

ANNUAL BULLETIN
OF
THE NATIONAL
MUSEUM OF WESTERN ART
April 2005-March 2006

国立西洋美術館年報

No.40

ANNUAL BULLETIN OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART
April 2005-March 2006

国立西洋美術館年報

No. 40

ANNUAL BULLETIN OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART

April 2005-March 2006

Contents

Foreword	6
Masanori Aoyagi	
New Aquisitions	
Paul Ranson, <i>Digitalis</i>	9
by Akiya Takahashi	
Pieter Brueghel the Younger, <i>Winter Landscape with Bird Trap</i>	11
by Akira Kofuku	
Francesco Botticini, <i>Saint Nicolas and Saints Catherine, Lucy, Margaret and Apollonia</i>	14
by Mitsumasa Takanashi	
Bonifacio de' Pitati, called il Bonifacio Veronese, <i>The Holy Family with Tobias and the Angel, Saint Dorothy, Giovannino, and the Miracle of the Corn beyond</i>	18
by Mitsumasa Takanashi	
Attributed to Simon Vouet, <i>Saint Catherine</i>	22
by Mitsumasa Takanashi	
Jacob Jordaens, <i>Holy Family</i>	25
by Akira Kofuku	
Gustave Doré, <i>La Siesta, Memory of Spain</i>	27
by Akiya Takahashi	
Attributed to Adrian Isenbrant, <i>The Madonna and Child Enthroned</i>	29
by Mikinosuke Tanabe	
Attributed to Giovanni Antonio Pellegrini, <i>Saint Catherine of Alexandria</i>	31
by Mitsumasa Takanashi	
Exhibitions	
Dresden Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan	34
by Naoki Sato	
Fun with Collection	36
Various Colored Eyeglasses Part 1: Tell me about how you see by Yoko Terashima	
Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris	38
by Shinsuke Watanabe	
Auguste Rodin / Eugène Carrière	40
by Mina Oya	
Prints and Drawings Exhibitions	
Views of Rome: Piranesi's Vision	42
by Mitsumasa Takanashi	
Artists and Studios	47
by Masayuki Tanaka	
Restoration Record	49
by Kimio Kawaguchi	
Report on Conservation Science Activities	50
by Masahiko Tsukada	
The Research Library	52
by Masako Kawaguchi	
Report on Educational Programs	54
by Yoko Terashima	
List of Loans	62
List of New Acquisitions	63
List of Guest Curators / Staffs	65
Research Activities	66

目次

まえがき [青柳正規]	7
新収作品	
ポール・ランソン《ジギタリス》 [高橋明也]	9
ピーテル・ブリューゲル(子)《鳥罾のある冬景色》 [幸福 輝]	11
フランチェスコ・ボッティチーニ《聖ニコラウスと聖カタリナ、聖ルチア、聖マルゲリータ、聖アポローニア》 [高梨光正]	14
ボニファーチョ・デ・ピターティ、通称ボニファーチョ・ヴェロネーゼ 《聖家族、トビアスと大天使、聖ドロテアと幼い洗礼者聖ヨハネ》 [高梨光正]	18
シモン・ヴァエに帰属《アレクサンドリアの聖カタリナ》 [高梨光正]	22
ヤーコブ・ヨルダーンス《聖家族》 [幸福 輝]	25
ギュスターヴ・ドレ《ラ・シエスタ、スペインの思い出》 [高橋明也]	27
アドリアン・イーゼンブラントに帰属《玉座の聖母子》 [田辺幹之介]	29
ジョヴァン・アントニオ・ベッレグリーニに帰属《アレクサンドリアの聖カタリナ》 [高梨光正]	31
展覧会	
ドレスデン国立美術館展——世界の鏡 [佐藤直樹]	34
Fun with Collection いろいろメガネPart 1——あなたの見かた教えてください [寺島洋子]	36
キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画 フリッツ・ルフト・コレクションの所蔵作品による [渡辺晋輔]	38
ロダンとカリエール [大屋美那]	40
版画素描展示室	
《ローマの景観》:ピラネージのまなざし [高梨光正]	42
芸術家とアトリエ展 [田中正之]	47
修復記録 [河口公夫]	49
保存科学に関わる活動報告 [塚田全彦]	50
研究資料センター [川口雅子]	52
教育普及に関わる活動報告 [寺島洋子]	54
展覧会貸出作品一覧	62
新収作品一覧	63
客員研究員・スタッフ一覧	65
研究活動	66

Foreword

This *Annual Bulletin* No. 40 records the activities of the National Museum of Western Art, Tokyo (NMWA) during fiscal year 2005, namely from April 1, 2005 through March 31, 2006. The reports cover acquisitions, exhibitions, research, education, information sciences, and conservation department activities and their related materials.

On April 1, 2001, the NMWA joined the National Museum of Modern Art, Tokyo, and two other museums to form the Independent Administrative Institution National Art Museum. A five-year "mid term plan" was begun that same year. This fiscal year marks the final fiscal year of that five-year plan, and thus is a defining year under this new administrative structure. Happily, the evaluation committee of the Ministry of Education and Science related to the conduct of Independent Administrative Institutions has been generally positive in its evaluation of the NMWA's activities and the related issues during this period. The NMWA has striven to the best of its ability to meet the aims and plans of that five-year period and is aware of its results. In terms of the attendance numbers and the satisfaction rating by visitors to the museum, the NMWA maintains the highest standard in terms of its art museum standing, and the staff is fully aware of several issues that need improvement.

On the other hand, with the end of this five-year "mid-term plan," several issues related to the structure of the new Independent Administrative Institution have also been partially clarified. For example, with an increase in attendance figures there is a corresponding increase in funds raised by the museum. The new system is set up so that if the museum increases the amount of self-generated funds in one five-year term, it is expected to realize an increase in the succeeding five-year term. In this structure, thinking long term, efforts made to increase self-generated funds can become, to a certain degree, a form of self-strangulation. Further, the current form of independent administrative institutions cannot work with a system, like that of the national university system, in which a basic fund is established and those funds are utilized over a time period that surpasses that of the mid-term plan. This is because there is not sufficient motivation for the gathering of donations from the public.

The NMWA plans to reconsider the structure of the museum under the new Independent Administrative Institution system. In addition, the museum will utilize the operating funds and self-generated funds with the principle aim of accomplishing the following advancement of operational activities. The first priority will be clarification of the special features of the NMWA as the only national museum, and the only museum outside of the western cultural sphere, dedicated to western art. In other words, along with Japan's traditional, distinctive culture, the museum can be seen as providing a measuring point in the definition of contemporary culture, which has been defined since the Meiji period partially in relation to elements of western culture.

The second priority is the advancement of studies and research regarding the policies and resources that will allow the expansion of the national art museum as a public asset and public service. As part of its efforts to expand its public assets, an art museum must purchase art works within its limited available budget, and thus enrich and complete the museum's collections. In this respect, the museum must not only buy new art works, the museum must also do strategic buying that considers the collection's context and its unity. Further, operations must be continually improved in order to ensure the safety and wellbeing of the museum's facilities so that they may be utilized in the long term.

In terms of the museum's public service role, the museum must be creative in its utilization of ways to enrich various activities so that museum visitors are stimulated both intellectually and emotionally by their encounters with art in the museum. This means an increased realization of public service activities, not only the thorough display of permanent collections and special exhibitions, but also an active effort in terms of the provision of materials related to the background and context of the art works displayed. In order to realize such improvements, there must be a clarification of the aims and effects of projects through the categorization of exhibitions and other projects into "leading, pioneering and avantgarde types." For example, in the case of exhibitions, those exhibitions that are planned under the goal of further heightening an already established evaluation of an artist should be considered leadership roles, while those which provide experimental introductions to artists or periods whose ratings have not yet been fully set can be considered pioneering, and those which display subjects whose evaluation has the potential of being determined can be considered avantgarde. A combination of these three types of exhibitions will help contribute to the understanding of the relationship between the various cultures of the world and increase viewer's appreciation of western arts. Further, efforts will be made to increase interest in the museum in school children and those who have not previously visited the museum.

There is thus a need for research and studies on how to effectively realize the accomplishment of these public asset and public service goals. In this regard the museum plans to further improve and assure such studies in the museum's role as a national center. The NMWA must not simply aim to increase the number of visitors to the museum; the museum also plans to work on goals regarding how to increase visitor satisfaction and encourage return visits, and how to stimulate the visitor's senses and intellect so that such stimulus has a meaningful effect on their future activities.

March 2007

まえがき

本年報第40号は、平成17(2005)年度に関するものであり、平成17年4月1日から平成18年3月31日までの当国立西洋美術館が行なった、作品収集、展覧会、調査研究、教育普及、情報資料、保存修復などの事業もしくは分野における活動の報告、ならびに関連する資料や記録を収めている。

国立西洋美術館は、平成13年4月1日から東京国立近代美術館他2館とともに独立行政法人国立美術館の一単位となり、同年より5か年間の「中期計画」を開始した。本年度はその最終年度であり、新しい体制のもとでの区切りの年度とすることができる。さいわいなことに、文部科学省に設置された独立行政法人に関する評価委員会は、これまでの活動に関していくつかの課題はあるものの、おおむね適正との評価をくださっている。西洋美術館としてはこの5年間の計画と目標をできる限り達成すべく努力してきた、その結果と認識している。来館者数や来館者の満足度など美術館規模からするならばわが国で最高水準にあると自負しているものの、なお改善すべき点が多々あることを館員一同つねに留意している。

一方、5年間の「中期計画」を終了するにあたって、独立行政法人という体制の制度的な課題も部分的ではあるが明らかになってきた。たとえば来館者が増加することによって自主財源が増加すると、次期「中期計画」では自主財源額が当初から増額し、前期「中期計画」以上の収入を実現しなければならない仕組みになっている。長期的にみれば自主財源の増加という努力をすればするほど自らの首を絞める結果になるのである。また、国立大学法人のように基金を設けて、「中期計画」期間をこえて基金を活用するような制度も現在の独立行政機関ではできない。民間からの寄付金をあつめる動機づけが十分でないきらいがある。

独立行政法人という新たな体制下で西洋美術館は組織自体の見直しを図ると同時に、運営費交付金と自主財源を活用して次のような事業活動の推進実現を主な目的としている。まず第一に、欧米文化圏以外の地域で唯一の、西洋美術を専門とする国立美術館としての特質をより明確にすることである。つまり、伝統的なわが国固有の文化とともに、明治期の近代化以来、欧米文化の要素が部分的にせよ定着しつつある現代文化において、わが国文化の変質変容を測定する定点観測点としての役割である。

第二に、国立美術館としての公共財、公共サービスの拡充と、そのことを可能とする方策・資源に関する調査研究の推進である。公共財の拡充に関しては、美術館という組織であることから、限られた予算ではあるが美術作品の購入を行ない、所蔵コレクションをより豊かで充実したものにするのである。このためには優れた美術作品を新規購入するだけでなく、新たに購入する作品によってコレクションのコンテクストや一体性が向上するような作品を計画的に購入することである。また、美術館施設の保全に配慮し、長期にわたる使用を可能とする営繕を行なうことも当然である。

公共サービスに関しては、来館者が美術作品に接することによって感性と知性に刺激を与え、個々の活動がより充実し創造的となることに資することが肝要である。そのためのさらに充実したコレクションの展示や企画展を行なうだけでなく、美術作品の周辺もしくは背後にある状況資料や参考資料の提示を積極的に進め、公共サービスの充実を図る。このために、展覧会事業をはじめとする各種事業に関しては、主導的、先導的、先端的なカテゴリーに分類して事業の目的と効果を明確にしたいと考える。たとえば展覧会の場合、すでに確立している評価をさらに充実させる目的で計画される展覧会を主導的と位置づけ、いまだ評価の定まっていない時代や美術家を実験的に紹介する展覧会を先端的、その結果評価の定まる可能性のある対象を展覧することを先導的と分類する。この3種の展覧会を組み合わせることで、西洋美術への関心を拡大し、世界の多様な文化を相対化して理解することに貢献したい。また、来館したことのない方々や小中学生にも西洋美術館に対する関心を抱いてもらう工夫を行なっていく。

以上のような公共財と公共サービスの充実を効果的に実現するには、それらに関する調査研究が必須であり、ナショナルセンターとしてこの調査研究の分野をこれまで以上に充実する予定である。国立西洋美術館はただ単に来館者数を増加させることだけを目標とするのではなく、来館された方々がかいかに満足感を覚えて帰途につくか、あるいは感性と知性に残った刺激がその後の活動にいかにより有意義となったかを館の活動の指標とする予定である。

平成19年3月

国立西洋美術館長
青柳正規

新収作品

New Acquisitions

ポール・ランソン [1861-1909]

《ジギタリス》

1899年

デトランブ、カンヴァス

150×70 cm

右下に署名・年記: P. Ranson 99.

Paul Ranson [1861-1909]

Digitalis

1899

Détrempe on canvas

150×70 cm

Signed and dated at lower right: P. Ranson 99.

P.2005-1

来歴 Provenance: Sale Paris, Drouot, 7 June 1909, Mes. Lair et Dubreuil, sale posthume de Paul Ranson, n.o.66, titre *Les Digitales*, 80hrs.; sale Enghien, hôtel des ventes, 25 October 1987, *Digitales ou Jeune femme dans un jardin*; New York, collection Barry Friedman, 1987; Nantes, Galerie Armonie, 1989; sale London, Christie's 3 April 1990, *Impressionist and Modern Paintings and Sculptures*, no.289 a, p.79; Paris, Galerie Ergastere.

展覧会歴 Exhibition: 1901, Paris, Grand Palais, *Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts*, no.319 (Carton de tapisserie); 1967, Munich, Galleria del Levante, *Paul Ranson, première rétrospective*, no.4 (Femme aux fleurs); Ohio, Dayton Institute of Art, *The Lines of Art nouveau*, no.14; Tokyo, Niigata, Osaka, *Gauguin et les Nabis*, no.36; 1997-98, Saint-Germain-en Laye, Musée départemental Maurice Denis, *Paul Elie Ranson*, no.95.

文献 Literature: G. M. Jacques, "Petits appartements", in *L'Art Décoratif*, 1901; Agnes Humbert, *Les Nabis et leurs époque, 1888-1900*, Genève, 1954, p.91; Renato Barilli, *Il simbolismo della pittura francese del ottocento*, Milan, 1967, no.36, p.62; Philippe Julian, *Dreamers of Decadence*, Paris, 1969, p.206; George L. Mauner, *The Nabis and their History and their Art, 1888-1896*, New York, 1978, fig.115; Francine Lévy-Gormezano, Paul Elie Ranson, *Oeuvres textiles et panneaux décoratifs, 1892-99*, Paris, Université Paris X-Nanterre, Maîtrise d'Histoire de l'art, 1992.

ランソンの代表作のひとつにも数えられるこの作品は、当初より「タピスリーのためのカルトン下絵」とされてきたが、実際にこの作品に照応するタピスリーが制作されたことはなかった。1909年のランソンのアトリエ売立てに登場した後は、市場から姿を消すが、近年になって、しばしば各地の売立てや展覧会に出品されてきた作品である。

森の中に、草木や木々に囲まれて立つ女性。縦長のカンヴァスに、きわめて装飾的な構図で描き出された画面は、ナビ派の画家としてのランソン芸術の特徴をよく表わしている。画面の四周にはタピスリーの飾り縁のような枠取りがあり、これがランソンのこの作品をタピスリーの下絵に関連付ける大きな理由であろうが、実際にその目的で描かれたのか、あるいは単にタピスリーの画面構成を模したのかは定かではない。

画面前景に大きく描かれた、赤紫色の釣鐘状の花をもつゴマノハグサ科の植物ジギタリス(キツネノテブクロ=フォックスグローヴ)は、その葉が強心剤として古くから用いられた薬草である。ここでは生命溢れる植物の繁茂を通して、ナビ派の装飾的美学が実現されている。それは、一方では中世や日本の装飾美術を学んだ結果としての平面や曲線の多用として、他方では世紀末の象徴主義に由来する、シンボリックな隠喩的表現となって現われている。画面の女性の

嗅ぐ花の香りと受粉、生殖の神秘は、彼女自身に内在する生命の連鎖との照応関係にあるのだ。

1895年、プロヴァンス街のジークフリート・ビングの店「メゾン・ド・ラール・スーヴォール」が改装、装飾されるにあたって、ランソンは食堂の壁画連作7点(その中の大作1点《収穫する7人の女性》134×195cmは平成4年以来新潟県立近代美術館蔵)を担当したが、それとともに、ヴァイトローヤタピスリーも制作している。ランソンの装飾芸術、とりわけタピスリー芸術への傾倒はこの頃より加速し、僚友のマイヨールやリップル＝ロナイなどと競うようにタピスリーのプロジェクトに手を染めた。とはいえ、現在まで残るランソンの実現されたタピスリーは僅か10点ほどにすぎず、大部分はカルトンのみが残されている。この作品もそうした実現されなかった作品のひとつであろうか。

国立西洋美術館はゴッガン、エミール・ベルナル、ボナール、ドニをはじめとするこの時期のポスト印象主義の人々、ボン＝タヴェン派、ナビ派の画家たちの作品を収集の重点のひとつとしている。ちなみに本作品はすでに2年間の寄託を経たものであるが、寄託期間中も展示室において当館の収集品との見事な調和を生み出していた。今後は西洋美術館19世紀末作品コレクションの中心的作品のひとつとして衆目を集めることとなるだろう。(高橋明也)

This work can be considered one of Ranson's major works, and was originally known as a "cartoon study for a tapestry." However, a tapestry corresponding to this work was never made. After this work appeared in the auction of items from Ranson's studio in 1909, it disappeared from the marketplace and has only resurfaced in several auctions and exhibitions in recent years.

A woman stands surrounded by trees and plants in a forest. The tall canvas and extremely decorative rendering of the composition fully convey Ranson's position as a Nabi school painter. The four sides of the canvas are bordered by decorative framing like that seen on tapestries, and this could be the major reason why this work by Ranson was considered a tapestry study work. However, it is hard to determine whether making a study work was the original motive for creating the work, or whether he was simply copying a tapestry compositional device.

In the foreground a plant with reddish purple bell-shaped blossoms, the digitalis or foxglove, is shown in large-scale. The leaves of this plant have long been used for medicinal purposes and are known as a heart tonic. Here the plant grows in luxurious abundance, fully expressing the decorative spirit of the Nabi school. On the one hand, there is frequent use in this work of both flat planes and curved lines, both formal effects learned during Ranson's study of medieval and Japanese decorative arts, while on the other hand, the work has a symbolically metaphoric meaning, derived from the fin-de-siècle symbolism of the day. The woman in the picture smells the scent of the blossoms, and the mystery of conception and propagation are linked to the chain of life and fertility embodied by the woman herself.

In 1895, Ranson was responsible for a set of seven wall paintings to



decorate the dining room of the Maison de l'Art Nouveau, Siegfried Bing's shop on the rue de Provence in Paris. One of the large works of this set, *Seven Women Harvesting Grain* (134 x 195 cm), entered the collection of the Niigata Prefectural Museum of Modern Art in 1992. Ranson also created stained glass and tapestries for Bing's projects. This decorative cycle marked Ranson's increased attention to the decorative arts, particularly tapestries, and he competed with his friends Maillol and Ripplé-Ronai on the creation of tapestries for various decorative schemes. In spite of this trend, only about 10 of the tapestries actually created by Ranson remain extant, and the majority of his tapestries are

known only in their cartoon stage. This work may be an example of one such unrealized tapestry.

One of the focal points of the NMWA collection lies in L'École de Pont-Aven and Nabi school artists, as seen in the museum's holdings of works by Gauguin, Emile Bernard, Bonnard, and Denis. This work had also been on deposit in the museum for a two year period, and during that time has been on display in the Permanent Collection Galleries, where it has ably revealed its harmony with the museum's collection. This work will surely hold a central place in our museum's late 19th century collection. (Akiya Takahashi)



ピーテル・ブリューゲル(子) [1564-1638]
《鳥罾のある冬景色》

油彩、板
40.6 × 56.8 cm

Pieter Brueghel the Younger [1564-1638]
Winter Landscape with Bird Trap

Oil on panel
40.6 × 56.8 cm
P.2005-2

来歴 Provenance: Ex-Matsukata Collection (from 1920s to ?); Sotheby's: Old Master Paintings, New York, 27 May 2004, no.20; De Jonckheere Gallery, Paris/Bruxelles.

ピーテル・ブリューゲル(子)の手になる本作品はフランドル風景画の最もよく知られた構図のひとつで、当館のオランダ・フランドル絵画のコレクションの一層の充実大きく貢献するであろう。そのうえ、本作品は旧松方コレクションに由来するという特筆すべき来歴を有し、当館の購入作品としてまことに相応しいものである。¹¹⁾

この構図はきわめて人気が高く、ブリューゲル(子)のカタログ作成者であるクラウス・エルツによれば、現在、127点ものヴァージョンが確認されている。¹²⁾ エルツは、127点のうち45点がブリューゲル(子)の作品であり、51点はブリューゲル(子)へ帰属させるには疑問があるもの、31点は異なる画家の手になるものとしている。いずれに

せよ、これら大量の同構図の作品の多くはブリューゲル(子)の工房から生み出されたものであり、質的に最も高い作品であったとしても、その細部においては弟子の手が入っていたものと考えられよう。

この膨大な数のヴァージョンを生み出した原作として、長いあいだ、署名と1565年の年記をもつベルギー王立美術館に所蔵される作品が想定されてきた。すなわち、これがブリューゲル(父)の手になるオリジナル作品で、手本となったと考えられてきたのである。しかし、グロスマンやグリュックはブリュッセル作品の帰属に関して疑義を呈しており、また、近年、エルツはブリューゲル(父)の手になる《雪の狩人》の中景の描写に影響を受けたヤン・ブリューゲルの失われた作品こそが手本であったという魅力的な仮説を提案した。しかし、エルツの仮説も、1565年の年記をもつ王立美術館の作品をどのように解釈するかという点について十分に説得性のある議論を展開しているとは言い難く、現時点ではいまだ少数意見にとどまっている。

場面は雪景色のフランドルの農村で、凍った河でそり滑りやスケートに興ずる人々が画面左半分を描かれている。河の兩岸に広がる農村は厚い雪に覆われているが、右側の小高い岸辺の大きな木の根本に鳥罾が仕掛けられている。主題については、ブリューゲル(父)の下絵素描に基づいて制作されたフランス・ハイスの手になる版画と関連することが多くの研究者によって指摘されてきた。問題となる版画は《アントウェルペンのシント・ヨリス門の前でスケートをする人々》である。その版画には「人間の生命のあてにならないこと」という銘文が書かれており、楽しそうに見える氷上のスケート遊びが日常生活の単なる描写ではないことが示唆されている。本作品にお

いても、氷上でスケートに興ずる人々と罾の餌食となる鳥たちとは同じ運命にあることが意図されているのかもしれない。なお、マルリエはここに描かれる農村がブラバント州のシント・アンナ・ペーデという村であることを指摘している。⁴³⁾

多くのヴァージョンにおいてほぼ同一の構図が踏襲されており、相違は細部に限られている。ほとんどのものは板絵であるが、中にはカンヴァスや銅板のものもある。2点(1点は個人蔵、他はマイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館蔵)には、「エジプト逃避」のモチーフが小さく添えられている。また、署名や年記のあるものとないものがあるが、署名年記の有無が作品の質の優劣に直接関係するわけではないようだ。たとえば、前述した「エジプト逃避」のモチーフをもつマイヤー・ファン・デン・ベルフ美術館の作品は無署名であるが、エルツはこの作品をこの構図の最上の作例のひとつに数えている。本作品には署名年記ともないが、かつてはそれらがともにあったことを記す銘板が額に付いているとの報告があり、これは今後の課題として調査したい。⁴⁴⁾ 本作品はエルツのカタログには含まれていないが、エルツが分類した45点、すなわち、ブリュゲル(子)の作品の中に含まれることは間違いない。そればかりか、その中でもかなり質の高いものと考えることができる。

なお、ピーテル・ブリュゲル(子)の手になる《鳥罾のある冬景色》には署名年記のある6点の基準作が知られている。それらは、

1. 1601年のウィーン美術史美術館所蔵作品 [Ertz-cat.682]
2. 1604年のスイス個人所蔵作品 [Ertz-cat.683]
3. 1616(?)年のルーマニア国立美術館所蔵作品 [Ertz-cat.684]
4. 1622年のロンドン・オークション作品 [Ertz-cat.685]
5. 1625年のベルリン・オークション作品 [Ertz-cat.686]
6. 1626年のベルギー個人所蔵作品 [Ertz-cat.687]

である。また、「G(?) VAN HOET F 1604 BRUGEL INVENTOR」という銘が書かれたオランダの個人蔵の作例も残されている。「ファン・フート」という画家については知られていないが、ここで原構図の作者としてブリュゲル(父)の名が言及されているのは興味深い。ブリュゲル(子)やその周囲の画家たちが20年以上にもわたって《鳥罾のある冬景色》のコピーを作り続けたことの意味や、原構図の作者の問題、コピーの方法の詳細といったことに関する議論は今後の課題であろう。

本作品は旧松方コレクションに由来するものである。旧松方コレクションにいわゆるオールドマスターが含まれていたことは断片的な記録から知られているが、ブリヂストン美術館に所蔵されるレンブラント(ダウ?)を除けば、現存する優品は知られていない。このような状況を考えれば、本作品のような優れたオールドマスターの作品が西洋美術館の所蔵になることは、本来の松方コレクションのひろがりや意義を示すという観点からもきわめて重要なものと言えるだろう。松方がこの作品をいつ購入したかは不明であるが、本作品は1931年の第四回松方氏蒐集歐洲美術展覧会に出品されており、一方、ブリヂストンのレンブラント(ダウ?)が出品されている1922年の「泰西名画展」に本作品は出品されていないので、一応、1920年代後半と推定することはできるだろう。⁴⁵⁾ なお、上記した6点の基準作中、5番の作品は現在全く消息が不明であるが、前述したように、本

作品にはかつて署名年記があったとの記録があり、また、寸法がほぼ一致することから、あるいは、5番の作品が当該作品である可能性もあるのではないかと考えている。5番の作品は1925年にベルリンで売却されたとされており、松方が購入した時期に合致している。この点は今後の調査をまちたい。裏面には、1957年の白木屋での松方展に出品されたことを示すラベルが貼られている。その後の来歴は不明であるが、2004年にニューヨークのオークション(サザビーズ)で売却された。作品の状態は良好で、ニューヨークのオークション時には鳥罾とその傍の大きな木の根元を結び箇所水平方向のひび割れがあったが、これは落札後に修復された。(幸福輝)

註

- 1) 幸福輝「散逸ブリュゲル帰国」読売新聞、2006年8月24日参照。
- 2) Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere: Die Gemälde*, Cologne, 1979, pp.575-587. また、次も参照せよ。Brueghel Enterprises, Maastricht/Brussels, 2001/02, pp.160-172.
- 3) Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.243.
- 4) 上記したサザビーズのオークションカタログによれば、かつて署名年記があったことを記す銘板がこの作品の額縁に付いていた。現在の画面に署名年記の痕跡は全く見られない。
- 5) ブリヂストン美術館のレンブラントの来歴については、次を参照せよ。大森達次「来歴」『石橋財団ブリヂストン美術館所蔵レンブラント作品調査報告』石橋財団ブリヂストン美術館、1989年、pp.13-15。

This painting by Pieter Brueghel the Younger boasts one of the best known compositions in Flemish landscape painting, and contributes greatly to the breadth and depth of the NMWA's collection of Dutch and Flemish paintings. Of further special note is the fact that this painting has ex-Matsukata Collection provenance, and thus is a particularly appropriate acquisition for the NMWA.¹⁾

This composition proved particularly popular at the time, and Klaus Ertz, the author of the *Brueghel the Younger* catalogue raisonné, has confirmed some 127 extant variations on this basic composition.²⁾ Of those 127 works, Ertz states that 45 are by Brueghel the Younger, a further 51 have questionable attribution to Brueghel the Younger, and 31 works are by other artists. In any event, clearly this large number of works with the same basic composition all originated in the studio of Brueghel the Younger, and even on the works of the highest quality, it can be considered that the master's students were involved in some aspects of the paintings.

It has long been presumed that the source work from which this massive number of variations was created is the famous painting dated to 1565 in the collection of the Royal Museum of Belgium in Brussels. In other words, Brueghel the Younger used a work by his father, Brueghel the Elder, as his model. However, Grossman and Glück have expressed some reservations about the attribution of the Brussels work, and in recent years Ertz has presented the compelling argument that a lost original by Jan Brueghel the Elder, influenced by the depiction of the middle ground in Bruegel the Elder's *Hunters in the Snow* formed the model for the many versions. On the other hand, it is difficult to say that Ertz's theory presents a definitive argument on how to account for and interpret the 1565 work in Brussels, and thus, at this point his argument must be considered only one of several possible solutions.

This composition shows a wintry scene in a rural Flemish village, with a frozen river taking up the left half of the composition. Skaters and others enjoy the icy surface. The village that spreads out from both banks of the river is thickly covered with snow, and a bird trap can be seen, placed at the base of a large tree on the small hillock on the right.

Several scholars have indicated the connection between this subject and a print by Frans Huys based on a preparatory drawing by Bruegel the Elder. The print in question is *Skating Before the St. George's Gate*. This print is inscribed with the phrase "LVBRICITAS VITAE HVMANAE" [The slipperiness of human life], thus suggesting that the scene is not simply an everyday depiction of people enjoying ice-skating. Indeed, the print may imply that the people enjoying skating on the ice share the same fate as the birds intended as the victims of the trap. Marlier has indicated that the village depicted is Sint Anna-Pede in Brabant.³⁾

The many variations of this composition have essentially the same basic elements and differences are limited to the detailed areas only. The majority of these versions are panel paintings, though some are paintings on canvas or copper. Two versions, one today in a private collection and one in the Mayer van den Bergh Museum have an added small depiction of the Flight into Egypt motif. The variations include both signed and dated works, and among those without such features, the presence or lack of signature and date does not seem to be directly related to the quality of the work itself. For example, the Mayer van den Bergh version with the Flight into Egypt motif is unsigned, and yet Ertz numbers this work as one of the best examples of the composition. The NMWA work is also without signature or date, but information has been received that in the past the signature and date were attached to the frame in an inscription cartouche, and this issue remains a question for future study.⁴⁾ While this work is not included in Ertz's catalogue, it is unquestionably included in the 45 works categorized by Ertz as being by Bruegel the Younger. It can be considered one of the higher quality works in that group.

The following six examples of *Winter Scene with Bird Trap* have signatures and dates by Bruegel the Younger:

1. 1601 Kunsthistorisches Museum Vienna [Ertz-cat. 682]
2. 1604 Swiss private collection [Ertz-cat. 683]
3. 1616(?) National Museum of Romania [Ertz-cat. 684]
4. 1622 Work sold in a London auction [Ertz-cat. 685]
5. 1625 Work sold in a Berlin auction [Ertz-cat. 686]
6. 1626 Belgian private collection [Ertz-cat. 687]

Further, a work signed "G(?) VAN HOET F 1604 BRVGEL INVENTOR" is today in a Dutch private collection. Nothing is known about the painter "Van Hoet," but it is fascinating that this inscription names Bruegel the Elder as the creator of the original composition. The fact that for more than twenty years Bruegel the Younger and the painters in his circle created copies of the *Winter Scene with Bird Trap* image, the question of who created the original source work, and issues related to the details of the copying methods all remain as questions for future research.

On another topic, this painting was formerly in the Matsukata Collection. Only fragmentary records exist about the Old Master works in the former Matsukata Collection, and with the exception of the Rembrandt (or Dou?) work today in the Bridgestone Museum of Art, none of the better Old Master works from the Matsukata Collection are known today.

Given such circumstances, the addition of this work to the NMWA collection is particularly meaningful in terms of our understanding of the breadth and definition of the original Matsukata Collection. It is unclear when Matsukata purchased this work, but it was displayed in the 4th exhibition of European Paintings from the Matsukata Collection held in 1931, and it was not displayed in the 1922 Famous Western Paintings exhibition that included the Bridgestone's Rembrandt (or Dou?) work. Thus it can be inferred that the work was purchased sometime in the late 1920s.⁵⁾ Of the six benchmark works listed above, the fifth work has completely disappeared and its whereabouts are not known today. Given that records state that the NMWA work was originally fitted with a date and signature, and the fact that their measurements are almost exactly the same, it could be that the NMWA is the now missing fifth work. The fifth work was sold at a Berlin auction in 1925, a date which accords with the period in which Matsukata is

thought to have bought his painting. This issue must await further research. The back of the NMWA work has a label indicating that it was exhibited in the 1957 exhibition of Matsukata collection works held at Shirokiya. The whereabouts of the painting after that 1957 exhibition are unknown until it was sold at Sotheby's New York in 2004. The condition of the painting is good, and while there were a few horizontal cracks in the area connecting the bird trap and the adjoining large tree trunk, that damage was repaired after the auction. (Akira Kofuku)

Notes

- 1) Akira Kofuku, "Bruegel Returns Home" [in Japanese], the *Yomiuri Shimbun*, 24 August 2006, issue.
- 2) Klaus Ertz, *Pieter Bruegel der Jüngere: Die Gemälde*, Cologne, 1979, pp.575-587.
See also, Bruegel Enterprises, Maastricht/Brussels, 2001-2002, pp.160-172.
- 3) Georges Marlier, *Pierre Bruegel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.243.
- 4) The above-mentioned Sotheby's auction catalogue notes that originally an inscription cartouche with signature and date was attached to the picture's frame, but the picture plane today lacks all traces of such an inscription.
- 5) See the following regarding the provenance of the Bridgestone's Rembrandt (Dou?) painting. Ōmori Tatsuji, "The Provenance", in *The Report of the Painting by Rembrandt in the Bridgestone Museum*, The Ishibashi Foundation, 1989, pp.13-15.



フランチェスコ・ボッティチーニ [フィレンツェ 1446-1498]

《聖ニコラウスと聖カタリナ、聖ルチア、
聖マルゲリータ、聖アポローニア》

テンペラ、板（ベニヤに移し換え）
115 × 122.5 cm

Francesco Botticini [Firenze 1446-1498]

*Saint Nicolas and Saints Catherine, Lucy,
Margaret and Apollonia*

Tempera on panel
115 × 122.5 cm
P.2005-3

来歴 Provenance: Charles Butler, London; His sale, London, Christie's, 25 May 1911, lot.77, bought by Wallis as by Cosimo Rosselli; With A. H. Buttery, London, 1917; William H. Woodward, London, by 1931; His sale, New York, Sotheby's Parke Bernet, 15 November 1945, lot.28; Weisl Collection, New York; Anonymous sale, London, Sotheby's, 8 April 1987, lot.3 as "attributed to Francesco Botticini"; Sotheby's London, 3 July 1991, lot.9; Private Collection, Japan.

文献 Literature: B. Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, 1909, p.120 as by Francesco Botticini; R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol.XI, 1929, p.614; vol.XIII, 1931, p.418; vol.XVI, 1937, p.203 as by Cosimo Rosselli; B. Berenson, *Quadri senza casa - Il Quattrocento fiorentino III*, "Dedalo", vol.XII, 1932,

pp.821, 824 (illustr.) as by Master of San Miniato; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, vol.I, London, 1963, p.146, fig.1053, as by Master of San Miniato; L. Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*, "Paragone", Anno XVIII, n.211/31-settembre, 1967, pp.14-15, as by Francesco Botticini; M. Boskovits, *Una scheda e qualche suggerimento per un catalogo dei dipinti ai Tatti*, "Antichità Viva", anno XIV n.2, 1975, pp.17-19, fig.16, as by Francesco Botticini; A. Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, "Antichità Viva", Anno XV n.5, 1976, pp.3-19, fig.6, as by Francesco Botticini; G. Dall'i Regoli, *Il "Maestro di San Miniato". Lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia*, Pisa 1988, pp.22, 110, nota 5, 118; L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze, 1994, pp.26-27, 99, no.1, fig.1, as by Francesco Botticini.

本作品の作者フランチェスコ・ボッティチーニは、1970年代後半になってようやくそのアイデンティティおよびコルプスが整理された画家で、現在も研究途上にある。20世紀初めの研究では、1470年代のフィレンツェ絵画の様式そのものが混乱した状況を見せていた。そのため本作品の作者帰属に関してもこれまでさまざまな意見が出されていた。たとえばベレンソンは、一度本作品をフランチェスコ・ボッティチーニに帰属したが(1090年)、のちにこの作家と密接な様式関係をもつ通称「サン・ミニアートの画家」へと説を覆した(1932年)¹⁾。一方ファン・マールは一貫してコジモ・ロッセッリへの帰属を主張していた²⁾。しかし、本作品を含めて、「サン・ミニアートの画家」

やフェデリコ・ゼーリが想定した「ベレンソン＝コロナ家のプレデッラの画家」、あるいはジャック・マールタンドレ美術館にある1471年の年記のある祭壇画の作者など、さまざまな作者に帰属されていた作品群をエヴェレット・フェイナルチャーノ・ベッロシが同一作者の作品としてグループ化し、この説を踏まえてパドア＝リッツォが、こうした一群の作品の作者をフランチェスコ・ボッティチーニとして、本作品を含む現存する数少ないボッティチーニの作品群をまとめた。⁴³⁾ またヴェントゥリーニがまとめた現在ボッティチーニに関する唯一のモノグラフにおいても、本作品はボッティチーニの手によるきわめて重要な初期作品として位置づけられている。⁴⁴⁾

本作品は、残念ながら当初の支持体である板は失われ、ベニヤに移し換えられている。にもかかわらず、状態は非常に良く、人物の頭部や衣装はほぼ完全な状態を保っている。縦に5カ所の古い板の継ぎ目や裂け目の修復痕、および下辺に補彩が確認されるが、その他には甚大な損傷は確認されない。この当時の板絵としては比較的良好な状態であると言える。したがって、支持体の板そのものの損傷にもかかわらず大切に保管されてきたことが想像される。修復が行なわれたのは、想像の域を出ないが、ベレンソンが保管していた古い写真を比較検討した結果（ヴィッラ・イ・タッティ研究所、フィレンツェ）、ヴァイスル・コレクションからオークションに出された時期にはすでに修復が行なわれたことが窺われる。

フランチェスコ・ボッティチーニは1446年フィレンツェに生まれ、13歳の時ネーリ・ディ・ピッチの工房に入り修業した後（1459年）、1460年代半ば頃から画家として本格的な仕事を始めた。彼が制作した基準作となる作品のうち、署名もしくは年記のあるものは2点しかない。現在ジャック・マールタンドレ美術館にある1471年の年記のある《玉座の聖母子と4聖人》とエンボリのピエーヴェ聖堂主祭壇画（現在エンボリ、コレジャータ美術館）である。後者の作品については、1484年にエンボリの聖堂参事会から注文を請け負いながら、未完のまま残され、彼は1498年に没した。このエンボリの祭壇画は1504年に彼の息子ラファエッロ・ボッティチーニが完成させた。そもそもフランチェスコ・ボッティチーニの作品群に混乱を生じさせた原因はヴァザーリが「芸術家列伝」「ボッティチエリ」中の作品記述において、ボッティチエリの作品とボッティチーニの作品を混同していることに遡る。しかし、ヴァザーリの記述はむしろ、ボッティチエリもボッティチーニもほぼ同じ絵画環境で絵を学び、同時期に活躍したことにより、かなり古い時期から両者の様式が混同されていたことを如実に物語っている。⁴⁵⁾

フランチェスコの画業は、まさに1460年代から80年代までのフィレンツェの美術史的動向を如実に反映したものとなっている。初期作品として位置づけられる1471年以前の作品群には、明らかにアントニオ・ボッライウオーロ（特に1467年のサン・ミニアート・アル・モンテ聖堂ポルトガル枢機卿の礼拝堂祭壇画）やヴェロッキオの影響が顕著である。しかし1471年のジャック・マールタンドレの祭壇画では、1470年にボッティチエリやヴェロッキオらに注文された商業裁判所の「美德」連作に見られるような装飾的構図や造形言語を見せ始める。一方、彼の重要な作品として長いこと議論されてきたウフィツィ美術館の《トビアスと三天使》は、パドア＝リッツォによれば1470-73年頃、ジャック・マールタンドレの祭壇画の直後に置かれている。⁴⁶⁾

一方本作品とフィレンツェのセント・スピリト聖堂にある《聖モニカと修道女たち》とのあいだに見られる様式的な近似性は、すでにベッロシが指摘しており、そこに見られる過度な装飾を抑えた背景の堅固な建築構造とシンメトリーを強く意識した均齊のとれた人物配置などから、ボッライウオーロのポルトガル枢機卿礼拝堂祭壇画が制作された1467年から71年のジャック・マールタンドレの祭壇画のあいだ、すなわち、下限が1471年と結論づけられている。⁴⁷⁾ また、本作品ときわめて様式的な類似を見せる《ベレンソン＝コロナ家のプレデッラ》もこの時期に位置づけられた。

本作品が当初置かれた場所については、ヴェントゥリーニも述べているとおり、現在のところ全く情報はない。⁴⁸⁾ すでに述べたように16世紀の段階ですでにボッティチーニの様式はボッティチエリの様式と混同されていたこともあり、16世紀以降の美術品の記述を含む古文獻にはボッティチーニの名前はほとんど見当たらない。また、管見の限り、ジュゼッペ・リーカをはじめとしたフィレンツェの古い案内書等を詳細に分析してもなお、残念ながら本作品に該当する作品の記述は見出されない。⁴⁹⁾ また本作品が1785年にトスカナ大公ピエトロ・レオポルドが発した同信会の解散命令に伴う財産目録や1808年のナポレオンによる教会組織の解体に伴う美術品流出と関連づけられるとすれば、それ以前にはいずれかの宗教施設にあったことが予測され、同時に本来の作者名が失われて別の作者の作品として認識されていた可能性がある。しかし、フィレンツェ国立文書館に保管されている該当文書を網羅的に調査したにもかかわらず、残念ながら本作品の出所を確認するには至らなかった。また、フィレンツェ特殊美術館監督局付属カタログ文書室に保管されている19世紀はじめのナポレオン政府時代から20世紀初めにかけてのフィレンツェ美術監督局所管の美術品輸出認可記録も確認したが、該当する記録は見つからなかったことを報告せざるを得ない。ボッティチーニはフィレンツェの郊外あるいはアルノ川下流域もしくはエルサ川流域の地方都市でも活動していることから、今後は、困難が伴うとはいえ、これらの地域の古文獻をたどる必要がある。

本作品は、決して大巨匠とは言えない作家の作品ではあるものの、1460年代から70年代にかけてのフィレンツェ美術の流れを端的に示している。そこにはドメニコ・ヴェネツィアーノの《聖ルチア祭壇画》の影響から、⁴⁹⁾ アンドレア・デル・カスターニョ、ボッライウオーロ、ヴェロッキオ、そしてボッティチエリらの影響までもが示されている、美術史研究上、貴重な作品であると言える。（高梨光正）

註

- 1) Bernard Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, 1909, p.120; Bernard Berenson, *Quadri senza casa - Il Quattrocento fiorentino III*, "Dedalo", vol.XII, 1932, pp.821, 824 (illust.); B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, vol.I, London, 1963, p.146, fig.1053. cfr. *Il "Maestro di San Miniato": lo stato degli studi, I problemi, le risposte della filologia*, a cura di Gigetta Dalì Regoli, Pisa, 1988, pp.22, 110, n.5.
- 2) Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol.XI, 1929, p.614; vol.XIII, 1931, p.418; vol.XVI, 1937, p.203.
- 3) Federico Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle Tavole Barberini*, Milano 1961; Everette Fahy, *Some Early Italian Pictures in the Gambier-Pary Collection*, "The Burlington Magazine", vol.CIX 768, 1967, pp.128-139; Luciano Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*, "Paragone", Anno XVIII, n.211/31-settembre, 1967, pp.14-15; Anna Padua Rizzo, *Per Francesco Botticini*, "Antichità Viva", Anno XV n.5, 1976, pp.3-19; id, voce "Botticini, Francesco", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.XIII, 1971, pp.453-455.
- 4) Lisa Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze, 1994, pp.26-27, 99, no.1.
- 5) Giorgio Vasari, *Le vite...*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, 1906, III,

pp.322-323.

- 6) Anna Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, "Antichità Viva", Anno XV n.5, 1976, pp.8; id. "Botticini, Francesco", *cit.*, p.454.
- 7) Luciano Bellosi, *op. cit.*, pp.14-15; Padoa Rizzo, *op. cit.*, 1976, pp.5-6.
- 8) L. Venturini, *op. cit.*, p.27.
- 9) 筆者が参照したフィレンツェおよび周辺の歴史的ガイドは以下の通り。Ferdinando Leopoldo Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, 1684; Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, voll.X, Firenze, 1754-62; Vincenzo Follini & Modesto Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata*, Firenze, 1789-1802; Francesco Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, voll.VI, Firenze, 1827; Walter & Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, in voll.VI, Frankfurt am Main, 1952-55.
- 10) Miklós Boskovits, *Una scheda e qualche suggerimento per un catalogo dei dipinti ai Tatti*, "Antichità Viva", anno XIV n.2, 1975, pp.17-19, fig.16.

The identity and corpus of the painter of this work, Francesco Botticini, was finally recognized in the late 1970s, and research on the artist continues to increase. Early 20th century research revealed how researchers were confused about the situation in stylistic forms of Florentine painting during the 1470s. Such conditions led to various attributions being given to this painting over the course of its history. For example, Berenson briefly attributed this work to Botticini (1909), but then later (1932) attributed it to the Maestro di San Miniato, an artist whose style was closely related to that of Botticini.¹⁾ On the other hand, Van Marle has consistently asserted that the work is by Cosimo Rosselli.²⁾ According to other theories, such as those of Everette Fahy and Luciano Bellosi, this work, along with a range of works that have been attributed to other artists, should be grouped and all be attributed to a single artist. The other artists in that group include *Maestro di San Miniato*, Frederico Zeri's conjured *Maestro della predella di Berenson-Colonna*, and the artist of the altarpiece dated to 1471 in the Musée Jacquemart-André. Based on this theory of the grouping of diverse works and attributing them to a single hand, Padoa Rizzo named Francesco Botticini as the painter of the group, and considered this painting one of the few extant works by Botticini.³⁾ The only full monograph on Botticini, by Venturini, positions this work as one of the extremely important works of his early period.⁴⁾

Unfortunately, the original panel support for this work has been lost and it was transferred to a veneer panel. Nevertheless, the condition of the work is fairly good and the faces of the figures and the garment areas are almost completely intact. Vertically, there are five areas where traces of repair mark the seams and cracks that existed in the earlier panel support, and there are also sections of repainting in the lower edge. With these few exceptions, no major damage can be discerned, and the work is in relatively good condition for a panel painting of its period. Thus, with the exception of the original panel, this work appears to have been carefully maintained over its lifetime. It can only be conjecture, but based on comparisons between the painting's current state and its image seen in an old photograph taken when the work was under the care of Berenson (Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa i Tatti), it seems likely that the restoration was carried out before it was put up for auction when it left the Weisl Collection.

Francesco Botticini was born in Florence in 1446, and at the age of 13 in 1459, he entered the studio of Neri di Bicci. He began full work as a painter around the latter half of the 1460s. Of the works considered to be his standard examples, only two are signed and dated. These works are the *Madonna in trono col Bambino e i quattro santi* (dated 1471, Musée Jacquemart-André), and *Tabernacle of the Sacrament* in Collegiata di S. Andrea in Empoli, today in the Museo della Collegiata di S. Andrea. The latter work was based on a commission received from the compagnia di Sant'Andrea of Empoli in 1484, and was left unfinished at Botticini's death in 1498. In 1504, Botticini's son Rafaello Botticini finished the Empoli tabernacle. One of the reasons behind the

confusion regarding Francesco Botticini's oeuvre lies in the fact that in his *Lives of the Artists*, Vasari mixed up the works of Botticini with those of Botticelli in his discussion of Botticelli. However, according to Vasari, Botticelli and Botticini studied painting in essentially the same artistic environment and were active in essentially the same period, and thus it is understandable that their styles could be confused from a relatively early point in history.⁵⁾

Francesco Botticini's oeuvre ably reflects the art historical movements of Florence from the 1460s through the 1480s. The early works dated prior to 1471 clearly reveal the marked influence of Antonio del Pollaiuolo (particularly his altarpiece for the Cappella del cardinale di Portogallo, chiesa di San Miniato al Monte dated to 1467), and the work of Verrocchio. However, the 1471 altarpiece today in the Musée Jacquemart-André marks the beginning of decorative compositions and figurative vocabulary seen in a series of "virtues" works commissioned by the *Arte della Mercanzia* in Florence from Botticelli, Verrocchio and others. On the other hand, the important and long debated work, *Tre Archangeli con Tobia* in the Uffizi Gallery, was, according to Padoa Rizzo, painted in ca. 1470-73, immediately after the 1471 altarpiece.⁶⁾ On the other hand, Bellosi has already indicated the stylistic resemblance between this work and the *Santa Monica da la regola alle monache agostiniane* in the Chiesa di Santo Spirito. Here the background reveals a firm architectural structure in which the overly decorative quality seen in *Santa Monica* has been subdued, and in which the figures have been arranged in an intentionally symmetrical and balanced order. These factors all indicate that the work should be dated no later than 1471, and most likely somewhere between Pollaiuolo's 1467 altarpiece and the Jacquemart altarpiece dated to 1471.⁷⁾ Further, the Berenson-Colonna predella, which is extremely close to this work stylistically, should also be placed in that time frame.

According to Venturini's comments, there is absolutely no information regarding the original disposition of this work.⁸⁾ As has been noted above, in the 16th century there was confusion regarding the styles of Botticelli and Botticini, and there are almost no documents, including notes regarding art works dated after the end of the 16th century, which include Botticini's name. Further, as far as could be determined by the author through a careful analysis of old guides to Florence, including that of Giuseppe Richa, those guides unfortunately do not include mention of this work.⁹⁾ This painting was listed in the 1785 inventory that accompanied the disbanding of the company formed by Pietro Leopoldo, Grand duke of Tuscany, and is related to the dispersal of art works held by church organizations by Napoleon in 1808. Presumably, prior to that time the work was in some church facility. It also could be the case that during that period the original authorship was forgotten, and the work may have been recognized at that time as being by a different hand. However, in spite of a comprehensive search of the relevant documents in the Archivio di Stato di Firenze, there is no evidence of the original disposition of this work. Further, a study of the *Richiesta di esportazione nelle Archivio storico della Galleria degli Uffizi*, the register of permissions to export works that were under the control of the Florentine art bureaucracy dating from the early 19th century Napoleonic rule to the beginning of the 20th century, reveals no record of a work that corresponds to this painting. As Botticini was also active in the Val d'Arno and Val d'Elsa regions outside of Florence, while difficult, a further search of documents in these areas is essential.

This work, a painting by an artist that can by no means be considered a great master, reveals a glimpse of the art movements in Florence during the 1460s to 1470s. In terms of art history, this work can be considered important given the influence it reveals from the Pala di Santa Lucia de' Medagnoli by Domenico Veneziano¹⁰⁾ and other influence by artists such as Andrea del Castagno, Pollaiuolo, Verrocchio and Botticelli.

(Mitsumasa Takanashi)

Notes

- 1) Bernard Berenson, *Florentine Painters of the Renaissance*, 1909, p.120; Bernard Berenson, *Quadri senza casa- Il Quattrocento fiorentino III*, "Dedalo", vol.XII, 1932, pp.821, 824 (illustr.); B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Florentine School*, vol.I, London, 1963, p.146, fig.1053. cfr. *Il 'Maestro di San Miniato': lo stato degli studi, I problemi, le risposte della filologia*, a cura di Gigetta Dalli Regoli, Pisa, 1988, pp.22, 110, n.5.
- 2) Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol.XI, 1929, p.614; vol.XIII, 1931, p.418; vol.XVI, 1937, p.203.
- 3) Federico Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome: il Maestro delle Tavole Barberini*, Milano 1961; Everette Fahy, *Some Early Italian Pictures in the Gambier-Pamy Collection*, "The Burlington Magazine", vol.CIX 768, 1967, pp.128-139; Luciano Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*, "Paragone", Anno XVIII, n.211/31-settembre, 1967, pp.14-15; Anna Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, "Antichità Viva", Anno XV n.5, 1976, pp.3-19; id. voce "Botticini, Francesco", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol.XIII, 1971, pp.453-455.
- 4) Lisa Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze, 1994, pp.26-27, 99, no.1.
- 5) Giorgio Vasari, *Le vite...*, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, 1906, III, pp.322-323.
- 6) Anna Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, "Antichità Viva", Anno XV n.5, 1976, pp.8; id. "Botticini, Francesco", *cit.*, p.454.
- 7) Luciano Bellosi, *op.cit.*, pp.14-15; Padoa Rizzo, *op.cit.*, 1976, pp.5-6.
- 8) L. Venturini, *op.cit.*, p.27.
- 9) The author consulted the following historical guides to Florence and its surrounds. Ferdinando Leopoldo Dei Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Firenze, 1684; Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, voll.X, Firenze, 1754-62; Vincenzo Follini & Modesto Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata*, Firenze, 1789-1802; Francesco Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, voll.VI, Firenze, 1827; Walter & Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, in voll.VI, Frankfurt am Main, 1952-55.
- 10) Miklòs Boskovits, *Una scheda e qualche suggerimento per un catalogo dei dipinti ai Tatti*, "Antichità Viva", anno XIV n.2, 1975, pp.17-19, fig.16.



ボニファーチョ・デ・ピターティ、通称ボニファーチョ・ヴェロネーゼ
[ヴェローナ 1487年頃 - ヴェネツィア 1553年]

《聖家族、トビアスと大天使、聖ドロテアと幼い洗礼者聖ヨハネ》

油彩、カンヴァス
114.5 × 152.5 cm

Bonifacio de' Pitati, called il Bonifacio Veronese
[Verona, ca. 1487 - Venezia, 1553]

*The Holy Family with Tobias and the Angel, Saint Dorothy,
Giovannino, and the Miracle of the Corn beyond*

Oil on canvas
114.5 × 152.5 cm
P.2005-4

来歴 Provenance: F. R. West; Major G. Cornwallis-West; sale, Christie's London, 11 May 1928, lot 63, as Paris Bordone (1200gns. to Savile Galleries); Anon. Sale, Christie's, London, 20 February 1981, lot 69, as Bonifacio de' Pitati; Anon. Sale, Christie's, London, 10 July 1987, lot 108 as Attributed to Bonifacio de' Pitati; Sale, Christie's, London, 31 May 1991, lot 37; Private collection, Japan.

本作品の作者ボニファーチョ・デ・ピターティ、通称ボニファーチョ・ヴェロネーゼについては、20世紀半ばまでは非常に混乱した状況を見せていた。その名前から、ヴァザーリが誤って「ヴェネツィアの画家ボニファツィオ Bonifazio pittore viniziano」と記したことから、長いこと「ボニファツィオ・ヴェロネーゼ」の名前で知られてきたが、最初に

彼のモノグラフをまとめたヴェストファル以降、1986年にシモネッティがボニファーチョのアイデンティティとコルプスを発表し、混乱した状況がある程度整理した。^{註1)} シモネッティによると1487年頃ヴェローナに生まれ、1553年にヴェネツィアで没したことが知られている。^{註2)} しかし、19世紀を通して、ヴェローナ生まれのボニファーチョという画家については、3人の存在が想定され、それにより作品の様式や制作年についての分析は混沌としていた。1901年にルードヴィッヒが古文書を整理分析した結果、デ・ピターティという、15世紀以来ヴェローナで活躍していた一族との関連が明確に示され、現在のボニファーチョ像が形成されることになった。^{註3)}

このボニファーチョは、当初ヴェローナで父マルコの子で画業を学び、1505年頃に一族とともにヴェネツィアに移り住んだと考えられている。^{註4)} ヴェネツィアでボニファーチョの名が記録に初めて登場するのは1528年のことで、この時すでに画家として自分の名を記載している。その後1533年に彼の作品の基準作となる、署名年記のある《仕立屋組合の聖母》を制作する。この作品で、彼はバルマ・イル・ヴェッキオの様式との近似性を見せていることから、ヴェネツィア到着後、バルマの工房で修業したのではないかと推測がなされる。さらに彼は、当時ヴェネツィアで活躍していたティツィアーノ・ロレンツォ・ロット、さらにはヤコボ・バッサーノや人文学者ピエトロ・アレティーノらとも親交のあったことが知られている。特にヤコボ・バッサーノは1520年代終わりから30年代にかけてボニファーチョのもとで修業

したことが知られている。¹⁵⁵⁾

ボニファーチョは1520年代後半から30年代にかけて、ヴェネツィアの政治の中核であるバラツォ・デイ・カメルレンギヤ、1538年には十人委員会からの仕事を引き受けるが、40年代以降は大型の注文からは遠のき、1553年10月19日に没した。

本作品の来歴については、あまり明確なことは知られない。裏打ちされた後に鉛筆による所蔵者名としてF. R. ウェストの名が左端中央に記されており、この人物の没後財産を相続する形で有名な海軍少将コーンウォリス・ウエストの手に渡った。しかし彼が1928年に競売にかけて以降、美術市場を転々としていた。背面にはひとつワックス・シールが残されており、ワシの頭部に王冠をあしらった紋章が刻まれている。

作品の保存状態は全体として良好であると言える。オリジナルのキャンバスに麻布による水性裏打ちが行なわれている。絵画層には若干の補彩が見られるものの、16世紀中頃のヴェネツィア派の特徴的な色彩を見事に残している。

本作品は、かつてパリス・ボルドンに帰属され市場に出ていたが(1928年)、1981年以降、ボニファーチョとの関連で取り引きされてきた(1981年にはボニファーチョ自身の手によるものとして、また1987年には「ボニファーチョに帰属」という作者名で)。¹⁵⁶⁾

そもそも、ボニファーチョの生涯および作品群は上述の通り、20世紀初めまでは混乱した状況を見せていた。それに伴い様式的観点からの分析ではボニファーチョ、バルマ・イル・ヴェッキオ、パリス・ボルドンらの作品帰属は混沌としていた。事実、ボニファーチョとバルマの様式的混乱は17世紀にはすでに見られる現象で、リドルフィの記述以来、連綿とバルマの作品とされてきたヴェネツィアのサント・ステファノ聖堂の《聖家族、マグダラのマリアと聖カタリナ》がボニファーチョの作品として言及されたのはようやく1871年のことであった。¹⁵⁷⁾以後ヴェネツィアの作品について多くの研究者がボニファーチョやその工房との関連を認めてきた。¹⁵⁸⁾したがって、いまだボニファーチョの「様式」が確定していなかった1928年の段階で、本作品がパリス・ボルドンに帰属されていたことは決して不思議ではない。またボニファーチョの1530年代の作品にはバルマ・イル・ヴェッキオの影響が顕著で、特に聖母子像などに見られるふくよかな聖母マリアの容貌はバルマに大きく預かるものと言える。本作品の聖ドロテアとヴェネツィアの作品に描かれている聖カタリナの類似は顕著である。一方、1553年以降、すなわちボニファーチョ没後に描かれたと考えられる作品が存在する一方で、パリス・ボルドンの初期作品もボニファーチョの影響を引きずっている。そのため、現在でもバルマ・イル・ヴェッキオとボニファーチョ、あるいはアントーニオ・バルマのあいだの作品帰属が議論されている。¹⁵⁹⁾本作品の聖母マリアの容貌は、唇が薄く、比較的顎も細く、明らかにバルマの強い影響からは脱している。一方で幼い洗礼者聖ヨハネの姿は、ウィーン美術史美術館所蔵のパリス・ボルドンの《クビドの弓を取りあげるマルス》(1550-60)¹⁶⁰⁾に描かれているクビドと姿が一致する点は注目に値する。

しかしながら、本作品にはボニファーチョの一連の作品に共通して見られる特徴をはっきりと認めることができる。聖母、幼児キリスト、聖ドロテアは明らかにボニファーチョの造形言語として、定式化した形を見せている。たとえば、ドロテアは、1537年頃の作とされるカンボ

サンビエーロの「クルミの聖所 Santuario della Noce」にある《パドヴァの聖アントニウスの説教》の画面右手前の横向きで祈る女性を想起させ、またヨセフや聖母マリアの姿はヴェネツィアのアカデーミア美術館にある1533の署名年記のある《聖母子、聖バルバラと聖ホモボース》に類似する。¹⁶¹⁾また同時にパドヴァのインマコラータ聖堂の《聖母子と修道院長聖マウロと聖アグネス》(1533-35)の聖母子の姿を反転させたものとも類似する。¹⁶²⁾さらに幼い洗礼者聖ヨハネは《マンナの降下》(チーニ財団、1539-40)中央の幼児を反転させたもの、そしてすでに述べたようにパリス・ボルドンの《クビドの弓を取りあげるマルス》(1550-60)のクビドと同じ形をしている。¹⁶³⁾トビアスも同じくチーニ財団にある《パンと魚の奇跡》(1539-40)の中央のキリストの左に跪く少年の姿と類似する。¹⁶⁴⁾さらには幼児キリストの特徴的な容貌はミラノのプレラ美術館にある1535-36年の制作と考えられる《エマオの晩餐》左端の幼児に類似する。¹⁶⁵⁾

本作品そのものについてはヴェストファルもシモネッティも言及しておらず、おそらくその存在が認識されていなかったものと考えられる。しかし、シモネッティは1993年までボストン美術館に所蔵されていた本作と同構図のヴァージョンを知っており(Boston, Museum of Fine Arts, inv.no.26.768)、これをコルプスから外し、帰属作品の扱いとしている。¹⁶⁶⁾しかし、このボストン・ヴァージョンの構図は本作とはほぼ同じながら、大天使やヨハネ、そして聖母子の描き方は全く異なり、本作品以上に輪郭線が強いことを考慮に入れると、質の上で明らかに本作の方が優れている(1993年1月15日サザビーズのオークションに出品されて以降の所蔵先は不明)。¹⁶⁷⁾

様式的な側面に関しては、すでに述べたように、1520年代後半から30年代にかけてのボニファーチョの作品に見られる形態を踏襲しながら、寄せ集め的に構成されている。プロフィールで描かれたドロテア、トビアス、そして大天使ラファエルとヨハネの輪郭線は非常に強く、ある形をコピーした際の特徴を示している。しかし同時にボニファーチョの晩年の作品に特徴的な色彩や構成も見せている。たとえば、ドロテアや大天使ラファエルの赤い鼻の描き方はボニファーチョ晩年の作品の寓意画《愛の凱旋》や《貞淑の凱旋》(1547-50、ウィーン美術史美術館)と共通した描き方と言える。¹⁶⁸⁾こうした特徴を踏まえると、本作品はボニファーチョ自身の手により制作されたというよりも、むしろボニファーチョの形態と色彩を熟知していた工房の画家が、ボニファーチョの晩年もしくは没後に、ボニファーチョの手法を踏まえてボストンヴァージョン以前に本作品を制作したと考える方が自然である。事実、ボニファーチョの様式と構図を引き継いだ聖家族と聖人群像の図像は、ヤコポ・バッサーノ、アントニオ・バルマらに残している。¹⁶⁹⁾現在のところ正確な作者名を特定することはできないものの、1530年代の名残を残す1550年代初頃の作品と位置づけることができよう。(高梨光正)

註

- 1) Giorgio Vasari, *Le vite...*, 1568, a cura di Gaetano Milanesi, 1906, vol.VII, p.531; Dorothee Westphal, *Bonifazio Veronese*, München, 1931; Simonetta Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", vol.15, 1986, pp.83-134.
- 2) Simonetti, *op.cit.*, pp.86, 89.
- 3) Gustav Ludwig, *Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 1901, XXII, pp.61-78, 180-200; XXIII, pp.36-66.
- 4) Simonetti, *op.cit.*, p.86

- 5) Carlo Ridolfi, *Vita di Bonifacio Veronese*, in *Le meraviglie dell'arte ovvero vite dei pittori veneti e dello stato (1648)*, a cura di G. Vedova, Padova, 2 voll., 1835-1837, II, p.128.
- 6) Anon. Sale, Christie's, London, 10 July 1987, lot 108 as Attributed to Bonifacio de' Pitati; Sale, Christie's, London, 31 May 1991, lot 37.
- 7) Ridolfi, *op.cit.*, I, p.179; Crow & Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, London, 1871, II, p.491; id., *A History of Painting in North Italy*, 2nd ed., Tancred Borenius (ed.), 3 voll., London, 1912, vol.III, p.386
- 8) Philip Rylands, *Palma il Vecchio: l'opera completa*, Milano, 1988, p.296, A69; id., *Palma Vecchio*, Cambridge-New York, 1992, p.306.
- 9) Luisa Vertova, *Profilo di Antonio Palma*, "Antichità Viva", anno XXIV n.5-6, 1985, pp.21-32.
- 10) Giordana Canova, *Paris Bordon*, con prefazione di R. Pallucchini, Venezia, 1964, p.116.
- 11) Simonetti, nos. 20, 36.
- 12) Simonetti, no.25.
- 13) Simonetti, no.37.
- 14) Simonetti, no.38.
- 15) Simonetti, no.35; *Pinacoteca di Brera; scuola veneta*, Milano, 1990, pp.70-71, no.32.
- 16) Simonetti, no.A24.
- 17) Sotheby's, *Old Master Paintings and Drawings: Important Old Master Paintings*, Auction Catalogue, 15 January 1993, New York, lot.10.
- 18) Simonetti, nos.62, 63.
- 19) Franz Wickhoff, *Aus der Werkstatt Bonifazios*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", vol.XXIV, 1903, pp.87-104; Vertova, *op.cit.*, pp.21-22.

Information on the artist of this work, Bonifacio de' Pitati, known as il Bonifacio Veronese, was in an extremely confused state until the second half of the 20th century. Because Vasari mistakenly mentioned this artist as "Bonifazio pittore veneziano," for a long time he was known as Bonifazio Veronese. Westphal wrote the first monograph on the artist, and later, Simonetti's 1986 publication clarified Bonifacio's identity and corpus and organized the disarray of information about him.¹¹ According to Simonetti, Bonifacio was born in Verona ca. 1487 and died in Venice in 1553.¹² However, up through the 19th century it was thought that there had been three different artists named Bonifacio and born in Verona, and there was confused analysis about their respective painting styles and periods of creation. In 1901 Gustav Ludwig organized the documentary evidence available, and clarified that Bonifacio was related to the de' Pitati family known to have been active in Verona from the 15th century onwards. This discovery formed the image we have of Bonifacio today.¹³

Bonifacio studied painting under his father Marco, who was a painter in Verona at the time, and is thought to have moved to Venice with his family around 1505.¹⁴ The first record of Bonifacio's name in Venice occurred in 1528, and it seems that he was already known as a painter by that date. Bonifacio's main work was created in 1533, the *Madonna dei Sartori*. The style of this work is similar to that of Palma il Vecchio, and it has been posited that Bonifacio may have studied in Palma's studio after his arrival in Venice. Further, Bonifacio is known to have had close interactions with the painters active in Venice at the time, such as Titian, Lorenzo Lotto, Jacopo Bassano, and the humanist Pietro Aretino. In particular, it is known that Bassano studied under Bonifacio from the end of the 1520s through the 1530s.¹⁵

During the latter half of the 1520s and the 1530s, Bonifacio received commissions from the Palazzo dei Camerlenghi, the center of political power in Venice, and in 1538 from the committee of ten. He turned away from large commissions in the 1540s and died on October 19, 1553.

The provenance for the NMWA work is not completely known. An owner's name "F. R. West" is written in pencil in the center left edge of a lining canvas, and the famous Major Cornwallis West inherited this work from F. R. West. However, since it was auctioned in 1928, the work has

been through the art market several times. One wax seal remaining on the back depicts an eagle head with a crown.

The work is in good condition overall. The original canvas has been backed with linen backing attached with a water-based glue. There is some retouching visible in the painting, but the special colors used by the mid 16th century Venetian school remain in splendid form.

This painting was attributed to Paris Bordon in 1928 when it went on sale and it was only after 1981 that the work was connected with Bonifacio. In 1981 the work was described as by Bonifacio's hand, and then in 1987 the artist was listed as "Attributed to Bonifacio."¹⁶

However, as noted above, there was considerable confusion about Bonifacio's biography and oeuvre until the early 20th century. Thus stylistic analysis has led to a confusion of attributions, with works variously attributed to Bonifacio, Palma il Vecchio, and Paris Bordon. In fact, the confusion between the styles of Bonifacio and Palma was already apparent in the 17th century. A work consistently attributed to Palma after Ridolfi's comments, the *Holy Family with St. Mary Magdalene and Catherine of Alexandria* in the chiesa di Santa Stefano was finally mentioned as Bonifacio's works in 1871.¹⁷ Later many researchers discerned the connection between Bonifacio and his studio and various Venetian works.¹⁸ Thus it is not at all strange that this work was attributed to Paris Bordon in 1928, when Bonifacio's style had yet to be fully confirmed. Further, Palma il Vecchio's influence is striking in Bonifacio's works from the 1530s, in particular, the plump-faced Madonnas in his *Madonna and Child* paintings largely refer back to Palma. The image of St. Dorothy in the NMWA work and that of St. Catherine in the Venice painting are strikingly similar. On the other hand, there are some works that are thought to be by Bonifacio, but date from after 1553, i.e. after his death. Also, Bonifacio influenced Paris Bordon's early works. As a result, attributions are still debated between Palma il Vecchio, Bonifacio, and Antonio Palma.¹⁹ However the face of the Madonna in the NMWA work has thin lips and a relatively narrow jaw, thus revealing that by the time of this NMWA painting Bonifacio had already freed himself from the strong formal influence of Palma il Vecchio. On the other hand, the form of the infant John the Baptist is the same as the form of the cupid seen in the *Mars Taking Cupid's Bow* (1550-60) by Paris Bordon in the Vienna Kunsthistorisches Museum.²⁰

In addition, a specific set of shared features can be noted between the NMWA work and a series of works by Bonifacio. Clearly the Madonna, Infant Christ and St. Dorothy are standardized forms from Bonifacio's formal vocabulary. For example, Dorothy recalls the side view of the praying woman in the right foreground of the *Predicazione di Sant'Antonio da Padova*, in the Santuario della Noce in Camposanpiero thought to have been made ca. 1537. Further, the figures of Joseph and the Madonna resemble those seen in the *Madonna and Child with Saints Barbara and Omobono*, signed and dated to 1533 in the Gallerie dell'Accademia, Venice.²¹ The NMWA Madonna also resembles a reversed image of the Madonna in the *Madonna and Child in Glory with Sts. Abbot Mauro and Agnes* (1533-35) in the chiesa dell'Immacolata in Padova.²² The infant St. John the Baptist is a reversed image of the central infant in the *Caduta della manna e delle coturnici* (Fondazione Giorgio Cini, 1539-40), and the same form as the Cupid in Paris Bordon's *Mars Takes Cupid's Bow* (1550-60) mentioned above.²³ Tobias also resembles the kneeling youth to the left of Christ in the *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (1539-40), also in the Fondazione Giorgio Cini.²⁴ The particular facial features of the Infant Christ resemble those of the child on the far left in the *Cena in Emmaus* in the Pinacoteca di Brera, Milan, thought to have been painted in 1535-36.²⁵

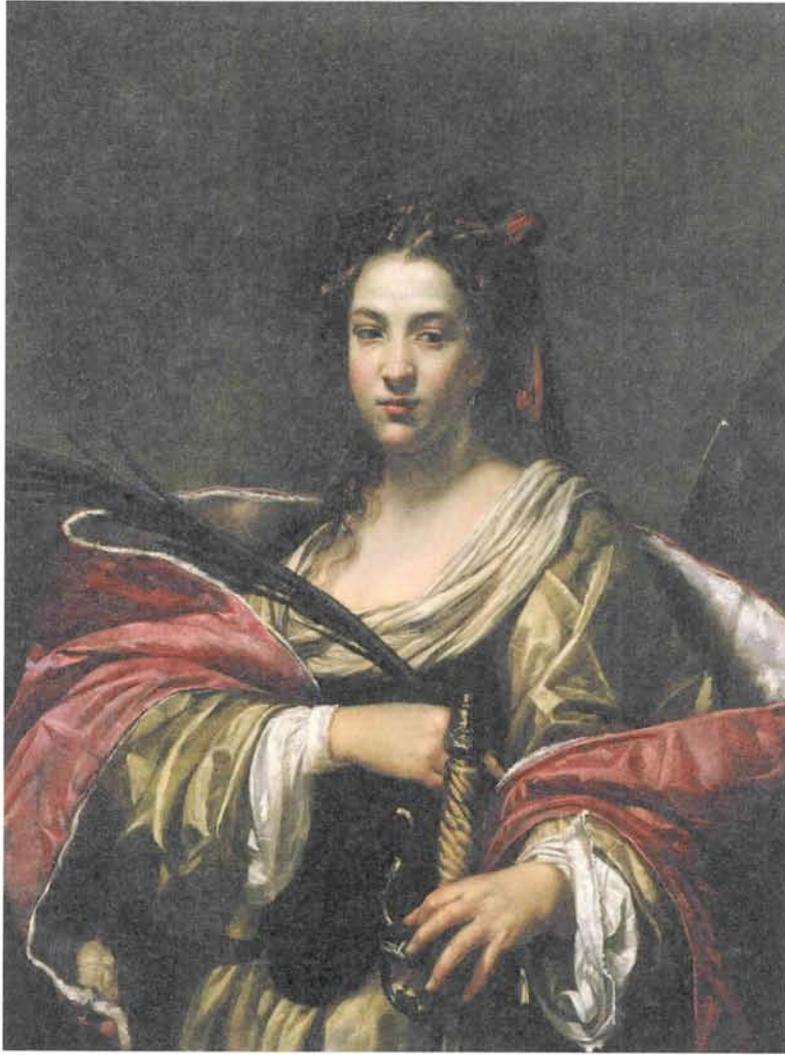
Neither Westphal nor Simonetti mention this work in particular, and it is possible that its existence was not known at the time. However, Simonetti was aware of another version of this composition in the Museum of Fine Arts, Boston collection (inv. No. 26.768) until 1993, but she did not include it in the corpus, listing it instead as an attributed work.²⁶ However, while the composition of the Boston work is essentially the same as the NMWA work, the painting methods used in the large angel, John, and the Madonna and Child are completely different, with the Boston version using a much stronger outline form

than the NMWA work. Clearly in terms of quality the NMWA work is superior. (Since it appeared in a Sotheby's auction on Jan. 15, 1993, the whereabouts of the Boston work are unknown).¹⁷⁾

As noted above, stylistically the NMWA work is a combination of the forms seen in Bonifacio's works from the late 1520s through 1530s. The outlines on the figures drawn in profile, namely Dorothy, Tobias and the Archangels Raphael and John are all extremely strong, and are a feature of sections where a form has been copied. However, at the same time, the work demonstrates the particular palette and composition found in Bonifacio's late years. For example, the brush work used on the red nose of Dorothy and the Archangel Raphael can also be seen in the depictive techniques used in Bonifacio's late allegorical works, *Trionfo dell'Amore* and *Trionfo della Castità* (1547-50, Kunsthistorisches Museum, Wien).¹⁸⁾ Given these characteristics, this painting can be judged to be not by Bonifacio's own hand, but rather by a member of his studio who was well versed in Bonifacio's forms and palette, and produced either in Bonifacio's late years or after his death. This work does, naturally, date prior to the Boston version, which is based on Bonifacio's methods. In fact, Jacob Bassano and Antonio Palma carried on Bonifacio's style of composition and his iconography for the Holy Family and saintly groups.¹⁹⁾ While no particular name can be assigned to this work at this time, it can probably be dated to ca. early 1550s with remnants of 1530s styles. (Mitsumasa Takashi)

Notes

- 1) Giorgio Vasari, *Le vite...*, 1568, a cura di Gaetano Milanesi, 1906, vol.VII, p.531; Dorothee Westphal, *Bonifazio Veronese*, München, 1931; Simonetta Simonetti, *Profilo di Bonifazio de' Pitati*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", vol.15, 1986, pp.83-134.
- 2) Simonetti, *op.cit.*, pp.86, 89.
- 3) Gustav Ludwig, *Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 1901, XXII, pp. 61-78, 180-200; XXIII, pp.36-66.
- 4) Simonetti, *op.cit.*, p. 86.
- 5) Carlo Ridolfi, *Vita di Bonifazio Veronese*, in *Le meraviglie dell'arte ovvero vite dei pittori veneti e dello stato (1648)*, a cura di G. Vedova, Padova, 2 voll., 1835-1837, II, p. 128.
- 6) Anon. Sale, Christie's, London, July 10, 1987, lot 108 as Attributed to Bonifazio de' Pitati; Sale, Christie's, London, May 31, 1991, lot 37.
- 7) Ridolfi, *op.cit.*, I, p. 179; Crow & Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, London, 1871, II, p. 491; id., *A History of Painting in North Italy*, 2nd ed., Tancred Borenius (ed.), 3 voll., London, 1912, vol. III, p. 386; Simonetti, p. 126, n. A163.
- 8) Philip Rylands, *Palma il Vecchio: l'opera completa*, Milano, 1988, p. 296, A69; id., *Palma Vecchio*, Cambridge-New York, 1992, p. 306.
- 9) Luisa Vertova, *Profilo di Antonio Palma*, "Antichità Viva", anno XXIV n. 5-6, 1985, pp. 21-32.
- 10) Giordana Canova, *Paris Bordon*, con prefazione di R. Pallucchini, Venezia, 1964, p. 116.
- 11) Simonetti, nos. 20, 36.
- 12) Simonetti, no. 25.
- 13) Simonetti, no. 37.
- 14) Simonetti, no. 38.
- 15) Simonetti, no. 35; *Pinacoteca di Brera: scuola veneta*, Milano, 1990, pp. 70-71, no. 32.
- 16) Simonetti, no. A24.
- 17) Sotheby's, *Old Master Paintings and Drawings: Important Old Master Paintings*, Auction Catalogue, January 15, 1993, New York, lot 10.
- 18) Simonetti, nos. 62, 63.
- 19) Franz Wickhoff, *Aus der Werkstatt Bonifazios*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", vol. XXIV, 1903, pp. 87-104; Vertova, *op.cit.*, pp. 21-22.



シモン・ヴーエ [1590-1649]に帰属
《アレクサンドリアの聖カタリナ》

油彩、カンヴァス
98×77.5 cm

Attributed to Simon Vouet [1590-1649]
Saint Catherine

Oil on canvas
98×77.5 cm
P.2005-5

来歴 Provenance: On the art market in Lucerne in 1923 as Domenico Fetti; with James Graham and Sons, New York, 1954; with Victor Spark, New York, 1971; Anon. Sale, Sotheby's, New York, 15 January 1987, lot.87; Sale Christie's, London, 5 July 1991, lot.67; Private collection, Japan.

展覧会 Exhibition: New York, James Graham and Sons, *Selections from a Dealer's Choice*, 1954, no.2; San Francisco, M. H. de Young Memorial of Art, *Man, Jest, and Riddle*, 1964, no.143; Montreal, Montreal Museum of Art, *Images of the Saints*, 1965, no.65; New York, Finch College Museum of Art, *Vouet to Rigaud: French Masters of the Seventeenth Century*, 20 April-18 June 1967, no.1; College Park, University of Maryland Art Gallery, 18 February - 28 March 1971, no.5.

文献 Literature: Hermann Voss, *Die caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, "Zeitschrift für bildende Kunst", LVIII, Heft 3/4, 1924, p.64; Roberto Longhi, Review of "Caravaggio en de Nederlanden", "Paragone", Anno III-n.33/ settembre, 1952, p.53, fig.25; Y. Picart, *La vie et l'œuvre de Simon Vouet I. Les jeunes années et le séjour en Italie*, 1958, p.26, no.27; R. Manning, *Some Important Paintings by Vouet in America*, in *Studies in the History of Art dedicated to William Suida*, 1959, p.297; W. R. Crellly, *The Painting of Simon Vouet*, 1962, pp.31 and 185, no.81; G. Dargent & J. Thuillier, *Simon Vouet en Italie*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte",

n.4, 1965, p.57, no.D8, and p.164, fig.74; B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, 1979, p.109; B. Nicolson & L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, 1990, vol.I, p.210, vol.II, fig.750.

シモン・ヴーエは1590年パリに生まれ1649年に同地で没したフランスの画家である。彼は1612年から27年までイタリアに滞在し、1624年にはローマのアッカデーミア・ディ・サン・ルーカの総裁となっている。彼はイタリアにきた後、初めはカラヴァジズムに影響され、ヴァランタン、ニコラ・レニエ、ニコラ・トゥルニエらとともに当時流行の明暗の対比の強い作品を描いているが、1620年代に入ると、流行の変化とともに次第にボローニャ派、特にグエルチーノとグイド・レーニの様式に引き寄せられる。中でも女性の描写や明るい色彩はグイド・レーニの影響を如実に示している。しかしフランス帰国後は再び様式を変え、フランスのアカデミズムを代表する画家となる。

本作品は、当初ルツェルンの画廊でドメニコ・フェッティ(1589-1624)の作品としてあったものを、イタリアバロック絵画研究の碩学ヘルマン・フォスが初めてシモン・ヴーエの作品として紹介し、その後作品はニューヨークに渡り、グラハム・アンド・サンズ画廊からヴィクター・スパークのコレクションに入った。グラハム・アンド・サンズにある際にテュイリエヤダルジャン、そしてクレリーらが本作品について

言及している^{#1)} (Voss 1924, p.64; Creilly 1962, pp.31, 185, no.81; Dargent & Thuillier 1965, pp.57 and 164)。またスパーク・コレクション時代になってから、ベネディクト・ニコルソンをはじめさまざまな研究者が本作品を検分している。実際のところ、ニコルソンのカタログではその状態の悪さが記述されている^{#2)} (Nicholson-Vertova 1990, vol.I, p.210)。その後現在の所有者に渡った。

本作品は蜜蝋によるしっかりとした裏打ちが施されており、現状としては比較的安定した状態を維持している。背景地には過洗浄によると考えられる若干の絵具層の損傷が見られる。また画面左中央下にはかき裂きを補修した痕跡がある。しかし、顔部分を含めた主要部分には大きな損傷はなく、むしろ非常に良い状態を保っている。

本作品は正面を向き、毅然とした視線をしっかりと定めこちらを見つめる女性の顔立ちを細かに描き起していることから聖カタリナに見立てたある女性の肖像である可能性が高い。背景は黒ではなく深みのある茶を用い、煌びやかな装飾を身につけ、また豪華な衣装に剣を握っている。また背景との明暗の対比をうまく用いながら透き通る肌を美しく表現している。その一方で、頭部右下の赤のリボンは非常に強い勢いのある筆致で一息に描き込まれている。クレリーは本作品をヴェーエのジェノヴァ時代、すなわち1621年5月から10月にかけてヴェーエがジェノヴァに滞在していた時に制作された可能性を指摘した。クレリーはド・コットとカルロ・ジュゼッペ・ラッティ(1780年)の記述を根拠に、本作品とバラツォ・ピアンコにあるとされた《聖カタリナ》を同一視した。^{#3)}しかし、バラツォ・ピアンコの作品は現在ジェノヴァの個人蔵となっている署名年記のある《聖カタリナ》であると考えられている。そのためクレリーの説は残念ながら説得力を失い、それとともに本作品の由来とそしてシモン・ヴェーエへの帰属も不明なものとなった。そしてテュイリエとダルジャンらによって、オーバン・ヴェーエか、あるいは1624年にローマにやってきた版画家クロード・メランの可能性が指摘された^{#4)} (Dargent & Thuillier 1965, p.57)。ダルジャンとテュイリエは本作品の高い質を認めながら、女性の容貌や衣紋の表現方法などがシモン本人の様式と異なることを指摘し、オーバン・ヴェーエがヴェーエの作品を銅版画に起こしていた版画家クロード・メランであり得るという可能性を指摘している。事実、シモンがローマ滞在中1622-24年にかけて制作したサン・ロレンツォ・イン・ルチーナ聖堂の《聖フランチェスコの誘惑》《聖フランチェスコの財産放棄》を詳細に観察してみると、明らかに衣紋表現の特徴が異なることから、同じ時期の同作者の作品と認めるには多くの困難が伴う。

一方でベネディクト・ニコルソンによるカラヴァッジェスらのカタログ中では一貫してヴェーエの作品として記載されている^{#5)} (Nicholson 1979; 1990)。しかし、ニコルソンの著作においては、その性質上、アトリビューションの正確さや的確さという点では緻密さを欠くことが多いため、ニコルソンに絶対的に依拠することは避けるべきである。本作品の状態を検分すると背景部分に絵具層表面の化学変化の痕跡が認められるが、全体として大きな加筆が加えられていない。テュイリエらが論文を発表した1965年当時であっても状態が必ずしもよくなかったと考えられるものの、様式的な判断は可能な状態であったと推測される。したがってオーバンや版画家クロード・メランへの帰属が妥当かどうかの判断は別としても、シモン自身の

手による作品とすることに疑問を呈したダルジャン、テュイリエらの、ヴェーエの専門家としての判断をある程度尊重せざるをえない。

仮にヴェーエの作品として判断される場合には、本作品の肖像的要素の強さと背景地の色味から、ジェノヴァのジェズ聖堂のために制作された《磔刑図》(1622)の近くにおくことができるかもしれない。この作品はジェノヴァ滞在中にジャコモ・ラッジから注文され、ローマに戻った後に制作されジェノヴァに送られたものである。ヴェーエはジェノヴァを離れる直前1621年9月初めには、同地のドーリア家から肖像を描くように依頼されており、「彼らの親切が心に作用して、どうにも嫌とは言えず、数日留まるつもりである」とカッシャーノ・ダル・ポツォに書き送っている^{#6)} (Bottari=Ticozzi 1822, vol.I, p.333)。この時の肖像画制作と本作品との関連を示す証拠は全くないため、両者を直接結びつけることはここではできないが、当初ドメニコ・フェッティに帰属された本作品のメランコリックな様式的特徴は決してこうした状況と必ずしも矛盾するものではない。そのため1624年頃に制作年代がおかれていることも不思議ではない^{#7)} (Longhi 1952; Manning 1959)。また1617年にはリベーラやマッシモ・スタンツィオーネなどナポリ派の画家たちとの接触も知られており、本作品の構図や微妙な背景色にその影響を認めることができるかもしれない。

一方で、ダルジャンとテュイリエによって可能性が指摘されたシモンの弟オーバンの作品と比較した場合、たとえばボルドー美術館の《ダヴィデとゴリアテ》(油彩、カンヴァス/117.5×89.5cm)には、はっきりとしたカラヴァッジズムの影響が見られ、シモンに較べて衣服の表現などに荒い筆遣いを認めることができる点など、ある程度本作品と共通する要素が認められる。実際オーバンはシモンとともにローマに行ったことが知られている。しかしオーバンの作品を実見検分していない段階で安易に結論を出すことは許されない。

本作品にはシモン・ヴェーエ自身の手によると判断されるような、彼の特徴的な造形言語を明瞭に認識することも、また裏付けとなる史料も発見されていない。さらに研究者たちのあいだに意見の一致が見られず、特にフランスの研究者から異論が出ている状況の中では、本作品をシモン・ヴェーエ本人の手による作品として結論づけることは、現段階では非常に難しいと言わざるを得ない。したがって、作者については「シモン・ヴェーエに帰属」「Attributed to Simon Vouet」とするのが現在最も妥当であると言えよう。しかし、帰属に関しては今後さらに詳細な研究が必要であるとはいえ、本作品の高い質については研究者が一様に認めていることも事実であり、今後さらに慎重な調査が必要である。

(高梨光正)

註

- 1) Hermann Voss, *Die caravageske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, "Zeitschrift für bildende Kunst", LVIII, Heft 3/4, 1924, p.64; W.R. Creilly, *The Painting of Simon Vouet*, 1962, pp.31, 185, no.81; G. Dargent & J. Thuillier, *Simon Vouet en Italie*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4, 1965, p.57, no.D8, and p.164, fig.74.
- 2) B. Nicholson & L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, 1990, vol.I, p.210, vol.II, fig.750.
- 3) Creilly, *ibidem*.
- 4) Dargent & Thuillier, *ibidem*.
- 5) B. Nicholson, *The International Caravaggesque Movement*, 1979, p.109; B. Nicholson & L. Vertova, *op.cit.*, vol.I, p.210, vol.II, fig.750.
- 6) Bottari & Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, Milano, 1822, vol.I, p.333.
- 7) Roberto Longhi, *Reveiw of 'Caravaggio en de Nederlanden'*, "Paragone", Anno III-n.33/settembre, 1952, p.53, fig.25; R. Manning, *Some Important Paintings by Vouet in America*, in *Studies in the History of Art dedicated to William Suida*, 1959, p.297.

Simon Vouet was a French painter who was born in Paris in 1590 and died in the same city in 1649. Vouet lived in Italy from 1612 through 1627 and was nominated to "Prince" of the Accademia di San Luca in 1624. After arriving in Italy he was influenced by Caravaggism, and along with his fellow painters Valentine, Nicolas Regnier, and Nicolas Tournier, he created works known for their sharp, contrasting light and dark tones. With the beginning of the 1620s the trends began to change, and Vouet's style shifted toward the styles of the Bolognese painters, particularly those of Guercino and Guido Reni. The influence of Guido Reni is particularly apparent in Vouet's depictions of women and his bright palette. However, after Vouet returned to France, his style changed once again and he became a major proponent of Academism in France.

This work was first on the art market in a Lucerne gallery under the name of Domenico Fetti (1589-1624) and it was Hermann Voss, the specialist on Italian Baroque painting, who first attributed the work to Vouet. The painting later traveled to New York, and it entered the Victor Spark collection from the Graham and Sons Gallery. During its time at the Graham and Sons Gallery, Thuillier, Dargent and Crely mentioned the work.¹⁾ During its years in the Spark collection, various scholars, including Benedict Nicolson, had a chance to examine the painting. In fact, Nicolson commented on the bad state of the painting.²⁾ The painting then passed to its final private collector, prior to entering the NMWA collection.

This painting has been firmly backed with beeswax, and thus its current condition is relatively stable. There are sections of paint layer damage in background areas thought to have been created by overzealous cleaning. The center lower left section of the composition has traces of a restored tear of the canvas. However, there is no major damage to the face and other principal areas of the composition, which are in extremely good condition.

It is highly likely that this is a portrait of a specific woman in the guise of St. Catherine, with her head facing directly forward as she gazes steadily out of the composition. The background uses deep brown rather than black and the figure is garbed in a glittering jewelry, a splendid garment, and wields a sword. The artist has effectively used light and shadow in the background while still expressing the figure's skin as transparently beautiful. Conversely, the red ribbon on the lower right of the head was drawn with one extremely vigorous brush stroke. Crely suggests that this work dates from Vouet's Genua period, in other words, from May through October 1621 when Vouet was staying in Genua. Based on comments by De Cotte and Carlo Guiseppa Ratti (1780), Crely identifies this work as the St. Catherine image that was said to have been at the Palazzo Bianco.³⁾ However, it is now thought that the Palazzo Bianco work is a dated and signed image of St Catherine now in a private collection in Genua. Therefore, unfortunately, Crely's theory does not seem convincing, and the attribution of the painting is not yet certain. Thuillier and Dargent suggest the possibility of either Aubin Vouet or Claude Mellan, a printmaker who arrived in Rome in 1624.⁴⁾ While asserting the high quality of this work, Thuillier and Dargent indicate that the facial features of the woman and the handling of the drapery differ from the style of Simon Vouet himself, and hence suggest the possibility that it could be by Aubin Vouet or the print maker Mellan who transformed Simon Vouet's works into engraving form. In fact, examination of the details of *The Temptation of St. Francis* and *The Clothing of St. Francis* in the chiesa di San Lorenzo in Lucina, painted by Simon Vouet between 1622-24 while he was in Rome, indicates that the garment handling is clearly different, and there would thus be many difficulties in confirming the work as by the same artist during the same period.

On the other hand, Benedict Nicolson refers to the work as by Vouet throughout his catalogue on the Caravaggeschi.⁵⁾ However, Nicolson's book is lacking in detail in such questions as the appropriateness or accuracy of the attribution in terms of the work's qualities, and thus absolute reliance on Nicolson is to be avoided. Examination of the condition of this work reveals traces of chemical changes in the paint

layers of the background area, but otherwise there are no major areas of repainting. While the condition of the painting was not very good when Thuillier wrote his paper in 1965, it can be surmised that it was in good enough condition to analyze the work stylistically. Therefore, even if we set aside the question of the appropriateness of attribution to Aubin or the printmaker Claude Mellan, we must give weight to the judgment of Dargent and Thuillier, both Vouet specialists who raise questions about whether the work is actually by Simon.

If we were to temporarily assign the work to Vouet, the highly portrait-like quality of this work and its background palette all suggest that it is close to the *Crucifixion* (1622) created for the chiesa di Gesu in Genua. Giacomo Raggi commissioned the *Crucifixion* when Simon was in Genua. The work was created after Simon returned to Rome and was sent on from Rome to Genua. Starting in September 1621, immediately before leaving Genua, Simon was commissioned to paint portraits for the Doria family of Genua. Cassiano dal Pozzo wrote, "m'hanno pregato a far qualche lo [=signori Doria] ritratto, cioè che infin ora non avevo voluto fare in conto alcuno, ma le loro cortesie appresso di me hanno operato, che non ho potuto dir di no, di maniera che mi tratterò ancora per qualche girono".⁶⁾ Because there is absolutely no proof of a connection between this period of portrait production and the NMWA painting, a direct connection cannot be stated. And yet the melancholic style features of this work originally attributed to Domenico Fetti are not completely inconsistent with this situation. Hence, it is not strange for this work to be dated ca. 1624.⁷⁾ Further it is known that in 1617 Simon Vouet had contact with the Neapolitan painters such as Ribera and Massimo Stanzione, and so it is possible to discern such Neapolitan influence in the composition of the work and its subtle background coloration.

On the other hand, this work can also be compared to the works of Aubin, Simon's younger brother, the artist indicated as a possibility by Dargent and Thuillier. For example, the *David and Goliath* in the Musée des Beaux-arts de Bordeaux (oil on canvas, 117.5 x 89.5cm) clearly reveals Caravaggist influence, and has rougher brush strokes in the clothing area than that found in works by his brother Simon. These elements are, to a degree, shared with the NMWA painting. It is also known that Aubin accompanied Simon to Rome. However, without an examination of Aubin's works, no easy conclusion can be reached on this matter.

There is neither clear evidence of Simon's distinctive formal vocabulary in the work, nor is there documentary evidence to back up an attribution to Simon. Further, the scholars cannot agree on the attribution, with particularly divergent arguments coming from French scholars on the subject. Therefore, it is extremely difficult to assign this work to Simon's own hand and this work is best left as "Attributed to Simon Vouet" at this stage.

However, further detailed study of this attribution question remains for future work, and such study is certainly warranted by the fact that all scholars firmly agree on the high quality of the work. (Mitumasa Takanashi)

Notes

- 1) Hermann Voss, *Die caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, "Zeitschrift für bindende Kunst", LVIII, Heft3/4, 1924, p.64; W.R. Crely, *The Painting of Simon Vouet*, 1962, pp.31, 185, no.81; G. Dargent & J. Thuillier, *Simon Vouet en Italie*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4, 1965, p.57, no.D8, and p.164, fig.74.
- 2) B. Nicolson & L. Vertova, *Caravaggism in Europe*, 1990, vol. I, p.210, vol. II, fig. 750.
- 3) Crely, *ibid.*
- 4) Dargent & Thuillier, *ibid.*
- 5) B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, 1979, p. 109; B. Nicolson & L. Vertova, *op. cit.*, vol. I, p. 210, vol. II, fig. 750.
- 6) Bottari & Ticozzi, *Raccolta di lettere*..., Milano, 1822, vol.I, p.333.
- 7) Roberto Longhi, Review of "Caravaggio en de Nederlanden", "Paragone", anno III-n.33/settembre, 1952, p.53, fig.25; R. Manning, *Some Important Paintings by Vouet in America*, in *Studies in the History of Art dedicated to William Suida*, 1959, p.297.

ヤーコブ・ヨルダーンズ [1593-1678]

《聖家族》

1620年頃
油彩、カンヴァス
116×76 cm

Jacob Jordaens [1593-1678]

Holy Family

ca.1620
Oil on canvas
116×76 cm
P.2005-6

来歴: Provenance: Ishizuka Collection, Tokyo.

ヨルダーンズ初期から中期にかけての作品。宗教主題ではあるが、母と子に強い照明が当てられ、ヨセフをも含む3人の人物だけで構成される画面は、この作品に家族肖像のような雰囲気を与えている。実際、多くの研究者は、幼子イエスのモデルとなったのは1625年生まれのヨルダーンズの息子であるヤーコブ、あるいは、1617年生まれの娘エリザベートであろうと考えてきた。¹⁾ ヨルダーンズが、いわゆる「見立て肖像」を意図したとまで考える必要はないだろうが、画家が家族を意識しながら比較的自由に制作した一種の「気楽さ」が、この作品にある種の親近感とか生動感を生んだと考えるのは間違っていないだろう。描かれる3人の人物が、ともにこの絵の鑑賞者に視線を投げかけていることもこの作品の肖像画性を強めている。本作品には、ほぼ同じ構図をもつ作品が2点あることが知られている。ひとつは現在イギリスのサウサンプトンで、他はフランクフルトである。²⁾ この両者はともに板絵であり、また、本作品よりややサイズが小さい。本作品のイエスに見られる珊瑚のネックレスはフランクフルト作品では削除され、サウサンプトン作品では、ネックレスは付けているが、先端の十字架が削除されている点で異なっている。また、フランクフルト作品の幼子の右手には小鳥が見えるが、これは受難を示唆しているのだろう。なお、サウサンプトン作品のX線調査によれば、イエスの手に小鳥が載っていたことが判明している。サウサンプトンにおける宗教的含意をもつ小鳥や十字架の削除は、同作品が最も「聖家族」という宗教主題から解放され、風俗画的、あるいは肖像画的性格をもつとも考えられる。サウサンプトン作品はルーベンスが所有していた可能性があり、ヨルダーンズからルーベンスへの贈り物であった可能性が高いことを考慮すれば、同作品における宗教性の希薄化は意図的なことだったとも考えられる。

ヨルダーンズの《聖家族》の発想原となったのは、1615年頃に制作されたと考えられているルーベンスの《エリザベツと洗礼者ヨハネを伴う聖家族》(ウォーレス・コレクション)であろう。イエスは母に背後から支えられながら立ち上がり、その点で本作品とは随分異なった印象を与えるが、ヨルダーンズは1620年代前半から半ばにかけ、《女中を伴う聖家族》(ストックホルム国立美術館)や《洗礼者ヨハネを伴う聖家族》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)などの作品を制作しており、その作品には立ち上がる幼子を背後から支える聖母のモチーフが見られる。また、ストックホルムやロンドン作品に見られる人工的な照明に照らされる母と子、そして背後の父というモチーフは本

作品にも共通する表現形式である。要するに、ストックホルムやロンドン作品を媒体として、本作品とルーベンス作品は少なからぬ関係を見せることになるのである。上記したように、本作品と深い関わりをもつサウサンプトン作品は、ルーベンスが所有していた可能性が高い。サウサンプトン作品は、ヨルダーンズが自分の家族をモデルに聖家族を描き、しかも、そこにルーベンスの作品に対するオマージュの気持ちをも込めながらルーベンスに献上した作品であったのかもしれない。

作品は裏打ちされており、現状は安定している。しかし、この裏打ち作業によるものと思われるが、画面全体が平板になった印象は否めない。もともとヨルダーンズは絵具の厚塗りをする画家ではないが、本作品のとりわけ聖母の赤い服の部分はかなり平板な印象を受ける。サウサンプトン作品と比較すれば、本作品にはやや鈍重な印象がある。幼子の金髪の巻き毛などの表現にやや勢いとか澆刺とした感じに欠けるうらみがあるように思われるのは、裏打ちによるこのような平板化が影響を与えている可能性があるかもしれない。

(幸福 輝)

註

- 1) 現在も、モデルの同定に関しては両論がある。そして、モデルの同定によってこの作品の制作年代も変化する。長男がモデルであるとする研究者は、この作品の制作年代を1628年頃としている。
- 2) サウサンプトン作品については、次を参照せよ。Kristin Belkin/Fiona Healy, *A House of Art: Rubens as Collector*, Rubenshuis/Rubensmuseum, 2004, pp.191-193.

This work dates from Jordaens' early to middle period. While the work depicts a religious subject, the strong lighting of the Madonna and Child and the composition made up of only three figures, the Holy Family itself, makes the work appear more like a family portrait than a religious icon. In fact, many art historians have indicated that the model for the Christ Child was Jordaens's own son, Jacob, born in 1625, or his daughter Elizabeth born in 1617.¹⁾ While Jordaens probably did not go as far as considering accentuating the "portrait historie," or portrait of a sitter in historic guise, elements of this painting, there is a sense of "ease" and relative freedom in the execution of this work, which he painted while thinking of his family, and undoubtedly this brings a sense of immediacy and vitality to the work. The three figures depicted all gaze out directly at the viewer, further enhancing the portrait-like aspect of the work. Two other paintings with this same composition are known, one in Southampton, England, and the other in Frankfurt, Germany.²⁾ Both of those works are panel paintings, and somewhat smaller in scale than this work. The coral necklace seen on the Christ Child in the NMA work is missing from the Frankfurt work, and the Southampton work has the necklace, but not the small crucifix hanging from it. A small bird can be seen in the right hand of the Christ Child in the Frankfurt work, and this likely refers to the Crucifixion. Radiographic examination of the Southampton work reveals that originally a small bird was in the hand of the Christ Child. The removal of both religious symbols, the bird and the crucifix, means that the Southampton work was separated from the religious Holy Family subject matter, and thus more akin to a portrait or ordinary genre scene. The Southampton work may have been in Rubens's possession, and if we consider the strong possibility that Jordaens presented the work to Rubens, then this would indicate an intentional lessening of the work's religious tone.



Jordaens's inspiration for *Holy Family* came from Rubens's ca. 1615 work, *Holy Family with Elizabeth and St. John the Baptist*, in the Wallace Collection. Jesus stands, supported from the back by his mother, and in this area the work gives a somewhat different feel than the NMWA work. During the first half and middle of the 1620s, Jordaens went on to create *Holy Family with Maid* (The National Museum of Stockholm) and *Holy Family with St. John* (National Gallery, London). In those works he repeats the image of the standing child supported from the back by the Madonna. Further, the manmade light shining on mother and child in the Stockholm and London works, and the figure of the father standing in the background, are formal elements shared with the NMWA work. In other words, the connection between the NMWA work and the Rubens's work can be seen through the intermedium of the Stockholm and London works. As noted above, it is highly likely that the Southampton work was in Rubens's possession. Thus it is possible that Jordaens's creation of the Southampton work, using his own family as the model for the Holy Family, may have also included homage to a Rubens's work, making it an appropriate work for Jordaens to present to Rubens.

The canvas of the NMWA work is backed and in a stable condition. However, possibly due to this backing, the work has an overall flat appearance. While Jordaens was not known as a painter who used thick

applications of paint, the red area of the Madonna's garments in the NMWA work is quite flat in appearance. When compared to the Southampton work, the NMWA work is somewhat stolid in nature. The gold curls on the infant are somewhat lacking in vigor or animation, and this sense of flatness may derive from the backing. (Akira Kofuku)

Notes

- 1) Today there are two theories regarding the identity of the models. The identity of the model, further, determines the date of the work. Those scholars who believe the model is Jordaens's first son place the date of this work as ca. 1628.
- 2) See the following regarding the Southampton work, Kristin Belkin and Fiona Healy, *A House of Art: Rubens as Collector*, Rubenhuis/Rubensianum, 2004, pp. 191-193.



ギュスターヴ・ドレ [1832-1883]
《ラ・シエスタ、スペインの思い出》

1868年頃
油彩、カンヴァス
278.1×191.8cm
左下に署名: Gue. Doré'

Gustave Doré [1832-1883]
La Siesta, Memory of Spain

ca.1868
Oil on canvas
278.1×191.8cm
Signed at lower left: Gue. Doré'
P.2005-7

来歴 Provenance: Christie's-London, 29 November 1991, lot.50; Ishizuka Collection, Tokyo.

展覧会歴 Exhibition: Paris, Salon de 1875, no.818.

1862年、ドレはセルバンテスの『ドン・キホーテ』の挿画制作の構想をたて、スペイン旅行に出る。そして、約1年のあいだに、『ドン・キホーテ』の挿画のためも含め、650点もの素描を描いたとされる。1868年、これらの素描をもとに、スペインを題材とした絵画を数点制作している。本作はこうしたドレの「スペイン趣味」に属する絵画の代表的作例である。

ルイ=フィリップ王政下にパリに開設された名高い「スペイン美術館」に代表されるフランスの「スペイン趣味」は、1820-30年世のロマン主義芸術家たちによって開拓されたが、その後第二帝政下、ナポレオン3世の妃ウージェニーがスペイン出身だったこともあいまって裾野を広げ、新しい若い世代の人々にも浸透していった。

ロマン主義の第二世代に属するドレに、スペインというピレネー山脈を越えた異文化との出会いは、新鮮な題材を提供した。ドレの描くスペイン主題の絵画は、当時サロンで流行していたオリエンタリズムにも通じるピトレスクで民族的な要素が強調されているが、同時に、新しい世代の特徴でもあるリアリズムも色濃く表われている。そ

うした画面の多くに見られるのは、富める者と貧者、人物の動と静でなど、いくつかの対照的な様相であり、画面を覆う強い光と影によって強調されている。本作にも、こうした要素を見てとることができる。縦長の画面は、画家の実体験に基づく写実的描写が基盤になっているが、物憂げな人物の表情や、彼らを照らし出す光や影には劇的な効果が十分に発揮されている。構図はイギリスでドレが描いた作品に多く見られる、遠近法的な街路と建物を背景に複数の人物を前景に配置した独特なものである。また、サロンへの出品作（1875年）ということで、大画面の構成ではあるが隅々まで描き込んだ仕上がりとなっている。ただし、当時のサロン評などを見る限り、比較的穏健な評価を得たにとどまった作品なようである。

フランス第二帝政期を代表する作家のひとりギュスターヴ・ドレの作品として、わが国の美術館にはその題材、大きさから見ても本作例のような絵画を見出すことはできない。コレクションの文脈、内容からみて、国立西洋美術館はこうした絵画を展示するにあたって最適な場所と言える。

(高橋明也)

In 1862, with thoughts of creating illustrations for Cervantes' *Don Quixote*, Doré traveled to Spain. Over the course of about a year he created some 650 drawings, including those intended as illustrations for *Don Quixote*. In 1868 he created a number of paintings on Spanish subjects, using the drawings as his source material. This painting is a representative example of the works created as part of Doré's interest in Spain.

Interest in all things Spanish flourished in Paris during the reign of Louis-Phillipe, as typified by the opening of the famous "Galerie espagnole" in the Louvre in Paris from 1838 to 1848. This trend began with the Romantic painters active in the 1820s and 1830s. Under the Second Empire, with the Empress Eugenie of Spanish birth, interest in Spain intensified and spread to a new, younger generation in Paris.

Doré was of the second generation of Romantic painters, and his encounter with the foreign culture of Spain, across the Pyrenees Mountains, provided the artist with fresh new subject matter for his works. Doré's paintings on Spanish subjects emphasized picturesque and folk elements also found in the Orientalism that was the fashion in the Salons of the day. At the same time, Doré's works were deeply imbued with the realism that represented the characteristics of a new age. These paintings incorporate a number of contrasting elements, the rich in contrast with the poor, and human activity against stillness, the surface of the paintings further emphasizing contrast with layers of strong light and shadow. This work reveals all those elements. The vertical composition is a realistic depiction drawn from the artist's own experiences; the languid expressions of the people and the light and shadow playing over their features heighten the dramatic effect of the work.

The composition is like that of many of the works created by Doré in England, with its distinctive use of perspectively rendered roads and buildings in the background, setting off numerous figures placed in the foreground. This work was also meant for Salon display (entered in 1875), and given Salon standards, the composition fills every nook and corner of the massive canvas. However, to the degree seen in the contemporary critiques of the Salon, this work was judged to be relatively quiet and dependable.

This is the only example of a work by the major Second Empire painter Gustave Doré of this scale and subject matter to be found in a Japanese museum. Considering the NMWA's collection context and contents, the NMWA is a superb place for the display of such a work.

(Akiya Takahashi)



アードリアン・イーゼンブラント [活動:1510-1551]に帰属
《玉座の聖母子》

油彩、板
35 × 35.1 cm
石塚博氏より寄贈

Attributed to Adrian Isenbrant [active 1510-1551]
The Madonna and Child Enthroned

Oil on panel
35 × 35.1 cm
Donated by Mr. Hiroshi Ishizuka
P.2005-8

来歴 / Provenance: Sale, Sotheby's London, 8 April 1987, lot 30; Sale, Christie's, New York, 31 May 1991, lot 23; Mr. Hiroshi Ishizuka, Japan.

多層に分割されたエクセドラ状の石の玉座に、聖母子が腰を下ろしている。暗緑色の上衣の上に襲取り豊かな赤いマントをまとった聖母は、右脚の上にキリストを載せ、横抱きをしている。V字型に組み立てられた両足の、突き出した膝のあいだには、浅いV字型を描いて襲が垂れ、キリストは左手を挙げ掌を正面に向けている。玉座はイルカ、ヤギの頭部、花紋、蓋付の壺や植物文様をあしらったメダイオン、ラン

セット状の欄間、角柱などのイタリア的なモチーフによって構成されており、正面の角柱基部正面には、右に「メネアの獅子を退治するサムソン」、左に「カインによるアベルの殺害」のパネルが取り付けられている。旧約聖書から採られたこれらの場面は、ヤン・ファン・エイクによる《ファン・デル・パーレの聖母子》中の玉座の装飾にも表わされている。玉座の中央、聖母子の背後にはさらに、聖母子を強調するため、半円アーチの設けられた緑色の構造物が加えられている。半円形に突き出した玉座の下の地面には、さまざまな植物が、精密に描かれている。

1987年のサザビーズの売立てカタログで本作品は、伝統的な穏やかな聖母子のタイプとイタリア的な建築モチーフを組み合わせている点から、ヘーラルト・ダーフィットの様式を発展せしめたアードリアン・イーゼンブラントの初期作品と推定されている。より直截に本作品と結び付けられるのは、マドリードのラザロ・ガルデアーノ美術館に所蔵される聖母子像 (Max Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Vol. XI, Leyden, 1974, Pl. 174a) である。両者は、角柱とメダイオンを伴うイタリア風の建築モチーフで構成された、特徴ある玉座中央に聖母子が腰を下ろす描写の点で共通している。同様の構成を示すイーゼンブラントの聖母子像には、この他にも、デン・ハーグのマウリッツハイス美術館、パリのスタッフォード・コレクションに所蔵

される作例が知られている(Max Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Vol.XI, Leyden, 1974, Pl.173, 174)。しかし、これらの作品と本作を比較するなら、まず、聖母子像のタイプと基本的な坐像モチーフの点で、両者には明らかな相違が認められる。また建築モチーフの点でも、本作の玉座は欄間が加えられることでより複雑な構造物として描かれている上に、細部がより緻密に描き込まれている点が目目を惹く。採光の点でも、他の3点の作例では玉座全体に均等に光が当てられているのに対して、本作では玉座の奥まった中央部に濃い陰が生じ、その前に、光に照らされて明瞭なモデリングを施された聖母子が浮かび上がるような描写が試みられている。さらに全体として本作では、他の作例よりもさらに精緻な仕上げが施されている点で相違を見せている。

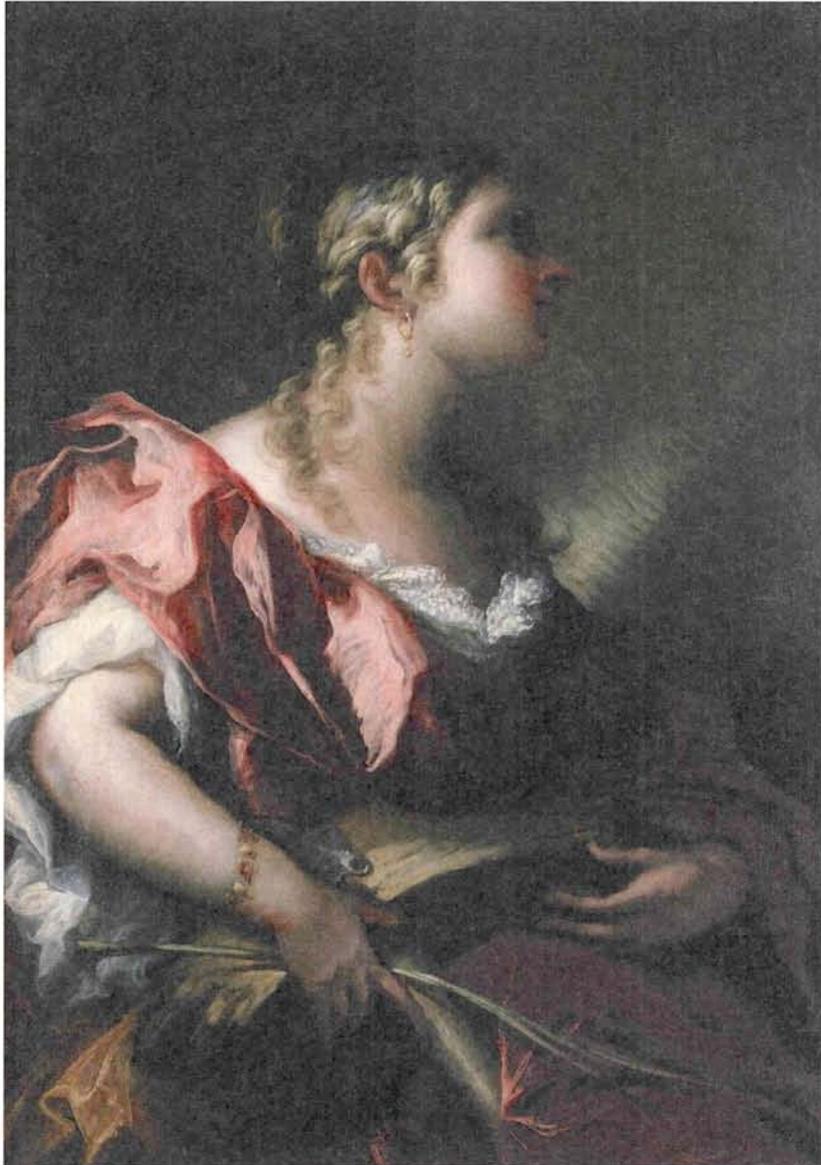
こうした点からすれば、本作をイーゼンブラントに関係付けることにはさしあたって異論はないものの、現段階では作者について、それ以上明確な推定を行なうことは不可能である。しかし、全体的に透明感のあるグレースを重ねたような筆致でモデリングを行ない、さらに的確なハイライトで精緻で装飾的な細部を強調する描写は、画家の十分な力量をうかがわせるものであろう。(田辺幹之助)

the throne in deep shadows, and a clear use of the light in front of that area to aid in the relief modeling of the Madonna and Child section. In addition, the NMWA work is more minutely and carefully finished than the other examples.

Given these various points, there is no doubt that this painting is related to Isenbrant, but at the current stage of research on the subject, the author finds any clear attribution impossible. However, the use of a transparent glaze over the entire surface, the layered brushstroke use in the modeling, and the emphasis on decorative elements detailing via specific highlighting all fully convey the considerable talents of the painter of the work. (Mikinosuke Tanabe)

A Madonna and Child are seated on an exedra shaped stone throne. The Madonna wears a dark green overgarment, topped by a richly pleated, red cape. Christ lies on her right leg and is supported horizontally. The Madonna's legs form a V-shape and shallow V-shaped pleats are formed in the area between her knees. The Christ Child holds his left hand out, palm forward. The throne is decorated with various motifs, including dolphins, goat heads, floral medallions, lidded jars, and plant motifs all arranged in medallions or lanceted transom window shapes. There are also Italian motifs on the structure, such as square pillars. The bases of the square pillars on the front of the throne are decorated with panels depicting Samson Slaying the Nemean Lion on the right pillar and Cain Killing Abel on the left. Such Old Testament scenes also appear in the decoration on the throne seen in Jan Van Eyck's *Virgin and Child with Canon van der Paele*. The center of the throne, behind the Madonna, is fitted with a arched structure in green that emphasizes the Madonna and Child. Various plants are intricately depicted in front of the throne.

This work appeared in a 1987 Sotheby's auction, and that catalogue suggested that given its combination of the traditionally gentle image of Madonna and Child with Italian style architectural motifs, the work could be by Adrian Isenbrant, an artist who developed Gerard David's style. A work closely linked to this one is the *Madonna and Child* painting in the Museo Lozano Galdiano, Madrid (Max Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Vol.XI, Leyden, 1974, pl. 174a). Both the Madrid painting and the NMWA painting depict a Madonna and Child placed in the center on specifically styled thrones decorated with such Italian architectural motifs as square pillars and medallions. Other Isenbrant Madonna and Child paintings that show the same type of composition can be found in the Mauritshuis, The Hague, and the F. Stafford collection in Paris (Max Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Vol. XI, Leyden, 1974, pls. 173 and 174). When the NMWA work is compared to these other examples, clear differences can be discerned in the basic seated Madonna and Child motif. The architectural motifs also reveal that the NMWA work has the added architectural complexity of the transom windows and an overall more detailed rendering of the motifs. In terms of lighting, while the other three all show an even light cast over the central throne area in general, the NMWA work has the center back of



ジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニ
[ヴェネツィア 1675-1741]に帰属
《アレクサンドリアの聖カタリナ》

油彩、カンヴァス
99×72 cm

Attributed to Giovanni Antonio Pellegrini
[Venice 1675-1741]
Saint Catherine of Alexandria

Oil on canvas
99×72 cm
P.2005-9

来歴 Provenance: purchased in New York in the 1930's by the father of Mrs Anita Muller; Sale, Sotheby's New York, 3 June 1988, lot.97; Private collection, Japan.

展覧会 Exhibition: New York, Metropolitan Museum of Art, 1972-78.

文献 Literature: Metropolitan Museum of Art, *Annual Report 1971-1972*, p.42 as G.A. Pellegrini; G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, 1995, p.249, No.P.319 as "Not Pellegrini".

本作品は17世紀末から18世紀前半にかけてのヴェネツィア周辺の画家の手によるものと考えられるが、当初のジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニへの帰属は18世紀ヴェネツィア絵画研究の第一人者ジョージ・ノックスによってはっきりと否定されている。^{註1)}しかし、ノックスは新たな作者の名前を提示していないため、本作品の作者は不明なままである。

1675年にヴェネツィアで生まれたジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニは、パオロ・バガーニに才能を見出され画家として研鑽を積んだと言われる。しかしペッレグリーニの初期作品は、むしろナポリ派のルーカ・ジョルダノとベッルーノ出身のセバスティアーノ・リッチの影響が顕著で、明るい色彩の暈かした輪郭線と大胆な筆遣いから生まれる柔らかな質感と量感を特徴としている。1708年にはマルコ・リッチとともにロンドンへ渡り、1713年まで滞在する。その後デュッセルドルフに立ち寄ってからヴェネツィアに戻っている。彼の初期作品には強い明暗を見せる作品があるが、本作品のように17世紀後半のヴェネツィアのテネブロージの様式を顕著に反映した作品は

見られない。また本作品のように主人公の顔の大部分を闇に置くことも、また肌の影を黒ずんだ色彩で付けることもない。

本作品の状態は、全体として比較的良好である。裏板を含め、明らかに近年修復が行なわれている。上部両隅、下辺部右側、カタリナの右肘、プレスレット、そして衣装の胸元に紫外線による無蛍光反応が見られる。しかし頭部の主要部分、右肩の衣装などには大きな欠損は認められない。おそらく表面の洗浄も行なわれたと思われる、画面は比較的安定している。

本作品は、明らかに17世紀後半のヴェネツィア派テネブロージの様式をそのまま引き継いでいる。同時に画面左下のカタリナの衣服の描写に見られる、はっきりとした荒い筆遣いは非常に特徴的である。カタリナは右向きのはぼプロウィールで描かれ、眼は大きく視線を上に向け、体を四分の三正面観で見せながら右手で殉教の象徴であるシュロの葉を握っている。これらの描写には明らかにジョルダニズムとセバスティアノ・リッチの影響を認めることができる。特徴的なのは肩の上で翻る緑の鋭い衣紋の表現である。衣紋の折り目の先端の鋭さと同時に荒い筆遣いによるハイライトに、バルマ・イル・ジョヴァネ以来の伝統を引くこの画家の個性が認められる。こうした衣紋の表現には、一方では、ヴェネツィアのサンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂にある彫刻家ジュスト・ル・クール (Giusto Le Cour 1627-1679) が1670年代初めに制作した主祭壇彫刻群像右の「ベスト」擬人像の表現に類似する。^{註2)} ロッシはル・クールの彫刻とピエトロ・リベリ (1605-1687) が1652年に制作した《聖アントニウス祭壇画》(ヴェネツィア、サンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂)との図像的関連を指摘している。本作品との関連では、むしろ、リベリからル・クールへの影響という時間的経緯に対し、ル・クールから本作品への作者へという時間的配列がより適切であると考えられることから、本作品は少なくとも1670年以降に制作された結論づけるのが適当であろう。

ここに描かれているカタリナのポーズは、サンタ・マリア・デッラ・サルテ聖堂にあるルーカ・ジョルダノが制作した《聖母マリアの誕生》(1672-74)に描かれている聖アンナを左右転回した姿となっている。^{註3)} この聖アンナの姿は、他のヴェネツィアの作家も転用しており、たとえばセバスティアノ・リッチの《偶像を崇拜するソロモン》(1724年、トリノ、サバウダ美術館)やベッレグリーニの《「アカデミー」に「絵画」を紹介する「謙遜」》(1733、ルーヴル美術館)中の「アカデミー」の擬人像などを想起させる。^{註4)} しかし本作品の色彩や筆致はリッチやベッレグリーニと異なり、むしろいまだリベラの影響を色濃く残す陰影の強い1660年代から70年代のジョルダノの様式を反映しているものといえる。ジョルダノ自身は1655年以前、1664年、そして1674年にヴェネツィアに立ち寄っていることが知られ、さらには1682年にはベルガモのサンタ・マリア・マッジョーレ聖堂に向け輸送途上の《紅海を渡るモーゼ》がヴェネツィアの商人シモン・ジョガリー宅に一時的に置かれていた際にも、多くの人々がこの作品を目にしたという。^{註5)} ナポリ出身のルーカ・ジョルダノがヴェネツィアの画家たちに与えた色彩や筆遣いの影響は、すでに18世紀には認められるところとなっている。^{註6)} 本作品の色調も、ナポリ派の伝統を想起させる強い陰影と柔らかな輪郭線とふくよかな人物の肉体系現などの点で、パドヴァ出身の画家ピエトロ・リベリやピエトロ・デッラ・ヴェッキア (1602/03-1676)などに近い。

もうひとつ注目すべきは、本作品の図像的特殊性である。ここに描かれている聖カタリナは画面右方を向き、天に瞳を据えて胸に神秘の光を受けている。右手にシュロの葉を持ちながら、胸下で奇跡の印でアトリビュートでもある鈎のついた車輪を抱えている。この場面はよく描かれてきた「神秘の結婚」ではなく、『黄金伝説』「カタリナ伝」に記述されている、処刑の直前の祈りの場面、すなわち天から声を受ける場面を念頭に置いていることがわかる。こうした場面を神秘的な光で表現をする手法、あるいは神秘主義的表現は必ずしもこの時期のヴェネツィアでは一般的とは言い難く、むしろ17世紀前半のポローニャ派の画家たちやその後のローマ派の画家たちを想起させる。

こうして、おおむね1670年以降1710年頃までのヴェネツィアで活躍した、ルーカ・ジョルダノをはじめとするヴェネツィア内外の画家たちの様式に非常に敏感かつ熟知していた画家として、まず挙げられるのはリベリの弟子で、ベッレグリーニの師でもあるロンバルディアの画家パオロ・バガニ (1660-1716)、そしてニコロ・バンビーニ (1652-1736)である。このうちニコロ・バンビーニについてはエルミタージュ美術館ヴェネツィア絵画室長イリーナ・アルテミエワ氏より示唆していただいたものである。

残念ながら現段階では、本作品の正確な作者名を特定することはできないが、少なくとも17世紀後半の複雑なヴェネツィアの絵画事情を如実に示す作例として、美術史研究上重要な作品と言える。今後の継続的な調査を必要とする。

(高梨光正)

註

- 1) G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, 1995, p.249, no. P.319, as "Not Pellegrini".
- 2) Paola Rossi, "Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura", in *La pittura nel Veneto: il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2001, vol.II, p.626.
- 3) Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, 2000, vol.I, p.287, A223a, fig.294; Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, "Sestiere di Dorso Duro", pp.26-27.
- 4) Knox, *op.cit.*, pp.202-205, 251(P.324); Jeffery Daniels, pp.124-125(no.438); Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, p.310, no.476.
- 5) Roberto Rodassao, *Niccolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 22, 1998, pp.134; Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *op.cit.*, vol.I, pp.16, 50, 56-58, 298-299, A286.
- 6) Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, 1733, p.56.

This work is thought to be by a Venetian painter working at the end of the 17th century and first half of the 18th century. While it was first attributed to Giovanni Antonio Pellegrini, George Knox, the premier scholar on 18th century Venetian painting, has clearly refuted such an attribution.¹⁾ However, because Knox has not suggested a different artist's name, the identity of the painter of this work remains unknown.

Giovanni Antonio Pellegrini was born in Venice in 1675. He was a diligent student, and his painting genius is said to have been recognized by Paolo Pagani. However, Pellegrini's early works reveal that he was heavily influenced by the Neapolitan painter Luca Giordano and the Bellunese painter Sebastiano Ricci, with his works characterized by a soft feel and sense of weight conveyed by outlines of light pigments and bold brush strokes. In 1708 Pellegrini traveled to London with Marco Ricci and lived there until 1713. Pellegrini then traveled to Düsseldorf

before returning to Venice. His early works reveal a strong sense of light and dark contrast, and there are no works, such as the NMWA painting, which reveal a striking use of the Tenebrosi style of Venice in the latter half of the 17th century. Similarly there are no works from that early period that reveal characteristics seen in the NMWA work—the majority of the main figure's face is in shadows and darkened pigments have been used for shadows on skin.

Overall this work is in good condition. The work has clearly been restored in recent years, including the back panel. When examined under ultraviolet light, there is no reflection in the two upper corners, lower right edge, Catherine's right elbow, bracelet, or chest area of her garments. However, the main area of the head and the draperies on the right shoulder do not show any major damage. In other words, the painting surface has probably been cleaned and the painting surface is today in relatively stable condition.

This painting clearly reveals the hand of an artist who has fully inherited the Veronese style of the Venetian school of the latter half of the 17th century. At the same time, the depiction of Catherine's garments in the lower left area of the composition is distinctively roughly brushed. Catherine is shown turned to the right in almost full profile, with her eye depicted large and gazing upward. Her body is shown in three-quarter frontal view while her right hand is shown clasping the palm branch that is the symbol of martyrdom. These depictive elements clearly indicate Giordanism and the influence of Sebastiano Ricci. Of particular note is the fluttering border drapery seen on the figure's right shoulder. The sharpness of the point of the fold in it, combined with the roughly brushed highlights, reveal this painter's individuality based on a tradition begun by Palma il Giovane. The expression of the garment motif, on the one hand, resembles the expression of the allegorical figure of the Plague seen on the right of the sculptural group of figures in the main altarpiece begun in the 1670s by the sculptor Giusto Le Cour (1627-1679) located in the chiesa di Santa Maria della Salute in Venice.²⁾ It has been indicated that there is an iconographic link between Paola Rossi pointed out that the sculpture by Le Cour and the *St. Anthony Altarpiece* executed by Pietro Liberi (1605-1687) in 1652, also in the same church. In terms of a connection with the NMWA work, this work could be considered to date in the time frame of Liberi to Le Cour, and in terms of timing it seems as if this artist would be closer in date to Le Cour's period of activity. That being said, it seems appropriate to consider that, at the very least, this work dates to 1670 or later.

St. Catherine's pose in this work is a right-left reversal of the pose of St. Anne in Luca Giordano's *Birth of the Virgin* (1672-1674) for the chiesa Santa Maria della Salute.³⁾ The figure of St. Anne was also re-used by other Venetian painters, for example, in Sebastiano Ricci's *Solomon Worshipping Idols* (1724, Galleria Sabauda, Turin), and it resembles the allegorical figure of Academy in Pellegrini's *Modesty Introducing Painting to the Academy* (1733, Louvre).⁴⁾ However, the palette and brushwork seen in the NMWA work differ from that of Ricci and Pellegrini, and rather reflect the strongly shadowed Giordano style of the 1660s through 1770s that retains considerable influence from Ribera. Giordano himself is known to have visited Venice sometime before 1655, and then again in 1664 and 1674. Later, in 1682, Giordano is known to have temporarily deposited his *Moses Parting the Red Sea* painting at the home of the Venetian merchant Simon Gogari, en route to its destination in the chiesa di Santa Maria Maggiore in Bergamo. It is known that this painting was seen by a considerable number of people during its time in the Gogari home.⁵⁾ The influence of the palette and brushwork of the Neapolitan Luca Giordano on Venetian painters was noted as early as the 18th century.⁶⁾ In terms of its palette, the NMWA painting also reveals the strong shading reminiscent of the Neapolitan tradition and the rounded fleshy forms of the figures with their soft outlines. These elements are close to those of the Paduan Pietro Liberi and Pietro Della Vecchia (1602/03-1676).

Of further note are the iconographic peculiarities of this work. This painting shows St. Catherine facing to the right, with her eyes raised to

heaven as divine light shines on her breast. She holds the palm branch in her right hand, and also the symbol of her miracle and attribute, the hooked wheel. This scene is not the oft-depicted Mystic Marriage, but rather is from the Legend of Catherine in the *Golden Legend*. This is the scene in which she is praying, immediately before her martyrdom, and she hears the voice of the angel. The method of using a divine light to express such a scene, or indeed the use of such mystic expression in general was by no means common during this period in Venice. Rather these effects recall those created by the Bolognese painters of the first half of the 17th century or the Roman school painters who followed.

Thus this work can be considered to have been painted by a mature painter active in Venice who was extremely interested in the styles of non-Venetian painters. The first who comes to mind is Liberi's student, and the teacher of Pellegrini, Paolo Pagani (1660-1716) who was born in Lombardy. Another possibility is Nicolò Bambini (1652-1736). Bambini was suggested to the author by Irina Artemieva, chief curator of Venetian paintings at the Hermitage.

Unfortunately at this stage a specific attribution cannot be made for the NMWA painting. At the very least it should be considered important in the study of art history given its evidence of the complex state of painting in Venice in the latter half of the 17th century. Further research is essential on this fascinating work. (Mitsumasa Takahashi)

Notes

- 1) G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, 1995, p.249, no. P.319, as "Not Pellegrini".
- 2) Paola Rossi, "Il ruolo della scultura nel Seicento e la sua interrelazione con la pittura", in *La pittura nel Veneto: il Seicento*, a cura di Mauro Lucco, Milano, 2001, vol. II, p.626.
- 3) Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Napoli, Electa, 2000, vol. I, p. 287, A223a, fig. 294; Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674, "Sestiere di Dorso Duro", pp. 26-27.
- 4) Knox, *op.cit.*, pp. 202-205, 251(P. 324); Jeffery Daniels, pp. 124-125(no. 438); Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, p. 310, no. 476.
- 5) Roberto Rodassao, *Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 22, 1998, pp. 134; Oreste Ferrari & Giuseppe Scavazzi, *op.cit.*, vol. I, pp. 16, 50, 56-58, 298-299, A286.
- 6) Anton Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, 1733, p.56.

展覧会 Exhibitions

ドレスデン国立美術館展——世界の鏡

Dresden
Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan

会期:2005年6月28日-9月19日
主催:国立西洋美術館 日本経済新聞社
入場者数:286,330人

Duration: 28 June - 19 September, 2005
Organizers: National Museum of Western Art / Nihon Keizai Shimbun, Inc.
Number of Visitors: 296,330



ドレスデン国立美術館は、1972年の「デューラーとドイツ・ルネッサンス展」以降、当館にとって最も友好的な美術館のひとつである。これまでに3つの展覧会を共催しているが、4度目となる今回は「日本におけるドイツ年2005」の主要催事としてドレスデンにある11の国立美術館全館あがりの記念すべき展覧会となるよう、実に大規模なものとなった。しかし、いわゆる名品展のような寄せ集めではなく、ドレスデンという都市の特徴を明らかにするようなテーマをもつ展覧会となるよう、両館は努めた。つまり、ドレスデンという都市の全貌をその歴史的コレクションを通して視覚化することがこの展覧会の目的となったのである。そのために、ドレスデンのコレクションの成立に関わる国際交流を軸に、文化の十字路としてのドレスデンを描き出すこととした。本展覧会の副題を「世界の鏡」としたのは、ドレスデンの宮廷が中心となって集められたコレクション自体がまさに世界を映し出す鏡像となること、そして同時にドレスデンから世界に向かって発信される鏡の「映し返し」としてのドレスデンの文化を象徴することができるからである。

では、ドレスデンのコレクションを特徴づける異国文化とはどのようなものであったか。現在もドレスデンに所蔵される豊富な到来品を観察することにより、次の国々が自ずと浮かび上がってくる。ヨーロッパからはイタリア、フランス、オランダの3国。アジアからはトルコ、中国、日本の3国である。以上、6つの国の文化がドレスデンのコレクションを形成する核となった。

これらの異文化を受容する受け皿は、まず、ルネサンス後期のドレスデン宮廷に設置された「驚異の収集室（ヴンダーカンマー）」がその役割を果たす。展覧会はここから始められた。この第一セッションで、珍奇なものへの偏愛と収集が次第に発展し、「美術品」を収集かつ展示する「美術収集室（クンストカンマー）」へと移行する様子が再現された。続く第二セッションからは、先に挙げた異文化への憧れや理解とそれらに基づいて制作された美術作品を順次見て行った。オスマン・トルコのセッションでは、侵略者に対する恐怖と高い文

化への憧れがアンビバレントに現われている状況がわかるだろう。イタリアからはヴェドゥータと呼ばれる新しい風景画の様式がペロットによってもたらされ、地誌的に正しいドレスデンの風景画が宮廷の壁を飾った。フランスはヴェルサイユ宮殿の宮廷生活と美術様式の導入により、ドレスデンでもアウグスト強王による絶対主義的王権が完成する。また、中国や日本からもたらされた高価な磁器をコレクションすることがヨーロッパ中の宮廷で大流行したことから、各国で磁器制作が試みられたが、初めて磁器制作を完成に導いたのがドレスデン近郊のマイセンであった。オランダはレンブラントの豊富な収集品が基礎となりドレスデン美術アカデミーでレンブラント・リバイバルが起こった。こうした異国情緒溢れる、素晴らしいコレクションの充実が、ドレスデンという町の文化水準を高めていったことは想像に難くないだろう。19世紀になると、まさにこのコレクションを目指して、若い作家や芸術家たちがドレスデンに集うようになり、この町がロマン主義を牽引する大きな原動力へと成長していく。ドレスデンの芸術が最高潮に達したロマン主義の栄華を最後のセッションで見ると、この展覧会は幕を閉じることとなる。

開催にあたっては、ドレスデン側の全面的な協力により、コンセプトに添った第一級の出品作を揃えることができたため、新聞、雑誌等のメディアを中心に展覧会に対する高い評価を得る事ができた。とりわけ、ドイツ年の主要事業のひとつであったベルリン展と比較し、本展の企画をより高く評価する批評があったことは、この展覧会が成功であったこと意味していよう。一般の鑑賞者にも企画、出品作品ともに評判で、会期終盤に向けて口コミで人気が上がっていくのがうかがえる。ただ、予想以上の来館者があったため、マイセン磁器と日本の磁器を比較する展示ケース付近がしばしば混み合い、鑑賞に不便な状況を生み出すことになってしまった。来館者の興味を見越した会場構成の必要性が実感された。

(佐藤直樹)



[カタログ]

編集:佐藤直樹、コルドゥラ・ビショッフ、ヴォルフガング・ホラー
制作:印象社

作品輸送・展示:日本通運
会場設営:東京スタデオ

Since the *Deutsche Kunst der Dürer-Zeit aus Museen der DDR* exhibition held in 1972, the NMWA has enjoyed a particularly cordial relationship with the Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. The two museums have co-organized three exhibitions, and this exhibition, the fourth, was held as a main event marking the 'Germany in Japan' 2005/2006 program. This noteworthy exhibition was of an unprecedented scale and featured works from all 11 of the national art museums in Dresden. However, the exhibition did not feature a "masterpieces" selection of works, rather an effort was made to select works that clearly reflect Dresden's character. In other words, the exhibition aimed to provide a visualization of the entirety of Dresden through a selection of works from its historical collections. As a result, the exhibition revealed Dresden as a cultural crossroads where international relations formed the crux of its collection building process. The title of this exhibition, *Spiegel der Welt* (Mirror of the World), reflects the fact that the Dresden palaces where most of the collections were assembled from around the world reflected the world of its day. At the same time, the image of the mirror includes the concept of reflecting outwards, a feature of Dresden's culture and the dissemination of that culture out into the world.

Then, we might ask, what foreign cultures characterize the Dresden collections? An examination today of the rich array of materials collected in Dresden reveals the following countries represented in the holdings. From Europe, the three countries of Italy, France and Holland. From Asia, the three countries of Turkey, China and Japan. Art works from the cultures of these six countries form the core of the Dresden collections.

The *Wunderkammer*, or treasure room, of the Renaissance period Dresden palace formed the reception vessel for these foreign cultures. The exhibition began with this room and its function. The first section of the exhibition recreated how the gathering of "curiosities" for this *Wunderkammer* gradually grew and developed into a collection of "art works" for the *Kunstzimmer*, or art room. The second section explained the process by which the longing for and understanding of foreign cultures became the basis for collecting art works. The Ottoman Turk section revealed the ambivalent dichotomy of fear of an invader and

admiration for a high level of cultural achievement. Further influence from the outside world is seen in the *veduta*, a new form of landscape paintings from Italy brought to Dresden by Bellotto. Geographically correct landscape views were then used to decorate the walls of the palace. Through the introduction of the courtly lifestyle and artistic styles of France's court at Versailles, August der Stärker was able to solidify his role as absolute monarch in Dresden. The collection of high-priced porcelains from China and Japan was a major trend in the palaces of Europe, and while potters in each of the European countries attempted the creation of their own porcelains, it was the Meissen ceramic works on the outskirts of Dresden who first accomplished the creation of true porcelain in Europe. The Dresden Kunstakademie's rich collection of Rembrandt works led to a Rembrandt revival in Dresden. It is not hard to imagine how this wealth of information from foreign countries and the formation of a splendid art collection raised the level of culture overall in the city of Dresden. In the 19th century these collections became a magnet for young artists and writers who gathered in Dresden and became the major motivating force behind the spread of Romanticism. The final section of the exhibition presents the glories of the Romantic Movement, which was Dresden's highest moment of artistic achievement.

The Dresden organizers provided their wholehearted support and cooperation to this exhibition, and both the concept and the first-rank art works were the focus of the high praise for the exhibition expressed in critiques in magazines, newspapers, and other media. It can be considered an achievement of this exhibition that it received higher ratings in its critiques than the Berlin exhibition that was another major event during the 'Germany in Japan' year. General visitors to the museum also appreciated the concept and exhibited works, with word of mouth reports increasing interest in the show near its conclusion. However, since there was greater attendance than anticipated, the area around the cases presenting a comparison of Meissen porcelains and Japanese porcelains was frequently crowded, and thus at times viewing was difficult. This situation led to an understanding of how exhibition design must reflect expected crowd size due to visitor interests. (Naoki Sato)

[Catalogue]

Edited by Naoki Sato, Cordula Bischoff, Wolfgang Holler
Produced by Inshosha

Transportation and installation: Nippon Express
Display: Tokyo Studio

Fun with Collection
いろいろメガネPart 1 — あなたの見かた教えてください
Fun with Collection
Various Colored Eyeglasses Part 1: Tell me about how you see

会期:2005年7月1日-2006年3月31日
主催:国立西洋美術館

Duration: 1 July, 2005 – 31 March, 2006
Organizer: National Museum of Western Art



Fun with Collectionは、国立西洋美術館の所蔵作品を中心に、子どもから大人までを対象に、美術作品をより身近なものとして理解し、楽しんでもらうことを目的として、毎回テーマを設けてさまざまな切り口から美術作品を紹介している。

しかし、鑑賞は本来自由で個人的な行為であり、十人十色というように、作品の見かた、感じかたも人の数だけ存在する。そこで、今年のFun with Collectionでは、美術館が特定の視点から作品を紹介するのではなく、逆に来館者による当館の作品の多様な見かた、楽しみかたを取り上げることとした。

人は誰しも個人の経験や感情を基にして作品を鑑賞する。言葉を替えば、人はそれぞれの「色眼鏡」を通して作品を見る、と言うこともできるかもしれない。「色眼鏡」は否定的な意味合いが強い言葉であるが、今回はそれを思い切り肯定的に使い、来館者各々の見かた、楽しみかたを「(色)メガネ」というキーワードで表現した。そして、個人の自由な鑑賞体験を個人の中で終わらせるのではなく、それぞれの「メガネ」を交換することで多様な作品の見かた、楽しみかたを分かち合うこと目的とし、さらに異なる価値や新しい意味が同じ作品の中に見えてくることを期待した。

本企画は、2005年と2006年の2年間にわたるプログラムとして構成されている。今回は、常設展の作品がすべて対象となるので、展示は常設展をそのまま利用した。初年度となる2005年は、おもに来館者がどのようにコレクションを見ているのか、何を感じ、考えているのかを知るためのプログラムを実施し、その結果をさまざまな方法で収集・記録した。当館の常設展示作品から1点選び、その作品やそれにまつわる思い出、感想を記す「あなたがつづるこの1点」や、毎月当館の作品3点に来館者が考えたそれぞれの題名を付ける「君の名は? — あなたも作品の名づけ親」などを長期間にわたって実施した。「あなたがつづるこの1点」で集まったエッセイ433点については、審査員のひとりであるみうらじゅん氏による講評会を年末に行なった。また、夏には当館の作品を使った俳句、紹介ビデオ、写真集などを制作するプログラムを行ない、秋にはアニメーション、音楽、ファッションなど各界で活躍している方々を講師に迎え、それぞれの美術の見かた、楽しみかたをお話いただく講演会を開催し、冬にはクリスマスに関連する作品を使ったプログラムなどを行なった。

今回の企画は、これまでの美術館から来館者へ、という流れに対し、来館者から美術館へという逆の流れを実現した点で、来館者に

とって美術館をより身近なものと感じる機会となったのではないかと考える。今年収集されたエッセイやプログラムの記録は、来年のFun with Collectionで公開展示することにより、さらに多くの人々に多様な美術の楽しみかたを提供することになると思われる。(寺島洋子)

企画: 寺島洋子、藤田千織、酒井敦子、佐藤厚子(客員研究員)
会場設営: 東京スタデオ

The *Fun with Collection* exhibition series is an annual series of small-scale exhibitions of works chosen from the NMWA's collections and focused on a set theme. This series of exhibitions is geared towards a broad range of visitors, from children through adults, and offers an opportunity for visitors to view and appreciate art works from a variety of different viewpoints.

However, the act of viewing and appreciating art is by nature an individual act; any ten different people will view art works in ten different ways. The ways in which an artwork is viewed or experienced are as numerous as the number of people involved. Given that fact, this year we used the works already displayed in the Permanent Collection Galleries instead of organizing a themed exhibition, and addressed the many different ways in which people who come to the museum view and enjoy art.

Everyone's way of viewing and appreciating art depends on each individual's experiences and sensibilities. In other words, people view art through their own particular shade of "colored eyeglasses." While the term "colored glasses", that is bias, has negative implications, in this program we stripped the term of such meaning and used it positively, using the key term "eyeglasses" to refer to the way each visitor to the museum views and enjoys art. Rather than having each visitor view and enjoy the art works internally and leave it at that, this program aimed to have people exchange "glasses," so that they could experience and understand art works from different viewpoints. The hope was that this would allow the visitors to understand how an individual art work could have different values, or new meanings, when viewed in a different way.

This program was devised to span two years, 2005 and 2006. This program addressed all the works in the Permanent Collections galleries, and was based on the standard display of these works. Fiscal 2005 was the first year of the program and during that time, many activities designed to explore how visitors to the museum viewed the collections, what they felt and thought were carried out. One of the activities was an



essay program called "Write about your special art work" where visitors would select a single art work in the Permanent Collections galleries and write their thoughts, impressions, or memories concerning that work. Another involved visitors coming up with names for three art works per month in the "What is Your Name? You Become the Titrer of Art Works" program. These programs continued through the year. A total of 433 essays were collected in the "Write about your special art work" program and a critiquing session and lecture was held at the end of the year by one of the judges of the program, Jun Miura. During the summer months, a variety of creative programs were held in which visitors made *haiku*, introductory videos, and photo collections related to works in the museum. During the autumn season, lectures were held by specialists from the fields of animation, music, and fashion, each presenting a talk about how they themselves view and enjoy art works. During the winter season, a program involving art works related to Christmas was held.

These programs reversed the normal flow of interaction; rather than the usual flow of activity from the museum to the visitor, these programs worked from the visitor to the museum. The hope was that through such tactics visitors would come to appreciate the museum as a more approachable, user-friendly space. The essays and program records created during this year's programs will be on public display in next year's Fun with Collection programs, a plan that will offer an even broader audience more ways to enjoy art. (Yoko Terashima)

Organized by Yoko Terashima, Chiori Fujita, Atsuko Sakai, Atsuko Sato (Guest Researcher)

Display: Tokyo Studio

キアロスケーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画
フリッツ・ルフト・コレクションの所蔵作品による
Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris

会期：2005年10月8日—12月11日
主催：国立西洋美術館 / クストディア財団（財）西洋美術振興財団
入場者数：30,176人

Duration: 8 October – 11 December, 2005
Organizers: National Museum of Western Art / Fondation Custodia / The Western Art Foundation
Number of Visitors: 30,176



キアロスケーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画

本展覧会は、これまでほとんど紹介されることのなかったキアロスケーロ木版画に焦点を当て、その技法や表現方法を紹介することと、キアロスケーロ木版画に関する最新の知見を紹介することを目的として開催された。幸いなことに、良質の版画コレクションを有するバリのクストディア財団（フリッツ・ルフト・コレクション）の全面的な協力を得ることができ、計110点の貴重な版画を借用した。またアムステルダム国立美術館から借用した2点の版画を加えることで、キアロスケーロ木版画の主要作品ほぼすべてを展示することが可能となった。

キアロスケーロ木版画は、これまでに日本でまとまった形で紹介されることはなかった版画のジャンルである。それゆえ本展では、時代ごと、地方ごとに作品をまとめて展示することによって、この技法がどのように生まれ、発展し、終焉を迎えたのかを順を追って示した。また、パネルによって技法を説明したほか、インターンの協力を得て、キアロスケーロ木版画の原理を実際に体験できるスタンプを作り、会場で来館者が自ら「作品」を制作できるコーナーを設けた。アンケートを読むかぎり、こうした試みはたいへん好意的に受け止められたようである。このことから、多くの来館者は漫然と作品を眺めるのみでなく、積極的に作品を理解しようとする姿勢をもっていることを実感することができた。

もっとも、本展が専門的な知識をもった来館者にも充分に見応えのあるものであったことは間違いなく。幾人かの版画研究者や版画家から、非常に刺激的な展覧会だったとの評価をいただいた。本展の学術性は、カタログにも反映されている。オランダの美術史家エリク・ヒンテルディング氏の協力のもと、最新の研究動向を反映させることに努めた。ただしカタログには同時に、一般の美術ファンも親しめるように、当時の美術や版画を巡る状況を平易に記したコラムも多数挿入した。

地味な展覧会ではあったが、専門家、一般の美術ファンの双方に興味をもっていただくことができたことから、本展は成功した展覧会であったと思う。ただ、ひとつ反省点を述べると、キアロスケーロ木版画は素描の表現形式を模倣したものであるにもかかわらず、今回素描を1点も展示できなかった。クストディア財団が適切な素描を所蔵していなかったという事情もあり、致し方ないことではあるのだが、素描を併せて展示していれば、さらに魅力のある展覧会となったことであろう。

(渡辺晋輔)

[カタログ]

編集：幸福輝、渡辺晋輔
制作：アイメックス・ファインアート

作品輸送・展示：カトーレック
会場設営：東京スタデオ

This exhibition focused on so-called chiaroscuro woodcut. The exhibition provided an explanation of techniques and expressive methods, and was aimed at introducing the latest information available about the chiaroscuro woodcut. Happily, the exhibition enjoyed the full-hearted cooperation of the Fondation Custodia (Frits Lugt Collection), a collection known for its fine quality drawings and prints, and the Fondation lent a total of a hundred and ten important prints to the exhibition. The Rijksmuseum Amsterdam also lent two works, thus allowing the exhibition to display almost all of the best-known examples of the chiaroscuro woodcut.

There has been no previous general introduction of the chiaroscuro woodcut genre in Japan. As a result, the works were organized in the galleries by period and by region, and thus showed how the genre began, developed and eventually faded. Explanatory panels presented information on the techniques used, and through the efforts of museum interns, stamps were made that allowed visitors to actually experience the principles of the chiaroscuro woodcut medium. The corner set up in the gallery allowed visitors to make their own "art work" with the stamps. Survey responses indicate that this experiment in interactive programming was very well received. Thus visitors were satisfied with their experience in the galleries and they were able to become actively involved in understanding the art works, not just simply viewing them.

Undoubtedly this exhibition was also designed so that it could be fully enjoyed by those visitors who have specialized knowledge of the subject. Several print researchers and print artists commented that the exhibition was extremely stimulating for them. The academic tenor of this exhibition was also reflected in the catalogue. Thanks to the cooperation of the Dutch art historian, Erik Hinterding, the catalogue reflected the latest scholarly developments in this subject area. At the same time, the catalogue was also approachable for the nonspecialist, and there were many sections added to the text on subjects such as the arts of the period and the circumstances surrounding print production, all written in easily understood texts.

While the chiaroscuro woodcut is a rather subdued and quiet medium and hence the exhibition was low key visually, the exhibition was a success because it held interest for both specialists and general



art lovers. To note one shortcoming of the exhibition, while the chiaroscuro woodcut is a medium that imitates the effect of drawing, there was not a single drawing displayed in this exhibition. There were various reasons for this lack, including the fact that the Custodia Foundation does not have any appropriate drawings in its collection. Thus while this lack was unavoidable, clearly the exhibition would have been all the more fascinating if drawings had been displayed along side the woodcuts. (Shinsuke Watanabe)

[Catalogue]

Edited by Akira Kofuku and Shinsuke Watanabe

Produced by Imex Fine Art Inc.

Transportation and installation: Katolec

Display: Tokyo Studio

ロダンとカリエール
Auguste Rodin / Eugène Carrière

会期：2006年3月7日～6月4日
主催：国立西洋美術館 / 毎日新聞社 / TBS
入場者数：106,128人

Duration: 7 March - 4 June, 2006
Organizers: National Museum of Western Art / The Mainichi Newspapers Co., Ltd. /
Tokyo Broadcasting System, Inc.
Number of visitors: 106,128



作品に強い個性を示し、歴史に名を刻まれるいわゆる「大芸術家」であっても、その表現や思想はひとりの人間の中だけで形成されるものではなく、周囲の芸術的、社会的環境がなんらかのかたちで作用している。今回の展覧会は、19世紀フランスを代表する彫刻家オーギュスト・ロダンと同時代の画家ウジェーヌ・カリエールをとりあげ、両者の関係性を軸にそれぞれの芸術を見直そうとするものである。ロダンについては最も知られる近代の彫刻家のひとりであり、歴史の中で孤高の大芸術家というイメージが形成されている。しかし今回、ロダンの作品をカリエールの作品と並置し、両者の表現や思想を同時代の批評とともに検証していくことにより、その芸術の意味をあらためて問い直した。他方のカリエールについては、19世紀末の高い評価と影響力にもかかわらず、今日では歴史上埋もれた存在となり、フランスでもようやく近年再評価されてきた画家である。今回の展覧会では、カリエールの絵画表現を紹介しながら、特にその当時の象徴主義のサークルにおけるカリエールの位置づけを確認することとなった。

今回、展覧会に向け、手紙類や同時代に発表された批評などを調査した結果、ロダンとカリエールがたがいの家族をも含め、永年にわたりきわめて親しい関係にあったこと、作品の表現方法や思想においていくつかの共通の土台の上に立っていたこと、多くの共通の友人を有し、その思想的環境がいくつかの点で重なり合っていたことなどが明らかとなった。これらのことから、展覧会ではまずロダンとカリエールの個人的な結びつきを紹介したのち、肖像作品からふたりに共通のモデルたちを選び出し、彼らを取りまく知的環境を示した。続いて両者の作品に見られる造形上の特徴をいくつかのグループにまとめながら提示することとした。ここでとりあげたのは、量塊として捉えられた人物群、背景と人物像の境界、ユゴーを中心とした文学作品からの啓示、形の反復、手ヤトルソの意味などの問題である。ロダンとカリエールにおけるこれらの造形上の問題は、同時代の象徴主義の批評家たちのあいだで繰り返し言及された点でもあり、結果としてこのふたりの芸術家を象徴主義の枠組みで捉えることとなった。

出品作品は、国立西洋美術館所蔵品はもちろんのこと、ロダン作品についてはパリ・ロダン美術館の全面的な協力を得、またカリエールの作品についてはオルセー美術館などフランスを中心とした各地の美術館、カリエールの遺族などの個人所蔵家よりご協力をいた

き、総出品数136点となった。これらには、絵画、素描、版画、写真、ブロンズ彫刻、大理石彫刻、石膏彫刻、テラコッタが含まれる。

「ロダンとカリエール」展は国立西洋美術館より発案した後、監修者として当館主任研究員大屋美那にロダン美術館（現国立美術史研究所）のアントワネット・ル・ノルマン＝ロマン氏、ジャン＝ジャック・エンネル美術館（現フランス美術館局）のロドルフ・ラベッティ氏を加え、企画を進めてきた。その後、本展のオルセー美術館への巡回が決まり、同美術館から監修を補佐するためにエマニュエル・エラン氏が企画に参加した。国立西洋美術館から発した海外巡回展という枠組みは異例なものであり、調査・研究から作品選定や原稿執筆、展示等の実質作業などにいたるすべての面において、日仏の緊密な連携のもとに行なわれた。今後の国際巡回展のあり方として、ひとつの可能性を示すものとなったといえよう。

なお、現在国立西洋美術館には、松方幸次郎が収集したコレクションとして多数のロダン彫刻と2点のカリエールの絵画が所蔵されている。松方コレクションの一部をなすこれらの作品を原点として企画されたこの展覧会は、松方コレクションの意義を探ることも結びついている。このことも、収蔵品を基にした企画展のあり方のひとつとして、将来につなげていきたい。

（大屋美那）

〔カタログ〕

編集：大屋美那

制作：インターパブリカ

作品輸送・展示：日本通運

会場設営：東京スタジオ

Even those "great artists" whose names are engraved in the annals of history and whose works are marked by a sharply individualistic quality did not form their thoughts and expression as isolated individuals. Each created in the midst of a specific artistic and social milieu. This exhibition examined the works of the 19th century French sculptor Auguste Rodin and a painter of the same era, Eugène Carrière, and focused on a reconsideration of their arts based on their interconnections. Today Rodin is one of the most renowned sculptors of the



modern era, and an image of Rodin as an isolated master has been created within the history of art. However, this exhibition's display of Rodin's works next to Carrière's revealed that their expression and ideas were both a reflection of their particular era and a critique of it. This juxtaposition allowed a reexamination of the meaning of Rodin's arts. Carrière was considered influential and was highly regarded at the end of the 19th century, but has been almost forgotten in contemporary art history. This artist has finally been reevaluated in France in recent years. This exhibition introduced Carrière's art; it also confirmed his position within the symbolist circles of his day.

Examination of letters, critiques of the day, and other materials in preparation for this exhibition revealed that Rodin and Carrière and their respective families enjoyed an extremely close relationship over a number of years, and this led to certain aspects of similarity between their expressive methods and ideas. They shared many friends in common and their intellectual environments clearly overlapped in many instances. The first part of the exhibition introduced the individual connections between Rodin and Carrière, such as their use of the same models in their portrait work, and other aspects of their intellectual environment. The next section of the exhibition considered specific formal characteristics found in several groups of works. These groups are considered as topics of a volume, of boundary lines between human figure and background, of suggestions from literary works, primarily those of Victor Hugo, of repetition of forms, and of the meaning of hands and torsos in their works. These formal issues seen in Rodin and Carrière's works were repeatedly mentioned by the symbolist critics of the day, and this led to these two artists being considered within the symbolist framework.

The exhibited Rodin works were drawn from the NMWA holdings and thanks to the great cooperation of that museum, from the Musée Rodin in Paris. The Carrière works were drawn largely from the Musée d'Orsay and French regional museums, along with those from private collectors including Carrière's descendants. A total of 136 works were displayed, including paintings, drawings, prints, photographs, bronzes, marbles, plasters, and terracotta works.

The Rodin-Carrière exhibition was proposed by the NMWA and the exhibition coordinators were Mina Oya of the NMWA, Antoinette Le Normand-Romain (formerly of the Musée Rodin, currently at the Institut National d'Histoire de l'Art) and Rodolphe Rapetti (formerly of the Musée Jean-Jacques Henner and currently at the Musées de France). After its Tokyo venue, the exhibition traveled to the Musée d'Orsay, and Emmanuelle Héran of the Musée d'Orsay assisted with coordination for that venue. It was unusual for a NMWA-organized exhibition to travel overseas, and all aspects of the exhibition, from surveys, research, and selection of objects to essay writing and installation work, took place under a close coordination and cooperation of elements French and Japanese. The exhibition can thus stand as an example of the potential for future overseas traveling exhibitions.

Today the NMWA's Matsukata Collection includes numerous examples of Rodin's works, and two paintings by Carrière. Thus this exhibition, inspired originally by the Matsukata Collection was also thus linked to more deeply identifying the significance of the Matsukata Collection. The hope is that this method of basing exhibitions on collection holdings can be used again in the future. (Mina Oya)

[Catalogue]
 Edited by Mina Oya
 Produced by Interpublica

Transportation and installation: Nippon Express
 Display: Tokyo Studio

版画素描展示室
Prints and Drawings Exhibitions

国立西洋美術館所蔵版画展
《ローマの景観》：ピラネージのまなざし

Views of Rome: Piranesi's Vision

会期：2005年10月8日－12月11日
Duration: 8 October – 11 December, 2005

国立西洋美術館では数多くのピラネージの版画作品を所蔵しているが、その中から保存修復処置の終わった作品を今回精選し展示した。同時にヤン・ボト、クロード・ロランの作品を併置することで、ピラネージの視点の独自性を垣間見ることができるような構成を目指した。また東京大学大学院象形文化研究拠点および日立製作所試作開発センタの協力で東京大学図書館所蔵作品のピラネージ作品データベースを一般に公開した。
(高梨光正)

The NMWA collection includes a number of prints by Piranesi, and works from those holdings with completed restoration work were carefully selected for this exhibition. The Piranesi prints were displayed alongside prints by Jan Both and Claude Lorrain, an exhibition structure aimed at allowing visitors a glimpse of Piranesi's unique qualities. Through the cooperation of the Center for Research on Pictorial and Cultural Resources at the University of Tokyo and the Strategic Products Development Center of Hitachi Ltd, the exhibition marked the public opening of a database of works by Piranesi in the collection of the University of Tokyo Library.
(Mitsumasa Takanashi)

作品リスト List of Works

1

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《骸骨》

連作「グロッテスキ」より
1747年頃
エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
395×555 mm (版)、507×718 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Skeletons

from the series "Grotteschi"
ca. 1747
Etching, engraving and drypoint
395×555 mm (plate), 507×718 mm (paper)
G.1992-55

2

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《凱旋門》

連作「グロッテスキ」より
1747年頃
エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
394×553 mm (版)、507×718 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Triumphal Arch

from the series "Grotteschi"
ca. 1747
Etching, engraving and drypoint
394×553 mm (plate), 507×718 mm (paper)
G.1992-56

3

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《ネロの墓》

連作「グロッテスキ」より
1747年頃
エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
392×554 mm (版)、507×718 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Tomb of Nero

from the series "Grotteschi"
ca. 1747
Etching, engraving and drypoint
392×554 mm (plate), 507×718 mm (paper)
G.1992-57

4

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《大きな石板》

連作「グロッテスキ」より
1747年頃
エッチング、エングレーヴィング、ドライポイント
396×547 mm (版)、507×718 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Monumental Tablet

from the series "Grotteschi"
ca. 1747
Etching, engraving and drypoint
396×547 mm (plate), 507×718 mm (paper)
G.1992-58

5

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《ローマとキャンパス・マルティウスの地図》

1774年頃
エッチング、エングレーヴィング、3葉の裏の目紙の継貼
1215×750 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
Plan of Rome and the Campus Martius

ca. 1774
Etching and engraving on three laid papers
1215×750 mm
G.1998-20

6

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《サン・パオロ・フオリ・レ・ムラ聖堂》

連作「ローマの景観」より
1757-58年?
エッチング、エングレーヴィング
402×619 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
S. Paolo fuori le Mura

from the series "The Views of Rome"
1757-58?
Etching and engraving
402×619 mm
G.1989-6

7

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《シピッラの神殿、ティヴォリ》

連作「ローマの景観」より
1761年
エッチング、エングレーヴィング
421×634 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

Temple of Sybil, Tivoli

from the series "The Views of Rome"

1761
Etching and engraving
421×634 mm (plate), 578×755 mm (image)
G.1996-2

8

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《シビラの神殿、ティヴォリ(下部構造を含む)》

連作「ローマの景観」より
1761年
エッチング、エングレーヴィング
438×620 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

Temple of Sybil, Tivoli

from the series "The Views of Rome"

1761
Etching and engraving
438×620 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1996-4

9

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《モッレ橋》

連作「ローマの景観」より
1762年
エッチング、エングレーヴィング
438×675 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The Ponte Molle

from the series "The Views of Rome"

1762
Etching and engraving
438×675 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1996-5

10

ヤン・ポト [1618-1652]

《モッレ橋》

エッチング
197×278 mm (紙)

Jan Both [1618-1652]

The Ponte Molle

Etching
197×278 mm (paper)
G.1974-5

11

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《サンタ・マリア・ディ・ロレート聖堂とサンティッ
シモ・ノーマ・ディ・マリア聖堂》

連作「ローマの景観」より
1763年
エッチング、エングレーヴィング
427×686 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

Two Churches near Trajan's Column, S. Maria di Loreto and Santissimo Nome di Maria

from the series "The Views of Rome"
1763
Etching and engraving
427×686 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1996-6

12

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《カエキリア・メテッラ墓廟》

連作「ローマの景観」より
1763年
エッチング、エングレーヴィング
452×630 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The Tomb of Caecilia Metella

from the series "The Views of Rome"
1763
Etching and engraving
452×630 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1996-7

13

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《通称マエケナス荘、ティヴォリ》

連作「ローマの景観」より
1763年
エッチング、エングレーヴィング
456×677 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The so-called Villa of Maecenas, Tivoli

from the series "The Views of Rome"
1763
Etching and engraving
456×677 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1996-8

14

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《通称マエケナス荘の内部、ティヴォリ》

連作「ローマの景観」より
1764年頃
エッチング、エングレーヴィング
474×623 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The so-called Villa of Maecenas at Tivoli. Interior. With two figures in the Opening of an Arch above.

from the series "The Views of Rome"
ca. 1764
Etching and engraving
474×623 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-5

15

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《通称トッセ神殿、ティヴォリ近郊》

連作「ローマの景観」より
1763年
エッチング、エングレーヴィング
441×578 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The so-called Tempio delle Tosse, near Tivoli

from the series "The Views of Rome"
1763
Etching and engraving
441×578 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-2

16

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《通称トッセ神殿の内部、ティヴォリ近郊》

連作「ローマの景観」より
1764年

エッチング、エングレーヴィング
629×464 mm (版)、755×578 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The so-called Tempio della Tosse, near Tivoli, Interior.

from the series "The Views of Rome"
1764
Etching and engraving
629×464 mm (plate), 755×578 mm (paper)
G.1997-7

17

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《通称ミネルヴァ・メディカ神殿》

連作「ローマの景観」より
1764年頃
エッチング、エングレーヴィング
464×700 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The so-called Temple of Minerva Medica

from the series "The Views of Rome"
ca. 1764
Etching and engraving
464×700 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-6

18

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《ティヴォリの滝》

連作「ローマの景観」より
1766-67年
エッチング、エングレーヴィング
474×702 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The Waterfall at Tivoli

from the series "The Views of Rome"
1766-67
Etching and engraving
474×702 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-8

19

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《カラカラ浴場の鳥瞰図》

連作「ローマの景観」より
1766年頃
エッチング、エングレーヴィング
442×690 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The Baths of Caracalla, Bird's-Eye View

from the series "The Views of Rome"
ca. 1766
Etching and engraving
442×690 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-9

20

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《カラカラ浴場、中央ホール内部》

連作「ローマの景観」より
1766年頃
エッチング、エングレーヴィング
430×652 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

The Baths of Caracalla, Interior of the Central Hall

from the series "The Views of Rome"
ca. 1766

Etching and engraving
430×652 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-10

21

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《コロッセウムの内部》

連作「ローマの景観」より
1766年頃
エッチング、エングレーヴィング
459×692 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Colosseum, Interior

from the series "The Views of Rome"
ca. 1766
Etching and engraving
459×692 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-11

22

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《ディオクレティアヌス帝浴場の遺跡》

連作「ローマの景観」より
1774年
エッチング、エングレーヴィング
エッチング
420×685 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Baths of Diocletian

from the series "The Views of Rome"
1774
Etching and engraving
Etching
420×685 mm
G.1971-8

23

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《フォルム・ロマーヌム、遠景にコロッセウムを望む》

連作「ローマの景観」より
1772年
エッチング、エングレーヴィング
473×707 mm (版)、578×755 mm (紙)

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
The Forum Romanum, or Campo Vaccino, with the Colosseum in the Distance

from the series "The Views of Rome"
1772
Etching and engraving
473×707 mm (plate), 578×755 mm (paper)
G.1997-33

24

クロード・ロラン [1600-1682]
《フォルム・ロマーヌム》

1636年
エッチング
199×258 mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Forum Romanum

1636
Etching
199×258 mm
G.1998-63

25

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《表題葉：ポセイドン神殿内部》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
445×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

Frontispiece: View showing the remains of the interior of the Temple of Neptune

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
445×670 mm
G.1998-21

26

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第1葉：パエストゥムの市壁遺構、遠景に3つの建築遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
445×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

I. View showing the remains of the ancient city walls A. of Paestum

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
445×670 mm
G.1998-22

27

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第2葉：パエストゥムのバシリカ》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
445×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

II. View showing the remains of a large enclosure of columns

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
445×670 mm
G.1998-23

28

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第3葉：パエストゥムのバシリカ、中景にポセイドン神殿》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
495×652 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

III. View of some columns of the façade opposite the one shown in the preceding plate

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
495×652 mm
G.1998-24

29

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第4葉：パエストゥムのバシリカ、側面の列柱、右前景にポセイドン神殿》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
470×665 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

IV. View of the eighteen side columns, drawn from the side opposite those shown in the first plate

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
470×665 mm
G.1998-25

30

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第5葉：パエストゥムのバシリカ内部、前室の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
490×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

V. View of the remains of the pronaos of the building known as the College of the Amphictyons

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
490×670 mm
G.1998-26

31

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第6葉：パエストゥムのバシリカ内部、前室の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
470×705 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

VI. Another view of the pronaos façade drawn and described in Plate V

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
470×705 mm
G.1998-27

32

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]
《第7葉：パエストゥムのバシリカ、前室のファサードを内側からのぞむ》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
455×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

VII. Interior view of the so-called College of the Amphictyons

from the series "Different Views of some of the remains of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper

455×670 mm
G.1998-28

33

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第8葉：パエストゥムのバシリカ、
前室のファサードを内側からのぞむ》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
488×660 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*VIII. Another view of the pronaos described
and drawn in the preceding plate*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
488×660 mm
G.1998-29

34

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第9葉：パエストゥムのバシリカ、
前室のファサードを内側からのぞむ》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
470×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*IX. Another interior view of the remains of
the so-called College of the Amphictyons*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
470×670 mm
G.1998-30

35

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第10葉：パエストゥムのポセイドン神殿》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
480×707 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*X. View of the Temple of Neptune, tutelary
god of the ancient city of Paestum*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
480×707 mm
G.1998-31

36

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第11葉：パエストゥムのポセイドン神殿、
側面の列柱》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
453×678 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*XI. Temple of Neptune at Paestum, seen from
the side and drawn on a larger scale than in
the first plate*

from the series "Different Views of some of the remains

of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
453×678 mm
G.1998-32

37

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第12葉：パエストゥムのポセイドン神殿内部
(第2版)》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
455×678 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*XII. Interior view of the Temple of Neptune,
described in Plate X (second version)*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
455×678 mm
G.1998-33

38

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第13葉：パエストゥムのポセイドン神殿、
前室の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
495×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*XIII. Interior view of the remains of one of the
pronaos of the Temple of Neptune*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
495×670 mm
G.1998-34

39

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第14葉：パエストゥムのポセイドン神殿、
前室の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
470×663 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*XIV. Rear view of the remains of the pronaos
of the Temple of Neptune, drawn in the two
preceding plates*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
470×663 mm
G.1998-35

40

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第15葉：パエストゥムのポセイドン神殿、
神祠の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
495×675 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

*XV. View of the remains of the cella of the
Temple of Neptune*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
495×675 mm
G.1998-36

41

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第16葉：パエストゥムのポセイドン神殿、
神祠の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
495×673 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

*XVI. View of the remains of the two rows of
columns in the Temple of Neptune*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
495×673 mm
G.1998-37

42

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第17葉：パエストゥムのポセイドン神殿、
神祠の遺構》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
450×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

*XVII. View of the remains of the cella of the
Temple of Neptune*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
450×670 mm
G.1998-38

43

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第18葉：パエストゥムの通称ヘラ神殿》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙
452×670 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]

*XVIII. View of another temple in the city of
Paestum, which if commonlt believed to
have been dedicated to Juno*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"
1778
Etching and engraving on laid paper
452×670 mm
G.1998-39

44

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第19葉：パエストゥムの通称ヘラ神殿、
側面の列柱》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より
1778年

エッチング、エングレーヴィング、賽の日紙
465×660 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
XIX. Side view of the Temple of Juno

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"

1778
Etching and engraving on laid paper
465×660 mm
G.1998-40

45

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ [1720-1778]

《第20葉：パエストゥムの通称ヘラ神殿内部》

連作「パエストゥムの古代遺跡の景観」より

1778年
エッチング、エングレーヴィング、賽の日紙
480×688 mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
*XX. Interior view of the temple which is
believed to have been dedicated to Juno*

from the series "Different Views of some of the remains
of three great edifices...of the ancient city of Paestum"

1778
Etching and engraving on laid paper
480×688 mm
G.1998-41

芸術家とアトリエ展
Artists and Studios

会期:2006年3月7日-6月4日
Duration: 7 March - 4 June, 2006

芸術家のアトリエを描いたドーミエの作品、雑誌『イリュストラシオン』に掲載された芸術家訪問記の挿絵など、19世紀の芸術家のアトリエの様子を伝える作品を展示した。

(田中正之)

This exhibition presented images of the studios of 19th century artists, such as works of Daumier that depict artists' studios, and illustrations shown alongside records of visits to artists published in the magazine entitled *L'Illustration*.

(Masayuki Tanaka)

作品リスト List of Works

1

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《古代史47:ピュグマリオン 「うひゃあ、芸術の輝ける大勝利! 驚いたのなんのって 大彫刻家もびっくり仰天、自分でつくった彫像が息づき みずみずしくも甘ったれた風情で、のそのそ腰かがめ、ねえ、ちょっと あたしにもひとつまみちょうだいな、なんて目顔で言ってくれたひにゃ」(シメオン伯爵)》
[シャリヴァリ], 1842年12月28日
リトグラフ
232×191 mm

Honoré Daumier [1808-1879]
HISTOIRE ANCIENNE 47: PYGMALION. O triomphe des arts! quelle fût la surprise, / Grand sculpeur, quand tu vis marbre s'animer, / Et, d'un air chaste et doux, lentement se baisser / Pour le demander une prise. / (Comte Siméon)
Le Charivari, 28 December 1842
Lithograph
232×191 mm
G.2000-478

2

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《人生のうるわしき日々15:お金をもらっての最初の肖像画 「かなりうまく行っていまでも。きつとご満足いただけると思います。あなた様のギリシア型の鼻が上手く描けるよう特に注意しております」》
[シャリヴァリ], 1844年6月18日
リトグラフ
240×235 mm
Honoré Daumier [1808-1879]
LES BEAUX JOURS DE LA VIE 15: LE PREMIER PORTRAIT PAYÉ. Cela vient assez bien cela vient assez bien ... je crois que nous serons satisfait ... je cherche surtout à bien rendre le nez grec de monsieur ! ...
Le Charivari, 18 June 1844
Lithograph
240×235 mm

3

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《アトリエ風景1:「マダム、お目にかかれてたいへん光栄です!...」》
[シャリヴァリ], 1848年1月
リトグラフ
260×230 mm
Honoré Daumier [1808-1879]
SCÈNES D'ATELIERS 1: - Madam, j'ai bien l'honneur!...
Le Charivari, January 1848
Lithograph
260×230 mm
G.2000-659

4

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《アトリエ風景2:(毎度おなじみの)自画像を描くフランス人》
[シャリヴァリ], 1849年3月29日
リトグラフ
233×208 mm
Honoré Daumier [1808-1879]
SCÈNES D'ATELIERS 2: Un français peint par lui-même.
Le Charivari, 29 March 1849
Lithograph
233×208 mm
G.2000-660

5

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《アトリエ風景4:「どうして聖ジェルヴェはこんな姿勢を取ったのだろうか...驚くこともないか、有名な殉教者とされてきたんだから」》
[シャリヴァリ], 1850年4月9日
リトグラフ
255×215 mm
Honoré Daumier [1808-1879]
SCÈNES D'ATELIERS 4: - Comment, St. Gervais a pris cette position là..... ça ne m'étonne plus, s'il a passé pour un fameux martyr!.....
Le Charivari, 9 April 1850
Lithograph
255×215 mm

6

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《芸術家2:「いつの日か、あんたにわたしの肖像をつくってもらおう、そのスタイルで...」》
[シャリヴァリ], 1848年4月21日
リトグラフ
252×216 mm
Honoré Daumier [1808-1879]
LES ARTISTES 2: - Faudra que je vous fasse faire un jour mon portrait dans ce genre là...
Le Charivari, 21 April 1848
Lithograph
252×216 mm
G.2000-662

7

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《芸術家4:下手な絵をサロンに送る迷惑 「サロンのやつらは、わたしの森のうえにこんなことを書きやがった!—ホウレンソウ、1メートルにつき12個!」[わたしなんて、ジェリコーばりのすごい力作に、こんなひどい注意書きをつけられたんだよ! これは馬なんだから、くれぐれもロバとまちがえないように、だってそれだと作者本人とまちがわれやすいので!」》
[シャリヴァリ], 1848年4月5日
リトグラフ
243×208 mm
Honoré Daumier [1808-1879]
LES ARTISTES 4: INCONVENIENT D'ENVOYER UN MAUVAIS TABLEAU A L'EXPOSITION. ...Ils ont écrit au dessus de ma forêt!... Epinards douze sous le mètre! Et moi donc, ma magnifique étude digne de Géricault, ils ont eu la barbarie d'y coller celle etiquette! Ceci est un cheval, ne pas le prendre pour un âne ce qui ferait confusion avec l'auteur
Le Charivari, 5 April 1848
Lithograph
243×208 mm
G.2000-664

8

オノレ・ドーミエ [1808-1879]
《できごと399:絵画サロン開幕1週間前 コーラス「さあがんばろう、どんどんやっちゃおう、友だちはいつもそこに来てくれるし!...」》

『シャリヴァリ』、1857年5月9日
リトグラフ
216×266 mm

Honoré Daumier [1808-1879]
*ACTUALITÉ 399: LA DERNIÈRE SEMAINE
AVANT L'OUVERTURE DU SALON DE
PENITURE Chœur - Du courage à l'ouvrage,
les amis sont toujours là !...*

Le Charivari, 9 May 1857
Lithograph
216×266 mm
G.2000-666

9

オノレ・ドーミエ [1808-1879]

《望みのすべて57:「こいつがうちの倅です
…こいつに私といっしょにやれる素質がなけ
れば…食料品店ですがね…こいつも絵描き
にしようと思ひましてね!…」》

『シャリヴァリ』、1850年7月3日
リトグラフ
240×210 mm

Honoré Daumier [1808-1879]

*TOUT CE QU'ON VOUDRA 57: V'là mon
p'tit..... s'il n'a pas assez de moyens pour
être avec moi..... dans l'épicerie..... j'en
ferai aussi un artiste!...*

Le Charivari, 3 July 1850
Lithograph
240×210 mm
G.2000-1513

10

オノレ・ドーミエ [1808-1879]

《望みのすべて69:「さよう…私は自分の作品
が展覧会の選にもれるという侮辱を受けたの
です…しかも、見て下さい、私は丹精こめてわ
が聖人の磔刑像を描いたんです…釘一本た
りとも描きもらしちゃいませんぞ!…」》

『シャリヴァリ』、1851年2月14日
リトグラフ
254×213 mm

Honoré Daumier [1808-1879]

*TOUT CE QU'ON VOUDRA 69: - Oui,
monsieur, on a eu l'indignité de me refuser
ce tableau là à l'exposition..... et voyez
pourtant avec quelle conscience j'avais
excuté le crucifiement de mon saint..... il n'y
a pas à dire il n'y manque pas un clou!...*

Le Charivari, 14 February 1851
Lithograph
254×213 mm
G.2000-1520

11

シャム [1819-1879]

《アルジェリアの風習:「上部」「日が沈むまでに
彼女の特徴を描けなかったならば、串刺しに
なるとはなあ!」》

『シャリヴァリ』、1844年6月12日
リトグラフ
230×190 mm

Cham [1819-1879]

*MŒURS ALGÉRIENNES. CHINOISERIES
TURQUES: Dire que si je n'ai pas reproduit
ses traits avant le coucher du soleil, je suis
empalé!*

Le Charivari, 12 June 1844
Lithograph
230×190 mm

12

シャルル・ジョセフ・トラヴィエス [1804-1859]

《諷刺と喧騒のアトリエ(保証付きのそっくりぶり)》

『カリカチュール』、1834年11月13日
リトグラフ
205×327 mm

Charles Joseph Traviès [1804-1859]

*Atelier de la Caricature et du Charivari. (L'on
garantis la parfaite ressemblance.)*

La Caricature, 13 November 1834
Lithograph
205×327 mm

13

グランヴィル [1803-1847]

《道徳的、政治的、その他いろいろの猿まね:
上段左「いくらやっても無駄、賞はとれないだ
ろう」 下段右「長すぎやしない、6プスと
ちよっとだ!」》

『カリカチュール』、1832年5月5日
リトグラフ
283×397 mm

Grandville [1803-1847]

*SINGERIES. Morales, Politiques etc.: Il a beau
faire, il n'aura pa la croix. - mais non il N'est
pas trop long!... six pouces et quelque chose.*

La Caricature, 3 May 1832
Lithograph
283×397 mm

14

シャルル=エドゥアール・ド・ボーモン [1821-1888]

《くだらないこと:オリジナルと同額の値段のコピー》

『シャリヴァリ』、1849年10月22日
リトグラフ
200×168 mm

Charles-Édouard de Beaumont [1821-1888]

FARIBOLES: Une copie qui coûtera l'original.

Le Charivari, 22 October 1849
Lithograph
200×168 mm

15

「今日のアトリエ」

『マガザン・ピトレスク』、1849年
木口本版

“Atelier de nos jours”

Magasin pittoresque, 1849
Wood-engraving

16

「ダンタン(兄)のアトリエ」

『イリュストラシオン』、1850年5月11日
木口本版

A. J.D. “Visite aux ateliers: Atelier de M.
Dantan aîné”

L'illustration, 11 May 1850
Wood-engraving

17

「ポール・ドラローシュのアトリエ」

『イリュストラシオン』、1850年9月14日
木口本版

A. J.D. “Visite aux ateliers: Atelier de Paul
Delaroche”

L'illustration, 14 September 1850
Wood-engraving

18

「ローザ・ボスールのアトリエ」

『イリュストラシオン』、1852年5月1日
木口本版

A.-J. Du Pays, “Visite aux ateliers: Atelier
de Mlle Rosa Bonheur”

L'illustration, 1 May 1852
Wood-engraving

19

「ウジェーヌ・ドラクロワのアトリエ」

『イリュストラシオン』、1852年9月25日
木口本版

A.-J. Du Pays, “Visite aux ateliers: Atelier
d'Eugène Delacroix”

L'illustration, 25 September 1852
Wood-engraving

20

「ディアズのアトリエ」

『イリュストラシオン』、1853年3月19日
木口本版

A.-J. Du Pays, “Visite aux ateliers: Atelier
de M. Diaz”

L'illustration, 19 March 1853
Wood-engraving

21

「ダンタン(弟)のアトリエ」

『イリュストラシオン』、1857年5月30日
木口本版

A.-J. Du Pays, “Visite aux ateliers: Atelier
de M. Dantan jeune”

L'illustration, 30 May 1857
Wood-engraving

22

「ブーグローのアトリエ」

『イリュストラシオン』、1886年4月24日
木口本版

Paul Eudel, “Les ateliers de peintres:
William Bouguereau”

L'illustration, 24 April 1886
Wood-engraving

修復記録 Restoration Record

[絵画]

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン派
《ある男の肖像》

15世紀前半頃
油彩、板
330×215 mm
P.1978-7

処置:

油彩、板から板に移し替え

1. ニス洗浄
2. 加筆除去
3. 欠損部充填
4. 補彩
5. ニス引き
6. 額装改良

ビエール・ボナール
《花》

1933年頃
油彩、カンヴァス
681×387 mm
P.1996-2

処置:

1. 絵具層欠損部固定
2. 裏面清拭
3. 素地歪みの矯正
4. 欠損部充填
5. 補彩
6. 額装改良

ロジェ・ビシエール
《花を持つ婦人》

1922年
油彩、カンヴァス
1245×540 mm
P.1965-1

処置:

1. 絵具層欠損部固定
2. 画面清拭
3. ブルーミング改善
4. 麻布素地の歪み矯正
5. ストリップライニング
6. 画面洗浄
7. 充填補彩
8. ニス塗布

9. 額縁処置

フランク・ブラングイン
《時化の日》

1889年
油彩、カンヴァス
1021×1275 mm
P.2001-3

処置:

1. 絵具層浮き上がり固定
2. 裏面清拭ならびに異物除去
3. 素地歪み矯正、くさび交換
4. 表面洗浄
5. 絵画層欠損部充填
6. 補彩
7. ニス塗布

額縁処置:

1. 額装部改良
2. 清拭

[絵画額縁修復処置]

コッテ作
《悲嘆の海》
3630×3870 mm

[彫刻]

レオナルド・ビストルフィ
《ドゥッリオ家のための墓碑:思い出によって
癒される悲しみ》

足元の台座2点
大理石
2450×5090×1300 mm
S.2001-2

処置:

1. 表面洗浄
2. 金属錆除去
3. 部分漂白

(河口公夫)

保存科学に関わる活動報告 Report on Conservation Science Activities

2005年度も前年度に引き続き、館内への生物侵入・生息状況の予備調査を重点的に行なった。屋外に通じる扉や開口部の付近などを中心に、館内の100カ所程度に捕虫用の粘着トラップを設置し、一定期間に捕捉された昆虫などの生物の種類、数を集計した。これを季節ごとの約3か月おきに行ない、生物の館内への侵入・生息の状況を把握することを試みた。その結果、外気温の高い春から夏にかけてダンゴムシ、ワラジムシ、ムカデ、などが特に中庭や前庭の東側に面した開口部に近い場所からたくさん侵入していることが確認された。とりわけ夏にはこれらが大量に発生し、トラップを逃れたものが展示室の中にも侵入していた。これらの生物は文化財に直接に害を為す、いわゆる文化財害虫ではないが、不快害虫と呼ばれる類であり、来館者への配慮はもとより、その死骸があると他の生物を誘引する原因ともなるので、館内への侵入はできるだけ防いだ方がよいと思われる。幸い発生源は中庭や本館脇の植え込みであることが確認できたので、これらの場所に不快害虫駆除用の殺虫剤を散布し、また建物外周に忌避剤を散布した。その結果、開口部周辺でもこれらの不快害虫がトラップにかかる数は激減した。ただしこの措置により完全に駆除できたのではなく、その総数を大幅に減らすことができたと考えらるべきであり、次年度以降も同様にトラップによるモニタリングを行ない、再度多量の発生が確認された場合は同様の薬剤による処置が必要となるであろう。一方で、文化財害虫としてはチャタテムシやゴキブリ、カマドウマなどが1階を中心に館内各所で数匹捕捉された。チャタテムシはカビの胞子を餌とし、湿度の高いところを好む。当館では24時間の機械空調稼働により館内の温湿度を50-55%程度に安定させているため、大量に発生することはないと考えられる。しかし部屋の隅など、ほこりのたまった場所は局所的に湿度が高くなる場合もあり、チャタテムシが生息しやすい環境になることもありえるので、特に収蔵庫や展示室では部屋の隅まで掃除を行き届かせるようにしたい。またゴキブリ、カマドウマも開口部付近で捕捉されることが多く、館外から侵入してくるものがほとんどであると考えられるが特にゴキブリの侵入を阻止することは容易ではない。今後何らかの対策を考案する必要がある。

また、各展示室・収蔵庫の温湿度管理、貸出作品への温湿度データロガーの装着と記録管理、展覧会で用いるために製作する展示ケース用内装材の化学的性質の検査、などの保存科学室が行なっているルーティン・ワークも、例年同様に行なった。なお、2006年1月に塚田は東京国立博物館に転任したため、以降は非常勤研究員の高嶋美穂が引き継いだ。

一方で、研究活動としては、前年度から引き続き2005年5月までの間、塚田は国立西洋美術館在外研究員制度による助成を受け、University College London (英国)において、近代絵画材料の化学的分析に関して在外研究を行なった。具体的には、18世紀以降に油絵具に用いられるようになった顔料のうち、おもに無機顔料についてラマンスペクトルライブラリーを作成した。また、前年度に塚田が在

外研究を行なったIstituto di Fisica Applicata "Nello Carrara" (イタリア)よりMarcello Picollo氏が来日、東京文化財研究所に約1か月間滞在し、塚田が在外研究期間中に行なった「近代絵画材料の非破壊的調査法に関する研究」に関連して、ポータブル型蛍光X線分析および三次元蛍光分光分析による非破壊調査法に関して共同研究を行なった。(塚田全彦)

Continuing on from the previous fiscal year, during fiscal 2005 the Conservation Science Section gave particular importance to carrying out the preparatory survey on the presence of insects and small animals in the museum structures. Insect traps with sticky surfaces were placed in approximately 100 locations throughout the buildings, primarily near doors and openings to the outside. The staff then gathered data on the types and numbers of insects captured in these traps. This study was begun in the previous fiscal year to gain a grasp of the situation regarding insect life in the museum and was conducted once a season, every three months. It was noticed that when the outdoor temperature was high, particularly during the summer and spring months, pill bugs (*Armadillidium vulgare*), sow bugs (*Porcellio scaber*), and centipedes (*Chilopoda*) were remarkably prevalent around the openings on the central courtyard and those on the eastern face of the building near the forecourt. There were large numbers of such organisms in the summer, and some that escaped the traps made it into the exhibition galleries. These species are not considered particularly harmful to cultural properties and art works, but they are "undesirable insects" and it is necessary to consider ways of preventing their entry into the buildings so they cannot bother visitors and so that their corpses will not attract other invasive species. Luckily their source was identified as the landscaped area next to the Main Building and in the central courtyard. Insecticides designed to eradicate undesirable insects were spread in those areas and repellents were used around the exterior of the buildings. The result was a great reduction in the number of these pests found in the traps by the exits and openings. However, a great reduction in the overall numbers does not mean complete eradication of the problem. Thus, in order to prevent a reemergence of the problem, it will be necessary to monitor the situation in the next fiscal year, and to reapply, as necessary, the various chemicals used in this round of treatment. Other kinds of insects, those which directly harm cultural properties such as book lice (*Psocoptera*), black beetles or cockroaches (*Blattaria*), and cave crickets (*Rhaphidophoridae*), have been found in several locations, primarily in the first floor area. Book lice eat mold spores and prefer a moist climate. Because the museum's air conditioning system works 24 hours a day to maintain a 50-55% humidity level in the buildings, book lice are not present in large numbers. However, there are instances of increased humidity in corners and other areas where dust might gather, and this provides conditions suited to booklice. This means that special care must be taken to ensure that thorough cleaning is carried out in all corners, and edges of rooms, particularly in galleries and storage area rooms. Cockroaches and cave crickets also appear in some numbers in the door and entrance areas, and while they come from outside, it is not easy to completely prevent their entrance, particularly in the case of cockroaches. There is a need

for appropriate measures in this regard in the future.

This fiscal year also saw a continuation of the Section's routine work, such as the management of temperature and humidity in galleries and storage areas, the installation of and collection of data from temperature and humidity data loggers attached to works sent on loan, and the scientific analysis of the materials used on the interior of display cases made for the galleries. In January 2006, Masahiko Tsukuda was transferred to the Tokyo National Museum, and hence special researcher Miho Takashima continued the routine work after that date.

In terms of the research carried out during the fiscal year, continuing on from the previous fiscal year and ending in May 2005, Tsukuda was funded by the NMWA Overseas Research Program and conducted a study on the chemical analysis of modern painting materials at University College London. In particular, Tsukuda created a Raman spectra library of pigments, particularly inorganic pigments, used in oil paintings from the 18th century onwards. Further, Dr. Marcello Picollo, of the Istituto di Fisica Applicata "Nello Carrara," where Tsukuda conducted research in the previous fiscal year, visited Japan and spent approximately one month at the National Research Institute of Cultural Properties, Tokyo. During that time Tsukuda and Picollo conducted joint research on non-invasive investigation methods using 3D fluorescence spectrometry and X-ray fluorescence spectrometry with portable devices, related to Tsukuda's study regarding non-invasive investigation methods of modern painting materials conducted during Tsukuda's period of overseas research. (Masahiko Tsukada)

研究資料センター The Research Library

研究資料センターは西洋美術史やそのほか関連諸学に関する資料を収集し、当館職員の職務の遂行に資すること、および外部の美術館学芸員・大学研究者等の調査研究に資することをふたつの柱として活動している。本年度の活動概要は次の通りである。

資料収集については、写真図版をいちばやく大々的に取り入れた1866年創刊のドイツの美術雑誌『ツァイトシュリフト・フュア・ビルデンデ・クンスト』、イタリアの美術史家アドルフォ・ヴェントゥーリ(1856-1941)が1898年にミラノで創刊した『ラルテ』(マイクロ資料)等、ドイツおよびイタリアの重要な美術雑誌を購入した。またレファレンス・サービスの充実を図り、美術分野の代表的な雑誌記事索引のひとつである『アート・インデックス・レトロスペクティヴ』オンライン版を導入した。財団法人西洋美術振興財団からは『ヴィジュアル・リソース』等の雑誌バックナンバーをご寄贈いただいた。このほか国内外の美術館、大学図書館等との資料交換を例年通り実施し、展覧会カタログ、研究紀要、年報、ニュースター等の積極的収集に努めた。

図書整理については、今年度も週及入力の外部委託を実施し、図書3,730件、マイクロ資料6件のデータを図書館システム「LVZ」に登録した。逐次刊行物については、延べ1,500余の全タイトルの総点検を行ない、データおよび雑誌架の刷新を図った。

図書情報へのアクセスについては、2005年10月から翌2月にかけてNACSISへの一括所蔵登録を行なった。洋書を含めた一括アップロード作業の結果、蔵書の約3割にあたる図書約9,840件、逐次刊行物約630件の所蔵登録に成功した。作業実施の背景には、当館が書誌レコード作成に際して洋書をOCLC、和書をNACSISと区別していること、そのため洋書が大半を占める当館蔵書の場合、ほとんどOCLCのみに所蔵が登録されているという事情がある。今回の措置は、書誌ユーティリティの本来の利用方法からは外れるものの、Webcatを使用する国内利用者の便を図って実施したものである。なお今回NACSISに登録できなかった分を含む蔵書全体の検索は、当館ホームページ上のOPACまたはALC美術図書館横断検索(<http://alc.opac.jp/>)で従来通り可能である。

外部利用者向けの開室は、昨年度と同じく週2日(火、金曜日)実施し、計96日間の開室日において美術館学芸員、大学院生、官公庁職員等、計305人の利用があった。レファレンス・サービスは計41件行なったが、西洋美術分野の作家や作品に関する専門的な質問が全国の大学図書館、公共図書館から寄せられることも多く、国内唯一の西洋美術の専門図書館に対する期待の大きさがうかがえる。

施設面では、公開資料数の増加に対応するため、閲覧室の書架を増設した。また、館内各所にあった写真原版収納庫を一箇所に集約し、研究資料センターの機能のひとつとして書庫内に写真保管スペースを設けた。

昨年度より中長期的に取り組んでいる作品情報の一元化については、基盤システムとなる収蔵作品管理システム「Artize MA」の導入を行なった。初期登録データは昨年度整備した絵画・彫刻・工芸

の基本データおよび画像データ466件である。画像データについては、本館デジタルギャラリーに蓄積されているデータを移行したほか、今回新たにカラーポジフィルム、モノクロ紙焼きなどからのデジタル化も実施した。原本が4×5インチのカラーポジフィルムの場合、RGB・1,000dpiで分解・入力した後にカラーマネジメントによる品質管理を行ない、インターネットや印刷等のさまざまな用途に利用可能なマスター画像の作成に努めた。また基本文字データの再整備作業を継続し、版画の基本データ処理を行なった。

所蔵作品データ公開については、今年度より本格的に稼働を始めた独立行政法人国立美術館所蔵作品総合目録検索システムに版画データ3,594点、画像データ62件を追加した。また英語試行版の公開を開始した。

本館1階フリーゾーンに設置している資料コーナーでは、前年度と同様、当館が刊行した過去10年分の展覧会カタログ、年報、紀要のほか、美術事典等を一般来館者の閲覧に供した。2006年3月末時点での配置数は、96タイトル(139点)各2セットである。同じくフリーゾーンにあるデジタルギャラリーについては、前年度に引き続き絵画155点、素描24点、版画10点、彫刻15点、計204点の作品情報を提供した。(川口雅子)

[研究資料センター利用統計]

開室日数:96日
登録人数:139人(新規および更新)
閲覧者数:305人
レファレンス件数:41件(電話・文書・電子メール等)
出納:1,806点
複写:779件(7,463枚)

[主要収集資料]

購入
Zeitschrift für bildende Kunst, vols. 1-65, 1866-1932. Supplemented by: *Kunst-chronik: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst* (1866-1902); *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (1872-1878); *Monatsrundschau der Zeitschrift für bildende Kunst* (1924-1925); *Kunstliteratur: Beiträge zur Zeitschrift für bildende Kunst* (1925-1926); *Kunstchronik und Kunstliteratur: Beiträge zur Zeitschrift für bildende Kunst* (1926-1932)
L'arte [microform], vols. 1-57, third ser., issues 1-16, 1898-1963, 1968-1971
ARTnews [microform], vols. 1-58, 1902-1960
Artforum [microform], vols. 1-43, 1962-2005

寄贈(財団法人西洋美術振興財団)
Visual resource, vols. 1-17, 1980/81-2001.
Art documentation [microform], vols. 8-18, 1989-1999

The Research Library collects materials related to the history of western art and its ancillary disciplines, provides materials for the advancement of work by museum staff members, and aids in survey research done by curators and scholars from other institutions. The following is a report on the activities of this fiscal year.

In terms of materials acquisitions, the Library purchased major German and Italian language art periodicals, including the *Zeitschrift für bildende Kunst*, a German art periodical founded in 1866 that was known for its early adoption of photographic illustrations, and *L'Arte* (microform), the periodical founded in Milan in 1898 by the Italian art historian Adolfo Venturi (1856-1941). With the aim of further perfecting the Library's reference services, the *Art Index Retrospective Online*, a major index of periodical articles in various art subjects, was also purchased. The Western Art Foundation donated back numbers of *Visual Resources* and other periodicals. In addition the Library actively pursued its ongoing material exchange with art museum and university libraries both in and out of Japan, resulting in the acquisition of exhibition catalogues, research bulletins, annual reports, and newsletters.

The cataloging of books continued with the backlog entry numbering 3,730 books and 6 micro format materials recorded in the library system (LVZ). The total number of periodical titles in the Library now numbers some 1,500 titles, and plans were made for data entry and shelf renewal.

In terms of library access, requests for the ability to search from external sites on Webcat led to a five-month process starting in October 2005 of recording all information on the NACSIS. The background for this decision lay in the fact that when books are catalogued in the Research Library, the OCLC system is used for western titles and the NACSIS is used for Japanese titles. As a result, in the case of the NMWA library where the majority of the books are western titles, almost the entire library was catalogued solely on OCLC. The listing of all information on NACSIS means that users of Webcat in Japan who were originally excluded from the library utilities can access these materials. As a result of the wholesale uploading of data for all items, including western titles, the catalogue data for approximately 1/3 of the books in the collection, approximately 9840 items, and 630 periodicals were successfully recorded on the system. As in the past, the section of the collection that could not be recorded on NACSIS in this process can still be searched via two links listed on the NMWA website, the OPAC or ALC art library search tools (<http://alc.opac.jp/>).

The library opening hours for non-NMWA staff members were the same as in the previous fiscal year, with the library open on Tuesdays and Fridays. There were thus a total of 96 open days in the fiscal year, with a total of 305 art museum curators, graduate students, and public ministry staff members utilizing the service. There were a total of 41 requests for reference service. Many of these requests were specialized questions regarding western art artists or works from university libraries and public libraries from around the country; the popularity of this service reflects the Research Library's major role as the only library in Japan specializing in western art.

In terms of facilities, in order to respond to the increased number of materials available for public use, the number of bookshelves in the reading room was increased. Further, the photographic storage areas that had been located in various parts of the building were consolidated into one location, so that it is available as one of the services of the Research Library.

As part of a mid-term plan begun in fiscal year 2004, there was a unification of information on works of art, and this meant the purchase of the collections management system *Artize MA* as the basic system for this information. The first period of data cataloguing was carried out, with basic data and photographic data catalogued for 466 paintings, sculptures, and decorative arts works. In terms of the visual data used, the data stored in the *Digital Gallery* was moved to this new system, while new digitization was also carried out on color transparencies and black and white prints. In the case of 4 x 5 inch color transparencies,

the data was entered in RGB, 1,000 dpi format and color management was used to control quality. This produced master images that can be used in various ways, such as on the Internet or in publications. The reorganization of basic text data continues and data organization of the basic data for prints was also carried out.

In terms of the public availability of data on art works in the NMWA collection, this fiscal year the General Catalogue Search System for Collections in the National Art Museums began full-scale operation. Information on 3,594 prints and 62 items of image data were added to the system. A public trial version of an English language search system was also begun.

The Reference Corners located in the museum's Free Zone on the 1st Floor continued as in previous fiscal years. The materials provided include the exhibition catalogues, annual bulletins, and annual journals published by the NMWA over the last 10 years, and a general selection of art reference works. These materials are all available for use by the general public. As of the end of March 2006, a total of two sets of 96 titles (139 items) were presented in the Corners. The *Digital Gallery*, also located in the Free Zone, continued as in previous years, providing information and images of a total of 204 art works, including 155 paintings, 24 drawings, 10 prints and 15 sculptures. (Masako Kawaguchi)

[Research Library Usage Data]

Number of public days: 96
Registered users: 139 (new and renewals)
Users: 305
Reference requests: 41 items (by phone, letter and email)
Loans: 1,806 items
Photocopies: 779 requests (total of 7,463 pages)

[Major Acquisitions]

Purchases:
Zeitschrift für bildende Kunst, vols. 1-65, 1866-1932. Supplemented by:
Kunst-chronik: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst (1866-1902);
Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (1872-1878);
Monatsrundschau der Zeitschrift für bildende Kunst (1924-1925);
Kunstliteratur: Beiträge zur Zeitschrift für bildende Kunst (1925-1926);
Kunstchronik und Kunstliteratur: Beiträge zur Zeitschrift für bildende Kunst (1926-1932)
L'arte [microform], vols. 1-57, third ser., issues 1-16, 1898-1963, 1968-1971
ARTnews [microform], vols. 1-58, 1902-1960
Artforum [microform], vols. 1-43, 1962-2005

Donations (Western Art Foundation):
Visual resource, vols. 1-17, 1980/81-2001.
Art documentation [microform], vols. 8-18, 1989-1999

教育普及に関わる活動報告 Report on Educational Programs

1) Fun with Collection ファン・ウィズ・コレクション

今年度は、「いろいろメガネPart 1 — あなたの見かた教えてください」(詳細は「展覧会」参照)と題して、来館者による当館のコレクションの見かた、楽しみかたをテーマに、それぞれの「メガネ」について考えたり、お互いに「メガネ」を交換したり、自分とは違う作品の見かた、感じかたを体験するプログラムを実施した。

「あなたがつづるこの1点」

常設展示の中から気になる1点を選び、その作品について感じることを、思い出、解釈など、個人の見かたで綴ったエッセイを募集した。応募の中から各審査員がそれぞれに選んだエッセイ(計30点)は、パネルにして展示室の作品横に掲示、さらに当館のホームページで紹介した。また、応募エッセイ433点すべてを小冊子にまとめ、常設展示室の休憩椅子で来館者が自由に読めるよう設置した。

応募期間・応募数:2005年7月1日-10月31日/433点
公開発表:当館常設展示室とホームページ(2006年1-8月)
審査員:内館牧子(脚本家) みうらじゅん(イラストレーター) 青柳正規(当館館長)

「みうらじゅんの大講評会」

「あなたがつづるこの1点」で集まったエッセイから、審査員のひとりであるみうらじゅん氏が自らのメガネで選んだ45点についてトークを行なった。

講師:みうらじゅん(イラストレーター)
日時・場所:12月3日(土) 14:00-15:30 講堂
対象・参加者:一般 145名
参加費:無料

「君の名は? — あなたも作品の名づけ親」

毎月、常設展示から3点の作品を選んで題名を隠し、作品の前に用意したノートに、来館者が自由に考えた題名を書く自由参加プログラム。

実施期間:2005年7月1日-2006年5月28日
場所:常設展示室内

「感じたままに詠んでみよう! — セイビ de ハ・イク(俳句)」

絵や彫刻を見て感じた気持ちを、俳句で表現。展示室で選んだ作品について最初の五文字を詠んだら、他の人と短冊を交換して人が詠んだ五文字からそれがどの作品かを想像して次の七文字をつなげ、同様に最後の五文字を詠み、3人でひとつの俳句を完成させた。

進行:ゴウヤスノリ(ワークショップ・プランナー)
日時:7月24日(日)[半日プログラム] 午前の部 10:30-12:30 午後の部 13:30-15:30
対象・参加者:中学生以上/計20名
参加費:無料

「国立西洋美術館いいとこ撮り — 子ども撮影隊が行く!」

自分のお気に入り作品や場所を撮影して、国立西洋美術館の紹介ビデオを作るプログラム。作品選び、シナリオ作成、ビデオの操作練習、撮影を3日間かけて行ない、完成したビデオ作品を最終日に家族や友人を招いて上映した。

進行:山本良子(映像制作)
日時:7月30日(土)、31日(日)、8月1日(月)、7日(日)[4日間プログラム]

10:00-17:00(8月7日は13:30-15:30)

対象・参加者:小学5・6年生/3名
参加費:1500円

「集まれ!こども審査員 — お気に入り賞をつけよう!

美術館の絵や彫刻を見て、自分が好きな作品や気になる作品に自分で考えた賞をあげるプログラム。

進行:ゴウヤスノリ(ワークショップ・プランナー)

日時:8月9日(火) 13:30-16:30
対象・参加者:小学4-6年生/8名
参加費:無料

「ファインダー越しの美術館 — 自分だけの写真集を作ろう」

美術館の建物や展示作品を写真で切り取り、各々の視点から見た美術館の写真集を作るプログラム。同じ作品を見ても視点の違いから全く異なる写真集が完成した。

講師:中島古英(フォトグラファー)
日時:8月20日(土)、21日(日)[2日間プログラム] 10:00-17:00
対象・参加者:高校生以上/10名
参加費:1500円

「日曜日の美術館 — 私のメガネで見てみます?」

各界からさまざまな講師を迎え、各々の専門や興味を視点に美術作品の見かた、楽しみかたを紹介するレクチャー・シリーズ。

時間・場所:14:00-15:30 講堂
対象・参加費:一般 無料

9月18日(日) 高畑 勲(アニメーション映画監督)	参加者:54名
10月2日(日) 林 英哲(太鼓奏者)	参加者:133名
10月16日(日) 舟田詠子(東海大学非常勤講師)	参加者:56名
11月6日(日) 森 英恵(ファッション・デザイナー)	参加者:129名

「美術館のクリスマス」

キリストの誕生を祝うクリスマスにちなんだプログラム。展示室で《キリスト降誕》の絵を見ながらクリスマスの話を聞き、キリストが描かれたその他の絵画作品を家族で鑑賞。その後でクリスマス・ツリーの飾りを作り、美術館入り口ロビーのクリスマス・ツリーに飾った。

進行:ボランティア・スタッフ
日時:12月17日(土)、18日(日)[半日プログラム](4回とも同じ内容)
午前の部 10:00-12:30 午後の部 14:00-16:30
対象・参加者:6-9歳の子どもとその家族/計68名
参加費:無料

「クリスマス・キャロル」

イエス・キリストの生誕を祝うクリスマス。その季節に、聖歌隊が街角で歌う楽しいクリスマスの歌を特集したアカペラ・コンサートを行なった。自由参加プログラム。

企画・進行:岡伊陽子、小島里枝子、二宮由希(東京芸術大学大学院)
合唱:東京芸術大学声楽科有志
日時・場所:12月17日(土)、18日(日) 13:00-14:40 16:00-16:40
美術館入口ロビー
対象・参加者:一般 計約200名

「サンタクロースの物語」

キリストの誕生を祝うクリスマスに、今では欠かせないサンタクロース。絵画に描かれた聖ニコラウスが、現代のサンタクロースになるまでの変遷に関するレクチャー。

講師：葛野浩昭（聖心女子大学助教授）
日時・場所：12月23日（金）14:00-15:30 講堂
対象・参加者：中学生以上/34名
参加費：無料

2) 特別展関連プログラム

年3回開催される特別展に関連して実施される、講演会、シンポジウム、スライドトーク、ギャラリートーク、コンサートなど。

■講演会

時間・場所：14:00-15:30 講堂
対象・参加費：一般/無料

[ジョルジュ・ド・ラ・トゥール——光と闇の世界]

- 4月2日（土）参加者：150名
「アトリビュートから読み解く、ラ・トゥール作《聖トマス》」
木村三郎（日本大学教授）
- 4月23日（土）参加者：140名
「私とラ・トゥール『夜の画家』研究ノート」
田中英道（東北大学教授）
- 4月30日（土）参加者：140名
「ラ・トゥールとロレーヌ公国の美術」
大野芳材（青山学院女子短期大学教授）
- 5月7日（土）参加者：111名
「見えないものを描く——17世紀フランス思想とジョルジュ・ド・ラ・トゥールの作品世界」
塩川徹也（東京大学教授）
- 5月21日（土）参加者：155名
「ラ・トゥールの光と闇——ジョルジュ・ド・ラ・トゥール展解題」
高橋明也（当館主任研究官）

[ドレスデン国立美術館展——世界の鏡]

- 7月3日（日）参加者：63名
「ピルニッツ城保管の日本製輸出漆器」
加藤 寛（東京国立文化財研究所修復技術部長）
- 7月24日（日）参加者：124名
「ヨーロッパにわたるトルコ——歴史的な文脈から」
新井政美（東京外国語大学教授）
- 8月14日（日）参加者：75名
「ヨーロッパ近世科学機器と日本・中国への伝播」
中村 士（国立天文台助教授）
- 9月11日（日）参加者：120名
「ドレスデン——世界の鏡：展示会のコンセプト」
佐藤直樹（当館主任研究官）

[キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画]

- 10月15日（土）参加者：30名
「ドイツのキアロスクーロ木版画」
保井重弓（金沢美術工芸大学助教授）
- 10月29日（土）参加者：33名
「オランダのキアロスクーロ木版画——ホルツィウスを中心に」
幸福 輝（当館学芸課長）
- 11月12日（土）参加者：65名
「キアロスクーロ木版画の技法を推理する」
柄澤 齋（版画家）
- 11月26日（土）参加者：34名
「イタリアのキアロスクーロ木版画」
渡辺晋輔（当館研究員）

[ロダンとカリエール]

3月7日（火）13:00-15:30 参加者：83名

「ロダンと『偉大なる芸術家のアトリエ』」

アントワネット・ル・ノルマン＝ロマン（パリ、ロダン美術館主任学芸員）

「19世紀フランスにおけるロダンとカリエール」

エマニュエル・エラン（パリ、オルセー美術館学芸員）

■ギャラリートーク・スライドトーク

時間・場所：18:00-18:40 展示室あるいは講堂
対象・参加費：一般/無料ただし展示会観覧券が必要

[ジョルジュ・ド・ラ・トゥール——光と闇の世界]

4月1日（金）、15日（金）、29日（金）、5月13日（金）、20日（金）
スライドトーク：大谷公美（慶應義塾大学大学院博士課程）
参加者：計532名

[ドレスデン国立美術館展——世界の鏡]

7月8日（金）、22日（金）、8月5日（金）、19日（金）、9月2日（金）、16日（金）
スライドトーク：落合桃子（早稲田大学大学院博士課程）
参加者：計629名

[キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画]

10月14日（金）、28日（金）、11月11日（金）、25日（金）、12月2日（金）
ギャラリートーク：渡辺晋輔（当館研究員）
参加者：計120名

[ロダンとカリエール]

3月24日（金）
スライドトーク：近藤真彰（駒澤大学非常勤講師）
参加者：43名

■コンサート

「ラ・トゥールの聴いた響きをもとめて」

ラ・トゥールの絵にも描かれているヴィエル（手回し琴）などの古楽器を交え、古謡集を中心としたプログラムによって、ラ・トゥールの時代の息吹を再現した。

日時：5月12日（木）、14日（土）、15日（日）（3回とも内容は同じ）

19:15-20:15（18:45開場）

場所：企画展示ロビー（B2F）

企画協力：大橋マリ、富田三紀子

制作：アンフィニ

演奏：ル・ボエム・アルモニック（仏の古楽アンサンブル）

対象・参加者：一般/計300名

参加費：3,800円（展示会特別公開を含む）

「オスマン・トルコへの恐怖と憧憬——帝国拡張がもたらした音楽文化の多様性」

ドレスデン展に関連してトルコ音楽に焦点をあて、ベートーヴェンやモーツァルトの楽曲にみられるトルコの軍楽の影響を紹介し、さらにトルコ独特の楽器サズやダルブッカによる多様な民謡をベリーダンスとともに演奏した。

日時：9月9日（金）18:00-19:30（17:30開場）

場所：企画展示ロビー（B2F）

企画・トーク：瀧井敬子（東京芸術大学演奏芸術センター助手）

特別ゲスト：斉藤 完（トルコ音楽研究家）

演奏：FUJI（サズ）、立岩潤三（ダルブッカ）、東京芸術大学有志

ベリーダンス：Nenuphar, Yumi

対象・参加者：一般/100名

参加費：無料

3) ファミリープログラム

ファミリープログラムは、常設展が無料観覧となる各月の第二・第四土曜日に行なわれる。常設展示室で利用する家族向けの鑑賞用教材「びじゅつーる」の無料貸与と、コレクションの鑑賞と創作などの体験がセットになった「どようびじゅつ」があり、いずれも教育普及室とボランティア・スタッフによって運営、実施されている。

■びじゅつーる

美術のことをよく知らない、また美術館が初めてという家族を対象に作られたツールで、常設展にある絵や彫刻を、いろいろな方法で楽しむための道具やゲームなどが盛り込まれている。今年は5種類のツールを貸し出した。

対象：6～10歳の子どもと同伴の大人
貸出日：2005年4月9日(土)、23日(土)、5月14日(土)、28日(土)、9月10日(土)、24日(土)、10月8日(土)、22日(土)、11月12日(土)、26日(土)、2006年3月11日(土)、25日(土)
時間：10:00～17:00(随時)
利用者：計755名

■どようびじゅつ

常設展示室の作品鑑賞とそれに関連する創作や体験がセットになった予約制プログラム。
今年度は、2種類のプログラムを実施した。

「暑中お見舞い申し上げます」

常設展示室の中から気に入った作品を探し出し、その作品の写真を撮ってカードを作り、美術館から家族や親戚、友達などへ暑中見舞いを送った(内容は8回とも同じ)。

対象：6～10歳の子どもと同伴の大人
日時：2005年7月9日(土)、23日(土)、8月13日(土)、27日(土) 午前10:30～12:30 午後14:00～16:00
参加者数：計131名

「キラキラ色のヒミツ」

展示室で金色(金箔)が使われている絵をじっくり見た後に、ロウソクの光の下で輝く金箔を見たり、薄い金箔に触れるなどの体験をした。最後に、金色の地の上に思い思いに絵を描いた(内容は4回とも同じ)。

対象：6～10歳の子どもと同伴の大人
日時：2006年2月11日(土)、25日(土) 午前10:30～12:30 午後14:00～16:00
参加者数：計73名

4) 学校関連プログラム

■スクール・ギャラリートーク

当館の常設展示作品について、ボランティア・スタッフが中心となって実施している予約制のギャラリートーク。

2005年度：1214名(41件)
未就学児童=48名(3件)、小学生=696名(16件)、中学生=293名(15件)、高校生以上=177名(7件)

■オリエンテーション

大人数の団体を対象に、教育普及室のスタッフが講堂で行なう常設展あるいは特別展についての予約制の解説。

2005年度：689名(12件)
小学生=178名(2件)、中学生=202名(3件)、高校生以上=309名(7件)

■職場訪問

修学旅行あるいは総合学習の一環としてグループで来館する生徒を対象に、美術館の概要、学芸員の仕事など、各々の質問に教育普及室のスタッフが対応。

2005年度：144名(26件)
中学生=95名(20件)、高校生以上=49名(6件)

■先生のための観賞プログラム

各特別展ごとに小・中・高等学校の職員を対象に、展覧会の趣旨やおもな作品について展覧会担当者が講堂で行なう解説。

「ドレスデン国立美術館展——世界の鏡」

日時：7月15日(金) 18:00～18:40(17:30受付開始)
講師：佐藤直樹(当館主任研究官)
参加者：102名

「キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画」

日時：10月21日(金) 18:00～18:40(17:30受付開始)
講師：渡辺晋輔(当館研究員)
参加者：104名

「ロダンとカリエール」

日時：3月17日(金) 18:00～18:40(17:30受付開始)
講師：大屋美那(当館主任研究官)
参加者：96名

■夏期研修

武蔵野市小中学校美術研究会研修会

日時：7月25日(月) 10:00～17:00
内容：作品鑑賞、鑑賞についてディスカッション、ドレスデン展のギャラリートークおよび Fun with Collection いろいろメガネ Part 1 の概要説明などを実施した。
対象・参加者：14名

東京都国画工作研究会 東京国立近代美術館/国立西洋美術館合同研修会

日時：8月29日(月) 10:00～17:00
内容：課題の発表、作品鑑賞の基礎である「見る」ことの練習、美術史家による作品研究の方法論の講義、鑑賞と学校の美術館利用についてディスカッションなどを実施した。
参加者・人数：16名

5) ボランティア

当館では、2004年にボランティア制度を立ち上げ、その年の後半から活動を開始した。19名('05年現在)のボランティア・スタッフは、ファミリープログラムとスクール・ギャラリートークを中心に活動を行なっている。また、活動に必要な知識や技術を身につけるため、年間を通じて随時研修にも参加している。

■2005年度の活動内容

- ①ファミリープログラム *3)ファミリープログラム欄参照
・びじゅつーる：当館にて作成されたファミリー向け観賞用教材「びじゅつーる」貸し出し受付。
・どようびじゅつ：体験型プログラム「どようびじゅつ」におけるトークや創作の進行、およびプログラムの企画。
- ②スクール・ギャラリートーク *4)学校関連プログラム欄参照
学校の児童生徒向け対話型トークの実施。
- ③その他
・Fun with Collection 2005「いろいろメガネ Part1——あなたの見か

た教えてください」のプログラム補助 *1) Fun with Collection 欄参照

・1月2日に行なわれた「～美術館・博物館へ行こう～ A Day in the Museum」での一般に向けたギャラリー・トーク

■2005年度の研修

- ①4月7日(木) 桜井美術鑄造見学
- ②4月21日(木) 「修復について」河口公夫(当館主任研究官)
- ③6月11日(木) どうようびじゅつ「暑中お見舞い申し上げます」模擬練習
- ④6月25日(木) 「ソノマ遺跡発掘調査について」青柳正規(当館館長)
- ⑤9月1日(木) 活動の評価と反省
- ⑥9月22日(木) 「Fun with Collectionについて」寺島洋子(当館主任研究官)
- ⑦10月6日(木) 「保存科学について」塚田全彦(当館主任研究官)
- ⑧10月29日(木) 「中学生と美術」水野谷憲郎(東京学芸大学教育学部附属小金井中学校教諭)
- ⑨12月15日(木) どうようびじゅつ「キラキラ色のヒミツ」模擬練習
- ⑩3月30日(木) 活動の評価と反省

6) インターンシップ

当館では、西洋美術に関心をもつ人材の育成と、当館の活動をより広く理解してもらうことを目的として、大学院生以上を対象としたインターンシップを実施している。当館職員の指導のもと、研修生は所蔵作品の調査、展覧会や教育プログラムの企画補助など、それぞれが希望する専門分野に分かれてさまざまな業務に実際に携わる。

[教育普及室]

指導: 寺島洋子・藤田千織

インターン: 海老名熱実、齊藤佳代

期間: 2005年5月1日～10月31日

内容: ①ジュニア・パスポート(小・中学生対象の特別展ガイド)の改善調査とキアロスケーロ展のジュニア・パスポート作成
*詳細は、「2005年度インターンシップ報告書」参照
②Fun with Collection「いろいろメガネPart 1」関連プログラムの補助

7) 他組織との連携

■東京都立飛鳥高校課外授業への協力

日時: 5月20日(金)/28日(土)、6月18日(土)/24日(金)、7月1日(金)
計10時間

内容: 国立西洋美術館の概要、絵画作品と描画技法、彫刻作品と鑄造技法、美術館建築について

参加者: 7名

■国立科学博物館主催「上野の山ミュージアムクラブ」への協力

日時: 7月18日(月・祝) 9:30～16:00

内容: 油彩画とその技法(作品鑑賞と絵具作り)

対象/参加者: 中学生/23名

■東京大学大学院人文社会系研究科文化資源学研究専攻の教育・研究における連携・協力

期間: 2005年4月1日～2006年3月31日

内容: 文化資源学研究専攻の一層の充実と、当該研究科の学生の資質向上を図り、相互の教育・研究の交流を促進した。

8) 出版物

■展覧会カタログ(*展覧会の欄参照)

■展覧会パンフレット

展覧会の概要と出品作品リストを含む無料配布のパンフレット

[ドレスデン国立美術館展—世界の鏡] A4(4頁)

[キアロスケーロ—ルネサンスとバロックの多色木版画] B5(4頁)

[ロダンとカリエール] A4(4頁)

■ジュニア・パスポート

展覧会の入場券を兼ねた小・中学生を対象とした展覧会ガイド

[ドレスデン国立美術館展—世界の鏡] B4(4つ折り)

[キアロスケーロ—ルネサンスとバロックの多色木版画] B4(4つ折り)

[ロダンとカリエール] B4(4つ折り)

■ゼフェロス

当館の展覧会や教育プログラムなどの活動を広報する季刊(年4回)のニューズレター。

2005年度: No.23～No.26 A3(三つ折り)

(寺島洋子)

(1) Fun with Collection

The *Fun with Collection* program this year was entitled *Various Colored Eyeglasses Part 1: Tell me about how you see* (See Exhibition report for details). This program focused on the theme of how visitors to the museum view and enjoy art works. The program encouraged visitors to exchange their viewpoints or their ways of enjoying art works, and thus they experienced different ways of looking at and experiencing artwork.

“Write About Your Special Art Work”

Visitors were asked to select one art work from the Permanent Collections galleries and write an essay on their thoughts on the work, giving their interpretation of the work from their own individual perspective. Judges then chose a total of 30 essays from those submitted; the texts were displayed on panels near the art works involved and were also posted on the museum's website. All 433 of the essays submitted were printed in a pamphlet, and copies of the pamphlets were placed on the rest benches in the Permanent Collection galleries, allowing visitors a chance to freely enjoy these interesting texts.

1 July – 31 October, 2005

Total number of essays: 433 essays

Publication: Permanent Collection Gallery and NMWA website from January through August 2006

Judges: Makiko Uchidate (Playwright), Jun Miura (Illustrator), Masanori Aoyagi (Director, National Museum of Western Art)

“Jun Miura Lecture”

Jun Miura, one of the judges of the essays written for the “Write About Your Special Art Work” program, spoke on his own selection of 45 of the essays.

December 3 (Sat.) 14:00 – 15:30 Lecture Hall

Speaker: Jun Miura (Illustrator)

Participants: approx. 150

Free of charge

“What is Your Name? You Become the Titled of Art Works”

In this program three art works were chosen every month, their labels and titles hidden. Then visitors were asked to write their own ideas for

the names on paper available near the art works.

July 1, 2005 – May 28, 2006
Permanent Collection Gallery

“Composing Just What We Feel! - Haiku at the NMWA”

This program had visitors use *haiku* poetry to express their feelings when they viewed art works. One person would write the first five character line about a selected art work on a *tanzaku* card made for poetry transcription, and then handed the card to another person. Based on that first line, the second person would imagine which art work was being discussed and added their own second seven-character line. The card was then handed to a third person, who would write the third five-character line. Thus this unusual program had three people write a single *haiku* poem.

July 24 (Sun.) 10:30 – 12:30, 13:30 – 15:30 [Half-day program]
Facilitator: Yasunori Gou (Workshop Planner)

Target: Over the age of 13

Participants: 20

Free of charge

“Let’s Film the Great Places at the NMWA - The Dispatch of the Kid Video Troops!”

This program had participants shoot video footage of the art works and areas of the NMWA that appealed to the participant in order to create their own introductory video of the museum. The project took three days and involved choosing art works, making a script, practicing the use of the video cameras and actual filming. A screening was held of the completed videos on the final day and friends and family members were invited to attend the screening.

July 30 (Sat.), 31 (Sun.), August 1 (Mon.) and 7 (Sun) [4-day program]
10:00 – 17:00 (August 7, 13:30 – 15:30)

Facilitator: Ryoko Yamamoto (Video Maker)

Target: 11 and 12 year-olds

Participants: 3

Participation fee: 1,500 yen

“Gather One and All! - Kid Judges Award Prizes to Their Favorite Art Works!”

In this program, children selected the art works they liked from among the paintings and sculptures on display and awarded them prizes that they made up.

August 9 (Tue.) 13:30 – 16:30 [Half-day program]

Facilitator: Yasunori Gou (Workshop Planner)

Target: 10 – 12 year-olds

Participants: 8

Free of charge

“The Museum Through the Viewfinder: Making Your Own Photo Collection”

This program had participants cut out photographs of museum buildings and art works and create their own photo collection. While some included the same art works, the different vantage point of each participant resulted in completely different photo collections.

August 20 (Sat.) and 21 (Sun.) 10:00 – 17:00 [Two-day program]

Instructor: Kohide Nakashima (Photographer)

Target: 16 years and older

Participants: 10

Participation fee: 1,500 yen

“Sunday Art Museum: Want to Look through My Glasses?”

This lecture series by specialists from a wide range of fields featured each lecturer’s look at art works from their own particular professional or personal vantage point.

14:00 – 15:30, Lecture Hall, target: Over the age of 16, free of charge

September 18 (Sun.)

Isao Takahata (Animated Movie Director)

Participants: 54

October 2 (Sun.)

Eitetsu Hayashi (Taiko Drummer)

Participants: 133

October 16 (Sun)

Eiko Funada (Lecturer, Tokai University)

Participants: 56

November 6 (Sun.)

Hanae Mori (Fashion Designer)

Participants: 129

“Christmas at the Museum”

This program was held during the Christmas season, the holiday that honors the birth of Christ. The Christmas story was told in the gallery next to a depiction of the Nativity scene, and the participating family members looked at a number of works in the gallery depicting Christ. Then the group made Christmas ornaments and decorated a Christmas tree set up in the entrance lobby.

December 17 (Sat.) and 18 (Sun.), 10:30 – 12:30, 14:00 – 16:30 [Half-day program]

Facilitator: NMWA volunteer staff

Target: 6 – 9 year-olds and their family members

Participants: 68

Free of charge

“Christmas Carols”

This program was held during the Christmas season. During this season it is traditional for choirs to stand on street corners and sing Christmas carols. This accapella concert presented a selection of carols.

December 17 (Sat.) and 18 (Sun.), 13:00 – 13:40 and 16:00 – 16:40, Entrance lobby

Organizers: Yoko Oka, Rieko Kojima and Yuki Ninomiya (Tokyo National University of Fine Arts and Music)

Choir: Students and graduates of the Tokyo National University of Fine Arts and Music

Participants: approx. 200

Free of charge

“The Story of Santa Claus”

Santa Claus, a now indispensable part of the Christmas holiday celebrating the birth of Christ. This lecture covered the transformation of St. Nicholas, as depicted in paintings, to his current manifestation as Santa Claus.

December 23 (Fri.), 14:00 – 15:30, Lecture Hall

Lecturer: Hiroaki Kuzuno (Associate Professor, University of the Sacred Heart, Tokyo)

Target: Over the age of 13

Participants: 34

Free of charge

(2) Programs Related to Special Exhibitions

■ Lectures

Related to the exhibition “George de La Tour”

14:00 – 15:30, Lecture Hall, Free of charge

April 2 (Sat.) Participants: 150

“La Tour and 17th Century Iconography”

Saburo Kimura (Professor, Nihon University)

April 23 (Sat.) Participants: 140

“Research Note: Myself and La Tour’s Nocturnes”

Hidemichi Tanaka (Professor, Tohoku University)

April 30 (Sat.) Participants: 140

“La Tour and the Arts of the Duchy of Lorraine”

Yoshiki Ono (Professor, Aoyama Gakuin Women’s Junior College)

May 7 (Sat.) Participants: 111

“Painting the Unseen: 17th century French philosophy and the artistic world of Georges de La Tour”

Tetsuya Shiokawa (Professor, University of Tokyo)

May 21 (Sat.) Participants: 155

“La Tour’s Light and Shadow: Explaining the Georges de La Tour Exhibition”

Akiya Takahashi (Curator, The National Museum of Western Art)

Related to the exhibition “Dresden - Mirror of the World”

14:00 – 15:30, Lecture Hall, Free of charge

July 3 (Sun.) Participants: 63

“The Japanese Export Lacquers in the Collections of the Pillnitz Castle”

Hiroshi Kato (Head of Restoration Technique Department, National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo)

July 24 (Sun.) Participants: 124

"Turkey from the European Point of View: A Historical Context"
Masami Arai (Professor, Tokyo University of Foreign Studies)

August 14 (Sun.) Participants: 75

"Modern European Scientific Equipment and Their Transmission to Japan and China"

Tsuko Nakamura (Associate Professor, National Astronomical Observatory of Japan)

September 11 (Sun.) Participants: 120

"Dresden - Mirror of the World: On the Exhibition Concept"
Naoki Sato (Curator, The National Museum of Western Art)

Related to the exhibition "Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris"

14:00 - 15:30, Lecture Hall, Free of charge

October 15 (Sat.) Participants: 30

"Chiaroscuro Woodcuts in Germany"

Ayumi Yasui (Associate Professor, Kanazawa College of Art)

October 29 (Sat.) Participants: 33

"Chiaroscuro Woodcuts in the Netherlands: Featuring Hendrick Goltzius"

Akira Kofuku (Head Curator, National Museum of Western Art)

November 12 (Sat.) Participants: 65

"Detecting Chiaroscuro Woodcut Techniques"

Hitoshi Karasawa (Printmaker)

November 26 (Sat.) Participants: 34

"Chiaroscuro Woodcuts in Italy"

Shinsuke Watanabe (Curator, National Museum of Western Art)

Related to the exhibition "Rodin and Carrière"

13:00 - 15:30, Lecture Hall, Free of charge

March 7 (Tue.) Participants: 83

"Rodin and 'The Greatest Painter's Atelier'"

Antoinette le Normand-Romain (Head curator, Musée Rodin)

"Rodin and Carrière: An artistic friendship in Paris at the end of nineteenth century"

Emmanuelle Héran (Curator, Musée d'Orsay)

■ Gallery Talk

Related to the exhibition "Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris"

18:00 - 18:40, Special Exhibition Galleries, Admission fee

October 14 (Fri.), 28 (Fri.), November 11 (Fri.), 25 (Fri.) and December 2 (Fri.)

Speaker: Shinsuke Watanabe (Curator, National Museum of Western Art)

Total participants: 120

■ Slide Talk

Related to the exhibition "George de La Tour"

18:00 - 18:40, Lecture Hall, Admission fee

April 1 (Fri.), 15 (Fri.), 29 (Fri.), May 13 (Fri.) and 20 (Fri.)

Speaker: Kumi Otani (Keio University)

Total participants: 532

Related to the exhibition "Dresden - Mirror of the World"

18:00 - 18:40, Lecture Hall, Admission fee

July 8 (Fri.), 22 (Fri.), August 5 (Fri.), 19 (Fri.), September 2 (Fri.), and 16 (Fri.)

Speaker: Momoko Ochiai (Waseda University)

Total participants: 629

Related to the exhibition "Rodin and Carrière"

18:00 - 18:40, Lecture Hall, Admission fee

March 24 (Fri.)

Speaker: Mahori Kondo (Lecturer, Komazawa University)

Total participants: 43

■ Concert

Related to the exhibition "George de La Tour"
"Seeking the Sounds Heard by La Tour"

This concert was a contemporary rendering of the music of George de la Tour's period, focusing on ancient music played on such antique instruments as the Hurdy-Gurdy (barrel organ) depicted in La Tour's paintings.

May 12 (Thurs.), 14 (Sat.) and 15 (Sun.)

19:15 - 20:15, Lobby of the Special Exhibition Gallery

Organizers: Mari Ohashi and Mikiko Tomita

Producer: Unfini

Musicians: Le Poème Harmonique

Ticket: 3,800 yen (including admission to the exhibition)

Total participants: 300

Related to the exhibition "Dresden - Mirror of the World"

"Fear and Longing for the Ottoman Turks: The Diversity of Musical Culture Brought About by Imperial Expansion"

In relation to the Dresden exhibition, this concert focused on Turkish music and introduced the influence of Turkish military music on such composers as Beethoven and Mozart. The concert also featured a belly dancing demonstration, accompanied by a diverse array of folk music played on the uniquely Turkish instruments, the saz and the darbuka.

September 9 (Fri.) 18:00 - 19:30, Lobby of the Special Exhibition Gallery
Organizer and Lecturer: Keiko Takii (Tokyo National University of Fine Arts and Music)

Special Guest: Mitsuru Saito (Researcher of Turkish Music)

Musicians: Fujii (Saz), Junzo Tateiwa (Darbuka) and students from the Tokyo National University of Fine Arts and Music

Belly Dancers: Nenuphar and Yumi

Participants: 100

Free of charge

(3) Family Program

The Family Program is a free program held on the 2nd and 4th Saturdays of every month, aimed at children aged 6- 10 and accompanying adults. Two different programs, "Biju-tool" and "Doyo Bijutsu (Saturday workshop)", are conducted by members of the Education Department staff and Volunteer Staff members.

■ Biju-tool

Biju-tool kit is a viewing aid for novice visitors, specifically those families with children aged 6 to 10. It includes tools and games to help them to enjoy art works in the museum collection galleries. Five types of kits were lent to families this year.

April 9 (Sat.), 23 (Sat.), May 14 (Sat.), 28 (Sat.), September 10 (Sat.), 24 (Sat.), October 8 (Sat.), 22 (Sat.), November 12 (Sat.), 26 (Sat.), 2005, March 11 (Sat.), 25 (Sat.), 2006.

10:00 - 19:00, Permanent Collection Galleries, free of charge

Total number of borrowers: 755

■ Doyo Bijutsu (Saturday art workshop)

This program consists of art appreciation in the Permanent Collection Galleries and creative activities in the workshop room. Two programs were run during this fiscal year.

"Summer Greetings"

Participants enjoyed viewing art work in the Permanent Collection Galleries, and photographed the art work which appealed to them. With those photos, they made Summer Greeting cards and sent them to their relatives, colleagues or friends from the museum. (Same program held 8 times).

July 9 (Sat.), 23 (Sat.), August 13 (Sat.), 27 (Sat.)

10:30 - 12:30, 14:00 - 16:00

Museum Collection Galleries, Free of charge

Total participants: 131

"Secrets of Twinkling Color"

This program focused on the paintings that have gold color (gold leaf) in their imagery. Participants enjoyed looking closely at the paintings

under both day and candle lights, and then touching thin sheets of gold leaf. Then they painted their own pictures on a gold ground. (Same program held 4 times).

February 11 (Sat.), 25 (Sat.)

10:30 – 12:30, 14:00 – 16:00

Museum Collection Galleries, Free of charge

Total participants: 73

(4) School Program

■ School Gallery Talks

This program by reservation only involved group tours of the Permanent Collection Galleries, led primarily by Volunteer Staff members.

Participants: Under age of 6: 48 (3 groups)

Primary School (aged 7 to 12): 696 (16 groups)

Junior High School (aged 13 to 15): 293 (15 groups)

Over age of 16: 177 (7 groups)

Total: 1,214 (41 groups)

■ School Slide Talks

This program requiring reservations involved Education Department staff members presenting lectures explaining the works on display in the Permanent Collection Galleries or special exhibitions. These talks were aimed at large-scale audiences and held in the lecture hall.

Participants: Primary School (aged 7 to 12): 178 (2 groups)

Junior High School (aged 13 to 15): 202 (3 groups)

Over age of 16: 309 (7 groups)

Total: 689 (12 groups)

■ Museum Visits for Extracurricular Activity

These group visits involved middle school and high school students in coordination with their Integrated Courses at school. The Education Staff members guided these groups, and provided various information regarding a curator's job, art works, and the art museum itself.

Participants: Junior High School (aged 13 to 15): 95 (20 groups)

Over age of 16: 49 (6 groups)

Total: 144 (26 groups)

■ Teachers' Program

This program has been designed for elementary, middle school, and high school teachers. The program includes a brief overview of the exhibition's contents, discussion of a few works on display and free entry to the exhibition.

Related to the exhibition "Dresden - Mirror of the World"

July 15 (Fri.) 18:00 – 18:40, Lecture Hall, Free of charge

Lecturer: Naoki Sato (Curator, National Museum of Western Art)

Participants: 102

Related to the exhibition "Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris"

October 21 (Fri.) 18:00 – 18:40, Lecture Hall, Free of charge

Lecturer: Shinsuke Watanabe (Associate curator, National Museum of Western Art)

Participants: 104

Related to the exhibition "Rodin and Carrière"

March 17 (Fri.) 18:00 – 18:40, Lecture Hall, Free of charge

Lecturer: Mina Oya (Curator, National Museum of Western Art)

Participants: 96

■ Teachers' Summer Seminar

July 25 (Mon.), 10:00 – 17:00, Free of charge

Contents: Discussion held about viewing art works, gallery talks for the Dresden exhibition and explanation and overview of the *Fun with Collection: Various Colored Eyeglasses Part 1* program.

Organized with Musashino City Study Group of Primary School and Junior High School Teachers

Participants: 14

August 29 (Mon.), 10:00 – 17:00, Free of charge

Content: Presentation of seminar topic, practicing the act of "seeing," which forms the basis for art work appreciation, explanation of the methodology used by art historians in their research on art works, followed by a discussion of art appreciation and how schools can utilize art museums.

Organized with Tozuken and the National Museum of Modern Art, Tokyo.

Participants: 16

(5) Volunteer Activities

A Volunteer Program was established at the NMWA in 2004 and this program began operating in the latter half of 2004. As of 2005, there were 19 volunteer staff members, and their activities have centered on Family Program and School Gallery Talk events. These volunteers also participate in training sessions held throughout the year in order to acquire the knowledge and techniques necessary for their activities at the museum.

■ Activities

Family Program *See "(3) Family Program"

• Biju-tool: Loan service

• Doyo Bijutsu: Program facilitator and program planning.

School Gallery Talk *See "(4) School Program"

Others

• Assistance for the programs of Fun with Collection "Various Colored Eyeglasses Part I: Tell me about how you see" *See "(1) Fun with Collection"

• Gallery talks for "A Day in the Museum" (January 2, 2006)

■ Training and Meeting

Apr. 7 (Thu.) Visit to the Sakurai Art Foundry

Apr. 21 (Thu.) Lecture "On Conservation" by Kimio Kawaguchi (Conservator, National Museum of Western Art)

Jun. 11 (Thu.) Trial of Doyo Bijutsu program "Summer Greetings"

Jun. 25 (Thu.) Lecture "Excavation on the Somma Vesuviana in Italy" by Masanori Aoyagi (Director, National Museum of Western Art)

Sept. 1 (Thu.) Review of the activities

Sept. 22 (Thu.) Lecture "On Fun with Collection" by Yoko Terashima (Educator, National Museum of Western Art)

Oct. 6 (Thu.) Lecture "On Conservation Science" by Masahiko Tsukada (Associate conservator, National Museum of Western Art)

Oct. 29 (Thu.) Lecture "Junior High School Students and Art" by Norio Mizunoya (Koganei Junior High School)

Dec. 15 (Thu.) Trial of Doyo Bijutsu program "Secrets of Twinkling Color"

Mar. 30 (Thu.) Review of the activities

(6) Internship

As part of its mission of developing human resources in areas related to western art and also as a way to further garner and broaden understanding of the museum's activities, the museum invites the participation of interns at the graduate student level and higher. Under the direction of a staff member, these interns help with surveys of museum art works and assist with the planning of exhibition and educational programs, with each intern taking part in hands-on work in their own specific area of specialization.

[Education]

Training Program:

1. Research on Improving Junior Passport and making Junior Passport of "Chiaroscuro Woodcuts" exhibition (See "Internship Report 2005")
2. Assistance with programs related to Fun with Collection *Various Colored Eyeglasses part 1*

Term: May 1 – October 31, 2005

Supervisors: Yoko Terashima, Chiori Fujita

Interns: Atsumi Ebina, Kayo Saito

(7) Cooperation with Other Institutions

■ Off-campus Course for the Tokyo Metropolitan Asuka Senior High School

May 20 (Fri.), 28 (Sat.), June 18 (Sat.), 24 (Fri.), July 1 (Fri.)

Contents: Overview of the NMWA, oil paintings and oil techniques, sculpture and casting techniques, and discussion of museum architecture.

Participants: 7 (aged 16 to 18)

■ Cooperation with the program “Museum Club at Ueno Hills” by National Science Museum

July 18 (Mon.) 9:30 – 16:00

Contents: Oil painting and oil techniques (art work viewing and pigment manipulation and production)

Participants: 24 (aged 13 to 15)

■ Cooperation with Graduate School of Humanities and Sociology, the University of Tokyo

Term: April 1, 2005 – March 31, 2006

Contents: This program sought to further deepen the understanding of Cultural Materials Research specialists in this program and carry out mutual exchange on research and education.

(8) Publications

■ Exhibition brochures

“Dresden - Mirror of the World”

“Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris”

“Rodin and Carrière”

■ Junior Passport

Exhibition guide for primary school and Junior High School students

“Dresden - Mirror of the World”

“Chiaroscuro Woodcuts from the Frits Lugt Collection in Paris”

“Rodin and Carrière”

■ Zephyros

NMWA Newsletter, Nos. 23 – 26

(Yoko Terashima)

展覧会貸出作品一覧
List of Loans

「梅原龍三郎 最後の境地 — 晩年の造形と愛蔵品 —」展

2005年4月5日 - 5月15日

渋谷区立松濤美術館

P.1974-002 ビエール=オーギュスト・ルノワール《横たわる浴女》

S.1978-001 ビエール=オーギュスト・ルノワール《勝利のヴィーナス》

P.1977-005 ジョルジュ・ルオー《エバイ(びっくりした男)》

S.1975-003 不詳《キュクラアス彫刻》

「描かれた禁断の果実:りんごの秘密
— デューラーからセザンヌ、劉生へ —」展

2005年4月23日 - 6月5日

財団法人 ひろしま美術館

P.1959-059 ギュスターヴ・クールベ《りんご》

P.1991-005 アンドレ・ドラン《果物》

「よみがえる須磨コレクション — スペイン美術の500年」展

2005年4月23日 - 6月5日

長崎県美術館

P.1974-001 エル・グレコ《十字架のキリスト》

Permanent exhibition

October 10 - December 11, 2005

Le Musée Toulouse-Lautrec

P.1959-106 Paul Gauguin, *Two Breton Girls by the Sea*

常設展

2005年10月10日 - 2005年12月11日

アルビ市立トゥールーズ=ロートレック美術館

P.1959-106 ポール・ゴーガン《海辺に立つブルターニュの少女たち》

新収作品一覧
List of New Acquisitions

[絵画]

ポール・ランソン [1861-1909]
《ジギタリス》

1899年
デトランブ、カンヴァス
150×70 cm
右下に署名・年記: P. Ranson 99.

Paul Ranson [1861-1909]
Les Digitales
1899
???? on canvas
150×70 cm
Signed and dated lower right: P. Ranson 99.
P.2005-1

ピーテル・ブリューゲル(子) [1564-1638]
《鳥罾のある冬景色》

油彩、板
40.6×56.8 cm

Pieter Brueghel the Younger [1564-1638]
Winter Landscape with Bird Trap
Oil on panel
40.6×56.8 cm
P.2005-2

フランチェスコ・ボッティチーニ
[フィレンツェ 1446-1498]
《聖ニコラウスと聖カタリナ、聖ルチア、
聖マルゲリータ、聖アポローニア》

テンペラ、板(ベニヤに移し換え)
115×122.5 cm

Francesco Botticini [Firenze 1446-1498]
*Saint Nicolas and Saints Catherine, Lucy,
Margaret and Apollonia*
Tempera on panel
115×122.5 cm
P.2005-3

ボニファーチョ・デ・ピターティ、通称ボニファ
ーチョ・ヴェロネーゼ [ヴェローナ 1487年頃-
ヴェネツィア 1553年]
《聖家族、トビアスと大天使、聖ドロテアと
幼い洗礼者聖ヨハネ》

油彩、カンヴァス
114.5×152.5 cm

Bonifacio de' Pitati, called il Bonifacio
Veronese [Verona, ca.1487-Venezia, 1553]
*The Holy Family with Tobias and the Angel,
Saint Dorothy, Giovannino, and the Miracle
of the Com beyond*
Oil on canvas
114.5×152.5 cm
P.2005-4

シモン・ヴァーエ [1590-1649] に帰属
《アレクサンドリアの聖カタリナ》

油彩、カンヴァス

98×77.5 cm

Attributed to Simon Vouet [1590-1649]
Saint Catherine

Oil on canvas
98×77.5 cm
P.2005-5

ヤーコブ・ヨルダーダース [1593-1678]
《聖家族》

1620年頃
油彩、カンヴァス
116×76 cm

Jacob Jordaens [1593-1678]
Holy Family
ca.1620
Oil on canvas
116×76 cm
P.2005-6

ギュスターヴ・ドレ [1832-1883]
《ラ・シエスタ、スペインの思い出》

1868年頃
油彩、カンヴァス
278.1×191.8cm
左下に署名: Gve. Doré

Gustave Doré [1832-1883]
La Siesta, Memory of Spain
ca.1868
Oil on canvas

アードリアン・イーゼンブラント
[活動: 1510-1551] に帰属
《玉座の聖母子》

油彩、板
35×35.1 cm
石塚博氏より寄贈

Attributed to Adrian Isenbrant
[active: 1510-1551]
The Madonna and Child enthroned
Oil on panel
35×35.1 cm
Donated by Mr. Ishizuka Hiroshi
P.2005-8

ジョヴァン・アントニオ・ペッレグリーニ
[ヴェネツィア 1675-1741] に帰属
《アレクサンドリアの聖カタリナ》

油彩、カンヴァス
99×72 cm

Attributed to Giovanni Antonio Pellegrini
[Venice 1675-1741]
Saint Catherine of Alexandria
Oil on canvas
99×72 cm
P.2005-9

[素描]

アレクサンドル・ガブリエル・ドゥカン [1803-1860]
《法学者に囲まれたキリスト》

1833年頃
紙に透明水彩、グアッシュ
380×483 mm

Alexandre Gabriel Decamps [1803-1860]
Christ among the Scribes
ca. 1833
Watercolour and gouache on paper
380×483 mm
D.2005-1

[版画]

ケーテ・コルヴィッツ [1867-1945]
《耕す者(連作(農民戦争)の第1葉)》

1907年
エッチング、ドライポイント、アクアティント、ソフトグラウンド
エッチング
315×454 mm

Käthe Kollwitz [1867-1945]
The Flowers (Plate 1 of "The Peasant's Revolt")
1907
Etching, drypoint, soft-ground etching
315×454 mm
G.2005-1

ケーテ・コルヴィッツ [1867-1945]
《刃を研ぐ者(連作(農民戦争)の第3葉)》

1905年(1908年の刷り)
エッチング、ドライポイント、アクアティント、ソフトグラウンド
エッチング
297×297 mm

Käthe Kollwitz [1867-1945]
*Whetting the Scythe (Plate 3 of "The Peasant's
Revolt")*
1905 (published in 1908)
Etching, drypoint, soft-ground etching
297×297 mm
G.2005-2

ジョルジュ・ブラック [1882-1963]
《小さなキュビズムのギター(テーブルの上の
ギター)》

1909-10年(1954年のマークによる刷り)
エッチング
130×195 mm

Georges Braque [1882-1963]
Little Cubist Guitar (Guitar on a Table)
1909-10 (published by Maeght in 1954)
Etching
130×195 mm (image), 250×322 mm (sheet)
G.2005-3

アルブレヒト・デューラー [1471-1528]

《最後の晩餐》

1523年
木版
214×300 mm

Albrecht Dürer [1471-1528]

The Last Supper

1523
Woodcut
214×300 mm
G.2005-4

アルブレヒト・デューラー [1471-1528]

《博士の夢》

1498年
エングレーヴィング
188×119 mm

Albrecht Dürer [1471-1528]

The Dream of the Doctor

1498
Engraving
188×119 mm
G.2005-5

ペーター・イルステッド [1861-1933]

《お客を待ちながら》

1911年
カラー・メゾチント (ア・ラ・ブベ)
335×387 mm

Peter Ilsted [1861-1933]

Waiting for the Guests

1911
Mezzotint in colours on Chine appliqué
335×387 mm
G.2005-6

ペーター・イルステッド [1861-1933]

《白い椅子》

1915年
カラー・メゾチント (ア・ラ・ブベ)
430×325 mm

Peter Ilsted [1861-1933]

The White Chair

1915
Mezzotint in colours on Chine appliqué
430×325 mm
G.2005-7

ドメニコ・ベッカフーミ [1486-1551]

《ふたりの男》

1537年頃
エッチング、エングレーヴィング
272×170 mm

Domenico Beccafumi [1486-1551]

Two Male Nudes in a Landscape

ca. 1537
Etching and engraving
272×170 mm
G.2005-8

ステファノ・デッラ・ベッラ [1610-1664]

《クロー・ヴィストクロティルド》

1650年頃
エッチング
297×214 mm

Stefano della Bella [1610-1664]

Clovis and Clotilda

ca. 1650
Etching
297×214 mm
G.2005-9

マリー・ローランサン [1885-1956]

《イフィジェニー、あるいは三人の踊り子》

1914年6月(第3ステート)
エッチング
265×207 mm

Marie Laurencin [1885-1956]

Iphigénie ou Les trois danseuses

June 1914 (3rd state)
Etching
265×207 mm
G.2005-10

フェルディナント・オリヴィエ [1785-1841]

《ザルツブルクとベルヒテスガーデンの7つの
地方 一週間の7日に合わせて》(全9点のうち
8点)

1818/23年
リトグラフ
各193-275×268-375 mm (画寸), 372×534 mm (紙寸)

Ferdinand Olivier [1785-1841]

*Seven Places in Salzburg and Berchtesgaden.
Arranged according to the the Seven Days of
the Week (8 of 9 sheets)*

1818/23
Lithograph
each 193-275×268-375 mm (image), 372×534 mm
(paper)

《日曜:ベルヒテスガーデンの教会まわり》

Sunday. Going to Church near Berchtesgaden

G.2005-11

《月曜:ザルツブルク手前のローゼネッカー
ガルテン》

Monday. Rosennecker Garten before Salzburg

G.2005-12

《火曜:南側から眺めたザルツブルクの城塞》

*Tuesday. The Castle of Salzburger seen from
the South*

G.2005-13

《水曜:ザルツブルク近郊メンヒスブルクの小径》

*Wednesday. Footpath on the Mönchsberg near
Salzburg*

G.2005-14

《木曜:ベルヒテスガーデンとヴァッツマン》

Thursday. Berchtesgaden and the Watzmann

G.2005-15

《金曜:ザルツブルク近郊アイゲンの草原》

Friday. Meadow before Aigen near Salzburg

G.2005-16

《土曜:ザルツブルクのザンクト・ペーターズ墓地》

Saturday. Graveyard of St. Peter's in Salzburg

G.2005-17

《かなめ石(裏表紙)》

Coping-Stone

G.2005-18

ルイ・リーガル [1889-1955]

《現代産業装飾芸術国際博覧会 記念ディプロム》

1925年
エッチング
420×600 mm (画寸), 538×743 mm (紙寸)

Louis Rigal [1889-1955]

*Exposition internationale des arts decoratifs et
industriels modernes. Diplôme
Commemoratif*

1925
Etching
420×600 mm (image), 538×743 mm (paper)
G.2005-19

客員研究員・スタッフ一覧
List of Guest Curators / Staffs

[客員研究員]

マーサ・マクリントク

情報、広報事業における英語表記の助言、指導
平成17年4月1日－平成18年3月31日

佐藤厚子

美術館教育に関する調査研究
平成17年4月1日－平成18年3月31日

瀧井敬子

「ドレスデン国立美術館展」コンサート企画協力
平成17年6月1日－7月31日

[スタッフ]

■ 研究資料センター

事務補佐員：佐藤志緒、高橋悦子、門田園子、植野素美子、澤里佳、三浦敬子
インターン：山中淑子

■ 教育普及室

事務補佐員：酒井敦子、前園茂宏
ボランティア・スタッフ：安藤まりえ、石川佐知子、磯田暉子、井上直子、
井原裕里子、榎戸礼子、栗森苑子、里 広江、柴田若菜、白田詠子、
鈴木由紀、竹下雅美、長井靖子、檜谷錦子、平賀恵美、別所恵代、
三好美智子、山本良子、横畠ミサコ

■ 保存修復・科学室

邊牟木尚美、高嶋美穂

■ アルバイト

ドレスデン国立美術館展：落合桃子、三田順
ロダンとカリエール展：近藤真影
松方幸次郎および松方コレクションに関する文献調査、収集：小熊佐智子
科学研究費：宮崎匠
版画素描室：大森弦史、新藤淳

研究活動 Research Activities

大屋美那 Mina OYA

[展覧会企画・構成・監修]

国立西洋美術館:「ロダンとカリエール」展、2006年3月7日-6月4日
(オルセー美術館、7月11日-10月1日)

「フランク・ブラングイン版画展」(2006年開催予定)企画

「フランク・ブラングイン展」(仮称、2009年開催予定)企画

[研究活動]

論文等:「『現実の幻視者』、ロダンとカリエール」「ロダンとカリエール」展カタログ、国立西洋美術館、2006年3月

作品解説(ロダン)、上記カタログ

翻訳等:「ロダンとカリエール」展カタログ作品解説翻訳(カリエール等)

[調査活動]

展覧会調査:「フランク・ブラングイン展」(仮称、2009年開催予定)のための調査

他館等調査:ロダン彫刻調査、損保ジャパン東郷青児美術館、2005年10月20日

情報・資料収集:松方幸次郎および松方コレクションに関する文献調査、収集

[教育活動]

一般への講演等:「ロダンとカリエール」展記念講演会(A.ル・ノルマン=ロマン、E.エラン講演)司会進行、国立西洋美術館、2006年3月7日

[普及活動]

来館グループ:日本経営クラブ講座「『ロダンとカリエール』展について」国立西洋美術館、2006年3月10日

先生のための教育プログラム「『ロダンとカリエール』展について」国立西洋美術館、2006年3月17日

東京都博物館協会講演「ロダンとカリエール」展、国立西洋美術館、2006年3月28日

執筆記事等:「ロダンとカリエール」国立西洋美術館ニュース『ゼフュロス』2006年2月20日

「『ロダンとカリエール』展」新美術新聞、2006年3月1日

「『ロダンとカリエール』展」『うえの』2006年3月1日

[社会貢献]

各種委員会委員等:静岡県立美術館専門委員、静岡県立美術館、2005年10月13日

河口公夫 Kimio KAWAGUCHI

[絵画修復処置]

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン派《ある男の肖像》

ほか油彩画3点、額縁4点

[彫刻処置]

ロダン作《国の護り》免震化設置工事計画

屋内彫刻の免震滑り支承による台座改良実験

ピストルフィ彫刻洗浄処置

前庭彫刻メンテナンス処置《弓を引くヘラクレス》《アダム》《エヴァ》
《考える人》《カレーの市民》《地獄の門》

[執筆]

「ロヒール・ファン・デル・ウェイデン派《ある男の肖像》修復・その理念と結果」『国立西洋美術館研究紀要』No.10、2006年

防災マニュアル「展示品における事件事故対応」

[研究発表]

「『地獄の門』の免震化と問題」東京国立文化財研究所防災研究会、2005年12月6日、於・東京国立文化財研究所

[作品貸出]

渋谷区立松濤美術館 ビエール=オーギュスト・ルノワール作品他3点

財団法人ひろしま美術館 ギュスターブ・クールベ作品他1点

長崎県美術館 エル・グレコ作品

アルビ市立トゥールーズ=ロートレック美術館 ポール・ゴーガン作品

[出張]

石台座製品検査、中国福建省アモイ、福州

川口雅子 Masako KAWAGUCHI

[情報資料室の活動]

研究資料センターの公開運用

収蔵作品管理システムの新規導入

収蔵作品データ再整備(版画基本データ)

写真原版収納庫の整理

画像データ変換および作成

独立行政法人国立美術館所蔵作品総合目録検索システム英語試行版公開

資料コーナーおよびデジタルギャラリーの公開運用

[研究活動]

「独立行政法人国立美術館国立西洋美術館研究資料センターの活動と課題」『びぶろず-Biblos』国立国会図書館総務部発行、平成17年4月号(電子化28号)

「『Guide to the Literature of Art History 2』の紹介」『アート・ドキュメンテーション通信』66号、2005年7月、pp.25-26

(共著)「独立行政法人国立美術館所蔵作品総合目録検索システムの公開について」『アート・ドキュメンテーション通信』67号、2005年10月、pp.8-9

アート・ドキュメンテーション学会第16回年次大会研究会第一分科会(アート・ライブラリー、ミュージアム・ライブラリー)コーディネーター、2005年6月4日

[調査活動]

美術史学会東支部大会シンポジウム「美術館・博物館の新たな公共性を求めて」参加、於・東京都美術館、2005年4月16日

アート・ドキュメンテーション学会第47回研究会/全史料協関東部会第229回月例研究会「アーカイブズ入門:未整理の資料写真類とどうむきあうか」参加、於・横浜歴史博物館、2005年7月8日

アート・ドキュメンテーション学会関西地区部会第96回研究会「奈良国立博物館の美術情報システムと資料室について」参加、於・奈良国立博物館、2005年11月5日

東京国立博物館主催「博物館情報処理に関する公開研究会」参加、於・東京国立博物館、2005年11月11日

第5回情報保存協議会オープンセミナー「文化遺産デジタルコンテンツ利活用の可能性と課題」参加、於・日本教育会館、2005年11月25日

平成17年度博物館指導者研究協議会情報部門参加、於・東京国立博物館、2006年1月19-20日

ニューヨーク近代美術館図書室、フリック・アート・レファレンス・ライブラリー、メトロポリタン美術館図書室等、米国美術館視察、2006年3月

[社会貢献]

展覧会カタログ等の取扱いに関する検討会議委員(国立情報学研究所設置)、2005年10月-2006年3月

研究資料センター視察受入れ(茨城県陶芸美術館)、2006年2月14日

幸福 輝 / Akira KOFUKU

[著書]

『キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画』展カタログ(共著者:エリック・ヒンテルディング、渡辺晋輔)、国立西洋美術館、2005年10月

[論文]

「着色された画面——ネーデルラントのキアロスクーロ木版画」『キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画』(展覧会カタログ)、国立西洋美術館、2005年10月、pp.27-32

[調査活動]

展覧会調査:2006年開催予定のベルギー王立美術館展および同展に出品予定のピーテル・ブリューゲル《イカロスの墜落》に関する調査

購入作品調査:2005年度購入作品ピーテル・ブリューゲル(子)の《鳥罟のある冬景色》に関する調査研究

[教育活動]

大学教育:慶應義塾大学文学部非常勤講師、女子美術大学美術学部非常勤講師

講演など:「ドレスデンのレンブラント——《ガニユメデス》を中心に」朝日カルチャー横浜、2005年7月

「オランダのキアロスクーロ木版画:ホルツィウスを中心に」国立西洋美術館、2005年10月

「ピーテル・ブリューゲル:ナショナル・アイデンティティのゆくえ」(全2回)、朝日カルチャー新宿、2006年1-2月

[普及活動]

エッセイ:「版画の作者」『キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画』展カタログ、国立西洋美術館、2005年10月、pp.65-66

「ティツィアーノの風景木版画」上記カタログ、pp.144-145

「銅板画家ヘンドリック・ホルツィウス」上記カタログ、p.143

[外部資金]

科学研究費:平成15年度科学研究費基盤研究(B)「16、17世紀西欧における版画出版と古代の受容」研究代表者、2003-06年

佐藤直樹 / Naoki SATOH

[展覧会企画]

国立西洋美術館:「チューリヒ工科大学版画素描コレクション イタリア版画展」渡辺晋輔研究員の補佐、2007年3月開催予定

「ヴィルヘルム・ハンマースホイ」企画・構成・監修、2008年9月開催予定(ロンドン、ロイヤル・アカデミー:2007年6月24日-9月7日)

[調査活動]

展覧会調査:「ハンマースホイ」展開催準備のためコペンハーゲン国立美術館、オードラップゴー美術館、ヒアシュブルグ・コレクション、デイヴィッドコレクションでハンマースホイを中心にデンマーク19世紀美術に関する調査

平成15年度科学研究費基盤研究(B)「16、17世紀西欧における版画出版と古代の受容」ドイツにおける版画と古代の関係について

[教育活動]

一般への講演等:「ドレスデン——〈世界の鏡〉としてのコレクション」講演、兵庫県美術館、2005年3月27日

「ドレスデン国立美術館展のコンセプト」コミュニティ振興事業コミュニティ・カレッジ「ドレスデン国立美術館の魅力」、講演、江東区古石場文化センター、2005年5月9日

「ドレスデン国立美術館をめぐる」ドレスデン国立美術館を楽しむ1、講演、朝日カルチャーセンター横浜校、2005年5月11日

「ドレスデン国立美術館のコレクション」講演、朝日カルチャーセンター新宿校、2005年7月5日、7月12日

「ドレスデン——世界の鏡:展覧会のコンセプト」講演、国立西洋美術館講堂、2005年9月11日

「ドレスデン——世界の鏡:展覧会のコンセプト」特別講義、女子美術大学、2005年7月11日、15日

教育目的の出版:「『ドレスデン国立美術館展——世界の鏡』について」『ゼフュロス』23号、国立西洋美術館、2005年

教育目的の放送:TBS「世界遺産」ドレスデンのエルベ川流域、監修、2005年7月10日放送

[社会貢献]

新聞雑誌のエッセイなど:「ウィーンで出会いたい一点」、オーストリア航空機内誌「オブラ」特別版、2005年6月15日、pp.24-25

「ドレスデン国立美術館展——世界の鏡」2、『デンタル・トリビューン』2005年、No.2、Vol.2(インタビュー記事)

「ドレスデン国立美術館展——世界の鏡——」『うえの』No.555、2005年7月号

[版画素描室の活動]

新館地下2階、版画素描閲覧室の開室(2005年11月11日より毎月第2・4金曜日オープン)

版画素描作品購入に関する業務(6月と12月)

[研究活動]

著書:「ドレスデン国立美術館展——世界の鏡」展カタログ、カタログ篇・エッセイ篇(共著者:コルドゥラ・ビショッフ、ヴォルフガング・ホラー、ベトラ・クールマン=ホディック)、国立西洋美術館、2005年

Dresden-Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan, hrsg. von Cordula Bischoff und Naoki Sato, The National Museum of Western Art, Tokyo, 2005.【「ドレスデン国立美術館——世界の鏡」展ドイツ語版】

論文:「日本近代美術におけるレンブラントの受容——鏡の前の中村彝」『ドレスデン国立美術館展——世界の鏡』エッセイ篇、国立西洋美術館、2005年、pp.89-96

Nakamura Tsune und sein Spiegelbild. Die Rembrandt-Rezeption in der modernen Kunst Japans, in: Dresden-Spiegel der Welt. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Japan, hrsg. von Cordula Bischoff und Naoki Sato, The National Museum of Western Art, Tokyo, 2005, S. 152-158.

高橋明也 Akiya TAKAHASHI

[口頭発表・講演など]

展覧会開催記念連続講演会第7回「ラ・トゥールの光と闇——ジョルジュ・ド・ラ・トゥール展解題」2005年5月21日

青山義雄展開催記念講演会「青山義雄と両対戦間のヨーロッパ美術」茅ヶ崎市美術館、2006年2月11日

[その他の活動]

ラ・トゥール展関連講演会、ギャラリートーク、普及広報活動全般
カミュー・カラー展(2008年開催予定)の準備・調査作業
青山学院女史短期大学非常勤講師(2005年4月-2006年3月)
いわさきちひろ美術館運営委員

高梨光正 Mitsumasa TAKANASHI

[展覧会企画]

国立西洋美術館:「バルマ イタリア美術、もう一つの都」展(2007年5月29日-8月26日開催)

[研究活動]

論文:「オウィディウスの『変身譚』が変身する——アングイッラーラ訳とドルチェ訳と絵画」平成15-17年度科学研究費報告書「テントレットの絵画に関する同時代出版文化の関係に関する研究」(研究代表者:越川倫明)、2006年、pp.91-117

[調査活動]

収蔵作品調査等:個人蔵田松方コレクションの15-18世紀イタリア絵画および素描(テンペラ板絵3点および素描17点)の来歴調査および作者同定を含む美術史的調査

石塚博氏寄託シモン・ヴェーエ、フランチェスコ・ボッティチーニ、ボニファチオ・デ・ビターティ他の作品の様式分析、作者についての再検討および制作年代の特定

Revisione tecniche per la mostra "Bramante e gli altri: storia di tre codici e di un collezionista", a cura di Josef Ploder, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2006(ウフィッツィ美術館版画素描室展覧会「ブラマンテとその他:3点の手稿とある蒐集家の歴史」の出品作品の技法分析調査を担当)

展覧会調査:「バルマ」開催準備のためバルマ・ピアチェンツァ歴史美術民俗文化財監督局にて15世紀から18世紀までのバルマ派の画家に関する調査

他館調査:ウフィッツィ美術館版画素描室にて素描技法調査の実践的技術の習得および歴史的収蔵品台帳および作品管理体制の調査

[その他]

ウフィッツィ美術館版画素描室客員研究員(2005年11月1日-2006年3月11日)

バルマ・ピアチェンツァ歴史美術民俗文化財監督局客員研究員(国立西洋美術館在外派遣研修、2005年3月20日-8月31日)

タビスリー研究会員

イギリス、ギャルピン楽器学協会員

[外部資金の受託]

平成17年度文部科学省学芸員等在外派遣研修生、2005年11月1日-2006年3月11日

平成17年度鹿島美術財団「美術に関する調査研究の助成」

田中正之 Masayuki TANAKA

[展覧会企画・構成・監修]

「芸術家とアトリエ」国立西洋美術館 版画素描展示室、2006年3月7日-6月4日

[研究活動]

論文等:「アンドレ・ドラン(ジャン・ルノワール夫人(カトリーヌ・エスリング)の肖像)に関して」『国立西洋美術館研究紀要』No.10、2006年、pp.6-24

「アルベール・グレーズ(収穫物の脱穀)」『国立西洋美術館年報』No.39、2006年3月、pp.9-11

シンポジウム:シンポジウム「『美術』の現場検証」アートトレイス、2005年6月12日(パネリスト)

国際シンポジウム「アジアのキュビズム」国際交流基金フォーラム、2005年9月10-11日(セッション3「身体・ジェンダー・色彩・装飾」コメンテーター)

研究会:人文・社会科学振興プロジェクト研究(日本学術振興会)「伝統と越境——とどまる力と超えゆく流れのインタラクティブ」第1グループ「自己表象の生成と変容」メンバー

[調査活動]

収蔵作品調査:山本コレクションのアンドレ・ドラン作品《ジャン・ルノワール夫人像》および《静物》

展覧会調査:ムンク展の調査・準備

[教育活動]

非常勤講師等:武蔵野美術大学非常勤講師

東京大学文学部非常勤講師

一般への講演等:講演「西洋近現代美術作品の解釈とジェンダーの問題について」(主催:埼玉大学&With You さいたま)、With You さいたま、2005年12月11日

[社会貢献]

新聞雑誌のエッセイ等:「展覧会はいつまで可能か」『あいだ』第117号、2005年9月20日、pp.2-16

「アジアのキュビズム」(展評)『美術手帖』2005年10月号、pp.122-127

[その他]

美術史学会学会誌査読委員

田辺幹之助 Mikinosuke TANABE

[エッセイ等]

「ドイツ・ルネサンスの木版画の色彩について」、幸福輝編著『キアロスクーロ——ルネサンスとバロックの多色木版画』展カタログ 国立西洋美術館、2005年、pp.63-64

[その他の活動]

東京芸術大学非常勤講師、2005年4-8月

本館常設展示の再構成

寄贈作品、アードリアン・イーゼンブラントに帰属《玉座の聖母子》の調査

国立西洋美術館名作選改訂版編集

塚田全彦 Masahiko TSUKADA

[研究活動]

保存処置:貸出作品保存処置(温湿度データロガーの設置)

学会発表: "Quantitative comparison of the derivatization efficiency for drying oil paint related substances using different reagents", Second meeting of the Users' Group for Mass Spectrometry and Chromatography (MaSC), Van Gogh Museum, Amsterdam (The Netherlands), 9-10 September 2005 (ポスター)

在外研究: 「近代絵画材料の化学的分析に関する研究」2005年2月19日-5月18日, University College London (英国), 国立西洋美術館
在外研究員制度による

[調査活動]

保存環境調査: 展示室・収蔵庫の温湿度調査

貸出作品の輸送・展示中の温湿度調査

前庭設置彫刻の地震動観測調査

「ドレスデン国立美術館」展の展示具設営材料に関わる材質調査

学会等参加: ICOM-Committee for Conservation 14th Triennial Meeting, The Hague (The Netherlands), 12-16 September 2005

[その他]

文化財保存修復学会誌編集委員

寺島洋子 / Yoko TERASHIMA

[教育普及活動]

Fun with Collection 「いろいろメガネPart 1—あなたの見かた教えてください」企画・構成・実施, 2005年7月1日-2006年3月31日

「ドレスデン国立美術館展」ジュニア・パスポート

インターンシップ・プログラム指導

ボランティア・プログラム指導

小・中学校教員のための夏期研修会の企画・実施

ファミリープログラム企画・実施

[報告書]

全国美術館会議第19回学芸員研修会報告書「教育普及と再考—美術館の利用者とミッションをつなぐために」共同編集, 2005年6月発行

「中学生・高校生対象の教育プログラム」平成16年度~17年度科学研究費補助金(基盤研究C)研究成果報告書, 2006年3月, pp.11-12

[口頭発表]

「鑑賞の夢トーク」全国小学校図画工作教育連盟総会研究発表(横浜市教育文化センター), 2005年11月9日

「デンバー美術館の資料コーナーについて」全国美術館会議第30回会合(国立西洋美術館), 2005年12月8日

[その他の活動]

2006年Fun with Collectionの準備・調査

全国美術館会議会合共同企画および実施: 第29回会合2005年12月8日(木)・9日(金) / 第30回会合2006年3月9日(木)・10日(金)

東京大学人文社会系研究科併任助教授(2005年4月-2006年3月)

渡辺晋輔 / Shinsuke WATANABE

[展覧会企画・構成]

「キアロスクーロ—ルネサンスとバロックの多色木版画 フリッツ・ルフト・コレクションの所蔵作品による」展, 国立西洋美術館, 2005年10月8日-12月11日

[研究活動]

著書: 「ジョットとスクロヴェーニ礼拝堂」小学館, 2005年5月

「キアロスクーロ—ルネサンスとバロックの多色木版画」展カタログ(共著・共編), 国立西洋美術館, 2005年

論文等: 「キアロスクーロ木版画と浮世絵版画」上記カタログ, pp.33-39

「ラファエッロ、バルミジャニーノと版画家」上記カタログ, pp.104-105

「ベッカフーミと版画」上記カタログ, pp.106-107

「複製版画について」上記カタログ, pp.108-109

「アントニオ・マリア・ザネッティの版画素描コレクション」上記カタログ, p.182

「複製版画と批評—ジュリオ・サヌート《アポロとマルシウス》の場合—」 「鹿島美術研究」年報第22号別冊, 財団法人鹿島美術財団, 2005年, pp.1-14

翻訳: 「キアロスクーロ」展カタログ作品解説

[調査活動]

展覧会調査: 「イタリア・ルネサンスの版画展」の調査企画(2007年春開催予定)

「ウルビーノのヴィーナス展」(仮称)の調査企画(2008年春開催予定)

他館調査(外国): 中華世紀壇(北京), 2006年1月20日

ワシントン・ナショナル・ギャラリー, 2006年2月23-25日

オルセー美術館, 2006年3月22日

ルーヴル美術館, 2006年3月24-26日

チューリヒ美術館, 2006年3月28日

バーゼル美術館, 2006年3月29日

面会調査: 国家文物局 王軍氏, 北京, 2006年1月20日

中華世紀壇館長 王立梅氏, 北京, 2006年1月20日

チューリヒ工科大学版画素描コレクション ミハエル・マティエーレ氏, パウル・タンナー氏, 2006年3月27-29日

ミラノ市アキッレ・ベルタレッリ版画コレクション ジョヴァンナ・モーリ氏, 2006年3月31日

[教育活動]

非常勤講師: 武蔵野美術大学非常勤講師(2005年9月-2006年3月)

一般への講演等: 「ルネサンスの曙—ジョットの絵画」ダイナース・クラブ, 2005年11月7日

「キアロスクーロ」展ギャラリートーク, 計5回

先生のための鑑賞プログラム「キアロスクーロ展」概要説明, 2005年10月21日

「16世紀イタリアの画家たちの版画戦略—ラファエッロとバルミジャニーノを中心として」, 「キアロスクーロ」展記念講演会, 国立西洋美術館, 2005年11月26日

[普及活動]

来館者案内: 2005年10月20日 イタリア大使マリオ・ボーヴェ氏

2005年10月25日 文部科学省事務次官結城章夫氏

2005年11月30日 ローマ中央修復研究所修復介入サービス事業部長ジュゼッペ・バジレ氏

[社会貢献]

新聞雑誌のエッセー等: 「キアロスクーロ—ルネサンスとバロックの多色木版画」『うえの』第558号, 2005年10月

[その他]

館内委員会委員: SD委員会委員

[外部資金]

科研費: 「16-17世紀西欧における版画出版と古代の受容」(共同研究)

国立西洋美術館年報 No.40

編集発行—国立西洋美術館 2007年3月31日

制作—コギト

印刷—猪瀬印刷株式会社

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART,
No.40 (April 2005 - March 2006)
Published by The National Museum of Western Art, Tokyo, March 31, 2007

©The National Museum of Western Art, Tokyo, 2007
Printed in Japan

ISSN 0919-0872