



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 2023

『公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 研究紀要』第4号  
刊行にあたって

美術館の諸活動において学芸員の調査研究が基盤を成すことは言を俟ちませんが、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。この論集はまた、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。

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思います。

2023年12月

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*, No. 4

Research by our curators is, needless to say, the bedrock of our museum's activities. Publishing a collection of their studies and reports, the fruit of research undertaken from a variety of approaches, is essential for introducing our collection to the general public. This group of essays includes not only the results of curators' research on works in the collection but also analyses of the Artizon Museum's programs.

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

December 2023

Ishibashi Hiroshi  
Director  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

## 目次

- 4 作品研究: アンリ・マティス《踊り子とロカイユ椅子、  
黒の背景》  
島本英明
- 12 見られる女、見る女——マリー・ローランサン《手鏡を  
持つ女》を中心に  
賀川恭子
- 20 清水多嘉示の絵画制作について——初期から滞欧期に  
かけて  
田所夏子
- 28 多田美波《エピサイクル》について  
内海潤也
- 40 マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ  
《祖父の国》——記憶の深奥から浮かび上がる故郷の姿  
上田杏菜

## Contents

- 50 A Study of Henri Matisse's *Dancer and Rocaille Armchair,  
Black Background*  
SHIMAMOTO Hideaki
- 54 Women Seeing, Women Being Seen:  
Focus on Marie Laurencin's *Woman Holding a Mirror*  
KAGAWA Kyoko
- 59 Regarding the Paintings of Shimizu Takashi  
—From his Early Years to his Studies in Europe  
TADOKORO Natsuko
- 65 Tada Minami's *Epicycle*  
UTSUMI Junya
- 72 Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori's  
*My Grandfather's Country:  
Country Rising from the Depths of Memory*  
UEDA Anna





fig. 1  
アンリ・マティス《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》1942年、油彩・カンヴァス、50.5×65.7 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Henri MATISSE, *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, 1942, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

# 作品研究：アンリ・マティス《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》

A Study of Henri Matisse's *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

## はじめに

2021年、石橋財団は、アンリ・マティスが1942年に制作した油彩作品《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》(fig.1)を収蔵した。石橋財団はそれまで、油彩、素描、版画あわせて計45点のマティス作品(ジャック・ヴィヨンとの共同制作による版画作品2点も含む)を収蔵してきたが、うち、油彩でもっとも後年に制作されたのが1935年作の《青い胴着の女》で、1940年代の作品は素描と版画に限られていた。1899年作の《画室の裸婦》をはじめとして、1930年代までは各年代の作品が揃った油彩作品のコレクションに、1940年代前半に制作された本作品が加わったことの持つ意味は大きい。

本稿は、文献や写真等の資料により、本作品がどのような経緯および状況のもとで制作されたのかを確認することで、マティスの生涯および画業において本作品の示す位置について考察する。

## 1. 制作時期

《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》の制作時期について詳細な言及のある先行研究としては、1935年から没する1954年までの期間にわたり、秘書にして制作の補助役を務めたりリディア・デレクトルスカヤの手になる記録ノートに基づく、『風と潮に逆らって 1939年から1943年までの絵画と挿絵本』が挙げられる<sup>1</sup>。マティスのいわば晩期の生活と創作にもっとも近くで立ち会ったリディアは、その制作活動の実態に通じていた唯一の人物であったといえる。そのリディア資料に基づく同書によれば、本作品が制作されたのは、ニースのオテル・レジーナの居室、制作期間は、1942年の9月1日から9月6日の間とされている<sup>2</sup>。この制作期間について、本稿執筆にあたりアルシーヴ・マティスに照会したところ<sup>3</sup>、アルシーヴは、制作期間を断定する根拠を、いわゆるアジェンダ、つまり作品名とその制作を終えた日を記したマティス自身の手帳の情報に置いている。

この1942年9月初めとは、マティスにおいてどのような時期であったのか。写真家のアンドレ・オスティエは、本作品を制作するマティスの姿を複数のカットにわたり撮影している<sup>4</sup>が、そ



fig. 2

《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》制作中のマティス、オテル・レジーナ、ニース、1942年9月(撮影：アンドレ・オスティエ) アルシーヴ・マティス、パリ  
Matisse at work on *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* at the Hôtel Régina, Nice-Cimiez, September 1942 (Photograph by André Ostier) Archives Matisse, Paris

の写真において、マティスは寝椅子に座った体勢で絵筆を手にしている (fig.2)。ヒラリー・スパーリングの詳細な伝記によると、この年の春より、マティスは肝臓の痛みと胃の不調を患い、夏には度重なる腹部の痙攣発作に見舞われ、一時は手術が検討されるなど、絵筆を持てる状態ではなかったようである。その後、症状が改善し、8月14日にベッドから出て、久しぶりにイーゼルの前に座って油彩画の制作を試みたことで、体力と気力を取り戻していったという<sup>5</sup>。マティスは、画学生時代からの友人の画家アルベール・マルケへの手紙の中で、この体調の不具合が胆石によるものであることを語っている<sup>6</sup>。

この状況はマティスの制作活動に大きな制約となり、1942年の春から夏にかけて取り組まれた作品としては、ピエール・ド・ロンサールの『愛の詞華集』の挿絵本のための素描にほぼ限られていたとみられる。8月に入ってから体調の改善を受けて、マティスは油彩画の制作を再開するが、そこでは、タイルの床と椅



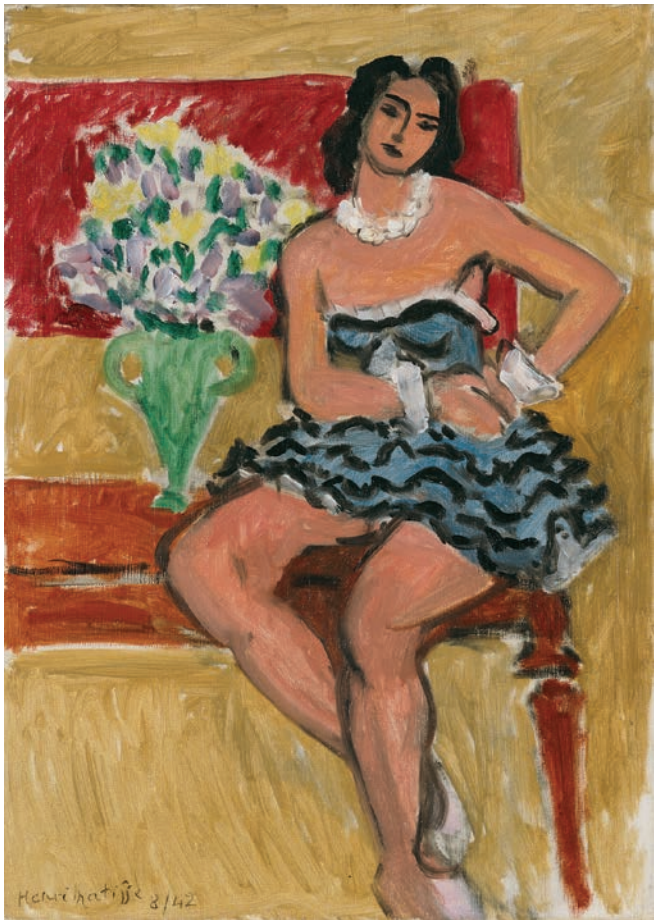


fig. 3  
アンリ・マ蒂斯《青いチュチュの踊り子》1942年  
油彩・カンヴァス、46.0×38.0 cm、下瀬美術館  
Henri MATISSE, *Dancer with Blue Tutu*, 1942,  
Shimose Art Museum, Hiroshima

子、そして女性からなる室内の主題をめぐり、複数の作品が生み出された。《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》はそのうちの一点であり、したがってこの作品は、マ蒂斯がまだ病中の回復期にある状況下で制作されたものといえる。

確かに、8月14日に一旦はベッドから出てイーゼルに向かったとされるも、9月初めに撮られたとされるオスチエの写真の中で、マティスの体は寝椅子の上にある。そこでは、上半身を起こして制作できるよう、寝椅子を跨ぐ形で小さなテーブルが据えられ、カンヴァスはその上にやや前傾した角度で立てられている。体調の回復途上にあって制作をよりスムーズな形で可能にすべく、こうした環境が整えられたことが推察される。

8月中旬の復帰後の制作ペースをみるに、最初に着手した《青いチュチュの踊り子》(下瀬美術館蔵、fig.3)が1942年8月14日と翌15日、《肘掛け椅子の踊り子、チェッカーボードの床》(個人蔵)が8月16日と中3日おいた20日、次いで、《室内の踊り子、緑と黒のタイル》(個人蔵、fig.4)が8月21日と翌22日、そして8月23日に《ヴェネツィア風の椅子と果物》(ニース、マ蒂斯美術館蔵、fig.5)と、1点あたりおよそ1-2日の時間をかけて、続けざまに作品を完成させている<sup>7</sup>。

マ蒂斯は、この4点目の作品を完成させた翌日にあたる、8月24日付の批評家のルイ・アラゴンに宛てた手紙で、「私の健康は回復しました。2時から6時半までの油絵制作すらやりました」と綴りつつ、着手し始めたばかりの仕事については「大冒険」というものではなく、「沿岸航海」をやっているのだとしている<sup>8</sup>。この8月24日からは、《黄色の椅子で両腕を上げた踊り子、ピンクと青の床》(個人蔵)に新たに着手し、完成は8月30日と、そ



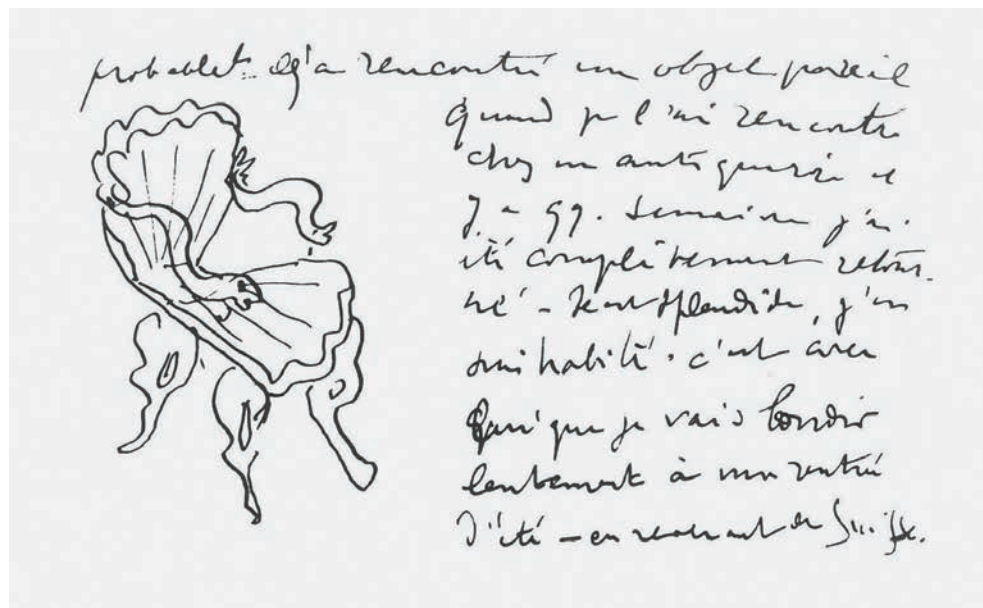
fig. 4  
アンリ・マ蒂斯《室内の踊り子、緑と黒のタイル》1942年  
油彩・カンヴァス、50.0×61.0 cm、個人蔵  
Henri MATISSE, *Dancer in an Interior, Green and Black Tiles*, 1942,  
Private Collection



fig. 5  
アンリ・マ蒂斯《ヴェネツィア風の椅子と果物》1942年  
油彩・カンヴァス、55.0×46.0 cm、ニース、マ蒂斯美術館  
Henri MATISSE, *Venetian Armchair with Fruits*, 1942,  
Musée Matisse, Nice



fig. 6  
1942年4月20日付、アンリ・マ蒂斯から  
ルイ・アラゴンへの手紙(裏面)  
Verso of a letter from Henri Matisse to  
Louis Aragon, April 20, 1942



れまでより長い約1週間をかけている。《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》の制作が着手されたのは、その翌々日ということになる。

先にふれたアラゴンに宛てた手紙では、体調の回復を自覚していたマ蒂斯であるが、本作品の制作期間にあたる9月4日付のアンドレ・ルーヴェールに宛てた手紙では、数日来、苦痛が続いていると現状を打ち明けており<sup>9</sup>、一定時間、絵筆を取れるようになったものの、全快にはまだ遠い状況にあったといえる。

## 2. 主題とモチーフ

1942年8月中旬の制作再開に際して採り上げられた、椅子と女性を伴った室内の主題は一見、マティスの絵画の典型に映るが、新たに出現した要素により構成されたものであった。

ひとつが女性像のモデルで、名はカルラ・アヴォガドロ、イタリア人の若い女伯爵である。この夏、それまでモデルを務めていた、トルコの最後のスルタンの曾孫にあたるネジー王女が結婚することになり、その友人たちが代役を務めることになるが、カルラはそのひとりであったという<sup>10</sup>。制作再開後の最初の作《青いチュチュの踊り子》において、カルラはバレリーナを思わせる青緑色のチュチュを身につけた姿で、初めてマティスの作品に登場する。その服装は、細部の差異はみられるものの、《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》を含めた他の作品にも共通する。

もうひとつの要素が、曲線的要素と装飾に富んだロカイユ椅子で、これが最初に作中に現れるのは、前述の8月21-22日に制作された《室内の踊り子、緑と黒のタイル》とみられる。この椅子については、同じ年の4ヶ月ほど先立つ4月20日にアラゴンに宛てた手紙の中で、骨董品店でそれを発見したことと、それによる興奮が綴られている。

「1年前から欲しくて仕方なかったものをついに見つけました。それは、釉薬の上に銀で色づけされた、ヴェネツィア風のバロック・スタイルの椅子で、まるでエマイユのようです。おそらく同じようなものをあなたは見たことがあると思います。何週間か前に、ある骨董品店でこの椅子に出合ったとき、私は舞い上がってしまいました。素晴らしいもので、私は虜になっています。」<sup>11</sup>

書簡の紙面(fig.6)において、文章の脇にはマ蒂斯自身が描いたこの椅子のイメージが添えられているが、変化に富んだフォルムを象る描線は弾むようにリズムカルで、マティスの浮き立つ心の内が伝わってくる。しかしながら、前述したように、このとき既に体調の不具合を抱えていたマ蒂斯にとって、油彩画の制作は困難であった。したがって、《室内の踊り子、緑と黒のタイル》を2日間で仕上げた翌8月23日、マ蒂斯がこの椅子をあえて単体で、しかも油彩で描いているのは、不自然なことではない。

《室内の踊り子、緑と黒のタイル》では、花瓶の花束と、林檎とレモンと思しき果物が4つほど、座面の上に置かれていたが、椅子を単体で描いた《ヴェネツィア風の椅子と果物》では、花束は花瓶ごと取り去られ、円筒形の空の瓶が置かれているとともに、果物は、4つは元の位置そのままに、新たにひとつ加えられている。また、前作では色面で簡略的に表されていた背凭れや座面、脚の装飾の細部が、素早い筆致で描き出されているのも特徴的で、お気に入りの椅子と満を持して向き合い、その隅々まで確かめようとする眼差しが感じ取れる。

その後、約1週間を経て制作された《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》では、この椅子は画面左下を占め、初出の《室内の踊り子、緑と黒のタイル》と同じく、画面右でもうひとつのルイ15世様式の椅子に腰掛けた踊り子、つまりカルラと並列的な立ち位置を与えられている。しかし、花瓶の花束が再び置かれるこ





fig. 7  
アンリ・マ蒂斯《肘掛け椅子の肖像》1946年  
油彩・カンヴァス、92.0×73.0 cm、ニース、マ蒂斯美術館  
Henri MATISSE, *Rocaille Armchair*, 1946, Musée Matisse, Nice



fig. 8  
ヴァンスのヴィラ・ル・レーヴの室内、1946年（撮影：エレーヌ・アダント）  
Interior of the villa Le Rêve, Vence, 1946 (Photograph by Hélène Adant)

とはなく、代わりに果物の数が3つに減り、新たにソーサー付きのカップが加わっている。また、画面に収まっているのは座面のところまでで、描写も背凭れや座面の細部は表されず、それらはより鮮やかな黄色で、肘掛けはカルラのチュチュと同じ青緑色で彩られ、対比的な色彩によるいっそう平面的な表現がみられる。

マ蒂斯は本作品を制作した後、具体的な期間は不明ながら、9月中にさらに1点、カルラをモデルとする作品に取り組んでいる。《黄土色の椅子に座る横顔の踊り子》（パリ市立近代美術館蔵）であるが、8月に制作した作品と同じく、ルイ15世様式の椅子に腰掛けたカルラを描いたもので、ロカイユ椅子は描かれていない。ロカイユ椅子が作品の中に姿を見せるのは、第二次大戦の終戦を経た1946年のことで、具体的には、《ヴェネツィア風の椅子と果物》を踏まえつつ、その曲線に富んだフォルムにいっそう肉薄した《肘掛け椅子の肖像》（1946年、ニース、マ蒂斯美術館蔵、fig.7）、そして、《黄色と青色の室内》（1946年、パリ、国立近代美術館蔵）や《小さな青の室内》（1947年、シュトゥットガルト州立美術館蔵）といった室内のコンポジションを挙げることができる。1943年にマ蒂斯は、拠点をニースからサン・ポール・ド・ヴァンスのヴィラ・ル・レーヴに移しているが、他の大切にしている調度品とともにこのロカイユ椅子もそこに移されていたことは、1946年に写真家のエレーヌ・アダントがヴィラ・ル・レーヴを撮影した写真（fig.8）に明らかである。1941年以降、絶えず病身にあったといえるマ蒂斯は、1940年代後半にかけて、ベッドの上で取り組むことのできる切り紙絵に制作の重心を移しつつあったが、室

内を主題とする油彩作品への意欲を絶やさなかった。ロカイユ椅子は、その主題系を構成する要素のひとつとなるのである。

他方で、この椅子の発見に先立つ1942年3月、アラゴンへの手紙でマ蒂斯が以下のように綴っていることには着目すべきである。

「ここ何ヶ月か新しい対象を探しています。どれになるかわからないが……衝撃を求めています。」<sup>12</sup>

マティスの所有する家具や花器の中には、複数の作品に繰り返し描かれているものもあり、マ蒂斯がそれらに特別な執着を抱いていたことは確かである。ここでマ蒂斯が「衝撃」と言い表しているのは、そうした対象との出会いに伴って生じる心的効果を指しているであろう。そして、それからまもなくして邂逅したロカイユ椅子は、マティスのこの欲求にまさに応えうる「対象」だったのである。さらにはこの時期、一時は余命を危ぶまれるほどの危機にあり、長期間にわたりイーゼルから離れざるを得なかったマ蒂斯にとって、この出会いにより受けた「衝撃」は、およそ4ヶ月後になされる、絵画への復帰を促すことになったと考えられる。

### 3. 作品の生成プロセス

《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》が、1942年春に入手したロカイユ椅子を描いた順序にして3番目の作品とみられ、ロカイ

コ椅子の表現をめぐり、先行する作品との間にどのような差異がみられるか、要点を簡単ながら前述したが、あらためて本作品の全体としての特徴を確認しておきたい。

作品全体に通じる特徴としては、ロカイユ椅子の表現と同じく、立体感が取り除かれ、より平面化が進んでいるという点、そして、あわせて細部の装飾的な描写が簡略化され、色面による構成が意識されているという点が認められる。《室内の踊り子、緑と黒のタイル》では、まず、市松模様のタイルが画面奥に向かって収斂するように描かれることで、奥行きのある空間が表されている。さらには、並置されたふたつの椅子もそれぞれ斜め向きに置かれ、それ自体で立体感が示されているとともに、右側の椅子に腰掛けたカルラの描写においても、大腿部の豊かさと頭部の小ささの対比的な効果により、奥行き感が示されている。

それに対して、《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》では、床のタイルは黒地に白い線による格子状の模様で表されており、壁との境目は示唆されながらも連続するかのように垂直に立ち上がり、奥行き感を排除する意図が明らかにうかがえる。椅子の配置も、ロカイユ椅子の脚部は巧妙に隠され、ルイ15世様式の椅子は、左右で脚と肘掛けの位置を前後にしながらも、ほぼ正面を向き、背凭れと座面の境目が示されないことで、全体として歪んだ台形状の黄色の色面をなしている。カルラのポーズについては、躍動感のある脚部の表現に変わりはなくも、左右

の肘掛けへと張り出した肩から腕にかけての線は、下半身に劣らぬ力感をそなえている。右脚を立てて折り曲げた下半身は左肩上がりの線をなす一方で、上半身の腕と肩のなす線は右肩上がりと対照的で、それによりカルラの上半身は背凭れに預けられるのではなく、向かって左の肘掛け、つまり画面の中心方向へと重心を傾けて描かれている。上半身と下半身が力学的な均衡のうちに置かれたこの身体表現も、平面性の志向に即している。

以上に見出した平面性への志向を裏づけるのが、収蔵後の調査により明らかになった、アルシーヴ・マティスの所蔵する制作時のプロセスを記録した写真(fig.9)である。この写真によると、画面右のルイ15世様式の椅子が、《室内の踊り子、緑と黒のタイル》に近い形態で描かれ、若干ながら奥行きが示唆されていたことがわかる。加えて、背凭れの幅にあわせてカルラの肩と腕もやや縮こまったように小さいヴォリュームにまとめられ、右膝を立てた脚部の豊かな量感に対し、頭部を含めた上半身は画面奥へと後退している印象を受ける。

マティスはこの状態からまず、画面左上の暖炉との間のスペースを椅子にあてることで、背凭れの幅を広げるとともに、向かって左側の肘掛け部が直線的となるよう改めている。あわせて、カルラの身体の諸部分の配置に手を入れているが、明らかなのは、折り曲げられた右の腕と脚を、背後の背凭れの左端をはみ出さないように位置づけている点である。具体的なフォルムを

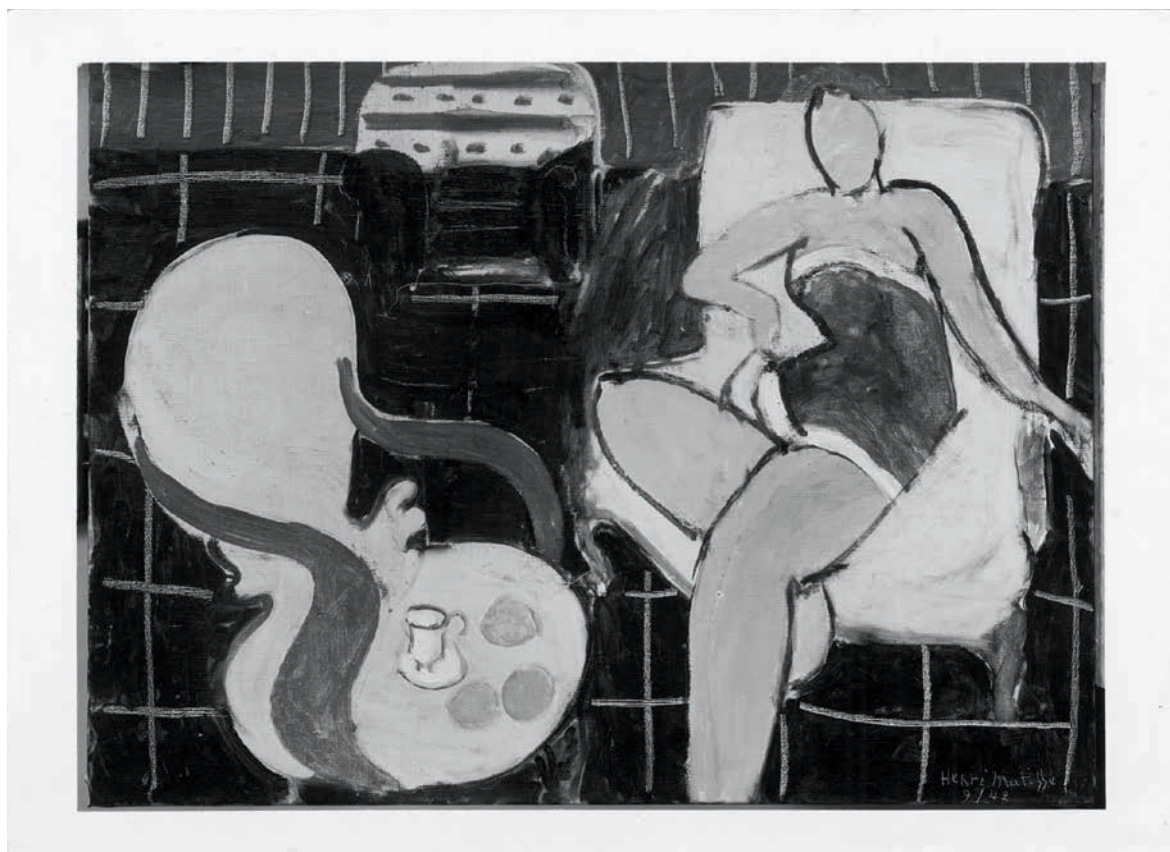


fig. 9  
《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》制作途中の記録写真、アルシーヴ・マティス、パリ  
Photograph showing a state of process of *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, Archives Matisse, Paris



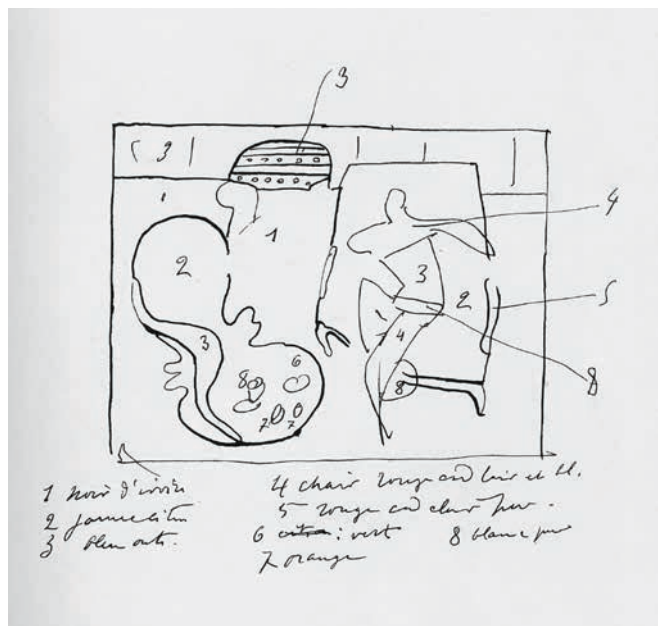


fig. 10  
《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》に関するマティス自身による色彩解析  
『ヴェルヴ』第13号に掲載  
Matisse's drawings of the painting *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, reproduced in *Verve* 4, no.13, 1945

とる人体の大半が色面の内部に収められることで、色面の抽象的な形態は保持されている。これは、背凭れと座面に同じ色を用いられた左側のロカイユ椅子との関係において、フォルムの対比的な効果をより高める意図によるものとみられる。

フォルムの異なるふたつの椅子のなす黄色の色面の呼応関係を踏まえて全体を見ると、室内を構成する各要素は、色彩あるいはフォルムにおいて画面内で他との何らかの関係づけを受けて決定されていることがわかる。たとえば、前述したとおり、ロカイユ椅子の肘掛けを彩る青緑色はカルラの身に付けたチュチュと画面上部の壁に用いられている一方で、カルラの腰掛けた椅子の肘掛けと脚部は、対比的な赤色で彩られている。カルラのチュチュの裾とトゥ・シューズ、そしてロカイユ椅子の座面に置かれたティーカップには、あたかも韻を踏むように同じ白が用いられている。固有色が用いられているカルラの肌の色と果物の色を除けば、あとは床の黒を残すのみで、用いられている色彩がきわめて限定されていることがわかる。

本作品に用いられた色彩については、マティス自身が同定を行った素描(fig.10)が残されている。これは、マティス特集号として企画された1945年11月刊行の『ヴェルヴ』誌に作品図版とともに掲載されたもので、作品の簡略的な素描がその最終段階と一致することから、おそらく完成後、この『ヴェルヴ』誌への図版の掲載にあたってのいわゆる色見本として作成されたものとみられる。それによると、用いられている色彩は計8種類で、その内訳をマティスの図解に即して列挙すると、1.アイボリー・ブラック、2.レモン・イエロー、3.ブルー、4.肌色、5.赤色、6.緑色、7.オレンジ、8.白色、となる。

フォルムについては、カルラの頭部から胴体、左脚の大腿部

から下腿部にかけてのジグザグの線が、ロカイユ椅子のとりわけ手前側の肘掛けの曲線と呼応している点を指摘すべきであろう。記録写真の示す前段階を見るに、描かれたカルラの身体はこうした造形的な線をなしてはならず、呼応的な関係が生み出されるには至っていない。ロカイユ椅子の肘掛けは、その配置や曲がり方に差異がみられるものの、それは大きなものではなく、当初より表されていたその有機的な曲線のなすフォルムに呼応すべく、カルラの身体は事後的にその造形が改変されたとみられる。

カルラをモデルに制作された一連の作品としては唯一、その顔の造作が描かれていない点もまた、ロカイユ椅子の簡略化された描写と同様、その身体をより純粋なフォルムと色彩で表す意図によるものといえよう。

以上から、マティスが本作品において目指したのは、ふたつの椅子と人体を核とする室内を主題としながら、個々の対象から具体性を排除し、より純粋な色彩とフォルムによる構成を作り上げることであったといえる。その制作は、先行作品を踏まえて開始されたことに疑いないが、その後のプロセスにおいて、複数箇所にとり改変がなされていることもまた確かである。一日にカンヴァスに向かうことのできる時間が限られている中、しかも、膝をつき合わせるほどモデルと近接して制作を行っていたそれまでとは異なり、対象との間に自ずと一定の距離が生じる寝椅子に身を置きながら、マティスは絶えず作品の見直しを図っていたといえる。

## おわりに

先に紹介した、《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》の制作途中の段階を記録した1点の写真は、カルラの身体の描写とその座る椅子の位置と向きについて、その後に改変がなされたことを明らかにしている一方で、左のロカイユ椅子の位置については、ほぼ変更はみられない。このことから、画面の左右、やや対角線上に、フォルムを異にするふたつの椅子を並置し、ロカイユ椅子とモデルと呼応させる構図は、制作の当初より固まっていたとみてよいであろう。ニューヨーク近代美術館の初代館長を務めたアルフレッド・H・パー・ジュニアは、こうしたいわば対話的な構成をとる1942年夏に制作された作品群を「カンヴァセーション・ピース」と表現し、本作品をそのうちもっともよく知られた作品のひとつと評している<sup>13</sup>。ふたつの対象を同格に扱うこの構成が、俯瞰的な視点を前提とするとすれば、それは病気からの回復途上、寝椅子に身を置きながら制作がなされていた事情の所産といえるのではないか。本作品は、マティスの代名詞と言べき室内の主題をとりながら、奇しくも手に入れた目の位置、そして巡り会ったばかりの椅子とモデルという、いずれも新たな条件を用いて制作されたものといえる。

他方、この記録写真からは、それが撮られた段階で既に、カ

ルラの頭部の位置や向きをめぐり、検討が重ねられていた痕跡がうかがえる。肉眼で確認されるもの以外にも、いかなる改変が、どのような順序で行われたかについては、今後、光学調査等を行うことで判明する事柄もあると考えられ、2023年中の調査の実施を計画している。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 学芸員)

---

#### 註

1. Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse: Contre vents et marées: Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Paris: Éditions Iru et Vincent Hansma, 1996.
2. Delectorskaya, op. cit., p. 384.
3. 本稿執筆にあたっての調査では、アルシーヴ・マティスのジョルジュ・マティス Georges Matisse氏、アンヌ・テリ Anne Théry氏には多大なご助力を得た。ここに記して深く感謝したい。
4. 今回の調査では、おそらく同日、同時刻に撮影された写真として、計5点が確認された。
5. ヒラリー・スパーリング『マティス 知られざる生涯』野中邦子訳、白水社、2012年、406–409頁。
6. 1942年8月24日付のアルベール・マルケへの手紙。Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris: Hermann, pp. 288–289. (『マティス 画家のノート』二見史郎訳、東京: みすず書房、1978年、346頁。)
7. Delectorskaya, op. cit., pp. 367–385.
8. 1942年8月24日付のルイ・アラゴンへの手紙。Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, tome 1, Paris: Gallimard, 1971, pp. 177–178.
9. 1942年9月4日付のアンドレ・ルーヴェールへの手紙。Henri Matisse: *Écrits et propos sur l'art*, p. 289. (『マティス 画家のノート』、347頁。)
10. スパーリング、前掲書、409頁。
11. Aragon, op. cit., pp. 211–212.
12. *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, p. 246. (『マティス 画家のノート』、295頁。)
13. William S. Lieberman (ed.), *Modern Masters: Manet to Matisse*, exh. cat., Museum of Modern Art, New York, 1975, p. 102.





fig. 1  
マリー・ローランサン《手鏡を持つ女》1937年頃、油彩・カンヴァス、46.3×38.4 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
Marie LAURENCIN, *Woman Holding a Mirror*, c.1937, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

# 見られる女、見る女——マリー・ローランサン《手鏡を持つ女》を中心に

Women Seeing, Women Being Seen: Focus on Marie Laurencin's *Woman Holding a Mirror*

賀川 恭子  
KAGAWA Kyoko

マリー・ローランサン(1883–1956)は20世紀前半に活躍した女性画家。初期にはキュビズムの画家たちとも交流を持っており、キュビズムの女性画家とも呼ばれるが、ローランサンの作品では人物のかたちがはっきりと描かれ、単純な形態へと還元されることはなかった。人物画を得意としていたローランサンは、対象の形態を淡い色調で平面的に表現する独自の画風を生み出すことになる。18世紀の雅宴画を想起させるローランサンの優美な世界は、両大戦間の「秩序への回帰」という時代の要請に適したこともあり、1920年代のパリで人気を博した<sup>1</sup>。

石橋財団はローランサンの油彩画3点を所蔵している。昨年度の研究紀要では、《二人の少女》(1923年、石橋財団アーティゾン美術館)について検証し、この作品を日本で紹介した1925(大正14)年の日本橋三越での「仏国現代作家新作展」に関する新たな資料を提示し、1920年代のパリと日本でのローランサンの位置を確認した<sup>2</sup>。本稿では、もう1点のローランサン作品《手鏡を持つ女》(1937年頃、石橋財団アーティゾン美術館、fig.1)を中心に、1930年代のローランサンをめぐる状況について考察を行いたい。

《二人の少女》と同じように、《手鏡を持つ女》も早い時期に日本で紹介された。1937年頃に制作されたこの作品は、『みづゑ』441号(1941[昭和16]年7月号)の口絵に「ローランサン/鏡を持てる女」としてカラー図版が掲載された。作品情報として「油・F8号・S氏蔵」との記載がある。所蔵者「S氏」とは実業家の坂本直道(1892–1972)のことである<sup>3</sup>。

坂本直道は1920(大正9)年に東京帝国大学を卒業したのち、南満州鉄道株式会社(満鉄)に就職し、1929(昭和4)年にはパリ駐在となった。当初は2年間の予定だったが、1931年に満州事変が勃発し、情報収集のためパリにとどまる。1933年、のちに外務大臣になる松岡洋右(1880–1946)が国際連盟日本代表としてスイス・ジュネーブの国際会議に出張したときには、随員として松岡の補佐にあたった<sup>4</sup>。1934年に満鉄のヨーロッパ支部事務所が設立されると、坂本はその所長に任命された(1937年に欧州事務局に改められる)。同年10月、坂本は日仏交流のための雑誌『フランス・ジャポン(FRANCE-JAPON)』を創刊した<sup>5</sup>。この雑誌の発行所は、パリのシャンゼリゼ通り136番地の満鉄パリ事務所。ここが日仏同志会パリ支部を兼ねた。編集長に読売新聞

社パリ特派員の松尾邦之助(1899–1975)、編集委員にトロカデロ民族誌学博物館研究員のアルフレッド・スムラー(1911–1994)を迎え、坂本自身も編集に携わった。雑誌の目的は、フランスに日本の本当の姿を紹介することにあった。そして坂本がフランスを発った1940(昭和15)年4月、『フランス・ジャポン』は終刊となる。

坂本は1940年6月に帰国するまでの11年間にパリで暮らした(日仏同志会設立のため1934年4月から9月までのあいだのみ一時帰国している)。坂本の作品収集は日仏文化交流の一環として行われたのだろうが、残念ながら、その詳細は伝わっていない。帰国後約一年後に刊行された『みづゑ』441号には、坂本の所蔵する作品12点がカラー図版で掲載されている——ドラム2点、ラブラード1点、デュフィ1点、デスパリーニャ1点、ユトリロ2点、マルケ1点、ローランサン1点、ヴラマンク2点、ボナール1点<sup>6</sup>。いずれも坂本がパリ駐在中に入手して日本に持ち帰った作品と考えられる。雑誌の編集後記には、坂本とその家族は協力的で、「度々の撮影で」あったものの「いつも快く写させてくださった」とある。なお、『みづゑ』441号が刊行された1941年7月、坂本は満鉄を辞職している。

## ローランサンのパステルカラー

まずは《手鏡を持つ女》を制作した1930年代のローランサンの活動を確認したい。

1932年から3年間、旧知の版画家ジャン＝エミール・ラブルール(1877–1943)に頼まれ、ローランサンは「パリ16区のアカデミー」で教鞭をとった。ここでローランサンに学んだ日本人女性もいた。澤田美喜(1901–1980)である。岩崎弥太郎(1835–1885)の孫娘として生まれた美喜は、外交官の澤田廉三(1888–1970)と結婚し、外交官夫人として各地に赴いた。そして戦後、混血孤児たちのための施設、エリザベス・サンダース・ホームを大磯に設立することになる。

外交官の夫の転勤にともない、澤田は1932年にロンドンからパリに移り、「パリ16区のアカデミー」でローランサンから学ぶ機会を得た。そしてその授業の様子を書き残している。少々長いが引用したい。



たまたま、マリー・ローランサンが、アトリエを持って弟子をとるということを聞いたので、私はすぐに申し込んでそのクラスに通うようになりました。マリー・ローランサンは、女流画家としては一流でしょうが、先生としてはいい教師ではありませんでした。

ローランサンは、あの彼女の描き出す絵そのままに、気まぐれで思うがままにかきちらし、理論にはひとつもふれない型破りの先生でした。生徒が質問しても、理由の説明はなく、ただ「こういう色に見えるから、こう塗るのではないの」とすまして答えていました。

九時から十二時まで、という授業時間を守ったこともありません。デナーというふとりすぎたワイヤーヘヤーテリアを連れていましたが、犬に散歩をさせたり、鼻歌を歌ったりしてから、ようやくゆっくりと描きはじめ、パステルカラーのいわゆるローランサン色を塗りたいって、十二時を打つとまた犬を連れてさっさと帰って行くのでした。

そのころ、ジョセファーというアルジェリアの若い娘のモデルがいました。すごい売れっ子で、三カ月も前から頼まないとかなかなかきてくれません。彼女がポーズした絵がよく売れるというので、引っぱりだこだったのです。

肌の色はミルクのはいったコーヒーというぐらいでしたが、均衡のとれたからだはギリシャ時代の彫刻のようでした。(中略)

ローランサンはアルジェリア人を喜びませんでした。彼女の淡いうす色の色彩にはむかないからです。しかし、私たちは、あまりにも有名だったジョセファーを一度描きたかったので、とうとうジョセファーに一週間つづけてきてもらうようにしました。

私たちが描いて、ローランサンがそれに筆を加えたのを見て、一同「アッ」と声を上げました。カフェーオーレ(牛乳入りコーヒー)色のジョセファーが桃色になっていたのです。

この気まぐれな、しかし、すぐれた柔らかい色彩感をもつ先生からは、お弟子の方で何かを学び取ろうとする努力がいきます。人一倍気をつかって勉強させられたものです。私がサロン・ド・チュレリー(チュレリー展)に二回と、サロン・ドートンヌ(秋のサロン)に入選できたのも、パリ滞在中の思い出をいっそう豊かなものにしてくれました。<sup>7</sup>

澤田はローランサンの気ままな教師ぶりを教えてくれる。人気モデルをめぐる記述から、澤田がローランサンの色彩にその特徴を認めていることがわかる。澤田は1934年にニューヨークへ移り、同地で1935年と1936年に開催された邦人美術展覧会で、国吉康雄のようにアメリカの画壇で活躍する画家と並んで、作品を展示することになる<sup>8</sup>。ローランサンから多くを学び取り、絵画制作に励むことができたのだろう。澤田がどのような色彩を用いていたのか、彼女の作品を確認できないのが残

念である。パリを離れるにあたり、澤田はローランサンの家へ挨拶に行った。そのとき目にした書斎の様子を教えてくれる。

書棚の蔵書はすべて彼女の好みで分けられ、パステルカラーの皮で装幀されていました。うす水色は歴史、桃色が詩集、灰色は伝記もの、うす緑は論文、レモン色は評論、ふじ色が旅行記等々と、きれいに整理されています。<sup>9</sup>

ローランサンの自宅は自らの芸術を顕示する役割も果たしていたようで、この画家特有の色彩が室内にもあふれていた。詩人の堀口大樹(1892-1981)は「或る日のマリイ」のなかで、ローランサンと7年ぶりにパリで再会したときの様子を書いている。堀口は、1919年にマドリードを訪れたとき、同地に亡命中のローランサンと親しくなっていた。

腰かけたと思ふと、かの女はもう立ち上がってゐる。お茶がほしいだらうと言ふ。ドアが開いたとも思はぬひまに、かの女はもうそこにはゐない。私は狐につままれた人のやうに(だから私は言ふのです、かの女は女よりは女狐に多く似てゐる人だ!)、二三次頭を肩の上に回転させる。この小さな客室は、家具も壁もカアテンも、すべて、桃色と灰いろだ。十八世紀の令嬢室といった感じである。<sup>10</sup>

堀口が通された客室も、やはりピンク色と灰色で統一されていた。また、少女時代にローランサンのモデルを務めたこともある文筆家のフロラ・グルー(1924-2001)は、次のように回想している。

サヴォルニャン=ド=ブラザ街のあの綺麗なアパルトマンは、アーモンド・グリーンと桃色がかかったピンクにまとめられ、彼女言うところの《手づくり》で、床は希望通りに蠟引きの寄せ木細工、そして贅沢ではないけれども彼女が心をこめ、手ずから生けた花が、あちこちにおかれていた。<sup>11</sup>

これらの証言から、ローランサンは自宅のインテリアを通じて、自己イメージを来客に提示していたと思われる。第二次世界大戦中から戦後にかけて、社会は大きく変化するが、ローランサンの作風はそれほど変わらない。「流派(イズム)」に属することなく活動したローランサンの作品について語るとき、「パステルカラーの」「夢みるような」「やわらかな」「女性的な」という形容詞がしばしば使用される。このような形容詞は、画家自身が積極的に提供したイメージそのものであり、画家自身のイメージ戦略の成果とも言えるだろう。それは部屋だけでなく、彼女の制作時の装いにも見られた。「絵を描くとき、彼女は薔薇色か白のエプロンをつけていた。肩のところにフリルのついたながい紐を背中で交叉し、ウェストでリボンむすびにする」とグルーは記憶

している<sup>12</sup>。

このような「パステルカラーの」「女性的な」イメージが繰り返して強調される一方で、1930年代のローランサン作品には変化が生じている。

## 鏡のモチーフ

1937年頃に制作された《手鏡を持つ女》の背景には、灰色がかった暗めの色彩がいくつかの縦方向の色面が用いられている。その前に描かれた女性は、白色とピンク色の肌を見せ、赤色、黄色、緑色、青色の鮮やかな衣装で身を飾っている。衣装の細部は曖昧だが、リボン状の布を頭にかぶせ、ショールのような布をまとい、髪と首元に白くて大きな真珠を身につけている。ここには時代を示すものではなく、女性は、時代を超えた存在としてあらわされている。女性を取り囲むように赤色や薔薇色の色彩が配置され、彼女の華やかさを引き立てている。

この作品は、1930年代のローランサン作品の特徴をわかりやすく見せてくれる。1920年代のローランサンは灰色を帯びたパステルカラーを用いていたが、1930年代になると、「赤色」や「黄色」など、以前は使用されなかった強い色彩が登場する。さらに、作品に描かれる女性たちは、真珠やリボンなどの飾りを身にまとうようになる。モチーフと色彩の変化により、作品は色彩豊かになった。華やかな装いをした女性は、そのタイトル通り、手鏡を手をしている。

鏡の起源は古く、最古のものは、水鏡(水面)までたどることができる。西洋の美術では、鏡は、ヴィーナスの持物や、聖母マリアの純潔をあらわすアトリビュートとして多くの作品に描かれてきた。また、ナルシズムの語源となったナルキッソスの物語にちなんで「自己愛」や「うぬぼれ」を象徴する一方で、ありのまま

を映すものとして「真実の寓意」や、ありのままの己を知るものとして「賢明の寓意」ともされる。

近代の絵画では、寓意的な意味から離れて、鏡自体への関心を示すものが認められる。その背景には19世紀後半になってガラス鏡が一般に普及したこともあるだろう。1835年にドイツの化学者ユストゥス・フォン・リービヒ(1803-1873)がガラスに銀を吸着させる方法を開発し、1856年にはさらに洗練された銀メッキ法を開発した<sup>13</sup>。このことでガラス鏡を製造する基盤技術が整い、安価なガラス鏡が一般に普及した。

絵画に関して言えば、鏡があることで、人物を複数の方向から描くことができ、空間の広がりを示すこともできる。そのため、全身が映る大きな鏡が描かれることが多い。たとえばエドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》(1882年、ロンドン、コートールド・ギャラリー、fig.2)やエドゥアール・ヴエイヤール《鏡の前》(1924年頃、石橋財団アーティゾン美術館)では、女性の背後に鏡がかけられ、女性の後ろ姿が映っている。とりわけマネ《フォリー・ベルジェールのバー》には多く研究者が関心を向けてきた<sup>14</sup>。近年の研究では、この作品のカウンターテーブルや2人の鏡像が、正面からではなく斜め前からの視点で描かれていることが示された<sup>15</sup>。

ローランサンの作品でも、鏡を示唆するものが描かれることがある。たとえば《扇》(1919年頃、ロンドン、テート、fig.3)に描かれたふたつの額縁は、鏡なのか絵画なのかははっきりとしない。テーブル上の楕円形の額縁の女性は、ローランサン自身と考えられているが、もうひとりの犬を抱いた女性が誰なのかはわからない。いずれにせよ女性たちは憂いを帯びた表情をしている。

しかしカタログ・レゾネを確認する限り、鏡を描いたローランサンの作品は多くない。描かれたとしても、女性たちがともなうのは大型の鏡ではなく手鏡である。鏡を持つ女性の姿とし



fig. 2  
エドゥアール・マネ《フォリー・ベルジェールのバー》1882年、油彩・カンヴァス、  
100.2×73.4 cm、ロンドン、コートールド・ギャラリー  
Édouard MANET, *A Bar at the Folies-Bergère*, 1882, London, The Courtauld Gallery  
Photo© The Courtauld / Bridgeman Images / DNPartcom



fig. 3  
マリー・ローランサン《扇》1919年頃、油彩・カンヴァス、  
30.5×30.0 cm、ロンドン、テート  
Marie LAURENCIN, *The Fan*, c.1919, London, Tate: ©Tate





fig. 4  
マリー・ローランサン《鏡を持つ裸婦》1916年、油彩・カンヴァス、  
55.6×46.2 cm、マリー・ローランサン美術館  
Marie LAURENCIN, *Nude Holding a Mirror*, 1916, Musée Marie Laurencin

ては、《手鏡を持つ女》以外には、《鏡を持つ裸婦》(1916年、マリー・ローランサン美術館、fig.4)と《鏡を持つ女》(1948年、個人蔵、fig.5)がある。いずれもタイトルに「鏡」と明記されている作品だが、鏡の裏側しか見えていない上に、手にした鏡は膝のあたりに下ろされ、それをのぞき込む気配はない。1916年の作品では、裸婦は、誰かに見られていることに気づき鏡を下ろし、ピンク色の布をしっかりと身に巻きつけているかのようだ。相手を見つめるというよりも目をそらす素振りをしている。1948年の作品では、団扇のような大きさの手鏡を軽々と手にして横向きにすわる女性が、こちらに視線を向けている。手鏡は小物として画面に動きとアクセントを添える存在にすぎず、鏡としての機能が果たされていない。

《手鏡を持つ女》でも、手鏡の裏側しか見えず、鏡に何が映っているのかわからないが、女性は鏡を顔の前まで持ち上げている。そして鏡を見つめる代わりにこちらを見つめており、そのまなざしは強い。彼女は「見られる対象」とであるとともに、自ら主体的に「見る」存在でもある。そのような視線の交錯は、モデルが手鏡を手に行っていることでより鮮明となる。

洋画家の岡鹿之助(1898–1978)は、『みづ糸』441号の口絵に取りあげられた作家についての解説を寄せ、「口絵[《手鏡を持つ女》]は近作で、昔日の『病める少女』の表情は消えて、明快で新鮮で、健康的で、旧作と比較すると非常に造形的の要素が増加している。彼女は詩を『失った』のではなくて、詩を『捨てた』のかもしれない」とする<sup>16</sup>。このように、岡はローランサンの作



fig. 5  
マリー・ローランサン《鏡を持つ女》1948年、油彩・カンヴァス、  
60.5×49.5 cm、個人蔵  
Marie LAURENCIN, *Woman Holding a Mirror*, 1948, Private Collection

風の変化を認めている。さらに岡は、口絵解説に先立つ作家解説のなかで「ロオランサンの芸術は、明らかに男性の専有物であると思ふ。斯くもなよやかに、斯くも香はしい女人の精は現世では他に求め難い。女性が男性の為に生まれて来た様に、彼女の芸術は、女性の弱点をそのまま隠さずにあればこそ当然男性の所有物たる運命にあるのだ」<sup>17</sup>と述べている。岡は、ローランサンの作品を前にしたときの男性のまなざしを隠すことなく教えてくれる。

1932年のパリでのローランサンの近作展を見たときの、洋画家で美術評論家の大久保泰(1905–1989)の記述も興味深い。

私は、一九三二年にパリでマリーの小品展を見ました。これらの絵はひどく私を失望させたのです。どうしたわけか、ここにはいつも私達(男)を楽しませてくれる逸楽の乙女達がないのです。乙女達はいつの間にか夢の樂園から現実の世界にひきおろされていたのです。私は、マリーが詩の世界で、いつまでも生温かい夢をむさぼっていることができなくなって、実写を加え、より強く組織的なものにしようとしていることはわかります。これは芸術家として、やむにやまれぬ心からの欲求ではありましようが、マリーだけには詩を失わしたくなかったのです。……詩を失ったマリーの絵は、水の乾き上がった水族館みたいにあじ気なく、その上、マリーの額縁にはガラスがはめこんであって、絵を見ようと近づいたら、私の黄色い顔がまがってうつるのです。<sup>18</sup>



岡鹿之助も、先の解説で1936年の近作展を見たときの印象を述べている。

一九三六年に、パリのロオザンベエル画廊でロランサンの個展が開催されたので楽しみにして出掛けた私は、その帰り路では、告別式から引き揚げる時の様な妙な気持を味わつてゐた。

彼女は詩を描くのを止めて、画家の仲間入りをして了つたからだ。せめて、ロランサンだけは終生詩人で終わらせたかった…。

会場には、一九二九年から一九三六年に至る近業が、二十四点も並んでゐた。併し、彼女の少女達は、一九三一年頃から肥り出して、胸にも腕にも、逞しい(は大袈裟としても)力のモデリングが生じて、紅い唇には陰さへ見る様な写実味が、この少女達を十歩も二十歩も、幻想の世界から現実へ引き寄せてゐた。<sup>19</sup>

岡も大久保も、口を揃えるように、1930年代のローランサンの作品が「詩を失っている」と評している。「詩」を失い「現実」を描くようになり、その結果、男性たちを喜ばせる作風はなくなったということになる。ローランサンのパステルカラーの作品は、そのはかなげな女性像と相まって、男性たちにも好ましいものと受け取られていたのだろう。だからこそ画家自身はそのイメージを強調したと考えられる。けれども実際のところ、1930年代のローランサンの女性像は、男性たちに見られる存在ではなく、男性たちを見る存在になったのではないか。《手鏡を持つ女》に描かれた女性の姿は、このような新しいローランサンの方向性を明確に示す作例のように思える。

## ローランサンの公的評価

19世紀フランスの画家ローザ・ボヌール(1822-1899)は、1865年にレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを女性芸術家として初めて受章し、1894年に女性で初めてオフィシエに昇格した。レジオン・ドヌール勲章受章者の女性は、1920年代には1,000人ほどだったが、第二次世界大戦後には約3,000人に増えた。ローランサンは1935年にレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを、1949年にオフィシエを受章した<sup>20</sup>。勲章受章者のほとんどが男性だった時代に、ローランサンは公的な評価を得ることができた。

1929年のアメリカの株価大暴落に端を発した大恐慌による経済危機がヨーロッパにも波及し、フランスでも失業者が増えて社会に不安が生じた。また、1930年代はじめにドイツやイタリアで全体主義が台頭した。このような時代、現実逃避になるような娯楽が求められた。そして女性たちのあいだでは、優雅なシルエットを際立たせる曲線的で細身の服装と、少し長くて

カールした髪型が流行した。この時期には19世紀以来の伝統的な価値観がふたたび重要視された。ローランサンの作品はこのような時代に適したのだろう。

シュヴァリエの書類には、「芸術家としての32年のキャリア」に加えて、「その他の職」として「少女たちや女性たちのための絵画教室の教師」が記載されている。ここから「パリ16区のアカデミー」が女性向けの絵画教室だったことがわかり、女性たちの置かれた状況をかいま見ることができる。

自らの地位確立のために、ローランサンは、1907年に出会い恋愛関係になった詩人ギヨーム・アポリネール(1880-1918)のことも利用していたように思われる。ローランサンはアポリネールと別れたのち、1914年にドイツ人貴族のオットー・クリスチャン・ハインリッヒ・フォン・ヴェッチェン男爵(1881-1942)と結婚してドイツ国籍になったが、1921年に単身パリに戻り、ヴェッチェン男爵と離婚した。ローランサンはバイセクシャルだったとされているが、1956年に亡くなったときには、遺書にもとづき、アポリネールから送られた手紙の束と赤い薔薇を胸に抱き、白いドレス姿で葬られたという。

ポーランド国籍のアポリネールは、1914年に帰化申請と併せて兵役に志願し、1916年にフランス国籍を取得する。1918年にジャクリーヌ・コルプと結婚した半年後にスペイン風邪にて38歳で死去すると、軍人障害年金および戦争犠牲者に関する法典により、戸籍に「フランスのために死す」と記された<sup>21</sup>。芸術家として才能を高く評価され、フランスのために戦地に赴いたアポリネールは、公的な評価を確立したローランサンにとって、都合のよい過去だったのではないか。ローランサンは、かつてドイツ国籍を有したことがあり、ドイツ人の文化担当将校と面識があり、彼らを自宅に招いていたことなどから、1944年のパリ解放のときに対独協力者として告発され、収容所で8日間過ごすことになった。このような状況をふまえるならば、アポリネールとの関係には、ロマンチックな側面のみではなく、現実的で戦略的な側面も存在していたと考えるべきだろう。

ローランサンが生まれて140年経った2023年、彼女に関する展覧会がいくつか開催される。

一つ目は「マリー・ローランサンとモード」(Bunkamuraザ・ミュージアム:2023年2月14日-4月9日、京都市京セラ美術館:2023年4月16日-6月11日、名古屋市美術館:2023年6月24日-9月3日)。この展覧会では、ともに1883年に生まれたローランサンとココ・シャネル(1883-1971)に焦点を当て、美術とファッションという観点から1920年代の二人の活動を紹介した。

二つ目は「マリー・ローランサン——サフィック・パリ(Marie Laurencin: Sapphic Paris)」(バーズ、フィラデルフィア:2023年10月22日-2024年1月21日)。この展覧会ではローランサンの同性愛的な側面に注目し、「ローランサンによるサフィック・モダニティの視覚化が、すでに存在する西洋近代美術の語りに対して、い

かに繊細にそして大胆に挑戦したかを検証する」ことを目的としている<sup>22</sup>。ローランサンは、ナタリー・クリフォード・バーニー(1876–1972)や美術収集家としても知られるガートルード・スタイン(1874–1946)といったレズビアン作家のコミュニティにも出入りしていた。

そして三つ目は「マリー・ローランサン——時代をうつす眼」(石橋財団アーティゾン美術館:2023年12月9日–2024年3月3日)。当館の展覧会ではローランサンの活動を、同時代の他の画家たちと併せて紹介することで、彼女の芸術の特徴を際立たせる。そして女性たちの活動に制限のあった時代に、ローランサンが成功をおさめたことの意味を改めて問う。当館で開催する展覧会が、本稿とともにローランサン理解の一助となることを期待する。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

#### 註

1. ローランサンの公的な評価については、以下の展覧会図録の巻頭論文で詳しく論じた:『マリー・ローランサン——時代をうつす眼』展図録、石橋財団アーティゾン美術館、2023年。
2. 賀川恭子「マリー・ローランサン《二人の少女》——1920年代のパリと日本」『公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 研究紀要』第3号(2022年)、34–41頁。
3. 宮崎克己『西洋絵画の到来』日本経済新聞社、2007年、369頁。坂本直道について、北海道坂本龍馬記念館の柳田善徳氏、高知県立坂本龍馬記念館の河村章代氏からもご教示いただきました。この場を借りてお礼申し上げます。
4. 両者の関係はその後もつづいており、帰国してすぐの坂本は、1940(昭和15)年6月17日には「満鉄パリ事務所／坂本直道」の名前で、松岡洋右宛に報告書「欧州動乱とソ連の役割」を提出している。報告書の写しは以下に公開されている:[https://d-arch.ide.go.jp/asia\\_archive/collections/Kishi/data/item/KC000987.html](https://d-arch.ide.go.jp/asia_archive/collections/Kishi/data/item/KC000987.html)(最終アクセス:2023年8月22日)
5. 江口修「狂い始めた世界——パリの松尾邦之助(終章)——」『小樽商科大学人文研究』第122号(2011年)、69–84頁; 渋谷豊「フランスにおける日本文学受容の一側面——火野葦平の場合」『信州大学人文科学論集』第4号(2017年)、141–153頁。『フランス・ジャポン』の復刻版が刊行され(『FRANCE-JAPON』全7巻、ゆまに書房、2011年)、この雑誌を多方面から検証する論文集も刊行されている(和田桂子他編『満鉄と日仏文化交流誌『フランス・ジャポン』』ゆまに書房、2012年)。坂本直道に関する以下の論考が収録されている: 植村隆「満鉄と坂本直道」、66–85頁。ここには坂本のコレクション売却に関する記載もある。「直道は鳩山[一郎]の新党・日本自由党を熱心に応援した。党の資金づくりのためにパリで買い集めたコレクションの絵画の一部を処分したという。しかし、途中で支援をやめている。新政党が古い政治体質になったと感じ、失望したらしい」(84頁)。
6. 石橋財団コレクションのなかで坂本直道旧蔵とわかっているのは、ローランサン《手鏡を持つ女》、モーリス・ド・ヴラマンク《運河船》、ラウル・デュフィ《ドーヴィルの突堤》の3点である(『西洋美術に魅せられた15人のコレクターたち 1890–1940』展図録、石橋財団ブリヂストン美術館、1997年、69頁)。なお、ヴラマンク《運河船》も「河」という題名で『みづゑ』441号に口絵掲載されている。
7. 沢田美喜『黒い肌と白い心——サンダース・ホームへの道——』日本経済新聞社、1963年、113–115頁。国立国会図書館デジタルコレクション:<https://dl.ndl.go.jp/pid/2983870/1/75>  
同じ内容を要約したものが『私の履歴書』で語られている(『私の履歴書』第21集(内山岩太郎、衣笠貞之助、沢田美喜、町村敬貴、松永安左エ門)『日本経済新聞社、1964年、206–207頁)。



8. 澤田美喜のニューヨークの邦人美術展覧会への出品については、以下の論文で詳細が述べられている：佐藤麻衣『戦前期のニューヨークの日本人社会とメディア研究』（博士論文）京都女子大学、2020年。<http://hdl.handle.net/11173/2921>（最終アクセス：2023年7月13日）
9. 沢田美喜、前掲書、115頁。
10. 堀口大輔『詩と詩人』講談社、1948年、148頁。
11. フロラ・グルー、工藤庸子訳『マリー・ローランサン』新潮社、1989年、15頁。
12. フロラ・グルー、前掲書、12頁。
13. マーク・ベンダー・グラスト、樋口幸子訳『鏡の歴史』河出書房新社、2007年、274–275頁。
14. 多くの研究がなされていることは、以下の研究書の存在からもわかる。Bradford R. Collins, ed., *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, 1996.
15. Malcolm Park, *Ambiguity, and the engagement of spatial illusion within the surface of Manet's paintings*, Ph.D. diss., University of New South Wales, Sydney, 2001, pp. 208–242. <https://doi.org/10.26190/unsworks/4315>（最終アクセス：2023年8月22日）
16. 岡鹿之助「フランスの血を継ぐ者」『みづゑ』441号（1941年7月号）、68頁。
17. 岡鹿之助、前掲論文、68頁。
18. 大久保泰「マリー・ローランサン 巽にかかった牝鹿」『宿命の画家達』中央公論社、1952年、54–55頁。国立国会図書館デジタルコレクション：<https://dl.ndl.go.jp/pid/2460962/1/36>
19. 岡鹿之助、前掲書、67頁。
20. 年表等ではシュヴァリエ受章を1937年とすることが多いが、フランス国立公文書館の記録を確認したところ、シュヴァリエ受章は1935年7月30日と記載されている。<https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/215388>（最終アクセス：2023年5月9日）
21. 以下のサイトでアポリネールの書類を見ることができる。アポリネールは、1967年に死去した妻ジャクリーヌとともに、ペール・ラシェーズ墓地に埋葬されている。<https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/fr/ark:/40699/m00523aca0a59e28>（最終アクセス：2023年8月22日）
22. 本原稿執筆している8月22日時点では開幕前のため、展覧会のプレスリリースを参照した：<https://www.barnesfoundation.org/press/press-releases/the-barnes-foundation-presents-marie-laurencin-sapphic-paris>（最終アクセス：2023年8月22日）



fig. 2

清水多嘉示《憩いの読書》1928(昭和3)年、油彩・カンヴァス、116.5×81.4 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
SHIMIZU Takashi, *Relaxing Reading*, 1928, Artizon Museum, Ishibashi Foundation



# 清水多嘉示の絵画制作について——初期から滞欧期にかけて

Regarding the Paintings of Shimizu Takashi—From his Early Years to his Studies in Europe

田所 夏子

TADOKORO Natsuko

## はじめに

清水多嘉示(1897–1981)は、長野県諏訪郡原村の出身で蚕種を扱う大きな農家の次男として生まれた。画家を志して1923年にフランスへ渡り、第1回サロン・デ・チュイルリーの会場でエミール＝アントワヌ・ブールデル(1861–1929)の大作《アルヴェアル將軍記念碑》に衝撃を受け、彫刻に目覚めた。ブールデルは、オーギュスト・ロダン(1840–1917)の助手をつとめてその才能を大きく成長させ、形態を単純化し建築的でモニュメンタルな作品を生み出した、20世紀フランスを代表する彫刻家である。以後、清水は絵画を学びながらグランド・ショミエールでブールデルに師事し、彫刻の制作をはじめた。当時日本や外国から芸術家が集っていたモンパルナスのシテ・ファルギエール14番地に暮らし、アルベルト・ジャコメッティ(1901–1966)、オシップ・ザツキン(1890–1967)らとも交流している。留学中、清水は日本人として初めてサロン・ドートンヌに絵画と彫刻の同時入選を果たした。帰国後は帝国美術学校(現・武蔵野美術大学)の創立に参画し、1935年に彫刻科長に就任するまで西洋画の指導も兼任し、後進を育成した。生前出版した画集『清水多嘉示作品集』(木星社、1930年)や『清水多嘉示作品集』(光琳社、1974年)には、それぞれ絵画と彫刻の両方が掲載されている。また、1971年に日本橋三越で開催された清水の個展でも「清水多嘉示彫刻絵画自選展」と題し絵画と彫刻の両方が出品された。清水にとって絵画は、本来彫刻制作と並び看過できない比重をもっていたといえるだろう。

アーティゾン美術館は、2022年に遺族から清水の作品17点の寄贈を受けた。うち油彩画は9点、デッサンが6点、石膏原型が2点である。《自画像》(アーティゾン美術館蔵、fig.1)は制作年が分かっていないものの、清水が渡仏前に私淑していた中村彝(1887–1924)からの感化を示しており、初期の画業の一端を垣間見せる作品である。また、《憩いの読書》(1928年、アーティゾン美術館蔵、fig.2)はフランス留学最後の年に制作され、翌年第10回帝展に出品された清水の重要作のひとつである。そこで本稿では清水の絵画制作に注目し、《自画像》を中心とする初期の作品から、滞欧期の集大成としての《憩いの読書》までを対象に、画風の変遷を概観することを試みたい<sup>1</sup>。



fig. 1  
清水多嘉示《自画像》油彩・カンヴァス、65.5×53.2cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
SHIMIZU Takashi, *Self-Portrait*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

## 1. 画業のはじまり—中村彝と中川紀元

早くから画才を発揮していた清水は、中学時代からたびたび東京を訪れ文部省美術展覧会(以下、文展)などに足を運び、ほぼ独学で絵画を学んだ。地元の小学校で図画の代用教員をつとめながら研鑽を積んだが、同僚教員から画家を志すなら東京で本格的にやらなければと勧められ、1917年に上京する。当時東京美術学校への入学を志望する若者たちに人気であった本郷洋画研究所(岡田三郎助主宰)に通うものの、型通りの指導に失望し、デッサンを一枚仕上げたきり、3カ月ほどで帰郷した<sup>2</sup>。一方で当時清水が最も尊敬し私淑していたのが、中村彝であった。1916年の第10回文展で特選首席を得た中村彝《田中館博士の肖像》(1916年、東京国立近代美術館)に感銘を受け、清水は同年8月に新築したばかりの下落合の彝のアトリエを直接訪ねたという証言もある<sup>3</sup>。そして1919年8月には、自分の作品を手に彝を訪ねるため再び上京した。この時のことを清水自身は次のように回想している。



fig. 3  
中村彝《自画像》1909-10(明治43-44)年、油彩・カンヴァス、  
80.6×61.0 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
NAKAMURA Tsune, *Self-Portrait*, 1909-10,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

中村彝の名を今の若い者は知る人も少ないが、当時一世を風びし、かつ私の最も尊敬する先生である。その尊敬ということで田舎者の私は大胆にも油絵二枚持つて訪問すべく上京したのである。あいにく療養中で不在であつた。療養先の平磯まで訪ねて行き、先生のお宅で一泊した。絵を見て「なかなかおもしろいぞ」とおっしゃった。帰りがけに東京へ寄ったら二科展搬入日であつたのでついその気になって出品したのである<sup>4</sup>。

この時彝のもとへ持参し、その帰路二科展に出品したのが《カルタ》(1919年、ハケ岳美術館)と《風景》(1919年)である。当時開催されていたのは第6回二科展で、《カルタ》は教え子をモデルに二人の和服姿の女学生が向かい合ってトランプに興じている姿を描いたものであった。クロスをかけたテーブルの上には、白い皿と果物が描かれており、ポール・セザンヌ《カルタ遊びをする人々》(1894-95年、オルセー美術館)などを思わせる作品である。清水は日本でアカデミックな美術教育をほとんど受けていないが、彝との交流や文展、二科展などを通してセザンヌをはじめ様々な西洋美術の情報に触れていたと思われる。

清水による《自画像》は、制作年不詳ながらまだ口ひげを蓄える前の若々しい画家の風貌をとらえている。画面左上から強い光が画家の額を照らし、シャツの白い襟部分とともに暗褐色の上着との強いコントラストが生まれ、バロック風の明暗表現の研究の成果が感じられる。画面下方にはパレットの裏側と思われる板が描かれ、画家としての自画像であることが示唆されている。背景の棚には本とカップが並び、画中画の一部も描き込



fig. 4  
中村彝《洲崎義郎氏の肖像》1919(大正4)年、油彩・カンヴァス、  
83.0×64.0 cm、新潟県立近代美術館・万代島美術館  
NAKAMURA Tsune, *Portrait of Mr. Sunosaki Goro*, 1919, The Niigata Prefectural  
Museum of Modern Art / The Niigata Bandaijima Art Museum

まれている。この画中画についてははっきりしたことは分からないが、人物の腕の一部とみられ、肩の辺りが膨らんだ袖の形状が確認できる。

この作品からは、中村彝による初期の《自画像》(1909-10年、石橋財団アーティゾン美術館、fig.3)や、《洲崎義郎氏の肖像》(1919年、新潟県立近代美術館・万代島美術館、fig.4)が想起される。彝の《自画像》は、1910年の第4回文展に出品された作品で、17世紀オランダの画家レンブラント・ファン・レイン(1606-1669)からの影響を濃厚に示す初期の代表作である。この作品は、彝自身も「今までの私の代表的なもの」<sup>5</sup>と認める自信作で、「最後まで君の画室に懸けてあつたもの」<sup>6</sup>という証言とともに没後のアトリエの壁に実際に飾られている写真が残されている。近年の研究で、1915年9月頃から人手に渡っていた可能性が指摘されているが<sup>7</sup>、その2年後には再び窮地を逃れるために支援者であった銀行家今村繁三に援助を願い出た際にも引き合いに出していることから、1917年には手元にあったと考えられる<sup>8</sup>。いずれにせよ、清水が彝のアトリエを訪れた1919年頃には画室にあったと考えて差し支えないだろう。2つの作品を比較すると、特に人物の額と鼻の頭を厚塗りにして、ドラマティックな明暗表現を試みているところに共通点がみられる。

一方《洲崎義郎氏の肖像》は、彝より一歳若い支援者であった洲崎義郎(1888-1974)をモデルに描かれた作品である。資産家の家に生まれ物心両面にわたり彝を支えた洲崎は、出身地である新潟県柏崎の比角村長をつとめ、のちに柏崎市長となった人物である。二人の交流は1914年の晩秋の頃から始まり、彝は1916年頃から洲崎の肖像画を描きたいという構想をもってい



た。そしてようやく1919年11月頃に、約20日間かけて描かれたとされる<sup>9</sup>。レンブラント《ヤン・シックスの肖像》(1654年、シックス・コレクション)との類似性が指摘されており<sup>10</sup>、アムステルダム市長を務めレンブラントの友人でパトロンでもあったヤン・シックスと、洲崎が重ね合わせられている。彝は「君の肖像ハ確に、この新たなる僕の活路ニ、第一の光明と希望とを、なげ与へて下すつた様な気がしてなりません」<sup>11</sup>と述べ、彝自身にとっても特別な作品であったと考えられる。実際、《洲崎義郎氏の肖像》と清水の《自画像》を比較すると、背景の棚や、服装の襟元などに共通点がみられる。清水は1919年8月以降も何度か下落合の彝のアトリエを訪れ、彝を通じて画家仲間との親交も広がっていったとされている<sup>12</sup>。清水が彝の《自画像》や《洲崎義郎氏の肖像》の完成作を実際に目にした可能性は否定できないだろう。清水による《自画像》は、明暗表現と画面構成において彝の2作品へのオマージュを示しており、洲崎の肖像画が完成した1919年秋頃か、そこからそう遠くない時期に彝との交流を通して描かれたのではないだろうか。

中村彝に次いで初期の清水の絵画制作に大きな影響を及ぼしたのが、同郷の画家中川紀元(1892-1972)である。長野県辰野町出身の中川は、旧制諏訪中学で清水の4学年上の先輩であった。中学卒業後、東京美術学校(現・東京藝術大学)彫刻科に入学するも病のため中退し、故郷に戻り小学校の図画の代用教員となった。再び上京し、画家を志して本郷洋画研究所、太平洋画会研究所などで研鑽を積んだ。石井柏亭(1882-1958)、正宗得三郎(1883-1962)に師事し、1915年の第2回二科会に出品して初入選を果たした。翌1916年には、第3回二科展に同じく諏訪の出身でのちに美術史家となる金原省吾(1888-1958)をモデルに描いた《青五氏の肖像》(1916年、武蔵野美術大学)を出品し、1919年にフランスへ渡った。清水は1916年に上京した際、第10回文展で中村彝《田中館博士の肖像》に感銘を受けたのと同時に、同年開催の第3回二科展でこの《青五氏の肖像》を見てひどく感心し、同郷の先輩である中川を身近な目標とするようになった<sup>13</sup>。そして、中川はフランス留学中にも《ロダンの家》他4点を1920年の第7回二科展に出品し、樗牛賞を受賞。翌1921年6月に帰国し、第8回二科展に滞欧作7点を出品して二科賞を受賞した。これに刺激を受けた清水は自らも渡仏することを決意し、1923年3月、諏訪丸に乗船し神戸港からマルセイユへむけて出港した。

## 2. 滞欧期の絵画制作—セザンヌ、マティスの受容

パリに着いた清水は、早速アカデミー・コラロッシのシャルル・グラン(1875-1939)の教室に通う一方、約一カ月後にはグランド・ショミエールのブールデル教室にも出入りするようになり、彫刻を学んだ。画家を志していた清水が、彫刻の道に目を開かれた最大のきっかけは、サロン・デ・チュイルリーでみたブールデルの

《アルヴェアル將軍記念碑》との出会いであった。当時のことを清水自身は次のように語っている。

私は画家としての修業をするため欧州へ行つたのだが、この記念像を見て、心の底に眠つてゐた私自身を発見し「これだ」といふ気持になつた。これが、この時まで考へてゐなかつた彫刻に手をつける動機となり、巴里へ着いて一ヶ月目にブルデルの門に入つた。私としては画も彫刻もほとんど白紙で直面して、いきなり高度なものに接した事を今でも幸福に考へてゐる。藝術の教育は最初から最高なものに触れることが理想的だ。<sup>14</sup>

こうして清水は絵画と彫刻の両方を同時に学ぶこととなった。「毎日アカデミー(学校)で午前彫刻午後絵、夜は語学の先生の処に通つてゐます」<sup>15</sup>というほどの多忙ぶりで、清水がパリで暮らしたモンパルナスのシテ・ファルギエール14番地のアトリエは、2軒分を借りていたという。1つは彫刻専用のアトリエとして、もう1つは生活空間兼絵画制作のためのアトリエとして利用していた。そのような清水の生活態度について友人たちからは「それほど彼は彫刻と絵画を平等に愛し、その情熱を同時に制作に傾けていた」<sup>16</sup>とみられていた。

清水の生前に出版された『清水多嘉示作品集』(光琳社、1974年)掲載の「清水多嘉示年譜」には、渡仏した1923年の項に「サロン・ド・オートヌ入選(絵画及び彫刻)」とあるが、サロン・ドートヌの出品目録には記載がない<sup>17</sup>。この年、石井柏亭らの尽力により実現した二科展との交換展示には日本人画家たちによる



fig. 5  
清水多嘉示《室内(黒いローブの女)》1925(大正14)年、油彩・カンヴァス、140.0×122.2 cm、個人蔵  
SHIMIZU Takashi, *Interior (Woman in Black Robe)*, 1925, Private collection



fig. 6  
清水多嘉示《アルプス遠望》1926(昭和元年)年、油彩・カンヴァス、  
51.8×63.8cm、東京国立近代美術館  
SHIMIZU Takashi, *Distant View of the Alps*, 1926, The National Museum of Modern Art, Tokyo  
Photo: MOMAT / DNPartcom



fig. 7  
清水多嘉示《丘を望む》1927(昭和2年)年、油彩・カンヴァス、  
65.8×53.3cm、石橋財団アーティゾン美術館  
SHIMIZU Takashi, *Gazing at the Heights*, 1927,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

作品が特別陳列されていたが、そこにも清水の名前は見当たらない。翌1924年にはサロン・デ・チュイルリーに彫刻2点が入選し、また、日本人として初めてサロン・ドートンヌに絵画と彫刻が同時に入選を果たすという快挙を成し遂げた<sup>18</sup>。

続けて1925年のサロン・ドートンヌにも《室内(黒いローブの女)》(1925年、個人蔵、fig.5)を含む絵画2点と、彫刻2点が入選している。また、翌1926年のサロン・ドートンヌでは、絵画3点が入選した<sup>19</sup>。つぎつぎと入選を重ねるなか、特にこの1926年の入選作品のうち、《アルプス遠望》(1926年、東京国立近代美術館、fig.6)と《ル・カネー風景》(1926年)は同時代のフランスを代表する2名の画家、アンリ・マティス(1869–1954)とモーリス・アスラン(1882–1947)の間に展示されていたことが分かっている。このことは清水にとって大いに自信となる出来事であり、当時婚約者でのちに妻となる今井りん宛に送られた書簡には次のようにつぶられている。

同封<sup>[ママ]</sup>写真は只今開催中のSalon d'Autonneの会場第二室の一部向って右から二枚、Matisse(マチス)次の二点が私、次がAeseline(アスラン)彫刻はHernandez(フェルナンデ)のオットセイとAportisの首二点、本年のサロンドオートンヌで第二室が最も勝れて居り、私も何の間違ひか知らんが其の仲間入りが出来たわけです、尚日本人の作品では私の二点が在る許り、私の他の一点は人物他の室に在ります。<sup>20</sup>

《アルプス遠望》は、単純化された山や家並みの形態が前景から遠景に向かって連続するように描かれた作品で、セザンヌからの影響が指摘されている<sup>21</sup>。セザンヌへの関心は渡仏前の

二科展出品作《カルタ》などにも示されているが、留学中も清水が「自分の画業の指針となる画家として敬慕していたのは近代ではセザンヌであった」<sup>22</sup>という。翌1927年10月、清水はフランス南西部にある村サン＝シル＝ラポピーを訪れた。《丘を望む》(1927年、アーティゾン美術館、fig.7)は、カンヴァス裏面に「サン＝シル＝ラポピー「丘」という記載があり、この時期に描かれたものと考えられる。前年の《アルプス遠望》とは明らかに表現方法に変化が見られるものの、前景に描かれた大きくうねるような樹木の枝や、遠景に点在する家屋となだらかな丘の描写、細かな斜めの筆致がセザンヌによる故郷エクス＝アン＝プロヴァンスを描いた《大きな松のあるサント＝ヴィクトワール山》(1887年頃、コートールド・インスティテュート)などを思わせる。清水のセザンヌ受容は、渡仏前から留学後期まで一貫して続いていたと言えるだろう。本作品は清水にとって満足のゆく仕上がりだったとみられ、「玄関にはフランスでの所作「丘を望む」(一九二七年)が、あの頃日本にも凄い影響力のあったセザンヌ風の香を漂よわせて、しっくりとした調子で眼を惹く」<sup>23</sup>という証言から晩年自宅の玄関に飾られていたことがわかっている。

無論清水が関心を示したのはセザンヌだけではなく。《ギターと少女》(1925年頃、アーティゾン美術館、fig.8)などは、マティスによる1920年代の室内でくつろぐ女性像などへの共感が表れている。日本では斎藤与里や高村光太郎らによって1909年頃からマティスの紹介がはじまっており、1916年の第3回二科展にはフランスから帰国した正宗得三郎によってマティスのスケッチが出品された。清水はこの時の二科展で中川紀元の《青五氏の肖像》を見ているため、マティスのオリジナル作品も目にしているはずである。清水は、1921年に倉敷小学校で開かれた



「第一回現代フランス名画家作品展覧会」と題する大原孫三郎のコレクション展にも足を運んだとされる<sup>24</sup>。この展覧会にはモネ《睡蓮》のほかマティス《マティス嬢の肖像》など20点以上の同時代のフランス美術が出品された。当時まだ日本に西洋美術コレクションを常設する美術館はなく、海外の現代作家展も珍しい時代であったため、清水のように長時間かけて遠方から訪れる人も少なかった。また、1922年にはフランス留学から帰国した中川紀元が、著書『マチスの人と作』(世界現代作家選、日本美術学院、1922年)を刊行したことも清水を刺激したことだろう。渡仏前から清水がマティスに関心を寄せるきっかけとなり得る事由は幾重にもあったといえる。

実際、清水がパリへ到着した翌日、真っ先に訪れたのもベルネーム=ジュヌ画廊で開かれていたマティス展であった。留学中に清水と交流のあった柳亮(1903-1978)によれば、「清水が同世代の画家としてはっきり意識の中へ於いていたのはマチスであった。マチスには彼は影響もされたが抵抗も感じていた」<sup>25</sup>というほど特別な存在であったようだ。清水自身マティスについて多くを語っているわけではないが、同時代のフランスを代表する画家としてマティスを強く意識し、色彩や構図について多くを学び吸収していたと思われる。柳はそうした清水によるマティス研究の成果を示す作例として、1925年のサロン・ドートンヌ出品作《室内(黒いローブの女)》(fig.5)をあげている。その他、留学中にスペインへ旅行し、プラド美術館でエル・グレコ(1541-1614)の作品に惹きつけられて《聖家族》(1600年頃、プラド美術館)などを熱心に模写している。清水の関心は同時代からオールドマスターまで幅広く、さまざまな研究を重ね自身のなかに深く消

化していった。

### 3. 滞欧期の集大成—そして帰国後の絵画制作について

フランス留学最終年にあたる1928年、清水は帰国を目前にして《憩いの読書》(1928年、アーティゾン美術館蔵)を描いた。読書する女性像は清水がたびたび手がけてきたモチーフだが、それまでの画風とは一変してアカデミックな表現で描かれた大型の人物像となっている。この作品は1929年の第10回帝展に出品され、初入選を果たした。清水は中学時代から文展をみるためたびたび上京し、1917年には第11回文展に出品するも落選し、つづく翌年も落選している。当初画家を志していた清水にとって、官展入選は乗り越えるべき大きなハードルのひとつであったのだろう。《憩いの読書》は、清水がフランス留学を経てようやく実現した念願の官展入選絵画作品となったのである<sup>26</sup>。

モデルの女性が足を組んで体をやや斜めに傾けているポーズは清水が得意としていたもので、《室内(黒いローブの女)》(fig.5)や《ギターと少女》(fig.8)などにもみられる。また、モデルが着ている肩に結び目のある古代風の薄い水色のドレスは、《緑衣の少女》(1927年)などに描かれている服と同じものであろう。本作品においては滞欧期のその他の作品にみられるようなセザンヌやマティスへの傾倒は深化され、むしろ読書する女性像という主題そのものや、古代風の衣装、頭部から腕、腰、脚にかけて緩やかなコントラストを形成する構図などには、意識的にアカデミックな手法を取り入れている様子が認められる。

留学中清水と交流のあった児島善三郎(1893-1962)による



fig. 8  
清水多嘉示《ギターと少女》1925(大正14)年頃、油彩・カンヴァス、73.0×61.2cm、石橋財団アーティゾン美術館  
SHIMIZU Takashi, *Girl and Guitar*, c. 1925,  
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

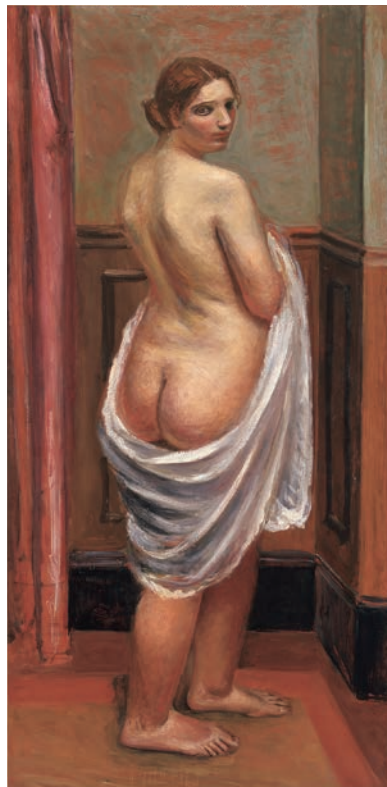


fig. 9  
児島善三郎《立てるソニア》1927(昭和2)年、油彩・カンヴァス、192.3×95.7cm、神奈川県立近代美術館  
KOJIMA Zenzaburo, *Sonia, Standing Nude*, 1927, The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama



fig. 10  
《憩いの読書》とそのモデル  
Relaxing Reading and the Model



《立てるソニア》(1927年、神奈川県立近代美術館、fig.9)も、同じモデルを描いたと考えられている(fig.10)<sup>27</sup>。帰国後の1928年、第15回二科展に出品された児島の作品は、古典研究に情熱を注ぎ、アンドレ・ドラン(1880-1954)の量感溢れる裸婦像などに学んだ成果が示された意欲作であった。滞欧期最後の年に描いた集大成ともいえる作品に、清水と児島がともに同じモデルを使ってアカデミックな作風を示している点は興味深い。清水にしても、《憩いの読書》にみられる量感のある人物描写や堅牢な絵肌、安定した構図などは、フランスで彫刻と絵画の両方を学んできた成果が結実したものといえることができるだろう。

実際、出品当時本作品は「彫刻に、油絵に二つながら冴えた技巧を持って居る氏の才気を示した作だ」<sup>28</sup>と好評を得た。清水にとっても自信作であったとみえ、帰国後の1930年に刊行した『清水多嘉示作品集』の原色版第1作目に本作を掲載している。滞欧作の約半分を収めたというこの作品集には、絵画が58点、彫刻が27点掲載されている。絵画が彫刻の2倍以上となっているのは非常に興味深いところであるが、清水がそれだけ滞欧期に多くの絵画を制作したことの証左といえるだろう。清水自身は、絵画と彫刻の両方を手がけることについて以下のように語っている。

一体世間では、画の仕事と彫刻の仕事とを別物のやうに考へたり、《画は分るが、彫刻はどうも》と言ふ人に会つたりして、こちらがまごつく事がしばしばある。造形芸術は、言ふまでもなく、<sup>フォルム</sup>形で内容を表現する。従つて芸術作品に於ける<sup>フォルム</sup>形は、自然の表面の形ではなく、物の本体を的確に形に置き換へたものでなくてはならない。(芸術は、精神世界を離れては成り立たない。)画だけなら分ると言ふのは、画の色彩に幻惑されて居て、本当は何もわかつてゐないと言へる。つまり材料の相違はあつても、エレメント(要素・本質)に於ては画も彫刻も同じである。粘土を手にするのと、画筆をもつのは、いささかも変りはない。<sup>29</sup>

清水にとっては材料の違いというだけで、絵画も彫刻も本質的には同じものであった。清水自身が語っているように絵画と彫刻を別物ではなく一体として考えた時、滞欧期の集大成として描かれるのは風景画ではなく人物画であるべきであり、普遍的な主題と構図を備えたものでなくてはならなかったのであろう。そういった意味で、《憩いの読書》はまさに、清水が目指す造形芸術を体現した作品と言えるのではないだろうか。

帰国後も、清水は国画会展や新文展に絵画作品を出品しつづけている。国画会への出品を決めたのは、フランスと同じように同会場内で絵画と彫刻の両方を同時発表ができるためであったという<sup>30</sup>。それほど清水は絵画制作にもこだわりを持っていた。しかし、当時の日本では両方で活躍することが嫌われた結果、梅原龍三郎(1888-1986)からどちらかにするよう言わ

れたことが清水を「彫刻家」にしたともいわれ<sup>31</sup>、清水の制作活動は次第に絵画から彫刻へと重心を移していった。柳亮は清水の絵画制作について次のような言葉を残している。

しかし代表作はなんといっても滞欧中の作で、一方に彫刻の仕事を抱えながら、よくこれだけ優秀な絵をのこすことが出来たと今更ながら感心する。それにつけても私が恨みに思うのは、帰朝後は段々彫刻の方へ重心がかかり、絵画からは去るともなく遠去かってしまったことで、そのため絵画の領域で清水がかってフランスで見せた抜群の技量が、日本では周知される手だてを失ったまま今日に至ったことである。<sup>32</sup>

#### 4. むすび

清水は当館創設者である石橋正二郎(1889-1976)の胸像、立像、レリーフなど、生涯に少なくとも5点を手がけている<sup>33</sup>。最も早い時期の作品は1956年にブリヂストンタイヤ株式会社(現株式会社ブリヂストン)の創立25周年を記念して制作されたレリーフである。その後、1968年から晩年にかけて全身像や胸像などが制作された。正二郎に関する肖像彫刻は、藤井浩祐(1882-1958)や朝倉文夫(1883-1964)、豊田勝秋(1897-1972)など様々な彫刻家、鋳金家によって残されているが、清水の手によるものが最も多い。また、1956年に正二郎の郷里福岡県久留米市に石橋美術館(現久留米市美術館)が開館した際には、石橋文化センターの正門前に、サンフランシスコ講和条約の締結を記念して制作された清水の代表作《みどりのリズム》(1951年)が設置された。こうした事実からは正二郎が清水の作品を高く評価し、信頼を寄せていたことがうかがわれる。また、両者のつながりは肖像制作にとどまらず、1954年に開催された日本初となるオシップ・ザツキンの個展「ザツキン新作展覧会」、そして1956年の「巨匠ブルデル彫刻絵画展」も、清水の尽力によって実現している。当館が開館以来70年以上継続している講演会「土曜講座」に講師として登壇したり、ブリヂストン美術館「美術映画シリーズ」にも出演したりと、清水は当館の歴史にも関わりをもつ重要な作家のひとりにあたる。これまで当館には清水の絵画作品《衣裳室》(1926年、サロン・デ・チュイルリー出品作)1点が収蔵され、彫刻作品2点(正二郎の胸像および全身像)が寄託されていた。このたび新たに石橋財団に寄贈された一連の清水作品によって、清水の初期から滞欧期にかけての画業が端的に示されると同時に、彫刻だけにとどまらない作家本来の魅力が存分に伝えられることだろう。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. 清水多嘉示の作品レゾネとして、黒川弘毅・井上由里編集『共同研究 清水多嘉示の美術教育について（清水多嘉示資料／論集1, 2）』武蔵野美術大学彫刻学科研究室、2009年、および資料アーカイブの閲覧を黒川弘毅氏よりご許可賜り、参照させていただいた。また、作品情報の詳細については、塚崎美歩氏（ハケ岳美術館学芸員）にご教示賜った。数々の貴重な情報をご提供いただき、記してお礼申し上げます。
2. 田近憲三「清水多嘉示——人と芸術」『清水多嘉示作品集』光琳社、1974年〔ページ番号割り当てなし〕。
3. 三宅正太郎「絵と彫刻の二刀流時代——清水多嘉示」『美術手帖』1959年5月号、132–140頁。
4. 清水多嘉示「ぴ・い・ぶる——忘れえぬ手紙（中村彝先生のはがき）」『芸術新潮』1972年9月号、57頁。
5. 伊藤隆三郎宛書簡、大正4（1915）年9月6日（中村彝『藝術の無限感』中央公論美術出版、1963年所収、172–173頁）。
6. 戸張孤雁「日暮り時代の中村君」『木星』第2巻第2号 中村彝追悼号、大正14（1925）年、116頁。
7. 増淵鏡子「第1章 中村彝と白川南湖に集った芸術家たち」『文化の力——福島と近代美術』展図録、福島県立美術館、2009年、および増淵鏡子『歴春ふくしま文庫（70） ふくしま近代美術の舞台——バトロン・画家・自然——』歴史春秋出版、2012年。
8. 中村彝「自画像」について、詳細は以下に記述した。田所夏子「中村彝2つの自画像——第7回太平洋画会展出品作と第4回文展出品作」『館報63号』石橋財団ブリヂストン美術館、2014年、82–88頁。
9. 洲崎義郎「追悼の辞 大正十四年一月七日」『中村ツネさんの人と芸術 追悼の辞』私家版、1971年。両者の交流については松矢国憲「中村彝・洲崎義郎氏の肖像」の背景——洲崎義郎宛書簡に見る『中村彝展 一下落合の画室——』図録、新宿区立新宿歴史博物館、公益財団法人新宿未来創造団、2013年、48–51頁、および藤本陽子編「中村彝年譜」『中村彝の全貌』展図録、茨城県近代美術館、2003年、164頁を参照した。
10. 舟木力英「中村彝と西洋美術」『平成七年度茨城県近代美術館研究紀要4』1996年、28–30頁。
11. 洲崎義郎宛書簡、大正8（1919）年12月14日（新潟県立近代美術館、小見秀男、松矢国憲編『中村彝・洲崎義郎宛書簡』新潟県立近代美術館、1997年、62頁／中村彝『藝術の無限感』中央公論美術出版、1963年所収、279頁）。
12. 井上智恵子「清水多嘉示の諏訪時代」『礪山美術館館報』19号、財団法人礪山美術館、1999年、7–8頁。
13. 前掲書、註3。
14. 清水多嘉示「第1章 ブルデルの芸術と生活」『巨匠ブルデル』創芸社、1944年、22頁。
15. 今井りん宛書簡、大正12（1923）年7月28日（千田敬一編「研究資料——清水多嘉示滞欧書簡（一）」『礪山美術館館報』19号、財団法人礪山美術館、1999年、10頁）。
16. 柳亮「清水多嘉示の絵画作品」『清水多嘉示作品集』光琳社、1974年〔ページ番号割り当てなし〕。
17. サロン・ドートンヌへの出品記録は以下を参照した。Pierre Sanchez ; préface d'Olivier Meslay, *Dictionnaire du salon d'automne : 1903–1945. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées*, Dijon : Echelle de Jacob, 2006, p.1233, 1254.（清水多嘉示については、SCHIMIDZU TakajiとSHIMIZU Takashiの項を参照した）、および『清水多嘉示作品集』木星社、1930年、『清水多嘉示作品集』光琳社、1974年。
18. 出品目録では、〔絵画〕Paysage (1839)、Paysage (1840)／〔彫刻〕Tête de Mlle N. V. (1841)となっているが、今井りん宛書簡、大正13（1924）年10月10日（千田敬一編「研究資料——清水多嘉示滞欧書簡（一）」『礪山美術館館報』19号、財団法人礪山美術館、1999年、18頁）には「先日Salon d'Automneの入選等間違えて御知らせしました。実は彫刻一点「Tête de Mele\_N. V.」と絵五点「Paysage」1. 2. 3. 4. 5.が入選でした。彫刻と絵とが同時に入選した人も絵が五点入った人も恐らく私一人だろう」とある。
19. 『清水多嘉示作品集』（木星社、1930年）では、絵画2点（《アルプス遠望》、《ル・カネー風景》）、彫刻2点（《レア嬢》、《ポルトガルの女の顔》）としている。そのほか、作品集と*Dictionnaire du salon d'automne : 1903–1945*の間では出品作品の点数や内容の異なる点が多い。
20. 今井りん宛書簡、大正15（1926）年12月2日（千田敬一編「研究資料——清水多嘉示滞欧書簡（二）」『礪山美術館館報』20号、財団法人礪山美術館、2000年、27頁）。
21. 新畑泰秀「作品解説」『セザンヌ主義』展図録、横浜美術館、北海道立近代美術館、2008年、147頁。
22. 前掲書、註16。
23. 藤本昭三「画室訪問 清水多嘉示」『三彩』292号、1972年9月、50頁。
24. 井上由里『青春のモンパルナス 1923–1928 清水多嘉示滞仏記』信濃毎日新聞社、2016年、12–13頁。
25. 前掲書、註16。
26. 彫刻に関しては、すでに1924年に再興第11回院展への出品が叶っている。
27. 前掲書、註24、49頁。
28. （美術思潮同人）荒城季夫、青柳正廣、江川和彦、三輪鄰、田中泰祐、薄金兼次郎『美之国』昭和4年11月号。
29. 前掲書、註14。
30. 前掲書、註2。
31. 前掲書、註24、37頁。
32. 前掲書、註16。
33. 福満葉子編「石橋正二郎肖像画・肖像彫刻カタログ」『コレクター石橋正二郎』展図録、ブリヂストン美術館、石橋美術館、2002年、76–79頁。





fig. 1  
多田美波《エピサイクル》1968年、アクリル、アルミニウム、140×140×15.5 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
TADA Minami, *Epicycle*, 1968, Acrylic and aluminum, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

# 多田美波《エピサイクル》について

Tada Minami's *Epicycle*

## 内海 潤也

UTSUMI Junya

今年(2023年)9月9日から11月19日まで開催された「石橋財団コレクション選」(アーティゾン美術館4階展示室)で、多田美波《エピサイクル》(1968年、fig.1)2点が、本館では初めて展示された。多田は、1960年代前半から制作・発表し続けてきたアクリルやアルミニウム、ガラスといった素材を用いた、透明もしくは鏡面の彫刻作品、さらには建築と一体となる照明器具や照明デザイン<sup>1</sup>、壁面造形で知られる。その活動は多岐にわたり、宇部市や神戸市を皮切りに60年代から国内各地で盛んになる現代彫刻屋外展への出品、美術館や公共空間に作品を恒久設置、ホテル、ビジネスビルや市庁舎、劇場といった建物に組み込まれた光造形など、美術や空間・照明デザイン、建築の垣根を越えた仕事をした。彼女の精力的な活動が明示できるほど、多田の作品はアーティゾン美術館周辺で多数見ることができる。美術館から少し京橋の方に下れば、ビュレックス京橋<sup>2</sup>に吊り彫刻《慧》、彫刻《揚》、レリーフ《超時空》(3点とも2002年)があり、銀座まで足を伸ばせば銀座Leeビル<sup>3</sup>のファサードデザイン(1974年)、線路の向こう側にある帝国ホテル東京<sup>4</sup>内の《光壁:黎明》(1970年)、《光造形:彩雲》(2008年)。竹橋まで歩を運べば、東京国立近代美術館建物の入り口手前に設置されている《Chiaroscuro》(1979年)に出会える。なかなか見学はかなわないけれども、皇居新宮殿のシャンデリアや照明の《光造形》(1968年)も忘れてはいけな。新宮殿という大仕事と同年に制作された《エピサイクル》が本館に展示されることで、美術館を超えた同エリアのつながりが浮かび上がってくるようである。そんな本作は、1995年8月1日に石橋財団所蔵となってから——展示歴や遍歴についての詳細は後述する——長らく石橋美術館(現:久留米市美術館)の管理であり、アーティゾン美術館オープンへの準備期間中である2016年3月に東京へと移動。現在は当館が管理している。今回の展示を機に、改めて作品の状態調査を行った結果、2ヶ月強の展示に鑑みて補強が望ましいと判断。補強修復処置を今年7月18日から21日の4日間で実施した。修復実施にあたり、本作に関する展示歴を調べ、追加の文献調査を行った。結果、石橋美術館の企画展示ではこれまで4回出品<sup>5</sup>、80年代から2000年代に各地で開催された作家の個展でも度々紹介されてきた作品ではあるが、初展示が制作年と同じ「蛍光菊 Fluorescent Chrysanthemums」展(ICAロンドン:

1968年12月16日-1969年1月26日、バンクーバー・アート・ギャラリー: 1969年3月- 会期詳細不明、以下「蛍光菊」展)であった、ということ以外にはあまり情報が集積されていないことが判明した。

《エピサイクル》が、作家の活動歴のなかでどのような位置を占めるのか、そもそもどういった作品なのか。本稿では、修復に際して判明した作品の構造について、また、文献や聞き取り調査から整理できた展示歴や同シリーズの展開と比較を通して、本作の特徴を探ってみたいと思う。

## 多田美波における1968年

多田美波は、1924年、台湾の高雄で生まれた。建築家を志したが叶わず、鉄鋳業の技術者として働いていた父親の転勤にともない、4歳のころ、金城(現:ソウル、韓国)に移り住んだ。小さい頃から絵ばかりを描いていたという多田。父の仕事関係から職人の作業を観察することも多かったようだ。そんな彼女の母親は女子美術大学を卒業しており、本人曰く母からは「色を教わった」と言う。また、子どもの本に付いている、紙の切り抜きを組立てるおまけは姉に取り上げられることもしばしばだったようだが、その残りで切ったり組んだりといった造形をはじめ、振り返ればその行為が彫刻の始まりであったとも語る<sup>6</sup>。幼少期から夕焼けや天体、はたまた軍艦や飛行機といった金属的な表面をもつ物体へ関心を向け、その色合いや光といった視覚的刺激だけでなく、科学的に考える(原理を知ろうとする)ことをしていた。この時分に培った感性がのちに造形に対する姿勢の根幹を成していると、多田は述べる<sup>7</sup>。1941年、女子美術専門学校師範科西洋画部に入学し、東京で数年を過ごす。戦争の本格化にともない、1943年に早期卒業の扱いを受け、金城に一度戻ることとなった。その後油絵を継続し、二科展への出品もするが、本格的に自分の作品を作る段階で、絵画から立体作品へと表現手段を変えた。1957年頃のことである。その後は主にブロンズや鉄を用いて、1958年から1962年頃まで制作。1962年には照明器具や照明デザインの仕事を継続的に引き受けるために多田美波研究所(現在も東京都杉並区を拠点に活動続ける)を設立し、立体作品の制作と並行して建築の光造形の仕事をこなしていた。



初期の代表的な「周波数」シリーズは、熱加工によって成形したアクリル板にアルミ蒸着を施した、鏡面をもつ少し歪な半球の形をもった作品であり、当時新しかった素材の特性を引き出して形を与えたことから、同時代の作家や評論家に度々言及された。本シリーズは、2001年にも《周波数 373004MC》(台湾)が制作されているが、主に60年代に作られた。60年代初頭から彫刻と並行して様々な照明(光造形)の仕事でも評価を得ていたが、1968年、立体作品と建築にまつわる仕事の両輪の稼働速度は、さらに一段階押し上げられたように思える。例えば、多田は1972年に新潮文芸振興会から第4回芸術大賞を得るのだが、受賞を記念した『芸術新潮』特集号にて、建築家であり多田の仕事を見てきた林昌二は以下のように述べる。「デザインには手は出すが身は置かないというこの索敵撃滅作戦あるいは出稼ぎ段階が終わるきっかけは、おそらく『ラプタン』『エピサイクル』の自信作によって、デザインとファイン・アートという不安定な二重構造の膜が破れる可能性が見えたところにはじまります」<sup>8</sup>。ここで言及されている「ラプタン」とは、ともに1968年に制作された《Laputan No.1》(EXPO'70、大阪・万博会場に出品、現存するか不明、fig.2)と《Laputan No.2》(現存するか不明、fig.3)のことで、後者は「第8回現代日本美術展」(東京都美術館、1968年5月10-30日)で優秀賞を受賞している。シリーズタイトルである「Laputan」とは「ラピュタ」のことであり、かの有名なジブリ映画と同じく一言うまでもないが、映画公開は1986年なので、作品にタイトルが付されたのは「ラピュタ」という言葉が膾炙する前である——スウィフト『ガリバー旅行記』に登場する架空の空



fig. 2  
多田美波《Laputan No.1》1968年、アルミニウム、ステンレス、  
150×150×150 cm  
TADA Minami, *Laputan No.1*, 1968, Aluminum and stainless steel

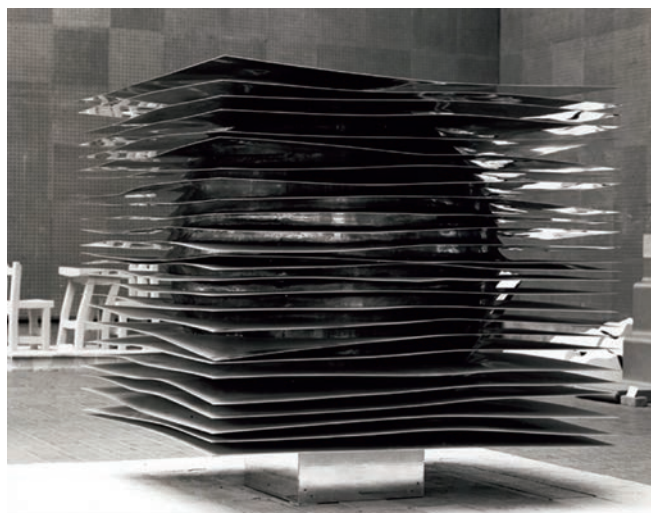


fig. 3  
多田美波《Laputan No.2》1968年、アルミニウム、150×150×150 cm  
TADA Minami, *Laputan No.2*, 1968, Aluminum

島、そこに住む人々を意味する。転じて、「空想的な」「夢みがちな」といった形容詞として使われもする。多田がどちらの意味合いにかけていたのかは推し量るしかないが、両作品に共通する球形、人類初めての月面着陸が1969年であり、50年代後半からの米ソ両国の宇宙開発という時代背景に鑑みれば、「空想的な島」はシニカルなニュアンスではなく、空への想像力を肯定的に捉えていたのではないだろうか。

一方、「ラプタン」とともに林が言及したのは、同年制作の——まさに本稿考察対象である——《エピサイクル》。「エピサイクル」の名を冠した作品は、本作以外にも《エピサイクル No.2》(1970年)、《エピサイクル No.3》(1980年)と発表された。そんなシリーズ名でもある「エピサイクル Epi-cycle」は、「周転円」を意味する。大きな円(従円)の円周を中心点とする小さな円(周転円)(fig.4)。これは古代ギリシャの頃より、天体の動きを説明するために使われてきた天文学、あるいは数学的な考えである。地球を従円の中心、もしくは中心から少しずれた箇所に配し(地上から見た太陽の動きは、一年を通して変わるため、太陽軌道を正円とした場合は地球を中心に据えることができないから)、それぞれの惑星や衛星が周転円の軌道を描くと考えられてきた。従円と周転円の軌道によって描かれる神秘的な図形は「エピトロコイド」と名付けられている。要するに、あるひとつの円周と関係するもう

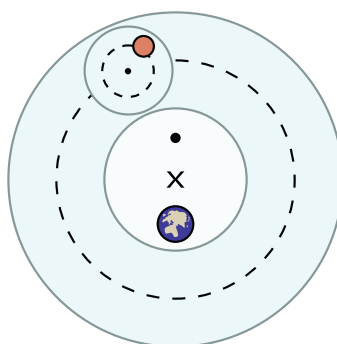


fig. 4  
従円と周転円のモデル図、ウィキペディア「従円と周転円」より(<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%BE%93%E5%86%86%E3%81%A8%E5%91%A8%E8%BB%A2%E5%86%86>)  
[最終アクセス: 2023年8月31日]  
The basic elements of Ptolemaic astronomy, showing a planet on an epicycle (smaller dashed circle), a deferent (a larger dashed circle), the eccentric (x) and equant (-): from Wikipedia "Deferent and epicycle" ([https://en.wikipedia.org/wiki/Deferent\\_and\\_epicycle](https://en.wikipedia.org/wiki/Deferent_and_epicycle)) [last accessed: 31 Aug. 2023]

ひとつの(規則的に)動く円のことであり、「エピサイクル」と名が付されるシリーズ作品3点にとって、円の要素が造形上重要、かつ、見る者と、変化しつつもある特定の関係を結び続けることが、共通要素となっている。林が多田の転機とみなす両作品(シリーズ)は、空・宙に浮かぶ球体との連関が示唆されていることから、多田が幼少期より持っていた天体への関心を、作品として造形し発表し始めた時期であるといえるだろう。その後も作品タイトルには「Space」(空間、宇宙など)や「極 Pole」といった天体でのスケールを示唆する単語が付されることになる。屋内で展示する立体作品に加えて、1968年には、前述した皇居新宮殿の光造形、さらには1980年の第7回まで連続で出品することになる神戸須磨離宮公園現代彫刻展がはじまり、屋外作品数が飛躍的に増えていくのもこの年を機にしてである。

## 日本の現代美術における1968年の様相

そんな1968年は、ひろく日本の現代美術において、どのような状況であったのだろうか。概況を振り返ってみよう。反芸術やネオ・ダダを生み出した読売アンデパンダン展が終了する1963年。代わりというわけではないが、同年からはじまり1970年まで京都国立近代美術館で毎年開催された「現代美術の動向」展では、毎展覧会の冒頭テキストにおいて、60年代に入ってから従来の美術形式の——絵画や彫刻といった——枠組みから外れたように見える(あるいは、そのようにしか見えない)表現や素材が使われ始め、「多様化」したアートを無理にまとめるのではなく、定点観測的に集合させてみせることで時代の諸相を提示する姿勢が示されていた<sup>9</sup>。同時期の『美術手帖』では、盛んに「イズム」の代わりに「〇〇アート」という特集を組み、大枠では「環境芸術」「ライト・アート」「キネティック・アート」「コンピューター・アート」「ハプニング」など、批評家の中原佑介、東野芳明やアーティストの山口勝弘を中心に議論が展開された。これまで日本の美術は欧米を追従してきたが、これら新しい領域のアートでは海を越えて同時代的に足を踏み入れている、という状況に沸き立ちながら、(大阪万博に向けて)建築やエンジニアや音楽家と芸術家が混じりあう展覧会も数多く開催された。特に、新しい素材やエンジニアリング(工学)と結びつきつつ、これまでの美術鑑賞方法では御しきれない「環境芸術」「ライト・アート」はひとつの大きな潮流を形成しつつあった。例えば、「空間から環境へ」展(1966年11月11-16日、銀座松屋8Fギャラリー)、「第4回長岡現代美術館賞展」(1967年、長岡現代美術館)、「第8回現代日本美術展」(1968年5月10-30日、東京都美術館)、「現代の空間'68<光と環境>」展(1968年6月7-12日、そごう百貨店、神戸)、「ガラスの造形展(トランスフレクション)」(1968年、日本板硝子、大阪)、「現代美術の動向」展(1968年8月16日-9月22日、京都国立近代美術館)、「蛍光菊」展(ICAロンドン:1968年12月16日-1969年1月26日、バンクーバー・アート・ギャラリー:1969年3月- 会期詳細不明)

といった展覧会が話題となり、作家としては、山口勝弘、田中信太郎、ヨシダミノル、宮脇愛子、伊藤隆道、吉村益信などが多くの展示に出品している。多田美波は上述の展覧会の7分の5に出品をしている。この動向の中で、そのほかの作家が蛍光灯や発光体を素材として内に含む作品を複数制作していったことは想像に難くない。一方、多田は、反射ではなく自ら発光する作品を《エピサイクル》しか発表していない。この違いはなんなのか。作家本人が「照明」をどのように捉えているのか、《エピサイクル》制作の1年後の1969年には以下のように述べている。

われわれは「照明」ということばを使い馴れて、その活字の錯覚から、本質的なこと迄錯覚を起こしかねない様な事に直面することがある。我々が取り組み、問題にしている照明の意味というものは、明るく照らす行為ではなく、すべての光を、いかにコントロールするかということである。

光というのは建築造形の一つの構成要素であり、空間環境を現実化する、非物体の素材と考えたい。すべて光のつくり出す環境は断絶する境界はあり得ない。光によって空間は変化づけられ乍ら性格づけられる。光という素材には自然光と人工光があり、又、自然光+人工光、又それに×時間、その時間も、自然による変化と、人工的なものを考慮に入れたものである。照明デザインというと、照明器具とか、シャンデリアと考えられるが、それはあく迄も光のデザインの為の媒体物である。<sup>10</sup>

発光する照明器具を手がけているので彫刻作品には発光源を含む必要がない、といった領域の図式的な棲み分けで説明がつくことではなさそうだ。多田にとって光を扱う、造形する上で重要なのは「発光」それ自体ではなく、「照らす」ことでもない。「光という素材」に含まれる人工/自然由来の重なり、時間がもたらす「変化」を捉えながら、光の媒体物を考えること。このことが肝要なのだ。

彼女特有の考えを明らかにするため、比較として、多田とともに上記ほぼ全ての展覧会に出品し、数多くの論考を残してきたアーティストの山口勝弘をあげたい。新しい素材、素材がもたらす新しい造形を特集した『美術手帖』のなかで、山口は美術評論家である岡田隆彦と対談を行った。そのなかで、鉄という素材が彫刻に使われ始めたことによって、それ以前のブロンズや大理石といった彫る・削るで造形する、量感としての彫刻から、溶接という「つなぐ」技法による彫刻の空間に対する作用の根本的な変化をみてとり、その上で60年代に入り新しく使われるようになった透過性を持つプラスチック素材が変革する可能性について語っている。光を含めた素材、変わりつつある「彫刻」に対する彼の考えが述べられた箇所を、少し長いが引用する。

描写的な或いは再現的な手法の場合は、表現されている



形や真実さなんかが重要な点で、素材というのは従属的な意味しかもってなかったと思われるんですが、そういう写真と縁をたって、より普遍的なものを目指しながら、作家個人のイメージを表してゆく場合、素材自体のもっている表現的な効果、たとえばスティールの磨きあげられた面とか、プラスチックの透明性とか、ほかにもあるわけですが、そういう性質自体が作家のイメージと結びついている。<sup>11</sup>

いままでの彫刻というのは、反射光で見ているわけですね。外からそのものの表面に光があたって、その反射した光によって、視覚的に彫刻を見ているわけですね。ところがプラスチックの場合、透過光とか、そのものを通してくる光によって、その形なり物を見ることができるといことが、新しいことだと思われる。そういう意味でもその素材自体は光の運搬者である。<sup>12</sup>

プラスチックというのは、とくにアクリルなんかの透明な素材の場合、光の透過率は大変いいわけですね。ガラスももちろんそうなんですけれども、そのプラスチックという素材の持っている要素として、透明性のことを考えると、光を通すということと、それから表面が平らな磨き上げられた場合、表面が光を反射するということですね。光から見た場合に、その二つの要素があると思うのです。たとえば、ガボの場合もそうなんですけれどもね、多田美波さんのプラスチックの照明器具なんか見ても、照明器具というよりも、光を運ぶ素材だと思うのですよ。多田さんの場合は、光をいかにしてコントロールするかということのために、プラスチックがいちばん適しているというので、使っているわけです。ガボの場合も、さっき言った時間的空間的な動的なものを、造形的に表現するために、その一つの手段というか、いちばん適した素材として、プラスチックを使っているわけです。だから形を作り上げるという意識が、いままでの彫刻家たちにみんなあったと思うのです。たとえば、石とか木とか塊から彫ったりきざんだりしてなにか形を彫り出そうとしている。それとぜんぜん違った発想なんですね。プラスチックを使うということは。<sup>13</sup>

山口の「光の運搬者」というこの素材の機能への認識は、多田と大きく重なると思われるのだが、ではなぜ山口の作品は60年中盤から透過光の発光源が内に含まれ、多田はそうでないのだろうか。このふたりの対比は、東京都現代美術館での「百年の編み手たち ―流動する日本の近現代美術―」(2019年3月29日-6月16日)の第6章「光を捉える」でも見ることができた。本展では、1966年「空間から環境へ」展の言及をしつつ、時代の特徴である「光を捉える」作家として山口と多田を選出し、両者の作品が同一空間で紹介された。「湾曲したアルミ板を用いて、

周囲の空間をその表面に取り込む立体作品を出品した多田美波(1924-2014)の場合は、油絵を手がけていた1950年代から光への関心を持ち、『変電所』を主題とする作品を二科展で発表しています。作品が単体で成立するのではなく、周囲の環境を取り込み、また固定した一点からではなく動的な鑑賞を求めるという、1960年代半ば以降に本格化する二人[山口勝弘と多田美波、著者註]の制作の出発点が、極めてシンプルな構造ながら、光そのものを捉えることにあったことは注目されるでしょう<sup>14</sup>といった、本展示で示された両者の共通点を認識しつつ、ここからは各々の特異性を明らかにしていきたい。

足掛かりとして、多田の仕事を初期から見てきた詩人の大岡信がまとめた文章を参照したい。

光の芸術というような観念の危険は、たぶん、光を見せようとする誘惑に人を導きやすいところにある。光を見せようとするとき、人は光というものを人間の尺度で測りうる範囲に限定してしまいやすい。けれども、私たちは、正確にいうなら、光を見るわけではなく、光によって見るのであり、光を見るのではなく、光を感じるというべきなのだ。……多田美波は、その種の罠に陥るのを回避するための、ふしぎな警報装置を内部にもっているように思われる。この人の作ってきた光にかかわる多くの作品は、アクリルの半球形に高純度のアルミニウムを真空蒸着させて輝く鏡にしあげた『周波数』連作でも、またみずから光源になっている照明彫刻でも、つまり、光を反映するものも、光をみずから発するものも、いずれも光を見せようという思い上がりを感じさせない。<sup>15</sup>

(傍点は原文ママ)

人間の手によってとらえられ、限定され、眼に見えるものにされる光というものが、実は、広大な、眼に見えない光の世界の、ちらりと姿をあらわした背中の部分にすぎないことを認識しているかどうか、作品の質を決定し、作品の具体的な形態から働きまでを決定するだろう。もしそれが成功した場合には、実際に人間の手がいわば造形する光は、必ずしもそれ自体として大がかりなものである必要はない。なぜなら、肝要なのは、単に眼に見える光を提示することではなく、眼に見えない光の膨大な圏を、その周囲にどのようにして吸い上げられるか、ということだからである。どのようにして、気配としての膨大な光を人に感じさせるかにあるからである。<sup>16</sup>

「光の運搬者」というプラスチック素材への理解は共有しつつも、山口と異なり、多田が発光源を含む彫刻作品をほぼ制作しなかったのは、「光」それ自体への態度であるように思われる。視覚的な認識を可能にする「光」の効果だけでなく、「見えない光の世界」を感じさせるものでなくてはならないのである。また、強すぎる光によって見えなくなってしまう物質・造形の特質もあ

るだろう。多田にとって、「光」は身体に存在論的に物質的に作用するのだ。多田は「光」への身体的、存在論的な体験を語る。

或夜、私は道を歩いていて濃霧につつまれたことがある。視界が殆ど無くなって、自分のみが存在するだけの空間の中にとじ込められた。同時に、体の平均が取りにくくなりしばらく歩くことを止めて、その不思議な空間を楽しんだ。暗闇の中で、人間が歩くと必ず真直に歩けず円を描いて歩く。しかし、かすかな明りがあれば、人間は、その明りを目標として体のバランスをとって、真直に歩くことが出来るのである。又宇宙飛行士の最大の問題は宇宙飛行中の孤独感であるということを聞いているが、人間にとって物体が、即ち光がないことが、先づ何より大きな恐怖であることを意味している。すべて物体も、空間も光によって現実化するのである。<sup>17</sup>

加えて、光造形では透過性のある素材を用いざるを得ないことが多かったかもしれないが、反射光を主とする彫刻作品には、外部環境を作品に取り入れながらも固定的な視点・観点を拒絶する「動き」が取り入れられる。大岡は「この作品[周波数シリーズについて、著者註]は明らかにその表面のすばやい映像の変化のうちにこそ、作品としての本質を有している。つまりそれは、アクリル板とアルミによって作られた半球という物体であると同時に、その上で踊っている束の間の映像の総和であって、その点で、作品というものが持たざるを得ない固定的限定を脱する性質をそれ自身の中に有しているのである。[...] 化学的な産物のうちに呼びとめられ、よみがえらされた自然な遊びがあり、また自然のたわむれがある」<sup>18</sup>と、反射することで生まれる「固定的限定を脱する性質」にも着目している。また、当時神奈川県立近代美術館館長であった美術評論家の土方定一も「それらの鏡面は平面でなく、計算された、ゆるやかな凹凸を示して、環境を自由に屈折して反映し、環境が移行すれば反映も移行する。その移行の様相が、いつもある機知をもっていて、浮薄な遊戯に陥らない」<sup>19</sup>と、多田作品の反射光がもたらす「移行」の作用に対して評価している。このふたりの高い評価は「周波数」シリーズの、でこぼこな凹凸の鏡面に対してであるのだが、多田の全作品のなかでもスムーズでゆるやかな曲面を有する《エピサイクル》についても当てはまるのであろうか。

## 《エピサイクル》の来歴

《エピサイクル》の作品分析に入る前に、展示歴・来歴を簡単に振り返っておきたい。まずどのような経緯で石橋財団所蔵となったのだろうか。1995年に株式会社ブリヂストンから石橋財団に寄贈願いが発行されており、そこには「レリーフ寄贈」という表題の下、「1970年に本社ショールームに展示を目的に購入しましたが、弊社に該作品の保管及び管理等のノウハウがない

ため、作者ならびに作品にとりまして貴財団で所有いただくことが最良の策との判断で、寄贈を申し入れ致し度」と記されている。「寄贈」の願い以前から本作は石橋財団に「寄託」されており、当時の作品台帳には「1989年6月9日に寄託受入」と記載がある。つまり資料に従えば、1970年に株式会社ブリヂストン(当時はブリヂストンタイヤ株式会社)が購入し、1989年に石橋財団に寄託。その後の管理は石橋美術館が行い、1995年に寄贈を受け入れ、財団所蔵となったのである。多田美波のこれまでの図録にみられる《エピサイクル》所蔵表記のばらつきは、ひとまずこれで整理できるだろう<sup>20</sup>。

## ブリヂストンショールームでの展示

株式会社ブリヂストンが「レリーフ」と題しているのは、1970年代初頭にブリヂストンショールームで展示されていた記録によるのかもしれない(fig. 5)<sup>21</sup>。この展示風景写真は今回の調査で多田美波研究所から提供いただいたもので、石橋財団にとっては新資料となる。また、これまでの個展図録でも、多田美波研究所が監修した2009年の箱根の森美術館での展示図録内年譜で初めて記載されており、比較的新しい(忘れられていた)記録である。ここであえて展示期間を「70年代初頭」と幅をもたせたのには理由がある。まず、写真はスライドの形で「1974年」とラベリングされたファイルに保管されていた。そして、寄贈依頼書の文言に従えば、1970年ショールームで展示するために購入したはずなので、70年以降であるのは間違いなさだろう。また、《エピサイクル》と共に展示されている《周波数FL-10-6874》(1968年、247×273cm(×2)、ステンレス、ミラーガラス、栃木県立美術館蔵)<sup>22</sup>も展示時期を同定する上でヒントとなる。1968年の「日本板硝子彫刻」展(大阪)のために制作された作品で<sup>23</sup>、「現代彫刻シンポジウム展 —環境の中の彫刻—」展(1974年10月1-17日、栃木県立美術館)での展示を経て、所蔵、建造物への固定がなされた。よって、fig. 5の展示は1970年か



fig. 5  
ブリヂストンタイヤ本社ショールームでの展示風景 提供＝多田美波研究所  
Installation view at the Bridgestone Tire Showroom,  
courtesy of Minami Tada Associates



ら1974年9月末までのどこかで行われていたと推測される。しかし、写真右側の「ブリヂストンショールーム」の上にある「BS」ロゴマーク（通称キーストンマーク）が74年の展示記録写真であるかどうか確定させない要素として残る。ブリヂストンタイヤは、1973年6月からタイヤショップ新統一外装スタートとともに、キーストン内の「BS」のフォントがサンセリフに変更となった。見分けるには「S」の始まり終わりが横を向いているか上下を向いているかを判断材料とすると、ショールームのロゴはセリフ、つまり変更以前のものとなるので、仮に新統一外装が本社ビルにも適用されているのであれば、この写真は1973年6月以前に撮影されたものとなるだろう<sup>24</sup>。また、ウィンドウの両端（ほか写真にはショールーム入り口右側にも同サイズのタイヤが写っている）に設置されているタイヤは、作品サイズからの推測ではあるが外径は3m前後に見える。もしこのタイヤが当時で世界最大のタイヤ「40.00-57 60PR R-LUG X」（外径3.6m、幅1.1m、重量3.3t）であれば、1971年7月製造開始なので、1971年7月以降の展示と考えられる。この大型タイヤは、銀座ソニービル前で「ガリバーのタイヤ」として、4階相当の高さの巨人風船人形とともにタイヤを宣伝展示されているので、本社ウィンドウにディスプレイされていてもおかしくはない<sup>25</sup>。さらにブリヂストンタイヤの当時の情勢を見てみると、大型タイヤの生産だけでなく、国内ではほとんど販売されていなかったアルミホイールの事業化プロジェクトを1971年11月から始動し、「ZONA」と名付けられたホイールは1972年11月から東京、大阪、名古屋でテスト販売を行い、1974年5月には全国販売に着手している<sup>26</sup>。今回の調査では細かな展示時期は特定できず、推測の域を出ないが、『エピサイクル』や『周波数FL-10-6874』より一回り大きなタイヤの生産を始め、アルミのホイールにも着手し始める時期に、まさに巨大なホイールのように見える多田の作品を設置していたことが分かった。

## 初展示である「蛍光菊」展

新たな展示歴が今回判明したが、表1にまとめたように、2点ある『エピサイクル』は必ずしも2点1組で展示されてきたわけではない。初展示となった「蛍光菊」展のユニークな展示構成に関しては、日本のメディア・アートを専門に研究している馬定延による「戦後日本芸術の表象 ―『蛍光菊』展(1968-1969)再考

―」<sup>27</sup>に詳しい。馬によれば、本展は日本の現代美術を、ジャポニズムや後発の国の追従している美術といった枠に収めず、オリジナルなコンセプトとスタイルで世界的に注目された展覧会だと、当時の評論家である針生一郎や雑誌記事の評価を引きながら、重要な展覧会であったと位置付けている。巡回先のバンクーバー・アート・ギャラリーでは会場デザインが大きく異なったようだが、ロンドンでの展示では会場デザインを担当した杉浦康平による、ホワイト・キューブの2部屋とブラック・ボックスの2部屋に分けて、ユニークなディスプレイをしたことが特徴として挙げられている。会場入り口には立体作品のミニチュアが展示され、順路に沿って進むと3部屋目となるブラック・ボックスの部屋に、蛍光灯やネオンで発光する多くの立体作品がまとめて展示されていた。暗い部屋のなかで展示することは他に例がないことではなかったようだ。「空間から環境へ」展(1966年11月11日-16日、銀座松屋8Fギャラリー)、「現代美術の動向」展(1967年7月8日-8月13日、京都国立近代美術館)<sup>28</sup>、「現代の空間'68〈光と環境〉」展(1968年6月7日-12日、そごう百貨店、神戸)<sup>29</sup>といった展示では発光する作品を展示している部屋を暗くしていた。蛍光灯を6灯内部に持つ『エピサイクル』もこの暗い空間で展示されており、現地に行った多田は以下のように感想を述べた。

その奥は全部黒一色の密室とも云うべき部屋で、立体作品はそこに全部まとめられている。しかし残念なことに、全部の作品が光りも空間も異なるので、同じ条件の会場では、全部をよく見ることはかなり困難のように思われた。[…]

光の作品の展覧会では、それをとりまく環境によって空間の幻想化は一層深められる。その場合、環境はディスプレイ・デザイナーによって作られ、見る人々は環境によって、初めて作品とともに幻想を存在させることができる。光の芸術を含めたこれからの展覧会では、作品のみでなく環境づくりが重要な役割となるので、私はこの展覧会で改めてディスプレイ・アートの重要性和新しい方向を考えさせられた。個々の作品と人間を対応させるための余地を残す環境づくりのディスプレイの方法も1つの行き方であれば、又、ディスプレイによって創られた環境の中で、時には個々の作品も消滅して、群による組織化された、大きな展覧会という作品をつくる新しい方向もあるだろうと思われた。<sup>30</sup>

表1: 多田美波『エピサイクル』について 展示歴等

1点のみでの展示		
「蛍光菊(Fluorescent Chrysanthemum)」展	1968年12月7日-1969年1月26日 1969年3月-(会期詳細不明)	ICA (Institute of Contemporary Arts) ロンドン ヴァンクーバー・アート・センター
「多田美波展 超空間へ」	1989年5月12日-23日	有楽町アート・フォーラム 主催: 西武美術館
「戦後文化の軌跡 1945-1995」展	1995年4月19日-6月14日 1995年6月14日-7月21日 1995年8月15日-9月24日 1995年10月8日-11月5日	目黒区美術館 広島市現代美術館 兵庫県立近代美術館 福岡県立美術館

「箱根彫刻の森美術館開館40周年記念 多田美波 一光を集める人」展	2009年10月3日-12月6日	箱根彫刻の森美術館
2点とも展示		
——	会期不詳	ブリヂストンタイヤ本社ショールーム
「多田美波 一光の迷宮」展	1991年8月3日-9月8日	三重県立美術館 主催：三重県立美術館、渋谷区松濤美術館、朝日新聞社
	1991年11月26日-1992年1月26日	渋谷区松濤美術館 主催：三重県立美術館、渋谷区松濤美術館
「コレクションによる美術事始め 一見る、知る、考える」展	2009年1月10日-4月12日	石橋財団石橋美術館、久留米
「ランキングで楽しむ石橋美術館」展	2009年9月8日-2010年4月18日	石橋財団石橋美術館、久留米 主催：石橋財団石橋美術館／TVQ九州放送、
「かぞえて楽しむ。」展	2015年1月24日-4月12日	石橋財団石橋美術館、久留米 主催：石橋財団石橋美術館／TVQ九州放送、
「ちょっと気になる 絵のまわり」展	2015年7月18日-10月18日	石橋財団石橋美術館、久留米 主催：石橋財団石橋美術館／西日本新聞社／TVQ九州放送
エピソード No.2		
「万国美術展 一調和の発見」	1970年3月15日-9月13日	万国博美術館(屋外)、大阪
「第3回神戸須磨離宮公園現代彫刻展」	1972年9月10日-10月22日	神戸市須磨離宮公園(屋外)
「日本現代美術の展望」展 *エピソード No.3のアクリルでありながら、台座は低めのスチール円柱、タイトルは「エピソード No.2」として発表	1975年9月5-14日	西武美術館、東京
エピソード No.3		
「第一回現代女流美術展」	1980年11月15-23日	上野の森美術館、東京
「女子美術大学美術資料館開館創立90周年記念展」	1990年10月26日-11月8日	女子美術大学美術資料館、神奈川県
「多田美波 一光の迷宮」展	1991年8月3日-9月8日	三重県立美術館
	1991年11月26日-1992年1月26日	渋谷区松濤美術館
「箱根彫刻の森美術館開館40周年記念 多田美波 一光を集める人」展	2009年10月3日-12月6日	箱根彫刻の森美術館
「多田美波」展	2010年1月28日-4月18日	上海月湖彫塑美術館、中国
写真展示		
「Fluorescent Chrysanthemum Revisited」 <a href="https://www.galleriesnow.net/shows/fluorescent-chrysanthemum/">https://www.galleriesnow.net/shows/fluorescent-chrysanthemum/</a> [最終アクセス日: 2023年8月31日]	2016年10月4日-11月27日	ICA ロンドン
「Fluorescent Chrysanthemum Remembered」 <a href="https://www.studiointernational.com/fluorescent-chrysanthemum-remembered-review-gdansk-ica-japanese-avent-garde-jasia-reichardt">https://www.studiointernational.com/fluorescent-chrysanthemum-remembered-review-gdansk-ica-japanese-avent-garde-jasia-reichardt</a> [最終アクセス日: 2023年8月31日]	2018年12月14日-2019年2月24日	Łaźnia Centre for Contemporary Art, Gdańsk
動画		
「Jasia Reichardt talks about Fluorescent Chrysanthemum /// ICA」 <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Zz8d2n-7uV0&amp;ab_channel=ICA">https://www.youtube.com/watch?v=Zz8d2n-7uV0&amp;ab_channel=ICA</a> [最終アクセス日: 2023年8月31日]		
《エピソード》写真掲載誌(掲載年順) *上記出品展覧会図録を除く		
『美術手帖』303号、1968年12月号、160頁	*林昌二「訪問 多田美波 一工学と芸術の接点で」152-161頁、内	
『インテリア』No.121、1969年4月号、48頁	*「蛍光菊」展展示風景	
『Space Design』No.81、1971年6月号、37-39頁	*大岡信「多田美波をめぐる六つの断章」に続く	
『芸術新潮』第268号、1972年4月、19頁	*第4回「日本芸術大賞」展示場所不明	
『美術手帖』第376号、1974年1月号、67頁	*「特集 図版構成」内、中原佑介「現代美術と彫刻の概念 読売アンデパンダン展以後〈定形〉から〈非定形〉彫刻へ」が続く	
《エピソード No.2》写真掲載誌(掲載年順) *上記出品展覧会図録を除く		
『美術手帖』第330号、1970年7月号増刊、130頁		
『Space Design』1972年11月号、47、56頁		
『インテリア』1975年12月号、90頁		



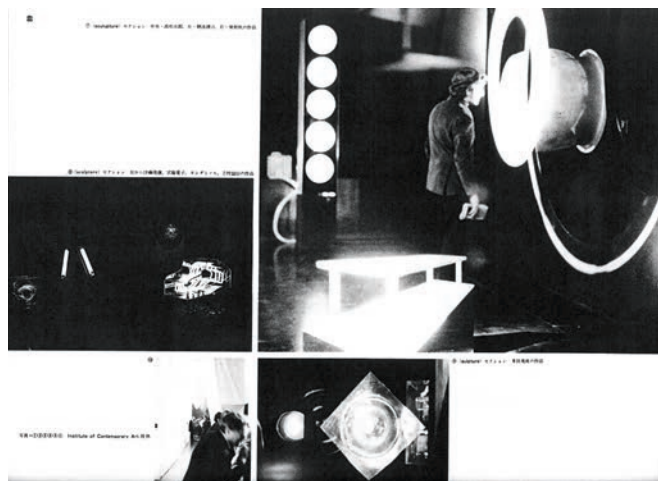


fig. 6  
「蛍光菊」展示風景写真(複数)、中央下部に《エピサイクル》が掲載。以下を再掲載。「現代日本美術展〈蛍光菊〉のディスプレイ」『インテリア』No.121、1969年4月号、48頁  
Epicycle can be seen on the center bottom of the page, several photos depicting installation view of *Fluorescent Chrysanthemum* on page 48 of "Display Design for The <Fluorescent Chrysanthemum> Exhibition" JAPAN INTERIOR DESIGN, no. 121, April 1969



fig. 7  
多田美波《エピサイクル》1968年、アクリル、アルミニウム、140×140×15.5 cm、石橋財団アーティゾン美術館 (fig.1と同じ角度から、室内の照明を落として撮影)  
TADA Minami, *Epicycle*, 1968, Artizon Museum, Ishibashi Foundation (This image was taken from the same angle of Figure 1 and in the darkened setting)

同記事別頁に《エピサイクル》の展示風景が掲載されているが、ここでも1点のみでの展示であるようだ(fig.6)。フロアライトを点けた空間内で2点展示をする方法以外も、作家の意図や作品のあり方に反することではない、ということがわかる。今年の作品撮影の際に、暗めの設定での撮影を行ったが、ここに写されているのも作品のひとつの顔であり、ひとつの表情でし

かない(fig.7)。また、暗がりでの撮影を行ったことで蛍光灯は発光しているのだが、あくまで従円と周転円を作り出すためのものであり、なにかを照らし出すためでも発光の主張でもないことが判明した。暗いなかでは周囲の環境が見えるものとして映し出しはしないが、「暗い」という環境を取り込みつつ、変化する光円を出現させ、作品—環境—鑑賞者の動的な関係を立ち上げるという作品の側面が浮かび上がってきた。

明るい空間に置かれている状態を「正」としながら考えるのではなく、暗い空間での展示を「原初」に据えることで、前提を逆転し、明るいなかでの《エピサイクル》がどのような作品として現れてくるのか、と分析することができる。鏡面が生み出す「反映」について中原佑介は「表面が光を反射し、周囲のものを映す」ということがある。この歪んだ映像は、純粋な物理的現象だが、それによって、作品は閉じた立体あるいは平面でなく、開かれたそれに変質する。その映像を通じて、作品はその周囲の環境とつながりが与えられるからである。それともうひとつ、この種の作品は、実態でありながら、膨らんだ映像というイリュージョンとしての性格を示すことにも注目していい。実体と映像という二つのものが融合してしまうのである<sup>31</sup>と、従来の絵画(タブロー)の説明としても用いられる「イリュージョン」という単語を更新しようとする。映像として作品表面に取り込みながらも像を歪ませ、留まらせず、奥行きをチグハグに設定し多重化する。明るい空間に置かれた《エピサイクル》は、自発光による円の存在感が弱まる一方で、反射して映し出す外界の要素が増している。反射によって「見える」(あるいは判別できる)物体の形は、見る側の少しの動きで目まぐるしく歪み、中原が指摘するように、実体とのつながりをもちつつ、融解する。また、反射光と自発光が交ざりながら、前述したような、大岡信や中原、土方定一らが評価した作家の光の捉え方は変わらずに具現化されている。自ら発光しつつも光を見せようとするのではなく、固定的限定を打ち破る、強烈な視覚的揺さぶりをもたらす本作。「エピサイクル」という少し馴染みのない言葉をタイトルにもつことで、物理的かつ想像力の広がりが見え隠れされる。同年制作の《Laputan No.2》にも空を見上げる詩性、言い換えれば、観測のみから得られる情報ではなく、数学あるいは伝説から想像することで現れる形、という共通点を見てとれるだろう。

## 「エピサイクル」シリーズとしての展開

《エピサイクル》がそのほかのアルミ蒸着による鏡面を有した作品と異なるのは、やはり発光源を含み、作品の前の外環境を鏡として取り込む点だ。のみならず、自らが発する光から小さな円を地として展開していく点であろう。作品内に事前に織り込まれた光の円は、移動することで他の景色と同様に延び縮みするが、そこに円があることが常に意識される。まさにタイトルが示すような周転円軌道のように、見るものは動きながらもある

一定の関係性のうちにあることがわかる。発光はしないが電気仕掛けの作品を近い時期に制作している。《エピサイクル》の中央部分のアクリルを取り出したような《Phase Space》(1969年)がそれだ。神奈川県立近代美術館に所蔵の3点と多田美波研究所に1点あり、計4点が存在する。これは首を縦に振るように動く仕掛けになっている。見る人の移動よりも前に作品自体が動きながらゆるやかに外界を取り込みつつ動きを与える。それは時間がゆっくりと過ぎる感覚を想起させる。似た構造を持つ《Phase Space 6941》(1969年、多田美波研究所蔵)、3点組の《Phase Space 6943》(1969年、神奈川県立近代美術館蔵)はモーターが付いているが動きとしては回転ではなく、壁面から頭がかしげるように手前に傾いたり起き上がったりの動きによって(5-10°ほどのゆるやかな動き)映り込む像が変化するような仕掛けがついている。それは回転しているかのように周縁に光の動きが見え、視覚認識の不思議さ、不確かさだけでなく、ゆったりとしたその動きは自然界の動き、日の光にあたって風で揺れ動く木々の影の移ろいを思い起こさせる。特に多田美波研究所では外光も入る展示条件から、より一層外界との接続を感じることができる。

《エピサイクル No.2》は大阪万博(日本万国博覧会、1970年)にて発表された(fig.8)。現存するか不明な作品であるため、写真から判断するしかないが、5点でひとつの作品となるようで、《エピサイクル》のような大きくゆるやかな凹凸の鏡面物体が空に向かう形で水の上に順序だって置かれている。5点それぞれの中央凸部の半径が異なり、真ん中が《エピサイクル》と同じような外円周と凸部円周の比率であるように見える。屋外という条件から透明なカバーが付いているが、このカプセルのような形状から、より宇宙的なイメージにつながりやすくなる。言及されている文献を辿ることができなかったため、どのような評価が当時あったのかは分からない。ただ、2年後の第三回神戸市須磨離宮屋外彫刻展でも同様に水に浮かべる形式で発表されている。その後の展示歴は各図録でも記録がなく、行き先、現存するかどうかも不明である。

少々混乱を招くかもしれないが、1975年の西武美術館のこけら落とし展「日本現代美術の展望」に「エピサイクル No.2」というタイトルで発表された作品がある(fig.9)。これも写真だけの判断となるのだが、《エピサイクル No.3》のステンレス・鉄台上部の半円形の透明アクリル部分はおそらく同じもので、スティール台の形が円形である。現在《エピサイクル No.3》は多田美波研究所が保管・管理しており、その台は直方体である(fig.10)。「多田美波 一光の迷宮」展図録では、図版頁では制作年が1975年、出品リストも同様に1975年。さらに、展示歴では「日本現代美術の展望」展を記載しているが、年表では1975年の「日本現代美術の展望」展に「エピサイクル No.2」出品と整合性が合わない。2009年の「多田美波 一光を集める」展図録では1980年に制作年が統一されている。タイトルの



fig. 8  
多田美波《エピサイクル No.2》1970年、展示風景写真、以下より再掲載。  
『美術手帖』第330号、1970年7月号増刊、130頁  
TADA Minami, *Epicycle No.2*, 1970, an installation view, an excerpt from *Bijutsu-techo*, no.330, extra issue of July 1970, p.130

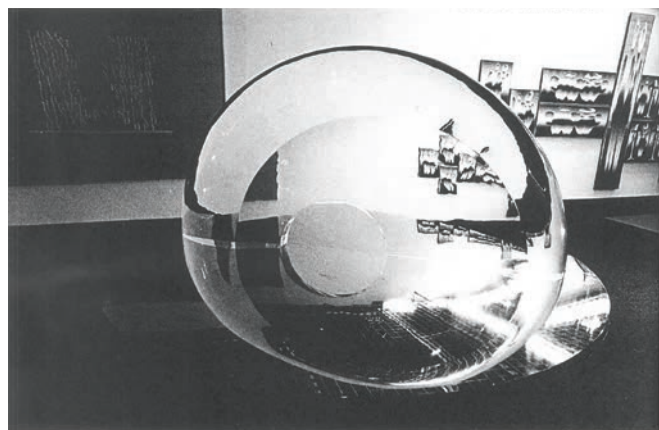


fig. 9  
多田美波《エピサイクル No.2》1970年、展示風景写真、以下より再掲載。  
『インテリア』1975年12月号、90頁  
TADA Minami, *Epicycle No.2*, 1970, an installation view, an excerpt from *JAPAN INTERIOR DESIGN*, December 1975, p.90



fig. 10  
手前右、多田美波《エピサイクル No.3》。「多田美波」展(2010年、上海月湖彫塑美術館、中国)展示風景 提供=多田美波研究所  
On the right-hand, TADA Minami, *Epicycle No.3*. An installation view of MINAMI TADA, 2010, Yuehu Museum of Art, Shanghai, China  
courtesy of Minami Tada Associates



表記間違い、もしくは水に浮かべる《エピサイクル No.2》の屋内・地上展示可能な形態としての《エピサイクル No.2》と作家が考えたのかもしれない。いずれにせよ《エピサイクル No.3》も発光するものを内に含むことなく、透明アクリル——実体としては半円しかないが——中心に外界を取り込みながら円形を作る。同シリーズ前2作と比較して大きく異なるのは透明アクリルによる透過がある点だろう。作品の向こう側が見えつつ、台の上方の光景も取り込み、かつ見る側の視点が動けば反映している像の動き方と実像との動き方は同じ速度で変動する。見ることで私たちが認識している世界のありようと「世界」を接続、もしくは並存する意識を立ち上げる。この作品は近年の個展でも出品されており、「第一回現代女流美術展」(1980年)に今の台座とともに初出品してから、「女子美術大学美術資料館開館創立90周年記念展」(1990年)、「多田美波 一光の迷宮」展(1991-92年)、「箱根彫刻の森美術館開館40周年記念 多田美波 一光を集める人」展(2009年)、巡回の「多田美波」展(上海月湖美術館、中国)と、作家の関心を示す重要な作品として展示され続けてきた。

《エピサイクル》はNo.2、No.3と比較すると、その展示形式にも特徴が見られる。《エピサイクル No.2》は水の上に浮かぶ(固定されているのかは不明)。《エピサイクル No.3》は自立した台座を持ち、床に置かれて展示される。一方、《エピサイクル》は2点とも構造を同じくし、作品背面の合板にわたされた細長い鉄板の先端にあるフックに引っかけて、壁面に展示する。作品内部にある蛍光灯6灯に電気を送るため、下部からは電源コードが出るのだが、フックにかけて「吊される」という状態は、天井から吊り下げる照明デザインも行っていた多田にとって、彫刻と光造形のあいだを渡すような作品であったのかもしれない。前述したように、本作制作の1968年から「周波数」ではない作品のタイトルの方向性が生まれ、屋外作品発表の機会の増加、光造形の仕事が増えていったことに鑑みると、照明と彫刻とのつながりを試したのかもしれない。シリーズとして展開された「エピサイクル」のテーマ、天体たちの関係性のように、作品が置かれた環境と見るものとの間に数学的な美しさを秘めた動的な結びつきを生み出す彫刻作品、というのは多田にとって重要な考えであり、形体は異なれど、試みのはじまりとしての《エピサイクル》は、1968年という時期とあわせて、多田美波という作家の、造形とテーマの係り合いを見ることができる作品であるように思われる。

## 結び

今回の調査を通して、《エピサイクル》の展示歴・来歴を整理することができた。また、過去展示風景写真、言及している文献をまとめることで、多田美波の活動において、本作制作年である1968年の重要性が浮かび上がってきた。日本現代美術史

において重要な展覧会である「蛍光菊」展——特に海外との同時代性を意識して海外に向けて発信したという点において——に出品していた作品であること、暗闇のなかでの展示が初公開の場であったこと。さらには、ブリヂストンショールームでの展示があったことが明らかになった。今後の調査課題として、《エピサイクルNo.2》の行方や同シリーズ間での詳細な比較、そのほかの多田作品や光造形との詳細な比較。同時代に活動していた作家作品との比較。さらに広げていけば60年代に多様化していった日本現代美術というその磁場や、ライト・アート、キネティック・アート、環境芸術、都市と彫刻、自然と都市といった射程まで含まれるだろう。本研究では、作品の基礎情報の整理に留まったが、まだまだ日本の戦後美術、現代美術の研究、収集、展示に取りかかったばかりのアーティゾン美術館にとって、(ある種偶然にも)このような作品が収蔵されていることからひろがる可能性の一端に触れることができたのではないかと思う。《エピサイクル》と対峙しながら経験する、視覚的な流動と同時に共有するある一定の関係性は、不思議と作品を目の前にしていなくとも、筆者の心のなかに埋め込まれてしまったようなので——つまり、作品のことがつねに頭のすみにある——引き続き、調査を続けていきたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. 多田は「照明デザイン」ではなく「光造形」という言葉を用いて、自身の仕事を語る。
2. 住所：東京都中央区京橋2-7-14。
3. 住所：東京都中央区銀座7-3-9。
4. 住所：東京都千代田区内幸町1-1-1。
5. 出品回数は、株式会社ブリヂストンから石橋財団に寄託された1989年から2016年までの『石橋財団 ブリヂストン美術館 石橋美術館 館報』に掲載されている、企画展出品目録を参照してカウントした。掲載のある企画展示以外にも、石橋美術館では常設展示として《エピサイクル》が展示されていたが、今回の調査では出品目録以外の調査まで至らなかったため、回数にあげていない。
6. 「OHTSUKA OHMI REPORT 彫刻家・多田美波〜しごとの軌跡〜 後編：多田美波先生のことば(多田美波先生インタビュー)」2013年、[https://www.ohmi.co.jp/report/index.php?c=topics2\\_view&pk=1466482831](https://www.ohmi.co.jp/report/index.php?c=topics2_view&pk=1466482831)(最終アクセス：2023年8月21日)。降矢木純一郎「この人に美を育てたのは誰？」〈インタビュー〉『ベビーエッジ』1972年8月号、婦人生活社、158-159頁。

7. 同書。
8. 林昌二「多田美波と建築と」『芸術新潮』268号、1972年4月、21頁。
9. 以下に詳しい。『開館60周年記念 Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係』展覧会図録、2023年、京都国立近代美術館。
10. 多田美波「作品／多田美波 暗闇から」『近代建築』23号、1969年6月号、131頁。
11. 「新しい素材と造形〈対談〉岡田隆彦 山口勝弘」『美術手帖』1968年6月号増刊、68頁。
12. 同書、80頁。
13. 同書、79頁。
14. 東京都現代美術館編『百年の編み手たち』展図録、2019年、159頁。
15. 大岡信「多田美波をめぐる六つの断章」『Space Design』No.81、1971年6月号、23頁。
16. 同書、24頁。
17. 前掲書、多田美波「作品／多田美波 暗闇から」131頁。
18. 前掲書、大岡信「多田美波をめぐる六つの断章」26-27頁。
19. 土方定一「解説 多田美波——新しい素材との対決と光の組織化」『芸術新潮』1972年4月、19頁。
20. 例えば、「多田美波展」(1989年5月12-23日)の図録では「ブリヂストン美術館蔵」となっているが、所蔵者は株式会社ブリヂストンが正しい。
21. 今回の調査にあたり、多田美波研究所(東京都杉並区宮前5-1-5)を訪れ、1970年代から作家とともに数多くの仕事を行ってきた岩本八千代氏、本間充明氏、両名に聞き取り調査、ならびに、同地で2018年に開設した、スペース究にて1960年初頭の作品から90年代までの作品を閲覧した。その際に、《エビスサイクル》2点がブリヂストンショールームで展示されていた写真をお教えいただき、ご提供いただいた。展示風景記録写真を得てから、現石橋財団常務理事の西嶋大二の協力の下、株式会社ブリヂストンに当時の展示記録資料が残っていないか調査いただいたが、残念ながら資料は発見されなかった。
22. ショールームでのキャプションには「周波数FL-10-682 1968年作」と書かれているが、サイズが大きく複製や再制作が困難であり(《周波数FL-10-6874》は日本板硝子の協力のもとで大きなガラスの加工によってできたことも理由のひとつ)、これまでの図録等の記録で該当作品が見当たらないため、《周波数FL-10-6874》であると推定される。
23. 以下には「ガラスの造形展〈トランスフレクション〉」と題して紹介されている。また、《周波数 FL-10-6874》のステンレス部分を除いたガラス部分だけの写真が、本展のディレクターでもあった東野芳明(共同ディレクターとして山口勝弘もいる)の文章とともに掲載されている。『インテリア』No.117、1968年12月号、インテリア出版、46-49頁。
24. ロゴの店頭設置に関しては、60年代から始まっている可能性もある。「企業情報」[https://www.bridgestone.co.jp/corporate/history/story/05\\_05.html](https://www.bridgestone.co.jp/corporate/history/story/05_05.html) [最終アクセス: 2023年8月22日]、「時代とともに。ブリヂストンのロゴ・ブランドメッセージ変遷をご紹介します!」、Bridgestone Blog、2020年10月27日、<https://www.bridgestone.co.jp/blog/2020102701.html> [最終アクセス: 2023年8月22日]。
25. 『ブリヂストン七十五年史』株式会社ブリヂストン、2008年、134-135頁。
26. 同書、139-140頁。
27. 馬定延「戦後日本芸術の表象 —「蛍光菊」展(1968-1969)再考—」明治大学国際日本学研究、2018年11巻2号、117-131頁。2020年3月27日オンライン公開:[https://meiji.repo.nii.ac.jp/?action=repository\\_action\\_common\\_download&item\\_id=7060&item\\_no=1&attribute\\_id=17&file\\_no=1](https://meiji.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=7060&item_no=1&attribute_id=17&file_no=1) [最終アクセス: 2023年8月22日]。
28. 以下に展示風景写真が複数掲載。乾由明「環境としての光の芸術 現代の空間'68展に見る」『美術手帖』第301号、1968年8月、美術出版社、19-29、107-109頁。
29. 「開館60周年記念 Re: スタートライン 1963-1970/2023 現代美術の動向展シリーズにみる美術館とアーティストの共感関係」(2023年4月28日-7月2日、京都国立近代美術館)では、当時の展示室一部のように暗めの空間構成に設えていた。
30. 多田美波「ディスプレイ・アートの行方」『インテリア』No.121、1969年4月号、46頁。
31. おそらく多田のスタジオ内にかけられた《周波数 37306505》の上方から撮影された写真を背景に中原のテキストが掲載されている。中原佑介「反映」『美術手帖』1967年6月号増刊、美術出版社、2-3頁。





fig.1  
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《祖父の国》2011年、合成ポリマー絵具・カンヴァス、198.0×301.0 cm、  
石橋財団アーティゾン美術館  
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, *My Grandfather's Country*, 2011, Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

# マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《祖父の国》 ——記憶の深奥から浮かび上がる故郷の姿

Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori's *My Grandfather's Country*: Country Rising from the Depths of Memory

上田 杏菜

UEDA Anna

石橋財団は2017年にオーストラリア先住民作家マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ(1924頃–2015)の《祖父の国》(fig.1)を収蔵した。ガボリはクイーンズランド州北西部に位置するカーペンタリア湾の南側に浮かぶベンティンク島出身で、カイアディルトと呼ばれる先住民コミュニティの一員である。80歳を超えた2005年から絵画制作を開始し、8年間という短い画業の間に約2000点に及ぶ作品を制作した。近年では、2022年7月3日から11月6日までパリのカルティエ現代美術財団で大規模個展「Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori」が開催され、同展覧会は、2023年2月16日から5月14日までイタリア、ミラノ・トリエンナーレに巡回した。これら展覧会を通して、彼女の国際的な評価が高まっている。

ガボリの作品は、彼女の出身地ベンティンク島を中心とした大地が主題であり、大型のカンヴァスにアクリル絵具を用いて描かれる。《祖父の国》もガボリの出身コミュニティ、カイアディルトに深く関わりのある故郷の大地が主題である。抽象的に描かれた故郷の姿は、絵具の質感がありありと残るカンヴァスの画面上で、素早い筆使いと豊かな色彩とあいまって躍動しているかのようだ。ガボリの作品は大胆で迷いのない筆致を特徴としているほかに、他の先住民コミュニティ出身作家の作品にはあまり見られない制作背景がある。それは、彼女の生まれた地域では伝統的な視覚美術の形態がない点である。彼女が80歳を超えて突如として開花した視覚美術への創造の源泉を探そうとしても、いわゆる他のオーストラリア先住民作家が寄り添うとする、祖先から代々継承された視覚的な図像や象徴、儀式における装飾模様などは、ガボリの場合見当たらない。それにも関わらず彼女は、約91歳で亡くなる数年前まで作品を制作し続け、8年間という短い画業のあいだに約2000点におよぶ作品を制作した。《祖父の国》は、ガボリが87歳頃に描いた作品である。いわゆる人生の最後期において、この驚異的な制作速度とその大胆で自信に溢れた迷いのない筆さばきは一体どこから来たものなのか。

この問いに答える前に、この問いの答えにも繋がるもうひとつのガボリの制作背景について少し触れておきたい。それは、1948年にガボリが経験した自然災害による故郷ベンティンク

島からの強制避難である。長期的な干ばつと大型サイクロンによって島は壊滅的被害を受け、強制避難によって近隣のモーントン島へと移住を迫られたカイアディルトは、現在に至るまで故郷への完全帰郷を実現していない。近隣島への移住以降カイアディルトは、家族離散、部族言語使用の禁止などによって様々な苦難を経験する。つまり、《祖父の国》を含めてガボリの描く故郷の姿は、現実に彼女の目の前に広がっている大地を写したものではないということだ。言い換えれば、彼女の作品は記憶の深奥から浮かび上がる故郷を描いていることになる。

こうした制作背景をもつガボリの作品を理解する手がかりが、言語学者でカイアディルト語の話者でもあるニコラス・エヴァンズという言葉にある。エヴァンズは、2018年に開催されたガボリの個展のカタログに以下の言葉を寄せている。

ガボリの作品は、海、浜辺、物語が語られる場所等についてのカイアディルトのものの見方に強く裏打ちされたものであり、いわゆる既存の視覚美術の伝統とはほど遠い。そうしたある特定の世界で人生のほとんどを過ごしたひとから生み出される作品を目の前にしたとき、芸術とは、様式の前に、見ることにについてである、と改めて気づかされる。<sup>1</sup>

エヴァンズという言葉から分かるのは、ガボリの場合はオーストラリア先住民美術を理解する手立ての多くの場合に参照する、作家がすでに保持している伝統的な視覚美術がないため、彼女の世界の見方、つまりカイアディルトの世界の見方を理解する必要があるということだ。それは、ガボリが見つめた世界、彼女の人生のすべてであったベンティンク島とその地に生きた人びとを理解すること。そこには彼女が経験した苦難—自然災害による強制移住、家族離散、言語喪失、記憶のなかの故郷—を理解することも含まれるだろう。そして、エヴァンズも述べているようにガボリの作品理解を通して私たちが得ることとは、オーストラリア先住民美術の枠組みを超えて、芸術のあり方について思いを伸ばすことにあるのだろう。ガボリの作品制作の原動と背景を考察することは、オーストラリア先住民美術の多様な発展と展開、さらにはその枠組みにも縛られない芸術のあり方について考える一端に繋がっていくはずである。



そこで本稿では、ガボリの故郷ベンティンク島の成り立ちからガボリの生い立ちについて簡単に記述することから始めたい。次にガボリの画業を概観し、石橋財団所蔵作品《祖父の国》を考察する。そして、そこから見えてくるガボリの作品世界と創造の源泉を読み解いていく。

## ガボリの故郷——南ウェルズリー諸島とベンティンク島

ベンティンク島は縦に16キロメートル、横に18キロメートルの小島で、クイーンズランド州の北西部に位置するカーペンタリア湾に浮かぶ島のひとつである。カーペンタリア湾に浮かぶ島々をウェルズリー諸島と呼び、そのなかでもベンティンク島は、南ウェルズリー諸島に属している<sup>2</sup>。ベンティンク島を拠点として生活していたのが、ガボリが帰属するカイアディルトと呼ばれる先住民であった。考古学調査によると約6000年前には、この島でカイアディルトが生活していたことが分かっている<sup>3</sup>。氷河期時代、ベンティンク島はまだオーストラリア大陸と繋がっていて、人びとは地続きで移動していたと考えられている。しかし海面上昇によって大陸から切り離され島となってから、カイアディルトは大陸文化の影響を受けずに独自の生活形態を築くようになった。小さな島で生活をするカイアディルトは、島の特徴、環境、動植物について深い知識を身につけ、詳細かつヴァリエーションに富んだ島の歴史とそれらに関する様々な物語（神話を含む）を有するようになった<sup>4</sup>。

ベンティンク島に住むカイアディルトは、外部との接触がまったくなかったわけではない。18世紀末のイギリス植民地化以前は、インドネシアのスラウェシ島を拠点とするマカッサンたちがベンティンク島近辺の珊瑚礁に生息するナマコを採集するため、毎年島を訪れていた。インドネシアのマカッサンとオーストラリア先住民の交易と交流は、ベンティンク島に限らずオーストラリア北部沿岸で広く行われていた<sup>5</sup>。カイアディルトとマカッサンの交易についてはあまり多くは知られていないが、南ウェルズリー諸島のひとつフラワー島には、マカッサンが持ち込んだタマリンドの木が繁っており、過去の交易とその交流の痕跡が今も残っている<sup>6</sup>。

イギリス植民者とカイアディルトの接触は1802年に遡る。1801年から1803年にかけてオーストラリアを周航することに成功したマシュー・フリンダーズ<sup>7</sup>が、1802年にベンティンク島を訪れた時である。フリンダーズはこの時、ベンティンク島の東に位置する小島をスウィアーズ島と名付けた。しかしその後、継続的な植民者との接触はなく、カイアディルトは従来の伝統的な生活を長く維持していた。1960年にベンティンク島を調査した人類学者ノーマン・ティンデルは、ベンティンク島に対する人類学者の特別な興味を以下のように説明している。

ベンティンク島は、人類学者にとって外部から孤立した住

民の環境について、歴史学者にとって1802年にマシュー・フリンダーズがカーペンタリア湾で詳細に調査した最初の場所のひとつとして、また初めてフリンダーズがオーストラリア北部の先住民と対面した場所として、特に興味深い島である。カイアディルトと呼ぶこの地の先住民たちは、フリンダーズとの短期間の会遇以降、145年間に渡って西洋社会から隔絶していた。彼らはオーストラリア沿岸部に住むアボリジナルとしては最後に文明化された世界と接触した部族となった。<sup>8</sup>

フリンダーズが立ち寄った地として歴史に名を残したベンティンク島は、1910年代後半頃、再び西洋社会とある接点をもつことになる。現在マッケンジー虐殺として知られる事件は、1916年頃、ベンティンク島に石灰石採掘と牧畜を目的に移り住んだジョン・マッケンジーが、1918年頃に11人のカイアディルトを虐殺した事件である<sup>9</sup>。オーストラリア国立美術館先住民美術部門学芸部長でアシスタント・ディレクターのブルース・ジョンソン・マクリーンによると、この時ガボリの母親は銃で撃たれたが生き延びた、とティンデルの調査による聞き取りが残っている<sup>10</sup>。しかしこの虐殺事件はオーストラリア主流社会において記録はなく、またマッケンジーがその犯罪を裁かれた記録もない。虐殺された11人は、ティンデルの調査によって明らかになったもので、これは当時のカイアディルトの人口の1割に当たる。

その後、カイアディルトは西洋社会——主に近隣のモーニントン島を拠点にしていた長老派教会の伝道教会、通称ミッション——と断続的に接触があるもののベンティンク島にはほぼ植民地の影響が及ばない状態が1940年代まで続いた。その結果、カイアディルトはオーストラリア沿岸部において最も長く、植民者の影響を受けることなく伝統的な生活を維持し続けることとなった。

では、一体何がカイアディルトの人びとをベンティンク島から強制避難させたのか。それは冒頭に述べたように、1940年代後半に長期間続いた干ばつとその後にベンティンク島を直撃した大型サイクロンによる自然災害に起因する。ティンデルの調査によると、1946年の9月から10月には干ばつの影響が島の各所で確認されている。1947年の8月には、栄養失調に苦しむ42人のカイアディルトたちがスウィアーズ島で保護され、モーニントン島のミッションへと移送された<sup>11</sup>。この長引く干ばつの後に待っていたのが、大型サイクロンだった。1948年2月に大型サイクロンがベンティンク島を直撃し、約3.7メートルの高潮が島のほぼすべての真水供給場を飲み込んだ。真水供給を断たれたことが決定打となり、カイアディルトは残りの全島民63人のモーニントン島移住を否応なしに迫られることとなった。ガボリは当時20代半ばを迎えた若い女性であった。結婚したばかりでこれから家族を築いていくという時、ガボリは故郷を失った。

## マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ

ガボリは1924年頃にベンティンク島で生まれた。彼女の名前「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori」は、彼女のカイアディルトとしての名前「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ」と、キリスト教由来の名前「サリー・ガボリ」を併記したものである。ガボリの人生は、カイアディルト名である「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ」としてスタートする。これはカイアディルトに伝わる名付けのシステムに基づいて付けられており、生まれた人物と生まれた場所を証明する役割を担っている。それは、その名を持つ人と、名が付けられた場所との切り離せない関係性を創出するもので、ガボリの作品を理解する一番の核となっている部分だ。

まず「マダディンキンアーシー Mirdidingkingathi」は「マダディンキ Mirdidingki」と「ンアーシー ngathi」に分けられる。「ンアーシー ngathi」とは、カイアディルト語の接尾辞で、意味は「～に生まれる」となる。「マダディンキ Mirdidingki」は、ガボリが生まれた場所の名前で、そこは島の内陸部から流れる小さな川が海へと流れ込む、ベンティンク島南部に位置する小さな入り江を指す。「ジュウォンダ Juwarnda」は、彼女のトーテム<sup>12</sup>で「イルカ」を意味する。つまり、「マダディンキンアーシー・ジュウォンダ Mirdidingkingathi Juwarnda」とは「マダディンキに生まれたイルカのトーテムを持つもの」となる。この名を授かったガボリは、故郷と同一のアイデンティティを持つことでその大地と分かちがたい関係性をもつことになる。この強い精神的な繋がりは、「これが私の故郷、これが私の海、これが私」<sup>13</sup>と表現した彼女自身の言葉からうかがえる。

「サリー・ガボリ」はモーニントン島のミッションへ強制移住させられた時に、キリスト教の名付けの方法に則り与えられた名前だ。「サリー」はキリスト教名から取られ、「ガボリ」は彼女の夫の名を西洋風に崩したもので、妻が夫の姓を名乗るというキリスト教の伝統に則したものである。

1924年頃に生まれたガボリは、1948年の強制移住までの約24年間は故郷であるベンティンク島で過ごした。その生活は浅瀬に捕獲用の仕掛けである石垣を築いて魚やウミガメを狩猟したり、ディリーバッグと呼ばれる植物の繊維を編んだ籠やバッグなどを制作したり、様々な儀式を通して、大地と祖先との精神的な繋がりを維持したりする活動に費やされていた。ガボリはベンティンク島で生活をした経験と記憶のある最後の世代のひとりでもある。大型サイクロンによって島が壊滅的な被害を受け、カイアディルトたちのベンティンク島での生活が終わりを告げた時、ガボリは夫の4番目の妻として結婚したばかりであった。

移住後の生活はカイアディルトにとって苦難の連続だった。

子どもたちは家族から引き離され、ミッションが運営する寄宿学校へと入学させられた。さらにカイアディルト語の使用は禁止され、英語での教育を受けることになった<sup>14</sup>。モーニントン島にはラーディルという先住民コミュニティが伝統的な土地所有者として生活しており、よそ者であるカイアディルトたちは、モーニントン島でも居住環境の悪い低地に住むことを余儀なくされた<sup>15</sup>。ガボリにとっても移住後の数年間は、身体的にも精神的にも辛いものであった。彼女は1948年、49年、50年と続けて流産を経験している。その後8人の子どもを産み、そして多くの孫とひ孫を持ったガボリだが、20代後半の彼女は、故郷を失い、子を続けて失うという苦しいものであった。

カイアディルトとラーディルはモーニントン島での交流はほとんどなく、とくにカイアディルトたちは、他のアボリジナル・コミュニティとも交流がなかった。そのためカイアディルトたちは故郷を離れたあとも、儀式の歌や踊りにおいて外部からの影響などを受けることなく継承を続け、ガボリも狩猟用の仕掛けやディリーバッグの制作技術を忘れることはなかった。

## ガボリとアクリル絵画の出会い

モーニントン島で恒久的な避難生活を余儀なくされたガボリが絵画に出会うのは、2005年まで待たなければならなかった。ガボリはこのときすでに80歳を過ぎていた。きっかけは、モーニントン島アーツ・アンド・クラフツ・センターで開催されたワークショップだ。このワークショップは、ブリスベンにあるウールーンガッパ美術館に務める学芸員サイモン・ターナーを講師に迎えて開催された<sup>16</sup>。ワークショップには、近隣の老人施設に住む人びとも週に2回招かれた。マククリーンは、ターナーが特に年長者たちを積極的にワークショップに招待した理由に、オーストラリア先住民の年長者が持つ伝統芸術への深い知識と、年長者が描く作品の影響力に注目していたと説明する<sup>17</sup>。オーストラリア先住民美術の図像の多くは、コミュニティ内で描く権利を取得した者だけが描くことができるものだ。これは、描かれる図像の内容が、コミュニティを守る法や掟に関連する場合や、ドリミングと呼ばれるオーストラリア先住民固有の神話世界の物語に繋がっているためである。コミュニティでは、年齢を重ね、イニシエーションを経るごとに、知識へのアクセス権が与えられる。そのため年長者が描く作品は、社会規範、文化継承、神話の表象といった複層的な意味合いを持ち、コミュニティに与える影響力と得られる信頼と尊敬も大きくなる。ターナーは、オーストラリア先住民美術がもつ多層的な役割と、その制作者である年長者に注目したのである。始めはラーディルの男性たちが主にワークショップに参加していたが、中央砂漠に位置する先住民コミュニティ、ユートピアで女性作家たちの活躍を現地で目の当たりにしたターナーは、モーニントン島でのワークショップでも年長の女性たちを積極的に招待した。ガボリはこのワーク





fig. 2  
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《マイ・カントリー》2002年、  
合成ポリマー絵具・カンヴァス、60.0×30.0 cm、クイーンズランド州立美術館  
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, Kaiadilt people, *My Country*, 2002,  
Gift of the Estate of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori through the  
Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art Foundation 2017  
Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art  
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

ショップに老人施設の居住者として参加した。それまで絵筆を握ったことがなかったガボリだが、2回目の参加でカンヴァス画に挑戦し、誰も予想しなかった作品を描き上げた (fig.2)。

カイアディルトは、バーク・ペインティングや砂絵、儀式の時に身体に施すボディ・ペインティングなど、アボリジナル・アートに特徴的な視覚美術の伝統を持っていなかった。伝統的なオブジェや道具も、他のコミュニティでは装飾が施されるが、カイアディルトはほとんど装飾をしなかったのだ。その代わりに、カイアディルトは身体に傷をつけることを伝統としていた。儀式を経るごとに付けられる身体への創痕は、次第に模様のように浮かび上がってくる。ワークショップに参加したカイアディルトのなかには、儀式の創痕にインスピレーションを得て作品を制作するものもいた。

しかしガボリは、誰も予想しなかった作品を描き上げた。《マイ・カントリー》(fig.2)は、ガボリが描いた最初の作品<sup>18</sup>で、描かれているのは魚を捕らえる仕掛けだという。それは、ガボリの記憶のなかから作品の主題となる物語を紡ぎだし、絵画表現へと転換させたものだった。コミュニティの伝統的な視覚美術がなく、他のコミュニティの図像に影響を受けることなく、また西洋美術への知見もなかったガボリの作品は、一人の人間か



fig. 3  
マダディンキンアーシー・ジュウォンダ・サリー・ガボリ《オール・ザ・フィッシュ》2005年、  
合成ポリマー絵具・カンヴァス、190.0 × 424.5 cm、ヴィクトリア国立美術館  
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, *All the fish*, 2005, National Gallery of Victoria  
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

ら溢れ出す純粋な創造の表出だといえるだろう。初めて絵筆をとった数ヶ月後には、縦約2メートル、横4メートルを超える大型作品《オール・ザ・フィッシュ》(fig.3)を仕上げている。ベンティンク島で見つかる様々な種類の魚——岩タラ、ボラ、ゴマフエダイ、鯛、ウミガメなど——がすべて丸い形で表現され、異なる色で描き分けられている。初期に描かれた作品は、ベンティンク島で見つかる魚の姿や、その魚を捕まえるフィッシュトラップを描いたもので、ガボリが故郷で過ごした経験や体験がもとになっている<sup>19</sup>。鮮やかな色彩をもつ丸い形象が所狭しにひしめき合っているカンヴァス上に描かれている様子は、まるで魚の大群によって発生する海面上の泡や波しぶきにも見える。この作品から、ガボリがどのように世界を捉えていたのかが垣間見えるだろう。それは、彼女が魚自体の姿かたちに興味があるのではなく、魚が起こす現象やその雰囲気や直観的に捉えようとしていることである。言い換えれば、ガボリは魚を具象的に描くことに関心があるのではなく、全体を抽象的な概念に変換して描き出すことに注力しているということである。2005年はガボリの創造が爆発したかのようにカンヴァスからカンヴァスへと次々に作品を制作し、それらは異なる構図や、色彩、視覚効果などを実験的に描いているものが多い。同年12月には彼女の初個展が開催され、その翌年にはメルボルンを拠点とするアルカストン・ギャラリーに所属することとなった。2006年には、クイーンズランド州立美術館「Xstrata Coal Emerging Indigenous Art Award」でガボリの作品が初めて展示された。

ガボリの作品には大きく6つの主題: マダディンキ、トゥーンディ、マカルキ、ディンカリ、ディバーディビ、ニーニルキがある。どれもベンティンク島および南ウェルズリー諸島に属する島の特定の場所を対象としていて、それらはガボリの家族の名前の由来となった場所でもある。マダディンキはガボリの名前にもある通り彼女の出生地だ。作品名にマイ・カントリーとある場合は、マダディンキを指している。トゥーンディはガボリの父親の



故郷で、マカルキはガボリの兄の故郷である。ディンカリは彼女の兄と祖父に属している場所である。ディバーディビはガボリの夫に由来する場所だ。ガボリの多くの作品が、ディバーディビを主題としている。ディバーディビは夫の故郷であると同時に、ベンティンク島を創造した祖先の精霊、岩タラの聖地でもある。ニーニルキはカイアドルトたちにとって重要な場所となっている。それは、1976年に制定されたアボリジナル土地権利法を通して、ベンティンク島の土地の所有権をカイアドルトに戻す運動が始まったことに起因する。1986年に島の南東に位置するニーニルキにアウトステーションと呼ばれる拠点がつくられ、徐々に島へのアクセスが得られるようになった<sup>20</sup>。1994年に島の一部にカイアドルトの土地権利が認められ、2008年には島の大方の土地がカイアドルトの所有となった<sup>21</sup>。ガボリもベンティンク島へ行く機会が得られる度にニーニルキに滞在していた。ニーニルキはカイアドルトにとって、奪われた故郷の返還という象徴的な場所であり、ガボリの作品のなかでディバーディビに次いで多く描かれる主題だ。

## 《祖父の国》

石橋財団所蔵作品《祖父の国》(fig.1)は、2011年に制作された。展覧会歴は、「Sally Gabori: A Survey Exhibition of Paintings 2005–2012」(オーストラリア国立大学美術館、2013年3月30日から5月5日)、その後、大規模個展「Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid — Land of all」(クイーンズランド州立美術館、2016年5月21日から8月28日、ヴィクトリア国立美術館、2016年9月23日から2017年1月29日)への出品がある。国内では、アーティゾン美術館で開催した「STEPS AHEAD: Recent Acquisitions」(2021年2月13日から9月5日)で展示された。作品は2017年3月に、ガボリの所属ギャラリーであったアルカストン・ギャラリーから購入している。

作品名から分かるように、祖父にゆかりのある場所ディンカリを描いた作品である。ディンカリは、南ウェルズリー諸島のなかでベンティンク島の次に大きいスウィアーズ島の南端に位置する小島で、周りには浅瀬の珊瑚礁が広がっている。珊瑚の岩場

はスウィアーズ島まで続き、ディンカリとスウィアーズ島の一部は繋がっている。ディンカリはカイアドルトにとって重要な狩猟の場であった。遠浅の珊瑚礁のすぐ隣には水深が深い場所があり、そこにはジュゴンやウミガメ、大型の魚などを引きつけているからだ。カイアドルトの男たちは、ワルブと呼ばれる丸太の筏に乗ってディンカリへ狩りに出かけていた。

ガボリが描くディンカリには、丸や卵形もしくは長方形の形が描かれる。このような形象は、潮の満ち引きによって現れるディンカリの異なる姿を示しており、例えばある作品では、スウィアーズ島とディンカリを繋いでいる珊瑚礁が描かれ、またある作品では満ち潮によってディンカリは海に浮かぶ小島として描かれる。《祖父の国》には円形を先端にして、ギザギザと上下に角がある太い線が円形の右側から伸びている。その線の行き先は、画面右側の上から下まで広がる細長い形象物だ。丸い部分がディンカリで、右側の細長い形がスウィアーズ島を表し、その二つの島を対角線上に繋げているギザギザとした部分が珊瑚礁を表しているのかもしれない。こうした構図は、彼女の初期作品にはないもので、ガボリの作品がよりシンプルかつ俯瞰的な構図へと展開したことを表している。美術史家ジュディス・ライアンは、ガボリの作風の展開について、複数の異なるモチーフを重ねて描きながら全体のフォルムを生み出し、色彩を混じり合うように描くようになったと分析している<sup>22</sup>。ライアンが指摘しているフォルムの生み出し方は《祖父の国》で描き出されているディンカリの表現に当てはまる。

しかし何と言ってもこの作品の特徴はその色彩だ。真っ赤に描かれた大地、そしてその周りを覆う白は、現実のディンカリとスウィアーズ島にはあり得ない姿をしている。だがそこに、ガボリの創造性と爆発するエネルギーを内包した豊かな色彩感覚があらわされている。ガボリは乳白色のような白い絵具と出会ったことによって2008年頃から作品の描き方に大きな変化が起こった。鮮やかな色彩で描かれた絵具の上に、その絵具が乾ききらないうちに白い絵具を素早く塗りこめる描き方で、美術史家ジョン・マクフィーは「アイスクリーム作品」<sup>23</sup>と言い表している。この絵具が乾かない内に色を重ねる「ウェット・イントゥ・ウェット」という特徴的な描き方は、8年間という画業のなかで

fig. 4  
マダディンキンアーシー・ジュワンダ・サリー・ガボリ  
《ディバーディビ・カントリー》2011年、合成ポリマー絵具・綿布、  
197.0×100.0 cm、クイーンズランド州立美術館  
Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, Kaiadilt people,  
*Dibirdibi Country*, 2011  
Gift of the Estate of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori  
through the Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art  
Foundation 2017  
Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art  
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368



約2000点という作品数を完成させたところからも納得できる。

《祖父の国》は赤とオレンジで塗られた部分以外、いわゆるネガティブなスペースにガボリが好んで使用した白の絵具が用いられている。塗りつけられ、軽くたたきつけられ、力強くエネルギーに溢れた筆振りで描かれたカンヴァス上の色彩は、一部が混じり合い、輪郭がぼやけている。しかし、多くの部分は色彩がさほど混じり合っていないのが見てとれる。これは2011年頃からガボリの制作手法に変化が生まれたためによる。

今までは大型の作品でも1日で仕上げていたガボリだが、徐々に衰えていく体力は彼女の制作スピードを遅くさせていた。今までは乾いていない絵具の上に、即座に白の絵具を重ねていたが、その工程を日をまたいで行うようになったのだ。前日に絵具を塗って乾いたカンヴァスに、翌日白い絵具をのせていく制作手法は結果、画面に異なるテクスチャーを生み出すようになった。下に塗られた色彩の上に白い色彩がヴェールのように覆い被さり、白い絵具が塗られなかった部分は下の色彩がそのまま浮かび上がっている (fig. 4)。こうして白いヴェールを被された作品は、記憶のなかの故郷という感覚を強く呼び起こす効果を生むようになった。

《祖父の国》は制作された時期や作品の描き方から、ガボリの手法に変化がおきた後に制作された作品だろう。白で塗られた部分は一部の絵具が混ざり合いぼんやりとしたイメージを生み出しているが、島の大地を描いた赤い色彩はそのまま残されているため、強いインパクトを持って見る者を引きつける。さらに、ガボリの色彩の選択において白の絵具のほかに黒にも特徴がある。ガボリにとって黒は、熱帯地域の激しいストーム、荒れた海、どんよりとした空といったこの地域の雨季の様子を表現するのに最適な色であった。特に2010年末から2011年初旬に発生していたストームは、この時期に制作された作品に大き



fig. 5  
《祖父の国》部分 (fig.1)  
Detail of *My Grandfather's Country* (fig.1)  
© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

な影響を与えている<sup>24</sup>。《祖父の国》に用いられている黒の絵具は、ディンカリを襲うストームの姿が反映されている。荒れた海を表す黒い絵具が差し色のように用いられることで、画面にリズムと緩急、さらには奥行きが生まれている。興味深いのは《祖父の国》では、ディンカリの左側部分に、白い絵具の上からさらに赤い絵具を塗り混ぜて、わざと輪郭にグラデーションを生み出してぼかしを強調している (fig.5)。ぼやけた輪郭は、赤い大地がわざとらしく強調されすぎてしまうのを抑える役目を担っているようにも見える。そこには直観的にのせられた素早い筆致の裏に、ガボリが感覚的にも構図のバランスと鋭い色彩感覚がうかがえる。

## 記憶の深奥から浮かび上がる故郷

ガボリは彼女の記憶のなかにある故郷と、故郷の名前を受け継いだ家族たちを描いている。マクリーンはガボリの作品は、彼女にとって親愛な人たちの肖像画でもあると表現している<sup>25</sup>。《祖父の国》も、描かれているのはディンカリの大地の姿だが、タイトルからもわかるように、そこに表象されているのは彼女の家族、祖父の姿だといってよいかもしれない。故郷の島々に精通しているガボリが描く祖父の故郷は、その本質を見抜いているような抽象的なフォルムに還元され、彼女の記憶にある祖父の国ディンカリの姿を概念的に捉え直したものである。現実を超えた色彩は、彼女の感性によって選択され、その描き方は彼女の関心と身体的制限に合うように実験的な展開を繰り返していた。ガボリの作品に通底しているのは、強い精神的な繋がりや感情に支えられた、記憶のなかの故郷への愛着である。

伝統的な視覚美術を持たなかったカイアディルトに生まれ、80歳を超えてから絵画制作に出会ったガボリは、その才能を一気に爆発させた。そこに私たちは、人間が持つ創造の豊かさを目の当たりにする。なぜならガボリは自分自身で視覚美術を発見し展開させた作家だからだ。そしてガボリの作品を理解するのに、何よりも重要な情報はその主題にある。ガボリの作品は、すべてカイアディルトの大地を描いている。自然災害に起因する強制移住によって住む土地を失い、その後の様々な苦難を経験しなければならなかったガボリの作品が表象しているのは、故郷の大地への敬愛なるまなざしと、その大地と繋がっている親愛な家族たちの姿だ。それは普遍的な人間の感情をも喚起させる。記憶の深奥から紡ぎだされるガボリの作品は、伝統に裏付けされた多くのオーストラリア先住民美術には見られない特徴をいくつも持っている。ガボリの作品を通して見えてくるのは、オーストラリア先住民美術の多様な姿と成り立ちと同時に、その枠組みに縛られない芸術と創造のあり方である。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)



## 註

1. Alcaston Gallery, *Sally Gabori Kaiadilt Eyes—the Art of Seeing*, exh. cat. (Melbourne: Alcaston Gallery, 2018).
2. 南ウェルズリー諸島は以下の島々から成っている: アルピニア島、アレン島、スウィアーズ島、フラワー島、ベンティンク島、ホースシュー島。ベンティンク島は南ウェルズリー諸島のなかで最も大きい島である。
3. Bruce Johnson McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid: Land of All*, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2016), p. 14.
4. John McPhee, “Sally Gabori: feeling the landscape,” *Art Monthly Australia* (249) (2012), p. 8.
5. マカッサンとオーストラリア先住民の交易と交流については、以下の文献を参照されたい。Charles Campbell Macknight, *The Voyage to Marege: Macassan Trepangers in Northern Australia* (Melbourne: Melbourne University Press, 1976); Marshall Clark and Sally K. May, *Macassan History and Heritage: Journeys, Encounters and Influences* (Canberra: ANU Press, 2013); G. J. Knaap and Heather Sutherland, *Monsoon Traders: Ships, Skippers and Commodities in Eighteenth-Century Makassar* (Leiden: KITLV Press, 2004).
6. Norman Barnett Tindale, “Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island” in *Records of the South Australian Museum*, Vol. 14 (Adelaide: South Australian Museum, 1962), pp. 259–296.  
<https://archive.org/details/RecordsSouthAus14Sout/page/n283/mode/2up>
7. マシュー・フリンダーズ (1774–1814) は、イギリス海軍インベスティゲーター号大佐艦長、海洋探検家、測量官。1801年から1803年にかけてオーストラリアを周航。著書『オーストラリア大陸への航海』はオーストラリアという名称が一般化するのに貢献した。
8. Tindale, “Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island,” p. 260.
9. Roma Kelly and Nicholas Evans, “The McKenzie Massacre on Bentinck Island,” *Aboriginal History*, Vol. 9, no. 1/2 (1985), pp. 44–52.  
上記の記事には、著者のひとりであるローマ・ケリーがマッケンジー虐殺について彼女の両親から聴取した話が記述されている。
10. Bruce Johnson McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori* (Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2022), p. 172.
11. Tindale, “Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island,” pp. 269–270.
12. 宗教的な理由を背景に、ある特定の集団や親族間を象徴するもの。自然現象や動植物が用いられる場合が多い。
13. Bruce Johnson McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid: Land of All*, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2016), p. 29.
14. 強制移住後に生まれた子どもは、カイアディルト語を話せる者はひとりもおらず、ガボリは数少ないカイアディルト語保持者であった。Louise Martin-Chew, “Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: The splendour of colour,” *Art Monthly Australasia* (289) (2016), pp. 49–53. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.009314929854697>
15. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 14.
16. Brett Evans, “Our Family” in *Mornington Island Arts and Crafts Centre* (Brisbane: Woolloongabba Art Gallery, 2005).
17. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 17.
18. Nicholas Evans, *The Heart of Everything: The Art and Artists of Mornington & Bentinck Islands* (Melbourne: McCulloch & McCulloch, 2008), p. 45.  
この作品は、後に続く作家のインスピレーションになるようにと、モーニングトン島のアート・センターに飾られていた。2017年にクイーンズランド州立美術館に購入され、現在は同館所蔵となっている。
19. John McPhee, *Sally Gabori: a survey exhibition of paintings 2005–2012: Danda ngijiinda dulk, danda ngijiinda malaa, danda ngad — this is my land, this is my sea, this is who I am*, exh. cat. (Canberra: Drill Hall Gallery, 2013), p. 16.
20. McPhee, “Sally Gabori: feeling the landscape,” p. 6.
21. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 15.
22. Judith Ryan, “Unprecedented: the Art of Sally Gabori” in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori* (Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2022), p. 87.
23. McPhee, “Sally Gabori: feeling the landscape,” p. 9.
24. McPhee, *Sally Gabori: a survey exhibition of paintings 2005–2012*, p. 20.
25. McLean, “Dulka Warngiid: The Whole World,” p. 17.





## Contents

- 50 A Study of Henri Matisse's *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*  
SHIMAMOTO Hideaki
- 54 Women Seeing, Women Being Seen:  
Focus on Marie Laurencin's *Woman Holding a Mirror*  
KAGAWA Kyoko
- 59 Regarding the Paintings of Shimizu Takashi  
—From his Early Years to his Studies in Europe  
TADOKORO Natsuko
- 65 Tada Minami's *Epicycle*  
UTSUMI Junya
- 72 Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori's  
*My Grandfather's Country:*  
Country Rising from the Depths of Memory  
UEDA Anna

---

# A Study of Henri Matisse's *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*

---

SHIMAMOTO Hideaki

## Foreword

In 2021, the Ishibashi Foundation acquired Henri Matisse's 1942 oil painting *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* (fig. 1). Prior to this, the Foundation had acquired a total of 45 works by Matisse, including oil paintings, drawings, and prints (including two prints produced in collaboration with Jacques Villon). Among these, the most recent oil painting was *Woman with Blue Bodice* (1935), and works from the 1940s were limited to drawings and prints. The addition of this piece from the early 1940s to a collection of Matisse oils including works from every decade of his career up until the 1930s, going as far back as the 1899 *Nude in the Studio*, is highly significant.

This paper aims to examine the position of the newly acquired work in Matisse's life and oeuvre, and will begin by verifying, through literature and photographic materials, the circumstances and context in which the work was created.

## 1. Dates of Production

One previous study that goes into detail about the dates of production of *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* is *Henri Matisse: Contre vents et marées: Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, which is based on written records kept by Lydia Delectorskaya, who served as Matisse's secretary and assistant from 1935 until his death in 1954.<sup>1</sup> As the closest observer of Matisse's late career, Delectorskaya can be called the only person intimately familiar with the reality of his creative process during this time. According to the aforementioned book based on her materials, the work was painted in a room at Hôtel Régina in Nice between September 1 and 6, 1942.<sup>2</sup> Meanwhile, data provided by the Archives Matisse for the writing of this paper cites the dates as September 1 to 5.<sup>3</sup> The Archives cite dates recorded in the Agenda as the basis for this, and further study would be needed in order to resolve this discrepancy.

What sort of time was early September 1942 for Matisse? The photographer André Ostier took multiple shots of Matisse at work on the painting,<sup>4</sup> in which the artist is seen seated on a daybed and holding a paintbrush (fig. 2). According to the authoritative biography by Hilary Spurling, Matisse had been suffering from liver pain and stomach ailments since the spring of that year, and during the summer he was afflicted with severe and recurrent abdominal spasms. Surgery was considered, and he was evidently in no condition to pick up a paintbrush. However, his symptoms improved thereafter. On August 14 he got out of bed and sat before an easel to attempt

oil painting for the first time in quite a while, which helped him regain his physical and mental strength.<sup>5</sup> Matisse disclosed in a letter to his friend Albert Marquet, a painter he had known since his student days, that his health issues were due to gallstones.<sup>6</sup>

These circumstances placed significant constraints on Matisse's artistic activities, and it appears that from the spring into the summer of 1942 his work was mostly limited to sketches for an illustrated edition of Pierre de Ronsard's book *Les Amours*. Matisse resumed oil painting after his health improved in August, and subsequently painted several interiors comprising a tiled floor, a chair, and a female figure, among them *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*. It can be said that this work is from a period when Matisse was still convalescent.

Indeed, while it is reported that Matisse got out of bed and approached the easel on August 14, he is still seated on a daybed in the photos taken by André Ostier in what is believed to be early September. In these photos a small table straddles the daybed, enabling Matisse to work while sitting up. The canvas is propped on the table at a slightly forward-tilting angle, and we can infer that this arrangement was made to facilitate continuous work while Matisse was on the road to recovery.

In terms of his pace after his mid-August return to painting, evidently he produced works in rapid succession, with each piece taking approximately one or two days to complete: the first, *Dancer with Blue Tutu* (Shimose Art Museum, Hiroshima, fig.3), was produced on August 14 and 15, followed by *Dancer in Armchair (Checkerboard Pattern)* (private collection) started on August 16 and completed on August 20 after a three-day break, then *Dancer in an Interior, Green and Black Tiles* (private collection, fig. 4) on August 21 and 22 and *Venetian Armchair with Fruits* (Musée Matisse, Nice, fig. 5) on August 23.<sup>7</sup>

In a letter to the critic Louis Aragon dated August 24, the day after completing the fourth of these paintings, Matisse wrote, "My health has returned. I even painted in oils from two until six-thirty," while describing the work he had just begun not as a "grand voyage" but rather as "sailing close to shore."<sup>8</sup> On August 24 he started work on *Dancer in Repose*, and it took about a week, longer than its immediate precursors, before it was completed on August 30. Two days later, he embarked on *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*.

In the aforementioned letter to Aragon, Matisse wrote of his recovery, but evidently he was still far from fully healed, despite being able to paint for a certain length of time. In a letter to André Rouveyre dated September 4, while the work was in progress, he revealed that he had been in pain for several days.<sup>9</sup>

## 2. Subject Matter and Motifs

When Matisse resumed his work in mid-August 1942, he adopted the theme of an interior containing a chair and a female figure. This theme is ostensibly typical of Matisse's paintings, but it was composed of elements that had newly emerged.

One of these elements was the model, the young Italian countess Carla Avogadro. Princess Nezy-Hamide Chawkat, the great-granddaughter of the last Sultan of Turkey and Matisse's model until that point, was married that summer, and her friends including Avogadro stepped in to serve as replacements.<sup>10</sup> In Matisse's first painting after returning to work, *Dancer with Blue Tutu*, Avogadro makes her debut in Matisse's oeuvre, wearing a green tutu reminiscent of a ballerina. With minor variations, this outfit is consistent across other works, including *Dancer and Rocaille Armchair*, *Black Background*.

Another element is the Rocaille armchair, rich in curvilinear elements and ornamentation, the first appearance of which is believed to be in the painting executed on August 21–22, *Dancer in an Interior*, *Green and Black Tiles*. Matisse expressed his excitement upon discovering this chair at an antique shop in a letter to Louis Aragon dated April 20, 1942, four months before the chair appeared in his work:

"I finally found something that I have been hankering after for a year. It is a chair in the Venetian baroque style, silver on enamel. You have probably seen something like it. When I encountered this chair in an antique shop a few weeks ago, I was over the moon. I am enthralled by this splendid object."<sup>11</sup>

In the letter (fig. 6), Matisse's drawing of the chair accompanies the text. The lines describing its richly varied form are buoyantly rhythmic, conveying Matisse's elation. However, as noted earlier, Matisse was already grappling with health issues at this time, making oil painting a challenge. This makes it unsurprising that on August 23, the day after completing *Dancer in an Interior*, *Green and Black Tiles* in two days, Matisse chose to depict the chair alone in oils.

In *Dancer in an Interior*, *Green and Black Tiles*, a bouquet of flowers in a vase, and about four fruits appearing to be apples and lemons, are placed on the seat. However, in *Venetian Armchair with Fruits*, where the chair appears by itself, the bouquet and its vase have been removed, and there is only an empty cylindrical bottle. The four fruits remain in their original positions, with one more added. Also, the elaborate ornamentation of the backrest, seat, and legs, which were simply rendered in color planes in the previous work, are now clearly depicted with swift brushstrokes. This suggests an eager gaze as Matisse sought to explore every detail of his beloved chair.

In *Dancer and Rocaille Armchair*, *Black Background*, painted about a week later, the chair occupies the lower left of the canvas, positioned parallel to the dancer, i.e. Carla Avogadro, seated in another chair of Louis XV-style on the right, as in its first appearance in *Dancer in an Interior*, *Green and Black Tiles*. However, the flowers in a vase have not been reinstated, the number of fruits has fallen to three, and a cup and saucer have

been added. Also, detailed renderings of the chair's backrest and seat are omitted, and the seat is the only part painted in any detail. The chair is a more vivid yellow, with armrests the same blue as Avogadro's tutu, showcasing a more planar representation with contrasting colors.

After this work, Matisse produced another painting featuring the same model in September 1942, although it is unclear exactly when. The title is *Seated Dancer* (Musée d'Art Moderne de Paris), and like the works it depicts Avogadro seated in August, this time in a Louis XV-style chair with no Rocaille chair visible. The Rocaille chair did not reappear until 1946, after World War II, in works such as *The Rocaille Armchair* (1946, Musée Matisse, Nice, fig. 7), where the intricate, curved form of the chair is portrayed in a more streamlined fashion while referencing *Venetian Armchair with Fruits*. It also appears in *Interior in Yellow and Blue* (1946, Musée National d'Art Moderne, Paris) and *Small Interior in Blue* (1947, Staatsgalerie Stuttgart). In 1943, Matisse moved from Nice to Villa Le Rêve in Saint-Paul-de-Vence. The Rocaille chair, among other cherished pieces of furniture, moved there with him, as is evident in pictures taken by the photographer Hélène Adant in 1946 (fig. 8). From 1941 onwards, Matisse was often if not always ill, and was transitioning to paper cut-outs, which he could work on in bed, as his main medium. However, he never lost his passion for oil paintings of interiors, and the Rocaille chair became a recurring hallmark of this theme.

Notably, however, Matisse wrote in a letter to Aragon in March 1942, before he discovered the chair: "For several months I have been searching for a new subject. I don't know what it will be, but... I'm looking for something with impact."<sup>12</sup> Among Matisse's furniture and vases are items recurring in multiple works, clearly indicating his particular fondness for them. The "impact" to which Matisse refers likely came from initial encounters with such objects. And not long after he wrote this, he encountered the Rocaille chair, which was indeed a subject that fulfilled his desire. Moreover, around the same time Matisse was in a critical condition, at one point fearing for his life, and had to stay away from the easel for an extended period. The "impact" of the encounter with the chair can be considered a catalyst for his return to painting about four months later.

## 3. Process of Producing the Work

*Dancer and Rocaille Armchair*, *Black Background* is the third in a sequence of works in which Matisse depicted the Rocaille armchair he acquired in the spring of 1942. While differences between this representation of the Rocaille armchair and those in earlier works have been briefly discussed thus far, here let us reexamine the overall characteristics of this particular painting.

One overall feature of the work is the removal of a sense of three-dimensionality and a progression towards flatness, including in the depiction of the Rocaille armchair. Also, simplification of decorative details and a conscious focus on the composition of color planes can be observed. In *Dancer in an Interior*, *Green and Black Tiles*, the checkered pattern of the tiles converges as it recedes into the depths of the image, producing a sense of depth. In addition, the two chairs placed side by side, each at an angle, generate their own sense of three-dimensionality. The depiction of Carla Avogadro, seated on the



right-hand chair, further enhances the sense of depth through the contrasting proportions of her full thighs and small head.

In contrast, in *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* the floor tiles are rendered as a grid of white lines on a black background. While a boundary between floor and wall is suggested, the pattern rises vertically as if extending indefinitely, indicating a clear intent to eliminate a sense of depth. The placement of the chairs also contributes to this effect, with the legs of the Rocaille armchair skillfully concealed and the Louis XV-style chair facing almost directly forward. The absence of delineation between the back and seat results in a distorted trapezoidal plane of yellow. As for the model's pose, while the dynamic depiction of her legs remains unchanged, the lines of her shoulders and her outstretched arms on the armrests on either side are also imbued with vigor like that of her lower body. The lower body, with her right leg raised and bent, produces diagonal movement upward and to the left, contrasting with the line formed by the arms and shoulders, which rises diagonally to the right. This contrast makes her upper body appear not to rest against the backrest but to tilt its weight towards the armrest on the left, i.e. towards the center of the painting. This depiction of the body with the upper and lower halves in dynamic equilibrium can also be seen as pursuing a feeling of flatness.

The above-described inclination towards flatness is corroborated by a photograph (fig. 9) documenting the process of producing the work, discovered in a survey by the Archives Matisse after the Ishibashi Foundation had acquired the painting. This photograph shows that the Louis XV-style chair on the right side of the painting was initially depicted similarly to *Dancer in an Interior, Green and Black Tiles*, with a slight suggestion of depth. Also, the Avogadro's shoulders and arms were consolidated into a smaller volume to align with the width of the backrest, giving the impression that the upper body, including the head, was receding into the background compared to the voluminous depiction of the legs with the right knee raised.

Matisse subsequently expanded the width of the backrest by allocating the space between the backrest and the fireplace on the upper left to the chair, and also straightened the left-hand armrest. In line with this, he adjusted the positioning of various parts of the model's body, notably repositioning the bent right arm and leg to ensure they did not extend past the left edge of the backrest. Enclosing the majority of the human figure, with its characteristic shapes, within an area of color preserves the abstract shape of that color plane. This modification appears intended to heighten the contrast of the form with that of the Rocaille chair on the left, in which the same color is applied to both backrest and seat.

When the entire work is examined with respect to interplay between the two distinct areas of yellow formed by the chairs, it becomes evident that each element of the interior has its color or its form determined in relation to others in the painting. For example, as noted earlier, the turquoise adorning the armrest of the Rocaille chair is also used for the model's tutu and the wall at the top, while the armrest and legs of the chair in which she sits are a contrasting red. The same white is employed for the hem of her tutu, her toe shoes, and the teacup on the seat of the Rocaille chair, as if these elements rhyme with one

another. With the exception of the reality-based colors used for Avogadro's skin and the fruits, the only remaining color is the black of the floor, making for an extremely limited color palette.

A sketch (fig. 10) in which Matisse himself identified the colors used in this work has been preserved. It was published along with a reproduction of the painting in the November 1945 issue of *Verve*, which ran a special feature on Matisse. The sketch was evidently created after the painting's completion as a color sample for *Verve's* publishers, as it aligns with the painting's final state. According to the sketch, eight colors were used in total, which Matisse's illustration enumerates as: 1. Ivory black, 2. Lemon yellow, 3. Blue, 4. Flesh tone, 5. Red, 6. Green, 7. Orange, and 8. White.

Regarding forms, it is noteworthy that the zigzagging line from the model's head to her torso and the upper and lower parts of her left leg resonate with the curves of the Rocaille chair, particularly the front of the armrest. The photo documenting the earlier state of the painting shows that her body was not initially rendered with such sculptural lines, and the resonance of forms had not been established. Differences in the placement and curvature of the Rocaille chair's armrest are discernible but not significant. It is likely that the model's form was subsequently altered to correspond with the organic curves of the armrest, which were depicted from the outset.

In this series of works featuring Carla Avogadro as a model, this is the only one in which her facial features do not appear. Like the simplification of the Rocaille chair, this can be attributed to an intention to represent her figure with purer form and color.

From these observations, we can conclude that in this work Matisse, while continuing to depict an interior centered around two chairs and a human figure, aimed for a more purely chromatic and formal composition by eliminating specific features from the subjects. The process of creating the painting undoubtedly began with referencing preceding works, but it is also clear that modifications were made in multiple parts during the ensuing process. With a limited amount of time before the canvas each day, and seated on the daybed in a position that naturally created a certain distance from the subject, unlike his previous practice of working so close to the model that their knees were almost touching, Matisse appears to have continually revised the painting.

## In Closing

As described earlier, the photo documenting *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* at an intermediate stage clearly shows that subsequent alterations were made to the depiction of Carla Avogadro and the position and orientation of the chair she sits on. On the other hand, almost no changes in the position of the Rocaille armchair on the left can be observed. From this it can be inferred that the composition placing two chairs with different forms side by side, and the shape of the Rocaille armchair resonating with that of the model, was solidly in place from the start. Alfred H. Barr Jr., the first director of The Museum of Modern Art, New York (MoMA), described this group of works from the summer of 1942, with their compositions evoking dialogues among the subjects, as "conversation pieces," and cited this painting as one of the

best-known works in the group.<sup>13</sup> If this sort of composition, treating two subjects as equally important, presupposes an overhead perspective, this could arguably be attributed to the circumstances of Matisse working while reclining due to his convalescence. While depicting an interior, a theme that can be considered synonymous with Matisse, the work is the product of new conditions that emerged by chance: the perspective he happened to find while recovering, the chair he had recently bought, and the model he had recently begun portraying.

That being said, the photo documenting the work in progress shows that even at the stage when it was taken, there is evidence of extensive consideration of the position and orientation of the model's head. It is believed that there may be other modifications beyond what can be seen with the naked eye, and these changes and the order in which they were made ought to become clear through optical scanning and other methods. Plans to conduct such an investigation are in place during 2023.

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

## Notes

1. Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse: Contre vents et marées: Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Paris: Éditions Iru et Vincent Hansma, 1996.
2. Delectorskaya, op. cit., p. 384.
3. In research for this paper, I was enormously assisted by Georges Matisse and Anne Théry of the Archives Matisse. I would like to express my deepest gratitude.
4. Research for this paper identified a total of five photographs, presumably taken on the same day and at the same time.
5. Hilary Spurling, *Matisse: The Life*, Penguin Books, 2009, pp. 484–488.
6. Letter to Albert Marquet dated August 24, 1942. *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art, Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade*, Paris: Hermann, pp. 288–289.
7. Delectorskaya, op. cit., pp. 367–385.
8. Letter to Louis Aragon dated August 24, 1942. *Louis Aragon, Henri Matisse, roman, tome 1*, Paris: Gallimard, 1971, pp. 177–178.
9. Letter to André Rouveyre dated September 4, 1942. *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, p. 289.
10. Spurling, op. cit., p. 488.
11. Aragon, op. cit., pp. 211–212.
12. *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, p. 246.
13. *Modern Masters: Manet to Matisse* exh. cat., New York: William S. Lieberman, 1975, p. 102.

## List of illustrations (pp. 4–11)

- fig. 1—Henri Matisse, *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, 1942, Oil on canvas, 50.5×65.7 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig. 2—Matisse at work on *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background* at the Hôtel Régina, Nice-Cimiez, September 1942 (Photograph by André Ostier) Archives Matisse, Paris
- fig. 3—Henri Matisse, *Dancer with Blue Tutu*, 1942, Oil on canvas, 46.0×38.0 cm, Shimose Art Museum, Hiroshima
- fig. 4—Henri Matisse, *Dancer in an Interior, Green and Black Tiles*, 1942, 50.0×61.0 cm, Oil on canvas, Private Collection
- fig. 5—Henri Matisse, *Venetian Armchair with Fruits*, 1942, 55.0×46.0 cm, Oil on canvas, Musée Matisse, Nice
- fig. 6—Verso of a letter from Henri Matisse to Louis Aragon, April 20, 1942
- fig. 7—Henri Matisse, *Rocaille Armchair*, 1946, 92.0×73.0 cm, Oil on canvas, Musée Matisse, Nice
- fig. 8—Interior of the villa Le Rêve, Vence, 1946 (Photograph by Hélène Adant)
- fig. 9—Photograph showing a state of process of *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, Archives Matisse, Paris
- fig. 10—Matisse's drawings of the painting *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*, reproduced in *Verve* 4, no.13, 1945

---

## Women Seeing, Women Being Seen: Focus on Marie Laurencin's *Woman Holding a Mirror*

---

KAGAWA Kyoko

Marie Laurencin (1883–1956) was a female painter active in the first half of the 20th century. Early in her career, she interacted with the Cubists and was sometimes characterized as a Cubist herself. However, Laurencin's works clearly depict the shapes of human figures, never reducing them to simple forms. She excelled at painting the human figure, and developed a distinctive style, representing the forms of her subjects in flat planes and pastel hues. The elegant world of Laurencin's art, evoking 18th-century paintings of banquets and festivities, gained popularity in 1920s Paris, in part because it answered the desire for a "return to order" during the period between the world wars.<sup>1</sup>

There are three oil paintings by Laurencin in the Ishibashi Foundation Collection. My paper in our bulletin last year discussed *Two Young Girls* (1923, Artizon Museum, Ishibashi Foundation), introduced new materials related to the *Exhibition of New Works of French Contemporary Art* at Nihombashi Mitsukoshi in 1925, and outlined the position of Laurencin in Paris and Japan in the 1920s.<sup>2</sup> This paper will examine the circumstances surrounding Laurencin in the 1930s, focusing on another of her works, *Woman Holding a Mirror* (c. 1937, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 1).

As with *Two Young Girls*, it did not take long for *Woman Holding a Mirror* to be introduced to Japanese audiences. Produced around 1937, the latter work was reproduced in color in *Mizue* magazine (no. 441, July 1941), with the caption "Laurencin / Woman Holding a Mirror." The medium, size, and owner were listed: "oil, F8 [approx. 46 x 38 cm], Mr. S." The latter referred to the business executive Sakamoto Naomichi (1892–1972).<sup>3</sup>

Sakamoto graduated from Tokyo Imperial University in 1920 and was subsequently employed at the South Manchuria Railway Company. In 1929, he was transferred to Paris for what was initially to be a two-year stay, but after the Mukden Incident occurred in 1931, he was required to stay in Paris and gather information. In 1933, he was an assistant to Matsuoka Yosuke (1880–1946), who would later become the Foreign Minister, during an international conference in Geneva, Switzerland where Matsuoka represented Japan in the League of Nations.<sup>4</sup> In 1934, when the South Manchuria Railway established a European Branch Office (renamed the European Bureau in 1937), Sakamoto was appointed its head. In October of that year, Sakamoto launched the magazine *France-Japon* to promote bilateral exchange between Japan and France.<sup>5</sup> The magazine's publishing office was located at 136 Champs-Élysées, which was also the Paris office of the South Manchuria

Railway as well as the Paris branch of Nichifutsu Doshikai [the Japan-France Friendship Association]. The editor-in-chief was Matsuo Kuninosuke (1899–1975), a Paris correspondent for the *Yomiuri Shimbun* newspaper, and Alfred Smoular (1911–1994), a researcher at the Musée d'ethnographie du Trocadéro, was on the editorial board. Sakamoto also participated in editing the magazine, the goal of which was to convey an image of the real Japan to French readers. However, *France-Japon* ceased publication when Sakamoto left France in April 1940.

Sakamoto returned to Japan in June 1940, having lived in Paris for 11 years (except for a brief return to Japan from April to September 1934 to establish the Japan-France Friendship Association). Sakamoto's art collecting was probably connected with cultural exchange between the two countries, but unfortunately the details are not clear. About a year after his return to Japan, 12 works from Sakamoto's collection were reproduced in color in issue no. 441 of *Mizue*—two by André Derain, one by Pierre Laprade, one by Raoul Dufy, one by Georges d'Espagnat, two by Maurice Utrillo, one by Albert Marquet, one by Laurencin, two by Maurice de Vlaminck, and one by Pierre Bonnard.<sup>6</sup> It is thought that Sakamoto acquired these in Paris and brought them back to Japan. The magazine's editorial postscript mentioned that Sakamoto and his family were cooperative, and "kindly allowed photographs to be taken, even though this required a number of photo shoots." It should be noted that Sakamoto had resigned from the South Manchuria Railway by the time issue no. 441 of *Mizue* was published in July 1941.

### Laurencin's Pastel Colors

Let us trace the activities of Laurencin in the 1930s, when she painted *Woman Holding a Mirror*. For three years beginning in 1932, Laurencin taught at an academy in the 16th arrondissement of Paris at the request of a longtime acquaintance, the printmaker Jean-Émile Laboureur (1877–1943). Among her students was Sawada Miki (1901–1980), the granddaughter of Mitsubishi founder Iwasaki Yataro (1835–1885), who married the diplomat Sawada Renzo (1888–1970) and accompanied him to various posts. After World War II, she established the Elizabeth Saunders Home in Oiso, Kanagawa Prefecture as an orphanage for mixed-race children.

Sawada moved from London to Paris in 1932 due to her husband's diplomatic posting, and had the opportunity to learn from Laurencin at the aforementioned academy in the 16th arrondissement. She wrote an account of her classes with



Laurencin, which is quoted in translation below, although it is somewhat lengthy.

I happened to hear that Marie Laurencin had a studio and was accepting students, so I immediately applied and began attending her classes. Marie Laurencin was no doubt one of the greatest women painters, but teaching was not her strong suit.

Laurencin taught the way she painted, as a whimsical and unrestrained maverick who did as she pleased and never touched upon theory. When students asked questions, she did not explain the reasons for things but simply said things like, "I painted it this color because that's how the color looked to me."

She was never on time for the class, which was from nine to twelve, and she kept an overweight wire-haired terrier named Dinah. She would walk around with the dog, hum tunes, and only then begin to paint, taking her sweet time. She slathered on the pastel shades, the so-called Laurencin colors, and quickly left with the dog as soon as the clock struck twelve.

One of the models in Paris at the time was a young woman from Algeria named Josefa. She was in such high demand that you had to book her three months in advance. Paintings that she posed for sold well, so she was always busy.

Her skin was the color of coffee with milk, but her body had the well-balanced proportions of a Greek statue. Laurencin was not pleased to have an Algerian model, since dark complexions didn't suit her pale, delicate palette. However, we all wanted to paint the famous Josefa at least once, and we finally got her to pose for a week straight.

We painted her, and after Laurencin made changes to our paintings, everyone exclaimed in surprise. Josefa, with her café au lait complexion, had turned pink.

With such a capricious teacher, who nonetheless had a marvelous, subtle sense of color, required effort on the part of the pupils. I had to study with more than the usual diligence. Having my work selected twice for the Salon des Tuileries and once for the Salon d'Automne enriched my memories of Paris.<sup>7</sup>

Sawada's account informs us of Laurencin's whimsical teaching style, and the description relating to the popular model shows that Sawada recognized the distinctive character of Laurencin's palette. Sawada moved in 1934 to New York, where she showed work in the Japanese-American Artists Association exhibitions in 1935 and 1936 alongside painters such as Kuniyoshi Yasuo, who was gaining recognition in the American art scene.<sup>8</sup> It seems that Sawada did learn much from Laurencin and was inspired to devote herself to art, and it is regrettable that we cannot ascertain the colors Sawada used in her works. As Sawada was preparing to leave Paris, she paid a visit to Laurencin's home to say goodbye, and she wrote about Laurencin's study, which she saw during the visit.

The books on the shelves were all sorted by color, bound in leather of the pastel shades she loved. There was light blue for history, pink for poetry, gray for biographies, pale green

for essays, lemon for criticism, lavender for travelogues and so on—they were all neatly organized.<sup>9</sup>

With her signature colors filling its interior, Laurencin's home seems also to have served the role of conveying her artistic vision. In *Aru hi no Marie* [Marie One Day], the poet Horiguchi Daigaku (1892–1981) wrote of being reunited with Laurencin in Paris after seven years. Horiguchi had become close with Laurencin when he visited Madrid in 1919, where she was in exile at the time.

The moment we sat down, she was getting up again, saying I might want some tea. Before I realized the door had opened, she had disappeared. Feeling as if I had been tricked by a fox (that's why I say she resembles a vixen more than a woman!), I swiveled my head back and forth a few times. The furniture, walls, and curtains of the small guest room were all peach and gray, and it felt like the room of a proper young lady of the 18th century.<sup>10</sup>

The guest room to which she led Horiguchi was, unsurprisingly, all done up in pink and gray. The writer Flora Groult (1924–2001), who as a young girl had modeled for Laurencin, recalled the following.

Her beautiful apartment on rue Savorgnan de Brazza was decorated in almond green and salmon pink, and she said everything was handcrafted. The floor was waxed parquet, at her request, and while not luxurious the place was beautiful, with flowers she had lovingly arranged herself placed here and there.<sup>11</sup>

From these accounts, it seems that the interiors of Laurencin's residences were a means of presenting her self-image to visitors. Society underwent significant changes during World War II and in the postwar era, but Laurencin's style remained largely unchanged. Adjectives such as "pastel-hued," "dreamlike," "soft," and "feminine" often appear in discussions of Laurencin's works, which were created independently of any "ism" or artistic movement, and these adjectives embody the image that the painter herself actively set forth in what could be called a self-branding strategy. The observations extend not only to her home, but also to what she wore when painting. Groult recalled, "When painting, she wore a pink or white apron. It had long strings with frills at the shoulders, which crossed at the back and were tied in a bow at the waist."<sup>12</sup>

While this "pastel-hued" and "feminine" image has been repeatedly underscored, there were notable changes to Laurencin's works of the 1930s.

## The Mirror as Motif

The background of *Woman Holding a Mirror*, which was painted circa 1937, features several vertical planes of dark, gray-tinged color. In contrast, the skin of woman in the foreground is pale pink and white, and she is vibrantly attired in red, yellow, green, and blue. The details of the clothing are ambiguous, but she has a ribbon-like cloth on her head, wraps herself in something like a shawl, and wears strings of large, white pearls in her hair and

around her neck. There are no indicators of a specific era, and the woman comes across as a timeless entity. Shades of red and pink surround her like an aura enhancing her radiance.

The painting aptly exemplifies the characteristics of Laurencin's works from the 1930s. While in the 1920s she used pastel colors tinged with gray, the 1930s saw the introduction of vivid shades such as red and yellow which she had not previously used, while the women she depicted came to be adorned with decorations such as ribbons and pearls. With the changes to motifs and palette, her paintings became more color-saturated. In this painting, as the title indicates, the glamorously dressed woman holds a hand mirror.

The origin of the mirror is in the mists of antiquity, with its oldest form being the surface of water. In Western art, mirrors appear in numerous works as possessions of Venus or as symbols of the Virgin Mary's purity. They can symbolize self-love and vanity, as in the tale of Narcissus, which is the source of the word "narcissism." At the same time, they are viewed as allegories of truth for reflecting things as they are, and allegories of wisdom for providing knowledge of the self.

In modern painting, there has been a noticeable shift from allegorical significance to direct interest in the mirror itself. This change can be attributed in part to the widespread availability of glass mirrors in the late 19th century. In 1835, the German chemist Justus von Liebig (1803–1873) developed a method of affixing silver to glass, and by 1856, a more refined silver-plating process was developed.<sup>13</sup> These advancements established the basic technology for manufacturing glass mirrors, which led to their widespread availability and affordability.

In painting, mirrors allow the artist to depict a figure from multiple angles and also facilitate the expansion of space, and for this reason large mirrors reflecting the full body are often depicted. For instance, in Edouard Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* (1882, Courtauld Gallery, London) and Edouard Vuillard's *Woman Before a Mirror* (c. 1924, Artizon Museum, Ishibashi Foundation), mirrors are placed behind women, reflecting them from behind. *A Bar at the Folies-Bergère* in particular has been the subject of much research.<sup>14</sup> Recent studies have suggested that the counter and the two people reflected in this work are rendered from diagonally in front, rather than straight on.<sup>15</sup>

Among Laurencin's works, there are instances of objects suggestive of mirrors. For example, *The Fan* (c. 1919, Tate, London, fig. 3), contains two framed images, and it is unclear whether they represent mirrors or paintings. The woman in the oval frame on the table is believed to be Laurencin herself, but the identity of the other woman holding a dog is unclear. In any case, both women have melancholic expressions.

However, as far as can be determined from the catalogue raisonné, not many of Laurencin's works feature mirrors. When they do appear, women are accompanied not by large mirrors but by hand mirrors. In addition to *Woman Holding a Mirror*, there are *Nude with a Mirror* (1916, Musée Marie Laurencin, fig. 4) and *Woman with a Mirror* (1948, private collection, fig. 5). All of these explicitly mention "mirror" in their titles, yet only the backs of the mirrors are visible, and they are lowered to the knee area, with no suggestion of the women looking into them. In the 1916 painting, the nude woman seems aware of being observed, lowering her mirror and wrapping herself tightly in a pink cloth. In the 1948 work, a woman sits sideways, holding

a fan-sized hand mirror lightly and directing her gaze toward the viewer. The hand mirror serves merely as an accessory or an accent, adding movement to the scene, without playing the functional role of a mirror.

In *Woman Holding a Mirror* as well, only the back of the hand mirror is visible, and it is unclear what it reflects. However, the woman is raising the mirror to her face. Rather than gazing into the mirror, she turns an intense gaze toward us. She is both an "object to be seen" and a subject that actively "sees." The model's holding a hand mirror renders this interplay of gazes more pronounced.

The painter Oka Shikanosuke (1898–1978), in his commentary on the artists whose work is reproduced in *Mizue* issue 441, notes "[*Woman Holding a Mirror*] is a recent work, and the 'sickly girls' of [Laurencin's] older paintings has disappeared, replaced by a comparatively high degree of clarity, freshness, and health and a greatly increased number of formal elements. She may not have 'lost,' but intentionally 'abandoned' her former poetic style."<sup>16</sup> In addition to acknowledging the evolution of Laurencin's style, in the prelude to his commentary Oka opines: "I believe Laurencin's art is clearly intended for possession by men. It is hard to find another artist that so rigorously expresses the delicate and fragrant essence of a woman. Just as women are born for men, her art, which unapologetically exposes women's vulnerability, is destined to be owned by men."<sup>17</sup> Oka makes no attempt to conceal the male gaze when approaching Laurencin's works.

The description by the painter and art critic Okubo Tai (1905–1989), upon viewing Laurencin's recent works at a 1932 exhibition in Paris, is also intriguing.

I was deeply disappointed when I attended Marie's exhibition of small works in Paris in 1932. For some reason, the enchanting maidens that always delighted us [men] were absent. They seemed at some point to have been pulled from their dreamy paradise and thrust into harsh reality. It was evident that Marie felt she could no longer indulge in cozy dreams of a poetic world and endeavored to add realistic elements that rendered the paintings stronger and more structured. This must be a heartfelt, unavoidable desire on the part of the artist, but I did not want Marie, of all people, to lose her sense of poetry. A painting that has lost its poetry is as empty as an aquarium devoid of water. Moreover, the framed paintings were behind glass, and when I approached to look at them more closely, I saw the distorted reflection of my own yellowish visage.<sup>18</sup>

In the aforementioned commentary, Oka Shikanosuke also touches on his impression on of the 1936 exhibition of recent works.

In 1936, I was looking forward to Marie Laurencin's solo exhibition at Galerie Paul Rosenberg in Paris. However, on my way back afterward, a strange feeling swept over me as if I were leaving a farewell ceremony.

This was because she had stopped making visual poetry, and had joined the ranks of painters. I wished that Laurencin, at least, had remained always a poet...

The show featured 24 of her recent works from 1929 to 1936. However, her girls, starting from around 1931, had begun to fill out, and their chests and arms were rendered with robust (perhaps this is an exaggeration) modeling, while a hint of flesh-and-blood realism seemed to lurk in their red lips. These girls had withdrawn ten or twenty steps from the world of fantasy and drawn closer to reality.<sup>19</sup>

Oka and Okubo were unanimous in stating that Laurencin's works from the 1930s had "lost their poetry." Having shifted from conveying "poetry" to capturing "reality," they no longer had the style that delighted men. Evidently Laurencin's pastel-hued works, with their ephemeral female figures, were favorably received by male viewers, and the artist herself likely emphasized such images for this reason. However, in reality, the female figures in Laurencin's works of the 1930s may have evolved from being objects to be looked at by men to beings with agency that look at men. The figure in *Woman Holding a Mirror* seems to be a clear example of this new direction for Laurencin.

### Popular Recognition of Laurencin

The Great Depression triggered by the 1929 US stock market crash was an economic crisis that spread to Europe, leading to increased unemployment and social unrest in France. Meanwhile, the rise of totalitarian regimes in Germany and Italy in the early 1930s contributed to the tension. In such times, there was demand for escapist entertainment that offered a respite from harsh reality. In terms of women's fashion, the trend was towards clothes that highlighted an elegant silhouette, characterized by curvy yet slender designs, and somewhat long, curled hairstyles. Traditional values in place since the 19th century were resurgent during this period, and Laurencin's works seemed to fit well in this context.

Laurencin was awarded Chevalier of the Legion d'Honneur in 1935 and Officier in 1949.<sup>20</sup> The 19th-century French painter Rosa Bonheur (1822–1899) was the first female artist to receive Chevalier of the Legion d'Honneur in 1865, and the first woman to be promoted to Officier in 1894. The number of women having received the Order of the Legion of Honour was about 1,000 in the 1920s, but grew to approximately 3,000 after World War II. In an era when most recipients of these honors were men, Laurencin was able to gain public recognition and acclaim.

Documents relating to the Order of the Legion of Honour note Laurencin's "32-year artistic career" and, in terms of "other professions," state that she was a "professor at a school of painting for young women and girls." From this, it is evident that the aforementioned "academy in the 16th arrondissement of Paris" was a painting school for women, offering a glimpse into the circumstances and conditions of women during this era.

It appears that Laurencin established her status in part by utilizing her relationship with the poet Guillaume Apollinaire (1880–1918), whom she met and became romantically involved with in 1907. After parting ways with Apollinaire, Laurencin married the German nobleman Baron Otto von Waëtjen (1881–1942) in 1914 and became a German citizen. However, she returned alone to Paris in 1921 and divorced Baron von Waëtjen. While Laurencin is said to have been bisexual, it appears that

Apollinaire was her great love, and when she died in 1956 she was buried in a white dress clutching a bundle of letters from the writer and a red rose to her breast, as per her wishes.

Apollinaire, of Polish nationality, applied for naturalization and volunteered for military service in 1914, obtaining French citizenship in 1916. He died at the age of 38 from the Spanish flu, six months after marrying his wife Jacqueline in 1918. According to the Pensions for Veterans and Victims of War, his civil status was recorded as having "died for France."<sup>21</sup> Apollinaire, highly esteemed for his artistic talent and having gone to the front for his country, may have been a convenient part of Laurencin's past as she established her public reputation. Laurencin, who had once held German citizenship, was acquainted with a German cultural officer and had invited him to her home. As a result, during the liberation of Paris in 1944 she was accused of collaborating with the Germans and spent eight days in a detention camp. Considering this situation, it should be assumed that her relationship with Apollinaire had not only a romantic but also a practical and strategic aspect.

Several exhibitions focusing on Marie Laurencin are being held in 2023, which marks 140 years since her birth. The first, *Marie Laurencin et la mode*, took place at The Bunkamura Museum of Art from February 14 to April 9, at Kyoto City KYOCERA Museum of Art from April 16 to June 11, and at Nagoya City Art Museum from June 24 to September 3, 2023. This exhibition showcased Laurencin and Coco (Gabrielle) Chanel, both of whom were born in 1883, highlighting their activities in the 1920s from the perspectives of art and fashion.

The second is *Marie Laurencin: Sapphic Paris*, to be held at The Barnes from October 22, 2023, to January 21, 2024. This exhibition, focused on same-sex attraction and romance in the work of Laurencin, will "examine how Laurencin's visualization of a 'Sapphic modernity' subtly but radically challenges existing narratives of modern European art."<sup>22</sup> Among Laurencin's associates were a community of lesbian writers including Natalie Clifford Barney and the well-known art collector Gertrude Stein.

The third is *Marie Laurencin: An Eye for Her Time*, to be held at Artizon Museum, Ishibashi Foundation from December 9, 2023, to March 3, 2024. In this exhibition, the museum aims to illuminate the unique characteristics of Laurencin's art by contextualizing her oeuvre alongside those of her painter contemporaries. We will also reexamine the significance of Laurencin's success in an era when women's activities were constrained. Our hope is that both the exhibition and this paper will aid in a deeper understanding of Laurencin.

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



## Notes

- Public recognition of Laurencin is discussed in detail in the introductory essay of the following exhibition catalogue: *Marie Laurencin: An Eye for Her Time*, exh. cat., Artizon Museum, Ishibashi Foundation, 2023.
- Kagawa Kyoko, "Marie Laurencin's *Two Young Girls* — Paris and Japan in the 1920s," *Bulletin of the Artizon Museum, Ishibashi Foundation*, no. 3 (2022), pp. 34–41.
- Miyazaki Katsumi, *Seiyo kaiga no torai* [The Arrival of Western Painting], Nikkei, 2007, p. 369. Much information about Sakamoto Naomichi was obtained from Mr. Yanagida at the Hokkaido Sakamoto Ryoma Museum and Ms. Kawamura at the Sakamoto Ryoma Memorial Museum, for which I am deeply grateful.
- The two remained in contact, and shortly after returning to Japan, Sakamoto submitted a report titled "Oshu doran to soren no yakuwari [Chaos in Europe and the Role of the Soviet Union]" to Matsuoka on June 17, 1940, listing his name as "Mantetsu Paris jimusho [South Manchuria Railway Paris Office] / Sakamoto Naomichi." A copy of the report is available at: [https://d-arch.ide.go.jp/asia\\_archive/collections/Kishi/data/item/KC000987.html](https://d-arch.ide.go.jp/asia_archive/collections/Kishi/data/item/KC000987.html) (accessed on 2023 August 22, 2023)
- Eguchi Osamu, "Kuruihajimeta sekai: Paris no Matsuo Kunisuke (shusho) [World on the Brink of Insanity: Matsuo Kunisuke in Paris (final chapter)," *The Review of Liberal Arts, Otaru University of Commerce*, no. 122 (2011), pp. 69–84; Shibuya Yutaka, "France ni okeru Nihon bungaku juyo no ichisokumen: Hino Ashihei no baai [An Aspect of French Reception of Japanese Literature: Hino Ashihei]," *Studies in humanities, Shinshu University*, no. 4 (2017), pp. 141–153. A replica printing of *France-Japon* has been published (all seven volumes, Yumani Shobo, 2011), and a collection of essays examining this magazine from various angles is also available: Wada Keiko et al., eds., *Mantetsu to Nichifu bunka koryushi France-Japon* [The South Manchuria Railway and the Japan-France Cultural Exchange Magazine France-Japon], Yukima Shobo, 2012), containing an essay on Sakamoto Naomichi titled "Uemura Takashi, Mantetsu to Sakamoto Naomichi" [The South Manchuria Railway and Sakamoto Naomichi], pp. 66–85. This essay mentions the sale of Sakamoto's art collection: "Naomichi was an enthusiastic supporter of Hatoyama Ichiro's newly founded Liberal Party, and he reportedly sold part of the art collection he had accumulated in Paris to raise funds for the party. However, at a certain point he ceased supporting the party, seemingly disappointed that the new political party, too, was engaged in politics as usual." (p. 84).
- The Ishibashi Foundation contains three works known to have been in Sakamoto Naomichi's former collection: Laurencin's *Woman Holding a Mirror*, Maurice de Vlaminck's *Canal Boat*, and Raoul Dufy's *The Jetty of Deauville* (Captivated by Western Art: Fifteen Japanese Art Collectors, 1890–1940, exh. cat., Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, 1997, p. 69). Vlaminck's *Canal Boat* was also reproduced in *Mizue* no. 441 with the title *River*.
- Sawada Miki, *Kuroi hada to shiroi kokoro: Saunders Home e no michi* [Black Skin, White Soul: The Road to Elizabeth Saunders Home], Nikkei, 1963, pp. 113–115. The NDL Digital Collections: <https://dl.ndl.go.jp/pid/2983870/1/75>  
A condensed version of this account can be found in *Watashi no rirekisho* [My Resumé] (*Watashi no rirekisho* no. 21 [Uchiyama Iwataro, Kinugasa Teinosuke, Sawada Miki, Machimura Hirotaka, Matsunaga Yasuzaemon]), Nikkei, 1964, pp. 206–207.
- Sawada Miki's participation in the Japanese art exhibitions in New York is discussed in details in the following paper: Sato Mai, *Senzenki no New York no Nihonjin shakai to media kenkyu* [Japanese Expatriate Society in Pre-World War II New York and Media Studies], Ph.D. diss., Kyoto Women's University, 2020. <http://hdl.handle.net/11173/2921> (accessed on July 13, 2023)
- Sawada Miki, *ibid.*, p. 115.
- Horiguchi Daigaku, *Shi to shijin* [Poetry and Poets], Kodansha, 1948, p. 148.
- Flora Groult (Japanese trans. by Kudo Yoko), *Marie Laurencin*, Shinchosha, 1989, p. 15.
- Flora Groult, *ibid.*, p. 12.
- Mark Pendergrast, *Mirror, Mirror: A History Of The Human Love Affair With Reflection*, Basic Books, 2003, pp. 182–183.
- The existence of the following scholarly publication indicates that extensive studies have been conducted: Bradford R. Collins, ed., *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, 1996.
- Malcolm Park, *Ambiguity, and the engagement of spatial illusion within the surface of Manet's paintings*, Ph.D. diss., University of New South Wales, Sydney, 2001, pp. 208–242. <https://doi.org/10.26190/unswworks/4315> (accessed on August 22, 2023)
- Oka Shikanosuke, "France no chi o tsugu mono [Those Who Inherit the Bloodline of France]," *Mizue*, no. 441 (July 1941), p. 68.
- Oka Shikanosuke, *ibid.*, p. 68.
- Okubo Tai, "Marie Laurencin: wana ni kakatta mejika [Marie Laurencin: Doe Caught in a Trap]," *Shukumei no gakatachi* [Fated Painters], Chuokoron-sha, 1952, pp. 54–55. The NDL Digital Collections: <https://dl.ndl.go.jp/pid/2460962/1/36>
- Oka Shikanosuke, *op. cit.*, p. 67.
- While many chronologies, etc. place Laurencin's receipt of Chevalier of the Legion of Honour in 1937, records from the Archives Nationales of France indicate that it was awarded on July 30, 1935. <https://www.leonore.archives-nationales.culture.gouv.fr/ui/notice/215388> (accessed on May 9, 2023)
- Documents relating to Apollinaire can be viewed on the website below. Apollinaire is buried alongside his wife Jacqueline, who passed away in 1967, at the Père Lachaise Cemetery. <https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/fr/ark:/40699/m00523aca0a59e28> (accessed on August 22, 2023)
- As of this writing (August 22, 2023) the exhibition has not yet opened, and the description in this essay is derived from its press release. <https://www.barnesfoundation.org/press/press-releases/the-barnes-foundation-presents-marie-laurencin-sapphic-paris> (accessed on August 22, 2023)

## List of illustrations (pp. 12–19)

- fig.1—Marie LAURENCIN, *Woman Holding a Mirror*, c.1937, Oil on canvas, 46.3×38.4 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig.2—Édouard MANET, *A Bar at the Folies-Bergère*, 1882, Oil on canvas, 100.2×73.4 cm, Paris, London, The Courtauld Gallery  
Photo © The Courtauld / Bridgeman Images / DNPartcom
- fig.3—Marie LAURENCIN, *The Fan*, c.1919, Oil on canvas, 30.5×30.0 cm, London, Tate: ©Tate
- fig.4—Marie LAURENCIN, *Nude Holding a Mirror*, 1916, Oil on canvas, 55.6×46.2 cm, Musée Marie Laurencin
- fig.5—Marie LAURENCIN, *Woman Holding a Mirror*, 1948, Oil on canvas, 60.5×49.5 cm, Private Collection

---

# Regarding the Paintings of Shimizu Takashi

## —From his Early Years to his Studies in Europe

---

TADOKORO Natsuko

### Introduction

Shimizu Takashi (1897–1981) was the second son of a wealthy farmer who dealt in silkworm eggs and lived in Hara Village in the Suwa district of Nagano Prefecture. He traveled to France in 1923 with the intention of becoming a painter but seeing Emile-Antoine Bourdelle's (1861–1929) large-scale statue, *Monument to General Alvear*, at the Salon des Tuileries, he experienced a shock that awakened his interest in sculpture. Bourdelle had worked as an assistant to Auguste Rodin (1840–1917) during which time he developed his skills, simplifying forms to create monumental, architectural works and becoming the leading sculptor of twentieth century France. Shimizu continued to study painting, but also began to work in sculpture under Bourdelle's tutelage at the Académie de la Grande Chaumière. At that time, he lived at number 14, Cité Falguière in the Montparnasse district of Paris, where budding artists from Japan and around the world congregated to study, and where he became acquainted with Alberto Giacometti (1901–1966), Ossip Zadkine (1890–1967), and others. While studying in Paris, he became the first Japanese to have both paintings and a sculpture selected simultaneously for exhibit in the Salon d'Automne. After returning to Japan, he participated in the founding of the Teikoku Bijutsu Gakkō [Imperial Art School, now known as Musashino Art University], where he taught Western painting and sculpture until 1935, when he was appointed head of the sculpture department. He published two books, both entitled, *Shimizu Takashi sakuhinshū* [The Works of Shimizu Takashi], during his lifetime, one from Mokuseisha (1930) and the other from Korinsha, (1974), which featured both painting and sculpture. Likewise, the solo exhibition he held in the art gallery of the Mitsukoshi Department Store in 1971, entitled "Shimizu Takashi Sculptures and Paintings Selected by the Artist," presented both paintings and sculptures. From this we can surmise that for Shimizu, painting was of equal importance to sculpture and should therefore not be overlooked.

In 2022, the Shimizu family donated seventeen of his works to the Artizon Museum, Ishibashi Foundation. These consisted of nine oil paintings, six sketches and two plaster models. *Self-Portrait* (Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 1) is undated, but it displays the influence of Nakamura Tsune (1887–1924), who Shimizu had admired before he traveled to Paris, and therefore provides an important glimpse of his early career as a painter. Again, his *Relaxing Reading* (1928, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 2) is an important work that was painted during the final year of his sojourn in France and

was submitted in the 10th Teiten [Exhibition of the Imperial Academy of Fine Arts] the following year. In this essay, we will focus on Shimizu's painting, from his early works, centered around *Self-Portrait*, to *Relaxing Reading*, which can be said to represent the culmination of his European studies, thereby presenting an overview of the changes that occurred in his style during this period.<sup>1</sup>

### 1. The Beginning of his Painting Career —Nakamura Tsune and Nakagawa Kigen

Shimizu displayed a talent for painting from an early age and from his junior high school years onwards he frequently traveled to Tokyo to visit the Bunten exhibition, (an exhibition sponsored by the Ministry of Education) as well as other events, but was largely self-taught in painting. He continued his studies while working as a substitute teacher in a local elementary school, but one of his colleagues suggested that if he was serious about becoming an artist, he needed to study properly in Tokyo, so in 1917, he moved to the capital. He attended Hongo Western Painting Institute, that was run by Okada Saburosuke and popular among people who wished to enter the Tokyo Fine Arts School, but was disappointed by its conventional teaching methods and after three months he left to return home, having finished only a single sketch.<sup>2</sup> The person who Shimizu most admired and respected at this time was Nakamura Tsune. There is a report that he had been so impressed by Nakamura's *Portrait of Dr. Tanakadate* (1916, The National Museum of Modern Art, Tokyo) that won first prize in the 10th Bunten Exhibition in 1916, that in August of the same year he went and visited Nakamura at his newly-built studio in Shimo-ochiai.<sup>3</sup> Later, in August of 1919, he traveled to Tokyo again to visit Nakamura, this time taking his own work to show him. He was later to reminisce of this event as follows:

There are probably not many young people now who know the name Nakamura Tsune, but at the time he dominated the field and was the artist I most respected. In fact, I respected him so much that despite being a country person, I traveled to Tokyo to see him with two of my oil paintings. Unfortunately, he was convalescing and was not at his studio so I then traveled to Hiraiso where he was staying and spent the night in his house there. He looked at my paintings and said, 'They are very interesting.' I stopped off in Tokyo on my way home and discovered that it was the day for entries to the Nikaten exhibition, so I decided to enter the paintings I

had with me and they were both selected.<sup>4</sup>

The two paintings that he had taken to show Nakamura and then later entered in the Nikaten Exhibition were, *Karuta* [Playing Cards] (1919, Yatsugatake Museum of Art) and *Fūkei* [Landscape] (1919). *Karuta*, that was shown in the 6th Nikaten Exhibition, used his students as models and depicted two women students wearing kimono and playing cards. They are sitting at a table covered in a white tablecloth with a white dish of fruit on it, the work being reminiscent of Paul Cézanne's *The Card Players* (1994–5, Musée d'Orsay) and other works by him. Shimizu had received virtually no academic education, but it is thought that as a result of his interaction with other artists, and his visits to exhibitions such as the Bunten and Nikaten, he had a knowledge of Cézanne and Western art in general.

The date of Shimizu's *Self-portrait* remains unknown, but it was painted before he grew a mustache and it presents the image of the artist as a young man. A bright light shines on the artist's forehead from the upper left, creating a strong contrast between the white collar of his shirt and the dark brown of his jacket and demonstrating the results of his study of the bright light and dark shadows of baroque painting. An object resembling the bottom of the artist's palette has been painted in the lower part of the picture, hinting at the fact that it is a self-portrait of the artist himself. The background shows shelves holding books and cups together with a painting within the painting, all of which have been carefully depicted. The details of this painting within the painting are not clear, but what appears to be part of a person's arm, the shape of a bulging sleeve near the shoulder, can be made out.

This work is reminiscent of Nakamura Tsune's early *Self-portrait* (1909–10, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 3) or *Portrait of Mr. Sunosaki Giro* (1919, The Niigata Prefectural Museum of Modern Art / The Niigata Bandaijima Art Museum, fig. 4). The *Self-portrait* by Nakamura Tsune was shown in the 4th Bunten Exhibition in 1910, and is one of his most famous early works, showing a strong influence of the 17th century Dutch artist, Rembrandt van Rijn (1606–1669). Nakamura was proud of this work saying, 'It is one of my best works to date.'<sup>5</sup> There is also a statement from another person, saying 'It hung on the wall of your studio to the end,'<sup>6</sup> and it is a fact that there is a photograph of this work hanging on the wall of the studio after his death. Recent research has revealed that although there is a possibility that this work was acquired by somebody else in September 1915,<sup>7</sup> however, two years later when faced by financial difficulties, he asked one of his patrons, a banker named Imamura Shigezo for assistance and gave him the work in return, so it would appear that it was still in his possession in 1917.<sup>8</sup> Either way, it is safe to assume that the work was in Nakamura's studio when Shimizu visited him in 1919.<sup>9</sup> If we compare the two works, we see that in both the paint has been applied thickly to the forehead and the tip of the nose and they both employ a dramatic expression of light and shadow. His *Portrait of Mr. Sunosaki Giro* also features one of his patrons as its model. Mayor of Hisumi Village in Kashiwazaki, Niigata Prefecture, and later becoming mayor of Kashiwazaki City, Sunosaki Giro was one year younger than Nakamura but having been born into a wealthy family, he was able to provide Nakamura both moral and material support. Their acquaintance

began in late autumn of 1914 and it is thought that Nakamura first began to plan the portrait of Sunosaki in around 1916. He finally painted it over a period of about twenty days in around November 1919. The work has been likened to Rembrandt's *Portrait of Jan Six* (1654, Six Collection),<sup>10</sup> which is interesting as the relationship between both pairs of men is also similar, Jan Six having been Mayor of Amsterdam as well as a close friend and patron of Rembrandt. Nakamura wrote, 'I cannot help but feel that your portrait has definitely provided me with a new direction and a ray of light and hope for the future,'<sup>11</sup> so it would appear that this work meant something special to him. If we compare Nakamura's *Portrait of Sunosaki Giro* with Shimizu's *Self-portrait*, we find that they share several elements in common, such as the shelves the background and the appearance of the clothing around the collar. Shimizu visited Nakamura's studio in Shimo-ochiai numerous times subsequent to August 1918, where he enlarged his circle of artist friends<sup>12</sup> and it cannot be denied that it is quite possible that Shimizu saw Nakamura's completed *Self-portrait* and *Portrait of Mr. Sunosaki Giro* there. His *Self-portrait* appears to pay homage to these to works by Nakamura in its expression of light and shade as well as the overall composition of the painting. *Portrait of Mr. Sunosaki Giro* was completed in around the autumn of 1919 and so Shimizu's *Self-portrait* is likely to have been painted soon after that as a result of this interaction between the two artists.

After Nakamura, the second strongest influence on Shimizu's work in his early days was Nakagawa Kigen (1892–1962), an artist who lived in the same area as him. Born in Tatsuno Town in Nagano Prefecture, Nakagawa was four years Nakamura's senior at the Suwa Junior High School. After graduating, he attended the Tokyo Fine Arts School (now the Tokyo University of the Arts) where he studied sculpture until ill health forced him to leave and upon returning home he taught drawing as a substitute teacher at the local elementary school. He later returned to Tokyo where he studied painting at the Hongo Western Painting Institute, the Taiheiyo Gakai Kenkyujo, etc. He studied under Ishii Hakutei (1882–1958) and Masamune Tokusaburo (1883–1962) and succeeded having his first work accepted at the 2nd Nikaten Exhibition in 1915. In 1916 submitted a painting entitled *Portrait of Seigo* (1916, Musashino Art University), featuring a local man, Kinbara Seigo (1888–1958), who later went on to become an art historian and entered this in the 3rd Nikaten, then in 1919 he traveled to France to study. When Shimizu visited Tokyo in 1916, he was greatly impressed by Nakamura Tsune's *Portrait of Dr. Tanakadate* that he saw at the 10th Bunten Exhibition as well as by the *Portrait of Mr. Seigo* that he saw at the 3rd Nikaten Exhibition, remarking that he wished he could soon learn to paint like his senior from the local school.<sup>13</sup> While Nakagawa was studying in France, he entered four works, including *Rodin's House* in the 7th Nikaten Exhibition in 1920, for which he received the Chogyu Award. He returned to Japan in June the following year, 1921, and entered seven works he had produced while studying in France in the 8th Nikaten Exhibition for which he received the Nika Award. It was this that motivated Shimizu to travel to France himself and in March 1923 he sailed on the Suwamaru from Kobe to Marseille.



## 2. Painting During his Europe Period — Acceptance from Cézanne and Matisse

Upon arriving in Paris, Shimizu immediately enrolled at the Académie Colarossi where he studied under Charles Guérin (1875–1939), then one month later, he also enrolled with the Académie de la Grande Chaumière where he started to study sculpture under Bourdelle. Although he had initially only aspired to become a painter, the main reason why he suddenly developed an interest sculpture was the sight of Bourdelle's, *Monument to General Arveal* that he had seen at the Salon des Tuileries. Shimizu described this experience as follows:

I traveled to Europe in order to study to become a painter, but when I saw this monument, I discovered an aspect of myself that had been lying dormant in my subconscious and felt, 'this is it!' That is what motivated me to turn my hand to sculpture, something I had never considered before, and one month after arriving in Paris, I became a pupil of Bourdelle's. I am pretty much a blank slate when it comes to both painting and sculpture so I am very lucky to have been suddenly exposed to such a high level of work. In art education I think it is ideal to be able to be exposed to the best from the outset.<sup>14</sup>

In this way, he ended up studying both painting and sculpture simultaneously. He was kept very busy, 'Every day at the Academy I study painting in the morning, sculpture in the afternoon then I visit a language teacher in the evenings.'<sup>15</sup> He rented two studios at 14 Cité Falguière, Montparnasse, one was purely a sculpture studio and the other doubled as both his home and his painting studio. Friends spoke of his lifestyle, saying, 'He loves both sculpture and painting equally, devoting his enthusiasm to working in both simultaneously.'<sup>16</sup>

In the 'Shimizu Takashi Chronology' that appears in the second *The Works of Shimizu Takashi* that was published during his lifetime (Korinsha, 1974), the entry for 1923, the year he traveled to France, states: 'Selected for the Salon d'Automne (painting and sculpture)' but there is no mention of this in the salon's catalog of exhibits.<sup>17</sup> In 1923, due to the efforts of Ishii Hakutei and others, there was an exchange of exhibits between the Salon d'Automne and the Nikaten exhibition, with a special display of the work by the Japanese artists, but Shimizu's name cannot be found among these either. However, the following year, 1924, two of his sculptures were selected for the Salon des Tuileries and he also became the first Japanese artist to have both a painting and a sculpture selected for the Salon d'Automne.<sup>18</sup>

In 1925, two paintings, including *Interior (Woman in Black Robe)* (1925, private collection, fig. 5), and two sculptures were selected for the Salon d'Automne. Again, in the following year, 1926, three of his paintings were selected by the Salon d'Automne,<sup>19</sup> and of these, *Distant View of the Alps* (1926, The National Museum of Modern Art, Tokyo, fig. 6) and *Landscape at Le Canet* (1926) were displayed between works by two of the leading French painters of the time, Henri Matisse (1869–1954) and Maurice Asselin (1882–1947). This was a source of great pride for Shimizu, who wrote in a letter to his then fiancée and later wife, Imai Rin, as follows:

The enclosed photograph shows part of the exhibition in the second room of the Salon d'Automne [sic]. The two paintings on the right are by Matisse, then the next two are by me, followed by Asseline [sic], the sculptures are a fur seal by Hernanies [sic] and two heads by Aportis. This year, the second room at the Salon d'Automne has the very best work and I don't know who made the mistake, but I was put in with them. Furthermore, the only works in the exhibition by a Japanese are these two and another of mine in a different room.<sup>20</sup>

*Distant View of the Alps* presents the mountains in simplified forms, together with rows of houses that continue from the foreground into the distance, and the influence of Cézanne has been remarked upon.<sup>21</sup> Cézanne's influence on his work had been noticeable even before he travelled to France, in works such as *Karuta* that he entered in the Nikaten exhibition, but even while studying in Paris, he wrote that 'Of the modern artists the one I most admire and who serves as a guide in my painting is Cézanne.'<sup>22</sup> In October of the following year, 1927, Shimizu visited the village of Saint-Cirq-Lapopie in southern France and the reverse side of the *Gazing at the Heights* (1927, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 7) is inscribed, 'Saint-Cirq-Lapopie "Hill"' so it can be assumed that it was painted at this time. Although there is a clear difference in the methods of expression between this and the previous year's *Distant View of the Alps*, the large undulating tree branches in the foreground, the houses scattered in the distance and the rolling hills in the background, together with the fine, diagonal brushstrokes are all reminiscent of Cézanne's *Mount Sainte-Victoire with Large Pine* (c. 1887, Courtauld Institute collection) which depicts a view from his native Aix-en-Provence. It can be said that Shimizu's receptivity of Cézanne's work remained consistent from the period prior to him traveling to France to the end of his studies. Shimizu appears to have been very satisfied with the way this work turned out and it was reported that 'Gazing at the Heights (1927), that hangs in his entrance hall, is reminiscent of the style of Cézanne, who was very influential in Japan at that time, its firm tone catching the eye.'<sup>23</sup> and from this statement, we can tell that he hung this work in the entrance to his home in his latter years.

Of course, Cézanne was not the only artist that Shimizu displayed an interest in. Works like *Girl with Guitar* (c. 1925, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 8) demonstrate his affinity towards Matisse's images of women relaxing indoors during the 1920s. Matisse was first introduced in Japan in around 1909 by Saito Yori, Takamura Kotaro, and others, then in 1916 Matisse's sketches were exhibited at the 3rd Nikaten Exhibition by Masamune Tokusaburo after his return from France. Shimizu is known to have seen Nakagawa Kigen's *Portrait of Mr. Seigo* at the same exhibition which means he must have also seen Matisse's original work. He is also said to have visited an exhibition of the Ohara Magosaburo collection, entitled "The First Exhibition of Works by Contemporary French Master Painters," which was held at Kurashiki Elementary School in 1921.<sup>24</sup> This exhibition featured more than twenty contemporary works of French art, including Monet's *Waterlilies* and Matisse's *Portrait of Mademoiselle Matisse*. At that time, there were still no museums in Japan with permanent collections of Western art and exhibitions of contemporary artists from abroad were rare, so

many people like Shimizu traveled long distances to visit them. In addition, when Nakagawa Kigen returned from his studies in France in 1922, he published a book entitled *Machisu no hito to saku* [Matisse, the Man and his Work] (Selected Contemporary Artists of the World, Japan Art Institute, 1922), which must have also stimulated Shimizu. In this way, there were numerous elements that could have triggered Shimizu's interest in Matisse even prior to studies in France.

It is a fact that the day after Shimizu arrived in Paris, the first place he visited was the Bernheim-Jeune gallery where a Matisse exhibition was being held. According to Yanagi Ryo (1903–1978), who had been friends with Shimizu while studying in Paris, *Shimizu possessed a clear awareness of Matisse as being a painter of his own generation. He was influenced by Matisse, but at the same time he also felt a resistance to him.*<sup>25</sup> Although Shimizu himself did not say much about Matisse, it seems that he was very aware of Matisse as being a representative French painter of his time and it is thought that he learned a lot about color and composition from his work. Yanagi cites *Interior (Woman in Black Robe)* (fig. 5), which was exhibited at the Salon d'Automne in 1925, as an example of the results of Shimizu's study of Matisse. Also, during his stay in Europe, Shimizu traveled to Spain where he was attracted to the works of El Greco (1541–1614) that he saw at the Prado Museum, and enthusiastically copied paintings such as *The Holy Family* (1585, Prado Museum). Shimizu's interests ranged from contemporary works to the old masters, studying them all carefully and assimilating them into his own style.

### 3. Regarding the Culmination of his Studies in Europe and his Painting Subsequent to his Return to Japan

During the last year of his stay in France, 1928, immediately prior to his return to Japan, Shimizu painted *Relaxing Reading* (1928, Artizon Museum, Ishibashi Foundation). The image of a woman reading is a motif that Shimizu often used, but this painting presents a large figure, painted in an academic style, that represents a complete change from his previous work. He entered this work for the 10th Teiten exhibition in 1929 and was selected for the first time. Shimizu had often visited Tokyo to see the Bunten exhibitions since his junior high school days, and in 1917, he entered a work for the 11th Bunten exhibition, but it failed the selection and the following year he again failed to be selected. In the beginning, when Shimizu had decided to become a painter, selection to one of the government-sponsored exhibitions was must have been a major hurdle, so the selection of *Relaxing Reading* after his studies in France represented the achievement of his long-cherished dream.<sup>26</sup>

The pose, in which the model crosses her legs and tilts her body at a slight angle, was one of Shimizu's favorites and can be seen in *Interior (Woman in Black Robe)* (fig. 5) and *Girl with Guitar* (fig. 9). Again, the light blue dress in an ancient style, knotted at the shoulder, that is worn by the model is probably the same as that worn in *Girl in Green Clothing* (1927) and other works. Compared to the other works he produced during his stay in Europe, this painting displays a stronger leaning towards Cézanne or Matisse, in fact the subject of a woman reading, her ancient-style costume and the composition with its gentle contraposto, from the head down through the arms, waist,

and legs, all show the artist consciously adopting academic techniques.

It is thought that the painting, *Sonia, Stancing Nude* (1927, The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama, fig. 9) by Kojima Zenzaburo (1893–1962), who was acquainted with Shimizu during his study in Paris, also depicts the same model (fig. 10).<sup>27</sup> Kojima exhibited his work at the 15th Nikaten Exhibition in 1928 after his return to Japan, it was an ambitious work that reflected his passion for classical studies and his study of André Derain's (1880–1954) voluminous nudes and other works. It is interesting to note that in their last year in Europe, both Shimizu and Kojima employed the same model and an academic style for these works, which can be considered the culmination of their studies in Europe. It can be said that the voluminous portrayal of model, the strong surface of the picture and the stable composition of *Relaxing Reading* demonstrate the result of Shimizu's studies of both sculpture and painting while in France.

It is a fact that at the time of the exhibition, this work was well received by the public, as it 'demonstrates the talent possessed by Shimizu, who is highly skilled in both sculpture and oil painting.'<sup>28</sup> It would appear that Shimizu was also confident in this work, as when he published his *The Works of Shimizu Takashi* in 1930 after his return to Japan, this was the first work to appear in color. This book, which contains about half of the works Shimizu produced in Europe, introduces fifty-eight paintings and twenty-seven sculptures. It is interesting to note there are more than double the number of paintings compared to sculptures, but this simply demonstrates that he produced numerous paintings during his stay in Europe. Shimizu himself had the following to say about his work in both painting and sculpture:

There are those in society who think that painting and sculpture are two completely different fields. I hear people who say, 'I understand painting, but I'm not so sure about sculpture,' and it leaves me at a loss. Needless to say, the plastic arts express their content through form. Therefore, in a work of art the form should not be the shape of the natural surface, but rather it must replace the body of the object with a precise shape. (Art cannot exist outside the spiritual world.) When someone says they only understand paintings, it means that they are deluded by the colors and do not really understand anything. In other words, although the materials differ, the elements are the same in both painting and sculpture. There is absolutely no difference between holding clay in one's hand and holding a paintbrush.<sup>29</sup>

As far as Shimizu was concerned, painting and sculpture were fundamentally the same, the only difference being the materials employed. As he himself said, as he considered painting and sculpture as being the same, rather than separate entities, then it was not the landscapes he painted but the portraits that represented as the culmination of his studies in Europe, these being possessed of a universal subject and composition. In this sense, *Relaxing Reading* can be said to be the very embodiment of the figurative art that Shimizu strove to achieve.

After returning to Japan, Shimizu continued to exhibit his paintings at the Kokugakai and Shinbun-ten exhibitions. The reason why he decided to exhibit his works at the Kokugakai was because it allowed him to show both paintings and

sculptures at the same time, at the same venue, just as he did in France.<sup>30</sup> This shows how much Shimizu was also committed to the creation of paintings. However, at that time it was frowned upon in Japan to be active in both fields and it is said that after Umehara Ryuzaburo (1888–1986) told him to choose one or the other, he decided to be a ‘sculptor,’<sup>31</sup> gradually moving the focus of his work away from painting to sculpture. Yanagi Ryo had the following to say about Shimizu’s paintings:

However, his masterpieces were all produced while he was in Europe, and when I think about it now, I am still amazed that he was able to create such outstanding paintings while simultaneously working on sculpture. I feel it is a shame that after returning to Japan, Shimizu’s focus gradually shifted to sculpture and he became increasingly detached from painting, as the outstanding skills he displayed in France in the field of painting have failed to be recognized in Japan.<sup>32</sup>

#### 4. Conclusion

During his lifetime, Shimizu produced at least five sculptures, including busts, standing figures and reliefs, of this museum’s founder, Ishibashi Shojiro (1889–1976).<sup>33</sup> The earliest of these was a relief created in 1956 to commemorate the 25th anniversary of Bridgestone Tire Co. Ltd. (now Bridgestone Corporation) and from 1968 onwards, he produced several full-length portraits and busts. Various other sculptors and metal casters, including Fujii Koyu (1882–1958), Asakura Fumio (1883–1964), and Toyoda Katsuaki (1897–1972) also produced portrait sculptures of Shojiro but Shimizu was the most prolific. In addition, when the Ishibashi Museum of Art (now Kurume City Art Museum) opened in Shojiro’s hometown of Kurume in Fukuoka Prefecture in 1956, Shimizu’s masterpiece, *Green Rhythm* (1951), that was created to commemorate the signing of the San Francisco Peace Treaty, was installed at the front gate of the Ishibashi Cultural Center. This fact suggests that Shojiro highly valued and trusted Shimizu’s work. The connection between the two men was not limited to portraiture; through his tireless efforts, Shimizu was instrumental in the realization of Ossip Zadkine’s first solo exhibition in Japan in 1954, entitled “Zadkine: Sculptures, Gouaches, and Drawings” and also the Sculptures and Paintings by Bourdelle from the Musée Antoine Bourdelle, Paris” in 1956. Shimizu is also an important role in the history of the museum, having taken the podium for the “Saturday Lecture Series,” which has continued for more than 70 years since the opening of the museum, and also appeared in the Bridgestone Museum of Art’s “Art Film Series.” To date, the museum collection has housed one of Shimizu’s paintings, “Dressing Room” (1926, exhibited at the Salon des Tuileries), while two of his sculptures, a bust and full-length portrait of Shojiro, have been on loan to the museum. This new donation of Shimizu’s works to the Ishibashi Foundation will allow us to present a clear view of his artistic career, from his early years to his studies in Europe, while simultaneously allowing us to fully convey the true appeal of this artist, which is not limited to sculpture alone.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Gavin Frew)

#### Notes

1. We thank Kurokawa Hirotake and Inoue Yuri for permission to view *Kyodo kenkyu Shimizu Takashi no bijutsu kyoiku ni tsuite* (Shimizu Takashi shiryō/ronshu) [Joint Research: Regarding the Art Education of Shimizu Takashi (Shimizu Takashi Materials/Collection of Essays 1–2)] (Musashino Art University, Sculpture Department Laboratory, 2009) and the catalogue raisonné of Shimizu Takashi’s works. We also thank Tsukazaki Miho (curator, Yatsugatake Museum of Art) for detailed information on his works.
2. Tajika Kenzo. “Shimizu Takashi hitori to geijutsu.” [Shimizu Takashi, One Person and his Art], *Shimizu Takashi sakuhinshū* [The Works of Shimizu Takashi], Korinsha, 1974 [no page number assigned].
3. Miyake Shotaro. “E to chokoku no nitoryu jidai—Shimizu Takashi” [Painting and Sculpture, the Age of Two Skills—Shimizu Takashi], *Bijutsu Techo*, May, pp. 132–140.
4. Shimizu Takashi, “Pi-i-pu-ru — wasurenu tegami—Nakamura Tsune sensei no hagaki” [People —Unforgettable Letter — A Postcard from Nakamura Tsune], *Geijutsu Shincho*, September 1972 edition, p. 57.
5. Nakamura Tsune, “Ito Ryuzaburo ate shokan, Taisho 4 nen 9 gatsu 6 nichi” [Letter to Ito Ryuzaburo, September 6, 1915], *Geijutsu no mugenkan* [Infinite Sense of Art], Chuokoron Art Publishing, 1963, pp. 172–173).
6. Tobari Kogan, “Nippori jidai no Nakamura Tsune” [Nakamura in his Nippori-era], *Kisei*, Vol. 2, No. 2, Nakamura Tsune memorial issue, 1925, p. 116.
7. Masubuchi Kyoko, “Daiissho, Nakamura Tsune to shirakawa nanko ni atsumatta geijutsukatachi” [Chapter 1: Nakamura Tsune and the Artists who Gathered at Shirakawa Nanko], *Bunka no chikara — Fukushima to Kindaibijutsu* [The Power of Culture: Fukushima and Modern Art] [exh. cat.], Fukushima Prefectural Museum of Art, 2009; Also, Masubuchi Kyoko, *Rekishun fukushima bunko (70) Fukushima kindaibijutsu no butai —patoron/gaka/shizen* [Rekishun Fukushima Bunko (70) Fukushima Modern Art Stage: Patron/Artist/Nature], *Rekishun Fukushima Bunko*, 2012.
8. For details of Nakamura Tsune’s “Self-Portrait,” refer to: Tadokoro Natsuko, “Nakamura Tsune futatsu no jigazo—dainanakai taihei-yogakai ten shuppinsaku to daiyonkai buntan shuppinsaku” [Nakamura Tsune Two Self-Portraits: Works Exhibited at the 7th Pacific Art Society Exhibition and the 4th Buntan Exhibition], *Kanpo No. 63*, Ishibashi Foundation Bridgestone Museum of Art, 2014, pp. 82–88.
9. Sunosaki Giro, “Tsuito no ji, Taisho juyon nen ichigatsu nanoka” [Memorial Address: January 7, 1924, “Nakamura Tsune san no hito to geijutsu tsuito no ji” [Nakamura Tsune, the Man and his Art: Mourning Address] private publication, 1971. Regarding the interaction between the two men, refer to: Matsuya Kuninori, “Nakamura Tsune ‘Sunosaki Giro no shozo’ no haikai—Sunosaki Giro ate shokan ni miru” [The Background of Tsune Nakamura’s ‘Portrait of Sunosaki Giro’: As Seen in a Letter to Sunosaki Giro,” *Nakamura Tsune ten—Shimo-ochiai no gashitsu* [Tsune Nakamura Exhibition: The Shimo-Ochiai Studio] [exh. cat.], Shinjuku Museum of History, The Shinjuku Foundation for Creation of Future, 2013, pp. 48–51; Fujimoto Yoko [ed.], “Nakamura Tsune Nenpu” [Nakamura Tsune Chronology], *Nakamura Tsune no zenbo* [The Complete Works of Tsune Nakamura] [exh. cat.], The Museum of Modern Art, Ibaraki, 2003, p. 164.
10. Funaki Rikiei, “Nakamura Tsune to seiyo bijutsu” [Nakamura Tsune and Western Art], *Heisei 7 nendo, Ibaraki ken kindaibijutsukan kenkyu kiyo 4* [Research Bulletin of the Museum of Modern Art, Ibaraki, no. 4, 1996] pp. 28–30.
11. ‘Letter to Sunosaki Giro, December 14, 1919’ (The Niigata Prefectural Museum of Modern Art, Hideo Komi and Kuninori Matsuya (eds.), *Letter to Nakamura Tsune and Sunosaki Giro*, The Niigata Prefectural Museum of Modern Art, 1997, p. 62 / Nakamura Tsune, *Geijutsu no Mugenkan* [The Feeling of Boundlessness], Chuokoron Bijutsu Shuppan, 1963, p. 279).
12. Inoue Chieko, “Shimizu Takashi no Suwa jidai” [Shimizu Takashi’s Suwa Period], *Rokuzan Bijutsukan kanpo (19)* [Rokuzan Art Museum Bulletin No. 19], Rokuzan Art Museum Foundation, 1999, pp. 7–8.
13. Op. cit. 3.
14. Shimizu Takashi, “Daiissho Buruderu no geijutsu to seikatsu” [Chapter 1: Bourdelle’s Art and Life,” *Kyosho Buruderu* [Bourdelle the Great Master], Sogeisha, 1944, pp. 22.
15. Letter to Imai Rin, July 28, 1923, (Keiichi Chida [ed.], “Kenkyu shiryō —Shimizu Takashi taio shokan (1) [Research Material — Shimizu Takashi’s Letter to Europe (I)],” *Rokuzan Bijutsukan kanpo (19)* [Rokuzan Art Museum Bulletin No. 19], Rokuzan Art Museum Foundation,



- 1999, p.10).
16. Yanagi Ryo, "Shimizu Takashi no kaiga sakuhin" [The Painting Works of Shimizu Takashi], *Shimizu Takashi Sakuhinshu* [The Works of Shimizu Takashi], Korinsha, 1974 [no page number assigned].
  17. For a record of his entries to the Salon d'Automne, see: Pierre Sanchez; préface d'Olivier Meslay, *Dictionnaire du salon d'automne : 1903–1945. Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées*, Dijon: Echelle de Jacob, 2006, pp.1233, 1254. (For Shimizu Takashi, refer to the entries for SCHIMIDZU Takaji and SHIMIZU Takashi.). Again, refer to *Shimizu Takashi sakuhinshu* [The Works of Shimizu Takashi], Mokuseisha, 1930, and *Shimizu Takashi sakuhinshu* [The Works of Shimizu Takashi], Korinsha, 1974.
  18. The catalogue entry reads: "[painting] *Paysage* (1839), *Paysage* (1840) / [sculpture] *Tête de Mlle N. V.* (1841)." However, in a letter to Imai Rin, October 10, 1924 (Chida, Keiichi [ed.], "Kenkyu shiryō — Shimizu Takashi taio shokan (1) [Research Material — Shimizu Takashi's Letter to Europe (I)]," *Rokuzan Bijutsukan kanpo* (19) [Rokuzan Art Museum Museum Bulletin, No. 19], Rokuzan Art Museum Foundation, 1999, p.18), he wrote: "The other day I made a mistake when I told you about you about my works that had been accepted by the Salon d'Automne. The fact is one sculpture, *Tête de Mele N. V.* and five paintings *Paysage* (1, 2, 3, 4, and 5) were selected. Of all the people who have had both sculptures and paintings selected at the same time, I am probably the only person who has had five paintings selected.
  19. In *Shimizu Takashi sakuhinshu* [The Works of Shimizu Takashi] (Mokuseisha, 1930), two paintings (*Distant View of the Alps* and *Landscape at Le Canet*) and two sculptures (*Mademoiselle Rhea* and *Face of a Portuguese Woman*) are listed. In addition, there are many other examples of differences between the book and the *Dictionnaire du salon d'automne: 1903–1945*, regarding the identity or number of works selected.
  20. Letter to Imai Rin, December 2, 1926 (Chida, Keiichi [ed.], "Kenkyu shiryō — Shimizu Takashi taio shokan (1) [Research Material — Shimizu Takashi's Letters from Europe (1)]," *Rokuzan Bijutsukan kanpo* (19) [Rokuzan Art Museum Museum Bulletin, No. 19], Rokuzan Art Museum Foundation, 1999, p.18.
  21. Shimbata Yasuhide, "Sakuhin kaishetsu, sezanushugi" [Commentary on the Works] *Homage to Cézanne* ex.cat., Yokohama Museum of Art, Hokkaido Museum of Modern Art, 2008, p.147.
  22. Op. cit. 16.
  23. Fujimoto Shozan, "Gashitsu homon — Shimizu Takashi" [Studio Visit— Shimizu Takashi], *Sansai*, No.292, September 1972, p.50.
  24. Inoue Yuri, *Seishun no monparunasu 1923–1928 Shimizu Takaishi taifutsuki* [Montparnasse of my Youth, 1923–1928, Shimizu Takashi's Diary of his Stay in France] Shinano Mainichi Shimbunsha, 2016, pp. 12–13.
  25. Op. cit. 16.
  26. Regarding sculpture, his work had already been accepted for the 11th Inten exhibition that was reestablished in 1924.
  27. Op. cit. 24, p. 49.
  28. (Bijutsu Shicho Dojin) Araki Sueo, Aoyagi Masahiro, Egawa Kazuhiko, Miwa Chikashi, Tanaka Taisuke, Usugane Kenjiro, *Binokuni*, November 1929.
  29. Op. cit. 14.
  30. Op. cit. 2.
  31. Op. cit. 24, p.37.
  32. Op. cit. 16.
  33. Fukumitsu, Yoko [ed.], "Ishibashi Shojiro shozoga/shozo chokoku katarogu" [Catalogue of Portraits and Portrait Sculptures of Ishibashi Shojiro], *Ishibashi Shojiro, Collector* [exh. cat.], Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Museum of Art, 2002, pp.76–79.

#### List of illustrations (pp. 20–27)

- fig.1—SHIMIZU Takashi, *Self-Portrait*, Oil on canvas, 65.5×53.2 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig.2—SHIMIZU Takashi, *Relaxing Reading*, 1928, Oil on canvas, 116.5×81.4 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig.3—NAKAMURA Tsune, *Self-Portrait*, 1909–10, Oil on canvas, 80.6×61.0cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig.4—NAKAMURA Tsune, *Portrait of Mr. Sunosaki Giro*, 1919, Oil on canvas, 83.0×64.0 cm, The Niigata Prefectural Museum of Modern Art / The Niigata Bandaijima Art Museum
- fig.5—SHIMIZU Takashi, *Interior (Woman in Black Robe)*, 1925, Oil on canvas, 140.0×122.2 cm, Private Collection
- fig.6—SHIMIZU Takashi, *Distant View of the Alps*, 1926, Oil on canvas, 51.8×63.8 cm, The National Museum of Modern Art, Tokyo
- Photo: MOMAT / DNPartcom
- fig.7—SHIMIZU Takashi, *Gazing at the Heights*, 1927, Oil on canvas, 65.8×53.3 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig.8—SHIMIZU Takashi, *Girl and Guitar*, c. 1925, Oil on canvas, 73.0×61.2 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig.9—KOJIMA Zenzaburo, *Sonia, Stanging Nude*, 1927, Oil on canvas, 192.3×95.7c m, The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama
- fig.10—*Relaxing Reading* and the Model

---

## Tada Minami's *Epicycle*

---

UTSUMI Junya

Tada Minami's two piece *Epicycle* (1968, fig. 1) sculpture was shown at the Artizon Museum for the first time during the *Selections for the Ishibashi Foundation Collection* exhibition held at the Museum's 4th floor gallery from September 9th to November 19th 2023. Tada is known for transparent or mirror finish sculptures she has been creating since the early 1960s, constructed of materials such as acrylic, aluminum, and glass, her spatial lighting sculptures<sup>1</sup> and fixtures and architecturally integrated wall sculptures. She participated in a wide range of activities, including open-air contemporary sculpture exhibitions, common in Japan from the 1960s in Ube and Kobe, and permanent installations in museums, hotels, public spaces, city halls, commercial buildings, and theaters.

Several of Tada's works can be found in the vicinity of the Artizon Museum. Her hanging sculpture *Kei* is installed at the Burex Kyobashi Building,<sup>2</sup> along with the sculpture *Yo* and the relief *Ultra Time and Space*, all three completed in 2002. Moving on to Ginza, we encounter *Façade Design* (1974) at the Lee Building,<sup>3</sup> and at the Imperial Hotel, the illuminated wall *Dawn* (1970) and Lighting Sculpture *Iridescent Clouds* (2008).<sup>4</sup> The sculpture *Chiaroscuro* (1979) is installed in the outdoor space in front of the entrance of the National Museum of Modern Art, Tokyo, at Takebashi. At the New Imperial Palace, though not readily accessible to the public, are *Light Formation* (1968), a chandelier, and garden lamps. Tada's *Epicycle* (1968), displayed at the Artizon Museum, was created in the same year as her major work for the New Imperial Palace. It was acquired by the Ishibashi Foundation on August 1, 1995, under custodianship of the Ishibashi Museum of Art (now, Kurume City Art Museum) until transfer to the Artizon Museum in March 2016, at the time of preparations for the Museum's new building construction. Details of this work's exhibition history will be described below.

We conducted a new condition survey in conjunction with the *Selections for the Ishibashi Foundation Collection* exhibition, and determined that *Epicycle* could benefit from reinforcement and repair. The repair was carried out over four days from July 18–21, 2023. In advance of carrying out restoration, our literature research and investigation of the sculpture's exhibition history confirmed that the work had been shown four times in exhibitions organized by the Ishibashi Museum of Art<sup>5</sup> and was frequently included in Tada's solo exhibitions at different sites between the 1980s and 2000s. Other than that, there was not much information to be found, except that the work was first exhibited in the year it was created at the *Fluorescent Chrysanthemum* exhibition from December 16, 1968 to January 26, 1969 at the Institute of Contemporary Art, London and in

March 1969 for an unknown duration at The Vancouver Art Gallery, Canada.

What type of work is *Epicycle* and what place does it occupy in Tada's career as an artist? We will explore such questions while reviewing our structural discoveries during restoration, the exhibition history and, in light of our research of the literature and interviews, the development of other works in the same series.

### 1968 and Minami Tada's Art

Minami Tada was born in Kaohsiung, Taiwan in 1924. She moved with her family at the age of four to Gyeongsong (now, Seoul) where her father, an engineer in the iron mining industry, was transferred. She has noted that she started drawing at a very early age and, thanks to her father's work, had often been able to observe craftsmen at work. She learned about color from her mother, a graduate of Joshibi University of Art and design. She also recalled cutting and assembling scraps her older sister discarded from children's books of paper cutouts and suggested that could have ignited her interest in sculpture.<sup>6</sup> Tada was also early on attracted to sunsets, stars and celestial bodies, and objects with shiny or metallic surfaces such as warships and airplanes. She was stimulated visually by these, but also drawn to the scientific background, and wanted to understand the underlying scientific principles. Tada said the basis of her later approach to modeling developed during this period.<sup>7</sup> She entered the oil painting department of Joshibi University of Art and Design in 1941 and spent several years in Tokyo. As the war situation developed, she managed to graduate early to return to Gyeongsong. Continuing oil painting, she exhibited in the Nika exhibitions, but transitioned in 1957 from painting to three-dimensional works, mainly in bronze and iron from 1958 to around 1962 when she established Minami Tada Associates, still operating in Sugunami, Tokyo. In parallel with three-dimensional works, she extended the scope of her work to production of lighting sculptures for architectural spaces.

With the exception of *Frequency 373004MC* (Taiwan) produced in 2001, Tada's *Frequency* series was created mainly in the 1960s. The sculptures consist of heat molded acrylic sheets formed into slightly distorted hemispherical shapes with mirror finish surfaces fixed with aluminum vaporific coating. Using and giving shape to the then-new materials, Tada's sculptures drew the attention of contemporary artists and critics alike. In 1968, the production of three-dimensional works and lighting architecture-related works (light sculptures) Tada had been

doing since the early 1960s accelerated in pace. In 1972, she received Shinchosha's 4th Japanese Arts Award Grand Prix. Architect Hayashi Shoji commented in a special issue of the journal *Geijutsu Shincho* commemorating the award, as follows: "She may have dabbled in design but not immersed in it. The stage of 'search and destroy the enemy' or of being like a 'migrant worker' ended when Tada confidently presented her *Laputan* and *Epicycle* sculptures, shattering accepted notions of the duality/opposition of design and fine art."<sup>8</sup> The *Laputan* sculptures referred to are *Laputan No. 1*, created for Osaka EXPO '70 (whereabouts unknown, fig. 2) and *Laputan No. 2*, (whereabouts unknown, fig. 3), both produced in 1968. The latter won the Special Prize of Tokyo Metropolitan Art Museum's 8th Tokyo Biennale (May 10–30, 1968). The series title, *Laputan*, refers to the fictional island and its inhabitants presented in Johnathan Swift's *Gulliver's Travels*; the 1986 Ghibli film *LAPUTA: Castle in the Sky* is also a reference to Swift. The meaning may be "fanciful" or "dreamy." What Tada had in mind is not certain but, seeing the spherical shape of the two works, and considering the late 1950s background of the space race between the US and the USSR and the first Moon landing in 1969, it is possible that Tada may have been thinking more positively of a reference to the universe.

Architect Hayashi Shoji mentioned *Epicycle*, the subject of this paper and also produced in 1968, along with *Laputan*. There are two other works in the series, *Epicycle No. 2* (1970) and *Epicycle No. 3* (1980). The series name "Epicycle" has to do with ideas of planetary orbits and the motion of celestial bodies in ancient Greek astronomy. It indicates the path of a small circle, or planet, the center point of which moves around the circumference of a larger one. (fig. 4). The earth is positioned at the center or a point slightly off the center, since the movement of the sun seen from the ground changes throughout the year. Each planet follows the orbit of the secondary circle. The figure, or curve, traced by the orbit of the secondary circle around what it rotates is called an "epitrochoid." In short, it is a regularly moving circle that revolves around a fixed circumference. The common element in the three sculptures of the *Epicycle* series is a circular form and a certain relationship with the viewer that is subject to change. For Hayashi, both the *Epicycle* series and the *Laputan* series represent a turning point for Tada where she forms her childhood interest in celestial bodies into art. Her works after this continue to include terms such as "space" or "outer space," etc. and "poles," suggesting a celestial scale. In 1968, in addition to the three-dimensional works exhibited indoors, she began her work for the New Imperial Palace and also participated in the Kobe City Suma Rikyu Park Contemporary Sculpture Exhibition (that she would continue through the 7th iteration in 1980). 1968 also marked the beginning of a dramatic increase in the number of Tada's outdoor works.

## 1968 Japanese Contemporary Art Scene

Looking back on the situation of contemporary art in Japan in 1968, the Yomiuri Independent Exhibition that engendered the Anti-Art and Neo-Dadaism in Japan ended in 1963 and the *Trends in Contemporary Japanese Art* exhibition, though not a replacement, began that same year, and was held annually at the National Museum of Modern Art, Kyoto until 1970. Each

year, the introductory text noted a shift beginning in the 1960s, with types of expression and materials departing from the traditional frameworks of painting and sculpture. In order to present current art scene trends, the Museum dispensed with fixed categories for contemporary art.<sup>9</sup> Art journal *Bijutsu Techo* at this time published a special feature with critics Nakahara Yusuke, Tono Yoshiaki, and artist Yamaguchi Katsuhiro discussed 'Environment Art,' 'Light Art,' 'Kinetic Art,' 'Computer Art,' and 'Happenings' in opposition to artworks described by certain 'isms.' Until then, Japanese art had followed Europe and the United States, but in these new fields, Japanese artists were crossing the oceans and producing contemporary art simultaneously with American and European counterparts. Many exhibitions, in preparation for Expo '70 Osaka, presented artists together with architects, engineers, and musicians. Environmental Art and Light Art formed another major trend, linked to new materials and technology apart from conventional art criticism. For example, exhibitions such as *From Space to Environment* at the Matsuya Ginza Department store (8F gallery, November 11–16, 1966), the *4th Nagaoka Contemporary Art Museum Award Exhibition* (1967, Nagaoka Museum of Contemporary Art), *Contemporary Space '68: Lights and Environment* (Kobe Sogo Department Store, 1968), 8th Tokyo Biennale (Tokyo Metropolitan Museum of Art, 1968), Glass Formation Exhibition *Trans-flection in Space* (1969, Nippon Sheet Glass Co. Ltd., Osaka), *Trends in Contemporary Japanese Art Exhibition* (National Museum of Modern Art, Kyoto, August 15, 1958 – September 22, 1968), *Fluorescent Chrysanthemum* (ICA London, December 15, 1968 – January 26, 1969 and Vancouver Art Gallery, 1969) drew attention, with exhibiting artists such as Yamaguchi Katsuhiro, Tanaka Shintaro, Yoshida Minoru, Miyawaki Aiko, Ito Takamichi, and Yoshimura Masunobu. Tada Minami exhibited at five of these seven exhibitions. While other artists created works that included fluorescent lights and luminous materials, Tada only created *Epicycle* that used lights and luminescent materials as materials and emits by itself rather than reflects light. In 1969, one year after creating *Epicycle*, she expressed her thoughts on "lighting" as follows:

We have become accustomed to the word "lighting" but are sometimes faced with an illusion of what it really is. Our meaning of lighting has to do with the control of light, not the act of illuminating. Light is an architectural component; we think of it as a non-physical material that permits realization of a spatial environment. The environment created by light has no boundaries to be broken. Light changes and characterizes space. As a material, light includes natural and artificial light, as well as time that takes change in both natural and artificial light into account. In terms of lighting design, lighting fixtures and chandeliers are simply mediums of light design.<sup>10</sup>

Tada's sculptures have no need for a light source not just because she simultaneously created lighting fixtures. Rather than 'luminescence' itself, or 'illumination,' what is important for Tada in the handling and modeling of light as a material is control of artificial and natural light and changes brought about by time. To clarify this, it is useful to make a comparison with Yamaguchi Katsuhiro, an artist who exhibited along with



Tada in almost all of the above-mentioned exhibitions and who has left behind a number of essays. A conversation between Yamaguchi and art critic Okada Takahiro on the relation of new materials to new forms was published in *Bijutsu Techo* in June 1968. Yamaguchi mentioned that the introduction of iron as a material fundamentally changed the way sculpture existed in space, different from sculptures made of bronze or marble that required carving and trimming to create a sense of volume, whereas iron involved welding, connecting. The transparent plastic materials that began to appear in the 1960s had revolutionary potential. The following rather long passage where Yamaguchi describes his thoughts on how materials, including light, affect sculpture, is of interest:

In describing production methods, form seems to take precedence in importance over material that is seen to have a subordinate role. However, when the artist expresses his personal image in aiming for something universal, the materials themselves have expressive effects – such as the polished surface of steel or the transparency of plastic. This particular quality is inseparable from the artist's image.<sup>11</sup>

Sculptures have traditionally been viewed with external light reflecting on their surface. In the case of plastic, however, we can see transmitted light passing through the sculptures. The material itself carries the light. That is new.<sup>12</sup>

Plastics, particularly transparent materials such as acrylic, transmit light very well. The same is true for glass, of course. Transparency is an element of plastic as a material. Light can pass through, and if the surface is flat and polished, it will reflect light. From the perspective of light, these are the two elements. For Tada Minami, like Naum Gabo, it is the material that carries the light, rather than the lighting apparatus. Tada uses plastic as the most suitable material for controlling light. Gabo also used plastic in figurative ways as most suitable for expressing the dynamic temporal and spatial aspects of light. Sculptors have always been conscious of creating forms. They tried to carve a shape out of a block of stone or wood. The use of plastic is a very different concept from that.<sup>13</sup>

Yamaguchi's recognition of the function of the material as a "transporter of light" seems to substantially go along with Tada's but, from the mid-60s onward, unlike Tada, his works include a source of transmitted light. Why? The difference can be seen in the "Capturing Light" section of the *Weavers of Worlds: a Century of Flux in Japanese Modern/Contemporary Art* exhibition, held from March 29, 2019 to June 15, 2019 at the Museum of Contemporary Art, Tokyo. In this exhibition, the two artists were selected and introduced in the same space as artists who "capture the light" and who were typical of the time. Reference was made to the 1966 *From Space to Environment* exhibition:

Tada Minami (1924–2014), had become interested in light as an oil painter in the 1950s, and had exhibited a painting entitled *Transformer Substation* in the "Nika Art Exhibition." Both Yamaguchi and Tada endeavored to capture light itself, in an exceedingly simple composition. Their sculptures, which gained momentum from the mid 1960s, employed

not one but rather multiple components that wrapped around the environment. Instead of viewing them from stationary position, viewers moved about observing them from all angles.<sup>14</sup>

While recognizing similarities in the two artists' works, as seen in the 2019 exhibition, we call attention to the differences, starting with the texts by poet Ooka Makoto who followed Tada's work from early on:

The danger in the notion of light as art is perhaps the temptation to *show light*. In showing light, there is a tendency to limit to a human-scale measurement. Rather than *seeing light*, we *see through* light or we *feel* light....Tada Minami seems to have an innate sense for avoiding that kind of trap. Many of her sculptures, such as her *Frequency* series where high quality vaporized aluminum is applied on an acrylic sphere, creating a mirror surface, as well as lighting sculptures that are themselves sources of light, neither reflect nor emit light or give the impression of *trying to display* light.<sup>15</sup> (emphasis in original)

Whether or not an artist recognizes that light captured and made visible by human hands is in fact but a glimpse into the vast invisible world of light will determine the quality of the artist's work, its specific form and function. If successful, the light formed by human hands does not need in itself to be large-scale. What is essential is the light of the world, not of the human eye. The key is not to present light but rather to absorb the vast sphere of invisible light in the surroundings and to let people sense the enormous presence of light.<sup>16</sup>

While Yamaguchi and Tada share the idea of plastic as a "carrier of light," Tada rarely created sculptures that included a light source. This seems to be because her approach toward light was that it not only enables visual perception but that it must also give a sense of the "invisible world of light." It is also true that light that is too strong renders certain materials and forms invisible. For Tada, "light" has a material as well as ontological effect on the body. She described her experience of this:

Walking down the street one night, I was enveloped in a thick fog. I could hardly see and I felt trapped and entirely alone. It became difficult for me to balance, so I stopped walking for a while and enjoyed this mysterious space. Walking in the dark, humans go in circles, not straight lines. Even a faint light, however, can act as a guide allowing one to walk in a straight line again. I heard that the greatest problem astronauts experience during spaceflight is loneliness. The absence of light is the greatest human fear. Everything, all space and objects, is realized through light.<sup>17</sup>

Lighting sculptures may have had no alternative to using transparent materials, but sculptures that rely primarily on reflected light introduced movement, rejecting a fixed perspective or viewpoint, and incorporated the external environment. In a note on the *Frequency* series, Ooka writes, "The essence of the work lies in the swift changes of images on its surface. It has the property of being able to escape the fixed

limitations of a work of art. It is a hemispherical object made of acrylic and aluminum but it is the sum total of fleeting images dancing on it, and in that respect it escapes the fixed limitations of a work of art. [...] There is a natural play of scientific products, and also a flirtation with nature.”<sup>18</sup> Critic Hijikata Teiichi, then Director of the Museum of Modern Art, Kamakura also evaluates the operation of reflected light in Tada’s works, “The mirror surfaces are not flat; they are calculated to be slightly uneven to freely refract and reflect the surrounding environment. When the environment shifts, the reflection also shifts. The transaction is always clever and never frivolous.”<sup>19</sup> The two esteemed critics praise the uneven mirror surfaces of the *Frequency* series highly. One wonders if they would view Tada’s *Epicycle* series, with the smoothest and most gentle curves of all of Tada’s works, in the same way.

## History of *Epicycle*

Before presenting an analysis of *Epicycle*, we will briefly review its exhibition history. In 1995, the Bridgestone Corporation submitted a “Relief Donation” request to the Ishibashi Foundation. It stated, “We purchased the work in 1970 for display in our head office showroom. As we are, however, not equipped to store and manage it, we have decided, in the interest of the artist and the work itself, that it would be best to donate it and have it in the possession of the Ishibashi Foundation.” The work had already been “entrusted” to the care of the Ishibashi Foundation before this request, and the ledger shows that on June 9, 1989 it was “accepted” by the Ishibashi Foundation. The Ishibashi Museum of Art managed the work and donated it in 1995 to become part of the Foundation’s collection. In other words, Bridgestone Corporation (Bridgestone Tire Co., Ltd. at the time) purchased the work in 1970 and deposited it with the Ishibashi Foundation in 1989. The Ishibashi Museum of Art managed the work after that, and accepted the donation in 1995, when it became part of the Foundation’s collection. This chronology resolves discrepancies in notation of *Epicycle* in previous Tada Minami’s exhibition catalogues.<sup>20</sup>

## Display at the Bridgestone Showroom

Bridgestone Corporation may have made the subject of their letter “Relief Donation” because of records of display at the Bridgestone Showroom in the early 1970s<sup>21</sup> (fig. 5). The photo was provided by the Minami Tada Associates during the research for this report represents new information for the Ishibashi Foundation. Further, this is a rather new (or neglected) record that was only first listed in the chronology of a Hakone Open-Air Museum of Art solo exhibition catalog from 2009, supervised by Minami Tada Associates. The reason the record of display at the Bridgestone Showroom broadly lists “early 1970s” is that the photograph was stored as a slide in a file labeled “1974” and, according to the donation request, the work was purchased for display in the Showroom. There is, therefore, no doubt that the photo must have been taken after 1970. In addition, the fact that *Frequency FL-10-6874* (1968, 247 × 273cm (× 2), stainless steel, mirror glass, owned by Tochigi Prefectural Museum of Art)<sup>22</sup> was displayed with *Epicycle* also offers a hint regarding the Bridgestone Showroom exhibition period. The work was created

for the 1968 *Japan Sheet Glass Sculpture exhibition* (Osaka).<sup>23</sup> It was exhibited in the *Contemporary Sculpture Symposium Exhibition — Sculpture in the Environment* exhibition (October 1 – October 17, 1974) at the Tochigi Prefectural Museum of Fine Art, after which it was acquired and positioned at the building. It is therefore assumed that the installation seen in Fig. 5 dates from sometime between 1970 and the end of September 1974. The “BS” logo (known as the ‘keystone’ logo) above the words ‘Bridgestone Showroom’ on the doorway at the right side of the photo remains a questionable element for confirmation of 1974. Bridgestone Tire changed the “BS” font to sans serif in June 1973 when the company remodeled the building exterior. To distinguish, we can observe whether the top and bottom corners of the “S” are straight or slanted. If the logo is serif font – i.e. pre-change, then the photo would date from prior to June 1973.<sup>24</sup> Also, the tires installed at both ends of the window (and on the right side of the Showroom entrance) appear to have an outside diameter of approximately 3 meters (comparing to the sculpture). If the tire is the “40.00-57 60PR R-LUG X,” the world’s largest tire at the time (3.6m OD, 1.1m width, 3.3t weight), this tire, first manufactured in July 1971, would only have been exhibited after July 1971. It would have been natural to display this large tire in the window of Bridgestone headquarters. It was displayed in front of the Ginza Sony Building as “Gulliver’s Tire,” along with a giant balloon doll that stood four stories high.<sup>25</sup> Bridgestone Tire produced large tires, and in November 1971 started a project to commercialize aluminum wheels, hardly sold in Japan at the time. Test sales of the wheels, named “ZONA” began in November 1972 in Tokyo, Osaka, and Nagoya, and nationwide in May 1974.<sup>26</sup> While it is difficult to specify the exact date of the display, Bridgestone started producing tires one size larger than *Epicycle* and *Frequency FL-10-6874* and also to produce aluminum wheels around the same time Tada’s work was being installed – and Tada’s sculpture looked exactly like a giant wheel.

## *Fluorescent Chrysanthemum* — first presentation of *Epicycle*

The updated exhibition history summarized in Table 1 (pp.34–35) shows that the two *Epicycle* components were not always exhibited together as a pair. Specialist in Japanese media art Ma Jung Yeon describes the exhibition structure of the *Fluorescent Chrysanthemum* exhibition, the first showing of *Epicycle*, in her essay “On *Fluorescent Chrysanthemum* (1968–1969): Representation of Arts in Postwar Japan.”<sup>27</sup> According to Ma, this important exhibition was lauded in journal articles and by art critic Haryu Ichiro, and attracted international attention for an approach and style that departed from conventional practices of confining Japanese contemporary art to a Japonism framework. This installation structure, however, did not apply to the exhibition’s iteration at the Vancouver Art Gallery. In London, however, the installation featured a display designed by Sugiyura Kohei with two white-cube rooms and two black-box rooms. Miniatures of the three-dimensional works were displayed at the venue entrance. In the black-box room, the third room, many three-dimensional works with fluorescent and neon lights were displayed together. This kind of display in a dark room was not unprecedented. Rooms with lighted works were darkened

for the *From Space to Environment* exhibition (Nov 11–16, 1966, Ginza Matsuya Department Store, 8F Gallery), the *Contemporary Space '68: Lights and Environment* (1968, Sogo Department Store, Kobe),<sup>28</sup> and the *Trends in Contemporary Japanese Art* exhibition (National Museum of Modern Art, Kyoto, August 16–September 22, 1968).<sup>29</sup> *Epicycle*, with six fluorescent lights, was also exhibited in the dark space of the *Fluorescent Chrysanthemum* exhibit and Tada, who visited the site, commented as follows:

The three-dimensional works were grouped together in a closed room at the back that was all black. Unfortunately, the light and space of each work was different, so it was difficult to view them in a consistent way in such conditions. [...] In an exhibition of works using light, the illusion of space is deepened further by the surroundings. The environment created by the designer of the display allows the viewers to correspond with each work. For future exhibitions that include works of light, the creation of the space will play a role as important as the works. This exhibition made me re-think the importance of display and creating an environment that allows the works and viewers to interact. Another possibility is that works retreat as individual works and instead become part of a group. I thought of a new direction of creating works as part of organized, large-scale exhibitions.<sup>30</sup>

A view of the exhibition that appears in the same article shows that only one of the *Epicycle* pair seems to have been on display here (fig. 6). Tada evidently was not against exhibiting the work without the two pieces together in a space with floor lights. When we photographed the work this year, we used a dark setting but captured only one aspect and expression of the work (fig. 7). The photo shoot of the sculpture in the dark also revealed that rather than emitting light, the fluorescent light was only creating an epicycle and a sub-circle, without any intention to emit light or illuminate anything. Although the surrounding environment may not be visible in the dark, a dynamic relationship between the sculpture, the surroundings, and the viewer is accomplished when the 'epicycle' emerges, incorporating this 'dark' environment.

Thinking that the work was originally intended to be viewed in a dark space reverses the premise of placement in a bright space as "correct." We can then alternatively consider what kind of work *Epicycle* would be in the opposite condition of a bright environment. Nakahara Yusuke commented on the "reflections" created by the mirrored surface as follows, expanding the use of the word "illusion" beyond the description of traditional paintings (tableaux):

The surface in fact reflects light and the surroundings. The distorted image is a physical phenomenon but transforms the work into an open, rather than closed, three-dimensional object rather than flat surface. Through these images, the work connects to its surroundings. It is also notable that this type of work, while being an actual presence, exhibits the character of an illusion or an expanded image. In this way, the actual entity and its image fuse.<sup>31</sup>

Rather than being distorted or static, the images captured on

the surface of *Epicycle* are multi-layered, creating a staggered sense of depth. When the sculpture is seen in a brightly lit space, the circle created by its intrinsic luminescence weakens while reflections of the outside world become more robust. The slightest movement of the viewer results in a distortion of the shapes of the reflected objects. As Nakahara points out, the shapes dissolve but maintain a connection with the original objects. As noted above, Tada's method of intermingling reflected and spontaneous light has been praised by Ooka Makoto, Nakahara Yusuke, and Hijikata Teiichi. Though it emits light, this sculpture is not attempting to express light. Instead, it eschews preconceived notions and is visually groundbreaking. *Epicycle* may be a somewhat unfamiliar word but it suggests physical and imaginative expansion. *Laputin No 2*, also produced in 1968, shares the poetic sense of looking up to the heavens for forms that emerge from mathematic calculation or legend — in other words, not on information based on observation alone.

### Development of the *Epicycle* Series

Unlike other works with mirror finish vaporific coating fixed aluminum surfaces, *Epicycle* sculptures contain a source of light and capture the surrounding environment. Moreover, the emitted light spreads out into a circle on the ground. The circle expands and contracts, as does the reflected scenery, but we are always aware of its presence. Just as the circular orbit the work title suggests, there is a certain relationship that exists in the movement. At about the same time, Tada also produced works that had electric mechanisms but did not emit light. *Phase Space* (1969), for example, has the appearance of *Epicycle* but with everything removed except the acrylic center. In a total of four works, three are in the collection of the Museum of Modern Art, Kanagawa, and one is in the Minami Tada Associates collection. The work is designed to tilt as it moves, and takes in and gives the environment movement while evoking a sense of slowly passing time. *Phase Space 6941* (1969, Minami Tada Associates collection) has a similar structure, and the three-piece *Phase Space 6943* (1969, collection of the Museum of Modern Art, Kamakura) is equipped with motors, but movement seems rotational. The reflected image changes as it tilts forward or rises from the wall (in a gentle 5 to 10 degree movement). The light around the edges creates an effect of rotation and the slow movement brings a sense of mystery reminding us of the movement of the natural world, with the shadows of trees shifting along with the swaying wind and movement of sunlight. The installation at Minami Tada Associates in particular allows outside light in, giving a feeling of being even more connected to the outside world.

*Epicycle No. 2* was unveiled at Osaka Expo '70 (1970) (fig. 8). Because the work is non-extant, it is only possible to judge from photographs, but it appears that this work consisted of five pieces, with large slightly uneven mirror objects similar to *Epicycle* pointing to the sky, and placed in a line on top of water. The radius of the central convex of each of the five pieces differs, and the ratio of the outer circumference to the convex circumference seems to be the same as in *Epicycle*. The cover is transparent because the display is outdoors, but the capsule-like shape connects with a cosmic image. This researcher was unable to locate references from the time, so it is not possible to



know how the work was received. However, two years later, and the third Kobe City Suma Rikyu Park Contemporary Sculpture Exhibition, it was presented in a similar floating format. There is no record of any subsequent exhibition catalogs and the current situation of the work is unclear. However, a work titled *Epicycle No. 2* (fig. 9) shown at the Seibu Museum of Art's inaugural exhibition *View of Japanese Contemporary Art* in 1975, also only known through photograph, has a stainless steel and iron base that seems to be the same as *Epicycle No. 3*, as well as the transparent semi-circular acrylic top. *Epicycle No. 3*, currently stored and managed by the Minami Tada Associates, has a rectangular base (fig. 10). The *Tada Minami: Light Labyrinth* (Shoto Museum of Art, Shibuya, Tokyo) catalog lists the year of production, both on the illustration page and in the exhibition list, as 1975. Furthermore, although the exhibition history lists the *View of Japanese Contemporary Art* exhibition, the chronology does not indicate that *Epicycle No. 2* was shown at the 1975 exhibition. The 2009 Minami Tada exhibition catalog unifies the production year as 1980. This may have been due to a typing error on the title of the work, or it may be that the artist thought of *Epicycle No. 2* in versions for display indoors or on the ground, and for floating on water. In any case, *Epicycle No. 3* does not emit light and instead creates a circular shape by incorporating the surroundings into the center of the transparent acrylic, though only a semi-circle. The main difference, compared to the previous two works in the series, is that it is transparent with transparent acrylic. The opposite side of the work is visible, the light above is incorporated, and the images reflected alter as the viewpoint of the viewer at the same speed. This raises awareness of the coexistence of the world as it is and the way we perceive it. *Epicycle No. 3* has been shown in solo exhibitions in recent years. It was first exhibited with its current pedestal at the *1st Exhibition of Contemporary Women Artists* (1980) and later at the *90th Anniversary Exhibition of the Joshibi University of Art and Design Museum* (1990), the *Tada Minami – Labyrinth of Light – exhibition* (1991-92), the Hakone Open-Air Museum's *40th Anniversary Commemorative Exhibition: Tada Minami Gatherer of Light* (2009) that toured to the Yuehu Museum of Art, Shanghai. It has continued to be exhibited as an important example of Tada's work.

Each of the three *Epicycle* sculptures differs in format. *Epicycle No. 2* floats on water (possibly fixed or unfixed). *Epicycle No. 3* has an independent pedestal and is displayed on the floor indoors. *Epicycle*, however, is displayed hung on a wall by a hook at the end of a long, thin iron plate that spans the plywood at the back of the work. A power cord coming out from the bottom supplies electricity to six fluorescent lights inside. For Tada, who also designed lighting suspended from the ceiling, the hook was not suitable for a sculpture. This may have been a work that bridged the gap between sculpture and lighting sculpture. As mentioned above, from the time this work was completed in 1968, Tada began to produce works apart from the *Frequency* series. She had increasing opportunity to present outdoor works and to work with lighting sculptures and may have been experimenting with the connection between lighting and sculpture. The *Epicycle* series represents an important concept for Tada. It creates a dynamic connection, with a mathematical aesthetic, between the viewer and the surrounding environment, akin to the relationship between celestial bodies

and is the beginning of an experiment, in conjunction with the period of 1969, that reveals the relationship between form and theme in Tada Minami's work.

## Conclusion

Our research allowed us to clarify the exhibition history of *Epicycle*. The compilation of photographs of past exhibitions and references to the work revealed the importance of the year it was produced, 1968, in Tada's activities and oeuvre. The first public showing of *Epicycle* in *Fluorescent Chrysanthemum*, an exhibition important in the history of Japanese contemporary art, especially in terms of being a presentation on par with Western art, was also the first time it was installed in darkness. We also discovered that *Epicycle* had clearly been exhibited in the Bridgestone Showroom. Future research topics include determining the whereabouts of *Epicycle No. 2* and detailed comparisons of all the works in the series, with other Tada works and lighting sculptures, and with works of artists active in the same period. Expanding further, we would include a review of the diversification of Japanese contemporary art in the 1960s, of light art, kinetic art, environmental art, urban sculpture, the relationship between the city and sculpture, between nature and the city, and so on. Although our study focused on basic information related to this work, we believe it touches on some possibilities for the Artizon Museum to expand its nascent research, acquisition, and exhibition of postwar and contemporary Japanese art by having such works (somewhat coincidentally) in its collection. For myself, I have been deeply affected by *Epicycle* and it has somehow captivated my thoughts. In other words, *Epicycle* is constantly on my mind and I hope to continue this investigation.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)  
(Translated by Cheryl Silverman, CAS Associate, Inc.)

## Notes

1. Tada used the term 光造形 (lighting sculptures) instead of 照明デザイン (lighting design) to describe her work.
2. Burex Kyobashi Building, 2-7-14 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo.
3. Lee Building, 7-3-9 Ginza, Chuo-ku, Tokyo.
4. Imperial Hotel, 1-1-1 Uchisaiwaicho, Chiyoda-ku, Tokyo.
5. The number was confirmed in reference to the list of exhibitions published in the Annual Report: Bridgestone Museum of Art and Ishibashi Museum of Art, Ishibashi Foundation dating from 1989–2016 in the holdings of the Ishibashi Foundation Bridgestone Corporation. The Ishibashi Museum of Art had *Epicycle* on permanent display, but this was not included in the count because our research was limited to the Bridgestone Museum exhibition lists.
6. *Ohtsuka Ohmi Report*, "Sculptor Tada Minami, Part 2: Interview with Tada Minami," 2013. (in Japanese) [https://www.ohmi.co.jp/report/index.php?c=topics2\\_view&pk=1466482831](https://www.ohmi.co.jp/report/index.php?c=topics2_view&pk=1466482831) accessed 8/21/23.
7. Ibid.
8. Hayashi Shoji, "Tada Minami to kenchiku to" [Tada Minami and architecture], *Geijutsu Shincho*, No. 208, April 1972, p. 21.
9. For details, see *Re: Starting line 1963–1970/2023 Sympathetic Relations between the Museum and Artists as Seen in the Trends in Contemporary Japanese Art Exhibition*, National Museum of Modern Art, exh. cat. 2023, National Museum of Modern Art, Kyoto.
10. Tada Minami, "Works/Tada Minami From the Darkness," [tada minami 'sakuhi/tada minami kurayami kara'] *Kindai Kenchiku* (modern architecture), June, 1969, p. 131.
11. "New Materials and Forms, dialogue between Okada Takahiko and Yamaguchi Katsuhiko" [atarashii sozai to zokei (taidan) Okada Takahiko and Yamaguchi Katsuhiko], *Bijutsu Techo*, June 1968, p. 68.
12. Ibid., p. 80.
13. Ibid., p. 79.
14. *Weavers of Worlds: a Century of Flux in Japanese Modern/Contemporary Art*, Exh. cat., 2019, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Bijutsu Shuppan-sha, p. 315.
15. Ooka Makoto, "tada minami wo meguru muttsu no danshō" [Tada Minami Six Fragments], *Space Design*, No. 81, June, 1971, p. 23.
16. Ibid., p. 24.
17. Op. cit., Tada Minami "Works/Tada Minami Out of the Darkness," p. 131.
18. Op. cit., Six Fragments, p. 26–27.
19. Hijikata Teiichi, *kaisetsu tada minami – atarashii sozai to no taiketsu to hikari no soshiki-ka* [commentary: Tada Minami – confronting new materials and the structuring of light], *Geijutsu Shincho*, April 1972, p. 19.
20. The catalog for the May 12 – 23, 1989 *Minami Tada Exhibition*, for example, states that the work is "owned by the Bridgestone Museum of Art." However, the correct owner was the Bridgestone Corporation.
21. Our interview with Iwamoto Yachiyo and Honma Mitsuaki, both of whom had worked closely with the artist since the 1970s, at the Tada Minami Research Institute (5-1-5 Miyamae, Suginami-ku, Tokyo), as well as with Space Research, that opened at the same location in 2018, where works from the early 1960s to the 1990s could be viewed. We were provided with photos of two *Epicycle* works on display at the Bridgestone Corporation showroom. With the help of Nishijima Taiji, current Managing Director of the Ishibashi Foundation, we asked Bridgestone Corporation to investigate if there were any display records from that time.
22. The showroom caption reads *Frequency FL-10-682*, 1968, but the large size would have made it difficult to copy or reproduce (*Frequency FL-10-6874* was made in cooperation with Nippon Sheet Glass because it was created by processing a large sheet of glass.) Since no corresponding work has been found in previous catalogs or other records, it is presumed to be *Frequency FL-10-6874*.
23. Herein after referred to as *Glass Formation Exhibition Trans-flection in Space*. A photo of the glass section of *Frequency FL-10-6874*, excluding the stainless steel section, was published with a text by Tono Yoshiaki, Director of the exhibition (Yamaguchi Katsuhiko, Co-Director). *Interia* (Japan Interior Design, No. 117. December, 1968, pp. 46–49).
24. According to "Corporate Information" [https://www.bridgestone.co.jp/corporate/history/story/05\\_05.html](https://www.bridgestone.co.jp/corporate/history/story/05_05.html) (accessed August 22, 2023), the display of logos possibly began in the 1960s. According to the Bridgestone Blog, October 27, 2020, <https://www.bridgestone.co.jp/blog/2020102701.html> (accessed August 22, 2023), the Bridgestone logo and brand message "changed with the times."
25. *Bridgestone 75 Year History*, Bridgestone Corporation, 2008, pp. 134–135.
26. Ibid., pp. 139–140.
27. Ma Jung Yeon, "On Fluorescent Chrysanthemum (1968–1969): Representation of Arts in Postwar Japan (1968–1969)," *Meiji University International Japanese Studies*, 2018, Vol. 11, No. 2, pp. 117–131. Published March 27, 2020 online: [https://meiji.repo.nii.ac.jp/?action=repository\\_action\\_common\\_download&item\\_id=7060&item\\_no=1&attribute\\_id=17&file\\_no=1](https://meiji.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=7060&item_no=1&attribute_id=17&file_no=1)
28. There are several photos of the exhibition: Inui, Yoshiaki, "Contemporary Space '68: Lights and Environment," *Bijutsu Techo*, No. 301, August 1968, Bijutsu Shuppansha, pp. 19–29, 107–109.
29. For the "60th Anniversary *Re: Starting line 1963–1970/2023 Sympathetic Relations between the Museum and Artists as Seen in the Trends in Contemporary Japanese Art series* (April 28, 2023 – July 2, 2023, National Museum of Modern Art, Kyoto), the display was set up in a dark space, similar to the original 1963 exhibition room.
30. Tada Minami, "disupurei ato no yuku-e" [the future of display art], *Interia*, No. 121, April. 1969, p. 46.
31. TNakahara's text appears above *Frequency 37306505* in a photo probably taken in Tada's studio. Nakahara Yusuke, "hanei" (reflection), *Bijutsu Techo*, special edition, Bijutsu Shuppansha, pp. 2–3.

## List of illustrations (pp. 28–39)

- fig. 1—TADA Minami, *Epicycle*, 1968, acrylic and aluminum, 140×140×15.5 cm
- fig. 2—TADA Minami, *Laputan No. 1*, 1968, aluminum and stainless steel, 150×150×150 cm
- fig. 3—TADA Minami, *Laputan No. 2*, 1968, aluminum, 150×150×150 cm
- fig. 4—The basic elements of Ptolemaic astronomy, showing a planet on an epicycle (smaller dashed circle), a deferent (larger dashed circle), the eccentric (x) and equant (-): from Wikipedia "Deferent and epicycle" ([https://en.wikipedia.org/wiki/Deferent\\_and\\_epicycle](https://en.wikipedia.org/wiki/Deferent_and_epicycle)) [accessed: Aug 31, 2023]
- fig. 5—Installation view at the Bridgestone Showroom, courtesy of Minami Tada Associates
- fig. 6—*Fluorescent Chrysanthemum* exhibition photos. *Epicycle* can be seen in the bottom right photo. Reproduced in "Display Design for the *Fluorescent Chrysanthemum* Exhibition" *Japan Interior Design*, No. 121, April 1969, p. 48.
- fig. 7—*Epicycle* photographed from the same angle as Figure 1, but with dimmed lighting. TADA Minami, *Epicycle*, 1968, acrylic and aluminum, 140×140×15.5 cm
- fig. 8—TADA Minami, *Epicycle No. 2*, 1970, installation view, reprinted from *Bijutsu-techo*, No. 330, Special Issue, July 1970, p. 130.
- fig. 9—Reprinted from *Japan Interior Design*, December 1975, p. 90.
- fig. 10—Front right, TADA Minami, *Epicycle No. 3* installation, *Minami Tada* exhibition, Yuehu Museum of Art, Shanghai, 2010.

---

## Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori's *My Grandfather's Country*: Country Rising from the Depths of Memory

---

UEDA Anna

In 2017, the Ishibashi Foundation acquired *My Grandfather's Country* (fig. 1) by an Australian Indigenous artist Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori (1924–2015). Gabori, a member of the Kaiadilt community, was born on Bentinck Island, located on the southern side of the Gulf of Carpentaria, in northwestern Queensland. She began painting in 2005, when she was more than eighty years old. During her brief eight-year career as a painter, she produced nearly two thousand works. Recent exhibitions of her work include *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori*, a large-scale solo retrospective held in Paris from July 3 to November 6, 2022 and organized by the Fondation Cartier pour l'art contemporain (Cartier Foundation for Contemporary Art). From February 16 to May 14, 2023, that exhibition traveled to Italy, for the Triennale Milano. As a result of these exhibitions, her international reputation has soared.

The theme of Gabori's work is the land, and primarily Bentinck Island, where she was born. She paints using acrylic pigments on large canvases. The subject of *My Grandfather's Country* is closely tied to the land of her birth and to the Kaiadilt people. Her Country is depicted abstractly, her swift brushwork and rich colors working vigorously with the textures of the pigments clearly visible on the canvas. Besides the bold, unwavering brushwork that is Gabori's hallmark, the context in which she creates her works is unlike any seen in works produced by artists from other Aboriginal communities. That is, the community to which she was born has no traditional form of visual art. Seeking the wellspring of her creative work in visual art that suddenly blossomed after she was more than eighty years old, however hard we look, we see no trace of the visual images, symbols, and rituals passed down from generation to generation by the ancestors, on which other Indigenous artists draw. Nonetheless, she continued to paint until a few years before her passing at ninety-one. In the short span of eight years, she produced nearly 2000 works, including *My Grandfather's Country* when she was eighty-seven. Where, in the last stage of her life, did her wondrous speed of production and boldly confident, unhesitating brushwork come from?

Before I attempt to answer this question, I want to touch briefly on a related aspect of Gabori's creative context. That is her experience in 1948 of being forced by natural disasters to flee her Country, Bentinck Island. After the island was devastated by prolonged drought and a major cyclone, the Kaiadilt were forced to flee to nearby Mornington Island, and they have not, to this day, been able to return to Bentinck as a whole community. After the move to the nearby island, Kaiadilt families were divided and use of their language prohibited, causing much

suffering. That is, the land depicted in Gabori's paintings is not a reproduction of the real land unfolding before her eyes. Her works depict her birthplace, her Country as it emerges from the depths of her memory.

One key to understanding Gabori's works, given that background, can be found in the words of Nicholas Evans, a linguist and speaker of the Kayardild language. He contributed the following remarks for the catalogue for the *Sally Gabori, Kaiadilt Eyes—the Art of Seeing* solo exhibition in 2018:

Confronted with the paintings of someone who has spent their life looking at the world in a particular way, fundamentally shaped by the distinctive Kaiadilt orientation to sea, strand and story places, but not by any pre-existing visual art tradition, is to remind ourselves that art is about seeing before it is about style.<sup>1</sup>

What Evans' words tell us is that ordinarily the method for understanding Australian Indigenous art begins in most cases with artists' references to traditional visual art. In Gabori's case, however, there are no such traditions. It is, thus, essential to understand her world view, i.e., the Kaiadilt world view. It is, therefore, necessary to understand the world as Gabori sees it, the whole of her life on Bentinck Island and the lives of the people who lived there. That includes the suffering she experienced—being forced to leave by natural disasters, the breaking up of families, the loss of her language, her Country that lives in memory. What we gain by understanding Gabori's art in the way that Evans describes is an understanding that transcends its framing as "Australian Indigenous art" to extend the way in which we think about art. In other words, our thinking about what this art should no longer be shackled by that framing.

In this essay I begin with a brief discussion of Gabori's early life, starting with her Country, Bentinck Island. Next will come an outline of Gabori's paintings and a study of *My Grandfather's Country*, now in the Ishibashi Foundation collection. The essay ends with an interpretation of the world depicted in Gabori's works and the origins of her creativity.

### Gabori's Country—the South Wellesley Islands and Bentinck Island

Bentinck Island is a small island, only 16 kilometers long and 18 kilometers wide, located in the Gulf of Carpentaria in the northwest part of Queensland. The islands in the gulf are



collectively called the Wellesley Islands, and Bentinck Island is one of the South Wellesley Islands.<sup>2</sup> Bentinck Island was home to the Kaiadilt community to which Sally Gabori belonged. Archeological research has revealed that the Kaiadilt had lived on this island for approximately 6000 years.<sup>3</sup> During the last Ice Age, Bentinck Island was still attached to the Australian mainland, allowing people to migrate to that adjacent land. Then, however, as the sea level rose, the island was separated from the mainland. No longer influenced by mainland cultures, the Kaiadilt constructed their own distinctive way of life. Living on a small island, the Kaiadilt acquired a deep knowledge of the distinctive features of the island, its environment, its flora and fauna.<sup>4</sup> They told all sorts of stories (including myths) about the island's history, with many details and variations.

The Kaiadilt who lived on Bentinck Island were not cut off completely from external contact. Before English colonization at the end of the eighteenth century, Makassan from Sulawesi in Indonesia came annually to collect live sea cucumbers known as trepang from coral reefs near the island. Trade and other interactions between the Makassan from Indonesia and Australian Indigenous communities were not confined to Bentinck Island but widespread along the northern coast of Australia.<sup>5</sup> Not much is known about trade between the Makassan and the Kaiadilt, but evidence of Makassan trade and contact can be found in the tamarind trees, introduced by the Makassan, that flourish on Fowler Island, another of the South Wellesley Islands.<sup>6</sup>

Contact between English colonists and the Kaiadilt can be traced back to 1802. That is when Matthew Flinders,<sup>7</sup> the first explorer to circumnavigate Australia (1801–1803), visited Bentinck Island. Flinders named a small island located east of Bentinck Island Sweers Island. Since, however, there was no ongoing contact with colonists, the Kaiadilt were able to continue their traditional way of life for a long time. Norman Tindale, an anthropologist who conducted research on Bentinck Island in 1960, explains why this island was of particular interest to anthropologists as follows:

The island is of particular interest to anthropologists because of the isolation of these people and to historians because it was one of the first parts of the Gulf of Carpentaria examined in detail by Matthew Flinders in 1802; he met North Australian aborigines face to face in this vicinity for the first time. Following his brief encounter these aborigines, who today call themselves Kaiadilt ['Kaiadil, 'Kaija ;lil, 'Kaiadilt], remained isolated and away from Western contacts for another 145 years, to become the very last tribal group of coastal Australian aborigines to meet the civilized world.<sup>8</sup>

Bentinck Island has gone down in history as a place visited by Flinders. The next contact with Western society occurred sometime in the latter half of the decade that began in 1910. The event now known as "The McKenzie Massacre" occurred around 1918, when John McKenzie, who had moved to the island to mine limestone and raise livestock around 1916, murdered eleven Kaiadilt.<sup>9</sup> According to Bruce Johnson-McClean, the Barbara Jean Humphreys Assistant Director, Indigenous Engagement, at the National Gallery of Australia, Tindale was told during his research that Gabori's mother had

survived a gunshot wound during the massacre.<sup>10</sup> However, Australia's mainstream society has no record of the massacre, and there is also no record of McKenzie being tried for his crimes. What Tindale's research made clear was that the eleven individuals who were killed were ten percent of the total Kaiadilt population when the massacre occurred.

After these events, Kaiadilt contact with Western society was intermittent and largely confined to the Presbyterian mission on nearby Mornington Island. As a result, Bentinck Island remained almost entirely free of colonial influence until the 1940s. As a result, of all of the peoples on Australia's north coast, the Kaiadilt were able to continue for the longest time their traditional way of life without being influenced by colonists.

Why, then, were the Kaiadilt forced to leave Bentinck Island? As described in the introduction, the reasons were natural disasters in the late 1940s, a protracted drought followed by a large cyclone. Tindale's research confirmed the impact everywhere on the island of the drought in September-October 1946. In August 1947, 42 Kaiadilt suffering from malnutrition were found on Sweers Island and were sent to the mission on Mornington Island.<sup>11</sup> Then came the cyclone after the prolonged drought. In February 1948 a large cyclone struck Bentinck Island. The 3.7 meter storm surge swallowed up every source of fresh water. The disruption of the fresh water supply was so destructive that the sixty-three Kaiadilt remaining on the island had no other choice and were forced to move to Mornington Island. When this happened, Gabori was a young woman in her mid-twenties. She had just married and was intending to start a family when she lost the place of her birth.

## Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori

Gabori was born around 1924 on Bentinck Island. Her full name, Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, combines her Kaiadilt name Mirdidingkingathi Juwarnda with a name of Christian origin, Sally Gabori. At the start of her life she was Mirdidingkingathi Juwarnda, a name following the traditional Kaiadilt naming system, in which names attest to the person born and the place he or she was born. This system creates an unbreakable bond between the person with that name and the place that provided it. That bond is the most important key to understanding Gabori's art.

"Mirdidingkingathi" can be separated into two parts, "Mirdidingki" and "ngathi." "Ngathi" is a suffix that in the Kaiadilt language means "was born in." "Mirdidingki" is the name of the place where Gabori was born, a small inlet in the southern part of Bentinck Island, where a stream flows from the interior of the island into the sea. "Juwarnda" means "dolphin," her totem.<sup>12</sup> "Mirdidingkingathi Juwarnda" thus means "Born in Mirdidingki with the dolphin totem." Because she was given this name, Gabori has an identity inseparable from her birthplace, 'Mirdidingki.' In words that convey the strength of this spiritual connection, she herself says, "This is my Land, this is my Sea, this is who I am."<sup>13</sup>

Sally Gabori" is a Christian name she acquired after being forced to move to the mission on Mornington Island. "Sally" is a Christian given name, and "Gabori" is a Westernized, condensed version of her husband's name, following the Christian tradition that wives take their husbands' surnames.

Born in around 1924, Gabori had lived for twenty-four years on Bentinck Island before being forced to emigrate in 1948. During that period, her life included catching fish and sea turtles trapped by stone walls built in the shallows, weaving dillybags, baskets and bags made of plant fibers, and performing a variety of rituals to maintain spiritual ties with the land and the ancestors. Gabori belongs to the last generation with memories of that way of life on Bentinck Island. When the cyclone's devastating blow ended the Kaiadilt way of life on Bentinck Island, Gabori had just married her husband, becoming his fourth wife.

Life after the move continued to be full of suffering for the Kaiadilt. Children were separated from their families and placed in dormitory schools operated by the mission. There the use of Kayardild, the Kaiadilt language, was forbidden, and the education they received was in English.<sup>14</sup> The Lardil, the community on Mornington Island, was the traditional owner of the land. As outsiders, the Kaiadilt were without exception only allowed to live in the difficult to survive environment in the lowlands.<sup>15</sup> For Gabori, life for several years after the move was both physically and psychologically difficult. Before her first surviving child was born in 1953, she experienced a series of miscarriages in 1948, 1949, and 1950. Later she gave birth to eight children and had many grandchildren and great-grandchildren; but her late twenties were a time of bitter suffering as she lost her Country and a series of children.

On Mornington Island, the Kaiadilt rarely if ever interacted with the Lardil. The Kaiadilt were exceptional in having no contact with other Aboriginal communities. Thus, the songs and dances of their rituals continued untainted by external influence even after leaving their land, and Gabori never forgot how to make the devices used in hunting and the dillybags.

## Gabori Encounters Painting in Acrylics

Gabori, who spent most of her life as a refugee on Mornington Island, did not encounter acrylic painting until 2005. She was already more than eighty years old. The occasion was a workshop held at the Mornington Island Arts and Crafts Centre. The instructor was Simon Turner, a curator at the Woolloongabba Art Gallery in Brisbane.<sup>16</sup> Residents in The Aged Person's Hostel (APH), a nearby facility for the elderly, were invited to participate in the workshop, twice each week. According to McClean, Turner's reasons for making a special effort to get elderly people to participate in the workshop were Aboriginal elders' deep knowledge of traditional art and the influence of the paintings they create.<sup>17</sup> In most cases, designs that appear in Aboriginal art could only be used by those recognized by their communities as having the right to do so, because the content of the designs in Aboriginal art was either related to the community's laws and norms or connected to the "Dreaming," ancestral stories that Australian Indigenous communities possess. In their communities, age and initiations grant the authority to access this knowledge. Thus, in works painted by elders, we find multilayered references to social norms, cultural traditions, and representations of myths. Those works also receive great trust and respect, and thus have the power to influence their communities. That is why Turner, having realized the many, multilayered roles played by its art,

focused on elders who create it. At first it was mainly Lardil men who participated in the workshop. But Turner had seen for himself Utopia, an Aboriginal community in the Central Desert, where women artists were active. That is why he proactively urged elderly women to participate in the workshop on Mornington Island. Gabori participated as a resident of the Aged Persons' Hostel. Gabori had never before held a brush in her hand, but the second time she participated, she tried painting on a canvas. Nobody anticipated what she would produce (fig. 2).

The Kaiadilt had no traditions of visual art such as bark painting, sand painting, or body painting for rituals, which are thought to be typical of Aboriginal art. Other communities decorated traditional objects and implements, but the Kaiadilt almost never decorated anything. Instead, they scarred their bodies. The scars left on the body by rituals gradually developed into motifs. Some Kaiadilt who participated in the workshop took this ritual scarring as their inspiration.

Gabori, however, had painted a work that no one would have expected. Her first painting,<sup>18</sup> *My Country* (fig. 2), depicted, she said, a fish trap. She had woven the story that became the painting's subject from her memories and transformed that story into a painting. That painting was neither an example of an Aboriginal community's traditional visual art nor had it borrowed designs from any other community. Nor did it reflect knowledge of Western art. Gabori's painting could be described as the outpouring of the creativity of an individual human being.

A few months after she first picked up a brush, Gabori completed *All the fish* (fig. 3), a large-format painting about two meters tall and more than four meters wide. In this work, all sorts of fish found in the seas around Bentinck Island—rock cod, flathead grey mullet, mangrove jack, sea bream—and sea turtles are all represented by circular shapes differentiated by color. In the works from Gabori's early period, her subjects are fish or the traps used to catch fish, taken from her personal, visceral experience on Bentinck Island.<sup>19</sup> In the vivid colors and circular shapes crowded together on her canvasses, we glimpse the bubbles and ripples on the surface of the sea caused by vast schools of fish below. In this work we can glimpse how Gabori captures her world. She is not interested in the shapes of the fish but attempts to capture intuitively the image and atmosphere of phenomena caused by the fish. In other words, Gabori has no interest in figurative paintings of fish themselves. She pours her effort into transforming the whole into an abstract concept. In 2005, Gabori's creativity exploded as she produced one canvas after another. In many she experimented with composition, color, and visual effects. In December of that year she had her first solo exhibition. The following year, the Alcaston Gallery in Melbourne became her representative. Also in 2006, her work was shown for the first time at the Xstrata Coal Emerging Indigenous Art Awards at the Queensland Art Gallery.

Broadly speaking, Gabori's works have six themes: Mirdidingki, Thundi, Makarrki, Dingkarri, Dibirdibi, and Nyinyilki. All are places on Bentinck Island or other South Wellesley Islands of special significance to the artist. All of these place names were incorporated in the names of members of Gabori's family. Mirdidingki is where Gabori was born and thus part of her name. Thundi was her father's Country, Makarrki her older

brother's Country. Dingkarri was a place with which her older brother and grandfather were associated. Gabori's husband was from Dibirdibi, which was also sacred ground, where the ancestral spirit, Dibirdibi, the Rock Cod, who created Bentinck Island emerged. The majority of her paintings depicts Dibirdibi. Nyinyilki became another place of great importance to the Kaiadilt. The passage of The Aboriginal Land Rights Act in 1976 spurred the start of a movement to restore ownership of Bentinck Island to the Kaiadilt. In 1986 an outstation was built in Nyinyilki in the southeast part of the island to provide an access for an occasional visit to the island.<sup>20</sup> In 1994, Kaiadilt ownership of part of the island was recognized, and in 2008, the greater part of the island became the property of the Kaiadilt.<sup>21</sup> When Gabori had opportunities to travel to Bentinck Island, Nyinyilki was where she stayed. To the Kaiadilt, Nyinyilki had become a symbol for the return of their stolen Country. It became the theme of many of Gabori's paintings, second only in number to Dibirdibi.

### *My Grandfather's Country*

*My Grandfather's Country* (fig. 1) in the Ishibashi Foundation Collection was painted in 2011. It was shown in the *Sally Gabori: A Survey Exhibition of Paintings 2005–2012* at the Drill Hall Gallery, Australian National University, March 30 to May 5, 2013. Later it was shown in the *Mirdidingingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid – Land of All* exhibition at the Queensland Art Gallery, May 21 to August 28, 2016 and the National Gallery of Victoria, September 23, 2016 to January 29, 2017. In Japan, it was shown in the Artizon Museum's *STEPS AHEAD: Recent Acquisitions* exhibition, February 13 to September 5, 2021. It was purchased from the Alcaston Gallery in March of 2017.

As we see in the name of this work, this work depicts Dingkarri, a place associated with the artist's grandfather. Dingkarri is a small island located off the southern tip of Sweers Island, the second largest of the South Wellesley Islands after Bentinck Island. The shallows surrounding this island are filled with coral reefs, which connect Dingkarri to Sweers Island. For the Kaiadilt, Dingkarri was an important place for hunting. There were deep spots right beside the coral reef shoals, where dugong, sea turtles, and large fish could be caught. Kaiadilt men set out on long rafts called *walpu* to hunt them.

When Gabori paints Dingkarri, she paints round and egg-shaped forms, or rectangular oblongs. These correspond to the appearance of Dingkarri at high and low tide. In some works, for example, she includes the coral reefs that connect Dingkarri to Sweers Island. In others, she depicts Dingkarri at high tide, a single small island floating in the sea. In *My Grandfather's Country*, a circular form stands out, then a thick line with jagged protrusions above and below extends from the right side of the circular form. At the opposite side of that line is a long, thin oblong form extending from the upper right to the bottom. The circular form represents Dingkarri, the narrow oblong form on the right Sweers Island. The jagged form connecting the two islands diagonally represents the coral reefs. This composition presents Gabori's development towards a simpler and more aerial composition than seen in works from her early period. Art historian Judith Ryan, who has analyzed the development of Gabori's style, says that the overall form emerges as she paints

multiple, overlapping motifs with colors that blend together.<sup>22</sup> Ryan's description of how form emerges is a good fit with the expression of Dingkarri in *My Grandfather's Country*.

What is distinctive about this work is the use of color. The land is painted in bright red, surrounded by white, not at all like the actual Dingkarri and Sweers Island. What this use of color embodies is Gabori's creativity and explosive energy. Gabori's encounter with milk-white pigment led to a major transformation in her style from around 2008. Starting with vivid colors that are painted over with white paint before they dry is a technique found in what art historian John McPhee calls her "ice-cream works."<sup>23</sup> This "wet into wet" technique, in which pigments are layered before they dry, is a convincing method to support the number of works she painted in her eight-year career.

In *My Grandfather's Country*, except for the parts painted red or orange, in most of the negative space, Gabori has used her preferred white pigment. In some parts the colors are blended and outlines blurred. In most parts, however, we can see that the colors are not particularly mingled. This reflects changes in Gabori's technique, starting around 2011.

Previously, Gabori had only taken one day to finish a large-format work, but deteriorating health made her work more slowly. While before she had immediately overlaid white paint on other colors before they had dried, now she waited until the next day. Waiting until the next day, when the other colors of paint had dried, resulted in a picture plane with a different texture. The underneath color was covered by the white paint like a veil, and the colors only showed through where the white had not been applied, in parts where the color now seemed to float to the surface. As seen here (fig. 4), the white overlay strongly evokes her perception of her Country through the white veil of memory.

This work was likely created after Gabori's technique changed. In some of the parts painted white, some pigments are blended and the image is blurred. But the islands are painted and left in bright red, with a powerful impact that attracts the viewer's eye. In Gabori's choice of colors, besides white, black also had a distinctive characteristic. To Gabori, black is the most appropriate color for a tropical region's violent storms, the raging seas, and gloomy, overcast skies of the rainy season. The storms that affected this region from the end of 2010 to the early spring of 2011 may have been a major influence on this work.<sup>24</sup> The black pigment used in *My Grandfather's Country* reflects the storms that struck Dingkarri. The insertion of the black paint that represents the raging seas as an accent color adds rhythm, tempo, and depth. Also, in *My Grandfather's Country* the blending of the red pigment applied above the white, red on the lefthand side of Dingkarri, generates slight gradations in the outline and emphasizes the shading. The blurred contours (fig. 5) soften the impact of the bright red land. Here, beneath the intuitively applied quick brushwork, we can see the sensitive balance of Gabori's composition and her keen color sense.

### Country Rising from the Depths of Memory

When Gabori painted, she painted her Country in her memory and places whose names lived on in her family's names. According to McLean, they were also portraits of people she



loved.<sup>25</sup> *My Grandfather's Country* depicts Dingkarri; but as the title suggests, it may also represent her family, her grandfather. When Gabori, who has a deep knowledge of the lands where the Kaiadilt had lived for centuries, painted her grandfather's Country, she recreated the fundamental nature of this land in an abstract form, conceptually recreating her grandfather's Country as she remembered it. Her choice of hyper-real colors was determined by her own sensibility, and her approach to painting was the result of repeated experiments in which her concerns and physical limits were tested. Underlying all of her works is her love for her remembered Country, a love sustained by a powerful spiritual connection and passion.

Born a Kaiadilt with no tradition of visual art, Gabori encountered painting when she was more than eighty years old. Her talent exploded. In here we see a wealth of human creativity. Why? Because Gabori was an artist who discovered and developed visual art entirely on her own. Gabori's paintings are, however, more than displays of creativity, for her work has a theme. Gabori's works all depict the land of the Kaiadilt. Her paintings embody her deep affection for the lands and for her family with its ties to those lands despite all the suffering and the losses she had to endure. They evoke universal human feelings. Woven from threads in the depths of her memories, Gabori's paintings possess many distinctive features not found in the traditions that inform other Australian Indigenous art. Through her work, we not only come to understand the diversity of Australian Indigenous art. We also glimpse an insight into creativity unshackled from that framework.

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

## Notes

1. Alcaston Gallery, *Sally Gabori Kaiadilt Eyes—the Art of Seeing*, exh. cat. (Melbourne: Alcaston Gallery, 2018)
2. The South Wellesley Islands consist of Albinia Island, Allen Island, Sweers Island, Fowler Island, Bentinck Island, and Horseshoe Island. Bentinck Island is the largest of the South Wellesley Islands.
3. Bruce Johnson McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World" in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid: Land of All*, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2016), p. 14.
4. John McPhee, "Sally Gabori: feeling the landscape," *Art Monthly Australia* (249) (2012), p. 8.
5. For information on trade between the Makassan and the Kaiadilt, see Charles Campbell Macknight, *The Voyage to Marege: Macassan Trepanners in Northern Australia* (Melbourne: Melbourne University Press, 1976); Marshall Clark and Sally K. May, *Macassan History and Heritage: Journeys, Encounters and Influences* (Canberra: ANU Press, 2013); G. J. Knaap and Heather Sutherland, *Monsoon Traders: Ships, Skippers and Commodities in Eighteenth-Century Makassar* (Leiden: KITLV Press, 2004).
6. Norman Barnett Tindale, "Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island," in *Records of the South Australian Museum*, Vol. 14 (Adelaide: South Australian Museum, 1962), pp. 259–296 <https://archive.org/details/RecordsSouthAus14Sout/page/n283/mode/2up>
7. Matthew Flinders (1774–1814) was the captain of the *HMS Investigator*, a maritime explorer, and a surveyor. He circumnavigated Australia between 1801 and 1803. His book, *A Voyage to Terra Australis*, contributed to popularizing the name "Australia."
8. Norman Tindale, "Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island," p. 260.
9. Roma Kelly and Nicholas Evans, "The McKenzie Massacre on Bentinck Island," *Aboriginal History*, Vol. 9, no. 1/2 (1985), pp. 44–52. This article presents the story of the McKenzie Massacre as one of the authors, Roma Kelly, heard it from her parents.
10. Bruce Johnson McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World," in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022), p. 172.
11. Norman Tindale, "Geographical knowledge of the Kaiadilt people of Bentinck Island," pp. 269–270.
12. The totem symbolizes a particular group of people or kinship group, with religious reasons behind it. Natural phenomena, plants, and animals are often used as totems.
13. Bruce Johnson McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World," in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: Dulka Warngiid: Land of All*, exh. cat. (South Brisbane: Queensland Art Gallery, 2016), p. 29.
14. None of the children born after their forced move can speak Kayardild. Gabori was one of few who retained knowledge of that language. Louise Martin-Chew, "Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori: The splendour of colour," *Art Monthly Australasia* (289) (2016), pp. 49–53. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.009314929854697>

15. McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World," p. 14.
16. Brett Evans, "Our Family" in *Mornington Island Arts and Crafts Centre* (Brisbane: Woolloongabba Art Gallery, 2005).
17. McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World," p. 17.
18. Nicholas Evans, *The Heart of Everything: The Art and Artists of Mornington & Bentinck Islands* (Melbourne: McCulloch & McCulloch, 2008) p. 45.  
This work was displayed at the Art Center on Mornington Island to inspire subsequent artists. It was acquired by the Queensland Art Gallery in 2017 and is now part of its collection.
19. John McPhee, *Sally Gabori: a survey exhibition of paintings 2005–2012: Danda ngijinda dulk, danda ngijinda malaa, danda ngad — this is my land, this is my sea, this is who I am*, exh. cat. (Canberra: Drill Hall Gallery, 2013), p. 16.
20. McPhee, "Sally Gabori: feeling the landscape," p. 6.
21. McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World," p. 15.
22. Judith Ryan, "Unprecedented: the Art of Sally Gabori" in *Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022), p. 87.
23. McPhee, "Sally Gabori: feeling the landscape," p. 9.
24. McPhee, *Sally Gabori: a survey exhibition of paintings 2005–2012*, p. 20.
25. McLean, "Dulka Warngiid: The Whole World," p. 17.

---

#### List of illustrations (p. 40–47)

fig. 1—Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, *My Grandfather's Country*, 2011, Synthetic polymer paint on canvas, 198.0×301.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

fig. 2—Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, Kaiadilt people, *My Country*, 2005, Synthetic polymer paint on canvas, 60.0×30.0 cm, Gift of the Estate of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori through the Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art Foundation 2017, Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art

© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

fig. 3—Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, *All the fish*, 2005, Synthetic polymer paint on canvas, 190.0 × 424.5 cm, National Gallery of Victoria

© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

fig. 4—Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori, Kaiadilt people, *Dibirdibi Country*, 2011, Synthetic polymer paint on linen, 197.0×100.0 cm, Gift of the Estate of Mirdidingkingathi Juwarnda Sally Gabori through the Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art Foundation 2017, Collection: Queensland Art Gallery | Gallery of Modern Art

© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

fig. 5—Detail of *My Grandfather's Country* (fig. 1)

© Copyright Agency, Sydney & JASPAR, Tokyo, 2023 C4368

表紙：  
アンリ・マティス《踊り子とロカイユ椅子、黒の背景》  
1942年、石橋財団アーティゾン美術館

Cover:  
Henri MATISSE, *Dancer and Rocaille Armchair, Black Background*,  
1942, 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4号

編集： 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館  
翻訳者： シェリル・シルバーマン(カズ・アソシエイツ)  
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  
ギャビン・フルー  
校正： 岩田高明  
櫻井 烈  
島貫泰介  
デザイン： 梯 耕治  
制作： 株式会社図録社  
印刷： 日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社  
発行日： 2023年12月1日  
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

Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Bulletin No.4

Edited by Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
Translated by Cheryl Silverman, CAS Associates, Inc.  
Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.  
Christopher Stephens  
Gavin Frew  
Proofread by Iwata Takaaki  
Sakurai Tadashi  
Shimanuki Taisuke  
Designed by Kakehashi Koji  
Produced by Zurokusha Co., Ltd.  
Printed by Nissha Printing Communications, Inc.  
Date of issue December 1, 2023  
Published by Artizon Museum, Ishibashi Foundation  
1-7-2 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031 Japan

©2023 Artizon Museum, Ishibashi Foundation







