

# 三菱一号館美術館 研究紀要

Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo

第6号

No.6



ロジャー・フライかヴァネッサ・ベル  
《「第二回ポスト印象主義の画家展」の展示室》  
1912年  
油彩／木  
50.5 × 60.5cm  
オルセー美術館、パリ

Roger Fry or Vanessa Bell  
Une salle de la seconde Exposition Post-impressionniste  
1912  
Oil on wood  
50.5×60.5cm  
Paris, musée d'Orsay  
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF

三菱一号館美術館 研究紀要 | 第6号

Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo | No.6





## 目次

「第二回ポスト印象主義の画家展」再編成 ——ブルームズベリー・グループにおける受容と展開   加藤明子 .....	5
国際シンポジウム 三菱一号館美術館「ルドン—秘密の花園」展 記念シンポジウム 「オディロン・ルドン—自然と装飾」.....	26
ルドン・シンポジウム 発表趣旨	
「独創性の稀なる花」： オディロン・ルドンと「能産的自然(ナチュラル・ナチュラル)」   ダリオ・ガンポーニ ...	26
花はどこから来たのか：ゴブラン織り下絵に現れるルドンの植物相   山上紀子 .....	27
「黒」は、今やどこに行ってしまったのでしょうか： ルドン、ドムシー男爵と男爵の食堂装飾   安井裕雄 .....	27
展評	
デルフォスの呪い、「一般の人々」「わかりやすさ」という虚構と呪縛 ——「マリアノ・フォルチュニ 織りなすデザイン」展を見て   池田祐子 .....	30
画家が見たこども展   袴田紘代 .....	32
1894 Visions ルドン、ロートレック展   児島薫 .....	34
テート美術館所蔵 コンスタブル展   小野寺玲子.....	36



# 「第二回ポスト印象主義の画家展」再編成 ——ブルームズベリー・グループにおける受容と展開

加藤 明子

## 序

20世紀初頭の英国で、フランスの最新の美術状況はどのように受容され、前衛美術の流れを形づくったのか。本稿は、この問題の一端を解き明かそうとする、二編からなる論文の後編にあたる。前編となる『鹿島美術研究』年報第39号別冊所収論文<sup>1</sup>においては、1910年にロジャー・フライ (Roger Fry, 1866-1934) が組織した「マネとポスト印象主義の画家 (Manet and the Post-Impressionists)」展の出品内容を跡づけ、再編した作品リストにもとづいて展示構成を精査し、英国の前衛的表現を大きく前進させたといわれる同展の全容の把握を試みた。この後編となる本稿では、まず、同展の成功を受けて1912年にフライがブルームズベリー・グループ<sup>2</sup>の仲間と「第二回ポスト印象主義の画家展 (Second Post-Impressionist Exhibition)」を企画した背景をたどる。つぎに、出品目録や作品の展覧会歴、同時代評、関係者の発言、二次文献の調査を通じて第二回展の出品内容を追跡し、作品リストを再構成して、展示の概要を明らかにする。さらに、ダンカン・グラント (Duncan Grant, 1885-1978) とヴァネッサ・ベル (Vanessa Bell, 1879-1961) の制作活動に焦点をあて、これらのブルームズベリーの画家たちが1910年代に試みた実験的な絵画表現を具体的に考察する。形式の抽象化へと突き進んだ英国近代美術の志向を、革新の大きなきっかけとなったポスト印象主義の作品と照らし合わせ、その独自性を浮かび上がらせることが、本稿の目的である。

## 1. 「第二回ポスト印象主義の画家展」前夜の英国

### 1-1. 第一回展の反響

ロンドンで「マネとポスト印象主義の画家」展が開催された1910年の秋を回顧して、ヴァネッサ・ベルは「たった一つの展覧会が新しい世代にあれほど大きな影響を与えることはほかになかったと思う」<sup>3</sup>と述べる。そして、自身には「可能な道が突然示され、解放がもたらされ」<sup>4</sup>、「突然すべてが新しい生命をもったように思われた」<sup>5</sup>と当時を振り返っている。とはいえ、1910年以前の英国でも、ロイヤル・アカデミーやニュー・イングリッシュ・アート・クラブに代わる作品発表の場が形成されており、最新のフランス美術の動向を見聞きする機会が皆無であったわけではない。個々の先進的な取り組みにもかかわらず、1910年の英国にはヴィクトリア朝美術の影響が色濃く残っており、「ロンドンの人々はパリの美術について[中略]今となっては信じられないほど少ししか知らなかった」<sup>6</sup>とベルは語る。

グラフトン・ギャラリーで開催された「マネとポスト印象主義の画家」展(会期: 1910年11月8日～1911年1月15日)においては、セザンヌ、ゴーギャン、ファン・ゴッホが印象主義の後に台頭した芸術動向の先駆的存在として、マティス、ピカソなどの前衛が同時代の代表的な芸術家として位置づけられ、フランスの最新の美術状況が約250点の作品によって紹介された。当時の英国は欧州大陸から二十年以上も遅れて印象主義をようやく受容しはじめたばかりの状況にあり、「[第一回展を観た]大衆

は怒りと笑いの発作に見舞われた』<sup>7</sup>とヴァージニア・ウルフは綴っている。出品作品の「馴染みのなさ」<sup>8</sup>が来場者の違和感や嫌悪感を増幅させ、第一回展は凄まじい反響を呼んだ。そして、便宜上「ポスト印象主義」という総称で呼ばれることになった作品のみならず、フライら関係者までもが糾弾される騒ぎとなった。

しかし、同じ会場で二年後に「第二回ポスト印象主義の画家展」(会期:1912年10月5日～12月31日、途中で1913年1月31日までの延長決定)が始まるころには、第一回展で強く批判された画家たちの英国での評価は一変していた。フライによれば、「天職を間違えた肉屋」とかつて弾劾されたセザンヌは、第二回展ではポスト印象主義の「巨匠」と見なされるようになり、もはや口汚く罵られることはなかったという<sup>9</sup>。このように急速に受容が進んだ背景には、フライの意欲的な普及活動と、それに呼応して勢いを増した専門家らの論戦がある。

## 1-2. 議論の活発化

第一回展への批判の高まりを機に、フライはポスト印象主義の擁護論を展開した。二度のポスト印象主義展をめぐって、この時期に主張点の一貫した論考を少なくとも8本は発表している<sup>10</sup>。これと並行して、多くの講演を行ったことでも知られる。たとえば1911年1月9日の講演を聴いた歴史家で教育理論専門家のマイケル・アーネスト・サドラーの手記からは、「[語り口が] 楽しげでまったく攻撃的ではないが、敵対者に対しては自らの立場を断固として曲げない」一面を見せるなど、巧みな話者であったフライの姿が浮かび上がる<sup>11</sup>。サドラーによれば、「フライはまず、慣習的な物事の捉え方を[聴衆に] 忘れさせてから、[講演の] 主題により引きつけ、再現の様式における変遷はたんに描写方法の変化にすぎず、本質が変わったわけではない」と説いてみせたという。その熱のこもった講演や批評活動に触発されて、この時期、複数の論者が第一回ポスト印象主義展の検証に乗り出している。

一例として、『タイムズ』の美術批評家であったアーサー・クラットン＝ブロックは、『バーリントン・マガジン』に寄稿した1911年の記事のなかで、セザンヌ、ゴーギャン、ファン・ゴッホらの作品がまったく異なる画風に見えながらも、「断固として自らの情動的な体験だけを描き出そうとする」<sup>12</sup>点で類似していると述べる。この新しい芸術動向の特質が「表現(expression)」にあるとする見方は、前編で概略を示したフライのポスト印象主義論に近い立場といえる<sup>13</sup>。その一方で、反対意見も数多く表明された。第一回展の開幕から約一ヶ月半が過ぎたころ、フライは『ネイション』の編集者から促されて、同展への批判や疑念を公表した複数の識者に応えるために記事を執筆している<sup>14</sup>。ナショナル・ポートレート・ギャラリー館長C. J. ホームズをはじめとする4名の論点を的確にとらえ、不当な非難には異議を唱えた上で、相手の真摯な疑問に対しては丁寧な答えつつ自説を展開するさまは、公開討論を彷彿させる。J. B. プレンによれば、1910年の秋から一年たらずの間に、ロバート・ロスやフランク・ルターをはじめとする著名な美術批評家、W. B. リッチモンド、ジョン・シンガー・サージェント、チャールズ・リケッツなどの19世紀後半から活躍した英国美術界の重鎮、ウォルター・シッカートやスペンサー・ゴアといった同時代を率いる中心的な画家が、次々と第一回ポスト印象主義展の論評を手がけている<sup>15</sup>。

あわせて、展覧会評にはとどまらない独自のポスト印象主義論も発表された。『アート・ジャーナル』や『ステューディオ』の編集を手がけた著述家で美術史家のルイス・ハインドは、自身の洞察をもとに『ポスト印象主義の画家』と題した著作を1911年に出版した<sup>16</sup>。同書に収録された24点の図版のうち15点は第一回展の出品作品と重なるが、著名な画家であったオーガスタス・ジョンにくわえ、ジェイコブ・エ

プスタインやエリック・ギルなどの先鋭的な彫刻家までをポスト印象主義に含めようとする点で、ハインドの発想は第二回展に先駆けていたといえる。

こうした一連の議論が人々の理解を促進したために、ポスト印象主義の芸術が英国で広く受け容れられるようになり、第二回展の開催される土壌が整えられたと述べても過言ではない。

### 1-3. 第二回展のねらい

「第二回ポスト印象主義の画家展」は、その出品目録の冒頭に「二年前とは視野が異なる」と明記されるように、「新たな運動の『巨匠画家たち』を紹介しようとした」第一回展とは趣を異にしていた<sup>17</sup>。つまり、セザンヌ、ゴーギャン、ファン・ゴッホを中心に構成された第一回展に対して、第二回展はマティスとピカソを同時代美術の中核として位置づけ、フランス、英国、ロシアにおける最新の芸術動向を示そうとした。同展の主眼は、フライらが第一回展前後から親しく交流するようになったマティスやピカソの近年の試みを紹介し、その影響下で急速に成長しつつあった英国などの若手芸術家による多様な作品を同じ流れに沿う成果として示すことにあったと考えてよい。

当時45歳のフライは、著名な美術批評家として地位を確立していたが、その一方で、画業に重きを置いており、1910年初頭にブルームズベリー・グループと出会い、芸術観を分かちあう仲間を得てからは、集団で新たな芸術運動の勢いを高めることに大きな価値を見出していた<sup>18</sup>。この集団への志向は第二回展の運営体制にも反映される。ブルームズベリーの一員であったレナード・ウルフが事務局の責任者を務め、英国美術の選定は同じくメンバーで新進の美術批評家であったクライヴ・ベルが、ロシア美術の選定については後にモザイク美術で知られるボリス・アンレブが担当した。フライは全体の構成とフランス美術部門を手がけ、作品選定にあたった三者で出品目録冒頭の小論の執筆を分担した。この第二回展の準備に着手した時期は定かではないが、1912年夏には出品目録に含める文章の方向性についてフライとベルが相談していたことを、書簡から確認できる<sup>19</sup>。この第二回展の準備段階でフランス美術の主な借用元となったのは、第一回展のときと同じく、ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラー、エミール・ドリュエ、ガストン・ベルネーム＝ジュース、クロヴィス・サゴといった著名な画商だった。とくにカーンワイラーは、約270点からなる第二回展に対して30点あまりを貸し出しており、借用点数の多さが目を引く。ドリュエ画廊の19点、ベルネーム＝ジュース画廊の18点、サゴの18点がこれにつづく。この第二回展には、1913年1月末の閉幕までに、第一回展の二倍に相当する約50,000人が来場した<sup>20</sup>。

ポスト印象主義の影響下で発展しつつある同時代美術の最新の動向を示す、という第二回展の企画意図について、ハインドは「刺激的であり、斬新で気持ちがよい」と称賛する一方で、「人々が第一回ポスト印象主義展よりもさらに理解しづらく鑑賞しづらいつと感ずるのではないかと懸念を表明している<sup>21</sup>。ハインドが危惧したように、大衆紙には揶揄を目的とした記事が多く掲載された<sup>22</sup>。たとえば、1912年10月4日発行の『デイリー・ミラー』は、会場を訪れた紳士が「ばかばかしい!」「滑稽だ!」「幼稚だ!」「お門違いだ!」などと罵倒しながら作品を観てまわる風刺画を採り上げている。これに対して、第二回展をマティスとピカソへのオマージュとして位置づけたハインドによる『デイリー・クロニクル』の展覧会評にくわえて、会場内の英国美術が対象の量塊や形状の「徹底した把握」という点でフランス勢に劣っていると指摘しつつも、個々の芸術家の特性を客観的に見定めた

『タイムズ』の美術批評<sup>23</sup>など、おおむね専門家の立場からは肯定的な反応が得られた。しかし、1912年の英国美術界が第二回ポスト印象主義展の展示内容が無批判で受け容れたわけではない。マティスやピカソの作品は、ターナー研究で知られる A. J. フィンバーグからは「空虚で、ばかばかしくて、何よりも退屈」だと侮蔑され、実験的な絵画を多く手がけたポール・ナッシュにも「理解困難」だとして酷評された<sup>24</sup>。次章では、この展示の全体像を浮き彫りにしたい。

## 2. 第二回ポスト印象主義展の展示内容

### 2-1. リスト再編の試み

アナ・グリユツナー・ロビンスによれば、「第二回ポスト印象主義の画家展」の出品目録には少なくとも四つの異なる版がある<sup>25</sup>。このうち最も充実した版<sup>26</sup>には36点の図版が掲載される。しかし、第一回展のときと同様に、第二回展目録には「展覧会番号」「制作者」「タイトル」「借用元」のみが記され、作品を特定するのに必要な「制作年」「素材／技法」「サイズ」などの情報が記載されていない。また、目録の「タイトル」は、現在カタログ・レゾネや所蔵先で採用されている作品名とは必ずしも合致せず、便宜的につけられたであろう《風景》《静物》《素描》といった呼称を数多く含んでいる。さらに、主な借用元は大口の画商であったため、会期の前後で所蔵者が変わった作品も多数あり、来歴が追いつらい状態にある。くわえて、当初から、1912年12月末の閉幕後にはマティスなどの主要作品の多くが翌春のアーモリー・ショーに向けてニューヨークへと輸送されることが決まっており、閉幕後に1913年1月末までの会期延長が決まった第二回展では、空いた壁を埋めるために、水彩画を主体とする30点のセザンヌ作品などが同月初旬に追加で展示された<sup>27</sup>。こうした経緯も同展の展示内容を曖昧にしてきたといえる。

これまで第二回ポスト印象主義展の出品作品は、ドナルド・E. ゴードンやロビンスの展覧会史研究とベネディクト・ニコルソンによる論考にくわえて、クライヴ・ベルの後年の記事、アンヌ＝パスカル・ブルノーの論文によって跡づけられてきた<sup>28</sup>。この成果をふまえて、本稿では、個々の芸術家のカタログ・レゾネ、現所蔵先が公開する作品情報、オークションの売却記録、同時代の展覧会評、回顧展の図録、各種の先行研究を第二回展出品目録と照らし合わせることで、出品作品のさらなる追跡を試みたい<sup>29</sup>。

36点の図版が収録された第二回展出品目録の内表紙には、会期が1912年10月5日から12月31日までと記載される。このことから、同目録には1913年1月に急遽出品の決まった作品の情報は含まれないことが分かる。この第二回展目録には、展覧会番号が1から250にいたるまでの絵画とアルファベット記号の付された彫刻13点、展覧会番号不詳の絵画2点からなる計265点の作品データが展示室順に記される。あわせて、今回の調査の過程で、第二回展目録には見あたらないギルの彫刻3点とセザンヌの油彩画1点が出品されたことを確認できた。

出品目録に非掲載の4点も含めた全269点は、50名の芸術家の作品から構成される<sup>30</sup>。その内訳は、フランスで活躍する28名の芸術家による179点、英国勢12名の59点、ロシアの10名からの31点となる。とりわけ第一回ポスト印象主義展以来、フライが同時代の芸術家のなかでも高く評価したマティスの出品点数は42点ときわだって多く、そのあとにピカソの16点、セザンヌおよびアンドレ・ロートの12点、オーギュスト・エルバンの11点がつづく。英国やロシアからの出品は、ウィンダム・ルイスとギルの10点、ニコライ・レーリヒの9点が最多となった。



以上269点のデータを、上述のカタログ・レゾネやオークションの売却記録、同時代評などと詳細に照合した結果、113点の作品情報を更新することができた。この更新分を含む全点のデータから、一連の調査を通じて現在の所在や作品画像が確認でき、第二回展に出品されたという根拠が得られた108点を抽出し、編纂したリストを本稿末尾に収録する。

## 2-2. 従来の説の修正

これまでの追跡調査を通じて、新たに12点の第二回展出品作品——セザンヌ1点(exh. no. 3)、マティス1点(exh. no. 22)、キース・ヴァン・ドンゲン1点(exh. no. 49)、ルイス3点(exh. nos. 128, 197, 200)、ピエール・ジリウー1点(exh. no. 137)、M. K. チュルリヨニス1点(exh. no. 236)、ギル4点(中央展示室C、最終展示室B、展覧会番号不詳2点)——が判明した。このうち先行研究の説の修正につながる3点に関して、同定にいたった経緯を以下に詳述する。

まず、「キンレンカ」というタイトルで紹介されたマティスの作品(exh. no. 22)をあげたい。この「キンレンカ」は、1997年発表のロビンス著『英国における近代美術1910-1914年』のなかで、プーシキン美術館所蔵の大型の油彩画《ナスタチウムと〈ダンス〉Ⅱ》[fig.1]であると特定された。その根拠は示されていないが、ポンピドゥー・センターが1993年に開催した大規模な回顧展「アンリ・マティス1904-1917年」の展覧会図録にも、このプーシキン美術館の作品の掲載頁に第二回展への出品歴が記されることを付記しておく<sup>31</sup>。

ここで、1913年3月9日発行の『ニューヨーク・タイムズ』に載ったアーモリー・ショーに関する記事[fig.2]に目を向けたい。この「ポスト印象主義者のリーダー、マティスとの会話」<sup>32</sup>と題されたインタビュー記事には、1913年初頭に第二回展から撤去されてニューヨークへと送られた10点あまりのマティス作品のうち、4点(exh. nos. 22, 31, 35, 37)の画像が掲載される。そのなかで「キンレンカ」という題がついた一点[fig.2 部分図]は、台の上の花瓶から伸びる植物の形状やその背後に描かれた踊る人々の姿勢が、上記のプーシキン美術館所蔵作品とは明らかに異なっている。言い換えれば、《ナスタチウムと〈ダンス〉Ⅱ》では、植物の枝葉が周囲の空間に浮遊するかのよう伸び、背後の人物が大きく跳躍するのに対して、『ニューヨーク・タイムズ』の「キンレンカ」においては、植物の成長の速度はより緩やかで、背後の人物のステップも控えめに見える。すなわち、主要なモチーフの照合にもとづくならば、同紙掲載の「キンレンカ」は、現在メトロポリタン美術館に所蔵される《ナスタチウムと絵画〈ダンス〉Ⅰ》[fig.3]にきわめて近い。また、メトロポリタン美術館の公開する同作品の展覧会歴にも、第二回展のデータが記載される。したがって、第二回ポスト印象主義展に「キンレンカ」という名で出された一点(exh. no. 22)は、プーシキン美術館の作品ではなく、現在ニューヨークにある《ナスタチウムと絵画〈ダンス〉Ⅰ》[fig.3]であったと同定できる。

つぎに、《創造》と題されたウィンダム・ルイスの現存しない2点の作品(exh. nos. 128, 200)を取りあげたい。この一方の油彩画(exh. no. 128)は、第二回展出品目録とゴードンによる1974年発表の『近代美術展1900-1916』に画像が掲載される[fig.4]。これにもかかわらず、もう一方の作品(exh. no. 200)とともに謎が多い。

ポール・エドワーズは、2000年に発表した詳細なルイス伝のなかで、水彩の《創造》(exh. no. 200)が「ただ一枚の写真を通じて今に伝わる」と記し、その挿図として、第二回展出品目録の油彩画と同じ画像を載せた<sup>33</sup>[fig.4]。ウォルター・マイケルが編纂した1971年のカタログ・レゾネもまた、同出品目録の油彩画の画像をグワッシュ



作品 (exh. no. 200) の図版として使用している<sup>34</sup>[fig.4]。つまり、第二回展目録とゴードン、あるいはエドワーズとマイケルの、いずれかの側が、画像を誤って掲載した疑いがある。

エドワーズによれば、油彩の《創造》(exh. no. 128)は、ナイトクラブ「黄金の子牛の洞穴」のために制作された「ディオニュソス的な」大型絵画である<sup>35</sup>。また、マイケルがカタログ・レズネに引用した『アシニアム』の展覧会評には、一方の《創造》に描かれた「アダムの背の湾曲が、向かいあう正反対の向きの曲線によって強調されている」と記される<sup>36</sup>。これに対して、もう一方の「より小型の《創造》」は、「ケルズの書」やエジプト彫刻を想起させるという。この同時代の証言に照らして第二回展出品目録の図版 (fig.4) を注視するならば、画面右側に表されたアダムの背はさほど曲がっておらず、画中のモチーフは硬い線で直線的に描かれており、全体的に統制のきいた印象が強い。それゆえに、第二回展目録の図版 (fig.4) は、むしろ「より小型の」グワッシュ作品 (exh. no. 200) の描写に近いと考えられる。

1912年10月3日発行の『デイリー・ミラー』の記事「ポスト印象主義者の奇妙な創作物がロンドンで公開中」<sup>37</sup>には、第二回展出品作品の画像4点が掲載される (fig.5)。制作者名は記されていないものの、紙面左上から時計まわりに、フレデリック・エツェルズ、ピカソ、マティスの作品と特定できる (exh. nos. 103, 71, 30)。しかし、最後の1点が判然としない (fig.6)。上にあげた先行研究のなかで、この画像を紹介した前例は見あたらない。同記事の画像の下に付された短文に注目すると、「この不可解な絵画は、困難に巻き込まれたザリガニを描いたかのように見えるが、《創造》と名づけられている」とある。第二回展の出品目録を確認するかぎり、《創造》というタイトルが付された作品は、ルイスによる当の2点以外にはない。ならびに、この「ザリガニ」と揶揄された作品 (fig.6) は、半円状の弧と直線を多用し、断片的な対象の特徴によって全体像を示唆しようとする点で、ルイスの他の出品作品と様式が一致している (exh. nos. 195-198, 201)。よって、『デイリー・ミラー』に載ったこの作品は、ルイスによる2点の《創造》のうちの片方であった可能性がきわめて高い。

『デイリー・ミラー』掲載の《創造》(fig.6)においては、画面右端の弓状に弧を描くアダムの背に対峙するかのよう半円状の逆向きの曲線が配されており、その構図は上述した『アシニアム』の展覧会評における大型作品の描写と合致している。したがって、『デイリー・ミラー』に掲載されたのは、油彩による《創造》(exh. no. 128)の画像であり (fig.6)、もう一方の第二回展出品目録所収の図版は、じつは小型のグワッシュ作品 (exh. no. 200) の画像であったと同定することができる (fig.4)。

### 2-3. 第二回展の展示をたどる

それでは、再編した出品リストにもとづいて、展示の流れを追いたい。

第一回展の場合と同様に、第二回展の展示計画は残されていない。だが、フライあるいはヴァネッサ・ベルによる《「第二回ポスト印象主義の画家展」の展示室》(fig.7)が当時の展示室内の様子を今に伝え、写真 (fig.8) がその一部を記録している。

会場となったグラフィトン・ギャラリー (fig.9) の使い方は、第一回展のときと大きくは変わらない。「八角形の展示室」「大展示室」「中央展示室」「最終展示室」を四つの章に見立て、順路を進むにつれてポスト印象主義の展開を体感できるように全体が組み立てられた。あわせて第二回展では、展示室の前室や次の部屋に移るときの短い通路にも少数の作品が配され、展示空間の連続性が損なわれないように配慮された。

1912年の「第二回ポスト印象主義の画家展」において、来館者はまず、長い回廊でマティスによる石膏の大型レリーフを目にしてから、最初の「八角形の展示室」に足を踏み入れることになる。この第一室では、ポスト印象主義の「偉大な創始者」<sup>38</sup>であるセザンヌの《赤い屋根の家》(exh. no. 3) [fig.10]をはじめとする油彩画5点が冒頭で示され、同時代の幅広い試みを紹介するという企画意図を明示するかのようになり、アンドレ・ドラック5点、モーリス・ド・ヴラマンク3点、マティス2点、グラント1点などの20点が紹介された。来館者はギルの彫像を経て、次の間へと進む。

第二室となる「大展示室」は、その名の通りグラフトン・ギャラリー最大の展示空間である。第一回展においてはゴーギャンとファン・ゴッホの作品で壁面の7割を埋めるといって、当時としては刺激の強い展示で話題をさらった。第二回展でもこの手法にならって、全51点からなるこのメイン会場にマティスの17点とピカソの12点を集結させ、ロンドンの人々にとって馴染みがあるとはいえないこの二人の前衛芸術家の最新作で全体の4分の3以上の展示を構成するという、大胆な演出が試みられた。上述の《「第二回ポスト印象主義の画家展」の展示室》[fig.7]を確認するにすぎず、壁には《豪奢Ⅱ》(exh. no. 32) [fig.11]、《茄子のある静物画》(exh. no. 33) [fig.12]、《赤いアトリエ》(exh. no. 35) [fig.13]などの作品が展覧会番号順に並べられており、単純化されたモチーフと彩度の高い色彩を特徴とするマティスの近作が集中的に展示されたと分かる。また、ピカソに関して、カーンワイラーの多大な協力を得て、キュビズムの展開を初期からたどることのできる《女性とマスタード壺》(exh. no. 71) [fig.14]や《男性の頭部》(exh. no. 68) [fig.15]などの作品群がこの第二室に集められた。あわせてヴァン・ドンゲンの《頬にあてた指》(exh. no. 52) [fig.16]やアルベール・マルケラの作品が紹介された。

つづく「中央展示室」に入ると、英国の作品が本格的に登場する。第一回展でこの第三室は存命の芸術家の紹介にあてられたが、第二回展においても、1880年前後に生まれた若手画家の作品を中心に68点が展示された。ここではグラントの《シバの女王》(exh. no. 74) [fig.17]やエチエルズの《死んだモグラ》(exh. no. 103) [fig.18]などの英国近代絵画が展示構成の核とされたが、同時代評の言葉を借りるならば、モチーフの抽象化の点で「大胆さが足りず」、色彩も「精彩を欠き」、いずれも大展示室のフランスの作品群に比べると活気がない印象であったという<sup>39</sup>。そのほかに、上述のルイス(exh. no. 128) [fig.6]やゴア、ヴァネッサ・ベル、フライらの作品が、ドラックやエルバン、ジャン・マルシャン、ロートなどの作品と並置された。

そして「最終展示室」では、フランス・英国・ロシアにおける最新の動向が、114点で紹介された。セザンヌの素描やマティスの版画をはじめとして、ピエール・ジリウーの《ゴーギャン礼讃》(exh. no. 137) [fig.19]やルイスの挿絵連作「アテナイのタイムン」(exh. nos. 194-199, 201) [fig.20]、チュルリョーニスの《山》(exh. no. 236) [fig.21]がこのなかに含まれる。輸送の都合で到着が遅れたナタリア・ゴンチャロヴァやミハイル・ラリオンフらの作品に関して、この第四室に陳列されたものと考えられる。

この最後の部屋では、突きあたりの壁一面を使って、第二回展を象徴する展示が試みられた。記録写真から[fig.8]、マティスの大作《ダンスⅠ》(exh. no. 185) [fig.22]が壁の中央の少し高めの位置に架けられ、その両脇にマティスの小型のブロンズ像(C、E)が、前方にギルの彫像(D)が置かれたと分かる。第二回展の最後を彩る見せ場として位置づけられた《ダンスⅠ》は、「大きな漫画」と茶化される一方で<sup>40</sup>、観る者を魅了する作品のひとつに数えられた<sup>41</sup>。次の考察に移る前に、マティスを同時代におけるポスト印象主義の代表的な画家とみなしたフライによる《ダンスⅠ》の捉え方を確認しておきたい。

1913年2月の書簡で、フライはポスト印象主義の特質を次のように説明する。

「ポスト印象主義の画家の心をとらえているのは、生の等価物 (an equivalent for life) の発見である。[中略]彼らは、類似または模倣が生き生きとした本質を損なうだけであろうことを知っており、純粋に視覚的な手段によって、その活気や、生そのものの鮮明さや価値を、描写するであろう何かを発見しようとする」<sup>42</sup>。

そしてマティスもまた、この「自然との等価性 (equivalence)」を探求しており、「律動的な線の連続性や流動性、空間の論理、そしてとくに、色彩のまったく新しい使用方法によって、形式の実在性 (reality) を我々に確信させようとする」<sup>43</sup>のだという。それゆえに、「マティスの芸術は、生の直接的な流出や激情からは類なく離れ、身を引いて」おり、「《ダンス I》においてさえ、ディオニュソス的なものは何ひとつ存在せず、むしろ動きの完璧な均衡が存在する」<sup>44</sup>とフライは考える。言い換えれば、その高度に組織化された画面の組み立てを通じてこそ、輪舞に欠くことのできない躍動感や律動感、生命感が呈示され、踊る人々の「実在性」が喚起されると解釈できる。

次章では、ブルームズベリー・グループの画家が二度のポスト印象主義展を経てどのように自身の表現手法を発展させたのかを、具体例にもとづいて精査する。

### 3. ブルームズベリー・グループの絵画にみられる受容

#### 3-1. ダンカン・グラントにおける展開

「マネとポスト印象主義の画家」展以降、ブルームズベリー・グループの周囲でしばしばマティスの名が登場する。たとえば、フライは1911年5月に友人に向けて「僕はすっかりマティス主義者になった」<sup>45</sup>と語り、1912年10月にはヴェネッサ・ベルが英国南東部にあるロッドメル村の環境をマティスの作品にたとえた<sup>46</sup>。また、1915年5月にベルは、グラントが制作中の「オメガ工房 (Omega Workshops)」<sup>47</sup>の看板を指して、「マティス信奉者」<sup>48</sup>のようだと形容している。

一方、グラントは、同時代の美術批評によってマティスを引き合いに出されることが多かったにもかかわらず<sup>49</sup>、残した発言は少なく、本人が当時この16歳年上の画家をどのように捉えていたかは理解しづらい。1906年にサロン・デ・ザンデパンダンで《生きる喜び》を目にしたときは反応を示さず、その数年後にスタイン兄妹所蔵のマティス作品を間近に見て、「自分が見慣れているどんな絵と比べてもあまりにも超越している」と考え、影響を受けすぎないようにと距離をとったという<sup>50</sup>。しかし、第一回ポスト印象主義展後にマティスとの交流が始まってからは、そうした態度に変化が見られる。1911年にマティスの自宅を訪問した20代半ばのグラントは、このフォーヴの画家がバリ郊外にある赤レンガのこぢんまりとした家に住み、ありふれたナススタチウムを庭の温室で育てていることを知り、驚いている。そして、進んで絵画論を交わすこともせず、ただ黙って、マティスが制作する姿をかたわらで眺めたという<sup>51</sup>。1912年の「第二回ポスト印象主義の画家展」開幕時には、続々と到着するフランス美術に興味を示しながら、とりわけマティスの作品に対して「輝くばかりに美しい」と感嘆の声をあげた<sup>52</sup>。

その発言の少なさは対照的に、グラントにおけるマティスの重要性を示唆する作例は豊富に存在する。たとえば、第二回ポスト印象主義展に出品されたマティスの紫色のシクラメンを描いた作品 (exh. no. 27) と同じ題材を同展閉幕後に二度も手がけ<sup>53</sup>、翌年にはマティスの鮮やかな色づかいを彷彿させる絵柄の衝立を制作した<sup>54</sup>。

晩年に入ってから、自身の静物画にマティスの《ブルー・ヌードⅠ》を大きく描きこんでいる<sup>55</sup>。以下では、グラントが「ポスト印象主義に移行した」<sup>56</sup>1910年前後の作品を中心に、画風がどのような展開を遂げたのかを跡づけてみたい。

まず、1910年の金曜クラブ展に出品された《レモンを集める人々》[fig.23]と、1912年に同じ主題で描き直され、その数年後にも加筆された同じタイトルの作品[fig.24]とを比較したい。グラントは、1908年にロンドンで観たシチリアの演劇から想を得て、レモンを集める5人の農民の女性を描いたとされる。板紙に油彩で描かれた1910年の作品[fig.23]には、英国の外光派を思わせる素早い筆致が目立つが、全体的に黒や茶褐色が多用され、前景右側の女性たちは暗い影のように見える。他方で、画布に描かれた1912年の油彩画[fig.24]においては、色彩の明度が上がり、白を織り混ぜた暖色のやわらかさが目を引く。変化に富む手足の動きや衣裳のひだの流れが全体に軽やかさや律動感をあたえ、女性の肢体や長い衣裳、後景の岩山や木々などの単純化された形状が量感や立体感を示唆している。

次に、ブルームズベリー・グループの一人であったジョン・メイナード・ケインズの1908年の肖像画[fig.25]に注目する。インドでの職を辞し、ロンドンで学位論文の修正にあたるケインズを描いた本作品には、椅子の木部の硬さ、エナメルの室内履きの艶、顔の皮膚の薄さが、やわらかい筆遣いで着実に写し取られている。片側から陽光が差しこみ、室内を穏やかに照らし出す様子に、ウェストミンスター美術学校仕込みのグラントの技量を感じさせる。これに対して、同じくケインズを描いた1917年の肖像画[fig.26]では、色彩が格段に明るくなり、椅子、顔や手足、膝の上のボードといったすべてのモチーフが単純化される。陰影による立体表現は排除されているにもかかわらず、大小様々な筆触や色面が駆使されることによって、対象の実在する感じが呼び起こされる。そこには、陽光のもとで椅子に深く腰かけ、目の前の仕事に没頭するケインズの克己的な姿が、まぎれもなく描き出されている。

さらに、壁画における著しい変化にも触れておきたい。グラントは、1910年から1911年にかけて、ケンブリッジ大学キングス・コレッジのケインズの部屋の装飾を手がけている。この壁画[fig.27]は、完成の10年後にはグラントとヴァネッサ・ベルによる別のパネル画で隠されたため、不鮮明なモノクロ写真でしか知られなかった。近年になって覆いが撤去され、色彩構成をはじめとする全体像が把握されるにいたった<sup>57</sup>。4枚のパネル画には、澄んだ空を背景に、互いに手を取って中央で軽やかに輪舞する人物や、その両脇で葡萄の収穫にあたる人物が描かれる。足元の地平線より夕陽がうすく溶けこみ、淡い青から薄黄色へと変化していく空を背に、オレンジ色がかった赤褐色の身体がきわだつ。一方、第二回ポスト印象主義展を経て、1913年にグラントがオメガ工房で手がけた壁画は、同じく舞踏が主題であるにもかかわらず、表現手法は大きく異なっている。すなわち、このデイリー・メール社主催「アイディアル・ホーム展」出品作である「ポスト印象主義の部屋」[fig.28]の壁画においては、人体が極度に抽象化され、幾何学的な橙色のモチーフへと化している。画面から具象性がほぼ失われているにもかかわらず、そこには踊りに興じる人々の躍動感やのびやかさが呈示され、室内に生き生きとした雰囲気をもたらされている。

ポスト印象主義の影響下でグラントが身につけた、軽やかな筆触や色面を駆使した量感ある画面の組み立ては、以後の制作活動をつらぬく独自の画風へと発展する。

### 3-2. ヴァネッサ・ベルの実験的試み

1901年にロイヤル・アカデミー美術学校への入学を許可されたヴァネッサ・ステューヴン(後のヴァネッサ・ベル)は、サージェントらの指導下で絵画制作の技術を



磨く一方、ブルームズベリー・グループの求心力となり、1905年夏には新たな作品発表の場をめざして画家仲間と「金曜クラブ」を設立した<sup>58</sup>。いずれも先進的な集団に属していたにもかかわらず、1910年の第一回ポスト印象主義展を機に、ベルは「新しい生で日々が満たされ」、「すべてが好奇心や思いつきで溢れそうになる」という体験をし、自身の制作活動でも大きな転換を図る<sup>59</sup>。

このころヴァネッサ・ベルに強い印象を残したのは、ピカソのキュビズムをめぐる試みであったと考えられる。1911年10月に夫のクライヴ・ベルとともにピカソの「キュビスト的な」静物画を購入し、1913年1月には自身の絵画論を説明する際にピカソの作品を例にあげ、1914年3月にこの前衛芸術家と対面したときにはグラントに宛てて興奮気味に感想を書き送った<sup>60</sup>。制作途中の作品さえも躊躇なく訪問客に見せるピカソの人柄に魅了されて、ベルらはその後も親交をつづけ、渡仏のたびに各所で作品を観てまわったことが、書簡から読みとれる。以下では、第一回ポスト印象主義展の開催を機にベルが手がけた試みを追う。

1910年あるいは1911年の金曜クラブ展に出品されたヴァネッサ・ベルの《林檎——ゴードン・スクエア46番地》[fig.29]は、ブルームズベリー・グループが集ったロンドンのベル邸の一角を描いた油彩画である。外に向けて開かれた窓辺には林檎を入れた深皿が置かれ、細長く区切られた開口部から柵に囲まれたゴードン・スクエアが見える。やや立てこんだ構図ながらも、暖色系の中間色の組み合わせが全体をやわらげ、窓際の壁、開口部、窓の鉄柵、公園の柵と、垂直性を意識したモチーフが繰り返されることで空間に連続性が生まれる。この約二年後の、第二回ポスト印象主義展開催の前後に、ベルは、まったく異なる画風の静物画を手がけた。すなわち、《窓辺の静物》[fig.30]において、多視点から対象を観察し、軽やかな色彩の筆触を駆使することによって、窓辺に置かれた瓶が太陽光を浴びて透過性を増す様子や、半透明のガラスの材質感、口が開いた鉢の素朴な厚みを、陰影法を用いずに描き出した。特筆すべきことに、窓の外に広がる景色の表現には、「セザンニスム」を思わせる手法が採り入れられている。色彩を緑色と黄褐色の微細な変化に限定し、周囲の家々の屋根や煙突を三角錐や直方体に近い形状にまで単純化する試みは、フランスの最新の芸術動向への強い関心を示している。

また、ヴァネッサ・ベルは1914年1月にピカソのもとで目にしたパピエ・コレにならって<sup>61</sup>、同年夏に実験的なコラージュ作品《静物——三国同盟》[fig.31]を制作した。庭の石垣前に置かれた竹製のテーブルを描いた本作品は、その多義的なタイトルのために、ベルにおける唯一の政治的な意見表明として解釈されてきたが、近年、政治的な含意はないことが明らかにされた<sup>62</sup>。石の質感を示唆するかのように散りばめられたパステルと油彩の白ずんだ斑点が、彩色された新聞、瓶のラベル、地図、使用済み小切手などの異素材のまとまりのなさを中和させ、ひとつの画面へと全体を統合する効果を生んでいる。その一方で、それぞれのモチーフは平坦な切り絵の印象が強く、画中に三次元的な空間は暗示されない。とはいえ、日常的な素材を断片的に取りこむことで新たな画面構成の可能性を模索しようとした、意欲作と位置づけることはできよう。

くわえてベルは、1912年に油彩で描いたモリー・マッカーシーの肖像画[fig.32]に関しても、その二年後にコラージュで再制作を試みている[fig.33]。だが、油彩画では描きとられていた、視線を下に向け手仕事に励むモデルの姿が、コラージュの作品においてはほぼ識別できない。それゆえに、肖像画として見なしうるとはいいがたい状態にある。

試みの達成度という点に着目するならば、この時期にヴァネッサ・ベルが自身の画風に取り込むことに成功したのは、線遠近法や陰影法を排して対象をあらゆる角

度から観察し、断片に分解した上で三次元空間を再構築しようとするキュビズムの手法ではなく、むしろ、輪郭線と単純化された色面による巧みな画面構成にほかならない。たとえば、1912年作の《ヴァージニア・ウルフ》(fig.34)には、ベルの妹であるウルフの目鼻立ちが描かれていない。座り心地のよさそうな肘掛け椅子にふかふかと身を沈め、静かに物思いにふける、この内向的な人影からは、文学で天賦の才を発揮することになる近未来の姿を予想することはできない。しかし、精神は活力に満ちていたことを、大胆な輪郭線や椅子の橙色と衣服のモス・グリーンとの対比から感じとることができる。実際に面識のあった人によれば、この「顔のない」肖像画は明らかにウルフであると認識できたという<sup>63</sup>。その証として、本作品は現在、ウルフの「公式の」肖像画として、ロンドンのナショナル・ポートレート・ギャラリーに所蔵される。

最後に、1910年代のベルの代表作といえる1916年完成の《会話》(fig.35)を参照するならば、くっきりとした輪郭線の使用は影を潜め、画家の関心は、色面や筆触による画面の組み立てに移っている。窓のカーテンの隙間から見える色とりどりの花々は、女性の衣服の暗い色合いと鮮やかな対比をなす。身を寄せ合い、頭を近づけて話に夢中になる3人の量感ある姿からは、秘密めいた劇的な雰囲気が醸しだされる。

ヴァネッサ・ベルは、ポスト印象主義の影響下で対象の特質を輪郭線で描きとる手法を身につけたあとは、その線の上に絵筆を重ねることで画面の分割を避け、色彩に満たされながらも対象の量感や「実在感」を示唆しうる画面構成法を独自に模索していく。

## 結

以上において、1910年の「マネとポスト印象主義の画家」展以後の英国の美術状況を跡づけ、「第二回ポスト印象主義の画家展」の企画趣旨を把握したうえで、その出品内容と展示構成の明確化を試みた。あわせて、両展の影響下でブルームズベリー・グループのダンカン・グラントとヴァネッサ・ベルが1910年代に自身の画風をどのように発展させたかを追跡した。両者の試みは、第二回展でフランスの最新の動向に比べて英国勢が見劣りすると指摘された、対象の「徹底した把握」という課題の解決策を模索していたようにも見える。

1913年以降、オメガ工房の装飾制作を通じてグラントとベルは数々の抽象的表現を試み、1920年代に入ると、マティスやピカソと同じく、具象的な描き方へと回帰していく。しかし、二度のポスト印象主義展を経て体得した、筆触や色面を駆使した画面の組み立てと対象の実在性への志向は、グラントとベルの制作活動における基調となり、その後の作品に息づいている。

(かとう あきこ 三菱一号館美術館主任学芸員)

\* 本稿は、2021年度の鹿島美術財団の助成による研究成果の一部です。

表1 「第二回ポスト印象主義の画家展」リスト(抜粋)

Exh. no.	Artist, Title, Year, Location
1	Matisse, <i>Dos I Nu de Dos Premier État</i> , 1909, Le musée Matisse du Cateau-Cambrésis <G>
2	Cézanne, <i>Château Noir</i> , 1900/1904, National Gallery of Art, Washington <AF>
3	Cézanne, <i>Maison au toit rouge (Jas de Bouffan)</i> , 1887-90, Private collection <A>*
4	Cézanne, <i>Le Dauphin du bassin au Jas de Bouffan</i> , 1878-79, Location unknown, probably destroyed <AF>
5	Cézanne, <i>La Moisson</i> , c.1877, Private collection <AFG>
6	Cézanne, <i>Fortifications à la Glacière</i> , c.1881, Presumed destroyed <AFG>
8	Grant, <i>Seated Woman, Ka Cox (recto)</i> , c. 1912, Courtauld Gallery, London <FG>
9	Matisse, <i>Carmelina</i> , 1903, Museum of Fine Arts, Boston <FG>
10	Marchand, <i>Still Life</i> , 1912, Private collection <FG>
13	Derain, <i>Window at Vers</i> , 1912, Museum of Modern Art, New York (MOMA) <FG>
14	Vlaminck, <i>Buzenval</i> , 1911-12, Private collection <FG>
16	Picasso, <i>The Stock Cube</i> , Lost <F>
17	Vlaminck, <i>Les Figs</i> <G>
21	Gill, <i>The Golden Calf</i> , 1912, University of Texas, Austin <AF>
22	Matisse, <i>Nasturtiums with the Painting "Dance" I</i> , 1912, Metropolitan Museum of Art, New York <BD>*
23	Matisse, <i>Joaquina</i> , 1911, National Gallery, Prague <F>
24	Matisse, <i>Nu au bord de la mer</i> , 1909, Private collection <CDF>
26	Matisse, <i>La Coiffure</i> , 1907, Staatsgalerie, Stuttgart <F>
27	Matisse, <i>Purple Cyclamen</i> , 1911-12, Private collection <F>
28	Matisse, <i>Conversation</i> , 1909-12, Hermitage Museum, St Petersburg <E>
29	Matisse, <i>Goldfish</i> , 1912, Statens Museum for Kunst, Copenhagen <F>
30	Matisse, <i>Marguerite au chat noir</i> , 1910, Centre Pompidou, Paris <DF>
31	Matisse, <i>Red Madras Headdress (Le Madras rouge)</i> , 1907, Barnes Foundation, Merion and Philadelphia <DF>
32	Matisse, <i>Le Luxe II</i> , 1907-08, Statens Museum for Kunst <EF>
33	Matisse, <i>Still Life with Aubergines</i> , 1911, MOMA <EF>
34	Matisse, <i>Les coucous, tapis bleu et rose</i> , 1911 <CFG>
35	Matisse, <i>The Red Studio</i> , 1911, MOMA <DFG>
36	Matisse, <i>Young Sailor II</i> , 1906-07, Metropolitan Museum of Art <BF>
37	Matisse, <i>Goldfish and Sculpture</i> , 1912, MOMA <DF>

Exh. no.	Artist, Title, Year, Location
38	Friesz, <i>Paresse, Cassis</i> , 1909, Location unknown <CFG>
43	Van Dongen, <i>De blauwe japon</i> , 1911, Van Gogh Museum, Amsterdam <DF>
46	Picasso, <i>Composition: The Peasants</i> , 1906, Barnes Foundation <EFG>
49	Van Dongen, <i>La femme en blanc</i> , 1912, Galleria nazionale d'Arte moderna, Rome <F>*
52	Van Dongen, <i>Le doigt sur la joue (De vinger aan de wang)</i> , c. 1910, Boymans van Beuningen, Rotterdam <F>
53	Marquet, <i>Nu au rocking-chair</i> , 1911, Location unknown <FG>
54	Chabaud, <i>Le troupeau sort après la pluie</i> <FG>
55	Marquet, <i>Nu à contre-jour</i> , c. 1911, Musée des Beaux Arts, Bordeaux <F>
60	Picasso, <i>Green bowl and black bottle</i> , 1908, State Hermitage Museum, St. Petersburg <FG>
61	Brague, <i>Violin: 'Mozart/Kubelick'</i> , 1912, Metropolitan Museum of Art <BF>
62	Picasso, <i>Two Trees</i> , 1907-08, Philadelphia Museum of Art <F>
64	Picasso, <i>Head of a woman</i> , 1909, MOMA <FG>
65	Picasso, <i>Portrait of Suzanne Bloch</i> , 1904, São Paulo Museum of Art <F>
66	Picasso, <i>Head and shoulders of a man</i> , 1909, Galerie Beyeler, Basel <DF>
67	Picasso, <i>Still life with bananas</i> , 1907, Location unknown <F>
68	Picasso, <i>Tête d'homme</i> , 1912, Musée d'Art moderne de Paris <FG>
69	Picasso, <i>Flacon et livres</i> , 1910-11, Private collection <CF>
70	Picasso, <i>Buffalo Bill</i> , 1911, Carlos Hank <CF>
71	Picasso, <i>La femme au pot de moutarde (Woman with mustard pot)</i> , 1910, Kunstmuseum Den Haag <DF>
A	Matisse, <i>La Serpentine</i> , 1909 <F>
74	Grant, <i>The Queen of Sheba</i> , 1912, Tate Britain, London <FG>
77	Bell, <i>Asheham</i> , 1912, Private collection <F>
81	Grant, <i>The Dancers</i> , 1911-12, Private collection <F>
83	Marchand, <i>[Still Life with Fruit and a Flower Pot]</i> , c. 1912, Charleston Trust <F>
86	Lhote, <i>Port de Bordeaux</i> , 1912, Private collection <FG>
89	Marchand, <i>Vue de Ville</i> <FG>
90	Derain, <i>The Table</i> , 1911, Metropolitan Museum of Art <F>
102	Grant, <i>Pamela</i> , 1911, Yale Center for British Art, New Haven <F>
103	Etchells, <i>The Dead Mole</i> , 1912, on loan to the Fitzwilliam Museum, Cambridge <DFG>



Exh. no.	Artist, Title, Year, Location
107	Lamb, <i>Portrait of Lytton Strachey</i> <FG>
109	Bell, <i>Nosegay</i> <FG>
111	Herbin, <i>Nature morte à la corbeille et au livre</i> , 1909 <FG>
112	Lewis, <i>Mother and Child</i> , Lost <DF>
117	Marchand, <i>[Still Life with Fruit and a Flower Pot]</i> , c. 1912, Charleston Trust <F>
119	Bell, <i>The Spanish Lady</i> , 1912, Leicester Museum & Art <F>
120	Fry, <i>[Angles sur Langlin]</i> , c. 1912 <C>
122	Fry, <i>The Terrace</i> , Private collection <FG>
123	Doucet, <i>Le Repas</i> , 1912, Musée Sainte-Croix, Poitiers <FG>
128	Lewis, <i>Creation</i> , 1912, Lost <D>*
133	Gore, <i>Letchworth Station</i> , 1912, National Railway Museum, York <FG>
A	Matisse, <i>Head of Jeannette III</i> , 1911 <EF>
B	Gill, <i>Contortionist</i> , 1911, Location unknown <A>
C	Gill, <i>Contortionist</i> , 1912, Location unknown <A>*
D	Gill, <i>The Poser</i> , 1912, Location unknown <A>
E	Gill, <i>Madonna and Child</i> , 1912, Location unknown <A>
137	Girieu, <i>Étude pour l' 'Hommage à Gauguin'</i> , 1905, Musée de Pont-Aven <F>*
143	Čiurlionis, <i>Prelude of the Knight</i> , 1909, M. K. Čiurlionis State Museum of Art, Kaunas <F>
149	Spencer, <i>John Donne Arriving in Heaven</i> , 1911, Fitzwilliam Museum <F>
157	Bonnard, <i>La cascade</i> , 1912, Private collection <FG>
167	Cézanne, <i>A Shed (Une cabane)</i> , c. 1880, Courtauld Gallery <AF>
168	Cézanne, <i>La Montagne Sainte Victoire, vue des environs de Saint Marc</i> , c. 1906, Musée Granet, Aix-en-Provence <AF>
169	Cézanne, <i>Maison sur une colline aux environs d'Aix</i> , 1895-1900, Philadelphia Museum of Art <AF>
170	Cézanne, <i>Nature morte: objets de toilette</i> , 1885-90, Courtauld Gallery <AF>
171	Cézanne, <i>Le pistachier du Château Noir (Der Pistazienbaum am Château Noir)</i> , 1896-1900, Staatsgalerie <AF>
172	Cézanne, <i>Femme à la mante</i> , 1890-95 <AF>
184	Matisse, <i>Nu assis (or 'Le Grand bois')</i> , 1906, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh <BF>
185	Matisse, <i>Dance (I)</i> , 1909, MOMA <EFG>
195	Lewis, <i>Timon of Athens - The Thebaid</i> , executed in 1912, Private collection <ACF>

Exh. no.	Artist, Title, Year, Location
196	Lewis, <i>A Masque of Timon, Act I, Timon of Athens</i> , executed in 1912 <ACF>
197	Lewis, <i>The Creditors</i> , c. 1912, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford <ACF>*
198	Lewis, <i>[Timon]</i> <AF>
200	Lewis, <i>Creation</i> , Lost <AF>
201	Lewis, <i>[Timon]</i> <AF>
214	Asselin, <i>Usine à St. Denis</i> <G>
233	Anrep, <i>Allegorical Composition</i> <G>
236	Čiurlionis, <i>The Mountain</i> , 1906, M. K. Čiurlionis State Museum of Art <F>*
240	Čiurlionis, <i>Rex</i> , 1909, M. K. Čiurlionis State Museum of Art <F>
A	Matisse, <i>Head of Jeannette II</i> , 1910 <EF>
B	Gill, <i>St Simeon Stylites</i> , 1912, Location unknown <A>*
C	Matisse, <i>Seated nude (Olga)</i> , 1910 <EF>
D	Gill, <i>Garden Statue - The Virgin</i> , 1911-12, Holland Park, Dutch Garden, London <AEF>
E	Matisse, <i>Head of Jeannette IV</i> , 1911 <EF>
F	Matisse, <i>Head of Jeannette I</i> , 1910 <EF>
246	Goncharova, <i>The Evangelists</i> , 1910, State Russian Museum, St Petersburg <FG>
247	Goncharova, <i>A Street in Moscow</i> <FG>
不詳	Cézanne, <i>Montagnes en Provence</i> , c.1879, National Museum of Wales, Cardiff <F>
不詳	Gill, <i>Contortionist</i> , 1912, Location unknown <A>
不詳	Gill, <i>The Rower</i> , 1912, Private collection <A>*
不詳	Gill, <i>Madonna and Child I</i> , 1912-13, Gleeson Library, University of California, San Francisco <A>*

※ 参照元はデータ末尾の<>内に下記A～Gとして記す。作品データの表記については、B、A、Cの順で採用する。更新すべき情報が得られなかった場合は、第二回展出品目録の表記を踏襲する。

A カタログ・レゾネ

B 所蔵館の公開する作品情報

C 競売記録にある展覧会歴と来歴

D 同時代評

E 関係者による発言と回顧の記事

F 先行研究や展覧会図録ほか

G 「第二回ポスト印象主義の画家展」出品目録の図版

※ 推定が含まれる場合は作品のタイトルを [ ] で囲む。新たに同定できた作品には作品データの末尾に\*を付す。

- 1 加藤明子『「マネとポスト印象主義の画家」展再構成の試み——1910年代の英国におけるフランス近代美術の受容』『鹿島美術研究』年報第39号別冊、2023年、24–37頁。
- 2 ケンブリッジ大学時代の仲間を中心に1904年ごろ形づくられた。ロンドンのブルームズベリー地区に四姉弟で転居したばかりのトゥビー・ステイーヴンの自邸に集ったことから「ブルームズベリー・グループ」と呼ばれた。当初からのメンバーにはトゥビーの姉で画家のヴァネッサ(後のヴァネッサ・ベル)、彼らの妹で小説家となるヴァージニア(後のヴァージニア・ウルフ)、美術批評家クライヴ・ベル、伝記作家リットン・ストレイチー、社会批評家レナード・ウルフ、大蔵省官僚サクソン・シドニー・ターナー、文芸評論家デズモンド・マッカーシーがいた。1906年にトゥビーが急逝するとヴァネッサとヴァージニアが代わって求心力となり、末弟のエイドリアン、大蔵省官僚メイナード・ケインズ、ストレイチーの従弟である画家ダンカン・グラント、作家デイヴィッド・ガーネットが加わった。すでに美術批評家として名声を得ていたロジャー・フライは1910年から参加し、ポスト印象主義展の開催を通じて、それまで「会話」が主体であった同グループの活動に美術という軸を与えた。
- 3 フランセス・スポールディング『ヴァネッサ・ベル』宮田恭子訳、みすず書房、2000年、99頁 (Frances Spalding, *Vanessa Bell*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1983)。
- 4 前掲書。
- 5 “Memoirs of Roger Fry” by Vanessa Bell, October 1934, TGA 20096/1/8-9, Tate Archive, p. 7.
- 6 Ibid.
- 7 ヴァージニア・ウルフ『ロジャー・フライ伝』宮田恭子訳、みすず書房、1997年、179頁 (Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography*, London: Hogarth Press, 1940)。
- 8 “Memoirs of Roger Fry” by Vanessa Bell, p. 9.
- 9 Roger Fry, ‘The Grafton Gallery: An Apologia’ [9 November 1912], reproduced in *A Roger Fry Reader*, ed. Christopher Reed (Chicago & London: University of Chicago Press, 1996), p. 112.
- 10 Roger Fry, ‘The Post-Impressionists’ [1910], reproduced in *A Roger Fry Reader*, pp. 81-85.  
Roger Fry, ‘The Grafton Gallery – I’ [19 November 1910], reproduced in *A Roger Fry Reader*, pp. 86-89.  
Roger Fry, ‘The Post-Impressionists – II’ [3 December 1910], reproduced in *A Roger Fry Reader*, pp. 90-94.  
Roger Fry, ‘A Postscript on Post-Impressionism’ [24 December 1910], reproduced in *A Roger Fry Reader*, pp. 95-98.  
Roger Fry, ‘Post Impressionism’ [1 May 1911], reproduced in *A Roger Fry Reader*, pp. 99-110.  
Roger Fry, ‘Introduction’, *The Second Post-Impressionist Exhibition*, exh. cat. (London: Ballantyne & Company in association with Grafton Galleries, 1912), pp. 7-8.  
Roger Fry, ‘The French Group’, *The Second Post-Impressionist Exhibition*, pp. 13-17.  
Fry, ‘The Grafton Gallery: an Apologia’, pp. 112-16.
- 11 ‘Michael Ernest Sadler writing “The Post-Impressionists”’, 9 January 1911, TGA8221/5/11, Tate Archive, p. 1.
- 12 A. Clutton-Brock, ‘The Post-Impressionists’, *Burlington Magazine*, vol. 18, no. 94, January 1911, p. 217.
- 13 フライのポスト印象主義論の骨子となった expression 概念については以下を参照のこと。  
加藤明子「ロジャー・フライにおける expression 概念」『美学』第203号、2000年、1–12頁。
- 14 Fry, ‘A Postscript on Post-Impressionism’.
- 15 J. B. Bullen, ed., *Post-Impressionists in England: The Critical Reception* (London and New York: Routledge, 1988).
- 16 C. Lewis Hind, *The Post Impressionists* (London: Methuen & Co., 1911).
- 17 Fry, ‘Introduction’, p. 7.
- 18 Frances Spalding, *Duncan Grant: A Biography* (London: Pimlico, 1998), p. 124.
- 19 Roger Fry to Clive Bell, Summer 1912, *Letters of Roger Fry*, ed. Denys Sutton (London: Chatto & Windus, 1972), pp. 356-57.
- 20 Anna Gruetzner Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, exh. cat. (London: Merrell Holberton Publishers in association with the Barbican Art Gallery, 1997), p. 64.
- 21 Lewis Hind, ‘Ideals on Post Impressionism: Matisse, who Discards all Tradition. Joyous Work’, *Daily Chronicle*, 16 October 1912, compiled in ‘Articles on art exhibitions in London, in particular the First and Second Post-Impressionist Exhibitions’, 1910-1913, Roger Fry Papers, 10/6, King’s College Cambridge, Modern Archive.
- 22 ‘The Grafton Galleries: Post Impressionist Exhibition’, *Court Journal*, 14 October 1912, Roger Fry Papers, 10/6.  
‘Art Notes’, *Illustrated London News*, 12 October 1912, Roger Fry Papers, 10/6.  
‘Are the Post-Impressionists Right After All?’, *Daily Mirror*, 4 October 1912, p. 7.  
‘Girls’ Gossip’, *Gentleman*, 19 October 1912.  
‘The Post-Impressionists’, *Tatler*, no. 590, 16 October 1912, p. 72.
- 23 The Post-Impressionists: Some French and English Work’, *Times (Daily)*, 21 October 1912, Roger Fry Papers, 10/6.
- 24 スポールディング『ヴァネッサ・ベル』123頁。
- 25 Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, p. 190.
- 26 *Second Post-Impressionist Exhibition*, exh. cat. (London: Ballantyne & Company in association with Grafton Galleries, 1912).
- 27 ‘Cézanne and the Post-Impressionists’, *Mail*, 8 January 1913, p. 7.  
‘Post-Impressionist Exhibition’, *Daily Herald*, 3 January 1913, p. 10.
- 28 Clive Bell, ‘How England Met Modern Art’, *Art News*, October 1950, pp. 24-27, p. 61.  
Benedict Nicolson, ‘Post-Impressionism and Roger Fry’, *Burlington Magazine*, vol. 93, no. 574, January 1951, pp.10-15.  
Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916* (München: Prestel-Verlag, 1974).  
Anne-Pascale Bruneau, ‘Aux sources du post-impionnisme: Les Expositions de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries de Londres’, *Revue de l’Art*, no. 113, 1996, pp. 7-18.  
Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*.
- 29 本稿で作品の同定に用いたカタログ・レゾネや展覧会図録などを、芸術家名および刊行年の順に記す。  
*Paul Cézanne: An Online Catalogue Raisonné*. [http://cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=663] (accessed on 30 September 2023).  
*M. K. Čiurlionis 1875-1911*, exh. cat. (Paris: Musée d’Orsay, 2000).  
George Kennaway, ‘Lithuanian Art and Music Abroad: English Reception of the Work of M. K. Čiurlionis, 1912-39’, *Slavonic and East European Review*, vol. 83, no. 2, April 2005.  
Judith Collins, *Eric Gill: the Sculpture* (Woodstock & New York: Overlook Press, 1998).  
*Pierre Girieud et l’expérience de la modernité*, exh. cat. (Marseille: Musée Cantini, 1996).  
Richard Shone, *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, exh. cat. (London: Tate Gallery, 1999).  
Walter Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971).  
Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer* (New Haven and London: Yale University Press, 2000).  
*Henri Matisse 1904-1917*, exh. cat. (Paris: Centre Georges Pompidou, 1993).  
Pierre Daix and Joan Rosselet, *Picasso, the Cubist years, 1907-1916: A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works* (London: Thames and Hudson, 1979).  
Pierre Daix et Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906: Catalogue Raisonné de l’Œuvre Peint* (Neuchâtel: Editions Ides et Calendes, 1988).  
*Kees Van Dongen*, exh. cat. (Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2002).
- 30 第二回展で紹介された全50名を、それぞれの出品点数とともにアルファベット順で記す。  
Bernard Adeney 4, Maurice Asselin 8, Vanessa Bell 4, Konstantin Bogaevsky 1, Pierre Bonnard 3, Georges Braque 4, Simon Bussy

- 1, Camis 1, Paul Cézanne 12, Auguste Chabaud 5, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis 3, André Derain 6, Henri Doucet 5, Frederick Etchells 6, Jessie Etchells 1, Jules Flandrin 6, Othon Friesz 4, Roger Fry 5, Eric Gill 10, Pierre Girieud 7, Natalia Goncharova 3, Spencer Gore 2, Duncan Grant 6, Irena Hassenberg-Réno 3, Auguste Herbin 11, Joukoff 1, Vladimir Komarovsky 3, Henry Lamb 2, Mikhail Larionov 1, Wyndham Lewis 10, Sonia Lewitska 2, André Lhote 12, Jean Marchand 4, Albert Marquet 3, Jacqueline Marval 2, Henri Matisse 42, Henri Ottmann 2, Kuzma Petrov-Vodkin 3, Pablo Picasso 16, Jean Puy 3, Nicholas Roerich 9, Rousseau 1, Martiros Sarian 1, Stanley Spencer 3, Dimitri Stelletsky 6, Kees Van Dongen 4, Villette 2, Maurice de Vlaminck 8, Boris von Anrep 6, Eugène Zak 2
- 31 *Henri Matisse 1904-1917*, p. 324.
- 32 'A Talk with Matisse, Leader of Post-Impressionists', *New York Times*, 9 March 1913.
- 33 Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer*, p. 77.
- 34 Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*, p. 351.
- 35 Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer*, p. 78.
- 36 Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*, p. 430.
- 37 'Weird Products of the Post-Impressionists on View in London', *Daily Mirror*, 3 October 1912, p. 11.
- 38 'Post-Impressionists: Exhibition at the Grafton Galleries', *Pall Mall Gazette*, 4 October 1912, p. 10.
- 39 P. G. Konody, 'Art and Artists: English Post-Impressionists' [27 October 1912], reproduced in *Post-Impressionists in England: The Critical Reception*, ed. J. B. Bullen, p. 386.
- 40 'Art Notes', *Illustrated London News*, 12 October 1912.
- 41 'The Post-Impressionists', *Tatler*, p. 72.
- 42 Roger Fry to P. J. Atkins, 20 February 1913, *Letters of Roger Fry*, p. 364.
- 43 Fry, 'The French Group', p. 15.
- 44 Fry, 'The Grafton Gallery: an Apologia', p. 115.
- 45 Roger Fry to Simon Busy, 22 May 1911, *Letters of Roger Fry*, p. 348.
- 46 Vanessa Bell to Roger Fry, 12 October 1912, *Selected Letters of Vanessa Bell*, ed. Regina Marler (Wakefield, Rhode Island and London: Moyer Bell, 1998), p. 129.
- 47 フライ、ヴァネッサ・ベル、グラントを共同経営者として、「日常生活の必要に応じうる芸術を創造する意図で」1913年初夏に設立された。前衛芸術家と芸術の未経験者が共同でポスト印象主義の装飾制作にあたり、参加者には唯一の約束事として「匿名で」作品を発表することが求められた。高度な職人技術の習得を参加者に課さず、社会改革もめざまなかった点で、ウィリアム・モリスの事業とは根本的に方向性が異なる。第一次世界大戦中に経営難に陥り、活動の範囲を拡げて多様な芸術実践を試みたが、1919年夏に閉鎖した。この芸術運動「オメガ工房」の詳細は以下を参照のこと。  
加藤明子「『オメガ工房』再考——ロジャー・フライの芸術観の実践として」慶應義塾大学大学院文学研究科、2011年度博士論文。
- 48 Vanessa Bell to Roger Fry, 9 May 1915, *Selected Letters of Vanessa Bell*, p. 179.
- 49 スポーツディング『ヴァネッサ・ベル』123-24頁。
- 50 前掲書、127頁。
- 51 Spalding, *Duncan Grant: A Biography*, pp. 107-08.
- 52 Duncan Grant to John Maynard Keynes, 28 September 1912, Add MS 58120 B, British Library. [https://www.bl.uk/collection-items/letter-from-duncan-grant-to-j-m-keynes-about-the-second-post-impressionist-exhibition-1912] (accessed on 30 September 2023).
- 53 Duncan Grant, *Cyclamens*, 1913. Oil on board, 75 x 61.5 cm, Location unknown.  
Duncan Grant, *Still life with Cyclamen*, c. 1914. Oil on board, 74 x 63.5 cm, Art Gallery of NSW, Sydney.
- 54 Duncan Grant, *Blue Sheep Screen*, 1912. Body-colour on paper laid on canvas, each panel 106.2 x 205 cm, Victoria and Albert Museum, London.
- 55 Duncan Grant, *Still Life with Matisse*, 1971. Oil on board, 55.9 x 36.8 cm, Queen Elizabeth, The Queen Mother.
- 56 Spalding, *Duncan Grant: A Biography*, p. 102.
- 57 Trevor Dann, 'Buried Bloomsbury Bounty', *Newsweek Magazine*, 3 January 2015. [https://www.newsweek.com/buried-bloomsbury-bounty-296288] (accessed on 30 September 2023).
- 58 Richard Shone, 'The Friday Club', *Burlington Magazine*, vol. 117, no. 866, May 1975, p. 279.
- 59 "'Notes on Bloomsbury" by Vanessa Bell', nd, TGA 20096/1/6-7, Tate Archive, p. 13.
- 60 Vanessa Bell to Virginia Stephen, 19 October 1911, *Selected Letters of Vanessa Bell*, p. 109.  
Vanessa Bell to Leonard Woolf, 22 January 1913, *Selected Letters of Vanessa Bell*, p. 133.  
Vanessa Bell to Duncan Grant, 25 March 1914, *Selected Letters of Vanessa Bell*, p. 160.
- 61 スポーツディング『ヴァネッサ・ベル』137頁。
- 62 Peter Risdon, 'Still life (Triple Alliance) by Vanessa Bell (1879-1961)', *British Journal*, vol. 19, no. 3, Winter 2018/2019, pp. 114-116.
- 63 Richard Shone, *Bloomsbury Portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and their Circle* (London: Phaidon Press, 1993), p. 74.

※画像出典

挿図は以下から転載し、それ以外はパブリック・ドメインの画像を用いた。

図1、3、12

*Henri Matisse 1904-1917*, exh. cat. (Paris: Centre Georges Pompidou, 1993). 図2

'A Talk with Matisse, Leader of Post-Impressionists', *New York Times*, 9 March 1913.

図4、20

Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Painter and Writer* (New Haven and London: Yale University Press, 2000).

図5、6

'Weird Products of the Post-Impressionists on View in London', *Daily Mirror*, 3 October 1912.

図7、8、13、14、18

Anna Gruetznern Robins, *Modern Art in Britain 1910-1914*, exh. cat. (London: Merrel Holberton in association with the Barbican Art Gallery, 1997).

図9

Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History. Volume I. 1863-1959* (London and New York: Phaidon Press, 2008). (筆者が<sup>5</sup>展示室名を追記)

図17、25、29、31

Richard Shone, *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, exh. cat. (London: Tate Gallery, 1999).

図23、24

Simon Watney, *The Art of Duncan Grant* (London: John Murray, 1999).

図26

'Charleston: Portrait of Keynes'. [https://www.charleston.org.uk/object/portrait-of-keynes/] (accessed on 30 September 2023). ©The Estate of Duncan Grant courtesy of DACS

図27

Trevor Dann, 'Buried Bloomsbury Bounty', *Newsweek Magazine*, 3 January 2015. [https://www.newsweek.com/buried-bloomsbury-bounty-296288] (accessed on 30 September 2023).

図28

Christopher Reed, *Bloomsbury Rooms: Modernism, Subculture, and Domesticity* (New Haven and London: Yale University Press, 2004).

図30、34

Richard Shone, *Bloomsbury Portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and Their Circle* (London: Phaidon Press, 1993).

図32、33、35

Sarah Milroy and Ian A. C. DeJardin, eds., *Vanessa Bell*, exh. cat. (London: Phillip Wilson Publishers in association with the Dulwich Picture Gallery, 2017).









fig.7  
 フライカヴァネッサ・ペル  
 『第二回ポスト印象主義の画家展』の展示室  
 1912年、油彩/木、50.5×60.5cm、  
 オルセー美術館、パリ

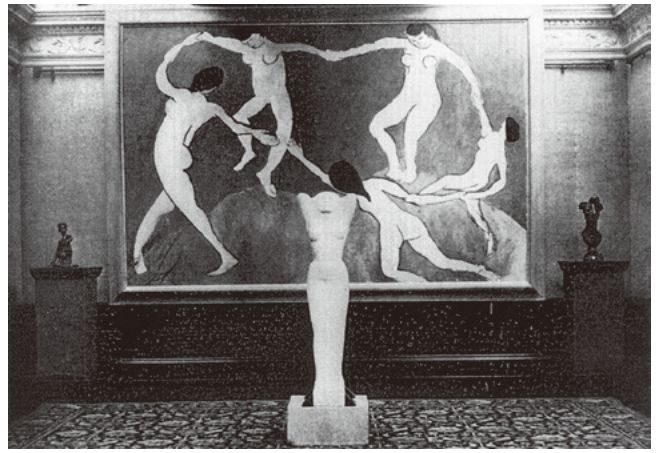


fig.8  
 第二回展「最終展示室」の  
 マティス《ダンスI》

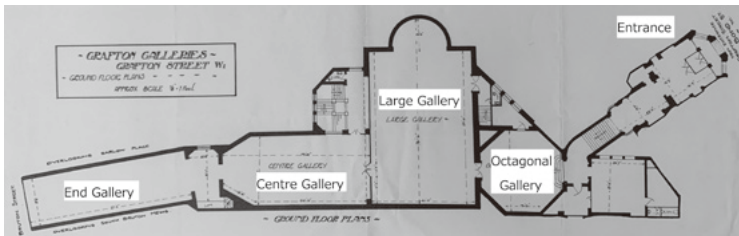


fig.9  
 グラフトン・ギャラリー見取図



fig.10  
 セザンヌ  
 《赤い屋根の家》  
 1887-90年、油彩/カンヴァス、73×92cm、個人蔵



fig.11  
 マティス  
 《豪華II》  
 1907-08年、油彩/カンヴァス、  
 209.5×139cm、  
 コペンハーゲン国立美術館



fig.12  
 マティス  
 《茄子のある静物画》  
 1911年、油彩/カンヴァス、116.2×89.2cm、  
 ニューヨーク近代美術館



fig.13  
 マティス  
 《赤いアトリエ》  
 1911年、油彩/カンヴァス、181×219.1cm、  
 ニューヨーク近代美術館



fig.14  
ピカソ  
《女性とマスタード壺》  
1910年、油彩／カンヴァス、73×60cm、  
ハーグ市立美術館



fig.15  
ピカソ  
《男性の頭部》  
1912年、油彩／カンヴァス、  
61×38cm、パリ市近代美術館



fig.16  
ヴァン・ドンゲン  
《頬にあてた指》  
1910年頃、油彩／カンヴァス、54×65cm、  
ボイマンス=ファン・ブニンヘン美術館、ロッテルダム



fig.17  
グラント  
《シバの女王》  
1912年、油彩／合板、120×120cm、  
テイト・ブリテン、ロンドン



fig.18  
エチエルズ  
《死んだモグラ》  
1912年、油彩／カンヴァス、  
167×106cm、  
フィッツウィリアム美術館、ケンブリッジ



fig.19  
ジリウー《〈ゴーギャン礼讃〉の習作》  
1905年、ゲワッシュ／厚紙、50.3×67cm、  
ボン=タヴァン美術館



fig.20  
ルイス  
《第一幕「タイモンの仮面」——  
挿画集「アテネのタイモン」より》  
1912年制作、ペン・黒インク・水彩・ボ  
ディカラー、48.3×30.5cm、所蔵先不明



fig.21  
チュルリヨーニス  
《山》  
1906年、テンペラ／紙、73.8×62.8cm、  
国立チュルリヨーニス美術館、カウナス



fig.22  
マティス  
《ダンスI》  
1909年、油彩／カンヴァス、259.7×390.1cm、  
ニューヨーク近代美術館





fig.23  
 グラント  
 《レモンを集める人々》  
 1910年、油彩/板紙、56.5×81.3cm、  
 テイト・ブリテン



fig.24  
 グラント  
 《レモンを集める人々》  
 1912年(1919年頃加筆)、油彩/カンヴァス、61.5×91cm、  
 個人蔵

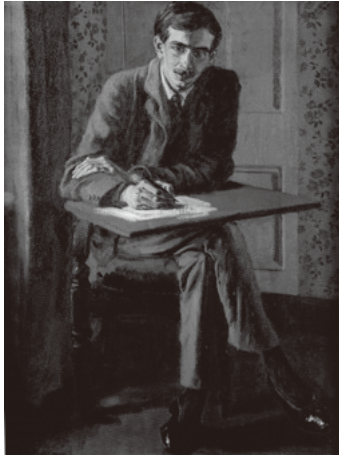


fig.25  
 グラント  
 《ジョン・メイナード・ケインズ》  
 1908年、油彩/カンヴァス、80×59.5cm、  
 キングス・コレッジ、ケンブリッジ



fig.26  
 グラント  
 《ケインズの肖像》  
 1917年、油彩/カンヴァス、56.5×46.3cm、  
 チャールストン・トラスト



fig.27  
 グラント  
 「ジョン・メイナード・ケインズの部屋の壁画」  
 1910-11年頃、  
 ケンブリッジ大学キングス・コレッジ



fig.28  
 グラント  
 「ポスト印象主義の部屋」  
 1913年、現存せず  
 (デイリー・メール社主催「アイディアル・ホーム展」オメガ工房出品作)





fig.29  
 ベル  
 《林檎——ゴードン・スクエア46番地》  
 1909 - 10年頃、油彩／カンヴァス、  
 71×50.8cm、チャールストン・トラスト



fig.30  
 ベル  
 《窓辺の静物》  
 1912 - 13年頃、油彩／カンヴァス、  
 728×55.7cm、チエルトナム美術館



fig.31  
 ベル  
 《静物——三国同盟》  
 1914年、新聞紙ほか・油彩・パステル／厚紙、  
 81.9×60.3cm、リーズ大学



fig.32  
 ベル  
 《モリー・マッカーシーの肖像》  
 1912年、油彩／板、58.4×43.2cm、  
 個人蔵



fig.33  
 ベル  
 《モリー・マッカーシーの肖像》  
 1914 - 15年、パピエ・コレ、91.5×73.5cm、  
 スティーヴン・ケインズ・コレクション



fig.34  
 ベル  
 《ヴァージニア・ウルフ》  
 1911 - 12年、油彩／厚紙、40×34cm、  
 ナショナル・ポートレート・ギャラリー、ロンドン



fig.35  
 ベル  
 《会話》  
 1913 - 16年、油彩／カンヴァス、86.6×81cm、  
 コートールド・ギャラリー、ロンドン

## Summary

### Reorganizing the 'Second Post-Impressionist Exhibition': An Essay on the Reception of the French Modern Art in the Bloomsbury Group

Akiko KATO (Senior Curator, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo)

How was the art scene in France received and how did it shape the course of avant-garde art in the UK in the early part of the 20th century? This is the second of two essays in which I try to elucidate a part of this subject. In the first essay, published in the *Kajima Journal of Art Studies* (*Kajima Bijutsu Kenkyu*) Vol. 39, I traced the contents of the “Manet and the Post-Impressionists” exhibition organized by Roger Fry at the Grafton Galleries, London, in 1910, carefully examining the show’s structure based on a reorganized list of works in an attempt to get an overall picture of this exhibition, said to have contributed greatly to the advancement of avant-garde expression in the UK. In this second essay, I will trace the art scene in the UK in the years after the “Manet and the Post-Impressionists” exhibition and clarify the aims of the “Second Post-Impressionist Exhibition” before following up on the contents and structure of this show. In addition, based on actual examples, I will carefully examine how under the influence of these two exhibitions, Duncan Grant and Vanessa Bell of the Bloomsbury Group developed their own styles in the 1910s.

In Chapter 1, I consider the background to the planning of the “Second Post-Impressionist Exhibition” held in 1912. The first exhibition introduced on a large scale Cézanne, Gauguin and Van Gogh as trailblazers for the art movement that emerged after Impressionism, evoking a tremendous response in the UK, where the art scene was more than 20 years behind that in continental Europe. However, due to Fry’s enthusiastic promotional activities and the discussions among art professionals that gained momentum in response to them, people’s understanding rapidly grew, laying the foundations for the second exhibition. At the second exhibition, Matisse and Picasso were located at the core of the avant-garde and the latest art trends in France, the UK and Russia introduced alongside their work. The purpose of this was to present the work of young artists who were then in the process of rapidly developing as accomplishments in alignment with the same current as Matisse and Picasso.

In Chapter 2, I provide an overview of the “Second Post-Impressionist Exhibition,” delving into the contents of the show and reconstructing the list of works by comparing the catalogues raisonnés for the individual artists, information on the works made available by the current owners, auction sales records, exhibition reviews from the period, pictorial records of retrospective exhibitions and various previous studies with the exhibition catalogue for the second exhibition. As a result of this investigation, I was able to update the information on 113 of the 269 works presented at the second show, including four that were not listed in the exhibition catalogue. From among these works, I selected 108 for which I had obtained evidence on the basis of my research that they had been included in the second exhibition and compiled a list, which is included at the end of this essay. Among the twelve newly identified works are two non-extant works by Wyndham Lewis titled *Creation*. Because this was a valuable discovery that overturns an established theory, I give a full account of the circumstances surrounding the identification of these two works.

In the final chapter, I focus on how the Bloomsbury Group artists Duncan Grant and Vanessa Bell changed their own styles in response to the two Post-Impressionist exhibitions and consider the experimental painting they embarked on in the 1910s. The two artists initially took different approaches, but in the late 1910s they merged into a similar style. Following the second exhibition, Grant and Bell experimented with a wide range of abstract expression, especially through their design work at the Omega Workshops, but in the 1920s, like Matisse and Picasso, they returned to figurative painting. However, a preference for composition that made full use of brushstrokes and color planes and for the reality of subjects, which they mastered by way of the Post-Impressionist exhibitions, became a defining characteristic of Grant’s and Bell’s practices and is alive in their subsequent works.

## 国際シンポジウム

### 三菱一号館美術館「ルドン—秘密の花園」展 記念シンポジウム 「オディロン・ルドン—自然と装飾」

【日時】2018年5月12日(土)14:00～17:30

【会場】日仏会館1階ホール

【講演者】ダリオ・ガンボーニ(ジュネーブ大学教授)、山上紀子(大阪市立大学都市文化研究センター研究員)、安井裕雄(三菱一号館美術館学芸グループ副グループ長) ※講演者肩書はシンポジウム開催当時のもの

【司会】高橋明也(三菱一号館美術館館長)、安井裕雄

【主催】三菱一号館美術館、日仏会館・フランス国立日本研究所

【後援】日仏美術学会

【助成】公益財団法人 吉野石膏美術振興財団

【使用言語】日本語、フランス語(同時通訳付き)

オディロン・ルドンの15点の装飾壁画と《グラン・ブーケ》は、1900年から翌年にかけて、注文主のドムシー男爵が所有する城館の食堂に設置された後、ブルゴーニュのヴェズレー近郊にある小村に秘匿されていました。ルドンはこのドムシー男爵の食堂装飾を皮切りに、約10年間にわたり、集中的に壁面装飾、屏風を描いています。しかしながらこれらの個人所有の装飾画の多くは公開の機会が乏しく、世に知られる機会を逸してきました。《グラン・ブーケ》は男爵の食堂に残されて、壁から外されたのは2010年6月、初めて一般公開されたのは、2011年にパリで開催されたルドン展でのことでした。この時すでに、ドムシー城の食堂を《グラン・ブーケ》とともに飾っていた他の15点の壁画はオルセー美術館のコレクションに入っていました。

三菱一号館美術館の展覧会「ルドン—秘密の花園」展は、これまでほとんど知られていなかったドムシー男爵の食堂装飾が東京で一堂に会する機会となりました。またこれを機に、ルドンの「装飾」と「自然」に焦点を当てたシンポジウムを開催しました。

#### ルドン・シンポジウム 発表趣旨

#### 「独創性の稀なる花」：オディロン・ルドンと「能産的自然(ナチュール・ナチュラント)」 ダリオ・ガンボーニ

オディロン・ルドンは芸術家を樹木になぞらえた。芸術作品の創造を器官生長の過程に、そして独創性を「稀なる花」に喩えた。こうした比喩の源泉は、象徴主義の文脈において新たな意義を得ていたロマン主義の自然哲学に見出される。そしてまた、若いルドンに進化論の手ほどきをした植物学者アルマン・クラヴォーとの交流や、スピノザ、またはインドの文学からも何かしらの示唆を得たであろう。ルドンは『スピノザ著作集』(1843年)を所有していたが、預言者は「並外れた想像の力」ゆえに区別されるとの見解に下線を引いている。同様に、1889年にポール・ゴーガンは、ユイスマンスがルドンを「怪物の創造者」と呼び表したことを批判しつつ、ルドンを自然の「想像の力」の継承者と見做している。三菱一号館美術館所蔵の《グラン・ブーケ》が含まれていたドムシー男爵の城館の装飾では、暖炉の上に、「一人は善きそしてより良き途に、一人は悪の途に導こうとする二つの人物像とともにいる復讐の天使」<sup>1</sup>を表したパネルが設置されていた。リヨン派の宗教画や寓意画を想起させるこの主題は、色彩と構図の構成において、ヒマワリの「花の眼」を戴く《グラン・ブーケ》の延長におそらく位置付けられるだろう。

翻訳：福田恭子 日本学術振興会特別研究員PD(神戸大学)

1 日本語の作品タイトルは以下。安井裕雄「ドムシー男爵旧蔵のルドン作品」『実践女子大学美術学』33巻、2019年、23-53頁、27頁。

ルドン・シンポジウム 発表趣旨

花はどこから来たのか：

ゴブラン織り下絵に現れるルドンの植物相

山上紀子

オディロン・ルドンが1908年に国立ゴブラン製作所から注文を受けて描いた織物下絵は、晩年におけるルドンの社会認知を象徴する作品と捉えられてきたが、その造形的特徴についてはほとんど論じられてこなかった。本発表では、伝統美術機関の改革に参加したルドンの織物下絵がどのような条件のもと描かれ、どのような特徴をもつのか考察した。

公文書および書簡と照らし合わせると、ほのかに日本趣味を漂わせ、実在の花と想像の花、東西の植物、写実的描写と抽象形態を混ぜ合わせたルドンの下絵の折衷的な特徴には、自らの芸術に対する前衛的評価を冷静に受け止め、公的な審査に対して慎重にふるまった試行錯誤が認められる。また、反復する花びらや蔓を中心とする装飾的構図と、目の粗いカンヴァス上に絵の具の濃淡でモチーフの立体感を強調した手法には、注文を受けたあとルドンがペルシャやフランドルの織物を研究し、リヨンで古い織物に魅せられた経験をフランス織物の伝統と結びつけようとした試みの跡がみられる。こうしたルドンの下絵をもとに作られた可動型画面（衝立と椅子）は、公共建築を装飾する壁画の代替としての役割を強めていたゴブラン織りに一石を投じたが、ルドン芸術の観点から見ると、織物から独立した下絵の方こそが、最晩年にフォンフロワドで実現した壮大なヴィジョンの準備研究として重要なものとなるだろう。

ルドン・シンポジウム 発表趣旨

「黒」は、今やどこに行ってしまったのでしょうか：

ルドン、ドムシー男爵と男爵の食堂装飾

安井裕雄

ロベール・ド・ドムシー男爵がオディロン・ルドンに依頼した食堂壁画は、15点の壁画と、ルドン自身が「巨大なパステル」*pastel géant*と呼んだ1点《グラン・ブーケ》が現存する。ルドンが手がけた最初の、本格的な現存する装飾画である。しかし先行研究では、注文主であるドムシー男爵について、少なからぬ混乱が生じている。本発表ではまず、男爵について知られている史実をまとめ、男爵が残したルドン・コレクションを瞥見した。また男爵とルドン間の書簡は一部であるが公表されていることから、ルドンの「出納帳」*livre de raison*の情報、当時の書簡などを突き合わせて、食堂壁画の制作過程を跡づけた。

ルドンが描いた装飾画は、窓越しに豊かな緑を感じることで、自然との境界に位置する食堂に設置されていた。ルドンは食堂壁画の制作後も、長い間親しんだ「黒」の時代のモチーフを描き続けるが、よく知られていた眼や顔を持つ花は、食堂壁画には描かれていない。15点の装飾壁画と《グラン・ブーケ》は、空間表現、技法、モチーフなどの面で、画業の転回点に位置する、と結論づけることができる。



## Colloque international

### Colloque à l'occasion de l'exposition "Flore d'Odilon Redon": Odilon Redon - Nature et Décor

Date: samedi 12 mai 2018 / 14h 17h30

Lieu: Maison franco-japonaise, auditorium

Conférencier : Dario GAMBONI (Prof., l'Université de Genève), Noriko YAMAJO (chercheuse à UCRC à l'Univ. municipale d'Osaka), Hiroo YASUI (conservateur en chef au Musée Mitsubishi Ichigokan).

Modérateurs : Akiya TAKAHASHI directeur du Musée Mitsubishi Ichigokan, Hiroo YASUI.

\*Titre au moment du colloque

Org.: Musée Mitsubishi Ichigokan, Bureau français de la MFJ

Concours: Société franco-japonaise d'art et d'archéologie

Soutien: Yoshino Gypsum Art Foundation

Langues employées: japonais / français avec traduction simultanée

Commandés par le baron de Domecy (1862-1946) à Odilon Redon (1840-1916), les quinze panneaux décoratifs et le *Grand Bouquet* venues orner les murs de la salle à manger du château de Domecy en 1900-1901, restèrent longtemps dissimulés dans ce petit village de Bourgogne, à l'abri des regards indiscrets. Après les décors du baron de Domecy, Redon s'investit dans la décoration d'intérieur pendant les dix années qui suivaient. Mais ces décors, tels que les panneaux décoratifs et les paravents, restèrent dans les collections privées n'avaient que très peu d'occasion de se faire connaître au public. Ce n'est qu'en juin 2010 qu'on détacha le *Grand Bouquet* du mur du château de Domecy, et le public put le découvrir pour la première fois à l'occasion de l'exposition "Odilon Redon - Prince du Rêve" au Grand Palais à Paris en mars 2011. Les 15 autres panneaux qui ornaient les murs de la salle à manger du château de Domecy aux côtés du *Grand Bouquet* étaient en effet déjà entrés dans les collections du musée d'Orsay depuis plusieurs années.

L'exposition "Flore d'Odilon Redon" nous permet de les réunir une fois encore les décors très peu connus de la salle à manger au château de Domecy aujourd'hui à Tokyo, et d'organiser le colloque "Odilon Redon - Nature et Décor".

#### Résumé des présentations du colloque sur Redon

« La fleur rare de l'originalité » : Odilon Redon et la « nature naturante »

#### Dario GAMBONI

Odilon Redon comparait l'artiste à un arbre, la création d'une œuvre d'art à un processus de croissance organique, et l'originalité à une « fleur rare ». Ces comparaisons trouvent leur source dans la philosophie de la nature romantique, qui obtenait une actualité nouvelle dans le contexte du symbolisme. Elles doivent aussi quelque chose à la fréquentation par le jeune Redon du botaniste Armand Clavaud, qui l'initia au transformisme, à Spinoza et aux textes hindous. Dans son exemplaire des *Œuvres de Spinoza* (1843), Redon a souligné l'idée que les prophètes se distinguent par « une puissance d'imagination extraordinaire ». De façon analogue, critiquant en 1889 la définition par Huysmans de Redon comme « créateur de monstres », Paul Gauguin désignait en l'artiste un continuateur de la « puissance d'imagination » de la nature. Le décor du château de Domecy, dont le Mitsubishi Ichigokan Museum possède le *Grand Bouquet*, comprenait un panneau de cheminée représentant « Un Ange vengeur avec deux figures incitant l'un au bien et mieux, l'autre au mal ». Ce sujet, qui évoque la peinture religieuse et allégorique de l'école lyonnaise, trouve peut-être un prolongement dans la structure chromatique et compositionnelle du *Grand Bouquet*, couronné par la « fleur-ciel » d'un tournesol.

## Résumé des présentations du colloque sur Redon

« D'où viennent ces fleurs ? » :

### La flore dans les cartons d'Odilon Redon pour la tapisserie des Gobelins

Noriko YAMAJO

En 1908, la manufacture des Gobelins pria Odilon de réaliser des cartons de tapisserie – commande emblématique de la reconnaissance sociale de l'artiste à la fin de sa carrière. Pourtant, peu a été dit sur les caractéristiques plastiques de cette œuvre. Notre présentation entend mettre en lumière comment Redon contribua à réformer cette institution traditionnelle tout en identifiant les spécificités de cette création.

En confrontant les documents officiels et la correspondance de l'époque, on comprend que l'éclectisme de ses cartons – qui mêlent un léger parfum de japonisme, une flore réelle et une flore imaginée, des végétaux d'Occident et d'Orient, ou encore une représentation réaliste et des formes abstraites – relève d'une analyse objective de Redon de sa réputation en tant qu'artiste d'avant-garde et de ses tâtonnements prudents face à un examen par une institution publique. La composition décorative autour de motifs répétés de pétales de fleurs et de sarments, alliée à une technique qui fait ressortir le relief par un dégradé de pigments appliqués directement sur une toile brute, témoigne des recherches de Redon, une fois la commande confirmée, sur les tapisseries perses et flamandes, et de sa volonté de relier son travail à la tradition du tissage français, notamment celle des anciennes soieries de Lyon qui le fascinaient. Ses cartons destinés à décorer le mobilier (chaises, paravents) bousculèrent le rôle accordé aux tapisseries des Gobelins, ouvrant la voie à des usages autres que la décoration murale d'édifices publics. Au-delà, les dessins pris individuellement marquèrent une étape préparatoire majeure qui modela la vision de Redon pour l'abbaye de Fontfroide.

## Résumé des présentations du colloque sur Redon

« Les noirs, où sont-ils maintenant ? » :

### Odilon Redon, le baron de Domecy

### et les décors de la salle à manger au château de Domecy-sur-le-Vault

Hiroo YASUI

Les décors de la salle à manger que le baron Robert de Domecy commanda à Odilon Redon, composés de 15 peintures murales et du *Grand Bouquet* que l'artiste lui-même qualifia de « pastel géant », ont pu être conservés jusqu'à nos jours. Il s'agit du premier grand projet connu de peintures décoratives réalisé par Redon. Signalons cependant que les études précédentes sur le sujet font émerger quelques incohérences à propos du commanditaire. Notre présentation commence donc par résumer les faits historiques connus concernant le baron et par donner un aperçu général de sa collection Redon. Elle s'efforce ensuite de suivre les étapes de la réalisation des peintures murales de la salle à manger en confrontant la correspondance entre le baron et Redon, dont seule une partie a été rendue publique, avec les informations contenues dans le livre de raison de Redon et d'autres courriers de l'époque.

Les peintures murales de Redon furent disposées dans la salle à manger, dont les fenêtres donnaient sur un extérieur verdoyant, ce qui en faisait une pièce lumineuse entourée d'un bel environnement naturel. Or après cette création, Redon devait s'investir dans ce qui deviendra sa longue période des Noirs. Les motifs de fleurs dotés d'un visage ou d'un œil qu'on lui connaît bien n'apparaissent nulle part dans les peintures de la salle à manger. On peut en conclure que ce projet constitué de 15 peintures décoratives et du *Grand Bouquet* marqua un tournant dans le travail de Redon, tant en termes d'expression spatiale, de technique que de motifs.

## デルフォスの呪い、「一般の人々」「わかりやすさ」という虚構と呪縛 ——「マリアノ・フォルチュニ 織りなすデザイン」展を見て

池田祐子

私がマリアノ・フォルチュニの名と作品を意識し記憶したのは、1993年のヴェネツィアだった。ドイツ館で展示されたハンス・ハーケの痛烈な批判精神をもつ壮大な《ゲルマニア》が金獅子賞を受賞した第45回ヴェネツィア・ビエンナーレに出かけたスイス留学中の私は、オフ・サイトで行われていたある展示を見に行った。それは映画監督ピーター・グリーナウエイによる「Watching Water」展、会場はフォルチュニ美術館だった。グリーナウエイとフォルチュニによる写真や絵画作品、カナレットやターナー、フランチェスコ・グアルディの作品の複製画が異国情緒豊かな絢爛たるパラッツォ内部に展示され、映画「プロスペローの本」(1991年日本公開)の引用などの映像を加えたインスタレーションは様々な寓意に満ちあまりに幻惑的で、展覧会を見終えて外に出た後もしばらくは夢現な気分であったことを今でも覚えている。

個人的な体験を冒頭で長々と記したのには訳がある。つまり、私のフォルチュニ体験の原点には、かの有名なドレス「デルフォス」は存在しないのだ。むしろ、今回の展覧会でフォルチュニが終生自らを画家と定義し、リヒャルト・ヴァーグナーに影響されて舞台芸術・技術にのめり込んだ人物であることを知り、1993年のヴェネツィアでの展示が、なぜあれほどまでにストレートに強烈な体験だったのかを理解した。それは出自と問題意識を同じくした(グリーナウエイも幼少から画家を目指して美術学校に学び、後に映画監督に転向した人物である)二人の芸術家の圧倒的な共鳴・共振によるものだったのだ。一方、今回のフォルチュニ展によって私に呼び起こされた感覚は、そのような深い感慨とはほど遠かった。

今回の展覧会は、グラナダに生まれ、ローマとパリでの幼少期を経て、ヴェネツィアで制作活動を行った芸術家マリアノ・フォルチュニの全貌を紹介する回顧展であった。そしてそう標榜する通り、本展は、同じく著名な画家であった父の作品も交えながら、若き日の修業時代の絵画作品から、銅版画、舞台芸術に係る革新的な技術や前衛的な美術、写真作品、多彩な靈感をもつテキスタイルのデザインと先進的なその製作方法、そしてドレス「デルフォス」に代表されるファッション、とフォルチュニ芸術を様々な角度から、多種多様な作品・資料によって紹介する稀有な展覧会であった。それは、20世紀初頭を代表する総合芸術家であり革新的技術者でもあったフォルチュニという存在にフォーカスした展覧会であった。しかしポスターに代表される本展の広報物はその本質を伝えない。そこにあるのは、一般の人々がよく知っているドレス「デルフォス」だけ、だったのだから。

芸術家でもあり技術者、さらには事業者でもあったフォルチュニの生涯を通底していた意識は、彼自身の言葉に従えば、「何よりも画家」であることだった。ただしそれはタブロー制作者としての画家を意味してはいない。結論を述べてしまうなら、フォルチュニが終生取り組んだのは、歴史や時間とともに移りゆくイメージを抽出・可視化して現在に繋ぎ合わせ、体験可能な新たなイメージ(作品)として提示することであった。その際にかれが重視したのが「光」である。舞台芸術においてそれは「クーボラ・フォルチュニ」として結実し、写真では陰影に富んだ空やヴェネツィアの風景を感光紙に定着させた。無地のドレス「デルフォス」のプリーツも、ファッションにおける光(の乱反射)の効果を最大限に目指したものだと言えるだろう。

ウェンディ・L・スミスは、フォルチュニが様々な手法で生み出す新たなイメージを、ヴァルター・ベンヤミンの言葉を借りて「ファンタスマゴリア (Phantasmagoria)」と称している。<sup>1</sup>そ



の典型が、彼が生み出したテキスタイルである。そこに表されたパターンは、明らかに様々な時代、様々な国の文様からのインスピレーションの上に成り立っている。さらに重要なことは、歴史的に高級絹織物製産で名を馳せたヴェネツィアにおいて、ヴェロアのような重厚な生地を使いながらも、現代生活に沿うように(量産と軽量化を目指して)、それらがプリント地として製作されていたことだ。<sup>2</sup> 美的側面においても、技術的側面においても、フォルチュニのテキスタイルは、まさに「過去を現在にファンタスマゴリア的に重ね合わせた」存在なのであり、ファッションを含め、そのようなテキスタイルで織りなされた空間の現出こそが、彼の理念の最終到達点であったと言えるだろう。

このように考えれば、本展の章立てにはいささか問題があることがわかる。フォルチュニのイメージと光への関心に対応する写真作品が、第4章として、テキスタイルを扱う第3章と第5章の間で紹介されるからだ。これは、本来、絵画を扱った第1章と舞台芸術を扱った第2章の間に置かれるべきだったと考える。そうすれば、テキスタイルは第3章と第5章に分断されず、その豊かさをより十全に伝えることができただろう。そして自ずと、ドレス「デルフォス」に焦点を当てるべき場所が見えてこないだろうか。そう、絵画・写真・舞台芸術を扱う前半と、テキスタイルを扱う後半を橋渡しする位置である。

しかし、私の理解に反して、テキスタイルは、そして「デルフォス」は、細かく分かれた展示室全体に分散されて展示されていた。また、それらが美しく集中して展示されていた場所(会場でもっとも広い空間)は、展覧会の前半部分でもあった。展示はそのスペースの物質的状况に制約を受けるとはいえ、それによって、美的靈感源や複雑で先進的な製造方法といった背景を知ってから得られるであろう、テキスタイル群、そしてそれを着た衣服の豊穡さとフォルチュニ芸術における位置付けが曖昧になってしまったと言わざるをえない。

新しい知見を提供する意欲的な展覧会は、どうしてこのような曖昧さ、言い換えれば「わかりにくさ」に陥ってしまったのだろうか。もちろん、内容の詰めの甘さによる、という指摘もあるだろう。しかしそれ以上に、私には、主催者が「一般の人々」に対する「わかりやすさ」を最優先したからであるように思われる。「一般の人」がよく知っている(だろう)から広報物のメインに「デルフォス」を使い、「一般の人」がより「わかりやすく」魅力を感じるように、内容的必然性が規定されないまま、章立てを越境して作品を展示する。<sup>3</sup> しかし、この「一般の人」も「わかりやすさ」も実体のない虚構に過ぎない。そしてその結果、展覧会は本来の意図とは反対に、「わかりにくい」曖昧なものにならざるを得なかったのではないだろうか。

フォルチュニ展は、私にとって、フォルチュニ芸術に対する新たな知見を与えてくれた以上に、展覧会をどのように伝えるか、という根本的な問いを改めて考えるきっかけとなった展覧会でもあった。

(京都国立近代美術館副館長兼学芸課長)

註

- 1 Wendy L. Smith, *Reviving Fortuny's Phantasmagorias*. A thesis submitted to The University of Manchester for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Humanities, 2015
- 2 フォルチュニに影響を与えた日本の染型紙は、高価な織物の文様を、庶民にも入手可能なプリント地に転用するための道具でもあった。
- 3 本展ではまた、展覧会の魅力を伝えるファクターとして「ヴェネツィア」の表象が使われていたが、まさにファンタスマゴリア的なこの都市とフォルチュニの理念の関係を、展覧会から汲み取ることは難しかった。

## 画家が見たこども展

### 袴田紘代

開館10周年記念展として南仏ル・カネのボナール美術館と共催されたこの展覧会は、三菱一号館美術館のこれまでの歩みが結実したもののよう感じられた。仏語タイトル「夢の子ども時代：ボナール、ナビ派と子ども」に明示されているとおり、本展は実質的にボナールをはじめとするナビ派に捧げられている。近年この19世紀末パリを拠点とした画家グループの再評価が進んでおり、欧米を中心として各国で毎年複数の展覧会が開催されている。なかには個人コレクターから美術館への大規模な作品寄贈を契機に企画されたものもある<sup>1</sup>。三菱一号館美術館はこうした国際的な動向に与し、海外館と協力して2014年に「ヴァロトソン—冷たい炎の画家」展を、2017年には「オルセーのナビ派展」を開催し、日本におけるナビ派の紹介を積極的に進めてきた。いずれの展覧会でも、卑近な情景を描いた比較的小型の作品群がアンチームな展示空間と調和し、まさにナビ派が活躍していた1894年に創建された同館とこの画家グループとの相性の良さが印象に残るものだった。同館のコレクションには代表的なナビ派の版画が多数含まれていることも忘れてはならない。「画家が見たこども」展はこうした館の特徴や過去のナビ派展で培った経験をふまえ、さらにこれまで以上にテーマを絞って学究的深化へと歩を進めており、10年間の積み重ねがあつてこそ成しえたものに思われた。

本展は、「子ども」という切り口からナビ派作品を見てみようという野心的な試みだ。著書『児童画の発明』において、ナビ派を含めたフランス近代画家たちによる新たな子どもの表現を分析したパリ第一大学教授エマニュエル・ベルヌ氏が本展カタログの巻頭論文執筆者であるのは適任といえよう<sup>2</sup>。ベルヌ氏がいみじくも指摘するように、ボナール、ヴァロトソン、ヴェイヤールたちは、それまでの「躰の絵画」=慣習的な肖像画における子どもの表現とは対極的な自由奔放に遊ぶ子どもを描き、そうした子どもの姿に自己投影するかたちで、「描線と色彩で自由に遊ぶ権利を主張している」<sup>3</sup>。このように、子どもはナビ派作品に頻出するモチーフであるのみならず、彼らがなした美術史上の造形表現の刷新にも関わってくるのだ。今回ようやく展覧会のかたちでこの興味深いテーマに光があてられたことは、十分評価されるべきだろう。

しかしこの限定的テーマを冠する展覧会の実現には、いくつもの物理的困難が立ちはだかったに違いない。まず、ナビ派作品にはデトランプなど剥落しやすいメEDIUMや揺れに弱い大型作品が少なくない。よっておのずと海外輸送可能な作品が限られてくる。このことは、図録の各論文でもしばしば引き合いに出されるヴェイヤールの装飾画連作、《公園》(オルセー美術館蔵)の不出品という事実にも象徴的に表れているのではないだろうか<sup>4</sup>。また前年の2019年にはナビ派に関する展覧会が欧米諸国で大小合わせ8つも開催された<sup>5</sup>。同一作品への借用依頼の重複を招くという意味では逆風になったとも想像される。だがこの難しい状況でも数々の良作や目にすることが稀な作品が一堂に会し、とくに素描や版画分野で目を見張るものがある。自館および共催館の収蔵品を最大限活用しつつ、過去に協働した海外館や個人所蔵主とのコネクションを活かした出品交渉の成果といえるだろう。展覧会が開幕して間もなく新型コロナウイルスの感染拡大をうけ一度は休館したものの、会期を延長して再開し、観覧の機会を確保してくれた英断にも敬意を表したい。

さて、展覧会構成に目を向けると、ナビ派の作品を舞台となる場所やメEDIUMにもとづいてゆるやかに括った4つの章に、日本会場限定のプロローグとエピローグをくわえた全6章からなっている。

アリエスの有名な著作にならい「〈子ども〉の誕生」と題されたプロローグには、自然主義、象徴主義、ポスト印象派などの画家が1880年代以降に子どもを描いた作品が集められ、ナビ派の子ども作品が生まれてくる土壌が理解できる。これが大規模展だったなら、ナビ派作品と対照的である

がゆえにその革新性を際立たせる、サロン画家たちの「躰の絵画」も組み込んだかもしれない。第1章「路上の光景、散策する人々」から第2章「都市の公園と家族の庭」、第3章「家族の情景」までは、描かれた空間別にナビ派画家たちの作品が並べられ、彼らの表現の共通性もさることながら、差異も浮かび上がる点で興味深い。とくに敬虔なカトリック信者だったドニが、聖母子の図像伝統を引用するなど宗教的な意味合いを込めて描いた子ども像は、ボナールやヴァロットンたちが描く世俗的で奔放な子ども像とは一線を画した理想化を経ており、各画家が子どもに託した意味の多様性が直感的に理解できる展示だった。

グラフィック作品を中心とする第4章「挿画と物語、写真」では、画家の制作態度と子どもの関係を考えるうえで重要な作品が扱われている。すなわち楽譜の挿画を筆頭に、ボナールが子どものために、子どもの視点に立って制作した一連の準備素描および完成作である。自由に遊ぶ子どもたちに、自由な表現者としての自らを重ねたボナールの制作態度は、こうした作品を構想するなかでとりわけ培われたに違いない。子どもの視点を取り入れるという意味では、ナビ派が活動初期から関心を持ち、自分たちで舞台づくりから上演まで行ったマリオネット劇についても掘り下げることができたかもしれない。

そして晩年のボナール作品を集めたエピローグ「永遠の子ども時代」では、ナビ派のなかでもとくに子どもの精神に接近しえたこの画家の到達点が《雄牛と子ども》(1946年)によって示される。世界大戦の暗雲立ち込める時代、老いた画家はナビ派時代よりもいっそう子どもへの憧憬の念を強めていただろう。後年のナビ派における本テーマの広がり示唆するかたちで本展は締めくくられた。

展覧会カタログに関しては、序文と6本の論文が、ボナールを中心とするナビ派画家およびその作品と子どもの関係を多角的に論じている。上でも触れたベルヌ氏の論文は、ボナールやヴェイヤール、ヴァロットンの子ども作品を中心に、近代美術史における彼らの造形および理念上の革新性を明らかにし、本展の意義をより広い文脈につなげている。くわえてボナール美術館館長ヴェロニク・セラノ氏、オルセー美術館絵画部門統括学芸員でナビ派研究の第一人者イザベル・カーン氏、同統括学芸員・学芸部門長シルヴィ・パトリ氏がそれぞれボナール、ヴェイヤール、ドニ作品について詳細に論じ、これまで三菱一号館美術館でのナビ派関連展を担当され、ドニ研究者でもある同館主任学芸員の杉山菜穂子氏は、明治以降の日本におけるボナール受容を辿り、貴重な情報を簡潔にまとめてくれた。子ども向け絵本を思わせる軽快で親しみやすい図録のデザインにも、担当者らのこだわりが感じられる。

さいごに、本展への補足として、19世紀末には死せる子どもや病気の子どものイメージもまた多く流布していたことを想起しておきたい。実際にドニやルーセル、ヴェイヤールは、自らの、あるいは親族の子どもの死を経験した。子どもの喪失もまた画家が子どもを見るまなざしに、ひいては造形表現にまで影響を及ぼし、それがナビ派と象徴主義をつなぐ一側面ともなる。本展で主調をなす生き生きとした子どものイメージがポジだとしたら、そのネガにも目配せすることで、ナビ派と子どもの関係が一段と深みをもって浮かび上がりそうだ。

(国立西洋美術館主任研究員)

- 1 La collection Marlene et Spencer Hays. Une passion française, Paris, Musée d'Orsay, 2013 ; Bonnard / Vuillard. La donation Zeïneb et Jean-Pierre Marcie-Rivière, Paris, Musée d'Orsay, 2016. また将来的な寄贈が約束されているコレクションに関しては : Bonnard et Vuillard, *The Intimate Poetry of Everyday Life: The Nabi Collection of Vicki and Roger Sant*, Washington, DC, The Phillips Collection, 2019.
- 2 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant : en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005. なお、本論中で言及される展覧会図録執筆者の方々の肩書は、展覧会当時のものである。
- 3 『画家が見た子ども展 : ゴッホ、ボナール、ヴェイヤール、ドニ、ヴァロットン』図録、三菱一号館美術館、2020年、19頁。
- 4 《公園》は前述の「オルセーのナビ派展」や国立新美術館での「オルセー美術館展2010——ポスト印象派」(2010年)には出品されたが、これらは所蔵館が展覧会の共催者であるがゆえに可能となった例外的措置であろう。
- 5 Maman : Vuillard & Madame Vuillard, Birmingham ; Le "Talisman" de Sérusier, une prophétie de la couleur, Pont-Avent / Paris ; Les Nabis et le décor. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis..., Paris ; Pierre Bonnard : the Colour of Memory, London / Copenhagen / Vienna ; Edouard Vuillard, *The Poetry of the Everyday*, Bath ; Ker-Xavier Roussel, *Jardin privé, jardin rêvé*, Giverny ; Félix Vallotton, *Painter of Disquiet*, London / New York. くわえて脚註1で言及したフィリップス・コレクションでの展覧会。

## 1894 Visions ルドン、ロートレック展

## 児島薫

本展のタイトルやフライヤーなどのデザインから、これはルドンとロートレックの2人の作家の展覧会であるという先入観を抱いた。新型コロナウイルスの感染拡大でこの美術館も展覧会の中止、延期、内容の変更などを余儀なくされていた。すでにルドン展、ロートレック展を開催し、両作家の作品を所蔵する三菱一号館としては「手堅い」展覧会ではないかと勝手に予想をしてしまったが、それは良い意味で大きく裏切られた。

展覧会は、三菱一号館が誇るトゥールーズ=ロートレックの版画コレクションが中心をなしてはいるが、岐阜県立美術館との共催により質量ともに優れたルドンの作品が加わり、確かに二人の画家を中心とする構成であった。そこに岐阜県立美術館が重点的に収集してきた山本芳翠の作品、さらに両美術館の所蔵する西洋、日本近代の作品が加わり、開館10周年記念にふさわしい充実した内容であった。なお、「1894年」と聞くと、筆者はまず日清戦争を想起した。明治美術会通常会員画帖『小宴記念』（1895年）には浅井忠や小山正太郎らによる戦地のスケッチが含まれていたが、本展が1894年をテーマとしたのは、この年が三菱一号館の竣工年であったことによるという。

このように年代を切り口にする展覧会として思い出されるのは、1982年の岐阜県立美術館の開館記念展「明治15年パリー近代フランス絵画の展開と山本芳翠―」である。これは図録のみで知るが、1892年を軸として山本芳翠作品を同時代のフランス絵画とともに展示する構成であった。それから40年近くの年月を経て、本展では再び芳翠を同時代のフランスの時空に置き直したことになる。

安井裕雄氏の巻頭論文では、「この1894(明治27)年とは、西洋と東洋、絵画と版画、芸術と工芸といった諸芸術が古い境界を超えた交流をみせ、現実と夢想の間に、新しい感性が新しいものを生み出した多産な時代であったのだ」と指摘している<sup>1</sup>。このような「古い境界を超えた交流」としては、世紀末に高まりをみせたジャポニズムがその最たるものであろう。そしてそのジャポニズムの渦中にいた一人が山本芳翠である。本展にも展示されている『蜻蛉集』などをめぐるジュディット・ゴーチエとの交流については、既に高階絵里加氏の研究に詳しい<sup>2</sup>。

芳翠は国立美術学校に学び、ジャン=レオン・ジェロームのアトリエ生となった<sup>3</sup>。アトリエ生は大使館や公使館の紹介状がありアトリエの教師が許可すれば簡単に入学できた。芳翠の《裸婦》(1880年頃)は彼が国立美術学校でしっかりとアカデミックな表現を学んだことを裏付ける。今回久しぶりに間近で実見することができ、暗い色調のために識別しにくかった裸婦の周囲の描写を詳しく見ることができた。横たわる女性の手前には水の流れるくぼんだ地形が見られ植物が生えているが、画面奥、女性の向こう側にも水面が広がり、その向こうに岩場が連なっていることを知ることができた。芳翠は画学校で写生したモデルに様々な想像をふくらませて本作を描いたのであろう。帰国後の《浦島》(1893-95年頃)では主題は明らかだが、これについても高階絵里加氏が詳しく論じたように芳翠は東西の様々なイメージを吸収しつつ独創的な画面を仕上げている<sup>4</sup>。筆者はそこに月岡芳年《浦嶋之子帰国従龍宮城之図》(1886年)(図)も加えておきたい。芳翠が描いたのは、まさに龍宮の眷属を従えての帰国する場面である。水晶のような玉を描いたり金属の輝きを表すことができるのは油彩画ならではの、芳翠はそうした油彩画の利点を強調しようとしているようにも見える。一方で増上寺《五百羅漢



月岡芳年《浦嶋之子帰国従龍宮城之図》(1886年)  
『芳年 激動の時代を生きた鬼才浮世絵師』加藤陽介、株式会社アートワン編、アートワン発行、2016年より



図》のなかにも、こうした玉を持つ羅漢図が描かれている。芳翠が《五百羅漢図》を見たかどうかは不明ながら、『蜻蛉集』と《裸婦》の両方を描き東西の絵画表現を往き来できた芳翠の幅の広さを、《浦島》からもうかがい知ることができる。

また本展には登場しないながら、トゥールーズ=ロートレックと出会っていたかもしれない日本人画家のことに触れておきたい。芳翠とも近い五姓田義松である。義松は芳翠が師事した五姓田芳柳の息子であり、芳柳が英才教育的に洋画を学習させ、私費により渡仏させた。義松は水彩画で日本の風俗や風景を描いてフランス人やイギリス人に好評を得た<sup>5</sup>。義松は1881年3月からレオン・ボナの学校で学んだとみられるが<sup>6</sup>、そこにはトゥールーズ=ロートレックが1882年4月から9月の間在籍していた。ロートレックと義松は直接会うことがあっただろうか。

芳翠の次の世代の画家である黒田清輝《摘草》(1891年)(本展出品作品)にも東西の絵画の融合を見ることができる。春先に摘み草をおこなう女性の図は浮世絵にしばしば描かれてきた。地平線を高い位置に置く本作品には、黒田が自己内在化したジャポニズムの眼差しを見ることができるだろう。

洋画を中心に書いてきたが、この展覧会の見所は版画の表現の多彩さにもある。ルドンのエッチング、ドライポイント、ロートレックのリトグラフ、ヴァロットンの木版画と様々な版の技法や刷りの効果を見比べることができた。ゴッヤンの木版画では自摺作品を後刷りのルイ・ロワ版とポーラ版と比較し、違いの大きさを実感できた。

ここでもう一つ思い出すのは、2000年にロイヤル・アカデミーで開かれた展覧会「1900: Art at the Crossroads」である。この展覧会では1900年のパリ万国博覧会の際に展示された美術が、19世紀的なものと20世紀的なものとが交錯するものであったことを示した。この「1894 Visions」展は、その時計を少し前にずらすことで19世紀最後のフランス美術の方に力点を置いた。だが、本展企画者の安井氏は、世紀末の混沌としつつも豊かなものの存在を指摘しつつも、そうした中で生み出された視覚表現は20世紀以降には受け継がれなかったとも指摘する<sup>7</sup>。

日清戦争を機に日本の近代化は本格化し、台湾を統治する側になり、東京美術学校には西洋画科が設置され裸体写生が導入された。しかし山本芳翠が日本に持ち帰ったようなアカデミックな油彩表現は受け継がれず、ベルエポック的とも呼ばれるファエル・コランに師事した黒田清輝も、20世紀には急速に古めかしい存在となる。日本の洋画界においても1894年はある意味での転換点であったことを浮き彫りにした展覧会だった。

(実践女子大学教授)

- 1 安井裕雄「序 1894 Visions 19世紀末の新しいものたち」『1894 Visions ルドン、ロートレック展』筑摩書房、2020年、p. 17。
- 2 高階絵里加『異界の海 芳翠・清輝・天心における西洋』三好企画、2000年など。
- 3 エコール・デ・ボザールの在籍記録については兎島薫「フランス国立美術学校に学んだ日本人留学生」『美術美術史学』13号、1998年、p. 99-112で報告した。なおエコール・デ・ボザールの記録(AJ52)の中で芳翠は「Yamamoto, Cio」と記載されている。
- 4 高階絵里加、前掲書。
- 5 五姓田義松の滞欧期のコレクターとの関わりについては、角田拓朗「特別紀行 ガーンジー島の五姓田義松」『芸術新潮』70巻9号、2019年9月、p.124-129、及び角田拓朗「サマレーズ・コレクションの五姓田派作品群について」『近代画説』28号、2019年12月、p. 132-149。
- 6 角田拓朗編『五姓田義松史料集』中央公論美術出版、2015年、p. 120。
- 7 安井裕雄「序 1894 Visions 19世紀末の新しいものたち」、p. 18。

## テート美術館所蔵 コンスタブル展

## 小野寺玲子

2020年の年明けに始まるコロナ禍のために、展覧会の延期や中止が相次ぎ、外国との行き来もままならない状況が続く中、60点にのぼるテート美術館所蔵の優品を日本で観ることができたのは、まずそれ自体僥倖であり、展覧会の実現に尽力された方々に感謝と敬意を表したいと思う。

コンスタブルはイギリスを代表する風景画家の一人として、我が国でもよく知られている、と思っていたのだが、考えてみると近年「ターナー展」ほどにはお目にかかっていない。「英国美術」や「風景画」の文脈ではほぼ間違いなく登場するものの、コンスタブルの名を冠した展覧会は、本展図録の参考文献リストによれば、1986年以来日本で開かれていないのである<sup>1</sup>。じつに35年ぶりとなるコンスタブルの個展にして、代表作である《干し草車》(ナショナル・ギャラリー)や《草地から望むソールズベリー大聖堂》(テート美術館)が含まれていないのは少々残念ではあるが、本展はコンスタブルの画業をわかりやすく紹介し、その特質を浮彫にすることに成功したと言えるだろう。

両親の肖像画を含め画家コンスタブルを育んだ環境が紹介される第1章に始まり、初期の風景画、戸外制作を重視する作風の確立、ロイヤル・アカデミーでの成功、後期作品と版画集、というように、基本的に年代順の構成をとり、いかにして「風景画家コンスタブル」が誕生し、その名を残すに至ったかが平明に語られる展示であった。前半の緑豊かな田園風景には画家の愛着が感じられて、観ていて楽しいものであるし、また中盤で有名な雲の研究に焦点が当てられ、そのおかげで中・後期作品における空の表現の豊かさに、あらためて注目させられる。親しみのある風景を描きつつも、画家としての栄達のためには歴史主題の大作と伍さねばならず、周到にその難題を克服した画家であったことが、鑑賞者に伝わったのではないだろうか。

展示の中で特に見所として扱われていたのが、《ウォータールー橋の開通式》(Cat. no. 55)とターナー作《ヘレヴーツリュイスから出航するユトレヒトシティ 64号》(Cat. no. 56)の並置である。この2点は1832年のロイヤル・アカデミー展において並んで展示され、開幕前にこれを見たターナーが、自作に赤いパイを加筆したというエピソードが知られている。そのとき以降、この2点が一緒に展示されるのは本展で3回目であるとのこと、なるほど稀有な機会である。

ただ気になるのは、この「競演」はコンスタブルの素晴らしさを演出しているのだろうか、という点である。たしかに《ウォータールー橋》は絢爛で迫力があるけれども、それまで見てきたハムステッドの緑野やブライトンの海景を思い起こすとかなり異質であるし、《ヘレヴーツリュイス》と比べてどちらが優れているかを判断するのは難しい。我が国でも繰り返し個展が開催されるターナーと、並び称せられる画家、あるいはかのターナーもライバル視した画家、としてコンスタブルを位置づけようという趣旨なのだとなると、主役たるコンスタブルも浮かばれまい。そもそもこのエピソードは、ターナーの優位性——ヴァーニシング・デーを利用して当意即妙に自作の見栄えを上げる能力——を印象づける話として語られるのが通例ではないのだろうか<sup>2</sup>。

展示室ではここが唯一、首を傾げたところだったが、展覧会図録では監修者の荒川裕子氏がエッセイ「コンスタブルvsターナー——同時代の批評を中心に」で丁寧に解説されており、得心がいった。批評家によるコンスタブルとターナーの比較は、コンスタブルが1819年のロイヤル・アカデミー展に《白い馬》(フリック・コレクション)を出品して注目されたときに始まり、しばしば繰り返されていたこと。《ウォータールー橋》の前年に、コンスタブルが謀って、自身の《草地から望むソールズベリー大聖堂》をターナーの大作2点の間に設置し、二人の特質の

違いが一層注目を集めるようになったこと。そして1832年の件はたしかにターナーに軍配が上がるが、20歳代からロイヤル・アカデミシャンでありいわば画壇の寵児であったターナーが、「遅れてきた」コンスタブルを警戒せざるを得なくなった証左であると言えること。つまりこの歴史的展示の意義は、コンスタブルの着実な追い上げのクライマックスととらえてこそ、コンスタブルの面目も躍如するのである。

終盤に展示されたメゾチントの版画集『イングランドの風景』全22点 (Cat. nos. 58-59) も、自然現象への誠実な向き合い方と、イングランドの風景への敬愛というコンスタブルの特質を再確認するのに有効であったと思われる。全体として、初めてこの画家を意識する人にも理解しやすく、またなかなか見る機会のない習作やスケッチも含む、充実した展覧会であった。

出品作の中でとくに魅力的に思ったのは、初期の意欲作《フラットフォードの製粉所》(Cat. no. 25)である。たしかに図録エッセイで加藤明子氏が指摘しているような弱点はあるものの、身近な風景と人々の営み、そして陽光の作る色彩への真摯な眼差しが感じられる、みずみずしい1枚である。中景の畑の明るい緑色と、そこに落ちる樹木の影の濃い緑色を見ると、コンスタブルにまつわるもう一つの有名なエピソードも思い出される。収集家でアマチュア画家のポーモント卿 (Cat. no. 14) から、風景画の全体を支配する色調は、古いクレモナ製ヴァイオリンの色が良いと言われて、コンスタブルは芝生の上にヴァイオリンを置いてみせたというものである<sup>3</sup>。さらにこの絵に関しては、コンスタブルが次世代の画家に与えた影響についての、次のような興味深い指摘が思い出される。

オックスフォード・ブルックス大学のクリスティアナ・ペイン氏によれば、近年ラファエル前派に対するラスキンの影響力を下方修正する研究が見られるが、それでは誰が彼らの手本だったのかと考えた時、最も蓋然性の高いのがコンスタブルだという<sup>4</sup>。ラスキンが若い画家に向けて、「専心に自然に向き合い」「自然とともに歩む」べきだと説いたことはよく知られているが、ラスキンの言う「自然」は、荒野や山岳、手つかずの森林といった、壮大で高貴な感興を誘う風景であって、生垣や柵に囲まれた芝地や、剪定された樹木は対象外であった。精神を高める崇高な自然を描くように勧め、小麦を育てる畑は、肉体に奉仕する自然として蔑んだのである。ところがラファエル前派の画家たちが描いているのは、田畑であり牧草地であり、そこで働く人々である。それは父親の農場と製粉所を含む風景を出発点としたコンスタブルと同じではないか。ペイン氏は《フラットフォード》とホルマン・ハントの《雇われ羊飼い》(1851年、マンチェスター市立美術館)との共通点を指摘している。

主題と色彩の類似は、実際にコンスタブルとラファエル前派を並べて検証するに値するだろう。ただペイン氏にはもうひとつの論点があって、それはターナーを称揚するラスキンにとって、死後評価の上がってきたコンスタブルは脅威であり、ターナーを永遠に輝かせるためにコンスタブルを不当に貶めた、という指摘である。ラスキンの「自然に学べ」はもともと「ターナーに学べ」の意味であり、我がスーパースターの後継者にと見定めたラファエル前派の若者たちが、コンスタブルの自然に倣うのを、なんとか阻止しようとした形跡があるという。

またもターナー対コンスタブルである。代理戦争の感もあるが、今度はコンスタブルに分があるような気がする。今回、久しぶりの、あるいは多くの人にとって初めてのコンスタブル展として、おおいに満足のいく展覧会であったが、もしも第2弾が望めるのであれば、この観点から見てみたいものである。

(横浜美術大学教授)

1 『イギリスの詩情：コンスタブル展』新宿伊勢丹美術館ほか、1986年。

2 Jacqueline Riding, '1832 Shot out of the Water?', *The Royal Academy Summer Exhibition: A Chronicle, 1769-2018*, Paul Mellon Centre, online resource, 2018.

3 C. R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable, Esq. R. A., composed chiefly of his letters*, 2<sup>nd</sup> edn, London, 1845, p. 124.

4 Christiana Payne, 'John Constable, John Ruskin, and the Pre-Raphaelites', *The British Art Journal*, Vol. 16, no. 1, Summer 2015, pp. 78-87. (拙訳「コンスタブル、ラスキン、ラファエル前派」『イギリス美術叢書Ⅳ ランドスケープとモダニティ』ありな書房、2019年、93-122頁)

## 展評 展覧会概要

- ・展評の掲載は展覧会の開催順となっている。
- ・機関名・社名等は開催当時のもの。

### マリアノ・フォルチュニ 織りなすデザイン展

会期：2019年7月6日(土)～2019年10月6日(日)[87日間]  
主催：三菱一号館美術館、毎日新聞社、フォルチュニ美術館、ヴェネツィア市立博物館群財団  
後援：イタリア大使館  
協賛：大日本印刷  
協力：アリタリア・イタリア航空  
入場者数：51,478人

### 開館10周年記念 画家が見たこども展 ゴッホ、ボナール、ヴェイヤー、ドニ、ヴァロットン

会期：2020年2月15日(土)～2020年2月27日(木)  
2020年6月9日(火)～2020年9月22日(火・祝)[108日間]  
※2月28日～6月8日新型コロナウイルス感染拡大により臨時休館  
主催：三菱一号館美術館、ボナール美術館(フランス、ル・カネ)、日本経済新聞社  
後援：在日フランス大使館/アンスティチュ・フランセ日本  
協賛：大日本印刷  
協力：日本航空、ヤマトグローバルロジスティクスジャパン株式会社  
入場者数：33,915人

### 開館10周年記念 1894 Visions ルドン、ロートレック展

会期2020年10月24日(土)～2021年1月17日(日)[76日間]  
主催：三菱一号館美術館、日本経済新聞社  
後援：在日フランス大使館/アンスティチュ・フランセ日本  
協賛：大日本印刷  
企画協力：岐阜県美術館  
巡回：岐阜県美術館 2021年1月30日(土)～3月14日(日)  
入場者数：49,922人

### テート美術館所蔵 コンスタブル展

会期：2021年2月20日(土)～2021年4月25日(日)[91日間]  
※緊急事態宣言に伴う都の要請により、5月30日(日)→4月25日(日)で閉幕  
主催：三菱一号館美術館、テート美術館、朝日新聞社  
後援：プリティッシュ・カウンシル  
協賛：DNP大日本印刷  
協力：日本航空  
入場者数：42,273人



#### 『三菱一号館美術館 研究紀要』編集・投稿規定

三菱一号館美術館は、『三菱一号館美術館 研究紀要』を、定期的に刊行する。『研究紀要』は、館における調査研究ならびに活動分析の成果等を発表することにより、専門的研究の深化、事業活動への反映及び館にまつわる研究活動の普及に資することを目的とするものである。『研究紀要』の編集、投稿原稿審査にあたっては、編集委員会を設けることとする。編集委員会は、館長を編集長とし、委員は紀要編集担当より構成される。

投稿資格および投稿原稿は以下の通りとする。

- 1) 当館職員による未発表の論文
- 2) 当館職員による資料紹介・当館における活動分析・当館におけるシンポジウムおよび講演会等の発表の報告
- 3) 館外の研究者・関係者は、当館所蔵作品あるいは当館の活動に関わる論文および調査報告等の記事を投稿できる。

1)については、投稿原稿の内容に鑑み、専門的知識を有する研究者（館外を含む二名以上）に査読を依頼し、査読者の意見を参考に編集委員会が採択した原稿のみを掲載する。

## 三菱一号館美術館 研究紀要 第6号

2024年3月 発行

発行：三菱一号館美術館

〒100-0005

東京都千代田区丸の内2-6-2

tel. 03-3287-7001(代表)

編集：三菱一号館美術館

翻訳：パメラ・ミキ (p. 25)

福田恭子 (p. 26)

小川カミーユ (p. 29)

製作：求龍堂

印刷：公和印刷株式会社

## Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo No.6

Published by Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo

2-6-2, Marunouchi, Chiyoda-ku, Tokyo 100-0005, JAPAN

Edited by Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo

Translated by Pamela Miki (p.25), Kyoko Fukuda (p.26),

Camille Ogawa (p.29)

Produced by Kyuryudo Art Publishing Co., Ltd.

Printed by Kowa Printing Co., Ltd.

© Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, 2024

ISSN 2189-1850