

渡辺晋輔

I. はじめに・研究の現状

国立西洋美術館はジャコモッティの素描を1点所蔵している(図1)。この素描はこれまで2006年と2017年の二度展覧会に出品されたが、作品解説は付されなかった^[1]。そのほかの研究も存在しない。本稿は素描のモチーフ、制作年代について新たな知見を加え、さらに素描に見られる作者の美術史観や思索を考察するものである。

図1
アルベルト・ジャコモッティ
《左：セザンヌの模写—セザンヌ夫人の肖像、右：レンブラントの模写—窓辺で描く自画像》
1956年
鉛筆・紙
国立西洋美術館(旧矢内原伊作コレクション)



この素描に関して現在知られる情報は、①寄贈受付時のキャプション(それをもとにして現在のデータベースの情報が作成されている)と、②展覧会におけるキャプション、このふたつのみである。それぞれを書き出しておこう。

① 寄贈受付時のキャプション^[2]:

アルベルト・ジャコモッティ

《人物デッサン》

1956年頃

チョーク、24.7×33.5 cm(裏面に、ジャン・ジュネ『ル・バルコン』の装幀の試し刷り)

来歴：矢内原伊作、皆川清彦

昭和51年度、皆川清彦氏寄贈

② 展覧会におけるキャプション^[3]:

アルベルト・ジャコメッティ

《セザンヌの模写—セザンヌ夫人の肖像(裏:人物)》

1956年頃

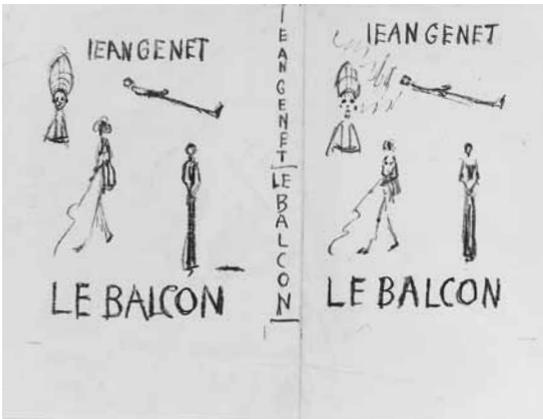
鉛筆、紙、24.7×33.5 cm

署名、年記なし

国立西洋美術館、東京(旧矢内原コレクション)

確認していくと、まずタイトルとして②には「セザンヌの模写—セザンヌ夫人の肖像(裏:人物)」という重要な情報が記されている。描かれたふたつの人物像は紙の表と裏ではなく左右に描かれたものなのだが、ともあれ左の女性はその顔貌からセザンヌ夫人像の模写であることが明らかだ。次に技法は①がチョーク、②が鉛筆と異なっているが、これは②が正しく、鉛筆である。

図2
アルベルト・ジャコメッティ
《ジャン・ジュネ『ル・バルコン』の装幀
(試し刷り)》(図1の裏面)
1956年
リトグラフ・紙



①に述べられている、紙の裏面にあるジャン・ジュネの戯曲『ル・バルコン』の表紙(図2)とは、ジャコメッティ自身がデザインしたリトグラフのことだ。紙が完成版よりも大きいために試し刷りであることが分かる^[4]。最後に、この素描が矢内原伊作の旧蔵だったというのは目を引く項目である。周知のように、矢内原は1956年から61年まで5度にわたりジャコメッティのモデルを務め、この芸術家とは深い友情によって結ばれていた。そ

のためこの素描は矢内原がジャコメッティから直に譲り受けたものと考えられる。

II. モティーフの詳細・制作時期

次に、描かれたモチーフに注目することで、新たな知見を加えていきたい。

左に描かれたセザンヌの模写素描について、これまで参照元の作品が特定されることはなかった。しかしセザンヌのカタログ・レゾネを精査したところ、該当する作品はひとつしかないことが確認できた。それは個人蔵の《セザンヌ夫人の肖像》(図3)である^[5]。素描とは特徴的な髪型や服装、右肩の後ろに見えるソファの位置(素描では一本の線で示される)が一致していることから、この絵が参照元であることは確かである。ただし素描では頭部の傾きがなく、やや引き伸ばされている。

一方、タイトルでは「人物」の一言で済まされてきた右の男性像であるが、セザンヌの模写である左の女性像と同等に注目されるべきものであることを指摘したい。これはレンブラントの模写なのだ(昔の職員には気づいた者もいたらしい)。1648年制作の版画《窓辺で描く自画像》(図4)である。版画と素描の関連は指摘するまでもなからう。帽子をかぶり正面を向いてニードルを握る男性(レンブラント)の姿勢、手前の机や左の窓枠の存在によって、ジャコメッティは間違いなくこの版画の画像をかたわらに置き、模写したことが分かる。ただし男性の顔はセザンヌの模写を意識した結果引き伸ばされ、また



レンブラントが注意を払ったはずの豊かな諧調表現は無視されている。

素描のうち女性像が左に位置すること、そして丹念に観察すると女性像の方が鉛筆の線がやや細く、男性像の方は太く柔らかいことから、ジャコモッティはまずセザンヌの女性像の模写をし、その後でレンブラントの自画像を写したと考えられる。

さて、模写の際に参照したセザンヌの作品が明らかになったことは、制作時期について重要な手がかりを与えてくれる。制作時期はこれまで、素描がその表紙裏面を用いている『ル・バルコン』が1956年に完成したことから、「1956年頃」と記されてきた。しかし《セザンヌ夫人の肖像》がどのようにジャコモッティの目に触れたのかを調べると、時期を狭めることが可能となる。

《セザンヌ夫人の肖像》は長らく北米にあった。ようやくヨーロッパにおいて公開されたのは、『ル・バルコン』が出版されたのと同じ1956年の8月22日から10月7日まで、チューリヒ美術館で開催されたセザンヌ展の折であった。カタログでは図版24に収録されている^[6]。カタログを執筆したチューリヒ大学教授ゴットハルト・イェドリカはジャコモッティの親しい友人だったから、ジャコモッティは当然このカタログを贈呈されたことだろう^[7]。展覧会以前にこの作品は1936年のリオネッロ・ヴェントゥーリによるセザンヌのモノグラフに収録されているものの、画質が悪い。その他の文献としては1946年のアメリカの雑誌が挙げられるのみなので、『ル・バルコン』の出版年との一致から考えても、ジャコモッティがこのチューリヒの展覧会カタログの図版を模写したことは確実にある。

したがって、ジャコモッティの素描はチューリヒのセザンヌ展が開幕した1956年8月22日以降に制作されたことになる。一方で、『ル・バルコン』表紙の印刷の完了が同年6月10日であることを勘案するならば^[8]、制作時期をあまり後ろにずらすべきではない。試し刷りのような不要なもの（だからこそ裏面が模写に用いられた）がいつまでもアトリエに残っているはずはないのだ。

ここで素描の所有者だった矢内原の動向に目を向けるならば、同年10月6日から12月16日にかけて彼は一日も休まずジャコモッティのモデルを務め、最終日に日本へ向けて旅立った^[9]。それゆえ、矢内原はこの年に本素描をジャ

図3
ポール・セザンヌ
《セザンヌ夫人の肖像》
油彩・カンヴァス
個人蔵

図4
レンブラント・ファン・レイン
《窓辺で描く自画像》
1648年
エッチング、ドライポイント、エングレー
ヴィング・紙
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

コメッティからもらい、日本に持ち帰ったと考えるべきであろう。

以上の考察から、この素描の制作時期は、チューリヒのセザンヌ展が開いた1956年8月22日(カタログがパリに届く時間を勘案するならより遅い時期)から矢内原の出発日である12月16日の間に絞られることとなる。図1には以上の新知見を反映させた新たなキャプションを付した。

III. ジャコメッティにとってのセザンヌとレンブラント

それではなぜセザンヌとレンブラントの模写がなされたのか、そこに見られるジャコメッティの思索を探りたいのだが、そのまえに、まずはジャコメッティにとって模写が有した意味合いについて確認しておこう。

ジャコメッティは幼少の頃から模写を習慣にしていた。彼は「子供の頃からずっと、手に入るものならひとつ残らず模写した。あらゆる時代の絵画や彫刻を模写した……」^[10]「……なにか興味を惹かれるものを見ると、それを模写せずにはいられなかった」^[11]と言っている。この習慣は晩年になるまで続き、自身による次の言葉がある。「黄昏時にアトリエに入ると、本を手にとってたまたま開いた頁を模写しだすのが私の常だ。紙を選ぶことなく、新聞の一面や封筒の裏に模写する。」^[12]

ジャコメッティにとって模写はよろこびであると同時に、心惹かれる作品を分析し学習する手段でもあった。それを端的に物語るのが、一枚の紙に時代の離れた複数の美術作品を模写した作例である。そのひとつ、コンラート・ヴィッツとエジプトの頭像を描いたものについて触れながら、制作した理由を彼は次のように説明している。「常にと言わずともしばしば私は物事を相対的に見る。コンラート・ヴィッツの頭部にエジプトのそれとの関係を見出し、時には違いを見出すのだ。それらは私の興味をそそり、私に感銘を与える点において共通しているから、関係づけられるのだろう。」^[13]

さらに、ジャコメッティにとって模写とは、ほかの芸術家たちの作品を学習する手段に留まらず、彼らがどのように現実と向き合ったのかを探究する試みだったという指摘もある^[14]。つまり模写は、目に見えるままに現実を描くという、ジャコメッティ自身の芸術の目的に直結する行為だったのである。

国立西洋美術館の素描もまた、セザンヌとレンブラントの作品および彼らの現実把握の仕方に興味を覚えると同時に、そこに関係や違いを見出したから、同じ紙に模写したのだと考えられる。どちらも正面を向いた人物の半身像であり、格好の比較材料となったことは間違いない。ではなぜセザンヌとレンブラントのふたりだったのだろうか？

セザンヌはジャコメッティが生涯を通じて最も深く関心を寄せた画家であり、芸術家としてのロールモデルですらあった。ジャコメッティはセザンヌについて、ルネサンス以降の絵画のあり方を破壊し、新たな道筋を示した唯一の存在だと考えていた^[15]。それゆえ「彼(セザンヌ)は19世紀の最も偉大な芸術家だ。彼はあらゆる時代をつうじて最も偉大な芸術家の一人」だと断言している^[16]。一方のレンブラントもジャコメッティにとって親しい画家であった。彼が

子供の頃から模写を行っていたことは上記したが、1915年にはデューラーとレンブラントの全版画作品を模写したという^[17]。

興味深いのは、ジャコモッティが発言のはしばしで、レンブラントとセザンヌの名を同時に挙げていることだ。たとえば1957年8月19日、矢内原と妻アネットとともにオランジュリー美術館にレーマン・コレクションの展覧会を観に行った帰り道、見た作品のうちどれを自分のものにしたいかという会話のなかで、ジャコモッティはレンブラントとセザンヌを挙げている^[18]。また1959年8月11日には、「地球ほど美しいところはない。月に行っても、レンブラントあるいはセザンヌほどすばらしいものはないだろう」と発言している^[19]。1964年のインタビューにおいても、ジャコモッティはロンドンのナショナル・ギャラリーを訪問した折のことを回想したなかで、時間が30分しかなかったので「……あえてレンブラントを見るのはやめにした。レンブラントを見たら、そのあとにも見られなくなつたらうからね。だが、セザンヌのあのロザリオを持った老女の肖像は見た。彼は最高に偉大だ」^[20]と述べている。このふたりの画家は、作品の骨格の確かさによって特別な存在だったようだ。ジャコモッティがスーチンを評して、レンブラントやセザンヌと同様に骨格がしっかりしていると語った言葉が、矢内原によって伝えられている^[21]。

ただし、ジャコモッティはレンブラントとセザンヌに対して無批判だったわけではない。とりわけ不満だったのは、彼らの描く頭部が大き過ぎることにより、不自然に見えることだった。1961年8月31日には小さなレンブラントの画集を見ながら、「どうしてこんな頭部を描くことができたのか。ともかく驚異だ」と述べつつも、「しかしレンブラントの描く頭部は膨らみ過ぎだ。小さな複製ではよく見えるが」と言っている^[22]。同じことはセザンヌにもあてはまり、1959年9月8日には、「セザンヌはいつも頭部を大きく描き過ぎだ。だからそれは平たく見える」と述べている^[23]。

国立西洋美術館の素描が描かれた時期に重なる1956年秋にも、彼はレンブラントとセザンヌを同時に批評している。10月14日のことだが、エジプト人は確実な歩みのできるシステムをもっているのに対し、「レンブラントもセザンヌももっていない。彼らは探した」という^[24]。

さらに約3週間後の11月4日夜のこととして、興味深いエピソードが矢内原によってメモとエッセイの形で伝えられている^[25]。それによれば、アネット夫と矢内原がシューベルトのレコードを聴いていたところ、ジャコモッティは段々と苛立ってきて、グレゴリオ聖歌に替えさせた。彼はグレゴリオ聖歌に比べ近代音楽はわざとらしく、公正 (juste) ではないと述べるのだが、そこから話はビザンティン美術と近代美術の比較論へと移っていく。ジャコモッティは最近買った画集を取り出し、レンブラントを見ながら、「レンブラントですら、ビザンティン美術に比べれば怪しいもの、何かしら公正 (juste) でないものがある」と述べ^[26]、続けて「セザンヌは近代のなかで、ビザンティン美術に近づいた唯一の画家だ」と言うのであった。

矢内原のメモには記録がないものの、エッセイはさらに続けて次のことを記す。

「……今度はセザンヌの小さな画集を出してきて見ていたが、そのうちにセザンヌの肖像画の一つを手近にあった紙に鉛筆で模写しはじめた。すばやく模写をしてから彼は言う『セザンヌは鋭い、しかし実際の顔はもっと鋭い、実際の顔に比べればセザンヌの肖像画さえもまだ平ら過ぎる』と。堅い鉛筆で模写された顔はセザンヌの複製の顔よりもわずかに細長くかつ一層奥行きがあるように描かれていた。」^[27]

ここにもセザンヌに対する評価と批判がないまぜとなったジャコメッティの態度が繰り返されている。ジャコメッティのこうした態度はいかにして説明できるだろうか？

IV. エジプト美術・ビザンティン美術とジャコメッティ

ジャコメッティのレンブラントとセザンヌに対するアンビヴァレントな態度を理解するためには、このふたりの画家が繰り返しエジプト美術やビザンティン美術と比較されていることに着目する必要がある^[28]。

ジャコメッティは古代ギリシャ・ローマの彫刻やレンブラントなどの近代絵画といった、通常現実をより正確に写していると思われている美術よりも、エジプト美術やビザンティン美術などの様式的とされる美術の表現の方が、はるかに現実に近く、そしてセザンヌこそその後継者だと考えていた。彼が記した小文「1920年5月」によれば、この美術史観はこの年つまり彼が19歳の時、イタリア滞在中に芽生えたものだったらしい^[29]。ジャコメッティはパドヴァで現実の娘たちを見て、現実に比べれば美術に描かれた世界はまるで色あせたものだというのに気づき衝撃を受けるのだが、それでもヴェネツィアで見たティントレットの絵の中には、弱々しくも確かに現実が反映していることを実感する。そしてティントレットと同じ性質を、後に見たエジプト美術やチマブーエ、ビザンティンのモザイクにも認めることになる。彼がセザンヌに魅了されるのは、この画家もまた、同じ特質を持っているからなのだという。つまり彼の美術史観は、実際の視覚経験にもとづいたものなのである。

ジャコメッティはイヴォン・タイランディエとの対話において、実際の視覚経験と彼の美術史観のつながりを、より具体的に述べている。目の前にモデルがいる場合、上下に視線を移動させて見ることになるが、身長に比べ身体の幅は狭いから、上下ほどには気にすることはない。その結果、必然的に身体は細長くなる。モデルが遠ざかっていくと、視野に収まる部分が増えるので身体の幅は広がっていき、目を動かすことなく身体全体を認識できるくらいになってようやく完全な幅を得るが、その時になると人の大きさはあまりに小さくなってしまうという。そしてこの知覚方法をビザンティン美術やティントレット、エル・グレコ、セザンヌと関連づけている^[30]。

ここでジャコメッティが語っている視線を動かしながら全身を把握する方法は、ルネサンス以降の遠近法（線遠近法）をもとにした空間把握とはまったく相容れぬものだ。遠近法では目がそれを通して外界を見る架空の窓を画面と定義するが、目と画面は決して動いてはならず、また視線は画面全体を一度に把握できるという前提に立っているからだ。なるほど、視線を動かさなく

ていいほど描く対象が遠くにあるか小さいなら、これは非常に有効な方法である。しかし実際には、私たちがなにかを見つめるとき、把握できるのはわずかな部分に過ぎない。たとえばコップを見る場合、手前の縁に視線を注いだら、それ以外の部分はぼやけてしまう。奥の縁に注目したら、今度は手前がぼやけてくるから、コップはまったく別のもののように見えてくる。だからコップを描くことは、視線の動きとともに姿を変え続けるものを掴み取ろうとする試みにほかならない^[31]。それはコップそのものというよりは、コップに注がれる作者のまなざしを捉えることになるだろう。視線を上下させて目の前のモデルを描くのも、同じことである。

つまり、ジャコメッティにとって重要なのは、描く対象に注がれる作者のまなざしのありようなのである。エジプトやビザンティンの美術などには、モデルを前にした作者がどのようにそれを見ていたのかが表現されているから、より現実に即していると考えたのだ。だから彼は「エジプトの頭像自体はそれほど心に触れない」と述べている。彼の心に触れるのは、「彫刻家が有したヴィジョン、現実認識を伝える感受性の方」なのである^[32]。

この、いわば主観的な視覚経験に照らすと、「目に見えるがまま」の意味合いが大きく変わることになる。それゆえジャコメッティは、エジプト、ビザンティンなどの美術を、古代ギリシャ・ローマの写実的な彫刻や、ジョットを含むルネサンス以降のアカデミックな美術に対置させていた。古代ギリシャ・ローマの彫刻やルネサンス以降のアカデミックな近代美術についてジャコメッティは、対象を見たままに描いたものではなく、見たものを一度頭で知的に解釈したうえで再創造したものだから、現実世界の直接の知覚に根差していないと考えていた。遠近法についてはすでに記したが、ほかにも解剖学などがこの知的な解釈のツールである。

そしてジャコメッティによれば、こうした旧来の美術のあり方を破壊し、主観的な知覚を通じて対象を目に見えるがままに描こうとしたのがセザンヌなのである。だからこそセザンヌはエジプト美術やビザンティン美術などと近い存在とされ、またジャコメッティの芸術家としてのロールモデルとなったのだ。ジャコメッティによる美術作品の模写素描に、セザンヌの自画像とエジプト彫刻を同じ紙に描いたものがあるが(図5)、ここには両者に共通の性格を評価するジャコメッティの芸術観が端的にあらわれている^[33]。

以上に記したジャコメッティの美術史観を踏まえれば、彼のレンブラントとセザンヌへの批判はたやすく理解できるだろう。国立西洋美術館の素描はジャコメッティの美術史観を端的に示す作例だと結論づけることができる。ジャコメッティは敬愛する二人の芸術家の作品を取り上げ、頭を引き伸ばしてビザンティン風に模写することで、自らの美術史観に引き寄せ、より現実的となるように表現したのである。最初にセザ

図5
アルベルト・ジャコメッティ
《エジプト彫刻〈セプセルト3世〉と
セザンヌ〈自画像〉の模写》
1937年
チョーク・紙
パリ、アルベルト&アネット・ジャコメッティ財団
©Alberto Giacometti estate
(Fondation Giacometti paris +
ADAGP Paris) 2017



ヌスが模写され、次にレンブラントがセザンヌ風に模写されたのも、もちろん偶然ではない。

V. おわりに—ふたたび国立西洋美術館の素描について

最後に、III章の末尾に記した矢内原のエッセイからの引用文をいまいちど思い出したい。文中でジャコメッティが描いているセザンヌの模写素描は、奇妙なほどに国立西洋美術館の素描と似ている。素描を叙述する「堅い鉛筆で模写され」、「セザンヌの複製の顔よりもわずかに細長くかつ一層奥行きがある」といった言葉は、そのまま国立西洋美術館の素描の解説となってもおかしくない。また、参照したセザンヌの画集が小さかったことを矢内原はわざわざ記しているが、国立西洋美術館の素描の参照元となった上記のチューリヒのカタログの寸法は21.5×16.5 cmであり、画集としてはとても小さいのである。そもそも、一連のエピソードにおいて模写はレンブラントとセザンヌを論じた会話の後でなされ、国立西洋美術館の素描はこのふたりの画家の作品を模写しているのであった。

二枚の素描は同一のものだと言いたいところだが、セザンヌの模写に関する引用部分については矢内原のメモに記述がなく、エッセイにのみ語られていることから、本当にその前のエピソードと同じ日(11月4日)に語ったものか、疑問がある。矢内原のエッセイは1956年のことを書いていても時折別の年の出来事を組み合わせている場合があるというから^[34]、実はこの模写のエピソードは別の時期のもので、それが継ぎ足された可能性も否定できない(ただしこの記述に該当するメモは手帖のどこにも見られないのだが)。そのためここでは判断を保留するほかない。

もっとも、同定の問題はあまり重要ではない。より重要かつ確実なのは、二枚の素描の性質がきわめて似ているということ、したがって矢内原の伝えるこのエピソードを通じて、国立西洋美術館の素描を描いた時のジャコメッティの姿を想像することができるということだ。彼は模写を通じて、現実をいかに画面に再現しようかという問題を探求していたのである。

だとすれば、彼はこの素描でレンブラントやセザンヌの作品を模写しつつ、実際のモデルの把握の方法を模索していた可能性もあるのではないか。そしてこのとき彼が毎日向かい合っていたモデルとして最もあり得るのが誰かといえば、それは矢内原である。1956年秋に制作された矢内原像のいくつかがふたつの模写と同じく正面半身像であることを勘案するなら、矢内原像と格闘していたジャコメッティの思索の痕跡をこの素描に読み取ったとしても、あながち穿ち過ぎとは言えなからう。

※矢内原のメモは漢字とカタカナ、フランス語が混在しているが、本稿では読みやすさを考慮して書き改めた。また引用文の表記を統一した場合もある。

[謝辞]

査読の先生方には的確なアドバイスをいただき、本稿の作成に大変役立ちました。記して感謝いたします。

[1] 二度の展覧会のカタログは以下。『アルベルト・ジャコメッティ』（神奈川県立近代美術館、兵庫県立美術館、川村記念美術館）、東京新聞、2006年、88頁（本素描は川村記念美術館には不出品）；『ジャコメッティ展』（国立新美術館、豊田市美術館）、TBSテレビ、2017年、156頁（国立新美術館にのみ出品）。本素描は1997年に国立西洋美術館で開催された「素材と表現」展にも出品されたが、その折は裏面（『ル・バルコン』表紙）が展示された。『素材と表現：国立西洋美術館所蔵作品を中心に』（国立国際美術館）、国立西洋美術館・国立国際美術館、1997年、22頁、83番。

[2] 『国立西洋美術館年報』no.11（1976年）、24-25頁。

[3] ここに書き出したのは2006年の展覧会のキャプション（註1参照）。2017年の展覧会のキャプションは、2006年のものを基本としつつ、国立西洋美術館のデータベースの情報をアレンジしている。

[4] 完成版は185×265mmと一回り小さい。E.W. Kornfeld and Fondation Giacometti, Paris, *Alberto Giacometti. Catalogue raisonné des estampes, vol.I - 1917-1957/1958 1-231*, Paris / Bern 2016, pp.360-361, n.216.

[5] この絵については以下参照。J. Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne. A Catalogue Raisonné*, New York 1996, vol.1, p. 90, n.580; W. Feilchenfeldt et al., *The Paintings of Paul Cézanne: an online catalogue raisonné* (<http://www.cezannecatalogue.com>), n.475.

[6] *Paul Cézanne, exh. cat.*, text by G. Jedlicka, Kunsthaus, Zürich, 1956, no.54, pl.24.

[7] 1953年4月1日および3日にイエドリカがジャコメッティと会った折のメモが残る。「ゴットハルト・イエドリカ教授との対話」、「ジャコメッティ／エクリ」矢内原伊作・宇佐美英治・吉田加奈子訳（みすず書房、1994年）所収、376-379頁。1965年にイエドリカが亡くなった際、ジャコメッティは弔文を記している。「……彼がわりに来、私がチュリッヒに寄ることに彼に会い、殆どいつも長い時間を共に過ごした楽しさを私はもっぱら思い出す。」、アルベルト・ジャコメッティ「イエドリカ教授の訃に接し」、「ジャコメッティ／エクリ」所収、173頁。

[8] Kornfeld and Fondation Giacometti, Paris, *op. cit.*, p.357.

[9] 矢内原がモデルを務めた時期は、彼のメモから知ることができる。ジャコメッティに関する部分のメモは以下にまとめられている。矢内原伊作『完本 ジャコメッティ手帖』武田昭彦・菅野洋人・澤田直・李美那編（みすず書房、2010年）I-II。1956年にモデルを務めた時期のメモは、第I巻102-249頁。次も参照。武田昭彦「未知なるヤナイハラ」、「アルベルト・ジャコメッティ」（上掲書〔註1〕）所収、138-142頁、特に142頁、註20。

[10] 「ジヨルジュ・シャルボニエとの対話」、「ジャコメッティ／エクリ」（上掲書〔註7〕）所収、361-375頁、特に364頁。

[11] L. Carluccio, *Giacometti: a sketchbook of interpretative drawings*, New York 1967, p.XX.

[12] Carluccio, *op. cit.*, p.XXIII.

[13] Carluccio, *op. cit.*, p.XXI.

[14] C. Braschi, “Drawings: The Question of ‘Copying the Past’”, in V. Wiesinger (ed.), *The Studio of Alberto Giacometti: collection of the Fondation Alberto et Annette Giacometti*, exh. cat., Centre Pompidou, Paris 2007, pp.223-253, esp., pp.223-224.

[15] ジャコメッティはセザンヌについて様々な機会に語っているが、端的なものとして以下。『完本 ジャコメッティ手帖』（上掲書〔註9〕）第I巻210頁。セザンヌとの関係について論じた最近の文献は以下。F.A. Baumann, P.E. Tøjner (eds.), *Cézanne & Giacometti: paths of doubt*, exh. cat., Hatje Cantz, 2008。ほかに以下も参照。長屋光枝「静物」、「ジャコメッティ展」（上掲書〔註1〕）所収、154頁；L. Fritsch and F. Morris (eds.), *Giacometti*, exh. cat., Tate Modern, London, 2017, p.29.

[16] ジェイムズ・ロード『ジャコメッティの肖像』関口浩訳（みすず書房、2003年）、38頁。

[17] アルベルト・ジャコメッティ「模写についてのノート」、「ジャコメッティ／エクリ」（上掲書〔註7〕）所収、165-172頁、特に167頁。

[18] 『完本 ジャコメッティ手帖』第I巻280頁。

[19] 『完本 ジャコメッティ手帖』第II巻70-71頁。

[20] ジェイムズ・ロード『ジャコメッティの肖像』（上掲書〔註16〕）、10頁。

[21] 矢内原伊作「ジャコメッティとともに」、矢内原伊作『ジャコメッティ』宇佐美英治、武田昭彦編（みすず書房、1996年）所収、1-154頁、特に7頁。

[22] 『完本 ジャコメッティ手帖』第II巻372頁。

[23] 『完本 ジャコメッティ手帖』第II巻133頁。

[24] この後、「そうだ、セザンヌはそれを求めて行った。レンブラントは求める必要がなかった」と続く。『完本 ジャコメッティ手帖』第I巻123頁。

[25] 『完本 ジャコメッティ手帖』第I巻172-174頁および、矢内原伊作「ジャコメッティとともに」（上掲書〔註21〕）、134-136頁。

[26] 矢内原の「ジャコメッティとともに」（上掲書〔註21〕）136頁によれば、この本はスキラ版のオランダ美術の画集だという。この文献の詳細は以下。J. Leymarie, *La peinture hollandaise*, Genève 1956。収録されているレンブラントの人物像は次の5点である。《ヤン・シックスの肖像》（シックス・コレクション）、《ナデシコを持つ女》《ホメロスの鏡像を見つめるアリストテレス》（どちらもメトロポリタン美術館）、《サウルとダビデ（部分図）》（ハーグ、マウリッツハイス美術館）、《自画像》（ワシントン・ナショナル・ギャラリー）。カバーにはレンブラントの《自画像》が使われている。

[27] 矢内原伊作「ジャコメッティとともに」（上掲書〔註21〕）、136頁。

[28] ジャコメッティとエジプト美術の関係については次の展覧会カタログがある。C. Klemm and D. Wildung, *Giacometti: der Ägypter*, exh. cat., Staatliche Museen zu Berlin und Kunsthaus Zürich, c2008.

[29] アルベルト・ジャコメッティ「一九二〇年五月」、『ジャコメッティ／エクリ』（上掲書〔註7〕）所収、131-134頁。

[30] “Entretien avec Yvon Taillandier 1951”, in A. Giacometti, *Ecrits : articles, notes et entretiens*, Paris c2007, pp.173-178, esp., p.175. 上述の「1920年5月」の初出にはチマブーエとセザンヌの《ヴィクトール・シヨケの肖像》の模写が挿図として使われているのだが、その身体は細長くされている。Alberto Giacometti, “Mai 1920”, *Verve*, vol.III, no.27-28, décembre 1952, pp.33-34.

[31] ジャコメッティ自身も、コップを例に挙げながら説明している。「アンドレ・バリノとの対話」、『ジャコメッティ／エクリ』（上掲書〔註7〕）所収、403-418頁、特に410頁。

[32] 「ジョルジュ・シャルボニエとの対話」、『ジャコメッティ／エクリ』（上掲書〔註7〕）所収、366-367頁。

[33] アルベルト&アネット・ジャコメッティ財団、パリ、inv.1994-0710。素描の図版は以下参照。Carluccio, *op. cit.*, no.18。次も参照。横山由季子「時間をほどく線——ジャコメッティのデッサン」、『ジャコメッティ展』（上掲書〔註1〕）、198-203頁、特に199頁。

[34] 武田昭彦「あとがき」、矢内原伊作『ジャコメッティ』（上掲書〔註21〕）所収、338-341頁、特に339頁。

Shinsuke Watanabe

There is one drawing by Giacometti in the NMWA collection. This drawing, done on the back of a test run of the artist's own lithograph, shows a copy of a Cézanne painting and an image of a man. The drawing was formerly in the collection of Isaku Yanaihara, the artist's friend who served as his model five times between 1956 and 1961.

The Cézanne work copied in this drawing had previously not been identified, but this article indicates that it is based on his *Portrait of Madame Cézanne* today in a private collection. The article further indicates that the image of the man is a copy of Rembrandt's print, *Self-Portrait Drawing at a Window*.

The Cézanne painting was displayed from August 22 to October 7, 1956 at a Cézanne exhibition held at the Kunsthhaus, Zürich, and is also reproduced in the exhibition catalogue. Giacometti must have seen this catalogue. Conversely, the lithograph that was used as the paper for these drawings was finished on June 10, 1956, and the test prints would not have been in the studio indefinitely. Yanaihara worked as Giacometti's model from October 6 to December 16 of that year, setting off on his journey back to Japan on the final date of that time period. All of these factors indicate that the drawing was made sometime between August 22 and December 6, and we can surmise that Giacometti then gave the drawing to Yanaihara who carried it home to Japan.

Giacometti practiced copying art works from his childhood onwards. Cézanne was the painter he most revered, and indeed took as his artistic role model. He also respected Rembrandt. While these two names often appeared in his remarks, he also criticized them, indicating that the heads in their pictures were too large and flat. Further when Giacometti evaluated the work of these two painters, or when he critiqued them, he would often compare it to Egyptian and Byzantine art.

Giacometti believed that arts such as those of the Egyptians, Byzantine Empire and medieval period were more firmly rooted in reality than ancient Greek, Roman and Renaissance and later art forms. He believed that they reflected the artist's subjective visual experience. Conversely, ancient Greek, Roman and Renaissance and later arts all express what the artist had seen after first intellectually understanding what they saw, and thus were not rooted in a direct perception of the actual world. He went on to state that it was Cézanne who had shattered such existing art methods, and were inheritors of Egyptian and Byzantine art ideals. Giacometti's comments on Cézanne and Rembrandt were thus based in such views of art history.

During the autumn of 1956, the year that the NMWA drawing was created, Yanaihara stated that after Giacometti had discussed how the works of Rembrandt and Cézanne could be compared to Byzantine art, he made the drawing copy of the Cézanne painting. While it is unclear if the drawing mentioned by Yanaihara is the NMWA drawing, it is an episode that speaks of Giacometti's mindset when he made the NMWA drawing. Giacometti uses the works of two artists he revered, namely Cézanne and Rembrandt, in the NMWA drawing, and by copying them in the extended head-form of the Byzantine style, he can be said to have also evoked his own view of art history. It is highly likely that when the NMWA drawing

was made he was also in the process of producing images of Yanaihara, and thus it is possible that it reflects Giacometti considering how to portray Yanaihara, what method to use.