

ARTIZON MUSEUM

Bulletin 2021

公益財団法人石橋財団
アーティゾン美術館 研究紀要



公益財団法人石橋財団
アーティゾン美術館

研究紀要

Artizon Museum, Ishibashi Foundation
Bulletin 2021

『公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 研究紀要』第2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に発展につながればと思います。

2021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. 2

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 2021

Ishibashi Hiroshi
Director
Artizon Museum, Ishibashi Foundation

目次

Contents

- | | |
|--|--|
| <p>4 石橋財団コレクションにおける「具体」の位置づけと可能性：田中敦子《無題》(1965年)と《1985 B》(1985年)
内海潤也</p> <p>14 オーストラリア先住民族アボリジナル・アート
—美術館・博物館での展示手法とその受容の変遷
上田杏菜</p> <p>26 ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル II》について
島本英明</p> <p>34 マリー・ブラックモン《セーヴルのテラスにて》
—印象派の画家としての出発地点
賀川恭子</p> <p>42 《雨のベリール》—クロード・モネの崇高なる海の風景
新畑泰秀</p> <p>54 藤島武二《東洋振り》：
楯円のなかの中国、西洋、関東大震災
貝塚 健</p> <p>76 絵画輸送用汎用クレートの開発プロジェクトについて
ヤマト運輸株式会社+田所夏子、原小百合</p> <p>81 資料紹介—《伊勢集断簡 石山切》の付随資料
平間理香</p> <p>86 資料紹介—坂本繁二郎滞欧期の絵葉書
伊藤絵里子</p> <p>91 貴重図書紹介
—モーリス・ユトリロ他による挿絵本『葡萄酒、花、炎』
黒澤美子</p> | <p>97 Re-assessing Gutai: Tanaka Atsuko and the Ishibashi Foundation Collection
UTSUMI Junya</p> <p>105 Australian Aboriginal Art: Changes in Museums' Exhibition Approaches and the Reception of its Art
UEDA Anna</p> <p>115 Reflections on Hans Hofmann's <i>Push and Pull II</i>
SHIMAMOTO Hideaki</p> <p>119 Marie Bracquemond's <i>On the Terrace at Sèvres</i>: An Impressionist Painter's Point of Departure
KAGAWA Kyoko</p> <p>124 <i>Belle-Île, Rain Effect</i>
—Claude Monet's Sublime Seascape
SHIMBATA Yasuhide</p> <p>133 Fujishima Takeji's <i>Orientalism</i>: An Elliptical View of China, the West, and the Great Kanto Earthquake
KAIZUKA Tsuyoshi</p> <p>151 Development of Multipurpose Crates for the Transport of Paintings
YAMATO TRANSPORT CO., LTD. +
TADOKORO Natsuko + HARA Sayuri</p> <p>154 Reference Materials Relating to the Detached Segments of the Poem Anthology <i>Isheshū</i>, Known as "<i>Ishiyama-gire</i>"
HEIMA Rika</p> <p>157 Reference Materials: Picture Postcards from Sakamoto Hanjiro's Time in Europe
ITO Eriko</p> <p>160 Discussion of a Rare Book—<i>Vins, Fleurs et Flammes</i>, Illustrated by Maurice Utrillo and Other Painters
KUROSAWA Yoshiko</p> |
|--|--|

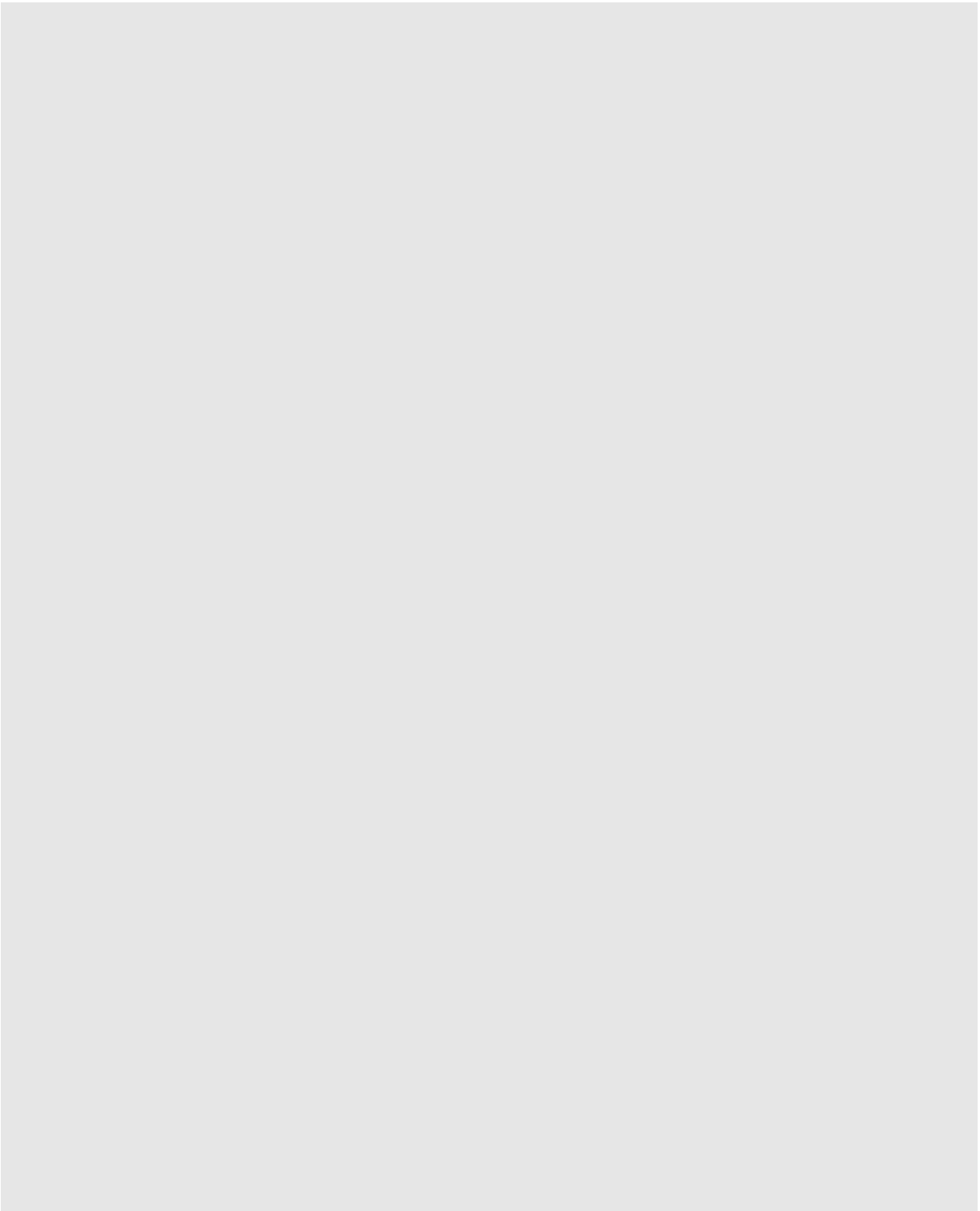


fig.1

田中敦子《無題》1965年、合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス、92.5×74.3cm、石橋財団アーティゾン美術館蔵
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

石橋財団コレクションにおける「具体」の位置づけと可能性: 田中敦子《無題》(1965年)と《1985 B》(1985年)

Re-assessing Gutai: Tanaka Atsuko and the Ishibashi Foundation Collection

内海 潤也

UTSUMI Junya

石橋財団コレクションと「具体」

広く知られるように、阪神地域を拠点とした1954年から1972年の18年におよぶ戦後日本の前衛作家たちの集まりであった具体美術協会(以後「具体」とも)は、戦前から前衛作家として活動していた吉原治良(1905–1972)のもとに集った若手芸術家たちによる、絶えず新しい表現を求めた運動として評価されている。野外展、舞台を使った表現、パフォーマンス、フランスやアメリカの美術関係者との交流、キネティック・アート、1970年の大阪万博への参加といった多岐にわたる活動を行っており、協会員も常に固定されていたわけではなく、1954年8月結成時の17名から入退会が流動的に繰り返され、計59名の作家が「具体」の名の下、活動していた¹。早くから国外での発表と交友を持ち、その革新的な身体表現や物質との関係性、既存の枠から外れた技法の開拓などが国内外で注目され、戦後日本美術を語る上では欠かせない前衛芸術家たちの活動であったことは誰しもが認めるだろう。

石橋財団コレクションは、2007年に白髪一雄(1924–2008)《白い扇》(1965年)と《観音普陀落浄土》(1972年)を収集してから具体美術協会に参加した作家の作品を継続的に拡充してきた。これは、今年収集した白髪富士子(1928–2015)《無題》(1955年頃)まで計37点(購入16点、寄贈21点)にのぼる。アーティゾン美術館は、この中から12点、新収蔵作品を軸に展開したコレクション展「STEPS AHEAD」の第9章「具体の絵画」として展示した。当館収蔵作品において戦後日本美術を語る上で重要な作品群であることは疑いようもないが、日本国内には数多くの館が「具体」参加作家の作品をすでに収蔵しており、後に述べるが、他館と比較すると当館の収集は後発である。遅まきながら始まったこの収集は、他館の持つ「具体」作品群を同じように揃えているだけなのであろうか? 単なる「具体」の(歴史的事象としての)紹介以上に何か語ることができるのだろうか? 本稿では、この問いに応答する形で、「物質と行為」に代表される戦後日本美術の前衛芸術家集団、といういわゆる「具体」像に対して新たな見方を提示する研究、特に田中敦子(1932–2005)の作品に対する近年の研究を辿り、アーティゾン美術館所蔵の「具体」参加作家作品、ならびに田中敦子《無題》(1965年)と《1985 B》(1985年)の

特質を見ることで、当館における「具体」参加作家作品の位置づけと可能性を探る。

まずは、石橋財団のコレクションの歴史を簡潔に振り返る²。財団創設者の石橋正二郎(1889–1976)は、1927年頃より絵画の蒐集をはじめ、1930年に久留米出身の洋画家、坂本繁二郎(1882–1969)から郷里出身の作家で夭折した青木繁(1882–1911)の作品収集と美術館開設を依頼された。これを機に、公的に公開することを念頭に本格的な蒐集を行い、1952年にブリチストン美術館(現:アーティゾン美術館)を東京に開館するに至った。文化事業を(永続的に)維持するため、1956年には石橋財団を創設。財団はその後、日本近代洋画と印象派をはじめとした19世紀から20世紀前半のフランス絵画という正二郎のコレクションを基盤としながら西洋・日本近代の作品収集を続けてきた。正二郎が没した1976年からは、長男である石橋幹一郎(1920–1997)の主導のもと、西洋・日本近代の絵画という軸に沿ってコレクション拡充を行った。同時代作家との交流を持っていた幹一郎の個人コレクション400点以上が1998年に遺族より石橋財団に寄贈されたことにより、収蔵作品の幅は急激に広がった。その中にはフランスを中心とした戦後抽象絵画である、ピエール・スーラージュ(1919–)、ジャン・フォートリエ(1898–1964)、ジャン・デュビュッフエ(1901–1985)、ザオ・ウーキー(1921–2013)が含まれており、抽象芸術の発生と展開が迎える作品収集への足掛かりとなった。アンフォルメルやアメリカの抽象表現主義の作品が徐々に収集され、アーティゾン美術館開館に向けて、マルセル・デュシャン(1887–1968)やアレクサンダー・コールダー(1898–1976)、ジョゼフ・コネル(1903–1972)といったパリからアメリカへと美術の中心が移り変わる時期の重要な作家に加え、フェミニスト美術史家による「見直し」によって評価が高まっている抽象表現主義の女性作家作品の収集も行うまでに至った。欧米のみならず、2000年代より戦後日本の作品たちにも目を向け、山口長男(1902–1983)、斎藤義重(1904–2001)、村井正誠(1905–1999)、パリを拠点としていた今井俊満(1928–2002)や堂本尚郎(1928–2013)、菅井汲(1919–1996)に加え、白髪や田中の作品を収集した。さらに近年、ニューヨークを拠点としていた草間彌生(1929–)、「具体」の拡充や「実験工

房」(美術、音楽、照明、文学など様々なジャンルに関わる若手芸術家の集まり、1951-57)を主導していた瀧口修造(1903-1979)、メンバーであった福島秀子(1927-1997)、山口勝弘(1928-2018)、北代省三(1921-2003)らの作品を収集してきた。その他にもオーストラリアのアボリジナル・アートや芸術家の肖像写真コレクションなど、石橋正二郎の個人コレクションを軸としながら幅と厚み、ともに広がりつつあるのが現在の石橋財団コレクションである。

このようにコレクションの歴史を辿ってみると、石橋財団が「具体」とのつながりを持つようになったのは、90年代後半の石橋幹一郎コレクション寄贈による抽象絵画の所蔵を機に展開していった、2000年代後半からの収集のように見える。しかし、同時代にも「具体」との接触は存在していた。それは、読売新聞社と石橋財団ブリヂストン美術館の主催により1957年10月11日から11月10日まで開かれた「世界現代芸術」展である。こ

れは、フランスを中心に欧米で興隆していた戦後の非具象絵画を「アンフォルメル(不定形なるもの)」として唱道していたフランスの批評家、画家、画商でもあったミシェル・タピエ(1909-1987)を招いての展示であり、副題には「タピエ、マチウ、サム・フランシスを迎えて開く国際アンフォルメルの祭典」と付されている。当館所蔵の出品目録には、番外陳列に「1.福島秀子 2.大西茂 3.吉原治良 4.白髪一雄 5.嶋本昭三 6.小野忠弘」と記され、欧米の作品だけでなく、展示前の同年9月に訪日した際にタピエが出会った作家/作品が並べられたことが分かる。タピエを含めた「西洋から来たホンモノの」芸術家/批評家/作品に国内の芸術関係者は大いに沸き立ち、形式だけを真似た「アンフォルメル風」の絵画があちこちで現れたこともあり、1956-57年は戦後日本美術史において「アンフォルメル旋風」と呼ばれてきた³。アンフォルメルに関わったとされる作家の作品は、前述

表1 「具体」参加作家収蔵作品(収蔵年順)

	作家名	作品名	制作年	収蔵年	素材
1	白髪一雄	白い扇	1965年	2007年	油彩・カンヴァス
2	白髪一雄	観音普陀落浄土	1972年	2007年	油彩・カンヴァス
3	田中敦子	無題	1965年	2008年	合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス
4	白髪一雄	昏杜	1990年	2013年	油彩・カンヴァス
5	吉原治良	作品	1969年	2013年	アクリル・カンヴァス
6	村上三郎	作品	1961年	2016年	合成樹脂塗料・綿布
7	村上三郎	作品	1962年頃	2016年	合成樹脂塗料、石膏、接着剤・カンヴァス
8	上前智祐	作品	1965年	2016年	油彩・カンヴァス
9	上前智祐	作品	1966年	2016年	油彩・カンヴァス
10	正延正俊	作品	1964年	2016年	エナメル・綿布、板
11	正延正俊	作品	1967年	2016年	エナメル・綿布、板
12	正延正俊	作品	1965-67年	2016年	エナメル・カンヴァス
13	正延正俊	作品(ながれ)	1975年	2016年	エナメル・綿布、板
14	正延正俊	小品 July-Aug. 1954	1954年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
15	正延正俊	小品 1954-58	1954-58年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
16	正延正俊	小品 Dec. 1958	1958年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
17	正延正俊	小品 Jan. 4, 1959	1959年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
18	正延正俊	小品 Mar. 22, 1959	1959年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
19	正延正俊	小品 1959-62	1959-62年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
20	正延正俊	小品 Jan. 1961	1961年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
21	正延正俊	小品 Jan.-Mar. 1962	1962年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
22	正延正俊	小品 Mar. 1962	1962年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
23	正延正俊	小品 Mar. 1964	1964年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
24	正延正俊	小品 Nov. 1965	1965年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
25	正延正俊	小品 1966	1966年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
26	正延正俊	小品 Dec. 1969	1969年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
27	正延正俊	小品 Sept. 1971	1971年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
28	正延正俊	小品 May 6, 1972	1972年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
29	正延正俊	小品 May-June 1972	1972年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
30	正延正俊	小品 May 13, 1973	1973年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
31	正延正俊	小品 May 1973	1973年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
32	正延正俊	小品 Jan. 1977	1977年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
33	正延正俊	小品 1978-79	1978-79年	2016年(寄贈)	油彩・カンヴァス
34	正延正俊	小品 May 1986	1986年	2016年(寄贈)	エナメル・カンヴァス
35	田中敦子	1985 B	1985年	2017年	アクリルラッカー・カンヴァス
36	元永定正	無題	1965年	2020年	油性合成樹脂塗料・カンヴァス(板に貼付)
37	白髪富士子	無題	1955年頃	2021年	和紙

した石橋幹一郎コレクションに多数含まれており、寄贈された1998年から調査・収集が行われ、2011年に「20世紀フランス絵画の挑戦 アンフォルメルとは何か?」展(ブリヂストン美術館)開催という成果に結実した。本展は、タピエに『具体』誌を紹介した堂本尚郎に加え、今井俊満といったアンフォルメル運動に参加した日本人作家の紹介、さらには「世界現代芸術」展への言及があったのだが、「具体」の展示は含まれていなかった。しかし、「アンフォルメル」との繋がりや、戦後日本美術史上の「具体」の位置づけ、「世界現代芸術」展の開催といったことに鑑みれば、拡充を続ける石橋財団コレクションに「具体」の作品が加わることに違和感はなく、戦後日本の非具象絵画、しかも国際的なネットワークの中で展開した戦後の日本作家たちをまとめて見せることができるだろう。この意義に疑いの余地はないように思える。だがしかし、冒頭にあげた問い「他館の持つ「具体」作品群を同じように揃えているだけなのであろうか? 単なる「具体」の(歴史的対象としての)紹介以上に何か語ることができるのだろうか?」に、どのような答えを返すことができるのだろうか? これには、現在の「具体」収蔵作品の特徴を明らかにすることで答えを試みたい。

石橋財団所蔵作品のうち、「具体」参加作家の作品を表1に示した(2021年9月現在)。収集した順に見ていけば、2007年に白髪一雄2点、翌年に田中敦子1点を購入し、2013年に白髪を追加1点と吉原治良1点、ブリヂストン美術館閉館後の2016年に上前智祐(1920-2018)2点、村上三郎(1925-1996)2点、正延正俊(1911-1995)25点を収蔵。続けて、2017年に田中追加1点、さらにアーティゾン美術館開館の2020年には元永定正(1922-2011)1点を購入。2021年、新たに白髪富士子1点を収集することで、「具体」に参加した作家8名の作品、計37点を有することになった。現在では充実したコレクションとなっているが、この「具体」収集は他館に比べると始まりが遅い。「具体」活動期間中から吉原や元永と交流を持ち、具体解散後も、野

外展で展示された後に失くなってしまった作品の再制作依頼や購入をしてきた山村徳太郎(1926-1986)の個人コレクションである山村コレクション(兵庫県立美術館蔵)⁴や、開館準備として1980年に「具体」参加作家作品をまとめて収蔵した宮城県美術館、吉原の出生地や「具体」の拠点であるため1991年の開館から「具体」のコレクションと資料を拡充してきた芦屋市立美術博物館。これらに加え、「具体」の作品や資料は戦後日本の前衛として欠かせないことから、主だったところと言えば、国立国際美術館、大阪中之島美術館、高松市美術館、北九州市立美術館、福岡市立美術館、富山県美術館、静岡県立美術館、東京都現代美術館、東京国立近代美術館など、1970年代から90年代にかけて日本各地の美術館に収蔵されており、これらのコレクションに比べると2007年から始めた「具体」の収集が後発であることは明らかである。この「後発」という成り立ちは、既存の美術史を代表する作品を集める上で、価格高騰や入手経路の難しさなど不利な点もあるが、後述する特徴ある「具体」コレクション形成に寄与している。

「具体」評価の変遷

石橋財団所蔵の「具体」は、初期から「具体」に関わっていた作家のみであることが特徴として挙げられる。吉原とともに具体美術協会結成時から参加していた上前と正延、翌年に嶋本昭三(1928-2013)の働きかけにより金山明(1924-2006)とともに「0会」(1954年秋頃に先鋭な意識を持った若手作家たちによって結成)から移った田中、村上、白髪一雄、同年7月に芦屋公園で開催された「真夏の太陽にいでむ野外モダンアート実験展」がきっかけとなり入会した白髪富士子と元永。このように、収蔵作家たちは全員1954、55年には「具体」メンバーとなっている。白髪富士子は1961年、田中は1965年、元永は「具体」解散前年の1971年にそれぞれ退会しているが、「具体」といえば頭に思い浮

表2 「具体」参加作家収蔵作品(制作年順)

	作家名	作品名	制作年	収蔵年	素材
1	白髪富士子	無題	1955年頃	2021年	和紙
2	村上三郎	作品	1961年	2016年	合成樹脂塗料・綿布
3	村上三郎	作品	1962年頃	2016年	合成樹脂塗料、石膏、接着剤・カンヴァス
4	正延正俊	作品	1964年	2016年	エナメル・綿布、板
5	正延正俊	作品	1965-67年	2016年	エナメル・カンヴァス
6	白髪一雄	白い扇	1965年	2007年	油彩・カンヴァス
7	田中敦子	無題	1965年	2008年	合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス
8	上前智祐	作品	1965年	2016年	油彩・カンヴァス
9	元永定正	無題	1965年	2020年	油性合成樹脂塗料・カンヴァス(板に貼付)
10	上前智祐	作品	1966年	2016年	油彩・カンヴァス
11	正延正俊	作品	1967年	2016年	エナメル・綿布、板
12	吉原治良	作品	1969年	2013年	アクリル・カンヴァス
13	白髪一雄	観音普陀落浄土	1972年	2007年	油彩・カンヴァス
14	正延正俊	作品(ながれ)	1975年	2016年	エナメル・綿布、板
15	田中敦子	1985 B	1985年	2017年	アクリルラッカー・カンヴァス
16	白髪一雄	昏杜	1990年	2013年	油彩・カンヴァス

かぶ著名な作家たちである。初期から参加していたという作家のセレクションだけでなく、収集作品の制作年にも注目したい。購入16点の内、50年代に制作されたものは1点、60年代が11点、70年代2点、80年以降が2点であり、7割近くが60年代の作品である(表2)。一般的に「具体」の歴史は、結成からミシェル・タピエとの邂逅まで、つまり1954年12月から1957年9月までを前期、タピエとの接触により野外展や舞台を使用した発表から絵画平面へと移行し、パリ、ニューヨーク、トリノといった国際的な発表と交流を重ねていく中期、1965年の7月に開催された「第15回具体美術展」を機に多くの作家を新会員として迎えオブ・アートやメディア・アートの機軸を取り入れ、70年の大阪万博への参加、72年2月の吉原の逝去を経て、会員全員一致での3月31日の解散までの後期という見方をする⁵。タブローにとどまらない型破りな前期は、白髪一雄《泥に挑む》(1955年)、村上三郎《通過》(1956年)、田中敦子《電気服》(1956年)といった、オリジナルが現存しない作品の記録写真によって、伝説的な「物質と行為」=具体像を生んだ。ロサンゼルス現代美術館企画の巡回展「アクション 行為がアートになるとき 1949-1979」(1998-1999年)では、この頃の「具体」作家の制作行為や作品が戦後日本美術におけるアクションの原点として位置付けられている。この視座は、絵画形式に収斂していくことで前期に見られた革新性が失われてしまったと評した千葉成夫『現代美術逸脱史』⁶や、1986年にポンピドゥ・センターで開催された「前衛芸術の日本1910-1970」展での取り上げ方といった語り方に準じている⁷。このような前期のパフォーマンス性を評価し、中期以降を低く評価する見方⁸は、建畠哲や尾崎信一郎らによって批判されてきた。例えば建畠は、絵画の物質性を「アクション=行為」によってどのように現前させるかに挑戦していたと、吉原、嶋本、白髪一雄のテキスト分析を通して初期-中期の一貫性を見出し、「初期具体は紛れもなく画家の集団であった。その運動の中心には、常に絵画が位置していた」⁹と指摘した。尾崎は白髪と村上を例に挙げ、タピエとの邂逅によってもたらされたとされる絵画表現への移行は、「移行」ではなく前から続く「露呈」であったとする視座を示した¹⁰。前期の行為の実験から絵画への流れを肯定的に評価する視点に立って改めて当館コレクション作品を見てみると、なるほど、戦後日本に花開いた非具象「絵画」の一端として位置付けられていることがわかる。野外展や舞台を使った表現といった前期のものではなく中期に制作された作品が多いのは、「具体のアクション」より「具体の絵画」に重きを置いているからであろう。石橋財団コレクションの核である石橋正二郎、幹一郎の絵画コレクションとの接続に鑑みれば、収集射程として「絵画」に注目することは納得がいく。また、60年代初頭から中頃までの作品が16点中9点と半数以上占めており、「具体」の後期に移る前の、様々なトライアルを経て一種円熟したグループ古参による絵画作品を有している点も見逃せない。特に1965年は、7月に第15回具体美術展を開催

し、マンネリズムに陥っていた「具体」が新メンバーを加え、後期へと移行していく年とされている。正延、田中、白髪一雄、上前、元永、それぞれの1965年制作作品を所蔵している点からも、実験的なアクションや様々な技法への挑戦、センセーショナルなプレゼンテーション形式といった「具体」ではなく、この時期の「具体の絵画」に改めて光を当てることができるコレクションであると言えるだろう。

しかし、これら21世紀に入るまでの論考の中で獲得されてきた前期と中期を肯定的につなぐ視座は、「具体」グループの評価に拘泥するあまり、「具体」に一貫性を持たせようとする視点から語られていることに注意したい。ここで作り上げられた「具体」のイメージは、吉原の「絶対に他人の真似をするな」「今までにないものをつくれ」というモットーのもと¹¹、「抽象主義的空間の具体的な把握にあたって、人間の資質と物質の特性との結合」¹²を目指し、「人間精神と物質とが対立したまま握手している」¹³芸術を体現する「行為と物質」、破壊に近接する動的なアクションの痕跡として、制作過程の写真とともに記憶される。この点において、2012年に国立新美術館で開催された「『具体』—ニッポンの前衛 18年の軌跡」展図録掲載の平井章一(同展担当研究員)の論考は示唆に富む。「前期の「具体」において、極めて独創的革新的な表現が生まれたことは紛れもない事実であるが、今日ではインスタレーションやパフォーマンス・アートといった概念に当てはめられるそうした表現形式自体が彼ら以前に全く前例がなかったかと問われればそうでないことはたしかであるし、たとえば白髪一雄の《泥にいどむ》や村上三郎の《通過》などのように、行為する瞬間の記録写真だけがひとり歩きし、マスコミに制作過程を公開した際に撮影されたものであるという説明がないままに、あたかも観衆を集めて行われたかのように誤解され、行為それ自体が作品であるという認識やパフォーマンス・アートの先駆という評価が生まれるなど、作品の形態や記録写真だけで構築された“行き過ぎた評価”も存在する」と指摘し、「日本の近代美術史の知識や事実確認を欠いた「具体」観や「具体」評価を修正し、表現の先駆性にばかり重点を置くステレオタイプの評価から脱却すること。言い換えれば、後期を含めたグループのより本質的な部分から、「具体」とはいかなる運動体であったのかを見直し、その上で彼らの活動の歴史的な意義を再確認することが、いま求められていると言えるだろう」と2010年代に入った「具体」研究の課題を明示した¹⁴。21世紀までに展覧会や批評を通じて形成されてきた「具体」像は、「具体」を国際的な美術史に位置づけ歴史化することに成功した一方、画一的な具体像を形成し、そこからこぼれ落ちるものを隠すことにもつながってしまう。平井は「グループ」「運動体」としての「具体」を見直すことを課題としてあげているが、2000年代には「具体」をいったん保留にして、各作家に焦点を当てる研究が出始めていた。

「具体」を一貫した運動体として語ることには、吉原自身が「物

体」という幾分曖昧な言葉を用いて前期の作品群の共通点を見つけ出そうとしていたことに見られるように、そもそも、いくら20歳上の強力な指導者のもととはいえ、流動的にメンバーも変わり、常に15名以上が創作/発表していたものを、端的に方向性を示すことはできるとしても、こぼれ落ちるものなしにまとめることなど不可能である¹⁵。「絵画」への志向を見出した建畠でさえ、前述した白髪や嶋本の行為＝絵画論を論じた同じ文章の中で、「確かに具体は、前衛運動体としてはいささか不自然なまでの集団主義を特徴としていたが、最後に付け加えておけば、その中に何人かの異なった方向を示す作家も存在していた」と結論を終えた後に述べ、「なかでも注目すべきなのは田中敦子であろう[...]彼女の、色彩の華麗さにもかかわらず、ペインタリーな要素の欠落した冷やかな画面は、物質性、行為性を前面にした具体のタブローにあっては、きわめて異質なものと いわなければならない」と、早速自分が提示した「行為と物質」からは語ることでできない田中の存在を持ち出している¹⁶。また、90年代初めには80年代の批評が形成した「具体」論を評価する一方で「しかしこれらの論から抜け落ちる作品、作家のなんと多いことか[...]「具体」にある種の統一性を想定しようとするとき、最も位置づけしがたいのは、すでに述べたように、田中敦子の存在であろう」と当時福岡市美術館学芸員だった黒ダライ見も、グループとしてではなく、個々の作家の創作に光を当てる必要性を表明している¹⁷。「具体」に一貫性を求めるとき、その儚い欲望を突き破る存在として両者が田中敦子を挙げており、事実、2000年代から田中の研究を通して、これまでの「具体」像の見直しが行われてきた。

田中敦子作品の位置づけ

では、集団主義に亀裂を引き起こす田中敦子の作品群はどのように語られてきたのだろうか？ 1932年にマッチ工場を経営する家族のもとに生まれた彼女は、1950年に京都市立芸術大学に入学するも、保守的な美術教育に物足りなさを感じ、入学のために通っていた大阪美術館絵画芸術研究所に通うようになる。1954年に、同所に通っていた金山明の誘いで、彼が村上三郎、白髪一雄らとともに結成した0会に参加。1953年、体調不良のため入院をしていた田中は、カレンダーをモチーフに描くようになり、数字の縁に色を重ねたときに「初めて絵を描いた」感触を得たという。その後、布のコラージュ作品に展開する。1955年に金山、村上、白髪とともに具体へと移り、野外展で人工的なピンク色をした10m四方のレーヨン緑色の別の布で縁取りし、地面から30cm浮かした《作品》(オリジナルは現存せず、「蘇る野外展」芦屋公園、1992年に再制作)を発表。このとき、海風に揺れる布から「動き」を作品に取り入れることを着想し、展示空間全体の縁取りを音で行うことを思いつき、《作品(ベル)》(1955年、オリジナルは現存せず、再制作5点)を制作。電気への意

表3 田中敦子「円と線の絵画」主要論考(発表年順)

加藤瑞穂「境界の探索」、展覧会図録『田中敦子:未知の美の探究 1954-2000』(芦屋市立美術館、2001年、6-14頁)
Ming Tiampo, "Electrifying Art," Ming Tiampo and Mizuho Kato, eds. <i>Electrifying Art: Atusko Tanaka, 1954-1968</i> . Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004, pp. 63-77
中嶋泉「田中敦子の円と線の絵画」、一橋大学大学院言語社会研究科紀要『言語社会』第5号、2011年、285-303頁
加藤瑞穂「田中敦子《Spring 1966》——《電気服》はいかに平面へ変換されたか」、『フィロカリア』第29号(大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座)、2012年、105-127頁
出原均「田中敦子《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵)と《作品》(1959年 広島市現代美術館蔵)について」、『兵庫県立美術館研究紀要』第9号、2015年、4-15頁
中嶋泉「第4章 抽象の方法——田中敦子の「円と線の絵画」と戦後の物質文化」、中嶋泉『アンチ・アクション』(ブリュッケ)、2019年、217-276頁

識はこの頃から創作に強く現れはじめ¹⁸、大阪駅で菓屋のネオン看板を見て電球を使うことを思いつき《電気服》(1956年、オリジナルは現存せず、再制作2点)を発表。安っぽさを残しつつ幻想的でエネルギーに明滅する電球/電気は、舞台服や立体作品、素描へと展開し、その後は電気服の配線図から発展したとされる「円と線の絵画」¹⁹を2005年に逝去されるまで制作し続けた。田中敦子は、電気や音、光といった非物質的要素を先駆的に作品へと取り入れた「具体」作家として著しい評価を受け、特に《作品(ベル)》や《電気服》は様々な国際展で紹介されてきた。しかし、黒ダが述べていたように、絵画作品に加えてベルや電気服、電飾人形からは「一貫した「配線」への好みを読みとることができる」が、約50年にもわたる「円と線の絵画」と初期の作品たちをつなぐ作家活動の総体は、コンセプチュアルな枠組みがなければ全く批評不可能であった²⁰。

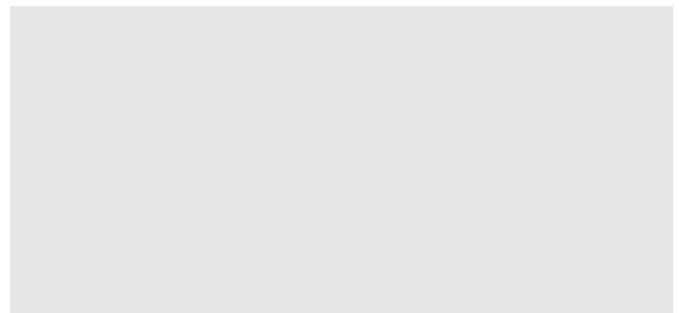
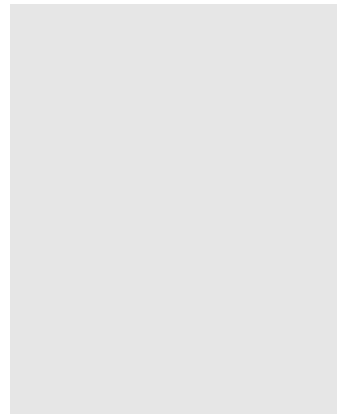
その難しさ故か、制作歴の多くを占める「円と線の絵画」を主だって論じたものは21世紀を迎えるまで皆無であった(表3)。端緒を開いたのは加藤瑞穂である。彼女は、当時芦屋市立美術館で学芸員を務め、2001年に同館と静岡県立美術館で開催した「田中敦子:未知の美の探究 1954-2000」展図録掲載論考において、「具体」に根差した論じ方をいったん保留にし、田中を個人の作家としてどのように論ずることができるのか、という問いを立てて考察した²¹。同展図録は、田中の緻密な「年譜」と網羅的な「作品図録」を掲載しており、田中研究に欠かせない礎となっている。この研究を基盤とし、現カールトン大学大学院教授のミン・ティアンポは、電気服とその後の絵画の関係を、当時の日本の社会状況、特に「物質」とはなんだったのかという側面に光を当て、これまでの「具体」における「行為の痕跡＝物質＝絵画の媒体」ではなく、人工的・工業的で新規な「物質」の特性そのものを絵画に落とし込む試みであったという解釈を行った²²。加藤とティアンポによって2000年代に築かれた基礎研究と新たな視座を土台とし、戦後日本美術史における女性作家をフェミニズムの視点から語りなおす中嶋泉は、2011年「田中敦子の円と線の絵画」で、カレンダー絵画や《作品(ベル)》

や《電気服》、「円と線の絵画」といった一見すると全く異なる形式の作品を田中が「絵画」として一貫して捉えていたことを補助線に、初期から「円と線の絵画」に通じる技法「コラージュ」に着目し論じた²³。2012年には、加藤がより細かな「円と線の絵画」の比較・分析を行い、合成樹脂エナメル塗料がもたらす視覚効果や作品の発展様式を分析し、「具体」平面作品を改めて検証する必要性を唱えた²⁴。兵庫県立美術館学芸員の出原均は、自館収蔵作品の絵画分析を通して、加藤論文が一貫した作家像を形成し、具体グループとは異なる見方を示したことを評価しつつも、絵画作品一点一点をよりつぶさに見ていく重要性を提起²⁵。2011年の論考を発展させる形で2019年に中嶋は、戦後日本美術を読み解く強固なキーワード「アクション」に対してメスを入れ、その内に横たわる偏ったジェンダーと、そのために見えなくなってしまった女性作家たちの活動を「アンチ・アクション」という概念を軸に見直していった²⁶。これらは概して、「具体の絵画」の特徴とされる「激しい身振りを伴う身体性」と「素材の重厚な物質性」という見解からは真逆だと思われる田中の「入念に検討された色彩の配置と構図」と「平坦に丁寧に塗られた」平面を分析することで、「行為と物質」という「具体」像への批判的な視座を提供する。以上、これまでの「円と線の絵画」に関する研究を概観すると、田中敦子の作品を「具体の絵画」として提示しつつも、「具体＝アクション」に縛られない切り口を示し、田中作品の再検証から「具体」の再解釈の可能性を切り開こうとしていることが見てとれる。それでは、現在の石橋財団コレクションにおける田中の作品はどのように位置づけることが可能なのか。まずは作品2点それぞれを見てみよう。

《無題》(1965年、合成樹脂エナメル塗料・カンヴァス、92.5×74.3cm、fig. 1)は、2008年に、オークションを通じて石橋財団のコレクションに加わった。本作は、2001年に加藤が編集した「未知の美の探求」展図録掲載の「作品目録」に含まれていない²⁷。加藤は、「田中敦子《Spring 1966》—電気服はいかに平面へ変換されたか(2012年)の中で、吉原との関係悪化によって1965年に制作された絵画作品が少ないことを指摘した上で、「具体」退会前後の様式変化を分析した²⁸。多様な大きさの円や同心円の出現、太さが変わりつつ夥しくなる量の線、回り出す絵画によって鑑賞者が受け取るエネルギーなど、1957年の素描から1966年にかけての「円と線の絵画」の推移を示した。分析の上で要となる1965年制作の作品たちは、点数が少なく5点とされており、その中でも《青》(1965年、合成樹脂エナメル塗料、194.8×129.9cm、滋賀県立美術館蔵)は退会直前の第15回具体美術展(1965年7月1日～20日、グタイピナコテカ)に出品された作品で、「それまで中心的役割を常に果たしていた暖色系の色彩がほとんど持ちいられず、変わって青が支配的になっている点、そして線の稠密さが減じ、形象全体の凝縮力が弱まっている点で異質であり、田中自身の内面に何らかの変化があったことを十分に推察させる」²⁹と、作品に作家の心的状態が表象さ

fig. 2
田中敦子《無題》1965年(裏面)
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, The back of painting
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

fig. 3
田中敦子《無題》1965年(裏面年記部分拡大)
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of date and artist's signature on the back
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association



れていると加藤は解釈している。しかしこの時、退会前に描かれた可能性のあるアーティゾン美術館所蔵の《無題》は、加藤の考察対象に含まれていなかった。《無題》購入時に来歴として以下の情報が挙げられていた。「田中敦子が1965年頃に具体美術協会を脱退した後、軽いノイローゼ状態にあったようで[...]その時期、友人であった出品者が心身の面倒を見た。その後、病状も回復、作家としての国際的評価の高まり、その際のお礼として後年譲り受けたもの。田中敦子は晩年は奈良県明日香村で過ごしているが、その前のことと思われる」³⁰。本作の裏面には「1965 July June」(Julyを抹消した跡)という年記がある(figs. 2, 3)。もしこの年記が正しいとすると、7月1日から開催された第15回具体美術展に出品された《青》と同時期に制作された作品であり、オレンジや赤、黄、緑が多用されている本作は、加藤の解釈に疑義を生じさせる。しかし一方で、回復後にお世話になった友人に譲渡したとすると、書かれている通りに制作年を断定することはできないだろう。例えば、国立国際美術館所蔵の《地獄門》(1965-69年)は、1965年に一度《作品》として第8回日本国際美術展で発表されるも、加筆され、1969年の第9回現代日本美術展に今の形で出品されたという作品である。このケースのように、後年になって加筆し現在の形に至った作品もあるため、制作年月の同定には、より精緻な作品分析、他作品との比較が必要になる。こちらは今後の課題としたい。ただ、年記が月まで書かれていることは珍しく、もう1点《作品》が「1965年11月」と作品裏に書かれているようだ³¹。従って、退会直前の作品であるとは言い切れないものの、作家の制作環境が著しく変わった重要な時期に制作された作品であることに疑いはなく、これからの研究によっては今まで示された解釈に再検証を迫る可能性がある。ひとまず当館所蔵の《無題》を1965年6月

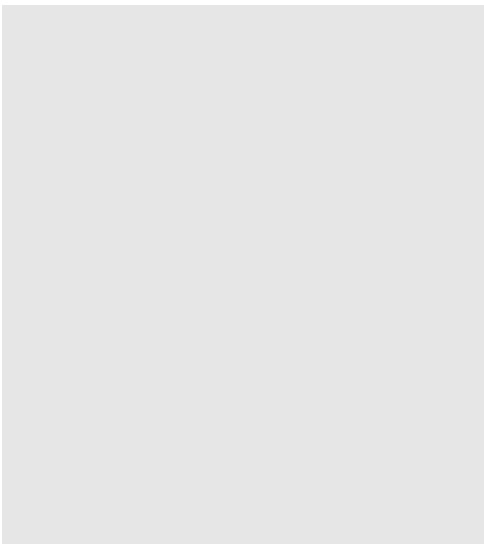


fig. 4
田中敦子《無題》1965年(右上部分)
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of the right upper part
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

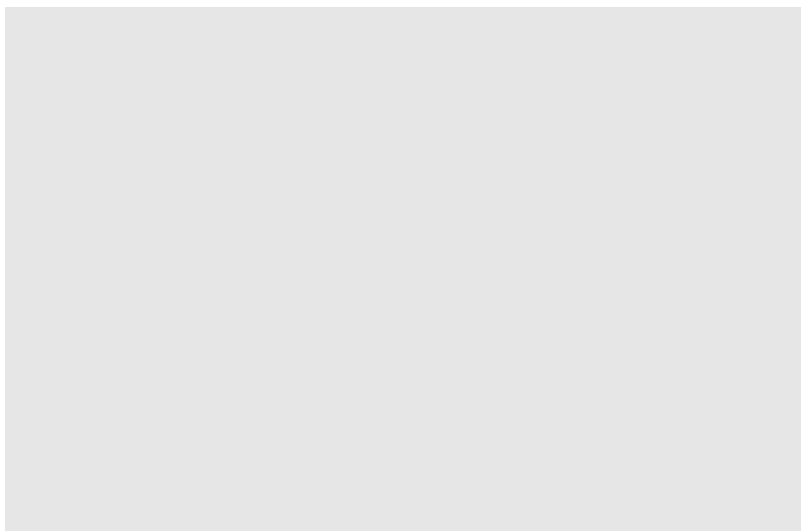


fig. 6
田中敦子《1985 B》1985年、アクリルラッカー・カンヴァス、218.0×333.5cm、
石橋財団アーティゾン美術館蔵
TANAKA Atsuko, *1985 B*, 1985, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

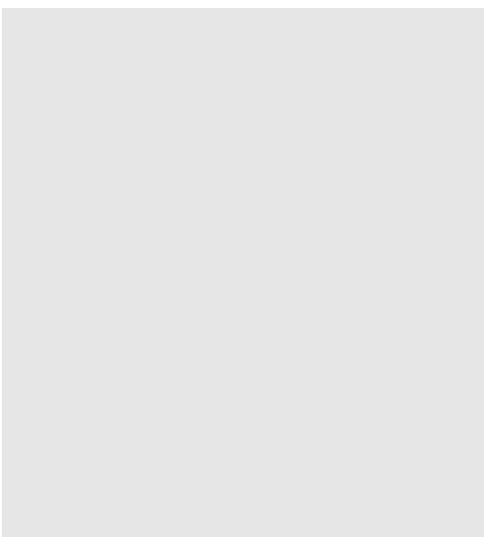


fig. 5
田中敦子《無題》1965年(右部分)
TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of the right part
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

には制作が始まっていたとすると、大きさ92.5×74.3cmは同時期の他作品と比較できるだろう。1965年制作とされる作品のうち《青》と《地獄門》以外の3点は個人蔵で、サイズは《絵画》64.0×52.0cm、原題が付けられていない《作品》2点は53.0×約45.5cmと小ぶりである。《無題》は《絵画》F15号よりは大きくF30号に近い。制作年に関係なくサイズの近いものは《作品》(1961年、90.5×73.0cm)と《作品》(1970年、90.4×73.4cm)が挙げられるが、全体としては数が少ないサイズの作品と言えるだろう。また、様式の特徴にも目を向けよう。モーターによって回る仕組みが施された円形カンヴァスの《Spring 1966》(1966年、芦屋市立美術博物館蔵)につながると、「具体」退会後に作られたとされる2点の《作品》(1965年)の中央に大きな円を配する構図を、加藤は重視している。しかし、当館所蔵の《無題》は、加藤が1965年の作品群の特徴として指摘した、夥しい線による稠密

性、塗り直しの跡が見えないほどの円表面の平板さと合成樹脂エナメル塗料が消す奥行きというのとは異なる事例となっている。円の下に線が描かれていることは容易にわかり、円の重なりも若干の透明度が保たれているために複層性を感じる (figs. 4, 5)。線の稠密さというよりかは、線は円の縁と同じような太さのものが多く、線の重なりはビニールに包まれた電線の重なりのようにあり、また、円のなかに埋もれることで、体内を走る血管のようにも見える。また、《青》や《地獄門》のような円同士の間空白はあまりなく、線の錯綜よりも、画面を充溢し、エネルギーがはちきれんばかりに描かれた円の密集性に目がいくだろう。このように《無題》は、これまでに1965年制作作品の特徴とされてきた様式とは異なり、作家のキャリアの転換期に制作されたことも加えると、重要なものであると言えるだろう。

《1985 B》(1985年、アクリルラッカー・カンヴァス、218.0×333.5cm、fig. 6)は、加藤編「作品目録」に掲載されている500号以上のカンヴァスに描かれた8点のうちのひとつである。《作品》(1962年、220.0×350.0cm、高松市美術館蔵)、《作品》(1963年、200.0×332.0cm、芦屋市立美術博物館蔵)、《無題》(1964年、333.4×225.4cm、ニューヨーク近代美術館蔵)、《地獄門》(1965-69年、331.5×245.5cm、国立国際美術館蔵)、《1985 A》(1985年、218.5×333.3cm、静岡県立美術館蔵)、《'86G》(1986年、218.0×333.0cm、豊田市美術館蔵)、《'94B》(1994年、300.0×510.0cm、個人蔵)。定型の500号を用いたのは64年からであり、《無題》と《地獄門》はF500号(333.3×248.5cm)を、《1985 A》《1985 B》《'86G》はP500号(333.3×218.2cm)を使用したと思われる。大きい作品を作ることにに関して田中は、山村徳太郎の「田中さんにとって大きな絵、大作というのはどんな意味があるのですか。そういう絵を作りたいたいという衝動、情熱というのは」という質問に対し、「そうですね。500(号)と300(号)を描いている時はなんか絵を描いているという実感がするんです」と答えている³²。《1985 B》

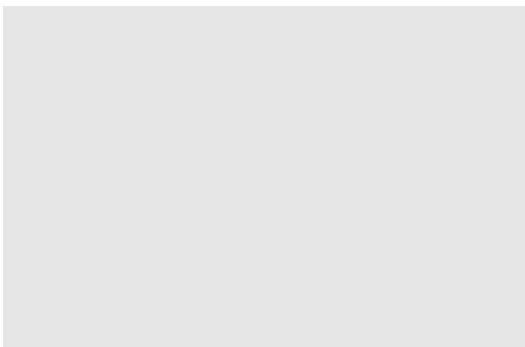


fig. 7
田中敦子《1985 B》(裏面)
TANAKA Atsuko, 1985 B, 1985, The back of painting
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko Association

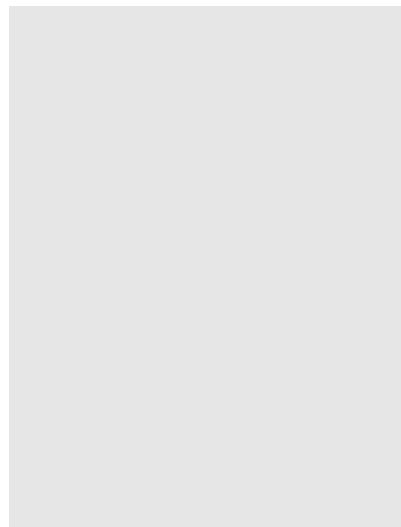


fig. 8
田中敦子《1985 B》(左部分)
TANAKA Atsuko, 1985 B, 1985, Close shot of
the left part
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko
Association

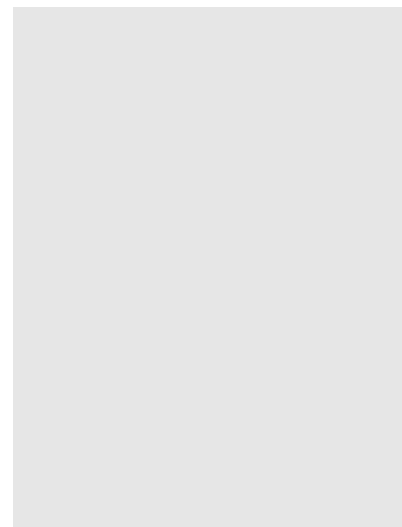


fig. 9
田中敦子《1985 B》(左下部分、点検用照明を
左手から当てている)
TANAKA Atsuko, 1985 B, 1985, Close shot of
the left lower part
© Kanayama Akira and Tanaka Atsuko
Association

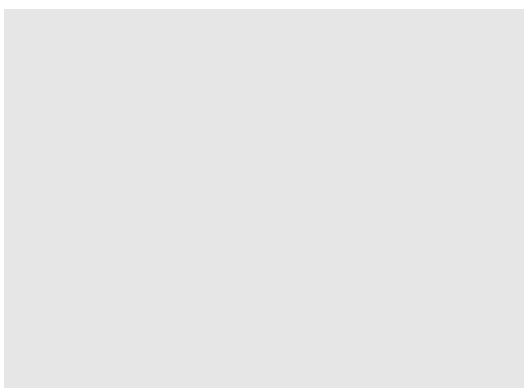


fig. 10
「田中敦子 もうひとつの具体(岡部あおみ監督)Ufer! Art Documentary」より
A still image from *Another GUTAI: Atsuko Tanaka* directed by OKABE Aomi
produced by Ufer! Art Documentary

は、田中自身が大きなものへ志向していたことに鑑みると、巨大な作品の希少性加え、作家の希求していた画面に近いものとして作家後期の重要な作品であると言える。作品の来歴を辿ると2007年まではスタッダー画廊が所持しており、同ギャラリーで1987年の個展、およびトゥールーズでの1993年の展覧会に出品されていたことが分かっている³³。「前衛芸術の日本1910-1970」展(1986年、ポンピドゥーセンター)のコ・コミッショナーであり、同展のために田中に《電気服》再製作を依頼した岡部あおみが監督したドキュメンタリー映像『田中敦子: もうひとつの具体』にも本作は登場する³⁴。67年「国立現代美術センター」の創設に関わり、国立ジョルジュ・ポンピドゥー芸術文化センターで学芸員(1975-85)、国立近代美術館・産業創造センター館長(1992-97)を歴任し、ケ・ブランリー美術館ミュージオロジープロジェクト・ディレクターを務めたジェルマン・ヴィアット(Germain VIATTE)が「前衛芸術の日本」展のためにリサーチで訪日した際に田中作品を見たときのことを《1985 B》を背景に話している(fig. 10)³⁵。80年代の田中敦子は、山村コレクションや「前衛芸術の日本」展など、《作品(ベル)》や《電気服》の再制作依頼を受け、「具体」再評価や日本の現代美術が海外で紹介されるなど、国内外で出品も増えて認知が高まっていた時期であった。その期待に応えるかのように500号サイズを1985年に2点、1986年に1点制作している。大きな円によって構図の芯が作られている作品は現在所蔵が分かっている中では2点しかなく、もう1点

は縦置きでニューヨーク近代美術館に所蔵されている《無題》(1964年)である。加藤は、ニューヨーク近代美術館蔵の作品を横置きにすると構図からして作品として成り立たないと述べている³⁶。一方で横置き《1985 B》は、どっしりとした大きな二つの円が全体に安定をもたらすとともに、円内部の小さな円がリズムを作り、円の外を走る線によって求心性は弱められ、大きな円に包まれつつ画面を縦横に走るエネルギーを感じることができる。また塗料に関しても1970年代初頭から使い始めたアクリルラッカーであることで³⁷、よりムラのない均質な色面によって円が作られ、奥行きが無さは《無題》(1965年、石橋財団アーティゾン美術館蔵)と比較すると際立つだろう(fig. 8)。「不透明なビニールシートが画布の上に張り付いたかのような状態を物理的に生むことで、画面奥へと向かう視線を遮断し手前へ押し返す」と加藤は、合成樹脂エナメル塗料の効果を形容した³⁸。不透明なビニールで包まれたケーブルが這う感覚は《無題》(1965年)の線の重なり、円と線の複層からより感じる一方で、《1985 B》はより平面的であるため「画面奥へと向かう視線を遮断し手前に押し返す」感覚が強い。《1985 B》は《無題》に比べると色の彩度は落ち着いているため、どこかに集中して目を奪われることはなく、遠目から見れば全体の安定した構図、近づくとつれて絡みつく線の夥しさ、接近した状態では一つ一つの線に目を走らせることができる。光を強めに当てるとアクリルラッカーは艶やかさを持ち、今にも電気がながれているようなエネルギーを放つようになる(fig. 9)。このように、画面サイズや構図、塗料が異なる2作品を比較することで、「円と線の絵画」の様式変化、田中敦子の多岐にわたる創作の一端を垣間見ることができる。そしてそれは、「具体」退会直前の作品、80年代中期に仕上げられた大作という「具体」前期とは距離を置いた2点だからこそ、浮き上がってくるものなのかもしれない。

以上見てきたように、当館収蔵の「具体」参加作家の作品は総じて60年代前半から中頃という「具体」中期に作られたものであり、他館と比べて前期の作品を持たない後発の収集であるが、それによって特色のある「具体の絵画」を描き出すことが可能だ。さらには、《無題》(1965年)と《1985 B》という田中敦子にとっては「具体」からの精神的、あるいは時間的距離もある作品を所蔵し比較分析をすることで、「具体」退会後の、一種グループからは独立した作家像も描き出せるかもしれない。「後発」であるからこそ、時代とともに変わる評価や進む研究になぞらえながら、これまでの美術史とは異なる新たな見方を示すことができる(「具体」)コレクションと言えるのではないか。「具体」に限らず、見直しを迫られている美術史の概念、運動、作品はたくさんある。2020年に開館した石橋財団アーティゾン美術館のコレクションにはこのような新しい解釈、新しい時代における歴史を創出する可能性を期待できるだろう。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

- 「具体」会員の入退会年を含めた一覧表は以下を参照。ミン・ティアンポ「資料2: 具体の会員一覧」『GUTAI 周縁からの挑戦』富井玲子翻訳監修・藤井由有子訳、三元社、2016年、212-213頁。
- 以下を参照。「石橋コレクションとアーティゾン美術館」『アーティゾン美術館 ハイライト200 石橋財団コレクション』2020年、4-8頁。新畑泰秀「ARTIZON MUSEUM, STEPS AHEAD」『STEPS AHEAD: Recent Acquisitions』展覧会図録、2021年、10-14頁。
- 今井俊満、針生一郎、山口勝弘らによる当時のアンフォルメル受容については以下を参照。「アンフォルメルをめぐって—西洋と東洋・伝統と現代(座談会)」『美術手帳』第131号、1957年10月、15-26頁。
- 山村コレクションの「具体」との関係は以下を参照。鈴木慈子「山村コレクションの成立—具体を中心に—」『集めた! 日本の前衛—山村徳太郎の眼 山村コレクション展』展覧会図録、兵庫県立美術館、2019年、16-19頁。
- 以下の書籍では、「挑戦と誕生: 初期「具体」1954-1957」「飛躍と発展: 中期「具体」1957-1965」「成熟と終焉: 後期「具体」1965-1972」「「具体」その後1972」と章立てられて概括されている。本稿は、この「具体」観全体を検証することができないが、具体作家個々の活動を見ていくとき、この歴史観は批判的に捉え直す必要があるように思う。平井章一編著『「具体」ってなんだ? 結成50周年の前衛美術グループ18年の記録』兵庫県立美術館企画、美術出版社、2004年。
- 千葉成夫『現代美術逸脱史1945~1985』晶文社、1986年、55-56頁。
- 日本の戦後美術をまとめて紹介した西欧での初めての展覧会。岡部あおみがコ・コミッショナーを務め、田中敦子《電気服》の再制作を作家に依頼し実現した。このときに再制作された《電気服》(1986年)は、現在高松市美術館に収蔵されている。
- 「具体」評価の先達となったとされるのは以下の評論。彦坂尚嘉「閉じられた円環の彼方は〈具体〉の軌跡から何を……」『美術手帖』370号、1973年8月、72-92頁。
- 建畠哲「生成するタプロロー—具体美術協会の1950年代」『絵画の嵐—1950年代: アンフォルメル/具体美術/コブラ』展覧会図録、国立国際美術館1985年、18頁。
- 尾崎信一郎「生成と持続—具体美術協会再考1」『A&C: art & critic』第1号、京都芸術短期大学芸術文化研究所、1987年、42-48頁。
- 吉原が、1929年にパリから帰国した藤田嗣治から批評を受けるために自作を見せた際に「君の絵は他の画家の影響がありすぎる」と言われたことがこのモットー誕生の機とされる。平井章一編著、前掲書、18頁。彦坂、前掲書、86-87頁。
- 吉原治良「具体美術宣言」『芸術新潮』1956年12月号、203頁。
- 同書、202頁。
- 平井章一「「具体」—近代精神の理想郷」『「具体」—ニッポンの前衛 18年の軌跡』展覧会図録、国立新美術館、2012年、11-12頁。
- 平井章一「「具体」—再考への序章」平井章一編著『「具体」ってなんだ?』前掲書、162-167頁。
- 建畠、前掲書、18頁。
- 黒ダライ児「グタイ裏のコンセプト—あの正方形はどこへ行っただ—1990年の「具体」」『美術手帖』第623号、1990年5月1日、109-122頁。
- 以下のインタビューにて田中本人が「ベルを使った電気の流れというのは、その後も潜在意識となっています」と発言。編者不明「Artist Interview 1 田中敦子—絵画の電気グルーヴ」『美術手帖』2001年7月号、109-117頁。
- 「円と線の絵画」は便宜的な呼称であり、作家が名付けたわけではないが、上記インタビューのなかで作家自身が「円と線で描きはじめた頃から、『いい絵を描かなあかん』という使命感がずっとあったんです。せやけど回顧展【2001年「田中敦子 未知の美の探究」展(芦屋市立美術館)のごと】で一区切りつけて、また新しく出発しようと思っています」と言い、様式の変遷はあるにしても同じシリーズとして認識していたと思われるため、本稿でも中嶋と同様に、電気服の設計図より展開した円と線による絵画作品群を指すのに「円と線の絵画」を用いる。中嶋泉「田中敦子の円と線の絵画」『言語社会』一橋大学大学院言語社会研究科紀要第5号、2011年、285-303頁。
- 黒ダライ児、前掲書、118-119頁。
- 加藤瑞穂「境界の探索」『田中敦子: 未知の美の探究 1954-2000』展覧会図録、田中敦子展実行委員会、芦屋市立美術館、静岡県立美術館、2001年、6-14頁。
- Ming Tiampo, "Electrifying Art", in Ming Tiampo and Mizuho Kato, eds. *Electrifying Art: Atusko Tanaka, 1954-1968*. Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004, pp. 63-77
- 中嶋、前掲書。
- 加藤瑞穂「田中敦子《Spring 1966》—《電気服》はいかに平面へ変換されたか」『フィロカリア』第29号(大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座)、2012年、105-127頁。
- 出原均「田中敦子《作品》(1958年 兵庫県立美術館蔵)と《作品》(1959年 広島市現代美術館蔵)について」『兵庫県立美術館研究紀要』第9号、2015年、4-15頁。
- 「円と線の絵画」について論を展開している箇所は以下であるが、同等に草間彌生、福島秀子の作品分析ならびに批評分析を行い、本書全体を通して「アクション」とは異なる補助線を引きながら、戦後日本美術の女性作家の見過ごされてきた作品の側面に光を当てる。中嶋泉『アンチ・アクション』ブリュッケ、2019年、217-276頁。
- 加藤瑞穂編「作品目録」『田中敦子』前掲書、166-193頁。
- 加藤「田中敦子《Spring 1966》」前掲書、112-113頁。
- 同書、112-113頁。
- 石橋財団作品購入資料に残されている財団内でのイントラメールに掲載されている。
- 加藤、前掲書113頁。筆者は直接確認できていない。
- 1985年9月9日に奈良県明日香の金山宅にて行われたインタビューを参照。「金山 明 田中敦子氏インタビュー」芦屋市立美術館編『具体資料集: ドキュメント具体1954-1972』芦屋市文化振興財団、1993年、398頁。
- 「ATSUKO TANAKA, Peintures」(1987年、Galerie Stadler, パリ)、「GUTAI...suite? 具体其の後」(1993年、Palais des Arts, Toulouse)。加藤「作品目録」前掲書、182頁。
- 岡部あおみ監督『田中敦子: もうひとつの具体』Ufer! Art Documentary、1998年、45分。
- 制作に携わっていたUfer! Art Documentaryの岸本康によると、撮影は1998年に行われ、撮影時に画廊奥に保管してあった本作を、ヴィアットが取り出してもらって撮影をした。
- 加藤「田中敦子《Spring 1966》」前掲書、108頁。
- 初期から使用していたのはイサム塗料株式会社の塩化ビニール樹脂塗料「VIBY」であったが、1970年代初頭に同製品の色数が減ったため、同社のアクリルラッカー「アトロン3000」の使用に切り替えた。詳しくは以下を参照。同書、注21、126頁。
- 同書、119頁。

オーストラリア先住民族アボリジナル・アート

——美術館・博物館での展示手法とその受容の変遷

Australian Aboriginal Art: Changes in Museums' Exhibition Approaches and the Reception of its Art

上田 杏菜

UEDA Anna

はじめに

石橋財団は、近年オーストラリア現代美術の収集をおこなっており、そのなかにはオーストラリア先住民族によるアボリジナル・アートの作品が多く含まれる。今後さらにアボリジナル・アートを収集・保存・研究・展示していく上で、アボリジナル・アートがどのように美術館・博物館で展示され、受容されてきたのか、その歴史を理解することは大変重要だと考える。なぜなら、アボリジナル・アートは西洋美術から切り離された「他者」の美術から、オーストラリア現代美術を代表する視覚芸術のひとつへと180度転換して発展した歴史があり、その受容の転換に、美術館・博物館での展示手法と解釈の変化が大きく関係しているからだ。こうした過去の発展の歴史を理解することは、アボリジナル・アートを正しい判断基準で収集・研究・保存・展示していくための土台である。

本稿ではまずアボリジナル・アートとは何か、簡単な概要と歴史を紹介し、19世紀後半、アボリジナル・アートが博物館で展示されるようになった歴史背景と、その展示手法を考察する。つぎに、アボリジナル・アート受容の転換期である1950年代から1980年代を、社会、政治経済、美術史の観点からそれぞれ見渡し、多角的にこの時代の動向を概観する。そして1980年代以降美術館でアボリジナル・アートがいかんして展示・解釈されたのかを考察し、1980年代後半からアボリジナル・アートが現代美術へと発展していく様子を考察する。

さらに近年のアボリジナル・アートをめぐる展示方法の変化(従来異なる枠組みを持っていた美術館と博物館の展示方法が近年交わるようになり、そこからより深いアボリジナル・アートの理解につながるようになった)を「21世紀の新しい博物館学」¹⁾と位置づける。国立オーストラリア博物館上級学芸員で同館先住民族学キュラトリアル・センター長マーゴ・ニール²⁾の論点をもとに、「21世紀の新しい博物館学」の意義と展望についても言及したい。なぜなら、こうした現在も発展を続けるアボリジナル・アートをめぐる新しい博物館学を考察することは、最新のアボリジナル・アートの動向を把握し、美術館・博物館がどのようにアボリジナル・アートを捉え、社会に発信しようとしているのかを理解することでもあり、重要

な視点だからだ。そしてオーストラリアと地理的・文化的な距離があり、さらにはアボリジナル・アートの認知も高くない日本で、より深いアボリジナル・アートの理解を目指すために、いかにアボリジナル・アートをめぐる「新しい博物館学」を実践し、そして日本の社会に向けて彼らの芸術を発信していくか、私たちがかかえる課題と展望について言及していきたい。

オーストラリア先住民族

アボリジナル・アートを創造するアボリジナル・コミュニティとは誰を指すのか。

オーストラリア先住民族は、アボリジナル・トレス海峡諸島民と呼ばれ、オーストラリア大陸とトレス海峡諸島(パプアニューギニアとの間に位置する270ほどある島のこ)に約5万年もしくはそれ以前から住んでいる人々を指す³⁾。

彼らは島伝いに東南アジア経由でオーストラリア大陸に到達したと考えられている。彼らの伝統的生活は狩猟採集を基礎とし、定住しない彼らの物質文化は簡素で、大型の建造物をもたない⁴⁾。イギリス植民地(18世紀後半)以前は250以上の異なる言語(800以上の方言)が先住民族のあいだで話されていたが、2016年時点では約120言語が使用されており、今後世代が変われば約1割の12言語ほどしか残らないだろうと予測されている⁵⁾。

オーストラリア先住民族を指す「アボリジニ(Aborigines)」の語源は、ラテン語の“Ab”=from「～から」と“origine”=origin, beginning「起源、最初」で、「原住民」「original inhabitants」という意味である⁶⁾。16世紀頃に造られた語で、1789年にはオーストラリアの先住民族を指す言葉として使用された⁷⁾。しかし、「アボリジニ」という名詞には、差別的に使用されてきた歴史があり現在では公の場で使用されることはほぼない⁸⁾。かわりに「アボリジナル(Aboriginal)」と形容詞で使用し、より多様性を含んだ言い方が好まれ、広く一般的に「アボリジナル・ピープル/パーソン(Aboriginal People/Person)」や「アボリジナル・コミュニティ(Aboriginal Community)」、「アボリジナル・アーティスト(Aboriginal Artist)」などと使用されている。さらに、先住民族を意味する「Indigenous」や、「First Nations People」と

いった言い方も広く使用されている。本稿では、オーストラリア先住民をアボリジナルと統一して名義する。

アボリジナル・アート

アボリジナル・アートは、世界で最も古い歴史を持つ芸術表現のひとつである。儀式、ダンス、歌、ボディ・ペインティング、岩に描いた壁画、砂絵など様々な芸術活動を通して伝統文化が継承されてきた。そうした芸術活動の最も古い例として2021年にオーストラリア西部で新発見された洞窟壁画は、国内最古の約1万7千年前のものと発表された¹⁰。岩肌などの壁面に印をつけるマーク・メイキングは、今から2万5千年または3万年前のものが存在しており、さらに4万5千年前の赤の黄土クレヨンが、カカドゥ国立公園から発見されている¹¹。地域やコミュニティごとに異なるデザインや模様は、日常用品から儀式に使用する神聖なオブジェにまで施された。彼らは芸術を通して祖先と、そしてコミュニティが根ざす大地(カントリー)との関係性を深く築いてきたのである。

アボリジナル・アートとドリーミング

アボリジナル・アートには彼ら独自の宗教観、死生観、そして彼らがみる世界観が強く反映されている。こうした精神世界を支える中心的な概念をドリーミングと呼び、このドリーミングが、アボリジナル・アートのもっとも特徴的かつ独自性を保持している所以である。ドリーミングとは、祖先の精霊たちが旅をしながら大地を創造した時代の物語をさす。祖先の精霊たちは、人や動物、植物の姿で表されたり、モノや事象であったりもする。彼らは大地を創造するだけでなく創造物に名前を与えもした。そして、旅をする精霊たちはその道中で歌やダンスをしたり、争いをしたり、性交をしたり、助け合ったりし、旅の最後に岩山や星や泉などに変身した。そうした場所は今でもアボリジナル・コミュニティにとって「聖地」と見なされている。しかし、ドリーミングは決して過去の出来事ではなく、永遠で、現在でもある。なぜなら、彼らはドリーミングで創り出された大地とともに生き、目の前に広がる大地がドリーミングを表象しているからだ¹²。アボリジナル・アートとドリーミングの関係性について、美術史家ハワード・モーフィは『アボリジニ美術』(2003年)で以下のように述べている。

ドリーミングはアボリジニ美術を理解するうえできわめて重要である。美術はドリーミングに接近する手段であり、そのスピリチュアルな次元との接触を可能にする方法である。そのうえ美術そのものがドリーミングの産物である。¹³

ドリーミングはアボリジナルの精神世界から社会秩序、大地

との密接な関係をも包括的に支配する「世界の見方」であり、アボリジナル・アートはその世界を表象したもののなのだ。

西洋社会との接触——イギリス植民地

1770年、イギリスの海軍大尉ジェームズ・クックがオーストラリア大陸の東海岸シドニー近郊のボタニー湾に西洋人として初めて上陸すると、オーストラリアを「無主地」すなわち所有者がいない土地であると、イギリス領と宣言した(fig. 1)。そして1788年、第一号のイギリス囚人輸送船および植民船計11隻がシドニー湾に到着し、ここにオーストラリア植民地が始まる。植民地化が進むなかで、先住民であるアボリジナルと植民者との衝突が各地で発生し、暴力や虐殺、そして植民者によって持ち込まれた疫病でアボリジナルの人口は激減する。例えば、タスマニアでは1788年から1861年にかけて、約4,500人いたアボリジナルはわずか18人に急減した¹⁴。1876年には最後のひとりが亡くなり、タスマニアの純血なアボリジナルは完全に絶滅する。

植民者はこれ以上両者の衝突を避けるために、アボリジナルの保護隔離・同化政策を各州で施行する。こうした政策の背景には当時先住民問題は、純血アボリジナルの絶滅と混血アボリジナルの「生物学的吸収」によって将来解消されるだろうという考えがあった¹⁵。つまり、高度に文明化された西洋社会との接触によって、文化的にも人種的にも劣る純血アボリジナルは淘汰され、いずれは絶滅すると考えられ、すでに西洋の血が混じっている混血児は、西洋社会へ順応させ社会の一員として生活できるように教育し同化させることで、アボリジナルの問題は解決すると考えられていたのである。1937年に、連邦政府と各州の先住民担当相によって正式に同化政策が提唱され、1951年には純血アボリジナルをも対象とした同化を促進する政策が合意された¹⁶。この同化政策は1970年代まで行われる。こうした一方的な植民者イギリスと被植民者アボリジナルの関係は、当時のイギリス植民者側の社会思想を大きく反映するものであった。



fig.1
フィリップス・フォックス《1770年、ボタニー湾にキャプテン・クック上陸》1902年、油彩・カンヴァス、192.2×265.4cm、国立ヴィクトリア美術館
E. Phillips FOX, *Landing of Captain Cook at Botany Bay, 1770*, 1902, National Gallery of Victoria, Melbourne

その社会思想とは、西洋で興隆していた社会進化論である。これはダーウィンの生物進化論を人間社会の進歩に当てはめた理論で、この考えはアボリジナルとの接触により強化された。社会進化論者は、人類社会の進歩の過程においてアボリジナルは最も低次な文明社会「石器時代」¹⁷に分類され、人間の「原始的(プリミティブ)な」社会構造を持っていると考えた。そして西洋社会は、文明社会優者であり、アボリジナルの「未開」社会は西洋社会の基準に沿って文明化されねばならないと主張したのである¹⁸。ここで重要なのは、モーフィも指摘しているように、こうした理論によってアボリジナルを西洋社会から完全に切り離れた「他者」とおいたことである¹⁹。この他者性は、つねに西洋社会の理念と植民地主義を補強する材料として存在した。オーストラリア植民地も例外ではなく、「他者＝外」と「西洋＝内」をアボリジナル社会と植民者社会の図式に当てはめることによって、オーストラリア植民者は団結し、さらにはアボリジナルに感情移入することなく植民地化を進めることができたのである。この内在化された他者性によって、オーストラリアの植民地発展は、急速に加速する。

そしてこの社会思想は、アボリジナル・アートがどのように解釈され、展示されていたのかと深く関係している。

19世紀のアボリジナル・アート——プリミティブ・アート

社会進化論に基づき、劣性の文明は高度な優性文明によって淘汰されると考えられ、アボリジナル文化が西洋文明に飲み込まれてしまう前に、彼らの文化遺物や物質文化を収集、保存、研究する場所が必要であった²⁰。その使命を担ったのが、博物館である。

被植民者の先住民族文化は、前述のように西洋文化からは切り離されており、同様にアボリジナル・アートは西洋美術史の文脈からも切り離されて考えられていた²¹。美術館は西洋美術を展示する場であったため、美術館にアボリジナル・アートの居場所はなく、博物館が「他者」の美術を収集・保存・研究・展示する場として重用される。つまり植民地時代において、博物館がアボリジナルの物質文化を扱う唯一の施設として重要な役割を果たしたのである。

アボリジナルが創造する芸術は、人類の原始的表現であるとして「原始美術(プリミティブ・アート)」と呼ばれることとなった。そこには西洋社会から完全な「他者」として存在するアボリジナルに向けられた偏見に満ちた好奇の目が大いに反映されていた。

博物館では収集された作品の持ち主が誰であるか、制作者が誰であるか、個々人のアイデンティティは重要ではなく、いかに収集品がアボリジナルらしくあるかが優先された。コレクションの目的は、民族学史的な正統性・真正性を担保し「その文化の本質的なものを示す」²²ことを証明するのが重要であった。

この時代に用いられていた博物館での展示手法にはいくつか

特徴がある。まずひとつめは、分類法だ。博物館で採用された分類法は、19世紀中頃に確立した動物学や鉱物学に学んだものである²³。博物館のなかでも自然史博物館はこの分類法がより厳密に守られており、比べて先住民族文化が展示されていた民族史博物館では、少し状況が違っていた。民族史博物館は「キャビネット・オブ・キュリオシティズ」の雑多さを引き継ぎながら、当時確立した分類法を徐々に採用していったのである。そして2つめは、その量だ。人類学者レオン・サッターズウェイトは、博物館の展示手法として展示物の量の多さに着目し、特徴のひとつとして指摘している。様式、素材、技法、用途、地域などに分類された作品は、その展示の量によって確固たる存在を得るのである²⁴。そして3つめは、展示物の緻密な文脈化である。西洋文化に属さない「他者」を展示するために、参考図版、解説文、地図、ジオラマ、さらにはマネキンを使用し、作品を文脈化して展示する。もちろんこうした展示物の文脈化は、一方的な目線で成り立っている。当時の博物館での展示手法は、制作者の意図を無視した文脈化であり、作品に与えられた解釈は西洋社会が信じたい社会進化論を証明するものであった。モーフィは、収蔵された作品は文化の進化を示すように形態別に展示され、文化の違いを強調し異なる社会観の歴史的関係性を表す「實在の」情報として紹介することが必要であった、と分析する²⁵。さらに博物館の役割と、プリミティブ・アートと定義されたアボリジナル・アートの関係性についてモーフィは以下のように論じている。

[...] そうした展示は西洋の観客にアボリジニの美学を教え、アボリジニ文化の価値を認める手段であるよりも、「美術」として作品を適切に鑑賞することを否定する手段となった。アボリジニにとってのアボリジニ美術の意味するところは民族学の領域とされたのであり、こうした考え方がアボリジニ美術を美術館ではなく民族学の博物館にむすびつけたのであった。²⁶

こうして博物館は、最も原始的な人間の活動を表す、より「オーセンティックな」作品を収集することに熱中し、西洋文化がアボリジナル文化を飲み込んでしまう前に、滅び行く民族の原始的生活を保存しようと躍起であった²⁷。

生物の標本のように一様に並べられた収蔵品は、薄暗い部屋で大きなガラスケースの中に収められたまま、半世紀以上変わることにはなかった。例えば国内最大規模の先住民族物質文化を所蔵する南オーストラリア博物館では、1914年から1982年までその常設展示が変わることはなかったのである²⁸。

アボリジナル・アートの発展と転換 ——変遷期1950年代～1980年代

博物館での展示手法は半世紀以上同じであったが、ではアボ

リジナル・アートの受容と解釈もその期間変わることがなかったのだろうか。

実はそうではない。

アボリジナル・アートが「他者の美術」から「現代美術」へと転換するのが1980年代後半であると冒頭で述べたが、それは一夜にして起こらない。転換へ向けた変遷期は、1950年代ころから確実に起こり始めていた。その数十年の歳月のあいだ、社会、思想、政治、経済、美術史などの変化と共にアボリジナル・アートは変容を遂げる。以下ではその変遷期を社会、政治経済、美術史の側面から概観し、アボリジナル・アートの発展と転換を考察する。

社会

アボリジナル・アート受容の変遷に関わる社会の動向として重要な出来事は、1950年代後半から1960年代にかけて特に活発であったアボリジナル権利回復運動とその達成である。植民地時代、アボリジナルは一切の人権を認められず、伝統的な生活や文化を否定され、土地を収奪されてきた。二級市民として社会の枠組みからはじき出されていた彼らは、第二次世界大戦前後から主に都市部に居住する混血アボリジナルを中心に人権回復—市民権、選挙権、平等賃金、社会福祉、土地権などの訴えが主張されるようになる²⁹。

1960年代に入ると、アボリジナル進歩委員会が活発な活動をはじめ、さまざまな運動を展開した。この運動の特徴は、アボリジナルと白人が肩を並べて活動を展開した点だ。オーストラリア主流社会も巻き込んだ社会運動に後押しされ、1967年に行われた国民投票（オーストラリア憲法を改正し、アボリジナルを国勢調査に含むかについて）では、90%以上が「YES」に投票した。国勢調査に彼らを含む目的は、アボリジナルの権利回復を一番の項目としており、ここにオーストラリア国内でのアボリジナル人権回復が達成されたのである。

そして、アボリジナルにとって人権回復のなかでも特に重要な項目のひとつが、土地権の回復である。前述したように彼らの世界観は大地と密接に関係している。彼らは大地を通して祖先とつながり、大地がドリーミングを表象しているからだ。植民地時代の土地収奪や乱用は、1960年代からアボリジナル主体による土地権回復運動の高まりへつながっていく。特に記述すべきは、1963年のイルカラ樹皮嘆願書である（fig. 2）。石橋財団所蔵作家ノウンギーナ・マラウィリィの出身地域ヨルングにある街イルカラでは、当時、ボーキサイト（アルミニウムの原鉱）採掘のため、コミュニティに無断で連邦政府が民間企業に鉱業権を与えていた。これに抗議するため地元のアボリジナル・コミュニティは、イルカラは祖先から何千年と受け継がれてきた土地であり、自分たちの所有地であると主張し、ヨルング語と英語でオーストラリア議会に土地所有権主張の嘆願書を提出したので

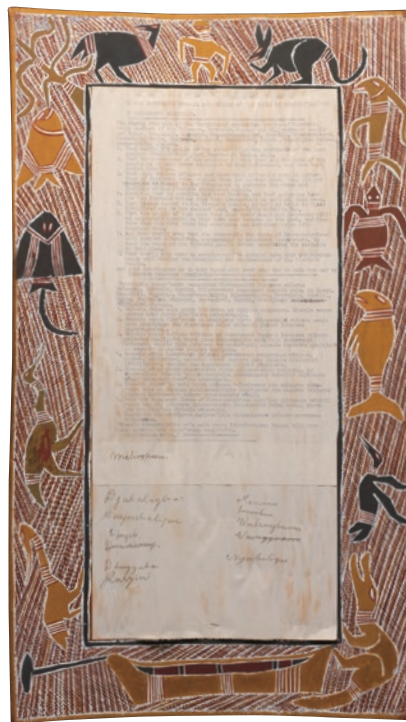


fig.2
《イルカラ樹皮嘆願書》
1963年、
オーカー、紙・樹皮、
34.5×60.3×4.5cm
Yirrkala bark petition,
1963, National Museum
of Australia

ある。嘆願書は先住民が議会に提出した数少ない正式文書のひとつであり、かつその仕様はイルカラの伝統絵画バーク・ペインティングの手法を用いた文書であった。結果この訴えは却下されたが、アボリジナルの土地権に関する自己決定権や権利主張を主体的に行った最初の例として、さらにその主張に彼らの伝統芸術が用いられた点で重要な出来事である。土地権回復運動はその後さらなる高まりをみせ、1972年、当時の首相ゴフ・ホイットラム自らが出向き、ヴィンセント・リンジャーリ（1966年からウェーブ・ヒル土地権利運動を率いた活動家）の手のひらに土を注ぎ落として土地の正式な返還を認める、という象徴的な瞬間を



fig.3
マーヴィン・ビショップ《ノーザン・テリトリー準州にて、首相ゴフ・ホイットラムが伝統的所有者ヴィンセント・リンジャーリの手へ土を注ぐ》
1975年（1999年プリント）、タイプR3写真、30.5×30.5 cm（イメージサイズ）、
ニューサウスウェールズ州立美術館
Mervyn BISHOP, Prime Minister Gough Whitlam pours soil into the hands of
traditional land owner Vincent Lingiari, Northern Territory, 1975, printed 1999,
Art Gallery of New South Wales
© Mervyn Bishop/ Department of the Prime Minister and Cabinet

迎えることになる (fig. 3)。いわゆるウェーブ・ヒル・ウォーク・オフの事例は、後の1976年アボリジナル土地権利(ノーザン・テリトリー)法³⁰の成立につながった。

こうしたアボリジナルの社会地位向上と権利回復の達成は、その後のアボリジナル・アートの行く末にも大きく影響を及ぼす。つまり人権の基本である自己決定権に基づき、彼ら自身によってアボリジナル・アートのブランディングを行い、プロモーションを行うことで「プリミティヴ・アート」と外部によって貼られたレッテルから解放する動きが始まるのである。

政治経済

アボリジナル・アートが現代美術へと変容する過程では、オーストラリアの政治経済の動向と密接に連動していたことを強調する必要があるだろう。そしてこの政治経済の側面には、前項でも述べたアボリジナル自身の自己決定権が大きく作用している。1970年代からアボリジナルを主体としてアボリジナル・アートを盛り上げる動きが起り、そこには政治的、経済的な横糸も絡まり合いながら1980年代の現代アボリジナル・アート受容へと昇華されていくのである。ここでは主にキー・プレイヤーであるいくつかの団体設立の事例と1970年代から1980年代のオーストラリアの政情を通して政治経済の観点からアボリジナル・アートの転換期を概観してみたい。

まず最初のキー・プレイヤーは1971年に設立されたアボリジナル美術工芸会社である。1967年の国民投票によって達成されたアボリジナルの権利回復は、連邦政府内に先住民関連省 (the Department of Aboriginal Affairs) の創設を決定させた。連邦政府は、アボリジナルの経済的自立を重要課題のひとつとし先住民関連省のもとに、1971年アボリジナル美術工芸会社を設立する。この会社は、今まで土産物屋で安く売られていた工芸品を本格的なアート産業として促進し、特に地方コミュニティの経済的自立を目的とした。彼らは、市場の供給をコントロールしながらアボリジナル・コミュニティで生産される美術工芸品の価値を高め、生産品は「アボリジナル文化の保存そして伝統的な技術への更なる理解と尊重を促すために、高水準の芸術性と職人技巧をもつことを奨励する」³¹と明示した。会社は、作品をコミュニティから購入し、主要都市にある専門の販売代理店に作品を卸すことで、作品の流れをコントロールしたのである。

そして2つめのキー・プレイヤーは、オーストラリア・カウンスルのもとに1973年に設置したアボリジナル・アート委員会である。この委員会のメンバーはすべてアボリジナルで構成され、すでに設立されていたアボリジナル美術工芸会社と密接に連携しながらアボリジナル・アートの国際的な認知向上に向けた道筋を整備した。委員会の役目で特に重要なのは、アボリジナル・アートに関する政策やレギュレーションの施行、アボリ

ジナルによる様々な芸術活動——視覚芸術、文学、演劇、ダンス、音楽、映画などへの助成、専門的なアボリジナル・アート・アドバイザーの雇用によるアボリジナル・アートの価値向上とマーケティング活動である³²。1974年から1980年代初頭の間、委員会は19の展覧会を40以上の国で開催した³³。

3つめは、アボリジナル・アート委員会のもとに1976年に設立したアボリジナル・アーティスト・エージェンシーだ。この組織は、著作権関連を整備するとともにアボリジナル・アートを積極的にアート・シーンの第一線に送り込むためのプロモーションを行った。その成果は1979年第3回シドニー・ビエンナーレへのアボリジナル・アーティスト初参加へとつながる³⁴。

それぞれ団体の組織名は異なるが、みな同じ目的を共有していることがわかるだろう。それは、アボリジナル・アートを「現代の」芸術としてマーケティングを行い、作家には質が高く高値で取引される作品または工芸品の制作を奨励し(その見返りは作家の経済的自立にもつながる)、マーケットをある程度コントロールすることでアボリジナル・アートの市場価値を底上げすることである。こうした1970年代に立て続けに設立した複数組織が、1980年代後半に待っている現代アボリジナル・アート受容のビッグ・バンのプロデューサーであることを明記する必要があるだろう。そして重要なのは、アボリジナルが主体となって主導したことである。

そして、1970年代のなかで最も歴史的かつ、その後のアボリジナル・アートの運命を決定づける団体が設立される。それは1972年にオーストラリア国内で初めて設立されたアボリジナル・コミュニティ主体の営利団体パパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合である。

パパニアは、1959年に連邦政府によってつくられたアボリジナル居住区で、オーストラリア中央砂漠の都市アリス・スプリングスから西に240キロメートル離れた地域に位置する。政府設営の居住区は、当時の同化政策の方針に沿って、アボリジナルに職業訓練や教育を与え主流社会に同化させる目的をもっていた³⁵。そうした政府の方針の下、さらに近隣の居住区の人口増加対策のために作られたパパニアには、様々な言語や文化、バックグラウンドをもった人々が流入した。しかし、異なるコミュニティ同士の対立や病気の蔓延によって当時のパパニアの環境は最悪であった。そうした状況のなか、1971年パパニアの小学校で美術を教えていた白人教師ジェフリー・バードンは、学校の壁に伝統的な図像を描くことを思いつく。バードンはこのアイディアを集落の年長者に持ちかけ、最初の壁画が完成した。その図像は、パパニアの土地に縁のあるハニー・アント・ドリーミングを描いたものであった。このプロジェクトは大成功を収め、年長者たちは壁画の後もひき続き作品を制作することを望み、バードンは彼らにカンヴァスや板にアクリル絵具などでドリーミングを描くことを提案する。こうして制作されたアクリル画はア



fig. 4
 マイケル・ジャガマラ《ポッサム・アンド・ワラビー・ドリーミング》、1985年、合成ポリマー・絵具・カンヴァス、国会議事堂アート・コレクション
 Michael JAGAMARA, *Possum and Wallaby Dreaming*, 1985, Parliament House Art Collection
 © the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd



fig. 5
 クマンティ・ジャガマラ(ウィリアム・マッキントッシュ、アルド・ロッシ、フランコ・コレッシによって造設)《国会議事堂前庭のモザイク歩道(ポッサム・アンド・ワラビー・ドリーミング)》、1986–87年、90,000以上の花崗岩・セメント
 Kumantye JAGAMARA, fabricated by William McIntosh, Aldo Rossi and Franco Colussi, *Forecourt Mosaic Pavement, Parliament House Canberra (Possum and Wallaby Dreaming)*, 1986–1987
 Reproduced with permission of the Artist through the Aboriginal Artists' Agency Ltd.
 Photograph courtesy of the Parliament House Art Collection, Canberra ACT.
 © the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd

リス・スプリングスで売られ、当時の金額で1,300豪ドルを稼いだ³⁶。これは彼らにとって衝撃であった。元々砂絵や儀式の際のボディ・ペインティングとして描いていた伝統的なデザインがお金になった瞬間だからである。その後の半年間で約600枚の作品が売られることになった³⁷。そして1972年にアボリジナルによる初の営利目的のアボリジナル・アーティスト協同組合、パパニア・トゥーラが設立する。

モーフィは、バードンの貢献について2つの重要な点を挙げている。ひとつめは、アボリジナルの砂漠美術が外の世界に向けて入手可能なものとし、その形態が市場開拓に役立つものとした点である³⁸。砂漠地域のアボリジナル・アートは、元来砂絵やボディ・ペインティングで恒久性がなかったからだ。そして2つめは、タイミングだ³⁹。1970年代は政府のバックアップのもとアボリジナル主体の団体が次々と組織され、経済的自立を促進する方針が打ち出された時である。こうした時代風潮のなか生まれたパパニアのアクリル画は、アボリジナル・アート委員会によって購入され、彼らが組織する国際展で展示される機会を得るのである⁴⁰。

もう少し視野を広げてオーストラリア国家全体の流れを見ると、1970年代後半から80年代後半にかけて、オーストラリアは白豪主義から多文化主義へと政策を転換した時期でもある。白豪主義とは、英国系アングロサクソン人を国民成員とする社会を目指し、その他の国からの移民を規制する政策であるが、この時期白豪主義は行き詰まりを見せ、移民政策の見直しを迫られていた。オーストラリアと国際関係の専門家鎌田真弓は、この政策転換の背景には増加する非英国系移民と主流

社会との間に発生している諸問題への対処としての政治的妥協、特に1980年代以降「オーストラリア社会の「アジア化」」⁴¹に対処するための「国内政治としてのアジア政策」⁴¹の結果であると、分析する。オーストラリアは環太平洋に属するオセアニアであると自覚し、多民族・多文化国家を主張することによって、増加する非英国系オーストラリア人をめぐる様々な社会問題に対応しようとしたのである。

イギリスの影響から離れ、新しい国家形成を推し進める上で新ナショナル・アイデンティティのひとつとして重用されたのが、アボリジナル・アートである。最も顕著な例は、1988年首都キャンベラに新築された国会議事堂の前庭に、モザイク画としてパパニア・トゥーラの作家マイケル・ジャガマラ《ポッサム・アンド・ワラビー・ドリーミング》(1985年)が採用されたことであろう (fig. 4, 5)。

このように、アボリジナル・アートはオーストラリアの政治経済と深く絡み合いながら変容を遂げていった。次に美術史の流れのなかで、アボリジナル・アートがどのようにして西洋美術の「外」から「内」へと組み込まれていったのか、時代を1950年代へと遡って年代を追って考察してみる。

美術史

美術史の動向においてアボリジナル・アートが、プリミティブ・アートから現代美術へと変容する過程は、1950年代から始まる。興味深いのは、その変化を助長したのが、アボリジナル・アートをプリミティブ・アートと定義した人類学者と西洋美術のモダニスト作家のなかから起こったというパラドックスである。

美術史家イアン・マクリーンは、特に1950年から60年の10年間は、アボリジナル・アートの芸術的価値に焦点を当てた展覧会が広く社会の注目を集めたとして、受容変化の第一歩を指摘している⁴²。南オーストラリア博物館の上級学芸員で人類学者のフィリップ・ジョーンズはより深くこの変遷初期について言及している。ジョーンズは、まず1949年にデイヴィッド・ジョーンズ・アート・ギャラリーで開催された人類学者ロナルド・バード企画の展覧会に注目する。ジョーンズは、これを「オーストラリア社会のアボリジナル・アートに対する見方が変わったターニングポイントである」⁴³と指摘している。さらに、1957年「アーネムランドの芸術」展ではアボリジナル・アートが無名の民俗学的資料としてではなく、アーティスト名の明記と作家がどの伝統に根ざし芸術的表現を行っているのかも表記した展示であったとして、アボリジナル・アートの展示手法に関わるマイルストーンとなる展覧会だと強調している⁴⁴。ジョーンズはこの時代の重要性について、社会がアボリジナル・アートの芸術的表現を理解し始めた時であると分析する。

さらに20世紀オーストラリア美術で最も有名なモダニスト作家の一人であるマーガレット・プレストンは、アボリジナル・アートの美的価値に早くから着目し、社会にその重要性を訴えた⁴⁵。そしてニューサウスウェールズ州立美術館副館長で抽象表現作家のトニー・タクソンも、1950年代から1960年代においてアボリジナル・アートの芸術性に焦点を当てた人物である⁴⁶。しかし、こうした内部からのアボリジナル・アートに対する意識変革が図られたものの、マクリーンも強調しているように、当時はまだ「プリミティヴ・アート」としてアボリジナル・アートは語られており、オーストラリア美術史からは除外されていた。アボリジナル・アートは、1980年代中頃まで「プリミティヴ・ファイン・アート」⁴⁷として、つまり「原始美術」に秘められた芸術性を主流社会が独自の解釈をもって理解するにとどまっていた。

前述したように1970年代は、アボリジナルをめぐる社会状況が著しく変化した時期である。1972年のパパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合の設立によって、アボリジナル・アートの状況も変化し始めたように見えるが、しかし大枠の美術史の流れの中では、アボリジナル・アートに対する見方はほとんど変化しなかった。美術史家ヴィヴィアン・ジョンソンは、この時代のパパニア・トゥーラの作品の立ち位置について以下のように説明している。

1970年代を通してパパニアの絵画は、美術館からは民族的すぎると否定され、博物館からは民族的とするには十分ではないと見なされ、作品の価値の不明瞭さに陥っていた。そのためオーストラリアのどの公的施設も作品を購入することはなかったのである。[...]1970年代を通してのパパニア・トゥーラ・アーティスト協同組合は、アボリジナル・アート委員会の

作品購入一特に展覧会のために依頼される大きなカンヴァス画一を通してその存続を依存していた。⁴⁸

アボリジナル・アートへの根強いステレオタイプな視線が、パパニアの作品の行き場をなくしてしまっていた。つまりポリマー絵具やアクリルといった西洋由来の素材によって描かれたアボリジナルの文化表象は、「本物らしさ」を追求する博物館では、博物館が定義する「正統性」を満たしていないとされ、進歩的なモダニズム理論を实践する美術館では、どんなに素材が西洋由来のものであっても彼らの文化を色濃く反映しているため民族的であり、未来志向主義とは相容れないとしたのである。

しかしパパニアで制作された作品は、アボリジナル・アート委員会による作品の芸術性と現代性に焦点を当てた国際展覧会プログラムと、戦略的マーケティングを通して、徐々にニッチなコレクター市場を開拓し始める⁴⁹。そして、委員会の努力が次第に実りはじめ、1980年代初期になるとアート・シーンのなかでアボリジナル・アートの捉え方が次第に変化していった。人類学者フレッド・マイヤーズはこの1980年代について、アボリジナル・アートを現代美術へと正当化するプロセスの時代であると分析する⁵⁰。

大きな契機は、国内主要美術館によるパパニア・トゥーラ作品の購入だ。1980年に、国立オーストラリア美術館が初めてパパニア・トゥーラの作家ミック・ワランカリ・ジャカマラ《ハニー・アント・ドリーミング》(1973年) (fig. 6)を購入し、同年南オーストラリア州立美術館も初めてパパニア・トゥーラから作品を購入した⁵¹。1981年には、ニューサウスウェールズ州立美術館で開催



fig. 6
ミック・ワランカリ・ジャカマラ《ハニー・アント・ドリーミング》、1973年、
合成ポリマー絵具・合板、122.0×94.0 cm
国立オーストラリア美術館
Old Mick Walankari Tjakamarra, Honey Ant Dreaming, 1973, National
Gallery of Australia
© the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd

された「オーストラリアン・パースペクタ1981:オーストラリア現代美術ビエンナーレ」で、パパニア・トゥーラで制作されたアクリル絵画は他のオーストラリア現代美術とともに展示された⁵²。

1980年代中頃になると、アボリジナル・アートの露出が様々な分野で高まってくる。主要美術館への収蔵作品数、個人コレクターの増加、アート市場への流出、そして国内の主要ジャーナル紙への寄稿の多さなどから、アボリジナル・アートへ注がれる視線が熱を増してきていることが読み取れる。時を同じくして、パパニア・トゥーラを起点とする西砂漠地域で制作されるアクリル絵具にキャンバスを用いた点描画は爆発的人気となり、国内だけでなく海外からも作品購入が相次ぎ市場が沸騰していた。ここに、いわゆるアボリジナル・アート＝アクリル点描画というアイコン的なイメージが生成されるのである。

西砂漠で発生したアクリル絵画のアボリジナル・アートが、他の地域で制作されるアボリジナル・アートよりも受容プロセスが早かった原因はいくつか存在する。まず、砂漠地域のアボリジナル・アートの特徴が抽象的デザインによることで、部外者もドリーミングを描いた作品を感覚的に受け入れやすかった点、次に自然顔料のオーカーだけでは出せないカラフルな色彩がアクリル絵具によって可能になり、アーティストの色彩感覚によって作品に個性が生まれた点、そして、キャンバスという持ち運びが容易で、美術館で展示・保管がしやすい素材であった点が挙げられる。

そして1988-89年、ついにアボリジナル・アートが現代美術へと転換する決定的な年となる。1988年は、オーストラリア大陸に第1号移民船が到着してから200年目の節目にあたる。マククリーンは、この年に南オーストラリア州立美術館で開催された「クリエイティング・オーストラリア:200年の美術1788-1988」展で、アボリジナル・アートが初めてオーストラリア美術のひとつの潮流として紹介された展覧会であると指摘している⁵³。マククリーン曰く「国民の根本的な意識改革」⁵⁴が起こったのが、この時であった。そして、もうひとつ重要な展覧会が1988年から1989年にかけて開催された「ドリーミングス:アボリジナル・オーストラリアの芸術」展である。これはニューヨークのアジア・ソサイエティと南オーストラリア博物館の共同企画で、アボリジナル・アートを現代美術の枠組みのなかで企画した初めての国際展として国内外から注目が集まった。その結果、1988年にブルックリン美術館が、1989年にはシカゴ・アート・インスティテュート、メトロポリタン美術館をはじめとするアメリカ国内の美術館が作品を買い上げた⁵⁵。同展が美術館キュレーターや美術史家によって企画されたのではなく、南オーストラリア博物館に所属する人類学者ピーター・サットン率いるキュラトリアル・チームによって企画されたこの展覧会が重要なのは、人類学つまり文化的文脈と芸術(美的価値)の境界線を交差させた点である⁵⁶。サットンらは、アボリジナル・アートが伝統と現代を内包し、

それは彼らの大地、世界観、祖先、そして植民地時代とポスト=コロニアルの文脈をも内包している芸術活動であることを提示したのである。

こうした1980年代後半のアボリジナル・アートをめぐる展覧会の成功についてモーフィは、1970年代から1980年代に起こった西洋美術史のなかでの「アート」の意味の変容と、非西洋圏で興隆する様々な芸術表現による西洋美術中心主義への挑戦と強く結び付いている、と分析する⁵⁷。例えば、1980年代末東西冷戦終結と同じころグローバル・アートが発生し、そして世界各地でビエンナーレなどの国際芸術祭が興隆し始める。こうしたプラットフォームでローカルの特徴をもつ非西洋美術が、グローバルな文脈で読み解かれるとき、アボリジナル・アートはグローバル・アートの特徴をまさに備えた格好のアート・フォームとして受け容れられた。

こうしてアボリジナル・アートは国内で興っていた西砂漠アート・ムーヴメントの勢いと、世界のアートシーンの変動とが相乗効果となり、瞬く間に現代美術として世界に浸透していくことになる。

現代アボリジナル・アートへ——美術館での展示

最終的にアボリジナル・アートがプリミティヴ・アートから現代美術へと正式に転換するには、博物館ではなく美術館による承認が必要であった。それはつまりマイヤーズが考察するように、美術史による認知と意味づけの必要性であった⁵⁸。以下では、美術館がどのようにアボリジナル・アートを現代美術として展示・解釈したのかを考察していく。

1980年代から、美術館では西洋美術中心から脱却し始め、非西洋圏で営まれる複数のアート形式を認知し展示内容に反映するようになる。それは展示手法にも現れる。例えば、1989年にポンピドゥ・センターで開催された「大地の魔術師たち」⁵⁹展に見られるように、テーマ立てた構成で、異なるメディアム、様式、地域、時代、アーティストを並置して展示する手法(ジャクスタポジション)が多用されるようになる⁶⁰。こうした展示手法は、複雑かつ複数化した美術を相対的に提示し、学術的で一方通行であった美術館体験をよりインタラクティブにし、観賞者を引き込むのに大いに役立った。展示手法の変化は、社会の変容と呼応し、美術館はいかにして多様なコミュニティと関係を築き、彼らの声を展示空間に反映するか、をキュラトリアル・ストラテジーに取り込むようになる。アボリジナル・アートは、こうした世界的な美術の複数化と相対化のなか、美術館に展示されるようになった。また、オーストラリア国内では1989年に国策として採用された「多文化主義」を実践するため、博物館や美術館はアボリジナル・コミュニティと協働して展示企画、作品購入、調査などを行うようになる⁶¹。こうした文脈を背景にして、アボ

リジナル・アートを現代美術として展示するために、美術館は意識的かつ計画的な戦略を展開する。

ひとつめは、アボリジナル・アートをひとつの専門分野としてカテゴリーを設けた点である。早い例としては国立オーストラリア美術館で、1981年に「プリミティブ・アート部門」を「オーストラリアン・アボリジナル・アート、アフリカン・アート、オセアニア・アート、前コロンビア・北米インディアン・アート」と名前を変えた。そして1984年には、この長い部門名を「アボリジナル・アート」とし、現在では「アボリジナル・トレス海峡諸島民美術」と呼ばれている⁶²。現在国内の主要美術館では、オーストラリア美術とは別にアボリジナル・アートの専門部門を設置しているのが当たり前となった。2つめは、先住民族をバックグラウンドに持つキュレーターの登用である。これは、オーストラリアの政策である「多文化主義」、ポスト=コロニアルの文脈から植民地時代の歴史の見直し、そのためのアボリジナル・コミュニティとの密接な協働活動の必要性、そして彼らの自主決定権などがアボリジナル・キュレーターの登用を後押しした。そして、3つめがアボリジナル・アート専用の展示室設置である。例えば、ニューサウスウェールズ州立美術館は1994年にアボリジナル・アート専用の展示室「イリバナ・ギャラリー」を設置した (fig. 7)。1989年から2011年まで同館の上級アボリジナル・アート学芸員であったヘティ・パーキンズ(先住民族の血を引く)は、イリバナ・ギャラリーについて「イリバナ・ギャラリーは、オーストラリア先住民族の古い歴史、恒久的な文化遺産、そして無数にある現代の表現を祝福する場である」⁶³と表現している。

2010年には、国立オーストラリア美術館にアボリジナル・アート専門の展示室が誕生した。展示室は全部で11室あり、当時の館長ロン・ラドフォードは世界最大規模のアボリジナル・アート・ギャラリーであると主張した⁶⁴。こうしたアボリジナル・アート専



fig. 7
イリバナ・ギャラリー、ニューサウスウェールズ州立美術館
2020年2月筆者撮影
Yiribana Gallery, Art Gallery of New South Wales
Taken by the author in February, 2020

用のギャラリー・スペースは、アボリジナル・アートが現代美術として広く一般に認知されるのを助長する役目を担った。このようにアボリジナル・アートは美術館の戦略的インフラの整備により、オーストラリアを代表する現代美術として美術館で確固たる居場所を得たのである。

展示手法においても、過去のスティグマからアボリジナル・アートを解放するために脱文脈化が積極的に行われた。作品をホワイト・キューブの展示手法に当てはめることで、「民族らしさ」を証明する文化的な文脈を極力作品から排除し、作品の審美性に焦点を当てることに注力した。こうした努力は、ラドフォードの言葉からも読み取れる。2010年に国立オーストラリア美術館に専用のアボリジナル・アート展示室が設立された時、館長であったラドフォードは、「これらの展示室は(先住民族の)美術専用の常設展示室として意識的かつ自信をもって設計されており、民族学のためではありません」⁶⁵と宣言した。

しかし、急速にアボリジナル・アートを美術館の枠組みへ取り込んだのと裏返しに、課題も残る。例えば、ニューサウスウェールズ州立美術館のアボリジナル・アート専用展示室「イリバナ・ギャラリー」は、美術館の一番下の階にあり、広大な展示面積を持つ同美術館を訪れた入館者の何割がこのフロアまで行き着くだろうか⁶⁶。シドニーの州立美術館よりも小さい南オーストラリア州立美術館は、国内最大級のアボリジナル・アートを所蔵しているが、専用の展示室はいまだにない。こうしたアボリジナル・アート専用ギャラリーを持たない美術館では、限られた空間でどのように作品を展示するか大きな課題となっている。

さらに展示手法においても大きな課題が残る。アボリジナル・アートが文化的文脈から完全に切り離されてしまった展示手法では、アボリジナル・アートの本質的理解にたどり着くことは難しい。例えば、アデレード大学教授で南オーストラリア博物館人文科学部長ジョン・カーティは、美術館ではアボリジナル・アートが西洋近代美術館式展示方法—白い壁に作品を展示し、最小限の作品情報で作品の審美的価値を最大限拡大し、それに邪魔になるもの(民族学的側面)を極力排除する手法—で展示されることが一般化している点を批判している⁶⁷。モーフィは、さらに美術館展示による作品の脱文脈化にも論点を広げている。モーフィは、アボリジナル・アートと西洋美術を同等に鑑賞するには、単純に白い壁に単独で展示するのではなく、きちんとアボリジナル・アートの文化的、歴史的背景にアクセスできるよう工夫する必要があると論じる⁶⁸。

もちろんこうした脱文脈化、美的価値に重きを置いた展示手法と美術史の言説のひとつとしてアボリジナル・アートを認知したことで、アボリジナル・アートは現代の視覚芸術として受け容れられたことは事実である。しかし、カーティとモーフィが批判しているのは、美術館空間でいかにアボリジナル・アートの文化的側面を追究するかという点である。

自身もアボリジナルのバックグラウンドを持ち、美術館と博物

館の両方でキュレーターを経験している国立オーストラリア博物館上級学芸員で同館先住民族学キュラトリアル・センター長マーゴ・ニール⁶⁹はこうした批判点を包摂した上で、博物館と美術館がそれぞれ得意とする展示手法を交差させた現在進行形で発展している新しい博物館学を提示し、その発展と意義について言及している。

アボリジナル・アートをめぐる21世紀の博物館学

人類学者、美術史家、美術館キュレーター、そしてアボリジナル自らによる、長い歳月をかけたアボリジナル・アートに対する価値の変革運動は、博物館と美術館の間に共通価値を生み出した。それはアボリジナル・アートに備わっている文化的価値と美術的価値の理解であり、以降アボリジナル・アートは、博物館と美術館の両方に居場所を見つけ、文化と美術の両面から、つまり博物館的展示手法と美術館的展示手法の両方で展示され、作品が読み解かれることとなった。

しかし主に美術館で一般化している、アボリジナル・アートを西洋式の展示手法にそのまま応用することによって文化的側面への不通を招く危険性を、カーティやモーフィは指摘している。ニールは、こうした危険性を十分に認識し、現在博物館と美術館で積極的に発展している新しい博物館学の可能性と展望について提示している。ニール曰く、アボリジナル・アートを先住民族文化として、同時に現代美術として展示する難しさのジレンマに後押しされ、さらにはアボリジナル・アートに本質的に同時に存在する文化と芸術の価値の共有によって、かつては全く異なる枠組みをもっていた2つの機関(美術館と博物館)は新しい対話を創造し、このクリエイティブな対話が、21世紀の新しい博物館学の発展の助けになっている、と論じる⁷⁰。

つまり、「民族的」な側面をもつアボリジナル・アートは博物館で展示・解釈され、文化的文脈を剥ぎ取って作品の美的価値だけを取り上げれば美術館での展示に耐えうるとされた一元的な博物館学からの脱却である。ニールが論じる21世紀の博物館学は、博物館、美術館が考えるアボリジナル・アートの価値と、それぞれの分野が得意とする展示手法を交差させることでアボリジナル・アートの本質的価値と理解を促すのである。こうしたニールの分析は、例えばマイヤーズの論考⁷¹にも共通点を見いだせる。そして新しい博物館学を実践している展覧会が近年成功を収めている。

まず、ニールは初期の例として1997年に国立オーストラリア美術館で開催された「ワギラグ・シスターズ・ストーリーの画家たち1937-1997」展を挙げ、21世紀の新しい博物館学実践へと向かう展覧会の姿を考察している⁷²。その後21世紀になると、美術館と博物館で共同してアボリジナル・アートを企画する展覧会が増加する。例えば2009年に開催された「祖先のちからと美学：アーネムランドの絵画とオブジェ、ドナルド・トムソン・コ

レクションより」展は、メルボルン博物館とメルボルン大学イアン・ポッター美術館の共同企画であった。ここでは、アーネムランド地方のアボリジナル・アートの歴史的かつ文化的価値と美術的価値の両方に焦点をあて、文化的文脈を紹介するオブジェや、資料、そしてストーリーが多用された。また本展覧会はアボリジナル・コミュニティの関与も高かった⁷³。さらに、2004年から2005年にかけて開催された「色彩のちから：1984年以降のアボリジナル・アート」展は、国立ヴィクトリア美術館で展示されたあと、国立オーストラリア博物館に巡回した。こうした博物館と美術館の積極的な連携は、アボリジナル・アートが本来持っている2つの側面を補完しあうことができるだろう。ニールは、新しい博物館学の展望として以下のように論じている。

審美的価値を評価することで、作品の文化的、歴史的価値が軽減してしまうと勘違いしてしまっている。そうではなくむしろ、美術館も博物館も作品の文化的な文脈を認識・理解し、ストーリーをどう伝えるかをそれぞれ違った方法で行うことで、美術と民族学の境界線が薄れ、どちらか一方の場所に押し込められることを回避できるのである。⁷⁴

さらに、新しい博物館学を実践する上で重要なのが、アボリジナル・コミュニティの積極的な関与である。近年の成功例では、南オーストラリア州立美術館で2015年より始まった「ターナンディ：アボリジナル・トレス海峡諸島現代美術芸術祭」が挙げられる。同館アボリジナル・アート学芸員で自身も高い評価を得るアボリジナル・アーティストであるニキ・カンブストンをアーティストック・ディレクターとするこの芸術祭は、美術館はプラットフォームとして存在し、アボリジナル・コミュニティを中心に、彼らの声を通して文化・芸術が語られる⁷⁵。

このように、オーストラリア国内で積極的に実践されているアボリジナル・アートをめぐる新しい博物館学であるが、そのまま日本に輸入することは難しいだろう。アボリジナル・アートがまだ完全に認知されていない日本では、まずアボリジナル・アートとは何か、どんな姿をしているのか、を紐解くところから始まる。そこでは例えば説明過多になり過ぎると、作品の放つ光が曇ってしまう可能性がある。作家の声と作品背景と作品自体の価値をどうバランスよく展示空間に反映できるかは、大きな課題となるだろう。また、日本とオーストラリアの地理的、文化的な距離からアーティストやコミュニティの声が、どこまで身近に日本の鑑賞者に伝わるかも課題である。さらにポスト=コロニアルに対する対話や言語化が深化しているオーストラリアでは、植民地主義・帝国主義時代の歴史の見直しや、先住民族との建設的な対話の場の確保などが進められているが、日本ではそうした言説や対話の一般化はまだ限定的だ。

しかし弊害ばかりではない。

日本では、オーストラリア研究が進んでおり人類学の分野では専門家も多くなる。彼らとの協働は、日本でアボリジナル・アートを紹介していく上で重要になるだろう。さらに石橋財団はアボリジナル・アートを含むオーストラリアの現代美術を継続的に収集・保存・研究・展示する美術館としてさらなるコレクションの拡充を掲げている。こうした長期的な視座のもと、より深い物差しでアボリジナル・アートを日本社会に発信できることは大きなメリットである。つまり、単なる一過性ではないアボリジナル・アートの社会認知を目標とすることができる。その過程で、オーストラリアで積極的に行われているアボリジナル・アートをめぐる21世紀の新しい博物館学を日本社会にあった形で取り込んでいくことが求められるだろう。

おわりに

アボリジナル・アートがプリミティブ・アートから現代美術へと変容していくには、いくつものステップが必要であった。そこには、植民地時代の社会思想をもとに一方向的に定義された見方からの脱却と、美術史の領域だけではなく社会そして政治経済の領域からの変化と後押しである。そして、アボリジナル・アートに本質的に存在する世代を超えて受け継がれる文化遺産と芸術性は、西洋社会が定義する博物館と美術館の枠組みを超え、その可能性に人類学者、美術史家、美術館キュレーター、そしてアボリジナル自身が時代のポイントごとに様々な立場と視点から声を上げてきた。その結果が、「他者の美術」からオーストラリア視覚美術を代表する現代美術への180度の転換である。

そして現代美術へと変容したアボリジナル・アートは、新しい博物館学の創造へとさらなる昇華を続けていく。アボリジナル・アートをめぐる21世紀の博物館学の課題は、従来の課題であった作品をどこに展示するのか、ではなく、美術館と博物館の異なる機関がもつビジョンを交差させながら、どうやって作品を展示するのか、という点だ。複雑な歴史を持つアボリジナル・アート発展の軌跡は、様々な課題を含みながらも前進を続けている。アーティゾン美術館は、アボリジナル・アートを含むオーストラリアの現代美術を収集・保存・研究・展示する美術館のひとつとして、この対話に積極的に関わりながら、日本社会にあった形の21世紀の博物館学を実践していくことが今後さらに必要である。なぜならその実践を通して、アボリジナル・アートが持つ文化と芸術の本質的理解へとつながっていくからである。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. Margo Neale, "The 'white cube' changes colour: Indigenous art between the museum and the art gallery," *Museums Australia Magazine*, Vol. 23 (1) (Summer 2015): p. 21,

- https://issuu.com/museumsaustralia/docs/mam_vol23_1_summer_2015_web.
2. ニールは上級学芸員のほかに、同博物館館長へ先住民族美術の助言をする主要アドバイザーでもある。さらに国立オーストラリア大学の先住民族史センターの非常勤講師も務める。
3. "Australian Aboriginal peoples," *Britannica*, accessed October 22, 2021, <https://www.britannica.com/topic/Australian-Aboriginal>.
"ABORIGINAL LIFE PRE-INVASION," University of Tasmania, accessed October 22, 2021, https://www.utas.edu.au/library/companion_to_tasmanian_history/A/Aboriginal%20life%20pre-invasion.htm.
"HISTORICAL CONTEXT - ANCIENT HISTORY," Bringing Them Home, accessed October 22, <https://bth.humanrights.gov.au/significance/historical-context-ancient-history>.
4. 窪田幸子「アボリジニ・アートの「発見」」『ワンロード、現代アボリジニ・アートの世界』(現代企画室、2016年)、114頁。
5. "Living languages," AIATSIS, accessed July 22, 2021, <https://aiatsis.gov.au/explore/living-languages>.
6. "Aborigine," *Oxford Learner's Dictionaries*, accessed July 22, 2021, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/aborigine?q=aborigine>.
7. "FIRST NATIONS, ABORIGINAL AND TORRES STRAIT ISLANDER, OR INDIGENOUS?," COMMON GROUND, accessed July 22, 2021, [https://www.commonground.org.au/learn/aboriginal-or-indigenous#:~:text=Aboriginal%20refers%20to%20the%20original%20peoples%20of%20mainland%20Australia.&text=It%20was%20formed%20from%20the,%20\(origin%2C%20beginning\)](https://www.commonground.org.au/learn/aboriginal-or-indigenous#:~:text=Aboriginal%20refers%20to%20the%20original%20peoples%20of%20mainland%20Australia.&text=It%20was%20formed%20from%20the,%20(origin%2C%20beginning)).
8. "Appropriate Terminology, Indigenous Australian Peoples," City of Ipswich, accessed October 22, https://www.ipswich.qld.gov.au/_data/assets/pdf_file/0008/10043/appropriate_indigenous_terminology.pdf.
9. "Appropriate Terminology."
10. Damien Finch. et al., "Ages for Australia's oldest rock paintings," *Nature Human Behaviour* 5, (March 2021): pp. 310–318, <https://doi.org/10.1038/s41562-020-01041-0>.
11. ジョン・マンダイン、関根 薫「オーストラリア先住民アボリジナルの文化と芸術」(特集) 2004年度全国大会シンポジウム「オーストラリア史を展望する—白人、先住民そしてアジア人の視点から」報告集、『オーストラリア研究』17巻(2005年):2–4, https://www.jstage.jst.go.jp/article/asaj/17/0/17_KJ00008934202/_article/-char/ja.
12. ドリーミングについては以下の文献を参照。
ハワード・モーフィ『アボリジニ美術』(岩波書店、2003年)、窪田幸子「アボリジニ・アートの「発見」」『ワンロード、現代アボリジニ・アートの世界』(現代企画室、2016年)、ジェニファ・アイザックス「精霊たちのふるさと」『アボリジニ現代美術展 精霊たちのふるさと』小山修三 [ほか] 編集(現代企画室、2003年)。
13. モーフィ『アボリジニ美術』、67頁。
14. 金田章裕「白人入植者とアボリジニ」『多文化国家の先住民オーストラリア・アボリジニの現在』小山修三、窪田幸子編(世界思想社、2002年)、106頁。
15. 鎌田真弓「国民国家のアボリジニ」、同書、133頁。
16. 鎌田、同書、133頁。
17. "The Stone Age Men Of Australia No.1 1933," *British Pathé*, accessed 31 July, 2021, [https://www.britishpathe.com/video/the-stone-age-men-of-australia-no-1.](https://www.britishpathe.com/video/the-stone-age-men-of-australia-no-1;); アイザックス「精霊たちのふるさと」、14頁。
18. オーストラリア先住民族に対する社会進化論については以下の文献を参照。
Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," *Humanities Research* Vol. 8, no. 1 (2001). Ian McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art* (Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Publications, 2011). Philip Jones, "Perceptions of Aboriginal Art: A History," in *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, ed. Peter Sutton

- (Ringwood: Viking in association with the Asia Society Galleries, 1988). 小山修三、窪田幸子編『多文化国家の先住民オーストラリア・アボリジニの現在』(世界思想社、2002年)
19. Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," *Humanities Research* Vol. 8, no. 1 (2001): pp. 38, 44.
 20. Janice Lally, "The Australian Aboriginal Collection and the Berlin Ethnological Museum," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 190.
 21. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," pp. 38, 44.
 22. アイザックス「精霊たちのふるさと」、16頁。
 23. Philip Jones, "The Idea Behind the Artefact: Norman Tindale's Early Years as a Salvage Ethnographer," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 316.
 24. Leonn Satterthwait, "Collections as Artefacts: The Making and Thinking of Anthropological Museum Collections," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 31.
 25. モーフィ『アボリジニ美術』、26-27頁。
 26. モーフィ同書、374頁。
 27. Lally, "The Australian Aboriginal Collection and the Berlin Ethnological Museum," p. 190.
 28. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby, *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 4.
 29. 窪田幸子「オーストラリア、都市アボリジニのアートアイデンティティの闘争と抵抗、そして交渉―『北方民族文化シンポジウム報告書』25号(2011年) : 38頁。
 30. 申請者が土地との伝統的なつながりの証拠を提供しそれを証明できる場合に、土地所有権の請求を許可するオーストラリアで最初の法律。現在ではノーザン・テリトリー準州の約50%の土地がアボリジナルの所有権と認められている。
 31. Nicolas Peterson, "Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd: a Brief History," in *Aboriginal Arts and Crafts and the Market*, ed. Peter Loveday and Peter Cooke (Darwin: Australian National University, North Australia Research Unit, 1983), p. 61.
 32. Ian McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art* (Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Publications, 2011), 32. Myers, *Painting Culture*, p. 139.
 33. "Inroads offshore: The international exhibition program of the Aboriginal Arts Board, 1973-1980," reCollections, accessed July 22, 2021, https://recollections.nma.gov.au/issues/vol_4_no1/papers/inroads_offshore.
 34. アーネムランド出身のパーク・ペインティング作家デイヴィッド・マランギなどが初参加。McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 32.
 35. Myers, *Painting Culture*, p. 130.
 36. "Papunya Tula," National Museum of Australia, accessed July 22, 2021, <https://www.nma.gov.au/defining-moments/resources/papunya-tula>.
 37. Ibid.
 38. モーフィ『アボリジニ美術』、289頁。
 39. モーフィ、同書、289頁。
 40. "Inroads offshore."
 41. 鎌田「国民国家のアボリジニ」、130頁。
 42. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 26.
 43. Philip Jones, "Perceptions of Aboriginal Art: A History," in *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, ed. Peter Sutton (Ringwood: Viking in association with the Asia Society Galleries, 1988), p. 174.
 44. Jones, *ibid.*, p. 174.
 45. Jones, *ibid.*, p. 174.
 46. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 26.
 47. McLean, *ibid.*, pp. 23, 27.
 48. Vivien Johnson, ed., *Papunya Painting Out of the Desert* (Canberra: National Museum of Australia, 2007), 29-30.
 49. Myers, *Painting Culture*, pp. 191, 194.
 50. Myers, *ibid.*, 193.
 51. この時に購入されたクリフォード・ボッサム・ジャバルジャリ《マンズ・ラブ・ストーリー》(1978年)は、同館の現代オーストラリア美術のコーナーに展示された。
 52. Myers, *Painting Culture*, p. 193.
 53. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 41.
 54. McLean, *ibid.*, p. 41.
 55. アイザックス「精霊たちのふるさと」、17頁。
 56. Myers, *Painting Culture*, 250.
 57. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 46.
 58. Myers, *Painting Culture*, p. 253.
 59. オーストラリアから9人のアボリジナル・アーティストが参加した。アーネムランド地方から3名:ジョン・マワンジュル、ジミー・ワウレル、ジャック・ワヌワウン。ユエンドゥム・コミュニティから6名:パディ・ジュブルラ・ネルソン、パディ・ジャバルジャリ・シムズ、パディ・(クッキー)ジャバルジャリ・ストウワート、ネヴィル・ジャパンガーディ・ブルソン、フランシス・ジュブルラ・ケリー、フランシス・ブロンソン・ジャカマラ・ネルソン。
 60. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), p. 148.
 61. Ian McLean, ed., *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art* (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 9.
 62. McLean, *ibid.*, p. 27.
 63. Jonathan Jones, Hetti Perkins, and Ken Watson, *Tradition Today: Indigenous Art in Australia / Art Gallery of New South Wales* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2004), p. 13.
 64. Ron Radford, Director's foreword to *Aboriginal & Torres Strait Islander Art: Collection Highlights, National Gallery of Australia*, ed. Franchesca Cubillo and Wally Caruana (Canberra: National Gallery of Australia, 2010), p. 7.
 65. Radford, *ibid.*, p. 7.
 66. 2022年に完成予定の新美術館「シドニー・モダン・プロジェクト」では、アボリジナル・トレス海峡諸島民美術専門ギャラリーが設置される予定で、現在のイリパナ・ギャラリーよりも広いスペースと存在感が確保される計画である。
"Sydney Modern Project," accessed July 22, 2021, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/sydney-modern-project/>.
 67. John Carty, "Yiwarra Kujū: Turning Space into Place at the National Museum of Australia," *Anthropologie et Sociétés* Vol. 38, no. 3 (2014), pp. 210-211.
 68. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 38.
 69. ニールは国立オーストラリア美術館、ニューサウスウェールズ州立美術館、クイーンズランド州立美術館でキュレーターをした経験を持つ。
 70. Neale, "The 'white cube' changes colour," p. 21.
 71. Myers, *Painting Culture*, pp. 250, 253.
 72. 白い壁に明るくきれいに整った照明のもと作品は展示され、この展示会が美術館の枠組みで企画されていることがわかるが、展示は美術史に沿った時系列や形式にはまったものではなく、アボリジナル・アーティストが主体となって、彼らの文化的に重要な場所を描いた作品が起点として展示された。Margo Neale, "Whose Identity Crisis? Between the Ethnographic and the Art Museum," in *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, ed. Ian McLean (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 304.
 73. Neale, "The 'white cube' changes colour," p. 18.
 74. Neale, *ibid.*, p. 19.
 75. "Tarnanthi," Art Gallery of South Australia, accessed July 22, 2021, <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/tarnanthi/>.



fig. 1
ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル II》1950年、油彩・カンヴァス、122.5×92.1cm、石橋財団アーティゾン美術館蔵
Hans HOFMANN, *Push and Pull II*, 1950, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
© 2021 Hans Hofmann / ARS, N.Y. / JASPAR, Tokyo E4436

ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル II》について

Reflections on Hans Hofmann's *Push and Pull II*

島本 英明

SHIMAMOTO Hideaki

はじめに

石橋財団は2010年、ドイツ出身の画家ハンス・ホフマン(1880–1966)による1950年の作品《プッシュ・アンド・プル II》(fig. 1)を収蔵している。ホフマンについては、19世紀末から第一次大戦前までの時期にドイツとフランスで画家として教育を受け、とりわけセザンヌ、そしてフォーヴィスムとキュビズムの影響を多大に受ける中で、その画業を開始している。他方で、戦間期にドイツで美術教師を務めるようになり、その講義が高く評価され、まず教育者として名声を確立する。教え子からの招聘を受け、1932年にはアメリカに移住し、ニューヨーク市とマサチューセッツ州プロヴィンスタウンを拠点とする美術学校で1957年まで絵画の授業を開講。受講者には、後に抽象表現主義の動向を形成する画家や評論家たちが名を連ね¹⁾、この動向の形成に影響を及ぼした存在として知られる。画家としても1944年に、ペギー・グッゲンハイムの「今世紀の美術」画廊で個展が開催されるなど、20世紀初頭来のヨーロッパのモダニズムの流れを引き継ぎながら、アメリカの同時代絵画に刺激を及ぼす作家として、1940年代より高い評価を受けていた。

そのホフマンによる絵画理論を代表し、かつその中核を占める指針として、一般にホフマン理解にあたり考えられてきたのが、「プッシュ・アンド・プル」という概念である。石橋財団の所蔵する《プッシュ・アンド・プル II》とは、言うまでもなく、この概念をタイトルに冠せられた希有な作品である。一般的に見て多産の部類にあたるホフマンが、他の作品ではなく、いかなる理由でこの作品に自身の絵画理論の代名詞というべき概念をタイトルとして与えたのか、それは関心を惹いてやまない問いであり、また、この作品の位置をできるだけ正確に把握する上で回避できない問題であろう。

教育者らしくと言うべきか、ホフマンの絵画理論は包括的かつ概念的で、発展も含めたその全容を把握するには、きわめて多くの紙幅を要することになる。したがって本論では、「プッシュ・アンド・プル」概念の公においての初出にあたる、1948年に回顧展のカタログの体裁を兼ねて刊行された『真実の探求—およびその他のエッセイ』所収のホフマンによるテキスト、「視覚芸術における真実の探求」に基づいてこの概念の把握を試み、

その2年後に制作された《プッシュ・アンド・プル II》にどのように実現されているかを考察することで、この作品が特権的というべきタイトルを付されていることの意味を明らかにすることをめざす。

1. 「プッシュ・アンド・プル」シリーズについて

ホフマンによる抽象絵画のコンセプトである「プッシュ・アンド・プル」をタイトルに冠した作品は、レゾネに収録されている作品とそのタイトルに基づけば、計3点存在する。いずれも1950年に制作されたこれら3点を「プッシュ・アンド・プル」のシリーズとすれば、《プッシュ・アンド・プル II》はそのタイトルの示す通り、シリーズ第2作にあたりとみなしうる。しかし、レゾネにおける収録順、つまりレゾネ番号は、タイトル中の番号の順序に沿ってはならず、レゾネ番号791番が《プッシュ・アンド・プル II》、792番が《プッシュ・アンド・プル III》(個人蔵、fig. 2)、そして793番が《プッシュ・アンド・プル》(レナーテ、ハンス・アンド・マリア・ホフマン・トラスト蔵、fig. 3)という順序が与えられている。

これら3点のうち、通常であればもっとも先行する番号を与えられるのが自然と思われる《プッシュ・アンド・プル》は、「チンボット壁画のための習作」という副題が付されている。チンボット壁画とは、ペルーの都市チンボットに建設予定の市民センターのために壁画を制作するプロジェクトで、コート・ギャラリーの主であるサミュエル・コーツの発案によるものであった。

コート・ギャラリーは1947年以降、ニューヨークにおけるホフマンの作品の発表の拠点となった画廊で、1948年と1956年を除き、画家の没する1966年までの毎年、ホフマンの個展の会場となった。《プッシュ・アンド・プル II》が初めて公開されたのもこのコート・ギャラリーで、この場所では3回目の個展にあたる1950年の新作展においてであったが、その直前にチンボット壁画の関連作品が出品された展覧会が開催されている。「壁画画家と現代建築家」と銘打たれたこの展覧会は、画家と建築家による全5組のペアによる構成で、ウィリアム・バジオテスとフィリップ・ジョンソン、アドルフ・ゴットリーブとマルセル・ブロイヤーなどととともに、ハンス・ホフマンは、ホセ・ルイス・セルトとポール・レスター・ウェイナーという、ふたりの建築家とペアを組んでい



fig. 2
 ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プルIII》
 1950年、油彩・カンヴァス、91.4×121.9cm、
 個人蔵
 Hans HOFMANN, *Push and Pull III*, 1950,
 Private Collection
 Image courtesy of Miles McEnery Gallery,
 New York, NY
 © 2021 Hans Hofmann / ARS, N. Y. /
 JASPAR, Tokyo E4436

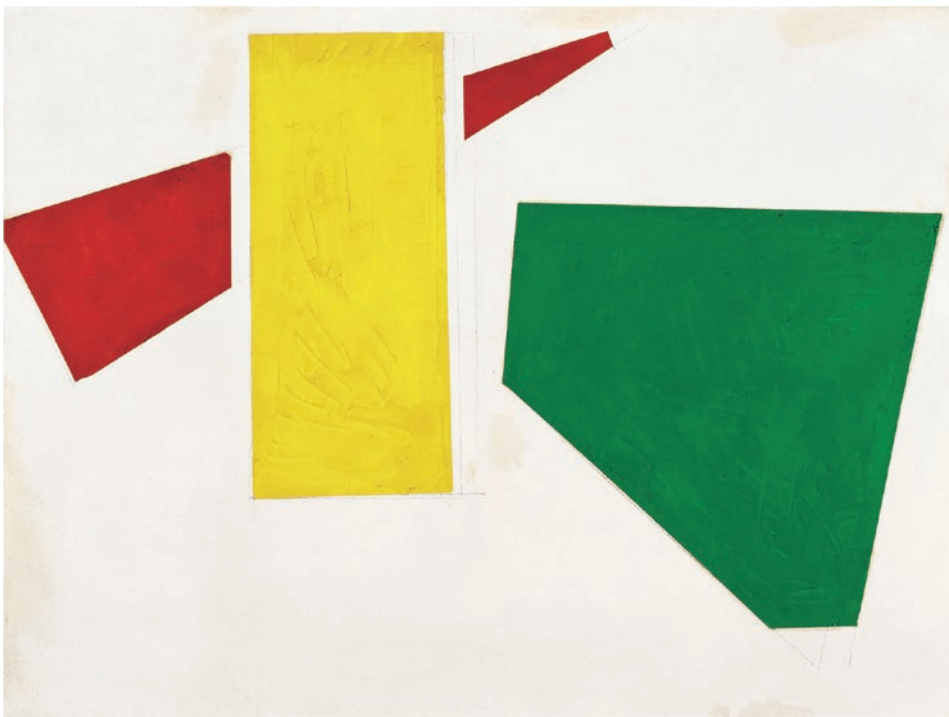


fig. 3
 ハンス・ホフマン《プッシュ・アンド・プル(チンボット壁画のための習作)》
 1950年、油彩・カンヴァス、91.4×124.5cm、
 ニューヨーク、レナーテ、ハンス・アンド・マリア・
 ホフマン・トラスト蔵
 Hans HOFMANN, *Push and Pull [Study for
 Chimbote Mural]*, 1950,
 New York, Renate, Hans and Maris
 Hofmann Trust
 Image courtesy of Miles McEnery Gallery,
 New York, NY
 © 2021 Hans Hofmann / ARS, N. Y. /
 JASPAR, Tokyo E4436

る²。ここで《プッシュ・アンド・プル》は、壁画の部分下絵2点とともに、この展示会に出品されたのである。

「プッシュ・アンド・プル」シリーズの3点の関係に戻れば、制作時期の厳密な先後は現時点での調査では明らかではないながらも、《プッシュ・アンド・プル》が3点の中では最初に公開の機会を得たことは確かで、そのためにシリーズ第1作としてのタイトルが与えられたとの仮定はさしあたり可能であろう。その《プッシュ・アンド・プル》が、レゾネではこれら3点の収録順でもっとも後に位置付けられているのは、1950年の制作としてエントリーされた作品のうち、チンボット壁画のプロジェクトに関連する作

品はこの年の制作作品の中でも末尾近くにまとめて掲載されるという、編集上の体裁が取られたためといえる。チンボット壁画のプロジェクトは実現には至らなかったものの、この1950年以降もホフマンの壁画制作は継続されており、《プッシュ・アンド・プル》はその端緒をなす作品として、レゾネでの位置づけを受けているのである。

「プッシュ・アンド・プル」をタイトルに頂くシリーズの発端をなす作品が、壁画という文脈に裒差している点は、ホフマンがこの概念にいかなる発展可能性を見出していたのかを考察する上で、考慮に入れねばならない。

2. ホフマンの「プッシュ・アンド・プル」概念について

ホフマンは1938-39年の冬季にグリーンウィッチ・ヴィレッジで開講した連続講義において、既に「プッシュ・アンド・プル」の概念を解説していたとされるが³、初めてテキストにおいて公にされたのは、序文で記したとおり、1948年の1-2月、マサチューセッツ州アンドーヴァーのアディソン・ギャラリー・オブ・アメリカン・アートで開催されたホフマン初の回顧展の際に、展覧会カタログを兼ねて刊行された『真実の探求—およびその他のエッセイ』所収の、「視覚芸術における真実の探求」においてである。その初出とみられる箇所は以下の通りである。

絵画的、造形的な意味においての深さは、ルネサンスにおいて確立された遠近法におけるような、消失点に向かって対象がひとつずつ配置されることで作り出されるものではなく、反対に、そしてそうした主義の完全なる否定のうちに、「プッシュ・アンド・プル」という意味の複数の力を生み出すことによって作り出される。この深さとは、アカデミシヤンの信奉するもう一方の主義である色調のグラデーションによって作り出されるものでもない。それは、極まると、色彩を単なる光と影の表現機能へと貶めてきた。⁴

ホフマンの言う「深さ」とは、三次元的に知覚される世界の奥行きに根ざしたもので、ただしそれは二次元上の視覚的なイリュージョンとして表現されてはならず、「造形的な現実として作り出されるもので、「絵画平面の二次元的な本質を壊すことなく」実現されなければならないという。つまり、三次元的な知覚の経験を、イリュージョナルな再現は回避しながら、いかにして二次元的な、平面としての絵画として表現するかという問題が根本モチーフとなっている。二次元的な平面性に対して矛盾するように思われる「深さ」はどのように成立するのか、それはまさにホフマンの言う「造形的」な次元に関わる問題であるが、その深さを可能にするのが、「絵画平面 (picture plane)」の性質であると⁵。

この「面 (plane)」をホフマンは「空間の構造における断片」とみなし、「複数の面が互いに相対するとき、空間的な効果が生まれる」のであり、したがって「面は建築物の壁と同じような仕方で機能する」と、建築とのアナロジーにおいて「面」の機能を規定している。つまり、空間の創造者である建築家が、所与の条件に基づきながらその思考との呼応において壁を配置し、建築的な空間を作り出すように、画家によって「絵画の内部で組織された面は、そのポジションの絵画的な空間を生み出す」とし、「面」は造形の基本的かつ本質的な要素とされる⁶。

ホフマンの論を整理すると、この複数の「面」が「プッシュ・アンド・プル」、つまり押し引きする諸力の担い手となり、この力学が作動することで、造形的な意味での「深さ」が創出されるとい

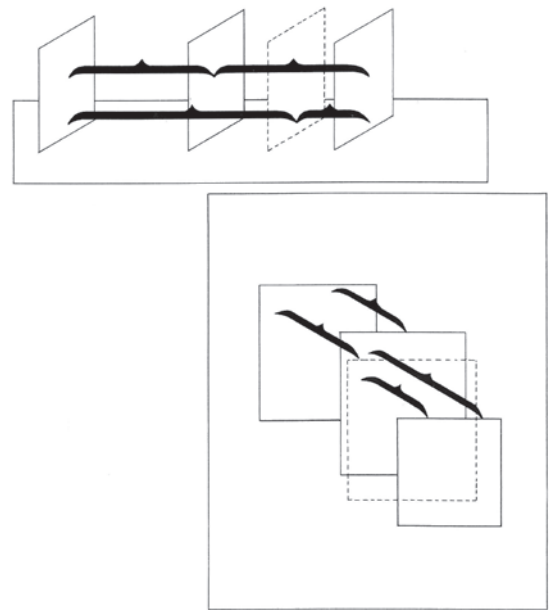


fig. 4
ホフマンによる「プッシュ・アンド・プル」を説明するダイアグラム
(William C. Seitz, *Hans Hofmann* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30より転載)
Diagram after Hofmann explaining "Push and Pull" mechanism (reprinted from "William C. Seitz, *Hans Hofmann* (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30")

うことである。ホフマンによれば、「プッシュ」とは拡大する、「プル」とは収縮する、力のベクトルをそれぞれ示すもので、「視覚的な運動における様々な運び手 (carriers) によって活性化される」のであり、その運び手として「面」は、他の造形要素である線や点と比べてより重要だとする⁷。「プッシュ」と「プル」の力が「面」において作動するメカニズムについては、ホフマンの説明を直接に引用する。

「プッシュ・アンド・プル」という力は、二次元的に動く他方の力を破壊することなく、三次元的に機能する。平らな表面上での運び手 (carrier) の動きは、唯一、左右、あるいは上下をシフトする動き (act of shifting) を通してのみ可能となる。「プッシュ・アンド・プル」という現象を平らな表面上に作り出すためには、絵画平面はその本性において、受け取った刺激と反対の方向へと自動的に反応するということを理解せねばならない。そのようにしてアクションは、それが創造上のプロセスにおいて刺激を受け取る限りにおいて続く。「プッシュ」は「プル」に対して応答し、「プル」は「プッシュ」に応答するのである。⁸

この「プッシュ・アンド・プル」の呼応関係について、ホフマンは、内側から圧力を受けて膨張した風船が、一方向から力を受けない限りはあらゆる方向にわたって均衡を保持している事象になぞらえている⁹。このイメージを絵画に即してとらえ直せば、「プッシュ・アンド・プル」とは、三次元性を志向する力と二次元的な平面へと収斂しようとする力との間で絶えず作動し、緊張関係に

おかれた力学とみなすことができる。

ここまで、1948年に公表された「視覚芸術における真実の探求」における記述に基づいて、ホフマンの提起する「プッシュ」の力と「プル」の力の関係性について、そしてその相互的な作用が発動する要件について確認した。この「プッシュ・アンド・プル」の概念を、ホフマンの実作品に即してあらためて確認する上で、まず有用と考えられるのが、ホフマン自身による図解である(fig. 4)。これは、1963年にニューヨーク近代美術館を皮切りに国際巡回で開催されたホフマン展にあわせて刊行されたカタログに掲載されたものである。このカタログでは、展覧会の企画者であるニューヨーク近代美術館のキュレーター、ウィリアム・サイツにより、ホフマンの創作上の鍵となる諸概念の分析を通じて、その絵画についての哲学が包括的に紹介されているが、謝辞に記されているとおり、そこには作家の協力があったようである。

図は、自然において存在する空間的な緊張関係と、それが絵画平面へと移し替えられた場合をそれぞれ示したもので、空間において存在する事物が矩形の面で表されている。三次元的な自然界においては、事物が存在するところはプッシュの力が働き、周囲の空間ではプルの力が働くメカニズムが見られる。破線で示されているのは、三次元においては事物の位置の可変性であり、絵画平面上でそれに対応するのは、ホフマンの言う、面が上下左右へと「シフトする動き」である。図の解説キャプションに、「カンヴァス上でのミリメートルの断片のシフトは、自然界においての前方あるいは後方への大きな距離へと相応しう」と記されているように¹⁰、三次元的な自然に根ざした知覚の表現が、面の厳密な位置関係に左右されることが示されている。絵画平面上においても、個々の面はそれ自体、プッシュの力として作用し、他方、面同士がずれ、隔たるところにプルの力の作用が働くものとみなされている。

ホフマンは、芸術家および造形についての基本的な考えを簡潔な論理で語りかけるように説く、いわば教育的な配慮をうかがわせるテキストを多く残しながらも、その造形理論を具体的に説明する上で自作を参照する例は、少なくとも公刊されたテキストに関する限りは確認できない。その創作はむしろ、概念に基づく把握から逃れ去ろうとするかのように、短期間でスタイルを変容させ、あるいは同時期に複数のスタイルを並行させる様子さえもうかがえる。ここに、教育者であり理論家としての顔をもちながら、創作者でもあり続けたホフマンという存在の理解がけっして容易でない所以があるといえる。それを踏まえると、「プッシュ・アンド・プル」の概念が初めて公に示されてから2年という間もない時期に、その概念をあえてタイトルに付した作品が相次いで3点制作されている点は、やはり考察に値すると考えられる。これまでに確認した「プッシュ・アンド・プル」の理論に基づいて、《プッシュ・アンド・プル II》をはじめとするシリーズ全3点の作品を分析、考察し、この概念をタイトルに冠してい

ることの意味を考えてみたい。

3. ホフマンの画業における

「プッシュ・アンド・プル」シリーズの位置

カタログ・レゾネ所収のマルセル・ポレドニクによる考察「『均衡』を求めて—1940–1958年のホフマンの芸術的折衝」は、筆者が現時点までで確認する限り、「プッシュ・アンド・プル」の3点シリーズをめぐって、造形面に立ち入った具体的な言及を行っている唯一の論考である。

ポレドニクは、ホフマンの画業における前進を識別するのは容易でないとした上で、1948年という年と「プッシュ・アンド・プル」概念の明瞭な出現は、ホフマンの創作にうかがえる一連の微妙な移行と大まかに一致するとし、1948年以降の作品に続く形で、「『プッシュ・アンド・プル』の概念にはっきりと取り組んだ一連の3点のコンポジション」¹¹として、1950年の3点シリーズに明確な位置を与えている。

ポレドニクは、まず第1作にあたる《プッシュ・アンド・プル》について、赤い三角形と黄色の方形、そして緑色の台形が間隔を介在させながら奥行き感を生み出している「通常になく切り詰めた構成」を認め、「プッシュ・アンド・プル」の鍵をなす諸要素へと見る者の注意を集中させる作品であるとする。具体的には、三角形の平滑でシャープな輪郭、黄色の方形のなす正面的な軸線、そして緑の台形の体積測定的な形態、この3つの要素のコントラストが、平面性、深さ、そして次元性の間での対話を喚起すると分析する¹²。

この構成上の特徴を踏まえ、ポレドニクは後続する《プッシュ・アンド・プル II》と《プッシュ・アンド・プル III》の2点については、「競合する形態と色彩が高い密度で層をなしている」として¹³、《プッシュ・アンド・プル》とはまったく方向を異にする構成を見出している。

その上で、まず《プッシュ・アンド・プル II》について、「『プッシュ・アンド・プル』のテクニックにおける絵画平面のダイナミックな役割をいっそう強調している」とし、具体的には「時折、白い背景が後退し、形態のいくつかは輪郭が分離している」一方で、「他の部分では背景が前面へとせり出して、完全に形成された色面の形態をなし、あらかじめ支配的であった形態を退かせる」と指摘している¹⁴。

そして、《プッシュ・アンド・プル III》はシリーズ中の最後の作品として、先行する2作品の諸要素を取り込んでいるとし、ニュートラルな領域でありながら、アクティブにも作用する白の背景の使用が、構成を活性化させ、そして安定化させる競合する諸力を増幅する、としている¹⁵。

このポレドニクによる3点の作品の間の比較と個々の位置づけはうなずけるものであるが、「プッシュ・アンド・プル」のエッセンスがミニマムな要素により提示された第1作に対し、第2作に

あたる《プッシュ・アンド・プル II》では、具体的に何が試みられているといえるであろうか。

ポレドニクの指摘する絵画平面のダイナミックな構成は、台形状の四角形および五角形をはじめとするさまざまな色面が画面にひしめき合うように配されている点、そしてそれらの色面とその周囲の白を主調とする部分もあわせ、全体にわたりマティエールを感じさせるニュアンスが豊かである点に認めることができる。色面と周囲との境界が、部分によっては明確に、あるいは不明瞭にされることで、同じく指摘されている背景の後退あるいは前進を見出すことができる。

しかし、ポレドニクの言う「あらかじめ支配的であった形態を退かせる」ほどの背景の前面へのせり出しを本作品に認めることは難しいのではないか。画面中で色面とみなすことのできる要素を色彩に即して分類すると、赤が4つあるいは5つ、マゼンタが2つ、茶褐色が2つ、そして緑が1つという内訳となるが、同色の色面においても、彩度あるいは色味に変化がつけられていることがわかる。その中で、ひときわ鮮やかな赤が眼を惹くのが、画面下部中央の五角形であるが、実際に画面を目にしたときに目に留まるのが、この部分の絵具の盛り上がり、いわゆるインパストである。色彩の彩度、そしてマティエールの次元でのインパストがあいまって、この部分の画面前方へと浮き出してくるような効果は画面中の他にないものであるといえるならば、ポレドニクが簡潔に指摘した背景と色面との二元的な図式に収斂されない、絵画平面をめぐる、より複雑な造形上の力学をこの作品に見出すことができるであろう。

彩度と明度の差異は、同一の色彩同士においてのみならず、赤、マゼンタ、緑、茶褐色の各色間の関係においても効果として見出される。すなわち、「プッシュ・アンド・プル」のメカニズムには、明るく鮮やかな色彩は膨張、前進し、暗くくすんだ色は収縮、後退するという、色彩の彩度や明度の働きもまた大きく関わっているといえる。この点は、1963年のニューヨーク近代美術館での回顧展を企画したウィリアム・サイツによる、「プッシュと反対をなすプルは、力強く前進する赤色あるいは黄色の使用により、およびその強勢において絵画の皮膚の存在を顕示する絵具のインパストにより実現される」¹⁶との指摘とも呼応する。ホフマンのこうした色彩の用い方は、その根本をセザンヌに拠っていることは間違いない。「プッシュ・アンド・プル」の初出テキストである「視覚芸術における真実の探求」において、この概念の基本的なメカニズムを説明した後にわざわざセザンヌの名を持ちだし、「色彩を通してヴォリューム、休止、脈動、拡大、収縮の大いなる感覚を創り出した」として、「色彩を『プッシュ・アンド・プル』の力として理解していた画家」と論じている¹⁷。

また、これはポレドニクの指摘の通りだが、この作品は彩色された面のみにより構成されているわけではない。画面下部中央の赤い三角形では右下角を切り落とし、そのすぐ上の同じく赤の台形では中央上部を大きく穿って、空間を明け渡してい

る点からは、白を主調とする部分を色面の余白とするのではなく、スペースの均衡を図ろうとする意図をうかがうことができよう。この白く彩られた部分は、シリーズの第1作や第3作のようにモノトーンではなく、大半の箇所では他の色彩を下に覗かせており、箇所によってはスクラッチを施して画面にニュアンスを与えている。褐色の面も含めて、プルの力が作用する部分にみられるこの豊かなニュアンスは、「プッシュ・アンド・プル」の力学をさらに一段、掘り下げる試みといえないだろうか。

同じサイズのカンヴァスが用いられた第3作においては、画面中央に斜めに配されたひとつの大きな面の上に、さまざまな形態が重なっていく、オーヴァーラップの構造に特徴がある。色彩の面では第2作と比して白の部分がより多くの割合を占めている。この白の占めるスペースは線描によって整然と規定されて明確に形作られており、表面も一様である。他方、マゼンタ、青色、黄色の色面は塗りのニュアンスをとどめており、白と彩色とを対比的な関係に位置づける意識は明らかである。描線を多く残し、面のシフトする動きを示唆すると考えられる矢印が書き込まれているなどは、一定の目的のもとにおける試行的な印象を伝える。

以上に確認した3点それぞれの特徴を踏まえると、形態面での対照性に色彩面での対照性が層状に重なり、緊密にめぐらされた多様な力関係の均衡が図られているという意味で、第2作にあたる《プッシュ・アンド・プル II》では、「プッシュ・アンド・プル」の概念がより複雑な構造を伴って、そして絵画的にもっとも高い完成度のうちに実現しているとみなしてよいであろう。

「プッシュ・アンド・プル」シリーズ3点を通してうかがえるのは、現実の再現的な形象が全くといってよいほど見られない、高度な抽象性が追求されているという点である。まず指摘しておきたいのが、1949年頃からホフマンの作品のタイトルは、特定の色彩、あるいはスペースやリズムといった造形に関わる抽象的な概念を含んだものが目立つようになる点である。「プッシュ・アンド・プル」シリーズと同じ1950年に制作され、同年のコーツ・ギャラリーでの個展に出品された作品でも、《ホワイト・スペース》(セントルイス、ワシントン大学ミッドレッド・レーン・ケンパー美術館蔵)や《ブルー・リズム》(アート・インスティテュート・オブ・シカゴ蔵)などの作例が確認できる。「プッシュ・アンド・プル」シリーズも、タイトルが抽象性を標榜するようになるこの傾向のうちに位置づけられることは疑いない。さらに確認しておきたいのが、こうした抽象的なタイトルの作品でさえも、室内や卓上の静物、戸外風景などの形象をとどめたものが多いという点で、主要な作例として《マゼンタとブルー》(ニューヨーク、ホイットニー美術館蔵、fig. 5)を挙げておきたい。

つまり、1950年に制作された「プッシュ・アンド・プル」のシリーズは、その2年前に公に提起されたホフマンの抽象絵画の中核をなす概念、それはそれまでの長年にわたる制作を通じていわば結晶化されていった概念といえるが、それ自体をあらためて



fig. 5
 ハンス・ホフマン《マゼンタとブルー》1950年、
 油彩、グラファイト・ペンシル・カンヴァス、122.1×147.5cm
 ニューヨーク、ホイットニー美術館蔵
 Hans HOFMANN, *Magenta and Blue*, 1950, New York, Whitney Museum of
 American Art
 © 2021. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala
 © Photo SCALA, Florence
 © 2021 Hans Hofmann / ARS, N. Y. / JASPAR, Tokyo E4436

取り上げ、より純粋に探究することを図った試みとみなすことができるのではないか。それは同時に、その後、没するまでのおよそ15年余り、多様なスタイルを取りながら抽象性を一貫して強めていくホフマンの制作の新たな局面の端緒に位置づけることができるであろう。

《プッシュ・アンド・プル II》、そして《プッシュ・アンド・プル III》が出品された1950年のコーツ・ギャラリーでの個展は、タイトルと画面の双方にわたって抽象性を強めていくこの時期の傾向を明確に反映したものであった。この年に制作した作品によるいわゆる新作展であるため、従前の創作との差異や変化を展覧においてあからさまに示すものではないが、批評家はホフマンの創作が新たに取りつつある傾向を見逃してはいない。この機会に記録されている展覧会評は計5件と、多いとはいえないが¹⁸、たとえば1950年10月29日付『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載の、ホワード・ドゥヴレによる展覧会評では、「驚きがいっつかあり、2-3年前にはホフマンの作品において顕著であった、破裂するカラーリリーのような色彩とフォームが、高度に制御された空間的な配置に取って代わられている」としている。その直後には《プッシュ・アンド・プル II》に言及し、「主には諸々の緊張へと強勢が置かれている」として、この展覧会の示す画家の現在を象徴する作例のひとつとして評している¹⁹。もう一例を挙げると、『アート・ダイジェスト』誌の、ジェームズ・フィッツシモンズによる「ホフマンの自然 (Hofmann's Nature)」と題する記事では、一部の作品を除いて抽象化が進行していることがやや困惑の色を伴って指摘され、《プッシュ・アンド・プル》は《マゼンタ、黄色、黒》とともに、「完全に非対象的」で、「もっぱら諸々の緊張の探究にのみ関係する」作例として言及を受けている²⁰。

《プッシュ・アンド・プル II》が1950年の初公開時に言及された記録は、以上の2件であるが、この時期のホフマンの創作が示す様相と、そこでこの作品が占める位置を確認する上で、数少ない貴重な証言といえる。

おわりに

本論では、ハンス・ホフマンの「プッシュ・アンド・プル」概念のメカニズムを把握し、それが「プッシュ・アンド・プル」シリーズ全3点にどのように実現されているか、そしてこの概念が公にされた1948年から、3点の作品が制作された1950年にかけてのホフマンの制作の傾向を鑑みて、これらの作品が「プッシュ・アンド・プル」の名をタイトルに付されている所以について、考察を行った。結果、本論の対象である《プッシュ・アンド・プル II》は、シリーズの中でもより複雑かつダイナミックな形で「プッシュ・アンド・プル」の概念が実現され、それはその時点までのホフマンの画業において、同時代のホフマン評価を更新するほどの高度な抽象性に到達していたことが確認された。

言語化されたオリジナルの段階をまずは把握すべく、1948年に示された概念に基づく形をとったが、それはあくまでもいわゆる氷山の一角であり、水面下には「プッシュ・アンド・プル」の要件をなすさまざまな造形要素をめぐる思索と実践が蓄積されている。「プッシュ・アンド・プル」はいかにして成立するのか、「絵画平面」や「面」、「色彩」などの主要な要素に関するホフマンの考えを個別に確認することが次に必須となるのはいうまでもない。それはまさに1963年のニューヨーク近代美術館での回顧展の際にウィリアム・サイツが採ったアプローチに他ならないが、同展は回顧展の体裁を取っていたものの、出品作品の大半は1956年以降の近作が占めており、サイツによる分析も絵画の哲学というタイトルの通り、ホフマン晩年の到達点に照準を合わせていた。そこにさらに導入する視点があるとするれば、「プッシュ・アンド・プル」の概念はどのように形成されたのかという点であろう。本論中でも引いたが、色彩の面から「プッシュ・アンド・プル」に言及する際、セザンヌを先行例として挙げるように、まさに20世紀のモダニズムの展開の只中に身を置き続けたホフマンの造形をめぐる思考は、他者のそれとの絶えざる折衝を通じて血肉化されていったと考えるべきである。

概念化された「プッシュ・アンド・プル」は、ホフマンの創作の考察に際してあたかも特権的な位置を占めるように考えられがちであるが、その形成のプロセスを把握することは、他の造形要素との関係において、この概念により正確な位置を与えることになるにちがいない。そのとき、「プッシュ・アンド・プル」シリーズ、そして《プッシュ・アンド・プル II》もまた、その立ち位置と意味合いを新たに示しうるであろう。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 画家ではリー・クラズナー、アシル・ゴーキー、ヘレン・フランケンサーラーら、批評家ではクレメント・グリーンバーグ、ハロルド・ローゼンバーグらが挙げられる。
2. ホセ・ルイス・セルトは、1937年のパリ万博においてパブロ・ピカソの《ゲルニカ》が展示されたスペイン館の建築を手がけたことで知られる。
3. Lucinda Barnes, "Push and Pull", *Creation in Form and Color: Hans Hofmann* (exh.cat.), Kunsthalle Bielefeld, Munich: Hirmer Verlag GmbH, 2016, p. 147.
4. Hans Hofmann, "The Search for the Real in the Visual Arts", *Search for the Real, and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967, p. 43.
5. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
6. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
7. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
8. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
9. Hofmann, *ibid.*, p. 44.
10. Hans Hofmann, by William C. Seitz with Selected Writings by the Artist, The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30.
11. Marcelle Polednik, "In Search of Equipose: Hans Hofmann's Artistic Negotiations, 1940–1958", *Hans Hofmann: Catalogue Raisonné of Paintings*, v.1, (ed.) Suzi Villiger, Stacy Gershon [et al.], Farnham: Lund Humphries, 2014, p. 42.
12. Polednik, *ibid.*, p. 45.
13. Polednik, *ibid.*, p. 45.
14. Polednik, *ibid.*, p. 45.
15. Polednik, *ibid.*, p. 45.
16. William C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: National Gallery of Art, 1983, p.79.
17. Hofmann, *op.cit.*, p. 45.
18. 時系列に列挙すると、① *The NY*, Oct. 26th, 1950, no. 37, ② *New York Times*, Oct 29th, 1950, ③ *The Nation*, 171, no. 20, ④ *The Art Digest*, vol. 25, no. 3, Nov 1, 1950, ⑤ *Art News*, 49, no. 7.
19. Howard Devree, "Modern Round-Up: Europeans and Americans in Current Shows", *New York Times*, Oct. 26th, 1950.
20. James Fitzsimmons, "Hofmann's Nature", *The Art Digest*, vol. 25, no. 3, Nov 1, 1950, p. 17.

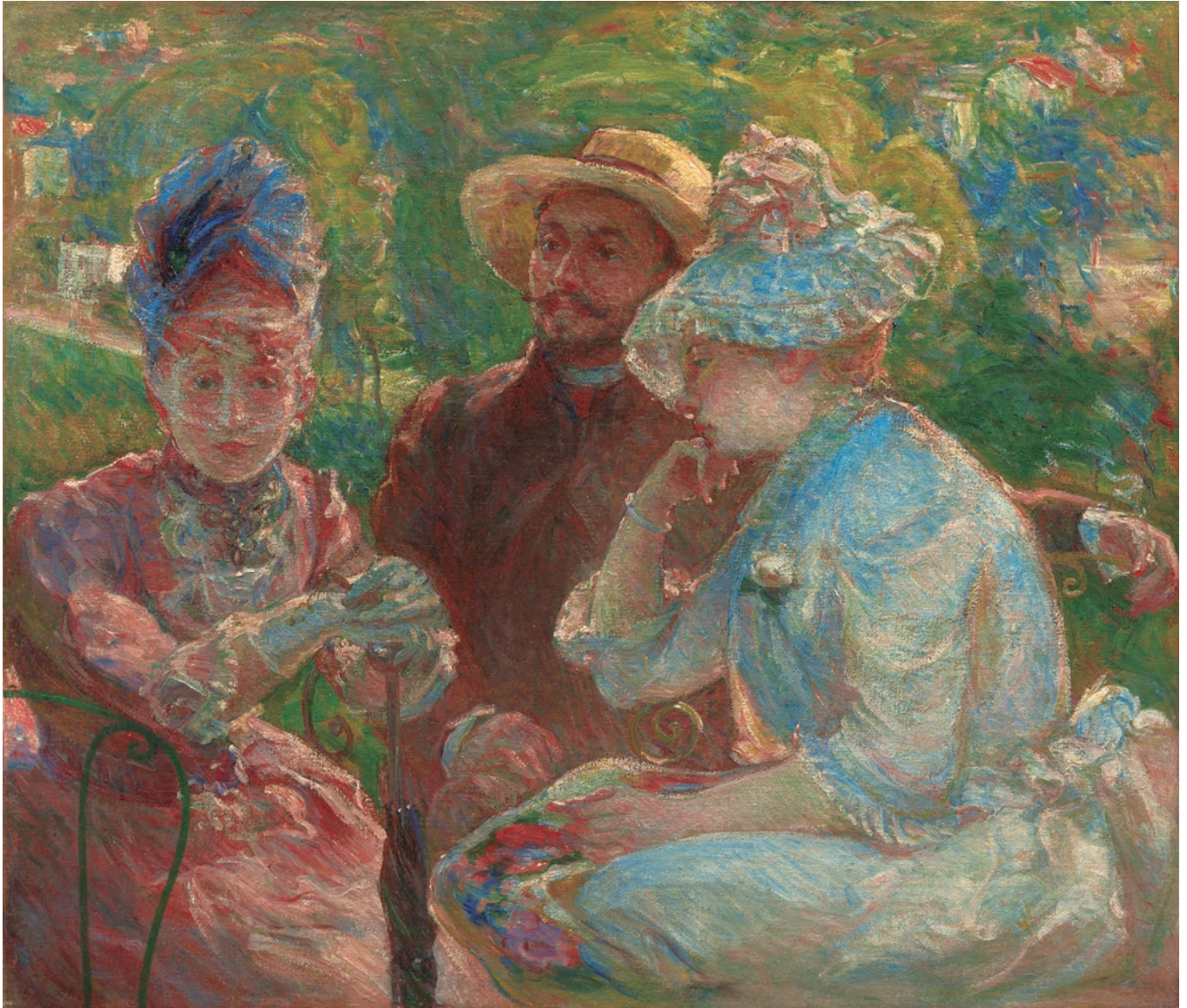


fig. 1
マリー・ブラクモン《セーヴルのテラスにて》1880年、油彩・カンヴァス、56.8×64.5cm、石橋財団アーティゾン美術館
Marie BRACQUEMOND, *On the Terrace at Sèvres*, 1880, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

マリー・ブラックモン《セーヴルのテラスにて》

—印象派の画家としての出発地点

Marie Bracquemond's *On the Terrace at Sèvres*: An Impressionist Painter's Point of Departure

賀川 恭子

KAGAWA Kyoko

石橋財団は2019年に、マリー・ブラックモン(1840–1916)の油彩画《セーヴルのテラスにて》(fig. 1)を収蔵した。この作品はいくつかの個人コレクションを経ているが、2008年の展覧会に出品されて以降アメリカの個人蔵であることが知られていた¹。

公的機関に所蔵されているブラックモンの油彩画は多くない。フランス国内に目を向けるならば、《お茶の時間》(fig. 5)は、1919年にパリのプチ・パレ美術館に収蔵された珍しい作例である。現在オルセー美術館にはブラックモンの作品が2点所蔵されている。それぞれの動きは興味深い。《白いドレスの女》(1880年)は1919年にリュクサンブール美術館のために購入された。1929年から2019年までカンブレ美術館に寄託されたのち、2019年にオルセー美術館の所蔵となった。美術批評家のギュスターヴ・ジェフロワが所蔵していた《傘を持つ3人の女たち(三美神)》(1880年)は、1926年にリュクサンブール美術館に遺贈され、1936年から2013年までシュミエ市役所に寄託されたのち、2013年にオルセー美術館に戻された²。2009年には、《自画像》(1870年)、《ピエール・ブラックモンの肖像》(1878年)、《家のある小さな風景画》(1880年)の3点がルーアン美術館に新たに収蔵された³。2011年にはモンペリエのファーブル美術館に《花を描くピエール》(1887年)が収蔵された。



fig. 2
マリー・ブラックモン《セーヴルのテラスにて》1880年、油彩・カンヴァス、
88×115cm、ジュネーヴ、プチ・パレ美術館
Marie BRACQUEMOND, *On the Terrace at Sèvres*, 1880, Petit Palais, Geneva
Photo: Bridgeman Images / DNPartcom

このようなフランスの状況からすると、1970年にスイス人実業家オスカー・ゲーツが《セーヴルのテラスにて》(fig. 2)を購入し、ジュネーヴのプチ・パレ美術館(1968年開館、1998年閉館)で公開したことは、ブラックモン作品を紹介する上で重要な役割を果たしたと言える。プチ・パレ美術館所蔵作品と同じ主題を描いた作品が当館所蔵の《セーヴルのテラスにて》である。

本稿は、《セーヴルのテラスにて》の関連作品との比較、印象派のグループ展に出品した他の画家たちによる作品との比較などを通じて、当館所蔵作品の位置づけをおこなうことで、マリー・ブラックモン研究の一助となることを目的とする。

1. マリー・ブラックモンと印象派のグループ展

1874年から1886年までのあいだに全8回開催されたグループ展、いわゆる「印象派展」には女性の画家たちも参加していた。以下の表1に示すとおり、マリー・ブラックモン、ベルト・モリゾ(1841–1895)、メアリー・カサット(1844–1926)の3名は、それぞれ何度かグループ展に参加している。なお、「印象派の女性画家」として紹介されることの多いエヴァ・ゴンザレス(1849–1883)は、一度もグループ展に参加していない。

1894年のギュスターヴ・ジェフロワの著書『印象派の歴史』では、モネやルノワールと同様、モリゾ、ブラックモン、カサットの3名には複数頁が割り当てられた⁴。1916年1月17日にブラックモンが亡くなると、その翌週1月23日の『フィガロ』紙に美術批評家アルセーヌ・アレクサンドルによる追悼記事が掲載された⁵。ジェフロワは、1919年のブラックモンの個展カタログにも文章を寄せて、モリゾとカサットとブラックモンの3名を印象派の重要な女性画家と位置づけた⁶。しかしブラックモンは「忘れられた画家」という印象すらある。

1928年の著書『19世紀と20世紀の絵画』で、美術史家ア

表1 印象派のグループ展への参加

参加者	第1回 1874年	第2回 1876年	第3回 1877年	第4回 1879年	第5回 1880年	第6回 1881年	第7回 1882年	第8回 1886年
ブラックモン				●	●			●
モリゾ	●	●	●		●	●	●	●
カサット				●	●	●		●

ンリ・ファッションは、「印象派の女性画家たち Les Dames de l'Impressionisme」と題された項目を設けて、モリゾ、カサット、ブラックモンの3名を紹介した⁷。モリゾとカサットについては作品も含めて紹介しているものの、ブラックモンの説明は一行のみで終わっている。

2000年に刊行された印象派の女性画家たちの史料集には、ゴンザレスも含めた4名が取りあげられている。この史料集をみると、モリゾとカサットの史資料が充実している半面、ブラックモンとゴンザレスについては研究が進んでいないことが明白である⁸。事実、マリー・ブラックモンの油彩画のカタログ・レゾネははまだ刊行されておらず、一番詳細な研究は、1984年のジャン＝ポール・ブイヨンとエリザベス・ケインによる論文だと言わざるを得ない⁹。その理由には、マリー・ブラックモンが裕福な階級出身でなく、画家となるための正式な教育を受けていないことが挙げられるだろう。さらに夫フェリックス・ブラックモン(1833-1914)の無理解により制作活動ができなくなったことも指摘されている。マリーは1890年以降ほとんど制作していない。その活動時期が限られていること、残された作品点数が限られており公的機関に収蔵されていなかったことも、画家としての評価を遅らせる原因のひとつだろう。

マリー・キヴォロンが将来の夫となるフェリックス・ブラックモンと出会ったのは、ルーヴル美術館で模写をしているときだった。ブルターニュで生まれたマリーは、幼い頃に父親を亡くし、母親に連れられ各地を転々としたのち、パリ近郊の町エタンブへ引っ越した。10代の頃、地元の老画家による若い女性向けの絵画教室に学んだのち、1857年のサロンに初入選し、パリに移ってドミニク・アングルのアトリエで学んだ。ルーヴルでの模写をおこなったのは、勉強のためというのではなく、模写制作の依頼を受けてのことだった¹⁰。フェリックスは、1861年10月8日と1862年1月14日に登録し、ホルバインとルーベンスの模写をおこなった記録がある¹¹。2年間の婚約期間中は2人でルーヴル美術館での模写をおこなった。1869年に結婚すると、1870

表2 印象派のグループ展への参加(ブラックモン夫妻)

参加者	第1回 1874年	第2回 1876年	第3回 1877年	第4回 1879年	第5回 1880年	第6回 1881年	第7回 1882年	第8回 1886年
フェリックス	●			●	●			
マリー				●	●			●

年に一人息子ピエールが生まれ、普仏戦争とパリ・コミュンを機に家族でセーヴルへ引っ越した。夫フェリックスは、1872年に、パリの西部郊外オートウユ工房の芸術監督となった。磁器の装飾にリトグラフの技術を用いることで、輪郭線の転写と絵付けを同時に行い、コスト削減と斬新なデザインの開発に成功した。1874年、フェリックスは印象派の第1回グループ展に版画作品を出品した。ドガから参加を依頼されたブラックモンは、31点の版画を5つの大きな額にまとめて送ったが、その版画の多くは『ラルティスト』誌やサロンで発表したものだった。その後、1879年の第4回展、1880年の第5回展には夫妻で参加した。いずれも住所は「セーヴル、ブランカ通り13番地」となっている。ふたりの参加状況は表2のとおりである。

1879年の第4回展で、フェリックスは版画《セーヴルのテラスにて》を展示した(fig. 3)。この版画は現在「セーヴルのヴィラ・ブランカスのテラス」というタイトルで知られる。版画の画面右側で横顔を見せているのがマリーである。彼女は、印象派の画家らしく、戸外で絵を描いている。日傘を差してポーズしているのは、マリーの妹ルイズ・キヴォロン。当時ルイズはブラックモン夫妻とともに暮らしており、姉の作品のモデルを勤めていた。版画では姉妹が対比的にあらわされている。この同じ年、マリーは初めてグループ展に参加していることから、意図してかどうかはわからないものの、フェリックスが妻を紹介するかたちとなっている。エドガー・ドガが版画《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》(fig. 4)でカサット姉妹を美術館の来館者として表現しているのに対して、フェリックスはマリーを画家として描いている。

フェリックスは画家である妻を好意的に紹介しているように



fig. 3
フェリックス・ブラックモン《セーヴルのヴィラ・ブランカスのテラス》
1876年、エッチング、25.4×35.4cm、クリエヴァンド美術館
Félix BRACQUEMOND, *The Terrace of the Villa Brancas*, 1876,
The Cleveland Museum of Art, Gift of John Bonebrake 2005.240



fig. 4
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室
にて、メアリー・カサット》
1879-80年、
ソフトグランド・エッチング、
ドライポイント、アクアチント、
エッチング、26.8×23.2cm、
ニューヨーク、メトロポリタン
美術館
Edgar DEGAS,
Mary Cassatt at the Louvre:
The Etruscan Gallery,
1879-80, Metropolitan
Museum of Art, New York,
Rogers Fund, 1919
www.metmuseum.org

思える。息子ピエールの証言によると、実際この時期、セーヴルのヴィラ・ブランカスのブラックモン邸にはポール・ゴーガンやファンタン＝ラトゥール、アルフレッド・シスレー夫妻が訪れていたという。しかしその後マリーが印象主義的な絵画を描くことを嫌がり、その才能に嫉妬し、友人たちが家を訪ねてきてマリーの作品を見せることはなかったという¹²。

2. 《セーヴルのテラスにて》

当館のマリー・ブラックモンの《セーヴルのテラスにて》は、ジュネーヴのプチ・パレ美術館が所蔵する同タイトル作品と同時期に制作され、いずれの作品にも署名はない¹³。プチ・パレ美術館所蔵作品のサイズが88×115cmなのに対して、当館所蔵作品は56.8×64.5cmとひとまわり小さい。題材は同じで、テラスにすわる人物が3名描かれている。背景にはセーヴルの風景が広がる。左側の女性は手袋をして日傘を持ちこちらを向いている。真ん中の男性は上の方を向き、右腕をベンチの背もたれに沿わせている。右側で横顔を見せる女性は、肘をつき、思索する表情で下を向いている。しかし、2作品の描き方には違いが認められる。当館所蔵作品では大胆に色を重ねており、逆光で光を受けた輪郭部分の白色はひととき目を引く。背景の家はそれとわかるように描かれているものの、緑色が秩序なく塗られている。プチ・パレ美術館所蔵作品では人物たちは全体的になめらかな筆づかいで描かれ、背景の緑色も同じ方向に細かい筆致を重ねており、より「仕上げられた」作品ということがわかる。しかし残念ながら、当館所蔵作品がプチ・パレ美術館所蔵作品のための習作なのか、縮小版ヴァージョンなのかを判断する決め手はない。

近年のオークションで、マリー・ブラックモン帰属として25×28cmの油彩小品が出されている¹⁴。小品では人物のポーズは多少異なるものの、描かれている題材は同じである。また、人物部分のみの素描も知られており、実際、《セーヴルのテラスにて》のために準備素描や準備習作が制作されたことが息子ピエールによって言及されている¹⁵。

プチ・パレ美術館所蔵作品は、1919年のベルネーム＝ジュヌ画廊での個展で、「セーヴルのテラスにて」という題名で展示された(2番)¹⁶。カタログの序文でギュスターヴ・ジェフロワはこの作品のことを「ヴィラ・ブランカスのテラスにて」と呼んでいる。1919年の個展では、18番と78番に、この作品のための油彩エスキースが掲載されている。残念ながらタイトルのみの記載で画像もないが、関連作品の存在が確認される。1934年の展覧会「現代の女性芸術家たち」にも29番に「セーヴルのテラスにて」という題名が記載されている¹⁷。

1962年にベルネーム＝ジュヌ画廊で開催された個展で展示されたときの題名は「テラスにて(ファンタン＝ラトゥールのいるセーヴルにて)」となっており、この男性のモデルがファンタン＝ラトゥー



fig. 5
マリー・ブラックモン《お茶の時間》1880年頃、油彩・カンヴァス、81.5×61.5cm、パリ、プチ・パレ美術館
Marie BRACQUEMOND, *Afternoon Tea (Le goûter)*, c. 1880, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, PPP636, CC0 Paris Musées / Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais

ルとみなされた¹⁸。そのようなこともあり、この作品に描かれているのはファンタン＝ラトゥールと妻ヴィクトリア・デュブルで、左側にすわり正面を向くのはマリー・ブラックモン自身と考えられるようになった。このことに対して、1979年から80年にかけて開催された展覧会『印象派の危機』の図録のなかで、ジャン＝ポール・ブイオンは異議申し立てをした。ファンタン＝ラトゥールは当時44歳であり、ここに描かれている男性は若すぎるとするのがブイオンの主張である。そして息子ピエール・ブラックモンの証言として、マリーの妹ルイズがここに描かれたふたりの女性のモデルを勤めたことをさらなる証拠として示した¹⁹。画面右側の女性は横顔を見せているものの、《お茶の時間》(fig. 5)で小説を手にするルイズがかぶっているのと同じような、ピンク色のリボンで飾られた白いレースの帽子をかぶっている。このようにこの作品のモデルについては議論の対象となってきた。とはいえ、《セーヴルのテラスにて》は、特定の人物の肖像画を描いたのではなく、戸外での男女の様子を描写した作品と考えるべきだろう。

同じく『印象派の危機』のなかでブイオンは、この作品が第6回印象派展の出品番号3番の「自然の習作」に該当するではないかとの見解を示すが、その根拠となっているのは1919年のジェフロワの記述である。このブイオンの見解をふまえたのだろう。1986年に開催された展覧会『新しい絵画、印象派 1874-1886』の図録では、第6回展のカタログ記載外の出品作品として、プチ・パレ美術館所蔵の《セーヴルのテラスにて》が挙げられている²⁰。確かに1919年にジェフロワは、第6回展に《セーヴルのテラスにて》が展示されたことを示唆している²¹。けれども40年ほど前のことを回想しており、残念ながら、その信憑性に

は疑問が残ると言わざるを得ない²²。1996年にルース・バーソンが印象派展の出品作品を同定する際に《セーヴルのテラスにて》をはずしたのも、おそらくはこのような理由からだったのだろう²³。そしてブイヨン自身も、2010年の文章では、この作品が第6回展に出品された可能性は低いとみなしている²⁴。

3. 内と外

テラスやバルコニーは家の外に張りだした空間である。グリゼルダ・ポロックは、モリゾとカサットの作品に表現されている空間として「食堂、客間、寝室、バルコニー/ヴェランダ、庭」を挙げて、「ほとんどが、プライベートな領域、家庭内の空間として典型的なものであることは見逃せない」²⁵と指摘している。

たとえばモリゾの1872年の《バルコニーの女と子ども》(fig. 6)では、黒いドレスの女性と子どもがバルコニーからパリの景色を見ている。トロカデロ庭園、セーヌ川、シャン・ド・マルス公園が描かれ、地平線の右側にはアンヴァリッドの金色のドームが見える。ここに広がるのは、新しいパリの風景である。1880年の第5回印象派展に出品されたカサットの《バルコニーにて》(fig. 7)では、椅子にすわる女性は新聞を広げている。その視線が新聞に向けられていることから、しっかりと読んでいることがわかる。新聞とは社会と繋がるものであり、モリゾやカサットの描く女性は、プライベートな空間にいながらも、社会とのつながりを示唆している。

男性画家に目を向けるならば、ピエール=オーギュスト・ルノワールが描いたテラスは「開かれた空間」として表現されている。1882年の第7回印象派展に展示された《二人の姉妹(テラスにて)》(fig. 8)の舞台になっているのは、パリ近郊のシャトゥ村。年



fig. 6
ベルト・モリゾ《バルコニーの女と子ども》1872年、油彩・カンヴァス、61.0×50.0cm、石橋財団アーティゾン美術館
Berthe MORISOT, *Woman and Child on the Balcony*, 1872, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



fig. 7
メアリー・カサット《バルコニーにて》1878-79年頃、油彩・カンヴァス、89.9×65.2cm、シカゴ美術館
Mary CASSATT, *On a Balcony*, c. 1878-1879, Art Institute of Chicago, Gift of Mrs. Albert J. Beveridge in memory of her aunt, Delia Spencer Field



fig. 8
ピエール=オーギュスト・ルノワール《二人の姉妹(テラスにて)》1881年、油彩・カンヴァス、100.4×80.9cm、シカゴ美術館
Pierre-Auguste RENOIR, *Two Sisters (On the Terrace)*, 1881, Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection

上の少女は、女性のボート漕ぎの「制服」である青いフランネル地の服をまとっている。手前には縫いもの道具の入った籠が置かれ、まるで肖像画のようにポーズを取っている。背景にはセーヌ川とそこに浮かぶボートが見えている。

他の画家たちの作例と比べると、ブラックモンの《セーヴルのテラスにて》は、プライベートな空間であることが強調されているように思われる。男性1人と女性2人は、セーヴルの豊かな自然を背景にして、何をするのでもなく、テラスにただすわっている。彼らの視線の先に広がるのは、邸宅であり、室内であ



fig. 9
 エドゥアール・マネ《バルコニー》1868-69年頃、油彩・カンヴァス、
 170×125cm、パリ、オルセー美術館
 Édouard MANET, *The Balcony*, c. 1868-69, Musée d'Orsay, Paris
 Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski /
 distributed by AMF-DNPartcom

り、あるいは、自らの心の中なのかもしれない。3人の関係は曖昧だ。エドゥアール・マネの《バルコニー》(fig. 9)に描かれた、互いに干渉し合うことのない人物たちを想起させる。プライベートな空間でありながらも、この時代の都市市民の感覚が取り込まれるのは自然なことだろう。

バルコニーは陽光を感じさせる場でもある。1870年代のルノワールは、光のなかにあらわれるさまざまな色の斑点を裸婦の肌にあらわしたことで、当時の批評家たちの不満を買ったが、1880年代には人物をテラス席にすわらせるなどして、よりやわらかな光をあてる工夫をした。ブラックモンの《セーヴルのテラスにて》でも光に対する関心を見て取ることができる。

4. 1880年代の「印象派」

1980年に開催された展覧会のタイトル「印象派の危機、1878-1882」が適切に示すとおり、1880年代は印象派にとって「危機の時代」だった。1874年の第1回展の主要な参加者のうち、セザンヌ、ルノワール、シスレーは1879年以降参加をとりやめ、モネも1880年以降の参加をやめた。1882年の第7回展には印象派の主要な画家たちの作品がふたたび展示されたが、それは画商ポール・デュラン＝リュエルが自らの所有する印象派の作品を展示したためである。

マリー・ブラックモンは、初期には、古典主義の画家ドミニク・アングルのもとで学び、その弟子イポリット・フランドランやエミール・シニョルからの助言をもらっていた。1872年にフェリックス・ブラックモンがアビランド社のオートウイユ工場の芸術監

督になると、マリーも同社のために磁器やタイルのデザインをおこなうようになった。1878年のパリ万国博覧会に「芸術のムーサたち」と題した大きなタイル画を出品し、翌1879年にその原画を印象派のグループ展に出品した。初めて参加したグループ展で、マリーは自分の業績を示したともいえる。そしてその後、急速に印象派の画家としての方向性をみせるようになる。

マリーの印象派展出品作を目録で確認するならば、1879年に《芸術のムーサたち》のための下絵《磁器の皿(絵付け)》の2点、1880年に《肖像画》《つばめ》《自然の習作》の3点、1886年に《若い女》《若い少年の肖像》《バックギャモンで遊ぶ人たち》《F. ブラックモンの肖像》《りんご狩り(水彩)》《庭にて(水彩)》の6点となる。1879年と1880年の一年で、出品作品の方向性が大きく変わった。すなわちこの一年間で、マリーは、陶器やタイルのデザイン画から、印象派的な画風の絵画へと大きく舵を切った。1880年の《セーヴルのテラスにて》は、画題としても描き方としてもきわめて印象派的な作品であり、マリーの印象派の画家としての方向性を示す作品のひとつといえる。

印象派の画家たちの試みは、フェリックスにも決して無視できないものだった。1873年頃にフェリックスが制作した《動物園にて》(fig. 10)は、印象派の画家たちとも共通する関心を見せている。これは4つの版を用いて色彩豊かに仕上げられた意欲的な版画で、1879年の第4回印象派展で展示された。流行のドレスを身にまとった女性たちが、戸外でのレジャーを楽しんでいる。

一人息子のピエール・ブラックモンは画家として活動したが、両親の活動およびその作品を後世に伝える役割を果たした。1919年にマリー・ブラックモンの個展を開催したのもピエールである。現在ルーヴル美術館の版画素描部に収蔵されているマリーの水彩素描20点のうち16点の裏面には、「母マリー・ブ



fig. 10
 フェリックス・ブラックモン《動物園にて》1873年頃、
 エッチング、ドライポイント、アクアチント、21.8×21.6 cm、
 ニューヨーク、メトロポリタン美術館
 Félix BRACQUEMOND, *In the Zoological Garden*, ca. 1873,
 The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922

ラックモンによる」というピエールの記載がある。ピエールはフェリックスの作品の売買もおこなっていた。たとえば美術史家で大英博物館学芸員のキャンベル・ドッジソンは、ピエールよりフェリックスの版画を複数購入した²⁶。亡くなる前年にあたる1925年、ピエールは、現在未公開の手稿『フェリックスとマリー・ブラックモンの生涯と作品』を刊行した²⁷。先述したとおり、フェリックスがマリーの印象派の画家としての成功を妬んでいたことをピエールは証言している。

そのような証言がある一方、夫フェリックスの存在が、マリーの印象派の画家としての活動にとって重要な存在だったことも否定できない。

1886年の第8回展にはマリーのみが参加していたが、その出品作品のなかにはフェリックスの肖像画があった。ここに描かれているのは、版画のプレス機のそばに立ち、銅版の状態を確認するフェリックスの姿である。フェリックスは1879年の印象派展に初めて参加したマリーを紹介する役割を果たし、マリーは1886年の印象派展に不在だったフェリックスの存在を紹介した。ブラックモン夫妻が互いの存在を意識しながら印象派展に参加している様子をうかがうことができる。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 来歴は以下の通り: Probably Galerie Bernheim-Jeune, Paris, by 1919; Collection of H. Robert (Tailleur); Schweizer Gallery, New York, acquired from the above, 1973; Gallery Ivo Bouwman, The Hague, acquired from the above, 1977; Gérard Valkier, Belgium, acquired from the above; Galerie Waring Hopkins, Paris, acquired from the above; Collection of Diane B. Wilsey, acquired from the above, circa 2008; Ishibashi Foundation, Tokyo, 2019. *Mujeres Impresionistas: La otra mirada*, exh. cat., Museo de Bellas Artes de Bilbao, 12 November, 2001–3 February 2002, p. 61, cat. no. 61では「個人蔵」とのみ記載されている。
2. 近年刊行された書籍でも、オルセー美術館所蔵のブラックモン《傘を持つ3人の女たち(三美神)》のキャプションがつけられていながら、同作品の油彩習作(個人蔵)が画像掲載されているのを確認した。前者は141.3×89.3cmの大きさが一方、後者は41.5×27.5cmの小品で仕上げを意識したものではない。Laurent Manœuvre, *Les pionnières femmes et impressionnistes*, Paris, 2016, p. 27.
3. Audrey Gay-Mazuel, “Marie Bracquemond, peintre impressionniste (1840–1916),” *La Gazette des amis des Musée du Havre et de Rouan*, no. 12, novembre 2009, pp. 4–5. 作品の購入は美術館友の会による。ルーアン美術館では1874年に《鷹狩り》と題された初期の(1869年以前の)作品をすでに所蔵していた。
4. Gustave Geffroy, *Histoire de l’Impressionisme, La Vie artistiques*, tome 3, Paris, 1894, pp. 268–274.
5. Arsène Alexandre, “Mme Marie Bracquemond,” *Le Figaro*, 23 janvier 1916, p. 3.
6. *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*, Paris, 1919.
7. Henri Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles: du réalisme à nos jours*, Paris, 1928., p. 222. ブラックモンについては以下の説明のみ。Marie Bracquemond est peut-être plus une dame de la peinture : sous les ombrages de Sèvres, au cœur d’un été royal, elle aime les robes à volants qui bruissent avec la marche, les visages roses que la transparence de l’ombrelle glace d’un reflet de ciel.
8. Russell T. Clement, Annick Houzé, and Christiane Erbolato-Ramsey, *The Women Impressionists: A Sourcebook*, Greenwood Press, 2000.
9. Jean-Paul Bouillon and Elizabeth Kane, “Marie Bracquemond,” *Woman’s Art Journal*, vol. 5, no. 2, 1984, pp. 21–27.
10. Paul Duro, “The “Demoiselles à Copier” in the Second Empire,” *Woman’s Art Journal*, Spring-Summer, 1986, pp. 1–7.
11. Theodore Reff, “Copyists in the Louvre, 1850–1870,” *The Art Bulletin*, December 1964, pp. 554–555.
12. Elizabeth Kane, “Marie Bracquemond: The Artist Time Forgot,” *Apollo*, vol. 117, no. 252, February 1983, pp. 118–121.
13. ジャン=ポール・ブイヨン は、これらの作品に署名がないことを「奇妙」と評している。Jean-Paul Bouillon, “Marie Bracquemond, la “dame” de impressionnisme,” *L’objet d’art*, no. 458, juin 2010, pp. 60–67.
14. *Art Impressionniste et Moderne, Yves Saint Laurent – Un diable à Paris*, Art Contemporain, Cornette de Saint Cyr Paris, 15 December 2018, lot. 11. カタログPDFは以下のURLより閲覧可能: https://cdn.drouot.com/d/catalogue?path=124/93827/CsC-YSL_Moderne_Contemporain-Dec-18-INT-2.6.pdf (最終アクセス: 2021年9月1日)

15. Joel Isaacson, *The Crisis of Impressionism 1878–1882*, exh. cat, University of Michigan Museum of Art, 1979–1980, p. 65, cat. no. 5.
16. *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*, MM. Bernheim-Jeune, Paris, 1919.
17. *FAM, les femmes artistes modernes, Exposition de peintures, sculptures, arts décoratifs*, la Maison de France, Paris, 1934, cat. no. 29.
18. カタログ20番に「Sur la terrass (avec Mr Fantin-Latour à Sèvres)」と記載されている。*Catalogue des tableaux de Marie Bracquemond avec un hommage à Félix Bracquemond*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1962. このカタログにはクロード・ロジェ=マルクス(批評家ロジェ・マルクスの息子)が序文を寄せている。これまでの研究でこの個展の存在は言及されるものの、不思議なことに、このカタログは文献としてあげられてこなかった。文献の入手にあたっては、Bibliothèque Fondation CustodiaのFloortje Damming氏のお世話になりました。記して御礼申し上げます。
19. Joel Isaacson, *The Crisis of Impressionism 1878–1882*, exh. cat, University of Michigan Museum of Art, 1979–1980, p. 65, cat. no. 5. のちにブイヨンが別の作品を候補作品としてあげている: Bouillon, *op.cit.*, pp. 60–61.
20. *The New Painting, Impressionism 1874–1886*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 317. 1986年の別の書籍でも同じ見解を採用している。Tamar Garb, *Women Impressionists*, London, 1986, p. 70, cat. no. 28.
21. Gustave Geffroy, “Marie Bracquemond (1841–1916),” in *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*, Paris, 1919, pp. 4–5.
22. ジェフロワの記述にまつわる問題については、以下の拙稿でも言及した。賀川恭子「クロード・モネの1886年のベリール滞在」『石橋財団ブリヂストン美術館・石橋財団石橋美術館 館報』第64号(2015年)、78–85頁。
23. Ruth Berson, *The New Painting: Impressionism, 1874–1886: Documentation*, 2 vols., Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.
24. Bouillon, *op.cit.*, p. 65.
25. グリゼルダ・ポロック(萩原弘子訳)『視線と差異』新水社、1998年、95頁。
26. ドイツ美術を専門とするキャンベル・ドッジソン(Campbell Dodgson, 1867–1948)は、1893年に大英博物館で勤めはじめ、1912年から32年までのあいだ版画素描部門の学芸員を務めた。現在大英博物館が所蔵するフェリックス・ブラックモンの版画(1927,0312.73–1927,0312.295)はピエール・ブラックモンの旧蔵品。大英博物館のために購入したものであり、1927年に大英博物館に収蔵された。
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG119219>
27. Pierre Bracquemond, *Vie de Félix et Marie Bracquemond*, 23 April 1925, 145 pages, Paris, Private Collection.



fig. 1 (W1112)
クロード・モネ《雨のペリール》1886年、油彩・カンヴァス、60.5×73.7cm、石橋財団アーティゾン美術館
Claude MONET, *Belle-Île, Rain Effect*, 1886, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

《雨のベリール》——クロード・モネの崇高なる海の風景

Belle-Île, Rain Effect—Claude Monet's Sublime Seascape

新畑 泰秀

SHIMBATA Yasuhide

ここに到着して1ヶ月が経ちました。私は制作に励んでいます。ここはかなりの未開地です。岩は不気味で、海は信じ難い色をしています。でも私はとても興奮しています。制作には様々な困難がつきまといまいます。というのも、私は英仏海峡を描くことには慣れているので、自分なりの方法で描こうとしているのですが、この海となると全く勝手が違うのです。

(WL709)

——クロード・モネからギュスターヴ・カイユボットへの手紙、1886年10月11日、ケルヴィラウーアンにて

海は信じられない程に美しく、幻想的な岩があります。この海岸はコート・ソヴァージュと呼ばれています。私はこの不穏な雰囲気のある場所に夢中になっています。というのも、ここは私がこれまでやってきたことを、否応無しに超えていくように仕向けるのです。正直に言うと、この暗く、怖ろしい風景を描くには、自らを奮い立たせなければなりませんし、それは随分と困難を伴います。あなたが言われるように、私は太陽の人であるのかもしれませんが。しかしこの評価に甘んじてはならない、と思っています。(WL727)

——クロード・モネからポール・デュラン＝リュエルへの手紙、1886年10月28日、ケルヴィラウーアンにて¹⁾

クロード・モネ(1840–1926)による《雨のベリール》(W1112) (fig. 1)²⁾は、1886年秋に、フランス西部ブルターニュ地方の南岸キブロン半島の沖14キロにある島、ベリール＝アン＝メールで制作された作品。明るい自然風景を描く画家のイメージとはほど遠く、悪天候の暗く陰鬱な海の情景だ。ベリール＝アン＝メールはブルターニュ地域圏モルビアン県に属す島。面積84平方キロメートル、人口は5,200人を擁する。島は北西から南東にかけ長さ20キロメートル、幅9キロメートル、最高標高地点71メートル、平均標高40メートルの台地状の島である(島の公式サイトに拠る)³⁾。大きさとしては、伊豆大島ぐらいといったところか。島の中心地は北東岸に位置するル・パレで、フランス本土のキベロンとの間に連絡船が通じている。島には17世紀に建てられた要塞や、アレクサンドル・デュマの『ダルタニヤン物語』(三部作、1851年)で、主要登場人物のひとりであるポルトスが隠れていた幻想的な岩窟があることで知られている。絵画的な主題として

は、19世紀中葉にフランス海軍の公式画家テオドール・ギュダンが描いた《ベリールの海岸の嵐》(1851年、カンペール美術館)などが知られるくらいで、モネ以前の風景画家たちに注目される機会はほとんどなかったようだ⁴⁾。

印象派時代より陽の当たる水のある情景を途切れなく描いてきたモネが、海景として特に好んだのは穏やかなノルマンディの風光明媚な海岸風景であった。ノルマンディは、1830年代に芸術家に発見されて以来、陽光溢れる美しい情景として多くの画家たちに愛されてきた。ところが1847年に鉄道パリ＝ル・アーヴル線が開業した頃より、一般市民の海への関心を大いに喚起し、海岸は人で溢れることになった。結果として1860年代よりホテル、カジノ、別荘などが次々に建設されて急速に観光地化が進められていった。変貌していく風景を日々落胆して眺めていたらしいモネは1880年代になると、人によって汚されることのない生のままの自然と対峙する場所を新たに探しはじめた。各地を巡った後、ブルターニュ地方の島ベリールに自らが望む念願の風景を見出すことが出来た⁵⁾。それは、同時期にセザンヌが、パリを離れて故郷エクス＝アン＝プロヴァンスを本拠地とし、当地の汚れなき風景を主題として描き続けたことと重なるかもしれない。モネがこの島の中で最も関心を寄せたのは、島の玄関口のル・パレや歴史的遺構や島の東部にある砂浜レ・グラン・サーブルではなく、むしろ人の手が入っていない、コート・ソヴァージュ(『荒れた海岸』を意味する)と呼ばれる南西の切り立った断崖のある海岸に浮かぶ岩礁であった。

モネが《雨のベリール》を描いた時、島は荒れ模様の天候が続いていたようだ。空や背景の岩を霞ませるほどの篠突く雨と、荒れる海から顔を出すごつごつとした巨大な岩礁にぶつかって砕け散る白い波頭が、荒天下の海岸の様子をわれわれにダイレクトに伝える。描かれている入り江ポール＝ドモワを特徴づけるギベルと呼ばれる岩礁を中心に据えて、前後にも折り重なるように他の岩礁を配して遠近感を創出し、粗くとも綿密に計算された筆致によって画面に躍動感を生み出している。燦々と陽が降り注ぐ自然風景を得意とするモネとは明らかに一線を画す作品である。モネは10週間に及ぶベリール滞在中に、これを含む39点の作品を集中的に描いた。本稿はこの《雨のベリール》を中心に、モネのベリール滞在とその間に制作された作品の意味

について考察するものである。

1. モネのベリール滞在についての先行研究と画家の手紙

1886年のモネのベリール滞在と作品については、フランスのジャーナリストにして美術批評家のギュスターヴ・ジェフロワ(1855-1926)の記述によりよく知られている。ジェフロワは印象派の全容を歴史的に論じた最初のひとりであり、かつクロード・モネの最初期の伝記『クロード・モネ』(1922年)の著者として知られている。本書の巻頭には、ジェフロワと画家とのベリールでの偶然の邂逅が克明に書き留められている。また、本書の第4章には、ベリールで画家の制作取材したことが克明に記されており、これは当地でのモネを語る上で特段の重要性があるものと見做されてきた。ジェフロワは、ベリール滞在中の2週間の間、モネとともに岩間を歩き回り、画家が絵を描くのを観察し、その日の夕刻にそれを書き留めたと言い、臨場感溢れる記述でそれを伝えている。

クロード・モネは、浜で暮らす男たちと同じように長靴を履き、ニットを着て、フード付きの「シーレ」を身につけていた。突風でパレットや絵筆が手から離れてしまうこともあった。イーゼルは石に紐で固定されている。画家はまるで戦場で制作するかのように毅然とした態度で制作に挑む。[...]モネはベリールによって、大地のあらゆる形状、大気のあらゆる状態、水の静けさや激しさを描く能力を開花させた。それまでフランスの西側での制作においては、ヴェトゥイユの平原やノルマンディの断崖を専ら描いていたが、ここで彼は自分が知らない自然と格闘する姿を見せている。[...]海の画家であるモネは、同時に空気や空の画家でもある。それ以外にはあり得ない。これらの絵は、全体として見られる。全ての形態と全ての光がお互いを刺激し、出会い、影響しあい、互いの色や反射を染み込ませていく⁶。

ジェフロワは1887年5月よりジョルジュ・プティ画廊で開催された第6回国際展にモネが出品したベリールの絵画について、はやくも1887年6月2日付の『ラ・ジャスティス』紙の展評で報告しているが⁷、1922年のモノグラフにはより充実した論考がなされていることになったわけだ。これらはモネのベリールの一連の作品に対する世間の評価を高めたことが知られている。モネのベリール研究は、これらジェフロワの記述を出発点として作品についての学術研究がはじまり、モネの画業を総合的に研究する美術史家たちによって様々に論じられてきた⁸。

しかし、モネのベリール滞在に特化して、より高次のレベルでこの主題に取り組んだ研究としては、ドゥニーズ・ドゥルーシュによる一連の論文とモノグラフが本稿の先行研究として挙げられるだろう。ドゥルーシュはまず、1980年に「1886年のモネと

ベリール」と題する論文を『レンヌ美術館友の会年報』に寄稿し、これを補完するかたちで『ベリールのモネ』を1992年に刊行。さらに2010年にはこれを改稿して同名の書物として上梓している。ブルターニュの近代美術史を専門とするドゥルーシュは、モネのベリールでの足跡を丹念に追ひ、ベリールの制作場所とモチーフを特定して徹底的に取材することから始め、またモネの前後の活動とその成果を比較し、ベリールの活動とそこで描かれた39点の作品を比較検討しながらそれら作品の意義を明らかにしている⁹。

ミッシェル・ボルドー、リュセット・ルロワとカルレット・ポルティエは、ベリール=アン=メール歴史学会より2007年に『1886年、ベリール=アン=メールのクロード・モネ』を上梓した。これはジェフロワやドゥルーシュなどを参照しながらモネの滞在について詳述されたものであるが、何と云ってもベリールの歴史考証に則り、かつ貴重な当時の写真が多く掲載されている点において、大変重要な書籍と言えよう¹⁰。さらにモネのベリールに関しての直近の研究としては、2015年9月号に『アート・ブルティン』誌上に発表されたニーナ・アサナスグロ=カルミエによる「偉大な統一——ベリールのモネと統合への衝動」が挙げられる。筆者は、モネが1886年の制作地としてベリールを選んだのは、1878年にヴェトゥイユに移り住んで5年間そこに留まって制作したように、モネが次第に都市の近代化を嫌い、そこから遠ざかって生のままの風景を求めて対象になったことであることを指摘している。ベリールという場所の選択は、その行為のクライマックスであった、と言う。モネの印象派時代の作品にも表れていた都市よりも地方への強い関心は、1870年代から1880年代にかけての画家のプリミティブな対象への憧憬に繋がるとし、それをモネは、絵画によって永遠性を持つものとして描こうとした、と論じている¹¹。

石橋財団の《雨のベリール》についてのテキストとしては、1953年に作品がブリチストン美術館に松方幸次郎の遺族から寄託され、1984年に寄贈されて現在に至るまで、1985年の大森達次による『石橋財団ブリチストン美術館名作選(西洋編)』の解説の他、さまざまな機会に執筆されたテキストがある。近年の文献としては、賀川恭子が美術館の2015年度のブリチストン美術館の館報に寄稿した、モネとジェフロワとの関係や、作品の来歴の詳細を論じた「クロード・モネの1886年のベリール滞在」がある¹²。

ところでドゥルーシュやアサナスグロ=カルミエをはじめとして、モネのベリール研究において、誰もが研究の拠り所として扱っているのは、ベリール滞在中に書かれた膨大なモネ自身による書簡である。ダニエル・ウィルデンスタインの1979年度版のカタログ・レゾネの巻末に収められた書簡だけでも、実に75通に及ぶ(WL684-758)。それらはアリス・オシュデ、友人であるルノワール、カイユボットやモリゾ、画商のポール・デュラン=リュエルやジョルジュ・プティそして、評論家のジェフロワ、オクター

ヴ・ミルボーといった人たちに宛てられたものである¹³。

書簡は、ジヴェルニーの留守宅を守るアリス・オシュデに宛てられたものが突出して多い。モネは1879年に妻カミーユが亡くなって以来、彼の子どもたちの世話をし、人生において次第に重要な役割を果たしつつあったアリス・オシュデに、ほぼ毎日手紙を書く習慣を身につけていた。昼間の仕事で疲れ果てているにもかかわらず、夜遅くまで毎日手紙を書き続けたらしい。変動する天候、嵐や晴天の到来を伝え、うまく制作が進行したか、あるいはしなかったかを報告している。カンヴァスの追加を頼み、彼女への愛を伝え、彼女の嫉妬やお金の心配を和らげようとしている。しかし、われわれにとってこの手紙が殊更重要なのは、自らの絵画制作に対する心構えや心情、試みとその成果を詳細に伝えていることだ。自然から直接描くことを続けてきたモネにとって、大風で画材やカンヴァス、そして自らが吹き飛ばされそうになったり、寒さに手が悴み顔を引き攣らせながらも制作を続け、連日厳しい自然に立ち向かう様子は、この手紙の中で詳細に明らかにされている。

2. 印象派の終焉とモネの転換期

19世紀後半のパリ。普仏戦争に続くパリ・コミュン(1870-71年)によるパリの混乱と荒廃の後、共和主義の政体が、自らの姿を明確に見定めるようになるのは1875年の共和国憲法制定の頃であった。第三共和政はやがて議会制民主主義の理念に勝利をもたらし、パリは市民社会として成熟期を迎えることになる。荒廃した都市の損傷の回復にも力が注がれた。ただし政府の苦闘は続く。1886年には反共和的政治運動ブーランシェ将軍事件が勃発するなどして、大きな政治的危機に陥っていった。社会が不安定な中であって芸術家たちの生活は必ずしも安定したものではなかったようだ¹⁴。

この混乱の時期、1874年に活動をはじめた印象派は独自の展覧会を続けていた。1883年にポール・デュラン＝リュエルはモネ、ルノワール、ピサロ、シスレーらの個展を開催し、それぞれの画家たちは次第に名声を得ていったが、一方でグループの結束力は失われていった。1886年に開催された第8回展は、第7回展(1882年)に出展しなかったドガを中心として17人の新印象派の画家たちを中心に若い画家が集まり5月15日から6月15日まで、ラフィット通りのアパートマンで開催された。印象派の当初のメンバーで参加したのは、ドガ、ピサロとモリゾの3人のみ。実質的にこれが最後の印象派展となった。

モネ自身はどうかと言えば、次第に印象派を代表する画家として名声を得て、さらに自身の活動を押し進めた。1880年の第5回印象派展への参加を見送ったモネは、サロンへの復帰さえも試みていた。モネは続いて1881年の第6回印象派展にも参加しなかったが、1882年の第7回展には再び参加して35点の作品を出品している。1883年にはまた、ポール・デュラン＝リュ

エルがマドレーヌ大通りの新しい建物で大規模なモネの個展を開催し、56点の作品が出品された。デュラン＝リュエルはこの展覧会の成功の後、アメリカ市場への出品を目論み、1886年4月にニューヨークのマディソン・スクエアのアメリカン・アート・ギャラリーで、モネによる40点以上の作品を出品した¹⁵。

モネがパリを離れ、セーヌ河下流のヴェトウイユに移住したのは1878年。病床の妻と子どもたち、それにかつてのパトロンで今や破産したエルネスト・オシュデの妻アリスとその子どもたちを伴ってのことだった。印象派グループを長く牽引してきたモネは、この頃より次第に仲間との活動とは距離を置いて、自らの作品の展開を考え、新しい主題を求めて旅に出て、印象主義の様式を肯定し強化しながらも題材を多様化していく試みを行った。1883年12月にはルノワールとともに初めて地中海沿岸を訪れている。ふたりはエクス＝アン＝プロヴァンスにいたセザンヌを訪ねた後、リヴィエラとして知られる北イタリアの地中海沿岸に赴く。年が明けて1月からモネはひとりで再訪しボルディグラに3カ月滞在。この地域独特の気候と陽光の輝きを描いた。モネは一方で1883年から1886年にかけては定期的にエトルタで制作もしている。1886年にはオランダを訪問。これは花盛りチューリップ畑を描く目的があった¹⁶。

モネは、ベリールに辿り着くまでは、新しい主題を求めつつも主に穏やかな明るい風景を描いていた。場面に溢れる陽の光は、彼が描こうとする近代生活の情景と合致していたからだ。陽光溢れる情景を鮮やかな色彩で描くゆえにモネは「太陽の人」として認識され、そのイメージは意に図らず固定されつつあった。冒頭に引用した通り、画家自身はそうした状況を少なからず居心地の悪いものと感じていたようだ。新たな様式を求めて模索の旅を開始した理由だったのであろう。一方で、アサナスグロ＝カルミエは、モネはかねてより完全な孤独への憧れがあったことをアリス・オシュデに宛てた手紙の内容を分析することで指摘している。手つかずの自然の中に身を置くことで、自然に忠実でありながら、他の誰とも似ていない、自分だけのものである情景を得たいと願っていた画家は、ベリールへの旅によってこの願いを叶えた、としている¹⁷。

3. ベリール＝アン＝メールのモネ

1886年の夏、モネはベルト・モリゾに宛てた手紙(1886年7月末か8月初旬)の中で「ブルターニュに行きたいと強く思っていた」(WL676)と、同時期にテオドル・デュレに向けた手紙の中では「ブルターニュの大旅行を敢行することにしました。でも杖を携えた純粋な旅となりそうです。」(WL677)と記している。モネがブルターニュに関心を持ったのは、師であるウジェーヌ・ブーダンがしばしば訪れていたからかもしれない¹⁸。また1880年代に画家仲間のルノワールがブルターニュを訪れていたのも画家の関心を喚起したのかもしれない。あるいは、モネの書斎に保

管されていた、前年に出版されたばかりのギュスターヴ・フロアベールのブルターニュ旅行記『野を越え、浜を越え』の影響もあったとの指摘もある。モネの当初の計画では、ペリールには当初10日ほど滞在する予定で、その後ノワールムーティエ島のオクターブ・ミルポーを訪ね、ブルターニュの海岸に沿ってサン・マロまで行くことにしていたようだ¹⁹。

1886年9月12日にペリールに到着したモネは、港のル・パレのオテル・ド・フランスに最初は宿泊。2日をかけてまず島を探索した。ル・パレ周辺の開かれた港街の光景に魅力を感じなかったモネは、15日に島の反対側の小さな集落ケルヴィラウアンに宿をとることにした。モネは短期間の探索で、コート・ソヴァージュと呼ばれる海岸を見つけ、その出来るだけ近くを拠点とすることにしたのだ。モネは居酒屋を経営していて、料理を作ってくれることになった漁師マレックの提供する広めの部屋を借りてそこを仮のアトリエとした。9月14日付のアリス・オシュデ宛ての書簡では、次のように記している。

私はと言えば、より満足しています。いくつかの素晴らしい風景を見つけたので、島に留まることにしました。明日の朝、町を出て、ラ・メール・テリブルと呼ばれる場所の近くにある、8～10軒の家からなる小さな集落に宿を取ることにしました。周りには10キロも木がなく、岩や洞窟は素晴らしいです。不吉で悪魔が出てきそうですが、それでも見事な場所なのです。他の場所で同じものを見つけることは出来るとは到底思えないので、そこで何か絵を描いてみたいと思っています。(WL686)

続く9月16日の書簡では、「2、3週間で2、3点を仕上げつもりです」(WL687)と記し、24日にも「天気が変わらなければ1週間後には島を出られると思います」(WL692)と記している。この時、画家はいつものように晴天下の情景を簡単に描くことができる、と考えていたようだ。しかしペリールの天候は直後に暗転する。雹や嵐など大西洋の島特有の天候の変化の激しさが画家を落胆させ、自然の脅威を見せつけさせた。手紙の中ではこれら天気の話が頻繁に出てくる。時折の晴天の時さえ台地上の島では常に風が強かったようだ。9月27日の手紙には、アリスに宛てて「まだ天気は良いのですが、悪魔のような風に悩まされていて、カンヴァスも傘も全てを縛らなければなりません。」(WL697)と記している。

10月に入って天候はさらに荒れ模様となる。嵐の季節が訪れ、海上で波が荒々しく岩にぶつかっては砕け散る光景を目にし、モネは制作に著しい困難を覚えはじめた。ところが同時に画家は、脅威を感じさせる風景に心を激しく揺さぶられ、次第に魅了されていったのである。そして時間や天候の差異によって全く異なる情景を描きはじめた。結果、モネは以降6回以上も滞在を延長し、滞在期間は実に10週間に及ぶことになった。10月30

日にアリスに宛てた手紙には、次のように記されている。

[...]私がどれほど海に情熱を傾けているかお分かりでしょう。ここは本当に美しい。私の経験と絶え間ない観察力をもってすれば、あと数ヶ月続けていれば素晴らしい仕事ができると確信しています。…恐ろしくもありますが、あの青緑色の深みとその恐ろしい様子(何度も言いますが)を一度見ただけで、虜になってしまいます。(WL730)

モネ自身はそれでも島での仕事は一刻も早く完成させたいとは思っていたようだが、全ては落ち着かない天候に左右され、それに従わざるを得なかった。11月8日にはアリスに宛てて「今日はうまく行きました。天候にも恵まれて良い一日でした。そろそろ終わりに近づいています。最終的には、あなたが近くにいるアトリエでこれらを完成させなければならないでしょう。」(WL739)と記している。また翌9日には早く作品を送れと督促するデュラン＝リュエルに対して次のように記している。

[...]完成したものを送ってほしいとのことですが、完成したものなどありませんし、家に帰ってもう一度見直すまでは自分の作品の出来を判断出来ないことをよくご存知でしょう。私はいつも、自分の絵に最後の仕上げをする前に、短い休みが必要なのです。残念ながら悪天候が続いているので、多くのモチーフに再び効果を見出すことが出来ず、ジヴェルニーに戻ったらやるものがたくさんあります。(WL741)

4. ペリールの出会い

—ラッセル、ジェフロワ、そしてミルポー

モネのペリール滞在は基本的にひとりであったが、幾人かの人物に会う機会があった。初期に出会ったのはオーストラリアの画家ジョン・ピーター・ラッセル(1858-1930)であり、9月7日から28日までをともに過ごした。ラッセルはロンドンで学んだ後、1885年初めよりパリでフェルナン・コルモン私塾に通った画家だ。1886年にはレイ・アंकタン、エミール・ベルナル、フィンセント・ファン・ゴッホと出会い、友人となっていた。同年ラッセルは自らの画題を求めてペリールを訪れた。後に妻となるマリアンナ・マティオッコとともにコート・ソヴァージュの近くにモネに先行して滞在していたことが、モネのアリス宛の9月18日の手紙で記されている(WL688)。モネのペリール滞在の初期に島で画題を探る中で、ラッセルの存在はことさらに大きかったようだ。主要モチーフのひとつとなるコート・ソヴァージュの洞窟の発見は、ラッセルの導きによるものらしい。モネの制作を目の当たりにしたラッセルは、友人のヴィンセント・ファン・ゴッホにそれを伝え、そして後にはアンリ・マティスにもそれを詳細に語ったという。モネは2週間をこの若い画家とともに過ごした後、

急速に制作の速度をあげていった²⁰。

モネの滞在時の邂逅としてより重要視されるのは、前述のギュスターヴ・ジェフロワであり、彼とは10月2日から11日までをともに過ごしている。ジェフロワは、1880年からジャーナリストとして活躍し、ジョルジュ・クレマンソーの日刊紙『ラ・ジャスティス』に定期的に記事を書いていた。ベリールについては、『ラ・ジャスティス』紙に10月17日から11月3日まで掲載された8つの記事の中で語られている²¹。10月2日のマレックの宿屋でのモネとの出会いは、全くの偶然であったと伝えているが、彼はこの出会いを殊更ドラマティックに表現している。

最後のひとりとは、ジャーナリストにして劇作家のオクターヴ・ミルボー(1848-1917)である。ミルボーについては偶然の出会いではなく、ミルボーが画家取材する、という明確な目的があった。モネがミルボーを知ったのは1884年11

月、ポール・デュラン＝リュエルの家でのことだったらしい。『ラ・フランス』紙の美術欄を担当していたミルボーは、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ、ドガ、ルノワール、そしてモネを題材に現代の作家の連載を準備しており、その取材のためにモネに会いに来たのだった。ル・パレに迎えに行ったミルボーとの再会をモネは喜ぶ一方で、滞在の後期の繁忙期に必要な時間を失うことをすぐに後悔しはじめていたことが、その手紙から窺える。また、ミルボーの夫人を連れての訪問の楽しげな様子を伝える手紙は、しばしばアリスを苛立たせ、両者の不和の原因にもなったらしい。モネは、ベリールでの仕事を終えた直後に、ジヴェルニーに帰る前にそこから遠くないノワールムーティエ島に滞在していたミルボーを訪ねている。ミルボーもまたモネの評価をその後高めた人物として知られており、たとえば1889年の『クロード・モネ—A. ロダン』展の図録の冒頭でモネを紹介する数頁を書く時、ミルボーはモネのベリール作品に触れている。「ベリールの荒々しい海とボルディゲラの穏やかな海の表現は、それがカンヴァスの上に描かれたものであることを幾度も忘れさせるほどだった。私は自分が海岸に寝そべっているかのようにさえ感じた。」²²

5. 《雨のベリール》とベリールの作品群

モネが宿をとったケルヴィラウーアの近く、数百メートルのところには制作場所のポール＝ゴルフアールがある。ブルターニュ地方では、ポール(Port)という言葉は、単純に港を示すもので

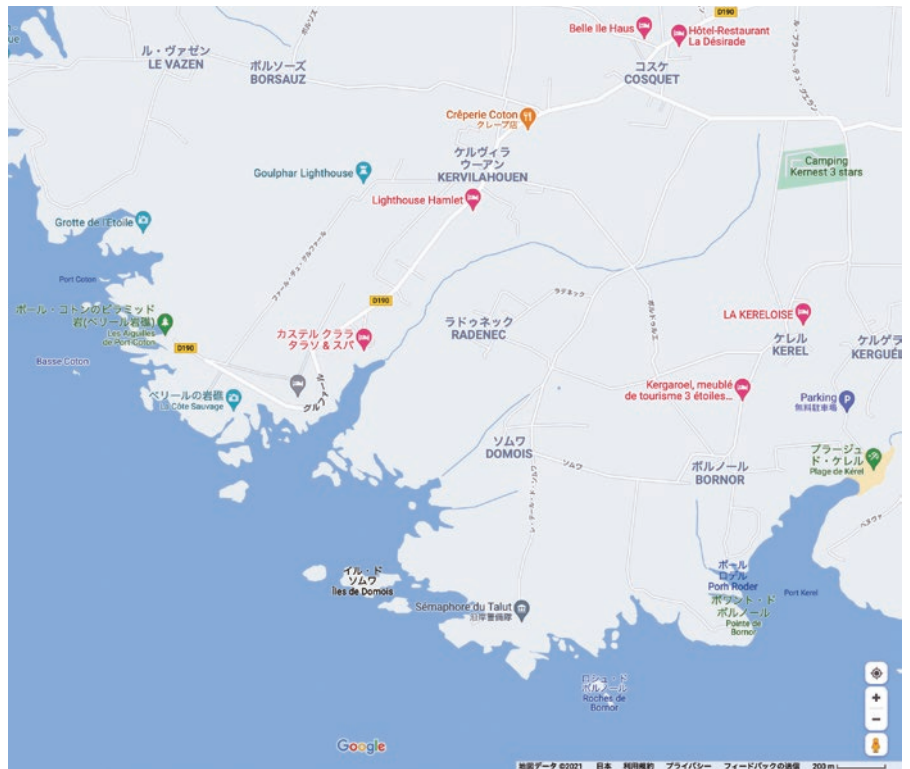


fig. 2
ベリール＝アン＝メールにおけるモネの活動場所
Location of Monet Activities Belle-Ile-en-Mer (from 地図データ ©2021 Google)

はなく、むしろ「入り江」を意味する。ポール＝ゴルフアールでは岩礁や断崖絶壁、ポール＝コトンでは高く尖った石などがモチーフの対象となった。ケルヴィラウーアの宿からほぼ同じ距離の左手にモネはもう一つのモチーフとなるポール＝ドモワがある。この入り江の中心には前述の通りギベルと呼ばれる岩礁がある。モネはこうしてこれらを含む5つの主要な場所を確保した(fig. 2)。モネはベリールの風景作品で船、人間も、そして手紙の中で触れていた鳥さえも描くことはなかった。ベリールでモネが描いたのは、岩と海だけの情景であり、《ポリの肖像》(W1122)を除けば、人間の存在が一切ない状態である。人間が住んでいた痕跡のある風景は38点中3点しかない。ひとつはドモワの集落で、遠景にある台地の家並みが描かれている作品。残りの2点は、部屋から描かれた風景だ。

ベリールの海岸がモネの心を捉えたのは、海面から威嚇するように頭を持ち上げた岩礁の形態だったのではないかと。水平線に対しごつごつとした垂直方向を強調する岩礁が不定形の岩肌や波濤と入り交じる様子が、原色に近い色の粗い筆致で描かれている。自然の持つ根源的な力は、粗い抽象的な筆触によりあたかも感情をもっているかのように示されている。後述する通り、これを20年後に登場するフォーヴの先駆けと指摘するものもある。以前の作品との大きな乖離を自ら意識したモネは、デュラン＝リュエルに宛てて、「私がここから持ち帰ったものが皆様の好みに合うかどうかは分かりませんが、この海岸が私にとって魅力的であることは確かです。」(WL715)と記している。ところでモネはディエップの断崖やエトルタの巨大な奇岩、あるいは



fig. 3 (W1106)
 クロード・モネ《ポール=ドモワのギベルの岩》1886年、油彩・カンヴァス、
 66×81cm、個人蔵
 Claude MONET, *The Guibel Rock, Port-Domois*, Private Collection, San Francisco



fig. 5 (W1108)
 クロード・モネ《ポール=ドモワ》1886年、油彩・カンヴァス、65×81cm、
 イェール大学美術館
 Claude MONET, *Port-Domois*, 1886, Yale University Art Gallery, New Haven
 Photo credit: Yale University Art Gallery



fig. 4 (W1107)
 クロード・モネ《ベリールの岩》1886年、油彩・カンヴァス、63×79cm、
 ランス美術館
 Claude MONET, *Rocks at Belle-Île*, 1886, Musée des Beaux-Arts, Reims
 Photo : © Christian Devleeschauwer



fig. 6 (W1109)
 クロード・モネ《ベリールのポール=ドモワ》1886年、油彩・カンヴァス、
 65×81cm、個人蔵
 Claude MONET, *Prort-Domois at Belle-Île*, 1886, Private Collection

はヴェトウイユの解氷を描くなど、自然への畏怖を感じさせるイメージをかねてより示してはいた。しかし、ベリールの風景の表現はそうした感情が一気に吹き出たように感じさせる。これらの試みによって、モネはそれまでの印象主義的絵画を乗り越えようと試みたのであろう。

アーティゾン美術館の《雨のベリール》(W1112)の中央に描かれているのは、ポール=ドモワの入り江の真ん中に聳える岩礁ラ・ロッシュ・ギベル。ちなみにモネは、アリスに宛てた10月9日付の書簡の中で、荒天を憂う一方で「気休めに、雨の効果(Effet de pluie)をポシャド(pochade)で描いてみました」(WL707)と記している。モネが書簡の中でよく使う「ポシャド」とは、いわゆる習作を意味する。「雨の効果」という言葉は、ウィルデンスタインのレゾネに記載された《雨のベリール》のタイトル「Belle-Île, effet de pluie」と一致するものだが、これは必ずしも同一のものと示す証はない。ただ本書簡の記述は、ジェフロワが語る荒れた天候の中での制作と重なるものであり、かつ手紙の日付はジェフロワの滞在時期と重なるものではある。

モネがベリール滞在の初期にポール=ドモワで様々な角度、様々な天候の下で、ラ・ロッシュ・ギベルを中心に据えて描いたのは8点。これらのうち5点はポール=ゴルファーやラドゥネックの岩壁を遠景に、北を向くギベルが描かれている²³。

- 《ポール=ドモワのギベルの岩》(W1106)、個人蔵 (fig. 3)
- 《ベリールの岩》(W1107)、ランス美術館 (fig. 4)
- 《ポール=ドモワ》(W1108)、イェール大学美術館 (fig. 5)
- 《ベリールのポール=ドモワ》(W1109)、個人蔵 (fig. 6)
- 《ベリール》(W1110)、ロダン美術館 (fig. 7)

これら5点を見るとギベルには側面に大きな穴が空いていることが分かる。W1106, W1107, W1108は晴天で屈んだ海面の風景が、W1109は曇天で波頭が立つ風景が、W1110はさらに暗雲が垂れ込んだ情景であるが、海は比較的穏やかに描かれている。異なる時間、異なる天候の時の情景の差異があらわされている。



fig. 7 (W1110)
 クロード・モネ《ベリール》1886年、油彩・カンヴァス、60×81cm、ロダン美術館
 Claude MONET, *Belle-Île*, 1886, Musée Rodin, Paris
 © Musée Rodin (photo Jean de Calan)



fig. 1 (W1112)
 クロード・モネ《雨のベリール》1886年、油彩・カンヴァス、60.5×73.7cm、
 石橋財団アーティゾン美術館
 Claude MONET, *Belle-Île, Rain Effect*, 1886, Artizon Museum, Ishibashi
 Foundation

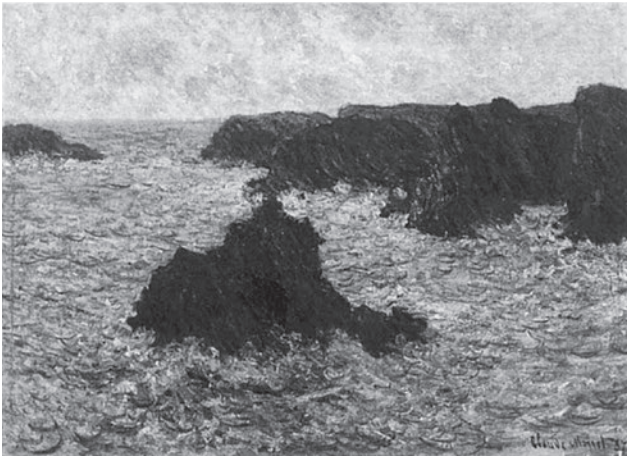


fig. 8 (W1111)
 クロード・モネ《ベリールの岩礁》1886年、油彩・カンヴァス、60×81cm、
 所在不明
 Claude MONET, *The Rocks at Belle-Île*, 1886, Collection Unknown



fig. 9 (W1113)
 クロード・モネ《ベリール》1886年、油彩・カンヴァス、60×60cm、
 所在不明
 Claude MONET, *Belle-Île*, 1886, Collection Unknown

一方で次の2点はギベルの穴が見えない状態、西向き的情景が描かれている。

- 《ベリールの岩礁》(W1111)、所在不明(fig. 8)
- 《雨のベリール》(W1112)、石橋財団アーティゾン美術館(fig. 1)

次の作品は、逆方向から、ギベルの穴が見える情景が描かれている。

- 《ベリール》(W1113)、所在不明(fig. 9)

このW1113は粗い筆触で描かれたイメージだが、これは晴れた情景。他の作品に比べると筆触は粗く、これは他の7点と比べるとオイルスケッチのような粗さをもって描かれている。W1111, W1112はともに海面は時化の状態。雨天の陰鬱な印象の海と不気味な岩礁がある情景、という意味ではこれらはロダン美術館のW1110と共通点を持っている。中でも《雨のベ



fig. 10
 ポール=ドモワ(ベリール=アン=メール歴史学会ホームページより)
 Port-Domois, © Société historique de Belle-Île-en-Mer, Morbihan, France
<https://www.belle-ile-histoire.org/histourisme.html>

リール》は、大雨で暴風雨という極端な荒天下で描かれた作品である。暴風で時化する海面の色彩はいまだ明るい色彩が使われているものの、筆触や色彩の激しさに目が行くとともに、画面構成の誇張がなされたようにも感じられる。しかし、実際のギベルを臨むポール＝ドモワの情景と比較すると、画家は実景をほぼ忠実に画面に再現していることがわかる (fig. 10)。

ポール＝ドモワの一連の作品と同様に、ベリールでモネはしばしば同じ情景を角度を変え、時を変えて多角的に描いた。同じ角度から見た同じモチーフの作品が複数ある中で、時と天候によって表情を変える様を捉えているのだ。ポール・タッカーはこれについて次のように記している。「ブルターニュでのモネの制作方法に微妙な変化があった。すなわちモチーフの数を限定して探求し、しかも限定した構図で描いた。[...]それらはまた海の動き、光が水上で舞う様子、あるいはごつごつとした黒い岩の光と影の相互作用など、自然を厳密に描写することをモネに強く求めたようだ」²⁴。大気と海洋の効果を同じ場所で多重に表現するために、あえて視点の数を制限して少数の場所を選んだのだ。この時期のベリールの特徴である天候の不安定さ、そして何よりも海の状態の変化の激しさが、モネの絵に新しい展開を与えたのである。ベリールの個々の作品について「連作」という言葉を用いるのはまだ早すぎる。しかし、「連作」という考えは、無意識のうちにモネの心の中で明確になり始めていたのではないか。10月30日付のアリスへの書簡では「海をうまく描くには、毎日毎時間、同じ場所で海を見て、その場所での海の様子を理解する必要があることを知っています。だからこそ、私は同じモチーフを4回も6回も繰り返して描いているのです」(WL730)と記している。したがって、ベリールの同じ場所で描いた作品には、太陽の光に満ちた風景がある一方で、それとは対象的な荒れた天候下の暗い風景、すなわち陽と陰の関係を示す作品があるのだ。モネはベリールの滞在で発見したこの方法を以降体系的な様式で仕上げていくことになる。

モネは後年、《積み藁》連作を製作中の1890年10月9日に、ジェフロワに手紙を書いている。「さまざまな光の効果の連作に夢中なのですが、近頃は陽が早く沈むので、追いつくことができません。しかし描き進めるにしたがって、私が求めているもの——『瞬間性』、とりわけ周囲を包むもの、いたるところに輝く均一な光——を表現するためには、もっと努力しなければいけないことが分かるのです」(WL1077)。モネはこの書簡の中で、彼が求めているものを「瞬間性(L'instantanéité)」という言葉で示しているが、これはモネの連作の重要なキーワードとして認知されている。モネはこの「瞬間性」について「周囲を包むもの(l'enveloppe)」とも記している。これは、戸外の自由な状態では、色彩は光や周囲との関係にしたがって変化するものであり、それをモネは雰囲気、周囲を包むものと呼んだのである。換言すればモチーフを包む大気に及ぼす光の効果を意味するものであり、ベリールの一連の作品で画家は、すでにこれを実践して

いる、と言えるのではないか²⁵。

6. 崇高なる海の風景

モネはベリールの海の日々の観察で対象への興味を高めていった。特に荒天・嵐が彼を襲った時には、眩暈に似た高揚感へとモネを導いたに違いない。10月23日にアリスに送った書簡には次のように記している。

私はどちらかという柔らかくて優しい色が好きなのですが、この不吉で悲劇的な情景を描くために暗く描く努力をしなければなりません。ブルターニュの暗い絵を見たことがあると思いますが、しかしこれはその逆で、世界で最も美しい色調で、この海は今日鉛色の空と一緒に、その強さを捉えることができないほどの緑色をしていました。(WL721)

これを描かねばならない、という画家の決意は、10月26日付のアリス宛書簡に示されている。

私は絶対にこれらの絵を完成させなければなりません。実際とても満足しているし、自分が間違っているとは思いません。だからこそ、絶望してはいけません。多少の驟雨を浴びなければならないとしても、私は戦わなければならないのです。(WL723)

荒天の海景と言えばその前例として、ジョゼフ・ヴェルネ(1714–1789)が思いつく。人智を越える自然に対する畏敬の念、あるいは「崇高」の体験を絵画化する画家としては、さらにモネと初期のロマン主義の画家による作品との関連も想起できる。特にイギリスの画家 J.M.W. ターナー(1775–1851)の一連の荒天の海景をモネは知っていたのではないか²⁶。さらにフランスの近世・近代の風景画史を顧みただけの場合、ヴェルネやターナーに先行する風景画として、17世紀のフランス古典主義の巨匠ニコラ・プッサン(1594–1665)の作品を忘れるわけにはいかない。プッサン晩年の連作「四季」の最後は《冬——大洪水》(1660–64年)(fig. 11)。旧約聖書の「大洪水」を主題とするこの作品に描かれたのは、プッサンの理想的風景画を特徴づける明るく静謐で峻厳な作品とは対照的に、壮大、粗野、危険、神秘、あるいは暗さ、深淵、孤独といったイメージを観る者に喚起する情景。それは「崇高の情景」として、同時代から19世紀の新古典主義、ロマン主義の時代に至るまで絶大な影響力を示してきた。プッサンの「四季」連作の春、夏、秋の明るい空の下の情景と、冬の陰鬱な画面の比較によりその対照は際立ち、これはモネのポール＝ドモワの作品にも同様な効果を見出すことができる。古典主義の巨匠が、ロマン主義的な「崇高」の概念を絵画化したことは、印象派の巨匠が、感覚に快く、穏やかな歓喜や幸福感を喚起する絵



fig. 11
ニコラ・プッサン《冬—大洪水》1660–1664年、油彩・カンヴァス、
118×160cm、ルーヴル美術館
Nicolas Poussin, *Winter (Deluge)*, 1886, Musée du Louvre
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Droits réservés /
distributed by AMF-DNPartcom

画とは対照的な、「崇高」の概念を内包する絵画を19世紀末に描きえたこと、無縁ではないように思われる。モネのベリールの風景の発見は、偶然のものであったかもしれないが、印象派の「古典的」巨匠による、その様式とは対照的な「崇高なる」風景画の表象は、17世紀の風景画の巨匠プッサンのそれと確実に通じている²⁷。

7. ベリール作品群の公開と売却

1886年11月下旬にジヴェルニーに帰郷した後、モネはデュラン＝リュエルに伝えた通り、冬の残りを彼のアトリエでベリールの風景画を完成させるのに費やした。完成したベリールの作品は、その後いくつかの展覧会に出展された。なかでも重要なのは1887年の5月から6月にかけて開催された「第6回国際絵画展」、そして1889年に開催されたロダンとの合同展であり、それらはどれもデュラン＝リュエルではなく、ジョルジュ・プティの画廊で開催された²⁸。モネはかねてよりデュラン＝リュエルのアメリカへの進出については懐疑的で1886年1月22日の書簡では「私もあなたがおっしゃるようにアメリカでは成功したいとは思っています。でも私の絵は特にこの国で有名になって売れて欲しいと願っているのです」(WL650)と語っていたし、一方でデュラン＝リュエルの側でもモネらしくない、ベリールの作品に関心がなかったのかもしれない。

1887年の「第6回国際絵画展」のカタログには、全15点の展示作品のうち、ベリールの作品が10点掲載されている。この展覧会は、印象派が久々に一堂に会した展覧会で、モネ自身はこの展覧会に1877年のサン・ラザール駅の風景画も出品しており、過去と現在の繋がりや自らの絵画様式の展開を示している²⁹。モネは、ギユスターヴ・ジェフロワとオクターヴ・ミルボーの反応を見てある程度の成果は確信していたかもしれないが、画家仲

間や他の批評家などの反応は気になったようだ。実際ベリールの作品の評は別れた。一方では荒削りな作画、野蛮さ、絵画的洗練の欠如が非難され、カミーユ・ピサロは厳しく「暗いモネ」と評した³⁰。ジョリス＝カルル・ユイスマンスは1887年の「ルビュー・アンデパンダント」誌の6月号で次のように記している。

クロード・モネは、熱り立つ空の下[...] 瘳猛な色を奏でる荒れ狂う海の景色を描いた一連の風景画を出品している。デュラン＝リュエル氏が持っている世界で最も偉大な画家によるあの素晴らしい海景画からはかけ離れている。[...] 人食いの眼で見たこの絵の野蛮さに最初は戸惑うが、この絵が示す強さの前で、この絵を動かしている信念の前で、この絵を描いている男の力強い吐息の前で、人はこの粗野な芸術の禍々しい誘惑に従わざるを得ない。

また、ユイスマンスの友人であるアルフレッド・ド・ロスタロは美術誌『ガゼット・デ・ボザール』の1887年6月号で「クロード・モネ氏はこれまで以上に激しく、過剰なまでの筆触と色彩で、観る者を沈黙させる力を漲らせている。色彩は激しく、筆致は粗いにもかかわらず、完璧に制御されているため、自然の情景が雄大な印象の中に自由にあらわされている」と記している³¹。

ついで1889年の『クロード・モネ—A.ロダン』展には、ベリールの一連の作品が展示された。2人展に出品されたモネの作品は145点。エトルタとアンティーヴの風景画の間にベリールの作品13点が展示された(RM74–76, 79–80, 83, 86, 89–90, 91/16, 93, 95, 96)。同時に出品されたヴェトゥイユ時代の作品がほぼ同数の14点であったことと比較すると、画家がベリールの成果に重きを置いていたことがうかがえる。内容としてはポール＝コトン(RM91/16, 95, 96)、ポール＝ゴルファー(RM79)、ポール＝ドモワ(RM80, 89, 90)、そして10月の激しい嵐の中で描かれた5点のうち2点(RM74, 75)など、モネがベリールで描いたすべての場所の作品が網羅されている。展覧会図録のロダンに関するテキストはジェフロワが執筆したが、モネについてのテキストは先に引用した通り、ミルボーが筆を執っている。それは、1889年3月10日付のフィガロ紙に掲載されたモネ評に手を加えたもので、モネの絵画の位置付けを試みるものであった³²。

ポール・デュラン＝リュエルは結局のところ1887年にベリールの作品を4点しか購入しなかった。結果としてモネはベリールの作品の販売を様々な画商に配分することができた。展覧会でいち早くベリールの絵画を展示したジョルジュ・プティであったが、さほど売り上げには貢献しなかったようだ。一方でテオ・ファン・ゴッホの勤めていたブッソ&ヴァラドンはこれに大きく貢献した。当時、パリに住んでいた兄ヴィンセントの勧めもあり、テオは印象派の絵画を大量に購入・販売し、特にモネの作品については1886年から1888年の短期間に、ベリールの作品を含む9点を扱った。

そしてベリール作品はかなり早い段階で個人のコレクションへとわたっていった。ポール・デュラン＝リュエルはその後数年のうちにさらにいくつかの作品を買い取り、ブッソ&ヴァラドンもさらにいくつかの作品を購入している。個人が購入したものとしては、ロシアの蒐集家セルゲイ・シチューキンや、林忠正などが挙げられる。画家仲間ギュスターヴ・カイユボット遺贈コレクションの中にも《コート・ソヴァージュ》があるが、これはルーヴルの所蔵となった後、今はオルセー美術館の所蔵となっている。

石橋財団の《雨のベリール》はどうかと言えば、これら一連の展覧会に出品されることはなかった。ウィルデンスタインのレゾネに拠れば、この作品がはじめて展覧会に出品されたのは、1891年にサン＝プリューで開催された「美術展」に出品、その後の出品歴は20世紀を待たねばならず、1917年にギャラリー・ポール・ローザンベールで開催された「19世紀のフランス絵画」展、1924年にギャラリー・ジョルジュ・プティで開催された「モネ」展に出品されている³³。作品の来歴としては、それ以前の1887年にブッソ&ヴァラドンに売却された後、1918年頃にヴィルヘルム・ハンセン、次いで1922年に松方幸次郎が取得し、その後1953年にその遺族により石橋財団に寄託され、1984年に寄贈された³⁴。ほぼ同じ構図の《ベリールの岩礁》(W1111)はデュラン＝リュエルが1887年3月に購入し1948年のニューヨークの売り立てで売却、《ベリール》(W1110)はモネとロダンの2人展の時にモネによりロダんに贈られ、以後1916年にフランス国家に寄贈され、今はロダン美術館に保管されている³⁵。

8. モネのベリール滞在以後

ベリールでの10週間の滞りで制作された《雨のベリール》を含む39点の作品は、モネの絵画約2,000点の作品の中でどのように位置づけられるだろうか。画家のキャリアからすれば、ボルディゲラの絵画同様、短期間ではあるものの、それはモネが自らの絵画を革新することを決意し、実行した時期の作品である。ベリールのコート・ソヴァージュの壮大かつ峻厳な風景、目まぐるしい大気の変化などにモネは敏感に反応し、新しい様式の絵画の創造を喚起した。モネは、印象派の基本原則である筆触分割、明確で率直な色調、明確な構図を捨てたわけではない。ただし対象はかならずしも陽の光に満ちた平和の空間だけではない。時に暗雲垂れ込み暴風雨に侵された畏れ多い風景である。それらが生氣あふれる筆触により表現されるべき風景の構造や基本的な性格を見失うことなく、構図の新しい大胆さを追求している。ベリールの風景画は、その後の積み藁や大聖堂の連作を予告するとともに、その様式としては睡蓮における自由な筆触や暗い色彩による抽象的な描写を予告するものである。

モネがベリールを発って10年後の1896年、アンリ・マティス

(1869–1954)はベリール＝アン＝メールのジョン・ラッセルを訪ねた。ラッセルはモネとの邂逅後、1888年から1908年に妻のマリアンナが亡くなるまでこの島に家を構えていた。他の芸術家がこの島で制作することを望んでおり、島を訪れた若い画家を好意的に受け入れていた。一方マティスはエコール・デ・ポザールでギュスターヴ・モローに師事し、伝統に則った教育を受けていたが、ベリール訪問をもってその画風は一転する。当初、ベリールの荒れた風景にモネ同様戸惑ったようだが、翌年に再訪したあたりから徐々にあらゆるしさの中に生氣を内包する情景に反応し始めたらしい。それにはラッセルを通じた、モネの教えも多分にあったことであろう。1896年の滞在時と翌年の再訪時のマティスの作品には明らかな違いが出ている。1896年の海岸を描いた作品が比較的暗い色調のアカデミックな描き方であるのに対し、1897年の作品になると、それまで使っていた重い色彩とは対照的な、高度に明るい色彩で大胆な構図、生氣ある筆致で描かれている。アン・ガルバリーは、これについて2002年にアート・ギャラリー・オヴ・ニュー・サウス・ウェールズで開催された『ベリール—ブルターニュのモネ、ラッセル、マティス』展図録において「色彩と単純化された装飾的な形態をもって独自の表現による新しい芸術を創造するために、古いものと訣別するような情熱を作品は感じさせる。」と記している³⁶。マティスは、1905年に仲間の画家たちと原色を多用した強烈な色彩と激しいタッチを特徴とする絵画をサロン・ドートンヌに出品し、それは批評家ルイ・ヴォークセルによって「フォーヴ」と評された。先に触れたようにモネのベリール時代の作品の様式には、フォーヴィスムを予見する質があることが指摘されている。20世紀初頭の新興絵画の成立へのモネの接点をここに見出すことが出来るかもしれない。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸課長)

※個人蔵、所在不明の作品の画像典拠: Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Bibliographie et catalogue raisonné*, Tome II: 1882-1886 Peintures, La Bibliothèque des arts, Lausanne & Paris, 1979, pp. 419-420.

註

1. "Documents: I. Letters", in Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Bibliographie et catalogue raisonné*, Tome II: 1882-1886 Peintures, La Bibliothèque des arts, Lausanne & Paris, 1979, pp. 213-295. 「WL」の番号は、1979年版のウィルデンスタインのレゾネの手紙の番号を示す。
2. Wildenstein, 1979, No.1112, p.206: Daniel Wildenstein, *Monet: Catalogue Raisonné*, Volume III, Wildenstein Institute, Paris, 1996, No. 1111, pp. 420-421. 「W」の番号は、1996年版のウィルデンスタインのレゾネの作品番号を示す。
3. "Belle-île en Chiffre", https://www.belle-ile.com/files/ot-belleile/files/1429_8_belle-ile_en_chiffres.pdf, ベリール＝アン＝メールについてはほかに次を参照。Bruno Barbier, *Belle-Île-en-Mer*, (Itinéraires de découvertes, Edition Ouest-France), Renne, 2008.

4. Théodore Gudin, 1802–1880, Peintre officieel de la Marine, “Tempête sur les côtes de Belle-Ile”, 1851, Musée des Beaux-Arts de Quimper. 次を参照。Henri Belbeoch & Florence Clifford, *Belle-Ile en Art*, Presse Bretonnes, Sait-Brieuc, 1991, pp. 40–41.
5. “Introduction: Tourism and Painting”, in Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast: Tourism and Painting, 1867–1886*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, pp.1–7; Ann Galbally, “Mer Sauvage”, *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, p. 14.
リチャード・トムソンは、これについてモネが1886年にベリールで、次いで1889年にクルーゼで制作した作品群はある種の一貫性を持っているため、一緒に考えるべきだ、と記している。これらの作品は、モネが1884年と1888年に地中海を訪れた際に描いた作品とは対照的であるとし、ノルマンディ海岸の見慣れた景観から離れて、自分の範囲を広げようとする画家の意識的な努力の結果であった、という。
Richard Thomson, “Emotive Naturalism 1881–1891”, in Exh. Cat., *Claude Monet 1840–1926*, Galerie nationales Grand Palais, 2010–2011, pp. 34–47.
6. Gustave Geffroy, *Claude Monet: Sa vie son temps, son œuvre*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, pp. 1–4.
7. Gustave Geffroy, “Salon de 1887. VI Hors du Salon – Monet. II”, *La Justice*, No.2696, 2 juin, 1887, pp. 1–2.
8. Ursula Prunster, “Painting Belle-Île”, Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, p. 22.
9. Denise Delouche, “Monet et Belle-Ile en 1886”, *Bulletin des amis du musée de Rennes*, pp. 27–55; Denise Delouche, *Monet à Belle-Ile (l'Art en Bretagne)*, Le Chasse-Marée/ArMen, 1992; Denise Delouche, *Monet à Belle-Île*, Éditions Palantines, Plomelin, 2006.
10. Michèle Bardoux, Lucette Leroy & Carlette Portier, *À Belle-Île avec Claude Monet en 1886, 12 septembre – 25 novembre*, Société historique de Belle-Île-en-Mer, 2007.
11. Nina Athanassoglou-Kallmyer, “Le Grand Tout: Monet on Belle-Île and Impulse toward Unity”, *The Art Bulletin*, Volume XCVII, Number 3, September 2015, pp. 323–341.
この論文のタイトルは、モネと親しい関係にあったエミール・ゾラによる『制作』の第2章で、サンドーズが語る言葉「ああ、もし人がおのれの全人生を作品に投入出来ればどんなにすばらしいことか! …高きも低きもなく、穢れも潔きもない、機能しているがままの偉大な統一体なのだ」(清水正和訳、岩波文庫)、あるいは数学者・哲学者のメヌ・ド・ピラン(François-Pierre Gontier Maine de Biran, 1766–1824)の言葉に拠る。
12. 無署名(大森達次)「19 モネ(1840–1926)《雨のベリール》」『石橋財団ブリヂストン美術館名作選(西洋編)』、石橋財団ブリヂストン美術館、1985年; 宮崎己「5 雨のベリール」、『石橋財団所蔵作品目録(1)』、1996年、14–16頁; 賀川恭子「クロード・モネの1886年のベリール滞在」、『館報』、第64号、2015年、石橋財団ブリヂストン美術館/石橋財団石橋美術館、2015年、78–85頁。1985年。
13. Wildenstein, *Claude Monet*, 1979, pp. 275–291.
14. 木下賢一「第二共和政と第二帝政」、柴田千雄、樺山紘一、福井憲彦(編)『世界歴史大系 フランス史3—十九世紀なかば～現在』、山川出版社、1995年、79頁。
15. Sylvie Patry, “Durand-Ruel and the Impressionists’ Solo Exhibition of 1883”, pp. 100–119; Jennifer A. Thompson, “Durnd-Ruel and America”, Exh. Cat., *Paul Durand-Ruel and The Modern Art Market: Inventing Impressionism*, Musée du Luxembourg, Paris; The National Gallery, London and Philadelphia Museum of Art, 2014–2015, pp. 100–119 and pp. 136–151.
16. Paul Hayes Tucker, *Claude Monet: Life and Art*, Yale University Press, New Haven & London, 1995, pp. 114–126; Richard Thomson, “Normandy in the 1880s”, “The Mediterranean, 1884–1888”, Exh. Cat., *Claude Monet 1840–1926*, Galeries nationales, Grand Palais, 2010–2011, pp. 172–205.
17. Athanassoglou-Kallmyer, “Le Grand Tout”, 2015, p. 326.
18. André Cariou, *De Turner à Monet: La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e Siècle*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 2011, pp. 98–99.
19. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 29; Athanassoglou-Kallmyer, “Le Grand Tout”, 2015, p. 334.
20. Ursula Prunster, “Painting Belle-Île”, Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, pp. 13–16; Belbeoch & Clifford, *Belle-Ile en Art*, 1991, pp. 90–95.
21. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 36–38.
22. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 38–39; Octave Mirbeau, “Claude Monet”, in *Claude Monet, A. Rodin*, Galerie Georges Petit, Paris 1889, pp. 25. 次も参照。Silvy Patin, “Belle-Ile-en-Mer (septembre-novembre 1886)”, Exh. Cat., *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l’exposition de 1889*, Musée Rodin, Paris, 1889–1990, pp. 147–148. “Que de fois, devant ses mers farouches de Blle-Isle, ses mers souriantes de Bordighera, j’ai oublié qu’elles étaient, sur un morceau de toile, avec de la pâte.”
23. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 56–65; Anonym, “Lot Essay” for Claude Monet, *Belle-Île* (1886), (Christie’s New York Auction, Impressionist and Modern Art Evening Sale, 4 May, 2011, Sale #2437), (<https://www.christies.com/en/lot/lot-5433473>).
24. Paul Hayes Tucker, “2 Monet and the Challenges to Impressionism in the 1880s”, Exh. Cat., *Monet in the ‘90s: The Series Paintings*, Museum of Fine Arts, Boston, 1989, p. 29.
25. 六人部昭典「モネ書簡(1890年)における「瞬間性」と『積葉』連作」、『美術史』第35巻第1号、1986年1月、15–27頁; 六人部昭典「モネの絵画と時間」、『実践女子大学美術美術史学』(美学美術史学科20周年記念号)、第30号、2016年3月、23–42頁。
26. Steven Z. Levine, “Seascape of the Sublime: Vernet, Monet and the Oceanic Feeling”, *New Literary History*, Winter 1985, Vol. 16, No. 2, pp. 377–400.
27. 次を参照。Richard Verdi, “Poussin’s ‘Deluge’: the Aftermath”, *The Burlington Magazine*, Vol. 123, 1981, pp. 389–400; 新畑泰秀「J.M.W.ターナーの《大洪水》——「默示的崇高」の主題にみる伝統と創意」、『展覧会図録「ターナー展 テート・ギャラリー所蔵」』、横浜美術館/名古屋市美術館/福岡市美術館、1997年、177–195頁。
28. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 90–92.
29. Pierre Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881–1934): repertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, tome 5, L’Echelle de Jacob, Dijon, 2011, p. 1408.
30. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 92.
31. Joris-Karl Huysmans, “Chronique d’art, le Salon de 1887(1), l’Exposition internationale de la rue de Sèze”, *la Revue indépendante*, No. 8, juin 1887, p. 352; Alfred de Lostalot, “Exposition internationale de peinture et de sculpture (Galerie Georges Petit)”, *Gazette des Beaux Arts*, Tome 35, 2^e période, Nr. 6, juin 1887, p.524.; Tucker, *Claude Monet*, 1995, pp. 29–30; Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 92–95.
32. Exh. Cat., *Claude Monet A. Rodin*, 1889, p. 25, reprinted in Exh. Cat., *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l’exposition de 1889*, Musée Rodin, 1889–90, p. 53. 「RM」の番号は、本図録の出品番号を示す。
33. Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit*, 2011, p. 1411.
34. 宮崎「5 雨のベリール」、1996年、16頁; 賀川「クロード・モネの1886年のベリール滞在」、78–79頁。
35. Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 96.
36. Ann Galbally, “Mer Sauvage”, Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, pp. 13–16. その他次も参照。Hilary Spurling, “Matisse on Belle-Ile”, *The Burlington Magazine*, Oct., 1995, Vol. 137, No. 1111, pp. 661–671.



fig. 1
藤島武二《東洋振り》1924年、油彩・カンヴァス、石橋財団アーティゾン美術館
FUJISHIMA Takeji, *Orientalism*, 1924, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

藤島武二《東洋振り》: 楕円のなかの中国、西洋、関東大震災

Fujishima Takeji's *Orientalism*: An Elliptical View of China, the West, and the Great Kanto Earthquake

貝塚 健

KAIZUKA Tsuyoshi

1. はじめに: 《東洋振り》という焦点

1924(大正13)年10月、第5回帝国美術院展覧会に発表された藤島武二(1867-1943)の《東洋振り》(石橋財団アーティゾン美術館、fig. 1)は、これまでの研究および批評を通して、この画家の1920年代、あるいは大正期を代表する油彩画と位置づけられてきた。回顧展には必ず出品され、ほぼすべての画集に収録されている。論じた文章も数多い。この作品についてすでに議論し尽くされてきたといつてよいのだが、2019年に石橋財団が収蔵し、アーティゾン美術館の展示室に飾られたことを機に、ここであらためてこの作品がもつ意味を考えてみたい。

まず画面を確認したい。中国服を着た女性のほぼ真横から描いた上半身像である。髪を後頭部でまとめた女性の真横から投影したイメージが画面に定着されている。女性の聡明そうな眼差しは画面外の遠くに向けられ、その表情に鬱屈するようなどころはなく、心身の健康を明るく寿いでいるかのようだ。手に団扇を持つ。背景の左には対聯のひとつがかかり、その詩句は4文字が見える。聯以外の背景は、茶色がかった臙脂色で平滑に塗り込められている。それ以外のモチーフは描かれていない。

女性の服は一見して中国服と分かるが、現代の日本でいう「チャイナドレス」とは異なり、衿の合わせが中央にあって、衿の立ち上がりも低い。満州族の旗袍チーパオに由来するものよりも、漢族の服飾の流れを汲むものだと指摘されてきた。下半身は描かれていないものの、腹部を絞めない、ゆったりとしたワンピース型の服であることが見て取れる。服の地色は濃青色で、牡丹と思われる大きめの花卉の文様などが華やかに彩られている。花卉には朱色や白が効果的に用いられ、主張し過ぎることはないが、大きな筆使いで画面全体の濃厚な賑やかさを醸し出している。

手に持つ団扇には、板倉聖哲が「海上派(清朝末期に上海で活動した文人の一派)による淡彩の花弁図」¹と指摘する、蓮と夏の花々が細い筆で入念に描かれている。その繊細な筆捌きは、中国服の文様のあらあらしく躊躇いのない表現とは対比をなし、この頃、藤島が手がけていた日本画を思い起こさせる。モデルは団扇の濃茶色の柄を両手で持っているが、左手首に対し、右

手首が実際にはあり得ない低い位置に置かれている。おそらく、右手の甲を描きだすことに画家が執着していたからだろう。藤島の女性像における手の描写に込める意気込みは、初期作品から一貫している。右手の小指に填められた指輪は貝殻から削りだしたものらしく、真珠のような光沢をもって鈍く肌を反射している。手指や掌は、筆あとを残さないように仕上げられている。

女性の輪郭全体を下から順に見上げていこう。腹部と胸部は、輪郭の位置取りを探った跡が大胆にもそのまま残されている。それは服の文様の筆捌きと呼応しているともいえる。それに対し、首筋から始まる体部の線は、繊細を極めていいる。喉元から顎、口吻部、鼻梁、臉、額と、この絵のなかの最も複雑な形状を、苦心の名残を見せようとする確信的で自信に溢れた線描であらわしている。後頭部に小さく束ねられた髪型によって、頭蓋の形が明瞭にとれる頭部は、髪に適度な灰色っぽいハイライトが掃かれていて、画面全体に馴染むように仕組まれている。それが完全な黒色ではないことは、背景の聯を縁取る黒との比較によって見て取れる。衿の部分を見ると、豪華な文様にも拘わらず中国服は薄手のもので、ほとんど厚みがない。そのため、服に覆われた体部の輪郭と、首筋より上の肉身体部の輪郭が中断、あるいは屈曲することなく滑らかに続く。

顎部と面貌は極めていいに仕上げられている。画面右からの光線によってモデルの表情は映えており、同時に顎の下や耳周辺にかすかな陰影が生じている。だが、そうした影をどのように藤島が表現し得たのかは、肉眼ではほとんど分からない。最終的な仕上げの苦労は隠しきっている。それでいて肉身体部は平板にならずに十分な量感と存在感を備え、まさに現前にその人がいるかのような感覚に捉えられる。

濃い臙脂色の背景はいいに平滑に処理されているのだが、額の上あたりに、ちょうど服の花弁文様くらいの大きさの不規則な凹凸が筆者には感じられる。今後の光学的調査が新たな発見をもたらす可能性があることだけを指摘しておきたい。右上の署名と聯の文字にだけ金泥を用いており、中国らしさ、あるいは東洋らしさを醸し出している。画面の左辺は聯の黒い縁取りである。この黒が画面全体を一気に引き締める効果を担っている。

さて、この作品について藤島は、6年後の1930年、美術雑

誌の談話記事で以下のように述べている。よく知られるもので、この作品を語るときには従来、必ず引用されてきた。

第5回〔帝展〕に『東洋振り』(二十号)『アマゾーヌ』(八十号)を出してゐる。『東洋振り』は支那服を着た女の横顔、これが私の多少画期的な出発になつてゐる。イタリアの文芸復興時代には女の横顔の描写が多かつた。ピエロ・デルラ・フランチエスカ、レオナルド・ダ・ウンチ^{〔ママ〕}などの画を見た感じが、如何にも閑寂な東洋的精神に交通してゐるので、ミラノの美術館の壁面に見飽かぬ凝視を続けてゐたものであつた。殊にフランチエスカの横顔の簡約された用筆が、面白く思つて見て来た。そんな取材に適合するものはやはり支那服がよく、その頃頻りと支那婦人服を蒐めて五六十枚にも及んでゐた。が材料が兎も角整つても、就中困難なのは日本の女の横顔に美しいがない。前向きはまづよいとして、横顔になると美が二分の一に減ずる。適当なモデルを得て私の制作欲は迸つた。必ずしも支那人をかかうという動機からではない。日本の女を使つて東洋的な典型美をつくつてみたかつたのである。文芸復興期のそれらの東洋風な横顔が私をそこへ運んでくれたといへば、画因の説明は足りてゐる。西洋画の材料を駆使して、西洋臭味を離れたものを描かうとしてゐる。時代の風俗や調具などには一向無関心である。近代絵画にはさうした考証は必要としてゐない。同時に東洋とか西洋とかいふ観念を撤回するのが私の年来の主張である。手近なところにある日本人のモデルを使つて、画面に可及的簡略法をとり、線や色彩を最も要約したものにする。朝令暮改の風俗の考証は、そもそも末技に属する。時と処とを超越して私は常に絵画的効果の上に全力を傾けやうと努めてゐる。²

自作について雄弁に語ることの少なかつた藤島には、例外的な量の説明だといってよい。モデルに着せるための中国服を50~60枚も収集してきたことなど、本人しか知り得ない情報も含まれる。控え目ながらも、「多少画期的な出発」という口振りには確固とした強い自信が滲む。

イタリア・ルネサンス美術と中国趣味との融合であることは、発表当時の鑑賞者からも指摘されてきた。例えば、ソルボンヌ大学考古学科で学んだ大隅爲三(1881-1961)は「藤島君の『東洋ぶり』はルネサンス時代の女に支那服を着せたものと見たらよからう。『東洋ぶり』と東洋人ながらに命題せられた意味もこの辺にあるのではなからうか」と記す³。因みに、このとき藤島は、海浜の砂上で乗馬する水着姿の女性像《アマゾーヌ》(岩崎美術館)を同時に出品しており、2作品の主題と表現の懸隔には眼を瞠る。当時の評も、どれもが一方の作品に比重を置いたものばかりで、画家の振幅の大きさに戸惑う批評家たちの姿が浮彫になる。

藤島は、一年半後の1926年5月、第1回聖徳太子奉賛美術



fig.2
藤島武二《芳蕙》1926年、油彩・カンヴァス、個人蔵
FUJISHIMA Takeji, *The Orchid*, 1926, Private collection

展覧会に、再び中国服女性の横顔像《芳蕙》(fig. 2)を出品した。さらにその翌年10月、第8回帝国美術院展覧会に3度目となる同工異曲の女性像《鉸剪眉》^{〔こうせんび〕}を発表する。1924年から1927年にかけて相次いで世に問うた中国服女性の上半身横顔像3作品は、1920年代のこの画家の充実ぶりを示し、1930年代に入り風景画家として次の一步を踏み出す前の到達点だと見なされてきた。

そのなかの第一作である《東洋振り》について画家が残した上記の述懐に、1980年代以降のオリエンタリズム論やポストコロニアリズム研究の成果を組み合わせ、これらの女性像群について、緩やかな以下のような評価が形づくられてきた。すなわち、1900年代後半に西洋を体験した藤島が帰国後、朝鮮半島訪問をきっかけにして東洋に関心を深め、西洋のオリエンタリズムの眼差しを、前近代から日本に根強く染みついた中国文化の伝統と混交させ、さらに近代以降に地位が逆転したイタリアとフランスの政治的・文化的な関係と、中国と日本のそれを重ね合わせて、日本のオリエンタリズムを明確な形で示したものだという読み解き方である。これまで蓄積された議論の上に築かれた分かりやすい図式には、筆者もほぼ異論がない。だが、画家自身が「多少画期的な出発」と語る意味に肉薄するには、簡潔な図式化だけでは隠れてしまうものがあるのではないかと考えている。

以下本稿では、あえて強引な複数の補助線を加えることで、1910年代から1920年代にかけて日本の芸術家たちが抱え込んできた精神世界を覗き込んでみようと思う。その論究の中核に、文学者の谷崎潤一郎(1886-1965)を加える。19歳の年齢差をもつふたりは、様式を形成する時代が異なるものの、ともに耽美的な作風を示し続けた芸術家であり、西洋の影響を積

極的に取り込みながら、一時期濃厚な中国趣味を端的に示した。さらにふたりがその中国趣味を構築し発散する時期、実は至近の距離に住んでいたことがある。転居を生涯繰り返した谷崎が、1918年3月から12月まで住んだのが、本郷区駒込曙町10番地だった。現在の文京区本駒込2丁目である。藤島は、1904年に本郷区西片町から駒込曙町12番地に居を移し、ヨーロッパから帰国後の1910年9月、自宅近くの駒込曙町15番地にアトリエを建てた。小堀四郎(1902-1998)が「6, 70米離れた所」⁴だったと書いている。週1、2回程度の東京美術学校への出勤、春日町の川端絵画研究所での指導、他の公務、出張や旅行以外は、毎日、この12番地と15番地を藤島は往復した。画壇と文壇の中心にいたふたりが、互いの名前と仕事ぶりを知らない筈はない。この頃の谷崎は、駒込神明町(現・本駒込4丁目)に住む佐藤春夫(1892-1964)、滝野川町田端435番地(現・文京区田端1丁目20)に住む芥川龍之介(1892-1927)と、互いの自宅を徒歩で頻繁に行き来する生活を送っている。本稿ではこの時期を谷崎の「曙町時代」としておこう。

わずか9カ月間だけとはいえ、隣人どうしの藤島と谷崎がすれ違うことはなかったのだろうか。結論的にいえば、藤島と谷崎が接触した形跡は見つけられない。だが、ふたりと糸がつながっているかのような人物が周辺にいた。ふたりをともに知る関係者が、美術界にも文学の世界にも数多くいたのである。そうしたつながりを一つひとつ確かめることで、《東洋振り》を頂点とする氷山の水面下、1900年代から1920年代の日本人芸術家の精神の有り様を探ってみたい。平面上の決して交わらないふたつの中心から等距離にある点が動き回って描きだす曲線を、楕円という。藤島と谷崎をふたつの焦点とする楕円が、幾重にも折り重なっていた。そうした重層的な世界にこれから潜り込んでみたいと思う。

2. 藤島武二と木下杢太郎

藤島は「支那婦人服を蒐めて五六十枚にも及ん」だと述べている。アトリエで中国服女性像を描いたのは、発表された作品で見ると、1915(大正4)年10月の第9回文部省美術展覧会に出品の《匂い》(東京国立近代美術館)が最初である。最後は、前述の1928年の《鉸剪眉》だった。14年にわたる油彩画制作に、中国服収集の成果が生かされている。その購入の多くは藤島自身が横浜の南京街など国内で、手ずから選んだものと想像されるのだが、その状況は詳らかではない。だが貴重な情報が存在する。当時奉天(現・瀋陽)にいた医師で文学者の木下杢太郎(本名・太田正雄、1885-1945)へ宛てた、中国婦人服購入を依頼する藤島の書簡が3通知られている。その1通目は、1917年5月20日付けである⁵。冒頭に「其後八御疎闊二打過候」とあり、「其」が何を指すのか気になるところだが、ふたりはしばらく会っていなかったことが分かる。杢太郎は東京帝国大学医学部を

卒業後、その皮膚科教室に籍があったが、1916年9月、31歳で奉天の南満医学堂教授兼奉天病院皮膚科部長となり赴任していた。突然の書簡での依頼に杢太郎が負担を感じないように、18歳年長の藤島はていねいに配慮しつつ具体的な希望を4つ列挙している。「小生も深く東洋趣味に興味を持ち支那旅行八年来希望の一に有之候」とあるのも興味深い。

- 一 余り高価ナラザル物
- 二 若キ婦人着用
- 三 単衣の上着(満人服ハタシカ長衣カト存候 若シ短衣有之候ハ可成其方ヲ望ミ候)
- 四 古代服ニ限ラズ現代服ニテモヨロシ 要ハ絵画的ニテ蕭灑タル風趣アルモノ

杢太郎は40年以上にわたる日記を残したが、震災や戦災によって紛失、焼失した部分が少なくない。ちょうどこの藤島とやりとりをしていた時期のものは残されていないのが残念である。だが、どうやら杢太郎は書簡を受けとってすぐ古着屋などをめぐり、自分の見たものが藤島の好尚に敵うかどうか、スケッチ入りで説明し確認する返書を送ったらしい。杢太郎宛の2通目の藤島書簡は7月3日付けである⁶。藤島はそのなかでより具体的な希望を以下のように述べている。

- 形ハ可成簡潔蕭灑ニして袖狭く肉体の運動の外部に露はれ易きもの
- 模様ハ襟、袖口等に刺繍模様ありて全部ニ渡りて余りRicheならざるもの
- 色ハ濃淡二種即ち濃ハ深紫若しくは深緑 淡は青磁色か淡紅の類

上記の2通の書簡は1984年に公刊されていたものだが、児島薫が神奈川県立近代文学館に保管されている杢太郎関連資料のなかから、3通目の同年11月3日付け藤島書簡を見つけ出し紹介した⁷。杢太郎が奉天で購入した中国服を東京の知人に郵送して、藤島に手渡すように計らったらしく、その知人から連絡を受けたという藤島の礼状である。対価を支払いたいで通知してほしいとも書いている。また重ねて、「色ハ青磁色若シクハ可成薄色ニテ夏季用単衣」の現代婦人服が見つければさらに購入してほしいという希望も述べている。

雑誌『中央美術』4巻2号(1918年2月号)に、《少女側面》という藤島作品がカラー図版で掲載された(fig. 3)。モデルは深紫色の中国服を着ている。加藤陽介はこれが、杢太郎が購入に関わった中国服を用いた作品である可能性を指摘している⁸。藤島が11月に中国服を落し、12月にかけて制作したものならば、ちょうど美術雑誌の2月号に間に合う。《少女側面》は、中国服の横顔女性半身像の、画像で確認できる限りで最初の作



fig. 3
藤島武二《少女側面》
（『中央美術』4巻2号（1918年
2月号）口絵）
FUJISHIMA Takeji, *Profile of a
Girl, Chuo bijutsu*, vol. 4, no. 2,
February 1918

品だった。《東洋振り》に先立つ6年前ということになる。残念ながらこの雑誌に掲載されたのち行方が知れず、現存しているかどうかも分からない。その服は過度な装飾を排したもので、1920年代半ばの画家の好みとの相違を物語っている。

杳太郎にとって煩わしいかも知れない唐突な依頼を、どうして藤島ができたのだろうか。また、なぜ杳太郎がすぐ応えて行動に移したのだろうか。実は杳太郎の日記に藤島が数回登場する。この日記は、ドイツ語、フランス語、日本語、英語、ヘボン式ローマ字綴りの日本語、あるいはフランス語読みローマ字綴りの日本語が混じり合い、備忘録として人名、単語が羅列されているだけの箇所も多く、読み取りは決して容易ではない。そのなかで藤島が初めて登場するのは、1910年2月7日である⁹。この日、「パンの会」が、日本橋大伝馬町瓢箪新道にある三州屋で開かれた。

パンの会は、雑誌『スバル』系の若い詩人たち、北原白秋（1885–1942）、木下杳太郎、長田秀雄（1885–1949）、吉井勇（1886–1960）らと、雑誌『方寸』を主宰する画家たち、石井柏亭（1882–1958）、山本鼎（1882–1946）、森田恒友（1881–1933）、倉田白羊（1881–1933）らが糾合して、ほぼ毎月集まった緩やかな懇話会である。この2誌に限らず、『白樺』『三田文学』『早稲田文学』『新思潮』に拠る文学者たちや演劇人もしばしば参加し、主義主張に拘泥しない、20代と30代の若さが暴発する酒宴の場だった。このとき出来たつながりが、その後、様々な場面で生かされていく。第1回パンの会は、1908年12月15日、墨田川右岸の矢ノ倉河岸にあった「第一やまと」で開かれた。その会場探しは杳太郎が担当する。西洋への憧れをある程度満足させ、同時に江戸情調を味わうことのできる地勢に杳太郎たちは拘った。のち、永代亭、三州屋、日比谷公園内の松本楼などでも開催されたが、やがてパンの会は勢いを失い、1912年2月10日の三州屋での催しが最後となったらしい。そのうち1910年11月20日に三州屋で開かれた「大会」は、「黒柙事件」を起こし

たことでも記憶されるが、谷崎潤一郎にとっては、私淑し敬愛する永井荷風（1879–1959）と初めて面会し、その昂奮を後年繰り返し記す忘れがたい出来事だった。

この一連のパンの会のなかで、1910年2月7日の夜に藤島が出席した。なぜ42歳の藤島が参加したのかは分からない。彼が4年ぶりにヨーロッパから東京に戻ったのは、そのたった16日前の1月22日である。因みに白馬会主催の「藤島武二・湯浅一郎帰国歓迎会」が築地の宮川で開かれるのは、さらに1ヵ月半後の3月17日だった。また、筆者の知る限り、藤島がパンの会に参加したのはこのときだけである。こうした経緯について、藤島側の記録は残されていない。さて、この日の杳太郎日記には、「会には藤島武二氏来ル。L'Expression des yeux が etwas Europaeisch.」と記されている。いつも人名は敬称抜きの姓のみで記していることから、「藤島武二氏」という書き方に、それが初めての対面だったことと、美術批評にも手を染めかけていた杳太郎が藤島への敬意をすでにもっていたことが感じられる。仏語と独語は、帰朝直後の藤島の眼差しから西洋人らしい印象を受けたことをいうのだろう。藤島的美貌は多くの人間が書き残しているが、杳太郎の心にも深く刻み込まれた。その翌8日の日記には、前夜のことを振り返り「朝、昨夜ノPan Kwaiヲ anschauen ス。初対面藤島氏ニアマリヨクシヤベリシ事」とある。どうやら、初回で早くも馬が合ったらしい。森鷗外（1862–1922）を「千駄木^{メートル}の大家」、黒田清輝（1866–1924）を「平河町^{メートル}の大家」と呼び、それぞれの自宅に出入りした杳太郎は、敬愛する年長者との交際をなんら苦にできなかった。谷崎が気を遣わなければならない年上との交わりを避ける傾向が強かったこととは対照的だ。谷崎は深く私淑した永井荷風とも、互いに岡山県内に疎開した第二次大戦末期の心温まる交際をのぞけば、あまり親しく接していない。

杳太郎の日記に再び藤島が登場するのは、翌1911年4月2日である¹⁰。この日、「上野精養軒に上田敏博士を主賓とする晩餐会」が開かれた。北原白秋、吉井勇、森田草平（1881–1949）、高村光太郎（1883–1956）なども参加していたなかで、午後9時半に会がはねた後、杳太郎は「藤島、與謝野、平出、グレとそれから青木堂にてCaféをのむ」。「與謝野」は與謝野寛（1873–1935）だろう。青木堂は多くの文学者たちの文章に登場する本郷のカフェである。藤島と杳太郎の心理的な近さが窺える。

その後の日記は、1911年7月から1915年12月まで、そして1916年9月から1918年1月までが欠落している。三度目に藤島の名前が登場するのは、奉天時代の1920年4月8日だった。ただ短く「藤島氏手翰」と記されている¹¹。藤島からの来簡を意味するのだと思われる。単なる時候の挨拶を藤島が出す筈はなく、おそらく何か具体的に伝えたいこと、知りたいことが記されていただろう。前述の1917年の3通の書簡以降も、中身の伴う書簡のやりとりが続いていたと想像できる。あるいは、中国服購入に関するその後の連絡だった可能性もある。

1920年7月、李太一郎は南満医学堂を退職して帰国した。その5カ月後、12月31日の条に4度目の藤島の名前があらわれる。「藤島先生、面会時間夜。」と唐突に記されているのだが、その下には「Stationhotelで又夕飯をくつて8時帰宅した」とあるから、この日の夜に面会したことを意味するとは思えない。昼間に約束なしで訪問してみたが会えなかったということか、あるいは年明け以降に訪問しようと計画し、必ず夜を選ぶことを忘れないために書き記したのか、大晦日の慌たしさも窺えてよく分からない。だがその後は、現存し公開された日記に藤島の名前は登場しない。ここでは、東京にいた間も李太一郎と藤島が接触しようとしていたことだけをあらためて確認しておこう。年が明けた1921年6月、李太一郎は東京から3年間のヨーロッパ留学へ旅立った。後述する関東大震災が発生したとき、李太一郎はパリにいた。

3. 谷崎潤一郎の中国体験

木下李太一郎と谷崎潤一郎は、専門こそ違えど、ほぼ同時期に第一高等学校と東京帝国大学に籍を置いた。いつどのようになり合ったのかは分からないが、もちろんパンの会の時代(1908年12月～1912年2月)にはすでに十分な面識があった筈である。李太一郎が拠る『スバル』が創刊したのが1909(明治42)年1月、谷崎が文壇デビューを果たす『新思潮』(第2次)の創刊が1910年9月。反自然主義を標榜するふたりが顔を合わせる機会は多々あっただろう。李太一郎が奉天にいたとき、谷崎はその自宅に宿泊したことがある。李太一郎が1945年に亡くなり、その翌年、谷崎が書いた追悼文が「奉天時代の李太一郎氏」だった¹²。谷崎は以下のように記している。

木下李太一郎氏について何か思ひ出を書くといふことになる、私としては大正七年の十一月中旬、奉天の李太一郎君の家に十日ばかり泊めて貰つてゐた間のことが、一番印象に残つてゐる。[...]李太一郎君の学問や性行については、勿論前から多少知つてゐたけれども、同君と十日の間も起居を共にしてゐたのはその時が始めてだつたので、私は滞在中に二三新しい発見をした。その一つは同君の語学の才である。これも、同君が早くから独仏の語に長じ、それらの原書を読みこなす力をもつてゐることは知つてゐたし、又奉天に来てからは中国人の教師に就いて中国の古典を学び、当時は、「莊子」を習つてゐるといふことも聞いてゐたが、しかし実際に中国人を相手にしてあんなに流暢に会話の遣り取りが出来た程、「しやべる語学」が達者であらうとは、思ひも寄らなかつたのであつた。

この谷崎の奉天滞在は、1918年10月9日に東京を發ち、12月11日に東京へ歸着する2カ月間の、第1回目の中国旅行の途次

のことである。谷崎は当時の典型的な大陸周遊コースを辿った。下関から関釜連絡船で朝鮮海峡を渡り、京城、平壤を見てから、奉天に到る。李太一郎の歓待を受けた後、京奉線に乗って天津ついで北京へ。北京からは京漢鉄道で一気に揚子江中流の漢口(現・武漢)へ移動。途中で廬山に立ち寄りながら、船で揚子江を南京まで下った。蘇州と杭州を楽しんだ後、上海から東シナ海を横断して神戸に上陸する。この大三角形を描く経路は、そのころ発達したツーリズムが確立させた定番コースだった。谷崎はそれぞれの街で、信頼できる友人や支援者によって、一人旅では得がたい体験を次々に重ねる。谷崎の中国体験は、こうあってほしいという幻想の中国を追認するだけだったのではないかという批判がある。いわば谷崎流のオリエンタリズムを満足させたというものだ。しかしそれでもなお、その後の中国趣味が横溢する作品群の充実ぶり、それらに関西移住後の作品にも通底する要素が散りばめられていることを一望すれば、簡単には片付けられない論点が多々あると思われる。

李太一郎は奉天に赴く前、最新の西洋文学と美術に関する情報をおさえつつ、江戸情調へのぬぐいがたい愛着と南蛮文化への関心を強く示していた。奉天では一気に中国文化へと沈潜する方向性を、それらに付け加えていく。特に、大同や龍門の仏教美術への傾注には眼を瞠るものがある。そうした関心を支えるもののひとつが語学力だったと谷崎が証言している。李太一郎が初対面の年長者との交流に困難を感じなかったことと重ね合わせれば、単なる語学力というよりも、李太一郎は新しい知見を楽しみつつ受け容れていく度量に長けていたといえるだろう。

谷崎が帰国後に発表したいくつかの断片的な紀行文は、日程の正確さを欠いている。先の引用の「十一月中旬、奉天の李太一郎君の家に十日ばかり」は、28年後だから仕方がないものの明らかな記憶違いである。西原大輔が、先行する諸研究を総合して谷崎のおよその旅程をまとめている¹³。10月7日、佐藤春夫(1892-1964)と上山草人(1884-1954)を発起人とする谷崎の渡支送別会が、メイゾン鴻乃巢で開かれる。メイゾン鴻乃巢は、1910年に小網町2丁目の鎧橋の側に開いた西洋レストランで、1916年10月に南伝馬町2丁目12番地(現・中央区京橋2丁目2-8。今は明治屋京橋ストアが建っている)に移転していた。実家に近い小網町にあった頃から谷崎は好んで訪れている。9日に中央停車場から下関行き急行で出発、10月17日前後に奉天に到着し、李太一郎邸に逗留する。李太一郎日記には、18日に「谷崎ト[奉天の]城内ニユク」、19日に「午後谷崎山下ト北陵ニユク」とある¹⁴。谷崎が奉天を發つのは21日頃だと推定されている。4泊程度の滞在が「十日ばかり」に膨らんだのは、それだけ谷崎の受けた刺激が強かったからだろう。奉天では芝居をふたりで見えていて、谷崎は期待ほどではなくがっかりしたらしいが、李太一郎からぜひ北京で本場の京劇を見ることを薦められ、後日北京で梅蘭芳・玉鳳郷・尚小雲らが出演の京劇「李陵碑」「孝義節」「御碑亭」を見て感銘を受ける。さて奉天での5日間、時間をともに

するなかで、空太郎の口から谷崎へ、前年5月から11月まで中国服購入のやりとりをした藤島の話が出ることはなかっただろうか。ないとも、あったとも言えない。ふたりは何も書き残してはいない。

谷崎は、北は奉天、西は漢口、南は杭州までを巡ったが、最も心に沁みしたのは江南地方の風景と文物だった。東京の下町、日本橋川畔で生まれ育った谷崎が水辺の風景に惹かれていったのも頷けよう。様々なものを見聞きして帰国し、それらは中国を題材とする短編、中編の小説や戯曲へと姿を変えていった。中国で心身を開放するような感覚を味わった谷崎に、帰国後、慌ただしい日々が待ち構えていた。前年6月から妻子を蠣殻町の実家に預けていた谷崎なのだが、帰国後の足取りはなかなかつかめない。年が明けた1月11日、メイゾン鴻乃巢での「新思潮縦の会」に谷崎は出席している。その翌日には、今度はアメリカに渡る俳優・上山草人の送別会がまた同じくメイゾン鴻乃巢で開かれた。こちらは谷崎が佐藤春夫とともに幹事を務めた。その直後、父・倉五郎が脳溢血で倒れる。旅行費用を原稿料の前借りで賄っていた谷崎は、この時期、実家の病室の隣で筆を執る毎日だったようだ。評価が高い短編「秦淮の夜」はこの頃執筆された。渡米の金策に奔走する草人夫妻も助けている。2月24日、倉五郎が死去する。長男だった谷崎は実家を処分し、3月中旬、いよいよ例の駒込曙町10番地に、妻・千代、長女・鮎子、妹・伊勢、末弟・終平、義妹・せい子とともに新居を構えることになった。9カ月の曙町時代の始まりである。

曙町時代の作品には、当然ながら中国を題材にしたものが眼につく。勿論、旅行の前から中国を題材にした作品を谷崎は発表している。そうした中国小説を初期から列べると以下のようになる。

- 「麒麟」『新思潮(第2次)』1910年12月
- 「人魚の嘆き」『中央公論』1917年1月
- 「玄奘三蔵」『中央公論』1917年4月
- 「美食倶楽部」『大阪朝日新聞』1919年1月5日～2月3日
- 「画舫記」(のち「蘇州紀行」と改題)『中央公論』1919年2月
- 「秦淮の夜」『中外』1919年2月
- 「南京奇望街(「秦淮の夜」続編)」『新小説』1919年3月
- 「青磁色の女」(のち「西湖の月」と改題)『改造』1919年6月
- 「天鷲絨の夢」『大阪朝日新聞』1919年11月26日～12月19日
- 「鮫人」『中央公論』1920年1月～10月
- 「蘇東坡(三幕)——或は「湖上の詩人」」『改造』1920年8月
- 「鶴唳」『中央公論』1921年7月

上記のうち、「美食倶楽部」以下が、中国旅行後の作品であり、○を付した作品が曙町で執筆された、または執筆開始されたものである。

谷崎と中国の出会いは幼少期に遡る。阪本尋常小学校(現・中央区立阪本小学校)の同級生に笹沼源之助(1887-1960)がいる。笹沼は亀島町1丁目29番地(現・中央区日本橋茅場町2丁目)にあった高級中華料理店・偕楽園の跡取り息子で、生涯にわたって物心ともに谷崎を支えたパトロンである。谷崎の作品にたびたび登場する中華料理の原点は偕楽園にあった。また、高等小学生時代の谷崎を4年間指導した先生に稲葉清吉がいる。稲葉は、「王陽明派の儒学と禅学と、それにプラトンやショーペンハウエルの唯心哲学を加味した」思想をもち、「恐らく当時の大部分の生徒たちは附いて行けなかつた」ことを平気で教えた。谷崎によると教室で王陽明の詩文を板書して解説したり、『正法眼蔵』を持ち歩いたりしていたという。早熟な谷崎は高等小学校のときすでに漢詩文をつくっている。府立一中、一高、東京帝大で学んだはずの谷崎なのだが、晩年、稲葉を「私の全生涯を通じ、凡そ師と名づくべき人々のうちで此の人以上に私に強い影響を与えた先生はいない」¹⁵とまで評している。谷崎と中国との関わりは幼少時から始まっていた。

曙町時代の中国小説に共通して感じられるものとは、第一に濃厚で圧迫するような空気、第二にきらびやかな色彩の乱舞、第三に途方もなく逸脱していく想像力の羽ばたきである。美術に関する本稿では、色彩について述べておこう。のちに「西湖の月」と改題される「青磁色の女」では、この青磁色こそが影の主役とあってよいだろう。東京の新聞社の特派員として北京に赴任中の「私」は、1カ月の上海出張の合間を縫って、余暇を過ごすため初めての杭州へ向かう。最初に「青磁色の女」を見かけるのはその車中だった。

恰度私の席から三側ばかり隔たつた前方の椅子に、後向きに腰かけて居る令嬢風の女の横顔は、一と際目立つて美しく感ぜられる。[...]さうして服装の好みが馬鹿に気持がい。毒々しく燃え立つやうな衣裳の中に、その女だけはたつた一人瀟洒とした薄い青磁色の上衣を着けて、白繻子の靴を穿いて居るのが、金魚の中に変わり色の緋鯉が一尾交つたやうなすがすがしい感じを与へる。[下線部は引用者]¹⁶

青磁色の上衣を着た若い女性の横顔というのには注目しておこう。「私」が杭州の西湖畔のホテルに着くと、偶然、その「青磁色の女」は兄夫婦とともに隣の部屋に泊まっていた。翌朝の描写は以下である。

令嬢の顔が、きのふ汽車の中で見た時より一層美しく感ぜられたのも事実である。それは或は、欄干の外に練絹のやうな柔かい波を顫はせて居る浅黄色の西湖の水と、爽やかな秋の朝の外気がとが、あるエフェクトを其の容貌の上に加へて居たせみでもあらう。彼女の着けて居る青磁色の上衣とズボンとは、斯う云ふ時と所とにいかにもふさはしい好みであ

つて、彼女はことさら自分の姿を湖山の風光の画面の中へ容れんがために、数ある衣裳のうちから此の一揃ひを折り抜いて、身に纏うて来たのかと疑はれる。[下線部は引用者]¹⁷

「青磁色の女」は18歳で、肺結核に罹りサナトリウムに入るために杭州に来たのだったが、未来を悲観し、その夜、兄夫婦が気づかないうちに大量のアヘンを飲み西湖に身を投げてしまう。たまたまひとり画舫に揺られて西湖を楽しむ「私」が、満月の下、静かに両手を合わせて仰向けに浮かぶ彼女の遺体を見つけ出すのである。

あまりに彫刻的で堅過ぎる憾みがあつた其の輪郭は、濡れて浸つて居るために却つて人間らしい柔かみを持ち、黒味がいつて居るほど青かつた血色さえも、垢を洗ひ落としたやうに白く冴え返つて居る。さうして、上衣の縹子の青磁色は、朗々とした月の光に其の青みを奪ひ取られて、鱸の鱗の如く銀色に光つて居たのである。[下線部は引用者]¹⁸

様々な色彩が散りばめられている世界のなかでことさらに、谷崎は日本人が室町期から珍重した唐物の青磁の色に拘っている。藤島が1917年の空太郎宛の書簡で繰り返す「青磁色」と記したことは、偶然といえば偶然なのだが、近代日本の芸術家が共通して持ち合わせていた感覚のひとつといえるだろう。残されている作品と画像資料を見る限り、藤島は結局、1915年の《匂い》でも、1920年代の女性像でも、青磁色の服を描くことはなかった。だがある時代の中国幻想を象徴する色彩だったのかも知れない。

想像力を駆使する谷崎なのだが、具体的な事実をきっかけにして膨らませていたらしい。「天鷲絨の夢」は、西湖の畔に建てた豪壮な屋敷に、異国人夫妻が、様々な民族に出自をもつ少年少女を集めて奴隷のように閉じ込め、快楽の道具としていたぶるエピソードを連ねたもので、途中で放棄された作品である。筆者は初めてこれを読んだとき、面白いことは面白いが、よくぞここまでくだらない物語を次々に思いつくものだ、という感想をもち、それらは谷崎が自由気儘に想像力を遊ばせて生み出した産物だと思った。だが、林茜茜は、当時上海において不動産業で成功を収め、中国人とフランス人の両親をもつ女性と結婚し、西湖畔に豪壮な別荘をもっていたユダヤ系イギリス人サイラス・アーロン・ハードンという実在の人物が、この小説の発想源だと紹介している¹⁹。筆者にとって驚くべき情報だったのだが、いわば、谷崎も具体的な鍵を出発点にしてイメージーションを膨らませる、というごく当たり前のことを教えてくれた。失敗作や駄作と呼ばれる作品も少なくないが、谷崎のイメージーションの抽斗の豊かさには驚くほかはない。

4. 谷崎潤一郎と今東光

曙町時代の谷崎を語る上で、今東光(1898-1977)の存在を忘れることはできない。谷崎は文壇付き合いを嫌ったし、次世代を育てることに何の興味ももたなかった。所謂弟子と呼ばれる人物はいない。そのなかでは、辛うじて谷崎に師事した作家に近い存在が東光である。東光は、関西学院中学部、兵庫県立豊岡中学校で相次いで退校処分を受け、志望を文学か美術か決めかねるまま、1915(大正4)年、東京にやってきた。日本郵船の船長職だった父・武平の伝手で石井柏亭に面会し、谷中真島町にあった太平洋画会研究所を紹介されて通い始める。東光が1976年に『読売新聞』に連載した自伝「華やかな裸形」に、当時の思い出が綴られている。入学当初から「アカデミックな画風」に不満をもったらしい。トラブルを起こしつつしばらく通ったものの、指導する中村不折(1866-1943)に「君の[描く女性]は練馬大根みたいな脚だな」と言われたのを機に、突発的にやめてしまう。驚いて追いかけてきた友人に「せやな。本郷の岡田三郎助のアトリエか、それとも春日町の藤島武二(川端画塾)かの、どっちゃんを覗いて見るわ。水に合うた方に河童みたいに棲みつくんとちゃうかな」と答えた²⁰。

その後日談を東光は書いていないが、江川佳秀が川端画学校の「記名簿」から、彼が1918年3月4日に入学手続きをしていたことを見つけだし紹介した²¹。川端画学校は、藤島が師事したこともある日本画家・川端玉章(1842-1913)が、1909年9月に開設した。玉章が1913年2月14日に亡くなった後、川端絵画研究所と改称し、藤島を迎えて洋画科が新設される。藤島はそれまで、東京美術学校西洋画科に勤める傍ら岡田三郎助(1869-1939)とともに本郷洋画研究所での指導にもあたっていた。藤島が川端絵画研究所に移ったのに伴い、本郷洋画研究所は岡田ひとりに任されることになる。東光の捨て台詞はそれを踏まえたものだ。東京美術学校の予備校という性格もあり、このふたつの研究所が当時の画学生の人気を二分していた。藤島は時折顔を出す程度だったと言われるが、おそらく東光も何回かは顔を合わせただろう。1900年代から1920年代にかけて、美術と文学に二股を掛けつつ進路に悩んだ人物は多い。最終的に文学を選んだ典型が、木下空太郎、佐藤春夫、今東光ということになる。その佐藤は二科展に複数回入選している。

佐藤によると、彼が谷崎と初めて会ったのは、1917年5月か6月、芥川龍之介『羅生門』の出版記念会「羅生門の会」の発起人に加わってもらい依頼をし、江口渕(1887-1975)らとともに小石川原町の自宅を訪ねたことだったという²²。日本で最初の出版記念パーティーといわれるこの催しは、6月27日、メイゾン鴻乃巢で開かれた。当日、小宮豊隆(1884-1966)らが嫌がったため、佐藤が発起人挨拶をする。会場で撮られた、芥川と谷崎が細長い食卓の手前に向き合って座り、背後に全出席者が居並ぶ写真が知られている。以前から内心互いを評価していたこと

もあり、谷崎と佐藤は急速に親しくなっていく。佐藤はこんなふうに振り返っている。

その間に自分は最初に同棲していた女と別れて二度目の女と家を持つことになった。最初は動坂で次に駒込神明町に住んだ。谷崎は曙町に越して来た。自分の家は田端の芥川の家と谷崎の今度の寓居との殆ど中間位にあつた。それも多分殆ど同一直線上にあつたらうと思ふ。どちらかと云ふと谷崎の家が近かつた。さう云ふ地理的の関係もあり谷崎と自分は思ひがけない程気が合ふ所があつたので、半年と経たない間に日々往来するやうになつた。時々二人連れて芥川を訪問したこともあつた。

後に様々な事件を引き起こし複雑な関係を築いていく谷崎と佐藤だが、この曙町時代が最も屈託のない楽しい交流の時期だった。東光はまず佐藤と知り合い、1918年秋、その佐藤の駒込神明町の家で初めて谷崎と出会う。谷崎が前述の中国旅行に出かける直前のことだったと思われる。そのときのことを、次のように東光は書いている。

その日も墓場に面した二階で僕は梅蘭芳メイ・ランファンのオノマトベをやつて佐藤春夫を感心(といふのは彼は腹を抱へて笑つたからである)させてみると、襖をがらりと開けて、黒のソフトをかぶり茶縞の結城紬をぞろりと着た短軀矮小な男が、無遠慮に這入つて来た。その後から羊の後足のやうにびよんびよん跳ね出しさうな様子の娘が髪をつくねてついてきて佐藤春夫の横に坐つたものだ。僕は少し照れて黙つて仕舞つた。紹介されてその男が谷崎潤一郎で、娘の名がせい子女史といふのだと知つた。それから何んでも、ひとしきり谷崎の家では僕のことを和製梅蘭芳と呼ぶのが流行つた。僕は此の有名なサタニズムの大家の横顔を見てあるうちに、その顔の輪郭の裡に多量の彫像を描くことが出来た。²³

梅蘭芳(1894-1961)は20世紀の京劇を代表する女形で、その近代化に尽した。前述のように谷崎は11月に北京で彼の舞台を見ており、また1919年5月上旬に梅が来日した折にも帝国劇場での公演を楽しんでいる。せいは谷崎の妻・千代の妹で、のち「痴人の愛」の主人公ナオミのモデルとなる。

その後、東光は「非常勤の私設秘書」を自認し、谷崎の家に足繁く出入りする。谷崎に会いたいといって自身の原稿を持参する作家志望者を、谷崎が読むはずのないその原稿を代わりに受け取りながら、なんとか言いくるめて帰らせる役目も担っていたらしい。この時期の東光の行動範囲は驚くほど広く、そして深い。第一高等学校在学中の川端康成(1899-1972)と知り合い、川端の進学に伴い、「盗講」と称して東京帝国大学の授業にモグリ込む。1921年2月、第6次『新思潮』が創刊され

たときは、川端の強い推薦で同人に加えられた。美術のほうでは上野山清貢(1889-1960)、東郷青児(1897-1978)、関根正二(1899-1919)などと交流する。洋画家になる道もなかなか諦め切れず、1919年秋の第6回二科展に落選したのを機に、ようやく絵筆を折つたと伝えられる。順調な文筆家デビューを果たすのだが、『文藝春秋』の菊池寛(1888-1948)と衝突したことなどをきっかけに、次第に文壇と距離を置き、1930年、金龍山浅草寺伝法院で得度し天台宗の僧侶となった。第二次大戦後、文壇に復帰。仏教普及や寺院経営などの宗教活動を続けながら旺盛な創作活動を展開する。我々にとって感謝すべきは、1910年代から1920年代にかけての思い出を複数の自伝小説として生き生きと書き残しておいてくれたことである。その最後の執筆が、雑誌『海』の1975年1月号から1977年7月号まで22回連載された「十二階崩壊」だった。すべて実名で出てくる自伝小説である。題名からすると、浅草の凌雲閣が崩壊する1923年9月の関東大震災までを描くつもりだったのだろうが、その死(1977年6月に入院し、9月19日没)によって、1922年あたりの記述で途絶した。没後、発表された部分のみが単行本として刊行されている。

その「十二階崩壊」の冒頭は、「谷崎潤一郎が小石川原町から曙町に移転したので手伝いに行った僕は、実はあんまり荷物が少ないのであきれたのだ。」²⁴である。まさに曙町時代の谷崎を語り始めている。谷崎は転居の度に惜しげもなく家具を売り払い、新居に真新しい家具を備えて、身体ひとつで移り住んだという。東光が驚き、同時に筆者を驚かせるのは、谷崎が一切の蔵書を持たなかったということである。本棚、辞書類さえ自宅になかったらしい。古今東西にわたるあの該博な知識は、すべて谷崎の頭のなかにあったというのである。また文学上の親友と呼べる人間は、辛うじて佐藤春夫が上げられるだけで他にまったくいなかった、とも東光は指摘している。

東光が直接に触れ合った筈の藤島のことは、残念ながらこの小説で言及されない。だがおそらく、東光が藤島の話谷崎にしたことは、十分にありえたと思う。美術に関しては興味深いことに、谷崎が朝倉文夫(1883-1964)と秦テルオ(1887-1945)に強い興味を示したことが記されている。朝倉は、そのブロンズ作品まで持っていたという。以下は曙町から小田原に移ってからのエピソードである。

小田原はいよいよ芸術的雰囲気を加熱させた。更に、貪欲な谷崎は朝倉文夫に彫刻の手ほどきを受けたりして、何に対しても少年のような好奇心を燃やした。谷崎のデスクの上に朝倉のブロンズ製の女のトルソが置いてあったが、僕の絵心に対抗するかのように、

「少し暇があると一緒にモデルをつかってデッサンをやりたいな」

と言ったくらいで、僕は矢張り谷崎という作家は百年に一人

出るか出ないかの天才だと思った。²⁵

また東光は、神戸にいた頃友人の個展会場で秦テルオと偶然に知り合い、上京後、秦の巣鴨のアパートを訪ね、取材先である「十二階下」へも同行している。秦が描く女性像には、東光も衝撃を受けたいらしい。そうした話を東光は谷崎に語る。

谷崎潤一郎にその秦テルオという画家の話をする、頗る興を催し、

「会ってみたい男だね。一遍つれて来いよ」

「彼の絵を見てやって下さいよ」

「そりゃ是非、見たいね」

彼は「鮫人」という浅草を舞台にした小説を書いたくらいだから、秦テルオに就いて知っている限りの消息を聞かせると、益々、面白がり、

「その淫らなデッサン見たいな。気に入ったら購っても好いよ」

とまで言われ、それから暫く秦テルオの行方を探しまわった。先ず巣鴨の監獄に近い寓居に行ってみたが、とうの昔に引越して、近所で聞き合わせてみてもわからなかった。それから絵を描く奴等に会って、何となく質ねても、それらしい影も形も掴むことが出来なかった。²⁶

「十二階崩壊」には他の美術家は登場しないが、東光が美術に関して提供していた話は相当に広範囲だったと思われる。谷崎はそれを歓迎し、作品に生かしていったようだ。例えば、曙町時代に執筆を開始し『中央公論』1920年1月号から連載を始めた「鮫人」は、おそらく当初の構想の折り返し地点で中断し放棄された作品なのだが、その終わり頃、ヒロインである舞台女優・はやしんじゅ林 真珠の生誕地について唐突に、「何でもあの児の家は深川の猿江か何処か」²⁷と触れている。先々の伏線として谷崎が張ったものらしい。この地名はおそらく、半年前の1919年6月16日に深川東町の自宅で、20歳2カ月で亡くなった関根正二のエピソードを聞いたからだろう。17日に深川猿江町の重願寺で執り行われた告別式には、東光や久米正雄(1891-1952)、有島生馬(1882-1974)が列席している。そんなふうには東光の雑談や世間話を活用していたに違いない。文学界の知識は当然谷崎のほうが豊かであり、谷崎が貪欲に求めていたのはむしろ美術にまつわる生々しい情報や知識だった。そう言いたくなるのは何よりも、東光と親しくなる直前から谷崎が、洋画家を主人公、あるいは語り手、または重要登場人物とする小説を手がけていたからである。

5. 谷崎潤一郎の洋画家小説

谷崎は鍋木清方(1878-1972)、山村耕花(1885-1942)など、

日本画家とも交流したが、作品に登場させる美術家はすべて洋画家である。さらには、その多くが東京美術学校西洋画科の出身者が在校生だった。自身の代弁者かのように、彼らに芸術論を長々と語らせ、また議論させる。そうした洋画家小説は曙町時代の前年から立て続けに発表された。以下のように列挙することができる。○を付したものが曙町時代に執筆または執筆開始したものだ。

「檻樓の光」『週』1918年1月5日、12日、9日

「前科者」『讀売新聞』1918年2月21日～3月19日

「金と銀」『黒潮』1918年5月、『中央公論』定期増刊「秘密と開放」号(原題「二人の藝術家の話」)1918年7月

「柳湯の事件」『中外』1918年10月

○「富美子の足」『雄弁』1919年6月～7月

○「鮫人」『中央公論』1920年1月、3～5月、8～10月

前述したように、どんなに自由奔放な想像を膨らませていくとしても、谷崎の出発点には一つひとつのきっかけがある。それが引き金になって途方もない物語が紡ぎ出されていく。東光もそうした小説の材料をもたらすキーパーソンであるが、もうひとりの人物を拾い出してみよう。

洋画家小説を書き出す前年の1917(大正6)年、谷崎は『黒潮』7月号に「晩春日記」を発表した。例によって日付は怪しいのだが、4月末から5月上旬の出来事を、ほぼ事実そのままに書き綴ったものだと考えられている。もちろん読者を意識し文語体の文章は整えられているにも拘わらず、よくぞこれほどたわいもない話を公刊するものだと思うようなエピソードの羅列である。実母が丹毒に罹り、長女も首に腫れ物ができて、谷崎は蛸殻町の実家と小石川原町の自宅を行ったり来たりするのだが、その合間にまるで独身者のように遊び呆けている様が、あからさまに露悪的に語られる。4月30日、昼近くに起き出した谷崎は、洋画家である「下谷のK氏」から書生の使いが来て花札に誘われる。食事を終えていそいそと出かけてみるとK氏の家に定連が揃ってすでに始めている。その夜は、帝国劇場でモーリス・バンドマンの喜歌劇を見ることにしていたので、谷崎は途中で切り上げ一旦自宅に帰ってから劇場に出かけると、偶然、山村耕花、高村光太郎(1883-1956)、上山草人の愛人だった女優・衣川孔雀(1896-1982)などと出会う。そこへ谷崎の話に心を動かされたKが、スケッチブックを携えてやってくる。幕間に谷崎とKはコーラス・ガールのひとりをホテルに呼ぼうと相談するが、小山内薫(1881-1928)などに無理だと止められる。芝居がはねた後、Kとはぐれてしまい、谷崎はひとり銀座で食事をして帰宅する。他日の花札の場面では、岩野泡鳴(1873-1920)や武林無想庵(1880-1962)などが実名そのままに登場するのに、Kだけインシヤルにした理由はよく分からない。文学界の人間ではないので遠慮をしたのかも知れない。

その1年3カ月後に発表された「柳湯の事件」は、東京美術学校出身で下谷区車坂町(現・台東区東上野1丁目~2丁目)に住む洋画家Kが、精神に異常を来し、銭湯で殺人を犯すという短編である。語り手でもあるKが、湯気に煙る入浴中の男性裸体を「ちやうどカリエールの絵を思ひ出させるやうにぼうツと霞んで、何だか無数の幻影が其処に漂つて居るやうな感じを僕に起こさせました」²⁸と語る。Kは生来ゆるゆるしたものが好きで、在校時から「ヌラヌラ派」と呼ばれていた。「晩春日記」の「K氏」から谷崎がつくりだした人格だと思われる。

この「晩春日記」のKは、間違いなく小糸源太郎(1887-1978、当時は小糸源太郎)のことである。谷崎が晩年「[上山]草人もよく私と一緒に亀島町の偕楽園、揚げ出しの小糸源太郎君の所などへ花をやりに行つた。」²⁹と書いている。小糸の生家は下谷区上野元黒門町20番地(現・台東区上野2丁目13)にあった料理屋「揚げ出し」である。中国杭州の西湖になぞらえて小西湖とも呼ばれた不忍池に面したこの料理屋は、小糸の曾祖父の代から始まり、朝早くから営業して入浴もさせたので吉原帰りの男性客に喜ばれ、また名物の豆腐料理は森鷗外や永井荷風などにも愛された。小糸は東京中学校を卒業した1904年の秋、第9回白馬会展で藤島の《蝶》を見て洋画家になることを志す³⁰。翌年春、藤島が指導する駒込曙町の白馬会駒込研究所に入り素描を学び受験に備えた。藤島がヨーロッパに向かう半年前のことである。翌1906年、東京美術学校金工科に入学。1911年に金工科を卒業後、西洋画科に改めて入学する。3年後に糖尿病のために休学し、そのまま途中退学した。金工科在学中から文部省美術展覧会に油彩画が入選し、以後、文展と光風会展を活躍の舞台に、順調に画業を重ねた。

様々な人間が出入りする開放的な空間で、地の利もよい実家から小糸は離れがたかったようだ。生活を独立させた後も「揚げ出し」を小糸は頻りに活用している。杵太郎日記には、1918年9月4日に、奉天から一時帰国した杵太郎と、谷崎、長田秀雄、鍋木清方、小糸の5人が「揚げ出し」で会食したことが記されている³¹。長田は『明星』、『スバル』、パンの会で杵太郎とともに活動した。杵太郎はこの後、清方の家に寄っていて、この日本画家とどのような交流があったのか興味を誘う。このときの東京滞在はわずか4日間だけだったから、杵太郎にとってそれなりの意味のある会食だったのだろう。

ところが、その翌10月、小糸は事件を引き起こした。第12回文展に小糸の^{みめぐり}《三圍》が7回目の入選を果たす。ところが思うところあって、招待日の10月14日、審査員のひとりで恩師でもある和田英作(1874-1959)に、入選作を撤回したいと言い出す。和田は呑まなかった。翌15日、一般公開初日の開場30分前の8時半、小糸は会場を訪れ、持参したナイフで第16号室に展示されていた自作を切り裂いた。ただちに主事の正木直彦(1862-1940、当時・東京美術学校長)と審査員の藤島が電話で呼び出された。作品は撤収され、小糸は処分が出るまでの謹慎

を命じられる。翌日の新聞各紙は「初日の椿事」などと大きく取り上げた。審査への不満、猥褻問題などを除けばこうしたスキャンダルはめずらしい。各紙が小糸、正木、藤島の談話をそれぞれに載せている。例えば、『萬朝報』には次のように小糸が語っている。

出品した三圍は実は昨年描いたものである、出品する迄は相当の作だと思つたが、十四日の招待日に拙劣なるを感じ殊に悲観した、まるで戦場へ投げ出されたやうな気がした、撤回を申込んだが許されぬので破つたのである、鑑査などに決して不平もない、将来芸術家として立つて行くと云ふことは自分には難いから、十五日限り画家生活から脱することにした、若し是れが審査後になると審査に不平があつて撤回を申込んだやうに誤解を招くかも知れぬ、故に画家を脱すると共に此の如き始末に及んだのである³²

続いて、藤島の談話は次のとおり。

自分は小糸氏の性質も知つて居る、多少感情の強い人で一時に物を思ひ詰める傾向がある、芸術家には往々あることではあるが、自分が力作して相当のものと思つてみた折、多少の欠点でも認めて前に云ふ思ひ詰めた結果、判断力を失つて斯くの如き、始末に及んだであらう、小糸氏としては取返しのつかぬ失敗をして呉れた、併し個人として同情に堪へぬ³³

公的プロジェクトの責任者として口にしにくいこと、14年前から知る指導者としての思い、画家であるからこそ発言を慎みたいことなど、様々な含意が感じられる。

各紙の論調は小糸の「芸術的良心の発露」という好意的なものが多かったが、売名行為だと批判する者もいたらしい。結局、小糸の行為は審査員の総意に基づく最終的当落決定に異を唱える行為と見なされた。この事件は当時、相当な話題になったようだ。以後小糸は、作品制作は続けるものの、それらを発表しない日々が続く。画壇に復帰するのは1926年5月の聖徳太子奉賛記念美術展覧会である。この事件の背景について小糸は常に口を濁し、少なくとも公には真相を語ろうとはしなかった。

事件からちよつと60年後、小糸が亡くなって間もなく、今泉篤男(1902-1984)がこれについて小糸本人に直接聞いた話を紹介した。「小糸源太郎は師の藤島武二から、文展——引続いて帝展となる——に出品を暫く遠慮するように申し渡され、数年の間、不出品の時期が続いた。私は比較的生前の小糸先生と親しくしていた関係もあって、その事件から数十年も後になってから、ブリチストン美術館での公開の対談会の席上で、小糸先生に不躰けだったけれど率直にその事件の真相を訊ねてみた」³⁴という。「ブリチストン美術館の公開の対談会」というのは、1962年4月28日の第417回土曜講座「〈私の芸談〉(対談会)(6)」

(講師:小糸源太郎・今泉篤男)に間違いない。残念ながらその内容についての記録は、当館には残されていない。今泉が以下のように執筆紹介しているのは貴重である。

小糸先生は例によって顔をクシャクシャさせて苦笑しながら、いままでいっさいそのことについては弁明を避けていたけれども——と前置きして語られたことは次のような話であった。「あれは、私の軽率な思い違いがもとで起こったことです。あの展覧会の始まった初日に美術館の食堂で私は藤島先生と、も一人のヨーロッパから帰ったばかりで、やはり文展に出品していた若い画家と三人でお茶を飲んでいた時、藤島先生が、私の方を見ながら、あんな絵を描いて平気で出品してはいかん、と言われた。後で聞き正したところによると、それは隣のヨーロッパ帰りの画家の作品について言われたことだったそうだが、その時、私は自分の絵についての藤島先生のお叱りだと受けとったのです。それであんな始末になって自分でも引っこみがつかなくなり、それ以後いっさいの言いわけがましいことを口にするのを慎んできたのですが、あなたがそんなことを訊くものだから本当のことを言わざるを得なくなったわけです。」

小糸先生はそのもう一人のヨーロッパ帰りの画家というのは誰かについては最後まで口をつぐんで明かされなかった。私も訊こうとは思わなかった。³⁵

小糸の心を動揺させたのも藤島であるし、8年間の「謹慎」を命じたのも解除したのも藤島だった。小糸にとって、そもそもの洋画家への道を指し示した藤島の存在が、いかに大きくあり続けたかを物語っている。画壇復帰後の1920年代後半に、中国宋元絵画を思わせる静物画を次々に発表し、やがて大胆な筆致で鮮やかな風景画に転じていく小糸の展開は、師の軌跡をなぞるようにも見える。

この事件が起きたとき、谷崎は中国旅行の途上にあり、前月4日に「揚げ出し」で会った木下奎太郎のいる奉天にたどり着く直前だった。おそらく谷崎は帰国後にこの事件を耳にしたらろう。自己の分身でもある作品を自ら切り裂くというある意味で猟奇的な出来事は、谷崎の好物ともいえる筋立てである。だが、谷崎はこれには反応しなかった。事件と同じ10月に発表されたのが前述の、洋画家Kが銭湯で人を刺す殺人事件を描いた「柳湯の事件」である。おそらく8月か9月に執筆されたものだろう。そのすぐ前に書かれ、5月と7月に分けて発表された洋画家小説「金と銀」こそが、実は、画家が絵を切り裂く場面をもつ小説だった。東京美術学校出身でヨーロッパ留学から帰朝した洋画家・大川が、同級生でその才能を高く評価し嫉妬する洋画家・青野をそのアトリエで殺そうと未遂事件を犯し、同じ女性モデルを用い同じ主題「マアタンギイの閨」を描いた青野の展覧会出品予定作品を切り裂くという小説である。青野は大川の分身



fig.4
藤島武二《鉸剪眉》1927年、パステル、鉛筆・紙、個人蔵
FUJISHIMA Takeji, *Profile of a Girl*, 1927, Private collection

ともいえる存在だった。谷崎はおそらく自分の小説が、いくぶん姿を変えて現実化したような感覚をもったのではないだろうか。特に、K=小糸だからこそそのリアリティがあったと思う。因みに、青野のアトリエが目白駅の西にあるという設定は、中村彝(1887-1924)や安井曾太郎(1888-1955)を思い起こさせる。1910年代、下落合周辺に移動する洋画家たちが少なくなかったことを、谷崎は確実に把握していた。

小糸は8年後の1926年、藤島に許されて画壇に復帰する。それが藤島の《芳蕙》(1926年)が出品された展覧会であったことにも意味がある。なぜなら、小糸は藤島の最晩年、同じ中国服横顔女性像《鉸剪眉》(1927年)の習作(fig. 4)を、直接に師から譲渡されるからである。油彩の帝展出品作が行方不明である現在、小糸旧蔵のパステルや鉛筆などによる素描は、貴重な作例としてたびたび展覧会で紹介されてきた。後年、小糸はこの素描について以下のように述べている。

鉸剪眉は昭和2年のお作であるから、先生が60歳前後のお仕事である。同じ年に油彩で、やっぱり中国服の婦人の横顔を描いてられるし、その以前にも、たしか大正15年には名作「芳蕙」が発表されている。先生はその頃、イタリー文芸復興期の絵画に深く興味を持たれて居たようで、それを東洋の、ことに中国、いやこの作品には言葉のニュアンスとしては支那といった方がぴったりするようだ、その美しい支那服や、髪飾りなどを集められて、これら一連の作品が生まれたわけである。

鉸剪眉は、鉛筆、木炭、水彩絵具、パステルなどの材料を、少しのこだわりもなく使われて思うままに仕事を進められているので、私たち画かき仲間では、この作品を高く評価している。殊に顔の部分の鉛筆の線の美しさはみごとである。先生御自身も大へん気に入っていられたようで、いつもお部

屋に掛けて居られた。私はこの作品が頂けたときは、うれしさのあまり、当分はまくらもとに置いて寝た。幼い頃、気に入ったおもちゃや絵本を床へ入ってまで手離せなかったのと同じである。³⁶

さて、本稿の主旨に沿う谷崎の最重要洋画家小説は「鮫人」である。曙町時代に執筆を始めたもので、かつ中国小説でもあるからだ。前述のように「鮫人」は半ばで放棄された作品だが、その出来映えはともかく、当時の谷崎が抱え込んでいたものを洗いざらい注ぎ込もうとした意欲作だった。オノレ・ド・バルザック(1799-1850)の影響が最も顕著な作品ともいわれる。舞台は浅草。その頃アメリカにいた上山草人と山川浦路(1885-1947)をモデルとする劇団主宰者夫妻、梧桐寛治と総子をとりまく女優、男優、関係者などにまつわるエピソードが順に紹介される。連載し公刊された部分だけで相当の分量なのだが、1918年4月末のある土曜日の、夕方から深夜2時頃までの数時間に起こった出来事を綴っているに過ぎない。これから展開する物語の布石を打ち終わったところで投げ捨てられたような小説である。エピグラフに盛唐の詩人・岑参(715-770)の、「鮫人」の語を含む五言律詩が置かれる。鮫人とは中国の伝説で、水中で機を織り、泣けば真珠の涙を流す人魚のことである。作中「日本近代の産物たる此の愛すべきオペラの人魚たち」とあるので、浅草オペラの女優たちを意味しているのだが、限定的には「真珠」という芸名を与えられ、梧桐夫妻と同居する看板女優・林真珠のことを指している。梧桐の劇団は前年5月に上海公演を行い、そのとき、美少年に扮した真珠を生き別れた同姓同名の息子(林真珠=リン・チェンチュウ)だと叫ぶ中国人の老人が闖入し、真珠が気絶して舞台が中止されたという不思議な逸話が語られる。

だが、本稿にとって重要な挿話は、松葉町(現・台東区松が谷1丁目~4丁目)に住み梧桐の舞台の背景を手伝っている洋画家・服部と、その友人で父親について1年間の中国滞在から帰ったばかりの洋画家・南との、冒頭で長々と交わされる対話である。ふたりの洋画家は考えを異にするが、その触れ合いには親密さが溢れている。これは谷崎のなかの矛盾する嗜好をふたりの人格に託して述べたものだ。特に、中国帰りの南の言葉には、一年前の中国体験が色濃く反映されている。汽車から眺めた江南地方の開放感、南京の秦淮を歩き回った南が服部の住居と生活と思い起したことなど、他の作品にも用いられた要素が鏤められる。南は中国体験を懐かしんで次のように振り返る。

かう云ふ国土に生れたら、自分はどんなに仕合わせだつたらう。明け暮れ此の荘厳な景色の中に育てられたら、「自然」に対する自分の感覚はどんなに早く眼を開いたらう。自分の藝術はどんなに此の自然から深い秘密を汲み取ることが出来たらう。——南はその時さう思わずに居られなかつた。自分のように支那思想に傾倒する人間が支那に生まれな

つたのは、取り返しのつかない不運だと云ふ気がした。さうして彼は今、服部の口から吐き出される葉巻の匂ひを嗅ぎながら、再び其の不運に就いてしみじみと考へることを余儀なくされた。自分は既に支那から帰つて来た。日本の過去の文明の親であり淵源であつた彼の貴い大陸に別れて、自分は永久に日本人として此処に斯うして居る。自分の眼の前にはあの幽邃で瞑想的な北京の代りに浅薄で醜悪な東京がある。此の二つの都会の相違はアラビアン・ナイトを読んだあとで講談本を読むほどの相違ではないか。自分は結局東洋人であるから、藝術に於いても東洋主義を離れたくない。然るに自分の生れた此の今の日本では、西洋主義——それも半熟の西洋主義に崇られつゝある今の日本では、自分が其処に美を見出さうとする純朴な自然が到るところで破壊されて居る。もともと支那に比べれば小規模で貧弱な此の国の自然のうちで倪雲林の山水や王摩詰の詩境を何処に求めたらいいであらう。³⁷

さらに南は服部に、洋画をやめて南画を始めたいと語る。

「君は支那でなけりやいけなかい知れないが、僕は浅草で十分満足して居るよ。」

「僕は支那だ、どうしても支那でなけりや駄目だ。来年にでもなつたら親父に頼んで、もう一度支那へ行かして貰はうかと思つて居る。尤も君の浅草と一緒にされちや少し困るがね。」

「はゝゝ。」

と服部が元気よく笑つた、ちやうど人が照れ隠しにするときのように。

「僕はね、君、もう油絵なんか止めにしてこれから南画やる積りで居る。僕は支那旅行をして居る間に此の決心を固めたのだ。——」³⁸

洋画と南画の対比あるいは比喩とは何なのかが、以下のように明かされる。谷崎の心の奥底をのぞき込むような重要な論点だろう。

一体小説と云ふものは西洋から輸入された新しい藝術の形式で、明治以前には日本になかつたもの、有つても本当の意味での小説とは云はれないものばかりだ。本当の意味での小説は、——無論日本人でも二流三流の地位に行くことは出来るだらうが、ユーゴーとかバルザックとかトルストイとかに比べても劣らないやうな偉大な小説は、西洋の土でなければ育つ筈がない。なぜかと云ふと、(親父の考では)東洋の藝術と西洋の藝術とは形式が違ふばかりでなく、根本の精神が違つて居るから。³⁹

谷崎にとって、小説という形式、枠組みそのものが西洋から移入した芸術だった。19世紀フランス小説を中心に西洋文学を吸収した谷崎は、自分の営為と、明治期以降の日本の画家たちが西洋絵画すなわち油彩画を習得することとの類似をまさに感じていたのだ。近代日本人が西洋から学んだ洋画と、小説とのアナロジーがあったということが吐露されている。だからこそ、谷崎は自身の小説の登場人物に、日本画家ではなく洋画家を選んでいたということが分かる。小説という形式のなかで中国を語るこそそのものが、西洋と東洋の混交を意味していた。南画とは、漢詩文あるいは短歌、俳句などの中国や日本の韻文の比喩なのだろう。だが谷崎は韻文の世界に沈潜せず、小説の世界に踏みとどまる。あくまでも西洋の枠組みから離れなかった。中国文化への愛着と怖れの均衡が不安定で複雑であることは、最後の中国小説「鶴唳」(1921年7月)に吐露されている。それらは、日本画をときおり描き発表しながらも、油彩画にあくまでも主軸を置いた藤島の画業とも通じるものがあるだろう。

6. 藤島武二の1910年代後半

1915(大正4)年の第5回文展は藤島にとって再起をかける重要な舞台だった。1913年秋から文展二科分設の運動に巻き込まれた藤島は、最終的に、二科会に加わらず文展に残る道を選んだものの、1914年10月の文展出品を控えた。2年振りに文展で世に示した作品が、友人・赤星鐵馬(1882-1951)の別荘がある山中湖畔の斜面を巻き上げる雲を描いた《空》(岩崎美術館)と、卓上の鼻煙壺を前に静かに佇む中国服女性像《匂い》(東京国立近代美術館)だった。2つの題材そのものが、その後の行方を象徴している。ヨーロッパから帰国して5年が経ち、48歳の東京美術学校教授・藤島は、画壇の中心として注目も浴び責任も果たさなくてはならない立場だった。この1915年から《東洋振り》が発表される1924年までの、文展と帝展に発表された作品をまとめると以下ようになる。

1915年10月	第9回文展	《匂い》(東京国立近代美術館)＝中国服女性正面半身像 《空》(岩崎美術館)＝山中湖畔風景
1916年10月	第10回文展	《静》(東京国立博物館)＝浜名湖風景
1917年10月	第11回文展	不出品
1918年10月	第12回文展	《草の香》(個人蔵)＝イタリア風景
1919年10月	第1回帝展	《カンピドリオのあたり》(大阪中之島美術館)＝イタリア風景
1920年10月	第2回帝展	《朝》(所在不明)
1921年10月	第3回帝展	《女の顔》(ウッドワン美術館)＝洋服女性正面半身像
1922年10月	第4回帝展	不出品

1923年 関東大震災のために中止

1924年10月 第5回帝展 《東洋振り》(アーティゾン美術館)＝中国服女性側面半身像
《アマゾーン》(岩崎美術館)＝海浜の乗馬女性全身像

1920年の《朝》は図柄が分からないが、当時の新聞評を読むと、雲間から朝日が差し込む風景画だったらしい。他はいずれもこの時期の藤島を代表する重量感溢れる作品群である。これだけを辿ると堂々とした軌跡を着実に歩んでいるように見えるが、本稿の論旨に沿って俯瞰してみると、いくつかの指摘が必要だろう。

まず、木下杢太郎に中国服購入の依頼をしていた1917年に文展に出品しなかったこと。もちろんなんらかの作品を準備していた筈だが、それがどんな作品か、その出品を見合わせた理由はよく分からない。この年は2月の第5回光風会展に風景画《内海》を出して、新聞評では評価が高く、前年の文展出品作《静》との関連を指摘しているものが多い。秋の文展に向けた作品も、おそらく日本の風景に取り組んでいたのではないかと思われる。

谷崎が洋画家小説と中国小説を集中的に発表していた1918年と翌年は、それぞれ《草の香》(個人蔵)と《カンピドリオのあたり》(大阪中之島美術館)というイタリア風景だったことに注目しておきたい。いずれも、10年前の滞伊時代(1907年12月～1909年11月)の素描スケッチをもとにしている。実景をもとにしているが、いずれも装飾画を目指した作品だったといえよう。《草の香》(油彩)は展覧会に出ることがないけれども、そのもとになった水彩素描は知られている。画面の四分之三を草の生えた斜面が占めており、その丘の遠景に白い壁と赤い屋根の二階建てがある。斜面の途中、左に、幹が上端で断ち切られた一本の樹が描かれ、作品全体に睨みを利かせるかのように存在感を放っている。やはり記憶すべきは、その手前から緩やかに迫り上がる斜面の充実ぶりだろう。晩年の《耕到天》(1938年、大原美術館)を知るものには、立ち上がっていく地面の量感表現に、この画家の本来持ち合わせた資質を見る思いがする。けっしてあからさまなイタリアらしい要素はないのだが、日本とは異なる風景であることもヒタヒタと伝わってくる。一方、《カンピドリオのあたり》は、縦長の一对となる2点の油彩画である。どのように鑑賞させることを藤島が意図していたのか分からないが、画面は連続せず、筆者には2点をやや離してかける展示を念頭に置いていたようにも思える。ローマの歴史的建造物群のなかの一角を切り取った画面は、その健康的な空気が醸し出す気分がその魅力だといえよう。落ち着いた色合いの石造建築の色彩と、鮮やかな碧空とのバランスも絶妙だ。点景人物である母子が、この作品が単なる過去の文化を映し出しているだけではなく、現在もそこにそれがあるということを主張している。この時期に、藤島が



fig. 5
藤島武二《支那服をまとへる少女》1920年、
油彩・カンヴァス、
姫路市立美術館
FUJISHIMA Takeji, *Girl in
Chinese Dress*, 1920, Himeji
City Museum of Art

イタリア体験を反芻していたことの意味は、強調し過ぎることはないだろう。

一方で、女性中国服入手について、藤島が1918年以降も奉天の木下奎太郎とやりとりを続けていた可能性を先に述べた。中国服の収集が続いていたとしたら、もちろん制作もコンスタントに行われていた筈である。展覧会への出展はなかったものの、1920年制作の《支那服をまとへる少女》(姫路市立美術館、fig.5)が知られている。横顔ではなく、やや寛いだ姿勢の正面向きの女性像だ。中央衿の衿で、縁の文様を除くと深紅の服であり、そのデザインと色彩の鮮やかさは、1920年代半ばの《東洋振り》に始まる横顔像連作とのつながりが色濃い。明らかに、1918年2月に雑誌に掲載された《少女側面》(fig.3)とは異なる系譜だ。藤島の中国服女性像に、新たな段階に踏み込んだ気配を見ることができよう。

1910年代半ばから20年代初頭にかけて、藤島は多様な題材に取り組み、また色遣いと筆触には大きな振幅を見せていたことができる。それは20年代半ばの、本稿の主題である中国服側面女性半身像への準備につながっていた。ところが、人がどんなに自由に想像と創造を羽ばたかせようとしても、圧倒的な力の前にひれ伏さなければならないときがある。1923年の関東大震災は、洋画家も小説家をも、一瞬の圧倒的な暴力で巻き込む出来事だった。この自然災害が藤島にどのような転換をあたえたのか、次節で探してみたい。

7. 関東大震災

1923(大正12)年9月1日土曜日、午前11時58分に揺れ始めた大正関東地震は、21世紀の研究により、その2日間にM7クラス余震が計5回も続いたことが分かってきた。本震=第1震は1日11時58分、震源地が相模湾北部でM7.9だった。第2震は

12時01分、震源地が東京湾北部でM7.2。第3震、12時03分、震源地・山梨県東部、M7.3。第4震、12時48分、震源地・東京湾、M7.1。第5震、2日11時46分、震源地・千葉県富津沖、M7.6。第6震、2日18時27分、震源地・九十九里浜沖、M7.1。最初の揺れで東京、横浜の各所から出火し、10万5千人といわれる犠牲者の9割は焼死だった。東京では浅草寺周辺と、神田和泉町・佐久間町の2箇所を奇跡の浮島のように残し、本所区(現・墨田区)から京橋区(現・中央区)までを火がなめ尽くした。火災による被害を含めて関東大震災と呼ばれる。

陸軍被服廠跡地や新吉原での悲劇、各地で発生した在日朝鮮人虐殺、甘粕事件など、惨事という言葉では軽々し過ぎる出来事が各地で発生した。一人ひとりに個々の震災がある。筆者には全体像を素描する能力はないし、また紙幅もない。本稿の主旨に従い、美術に関しては次の4つのことを記しておきたい。第一に、焼尽した地域の個人所蔵家の美術作品が大量に失われた。同時にそのなかでは身を挺した献身的な努力によって奇跡的に救出された重要作品がいくつかあったことも忘れられない。第二に、帝室博物館と竹之台陳列館の被害が極めて小さかったのだが、それは東京市東部の業火が上野の山の下でかろうじて止まったからである。山下の元黒門町にあった「揚げ出し」は焼けた。第三に、9月1日が第10回二科会展と第10回再興日本美術院展の招待日にあたっていたため、本震があった頃、当時の日本を代表する美術家が数多く上野にいた。彼らの何人かは帰路の火災と混乱を避けて陳列館で一夜を過ごした。また同時に、公園一帯が多数の罹災者の避難場所となり、いくつもの臨時救済施設が建てられた様子を眺め、焼け野原になった下町や、倒壊し焼損した凌雲閣を眼にしたことだろう。第四に、一昼夜にして巨大な都市が、眼の前の世界が崩壊する状況を目撃し、自己アイデンティティの危機に晒された。それを逃れるためにその後、様々な努力を強いられることになる。

本震の揺れの時、院展の会場には、横山大観(1868-1958)、木村武山(1876-1942)、近藤浩一路(1884-1962)、川端龍子(1885-1966)、前田青邨(1885-1977)らがいて、大観の《生々流転》(東京国立近代美術館)が出展されていた。二科会展会場には、津田青楓(1880-1978)、山下新太郎(1881-1966)、有島生馬(1882-1974)、藤川勇造(1883-1935)、田中喜作(1885-1945)、国枝金三(1886-1943)、横井禮一(1886-1980)、小出檜重(1887-1931)、黒田重太郎(1887-1970)、安井曾太郎(1888-1955)、梅原龍三郎(1888-1986)、中川紀元(1892-1972)、古賀春江(1895-1933)らがいた。院展と二科展は直ちに閉会、翌月予定されていた第5回帝展も中止となった。それぞれの画家の震災がそれぞれに始まる。筆者はかつて小出の震災体験について書いたことがある⁴⁰。小出は竹之台陳列館で9月1日の夜を過ごし、2日に白金三光町の山下新太郎の自宅に身を寄せた。2週間後ようやく大阪の自宅に帰ることができたのだった。その後の小出は東京で中止になった二科展を京都と大阪で開

催することに尽力する。作品の上での大きな変化は、2点の長男・泰弘像を並べることで理解できる。震災7カ月前の1923年2月に描かれた《子供立像》(山種美術館)と、震災3カ月後の12月から翌月にかけて描かれた《ラッパを持てる少年》(東京国立近代美術館)である。同じモデルに同じ服装をさせ、同じ姿勢で描いたものなのに、10カ月しか開いていないことが信じがたいほど大きく変わった。一言で言えば、題材の取捨選択と整理が圧倒的に進む。これほど分かりやすい例は他にないかも知れない。

藤島の震災体験が作品に及ぼした影響を探るのが本節の主眼なのだが、その前に、谷崎が震災にあたってどのように行動したのかを、比較のためにさらっておこう。悪魔主義とも呼ばれ、家族を顧みないような言動を繰り返した谷崎が、震災後に示した家父長としての果敢で的確な行動力には驚かざるをえない。そもそも生活上の実務能力に長けていたと筆者には思えるのだが、そうでなくては、第二次大戦後京都と熱海に居を構え双方に使用人を置いて大家族を養うのに、毎月100万円かけたという谷崎の成功は考えられないだろう。8月2日から避暑のために家族を連れて箱根の小涌谷ホテルに滞在していた谷崎は、娘・鮎子の2学期が始まるため27日に横浜山手の自宅にいったん帰る。2日後、原稿を抱えた谷崎はひとり小涌谷に引き返した。31日、気分を変えるため芦ノ湖畔の箱根ホテルに転じたが、希望する西洋間がなかったため、1日、小涌谷ホテルへ戻るため11時半にバスに乗った。その途次、バスの中で本震が始まったのである。運転手の機転で難を逃れた谷崎は、歩いて小涌谷ホテルにたどり着く。その夜は他の宿泊客とともに屋外で寝た。面白いことにその夜、東京と横浜も震動と火災で壊滅したと信じる谷崎に対し、周囲は箱根の限定的な地震だと考えるものばかりだったという。小田原市街の上空が赤いのを茫然と眺める人たちに、山頂に登ればさらに遠く東京と横浜が燃えているのが見えるはずだと谷崎が言ったが、だれも動こうとはしなかった。東への交通が遮断したのを確認した谷崎は、4日、西に向かう。沼津から鉄道に乗り、5日朝、大阪に着く。『大阪朝日新聞』に「手記」を書いて当座の資金を得る。神戸から東京に向かう船を探し、9日、今東光の父・武平が船長を務める上海丸に乗った。10日、横浜に上陸。本郷西片町の東光宅に横浜から避難していた家族と再会する。荻窪や大森の知人宅を泊まり歩いた後、20日、品川から家族を連れて上海丸に乗り神戸へ。このとき小山内薫の家族もいっしょだった。27日、京都の借家に落ち着く。

震災で多くの芸術家が関西に一時的に避難したが、東京や横浜の状況が落ち着くに従ってひとりずつ戻っていく。ところが、谷崎は帰らなかった。37歳で体験した震災は、関西移住という転機をもたらすまさに谷崎の人生の折り返しとなる。従来、谷崎の研究では、1923年の関西移住の前後で2期に分けて論じることが一般的であり、確かに見通しがよい。震災前の中国小説や洋画家小説を縷々書いていた時期と比べ、1924年

以降の「痴人の愛」(1924年3月～1925年7月)、「卍」(1928年3月～1930年4月)、「蓼喰ふ虫」(1928年12月～1929年6月)、「春琴抄」(1933年6月)と続く足取りは、後の読者が眺めれば、谷崎がまさしく谷崎になりきったかのように見える。関西の分厚い文化と出会ったことが、新しい谷崎を生み出したとされることが多いのだが、本稿では、画家・藤島武二との類縁を論じるために、関東大震災がもたらしたものだという論点をとりたい。もちろんこれは筆者の独創ではない。

第一次大戦後のヨーロッパで、ダダイズムやシュルレアリスムが登場する一方で、伝統や古典主義に回帰する動きも顕著だった。人類が経験したことのなかった未曾有の惨事を前にして、ヨーロッパの芸術家たちは自己崩壊の危機と不安に立ち至った。不安をそのままに受け容れて新しい思念を生み出すベクトルがダダイズムやシュルレアリスムを生む。不安の身を揺るがぬ伝統で支えることで自己崩壊を防ぐ道をとったのが後者である。このふたつのベクトルはひとつの人格のなかに併存することもある。第一次大戦の戦場とならなかった日本において、一人ひとりにそうした精神の危機が訪れたのが、まさに関東大震災だった。容赦のない瞬時の破壊力は、戦争以上ともいえるだろう。

関西移住後に谷崎が最初に執筆したのが「痴人の愛」である。主人公・讓治を次第に少女ナオミが支配していく物語の造形は、デビュー作である「刺青」で提示したテーマをより磨き込んだ、前半生の集大成のような作品だった。5年後の「蓼喰ふ虫」では、主人公・斯波要は人形浄瑠璃と義父の妾・お久に共通する永遠の女性像を見つけ出していく。千葉俊二は、この時期の谷崎が「型＝タイプの発見」によって、1910年代から谷崎が取り組んできたプラトニズムを帰結させたとしている。千葉は、この2作の間に書かれ、従来あまり注目されてこなかった「青塚氏の話」を取り上げ、「永久の『ひとりの女性』』という型ができつつあったことを重視している⁴¹。横浜時代に大正活映の顧問として映画製作に関わった経験を生かしたこの短編は、映画監督・中田の、女優である妻・由良子への遺書という形をとっている。青塚は会ったことのない由良子のあらゆる画像を映画フィルムから収集し、すべての微細な特徴を把握した上で、由良子の様々な姿態のラブドールをつくりあげ、自宅で淫欲に耽る人物である。その実態を眼にした中田の心身は衰え始め、死に至る。以下は、青塚がその自宅で中田に語る言葉だ。

さうすると結局、斯う云ふことが云へないだらうか、—フィルムの中の由良子嬢こそ実体であつて、君の女房は却つてその影であると云ふことが？ どうだね君の哲学では？ 君の女房はだんだん歳を取るけれども、フィルムの中の由良子嬢は、いつ迄も若く美しく、快活に、花やかに、飛んだり跳ねたりしてゐるのだ。[...]君はその時、君の若い美しい女房はフィルムの中へ逃げてしまつて、現在君の傍に居るのは、彼女の

抜け殻であつたことに気づく。[...]さうして遂に、此れらのものは自分たち夫婦の作品ではない、あの舞姫やお転婆令嬢は、自分の監督や女房の演技が生んだのではなく、始めからあのフィルムの中に生きてゐたのだ。それは自分の女房とは違つた、或る永久的な『一人の女性』だ。自分の女房はただ或る時代にその女性の精神を受け、彼女の俵を宿したことがあるに過ぎない。⁴²

やがて、中田は由良子のみならず、自分までもが「影」であるかのように感じてくる。

そればかりならいゝけれども、私の恋しい可愛い由良子は、此の世に一人しか居ないもの、完全に私の独占物だと思ひ込んでゐたのに、あの晩以来、その信念がすっかりあやふやになつてしまつた。お前の体は日本国中に散らばつてゐる、あの爺の寢室の押し入れの棚にも置かれてゐる、お前はそれらの多くの「由良子」の一人であり、或は影であるに過ぎない。[...]さう云ふ感じが湧ひて来る時、私はお前をいくらシツカリ抱きしめても、此れがほんたうの、唯一の「お前」だと云ふ気になれない。果てはお前が影である如く、私自身まで影であるやうに思へて来る。⁴³

こうした自己を実体としてとらえられなくなるような危機は、関東大震災後の多くの人間が抱えていたものだろう。前述のように、危機を危機のまま何らかの新しい方策で肯定していくか、逆に確固とした伝統に自分を縛り付けて揺らがぬように支える道があった。藤島は後者を選んだからこそ、イタリア・ルネサンスと中国文化が同時に色濃く作品に現れたのだといえよう。

震災直後の藤島の足取りは分からない。谷崎の動きが日ごとにしつかり掴めていゝのは、美術研究者としては羨むばかりだ。藤島は、9月1日にどこにいたかも不明である。曙町の被害が小さかったことは、近くに住んでいた寺田寅彦(1878-1935)の



fig. 6
藤島武二《大震災後の東京の一部》1923年、油彩・カンヴァス、ウッドワン美術館
FUJISHIMA Takeji, *Part of Tokyo after the Great Earthquake*, 1923,
Woodone Museum of Art

手記で知れる。他の画家と同様に、被災現場を見て回っていたことは確かだ。中止になった第5回帝展の代わりに、11月20日から京都岡崎公園の第二勸業館で「日本美術展覧会」が開催された。藤島は《大震災後の東京の一部》(ウッドワン美術館、fig. 6)を出品する。感情を抑制しつつも素直に示した優れた作品だと思ふのだが、いささか奇妙な絵でもある。「東京の一部」といいながら、起伏のある丘の上にはこれといった大きな建物はなく、東京の風景のようには見えない。震動で崩れたかのような建造物が中央にあるが、数日前あるいは数週間前に崩れたばかりというよりも、数百年前からすでに崩れていた廃墟、あたかもイタリアの遺跡のようだ。救援活動に携わっていると思われる前景の女性が、ごく普通の看護婦の姿ではなく、キリスト教会関係者らしいことも、それを助長している。震災を描いた他の画家の作品には、これほど心の浮沈を抑えた画面はめずらしい。たとえば鹿子木孟郎(1874-1941)の《大正十二年九月一日》(東京都現代美術館)が、一年後の完成であるにも拘わらず、震災直後の生々しい世界を熱や臭いも伝えたいかのように、ある種の崇高さを重ね合わせて描き出す意欲に溢れているのとは対照的だ。これは、藤島がヴィヴィッドに災害に反応する若さを失っていたからではないだろう。何ものかを、身体のなかに溜め込もうとしていたのだと思ふ。

藤島には、震災体験を言葉にしたものはない。震災後に初めて発表した文章が、1924年4月の「私の雅号」だった⁴⁴。

最近日本画をゑがくときに含兔といふ雅号を新たに使ひて居ます。これは碧巖録の般若の体の中の本則にある蚪含明月並びに頰にある蚪含玄兔から取つたものです。明月の光が貝の中に映じてそれが凝つて真珠となつたものだと云ふ意味のこの美しい想へが私には非常に気に入りました。

編集者の希望に沿つたものだったとしても、7カ月前の惨事をあえて避けているようにも思える。藤島における真珠と仏教の意味合いについては以前述べたことがある⁴⁵。本稿では、雅号を「公張」から「含兔」に変えたのが、関東大震災の数カ月後だったことに留意しておきたい。

藤島は震災後の自己崩壊の危機にあたって、堅固な伝統を利用しようとした。それが《東洋振り》の、イタリア・ルネサンスの横顔像という形式と、中国服と、清朝期の花卉図を思わせる団扇だったのは、あらためて繰り返す必要はないだろう。もうひとつ加えたいのが、背後に描き込まれた対聯である。上の3文字が「故作明」と読めることから、宮崎法子が蘇軾(1037-1101)の「南堂五首」のうちの第二首からとつた詩句であることを指摘し、それを児島薫が紹介した⁴⁶。たった3文字で出典が判る中国美術研究者・宮崎の知見には驚くほかない。蘇軾は、中国のみならず室町期以降の日本でも文人の理想像として尊崇を集めた人物である。政治家として二度の失脚、左遷にも拘わらず、運

命を愆愆として受け容れ、苦境のなかで明朗な思索を重ねて自らを磨き、それらを詩と書、画にあらわしていった。最初の流謫は、1080年、43歳のときだった。筆禍事件から黄州に流され5年を過ごす。この間、禅を学んでいた蘇軾は東坡居士を名乗るようになり、「赤壁賦」「後赤壁賦」を残す。「南堂五首」はこの黄州時代、支援者によって涼をとるための「南堂」を新築し、あらためて文人としての営為にみずみずしい意欲を示す作品である。その第二首は次のとおり。

暮年眼力嗟猶在 暮年眼力嗟猶ほ在り
多病顛毛却未華 多病顛毛却つて未だ華ならず
故作明窓書小字 故に明窓を作りて小字を書し
更開幽室養丹砂 更に幽室を開きて丹砂を養ふ
(下線部は引用者)

対聯は二句が一組みになるものである。藤島が画中に描いた「故作明窓書小字」の対句は、「更開幽室養丹砂」である。暗い部屋を開いて赤い絵具を準備するという画家の営みを指すものだ。アトリエにあった一對のうち、おそらくこの句のほうではあからさま過ぎて、藤島は気恥ずかしかったのだろう。だが、絵のなかの対聯は描かれなかったこの句も含意していたと考えるべきだと思う。まさしくこの対聯は、新しい展開に踏み込もうとする画家・藤島の気分をあらわすのにふさわしいものだ。

もう一つ、この時期の蘇軾をめぐる挿話を紹介しておきたい。同じ黄州時代の蘇軾を代表する書に、《行書黄州寒食詩卷》(台北・國立故宮博物院)がある。自詠の書で、黄庭堅(1045-1105)の跋文も添えられている。石川九楊(1945-)は「書とは何かと問われれば、この書を黙って差し出せばよい。書を代表する書、「書の中の書」である」⁴⁷と絶賛する。乾隆帝(1711-1799)在世中には清朝の内府コレクションに入っており、1860年、英仏連合軍が円明園を焼いたとき民間に流出した。下端の焼け跡はこのときのものと言われる。1922年、日本に舶載され、惺堂菊池長四郎(1867-1935)が購入。惺堂は日本橋区元濱町(現・中央区日本橋大伝馬町)にあった呉服屋「佐野屋」を継ぎ、東海銀行や凸版印刷などの役員を歴任した実業家である。大橋訥庵(1816-1862)の孫でもあり、漢詩文を善くした。その膨大な美術コレクションは関東大震災でことごとく失われたが、5作品のみが救出される。東京市内の震災で失われた美術品を旧蔵者ごとにまとめた『罹災美術品目録』では、以下のように記されている。

菊池氏の大蒐集は世に周知られたる所なるが、李龍眠瀟湘臥遊図巻、蘇東坡寒食帖、華山于公高門図、同筆湖石白猫図、草坪六祖図の五品が僅かに携出されたる外は、元濱町並に下谷竹町別邸の宝庫に於て、無価の巨宝を挙げて灰燼に附したるは長大息の至なり、その品目容易に得べからず、

たゞ概要を録すのみ⁴⁸

「李龍眠瀟湘臥遊図巻」は現在、東京国立博物館が所蔵する。《行書黄州寒食詩卷》は戦後、国外に出て、1987年、台北・國立故宮博物院の所蔵に帰した。さて、この蘇軾の書が奇跡的に救われたことを藤島が意識していた可能性があると思う。この作品と藤島の接点は今のところ見当たらないし、惺堂との接点も掴むことはできない。だが《東洋振り》の背景に、蘇軾の同時期の詩句の対聯を描き込んだことは、その名品とされる真跡が世に残り、次の世代に伝えることができるようになったことを寿ぐものではないだろうか。それこそがまさに、自己崩壊の危機に、中国文化の正統を揺るがぬ橋頭堡として活用した画家の偽らざる心性につながるものだと思われる。

因みに、中国小説をさかんに書いていた時期に谷崎も、杭州にいた頃の蘇軾を主人公にする三幕ものの戯曲「蘇東坡——或は「湖上の詩人」——」(『改造』1920年8月号)を発表している。

8. 《東洋振り》のその後

谷崎と異なり、東京美術学校と本郷洋画研究所、川端絵画研究所を通じて、藤島は多くの弟子を育てた。その中に内田巖(1900-1953)がいる。内田は東京美術学校西洋画科の藤島教室を卒業し、フランスに留学。1932(昭和7)年に帰国し、松田改組などの帝展騒動の後、1936年、猪熊弦一郎(1902-1993)、小磯良平(1903-1988)ら同志8人とともに新制作派協会を結成した。美術学校在学中に前田寛治(1896-1930)と知り合い、フランスではジャン＝パティスト・カミーユ・コロー(1796-1875)に私淑した結果、リアリズムを突き詰めて、重厚な画面の人物群像を手がけるようになる。文学者である父・魯庵(1868-1929)の血を引いたのか、筆が立ち声明文の起草をしばしば任せられた。著作も多い。また社会運動にも積極的に参加した。第二次大戦末期の1944年9月、岡山県^{おさかべ}刑部町(現・新見市^{おおみ}大佐)に疎開する。そのすぐ近くの勝山町(現・岡山県真庭市勝山)に、1945年7月、谷崎が津山から移ってくる。年が明けた1946年2月、内田は、谷崎が軍部から掲載禁止、発売禁止処分になった『細雪』の執筆を続けていたことを知り、その肖像を描きたいと申し出た。後に公刊される谷崎の日記「越冬記」には、2月6日に内田の名前が登場する。「夜清友氏より内田巖氏のスケッチ数十葉を見てくれと云つて届けてくる。婦人の横顔ばかりなれども皆面白し」⁴⁹。内田は最初から谷崎を横顔で描くつもりだったのが、これで分かる。3月4日に初めて内田が谷崎を訪問。6日から、谷崎の仮住まいで制作が始まった。この日は酒飲みの内田が酔いつぶれて勝山の旅館に泊まったらしい。11日、12日、13日と、計4日間谷崎がモデルを務めただけで肖像画は完成した(fig.7)。

雪が残る勝山の山並みと晴れた空を背景にして、62歳の和服を着た谷崎が佇む横顔半身像である。「内田のリアリズムの

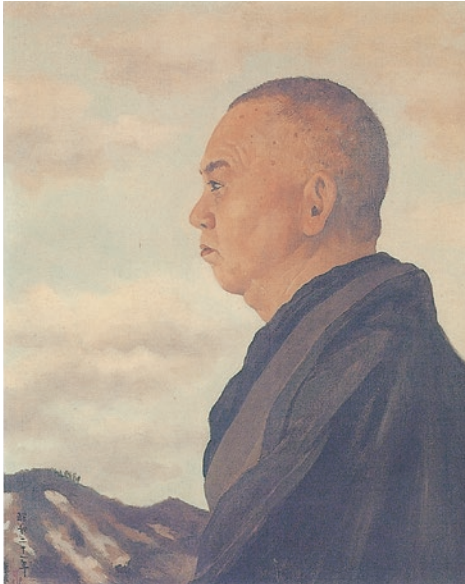


fig. 7
内田巖《谷崎潤一郎像》1946年、油彩・カンヴァス、芦屋市谷崎潤一郎記念館
UCHIDA Iwao, Portrait of Tanizaki Jun'ichiro, 1946,
Tanizaki Junichiro Memorial Museum of Literature, Ashiya

頂点」⁵⁰といわれる作品なのだが、現実生活のなかの文学者を描いたというよりも、初老の男性像にも拘わらず、どこかお伽噺のなかの登場人物のような不思議な感覚に襲われる。いうまでもなくこの谷崎像は、ピエロ・デッラ・フランチェスカの《ウルビーノ公夫妻像》(1472-74年、ウフィッツィ美術館)や藤島《芳蕙》(fig.2)の翻案である。内田は3年前に亡くなった師のことをこの作品で回顧している。あるいはこんな形で、《東洋振り》に始まる中国服女性横顔像が内田に引き継がれているといってもよいだろう。出来上がった肖像画を見て、谷崎が藤島のことを思い起こしたのかどうかは分からない。

《東洋振り》にまつわるあれこれを、楕円と称して回りくどく書きつらねたが、筆者の期待するところは、今後この作品が、従来のオリエンタリズム批判を超えて、再び豊かな読み解きの対象になっていくことである。すでに谷崎潤一郎研究では、大正期の谷崎へのオリエンタリズム批判を再考する動きが出ている⁵¹。この小文が、そういう地ならしのひとつになれば幸いである。

最後にこの作品の制作から15年遡る挿話を引いておきたい。2年間のイタリア生活を終えた藤島は、帰国に際していったんパリに戻った。そこには弟子の有島生馬が待っていた。1909年11月19日付けの、有島から東京の志賀直哉(1883-1971)に宛てた絵葉書に次のように書かれている。藤島がパリを発つ3週間ほど前のことである。

此十四日に藤島先生がローマから到着せられたので毎日一緒に居る 実に愉快だ 先生は「夢の様な心持ちがする」と云ふ言葉を画の批評によく使用するが僕は先生に接して其の人格に此感を得る⁵²

藤島と有島がふたりでルーヴル美術館やリュクサンブール美術

館をめくりながら、「夢の様な心持ち」と言いつつ絵画を見つめていた。「夢の様な心持ち」とは、まさに藤島武二が自分の作品のなかで実現したかったものに間違いないうらう。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 板倉聖哲「展覧会の壺(3) チャイナドレス競艶」『藝術新潮』65巻7号(通巻775号)、2014年7月。
2. 藤島武二「足跡を辿りて(二)」『美術新論』1930年5月号、75-76頁(藤島武二『芸術のエスプリ』中央公論美術出版、1982年、218-219頁)。
3. 大隅為三「帝展批評(2) 洋画(下)」『東京日日新聞』1924年10月17日。
4. 小堀四郎「曙町の思い出」『近代洋画の巨匠 藤島武二展 生誕120年記念』(図録)、京都新聞社、1987年。
5. 『木下杢太郎宛知友書簡集(上)』岩波書店、1984年、239-240頁。
6. 同書、251-252頁。
7. 児島薫「藤島武二による中国服の女性像について—《鉸剪眉》を中心に—」『美術史学』29号、実践女子大学、2015年。
8. 加藤陽介「作品解説:《ピサネルロ〈ジネヴラ・デステの肖像〉模写」『藤島武二展』(図録)、鹿児島市立美術館・練馬区立美術館、2017年、145-146頁。
9. 『木下杢太郎日記 第二巻』岩波書店、1980年、3頁。
10. 同書、63頁。
11. 同書、179頁。
12. 谷崎潤一郎「奉天時代の杢太郎氏」『藝林閑歩』7号(10月号)、1946年10月(『谷崎潤一郎全集 第20巻』中央公論新社、2015年7月10日、547-550頁)。
13. 西原大輔「谷崎潤一郎とオリエンタリズム—大正日本の中国幻想」中央公論新社、2003年7月、323-324頁。
14. 前掲註9、140頁。
15. 谷崎潤一郎「幼少時代」『文藝春秋』1955年9月号(『谷崎潤一郎全集 第21巻』中央公論新社、2016年4月10日、236頁)。
16. 谷崎潤一郎「青磁色の女(のち「西湖の月」と改題)」『改造』1巻3号(6月号)(『谷崎潤一郎全集 第6巻』中央公論新社、2015年12月10日、272-273頁)。
17. 「西湖の月」『谷崎潤一郎全集 第6巻』中央公論新社、2015年12月10日、279頁。
18. 同書、288頁。
19. 林茜茜「谷崎潤一郎が中国に投影したもの—「天鵝絨の夢」を視座にして」『比較文学』59巻、2017年。
20. 今東光「華やかな裸形」『自伝抄II』読売新聞社、1977年、27-28頁。
21. 江川佳秀「川端画学校沿革」『近代画説』13号、2014年12月4日。
22. 佐藤春夫「芥川龍之介を憶ふ」『改造』10巻7号、1928年7月(『定本 佐藤春夫全集 第20巻』臨川書店、1999年1月10日、157頁)。
23. 今東光「変化に富んだ表情(特集 最近の谷崎潤一郎氏—人間随筆)『新潮』1924年2月号。
24. 今東光『十二階崩壊』中央公論社、1978年1月30日、3頁。
25. 同書、31頁。
26. 同書、279頁。
27. 谷崎潤一郎「鮫人」『中央公論』35年4号、1920年4月1日(『谷崎潤一郎全集 第8巻』中央公論新社、2017年1月10日、115頁)。
28. 谷崎潤一郎「柳湯の事件」『中外』2巻11号、1918年10月1日(『谷崎潤一郎全集 第6巻』中央公論新社、2015年12月10日、92頁)。
29. 谷崎潤一郎「老俳優の思ひ出—上山草人のこと—」『別冊文藝春秋』花形小説特集号(42号)、1954年10月28日(『谷崎潤一郎全集 第22巻』中央公論新社、2017年5月10日、68頁)。
30. 石川県立美術館編「小糸源太郎年譜」『小糸源太郎展』(図録)、日本経済新聞社、1988年。
31. 前掲註9、132頁。
32. 『萬朝報』1918年10月16日付け。
33. 前掲註32。
34. 今泉篤男「落穂拾い(七) 藤島武二と小糸源太郎と児島善三郎」『繪』173号、1978年7月、43頁。
35. 前掲註34。

36. 小糸源太郎「鉸剪眉」『日本近代絵画全集3 藤島武二 月報』講談社、1963年。
37. 谷崎潤一郎「鮫人」『中央公論』35年1号、1920年1月1日(『谷崎潤一郎全集 第8巻』中央公論新社、2017年1月10日、34-35頁)。
38. 『谷崎潤一郎全集 第8巻』中央公論新社、2017年1月10日、42頁。
39. 同書、45頁。
40. 貝塚健「《帽子をかぶった自画像》:小出檐重の1923年9月から1924年9月まで」『小出檐重の自画像』(図録)、石橋財団ブリヂストン美術館、1998年1月。
41. 千葉俊二『谷崎潤一郎 性慾と文学』集英社新書、2020年8月22日、134-135頁。
42. 谷崎潤一郎「青塚氏の話」『改造』1926年8月号~9月号、11月号~12月号(『谷崎潤一郎全集 第14巻』中央公論新社、2016年1月10日、28頁)。
43. 『谷崎潤一郎全集 第14巻』中央公論新社、2016年1月10日、49頁。
44. 藤島武二「私の雅号」『藝天』1号、1924年4月5日号。
45. 貝塚健「藤島武二と仏教—真珠と海」『館報67号(2018年度)』石橋財団ブリヂストン美術館、2019年3月。
46. 児島薫『女性像が映す日本—合わせ鏡の中の自画像』ブリュッケ、2019年4月10日、307頁。
47. 石川九揚編『書の宇宙14 文人の書・北宋三大』二玄社、1998年6月25日、18頁。
48. 國華俱樂部編『罹災美術品目録』吉川志志、1933年、65頁。
49. 谷崎潤一郎「越冬記—疎開中の日記より—」『小説界』1巻2号、1948年7月1日(『越冬記』『谷崎潤一郎全集 第20巻』中央公論新社、2015年7月10日、577頁)。
50. 『内田巖展—猪熊弦一郎・小磯良平とともに—』(図録)、新見美術館・神戸市立小磯記念美術館、2004年7月25日、73頁。
51. 清水良典「『お伽噺』としての谷崎文学—「オリエンタリズム」批判再考」千葉俊二・銭暁波編『谷崎潤一郎 中国体験と物語の力』勉誠出版、2016年8月24日。「谷崎の大正時代中期を、浅薄なエキゾチズムにとり憑かれた残念な時代—成長の前段階の未だ幼稚な時代—と見做す怯懦なる習慣から、われわれはそろそろ目覚めなければならない。谷崎はこの時期に、すでに立派な「タニザキ」だったのであり、一九一八年の朝鮮中国旅行から摂取したものが、すでにあの「大谷崎」を形成しつつあったのである。」、54頁。
52. 『志賀直哉全集 別巻』岩波書店、1974年12月10日、328頁。

略年表:藤島武二《東洋振り》をめぐる、1904年から1927年

藤島武二(1867-1943)	他の美術関連事項	木下杢太郎(1885-1945)	谷崎潤一郎(1886-1965)	他の文学関連事項
1904 4/2、藤島洋画研究所を本郷区曙町13番地に開設 9月、第9回白馬会展に《蝶》《朝》《夕》《婦人肖像》《エチュード》	秋、小糸源太郎が第9回白馬会展で藤島《蝶》を見て画家を志す			
1905 この頃、藤島洋画研究所を白馬会駒込研究所と改称 9月、白馬会創立10周年展に《天平の面影》 11/18、離日、パリへ	5月、有島生馬が離日 7月、有島がローマ着		7月、一高英法科に入学	
1906 10月、サロン・ドートンヌでゴーガン回顧展を見る		7月、一高卒業、東京帝国大学医学部に入学。小石川区白山御殿町109、斉藤十一郎方		
1907 7/26、湯浅一郎とパリを発ち、イギリス、ベルギー、オランダ、ドイツ、オーストリアへ旅行 9/15、パリへ帰着 10月、サロン・ドートンヌでセザンヌ回顧展を見る 12月、パリからローマへ移る	1月、有島がパリへ 10月、第1回文展	7月、與謝野寛、北原白秋、吉井勇、平野萬里と九州旅行		
1908		8月、森鷗外を知る 12月、最初の「パンの会」(第一やまと)	7/10、一高卒業、9月、東京帝国大学国文科に入学	
1909 11/14、ローマからパリへ	11/19、有島生馬から志賀直哉へ書簡	1月、『スバル』創刊 10月、『屋上庭園』創刊(北原白秋、長田秀雄)		
1910 1/22、帰京。 2/7、パンの会に出席、木下杢太郎を知る 3/17、白馬会主催の藤島武二・湯浅一郎帰国歓迎会(築地・宮川) 5/13、東京美術学校教授 5月、第13回白馬会展に滞欧スケッチ 9月、画室が新築完成、本郷区駒込曙町15番地	1/15、有島が日本郵船宮崎丸でマルセイユ発 2/23、有島が神戸着 10/20、「新帰朝画家の会合」(上野精養軒。有島生馬、藤島武二、高村光太郎、南薫造、山下新太郎、柳敬助、坂井犀水、清見陸朗)	2/7、「パンの会」で藤島武二を知る	9月、第2次『新思潮』創刊、東京帝国大学退学 11月、「刺青」『新思潮』 11/20、「パンの会」(三州屋)で永井荷風に会う	4月、『白樺』創刊 5月、『三田文学』創刊 9月、第2次『新思潮』創刊
1911 3/8、白馬会解散 4/2、上田敏を主賓とする晩餐会 10月、第5回文展に《幸ある朝》《ヴィラ・デステの池》 11月、『白樺』主催洋画展に《巴里寓居の紀念》ほか	3/25、青木繁死去	2月、本郷区動坂町358 6月、「絵画の約束」論争 4/2、上田敏を主賓とする晩餐会 11月、東京帝国大学医学部卒業	11月、「秘密」『中央公論』	

1912	6/15、本郷洋画研究所(午前は岡田三郎助、午後藤島が指導) 10月、第6回文展に《公園の一隅》	3/15-31、青木繁遺作展(竹之台陳列館) 10月、第1回ヒユウザン会展	2/10、最後(?)の「パンの会」 6月、『海の幸』(青木繁氏遺作画集の後へに書す) 『美術新報』11巻8号 7月、東京帝大医学部皮膚科教室に入る 9月、本郷5丁目19番地、宮嶋方	1/4、読売新聞社主催の新年会 4/20-7月、関西旅行	
1913	5/6、森鷗外、「藤島に号を選びてやる」 6/30、鷗外を訪問:上原勇作像について 7/21、鷗外に上原勇作像を納品、謝金を受け取る 9/11、川端絵画研究所西洋画科教頭(本郷洋画研究所は岡田に委ねる) 10月、第7回文展に《うつ》 11/25-1/5、朝鮮出張	2/14、川端玉章死去 4/13、『青木繁画集』政教社 10月、二科分設運動始まる			
1914	3月、東京大正博覧会に《花冠》	10月、第1回二科会展			
1915	10月、第9回文展に《匂ひ》《空》	10月、第1回草土社展	2月、本郷区西片町10との5	5/24、石川千代と結婚、本所区新小梅町4番地16号(現・墨田区向島1丁目)に居を構える	この年、今東光が神戸から上京
1916	10月、第10回文展に《静》 10/27、森鷗外が「藤島の画の事を正木主事に語る」 12/26、鷗外を訪問、鷗外が藤島から「黒田清輝の頃日意をCézanneに傾くるを聞く」			3/14、長女・鮎子が生まれる 6月、小石川区原町15番地(現・文京区白山5丁目9-7)に転居 12月、小石川区原町13番地(現・文京区千石1丁目27)に転居	1月、第4次『新思潮』創刊 7/9、上田敏死去(43歳) 12/9、夏目漱石死去(50歳)
1917	2月、第5回光風会展に《内海》 5/20、大田正雄宛に書簡1:中国服を依頼 7/3、太田正雄宛に書簡2:中国服の詳細 11/4、大田正雄宛に書簡3:謝意、支払い、追加依頼		7月、一時帰国 8月、河合正子と神戸で結婚	1月、「人魚の嘆き」『中央公論』=中国小説 4月、「玄奘三蔵」『中央公論』=中国小説 5/14、母関死去(54歳) 7月、「晩春日記」『黒潮』=洋画家K	1月、佐藤春夫「西班牙犬の家」『星座』 6/27、『羅生門』出版記念会(メイゾン鴻乃巢)
1918	2月、『中央美術』4巻2号に《少女側面》をカラー掲載 2月、光風会第6回展に《風景》 5月、国民美術協会第6回展に《包心》 9月、東京美術学校で改革。学年制を廃止し教室制を導入、藤島教室ができる 10月、第12回文展に《草の香》	10月、第12回文展に小糸源太郎が《三圍》。10/15、自ら画面を傷つけ、画壇を騒がせる。以後、26年まで画壇復帰せず	4月、北京、青島、洛陽などへ旅行 9/4、谷崎潤一郎、小糸源太郎、長田秀雄、鎗木清方と会食(揚げ出し) 10/17-21、谷崎が奉天・李太郎宅に滞在	1/5、12、19、「襤褸の光」『週』=洋画家小説 2/21-3/19、「前科者」『読売新聞』=洋画家小説 3月から9月まで鵜沼海岸に滞在 5月、「金と銀」『黒潮』; 7月、『中央公論 定期増刊「秘密と開放」号』=洋画家小説 9月初め、鵜沼より上京し、愛宕下の下宿「青木」に1カ月滞在 9月、「魚の李太白」『新小説』=中国小説 9/4、木下李太郎、小糸源太郎、長田秀雄、鎗木清方と会食(揚げ出し) 10月、「柳湯の事件」『中外』=洋画家小説 10/7、鴻之巣で渡支送別会(佐藤春夫、上山草人=発起、里見弾、吉井勇、田中純、江口渙、芥川、久米正雄、瀧田禔陰) 10/9、中国旅行へ出発 12/11、帰着	3/4、今東光が川端絵画研究所に入学手続き 7月、佐藤春夫「李太白」『中央公論』 秋、今東光が佐藤春夫宅で谷崎潤一郎と知り合う
1919	6月、二科会と和解 9/7、森鷗外を訪問 10月、第1回帝展に《カンピドリオのあたり》 11/13、森鷗外を訪問	6/16、関根正二死去	1月、北京旅行 12月、『食後の唄』	1-2月、「美食倶楽部」『大阪朝日新聞』=中国小説 1/11、「新思潮縦の会」(メイゾン鴻乃巢) 1/12、上山草人送別会(メイゾン鴻乃巢、幹事=谷崎・佐藤) 2月、「秦淮の夜」『中外』=中国小説	4月、『改造』創刊 5/1-12、梅蘭芳公演(帝国劇場) 5/6、太田善男出版記念会(谷崎、水島爾保布、武林無想庵、長谷川如是閑) 5月、県立長崎病院精

				2/24、父倉五郎死去(61歳) 3/17あるいは3/18、本郷区曙町10番地(現・文京区本駒込2丁目2-15)に転居 5/26、30、芥川と交遊 6月、「西湖の月『改造』」=中国小説 6-7月、「富美子の足』『雄弁』」=洋画家小説 8月、「人魚の嘆き・魔術師』春陽堂(挿絵:水島爾保布) 11/26-12/19、「天鷲絨の夢』『大阪朝日新聞』」=中国小説 12月、小田原市十字町3丁目706番地(現・小田原市南町2丁目3)に転居	神科部長を務める斎藤茂吉を芥川龍之介と菊池寛が訪ねる 9月、今東光が第6回二科展に落選
1920	9/3、9/5、10/7、森鷗外を訪問 10月、第2回帝展に《朝》	6-11月、木村荘八が大陸旅行	4/2、藤島から来翰 7月、木村荘八と朝鮮旅行 7月、南満堂教授をやめ帰国 9月、大同旅行	1、3-5、8-11月、「鮫人』『中央公論』」=洋画家小説+中国小説 5月、大正活映株式会社の脚本部顧問 8月、「蘇東坡』『改造』」=中国小説	
1921			3月、『地下一尺集』 6月、離日。9月、ロンドン。 10月、パリ	7月、「鶴唳』『中央公論』」=中国小説 9月、横浜市本牧宮原883番地(現・横浜市中区本牧宮原)へ転居	
1922	9/26、帝展審査委員	この年、菊池惺堂が蘇軾《行書黃州寒食詩卷》を入手		10月、横浜市山手267番A(現・横浜市中区山手町267)へ転居	7/9、森鷗外死去(61歳)
1923	3/6、東京帝国大学安田講堂の便殿の壁画制作を受託 9/1、関東大震災 11月、日本美術展覧会に《大震災後の東京の一部》	5月、第1回春陽会展		8/2-、箱根小涌谷に滞在 9/1、箱根で被災 9/11、家族と再会 9/20、品川沖から乗船、神戸着 9/27、京都市上京区等持院中町17番地 11月、上京区東山三条下ル西の要法寺内塔頭 12月、兵庫県六甲苦楽園万象館(現・西宮市苦楽園四番町)	
1924	5/12、帝国美術院会員 10月、第5回帝展に《東洋振り》《アマゾーヌ》	7/15、黒田清輝死去(57歳)	9/1、神戸へ帰着	3月、兵庫県武庫郡本山村北畑249-1(現・神戸市東灘区本山北町3丁目9-11)に転居 3/20--6/14、「痴人の愛』『大阪朝日新聞』(11月-25年7月、続編「痴人の愛』『女性』)	
1925				7月、『痴人の愛』改造社	6月-、佐藤春夫「この三つのもの』『改造』
1926	2月、第13回光風会展に《扇を 持てる女》 5月、第1回聖徳太子奉賛美術 展覧会に《芳蕙》 6月、第1回燕巢会展に《牡丹》	5月、第1回聖徳太子奉賛美術展覧会に小糸源太郎が《秋林暮色》《菓草園》、画壇復帰	4月、名古屋市中区武平町3-16 10月、仙台市光禅寺通4番地	1/13、長崎から長崎丸で上海へ発つ 2/19、神戸に帰着 8-12月、「青塚氏の話』『改造』 9月、佐藤春夫と和解 12月、「『九月一日』前後のこと』『改造』新年号 12月、本山村岡本好文園2号(現・神戸市東灘区岡本7丁目5)に転居	
1927	4月、第2回燕巢会展に《花》 6月、明治大正名作展に《ヨット》 《天平の面影》《うつゝ》《草の香》 10月、第8回帝展に《鉸剪眉》			2/27、芥川龍之介、佐藤春夫が来阪、谷崎邸に泊まる 3/1、根津松子と会う	3月、佐藤春夫「潤一郎。人及び藝術』『改造』 4月、芥川龍之介「文藝的な、余りに文藝的な』『改造』 7/24、芥川龍之介、死去

絵画輸送用汎用クレートの開発プロジェクトについて

Development of Multipurpose Crates for the Transport of Paintings

ヤマト運輸株式会社+田所夏子、原小百合

YAMATO TRANSPORT CO., LTD. + TADOKORO Natsuko, HARA Sayuri

はじめに

石橋財団はかねてより環境保全の観点から、汎用性のあるリユース可能な輸送用ケース(以下、汎用クレート)の開発に関心を寄せていた。そこで、2015年5月にブリチストン美術館(現在のアーティゾン美術館)がビルの建て替え工事に伴う長期休館となり、休館中の新規計画のひとつとして汎用クレートの開発プロジェクトが立ち上がった。開発にあたっては、当館学芸課を中心とし、ヤマトグローバルロジスティクスジャパン株式会社およびヤマト包装技術研究所株式会社(2社ともに2021年4月よりヤマト運輸株式会社へ統合)の協力を得た。本稿では、この汎用クレートの開発プロジェクトに至る経緯と、開発経緯の概要、そして実際の運用状況についてまとめた。

石橋財団は、2015年に東京都町田市に石橋財団アートリサーチセンター(以下、ARC)を開設し、美術館の展示機能と収蔵機能を分割した。休館前は京橋にある美術館のほか、当時麻布永坂町にあったブリチストン美術館永坂分室(2019年に閉室)、福岡県久留米市にあった石橋美術館(現在は久留米市美術館)、さらには都内数カ所に契約していた外部倉庫など、収蔵品や資料が各地に分散して保管されていた。そのため、それらを一元管理するための新しい施設としてARCが開設されたのである。通常1カ所に集約されることの多い展示機能と収蔵機能を分けた

のは、阪神・淡路大震災や東日本大震災のような大規模な自然災害によるリスクを分散するための措置でもあった。しかし同時に、コレクションを使った展覧会企画が活動の主軸となっている当館にとって、都度作品を移動させるためのクレートに汎用性をもたせ、環境への配慮と利便性を実現することが重要な課題となっていた。

そこで汎用クレートの開発に際して前提となったのは、石橋財団コレクションの額装絵画作品の輸送に活用できることであつた。紙を支持体とする版画や素描などの紙作品、あるいは彫刻や工芸などの立体作品は、仕様が異なるため対象外とした。また、原則として美術館のある京橋と、収蔵庫のある町田間のトラック輸送を対象として仕様を検討した。航空機や船便などによる輸送は環境条件や仕様が異なるためである。なお、他館への貸出あるいは他館からの借用時には先方との調整が関わるため、対象外とした。

開発に際しては、ヤマト運輸(株)と共同で内外装に使用する素材の選定や仕様について検討を重ね、強度や温湿度の推移について従来素材と比較して実験が行われた。輸送対象となる額装絵画作品を額縁の形状や寸法によって分類し、主に外周部の装飾性が強すぎないもの、そしてグレーディングが施されたものを基準として選定した。また、最も該当数の多かった6から20号のサイズと、大きなものにも対応できるよう40号までのサ

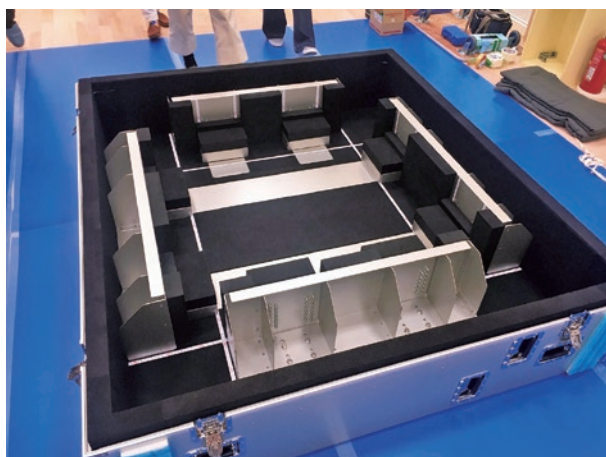


fig. 1-5
試作品内装および試作品テストの様子

イズの2種類において試作品を製作し、実際に都内をテスト輸送し温湿度の推移などを検証した (fig. 1-5)。

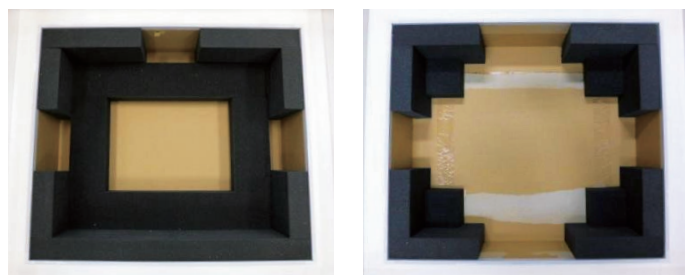
当該プロジェクトは2016年から開始され、意見交換や各種試験、試作品の実見などを経て2019年10月に完成、納品された。実際に運用が開始されたのは、2020年のアーティゾン美術館の開館記念展「見えてくる光景 コレクションの現在地」の準備作業からで、その後も年1回仕様の見直しをおこない、これまでに3回の修正・改良が施されている。本稿のなかではヤマト運輸(株)による各種試験データと分析結果を含めた「開発経緯の概要」とともに、開館後の運用状況と改良点についても報告する。「開発経緯の概要」についてはヤマト運輸(株)が執筆し、「はじめに」および「運用状況(2020年度)」「今後の課題・改良点」「おわりに」については、アーティゾン美術館が執筆した。

開発経緯の概要

アーティゾン美術館とARCの持続的な輸送が見込まれることとなり、輸送時に都度作成、廃棄していた合板製クレートではなく、繰り返し使用できる汎用クレートを開発する運びとなった。開発に当たっては美術作品の輸送箱を数多く作成、また輸送・取扱いを行っていたヤマトグローバルロジスティクスジャパン(株)、ヤマトグループ内で包装資材の開発と研究を行っていたヤマト包装技術研究所[2社ともに現:ヤマト運輸(株)]/以下ヤマト運輸(株)が協力。クレートの製作はアルミニウム製コンテナ・ケースの製造販売を行う専門メーカーであるフジコーワ工業(株)が行い、ヤマト運輸(株)からは嶋村純一、森内翔澄、的井通浩、磯邊茂樹、フジコーワ工業(株)からは中村哲也が本件を担当した。本稿は各種検証数値や実物の写真を示しながら、汎用クレートの開発の経緯と全体の概要を示すものである。

開発は2016年より開始。新たに採用する素材については繰り返し検討され、最終的にアルミニウム素材、アルマイト板並びにプラスチックダンボールからなる複合素材の2種類について、既存の合板素材との比較を含め輸送上の安全を検証する運びとなった。

アルミニウムは金属のため経年劣化が遅く、長期にわたって使用可能。開口部以外つなぎがない構造で、外気の侵入を最小限に抑えられるという特徴がある。一方、複合素材は表層をアルマイト板として心材にプラスチックダンボールを採用。美粧



a) 従来仕様

b) 新仕様

性を備えつつ2重構造により強度を上げた。

緩衝材の取付方法についても従来は長辺側面部を一周するように配置され衝撃を“面”で受けるような仕様になっていたところを、四つ角の“点”で受けるよう変更し、さらに緩衝力を上げるよう設計した。

2016年11月にアルミニウム素材試作品が、翌2017年にアルミニウム素材のほか、アルマイト板並びにプラスチックダンボールからなる複合素材試作品が完成し、取り回しなどの作業性や落下時衝撃、温湿度変化などを検証した。

その結果、複合素材のクレートはアルミニウム素材のものより重量があるが、60cmの高さからの落下実験では短辺側面からの落下の衝撃について合板製クレートやアルミニウム素材のクレートよりも衝撃が伝わりやすいことが判明した。(図1)

落下実験

【諸元】

メーカー:	LANSMONT社
型式:	PDT-56E
最大搭載重量:	56kg(標準ドロップリーフ時) 45kg(拡張ドロップリーフ時)
供試品最大寸法:	奥行610mm(標準ドロップリーフ時) 奥行910mm(拡張ドロップリーフ時)
落下高さ範囲:	280~1830mm(標準ドロップリーフ時) 400~1830mm(拡張ドロップリーフ時)



底面落下



側面1落下



側面2落下

条件	Item 箇所	現行品 (合板)						提案品A (アルミニウム)						提案品B (複合)					
		1回目	2回目	3回目	AVE (G)	GAP	標準偏差	1回目	2回目	3回目	AVE (G)	GAP	標準偏差	1回目	2回目	3回目	AVE (G)	GAP	標準偏差
落下高さ 350mm ①内数字 二作用時間 msec	底面	45.27 (20.6)	47.26 (22.5)	44.43 (22.7)	45.65 -	-	1.5 3.2%	29.78 (26.6)	32.38 (31.5)	36.43 (28.1)	32.86 ◎	28.0%	3.4 10.2%	27.34 (18.6)	34.08 (24.8)	41.69 (17.2)	34.37 ◎	24.7%	7.2 20.9%
	側面1	64.97 (7.6)	72.84 (7.8)	71.95 (7.9)	69.92 -	-	4.3 6.2%	34.95 (17.7)	36.85 (16.6)	33.19 (17.0)	35.00 ◎	49.9%	1.8 5.2%	30.28 (13.9)	28.91 (14.8)	29.63 (14.9)	29.61 ◎	57.7%	0.7 2.3%
	側面2	25.4 (22.5)	26.24 (26.1)	24.37 (24.4)	25.34 -	-	0.9 3.7%	21.54 (26.5)	18.55 (31.2)	18.96 (33.4)	19.68 ◎	22.3%	1.6 6.2%	19.93 (29.0)	25.81 (27.4)	25.26 (27.9)	23.67 ○	6.6%	3.2 13.7%
【参考】 落下高さ 600mm ①内数字 二作用時間 msec	底面	79.78 (19.0)	72.8 (22.1)	66.7 (23.1)	73.09 -	-	6.5 9.0%	36.26 (30.6)	43.95 (31.0)	42.45 (31.2)	40.89 ◎	44.1%	4.1 10.0%	60.45 (17.0)	64.37 (13.9)	63.61 (19.9)	62.81 ○	14.1%	2.1 3.3%
	側面1	109.8 8 (7.4)	104.4 (7.9)	89.92 (8.2)	101.39 -	-	10.3 10.2%	45.34 (17.2)	45.9 (16.7)	43.4 (23.6)	44.88 ◎	55.7%	1.3 2.9%	40.00 (13.9)	39.62 (14.5)	39.65 (14.5)	39.77 ◎	60.8%	0.2 0.5%
	側面2	39.47 (25.7)	40.97 (21.4)	52.16 (19.3)	44.20 -	-	6.9 15.7%	25.99 (25.5)	30.64 (22.4)	33.75 (22.3)	30.13 ◎	31.8%	3.9 13.0%	53.74 (21.6)	54.34 (20.3)	56.72 (20.3)	54.93 ×	24.3%	1.6 2.9%

図1 現行品(合板)に対するアルミニウム製および複合素材製のG数値

【加速度(衝撃)ロガー】

メーカー: LANSMONT社
 型式: TP3-USB
 測定時間設定: 1msec~1000msec
 トリガーレベル: ±1から100%

a) 現行品(合板)

- ・外観及び内容品(額縁)の変化は見受けられなかった。
- ・緩衝性に関しては、落下高さが上がるほど衝撃(加速度)が非常に大きく、また各面のバラつきも発生していた。

b) アルミニウム製

- ・緩衝性に関して、現行品と比較し非常に優位性がある。またバラつきも少なく安定していると見受けられる。
- ・外観等に関して、角部にある球状金具の接地面が窪むように変形したが、変形量も少なく特に問題は無いと思われる。
- ・その他、特に異常等は見受けられなかった。

c) 複合素材製

- ・緩衝性に関して、アルミニウム製と同じく現行品と比較して優位性はあるが、側面2については緩衝性を上げるか検討する必要がある。
- ・外観等に関して、アルミニウム製同様球状金具の接地面が変形したが、特に問題は無いと思われる。
- ・その他、特に異常は見受けられなかった。

温度・湿度の変化については従来から使用している合板製含め

3種において特筆すべき変化はなかった。(図2-a, b)

温度湿度実験

【諸元】

メーカー名: エスペック株式会社
 品名: ビルトインチェンバー(恒温恒湿室)
 型式: TBL-2E20A6PK
 温度制御範囲: -30から80℃
 湿度制御範囲: 10から95%(但し+10から80℃内)
 内寸法: W 1,970×D 1,970×H 2,100 mm
 開口部: W 1,400×H 1,800 mm

【内容品 計測用ダミー絵画】

額縁外寸: 約550×460×45 mm
 キャンバス規格: F6号
 重量: 2.9 kg(額縁+キャンバス合計)
 ポリエチレンシート梱包時 2.9 kg(代表値)

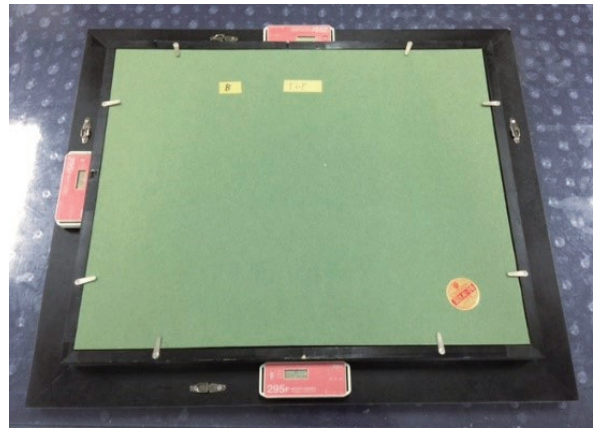
【内装の順序】

- 絵画に近い順から外に向かって
- ①LDポリエチレンシート: 厚み100 μm
 - ②発泡ウレタンボード: 厚み50 mm
 - ③WF段ボール板: 厚み約8 mm
 - ④発泡ポリスチレン: 厚み50 mm

以上の結果から、汎用クレートの素材としてアルミニウム製を採用することを決定した。



左から:a) 現行品、b) アルミニウム製、c) 複合素材製の各外観



ロガー取付の様子

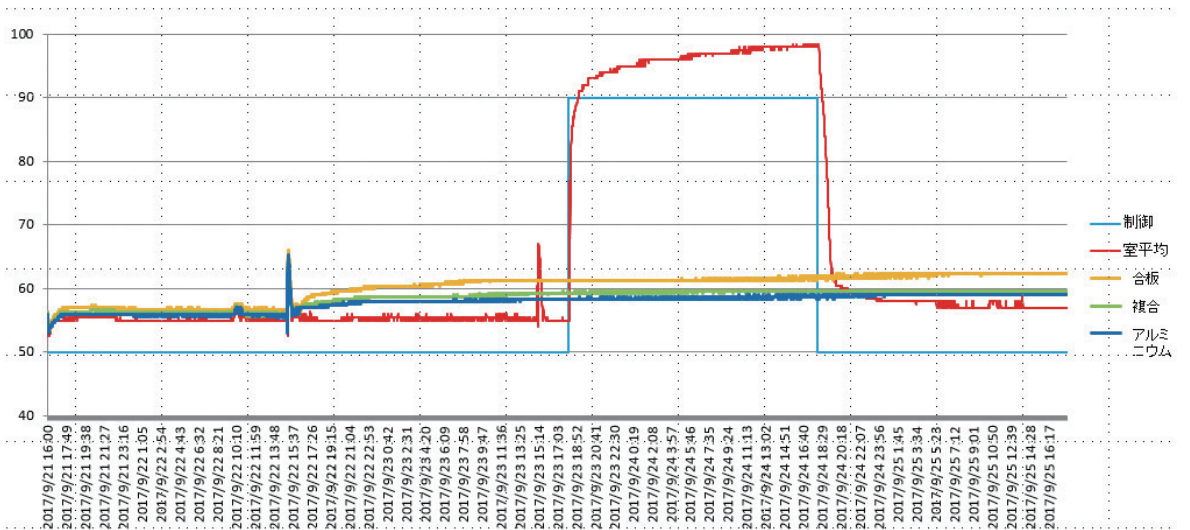


図2-a 通常の保管条件である気温20℃ / 相対湿度50%の環境から、一気に高湿度下(90%)へ24時間暴露された場合を想定して内部の湿度変化を計測。

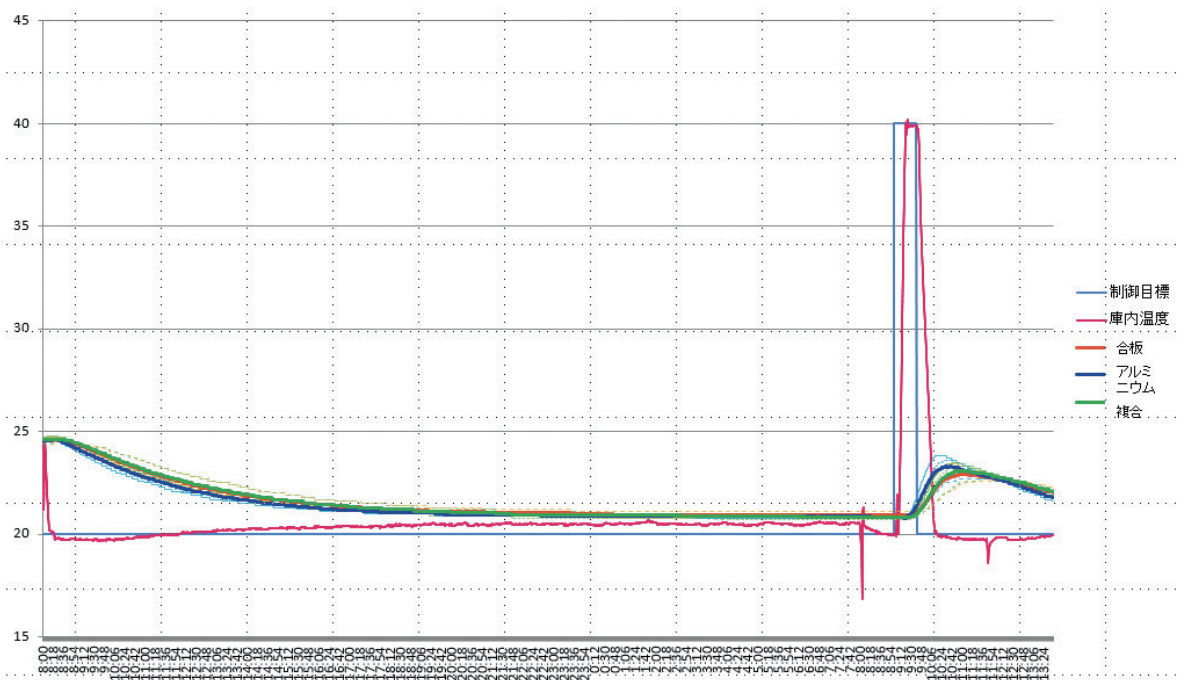
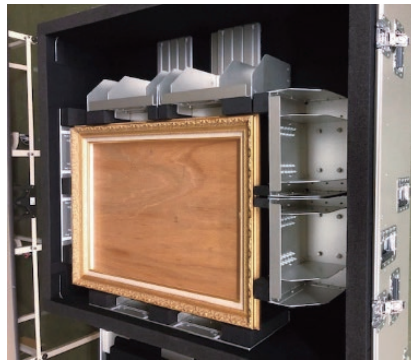


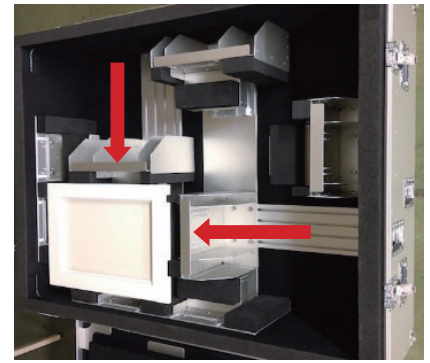
図2-b 通常の保管条件である気温20℃ / 相対湿度50%の環境から、一気に高温度下(40℃)へ短時間暴露された場合を想定して内部の温度変化を計測。



汎用クレート内部の構造



40号サイズの作品を固定



6号サイズの作品を固定する際のレールの可動域

クレート内部の緩衝材についても、超臨界窒素ガス発泡方式によりホルムアルデヒドや硫黄、シロキサンアンモニアなどのアウトガスが非常に少ないうえ、粉落ちが少なく長期使用に適した素材を新たに採用している。緩衝材の取付けに使用される接着剤もノンホルムアルデヒド仕様でポリエチレンフォーム、ポリウレタンフォームの接着剤として大変優れた製品を採用している。

従来の輸送箱で一番の問題となっていたのは、合板を作品サイズに合わせて加工していた為他に作品の輸送箱として転用ができず、1度きりの使用で廃棄される一因となっていたことであった。そのため、汎用クレートでは箱の内部に縦方向と横方向のレールを設置し、レール上に作品固定具を走らせ、任意の場所でその固定具をボルト留めすることで一定範囲のサイズに収まる平面作品であれば収納できる仕様とした。また固定具が前後だけでなく、上下にも動くことで作品ごとの厚みに配慮し、作品に対して最も適した箇所での固定が可能である。

汎用クレートのサイズについては、所蔵作品のサイズを参考に技術上実現可能な範囲の中で最も使用頻度が高いと想定される6号から40号まで収納でき、作品重量20kgまで対応できる規格とした。また、クレートは上下左右にハンドルが取り付けられているため90度回転して使用することも可能で、縦絵・横絵どちらにも対応できる。

2019年10月に完成品を納品し、2020年1月からの開館記念展に伴う作品輸送から正式な使用が開始された。その後、実際の使用結果をふまえた改良版を作成し、現在に至るまで使用されている。

運用状況(2020年度)

1. 開館記念展「見えてくる光景 コレクションの現在地」撤収輸送時：206点中27点の輸送に使用 約13%
2. 2020年2期「石橋財団コレクション選」輸送時：54作品中9点に使用 約16%
3. 2020年「琳派と印象派展」輸送時：86作品中7点 約8%

2021年度については「STEPS AHEAD」展撤収、「石橋財団コレクション選」輸送時にも同様に使用した。

今後の課題・改良点

つど作品を梱包する木箱を製作するのに比べてコストがかからないため、長期的にエコロジカルな輸送を実現できる一方で、美術館でのクレート保管場所が充分でないこと、梱包作業にある程度の時間がかかるので、ハンドリングには今後改善の余地がある。

おわりに

環境保全の観点より、汎用性ある輸送ケースの開発の必然性があったのは論をまたないが、軽量化とハンドリングの点ではさらなる改善を検討したい。また、現在保有しているケースを有効利用できているかどうか、それぞれの箱のメンテナンスの必要性を検証するために、個別のクレートに番号等を付与し、使用が偏っていないか、および修理改良が必要になる頻度を検証する作業も必要に応じて進めてゆく。本課題に関しては2022年以降の展覧会スケジュールおよび、展示替え輸送作業をハンドリングする業者と担当学芸員の作業効率を考慮しながら実施を検討する。

石橋財団コレクションを管理する町田のアートリサーチセンターと、輸送先である京橋のアーティゾン美術館のそれぞれに何ケースずつを保管し運用するかも、今後の展覧会スケジュールに合わせて検証する。

資料紹介——《伊勢集断簡 石山切》の付随資料

Reference Materials Relating to the Detached Segments of the Poem Anthology *Iseshū*, Known as “*Ishiyama-gire*”

平間 理香

HEIMA Rika

石橋財団コレクションには、3幅の《伊勢集断簡 石山切》が伝わる。「断簡」ということばが示すとおり、もとは平安時代の歌仙として名高い伊勢(872頃-938頃)の和歌を収める歌集の一部であった。さらに言えば、その『伊勢集』は《西本願寺本三十六人歌集》(西本願寺蔵)の一部であったが、この体裁を解かれたのは、1929(昭和4)年7月27日のことで、女学校設立の資金を集めるため、《西本願寺本三十六人歌集》の内『伊勢集』と『貫之集』下が分割されたのである¹。

『伊勢集』は95丁(190頁)、『貫之集』下は86丁(172頁)の粘葉装で、それを割き、320頁に分かれたものを10頁1口として、設立資金20,000円を寄贈した人へのお礼にあてられた。38帖あった《西本願寺本三十六人歌集》の中から『伊勢集』と『貫之集』下が選ばれたのは、装飾料紙の美麗さが際立っていたためとされるが、和歌の内容や料紙によってばらつきもあるため、おしなべて均等になるように10頁を組み合わせ、且つ、さらに公平を期して抽選がおこなわれた。抽選会場は品川御殿山・碧雲台で、この事業を進めた益田孝²の邸である。高橋義雄の『昭和茶道記』³によれば、当選したのは、東京が19口で三井⁴、益田孝、團琢磨⁵、大倉喜七郎⁶、近藤諸男家⁷、馬越恭平⁸、根津嘉一郎⁹、牧田環¹⁰、加藤正治¹¹、安田善次郎¹²、福井菊三郎¹³、田中平八¹⁴、高橋義雄などの名前があがる。名古屋は8口で森川勘一郎¹⁵、富田重助¹⁶、関戸守彦¹⁷、高松定一¹⁸、岡谷清治郎¹⁹、諸戸清六²⁰など。京阪は5口で磯野良吉²¹、児玉一造²²、土橋嘉兵衛²³などとされ²⁴、いずれも数寄者として知られる面々である。また、同著には、益田孝がこの歌切をさっそく掛幅に仕立て催した茶会の様子も記されており²⁵、後に「石山切」と称されるようになった²⁶これら歌切が、分割後、持ち主の思いのままに掛幅や歌帖に仕立てられ、世に伝わるものとなったことがうかがえる。

当財団が所蔵する《石山切》3幅は、それぞれ異なる人の手を渡ってきたことが付随する資料からうかがえる。この研究ノートでは、それらを紹介し、1929年7月27日以後の伝来を探ることとする。

1. にさへや

「ひとりのみ ぬるとこなつの つゆけきは なみたにさへや いろはそふらむ」の下の句途中から始まるこの作品には、1937(昭和12)年2月16日に発行された重要美術品の指定書のコピー(資料に-1)が存在し²⁷、この時点で伊藤喜兵衛の所蔵であったことが分かる。伊藤喜兵衛は、名古屋の古美術商で萬喜商店を営み、名古屋美術倶楽部のメンバーでもあった。先にあげた抽選の当選者・富田重助の茶会にも顔を出していた人物である。

また、1940(昭和15)年3月9日に東京日本橋の瀬津雅陶堂の主人・瀬津伊之助(1896-1969)を通じて石橋徳次郎(1886-1958)へとこの作品が渡ったことが、領収証(資料に-6)から判明する。ふたつの資料の間に存在する3年間、伊藤喜兵衛と瀬津伊之助の間に、ほかの誰かが介していたかは不明である。領収証に記される売価は、33,000円。11年前に歌切に分割された時、20,000円の寄付金に対して10頁が贈られたことからすると、戦時下とは言えかなりの高騰ぶりと言える。石橋徳次郎は、当財団の設立者である石橋正二郎(1889-1976)の兄で、実業家として全国に事業を展開させつつ、久留米市長も務めた。明治・大正・昭和初期に活躍した実業家たちのネットワークを形成する場に、茶の湯が大きな役割を果たしていたことはよく知られるが、徳次郎もまた茶の湯を嗜み、書画骨董を収集していた。なお、文部省教化省が発行した重要美術品の目録で、1942(昭和17)年3月末時点の所有者として未だ伊藤喜兵衛と記載されているのは²⁸、所有者変更届が遅れていたことによるのではないだろうか。

2010(平成22)年11月、作品の状態を鑑み、1年半をかけて解体修理をおこなった。その際、軸棒(資料に-3)および発装(資料に-4)に墨書を見だし、この表装が京都の岡墨光堂の仕立てであることが分かった。重要美術品指定書のコピーには「一葉」と記されており、この時点では表装されていなかったこと、掛幅となったのはその後のこととうかがえる。なお、仕立てに関する当時の記録が残っていないか、岡墨光堂に問合せ中である。

資料に-1) 重要美術品指定書のコピー

發宗一四號

昭和十二年二月十六日

文部省 文部省印(朱文方印)

伊藤喜兵衛殿

貴殿所有ノ左ノ物件本日昭和八年法律第四十三號重要美術品等ノ保存ニ関スル件第二條ノ規定ニ依リ認定セラレタリ右通知ス

一紙本墨書伊勢集断簡(石山切)(にさへや) 一葉
料紙二破繼アリ

*上部に文部省の割り印あり

資料に-2) 出品札

伊藤喜兵衛殿御出品

資料に-3) 旧軸棒 (fig. 1)

石山切 伊勢集ノ内ノ君をだに 京都 岡墨光堂 誠貞作

資料に-4) 旧発装 (fig. 2)

石山切 伊勢集ノ内ノ君をだに

資料に-5) 旧総裏紙

岡(墨文円印)

資料に-6) 領収証 (fig. 3)

証 (三銭の収入印紙 瀬津□(朱文円印))

一 金参萬三仟圓也

石山切伊勢集ノ内

右金額正に拝受仕り候 瀬津□(朱文円印)

昭和十五年三月九日

東京市日本橋区通三丁目三

瀬津伊之助 瀬津□(朱文円印)

電話日本橋(24)三五六〇番 *判

石橋徳二(ママ)郎様

封筒裏:

東京市日本橋区通三丁目三番地

瀬津伊之助

電話日本橋三五六〇番 *印刷



fig. 1

fig. 2



fig. 3(封筒裏)

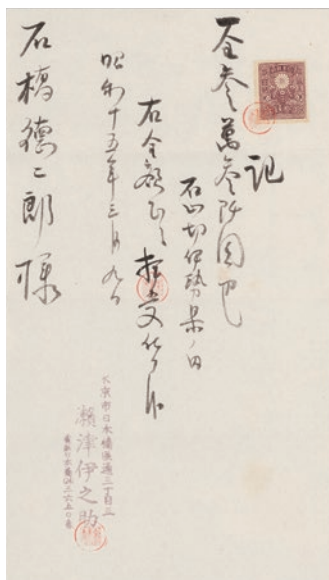


fig. 3(領収証)

本紙:

寸法 縦20.2cm 横15.4cm

紙本(染紙破繼に銀泥・銀箔にて裝飾)墨書

[書き下し]

にさへやいろはそふらん

みあれひくところ

君をたにいのりおきてはうちむれて

たちかへりなむかものかはなみ

としをへて物いひたる人の

たのめつつおはてとしふるいつはりに

こりぬころを人はしらなむ

表装: (fig. 4)

寸法 縦135.0cm 横40.2cm

形式 三段表具

台紙 竹紙か

一文字 牙色地二重蔓牡丹唐草紋金襴

風帯 牙色地二重蔓牡丹唐草紋金襴

中廻し 納戸地織部緞子

上下 萌葱地和久田紋緞子

軸棒 杉材

発装 杉材

軸首 黒漆塗撥軸

座金 黒、梅型

紐 (新)啄木 (旧)萌葱、白組紐

外箱:

(新)黒漆塗台差箱(中性紙布貼り帙付き)

(旧)春慶塗台差箱

内箱:

(新)桐材印籠箱

(旧)桐材印籠箱



fig. 4

2. ももしきの

「ももしきの 花のにはひは くれたけの よよにもにすと きくはまことか」の和歌に始まるこの作品は、「昭和五年庚午之秋 観濤鈍翁誌」と書かれた内箱(資料も-3)に収まる。書したのは益田孝で、『伊勢集』が分割され歌切となった翌年には、掛幅に仕立てられていたことが分かる。益田が手にした10頁のうちの1頁であろうか。

この作品には、ほかに昔の管理札と思われる札(資料も-4)があるだけで、別の所蔵者を示す資料は付随しない。しかし、1937(昭和12)年に発行された『文部省認定重要美術品目録』、および1943(昭和18)年に発行された『重要美術品等認定物件目録』の記載から²⁹⁾、1934(昭和9)年7月31日にこの作品が重要美術品に認定されたこと、また、その所蔵者が團伊能(1892-1973)であったことが推測される。團伊能は東京帝国大学文学部美術史の助教授を務め、また、政治家、実業家としても活躍した人物である。伊能の父・琢磨は、益田孝にその才能を見いだされ、共に三井財閥を支え、また茶の湯を楽しむ間柄であった。その息子である伊能に、益田が所蔵していた一幅が伝わることは、想像に難くない。あるいは、團琢磨もまた抽選に当たった一人であることから、琢磨が所蔵する一葉の仕立てに益田が関わり、箱書きをした可能性も考えられなくはない。

薄茶地に切枝花の文様を綴る裂地や、渦の文様を施した切軸など趣向を凝らした仕立てに、朱漆塗の太巻、黒漆塗に朱漆を点じた格調ある外箱など、手をかけ愛しもうとする主人の心ばえがうかがえる。

資料も-1) 外箱タトウ

縫付布墨書:公任 石山切伊勢集

資料も-2) 外箱

蓋表朱書:公任卿筆 石山切伊勢集

側面貼紙朱書:重美

側面貼紙墨書:石山切/伊勢集/ももしきの/箱鈍翁書附

資料も-3) 内箱 (fig. 5)

蓋表墨書:石山切 伊勢集/歌きれ

蓋裏墨書:昭和五庚午之秋 観瀆鈍翁誌

資料-4) 札

表墨書:重要美術/公任卿筆/伊勢集 石山切

裏判:No.176

本紙:

寸法 縦20.4cm 横15.8cm

紙本(具を引いた料紙に銀泥・銀箔にて装飾)墨書

[書き下し]

ももしきの花のにほひはくれたけの

よよにもにすときくはまことか

かへし

ももしきになかるみつのなかれても

かかるにほひはあらしと思

五月二つあるとし

さみたれのつつけるとしのなかめにも

物おもひあへる我そわひしき

表装: (fig. 6)

寸法 縦137.3cm 横39.7cm

形式 三段表具

台紙 竹紙か

一文字 牙色地雲紋金欄

風帯 牙色地雲紋金欄

中廻し 薄茶地花紋綴

上下 白茶地無地

軸棒 杉材

発装 杉材

軸首 木地切軸(変わり軸)

座金 黒、梅型

紐 啄木 (旧)啄木

外箱:

黒漆塗中継印籠箱(箱書きあり、

中性紙布貼り帙は新調)

内箱:

桐材印籠箱(箱書きあり、

無地布帙付き)



fig. 5(蓋裏)



fig. 6

3. みそめすも

「みそめすも あらましものを からころも たつなのみして きるよなきかな」の和歌で始まるこの作品には、1940(昭和15)年9月27日に発行された重要美術品の指定書(資料み-3)を伴い、この時の所蔵者が前山宏平であったことが分かる。前山宏平は、浜松銀行頭取をつとめコレクターとして知られる前山久吉(1872-1937)の息子である。また、1942(昭和17)年6月1日付けの封書の中身(資料み-4)、所有者変更届のサンプルとその添付書類としての譲渡状から、長尾鉄弥(1892-1981?)から南條秀芳堂を介して石橋の手へと渡ったことがうかがえる。長尾鉄弥はわかもと製菓の社長で宣雨荘の号をもつ茶人である。封筒が郵送されたものではないことから、作品を引き渡す際の書類として、持ち込まれた可能性が考えられる。

そして、石橋徳次郎宛秋山光夫書状(資料み-5)から、先の「石橋」が石橋徳次郎であったことが分かる。秋山光夫(1888-1977)は、東京帝室博物館の学芸員で美術史家。書状の内容から、石橋がこの掛幅を入手したことを秋山に知らせ、それを受けた秋山が、とても素晴らしく、石橋が新築した茶室に相応しいよいものだどコメントを寄せていることを知り得る。「再呈」とあることから、この件につき何度かやり取りをしたのであろう。所有者変更届のための書類が整えられたのは6月1日、秋山が石橋に書状を宛てたのが6月3日と、その間2日。石橋がこの作品を手にしたことをとても喜んでいる様子うかがえる。

資料み-1) 旧外箱

蓋表墨書:伊勢集切掛物 七月七日三歌/三十六人歌集之内 壹幅

側面貼紙:重要美術品

側面貼紙:第千〇〇五號/石山切(筆)/伊勢集/七夕の歌/置場/石橋

本宅所蔵

側面貼紙:改二類/第五號

資料み-2) 旧内箱

蓋表墨書:三番

資料み-3) 重要美術品指定書 (fig. 7)

發宗一〇五號

昭和十五年九月二十七日

文部省 文部省印(朱文方印)

前山宏平殿

貴殿所有ノ左ノ物件本日昭和

八年法律第四十三號重要

美術品等ノ保存ニ関スル件第

二條ノ規定ニ依リ認定セラレ

タリ

右通知ス

一紙本墨書伊勢集断簡(石山

切)(みそめすも) 一幅

料紙二破継、重継アリ

*上部に文部省の割り印あり

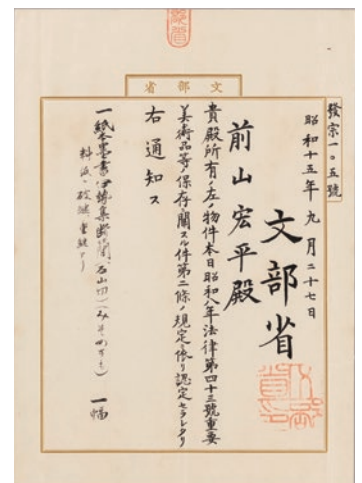


fig. 7

資料み-4) 所有者変更届のサンプル

1枚目:

重要美術品取得届

發宗一〇五号

昭和十五年九月廿七日指定

一 紙本墨書伊勢集断簡(石山切)(みそめすも) 一幅
料紙二破継重継アリ

右八長尾鉄弥氏所蔵ナリシガ今般都合

ニヨリ拙者ニ於テ相譲リ受ケ之レヲ取得仕候

間此段及御届候也

昭和十 年 月 日

東京市世田谷区深澤町四ノ一三二

旧所蔵者 長尾鉄弥 長尾(朱文円印)

所得者

文部大臣

橋田邦彦殿

2枚目:

譲渡書

一 石山切 伊勢集みそめすも 一幅

右八當家所蔵之處今般

御所望により譲り渡申候也

昭和十七年 月 日

長尾鉄弥 長尾(朱文円印)

封筒表:

石橋様

石山切レ(赤鉛筆書)

封筒裏:

昭和十七年六月一日

東京市芝区西久保巴町廿

南條秀芳堂

電芝三八七八

資料み-5) 石橋徳二郎宛 秋山光夫書状 (fig. 8)

再呈

益々御清過の由大賀候

扱御心に懸けられたく

電報に預り奉

深謝候名幅御入

手の御事誠に

御同慶至極にて奉

存じ候新築の御茶

室に御懸に為る候は

嘸趣深き御事と

奉侍候先は不取

御返事に併而御喜

申上度如斯御坐候

勿々

六月三日

新山

石橋大人

御閣

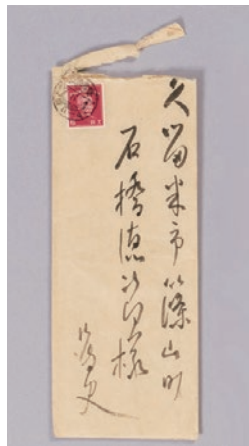


fig. 8(封筒表)

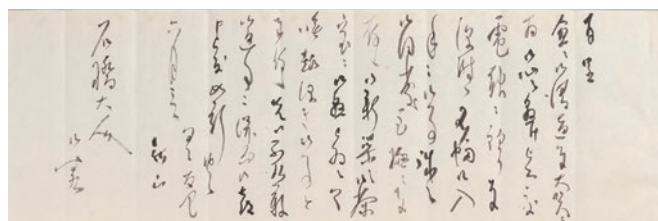


fig. 8(書状)

封筒裏:

久留米市篠山町

石橋徳次郎様

封筒裏:

六月三日

東京市淀橋区□□□

一ノ四三六

秋山光夫

本紙:

寸法 縦20.2cm 横15.7cm

紙本(染紙破継・重継に銀泥・銀箔にて裝飾)墨書

[書き下し]

みそめすもあまし物をからころも

たつなのみしてきるよなきかな

夏むしのみをむしはててたましあらは

われもまねはむ人めもるみそ

七月七日

こひこひておはむとおもふゆふくれは

たなはたつめもかくやあるらん

よひのまにみをなけはつる夏むしは

表装: (fig. 9)

寸法 縦127.3cm 横41.8cm

形式 三段表具

台紙 竹紙

一文字 紺地一重唐草小牡丹宝尽紋金襴

風帯 紺地一重唐草小牡丹宝尽紋金襴

(風袋裏に黒円印あり印文不詳)

中廻し 薄茶地花兔紋金襴

上下 薄茶地鞆型鳳凰紋緞子

軸棒 杉材

発装 杉材

軸首 牙切軸

座金 金鍍金・花菱型

紐 啄木 (旧)萌葱白組紐

外箱:

(新)黒漆塗台差箱(中性紙布貼り帙付き)

(旧)桐材中継印籠箱(箱書きあり)

内箱:

(新)桐材印籠箱

(旧)桐材印籠箱(箱書きあり)



fig. 9

以上、3幅それぞれに付随する資料によって1929年7月27日以後の伝来を見てきた。《にさへや》と《みそめすも》は石橋徳次郎の所蔵となった後、1956(昭和31)年5月4日に石橋正二郎、あるいは正二郎の息子・幹一郎(1920-1997)へと引き継がれている。また、《ももしきの》は石橋徳次郎の所蔵を示す資料は残らないものの、1959(昭和34)年12月20日に入手先を石橋徳次郎と記載して、石橋正二郎、あるいは幹一郎が引き継いでいる。

先に見てきたように徳次郎をはじめこの歌切を所蔵した人々は、茶人として、茶の湯の席で床に掛け、これらの作品を会する人々と共有し愛でてきた。それが石橋財団に寄託、寄贈されたことで、美術館での展示というかたちで今では多くの人と共有されることとなった。そもそもを辿れば、1112(天永3)年に白河法皇六十賀に際し、お祝いとして制作されたと考えられる《西本願寺本三十六人歌集》であるが、贅を尽くした美しい歌集は、

今から900年ほど前には、宮中のごく一部の貴族にのみ、それも手中で賞翫されるものであった。このように、作品がどのような場でどのように鑑賞され、そして受け継がれてきたのか、断片的ではあるが付随する資料からうかがうことを、今後も継続しておこなっていきたい。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 西本願寺が仏教主義による女子教育をかけた武蔵野女子学院を設立。その建設資金調達につき、大谷家が益田孝に相談したとされる。なお、後述の高橋義雄『昭和茶道記』では高橋にも相談があったことが記載され、実際には益田以外にも複数の人に何わなければ成し得なかったほどの大きな事業であった。
2. 益田孝(1848-1938) 実業家。三井財閥。号は観涛、鈍翁等。
3. 高橋義雄(1861-1937) 実業家(三井呉服店、王子製紙等)。号は箒庵。福沢諭吉のもと時事新報で記者をしていたこともあり、引退後は多くの著書を残した。
4. 三井 三井家の数寄者多く特定不可。
5. 團琢磨(1858-1932) 実業家。三井財閥。号は狸山。
6. 大倉喜七郎(1882-1963) 実業家。大倉財閥。号は聴松。
7. 近藤諸男家 近藤滋弥(1882-1953)を指すか。実業家(横浜船渠取締役等)、政治家。号は其日庵。
8. 馬越恭平(1844-1933) 実業家(大日本麦酒社長等)、政治家。号は化生。
9. 根津嘉一郎(1860-1940) 実業家(東武鉄道等)、政治家。号は青山。
10. 牧田環(1871-1943)か。実業家。三井財閥。
11. 加藤正治(1871-1952) 法学者。号は犀水。
12. 安田善次郎(1879-1936) 実業家。安田財閥。号は松廬舎。
13. 福井菊三郎(1866-1946) 実業家。三井財閥。号は緬庵。
14. 田中平八(1866-?) 実業家(田中銀行頭取等)。号は城山。
15. 森川勘一郎(1887-1980) 富農。号は如春。
16. 富田重助(1872-1933) 実業家(名古屋鉄道専務取締役等)。号は宗慶。
17. 関戸守彦(生没年未詳)か。実業家(愛知銀行取締役等)。号は松下軒。
18. 高松定一(1889-?) 実業家(堀川貯蓄銀行頭取等)。号は師定。
19. 岡谷清治郎(1887-)か。実業家(愛知銀行頭取等)。号は真愛。
20. 諸戸清六(1888-1969) 実業家(三重農場取締役会長等)。
21. 磯野良吉(1869-?) 実業家(大阪窯業セメント社長等)。号は丹庵。
22. 児玉一造(1881-1930)か。実業家(豊田紡織取締役等)。
23. 土橋嘉兵衛(1868-1947) 京都の古美術商(永昌堂、京都美術倶楽部)。号は無声。
24. 高橋箒庵著・熊倉功夫編『昭和茶道記』1(淡交社、2002年)、466-467頁。
25. 前掲註24、420-424頁、462-466頁。
26. 古筆の断簡は、それが伝来した地名に由来し名付けられることが多い。《西本願寺本三十六人歌集》は、1549(天文18)年に後奈良天皇から西本願寺の証如上人に下賜されたが、当時の西本願寺があった場所が大坂の石山。益田孝がこれにちなみ命名した。
27. 重要美術品は、1950(昭和25)年に文化財保護法が制定される前、1933(昭和8)年4月1日に公布施工された「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」によって定められたもので、1949(昭和24)年まで認定は行われていた。
28. 文部省宗教局保存課編『重要美術品等認定物件目録』(文部省宗教局保存課、1938年)、42頁。
29. 章華社編輯部編『文部省認定重要美術品目録』(章華社、1937年)、16頁。
この目録には1933(昭和8)年7月25日から1936(昭和11)年7月13日に重要美術品に認定されたものが記録されている。
文部省教科曲編纂『重要美術品等認定物件目録』(内閣印刷局、1945年)、104頁。

資料紹介—坂本繁二郎滞欧期の絵葉書

Reference Materials: Picture Postcards from Sakamoto Hanjiro's Time in Europe

伊藤 絵里子

ITO Eriko

坂本繁二郎(1882–1969)の滞欧期のアルバム(fig. 1)が、2021(令和3)年7月にご遺族より石橋財団へ寄贈された。坂本は、いまから100年前の1921(大正10)年7月31日、39歳のときに、渡欧の途につき、3年の月日をフランスで過ごした。現地で購入したと思われるそのアルバムには、430枚の葉書が保管されている。筆まめな坂本は多数の書簡を遺したが、このアルバムにも滞欧中の坂本に宛てて知人、友人から郵送された葉書106通が収められており、当時の坂本が連絡をとりあった交友関係がうかがえる。さらに注目すべきは、郵便で届いたそれらの葉書以外に、このアルバムには通信文のない未使用の絵葉書も324枚収められている。

未使用の絵葉書には、フランスの風景、教会や橋などの建造物、風俗が映し出され、なかには坂本がたびたび訪れたブルターニュの街並みやその地方の装束を身にまとう女性の肖像写真も含まれている。これらの絵葉書は坂本自身が訪れた場所で旅の記念に購入したものや、友人からお土産の品として受け取ったものかもしれない。いずれにせよ坂本が実際に目にした、あるいは写真を介して見たことのある風景や事物を我々はその絵葉書を通して確認することができる。1冊のアルバムに大

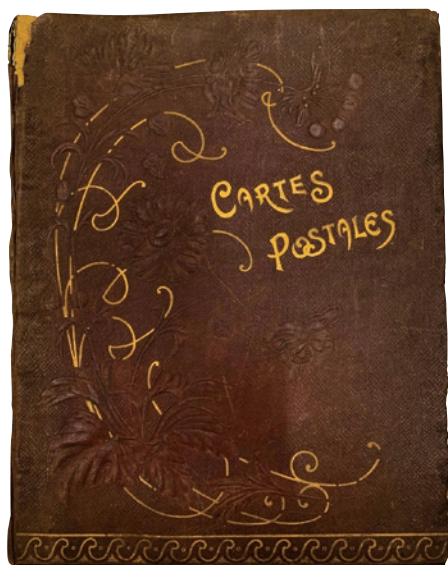


fig. 1
「坂本繁二郎旧蔵滞欧期のアルバム」1921–24年、38.5×30.0cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Album of Postcards from Europe, formerly in the Collection of Sakamoto
Hanjiro, 1921–24, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

切に収められた絵葉書は、貴重な留学の思い出であるとともに、滞欧期における創作の着想源となった可能性も高い。

これまで滞欧中の坂本の動向については、2006年に開催された「石橋美術館開館50周年記念 坂本繁二郎展」図録において、日記の一部が「坂本繁二郎滞欧期旅程一覧」として紹介された¹。その後、「石橋コレクション 日本近代洋畫篇」の特集が『國華』で組まれた際、筆者が、坂本滞欧期の代表作、《帽子を持てる女》のモデルについて言及したことがきっかけとなり、このモデルの写真を含む6点の写真の写しと日記の一部をご遺族よりご提供いただき、その内容については『館報』63号で紹介した²。このたびのアルバム寄贈は、その一連の流れを踏まえ、滞欧期の葉書は当時描かれた代表作のそばにあるのがふさわしいとご遺族のご厚意に依る。そのため当館より継続して同時期の資料を紹介することは意義深く、本稿において資料の概要について紹介したい。

1. 未使用の絵葉書

430枚の葉書のうち、前半324枚は未使用の絵葉書である。教会や城郭、橋などの建築物、街景、海景など、パリだけでなく地方の絵葉書も多く含まれる。絵葉書に記載されている地名は、ゲランド、ル・クロワジック、ブルターニュ、ベリール=アン=メール、ブザンソン、バルビゾン、ポン=タヴェン、アヴィニヨンなどである。

なかには、ベリール=アン=メールやアヴィニオン、さらにオルナンなど、同時代の画家モネ(1840–1926)やピカソ(1881–1973)、19世紀リアリスムの画家クールベ(1819–1877)の作品に関連する土地のものや、バルビゾン派のミレー(1814–1875)の家やアトリエが写されたものが含まれ、当時の日本人画家たちが著名な画家の制作地やアトリエを聖地巡礼のように訪れていたことを想起させる。ベリール=アン=メールについては、複数の絵葉書がアルバムに収められているが、坂本が実際に訪問したかは不明である。足を運んだ場所として明らかなのは、フォンテーヌブローの森に隣接するバルビゾンで、そこはミレーや、坂本が強い感銘を受けていたコロー(1796–1875)たち風景画家が19世紀に集った村である。「坂本繁二郎滞欧期旅程一覧」によれば、

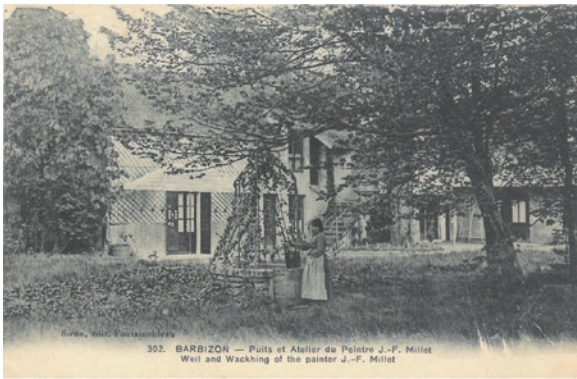


fig. 2
 絵葉書「バルビゾン—井戸と画家」= F. ミレーのアトリエ、8.8×13.8cm、
 石橋財団アーティゾン美術館
 Postcard "Barbizon – Well and Wacking [Well and Workshop] of the painter
 J.-F. Millet", Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



fig. 3
 坂本繁二郎《滞欧スケッチ帖4》1924年、23.6×15.5cm、個人蔵
 SAKAMOTO Hanjiro, Sketchbook in Europe 4, 1924, Private Collection

1922(大正11)年7月21日に、坂本はバルビゾン村のミレーの家を訪れた³。バルビゾンの絵葉書は2枚あり、家の建ち並ぶ通りの写った1枚には「605. バルビゾン—J.=F. ミレー終焉の家のある通り」、木の下で井戸の水くみをする女性とその背後に大きな家が写された1枚(fig. 2)には、「302. バルビゾン—井戸と画家 J.= F. ミレーのアトリエ」と記されている。

さらに、もう1カ所、坂本が確実に訪問したのは、クールベのアトリエである。スイスとの国境近くにあるフランス東部の町オルナンへ、坂本は帰国途中に立ち寄っている。1924年7月2日、友人たちに見送られるなか、パリのリヨン駅から画家仲間の林[林俊衛か](1895–1945)と鬼頭甕二郎(1897–1952)とともに21時55分発の夜行列車に乗り込んだ。翌朝4時にブザンソンに到着し、^{はざま} 碓伊之助(1895–1977)の下宿先へ寄った後にホテルへ向かった。10日ほど滞在し、林がパリに戻った後、7月13日に坂本と鬼頭はオルナンへ行く。さらにその3日後、7月16日に坂本は一人で再びオルナンを訪れ、クールベの家を見に行った。当時のスケッチ帖には、水辺に建つ家のスケッチ(fig. 3)が「クールベの家」という書込とともに残されている。自然の実相を捉えるという点で、坂本はクールベに共感する部分が多くあったようで、オルナンにのべ5日間も滞在した。その後、鬼頭、碓と別れ、ブザンソン、アヴィニオン経由でマルセイユへ向かい、日本郵船の香取丸で帰国の途につく。



fig. 4
 「坂本繁二郎旧蔵滞欧期のアルバム」(1921–24年)より、
 石橋財団アーティゾン美術館
 From the album of Postcards from Europe, formerly in the Collection of Sakamoto
 Hanjiro, 1921–24, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



fig. 5
 坂本繁二郎《ヴァンヌ郊外》1923年、油彩・カンヴァス、33.0×40.8cm、
 京都国立近代美術館
 SAKAMOTO Hanjiro, The Suburbs of Vannes, 1923,
 The National Museum of Modern Art, Kyoto



fig. 6
 坂本繁二郎《キャンペレ(滞欧スケッチ)》1923年頃、鉛筆、水彩・紙、
 14.2×23.6cm、個人蔵
 SAKAMOTO Hanjiro, Quimper, Sketch in Europe, c. 1923, Private Collection

以上のようなアトリエ巡礼の際に入手したと思われるもの以外に、アルバムにはブルターニュ地方の街並みや港、各地域の装束を身にまとう人々の絵葉書(fig. 4)が複数保管されている。1923年の3月から6月にかけて、坂本はブルターニュ地方へ5回も足を運んだため、それらはそのときに求められたものと推測される。この頃描かれたヴァンヌ(fig. 5)やキャンペレ(fig. 6)の街並みには煙突のある家々が描き込まれ、ブルターニュの風景



fig. 7
坂本繁二郎《プルトーニユ》1923年、油彩・カンヴァス、45.9×54.8cm、
愛媛県美術館
SAKAMOTO Hanjiro, *Brittany*, 1923, The Museum of Art, Ehime



fig. 8
絵葉書「ロクロナン—通り」、8.8×13.8cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Postcard "Locronan, - A Street -",
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo



fig. 9
絵葉書「カイロ—スフィンクスとピラミッド」、8.8×13.8cm、
石橋財団アーティゾン美術館
Postcard "Cairo - Sphinx and Pyramids",
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

(fig. 7)には白いコアフと呼ばれる頭巾や髪飾りを身につけた女性が佇んでいる。アルバムに収められたゲランドやルクワジック、ロクロナンなどプルトーニユ地方の絵葉書 (fig. 8) に写された家並みにも、同様に煙突のある家が並ぶのが認められ、坂本が目にしたと思われる当時の景色を想像する手がかりとなる。

このほか、スフィンクスやピラミッドのあるカイロ (fig. 9) や、

ポートセイドの街景、スリランカのコロomboの風景や女性像など、坂本が渡仏の際に乗船したクライスト丸や帰国の際に乗船した香取丸の寄港地と思われる土地のもの、パリ動植物園の動物の写真なども収められている。

本アルバムは寄贈されたばかりであるため、まだ全貌を把握できていない。詳しい調査は以後も継続して行うこととし、今後の課題としたい。

2. 通信文のある絵葉書

アルバムの後半部に差し込まれた絵葉書106通は、滞仏中の坂本に宛てて知人、友人から郵送されたものである。日本から届いたものもあれば留学仲間同士のものもあり、事務的な伝達や消息を交す他愛もない内容が多い。今日でいうeメールのような感覚で葉書を送り合っていたのだろうか。坂本の筆まめを思うと、おそらくこれらの葉書とは別にさらに封書なども交わしていたことが推測されるが、アルバムに遺されたものからだけでも、当時の坂本の交友関係や、当地での情報を交換する様子がうかがえて興味深い。106通の差出人は、一覧(表)の通りで、アルバムに収められている順に従い記載している。この中から4通ほど抜粋して紹介したいと思う。通信文については、現物通りに改行し、判読不能文字は□で示した。また[]は筆者の補記である。旧漢字は適宜常用漢字に改めた。

表 通信文のある葉書の差出人一覧

差出人	枚数	差出人	枚数
1 当舎 勝治	24	23 出井	1
2 小山 敬三	10	24 加藤 静児	1
3 安井 曾太郎	2	25 小野 操雄?	1
4 正宗 得三郎	6	26 安藤 東一朗	1
5 小松 清	8	27 佐々 真之介	1
6 里見 勝蔵	3	28 高村 道利	2
7 小嶋 善太郎	1	29 大下 正男	1
8 青山 義雄	1	30 長尾	1
9 濱田 葆光	1	31 新井 完	1
10 吉村	3	32 岡田 毅	1
11 北澤 楽天	2	33 遠山 五郎	1
12 鬼頭 甕二郎	1	34 田中 万吉	1
13 碓 伊之助	2	35 津田 青楓	1
14 斎藤 豊作	4	36 杉本 正子	1
15 中山 森彦	2	37 赤司 貴一	1
16 三木 露風(操)	2	38 松本	1
17 長島 重次郎	2	39 岡田	1
18 野口 弥太郎	1	40 差出人不明 A	1
19 中島 重太郎	1	41 差出人不明 B	1
20 S. 海老津	1	42 差出人不明 C(フランス語)	3
21 海老名 文雄	1		計 106
22 伊藤 錦子	5		
小喜多、伊藤 連名			

最も多く葉書をよこしたのは、当舎勝治(生没年不明)である。当舎は、1921(大正10)年7月31日、坂本が横浜港からフランスへ向けて出帆した際のクライスト丸の同乗者である。そのほかの同乗者に、画家の碓伊之助、林倭衛、小出樞重(1887-1931)、文芸評論家で仏文学者の小松清(1900-1962)などがいた。アルバムには、碓、小松からの葉書も収められている。当舎は1923年1月の坂本宛書簡でブルターニュへ行くことを薦めている。坂本がその年の3月からたびたびブルターニュ地方へ訪問した背景には、当舎の薦めがあったのかもしれない。

当舎勝治書簡(葉書) 1923年1月7日付

手紙、はがき封入のお便り
□に受取った。色々有りがたう。
ブルターニュへは是非行かれ
る事をお勧めする。
羅馬はこの二三日□寒さがゆるん
だ様だ。ラファエロのものは矢張り
このローマでないとほん当の処が分
らない。ヴァチカノに有る彼の一室
を見て驚いた。サノ・チ・ピエトロあ
たりの祭壇画の小さなものにい
のが有る。近日ナポリへ行ってく
る。便は矢張り大使
館へたのむ。風[邪]をひかぬ様御注意を
願います。正宗君に宜しく。

クライスト丸で同船した小松のほか、差出人一覧に名を連ねる小山敬三(1897-1987)、正宗得三郎(1883-1962)は、パリ14区の坂本と同じアパートに住んでいた。小松の葉書には、旅先に手紙を転送してくれた坂本へお礼を伝えるものなどがあり、互いに助け合っていたことがうかがえる。また、小山の葉書には、下宿先の家賃値上げに関する内容を知らせるものなどもあり、フランス語が堪能ではなかった坂本にとって留学仲間からの葉書が貴重な情報源のひとつであったことがわかる。

小山敬三書簡(葉書) 1923年日付不明

急に暑くなって日中の釣りは
一寸苦しい程です。巴里は如何。
今 妹の^マチュリエットが避暑に来てあなたが
ブルターニュから帰られた由聞きました
先達僕も御知らせしようと思って
居たのですが それはアトリエの家 僕が
来る十月から三百法一年分に対し値
上げをしたので 承知の方はコンセルジの処で
承諾のサインをするといふ事です。ジュリエット

が御話したのはその件です。多分もう
すんだ事でせうが 御通知します。

□に御変りありませんか。僕は毎朝五時
頃から浮標をにらんで居るので
す 夏の朝の川辺は静かです。魚は随
分釣れますよ。正宗氏へよろしく。

[表面]

とう着から一ヶ月も遊んで終わったので
これから大いに描きたい考。兎に角真黒に
元気ですから 御安心被下候

日本からの葉書には、坂本が結成にも携わった二科会に関する知らせもある。安井曾太郎からの便りは2つあり、二科美術展覧会(以下、二科展)への出品を促す内容や、巡回展の報告である。1通目は、消印に西暦の記載がないが、目白駅が改築されたのは1921年1月から1922年10月までの間であることから、その頃のものと思われる⁴。

安井曾太郎書簡(葉書) 年不詳[1922年か1923年] 7月16日付 (fig. 10)、(発)東京府下高田町高田1673

今頃、巴里の連中皆どうして
いるだろうと色々想像していま
す その後 元気ですか 二科会
も近づきました 御都合で何か
出してくれませんか たのみます 先
々月に日本でフランスの現代美術
展覧会がありました ポンナールや
ルッセルやゲランなどのものが可成揃っ
ていまして 日本では珍しい展覧会で
した 暑くなりました 僕は変化なく
暮しています 目白のステーションも新し
く立派になりました おからだをお大切に

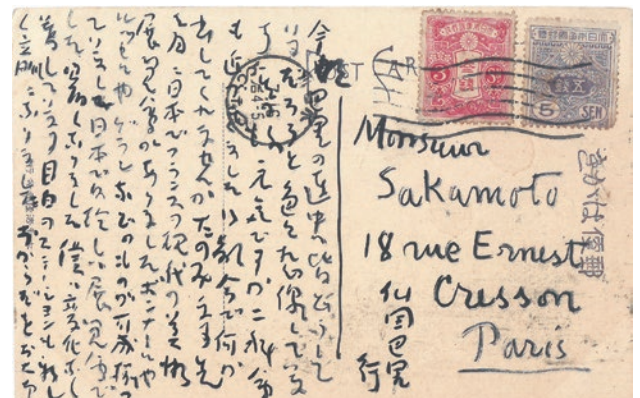


fig. 10
「安井曾太郎書簡(葉書)、年不詳[1922年か1923年] 7月16日付」、
9.1×14.0cm、石橋財団アーティゾン美術館
Postcard from YASUI Sotaro, Dated July 16th, Year unknown [1922 or 1923],
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

安井曾太郎書簡(葉書) 1924年1月18日付(大正13年)

(発)東京府下高田町高田1673

謹賀新年

御無沙汰しています

二科は京都大阪福

岡に開催 大成功を

得ました 其の後如何

* 資料をご寄贈くださった坂本家ご遺族と、葉書の通信文解読において多大な協力を賜りました尾籠恵子氏に、この場を借りて深く感謝の意を表します。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 学芸員)

註

1. 坂本がフランス留学中に綴った日記は全7冊ある。全容は公開されていないが、その一部が尾籠恵子編「坂本繁二郎滞欧期旅程一覧」(『石橋美術館開館50周年記念 坂本繁二郎展』(展覧会図録)、石橋財団石橋美術館、石橋財団プリチストン美術館、2006年、214-223頁)において箇条書きで紹介されている。
2. 坂本《帽子を持てる女》のモデルについては、拙稿「解説 坂本繁二郎《帽子を持てる女》」(『國華』1425号、國華社、朝日新聞出版、2014年、56-59頁)や、拙稿「坂本繁二郎滞欧期の資料紹介」(『館報』63号、石橋財団プリチストン美術館、石橋財団石橋美術館、2014年、89-96頁)において紹介した。
3. 尾籠恵子編「坂本繁二郎滞欧期旅程一覧」前掲書、217頁。
4. 平岡厚子「目白駅駅舎の変遷に関する考察——一九二〇年代の橋上駅の問題を中心として——」(『生活と文化』[豊島区立郷土資料館研究紀要 第24号]、豊島区、2015年、43頁。目白駅の改築が完了した時期は明確にはわからない。平岡氏は諸資料を分析し、改築が行われた可能性のある期間を示している。

貴重図書紹介——モーリス・ユトリロ他による挿絵本『葡萄酒、花、炎』

Discussion of a Rare Book—*Vins, Fleurs et Flammes*, Illustrated by Maurice Utrillo and Other Painters

黒澤 美子

KUROSAWA Yoshiko

石橋財団コレクションには1952年にパリのベルナル・クライン社から刊行された『葡萄酒、花、炎(原題: *Vins, fleurs et flammes*)』という挿絵本が収蔵されている。本稿はその紹介と、今後の調査研究課題をまとめることを目的とするものである。

『葡萄酒、花、炎』は20世紀フランスの作家12名が書いた、ワインにまつわるテキストにより構成されている。作家ジョルジュ・デュアメル(1884–1966)の序文に加え、古文書学者ルネ・エロン・ド・ヴィルフォス(1903–1985)や小説家コレット(1873–1954)、詩人ポール・ヴァレリー(1871–1945)などが執筆者に名を連ねている。挿絵も複数の画家によって手がけられており、モーリス・ユトリロ(1883–1955)やモイーズ・キスリング(1891–1953)、藤田嗣治(1886–1968)といったエコール・ド・パリの画家に加え、ラウル・デュフィ(1877–1953)やモーリス・ド・ヴラマンク(1876–1958)らフォーヴィスムの画家など、12名の芸術家が参加している。綴じなし製本に挿絵プレートが挿入されている体裁で、目次と挿絵位置は以下の通りである。

目次と挿絵

《表紙絵》ジャック・ヴィヨン

《目次に記載のない挿絵》(*)

- p. 9 「序文」ジョルジュ・デュアメル
挿絵1 《9月の葡萄畑》ラウル・デュフィ
挿絵2 《葡萄用の大きな荷車》ラウル・デュフィ
p. 19 「ワイン – 精神 – 血」マックス・ジャコブ
挿絵3 《最後の晩餐のワイン》マックス・ジャコブ
挿絵4 《葡萄の女王の行列》マックス・ジャコブ
p. 35 「ディオニュソスのワイン」ロジャー・ヴィトラック
挿絵5 《黄金時代と約束の地》アンドレ・ドラ
挿絵6 《ディオニュソスの深紅の船》アンドレ・ドラ
p. 43 「あゝ、ワイン」ラウル・ボンション
挿絵7 《ミュージシャンの酒場》モーリス・ユトリロ
p. 49 「セイレーンたちのワイン」トリスタン・ドゥレーム
挿絵8 《セイレーンたちのカフェ》モイーズ・キスリング
p. 55 「劇的な陶酔について」ルイ・ジューヴェ
挿絵9 《座るバッカンテ》ジャン・コクトー
挿絵10 《立てるバッカンテ》ジャン・コクトー

- p. 63 「ワイン」コレット
挿絵11 《樽と荷かご》デュノワイエ・ド・スゴンザック
挿絵12 《コレットのお昼寝》デュノワイエ・ド・スゴンザック
挿絵13 《サントロペの葡萄の収穫》デュノワイエ・ド・スゴンザック
p. 69 「栄光のワイン」マク・オルラン
挿絵14 《ほろ酔いの新兵》ジェン・ポール
挿絵15 《兵隊と小瓶》ジェン・ポール
p. 77 「テーブルクロスの上のワイン」ルネ・エロン・ド・ヴィルフォス
挿絵16 《上手に行われた記念日》藤田嗣治
p. 85 「海のワイン」フェルナンド・フルーレ
挿絵17 《船出のワイン》モイーズ・キスリング
p. 91 「安物の赤ワインから乾杯用のワインまで」モーリス・フォンブール
挿絵18 《トリコロールのワイン》モーリス・ユトリロ
挿絵19 《労働者の酒瓶》モーリス・ド・ヴラマンク
p. 99 「海に消えたワイン」ポール・ヴァレリー
挿絵20 《音楽のフレーズ》アルテュール・オネゲル

(*)後述の本書1953年版と藤田嗣治のカタログレゾネから、藤田の版画作品《ガーデン・パーティー》であると思われる。¹



fig. 1
ジョルジュ・デュアメルほか著『葡萄酒、花、炎』ならびに、ルネ・エロン・ド・ヴィルフォス著『我らの葡萄畑をめぐって』の外箱、1952年刊
石橋財団アーティゾン美術館蔵
The Case of *Wines, Flowers and Flames*, text by Georges Duhamel, et al. and *Across Our Vineyards*, text by René Héron de Villefosse, published in 1952.
Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

305部限定で刊行されたなかで、当館が所蔵する版はエディション番号13番目にあたる。当館所蔵の版には、アンドレ・ドラン(1880-1954)が手がけた挿絵《黄金時代と約束の地》の銅版原版が付属していることが特徴である。当館所蔵の版に限らず『我らの葡萄畑をめぐって(原題:A Travers nos vignes)』²というタイトルの挿絵本と2巻組となっており、背に「VINS(ワイン)」と書かれた箱に2冊併せて収納されるかたちとなっている(fig. 1)。2冊とも、本文に挿入された挿絵に加えて巻末に挿絵だけが重複してもう1セット、さらにその白黒コピーがもう1セット付属している。挿絵だけを抜き出して額装展示できるような仕様となっていると考えられ、読みものとしてだけでなく、部屋に飾ったり鑑賞したりする目的も兼ねて制作されたことが窺える。初版から1年後の1953年と、さらにその後の1956年に、一部挿絵を入れ替えた改訂版の刊行が重ねられており、販売物として本書が一定の成功を収めたのではないかと推測される³。

12章ある各テキストの内容は多方面に及ぶ。序文において作家ジョルジュ・デュアメルは、「ワインは自分だけの楽しみではありません。社会的な楽しみなのです。まさに、人と人が心を通わせるために欠かせない要素の一つなのです。」と述べ、フラ

ンスのブルジョワ階級とワインの関わりに触れるなどの小論を展開しているが、本書刊行の目的や経緯についてはとくに明言していない。また各テキストの間にはワイン関連の主題という以上の繋がりや共通する傾向もとくに見受けられない。例えばトリストラン・ドゥラーム(1889-1941)の「セイレーンたちのワイン」は、ワインを飲みながら会話に興じる人々が、人魚かもしれない不思議な少女に出会ったという話が展開される短い物語であり、エロン・ド・ヴィルフォスの「テーブルクロスの上のワイン」は、18世紀末から19世紀初頭的美食家グリモ・ドゥ・ラ・レニエール(1758-1837)の著作⁴を引き合いにだすなどして、人をもてなすためのワインの銘柄や知識を羅列した案内書のような随筆である。最終章にあたるポール・ヴァレリーの「海に消えたワイン」は、捧げものをするような気持ちで海に注いだ赤ワインの赤い色が波間に消えて無と化していく一瞬の様子を、儚げに綴った詩となっている。



fig. 2
挿絵7: モーリス・ユトリロ《ミューズたちの酒場》、リトグラフ、ポショワール
Illustration no. 7: Maurice UTRILLO, *Cabaret of Muses*, Lithograph and pochoir



fig. 3
モーリス・ユトリロ《ミューズたちの酒場》部分
Maurice UTRILLO, *Cabaret of Muses* (Detail)



fig. 4
挿絵17: モイーズ・キスリング《船出のワイン》、リトグラフ、ポショワール
Illustration no. 17: Moïse KISLING, *Wine of Departure*, Lithograph and pochoir



fig. 5
モイーズ・キスリング《船出のワイン》部分
Moïse KISLING, *Wine of Departure* (Detail)



fig. 6
挿絵19: モーリス・ド・ヴラマンク《労働者の酒瓶》、リトグラフ、ポショワール
Illustration no. 19: Maurice de VLAMINCK, *Liter of the Worker*, Lithograph and pochoir



fig. 7
モーリス・ド・ヴラマンク《労働者の酒瓶》部分
Maurice de VLAMINCK, *Liter of the Worker* (Detail)

それぞれのテキストに挿入された挿絵には、文章を説明したり補遺したりするほどの役割は担わされていないものの、文章の内容と関連する画題が描かれている。ワインにインスピレーションを得ながら創作する詩人についてうたったラウル・ボンション(1848-1937)の詩「あゝ、ワイン」には、《ミューズたちの酒場》というタイトルが付けられたユトリロの挿絵があしらわれている(fig. 2)。モンマルトルを中心にパリの街並みを描いた画家として知られるユトリロらしく、酒場のある街並みとそこに行き交う人々の日常を捉えた一枚となっている。リトグラフにさらに、切り抜いた型の上から刷毛で彩色するポショワール(ステンシル)技法が用いられており、版画作品でありながらも1点ごとに異なる筆致が残るオリジナル性が有されている(fig. 3)。このリトグラフとポショワールを組み合わせる技法により、キスリングの《船出のワイン》(fig. 4)に見られる雲の厚みの表現(fig. 5)や、ヴラマンクの《労働者の酒瓶》(fig. 6)における黒の繊細な描き分け(fig. 7)が実現されている。こうした絵画表現が、本書の美術的価値を大いに高めていると言えるだろう。

本書の挿絵には、エッチングによって制作された白黒の作品も含まれている。アンドレ・ドランの《黄金時代と約束の地》は、

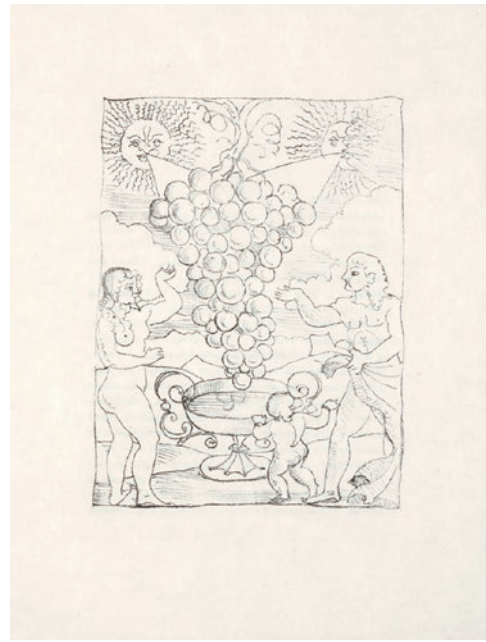


fig. 8
挿絵5: アンドレ・ドラン《黄金時代と約束の地》、エッチング
Illustration no. 5: André DERAÏN, *Golden Age and Promised Land*, Etching

中央に大きな葡萄が吊り下げられた図像で、葡萄の下には盃が、その周りには男女と子どもが描かれている(fig. 8)。画面左上には太陽が、右上には月が葡萄に向かって光を放ち、背景にはなだらかな丘陵地帯が見える。この絵のタイトルにある「黄金時代」が指すものは定かではないが、「黄金時代」と言えば、古代ローマの詩人オウィディウスの『変身物語』に書かれた、天地創造直後の調和のとれた楽園時代のことが想起される。同場面には、自然のなかで人々が仲良く果実を摘んだり盃を酌み交わす場面がよく描かれた⁵。ドランはこの画題に他の作品でも取り組んでいる⁶。一方で「約束の地」とは旧約聖書にでてくるカナン、すなわち神がアブラハムの子孫に与えると約束した場所を指しているだろう。とても肥沃な土地であったため、大人2人で運ばなければならないほど大きな葡萄が採れたという逸話が残っており、人体より大きなサイズで描かれる「カナンの葡萄」は西洋絵画において繰り返し描かれてきたモチーフである⁷。同時に、この挿絵に描かれている大きな葡萄からは、キリスト教絵画の文脈における「神秘的葡萄絞り器」という表現も連想せざるを得ない。約束の地カナンから運ばれ、葡萄絞り器の下におかれたひとふさの葡萄にキリストをなぞらえ、人々に迫害され血を流すキリストを象徴する図像のことで、葡萄が吊るされる様は、キリストが十字架に磔にされることの予型として描かれることもあるという⁸。中世や初期ルネサンスの絵画における磔刑図では十字架の両脇に太陽と月がしばしば登場したことを鑑みると⁹、この挿絵における葡萄が磔の場面を暗喩している可能性も否定できない。さらなる図像学的分析や、同作家の他作品との関係性の調査は今後の課題である。本稿では、こうしたさまざまな意味を想起させる挿絵が、単に飲み物である以上の、西洋の人々の精神世界を形づくってきたものとしての葡萄酒に想



fig. 9
東京国立近代美術館アートライブラリ所蔵『葡萄酒、花、炎』、エディション292番のためのモーリス・ブリアンションによる挿絵
Maurice BRIANCHON, Illustration for *Wines, Flowers and Flames*, edition no. 29, Art Library, The National Museum of Modern Art, Tokyo
© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2021 C3639

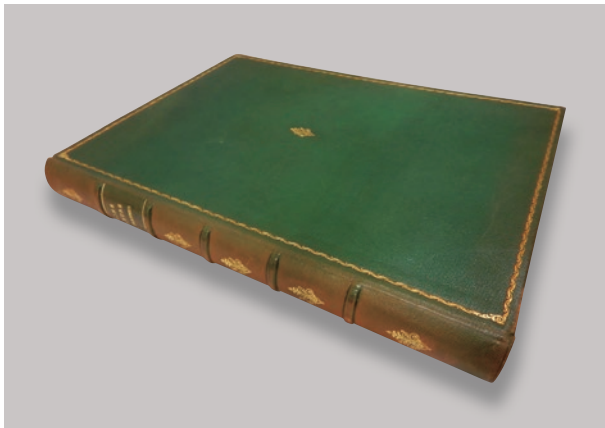


fig. 10
東京富士美術館所蔵『葡萄酒、花、炎』、エディション47番
Wines, Flowers and Flames, edition no. 47, Tokyo Fuji Art Museum

いを巡らせる役割を果たし、本書に深みを与えていることを指摘するとどめたい。

本書は当館の他に、国内では2点が他の美術館に所蔵されていることが確認されている。1点は東京国立近代美術館に所蔵されており、藤田嗣治の旧蔵図書コレクションに含まれる1冊である。エディション番号292番と記されている同書には、藤田と妻・君代のために特別に印刷されたものであることが明記されている。さらに、モーリス・ブリアンション直筆のメッセージが添えられた追加図版が1枚含まれていることが特筆に値する (fig. 9)。もう1点は東京富士美術館の所蔵である。エディション番号は47番と記されており、旧蔵者の手により革装幀の冊子に綴じられたかたちとなっている (fig. 10)。そこには『我らの葡萄酒をめぐって』は含まれておらず、おそらくまた別の冊子として製本されたうえ、どこかで離別してしまったことと推測されよう。また、東京富士美術館には1953年版の『葡萄酒、花、炎』

も所蔵されている。こちらは綴じられていない状態で、『我々の葡萄酒をめぐって』と2冊で1つの箱に収納されるオリジナルの体裁を残す。1952年の版と比べるとひとまわり小さく、文章は同じ内容であるものの、挿絵が一部入れ替わったり削除されているほか、紙面の装飾デザインなどに違いが確認された。

本書は日本では、上記所蔵館のものが、藤田嗣治が手がけた挿絵本という文脈で、藤田の展覧会で紹介された例があるものの、本書について詳しい解説や論述がなされたことはない¹⁰。そればかりか、フランスの挿絵本の主要研究書においても、本書への言及は皆無に等しい状況である¹¹。ワインの文化史を主題とした書籍においても、とくに紹介されていない¹²。特定の個人作家による制作ではないことから作家研究の延長で究明される機会にも恵まれなかったのであろう。しかし20世紀の著名な作家や画家が参加した本書は、挿絵本という媒体を通して行われた同時代作家たちの交流の一側面を伝える重要な資料であり、考察が待たれる書籍であることに疑いはない。今後はまず、複数の版や、同じ版のなかでもエディションごとに異なる点を比較し、本シリーズの全体像を把握することが求められる。そして各挿絵について、図像学的分析や、各作家の制作史のなかでの位置付けを行うことも重要であろう。一部の挿絵には原画とみられる既存作品が確認されているため、各挿絵が本書のための描き下ろしか、既存の作品に基づくものかという調査も進めていきたい¹³。加えて、本書が刊行された目的や制作の背景を探り、また当時の美術界や出版界にどう受け止められたのかを知ることができる資料を丹念に辿ることで、本書刊行の意義や影響まで考察することを目指したいと考える。

* 本書の調査にあたり、東京国立近代美術館の長名大地様ならびに同館アート・ライブラリの皆様、東京富士美術館の鴨木年泰様、目黒区美術館の佐川夕子様にご協力を賜りました。ここに記して感謝の意を表します。

(公益財団法人石橋財団 アーティゾン美術館 司書)

註

1. Sylvie Buisson, *Léonard Tsuguharu Foujita*, vol. 2, Courbevoie (Paris) : ACR édition, 2001, p. 576, no. 53.48.
2. 『葡萄酒、花、炎』の共同執筆者の一人でもある古文書学者ルネ・エロン・ド・ヴィルフォスが単独で文章を書き、挿絵は全て画家モーリス・ブリアンション(1899–1979)が手がけた。フランスのワイン畑について書かれている。
3. Georges Duhamel, et al., *Vins, fleurs et flammes*, Paris: Bernard Klein, 1953. ; Georges Duhamel, et al., *Vins, fleurs et flammes*, Paris: Bernard Klein, 1956.
4. 文中に書名は名言されていないが、1808年に刊行されたものと述べられているため、『招待主の手引き』(Grimod de La Reynière, *Manuel des amphitryons*, Paris: Capelle et Renand, 1808.)のことを指していると考えられる。同書は、客を食事に招待する者の作法やもてなし方、また献立などについて書かれた指南書である。
5. ジェームズ・ホール著、高階秀爾監修『西洋美術解説辞典 絵画・彫刻における主題と象徴』高橋達史ほか訳、河出書房新社、2008年、200頁。
6. Michel Kellermann, *André Derain : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris: Editions Galerie Schmit, tome 1, 1992, pp. 233, 243, no. 373. ; tome 3, 1999, p. 174, no. 2067.
7. 例えばルーヴル美術館所蔵のブッサンによる四季画のひとつ《秋》(管理番号INV 7305またはMR 2340)では、秋を表現する画題としてカナンの葡萄を二人の人物が担いで運ぶ場面が描かれている。
8. ジェームズ・ホール著、前掲書、282頁。
9. 例えばロンドンのナショナルギャラリーに所蔵されているラファエロの《モンドの磔刑図》(管理番号 NG3943)や、ニューヨーク近代美術館や国立西洋美術館に所蔵されているアルブレヒト・デューラーの『大受難伝』:(8) 磔刑》(MoMA管理番号17.37.81, 国立西洋美術館管理番号G.1970-0008)などの磔刑図が例として挙げられる。磔刑図における太陽と月の図像学の背景や意味については、ジェームズ・ホール著の前掲書に加えて以下を参照。Gertrude Schiller, "The Crucifixion." In *Iconography of Christian Art*, vol. 2, London: Lund Humphries, 1972. pp. 90–109.
10. 目黒区美術館『レオナルド・フジタ— 絵と言葉展』目黒区美術館、1988年、116–117頁。渋谷区立松濤美術館、北海道立近代美術館『藤田嗣治と愛書都市パリ: 花ひらく挿絵本の世紀』2012年、117頁。西宮市大谷記念美術館ほか編『没後50年 藤田嗣治 本のしごと— 文字を装う絵の世界—』キュレイトーズ、2018年、282頁。
11. 例えば以下を参照。W. J. Strachan, *The artist and the book in France: the 20th century livre d'artiste*, London: Peter Owen, 1969.; W. J. Strachan, *The artist & the book, 1860–1960: in western Europe and the United States*, New York: Hacker Art Books, 1982.; Riva Castleman. *A century of artists books*, New York: Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1994.
12. 例えば以下を参照。ジルベール・ガリエ『ワインの文化史』八木尚子訳、筑摩書房、2004年。; ジャン=フランソワ・ゴティエ『ワインの文化史』白水社、1998年。; 内藤道雄『ワインという名のヨーロッパ: ぶどう酒の文化史』八坂書房、2010年。; 山本博『ワインの世界史 自然の恵みと人間の知恵の歩み』日本経済新聞出版、2018年。; ロジェ・ディオン『フランスワイン文化史全書—ぶどう畑とワインの歴史』福田育弘ほか訳、国書刊行会、2001年。
13. 例えばモイーズ・キスリングの挿絵《セイレーンたちのカフェ》は、プティパレ美術館/近代美術財団(スイス、ジュネーヴ)が所蔵する同作家の水彩画《カフェ・ラ・ロトンド》(1912年)と酷似しており、原画と複製画の関係にある可能性が高い。同水彩画については、以下の展覧会図録を参照。マイテ・ヴァレス=ブレッド監修、村上哲、プレーントラスト編『キスリング展』キスリング展カタログ委員会、2019年、22頁、cat.no. 3。

Re-assessing Gutai: Tanaka Atsuko and the Ishibashi Foundation Collection

UTSUMI Junya

The Ishibashi Foundation Collection and 'Gutai'

The Gutai Art Association (Gutai) is widely regarded as a movement whose group of young Japanese post-war avant-garde artists based in the Hanshin region sought new visions in the eighteen years from 1954 to 1972 under the direction of Yoshihara Jiro (1905–1972), an avant-garde artist active from before the war. They engaged in a range of activities including outdoor exhibitions, stage and performance art, and kinetic art, and interacted with French and American art world people. They participated in the 1970 Japan World Exposition in Osaka. Membership was fluid, with seventeen members when the Association was formed in August 1954 and over time a total of 59 artists active under the Gutai banner.¹ From early on, their overseas activities, development of innovative physical expression, materials and techniques outside the conventional framework attracted attention in Japan and abroad. It is generally accepted that any discussion of postwar Japanese art must include the activity of these avant-garde artists.

The Ishibashi Foundation has been steadily expanding its collection of Gutai works since the 2007 acquisition of Shiraga Kazuo's (1924–2008) *White Fan* (1965) and *Kannon Fudara Jodo* (1972). Including Shiraga Fujiko's (1928–2015) *Untitled* (ca. 1955) acquired this year, there are currently 37 Gutai works (16 purchases and 21 donations) in the collection. The Artizon Museum exhibited 12 of these as "Section 9: Gutai Paintings" in the *Steps Ahead: Recent Acquisitions* exhibition focusing on new acquisitions. Though this group of paintings represents an important part of the collection's postwar Japanese art, the Museum has lagged behind other Japanese museums in acquiring works by Gutai artists. By exploring the position and potential of works by artists who participated in Gutai in the Museum collection through recent research on the work of Tanaka Atsuko (1932–2005) in particular, this paper responds to the question of whether this late starting collection simply mirrors what other museums already have or if it conveys meaning beyond an introduction to Gutai (as historical fact). We will observe the special features of Tanaka's *Untitled* (1965) and *1985 B* (1985) to offer a new perspective on the image of Gutai as a post-war avant-garde group identified by 'materials and action.'

First, a brief look at the history of the Ishibashi Foundation collection.² Ishibashi Shojiro (1889–1976), founder of the Foundation, started collecting paintings around 1927. In 1930, Sakamoto Hanjiro (1882–1969), a Western style painter

from Kurume asked Ishibashi to collect works by Aoki Shigeru (1882–1922), an artist from Kurume who died prematurely, and to establish a museum with them. Ishibashi took that as an opportunity to focus more broadly on collecting and on his idea to eventually open his collection to the public. The Bridgestone Museum of Art ("Bridgestone Gallery" in English until 1966, now Artizon Museum) opened in Tokyo in 1952, and in 1956 the Ishibashi Foundation was established to permanently maintain cultural activities. Since that time, the Foundation has built on the Shojiro's collection of Japanese-style Western paintings, Impressionist and other French painting from the 19th and early 20th century, and added Western and Japanese Modern Works. When Ishibashi Shojiro died in 1976, leadership passed to his eldest son, Ishibashi Kanichiro (1920–1997) who expanded the collection with an emphasis on modern Western and Japanese painting. His many exchanges with contemporary artists such as Pierre Soulages (1919–), Jean Fautrier (1898–1964), Jean Dubuffet (1901–1985), and Zao Wou-Ki (1921–2013), stimulated collection of works that traced the emergence and development of abstract art. One year after he passed away in 1997, Kanichiro's family donated more than 400 works from his personal collection to the Ishibashi Foundation, quickly expanding the collection's range. It gradually grew to include Art Informel and American Abstract Expressionist works and, in anticipation of the opening of the Artizon Museum, works by Marcel Duchamp (1887–1968), Alexander Calder (1898–1976), and Joseph Cornell (1903–1972) marking the art world shift from Paris to the United States. Further, works by female Abstract Expressionist artists also begun to be added to the collection as feminist art historians re-evaluated them. In addition to European and American Art, Japanese post-war art to the 2000s has been targeted, including works by Imai Toshimitsu (1928–2002), Domoto Hisao (1928–2013), Sugai Kumi (1919–1996), who were based in Paris, Yamaguchi Takeo (1902–1983), Saito Yoshishige (1904–2001), Murai Masanari (1905–1999), and Shiraga and Tanaka. In recent years, the Foundation added works by Kusama Yayoi (1929 –) who had been based in New York, and Takiguchi Shuzo (1903–1979) who led Jikken Kobo (Experimental Workshop, 1951–57 with young artists involved in art, music, lighting, literature and other genres), and Jikken Kobo members Fukushima Hideko (1927–1997), Yamaguchi Katsuhiko (1928–2018), Kitadai Shozo (1921–2003) and others. While originally based on Ishibashi Shojiro's private collection, the Ishibashi Foundation collection continues to expand its reach, adding Australian Aboriginal Art and artist portrait photographs.

Looking at the history of the collection, the Ishibashi Foundation's connection with Gutai appears to have developed from the mid-1990s inheritance of Ishibashi Kanichiro's personal collection of abstract painting and acquisitions starting from the middle of the first decade of the 2000's. However, the connection with Gutai actually goes back to an earlier time. The October 11 – November 10, 1957 *Contemporary World ART* exhibition was held at the Bridgestone Museum of Art, and organized by the Yomiuri Newspaper and the Ishibashi Foundation. It was arranged by French art critic and collector Michel Tapié (1909–1987), an advocate of American and European post-war non-figurative and Art Informel painting. The exhibition subtitle was "An International Festival of Art Informel Featuring Tapié, Mathieu, and Sam Francis." Aside from the American and European artists, the catalog lists a special selection of exhibits by "1. Fukushima Hideko 2. Onishi

Shigeru 3. Yoshihara Jiro 4. Shiraga Kazuo 5. Shimamoto Shozo 6. Ono Tadaihiro." It is understood that Tapié met with and reviewed works by the artists in September, prior to the exhibition. Many Japanese artists were so excited to see real Western artworks, artists and art critics including Tapié that there appeared tons of Art Informel style paintings in what was called the Japanese post-war art history 'Art Informel whirlwind' of 1956–57.³ Many Art Informel works had been in Ishibashi Kanichiro's collection which, after being studied and added to since 1998, were displayed in the 2011 *Postwar Abstract Painting in France and Art Informel* exhibition at the Bridgestone Museum of Art. In addition to Domoto Hisao who introduced Tapié to the journal *Gutai*, Japanese artists such as Imai Toshimitsu, a participant in the Art Informel movement, were mentioned in the *Postwar Abstract Painting* exhibition but Gutai works were not included there. Considering the connections with Art

Table 1 Works by artists who participated in Gutai held by the Ishibashi Foundation (By acquisition year)

Artist	Title	Date	Acquisition year	Materials
1 SHIRAGA Kazuo	<i>White Fan</i>	1965	2007	Oil on canvas
2 SHIRAGA Kazuo	<i>Kannon Fudara Jodo</i>	1972	2007	Oil on canvas
3 TANAKA Atsuko	<i>Untitled</i>	1965	2008	Vinyl paint on canvas
4 SHIRAGA Kazuo	<i>Konto</i>	1990	2013	Oil on canvas
5 YOSHIHARA Jiro	<i>Work</i>	1969	2013	Acrylic on canvas
6 MURAKAMI Saburo	<i>Work</i>	1961	2016	Synthetic-resin paint on cotton cloth
7 MURAKAMI Saburo	<i>Work</i>	c. 1962	2016	Synthetic-resin paint, plaster, adhesive on canvas
8 UEMAE Chiyu	<i>Work</i>	1965	2016	Oil on canvas
9 UEMAE Chiyu	<i>Work</i>	1966	2016	Oil on canvas
10 MASANOBU Masatoshi	<i>Work</i>	1964	2016	Enamel on cotton cloth and panel
11 MASANOBU Masatoshi	<i>Work</i>	1967	2016	Enamel on cotton cloth and panel
12 MASANOBU Masatoshi	<i>Work</i>	1965–67	2016	Enamel on canvas
13 MASANOBU Masatoshi	<i>Work (Stream)</i>	1975	2016	Enamel on cotton cloth and panel
14 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work July-Aug. 1954</i>	1954	2016 (Donation)	Oil on canvas
15 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work 1954–58</i>	1954–58	2016 (Donation)	Oil on canvas
16 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Dec. 1958</i>	1958	2016 (Donation)	Oil on canvas
17 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Jan. 4, 1959</i>	1959	2016 (Donation)	Oil on canvas
18 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Mar. 22, 1959</i>	1959	2016 (Donation)	Oil on canvas
19 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work 1959–62</i>	1959–62	2016 (Donation)	Oil on canvas
20 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Jan. 1961</i>	1961	2016 (Donation)	Enamel on canvas
21 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Jan.–Mar. 1962</i>	1962	2016 (Donation)	Oil on canvas
22 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Mar. 1962</i>	1962	2016 (Donation)	Oil on canvas
23 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Mar. 1964</i>	1964	2016 (Donation)	Enamel on canvas
24 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Nov. 1965</i>	1965	2016 (Donation)	Enamel on canvas
25 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work 1966</i>	1966	2016 (Donation)	Enamel on canvas
26 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Dec. 1969</i>	1969	2016 (Donation)	Oil on canvas
27 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Sept. 1971</i>	1971	2016 (Donation)	Enamel on canvas
28 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work May 6, 1972</i>	1972	2016 (Donation)	Enamel on canvas
29 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work May–June 1972</i>	1972	2016 (Donation)	Enamel on canvas
30 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work May 13, 1973</i>	1973	2016 (Donation)	Enamel on canvas
31 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work May 1973</i>	1973	2016 (Donation)	Enamel on canvas
32 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work Jan. 1977</i>	1977	2016 (Donation)	Oil on canvas
33 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work 1978–79</i>	1978–79	2016 (Donation)	Oil on canvas
34 MASANOBU Masatoshi	<i>Small Work May 1986</i>	1986	2016 (Donation)	Enamel on canvas
35 TANAKA Atsuko	<i>1985 B</i>	1985	2017	Acrylic lacquer on canvas
36 MOTONAGA Sadamasa	<i>Untitled</i>	1965	2020	Oil paint and Synthetic resin paint on canvas, mounted on board
37 SHIRAGA Fujiko	<i>Untitled</i>	c. 1955	2021	Japanese paper

Informel, the important position of Gutai in Japanese postwar art history, and the fact that the Bridgestone Museum held the *World Contemporary ART* exhibition, it was natural that Gutai works be added to the ever-expanding Ishibashi Foundation collection and, moreover, that they be exhibited as Japanese post-war non-figurative painting by Japanese artists with international networks. Their significance is uncontested. However, there is still the question of whether the Gutai works in the Ishibashi Foundation collection basically duplicate other museum collections and present merely an introduction to Gutai as historical fact. In this paper, I will explore this question by delineating the distinctive characteristics of the collection's current Gutai art holdings.

Table 1 shows Gutai works held by the Ishibashi Foundation (as of September 2021). By year of acquisition, 2 by Shiraga Kazuo were acquired in 2007, 1 by Tanaka Atsuko in 2008, and an additional Shiraga Kazuo work and a Yoshihara Jiro work in 2013. One year after the Bridgestone Museum closing in 2015, two Uemae Chiyu (1920–2018) works were acquired, two by Murakami Saburo (1925–1996), and twenty-five by Masanobu Masatoshi (1911–1995). In 2017, an additional Tanaka Atsuko work was added and in 2020, after the Artizon Museum opened, one by Motonaga Sadamasa (1922–2011). The addition of one work by Shiraga Fujiko in 2021 brings the total to thirty-seven works by eight Gutai artists. It is a respectable collection but begun later than other Museums. For example, The Yamamura Collection (Hyogo Prefectural Museum of Art)⁴ is the personal collection of Yamamura Tokutaro (1926–1986) who had direct contact with Yoshihara and Motonaga as active Gutai artists and commissioned recreations of lost works from the outdoor exhibitions, even after the Gutai group disbanded. The Miyagi Museum of Art acquired a group of Gutai works in advance of the museum opening in 1980. Ashiya City Museum of Art and History has been expanding its Gutai collection and archives since opening in 1991, with a special interest because Ashiya was the birthplace of Yoshihara and had been the Gutai base. Given that Gutai artworks and materials are indispensable to presenting Japanese post-war avant-garde art, they have been collected from the 1970s to the 1990's in

museums all across Japan, most notably The National Museum of Art, Osaka, Nakanoshima Museum of Art, Osaka, Takamatsu Art Museum, Kitakyushu Municipal Museum of Art, Fukuoka Art Museum, Toyama Prefectural Museum of Art and Design, Shizuoka Prefectural Museum of Art, Museum of Contemporary Art, Tokyo, and The National Museum of Modern Art, Tokyo. Obviously, a collection begun in 2007 is a latecomer. Though the disadvantages of a 'latecomer' trying to acquire recognized art historically important works include escalated prices and the difficulty of establishing purchase routes. There are also advantages, as we will discuss below.

Re-evaluation of Gutai

One characteristic of the Ishibashi Foundation Gutai collection is that all of the works are by artists who were involved in the movement from the beginning. Uemae and Masanobu were with Yoshihara from the time of the formation of the Gutai Art Association in 1954. The following year, asked by Shimamoto Shozo (1928–2013), Kanayama Akira (1924–2006) left "Zero-Kai (a collective formed by young cutting edge artists around the fall of 1954) to join Gutai, along with Tanaka Atsuko, Murakami, Shiraga Kazuo. Shiraga Fujiko and Motonaga who all had participated in the *Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Midsummer Burning Sun* held in Ashiya Park in July 1955. In other words, all the artists represented in the Ishibashi Foundation collection became Gutai members in 1954 or 1955. Though Shiraga Fujiko withdrew in 1961, Tanaka in 1965 and Motonaga in 1971, one year before Gutai's breakup in 1972, they remain Gutai's emblematic artists. Aside from being original Gutai members, the production years of their works in the collection is also of interest. Of the sixteen works, one was produced in the 1950s, eleven in the 1960s, two in the 1970s, and two after 1980. In other words, nearly 70% are from the 1960s (table 2). Generally, from December 1954, when the Gutai Art Association was founded, until the September 1957 encounter with Michel Tapié is considered Gutai's Early Period. The Middle Period is marked by a move from outdoor exhibitions and stage performances to a focus,

Table 2 Works by artists who participated in Gutai held by the Ishibashi Foundation (By production year)

Artist	Title	Date	Acquisition year	Materials
1 SHIRAGA Fujiko	<i>Untitled</i>	c. 1955	2021	Japanese paper
2 MURAKAMI Saburo	<i>Work</i>	1961	2016	Synthetic-resin paint on cotton cloth
3 MURAKAMI Saburo	<i>Work</i>	c. 1962	2016	Synthetic-resin paint, plaster, adhesive on canvas
4 MASANOBU Masatoshi	<i>Work</i>	1964	2016	Enamel on cotton cloth and panel
5 MASANOBU Masatoshi	<i>Work</i>	1965–67	2016	Enamel on canvas
6 SHIRAGA Kazuo	<i>White Fan</i>	1965	2007	Oil on canvas
7 TANAKA Atsuko	<i>Untitled</i>	1965	2008	Vinyl paint on canvas
8 UEMAE Chiyu	<i>Work</i>	1965	2016	Oil on canvas
9 MOTONAGA Sadamasa	<i>Untitled</i>	1965	2020	Oil-based Synthetic-resin paint on canvas
10 UEMAE Chiyu	<i>Work</i>	1966	2016	Oil on canvas
11 MASANOBU Masatoshi	<i>Work</i>	1967	2016	Enamel on cotton cloth and panel
12 YOSHIHARA Jiro	<i>Work</i>	1969	2013	Acrylic on canvas
13 SHIRAGA Kazuo	<i>Kannon Fudara Jodo</i>	1972	2007	Oil on canvas
14 MASANOBU Masatoshi	<i>Work (Stream)</i>	1975	2016	Enamel on cotton cloth and panel
15 TANAKA Atsuko	<i>1985 B</i>	1985	2017	Acrylic lacquer on canvas
16 SHIRAGA Kazuo	<i>Konto</i>	1990	2013	Oil on canvas

guided by Tapié, on painting and international exhibitions in Paris, New York, and Turin. Starting with the *15th Gutai Art Exhibition* in July 1965,⁵ new artists joined and new directions included op-art and media art, and participation in Osaka Expo 1970, but when Yoshihara suddenly died in February 1972 and the members on March 31st unanimously decided to disband, marking the close of the Gutai's Late Period.⁶ The originals of Shiraga Kazuo's *Challenging Mud* (1955), Murakami Saburo's *Passage* (1956), and Tanaka Atsuko's *Electric Dress* (1956) from the unconventional Early Period that abandoned the tableau, now exist only in photographs that generated the legendary image of Gutai as "material and action." The *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979* exhibition at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles in 1998–1999 positioned the action art of the Gutai artists at this time as the starting point for action in Japanese post-war art. Chiba Shigeo in his *History of Deviation in Modern Art* takes this perspective when he describes the move to the painting format as a loss of early period innovation⁷ also in the *Japon des avant-gardes, 1910–1970* exhibition at the Pompidou Center in 1986.⁸ This view of degeneration in Gutai's middle period and subsequent years has been disputed by Tatehata Akira and Osaki Shinichiro. Tatehata, for example, argues that analysis of texts by Yoshihara, Shimamoto, and Shiraga shows that the early Gutai artists were without doubt a group of painters trying through 'action' to find a way to present materiality in their paintings, and concludes that painting has always been at the center of the Gutai movement.⁹ Osaki claims, with Shiraga and Murakami as prime examples, there was not a transition to pictorial expression under Tapié's influence, and that rather than a 'transition,' it was a manifestation of what previously existed.¹⁰ Looking again at the works in the Ishibashi Foundation collection from the point of view finding consistency between the early and middle period, they can obviously be positioned with non-figurative 'painting' that emerged in post-war Japanese art. The fact that its collection is mainly composed of the works in the middle period rather than the early in which outdoor and stage works were likely produced shows it emphasizes 'Gutai painting' over 'Gutai action art.' Considering the connection with the Ishibashi Shojiro and Ishibashi Kanichiro personal collections, it is natural that the Ishibashi Foundation would place stress on painting. In addition, it should be noted that more than half — 9 out of 16 — of the Gutai paintings in the collection date from the early to mid 1960s and were done by a group of artists whose late period Gutai art was produced after much experimentation. The collection paintings by Masanobu, Tanaka, Shiraga Kazuo, Uemae and Motonaga were all produced in 1965, the same year as the *15th Gutai Art Exhibition* that ushered in the Gutai late period and stands as a turning point for Gutai with new members rescuing it from a mannerist descent. In this sense, the Ishibashi Foundation collection of Gutai works, rather than focusing on Gutai's sensational presentations and experiments with action and various techniques, sheds light on the Gutai paintings of this later period.

It is important to note that discussions up until the beginning of the 21st century were overly concerned with affirming Gutai's evaluation and finding consistency in the early and middle Gutai periods. The Gutai image was created based on Yoshihara's precepts of not copying others and producing

something that had never been done before,¹¹ of aiming to merge human qualities and material properties to concretely comprehend abstract space,¹² and of having the human spirit and matter shake hands with each other while keeping their distance.¹³ Moreover, that image was imprinted through photographs showing the dynamic destructive 'material and action' production process. The discussion of Hirai Shoichi, curator of the 2012 The National Art Center, Tokyo's *GUTAI: The Spirit of an Era*, published in his essay for the exhibition catalog, is thought provoking:

"It is indisputable that extremely original and innovative expressions emerged during the early period based on Yoshihara's stern exhortations to avoid copying others and create things that had never made before, but it would be wrong to imply that there was absolutely no precedent for contemporary expressive formats such as installations and performance art prior to the existence of Gutai. There is also a tendency to overestimate Gutai based on the form of the works and documentary photographs as in the case of single images that capture a momentary action in Shiraga Kazuo's *Challenging Mud* and Murakami Saburo's *Entrance*. This has given rise to the misconception that the artists' actions were in themselves works and led to the group's reputation as pioneers in performance art without explaining that the pictures were actually taken at displays of the artists' production processes that were staged for the media instead of being performed for a crowd of spectators.

It is vital that we distance ourselves from stereotypes of this kind — particularly prevalent abroad — that place an overwhelming emphasis on innovative expression and attempt to put forward a revised view of Gutai that lacks a grounding in modern Japanese art history and fact. Or to put it another way, there is at present a need to reexamine the true nature of Gutai based on the essential components of the group, including the late period, and reassess the historical significance of the group's activities."¹⁴

In other words, Hirai clarified the need from the 2010s to review ideas on what kind of movement Gutai was in its essential aspects, including in the later stages, in order to reconfirm the historical significance of its activities. The Gutai image formed through exhibitions and writing up to the 21st century succeeded in positioning Gutai within international art history as uniform. This image, however, masked the complexity of Gutai. Hirai raises the issue of reassessing the view of Gutai as a 'group' or 'movement,' while from 2000 the tendency has been to focus on each artist rather than on Gutai as a group. The fact that Yoshihara himself used the somewhat ambiguous term 'object' in an attempt to find common ground with the works of the early period shows that it is not possible to speak of Gutai as a coherent movement even if a general direction can be discerned in what was created and presented by more than fifteen people at any given time and considering that they were under the direction of a strong leader twenty years their senior.¹⁵ Even Tatehata, who in his above mentioned analysis of Shiraga and Shimamoto theorized that action was an aspect of painting, concluded that Gutai as an avant-garde movement was characterized by a somewhat incongruous

collective of artists. He immediately points to Tanaka Atsuko as demonstrating a distinctly different direction and not fitting in the category of 'material and action': '...despite their brilliant color, Tanaka's remote tableaux, lacking in their painterly approach, may be considered particularly inconsistent with the painting of Gutai which brings materiality and action to the fore.'¹⁶ In the early 1990s, while appreciating the theories of the 1980s, the question became 'How many of the Gutai artists and works are left out of those theories?' Kuroda Raiji, curator at the Fukuoka Art Museum at the time, also expressed the need to shed light on the individual artists, rather than the group, and also singled out Tanaka Atsuko: 'There are numerous artists and works that cannot be explained by such an assessment. [...] Tanaka's existence is the most difficult to categorize in any attempt to assume a kind of coherent identity in Gutai.'¹⁷ Both Tatehata and Kuroda cite Tanaka Atsuko as breaking the allure of Gutai consistency and study of Tanaka since the early 2000s is allowing that monolithic image of Gutai to be reassessed.

Situating Works by Tanaka Atsuko

How has Tanaka Atsuko's work that is inconsistent with the group been described? Tanaka was born in 1932 in a family that ran a match manufacturing factory. In 1950, she entered the Department of Western Painting of Kyoto Municipal College of Art (now known as Kyoto City University of Arts). Dissatisfied with the conservative teaching, she moved back to the Art Institute of Osaka Municipal Museum of Art, where she had once prepared for art school entrance exams. In 1954, on Kanayama Akira's advice, she became a member of Zero-kai, co-founded by Kanayama with Murakami Saburo and Shiraga Kazuo. During a hospital stay in 1953, she began using a calendar as a motif and layering colors at the edges of the numbers. She said she felt as if she had 'painted for the first time.' After that, she started making cloth collages. In 1955, she joined Gutai with Kanayama, Murakami, and Shiraga and exhibited *Work*, made of a 10m² sheet of pink factory dyed rayon bordered in green cloth that she floated 30 cm above ground at an outdoor exhibition. (original is no longer extant; it was reproduced in *Outdoor Exhibition Revisited* in Ashiya Park, organized by Ashiya City Museum of Art and History in 1992). Then, inspired by the cloth swaying in the sea breeze, she decided to incorporate 'movement' into her work and came up with the idea of framing the entire exhibition space with sound. The result was *Work (Bell)* (1955) (original no longer extant, 5 reproductions). From around this time, an awareness of electricity started to appear¹⁸ in her works and in 1956 she created *Electric Dress* (1956) (original no longer extant; 2 reproductions), evidently inspired by a neon drugstore signboard at Osaka station. The fantastically flickering light bulbs/electricity retained a sense of cheapness. This was later developed into stage costumes, three-dimensional works, and drawings. Her "circle and line paintings"¹⁹ that she continued to produce until her death in 2005 are said to have evolved from her diagrams for *Electric Dress*. As a Gutai artist, Tanaka Atsuko received remarkable acclaim for pioneering the incorporation of everyday elements such as electricity, sound, and light in her works and in particular for her *Work (Bell)* and *Electric Dress* that have been introduced at many international exhibitions. Kuroda, however, notes that aside

Table 3 Selected Bibliography of Tanaka Atsuko's 'Circle and Line paintings' (By publication year)

Kato Mizuho, "Searching for a Boundary," in exh. cat., <i>Atsuko Tanaka: Search for an Unknown Aesthetic, 1954–2000</i> , Ashiya City Museum of Art and History, Shizuoka Prefectural Museum of Art eds., 2001, pp. 6–14.
.....
Ming Tiampo, "Electrifying Art," Ming Tiampo and Mizuho Kato eds., <i>Electrifying Art: Atsuko Tanaka, 1954–1968</i> , Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004, pp. 63–77.
.....
Nakajima Izumi, "Tanaka Atsuko no en to sen no kaiga [Tanaka Atsuko's Painting of Circles and Lines]," <i>GENSHA</i> [Research Bulletin of Hitotsubashi University Graduate School of Language and Society], No. 5, 11 March 2011, pp. 285–303.
.....
Kato Mizuho, "Tanaka Atsuko <i>Spring 1966</i> — How Electric Dress was Transformed to the Picture Plane," <i>Philocaria</i> , No. 29, Osaka University Graduate School of Letters, Department of Arts and Art History, 2012, pp. 105–127.
.....
Dehara Hitoshi, "A Study of Two Paintings by Tanaka Atsuko: Work (1958, Hyogo Prefectural Museum of Art Collection) and Work (1959, Hiroshima City Museum of Art Collection)," <i>Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art</i> , No.9 (2015), pp. 4–15.
.....
Nakajima Izumi, <i>Anti-Action</i> , Brücke, 2019, pp. 217–276.

from the paintings, a consistent affinity with 'wiring,' can be read in Tanaka's bells and electric dresses and dolls over a span of around 50 years and that an assessment of Tanaka's work cannot be done without connecting her early works with her 'circle and line paintings.'²⁰

The 'circle and line paintings,' however, had hardly been discussed until the beginning of the 21st century (table 3). Kato Mizuho, a curator at the Ashiya City Museum of Art and History at the time, led the way with her exhibition catalog essay for the *Atsuko Tanaka: Search for an Unknown Aesthetic, 1954–2000* held in 2001 at the Ashiya City Museum of Art and History and the Shizuoka Prefectural Museum of Art. Kato set aside discussion of Gutai in favor of considering Tanaka's position as an individual artist.²¹ The catalog with Tanaka's detailed chronology and a comprehensive list of works is a very important source of fundamental research. Following Kato, Ming Tiampo, Professor of Art History at Carleton University in Ottawa, Canada, sheds light on the relationship between Tanaka's electric clothing and subsequent paintings, focusing on interpreting the social situation in Japan at the time, particularly the issue of 'material.' Previously, Gutai had been about an attempt to incorporate artificial and industrial elements in painting as new 'substances.' It was not about 'traces of action = material = painting medium.'²² Building on the research and new perspectives of Kato and Tiampo in the first decade of the 2000s, Nakajima Izumi, who has a feminist perspective in viewing post-war female artists, argued in her 2011 "Tanaka Atsuko's Painting of Circles and Lines" that though Tanaka's works seem to be in completely different formats, her focus on collage in the early days of her career led to her calendar paintings, *Work(Bell)*, *Electric Dress*, and 'circle and line paintings,' all of which she regarded as paintings.²³ In 2012, Kato did a more detailed comparison of 'circle and line paintings,' analyzing the development style and visual effects of the vinyl paints and advocating for re-examination of Gutai two-dimensional works.²⁴ Hyogo Prefectural Museum of Art curator Dehara Hitoshi, analyzing the works in his museum's collection, agreed with Kato's thesis

of Tanaka being consistent and distinct from the Gutai group. He pointed to the importance of looking at each painting more closely.²⁵ In 2019, expanding on her 2011 thesis, Nakajima, with a concept of 'anti-action,' took a hatchet to the word 'action' as key to understanding post-war Japanese art, claiming that it embodied gender bias, negating female artists whose activities are difficult to define with the word 'action.'²⁶ She presents the view that Tanaka's careful arrangement and composition of colors and her flat and carefully painted planes are generally the exact opposite of the physicality, violent gestures, and heavy use of materials associated with Gutai paintings. The research on 'circle and line paintings' to date, though presenting Tanaka Atsuko's work as 'Gutai painting,' admits that Tanaka's painting shows a perspective apart from 'Gutai = action' and opens the possibility of reinterpreting Gutai in light of re-examining Tanaka's work. Let's take a look at each of the two Tanaka paintings currently in the Ishibashi Foundation collection to assess their positioning.

The Ishibashi Foundation acquired *Untitled* (1965, vinyl paint on canvas, 92.5 × 74.3 cm) (fig. 1) in auction in 2008. It was not included in "List of works" in the *Atsuko Tanaka: Search for an Unknown Aesthetic* exhibition catalog edited by Kato in 2001.²⁷ In her 2012 "*Spring 1966 — How Electric Dress was Transformed to the Picture Plane*," Kato analyzes style changes before and after Tanaka's withdrawal from Gutai and points out that she produced few paintings in 1965 due to deteriorating relations with Yoshihara.²⁸ Kato's analysis shows gradual transitions in the style of the 'circle and line paintings' from the 1957 drawings to works after 1966 in terms of circles of various sizes, concentric circles, and the plethora of lines of different thicknesses. Furthermore, in the later works, viewers could even feel the energy of a motorized spinning painting. Kato analyzes the five key paintings produced in 1965 and notes that *Blue* (1965, vinyl paint on canvas, 194.8 × 129.9 cm, Shiga Museum of Art), exhibited in the July 1 to July 20 1965 *15th Gutai Exhibition* at the Gutai Pinacotheca just prior to Tanaka's withdrawal from Gutai, hardly uses the warm colors that were central until then. Instead, blue is the dominant color. Further, line density is reduced, weakening the entire representation. Kato speculates that this painting is an expression of Tanaka's mental state at the time.²⁹ The painting *Untitled* in the Artizon Museum collection is not among the works listed by Kato, and may have been produced before Tanaka left Gutai and therefore apart from the subject of Kato's study. The following information was provided on *Untitled* at the time of purchase: "Tanaka Atsuko left Gutai around 1965. After that, she seemed to be in a mild state of neurosis...During that time a friend took care of her. She recovered and her international recognition grew. She later gave this painting to the friend in appreciation. It is thought to have been produced before Tanaka Atsuko moved Asuka, Nara prefecture where she spent her later years."³⁰ "June 1965" (and a trace erasure of 'July') is inscribed on the back of the painting (figs. 2 and 3). If the inscription is correct, this work was produced at the same time as *Blue* that was exhibited in July in the *15th Gutai Exhibition*. As it employs much orange, red, yellow, and green, it raises doubt on Kato's interpretation. However, when she gave it to her friend years later Tanaka may not have accurately recalled the production date. For example, *Gate of Hell* (1965–69) in the collection of the National Museum

of Art, Osaka was presented as *Work* in 1965 at the *8th Japan International Art Exhibition*. It was later reworked and finalized in its current form in the 1969 at the *9th Contemporary Japanese Art Exhibition*. As this case shows, works may have been revised in later years. Therefore, more detailed analysis and comparison is required to accurately identify production dates. Except for one other work, dated on the back with 'November 1965,' inclusion of the month in the date is rare.³¹ Because of that, it is difficult to state definitively that *Untitled* was produced just prior to Tanaka leaving Gutai. It was, however, clearly produced at a crucial time and future research will re-examine interpretations so far. For the time being, if we assume that production of the Foundation's *Untitled* began in June 1965, we can compare the size — 92.5 × 74.3cm — with three other works, besides *Blue* and *Gate of Hell* that were produced in 1965 and in private collections: *Painting* 64.0 × 52.0cm, and two 'Works' without original titles that are 53.0 × ca. 45.5cm. Close to 30F (91.0 × 72.7) format, *Untitled* is larger than the F15 (65.3 × 55.0cm) format *Painting*. The two 'work' paintings, *Work* (1961) at 90.5 × 73.0cm and *Work* (1970) at 90.4 × 73.0cm are similar in size but overall there are few paintings this size. In terms of style, Kato emphasizes the composition of two 1965 paintings titled *Work*, each with a large central circle in the center and said to have been created after Tanaka left Gutai. According to Kato, these seem to be trial steps toward *Spring 1966* (1966, Ashiya City Museum of Art and History), a circular canvas with a motor rotation mechanism. *Untitled* in the Ishibashi collection differs from what Kato posits as characteristic of 1965 works in its numerous dense lines and surface flatness, meaning that no repainting can be detected, and vinyl paint erases the depth. With overlapping circles and visible lines beneath the circles, the painting seems multi-layered. (figs. 4 and 5) Rather than dense, most of the lines are as thick as the edges of the circle and their overlapping is like electric wires wrapped in vinyl being buried in the circle. Alternatively, they look like blood vessels inside the human body. Also, unlike *Blue* and *Gate of Hell*, there is not much space between the circles. Rather than the intricacy of the lines, it is the denseness of the circles filling the picture plane with overflowing energy that draws our attention. *Untitled*, then, is important in that it differs from the style of works produced in 1965 and also because it was produced at a turning point in Tanaka's career.

1985 B (1985, acrylic lacquer on canvas 218.0 × 333.5 cm) (fig. 6) is one of eight works in Kato's "List of Works" measuring more than F500 format (333.3 × 248.5 cm). The other seven are: *Work* (1962, 220.0 × 350.0 cm, Takamatsu City Museum of Art), *Work* (1963, 200.0 × 332.0 cm, Ashiya City Museum of Art and History), *Untitled* (1964, 333.4 × 225.4 cm, Museum of Modern Art, New York), *Gate of Hell* (1965–69, 331.5 × 245.5 cm, National Museum of Art, Osaka), *1985A* (1985, 218.5 × 333.0 cm, Shizuoka Prefectural Museum of Art), and '86G (1986, 218.0 × 333.0 cm, Toyota Municipal Museum of Art), and *94B* (1994, 300.0 × 510.0 cm, private collection). Tanaka used the standard 500 format from 1964. *Untitled* and *Gate of Hell* are F500 ('figure' 500) format and *1985 A*, *1995B*, and '86 G are P500 ('Paysage —landscape' 500, 333.3 × 218.2 cm). When Yamamura Tokutaro asked Tanaka what meaning the large canvases had for her, what urged her to make them, she answered that she feels she is really painting something when she creates a 500 format

or 300 format painting.³² Given that, and the fact that *1985B* is among the small number of paintings of large size, it can be considered an important work of her later period. Looking at the provenance of the work, it is known to have been owned until 2007 by the Stadler Gallery and exhibited in Tanaka's solo exhibition there in 1987 and in Toulouse in 1993.³³ The work appears in a documentary film *Another GUTAI: Atsuko Tanaka* directed by Okabe Aomi, co-commissioner of the *Japon des avant-gardes, 1910–1970* exhibition at the Pompidou Center in 1986. Okabe asked Tanaka to recreate *Electric Dress* for the exhibition.³⁴ Sitting against the backdrop of *1985B* in a still from Okabe's film showing the work (fig. 10), Germain Viatte, who had been involved in the founding of the Centre National d'Art Contemporain in 1967, served as curator from 1975–85 at the Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, and was director of the National Museum of Modern Art and Industrial Creation from 1992–97, and became head of the General Inspectorate of the Musees de France, Museology Project Director of the Musée du quai Branly, talked about seeing Tanaka's work when he visited Japan to do research for *Japon des avant-gardes*.³⁵ In the 1980s Tanaka received requests to recreate *Bell* and *Electric Dress* for the Yamamura Collection and the *Japon des avant-gardes* exhibition. Her recognition was growing as more of her works were being exhibited in Japan and overseas and Gutai was being re-evaluated in Japanese contemporary art being introduced overseas. As if to meet that demand, she produced two 500 format paintings in 1985 and one in 1986. Of only two known large works with large circles as the core composition, one, the vertically oriented *Untitled* (1964), is in the collection of the Museum of Modern Art, New York. Kato asserts that this painting would not work compositionally if it were positioned horizontally.³⁶ The two large solid circles of *1985B* bring stability to the whole while the smaller concentric circles create a rhythm. The lines running outside the circles weaken the centripetal force, giving a feeling of energy moving horizontally and vertically across the picture plane and enveloped by the large circles. Moreover, the acrylic lacquer paint that Tanaka started to use in the early 1970s³⁷ brought a more even and uniform color surface that stands out in comparison with *Untitled* (1965, fig. 1).³⁸ Kato described the effect of the paint as 'physically creating the sense of an opaque plastic sheet stretched over the canvas, blocking the viewer's gaze toward the depth of the painting and instead pushing it forward. For *Untitled* (1965), the overlap of the lines left by vinyl paint Tanaka used at the time give a feeling of crawling opaque vinyl wrapped cables and multi-layered circles and lines. *1985B* is flatter and the feeling of blocking the line of sight toward the back and pushing in forward' is strong. The color saturation of *1985B* is more subdued than *Untitled*, so the eye is not drawn to any particular part of the painting. The overall composition is stable and the great variety of intertwining lines can be seen, one by one, from a close distance. The acrylic lacquer paint, when exposed to strong light, is glossy and has an energy that seems to be flowing from electricity.(fig. 9) Comparing the two paintings that differ in size, composition, and paint gives a glimpse of stylistic changes in Tanaka's 'circle and line paintings' and the wide range of her creative output. These two paintings, one from just before leaving the Gutai Association and the other a large-scale work from the mid-1980s, stand out perhaps

because of their distance from the early Gutai period.

As mentioned above, works by Gutai Art Association artists in the Artizon Museum collection are generally from the Gutai middle period dating from the early to mid 1960s and, in comparison with other museums, there are few works from the Gutai early period. At the same time, being a latecomer in collecting Gutai art gives the Artizon Museum an advantage in creating a Gutai collection with distinctive features. Moreover, analysis of Artizon's two works, *Untitled* (1965) and *1985B*, produced by Tanaka when she was distanced from the Gutai Association mentally or through time, may make it possible to illuminate the image of Tanaka as independent from the Gutai movement after she withdrew from it. Also, for the very reason that it is late, informed by research and analysis conducted over time, the Artizon collection of works by artists who participated in Gutai, can present new perspectives different from prevailing art history views. Aside from Gutai, many movements, concepts of art history, and works of art need to be re-examined. It is expected that the Ishibashi Foundation Artizon Museum that opened in 2020 has the potential to create such new art history interpretations for a new era.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)
(Translated by Cheryl Silverman)

Notes

1. See the Gutai member list, including enrollment and withdrawal years in Ming Tiampo, "Appendix 2: Gutai Artists," *Gutai: Decentering Modernism* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2011), pp. 181–182.
2. "The Ishibashi Collection and the Artizon Museum," *Artizon Museum 200 Highlights, The Ishibashi Foundation Collection* (Tokyo: Artizon Museum, Ishibashi Foundation, 2020), pp. 9–13. Shimbata Yasuhide, "ARTIZON MUSEUM, STEPS AHEAD," *STEPS AHEAD: Recent Acquisitions*, exh. cat. (Tokyo: Artizon Museum, Ishibashi Foundation, 2021), pp. 15–18.
3. On the reception of Art Informel at the time, see the roundtable discussion with Imai Toshimitsu, Hariu Ichiro, and Yamaguchi Katsuhiko, "Regarding Art Informel: Western and Eastern Traditions and the Present," *Bijutsu Techo*, No. 131, October 1957, pp. 15–26. (in Japanese)
4. On the Yamamura collection's relation with Gutai, see Suzuki Yoshiko "The Making of the Yamamura Collection: Focus on Gutai" in *The Yamamura Collection: Gutai and the Japanese Avant-garde 1950s–1980s*, exh. cat. (Hyogo: Hyogo Prefectural Museum of Art, 2019), pp. 16–19. (in Japanese)
5. "Birth and Challenge: Early Period 1954–1957," "Leaping and Development: Middle Period 1957–1965," "Maturing and the End: Late Period 1965–1972," Hirai Shoichi ed. and writer, *What's GUTAI?*, planned by Hyogo Prefectural Museum of Art, Bijutsu Shuppan-Sha, 2004. (in Japanese)
6. Chiba Shigeo, *History of Deviation in Modern Art, 1945–1985* (Tokyo: Shobunsha, 1986), pp. 55–56. (in Japanese)
7. This was the first comprehensive exhibition in Europe to introduce post-war Japanese art. Okabe Aomi, the co-commissioner, had Tanaka Atsuko recreate her *Electric Dress* (1986), now in the Takamatsu Art Museum collection.
8. Hikosaka Naoyoshi, "Beyond the Closed Circle: what we see in the traces of Gutai," *Bijutsu Techo*, vol. 370 August (1973), pp. 72–92. (in Japanese)

9. Tatehata Akita, "Creating Tableaux: 1950's Gutai Art Association," *Action and Emotion, Painting in the 50s, Informel, Gutai, Cobra*, exh. cat. (Osaka: National Museum of Art, 1985), p. 18. (in Japanese)
10. Osaki Shinichiro, "Creation and Continuity, Restudy of the Gutai Art Association <1>," *A&C: art & critic*, vol. 1, Research Center of Art and Culture, Kyoto Junior College of Art, July, 1987, pp. 42–48. (in Japanese)
11. Hirai Shoichi, op. cit., p. 18; Hikosaka Naoyoshi, op. cit. pp. 86–87 on the idea originating with Yoshihara showing his work to Léonard Foujita, back from Paris in 1929, and being told that his painting was too much influenced by other painters.
12. Yoshihara Jiro "Gutai Art Manifesto" in *Geijutsu Shincho*, December 1956, p. 203.
13. *Ibid.*, p. 202.
14. Hirai Shoichi "Gutai: A Utopia of the Modern Spirit" in *GUTAI: The Spirit of an Era*, exh. cat. (Tokyo: The National Art Center, 2012), pp. 243–244.
15. Hirai Shoichi "Gutai—Toward a Reconsideration" in Hirai Shoichi, ed., *What's GUTAI?*, op. cit., pp. 168–173.
16. Tatehata, op. cit., p. 18.
17. Kuroda Raiji, "The concept behind Gutai", *Bijutsu Techo*, vol. 623, May (1990), pp. 109–122.
18. "Artist Interview 1: Tanaka Atsuko: Kaiga no denki guruvu [Electric Groove in Painting]", *Bijutsu Techo*, no. 808, July 2001, pp. 109–117.
19. Nakajima Izumi, "Tanaka Atsuko no en to sen no kaiga [Tanaka Atsuko's Painting of Circles and Lines]", *GENSHA* [Research Bulletin of Hitotsubashi University Graduate School of Language and Society], No. 5, 11 March 2011, pp. 285–303.
The 'circle and line paintings' nomenclature came about from the interview noted above where Tanaka said, 'Since I started with circles and lines, I have to make good paintings. I have always had a sense of mission to do that. I'm going to break away from it and start anew.' (referring to the 2001 exhibition *Atsuko Tanaka: Search for an Unknown Aesthetic* at the Ashiya City Museum of Art and History). In this paper, we go along with Nakajima and use the term 'circle and line paintings' to refer to the series of paintings of circles and lines developed from the electric clothing drawings, since Tanaka considered those paintings to be in the same series, even if there was a change in style.
20. Kuroda, op. cit., pp. 118–119.
21. Kato Mizuho, "Searching for a Boundary," in exh. cat., *Atsuko Tanaka: Search for an Unknown Aesthetic, 1954–2000*, Ashiya City Museum of Art and History, Shizuoka Prefectural Museum of Art eds. (the Executive Committee for Tanaka Atsuko exhibition, Ashiya City Museum of Art and History, Shizuoka Prefectural Museum of Art, 2001), pp. 15–25.
22. Ming Tiampo, "Electrifying Art," in Ming Tiampo and Mizuho Kato eds., *Electrifying Art: Atsuko Tanaka, 1954–1968*, Vancouver, BC: Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004, pp. 63–77.
23. Nakajima, op. cit.
24. Kato Mizuho, "Tanaka Atsuko, *Spring 1966* — How Electric Dress was Transformed to the Picture Plane," *Philocaria*, No. 29, Osaka University Graduate School of Letters, Department of Arts and Art History, 2012, pp. 105–127. (in Japanese)
25. Dehara Hitoshi, "A Study of Two Paintings by Tanaka Atsuko: *Work* (1958, Hyogo Prefectural Museum of Art Collection) and *Work* (1959, Hiroshima City Museum of Art Collection)," *Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art*, No.9 (2015), pp. 4–15.
26. Nakajima Izumi, "Anti-Action," *Brücke*, 2019, pp. 217–276. Developing her theory on Tanaka's 'circle and line paintings,' Nakajima also takes into account works and reviews of Yayoi Kusama and Fukushima Hideko, and sheds light throughout her essay on aspects of the works of Japanese post-war female artists that differ from 'action' and have been overlooked.
27. Kato Mizuho, ed., "List of Works," *Atsuko Tanaka*, op. cit., pp. 166–193.
28. Kato "Tanaka Atsuko *Spring 1966*" op. cit., pp. 112–113.
29. *Ibid.*, pp. 112–113.
30. Artwork purchase materials, Ishibashi Foundation internal records.
31. Kato, op. cit., p. 113. (This paper's author has not been able to directly confirm the inscription.)
32. September 9, 1985 interview at Kanayama's home in Asuka, Nara Prefecture. See Yamamura Tokutaro and Osaki Shinichiro, "Interview. Kanayama Akira — Tanaka Atsuko" in *Document Gutai 1954–1972* (Ashiya: Ashiya City Museum of Art and History, Ashiya City Cultural Foundation, 1993), p. 398.
33. *ATSUKO TANAKA, Peintures* (1987, Galerie Stadler, Paris; 'GUTAI...suite? After Gutai?' 1993, Palais des Arts, Toulouse), Kato, *List of Works*, op. cit., p. 182.
34. Okabe Aomi, dir., *Another GUTAI: Tanaka Atsuko*, produced by Ufer! Art Documentary (1998), 45mins.
35. According to Kishimoto Yasushi of Ufer! Art Documentary who was involved in its production, the film was shot in 1998 and Viatte took it out of storage at the back of the gallery for the photo.
36. Kato, "Tanaka Atsuko *Spring 1966*," op. cit., p. 108.
37. At the beginning, she used the Isamn paint Company's VIBY vinyl paint but in the early 1970s when the number of its production decreased, she switched to Isamu's acrylic lacquer Atron 3000. See *Ibid.*, note 21, p. 126 for details.
38. *Ibid.*, p. 119.

List of illustrations (pp. 4–13)

- fig. 1—TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Vinyl paint on canvas, 92.5 × 74.3 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, The back of painting
- fig. 3—TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of date and artist's signature on the back
- fig. 4—TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of the right upper part
- fig. 5—TANAKA Atsuko, *Untitled*, 1965, Close shot of the right part
- fig. 6—TANAKA Atsuko, *1985 B*, 1985, Acrylic lacquer on canvas, 218.0 × 333.5 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 7—TANAKA Atsuko, *1985 B*, 1985, The back of painting
- fig. 8—TANAKA Atsuko, *1985 B*, 1985, Close shot of the left part
- fig. 9—TANAKA Atsuko, *1985 B*, 1985, Close shot of the left lower part
- fig. 10—A still image from *Another GUTAI: Atsuko Tanaka* directed by OKABE Aomi produced by Ufer! Art Documentary

Australian Aboriginal Art: Changes in Museums' Exhibition Approaches and the Reception of its Art

UEDA Anna

Introduction

The Ishibashi Foundation has been collecting contemporary Australian art for the past several years, including quite a few collection of Aboriginal art by Indigenous peoples of Australia. Looking ahead, in order to collect, preserve, research and exhibit Aboriginal art in the future, it is vital to understand the history of how Aboriginal art has been exhibited and received at museums thus far. This is because the history of Aboriginal art involves a 180-degree pivot from having been regarded as the "art of others," completely separated from Western art, to recognition as one of the foremost fields of Australian contemporary visual art, and changes in the modes of exhibition and interpretation at museums have been instrumental in bringing about this shift in perception. Understanding the history of these past developments forms a basis for application of proper criteria to collecting, researching, preserving and exhibiting Aboriginal art.

This essay will begin with a brief overview of the nature of Aboriginal art and its history, and will then examine the historical background of Aboriginal art's exhibition at museums, specifically ethnographic museums in the late 19th century and the ways in which it was presented. Next, the essay will look at the transitional period for reception of Aboriginal art, from the 1950s to the 1980s, from the perspectives of society, politics, economics and art history, and offer a multifaceted overview of trends during this era. Then, it will consider how Aboriginal art has been exhibited in art museums and interpreted since the 1980s, and how in the late 1980s, Aboriginal art evolved into a fully accepted genre of contemporary art.

Also, this essay will touch on the significance and prospects of "the new museology of the twenty-first century,"¹ the phrase with which Margo Neale, Head of the National Museum of Australia's Indigenous Knowledges Curatorial Centre,² describes recent changes in museology surrounding Aboriginal art. Examination of this new and still evolving museology of Aboriginal art offers crucial insights, and it entails understanding the latest developments in Aboriginal art and how museums are endeavoring to interpret this art and disseminate it to society. This essay will discuss the outlook for implementation of a "new museology" vis-à-vis Aboriginal art and wider popularization of this art in Japan, which is geographically and culturally distant from Australia and where Aboriginal art is not yet well known.

Indigenous Peoples of Australia

Who makes up the community that produces Aboriginal art? This community consists of Indigenous peoples of Australia, known as Aboriginal and Torres Strait Islander peoples, who have inhabited the Australian continent and the Torres Strait Islands (approximately 270 islands between Australia and Papua New Guinea) for an estimated 50,000 years or longer.³

They are believed to have reached the Australian continent via Southeast Asia, making their way from island to island. Their traditional lifestyle is based on a hunter-gatherer model with a simple material culture, not settling in one place and erecting no large structures.⁴ Prior to British colonization, more than 250 different languages (or more than 800 dialects) were spoken by Indigenous peoples, but as of 2016 about 120 languages were in use, and it is predicted that with new generations replacing their forebears, in the future only about 10% of these, i.e. 12 languages, are likely to survive.⁵

The term "Aborigines," referring to Indigenous peoples of Australia, means "original inhabitants," and is derived from the Latin *ab* (from) and *origine* (origin, beginning).⁶ Coined around the 16th century, the word was first used with reference to Indigenous peoples of Australia in 1789.⁷ However, the collective noun "Aborigines" has a history of discriminatory usage and is now rarely used in public.⁸ The adjective form "Aboriginal," which contains more diversity of meaning, is preferred, and is in broad general use in phrases such as "Aboriginal people / person," "Aboriginal community," and "Aboriginal artists." The terms Indigenous and First Nations People are also in common use.⁹ In this essay, Indigenous peoples of Australia are collectively referred to as Aboriginal, and "Indigenous peoples of Australia" and "Aboriginal" are employed synonymously.

Aboriginal Art

Aboriginal art has one of the longest histories of any art form in the world. The traditional culture has been maintained through a range of artistic activities including ceremonies, dances, songs, body painting, rock murals, and sand paintings. A cave painting newly discovered in Western Australia in 2021, dating from approximately 17,000 years ago, was announced as the oldest known work of Aboriginal art.¹⁰ Even older examples of human activity have been found, including mark-making on cliff faces from 25,000 to 30,000 years ago, and a red ochre crayon from 45,000 years ago discovered in Kakadu National Park.¹¹

Designs and patterns that vary by region and community have been applied to everything from daily items to sacred objects used in ceremonies. Through art, Aboriginal people have built deep relationships with their ancestors and with their land, or Country, rooted in their community.

Aboriginal Art and Dreaming

Aboriginal art strongly reflects the people's distinctive vision of religion, life and death, and the world around them. The central concept underpinning their world view is known as Dreaming, and most prominently gives Aboriginal art its unique character. Dreaming refers to a narrative of the time when ancestral spirits traveled over the earth, creating it as they went. The spirits of ancestors are represented by humans, animals, and plants, and can also be objects or phenomena. They not only created the earth, but also gave names to their creations. Along the way the traveling spirits sang, danced, fought, had intercourse, helped one another, and at the end of the journey transformed into craggy mountains, stars, and springs of water. Such places are still considered sacred by Aboriginal communities, but for them Dreaming is by no means a past event but eternal and ongoing to this day. This is because they live on and in harmony with the land that Dreaming created, and the land is a manifestation of Dreaming.¹² Regarding the relationship between Aboriginal art and Dreaming, the art historian Howard Morphy wrote in *Aboriginal Art* (2003):

Dreaming is vital to understanding of Aboriginal art. Art is a means of approaching Dreaming, and enables contact with its spiritual dimension. Moreover, the art itself is a product of Dreaming.¹³

Dreaming is a way of viewing the world that comprehensively governs the Aboriginal spiritual landscape, social order, and intimate relationships with the land, and Aboriginal art is a manifestation of that worldview.

Encountering the West: British Colonization

In 1770, when the British Navy Lieutenant James Cook landed in Botany Bay near Sydney on the east coast of Australia, the first European to set foot on the continent, he described Australia as *Terra nullius* (Latin for "nobody's land"), i.e. a land without owners, and declared it British territory (fig. 1). In 1788 a total of 11 British ships, including the first boatload of convicts along with colonial vessels, arrived in Sydney Bay, and the colonization of Australia was underway. As it progressed there were clashes between Indigenous Aboriginal people and colonists in various parts of the country, and violence, massacres, and infectious diseases brought by the colonists drastically reduced the Aboriginal population. For example, in Tasmania the number of Aboriginal people dropped from about 4,500 to just 18 between 1788 and 1861.¹⁴ The last of these died in 1876, and full-blooded Aboriginal people of Tasmania vanished from the earth.

To prevent further conflict, the colonists implemented policies of separation, and later of assimilation, toward Aboriginal people in each Australian state. It was thought that

what was known at the time as the "Aboriginal problem" would be resolved in the future by the extinction of full-blooded Aboriginal people and the "biological absorption" of those of mixed Aboriginal and white parentage.¹⁵ The idea was that contact with highly civilized Western society would naturally phase out culturally and racially inferior full-blooded Aboriginal people, thought to be destined for eventual extinction, and the "Aboriginal problem" would be solved by educating and assimilating the mixed-race children already possessing partially Western blood, so they could adapt to Western society and live as members of it. In 1937, the Australian federal government and the ministers of Indigenous affairs in each state formally proposed a policy of assimilation, and in 1951, it was agreed that the policy would promote assimilation of full-blooded Aboriginal people as well.¹⁶ This assimilation policy remained in place until the 1970s. This unilateral relationship between British colonists and the Aboriginal colonized broadly reflected the British colonialist social mentality of the day.

This mentality was based on the theory of social evolution, commonly known as "social Darwinism," which flourished in the West. It applied Charles Darwin's theory of biological evolution to progress in human society, and was reinforced through contact with Aboriginal people. Social Darwinists categorized Aboriginal society as "Stone Age,"¹⁷ the least evolved rung on the ladder of human cultural evolution, and thought of it as having a "primitive" structure. They asserted that Western society was culturally and socially superior, and that "undeveloped" Aboriginal society had to be civilized according to Western social standards.¹⁸ As Morphy notes, a critical point here is that these theories positioned Aboriginal people as "other," thoroughly distinct from Western society.¹⁹ This "otherness" has always been present as a factor that reinforces Western principles and the colonialist mentality. The Australian colony was no exception, and by applying the schema of "others = outsiders" and "Westerners = insiders" to the Aboriginal and colonial cultural groups, the colonizers of Australia were united and were able to advance colonization without sympathy for Aboriginal people. This internalized sense of "the other" rapidly accelerated Australian colonial development.

Such social attitudes are deeply related to how Aboriginal art was interpreted and exhibited in the past.

19th Century Aboriginal Art: "Primitive" Art

Social Darwinism held that inferior civilizations would be replaced by dominant, advanced civilizations, and this meant there needed to be places that collected, preserved, and studied the cultural relics of disappearing societies like the Aboriginal one before they were swallowed up by Western civilization.²⁰ Museums of ethnography were intended to fulfill this mission.

As described above, the culture of Indigenous people was set apart from Western culture, and Aboriginal art was also considered to be outside the context of Western art history.²¹ As art museums were a venue for display of Western fine art, there was no place there for Aboriginal art, and instead collecting, preserving, researching, and exhibiting the art of the "other" culture was the province of ethnographic museums. Thus, during the colonial era such museums played a crucial role as the only facilities dealing with Aboriginal material culture.

Art by Aboriginal people was viewed as expression of humankind in a primordial state, and came to be known as an example of "primitive art." This fully reflected the highly prejudiced and yet curious gaze Western society directed toward Aboriginal society as wholly "other" than its own.

The museum did not place importance on the identities of the original owners, creators, or other individuals involved with the works it acquired, but rather prioritized the authentically Aboriginal quality of the items in its collection. The purpose of the collection was to ensure the legitimacy and authenticity of ethnographic history, and to prove that it "showed the true essence of that culture."²² Museum exhibition procedures during this period had several distinct characteristics. The first was museums' method of classification, which they based on taxonomies of zoology and mineralogy established in the mid-19th century.²³ Museums of natural history adhered to these systems of taxonomy more strictly than other museums, and the situation was somewhat different at the ethnohistorical museums where products of Indigenous cultures were exhibited. While ethnohistorical museums gradually adopted the modes of classification prevalent at that time, they maintained the quality of the "cabinets of curiosities" that were among museums' predecessors. The second characteristic was the sheer volume of material on display. The anthropologist Leonn Satterthwait has focused on the practice of presenting huge quantities of exhibits simultaneously, and points to this as a specific and distinctive museum approach. Works classified according to style, material, technique, application, region and so forth exert a powerful presence when they are exhibited in large amounts.²⁴ A third characteristic is precise contextualization of exhibits. To present the culture of "others" alien to the West requires reference illustrations, commentary, maps, dioramas, and even mannequins to place the works in context. Of course, the contextualization of these exhibits is based on a one-sided perspective. Ethnographic museums' approach to exhibition at that time consisted of contextualization that ignored the creator's intentions, with works assigned interpretations that backed up the theory of social Darwinism in which Western society was invested. In Morphy's analysis, museums needed to showcase the works in their collection morphologically so as to show the evolution of culture, emphasizing cultural difference and presenting objects as "real-world" manifestations of information representing historical relationships between different societal models.²⁵

He further discusses the role of these museums in terms of the relationship to Aboriginal art, which was defined as "primitive art":

[...] More than a means of teaching Aboriginal aesthetics to Western audiences and recognizing the value of Aboriginal culture, such exhibits have become a means of denying the works proper appreciation as "art." The meaning of Aboriginal art to the people who created it was the realm of ethnography, and this way of thinking caused Aboriginal art to end up in museums of ethnography rather than museums of art.²⁶

Thus, ethnographic museums devoted their enthusiasm to collecting the most "authentic" works that represented the

most primitive human activities, and there was a mad rush to preserve the "backward" lifestyle of a perishing people before Aboriginal culture was swallowed up by the West.²⁷

Collections of uniformly arranged items, like biological specimens, sat in large glass cases in dimly lit rooms and remained unchanged for more than half a century. For example, at the South Australian Museum, which houses the nation's one of the largest collection of Indigenous material culture, the permanent exhibition did not change from 1914 to 1982.²⁸

The Evolution of Aboriginal Art: 1950s – 1980s, a Time of Transition

Museums' exhibition approaches stayed the same for more than half a century, but does that mean the reception and interpretation of Aboriginal art remained unchanged during that period? Actually, that is not the case.

At the beginning of this essay it was mentioned that perceptions of Aboriginal art shifted in the late 1980s, from "the art of others" to "contemporary art," but this did not occur overnight. A transitional period of decisive movement toward transformation had begun around the 1950s. Over the ensuing decades, Aboriginal art underwent changes in parallel with progress in society, thought, politics, economy, and art history. The following is an overview of this transitional period, from the perspectives of society, politics and economy, and art history, accompanied by examination of the evolution of Aboriginal art.

Society

The Australian Indigenous civil rights movement, which was particularly active in the late 1950s and 1960s, and its achievements played a vital role in changing perceptions of Aboriginal art. During the colonial era, Aboriginal people were denied all human rights, their traditional lifestyle and culture was suppressed, and they were deprived of their land. Since around World War II, as marginalized second-class citizens outside the mainstream of society, they sought restoration of their human rights, calling for citizenship, voting rights, equal wages, social welfare, and land rights, with an initial focus on people of mixed Aboriginal and white parentage who had been living in urban areas.²⁹

In the 1960s, the Federal Council for the Advancement of Aborigine and Torres Strait Islanders was highly active in calling for change. A key characteristic of this movement was that Aboriginal and white people worked side by side. Propelled by social activity involving members of mainstream Australian society, more than 90% voted Yes in a 1967 referendum on whether to amend the Constitution of Australia and include Aboriginal people in the national census. The primary objective of including them in the census was to restore Aboriginal rights in Australia, and this goal was thereby achieved.

Among the most important aspects of the restoration of Aboriginal human rights was the restoration of land rights. As described above, their worldview is inextricably tied to their Country, through which they connect with their ancestors, as the land is a manifestation of Dreaming. The land seizures and abuses of the colonial era propelled the Aboriginal land rights restoration movement from the 1960s onward. Of particular

note are the 1963 the Yirrkala bark petitions (fig. 2). Yirrkala is a town in Yolngu, the hometown of Nonggirnga Marawili, an artist whose work is in the Ishibashi Foundation collection. At the time, the federal government had granted bauxite (raw aluminum ore) mining rights to private companies without the permission of the community. To protest this, the local Aboriginal community claimed that Yirrkala belonged to them as land passed down from their ancestors for thousands of years, and submitted a petition claiming land ownership to the Australian Parliament in Yolngu and English. The petition was a rare example of a formal document submitted to Parliament by Indigenous people, and its format was derived from the traditional Yirrkala art of bark painting. The claim was dismissed, but it was a seminal event in that it was the first example of an Aboriginal claim of independence, self-determination, and land rights, and that a traditional art form was used to make the claim. The land rights movement subsequently made further progress, and in 1972, then-Prime Minister Gough Whitlam personally went to pour soil into the palm of Vincent Lingiari (the activist who had led the Wave Hill land rights movement since 1966) in a symbolic moment acknowledging the return of the land (fig. 3). The so-called Wave Hill Walk-Off case led to the later enactment of *the Aboriginal Land Rights (Northern Territory) Act of 1976*.³⁰

These achievements in improving Aboriginal social status and restoring rights had a major impact on the future of Aboriginal art. Building on the right of self-determination, which is the foundation of all human rights, Aboriginal people themselves branded and promoted their art, kicking off a movement to release them from the externally applied stigma of “primitive art.”

Politics and Economy

It should be emphasized that Aboriginal art’s path to recognition as contemporary art was closely linked to Australian political and economic trends. And the Aboriginal right of self-determination, mentioned in the previous section, had a significant influence on these political and economic aspects. Starting in the 1970s there was an Aboriginal-led movement to promote Aboriginal art, and with political and economic factors intertwining, this fed into the acceptance of Aboriginal art as contemporary art in the 1980s. The following is a brief overview of the turning points for Aboriginal art from a political and economic perspective, primarily through case examples of the establishment of several groups that became key players, and of the political situation in Australia in the 1970s and 1980s.

The first of these key players was Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd., founded in 1971. The restoration of Aboriginal rights achieved through the 1967 referendum led to the decision to create a Department of Aboriginal Affairs within the federal government. Recognizing Aboriginal economic independence as one of its key issues, the federal government then established an Aboriginal arts and crafts company as part of the Department of Aboriginal Affairs in 1971. The company promoted crafts, which were previously sold cheaply at souvenir shops, as a full-fledged art industry with especial importance for the economic independence of local communities. It boosted the value of

arts and crafts produced in Aboriginal communities while controlling market supply, and clearly stated that the products were intended to “encourage high standards of artistry and craftsmanship with a view to creating a greater appreciation of and respect for traditional skills and the preservation of the culture.”³¹ The company regulated the supply chain of works by purchasing them from the communities and reselling them to specialized distributors in major cities.

The second key player was the Aboriginal Arts Board, established in 1973 within the Australia Council for the Arts. The members of the board were all Aboriginal, and worked closely with the already established Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd. to pave the way for the international recognition of Aboriginal art. Particularly important roles of the board were the enforcement of policies and regulations on Aboriginal art, the subsidization of various Aboriginal artistic activities such as visual arts, literature, drama, dance, music, and film, and the hiring of professional Aboriginal art advisors so as to enhance the value of Aboriginal art and pursue marketing activities.³² Between 1974 and the early 1980s, the board organized 19 exhibitions in more than 40 countries.³³

The third key player was the Aboriginal Artists Agency, established in 1976 as part of the Aboriginal Arts Board. The agency dealt with copyright-related issues and promoted Aboriginal art in a manner that actively brought it to the forefront of the art scene. This led to the first Aboriginal artist’s participation in the Sydney Biennale, in its third edition in 1979.³⁴

It is clear that while these organizations went by different names, they all shared common purposes. These were to market Aboriginal art as contemporary art, to encourage artists to produce high-quality and highly priced art and crafts (which in turn led to financial independence for the artists), and to raise the market value of Aboriginal art by controlling the market to some extent. It must be clearly stated that these organizations, established in quick succession in the 1970s, were driving forces behind the “big bang” of Aboriginal art’s recognition as contemporary art, which was to come in the late 1980s. And, crucially, it was Aboriginal people who took the lead.

Of the organizations established in the 1970s, the most historic and subsequently consequential for the fate of Aboriginal art is the Papunya Tula Artists Cooperative, the first for-profit Aboriginal community-based organization in Australia, founded in 1972.

Papunya is an Aboriginal settlement created by the federal government in 1959 and located 240 kilometers west of the Central Desert city of Alice Springs. Government-established settlements had the objective of providing vocational training and education to Aboriginal people and assimilating them into mainstream society, in line with the official assimilation policy of the day.³⁵ Under this governmental policy, Papunya, which was created to counterbalance population growth in neighboring settlements, was flooded with people of various languages, cultures and backgrounds. However, Papunya’s environment at that time was quite harsh due to conflicts among different communities and infectious disease epidemics. Under these circumstances Geoffrey Bardon, a white teacher who taught art at an elementary school in Papunya in 1971, came up with the idea of painting traditional designs on the walls of the school.

Bardon approached the village elders with the idea, and the first mural was completed. Its design depicts the Honey Ant Dreaming, a scene with connections to the Papunya Country. The mural project was a huge success, the elders expressed their wish to have further works produced, and Bardon suggested that people paint on canvases or wooden panels with acrylic. These acrylic paintings were sold in Alice Springs, bringing in revenue of 1,300 AUD (Australian dollars).³⁶ This was a significant sum, especially in 1971 dollars, and had a major impact in that traditional designs originally in the form of sand paintings or body paintings for ceremonies were now taking a saleable form. Approximately 600 works were sold over the ensuing six months.³⁷ Then, in 1972, the Papunya Tula Artists Cooperative was founded as the first Aboriginal cooperative for commercial purposes.

Morphy points out two important aspects of Bardon's contribution. The first is that it made Aboriginal Desert art available to the outside world, in a form that helped to develop the market.³⁸ This was important in that Aboriginal art of the Desert region was originally in impermanent forms such as sand and body painting. The second aspect was timing.³⁹ The 1970s were a time when Aboriginal official groups were formed one after another with government backing, and a policy of promoting economic independence was announced. Papunya's acrylic paintings, emerging during this era, were purchased by the Aboriginal Arts Board and gained opportunities for exposure at international exhibitions that the board organized.⁴⁰

Taking a step back to get a long view of Australian national history, the period from the late 1970s to the late 1980s was also one in which the official policy changed from the so-called White Australia policy to that of Multiculturalism. The White Australia policy restricted immigration from other countries, with the aim of creating a society with British Anglo-Saxon ethnic makeup, but during this period the White Australia policy was at an impasse and it became necessary to review immigration policies. According to Kamada Mayumi, an expert on Australia and international affairs, underlying this policy shift was a political compromise to address a range of conflicts between non-British immigrants and the dominant culture, especially from the 1980s onward, and in her analysis it was the result of "making Asian policy a matter of domestic politics"⁴¹ to address the "Asianization" of Australian society. Recognizing that Australia is part of the Oceania region, and more broadly part of the Pacific Rim, the nation sought to address growing social issues surrounding non-British Australians by advocating a multiethnic and multicultural nation.

In promoting the formation of a new nation free from the influence of the UK, Aboriginal art was incorporated as part of a new national identity. The most prominent example was the adoption of the Papunya Tula artist Michael Nelson Tjakamarra's *Possum and Wallaby Dreaming* (1985) as a mosaic in the front garden of the Parliament House, which was newly built in the capital Canberra in 1988 (figs. 4, 5).

As described above, Aboriginal art underwent a transformation that was deeply intertwined with Australia's politics and economy. The next section will discuss the way in which Aboriginal art moved from "outside" to "inside" the narrative of Western art history, going back to the 1950s and

examining the transition chronologically.

Art History

The process by which Aboriginal art's place in the history of art transitioned from "primitive art" to "contemporary art" began in the 1950s. Interestingly, the change was facilitated by a paradox arising from anthropologists' and Western modernist artists' definition of Aboriginal art as primitive.

The art historian Ian McLean points to exhibitions focusing on the artistic value of Aboriginal art, which received widespread public attention especially during the decade from 1950 to 1960, as the first step toward changing perceptions.⁴² The anthropologist Philip Jones, a senior curator at the South Australian Museum, discusses this early transitional period in greater depth. Jones first saw an exhibition organized by the anthropologist Ronald Berndt at David Jones' Art Gallery in 1949. Jones describes this as "a turning point in the Australian public's attitudes toward Aboriginal art."⁴³ Then, in 1957, the exhibition *The Art of Arnhem Land* presented Aboriginal art not as anonymously produced ethnographic materials, but with the artists' names and descriptions of the traditions in which their art was rooted, and Jones emphasizes that this was a milestone in terms of approaches to exhibiting Aboriginal art.⁴⁴ In Jones's analysis, this was a crucial era in that society began to grasp Aboriginal art as creative expression.

Margaret Preston, one of the best-known Australian modernist artists of the 20th century, was among the first to focus on the aesthetic value of Aboriginal art and assert its importance to society.⁴⁵ The Abstract Expressionist Tony Tuckson, Deputy Director of the Art Gallery of New South Wales, also drew attention to the artistic qualities of Aboriginal art in the 1950s and 1960s.⁴⁶ However, despite this change of mentality towards Aboriginal art within the art world, as McLean underscores, Aboriginal art was still described as "primitive art" at the time and was excluded from Australian art history. Until the mid-1980s, Aboriginal art was at best viewed by mainstream society as "primitive fine art,"⁴⁷ a designation with implications for its perceived artistic value.

As described earlier, the 1970s was a period of significant change in the social circumstances of Aboriginal people. While the status of Aboriginal art appeared to begin evolving with the establishment of Papunya Tula Artists Cooperative in 1972, within the broader scope of art history, views of Aboriginal art remained virtually unchanged. The art historian Vivien Johnson describes the status of Papunya Tula works during this period as follows:

Throughout the 1970s, Papunya paintings languished in obscurity, rejected by art galleries as too ethnographic and by museums as not ethnographic enough. No public collecting institution in Australia was buying Papunya paintings in the 1970s. [...] Throughout 1970s Papunya Tula Artists was dependent for its survival on the support of the AAB, primarily through its commissions for canvases — really big canvases — for its exhibitions program.⁴⁸

The persistent stereotyping of Aboriginal art left Papunya

art with no place to go. In other words, Aboriginal cultural expression in the Western medium of acrylic painting on canvas did not meet standards of “legitimacy” as defined by ethnographic museums that pursued “authenticity,” while for art museums adhering to progressive modernist theory, while the art materials may have been of Western origin, the work too strongly reflected its makers’ culture, and as “too ethnographic,” was incompatible with a future-oriented vision of art. However, works produced in Papunya gradually began to carve out a niche collector’s market through an international exhibition program, organized by the Aboriginal Arts Board and focused on the artistic and contemporary nature of the work, and through strategic marketing.⁴⁹ The board’s efforts began to bear fruit, and in the early 1980s, perceptions of Aboriginal art within the art scene gradually progressed. In the anthropologist Fred R. Myers’s analysis, the 1980s were an era in which the process of legitimizing Aboriginal art as contemporary art unfolded.⁵⁰

A significant turning point came with the purchase of Papunya Tula works by Australia’s major art museums. In 1980 the National Gallery of Australia made its first Papunya Tula purchase, of the artist Mick Wallankari Tjakamarra’s *Honey Ant Dreaming* (1973) (fig. 6), and the same year the Art Gallery of South Australia also purchased its first Papunya Tula work.⁵¹ In 1981, Papunya Tula acrylic paintings were exhibited alongside other Australian contemporary art in *Australian Perspecta 1981: A Biennial Survey of Contemporary Australian Art* at the Art Gallery of New South Wales.⁵²

In the mid-1980s, Aboriginal art gained wider exposure in many fields. Growing enthusiasm for Aboriginal art could be seen in the number of works acquired by major art museums, the increase in individual collectors, the outflow to the broader art market, and the large number of texts published in major Australian journals. The same period saw an explosion in the popularity of pointillist acrylic paintings on canvas produced in the Western Desert region, a trend sparked by Papunya Tula, and the market heated up with one sale after another not only in Australia but also overseas. This marked the emergence of acrylic dot paintings as an iconic archetype of Aboriginal art.

There are several reasons for acrylic paintings from the Western Desert region gaining an audience more rapidly than Aboriginal art produced elsewhere. First, Aboriginal art of the Desert is characterized by abstract designs that make it easier for outsiders to access and engage with works depicting Dreaming. Second, acrylic produces vivid colors that cannot be derived from traditional natural ochre pigment, conveying the artist’s unique sense of color and giving the work an individualized character, while the medium of paint on canvas made works portable and easy to display and store in art museums.

The decisive year when Aboriginal art finally arrived as a form of contemporary art came in 1988–89. 1988 marked the bicentenary of the arrival of the first European vessel on the Australian continent, and McLean notes that Aboriginal art was first presented as a genre of Australian art in the *Creating Australia: 200 Years of Art, 1788–1988* exhibition at the Art Gallery of South Australia that year.⁵³ According to McLean, “a fundamental paradigm shift in the national consciousness”⁵⁴ occurred around this time. Another important exhibition was *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, held in 1988–89. This

was a joint project of the Asia Society in New York and the South Australian Museum, and drew attention both at home and abroad as the first international exhibition to place Aboriginal art within the framework of contemporary art. As a result, works were purchased by the Brooklyn Museum in 1988 and by other museums in the US such as the Art Institute of Chicago and the Metropolitan Museum of Art, New York in 1989.⁵⁵ The fact that this exhibition was not organized by art gallery curators or art historians, but by a curatorial team led by the anthropologist Peter Sutton at the South Australian Museum, was important in that it positioned the work at the intersection of anthropology, i.e. its cultural context, and art, i.e. its aesthetic value.⁵⁶ Sutton and the team showed that Aboriginal art is an artistic activity embracing both tradition and the contemporary, including their relationships with land, worldview, ancestors, and colonial and post-colonial contexts.

Regarding the success of these Aboriginal art exhibitions in the late 1980s, Morphy describes an evolution of the definition of “art” in Western art history that took place in the 1970s and 1980s, and analyzes this phenomenon as strongly linked to challenges to Eurocentricity by various art forms flourishing in non-Western regions.⁵⁷ The rise of global art began around the end of the Cold War in the late 1980s, and biennials and other international art festivals gained increasing prominence around the world. When non-Western art with local characteristics was interpreted in a global context on these platforms, Aboriginal art was accepted as an art form that quite perfectly encapsulated the character of global art.

In this way, Aboriginal art as contemporary art made rapid inroads around the world, driven by the synergistic effects of the Western Desert art movement’s momentum in Australia and changes unfolding in the international art scene.

Toward Contemporary Aboriginal Art: Exhibition at Art Museums

Ultimately, to fully transition from primitive art to contemporary art Aboriginal art needed approval from art museums rather than ethnographic museums. That gave rise to a need for recognition and assignation of meaning in art-historical terms, as Myers discussed.⁵⁸ Below, we will examine how art museums exhibited and interpreted Aboriginal art as contemporary art.

In the 1980s, art museums began to break away from sole focus on Western art, acknowledging multiple art forms practiced in non-Western regions and reflecting this recognition in the contents of exhibitions. Changes in exhibition approaches were also seen. For example, as in exhibitions like *Magicians of the Earth*⁵⁹ at the Centre Pompidou, Paris in 1989, there was frequent use of juxtaposition, in which works in different media, styles, from various regions and eras, and by diverse artists were shown side by side and tied together thematically.⁶⁰ Such exhibition approaches were highly effective in presenting complex and multifaceted art in a relativized manner, making the academic, unilaterally delivered museum experience more interactive, and attracting more viewers. Changes in exhibition approaches corresponded to changes in society, and art museums incorporated into their curatorial strategies various means of building relationships with diverse communities

and making their voices heard in exhibition spaces. Aboriginal art came to be shown at art museums amid this global move toward pluralism and relativism in art. Also, museums and art galleries partnered with Aboriginal communities to plan exhibitions, purchase works, and conduct surveys so as to put Multiculturalism, adopted as Australia's national policy in 1989, into practice.⁶¹ In this context, art museums developed conscious and systematic strategies for presentation of Aboriginal art as contemporary art.

The first of these was categorization of Aboriginal art as a specialized field. An early example was the National Gallery of Australia, which in 1981 renamed its Primitive Art collection as the Australian Aboriginal, African, Oceanic, and Pre-Columbian North American Indian Art collection. In 1984, this long collection name was changed to "Aboriginal Art," and today it is known as the Aboriginal and Torres Strait Islander Art collection.⁶² Today, it is the norm for major Australian art museums to establish departments specializing in Aboriginal art, distinct from their departments of Australian art. The second strategy was appointment of curators with Indigenous backgrounds, which was given impetus by the Australian policy of Multiculturalism, the re-examination of colonial history from a post-colonial context, the need for close partnership with Aboriginal communities, and recognition of the Aboriginal right to self-determination. And the third strategy was the establishment of galleries dedicated to Aboriginal art, for example the Yiribana Gallery, established at the Art Gallery of New South Wales in 1994 (fig. 7). In the words of Hetti Perkins, who is of Indigenous descent and served as the gallery's Senior Curator of Aboriginal Art from 1989 until 2011, "The Yiribana Gallery celebrates Indigenous Australia's age-old, yet enduring, cultural heritage and its myriad contemporary expressions."⁶³

In 2010, galleries dedicated to Aboriginal art opened at the National Gallery of Australia. There are 11 rooms in total, and the director at the time, Ron Radford, declared it to be the world's largest exhibition space dedicated to Aboriginal art.⁶⁴ These gallery spaces dedicated to Aboriginal art paved the way for widespread recognition of Aboriginal art as contemporary art. In this way, Aboriginal art has gained a solid place in art museums as a leading Australian contemporary art form through art museums' strategic organization of infrastructure.

In terms of exhibition approaches as well, decontextualization was actively carried out in order to free Aboriginal art from past stigmatization. Application of the white-cube exhibition method to these works was intended to eliminate as much the cultural context that foregrounded the "ethnicity" of the work as possible, and focus instead on its aesthetics. This endeavor can be seen in the words of Radford, who as director when the dedicated Aboriginal art galleries were established at the National Gallery of Australia in 2010, declared that "the galleries are rooms consciously and unapologetically designed for permanent collection of art, not anthropology."⁶⁵

However, rapid incorporation of Aboriginal art into the art museum framework has on the other hand brought persistent challenges. For example, the Yiribana Gallery of Aboriginal art at the Art Gallery of New South Wales is located on the lowest floor of the gallery, and while the gallery boasts a vast exhibition space, it is not clear what percentage of visitors make it to this floor.⁶⁶ The Art Gallery of South Australia in Adelaide, which is

smaller than the Art Gallery of New South Wales in Sydney, has one of the country's largest collections of Aboriginal art, but still lacks a dedicated gallery for this collection. In art museums that do not have galleries dedicated to Aboriginal art, displaying the works in limited spaces presents a significant challenge.

Also, exhibition approaches remain a thorny issue. It is difficult to attain understanding of the essence of Aboriginal art when it is exhibited so as to be completely divorced from its cultural context. John Carty, professor at the University of Adelaide and head of anthropology at the South Australian Museum, has criticized the widespread approach of exhibiting works in a way that maximizes their aesthetic value while making every effort to exclude what are viewed as obstacles (i.e. anthropological aspects).⁶⁷ Morphy has also broadened the scope of his discussion to include decontextualization of works through art museum exhibitions. Morphy argues that in order to appreciate Aboriginal art and Western art equally, it is necessary to devise means of gaining proper access to the cultural and historical background of Aboriginal art, rather than simply hanging it on an unadorned white wall.⁶⁸

Of course, it is a fact that Aboriginal art gained acceptance as contemporary visual expression through its recognition as part of the discourse of art history, which involved decontextualization and exhibition approaches emphasizing aesthetic value. However, what Carty and Morphy criticize are the specific means by which cultural aspects of Aboriginal art are explored in art museum spaces.

Margo Neale, Head of the National Museum of Australia's Indigenous Knowledges Curatorial Center,⁶⁹ who has an Aboriginal background and experience as a curator at museums of both art and ethnography, acknowledges these criticisms, and has spoken about the development and significance of a new museology that is currently evolving, and that intertwines the exhibition approaches at which each type of museum excels.

Museology of the Twenty-First Century

The movement toward transformation of values relating to Aboriginal art, carried forward over many years by anthropologists, art historians, museum curators, and Aboriginal people themselves, has created a value system shared by art museums and ethnographic museums. This consists of a common understanding of the cultural and artistic values of Aboriginal art, and since the advent of this understanding, Aboriginal art has found a place in both types of museums, with their respective exhibition approaches, and has been interpreted as both a cultural product and an art form.

However, Carty and Morphy point out that the unadulterated application of Western-style exhibition methods prevalent at art museums to Aboriginal art can lead to inaccessibility of cultural understanding. Recognizing this risk, Neale advocates the potential and prospects of new museology that is currently being actively developed at art museums and at ethnographic museums. According to Neale, the dilemma of how to present Aboriginal art as Indigenous culture and also as contemporary art, as well as the sharing of values relating to art and culture that innately coexist in Aboriginal art, has given rise to new

dialogue between the two types of institutions (museums of art and of ethnography) that formerly operated with completely different frameworks, and this creative dialogue is giving impetus to the new museology of the twenty-first century.⁷⁰

This is to say that when Aboriginal art, which has an “ethnic” aspect, is shown and interpreted at ethnographic museums, it is a departure from one-size-fits-all art museology, which calls for art to be suitable for exhibition at art museums even when cultural context is stripped away and only the aesthetic value of the work is presented. The twenty-first century museology that Neale discusses promotes the intrinsic value of Aboriginal art, and our understanding of it, by fusing the values of Aboriginal art as perceived by art museums and ethnographic museums and combining the respective exhibition approaches in which they specialize. Neale’s analysis has common ground with Myers’s discussion,⁷¹ among others. And in recent years, exhibitions practicing this new museology have gained success.

Neale cites *The Painters of the Wagilag Sisters Story 1937–1997*, an exhibition held at the National Gallery of Australia in 1997, as an early example, and considers this exhibition’s implications for the new museology of the twenty-first century.⁷² And since the new century began, the number of exhibitions of Aboriginal art jointly planned by museums of art and ethnography has grown. For example, the 2009 exhibition *Ancestral Power and the Aesthetic: Arnhem Land Paintings and Objects from the Donald Thomson Collection* was co-organized by the Melbourne Museum and The Ian Potter Museum of Art at the University of Melbourne. It made extensive use of objects, materials, and stories that introduce cultural context, focusing on both the historical/cultural and artistic value of Aboriginal art of the Arnhem Land region. Aboriginal communities was also strongly involved with this exhibition.⁷³ Also, *Color Power: Aboriginal Art Post 1984*, an exhibition held in 2004–05, opened at the National Gallery of Victoria and then traveled to the National Museum of Australia, and this active collaboration between museums of two different types complemented the two inherent aspects of Aboriginal art. Neale describes the prospects for a new museology as follows:

It is similarly misguided to consider an emphasis on the aesthetic form of Indigenous objects as somehow diminishing of their cultural or historical value. Rather, it is when art gallery exhibitions and museum exhibitions both acknowledge the place of cultural context and find different ways of transmitting story that the boundaries between art and ethnography blur, and as such are not confined to any particular site.⁷⁴

The active involvement of Aboriginal communities is also important in implementing the new museology. Recent successes include the *Tarnanthi Festival of Contemporary Aboriginal and Torres Strait Islander Art*, held for the first time in 2015 at the Art Gallery of South Australia. With Nici Cumpston, the gallery’s Aboriginal Art curator and also an acclaimed Aboriginal artist, as artistic director, the gallery served as a platform for expression of culture and art, centered on the voices of Aboriginal communities.⁷⁵

While, as we have seen, a new museology related to Aboriginal

art is being actively practiced in Australia, it would be difficult to import this into Japan as is. In Japan, where recognition of Aboriginal art is still only partial, it is necessary first of all to understand the nature and the aesthetics of Aboriginal art. It is possible that the luminosity of these works will be dimmed if they are over-explained. There are significant challenges in terms of how to convey the voices of artists, the context of the works, and their intrinsic value at exhibition venues. In light of the geographical and cultural distance between Japan and Australia, another question is how Japanese viewers can experience a close connection to the voices of these artists and communities. Also, in Australia dialogue and development of vocabulary for discussion of post-colonialism are deepening, the history of the colonial and imperial era is being reviewed, and forums for constructive dialogue with Indigenous peoples are being secured. In Japan, progress in popularizing such discourse and dialogue remains limited.

However, the story is not only one of obstacles. Australian studies are advancing in Japan, and there are many specialists in the field of anthropology. Collaboration with these experts will be vital for introducing Aboriginal art in Japan. In addition, as a museum of art that continuously collects, preserves, researches and exhibits Australian contemporary art including Aboriginal art, the Ishibashi Foundation aims to further expand its Aboriginal collection. Taking a long-term perspective, it is a great advantage to be able to convey Aboriginal art to Japanese society in a deeper context, that is, it is possible to aim for enduring and not merely transient social recognition of Aboriginal art. In the process, it will be necessary to incorporate the new museology of the twenty-first century as pertains to Aboriginal art, which is being actively pursued in Australia, in a form that is compatible with Japanese society.

In Closing

There were a great many steps along the path of Aboriginal art’s transition from “primitive art” to contemporary art. These included departure from unilaterally defined viewpoints based on the social concepts of the colonial era, and change and active support not only in the field of art history but also in those of society and political economy. The cultural heritage and artistic value inherent in Aboriginal art and handed down over countless generations, transcending the boundaries of art museums and ethnographic museums as defined by Western society, has been discussed from diverse standpoints and perspectives, including those of anthropologists, art historians, museum curators, and Aboriginal people themselves, at each turning point along the way. The result has been a 180-degree shift from the “art of others” to contemporary art that is at the forefront of Australian visual art today.

Aboriginal art, now fully recognized as contemporary art, continues to be incorporated into the development of a new museology. Museology in the twenty-first century, as regards Aboriginal art, is concerned not with the issues of the past such as where to exhibit the works, but rather with how to exhibit the works while bringing together the visions of different types of museum institutions. The trajectory of Aboriginal art’s development, with its complex history, continues to move forward while addressing a range of challenges. As an

art museum that collects, preserves, researches and exhibits Australian contemporary art including Aboriginal art, it is vital that the Artizon Museum be actively involved in this dialogue, and take further steps in the future so as to practice twenty-first century museology in a manner compatible with Japanese society.

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

Notes

- Margo Neale, "The 'white cube' changes colour: Indigenous art between the museum and the art gallery," *Museums Australia Magazine*, Vol. 23 (1) (Summer 2015): 21, https://issuu.com/museumsaustralia/docs/mam_vol23_1_-summer_2015_web.
- In addition to her senior curatorial role, Neale is Principal Advisor to the Director at the National Museum of Australia. She is also an Adjunct Professor in the Australian National University's Centre for Indigenous History.
- "Australian Aboriginal peoples," Britannica, accessed October 22, 2021, <https://www.britannica.com/topic/Australian-Aboriginal>. "ABORIGINAL LIFE PRE-INVASION," University of Tasmania, accessed October 22, 2021, https://www.utas.edu.au/library/companion_to_tasmanian_history/A/Aboriginal%20life%20pre-invasion.htm. "HISTORICAL CONTEXT - ANCIENT HISTORY," Bringing Them Home, accessed October 22, <https://bth.humanrights.gov.au/significance/historical-context-ancient-history>
- Kubota Sachiko, "The 'Discovery' of Aboriginal Art," *One Road: The World of Contemporary Aboriginal Art* (Tokyo: Gendai Kikakushitsu, 2016), p. 114.
- "Living languages," AIATSIS, accessed July 22, 2021, <https://aiatsis.gov.au/explore/living-languages>.
- "Aborigine," Oxford Learner's Dictionaries, accessed July 22, 2021, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/aborigine?q=aborigine>.
- "FIRST NATIONS, ABORIGINAL AND TORRES STRAIT ISLANDER, OR INDIGENOUS?," COMMON GROUND, accessed July 22, 2021, [https://www.commonground.org.au/learn/aboriginal-or-indigenous#:~:text=Aboriginal%20refers%20to%20the%20original%20peoples%20of%20mainland%20Australia.&text=It%20was%20formed%20from%20the,%20\(origin%2C%20beginning\)](https://www.commonground.org.au/learn/aboriginal-or-indigenous#:~:text=Aboriginal%20refers%20to%20the%20original%20peoples%20of%20mainland%20Australia.&text=It%20was%20formed%20from%20the,%20(origin%2C%20beginning)).
- "Appropriate Terminology, Indigenous Australian Peoples," City of Ipswich, accessed October 22, https://www.ipswich.qld.gov.au/_data/assets/pdf_file/0008/10043/appropriate_indigenous_terminology.pdf.
- "Appropriate Terminology."
- Damien Finch. et al., "Ages for Australia's oldest rock paintings," *Nature Human Behaviour* no. 5 (March 2021): pp. 310–318, <https://doi.org/10.1038/s41562-020-01041-0>.
- Djon Mundine, Japanese trans. by Sekine Kaoru, "Australian Aboriginal Culture and Art" (Special Issue: Australian History Wars – from White Australian, Aboriginal and Asian (NESB) Points of View), *Australian Studies* Vol. 17 (2005), pp. 2–4: https://www.jstage.jst.go.jp/article/asaj/17/0/17_KJ00008934202/_article/-char/ja.
- With regard to Dreaming, cf. the following publications: Howard Morphy, *Aboriginal Art* (London: Phaidon Press, 2013); Kubota Sachiko, "The 'Discovery' of Aboriginal Art," *One Road: The World of Contemporary Aboriginal Art* (Tokyo: Gendai Kikakushitsu, 2016); Jennifer Isaacs, "Spirit Country," *Spirit Country: Contemporary Australian Aboriginal Art*, Koyama Shuzo et al., eds. (Tokyo: Gendai Kikakushitsu, 2003).
- Morphy, *Aboriginal Art*, p. 67.
- Kinda Akihiro, "White Settlers and Aboriginal Peoples," *Indigenous Peoples in a Multicultural Country: Australian Aboriginal Peoples Today*, Koyama Shuzo, Kubota Sachiko eds. (Kyoto: Sekai Shisoshsha, 2002), p. 106.
- Kamada Mayumi, "Aboriginal Peoples in the Nation-State," *Indigenous Peoples in a Multicultural Country: Australian Aboriginal Peoples Today*, Koyama Shuzo, Kubota Sachiko eds. (Kyoto: Sekai Shisoshsha, 2002), p. 133.
- Kamada, *ibid.*, p. 133.
- "The Stone Age Men Of Australia No.1 1933," British Pathé, accessed 31 July, 2021, <https://www.britishpathe.com/video/the-stone-age-men-of-australia-no-1>; Isaacs, "Spirit Country," p. 14.
- For social evolutionist perspectives on Indigenous peoples of Australia, cf. the following publications: Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," *Humanities Research* Vol. 8, no. 1 (2001). Ian McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art* (Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Publications, 2011). Philip Jones, "Perceptions of Aboriginal Art: A History," in *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, ed. Peter Sutton (Ringwood: Viking in association with the Asia Society Galleries, 1988). Koyama Shuzo, Kubota Sachiko eds., *Indigenous Peoples in a Multicultural Country: Australian Aboriginal Peoples Today*, (Kyoto: Sekai Shisoshsha, 2002).
- Howard Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," *Humanities Research* Vol. 8, no. 1 (2001): p. 38, 44.
- Janice Lally, "The Australian Aboriginal Collection and the Berlin Ethnological Museum," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), 190.
- Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 38, 44.
- Isaacs, "Spirit Country," p. 16.
- Philip Jones, "The Idea Behind the Artefact: Norman Tindale's Early Years as a Salvage Ethnographer," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 316.
- Leonn Satterthwait, "Collections as Artefacts: The Making and Thinking of Anthropological Museum Collections," in *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, ed. Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 31.
- Morphy, *Aboriginal Art*, pp. 26–27.
- Morphy, *ibid.*, p. 374.
- Lally, "The Australian Aboriginal Collection and the Berlin Ethnographic Museum," p. 190.
- Nicolas Peterson, Lindy Allen and Louise Hamby, *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, (Melbourne: Melbourne University Press, 2008), p. 4.
- Kubota Sachiko, "Australia and Urban Aboriginal Art: Identity Conflicts, Resistance, and Negotiations," *Report of the Northern Peoples Cultural Symposium* No. 25 (2011), p. 38.
- This was Australia's first law permitting claims of land ownership if the applicant could provide verifiable evidence of a traditional connection to the land. Around 50% of the land in the Northern Territory is now recognized as under Aboriginal ownership.
- Nicolas Peterson, "Aboriginal Arts and Crafts Pty Ltd: a Brief History," in *Aboriginal Arts and Crafts and the Market*, ed. Peter Loveday and Peter Cooke (Darwin: Australian National University, North Australia Research Unit, 1983), p. 61.
- Ian McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art* (Brisbane; Sydney: Institute of Modern Art; Power Publications, 2011), p. 32. Myers, *Painting Culture*, p. 139.
- "Inroads offshore: The international exhibition program of the Aboriginal Arts Board, 1973–1980," reCollections, accessed July 22, 2021, https://recollections.nma.gov.au/issues/vol_4_no1/papers/inroads_offshore.
- Bark painter David Malangi from Arnhem Land and others participated for the first time. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 32.
- Myers, *Painting Culture*, p. 130.
- "Papunya Tula," National Museum of Australia, accessed July 22, 2021, <https://www.nma.gov.au/defining-moments/resources/papunya-tula>.

37. Ibid.
38. Morphy, *Aboriginal Art*, p. 289.
39. Morphy, *ibid.*, p. 289.
40. "Inroads offshore."
41. Kamada, "Aboriginal Peoples in the Nation-State," p. 130.
42. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 26.
43. Philip Jones, "Perceptions of Aboriginal Art: A History," in *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*, ed. Peter Sutton (Ringwood: Viking in association with the Asia Society Galleries, 1988), p. 174.
44. Jones, *ibid.*, p. 174.
45. Jones, *ibid.*, p. 174.
46. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 26.
47. McLean, *ibid.*, p. 23, 27.
48. Vivien Johnson, ed., *Papunya Painting Out of the Desert* (Canberra: National Museum of Australia, 2007), pp. 29–30.
49. Myers, *Painting Culture*, p. 191, 194.
50. Myers, *ibid.*, p. 193.
51. Clifford Possum Tjapaltjarri's *Man's Love Story* (1978), purchased at this time, was exhibited in the contemporary Australian art section.
52. Myers, *Painting Culture*, p. 193.
53. McLean, *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art*, p. 41.
54. McLean, *ibid.*, p. 41.
55. Isaacs, "Spirit Country," p. 17.
56. Myers, *Painting Culture*, p. 250.
57. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 46.
58. Myers, *Painting Culture*, p. 253.
59. Nine Australian Aboriginal artists participated. There were three from the Arnhem Land region (John Mawurndjul, Jimmy Wululu, and Jack Wunuwun), and six from the Yuendumu Community: Paddy Jupurrurla Neloson, Paddy Japaljarri Sims, Paddy (Cookie) Japaljarri Stewart, Neville Japangardi Poulson, Francis Jupurrurla Kelly, and Francis Bronson Jakamarra Nelson.
60. Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao* (Berkeley: University of California Press, 2008), p. 148.
61. Ian McLean, ed., *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 9.
62. McLean, *ibid.*, p. 27.
63. Jonathan Jones, Hetti Perkins, and Ken Watson, *Tradition Today: Indigenous Art in Australia / Art Gallery of New South Wales* (Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2004), p. 13.
64. Ron Radford, Director's foreword to *Aboriginal & Torres Strait Islander Art: Collection Highlights, National Gallery of Australia*, ed. Franchesca Cubillo and Wally Caruana (Canberra: National Gallery of Australia, 2010), p. 7.
65. Radford, *ibid.*, p. 7.
66. The Sydney Modern Project, a new art gallery scheduled for completion in 2022, will contain an Aboriginal and Torres Strait Islander peoples art gallery, which will provide more space and a stronger presence than the current Yiribana Gallery. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/sydney-modern-project/>
67. John Carty, "Yiwarra Kuju: Turning Space into Place at the National Museum of Australia," *Anthropologie et Sociétés* Vol.38, no. 3 (2014), pp. 210–211.
68. Morphy, "Seeing Aboriginal Art in the Gallery," p. 38.
69. Neale has experience as a curator at the National Gallery of Australia, the Art Gallery of New South Wales, and the Queensland Art Gallery.
70. Neale, "The 'white cube' changes colour," p. 21.
71. Myers, *Painting Culture*, p. 250, 253.
72. The works are hung on white walls under bright and even lighting, and it is evident that this exhibition was organized within the framework of the art museum, but the exhibition is not in chronological order or another format dictated by art history. Aboriginal artists took the lead in presenting works, taking depiction of places of cultural importance as a starting point. Margo Neale, "Whose Identity Crisis? Between the Ethnographic and the Art Museum," in *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, ed. Ian McLean (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), p. 304.
73. Neale, "The 'white cube' changes colour," p. 18.
74. Neale, *ibid.*, p. 19.
75. "Tarnanthi," Art Gallery of South Australia, accessed July 22, 2021, <https://www.agsa.sa.gov.au/whats-on/tarnanthi/>.

List of Illustrations (pp. 14–25)

- fig. 1 — E. Phillips Fox, *Landing of Captain Cook at Botany Bay, 1770*, 1902, Oil on canvas, 192.2 × 265.4 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne
- fig. 2 — *Yirrkala bark petition*, 1963, Ochre, paper on bark, 34.5 × 60.3 × 4.5 cm, National Museum of Australia
- fig. 3 — Mervyn Bishop, *Prime Minister Gough Whitlam pours soil into the hands of traditional land owner Vincent Lingiari, Northern Territory*, 1975, printed 1999, type R3 photograph, 30.5×30.5cm image; 33.9 × 33.9 cm sheet, Art Gallery of New South Wales
© Mervyn Bishop/ Department of the Prime Minister and Cabinet
- fig. 4 — Michael Jagamara, *Possum and Wallaby Dreaming*, 1985, Synthetic polymer paint on canvas, Parliament House Art Collection
© the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd
- fig. 5 — Kumantye Jagamara fabricated by William McIntosh, Aldo Rossi and Franco Colussi, *Forecourt Mosaic Pavement, Parliament House Canberra (Possum and Wallaby Dreaming)*, 1986–1987, Over 90,000 granite setts on cement, Reproduced with permission of the Artist through the Aboriginal Artists' Agency Ltd. Photograph courtesy of the Parliament House Art Collection, Canberra ACT.
© the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd
- fig. 6 — Old Mick Walankari Tjakamarra, *Honey Ant Dreaming*, 1973, Synthetic polymer paint on composition board, 122.0 × 94.0 cm, National Gallery of Australia
© the estate of the artist, licensed by Aboriginal Artists Agency Ltd
- fig. 7 — Yiribana Gallery, Art Gallery of New South Wales, Taken by the author in February, 2020

Reflections on Hans Hofmann's *Push and Pull II*

SHIMAMOTO Hideaki

Introduction

The Ishibashi Foundation acquired the 1950 painting *Push and Pull II* (fig. 1) by German-born artist Hans Hofmann (1880–1966) in 2010. Hofmann studied painting in Germany and France from the end of the 19th century until World War I, and began his career as a painter under the influence especially of Cézanne, Fauvism, and Cubism. In the interwar years, he established himself also as an esteemed art teacher in Germany. Invited by one of his students, Hoffmann moved to the United States in 1932 and taught painting classes at art schools in New York City and Provincetown, Massachusetts until 1957. Among his students were painters and critics who would later be influential in the development of Abstract Expressionism.¹ From the 1940s, Hofmann was considered the inheritor of early 20th century European Modernism. Featured in solo shows at galleries such as Peggy Guggenheim's *The Art of This Century*, he inspired contemporary American painting.

Hofmann's 'push and pull' concept has generally been regarded as the core of his painting theory. The Ishibashi Foundation's *Push and Pull II* is a rare example of a painting of his having the concept as its title. It is curious that Hofmann, a prolific painter, gave this work in particular a title synonymous with his painting theory. An investigation of the reason is integral to accurately understanding the work.

A thorough review of Hofmann's conceptual painting theory and its development is beyond the scope of this paper. Instead, we focus on Hofmann's 'push and pull' concept as first published in his essay "The Search for the Real in the Visual Arts" in the 1948 *Search for the Reals and Other Essays* exhibition catalog. Our aim is to examine and reveal how Hofmann's *Push and Pull II*, created two years after that essay, realized his 'push and pull' concept.

1. The "Push and Pull" Series

According to the *Catalogue Raisonné* list of Hofmann's works, there are a total of three paintings with Hofmann's 'push and pull' abstract painting concept in their title. All were produced in 1950 and presumably *Push and Pull II*, as the title suggests, may be regarded as the second in the series. However, the recorded order in the *Raisonné* does not reflect the consecutive order of the title numbers. Number 791 is *Push and Pull II*; number 792 is *Push and Pull III* (fig. 2) (private collection); and number 793 is *Push and Pull* (fig. 3) (Renate, Hans and Maria Hofmann Trust Collection). *Push and Pull*, normally to be assumed the

first in the series, has the subtitle "Study for Chimbote Mural." The Chimbote Mural, a project intended for the civic center of the Peruvian city of Chimbot, was conceived by Samuel Kootz, owner of the Kootz Gallery.

The Kootz Gallery represented Hofmann in New York from 1947 and, except for 1948 and 1956, held Hofmann's solo exhibitions annually until the artist's death in 1966. *Push and Pull II* was first shown in 1950 as a new work in Hofmann's third solo exhibition at the Kootz Gallery. Works related to the Chimbote Murals had been exhibited at the gallery just prior to that in the exhibition *The Muralist and the Modern Architect* that paired five painters and five architects, including William Baziotes paired with Philip Johnson and Adolph Gottlieb with Marcel Breuer. Hans Hofmann was paired with two architects — José Luis Sert and Paul Lester Wiener.² *Push and Pull* was shown in this exhibition along with two partial sketches for the mural paintings.

Although the exact chronology of the three painting *Push and Pull* series cannot be substantiated here, it is certain that *Push and Pull* was the first to be exhibited and it is reasonable to assume, for the time being, that it was intended as the first in a series. Being listed last of the three in the *Catalogue Raisonné* may reflect the editor's decision to post it in connection with the Chimbote Mural project related works produced toward the end of 1950. Although the Chimbote Mural project was ultimately unrealized, Hofmann's studies for it continued after 1950 and *Push and Pull* was positioned in the *Catalogue Raisonné* as the project's beginning work.

The fact that the first painting of the *Push and Pull* series was done in the context of Hofmann's mural project needs to be considered in assessing what he may have had in mind for the potential development of his concept.

2. Hofmann's Push and Pull Concept

Hofmann's 'push and pull' concept is thought to have been presented for the first time in a series of lectures in Greenwich Village in the winter of 1938–39.³ His idea appeared in print, however, only in 1948 in his essay "The Search for the Real in the Visual Arts" included in the exhibition catalog *Search for the Real, and Other Essays* for Hofmann's retrospective exhibition held in January and February 1948 at the Addison Gallery of American Art in Andover Massachusetts. The following appeared in that essay seemingly for the first time:

Depth, in a pictorial, plastic sense, is not created by the

arrangement of objects one after another toward a vanishing point, in the sense of the Renaissance perspective, but on the contrary (and in absolute denial of this doctrine) by the creation of forces in the sense of *push and pull*. Nor is depth created by tonal gradation — (another doctrine of the academician which, as its culmination, degraded the use of color to a mere function of expressing dark and light).⁴

For Hofmann, 'depth' is rooted in the depth of a three dimensionally perceived world and cannot be expressed as a visual illusion in two dimensions. It must be realized "as a plastic reality" "without destroying the two dimensional essence of the picture plane." In other words, the problem of expressing the experience of three dimensional perception two dimensionally on the flat surface of the picture plane is a major motif. How 'depth' is established in a two dimensional plane that by definition seems to contradict it is what Hofmann terms a "plastic" dimension and what makes that dimension possible is the nature of the 'picture plane.'⁵

Hofmann considers the 'plane' as a "fragment in the architecture of space" with the property that "when a number of planes are opposed one to another, a spatial effect results." The 'plane' and its function is defined therefore in analogy to architecture: "A plane functions in the same manner as the walls of a building." In other words, for an architect creating a space, walls are placed in response to certain conditions in the architectural space; for the painter "planes organized within a picture create the pictorial space of its composition." Thus, the 'plane' is the basic and essential element of the painter.⁶

In summary, Hofmann's theory is that the multiple planes act as forces operating 'push and pull' mechanics and, in the "plastic" sense, creating 'depth.' According to Hofmann, 'push' and 'pull' are expanding and contracting forces activated by various carriers of visual motion. Planes as carriers are more important than other elements such as lines and points.⁷ On the mechanism of 'push and pull' forces acting on the 'plane,' Hofmann states:

The forces of *push and pull* function three dimensionally without destroying other forces functioning two dimensionally. The movement of a carrier on a flat surface is possible only through an act of shifting left and right or up and down. To create the phenomenon of *push and pull* on a flat surface, one has to understand that by nature the picture plane reacts automatically in the opposite direction to the stimulus received; thus action continues as long as it receives stimulus in the creative process. Push answers with pull and pull with push.⁸

Hofmann likens the 'push and pull' response to the phenomenon of a balloon maintaining its equilibrium in all directions when inside pressure balance is disturbed by force applied on one side of the balloon.⁹ Reconsidering this image in terms of a painting, we can see 'push and pull' as a dynamic in constant tension between forces oriented three-dimensionality and forces converging toward a two-dimensional plane.

Having reviewed the relationship between the forces of 'push and pull' and the requirements for their activation as proposed by Hofmann in his 1948 description in "The Search for the Real

in the Visual Arts," Hoffman's own illustration (fig. 4) is most instructive in understanding the 'push and pull' concept in his actual painting. The image was published in the catalog for Hofmann's international touring exhibition that began at the Museum of Modern Art in 1963. William Seitz, the exhibition curator and organizer, introduced Hofmann's philosophy of painting through an analysis of Hofmann's key creative concepts. From the acknowledgements it seems that Hofmann cooperated for the writing.

The illustration shows the spatial tension that exists in nature and its transfer to the picture plane. The objects that exist in space are represented by rectangular planes. In the three-dimensional natural world, the 'push' force operates in the space where things exist and the 'pull' force in the surrounding area. The dotted line shows the variable position of things in three dimensions and the corresponding position on the picture plane, or what Hofmann describes as left, right, up and down 'shifting movement' on the picture plane. As the figure commentary caption states, "A shift on the canvas of a 'fragment of a millimeter' can be the equivalent of a great distance forward or backward in nature."¹⁰ The expression on a picture surface of a three-dimensional perception rooted in nature depends on the exact positional relationship of planes. While each plane acts as a 'push' force, misalignment works as a 'pull' force.

While Hofmann has, as an educator and an artist, written extensively and logically about his basic concept of painting, specific reference to his own work in explaining his theory is absent, at least in the published texts. It is as if he were avoiding a conceptual understanding of his creative work, and it is clear that he changes his style in short periods of time or even simultaneously juxtaposes multiple styles. It is therefore no easy task to grasp Hofmann the educator, theorist, and dedicated artist. In view of that, it is worthwhile considering Hofmann's creation of three consecutive works with 'push and pull' in their titles three years after he published this concept. Following is analysis and discussion of the significance of the titles of the three works in the series, including *Push and Pull II*, that reference Hofmann's concept.

3. The "Push and Pull" Series Paintings

Marcelle Polednik's "In Search of *Equipoise*: Hans Hofmann's Artistic Negotiations, 1940–1958" included in the *Catalogue Raisonné* is the only instance this author can confirm of concrete mention of three 'push and pull' series paintings. Polednik notes that it is difficult to identify Hofmann's painting development and points out that the clear emergence of the "push and pull" concept in 1948 roughly coincided with subtle transitions in Hofmann's painting from that time. She then mentions "a sequence of three compositions that explicitly tackle the concept of 'push and pull.'"¹¹ This clearly indicates the 1950 series of three paintings.

Polednik describes *Push and Pull*, the first of the series, as a work that focuses the viewer's attention on the key 'push and pull' elements of a red triangle, yellow square, and green trapezoid that create a sense of depth in an unusually truncated composition mediated by intervals. Specifically, the contrast between these three elements — the smooth, sharp contours

of the triangle, the frontal axis of the yellow rectangle, and the volumetric form of the green trapezoid – evokes a dialogue between flatness and depth, as well as dimensionality.¹²

Based on this compositional feature, Polednik points out that *Push and Pull II* and *Push and Pull III* are layered with a high density of competing forms and colors,¹³ in a completely different configuration and direction from *Push and Pull*.

Moreover, for *Push and Pull II* she states that the dynamic role of the picture plane in the 'push and pull' technique is emphasized more than in *Push and Pull*. Specifically she writes, 'At times the white background retreats, isolating the contours of certain forms; in other passages, it rises to the foreground taking the shape of a fully formed color plane that forces previously dominant forms to retreat.'¹⁴

Push and Pull III as the last work in the series combines elements of each of its precursors. The use of a white background as both neutral field and active participant further amplifies the competing forces that animate and stabilize the composition.¹⁵

While Polednik's comparison and positioning of the three works is acceptable, *Push and Pull*, the first work, presents the essence of 'push and pull' in minimal elements but what specifically is being attempted in the second work, *Push and Pull II*?

The dynamic composition of the picture plane Polednik points out can be recognized in the arrangement of the planes of the various colored surfaces, such as the trapezoidal square and the pentagon crowded together and the predominantly white tones of the surrounding areas giving the impression of rich nuances of *matière* throughout. It is also pointed out that the boundary between the color surfaces and the surrounding areas can be made obvious or be obscured, allowing us to sense that the background is receding or moving forward.

However, it is difficult to recognize that the background projects to the foreground in this work to the degree Polednik posits in what she refers to as "rejection of the predominant form."

If we categorize elements according to color surfaces on the picture plane, the breakdown is 4 or 5 red, 2 magenta, 2 brown, and 1 green, but even within the same color there are differences in tone saturation. Among the different color planes, it is the bright red of the pentagon at the lower center that attracts the eye, but the swelling of the paint, or an impasto effect, is noticeable in this area when viewing the painting. If the color saturation and impasto combine to create an effect that pushes this part of the painting to the foreground in comparison to other areas of the painting, then we have a more complex picture plane dynamic that does not converge to the binary scheme of background and color plane that Polednik briefly points out.

The effect of differences in saturation is found not only for the same color but also in the relationship between the red, magenta, green, and brown colors. In other words, the 'push and pull' mechanism is in large part related to the function of color saturation where bright and vivid colors seem to expand and advance while dark and dull colors seem to contract and retreat. In this regard, William Seitz, organizer of the 1963 Hofmann retrospective exhibition at the Museum of Modern Art, New York noted, "The contradictory pull can be achieved by the use

of a powerfully advancing red or yellow and by paint impasto which in its relief demonstrates the actuality of the painting's skin."¹⁶

There is no doubt that Hofmann's use of color derives from Cézanne. After explaining the basic mechanism of 'push and pull' in "The Search for the Real in the Visual Arts," his first text on the concept, Hofmann brings up the name of Cézanne, arguing that Cézanne "created a great sense of volume, pause, pulsation, expansion and contraction through color." He goes on to say that Cézanne understood color as a 'push and pull' force.¹⁷

As Polednik pointed out, *Push and Pull II* is not composed solely of colored surfaces. The lower right corner of the red triangle in the bottom center section is cut off and the center of the red trapezoid just above it is largely penetrated. The mainly white vacant spaces are intended for balance rather than as margins around the color planes and are not monotone, unlike the white spaces in the other two works of the series. Other colors are mixed in and scratches are applied here and there to add nuance. The rich nuance, including in the brown plane, where the force of 'pull' acts can be viewed as an attempt to delve deeper into the dynamics of 'push and pull.'

The third painting of the series uses the same size canvas but is characterized by a structure of overlap, with a large plane arranged diagonally at the center and a number of other forms in overlap. The white area, occupying a larger proportion than in the second painting, is neatly defined and uniform, and clearly delineated. At the same time, the magenta, blue, and yellow color planes retain a sense of painting and, through conscious positioning, the relationship of contrast between white and other colors is clear. Many remaining lines and an arrow possibly suggesting shift movement of planes convey the impression of experimentation for a particular purpose.

Based on the above identified characteristics of the three paintings and the tightly knit balance of various power relations, *Push and Pull II* can be considered to realize the 'push and pull' concept with a more complex structure and with the highest degree of pictorial completion.

A high degree of abstraction is pursued in all three "Push and Pull" series paintings, with no apparent attempt to represent reality. It is notable that from around 1949 Hofmann was giving his paintings conspicuously abstract titles reflecting notions of specific colors, space, or rhythm involved in their composition. Examples are *White Space* (1950, St. Louis, Washington University Mildred Lane Kemper Art Museum) and *Blue Rhythm* (1950, Chicago, Art Institute of Chicago), both produced in the same year as the "Push and Pull" series and exhibited at Hofmann's annual solo exhibition of that year at the Kootz Gallery. Undoubtedly, the titles of the "Push and Pull" paintings fit Hofmann's tendency to champion abstraction. Notably, even works that retained shapes of an interior space, a still life, or an outdoor landscape have abstract titles, a prime example being *Magenta and Blue* (1950, New York, Whitney Museum of American Art). (fig. 5)

In other words, the 1950 "Push and Pull" series can be regarded as Hofmann's attempt to revisit and more purely explore his core concept of abstract painting published two years earlier but crystallized over many years. At the same time, the series paintings may be seen as the beginning of a new phase of strengthened abstraction for Hofmann who adapted a

variety of styles over the next fifteen years until his death.

Push and Pull II and *Push and Pull III* exhibited in Hofmann's Kootz Gallery 1950 solo exhibition clearly attest to his trend to increased abstraction, both in the titles and content, in this period. As the exhibition was of paintings newly produced in 1950, works of previous years were not present for comparison. Critics, however, noticed the emerging direction in Hofmann's paintings. Only five reviews appeared,¹⁸ but Howard Devree in the October 26, 1950 *New York Times* wrote, "Here are some surprises, in that the color-forms like explosive calla lilies, so prominent in his work a few years ago, have given place to highly organized spatial arrangements." He described *Push and Pull* as exemplary of Hofmann's current direction where "stress is primarily on tensions."¹⁹ James Fitzsimmons, in his *Art Digest* article titled "Hofmann's Nature" wrote, "With the exception of a few works, the progressing abstraction is somewhat bewildering. Such paintings as *Push and Pull II* or *Magenta, Yellow and Black* ... seem altogether non-objective.... concerned only with the exploration of tensions."²⁰

The two articles, being written in 1950 when *Push and Pull II* was first shown, are rare and highly significant as testimonies confirming Hofmann's creative direction and the place this painting occupies in this period.

Conclusion

This paper examined the mechanism of Hans Hofmann's 'push and pull' concept through its realization in the three works of the "Push and Pull" series and the use of 'push and pull' in their titles in the context of tendencies in Hofmann's production between 1948, when the concept was first published, and 1950 when the three paintings were produced. It was found that *Push and Pull II*, the focus of this paper, realized the 'push and pull' concept in a more complex and dynamic form than the other two works in the series and that it reached a high level of abstraction that elevated Hofmann's evaluation at this time in his career.

It was necessary first to grasp the original stage verbalization of the concept in the form presented in 1948 as a base, but that was just the proverbial tip of the iceberg, with much of the accumulated thoughts and practices of 'push and pull' formative elements beneath the surface. Next, it was obviously essential to separately investigate Hofmann's ideas about the major elements of picture plane, surface, and color in order to understand how 'push and pull' could be established. That is exactly the approach William Seitz took for the 1963 retrospective exhibition at the Museum of Modern Art in New York. Although the exhibition was presented as a retrospective exhibition, most of the exhibited works were recent, dating from 1956 and later. Seitz aimed his analysis at, as the exhibition title suggests, Hofmann's philosophy of painting in his later years. If there were a further point of view to introduce, it would have been how the 'push and pull' concept was formed. As stated above, Hofmann was influenced by Cézanne in reference to color in 'push and pull.' Similarly, his thoughts on form must also have been fleshed out through constant debate with others, particularly in the midst of 20th century modernism's development.

The conceptualization of 'push and pull' occupies a

privileged position in the consideration of Hofmann's art, but an understanding of the process of its formation in relation with other shaping elements is needed for a more accurate stance. In that case, the "Push and Pull" series and *Push and Pull II* could take a new position with new meaning.

(Curator, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)
(Translated by Cheryl Silverman)

Notes

1. Painters taught by Hofmann included Lee Krasner, Arshile Gorky, and Helen Frankenthaler. The art critics Clement Greenberg and Harold Rosenberg were also his auditors.
2. José Luis Sert most well known as the architect of the Spanish Pavilion, where Pablo Picasso's *Guernica* was exhibited, for the 1937 Paris Exposition.
3. Lucinda Barnes "Push and Pull", *Creation in Form and Color: Hans Hofmann* (exh.cat.), Kunsthalle Bielefeld, Munich : Hirmer Verlag GmbH, 2016, p.147.
4. Hans Hofmann, "The Search for the Real in the Visual Arts", *Search for the Real, and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1967, p.43.
5. Hofmann, *Ibid.*, p.44.
6. Hofmann, *Ibid.*, p.44.
7. Hofmann, *Ibid.*, p.44.
8. Hofmann, *Ibid.*, p.44.
9. Hofmann, *Ibid.*, p.44.
10. *Hans Hofmann*, by William C. Seitz with Selected Writings by the Artist, The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30.
11. Marcelle Polednik, "In Search of *Equipoise*: Hans Hofmann's Artistic Negotiations, 1940–1958", *Hans Hofmann: Catalogue Raisonné of Paintings*, v.1, (ed.) Suzi Villiger, Stacy Gershon[et al.], Farnham : Lund Humphries, 2014, p.42.
12. Polednik, *ibid.*, p.45.
13. Polednik, *ibid.*, p.45.
14. Polednik, *ibid.*, p.45.
15. Polednik, *ibid.*, p.45.
16. William C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press; London : National Gallery of Art, 1983, p.79.
17. Hofmann, *op.cit.*, p.45.
18. In chronological order —① *The NY*, Oct. 26th, 1950, no.37, ② *New York Times*, Oct 29th, 1950, ③ *The Nation*, 171, no.20, ④ *The Art Digest*, vol.25, no.3, Nov 1, 1950, ⑤ *Art News*, 49, no.7.
19. Howard Devree, "Modern Round-Up: Europeans and Americans in Current Shows," *New York Times*, Oct. 26th, 1950.
20. James Fitzsimmons, "Hofmann's Nature", *The Art Digest*, vol.25, no.3, Nov 1, 1950, p.17.

List of illustrations (pp. 26–33)

fig. 1— Hans HOFMANN, *Push and Pull II*, 1950, Oil on canvas, 122.5 × 92.1 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

fig. 2— Hans HOFMANN, *Push and Pull III*, 1950, Oil on canvas, 91.4 × 121.9 cm, Private Collection

Image courtesy of Miles McEnery Gallery, New York, NY

fig. 3— Hans HOFMANN, *Push and Pull [Study for Chimbote Mural]*, 1950, Oil on canvas, 91.4 × 124.5 cm, New York, Renate, Hans and Maris Hofmann Trust

Image courtesy of Miles McEnery Gallery, New York, NY

fig. 4— Diagram after Hofmann explaining "Push and Pull" mechanism (reprinted from "William C. Seitz, *Hans Hofmann*, (exh.cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1963, p.30")

fig. 5— Hans HOFMANN, *Magenta and Blue*, 1950, Oil and graphite pencil on canvas, 122.1 × 147.5 cm, New York, Whitney Museum of American Art

© 2021. Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala

© photo SCALA, Florence

Marie Bracquemond's *On the Terrace at Sèvres*: An Impressionist Painter's Point of Departure

KAGAWA Kyoko

In 2019, the Ishibashi Foundation acquired *On the Terrace at Sèvres* (fig. 1), an oil painting by Marie Bracquemond (1840-1916). This work has been in several private collections, and is known to have been in a particular private collection in the US since it was featured in a 2008 exhibition.¹

There are not many of Bracquemond's oil paintings in the collections of public institutions. In her home country of France, a rare example is *Tea Time* (fig. 5), acquired by the Musée du Petit Palais, Paris in 1919. Currently, there are two of her works in the collection of the Musée d'Orsay, both of which have interesting provenances. *The Lady in White* (1880) was purchased on behalf of the Musée du Luxembourg in 1919. After being entrusted to the Musée des Beaux-arts de Cambrai from 1929 to 2019, it was acquired by the Musée d'Orsay (currently the home of many works formerly in the Musée du Luxembourg) in 2019. *Three Ladies with Parasol (aka Three Graces)* (1880), once owned by the art critic Gustave Geffroy, was gifted to the Musée du Luxembourg in 1926, entrusted to Chemillé City Hall from 1936 to 2013, and then returned to the Musée d'Orsay in 2013.² In 2009, the Musée des Beaux-Arts de Rouen newly acquired three items: *Self-Portrait* (1870), *Pierre Bracquemond as a Child* (1878), and *Small Landscape with House* (1880).³ The Musée Fabre in Montpellier acquired *Pierre Bracquemond Painting a Bouquet of Flowers* (1887) in 2011.

In light of the situation in France, it can be said that the Swiss businessman Oscar Ghez's purchase of *On the Terrace at Sèvres* (fig. 2) in 1970, after which the painting was exhibited at the Musée du Petit Palais in Geneva (opened 1968, closed 1998), played an important role in introducing Bracquemond's work to the public. The painting *On the Terrace at Sèvres* in the Artizon Museum collection has the same title and subject as the work at the Musée du Petit Palais.

This essay is intended to contribute to the study of Marie Bracquemond by contextualizing the work in the Artizon Museum collection through comparisons with works related to *On the Terrace at Sèvres*, as well as works by other painters featured in the Impressionists' group exhibitions.

1. Marie Bracquemond and the Impressionist Group Exhibitions

Several female painters participated in what are commonly known as the Impressionist Exhibitions, group shows held eight times between 1874 and 1886. As shown in Table 1 below, Marie Bracquemond, Berthe Morisot (1841-1895), and Mary Cassatt (1844-1926) each participated in the exhibitions

multiple times. It should be noted that while Eva Gonzalès (1849-1883) is often described as a female Impressionist painter, she never participated in any of these group exhibitions.

Table 1: Participation in Impressionist Group Exhibitions

Participant	1st (1874)	2nd (1876)	3rd (1877)	4th (1879)	5th (1880)	6th (1881)	7th (1882)	8th (1886)
Bracquemond				●	●			●
Morisot	●	●	●		●	●	●	●
Cassatt				●	●	●		●

In *Histoire de l'Impressionisme* (1894), Gustave Geffroy devoted several pages to Morisot, Bracquemond, and Cassatt, as he did to Claude Monet and Pierre-Auguste Renoir.⁴ After Bracquemond's death on January 17, 1916, an article by the art critic Arsène Alexandre was published in remembrance in the newspaper *Le Figaro* the following week (January 23).⁵ Geffroy also contributed a text for the catalogue of Bracquemond's 1919 solo exhibition, declaring Morisot, Cassatt and Bracquemond to be the great female Impressionists.⁶ However, alone among these three, Bracquemond can today be regarded as a painter lost to history.

In *La peinture au XIX^e et XX^e siècles* ("Painting in the 19th and 20th Centuries," 1928), the art historian Henri Focillon included a section on "Les Dames de l'Impressionisme" (Women of Impressionism), discussing Morisot, Cassatt, and Bracquemond.⁷ However, while the discussion of Morisot and Cassatt includes descriptions of their works, there is only a single line on Bracquemond.

A collection of archival materials relating to female Impressionist painters published in 2000 covers four individuals, the above-mentioned three and Gonzalès. From this collection it is clear that while there is a substantial amount of material on Morisot and Cassatt, research on Bracquemond and Gonzalès remains sparse.⁸ In fact, a catalogue raisonné of Marie Bracquemond's oil paintings has yet to be published, and as of today the most detailed study is a 1984 paper by Jean-Paul Bouillon and Elizabeth Cain.⁹ One reason is that Marie Bracquemond was not from a wealthy background and did not undergo formal education as a painter. It has also been noted that she was, in effect, forced to stop working due to the disapproval of her husband Félix Bracquemond (1833-1914). She hardly produced anything after 1890, and the brevity of her active period and limited number of her works, few of which are in public collections, can also be cited as probable factors detracting from her perceived status as a painter.

Marie Quivoron met her future husband, Félix Bracquemond, while making a copy after a painting at the Musée du Louvre. Marie was born in Brittany, and after her father's death when she was a young child, she accompanied her mother on various travels before moving to the town of Étampes near Paris. As a teenager, after studying painting in a class for young women taught by an elderly local painter, her work was selected for the first time for the Salon of 1857, and she moved to Paris to study in the studio of Dominique Ingres. At the Louvre, she was making a copy not for her studies, but to fulfill a commission she had received.¹⁰ Records show that Félix registered at the museum on October 8, 1861 and January 14, 1862 and made copies after Holbein and Rubens.¹¹ During their two-year engagement, the two copied works together at the Louvre. They married in 1869, their only son Pierre was born in 1870, and the family moved to the Sèvres section of Paris in the wake of the Franco-Prussian War and the insurrection of the Paris Commune. Marie's husband Félix became artistic director of the ceramics studio. Atelier d'Auteuil in the western suburbs of Paris in 1872. Using lithographic technology for decorative printing of porcelain, he succeeded in reducing costs and developing innovative designs by simultaneously transferring contour lines and applying colors. In 1874, Félix exhibited his prints at the first Impressionist Exhibition. Invited to participate by Edgar Degas, Bracquemond submitted 31 prints in five large frames, many of which were published in *L'Artiste* magazine and exhibited at the Salon. The Bracquemonds then participated as a couple in the fourth exhibition of 1879 and the fifth exhibition of 1880. Both listed their addresses as 13 Rue Brancas, Sèvres. Table 2 shows the status of their participation.

Table 2: Participation in Impressionist Group Exhibitions (Félix and Marie Bracquemond)

Participant	1st (1874)	2nd (1876)	3rd (1877)	4th (1879)	5th (1880)	6th (1881)	7th (1882)	8th (1886)
Félix	●			●	●			
Marie				●	●			●

At the fourth exhibition of 1879, Félix exhibited the print *On the Terrace at Sèvres* (fig. 3), which is known today as *The Terrace of the Villa Brancas*. The face appearing in profile on the right side of the print is that of Marie. As befits an Impressionist, she is painting outdoors, while her sister Louise Quivoron poses with a parasol. At the time, Louise was living with the Bracquemonds and modeling for her sister's work. The print depicts the sisters as contrasting figures. Marie participated in her first group exhibition that year, so whether intentionally or otherwise, Félix's work was in effect an introduction of his wife as an artist. While Degas portrayed the Cassatt sisters as museum visitors in *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery* (fig. 4), Félix represented Marie as a painter.

Félix appears to have presented his wife as a painter in a positive light. According to their son Pierre, visitors to the Bracquemond residence at Villa Brancas in Sèvres during this period included Paul Gauguin, Henri Fantin-Latour and Alfred Sisley. However, he related that Félix subsequently took objection to Marie's painting in the Impressionist style, envied her talent, and did not show her works when friends visited their house.¹²

2. On the Terrace at Sèvres

Marie Bracquemond's *On the Terrace at Sèvres* at Artizon Museum was produced around the same time as the work of the same title in the collection of the Musée du Petit Palais in Geneva, and neither are signed.¹³ The work at the Musée du Petit Palais measures 88 × 115 cm, while the work at Artizon Museum is somewhat smaller at 56.8 × 64.5 cm. In both cases the subjects are three people seated on a terrace with the scenery of Sèvres in the background. The woman on the left wears gloves, her hands resting on a parasol, and faces straight out at the viewer. The man in the middle looks upward, extending his right arm along the back of a bench. The other woman, rendered in profile on the right, crooks her elbow and rests her face on her hand, with downcast eyes, appearing to be lost in thought. However, there are some stylistic differences between these two paintings. In the work in the Artizon Museum collection, colors are boldly layered, and the white contours of the backlit forms are striking. While houses in the background are painted neatly enough to be recognizable as such, the green of foliage is applied with lively abandon. In the work in the Musée du Petit Palais collection, the figures are rendered with smoother brushwork overall, and the greenery in the background is also finely applied with brushstrokes in a uniform direction, resulting in a more polished work. Unfortunately, however, there is no decisive factor enabling us to determine whether the Artizon Museum work is a study for the Musée du Petit Palais work, or a smaller version.

At a recent auction, a small oil painting measuring 25 × 28 cm was offered as that of Marie Bracquemond.¹⁴ While the poses of figures in this small piece differ somewhat, the subject matter is the same as the above. Drawings containing only the figures are also known to exist, and Bracquemond's son Pierre mentions her production of preparatory drawings and preparatory studies for *On the Terrace at Sèvres*.¹⁵

The work in the Musée du Petit Palais collection was shown in a solo exhibition at the Bernheim-Jeune gallery in 1919, with the title *On the Terrace at Sèvres* (cat. no. 2).¹⁶ Meanwhile, in the preface to the catalogue, Gustave Geffroy refers to the work as *On the Terrace at Villa Brancas*. Oil sketches for this work were also included in the 1919 solo exhibition, with the catalogue numbers 18 and 78. Unfortunately, only the titles are listed and there are no images, but the existence of related works has been confirmed. The 1934 exhibition *Contemporary Female Artists* also lists a work with the title *On the Terrace at Sèvres* (cat. no. 29).¹⁷

When the work was shown in a solo exhibition at the Bernheim-Jeune gallery in 1962, its title was listed as *On the Terrace at Sèvres with Fantin-Latour*, and the male model was deemed to be Henri Fantin-Latour.¹⁸ In light of this, the work came to be seen as portraying Fantin-Latour and wife Victoria Dubourg, with the figure on the left facing forward being Marie Bracquemond herself. However, Jean-Paul Bouillon challenged this view in the catalogue for the exhibition *The Crisis of Impressionism* held in 1979-80. Fantin-Latour was 44 at the time, and Bouillon argued that the man rendered here was too young. Recollections of the artist's son Pierre Bracquemond were cited as further evidence that Marie's sister Louise was the model for the two women depicted here.¹⁹ The right-

hand woman is rendered in profile, but her identity as Louise is backed up by her white lace hat with a pink ribbon, similar to that worn by Louise in *Tea Time* (fig. 5), where she is shown holding a novel. Clearly, the identity of this work's model has been the subject of debate, but that being said, *On the Terrace at Sèvres* should surely be thought of not as a group portrait of specific persons but as an outdoor scene containing male and female figures.

Elsewhere in *The Crisis of Impressionism*, Bouillon asserted that the "nature study" listed as work no. 3 in the sixth Impressionist Exhibition may refer to this work, citing Geffroy's 1919 description as evidence. Probably on the basis of Bouillon's view, in the catalogue for the 1986 exhibition *The New Painting: Impressionism 1874-1886*, the version of *On the Terrace at Sèvres* in the Musée du Petit Palais collection is cited as a work shown in the sixth Impressionist Exhibition but not listed in the catalogue.²⁰ Indeed, Geffroy did suggest in 1919 that *On the Terrace at Sèvres* was shown at the sixth exhibition.²¹ However, this was a recollection from about 40 years before, and unfortunately it must be acknowledged that its credibility is questionable.²² It was probably for this reason that Ruth Berson, writing in 1996, did not include *On the Terrace at Sèvres* when identifying works shown in the Impressionist Exhibitions.²³ And in a 2010 text, Bouillon himself judges the work unlikely to have been shown at the sixth exhibition.²⁴

3. Indoors and Outdoors

Terraces and balconies are spaces extending from the exteriors of houses. Griselda Pollock enumerates "dining-rooms, drawing-rooms, bedrooms, balconies/verandas, private gardens" as the spaces depicted in the works of Morisot and Cassatt, and notes that "the majority of these have to be recognized as examples of private areas or domestic space."²⁵

For example, in Morisot's 1872 painting *Woman and Child on a Balcony* (fig. 6), a woman in a black dress and a child look out over Paris from a balcony. The Trocadéro Gardens, the Seine and Champ de Mars Park are depicted, and the golden dome of L'hotel des Invalides is visible on the horizon to the right. What lies before the two figures is a vista of the new, modern Paris. In Cassatt's *On a Balcony* (fig. 7), shown in the fifth Impressionist Exhibition of 1880, a woman sits in a chair holding a newspaper. Her gaze is fixed on the page, and it is clear that she is reading intently. Newspapers represent a connection to society, and while they occupy private spaces, it is implied that the women rendered by Morisot and Cassatt are a part of wider society.

Turning to examples of works by male painters, terraces are rendered by Pierre-Auguste Renoir as "open spaces." The setting of *Two Sisters (On the Terrace)* (fig. 8), shown at the seventh Impressionist Exhibition in 1882, is the village of Chatou near Paris. The older girl is in a blue flannel outfit worn by women on rowboat excursions. A basket with sewing utensils is placed in the foreground, and the girls appear to be posed for a portrait. The Seine and a boat on its surface are visible in the background.

Compared to these works by other painters, Bracquemond's *On the Terrace at Sèvres* seems to emphasize the private nature of the space. A man and two women sit on a terrace without doing anything in particular, with the abundant natural scenery

of Sèvres as a backdrop. We are not sure whether their gazes are turned toward a house, the interior of a room, or their own psyches, and the relationship among the three is ambiguous. One is reminded of the non-interacting figures in Édouard Manet's *The Balcony* (fig. 9). Perhaps it is only natural that even when showing private spaces, these works convey the sensibilities of city dwellers of the day.

The balcony is a place where one can soak up the sunlight. In the 1870s, Renoir earned the displeasure of contemporary critics by rendering spots of light in a multitude of colors on the flesh of female nudes, but in the 1880s he employed devices that cast softer light on the subjects, such as having them seated on terraces. Bracquemond's *On the Terrace at Sèvres* shows a similar concern with the effects of light.

4. Impressionism in the 1880s

As the title of the 1980 exhibition *The Crisis of Impressionism, 1878-1882* rightly indicates, with the 1880s came a time of crisis for the Impressionists. Of the key participants in the first exhibition of 1874, Cézanne, Renoir, and Sisley ceased participating in 1879, and Monet also withdrew in 1880. Works by major Impressionist painters reappeared in the seventh exhibition of 1882, but that was because the art dealer Paul Durand-Ruel displayed works from his own collection.

Early on, Marie Bracquemond studied under the neoclassicist painter Dominique Ingres, and received advice from his pupils Hippolyte Flandrin and Émile Signol. When Félix Bracquemond became the artistic director of Haviland and Co.'s Atelier d'Auteuil in 1872, Marie began designing porcelain pieces and tiles for the company as well. Her large tile work *The Muses* was exhibited at the Paris World's Fair in 1878, and the original painting for this work was shown at the Impressionist Exhibition of 1879. It can be said that Marie's achievements were amply evident at the first group exhibition in which she participated, and thereafter her orientation as an Impressionist painter rapidly became clear.

The catalogues for the Impressionist Exhibitions list Marie's exhibited works: two in 1879, *Study for The Muses* and *Painting on Porcelain Plate*; three in 1880, *Self-Portrait*, *The Swallows*, and *Nature Study*; and six in 1886, *Young Woman*, *Portrait of a Young Woman*, *The Backgammon Players*, *Portrait of Felix Bracquemond*, and *Apple Picking* (a watercolor). Her featured works changed direction drastically between 1879 and 1880, i.e. during the intervening year she made a major shift from paintings for ceramic and tile designs to paintings in the Impressionist style. Her 1880 *On the Terrace at Sèvres* is fully in the Impressionist vein in terms of both subject matter and painting style, and the work clearly shows her orientation as an Impressionist painter.

The Impressionist endeavor had a by no means negligible influence on Félix as well. His *In the Zoological Garden* (fig. 10), produced around 1873, shares common concerns with the Impressionists. This ambitious print was produced using four printing plates, with vibrantly colorful results, and was shown at the fourth Impressionist Exhibition in 1879. It depicts women in fashionable dresses enjoying outdoor leisure pursuits.

Their only son Pierre Bracquemond was also a painter, and he played a role in preserving his parents' work and legacy for posterity. It was also Pierre who organized the posthumous solo

exhibition of Marie Bracquemond's work in 1919. On the backs of 16 of Marie's 20 watercolors and sketches currently in the Louvre's Department of Prints and Drawings are inscriptions by Pierre reading "By my mother, Marie Bracquemond." Pierre also bought and sold his father's work: for example, the art historian and British Museum curator Campbell Dodgson purchased multiple prints by Félix from Pierre.²⁶ In 1925, the year before his death, Pierre published a biography of his parents, the currently unavailable manuscript *Vie de Félix et Marie Bracquemond*.²⁷ As mentioned earlier, Pierre stated that Félix was envious of Marie's success as an Impressionist painter.

At the same time, it cannot be denied that Félix played an important role in the development of Marie's artistic activities in the Impressionist circle.

Of the two, only Marie participated in the eighth exhibition of 1886, and one of her featured works was a portrait of Félix. It shows him standing by a printing press and checking the state of a copper plate. It was through Félix's introduction that Marie first participated in the Impressionist Exhibition in 1879, while in the 1886 exhibition Marie invoked the presence of Félix, whose work was absent. It can be said that acknowledgement and recognition of one another pervaded the Bracquemonds' participation in the Impressionist Exhibitions.

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

Notes

- 1 The painting's provenance is as follows: Probably Galerie Bernheim-Jeune, Paris, by 1919; Collection of H. Robert (Tailleur); Schweizer Gallery, New York, acquired from the above, 1973; Gallery Ivo Bouwman, The Hague, acquired from the above, 1977; Gérard Valkier, Belgium, acquired from the above; Galerie Waring Hopkins, Paris, acquired from the above; Collection of Diane B. Wilsey, acquired from the above, circa 2008; Ishibashi Foundation, Tokyo, 2019. In *Mujeres Impresionistas: La otra mirada*, exh. cat., Museo de Bellas Artes de Bilbao, 12 November, 2001–3 February 2002, p. 61, cat. no. 61, its attribution reads only "private collection."
- 2 In a recently published book, a study in oils (private collection) for this work is reproduced, although the caption refers to it as Bracquemond's *Three Ladies with Parasol (aka Three Graces)* in the Musée d'Orsay collection. The latter is a large work at 141.3 × 89.3 cm, while the reproduced study measures only 41.5 × 27.5 cm and was not intended as a finished work. Laurent Manœuvre, *Les pionnières femmes et impressionnistes*, Paris, 2016, p. 27.
- 3 Audrey Gay-Mazuel, "Marie Bracquemond, peintre impressionniste (1840–1916)," *La Gazette des amis des Musée du Havre et de Rouan*, no. 12, novembre 2009, pp. 4–5. The works were purchased by the museum members' association. The Musée des Beaux-Arts de Rouen had already acquired, in 1874, an early work (from 1869 or before) titled *Falconry*.
- 4 Gustave Geffroy, *Histoire de l'Impressionisme, La Vie Artistique*, tome 3, Paris, 1894, pp. 268–274.
- 5 Arsène Alexandre, "Mme Marie Bracquemond," *Le Figaro*, 23 janvier 1916, p. 3.
- 6 *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*, Paris, 1919.
- 7 Henri Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles: du réalisme à nos jours*, Paris, 1928., p. 222. There is only a brief mention of Bracquemond: "Marie Bracquemond est peut-être plus une dame de la peinture: sous les ombrages de Sèvres, au cœur d'un été royal, elle aime les robes à volants qui bruissent avec la marche, les visages roses que la transparence de l'ombrelle glace d'un reflet de ciel."
- 8 Russell T. Clement, Annick Houzé, and Christiane Erbolato-Ramsey, *The Women Impressionists: A Sourcebook*, Greenwood Press, 2000.
- 9 Jean-Paul Bouillon and Elizabeth Kane, "Marie Bracquemond," *Woman's Art Journal*, vol. 5, no. 2, 1984, pp. 21–27.
- 10 Paul Duro, "The "Demoiselles à Copier" in the Second Empire," *Woman's Art Journal*, Spring-Summer, 1986, pp. 1–7.
- 11 Theodore Reff, "Copyists in the Louvre, 1850-1870," *The Art Bulletin*, December 1964, pp. 554–555.
- 12 Elizabeth Kane, "Marie Bracquemond: The Artist Time Forgot," *Apollo*, vol. 117, no. 252, February 1983, pp. 118–121.
- 13 Jean Paul Bouillon describes the fact that these works are unsigned as "peculiar." Jean-Paul Bouillon, "Marie Bracquemond, la 'dame' de l'impressionnisme," *L'Objet d'art*, no. 458, juin 2010, pp. 60–67.
- 14 *Art Impressionniste et Moderne, Yves Saint Laurent — Un diable à Paris*, Art Contemporain, Cornette de Saint Cyr Paris, 15 December 2018, lot. 11. A PDF of the catalogue can be viewed at the following URL: https://cdn.drouot.com/d/catalogue?path=124/93827/CsC-YSL_Moderne_Contemporain-Dec-18-INT-2.6.pdf (retrieved on September 1, 2021).
- 15 Joel Isaacson, *The Crisis of Impressionism 1878–1882*, exh. cat., University of Michigan Museum of Art, 1979–1980, p. 65, cat. no. 5.
- 16 *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*, MM. Bernheim-Jeune, Paris, 1919.
- 17 *FAM, les femmes artistes modernes, Exposition de peintures, sculptures, arts décoratifs*, la Maison de France, Paris, 1934, cat. no. 29.
- 18 Catalogue no. 20 is listed as *On the Terrace at Sèvres with Fantin-Latour*, in *Catalogue des tableaux de Marie Bracquemond avec un hommage à Félix Bracquemond*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1962. A preface to this catalogue was written by Claude Roger-Marx (son of the critic Roger Marx). Although this solo exhibition has been mentioned in previous studies, strangely enough, this catalogue has not been cited as a source. Here I would like to thank Floortje Damming of Bibliothèque Fondation Custodia for providing access to this document.

- 19 Joel Isaacson, *The Crisis of Impressionism 1878–1882*, exh. cat., University of Michigan Museum of Art, 1979–1980, p. 65, cat. no. 5. Bouillon later cited another work as a possible candidate: Bouillon, op. cit., pp. 60–61.
- 20 *The New Painting, Impressionism 1874–1886*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, p. 317. Another book published in 1986 adopted the same view: Tamar Garb, *Women Impressionists*, London, 1986, p. 70, cat. no. 28.
- 21 Gustave Geffroy, "Marie Bracquemond (1841–1916)," in *Catalogue des peintures, aquarelles, dessins et eaux-fortes de Marie Bracquemond*, Paris, 1919, pp. 4–5.
- 22 Issues surrounding Geffroy's description are also discussed in my article: Kagawa Kyoko, "Claude Monet in Belle-Île, 1886," *Annual Report of the Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation* No. 64 (2015), pp. 78–85.
- 23 Ruth Berson, *The New Painting: Impressionism, 1874–1886: Documentation*, 2 vols., Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.
- 24 Bouillon, op. cit., p. 65.
- 25 Griselda Pollock (Hagiwara Hiroko trans.), *Vision and Difference*, Shinsuisha, 1998, p. 95 (Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Routledge, 1988, p. 56).
- 26 Campbell Dodgson (1867–1948), a specialist in German art, began working at the British Museum in 1893 and was a curator in its printmaking department from 1912 to 1932. The prints by Félix Bracquemond (1927,0312.73–1927,0312.295) currently in the British Museum were formerly in the collection of Pierre Bracquemond. They were purchased on behalf of the British Museum, and acquired by the museum in 1927. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG119219>
- 27 Pierre Bracquemond, *Vie de Félix et Marie Bracquemond*, 23 April 1925, 145 pages, Paris, Private Collection.

List of Illustrations (pp. 34–41)

- fig.1—Marie BRACQUEMOND, *On the Terrace at Sèvres*, 1880, Oil on canvas, 56.8 × 64.5 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig.2—Marie BRACQUEMOND, *On the Terrace at Sèvres*, 1880, Oil on canvas, 88 × 115 cm, Petit Palais, Geneva
Photo: Bridgeman Images / DNPartcom
- fig.3—Félix BRACQUEMOND, *The Terrace of the Villa Brancas*, 1876, Etching, 25.4 × 35.4 cm, The Cleveland Museum of Art, Gift of John Bonebrake 2005.240
- fig.4—Edgar DEGAS, *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery*, 1879–80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, and etching, 26.8 × 23.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1919 www.metmuseum.org
- fig.5—Marie BRACQUEMOND, *Afternoon Tea (Le goûter)*, c. 1880, Oil on canvas, 81.5 × 61.5 cm, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, PPP636, CCO Paris Musées / Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais
- fig.6—Berthe MORISOT, *Woman and Child on the Balcony*, 1872, Oil on canvas, 61.0 × 50.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig.7—Mary CASSATT, *On a Balcony*, c. 1878–1879, Oil on canvas, 89.9 × 65.2 cm, Art Institute of Chicago, Gift of Mrs. Albert J. Beveridge in memory of her aunt, Delia Spencer Field
- fig.8—Pierre-Auguste RENOIR, *Two Sisters (On the Terrace)*, 1881, Oil on canvas, 100.4 × 80.9 cm, Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection
- fig.9—Édouard Manet, *The Balcony*, c. 1868–69, Oil on canvas, 170 × 125 cm, Musée d'Orsay, Paris
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF-DNPartcom
- fig.10—Félix Bracquemond, *In the Zoological Garden*, ca. 1873, 21.8 × 21.6 cm, Etching, drypoint, and aquatint printed in color; seventh state of seven, The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1922

Belle-Île, Rain Effect—Claude Monet's Sublime Seascape

SHIMBATA Yasuhide

A month has passed since I arrived here. I am working away on painting. This is a quite primitive place. The rocks are uncanny, the colors of the sea almost unbelievable. But I am utterly thrilled. I am having some trouble with my work. That is, I am used to painting the Channel. I'm trying to paint with my usual techniques, but I'm not used to this ocean. (WL709)

—Letter from Claude Monet to Gustave Caillebotte, October 11, 1886; Kervilahouen

The sea is unbelievably beautiful, and the rocks are fantastic. This seashore is called La côte sauvage ("the savage coast"). I am totally absorbed in this space, with its disquieting ambience. That is, here I am pushing, like it or not, to transcend what I have achieved thus far. To be frank, painting this dark, frightening setting requires bracing myself; painting here is extremely difficult. As you have said, I may be *l'homme du soleil*, the man of the sun. But I should not content myself with just that evaluation. (WL727)

—Letter from Claude Monet to Paul Durand-Ruen, October 28, 1886; Kervilahouen¹

Claude Monet (1840–1926) created *Belle-Île, Rain Effect* (W1112) (fig. 1)² while on Belle-Île-en-Mer, an island about fourteen kilometers offshore from the Quiberon Peninsula, on the southern shore of Brittany, in western France. Ugly, dark reefs dot the surface of the sea, and in torrential rains they are clouded with white; strong winds on the sea produce white-capped waves and heavy storms. While Monet created this painting in relatively bright colors, the effect is far different from our image of that artist as painting light-filled natural landscapes. It is a dismal scene in bad weather.

Belle-Île-en-Mer is an island in the department of Morbihan, in the administrative region of Brittany. Its area is 84 square kilometers, and it has a population of 5,200. The island is twenty kilometers long, northwest to southeast, and about nine kilometers wide. This tableland-type island has a maximum elevation of 71 meters and an average elevation of 40 meters above sea level (according to its official website).³ Its size is close to that of Izu Oshima in Japan. The main community on the island is Le Palais, on its northeast coast. A ferry connects it to Quiberon on the mainland. The island is known for a fort built in the seventeenth century and for the wondrous caves in which Alexander Dumas has Porthos, one of the heroes in his *The d'Artagnan Romances*, *The Vicomte of Bragelonne: Ten Years Later* (1851), hide. As a painting subject, it had been known only for *Storm along the Belle-Île Coastline* (1851; Musée des Beaux-

Arts de Quimper by Théodore Gudin (an official Painter of the Fleet) and similar works. Prior to Monet, there had been few opportunities for landscape painters to take note of it.⁴

From his Impressionist period on, Monet constantly depicted scenes with sunlight on water, but the seascapes he had been particularly fond of were on the gentle, scenic coast of Normandy. After being discovered by artists in the 1830s, Normandy attracted many painters with its beautiful scenes overflowing with light. In 1847, when the Paris-Le Havre railway line opened, the Normandy coast's accessibility aroused the interest of the general public in the sea, and the seaside became thronged with people. As a result, from the 1860s on, hotels, casinos, and villas were built there. The coast swiftly developed into a tourist destination. Monet, increasingly depressed by observing those changes, began searching in the 1880s for a new location where he could confront nature, unspoiled and fresh. After traveling here and there, he was able to discover the landscape that was his heart's desire in the island Belle-Île-en-Mer, Brittany.⁵ (It was at that time that Cézanne left Paris and made Aix-en-Provence, his home town, his base and continued to make that area's unspoiled landscapes his subject.) What most interested Monet about the island was not Le Palais, the entrance point to the island, or the beaches, Les Grands Sables, on the its east side, but the reefs that floated beneath the sharp cliffs on its northwest side, the untouched Côte Sauvage ("wild coast").

When Monet painted *Belle-Île, Rain Effect*, the island was suffering a long period of wild weather. The torrential rain, pouring down so strongly that it obscured the sky and the rocks in the background, the huge, white rocky reefs revealing themselves, and the whitecaps slamming against them and scattering communicate directly what it was like on the coast in stormy weather. In this painting, he places what is known as la Roche Guibel or Guibel Rock, the distinguishing feature of the inlet Port-Domois, in the center of the composition. Other rocks are placed in front and in back, as though almost on top of each other, to create a sense of perspective as, in his rough but precisely calculated brushwork, he creates a sense of dynamism in the painting. With this work, Monet clearly distinguishes himself from the Monet whose forte was sun-drenched natural landscapes. During his ten-week stay in Belle-Île, Monet, working with great concentration, produced thirty-nine paintings, including this one. This essay considers the meaning of Monet's time on Belle-Île and of the works—especially *Belle-Île, Rain Effect*—that he created there.

2. Prior Research on Monet's Time on Belle-Île and the Artist's Letters

Monet's 1886 stay on Belle-Île and his work from there are well known from the writing of French journalist and art critic Gustave Geffroy (1855–1926). Geffroy was the first to discuss the Impressionists as a whole historically and is also known as the author of the earliest biography of Claude Monet, *Claude Monet, sa vie, son œuvre* (1922). In the opening of that book, Geffroy describes in detail his chance encounter with the artist on Belle-Île. In the fourth chapter, he presents his careful study of Monet's work on Belle-Île. That is exceptionally important for discussing Monet and cannot be overlooked. Geffroy, during two weeks on the island, walked with Monet between the rocks, observed the artist painting, and wrote down the day's details every evening. His descriptions in that chapter overflow with immediacy.

Claude Monet, like the men who live by the port, wore work boots, sweaters, and a *cire* or hooded waxed windbreaker. Sometimes a gust of wind would take his palette and brush out of his hands. He tied his easel to a rock to stabilize it. The artist addressed his work with resolution, as though he were painting on a battlefield [...]. Monet developed his ability to depict every shape of the land, every state of the air, the water's peacefulness and violence flower due to Belle-Île. Until then, in his work in western France, he had exclusively painted the plains of Vetheuil and the cliffs of Normandy. Here he presented himself battling with a natural world unknown to him [...]. Monet, painter of the sea, was also the painter of the air and the sky. It could not be otherwise. These paintings are viewed as a whole. All the forms and all the light stimulate, encounter, mutually influence each other, their colors and reflections penetrating each other.⁶

Geffroy reported on the Belle-Île paintings that Monet showed at the sixth *Expositions internationales de Peinture*, Salon de 1887 in the newspaper *La Justice* (June 2, 1887).⁷ His 1922 monograph the presented more fully developed thinking about Monet. It is known that his writing elevated the public evaluation of Monet's Belle-Île series. These writings by Geffroy were the starting point for research, including academic research, on Monet's Belle-Île paintings, with art historians who studied Monet's oeuvre comprehensively addressing it in many ways.⁸

As prior research for this essay, research that focused specifically on Monet's stay in Belle-Île and raised it to a higher level, I would mention the series of essays and monographs by Denise Delouche. Delouche first contributed her essay entitled "Monet et Belle-Île en 1886" to the *Bulletin des amis du musée de Rennes* in 1980. She then published her research in more fully developed form as *Monet à Belle-Île* in 1992 and published a revised edition under the same title in 2010. Delouche, who specializes in the history of modern art in Brittany, carefully followed Monet's footsteps on Belle-Île, beginning by gathering thorough information on the places where he painted on Belle-Île and his motifs and compared his activities and results before and after that stay. She comparatively examined his activities on Belle-Île and the thirty-nine works he produced there, making their significance clear.⁹

Michèle Bardoux, Lucette Leroy, and Carlette Portier had their *À Belle-Île avec Claude Monet en 1886, 12 septembre – 25 novembre* published by the Société historique de Belle-Île-en-Mer in 2007. In it, they give a detailed description of Monet's time on the island, referring to publications by Geffroy and Delouche. But it is the inclusion of many rare contemporary photographs as historical documents concerning Belle-Île that makes their book extraordinarily important.¹⁰

The most recent research on this topic is Nina Athanassoglou-Kallmyer's "Le Grand Tout: Monet on Belle-Île and Impulse toward Unity," which was published in the September, 2015, issue of *The Art Bulletin*. The author points out, concerning Monet's choice of Belle-Île as his working site in 1886, that, as in his moving to Vétheuil and spending five years working there, Monet was gradually growing to dislike the modernization of the city and was seeking unsullied landscapes far from it as his subject. The choice of Belle-Île was the climax of those actions. Rather than the city expressed in Monet's Impressionist period works, his strong interest in the countryside was connected to painters' yearnings for primitive subjects in the 1870s and 1880s. She argues that Monet sought to depict the timeless in these paintings.¹¹

There have been many essays about the Ishibashi Foundation's *Belle-Île, Rain Effect* written between 1953, when the painting was placed on deposit with the Bridgestone Museum of Art and 1984, when it was donated to the foundation, including the commentary by Omori Tatsuji in 1985 in *Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation: Masterpieces from the collection: Modern European painting and sculpture*. In recent writings, Kagawa Kyoko contributed "Claude Monet's 1886 Stay in Belle-Île," on the relationship between Monet and Geffroy and on the history of the painting, to *Museum Report* of Bridgestone Museum of Art for fiscal 2015.¹²

Delouche, Athanassoglou-Kallmyer, and other researchers on Monet in Belle-Île have all relied extensively on the large volume of letters that Monet wrote while in Belle-Île. Of them, Daniel Wildenstein included seventy-five at the end of the 1979 edition of his catalogue raisonné (WL684–758). These are letters that Monet sent to Alice Raingo Hoschedé, his friends Renoir, Caillebotte, and Morisot, the art dealers Paul Durand-Ruel and Georges Petit, and the art critics Geffroy and Octave Mirbeau.¹³

A notably large number of those letters are to Alice Hoschedé, who was looking after of Monet's home in Giverny while he was away. After Monet's wife Camille died in 1879, Alice Hoschedé cared for his children and gradually came to play a vital role in his life. Monet made it a habit to write her almost every day, late in the evening, despite being exhausted after having worked all day. He wrote about the changing weather, the arrival of storms or clear skies, and whether his work was going well. He asked for additional canvases, sent her his love, and tried to sooth her jealousy and her worries about money. To us, what is especially important in those letters is what he says in detail about his frame of mind and his feelings about his work, his efforts and their results. Monet had long continued to engage in en plein air painting directly from nature. Here, however, he was having his pigments and canvas, and he himself, almost blown away by violent winds, continuing to work as his hands grew numb and his face froze in the cold, facing harsh weather day after day, as these letters

describe in detail.

2. The End of Impressionism and a Turning Point for Monet

Paris in the latter half of the nineteenth century. After the Franco-Prussian War came the Paris Commune (1870–71), bringing chaos and ruin to Paris. Then a republican government took shape with the establishment of the Constitutional Laws in 1875, which defined the form that government would take. The resulting Third Republic led to victory for the concept of a parliamentary democracy, and Paris welcomed its maturity as a civil society. Effort was also put into recovering from the damage the city had suffered. But the authoritarian, anti-democratic movement led in 1886 by General Georges Boulanger and other disturbances broke out, causing serious political crises. With society unsettled, the lives of artists were also far from stable.¹⁴

During this turbulent period, the Impressionists continued to hold the independent exhibitions they had begun in 1874. In 1883, Paul Durand-Ruel held solo exhibitions of the work of Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, and other Impressionists. The individual artists were gradually becoming famous, but the group was falling apart. The eighth Impressionist exhibition, held in 1886, brought together young artists, with a focus on seven Neo-Impressionists, with Degas, who had not taken part in the seventh exhibition, in 1882, the central figure. It was held from May 15 to June 15 in an apartment on the Rue Laffitte. Of the initial members of the Impressionists, only three, Degas, Pissarro, and Morisot, took part. That was de facto the final Impressionist exhibition.

Monet himself gradually became renowned as the leading Impressionist and continued to forge ahead with his own work. He had not taken part in the fifth Impressionist exhibition, in 1880, and even experimented with returning to exhibit in the Salon that year. He also skipped the sixth Impressionist exhibition, in 1881, but joined the seventh exhibition, in 1882, at which he showed thirty-five works. In 1883, Paul Durand-Ruel held a large solo exhibition of Monet's work at a new building on the Boulevard de la Madeleine, displaying fifty-six works. After the success of that exhibition, he had in mind putting Monet's work on the American market and exhibited more than 40 works by Monet at the American Art Association gallery on Madison Square in New York City.¹⁵

Monet left Paris to live in Vétheuil, in the lower reaches of the Seine, in 1878. His wife, who was seriously ill, their children, and Alice Hoschedé (the wife of Ernest Hoschedé, who had been Monet's patron before going bankrupt), and her children accompanied him. Monet had long led the Impressionist group, but from that period on was putting some distance between himself and the activities of the group members. He was thinking about how to develop his own work and traveling in search of new themes. While affirming and reinforcing the Impressionist style, he experimented with diversifying his subject matter. In December of 1883, he visited the Mediterranean coast for the first time, with Renoir. After visiting Cézanne, in Aix-en-Provence, Monet and Renoir went to the northern Italian Mediterranean coast, the area known as the Italian Riviera. In January, Monet returned there by

himself and spend three months in Bordighera, on the Riviera. There he depicted that region's distinctive sparkling light and atmosphere. In 1883 to 1886, he made regular trips to Étretat on the northern coast of France to paint. In 1886, he also visited the Netherlands, to paint the tulip fields in full bloom.¹⁶

Until Monet found his way to Belle-Île, he had, while seeking new subjects, mainly depicted peaceful, bright scenes. Light flooding a setting was consistent with the scenes of modern life that he sought to depict. Monet, painting light-filled scenes in bright colors, was recognized as *l'homme du soleil*, "the man of the sun" and that that image of him was becoming, unintentionally, fixed. As the quotation at the beginning of this essay indicates, the artist himself seems to have felt at least somewhat uncomfortable with that state. That may have been why he began his travels in search of a new style. Athanassoglou-Kallmyer has pointed out, however, from analyzing the content of Monet's letters to Alice Hoschedé, that he had long yearned for utter solitude. Placing himself in an untouched natural environment, he hoped, while being true to nature, to achieve scenes that were his alone, not similar to anyone else's work. The artist's journey to Belle-Île fulfilled that wish.¹⁷

3. Monet on Belle-Île-en-Mer

In a letter Monet wrote to Berthe Morisot in the summer of 1886 (in late July or early August), he stated, "I have been very eager to go Brittany" (WL676). In a letter to Théodore Duret from about the same time, he wrote, "I may now make a major journey to Brittany, but a simple trip with cane in hand!" (WL677). He may have been interested in Brittany because his mentor, Eugène Louis Boudin, often visited there.¹⁸ Renoir's stay there in the 1880s may also have aroused Monet's interest. *Voyage en Bretagne: Par les champs et par les grèves* (Over Strand and Field: A Record of Travel Through Brittany), the novelist Gustave Flaubert's record of his travels in Brittany, which had just been published the previous year, of which Monet had a copy in his study, may also have influenced him. Monet's initial plan was to spend the first ten days on Belle-Île and then visit the writer Octave Mirbeau on the island of Noirmoutier before continuing down Brittany's seacoast to Saint-Malo.¹⁹

Monet arrived on Belle-Île on September 12, 1886 and initially stayed at the Hôtel de France in Le Palais, a port. First, he explored the island for two days. He was not attracted to the scenes of the port community around Le Palais. On the fifteenth, he found a place to stay in Kervilahouen, a small village on the opposite side of the island. During his brief search of the island, he had discovered the shore known as the La côte sauvage ("the savage coast") and decided to base himself as close to it as possible. Monet rented a rather spacious room from a fisherman named Marec who also managed a bistro and prepared food. In his letter to Alice Hoschedé dated September 14, he wrote

As for myself, I'm happier than I was, I've seen some wonderful sights and I'm going to stay on the island; I leave town tomorrow morning and will be moving into a little hamlet of eight or ten houses, near the area known as la Mer Terrible, which is aptly named: there isn't a tree within miles,

and the rocks and caves are fantastic; it's as sinister as hell, but quite superb and since I don't believe I could ever find anything like this anywhere else, I want to try and do a few paintings here; so tomorrow I set to work. (WL686)

In his next letter, dated September 16, he wrote, "I plan to finish two or three works in two or three weeks" (WL687). His September 24 letter says, "If the weather does not change, I think I will be able to leave the island a week from now" (WL692). At that time, Monet seems to have assumed that he would simply be able to paint scenes in fair weather, as usual. But the weather on Belle-Île took a turn for the worse right after that. The violent changes of the weather characteristic of islands in the Atlantic Ocean, with hail and wild storms, disappointed him and showed him the menace of the natural world. He wrote about the water frequently in his letters. Even on the occasional sunny day, the winds on the tableland-type island were always strong. In his September 27 letter to Alice, he said, "The weather is still fine, but there's a devil of a wind which is hampering me in my task; I'm having to tie everything, canvases and parasol, down" (WL697).

In October, the weather was even rougher. The storm season had arrived. He saw scenes of the waves wildly striking the rocks, smashing and collapsing. Monet began to realize the setting presented striking difficulties for his work. At the same time, shaken by scenes that made him sense a threat, he gradually became fascinated. He began painting utterly different scenes depending on the time of day and the weather. The result was that Monet extended his stay six more times and, in the end, spent ten weeks there. In his October 30 letter to Alice, he wrote,

But you know my passion for the sea, and here it's particularly beautiful. With my experience and my unceasing observation I have no doubt that if I carried on for another few months I could do some excellent work here [...]. Just one look at those blue-green depths and its terrifying ways (I'm repeating myself) and I'm hooked. I'm absolutely mad about it, in other words [...]. (WL730)

Monet himself seems to have thought that, even so, he could complete his work on the island without delay, but with everything battered by the unsettled weather, things did not go as he'd hoped. On November 8, he wrote Alice, "Here a good day of work, superb weather, but inevitably I approach the end [...]. Ultimately, I will have to complete these in my atelier, with you nearby" (WL739). On the following day, the ninth, he wrote Durand-Ruel, who was urging him to send his works quickly, as follows:

You ask me to send you what I have finished; nothing is finished and you know very well that I can't really judge what I've done until I look over it again at home and I always need a short break before I can put in the final touches to my paintings. I'm still working a lot. Unfortunately with the constant bad weather, I'm having some difficulty in finding the effects again in many of my motifs, so I'll have a lot to do once I get back to Giverny. (WL741)

4. Encounters on Belle-Île: Russell, Geffroy, and Mirbeau

Monet was basically on his own during his time on Belle-Île, but he had opportunities to meet several people. The first encounter was with the Australian painter John Peter Russell (1858–1930). They spent September 7 to 28 together. After studying in London, Russell attended Fernand Cormon's private painting school, starting in 1885. In 1886, he met and became friends with Louis Anquetin, Émile Bernard, and Vincent van Gogh. That year, Russell visited Belle-Île in search of his own painting subjects. He was staying near La côte sauvage with Marianna Antoinetta Mattiocco, whom he would later marry, having arrived before Monet, as we know from Monet's September 18 letter to Alice (WL688). During Monet's early search for subjects to paint on Belle-Île, Russell's presence seems to have been particularly significant. Monet's discovery of the caves on La côte sauvage, an important motif, was apparently guided by Russell. Russell, having seen Monet at work, told his friend Vincent van Gogh about it and also later described it in detail to Henri Matisse. After spending two weeks with the younger painter, Monet swiftly accelerated the speed at which he painted.²⁰

What is seen as an even more important chance meeting there was with Gustave Geffroy. They spent the second to the eleventh of October together. Geffroy was active as a journalist from 1880 on and was writing regular articles for *La Justice*, a daily newspaper published by Georges Clemenceau. Geffroy described that encounter quite dramatically, writing about it in eight articles published in *La Justice* from October 17 to November 3.²¹ It is said that his meeting Monet in Marec's hostel on October 2 was completely accidental.

The third person Monet encountered there was the journalist and playwright Octave Mirbeau (1848–1917). That was not accidental: Mirbeau had a clear objective of interviewing the painter. Monet had apparently come to know Mirbeau in November, 1884, at the home of Paul Durand-Ruel. Mirbeau, who covered the arts for the newspaper *La France*, was preparing a series on contemporary artists, interviewing Pierre Puvis de Chavannes, Degas, Renoir, and Monet, and came to meet Monet for that purpose. Monet was pleased that Mirbeau had come to see him and that they could meet again on Belle-Île, but he also immediately began to regret losing the time he needed during the busy latter half of his stay, as we can see from his letters. His letters communicating his enjoyment of Mirbeau's bringing his wife to call also frequently upset Alice and was a source of discord between them. Monet, immediately after completing his work on Belle-Île, called on Mirbeau, who was staying on the island of Noirmoutier, relatively nearby, before returning to Giverny. Mirbeau is known as having boosted Monet's reputation thereafter. For example, in the opening to the catalogue for the 1889 *Claude Monet – Auguste Rodin* exhibition, Mirbeau, in several pages introducing Monet, touched on Monet's Belle-Île paintings.

His depictions of the wild seas at Belle-Île and the gentle seas at Bordighera make me forget, again and again, that they are paintings on canvas. I felt that I was lying on the shore.²²

5. *Belle-Île, Rain Effect* and the Belle-Île Group of Paintings

Port-Goulphar was a location at which Monet painted during his stay at Kervilahouen. It was a few hundred meters away from the village. In Brittany, the word *port* does not simply indicate a port or harbor; it means, rather, an inlet. Port-Goulphar, with its rocky reefs and precipitous cliffs, and Port-Coton, with its soaring, pointy, rocks and other features, provided motifs for Monet. At about the same distance from his hostel in Kervilahouen, but to the left, Monet found another motif, Port-Domois. In the center of that inlet is the rock mentioned earlier, the Guibel Rock. Monet secured five important sites, include those three (fig. 2). On Belle-Île, Monet painted not a single ship, human being, or even the birds he mentioned in his letters. He painted only the rocks and the sea. There is no human presence. Except for *Portrait of Poly* (W1122), only of three of the scenes in the thirty-eight paintings show traces of human habitation. One is the village of Domois, with houses on upland in the distance. The other two are scenes he painted from his room.

What captured Monet's heart about the Belle-Île coast was, it would seem, the shape of the rocky reefs raising their heads, almost menacingly, from the surface of the sea. The rocks intersect, emphasizing their rough verticality in contrast to the horizon. He depicted, with rough brushwork and nearly primary colors, their irregular surfaces alternating with the billowing waves. The fundamental power of nature is indicated, as though nature had feelings, through his coarse, abstract, touch. As will be described in detail later, these were pointed out as the forerunners of Fauvism, which would emerge twenty years later. Monet, who himself was conscious of a major distancing from his previous work, wrote to Durand-Ruel that "I do not know if what I bring home from here will to everyone's taste, but this coast is my passion" (WL7115). Monet, with the cliffs at Dieppe, the huge massifs at Étretat, or the thaw of the ice at Vétheuil, had long presented images that communicate his awe of nature. But the expression of the scenes in the Belle-Île paintings make us feel that those emotions have burst out. Through these experiments, Monet attempted to transcend the Impressionist paintings that he had been producing for some time.

In the center of the Artizon Museum's *Belle-Île, Rain Effect* (W1112) is depicted the Guibel Rock, which rises in the middle of the Port-Domois inlet. In his October 9 letter to Alice, Monet wrote that while being distressed by the rough weather, "To relax, I produced a *pochade* of the effect of the rain" (WL707). The term *pochade* means a study for a painting. The effect of the rain, "rain effect," is consistent with the title recorded in Wildenstein's catalogue raisonné: *Belle-Île, effet de pluie*, but that is not evidence that they were the same work. But that letter overlaps with the work that Geffroy described being done in bad weather and the date of the letter corresponds to the period when Geffroy was there.

In the early part of his stay on Belle-Île, Monet painted Port-Domois from various angles and in all sorts of weather. Of those works, eight depict the Guibel Rock in the center. Of them, five have Port-Goulphar and the cliffs of Radenec in the distance and the Guibel Rock from an angle facing north.²³

The Guibel Rock, Port-Domois (W1106), private collection (fig. 3)
Rocks at Belle-Île (W1107), Musée des Beaux-Arts, Reims, France (fig. 4)

Port-Domois (W1108), Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (fig. 5)

Port-Domois at Belle-Île (W1109), private collection (fig. 6)
Belle-Île (W1110), Musée Rodin, Paris (fig. 7)

Looking at the three works, we can see the large opening in the Guibel Rock. In W1106, W1107, and W1108, the sky is clear and the surface of the sea is calm. In W1109, it is cloudy and waves are cresting. Dark clouds brood over the scene in W1110, but the sea is relatively calm. Monet has presented variations at different times of day and under different weather conditions.

In the next two works, the opening in the Guibel Rock is not visible. The scene has been depicted facing to the west.

The Rocks at Belle-Île (W1111), whereabouts unknown (fig. 8)
Belle-Île, Rain Effect (W1112), Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo (fig. 1)

The next work was painted from the opposite side, with the opening in the Guibel Rock.

Belle-Île (W1113), whereabouts unknown (fig. 9)

W1113 is painting with rough brushwork, but depicts a sunny scene. Compared with other works by Monet, the touch is coarse; compared with the other seven paintings of the Guibel Rock, it seems to have the roughness of an oil sketch. W1111 and W1112 show the surface of the sea in a storm. The grim impression of the sea in the rain and the uncanny rocks are features they share with W1110 in the Musée Rodin. Among them, *Belle-Île, Rain Effect* is depicted in extreme weather, with pouring rain and strong winds. In it, bright colors are still used for the rough sea in strong winds, but our eyes are drawn to the intensity of the artist's touch and the colors, and we sense the tension in the composition. Yet comparing it with the actual scene from Port-Domois facing the Guibel, we realize that the artist reproduced the actual scene nearly accurately (fig. 10).

As in his series of paintings of Port-Domois, Monet often depicted the same scene from different angles or at different times of day while on Belle-Île. Multiple works with the same motifs are seen from different angles and capture changes in effect depending on the time of day or the weather. Paul Tucker observed, on that point,

His campaign in Brittany [...] marked a subtle change in Monet's orientation [...]. The paintings also explore a relatively limited number of motifs and do so with an equally restricted number of compositional options [...]. These limitations [...] also appear to have forced him to be even more exacting in his description of natural phenomena – the action of the sea, the way the light danced upon the water, or the interplay of shadows and reflections cast by the craggy black rocks [...].²⁴

To express the effects of atmosphere and sea multiple times from the same spot meant that he had to limit his number of

viewpoints and choices of location. The changeable weather characteristic of Belle-Île at that season and, above all, the wild changes in the state of the sea gave new developments to Monet's paintings. It is still too soon to use the word "series" of his various works on Belle-Île. But it may be that the idea of a series had begun, unconsciously, to develop in his heart. In his October 30 letter to Alice, he wrote,

But I do know that to paint the sea really well, you need to look at it every hour of every day in the same place so that you can understand its ways in that particular spot; and this is why I am working on the same motifs over and over again, four or six times even [...]. (WL730).

Thus, in his works painted at the same spot on Belle-Île are works that present the relationships between light and shadow, some scenes filled with sunlight, others, contrasting, under dark, stormy skies. This technique, which Monet discovered while on Belle-Île, he subsequently made into a systematic style.

Later, when Monet was working on his *Haystacks* series, he wrote in an October 7, 1890, letter to Geffroy,

I am absorbed in creating a series with various effects of light. But recently the sun sets early, so I cannot keep up. But as I proceed with these paintings, I realize that "l'instantanéité" that I seek—to express the light glowing everywhere, and "l'enveloppe"—will require much greater effort (WL1076).

In this letter, Monet uses the term "l'instantanéité" (instantaneousness, immediacy) for what he was seeking. That is recognized as a key word in his series. He also wrote "l'enveloppe" (that which envelopes the surroundings). That is what Monet called what envelopes the ambience, the surroundings. To put it another way, it means the effect of light on the atmosphere enveloping his motif. In his works on Belle-Île, he, one might say, was already incorporating that effect in his paintings.²⁵

6. Sublime Seascapes

Monet's interest grew through his day-by-day observations of the sea at Belle-Île. The times when rough weather and high winds struck inspired to exaltation, almost giddiness. In his October 23 letter to Alice, he wrote as follows:

I tend to like soft, gentle colors, but I have to work hard to paint darkly, to depict this sinister, tragic scene. I think you've seen dark paintings of Britany, but this is the reverse: with the most beautiful tints in the world, this sea today under a leaden sky, and I used green to the extent that I could not capture that strength. (WL721)

The artist's decision that he had to paint that effect that is indicated in his October 26 letter to Alice:

It is absolutely necessary that I complete these paintings. I am actually satisfied with them and do not believe I am mistaken. That is why I should not despair. I have to battle on, even at the risk of suffering some sudden downpours. (WL723)

Seascapes in stormy weather call to mind Claude-Joseph Vernet (1714–1789). As an artist who created paintings expressing his reverence for nature, which goes beyond the boundaries of human knowledge, and his experience of the sublime, he suggests connections with Monet and with the early Romantic painters. In particular, J. M. W. Turner (1775–1851) produced a series of stormy seascapes that Monet must have known about.²⁶ Looking back at the history of landscape painting in early modern and modern France, one must not forget the work of the Nicolas Poussin (1594–1665), the great maestro of seventeenth-century Classicism. Poussin's *Winter or the Flood* (1660-64) (fig. 11) was the last of his *Four Seasons* series (1594–1665). This work, the subject of which is taken from the Flood narrative in the Old Testament, contrasts with Poussin's bright, serene, and rather rigorous works depicting his characteristic ideal landscapes. In *Winter or the Flood*, however, he shifts his gaze to vast, coarse, dangerous, and mysterious images or darkness, the abyss, and isolation. That, as a "sublime scene," had a huge influence on Neo-Classicism, from his day on to the early nineteenth century and then to Romanticism. The comparison between the spring, summer, and fall paintings in his *Four Seasons* series of scenes under clear skies and the dismal winter painting established a striking contrast. We can find the same effect in Monet's paintings of Port-Domois. That an Impressionist genius would paint, at the end of the nineteenth century, a painting that embodies the concept of the sublime, contrasting with his works arousing sense of delightful sensations, gentle pleasures, and joy, and that a Classicist master pictorialized the Romanticist concept of the sublime make us consider the possibility that those events were not unrelated in the history of French landscape painting. Monet's discovery of the Belle-Île scenes may have been random, but these works by the "classic" maestro of the Impressionists have in common the representation of the "sublime" in landscape paintings, in a contrasting style, with that of the seventeenth-century landscape painting maestro, Poussin.²⁷

7. Exhibition and Sale of the Belle-Île Paintings

After returning home from Belle-Île in late November, 1885, Monet spent the winter completing his Belle-Île landscapes in his atelier, as he had told Durand-Ruel he would. The finished paintings were later shown in several exhibitions. Among them, the most important were the *6th International Exhibition*, held in May and June, 1887, and the *Claude Monet – Auguste Rodin* joint exhibition with Rodin in 1889. Both were held at Georges Petit's gallery, not Durand-Ruel's.²⁸ Monet had been dubious for some time about Durand-Ruel's plan to show his work in the United States. In a letter dated January 22, 1886, he wrote, "I want to believe that your hopes for America would be successful, but I would rather have my paintings known, and sold, here" (WL651). On his part, Durand-Ruel may have thought that the Belle-Île paintings were not characteristic of Monet and may not have been interested in them.

In the catalogue for the *6th International Exhibition*, in 1887, ten of the fifteen works by Monet on display were from Belle-Île. This exhibition was a rare group exhibition bringing the Impressionists' work together. Monet also showed his 1877 *La Gare Saint-Lazare* landscape painting, thus indicating the

connections between past and present and the development of his style.²⁹ Looking at Gustave Geffroy's and Octave Mirbeau's responses, it seems that he was sure of some success, but he was concerned about the reactions of his fellow painters and of other critics.

In fact, evaluations of the Belle-Île paintings were divided. The artist Camille Pissarro rated them harshly as "dark Monet," criticizing their rough style, their savageness, and their lack of painterly polish.³⁰ The critic and novelist Charles-Marie-Georges Huysmans wrote as follows in the June, 1887, issue of *Revue Indépendante*:

Claude Monet showed a series of tumultuous landscapes, steep, violent seas, with fierce tones under raging skies. They are far from the superb seascapes that M. Durand-Ruel owns and that make Claude Monet the greatest painter in the world [...]. The savagery of this painting, seen from a cannibal's eye, baffles at first, but, before the power it it presents, before the faith that animates this painting, before the powerful breath of that man who painted it, one can but submit to the sinister seduction of this rough art.

Huysmans' friend Alfred de Lostalot wrote, in the June, 1887, issue of the art journal *Gazette des Beaux-Arts*,

Claude Monet, more violent, more excessive than ever in his touch and color, has achieved the power to reduce the viewer to silence. The colors are wild, the brushwork brutal, but his discipline is perfect and thus the feeling of nature emerges freely amidst an impression of grandeur.³¹

Next, a group of Belle-Île paintings was included in the 1889 *Claude Monet – Auguste Rodin* exhibition. In this joint exhibition, Monet exhibited 145 works. In between landscapes of Étretat and Antibes were thirteen of his Belle-Île works (RM74–76, 79–80, 83, 86, 89–90, 91/16, 93, 95, 96). Compared with his Vétheuil-period works, of which he showed fourteen, almost as many, the artist, we can infer, placed emphasis on his Belle-Île results. The Belle-Île paintings included were three of Port-Coton (RM91/16, 95, 96), one of Port-Goulphar (RM79), two of Port-Domois (RM80, 89, 90), and two of the five he painted during wild storms in October (RM74, 75). The works thus covered all the locations at which he painted on Belle-Île. Geffroy wrote the catalogue text about Rodin, while Mirbeau wrote about Monet, as quoted above. That essay was a revision of a critique of Monet published in *Figaro* on March 10, 1889, and attempted a positioning of Monet's paintings.³²

Paul Durand-Ruel eventually purchased only four of the Belle-Île works in 1887. Monet was thus able to have other art dealers handle the sale of the other Belle-Île paintings. Georges Petit had held the earliest exhibition of Belle-Île paintings, but did not help much in selling them. Theo van Gogh's Boussod, Valadon & Cie art dealership, however, contributed greatly to their sales. At the time, due in part to the urging of Theo's older brother Vincent, who was then living in Paris, Theo purchased and sold large numbers of Impressionist paintings. In particular, in the brief period between 1886 and 1888 he handled nine of Monet's works, including some of the Belle-Île paintings. He also added, quite early, Belle-Île paintings to his personal collection.

Later, Paul Durand-Ruel's gallery bought in some Belle-Île works over the course of several years and Boussod, Valadon & Cie purchased several more of them. Individuals who bought them include the Russian collector Sergei Shchukin and the Japanese collector and art dealer Hayashi Tadamasu. Among Monet's fellow artists, the collection Gustave Caillebotte bequeathed to the state at his death included *La côte sauvage*, which, after being in the collection of the Louvre, is now in the Musée d'Orsay.

What of the Ishibashi Foundation's *Belle-Île, Rain Effect*? It was not shown in the series of exhibitions described above. According to Wildenstein's catalogue raisonné, this painting was first exhibited at an art exhibition held in Saint-Brieuc in 1891. It waited to be exhibited again until 1917, in the *19th Century French Paintings exhibition* at the Galerie Paul Rosenberg, and 1924, in the *Monet* exhibition at the Galerie Georges Petit.³³ In terms of the painting's provenance, after it was sold to Boussod, Valadon & Cie in 1887, it was acquired by Wilhelm Hansen in about 1918 and then Matsukata Kōjirō in 1922. Subsequently, it was placed on deposit with the Ishibashi Foundation in 1954 and donated to the foundation in 1984.³⁴ *The Rocks at Belle-Île* (W1111), which has almost the same composition, was purchased by Durand-Ruel in March, 1887, and sold at auction in New York in 1948. *Belle-Île* (W1110) was given by Monet to Rodin at the time of their joint exhibition. It was donated to the French state in 1916 and is now in the custody of the Musée Rodin.³⁵

8. After Monet's Visit to Belle-Île

How should we position the thirty-nine paintings, including *Belle-Île, Rain Effect*, that Monet created during his ten-week stay on Belle-Île within his oeuvre of some two thousand paintings? In terms of his career, these works, like the paintings he produced in Bordighera, while produced over a short period of time, are from a time when Monet had decided to refashion his paintings and carried out that intention. The magnificent, yet harsh scenes at Belle-Île's Côte Sauvage, the dizzying changes in the atmosphere: Monet responded to them sensitively and was stirred to create paintings in a new style. Monet did not discard the basics of Impressionism: using different types of brushwork, clear, simple, tones, clear compositions. But his subject was not limited to peaceful spaces filled with light. At times, he addressed scenes that, with dark clouds hanging low and violent rain attacking, are quite intimidating. While not losing sight of the structure of a scene that should be expressed in his richly vital touch and other fundamental characteristics, he was seeking a new audacity in his compositions. The landscape paintings from Belle-Île both anticipate his later *Haystacks* and cathedral series and also, stylistically, foreshadow the free touch and dark palette of his abstract style in depicting the waterlilies.

A decade after Monet left Belle-Île, in 1896, Henri Matisse (1869–1954) visited John Russell at Belle-Île-en-Mer. Russell, after encountering Monet, had made his home on the island from 1888 until the death of his wife, Marianna, in 1908. He hoped that other artists would work on the island and received the young artists who visited there kindly. Matisse had received his education in the traditional manner, having studied at the Ecole nationale des beaux-arts under Gustave Moreau, but

visiting Belle-Île brought about a major change in his style. Initially he, like Monet, was perplexed by the wild scenes there, but from his second visit the following year, he seems gradually to have begun to respond to the scenes of life enfolded within the storms. In that development, Monet's teachings may have contributed, via Russell. The paintings that Matisse produced during his 1896 visit and his repeat visit a year later are clearly different. His 1896 depictions of the coast are painted using an academic style with a relatively dark palette. His 1897 works have bold compositions in lively brushwork and sophisticated, bright colors, in contrast to the heavy colors he had used until then. Ann Galbally wrote, in the catalogue for the *Belle-Île: Monet, Russell, Matisse in Brittany* exhibition at the Art Gallery of New South Wales,

Matisse is angry because he is placed implacably against the sterile, suffocating Beaux-Arts system in which he had been trained. It is a necessary anger which drives him to break with the old to create a new art of personal expression through the use of colour and simplified, decorative form.³⁶

Matisse and his colleagues showed paintings at the Salon d'Automne with forceful colors, using primary colors extensively, and a forceful touch. The critic Louis Vauxcelles called them the "fauves," wild beasts. As mentioned earlier, the style of Monet's Belle-Île-period style had, it must be pointed out, qualities that foresaw Fauvism. Here we can discover the point of contact between Monet and the establishment of new styles of painting at the beginning of the twentieth century.

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

Notes

- 1 "Documents: I. Letters," in Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné, Tome II: 1882–1886 Peintures* (Lausanne & Paris: La Bibliothèque des arts, 1979), pp. 213–295. In this essay, the letters in the 1979 edition of the catalogue raisonné are indicated with "WL" before the number.
- 2 Wildenstein, 1979, No. 1112, p. 206; *Daniel Wildenstein, Monet: Catalogue Raisonné, Volume III* (Paris: Wildenstein Institute, 1996), No. 1111, pp. 420–421. In this essay, the works in the 1996 catalogue raisonné are indicated with "W" before the number.
- 3 "Belle-Île en Chiffre," accessed at https://www.belle-ile.com/files/ot-belleile/files/1429_8_belle-ile_en_chiffres.pdf. For another source on *Belle-Île-en-Mer*, see Bruno Barbier, *Belle-Île-en-Mer* (Renne: Itinéraires de découvertes, Edition Ouest-France, 2008).
- 4 Théodore Gudin, 1802–1880, Peintre officiel de la Marine, *Tempête sur les côtes de Belle-Île*, 1851, Musée des Beaux-Arts de Quimper. See also Henri Belbeoch & Florence Clifford, *Belle-Île en Art* (Sait-Brieuc: Presse Bretonnes, 1991), pp. 40–41.
- 5 "Introduction: Tourism and Painting", in Robert L. Herbert, *Monet on the Normandy Coast: Tourism and Painting, 1867–1886* (New Haven and London: Yale University Press, 1994, pp. 1–7), Ann Galbally, "Mer Sauvage," *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, p.14. Richard Thomson has written that since the groups of works Monet created at Belle-Île in 1886 and at Creuse in 1889 had a certain consistency and should be considered together. These works contrast with the landscapes he produced on his 1884 and 1888 visits to the Mediterranean and are removed from his familiar scenes of the coast of Normandy; they are the result of his deliberate efforts to expand his range. Richard Thomson, "Emotive Naturalism 1881–1891," in Exh. Cat., *Claude Monet*, Galerie nationales Grand Palais, 2010–2011, pp. 34–47.
- 6 Gustave Geffroy, *Claude Monet: Sa vie son temps, son œuvre* (Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1922), pp.1–4.
- 7 Gustave Geffroy, "Salon de 1887. VI Hors du Salon – Monet. II," *La Justice*, No. 2696, 2 juin, 1887, pp.1–2.
- 8 Ursula Prunster, "Painting Belle-Île," Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, p. 22.
- 9 Denise Delouche, "Monet et Belle-Île en 1886", *Bulletin des amis du musée de Rennes*, pp. 27–55; Denise Delouche, *Monet à Belle-Île (l'Art en Bretagne)* (Armen: Le Chasse-Maree, 1992); Denise Delouche, *Monet à Belle-Île* (Plomelin: Éditions Palantines, 2006).
- 10 Michèle Bardoux, Lucette Leroy & Carlette Portier, *À Belle-Île avec Claude Monet en 1886, 12 septembre – 25 novembre* (Mairie de Locmaria: Société historique de Belle-Île-en-Mer, 2007).
- 11 Nina Athanassoglou-Kallmyer, "Le Grand Tout: Monet on Belle-Île and Impulse toward Unity," *The Art Bulletin*, Vol. XCVII, No. 3, September 2015, pp.323–341. The title of this essay is from Émile Zola, *L'œuvre*, Chapter 2: "Ah! How beautiful it would be, were we to devote our entire existence to a single work! [...] in one word, the grand total [Le Grand Tout], without high or low, dirty or clean, just as it works," or from the writings of the mathematician and philosopher François-Pierre Gontier Maine de Biran, 1766–1824.
- 12 Unsigned (Omori Tatsuji), "19. Monet (1840–1926), *Belle-Île, Rain Effect*," *Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation: Masterpieces from the collection: Modern European painting and sculpture*, 1985; Miyazaki Katsumi, "5. Belle-Île, Rain Effect," *Catalogue of the Ishibashi Foundation Collection* (1), 1996, pp. 14–16; Kagawa Kyoko, "Claude Monet's 1886 Stay in Belle-Île," *Museum News*, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Museum of Art, Ishibashi Foundation, 2015, pp. 78–85.
- 13 Wildenstein, *Claude Monet*, 1979, pp. 275–291.
- 14 Kinoshita Ken'ichi, "The Second Republic and Second Empire," in Shibata Michio, Kabayama Koichi, Fukui Norihiko, ed., *Sekai rekishi taikai Furansu shi 3–19 seki nakaba - genzai* [World history series, French history 3: Mid 19th century to the present] (Tokyo: Yamakawa Shuppan, 1995), p. 79.
- 15 Sylvie Patry, "Durand-Ruel and the Impressionists' Solo Exhibition of 1883," pp. 100–119; Jennifer A. Thompson, "Durand-Ruel and America," Exh. Cat., *Paul Durand-Ruel and The Modern Art Market: Inventing Impressionism*, Musée du Luxembourg, Paris; The National Gallery, London and Philadelphia Museum of Art, 2014–2015, pp. 100–119 and pp. 136–151.
- 16 Paul Hayes Tucker, *Claude Monet: Life and Art* (New Haven and London: Yale University Press, 1995), pp. 114–126; Richard Thomson, "Normandy in the 1880s," "The Mediterranean, 1884–1888," Exh. Cat., *Claude Monet 1840–1926*, Galeries nationales, Grand Palais, 2010–2011, pp. 172–205.
- 17 Athanassoglou-Kallmyer, "Le Grand Tout," 2015, p. 326.
- 18 André Cariou, *De Turner à Monet: La découverte de la Bretagne par les paysagistes au XIX^e Siècle*, Musée des Beaux-Arts de Quimper, 2011, pp. 98–99.
- 19 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 29; Athanassoglou-Kallmyer, "Le Grand Tout," 2015, p. 334.
- 20 Ursula Prunster, "Painting Belle-Île," Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, pp. 13–16; Belbeoch & Clifford, *Belle-Île en Art*, 1991, pp. 90–95.
- 21 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 36–38
- 22 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 38–39; Octave Mirbeau, "Claude Monet," in *Claude Monet, A. Rodin*, Galerie Georges Petit, Paris 1889, pp. 25–26. See also Silvy Patin, "Belle-Île-en-Mer (septembre-novembre 1886)," Exh. Cat., *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, Musée Rodin, Paris, 1889–1990, pp.147–148; "Que de fois, devant ses mers farouches de Belle-Isle, ses mers souriantes de Bordighera, j'ai oublié qu'elles étaient, sur un morceau de toile, avec de la pâte."
- 23 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 56–65; Anon., "Lot Essay" for Claude Monet, *Belle-Île* (1886), (Christie's New York Auction, Impressionist and Modern Art Evening Sale, 4 May, 2011, Sale #2437) (accessed at <https://www.christies.com/en/lot/lot-5433473>).
- 24 Paul Hayes Tucker, "2 Monet and the Challenges to Impressionism in

- the 1880s," Exh. Cat., *Monet in the '90s: The Series Paintings*, Museum of Fine Arts, Boston, 1989, p. 29.
- 25 Mutobe Akinori, "Mone shokan (1980) ni okeru 'shunkansei' to *Tsumiwaru* rensaku ['instantanéité' in Monet's letters (1890) and the *Haystacks* series]," *Bijutsushi*, Vol. 35, no. 1, January, 1986, pp. 15–27; Mutobe Akinori, "Mone no kaiga to jikan [Monet's paintings and time]," *Jissen joshi daigaku bigaku gijutsushi gaku* (20th anniversary commemorative issue), no. 30, March, 2016, pp. 23–42.
- 26 Steven Z. Levine, "Seascape of the Sublime: Vernet, Monet and the Oceanic Feeling," *New Literary History*, Winter 1985, Vol. 16, No. 2, pp. 377–400.
- 27 See Richard Verdi, "Poussin's 'Deluge': the Aftermath," *The Burlington Magazine*, Vol. 123, 1981, pp. 389–400; Shimbata Yasuhide, "J. M. W. Turner no *Daikozui*—Mokushi-teki suko no shudai ni miru dento to zoi [J. M. W. Turner's *Deluge*—Tradition and creativity in the subject of the apocalyptic sublime]," Exh. Cat., *J. M. W. Turner 1775–1851, A Tate Gallery Collection Exhibition*, Yokohama Museum of Art, Nagoya City Art Museum, Fukuoka Art Museum, 1997, pp. 177–95.
- 28 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 90–92.
- 29 Pierre Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit (1881–1934): repertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, tome 5 (Dijon: L'Echelle de Jacob, 2011), p. 1408.
- 30 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 92.
- 31 Joris-Karl Huysmans, "Chronique d'art, le Salon de 1887(1), l'Exposition internationale de la rue de Sèze," *la Revue indépendante*, No. 8, juin 1887, p. 352; Alfred de Lostalot, "Exposition internationale de peinture et de sculpture (Galerie Georges Petit)," *Gazette des Beaux Arts*, Tome 35, 2e période, Nr. 6, juin 1887, p. 524.; Tucker, *Claude Monet*, 1995, pp. 29–30; Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, pp. 92–95.
- 32 Exh. Cat., *Claude Monet A. Rodin*, 1889, p. 25, reprinted in Exh. Cat., *Claude Monet-Auguste Rodin: Centenaire de l'exposition de 1889*, Musée Rodin, 1889–90, p. 53. Numbers following RM refer to the numbers of exhibits in this catalogue.
- 33 Sanchez, *Les Expositions de la Galerie Georges Petit*, 2011, p. 1411.
- 34 Miyazaki, "5. Belle-Île, Rain Effect," 1996, p. 16; Kagawa Kyoko, "Claude Monet's 1886 Stay in Belle-Îl," pp. 78–79.
- 35 Delouche, *Monet à Belle-Île*, 2006, p. 96.
- 36 Ann Galbally, "Mer Sauvage," Exh. Cat., *Belle-Île: Monet, Russel, Matisse in Brittany*, Art Gallery of New South Wales & Queensland Art Gallery, 2002, pp. 13–16. See also Hilary Spurling, "Matisse on Belle-Île," *The Burlington Magazine*, Oct., 1995, Vol. 137, No. 1111, pp. 661–671.

List of illustrations (pp. 42–53)

- fig. 1 (W1112)—Claude MONET, *Belle-Île, Rain Effect*, 1886, Oil on canvas, 60.5 × 73.7 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation
- fig. 2—Location of Monet Activities Belle-Île-en-Mer (from Map data © 2021 Google)
- fig. 3 (W1106)—Claude MONET, *The Guibel Rock, Port-Domois*, 1886, Oil on canvas, 66 × 81 cm, Private Collection, San Francisco
- fig. 4 (W1107)—Claude MONET, *Rocks at Belle-Île*, 1886, Oil on canvas, 63 × 79 cm, Musée des Beaux-Arts, Reims
Photo : © Christian Devleeschauwer
- fig. 5 (W1108)—Claude MONET, *Port-Domois*, 1886, Oil on canvas, 65 × 81 cm, Yale University Art Gallery, New Haven
Photo credit: Yale University Art Gallery
- fig. 6 (W1109)—Claude MONET, *Port-Domois at Belle-Île*, 1886, Oil on canvas, 65 × 81 cm, Private Collection
- fig. 7 (W1110)—Claude MONET, *Belle Île*, 1886, Oil on canvas, 60 × 81 cm, Musée Rodin, Paris
© Musée Rodin (photo Jean de Calan)
- fig. 8 (W1111)—Claude MONET, *The Rocks at Belle-Île*, 1886, Oil on canvas, 60 × 81 cm, Collection Unknown
- fig. 9 (W1113)—Claude MONET, *Belle-Île*, 1886, Oil on canvas, 60 × 60 cm, Collection Unknown
- fig. 10—Port-Domois, © Société historique de Belle-Île-en-Mer, Morbihan, France.
<https://www.belle-ile-histoire.org/histourisme.html>
- fig. 11—Nicolas Poussin, *Winter (Deluge)*, 1660–64, Oil on canvas, 118 × 160 cm, Musée du Louvre
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Droits réservés / distributed by AMF-DNPartcom

Fujishima Takeji's *Orientalism*: An Elliptical View of China, the West, and the Great Kanto Earthquake

KAIZUKA Tsuyoshi

1. Focus on *Orientalism*

Orientalism (Artizon Museum, Ishibashi Foundation, fig. 1) by Fujishima Takeji (1867–1943), first shown in the 5th Imperial Arts Academy Exhibition (Teiten) of October 1924, has in previous research and criticism been positioned as one of the artist's most significant oil paintings of the 1920s, or of the Taisho Era (1912–1926). It is always featured in retrospectives and reproduced in nearly every book of Fujishima's work. Much has been written on it already, and it might seem there is little more about it to discuss. However, in this paper I would like to re-examine the significance of this work on the occasion of its being acquired by the Ishibashi Foundation in 2019 and displayed in a gallery of the Artizon Museum.

First, as to the picture itself: it is a half-length portrait in profile of a woman in Chinese costume. It is firmly grounded by the strong image of the woman's face seen from the side, her hair tied back behind her head. The woman's intelligent gaze is directed far outside the picture, and there is no gloom her expression, rather she seems to cheerfully celebrate health of the mind and body. She holds a fan in her hands. In the background on the left, four characters of a Chinese *duilian* couplet are fully or partially visible. Besides the poem's characters, the background is smoothly filled in with a deep maroon, and no other subjects are depicted.

The woman's clothing is clearly Chinese, but unlike what is known as a "China dress" in present-day Japan, the collar is centered and not standing. It has been pointed out that this is in line with the Han Chinese style, rather than that derived from the *qipao* of the Manchu people. While the lower half of her body is not visible, it is evident that she wears a loose one-piece garment that does not fit snugly around the waist. The garment's base color is dark blue, with a brilliantly colored pattern of large petals thought to be peony. Vermilion and white are applied to the petals effectively but without overstatement, and large, bold brushstrokes give the picture as a whole a rich, lively quality.

The fan in her hands is decorated with a painting of lotus and other summer flowers, which Itakura Masaaki has described as "a flower-and-vegetation painting of the Shanghai School (a literati group active in Shanghai at the end of the Qing dynasty [1636–1912])," carefully executed with thin brushstrokes. This delicate brushwork contrasts with the energetic and unhesitant rendering of the clothing pattern, reminiscent of the Nihonga (modern Japanese-style painting) Fujishima was producing around this time. The model holds the dark brown handle of

the fan in both hands, but the right wrist is placed lower than the left, a position that would not be possible in reality. It seems the artist was determined to depict the back of her right hand: Fujishima's enthusiasm for painting the hands of female figures is consistent from his early work onward. The ring on the pinky of her right hand appears to have been carved from seashell, with a pearly luster softly reflecting her skin tone. Her fingers and palms are painted with a high degree of finish and no visible marks of the brush.

Let us examine the entire outline of the woman's figure, starting at the bottom. The clothed abdomen and chest are boldly rendered, with traces of contour positioning left visible. This can be said to correspond to the brushwork of the clothing's pattern. By contrast, the lines of the exposed body starting at the nape of the neck are extremely delicate. From the throat to the chin, nostrils, bridge of the nose, eyelids, and forehead, the most complex shapes in this painting are depicted with confident and definite linear strokes that do not show the remnants of painterly struggle. The head, with the skull's form clearly visible due to the hair being tied neatly back, is modeled with moderate grayish highlights on the hair and is designed to blend in with the picture as a whole. The hair is not pitch black, as can be seen by comparison with the black that borders the poem in the background. Examination of the collar reveals that despite the sumptuous pattern, the Chinese garment is thin and almost insubstantial. This means that the contours of the clothed body blend smoothly, and almost without interruption or curves, into the contours of the flesh from the nape of the neck upward.

The neck and face are finished with the utmost care. Light from the right, outside the picture, causes the model's facial expression to glow, while there are faint shadows under the chin and around the ears. However, the approach Fujishima used to render these shadows is almost imperceptible to the naked eye: the difficulty he must have incurred in applying the final polish is completely concealed. Nonetheless, the flesh is not flattened but has a sufficient sense of volume and presence, and the figure gives the impression of actual physical presence.

The deep maroon background is applied with careful smoothness, but I can see irregular undulations around the top of the forehead, roughly the same size as the brushstrokes in the clothing's pattern of petals. Here I will just note that future optical research may bring new discoveries. Gold paint is used only for the signature on the upper right and the characters of the poem, creating a Chinese or Oriental feel. The black border of the poem runs along the left edge of the picture, and this

black has the effect of dramatically tightening the picture as a whole.

In an interview in an art magazine six years later, in 1930, Fujishima made the following statement about this painting. It is well known and invariably quoted in discussions of the work.

I showed *Orientalism* and *Amazon* in the 5th [Teiten] Exhibition. *Orientalism* shows a woman in profile wearing Chinese costume, and for me this was a bit of a breakthrough. In the Italian Renaissance era there were many portrayals of women in profile. When I saw the paintings of Piero della Francesca, Leonardo da Vinci and others at the museum in Milan, they seemed imbued with a tranquil Oriental spirit, and I never tired of gazing at them. I took particular interest in Francesca's profiles with their simplified brushwork. Chinese costume is well suited to such depictions, and around that time I was actively collecting Chinese women's clothing, accumulating up to fifty or sixty garments. However, even if these ingredients are prepared, the trickiest thing is finding a Japanese woman with a beautiful profile. They may look just fine from the front, but when turned to the side, their beauty is diminished by half. So, when I did find a suitable model, I was brimming with enthusiasm to paint.

I was not necessarily motivated by a desire to paint a Chinese model, rather, I wanted to produce an image of classical Oriental beauty with a Japanese woman as a model. The desire to create an Oriental version of those Renaissance profiles — this is enough to explain my motivation. I sought to make full use of Western painting materials to create something with an entirely non-Western flavor. I am thoroughly indifferent to customs and furnishings of historical periods: modern painting does not require such validation. At the same time, it has been my long-standing assertion that concepts such as Oriental or Occidental can be dispensed with. My goal was to work with a readily available Japanese model and simplify the picture to the greatest possible extent, with the most economical use of line and color. Inconsistent attempts to give paintings historical or regional authenticity are just a mark of poor workmanship. I always strive to devote myself purely to pictorial effects that transcend time and place.²

This is an exceptionally thorough explanation from Fujishima, who rarely spoke in depth about his own work. It also contains information that only the artist could have provided, such as the fact that he collected 50 to 60 articles of Chinese clothing for a model to wear. While modest, the phrase "a bit of a breakthrough" evinces firm and determined confidence.

Viewers at the time of the work's first exhibition noted its fusion of Italian Renaissance style and Chinese flavor. For example, Osumi Tamezo (1881–1961), who studied at the Sorbonne University Department of Archeology, wrote that "Fujishima's *Orientalism* can be seen as a Renaissance woman dressed in Chinese costume. Herein, perhaps, lies the significance of the artist, who is from the Orient himself, giving it the title *Orientalism*."³ In the same exhibition Fujishima also showed *Amazon* (Iwasaki Museum of Art), a female figure in a swimsuit on horseback on a beach, and the thematic and

stylistic disparities between these two works are striking. All of the critiques at the time focused primarily on one of the two works, hinting at critics' befuddlement at the artist's versatility.

A year and a half later, in May 1926, Fujishima exhibited *The Orchid* (fig. 2), portraying a woman in profile in Chinese costume, at the 1st Prince Shotoku Memorial Art Exhibition. In October of the following year, he showed his third variation on the same theme, *Profile of a Girl*, at the 8th Teiten. The three half-length portraits in profile of women in Chinese costume, which he unveiled one after the other between 1924 and 1927, represented the culmination of his work of the 1920s, and have been regarded as a milestone he reached before taking his next step as a landscape painter in the 1930s.

Based on the artist's recollections quoted above of the first of these works, *Orientalism*, and the results of studies of Orientalism and postcolonialism since the 1980s, this group of portrayals of women has been loosely critiqued as follows: they clearly represent a form of Japanese Orientalism expressed by Fujishima, who returned to Japan after spending the second half of the 20th century's first decade in Europe and then traveled to the Korean Peninsula and deepened his interest in East Asia, in which an exoticized Western vision of the Orient intersects with Chinese cultural traditions that strongly permeated Japan since pre-modern times, and the political and cultural relations between Italy and France, whose status had been reversed since modern times, are superimposed on those of China and Japan. I have almost no objection to this easily understandable schema built on the discussions accrued thus far. However, I suspect that to cleave too closely to the meaning of what the artist himself described as "a bit of a breakthrough" is to lose sight of certain things that do not fit into the simplified interpretation above.

From here on, this paper will take a deliberately aggressive approach to expanding interpretation with multiple perspectives, and endeavor to provide glimpses into the mental and spiritual landscape of Japanese creative figures in the 1910s and 1920s. The writer Tanizaki Junichiro (1886–1965) will be a central element of this discussion. I will briefly outline how the two creators, while they were 19 years apart in age and developed their styles at different times, both consistently embraced aesthetic refinement, and while actively incorporating Western influences, at times showed a pronounced taste for things Chinese. Furthermore, when they developed and indulged in this *chinoiserie*, they were actually living in close proximity. Tanizaki moved many times throughout his life, but from March to December 1918 he lived in 10 Komagome-Akebocho-cho, Hongo-ku, Tokyo, which is today in 2-chome, Hon-Komagome, Bunkyo-ku. Fujishima moved in 1904 from Nishikata-machi, Hongo-ku to 12 Akebono-cho, Komagome, and in September 1910 after coming back from Europe, built a studio near this residence in 15 Akebono-cho. Kobori Shiro (1902–1998) wrote that it was "60 or 70 meters away."⁴ Fujishima spent his time back and forth between 12 and 15 Akebono-cho every day, except the once or twice a week he taught at the Tokyo School of Fine Arts, and when teaching at Kawabata Painting Academy in Kasuga-cho or engaged with other public affairs, business trips and personal travel. There is no way these two men, such prominent figures on the artistic and literary scenes, could have not known each other's names

and styles. At this time Tanizaki, Sato Haruo (1892–1964) who lived in Komagome-Shinmei-cho (present-day Honkomagome 4-chome), and Akutagawa Ryunosuke (1892–1927), residing at 435 Tabata, Takinogawa-machi (present-day 1-20 Tabata, Bunkyo-ku), frequented one another's houses on foot. Hereafter I will refer to this time as Tanizaki's "Akebono-cho period."

Although it was only nine months, could Fujishima and Tanizaki have failed to cross paths? Empirically speaking, no evidence of contact between Fujishima and Tanizaki can be found. However, there were people in the vicinity who seem to have been connected to both, and indeed they had many mutual acquaintances in the art and literature worlds. While ascertaining these connections one by one, I will attempt to explore the mentality of Japanese artists from 1900 through the 1920s, with *Orientalism* representing just the tip of a greater iceberg. A planar curve surrounding two focal points (that never intersect on this plane), such that for all points on the curve the sum of the two distances to the focal points is a constant, is known as an ellipse. The elliptical curve with the two focal points of Fujishima and Tanizaki was complex and multi-layered, and from here on we will take a plunge into this world of many strata.

2. Fujishima Takeji and Kinoshita Mokutaro

Fujishima recalled that he "collect[ed] Chinese women's clothing, accumulating up to fifty or sixty garments." As far as is known from his exhibited works, his first portrayal of a woman in Chinese costume produced in the studio was *Perfume* (The National Museum of Modern Art, Tokyo), shown at the 9th Ministry of Education Art Exhibition (Bunten) in October 1915. The last was the 1928 *Profile of a Girl* mentioned above. The results of his Chinese clothing collecting were certainly put to effective use over 14 years of oil painting. It is thought that most of the purchases were made by Fujishima himself in Japan, such as in Yokohama Chinatown, but the facts are not clear. However, valuable information does exist. There are three letters from Fujishima requesting the purchase of Chinese women's clothing which were sent to Kinoshita Mokutaro (real name: Ota Masao, 1885–1945), a doctor and writer who lived in Mukden (present-day Shenyang) at the time. One of them is dated May 20, 1917.⁵ Near the top it reads "We have not met since then, and a long time has gone by," and one wonders what "since then" refers to, but it is clear that the two had not seen each other for a long time. After graduating from the Medical School of Tokyo Imperial University, Mokutaro was on the faculty of that school's Department of Dermatology, but in September 1916 he was dispatched to Mukden at the age of 31 to serve as Professor of Dermatology at the Medical College of South Manchuria and concurrently as head of the Dermatology Department at Mukden Hospital. To prevent Mokutaro from feeling overwhelmed by the sudden request in his letter, Fujishima, 18 years his senior, was very careful to list four specific things he was looking for. Interestingly, he also notes "I too am deeply interested in things Chinese and have wanted to visit China for many years."

1. Not very expensive
2. Clothing for younger women

3. Unlined overgarments (I have the feeling Manchurian garments tend to be long. I would be grateful if there was a shorter overgarment)
4. Not only old-fashioned clothes, but also modern clothes are acceptable. The point is for it to look good in a painting, to be neat and trim but also have an Oriental flavor

Mokutaro kept a diary for more than 40 years, but much of it has been lost or burned in earthquakes and wars. It is unfortunate that nothing remains from the time when he was interacting with Fujishima. However, it seems that after receiving the letter Mokutaro went out to second-hand clothing stores and so forth right away, and sent a reply to explain what he had found, illustrated with sketches, and confirm whether what he saw was to Fujishima's taste. Fujishima's second letter to Mokutaro is dated July 3, 1917.⁶ Fujishima detailed what he is seeking even more specifically here.

- The shape should be fairly simple and clear, the sleeves narrow so the skin tends to be exposed when the body moves
- Pattern should consist of embroiderey on the collar, cuffs, etc., but not be too opulent all over
- I would like to have two colors, dark and light. The dark one should be deep violet or deep green, the light one something like celadon or pale red

The two letters above were published in 1984, but Kojima Kaoru later found and published a third letter from Fujishima, dated November 3, 1917, among the Mokutaro-related materials in the collection of the Kanagawa Museum of Modern Literature.⁷ It is a letter thanking Mokutaro for arranging to mail the Chinese clothing purchased in Mukden to an acquaintance in Tokyo who was to hand them over to Fujishima, who contacted him after hearing this from said acquaintance. Fujishima also wrote that he wanted to pay for the clothing purchase, and asked to be informed of the cost. He went on to write that if Mokutaro found more contemporary women's clothing, "the color like that of celadon or a bit lighter, and for summer," he hoped to purchase more.

A painting by Fujishima titled *Profile of a Girl* was reproduced as a color plate in the magazine *Chuo Bijutsu* vol. 4, no. 2 (February 1918) (fig. 3). The model wears a deep violet Chinese garment, which Kato Yosuke notes may be among the Chinese clothing Mokutaro was involved in purchasing.⁸ If Fujishima received the shipment in November and worked on the painting through December, it would have been finished in time for the February issue of the magazine. *Profile of a Girl* was his first half-length portrait in profile of a woman in Chinese clothing, at least among those surviving in image form, and this was six years before *Orientalism*. Unfortunately, the painting's whereabouts after its publication in the magazine are unknown, and it is not known whether it survives today. The outfit is sparsely decorated, showing a difference from the artist's taste in the mid-1920s.

Why was Fujishima able to make such an abrupt request, which might be troublesome for Mokutaro? And why did Mokutaro respond immediately and fulfill this request? In fact,

Fujishima appears several times in Mokutaro's diaries. These diaries are far from easy to read, being written in a mixture of German, French, Japanese, English, Japanese romanized with the Hepburn system and Japanese romanized with French pronunciation rules, and containing many memoranda listing people's names and vocabulary words. Fujishima first appears on February 7, 1910.⁹ On this day, an event called Pan no Kai (the Pan Society) was held at Sanshu-ya in Hyotan-jinmichi, Nihonbashi-odenma-cho.

Pan no Kai was a loosely organized roundtable of like-minded young creators — poets affiliated with the literary magazine *Subaru* such as Kitahara Hakushu (1885–1942), Kinoshita Mokutaro, Nagata Hideo (1885–1949), Yoshii Isamu (1886–1960), and artists running the art magazine *Hosun* such as Ishii Hakutei (1882–1958), Yamamoto Kanae (1882–1946), Morita Tsunetomo (1881–1933), and Kurata Hakuyo (1881–1933) — who gathered nearly every month. In addition to these two magazines, participants often included theatrical figures and literati associated with *Shirakaba*, *Mita Bungaku*, *Waseda Bungaku*, and *Shin-shicho*, and rather than espousing any particular movement or ideology, it was a place where young people in their twenties and thirties reveled over drinks. Personal connections made at these events proved useful in various situations thereafter. The first Pan no Kai was held on December 15, 1908 at the restaurant Daiichi Yamato at Yanokura-gashi on the right bank of the Sumida River. Mokutaro was in charge of securing this venue. He and his comrades were particular about places where they could satisfy their yearning for European culture to some extent and at the same time enjoy the local Edo atmosphere. Gatherings were subsequently held at Eitai-tei, Sanshu-ya, Matsumoto-ro in Hibiya Park and elsewhere, but the group eventually lost momentum, and its last gathering was evidently on February 10 at Sanshu-ya. The “great gathering” on November 20, 1910 at Sanshu-ya is remembered for the “black border incident” (in which a member drew a black border, symbolizing mourning, around a placard on the wall congratulating two members on enlistment in the army, thus drawing criticism as “un-Japanese”), but it was also where Tanizaki Junichiro first met one of his great heroes, Nagai Kafu (1879–1959), an event so thrilling and unforgettable that he repeatedly wrote of it in later years.

Fujishima attended one of these Pan no Kai events on the night of February 7, 1910. It is not clear why Fujishima, noticeably older than the rest at age 42, participated on this occasion. He had come back from Europe to Tokyo for the first time in four years on January 22, only 16 days before. The group Hakuba-kai also organized a homecoming party for Fujishima and Yuasa Ichiro at Miyagawa in Tsukiji, but it was one and a half months later on March 17. As far as I can ascertain, this was the only time that Fujishima took part in Pan no Kai, and on Fujishima's side, there is no surviving record of the context for this event. Meanwhile, Mokutaro's diary entry for that day relates that “Mr. Fujishima Takeji came to the gathering. *L'Expression des yeux* is *etwas Europaeisch*.” As he always wrote only people's family names in his diary, without honorifics, the styling of “Mr. Fujishima Takeji” conveys the respect Mokutaro, who was then becoming active as an art critic, must have had for Fujishima. The use of French and German, as well as the phrases' contents, indicate how the look in Fujishima's eyes immediately after

his return to Japan conveyed a European impression. Many people wrote of Fujishima's striking good looks, and they clearly made a strong impact on Mokutaro. His diary entry for February 8, looking back on the previous night, says, “This morning I *anschauen* the Pan Kwai last night. I spoke at great length with Fujishima, whom I met for the first time.” Apparently they hit it off right away. Mokutaro called Mori Ogai (1862–1922) the “*maitre* of Sendagi” and Kuroda Seiki (1866–1924) the “*maitre* of Hirakawa-cho,” and frequented their homes, indicating that he had no qualms about associating with respected elders. This is in contrast to Tanizaki's strong tendency to avoid associating with older people, with whom he would have to watch his words and behavior. Tanizaki deeply revered Nagai Kafu, but aside from their heartwarming interactions near the end of World War II, when they had both evacuated to Okayama Prefecture, they did not have a close personal relationship.

Fujishima appears again in Mokutaro's diary on April 2, 1911.¹⁰ On this day there was a dinner with Dr. Ueda Bin as the guest of honor at Ueno Seiyoken. Kitahara Hakushu, Yoshii Isamu, Morita Sohei (1881–1949), Takamura Kotaro (1883–1956) and others were present, and Mokutaro wrote that after the party ended at 9:30 PM, he “drank *café* at Aokido with Fujishima, Yosano, Hiraide, and Gure.” “Yosano” evidently refers to Yosano Hiroshi. Aokido is a café in Hongo that appears in the writings of many literary figures. There are hints of the psychological closeness of Fujishima and Mokutaro.

Subsequent diaries are missing from July 1911 to December 1915, and from September 1916 to January 1918. The third time Fujishima's name appears is on April 8, 1920, when Mokutaro was in Mukden. It is just a brief mention of a “Letter from Mr. Fujishima.”¹¹ This was quite probably a letter from Fujishima Takeji, who was not likely to send a mere seasonal greeting, and most likely there was some information he wanted to convey or obtain. One can imagine that after the three letters of 1917 mentioned above, an exchange of letters with substantial contents continued. Alternatively, it may have been a subsequent communication regarding the purchase of Chinese clothing.

In July 1920, Mokutaro resigned from the Medical College of South Manchuria and returned to Japan. Five months later, the Fujishima name appears for a fourth time in the entry for December 31. There is an abrupt note to the effect of “Meeting with Mr. Fujishima: evening.” However, below that it says “Ate dinner again at the Station Hotel and came home at eight o'clock,” so they do not appear to have met that evening. It is unclear whether it means he dropped in on Fujishima unannounced in the daytime but was unable to see him, or whether he planned to visit after the New Year and wrote this note so he would not forget to choose a night. However, Fujishima's name does not appear in surviving, published diaries thereafter. Here, let us note once again that Mokutaro and Fujishima did attempt to make contact while in Tokyo. The following year, in June 1921, Mokutaro departed from Tokyo to study abroad in Europe for three years. This meant he was in Paris at the time of the Great Kanto Earthquake of 1923, which will be discussed later.

3. Tanizaki Junichiro's Experiences of China

While they worked in different genres, Kinoshita Mokutaro and Tanizaki Junichiro were contemporaries who enrolled at the First Higher School and at Tokyo Imperial University at almost the same time. It is not clear when and how they got to know each other, but they certainly must have been well enough acquainted during the Pan no Kai era (December 1908–February 1912). *Subaru*, with which Mokutaro was affiliated, launched in January 1909, and *Shin-shicho* (second series), in which Tanizaki made his literary debut, was launched in September 1910. There would have been plenty of opportunities for these two literary advocates of anti-naturalism to interact. When Mokutaro was living in Mukden, Tanizaki stayed at his home. Mokutaro died in 1945, and the remembrance Tanizaki wrote the following year was called “Mokutaro in the Mukden Years.”¹² Tanizaki wrote as follows:

In writing my memories of Kinoshita Mokutaro, what stands out most vividly in my mind are the ten days I spent at his home in Mukden in mid-November 1918... Of course, I was pretty familiar with Mokutaro's scholarship, character and conduct, but it was the first time I had been with him continually for ten days, and I discovered two or three new things about him during my stay. One of them was his gift for languages. I knew that he had studied German and French early on and could read their literature in the original, and I had heard that after arriving in Mukden he had begun studying classical Chinese literature with a Chinese teacher, and at the time was studying the writings of the Taoist master Zhuangzi. However, I had not imagined he would be so proficient in acquiring spoken language that he could converse with Chinese people as fluently as he did.

Tanizaki's stay in Mukden was part of his two-month first trip to China, for which he departed Tokyo on October 9, 1918 and returned on December 11. Tanizaki followed a typical route for a continental tour of the day. From Shimonoseki he took the Kan-Pu Ferryboat to the Korean Peninsula, visited Gyeongseong (present-day Seoul) and Pyongyang, and then arrived in Mukden. After staying at Mokutaro's home, he took the Beijing-Harbin Railway to Tianjin and then to Beijing. From Beijing, he took the Beijing-Hankou Railway to Hankou (present-day Wuhan) in the middle reaches of the Yangtze River, then stopped at Mount Lu on the way down the Yangtze River to Nanjing. After visiting Suzhou and Hangzhou, he sailed from Shanghai across the East China Sea and disembarked in Kobe. This route, describing a great triangle, was a standard one developed and established by the tourist industry of the day. Thanks to trusted friends and supporters, Tanizaki enjoyed a series of experiences in various cities that could not be had traveling alone. There are criticisms to the effect that Tanizaki's experience in China only reaffirmed the illusionary image of the country as he wanted it to be, and one might say it satisfied Tanizaki's specific brand of Orientalism. However, even so, it seems there is much that cannot easily be dismissed if we look at the entirety of his work thereafter, including subsequent works that overflow with the taste for things Chinese, and elements that connect to the writing he later produced after

moving to the Kansai region.

Before he left for Mukden, Mokutaro kept up with the latest on Western literature and art, but had a powerful attachment to Edo atmosphere and a keen interest in pre-Edo Japanese culture. After arrival in Mukden, a new vector was added with his sudden immersion in Chinese culture. In particular, he developed a remarkable devotion to the Buddhist art of Datong and Longmen. As Tanizaki related, Mokutaro's proficiency with languages played a role in enabling such interests. Taken along with the fact that Mokutaro did not hesitate to interact with older people he was meeting for the first time, his language proficiency was evidently not simply a skill but also a reflection of his enjoyment and acceptance of new knowledge and insights.

Tanizaki published some fragmentary travelogues after returning to Japan, but they lack precise dates. The passage quoted above about “the ten days I spent at Mokutaro's home in Mukden in mid-November 1918” is obviously erroneous, although 28 years later this is surely unavoidable. Nishihara Daisuke has summarized Tanizaki's approximate itinerary by cross-referencing previous studies.¹³ On October 7, 1918, Tanizaki's farewell party organized by Sato Haruo and Kamiyama Sojin (1884–1954) was held at Maison Konosu, a Western-style restaurant that opened next to Yoro-bashi Bridge in Koami-cho 2-chome in 1910. In October 1916 it moved to 12 Minami-Demma-cho 2-chome (present-day 2-8, Kyobashi 2-chome, Chuo-ku, and now the site of the Meidi-ya Kyobashi Store). Tanizaki had frequented the restaurant since it was located in Koami-cho near his family home. He left on an express train from Tokyo's Central Station to Shimonoseki on the October 9, arrived at Mukden around October 17, and stayed at Mokutaro's residence. Mokutaro's diary entry on the 18th says “Went to [Mukden] Castle with Tanizaki,” and on the 19th it reads “Went to North Tomb with Tanizaki and Yamashita.”¹⁴ It is estimated that Tanizaki left Mukden on or around the 21st. A stay of only four nights or so must have expanded in memory to “about ten days” because it was so exciting for Tanizaki. They went to the theater in Mukden and Tanizaki was evidently disappointed as it did not live up to his expectations, but Mokutaro recommended that he watch authentic Peking opera in Beijing, and when he went there later, he watched the Peking operas *The Monument of Li Ling* and *The Imperial Pavilion* starring Mei Lan-fang, Yu Feng-xiang, Shang Xiao-yun and others, and was powerfully affected. During their five days or so days together in Mukden, did Mokutaro speak to Tanizaki about Fujishima, for whom he had been procuring Chinese clothing from May to November of the previous year? Of course neither of them wrote of it and it cannot be confirmed either way.

Tanizaki traveled to Mukden in the north, Hankou in the west, and Hangzhou in the south, but he was most profoundly impressed by the scenery and cultural products of Jiangnan. It is no wonder that Tanizaki, who was born and raised on the banks of the river in the Nihonbashi district of Tokyo, was drawn to this waterside scenery. He saw and heard much in China, and after returning to Japan, he turned this material into short stories, novels, and plays about the country. Tanizaki felt mentally and physically liberated in China, but hectic times awaited him back in Japan. His wife and children had been staying at his parents' house in Kakigara-cho since June of the previous year,

but after his arrival back in Japan he was constantly in motion once more. Tanizaki attended a “*Shin-shicho Tate no Kai* [Home coming Party of *Shin-shicho*]” at Maison Konosu on January 11, 1919. The next day there was a farewell party for Kamiyama Sojin, an actor departing for the United States, also at Maison Konosu, of which Tanizaki and Sato Haruo were the organizers. Immediately afterward Tanizaki’s father Kuragoro collapsed with a cerebral hemorrhage. It appears that in the days that followed Tanizaki, who had covered his travel expenses with an advance on writing to be published, stayed busy writing in a room in his parents’ home next to the one where his father was laid up. The highly acclaimed short story “A Night in Qinhuai” was written around this time. Tanizaki also assisted Kamiyama Sojin and his wife, who were struggling to put together the funds to travel to the United States. Kuragoro died on February 24. As the eldest son, Tanizaki sold off his parents’ house, and in mid-March he finally settled in at a new house in 10 Komagome-Akebono-cho with his wife Chiyo, eldest daughter Ayuko, younger sister Ise, youngest brother Shuhei, and sister-in-law Seiko. This was the beginning of the nine-month Akebono-cho period.

Naturally, his writing from the Akebono-cho period is notable for frequent Chinese themes. And of course Tanizaki had published China-themed works before his trip. The following is a list of China-related writings, in chronological order:

- “Kirin,” *Shin-shicho* (second series), December 1910
- “Mermaid’s Grief,” *Chuo-koron*, January 1917
- “Xuanzang,” *Chuo-koron*, April 1917
- “The Gourmet Club,” *Osaka Asahi Shimbun*, January 5 – February 3, 1919
- “Gabo-ki” (Pleasure Boat, later retitled “Record of Travels in Suzhou,” *Chuo-koron*, February 1919
- “A Night in Qinhuai,” *Chugai*, February 1919
- “Nanjing Kibogai” (sequel to “A Night in Qinhuai”), *Shin-shosetsu*, March 1919
- “Seiji-iro no onna” (later retitled “Seiko no tsuki [Moon on West Lake],” *Kaizo*, June 1919
- “Dreams of Velvet,” *Osaka Asahi Shimbun*, November 26 – December 19, 1919
- “Kojin,” [Mermaid], *Chuo-koron*, January – October 1920
- “Su Dongpo, or The Poet on the Lake (A Play in Three Acts),” *Kaizo*, August 1920
- “Kakurei [Cry of the Crane],” *Chuo-koron*, July 1921

Of the above, the works from “The Gourmet Club” onward were written after he traveled to China, and those marked with a circle were completed, or started, in Akebono-cho.

Tanizaki’s first encounter with China was in childhood. Sasanuma Gen’nosuke was among his classmates when he entered Sakamoto Jinjo Elementary School (present-day Chuo-ku Sakamoto Elementary School). Sasanuma’s family ran Kairaku-en, an upscale Chinese restaurant located at 29 Kamejima-cho 1-chome (present-day Nihonbashi-Kayaba-cho 2-chome), and Gen’nosuke became a patron who supported Tanizaki both materially and psychologically throughout his life. Kairaku-en was the original source of the Chinese cuisine that frequently appears in Tanizaki’s work. Also, Inaba Seikichi was among his teachers for four years in higher primary school

(roughly equivalent to present-day late elementary and early junior high school). Inaba had ideas about “combining Wang Yangming School Confucianism and Zen Buddhism with the spiritual philosophy of Plato and Schopenhauer,” and evidently had no qualms about teaching things that “must have been over most of the students’ heads.” According to Tanizaki, he would sometimes write Wang Yangming’s poems on the classroom blackboard and explain them, and carried the Zen text *Shoho Genzo* (lit. “Treasury of the True Dharma Eye”) on his person. The precocious Tanizaki was already writing Chinese-style poetry in higher primary school. Although Tanizaki attended a series of prestigious schools — Tokyo First Junior High School, First Higher School, Tokyo Imperial University — he later praised Inaba, saying “In all my life, I have never had a greater teacher than him, nor one who influenced me so strongly.”¹⁵ Tanizaki had a relationship with China even as a child.

Common to all of the China-themed fiction of the Akebono-cho period are first of all the thick, almost crushing atmosphere; second, the wild carnival of vivid colors; and third, the writer’s endlessly deviant imagination taking flight. In this paper on visual art, let us focus on the colors. In “Seiji-iro no onna” (“A Woman the Color of Celadon”), which was later renamed “Seiko no tsuki” (Moon on West Lake), this celadon color could be called the hidden protagonist. The first-person narrator, who has been dispatched to Beijing as a correspondent for a Tokyo newspaper, finds time during a one-month business trip to Shanghai to visit Hangzhou for the first time for leisure. The first time he sees “the woman the color of celadon” is on a train.

*The profile of the ladylike young woman, sitting with her back to me in backward-facing chair about three meters in front of me, was beautiful and seized my attention right away... Her taste in clothing was also delightful. Amid all the garish, poisonously colored garments, only this woman wore a trim and stylish light overgarment of the color of celadon and white satin shoes, making her stand out like a single scarlet carp of rare hue in a pond full of goldfish. [Italics mine]*¹⁶

Note the mention of the profile of the young woman in a celadon-colored garment. When the narrator arrives at a hotel on the shores of West Lake in Hangzhou, it just so happens that this same young woman is staying in the room next to his, with her brother and brother’s wife. The description of the next morning is as follows.

The young lady’s face looked even more beautiful than when I had seen it on the train the day before. This was no doubt partly because of *the effect on her looks of the pale golden water of West Lake* beyond the railing, rippling with soft waves like glossed silk, and *the crisp air of the autumn morning outside*. *The celadon-colored overgarment and trousers she wore* were just perfectly suited to the scene, and I almost suspected that she had chosen this outfit from among many and put it on to make herself blend in with the scene of the lake. [Italics mine]¹⁷

The young lady, who is eighteen years of age, suffers from tuberculosis and has come to Hangzhou to enter a sanatorium, but she despairs of her future, and that night she swallows a

large quantity of opium and throws herself into West Lake while her brother and sister-in-law are not looking. The narrator, who by chance is alone on a pleasure boat enjoying the rippling waters of the lake, finds her floating on her back peacefully with her hands clasped under the full moon.

The contours of her body were too stiff, like a statue, but it had a human softness because it was soaking wet, and even her bluish, almost black-tinted blood had turned white and clear as if all impurities had been washed away. Now *the celadon color of her satin garment was robbed of its blueness by the bright moonlight, and it was shining silver like the scales of sea bass.* [Italics mine]¹⁸

In all the world's rainbow of colors, Tanizaki fixated in particular on the pale blue celadon of Chinese ceramics, which the Japanese have prized since the Muromachi Period (1336–1573). It may be a coincidence that Fujishima repeatedly wrote of “a color like that of celadon” in a letter to Mokutaro in 1917, but it also points to a sensibility that modern Japanese artists shared in common. Surveying Fujishima's works and visual materials, at least those that survive, we do not find any depictions of celadon-colored clothing, either in *Perfume* (1915) or in his portrayals of women from the 1920s. However, it may have been a color that symbolized a vision of China belonging to a certain era.

Tanizaki wrote from his vivid imagination, but in some cases flights of fancy seem to have roots in fact. “Dreams of Velvet” is a story he abandoned partway through, describing a series of episodes in a splendid mansion on the shores of West Lake, where a foreign couple brings boys and girls of various ethnicities, and keeps them captive as slaves and objects for their sadistic pleasure. When I read it for the first time, my impression was that while it was not uninteresting, it was remarkable that Tanizaki could come up with such absurd tales one after another, and I thought it was just his giving free rein to his imagination. However, Lin Qian-qian wrote that the source of inspiration was a real man named Silas Aaron Hardeen, a British Jew who married a woman of Chinese and French ancestry and had a magnificent villa on the shores of West Lake.¹⁹ This was quite a surprise to me, but Tanizaki has taught me that it is quite natural to turn a specific key from real life and open the doors of the imagination. While a significant number of his works are recognized as failures or substandard, the rich variety of keys that unlocked Tanizaki's imagination is nothing short of astounding.

4. Tanizaki Junichiro and Kon Toko

A discussion of Tanizaki's time in Akebono-cho cannot omit Kon Toko (1898–1977). Tanizaki disliked moving in literary circles and had no interest in being a mentor to younger writers. There is no one who could be called his protégé, but Toko alone can perhaps be called a writer who studied under Tanizaki. Toko was expelled first from Kwansai Gakuin Junior High School and then from Toyooka Junior High School, and arrived in Tokyo in 1915 still undecided as to whether he wanted to be a writer or an artist. He was able to meet Ishii Hakutei with the help of his father Buhei, the captain of a Nippon Yusen ship, and began

taking classes at the Taiheiyogakai Academy in Yanaka-Majima-cho. Toko's memoir *Hanayaka na ragyo* (The Glamorous Nude), serialized in the *Yomiuri Shimbun* newspaper in 1976, relates memories of those days. He was evidently dissatisfied from the start with the “academic style,” and after attending for a time, during which various troubles occurred, he abruptly quit after his teacher Nakamura Fusetsu (1866–1943) told him “The legs [on the women you paint] look like Nerima daikon radishes.” A surprised friend chased after him and later recalled that he said, “Yeah, I'll have a look at Okada Saburosuke's studio in Hongo and Fujishima Takeji's class [at Kawabata Painting School] in Kasuga-cho. I'll be like a river sprite and inhabit the place where the water suits me best.”²⁰ Toko did not write of this later, but Egawa Yoshihide found a roster for Kawabata Painting School and noted that he had been admitted on March 4, 1918.²¹ Kawabata Painting School was opened in September 1909 by the Nihonga painter Kawabata Gyokusho (1842–1913), under whom Fujishima had also studied. After Gyokusho's death on February 14, 1913, the name was changed to Kawabata Painting Academy, and a new Western-style painting department was established with Fujishima as instructor. Until then, Fujishima had taught in the Department of Western Painting at Tokyo School of Fine Arts, and also at the Hongo Yoga Academy with Okada Saburosuke (1869–1939). After Fujishima's move to Kawabata Painting Academy, the Hongo Yoga Academy was left in the charge of Okada. This was the context for Toko's parting remark: as preparatory schools for Tokyo School of Fine Arts, these two schools rivaled each other in popularity among painting students at the time. Fujishima is said to have appeared only occasionally, but Toko must have met him several times. From the 1900s through the 1920s, many tried their hands at both art and literature while struggling to decide between the two. Kinoshita Mokutaro, Sato Haruo, and Kon Toko are prime examples of those who eventually chose literature, although Sato had work selected for the Nika Exhibition multiple times.

Sato recalled that he first met Tanizaki in May or June of 1917 when he visited his home in Koishikawa-Hara-machi with Eguchi Kan (1887–1975) and others, requesting that he be one of the organizers of *Rashomon no Kai*, an event celebrating the publication of Akutagawa Ryunosuke's *Rashomon*.²² The event, known as Japan's first-ever book launch, was held on June 27 at Maison Konosu. On the day, Sato delivered a greeting on behalf of the organizers, as Komiya Toyotaka (1884–1966) and others refused to do so. It is known from a photograph taken at the venue that Akutagawa and Tanizaki sat facing each other in front of a long, narrow dining table, with all the attendees lined up behind them. As they had quietly been appreciating one another's work for some time already, Tanizaki and Sato rapidly grew close. Sato recalled:

I had recently parted ways with the first woman I lived with, and begun living with the second. At first we lived in Dozaka and then in Komagome-Shimmei-cho. Tanizaki moved to Akebono-cho. My place was just about halfway between Akutagawa's residence in Tabata and the temporary quarters Tanizaki had moved into. I think if you looked at a map, we would all have been right on the same latitude line. If anything, Tanizaki was closer by. Tanizaki and I got along surprisingly well, thanks in part to this proximity, and in less

than six months we were visiting one another at all hours. Sometimes the two of us visited Akutagawa together.

Various incidents later occurred and Tanizaki and Sato's relationship became complicated, but this Akebono-cho period was the time of their most carefree and enjoyable interaction. Toko first met Sato, and in the fall of 1918 he met Tanizaki for the first time at Sato's house in Komagome-Shinmei-cho. It seems that this was just before Tanizaki's aforementioned trip to China. Toko wrote of it as follows:

That day, on the second floor overlooking the cemetery, I did an impression of Mei Lan-fang that impressed Sato Haruo (or rather made him clutch his belly with laughter). Suddenly a short, stocky man wearing a black soft felt hat and a brown striped Yuki pongee kimono burst into the room. Right on his heels, a girl bounded in like a hind leg of an ewe, pulling up her hair, and sat next to Sato Haruo. I felt a bit ashamed and clammed up. I was introduced and learned that the man was Tanizaki Junichiro and the young woman was named Miss Seiko. Afterward, I learned that they were calling me "the Japanese Mei Lan-fang" around the Tanizaki house. While looking at the face of this famous Satanic master from the side, I felt I could paint any number of paintings based on the contours concealed inside his face...²³

Mei Lan-fang (1894–1961) was one of the most famous Peking opera performers of the 20th century, specializing in women's roles, and was devoted to modernizing the genre. As mentioned earlier, Tanizaki had seen Mei perform in Beijing in November, and enjoyed his performance at the Imperial Theater when Mei came to Japan in early May 1919. Seiko was the younger sister of Tanizaki's wife Chiyo, and later became the model for the titular character in *Naomi*.

Toko subsequently became a frequent visitor to the Tanizaki household, with the title of "part-time private secretary." He seems to have been responsible for fending off aspiring writers who came to meet Tanizaki with their own manuscripts in hand, and accepted these manuscripts in place of Tanizaki who would not have given them the time of day. During this period Toko was engaged in a remarkable range of activities, while also focusing deeply on certain things. He became acquainted with Kawabata Yasunari (1899–1972), who was a student at the First Higher School, and when Kawabata went on to university, Toko snuck into his classes at Tokyo Imperial University, punning on his own adopted name (applying the kanji characters for "stealer of lectures" rather than the usual "eastern light"). When the sixth series of *Shin-shicho* was launched in February 1921, he was added to the roster of members at Kawabata's strong recommendation. On the visual art side, he interacted with Uenoyama Kiyotsugu (1889–1960), Togo Seiji (1897–1978), Sekine Shoji (1899–1919) and others. He had not given up completely on becoming a Western-style painter, and it is said that he finally tossed aside his paintbrushes after failing to be accepted in the 6th Nika Exhibition in autumn 1919. He made a successful debut as a writer, but after arguing with Kikuchi Kan (1888–1948) of *Bungei-shunju*, he gradually moved away from the literary world and in 1930 became a monk of the Tendai sect at Kinryu-zan Senso-ji Temple Denbo-in.

He returned to writing after World War II. While continuing to engage in religious activities such as propagating Buddhism and serving as head priest of a temple, he vigorously pursued creative activities. Here, we should be particularly thankful for his vivid documentation of memories of the 1910s and 1920s in multiple autobiographical novels. The last of these was *Junikai hokai* (Collapse of the Twelve-storied Tower), which was serialized in 22 parts from the January 1975 to the July 1977 issue of the magazine *Umi*. The title implies that it was intended to continue up to September 1923 and the collapse of Ryouunkaku in Asakusa due to the Great Kanto Earthquake, but due to his death (he was hospitalized in June 1977 and died on September 19), the story ends around 1922. After his death, only the already serialized parts were published in book form.

The introductory section of *Junikai hokai* describes Tanizaki at the beginning of the Akebono-cho period, relating that "When I went to assist Tanizaki Junichiro with his move from Koishikawa-Hara-machi to Akebono-cho, I was truly taken aback at how few belongings he had."²⁴ It is said that Tanizaki unhesitatingly sold off all his furniture each time he moved, bought brand-new furniture for his new house, and moved with little more than the clothes on his back. What surprised Toko, and surprises me as well, is that Tanizaki had no library whatsoever. Evidently there was not even a bookshelf or a dictionary in his home. The profound and extensive knowledge of things Eastern and Western, ancient and modern was all held in his mind. Toko also points out that with the possible exception of Sato Haruo, he had no one who could be called a close friend in literary circles.

Unfortunately Fujishima, whom Toko is likely to have come into direct contact with, is not mentioned in this memoir. But it may be quite possible that Toko spoke of Fujishima to Tanizaki. Interestingly from a visual art perspective, it is noted that Tanizaki showed a keen interest in Asakura Fumio (1883–1964) and Hada Teruo (1887–1945), and even possessed a bronze sculpture by Asakura. The following recollection is of the time after Tanizaki moved from Akebono-cho to Odawara.

Odawara was just starting to heat up, in terms of artistic atmosphere. Always ambitious, Tanizaki had Asakura Fumio teach him sculpting, and showed the eager curiosity of a boy about everything. A bronze female torso by Asakura sat on Tanizaki's desk, and as if competing with my own artistic spirit, he told me "When we have a little free time, let's get together and do life drawing from a model." I thought to myself, Tanizaki is the kind of genius who may or may not come along once in a hundred years.²⁵

Toko also happened to get to know Hada Teruo at a friend's solo exhibition when he was in Kobe, and after they had both moved to Tokyo, Toko visited Hada's apartment in Sugamo and they went together to the area around the Junikai building where he was gathering material for his work. Hada's depictions of women evidently had a strong impact on Toko, which he described to Tanizaki:

When I spoke to Tanizaki Junichiro about the painter Hada Teruo, he took a keen interest, and said, "That's a man I'd like to meet. Introduce me sometime." "Please have a look at his works, too."

“Of course I want to see them.”

He was writing *Kojin* [Mermaid], a novel set in Asakusa, so when I told him what I knew about Hada Teruo, he took an even greater interest and said, “I’d like to see those lewd drawings of his. If I like them, I might buy some.” I then searched for Hada Teruo’s whereabouts for a while. First I went to his temporary lodgings near Sugamo Prison, but he had moved quite some time before, and even when I asked around the neighborhood, no one knew where he had gone. Then I met up with some painters, but while I managed to get in some questions about Hada, I could find neither hide nor hair of him.²⁶

No other artists appear in *Junikai hokai*, but the tales Toko told of art seem to indicate that his knowledge of it was quite extensive. Tanizaki welcomed these stories and apparently incorporating them into his work. For example, *Kojin*, which he started writing in Akebono-cho and began to be serialized in the January 1920 issue of *Chuo-koron*, is evidently a work that was interrupted at a turning point of its original narrative concept and set aside for some time, but near the end it suddenly mentions the birthplace of the heroine, the stage actress Hayashi Shinju, saying “Her childhood home was in Sarue in Fukagawa, or somewhere like that.”²⁷ This seems to be a bit of foreshadowing by Tanizaki. The place name is likely related to an anecdote he heard about Sekine Shoji, who died at the age of 20 years and two months at his home in Fukagawa-higashi-machi on June 16, 1919, six months earlier. Toko, Kume Masao (1891–1952), and Arishima Ikuma (1882–1974) were present at a farewell ceremony held at the Jugan-ji Temple in Fukagawa-Sarue-cho on June 17. Tanizaki no doubt used similar bits of Toko’s chat and small talk in his work. Naturally, Tanizaki was more knowledgeable about the literary world, and what he ambitiously sought out was fresh news and information about the world of visual art. This is most of all implied by the fact that Tanizaki had begun writing works with Western-style painters as main characters, narrators, or key characters right before he got to know Toko.

5. Western-Style Painters in Tanizaki Junichiro’s Fiction

Tanizaki also associated with Nihonga painters such as Kaburaki Kiyotaka (1878–1972) and Yamamura Koka (1885–1942), but all the artists featured in his fiction are Western-style painters. In addition, many are graduates or current students of the Tokyo School of Fine Arts Department of Western Painting. He has these characters discuss and debate art theory at length, as they were spokespeople for his own ideas. Fiction by Tanizaki featuring Western-style painters were published in rapid succession starting the year before his time in Akebono-cho. These are listed below, with those marked with a circle being written or started during the Akebono-cho period.

“Ranru no hikari (The Light of Rags),” *Shu*, January 5, 9, and 12, 1918

“Zenkamonu,” *Yomiuri Shimbun*, February 21 – March 19, 1918

“Gold and Silver,” *Kuroshio*, May 1918, *Chuo-koron* Periodic

Supplement: “Secrets and Liberation” Issue (Original title “Futari no geijutsuka no hanashi” [A Tale of Two Artists]), July 1918

“The Incident at the Yanagi Bathhouse,” *Chugai*, October 1918

○ “Fumiko’s Feet,” *Yuben*, June – July 1919

○ “Kojin,” *Chuo-koron*, January, March-May, August – October 1920

As mentioned earlier, no matter how unfettered Tanizaki’s imagination may have been, there was always an initial trigger for each flight of fancy he spun on the page. Toko was among the key providers of such raw material for fiction, but let us turn now to another such individual.

In 1917, the year before he began writing fiction featuring Western-style painters, Tanizaki published “Banshun nikki” (Late Spring Diary) in the July issue of *Kuroshio*. As usual, the dates are suspect, but it is believed to be a barely fictionalized account of events in late April and early May of that year. Of course, despite its being written in a literary style for the reader’s benefit, it consists of a series of such episodes of idleness and frivolity it is hard to believe he published them. As his mother suffers from erysipelas (a bacterial skin rash) and his eldest daughter develops a swelling on her neck, Tanizaki goes back and forth between his parents’ home and his own home in Koishikawa-Hara-machi, but in between finds plenty of time to play around just as if he were a single man. This is related in what is clearly an exaggeratedly confessional manner. Tanizaki gets up around noon on April 30, and a messenger from the Western-style painter “Mr. K of Shitaya” invites him to play cards. After he finishes eating and hurries over, he finds the regular participants already present and the game in progress. That evening he has a plan to watch Maurice E. Bandmann’s musical comedy at the Imperial Theater, so Tanizaki bows out of the card game partway through and goes home, then heads back out to the theater where by chance he meets a group including Yamamura Koka, Takamura Kotaro (1883–1956), and Kinugawa Kujaku (1896–1982), an actress who had been Kamiyama Sojin’s mistress. Mr. K, who is moved by the stories Tanizaki tells, gets out a sketchbook. During the intermission Tanizaki and Mr. K discuss summoning one of the chorus girls to a hotel, but Osanai Kaoru (1881–1928) and others put a stop to it. After the play ends, Mr. K wanders off, and Tanizaki dines alone in Ginza before heading home. In a card-playing scene on another day, Iwano Homei (1873–1920) and Takebayashi Musoan (1880–1962) appear and are called by their real names, and it is not clear why only Mr. K is anonymized with an initial. Tanizaki may have refrained from naming him because he was not part of literary circles.

“The Incident at the Yanagi Bathhouse,” published a year and three months later, is a short story about Western-style painter Mr. K, who graduated from Tokyo School of Fine Arts and lives in Kurumazaka-cho, Shitaya-ku (present-day Higashi-Ueno 1-chome / 2-chome, Taito-ku), and commits a murder in a public bath while in an abnormal psychological state. Mr. K, who is also the narrator, interestingly describes the steamy room with its naked male bodies: “It was just like a painting by Carrière, and made me feel there were countless illusions floating before me.”²⁸ Mr. K had always liked wet and slippery things, and was nicknamed an adherent of the “Slippery School”

in his school days. He seems to be a character crafted by Tanizaki out of the Mr. K in "Banshun nikki."

This Mr. K of "Banshun nikki" is undoubtedly Koito Gentaro (1887–1978). Tanizaki wrote in later years, "[Kamiyama] Sojin often went with me to play cards at Kairaku-en in Kamejima-cho, at Koito Gentaro's place Agedashi and so forth."²⁹ Koito's family ran Agedashi, a restaurant at 20 Ueno Moto-Kuromoncho, Shitaya-ku (present-day 2-13 Ueno, Taito-ku). Facing onto Shinobazu Pond, also known as "Little West Lake" in reference to West Lake in Hangzhou, China, the restaurant opened in Koito's great-grandfather's day, and was popular with male customers on their way back from the Yoshiwara red-light district as it opened early in the morning and also offered bathing. Its famous tofu dishes were well loved by such figures as Mori Ogai and Nagai Kafu. After graduating from Tokyo Junior High School, Koito aspired to become a Western-style painter after seeing Fujishima's *Butterflies* at the 9th Hakubakai Exhibition in autumn 1904.³⁰ The following spring he enrolled at the Hakubakai Institute in Komagome-Akebonocho, where Fujishima taught, to study drawing and prepare for entrance exams. This was half a year before Fujishima departed for Europe. The following year, 1906, Koito enrolled in the Tokyo School of Fine Arts Department of Metalworking. After graduating from this department in 1911, he re-enrolled in the Department of Western Painting. Three years later he took a leave of absence due to diabetes, and never returned to school. However, his oil painting was selected for the Bunten while he was still in the Department of Metalworking, and thereafter he steadily pursued a painting career, primarily showing in the Bunten and Kofukai Art Association exhibitions.

It seems to have been difficult for Koito to leave his parents' house, with its excellent location and free atmosphere in which all sorts of people came and went. Koito continued to spend a lot of time at Agedashi even after becoming economically independent. Mokutaro states in his diary that on September 4, 1918, having come back from Mukden temporarily, he dined at Agedashi with Tanizaki, Nagata Hideo (1885–1949), Kaburaki Kiyokata, and Koito.³¹ Nagata had been active alongside Mokutaro in the literary magazines *Myojo* and *Subaru* and in Pan no Kai. After this meal, Mokutaro stopped by Kiyokata's house, and one wonders what his interaction with the Nihonga painter were like. The meal must have been a meaningful occasion for Mokutaro, who was staying in Tokyo for only four days.

The following October (1919), Koito caused a disturbance. His painting *Mimeguri* was accepted for the 12th Bunten, and this was the seventh time Koito had work in the exhibition. However, at the October 14 invitation-only viewing of the exhibition, he for some reason told Wada Eisaku (1874–1959), one of the judges and his former teachers, that he would like to withdraw the work. Wada did not accept this. At 8:30 AM the following day, October 15, just 30 minutes before the exhibition opened to the public for its first day, Koito went to the venue with a knife and cut up his own work, which was hanging in Room 16. The head of the exhibition, Masaki Naohiko (1862–1940, then president of the Tokyo School of Fine Arts) and Fujishima, also one of the judges, were telephoned immediately. The work is withdrawn and Koito was ordered to repent his behavior until a disciplinary ruling was handed down. The next day's newspapers widely reported the "bizarre

occurrence on opening day." Such exhibition scandals were rare, with the exception of complaints about judgments and obscenity issues. Various newspapers quoted Koito, Masaki, and Fujishima. For example, Koito told *Yorozu Choho*:

Mimeguri, the work I submitted, was actually painted last year. I thought it was good until I submitted it, but on the invitation-only viewing day on the 14th I felt very negative about it. I felt like I had been thrown out onto a battlefield unarmored. I applied for to withdraw it, but because I was not allowed to, I destroyed it. I have no complaint about the review of works. I feel it is difficult for me to make a living as an artist in the future, so I decided to escape from the artist's life on October 15. If this had happened right after the review, people might have misunderstood that I was dissatisfied with the review and that was why I wanted to withdraw the work. That is why I gave up painting and ended up in this position.³²

Fujishima said the following:

I know of Mr. Koito's nature. He is a little emotional and tends to get obsessive about certain things. As is often the case with artists, when he thought he was doing a great job and producing his finest work, but then even minor shortcomings become apparent, he became obsessive, as I mentioned before, and lost his judgment, with these results. Mr. Koito made an irreparable mistake, but I have to sympathize with him on a personal level.³³

Various shades of meaning are evident here: the difficult of saying certain things as someone with responsibility for a public project, his feelings as a teacher who had known the younger artist for 14 years, things he did not want to say because he was an artist himself.

Many of the newspapers took a sympathetic tone toward Koito's "act of artistic conscience," but some criticized it as a publicity stunt. In the end, Koito's actions were deemed an objection to the final selection decision based on the judges' consensus. This incident seems to have been big news at the time. Koito subsequently continued producing work, but did not exhibit for some years. He reappeared on the art scene in May 1926 in the Prince Shotoku Memorial Art Exhibition. Koito never did speak clearly of the incident's context, at least did not make any attempt to set the record straight publicly.

Sixty years after the incident, shortly after Koito's death, Imaizumi Atsuo (1902–1984) told a story he had heard directly from Koito himself. "Koito Gentaro was told by his teacher, Fujishima Takeji, to refrain from showing for a while at the Bunten, which later became the Teiten, and he did not submit work for several years. I had a relatively close relationship with Koito, and decades after the incident, in a public dialogue at the Bridgestone Museum of Art, I frankly if somewhat insolently asked him what had really happened in that case."³⁴ This "public dialogue at the Bridgestone Museum of Art" is unmistakably the 417th Saturday lecture of April 28, 1962, "My Art (Dialogue) 6," Saturday Lecture (Lecturers: Koito Gentaro and Imaizumi Atsuo). Unfortunately, the museum has no record of its contents. Fortunately, Imaizumi wrote about it as follows:

Mr. Koito scrunched up his face and smiled bitterly, as he often did, but replied as follows, noting that until now he had always avoided giving any justifications for the incident: "That was the result of my stupid misunderstanding. On the first day of the exhibition, I was drinking tea at the museum cafeteria with Mr. Fujishima and a young painter, who had just returned from Europe and was also exhibiting at Bunten. Mr. Fujishima, looking in my direction, said there was no excuse for painting such a picture and submitting it to the exhibition. When I asked about it later, he told me he had been talking about the work of the other painter who had just come back from Europe, but at the time I took it as Mr. Fujishima criticizing my painting. That's why I did what I did to it, and I could not justify it even to myself, so since then I've refrained from saying anything that sounds like an excuse. But since you asked about it, I had to tell the truth."

Mr. Koito never revealed the identity of the other painter who had just come back from Europe. I did not want to ask, either.³⁵

It was Fujishima who caused Koito this distress, and it was Fujishima who directed him to "repent," which he did for eight years, and who lifted this directive. This speaks to how important Fujishima, who had originally pointed the way to Western-style painting, was to Koito. After he returned to the painting scene in the late 1920s, Koito exhibited a series of still lifes evoking Chinese Song and Yuan dynasty paintings, and subsequently produced vibrant landscape paintings characterized by bold brushwork, all of which seem to reflect the influence of his former teacher.

When the Bunten incident occurred, Tanizaki was on his way to China and just about to arrive in Mukden, where he would reunite with Kinoshita Mokutaro after they met at Agedashi on the 4th of the previous month. After returning to Japan, Tanizaki must have heard about this incident. An artist's bizarre act of cutting up the work that is in a way his own alter ego sounds like a classic Tanizaki plot, but he did not respond creatively to this. "The Incident at the Yanagi Bathhouse," published in October, the same month as the above-described incident, describes the Western-style painter "Mr. K" stabbing someone at a public bath, and was probably written in August or September. However, "Gold and Silver," a story featuring Western-style painters written shortly before that and published in sections in May and July, was actually a story in which an artist cuts through a painting. The Western-style painter Okawa, who graduated from the Tokyo School of Fine Arts and has come back from studying in Europe, attempts to murder another Western-style painter and classmate Aono in the latter's studio out of jealousy toward the acclaim for his talent, and cuts up his Aono's work scheduled for exhibition, *Bedchamber of Matangi*, which depicts the same subject and employs the same female model as Okawa's own work. Aono becomes something like the alter ego of Okawa. Tanizaki may have felt that his story had become a reality, albeit with the details slightly changed, in particular because Mr. K = Koito was involved. Incidentally, the story places Aono's studio west of Mejiro Station, which recalls Nakamura Tsune (1887–1924) and Yasui Sotaro (1888–1955). Tanizaki was certainly aware that the area around Shimo-ochiai was a locus of activity for many Western-style painters in the 1910s.

Eight years later, in 1926, Fujishima allowed Koito to return to the officially sanctioned world of painting. It is significant that the exhibition in question featured Fujishima's *The Orchid* (1926), as Koito received a study for *Profile of a Girl* (1927) (fig. 4), also a Chinese-style female figure in profile, directly from Fujishima in the last years of the latter's life. Now that the oil painting shown in the Teiten exhibiton is missing, the pastel and pencil drawings formerly belonging to Koito have often been presented at exhibitions as valuable examples of Fujishima's work. Later, Koito described the drawing as follows:

Profile of a Girl was from 1927, when he would have been around 60 years old. The same year he produced another oil painting of a woman in Chinese costume seen in profile, and even before that, his well-known *The Orchid* was exhibited in 1926. It seems that at the time he was deeply interested in Italian Renaissance painting, and it seems that he collected beautiful Chinese clothing and hair ornaments to create a series of similar works because East Asia and China in particular was especially suited to the theme.

He worked on *Profile of a Girl* as he wished using all sorts of materials – pencil, charcoal, watercolor, pastel – and we, his fellow artists, particularly value this work. The beauty of the pencil lines on the face is particularly wonderful. Mr. Fujishima also seemed very fond of it, and it was always hanging in his room. When I received this work, I was so happy that for a time I placed it next to my pillow when I slept. It was like when I was a child and could not let go of my favorite toys and picture books until I slept.³⁶

For the purposes of this paper, Tanizaki's most important work featuring a Western-style painter is "Kojin," as he started writing it during the Akebono-cho period and it features Chinese themes. As mentioned earlier, he abandoned it along the way, but results aside, it was an ambitious work that sought to incorporate everything Tanizaki had in mind at that time. It is said to be his work that most remarkably shows the influence of Honoré de Balzac (1799–1850). Set in Asakusa, it features a series of episodes related to the actresses, actors, and other parties surrounding Goto Kanji and Fusako, as well as a theater company director and his wife modeled after Kamiyama Sojin and Yamakawa Uraji (1885–1947), who were in the United States at the time. The part that was serialized and published is of considerable volume, but it only describes what happened in the hours from early evening until around 2:00 AM on a Saturday at the end of April 1918. It is a novel that seems to have been abandoned after the groundwork was laid for the story about to unfold. The epigraph is a *wulu lushu* (poem with eight lines of five characters each) containing a reference to *jiaoren* (the Chinese word rendered in Japanese as *kojin*) by Cén Shēn (715–770), a poet of the golden age of the Tang dynasty. *Jiaoren* are merfolk of Chinese legend that weave on an underwater loom and shed pearls as tears. The text refers to "mermaid of this beloved opera, a product of modern Japan," which refers to actresses of the Asakusa opera and also more specifically to Hayashi Shinju (shinju means pearl), the stage name of a lead actress in the story who lives with a couple, Mr. and Ms. Goto. A bizarre anecdote is related, in which the Goto troupe was performing in Shanghai in May of the previous

year when an old Chinese man burst in and shouted that Shinju, then costumed as a beautiful young boy, was in fact his estranged son Lin Zhen-zhu, whose name was written with the same characters, and Shinju fainted, resulting in the cancellation of the play.

However, a more important episode for the purposes of this paper is the lengthy one near the beginning of the story, telling of the Western-style painter Hattori, who lives in Matsuba-cho (present-day Matsugaya 1-chome to 4-chome, Taito-ku) and assists with the creation of the Goto troupe's stage sets, and his friend Minami, another Western-style painter, who has just returned from a one-year stay in China with his father. The two Western-style painters have different ways of thinking, but their interactions are full of intimacy. This is an expression of Tanizaki's own contradictory tastes, transferred onto the characters' personae. In particular, the words of Minami, recently returned from China, strongly reflect the author's experiences in China a year earlier. Elements appearing in other works are scattered throughout, such as the feeling of wide open spaces in the Jiangnan region as seen from the train, and the way Minami recalled Hattori's home and life while walking in the Qinhuai section of Nanjing. Minami recalls his experience in China fondly and looks back on it as follows:

If I had been born in a place like that, how happy I would have been. How quickly my eyes would have opened to the natural world if I had been raised amid this majestic landscape. How deeply my art could have drawn from the well of nature... Minami could not help thinking such thoughts. He felt it was irreversible ill fortune that a person like himself, so devoted to Chinese thought, had not been born in China. And now, smelling the stink of cigar smoke emerging from Hattori's mouth, he felt compelled to wallow in this misfortune all over again. He had already come back from China. Parting from the beloved continent, the progenitor and source of Japan's past civilizations, he was stuck forever as a Japanese in Japan. In front of him was shallow, ugly Tokyo, and not peaceful, meditative Beijing. The difference between these two cities was as jarring as opening a book of dull Kodan, Japanese anecdotes after reading *Arabian Nights*. He did not want to abandon Orientalism in his art, as he was after all Oriental himself. Westernization — half-baked Westernization, at that — had descended like a curse on Japan, the land of his birth, and in modern-day Japan, pure natural was being so destroyed that he did not even know where to look for it anymore. In the scenery of this country, which was innately small and pitiful compared to China, where should he seek for the landscapes painted by Ni Zan and described in the poems of Wang Mojie?³⁷

Minami subsequently tells Hattori that he wants to give up Western-style painting and take up *nanga* (China-inspired Southern School or literati painting):

Hattori said, "You may think you've got to be in China, but I'm plenty happy here in Asakusa."
"It's China for me, it's got to be China. I'm thinking of asking my father to go to China again next year. But it kind of

bothers me that you even mention Asakusa in the same sentence."

"Ha ha ha!" Hattori laughed heartily, the way people do to conceal their embarrassment.

Minami said, "I'll tell you, I'm going to stop oil painting and take up *nanga* from now on. I made up my mind on my trip to China..."³⁸

The essence of the contrast between oil painting and *nanga*, and its metaphorical significance, is revealed as follows. This is a crucial point that reveals the depths of Tanizaki's psyche:

The novel was after all a new art form imported from the West, which did not exist in Japan before the Meiji era [1868–1912], and there were no Japanese novels worthy of the name. Of course there were plenty of second- and third-rate novels, but no true novels, no great novels that stand alongside Hugo, Balzac, Tolstoy and the like could grow except in Western soil. The reason (in his father's opinion) was that Oriental art differed from Western art not only in form, but also in its fundamental spirit.³⁹

For Tanizaki the form of the novel, the underlying framework itself, was an art imported from the West. Tanizaki, who absorbed Western literature and particularly 19th-century French novels, saw a similarity between his own work and that of Japanese painters from the Meiji era onward learning Western-style painting, i.e. oil painting. He unveils an analogy between Western painting, which modern Japanese learned from Europe, and the novel. This is why Tanizaki made Western-style painters rather than Nihonga painters into characters in his novels. Writing about China in the form of a novel meant intermingling East and West. *Nanga* painting is probably a metaphor for East Asian poetic forms such as Chinese poetry, tanka, and haiku. However, Tanizaki did not immerse himself in the world of verse, but stayed in the world of the novel. He never departed from the Western framework. His complex and unstable equilibrium of devotion and dread toward Chinese culture is revealed in his final China-themed story "Kakurei (Cry of the Crane)" (July 1921). His career is similar to the painting career of Fujishima, who occasionally painted and exhibited Nihonga, but remained focused on oil painting.

6. Fujishima Takeji in the late 1910s

The 5th Bunten of 1915 was an important opportunity for Fujishima to resuscitate his career. Fujishima had been drawn into the Bunten versus Nika Association split ongoing since the fall of 1913, and eventually chose to remain affiliated with the Bunten and not join the Nika Association, but refrained from exhibiting in the October 1914 Bunten. The works he presented to the world at the Bunten for the first time in two years were *Sky* (Iwasaki Museum of Art), which depicts clouds rolling up the slopes above Lake Yamanaka where his friend Akaboshi Tetsuma (1882–1951) had a vacation home, and *Perfume* (The National Museum of Modern Art, Tokyo), portraying a female figure in Chinese clothes sitting quietly with a snuff bottle on the table in front of her. These two subjects aptly embody his future path forward. Five years after returning from Europe,

Fujishima, a 48-year-old professor at Tokyo School of Fine Arts, was in a position both to draw attention and to fulfill his responsibilities as a central figure in the art world. The following is a list of his works shown in the Bunten and Teiten exhibitions from 1915 through 1924, when he presented *Orientalism*:

- October 1915 9th Bunten
 - Perfume* (The National Museum of Modern Art, Tokyo) = half-length portrait of a woman in Chinese costume
 - Sky* (Iwasaki Museum of Art) = landscape beside Lake Yamanaka
- October 1916 10th Bunten
 - Tranquility* (Tokyo National Museum) = landscape of Lake Hamana
- October 1917 11th Bunten
 - (Did not submit work)
- October 1918 12th Bunten
 - Smell of the Grass* (private collection) = Italian landscape
- October 1919 1st Teiten
 - Around Campidoglio* (Nakanoshima Museum of Art, Osaka) = Italian landscape
- October 1920 2nd Teiten
 - Morning* (whereabouts unknown)
- October 1921 3rd Teiten
 - Portrait of a Woman* (Woodone Museum of Art) = half-length portrait of a woman in Western clothing
- October 1922 4th Teiten
 - (Did not submit work)
- October 1923
 - (canceled due to the Great Kanto Earthquake)
- October 1924 5th Teiten
 - Orientalism* (Artizon Museum) = half-length portrait of a woman in Chinese costume
 - Amazon* (Iwasaki Museum of Art) = full-length portrait of a woman on horseback on a beach

What *Morning* (1920) looked like is unknown, but reading newspaper reviews of the time, it seems it was a landscape with the morning sun shining through clouds. All the others are imposing, substantial works typical of Fujishima during this period. If we survey this body of work alone, it seems he was steadily following a confident and dignified trajectory, but if we take a more expansive view in line with the gist of this paper, a few things need to be pointed out.

First, he did not exhibit in the Bunten of 1917, the time when he was requesting that Kinoshita Mokutaro purchase Chinese apparel. He must have had some work he was ready to exhibit, of course, but we do not know what it was or why he decided to withhold it. That year he exhibited the landscape *Inland Sea* at the 5th Kofukai Art Association Exhibition in February, which was highly acclaimed in newspaper reviews, many of which note a connection with *Tranquility*, his work featured in the previous year's Bunten exhibition work. His work for that autumn's Bunten was probably going to be another Japanese landscape.

We should note that the paintings exhibited in 1918 and 1919, a time when Tanizaki was focusing on both Western-style painters and Chinese themes in his fiction, were both Italian landscapes, *Smell of the Grass* (private collection) and

Around Campidoglio (Nakanoshima Museum of Art, Osaka). Both are based on sketches made during his stay in Italy (December 1907 – November 1909) ten years earlier. While based on actual scenery, it can be said that both were intended as decorative paintings. While the oil version of *Smell of the Grass* is never exhibited, the watercolor study on which it was based is known. A grassy slope occupies three-quarters of the picture, and in the distance beyond this hill stands a two-story building with white walls and a red roof. Partway up the slope on the left is a tree with its trunk truncated by the edge of the paper, exerting a presence as if glaring at the entire work. What is most memorable here is the fullness of the slope that gradually curves upward from the foreground. Those familiar with *Land Tilled to the Mountaintops* (1938, Ohara Museum of Art), a work of his later years, will see the artist's innate qualities expressed in the volume of the ascending slope. There are no obviously Italian elements, but the scenery differs from that of Japan. Meanwhile, *Around Campidoglio* is a diptych of vertically elongated oil paintings. It is not clear how Fujishima intended them to be viewed, but the scene depicted is not continuous, and it seems to me that he envisioned them exhibited slightly apart. The scene of buildings in a historic quarter of Rome is appealing due to the robust vitality of its atmosphere. There is also a delightfully subtle balance between the sober colors of the stone architecture and the brilliant azure sky. A mother and child act as figures that anchor the scene while also asserting that the work does not merely depict the culture of the past, but the living landscape of today. The significance of Fujishima's ruminations on his Italian experience during this period cannot be overemphasized.

Meanwhile, with regard to his acquisition of Chinese women's clothing, Fujishima may have continued communicating with Kinoshita Mokutaro in Mukden from 1918 onward. If he was continuing to collect Chinese garments, it stands to reason that he would have been continuously producing related works. One known example, although he did not exhibit it, is *Girl in Chinese Dress* (Himeji City Museum of Art, fig. 5), painted in 1920. The female figure is not in profile, but facing forward with a somewhat relaxed posture. She wears a crimson garment with a centered collar, and with the exception of the pattern on the edges, its design and vividness of color can be seen to connect to the series of portrayals in profile that began with *Orientalism* in the mid-1920s. Its lineage obviously differs from that of *Profile of a Girl* (fig. 3) reproduced in a magazine in February 1918. We can see signs of Fujishima taking new steps forward in his depictions of women in Chinese costume.

From the mid-1910s through the early 1920s, it can be said that Fujishima addressed a very wide variety of subjects and showed a great deal of range in terms of color and brushstrokes. This relates to his preparations for the half-length portrayals of women in Chinese costume, which are the focus of this paper, in the mid-1920s. However, no matter how freely our imagination and creativity take flight, there are times when one must bow down before overwhelming force. The Great Kanto Earthquake of 1923 instantly swept up artists and writers alike in sudden and devastating destruction. In the next section, we will explore the ways in which this natural disaster became a turning point for Fujishima.

7. The Great Kanto Earthquake

The vibrations of the Taisho Kanto Earthquake began just before noon at 11:58 on Saturday, September 1, 1923, and it has been determined through 21st-century research that it had a total of five magnitude-7 (M7) class aftershocks over the course of two days. The main (first) earthquake struck at 11:58 on the first day, with a magnitude of 7.9 at the epicenter in northern Sagami Bay. The second quake hit at 12:01, at M7.2 in the northern part of Tokyo Bay, and the third at 12:03, measuring M7.3 at the epicenter in eastern Yamanashi Prefecture. The fourth: 12:48, epicenter in Tokyo Bay, M7.1. The fifth: 11:46 on Day 2, epicenter offshore from Futtsu in Chiba Prefecture, M7.6. And the sixth: 18:27 on Day 2, epicenter offshore from Kujukuri-hama, M7.1. The first quake caused fires to break out in many parts of Tokyo and Yokohama, and 90% of the estimated 105,000 victims died in the fires. In Tokyo two areas, around Senso-ji Temple and Kanda-izumi-cho and Sakuma-cho, survived like miraculous floating islands, while the fire swept all the way from Honjo-ku (present-day Sumida-ku) through Kyobashi-ku (present-day Chuo-ku). The disaster as a whole, including the devastation caused by fire, is known as the Great Kanto Earthquake.

Things occurred in many places that were so horrific the word “tragedy” seems to trivialize them: the corpses of thousands who perished at the Army Clothing Depot and Shin-Yoshiwara, widespread massacres of Korean residents of Japan, the extrajudicial killings known as the Amakasu Incident. Each individual experienced their own personal disaster. I lack the descriptive ability to do justice to the whole disaster, and there is insufficient space to do so here. In accordance with this paper’s objectives, I would like to make the following four points regarding art. First, an enormous number of artworks in private collections were lost in the burned-out areas. At the same time, we cannot forget that there were some precious works were miraculously salvaged through people’s devoted, self-sacrificing efforts. Second, the damage to the Imperial Household Museum and Takenodai Exhibition Hall was actually quite negligible, as the fire that swept across eastern Tokyo just barely stopped below the higher ground of Ueno. Agedashi at the foot of Ueno was burned. Third, because September 1 was the invitation-only viewing day of both the 10th Nika Exhibition and the 10th Inten (Institution Exhibition), there were many Japanese artists gathered in Ueno at the time of the initial quake. Some of them spent the night in the Exhibition Hall to escape the fire and chaos that lay between them and their homes. Meanwhile, the area around Ueno Park became an evacuation site for many survivors, and the artists must have seen the countless temporary relief facilities built, the low-lying, working-class area of Tokyo burned to the ground, and the collapsed and burnt remains of Ryouin-kaku (also known as Junikai, mentioned earlier), Japan’s first Western-style high-rise building. Fourth, the artists were at risk of losing their identity after witnessing the world collapse around it in a single day and night. Subsequently, various kinds of efforts were made to preserve their identity.

When the first earthquake struck, Yokoyama Taikan (1868–1958), Kimura Buzan (1876–1942), Kondo Koichiro (1884–1962), Kawabata Ryushi (1885–1966), Maeda Seison (1885–1977) and others were at the Inten venue, where

Taikan’s *Metempsychosis* (The National Museum of Modern Art, Tokyo) was being installed. Those at the Nika Exhibition venue included Tsuda Seifu (1880–1978), Yamashita Shintaro (1881–1966), Arishima Ikuma (1882–1974), Fujikawa Yuzo (1883–1935), Tanaka Kisaku (1885–1945), Kunieda Kinzo (1886–1943), Yokoi Reiichi (1886–1980), Koide Narashige (1887–1931), Kuroda Jutaro (1887–1970), Yasui Sotaro (1888–1955), Umehara Ryuzaburo (1888–1986), Nakagawa Kigen (1892–1972), and Koga Harue (1895–1933). Both exhibitions were immediately closed down, and the 5th Teiten scheduled for the following month was called off. All of these painters experienced the disaster in their own way. I have written in the past about Koide’s experience.⁴⁰ Koide spent the night at the Takenodai Exhibition Hall and then went to Yamashita Shintaro’s home in Shirokane-Sanko-cho on September 2. He was finally able to return to his own home in Osaka two weeks later. Koide subsequently made efforts to organize the Nika Exhibition, which had been canceled in Tokyo, in Kyoto and Osaka. The major change his work underwent can be grasped by viewing two portrayals of his first son Yasuhiro side by side. *Boy Standing* (Yamatane Museum of Art) was painted in February 1923, seven months before the earthquake, and *Boy with a Toy Trumpet* (The National Museum of Modern Art, Tokyo) in December and January, three to four months after the quake. While they depict the same model, dressed the same and in the same posture, the two works are incredibly different considering they were made only 10 months apart. To put it briefly, we can see extraordinary progress in terms of selection and arrangement of subject matter. Perhaps no other example so easily understandable.

The main focus of this section is exploration of the impact of Fujishima’s earthquake experience on his work, but before that, for purposes of comparison, let us look at how Tanizaki reacted to the event. Sometimes branded a Satanist, often speaking and acting in a manner that showed little concern for his family, Tanizaki stepped into the role of bold and resolute patriarch after the earthquake, taking effective action in a manner that cannot help but surprise us. It seems to me that he never lacked practical skills for daily life, otherwise he would probably not have been able to maintain homes in both Kyoto and Atami after World War II, both staffed with servants, and spend a million yen per month to support his large extended family. Tanizaki, who had been staying at Kowakudani Hotel in Hakone with his family since August 2 to escape the summer heat, returned home to Yamate, Yokohama on August 27 in time for his daughter Ayuko’s second semester of school to begin. Two days later he headed back to Kowakudani on his own, bringing a manuscript in progress. On August 31 he went to the Hakone Hotel on the shores of Lake Ashinoko for a change of pace, but they did not have the kind of Western lodgings he was looking for, so at 11:30 on September 1 he got on a bus to return to Kowakudani Hotel. He was on the bus when the first earthquake struck. Tanizaki escaped harm thanks to the quick-witted bus driver’s actions, went the rest of the way to Kowakudani Hotel on foot. That night he slept outdoors with other guests. Interestingly, while Tanizaki believed that night that Tokyo and Yokohama had also been destroyed by the earthquake and fire, everyone else there thought the quake had only affected a limited area in Hakone. When people were stunned to see the red sky above Odawara, Tanizaki advised them that if they

climbed to the top of the mountain they would be able to Tokyo and Yokohama burning farther off, but no one made any move to do so. After confirming that transit to the east was blocked, Tanizaki headed west on the 4th. He took a train from Numazu and arrived in Osaka on the morning of the 5th. To obtain some funds immediately, he wrote some "Notes" for the *Osaka Asahi Shimbun*. Tanizaki searched for a ship from Kobe to Tokyo, and on the 9th he boarded the *Shanghai-maru*, of which Kon Toko's father Buhei was captain. He landed in Yokohama on the 10th and was reunited with his family who had evacuated from Yokohama to Toko's house in Hongo-nishikata-machi. After staying at acquaintances' homes in Ogikubo and Omori, on the 20th he and his family sailed from Shinagawa to Kobe on the *Shanghai-maru*, accompanied by Osanai Kaoru and family. They moved into a rented house in Kyoto on the 27th.

Many artists temporarily evacuated to the Kansai region due to the earthquake, but as the situation in Tokyo and Yokohama returned to normal, they returned one by one. However, Tanizaki never went back. The earthquake, which he experienced at the age of 37, was a turning point in Tanizaki's life that acted as impetus for relocation to Kansai. Studies of Tanizaki conventionally divide his life into two phases, before and after the 1923 move to Kansai, and this certainly does seem to make sense. Compared to his writing with Chinese themes and featuring Western-style painters before the earthquake, such post-1924 works as *Naomi* (written from March 1924 to July 1925), *Manji* (March 1928 to April 1930), *Some Prefer Nettles* (December 1928 – June 1929), and *A Portrait of Shunkin* (June 1933) look to later readers like Tanizaki finding his true voice. It is often said that the encounter with the cultural depth of Kansai created a new Tanizaki, but this paper adopts the position that the change was brought about by the Great Kanto Earthquake so as to segue into a discussion of Tanizaki's relationship with Fujishima Takeji. Of course, this idea is not unique to me.

While post-World War I Europe saw the emergence of Dada and Surrealism, there was also a marked return to tradition and classicism. Faced with the reality of unprecedented carnage unlike humanity had ever experienced, European artists were in a position of peril and anxiety toward the threat of self-destruction. Vectors of acceptance of anxiety as an aspect of the human condition that generated new ideas gave rise to Dadaism and Surrealism. The latter took the path of preventing self-destruction by upholding fragile consciousness with solid, unwavering tradition. These two vectors were able to coexist within a single individual's character. In Japan, where no combat took place during World War I, it was the Great Kanto Earthquake that plunged everyone into a state of psychological crisis. In terms of merciless and instantaneous destructive power, the earthquake could be called even more devastating than war.

Naomi was the first thing Tanizaki wrote after relocating to Kansai. The story of Naomi, a girl who gradually comes to gain control over the main character, Joji, can be called the culmination of his early career, in which he refined the themes presented in his debut work *Tattoo*. Five years later, in *Some Prefer Nettles*, the protagonist Shiba Kaname finds in *ningyo-joruri* puppet theater and his father-in-law's concubine Ohisa a common image of the eternal feminine. Chiba Shunji believes that Tanizaki's "discovery of archetypes" during this period led to the interpretation of Platonism that Tanizaki had been

working on since the 1910s. Chiba focuses on *Aozuka-shi no hanashi* (*A Tale of Mr. Aozuka*), which was written between these two works and has not received much attention in the past, and emphasizes its importance in terms of formation of the "unending obsession with 'one woman.'"⁴¹ Drawing on his filmmaking experience as an advisor to the Taisho Katsuei film studio during his time in Yokohama, this short story takes the form of a suicide note from film director Nakata to his wife Yurako, an actress. The Aozuka of the title is a man who has never met Yurako but collects every image of her from film stills and studies her features in the most precise and subtle detail, then creates love dolls of her in various poses and indulges his lust for her at home. After he witnesses this, Nakata begins to deteriorate mentally and physically, and eventually takes his own life. Below are the words Aozuka speaks to Nakata at his home.

So, when it comes down to it, can't we say that Miss Yurako in the films is the real person, and your wife the shadow of it? What does your philosophy say about this? Your wife is getting older, but Miss Yurako on film is always young, beautiful, vivacious, glamorous, leaping and jumping for joy... You must realize that your beautiful young wife has fled into the films, and it is only her shell that is now by your side... And in the end, these films are not the creations of you the director and your wife the actress, but the dancing girls and charming tomboys inhabited the film from the beginning. Unlike your wife, she is the eternal woman. Your wife was only possessed by this eternal woman at one time and served as a vessel for her spirit.⁴²

Eventually, Nakata comes to see not only Yurako but also himself as only a "shadow."

That is as it may be, but I believed there was only one of my darling, adorable Yurako in the world, completely my own, and since that night, that belief has completely faded. Her body is scattered all over Japan, hoarded on the closet shelves in that old man's bedroom, you are only one of many Yurakos, or you are just a shadow... When that feeling arises, it seems that no matter how close I hold you to me, you will never be the one and only "you." And in the end, just as you are a shadow, I feel myself become a shadow as well.⁴³

After the Great Kanto Earthquake, many people must have experienced an existential crisis in which they could not see themselves as truly alive. As mentioned above, some took various new approaches to accept this crisis as it was and affirm it, while some bound themselves to comfortably solid tradition for support and shelter from uncertainty. It can be said that Fujishima chose the latter, and that was why the influence of the Italian Renaissance and Chinese culture appears in his work around this time.

It is unclear what Fujishima did immediately after the earthquake. As a researcher of art, I cannot help but envy the close documentation of Tanizaki's actions, which can be traced in detail day by day. It is not even known where Fujishima was on September 1. From the memoirs of Terada Torahiko (1878–1935), who lived nearby, that there was not much

damage to Akebono-cho. As with any artist, he must have gone around and surveyed the devastation. In place of the canceled 5th Teiten, the Japan Art Exhibition was held at the Second Industrial Pavilion in Okazaki Park, Kyoto starting on November 20. Fujishima exhibited *Part of Tokyo after the Great Earthquake* (Woodone Museum of Art, fig. 6). In my opinion this is an excellent work that depicts the scene honestly while showing emotional restraint, but it is also a somewhat odd painting. Although the title refers to “part of Tokyo,” there are no large buildings atop the undulating hills, and it does not look like the scenery of Tokyo. There is a building in the center that seems to have collapsed in the quake, but rather than having just fallen down a few days or weeks ago, it looks more like a ruin that had already collapsed centuries ago, like the Roman ruins in Italy. This impression is accentuated by the woman in the foreground, who seems to be engaged in rescue operations, but is not an ordinary nurse but appears to be involved with the Christian church. With its quelling of strong emotion, this painting stands out from other artists’ depictions of the earthquake. For example, *September 1, 1923* (The Museum of Contemporary Art, Tokyo) by Kanokogi Takeshiro (1874–1941) was completed one year later, but it shows a contrasting desire to superimpose a certain sense of the sublime, as if to convey the heat and smell of the raw reality immediately after the earthquake. This may be not because Fujishima had lost the youthful ability to respond vividly to the disaster, but because he was trying to store something up inside himself.

Fujishima wrote nothing about his experience of the earthquake. The first writing he published after the earthquake was “My Pseudonyms,” in April 1924.⁴⁴

Recently, when I paint Nihonga I go by the pseudonym “Ganto (Containing the Moon).” This is taken from *togan meigetsu* or *togan gento* (“cockscorn pearl mussel contains the bright moon”), in the chapter 90, Zhimen’s dialogue on the essence of Prajna, the Buddhist wisdom in *Hekiganroku* (Blue Cliff Record). I am quite taken with this beautiful notion that the light of the bright moon is reflected in a shell and has become a pearl.

He seems to intentionally avoid mentioning the disaster seven months earlier, even if this was in response to his editor’s wishes. I have written before about the significance of pearls and Buddhism to Fujishima before.⁴⁵ Here I would like to note that it was just months after the Great Kanto Earthquake that he changed his pseudonym from “Kocho” to “Ganto.”

Amid the crisis of impending self-destruction after the earthquake, Fujishima sought to seize on solid, established traditions. It is not necessary to repeat that the painting on which this paper focuses features a profile inspired by the Italian Renaissance, Chinese costume, and a fan reminiscent of the Qing dynasty paintings of flowers and vegetation. To this we can add the *duilian* couplet in the background. The three characters at the top are legible, and Miyazaki Noriko pointed out that it is from the second verse of *Nan tang wu shou* [Five Verses on the South Hall] by Su Shi (1037–1101), as Kojima Kaoru reported.⁴⁶ One can only be amazed at the erudition of Miyazaki, the scholar of Chinese art who identified this source with just three characters. Su Shi was revered as an ideal

personification of the literati, not only in China but also in Japan from the Muromachi Period (1336–1572) onward. Despite twice experiencing political defeat and disgrace, he accepted his destiny as motivation, strengthened himself with cheerful thought in the midst of adversity, and expressed it in poetry, calligraphy, and painting. His first exile was in 1080, at the age of 43, and he spent five years in Huangzhou due to controversy over something he had written. During this time, Su Shi studied Zen, took the layman’s name of Dongpo, and wrote *The Red Cliffs* and *Latter Odes on the Red Cliffs*. *Five Verses on the South Hall* is a work that shows fresh ambition to be active as a literati, thanks to the South Hall his supporters built to give him respite from the heat during this time in Huangzhou. The second verse reads:

I am old, but still have my eyesight
Suffered many illnesses, but my hair is not white yet
That is why I make a window for the light and write trivial characters
I open the windows wider and prepare the scarlet
(Italics mine, indicating the characters in Fujishima’s painting)

A *duilian* is a couplet, i.e. a set of two phrases. The line accompanying “That is why I make a window for the light, and write trivial characters” that Fujishima drew in the picture is “I open the windows wider and prepare the scarlet.” It refers to the actions of an artist opening the windows of a dark room and preparing red paint. Of the two lines he had in the studio, the second phrase was probably too obvious and Fujishima embarrassed to use it. However, we should consider the part of the *duilian* in the picture to also imply this phrase that does not appear. This couplet was just right to express Fujishima’s frame of mind as he sought to enter a new phase of development. Here, however, I would like to introduce another anecdote about Su Shi in Huangzhou.

Poem on the Cold Food Observance in Huangzhou in running script (National Palace Museum, Taipei) is one of the greatest works of calligraphy by Su Shi, also from his time in Huangzhou. He composed the poem himself, and it has a postscript by Huang Ting-jian (1045–1105). Ishikawa Kyuyo (b. 1945) gave it the highest praise: “If you are asked what calligraphy is, you can say nothing, and simply show this work. It is calligraphy that embodies calligraphy, ‘calligraphy among calligraphy.’”⁴⁷ During the reign of the Qianlong Emperor (1711–1799) it was in the collection of the Qing dynasty court, and entered the private market in 1860 when the British-French Allied Forces set fire to Yuanmingyuan Park. The burn marks at the bottom are said to be from this time. It was shipped to Japan in 1922 and purchased by Kikuchi Seido (1867–1935). Seido was a businessman who succeeded the kimono shop Sanoya in Motohama-cho, Nihonbashi-ku (present-day Nihonbashi-Oodemma-cho, Chuo-ku) and also served as an executive of Tokai Bank Ltd. and Toppan Inc. He was also the grandson of Ohashi Totsuan (1816–1862), who excelled at composing Chinese-style poetry. His massive art collection was lost in the Great Kanto Earthquake, and only five pieces were salvaged. *Risai-bijtsuhin-mokuroku* (Catalogue of Artworks Lost by the Earthquake), which lists works of art in Tokyo that were lost in the quake, states:

Mr. Kikuchi was known far and wide as a great collector, but only five works could be salvaged: *Imaginary Tour through Xiao-xiang* by Li, *Poem on the Cold Food Observance in Huangzhou in running script* by Su Shi, *Yu Constructing A Gate* by Watanabe Kazan, *Stones and a White Cat* by Watanabe Kazan, and *Portrait of Huineng* by Takahashi Sohei. We can only sigh and mourn the loss of the many priceless treasures that were all burned to ash in storage in Motohama-cho and at his Shitaya-Take-cho villa. It is difficult to list the items in detail, so only an overview is given here.⁴⁸

Imaginary Tour through Xiao-xiang by Li is currently in the collection of the Tokyo National Museum. *Poem on the Cold Food Observance in Huangzhou in running script* was taken abroad after World War II and restored to the collection of the National Palace Museum, Taipei in 1987. Incidentally, I believe it possible that Fujishima was aware of the miraculous survival of Su Shi's calligraphy. No point of contact between this work and Fujishima has been found thus far, nor even any point of contact with Kikuchi Seido. However, the fact that Su Shi's poem from around the same time appears prominently in the background of *Orientalism* may have signified a tribute to the fact that Su Shi's masterpiece remained in the world and could be passed on to posterity. This seems to connect exactly to the true spirit of an artist who turned to the traditions of Chinese culture unwavering bedrock amid a crisis of self-destruction.

Incidentally, during the period when Tanizaki was writing a lot of China-themed fiction he published the three-act drama "Su Shi, or the Poet on the Lake" (*Kaizo*, August 1920) with Su Shi during the Hangzhou years as the protagonist.

8. *Orientalism* Thereafter

Unlike Tanizaki, Fujishima taught numerous pupils, at Tokyo School of Fine Arts, Hongo Yoga Academy, and Kawabata Painting Academy. Among them was Uchida Iwao (1900–1953). Uchida graduated from Fujishima's class in Tokyo School of Fine Arts Western Painting Department, then studied abroad in France. He returned to Japan in 1932, and after Teiten controversies such as the "Matsuda reorganization," in 1936 he joined eight comrades including Inokuma Gen'ichiro (1902–1993) and Koiso Ryohei (1903–1988) in forming Shinseisakuha Kyokai (New Creation Association). As a result of getting to know Maeta Kanji (1896–1930) while in art school and idolizing Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) in France, he decided to pursue realism and produced a body of imposing portraits. Perhaps he took after his father Roan (1868–1929), a writer, in that he often produced social statements, and he also wrote a considerable amount as well as actively participating in social movements. In September 1944, late in World War II, he evacuated to Osakabe Town, Okayama Prefecture (present-day Osa, Niimi City), and in July 1945, Tanizaki moved from Tsuyama to the nearby Katsuyama Town (present-day Katsuyama, Maniwa City, Okayama Prefecture). In February 1946, Uchida learned that Tanizaki had continued to working on *The Makioka Sisters* even when its writing and sale were banned by the military authorities, and he offered to paint the portrait. Uchida's name appears in Tanizaki's "Winter Diary" entry for February 6, which was published later. "In the evening, Mr. Kiyotomo asked

me to look at dozens of sketches by Uchida Iwao. They were all of women in profile, but every one was interesting."⁴⁹ This indicates that Uchida intended from the beginning to portray Tanizaki in profile. Uchida visited Tanizaki for the first time on March 4, and work began on the 6th at Tanizaki's temporary abode. It seems that Uchida, a drinker, became intoxicated and stayed at an inn in Katsuyama on the day. The portrait was completed with Tanizaki modeling for just four days, after three more sessions on March 11, 12, and 13 (fig. 7).

It is a half-length portrait in profile of the 62-year-old Tanizaki in a kimono, against the backdrop of the snow-covered mountains of Katsuyama and a clear sky. It is recognized as "the pinnacle of Uchida's realism,"⁵⁰ but rather than depicting a literary figure in his everyday surroundings, it strikes one as a mysterious image of something out of a fairy tale despite being a portrayal of an aging man. The depiction of Tanizaki is obviously an adaptation of Piero della Francesca's *The Duke and Duchess of Urbino* (1472–74, Uffizi Gallery) and Fujishima's *The Orchid* (fig. 2). In this work Uchida recollects his former teacher, who had died three years earlier. Or perhaps it can be said that with this work, Uchida inherited the profile of a woman in Chinese dress that began with *Orientalism*. It is unclear whether Tanizaki remembered Fujishima when he saw the finished portrait.

I have written about *Orientalism* in a roundabout way, which I describe in the title as "elliptical," but my hope is that future studies of this work will go beyond the usual critique of *Orientalism* and it will once again be the subject of rich interpretations. In Tanizaki Junichiro studies, a reappraisal of the criticism of his Taisho Era *Orientalism* is already underway.⁵¹ I will be delighted if this paper contributes in some small way to such reappraisals.

Finally, I would like to cite an anecdote from 15 years before the production of *Orientalism*. After living in Italy for two years, Fujishima stopped back in Paris on his way back to Japan. His pupil Arishima Ikuma was waiting there. The following was written on a postcard dated November 19, 1909, from Arishima to Shiga Naoya (1883–1971) in Tokyo. It was about three weeks before Fujishima left Paris.

Mr. Fujishima arrived from Rome on the 14th, and I've been seeing him every day. We are having a marvelous time. When critiquing a painting, he often uses the phrase "it gives me a dreamlike feeling," but this is also the feeling I get when I see him and experience his inimitable personality.⁵²

Fujishima and Arishima viewed paintings at the Louvre and the Luxembourg Museum, and no doubt spoke of "a dreamlike feeling." There is no doubt that this kind of feeling is exactly what Fujishima Takeji sought to achieve in his work.

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

Notes

1. Itakura Masaaki, "Tenrankai no tsubo (3): China dress kyoen," *Geijutsu Shincho* vol. 65 no. 7 (no. 775), July 2014.
2. Fujishima Takeji, "Struggling to Leave Footprints (2)" *Bijutsu Shinron*, May 1930, pp. 75–76 (*Fujishima Takeji: Esprit d'Art*, Chuo-koron Bijutsu Shuppan, 1982, pp. 218–219).
3. Osumi Tamezo, "Review of the Teiten Exhibition (2): Yoga [Western-Style Painting] (Part 2 of 2)," *Tokyo Nichi Nichi Shimbun*, October 17, 1924.
4. Kobori Shiro, "Memories of Akebono-cho," *Commemorative Exhibition of Takeji Fujishima: The 120th Anniversary of His Birth* exh. cat., Kyoto Shimbunsha, 1987.
5. *Letters to Kinoshita Mokutaro from Friends and Acquaintances (1)*, Iwanami Shoten, 1984, pp. 239–240.
6. Op. cit., pp. 251–252.
7. Kojima Kaoru, "On Fujishima Takeji's Portrayals of Women in Chinese Costume: Focus on *Profile of a Girl*," *Aesthetics and Art History* no. 29, Jissen Women's University, 2015.
8. Kato Yosuke, "A Discussion of Copy After Pisanello's Portrait of Ginevra d'Este," *Fujishima Takeji* exh. cat., Kagoshima City Museum of Art and Nerima Art Museum, 2017, pp. 145–146.
9. *The Diaries of Kinoshita Mokutaro*, Vol. 2, Iwanami Shoten, 1980, p. 3.
10. Op. cit., p. 63.
11. Op. cit., p. 179.
12. Tanizaki Junichiro, "Mokutaro in The Mukden Years," *Geirin Kanpo* no. 7 (October 1946), in *Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 20*, Chuo-koron Shinsha, July 10, 2015, pp. 547–550.
13. Nishihara Daisuke, *Tanizaki Junichiro and Orientalism: Visions of China in Taisho-Era Japan*, Chuo-koron Shinsha, June 2003, pp. 323–324.
14. Ibid. note 9, p. 140.
15. Tanizaki Junichiro, "Childhood Years: A Memoir," *Bungei Shunju*, September 1955 (*Complete Works of Tanizaki Junichiro*, Vol. 21, Chuo-koron Shinsha, April 10, 2016, p. 236).
16. Tanizaki Junichiro, "Seiji-iro no onna" (later retitled "Seiko no tsuki"), *Kaizo* vol. 1 no. 3 (June issue), (*Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 6*, Chuo-koron Shinsha, December 10, 2015, pp. 272–273).
17. "Seiko no tsuki," *Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 6*, Chuo-koron Shinsha, December 10, 2015, p. 279.
18. Op. cit., p. 288.
19. Lin Qian-qian, "Tanizaki Junichiro's Chinese Dreams: Focus What 'Dreams of Velvet' Projects on China," *Hikaku Bungaku* vol. 59, 2017.
20. Kon Toko, "Hanayaka na ragyo (Memoirs II)," *Yomiuri Shimbun*, 1977, pp. 27–28.
21. Egawa Yoshihide, "History of Kawabata School of Painting," *Kindai Gasesu* no. 13, December 4, 2014.
22. Sato Haruo, "In Memory of Akutagawa Ryunosuke," *Kaizo* vol. 10 no. 7, July 1928 (*Complete Works of Sato Haruo, Standard Edition*, Vol. 20, Rinsen Book Co., January 10, 1999, p. 157).
23. Kon Toko, "Richly Varied Facial Expressions (Special Feature: Essay Update on Tanizaki Junichiro)," *Shincho*, February 1924.
24. Kon Toko, "Junikai hokai," Chuo-koron-sha, January 30, 1978, p. 3.
25. Op. cit., p. 31.
26. Op. cit., p. 279.
27. Tanizaki Junichiro, "Kojin," *Chuo-koron* vol. 35 no. 4, April 1, 1920 (*Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 8*, Chuo-koron Shinsha, January 10, 2017, p. 115).
28. Tanizaki Junichiro, "The Incident at the Yanagi Bathhouse," *Chugai*, vol. 2 no. 11, October 1, 1918 (*Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 6*, Chuo-koron Shinsha, December 10, 2015, p. 92.)
29. Tanizaki Junichiro, "Memories of an Aged Actor: On Kamiyama Sojin," *Bungeishunju Extra*, Special Feature on Popular Novels (no. 42), October 28, 1954 (*Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 22*, Chuo-koron Shinsha, May 10, 2017, p. 68.)
30. Ishikawa Prefectural Museum of Art, ed., "Koito Gentaro Chronology," *Koito Gentaro* exh. cat., Nihon Keizai Shimbun-sha, 1988.
31. Ibid. note 9, p. 132.
32. *Yorozu Choho*, October 16, 1918.
33. Op. cit. note 32.
34. Imaizumi Atsuo, "Ochibo hiroi (7): Fujishima Takeji, Koito Gentaro, and Kojima Zenzaburo," *E* no. 173, July 1978, p. 43.
35. Ibid. note 34.
36. Koito Gentaro, *Profile of a Girl*, Nihon kindai kaiga zenshu (Modern Japanese Painting) 3: Fujishima Takeji Monthly Report," Kodan-sha, 1963.
37. Tanizaki Junichiro, "Kojin," *Chuo-koron* vol. 35 no. 1, January 1, 1920 (*Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 8*, Chuo-koron Shinsha, January 10, 2017, pp. 34–35).
38. *Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 8*, Chuo-koron Shinsha, January 10, 2017, p. 42.
39. Op. cit., p. 45.
40. Kaizuka Tsuyoshi, "Self Portrait with a Hat: Koide Narashige from September 1923 to September 1924," *Self-Portrait of Koide Narashige* exh. cat., Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, January 1998.
41. Chiba Shunji, *Tanizaki Junichiro: Lust and Literature*, Shuei-sha Shinsho, August 22, 2020, pp. 134–135.
42. Tanizaki Junichiro, "Aozuka-shi no hanashi (A Tale of Mr. Aozuka)," *Kaizo*, August-September, November-December 1926 (*Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 14*, Chuo-koron Shinsha, January 10, 2016, p. 28).
43. *Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 14*, Chuo-koron Shinsha, January 10, 2016, p. 49.
44. Fujishima Takeji, "My Pseudonyms," *Geiten* no. 1, April 5, 1924.
45. Kaizuka Tsuyoshi, "Fujishima Takeji and Buddhism: Pearls and the Sea," *Museum Bulletin no. 67 (2018 Fiscal Year)*, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, March 2019.
46. Kojima Kaoru, *Images of Women Reflect Modern Japan: Self-Portrait Between Dual Mirrors*, Brucke, April 10, 2019, p. 307.
47. Ishikawa Kyuyo, ed., *Cosmos of Calligraphy 14: Literati Calligraphy — Three Northern Song Masters*, Nigen-sha, June 25, 1998, p. 18.
48. Kokka Club ed., *Risai-bijtsuhin-mokuroku (Catalogue of Artworks Lost by the Earthquake)*, Yoshikawa Tadashi, 1933, p. 65.
49. Tanizaki Junichiro, "Winter's Diary: From A Diary of Evacuation," *Shosetsukai* vol. 1 no. 2, July 1, 1948 ("Winter's Diary," *Complete Works of Tanizaki Junichiro Vol. 20*, Chuo-koron Shinsha, July 10, 2015, p. 577).
50. *Uchida Iwao: With Inokuma Genichiro and Koiso Ryohei* exh. cat., Niimi Museum of Art and Koiso Memorial Museum of Art, July 25, 2004, p. 73.
51. Shimizu Yoshinori, "Tanizaki's Writing as Fairytale: Reappraisal of Critiques of Orientalism," Chiba Shunji, Qian Xiaobo ed., *The Power of Tanizaki Junichiro's Chinese Experiences and Stories*, Bensei Publishing Inc., August 24, 2016. "We must wake up from the dreadful habit of seeing the mid-Taisho era as a disappointing era for Tanizaki, when he was possessed by superficial exoticism, a still childish era before his true growth. He was already an excellent version of Tanizaki; and what he absorbed on his travels to Korea and China in 1918 were already forming what we know as 'The Great Tanizaki.'" (p. 54).
52. *Complete Works of Shiga Naoya, Supplementary Volume*, Iwanami Shoten, December 10, 1974, p. 328.

List of Illustrations (pp. 54–75)

- fig. 1 — Fujishima Takeji, *Orientalism*, 1924, oil on canvas, Artizon Museum, Ishibashi Foundation.
- fig. 2 — Fujishima Takeji, *The Orchid*, 1926, oil on canvas, private collection.
- fig. 3 — Fujishima Takeji, "Profile of a Girl," *Chuo Bijutsu*, vol. 4, no.2, February 1918.
- fig. 4 — Fujishima Takeji, *Profile of a Girl*, 1927, pastel and pencil on paper, private collection.
- fig. 5 — Fujishima Takeji, *Girl in Chinese Dress*, 1920, oil on canvas, Himeji City Museum of Art.
- fig. 6 — Fujishima Takeji, *Part of Tokyo after the Great Earthquake*, 1923, oil on canvas, Woodone Museum of Art.
- fig. 7 — Uchida Iwao, *Portrait of Tanizaki Junichiro*, 1946, oil on canvas, Tanizaki Junichiro Memorial Museum of Literature, Ashiya.

Development of Multipurpose Crates for the Transport of Paintings

YAMATO TRANSPORT CO., LTD. + TADOKORO Natsuko + HARA Sayuri

Introduction

From the point of view of environmental conservation, the Ishibashi Foundation has taken a long-standing interest in multipurpose, reusable crates for transport (referred to hereafter as multipurpose crates). When Bridgestone Museum of Art (the present Artizon Museum) went into long-term closure following reconstruction of the building in Kyobashi, Tokyo, as one of the new projects to be undertaken while the museum was closed, we decided to work on developing multipurpose crates. In order to do so, in addition to the curatorial section of our museum, we sought the cooperation of YAMATO GLOBAL LOGISTICS JAPAN CO., LTD. and YAMATO PACKING TECHNOLOGY INSTITUTE CO., LTD. (both of which merged into YAMATO TRANSPORT CO., LTD in April 2021). This paper outlines the circumstances of how we came to develop multipurpose crates, a summary of the development, and a survey of the actual use of these crates.

The Ishibashi Foundation inaugurated the Ishibashi Foundation Art Research Center (referred to hereafter as ARC) in Machida, Tokyo in 2015. Consequently, the museum's functions of exhibition and storage were divided. Before the temporary closure of the museum, our collection and reference materials were stored dispersedly in several locations such as the museum in Kyobashi, the museum annex in Azabu-Nagasakicho (closed in 2019), Ishibashi Museum of Art (the present Kurume City Art Museum) in Kurume, Fukuoka, and several warehouses we had contracted with in Tokyo. The ARC was established as a new facility where these could be administered in one place. The reason we separated the exhibition and storage functions was a measure to disperse the risks of natural disasters such as the Great Hanshin-Awaji Earthquake of 1995 and the Great East Japan Earthquake of 2011. However, as holding exhibitions of the works in our collection is the linchpin of our activities as a museum, development of multipurpose crates to transfer the works for each occasion was a key issue in order to realize due consideration of the environment and convenience.

The prerequisite for developing multipurpose crates was that they could be utilized for transporting framed paintings from the Ishibashi Foundation collection. Prints and drawings on paper and three-dimensional works such as sculptures and craftworks were excluded from this project as the specifications for such works differ from paintings. In principle, we looked into the specifications for framed paintings transferred by truck between our museum in Kyobashi and the warehouse

in Machida. Environmental conditions for transport by airplane and ship differ and require different specifications. Furthermore, cases in which we lend a work from our collection or borrow from another museum were also excluded as they involve coordination with the other party.

Together with YAMATO TRANSPORT CO., LTD., we selected the materials for the inside and outside of the crates and considered the specifications over and over again. Experiments to compare changes in strength, temperature, and humidity with conventional materials were undertaken. We classified the framed paintings to be transported according to the shape and size of their frames and chose works which were not too decorative on the perimeter and those which were glazed. Two types of trial crates were made, one to fit size 6 to 20 canvases, which formed the majority among the works selected, and another to fit larger canvases up to size 40. These crates were tested for transport of paintings within Tokyo, and we reviewed the changes in temperature, humidity, etc. (see p. 76, figs. 1–5)

The project began in 2016, and having exchanged opinions, carried out tests, and put trial crates to actual use, the crates were completed and delivered in October 2019. It was in preparation for *Emerging Landscape: The State of Our Collection*, the inaugural exhibition commemorating the opening of Artizon Museum in 2020, that we actually began utilizing the new crates. Thereafter, we have been reviewing the specifications once a year, and so far, minor adjustments and improvements have been made three times. In this paper, together with "A Summary of the Development" including test data and analysis, reports on how the crates have been utilized since the opening of the museum and how they have been improved are provided. "A Summary of the Development" was written by YAMATO TRANSPORT CO., LTD. and the "Introduction," "Operational Status (FY2020)," "Issues Requiring Further Consideration and Improvement," and "Conclusion" were written by Artizon Museum.

A Summary of the Development

In anticipation of continual transport of paintings between Artizon Museum and ARC, we decided to develop multipurpose crates which could be used over and over again instead of the plywood crates we had been preparing and discarding each time a painting was transported. YAMATO GLOBAL LOGISTICS JAPAN CO., LTD., which has produced numerous boxes for the transport of fine art, and YAMATO PACKING TECHNOLOGY INSTITUTE CO., LTD., an institute within the

YAMATO group undertaking the development and research of packaging materials, (both of which are now YAMATO TRANSPORT CO., LTD. and referred to as YAMATO TRANSPORT CO., LTD. hereafter) cooperated with the development. The crates were manufactured by FUJIKOWA INDUSTRY Co., Ltd., which specializes in the manufacture and sales of aluminum containers and cases. From YAMATO TRANSPORT CO., LTD., Shimamura Junichi, Moriuchi Kasumi, Matoi Michihiro, and Isobe Shigeki, and from FUJIKOWA INDUSTRY Co., Ltd., Nakamura Tetsuya worked on this project. Following are the particulars of the development of multipurpose crates and an overall summary accompanied by data obtained through various tests and photographs of the actual products.

The development began in 2016. Thorough consideration was given to the materials to be newly adopted, and we finally decided upon two kinds. One was aluminum, and the other was a compound of alumite board and corrugated plastic. Safety during transport was surveyed, including comparison with conventional plywood crates.

Being a metal, aluminum does not deteriorate so quickly and can be used for a long time. An aluminum crate is structured with no joints other than the opening, so that infiltration of outside air could be kept to the minimum. Meanwhile, regarding the compound version, corrugated plastic was covered with an alumite board on the top layer. While providing a smart look, the dual structure made it stronger.

As regards how to attach the cushioning material, the conventional method was to absorb any shock with a “plane” fixed around the long side of the rectangle. This was redesigned so that any shock would be absorbed by “points” instead of with a “plane” in the four corners, which would make the crate more shock-resistant.

The aluminum prototype was completed in November 2016, and the prototype made of a compound of alumite board and corrugated plastic was finished the following year in 2017. Tests on whether they were easy to handle, the shock when dropped, and changes in temperature and humidity followed.

As a result, we found out that while the crate made of compound materials was heavier than the aluminum crate, when dropped from a height of 60 cm, the shock to the short side was bigger than the plywood crate and the aluminum crate. (see p. 78, Graph 1)

Drop Test

[Specifications]

Maker: Lansmont Corporation

Type: PDT-56E

Maximum loading weight:

56 kg (with standard drop leaf)

45 kg (with extended drop leaf)

Maximum size of sample:

depth 610 mm (with standard drop leaf)

depth 910 mm (with extended drop leaf)

Dropped from: 280–1830 mm (with standard drop leaf)

400–1830 mm (with extended drop leaf)

[Acceleration (Shock) logger]

Maker: Lansmont Corporation

Type: TP3-USB

Time measured: 1 msec–1000 msec

Trigger level: ±1–100%

Current crate (plywood)

- No changes to the outside and content (frame) were identified.
- Regarding the shock absorption, the higher it was dropped from, the bigger the shock (acceleration), which varied among the different sides.

Aluminum crate

- The shock absorption was much higher compared to the current crate. Data was consistent with little variation.
- Regarding the outside, the spherical metal fixtures on the corners got dented where they touch the ground. However, the amount of deformation was not large enough to be considered a problem.
- No other abnormalities were identified in particular.

Compound-material crate

- Like the aluminum crate, the shock absorption was higher than the current crate. However, side 2 requires further consideration about whether the shock absorption can be raised,
- Regarding the outside, like the aluminum crate, the spherical metal fixtures on the corners got dented where they touch the ground, but this should not be a problem.
- No other abnormalities were identified in particular.

Regarding changes in temperature and humidity, there were no changes worthy of special mention in all three cases including the conventional plywood crate. (see p. 79, Graphs 2-a, b)

Temperature and Humidity Tests

[Specifications]

Maker: Espec Corp.

Product: Built-in chamber (thermo-hygrostat chamber)

Type: TBL-2E20A6PK

Temperature control range: –30–80 °C

Humidity control range: 10–90% (within +10–80 °C)

Dimensions of the inside: w. 1970 × d. 1970 × h. 2100 mm

Opening: w. 1400 × h. 1800 mm

Canvas size: F6

Weight: 2.9 kg (total of frame and canvas)

2.9 kg when packed in

polyethylene sheet (representative value)

[Format of the inside of the crate]

From the layer closest to the painting outwards

①LD polyethylene sheet: 100 μm thick

②Urethane foam board: 50 mm thick

③WF cardboard: 8 mm thick

④Expanded polystyrene: 50 mm thick

Judging from the results indicated in Graphs 1 and 2 (see pp. 78, 79), we decided to adopt the aluminum version for the multipurpose crates.

Regarding the cushioning material inside the crate, by employing the supercritical nitrogen gas foaming method, we newly adopted a material which not only outgases very little formaldehyde, sulfur, and siloxane ammonia but discards little

powder, and is suitable for long-term use. The adhesive used to install the cushioning material is also a non-formaldehyde product very suitable as an adhesive for polyethylene foam and polyurethane foam.

The biggest problem about the conventional crates was that as the plywood was processed according to the size of each painting, the same box could not be used for other works. This was one of the causes for them to end up being disposed of after having been used one time only. Consequently, vertical and horizontal rails were installed in the multipurpose crate, along which fixtures to hold the painting in place were attached. By fastening the fixture in the required position with a bolt, a two-dimensional work within a certain size range could be fit into the multipurpose crate. Moreover, by making it possible to move the fixtures not only backwards and forwards but also up and down, we were to accommodate the thickness of each work and fix it in the best position.

Regarding the size of the multipurpose crates, we made crates capable of storing size 5 to 40 canvases weighing up to 20 kg. Bearing in mind the sizes of the works in the museum collection, this was the standard which we assumed would be used most frequently within the technically feasible range. As handles are attached to the top, bottom, left, and right of the crates, they can be rotated 90 degrees and used for both vertical and horizontal paintings. The finished products were delivered in October 2019 and were put to use officially from the transport of works for the inaugural exhibition which began in January 2021/2020. Thereafter, taking the results of actual use of these new crates into account, we produced improved versions, which are being used to this day.

Operational Status (FY2020)

1. Removal of the inaugural exhibition *Emerging Landscape: The State of Our Collection*: 27 out of 206 works were transported in multipurpose crates. Approx. 13%
2. Transport of *Selections from the Ishibashi Foundation Collection* (Part 2, 2020): 9 out of 54 works. Approx. 16%
3. Transport of *Rimpa and Impressionism* (2020): 7 works out of 86 works. Approx. 8%

Regarding FY2021, we used multipurpose crates in the same manner for the removal of *STEPS AHEAD* and the transport of *Selections from the Ishibashi Foundation Collection*.

Issues Requiring Further Consideration and Improvement

As the cost is lower compared to producing individual wooden boxes to pack the works for each occasion, on the one hand, in the long run, ecological transport can be realized. On the other hand, as there is not enough space to store the crates at the museum and as the packing requires a certain amount of time, there is room for the handling to be improved in the future.

Conclusion

While it goes without saying that the development of

multipurpose crates for transport was inevitable from the point of view of environmental conservation, we need to investigate how we can further reduce their weight and improve the handling. Furthermore, in order to examine whether the crates currently in our possession are being used effectively and how much maintenance is required for each crate, we have assigned identification numbers etc. to the individual crates. We shall continue checking that the frequency of the use of the crates is well-balanced and how often repairs and improvements are required. Regarding these issues, we shall assess further details with due consideration of the exhibition schedule for 2022 onwards and the work efficiency of the shippers who handle the transport and hanging of the exhibition and the curators.

How many crates each can be kept and utilized at the Art Research Center in Machida, where the Ishibashi Foundation Collection is kept, and the Artizon Museum in Kyobashi, to which the paintings are transported, also needs to be considered together with the exhibition schedule.

(Translated by Ogawa Kikuko)

Reference Materials Relating to the Detached Segments of the Poem Anthology *Iseshū*, Known as “*Ishiyama-gire*”

HEIMA Rika

The collection of the Ishibashi Foundation contains three hanging scrolls bearing works belonging to the Detached Segments of the Poem Anthology *Iseshū*, known as “*Ishiyama-gire*.” As the term “detached segments” in the title suggests, these were originally all part of a book of *waka* poems by the great Heian period poet, Lady Ise (c. 872–938). To be more precise, the *Iseshū* [Anthology of Poems by Ise] was part of the *Nishi Honganji-bon sanjūrokunin kashū* [The Nishi Honganji Anthology of the Works of Thirty-six Master Poets] (collection of Honganji temple), and it took its present form on July 27, 1929, when the *Iseshū* and the *Tsurayukishū no ge* (Anthology of Poems by “Ki no Tsurayuki” volume 2) were split up into separate sheets in order to raise money to establish a girl’s school.¹

The *Iseshū* consisted of 95 leaves (190 pages) and *Tsurayukishū* of 86 leaves (172 pages) in traditional Japanese-style binding, these being cut up to produce 320 individual pages that were then divided up into sets of ten pages each that were presented as an expression of gratitude to people who had donated the sum of ¥20,000 towards the establishment of the school. Of the thirty-eight books that comprised the *Nishi Honganji-bon sanjūrokunin kashū*, it is said that the *Iseshū* and the *Tsurayukishū* were selected because of the outstanding beauty of the decorated paper upon which they were written. However, there was a large disparity in both the contents of the poetry and the beautiful decoration applied to the papers upon which they were written, so when dividing them into sets of ten pages, care was taken to ensure they all of equal quality and furthermore, in order to be fair, they were allocated by drawing lots. The lottery was held at the residence of Masuda Takashi,² one of the leaders of this project, at Hekiundai, Gotenyama in the Shinagawa district of Tokyo and according to Takahashi Yoshio’s *Showa Sadōki* [Record of the Tea Ceremony During the Shōwa Period],³ nineteen sets of pagers were allocated in Tokyo, the winners including: Mitsui,⁴ Masuda Takashi, Dan Takuma,⁵ Ōkura Kishichirō,⁶ Kondō Shodanke,⁷ Magoshi Kyōhei,⁸ Nezu Kaichirō,⁹ Makita Tamaki,¹⁰ Katō Masaharu,¹¹ Yasuda Zenjirō,¹² Fukui Kikusaburō,¹³ Tanaka Heihachi,¹⁴ and Takahashi Yoshio. Eight sets were allocated in Nagoya, the winners including: Morikawa Kanichirō,¹⁵ Tomita Shigesuke,¹⁶ Sekido Morihiko,¹⁷ Takamatsu Teiichi,¹⁸ Okaya Seijirō¹⁹ and Moroto Seiroku.²⁰ Five sets were allocated in the Kyoto/Osaka area, the winners including: Isono Ryōkichi,²¹ Kodama Ichizō,²² and Tsuchihashi Kahe-e,²³ all of these participants being renowned as being people of refined tastes.²⁴ The *Showa Sadōki* also describes a tea ceremony²⁵ at which Masuda Takashi presented one of the poems he had had immediately mounted

as a hanging scroll. These detached segments of the poem anthology came to be known as the “*Ishiyama-gire*,”²⁶ and were later mounted as hanging scrolls or made into poetry books by their various owners as they were passed down through the years.

We know from accompanying documents that the three *Ishiyama-gire* scrolls belonging to this foundation originally all belonged to different people and this research paper will explore their provenance subsequent to July 27, 1929.

1. *Nisaeya*

This work starts with second-half of the *waka* poem: *Hitorinomi nurutokonatsuno tsuyukekiwa namidanisaeya irowasomuran*. It came with a copy of a document (ref. ni-1), issued on February 16, 1937, certifying it to be an Important Art Object²⁷ and allowing us to know that it was then in the possession of an Itō Kihee, who was the owner of the Manki Shōten antique shop in Nagoya City and a member of the Nagoya Art Club. He is also known to have attended tea ceremonies held by Tomita Shigesuke, who had been one of the winners in the lottery mentioned above.

In addition, we know from a receipt (ref. ni-6) that this work passed to Ishibashi Tokujirō (1886–1958) from Setsu Inosuke (1896-1969), proprietor of the Setsu Gatōdō antique shop in the Nihonbashi district of Tokyo on March 9, 1940. There is a three-year interval between these two documents but it is unknown if it passed through other hands between Itō Kihee and Setsu Inosuke. The receipt shows that it was sold for the sum of ¥33,000. When the pages were first cut eleven years earlier, ten pages had been awarded to people who made donations of ¥20,000 and even taking into consideration that the country was in a state of war at this time, it demonstrates a substantial increase in price. Ishibashi Tokujirō was the elder brother of Ishibashi Shōjirō (1889-1976) who established the Ishibashi Foundation, he was a businessman with enterprises throughout the country and also served as the mayor of Kurume City. It is a well-known fact that the tea ceremony served an important role during the Meiji, Taishō and early Shōwa periods, (mid-19th century to mid-20th century), allowing industrialists to network and Tokujirō was no exception, being accomplished in the tea ceremony and a collector of art and antiques. In the “Inventory of Important Fine Art Objects,” published by the Ministry of Education’s Cultural Agency, this work is listed as belonging to Itō Kihee²⁸ at the end of March 1942, but this is probably due to a delay in registering the change of ownership.

Due to the condition of this work it underwent an eighteen month restoration from November 2010, in which it was completely dismantled and repaired. During this process, the lower rod (ref. ni-3) and the upper rod (ref. ni-4) of the scroll mounts were found to bear inscriptions, allowing us to ascertain that the work was mounted by the Okabôkkôdô company of Kyoto. The "Inventory of Important Fine Art Objects" lists the work as being "one sheet", meaning that it had yet to be mounted at that time and that it was subsequent to this that it became a hanging scroll. We are currently making inquiries with the Okabôkkôdô company regarding any records from this time concerning the mounting.

2. Momoshikino

This work starts with the *waka* poem: *Momoshikino hananonoiwa kuretakeno yoyonimonizuto kikuwamakotoka*, and the inner box (ref. mo-3) in which it is stored is inscribed: "*Showa go nen kanoenuma, Kantô Don-ô shi*" [Written by Kantô Don-ô, year of the horse, 1930]. Kantô Don-ô was the tea name used by Masuda Takashi, and from the date, we can tell that this work was mounted as a hanging scroll the year after the *Iseshû* was cut into individual pages so it may be one of the ten pages that Masuda received.

This work has a tag (ref. mo-4), thought to be a storage tag from another collection in the past, but there is nothing to suggest who else may have owned it. However, the work appears in the 1937 "Inventory of Important Fine Art Objects Recognized by the Ministry of Education" and the 1943 "Inventory of Items Recognized as Important Fine Art Objects,"²⁹ from which we can ascertain that this work was first registered as an Important Art Object on July 31, 1934 when it was in the possession of Dan Inô (1892–1973). Dan Inô was an assistant professor in the Department of Art History of the Faculty of Letters, Tokyo Imperial University, as well as being active as a politician and businessman. Inô's father, Takuma, had been recognized by Masuda Takashi for his business ability, the two of them working together managing the business of the Mitsui Zaibatsu conglomerate and sharing a love for the tea ceremony. It is not difficult to imagine that Takuma's son, Inô, may have received one of the hanging scrolls belonging to Masuda. However, Takuma was also one of the winners in the original lottery so it is possible that Masuda was involved in mounting one of Takuma's pages as a hanging scroll, thereby writing the inscription on the box.

The mounts are ornate, employing a pale brown fabric with a cut-branch and flower motif and the roller ends carved in a spiral. The elegant box in which it is stored is finished in black lacquer with vermilion decoration, all this demonstrating the love and care with which the work was held by the owner.

3. Misomesumo

This work, which starts with the *waka* poem: *Misomesumo aramashimono-o karakoromo tatsunanomishite kiruyonakikana*, is accompanied by a document dated September 27, 1940, certifying it to be an Important Art Object (ref. mi-3). At that time it was registered to Maeyama Kôhei, the son of president of Hamamatsu Bank and well-known art collector, Maeyama

Hisakichi (1872–1937). In addition, there is an envelope (ref. mi-4) containing a deed of transfer with a sample "notification of change of ownership form" dated June 1, 1942, attached and from this we learn that the work passed from Nagao Tetsuya (1892–1981?) to the Nanjô Shûhôtô shop and then to Ishibashi. Nagao Tetsuya was the president of the Wakamoto Pharmaceutical Company and also a tea master, with the tea name, Giusô. The envelope had not been sent through the postal service and it is likely to have been handed over with the documents inside together with the work.

In addition we know from a letter written by Akiyama Teruo to Ishibashi Tokujirô (ref. mi-5) that the "Ishibashi" mentioned above, was in fact Ishibashi Tokujirô. Akiyama Teruo (1888–1977) was a curator at the Tokyo Imperial Household Museum (now known as Tokyo National Museum) and an art historian. From the contents of this letter we learn that Ishibashi had informed Akiyama that he had obtained this hanging scroll, and upon learning this, Akiyama commented that it was a wonderful work and would be suitable for Ishibashi's newly-built tea room. The letter opens with the salutation "*Saitei*" from which we can tell that they have corresponded regarding this work several times in the past. The documents for the change of ownership were completed on June 1, while this letter was dated June 3, meaning only two days had passed. From this we can catch a glimpse of the joy Ishibashi experienced in obtaining this work.

In this way, the accompanying documents, etc., have allowed us to trace the ownership of the three hanging scrolls subsequent to July 27, 1929. The *Nisaeya* and *Misomesumo* came into the possession of Ishibashi Tokujirô then were passed down to Ishibashi Shôjirô or Shôjirô's son, Kanichirô (1920–1997) on May 4, 1956. Although no materials remain to indicate that *Momoshikino* also belonged to Ishibashi Tokujirô, there is a record of it having been bequeathed to Ishibashi Shôjirô or Kanichirô by Ishibashi Tokujirô on December 20, 1959.

As we have seen, these works, known collectively as the *Ishiyama-gire*, were beloved by Tokujirô and other tea masters who displayed them in the special alcove in their tea rooms during tea ceremonies. Today, they have been entrusted or gifted to the Ishibashi Foundation and are displayed in the museum where they can be appreciated by a large number of people. If we trace them back to their origin, the *Nishi Honganji-bon sanjûrokunin kashû*, of which they are a part, is believed to have been created to celebrate sixtieth birthday of the cloistered Emperor Shirakawa in 1112, so nine hundred years ago this beautiful collection of poems, on which no expense was spared, could only have been appreciated by a small number of nobles, and then only when held in their hands. In this way, we intend to continue our research into the accompanying materials, despite their fragmentary nature, in order to ascertain where and how these works have been appreciated and the way they have been passed down to us today.

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

Notes

1. In accordance with Buddhist doctrine regarding the education of women, the Nishi Honganji temple established the Musashino Women's University (now known as Musashino University). It is said that the Ôtani family discussed how to raise the necessary funds with Masuda Takashi. In the *Showa Saddôki* [Record of the Tea Ceremony During the Shôwa Period], Takahashi Yoshio, who is mentioned later, wrote that he was also consulted, and considering the size of the project, it seems certain that many other people, apart from Masuda, must have been involved.
2. Masuda Takashi (1848–1938). Businessman (Mitsui Zaibatsu). Used numerous tea names, including: Kantô, *Don-ô*, etc.
3. Takahashi Yoshio (1861–1937). Businessman (Mitsui Gofukuten Co., Ltd., Oji Paper Company, etc.). Tea name: Sôan. He also worked as a reporter on the Jijishimpô newspaper, run by Fukuzawa Yûkichi, and after retirement, wrote numerous books.
4. Mitsui. Numerous members of the Mitsui family were people of refined tastes and it is impossible to determine to whom this refers.
5. Dan Takuma (1858–1932). Businessman (Mitsui Zaibatsu). Tea name: Rizan.
6. Ôkura Kishichirô (1882–1963). Businessman (Ôkura Zaibatsu). Singing name: Chôshô.
7. Kondô Shodanke. This may refer to Kondô Shigeya (1882–1953), Businessman (Director, Yokohama Senkyo Shipyard, etc.), politician. Tea name: Sonohian.
8. Magoshi Kyôhei (1844–1933). Businessman (President, Nippon Breweries Limited), politician. Tea name: Kasei.
9. Nezu Kaichirô (1860–1940). Businessman (Tôbu Railway, etc.), politician. Tea name: Seizan.
10. (Probably) Makita Tamaki (1871–1943). Businessman (Mitsui Zaibatsu).
11. Katô Masaharu (1871–1952). Jurist. Tea name: Saisui.
12. Yasuda Zenjirô (1879–1936). Businessman (Yasuda Zaibatsu). Tea name: Matsunoya.
13. Fukui Kikusaburô (1866–1946). Businessman (Mitsui Zaibatsu). Tea name: Kenan.
14. Tanaka Heihachi (1866–?) Businessman (President of Tanaka Bank, etc.). Tea name: Shiroyama.
15. Morikawa Kanichirô (1887–1980). Wealthy farmer. Tea name: Nyoshun.
16. Tomita Shigesuke (1872–1933). Businessman (Managing Director, Nagoya Railroad Co. Ltd., etc.). Tea name: Sôkei.
17. Sekido Morihiko (year of birth and death unknown). Businessman (President, Aichi Bank). Tea name: Shôkaken.
18. Takamatsu Teiichi (1889–?). Aichi Prefecture businessman (President, Horikawa Savings Bank, etc.). Tea name: Morosada.
19. (Probably) Okaya Seijirô (1887–). Businessman (President, Aichi Bank, etc.) Tea name: Shinai.
20. Moroto Seiroku (1888–1969). Businessman (Chairman, Mie Farm, etc.).
21. Isono Ryôkichi (1869–?). Businessman (President, Osaka Yôgyô Cement, etc.). Tea name: Tan-an.
22. Kodama Ichizô (1881–1930). Businessman (Director, Toyota Boshoku Corporation, etc.).
23. Tsuchihashi Kahe-e (1868–1947). Kyoto Antiques Dealer (Eishôdô, Kyoto Art Club). Tea name: Musei.
24. Takahashi Sôan (Yoshio), *Shôwa Saddôki* 1 [Record of the Tea Ceremony During the Shôwa Period 1] (Edited by Kumakura Isao, Tankosha Publishing Co. 2002) pp. 466–467.
25. Ibid. pp. 420–424, pp. 462–466.
26. It is common for ancient writings to adopt the name of the place in which they have been handed down. The Nishi Honganji Anthology of the Works of Thirty-six Master Poets was bestowed on the holy priest, Shônyo, of Nishi Honganji temple by Emperor Go-Nara in 1549 and as the site of the temple at that time was Ishiyama in Osaka, Masuda Takashi referred to this provenance when naming them.
27. Before the passing of the "Cultural Properties Protection Law" in 1950, the system of certifying Important Fine Art Objects was established under the "Law Relating to the Preservation of Important Fine Arts" on April 1, 1933, certification being carried out until 1949.
28. Ministry of Education's Bureau of Religion's Preservation Department's "Inventory of Objects Registered as Important Fine Art" (Ministry of Education's Bureau of Religion, Preservation Department, 1938) p. 42.
29. "Inventory of Important Fine Art Objects Recognized by the Ministry of Education" compiled by the editorial department of Shokasha (Shokasha, 1937) p. 169. A record of all the works listed as Important Fine Art Objects between July 25, 1933 and July 13, 1936. "Inventory of Items Recognized as Important Fine Art Objects" compiled by the Ministry of Education (Cabinet Printing Bureau, 1945) p. 104.

List of illustrations (pp. 81–85)

- fig. 1—The original roller rod (*Kyu-Jikubou*)
fig. 2—The original hanging rod (*Kyu-Hassou*)
fig. 3—A receipt and the back of envelopment
fig. 4—*Nisaeya*, one of the Detached Segments of the Poem Anthology *Iseshû*, Known as "*Ishiyama-gire*"
fig. 5—The back of lid of housing box
fig. 6—*Momoshikino*, one of the Detached Segments of the Poem Anthology *Iseshû*, Known as "*Ishiyama-gire*"
fig. 7—Certification of Important Fine Art Objects
fig. 8—The front of envelopment and a letter written by Akiyama Teruo to Ishibashi Tokujirô
fig. 9—*Misomesumo*, one of the Detached Segments of the Poem Anthology *Iseshû*, Known as "*Ishiyama-gire*"

Reference Materials:

Picture Postcards from Sakamoto Hanjiro's Time in Europe

ITO Eriko

The family of Sakamoto Hanjiro (1882–1969) donated an album from his estate to the Ishibashi Foundation in July 2021. The album relates to Sakamoto's stay in Europe (fig. 1). One hundred years ago, on July 31, 1921, when Sakamoto was thirty-nine, he traveled to Europe, where he spent three years in France. The album, which contains 430 postcards, was probably purchased in France. A keen correspondent, Sakamoto left a large number of letters, but this album also contains 106 postcards sent by friends and acquaintances to Sakamoto during his stay in Europe, allowing us a glimpse of the circle of friends with whom he kept in touch. It is also worth noting that other than the postcards delivered by post, the album also contains 324 unused picture postcards without messages.

The unused postcards show landscapes, churches, bridges and other buildings, as well as manners and customs in France. There are postcards of towns in Brittany, a region where Sakamoto was a frequent visitor, as well as portrait photos of women dressed in traditional Breton costume. The postcards are probably keepsakes that Sakamoto bought on his visits or souvenirs received from other people. In any case, by looking at these postcards, we can confirm the landscapes and objects seen by Sakamoto, either with his own eyes or through photographs. It is likely that the postcards he stored so carefully in this album were treasured memories of the time he spent studying overseas, as well as a source of creative ideas during his stay in Europe.

Sakamoto's movements during his time in Europe have been reported in "Sakamoto Hanjiro taiōki ryotei ichiran" (Sakamoto Hanjiro's travels during his stay in Europe), an essay discussing a part of his diaries included in the exhibition catalog for *Sakamoto Hanjiro: Ishibashi Museum of Art Fiftieth Anniversary Celebration* published in 2006.¹ Subsequently, when *Woman with a Hat*, Sakamoto's masterpiece from his time in Europe, was mentioned in the special feature "Ishibashi Collection: Nihon kindai yōga hen" (Ishibashi Collection: Modern Western painting) published in an issue of *Kokka*, the Sakamoto family donated six photographs, including a photograph of the model, and a part of his diaries. The content of the diaries was discussed in Issue 63 of *Kanpo*.² The present donation is an extension of this series of events. Today, the museum is indebted to the Sakamoto family, who felt it would be appropriate to have the postcards from Sakamoto's time in Europe side by side with the works he painted at the time. Since it is important for the museum to continue to introduce contemporaneous references, I would like to take this opportunity to provide an overview of those postcards.

1. The Unused Picture Postcards

The first 324 of the 430 picture postcards in the album are unused. As well as picture postcards of Paris, they include churches and castles, bridges and other structures, landscapes, and seascapes in other regions. The place names written on the picture postcards include Guérande, Le Croisic, Bretagne, Belle-Île-en-Mer, Besançon, Barbizon, Pont-Aven, and Avignon.

There are postcards from Belle-Île-en-Mer, Avignon, as well as Ornans and other places associated with Monet (1840–1926), Picasso (1881–1973) and other painters of the period. There are also postcards from places related to the work of the nineteenth-century realist painter Courbet (1819–1877), and pictures of the home and studio of Millet (1814–1875), a member of the Barbizon School. This suggests that Japanese painters at the time visited the studios and places associated with the work of famous artists as if they were on a pilgrimage. The album contains multiple picture postcards of Belle-Île-en-Mer, but whether Sakamoto himself visited or not is unclear. We know that Sakamoto visited Barbizon, the village adjacent to the Forest of Fontainebleau where the landscape painters Corot (1796–1895), who made a deep impression on Sakamoto, and Millet gathered in the nineteenth century. According to "Sakamoto Hanjiro's travels during his stay in Europe," Sakamoto visited the home of Millet in the village of Barbizon on July 21, 1922.³ There are two picture postcards from Barbizon. One of them shows a row of houses with a description that says "605. Barbizon-Street with J.-F. Millet's house at the time of his death." The other postcard, which shows a woman drawing water from a well beneath a tree and a large house in the background (fig. 2), says "302. Barbizon — Weil and Wacking [Well and Workshop] of the painter J.-F. Millet."

The studio of Courbet is another place we know Sakamoto visited when he stopped at the town of Ornans in the east of France near the border with Switzerland on his way back to Japan. On July 2, 1924, after a send-off by his friends, Sakamoto boarded the night train departing Gare de Lyon in Paris at 21:55 in the company of the painters Hayashi Shizue (1895–1945) and Kito Kamejiro (1897–1952). At four the following morning, the travelers arrived in Besançon, where they stopped at the boarding house of Hazama Inosuke (1895–1977) before going to their hotel. After a stay of about ten days, Hayashi returned to Paris, but Sakamoto and Kito continued to Ornans on July 13. Three days later, Sakamoto visited Ornans a second time on his own to see the home of Courbet. His sketchbook from the time contains a sketch of a house built on the waterfront

(fig. 3) with “Courbet’s house” written on it. In terms of capturing the real aspects of nature, Sakamoto must have felt a great deal of affinity with Courbet, because he stayed in Ornans for five days. Then he said goodbye to Kito and Hazama and traveled to Marseille via Besançon and Avignon to board the Katori Maru for the return trip to Japan.

In addition to the picture postcards Sakamoto probably bought on these pilgrimages to the artists’ studios, the album also contains several picture postcards of towns and ports in Brittany as well as people dressed in traditional costume (fig. 4). Since Sakamoto visited Brittany five times between March and June 1923, I would assume that he bought the postcards on these visits. Around this time, he sketched rows of houses with chimneys in Vannes (fig. 5) and Quimperlé (fig. 6), and Breton landscapes featuring women wearing the traditional white coif and hair ornaments (fig. 7). The album contains picture postcards from Guérande, Le Croisic, Locronan and other areas in Brittany showing similar rows of houses with chimneys (fig. 8). These postcards provide us with clues that allow us to imagine the scenery as it was when Sakamoto saw it.

The album also contains postcards of Cairo with sphinxes and pyramids (fig. 9), the scenery at Port Said, the landscape at Colombo in Sri Lanka, and images of women, which Sakamoto probably bought on his way to France on the Kleist Maru. There are also postcards from the Katori Maru ports of call on the way back to Japan, as well as photographs of the animals at the zoological garden in Paris.

Since we have only just received his album, we have not yet been able to understand all the particulars. The album merits further detailed study.

2. Picture Postcards with Messages

The second half of the album consists of 106 picture postcards sent to Sakamoto by friends and acquaintances during his stay in France. Some postcards were sent from Japan, while others came from his circle of friends in France. Many of them are businesslike messages or trifling exchanges of news. Perhaps they sent postcards in the same way that we use email these days. Seeing that Sakamoto was a good correspondent, I assume that he also exchanged sealed letters separately from these postcards. Yet, the postcards that still remain in this album are very interesting because they afford us a glimpse of Sakamoto’s circle of friends and how they exchanged local information. I have made a list of the senders of the 106 messages (reference). I have also selected four messages from the list to introduce here.

Tosha Katsuji (dates unknown) sent the most postcards. Tosha was a fellow passenger on the *Kleist Maru* when Sakamoto left the port of Yokohama for France on July 31, 1921. Other fellow passengers included the painters Hazama Inosuke, Hayashi Shizue, Koide Narashige (1887–1931), and the literary critic and scholar of French literature Komatsu Kiyoshi (1900–1962). The album also contains postcards from Hazama and Komatsu. In a message sent to Sakamoto in January 1923, Tosha advises him to go to Brittany. It is possible that Tosha’s recommendation was the reason for Sakamoto’s frequent visits to Brittany as of March that year.

Reference: List of the Senders of Postcards with Messages

Sender	Count of postcards	Sender	Count of postcards
1 TOSHA Katsuji	24	23 IDEI	1
2 KOYAMA Keizo	10	24 KATO Seiji	1
3 YASUI Sotaro	2	25 ONO Misao?	1
4 MASAMUNE Tokusaburo	6	26 ANDO Toichiro	1
5 KOMATSU Kiyoshi	8	27 SASSA Shinnosuke	1
6 SATOMI Katsuzo	3	28 TAKAMURA Michitoshi	2
7 KOJIMA Zentaro	1	29 OSHITA Masao	1
8 AOYAMA Yoshio	1	30 NAGAO	1
9 HAMADA Hoko	1	31 ARAI Kan	1
10 YOSHIMURA	3	32 OKADA Tsuyoshi	1
11 KITAZAWA Rakuten	2	33 TOYAMA Goro	1
12 KITO Kamejiro	1	34 TANAKA Mankichi	1
13 HAZAMA Inosuke	2	35 TSUDA Seifu	1
14 SAITO Toyosaku	4	36 SUGIMOTO Masako	1
15 NAKAYAMA Morihiko	2	37 AKASHI Kan-ichi	1
16 MIKI Rofu (Misao)	2	38 MATSUMOTO	1
17 NAGASHIMA Shigejiro	2	39 OKADA	1
18 NOGUCHI Yataro	1	40 Unknown sender A	1
19 NAKAJIMA Jutaro	1	41 Unknown sender B	1
20 S. EBITSU	1	42 Unknown sender C (French)	3
21 EBINA Fumio	1		
22 ITO Kinko KOKITA, ITO (Joint name)	5		Total 106

Tosha Katsuji correspondence (postcard) dated January 7, 1923

I received your letter and enclosed postcard with your news. Thank you for everything. I would definitely recommend a visit to Brittany.

Rome has not been so cold these past two or three days. As I suspected, you will not know the real Raphael unless you go to Rome. I was astonished when I saw Raphael’s Rooms at the Vatican. There is also a wonderful small altarpiece by Sano di Pietro.

I will visit Naples soon. Please send letters c/o the embassy. Take care and don’t catch cold. Give my best to Masamune.

In addition to Komatsu, a fellow passenger on the *Kleist Maru*, other names on the list of senders are Koyama Keizo (1897–1987) and Masamune Tokusaburo (1883–1962), who shared an apartment with Sakamoto in the 14th arrondissement in Paris. The postcards from Komatsu include messages thanking Sakamoto for forwarding his letters to his travel destinations, which suggests that they were helping each other out. One of Koyama’s postcards also informs Sakamoto about an increase in the rent for lodgings. This suggests that messages from his fellow students were an important source of information for Sakamoto, who was not proficient in French.

Koyama Keizo correspondence (postcard), no month or day, 1923

The weather suddenly turned hot and fishing in the daytime is a chore. How is Paris?

I heard from the sister-in-law Juliette, who has come to stay

for the summer, that you've returned from Brittany. I meant to tell you some time ago, but when the manservant for the studio comes in October the rent will increase by 300 francs a year. If you accept this, you need to sign the agreement at the concierge. That's what Juliette was telling you. Perhaps you have already settled the matter, but I thought I'd inform you anyway.

How have you been? I watch my fishing float from around five o'clock every morning. The river is very quiet on a summer's morning. You can catch a lot of fish. Give my best to Masamune.

(Front)

I've enjoyed myself in the month since I got here, but now I want to start drawing a lot more. Anyway, I am suntanned and well, so please don't worry about me.

The postcards from Japan include news about the Nika Association, an art association Sakamoto had helped found. There are two messages from Yasui Sotaro. One message urges him to submit work to the Nika Exhibition and the other informs him of the touring exhibition. The first message lacks a postmark, but since Mejiro station was rebuilt from January 1921 to October 1922, it was probably sent in those times.⁴

Yasui Sotaro correspondence (postcard) dated July 16, year unknown (1922 or 1923) (fig. 10)

Sent from: Takada 1673, Shimotakada-machi, Tokyo-fu

Recently I've been wondering how my friends in Paris are doing. Have you been well?

The Nika Association Exhibition is getting closer. Do you have anything to submit to the exhibition?

There was an exhibition of French modern art in Japan the month before last. There were quite a few works by Bonnard, Roussel, and Guérin. It was a rare exhibition for Japan.

The weather has turned hot. My life hasn't changed. The new Mejiro station looks splendid.

Please take care of yourself.

Yasui Sotaro correspondence (postcard) dated January 18, 1924

Sent from: Takada 1673, Shimotakada-machi, Tokyo-fu

Happy New Year!

It has been a long time.

The Nika was held in Kyoto, Osaka, and Fukuoka. It was very successful.

How have you been?

I would like to take this opportunity to express my deepest gratitude to the bereaved family of the Sakamoto for donating the materials and to Ms. Keiko Ogomori for great help in deciphering the correspondence on the postcards.

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

Notes

1. Sakamoto kept seven volumes of diaries during his stay in France. They have not been published in their entirety, but some passages were itemized by Ogomori Keiko in "Sakamoto Hanjiro taiōki ryotei ichiran [Sakamoto Hanjiro's travels during his stay in Europe]." *Sakamoto Hanjiro: Ishibashi Museum of Art Fiftieth Anniversary Celebration*. Ishibashi Museum of Art, Ishibashi Foundation, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, 2006, pp. 214–223.
2. The model for Sakamoto's *Woman with a Hat* is introduced in "Kaisetsu: Sakamoto Hanjiro *Bōshi wo moteru onna*," *Kokka*, Issue 1425, Kokkasha, Asahi Shimbun Publications Inc., July 2014, pp. 56–59 and "Sakamoto Hanjiro taiōki no shiryōshōkai," *Kanpo*, Issue 63, Ishibashi Museum of Art, Ishibashi Foundation, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, 2014, pp. 89–96.
3. Ogomori Keiko, "Sakamoto Hanjiro taiōki ryotei ichiran [Sakamoto Hanjiro's travels during his stay in Europe]." op. cit., p. 217.
4. Hiraoka Atsuko, "A Study on the Changes of Mejiro Station Building: Focusing on the Problem of the Bridge Station in the 1920s," *Life and Culture* (Bulletin of the Toshima City Museum of History), Issue 24, Toshima-ku, Tokyo, 2015, p. 43.

List of illustrations (pp. 86–90)

fig. 1—*Album of Postcards from Europe, formerly in the Collection of Sakamoto Hanjiro, 1921–24*, 38.5 × 30.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo.

fig. 2—*Postcard "Barbizon – Well and Workshop of the painter J.-F. Millet"*, 8.8 × 13.8 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo.

fig. 3—SAKAMOTO Hanjiro, *Sketchbook in Europe 4*, 1924, 23.6 × 15.5 cm, Private Collection.

fig. 4—From the *album of Postcards from Europe, formerly in the Collection of Sakamoto Hanjiro, 1921–24*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo.

fig. 5—SAKAMOTO Hanjiro, *The Suburbs of Vannes*, 1923, Oil on canvas, 33.0 × 40.8 cm, The National Museum of Modern Art, Kyoto.

fig. 6—SAKAMOTO Hanjiro, *Quimper, Sketch in Europe*, c. 1923, pencil and watercolor on paper, 14.2 × 23.6 cm, Private Collection.

fig. 7—SAKAMOTO Hanjiro, *Brittany*, 1923, Oil on canvas, 45.9 × 54.8 cm, The Museum of Art, Ehime.

fig. 8—*Postcard "Locronana, — A Street —"*, 8.8 × 13.8 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo.

fig. 9—*Postcard "Cairo – Sphinx and Pyramids"*, 8.8 × 13.9 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo.

fig. 10—*Postcard from YASUI Sotaro*, Dated July 16th, Year unknown [1922 or 1923], 9.1 × 14.0 cm, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo.

Discussion of a Rare Book—*Vins, Fleurs et Flammes*, Illustrated by Maurice Utrillo and Other Painters

KUROSAWA Yoshiko

The Ishibashi Foundation collection possesses *Vins, fleurs et flammes*, an illustrated book published in 1952 by Paris publisher, Bernard Klein. This essay aims to introduce the book and to point out the issues it raises to be researched.

Vins, fleurs et flammes consists of texts about wine written by twelve French writers in the 20th century. Prefaced by writer-poet Georges Duhamel (1884–1966), the book is co-authored by paleographer René Héron de Villefosse (1903–1985), novelist Colette (1873–1954), and poet Paul Valéry (1871–1945) among others and illustrated by twelve artists including École de Paris painters such as Maurice Utrillo (1883–1955), Moïse Kisling (1891–1953), and Tsuguharu Fujita (1886–1968), and Fauvists such as Raoul Dufy (1877–1953) and Maurice de Vlaminck (1876–1958). The book is unbound; and each illustration plate is inserted in its suitable chapter. The following is the index and the positions of each illustration.

Index and Illustrations

«Cover illustration» Jacques Villon

«Illustration unlisted in index» (*)

- p. 9 "Préface" [Preface] Georges Duhamel
- Plate 1. *Coteaux en septembre* [Hill in September] Raoul Dufy
- Plate 2. *Grand char de raisins* [Big Cart for Grapes] Raoul Dufy
- p. 19 "Vin-Esprit-Sang" [Wine-Spirit-Blood] Max Jacob
- Plate 3. *Le vin de la Cène* [Wine of the Last Supper] Max Jacob
- Plate 4. *Procession de la Reine des vignes* [Procession of the Queen of Grapes] Max Jacob
- p. 35 "Le vin dionysiaque" [Dionysiac Wine] Roger Vitrac
- Plate 5. *Age d'or et Terre promise* [Golden Age and Promised Land] André Derain
- Plate 6. *Navire écarlate de Dionysos* [Scarlet Ship of Dionysus] André Derain
- p. 43 "O vin..." [Oh, Wine...] Raoul Ponchon
- Plate 7. *Cabaret des Muses* [Cabaret of Muses] Maurice Utrillo
- p. 49 "Le vin des Sirènes" [Wine of Sirens] Tristan Derème
- Plate 8. *Café des Sirènes* [Cafe of Sirens] Moïse Kisling
- p. 55 "De l'ivresse dramatique" [Of Dramatic Intoxication] Louis Jouvet
- Plate 9. *Bacchante assise* [Sitting Bacchante] Jean Cocteau
- Plate 10. *Bacchante debout* [Standing Bacchante] Jean Cocteau
- p. 63 "Vins" [Wines] Colette

- Plate 11. *Tonneaux et cornues* [Barrels and Buckets] Dunoyer de Segonzac
- Plate 12. *La sieste de Colette* [Siesta of Colette] Dunoyer de Segonzac
- Plate 13. *Vendanges à Saint-Tropez* [Grape Harvest in Saint-Tropez] Dunoyer de Segonzac
- p. 69 "Vin du Gloire" [Wine of Glory] Mac Orlan
- Plate 14. *Conscrits en pointe de vin* [Topsy Conscrits] Gen Paul
- Plate 15. *Tourlourou et son quart* [Infantry and His Carafe] Gen Paul
- p. 77 "Les vins sur la nappe" [Wines on the Tablecloth] Héron de Villefosse
- Plate 16. *Anniversaire bien orchestré* [Anniversary Well-orchestrated] Tsuguharu Fujita
- p. 85 "Le Vin du marin" [Wine of the Sea] Fernand Fleuret
- Plate 17. *Vin du départ* [Wine of Departure] Moïse Kisling
- p. 91 "Du gros rouge au vin d'honneur..." [From Cheap Red Wine to Wine for Toast] Maurice Fombeure
- Plate 18. *Vin tricolore* [Tricolor Wine] Maurice Utrillo
- Plate 19. *Litre du travailleur* [Liter of the Worker] Maurice de Vlaminck
- p. 99 "Le vin perdu en mer" [The Wine Lost in the Sea] Paul Valéry
- Plate 20. *Phrase musicale* [Musical Phrase] Arthur Honegger

(*) Judging from the 1953 edition of this book mentioned later, and Tsuguharu Fujita's catalogue raisonné, it is speculated to be *Garden Party*, a print by Fujita.¹

The book in our collection is numbered 13 of an edition of 305 and accompanied by the original copper etching plate of *Age d'or et Terre promise* by André Derain (1880–1954), which is unique to this particular copy. Every copy of the book was paired with another volume, *À Travers nos vignes* [Across Our Vineyards],² and accompanied by a slipcase with an inscription of "VINS" on the spine in which the two volumes can be put together (fig.1). Both volumes end with the same set of illustration plates as the ones inserted in the chapters, as well as black and white reproductions of them. It suggests that the owner of the book can frame and exhibit each piece separately. Thus these books were probably intended not only for reading but also for exhibiting and appreciating at home. Since the book was revised and reprinted a year after the initial printing in 1953, and then in 1956, with some of the illustrations changed, the publication seems to have been commercially successful.³

The contents of the twelve essays are greatly diverse. While insisting, "Wine is not an egoistic pleasure. It is a social pleasure. It is really one of the elements of the communion between spirits," and discussing how French bourgeoisie has been involved with wine in the preface, Georges Duhamel explains neither the aim of the book nor how it was developed. These twelve essays have almost nothing in common but being about subjects related to wine. For example, "Le vin des Sirènes" by Tristan Derème (1889–1941) is a short story about a group of people drinking wine and chatting about their encounter with a mysterious girl who may have been a mermaid, while "Les vins sur la nappe" by Héron de Villefosse reads like a guide that shows off whatever he knows about wine and its brand names to hospitalize guests, mentioning the writings of French gourmet, Grimod de La Reynière (1758–1837).⁴ "Le vin perdu en mer," the closing chapter written by Paul Valéry, is a poem that delicately portrays how the color of red wine poured into the sea like an offering instantly disappears in the waves.

While the illustrations do not directly explain or supplement these essays, their images are certainly related to the contents of the texts. For instance, "O vin...," a poem by Raoul Ponchon (1848–1937) about a poet who writes drawing inspiration from wine, is illustrated by Utrillo's print, *Cabaret des Muses* (fig.2). Utrillo, who is well-known for his paintings of Paris streets such as that of Montmartre, depicted here a daily-life scene of the people and the street with bars and cabarets. Since additional colors are applied upon color lithographs using *pochoir* (a technique like stencil) with brushes, each print has a slightly different look from any other, maintaining a little originality (fig.3). The rendering of thick clouds (fig. 5) in *Vin du départ* (fig.4) by Kisling and the subtly different tones in black (fig. 7) of *Litre du travailleur* (fig.6) by Vlaminck also resulted from the combination of lithography and *pochoir*. Such technical aspects enhance the artistic value of the book.

There are some black and white etchings among the illustrations as well. André Derain's *Age d'or et Terre promise* depicts a large bunch of grapes hanging in the center of the image and a wine cup beneath it surrounded by a man, a woman and a child (fig.8). The sun on the upper left and the moon on the upper right cast light on the grape against the rolling hills in the background. There is no indication about what "age d'or [golden age]" in the title means, but the phrase recalls the harmonious, heavenly times after Genesis as described in *Metamorphoses* by Ovid, the ancient Roman poet. The scenes of the age of paradise in the book have often been illustrated as people picking fruits or drinking wine peacefully together in natural settings.⁵ Derain explored this theme in other works as well. ⁶ "Terre promise [promised land]" is considered as Canaan mentioned in the Old Testament, the land that God allegedly promised to give Abraham's descendants. As the Old Testament has an episode that a bunch of grapes too large for one person to carry was harvested in Canaan due to the land's fertility, grapes bigger than human beings called "Grapes of Canaan" have often been depicted in Western art.⁷ At the same time, the large bunch of grapes inevitably reminds us of the "mystic winepress" in the context of Christian paintings. "Mystic winepress" is an iconography that compares Jesus bleeding from persecution to the bunch of grapes transported from the promised land of Canaan and set in the winepress. The image

of a suspended bunch of grapes has often been depicted to signal the destiny of Jesus who was soon to be crucified.⁸ Given that the sun and moon were often depicted on both sides of the Cross in the paintings of the Crucifixion during the Medieval age and early Renaissance period,⁹ it is possible that the grapes in the illustration by Derain metaphorically refer to the Crucifixion. Further iconographical analyzation, and research of the work's connections with other works by Derain, are needed. At this point, this essay is intended to point out that these illustrations enhance the depth of the book by evoking various significations of wine as not merely a kind of beverage but also an important cultural matter that has shaped the spiritual world of the West.

It is known that there are two copies of the same book in the collections of other museums as well. One of them was previously owned by Tsuguharu Fujita and now belongs to the collection of the National Museum of Modern Art, Tokyo. This copy, numbered 292, was a special proof for Fujita and his wife, Kimiyo. It should also be noted that an additional illustration with an autographed message from Maurice Brianchon is attached to this particular copy (fig.9). The other copy is in the collection of the Tokyo Fuji Art Museum. This copy, numbered 47, appears in the form of a leather-covered book because its previous owner bound it (fig.10). It is not accompanied by *À Travers nos vignes*, the other volume of the pair, probably because they were separately bound and handled as individual books at some point. The Tokyo Fuji Art Museum has the 1953 reissue of *Vins, fleurs et flammes* as well. Unbound, it is complete with the slipcase and the other volume, *À Travers nos vignes*. While its text remains the same as the original printing's, this version is smaller in size with some illustrations replaced or eliminated, and also has different page designs.

While the copies of *Vins, fleurs et flammes* owned by the aforementioned museums have been exhibited before in Japan as a book illustrated by Fujita, the book has not been thoroughly discussed or explained in detail.¹⁰ Furthermore, major research books about French illustrated books have not made direct mention of it.¹¹ It is not mentioned in the literature on the cultural history of wine, either.¹² Because it was a multi-authored volume, it may have been out of touch to the researchers of specific writers and artists. However, there is no doubt that the book, created by such prominent writers and painters of the 20th century, is an important material that conveys the interaction of these contemporary artists and is worthy of study and discussion. First of all, comparisons between different editions, as well as between different copies of the same edition, is required to have a general view of the series. Iconographical examination and evaluation of each work in the context of each artist's career is necessary as well. Since there are some illustrations whose original compositions are identified, investigation of whether each item was created for this publication or already existing is also possible.¹³ Finally, the significance and influence of the volume can be analyzed when materials that shed light on the purpose and the background circumstances of the publication are discovered through thorough search.

Here I express deep gratitude to Mr. Taichi Osana and the art library staff of the National Museum of Modern Art, Tokyo, Mr. Toshiyasu Kamogi of the Tokyo Fuji Art Museum, and Ms. Yuko Sagawa of the Meguro Museum of Art, Tokyo, for their kind cooperation in doing this research.

(Librarian, Artizon Museum, Ishibashi Foundation)
(Translated by Yamakawa Sumiko / Suga Azusa)

Notes

1. Sylvie Buisson, *Léonard Tsuguharu Foujita*, vol. 2, Courbevoie (Paris): ACR édition, 2001, p. 576, no.53.48.
2. Rene Héron de Villefosse, one of the co-authors of *Vins, fleurs et flammes*, wrote the text of this book all by himself and Maurice Brianchon (1899–1979) illustrated it entirely. The book is written about French vineyards.
3. Georges Duhamel, et al., *Vins, fleurs et flammes*, Paris: Bernard Klein, 1953. ; Georges Duhamel, et al., *Vins, fleurs et flammes*, Paris: Bernard Klein, 1956.
4. Since La Raynière's writing is dated 1808 here although its title is not specified, *Manuel des amphitryons* (1808) may be the one. (Grimod de La Reynière, *Manuel des amphitryons*, Paris: Capelle et Renand, 1808.) It is a book about manners and tips in hospitality advising how to invite and offer hospitality to guests, and what dishes to serve them.
5. James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Japanese tr. by Tatsushi Takahashi, et al., Kawadeshobo Shinsha, 2008, p.200.
6. Michel Kellermann. *André Derain: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris: Editions Galerie Schmit, tome 1, 1992. pp. 233, 243, no.373. ; tome 3, 1999, p. 174, no.2067.
7. For example, in *Autumn* from the "Four Seasons" series (collection of Louvre Museum: Inventory no. INV 7305 or MR 2340), Nicolas Poussin depicted two men carrying together a huge bunch of Canaanite grapes as an Autumnal subject.
8. Hall, *ibid.* p.282.
9. The sun and moon by the Cross are seen in Crucifixions such as Raphael's *Mond Crucifixion* (National Gallery, London: Inventory no. NG3943), Albrecht Dürer's *The Crucifixion* from the "Large Passion" series in the collections of the Museum of Modern Art, New York and National Museum of Western Art, Tokyo (Museum of Modern Art, New York: Inventory no. 17.37.81; National Museum of Western Art: inventory no. G.1970-0008), etc. Regarding the iconographical background and meaning of the sun and moon in Crucifixion paintings, in addition to James Hall's *ibid.*, I also referred to Gertrude Schiller, "The Crucifixion." In vol. 2 of *Iconography of Christian Art*, London: Lund Humphries, 1972. pp. 90–109.
10. Meguro Museum of Art, Tokyo, *Léonard Foujita — Image et Parole* (exh. cat.), Meguro Museum of Art, Tokyo, 1988, pp. 116–117. ; The Shoto Art Museum and Hokkaido Museum of Modern Art, *Le monde des livres illustres par Léonard Foujita et les artistes de l'École de Paris* (exh. cat.), 2012, p. 117. ; Memorial Art Museum, Nishinomiya City, et al. eds., *Botsugo 50 nen Fujita Tsuguharu Hon no Shigoto* [50th Anniversary of his Death: Léonard Foujita's Books] (exh. cat.), Curators, 2018, p. 282.
11. The following books were referred: W. J. Strachan, *The Artist and the Book in France: the 20th century livre d'artiste*, London: Peter Owen, 1969.; W. J. Strachan, *The Artist & the Book, 1860–1960: in Western Europe and the United States*, New York: Hacker Art Books, 1982.; Riva Castleman. *A Century of Artists Books*, New York: Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1994.
12. The following books were referred: Gilbert Garrier, *Histoire du vin*, Japanese Tr. by Naoko Yagi, Chikuma Shobo, 2004.; Jean-François Gautier, *Histoire du vin*, Japanese Tr. by Naoko Yagi, Hakusuisha, 1998.; Michio Naito, *Wain toiu Na no Yoroppa: Budoshu no Bunkashi* [An Europe named "Wine": Cultural History of Wine], Yasaka Shobo, 2010.; Hiroshi Yamamoto, *Wain no Sekaishi — Shizen no Megumi to Ningen no Chie no Ayumi* [World history of Wine — History of Nature's Gift and Human Wisdom], Nikkei BP, 2018.; Roger Dion, *Histoire de la vigne et du vin en France : des origines au XIXe siècle*, Japanese Tr. by Ikuhiro Fukuda, et al., Kokushokankokai, 2001.
13. For example, since Moise Kisling's *Café des Sirènes* resembles his work in watercolor, *Café la Rotonde* (1912, collection of Petit Palais of Geneve), we can assume the watercolor piece is the original of the illustration. The image of the watercolor is in the following book: Satoshi Murakami and Brain Trust eds., *Kisling* (exh. cat.), 2019, p. 22, cat.no.3.

List of illustrations (pp. 91–95)

- fig. 1—The case of *Vins, fleurs et flammes* and *À Travers nos vignes*, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 2—Illustration no.7: Maurice Utrillo, *Cabaret des Muses*, lithograph and pochoir, from *Vins, fleurs et flammes*, published in 1952, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 3—Utrillo, *Cabaret des Muses* (detail)
- fig. 4—Illustration no.17: Moise Kisling, *Vin du départ*, lithograph and pochoir, from *Vins, fleurs et flammes*, published in 1952, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 5—Kisling, *Vin du départ* (detail)
- fig. 6—Illustration no.19: Maurice de Vlaminck, *Litre du travailleur*, lithograph and pochoir, from *Vins, fleurs et flammes*, published in 1952, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 7—Vlaminck, *Litre du travailleur* (detail)
- fig. 8—Illustration no.5: André Derain, *Age d'or et Terre promise*, etching, from *Vins, fleurs et flammes*, published in 1952, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo
- fig. 9—Maurice Brianchon, Illustration attached to *Vins, fleurs et flammes*, edition no. 292, Art Library, the National Museum of Modern Art, Tokyo
- fig. 10—*Vins, fleurs et flammes*, edition no. 47, 1952, Tokyo Fuji Art Museum

表紙：
藤島武二《東洋振り》[部分、額含む]
1924年、石橋財団アーティゾン美術館

Cover:
FUJISHIMA Takeji, *Orientalism* [detail, including frame],
1924, 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2号

Artizon Museum, Ishibashi Foundation
Bulletin No.2

編集： 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館

Edited by Artizon Museum, Ishibashi Foundation

翻訳者： シェリル・シルバーマン(カズ・アソシエイツ)
クリストファー・スティヴンズ
ルシー・S. マクレリー(ザ・ワード・ワークス)
ギャビン・フルー
小川紀久子
山川純子/管 梓

Translated by Cheryl Silverman, CAS Associates, Inc.
Christopher Stephens
Ruth S. McCreery, The Word Works, Ltd.
Gavin Frew
Ogawa Kikuko
Yamakawa Sumiko / Suga Azusa

校正： 島貫泰介
錦澤元子

Proofread by Shimanuki Taisuke
Nishikizawa Motoko

デザイン： 梯 耕治

Designed by Kakehashi Koji

制作： 株式会社印象社

Produced by Insho-sha

印刷： 日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社

Printed by Nissha Printing Communications, Inc.

発行日： 2021年12月20日

Date of issue December 20, 2021

発行： 公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館
〒104-0031 東京都中央区京橋1-7-2

Published by Artizon Museum, Ishibashi Foundation
1-7-2 Kyobashi, Chuo-ku, Tokyo 104-0031 Japan

©2021 Artizon Museum, Ishibashi Foundation

