

コローは、パリの西に位置するヴィル=ダヴレーに父親が購入した家に住み続けた。そこから見える風景は晩年までコローの主要な画題となり、「新池」と呼ばれた池や木々、住民がモチーフとなった。水の向こうに赤い屋根の家が見え、前景では釣り人が小舟で獲物を待つ。木々の間に姿を見せる女性の赤いカーチフが、銀と緑を基調とした作品にアクセントを添えている。全てが霞むような柔らかさをもって描かれており、特定の時や場所を超越したような雰囲気を生み出している。

1

画業の初期にあたる1864年から1870年まで、セザンヌはパリと故郷のエク=アン=プロヴァンスを行き来し、自身の画風を追求した。本作品には、そうした模索の痕跡が認められる。いかなる風景も描くに値するとするレアリズムの理念を反映している一方で、表現の本質はロマン主義のそれに近く、画家の気質や気分が優先されている。それは神経質な筆致、特に作品右に描かれた木に見られる、ねじれた狂おしい筆跡からも伝わるだろう。

10

本作品は《川の湾曲部》(no. 10)と同年に描かれ、同じ収集家のもとに長年所蔵されていた。岩、海、丘、空で構成される後退していく三角形の連なりを基調とした構図が、作品に堅固な印象をもたらしている。比較的厚みのある筆触がリズムカルに繰り返されているが、均一で平行する筆触による画面の構築は、セザンヌが円熟期に発展させていく方法である。サイズも小さく、自然な筆致で描かれており、戸外で制作されたことがうかがえる。

11

近代的な海辺の風景は、ブーダンの最も評価された主題である。行楽の情景では流行の服に身を包む女性が描かれたが、それとは対照的なモチーフと言える「洗濯女」もブーダンの主要なレパートリーだった。本作品では、ボンネットとエプロンを身につけた頑健な女性たちが背中を曲げ、あるいは膝をつき、衣類を洗い、叩き、すすいでいる。水平線上に浮かぶ船の乗組員たちの妻だろうか。仕事に没頭し、雲や川に映る夕日の黄金の光には無関心な様子である。

12

1870年をはじめとし、ブーダンは何度かフランスの北海岸のベルクを訪れている。地元の漁師を主に描いたが、本作品では例外的に、上流階級の人々が地元の住民に混じって浜辺にいる様子が描かれている。派手な帽子とクリノリンで膨らんだドレスを身に着けた流行の身なりの人々が前景に、地元の女性と家畜が中景にいる。画面の大部分を変化に富む空と細かなタッチで描かれた砂地が占め、水平線上に浮かぶ船の帆は前景のテントのはためきと呼応している。

13

ノルマンディーの海岸は、1830年代に、作家や芸術家たちによって「発見」された。モネが成人した1860年代には漁村は完全に変貌を遂げており、ホテルやカジノ、別荘が建設され、名所を紹介する本も出されていた。しかしエトルタを描いた作品において、モネは観光の痕跡を排除し、自然のドラマそのものに焦点を当てている。崖の一部を照らす太陽の光や、岩壁に打ちつける波の様子が繊細に捉えられている。

17

1880年代、印象派の画家たちは模索の時期を迎え、それぞれの様式は変化していった。シスレーも例外ではなかったが、その変化は緩やかで、あくまでも印象主義が持つ可能性を引き出すことにこだわった。新たな制作環境を探索し、戸外での制作を通して自然と向き合い続けた。そして後に、モレ=シュル=ロワンの地が自身にとって最高の、作品の重要な源泉であると断言することになる。本作品が描かれた1885年、別の地点からではあるが、シスレーは同じ場所を何度も描いている。

20

船乗りだったシニャックは、海辺や川沿いの風景を好んで描いた。サモワ=シュル=セーヌは、パリから50kmほど離れたセーヌ川沿いの小さな町である。煙を吐く蒸気船に見られるように、シニャックは産業による近代的な景色と、水、空、光の戯れといったおなじみの要素を組み合わせることを楽しんでいた。個々の筆触の周りに残された白がモザイクのような効果を生み、安定した構図を支える幾何学的な線は、煙、山、木、および岸辺の反復するリズムカルな曲線によって和らげられている。

23

均衡や堅固な造形を重んじながら、セザンヌは自然から受けた自身の感動を、視覚の新たなあり方を提起するような作品へと変えていった。作品の中央には、幾何学的な形態からなる単純化された家が木々に縁取られるようにして描かれている。水域が奥の情景と鑑賞者とを隔てていることで、作品に対する眼差しは静かで瞑想的なものになるだろう。正方形と矩形の筆触で構築された各プランを通して、奥行きと量感が生み出されている。

25

移り変わる自然の表情と光に魅せられ、モネは人生最後の30年間で「睡蓮」の連作に費やした。作品にはジヴェルニーのモネの邸宅の庭に造られた、睡蓮が浮かぶ池が描かれている。静かな水面に映る雲と空、そして樹々だけが池の外側の情景を示唆している。目に見えるものを純粹に表すという印象派の信条に忠実に、モネは水面に映る捉え難い像と、実際に存在する像との区別をつけていない。

27

ピサロは農民に共感を寄せ、彼らの働く姿を多様性をもって描いた。本作品では、干し草の山が築かれた田園風景に、鋤を手に農地を耕す男女が描かれている。これらの人物は風景の単なる添えものではなくむしろ作品の中心であり、農地の作業を描くことにピサロの関心は向けられている。農民の傍らに描かれた2本の木は、水平を基調とする構図に垂直の線を交え、風景を活気づける役割を果たしている。前景で起伏のある線を描く干し草の山が、構図にリズムを与えている。

33

1884年、ピサロは小村エラニー＝シュール＝エプトに移り住んだ。納屋を改装したアトリエのある家が人生最後の20年間の拠点となり、周囲の田園風景が主要な画題となった。本作品は夕日の浮かぶ空が上部を占め、樹々と地平線がカンヴァスを横断するシンプルな構図を見せている。ピサロはジョルジュ・スーラに感銘を受け、1880年代に一時的に点描主義を採用した。本作品を制作した時にはすでに放棄していたものの、小さく断片化され交差するタッチや鮮やかな色のコントラストに、かつて吸収した点描主義の名残が認められる。

35

本作品のタイトル《ジヴェルニーの娘たち、陽光を浴びて》は、悪天候に備えるため一時的に築かれた藁^{わら}の束が女性の姿に見えることに由来している。1888年よりモネが描いていた「積み藁」の連作とは、積まれた藁の形態と、多くの束が描かれている点で異なる。作品は重厚な塗りで覆われており、その絵具の厚みが藁に本物のような質感と彫刻的な性質を付与している。藁の束が影を落としていないため、真昼に制作された作品であるとも考えられる。

36

地中海に面したマルセイユ近郊の町、エスタックをセザンヌはしばしば訪れている。1860年代に作品を残し(nos. 10, 11)、1870年には普仏戦争の徴兵を逃れるために滞在した。本作品が描かれたのは1882年からの滞在時である。薄く塗られた柔らかな色彩の濃淡により、作品には水彩画のような質感が生まれ、黄金の色調が南仏の暑さと光を伝えている。小高い場所から見晴らす家並みは、幾何学的な立体にまで落とし込まれている。鉛筆による下描きが見える所に散見され、セザンヌの模索を伝えている。

38

ファン・ゴッホは、妹に宛てたとある手紙において、色彩を配する方法を説明している。「ひなげしあるいは赤いゼラニウムを濃い緑の葉の中に置くと赤と緑のモチーフとなる。(…)色には(…)互いを引き立てあう色(…)というものがある」(関府寺司訳)。本作品は1888年の作と考えられていたが、近年の研究により、もう少し早い1887年、ポピーの花の季節である晩春から夏の制作であるとの指摘がなされている。

41

本作品に描かれているのは、1888年の夏にファン・ゴッホが目にしたであろう農村生活の断片である。収穫を主題とした6枚の連作のうちの1枚で、厚みのある、素早く大胆なタッチで描かれている。南フランスのトウモロコシと小麦畑に囲まれながら、ファン・ゴッホの様式は、同時代の画家や日本の浮世絵に着想を得て、あるいはこの土地の色彩やリズム、そして情緒を捉えようとする強い意志が作用し変化していった。

42

1881年の第6回印象派展に《私の地主の所有地》とのタイトルで出品された作品だと考えられている。ヴォージラールは、1877年にゴーガンが移り住んだパリ郊外の町である。技法や主題の面で、しばしば制作をともにしていたピサロの影響が認められる。他方、閉塞感と奥行きの方が入り混じる、二次元と三次元の遊びと幾何学的な建物の連なりは、セザンヌの作品を思い出させる。実際、ゴーガンは1880年に自身のコレクションに加えるため、セザンヌの作品を購入している。

43

1887年、ゴーガンは温暖な気候と「未開」を求めて、パナマからマルティニークへと渡った。ゆっくりとした時の流れの中で島の人々が営む屋外生活にゴーガンは魅了された。作品では、真夏の昼下がりの日差しの中で、島民たちが休んでいる。樹々は豊かな葉の重みでたわむものの、ほとんど木陰を作っていない。明暗の差に乏しい藍色の空は、橙色の屋根と相まって暑さを強調している。人物がまとった青色の衣服は空と呼応し、赤色のスカートは橙色の屋根や前景の土と響き合い、構図に統一感をもたらされている。

44

ウパウバはタヒチの舞踊で、本作品では左側に描かれた人物たちが踊っている。官能的な動きを問題としてフランス人によって禁止されたが、ゴーガンはこの植民地主義的な態度に反発した。先住民の文化に対する自身の理解を表明するため、神々を描いた作品に、この踊りを再び描き込んでいる。炎、姿の見えない^{おぼろ}霊、臃げな神像の前で繰り広げられる踊りなどのモチーフを通して、タヒチの「遙か遠く、神秘的な過去」を生き返らせようとゴーガンは試みた。

45

ゴーガンが亡くなった1903年の初頭に、マルケサス諸島のヒヴァ・オアで描かれた作品の1枚である。体調の悪化したゴーガンは、家から見ることのできる山の景色を描いた。前景で対峙する黒い犬と羽を逆立てた雌鶏は、象徴的な意味を持つと考えられる。犬は、ゴーガンが自身の「野蛮な」分身として用いていたモチーフであり、雌鶏は、この頃ゴーガンが非難していたカトリック教会や美術評論家、社会規範を象徴しているのかもしれない。

46

ファン・ゴッホは1886年からの約2年間、パリにいた弟テオの許に寄宿し、短期間でありながらフェルナン・コルモンのアトリエで基礎を学びなおした。ここでアンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック、エミール・ベルナールらの面識を得ている。またこのパリ時代にシニャックと知り合い、パリ近郊のアニエールでベルナールやシニャックとともに時を過ごしたことがわかっている。作品に見られる並置された細長い筆致は印象派に学んだもので、パリ時代の画風転換期の特徴を示している。

47

本作品はアトリエの内部を描いたもので、壁にはいくつかの作品が掛けられている。構図の左方には、1866年にドガがサロンに出品した油彩画《障害競走(コースにて:負傷するジョッキー)》が描かれている。作品の構図を記録するためか、あるいは作品の描き直しの過程を記録するためにこの油彩スケッチが描かれたとも考えられる。《障害競走》のキャンバスの右下に重なるようにして描かれた青灰色の部分は、この絵画を見つめる鑑賞者の後ろ姿を示している。

51

傘をさし交差点を足早に渡る通行人の視点で、濡れたアスファルトが反射するベルリンのポツダム広場を描いている。周囲は霧がかかっているが、右手に見えるドームとネオンを備えた建物は、映画館や様々なレストランで賑わった娯楽施設「ハウス・フーターラント」であるとわかる。20世紀初頭、ポツダム広場は、鉄道と地下鉄駅を備えた新しい都市交通の中心地として発展した。広場の喧騒や群衆はこの時代の象徴となり、文学を含む芸術作品において格好のモチーフとなった。

53

ウジェーヌ=ピエール・レストランゲは、ルノワールの結婚の際に証人にもなった親しい友人である。内務省の役人だったが、近代美術や文学、そしてオカルト科学などの神秘的なものにも情熱を注いだ。本作品は伝統的な描法を逸脱し、モデルの衣服と背景は多方向に伸びる幅広の自由な筆致で描かれている。手はほとんど正確な描写がなされていない一方で、顔はモデルの特徴を繊細に写しとっている。「旧友レストランゲへ」との銘が入れられていることから画家からの贈り物であったと考えられる。

54

注文による作品ではなく、友人の妻を描いている。線的で厚みのある筆致、鮮やかな色彩、そして陶器のような質感の肌は、上流社会の人々を描いたルノワールの肖像画に顕著な特徴である。背景の中でも一際目を引く赤橙色と金色は、黒をまとうポーラン夫人を引き立たせる役割を果たしている。ブレスレットやイヤリング、ドレスの黄金色が背景の色と呼応している。ポーラン夫人は夢を見ているかのような表情をしているが、伝統的な肖像画の気取った性格を和らげるために、印象派の画家たちはこのような表情を好んで採用した。

55

ピサロが描いた肖像画作品は多くはないが、友人や家族など、親しい人物たちを表した作品が残されている。特に子供たちの成長を描いた年代記としての肖像画は、ピサロにとって個人的な意味を持っていただろう。ピサロには8人の子供がいたが、そのうち3人は若いうちに亡くなっている。ここに描かれているのは、ココットの愛称を持つピサロの娘、ジャンヌ・マルグリット・エヴァ、思春期を迎えたばかりの12歳の時の姿である。

58

装飾的なパターンと構成的な形態とが同義となる、ヴエイヤールの成熟したスタイルを代表する作品。描かれているのは、ヴエイヤールの親しい友人ミシア・ナタンソンである。ポーランド人のピアニストであり、1893年に『ラ・ルヴュ・ブランシュ』の編集者であるタデ・ナタンソンの妻となった。1890年代以降、ミシアはヴエイヤールのミューズとなり、室内や庭園を描いた情景に繰り返し登場している。ブルジョワの穏やかな日常が記念碑的に表されている。

59

1886年から1888年にかけて、セリュジエは、ブルターニュの伝統的なかぶりものや衣服をまとった若者たちを表したノスタルジックな作品を多く描いた。ただし、これらは田舎の生活の実態を描いたものではなく、セリュジエや大衆の憧れを投影したものだ。昔ながらの生活を守り、視覚的に留めたいという思いから生まれたものである。また、本作品で男女が分かれて描かれていることからわかるように、カトリックの道徳的な価値観も重視していた。

62

ボナールは、身近な日常から描く題材を選ぶことを好んだ。ここではボナールの妻、マルトが陰のある横顔で描かれ、物思いに耽^{ふけ}っている様子である。人物の比較的平坦な造形とは対照的に、テーブル上の果物は巧みな色彩の処理により立体的に描かれている。背面の壁の幾何学的な線はテーブルクロスの矩形の模様と反響し、構図に安定感を付与している。短めの筆致による絵具の層が絵画表面を覆い、調和のとれた配色により作品全体が黄金の光に満ちている。

63

こちらに背を向けて椅子に座った女性が、窓から差し込む太陽の光を利用して縫い物をしている。裁縫に勤しむ女性はユリイが頻繁に描いたモチーフであり、幼い頃より親しんだ光景でもあった。ユリイが11歳の時に父が亡くなると、ユリイの母親は子供たちを連れてポーゼン(旧プロイセン、現ポーランドのポズナン)近郊のビルンバウム(ミエンジフト)からベルリンに移り住んだ。母親は小さなリネン店を開き、その収入で息子たちの教育費をまかした。ユリイは裁縫が日常的に行われていた環境の中で育った。

64

ピンクと紫の薔薇が黄と白に彩られ様々に咲き、青緑色の三脚鉢器が置かれたテーブルの表面には、テーブルクロスの模様なのか、あるいは反映した花の影なのか、様々な色彩が散りばめられている。本作品は、ルノワールの顧客であったポール・ベラールが所有していたヴァルジュモン城を飾るために描かれたものと考えられている。1880年代初頭、ルノワールはこの友人の家で多くの作品を描き、本作品は客間の暖炉の上に飾られていた。

68

愛人パフラとの間に息子が生まれ、ゴーガンが意欲的に制作した時期に描かれた。作品にはセザンヌの静物画からの影響が見られるが、同時にゴーガン独自の要素も認められる。特に簞笥たんすのニッチに見られるように、モチーフの立体的な丸みはより写実的に再現され、遠近法は正しく使われており、セザンヌの独特の歪みとは対照的である。ティーポットに反射する窓を通してカンヴァスの外にある物が示唆され、布の柄か本物なのか判別のつかない花などに、二次元と三次元の遊びが見られる。

69