

新収作品 New Acquisitions

アルベール・グレーズ [1881-1953]

《収穫物の脱穀》

1912年

油彩、カンヴァス

269×353cm

右下に署名と年記: Albert Gleizes 1912

Albert Gleizes [1881-1953]

Harvest Threshing (Le Dépiquage des moissons)

1912

Oil on canvas

269×353cm

Signed and dated at lower right: Albert Gleizes 1912

P.2004-1

来歴 / Provenance:

Solomon R. Guggenheim (acquired from the artist in 1938)

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Sold to a Parisian Gallery, 1988

Private Collection, Paris, 1989

展覧会歴 / Exhibitions:

La Section d'Or, Galerie de la Boetie, Paris, Oct. 10-30, 1912, no.43.

Trente ans d'art indépendant, Grand Palais, Paris, Feb. 20 – March 21, 1926, no.1058.

Albert Gleizes, *50 ans de peinture*, Chapelle du lycée Ampère, Nov. 15 – Dec. 14, 1947.

Albert Gleizes 1881-1953, *A Retrospective Exhibition*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Sept. – Oct. 1964, no.34.

Albert Gleizes 1881-1953, Musée national d'art moderne, Paris, Dec. 15, 1964 – Jan. 31, 1965, no.16.

Albert Gleizes 1881-1953, *Retrospektive*, Museum am Ostwall, Dortmund, Mar. 13 – Apr. 25, 1965, no.16.

Albert Gleizes, *Le cubiste en majesté*, Museu Picasso, Barcelona, Mar. 28 – Aug. 5, 2001; Musée des Beaux-Arts, Lyon, Sept. 6 – Dec. 10, 2001, no.35.

文献 / Literature:

Olivier Hourcade, "Courrier des Arts", *Paris-Journal*, Oct. 23, 1912.

(reprint in *La Section d'or 1912, 1920, 1925*, exh.cat., Musées de Châteauroux, Musés Fabre, Montpellier, Édition Cercle d'Art, 2000-2001, pp.309-10.)

Les Beaux-Arts, August 1938 (repr. p.2).

Cleve Gray, "Gleizes", *Magazine of Art*, vol.43, no.6, October 1950, pp.207-10 (repr. p.208).

Katharine Kuh, "Albert Gleizes: Underrated Cubist", *Saturday Review*, 31 October, 1964, pp.32-3.

Daniel Robbins, *Albert Gleizes 1881-1953, A Retrospective Exhibition*, exh.cat., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1964, pp.12-25 (repr. in color, p.47, no.34).

Daniel Robbins, "Gleizes as a Way of Life", *Art News*, no.63, September 1964, pp.25-27ff (repr. p.27).

Richard V. West, *Painters of Section d'Or: The Alternatives to Cubism*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, exh.cat., 1967 (repr. p.58).

John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, New York and London, 1959; 2nd ed. London, 1968, pp.161 (repr. no.74B); 3rd ed. Cambridge, MA, 1988, pp.170-71 (repr. no.83B).

Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, New York, 1970, pp.73-4 (repr. in color, plate 65).

Daniel Robbins, *The Formation and Maturity of Albert Gleizes, 1881 through 1920*, Ph.D. Diss., New York University, 1975.

Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection: Painting 1880-1945*, vol. 1, New York, 1976, pp. 140-42 (repr. p.141, no.47).

Panorama du cubisme, Paris, 1976, p.30 (repr. in color).

Pierre Daix, *Journal du Cubisme*, Geneve, 1982, p.87 (repr.).

Pierre Alibert, *Albert Gleizes: Naissance et avenir du cubisme*, Saint-Etienne, 1982, p.88.

David Cottington, *Cubism and the Politics of Culture in France 1905-1914*, Ph.D. Diss., Courtauld Institute of Art, University of London, 1985.

Beth S. Gersh-Nesic, *The Early Criticism of André Salmon, A Study of His Thought on Cubism*, Ph.D. Diss., City University of New York, 1989 (repr. no.4).

Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton, 1993 (repr. p.130).

Francis Francina, "Realism and Ideology: An Introduction to Semiotics and Cubism", Charles Harrison et al., *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven and London, 1993, p.154 (repr. no.131).

Anne Varicho et al., *Albert Gleizes 1881-1953, Catalogue raisonné*, Paris, 1998, p.145, no.397 (repr. in color).

David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, 1998, p.120 (repr. in color, p.118, no.28).

Michel Massent, *Albert Gleizes, 1881-1953*, Paris, 1998, p.120 (repr. p.118).

Neil Cox, *Cubism*, London, 2000, p.216 (repr. in color, no.122).

Christopher Green, *Art in France 1900-1940*, New Haven and London, 2000, pp.198-99 (repr. in color, p.198, no.234).

Christian Briand, "Albert Gleizes au Salon de la Section d'or de 1912", *La Section*

d'or 1912, 1920, 1925, Paris, 2000, pp.71-5.

Christien Briand, Peter Brooke et al., *Albert Gleizes: Le cubiste en majesté*, exh.cat., Museu Picasso, Barcelona, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2001, pp.48-49 (repr. in color no.35).

Mark Antliff and Patricia Leighton, *Cubism and Culture*, London and New York, 2001, pp.126-27 (repr. in color, p.124, no.102).

Peter Brooke, *Albert Gleizes, For and Against the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, pp.35-9 (repr. in color, p.35, no.18).

Christian Briand, "Between Tradition and Modernity: The Cubist Work of Albert Gleizes", *Albert Gleizes: Cubism in Majesty*, Centro Cultural de Belém, exh.cat., 15 November 2002 – 16 February 2003, pp.53-75 (repr. p.60, no.9).

David Cottington, *Cubism and Its Histories*, Manchester and New York, 2004, pp.94-95 (repr. in color, no.XI).

日本語文献

八重樫春樹ほか『週間朝日百科 世界の美術63 キュビズム』朝日新聞社、昭和54年6月10日、p.70 (repr. in color《作物の脱穀》)

八重樫春樹編『近代の美術56 キュビズム』至文堂、昭和55年1月1日、p.53 (repr., 第56回《作物の脱穀》)

ニール・コックス『キュビズム』田中正之訳、岩波書店、2003年、pp.215-16 (repr. in color, p.216)

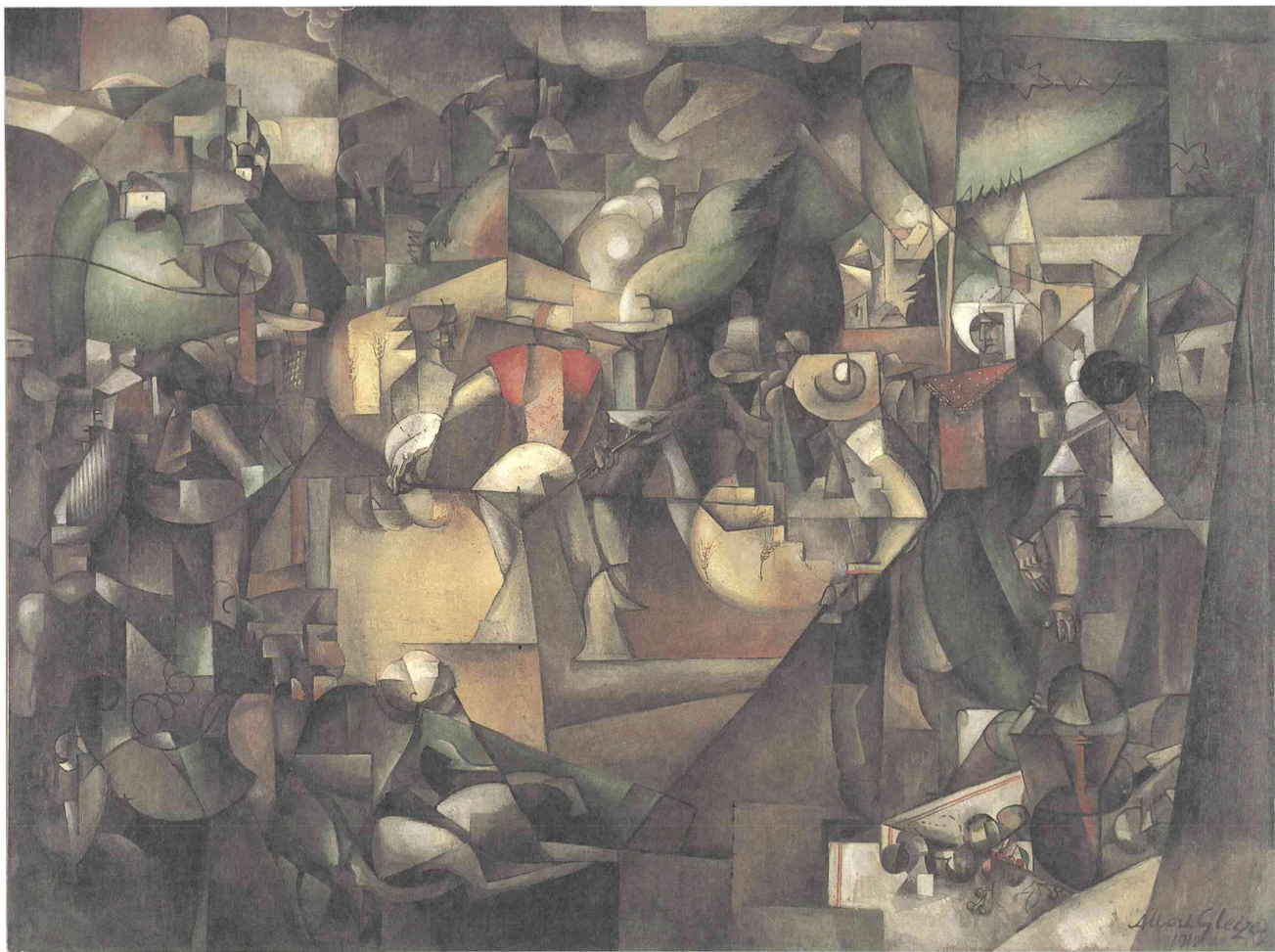
未刊行研究

橋本顕子「アルベール・グレーズ作《収穫物の脱穀》(1912年)の作品解釈」第55回美術史学会全国大会における口頭発表(2002年5月27日)

本作品は、キュビズムの中心的画家のひとりであるアルベール・グレーズ(1881-1953)が、1912年というキュビズム運動の最盛期に描いた代表作である。キュビズムを総括的に示すためにパリのラ・ボエシー画廊で1912年10月に開催された大規模な展覧会「セクション・ドール」展に展示され、その後、多くのキュビズム文献に繰り返し取り上げられてきた作品である。1938年にソロモン・R. グッゲンハイムが画家から直接購入し、その後50年間ニューヨークのグッゲンハイム美術館に所蔵されていたが、1980年代後半から90年代前半に同館が行なったコレクションの内容の変更計画に伴って売却され、パリの個人コレクターの手を経て、今回当館が所蔵することとなった。

画面は、複雑に入り組んだ幾何学的図形によって構成されており、典型的なキュビズムの作品と言える。一見何が描かれているのかは見分けがたいが、田園風景のなかに幾人かの人物が配置されており、タイトルにもあるとおり、収穫した小麦を脱穀している人々の姿を描いている。画面の右側には、白い水玉模様のある赤いスカーフをまとった女性が堂々として立ち、その左右にも人々の姿が見える。彼らより手前の地面の上には、白い敷布のうえに置かれた食べ物が見え、おそらく昼食を終えて仕事に戻ろうとしているところなのであろう。画面の中央には、収穫に勤しむ人々の姿があり、彼らの下や左横の明るい部分には、いくつかの麦穂も見える。画面の最も左には、トラクターないし脱穀機とおぼしき機械(換気扇のような羽のある円形の物体がついた赤い煙突らしきもの)もある。^{註1)} さらに遠景には山がそびえ、村の家並も見える。赤いスカーフの女性の向こうには尖塔のある教会もあり、空には雲も描かれている。

もともと印象派風のスタイルの作品を描いていたグレーズは、1909年にピカソとブラックによって開始されたキュビズムを知ることとなり、いわゆるサロン・キュビストの代表的な画家となった。アンリ・ル・フォー・コニエやジャン・メッツァンジェと親しく交際し、そのメッツァンジェとアポリネールを通して、ピカソとブラックのキュビズム作品をより詳しく知るにつれ、グレーズの作品は、より複雑な多面体によって



構成されるようになり、空間表現も曖昧なものとなっていった。また1912年にはメッツァンジェとの共著で『〈キュビズム〉について』を著し、これは最初のキュビズムの理論書として非常に重要な価値をもっている。^{註2)}

かつて、いわゆるフォーマリズムないしモダニズム的なキュビズム解釈が主流であった時代には、キュビズムの画家たちを分類するにあたって、ピカソとブラックを「本質的キュビスト Essential Cubists」あるいは「真のキュビスト true Cubists」、「正統派キュビスト authentic Cubists」と呼び、その他のキュビストたち(レジェ、ドローネー、ル・フォーコニエ、グレーズ、メッツァンジェなど)は、単に追従者とみなす傾向にあった。しかし、近年、キュビズムをめぐる様々な解釈が議論されるようになり、とりわけキュビズムを同時代の社会的、政治的、文化的コンテキストのなかで捉えようとする試みが盛んになるにしたがって、かつてのある種の価値付与をともなった呼び名は訂正され、現在では、ピカソやブラック、そしてホアン・グリスを「ギャラリー・キュビスト」、レジェ、ドローネー、グレーズ、メッツァンジェらを「サロン・キュビスト」と呼ぶようになっている。依然、従来の2分類が継続されているものの、それは、それぞれの画家たちの活動の方法の違いによっている。ピカソとブラックが、もっぱらカーンワイラー画廊のみで、限られた人々に対してだけ作品を発表していたのに対して(これはカーンワイラーの戦略によるものでもあった)、他の画家たちは、サロン・デ・ザンデパンダン、サロン・ドートンヌを主な発表・展示の場としていたのである。

実際のところ、「サロン・キュビスト」たちの発表の場がサロンであったために、同時代においては、より広く大衆に知られていた、つまり「キュビスト」として認知されていたのは、ピカソやブラックよりも、むしろ彼らサロン・キュビストたちのほうであった。近年の美術史学が、「オリジナリティ」とか「絵画表現上の革新の創造者」に高い価値を付与し、作家個々人の「創造性」や「独創性」に焦点を当てたものから、作品のプレゼンテーションや受容の問題、あるいは作品や作家と社会的、文化的、政治的諸力との関係といった問題をも視野に入れるものへとシフトするにつれ、サロン・キュビストたちの活動や作品は、より高い重要性をもつものとして扱われるようになっていく。また、このような研究レベルでの評価が高まるにつれ、近年では美術市場での価値も高まりを見せるようになった。^{註3)}

しかし、グレーズの作品に近年与えられている重要性は、このようなキュビズム運動の歴史記述の見直しによるだけではない。かつて、20世紀初頭の実験美術は、その「革新性」や「前衛性」をこそ問題にされていたが、現在では、そのような見方の偏向性が指摘され、モダニズム美術が、実はいかに「伝統」や「過去」との関わりを意識し、保持していたかが議論されるようになった。^{註4)} そのような20世紀美術全般の歴史記述に関わる「伝統主義」や「古典主義」の問題においても、グレーズの作品、とりわけ彼の代表作である《収穫物の脱穀》は重要な意味をもつものとして扱われている。

1963年にグレーズの回顧展を組織し、また1975年にグレーズに関する博士論文を執筆したダニエル・ロビンズ(彼はまたサロン・キュビ

スムの再評価に多大な貢献をなした研究者でもある)は、この作品の主題上の典拠として、詩人アンリ=マルタン・バルザンの詩「山、伝説詩 La Montagne, poème légendaire」のなかの一節「収穫する人々は、麦の穂の中、長柄の鎌や半月鎌を手に…」である可能性を指摘している。^{註5)} このバルザンの詩が実際に直接的な典拠であるかどうかはともかくとして、いずれにしろ、ここに描かれているのが、農村における共同体の、脱穀という共同作業であることは確かであり、とすれば、「農村風景」「収穫」「田園詩」、さらには都市生活へのアンチテーゼとしての農村共同体という伝統的な美術の主題が、20世紀の初頭にどのようなアクチュアルな問題を担っていたのかが問題となる。

近年の研究では、このような「農民、農村」という伝統的主题を表わすことが、20世紀初頭のフランスのナショナル・アイデンティティーの形成、ナショナリズム的動向と結び付けられることが指摘されている。たとえば、文学史上では今ではそれほど高い評価を得ているわけではないが、当時の影響力の強さのために、20世紀前半の思想史、精神史を論じるには欠かすことのできない思想家とされているモーリス・バレスは、「自然」と「大地」とを「祖国」像の根幹とする理論を展開した。^{註6)} このような、「民族とその文化」ではなく、むしろ「大地」と「自然」とを「祖国像」の基盤にすえる見方は、当時のフランスの初等教育の歴史と地理の教科書にも採用された見方であった。^{註7)}

さらにまた、フランスのナショナル・アイデンティティーと伝統をめぐる20世紀初頭の議論には、その伝統の起源をふたつの異なるものに求め、それぞれの主張がときに対立的に、ときに折衷的に論じられる傾向があった。ひとつは北部に起源をもつとされたケルト的(ゴシック的、ガリア的)伝統であり、もうひとつは南部に起源をもつ「ラテン的(グレコ=ローマン的)」伝統である。^{註8)} キュビズムの「ゴシック」的伝統との関係についても近年盛んに論じられており、よく知られた作品は、ロベール・ドローネーによる《サン=セヴラン聖堂》や《ランの大聖堂の塔》(1912年、パリ国立近代美術館)だが、グレーズ自身も、1912年に《シャルトル大聖堂》(ハノーファー、シュブレンゲル美術館)を描いている。マーク・アントリフは、これらのゴシック的引用を、「ラテン的(グレコ=ローマン的)」伝統に対する「ケルト的(ガリア的)」伝統の対置であると解釈し、《収穫物の脱穀》の背景に見える教会の姿にも、このようなケルト(ガリア)主義的な姿勢を読み取っている。実際、グレーズ自身、ラテン的伝統をイタリアからの文化侵略とみなし、ケルト(ガリア)的伝統をこそ真にフランス的だとして、それをキュビズムと結びつける表明をしている。^{註9)} したがって、大地に根ざした共同体である農村風景は、単に美術史上の伝統的な主題であるばかりでなく、20世紀初頭においては、フランスの伝統やナショナル・アイデンティティーの形成をめぐる当時の議論にも密接に結びついたものであったのである。

このような作品の意味内容の問題を視野に入れたとき、キュビズムという造形言語に対する理解にも反省が行なわれることとなる。従来キュビズムの造詣語彙は、それが絵画に導入した反-遠近法としての多視点的多面体を用いた画面構成によって、ルネサンス以来の遠近法に基づいた画面構成から絵画を解放し、そのような伝統からの完全な断絶を達成したものとみなされてきた。しかし、グレーズの作品で追求されているキュビズム的造形語彙がはらむ意味は、このような単なる伝統からの乖離を示す造形的な革新性ではない。

《収穫物の脱穀》では、トラクターのようなものの存在によって近代の産業化を伝統的な田園風景のなかに溶け込ませる表現となっており、単純な「伝統主義」的表象ではなく、むしろ伝統が現在へと継

続している点を強調するものとなっている。そして、その近代化と伝統主義との調和、融合を表現するのがキュビズムの多面体による造形語彙なのである。このような「過去」と「現在」、「伝統」と「近代性」の融合を達成するものとして、ここではキュビズム的語彙が用いられている。^{註10)} あるいはまた、グレーズはキュビズムの造形語彙が「偉大さ、明晰さ、均衡、知性」といった特質をはらむものであり、その意味でフランス美術の伝統の延長線上にあると主張している。^{註11)} この点で、主題上の伝統性は、造形上の伝統性とも結びつけられているのである。

このように《収穫物の脱穀》は、それが制作された当時において非常に野心的で代表的なキュビズムの作品であったばかりでなく、現在でも、キュビズムや20世紀美術の歴史の読み直しにあたって非常に重要な役割を演じている作品だと言えるだろう。(田中正之)

註

- 1) デヴィッド・コッティントンは、これをトラクターとみなし、橋本は脱穀機ではないか、と指摘している。
- 2) Albert Gleizes / Jean Metzinger, *Du "Cubisme"*, Paris, 1912.
- 3) Roxana Azimi, "Les petits cubists suscitent l'intérêt", *Le Monde*, lundi 19 avril 2004, p.IVを参照。
- 4) 20世紀美術における古典主義の問題に関しては、Kenneth S. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Grade and the First World War*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven and London, 1995 などによって第1次大戦後、とりわけ20年代の美術に関する研究が盛んになったが、デヴィッド・コッティントンやジェームズ・ハーバートの研究によって、第1次大戦以前のキュビズムやフォーヴィスムにおける同様の問題も盛んに研究されるようになった。David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-garde and Politics in Paris, 1905-1914*, Yale University Press, New Haven and London, 1998; James Herbert, *Fauve Painting, The Making of Cultural Politics*, Yale University Press, New Haven and London, 1992.
- 5) Daniel Robbins, *Albert Gleizes 1881-1953, A Retrospective Exhibition*, exh.cat., Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1964に所載の作品解説。
- 6) モーリス・バレスの思想について論じた日本語の文献としては、中谷猛『近代フランスの自由とナショナリズム』(法律文化社、1996年)および深澤民司『フランスにおけるファシズムの形成』(岩波書店、1999年)がある。「祖国」を土地、大地の問題とする思想と20世紀初頭のフランス美術における古典主義(伝統主義)との関連に関しては、Christopher Green, *Art in France* の第5部 "History, Tradition and the French Nation" の序論 "Introduction" と第9章 "Modernism and the Re-invention of Tradition, 1900-18", pp.185-205に詳しい。
- 7) これに関しては、Green, *ibid.* に詳しい。
- 8) 政治的文脈では、「ラテン的」伝統は、シャルル・モーラスが率いる王党派の極右組織アクション・フランセーズ、「ケルト的」伝統は共和派と結び付けられている。
- 9) Albert Gleizes, "Cubisme devant les artistes", *Les Annales politiques et littéraires*, 1 December, 1912, p.475. グレーズとケルト(ガリア)的伝統との結びつきに関しては、Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Grade*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1993 の第4章 "The Body of the Nation; Cubism's Celtic Nationalism", pp.106-134に論じられている。
- 10) David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-garde and Politics in Paris, 1905-1914*, Yale University Press, New Haven and London, 1998, p.120. また、このような「過去」と「現在」の融合を、アンリ・ベルクソンの「持続」の概念と結びつける議論もなされている。
- 11) Albert Gleizes, "L'art et ses représentants: Jean Metzinger", *Revue indépendante*, 4, September 1911, p.171. 「理性、秩序、構造」といったグレーズの「明晰さ、均衡、知性」と通底する概念によってフランス美術の伝統的特質が捉えられていたこと、そしてそれがキュビズムの同時代批評において盛んに取り上げられていたことに関しては、Robert S. Lubar, "Cubism, Classicism, and Ideology: The 1912 Expositio d'art Cubista in Barcelona and French Cubist Criticism", *On Classical Ground*, Tate Gallery, London, 1990, pp.309-323に詳しい。

* * *

This painting is a major work dated to 1912 at the height of the Cubist movement by Albert Gleizes (1881-1953), one of the central figures in Cubism. It was included in the exhibition *Section d'Or* held at Galerie La Boesie in Paris in October 1912, which presented a comprehensive display of Cubism at the time. In 1938 Solomon R. Guggenheim bought the work from the artist, and then, for the following 50 years it was owned by the Guggenheim Museum in New York. In the late 1980s and early 1990s, the Guggenheim revised its collection plans and this work was one of several sold as part of the process. The painting passed through a private collection in Paris before being bought by the NMWA.

The painting's typically Cubist composition is made up of a complex tangle of geometric elements. The subject is unclear at first glance, but closer inspection reveals a number of people set in a rural scene, including, as indicated by the title, people threshing harvested wheat. On the right side of the canvas, a woman wearing a red shawl with white water bubble-like design stands in tall majestic form, with other human forms seen around her. A white cloth holding food is spread in front of and below these figures, and thus it can be imagined that these people have finished their lunch and are returning to work. Figures in the center of composition work diligently as they harvest. Various grain stalks are visible in the area below them and in the bright area to their left side. A tractor or threshing machine appears at the far left.¹⁾ Mountains make up the far distance, while village houses also appear in the middle distance. A church spire rises behind the woman in red shawl, while clouds appear in the sky.

Gleizes began painting in an Impressionist style, but after learning of Cubism in 1909, he became one of the major painters of the so-called Salon Cubists. At first Gleizes was close to Le Fauconnier, but then deepened his interactions with Jean Metzinger. Through Metzinger and Apollinaire, Gleizes became all the more familiar with the Cubist works of Picasso and Braque, and this led Gleizes to make his paintings into more complex, multi-layered structures with ambiguous spatial expression. In 1912 Gleizes co-authored a book, *Du "Cubisme"*, with Metzinger.²⁾ This book is extremely important as the first theoretical text on Cubism.

In the mid and late 20th century a formalist or modernist interpretation of Cubism predominated art history circles and there was a tendency to categorize Cubist painters on that basis. In such studies, Picasso and Braque were described as "essential Cubists," "true Cubists," or "authentic Cubists," while other Cubists, including Leger, Delaunay, Le Fauconnier, Gleizes, and Metzinger, were simply called "followers." However, various different interpretations of Cubism have been debated in recent years and this has led to many attempts to consider Cubism in terms of its social, political and cultural contexts. Today, Picasso, Braque and Juan Gris are called "Gallery Cubists," while Leger, Delaunay, Gleizes, and Metzinger are known as "Salon Cubists." What has continued from past systems is the grouping of artists by their display venues. Picasso and Braque displayed their works solely at Kahnweiler's gallery, and only for a limited audience. This limited exposure was part of Kahnweiler's sales strategy. Conversely, the other artists displayed their works primarily in the salons, such as Salon des Independants and Salon d'Automne.

Because these latter artists reached a larger audience in the Salon settings, they were in fact more widely known during their own period than Picasso and Braque. In other words, the art world and general public of their day knew "Cubism" from the works of these Salon Cubists rather than the Gallery Cubists Picasso and Braque. In earlier studies, high value was accorded to "originality" and "revolutionary pioneer of painterly expression," with focus made on each artist's "originality" and "unique qualities." In recent art historical studies, there has been a shift away from such stances to a broader scope of investigation. This has meant a consideration of issues related to the presentation and reception of art works, and the relationship between the art work or artist and questions of social, cultural and political forces. This shift has meant that greater importance has been accorded to the Salon Cubists and their works. With this higher evaluation in the world of research, accordingly, there has been a rise in prices for Salon Cubists' works in

the art market.³⁾

However, the importance given to Gleizes's works in recent years is not solely the result of reconsiderations of historical records of the Cubist movement. In the past, questions of "revolutionary" or "avant garde" qualities were the focus in discussions of early 20th century arts. Today art historians are indicating the biases found in such views, and this has led to debates regarding to what degree modernist art was aware of and preserved "traditions" and "the past."⁴⁾ Gleizes works, including this major work *Harvest Threshing*, have been considered to have important meaning in these questions of "traditionalism" or "classicism" in the reconsiderations of the historical records of 20th century art in general.

Daniel Robbins has suggested the possibility that the source of the subject for this painting can be found in a poem "La Montagne, poème légendaire" by the poet Henri-Martin Barzun.⁵⁾ Whether or not this poem was the direct source, in any event, what is depicted in the painting is clearly the communal work of threshing, carried out by a farm village community. Images of, or pastoral poems heralding, farm communities, farm village landscapes, and sowing or harvesting, can be seen as a major theme in traditional arts, serving as an antithesis to urban subjects. The question then is, how much were these themes addressed as actual issues in art in the early 20th century.

Recent research has indicated that the depiction of such traditional subjects as farmers and farming villages was linked to the early 20th century formation of national identity in France, to the growing nationalism of the day. For example, while Maurice Barrès is not highly rated by today's scholars of literary history, he exerted a considerable influence on his own period and is a philosopher who must be considered in the philosophical and psychological history of the first half of the 20th century. He is known for his theory that "nature" and "the great earth" are at the root of the fatherland.⁶⁾ This viewpoint, which focused on "land and nature" as the foundation of the fatherland image, rather than "a people and their culture," can also be found in French elementary school history and geography text books from that period.⁷⁾

Further, there was a trend to seek two different sources for tradition in early 20th century debates about France's national identity and tradition. At times there was tendency to emphasize one over the other, at times in opposition to each other, at other times in an eclectic blend. One was the Celtic (or Gothic, Gallic) traditions based in the north, while the other was the Latin or Greco-Roman based traditions of the south.⁸⁾ In recent years there has been considerable discussion about the link between Cubism and the Gothic tradition, with mention made of Cubist artists' renditions of Gothic churches, such as Robert Delaunay's *Saint-Seurin* (1909, Private Collection), or *The Towers of Laon* (1912, Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou) or Gleizes's own *Chartres Cathedral* (1912, Sprengel Museum Hannover). Mark Antliff has interpreted these quotations of Gothic images as contrasting the Latin/Greco-Roman tradition with the Celtic/Gallic tradition. The church seen in the background of the NMWA *Harvest Threshing* composition can be interpreted as an image from this Celtic or Gallic tradition. In fact, Gleizes himself stated that he thought that the Latin tradition was a cultural invasion from Italy and that the Celtic or Gallic tradition was the true France, linking the Celtic/Gallic with Cubism.⁹⁾ Farming village scenes of communal groups rooted in the earth were thus not simply a traditional art subject. Rather, they were intimately linked to early 20th century debates regarding French tradition and France's formation of its own national identity.

When such issues of content are considered, they also reflect on interpretations of the formal vocabulary known as Cubism. Previously Cubist formal vocabulary has been interpreted as a method of constructing a multi-viewpoint, multi-formal element picture composition that stands as the antithesis of linear perspective, and creates a complete break with post Renaissance perspectively-based painting composition. However, the meaning of the Cubist formal vocabulary sought by Gleizes in his paintings is not simply the formal revolution that breaks with tradition.

Gleizes's inclusion of a tractor in *Harvest Threshing* is an expression of the introduction of modern industrialization into traditional pastoral scenes. Thus his painting is not simply a 'traditionalist' expression, rather it emphasizes the continuity of the traditional into the contemporary. It was the Cubist multifaceted formal vocabulary that allowed the expression of the harmonization or fusion of modernization and traditionalism. Gleizes used this formal vocabulary to achieve the fusion of "past," "present," "tradition" and "modernity."¹⁰⁾ Gleizes also stated that Cubist formal vocabularies included elements of "grandeur, clarity, balance and intellect," and in that sense, they were a fusion of traditional classicism and modernity.¹¹⁾ In this regard, the traditionalism of his subject matter was linked to the traditionalism of his formal expression.

Thus *Harvest Threshing* is not only a representative work of the highly ambitious Cubist movement of its day, the painting also plays an extremely important role in today's reconsideration of Cubism and the history of 20th century.

(Masayuki Tanaka)

Notes

- 1) David Cottington has suggested that this machine is a tractor, while Akiko Hashimoto argues that it might be a threshing machine.
- 2) Albert Gleizes and Jean Metzinger, *Du "Cubisme"*, Paris, 1912.
- 3) See Roxana Azimi, "Les petits cubists suscitent l'intérêt", *Le Monde*, lundi 19 avril 2004, p. IV.
- 4) Research on post World War I and 1920s arts has flourished in recent years, particularly regarding the issues of classicism in 20th century art as seen in Kenneth S. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989 and Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven and London, 1995. Cottington and Herbert have successfully addressed the same issues in terms of Cubism and Fauvism. See David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-garde and Politics in Paris, 1905-1914*, Yale University Press, New Haven and London, 1998, and James Herbert, *Fauve Painting, The Making of Cultural Politics*, Yale University Press, New Haven and London, 1992.
- 5) Daniel Robbins, *Albert Gleizes 1881-1953, A Retrospective Exhibition*, exh. cat., The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1964.
- 6) Regarding the connection between classicism (traditionalism) in early 20th century French art and questions of land and earth and fatherland, see the Introduction to Chapter 5, "History, Tradition and the French Nation" and Chapter 9, "Modernism and the Re-invention of Tradition, 1900-1918" (pp.185-205) of Christopher Green, *Art in France 1900-1940*, Yale University Press, New Haven and London, 2000.
- 7) See Green, *ibid*.
- 8) In the political context of the day, the "Latin" tradition was linked to the far right royalist organization Action Française led by Charles Maurras, while the Celtic tradition was linked to the republican faction.
- 9) Albert Gleizes, "Cubisme devant les artistes", *Les Annales politiques et littéraires*, 1 December 1912, p. 475. Regarding the connection between Gleizes and the Celtic/Gallic tradition, see Chapter 4 (pp.106-134) "The Body of the Nation: Cubism's Celtic Nationalism" in Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1993.
- 10) See David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-garde and Politics in Paris, 1905-1914*, Yale University Press, New Haven and London, 1998, p.120. This type of "past and present" fusion has also been debated in relationship to Henri Bergson's concept of "durée."
- 11) Albert Gleizes, "L'art et ses représentants: Jean Metzinger," *Revue indépendante*, 4, September 1911, p. 171. Regarding the issue of the concepts of "reason, order, and structure" as the traditional elements of French art underscored by "clarity, balance and intellect," in contemporary criticism of Cubism, see Robert S. Lubar, "Cubism, Classicism, and Ideology: The 1912 Exposició d'art Cubista in Barcelona and French Cubist Criticism," *On Classical Ground*, Tate Gallery, London, 1990, pp.309-323.