



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¹。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²、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³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⁴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⁵。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⁶。

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」⁷。

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⁸。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⁹。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¹⁰。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¹¹、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¹²。

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为主题、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画され、《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¹³。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ブーテ・ド・モンヴェル画廊で開催している¹⁴。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¹⁵。

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¹⁶。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¹⁷。

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¹⁸。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¹⁹。

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²⁰。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²¹。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²²。

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²³。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²⁴。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²⁵、《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²⁶。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』²⁷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²⁸。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²⁹、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³⁰。

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だ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、このような造形上的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³¹、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」³²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」³³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^{ème} 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^{ère} 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^{ème} 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.