on the upper right, approximately 1.5 mm in width and 50 mm in length, where the paint had peeled off and the support was exposed, and only this tiny area could be inspected.

Observation with the naked eye confirmed only that the support was pure white, but on magnifying it with a simple microscope and taking several photos at 60X magnification, long collagen fiber bundles were found to run in a linear formation. These fiber bundles were thick, with relatively large gaps between them, and a coarse, low-density structure. Based on this observation, it could be assumed that the painting was executed on the flesh side of a piece of sheepskin.

Photos of contemporary parchment made from various animal species were taken at the same magnification for further assessment: the flesh and hair sides of sheepskin parchment and the flesh side of goatskin and calfskin parchment. Comparison of the fiber bundle structures in these photographs with those in the work showed that the surface of the latter bore a strong resemblance to the flesh side of sheepskin parchment.

While it was not possible to touch the support directly and only a minuscule area was exposed, within the extremely limited scope of observation, it could be inferred that the piece was painted on the flesh side of a sheet of sheepskin parchment.

## 2. Possible Intent Behind Painting on Flesh Side of Sheepskin Parchment

Based on these observations, let us consider why the artist used sheepskin as a support, and painted on the flesh side in particular.

### Examples of Oil Painting on Parchment

Generally speaking, use of parchment as an oil painting support is not well documented, but historically there have been a significant number of examples. Oil paintings on parchment pasted or stretched on wooden panels have been produced since the 15th century, when oil painting was established as a medium. This process was used because it was easier to paste parchment on a wooden panel than it was to give the panel itself the desired degree of smoothness. A self-portrait by Albrecht Dürer (1471–1528) (1493, collection of the Louvre) is a classic example of oil painting on parchment.

Use of parchment for oil painting declined after the

emergence of canvas. Overall demand for parchment fell drastically due to the development of printing technology and the widespread adoption of plant-fiber paper, and parchment became difficult to obtain. Gone were the days when parchment was used because it could be procured easily and conveniently, and it became a rare material only used on special occasions. In some cases, parchment may have been used experimentally because an artist happened to obtain this uncommon and interesting material and enjoyed the challenge of painting on it.

### Parchment in Mid-20th Century France

In France circa 1960, around the same time Umehara made the above work, the publisher Joseph Foret (1901–1991) was supervising production of a magnificent parchment manuscript codex entitled *L'Apocalypse*. Seven eminent painters of the time, including Foujita Tsuguharu (1886–1968) and Salvador Dalí (1904–1989), each painted three depictions of the apocalypse on parchment, texts were copied by calligraphers, and the works were bound together into a codex.

Video documentation shows that for this project, 200 sheets of high-quality lambskin parchment were carefully selected from among the products made by parchment manufacturer Bodin-Joyeux.<sup>4</sup> Examination of the surfaces of three works by Foujita, currently in the collection of the Yamanashi Prefectural Museum of Art, revealed conspicuous pores indicating that they were painted on the hair side.

Another work on sheepskin parchment is a drawing (1939, currently in the author's collection) made in Paris by the Belgian artist Nicolas Eekman (1889–1973). The hair side of this parchment was scraped fairly roughly, leaving sharp scraping marks, while the flesh side is quite smooth.

These examples suggest that use of parchment was not uncommon in mid-20th century France. However, the hair side of parchment from this era was not completely smooth, and pores and scraping marks were prominent. In fact, the Art Deco interior designer Jean-Michel Frank (1895–1941) took advantage of the natural unevenness of the hair side to accentuate the texture and depth of his furniture's surfaces.

### Possible Reasons for Using the Flesh Side of Parchment

As to why Umehara painted on the flesh side of the parchment, we can assume that he preferred to use the smoother side for his work. Probably he simply chose the side that was smoother and easier to paint on, without consciously considering the distinction between hair side and flesh side.

On the other hand, examination of the work in person reveals that the oil paint was applied thickly, to the extent that there is no need for concern over subtle unevenness caused by pores or scraping marks. On the contrary, if paint was to be thickly applied, a somewhat rougher surface would have better ensured that the paint did not flake off. So, if Umehara intentionally selected the smoother surface for this work, why did he do so?

One possible reason is the use of gold leaf. It is not visible to the naked eye, but the record of the 1989 restoration clearly states that "gold leaf was applied to nearly the entire surface, except for the building in the center."<sup>5</sup> The luster of ultra-thin gold leaf is greatly affected by the texture of its substrate, and

the smoother the substrate, the brighter the gold leaf will shine. Naturally, smoother parchment makes gold leaf more lustrous. To maximize this effect, illuminated manuscript artisans in the medieval Byzantine Empire went so far as to polish parchment with smooth stones or even coat it with egg white.

This work depicts the majestic silhouette of Notre-Dame Cathedral standing amid the dazzling morning sun and the sparkling river. We can infer that the artist chose parchment, and especially its smoother flesh side, rather than noticeably rough-textured canvas because he intended at the start to express dynamic contrasts of light by accentuating the luster of gold leaf in the background.

Later, however, the gilt section was covered with gold, silver, and blue paint. In the finished work, neither the glitter of gold leaf nor the presence of the parchment is evident. Did the artist change his mind as the work progressed, aiming to capture light in an unchanging manner with paint rather than utilizing the inherent luster of a material (gold leaf) heavily influenced by ambient light? Or were there other, deeper reasons for this change? This remains an open question for future research.

Next, let us turn to the work on parchment by Paul Klee.

## 3. Paul Klee's *Scene from a Hoffmann-like Tale*: Outline of Work and Results of Study of Support

### Outline of Support

This work is one of 110 lithographs produced in 1921 as part of a collection of works by Bauhaus teachers.<sup>6</sup>

As with Umehara's work, the museum lists this work as printed on "parchment." However, as nearly the entire surface is printed and even the unprinted margin gives no clue to the material upon visual inspection, it is difficult to visually identify the work as executed on parchment.

### Support Study Procedures and Results

The piece is mounted on white archival cardboard. Only the top is hinged to this cardboard base, so it is possible to lift the work, measure its thickness, and observe the reverse.

I began by visually examining the work, then touched the support with bare fingers to feel its texture. The support's color on the printed side is a subdued cream, and the reverse is white. Next, I checked the smoothness by touching the support. The printed surface felt like normal copier paper, but the reverse had a fine, bristly fuzz like that of peach skin, which was consistent over the entire surface.

At this point it seemed virtually certain that the piece was printed on calfskin parchment, based on an overall assessment of the printed surface's smooth texture with virtually no pores and so forth, the stiffness, and the color differences between the two sides.<sup>7</sup> The hair side of parchment tends to be more deeply colored due to melanin content. The peach skin-like texture of the reverse is often observed on the flesh side of calfskin parchment. Based on these observations, it could be ascertained that the hair side was used for the printing surface.

As with the Umehara work, a microscope was used to take magnified photos of the support, and a densely packed structure of fine collagen fiber bundles was visible. This also enables positive identification of the support as calfskin.

Also, the thickness of the support was measured with a

digital thickness gauge. Its upper edge measures approximately 0.5 mm, and the thickness decreases toward the bottom. The thickness at the lower edge was approximately 0.4 mm. In animal skin, areas that protect the body's trunk tend to be thicker, while more stretchable areas such as the abdomen tend to be thinner and softer. Based on this tendency, it can be inferred that this rectangular sheet of parchment was cut sideways across a calfskin with the spine at the top edge, cutting toward the flank.

#### 4. Possible Intent Behind Printing on Calfskin, Costly Yet Less Compatible with Printing

Calfskin is considered the finest among types of parchment. Parchment made from calfskin is often called "vellum" to distinguish it from other animal species.<sup>8</sup> In medieval times vellum was often used for opulent manuscripts presented to royalty and aristocrats, as well as for special manuscripts such as prayer books decorated in brilliant colors and lavishly gilded.

However, the extent of vellum's usage varied greatly from region to region. In Germany and other areas of northern Europe, calfskin was used more often than in other regions. Considering this regional context, use of vellum in this Klee work can be considered common practice.

##### Source of the Vellum

This work was printed at the Bauhaus printing workshop in Weimar. Near Weimar is the city of Altenburg, where the parchment manufacturer Altenburger Pergament & Trommelfell has operated from 1882 until the present day.

Upon contact the current owner, Steffen Kerbs, via email to inquire whether there were any sales records from the time (c. 1920), I was informed that there were no records of direct transactions with Bauhaus or Klee himself, but that it was possible they had obtained Altenburg vellum from a retailer. Evidently there were no other parchment manufacturers in the vicinity.

At the time parchment was also manufactured in other countries, and high-quality vellum was being produced in England as well. However, it is reasonable to assume that the Bauhaus procured vellum from Altenburg rather than elsewhere, as it was available quite near Weimar.

##### Cost and Compatibility with Printing

Vellum is more expensive than regular printing paper. Let us calculate the cost of vellum for this single print.

The work's dimensions are 355 × 258 mm, equivalent to B4 size. I own several full-sized sheets (each one the full output of one calf) of contemporary vellum from Altenburg, from which I selected one with thickness equivalent to that of the Klee work. On that vellum I laid sheets of paper the same size as Klee's work to see how many sheets could be obtained from one sheet of vellum, the result being six sheets.

The exact cost of vellum circa 1920 is unknown, but to calculate based on the cost of Altenburg vellum today: a full-sized sheet costs approximately 100 euros, meaning the single sheet used for Klee's work, equivalent to B4 size, would cost approximately 17 euros, and would be a bit more expensive with a retailer as intermediary. The actual price at that time may

have differed somewhat, but it is safe to say it was not just a few euros a sheet.

While costly, vellum is not a material particularly compatible with printing. On parchment, the drying rate of oil-based ink is considerably slower than on paper. I conducted a simple experiment and found that oil-based ink takes five times longer to dry on parchment than on paper. Calfskin in particular has a more densely packed collagen fiber structure than other animal hides, which prevents the ink from penetrating the surface and causes it to stay wet longer. This work is a four-color print using separate printing blocks. Parchment reacts strongly to moisture, expanding, contracting, and undulating more drastically than paper, which makes it exceedingly difficult to use vellum for multicolor printing requiring accurate registration.

##### Possible Reasons for Using Vellum

Why did Klee select vellum, which is both costly and labor-intensive to print on? As the printing covers virtually the entire surface, Klee does not seem to have intended to display the material itself. In general, one characteristic of the hair side of vellum is the vividness of colors applied to it, and it is favored by botanical artists who prioritize fresh, vibrant colors and fine lines on smooth surfaces. However, with regard to this work at least, Klee does not seem to have been concerned with fine lines or vivid colors. One possible reason for his use of vellum can be seen in the work's subject matter.

This subject matter is derived from the novel *The Golden Pot* by E.T.A. Hoffmann (1776–1822). The novel's main character, Anselmus, is hired to copy ancient manuscripts, and as a result the word *Pergament* (German for "parchment") appears 16 times in the novel.<sup>9</sup> This suggests that Klee may have used parchment for this scene inspired by Hoffmann so as to employ the same material as that of the fictional world.

This work was not framed, but sold in a portfolio where it was stored in a loose state. This meant that initially, the owner was able to touch the parchment directly. When handling the work, he or she may have had the same tactile experience of a sheet of parchment that Anselmus would have had when turning the pages of a manuscript. Use of vellum for this work may have been a device Klee employed, one that would only benefit and enhance the enjoyment of its owner, who could touch it with bare hands and enjoy a vicarious "Anselmus experience."

There is no way to verify whether Klee actually intended to employ this device, and there is no end of other possible interpretations. However, as Klee was a curious artist who experimentally produced and utilized all manner of materials as supports, it is not frivolous to speculate that he employed such a device.

#### 5. Parchment: Treasure Maps to Artists' Minds

Parchment emerged in antiquity, flourished in the Middle Ages, and faded from the scene during the Renaissance. By the early modern era, executing works on parchment was rare. In this context, it is evident that these two artists active in the mid-20th century used parchment as a support with some particular intent.

This article verified the use of parchment in these two works,

and identified which side of the parchment was painted or printed on. Based on studies' results, this article explored the artists' possible reasons for using this rare material.

The word "parchment" is evocative, recalling the mysterious treasure maps that frequently appear in tales of fantasy and adventure. Delving deeply into parchment as a material can potentially enable us to discover "hidden treasure," revealing the minds of artists in a way that framed works on a wall do not.

(Atelier du Parchemin)  
(Translated by Christopher Stephens)

---

## Notes

1. This survey was primarily conducted in order to generate content for a workshop entitled "What Is Parchment? Understanding, Touching, and Using the Material," held on October 27, 2018.
2. Ishibashi Foundation Bridgestone Museum of Art, *Bridgestone Museum of Art Bulletin* No. 38 (1989). Ishibashi Foundation Bridgestone Museum of Art, 1991: pp. 22–23.
3. Okamura Tamondo (ed.), *Syokanshu: Umehara Ryuzaburo sensei no tsuioku (Collected Letters: Reminiscences of Umehara Ryuzaburo)*. Okamura Tamondo: 1995, p. 193.
4. Joseph Foret, *L'Apocalypse de Saint Jean illustrée par des surréalistes*.
5. Ishibashi Foundation Bridgestone Museum of Art, op. cit.
6. Work contained in *Neue europäische Graphik, Erste Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar (New European Graphics, 1st Portfolio: Masters of the State Bauhaus, Weimar)*, 1921.
7. This judgment was based on my personal experience as a dealer of parchment, handling multiple types of parchment daily.
8. The word "vellum" is derived from the Latin word *vitulus*, meaning "calf." However, as it is difficult to distinguish animal species once skin is processed into thin sheets, high-quality parchment is often referred to as "vellum" regardless of the animal species.
9. In English, the word "vellum" is often used to distinguish calfskin from skins of other animals, but the German word *Pergament* is a general term for all forms of parchment including calfskin.

---

## List of illustrations (pp. 69–72)

fig. 1— UMEHARA Ryuzaburo, *Notre-Dame de Paris*, 1965, Oil on parchment, 42.6×35.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo  
fig. 2— Paul KLEE, *Scene from a Hoffmann-like Tale*, 1921, Lithograph on parchment, 31.6×22.8cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



表紙:

ジーノ・セヴェリーニ《金管奏者(路上演奏者)》[部分]  
1916年頃、石橋財団アーティゾン美術館

Cover:

Gino SEVERINI, *Trombone Player (Player on the Street)* [detail],  
c. 1916, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
研究紀要 第1号

Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Bulletin No.1

編集: 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館

Edited by Artizon Museum, Ishibashi Foundation

翻訳者: ルシー・S. マクレリー(ザ・ワード・ワークス)  
クリストファー・スティヴンズ  
山川純子/キャロライン・エルダー  
太田 聡/ウォルター・ハミルトン

Translated by Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.  
Christopher Stephens  
Yamakawa Sumiko / Caroline Elder  
Ota So / Walter Hamilton

校閲: 岩田高明

Proofread by Iwata Takaaki

デザイン: 梯 耕治

Designed by Kakehashi Koji

制作: 株式会社印象社

Produced by Insho-sha

印刷: 日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社

Printed by Nissha Printing Communications, Inc.

発行日: 2020年12月4日

Date of issue December 4, 2020

発行: 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
〒104-0031 東京都中央区京橋1-7-2

Published by Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
1-7-2 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031 Japan

©2020 Artizon Museum, Ishibashi Foundation





ISHIBASHI  
FOUNDATION