

国立西洋美術館年報

No. 33

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART April 1998-March 1999

ANNUAL BULLETIN OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART
April 1998-March 1999

国立西洋美術館年報

ANNUAL BULLETIN OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART
April 1998-March 1999

No. 33

Contents

Foreword by Shuji Takashina.....	6
New Acquisitions	
Guercino, <i>David with the Head of Goliath</i> by Michiaki Koshikawa	9
Carlo Dolci, <i>Mater Dolorosa</i> by Michiaki Koshikawa	12
Edwaert Collier, <i>Vanitas Still Life with Books and a Skull</i> by Akira Kofuku	15
Pietro Longhi, <i>The Indiscreet Gentleman</i> by Mitsumasa Takanashi	17
Richard Wilson, <i>Landscape Capriccio with the Tomb of the Horatti and Curiatti, and the Villa of Maecenas at Tivoli</i> by Akira Kofuku	19
Ary Scheffer, <i>Greek Women Imploring the Virgin for Assistance</i> by Akiya Takahashi	21
Exhibitions	
Claude Lorrain and the Ideal Landscape..... by Akira Kofuku	25
Goya—Artista de su tiempo y artista único..... by Koji Yukiya	27
Study Exhibition: Three Paintings from the Collection of the Asahi Breweries, Ltd..... by Masayuki Tanaka	29
Report of Educational Programs..... by Yoko Terashima	31
Report of Information Services Activities..... by Hiroyuki Hatano	34
Report of Conservation Activities..... by Kimio Kawaguchi	40
Loans.....	43
List of New Acquisitions.....	44
List of Guest Curators.....	49
Research Activities.....	50
Japanese to English translation by Martha J. McClintock	

目次

まえがき	7
[高階秀爾]	
新収作品	
グエルチーノ《ゴリアテの首をもつダヴィデ》	9
[越川倫明]	
カルロ・ドルチ《悲しみの聖母》	12
[越川倫明]	
エドワールト・コリール《ヴァニタス— 書物と髑髏のある静物》	15
[幸福 輝]	
ピエトロ・ロンギ《不謹慎な殿方》	17
[高梨光正]	
リチャード・ウィルソン《ティヴォリの風景(カプリッチョ)》	19
[幸福 輝]	
アリ・シェフェール《戦いの中、聖母の加護を願うギリシャの乙女たち》	21
[高橋明也]	
展覧会	
イタリアの光— クロード・ロランと理想風景	25
[幸福 輝]	
ゴヤ— 版画にみる時代と独創	27
[雪山行二]	
小企画展: アサヒビール・コレクションの名品— 20世紀初頭の人物画—	29
[田中正之]	
教育普及に関わる活動報告	31
[寺島洋子]	
情報資料に関わる活動報告	34
[波多野宏之]	
修復保存に関わる活動報告	40
[河口公生]	
展覧会貸出作品	43
新収作品一覧	44
客員研究員一覧	49
研究活動	50

Foreword

This volume 33 of the NMWA Annual Bulletin reports on fiscal year 1998 and the special exhibitions, acquisitions, research activities, conservation activities, educational programs, and information programs carried out at the National Museum of Western Art, Tokyo between April 1, 1998 and March 31, 1999.

Following completion in fiscal 1997 of the new Special Exhibition Wing under the forecourt of the museum and of anti-earthquake measures (an isolating system) for the museum's 40-year-old Main Building, the NMWA was able to resume full, normal operation in fiscal year 1998. I would like to renew my apologies to the many art lovers and members of the general public who were inconvenienced while museum facilities were closed, and to also express my joy, shared by the museum staff, at the return to full operation of the museum.

Thanks to the completion of these various construction projects, we are now able to display a generally chronological selection from the Museum's permanent collection in a standing exhibition throughout the Main Building and the New Wing. The newly-built Special Exhibition Wing has allowed the museum to run special exhibitions in tandem with these standing exhibitions from the permanent collection. The exhibition "Claude Lorrain and the Ideal Landscape" was held in commemoration of the re-opening of the entire museum facility. This exhibition introduced major works by Claude Lorrain, a great French painter active in Rome, and provided an overview of the development of the "ideal landscape" form from Claude in the 17th century through Corot in the 19th century. This exhibition was followed by "Goya—Artista de su tiempo y artista único," an exhibition which displayed Goya's principal printed works, including his four great print series, and the works of other major Spanish printmakers of his day. The goal of the exhibition was to clarify Goya's position in history and to make possible an understanding of his individual creativity. At the end of the fiscal year, in March 1999, the museum opened an exhibition of Italian Renaissance works from Russia's Hermitage Museum. Detailed information on the Hermitage exhibition will be included in the next volume of this Annual Bulletin. In addition to these large-scale special exhibitions, the museum also held a Study Exhibition featuring three paintings from the Asahi Breweries, Ltd. collection: Picasso's representative Blue Period work *Crouching Woman*, and a painting each by Rouault and Modigliani. These works were displayed in a special section of the New Wing, adjacent to works from the museum's permanent collection. It is the museum's intention to continue whenever possible with similar displays of works from private and corporate collections.

A major project for this fiscal year was the complete re-installation and placement of Rodin's *The Gates of Hell* on a seismic isolation base in the museum's forecourt, an area which had been temporarily demolished in the process of building the new underground Special Exhibition Wing. All of the original, rusted bolts holding the sculpture together were replaced with new steel bolts. In order to stabilize the upright position of the sculpture, which weighs more than seven tons, a special base built for the sculpture was installed on top of a five-roller system of seismic isolation fittings. This process was noteworthy for its use of many new technologies and techniques. The other outdoor sculptures from the forecourt area, including *The Thinker*, and *The Burghers of Calais*, will be fitted with appropriate seismic isolation devices and re-installed in the coming years.

The museum's new acquisitions included six oil paintings, ranging in period from Guercino to Ary Scheffer, and numerous prints, including examples by Goya and Piranesi. These new acquisitions, all superb works which supplement the museum's existing collections in its display of general trends in western art, were very favorably received by visitors to the New Acquisitions exhibition presented in a section of the Main Building. The establishment of a Digital Gallery for the study of essential data on works in the museum's collections has also met with positive reactions. In addition, this issue of the Annual Bulletin reports on the educational, research and other activities of the museum during the 1998 fiscal year.

March 2000

Shuji Takashina
Director, The National Museum of Western Art, Tokyo

まえがき

本年報第33号は、平成10(1998)年度に関わるものであり、平成10年4月1日から平成11年3月31日までの1年間の期間に、当国立西洋美術館が行なった特別展、作品購入、調査研究、作品の保存修復、教育広報、情報資料等の活動の報告、および関連する資料、記録類を取めている。

この1年間は、前庭地下の企画展示館の新築造営と、すでに40年近い歴史をもつ本館の免震化というふたつの大がかりな工事が前年度に完成したことを受けて、ようやく全館を利用しての通常の事業活動を再開することができた記念すべき年であった。長期にわたる休館を余儀なくされたため、一般の美術愛好者をはじめ多くの方々にご迷惑をおかけしたことをここに改めてお詫び申し上げるとともに、美術館本来の活動に復帰できたことを当館職員とともに喜びたい。

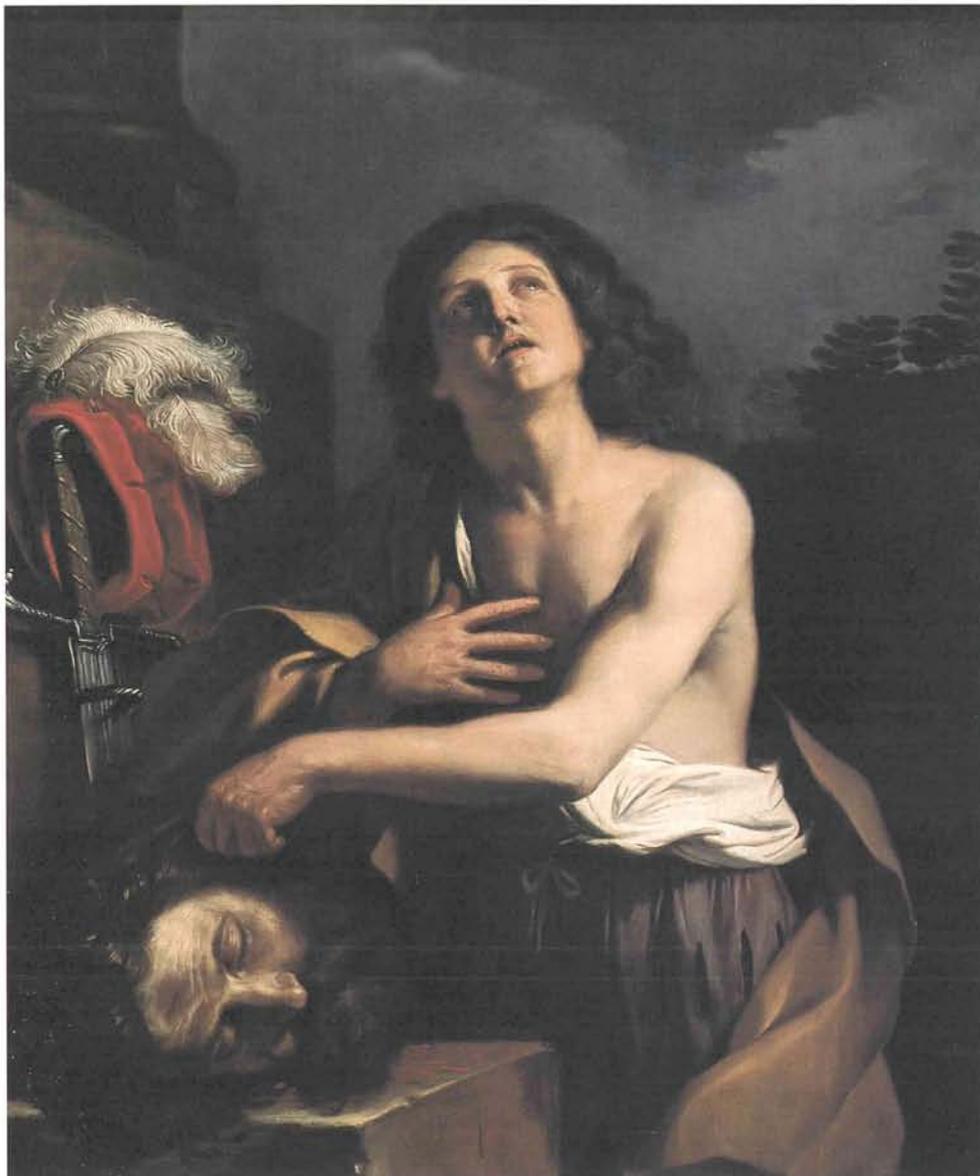
これらの工事が完了した結果、本館と新館においては、年度当初より、当館所蔵のコレクションを、ほぼ時代を追って常時展覧することが可能となった。それと平行して、新築された企画展示館において特別展を同時開催する体制が整い、再開記念最初の展覧会として「イタリアの光―クロード・ロランと理想風景」展が催された。これは、ローマで活躍した17世紀フランスの巨匠クロード・ロランの主要な作品を紹介するとともに、その同時代から19世紀のコローに至るまでの、「理想風景」の流れを辿った意欲的な展覧会である。それに続く「ゴヤ―版画にみる時代と独創」展は、ゴヤの四大版画集をはじめとするその主要版画作品と、同時代の他のスペインの版画家たちの作品とを合わせて展示して、ゴヤの歴史的な位置づけとその独創性を明らかにしようという試みであった。また年度末の3月末より、ロシアのエルミタージュ美術館所蔵作品による「イタリア・ルネサンス展」が行なわれたが、開催期間が主として次年度に含まれるものであるため、詳細報告は次号に譲る。その他に、小企画展として株式会社アサヒビール所蔵のピカソの青の時代の代表的作品《肘をつく女》をはじめ、ルオー、モディリアーニ等3点を、新館展示場の特設コーナーにおいて展覧したことを特記しておきたい。このように、民間の企業あるいは個人所蔵家のご協力を得て、優れた名品を公開する試みは、今後も機会あるごとに続けていく方針である。

地下の企画展示館造営工事のため、いったん撤去されていた前庭の野外彫刻作品のうち、ロダン《地獄の門》が完全な修復措置を施した上、免震土台の上に再び設置されたことも、この年度の大きな事業であった。特に、作品の各部分をつないでいた鉄製ボルトがさびて痛んでいたのですべてスチール製に交換し、また、7トンあまりの重量の直立する作品の安定性を図るため、台座部分に特に重さを加え、全体を5基のローラー方式による免震装置の上に設置するなど、多くの新しい手法が試みられていることは、この事業の特徴といつてよい。《考える人》、《カレーの市民》その他の野外展示作品も、次年度以降、適切な免震装置を施して、順次設置していく予定である。

この年度の新規購入作品は、グエルチーノからアリ・シェフェールにいたる6点の油彩作品と、ゴヤ、ピラネージその他の多くの版画作品である。いずれも、西洋美術の主要な流れを理解するため、これまで当館に欠けていた部分を補う優品であって、本館の一部を利用した新収作品展示の際には、一般の観客から好評を得た。また、当館所蔵作品についての必要な情報を検索できるデジタルギャラリーの設置も、利用者から好感をもって迎えられた。その他、教育普及、調査研究等の活動は、本号に記載されているとおりである。

平成12年3月

国立西洋美術館長
高階秀爾



グエルチーノ[1591-1666]
《ゴリアテの首をもつ Davide》

1650年頃
油彩、カンヴァス
120.5×102cm

Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, called)
[Cento 1591-Bologna 1666]
David with the Head of Goliath

c.1650
Oil on canvas
120.5×102cm
P.1998-1

Provenance:
Acquired from Guercino on 12 October 1650, by Lodovico Fermi of Piacenza;
In the Collection of the Farnese Duke of Parma c. 1680, and subsequently
inherited by the Bourbon Kings of the Two Sicilies (Naples); John Udney, Sale
Christie's, 25 April 1800, lot 46; Sotheby & Co., 9 November 1927, lot 5; Private
Collection, Copenhagen, until 1982.

Exhibitions:

Trafalgar Galleries at the Royal Academy III, London, 1983, no.6; *Guercino in Britain*, National Gallery, London, June-July 1991, no.26 (entry by M. Helston and D. Mahon); *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino*, Museo Civico Archeologico, Bologna, 6 September-10 November, 1991, no.128 (entry by D. Mahon); *Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino*, Schrin Kunsthalle, Frankfurt, 3 December 1991-9 February 1992, no.69; *Trafalgar Galleries XII*, London, 1993, no.6; *I Farnese. Arte e Collezionismo*, Palazzo Ducale di Colorno, Parma, 4 March-21 May 1995/Galleria Nazionale di Capodimonte, Naples, 30 September-17 December 1995/Haus der Kunst, Munich, 1 June-27 August, 1996, no.110 (entry by S. Loire).

Bibliography:

C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Bologna, 1678, p.378 (Zanotti edition, 1841, vol.2, p.331); J.A. Calvi, *Notizie della vita e delle opere del cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto Il Guercino da Cento*, Bologna, 1808, p.125; G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena, 1870, p.239; G. Bertini, *La Galleria del Duca di Parma. Storia di una Collezione*, Bologna, 1987, p.249, no.303; L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rome, 1988, no.272; D.M. Stone, *Guercino. Il catalogo completo*, Florence, 1991, no.259; B. Ghelfi and D. Mahon, *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Bologna, 1997, p.149, no.430.

このグエルチーノの作品は、同じく昨年度購入されたカルロ・ドルチ作《悲しみの聖母》(P.1998-2)とともに、国立西洋美術館に所蔵されることになった最初のイタリア・バロック絵画である。

本作品は、旧約聖書の『サムエル記』に登場するイスラエルの英雄ダヴィデを描いている。イスラエルとペリシテ人との戦争で、少年ダヴィデは味方を震え上がらせていた巨漢戦士ゴリアテに投石器ひとつを武器に立ち向かい、額を石で打って倒して、相手の剣で首を切り落とした。「わたしは……神の名によって、おまえに立ち向かう。……主は救いを施すのに、つるぎとやりを用いられないことを知るであろう」(『サムエル記上』17章)。作品に描かれた場面は、この勝利の後に天を仰いで神に感謝を捧げるダヴィデの姿である。

この作品は、1983年にロンドンのロイヤル・アカデミーにおける展覧会で公開された際に、研究者たちに存在を知られるようになった。^{註1)}その後、多くの重要な展覧会に出展され、また多くの研究者によって言及されてきたが、それらのすべてにおいてグエルチーノへのアトリビューションは疑問の余地なきものとして認められている。

本作品が近年頻繁に言及されてきた理由のひとつとして、この作品の来歴に関する関心がある。グエルチーノの工房出納帳の記述に、「1650年10月12日、ピアチェンツァのロドヴィーコ・フェルミ氏より60ドゥカート受領。巨人ゴリアテの首をもつダヴィデの半身像の対価」の項があり、^{註2)}ルイージ・サレルノ、デニス・マーンらの有力研究者によって、本作品がこの記述の作品に該当するとみなされた。^{註3)}同じ作品はマルヴァジアの『ボローニャ絵画』所収のグエルチーノ伝にも記録されており、1650年制作の作品のひとつとして「ロドヴィーコ・フェルミ氏のための、ゴリアテの首をもつダヴィデ」との記載を見ることができる。^{註4)}なお、このフェルミというパトロンについては、やはり出納帳の記述から1632年にもグエルチーノから作品(「半身像の聖ヒエロニムス」、現存作との対応は不明)を購入していること以外、明らかになっていない。

その後、1680年頃に作成されたパルマ、パラッツォ・デル・ジャルディーノのファルネーゼ家コレクション蔵品目録に、「縦2ブラッチャ2.5オンチャ、横1ブラッチャ11オンチャ[約120×104cm]の絵。右手を胸にあて、目を天上に向けたダヴィデ。左手には投石器をもち、そのそばに石の上に置かれた巨人の首がある。チェントのグエルチーノ作」(第7室:ティツィアーノ《パウルス3世》の間)との記載が現われ、^{註5)}大きさ、構図ともに、本作品とほぼ完全に一致している(ただし描かれたダヴィデが左手でつかんでいるのはゴリアテの髪なのだが)。同じ作品は1734年のパルマ、パラッツォ・ドゥカレーの蔵品目録にも記載され、^{註6)}おそらく他のファルネーゼ家コレクションの美術品とともに同年ナポリに移された。^{註7)}それ以後の蔵品目録にこの作品は現われず、おそらく18世紀末のフランス軍の占領下にもち去られたものと推定される。次にこの作品が記録に登場するのは英国においてで、リヴォルノの英国領事だったジョン・ウドニーの所蔵品として1800年のロンドンのクリスティーズの競

売に現われるのである(「グエルチーノ作、彼の最良の様式によるゴリアテの首をもつダヴィデ。やはりパルマのコレクションに由来し、グイド[・レーニ]の著名作《マグダラのマリア》の対をなしていた作品である」)^{註8)}

以上のような来歴の再構成に従えば、候補作は1650年に制作されたことになる。もちろん、フェルミが画家から直接購入した作品を本作品と同一と見る決定的な証拠はないわけだが、グエルチーノの後期にはダヴィデを主題とした作例が史料上他に見当たらず、またピアチェンツァが当時パルマ公国の一部だったことを考慮すれば、フェルミの所蔵品がなんらかの事情でファルネーゼ家のコレクションに吸収された可能性は否定できない。1650年という制作年代が様式的にみても妥当な比定であることは、1649-50年頃制作されたことを確定し得るグエルチーノの他の作品との比較から、十分な蓋然性をもって主張することができよう。たとえば1649年のワシントン、ナショナル・ギャラリー所蔵《ヨセフとポティファルの妻》《アムノンとタマル》^{註9)}などとの様式的類似は明らかである。

本作品の構図には、他に2点のヴァージョンが知られており、うち1点(フィレンツェ美術監督局)はグエルチーノの弟子ベネデット・ジェンナーリの手へ帰されている。(越川倫明)

註

- 1) *Trafalgar Galleries...*, 1983, cited in "Exhibitions" above, no.6 参照。
- 2) "1650. Il di 12 ottobre. Dal Sig.re Lodovico Fermi da Piacenza si è ricevuto ducatonì n.60 p[er] la meza figura del David con la testa di Golia gigante..." (Ghelfi and Mahon 1997, cited in "Bibliography" above 参照)。
- 3) Salerno 1988, cited in "Bibliography" above; D. Mahon, in Bologna 1991, cited in "Exhibitions" above 参照。
- 4) "Un Davide con la testa di Golia al sig. Lodovico Fermi Piacentino" (Malvasia 1678, cited in "Bibliography" above 参照)。
- 5) "Un quadro alto braccia due, oncie due, e mezza, largo braccia uno, oncie undici. Un Davide, che con la destra al petto tiene gli occhi ravolti al cielo, porta nell'altra la fionda presso la testa del gigante, che è posta sopra un sasso, del Guercino da Cento n. 502," *Settima camera di Paolo Terzo di Tiziano* (Bertini 1987, cited in "Bibliography" above, p.429, no.303 参照)。
- 6) "del Guercino. Altro quadro in cornice come sopra alto b.a 2 on. 2 largo b.a 1 on.10. Davide colla testa del gigante Golia" (Bertini 1987, cited in "Bibliography" above, p.293, no.39 参照)。
- 7) 18世紀におけるファルネーゼ家コレクションの歴史については、N. Spinosa, "Le collezioni farnesiane a Napoli: da raccolta di famiglia a Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte," in Parma, Naples and Munich 1995-96, cited in "Exhibitions" above, pp.80-95 参照。
- 8) "No.46. Guercino. David with the head of Goliath, in his finest manner. It was also of the Parma collection and companion to the celebrated picture of the Magdalen, by Guido" (Christie's, London, 1800, cited in "Provenance" above 参照)。
- 9) ともに出納帳およびマルヴァジアによる伝記で、1649年の作として記録されているものである。Bologna 1991, cited in "Exhibitions" above, nos. 121, 122 参照。

This work by Guercino and the Carlo Dolci *Mater Dolorosa* (P. 1998-2), also acquired during the last fiscal year, are the first two Italian Baroque paintings to enter the National Museum of Western Art collections.

This painting depicts the hero David from the Old Testament Book of Samuel. In a battle between the Israelites and the Philistines, the young David faces the giant Goliath with just a slingshot as his weapon. A single stone to the giant's forehead fells Goliath, and David uses his opponent's sword to sever his head (1 Samuel 17). This painting shows the scene after the battle when David turns to offer thanks to God in heaven.

This painting became known to scholars when it appeared on display in a 1983 exhibition held at London's Royal Academy.¹⁾ The painting then appeared in several recent exhibitions, including the major Guercino show in 1990 and the Farnese collection show in 1995, in which the Guercino attribution has been accepted un-animously and without question.

One reason for the frequent mention of this work in recent Guercino literature lies in scholarly interest in its provenance. Guercino's studio account book includes the entry, loosely translated, "1650, 12 October. Received 60 ducats from Lodovico Fermi of Piacenza for a half-length image of David holding the head of Goliath."²⁾ Major scholars such as Luigi Salerno and Denis Mahon have concluded that the NMWA work is identical with that mentioned in this entry.³⁾ The account book's entry obviously corresponds to a passage in Malvasia's *Felsina Pittrice* which records "a David with head of Goliath for Lodovico Fermi."⁴⁾ Nothing else is known about the person named Lodovico Fermi, except that he had commissioned a "half-length St. Jerome" from Guercino in 1632.

Then, an inventory compiled ca. 1680 of the Farnese family collection in the Palazzo del Giardino, Parma, notes a painting that was "Two braccia and 2.5 oncie tall and one braccia and eleven oncie wide." [approx. 120 × 104 cm.] The painting is described as "David with right hand at his chest and eyes raised to heaven. He holds a slingshot in his left hand, while the head of the giant Goliath is placed on a rock nearby. By Guercino da Cento."⁵⁾ The size and composition noted in this description are in almost complete accord with those of the NMWA work (except that the NMWA shows David's left hand grasping Goliath's hair). The same painting was listed again in the 1734 inventory of the Palazzo Ducale, Parma.⁶⁾ It is clear that this painting, along with the other art works in the Farnese collection, was moved to Naples that same year.⁷⁾ The Guercino *David* does not appear in later inventories, and presumably it was removed from the collection during the French occupation at the end of the 18th century. The next mention of the painting is in the 1800 Christie's sale catalogue of the properties of John Udney, the British consul to Livorno: "No. 46. Guercino. David with the head of Goliath, in his finest manner. It was also in the Parma collection and companion to the celebrated picture of the Magdalen, by Guido."⁸⁾

According to the above reconstruction of the painting's provenance, the NMWA *David* may safely be dated to 1650. Certainly, while no definitive proof is provided to identify the NMWA painting with that Lodovico Fermi purchased directly from the artist, there are no other late period Guercino images of David recorded in the early literature. Also, given that Piacenza was a part of the Duchy of Parma at that time, we may suppose that Fermi's paintings were somehow absorbed into the Farnese collection. On a stylistic basis, a date of 1650 seems appropriate for this work. The style of this painting can be reasonably compared to that of Guercino works firmly dated to ca. 1649-50, for example, the 1649 *Joseph and the Wife of Potiphar* and the *Amnon and Tamar* in the National Gallery, Washington.⁹⁾

The composition of the NMWA *David* also appears in two other versions, including one in the Florence Soprintendenza attributed to the hand of Guercino's pupil, Benedetto Gennari.

(Michiaki Koshikawa)

- 1) *Trafalgar Galleries...*, 1983, cited in "Exhibitions" above, no. 6.
- 2) "1650. Il di 12 ottobre. Dal Sig.re Lodovico Fermi da Piacenza si è ricevuto ducatonì n.60 p[er] la meza figura del David con la testa di Golia gigante..." (Ghelfi and Mahon 1997, cited in "Bibliography" above.)
- 3) Salerno 1988, cited in "Bibliography" above; D. Mahon, in Bologna 1991, cited in "Exhibitions" above.
- 4) "Un Davide con la testa di Golia al sig. Lodovico Fermi Piacentino" (Malvasia 1678, cited in "Bibliography" above).
- 5) "Un quadro alto braccia due, oncie due, e mezza, largo braccia uno, oncie undici. Un Davide, che con la destra al petto tiene gli occhi ravolti al cielo, porta nell'altra la fionda presso la testa del gigante, che è posta sopra un sasso, del Guercino da Cento n. 502" (Settima camera di Paolo Terzo di Tiziano) (Bertini 1937, cited in "Bibliography" above, p. 429, no. 303).
- 6) "del Guercino. Altro quadro in cornice come sopra alto b.a 2 on. 2 largo b.a 1 on. 10. Davide colla testa del gigante Golia" (Bertini 1987, cited in "Bibliography" above, p. 293, no. 39).
- 7) For the history of the Farnese collection in the 18th century, see, N. Spinosa, "Le collezioni farnesiane a Napoli: da raccolta di famiglia a Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte," in Parma, Naples and Munich 1995-96, cited in "Exhibitions" above, pp. 80-95.
- 8) Christie's, London, 1800, cited in "Provenance" above.
- 9) Both paintings are noted in the Guercino account book and in the Malvasia biography as works of 1649. See Bologna 1991, cited in "Exhibitions" above, nos. 121, 122.



カルロ・ドルチ[1616-1686]

《悲しみの聖母》

1655年頃
油彩、カンヴァス
82.5×67cm(楕円形画面)
カンヴァス裏面に書き込み

Carlo Dolci [Florence 1616-Florence 1686]

Mater Dolorosa

c.1655
Oil on canvas
82.5×67cm (oval)
Inscribed on the reverse: *REGINA MARTIRUM ORA PRO NOBIS*
P.1998-2

Provenance:

Possibly the like-sized oval Madonna from the Colonna Collection, Palazzo Colonna, Rome; sold in London by W. Young Ottley, 24 January 1801, lot 12; Carlo Dolci Madonna Dolorata Oval-2 ft. 8 ins. high by 2 ft. 2 ins. wide; Duke of Buckingham and Chandos until 1848; Lord Dudley and Ward 1848-1892; Christie's, London, 8 December 1892, lot 60, bt by Mr. Dunthorne.

Exhibitions:

Irish Industrial Exhibition, Dublin, 1853, no.95 (from Lord Ward); *Irish Institution*, Dublin, 1854, no.96 (from Lord Ward); *Trafalgar Galleries XII*, London, 1993, no.12.

Bibliography:

Henry R. Forster, *The Stowe Catalogue*, London, 1848, lot 404; G. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, vol.2, p.232; A. Graves, *Art Sales*, London, 1918, p.230; *Index of paintings sold in the British Isles*, Getty Art History Information Program, vol.1, 1801-5, 1988, p.237; F. Baldassari, *Carlo Dolci*, Turin, 1995, no.99.

本作品は、トレント公会議後のカトリック国における絵画制作の重要な一側面をなす、高い情緒的喚起力を有した個人用祈念像の一例である。深い闇をバックに、鮮やかな青衣をまとった聖母の姿を描いたもので、頭上には実際に金泥で描かれた神秘的な光が広がっている。作品のタイプとしては、伝統的な「マーテル・ドロローサ(悲しみの聖母、嘆きの聖母)」の図像、すなわちわが子キリストの受難をめぐって悲しみにくれる聖母マリアを表わした単独像の形をとっている。チャールズ・マッコークォデイルが指摘しているように、イタリアにおける図像上の代表的先例としては、ティツィアーノによる《悲しみの聖母》を挙げることができる。マッコークォデイルはティツィアーノがカール5世のために制作した現在マドリッド、プラド美術館所蔵のヴァージョンに言及しているが、より形態上近い先例として、ティツィアーノ自身の原作は失われたがベルテッリの版画(1564/fig.1)によって記録されている構図を挙げることができよう。^{註1)}

本作品の構図には多くのヴァージョンが存在し、近年刊行されたドルチのカタログ・レゾネの著者フランチェスカ・バルダッサーリ



fig.1 ベルテッリ(ティツィアーノの原画に基づく)《悲しみの聖母》エング
レーヴィング版画
Bertelli (after Titian), *Mater Dolorosa*, engraving



fig.2 ドルチに基づくコピー《親指の聖母》(重要文化財)東京国立博物館
Copy after Dolci, *Madonna of the Thumb*, Tokyo National Museum

は、明白に本作品のヴァージョンとみなし得る数点の作品(クリーヴランド美術館寄託,^{註2)} ブダペスト美術館,^{註3)} サント・ペテルブルク, エルミタージュ美術館,^{註4)} フィレンツェ, コルシーニ・コレクション,^{註5)} ローマ, ボルゲーゼ美術館^{註6)})と、きわめて近い形態を示す《告知を受ける聖母マリア》(パリ, ルーヴル美術館)^{註7)}を挙げている。このうちクリーヴランド寄託の作品は構図的に本作品とほとんど同一(ただし長方形画面)であり, 他はよりクローズアップされた構図形式を取っている。バルダッサリは, 質的判断から, 本作品をオリジナルと認定し, それまで真筆とされていたクリーヴランド寄託作品, ブダペスト作, エルミタージュ作などを, すべて「ドルチに基づくコピー」のカテゴリーに分類した。

バルダッサリは本作品の年代を1655年頃と推定している。本作品に見られる組み合わせた手の表現は, 現在大英博物館が所蔵する組み合わせた手の黒チョーク素描にきわめて近く, この素描には1653年の年記が書き込まれている。^{註8)} この素描は, ロンドン, トラファルガー画廊所有の《聖フランチェスコの祈り》^{註9)}のための準備習作として制作され, さらに上記のルーヴル美術館所蔵《告知を受ける聖母マリア》, 本作品, およびクリーヴランド美術館寄託の《悲しみの聖母》にも利用されたと考えられる。また, マッコォデイルは《悲しみの聖母》の諸ヴァージョンの容貌と, 1656年に制作されたモンテヴァルキ, サンタンドレア・ア・チェンナーノ聖堂の祭壇画《聖ドミニクスの肖像をドメニコ会修道士に授ける聖母マリア》(1957-60年頃に寸断され, 現在断片のみ知られる)の聖母像との緊密な類似を指摘している。^{註10)} 1650年代なかばという推定年代は, こうした根拠に基づくものである。

ちなみに現在東京国立博物館が所蔵する南蛮渡来品の《親指の聖母》(fig.2)は, 本作品を含む一連の聖母像のヴァージョンの

ひとつである。この貴重な歴史遺品は, 江戸幕府のキリシタン禁止令の下, 最後の潜入伴天連として1708年に屋久島に上陸したイタリア人宣教師ジョヴァンニ・バッティスタ・シドッティ(1668-1714)の所持品と推定される。^{註11)} 東京国立博物館の作品は, 衣服のあいだから親指だけをのぞかせた構図をとっており, これまでボルゲーゼ美術館のヴァージョンとの比較が指摘されてきたが, むしろもっとも近い作例はコルシーニ・コレクションのヴァージョンである。質的な観点からは, ドルチの真作というよりも, 工房による模写と考えるのが妥当であろう。(越川倫明)

註

- 1) C. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III* (exh. cat.), Firenze, 1986, I, p.446, no. 1.251参照。ティツィアーノの《悲しみの聖母》については, H.E. Wethey, *The Paintings of Titian, I. The Religious Paintings*, London, 1969, no.76 (Prado version), no.78 (Teniers type), pl.129 (print by Bertelli)参照。
- 2) 75×62cm, Baldassari 1995, cited in “Bibliography” above, p.126, fig.37w参照。
- 3) 47.5×37.5cm, *Ibid.*, p.126, fig.38w参照。
- 4) 55×43cm, *Ibid.*, p.126, fig.39w参照。
- 5) *Ibid.*, p.126, fig.42w参照。
- 6) *Ibid.*, p.127, fig.43w参照。
- 7) 52×40cm, *Ibid.*, p.125, no.98参照。
- 8) Inv.1859-8-6-65; 129×130mm, *Ibid.*, pp.122-123, fig.96a参照。
- 9) *Ibid.*, pp.122-123, no.96参照。
- 10) McCorquodale, *cit.*, under no.1.251参照。寸断された祭壇画については Baldassari, *op.cit.*, pp.130-132, no.103参照。
- 11) 銅板に油彩, 24.5×19.6cm。千澤慎治/西村貞/内山善一編『キリシタンの美術』宝文館, 東京, 1961, p.175, no.172参照。同書 p.164, no.161には, 新井白石自筆による『長崎注進羅馬人事』写本(尾鷲市, 新井清氏蔵)の第1葉として, シドッティが所持した聖母像の見取図と注記が掲載されている。同文献を御教示くださった坂本満先生に感謝いたします。なお, 坂本氏によれば, ベルーのクスコ市宗教美術館にも同じ図像の作品が所蔵されているとのことである(『大ザビエル展』カタログ, 川崎/山口/東京/鹿児島/岡崎/長崎, 1999, under no.173参照)。

This painting is a typical example of the highly evocative images produced for personal devotion in the 17th-Century Catholic Europe. The deep, shadowy background and the figure of the Madonna draped in vivid blue robes is set off by the mystical light which spreads above her head, picked out in actual gold paint. This subject matter is known traditionally as the "Mater Dolorosa," or grieving Madonna, an image of the Virgin Mary as a single figure, grieving for the tragic fate of her son Jesus Christ. As Charles McCorquodale has suggested, one of the iconographic sources may be Titian's versions on the same subject. McCorquodale mentions the version painted by the Venetian master for Emperor Carl V, now in the Prado, Madrid, but an even closer type can be found in the now lost Titian composition, recorded in Bertelli's engraving (1564, fig.1).¹⁾

Several other versions of this painting's composition exist, and Francesca Baldassari has listed the works in the following locations in her recent catalogue raisonné on Dolci: Cleveland Museum of Art (on loan),²⁾ the Museum of Fine Arts, Budapest,³⁾ Hermitage Museum, St. Petersburg,⁴⁾ the Corsini Gallery, Florence,⁵⁾ and the Borghese Gallery, Rome.⁶⁾ Further, she notes the close formal resemblance of the *Virgin Annunciate* (Musée du Louvre, Paris) to the Mater Dolorosa composition.⁷⁾ Compositionally, the Cleveland work is almost identical to the NMWA work (albeit, the Cleveland work is presented in a rectangular format), while the others all represent a more close-up view. Baldassari considers that the NMWA painting is the authentic version, while classifying the other versions, which were previously given autograph stature, in the category of copies based on Dolci.

Baldassari suggests a date of ca. 1655 for the NMWA work. The clasped hands seen in this painting are extremely close to the same motif in a black chalk drawing now in the British Museum which bears a date of 1653.⁸⁾ The London drawing seems to have originally been drawn as a preparatory study for the *St. Francis at Devotion* (Trafalgar Galleries, London),⁹⁾ and then it was also used in the execution of the NMWA and Cleveland versions and the Louvre *Virgin Annunciate*. Further, McCorquodale has indicated the close resemblance between the Virgin Mary's features in various *Mater Dolorosa* versions and those in the *Madonna Giving St. Dominic's Effigy to the Dominican Frars* altarpiece painted by Dolci in 1656 for the Del Nobolo Chapel, Sant'Andrea a Cennano, Montevarchi (cut into panels ca. 1957-60, only fragments known at present).¹⁰⁾ In view of these comparisons, the suggested date in the mid-1650s for the NMWA *Mater Dolorosa* seems fully founded.

Another version of this Madonna image exists in Japan: the so-called *Madonna of the Thumb* now in the Tokyo National Museum (fig.2). This historically important work is plausibly thought to have been one of the possessions of the Italian missionary Giovanni Battista Sidotti (1668-1714) who arrived in Japan, on Yakushima island in 1708, during the Edo shogunate's strict abolishment of Christianity.¹¹⁾ The name of the TNM work derives from the fact that only the Madonna's thumb can be seen peeping from amidst her robes. The TNM version has been previously compared to the version in the Borghese Gallery, but closer comparison can be made with the version in the Corsini Gallery. In terms of the quality of execution, the TNM version should be regarded as a studio copy rather than an autograph work by Dolci. (Michiaki Koshikawa)

- 5) *Ibid.*, p.126, fig.42w.
- 6) *Ibid.*, p.127, fig.43w.
- 7) 52 × 40 cm. *Ibid.*, p.125, no.98.
- 8) Inv.1859-8-6-65; 129 × 130 mm. *Ibid.*, pp.122-123, fig.96a.
- 9) *Ibid.*, pp.122-123, no.96.
- 10) McCorquodale, *cit.*, under no.1.251. Regarding the fragmented altarpiece, see Baldassari, *op. cit.*, pp.130-132, no.103.
- 11) Oil on copper, 24.5 × 19.6 cm. See Teiji Chizawa, Tei Nishimura and Zenichi Uchiyama, eds., *Kirishitan no bijutsu [Art of the Christian Mission in Japan]*, Hobunkan, Tokyo, 1961, p.175, no.172. No.161, on p.164 of the same book reproduces the first page of Arai Hakuseki's autograph manuscript copy of the *Nagasaki chushin romajin no koto [On the Roman Reported from the Nagasaki Magistrate's Office]* (Arai Kiyoshi collection, Owase). This page contains Arai's rough sketch of the Madonna painting brought by Sidotti, which is most probably identical with the TNM work. The author would like to express his gratitude to Professor Mitsuru Sakamoto for his information on this book. According to Professor Sakamoto, the Museum of Religious Art, Cuzco City, Peru, has another version with the same iconography (see *St. Francis Xavier—His Life and Times* [exh.cat.], Kawasaki/Yamaguchi/Tokyo/Kagoshima/Okazaki/Nagasaki, 1999, under no.173).

Notes

- 1) See C. McCorquodale, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III* (exh.cat.), Florence, 1986, I, p.446, no.1.251. Regarding the Titian *Mater Dolorosa*, see H.E. Wethey, *The Paintings of Titian, I. The Religious Paintings*, London, 1969, no.76 (Prado version), no.78 (Teniers type), pl.129 (engraving by Bertelli).
- 2) 75 × 62 cm. Baldassari 1995, cited in "Bibliography" above, p.126, fig.37w.
- 3) 47.5 × 37.5 cm. *Ibid.*, p.126, fig.38w.
- 4) 55 × 43 cm. *Ibid.*, p.126, fig.39w.

エドワールト・コリール [c.1640-1710]
《ヴァニタス—書物と髑髏のある静物》
1663年
油彩、板
56.5×70cm
モノグラムと年記あり

Edwaert Collier [Breda c.1640-Leiden 1710]
Vanitas Still Life with Books and a Skull

1663
Oil on panel
56.5×70cm
Monogrammed and dated at lower left: EC 1663
P.1998-3

Provenance:
Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague.

Exhibitions:
Music and Painting in the Golden Age, Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague, 1994, no.13.

コリールは17世紀後半のオランダの静物画家、肖像画家。ハーレルムで修業を受けたと考えられ、初期作品には同市の重要な静物画家であるピーテル・クラスゾーンの強い影響が見られる。コリールの名前は1667年にはじめてレイデンの古文書に記載され、1673年から80年まで断続的にレイデンの画家組合に登録されている。1686年にはアムステルダムにいたことが確認され、また、1693年にはロンドンへ赴いたことが知られている。ロンドン滞在は1706年までの長期にわたり、その間、もっぱらロンプ・ルユの作品を制作した。最晩年は再びレイデンに戻ったものと思われ、1710年に同市で没した。

水差しやグラスからなる通常の静物画も幾点が残されているし、とくに、1670年代には肖像画も制作したが、コリールはなによりそのヴァニタス画で知られている。現世のはかなさや虚栄にたいする警告としてのヴァニタス的表現は17世紀オランダ絵画のあらゆる分野に及んだが、この概念を端的に伝えるものは静物画であった。コリールは髑髏、地球儀、楽器などからなるヴァニタス画を得意とし、とりわけ、書物を含む静物画を多数制作した(書物=学識もしばしば現世的なもの象徴と考えられた)。

画家としてのコリールが最も優れた作品を生み出した重要な時期は、1660年代である。中期から後期にかけては繰り返しが多くなり、また、作品の密度も全く落ちてしまう。1663年の年記をもつ本作品はコリールの最初期の作品であり、画家の最良の作品のひとつと見なされるものである。クラスゾーンから大きな影響を受けながら、コリールは緻密な描写の伝統をもつレンデン画派からも多くを学んだに違いない。机の上に置かれたさまざまな書物は、まさに「ヴァニタスづくし」ともいえるべきものである。髑髏、火が消えたばかりで煙がのぼる燭台、時計、砂時計、財布、倒れたグラス、オランダ・ショーム(オーボエの前身となった管楽器)などが所狭しと並んでいる。一見、無造作に放置されたように見えるが、2本の対角線に沿って、慎重に構図が決定されたことが理解される。きわめて緻密な描写ゆえに、書物に書かれた文字も判読できるようにも思われるが、実際に読みとれる文字は僅かである。画

面左端に置かれた年鑑の開かれたページから読みとれるのは“.lmanach/.na/ Den Nieuwe.."だけであるし、右側の大きな書物では“Sermoon VI”と“Decadis IIII”という表題しか読めない。この書物は当時広く流布していたハインリヒ・ブーレンゲリウスの『家事書:50の講話』であると思われる。けれども、画面前景中央の紙片に書かれた文字は判読可能である。そこには『詩篇』第26章の一節が引用されており、この作品が伝えるべきメッセージが端的に要約されている。

「主よ、わたしをためし、わたしを試み、
わたしの心と思いを練りきよめてください。
あなたのいつくしみはわたしの目の前にあり、
わたしはあなたのまことによって歩みました。
わたしは偽る人々と共にすわらず、
偽善者と交わらず、
悪を行う者のつどいを憎み、
悪しき者と共にすわることをしません。詩篇26篇2節」

(Proeft my here ende verz [zoek]/my rynicht myne nieren ende myn./herte want uwe goetheyt is voor/mynen oghen en ick wandele in uwer/waerheyt ick en sitte niet by de ydelde/lieden ende en hebbe niet ghemeyn/schap met de valschen ik hate de/vreghaderinghe [sic] der boosachtighen./endezitte nie by de godlozen.)

なお、1684年の彼の自画像との類似を見せていることから、画面左側に置かれた年鑑左頁の肖像はコリールの自画像であるとも推定されている。本作品の保存状態はきわめて良好であり、コリールの代表作のひとつと考えることができよう。(幸福 輝)

Collier was a 17th century Dutch painter of still-lives and portraits. He is thought to have studied in Haarlem, and a strong influence by the realist Haarlem still-life painter Pieter Claesz can be seen in Collier's early works. Collier's name first appears in a Leiden document dated 1667, and he is listed on a sporadic basis in the registers of Leiden painting guilds from 1673 to 1680. It has been confirmed that Collier was in Amsterdam in 1686, and it is known that he went to London in 1693. His stay in London was of considerable duration, lasting until 1706, and it seems that he created trompe l'oeil paintings during that period. It is thought that in his final years Collier returned to Leiden where he died in 1710.

Collier left a number of standard still-life compositions including water jugs and glasses, and it seems that during the 1670s he painted portrait works, but he is best known for his works on the subject of Vanitas. The theme of Vanitas, with its warning against the pleasures and vanities of the earthly realm, was so popular that it formed a separate genre in 17th century Dutch painting, primarily expressed in still-life paintings. Collier excelled at Vanitas paintings featuring skulls, globes, and musical instruments, and he also created a great number of still-lives featuring books and papers, which in this context symbolize academic, or worldly pursuits.

The 1660s can be seen as the most important period of Collier's career as a painter. There was an increasing amount of repetition



in his middle and late periods, and there was also a serious decline in his detailed expression during those later years. This work inscribed with the date 1663 is from Collier's earliest period and is considered one of his best works. While revealing a strong influence by Claesz, undoubtedly Collier also learned a great deal from the Leiden tradition of detailed depiction (*fijnschilder*). The various items placed on the table are all Vanitas symbols. A skull, an extinguished but still smoking candle, a clock, an hourglass, some money, broken glass, a Dutch shawn (wind instrument, predecessor to the oboe), and other items are squeezed into the space. At first glance, these objects seem to be arranged in no particular order, but a closer look reveals that the composition has been carefully planned. The books are so detailed that some letters can be deciphered in the writing on them. The almanac at the far left of the composition includes the words "...Imanach/...na/Den Nieuwe..." We can only read the titles, "Sermoon VI" and "Decadis IIII" in the large letters written on the right. This book is thought to be the then widely distributed, Huysboec, *Vijf Decadis*, by Heinrich Bullengerius. In addition to partially recognizable words, we can decipher the writing on the scrap of paper placed in the compositional foreground. This quote from Psalms 26 seems to be the true message of this painting.

"Proeft my here ende verz [zoek]/my rynicht myne nieren ende myn./herte want uwe goetheyt is voor/mynen oghen en ick wandele in uwer/waerheyt ick en sitte niet by de ydelde/

lieden ende en hebbe niet ghemeyn/schap met de valschen ik hate de/vreghaderinghe [sic] der boosachtighen./endezitte nie by de godlozen./"

Given its resemblance to a self-portrait dated 1684, it has been suggested that the portrait on the left-hand page of the almanac on the left side of the composition may be a self-portrait of Collier. The painting is in very good condition and can be considered one of Collier's major works. (Akira Kofuku)



ピエトロ・ロンギ[1702-1785]

《不謹慎な殿方》

1740年代後半
油彩, カンヴァス
60×50cm

Pietro Longhi [Venezia 1702-Venezia 1785]

The Indiscreet Gentleman

Later 1740's
Oil on canvas
60×50cm
P.1998-4

Provenance:

Palazzo Papadopoli, Venice; Riccio Collection, Florence; with Adrian Ward Jackson, 1977; The Trustees of the British Rail Pension Fund.

Exhibitions:

On loan to the Castle Museum, Norwich 1981-1984; Agnew's Thirty-five Paintings from the Collection of the British Rail Pension Fund, 1984, no.15; On loan to the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1985-1996.

Bibliography:

V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano 1956, pp.17-18, fig.4; F. Valcanover, *Pietro Longhi*, "Paragone," 1956, no.73, p.24; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del settecento*, Venezia-Roma 1960, p.181, figs.462 & 463; T. Pignatti, *Pietro Longhi*, London 1969 (original Italian ed. Venice 1968), p.75, pl.85; T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano 1974, pp.89-90, no.50.

ピエトロ・ロンギこと、本名ピエトロ・ファルカ(Pietro Falca)は1702年ヴェネツィアに生まれた。ピエトロの息子、アレッシンドロが残り

た伝記によると、彼ははじめ、ヴェローナの画家アントニオ・バレストラ(Antonio Balestra, Verona 1666-1740)のもとで画業を学んだ。このバレストラという画家は、17世紀後半の色彩が暗く、硬直化したヴェネツィア絵画に、アカデミズムと古典主義的作風をもち込んだ画家であった。ロンギの個性は必ずしもこのバレストラの作風と相性が良くなかったらしく、ロンギはヴェネツィアを離れ、ローニャのジュゼッペ・マリア・クレスピ(Giuseppe Maria Crespi, Bologna 1665-1747)のもとで勉強を続けた。この、巧みに光と闇を使い分けながら日常生活を鋭く描き出した画家クレスピのもとでの勉強が、ロンギに大きな刺激となった。彼は、再びヴェネツィアに戻り、ヴェネツィアの18世紀という、あまりに刺激的ではない世界での生活の一場面を、つや消しの絵具で刺激の少ないやり方で描き出すという、画期的な手法によって、ものの見事に18世紀ヴェネツィアの生活を我々の眼前に映し出すことに成功している。

《不謹慎な殿方》は、1956年のヴィットリオ・モスキーニのモノグラフの中に、リッチョ・コレクションの作品として、初めて登場す

る。^{註1)} 爾来、多くの研究者によって、その作品の質、および1740年代後半という制作年代は強く支持されている。様式や「恋のさや当て」という主題の扱いからみても、《ご機嫌伺い》(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)、《恋文》(同美術館)、あるいは《音楽の手習い》(ボルティモア、ウォルターズ美術館)などの一連の作品と同じ時期とされる。しかし、モスキーニがこの作品と関連づけたヴェネツィア・コッレル美術館所蔵の素描(Museo Correr no.511 recto & verso)との関係は、ピニャッティによって否定されている。^{註2)}

1997年2月17日付のサラ・ウォールデン氏の修復報告によれば、背景上部に古いカンヴァス地の裂けがあり、そこには古いニスを取り除いた後に補彩が施されている。ほかにも細かな補彩の跡や、ダマールニスによる上塗り等が報告されているが、人物像に関わる大きな損傷等は報告されていない。状態は至って良好といえる。

この作品は、薄い緑色の下地に花柄の描かれた18世紀ヴェネツィアの典型的装飾の施された衝立を背景に、若い女性が上着を脱ぎ、下着の裾をたくし上げて丁寧にみているところに、紳士ふたりが興味津々と、そっと彼女の仕草をのぞき込んでいる場面である。この女性の姿は、クレスピが得意としていた「虱取り」のポーズからヒントを得ており、モスキーニはそのまま画中の女性は虱を捕っていると解説している。

しかしながら、果たしてこの女性は本当に虱取りをしているのであろうか。少なくとも、背後に見える水盆を手にした女中や、のぞき見をしている紳士の潇洒な服装、さらには女性のスカートの細かで粋な花模様などをみると、決して貧困な生活をしている人物たちではない。女性の脇に置かれたテーブルの上には、当時流行の絹の扇子に香水の瓶がふたつほど見える。

ここに、ロンギのユーモアが隠されている。中央の女性のポーズのみを見るとき、ピアツェツァやロンギ自身の他の作品にも例があるように、そこには明らかに虱取りのイメージがつきまとう。しかしそうした仕草はこの女性にはふさわしくはない。では、この若い女性はなにをしているのだろうか。こうして観者に謎かけをすることで、自然と視線は女性のあらわな胸元に向けられることになる。つまり、観者も、画中の紳士と同じ視線を辿ってしまうのである。そうした行儀の悪さを、女中が、口元にかすかな笑みを浮かべながら、「しょうがないわねえ」と言いたげな表情で、紳士をたしなめる。しかし、たしなめられるのは、画中の紳士ばかりではなく、この作品を見ている人もまた同じなのである。

ロンギは、老若男女、身分の貴賤を問わず、彼が自分の絵の主題として選んだ人々を下品に描き出すことはしなかった。彼はいつも人間に優しい眼差しを向けている。この点において、18世紀ヴェネツィアを代表する劇作家でロンギの友人でもあったカルロ・ゴールドーニやガスパル・ゴッツィ、さらには彼の息子カルロ・ゴッツィといった知識人たちの人間観と軌を一にしている。そうした中で、ガスパル・ゴッツィは、ロンギをティエポロと比較している。^{註3)}

ティエポロが歴史上の偉人たちの集いを描く一方、ロンギは「舞踏会、恋のさや当て、音楽の手習い」を見せてくれる。そして、両者とも、描写において「完璧である」と語っている。こうした、18世紀ヴェネツィア人の感想がある一方で、マイケル・レヴィーは、次のように語っている。「彼の絵は、間違いなく魅力的ではあるのだが、だらけた小さな絵である。まさしく、その時代の社会のごとくに彼の絵はだらけている。彼の見ている世界は、概ね、暇をつぶそうと躍起になっている金持ちの閉ざされた世界なのである」と。^{註4)} 完璧なのか、だらけているのか、いずれにせよ、ロンギの作品は、我々の眼の前に、自然な態度で等身大の18世紀ヴェネツィアの世界を見せてくれる。(高梨光正)

註

- 1) Vincenzo Moschini, *Pietro Longhi*, Milano, 1956, pp.17-18, fig.4.
- 2) Terisio Pignatti, *Pietro Longhi*, London, 1969, p.75.
- 3) Gaspar Gozzi, *La Gazzetta Veneta, a cura di Antonio Zardo*, Firenze, 1957, pp.242-243.
- 4) Michael Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, 3rd ed., London & New Haven, 1994, p.142.

Pietro Longhi, whose real name was Pietro Falca, was born in Venice in 1702. According to the biography written by Pietro's son, Alessandro, Pietro first studied painting under the Veronese painter Antonio Balestra (Verona, 1666-1740). Balestra was the painter who brought a more classical, academic painting style into late 17th century Venetian painting, then characterized by its dark palette and inflexible forms. Longhi's individuality did not always accord with Balestra's painting style or his character, and it seems that Longhi left Venice to travel to Bologna where he continued his painting studies with Giuseppe Maria Crespi (Bologna, 1665-1747). Longhi was greatly stimulated by these studies under Crespi, a painter known for his adept use of light and shadow in his piercing view of everyday life. Longhi returned to Venice where he succeeded in creating an epoch-making, yet singularly unspectacular, painting style which fully conveys the sheer reality of ordinary 18th century Venetian lives.

The Indiscreet Gentleman first appeared in 1965, in Vittorio Moschini's monograph on the artist where it was listed as a work in the Riccio Collection.¹⁾ Since that initial publication, numerous scholars have firmly supported both the quality of this work, and its dating to the latter half of the 1740s. Stylistically, this painting on the theme of courtship can also be seen as from the same period as a series of other works on the theme of lovers, *The Visitation of the Procuratore* (Metropolitan Museum of Art, New York), *The Letter* (Metropolitan Museum of Art, New York) and *The Lesson of Music* (Walters Art Gallery, Baltimore). While Moschini has linked this work to a drawing now in the Venetian Museo Correr (no.511, recto and verso), Pignatti rejects that connection.²⁾

According to the conservator's report written by Sara Walden on February 17, 1997, there is a tear in the old canvas ground in the upper section of the painting's background, and she removed the old varnish from this area and added some retouched pigments to the area. After making other detailed retouching, she reported covering the work with a top layer of dammar resin, but she reports no major damage in the figural areas of the work. In other words, the work has been maintained in quite good condition.

A standing screen, with a typical 18th century decorative motif of floral pattern on light green ground, forms the background for a young woman removing her coat. Two gentlemen carefully observe the hem of her undergarment exposed in this process, as they gaze longingly at her actions. This young woman's pose derives from Crespi's renowned "lice picking" pose, while Moschini has taken that link literally, stating that this woman is in fact, picking at small insects.

However, is this woman actually picking at lice? At the very least, the maid in the background holding a water basin, the elegant clothes of the men peeping at the woman, and the delicately chic floral pattern of the young woman's skirt all imply that this scene is in a wealthy, as opposed to impoverished and hence lice-ridden, home. Indeed, the table next to the woman bears a fashionable silk fan and two perfume bottles.

Longhi's humor is concealed in this painting. Simply looking at the pose of the central woman, as seen in other works by Piazzetta and Longhi, we get a clear image of lice picking. But such an action is not really appropriate for this woman. Then, what is this young woman doing? Thus the painter tantalizes the viewer, naturally our gaze is drawn to her décolletage, just like the two gentlemen in the painting. The maid glances at the men with an almost "it can't be helped" smile on her face. And indeed, she is not simply chastising the men in the painting, her look is also directed at its viewers.

Whether old or young, male or female, rich or poor, Longhi never painted the subjects chosen for his works in a vulgar manner; he always turned a gentle gaze on the human form. In this he resembles his good friends, the representative 18th century Venetian dramatists, Carlo Goldoni and Gaspar Gozzi, and Gozzi's son Carlo. Gaspar Gozzi compared Longhi to Tiepolo,³⁾ saying that while Tiepolo depicted (famous) figures from history, Longhi focused "un'adunanza da ballo, una ventura di amore, una discepola di musica." In Gozzi's view, both painters depicted their subjects "nella sua maggior perfezione." In contrast to these sentiments of 18th century Venetians, Michael Levey made the following comment. "His pictures are therefore, with all their undoubted charm, lazy little pictures: just as the society he pictures is lazy. The world he sees is in general the enclosed one of affluent people trying to pass the time."⁴⁾ The question remains: was the painting perfect or lazy? In any event, Longhi's works bring a natural image of Venice in the 18th century to the modern viewer. (Mitsumasa Takanashi)

Notes

- 1) Vincenzo Moschini, *Pietro Longhi*, Milano, 1956, pp.17-18, fig. 4.
- 2) Terisio Pignatti, *Pietro Longhi*, London, 1969, p. 75.
- 3) Gaspar Gozzi, *La Gazzetta Veneta, a cura di Antonio Zardo*, Firenze, 1957, pp.242-243.
- 4) Michael Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, 3rd ed., London & New Haven, 1994, p.142.

リチャード・ウィルソン[1713-1782]
《ティヴォリの風景(カプリッチョ)》
1754年
油彩、カンヴァス
99.1×134.5cm
インシヤルによる署名と年記あり

Richard Wilson [Penegoes 1713-Colomendy 1782]
Landscape Capriccio with the Tomb of the Horatii and Curatii, and the Villa of Maecenas at Tivoli
1754
Oil on canvas
99.1×134.5cm
Inscribed on the masonry, lower right: RW/ROMA/1754
P.1998-5

Provenance:
Christie's 7 June 1845; Derek Johns, London.

Exhibitions:
David Solkin, *Richard Wilson*, Tate Gallery, 1982, no.72.

Bibliography:
W.G. Constable, *Richard Wilson*, London, 1953, p.204 (as lost work).

イギリス風景画の創始者ともいえるウィルソンは1750年代にイタリアに滞在し、クロードやデュゲの強い影響を受けた。それ以前は主として肖像画を制作していたが、このイタリア滞在を契機として専ら風景画の制作に従事するようになった。ターナーやコンスタブルに先駆けてイギリスに風景画を浸透させた意義は少なくない。イタリア滞在中に制作されたクロード風な様式によるウィルソンの風景描写は、グランド・ツアーの流行とともに大いにもてはやされた。イギリス帰国後も自国の景観を題材に古典的風景を制作したが、後期作品においては、オランダの画家、とりわけ、アルベルト・カイブなどにも影響され、自然主義的な深まりも認められる一方、ロマン主義を予告するような作品も制作した。

本作品は、1754年にローマで制作された。当時、ローマに滞在していたステューヴン・ベッキンガムから直接注文を受けたものである。この時ベッキンガムが注文した作品は4点であるが、現在知られているのは本作品を含む2点である(なお、この2点は1845年のクリスティーズのオークションに揃って出品されて以来、初めて、1982年のテート・ギャラリーのウィルソン回顧展で2点一緒に公開された)。ウィルソンはローマ内外に散在する古代の建築物やモニュメントを選択し、それらを敬愛するクロードやデュゲの構図に則ってまとめ上げた。前景にはヴィア・アッピア・ヌオーヴァにある古代の英雄ホラティウス兄弟たちの墓、反対側にはおそらくヴィラ・メディチの彫像に基づく女性像、中景にはマエケナスの別荘が配され、古代ローマの栄華が追想されている。ベッキンガムの連作は全体として古代ローマの衰退と没落とを表現しようとしたものだったと推測される。

本作品に満ちているメランコリックな調子は、18世紀にグランド・ツアーを行なったイギリスの旅行者たちが古代ローマにたいしてもっていた一般的な感情でもあろうが、そこに文明の衰退に関する当時の保守的な政治哲学の反映を読みとる研究者もいる。いずれにせよ、当時のイギリスの貴族たちが自分たちの文化もその末裔に連なることを願った、古代文化にたいする憧憬が認められるといえよう。



国立西洋美術館にはロッセッティ、ミレイなど19世紀のイギリス絵画が数点所蔵されるが、それ以前となるとレイノルズの肖像画が1点あるのみである。西洋美術館が今後イギリス絵画を系統的に収集していくには多くの困難が伴うであろうが、本作品がひとつのきっかけになることを期待したい。なお、細部に補彩の跡が見られるが、保存状態は良好である。(幸福 輝)

Wilson, who has been called the founder of British landscape painting, lived in Italy during the 1750s where he was strongly influenced by Claude Lorraine and Dugth. While his earlier career had focused on portrait painting, this Italian sojourn can be seen as the beginning of his career as a landscape painter. A predecessor to Turner and Constable, Wilson's influence on landscape painting in Britain was considerable. Along with the joys of the Grand Tour, contemporary Britain extolled Wilson's depiction of the landscape in the style of Claude in his works created during his Italian stay. After his return to Britain, Wilson created classical style paintings on the scenes of his native land. Works from his later years, however, influenced by Dutch painters such as Albert Cuyp, reveal the growing naturalism, which is coupled with early indications of the later Romantic movement.

This work was painted in 1754 in Rome and was created on a direct commission from Stephen Beckingham, then living in Rome. It seems that Beckingham commissioned four works from Wilson during this period, with two of the commissioned paintings extant today. These two works, including this NMWA painting, first ap-

peared in a Christie's auction in 1845, and then did not resurface until their inclusion in a 1982 retrospective on Wilson held at the Tate Gallery.

For this painting, Wilson selected a variety of classical buildings and monuments, not all of them located in Rome, and then arranged them in a composition reminiscent of his revered Claude and Dugth. The foreground of this painting features the tomb of the ancient heroes, the Horatii, located in the Villa Appia Nuova, paired with a sculpture of a woman based on the sculpture at the Villa Medici. The Villa of the Maecenas is placed in the center of the composition, lending the entire work an air of ancient Roman elegance. It has been suggested that Beckingham sought an image of the rise and fall of the Roman Empire in the series of works he commissioned from Wilson.

The melancholic mood which pervades this painting was a standard sentiment that British travelers on the Grand Tour held towards Ancient Rome. Some scholars have seen this attitude as a reflection of the conservative political philosophy of the day towards the decline of civilization. In any event, this painting confirms the longing for ancient civilization felt by the British aristocracy of the day, who felt their own culture to be a descendent of that earlier empire.

With the exception of a handful of 19th century British paintings, such as those by Rossetti and Millais, the NMWA has only had one earlier British painting, a Reynolds portrait, in its collections. While there are many obstacles to the museum building a systematically arranged collection of British painting in the future, we can only hope that the acquisition of this work will provide further impetus to such collecting. Finally, while traces of supplemental brushwork can be seen in the detailed areas of the work, overall the painting is in a good state of preservation. (Akira Kofuku)



アリ・シェフェール [1795-1858]

《戦いの中、聖母の加護を願うギリシャの乙女たち》

1826年
油彩、カンヴァス
65×55cm
署名と年記あり

Ary Scheffer [Dordrecht 1795-Argenteuil 1858]

Greek Women Imploring the Virgin for Assistance
(*Jeunes filles grecques implorant la protection de la Vierge pendant un combat*)

1826
Oil on canvas
65×55cm
Signed and dated in lower left: A.Scheffer 1826
P.1998-6

Provenance:

Louis-Philippe d'Orléans (after 1826); Prince Antoine d'Orléans (Duc de Montpensier, catalogued in his collection in Seville, no.352); Infanta Maria-Isabel (Comtesse de Paris, 1848-1919, on her marriage in 1864); Prince Ferdinand d'Orléans (Duc de Montpensier, 1884-1924); in 1924 to his widow Dona Maria Isabel de Olaneta y Ibarreta (Duchesse de Montpensier, 3rd Marquessa de Valdeterrazo & Grandee of Spain, 1893-1958); in 1958 to her second husband, Exc.mo. Jose Maria de Huarte y Jauregui (Marquez viudo de Valdeterrazo, ?-1969); his heirs (1969-1995).

Exhibitions:

Paris, Salon de 1827-28, n.943.

オランダ在住の芸術家(父ヨハン=ベルンハルト・シェフェールはドイツ出身の肖像画家・歴史画家、母コルネリア・ランメは細密画家であった)の家に生まれたアリ・シェフェールは1806年から1809年にかけてアムステルダムで素描アカデミーに学んだ。フランスに来たのは1809年のことであった。1795年以来、オランダは共和制フランスの政治的影響下にあり、芸術家たちの交流も多かったのである。1811年以来ピエール=ポール・ブリュードン、そしてピエール=ナルシス・ゲランのアトリエに入り、ジェリコー、やがてドラクロワと同門になる。さらに1813年にはエコール・デ・ボザールに入学している。1812年よりサロン出品を始め、最初はダヴィッド風の作風を見せていたが、《カレーの市民》(1819年のサロン)、《嵐の中の聖トマス》(1824年のサロン)、《スーリ族の女たち》(1827年のサロン)など、国家買い上げとなった諸大作を通じて急速にロマン主義的作風の歴史画家としての存在を確立するようになった。

またシェフェールは、1830年代までは、ドラクロワと競合するよう

な激情的な主題の作品を描く一方、タッセールやドゥヴェリア、コランなど、ロマン主義の「ブティ・メートル」たちと共通する逸話的で感傷的なモチーフを扱った小品も個人コレクターのために多く描いている。また、ミルトン、バイロン、スコット、あるいはゲーテなど、アングロ=サクソンやゲルマン系文学に取材した主題も多く扱っている。さらに1834年にヴェルサイユ宮の「戦争の間」の壁画の注文を受けたほか、多くのキリスト教聖堂など公共建築物のための国家注文をこなし、大作を手掛ける歴史画家として国際的な名声を得た。しかし、自由主義的プロテスタンティズムとジョゼフ・ド・メーストルやド・ラムネー、モンタランベールらの1830-40年代のカトリック革新運動の影響を受け、後期には徐々にその作風はフランドラン兄弟やシュナヴァールなどと共通する道徳的、理想主義的なものとなっていった。ペーター・フォン・コルネリウスやオーヴァーベックなど、ローマのナザレ派やデュッセルドルフ派の画家たちとも直接・間接に交遊があり、その仲介をしたリヨン派の画家ヴィクトル・オルセルとの親交も明らかにされている。^{註1)}

思想的には自由主義的なラファイエット將軍のサークルに加わっていたが、一時は彫刻家のダヴィッド・ダンジェらと同様カルボナリ黨員にもなった。ギリシャ独立戦争(1821-30)やポーランド蜂起(1830-31)に際しては作品を通して支援の姿勢をはっきりと表明している。さらに1822年からはオルレアン家のルイ=フィリップの子供たちのための美術教師となった(とりわけ夭折する長兄フェルディナン=フィリップ(1810-1842))と次女のマリー(1813-1839)は造形的才能をみせ、マリーは彫刻家となる)。1830年の7月革命によってルイ=フィリップが王位についたのちは、王妃マリー=アメリーをはじめとする王室の人々と極めて密接な関係を保ち、それは1848年のルイ=フィリップ失脚後も続いた。画家は終生ナポレオン3世に対して反対の立場を採りつづけたのである。

本年度購入作品はアリ・シェフェールのロマン主義時代を代表する作品のひとつで、つい最近まで所在不明のまま、版画のみによって知られていたものである。主題はギリシャ独立戦争である。

15世紀以来ギリシャは、オスマン・トルコの領土に組み込まれたが、18-19世紀には独立の機運が次第に高まっていく。1821年、イブシランティスの乱に始まるバルカン半島全土における蜂起は、ギリシャ独立戦争として、フランス、イギリスを中心とするヨーロッパ諸国民の関心を広く集めた。民衆の主体性に目覚めた自由主義者たちにとっては圧政者からの開放戦争であり、ナポレオン失脚後の保守的なウィーン体制護持派、王党派にとってはイスラム勢力に対するキリスト教世界による聖戦という位置づけがなされた結果である。

南進政策をとるロシアやイギリスに対して警戒心をもつフランスはむしろトルコ寄りであったように、列強の足並みは当初から揃っていたわけではなかったが、スーリ(1803年)、パルガ(1819年)、キオス島(1822年)、ミソロンギ(1822-26年)と続く悲惨なギリシャ側の犠牲に対してヨーロッパの世論は硬化した。やがてナヴァリ

ノの海戦(1827年)で3カ国の連合艦隊がトルコ=エジプト艦隊を撃破し、ロシアがトルコに直接宣戦布告(露土戦争)することで局面は一挙に進展し、やがてアドリアノブール条約(1929年)を経て、1830年、ギリシャの独立が国際的に承認された。

展覧会歴からも明らかのように、この作品は同じようにギリシャの独立運動に取材し、シェフェールの名を高めた大作《スーリ族の女たち》(1827年、ルーヴル美術館)とともに、1827-28年のサロンを飾った作品の一つである。すでに1825年以来パルガの町の最期を扱った《岩の上のギリシャの避難民たち》(アムステルダム歴史博物館)や、ミソロンギの攻城戦を描いた《弾薬庫に火を放つミソロンギ守備隊の残兵たち》(1826年、所蔵不明、ドルトレヒト美術館に習作あり)などの作品を発表していたシェフェールであったが、1826年には、ギリシャ独立戦争支援のための様々な催しの一つとして開かれたギャラリー・ルブランにおける展覧会に、記録されているだけでも7点の作品を出品した。上述の《弾薬庫に火を放つ……》はこの折りに展覧されている。ダヴィッド、ジロデ、ジェリコー、グロらの作品とともにドラクロワがこの展覧会に5点の作品を展示、名高い《ミソロンギの廃墟に立つギリシャ》(ボルドー市立美術館)もカタログ外作品として展覧された。^{註2)}そして次の年の11月には1827-28年のサロンが開かれ、そこに《弾薬庫に火を放つ……》および《スーリ族の女たち》と共にシェフェールによって出品されたのが本購入作品である。

画面には岩屋の中の情景が描かれている。腕を胸の前で組み、涙を流しながら祈る乙女を中心に、数人のギリシャの女性たちが聖母の画像の安置された祠の前で双手を挙げて嘆願している。岩屋の入口からは立ちのぼる硝煙と激しい戦闘の様子が垣間見える。

主題の同定は難しいが、アンリ・クロの詩『ミソロンギ』(1826年)の一節に極めて類似しているという指摘がある。^{註3)}

そこで高德の牧人の意見に素直に従い
女性たちの一人が哀歌の準備を始める
災いを少しでも長く忘れていたい
彼女は薄暗い地下墳墓の中で声をあげて歌う
そして、全員が愛国の声一つにして
この哀しみの典礼歌に慟哭を交えたのだ^{註4)}

この意見に従えば、画面の情景は長期に渡る包囲戦ののちに1826年4月23日に陥落し、兵士、聖職者、一般人を問わず4000人余りの守備隊がほぼ全滅したミソロンギの最後の戦いの一エピソードである可能性は高い。さらに、この絵の描かれた年代、そして画面に溢れる高揚した感傷的な調子や、聖母子の画像の描写などは示唆的である。つまり、ミソロンギの陥落を境に1826-27年以降、ギリシャ独立戦争に関する政治パンフレットや詩、版画、絵画が格段に増えた事実、そしてまさにこの頃より犠牲者たちが、キリスト教の護教のための殉教者として扱われ始めたことを考慮すると、この作品の主題がミソロンギの陥落に関わっていると考えるのはごく自然であろう。ラフェヤブラテルの版画やオドヴァールの

絵画をはじめ、この時期に描かれた多くの「ミソロンギ主題」の作品には本作品と共通する護教・殉教のイメージが色濃く現われているのである。^{註5)} いずれにせよ、当時のフランスをはじめとするヨーロッパ各国のギリシャ独立戦争に対する熱狂の頂点の時期にこのシェフェールの作品が描かれたことは指摘されるべきであろう。

一方、構図を見れば、対角線を用いたドラマティックな手法はロマン主義画家独特のものといえる。明暗の対比を見せる、岩窟というビトレスクなモチーフ自身もまたグラネやコント・ド・フォルバンなどの作品に頻繁に見られる。前景に暗い部分を置き、遠くに明るく空を見通すことで、主人公たちの運命はこのうえなく強調されるのである。ここでその悲壮な主題とは裏腹に、シェフェールはドラクロワ風の暖色系の華麗な色彩を使い、画面全体を宝石箱のような美しさに仕上げている。

本作品はシェフェールによって描かれるとすぐに、そのパトロンであったオルレアン公ルイ＝フィリップによって購入された。1827-28年のサロン・カタログn.943にMgr.d.d'O.と付記されていることでそのことは確かめられる。事実、本作品のカンヴァス裏面には、L.P.O. (Louis-Philippe d'Orléans)のイニシャルと王冠のマークがモノグラムとして2カ所に記されている。その後この作品は、ルイ＝フィリップの末子でスペイン・モンパンシエ公爵家の祖となったアントワヌ(1824-1890)によって、父親の財産競売の際に購入され、スペインに渡ったといわれる。(高橋明也)

註

- 1) Leo Ewals, "La carrière d'Ary Scheffer, ses envois aux Salons parisiens," in cat.expo. *Ary Scheffer 1795-1858*, Paris, Institut Néerlandais, 1980, pp.20-23.
- 2) Société française philanthropique en faveur des Grecs主催の展覧会。シェフェールの作品を含めて出品作は必ずしもギリシャ主題ばかりではない。ちなみにドラクロワがこの展覧会に出品した5点のうち3点がギリシャ主題である。「ギリシャ・サロン」と呼ばれたこの展覧会については、Valérie Bajou, "Les expositions de la galerie Lebrun en 1826," in cat. expo. *La Grèce en révolte, Delacroix et les peintres français 1815-1848*, Bordeaux/Paris/Athènes, 1996-1997, pp.51-58, pp.267-282 参照。
- 3) Nina Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence, 1821-1830*, New Haven/London, 1989, pp. 102-105.
- 4) Henri Cros, *Missolonghi; Poème dédié à M.le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, 1826, pp.10-11.
- 5) Nina Athanassoglou-Kallmyer, *op.cit.*, pp.66-102. ここで著者はドラクロワの「ミソロンギの廃墟に立つギリシャ」も古典古代とキリスト教両者のイメージの統合とみなしている。

Ary Scheffer was born into an artistic family then living in Holland. His father Johann-Bernhardt Scheffer was a German portraitist and history painter while his mother, Cornelia Lamme was a miniaturist. From 1806 to 1809, Ary studied at the Drawing Academy in Amsterdam. He then went to France in 1809. Holland had been under French rule since 1795, and this led to a great deal of artistic exchange between the two countries. In 1811 Ary entered the studio of Pierre-Paul Prud'homme and then that of Pierre-Narcisse Guérin, where he became a fellow student of Géricault and Delacroix. In 1813, Ary entered the École des Beaux-Arts and began entering works in the Salon in 1812. While his first Salon entry was a landscape in the style of David, his later entries, such as *Les Bourgeois de Calais* (1819 Salon), *Saint Thomas d'Aquin prêchant la confiance dans la bonté divine pendant la tempête* (1824 Salon) and *Les femmes souliotes* (1827 Salon) were purchased by the Nation and through a series of major works he quickly established himself as a history painter in the Romantic style.

Through the 1830s Scheffer competed heavily with Delacroix in his creation of works with violent subjects, while at the same time, he also created a large number of small-scale works for private patrons. These smaller, more intimate works took up emotional, anecdotal motifs in line with the Romantic "Petits Maîtres" such as Tassart, Devéria and Collin. He also created a considerable number of works on themes drawn from British and Germanic literature, by authors such as Milton, Byron, Scott and Goethe. Scheffer became internationally famous as a history painter who created large-scale works upon national commission, as in the case of his 1834 commission to create wall paintings for the Galerie des Batailles at Versailles or in other major public architecture such as churches and cathedrals. However, he was then influenced by the liberal Protestantism and Catholic reform movement of the 1830s and 1840s, led by such men as Joseph de Maistre, de Lamennais and Montalembert. His later works began to exhibit the moralistic idealist styles of the Flandrin brothers and Chenavard. Scheffer had direct and indirect contact with Pieter van Cornelius, Friedrich Overbeck, members of the Roman Nazare group and the Düsseldorf school, and there was also clearly a strong connection between him and Victor Orsel, the Lyon School painter he met in these circles.¹⁾

While he joined the circle of the liberal-democratic General Lafayette, he also briefly became a member of the Carbonari party, as did the sculptor David d'Angers and others. His support for political causes can be clearly seen in his paintings created upon the occasions of the Greek War of Independence (1821-30) and the Polish Insurrection of 1830-31. In another guise, Scheffer acted as art teacher to the children of Louis-Philippe of Orléans. It seems that the older boy Ferdinand-Phillip (1810-42) and the second daughter Marie (1813-39), both of whom died young, showed artistic talents and Marie became a sculptor. The July Revolution of 1830 put Louis-Philippe on the French throne, and Scheffer maintained an extremely close relationship with Queen Marie-Amélie and the other members of court, a relationship which lasted beyond Louis-Philippe's deposition in 1848. Throughout his life, Scheffer was opposed to Napoléon III.

This NMWA work is one of the representative works from Scheffer's Romantic period. The whereabouts of the painting were unknown until very recently. Prior to its re-emergence, the painting was known only through a print by Marin Lavigne. The subject of the work is the Greek War of Independence.

Since the 15th century Greece had been organized as a territory of the Ottoman Turk Empire, and a growing independence movement developed during the 18th and 19th century. In 1821, the entire Balkan Peninsula was caught up in a disturbance begun by the Ypsilanti's Riot, and European nations, focused on France and Britain, became greatly interested in what was dubbed the Greek War of Independence. The democratic members of Western society who had been awakened to the power of the citizenry saw the war as one seeking independence from an oppressor state. Further,

the Royalists and the conservative, post-Napoléon era Viennese Congress members also construed the war as a holy war, in which the Christian world fought against Islamic dominance.

France, wary of Russian and British policies of southerly expansion, seems to have started out on the side of the Turks, and was not at first in favor of a powerful alliance. However, atrocities and the continuing victimization of the Greeks, as seen in the Turkish atrocities of Souli (1803), Parga (1819), Chios (1822) and Missolonghi (1822-26) united European opinion against the Turks. Finally in 1827 a three-nation fleet crushed the Turko-Egyptian fleet at the sea battle of Navarino, and Russia made a unilateral declaration of war on Turkey (Russo-Turkish War), which increased the violence of the war. The Peace of Adrianople of 1829 then led to the international recognition of Greek independence at the London Conference of 1830.

As can be seen by its exhibition history, this work was included in the Salon during 1827-28, along with the large-scale work *Les femmes souliotes* (1827, Musée du Louvre) which won Scheffer's great acclaim. In 1825 and later years Scheffer displayed *Greek Exiles on a Rock Look Over Their Lost Fatherland* (Historical Museum, Amsterdam) on the subject of the town of Parga's final stand, *Les Débris de la garnison de Missolonghi au moment de mettre le feu à la mine qui doit les faire périr* (1826, whereabouts unknown, studies extant in the Dordrecht Museum) on the siege at Missolonghi and other similar works. In 1826 he exhibited at least seven recorded works in an exhibition held at the Galerie Lebrun, an event held in support of the Greek War of Independence. *Les Débris...*, mentioned above, was included in this exhibition. David, Girodet, Géricault, and Gros's works were exhibited, with Delacroix, five works in the display. His famous *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (Musée des Beaux-Arts, Bordeaux) was also listed as "hors catalogue."²⁾ The 1827 Salon opened the following November and the NMWA work was one of three exhibited by Scheffer, along with *Les Débris...* and *Les femmes souliotes*.

The NMWA work depicts a scene in a cave. Centering on a young woman with arms clasped before her chest, crying as she prays, the scene shows a group of Greek women raising their hands in prayer before an image of the Madonna enshrined in a small shrine. A fierce battle scene and a glimpse of rising smoke appear through the opening of the cave.

The exact scene depicted is not easily identified, but we can suggest an extremely close resemblance between this scene and that described in the poem "Missolonghi" (1826) by Henri Cros.³⁾

"La, docile aus avis du vertueux pasteur,
L'une d'elles prelude aux hymnes de douleurs;
Alors pour prolonger cet oubli de leurs maux,
Elles chantent en chœur sous ces sombres cavaux;
Et toutes, unissant leurs voix patriotique,
Ont mêlé leurs sanglots à ce triste cantique."⁴⁾

It is highly likely that this cave scene in the NMWA painting represents an episode from the final battle at Missolonghi on April 23, 1826, after the long siege. More than 4,000 defenders-soldiers, priests, and ordinary citizens—were killed during this final battle. The date of this work, the extremely emotional, and lofty tenor that floods the scene, and the depiction of the Madonna and Child painting are also all suggestive of this final battle. After the 1826-27 period and the fall of Missolonghi, there was a marked increase in the number of political pamphlets, poems, prints and paintings created on the subject of the Greek War of Independence, and this period also marked the beginning of the idea that the Greek victims of the war were Christian martyrs. Thus it is extremely natural for us to consider this painting to be on the subject of the fall of Missolonghi. As in the NMWA work, all of the prints of Raffet, Plattel, and Odevaere's paintings, and all of the many other works created during this period on the subject of Missolonghi share a common passionate focus on martyrdom and the defense of the Christian fate.⁵⁾ In any event, it is noteworthy that Scheffer's work was created during this peak period of fervent European, and particularly French, interest, in the Greek War of Independence.

On the other hand, an examination of the composition of this painting Scheffer's dramatic use of diagonals indicates that is a distinctly Romantic style work. The picturesque motif of a cave, one redolent in contrasting light and shadow, frequently appears in Scheffer's works, and those of Granet, Le comte Auguste de Forbin and others. The dark space in the foreground emphasizes the fate awaiting the heroines of the work. In contrast to the somber subject matter, Scheffer here uses a bright, warm palette in the Delacroix style, giving a jewel box-like beauty to the entire composition.

Immediately after Scheffer painted this work, it was purchased by his patron Louis-Philippe, Duc d'Orléans. This is confirmed by the 1827-28 Salon catalogue which notes "Mgr. d. d'Orléans" next to exhibit number 943. The two monograms, composed of initials "LPO" and a crown mark, also appear on the back of the painting's canvas. Antoine d'Orléans (1824-90) was Louis-Philippe's youngest child and became the head of the Spanish Duc de Montpensier family, and he finally bought this painting from the auction of his father's holdings and added it to his own collection in Spain.

(Akiya Takahashi)

Notes

- 1) Leo Ewals, "La carrière d'Ary Scheffer, ses envois aux Salons parisiens," in exh.cat. *Ary Scheffer 1795-1858*, Paris, Institut Néerlandais, 1980, pp. 20-23.
- 2) An exhibition sponsored by the Société Française philanthropique en faveur des Grecs. The exhibited works, including those by Scheffer, did not necessarily have to be on a Greek subject. Three of the five works exhibited by Delacroix were on a Greek subject. This exhibition was dubbed the "Greek Salon." For further information on this exhibition, see Valérie Bajou, "Les expositions de la galerie Lebrun en 1826," in exh.cat. *La Grèce en révolte, Delacroix et les peintres français 1815-1848*, Bordeaux / Paris / Athenes, 1996-1997, pp. 51-58, pp. 267-282.
- 3) Nina Athanassoglou-Kallmyer, *French Images from the Greek War of Independence, 1821-1830*, New Haven / London, 1989, pp. 102-105.
- 4) Henri Cros, *Missolonghi; Poème dédié à M. le Vicomte de Chateaubriand*, Paris, 1826, pp. 10-11, cited by Nina Athanassoglou-Kallmyer, *op. cit.*, p. 104.
- 5) Nina Athanassoglou-Kallmyer, *op. cit.* pp. 66-102. The author also notes the fusion of images from classical antiquity and Christianity in Delacroix's *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*.

展覧会 Exhibitions

イタリアの光—クロード・ロランと理想風景
Claude Lorrain and the Ideal Landscape

会期:1998年9月15日—12月6日
主催:国立西洋美術館/朝日新聞社
入場者数:186,974人

Duration: 15 September—6 December, 1998
Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo/The Asahi Shimbun
Number of Visitors: 186,974

企画展示室の開館記念展として行なわれた「イタリアの光—クロード・ロランと理想風景」は、西洋の風景画において最も重要な位置を占めるクロード・ロランに焦点をあて、その初期から晩年にいたる油彩画44点と版画・素描45点を中心に、クロードに先行する形でローマで風景画を試みた画家たちと、クロードと同時代の画家から19世紀のコローにいたる「クロード的系譜」に属す画家たちの作品約30点を加えて構成された。準備段階で、企画展示室の建設が決まったため開催が延期され、また、チューリヒのクンストハウスからこの展覧会の巡回の希望が出されたり(この希望は数カ月後に撤回され、本展がスイスで開催されることはなかった)、さらには、展覧会の直前には、貸出が決まっていたテイト・ギャラリーのターナーがキャンセルされたりと、さまざまな出来事に遭遇したが、最終的にはほぼ当初の予定通りの構成をもった展覧会を実現することができた。本展の実現に御尽力いただいたジュネーヴ大学のレートリスベルガー氏に心よりの感謝を捧げたいと思う。

本展を企画するにあたってはふたつのことが念頭にあった。ひとつには、ローヌ地方出身であるクロード・ロランがもっていた「北方画家」的資質と、その生涯のほとんどをローマで送ったという「ローマの画家」としての特質というふたつの基軸が明瞭な形で理解されるような構成にすることであり、また、ふたつ目は、クロードの理想風景がその後のヨーロッパの風景画に強い痕跡を残したことが具体的にわかるような展示にしたいということであった。最初の目標は、ほぼ達成されたように思う。クロード晩年の作品は容易には借りることができず、相当数の美術館から断りの返事もらったが、ロンドンのナショナル・ギャラリー、マンチェスター市立美術館、ブーシキン美術館、エルミタージュ美術館、また、シカゴの

Claude Lorrain and the Ideal Landscape
イタリアの光—クロード・ロランと理想風景



98年9月15日(水)～12月6日(日) 国立西洋美術館(本)

アート・インスティテュートなどから1660年代、70年代の作品を借りることができたので、展覧会を訪れた人々は、主にイタリアの貴族のためにクロードによって制作された、晩年の堂々たる古典的神話風景の魅力を堪能することができたと思われる。また、ホルカム・ホールズからシカゴの対作品である《ペルセウスと珊瑚礁》が出品されたことも意義深いことであったと思う。

クロードの北方画家的資質はこの展覧会を企画した筆者の最も関心のあった部分でもあり、1620年代末期から30年代の初期作品が多く展示され、いまだ不明の部分が少なくないクロード初期の芸術形成の解明に多少の貢献をしたのではないかと自負するものである。また、メトロポリタン美術館から《ラ・クレシェンツァの眺め》という写生的小品が出品されたことは、クロードがもっていた自然主義的な絵画制作法を認識してもらうために重要なことであったと思われる。

やや残念であったのは、ふたつ目の目標であった。クロード的理想風景の流れを示すには、あまりに少数の作品しか展示できなかったからである。筆者としては、オランダのイタリア的風景画やイギリスの風景画をもう少し充実させたかったのであるが、しかし、個々の作品にどこまでクロードの影響を指摘できるかは微妙な問題でもあり、また、あまりにも、展示内容が拡散していくことにたいするおそれもあった。アセレインの優れた風景画やルーヴルからパテルの最良の作品のひとつが出品されたことで満足すべきなのかもしれない。

最後に、この展覧会のカタログに優れたエッセイを寄せてくださったナショナル・ギャラリーのハンフリー・ワイン氏による本展の展覧会評がバーリントン・マガジンに掲載されたことを報告しておきたい。
(幸福 輝)



[カタログ]

執筆・編集: 幸福 輝/小針由紀隆(静岡県立美術館主任学芸員・国立西洋美術館客員研究員)

クロード・ロランの魅惑の世界/高階秀爾

クロード・ロラン—序文/マルセル・レトリスベルガー

クロードの風景画における雰囲気と意味の隠喩/ハンフリー・ワイン

クロード・ロランとプエン・レティエロ宮/ファン・J.ルナ

クロード・ロランの初期作品と北方的風景表現の伝統/幸福 輝

クロード・ロランとオイル・スケッチ/小針由紀隆

制作: コギト

※カタログは日本語のみ。エッセイは和英(一部スペイン語)で掲載。

作品輸送・展示: ヤマト運輸

会場設営: 東京スタジオ

The “Claude Lorrain and the Ideal Landscape” exhibition was held to commemorate the opening of the museum’s new Special Exhibition Wing. This exhibition focusing on Europe’s most important landscape painter included 44 oil paintings and 45 prints and drawings which range in date from the artist’s earliest to final periods. In addition, approximately 30 works were included to show the painters who experimented with landscape painting in Rome prior to Claude’s work, examples by Claude’s contemporaries, and those in the “Claude lineage” as late as the 19th century painter Corot.

The museum’s decision to build a new Special Exhibitions Wing was made during the planning of the Claude exhibition and this meant a postponement of its opening. In addition, the Zurich Kunsthau expressed interest in being an additional venue for the exhibition (after several months this interest was retracted, and in the end this exhibition did not travel to Switzerland.) Then, just before the exhibition opened, the Tate canceled its loan of a work by Turner, and thus we can see how the entire exhibition planning process was fraught with change. Finally, the exhibition was opened in what was essentially its originally proposed form. The museum would like to express its heartfelt gratitude to Prof. Roethlisberger of Geneva University for his considerable efforts towards the realization of this exhibition.

This exhibition was planned around two concepts. One, the exhibition should be constructed in such a manner as to allow a clear understanding of the two fundamental elements of Claude as an artist—that he was a “northern style painter” originally from the Lorrain district in France, while, at the same time, he was a “Roman painter” who spent the majority of his career in Rome. The second goal of the exhibition was to provide a concrete demonstration of how Claude’s ideal landscape form left a strong impression on later European landscape paintings. The exhibition essentially fulfilled

its first goal. While it was not easy to borrow works from Claude’s late years, and there were a considerable number of loan refusals from museums, we were, in the end, able to borrow works of the 1660s and 1670s from the National Gallery, London, the Manchester City Art Museum, the Pushkin Museum, the Hermitage and the Chicago Art Institute. These works allowed visitors to the exhibition an opportunity to fully appreciate the fascination of Claude’s magnificent late works, his classical mythological landscapes created primarily for the Italian aristocracy. Our understanding of this artist was also greatly assisted by the fact that the Holkam Halls kindly lent *Coast View with Perseus and the origin of Coral*, which is the pair to the work in Chicago.

Claude’s aspect as a northern painter is that which most fascinates the author and planner of this exhibition, and thus the exhibition included a large number of his early works from the end of the 1620s to the early 1630s. It is my humble hope that this display contributed in some manner to the clarification of the as yet unclear elements of Claude’s early artistic formation. Further, the inclusion of the Metropolitan’s small, realistic work *View of La Crescenza*, provided an important confirmation of Claude’s ability at naturalist painting techniques.

The exhibition was, unfortunately, somewhat less successful in terms of its second goal. This failing was due to the fact that only a small number of paintings could be used to show the progression of Claude’s ideal landscape forms in the works of other artists. While the author would have preferred a more substantial showing of Dutch Italianate landscape paintings and British landscape painting, there were many subtle issues about the degree to which one can indicate Claude’s influence on these works. There was the further concern that their inclusion might overly dilute the exhibition’s focused content. However, the superb Asselijn landscape and the Louvre’s best work by Patel, in the end, satisfied this area of interest.

Finally, I would like to announce that Dr. Humphrey Wine of the National Gallery, author of one of the exhibition catalogue essays, has published a review of the exhibition in the *Burlington Magazine*.

(Akira Kofuku)

[Catalogue]

Written and edited by Akira Kofuku/Yukitaka Kohari (Curator of the Shizuoka Prefectural Museum of Art; Guest Curator of NMWA)
 Claude Lorrain and the Enchanted Landscape/Shuji Takashina
 Claude Lorrain—An Introduction/Marcel Roethlisberger
 Metaphors for Mood and Meaning in Claude’s in Claude’s Landscapes/Humphrey Wine
 Claudio de Lorena y el Palacio del Buen Retiro de Madrid/Juan J. Luna
 Early Claude and his Northern Connections/Akira Kofuku
 Claude Lorrain and the Oil Sketch/Yukitaka Kohari
 Produced by Cogito Inc.

Transportation and installation: Yamato Transport
 Display: Tokyo Studio

ゴヤ—版画にみる時代と独創
Goya—Artista de su tiempo y artista único

会期:1999年1月12日—3月7日
主催:国立西洋美術館/読売新聞社
入場者数:56,275人
Duration: 12 January—7 March, 1999
Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo/The Yomiuri Shimbun
Number of Visitors: 56,275

本展の企画の意図は明快である。フランシスコ・ゴヤ(1746-1828)の生涯にわたる版画を、それと関連をもつほかの版画と並べて展示することによって、両者の共通点と相違点を明らかにする。そうすることによって、ゴヤが何からヒントを得て、そこからいかにして独自の世界を生み出したか、その偉大なる想像力の秘密を解くための手がかりを示すことである。

出品作品は版画のみ296点(大英博物館所蔵『セアン・ベルムードス・アルバム』は1点と数える。cat.no.248は都合により出品されなかった)。そのうちゴヤの作品が4割強、あとは主としてゴヤと同時代のスペイン版画、そして、カロ、ホガース、ピラネージ、G. D. ティエポロなど、先行する時代の他のヨーロッパ諸国の版画が占める。

この展覧会でもっとも苦心したのは全体の構成である。ゴヤの版画の“時代性”と“独創性”を示すために、巨視的には時代順としながら、主題、構図、モチーフ、技法、用途などの視点からゴヤの版画を他の版画と比較できるよう、次のように章を分けた。第1章「公的な版画—イメージの流布」、第2章「サブカルチャーとしての版画—社会を映す鏡」、第3章「闘牛の楽しみ」、第4章「戦争の悲惨」、第5章「新しい版画への挑戦」。これは、ゴヤが民衆版画や時事的版画から大きなヒントを得て、言い換えれば“ハイアート”と“ローアート”のあいだを自由に行き来することによって、独自の想像力を発揮したことを示そうとしたのである。

このような意味で企画者の意図がもっとも的確に実現されたのは、同じベラスケス作品の模写でありながら、ゴヤの“解釈”と他の版画家たちによる“複製”の相違を明確に示したセクション、版画集『カプリチオス』と当時の風俗版画との関係、さらに、版画集『戦争の惨禍』とカロ、ロメイン・デ・ホーゲなど先行する時代の戦争版画、ならびに当時大量に流布していた時事的版画との関係を明らかにしたセクションである。版画集『戦争の惨禍』と『妄』は、生前の試刷りセットと歿後30余年を経て出版された初版のあいだに、おもに明暗の上で大きな相違がみられる。『戦争の惨禍』については大英博物館所蔵の試刷りセット『セアン・ベルムードス・アルバム』と国立西洋美術館所蔵の諸般をならべて展示したが、

『妄』については試刷りを借用することができなかった。本展の最後は、ゴヤのリトグラフを多数展示することによって締めくくる予定であったが、出品作品の数が期待を大きく下回った。ゴヤの恐るべき想像力を示す『巨像』を展示できなかったことも悔やまれる。

このような不備な点はあったが、本展は19世紀以来のロマン主義的なゴヤ解釈に代わって、自己を取りまく世界に対して常に敏感に反応し、それを原動力に旺盛な制作活動を展開したとする新しいゴヤ像を提示することができたという点で、画期的な展覧会であった。また、本展が実現できたのは、ゴヤの時代のスペイン版画の調査研究が近年著しく進展したこと、並びに国立西洋美術館の版画コレクションの充実に向うところが大きい。なお、1999年1月12日には国立西洋美術館において記念シンポジウムも開催された。(雪山行二)

[カタログ]
執筆・編集:雪山行二/木下 亮(昭和女子大学助教授・国立西洋美術館客員研究員)
版画家ゴヤの近代性/高階秀爾
ゴヤ、版画にみる時代と独創—序文/雪山行二
ゴヤの版画作品にみる民衆性/バリエアノ・ボサル
18世紀スペインにおける版画/ファン・カレテ・パロンド
『カプリチオス』制作の背景と創作版画家ゴヤ/木下 亮
ゴヤと戦争/ヘスーサ・ベエガ
ゴヤの版画集『妄』に見られる秩序の転覆とカーニバルの精神/ナイジェル・グレンディニング
ゴヤとリトグラフ芸術/ヘスーサ・ベエガ
制作:印象社

作品輸送・展示:日本通運
会場設営:東京スタジオ

The plan for this exhibition was quite clear. It was hoped that the similarities and differences between Goya and others would be clearly revealed through the exhibition of prints created throughout Goya's life (1746-1828) together with other, related prints. There was also a hope that such an exhibition would reveal whether or not Goya actually created his own unique visual world for himself, and provide us with tools for an understanding of the secrets of his immensely imaginative powers.





There were 296 prints exhibited (counting the British Museum's *Ceán Bermúdez Album* as one work, and given that circumstances prevented the display of catalogue number 248). Of these, more than 40 percent were by Goya, and the rest were mostly Spanish prints from Goya's period, or prints by his predecessors from various European countries, such as those by Callot, Hogarth, Piranesi, G. D. Tiepolo and others.

The most difficult aspect of this exhibition was its overall organization. In order to reveal both the "contemporaneity" and the "uniqueness" of Goya's works, there was a need for an overall chronological arrangement, along with sectional groupings which would allow comparison between Goya's prints and those by other artists in terms of subject, composition, motifs, methods and use. These sections were 1) Official prints—Diffusion of Images, 2) Prints as a Subculture, 3) The Pleasures of the Bullfight, 4) The Misery of War, and 5) Challenge to New Prints. These sections fully convey Goya's unique imagination, and show his ability to move between "high" and "low" art forms. He was clearly inspired by folk prints and contemporary incidents.

The organizer's fullest realization of these exhibition goals came in "Prints after Velasquez" of the first section, with its clear expression of the difference between Goya's "interpretative" prints of Velasquez paintings, and other artist's "reproduction" prints of the same paintings. Other successful sections included those which presented the relationship between the *Caprichos* print series and the genre prints of the day, the *Disasters of War* print series and earlier war prints by Callot, Romeyn de Hooghe, and contemporary incident prints which were distributed in great number during this period.

A gap of more than thirty years existed between the test printings of the print series *Disasters of War* and *Follies* made during Goya's life time and their final published first edition after his death. The largest disparity between these two different versions of the same images can be found in their handling of light and shadow. In terms of *Disasters of War*, this exhibition compared the test edition set of the *Ceán Bermúdez Album* in the British Museum with the various prints in the NMWA collection. Unfortunately, test prints of the *Follies* were not available to this exhibition. While originally the display of many of Goya's lithographs was intended to wrap up the end of the exhibition, the number actually exhibited was much smaller than originally anticipated. It was a considerable disappointment that the *Colossus* with the expression of Goya's

frightening imagination could not be included in the exhibition.

In spite of these disappointments, the exhibition was epoch-making, transforming the 19th century Romantic interpretation of Goya. The exhibition made possible a new understanding of Goya as an artist who reacted sensitively to the events in the world around him, and to an understanding that it was this potent motive force which led to his prolific artistic career. The exhibition also fully conveyed the remarkable recent advances in Goya scholarship and the growing maturity of the NMWA print collection. A symposium commemorating the exhibition was held on January 12, 1999, at the NMWA. (Koji Yukiama)

[Catalogue]

Written and edited by Koji Yukiama/Ryo Kinoshita (Associate Professor of Showa Woman College; Guest Curator of NMWA)
 The Modernity of Goya the Graphic Artist/Shuji Takashina
 Goya: Artist of His Time and Artist beyond His Time—Introduction/Koji Yukiama
 Lo popular en la obra grabada de Goya/Valeriano Bozal
 La estampa en España en el siglo XVIII/Juan Carrete Parrondo
 Background to the Production of Los Caprichos: Goya as Creator of Original Prints/Akira Kinoshita
 Goya y la Guerra/Jesusa Vega
 Subversion and the Carnival Spirit in Goya's Disparates/Nigel Glendinning
 Goya y el Arte de la Litografía/Jesusa Vega

Transportation and installation: Nippon Express, Ltd.
 Display: Tokyo Studio



小企画展(Study Exhibition)
アサヒビール・コレクションの名品— 20世紀初頭の人物画—
Three Paintings from the Collection of the Asahi Breweries, Ltd.

会期:1998年9月15日—1999年3月7日

主催:国立西洋美術館

Duration: 15 September, 1998—7 March, 1999

Organizer: The National Museum of Western Art, Tokyo



現在日本には個人あるいは企業が所有する多くの西洋美術の名品がある。しかし美術館に寄託されているものを除けば、それらの作品が人々の目に触れることは残念ながらまれとなっている。そのような「隠れた」西洋美術のコレクションを積極的に活用し、西洋美術への理解を深める機会を増すことを目的として、この小企画展は企画された。アサヒビール株式会社のご厚意により、そのコレクションから3点を借用し展示することができたが、このような試みは西洋美術館としては初めてのものであった。

企画段階においては、どのような方針で作品を選択するのが問題となった。当館の常設展示室の一部を会場とすることもあって、当館のコレクションを補強し、それとの関連をもたせる形の企画とする必要があり、また小企画展という性格上、単なるコレクションの紹介ではなく、借用作品の間にも一定の関係性を持たせることが不可欠であった。幸いなことにアサヒビール・コレクションには20世紀初頭の人物画に優れた作品が多かったため、人物画に焦点を当てることとなった。

展示された作品は、ジョルジュ・ルオー《貴族的なピエロ》、パブロ・ピカソ《肘をつく女(うづくまる女)》、モディリアーニ《少女の肖像(ジャンヌ・ユゲット)》の3点の油彩である。モディリアーニの作品を除く2点は、おそらく日本では初めて一般に公開されたものと思われる。いずれの作品もすでに多くの文献で紹介されており、それぞれの画家の代表的な作品と言ってもよいものである。ルオーが描く道化師は日本でも広く知られ人気の高いものだが、多くは当館に常設展示されている3点のように小さなキャンバスのものが多い。その点で、アサヒビール作品のような大きなキャンバスのものは、ルオーの道化師がもつモニュメンタルな側面を示す貴重なものである。ピカソの「青の時代」の作品は、国内の美術館には所蔵点数が少なく、当館にも1点もない。道端にうづくまる貧しい女性という「青の時代」の典型的な主題の人物画を、当館が所蔵するモデルや男女といったテーマの晩年の人物画とともに展示することにより、ピカソの芸術的変遷を、その一端ではあるにしろ伝えることができたと思う。エコール・ド・パリの画家として知られるモディリアーニの作品は、残念ながら当館には所蔵されておらず、常設

展示の補強としては重要な作品であった。また彼の親友スーチンの人物画《狂女》(当館所蔵)と対照できたのも幸いであった。展示スペースやアサヒビール側の都合上、借用作品はわずか3点となったが、6か月という長期間にわたり展示でき、多くの人々に鑑賞の機会を提供できた。企業宣伝のようなものであるとの批判も出るかと心配はあったが、幸いにも本展は非常に好意的に受け入れられた。日本の企業が優れたコレクションをもつことに驚きの声もあり、今後もまたこのようなコレクションの展示に基づく企画を行なってほしいという要望も少なからず寄せられた。(田中正之)

[小冊子]
執筆・編集:田中正之
制作:印象社

作品輸送・展示:日本通運
会場設営:東京スタジオ

There are many important examples of western art in Japanese private and corporate collections today. However, with the exception of those which have been donated or loaned to museums, it is an unfortunate fact that very few of these paintings can be seen by the general public. This study exhibition was organized with the dual goal of actively seeking out these "hidden" collections of western art, and providing opportunities for the public to increase its understanding of western art. Thanks to the generous cooperation of Asahi Breweries, Ltd., the NMWA borrowed three works from their collection for an experimental exhibition, the first of its type held at the museum.

The question of how to select paintings arose in the planning phases of this exhibition. As the paintings would be exhibited in a section of the museum's Permanent Collection galleries, the selected works would have to supplement those in the museum's collection, while also being somehow relevant to them. Also, given the study exhibition nature of the proposed project, the selections could not simply represent the lending collection, there needed to be some internal link between the works chosen. As was happily the case, the Asahi collections include a considerable number of superb early 20th century figural paintings, and thus an appropriate theme was found.

Three oil paintings, Georges Rouault's *Aristocratic Pierrot*, Pablo Picasso's *Crouching Woman* and Modigliani's *Portrait of a Young Girl (Jeanne Huguette)* were exhibited. With the exception of the Modigliani, this exhibition was the first public display of these paintings in Japan. All three of the works have been well published, and we can say that each is of representative caliber in terms of their respective artist's oeuvre. The clowns painted by Rouault are widely known and popular in Japan and there are quite a few small canvas versions of this subject, including the three exhibited in the NMWA's Permanent Collection galleries. In contrast to these small versions, the Asahi collection Rouault is painted on a large canvas and is an important indication of the monumental aspect of Rouault's clowns. The Asahi Picasso is a work of his "Blue Period", examples of which are very rare in Japanese museum collections. The work depicts a typical subject of Picasso's figural paintings of the Blue Period, the poor woman crouches by the side of the street. The juxtaposition of this early painting against the NMWA collection figural examples from Picasso's later period conveyed one element of Picasso's lifelong artistic transformations. Unfortunately the NMWA collection does not include any paintings by the Ecole de Paris painter Modigliani. Durling the exhibition, this lack was fortunately filled by the Asahi Modigliani, while also forming a nice contrast with a figural painting by his friend, Chaime Soutine, in the museum collection.

Given the small nature of this exhibition as a supplement to the museum's Permanent Collection galleries, and the situation at the lending organization, only three works were included in this study exhibition. In spite of this restricted scale, the long six month installation of the works meant that a considerable number of people were able to view them. While there was some concern that the project would be criticized as a form of corporate advertising, we can happily report that this exhibition met with extremely favorable reactions. There were some who expressed surprise that Japanese corporations possessed such superb collections, and there was great interest expressed in future exhibitions based on such collections.

(Masayuki Tanaka)

[Booklet]

Written and edited by Masayuki Tanaka
Produced by Insho-sha Co., Ltd.

Transportation and installation: Nippon Express, Ltd.
Display: Tokyo Studio

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

[プログラム・レポート]

「夏休み子どもプログラム」

本年は秋に美術館がリニューアル・オープンした。それに先立ち4月28日より常設展示の一部をオープンし、この常設展示を楽しむための子ども向けのプログラム、「体でコミュニケーション」と「色の不思議」を夏期に実施した。

「体でコミュニケーション」は、作品に表現された人物の姿、ポーズに注目して作品を鑑賞するためのワークショップで、2部構成となっている。第1部では、身体表現の専門家の指導のもとに、様々なゲームを通して単純に体を動かすことから始め、後半では身体を使って物や出来事などを表現した。これによって参加者の緊張をほぐすと同時に、作品に表現された人物の姿や形からそれらの人々の気持ちや背景を考えるためのウォーミングアップを行なった。第2部では、参加者は3つのグループに分かれ、グループごとに展示室で美術館のスタッフと一緒に、人物が表現された作品を、その人物の身振りや周囲に描かれたものをヒントにしながらかん賞した。

子どもたちは最初に体を動かすことで、心身がリラックスし、美術館という環境や新しい友達という緊張から解放されたようである。その結果、展示室での作品に対する反応や意見がかなり活発になり、人物が描かれた作品だけでなく、あらゆる作品に興味をもって反応していた。



「色の不思議」は、色彩の効果や力に注目して作品を鑑賞するためのワークショップで、これも2部構成となっている。第1部では、参加者は3つのグループに分かれ、各グループごとに、3点の作品を見ながら『色彩による空間表現』、『視覚による混色』、『色彩による暗示』を視点にして質問の書いてあるワークシートを使



いながら展示室をオリエンテーリングした。その後、グループごとに美術館のスタッフと一緒に答えを確認しながら、3つの視点に該当する他の作品もあわせて鑑賞しながらギャラリーをまわった。第2部は、染色作家の指導の下に、その作家の手法を利用して作品を制作した。これは制作を通して色彩によるイメージ効果を体験することを目的としている。様々な色の13種類の既成のプリント生地を、7×7cmの正方形に裁断し、各生地について100枚の正方形のチップを用意した。参加者は各自の表現したい気持ちやものに合う色のチップを選び、それを白いボードの上で並べたり重ねたりして構成した。構図が決まったら糊でボードに貼り、最後に全員の作品を並べて鑑賞した。（寺島洋子）

[活動一覧]

1) 講演会

「イタリアの光—クロード・ロランと理想風景」展記念講演会
午後2:00—3:30 講堂 定員:各145名 無料

①9月16日(水)

「クロード・ロラン—17世紀ヨーロッパ風景画の巨匠」
ジュネーブ大学教授 マルセル・レートリスベルガー

②10月17日(土)

「クロード・ロラン—魅惑の風景のデザイナー」
国立西洋美術館長 高階秀爾

③11月7日(土)

「クロード・ロラン—『理想』と『自然らしさ』」
国立西洋美術館学芸課長 幸福 輝

[オランダ美術史研究と情報処理]

(文化庁外国人芸術家・文化財専門家招聘事業による講演会)
3月24日(水)午後1:00—5:45 講堂 定員150名 無料

①「巨人の肩に乗って……オンライン美術史情報:ファン・エイク・システム その他のアプローチ」

オランダ国立美術史研究所情報部門主幹 ヤン・ファン・デル・

スタイル

②「風景：新しいデータベースと17世紀オランダの美術市場」
オランダ国立美術史研究所 副所長 ラインデルト・ファルケン
ブルク
主催：国立西洋美術館，美術史学会東支部，アート・ドキュメ
ンテーション研究会

2) シンポジウム

[ゴヤー 版画にみる時代と独創]

1月12日(火) 午後1:00-4:00 講堂 定員:145名 無料
司会:上智大学教授 大高保二郎
パネリスト:ロンドン大学名誉教授 ナイジェル・グレンディニング
スペイン国立銅版画院長 ファン・カレテ
マドリッド・コンプルテンセ大学助教授 ヘスーサ・ペ
ーガ
愛知県美術館副館長 雪山行二
昭和女子大学助教授 木下 亮

3) ギャラリートーク

[イタリアの光—クロード・ロランと理想風景]

午後5:00-5:40 展覧会場 定員:各30名 展覧会観覧料
①9月18日(金), ②10月16日(金), ③11月20日(金)

4) スライドトーク

[ゴヤー 版画にみる時代と独創]

午後5:00-5:40 講堂 定員:各145名 展覧会観覧料
①1月22日(金) 愛知県美術館副館長 雪山行二
②2月19日(金) 昭和女子大学助教授 木下 亮

5) 創作・体験プログラム

[夏休み子どもプログラム]

①体でコミュニケーション
午後1:00-4:00 対象:小学3年-5年生 定員:各15名

7月23日(水), 28日(水)
多田慶子(俳優・表現指導者/演劇集団“かもねぎショット”主
催)

8月4日(水), 11日(水)
北島尚志(表現活動指導者/“アフタフ・バーバン”主催)

②色の不思議
午後1:00-5:00 対象:小学5年-中学生 定員:各15名
7月24日(金), 31日(金), 8月7日(金), 14日(金)
加藤良次(染色作家/ドレスメーカー学院・杉野女子大学講
師)



panied by a museum staff member, observed the poses of people and their surroundings in the paintings. The children relaxed both physically and mentally through the opening body work and this helped them get over any nervousness they may have had about the unfamiliar museum environment and their new companions. Thus, the children were able to respond more actively to the works in the galleries, expressing their opinions and reflecting interest in the works overall, not just those depicting human figures.

Like the “Communicating with the Body” workshop, the “Mystery of Color” workshop also followed a two-part format, this time focusing on observing color effects and their power in paintings. For the first part of the workshop, participants were divided into three groups, each group using a worksheet to help them orient themselves to the gallery while considering questions about “spatial expression through color,” “the visual mixing of colors,” and “mood and feeling expression of shading through colors” connected to three paintings. Afterward each group was accompanied by a museum staff member as they confirmed their answers to the worksheet questions and looked at other paintings in the gallery to consider the same questions. In the second part of the workshop, a textile artist led the participants in the creation of works using the artist’s methods of assembling fragments of printed fabric. Thirteen different colors of printed materials were prepared, and each of them was cut into 7 cm square chips. The participants selected the color chips which best matched the feeling or thing they wanted to express, and they created their own works by arranging and layering these color chips on white boards. Finally, the participants glued the color chips to the boards, and the entire group shared the pictures created.

(Yoko Terashima)

Summer Programs for Children

Autumn of this fiscal year saw the re-opening of the expanded museum facilities. As preview to the Autumn opening, some of the museum’s permanent collection galleries were opened on April 28th, and two programs, “Communicating with the Body” and “The Mystery of Color,” designed to help children enjoy the permanent collection installations, were held during the summer school holiday period.

“Communicating with the Body” was a two-part workshop which helped participants focus on the poses and forms of figures seen in art works on display. In the first part of the workshop, a body work specialist led participants in various games designed to help them move their bodies and use their bodies to express things, events and other concepts. This relaxed the participants and also acted as a warm-up for consideration of how the various shapes and forms of the people in the paintings expressed feelings and revealed their backgrounds. For the second part of the workshop, the participants were divided into three groups, and each group, accom-

[Overview of Educational Activities]

1) Lectures

Lectures held on the occasion of the “Claude Lorrain and the Ideal Landscape” exhibition

each lecture: 2:00-3:30 pm, Lecture Hall, free of charge, maximum audience per lecture: 145

1. September 16th (Weds.)

“Claude Lorrain—Master of Landscape Painting of the 17th Century”

Marcel Roethlisberger, *Professor, Geneva University*

2. October 17th (Sat.)

“Inventor of a Charming Landscape”

Shuji Takashina, *Director, NMWA*

3. November 7th (Sat.)

“Claude Lorrain—Ideal and natural”

Akira Kofuku, *Chief Curator, NMWA*

"Research on Dutch art and information processing"

Lectures held under the auspices of the Agency for Cultural Affairs, Program of Inviting Overseas Artists and others to Japan

March 24 (Weds.) 1:00—5:45, Lecture Hall, free of charge, maximum audience: 150

1. "On the shoulders of a giant...: art history information online: Van Eyck and other approaches"

Jan van der Starre, Advisor on cultural information retrieval, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie

2. "'Landscape': new databases and the Dutch art market of the 17th century"

Reindert Falkenburg, Vice-Director, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie

Sponsored by the NMWA, Eastern Division of the Japan Art History Society, and Japan Art Documentation Society, Patronaged by the Western Art Foundation

2) Symposium

"Goya: Artista de su tiempo y artista único"

January 12 (Tues.) 1:00—4:00, Lecture Hall, free of charge, maximum audience: 150

Commentator: Yasujiro Otaka, *Professor, Sophia University, Tokyo*

Panelists: Nigel Glendinning, *Professor Emeritus, London University*

Juan Carrete Parrondo, *Director, Calcografía Nacional, Madrid*

Jesusa Vega, *Associate Professor, Complutense University, Madrid*

Koji Yukiya, *Vice Director, Aichi Prefectural Art Museum*

Akira Kinoshita, *Associate Professor of Showa Women's University/Guest Curator of NMWA*

3) Gallery Talks

"Claude Lorrain and the Ideal Landscape"

Each held 5:00—5:40, Exhibition galleries, maximum audience: 30, free with exhibition admission ticket
Sept. 18 (Fri.), Oct. 16 (Fri.), Nov. 20 (Fri.)

4) Slide Talks

"Goya: Artista de su tiempo y artista unico"

Each held 5:00—5:40, Lecture Hall, maximum audience per talk: 150, free with exhibition admission ticket

Jan. 22 (Fri.): Koji Yukiya, *Vice Director, Aichi Prefectural Art Museum*

Feb. 19 (Fri.): Akira Kinoshita, *Associate Professor, Showa Women's University*

5) Creative and Experiential Programs

"Summer Programs for Children"

1. Communicating with the Body

1:00 pm—4:00 pm; Elementary school 3rd to 5th graders; number of participants per program: 15

Jul. 23 (Weds.), Jul. 28 (Weds.)

Led by: Keiko Tada, *Actress, director, principal in the theater group "Kamonegi Shot"*

Aug. 4 (Weds.), Aug. 11 (Weds.)

Led by: Takashi Kitajima, *Director, principal in the theater group "Atutafu Berban"*

2. The Mystery of Color

1:00 pm—5:00 pm; Elementary school 5th graders through middle school students; number of participants per program: 15

Jul. 24 (Fri.), Jul. 31 (Fri.), Aug. 7 (Fri.), Aug. 14 (Fri.)

Led by: Ryoji Kato, *Textile artist, lecturer at Dressmaker Gakuin and Sugino Women's College*

情報資料に関わる活動報告 Report of Information Services Activities

情報資料関係では、資料収集・整理業務と美術館情報システムの管理・運用をふたつの大きな活動として行なっている。平成10年度に特筆すべきことは、図書の週及入力第一段階が終了したこと、新規に「デジタルギャラリー：超高精細画像検索表示システム」を構築したことである。

(1) 図書の週及入力

平成8年度に開始した図書の週及入力事業では、平成10年度に6,828冊のデータを入力し、合計で18,812冊となった。これは、カード方式による整理済み図書のうち、汚破損図書やキリル文字図書等を除けばそのほとんどをカバーするものであり、これをもって週及入力の第一段階を終えた。新着図書の整理については、平成9年12月をもってカード目録を凍結し、準備期間を経て平成10年4月より図書情報システム(LibVision)により本格的にオンライン入力を開始した。同年度内の入力冊数は715冊であった。館内の各職員端末からの検索利用は平成9年度より可能となっていたが、第3年次分の入力データの校正やローディングを終えて、新規入力を含む約2万冊の全データを検索利用できるようになったのは、平成11年9月からである。なお、平成11年度より逐次刊行物の週及入力に着手する。

(2) 「デジタルギャラリー：超高精細画像検索表示システム」の構築(別項参照)

(3) 美術館情報システムの管理運用

図書情報システム(LibVision)、美術情報システム、メールおよびwwwシステムが稼動している。ホームページの運用は、平成8年11月29日より教育普及係との協力で試験運用版を公開していたが、平成10年4月28日より正規の一般公開に移行した。また、同年9月より展示フロアマップ、常設展示作品名等を掲載する等の充実を図った。なお平成10年度の総アクセス数は、569,228件(うち、日本語版トップページへのアクセスは59,007件)、月平均で各47,436件および4,917件であった。

(4) 新資料室設備品の整備

企画展示館の建設に伴い設置された新資料室の閲覧スペース、書庫について、積層書庫工事、閲覧機・椅子、書架、各種収納キャビネット等の備品の整備を行なった。閲覧スペース雑誌架、外部利用者用ロッカー、OPAC(オンライン利用者目録)用端末等は、次年度以降に整備予定である。なお、本館ロビー東側に小規模な資料閲覧スペース「資料コーナー」を設置したが、運用開始は平成11年度に持ち越した。

(5) その他の活動

平成10年6月24日：第18回情報システム委員会(外部委員：科学技術振興事業団 鈴木政彦氏)

平成11年2月23日－3月7日：「アートハイビジョン：主要絵画検索システム」利用者アンケート調査(回収総数129)

平成11年3月17日：第12回情報資料懇談会(講師：日本大学 木村三郎氏「西洋美術研究情報資料センター(仮称)に期待するもの—日本大学芸術学部図書館における情報資料の収集と公開を通じて—」)

平成11年3月24日：公開講演会「オランダ美術史研究と情報処理」(教育普及に関わる活動報告の項を参照)



デジタルギャラリー 一般来館者用スペース
Digital Gallery: Space for use by general visitor

■ デジタルギャラリー：超高精細画像検索表示システム

国立西洋美術館では平成10年度、従来の「アートハイビジョン」をさらに高精細化した「デジタルギャラリー：超高精細画像検索表示システム」を構築した。この種のシステムは、国立美術館としては初めてであり、高速LAN上で本格的かつ恒常的に公開運用するのは世界の美術館の中でも先駆的な試みである。

[背景]

当館では平成4年以来、一般来館者用に「アートハイビジョン：主要絵画検索システム」を運用してきた。これは、スタンドアロンの画像データベースシステム(1式)で、タッチパネル(のちにトラックボール)を使用したメニュー方式により所蔵絵画を検索し、36インチのハイビジョンモニタ上に高精細画像や、作者名、作品名などの属性データ、解説を表示するものであった。収容作品数も当初の90余点から徐々に増加し、平成10年末には154点を数えるに至った。

この間、平成6-9年度に、文部省科学研究費補助金により「西洋美術研究支援画像データベースと画像処理システム」を構築

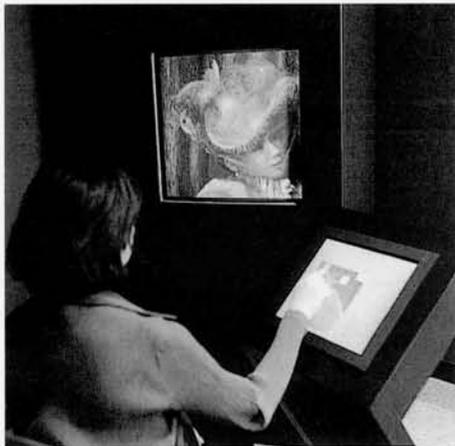


デジタルギャラリー 「部分拡大」等指示画面
Digital Gallery: Panel indicating "Detail enlargement selection"



デジタルギャラリー 解説表示画面
Digital Gallery: Explanatory text screen

し、マイクロフィッシュ画像のデジタル化や絵画の原寸大表示システム、画像分類、美術作家名付与などのアプリケーションツールを応用したデータベースの構築などを行ない、平成7年度においては、図書情報システム、美術情報システム、wwwおよびメールシステムからなるLANによるトータル業務システム「美術館情報システム」を構築した。さらに、平成9年度、凸版印刷株式会社との共同研究「美術館における超高精細画像の応用に関する調査研究」においては、超高精細モニターを利用して、版画の微細な線の再現性の検証や作品のカラー写真とX線写真との対比による新たな作品解説の方法の研究などを試みた。



デジタルギャラリー 一般来館者用端末装置
Digital Gallery: Terminal for use by general visitor

これらの経験や「アートハイビジョン」の利用実態から、大要次のような機能をもつ新システムの構築が望ましいと考えられた。

- ①ハイビジョンよりもさらに高精細なモニターによる表示システム
- ②大容量の高速ネットワーク上で複数の端末からのデータ利用
- ③データの追加修正が容易なシステム
- ④コンテンツとしては所蔵作品以外の関連作品その他も収容し、西洋美術史理解に資するシステム

[システム構築・運用に至る経緯]

こうした中で、平成10年度補正予算において措置がなされ、年度内にシステム構築を行なう運びとなった。情報システム委員会等において現有システムとの関連やコンテンツ制作上の問題点を検討した結果、上記機能に若干の修正を加え、次のような位置づけでシステム構築および運用を行なうこととした。

- ①新システムは「アートハイビジョン」の代替システムとする。
- ②一般来館者用検索システムに加え、学芸研究(編集)用入出力システムをもつ。
- ③コンテンツは当面、所蔵作品とし、「アートハイビジョン」で利用したデジタル画像の元データを活用する。
- ④一般来館者用検索プログラムおよびユーザーインターフェースは、「アートハイビジョン」をベースにこれを改善したものとする。

コンテンツの移植にあたっては、新システム用に、部分拡大用の正方形のフレーミングを新たに行なうとともに、正方形の画像を元データから再切り出し、サンプル画像の色調等の補正を行なったうえで、新システムへの自動変換を行なった。また、作品に応じてそれぞれの専門分野の学芸課研究員の協力により、属性データ、解説文の修正を行なった。

平成11年3月、新システムを、「デジタルギャラリー:超高精細画像検索表示システム」と称することとし、本館1階ロビーの東側に「資料コーナー」に隣接したスペースを設けて、一般来館者用端末2セットを置き、画像サーバーおよび学芸研究(編集)用端末1セットを企画展示館地下1階のコンピュータ室に設置してギガビットイーサネットに結んだ。ネットワークや保守上の試験、施設のサイン計画、解説リーフレット等の整備を終え、記者発表を経て、公開運用を開始したのは、平成11年5月18日であった。

なお、「アートハイビジョン」は、平成11年3月7日をもって公開運用を終了し、以後、教育研究用としてコンピュータ室に移設し、随時稼働している。

[システムの機能概要]

一般来館者用端末では、液晶タッチパネルによるメニュー検索を通じて、所蔵絵画154点の中から任意の作品の画像データ、属性データ、解説を、2,048画素×2,048画素(20インチ×20インチ)の超高精細モニタ上に表示させることができる。メニュー上の検索項目は、作家名、主題、時代、作品名である。検索メニューおよび文字データは、日本語、英語の選択が可能である。

選択した画像データは、非圧縮のままコンピュータ室の画像サーバーから高速送信され、モニタ側超高精細画像処理装置を通じて、0.8秒未満で描画される。データの表示は、画像、属性データ、解説を含む「解説表示画面」、画像の全体のみを表示する「全体表示画面」、3種の「部分拡大表示画面」が用意されている。画像がモニタ全面に表示される場合、全体画像も個々の部分拡大画像もデータ量は約12メガバイトであり、これらは1作品あたり60メガバイトの元データから作成されている。

学芸研究(編集)用にも同様のシステム1セットを備え、他に164ギガバイトの大容量ハードディスクを装備した画像サーバー(Windows NTサーバー)をもつ。データベースはOracleをもとに構築されている。なお、ここでは任意部分拡大[自由拡大]ソフトウェアも装備している。

一般来館者用、学芸研究(編集)用システムの双方に動画・音声を含むプログラムソフト送出を可能にするLDプレーヤーおよびスピーカーを用意しているが、利用環境の改善、ソフトの制作との兼ね合いで、公開利用には至っていない。

[今後の課題]

「デジタルギャラリー」設置後6か月を経た時点での課題を以下に記す。

(ハードウェア面)

- ①端末の増設が望まれる。一般来館者用では利用待ちの状態が恒常的に見られ、現在の2セットでは、要望に応えきれていない。
- ②モニタの精度はおおむね好評であるが、より大きな画面サイズと、より立体的な画像再現性が求められる。

(ソフトウェア面)

- ③検索プログラムの高度化として、常設展示場に展示中、取蔵庫に保管中、貸出中などの所在情報の付加や、展示室ごとの検索表示などが考えられる。
- ④利用統計情報は現在、各作品へのアクセス数しか把握できないが、利用人数や利用時間が自動記録できるとシステム改善への参考データとすることができる。
- ⑤ネットワークを含む障害発生時における、管理者(対応者)への自動報知システムを改善すること。
- ⑥自由拡大機能を一般来館者用端末でも可能とすること。

⑦原寸との比較表示(縮小/拡大率表示)を可能とすること。

⑧関連画像など複数画像の比較表示を可能とすること。

⑨動画再生や動画、音声を含むプログラムソフトを利用者用端末でも利用可能とすること。

今後、所蔵版画・素描や彫刻作品を含め、収容作品の増加を図るとともに、上記課題の解決・実現を期したい。

表1) デジタルギャラリー: 超高精細画像検索表示システム 基本データ

基本構成: クライアント・サーバー型

サーバー: 1台, クライアント: 3台(内2台一般来館者用)

表示系: 超高精細ディスプレイ: 日本無線 NWU-91A

(画素有効エリア: 28インチ, 2,048×2,048pixels, 1,670万色表示, 60Hzノンインターレース方式)

タッチセンサー付検索用液晶ディスプレイ: 三菱電機エンジニアリングTSD-T15-M(サイズ: 15型TFTカラー液晶パネル, 1,024×768, 1,670万色表示)

超高精細画像ビューワ(自由拡大): PFU Gigaview(編集用のみに導入)

処理系: 超高精細処理用(3台): 日本無線 NWP-654

(Windows NT Workstation 4.0; Pentium II プロセッサ/400MHz)

主記憶: 1,024MB, HDD: 13.1GB

2K表示ボード(JRC CKA-106)PCIバススロット装着
表示時間: 0.79秒/画面(=12MB BMP形式)

検索用(3台): COMPAQ AP-200

(Windows NT Workstation 4.0; Pentium II プロセッサ/350MHz)

主記憶: 64MB, HDD: 6.4GB

蓄積系: (1台): 日本無線 NWP-6000

(Windows NT Server 4.0+Oracle8; Pentium II Xeonプロセッサ/400MHz)

主記憶: 1,024MB, HDD: 163.8GB(RAID/5)

伝送系: 画像転送: ギガビット・イーサネット

命令系: 10/100 Base-TX

コンテンツ: 国立西洋美術館所蔵主要絵画作品: 154点

情報量: 超高精細画像=各作品5画像(BMP形式: 解説付画像, 部分拡大画像3種類, 全体画像各12MB)

検索用画像=各作品2画像(インデックス画像: 256×256pixels, 拡大部分指示用: 640×640pixels)

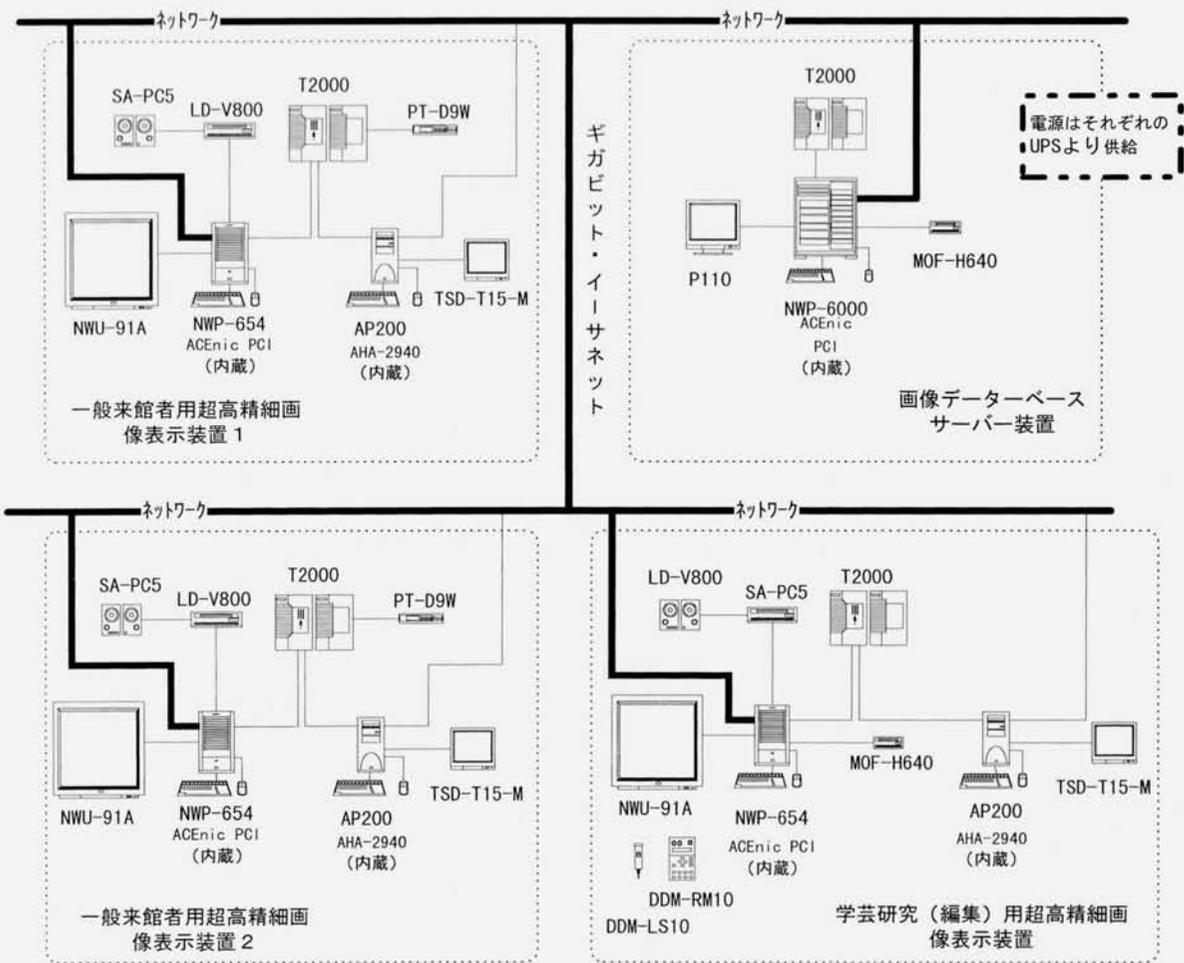
元データの作成1): スキャンニング: 印刷製版用スキャナー(ダイナミックレンジ: 4.0以上)

データ保存1): citex CT2T形式(60MB/作品; MT保存)~TIFF形式(MO保存)

元データの作成2): スキャンニング: RGB専用ドラムスキャナー

データ保存2): TIFF形式(MO保存)

使用データ: 上記TIFF形式のデータをPhotoshopを使用してデータ縮小(補間)全体画像: 12MB/作品(BMP形式)



デジタルギャラリー システム構成図
Digital Gallery: System architecture

コンテンツの管理・運用方法と体制:

- 1) 現在のコンテンツ:元データ:当館所蔵作品(4×5カラーポジフィルム)を外部でデジタル化。文字データ:外部で入力
 - 2) 今後追加予定のコンテンツ:元データ:当館所蔵作品(4×5カラーポジフィルム)を外部でデジタル化:文字データ:館内で入力
 - 3) 将来, 作品再撮影(8×10カラーポジフィルム使用検討)
- (波多野宏之)

The NMWA's information services activities fall into two categories: the collection and organization of research materials, and the operation and management of the museum's information systems. Two accomplishments were noteworthy in fiscal 1998: the retrospective conversion of catalogue data on library books reached the first stage of completion, and the museum opened its new Digital Gallery.

1) Retrospective Conversion of Catalogue Data on Library Books
The project to carry out retrospective conversion of data on books already in the museum collection began in fiscal 1996. With the conversion of data on 6,828 volumes in fiscal 1998, a total of 18,812 volumes now have computerized data. Online data has now been prepared for essentially the entire collection of books catalogued

under the old card system, except for damaged volumes and those in the Cyrillic alphabet. The first stage of retrospective conversion has been completed. In terms of cataloguing newly acquired books, the card catalogue was frozen as of December 1997 and, after a preparation period, true online cataloguing in the framework of the library information system, LibVision, was put into use in April 1998. During the 1998 fiscal year, a total of 715 new volumes were catalogued on the new system. While the information in this system became accessible and searchable at all staff terminals in the museum in fiscal 1997, with the completion of the correction and loading of the data entered in the third year of the project, users were finally able to search and access data on approximately 20,000 volumes, including new materials, in September 1999. Fiscal 1999 has seen work start on the retrospective conversion of periodicals data.

2) Establishment of Digital Gallery: Super High-Definition Image Retrieval and Display System (see separate report)

3) The Operation and Management of the Museum Information System

The museum now operates various computer systems, including the library information system (LibVision), the art information system, e-mail facilities, and an Internet web site. In cooperation with the museum's education staff, the museum opened its web site to test operations on November 29, 1996, and the site was opened formally to the public on April 28, 1998. In addition, a floor map of display galleries and the names of works in the Permanent Collections galleries were added to the site in September 1998. The total hit count for fiscal 1998 was 569,228 hits, including 59,007 hits to

the Japanese front page of the site. The monthly averages were 47,436 total hits per month and 4,917 hits to the Japanese front page.

4) Installation of Equipment in the New Library Browsing Corner
With the opening of the new Special Exhibition Wing, the museum established a library including both space where visitors can examine and study reference materials and the stacks. The outfitting of these spaces entailed installing multi-tier stacks and fitting the space with reading desks, chairs, book shelves, and storage cabinets. Our plans for the next fiscal year include the installation of magazine racks in the viewing space, lockers for use by outside visitors, and installation of terminals for an OPAC (Online Public Access Catalogue). While the Browsing Corner was established in the eastern section of the Main Building Lobby during fiscal 1998, it was not actually open for public use until fiscal 1999.

5) Other Activities

June 24, 1998: 18th Meeting of the Information Systems Committee (external committee member, Mr. Masahiko Suzuki, Japan Science and Technology Corporation)

February 23—March 7, 1999: Survey of Users of the Art Hi-Vision: Image Retrieval System on Major Works in the Collection (total number of survey responses: 129)

March 17, 1999: 12th Roundtable Discussion on Information Services (speaker: Mr. Saburo Kimura, Nihon University, (talk was in Japanese) "Expectations of the NMWA's provisional Information Center for Western Art Research: Considered in terms of the information collection and public access of materials in the Nihon University's Art Department's Library"

March 24, 1999: Public lecture, Research on Dutch Art and Information Processing (see Educational Activities report for details)

■ Digital Gallery: Super High-Definition Image Retrieval and Display System

The NMWA established a Digital Gallery: Super High-Definition Image Retrieval and Display System during fiscal 1998. This new service represents an updated and more sophisticated version of its earlier Art Hi-Vision system. The NMWA Digital Gallery marks the first installation of such a system at a Japanese national museum, and it can also be considered pioneering in international museum circles for providing public access to a true high-speed LAN-based system.

[Background]

In 1992 the NMWA began the Art Hi-Vision: Image Retrieval System on Major Works in the Collection as a service to the general visitor to the museum. This was a "stand-alone" visual database system (one unit) operated by touch panel-based menu which allowed a user to search for images of works in the museum's permanent collection. These images were displayed in high resolution on a 36 inch hi-vision monitor, along with a display of basic data on the work and an explanatory text. At first, 90 works in the museum collection were accessible through this system, and by the end of 1998, this number had risen to 154.

In the interim, from fiscal 1994 through fiscal 1997, the museum received a Ministry of Education Grant-in-Aid for Scientific Research and built the Image Processing and Database System for Western Art Research. In addition to the digitalization of microfiche images and a system for displaying a painting in actual size, this project created a database which allows the introduction of application tools for image categorization and artist name descriptions. In fiscal 1995, the museum went on to create a system covering all aspects of the museum's functions—a "museum information system"—including a library information system, art information system, and Internet web site and e-mail system all operated on a LAN. In fiscal 1997, the museum conducted a joint-research project

with Toppan Printing Co., Ltd., "a survey of super high-definition image systems in art museums," studying new methods for explaining art works. This project tested the re-creation of extremely fine lines in a printed art work, and the comparison of color photographs of an art work with X-ray images of the same work on a super high-definition monitor.

The results of these investigations and the experience garnered from the operation of Art Hi-Vision encouraged the museum to create a new system with the following features:

- 1) A display system with a higher resolution monitor than that used in Hi-Vision
- 2) Data access from multiple terminals on a large-capacity, high-speed network
- 3) A simple system for the addition and correction of data
- 4) A system more broadly expressive of western art history and whose contents would include related and other works, in addition to its core images of works in the NMWA collection

[The Process of Creating and Operating this System]

In the midst of this project, funds received from the fiscal 1998 Supplementary National Budget made the construction of the system possible within fiscal 1998. The Information System Committee considered the relationship between the new system and existing systems, the contents of the new system, and other issues, and these deliberations resulted in the construction of the system described below, one slightly different from the ideal system noted above.

- 1) The new system replaces the Art Hi-Vision system.
- 2) In addition to the retrieval system for use by general visitors to the museum, the new system includes facilities for curatorial research, editing, input and output of data.
- 3) The contents utilize the original digitalized data of works of art in the collection which had been used in Art Hi-Vision.
- 4) The retrieval software and user interface for general museum visitor use is an improved version of that used in the Art Hi-Vision system.

As part of the transfer of the contents from existing systems, the new system's features which allow for the enlargement of image details was used to create new detail images from existing data. In addition, the color balance on sample images was corrected and all the other images were automatically transferred to the new system using the corrected data. With the cooperation of related curatorial specialists, all accompanying data and explanatory texts were updated and improved.

In March 1999, the new system was named the Digital Gallery: Super High-Definition Image Retrieval and Display System and installed in a space on the east side of the Museum's first floor lobby, adjacent to the Browsing Corner. Two terminals for use by general museum visitors were placed in this new setting, and a single terminal for curatorial and editorial use was placed in the computer room on the B1 level of the Special Exhibition Wing. These various terminals are all connected on a Gigabit Ethernet. With the completion of network and security tests and the design of facility signage and explanatory leaflets, a press conference was held and the Digital Gallery was opened to the public on May 18, 1999.

Public access to Art Hi-Vision ended on March 7, 1999 and the facilities have since been moved to the computer room for occasional educational use.

[An Overview of System Features]

At general visitor terminals, the user selects from a menu displayed on an LCD panel. This allows the user to view the desired image data, information and explanatory text regarding 154 of the museum's paintings on a 2,048 × 2,048 pixel (20 inch square) super high-definition monitor. Menu items include artist name, thematic category, period, and subject/motifs. The search menu and displayed text data can be viewed in either English or Japanese.

The selected image data is transferred at high-speed in an uncompressed state from the museum's computer room's image

server, and appears in less than 0.8 seconds on the monitor's super high-definition screen. Various data display options are offered, including "Explanatory text," which includes image, basic information, and explanatory text, "Whole view" which displays only the whole view of the image, and three types of "Enlarged detail," providing detailed images from the work of art. When images cover the entire monitor screen, the file size of the full image and the various enlarged details of the image amount to approximately 12 MB of data. This data is reduced from approximately 60 MB of data stored on each work of art.

One terminal of the same type has been installed for curatorial (editorial) research, and this facility also has an image server (Windows NT server) fitted with a 164 GB hard disk. The database was created using Oracle 8. This curatorial-use terminal is also loaded with software to enlarge details from any part of the image.

While both general user and curatorial user terminals are fitted with LD players and speakers and applicable video and audio software, these features will not be available for public use until appropriate changes have been made in the use environment and the necessary software adaptations and production made for general users.

[Issues for Future Resolution]

The following points were noted six months after the Digital Gallery was opened.

(Hardware)

- 1) An increased number of terminals is desirable. Normally visitors are seen waiting to use the terminals and clearly the two terminals currently in use do not meet demand.
- 2) While the monitor resolution is generally favorably received, larger monitors and those which can reproduce the texture of the original paintings are desirable.

(Software)

- 3) Some possible improvements to the search and retrieve program include adding current location information on each work, such as gallery location or loan status, and the possibility of a search option for each gallery of the current permanent collection installation.
- 4) Revise user data tabulation. Currently, access data can be tabulated on the hits for each work of art, but if the number of users and amount of use time could be automatically recorded, this information could be used to improve the system.
- 5) Improve the automatic alarm to the system manager when system, including network, problems arise.
- 6) Make the feature which allows detail enlargement from any part of the image available on the general user terminals, in addition to its current use on the curatorial terminal.
- 7) A display of the ratio of image size to actual size (rate of reduction or enlargement) could be included.
- 8) Allow for comparison display of multiple images or related images.
- 9) Make video and audio software available on general user terminals.

In addition to increasing the number of art works of art accessible in the system—and the inclusion of other media such as prints, drawings and sculpture—we can anticipate the resolution and realization of the issues noted above.

Chart 1

Basic Specifications of the Digital Gallery: Super High-Definition Image Retrieval and Display System

Basic structure: Client-server type

Server: 1, Clients: 3 (2 for general public use)

Display unit: Super high-definition display: Japan Radio NWU-91A (functional display area: 28 inches, 2,048 × 2,048 pixels, 16.7 million color display, 60 Hz, non-interlace)
LCD display with touch sensor for retrieval:
TSD-T15-M (size: 15 inch TFT color LCD panel, 1,024 × 768 pixels, 16.7 million color display)
Super high-definition image viewer (detail enlarger from any part of the image): PFU Gigaview (only at curatorial terminal)

Processing units: For use with super high-definition retrieval (3 terminals): Japan Radio NWP-654 (Windows NT Workstation 4.0; Pentium II processor/400 MHz)
RAM: 1,024 MB, HDD: 13.1 GB
SHD display board: (JRC CKA-106) PCI bus-slot
Display rate: 0.79 sec/12 MB BMP format image
Retrieval use (three terminals) Compaq AP-200 (Windows NT Workstation 4.0; Pentium II processor/350 MHz)
RAM: 64 MB, HDD: 6.4 GB
Storage (one unit): Japan Radio NWP-6000 (Windows NT Server 4.0 + Oracle 8, Pentium II Xeon processor/400 MHz)
RAM: 1,024 MB, HDD 163.8 GB (RAID/5)

Transmission: Image transmission over Gigabit Ethernet

Text transmission: 10/100 Base-TX

Contents: 154 major paintings in the NMWA collection
Information per painting: 5 super high-resolution images (BMP format: image with explanatory text, three types of enlarged details, whole view, 12 MB per image)
(Index image: 256 × 256 pixels, Image for detail enlargement selection: 640 × 640 pixels)
Creation of original data 1: Scanned in with a scanner used for printing (Dynamic range: over 4.0)
Storage of data: Citex CT2T format (60 MB per painting, saved on MT)—TIFF format (stored on MO)
Creation of original data 2: Scanned with a RGB drum scanner
Data storage 2: TIFF format (stored on MO)
Data used: Data from TIFF format above reduced and resampled with Photoshop
Entire image: 12 MB per painting (BMP format)

Management of contents, transport method and format:

- 1) Present contents: Original data: 4 × 5 color transparencies of NMWA works were digitalized by outside firm. Text data: data entry by outside firm
- 2) Contents to be added in future: Original data: 4 × 5 color transparencies of NMWA works will be digitalized by outside firm. Text data: data entry by museum staff
- 3) Re-photography of works to be done in the future (the use of 8 × 10 color transparencies is being considered)

(Hiroyuki Hatano)

修復保存に関わる活動報告 Report of Conservation Activities

98年度で最も主要な業務は前庭復旧工事に伴うロダンの《地獄の門》の免震化工事であった。これまでの修復保存に関する業務と形態が異なり、防災上の観点から、かつて当館が経験したことのない規模の保存修復事業となった。

免震装置を設置する工事、展示を考慮した台座工事や植栽などを含む周辺工事、ならびに彫刻本体の保存修復処置には表面保護処置と弱体化した支持鉄骨の取替え工事で構成された。免震装置の設置を伴う工事はこれまでゼネコンが主に取り扱っており、全体工事のまとまりを得るには「修復理念と建設工事の調和」を実現することが課題となった。

この免震装置については、技術提案によるプロポーザル方式を採用できず入札方式となった。しかし落札した竹中工務店の推薦した装置ではなく、学芸課の担当者ならびに横山建築設計事務所によって、その性能と機能の特性を11社の資料から考察し基本仕様を決定することができた。その後、免震装置の現状を学び、今日実際に用いられている装置には様々なタイプがあるが、多くの装置が床免震装置として開発されたもので、それぞれの機能には屋外に設置する上で対候性や風の影響などの問題があることが判明した。

竹中工務店が本工事が美術品に対し直接行なう工事である点をよく理解し、実施設計および施工についての検討会議で最大限の相互理解と最善の方策を追求した点は、なにも変えがたいものであった。最大限の可能性を追求した結果が得られたと確信する。

さらに現場の作業において優れた技能を持った職人による一つ一つの工程の積み重ねによって成果が蓄積されたことは、今回の保存修復の理念を実行する上で大きな役割を果たした。

他の修復業務は報告書にあるように多くのバリエーションがあり、今年度は数多くの洋紙の作品が処置された。

こうした報告書に記載されない業務内容としてはプリベンティブコンサーベーション(予防保存措置)の理念の一環として、保存環境整備や展示作品や貸し出し作品の事故防止のための額装の改良などを行なった。特に温湿度に敏感な貸し出し作品については美術品に加わる外力から保護するグレージングの装着や温湿度調整を目的としたクライメイトボックスを製作し、温湿度検出センサーとデータロガーを設置して温湿度と美術品に起こる変化をモニタリングしている。このクライメイトボックスについては平成10年度から3年次にわたる科学研究費(基盤研究A-2)として塚田、河口が目下研究中である。

新しくオープンした企画展示館の展示については、多くの入館

者がある場合の空調の安定に注意している。また本館、新館、企画展示館そして前庭彫刻展示と規模が大きくなって、美術品の保存環境の管理方法も複雑になり始めており、その機能、効率についてシステム化の検討を始めたところである。(河口公生)

By far the most important conservation work conducted during 1998 was the seismic preparedness work on Rodin's *The Gates of Hell* which accompanied restoration work on the sculpture. This conservation and preservation project differed from previous conservation activities taken by the museum, and was on an unprecedented scale in terms of its disaster prevention aims.

This project consisted of the following aspects: fitting the sculpture with base isolation devices, construction of a pedestal suitable for display purposes, construction of the area surrounding the sculpture installation, including plantings and other elements, and conservation work on the sculpture itself, including surface work and the replacement of the weakened steel support structure. "The balance between conservation concepts and architectural construction" became the key concept in realization of this integrated project.

Contracting for the base isolation device was open to general construction-job style bidding, and hence did not allow for the specific statement of technical conservation issues in the pre-bid process. And indeed, the final form of the device was not that recommended by the successful bidder, Takenaka Corporation. Rather, the curatorial department member in charge of the project and the Yokoyama Consulting Engineers staff compiled this solution from quality and function specifications materials provided by 11 companies. Examination of the technologies currently employed in base isolation equipment revealed that while many types are currently in use, the majority have been devised as indoor flooring base isolation units. Given the outdoor setting of the Rodin sculpture, it was necessary to determine which characteristics and functions were suitable for outdoor conditions.

The Takenaka staff fully recognized that this construction work would be carried out directly on a work of art, and we were completely satisfied with the care they took in reaching mutual agreement on actual project plans and fittings and in their appropriate handling of the entire procedure. I believe that we achieved the best possible results in this project.

Further, I believe that the ideal results achieved in this project were largely thanks to the individual care and special consideration taken by each of the superbly skilled technicians who actually worked on the project.

In addition to the Rodin work, as seen in their project reports, the conservation department carried out an extremely varied array of conservation work this year, but, in particular, a large number of works on paper were handled this year.

This year also witnessed the following areas of conservation work not discussed in standard conservation reports: the strengthening of frames and fittings in order to prevent damage to exhibited works and those out on loan, and the arrangement of protective environmental fittings as part of the museum's overall philosophy of preventive conservation work. Particularly in the case of temperature and humidity sensitive works going out on loan, preventive

work meant fitting protective glazing which would protect the work from external forces, and the creation of climate boxes which control humidity and temperature. Sensors and data loggers were fitted so that changes in temperature and humidity could be monitored and any resulting changes in the art work prevented. Tsukada and Kawaguchi are presently researching climate boxes as part of a Grant-in-Aid for Scientific Research (A-2) begun in fiscal 1998.

Efforts are being made to ensure that climate conditions remain

constant in the newly opened Special Exhibition Wing, particularly when there are large numbers of visitors in the galleries. The enlarged scale of the Main Building, New Wing, Special Exhibition Wing and the museum sculpture forecourt has led to an increasingly complex situation in terms of the management of the protective environment for works of art, and consideration has now begun on how to systematize management of functions and thus improve their efficiency. (Kimio Kawaguchi)

修復記録

Restoration Records

〈油彩画〉

シャルル・コッチ
《山の風景》
油彩、カルトン
60×85cm
P.1959-43

保存状態:

素地の角には押しつぶれと劣化があり、カルトンの裏面から黴による黒いシミだが画面表まで達している。シェラックニス塗布による表面ニスの黄変。画面周囲には額擦れによる絵具層の欠損。作者による加筆と思える箇所に変色。

修復処置:

1. 絵具層浮き上がりの接着固定(3%ゼラチン水溶液)
2. カルトン周辺の平面化(加湿, 加圧)
3. ニスの調整洗浄(過剰洗浄を避けるため)
4. 古い補彩の上に補彩
5. ニス塗布(ダマー樹脂10%テレピン精油)
6. 額装改良(洗浄, 補修, 裏板付け)

エミール・ルネ・メナール
《古代の地》
油彩、カンヴァス
50.3×73cm
P.1959-145

保存状態:

カンヴァス周辺部に額擦れと小欠損。画面ニスの黄変が著しい。張りしろ部のカンヴァス地塗りの磨耗が認められる。

修復処置:

1. 張りしろ部地塗りの擦り切れ, 浮き上がりの接着固定(3%ゼラチン水溶液)
2. ニス調整洗浄(イソプロパノール, Wスピリット)
3. 欠損部充填
4. 補彩および古い補彩の上に補彩
5. ニス塗布(ダマー樹脂10%テレピン精油)
6. 額装改良(洗浄, 補修, 裏板付け)

オズバルド・スパナシーニ
《絵画》
油彩、カンヴァス
45.6×55.4cm

P.1960-3

保存状態:

下層に別の絵画が描かれ、その上にペインティングナイフで描画されている。絵具層の亀裂や浮き上がりが激しい。カンヴァス素地を貫通するピンホールあり。カンヴァス周辺部に仮縁(オリジナル)が釘で固定されている。縁の汚損大。

修復処置:

1. 絵具層浮き上がり固定(3%ゼラチン水溶液)
2. カンヴァス穴の補修
3. 画面表面洗浄(Wスピリット)
4. 絵具層欠損部の充填(ゼラチン/胡粉)
5. 補彩
6. 額縁の洗浄(消しゴム, Wスピリット)
(処置:河口公生・桜井麻倫子)

〈版画素描〉

エドガー・ドガ
《背中を拭く女》
バステル、カルトンに紙貼り
本紙寸法70.9×62.4cm
D.1974-3

保存状態:

本紙は厚み約7mmのカルトンボードに貼り付け。ボードには平面変形、画面の皿状の反り。ボードはリグニンを多く含むため強度の低下が懸念される。素地およびボードの周囲にめくれや剝離。

バステルの定着状態はおおむね良好。部分的に黴の発生が見られる。黴のコロニーが点在しているが現状では活発な繁殖はない。

修復処置:

当作品のボードは作者による意図的な制作過程の一部であると考えられるため、現状保存処置にとどめる。

1. 調査および写真記録
2. 殺菌処置(無水エチルアルコールを筆で塗布)
3. 顕微鏡下, 筆とバキュームポイントで黴除去

4. 素地と紙製ボードのめくれや剝離をメチルセルロース(cp1500)で再接着
5. 額装改良

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ
《パエストゥムの古代遺跡の景観》
エッチング・エングレーヴィング
本紙寸法57×80cm
表紙寸法57×80.5cm
G.1998-21~41(計21点)

保存状態:

21枚すべてが左辺にて綴じられている。厚手の紙表紙(表・裏)付き。表紙と本紙には著しい埃汚れが見られる。本紙の表面は擦れによるインクの付着が多い。

修復処置:

作品を1枚ずつブックマットに収納するため、綴じをはずす。本紙の汚れを除去し、上辺にヒンジを付ける。

1. 仮綴じを解体
2. 裏面および表側マージン部のドライクリーニング(粉末プラスチック消しゴム, steadlar社製)
3. ヒンジ付け(和紙, メチルセルロース)

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ
《ローマの古代遺跡の景観》(計7点)
エッチング・エングレーヴィング
G.1996-2 《シピラの神殿, ティヴォリ》51.9×76.7cm
G.1996-3 《シピラの神殿, ティヴォリ(背後から)》51.9×76.5cm
G.1996-4 《シピラの神殿, ティヴォリ(下部構造を含む)》76.3×51.9cm
G.1996-5 《モッレ橋》52×76.8cm
G.1996-6 《サンタ・マリア・ディ・ロレート聖堂とイシモ・ノメ・ディ・マリア聖堂》51.8×74.8cm
G.1996-7 《ケエキリア・メッテラ墓廟》51.7×77cm
G.1996-8 《通称マエケナス花, ティヴォリ》52×75.5cm

《ローマとカンブス・マルティウスの地図》 (1点)

エッチング・エングレーヴィング
本紙寸法134.3×75cm
G.1998-20

保存状態:

本紙および画面の状態(物理的強度, 損傷状態)はおおむね良好であるが、本紙には経年による変色(黄色化)、フォッキングや汚れが目立

つ。本紙裏面に付けられているヒンジ(製本された際に膠で付けられた紙片)は接着剤による変色が画面側まで影響している。

修復処置:

裏面のヒンジと接着剤の除去および本紙洗浄(脱酸性処理)

1. 本紙表面の汚れ除去(ドライクリーニング)
2. 裏面のヒンジ除去(少量の水分, アルコール, 軽い加熱, メチルセルロース)
3. 本紙洗浄(イオン交換水, 水酸化カルシウム溶液の混合)
4. 残存した接着剤の除去
5. 過酸化水素水による部分漂白
6. サイジング(メチルセルロース)
7. フラットニング

ベルナル・ビュッフェ

《後ろを向いた男》

ペン・インク

本紙寸法65.4×55cm
台紙寸法78.3×63.5cm
D.1990-12

保存状態:

本紙は黄変, 全体に波打ち。裏面の和紙とテープのためひきつれ。本紙周辺に細かい破れ。

修復処置:

1. ドライクリーニング
2. 旧補修の除去(テープ, 継ぎ当て)
3. 洗浄(イオン交換水, 炭酸水素マグネシウム水溶液)
4. 破れ補修(和紙, メチルセルロース)
5. 上辺2箇所ヒンジ(和紙, メチルセルロース)

(処置:坂本雅美・河口公生)

〈彫刻〉

オーギュスト・ロダン

《洗札者ヨハネの首》

大理石

H25×W42×D45cm
S.1959-51

保存状態:

顔面とサインの部分の変色は少ないが, 全体に濃い茶色の埃の堆積。ミソボワン技法の痕跡を示す多くの孔と鉛筆, 石膏の付着が見られる。表裏に鉄分の染み, さらに裏面には付着物(砂?)が見られる。

修復処置:

1. パルプ+CMC+H₂O+界面活性剤の混合剤で洗浄
2. 黄ばみをエチルアルコール+H₂Oで湿布吸着
3. 加温加圧蒸気洗浄(H₂O)

シャルル=ルネ・ド・ポール・ド・サン・マルソー

《マリー・バシュキルツェフの胸像》

大理石

H94×W50×D33cm
S.1959-63

保存状態:

彫刻上面に埃や汚れの蓄積。鼻や両肩には黄ばみ。背中面下方の石目に汚れが浸透し目立つ。全体に星取り技法によるポイント痕。

修復処置:

1. パルプ+CMC+H₂O+界面活性剤で湿布吸着
2. 黄ばみは過酸化水素水10%で洗浄

オーギュスト・ロダン
《地獄の門》

ブロンズ

H540×W390×D100cm

重量7t

S.1959-45

保存状態:

94年に前庭地下展示室工事のため撤去されてから野ざらしの状態に放置され, 本体支持鉄骨下部が錆の腐食進行により座屈していた。これ以前よりすでに19パーツからなる本体の結合ボルトおよび支持鉄骨と本体との取り付けボルトは錆が進行し, 過去に雨漏れのあった右(裏面)支柱周囲のボルトは腐食末期状態であった。

修復処置:

前庭が展示室のスラブに変わったことにより, 展示計画は以前と同様ではなく全面的な変更を行なうことになった。そのことにより防災上の観点よりすべての前庭彫刻の免震化計画を立て, 次の4項目の内容によって処置を行なった。

1. 免震台座設置

①94年以前に彫刻があった前庭東側に, 庭面より70cmの高さの範囲に免震装置と彫刻の搭載設置される基台を納めた。彫刻周辺部は装置の設置による見栄の変化に対応した意匠にし, 将来的に両側に《アダム》と《エヴァ》が同様な免震装置を付加し展示できるようにした。

②彫刻はテーブル上の免震基台に載せ, 背面支持体の双方にボルトで固定設置。

③免震装置

円弧ローラー支承(一次固有周期4秒)5基
粘性ダンパー(50cm/s時に等価減衰定数12%)2基

2. 彫刻支持鉄骨および結合ボルトの交換

①既存の支持鉄骨は内部残存応力に配慮し慎重に除去

②ボルトφ14M(SUS304)437本交換
ブロンズ彫刻部相互の取り付けに黄銅製ワッシャー使用

彫刻と新しい支持鉄骨との取り付け部は, ブロンズ鑄造によるボルト受けを製作し電食を防止

③支持鉄骨(SUS316で製作)

これまでの門型形状を基礎とし, 主に両側面, 上部下部のこれまでの結合形式を踏襲した。さらに中央部に支柱を追加し, 彫刻中央部のリブと継ぎ手(SUS316)で取り合う構造にし, 彫刻全体の剛性を高めた。免震基台と取り合うために支持鉄骨下部に平板を追加し基台とボルトで結合。背面躯体と取り合うため上部, 下部に各2本ずつ継ぎ手を設けた。

支持鉄骨の位置はこれまで重心が上部後方にあったものを, 13cm後退させ下方向に来るようにした。

3. 彫刻修復保存処置

作品本体表面の処置は以下の内容のみである。

①彫刻洗浄

中性洗剤による排気ガス等の油煙ならびに砂塵の洗浄除去と清拭

②緑青色の補彩

黒油彩絵具をテレピンで希釈して刷毛で塗布

③表面保護

マイクロクリスタリンワックスをテレピン精油で希釈したものを刷毛で塗布, 乾拭きで艶の調整

4. 計測機器設置

免震装置の機能確認と地震や強風の解析用データの収集を目的とする。

①加速度計(三成分一体サーボ型)×5

②温湿度計×1

③熱電対×8

④カンチレバー変位計×6

⑤風向風速計×各1

⑥上記の計測機器の記録装置ならびに無停電装置×各1

設計:横山建築設計事務所・竹中工務店・国立西洋美術館

彫刻表面処置:(株)ニッチ

(当館担当:高橋明也・田中正之・塚田全彦・河口公生)

展覧会貸出作品

Loans

Delacroix, les dernières années

April 10, 1998—January 3, 1999

Galleries Nationales du Grand Palais/

Philadelphia Museum of Art

(「ウジェーヌ・ドラクロワ後期作品」展

1998年4月10日—1999年1月3日

グラン・パレ、パリ/フィラデルフィア美術館)

P.1975-2 ウジェーヌ・ドラクロワ《墓に運ばれる
キリスト》

「イギリス工芸運動と濱田庄司」展

1998年8月8日—9月15日

千葉市美術館

D.1990-10 バーナード・リーチ《木》

OA.1990-1 バーナード・リーチ《陶板：水差し》

OA.1990-2 バーナード・リーチ《陶板：登窯》

山梨県立美術館20周年記念特別展

「自然に帰れ—ミレーと農民画」展

1998年9月26日—12月6日

山梨県立美術館

P.1959-123 レオン・オーギュスタン・レルミット
《落穂拾い》

P.1959-124 レオン・オーギュスタン・レルミット
《農民の家族》

Gustave Moreau

September 28, 1998—April 25, 1999

Galleries Nationales du Grand Palais/

The Art Institute of Chicago

(「ギュスターヴ・モロー」展

1998年9月28日—1999年4月25日

グラン・パレ、パリ/シカゴ美術館)

P.1959-196 ギュスターヴ・モロー《牢獄のサロ
メ》

D.1959-43 ギュスターヴ・モロー《聖女チェチ
リア》

D.1995-1 ギュスターヴ・モロー《「聖なる
象」》

「パリ国立図書館特別協力 ブッサンとラ ファエッロ—借用と創造の秘密—」展

1999年3月5日—5月30日

愛知県美術館/足利市立美術館

G.1987-10 ジャック・カロ《ローマの絵画「聖
エラスムスの殉教」》

G.1987-17 ジャック・カロ《ローマの絵画「サッ
ピラの死」》

G.1987-20 ジャック・カロ《ローマの絵画「足
萎えの男を治す聖ペテロと聖ヨ
ハネ」》

G.1989-100 アルブレヒト・デューラー《銅版受
難伝「跛者を癒すペテロとヨハ
ネ」》

G.1992-65 ルカス・フォルステルマン《三王礼
拝》

新収作品一覧

List of New Acquisitions

この一覧には、平成9年4月から平成10年3月までの1年間に当館の予算で購入した作品および寄贈された作品が含まれる。所蔵番号のPは絵画、Gは版画、Lは書籍を示す。

購入作品

Purchased Works

グエルチーノ [1591-1666]
《ゴリアテの首をもつダヴィデ》

1650年頃
油彩、カンヴァス
120.5×102cm

Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, called) [1591-1666]
David with the Head of Goliath

c.1650
Oil on canvas
120.5×102cm
P.1998-1

カルロ・ドルチ [1616-1686]

《悲しみの聖母》

1655年頃
油彩、カンヴァス
82.5×67cm(楕円形画面)
カンヴァス裏面に書き込み

Carlo Dolci [1616-1686]

Mater Dolorosa

c.1655
Oil on canvas
82.5×67cm (oval)
Inscribed on the reverse: REGINA MARTIRUM
ORA PRO NOBIS
P.1998-2

エドワールト・コリール [c.1640-1710]

《ヴァニタス—書物と鬘髻のある静物》

1663年
油彩、板
56.5×70cm
モノグラムと年記あり

Edwaert Collier [c.1640-1710]

Vanitas Still Life with Books and a Skull

1663
Oil on panel
56.5×70cm
Monogrammed and dated at lower left: EC
1663
P.1998-3

ピエトロ・ロンギ [1702-1785]

《不謹慎な殿方》

1740年代後半
油彩、カンヴァス
60×50cm

Pietro Longhi [1702-1785]

The Indiscreet Gentleman

Later 1740's
Oil on canvas
60×50cm
P.1998-4

リチャード・ウィルソン [1713-1782]

《ティヴォリの風景(カプリッチョ)》

1754年
油彩、カンヴァス
99.1×134.5cm
イニシャルによる署名と年記あり

Richard Wilson [1713-1782]

Landscape Capriccio with the Tomb of the Horatii and Curiatii, and the Villa of Maecenas at Tivoli

1754
Oil on canvas
99.1×134.5cm
Inscribed on the masonry, lower right:
RW/ROMA/1754
P.1998-5

アリ・シェフェール [1795-1858]

《戦いの中、聖母の加護を願うギリシャの乙女たち》

1826年
油彩、カンヴァス
65×55cm
署名と年記あり

Ary Scheffer [1795-1858]

Greek Women Imploring the Virgin for Assistance (Jeunes filles grecques implorant la protection de la Vierge pendant un combat)

1826
Oil on canvas
65×55cm
Signed and dated in lower left: A.Scheffer 1826
P.1998-6

ハンス・ブルクマイヤー(父) [1473-1531]

連作(9人の英雄と9人の女性英雄)
(全6点)

Hans Burgkmaier, The Elder

[1473-1531]
The Nine Heroes and Heroines
(complete series of 6 plates)

Provenance: Collection of A. Blum; sale Sotheby's, New York, 27 Feb. 1988; Colnaghi, London; Boerner, Düsseldorf, 1988.
G.1998-2~7

《三人の良きキリスト教徒:カール大帝、アーサー王、ゴドフロア・ド・ブイヨン》

1516-19年
木版
196×132mm

The three good Christian men: Charlemagne, King Arthur and Godfrey of Buillon

1516-19
Woodcut
196×132mm
Bartsch vol.11, no.64; Hollstein vol.5, no.247
G.1998-2

《三人の良きキリスト教婦人:聖ヘレナ、聖ブリギッタ、テューリンゲンの聖エリザベト》

1516-19年
木版
195×130mm

The three good Christian women: Sts. Helen, Bridget and Elizabeth

1516-19
Woodcut
195×130mm
Bartsch vol.11, no.65; Hollstein vol.5, no.248
G.1998-3

《三人の良きユダヤ人:ヨシュア、ダヴィデ王、ユダ・マカバイ》

1516-19年
木版
195×130mm

The three good jewish men: Joshua, King David and Judas Maccabaeus

1516-19
Woodcut
195×130mm
Bartsch vol.11, no.66; Hollstein vol.5, no.249
G.1998-4

《三人の良きユダヤ婦人:エステル、ユーディット、ヤエル》

1516-19年
木版
195×132mm

The three good jewish women: Esther, Judith and Jael

1516-19
Woodcut
195×132mm
Bartsch vol.11, no.67; Hollstein vol.5, no.250
G.1998-5

《三人の良き異教徒:ヘクトル、アレクサンダー大王、ユリウス・カエサル》

1516-19年
木版
195×133mm

The three good heathen men: Hector, Alexander the Great and Julius Caesar

1516-19
Woodcut
195×133mm
Bartsch vol.11, no.68; Hollstein vol.5, no.251
G.1998-6

《三人の良き異教婦人:ルクレティア、ウェトゥリア、ウィルギニア》

1516-19年
木版
195×132mm

The three good heathen women: Lucretia, Veturia and Virginia

1516-19
Woodcut
195×132mm
Bartsch vol.11, no.69; Hollstein vol.5, no.252
G.1998-7

ヴェンセスラウス・ホラー [1607-1677]

連作(蝶々とさまざまな昆虫)(全12点)

エッチング
各82×119mm

Wenceslaus Hollar [1607-1677]
Butterflies and various insects
(complete series of 12 plates)
Etching
82×119mm each
Provenance: Arcadia, Tokyo.
G.1998-8~19

ジョヴァンニ・パッティスタ・ピラネージ
[1720-1778]
《ローマとカンブス・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、三葉の賽の目紙を貼り
縦ぎ
L.215×750mm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]
Plan of Rome and the Campus Martius
c.1774
Etching and engraving on laid paper
L.215×750mm
Wilton-Ely 1008
Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt a. M.
G.1998-20

ジョヴァンニ・パッティスタ・ピラネージ
[1720-1778]
フランチェスコ・ピラネージ[c.1758/59-1810]
《パエストゥムの古代遺跡の景観》
(全21点)

Giovanni Battista Piranesi
[1720-1778]
Francesco Piranesi
[c.1758/59-1810]
Different Views of some of the remains of three great edifices of the ancient city of Pesto (complete series of 21 plates)
Provenance: Helmut H. Rumbler, Frankfurt a. M.
G.1998-21~41

《表題葉：ポセイドン神殿内部》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
445×670mm

Frontispiece: View showing the remains of the interior of the Temple of Neptune...
1778
Etching and engraving on laid paper
445×670mm
Wilton-Ely 717
G.1998-21

《第1葉：パエストゥムの市壁遺構、遠景に3つの建築遺構》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
445×670mm

I. View showing the remains of the ancient city walls A. of Pesto...
1778
Etching and engraving on laid paper
445×670mm
Wilton-Ely 718
G.1998-22

《第2葉：パエストゥムのバシリカ》
1778年

エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
445×670mm

II. View showing the remains of a large enclosure of columns...
1778
Etching and engraving on laid paper
445×670mm
Wilton-Ely 719
G.1998-23

《第3葉：パエストゥムのバシリカ、中景にポセイドン神殿》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
495×652mm

III. View of some columns of the façade opposite the one shown in the preceding plate...
1778
Etching and engraving on laid paper
495×652mm
Wilton-Ely 720
G.1998-24

《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》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
470×665mm

IV. A. View of the eighteen side columns, drawn from the side opposite those shown in the first plate...
1778
Etching and engraving on laid paper
470×665mm
Wilton-Ely 721
G.1998-25

《第5葉：パエストゥムのバシリカ内部、プロナオスの遺構》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
490×670mm

V. A. View of the remains of the pronaos of the building known as the College des Anfictions...
1778
Etching and engraving on laid paper
490×670mm
Wilton-Ely 722
G.1998-26

《第6葉：パエストゥムのバシリカ内部、プロナオスの遺構》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
470×705mm

VI. Another view of the pronaos façade drawn and described in Plate V...
1778
Etching and engraving on laid paper
470×705mm
Wilton-Ely 723
G.1998-27

《第7葉：パエストゥムのバシリカ、プロナオスのファサードを内側からのぞむ》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
455×670mm

VII. Interior view of the so-called College des Anfictions
1778
Etching and engraving on laid paper
455×670mm

Wilton-Ely 724
G.1998-28

《第8葉：パエストゥムのバシリカ、プロナオスのファサードを内側からのぞむ》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
488×660mm

VIII. Another view of the pronaos described and drawn in the preceding plate
1778
Etching and engraving on laid paper
488×660mm
Wilton-Ely 725
G.1998-29

《第9葉：パエストゥムのバシリカ、プロナオスのファサードを内側からのぞむ》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
470×670mm

IX. Another interior view of the remains of the so-called College des Anfictions
1778
Etching and engraving on laid paper
470×670mm
Wilton-Ely 726
G.1998-30

《第10葉：パエストゥムのポセイドン神殿》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
480×707mm

X. View of the Temple of Neptune, tutelary god of the ancient city of Pesto...
1778
Etching and engraving on laid paper
480×707mm
Wilton-Ely 727
G.1998-31

《第11葉：パエストゥムのポセイドン神殿、側面の列柱》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
453×678mm

XI. Temple of Neptune at Pesto, seen from the side and drawn on a larger scale than in the first plate
1778
Etching and engraving on laid paper
453×678mm
Wilton-Ely 728
G.1998-32

《第12葉：パエストゥムのポセイドン神殿内部》(第2版)
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
455×678mm

XII. Interior view of the Temple of Neptune, described in Plate X (second version)
1778
Etching and engraving on laid paper
455×678mm
Wilton-Ely 729
G.1998-33

《第13葉：パエストゥムのポセイドン神殿、プロナオスの遺構》
1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
495×670mm

XIII. A., B. Interior view of the remains of one of the pronaoi of the Temple of Neptune...

1778
Etching and engraving on laid paper
495×670mm
Wilton-Ely 730
G.1998-34

《第14葉：パエストウムのポセイドン神殿、プロナオスの遺構》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
470×663mm

XIV. Rear view of the remains of the pronaos of the Temple of Neptune, drawn in the two preceding plates

1778
Etching and engraving on laid paper
470×663mm
Wilton-Ely 731
G.1998-35

《第15葉：パエストウムのポセイドン神殿、ケッラの遺構》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
495×675mm

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

1778
Etching and engraving on laid paper
495×675mm
Wilton-Ely 732
G.1998-36

《第16葉：パエストウムのポセイドン神殿、ケッラの遺構》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
495×673mm

XVI. A., B. View of the remains of the two rows of columns in the Temple of Neptune...

1778
Etching and engraving on laid paper
495×673mm
Wilton-Ely 733
G.1998-37

《第17葉：パエストウムのポセイドン神殿、ケッラの遺構》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
450×670mm

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

1778
Etching and engraving on laid paper
450×670mm
Wilton-Ely 734
G.1998-38

《第18葉：パエストウムの通称ヘラ神殿》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
452×670mm

XVIII. View of another temple in the city of Pesto, which is commonly believed to have been dedicated to Juno...

1778
Etching and engraving on laid paper
452×670mm
Wilton-Ely 735
G.1998-39

《第19葉：パエストウムの通称ヘラ神殿、側面の列柱》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
465×660mm

XIX. Side view of the Temple of Juno...

1778
Etching and engraving on laid paper
465×660mm
Wilton-Ely 736
G.1998-40

《第20葉：パエストウムの通称ヘラ神殿内部》

1778年
エッチング・エングレーヴィング、賽の目紙
480×688mm

XX. Interior view of the temple which is believed to have been dedicated to Juno...

1778
Etching and engraving on laid paper
480×688mm
Wilton-Ely 737
G.1998-41

オノレ・ドーミエ [1808-1879]

《トランスノナン街, 1834年4月15日》

1834年
石版画、チャイナ紙
442×287mm(画面), 610×465mm(紙)

Honoré Daumier [1808-1879]

Rue Transnonain, le 15 avril 1834

1834
Lithograph on China paper
442×287mm (image), 610×465mm (paper)
Deteil, no.135
G.1998-42

マックス・クリンガー [1857-1920]

《遠くの恋人》

1894年
エッチング・メゾティント、白のエッチング紙
249×122mm(画面), 363×274mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

The Distant Beloved (Memory)

1894
Etching and mezzotint on white etching paper
249×122mm (image), 363×274mm (paper)
Singer 226-VI
G.1998-43

マックス・クリンガー [1857-1920]

《哲学者》

1885年
エッチング、アクアティント、和紙
266×161mm(画面), 407×305mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

Philosopher

1885
Etching and aquatint on Japan paper
266×161mm (image), 407×305mm (paper)
Singer 244-II
G.1998-44

マックス・クリンガー [1857-1920]

《夜の書齋(書齋のメフィストフェレス)》

1880年
エッチング、チャイナ紙(貼付け)
81×131mm(画面), 117×182mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

Lecture Nocturne (Mephisto in his Study)

1880

Etching on chine appliqué
81×131mm (image), 117×182mm (paper)
Singer 258
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-45

マックス・クリンガー [1857-1920]

《ブシュケーとユピテルの鷲》

1882年頃
エッチング、和紙
278×119mm(画面), 322×162mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

Psyche and the Eagle of Jupiter

c.1882
Etching on Japan paper
278×119mm (image), 322×162mm (paper)
Singer 263
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-46

マックス・クリンガー [1857-1920]

《女性半身像: メゾティントの実験》

1891年頃
メゾティント, 19世紀の賽の目紙
132×91mm(画面), 326×215mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

Female Half-Figure, Experiment in Mezzotint

c.1891
Mezzotint on 19th-Century laid paper
132×91mm (image), 326×215mm (paper)
Singer 273-I
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-47

マックス・クリンガー [1857-1920]

《メゾティントによる女性の頭部》

1891年頃
メゾティント, 19世紀の賽の目紙
180×131mm(画面), 212×330mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

Female Head in Mezzotint

c.1891
Mezzotint on 19th-Century laid paper
180×131mm (image), 212×330mm (paper)
Singer 272-II
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-48

マックス・クリンガー [1857-1920]

《あこがれ》

1909年頃
エッチング・アクアティント、紙
495×335mm(画面), 600×438mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

Yearning

c.1909
Etching and aquatint on paper
495×335mm (image), 600×438mm (paper)
Beyer 396
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-49

マックス・クリンガー [1857-1920]

《アトリエからの眺め》

1890年頃
エングレーヴィング・ドライポイント、紙
210×320mm(画面), 268×390mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]

View from the Studio Window

c.1890
Engraving and drypoint on paper
210×320mm (image), 268×390mm (paper)
Singer 270
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-50

マックス・クリンガー [1857-1920]

《眼鏡をかけた自画像》

1909年頃
エッチング、紙
220×169mm(画面)、267×205mm(紙)

Max Klinger [1857-1920]
Self-Portrait with Glasses
c.1909
Etching on paper
220×169mm (image), 267×205mm (paper)
Beyer 398-II
Provenance: Georg Hirzel
G.1998-51

アルブレヒト・デューラー [1471-1528]
《メレンコリア I》

1514年
エングレーヴィング
239×189mm

Albrecht Dürer [1471-1528]
Melencolia I
1514
Engraving
239×189mm
Bartsch 74, Meder 75, Hollstein 75, Strauss 79
G.1998-52

アルブレヒト・デューラー [1471-1528]
《騎士と死と悪魔》

1513年
エングレーヴィング
246×190mm

Albrecht Dürer [1471-1528]
Knight, Death and Devil
1513
Engraving
246×190mm
Bartsch 93, Hollstein 74, Strauss 71, Meder 74
G.1998-53

クロード・ロラン [1600-1682]
《羊飼いの男女》

1630年頃
エッチング
177×130mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Herdsman and the Shepherdess
c.1630
Etching
177×130mm
Mannocci 3 (i/iv)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-54

クロード・ロラン [1600-1682]
《嵐》

1630年
エッチング
125×176mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Tempest
1630
Etching
125×176mm
Mannocci 6 (iii/vii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-55

クロード・ロラン [1600-1682]
《山羊》

1630-33年頃
エッチング
202×132mm/202×132mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Goats
c.1630-33
Etching
202×132mm/202×132mm
Mannocci 8 (ii/iv[left]; iii[right])
Provenance: L. Mannocci
G.1998-56

クロード・ロラン [1600-1682]
《エジプト逃避》

1630-33年頃
エッチング
107×170mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Flight into Egypt

c.1630-33
Etching
107×170mm
Mannocci 9 (i/iv)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-57

クロード・ロラン [1600-1682]
《盗賊のいる風景》

1633年
エッチング
132×199mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Landscape with Brigands

1633
Etching
132×199mm
Mannocci 11 (vi/ix)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-58

クロード・ロラン [1600-1682]
《浅瀬》

1634年
エッチング
106×171mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Ford

1634
Etching
106×171mm
Mannocci 12 (iib/v)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-59

クロード・ロラン [1600-1682]
《川岸の踊り》

1634年頃
エッチング
131×200mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Dance on the River-Bank

c.1634
Etching
131×200mm
Mannocci 13 (vib/vii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-60

クロード・ロラン [1600-1682]
《略奪されるエウロペ》

1634年
エッチング
200×256mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Rape of Europa

1634
Etching
200×256mm
Mannocci 14 (v/vii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-61

クロード・ロラン [1600-1682]
《朝日の見える港》

1634年
エッチング
130×199mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Harbour Scene with Rising Sun
1634

Etching
130×199mm
Mannocci (iv/viii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-62

クロード・ロラン [1600-1682]
《フォロ・ロマーノ》

1636年
エッチング
199×258mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Roman Forum

1636
Etching
199×258mm
Mannocci 17 (vi/ix)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-63

クロード・ロラン [1600-1682]
《牛飼い》

1636年
エッチング
131×200mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Cowherd

1636
Etching
131×200mm
Mannocci 18 (iib/vi)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-64

クロード・ロラン [1600-1682]
《牧草地への出発》

1638-41年頃
エッチング
129×180mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Departure for the Field

c.1638-41
Etching
129×180mm
Mannocci 34 (iiic/iv)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-65

クロード・ロラン [1600-1682]
《難破》

1638-41年頃
エッチング
130×183mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Shipwreck

c.1638-41
Etching
130×183mm
Mannocci 35 (iiic/v)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-66

クロード・ロラン [1600-1682]
《素描する芸術家のいる海辺》

1638-41年頃
エッチング
128×180mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Coast Scene with an Artist

c.1638-41
Etching
128×180mm
Mannocci 36 (iiic/v)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-67

クロード・ロラン [1600-1682]
《燈台のある港湾風景》
1638-41年頃
エッチング
139×198mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Harbour Scene with a Lighthouse
c.1638-41
Etching
139×198mm
Mannocci 37 (iii/b/v)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-68

クロード・ロラン [1600-1682]
《リベカとエリエゼル》
1638-41年頃
エッチング
128×194mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Rebecca and Eliezer
c.1638-41
Etching
128×194mm
Mannocci 38 (iv/b/vii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-69

クロード・ロラン [1600-1682]
《嵐の中を帰る牛の群れ》
1650-51年頃
エッチング
161×220mm

Claude Lorrain [1600-1682]
The Herd Returning in a Stormy Weather
c.1650-51
Etching
161×220mm
Mannocci 40 (iia/iic)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-70

クロード・ロラン [1600-1682]
《話し込む羊飼いの男女》
1651年頃
エッチング
200×258mm

Claude Lorrain [1600-1682]
*Shepherd and Shepherdess
Conversing in a Landscape*
c.1651
Etching
200×258mm
Mannocci 41 (iii/vii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-71

クロード・ロラン [1600-1682]
《時、アポロと四季》
1662年
エッチング
197×256mm

Claude Lorrain [1600-1682]
Time, Apollo and the Seasons
1662
Etching
197×256mm
Mannocci 43 (vb/vii)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-72

クロード・ロラン [1600-1682]
《山羊飼いの》
1663年
エッチング
173×231mm

Claude Lorrain [1600-1682]

The Goatherd
1663
Etching
173×231mm
Mannocci 44 (iia/v)
Provenance: L. Mannocci
G.1998-73

パブロ・ピカソ [1881-1973]
《貧しき人々》
1913年
エッチング、和紙
236×180mm

Pablo Picasso [1881-1973]
Les pauvres
1913
Etching on Japan paper
236×180mm
Geiser II-b
G.1998-74

アゴスティーノ・カラッチ [1557-1602]
《悔悛する聖ヒエロニムス》
エングレーヴィング
410×274mm

Agostino Carracci [1557-1602]
St. Jerome in Penitence
Engraving
410×274mm
Bartsch XVIII, 75; De Grazia Bohlin no.213 IV/
IV.
G.1998-75

シャルル=ニコラ・コシャン(父) [1688-1754]
(ジャン=バティスト・シメオン・シャルダン
[1699-1779]原画)
《洗濯女》
1739年
エッチング・エングレーヴィング
280×310mm

Charles-Nicolas Cochin I [1688-1754]
(after Jean-Baptiste Siméon Chardin
[1699-1779])
The Washerwoman
1739
Etching and engraving
280×310mm
Bocher 6 (ii/iii); Roland Michel V.
G.1998-76

ベルナール・レピシエ [1698-1755]
(ジャン=バティスト・シメオン・シャルダン
[1699-1779]原画)
《女家庭教師》
1739年
エッチング・エングレーヴィング
374×267mm

Bernard Lépicier [1698-1755]
(after Jean-Baptiste Siméon Chardin
[1699-1779])
The Governess
1739
Etching and engraving
374×267mm
Bocher 24 A; Roland Michel IX
G.1998-77

ベルナール・レピシエ [1698-1755]
(ジャン=バティスト・シメオン・シャルダン
[1699-1779]原画)
《さいころ独楽で遊ぶ子供》
1742年
エッチング・エングレーヴィング
374×267mm

Bernard Lépicier [1698-1755]
(after Jean-Baptiste Siméon Chardin
[1699-1779])

Le Toton
1742
Etching and engraving
374×267mm
Bocher 50 (i/ii); Roland Michel XVIII.
G.1998-78

ピエール=ルイ・シュリュグ [1716-1772]
(ジャン=バティスト・シメオン・シャルダン
[1699-1779]原画)
《すごろく遊び》
1745年
エッチング・エングレーヴィング
305×328mm

Pierre-Louis Surugue [1716-1772]
(after Jean-Baptiste Siméon Chardin
[1699-1779])
Le jeu de l'oie
1745
Etching and engraving
305×328mm
Bocher 27 (ii/ii); Roland Michel XXX
G.1998-79

ルイ・シュリュグ [1686-1762]
(ジャン=バティスト・シメオン・シャルダン
[1699-1779]原画)
《個人生活の楽しみ》
1747年
エッチング・エングレーヴィング
375×270mm

Louis Surugue [1686-1762]
(after Jean-Baptiste Siméon Chardin
[1699-1779])
The Amusement of the Private Life
1747
Etching and engraving
375×270mm
Bocher 1 (ii/ii); Roland Michel XXXI.
G.1998-80

アブラハム・ボス [1602-1676]
《銅版画の技法》
パリ, 1645年
書籍(エングレーヴィングによる図版18葉入り)
135×200mm

Abraham Bosse [1602-1676]
*Traité des manières de graver en
taille douce sur l'airin*
Paris, 1645
Volume with 18 engraved plates
135×200mm
L.1998-1

寄贈作品 Donated Works

フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス
[1746-1828]
(ベラスケスの原画に基づく)
《バルタサル・カルロス王子》
1778年
エッチング・ドライポイント、賽の目紙
347×220mm(版), 385×250mm(紙)

Francisco Goya y Lucientes
[1746-1828]
(after Velázquez)
Baltasar Carlos
1778
Etching and drypoint on laid paper
347×220mm (plate), 385×250mm (paper)
Harris 9/III
Provenance: Gift of Mr. and Mrs. Rumbler,
1998.
G.1998-1

平成10年度客員研究員一覧
List of Guest Curators

渡部和子

西洋美術関係図書資料の修復および保存に関する調査研究
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

佐藤厚子

美術館教育に関する調査研究
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

小針由紀隆(静岡県立美術館主任学芸員)

クロード・ロランに関する調査研究
平成10年4月1日ー平成11年9年30日

木下 亮(昭和女子大学助教授)

「ゴヤー 版画にみる時代と独創」展に関する執筆等
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

篠 泉(足利工業大学助教授)

美術館における防災ー美術品への免震システム研究
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

鈴木政彦(科学技術振興事業団副主任情報員)

美術情報の通信基盤に関する調査研究
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

マーサ・マクリントク

情報・広報事業に関する英語表記の助言・指導など
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

大屋美那

ロダン作品および資料の調査研究
平成10年4月1日ー平成11年3年31日

雪山行二(愛知県美術館副館長)

フランシスコ・ゴヤに関する調査研究
平成10年12月1日ー平成11年3年31日

研究活動

Research Activities

各研究者ごとの研究活動を[展覧会の企画・構成],[著書],[論文],[翻訳],[エッセイ・作品解説など],[口頭発表・講演など],[その他の活動]の7項目を中心に報告する(研究者名の五十音順)。項目は研究者によって多少の異同がある。また、これは各研究者の美術館内外での主要な研究活動の報告であり、著作目録のようにあらゆる活動を網羅することを意図してはいない。大項目に絞った報告もある。

河口公夫/Kimio KAWAGUCHI

[保存修復事業]

前庭彫刻免震化工事基本設計ならびに彫刻修復処置プロジェクト:《地獄の門》の処置(1998年7月-99年3月末)

[論文]

“Technical Observation on the Tokyo predella Panels,” in M. Eisenberg, et al., *The “Confraternity Altarpiece” by Mariotto di Nardo: The Coronation of the Virgin and The Life of Saint Stephen*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1998, pp.71-75.(共著)

[研究]

「絵画作品展示・輸送用マイクロクライメイトボックスの開発」:平成10年度文部省科学研究費(基盤研究A-2)

[講演]

「ルーベンスの技法と工房」,ブリヂストン美術館土曜講座

[その他]

国際会議への参加

“Painting Techniques History, Materials and Studio Practice,” The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 7-11 September 1998, Dublin

“Art & Chimie, La Couleur,” International Congress on Contribution of Chemistry to the Work of Art, Ecole du Louvre, Palais du Louvre, Paris: 16-18 September 1998

喜多崎 親/Chikashi KITAZAKI

[学会発表]

「聖性と写実—ボナの《キリスト》と階級的な身体イメージ」,美学会東支部例会(於早稲田大学),1998年9月

[その他]

「ゴヤ、版画にみる時代と独創」展コーディネーター

「フォッグ美術館所蔵ウインスロップ・コレクション(仮称)展(2002年開催予定)の調査

『国立西洋美術館研究紀要』No.3の編集

早稲田大学第二文学部非常勤講師

連続講座「はじめての美術史」,豊島区立巣鴨社会教育会館,

1998年11-12月

幸福 輝/Akira KOFUKU

[展覧会の企画・構成]

「イタリアの光—クロード・ロランと理想風景」,1998年9-12月

[著書]

『イタリアの光—クロード・ロランと理想風景』展カタログ,1998年9月

[論文]

「クロード・ロランの初期作品と北方的風景表現の伝統」,『イタリアの光—クロード・ロランと理想風景』展カタログ, pp.175-181/215-219

「頬をつたう涙—ロヒール・ファン・デル・ウェイデンと初期フランドル絵画における感情表現」,『国立西洋美術館研究紀要』No.3, 1999年3月, pp.5-20

[翻訳]

キース・ロバーツ『ブリューゲル』,西村書店,1998年

マルセル・レートリスベルガー「クロード・ロラン—序文」(『イタリアの光—クロード・ロランと理想風景』展カタログ所収)

[講演]

「クロード・ロラン—理想と自然らしさ」,国立西洋美術館,1998年11月

日仏美術学会,朝日カルチャーセンターなどにおけるクロード・ロラン関連の講演

[その他]

玉川大学特別講義(1998年11月)

『国立西洋美術館年報』No.32の編集

「レンブラント,フェルメールとその時代」(2000年開催予定)の準備文化庁招聘外国人研究者(オランダ国立美術史研究所副所長レンデルト・ファルケンブルフ)による講演会の企画(1999年3月)

文部省在外研究(1998年3-6月)

越川倫明/Michiaki KOSHIKAWA

[展覧会の企画・構成]

『エルミタージュ美術館所蔵イタリア・ルネサンス美術展:フィレンツェとヴェネツィア』,国立西洋美術館,1999年3-6月開催

[著書]

『エルミタージュ美術館所蔵イタリア・ルネサンス美術展:フィレンツェとヴェネツィア』カタログ,国立西洋美術館・NHK,1999年(責任編集,共著,共訳)

[論文]

“The Modern Provenance of the Tokyo Predella Panels,” in M. Eisenberg, et al., *The “Confraternity Altarpiece” by Mariotto di Nardo: The Coronation of the Virgin and The Life of Saint Stephen*, The National Museum of Western Art, Tokyo, 1998, pp.67-70(共著)

[Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L’Aretino: 翻訳と注解(3)], 『五浦論叢』4号, 1998年, pp.1-21(共著)

[ブリヂストン美術館所蔵《黄金の子牛の礼拝》: グレゴリオ・ラッザリーニ(1655-1730)へのアトリビューション], 『石橋財団ブリヂストン美術館・石橋美術館館報』46号(1997/1998年刊行), pp.46-55

[ティツィアーノ, トスカーナ人たち, 同時代の芸術批評], 『エルミターージュ美術館所蔵イタリア・ルネサンス美術展: フィレンツェとヴェネツィア』カタログ所収, 国立西洋美術館・NHK, 1999年, pp.55-63/268-273

[翻訳]

アメリカ版画評議会編『紙本作品貸出のためのガイドライン』, 国立西洋美術館, 1998年(共訳)

[エッセイ・作品解説など]

[エル・グレコのイタリア時代], 『地中海学会月報』216号(1999年1月)所収, p.4

[口頭発表・講演など]

“Japanese System for the Sponsorship and Fundraising for Exhibitions,” XVIth Convention of the International Advisory Committee of the Keepers of Graphic Art, 1998年6月, Ottawa, National Gallery of Canadaにおける口頭発表

[エル・グレコのイタリア時代]

ブリヂストン美術館における講演, 1998年11月

[モーセの物語]

ブリヂストン美術館における講演, 1999年1月

[イタリア・ルネサンスの美術]

豊島区民センター/板橋区文化会館における講演(2回), 1999年3月

[その他の活動]

[イタリア中部地震文化財修復支援募金]事務局運営(1997年10月-)

佐藤直樹/Naoki SATO

[論文]

[デューラーの《犀》—写実とエンブレムのあいだ], 『国立西洋美術館研究紀要』No.3, 国立西洋美術館, 1999年3月

[口頭発表・講演など]

代々木ゼミナール造形学校芸術学科コース, 夏期講習会特別公演「学芸員の仕事について」, 1998年8月27日

[その他の活動]

“Colloquium für Fedja Anzelewski zum 80sten,” veranstaltet von der Kupferstichkabinett Berlin, 22. 03. 1999(会議参加)

[記憶された身体](1999年7-8月開催)展の調査・準備

[和紙と西洋版画(仮称)]展(2003年夏開催予定)の調査・準備

国際シンポジウム「The Faces of Skin/皮膚の想像力」(1999年7月16-18日, 国立西洋美術館・ドイツ-日本研究所共催)開催の調査・準備

高階秀爾/Shuji TAKASHINA

[著書]

『近代美術の巨匠たち』(新版), 青土社, 1997年

[論文]

[装飾と動き], 「文学・音楽・演劇」, 「自然主義」, 「市民絵画」, 『バッハ全集』(第6巻pp.156-165, 第12巻pp.172-181, 第4巻pp.160-169, 第10巻pp.182-191), 小学館, 1997年

[日本美術における言葉とイメージ], 『デザインの世界』, サントリーミュージアム, 1997年, pp.9-17

[日本美術院の理念], 『國華』第1234号, 國華社, 1998年, pp.25-27

[藤島武二](再録), 『藤島武二画集』, 日動画廊, 1998年, pp.1-8
[マスターピースと『名物』芸術における価値の創出], 『日本の美学』28号, ベリかん社, 1998年, pp.121-129

[『浪裏』をめぐる幻想], 『近代画説』第7号, 明治美術学会, 1998年, pp.137-141

[ヴィクトリア王朝と明治文芸], 『ラスキン文庫だより』, ラスキ文庫, 1998年, pp.1-4

[エッセイ・書評など]

[森まゆみ著『鷗外の坂』], 『ていくおふ』No.82, 全日本空輸, 1998年, p.46

[岡倉天心], 読売新聞, 1998年6月13日

[イメージの歌, 造形の詩], 『高柳裕』展カタログ, 青海市美術館, 1999年, p.91

[前衛芸術のゴットファーザー], 『第14回東京の夏音楽祭'98』フェスティバルマガジン, 1998年, pp.8-9

[天才の才能に立ち会う喜び], 『ミステリアスピカソ—天才の秘密—』, クレストインターナショナル, 1998年, pp.6-7

[芸術家の誕生: 森村泰昌著『踏みはずす美術史』], 『ちくま』No.328, 1998年, pp.6-7

[田中一光と日本文化の最良部分], 『田中一光』展カタログ, 富山県立近代美術館, 1998年, pp.13-15

[日本人と橋], 『文藝春秋』9月号, 1998年, pp.94-95

[面目一新した国立西洋美術館], 『うえの』No.473, 上野のれん会, 1998年, pp.18-20

[クロード・ロランの魅惑の世界], 『イタリアの光—クロード・ロランと理想風景』展カタログ, 国立西洋美術館, 1998年, pp.16-17

[パリを魅了した美の使者], 『美と知のミーム, 資生堂展』カタログ, 1998年, pp.8-9

[田中一光と日本文化](中国語版), 『現代平面設計巨匠 田中一光的設計世界』展カタログ, 1998年, pp.11-12

[光と陰の詩人], 『Y.アーネスト・サトウ写真集』, 講談社, 1998年, pp.8-9

[美の世界を生み出した日仏の実り豊かな対話—日本におけるフランス年Message—], 日本経済新聞, 1998年10月26日

[画家が主人公の作品], 『本読みの達人が選んだ「この3冊」』(丸谷才一編), 毎日新聞社, 1998年, pp.40-41

「序文」、『レオナルド・ダ・ヴィンチ 真理の扉を開く』, 創元社, 1998年, pp.1-4

「高橋裕子著『イギリス美術』, 『ていくおふ』No.84, 全日本空輸株式会社, 1998年, p.48

「公共の概念について—公共建築協会30周年に寄せて」, 『公共建築協会30年史』, (財)公共建築協会, 1998年, p.12

“Preserving Our Modern Heritage,” *JAPAN ECHO*, Vol. 25, No.6, 1998, pp.45-46

「マリオ・ブラーツ」, 毎日新聞社, 1999年1月10日

「版画家ゴヤの近代性」, 『ゴヤ版画のみる時代と独創』展カタログ, 国立西洋美術館, 1998年, p.5

「デザインを知らないデザイナーたち」, 『室内』No.530, 1999年, p.150

“The Imperial Succession,” *JAPAN ECHO*, Vol.26, No.1, 1999, pp.45-46

“Ikko Tanaka E A Nata Da Cultura Japonesa,” *Design Grafico de Ikko Tanaka*, Mochizuki Printing Co., Ltd, 1999, pp.10-15

「豊かな色彩と時事性」, 朝日新聞, 1999年2月23日

【監修】

『レオナルド・ダ・ヴィンチ 真理の扉を開く』, 創元社, 1998年

『ル・コルビュジエと日本』(共編:鈴木博之/三宅理一/太田泰人/高階秀爾), 鹿島出版社, 1999年

【座談会・対談・インタビュー】

「水の感覚と表現—絵画・文学・思想」(座談会:芳賀徹/佐野みどり/大橋良介/高階秀爾), 『日本の美学』27号, ベリかん社, 1998年, pp.60-74

「21世紀の文化政策に期待すること」(座談会:水上忠/如月小春/浅尾新一郎/林田英樹/高階秀爾), 『文部時報』No.1461, 文部省, 1998年, pp.10-21

「美術とミステリーは相思相愛」(対談:逢坂剛×高階秀爾), 『本の話』8月号, 文藝春秋社, 1998年8月, pp.70-75

「SHISEIDOと文化」, 『花椿』581号, 資生堂企業文化事業部, 1998年, p.2

「橋と象徴—記憶としての文化・市場」(鼎談:山口昌男/田中優子/高階秀爾), 『日本の美学』28号, 1998年12月, pp.4-25

「美術品の鑑賞機会の拡大について」(座談会:矢口國男/玉虫敏子/竹本広文/高階秀爾), 『文化庁月報』No.364, 1999年1月, pp.6-11

「時間, 空間, 人間をトライアングルとした間主体の眼」(対談:米倉守×高階秀爾), 『両洋の眼 21世紀の絵画』, 美術年鑑社, 1999年2月, pp.7-23

「提言—建築家へ 建築家とのコミュニケーション」, 『JIAニュース』3月号, (社)日本建築家協会, 1999年3月, pp.2-3

【シンポジウム・講演会】

「北斎のイメージ」, 国際北斎会議, 小布施町, 1998年4月

「黒田清輝と明治の洋画」, 「静嘉堂・国宝」展記念講演会, 静嘉堂文庫美術館, 1998年4月

「日本文化と“もの”」, 千葉美術講演会, 千葉市美術館, 1998年6月

「ヴィクトリア朝美術と明治文芸」, ラスキン連続研究講座, 国立教育会館, 1998年7月

「経済社会の移り変わり」と日本美術の受容」, 経済同友会会員セミナー, 東京會館, 1998年7月

「パリ芸術世界の魅力」, 「ディアギレフ—パレエ・リュスの20世紀」シンポジウム, 世田谷パブリックシアター, 1998年7月

「バロックの光と闇」, 「大原美術館美術講座—人間像の北と南」, 大原美術館, 1998年8月

「ヨーロッパ絵画の栄光—バロックからロココへ」, 「華麗なるハプスブルグ5人の王妃の物語」展講演会, アートホール, 1998年8月

「ジェームズ・タレル」展講演会, 世田谷美術館, 1998年8月

「日本の心 富士の美」展記念講演会, サントリーミュージアム, 1998年9月

「トランジション—変貌する社会と美術」, 「国際美術評論家連盟日本大会」, スパイラルホール, 1998年9月

「文化のポリテックス」, 「現代フランスに迫る」, 日仏会館, 1998年10月

「クロード・ロラン魅惑の風景の設計士」, 「イタリアの光—クロード・ロランと理想風景」展記念講演会, 国立西洋美術館, 1998年10月

「近代芸術の革命—印象派とその時代—」, 「ひろしま美術館名品」展記念講演会, ふくやま美術館, 1998年10月

「日本絵画の近代—伝統と創造」, 「馬頭町所蔵・青木コレクション展 広重と浮世絵 川村清雄と明治美術」展講演会, 栃木県立美術館, 1998年11月

「東京美術講演会」, 鹿島KIビル, 1998年11月

「印象派とその時代」, 名古屋商工会議所, 1998年11月

「日本の色, 世界の色」, ロレアル賞連続ワークショップ, 東京デザインセンター, 1998年11月

「描かれた都市のイメージ」, きゅりあん小ホール, 1999年2月

「自由の芸術・芸術の自由」, 「ドラクロア《民衆を導く自由の女神》」展記念講演会, 東京国立博物館, 1999年3月

高橋明也/Akiya TAKAHASHI

【著書】

『ドラクロワ—色彩の饗宴』, 1999年, 二玄社

【論文】

「ファンタン=ラトゥールと静物画の革新」, 『ファンタン=ラトゥール展』カタログ, 宇都宮美術館, 1998年, pp.67-74(英訳:“Henri Fantin-Latour and the Revolution in Still-Life Painting,” pp.76-81)

【エッセイ・作品解説など】

〈フランス地方ミュージアム巡り〉:(34)「コート・ダジュールの美術館 その3—ビオットからヴァロリス, アンティープへ」, (35)「コート・ダジュールの美術館 その4—ポール・シニャックとサン=トロベ, アノンシアッド美術館」, (36)「コート・ダジュールの美術館 その5—ニース市とその美術館[上]—市立ジュール・シェレ美術館」, (37)「コート・ダジュールの美術館 その6—ニース市とその美術館[中]—マチス美術館」, 『Bon Voyage』Nos.78,79,80,81, エール・フランス国営航空会社, 1998-99年

新取作品解説「ファンタン=ラトゥール《花と果物, ワイン容れのある静物》」, 『国立西洋美術館年報』No.32, 1998年

展覧会記録「〈素材と表現—国立西洋美術館の所蔵作品を中心に〉」, 『国立西洋美術館年報』No.32, 1998年

「ヨーロッパ美術における中近東」/「ドラクロワと北アフリカ」, 展覧会小冊子『旅へのいざない—オスマン帝国を訪れた人々の記録』, 中近東文化センター, 1998年, pp.9-10

[口頭発表・講演など]

講演会「国際都市バリの美術伝統と外国人作家たち」(北海道立函館美術館, 1998年6月27日)

講演会「ヨーロッパ絵画における中近東」(中近東文化センター, 1998年12月5日)

講演会「国立西洋美術館のリニューアルについて」(日本工業クラブ, 1999年3月3日)

[その他の活動]

青山学院女子短期大学非常勤講師(1998年4-9月)

東京芸術大学非常勤講師(1998年10月-1999年3月)

沖縄県立芸術大学非常勤講師(集中講義;1999年2月)

日仏美術学会例会コメンテーター(1999年2月8日)

富山県立近代美術館「これからの近代美術館」検討委員会委員

「19世紀フランスにおけるスペイン美術の影響—プレ・ジャポニスムとしてのスペイン趣味」(ポーラ財団助成による美術調査研究)

西洋美術館前庭彫刻再設置計画担当;《地獄の門》保存・修復・免震化工事(免震装置選定委員会委員)

「オルセー美術館展1999—19世紀の夢と現実」準備調査

田中正之/Masayuki TANAKA

[展覧会の企画・構成]

「小企画展 アサヒビール・コレクションの名品—20世紀初頭の人物画—」(会期:1998年9月15日-1999年3月7日)

[エッセイ, 作品解説]

「人物画の象徴性」

「ジョルジュ・ルオー《貴族的なピエロ》」

「パブロ・ピカソ《肘をつく女(うづくまる女)》」

「アメデーオ・モディリアーニ《少女の肖像(ジャンヌ・ユゲット)》」

『アサヒビール・コレクションの名品—20世紀初頭の人物画—』展小冊子

[翻訳]

ユリアン・ハイネン「男とネズミ」, 『ヨーロッパからの8人, カタリーナ・ブリッチュ』, 群馬県立近代美術館, 1998年, pp.22-24.

[その他]

「ピカソ 子供の世界」展(2000年3月開催予定)の調査・準備

「アメリカン・ヒロイズム」展(2001年8月開催予定)の調査・準備

《地獄の門》:免震化と修復

田邊幹之助/Mikinosuke TANABE

[論文]

『冠のついた袋—宗教改革とドイツの聖堂内装について』, 「バッハ全集10 オルガン曲(2)」小学館, 1999年, pp.124-146

[エッセイ]

『ドイツの聖堂』, 「バッハ全集4 教会カンタータ」, 小学館, 1998年, pp.97-105

[講演]

「中世末期のドイツ彩色木彫」, 朝日カルチャーセンター, 1998年7-8月

[その他の活動]

死の舞踏展(2000年)開催準備。

明治学院大学非常勤講師, 1998年4月-1999年3月

塚田全彦/Masahiko TSUKADA

[保存修復事業]

98年7月-99年3月末

前庭彫刻免震化工事基本設計ならびに彫刻修復処置プロジェクト《地獄の門》の処置

[論文]

「消火器薬剤の美術作品への影響」, 『国立西洋美術館研究紀要』No.3, 1999年3月, pp.33-44

[研究]

「絵画作品展示・輸送用マイクロクライメイトボックスの開発」

平成10年度文部省科学研究費(基盤研究A-2)

[その他]

国際会議参加

“Third International Infrared Users' Group Meeting,” The International Infrared Users' Group, 28-30 May 1998, Winterthur

“Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice,” The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 7-11 September 1998, Dublin

“Art & Chimie, La Couleur,” International Congress on Contribution of Chemistry to the Works of Art, Ecole du Louvre, Palais du Louvre, 16-18 September 1998, Paris

「イタリア中部地震文化財修復支援募金」事務局運営(1997年10月-)

寺島洋子/Yoko TERASHIMA

[CD-ROM]

『美術館教育 1969-1994 日本の公立美術館における教育活動 18館の記録』(共同編集), CD-ROM(Windows 95), 1998年, トランスアート

[教育普及活動]

'98夏休み子どもプログラム

(1)体でコミュニケーション 1998年7月23, 28日, 8月4, 11日

(2)色の不思議 1998年7月24, 31日, 8月7, 14日

ゴヤ展 パンフレット編集 1999年1月

[その他の活動]

「日本の美術館教育の調査研究」, ポーラ美術振興財団平成8年度助成, 1997-98年

'99夏休み子どもプログラムのための調査

波多野宏之/Hiroyuki HATANO

[著書]

『図書館資料利用論 I 印刷物からマルチメディアへ』, 放送大学教育振興会, 1998年, p.105

『報告書 シンポジウム:フランスにおける美術情報の普及と専門教育』(編著), アート・ドキュメンテーション研究会, 1998年, p.81

[CD-ROM]

『博物館・美術館におけるメディア活用法』(アドバイザー), メディア教育開発センター, 1999年, CD-ROM1枚 Windows95/MacOS7.6.1

[論文]

「電子美術館とそれ以前の問題—ドキュメンタリストの立場から—」, 『人文学と情報処理』No.17, 1998年, pp.65-66. (特集 電子博物館構想)

「新たな『イコノテーク』の形成へ向けて—美術館・博物館の考える電子図書館—」, 『人文学と情報処理 別冊1 電子図書館はどうなる』, 1999年, pp.101-110

[口頭発表・講演など]

「電子美術館の可能性と問題点」, 平成10年度筑波大学図書館職員研修会, 1999年1月

「事例報告 博物館・美術館」, マルチメディア時代における情報サービスの進展と著作権に関するフォーラム, 国立民族学博物館, 1999年2月

[その他の活動]

「日仏間美術超高精細画像と多言語通信の研究」(国際コミュニケーション基金助成調査研究 研究代表, 1998年4月—1999年3月)

「カナダ青年国際交流事業『日本—カナダ仮想展覧会』」(日本側コーディネーター, 1998年4月—1999年3月)および「インターネットによる仮想展覧会に関する共同研究」(統括, 1998年4月—1999年3月)

「20世紀における民族誌的映画の分析と分類研究」(国立民族学博物館共同研究, 1998年4月—1999年3月)

「文化変容にかかわる民族誌映像資料の再検証」(科学研究費補助金(国際学術研究, 研究代表国立民族学博物館大森康宏)研究分担者, 1998年4月—1999年3月), 同研究の一環として「映像ネットワークと映像分析の研究」のためフランス, ドイツの研究機関の訪問調査, 1998年11月)

「文化庁平成10年度外国人芸術家・文化財専門家招へい事業による講演会『オランダ美術史研究と情報処理』」(共同企画運営, ヤン・ファン・デル・スタール氏「巨人の肩に乗って……:オンライン美術史情報:ファン・エイク・システムその他のアプローチ」担当, 国立西洋美術館, 1999年3月)

新情報資料室・書庫, 資料コーナー等施設設備の整備

図書資料データ週及入力

アートハイビジョン:主要絵画検索システム利用者アンケート調査(1999年2—3月)

デジタルギャラリー:超高精細画像検索表示システムの構築

国立西洋美術館情報資料懇談会の継続開催

東京学芸大学非常勤講師(1998年4—7月)

放送大学客員教授(1998年7—8月)「図書館資料利用論 I 印刷物からマルチメディアへ」スカイパーフェクトTV 15回放映

慶應義塾大学文学部非常勤講師(1998年9月—1999年3月)

雪山行二/Koji YUKIYANMA

(1998年9月に退職, 1998年10月から1999年3月まで当館客員研究員)

[展覧会の企画・構成]

「ゴヤ, 版画にみる時代と独創」展, 国立西洋美術館, 1999年1月12日—3月7日

[著書]

『ゴヤ, 版画にみる時代と独創』(共編著), 展覧会カタログ(国立西洋美術館), 読売新聞社発行:序論, 作品解説, 作家略歴等執筆, J.ペーガ, N.グレンディニングの論文翻訳

[口頭発表など]

「ゴヤ, 版画にみる時代と独創」展記念シンポジウム, 1999年1月12日, 国立西洋美術館講堂, 展覧会の主旨説明

「ゴヤ, ジャーナリストの眼」, スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会主催研究発表会, 1999年2月20日, 上智大学

[エッセイ・記事など]

「スペイン版画比べ, やっぱゴヤは格好いい!」, 『芸術新潮』, 1999年3月

「ゴヤ, 版画にみる時代と独創」展の紹介, 『読売新聞』, 1999年1月7日

連載「ゴヤと版画」, 『読売新聞』, 1999年2月9日, 11日, 12日, 13日

「『ゴヤ, 版画にみる時代と独創』展によせて」, 『聖教新聞』, 1999年1月19日

同展スライドトーク, 1999年1月22日

[その他の活動]

東京大学文学部非常勤講師(1998年4—9月)

全国美術館会議博物館法検討委員会委員

国立西洋美術館年報 No.33

編集発行—国立西洋美術館/2000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.33 (April 1998-March 1999)
Published by The National Museum of Western Art, Tokyo, March 31, 2000

©The National Museum of Western Art, Tokyo, 2000
Printed in Japan

ISSN 0919-0872