

三菱一号館美術館 研究紀要

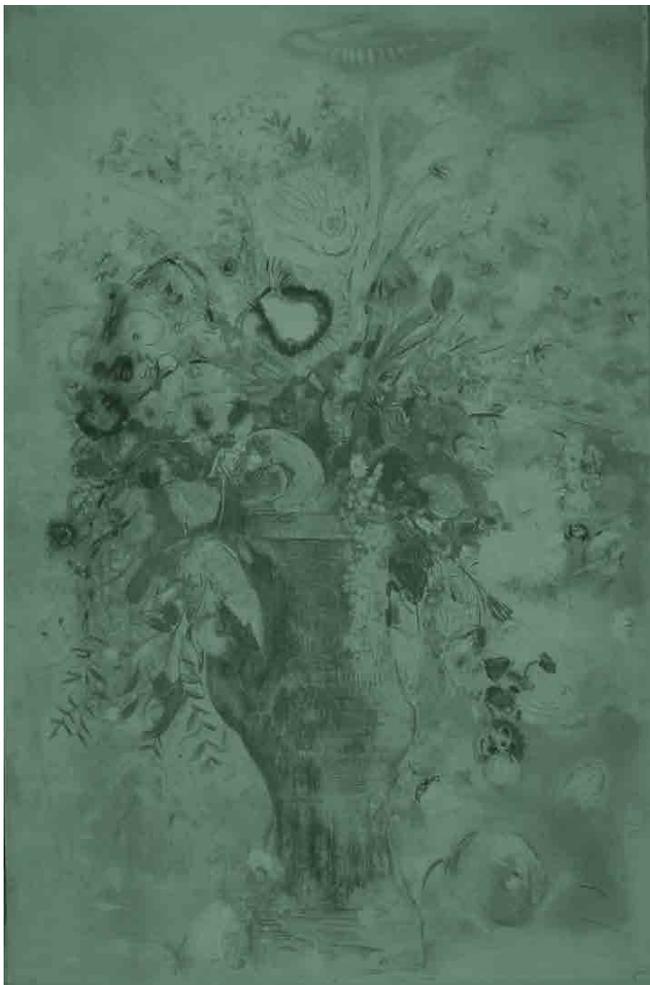
Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo

第7号

No.7



P



オディロン・ルドン
《グラン・ブーケ(大きな花束)》

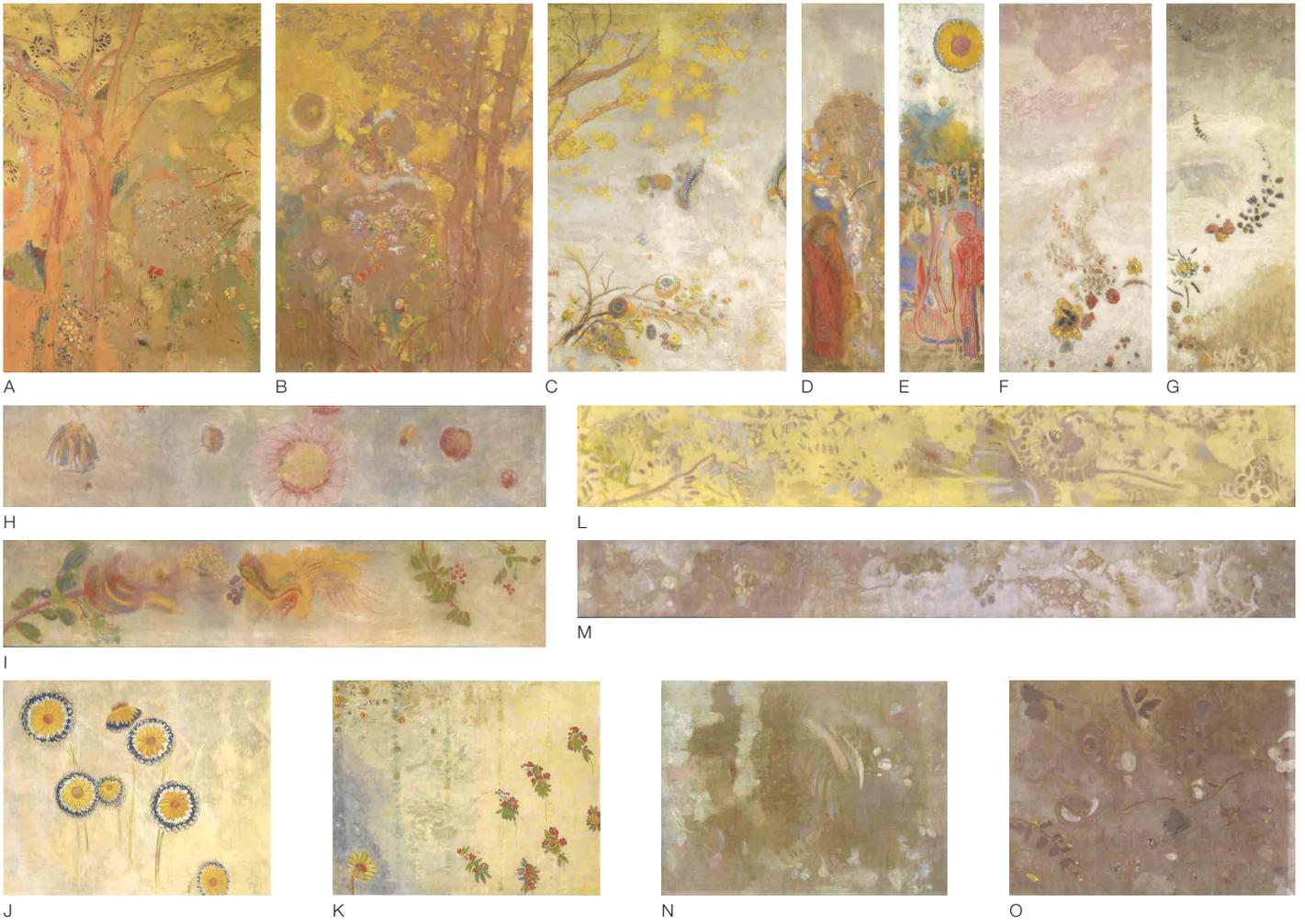
1901年
パステル/カンヴァス
248.3 × 162.9 cm
三菱一号館美術館

左上：通常光写真*

右上：紫外線蛍光写真

左下：赤外線反射写真

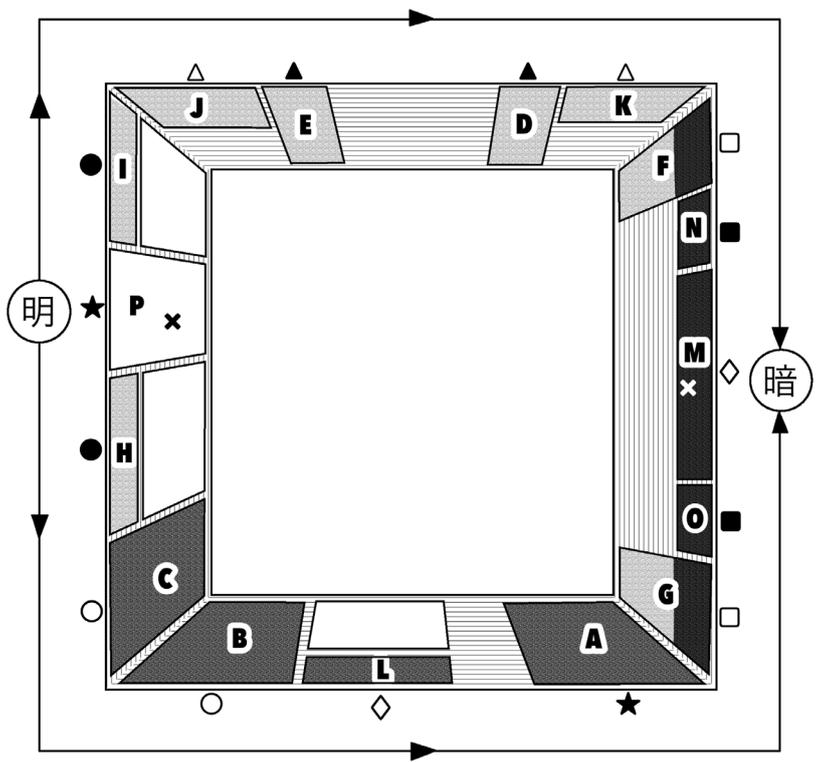
※口絵裏頁のPおよび13頁の「表1」Pに対応



ドムシー城食堂装飾画

- A 黄色い背景の樹
- B 黄色い背景の樹
- C 黄色い花咲く枝
- D 人物
- E 人物
- F 花の装飾パネル
- G 花の装飾パネル
- H 花のフリーズ
- I 花と実のフリーズ
- J ひな菊
- K 花とナナカマドの実
- L 黄色のフリーズ
- M 灰色のフリーズ
- N 灰色の小さなパネル
- O 灰色の小さなパネル
- P グラン・ブーケ

★○●▲▲■◆ : カップリング
 × : 謎の記号
 P : グラン・ブーケ
 ■ : 有色ゾーン
 ■ : 黄色ゾーン
 ■ : グレーゾーン



三菱一号館美術館 研究紀要 | 第7号

Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo | No.7

序文

『三菱一号館美術館 研究紀要』第7号を、無事ここにお届けできることを嬉しく思います。美術館活動において、展覧会の開催とコレクションの充実化・調査研究・公開は、重要な両輪です。しかし、この両輪だけで、美術館で働く人びとの、ないしは美術館活動に関わる人びとの全体像を紹介できるわけではありません。また、公共・公益性をもつ美術館とその活動は記録され、それ自体が歴史として考察の対象となり、将来的展望を拓く礎となる必要があります。美術館が定期的に『年報』と『研究紀要』を刊行する理由は、ここにあると言えるでしょう。

今回の第7号には、初めて美術館外の専門家の方々に調査報告をご寄稿いただきました。当館所蔵作品を代表するオディロン・ルドン《グラン・ブーケ(大きな花束)》は、画布にパステルで描写という脆弱性から、通常は展示室内に特設された展示ケース内で保管されており、ガラス越しにしか見ることができません。しかしメンテナンス工事の際、《グラン・ブーケ》を展示ケースから移動させる必要が生じたため、この機会に画面の光学調査を行いました。肉眼では捉えることができない画面情報の分析結果から、どのような新しい知見が得られたか、当館開館時から協力関係にある修復家の森直義氏と、絵画顔料の光学分析を専門とされている石原慎氏と佐藤いまり氏による充実した報告でご確認ください。

当館紀要の大きな特徴は、外部有識者による開催各展の展覧会評が掲載されていることです。今号には、過去最多となる8本の展評が掲載されていますが、「都市生活の中の美術館」と標榜する当館らしい多彩なラインナップの展覧会について、様々な角度から語られたテキストは、何よりも当館スタッフにとって今後を考えるよすがとなるものです。この場を借りて、執筆して下さった皆様に心から御礼申し上げます。

メンテナンス休館後、2024年11月から、当館では新たに二つのスペースをオープンしました。ひとつが「小展示室」で、ここでは「小企画展」と称して、当館所蔵作品および寄託作品を学芸員独自の切り口でさまざまに紹介することを目的としています。今号には、二つの「小企画展」に関するエッセイが掲載されていますが、今後も「小企画展」について本紀要において様々に情報を発信していきます。もうひとつが多目的室としての「Espace(エスパス)1894」で、ここでは展覧会関連イベントや館外団体との協力イベントなど、これまで館内で十全に対応できなかった事業を積極的に行っていきたいと考えています。それによって、当館とその活動への関心の裾野が広がることを期待しています。最後に掲載された「研究ノート」は、その現状と今後の普及プログラムについての考察です。

様々な日常業務と並行して、『研究紀要』を刊行し続けることはそれほど簡単ではありません。しかし、美術館の存在に関わる重要な事業として、これからも刊行に向けて努力して参ります。編集・掲載内容への忌憚なきご意見、そして今後とも、当館活動にご支援を賜りますよう、お願い申し上げます。

三菱一号館美術館 館長

池田 祐子

Foreword

It is with great pleasure that we bring you the seventh issue of *Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo*. Holding exhibitions, and expanding, conducting research on and making available to the public their collections, are two important and mutually necessary parts of an art museum's activities. However, an overall picture of the people who work at a museum or the people involved in its activities cannot be presented through these two parts alone. As well, public and non-profit museums and their activities must be documented, making them the subjects of research in their own right and serving as a foundation for future prospects. One could say that this is the reason why the Mitsubishi Ichigokan Museum regularly publishes an annual report and research bulletin.

For *Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo*, No. 7, we have invited for the first time experts from outside the museum to contribute investigative reports. Odilon Redon's *Grand Bouquet*, which exemplifies the museum's collection, is painted with pastels on canvas, and due to its inherent fragility, is normally stored in a display case installed specially in one of the exhibition rooms and can only be viewed behind glass. However, because during the recent building maintenance it had to be removed from its display case, we took the opportunity to carry out an optical survey of its surface. Readers can confirm from the substantial report by Naoyoshi Mori, a conservator with close ties to the museum since its opening, and Shin Ishihara and Imari Sato, who specialize in the optical analysis of painting pigments, what new knowledge that cannot be captured with the naked eye was gained from the results of this analysis of surface information.

A major feature of our bulletin is the inclusion of exhibition reviews by outside experts. This issue includes eight reviews, the highest number ever, and the texts written from various angles about a varied line-up of shows worthy of an institution that professes to be "a museum at the center of urban life" above all serve as a basis for future consideration for the staff. Let me take this opportunity to express my heartfelt gratitude to the writers concerned.

Coinciding with the museum's reopening in November 2024 after an extended closure for maintenance, two new spaces have opened at the Mitsubishi Ichigokan Museum. One is the "Small Gallery", where so-called Small Gallery Exhibition introduce variously from our curators' own perspectives works from the museum's collection and works entrusted to the museum. Two essays relating to Small Gallery Exhibition are included in this issue of the bulletin, and we will continue to provide information about these shows in future issue. The other new space is "Espace 1894", a multipurpose room where we aim to actively host exhibition-related events, collaborative events with outside organizations and other ventures that until now the museum has been unable to adequately accommodate. We hope that as a result of the opening of these new spaces, interest in the museum and its activities will grow. The "Research Notes" at the end of the bulletin examine where we stand now and discuss future outreach programs.

It is not easy to publish a research bulletin in parallel with the various day-to-day tasks of running a museum. However, given it is an important undertaking that has a major bearing on the existence of the museum, we will do our best to continue issuing *Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo*. We welcome candid opinions on the editing and published content, and hope readers will continue to support our endeavors.

Yuko Ikeda

Director, Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo

目次

序文 池田 祐子	2
報告書	
オディロン・ルドン《グラン・ブーケ》と装飾パネルの連携 ——光学調査による技法の分析を起点に 森 直義	7
分光スペクトル法による美術作品の撮影 ——その可能性と課題について 石原 慎 佐藤 いまり	23
展評	
「上野リチ：ウィーンからきたデザイン・ファンタジー」展の意味 池田 美奈子	32
ファッション展の煌煌と寥寥 ——「ガブリエル・シャネル展 Manifeste de mode」から 小形 道正	35
木版が生む漆黒のオリジナリティー ——「ヴァロトン——黒と白」展 吉田 紀子	37
芳幾・芳年——国芳門下の2大ライバル展 日野原 健司	40
不在を見つめるまなざし ——「再開館記念『不在』——トゥールーズ=ロートレックとソフィ・カル」 松田 愛	42
「異端の奇才 ビアズリー」展 喜多崎 親	46
オランジュリー美術館 オルセー美術館コレクションより ルノワール×セザンヌ——モダンを拓いた2人の巨匠 久保田 有寿	49
「アール・デコとモード 京都服飾文化研究財団(KCI)コレクションを中心に」展 ——モードからみるアール・デコ 岩崎 余帆子	51
エッセイ	
小企画展レポート「フェリックス・ヴァロトン——親密な室内」 杉山 菜穂子	54
小企画展「ジャポニスムの季節」に向けて ——もうひとつの文脈からみたデイヴィー・コレクション 加藤 明子	59
研究ノート	
三菱一号館美術館における普及プログラムの現状 加藤 明子 石神 森	64

オディロン・ルドン《グラン・ブーケ》と装飾パネルの連携 ——光学調査による技法の分析を起点に

森 直義

序

《グラン・ブーケ(大きな花束)》[fig.1]は、オディロン・ルドン(Odilon Redon, 1840-1916)が、1901年に当時最大の支援者だったロベール・ド・ドムシー男爵(Robert-Joseph-Bénigne de Domecy, 1862-1946)の城館内の食堂に描いた16枚の装飾パネルの1点である。《グラン・ブーケ》を除く15点は1978年に食堂の壁から外され、現在はオルセー美術館が所蔵し、残る1点はその後約30年間ドムシー邸に留まった。この最後の1枚が、三菱一号館美術館が2010年から所蔵する《グラン・ブーケ》である。16枚の装飾パネルの中心であっただけでなく、ルドンが描いたパステル画としては最大で、装飾画の歴史上重要な作品とされている。三菱一号館美術館を訪れる多くの人は、この作品を独立した1枚の絵画として鑑賞するだろう。確かにこの作品は一連のパネルのなかの1枚であったはずだが、その文脈から容易に切り離されて存在しうる作品としての独立性を備えている。

《グラン・ブーケ》は、どのような技法で描かれ、そこには何が描かれているのか。ルドンは、全体のパネルの配置の中で本作にどのような位置を与えようとしたのだろうか。本作について考えるべき重要な課題がそこにあると思われる。

2024年5月、施設点検に伴い本作品を館内移動した際、2日間にわたって紫外線、赤外線、マイクロスコープ、ハイパースペクトル画像計測による調査¹を実施した。この限られた調査の情報とこれまでの観察をもとに、その制作技法から《グラン・ブーケ》と他の15点の装飾パネルとの関係について考察を試みた。

1. 装飾パネルの制作技法

《グラン・ブーケ》の制作技法について考察する前に、食堂内の装飾パネル全体の構造と制作技法を概観する。

1-1. 「装飾パネル」とは

装飾パネル(panneau décoratif / panneaux décoratifs[複数形])のパネル(panneau)は一般に「板」を意味するが、ここでは額装されて壁に架けられるイーゼル画とは異なり、壁に嵌め込まれて壁画のように設置される作品形態を意味する。絵画はイーゼルを離れ、壁に戻るべきであり、それによって本来の芸術の目的である「装飾」を取り戻すとしたエドゥアール・ヴユイヤール(Édouard Vuillard, 1868-1940)、ピエール・ボナール、モーリス・ドニといったナビ派の若い世代は、装飾パネルによる制作をルドンに先んじて始めていた。例えば、ルドンの若き崇拜者だったヴユイヤールは、支援者や友人の私邸を飾る可搬型パネルの制作を1892年から始めている²。ルドンにとってドムシー邸の装飾は、初めての室内装飾画への挑戦であった。この経験が、約10年後のフォンフロワド修道院図書館装飾へとつながる数々の装飾画の先駆けとなった。

ドムシー邸の装飾パネルは、すべて木枠に張った画布で制作されている。その大きさは、設置される食堂の壁の寸法に合わせて決定された。《グラン・ブーケ》は247.5×162.9cmの木枠に張られた画布で、食堂の天井の高さは約4.5m、床から作品の下辺が2m

ほどの高さに左右の窓に挟まれる位置に飾られた³。室内全体はアンリ2世様式で、パネルは、ネオ・ゴシック調⁴のオーク材のような暗いシックな色調の羽目板に縁どられるように嵌め込まれた。《グラン・ブーケ》および他の15点の装飾パネルの配置(表1、口絵裏参照)は、2011年3月のグラン・パレでと2018年の三菱一号館美術館の展覧会で再現された。

1-2. 移動と状態

これから装飾パネルの制作技法について述べるにあたり、作品がどこで描かれ、どのように保管・移動・展示されたか、オリジナルの状態を保っているか、確認しておきたい。

《グラン・ブーケ》は長距離の移動を大まかに言えば2回、経験している。初回は1901年、パリのアトリエからドムシー邸への約230kmの移動で、おそらく振動が激しく、パステル画にとって過酷な輸送だったと推測される。2回目は2010年から翌年にかけてのドムシー邸からパリのグラン・パレを経由して東京へ至る長距離輸送である。

1901年4月、ロベール・ド・ドムシー男爵からルドンに無事の到着の知らせがあり、作品は輸送に耐え「ほんの少しルトウシュ(補彩)」が必要な程度だと伝えられた。そして、「パネルの画布は巻かれて届き、画家の立ち合いのもと、木枠に張りこまれた」⁵。

ここまでで確認できる情報を参考に、最初の輸送前後の状況を説明すると以下のようになる。

- ・16枚の装飾パネルは、全てパリのアトリエで、木枠に張った画布に描かれた。
- ・少なくとも何点かの画布は木枠から取り外され、巻かれて輸送され、ドムシー邸でルドンの立会いの下、張りなおされた(現在オルセー美術館に展示されているパネルG、H、I、Lの側面にはタックスの穴が確認できるが、穴のまわりに錆跡が付いていない。制作後から巻かれるまでの短期間だけタックスが付いていたために錆跡がないと考えられ、巻かれて輸送されたことを裏付けている)。
- ・《グラン・ブーケ》の側面[fig.2]には、写真が示すように、張りなおされた形跡がないので、巻かれて輸送されたとは考えられない。タックスは経年劣化でさびていて取り外された穴もない⁶。
- ・ドムシー邸から搬出される時、撮影された写真(個人蔵)によれば、2011年にドムシー城の壁から《グラン・ブーケ》が取り外される時には作品の前にガラスが嵌め込まれていた(個人蔵の写真に拠る)。画面に開けられた穴はその際に作品とガラスの間に設置されていたスペーサーを取り付けた釘の痕跡である[fig.3]。
- ・本作にはドムシー邸の壁に飾られてから110年間に修復された形跡は確認できない。
- ・2011年3月のグラン・パレでの展覧会前と日本到着後に本作は念入りに点検されたが、顔料の剥落は確認されず、その後も修復は行われていない⁷。
- ・他の15点の装飾パネルは、比較的不安定な状態だったので2011年のパリでの展覧会に備えて剥離止めなどの処置が行われたことが修復レポート⁸から分かる。

1-3. 装飾パネルの技法

2011年のグラン・パレでの展覧会の図録⁹によれば、16点(A～P)の技法は、

- ・AからGの7点: 木炭、油彩、デトランプ/麻布
- ・HからKの4点: 油彩、デトランプ/白色の既製地 (préparation blanche industrielle) の画布
- ・LからOの4点: 油彩、デトランプ/麻布
- ・P《グラン・ブーケ》: 黒のパステル、カラーパステル、水で濡らしたパステル (pastel travaillé à l'eau) /白色の既製地 (préparation blanche industrielle) の画

布、木枠に張りこみ

とされている。つまり、《グラン・ブーケ》と同じ白い地塗り付き画布が4点あり、11点は地塗りのない麻布で、《グラン・ブーケ》以外は油彩とデトランプで描かれている。

オルセー美術館所蔵作品の修復レポートによれば、L《黄色いフリーズ》、M《灰色のフリーズ》、N《灰色の小さなパネルⅠ》の3作品の木枠には「HARDY ALAN. 36 Rue du Cherche Midi. PARIS」の刻印がある¹⁰。アルディ・アランは、ファン・ゴッホやピエール・ルノワール、ファンタン・ラトゥールらが常連だったことが知られている有名な画材店である。この刻印の存在から、ルドンは地塗りのない麻布に描いた3作品の木枠はアルディ・アランに発注して作らせたことが分かる。とするとNとほぼ同じ大きさで地塗りのないO《灰色の小さなパネルⅡ》も同じ刻印があるのではないかと思われるし、装飾パネルの木枠は全てこうした専門店に、大きさを指定して特注した可能性が高いと考えられる。

また、別のレポート¹¹によれば、地塗りの成分についてはパネルJ《ひな菊》のみ分析されていて、硫酸カルシウム（石膏）が検出されている。既製地として作られていた可能性もあるが、地塗り付きの画布を特注したと考えられる。

整理すると、図録と修復レポートから以下のことが分かる。

- ・ルドンは木枠を（おそらく画布も）画材店に発注した（この時点で、装飾パネルは設置場所が決められていたと考えられる）。
- ・地塗り付きの画布と地塗りのない麻布の二種類が用意された（タイプの異なる支持体を使ったのは、後に述べるように壁面の配置の構想に関係している）。
- ・《グラン・ブーケ》は白色の地塗り付き画布にパステルで、他の15点は全てデトランプと希釈した油彩で描かれた。

また、ルドンは手紙の中で装飾パネルの技法について、以下のよう書いている。「すべての大きなパネルにデトランプ (la détrempe)、アオラン (l'aoline)¹²、油絵の具 (l'huile)、そしてパステル (le pastel) まで、あらゆる技法を少しずつ使って描いています」¹³とあるうち、

- ・「アオラン」については、これまでの研究にも説得力のある説明はなく、その成分は不明である。
- ・「パステル」は、フランスの修復師の観察では《グラン・ブーケ》以外のパネルでは使われていない、とされている⁸。
- ・「油彩」は修復レポートを参照すると、背景部に揮発精油（テレピンなど）で希釈してごく薄くした油絵の具が薄く大きな筆致で塗布されていると考えられている [fig.4]¹⁴。
- ・「デトランプ」は、《グラン・ブーケ》以外の装飾パネルの主要な技法である。

次章では、その特性について述べながら、ルドンがなぜデトランプを用いたか考えてみたい。

1-4. 「デトランプ」とは

デトランプは、「テンペラ」を含めて広く水溶性の結合剤を使った技法を指す言葉として卵デトランプ (détrempe à l'œuf) というようにも使われるが、当時のナビ派の画家のデトランプとは、デトランプ・ア・ラ・コル (détrempe à la colle) で、動物性たんぱく質由来の膠 (colle animale) を結合剤とする技法である。

公開されている修復レポートによれば、科学調査に基づいてパネルJ《ひな菊》は

détrempe à la colleと記されていて¹⁵、他のパネルも同様の組成だと考えられる。

ルドンにとっては初めて使用した技法であるデトランプをどのように習得したのかは明らかではないが、ナビ派の画家たち、特に親密な関係にあったヴイヤーととの交流によるものと想像される。

ヴイヤーのデトランプについては、それを記録した甥のソロモンの証言を取り上げている論文¹⁶によって知ることができる。19世紀にはパリ郊外のセヌ川沿いに兎皮膠の製造所が数多く設立されていて、ヴイヤーは、そこで製造されたコル・トタン (Colle Tottin) と呼ばれる兎膠の透明さとマットな質感が気に入っていた。シート状の膠を45倍の量の水に浸し12時間ほど膨潤させ、温めながら顔料をまぜ、色ごとに容器にいれ、ストーブやランプの傍に置いて使ったという。

デトランプの作り方はしごくシンプルなので、ルドンにとっての適量な混合の仕方はあったにせよ、基本的な製法はヴイヤーと同様だったと考えてよいだろう。

ルドンが装飾パネルの主要な技法としてデトランプを選んだ理由を、油彩と比較して考えると、「平面的な明るい色の表現」と「速乾性」というデトランプのふたつの特性が関わっていると推測できる。

油彩では、透明感のある油絵の具を重ねると深みのある色彩を作ることができるし、ウェット・イン・ウェットで、画面上で混色することもできる。それに対してデトランプは不透明であるため、層を重ねて深みのある色彩を作ることができないが、平面的な明るい色面を1回塗布するだけで作り出すことができる。

化学変化による油絵の具の硬化は一定時間かかるのに対して、デトランプは膠と水に顔料が分散された状態から水が蒸発して膠分子が凝集して固まるだけなので、短時間で乾いて固まる。ルドンにとって、全体で36㎡¹⁷と伝えられる壁面を一定期間内に仕上げるための現実的な選択でもあったと思われる。ルドン自身、手紙のなかで「デトランプには一気に描く即興性が求められる」¹⁸と述べている。パネルA、B《黄色い背景の樹》、C《黄色い花咲く枝》のように、ほとんど黄色の絵の具だけで制作するのは、デトランプの場合、時間的に効率のよい描き方でもある。また、早く乾くデトランプの特性は、スピード感や流動感のある即興的で抽象的な表現 (特にL《黄色いフリーズ》、M《灰色のフリーズ》及びNとOの《小さい灰色のパネル》) に活かされている。

2. 《グラン・ブーケ》の制作技法

《グラン・ブーケ》は装飾パネルのなかでは例外的にパステルで描かれているとされている。この章では紫外線蛍光写真とマイクロスコープの観察から本作の技法を再確認する。

2-1. 紫外線蛍光写真から

この紫外線蛍光写真 (fig.5, 口絵参照) には光源から紫外線を照射し、全可視光線領域380nmから750nmでの反射 (つまり、肉眼で見える状態) が撮影されている¹⁹。《グラン・ブーケ》絵画表面を構成する物質には、本作がパステル画であるという前提に立てば、地塗りの顔料、地塗りの結合剤、パステルの顔料、不純物、定着剤がある。これらが特定の波長の紫外線を吸収して電子が励起状態に移動し、可視光エネルギーを放出して基底状態に戻るときに蛍光や吸光が観察できる。写真では黄緑色の強い発光と少し沈んだ緑色の蛍光などが見られるが、そこに蛍光する物質があることが分かるだけで、同時に別の科学分析を行わなければ、その組成を明らかにすることはできない。

ただ、ここには、これらの蛍光が何を意味するか推理するためのヒントが隠されている。蛍光は花々の隙間と背景に見られ、明らかに筆で塗布している痕跡を確認できる。筆で塗ることができるのは、ワニスのような液体もしくは流動性のある絵の具以外にはな

い。作品の色面を見ると、白系色の色が確認できるので、透明な液体ではない。とすれば、明るく黄緑に蛍光しているのは、パステルではなく絵の具だという推測が成り立つ。紫外線蛍光部分写真で黒く吸光して蛍光しないのがパステル、青く蛍光しているのが地塗り層、黄緑に蛍光しているのは白系色の絵の具だと考えらえる [fig.6, 7]。これらのことから、《グラン・ブーケ》のモチーフの隙間や背景にはパステルではなく別種の絵の具が使われている可能性を指摘できる²⁰。

2-2. マイクロ스코ープの観察から

マイクロSCOPEで観察すると《グラン・ブーケ》には、「典型的なパステルの特徴」と「デトランプの特徴」が共存していることが分かる。青い花瓶の一部をマイクロSCOPEで立体的に見ると白い地塗りの窪んでいる部分 [fig.8] にパステルの顔料は入り込まず、紫外線で見ると地塗り部分は青くかすかに蛍光し、パステルは黒く吸光している [fig.9, 10]。これに対しての黄緑に蛍光している部分 [fig.11] は、画布の凹凸がなく塗布され、青い顔料が滲んでいるところやクレター状の凹みに、明らかにパステルと異なるデトランプの特徴が観察できる [fig.12]。

《グラン・ブーケ》の画面の周辺付近にはそれほど多くはないが、部分的に亀裂 [fig.13] や欠損 [fig.14] が生じている。亀裂があるということは結合剤を含む絵の具があるということと同義で、混じりけのないパステルならば、亀裂が生じることはない。図 [fig.13, 14] に示される亀裂や欠損の形状は、水溶性の絵の具の水が蒸発して乾く過程で生じるタイプのそれと形状が類似している。

マイクロSCOPEの観察から、パステル以外に画材が使われていること、それがデトランプである可能性を指摘できる。

2-3. 「パステル」の選択

《グラン・ブーケ》には部分的にデトランプが使われている可能性はあるが、花瓶や花などの主要なモチーフはほぼパステルで描かれていると、ここまでの調査からは判断できる²¹。

そもそも、なぜ、ルドンは《グラン・ブーケ》のパネルにデトランプではなくパステルを使うことにこだわったのか。輸送によるリスクを分かっていたにも関わらず²²、あえてパステルを選んだのは、デトランプにはないパステルの特性が関係していると考えてしかるべきである。

パステルは、粉状の顔料、白色の体質顔料、結合剤（トラガカントゴムあるいはアラビアゴム）からなるペーストを練り合わせ、棒状に成型してつくられる。ルドンが使ったとされるロシェ（Henri Roché）や当時からあるルフラン（Alexandre Lefranc）、セヌリエ（Gustave Sennelier）のような専門業者の製造法は基本的にはその製造方法を今日まで変えていない。19世紀半ばの合成顔料の登場に伴い、18世紀に30色ほどだった色数は、19世紀末から20世紀初頭にかけて数百色までに飛躍的に増え、豊かな色彩表現が可能になっていた²³。

パステルは、何らかの結合剤が支持体に接着する他の絵の具と違って、いったん塗られてしまえば顔料の粉になってしまい、制作後は顔料が物理的に支持体の繊維にひっかかり、非常に弱い結合力（分子間引力）で支持体と顔料同士で接着しているに過ぎない。そのため、いったん塗ったパステルの上に別のパステルを重ねようとする、最初に塗ったパステルはほとんどが剥がれてしまって塗り重ねることができない。ルドンはこの問題を解決するために《グラン・ブーケ》において、硬さの異なるパステルと水や定着剤を使うことで顔料を定着させようと工夫していることがマイクロSCOPEの観察から推測できる。

ドムシー邸食堂の装飾プランで、ルドンが60歳にして技術的に初めて試みたのが、装飾パネル、デトランプ、そして大画面にパステルで描いたことである。ルドンが白い地塗り付きの大きな画布にパステルで描くことを、あえて選択したのはなぜだろうか。パステルは紙に描くのが普通で、その方が紙繊維に定着しやすい。例えば、有名なモーリス・カンタン・ド・ラ・トゥール (Maurice Quentin de La Tour, 1704-1788) の大画面に描いた時の支持体は裏打ちされた8枚のグレーの紙であり²⁴、ルドンも同様の方法を採用することもできたはずである。それにも関わらず、白い地塗りにパステルで描くことを採用したのはその「発色」が大きく関わっているのではないだろうか。《グラン・ブーケ》のように大画面で塗り残される部分が多い場合は、白く凹凸のある下地は光を乱反射するので、発色だけを考えれば最も有利な選択だと言える。

3. 《グラン・ブーケ》と装飾パネル

本章では、前章の本作にデトランプが使用されているという光学調査での仮説を本作と他の装飾パネルとの関連の中で再検討し、ルドンの室内空間構成の構想について考察する。

3-1. 《グラン・ブーケ》の構図

ルドン自身の言葉では、本作には「花、夢の花、空想上の動物たち」²⁵が青い花瓶の周りに散りばめられている。よく見ると、枝に付いた葉や実を除いて「花、夢の花、空想上の動物たち」は同じものが二つ以上描かれず、モチーフが単独で連続性を失って浮遊している。

「花、夢の花、空想上の動物」のどれにも属さない「謎の記号」(と仮に呼ぶ)が中央部付近に明るく目立つように描かれている。紫外線蛍光写真 [fig. 5] を見ると明らかのように、この部分だけ地塗りが露出していて、赤を点状に散らす方法にも緑の顔料を濃く重ねる方法にも、他の部分と異なる技法特徴を観察できる [fig.15]²⁶。

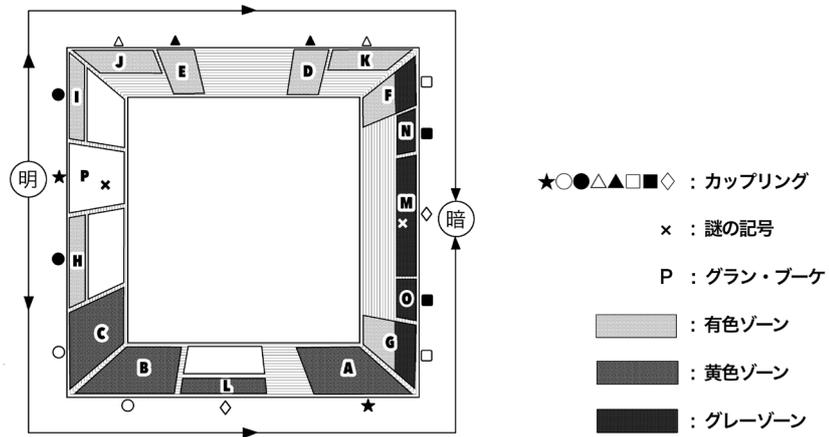
本作品の構図に着目すると、左右の対称性が際立っていて、図 [fig.16] のように青い花瓶の中央を通して左右を正確に二分できることに気づかされる。青い花瓶は一見、全体に同じ青い顔料で描かれているように見えるが、ハイパースペクトル撮影画像においては、700nmの波長の光で花瓶の中央で左右にくっきりと区分されて見え、左右に使われているパステルの顔料が異なっていることが分かる。さらに、赤外線写真には、肉眼で見るとより明確に、花瓶の右側には黄色や赤などの暖色が多く、それに対して左側には黄色や赤が少なく黒色が多いことが示されている [fig.17] (口絵参照)。

図 [fig.16] の右側の□部分では青空を想起させる背景に明るい色の花が描かれているのに対して、左□には黒や濁った色彩を配し、さらに「ノワール」で繰り返して使われてきた蜘蛛のイメージを登場させている。同様に右○では、濃密にインパクトの強い顔料を使って生命力を感じさせるが、左○では枯れかかった葉が下向きに垂れて生の終わりを暗示させるかのように描かれている。

《グラン・ブーケ》の構図は、一見ランダムに感覚的に構成されているように見えるが、分析的に観察すれば、同じモチーフを繰り返さずに多様なモチーフを描いていること、右に明るい色調、左に暗い色調を配置していることに、意識的な操作が働いていることに気づく。この意識は、《グラン・ブーケ》を起点にして、パネルの配置に結び付いていることが、後に示される。

3-2. 装飾パネルの連携

多色の《グラン・ブーケ》Pを中心に壁面は3つの色彩ゾーンで構成されている。《グラン・ブーケ》Pに向かって右側の壁には、赤、青、黄等が使われている「有色ゾーン」



HI JEDK FGの下部、左側には森を描いた「黄色ゾーン」C-A、反対側の上部は抽象で静的な印象の「グレーゾーン」F-Gが形成されている(表1、口絵裏参照)。インパクトの強い動的なタッチで赤、青、黄、緑など多数の色が使われている《グラン・ブーケ》は外光が入る窓に挟まれて、光と色彩の発信地のような位置にあり、3つのゾーンとそれぞれの関係を築いている。

さらに、16点のパネルは、8組にペアリングされている。パネルが1枚の絵として独立しているのではなく、風景が枠を乗り越え、二曲一隻の屏風絵のように連続性をもって、B-C、F-G、E-Dの3組が描かれている。K-Jはほぼ同じ大きさで、7つのモチーフのリズムで連携している。N-Oもほぼ同じ大きさで、他のパネルと全く違うモノクロームの重い色調でつながっている。L-Mは全く具象的なものが描かれていない抽象画のフリーズ(Frise 壁上部の装飾帯)として、H-Iは《グラン・ブーケ》の左右の窓の上にある《グラン・ブーケ》のモチーフを借用する同型のフリーズとして1組になっている(表1、口絵裏参照)。

残り一組がA-P、すなわち《黄色い背景の木》[fig.18]と《グラン・ブーケ》[fig.1]である。2つのパネルは他のペアリングの仕方と異なり、そのつながりは明らかに見える具体的な形象に拠っていない。木の枝とブーケの中央に延びる花の茎の伸び方の類似によって木の幹と花瓶が同種の存在であることを暗示させ、それらの周辺に潜む「空想上の動物たち」(《木の根元の怪物》(Catalogue No.W2445)⁴)のイメージを源泉とする怪物の眼のところには、花瓶の同じ位置に人間の横顔と小さな眼が隠れている(fig.19)の存在によってペアリングされている。

《グラン・ブーケ》と装飾パネルは、いくつかのモチーフで連携している。最も重要な関係は、ブーケのやや上部のほぼ中央に描かれている「謎の記号」[fig.15]と対極のグレーゾーンの中ほどに位置する同種の記号[fig.20]との呼応関係で、それぞれのパネルが《グラン・ブーケ》とひそかに結びついていることを暗示している。ブーケの右上部のフリーズとはナナカマド、花のつぼみのモチーフで結びつけられている。さらに、ブーケの右側の暖色の花々に連なるように右隣のJ《ひな菊》とK《花とナナカマドの実》に地塗り付き画布を使って花を描き、左CBAには地塗りのない麻布に小動物の住む森を連続させて描いている。

ルドンがパネルの連携に腐心していたことは、モチーフの連続性のためにD《人物(黄色い花)》のパネルの構図を変更したことからも読み取れる。Dのパネルには、画布を裁断して新たに画布を継ぎ足したつなぎ目がはっきり確認でき、Jのパネルとの連続性のために最初のプランを変更し、ちょうど連続する位置にひな菊をひとつ付け加えたと考えられる(fig.21)(ただし、グラン・パレでの展示模型ではDとJは隣接していない。JとKは、本来逆に展示すべきだと思われる)。

こうしてすべてのパネルを見わたすと、色彩がハーモニーを奏できるように、それぞれの位置やモチーフが綿密に配置されていることが読み取れる。16枚の装飾パネルは、ちょうど小さな室内オーケストラのように編成されているのである。

3-3. 装飾パネルの明度の諧調

本論1-3に示したように、食堂を飾るパネルとして、白い地塗り付き画布が5枚(P《グラン・ブーケ》とHIJK)と地塗りのない麻布が11枚、計16枚の装飾パネルが用意された。地塗りのない麻布にサイジング(礬砂引き)が施され、膠が塗られているから、画布は濡れ色になり暗くなる。その上にデトランプで描くことで明度が下がる[fig.4]。

ルドンは《グラン・ブーケ》を白い地塗り付きのキャンバスにパステルの技法を駆使して最も多色で発色の良い明るいパネルに仕上げた。その上部フリーズHとIには、明度を上げるために地塗りつきパネルを設置した。光学調査から推測されたようにブーケの背景部にデトランプが使われているのは、上部のフリーズとの明度の連続性のためと考えられる。さらに、ブーケの明るい右側に連なるようにJとKの地塗り付き画布を配している(有色ゾーン)。ブーケの左側には地塗りのない麻布を採用しているが、比較的発色の良い黄色系のデトランプで森のパネルCBAを連続させて明度の諧調を整え、森の上には黄色のフリーズLを置いている(黄色ゾーン)。向かい側の壁はブーケの明るさと対照的に暗い色調にまとめられている。ブーケの動的な印象に対してEとGは非常に静的な印象を与えるように描かれ、その上部を暗くして、グレーの暗い抽象的パネル二枚と(NO)とグレーのフリーズ(M)に連続性を持たせている(グレーのゾーン)。ブーケとこのフリーズは、この室内空間の明と暗の対極にあり、あの「謎の記号」を向き合わせているのである。

アルディ・アラン社に木枠の製作を発注した時点ですでに室内の装飾プランは練られていたと考えられる。ネオ・ゴシックの重厚な板材の壁を飾る計画は、画布の選択、デトランプとパステルの組み合わせ、色彩ゾーンの設定、パネルのカップリング、モチーフの呼応、《グラン・ブーケ》からの明度の諧調、という構想を組み合わせ、ルドンのアトリエで、おそらく室内の見取り図をもとに作成されたと想像される。

ルドン自身が「私の絵もまた、種々の要素を組み合わせ、かたちを移し変えたりして、偶然の結果ではなく論理によって暗示の芸術となっています」²⁷「それが生まれ出る瞬間に芸術家は意識的でなければならない」²⁸と『ルドン 私自身に』のなかで言うように、これは偶然の結果ではなく、全てのパネルの主題や構図の連携、さらに色彩と明度の諧調が、意識的かつ論理的に組み立てられたと考えられる。

3-4. 二つのサイン

ルドンが、地塗り付きから地塗りのなしへ、パステルからデトランプへ、多色からモノトーンへと移行させながら、室内空間に連携と諧調を作ることを構想したことは、ここまで論じたとおりである。その空間の中で《グラン・ブーケ》をどのように位置づけていたのか、文献からは確認できないが、作品自体のなかにヒントを見出すことができる。

《グラン・ブーケ》の画面の右下には、誰も気づかないほど小さく、ODILON REDON [fig.22]と記されている²⁹。フルネームのサインで、多くの完成した作品に入られている、あの独特のサインである。他のパネルには同じサインは入っていないことから、一連の装飾パネルの一枚として壁にあるが、ルドンは《グラン・ブーケ》は独立した一点の作品だとみなしていた、と推測できる。

もうひとつ、「Od.R.」と筆記体の略式のサイン[fig.23]がF《花の装飾パネル(明るい背景)》の右下角付近にある。このサインは食堂の壁に属する他の15枚のパネルを代表

して、《グラン・ブーケ》とは対極のグレーゾーンにあるパネルに記されている。

ルドンは《グラン・ブーケ》に室内の特別な存在としてフルネームのサインを入れ、他の残りのパネルは食堂の壁を取り囲む一連の装飾に属するものとして略式のサインを入れたと読み解くことができる。

結び

ルドンが「わたしは食堂の壁を花、夢の花、空想上の動物たちで覆います」と書き送った相手は、ルドンと深い友情で結ばれていたドムシー男爵と並んで重要なオランダ人コレクターだったアンドリース・ボンゲル (Andries Bonger, 1861-1936) である。彼をルドンに紹介したのがフィンセント・ファン・ゴッホの弟テオだったことが機縁で、現在、ボンゲルのルドン・コレクションは、ゴッホ美術館に収蔵されている。

そのなかの1点《仏陀》[fig.24]³⁰は、かつてボンゲル邸の室内を飾っていた作品で、ルドンがドムシー邸で実現しようとしたテーマが凝縮されて表現されているように見える。濁った空間の中に配置する寒色と暖色と黒、木、浮遊する小動物あるいは花、東洋的、宗教的な雰囲気。それらは、まさにドムシー邸の装飾パネルの世界でもある。

本作と対になる《赤い樹》³¹は科学分析で膠のデトランプであることがはっきりしていて、《仏陀》も同様だと考えられている。この作品にはシンプルな細い板だけのオリジナルの縁が付いていて個人宅の壁の窪みに設置されるように構想されている。黄色い壁面に飾られた作品についてルドンが語ったとされる言葉が印象深い。

「場所を変えるだけで作品は変わってしまう。取り囲まれるものになんて敏感に反応するものだろうか」³²。この言葉は、作品と室内空間の調和がドムシー邸の構想以来ルドンにとって大きな関心事だったことを示している。

本論は、基本的な光学調査と技法研究をもとに仮説を提示し、次の本格的な科学調査につなげるためにまとめられた。《グラン・ブーケ》には、どんなパステルがどのように使われているのか、パステル以外にデトランプが使われているのか、これらは科学的に解明できない課題ではない。次のステップとして、ラマン分光法で結合剤を分析し、劣化試験で紫外線下の蛍光を調べ、デトランプの存在の有無を明らかにし、さらにはXRFによる使用顔料の分析、異なる波長での紫外線撮影、マイクロ스코プによる全面の観察などを交えながら、パステルに定着剤などが含まれていないか等の解析も進めたい。こうした調査を各方面と連携して行い、《グラン・ブーケ》の技法について国際的に議論できる資料を整えることが望まれる。

《グラン・ブーケ》には解決しなければならない技法上の謎があふれている。

(もりなおよし 森絵画保存修復工房代表)

註

- 1 マイクロSCOPE撮影：HIROX JAPANが実施。
ハイパースペクトル分光撮影：国立情報学研究所が実施。
- 2 Anne Robbins & Kate Stonor, *Past, Present, Memories: Analysing Edouard Vuillard's « La Terrasse at Vasouy »*, National Gallery Technical Bulletin, vol 33 (2012), p.82.
- 3 作品を取り外している写真(個人蔵)を参考に推定。
- 4 WILDENSTEIN, Alec Wildenstein et al., *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Wildenstein, vol 4., 1992-1998, p.207.
- 5 Roseline Bacou « La décoration d'Odilon Redon pour le Château de Domecy (1900-1901) », *La revue du Louvre*, 1992, no. 2, pp.44-45.
- 6 本作をそのまま輸送できたとすれば、他の作品も木枠から外す必要がなかったのではないかと考えられる。このことは修復レポートなどによる再検証が必要だと思われる。どのくらいの補彩が行われたかどうかについては、現状の観察からでは分からない。
- 7 2011年以降、パステル層の部分の状態は良く、顔料の層に触れるような介入は行われていない。比較的堅牢である理由を調査する必要がある。
- 8 Les rapports d'Intervention d'entretien des peintures - Couches Picturales, faits par C. Sindaco et C.

Haviland, Novembre 2010/Février 2011, no de fiche 1304-1318, conservés à la Documentation du Musée d'Orsay. 資料調査：佐藤有紗。

- 9 *Odilon Redon Prince du Rêve 1840-1916*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2011, p.302.
- 10 オルセー美術館 公式作品データベースより (<https://www.musee-orsay.fr/fr/collections> 最終閲覧日2025年9月13日)。また、オルセー美術館 ドキュメンテーションにて閲覧可能な資料のうち、2024年5月に行われたコンディションチェックのレポート上で、N《灰色の小さなパネル (RF 1988 43)》の裏面にある「HARDY ALAN, 36, Rue du Cherche Midi, PARIS」の刻印の写真が確認できる。
- 11 Rapport d'identification de la technique utilisée sur *Marguerites* (RF 1988 39), le 5 janvier 1988, Paris, Laboratoire de Recherche des Musées de France, « Document 2516 / Dossier F6414 » conservé à l'archive du C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France).
- 12 Harriet K. Stratis, « *Beneath the Surface – Redon's Methods and Materials* », in *Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840-1916*, exhibition catalogue, Art Institute of Chicago, 1994, pp.376-377.
Harriet K. Stratisによれば、「アオラン」は「おそらく卵と油を結合剤とするテンペラ・グラッサのような技法」とされているが、その説明には論拠は示されていない。
- 13 *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, publiées par sa famille, avec une préface de Marius-Ary Leblond, Paris, G. van Oest, 1923, pp.43-44.
- 14 《グラン・ブーケ》の背景部にも同様な表現があり、部分的な油絵の具の使用も今後の調査の課題となる。
- 15 Rapport d'identification de la technique utilisée sur *Marguerites* (RF 1988 39), 1988, Paris.
- 16 Faye T. Wrubel, *The Use and Misuse of Distemper in the Works of Edouard Vuillard: A Conservator's View*, H. K. Stratis and B. Salvesen ed. "The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper" Archetype Publications, London, 2002, p.151.
- 17 *Prince du Rêve 1840-1916, Paris*, Galeries nationales du Grand Palais, 2011, p.304.
- 18 Letter 156 (18 December 1905), no location: 'C'est de la détrempe; elle exige, à mon avis, toute la fraîcheur de l'improvisation et du premier jet'.
- 19 使用カメラ：PENTAX 645Z、UVライト：High Power Led Floodlight, 50W, 365nm.
- 20 簡易なサンプルを作成してデトランプの紫外線の照射実験を試みたが、明るい緑色の蛍光は再現されなかった。膠の劣化後の蛍光と推測しているが、さらなる調査が必要である。
- 21 ただし、定着材として樹脂や膠を混入させている可能性は否定できず、混じりけのないパステルであるとも言いきれない。
- 22 *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, Paris, Bruxelles, G. Van Oest, 1923 p.43-44.
- 23 色数が必要なのは、パステルは塗り重ねられて色を作るのに適さない色材だからである。
- 24 № 254 *Dossier de l'art. Le Pastel* p.22.
「ボンバドゥール侯爵夫人の肖像」177.5 × 130cm.
- 25 *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, 註13と同じ部分。
- 26 緑のパステル部分はパステルを濡らして塗った場合の效果に似ている。赤の点状に散らす表現も特殊な方法で、他の部分では見られない。
- 27 「ルドン 私自身に」新装版、池辺一郎訳、みすず書房、2025年、p.28。
- 28 同上 p.125。
- 29 実際、2011年の図録でもサインについて記載がない。
- 30 オディロン・ルドン《ブッダ》1904年、カンヴァスにデトランプ（膠絵の具）、159.8 × 121.1 cm、ファン・ゴッホ美術館（アムステルダム）。
- 31 オディロン・ルドン《赤い樹》1905年、カンヴァスにデトランプ（膠絵の具）、173 × 87.5 cm、ファン・ゴッホ美術館（アムステルダム）。
- 32 Letter 137 (8 August 1905), Saint-Georges-de-Didonne: 以下の一部を意訳
"Combien ils changent en les déplaçant! Combien ils me paraissent sensibles, et touchés des choses qui les entourent. Cela m'effraie parfois sur leur constitution. Mais je sais combien votre tenture jaune les exalte et leur vont. Quel tourment que la pensée de leur sort rendu fragile par le jour, bon ou néfaste, qu'ils sont appelés à recevoir dans leur durée!"

画像出典

以下の口絵、表、挿図は以下から転載し、表については著者が一部加筆した。

口絵裏面 A～O、表1、fig.1: *Odilon Redon Prince du Rêve 1840-1916*, exh. cat. (Réunion des musées nationaux: Musée d'Orsay, 2011).

口絵表面・裏面 P: 「ルドン——秘密の花園」展図録、三菱一号館美術館、2018年。

fig.24: Fleur Roos Rosa de Carvalho, *Odilon Redon and Andries Bonger: 36 works from the Van Gogh Museum collection* (Amsterdam: Van Gogh Museum, 2022).

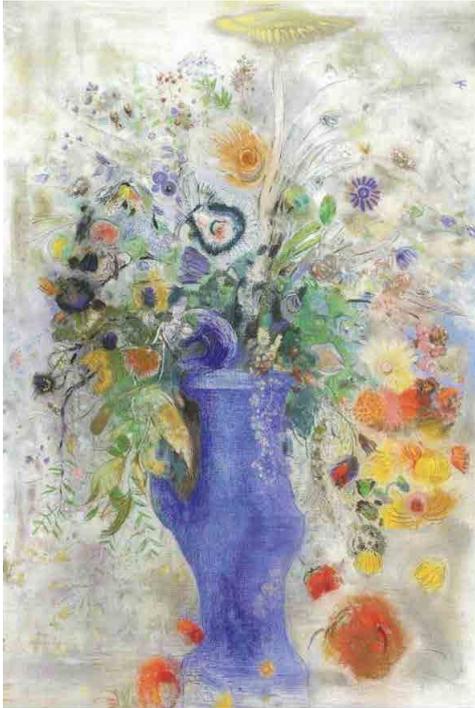


fig.1 《グラン・ブーケ》(表.1 配置図:P)



fig.2 《グラン・ブーケ》の側面



fig.3 スペースサーを取り付けた釘の痕跡



fig.4 背景部に希釈した油絵の具



fig.5 紫外線蛍光写真



fig6 通常光写真:部分



fig7 紫外線蛍光写真:部分

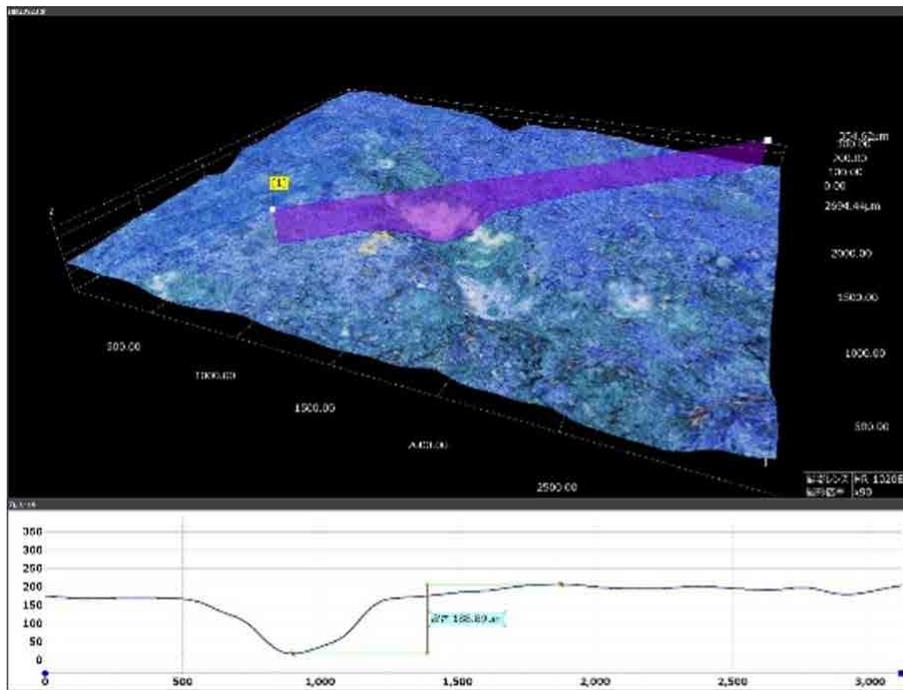


fig8 地塗層の凹部(マイクروسコープ観察)

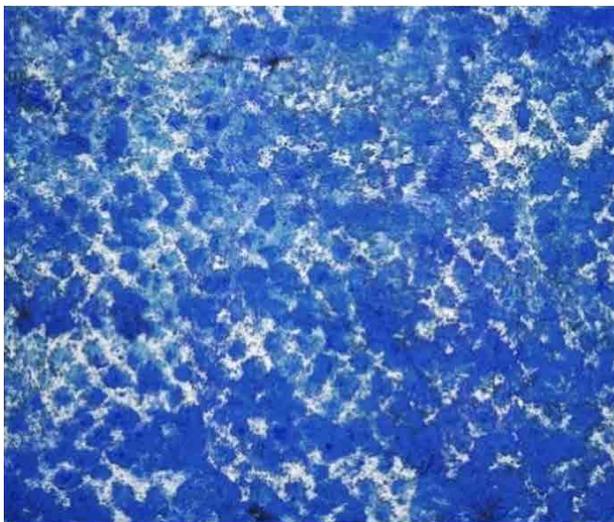


fig9 通常光写真:花瓶部分

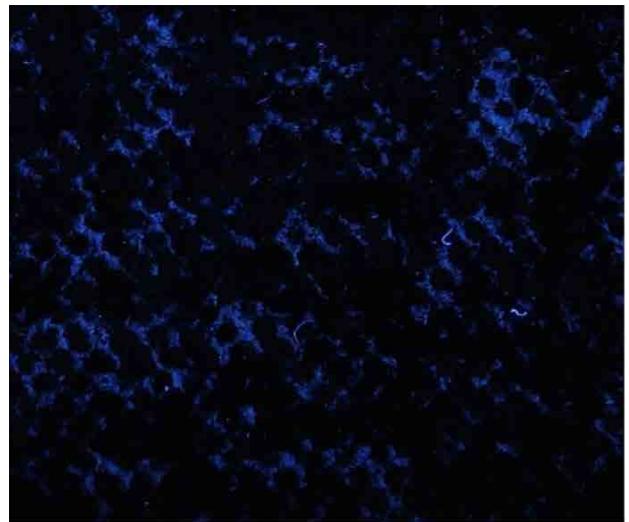


fig10 紫外線蛍光写真:花瓶部分



fig.11 顕微鏡写真(紫外線蛍光写真) : 明るく黄緑に蛍光している部分



fig.12 顕微鏡写真(通常光写真) : 青い顔料が滲んでいる部分

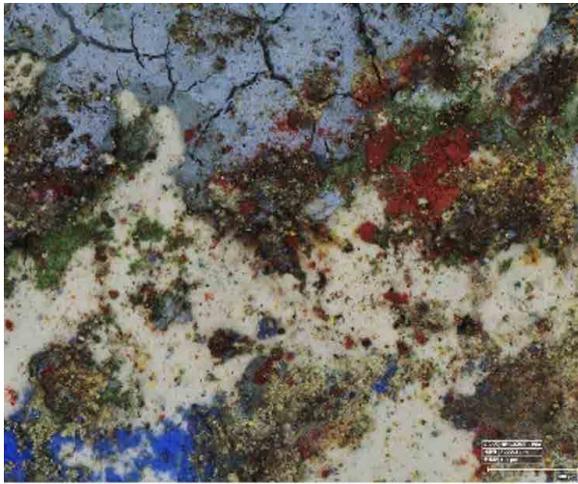


fig.13 顕微鏡写真(通常光写真) : 亀裂



fig.14 顕微鏡写真(通常光写真) : 欠損



fig.15 謎の記号《グラン・ブーケ》



fig.17 赤外線写真 (750nm)

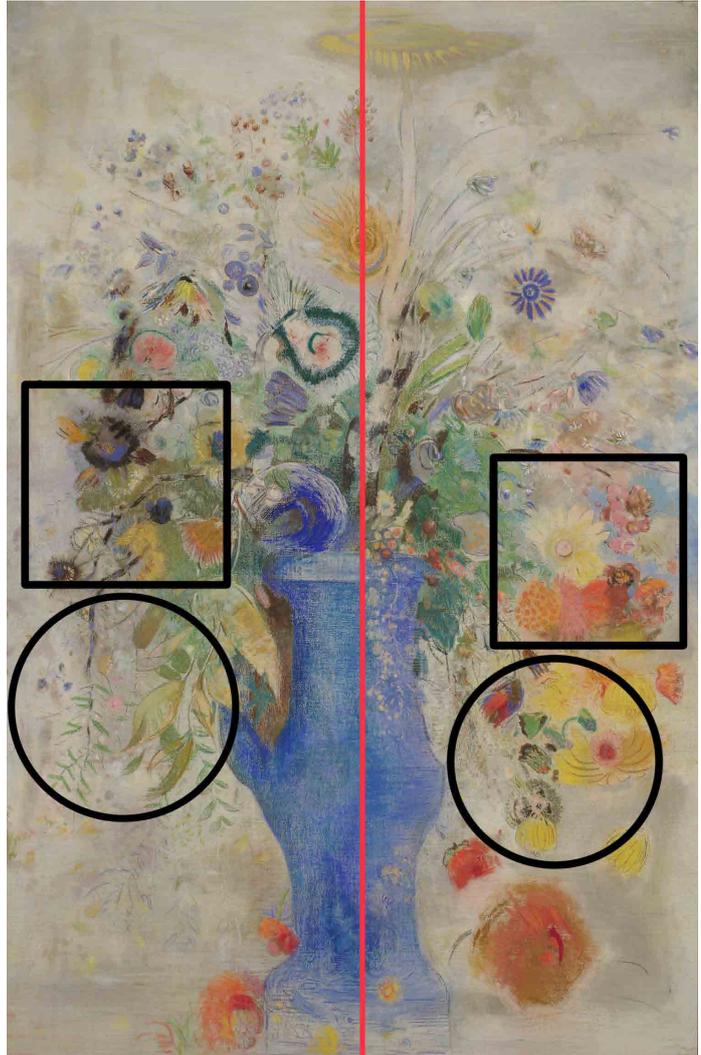


fig.16 作品構図と図解：構図の左右対称性を可視化するため、画面中央に補助線を引いた。

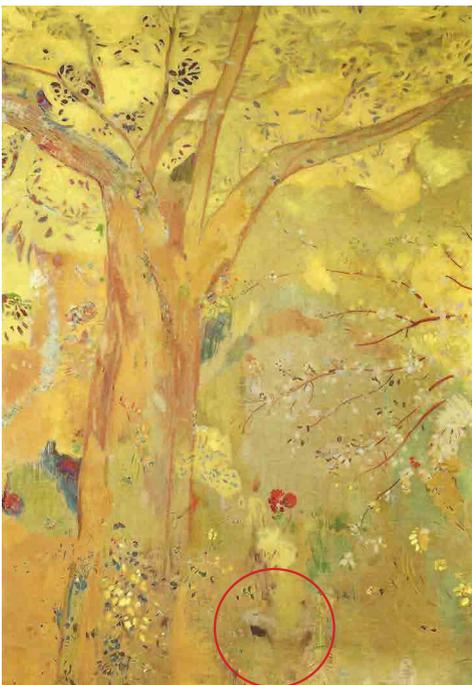


fig.18 黄色い背景の樹、赤丸：《木の根元の怪物》のイメージを源泉とする怪物



fig.19 赤外線写真：部分 人間の横顔と小さな眼が描かれている。



fig20 謎の記号 (《灰色のフリーズ》)



fig21 N《黄色い花》つなぎ目部分



fig22 《グラン・ブーケ》のサイン



fig23 《花の装飾パネル(明るい背景)》のサイン

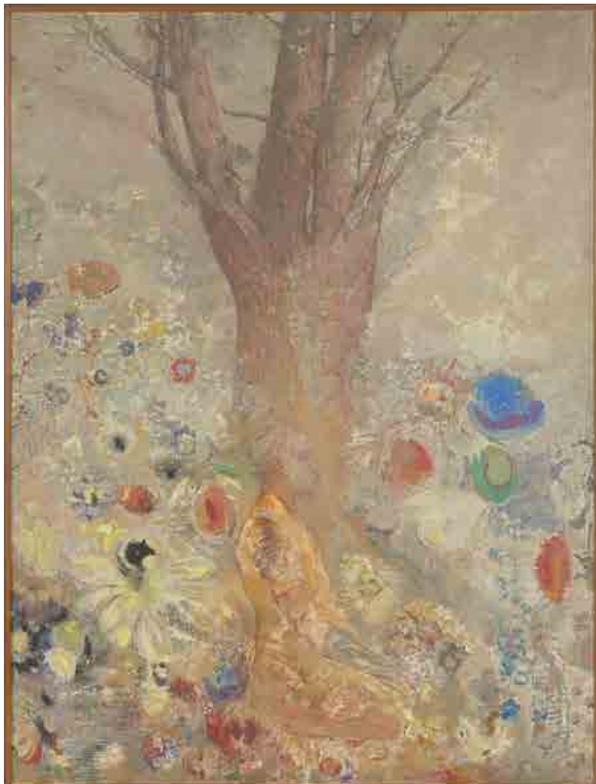


fig24 オディロン・ルドン《仏陀》1904
フィンセント・ファン・ゴッホ美術館

Summary

Odilon Redon's *Grand Bouquet* and Related Decorative Panels: A Technical Analysis via Optical Investigation

MORI Naoyoshi (Chief Conservator, Mori Art Conservation)

Grand Bouquet is one of sixteen panels painted by Odilon Redon (1840–1916) on commission in 1901 for the dining room of his foremost patron of the time, Baron Robert de Domecy (1862–1946). Fifteen of these panels were removed from the walls of the chateau de Domecy in 1978, and are now housed in the Musée d'Orsay. The remaining panel, which stayed in the de Domecy residence for around 30 years more, is *Grand Bouquet*, acquired by the Mitsubishi Ichigokan Museum in 2010.

The arrangement of decorative panels from the chateau de Domecy was reconstructed at a 2011 exhibition at the Grand Palais, but until now, there has only been sporadic discussion of Redon's own ideas with regard to their positioning. In this study, I focus on the technical differences between *Grand Bouquet* and the other panels, in an effort to elucidate Redon's concept for the dining room interior.

The other decorative panels are all painted in on linen supports (four with grounds and eleven without), and rendered mainly in distemper. *Grand Bouquet* stands as the sole exception, executed primarily in pastel on canvas with white ground. In terms of composition the work is split into light and dark, left and right of the blue vase, the artist envisaging a configuration of panels to either side, with *Grand Bouquet* at the center, creating gradations of brightness via the coupling of the same subject matter, zones of color, and the presence or absence of underpainting.

Detailed examination of the painting using UV photography reveals traces of brushwork behind the bouquet, suggesting the use of materials other than pastel. Microscopic observation further identifies distemper features in these traces. One may surmise that by using pastels for *Grand Bouquet* as centerpiece of the interior, unlike the other panels, yet the same distemper as the other panels for the painting's background, Redon was trying to maintain the continuity within the decorative ensemble. The next step will be to conduct a scientific study to test this hypothesis, and assemble material that will enable international discussion.

分光スペクトル法による美術作品の撮影 ——その可能性と課題について

石原 慎 佐藤 いまり

1. 調査概要

1.1. 作品情報

(1) オディロン・ルドン《グラン・ブーケ (大きな花束)》1901年、
パステル／カンヴァス、248.3×162.9cm、三菱一号館美術館

(2) オディロン・ルドン《小舟 (聖女)》1900年頃、
パステル／紙、63.7×52.6cm、三菱一号館美術館寄託

1.2. 調査技術概説

上記作品に対して、最新の画像計測技術であるハイパースペクトル画像計測を実施した。この技術は、可視光から近赤外に至る広範な波長帯の光を細かく分光して撮影し、対象物の詳細な光応答(色)を取得するものである。通常のカメラではRGB(赤・緑・青)の3つのセンサに対応する色の情報のみを取得するが、ハイパースペクトルカメラでは数十から数百の波長に対応する画像を取得することができる。これにより、物体の光の反射および吸収の特性を精密に分析することが可能となる。この技術の特筆すべき点は、空間情報(いわゆる二次元画像としての情報)と分光スペクトル情報(波長ごとの応答)を同時に取得できることにある。絵画に使用されている顔料の種類や構成は、それぞれ特有の分光反射および吸収特性を有するため、ハイパースペクトル画像計測によってそれらを詳細に記録、分析することができる。したがって、この技術を用いることで、絵画においては非接触・非侵襲の手法による顔料や素材の識別、下書きや修正の可視化、劣化や変色の観察、さらには真贋の鑑別といった多様な応用が可能となることが期待される。また、高精細なデジタルアーカイビングのための技術としても有用であることが知られている。

2. 計測方法

2.1. ハイパースペクトル画像計測、分光反射率

デジタルカメラやスマートフォンなどで撮影されるカラー画像は一般に、RGB画像として知られている。これは画像を構成する各画素が、ヒトが色を知覚する3つの錐体に対応する赤(Red)、緑(Green)、青(Blue)の3つの成分に対応するチャンネルを持っている形式である。撮影の際、それぞれのチャンネルにおける光の強度が記録されることで、対象物の色彩を再現することが可能になる。人間の目が感知できる可視光の波長はおおよそ400nmから700nmの範囲にあり、RGBカメラもこの範囲の光を、3つのチャンネルを通して捉えるように設計されている。RGBカメラを用いた画像取得における分光モデル[fig.1]に基づくと、RGBカメラで得られる画像における各チャンネルの値 I_r, I_g, I_b は、対応する位置の対象物の分光反射率 R と、照明光の分光分布 L の積に、それぞれのチャンネルに対応するカメラの分光感度特性 C_r, C_g, C_b を掛け合わせたものを、可視光の波長領域 Λ にわたって波長 λ に関して積分することで算出される。この関係は式(1)に示される。

$$\begin{bmatrix} I_r \\ I_g \\ I_b \end{bmatrix} = \int_{\Lambda} R(\lambda)L(\lambda) \begin{bmatrix} C_r(\lambda) \\ C_g(\lambda) \\ C_b(\lambda) \end{bmatrix} d\lambda \quad (1)$$

対象物の分光反射率や照明の分光分布にはさまざまなバリエーションが存在するが、RGBカメラは人間の視覚を模した3つのチャンネルでしか波長情報を取得できないため、波長応答の微細な違いを検出するのは困難である。このような問題に対処するため、近年では「スペクトルカメラ」と呼ばれる、より詳細な波長応答を記録可能な撮像装置が開発されている。RGBカメラが3チャンネルの波長情報しか持たないのに対し、マルチスペクトルカメラはおよそ5～10チャンネル、ハイパースペクトルカメラは30～100以上のチャンネルの波長分解能を有している。特にハイパースペクトルカメラは、自然界の物体が示す複雑な分光反射特性を記録可能な高い波長分解能を備えており、対象シーンの分光反射率を高精度に取得することが可能である。

2.2. 分光スペクトルの類似度

スペクトルカメラの各画素に記録される情報は各チャンネルの強度であるため、横軸を観測波長、縦軸を観測波長における強度とするプロットで表示すると、波のような形状で表される信号となる〔例fig.8, fig.9〕。このような信号は分光スペクトルと呼ばれ、2つの分光スペクトルの形状の類似度を算出することで、それらが似ているかどうかを判断する指標になる。2つの分光スペクトルをそれぞれ \mathbf{x}, \mathbf{y} ベクトルとすると、それらの間の類似度はベクトルのコサイン類似度を用いて式(2)のように表せる。

$$\cos \theta = \frac{\langle \mathbf{x}, \mathbf{y} \rangle}{\|\mathbf{x}\| \|\mathbf{y}\|} = \frac{\sum_{k=1}^n \mathbf{x}_k \mathbf{y}_k}{\sqrt{\sum_{k=1}^n \mathbf{x}_k^2} \sqrt{\sum_{k=1}^n \mathbf{y}_k^2}} \quad (2)$$

これは2次元ベクトルにおける類似度が2つのベクトルのなす角に対応することを多次元に拡張したものであり、ベクトル \mathbf{x}, \mathbf{y} の次元はハイパースペクトルカメラのチャンネル数に対応する。式(2)を用いると、2つの分光スペクトルの類似度を0～1の間で算出することができる。

3. 《グラン・ブーケ(大きな花束)》の分光スペクトル画像計測

本節では、《グラン・ブーケ(大きな花束)》を対象とした、ハイパースペクトルカメラを用いた分光反射スペクトルの計測結果について紹介する。作品の分光反射スペクトルはハイパースペクトルカメラ(NH-8、エバ・ジャパン株式会社)およびハロゲン光源を用いて400-1000nmの波長範囲(可視から近赤外)で計測を行った〔fig.2a, c〕。本作品はその色彩の豊富さから、各所に様々な色の顔料が使い分けられている。具体的にどのような使い分けがなされているかについて、分光反射スペクトルの計測を通して観察された特徴的な箇所をいくつか紹介する。

3.1. 緑色の使い分けについて

作品上部の分光画像〔fig.3〕では、画像中央に位置する緑色の花の内側について、可視光域では描き分けが見られるが、近赤外域では周囲と同化してしまい描き分けが見られなくなっている。この傾向は、撮影範囲内ではこの花の内側の緑色の線描についてのみ見られることから、実際にどのように緑色が使い分けられているかについて、計測した分光反射スペクトルから可視化を行った。

作品上部における選択箇所1～3および作品下部における選択箇所4～6の分光反射スペクトルと撮影範囲全体のスペクトルとの類似度を計算した類似度マップを示す[fig.4]。類似度マップにおいては、式(2)に基づいて計算された類似度が1.0に近い場所は白色に、反対に類似度が0に近い場所は黒色に対応するマッピングによる可視化をおこなっている。1では、花の内側に描かれている緑色の線描を選択している。1の線描の分光スペクトルと類似度の高い領域は付近には見られず、この領域のみに用いられていることがわかる。2では、1で選択した線描の周囲にある花の領域を選択している。2の緑色に関しては、選択領域の下方に類似度の高い領域が散見された。3は高い類似度を示す領域が広く見られるため、3で選択した緑色が撮影範囲の広い部分で用いられている緑色と考えられる。4～6については、それぞれ選択領域の付近の類似度が最も高く、4の類似度マップでは5や6の箇所の類似度が低いというように互いの類似度が低いことから、それぞれに異なる緑色が用いられていることがわかる。

3.2. 青色の使い分けについて

作品下部の分光画像[fig.5]では、中央の青い花瓶のようなモチーフについて、右側部分とそれ以外では670nmや750nmの分光画像における輝度が異なっていることがわかる。そこで、本作品に多く使用されている青色についても類似度マップを用いてその使い分けを観察した。

作品上部における選択箇所7～9および作品下部における選択箇所10～12の分光反射スペクトルと撮影範囲全体のスペクトルとの類似度を計算した類似度マップを示す[fig.6]。作品上部について、7は2で選択した緑の花の内側にある青部分を選択箇所としている。花の内側と、花の下方の緑色が多く使用されている部分に高い類似度が見られる。8は7の下方に描かれている青色の花を選択している。この青色は、撮影範囲に散見される青色の花の部分で類似度が高く、花に多く使用されているようである。9では、花瓶のようなモチーフの上部に見られる青色の箇所を選択している。この青色は、ごく一部の花において高い類似度を示すが、8で高い類似度を示した多くの青い花とは異なる色であることがわかる。作品下部について、10は青い花瓶のようなモチーフの中央部分を選択している。10の類似度マップを見ると、右側を除く花瓶の全体で高い類似度を示しており、花瓶の広い領域に用いられている青色であることがわかる。対して11は花瓶の右側を選択しており、この青色は花瓶の右側で顕著に高い類似度を示している。10の類似度マップと対比すると、花瓶の上部の青い箇所(作品上部9での選択箇所)は10の青色よりも11の青色のスペクトルがより高い類似度であることを示している。12はその花瓶の上部の青い箇所を選択箇所としている。花瓶の一部で中程度の類似度を示しているが、選択箇所周辺の類似度が最も高く、撮影範囲全体で高い類似度を示す箇所は他にはみられなかった。

4. 蛍光発光

蛍光とは、分子が光を吸収することで電子が高エネルギー状態へと励起され、その後、基底状態へ戻る際に放出される光のことを指す。この過程において、対象に照射される光は「励起光」と呼ばれる。蛍光の特徴として、一般にその発光波長は励起波長よりも長くなり、さらに発光波長は物質ごとに固有であるという性質がある。

美術作品の調査においては、蛍光X線分析(XRF: X-ray fluorescence)と呼ばれる手法が活用されており、作品に使用されている顔料の種類を推定する目的で利用されている。この方法では、分析対象にX線を照射し、その際に放出される蛍光X線を測定することで、含有されている元素を特定することができる。

なお、蛍光発光は必ずしもX線によってのみ誘導されるわけではなく、対象の種類によっては紫外線や可視光によっても同様の現象が生じる。日常的な例としては、ブラックライトを用いた汚れや指紋の可視化、あるいは紙幣の偽造防止のための特殊インクの利用などが挙げられる。自然界では、特に鉱物の中に紫外線によって蛍光を示す物質が含まれていることが知られている。絵画に用いられる顔料の多くも、鉱石を原料として作られているため、顔料毎に固有の蛍光発光の性質を示すことがある。

4.1. 《グラン・ブーケ(大きな花束)》の蛍光発光スペクトル計測

次に、本作品に紫外線を照射した際に観測された蛍光発光について、ハイパースペクトルカメラを用いて計測を行った[fig.2b]。撮影範囲の通常RGB画像、蛍光発光画像、および選択箇所13～16および選択箇所17～20における蛍光発光スペクトルを示す[fig.7]。作品の蛍光発光は全体に見られるものではなく、背景部分や、白色系の顔料が用いられている部分などで局所的に見られる。蛍光発光スペクトルのプロットから明らかのように、本作品に見られる蛍光発光は主に2種類あり、480nm付近に発光波長のピークを持つ背景部分と、540nm付近にピークを持つ顔料部分である。特徴的な観測として、顔料部分の蛍光発光については顔料の色によらず同様の発光スペクトルを示していることが挙げられる。

本作品から観測された蛍光発光スペクトルについて、類似する蛍光発光スペクトルがあるかをこれまでに我々が行った計測結果と照らし合わせた[fig.8]。すると、本作品の背景部分にあたる蛍光発光スペクトルは、胡粉あるいは硫酸カルシウム(石膏)と類似した蛍光発光スペクトルであることが見つかった。顔料部分の蛍光発光スペクトルについては、炭酸カルシウムあるいは珪酸マグネシウムと類似した蛍光発光スペクトルであることが見つかった。

5. ハイパースペクトル計測における今後の課題や可能性について

ハイパースペクトル画像計測は、美術作品の解析において極めて有効な手法として注目されている。《グラン・ブーケ(大きな花束)》に対する計測では、特徴的な顔料の空間分布を可視化することに成功した。また、作品表面で局所的に観測された蛍光発光スペクトルについても、過去の計測データと比較することで、背景および顔料部分で見られる蛍光発光との類似性が示された。

また、顔料の分光スペクトルを集めたデータセットを構築することで、作品に含まれる顔料の特定が可能となる。実際にサンプルを用いて、作品のスペクトルとデータセットを照合した。例として、《グラン・ブーケ(大きな花束)》表面における青色部分で観測された分光反射スペクトルについて、いくつかの青色パステルの分光スペクトルを計測したものとの比較を行った。青色パステルのサンプルは、セヌリエ社製の「Box of 80 1/2 pastels à l'écu "Plein Air"」を用いて作成した。本作品における観測箇所で見られた分光スペクトルと、それらに類似したサンプルの分光スペクトルを示す[fig.9]。例として、計測箇所8で観測された分光反射スペクトルはパステルサンプルの1番や3番の形状に近く、計測箇所10番で観測された分光反射スペクトルはパステルサンプルの7番や8番の形状に近いことが確認できる。今後、サンプルの種類を拡充しつつサンプルの顔料の特定を進めることで、作品に用いられた顔料の特定を目指したい。

さらに、顔料の状態変化に伴うスペクトルの変化を捉えることで、絵画の保存状態を予測する試みも考えられる。特に油彩画では、顔料とオイルの混合や、顔料の経年劣化によってスペクトルが変化することが知られている。こうした変化を体系的に記録し、AIと連携させることで、作品の劣化状態を非破壊的に評価できる可能性がある。

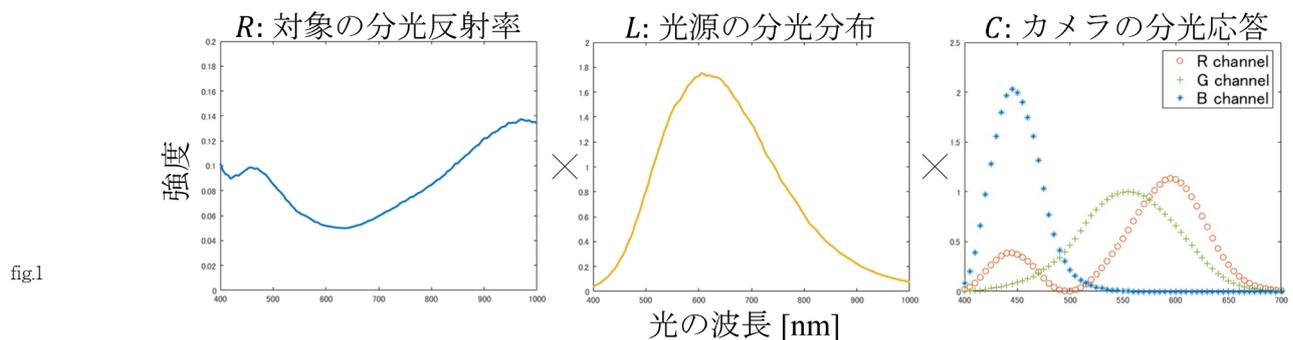
このように、ハイパースペクトル計測は、今後ますます精度と応用範囲を広げ、美術作品の解析、保存、修復において重要な役割を果たすと期待される。

6. 《小舟（聖女）》の反射および蛍光の総合的な分光解析

《小舟（聖女）》[fig.10]については、《グラン・ブーケ（大きな花束）》と比較した場合に色の使い分けは多くないことから、対象から計測した分光反射スペクトルおよび蛍光発光スペクトルをデータベースとの比較を行った。《小舟（聖女）》における選択箇所21～23およびそれらの箇所における分光反射および蛍光発光スペクトルを示す[fig.11]。選択箇所21および22は異なる青色が用いられており、それぞれの分光反射スペクトルとデータベースを比較したところ、計測箇所21の分光反射スペクトルはパステルサンプルの1番や3番と類似しており、計測箇所22の分光反射スペクトルはパステルサンプルの3番と類似していることが確認できた。また、計測箇所22の蛍光発光スペクトルは胡粉の蛍光発光スペクトルと類似しており、これは《グラン・ブーケ（大きな花束）》における背景部分の蛍光発光とも類似しているが、反射光の色は異なっている。計測箇所23の蛍光発光スペクトルは炭酸カルシウムの蛍光発光と類似していることが確認された。

(いしはらしん 国立情報学研究所特任研究員)

(さとういまり 国立情報学研究所教授)



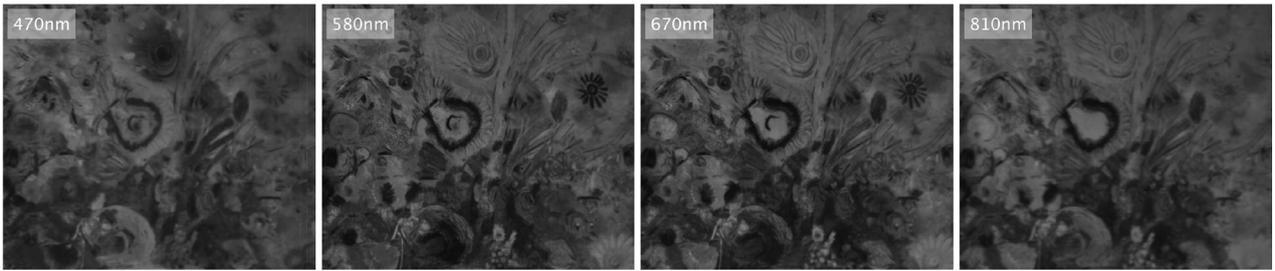


fig.3

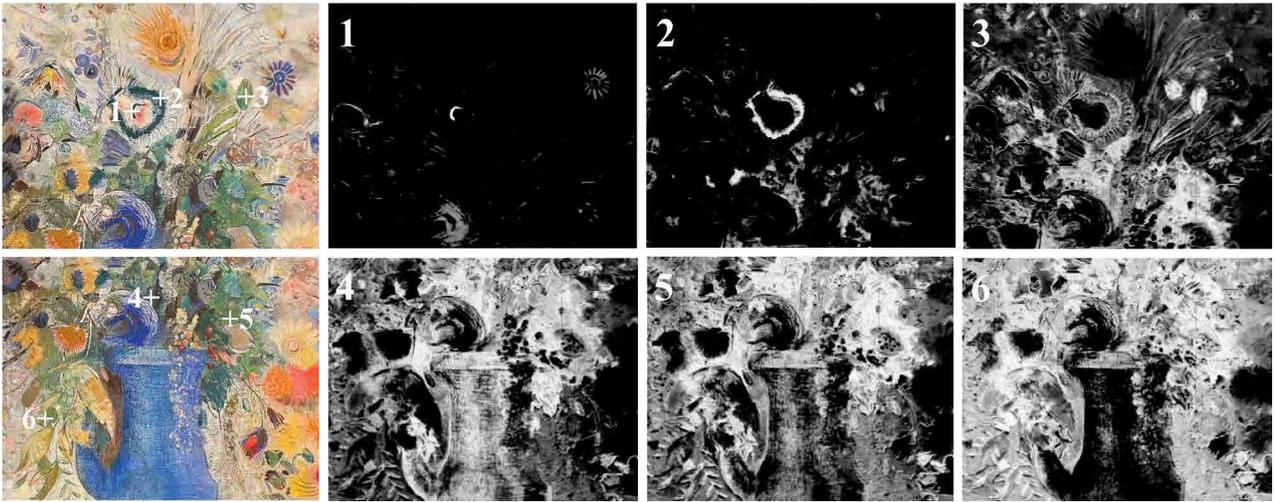


fig.4

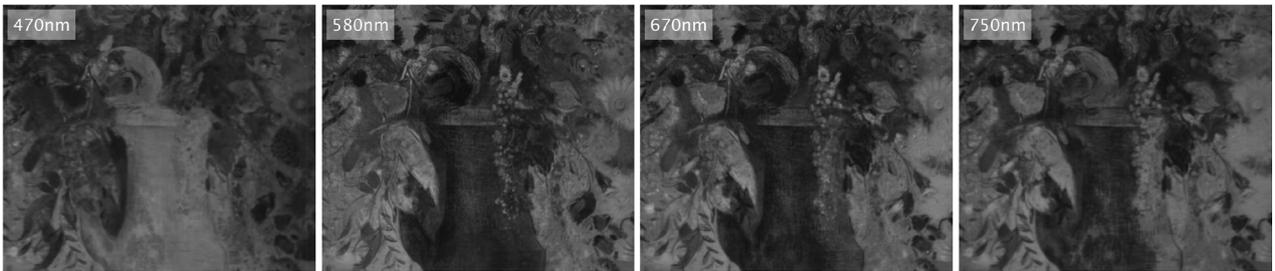


fig.5

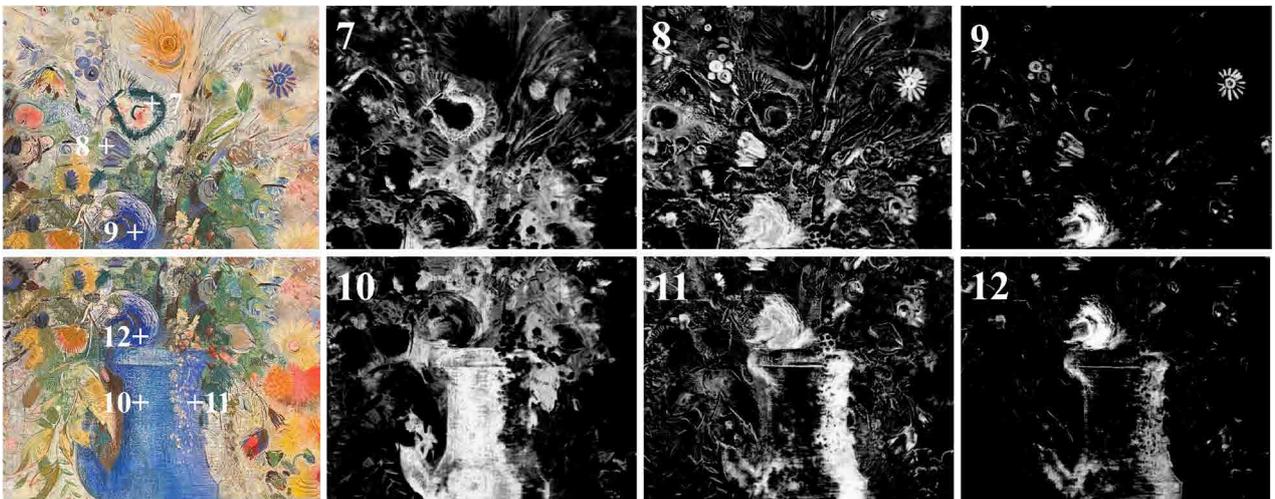


fig.6

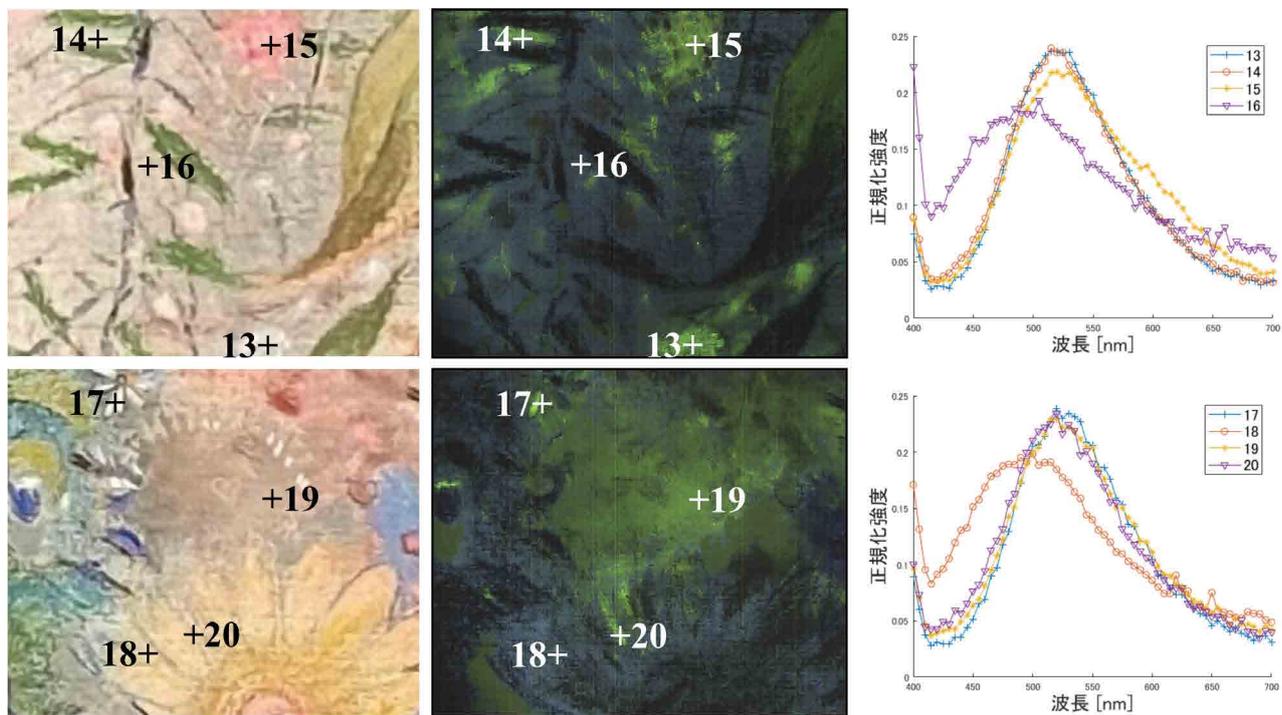


fig.7

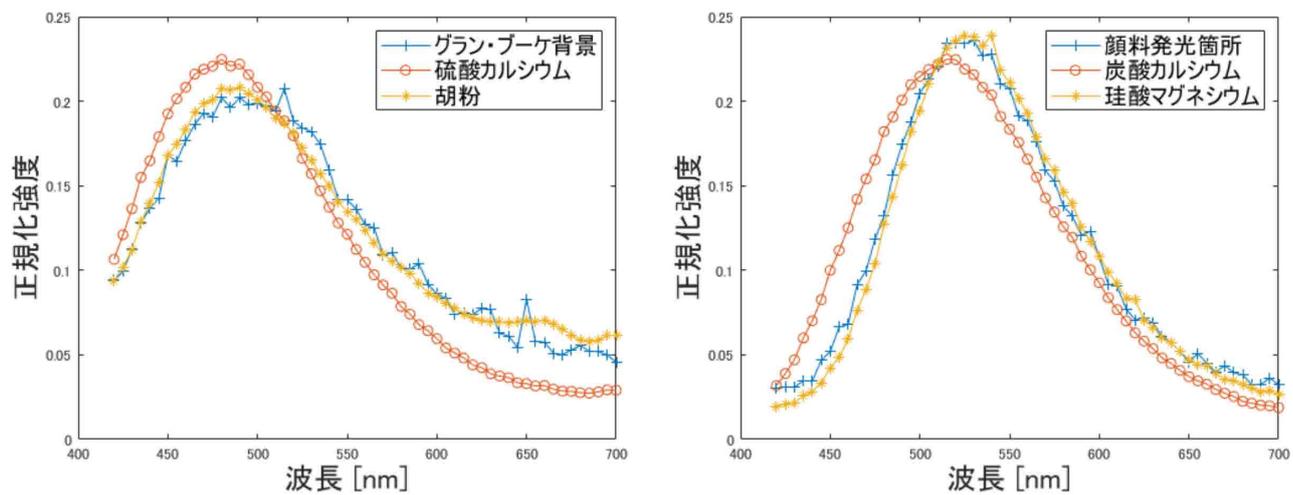


fig.8

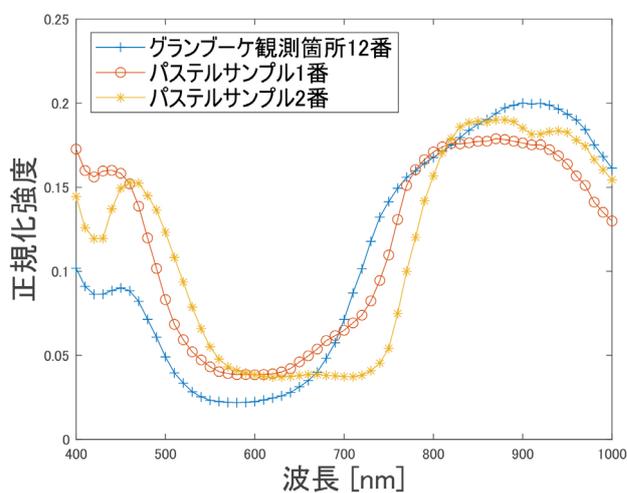
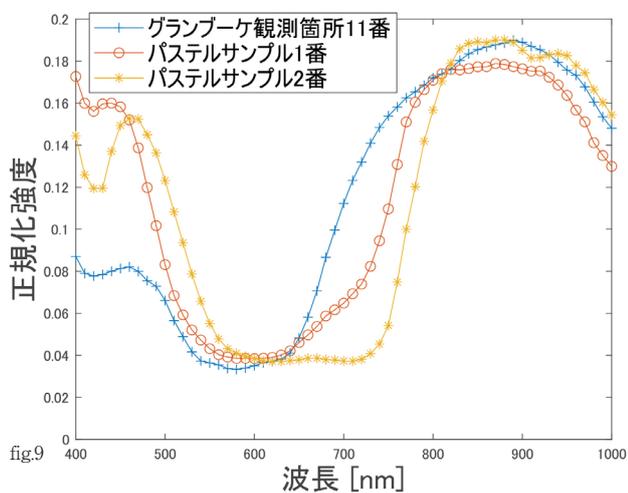
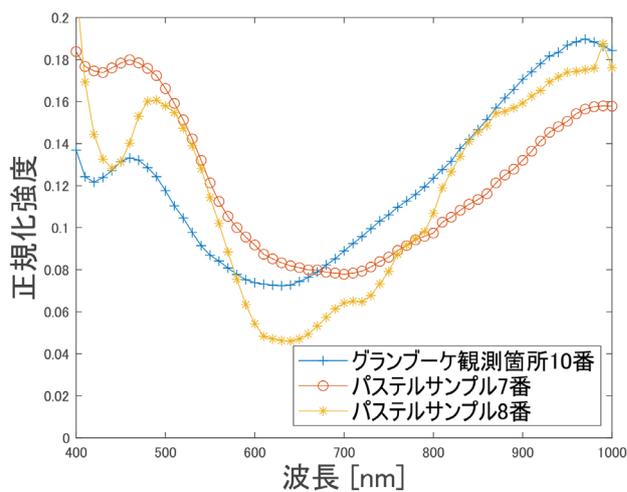
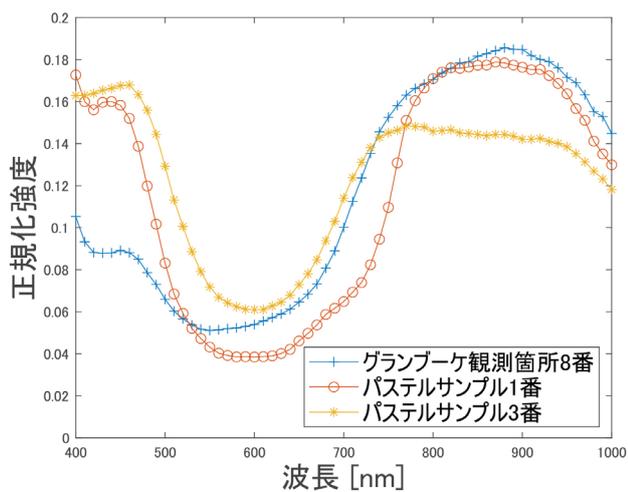


fig.9

(a) 反射光

(b) 蛍光発光

(c) 撮影の様子

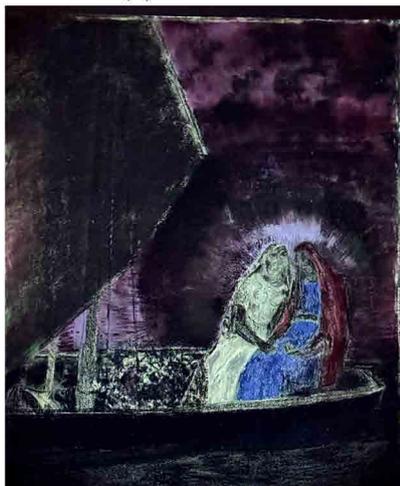
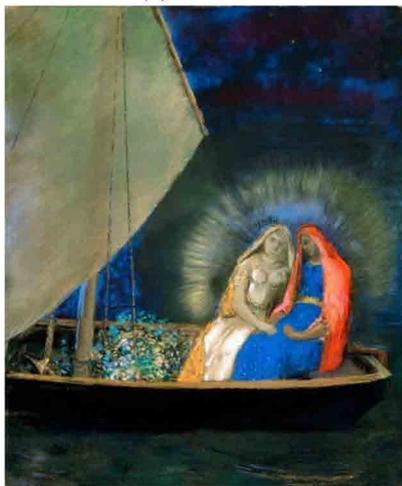


fig10

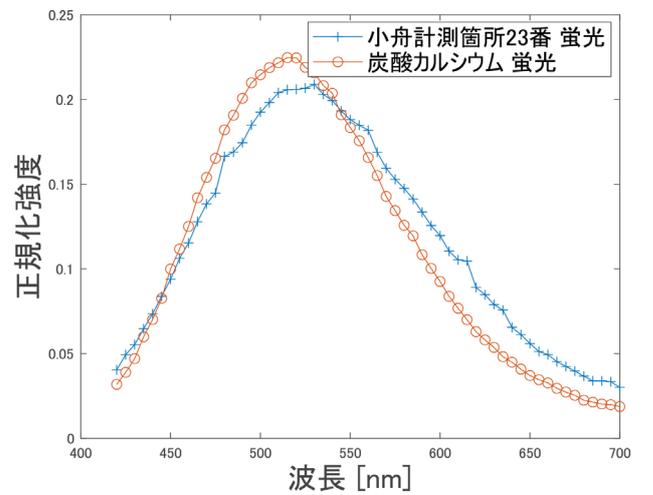
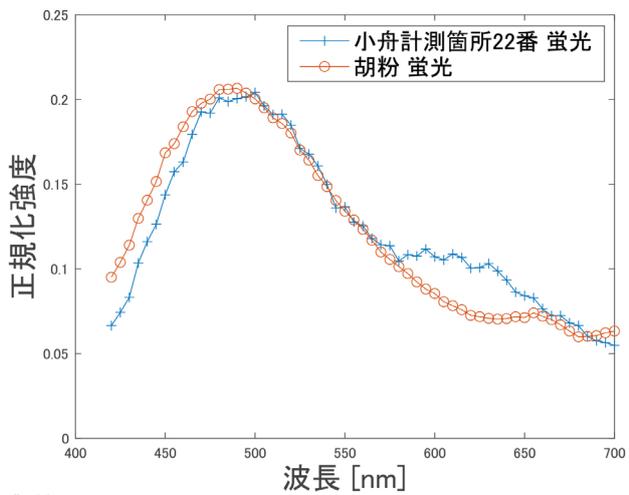
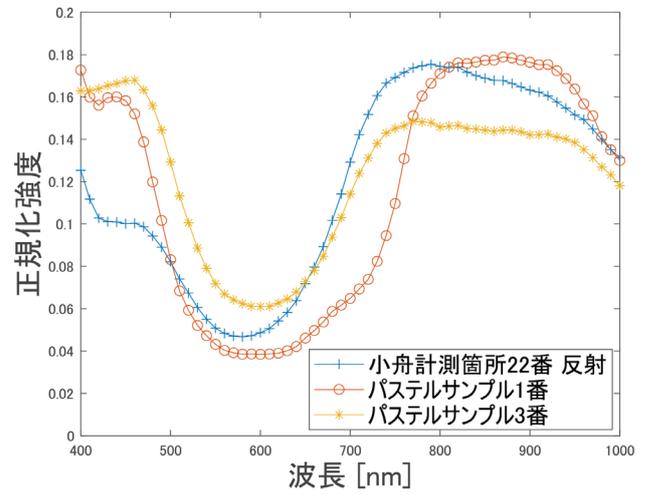
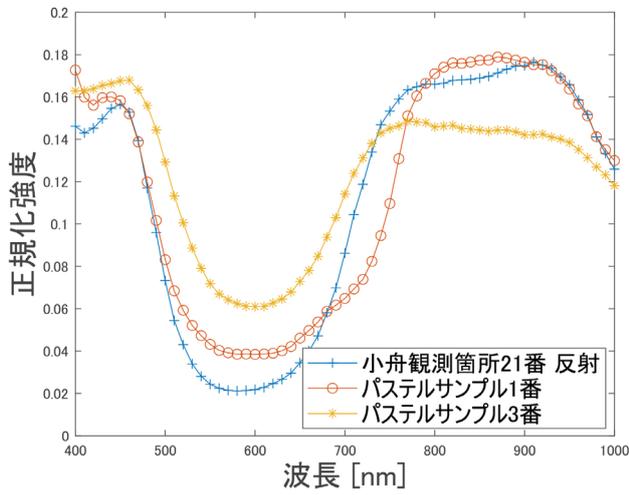


fig.11

「上野リチ：ウィーンからきたデザイン・ファンタジー」展の意味

池田 美奈子

京都国立近代美術館（京都）と三菱一号館美術館（東京）で開催された本展は、激動の20世紀を生きたデザイナー¹、上野リチ（以下「リチ」）の全貌を夥しい数の展示品によって浮かび上がらせる貴重な展覧会だった。京都展と東京展では、作品はほぼ同じだったが、京都展は展示室の面積が広いこともあり、作品を俯瞰的、分析的に鑑賞しやすく、東京展は、クラシックなしつらえの小さな展示室に分かれており、作品と鑑賞者の距離が近く没入感が得られる展示だった。

本展の意義

リチがデザイナーとして活躍したウィーン工房は、総合芸術の理念の具現化を目指して1903年に設立された工房で、デザインの実践と販売を通して、近代デザインの黎明期に先進的な活動を展開した。しかし、デザインが、次第に工業化の流れに適応した機能主義、装飾排除に向かう中で、ウィーン工房の装飾的、感性的な作風は、近代デザイン史の主流から傍に追いやられていった。シンプルで機能的、経済的であることは、今もグッドデザインの規範となっている。

本展はウィーン工房、そしてリチという女性のデザイナーを正面から取り上げることで近代デザイン史の価値観に新たな視点をもたらした。リチは、ウィーン工房時代の活躍、その後の日本における多彩な活動とは裏腹に没後の知名度は決して高くなかった。ウィーン工房では多くの女性が活躍し、彼女たちが生み出したファッションや小物などが当時のウィーンの街を彩っていたが、彼女たちの創造活動は素人の趣味の域を出ないものと見なされていた面もあり、デザイン史の流れの中に記述されることは少なかった。さらにリチの場合はその活動拠点がウィーンと京都であり、2カ国にまたがるために全貌がつかみづらいことも歴史の中の位置付けを困難にしていた。こうした意味において、本展は、20世紀の女性のデザイナーの存在に光を当てた点、そのキャリアから全体像がつかみづらかったリチの創作活動を包括的に紹介した点で画期的だった。さらに、入館者数、グッズ販売ともに好調だった本展は、近代デザイン史が軽視してきた感性的なモダニティが現代性を持つことを実証したとも言えるだろう。

プロローグ

東京展の最初の展示室に足を踏み入ると、ロール状になったプリント服地〔野菜〕と〔スイトピー〕を背中合わせに吊った展示が目に入る。〔野菜〕の素材は綿、〔スイトピー〕は絹で、それぞれの風合いを見比べ、ドレスに仕立てたら個性的で素敵だろうと想像が膨らむ。この服地は、1955年頃にリチがデザインし、1987年に展覧会のために再製作された。デザインは、一点ものの芸術品とは異なり、商品として消費者の手に届けるために複製される。再製作された生地は、70年近くの時を経て現代の鑑賞者の前に甦り、商品としての可能性を問いかける。時系列に従えば、最初の展示室ではなく、後半の戦後の作品のコーナーに置かれるはずの作品だが、敢えて冒頭で、商品としての完成形を、制作プロセスを示すアイデアスケッチとともに見せたところに、デザインというものの本質を捉えた展覧会の切り口が垣間見えた。

本展は、時系列にリチの生涯を辿っていくオーソドックスな構成となっている。「プロローグ」に続いて「第I章 ウィーン時代——ファンタジーの誕生」「第II章 日本との出会い——新たな人生—新たなファンタジー」「第III章 京都時代——ファンタジーの再生」、そして、リチ作品のその後を語る「エピローグ」。その全体を貫く軸は「ファンタジー」だ。

第I章 ウィーン時代——ファンタジーの誕生

第I章は、ウィーン工芸学校時代から始まる。リチは、1868年の設立時から女子の入学を認めていたこの学校で学ぶ。ウィーン工芸学校の教育の具体的な様子を伝える授業課題、同時代の芸術や工芸の躍動を紹介する一次資料を通して、リチがどのような環境に育まれてデザイナーになったのか、その創作の原点を、現物資料を通して探る展示となっている。

続くウィーン工房時代のコーナーには、納品書やレターヘッドなどのバックヤードの一次資料、ウィーン工房の中核デザイナーたちの作品の数々、リチのスケッチなどが展示され、当時のウィーン工房の活気がうかがえる。展示は彼女が活躍していたテキスタイルとファッション部門にフォーカスし、ウィーン工房の創造的な環境の中で、のびのびと頭角を現していったリチの姿を描き出す。ファンタジー溢れる植物モチーフや、揺らぎのある細い線で構成される幾何学パターン、意外性のある色遣い、かわいらしい小物など、リチの魅力的なスタイルがこの時期に確立していたことが窺える。ファンタジーを「目の前にないものをイメージする力」と捉えるなら、リチが描くモチーフや世界観は、まさにファンタジーだ。前半で紹介されていたウィーン工芸学校の自然観察の課題と合わせて読み解くならば、ウィーン工芸学校の教育は、リチのファンタジーの源泉となる多くの引き出しを用意したことが分かる。

第II章 日本との出会い——新たな人生、新たなファンタジー

当時のウィーンの芸術・工芸シーンでは、19世紀末から20世紀にかけて欧州を魅了した日本美術の影響を受けたジャポニズムが存在感を放っていた。リチも、こうしたウィーンのジャポニズムの潮流の中で日本と出会ったはずだが、彼女が表現する「日本」は常にファンタジーと共にあったことがわかる。日本的なテーマやモチーフを扱っても、その解釈は極めて自由で、タイトル以外ほとんど日本を感じさせない作品もあり、オリジナルからの飛距離が新たな独自性を創出するリチの手法が見える展示構成だった。カーネーションのモチーフの中に、日本の扇の形が投影されたテキスタイルデザイン[紫カーネーション] (1924年) は、この生地を使って、マリア・リカルツ＝シュトラウスがデザインした着物ガウンのスケッチと共に見せることで、モチーフに溶け込んだ日本の扇が、再解釈された着物というファッションの中で再発見される。本展は、このように同時代のジャポニズムに言及することで、その範疇に収まりきれないリチの可能性を見せた。

第III章 京都時代——ファンタジーの再生

リチは1930年にウィーン工房を辞して、ウィーンと京都の二拠点活動に終止符を打つ。第III章は、1930年代半ば以降のリチの活動を辿る。第二次世界大戦が暗い影を落とした時代である。特にユダヤ系のリチにとっては苦しい時代だったはずだが²、このような時代にあってもリチの作品はファンタジーを失わない。暗い時代だからこそ、明る

く華やかなデザインを生み出し続けたのか。可愛らしいデザインの裏に人が生き抜くための切実なファンタジーの力を、展示から読み取ったのは筆者だけではないだろう。

戦後は、企業との協働により、リチのデザインが次々と商品化される。作品は、自由なスケッチから生産に向けての仕上げの工程を経て商品として完成する。会場の随所で思わず「かわいい」を連発する鑑賞者の様子が見られたことから、彼らがリチのファンタジーに魅せられ、いつの間にか商品を見る消費者の目で作品を見るようになったことが窺える。

リチ作品の白眉はデザイナー・教育者としてのキャリアの集大成ともいうべき、東京日比谷の日本生命ビルの地下1階にあったレストラン「アクトレス」の壁面装飾だろう。このレストランは、壁面から天井まで切れ目なくリチのデザインで装飾された非日常的な空間だった。制作にあたってはリチの京都市立芸術大学の教え子が手を動かし共に完成させた。リチは教え子を信頼し、多くを彼らの裁量に委ねたという。その規模、建築空間との一体感、モチーフを生み出すファンタジー、独特の揺らぎのある線や色彩、日本の襖の伝統技術を用いて作られた支持体としての壁面、そしてリチの教えを受けた学生たちの活躍は、リチのデザイナー人生の到達点だった。本展では、レストランの改修に伴い、1995年に撤去され、2009年に開催された「上野伊三郎+リチ コレクション展」³を機に修復されたこの記念碑的な作品の一部が再び展示され、ありし日の「アクトレス」の雰囲気再現された。ウィーンと日本におけるリチの足跡を、膨大な作品とともに辿った後に対面する「アクトレス」の壁面装飾は、激動の20世紀を生きたリチの人生の文脈の中に見事に位置付けられていた。

本展は、上野リチの生涯を包括する大規模な回顧展であり、個人に焦点を絞り解像度を上げつつ、同時に20世紀の文脈を照らし出した。こうすることで、近代デザイン運動やジェンダーといった抽象的な概念で語られてきた事象に、同時代を生きたリチの人生と具体的な作品を通して命を吹き込んだのである。そして、2023年11月22日から2024年4月21日まで、日本以外におけるリチの初の包括的な個展が、ついにウィーンのオーストリア応用美術博物館で開催された。ウィーンはリチの故郷であり、ウィーン工房の本拠地であった。その意味で凱旋を果たしたと言える。リチは没後50年余りの年月を経て、日本、さらにヨーロッパでその全貌が公開され、デザイン史における功績が再評価され、人々の記憶に新たな価値とともに刻まれることになった。

(いけだ みなこ Edit-and-Design 編集者・デザイン研究者、九州大学客員教授)

註

- 1 当時は、デザイナーという言葉はなく、Künstlerin (芸術家)と言われていたが、本稿では、その役割を示す現代の言葉を使い「デザイナー」と記す。
- 2 リチの家族がナチスによる迫害を逃れて世界中に離散した経緯は、ウィーン応用美術館で開催されたリチの回顧展のカタログ「STERN, FEDERN, QUASTEN. Die Wiener Werkstätte Künstlerin Felice Rix-Ueno (1893-1967)」(2024, Birkhäuser Verlag)に収録されたMichael Hölterの「FELICE UND IHRE SCHWESTERN Die Emigrationsgeschichte der Familie Rex」に詳しい。
- 3 2006年に京都インターアート美術学校から京都国立近代美術館美術館に寄贈された上野伊三郎とリチの作品・資料を「上野伊三郎+リチ コレクション展」として、京都国立近代美術館(2009年1月6日-2月8日)と目黒区立美術館(4月11日~5月31日)で紹介する展覧会が開催された。

ファッション展の煌煌と寥寥 ——「ガブリエル・シャネル展 Manifeste de mode」から

小形 道正

「ガブリエル・シャネル展 Manifeste de mode」(以下、本展)はシャネル社が10億円程を出資したとされ、改修工事が約2年間に及んだガリエラ宮パリ市立モード美術館のリニューアルを祝し、第一弾としてスタートした展覧会である。メルボルンのヴィクトリア国立美術館に巡回した後、今回、東京の三菱一号館美術館にて開催された国際的な巡回展である(その後はロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、上海の上海当代艺术博物館へと巡回を果たしている)。本展が日本・東京にて開催されたことは、後述の点と幾分関連するが、シャネル社にとっていまだグローバルマーケットのひとつであるという証左なのかもしれない。ここではガブリエル・シャネルの功績について著わすことが主眼ではない。これらについてはまさに広報の一環として、あるいは他社による関連企画として、出版された雑誌の数々をご覧いただく方がよいように思う。ここではあくまでガブリエル・シャネル「展」に即して考えてみたい。

近年は東京都現代美術館での「クリスチャン・ディオール、夢のクチュリエ」展やBunkamuraザ・ミュージアムでの「マリー・クワント展」、国立新美術館での「イヴ・サンローラン展 時を超えるスタイル」や東京オペラシティアートギャラリーでの「高田賢三 夢をかける」展など、デザイナーないしブランドのファッション展が盛況である。こうしたファッション・デザイナーの名を冠した展覧会の場合、前提として、現在のブランドがどこまで協力的ないし関与するかによって作品や構成、予算など大きく異なるためなかなか詳細を知りうることは難しいが、それぞれの状況を比較してみるとミュージアム研究として面白いのかもしれない。

とりわけ、ブランドが大きく関与していると推察されるファッション展を鑑賞した際に目にとまるのは、ひとつひとつの作品というだけではない。もちろん、それぞれが貴重な作品であることはいうまでもないが、それ以上にブランドがそれぞれの展覧会において提示したい世界観、またそれを貫徹させるためのマネキンや展示台など鑑賞者が体感する展示空間そのものにある。本展では極めて抑制的だがとても気品に満ちた美しい空間がひろがっていた。なかでも、それを感じさせてくれたのはマネキンである。作品の支持体となるマネキンはファッション展のなかで重要なアイテムのひとつだが、本展のために製作されたというマネキンはシャネルの1920-70年代にわたる約50年間の作品を見事にカバーしていた。ファッションの歴史のなかで20年代から30年代にかけてはスカートの丈が大きく変化したことが知られている。さらにはシャネルによってつくられた作品は1点もの(オートクチュール)のため、同時期の作品でも個々によってサイズが異なる。おそらく、それらの懸念点を踏まえて製作された腕付きの上半身と下半身のない今回のマネキンは、ファッションのキュレーターたちをいつも悩ませる諸問題のひとつを解消している。

また、それ以外の展示空間についても、可読しやすい傾斜をつけたキャプションやピカピカと光輝く鏡面光沢仕上げの台座、周辺にLEDの照明を取り付けたウインドーの枠、なによりいつもとは異なる黒色のカーペットが新しく敷かれたフロアには大変驚いた。ほかにも、ファッションを構成する重要なアイテムであると同時に、シャネルの歴史を象徴する2.55のバッグやバイカラーのシューズ、コスチューム・ジュエリー、なかでもNo.5をはじめとするフレグランスなどの小物についても丁寧かつ印象的な展示がなされていた。一方、作品そのものについては、パリのガリエラやパトリモアンヌ・

シャネル所蔵の作品だけではなく、京都服飾文化研究財団や神戸ファッション美術館、島根県立石見美術館の日本に所蔵されている作品も借用し、カタログも雰囲気を見せて新たに撮影されていたことは統一感があり強い思いを感じた。

ただ、もちろん、いくつかの疑問点を抱いたのも事実である。たとえば、構成に関して本展はほとんどガリエラでの展覧会と同様の構成であった。しかしながら、本展の「抑制されたラグジュアリー表現」と「蘇った気品」のセクションについてはやや作品の点数ないしインパクトが欠けていたように思われた。作品の脆弱さあるいは繊細さ、羽根や毛皮などのレッドリストによる海外からの輸出入の問題があったのかもしれない。こうした点も踏まえて、先述した日本にある作品によって上手に代替が努められているものの、やはり結果として、ガブリエル・シャネル本人があるいは今回の展覧会にて提示したいメッセージや女性像について判然としない臆気なものとなってしまったことは残念であった。巡回展であるがゆえに困難だと思われるが、美術館の構造上の特殊な問題も考慮に入れば、この2つのセクションは第2次世界大戦前と大戦後で差別化がなされているものの、双方をひとつにまとめるなどもう少し柔軟な解決策が図られても良かったかもしれない。

けれども、より本展を通して印象に残ったのは展示内容とは異なる部分、とりわけ広報との関係であった。本展のなかでポスター・チラシやカタログの表紙、美術館のファサードなどで大々的に使用された写真がある。それはロシア帝国生まれのボリス・リブニツキが1936年にガブリエルを撮影したものであり、われわれの多くが知っているこの写真では彼女の右手には煙草が添えられている。しかし、今回のイメージでは煙草が映っていない。これはわれわれの知らない別カットが存在するのだろうか、それとも広報用として意図的に削除されたものなのだろうか。前者であれば問題ないが、後者であればそれは果たして許されることなのだろうか。たしかに、現在の観点からすれば、煙草はブランド・イメージとしてそぐわないかもしれない。だが、彼女が1日に50本ほど吸う愛煙家であったことは有名な話であり、同時代のホルスト・ホルストや晩年のダグラス・カークランドの写真でも彼女の手や口唇には煙草があった。こうした点を鑑みればいくら広報的な都合とはいえ、煙草を手にしていない彼女の別の写真を使用すればよく、ましてわざわざ一部を削除して偏向する必要はないように思う。

また、これは本展とは必ずしも直接関係することではないが、会期中にいわゆるひとつの「炎上」があった。それは『VOGUE GIRL JAPAN』にて、シャネルの香水にYouTuberのコムドットが起用されたという広告記事である。これにより「なぜ彼らを起用したのか」といった反響を呼んだ。現在では閲覧できなくなっているが、この一連の出来事は本展のオープニングに多くの芸能人を集めた広報活動や、本展の会期中に香水のサンプルを配布していたことと相俟って（またそれが鑑賞者全員には十分に配られていなかったという問題とも重なって）、少なからず展覧会に影響を与えた。ブランドとしては広報として相乗効果を狙ったのかもしれないが、結果として、水泡に帰ってしまった感が否めない。

本展をかたちづくる、その内堀（内側）は近年数多く開催される美術館でのファッション・デザイナーないしブランドの展覧会のなかで非常に目を見張る、美しい展覧会であったように感じた。だが、一方で、その外堀（外側）はとりわけ広報にかかわる面で直接的かつ間接的な問題が生じたように思う。その点において個人的にはもったいない、惜しいもののようにも感ぜられた。それが本展への率直な感想でもあった。しかしながら、いや、もしかすると、こうした偏向や「炎上」も含め世間から耳目を集めることが、ブランドの新規顧客獲得のためのマーケティングとしても、また入場者数増加への期待としても必要なことなのかもしれない。このような輝きと虚しさの塩梅こそが美術館にてファッション・ブランドの展覧会を開催すること、体感することの醍醐味なのかもしれない。

（おがた みちまさ 大妻女子大学家政学部被服学科専任講師）

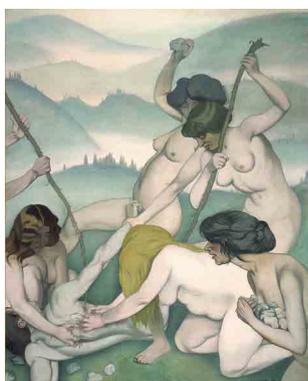
木版が生む漆黒のオリジナリティー ——「ヴァロトン——黒と白」展

吉田 紀子

はじめに



【図1】ヴァロトン《公園でボール遊びをする子供》、1899年、厚紙にエサンスとグワッシュ、48×61cm、パリ、オルセー美術館



【図2】ヴァロトン《引き裂かれるオルフェウス》、1914年、カンヴァスに油彩、250×200cm、ジュネーヴ美術・歴史博物館

2022年清秋の「ヴァロトン——黒と白」展開幕前、この画家による180点に上る木版画の公開が、我々の眼にもたらす静かな興奮を予見できた人はどれほどいただろうか。従来、日本の観衆に親しまれていたヴァロトン(1865～1925年)は、19世紀末のパリで愛らしい《公園でボール遊びをする子供》(1899年)【図1】を描いたナビ派の一人であったに違いない。私にとっては、かつてジュネーヴで出会った神話画《引き裂かれるオルフェウス》(1914年)【図2】の裸婦像が、同郷のホドラー(1853～1918年)やバルテュス(1908～2001年)との不思議な繋がりを強く印象付けたスイス人画家でもあった。もちろん、彼が優れた木版画を数多く残していることは、様々な機会を通してこれまでも断続的に紹介されてきた。ただし、その大半が数点の代表作によるいわば点的な紹介であったことは否めない。「ヴァロトン——黒と白」展会場で我々が接し、納得することになるのは、木版だからこそ到達し得た特別な表現世界だったのである。本稿では本展が実証したこれら木版画の魅力と美術史上の重要性を、鑑賞後の個人的な感慨も織り交ぜて振り返りたい。

1. 親密な空間で見る親密な作品

三菱一号館美術館を訪れた経験のある人ならば誰もが、落ち着いた褐色の木目床が続く比較的小さめの展示室から構成される独特の環境に気付くことだろう。明治期に三菱合資会社の銀行部が置かれていたという建物内部は、芸術家の旧邸宅を再利用するといったのとは異なる、どこか匿名性を湛えている。本展は何よりも、こうした展示空間が十全にいかされた内容の展覧会であった。本来は一枚ずつ手に取って鑑賞される版画と作品保護のため低照度の下で向き合うのに、巨大なホワイトキューブは必要ない。加えて、ヴァロトンの木版画から漂う時にユーモラスで時にアイロニカルな雰囲気は、ある種の密やかで閉ざされた空間を求めているようにも感じられる。本展は、親密な空間と親密な作品が結び合った唯一無二の機会であったと言ってよい。

私は大学のゼミ学生たちと共に本展を見学することができたが、若い世代の観衆が、集団と孤独、暴力と抵抗、理想と裏切り、男と女といったテーマの作品に、文字通りねじ寄って見入っていたことは特筆すべきだろう。無彩色の小宇宙から受けたインパクトを直ぐに言葉にしたくて、その場で互いにささやき合う彼女ら彼女らの姿は、ヴァロトンの木版画が有する強い喚起力を物語るものである。会場では影絵の投影を思わせる演出も凝らされており、学生も私自身も、展示作品の内と外に展開する「黒と白」の世界に没入したのだった。そして、私が最後に購入した良質な複製はがきは、《怠惰》(1896年)(図録番号149)と《愛書家》(1911年)(図録番号191)であった。

2. 木版が生む漆黒のオリジナリティー

本展図録の冒頭でカティア・ポレットィ(ヴァロトン財団主任学芸員)が述べている通り、ヴァロトンによる木版画のオリジナリティーは、「ハーフトーン抜きで白と黒の

面を隣り合わせに配置するという独自の方法」¹にある。そうした画風は1891年よりおおむね時間軸に沿って、他の画業も重ねる中で研ぎ澄まされ、完成されていった。初期の作品には線描が目立つが、段階的に黒が拡張し、次第にしっかりとした漆黒の面となって画面を浸食していく。主題の面では、肖像、スイスの山岳風景、街頭の群衆、体制権力とそれへの抵抗、男女関係の不確実性といった広がりがあるが、屋外から室内の親密な対象へと移行していく。晩年に差し掛かる1914年に第一次世界大戦の勃発を経験すると、画家は再び外の世界へと眼を転じ、戦時下の蛮行や悲劇が主題として躍り出る。

ヴァロットの木版画が示すこうした方向性と揺らぎを、本展は次の5つのセクションに整理して明らかにしようとした。すなわち、「Ⅰ.「外国人のナビ」ヴァロットン」、「Ⅱ. パリの観察者」、「Ⅲ. ナビ派と同時代パリの芸術活動」、「Ⅳ. アンティミテ：親密さと裏側の世界」、「Ⅴ. 空想と現実のはざま」である。一人の芸術家の仕事を跡付け、作風の変遷を浮かび上がらせる研究や調査には常に悩ましい判断が伴うが、ここではそれが奏功している。というのも、曖昧なトーンのない黒と白の木版が生む絶妙な効果は、第Ⅳセクションに当たる1896年から1898年にかけて、連作〈楽器〉や〈アンティミテ〉をはじめとした室内情景において頂点に達することが、明確になっているからである。

私が本展鑑賞の記念に選んだ複製はがきの原作、《怠惰》(図録番号149)もこの時期に制作されたものである。“横たわる裸婦”という西洋絵画の伝統的な主題がヴァロットンによって現代的に改変され、私室のベッドで飼い猫と戯れる女性のプライベートな姿態が、覗き見るような視点で捉えられている。クッションカバーのアラバスク調の柄もさることながら、パッチワークのように継ぎ接ぎされたベッドカバーの幾何学的な模様は何と大胆なことか！モノトーンの色彩だけで極めて高い装飾性を達成した、「ヴァロットンの木版画の傑作の一つ」²という評価に相応しい作品である。

一方で、連作〈アンティミテ〉(図録番号158-168)を「ヴァロットン版画の真骨頂を示す」³と位置付ける本展の解釈にも全く異存はない。10点の連作では、中産上層階級の家庭内だろうか、平穏とは言い難い男女の関係が漆黒の面に単純化されたモチーフの連鎖となって表現されている。それにしても、こうした場面を想起し、イメージ化するヴァロットンの感性や意識、言い換えるならば冷涼で乾いた諦念はどこから来るのだろうか。この点をめぐり、杉山菜穂子(三菱一号館美術館主任学芸員)による彼の(「他者」ではなく)「他所者」性に注目した分析は、我々を一層深い作品理解へと導いてくれる。夫婦生活において生の葛藤を抱えながらも、作画に際してはつねに外部から少しの距離をとって対象を見定めるその姿勢は、“パリに生きる外国人芸術家”という自身のアイデンティティーと無縁ではなかったのである⁴。

こうしたヴァロットン版画の本質とオリジナリティーを、同時代のパリは逸早く見出し、制作のための機会を次々に提供していく。文芸・芸術雑誌『ラ・ルヴュ・ブランシュ』の発行人であったタデ・ナタンソン(1868～1951年)【図3】は、特に力強い支援者であった。絵画のみならず装飾芸術に関する慧眼として知られた美術批評家オクターヴ・ユザンヌ(1851～1931年)(図録番号18)、また当代随一の取扱数を誇った版画商エドモン・サゴ(1857～1917年)(図録番号124)からの積極的な働きかけも、彼の木版画家としての認知度を押し量る上で重要な指標となるだろう。ヴァロットンが内在させた「他所者」性もろともその作品はパリを魅了し、さらには複製のための版画ではない芸術家による創作版画エスタンプ・オリジナルの気運が高まる中、木版画復興という歴史的にも重要な役割を担っていくのである。

3. 三菱一号館美術館コレクションと本展の意義

三菱一号館美術館においてヴァロットンの版画に加え、トゥールーズ=ロートレッ



【図3】ヴァロットン《タデ・ナタンソン》、1897年、厚紙に油彩、66.5×48cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

ク(1864～1901年)のグラフィック作品群、版画集『レスタンプ・オリジナル』(1893～1895年)といった紙を基底材とする貴重な作品コレクションが形成されていることは、国内外ですでに広く知られるところである。19世紀後半のフランスを一つの磁極として、画家と版画制作との間で紡がれた関係は決して単純ではないが⁵、当館では「トゥールーズ＝ロートレック展」(2011年)や「ヴァロットン——冷たい炎の画家」展(2014年)等を通じて粘り強く検証が重ねられてきた。近年では「パリ・グラフィック：ロートレックとアートになった版画・ポスター展」(2017年)が、複雑な(従って豊かな)状況を俯瞰する歴史的視点を見事に提示してくれた。つまり、こうした三菱一号館美術館のコレクション、並びにコレクションを中心とした展覧会活動の発展的な軌跡の上に位置付けられるのが、「ヴァロットン——黒と白」展であると言えるのだ。

2022～2023年には、19世紀後半から世紀末にかけて、新しい技術の開発と普及によって新風が吹き込んだ紙媒体の作品に関する展覧会が、世界各地で同時多発的に開催されたことも忘れてはならない。その一端を挙げれば、国内では「版画×写真——1839-1900」展(町田市立国際版画美術館、2022年10月8日～12月11日)、国外では「黒と白でのドガ——素描、版画、写真」展(フランス国立図書館、2023年5月31日～9月3日)の貢献は大きかった。特に後者は、ドガ(1834～1917年)が油彩画と並行して注力した各種の表現技法(それらは全て紙の上で実現される)にこだわるものであり、本展の趣旨と高度に共鳴していることは言を俟たないであろう。

(よしだのりこ 学習院大学文学部教授)

註

- 1 カティア・ボレッティ「版画家フェリックス・ヴァロットン「初めに線ありき」」、『ヴァロットン——黒と白』図録、筑摩書房、2022年、17頁。
- 2 同上、『ヴァロットン——黒と白』図録、155頁。
- 3 同上、『ヴァロットン——黒と白』図録、151頁。
- 4 杉山菜穂子「『外国人のナビ』ヴァロットン」、同上、『ヴァロットン——黒と白』図録、26～28頁。
- 5 この問題については、トゥールーズ＝ロートレック、ジェームズ・ティソ等を例に拙文でも論じた。吉田紀子『ポスター芸術論——十九～二〇世紀フランスの広告、絵画、ポピュラー・イメージ』、三元社、2022年。

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 Musée d'Orsay ; Félix Vallotton, Le Ballon, 1899, Legs Carle Dreyfus,1953 [https://www.musee-orsay.fr/oeuvres/le-ballon-803] (accessed on 4th November 2025) © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt
- 図3 「ヴァロットン——冷たい炎の画家」展図録、三菱一号館美術館・日本経済新聞社、2014年

芳幾・芳年——国芳門下の2大ライバル展

日野原 健司

落合芳幾と月岡芳年という二人の浮世絵師に焦点を当てる展覧会が三菱一号館美術館で開催されると聞いた時、驚きを感じたというのが私の率直な感想である。

というのも、同館は近代の西洋美術を中心とした展覧会を数多く企画しているが、日本美術、ましてや浮世絵を取り上げる印象がほとんどなかったからである。過去に同館で浮世絵をメインとした展覧会といえば、2013年に開催された「浮世絵 Floating World —— 珠玉の斎藤コレクション」展がある。斎藤文夫氏が収集した川崎・砂子の里資料館コレクションから500点以上の優品を選んだ大規模な展覧会で、内容としては見ごたえがあったものの、この後も三菱一号館美術館が浮世絵展を企画するとは思えなかった。

だが、それ以上に私が驚いたのは、落合芳幾を月岡芳年と並ぶ展覧会のメインに据えるという挑戦的な構成にあった。

落合芳幾と月岡芳年はともに歌川国芳の門人として幕末・明治に活躍した浮世絵師である。弟子である芳年は明治を代表する浮世絵師であり、知名度は群を抜いて高い。近年の動向に絞っても、2016年から2023年にかけて、世界有数の質と量を誇る西井正氣氏の芳年コレクションを紹介する「芳年 激動の時代を生きた鬼才浮世絵師」展が全国各地の美術館を巡回した¹。同時期、太田記念美術館でも芳年をテーマにした展覧会を何回か開催している²。芳年単独の展覧会であれば、穏当な選択だと思ったであろう。

一方、落合芳幾の知名度は決して高くはない。芳幾は当時では芳年よりも人気が高い時期もあり、新聞の創刊にも携わるという絵師の枠組みを越えた人物であったが、一般の人々が芳幾の作品を思い浮かべることが難しく、浮世絵の専門家であっても芳幾の画業の全貌を把握している人は限られている。これまで芳幾を単独で取り扱った展覧会としては、古くは1982年のたばこと塩の博物館の「落合芳幾」展、近年では2018年の太田記念美術館の「落合芳幾」展、フェルケール博物館の「歌川芳幾——忘れられた巨人」展が挙げられる程度で、芳幾の画業の全貌がしっかりと紹介されているとは言い難い状況である。

そのような状況下で、今回、三菱一号館美術館が芳幾を取り上げた契機は、展覧会の主催者である毎日新聞社からの提案によるものと伺っている。芳幾は、毎日新聞の前身となる東京日々新聞の創刊メンバーの一人であった。2022年に毎日新聞は創刊150年という節目を迎え、芳幾の功績を顕彰したいという意向があったようだ。とはいえ、芳幾の画業を単調に時代順に並べるだけでは芳幾の魅力は伝わらない。そこで、同じ師匠に学びながらも対照的な人生を歩んだ芳年をライバルとして対置することで、二人の魅力を浮かび上がらせようとする難題に取り組んだのだろう。

展示内容を順に見てみると、「二人の師、国芳」で師匠である歌川国芳の作品を紹介し、二人の合作である「英名二十八衆句」を展示する。「芳幾・芳年の肉筆画」では風俗図や幽霊画など二人の稀少な肉筆画を並べ、次に「国芳からの継承」として、国芳の影響が色濃く表れた芳幾の「太平記英勇伝」を展示。折帖仕立てであったものをすべて広げ、展示室の中央に配置されていた。他にも、芳幾による戯画や美人画などを紹介する。そして、同じく「国芳からの継承」として芳年の歴史画を紹介。芳年の代表作がいくつも並ぶ中、「芳年武者無類」全33点を一堂に展示するという、これまでにない試みを行っていた。

「同時代の絵師たち」では、歌川貞秀、三代歌川広重、小林清親といった幕末・明治に活躍した絵師たちの作品を交えながら、横浜絵や開化絵、名所絵、美人画、時事風俗画などを紹介。「国芳からの継承」として芳幾の役者絵を挟んだ後、「新聞錦絵」では、新聞に掲載された美談や猟奇事件などを絵画化した新聞錦絵を取り上げる。芳幾は「東京日々新聞」、芳年は「郵便報知新聞」と、それぞれ異なる新聞社の記事を扱っており、このジャンルにおける二人の競合関係が見て取れる。最後のエピローグは芳年の最晩年を飾る「月百姿」で締めくくられた。

今回の展覧会では、特別協力として浅井コレクションから多数の作品が出品されている。幕末・明治の浮世絵を網羅的に所蔵する浅井コレクションにとって、芳年の作品はそれなりに豊富ではあるものの、芳幾の方は画業全体を俯瞰できるほどではない。そもそも体系的に芳幾の作品を所蔵している美術館やコレクターは皆無に近く、展示期間に限られる浮世絵版画を複数の所蔵先から借用し、一堂に集めることは非常に困難なことである。

そのため、本展覧会における芳幾のラインナップに物足りなさを感じたのは正直否めない。国芳からの影響が色濃い幕末期の武者絵や戯画、明治の美人画、さらには晩年に回帰した役者絵など、まだまだ紹介しきれない芳幾の魅力的な作品は数多く存在する。また、展示室のレイアウトによる都合か、ジャンル別での紹介が多く、芳幾と芳年がそれぞれ時代の荒波に立ち向かう中でどのような画業の変遷を遂げていったのかが分かりづらくなっていた。さらに欲を言えば、芳幾が新聞や雑誌という新しいメディアとどのように関わっていたかという近代メディア史からの観点をより掘り下げられていれば、浮世絵師の枠にとどまらない芳幾の活動がより明確に伝えられたであろう。

とはいえ多くの制約がある中で、知名度の低い芳幾をあえて正面から取り上げた本企画には深い敬意を表したい。幕末から明治へと時代が移り変わり、写真や石版画といった新たなメディアが広がる中、江戸の記憶を残す浮世絵師たちが近代とどのように向き合っていたかを考察する上で、芳幾と芳年という絵師はまさに絶好のケーススタディーである。近代都市における美術をテーマとして掲げる三菱一号館美術館だからこそ、この二人の絵師たちの画業に着目し、正面から向き合うことができたと言えるだろう。

また、太田記念美術館にて芳幾と芳年の展覧会を開催してきた私としては、さまざまな機関が所蔵する稀少な肉筆画を数多く観覧できたことはこの上ない喜びであった。芳幾の作品では、芝居の看板絵や緻密な彩色による風俗画、また、芳年の作品では、不気味な幽霊画や巨大な絵馬など、肉筆画だからこそ味わえる二人の技量の高さを改めて実感することができる貴重な機会となった。

最後に、広報面での試みとして、『週刊モーニング』で連載中の山田風太郎原作・東直輝作画による漫画『警視庁草紙——風太郎明治劇場——』とのコラボレーション企画を記録しておきたい。会期中、「外伝 異聞浮世絵草子 芳幾と芳年」と題し、芳幾と芳年の半生を題材としたオリジナルのエピソードが『週刊モーニング』に3週に渡って掲載された³。週刊連載中の漫画作品とのコラボレーションは極めて調整が難しい中、芳幾と芳年の人物像をより豊かに描き出した漫画作品が誕生したことは、単なる広報を超えた試みとして高く評価できるものである。

(ひのはら けんじ 太田記念美術館主席学芸員)

註

- 1 順に、鳥根県立石見美術館、美術館「えき」KYOTO、札幌芸術の森美術館、神戸ファッション美術館、山梨県立博物館、練馬区立美術館、高知県立美術館、うらわ美術館、新潟県立万代島美術館、豊橋市美術館、富山県水墨美術館で開催された。
- 2 2012年に「没後120年 月岡芳年」、2017年に「月岡芳年 妖怪百物語」、「月岡芳年 月百姿」、2020年に「月岡芳年 血と妖艶」、2024年に「月岡芳年 月百姿」を開催。
- 3 『週刊モーニング』2023年第13～15号に掲載。後に『警視庁草紙——風太郎明治劇場——』第8巻（講談社、2023年）に収録。

不在を見つめるまなざし ——「再開館記念『不在』——トゥールーズ=ロートレックと ソフィ・カル」

松田 愛

2020年、三菱一号館美術館の開館10周年記念展は、当初「1894 Visions ルドン、ロートレックとソフィ・カル」とのタイトルで、フランスを代表する現代美術作家、ソフィ・カル(1953-)が参加する予定であった。新型コロナウイルスの世界的流行によって、来日は叶わず、延期となった。同館のHPには、コラボレーション展示の中止と、「言い訳」と題するカルのテキストが発表された。美術史に名を残す巨匠達の作品が展示される美術館で、現存作家として参加することに大きな意義を感じていたカルは、自らの声明で「今後は、数年間持ち堪える必要があり、そしてその間、私の頭上に翳された剣が、常時私を脅すのだろう。あるいはまたこの剣は、契約を履行するため私に生きることを課すのだろう」と述べる¹。コロナ禍が落ち着いた2024年11月、同美術館のリニューアル・オープンに際して新たに企画された展覧会「再開館記念『不在』——トゥールーズ=ロートレックとソフィ・カル」は、ソフィ・カルの最新の仕事に触れられるだけでなく、ロートレック(1864-1901)とカルのつながりについて考察する貴重な機会となった。

ソフィ・カルが、最初に美術館のコレクションに介入したのは、1989年にパリ市立近代美術館で行われた「美術館の歴史(Histoires de musée)」展である。ポナールの絵画《浴槽の中の裸婦(Nu dans le bain)》(1936)が一時的に貸出中であったため、カルはその空いたスペースを見て、美術館の学芸員、警備員、その他の職員に、その絵画を説明し、描写してくれるように頼んだ。展示室の壁面に、《浴槽の中の裸婦》と同じ大きさで描かれた額縁の中には、絵画に関する彼らの記述や思い出、作品を模したイラストなどが並べられ、作品の代わりを務めた。その後、1991年にニューヨーク近代美術館でも、一時的に貸し出されていたマグリット、モディリアーニ、デ・キリコ、スーラ、ホッパーの5点に対し、同様の手法で作品を制作した。これら一連のシリーズは〈幽霊(Fantômes)〉(1989-1991)と名付けられ、書籍版も出版されている²。キュリガーは、本シリーズについて、「こうして集められた解説を通して、彼女は個人的な含意への、美術史の対岸にある回想や知覚への興味を明言した」と述べている³。

不在の美術作品について、人々に語ってもらう方法を、カルは1990年にイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館で起きた盗難事件の際にも用いている。1990年3月18日、レンブラント、フリント、フェルメール、マネの絵画6点、ドガの素描5点など13点が盗まれた⁴。設立者のイザベラ・スチュワート・ガードナーは、死後、コレクションを動かすことを禁じていたため、上記の作品が置かれていた場所は、空のまま残された。〈最後の目撃(Last Seen)〉(1991)と題されたこれらの作品では、金具がそのままになり、額縁の跡に沿って変色した壁や、何も掛けられていない空間を、カルはそのまま撮影し、学芸員、警備員、その他の職員に失われた品物について説明してもらうよう依頼した。本プロジェクトは1991年の「カーネギー・インターナショナル」展で発表され、その後、1994年にはロッテルダムのホイマンス・ファン・バーニンゲン美術館とローザンヌ州立美術館の共同企画による個展「不在(Absence)」で展示された。この時も、カルはそれぞれの美術館のコレクションに独自の介入を行っている⁵。

その後、事件当時、現場に放置されていた作品の額縁が修復され、美術館に戻されると、カルは再び、新たなプロジェクトを行なった。美術館の学芸員、警備員、その他

の職員、そして来館者に、これらの額縁の中に何が見えるかを語ってもらったのである。それらが今回の三菱一号館美術館の展覧会で展示された〈あなたには何が見えますか (Que voyez-vous ?)〉(2013)である。1991年の事件直後とは異なり、2013年の本シリーズでは、空の額縁の中に空虚を見出す者、自身の悲しみをとらえる者、盗難にあった作品であるとは気付かずに語り出す者など、人々の記憶が薄れていくような距離感も感じさせる⁶。同時に、2025年の今日も、どの作品も戻ってきていないことを考えると、より悲痛さが伝わってくる。

カルによるこれらのプロジェクトは、作品の不在を通して、失われたコレクションの価値を再考させる。加えて、先ほどのキュリガーの言葉に示唆されていたように、美術館における作品体験が、個人の記憶や思い出、親密な知覚と結びついていることを想起させる。客観的かつ専門的知見の集積によって形成されていく博物館学や美術史学の立場とは異なる、もう1つの美術史の可能性を想像させてくれるのだ。

三菱一号館美術館での「不在」展では、カルによる新作《グラン・ブーケ (Grand Bouquet)》(2020-2021)がお披露目された。ルドンのパステル画《グラン・ブーケ (大きな花束) (Grand Bouquet)》(1901)が、保管のために展示から外されていたことをきっかけに、カルは、作品不在となった場所で、学芸員や監視員、その他のスタッフ達に、作品について語ってもらったのだ。カルは《グラン・ブーケ》では、語られたテキストと作品の画像が交互に、ライトボックスに映し出されていた。ルドンの《グラン・ブーケ》もあわせて展示されたので、テキストと実際の作品を往還しながら鑑賞することができた。他者の言葉に導かれて作品を眺めると、また異なる見方が可能になり、新たな作品体験を呼び起こすことを改めて実感する機会となった。

パブリックとプライベート、公共の場と親密な個人の物語を交差させることは、初期からカルが取り組んできたテーマである。それが最も顕著に見られるのは、自身のプライベートを作品へと変換する彼女の〈自伝 (Autobiographies)〉(1988-)シリーズである。なかでも2013年以降に制作された、母の死、父の死、そしていつか訪れる自身の死と向き合う作品が展示された。そのうちの1点、《サイレント心臓発作 (Infarctus silencieux)》(2017)は、角が伸びた牡羊の剥製を正面から写した写真である。「角が伸びれば伸びるほどこの牡羊の視界は遮られてしまっていて、目がどこにあるかすら、よくわからない」(カル)⁷。本作品に添えられたテキストには、父が病に倒れた時、カルがサイレント心臓発作(胸痛や息切れなど、通常的心臓発作とは区別される)を患ったことが記されている。カルは父は医者であると同時にアートコレクターでもあり、カルは作品制作をいつも見守ってきた存在である。「私の人生を導いてくれたまなざしが失われつつあり、やがて訪れる沈黙に私は脅かされていた」(カル)⁸。本作品では、視覚の喪失と家族の喪失が重ねられている。

一方で、カルと母との関係は時にユーモラスである。2023-2024年のパリ国立ピカソ美術館での個展に際し、カルは、母の言葉を思い出している。1991年にニューヨーク近代美術館の展覧会で、ホッパーとマグリットの間カルの作品が展示されているのを見て、母は「うまくまるめこんだじゃない! (Tu les as bien eus!)」と叫んだそうだ⁹。「褒めてもらっているようで、ペテン師と言われているような台詞……」(カル)¹⁰。偉大なる巨匠との対峙を前に、力量が足りないかもしれないという恐れを感じつつ、母の言葉を思い出しながら、その恐怖を悪魔祓いするかのよう、カルはピカソ美術館の地下階を除く4つのフロア全てを自らの作品で埋め尽くした。この時に制作された新作シリーズ〈監禁されたピカソ (Les Picasso confinés)〉(2023)は、三菱一号館美術館でも展示された。これらはコロナ禍のロックダウン中に展覧会準備のため、カルがピカソ美術館を訪れた際、作品保護の観点からピカソの作品が茶紙や不織布で覆われ、隠されている様子を目撃し、撮影した写真である。

布で覆われ、隠されたイメージは、カルの近作〈なぜなら (*Parce que*)〉(2018)とも共通する。今回は同シリーズから9点が展示された¹¹。そのうち1点だけが、鮮やかな赤色のウールで隠されていた。《北極 (*Pôle Nord*)》と題された本作品では、なぜこの写真を撮影したのか、さまざまな理由が布に刺繍され、そこが北極であることが理解できる。布をめくると、氷山に囲まれた穏やかな海のイメージが現れる。カルは母の死の2年後、母が行きたがっていた北極を訪れ、母の思い出の肖像写真とネックレス、指輪などを氷河の岸辺に埋葬した。その時のエピソードは写真とテキスト、さらに映像を組み合わせたインスタレーション作品《北極 (*Pôle Nord*)》(2009)として発表された。〈なぜなら〉の特別な1枚は、母との思い出を物語る1枚なのだ。

今回の「不在」展のチラシには、リニューアル・オープン最初の展覧会となる本展で、三菱一号館美術館のコレクション、そして展覧会活動の核をなすロートレックの作品を改めて展示し、そこにソフィ・カルを招聘し協働することで、美術館活動に新たな視点を取り込み、今後の発展に繋げていくことを目指すことが記されている¹²。カルは今回の協働にあたり、ロートレックの作品に直接介入することはしていないが、自らがこれまでに考察してきた「不在」という主題を提案した。それに応答する形で、ロートレックの作品における「存在」と「不在」について思考する展覧会がキュレーションされた。ロートレックの展示室は5つの章で構成され、ダンサーや歌手の「存在」を印象付ける鮮やかなポスターに続いて、「色彩の『不在』と線描の『存在』」を際立たせる数々の挿絵が展示された。「形とストーリーの『不在』」と題する章では、ロイ・フラーの一連のリトグラフが展示され、ダンサーの衣装に映える舞台照明の効果がさまざまな色彩で表現され、躍動感を生んでいる¹³。また、版画集『彼女たち (*Elles*)』(1896)では、ストーリーの「不在」、そして描かれた女性達の「存在」に対し、男性の「不在」が際立つことが示されている。

ロートレックとカル。時代も制作手法も異なり、一見、交差することのない二人の作品であるが、両者をあわせて鑑賞することで、さまざまな共通点が見出される。中でも特に2点を挙げておきたい。1つは、どちらも対象の無意識に関心を注いでいることである。ロートレックは、華やかなカフェ・コンセールやダンスホールで踊る男女の表情や姿態を、鋭く、ときには親密なまなざしでとらえている。『彼女たち』では、娼館に暮らす女性達の日常からかいま見える「意識の不在」を描いている。そのうちの1点《仰向けの女—倦怠》は、娼館で働く女性が下着姿でベッドに身を横たえる様子が描かれている。表情は定かではないが、束の間、無心になってひと息ついている様子がうかがえる。一方、カルは初期の《パリの人々の尾行 (*Filatures parisiennes*)》(1978-1979)や《ヴェネチア組曲 (*Suite vénitienne*)》(1980)において、道行く人々の無意識を写真にとらえている。カルが友人や紹介で知り合った人々に、カルのベッドで8時間ずつ眠ってもらうように依頼した《眠る人々 (*Les Dormeurs*)》(1979)においては、眠りに落ちる人々の様子を写真撮影し、意識から無意識(覚醒から眠り)への移行を連続的に記録している。今回の展示作品〈あなたには何が見えますか〉の最後を飾るのは、透視術の占い師に、空の額縁の中に何が見えるかを尋ねた作品であった。占い師モード・クリステンは答える。「幽霊たちが額縁を占拠していて、まるで登場人物たちが盗難によって解放され、その場に留まりながらも、この固定した描写から離れられるようになったかのようです」¹⁴。写真には、空の額縁を前にたたずむ、幽霊のような女性の影が写し出されている。この影は、カメラを持って構えるカル自身の姿であるように見える。あたかも不意にとらえられた自身の無意識と対峙しているかのよう。

もう1つの共通点は、ロートレックの『彼女たち』に登場するベッドのシーツや彼女たちが身につけている下着、そして傍らに脱ぎ捨てられた衣類の描写である。ベッドは休息や性愛、時には病や死の表象ともなり、美術史に頻出するモチーフである。ロート

レックは最小限の線でシーツや衣服のしわから、人の存在を描き出している。カル作品においてもベッドは重要なモチーフである。《眠る人々》には、人々が眠る様子とともに、しわの寄ったシーツや空のベッド（誰かが眠った痕跡）がしばしば登場する。不在の人の代わりに務めたカル自身も、シーツのあたたかさに度々言及している。マルセル・デュシャンは「(人が立ったばかりの)座席のぬくもりはアンフラマンズである」と述べ、タバコの煙や座席のあたたかさに、人の存在と不在の重なる地点を見出している¹⁵。まさに、アルバム『イヴェット・ギルベール (*Yvette Guilbert*)』(1894)の表紙にロートレックが描いた黒い長手袋がこのことを体現している。この黒手袋は舞台上立つ彼女が常に身につけていたものであり、持ち主が不在のまま、その存在を明示しているのである¹⁶。

無意識、痕跡、影、幽霊。見えるものと見えないものはさまに、ロートレックとカルがそれぞれの手法でとらえようとしたのは、不在や欠如を抱えて生きる他者や自身の姿ではないだろうか。

(まつだ あい 富山大学学術研究部芸術文化学系准教授)

註

- 1 「ソフィ・カル コラボレーション展示 中止のお知らせ」に掲載されたソフィ・カルからのメッセージ「言い訳」より(三菱一号館美術館より提供)。本テキストは、再開館記念「不在」展の最後の展示室に、ソフィ・カルの《オートプシー (ジャン＝バティスト・モンディエール撮影) (*Autopsie photo par Jean-Baptiste Mondino*)》(2018)とあわせて展示された。「オートプシー」とは検死を意味し、台の上で白いカーテンに包まれて眠っているソフィ・カルがジャン＝バティスト・モンディエールによって撮影されている。
- 2 Sophie Calle, *Fantômes*, Actes Sud, 2000. 本書『幽霊 (*Fantômes*)』は『消失 (*Disparitions*)』(2000)、『東ベルリンの思い出 (*Souvenir de Berlin-Est*)』(2000)とあわせ、『不在 (*L'absence*)』と題する3冊組の特装本として2000年に出版された。
- 3 Bice Curiger, "Mondrian sighted in front of Matisse at MOMA", translated by Catherine Schelbert, *Parkett*, No. 36, Kunstzeitschrift / Art Magazine SFR., 1993, p. 7.
- 4 國上直子「美術史上最悪の未解決事件。被害総額5億ドルの『ガードナー美術館盗難事件』とは何か?」『ウェブ版美術手帖』2022年8月29日 <https://bijutsutecho.com/magazine/insight/24066> (2025年8月8日閲覧)。
- 5 展覧会の詳細については以下の図録を参照のこと。*Sophie Calle Absence*, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1994. ローザンヌ州立美術館所蔵作品で、1980年に放火により破壊されたシャルル・グレルの絵画《ダヴェル大佐 (*Le Major Davel*)》(1850)に対し、カルは美術館のスタッフ達に、作品の欠落部分を説明してもらった作品を制作した。本作品については、〈最後の目撃〉シリーズとともに、盗難や破壊により消失した作品にアプローチするプロジェクトとして、以下の書籍にまとめられている。Sophie Calle, *Disparitions*, Actes Sud, 2000. (註2で紹介した特装本『不在 (*L'absence*)』に所収。)
- 6 2013年の新たなシリーズは、2000年に出版された『幽霊 (*Fantômes*)』『消失 (*Disparitions*)』とともに、以下の1冊に収録されている。Sophie Calle, *Fantômes*, Actes Sud, 2013.
- 7 「芸術家ソフィ・カルに聞く、私の個人目録。」(テキスト: エリザベート・クイン)『フィガロジャポン』No. 572, 2024年2月号, p. 81。
- 8 作品に添えられたテキスト。杉山菜穂子、武笠亜紀、古屋歴編『不在 ソフィ・カル』(三菱一号館美術館企画)青幻舎、2024年、p. 114の日本語訳より。
- 9 *Sophie Calle Picalso*, Musée nationale Picasso-Paris, Atelier EXB, 2023, p. 23. 日本語訳は前掲書「芸術家ソフィ・カルに聞く、私の個人目録。」p. 82を参照。
- 10 同上書「芸術家ソフィ・カルに聞く、私の個人目録。」p. 82。
- 11 本シリーズについては、日本語版が三菱一号館美術館の展覧会と同時に発行された。ソフィ・カル『ソフィ・カル なぜなら』日本語版監修: 岡部あおみ、翻訳: ヤナガワ智子、青幻舎、2024年。
- 12 「再開館記念「不在」——トゥールーズ＝ロートレックとソフィ・カル」展チラシ。
- 13 安井裕雄、古屋歴編『「不在」トゥールーズ＝ロートレック』(三菱一号館美術館企画)青幻舎、2024年、p.141、193。
- 14 作品に添えられたテキスト。前掲書『不在 ソフィ・カル』2024年、p. 117の日本語訳より。
- 15 Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, Paris, 1999 [2008], p. 21; 北山研二「新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンズとは」『ヨーロッパ文化研究』第33集、成城大学大学院文学研究科編・発行、2014年3月、pp. 157-186、日本語訳はp. 164を参照。
- 16 前掲書『「不在」トゥールーズ＝ロートレック』2024年、p. 96、182。

本稿はJSPS科研費21K00209の助成による研究成果の一部である。

「異端の奇才 ビアズリー」展

喜多崎 親

アカデミックな美術教育をほぼ受けずに、20歳で挿絵画家としてデビュー、オスカー・ワイルド『サロメ』の衝撃的な挿絵で一躍時代の寵児となるが、25歳で肺結核のため死去…こうしてみても、今回の展覧会カタログで採用された「異端の奇才」というタイトルは、まさしくこの夭折の画家にふさわしいように見える。

しかしわれわれはそろそろ、そうした紋切り型の芸術家像から距離を置くべきではないだろうか。そういう意味で今回のビアズリー展は、タイトルとしては「異端の奇才」と謳いながら、その企画の端々に、ビアズリーを同時代の文脈の中に位置づけようとする意気込みが認められるものであった。

ビアズリーに学術的な関心がむけられるようになったのは、1966年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（以下V&A）で開かれた回顧展からである¹。展覧会を企画したキュレーター、プライアン・リードは、翌年には500点を取めた大部のモノグラフを刊行した²。

その後、2020年のテイト・ブリテン展³に至るまでビアズリー関連の展覧会は内外で数多く開かれているが、特に日本で開催された展覧会で学術的に着目されるのは、1997年から翌年にかけて巡回した『ビアズリーと世紀末展』（伊勢丹美術館他）、歿後100年の1998年に開催された『オーブリー・ビアズリー展 世紀末芸術の華』（川崎市民ミュージアム他）と『オーブリー・ビアズリー展』（郡山市立美術館他）である。

『ビアズリーと世紀末展』は、ビアズリーだけでなく、チャールズ・リケッツ、ロレンス・ハウスマン、ハリー・クラークなど、同時代や後世の挿絵画家の作品多く含んでいる。二番目の『オーブリー・ビアズリー展 世紀末芸術の華』はテート・ギャラリーのサイモン・ウィルソンとビアズリーのカatalog・レズネを制作中だったリンダ・ザトリンによるもので、出品作品はビアズリーの作品だけに限られ、ほぼ全作品に解説が付されている。三番目の『オーブリー・ビアズリー展』は、V&Aのステイヴン・キャロウェイの企画でV&Aにも巡回し、カタログもキャロウェイが全文書き下ろしている。出品作には歌麿の浮世絵や同時代のポスター、ビアズリーの影響を受けた後世のアーティストの作品なども若干含まれているが、カタログはほぼビアズリーのモノグラフである。

これらの展覧会をみると、ビアズリーという画家を同時代から切り離し突出した存在として印象づける傾向があることがわかる。同時代の他の挿絵画家との比較はビアズリーの斬新さを強調し、後世の画家との比較は、その独自性がもたらす影響力を強調する。日本とビアズリーという視点も、浮世絵などは天才のインスピレーション源に留まっている⁴。

こうしたこれまでのビアズリー展と比較したとき、V&Aの所蔵作品を中心とした今回の三菱一号館のビアズリー展には、どのような特色があり、またそれはいかなる意義を持ちうるのだろうか。

展覧会の構成は、〈1 はじまり〉、〈2 初期ビアズリー〉、〈3 成功——ビアズリーの時代の到来〉〈4 ワイルドの「サロメ」〉〈5 制作の裏側〉〈6 成熟に向けて〉という6つのセクションからなり、作品はほぼ年代順に並んでいる。

今回大きな特色として感じられたのは、前述のようにビアズリーを同時代の中に開くという発想である。たとえば、〈2 初期ビアズリー〉では、彼が強く影響を受けた画家

たちの作品と一緒に並べられていた。バーン＝ジョーンズの《夫の生還をまつブルターニュのドリゲン》とピアズリーの《ペルセウスと怪物》の比較、彼のデビュー作である『アーサー王の死』とバーン＝ジョーンズやモリスの挿絵本との比較は、ただの模倣や影響ではなく、ピアズリーが彼らから何を吸収し、どのように独自性を模索しているのかを考えさせる。

また、〈3 成功——ピアズリーの時代の到来〉で、オスカー・ワイルドの『サロメ』の挿絵のそばに、アングロ＝ジャパニーズ様式のコーナーが設けられていたことも評価できる。その対比はこれまでも指摘されているように、直接的には《サロメの化粧》の調度と、エドワード・ウィリアム・ゴドウィンの家具の類似に留まるが⁵、ピアズリーに対する日本の影響を、これまでの浮世絵中心の線や画面構成、あるいは孔雀と言ったモチーフから、装飾美術にひろげたことの意味は大きい。ここには、V&Aがもともとロンドン万国博覧会の出品作品を保管展示する応用美術の博物館として始まり、今日でも装飾美術中心の博物館であることが見逃せない。挿絵中心のどうしても単調になりがちな展示空間に変化を与えている点でも評価できる。

そして、これまでありそうでなかったものとして着目されるのが、〈4 ワイルドの「サロメ」〉のセクションである。いうまでもなく、サロメがヨハネに恋をしたあげくにその首を求め、口づけをするというワイルドの筋書きは、サロメ像を一新したが、それを独創的に具体化したのがピアズリーの挿絵であった。このコーナーには、ワイルドの念頭にあったと考えられているギュスターヴ・モローのサロメ⁶、戯曲として書かれたワイルド作品の舞台化のイメージが展開されているが、特にチャールズ・リケッツの存在が際立っている。リケッツは本の挿絵や装丁を中心に活動していた。特にワイルドとの関係が深く、ピアズリーが担当した英訳版の『サロメ』以外のすべてのワイルドの著作に関係し、舞台芸術も手がけた。ワイルドがピアズリーの挿絵について日本的すぎると批判し、「僕のヘロデはギュスターヴ・モローのヘロデのようなんだ。宝石と悲しみに覆われているんだ」と言ったと伝えているのがこのリケッツである⁷。今回展示されたリケッツの油彩画《サロメ》は、ピアズリーがサロメを描いてから30年近く後の作品だが、三者の関係を暗示するような興味深い作品である。

このように、本展はピアズリーの代表作を網羅しつつ、その存在を同時代の中にかこうとしている点で、意欲的な展覧会であると考えられるが、最後にいくつか気になったことを記しておきたい。

ひとつは、何点かの作品では印刷された挿絵と原画としての素描が並べられ、またピアズリー以外の版画や挿絵本との比較があったにもかかわらず、そこで重要な意味を持つであろう版画や印刷技法について解説など目を向けさせる工夫がなかったことである。ピアズリーの作風は、挿絵の大半をしめるラインブロック、ポスターで用いられたカラー・リトグラフ、晩年の陰影をつけたヘリオグラヴェールなどの新しい技法の特徴と切り離して考えることはできない。

もうひとつは、同時代の美術の傾向、唯美主義やロココ趣味との関係である⁸。アングロ＝ジャパニーズのコーナーに、どうしてもいささか唐突な感じがあるのは、それ以外の同時代の装飾美術との関係に触れられていないからかもしれない。

しかし、実際にはあの展示空間でこれらすべてを実現するのが不可能なことも自明である。展覧会は実際の空間に作品を並べなければ成立しない。その意味では、今回のピアズリー展は、三菱一号館という小部屋に分かれた空間をうまく使って、ピアズリーの世界を広げてみせた好企画であったと評価したい。

(きたざき ちかし 成城大学文学部教授)

註

- 1 Exh. cat., *Aubrey Beardsley*, Victoria and Albert Museum, London, 1966.
- 2 Brian Reade, *Aubrey Beardsley*, New York, Bonanza Books, 1967.
- 3 Exh. cat., *Aubrey Beardsley*, Tate Britain, London, 2020. この展覧会カタログは、7本のエッセイを収録しているが、個々の作品についての解説はない。ビアズリー以外の作品はAfter Beardsleyとしてその永久を受けた作例に限られている。
- 4 たとえば『ビアズリーと世紀末展』には河村錠一郎「ビアズリーのジャポニスム」、『オーブリー・ビアズリー展 世紀末芸術の華』にはザトリンによる「ビアズリーと日本絵画のデザイン」と題する論文が掲載されている。またザトリンは*Beardsley, Japonisme, and the perversion of the Victorian ideal*, Cambridge university Press, 1997という専門書を刊行している。しかしいずれも比較は浮世絵版画や江戸期の挿絵に限られている。
- 5 『オーブリー・ビアズリー展』(郡山市立美術館他)、76頁など。
- 6 ワイルドが実際に見た可能性があるのは1877年にロンドンのグローヴナー・ギャラリーに展示された水彩の《出現》だと推測されているが(Exh.cat., Gustave Moreau, 1995, Paris, p. 150; Suzan P. Casteras and Colleen Denney, *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, pp. 120-121)、本展にはこの作品は展示されていない。《出現》には、19世紀に作られたエングレーヴィングとエッチングによる複製版画があるので、それを展示する方法もあったのではないか。
- 7 Jean Paul Raymond and Charles Ricketts, *Oscar Wilde: Recollections*, Bloomsbury, 1932, p. 51.
- 8 唯美主義自体は特定の様式をもつものではないが、教訓や倫理性、思想、物語叙述といったメッセージ性の否定との関係は深いと思われる。またロココ趣味は第三共和政期のフランスで「フランス的な美術様式」として復興するが、それを含めてビアズリーとフランスの関係はもっと探求されてもいいと思われる。

オランジュリー美術館 オルセー美術館 コレクションより ルノワール×セザンヌ——モダンを拓いた2人の巨匠

久保田 有寿

ルノワールとセザンヌといえば、日本でも高い人気を誇り、これまで数多くの展覧会で紹介されてきた。さらにパリのオランジュリー美術館とオルセー美術館のコレクション展ともなれば、なおさらである。しかしながら、両者に限定して構成された展覧会は、意外にも過去にほとんど例がないという。美術史の叙述において、一方は印象派、もう一方はポスト印象派を代表する画家として位置づけられる二人だが、実際には同世代に属し、その歩みにおいて幾度も交差し、生涯を通じて相互の敬意と友情で結ばれていた。「ルノワール×セザンヌ」展は、一般にはあまり知られていなかったこうした背景や関係性を前面に出すことで、観る者の想像力を喚起し、すでによく知られた二人の画家の作品を新鮮な目で捉え直す機会を提供するものであった。「×」を展覧会名に掲げて二人の西洋美術の巨匠を対比的に紹介する「二人展」の形式は、三菱一号館美術館では2017年の「レオナルド×ミケランジェロ」展以来となる¹。

本展の企画・監修はパリのオランジュリー美術館によるもので、同館とオルセー美術館から厳選された所蔵品52点による、約2年間で世界5都市を巡る大巡回展として組織された。日本での展覧会の構成は5章と「Intermezzo（幕間）」からなり、人物、風景、静物といったジャンルごとの展示、そして後世への影響へと展開する。

第1章「ルノワールとセザンヌ」では、花瓶の花、卓上の果物、木立のある風景という3つの共通する題材ごとに、両者の作品があえて並置される。それぞれペアで展示されることで、二人の表現の差異が即座に、鮮やかに示され、展覧会冒頭から二人展の醍醐味を感じさせた。

第2章「戸外制作」では、前章とは対照的に、両者には一部屋ずつ与えられ、それぞれの風景画がまとめて展示された。素早い筆致で光を捉えたルノワールの初期風景画の展示室と、円熟期の構築的な風景画が存在感を放つセザンヌの展示室。各空間は総体として、戸外制作における印象派とポスト印象派それぞれの風景表現の実験的試みと革新性を体現しており、見応えのある章であった。

第3章「人物の形態と色彩」では、女性像と子供を中心とした人物像が紹介される。とりわけ両者の代表作も並ぶ最も広い展示空間は本展のハイライトを成していた。ここで、ルノワールがあたたかな色彩と柔らかな筆致で人間的なぬくもりや官能性を表現するのに対し、セザンヌはあくまでモデルを造形研究の対象として構造的に捉えるという、人物画における二人の異なるアプローチはひときわ際立つものであった。

「Intermezzo」では、オランジュリー美術館の基盤となるコレクションを妻とともに収集した画商ポール・ギヨームが、ヴァン・ドンゲンによる肖像画を通じて紹介され、三菱一号館美術館所蔵・寄託のルドンの参考出品が続く。展示室外の小スペースには、彼らのアパルトマンの写真をもとに、出品作品を含む近代美術コレクションが室内を飾る当時の様子を再現した映像コーナーも設けられていた。ルノワールとセザンヌを、彼が扱う20世紀の画家たちを導く存在として位置づけたギヨームの審美眼は、本展の「存在理由」²として図録の複数のエッセイで強調されている通りである。

第4章では「静物画」に焦点を当てるが、両者の力のある静物画5点が冒頭と最後に回されていたため、他と比べるとやや迫力に欠ける印象を受けた。そうした中でひときわ目を引いたのはルノワールの《棧敷席の花束》(1880年頃、R23)である。本作はバラの花束の絵でありながら、劇場空間における男女の駆け引きを暗示し、ルノワールの切

り拓いた「モダン」(あるいはモデルニテ)の重要な側面でありながら本展では不在だった「都市生活」というテーマを思い起こさせるものだった。一方、本章にセザンヌの真筆と断定できない帰属作品が含まれていたことは、出品選定したオランジュリー美術館に対して唯一首を傾げる点であったことを付け加えておきたい。

第5章「後世に与えた影響」では、最後にピカソが登場する。セザンヌの静物画とピカソの静物画、ルノワールの裸婦とピカソの裸婦がそれぞれ並置されることで、二人の画家の遺産がいかに20世紀美術へと受け継がれていったかを象徴的に示す展示であった。事実として、セザンヌとルノワールの後世への影響が極めて広範である以上、その影響関係をピカソ一人に集約し、限られた作品群で語ることは、一面的な見方や単線的な理解に導いてしまう危うさがないわけではない。例えば、セザンヌの静物画とピカソの後期キュビズムの静物画を対置させる際、まずもって人物画家であるピカソが、当初はセザンヌの肖像画や水浴図に強く惹かれていたにもかかわらず、キュビズムの創出過程において彼の静物画にも目を向け、このジャンルを造形実験の中心に据えるに至った背景に、ブラックの存在が大きく寄与していたという点は見落とされがちである。一方、ルノワール晩年の横たわる裸婦像と、ピカソが1920年代初頭に描いた古典的な座る裸婦像を対置した展示は、ピカソがちょうど1920年前後に「ルノワール危機³」と称されるほどこの巨匠に傾倒していた事実を踏まえると、より直接的な影響関係を示すものだったと言える。ただし、「横たわる裸婦」という主題に限って言えば、ピカソはこの時期に特別な関心を示していたとは言い難く、素描がいくつか散見されるものの、油彩による作品は意外にも制作されていない。こうした意味では、ルノワール円熟期の「横たわる裸婦」の系譜を引き継ぐのは、むしろニース時代のマティスのオダリスクと言えるだろう。とはいえ、セザンヌとルノワールそれぞれの芸術的到達点を示すような代表作と、彼らを模範としつつピカソが同時期に展開したキュビズムと古典主義のモニュメンタルな大作が一堂に会するこの最後の展示室は、まさに圧巻の光景であり、展覧会の締めくくりにあふさわしい空間として観る者に強い印象を残したに違いない。

本展は、ルノワールとセザンヌという二人の画家を並列的に扱うことで、単なる巨匠列伝や名品展にとどまらない「二人展」という形式が持つ力を示していた。それは、作品を比較しながら鑑賞することで、両者の表現の差異と共通点が浮き彫りとなり、それぞれの芸術的特質のより深い理解を促す力である。一方で、世界巡回展としての制約から、出品作品数の限界や作品選定の偏りが少なからず見られた点は否めない。だからこそ本展は、両者の全体像を網羅的に示すことよりも、図録のエッセイによって学術的根拠を補強しながら、作家同士の交流、ギヨームら画商やコレクターのまなざし、ピカソら後世の芸術家への影響といった「関係性の物語」を重層的に紡ぎ出すことに主眼が置かれていた。これにより、19世紀美術の比較展示を超え、20世紀以降の美術史的展開や受容のあり方にまで接続される広がりを持った展覧会であった。

(くぼた あず 国立西洋美術館特定研究員)

註

- 1 興味深いことに、「レオナルド×ミケランジェロ」展と同時期には、「ゴッホとゴッギャン」展(東京都美術館・愛知県美術館、2016-17年)、「マティスとルオー展」(パナソニック汐留美術館、2017年)、「ピカソとシャガール」展(ポーラ美術館、2017年)など、同時代の二人の西洋画家を対にした展覧会が国内で相次いで開催されていた。これは単なる偶然ではなく、学術的意義や集客効果といった「二人展」という形式そのものが持つ利点や一定の成果が認められていたためだろう。コロナ禍を経て2025年は、本展に加え、欧米で活躍した日本人画家二人による「藤田嗣治×国吉康雄」展(兵庫県立美術館)も開催されており、今後再びこの展覧会形式が注目を集める契機となりそうだ。
- 2 セシル・ジラルドー「ピエール＝オーギュスト・ルノワール(1841-1919)とポール・セザンヌ(1839-1906): 2人の絵画の巨匠がときに交わりながら描いた軌跡」『オランジュリー美術館 オルセー美術館 コレクションより ルノワール×セザンヌ——モダンを拓いた2人の巨匠』展図録、日本経済新聞社、2025年、16頁。
- 3 Laurence Madeline, "Picasso 1917 to 1924: A 'Renoirian' Crisis," in *Renoir in the 20th Century*, exh. cat., Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 122-135.

「アール・デコとモード 京都服飾文化研究財団(KCI) コレクションを中心に」展——モードからみるアール・デコ

岩崎 余帆子

1925年にパリで開催された「現代産業装飾芸術国際博覧会」(通称:アール・デコ博)から100年を迎える2025年、世界各地でアール・デコを再検証する展覧会が開催されている。パリ装飾芸術美術館では、家具、ジュエリー、ファッション、ポスター、芸術作品など約1,000点による大規模な『1925-2025. アール・デコ100年』展と、コルセットの解放で知られるデザイナー、ポール・ポワレの仕事を回顧し再評価する展覧会が同時開催されている¹。

日本でもアール・デコ100年を記念した展覧会が続いている。東京都庭園美術館ではヴァン クリーフ&アーペルのアール・デコのハイジュエリーを中心に「永遠なる瞬間 ヴァン クリーフ&アーペル——ハイジュエリーが語るアール・デコ」展が開催され、大阪中之島美術館では「アール・デコと女性」をテーマに、同館寄託のサントリーポスターコレクションから厳選したフランスを中心としたヨーロッパのグラフィックデザイン作品約100点とブシュロンのハイジュエリー、ラリックの香水瓶、ドレス、クラシックカーなどを展示した「新時代のヴィーナス! アール・デコ100年展」が行われている²。さらに、国立工芸館所蔵の工芸、デザイン作品を中心に、自館の絵画や工芸を加え、日本におけるアール・デコの受容に焦点を当てた岐阜県美術館の「大正・昭和・モードの源泉」展も記しておきたい³。

アール・デコ100年を記念するにしても、なぜこのようにアール・デコを扱った展覧会が日本で相次いで開催されるのか。背景として、日本におけるアール・デコ受容は、関東大震災後の都市再建や昭和初期のモダニズム建築に顕著であり、直線的で合理的な造形は日本人の美意識と親和性を持ち、服飾においても和装から洋装への移行期に新しい価値観を提示したことが影響していると考えられるが、この問題については別の機会に考察したい。

「アール・デコとモード 京都服飾文化研究財団(KCI) コレクションを中心に」展は、京都服飾文化研究財団(KCI)のコレクションによる1910年代半ばから1930年代のアール・デコの時代の服飾作品・資料類約200点に、絵画、版画、グラフィックデザイン、工芸などを加えた計約310点により、アール・デコ様式のモードの展開を検証する企画である。アール・デコのモードは、近代の服飾史やデザイン史の展開をたどる展覧会や、絵画、工芸、家具など多様な分野とともに総合的にアール・デコを紹介した展覧会、あるいはデザイナー個人の仕事を回顧する展覧会などで限定的に紹介されてきた。本展はモードを中心に据えた初めての展覧会であり、他分野の作品や資料との相互作用を視覚的に提示することでアール・デコを社会文化史のなかで再検証する点に開催の意義と新規性があると考えられる。

展覧会は、社会史的な文脈に沿ったモードの変遷をたどる全8章で構成されている。序章と第1章では、同時代の絵画や版画などにより、第一次世界大戦後の1920年代初頭に起きた社会変容を背景とするアール・デコ様式の誕生とモードの革新が紹介される。コルセットでウエストを締め付けた19世紀末から20世紀初頭のアール・ヌーヴォーの時代のドレス、コルセットを廃したポワレによる直線的なシルエットのドレス、身体を尊重したデザインのシャネルのドレスの展示により、スタイルの移行が明確に示されていた。ドレスの変化に伴い進化した下着やランジェリーの展示も

興味深い。続く第2章は本展の大きな見どころである。上部にアール・デコ様式の天井照明を想起させるフリンジ装飾を施したステージには、当時活躍したクチュリエによるドレスが並ぶ。シルエットの美しさはもちろん、繊細なレースや絢爛たる布地、ビーズや金糸による精緻な刺繍の手仕事の素晴らしさを間近に観ることができる。さらに、1925年の博覧会関連資料やソニア・ドロワー、ラウル・デュフィらとクチュリエの協働によるテキスタイルや装飾品など、モードが総合芸術として成立する過程を示す貴重な資料も展示されている。

第3章から第6章では絵画や工芸の展示が減り、モード中心の展示に特化していく感がある。第3、5、6章では、活動的で自由な女性たちのモードが近代的なライフスタイルの指標となっていく過程がうかがわれる。シャネル、ランバン、ヴィオネらの女性デザイナーによる革新的なドレスは近代の女性像の変容を体現し、スポーツやリゾートウェアの登場は身体の開放とともに、モードがライフスタイルにも影響を及ぼす文化現象であったことを示している。服装の変化に伴って変化した帽子、バッグ、靴、ジュエリー、香水瓶、化粧コンパクトなどの女性の生活を彩るアイテムも見逃せない。第4章にみられる帝国主義時代の交流を背景とするオリエンタリズムやエキゾチックな素材を取り入れたモードの流行は、アール・デコの時代の絵画や工芸に通じる美意識を示す例として興味深い。また、このセクションでは、ブルガリア出身の画家ジュール・パスキンの《ギカ公女》(1921年、ひろしま美術館蔵)のモデルの女性のスタイルを、類似した服飾により再構成している。かつて筆者も、「Modern Beauty フランスの絵画と化粧道具、ファッションにみる美の近代」展⁴において同様の試みを行った。どちらがモデルのスタイルに近いかはさておき、このような展示は、絵画とモードの同時代性を検証する有効な方法であると考えられる。

そして終章では、アール・デコ様式の1960年代における復活から、その造形美が現代のファッションに与えた影響を示すドレスが展示され、アール・デコの理念が持続的に参照されていることを強調する。けっして歴史的様式にとどまらず、100年を経ても新しさを失わないアール・デコは、モードを通じて現代においても再生され続けていることを示している。

以上の展示構成は正統的で判りやすく納得感もあるが、多少内容が逸脱しても本展の企画者のこだわりがうかがわれるような独自のテーマや視点を入れても良かったのではないかと感じた。特に、前述の「新時代のヴィーナス！」展とは展示の軸がモードとグラフィックデザインという違いはあるものの、章立ての内容が重なる部分もあり、ドレス、ハイジュエリーや香水瓶など、一部の展示に既視感があったことは否めない。

本展で特筆すべきは、極めて質の高いKCI所蔵のドレス群の存在感である。当時を代表するクチュリエによるドレスは、アール・デコの造形美と機能性を現在に伝える貴重な資料であり、同時代の絵画や工芸、ジュエリー、ポスターやモード雑誌などとの対比によって文化的な文脈が鮮明に立ち上がる。

「モードは時代を映す鏡」とよく言われるが、本展には鑑賞者が展示作品の歴史的、文化的意味を主体的に読み解くための解説がもっとなされても良かったように思う。筆者にも経験があるが、モードの展覧会では美しいドレスを観ただけで満足し、単なる視覚体験に留まってしまうがちである。本展での例をあげれば、第4章で紹介された異国趣味のモードや展示物は、帝国主義的背景や文化的搾取の問題を不可視化する危険を孕んでいる。それらを装飾的趣味として肯定するだけでなく、その権力性を批判的に提示することも重要ではないだろうか。

また、モード展によくみられる傾向として、本展も女性のモードや文化を中心に組み立てられているため、男性像やジェンダー間の権力構造への視点が相対的に希薄で

あった。具体的には、同時代の男性のモードの変化や男性身体の規範、メディアにおける性差の表象などを補助的に展示したり、解説で触れることで、ジェンダーに関する分析の厚みが増すと考えられる。この点は、本展のみならず今後の服飾史に関連する展覧会企画においても重要な課題と言えるかもしれない。

(いわさき よおこ ポーラ美術館学芸課長)

註

- 1 *1925-2025. Cent ans d'Art déco*, du 22 octobre 2025 au 26 avril 2026 / *Paul Poiret, la mode est une fête*, du 25 juin 2025 au 11 janvier 2026, Musée des Arts décoratifs.
- 2 「永遠なる瞬間 ヴァン クリーフ&アーベル——ハイジュエリーが語るアール・デコ」(2025年9月27日-2026年1月18日、東京都庭園美術館)、「新時代のヴィーナス! アール・デコ100年展」(2025年10月4日-2026年1月4日、大阪中之島美術館)。
- 3 「大正・昭和‘モード’の源泉 国立美術館 コレクション・ダイアログ」展(2025年11月15日-2026年2月15日、岐阜県美術館)
- 4 「Modern Beauty フランスの絵画と化粧道具、ファッションにみる美の近代」展(2016年3月19日-9月4日、ポーラ美術館)

小企画展レポート「フェリックス・ヴァロトン——親密な室内」

杉山 菜穂子

三菱一号館美術館では、トゥールーズ＝ロートレックのポスター・リトグラフをはじめ、印象派からナビ派まで多数の芸術家が参加した版画集『レスタンプ・オリジナル』（1893-1895年）や、モーリス・ドニの〈アムール〉連作（1898年）、ピエール・ボナールの〈パリ生活の小景〉連作（1899年）など、19世紀末の貴重な版画作品を所蔵している。なかでも2012年に収蔵されたフェリックス・ヴァロトンの作品群は、主要な木版画連作を含む約187点のまとまったコレクションで、この画家の版画制作のほぼ全貌を知ることができる世界的にも貴重なものと言える。

フェリックス・ヴァロトン（1865-1925）はスイスに生まれ、19世紀末のパリで前衛芸術家グループ「ナビ派」とともに活動した。その冷淡でシニカルな視点による独自の世界観は他の画家たちと一線を画し、周囲から「外国人のナビ」とも呼ばれた。肖像画家としてパリのサロンでデビューして多くの油彩画を残したヴァロトンだが、その名声を確固たるものにしたのは単色の木版画である。廃れつつあった技法を復活させ、黒と白の大胆な構図による新たな芸術表現を生み出したヴァロトンの木版画は、批評家オクターヴ・ユザンヌから「木版芸術のルネサンス（再生）」（『芸術と思想』誌、1892年）と称され、同時代や後世の画家に影響を与えた。

しかしながら、ヴァロトンの芸術に対する美術史的な評価が高まったのは、ここ数十年のことである。特に2013年から、パリのグラン・パレ、アムステルダムファン・ゴッホ美術館、そして三菱一号館美術館で開催された展覧会「ヴァロトン——冷たい炎の画家」によって芸術家の全体像が提示され、再評価の重要な契機となった¹。その後ヴァロトンの評価はさらに高まり、2019年からロンドンのロイヤル・アカデミーとニューヨークのメトロポリタン美術館で回顧展が開催される²。また当館では、2022年に再び「ヴァロトン——黒と白」展を開催し、収蔵する版画作品の全体像を明らかにするとともに、トゥールーズ＝ロートレックとヴァロトンの関係にも焦点を当てた³。さらにその同じ年には、ル・カネのボナール美術館でも個人所蔵家のコレクションをもとにヴァロトンの展覧会が開かれている⁴。

そして、ヴァロトンの没後100周年にあたる2025年、画家の故郷であるスイス、ローザンヌでの大回顧展「ヴァロトンよ、永遠に」が注目を集めている⁵。この展覧会の準備と並行する形で進められてきたのが、ヴァロトンの挿絵カタログ・レゾネ（オンライン）のための編纂である⁶。1000点を超える作例があるにもかかわらず、これまでの研究では軽視されがちであったヴァロトンの挿絵が体系化されたことは、近年のヴァロトン研究のひとつの成果と言える。さて、この記念すべき没後100周年という機会において、当館ではそのコレクションの一端を改めて紹介するため「フェリックス・ヴァロトン——親密な室内」と題した小企画展を、2025年10月11日（土）から2026年1月25日（日）まで開催した。ここではその室内表現における鋭い観察眼と研ぎ澄まされた心理描写に着目し、ヴァロトンの木版画を中心に約30点を展示した。ヴァロトンのモノトーンの版画作品は、その斬新な表現においても、また現代に通じるテーマにおいても、没後100年の時を経たいまも変わらず、私たちの感覚に直接的に響いてくるのではないだろうか。

以下では、この小企画展の章解説および作品解説を一部改訂して再録することで、画家の周年に捧げたこのささやかな展示を記録にとどめておきたいと思う。

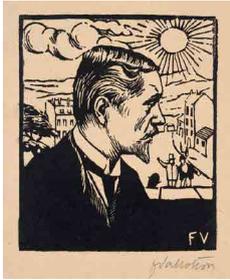


図1 フェリックス・ヴァロットン《フェリックス・ヴァロットン》1891年、木版



図2 フェリックス・ヴァロットン《オクターヴ・ユザンヌ》1892年、木版



図3 フェリックス・ヴァロットン《版画家フェリックス・ヤシンスキ》1892年、木版

【展示構成／解説】

*掲載図版の所蔵先は、記載のない限り三菱一号館美術館である。

第1章 はじめに——室内の肖像

フェリックス・ヴァロットン(1865-1925)は、スイス・ローザンヌに生まれ、19世紀末パリの前衛芸術家グループ「ナビ派」とともに活動した。16歳でパリに出て画塾アカデミー・ジュリアンに通い、サロンに出品する一方、1891年より木版画に着手する。「外国人のナビ」と称され、華やかな都市生活の裏側を風刺とユーモアをもって描き出した。なかでも〈アンティミテ〉(1897-98年)をはじめ、プライベートな室内情景を描いた木版画は、研ぎ澄まされたモノトーンの画面によって、親密で謎めいた雰囲気や人間の心理が際立っている。この小展示では、画家の没後100年を記念し、三菱一号館美術館のコレクションからヴァロットンが室内を描いた代表的な版画作品を紹介する。

図1～3

ヴァロットンはプロテスタントの中流家庭で育ち、10代前半で絵画制作を始めた。プロフィール(横顔)の自画像は、自室の窓辺にたたずむ姿で描かれ、背景にはローザンヌの街と山並みが見える。公的な生活に対する「私生活」の領域が確立されつつあった時代、肖像画には人物の美意識を反映する室内のしつらえや調度品が描き込まれた。ヴァロットンに版画の手ほどきをした友人画家フェリックス・ヤシンスキはアトリエを背景に、画家を擁護した批評家のオクターヴ・ユザンヌは書斎にいる姿で表されている。【出品no.1~3】

第2章 世紀末の室内

1890年代のフランスではアール・ヌーヴォーが席捲し、室内を舞台に「装飾のための芸術」が多様な展開を迎えた。平面性と装飾性を追求したナビ派の芸術家たちも、タペストリー、屏風、家具など多くの装飾的な作品を手掛け、モーリス・ドニ(1870-1943)は壁紙デザインも試みている(《ばら色の船》1893年、リトグラフ、三菱一号館美術館)。多色刷りリトグラフによる色鮮やかな創作版画は、絵画に比べて手軽に個人邸を飾ることができたため重宝された。ヴァロットンの《入浴》(1894年、木版、三菱一号館美術館)を含む版画集『レスタンプ・オリジナル』の刊行は、生活の中により身近にアートをもたらそうとした動きのひとつと言える。

図4

アンドレ・マルティが、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受けて始めた室内装飾プロジェクト「アルティザン・モデルヌ(現代の職人)」の宣伝ポスター。「医師の訪問」というオランダの風俗画で人気の画題をパロディ化したこの場面では、医師の薬箱の代わりに工具箱を携えた職人が女主人のプライベートな寝室に入ってきている。背景の装飾に見出せる反転した「?」マークは、場面の違和感を表しているのだろうか。【出品no.4】

図5

『レスタンプ・オリジナル』のために制作された一枚で、写真凸版にステンシルで彩色されている。「硫酸魔」とはパリ・コミューンの際に硫酸で武装した女性たちを指すが、その武器が男への復讐に用いられたエピソードが当時の歌に残って



図4 アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック《ラルティザン・モデルヌ》1896年、リトグラフ



図5 ウージェヌ・グラッセ《硫酸魔(『レスタンプ・オリジナル』より)》1894年、写真凸版、ステンシルによる手彩色

いる。ヴァロトン同様、ローザンヌ生まれでフランスに帰化したグラッセ (1845-1917) は、ポスターや版画、ステンドグラス、宝飾デザインを多数手がけ、装飾芸術論や文様集等の刊行など理論的な仕事も行った。【出品no.6】

図6

一見奇妙な形のブロンズ作品は、ボナール (1867-1947) のル・グラン＝ランスの別荘の庭にあった噴水の周囲で、画家の妹家族が戯れる様子を表している。長い髭の四つん這いの男性はボナールの義理の弟で音楽家のクロード・テラスである。テーブルの中央に置いて飾りにする目的で制作された彫刻で、楕円の中に花瓶や果物かごを置くこともできる。いくつか存在するバージョン作品の中には、楕円の中に鏡を配し、水面を模したものもある。【出品no.8】



図6 ビュール・ボナール《飾り置物》1902年、ブロンズ、三菱一号館美術館寄託

第3章 アンティミストの室内

「親密派」と呼ばれたナビ派や世紀末の作家たちは、印象派が着目した「身近な室内情景」という画題を引き継ぎながら、人間関係や心理をより深く追求した。外の世界から隔離され、庇護された室内空間は、「親密さ」という概念を反映する場として繰り返して描き出された。ヴァロトンの木版画はそうした親密な空間を白日のもとにさらし、自身が属するブルジョワ社会や孤独な人間関係への皮肉を垣間見せる。連作〈楽器〉や〈アンティミテ〉において、室内の調度品や装飾模様、意味深長な開口部は、そこで展開されるスキャンダラスな出来事や秘められた心理を暗示しているかのようだ。

図7

ナビ派のヴエイヤール (1868-1940) が身近な家族を表した室内画で、「昼寝」あるいは「病み上がり」とも呼ばれる。うつむくような姿勢の母親を心配そうにのぞき込むのは画家の姉マリーである。ヴエイヤールは、共に生活していた母親が室内で縫い物や料理など家事にいそむ姿を数多く描いている。背景の奥行きをあえて壁紙でふさぐことで空間の親密な雰囲気醸成している。【出品no.9】

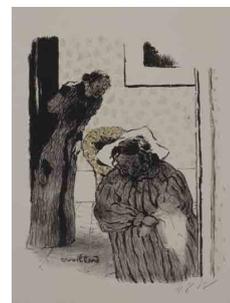


図7 エドゥアール・ヴエイヤール《室内》1893年、リトグラフ

図8

ナビ派の象徴主義的な傾向には、同時代の文学や彼らが深く関わった前衛演劇の影響も見ることができる。ヴエイヤールやヴァロトンは前衛劇場「制作座」の舞台美術やプログラム制作にも従事した。ストリンドベリの戯曲「父」(1887年作)は、家庭を舞台に夫婦の愛と憎悪の二面性が描かれる作品。男女の心理的衝突はヴァロトンの〈アンティミテ〉に通ずるテーマでもある。【出品no.10】



図8 フェリックス・ヴァロトン《ストリンドベリ作「父」のためのプログラム》1894年、リトグラフ

図9

ショッキングな殺人現場を、凶器を持って振り上げる手と、抵抗しようと伸ばした腕で暗示的に表している。無造作に開いたままの扉や乱れたラグが、事件性と切迫感を強調している。前景に置かれた椅子は、主人が不在となる未来を予兆しているかのようであり、分厚いカーテンは、見る人に事件を覗き見ているような錯覚を与えている。【出品no.13】



図9 フェリックス・ヴァロトン《暗殺》1893年、木版

図10

ピアノを弾くのは芸術家たちのミューズの存在だったミシア・セール (1872-1950) で、傍らでは紳士たちが熱心に演奏に耳を傾けている。ヴァロトンは1889



図10 フェリックス・ヴァロトン《交響曲》1897年、木版

年に大画商の娘ガブリエルと結婚すると、ブルジョワ一家の主という立場も得て、パリのエリートたちのコミュニティに加わった。部屋の中には、グランド・ピアノや立派な花瓶、華やかな壁紙など、ブルジョワ家庭を象徴するモチーフが点在している。【出品no.15】



図11 フェリックス・ヴァロットン《〈楽器〉II. フルート》1896年、木版

図11

6点の木版画からなる〈楽器〉は、室内空間を舞台に、画面を侵食する黒色はその親密な雰囲気を高めている。モデルはいずれもヴァロットンの知人であった著名な音楽家たちだが、自室で演奏する孤独な一面が切り取られ、その表情はうかがい知れない。各々の楽器とともに、ランプやキャビネット、暖炉、壁紙、長椅子、燭台、床の模様など、家具や室内のしつらえが雄弁な小道具となっている。【出品no.17】



図12 フェリックス・ヴァロットン《〈アンティミテ〉II. 勝利》1898年、木版

図12

〈アンティミテ〉は裕福なブルジョワの邸宅内を舞台にした木版画集。「親密さ」という意のタイトルとは裏腹に、対立や欺瞞に満ちた男女関係が描かれた。覗き見るような視点や心理劇の緊張感はまるで20世紀のサスペンス映画を思わせる。黒一色の世界で繰り返される装飾模様がアクセントをなし、無造作に置かれた本や紙類、脱ぎ捨てられた衣服や乱れたシーツは、男女のもつれた心理状況を代弁しているかのようだ。【出品no.18】



図13 フェリックス・ヴァロットン《〈アンティミテ〉版木破棄証明のための刷り》1898年、木版

図13

部数限定で刷られる版画は、それ以上刷りができないよう版を破棄することが多い。〈アンティミテ〉は、10点分の版木を切断した上でそれらの断片を組み合わせ、「版木破棄証明の刷り」を制作し、希少性の印として版画集に付して販売した。本作はそうした単なる「証拠」の域を超えて、巧みにデザインされた一つの芸術作品として成立している。【出品no.19】

(すぎやま なおこ 三菱一号館美術館主任学芸員)

註

1. Guy Cogeval, Marina Ducrey et al., *Félix Vallotton (1865-1925), le feu sous la glace*, exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais; Amsterdam, Van Gogh Museum; Tokyo, Mitsubishi Ichigokan Museum, 2013-2014. (「ヴァロットン——冷たい炎の画家」展図録、三菱一号館美術館・日本経済新聞社、2014年)
2. Ann Dumas, Dita Amory and Katia Poletti et al., *Félix Vallotton, Painter of Disquiet*, exh. cat., London, Royal Academy of Arts; New York, The Metropolitan Museum of Art, 2019-2020.
3. 「ヴァロットン——黒と白」展図録、三菱一号館美術館・筑摩書房、2022年
4. Véronique Serrano and Gilles Genty (eds.), *Vallotton en noir et en couleur, une collection privée*, exh. cat., Le Cannet, musée Bonnard, 2022.
5. Catherine Lepdor and Katia Poletti (eds.), *Vallotton Forever*, exh. cat., Zurich, Scheidegger & Spiess, 2025.
6. Katia Poletti, with the collaboration of Sarah Burkhalter and Nadine Franci, *Félix Vallotton illustrateur. Catalogue raisonné (en ligne)*, Félix Vallotton Foundation and Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA).

「フェリックス・ヴァロットン——親密な室内」 出品リスト

出品no.	作家名	作品名	制作年	技法	寸法(版画はイメージサイズ)
第1章 はじめに——室内の肖像					
1	フェリックス・ヴァロットン	フェリックス・ヴァロットン	1891年	木版	13.1×10.8 cm
2	フェリックス・ヴァロットン	オクターヴ・エザンヌ	1892年	木版	13.0×11.0 cm
3	フェリックス・ヴァロットン	版画家フェリックス・ヤシンスキ	1892年	木版	8.2×9.3 cm
第2章 世紀末の室内					
4	アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック	ラルティザン・モデルヌ	1896年	リトグラフ	91.8×64.9cm
5	モーリス・ドニ	ばら色の船	1893年	リトグラフ	95.0×65.0cm
6	ウジェーヌ・グラッセ	硫酸魔(『レスタンプ・オリジナル』より)	1894年	写真凸版、ステンシルによる手彩色	40.0×27.6cm

出品no.	作家名	作品名	制作年	技法	寸法(版画はイメージサイズ)
7	フェリックス・ヴァロットン	入浴(『レストナブ・オリジナル』より)	1894年	木版	18.2×22.5 cm
8	ビエール・ボナール	飾り置物	1902年	ブロンズ	79.0×49.2×15.3 cm
第3章 アンティミストの室内					
9	エドゥアール・ヴェイヤール	室内	1893年	リトグラフ	29.5×22.5 cm
10	フェリックス・ヴァロットン	ストリンドベリ作「父」のためのプログラム	1894年	リトグラフ	24.6×32.0 cm
11	フェリックス・ヴァロットン	イブセンに	1894年	木版	16.0×12.4 cm
12	フェリックス・ヴァロットン	愛書家	1911年	木版	22.3×17.5 cm
13	フェリックス・ヴァロットン	暗殺	1893年	木版	14.7×24.7 cm
14	フェリックス・ヴァロットン	ボーカー	1896年	木版	17.8×22.4 cm
15	フェリックス・ヴァロットン	交響曲	1897年	木版	21.8×26.9 cm
16	フェリックス・ヴァロットン	怠惰	1896年	木版	17.8×22.1 cm
17	フェリックス・ヴァロットン	I. チェロ	1896年	木版	22.4×17.9 cm
	フェリックス・ヴァロットン	II. フルート	1896年	木版	22.4×18.0 cm
	フェリックス・ヴァロットン	III. ヴァイオリン	1896年	木版	22.5×18.1 cm
	フェリックス・ヴァロットン	IV. ピアノ	1896年	木版	22.5×18.0 cm
	フェリックス・ヴァロットン	V. ギター	1897年	木版	22.5×17.8 cm
	フェリックス・ヴァロットン	VI. コルネット	1897年	木版	22.6×17.8 cm
18	フェリックス・ヴァロットン	I. 嘘	1897年	木版	17.9×22.5 cm
	フェリックス・ヴァロットン	II. 勝利	1898年	木版	17.8×22.6 cm
	フェリックス・ヴァロットン	III. きれいなピン	1898年	木版	18.0×22.5 cm
	フェリックス・ヴァロットン	IV. もっともな理由	1898年	木版	17.8×22.3 cm
	フェリックス・ヴァロットン	V. お金	1898年	木版	17.9×22.6 cm
	フェリックス・ヴァロットン	VI. 最適な手段	1898年	木版	17.9×22.4 cm
	フェリックス・ヴァロットン	VII. 5時	1898年	木版	17.8×22.3 cm
	フェリックス・ヴァロットン	VIII. 訪問の支度	1898年	木版	17.8×22.4 cm
	フェリックス・ヴァロットン	IX. 他人の健康	1898年	木版	17.8×22.4 cm
	フェリックス・ヴァロットン	X. 取り返しのつかないもの	1898年	木版	17.8×22.4 cm
19	フェリックス・ヴァロットン	〈アンティミテ〉版木破棄証明のための刷り	1898年	木版	18.8×22.8 cm

* no.8は三菱一号館美術館寄託

小企画展「ジャポニズムの季節」に向けて ——もうひとつの文脈からみたデイヴィー・コレクション

加藤 明子

はじめに

三菱一号館美術館では、約一年半の建物メンテナンスを経て、2024年秋の再開館にあわせて小展示室を新設し、当館所蔵品からなる小規模な企画展を年間3本の展覧会とともに開催してきた。その5本目にあたる「ジャポニズムの季節 I —— 春」展（会期：2026年2月19日～5月24日）は、俳句の季語に着想を得た小企画展3部作の初回である。2011年夏の「もてなす悦び——ジャポニズムのうつわで愉しむお茶会」展以来、まとめて公開する機会がなかった「デイヴィー・コレクション (Davey Collection)」を中心に、春の季語にもとづいて所蔵品から選び出した秀作を展覧する。

本稿では、同コレクション形成の経緯、および当館でのお披露目展となった「もてなす悦び」展の企画趣旨を述べ、2026年から着手する小企画展3部作の構想を示すことによって、新たな試みへの足がかりとしたい。

1. デイヴィー・コレクションの成り立ち

陶磁器98件・銀器45件・ガラス作品27件などからなるデイヴィー・コレクション¹は、国内巡回展のために米国から日本へと貸し出されていた2008年に、当時の所蔵者ミヨコ&ジョン・デイヴィー夫妻より当館に寄託された美術工芸品群の一部である。数年後に購入によって当館所蔵品となった当時のいきさつについては、「もてなす悦び」展図録収録の前館長・高橋明也氏による論考に詳しい²。ここでは、同コレクションを15年ぶりに紹介するにあたり、いかなる視点から収集された、どのような特性の作品群であるのかを、同展図録にある旧蔵者へのインタビュー記録³をもとに、あらためて振り返りたい。

ニューヨーク在住の投資家であるデイヴィー夫妻は、同地の著名な歴史的建物に移り住んだ1984年に、その「空間に相応しい絵画や調度品を探そうと考え」⁴、美術品の購入を始めた。当時を回顧してミヨコ・デイヴィー氏は、「それから収集した美術工芸品の大半が、1870年代から1910年代にかけて制作された品々」であり、「特別な理由はなく、ただ1880年代に建造された自邸の意匠に調和する作品を揃えていったら、偶然にも同じ制作年代の作品に」⁵なると語っている。

まもなくクリスティーズやサザビーズなどのオークションに参加しはじめたデイヴィー夫妻は、目にする品々にジャポニズムの作品が数多く含まれることに気づいて、進んで買い求めるようになったという。すなわち、19世紀末から20世紀初頭にかけての欧米では、食器やカトラリーから布ナプキンにいたるまでの実用品が、ジャポニズムの影響下で生産された。したがって、ルイス・コンフォート・ティファニーやエミール・ガレといった高名な芸術家の作品を対象を限定せず、日本を想起させる多様なモチーフが配された愛らしい身近な品々を収集していった結果、「生活のなかのジャポニズム」と呼ぶべき稀有なコレクションが形づくられたといえる。

このデイヴィー・コレクションの形成過程に関して特筆すべき点は、夫妻が個人の美術収集家から作品をまとめて譲り受けることはせず、常に自ら情報を集め、市場に出てくる個々の作品を丹念に調べ、オークションもしくはディーラーを通じて望みの品

を入手してきたことである。とりわけオークションに関しては、意中の品が市場に出てきたときには、過去の売却記録で落札額を確かめ、流通している現代の品々の値段をも把握したうえで、買値として許容できる額面を割り出し、競りに臨んできたときく。それゆえに本コレクションは、デイヴィー夫妻の一貫した視点と感性によって選び抜かれ、明確に望まれて夫妻の住まいに迎え入れられ、日々大切に慈しまれてきた作品群とみなすことができよう。

2. 「もてなす悦び」展の視点

以上のような特性をもつデイヴィー・コレクションは、2011年春に174件が当館所蔵品となり、同年夏に「三菱一号館美術館コレクション〈I〉」と銘打った「もてなす悦び——ジャポニズムのうつわで愉しむお茶会」展で披露する運びとなった。この企画段階で最も重視した点は、先行事例との差別化にほかならない。すなわち、同コレクションは2007年から「ジャポニズムのテーブルウェア——西洋の食卓を彩った“日本”」展⁶によって国内を巡回しており、既視感の強さが懸念された。このため、同展とは異なる切り口でデイヴィー・コレクションに新たな光をあてようと考えた。

19世紀後半の欧米における社会状況を顧みるならば、「生活のなかのジャポニズム」の拡大には、新興富裕層の台頭や消費社会の出現が密接に関わっていることに気がつく。くわえて、この時代には、欧米の中流階級に「茶会」の習慣が普及し、無数の宴が日常的に繰り広げられて、室内における社交が活発化していた。

言い換えるならば、19世紀後半の欧米の主要都市では、万国博覧会の開催を機に日本への関心が高まり、まず、芸術の分野でジャポニズムの旋風が巻き起こった。これと並行して、人口の集中する都市部において百貨店が急成長し、店内に和傘や衝立などの日本の文物が飾られ、目抜き通りの窓には日本の着物が陳列された。このようにジャポニズムへと向かう雰囲気は街中に満ちていてこそ、人々の購買意欲が掻き立てられ、日本風のモチーフを配した実用的な品々が大量に商品化されて、人々の暮らしに幅広く浸透していったといえる。そして興味深いことに、この時期の欧米各国では、中流階級の人々のあいだで「茶会」を催す習慣が流行していた。ここで「茶会」とは、午後4時から5時頃にかけて親しい人々を自宅に招き、紅茶とともに軽い食事を出して会話にいそしむ、なかば公的な性格の集まりのことを指す。したがって、ジャポニズムの影響下で生まれた陶磁器や銀器、服飾品もまた、室内における社交や寛ぎの場面で、所有者の世界観や個性を演出するという重要な役割を担ったであろうことは、想像にかたくない。

以上のような社会状況をふまえて、「もてなす悦び」展では、19世紀末の富裕な美術愛好家が自邸で「茶会」を開き、「生活のなかのジャポニズム」の品々を客人に紹介しながら、その優れた出来映えをともに堪能する、という設定で企画を構成した。

展覧会全体にコレクションの出発点となったデイヴィー邸の瀟洒で洗練された雰囲気を採り入れるために、夫妻から許可を得て邸内を撮りおろし、図録の各章扉絵をはじめとする要所要所に収録した〔図1〕。また、こうした画像を展示室内の章解説パネルに用いることで、デイヴィー邸のもつ華やかさや温かさを展示空間にも反映させるよう企画した。そして、展示において何よりも注力したのが、「茶会」の演出である。当館で最も広い展示室を「茶会」の会場とし、古い木の机や造作した台をダイニング・テーブルやティー・テーブルに見立て、料理専門家でもあるコーディネーターと協働して、数パターンのテーブル・セッティングを設えた〔図2〕。ここでは、全点をケースに収めず、テグスなどで台に固定することによって、生き生きとした臨場感のある展示を心がけた。あわせて、特製の棚にカップ&ソーサーの一群を陳列することによって、美術愛好家の住まいで作品が大切に愛でられている様子を再現した〔図3〕。



図1 『もてなす悦び』展図録(32頁)より。



図2 『もてなす悦び』展展示風景
(撮影: 太田拓実)



図3 『もてなす悦び』展展示風景
(撮影: 太田拓実)

3. 小企画展「ジャポニズムの季節」3部作の試み

さて、2026年から取り組む小企画展では、15年前とは別の文脈においてデイヴィー・コレクションの価値を再考する。

ここで、この美術工芸品群のほぼ全点に、季節感のある絵柄や図案が配されていることに注目したい。すなわち、デイヴィー・コレクションに含まれる陶磁器・銀器・ガラス作品には、花や植物、昆虫、鳥、魚、小動物、日本人らしき人物などの、四季を感じさせる日本のモチーフが細やかに描きこまれている。しかし、時代背景を鑑みるならば、19世紀後半に最盛期を迎えたジャポニズムの陶磁器や銀器が、来日経験のある職人によって手がけられたとは考えにくい。実際に、「生活のなかのジャポニズム」の生産を請け負ったのは、日本文化に精通している可能性の低い現地の職人だった。このため、ロイヤル・ウスター社やティファニー商会をはじめとする主要な製造元は、職人が商品開発に活かせるよう、日本から輸入された文物や美術、関連書籍からなる膨大な資料群を有していた⁷。したがって、同コレクションの作品群には、必ずしも日本の自然や文物が正確に写し取られているわけではない。むしろ、その多彩なモチーフには、現地の職人が手元の資料を参照しながら描きだした、当時の欧米における「日本」観が込められていると解釈してよかろう。このようにして世に送りだされたジャポニズムの日常的な品々は、いずれも日本の四季を想起させる詩情で満たされている。

そこで、新企画「ジャポニズムの季節」では、デイヴィー・コレクションの作品に表された多様なモチーフに着目し、俳句の季語にもとづいて「春」「夏」「秋」にちなんだ作品群へと分類することで、ゆるやかに連なる3つの小規模な企画展を組み立てたい。

かつて旧蔵者が語ったように、同コレクションは「1870年代から1910年代にかけて制作された品々」によって構成される。まさしく「和歌」も同様に、「生活のなかのジャポニズム」が隆盛したその時期に、明治期に来日した外交官や御雇外国人を通じて、欧米での紹介が進みつつあった。一例として、1877年にW. G. アストンが『日本語文法』の作詞法の項目で発句について説明し、1898年にはラフカディオ・ハーンが『異国情緒と回想』において松尾芭蕉の句「古池や蛙とびこむ水の音」を初めて英訳している⁸。日本の職人に学んだとされる米国のゴーハム社が同じ句を日本語で製品に刻み込んだのは、その一年前の1897年のことである〔図4〕（展覧会番号33）。この銀の花瓶においては、素材の硬質さを強調した滑らかな表面の処理が、芭蕉の句が告げる水辺の静けさを見事に伝えている。



図4 ゴーハム社《芭蕉句入花瓶「古池やかわず飛こむ水の音」》1897年、三菱一号館美術館〔展覧会番号33〕

とはいえ、俳句の季語を企画構成の手がかりとするには課題も残る。第一に、上述したように、「生活のなかのジャポニズム」の品々には、必ずしも日本の自然が正確に描写されているわけではない。くわえて、桜や梅、タンポポといった日本で日常的に目にする花々は、欧米における同種の花とは形状の異なる可能性があり、モチーフの同定には慎重を期す必要がある。第二に、旧暦にもとづく季語の指し示す四季と新暦の季節区分とのあいだには、数ヶ月のずれがある。たとえば、季語では椿は春、朝顔は秋の花とされるが⁹、現代の日本において椿は初冬から、朝顔は初夏から花を咲かせる。よって、伝統的な季語に照らして作品を季節ごとに選り分ける場合、現在の季節感にはそぐわないモチーフが混ざりこむ可能性も考慮しなくてはならない。

おわりに

デイヴィー・コレクションの大半は、俳句の視覚化をめざして制作された作品群ではない。前出のゴーハム社製《芭蕉句入花瓶「古池やかわず飛こむ水の音」》〔図4〕は、欧米におけるジャポニズムの浸透と俳句の受容の広がりとを体現する希少な作例で

ある。それゆえに現段階では、特定の句と関連づけた作品解釈を急ぐよりも、まずは、季語をきっかけとして季節の連想をふくらませながらジャポニズムの品々を間近に観るといふ、新たな鑑賞の場を実現させることから着手したい。

最後に、小企画展3部作の初回となる「ジャポニズムの季節Ⅰ——春」展の画像入り一覧を本稿末尾に収録する。全33件のうち、版画1点とジャポニズムの貴重文献3点をのぞく29件がデイヴィー・コレクションの作品である。これらの出品作品を通して、欧米に広く普及した「生活のなかのジャポニズム」の品々から日本の春の情景が鮮やかに立ち上がるかを見きわめ、今後の試金石としたい。

(かとう あきこ 三菱一号館美術館主任学芸員)

注

- 1 三菱一号館美術館所蔵品データベースで調査[<https://jmapps.ne.jp/mimt/>] (2025年11月1日実施)。
- 2 高橋明也「デイヴィー・コレクションと三菱一号館美術館」『もてなす悦び——ジャポニズムのうつわで愉しむお茶会』展図録、三菱一号館美術館、2011年、8-9頁。
- 3 加藤明子編「コレクションの愉しみ——ミヨコ・ウンノ=デイヴィーさんに伺う」『もてなす悦び』展図録、三菱一号館美術館、2011年、14-15頁。
- 4 上掲書14頁。
- 5 Ibid.
- 6 2007年2月から12月にかけて松下電工汐留ミュージアム[現パナソニック汐留美術館]、静岡アートギャラリー、滋賀県立陶芸の森陶芸館を巡回。展覧会図録は以下。
『ジャポニズムのテーブルウェア——西洋の食卓を彩った“日本”』展図録、産経新聞大阪本社、2007年。
- 7 『もてなす悦び』展図録、61-81頁、108頁。
- 8 佐藤和夫『俳句からHAIKUへ——米英における俳句の受容』南雲堂、1987年、15-19頁。
伊東裕起「英語圏における俳句の受容史の概観：W. G. アストンからR. H. プライスまで」『城西大学語学教育センター研究年報』第11号、2019年、6頁。
- 9 角川書店編『合本俳句歳時記』角川書店、2025年、294頁、673頁。
山本健吉『基本季語五〇〇選』講談社、2014年、63-64頁、579-82頁。



展覧会番号1
ティファニー商会/エドワード・C. ムーア《扇屋美人文花瓶》1878年



展覧会番号2
ティファニー商会/エドワード・C. ムーア《ティーキャディー「牡丹に蝶、きりぎりす」》1880年



展覧会番号3
エミール・ガレ《草花色紙文蓋付瓶》1870年代



展覧会番号4
ロイヤル・ウースター社《桜花文ディナーセット》1884-91年頃



展覧会番号5
ロイヤル・ウースター社《花鳥文双耳壺》1880年代



展覧会番号6
ロイヤル・ウースター社《草花文皿》1880年頃



展覧会番号7
ロイヤル・ウースター社《蒲公英文皿》1891年



展覧会番号8
ロイヤル・ウースター社《窓絵花文輪花皿》1870-75年頃



展覧会番号9
ロイヤル・ウースター社《亀形
キャンドルスタンド》1880年



展覧会番号10
ロイヤル・ウースター社《小物入れ
「貝殻に亀」》1880年頃



展覧会番号11
ロイヤル・ウースター社《花冠形ティー
セット》1885年



展覧会番号12
ゴーハム社《草花文カトラリーセット》1870年



展覧会番号13
製造元不詳《ワイングラス》
1900年頃



展覧会番号14
トレスマン&ヴォーク社《蓋
付壺「薊に蛾」》1900年頃



展覧会番号15
ハヴィランド社《蝶手付花蝶文カップ&
ソーサー》1880年代



展覧会番号16
製造元不詳《蝶手付カップ&扇面形ソーサー》
1870年代



展覧会番号17
W. T. コーブランド&サンズ社
《花蝶文カップ&ソーサー》1870年代



展覧会番号18
ハヴィランド社《花鳥文カップ&ソ
ーサー》1879年



展覧会番号19
製造元不詳《花鳥文カップ&ソーサー》
1900年頃



展覧会番号20
製造元不詳《花鳥文カップ&ソ
ーサー》1900年頃



展覧会番号21
ミントン社《桜椿文カップ&ソーサー》
1882年頃



展覧会番号22
マイセン王立磁器製作所《花鳥文カップ
&ソーサー》19世紀後半



展覧会番号23
マイセン王立磁器製作所《花鳥文カップ
&ソーサー》19世紀後半



展覧会番号24
トレスマン&ヴォーク社《桜花文カ
ップ&ソーサー》1895年



展覧会番号25
製造元不詳《桜花文透かし入カップ&
ソーサー》1880年頃



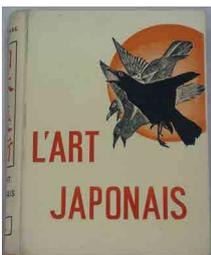
展覧会番号26
オヴィントン・ブラザーズ・ニューヨーク
《草花文カップ&ソーサー》1890年頃



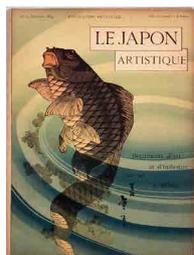
展覧会番号27
W. T. コーブランド&サンズ社《草花文
カップ&ソーサー》1870年代



展覧会番号28
ベリック社《梅花文カップ&ソ
ーサー》1870年代



展覧会番号29
ルイ・ゴンス
『日本の美術』
1883年



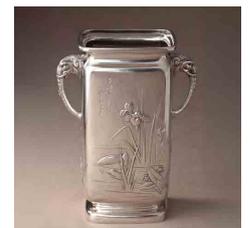
展覧会番号30
サミュエル・ピング編
『藝術の日本』第20号
1889年



展覧会番号31
サミュエル・ピング編
『藝術の日本』第32号
1890年



展覧会番号32
シャルル＝ルイ・ウダール
《蛙》
1894年



展覧会番号33
ゴーハム社《芭蕉句入花瓶
「古池やかわず飛こむ水の音」
1897年

三菱一号館美術館における普及プログラムの現状

加藤 明子 石神 森

はじめに

2010年4月の開館以来、「都市生活の中心」¹に位置する文化施設として、三菱一号館美術館は43件の展覧会を開催し、約440万人の来館者を迎えてきた²。そして設立15周年を迎えた2025年現在、昨秋までの19か月におよぶ建物メンテナンスを経て、コレクション紹介のための展示室と講義・ワークショップなどの会場となる多目的室「Espace (エスパス) 1894」とを新設し、活動のさらなる充実化を図っている。

企業美術館である当館は、数度の組織改編を経て、現体制では教育普及の担当者を設けていない。しかし、専任のスタッフは不在であるものの、有志が主導するかたちで、多彩な普及プログラムを手がけている。その一例としては、当館の建物をめぐる「館ツアー」や講義シリーズ「都市と美術館」、幅広い美術鑑賞のあり方を模索する「MUSEUM for ALL」、企画展担当学芸員による講演会や各イベントがあげられよう。

本稿では、最初期からの取り組みである「館ツアー」と最新の試みである「鑑賞・制作ワークショップ」を取りあげ、企画の経緯やねらい、組み立て、当日の流れを書きとめることによって、過渡期にある当館普及プログラムの現状を示し、今後の方向性の模索へとつなげたい³。

1. 「館ツアー」における一号館建築の紹介

企画の発端——復元建物としての「三菱一号館」

「館ツアー」は、東京・丸の内の最初のオフィスビル「三菱一号館」(1894年竣工、1968年解体、2009年復元竣工)がどのように再建されたかを説明する、当館オリジナルのガイド・ツアーである。

「三菱一号館」は1894年、英国人建築家ジョサイア・コンドル(1852-1920)の設計によって建造された。明治政府の要請で1877年来日した「御雇外国人」⁴コンドルは、工部大学校造家学科を退官後、1890年に三菱社の顧問となる。三菱社は当時、政府から丸の内と有楽町の軍用地を払い下げられ、この地にロンドンの金融街「シティ」のようなオフィス街を建設しようとしていた。その起点となったオフィスビル第1号が「三菱一号館」である。赤煉瓦と白い窓枠の対比が特徴的な外観には、1870年代のロンドンで大流行していた唯美主義建築の「クィーン・アン様式」が採用された。その後、明治期の終わりにかけて同地には20棟のオフィスビルが建てられ、一帯が「一丁倫敦」として知られるようになる。関東大震災を経て、1920年代に近代的な「箱形」⁵の丸の内ビルディングが完成すると、丸の内は日本有数のオフィス街として飛躍的に発展していく。

この「一丁倫敦」を核とする丸の内の風景は、第二次世界大戦後の高度成長期に一新される。老朽化を理由とした各ビルの建て替えが1960年代に加速したためである。当時は東9号館と呼ばれていた「三菱一号館」もその例外ではなく、1968年に取り壊され、高層ビルへと姿を変えた。それから約40年を経て、街区の再開発にともない、当初の図面や写真、保存部材、解体時の実測図や記録写真をもとに「コンドルによるデザイン、材料、構法を正確に再現して」⁶、ほぼ同一の場所に「三菱一号館」が再建された。この2009年竣工の復元建物こそが、現在の三菱一号館美術館にほかならない。

本プログラムのねらいと組み立て

以上のように、当館の建物「三菱一号館」は、基礎部分に免震構造をはじめとする21世紀の技術を採用いれながらも、煉瓦造や木造小屋組み、天然スレート葺き屋根だけでなく、目に触れることのない壁の内部や床下の構造にいたるまでが明治期の原設計にもとづいている。その一方で、概して美術館は、芸術作品の保存にかかわる文化施設である以上、警備の水準や温湿度・照度の条件にとどまらず、床の耐荷重、間口の広さ、順路の分かりやすさなど、建物に課される制約がきわめて大きい。それゆえに、復元建物の内部の仕様を大きく改変することなく美術館として使う場合には、館員と来館者の双方にとって何かと不都合な状況が生まれやすい。

したがって「館ツアー」を組み立てるうえでは、以下の2点をめざした。ひとつは、現代の日本で明治期の歴史的建物が原設計に忠実に再建された意義を、当時の構法や部材、独特の意匠を現場で指し示しながら、平易な言葉で参加者に伝えること。もうひとつは、棟割長屋形式の貸オフィスであった当初の用途を現地で説明することによって、復元建物を美術館へと転用したために生じている不自由さ——小分けの展示室が連なる複雑なレイアウトや松の床材による噪音、動線の分かりづらさなど——に対する理解を求め、そうした特性をも当館固有の魅力として捉えなおすことである。

手順の考案に際しては、2009年の竣工記念展「一丁倫敦と丸の内スタイル」⁷や当館「歴史資料室」⁸の展示活動における蓄積にくわえて、「三菱一号館」復元プロジェクトに携わった三菱地所設計のメンバーによる現地説明会や岩崎久彌茅町本邸の見学ツアーを参考にした。企画展への来場者が多い開館時間内に約10名の参加者ととも館内をまわるため、立ち入ることのできる場所は展示内容や混雑具合に応じて調整せざるをえない。そこで多人数の案内にも対応できるように、現在、AとBというふたつのルートを用意している。

Aルートは、建物の復元を跡づけることに重点をおく。当館の内観を特徴づける石造りの中央階段の下で、「三菱一号館」のL字型の形状や当時果たしていた貸オフィスとしての役割の説明から入る。参加者を地下へと誘導し、コンドルが軟弱な地盤への対策として採用した松杭による基礎構法「杭打地形」⁹の一部再現を見せる。そして非公開エリアに案内し、煉瓦造の壁に金具を取りつけるための木煉瓦や、将来的な用途変更で開口部を設けるときに備えた壁の工夫を紹介して、この建物が明治期の技術や設計に忠実に復元されたことを体感できるように誘導する。つづいて上階へと進み、中央階段の一部に残された保存部材を見せる。三階からは非常階段で階下に降り、「Café(カフェ)1894」の営業開始前であれば旧銀行営業室の内装を見学したうえで、歴史資料室で丸の内の歴史を解説する。

もう一方のBルートにおいては、「歴史資料室」で丸の内の歴史を説明することから始める。詳細は次節で述べたい。

当日の流れ

2025年6月某日、真夏を思わせる猛暑のなか、8名の参加者と「館ツアー」をBルートで行った¹⁰。このときの流れを画像とともに紹介する。

10:00	・当館の中庭側入口に参加者が集まる。受付開始。	
10:10	・「館ツアー」スタート。歴史資料室で丸の内の成りたちを映像資料によって説明。お手製の紙芝居風ハンドアウトを駆使して、岩崎彌之助の果たした役割、「一丁倫敦」の成立、鉄道網の発展、近年の再開発、過去と現在の街区の比較などを補足説明する。 ・一号館の模型を使って建物外観を観察。扉が多い理由は棟割長屋形式の貸しオフィスビルだったから。	

10:25	<ul style="list-style-type: none"> 併設の三菱センターデジタルギャラリーを紹介しつつ、上階に続く鉄骨階段を見る。蹴上部分が網目状になっている理由は、窓から光を採り入れるため。明治期の建物の照明が暗かったために生まれた工夫であることを伝える。 あわせて明治期の仕様で作られた蝶番についても説明。当時はネジの向きを揃えていたという。職人の美意識の高さが偲ばれる。 	
10:30	<ul style="list-style-type: none"> あらためて歴史資料室で一号館の模型を観察。L字型の建物の外側の壁には石造りの窓枠があるが、バックヤードだった建物内側の壁には装飾がない。 壁の断面を見ると、一階の階高が最も高く、壁も厚い。煉瓦造建築ならではの工夫。 忠実に再現された「芝家具」についても解説。 	
10:40	<ul style="list-style-type: none"> 営業開始前のカフェへ。銀行営業室として使われていた明治期の様子と現在との違いを、ハンドアウトを使って比較。 照明器具の上部が開いた形状は、ガス灯だったため。ガスの通り道であった真鍮の管にも注目を促す。 古写真の回廊部分に立つ人物を指し、当時は働く子供もいたことを説明。 	
10:50	<ul style="list-style-type: none"> 中央階段下を通して地下へ。工事中に発掘されたかつての松杭の写真や、当時の松杭による基礎構造「杭打地形」の再現部分を見せながら、コンドルがヴェネツィアの街づくりを参考に軟弱地盤への対策を講じたことを解説。その昔、一号館の地下には1万本近くの松杭が使用されたという。 1891年の濃尾地震による被害をコンドルが調査し、帯鉄を用いて煉瓦造建築の耐震性を高めようとしたことも説明。 「三菱一号館」再建にあたっては、明治期の製法にもとづいて中国で生産した煉瓦を230万個も使用。一日のべ100人の煉瓦職人がひとつひとつ手作業で積み上げたことを説明。 	
11:05	<ul style="list-style-type: none"> 一般の来館者は利用しない作品等を運搬するための貨物用ELVで上階へ。二階と三階の間の中央階段に取り付けられた手すりの保存部材を観察。当時は伊豆青石を使用。建物の復元に際しては、同じ石が手に入らず、同一の組成からなる中国産の五雲石を輸入した。 中庭に面したガラス窓の廊下から、屋根の上の避雷針を間近に観察。避雷針もコンドルのデザインによる流麗な形状であることを説明。 屋根に使用されているスレート石は、かつては宮城県雄勝産の石材を使っていたが、一号館復元と東京駅復原工事の時期が重なった事情もあり、当館建物にはほぼスペイン産の石材が用いられたことも伝える。 	
11:15	<ul style="list-style-type: none"> 非常階段にて階下へ。途中、煉瓦造の外壁を観察。一号館には「イギリス積み」が採用された。原設計にもとづき、表面の化粧煉瓦のみならず壁内部の構造煉瓦の割りつけにいたるまでがコンドルの図面や解体時の記録写真、解体実測図等から復元されたことを説明。 雨どいは未使用で外気に曝されていないため、復元竣工当時のまま、ピカピカの状態を維持できている。 参加者にアンケート記入を依頼し、ツアー終了。 	

2. ビアズリー展「鑑賞・制作ワークショップ」による試み

「大人の美術部」企画の経緯

教育普及担当の不在という状況は、プログラムの定期的な実施を難しくする一方、外部の専門家との協働によって幅広い活動に取り組みうる可能性を示唆している。「異端の奇才——ビアズリー」展(当館会期:2025年2月15日～5月11日)ではこの機会を活かして、美術教育家の大高幸氏にプログラム開発を依頼し、大人のための「鑑賞・制作ワークショップ」¹¹の開催を試みた。

英国の画家オーブリー・ビアズリー(1872-1898)は、病により25歳で他界したが、その短い生涯において1000点以上もの作品を生み出したことで知られる。そこで、この画家の制作手法にならって、鉛筆で下描きしたうえで、万年筆で実際に絵を描いてみることによって¹²、その技術の高さや表現の豊かさを体感し、ビアズリーの画業に対する理解を深められるのではないかと考えた。あわせて参加者が各自で自己を探求し、参加者間で交流する機会となることを企図した。

担当学芸員や補助者も加勢するとはいえ、経験に富むインストラクターは大高氏ひとりであり、ワークショップは10名前後の規模とするのが適している。参加対象は18歳以上の成人とし、名称も「大人の美術部——ペンで描く物語」とした。参加者間で会話を交わしながら展示室内で熟覧する作品としては、ビアズリーの出世作であるオスカー・ワイルドの戯曲『サロメ』(1894年刊行)の挿絵から、ふた組の対作品——《ヨカナンとサロメ》と《黒いケープ》、《サロメの化粧Ⅰ》と《サロメの化粧Ⅱ》——を選んだ。これらの対作品には、一方が出版社によって没にされ、他方は代わりに収録されたという経緯があり、モチーフの違いなどを見比べやすい。

当日の手順の明確化にあたっては、展示室における作品の配置や館内の順路を精査し、上記4点が陳列された展示室からワークショップの会場となる多目的室「Espace1894」までの移動方法を検討した。展示室内の混雑がやや緩和される午後早くに作品鑑賞を行う想定で、同じ時間帯に館内で各所の確認を行い、各場面に最適な時間を分単位で割りだした。くわえて多目的室内のレイアウトを練り、場の創出に適した筆記用具の選定にあたった。言い換えれば、万年筆の扱いに不慣れな人でも制作意欲を削がれることがないように、スムーズに線が描ける品を探した。

本プログラムのねらいと組み立て

ビアズリーは下描きから完成までを同じ紙で手がけたといわれる。すなわち、「事前に習作を手がけず、粗い鉛筆のスケッチを何度も描きなおしながら、墨のペンで仕上げるまでを1枚の紙の上で行うという、独特な制作手法」¹³をとった。そこで本ワークショップでは、この画家の描き方にもとづき、自由に創意を発揮して作品制作にあたるよう参加者に促すことによって、「この画家はすごい」と実感できる点を各自で見つけてもらうことをめざした。これと並行して、個々の参加者の作品に表れる「個性」の豊かさや多様さにみなで気づくことを目標とした。

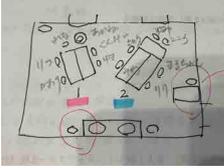
当日は、ワークショップ内で呼びあうためのニックネームを参加者に用意してきもらい、ふたつのグループに分かれて、お互い向かいあうように座る。インストラクターによる「ビアズリー展」企画趣旨の説明が終わったあと、展示室に移動し、ふた組の対作品をグループごとに会話しながら鑑賞する。このとき、インストラクターと担当学芸員は持ち場とする対作品の前から動かず、あえて作品の解説はしない。あくまで参加者に発話を促し、作品の本質を発見するよういざなうことが、その空間におけるインストラクターと担当学芸員の役割である。片方の対作品を前に会話形式の作品鑑賞を行ったのち、参加者のグループが場所を入れかわるかたちで、もう片方の対作品も鑑賞する。

画家愛用の机が展示された部屋を經由して多目的室に戻り、展示室内で鑑賞した4点の作品の画像コピーを配布し、率直な感想を語りあう。それぞれに葉書サイズの紙が2枚ずつ行きわたったら、制作開始。参加者には物語画や絵手紙を思いのまま描くようにと勧める。筆記用具は当館側で用意するが、各自が持参したお気に入りの万年筆を使ってもよい。描きたい人物や風景の写真、画像の持ちこみも可とする。

作品制作が終わったあとは、展覧会の時間。各作品のタイトルやその作品を描いた理由について、それぞれが語りあい、個々の「物語」をみなで共有する。

当日の流れ

2025年4月某日、12名の参加者とともに「鑑賞・制作ワークショップ『大人の美術部——ペンで描く物語』」を開催した。以下に当日の流れを記す。

13:40	<ul style="list-style-type: none"> 参加者が当館の中庭側入口に集まる。受付時に本日のニックネームを聞き、名札シールを作成。 1班と2班に分かれて座る。それぞれの机の上には筆記用具や飲料水を準備しておく。 	
14:00	<ul style="list-style-type: none"> プログラム開始。インストラクターが本日の流れを説明し、スタッフを紹介。同じ空間に役割のない人は不在であることが大切。 展覧会の概要をインストラクターが分かりやすく伝える。 	
14:15	<ul style="list-style-type: none"> 混雑を避けるため、展示室にはスタッフ用 ELV で移動。 各グループが三階の対作品の前に到着。1班は《ヨカナーンとサロメ》と《黒いケーブ》を、2班は《サロメの化粧Ⅰ》と《サロメの化粧Ⅱ》を、会話を交わしながらじっくり鑑賞。 精緻な線や大胆なデフォルメ、余白、当時最先端のファッションや調度品。画中のさまざまな部分が話題になる。 1班と2班が場所を入れかわる。会話形式の作品鑑賞を続行。 	
14:35	<ul style="list-style-type: none"> 展示室内での作品鑑賞は終了。非常階段で一階のワークショップ会場へ移動。 途中、ビアズリー愛用のデスクを展示することで画家の仕事場を再現した二階の展示室にも立ち寄る。 	
14:40	<ul style="list-style-type: none"> 上階で鑑賞したふた組の対作品の画像コピーを配布。 思ったこと、気づいたこと、感じたことを率直に語りあい、鑑賞作品を振り返ることによって、ビアズリー作品の本質について考える。 	
14:55	<ul style="list-style-type: none"> 葉書サイズの紙に鉛筆で下描きをし、万年筆を駆使して絵を描いてみる。思い出に残る出来事の絵日記や、絵手紙を手がけるのもよい。 参考資料として展覧会チラシを配布。ビアズリーの作品の技法や特性を採りいれようとする人もいる。 	
15:00	<ul style="list-style-type: none"> 各自、制作に没頭する。あえて時間制限については触れず、自由に描くよう促す。 集中力が高まる。参加者の声がさざめいていた室内は、水を打ったように静かになる。 	

15:35	<ul style="list-style-type: none"> ・ 展覧会スタート。みなで卓上の作品を見せあい、ピアズリーと同じ手法で描いてみた感想を話しあう。 ・ 作品のタイトル、「物語」の内容、自分にとっての意味。初対面なのに会話がはずむ。 	
11:15	<ul style="list-style-type: none"> ・ グループの垣根をこえて互いの作品をじっくり鑑賞しあい、達成をたたえあって、ワークショップ終了。 ・ 帰り際にアンケートを記入。プログラム全体の評価、その理由、感想など。 	

おわりに

以上に、当館創立時から館員が独自に発展させてきた「館ツアー」と美術教育家との協働による「鑑賞・制作ワークショップ」の成りたちを述べた。双方とも大半のアンケートに好意的な反応が寄せられており、参加者の満足度がきわめて高い企画といえる。

「館ツアー」に関しては、リピーターが少なからず存在し、団体客の需要もあることから、さらに内容を拡充するとともに、あらたに語り手を育成して、開催の頻度を高める方向で動いている。企画展鑑賞や飲食と組みあわせた有料のイベントとする可能性についても、現在検討中である。他方で、ピアズリー展において開催した「鑑賞・制作ワークショップ」は、館内に美術教育の専門家が不在である以上、プログラムの成功が外部協力者の力量に左右される点は否定できない。しかし、複数名で会話形式の作品鑑賞を行い、自ら作品制作を試み、自己の発見につなげるというアプローチは、学芸員による通常の講義形式のギャラリー・トークとは異なり、より主体的な作品理解を参加者に促すことができる。断続的な開催でも試みる意義は大きい。

「街に開かれた美術館」¹⁴として、どのような芸術体験を提供する場となりうるのか。開館から15年を経て、当館の普及プログラムは試行錯誤を重ねている。

(かとう あきこ 三菱一号館美術館主任学芸員)
(いしがみ もり 三菱一号館美術館管理運営担当)

註

- 1 『美術館概要』三菱一号館美術館、2025年、3頁。
- 2 本稿作成にあたった2025年9月時点でのデータを反映した。
- 3 「1.『館ツアー』における一号館建築の紹介」は、「館ツアー」を創成期から主導してきた石神森からのヒアリング、および石神が実施したツアーの記録にもとづき、加藤明子が概要をまとめた。「2. ピアズリー展『鑑賞・制作ワークショップ』による試み」は、美術教育家・大高幸氏の考案によるプログラムをもとに、以下文献の第6章を参考にしながら、本ワークショップを共同で進行了た加藤が執筆した。
大高幸・寺島洋子編著『改訂新版 博物館教育論』放送大学教育振興会、2022年。
- 4 鈴木博之「三菱一号館と丸の内の再生」『新建築』2010年2月臨時増刊、第85巻3号、2010年、22頁。
- 5 鈴木「三菱一号館と丸の内の再生」26頁。
- 6 鈴木「三菱一号館と丸の内の再生」32頁。
- 7 岡本哲志監修「一丁倫敦と丸の内スタイル——三菱一号館からはじまる丸の内の歴史と文化」求龍堂、2009年。
- 8 当館併設の無料公開施設「歴史資料室」では、「三菱一号館」復元の経緯や丸の内の歴史を伝えるための常設展示を行っている。
- 9 河東義之「ジョサイア・コンドルの業績——わが国における西洋建築技術の確立と三菱一号館」『新建築』2010年2月臨時増刊、118頁。

- 10 2025年6月16日開催の「館ツアー」は、石神森が主担当として実施し、園田和と守屋玲奈が副担当として進行をサポートした。
- 11 2025年4月18日開催の「鑑賞・制作ワークショップ」では、大高幸氏がインストラクターとなり、「ピアズリー」展担当学芸員の加藤がともに進行役を務めた。当日の補助者として早坂若子、守屋玲奈、松本侑子が時間管理や記録撮影を手がけた。
- 12 画家の親しい友人であったロバート・ロスによれば、ピアズリーは「チャイニーズ・インクを浸した金のペンで」描いたという。ピアズリーの技法については、以下に詳しい。
スティーヴン・キャロウェイ「オーブリー・ピアズリーの技法に関する覚書」『オーブリー・ピアズリー展』図録、「オーブリー・ピアズリー展」カタログ委員会、1998年、220-21頁。
- 13 加藤明子「誰が『画家ピアズリー』をつくったか？——エイマー・ヴァランズとロバート・ロスの関わりをめぐって」『異端の奇才 ピアズリー』展図録、青幻舎、2025年、230頁。
- 14 『美術館概要』3頁。

展評 展覧会概要

・展覧会の開催順に掲載する。
・各展図録の情報にもとづき、開催当時の機関名・社名を記載する。

上野リチ ウィーンからきたデザイン・ファンタジー

会期：2022年2月18日～5月15日
主催：三菱一号館美術館、朝日新聞社
後援：オーストリア大使館／オーストリア文化フォーラム
協賛：DNP大日本印刷
特別協力：MAK—オーストリア応用芸術博物館、ウィーン
巡回：京都国立近代美術館 2021年11月16日～2022年1月16日
入場者数：102,936人(1日1,286人)

ガブリエル・シャネル展 MANIFESTE DE MODE

会期：2022年6月18日～9月25日
主催：三菱一号館美術館、ガリエラ宮パリ市立モード美術館、パリ・ミュゼ、
日本テレビ放送網
特別協賛：CHANEL
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：DNP大日本印刷
協力：日本航空
企画協力：NTVヨーロッパ
入場者数：160,346人(1日1,742人)

ヴァロトン——黒と白

会期：2022年10月29日～2023年1月29日
主催：三菱一号館美術館、日本経済新聞社
後援：在日スイス大使館
協賛：DNP大日本印刷
協力：日本航空
入場者数：75,488人(1日898人)

芳幾・芳年——国芳門下の2大ライバル

会期：2023年2月25日～4月9日
主催：三菱一号館美術館、毎日新聞社
特別協力：浅井コレクション
協賛：DNP大日本印刷
巡回：北九州市立美術館本館 2023年7月8日～8月27日
入場者数：43,489人(1日1,060人)

再開館記念「不在」——トゥールーズ＝ロートレックとソフィ・カル

会期：2024年11月23日～2025年1月26日
主催：三菱一号館美術館
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：DNP大日本印刷
協力：日本航空、ヤマト運輸
入場者数：50,801人(1日875人)

異端の奇才——ピアズリー

会期：2025年2月15日～5月11日
主催：三菱一号館美術館、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、
朝日新聞社
後援：プリティッシュ・カウンスル
協賛：DNP大日本印刷
協力：日本航空
巡回：久留米市美術館 2025年5月24日～8月31日
高知県立美術館 2025年11月1日～2026年1月18日
入場者数：119,969人(1日1,538人)

オランジュリー美術館 オルセー美術館 コレクションより ルノワール×セザンヌ——モダンを拓いた2人の巨匠

会期：2025年5月29日～9月7日
主催：三菱一号館美術館、オランジュリー美術館、オルセー美術館、
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
協賛：DNP大日本印刷
入場者数：195,876人(1日2,083人)

アール・デコとモード 京都服飾文化研究財団(KCI) コレクションを中心に

会期：2025年10月11日～2026年1月25日
主催：三菱一号館美術館、公益財団法人 京都服飾文化研究財団
特別協力：株式会社ワコール
後援：在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ
協賛：DNP大日本印刷
協力：日本航空、株式会社 七彩
入場者数：未集計(2026年1月現在)

『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、およ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、投稿原稿の審査にあたっては、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7号

2026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.3, 22)
デザイン：山田 政彦
製作：求龍堂
印刷：公和印刷株式会社

Bulletin of Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo No.7

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.3, 22)
Designed by Masahiko Yamada
Produced by Kyuryudo Art Publishing Co., Ltd.
Printed by Kowa Printing Co., Ltd.

© Mitsubishi Ichigokan Museum, Tokyo, 2026

ISSN 2189-1850



MITSUBISHI
ICHIGOKAN
MUSEUM,
TOKYO