

新収作品 New Acquisitions

ポール・セザンヌ[1839–1906]

《ポントワーズの橋と堰》

1881年
油彩、カンヴァス
59.1×72.1 cm

Paul Cézanne [Aix-en-Provence 1839–Aix-en-Provence 1906]
The Bridge and Dam at Pontoise (Le Pont et le barrage à Pontoise)

1881
Oil on canvas
59.1×72.1 cm
P.2012-0001

来歴/Provenance: Julien François Tanguy, Paris; Tanguy sale, Hôtel Drouot, Paris, 2 June 1894, lot. 10, as *Le Pont*; Ambroise Vollard, Paris; M Bourdin, Paris (1895); Josse and Gaston Bernheim-Jeune, Paris (1898); Germain Seligmann, New York, and Knoedler Galleries, New York (October 1935); Carroll Carstairs Gallery, New York (1935); Knoedler Galleries, New York (1937); Roland Balay, New York; Mr. and Mrs. Wesson Seyburn, Grosse Pointe, Michigan (by 1955); Private collection; Sold at Christie's New York, 6 November 2008, lot. 27; Private collection.

展覧会歴/Exhibitions: *Cézanne*, Bernheim-Jeune, Paris, 1914, cat. no. 14; *Cézanne and Gauguin*, Toledo Museum of Art, Ohio, 1 November–13 December 1936, cat. no. 22; *Paul Cézanne*, San Francisco Museum of Art, 1 September–4 October 1937, cat. no. 8, repr.; *Cézanne*, Durand-Ruel Galleries, New York, 28 March–19 April 1938, cat. no. 11; *Pioneering Modern Painting: Cézanne and Pissarro, 1865–1885*, The Museum of Modern Art, New York (26 June–12 September 2005), Los Angeles County Museum of Art (20 October 2005–16 January 2006), Musée d'Orsay, Paris (27 February–28 May 2006), cat. no. 87, repr. color.

文献/Literature: *Cézanne*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1914, repr. pl. 31; *L'Art Moderne et Quelques Aspects de l'Art Autrefois*, Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1919, repr. pl. 20; Georges Rivière, "La Formation de Paul Cézanne," *Art Vivant*, 1 August 1925, vol. 1, no. 15, p. 209; Ikuma Arishima, *Cézanne*, Tokyo, 1925 (有島生馬『セザンヌ』アルス社), repr. pl. 61; Lionello Venturi, *Cézanne: son art, son oeuvre*, Paris, 1936, vol. 1, p. 133, no. 316, repr. vol. 2, pl. 85; Alfred M. Frankfurter, "Cézanne: Intimate Exhibition," *Art News*, 26 March 1938, pp. 11–30, repr.; Theodore Reff, "Cézanne's Constructive Stroke," *Art Quarterly*, Autumn 1962, no. 3, pp. 214–227; Sandra Orienti, *The Complete Paintings of Cézanne*, New York, 1972, no. 324, repr. p. 101; John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne: a Catalogue Raisonné*, New York, 1996, vol. 1, no. 500, p. 334, repr. vol. 2, p. 161; Barbara White, *Impressionists Side by Side*, New York, 1996, p. 120, repr. color.

オワーズ川右岸の町ポントワーズは、カミーユ・ピサロの制作の拠点として知られるが、セザンヌも1872年以来10年のあいだに何度かこの町に滞在し、戸外での制作を行なった。ジョン・リウールドは《ポントワーズの橋と堰》の制作時期を1881年と特定している。^{註1)} この年、セザンヌは5月初めにポントワーズのポテュイ河岸31番地に家を借り、10月末まで滞在した。同年5月20日付のセザンヌからエミール・ゾラへの手紙には、ピサロと頻繁に会っていること、「曇りが晴天かによって、いくつかの習作を並行してやっている」ことなどが記されている。^{註2)} 1877年を最後に印象派展への参加をやめたセザンヌは、1870年代末から、彼自身の感覚に基づいて自然を表現することをより強く意識するようになっていた。セザンヌの画業上の重要な転換期に描かれた《ポントワーズの橋と堰》には、印象主義の手法を身につけた彼がその先に見出そうとしていた独自の絵画の方向性を認めることができる。また、この作品は、セザンヌと9歳年長の画家ピサロとの



fig. 1 カミーユ・ピサロ《ポントワーズの鉄道橋》1873年頃 個人蔵
Camille Pissarro, *Railroad Bridge, Pontoise*, c. 1873, Private collection



fig. 2 ポール・セザンヌ《メダンの城》1880年頃 グラスゴー市立美術館
Paul Cézanne, *Le Château de Médan*, c. 1880, Glasgow City Art Gallery

あいだの親密で実り豊かな交流を物語るという意味でも貴重である。

セザンヌは彼が滞在した家からオワーズ川沿いの道を南へ下り、川の上流にポントワーズの町と台地が見える地点から本作品を描いた。川を横切る水平の帯は、古い浅瀬を利用してオワーズ川の右岸と中州のサン＝マルタン島とのあいだに造られた堰であり（これは20世紀初頭に近代的なダムに替えられた）、その上流には、1863年に完成した鉄道橋と、半円状のアーチの橋脚に支えられた石造りのオワーズ橋（これは中世以来の橋を壊して1843年に新しく建造されたが、第二次世界大戦中に破壊され、現在のオワーズ橋はその後に再建された）が重なって見える。^{註3)} 従来の研究に基づいて、セザンヌがイーゼルを立てた場所はサン＝マルタン島の対岸と推定できるが、画面の左下に描かれた川沿いの道の大きな湾曲は、おそらく実際よりも誇張されていると思われる。

1872年に初めてポントワーズを訪れて以来、セザンヌはしばしばピサロと戸外制作を共にし、自然の諸相を豊かな色彩によって表現する印象派の技法をじかに学んだ。セザンヌの風景表現の発展を支えたのはピサロの教えであり、それ故にセザンヌは終生ピサロへの敬愛の念をもち続ける。だが、1881年のポントワーズ滞在中、セザンヌがピサロと共に戸外でイーゼルを並べたことはなかったようである。その代わり、セザンヌはピサロが1860年代後半から70年代前半の作



品に描いたいくつかの場所を訪れて制作をした。《ポントワーズの橋と堰》も、ピサロの1873年頃の作品《ポントワーズの鉄道橋》(fig. 1)と共通するモチーフを描いている。しかし、当然のことながら、約8年を隔てた両者の作品は、空間の捉え方から筆遣いまで、さまざまな点で明らかな違いがある。

ピサロの作品は、穏やかな空とそれを映す川面が画面の大半を占め、川沿いの風景の平坦な広がりか朴訥な詩情を漂わせている。一方セザンヌは、低木の茂みがルプソワールの役割を果たす近景から、左右の大きな木立と堰および橋の水平線によって構図に安定した骨格を与える中景、そして台地が堂々たる存在感を示す遠景へと、プラン(景)の連なりによる空間の奥行き表現に関心を向けている。「自然は平面においてよりも深さにおいて存在する」^{註4)}というセザンヌの晩年の言葉が思い起こされよう。さらに、こうしたいくらか図式的な空間構成によって風景に安定感と均衡が与えられる一方、画面左の小道の大きな湾曲は、この風景にダイナミックな感覚をもたらしている。

このような構成感覚の違いに加え、ピサロの作品とセザンヌのそれとは、筆遣いにおいてもはっきりと異なっている。セザンヌは1877年頃から80年代前半にかけて、規則的に並べられた斜めのタッチで画面の大半を覆う手法を用いた。セオドア・レフが「構築的ストローク」と名づけたこの筆遣いは、画面全体に統一的なリズムと構成感覚を

もたらし、セザンヌの絵画が印象主義を超えて独自性を獲得する過程での大きな技法上の特徴と見なされる。レフは1962年の論文の中で、構築的ストロークによる風景画のひとつとして本作品に言及している。^{註5)}確かに、画面の左側に見られる、近景の茂みから中景の木立へと続く濃淡さまざまな緑色の規則的なタッチは、構築的ストロークの一例とすることができる。

ただし、セザンヌの風景画の中で構築的ストロークが最も一貫した形で画面全体に用いられたのは、《メダンの城》(fig. 2)など、本作品よりも少し早い1879-80年の作品群である。リウオルドが指摘したように、セザンヌはそれらの作品群において構築的ストロークによる表現を最大限に追求すると、他の諸問題に関心を向け、1881年以後はより緩くしなやかな筆触を用いるようになる。^{註6)}本作品においても、規則的で緊密な斜めのストロークの使用は限定的で、むしろ描かれる対象によって異なる筆触が使い分けられていることに注目すべきだろう。たとえば、橋や遠景の建物は丁寧な筆致で比較的厚く絵具が塗られ、それぞれの形態がはっきりと定義されているが、画面右側の茂みと木立、空などの領域は、素早く大まかなタッチで、白い地塗り層や下描きの線が透けて見えるほどに薄く絵具が塗られている。また、画面の随所でタッチとタッチのあいだから白い地塗り層が点々と露出していることも、構築的ストロークを駆使した《メダンの

城》の描き方とはかなり異なる。構築的ストロークの手法が絵画表面の統一には有効であっても、いささか息苦しい印象を与え、大気や空間の感覚が損なわれてしまうことを、セザンヌは自覚したのだろう。より自由で多様な《ポントワーズの橋と堰》の筆触は、古典的とも言える秩序感覚によって構成された風景に、開放感と瑞々しい生命感を吹き込むことに成功している。セザンヌの後半生は、絶えず自分の方法を見直しながら目の前の風景に向かい、自然の揺るぎない構造と無限の豊かさを総合的に表現することに捧げられた。本作品は、彼がその壮大な目標に向かって独自の歩みを始めた時期の、優れた成果のひとつである。

本作品は1894年6月、画家商ジュリアン・タンギーの没後のコレクション競売に《橋》という題名で出品された。この競売では、タンギーが所有していたセザンヌの絵画6点が売りに出され、そのうち本作品を含む4点を画商アンブロワーズ・ヴォラールが購入した。リウオルドの調査によれば、ヴォラールは翌1895年6月、ブルダンという人物からマネの海景画を入手するため、交換として本作品をブルダン氏に譲渡している。^{註7)}ヴォラールは同年11-12月に大規模なセザンヌ展を開くが、本作品はその前に彼の手を離れていたことになる。その後、本作品はベルネーム=ジュヌ画廊の手を経て1935年にニューヨークへ渡り、数年のうちにアメリカ国内のいくつかの展覧会に出品された。それから60年以上を経て、2005-06年にニューヨーク、ロサンゼルス、パリを巡回した「セザンヌとピサロ」展で再び公開され、2008年にクリスティーズ・ニューヨークのオークションでヨーロッパの収集家の手に渡った。

作品の保存状態は全体として非常に良好である。おそらく半世紀以上前の処置により、カンヴァスは膠裏打ちで補強されている。画面への補彩が認められるのは、主として空の部分である。画面上端より約8 cmの位置に、全長約25 cmの細長い平行線状の擦れがある。この擦れはおそらく絵具が乾かない時期に生じたもので、後年の補彩が加えられている。また、上端より10~15 cm・左端より20~25 cmの領域にも数箇所の微細な剥落があり、やはり補彩が認められる。そのほか、画面左下の茂みの部分（下端より10 cm・左端より18 cm）に微小な補彩、また画面の上端（特に左上隅および右上隅）に補彩がある。（村上博哉）

註

- 1) John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, New York, 1996, vol. 1, p. 334.
- 2) John Rewald (ed.), *Paul Cézanne: Letters*, New York, 1976, p. 197. (ジョン・リウオルド編・池上忠治訳『セザンヌの手紙』筑摩書房、1967年、p. 152)
- 3) Rewald, *The Paintings*, op. cit., vol. 1, p. 334; Alain Mothe, *Ce que voyait Cézanne, Les paysages impressionnistes à la lumière des cartes postales*, Paris, 2011, pp. 66-67.
- 4) Rewald (ed.), *Letters*, op. cit., p. 301. (リウオルド編・池上訳、前掲書、p. 237)
- 5) Theodore Reff, "Cézanne's Constructive Stroke," *Art Quarterly*, Autumn 1962, no. 3, p. 220.
- 6) Rewald, *The Paintings*, op. cit., vol. 1, pp. 200-201, 293.
- 7) *Ibid.*, vol. 1, p. 334.

付記

本作品の購入にあたっては、故大屋美那主任研究員が作品および関連資料の調査を行ない、購入委員会諮問のための調書を作成した。筆者は本稿の執筆に際し、大屋氏の調書を参照した。

The town of Pontoise, located on the right bank of the Oise River, is known as one of the places where Camille Pissarro painted. Cézanne also frequented the town several times in the decade after 1872, and there he would paint en plein air. John Rewald has dated *The Bridge and Dam at Pontoise* to 1881.¹⁾ That year saw Cézanne rent a house at 31 Quai du Pothuis in Pontoise at the beginning of May. And in a letter to Emile Zola written on May 20 that same year, he wrote that he saw Pissarro fairly often and, "I have started several studies in dull weather and in sunshine."²⁾ Cézanne finally quit participating in the Impressionist exhibitions in 1877, and from the end of the 1870s he became all the more strongly aware of a desire to express nature based on his own sensibilities. *The Bridge and Dam at Pontoise*, painted at an important turning point in Cézanne's career, reveals his full assimilation of the Impressionist methods and his move in a direction towards his own painting style. The painting is also important for what it says about the richly full and intimate interactions with Pissarro, nine years older than Cézanne.

Cézanne would set off from his house in Pontoise, heading south along the road bordering the Oise River, and there found a spot from which to paint this image looking back up the river at the town of Pontoise and surrounding plateau. The horizontal band cutting across the river is the dam that uses the old shallows to span from the right bank of the Oise River to the central island of Saint-Martin. This dam was replaced with a modern dam at the beginning of the 20th century. Further upstream he shows the railway bridge completed in 1863, layered with the stone that supported the Pont de l'Oise on semi-circular arches. This bridge was newly constructed in 1843 after the removal of a medieval span. The 1843 construct was destroyed in World War II, and the bridge seen today is a later reconstruction.³⁾ Based on earlier research, it can be surmised that Cézanne set up his easel on the banks opposite l'Isle Saint-Martin, but the riverside road that curves sharply in the lower left of the composition is thought to have been exaggerated beyond its actual curve.

Following his first visit to Pontoise in 1872, Cézanne would often paint en plein air with Pissarro, and thus fully studied the Impressionist methods of expressing the various aspects of nature through rich colors. Pissarro's teachings supported the development of Cézanne's landscape expression, and for that reason Cézanne highly respected him throughout his life. While he was in Pontoise in 1881, it seems that Cézanne and Pissarro did not set up their easels side-by-side outdoors. Instead, Cézanne visited the various places where Pissarro had painted works from the latter half of the 1860s through the first half of the 1870s. *The Bridge and Dam at Pontoise* shares motifs with Pissarro's ca. 1873 work *Railroad Bridge, Pontoise* (fig. 1). However, naturally the two works separated by about eight years show various clear differences, such as the handling of the sky through types of brushstrokes.

In Pissarro's painting the gentle sky and its reflection on the river surface occupy the majority of the composition, while the level expanse of riverside scenery shown resonates with a simply unadorned lyricism. Conversely, Cézanne uses the low-lying foliage as a repoussoir effect in the foreground, moving to the large stands of trees to right and left, the horizontal lines of the dam and bridge forming a stable composition in the middle ground, and leading to the distant view with its plateau providing a splendid sense of presence. Through this structure he turned his focus to the expression of spatial depth through linking of near, mid and far planes. This handling recalls the comment from Cézanne's later years, "Nature for us men is more depth than surface."⁴⁾ Further, while somehow the diagrammatic spatial composition gives the landscape a sense of stability and balance, the large curve of the small path on the left

side of the composition brings a sense of dynamism to the scene.

In addition to this difference in compositional feel, the Pissarro and the Cézanne works clearly differ in terms of brushwork. From around 1877 through the first half of the 1880s Cézanne used a regularly aligned diagonal stroke to cover the majority of his composition. Theodore Reff named this the “constructive stroke.” It gives a unified rhythm to the composition overall and a sense of construct, and is one of the major technical characteristics that appears in Cézanne’s development of his own unique style that surpassed that of the Impressionists. In a 1962 article, Reff mentions this work as one of the landscapes created with the constructive stroke.⁵⁾ Indeed, the regular strokes of various greens in light and dark shades that continue from the foreground undergrowth to the stand of trees seen on the left of the composition are one example of this constructive stroke.

However, the most uniform use of the constructive stroke over almost the entire composition in Cézanne’s works can be seen in paintings such as *Le Château de Médan* (fig. 2), which is part of a group of works created earlier than the NMWA painting, in 1879–1880. As indicated by Rewald, Cézanne sought the maximum effect from the constructive stroke in that group of works, and as his attention shifted to other issues from 1881 onwards he used a much looser and less rigidly oriented brushstroke.⁶⁾ The NMWA work shows a limited use of a regular, strictly diagonal stroke, and it is noteworthy that he used instead different strokes depending on what he was depicting. For example, the bridges and distant buildings are painted in careful brush strokes of relatively heavy pigments, with each of their forms clearly defined. The undergrowth on the right and stand of trees, or the sky on the other hand, were drawn in quick, large strokes of thinly applied pigment that allows glimpses of the white ground layer and underdrawing lines. Further, areas of the white ground layer appear between the brush strokes throughout the composition. This is quite different brushwork than that seen on *Le Château de Médan* with its thorough use of the constructive stroke. Even if the constructive stroke is effective at unifying a picture plane, Cézanne was aware that it also gave a somewhat stifling feel to a composition, robbing it of a sense of atmosphere and space. The freer, more diverse brushwork, as seen in *The Bridge and Dam at Pontoise*, in a landscape composed in ordered fashion that could be called classical, effectively breathed a liberated and fresh sense of life into the scene. The latter half of Cézanne’s life was a ceaseless reconsideration of his own methods as he turned to the landscape before his eyes, and was dedicated to providing a synthetic expression of the unswerving compositions and boundless richness of nature. This work is one of the splendid results of the period when he first set out on his own path, facing that magnificent goal.

This work was sold under the then title *Le Pont* in the auction held in June 1894 of the collection of the deceased art dealer, Julien Tanguy. Six paintings by Cézanne from the Tanguy collection were sold at that auction, and of those, the dealer Ambroise Vollard purchased four. According to Rewald’s survey, the following June 1895 Vollard traded this work to a man named Bourdin for a seascape by Manet.⁷⁾ Vollard held a large Cézanne exhibition that November–December of 1895, but this work had already left his collection by then. Later this work passed through the hands of the Bernheim-Jeune gallery before arriving in New York in 1935, and was displayed over the next few years at several exhibitions throughout America. Then, after being unseen for more than 60 years, it reappeared in the Cézanne and Pissarro exhibition held in New York, Los Angeles and Paris in 2005–2006, and passed into the hands of a European collector at an auction at Christie’s, New York, in 2008.

The painting is in extremely good condition overall. Probably work done more than half a century ago, the canvas has been relined with glue. Some retouching visible on the painting surface is primarily in the sky area. Approximately 8 cm from the upper edge of the picture plane an approximately 25 cm long horizontal rubbed line can be seen. This rubbed area probably occurred while the paint was still wet, and was then retouched at a later time. Further, there are several small areas of flaking in the area 10–15 cm from the top and 20–25 cm from the left edge, and here too retouching can be seen. Otherwise there is an extremely small amount of retouching in the lower left foliage (10 cm from the bottom edge, 18 cm from the left edge), and there is some retouching along the top edge of the canvas (particularly the upper left corner and upper right corner).

(Hiroya Murakami)

Notes

- 1) John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, New York, 1996, vol. 1, p. 334.
- 2) John Rewald (ed.), *Paul Cézanne: Letters*, New York, 1976, p. 197. Japanese version translated by Chuji Ikegami, Chikuma Shobo, 1967, p. 152.
- 3) Rewald, *The Paintings*, *op. cit.*, vol. 1, p. 334; Alain Mothe, *Ce que voyait Cézanne: Les paysages impressionnistes à la lumière des cartes postales*, Paris, 2011, pp. 66–67.
- 4) Rewald (ed.), *Letters*, *op. cit.*, p. 301. Japanese version, *op. cit.* p. 237.
- 5) Theodore Reff, “Cézanne’s Constructive Stroke,” *Art Quarterly*, Autumn 1962, no. 3, p. 220.
- 6) Rewald, *The Paintings*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 200–201, 293.
- 7) *Ibid.*, vol.1, p. 334.

Postscript:

The late Mina Oya, Curator, conducted a survey of this work and its related documents when the work was purchased by NMWA, and prepared a report for the Acquisitions Committee. The author referred to Oya’s report in the preparation of this text.