

Nos.25-26

国立西洋美術館年報

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART April 1990-March 1992

ANNUAL BULLETIN OF  
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART  
April 1990-March 1992



---

# 国立西洋美術館年報

ANNUAL BULLETIN OF  
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART  
April 1990-March 1992

---

Nos. 25-26

## Contents

Foreword .....	6
by Shuji Takashina	
New Acquisitions	
David I Teniers, <i>Venus Visiting Vulcan's Forge</i> .....	9
by Toshiharu Nakamura	
David II Teniers, <i>The Temptation of St. Anthony</i> .....	12
by Toshiharu Nakamura	
Cornelis de Heem, <i>Still Life with a Basket of Fruits</i> .....	15
by Toshiharu Nakamura	
Emile Bernard, <i>Self-portrait as a Troubadour</i> .....	17
by Akiya Takahashi	
Martin Schongauer, <i>Christ Blessing the Virgin</i> .....	20
by Mikinosuke Tanabe	
Notes on the Newly Acquired Dutch Mannerist Prints .....	24
by Akira Kofuku	
Exhibitions	
William Blake .....	25
by Koji Yukiama	
German Drawings from the Albertina, Vienna .....	27
by Haruo Arikawa	
Martin Schongauer and 15th Century German Engravings from the Collection of Kupferstich-Kabinett Dresden —In Commemoration of the 500th Anniversary of Schongauer's Death .....	29
by Mikinosuke Tanabe	
Faces of the Louvre—Masterworks of Portraiture in the Collection of the Louvre .....	31
by Akira Kofuku	
Spanish Still-life and Floral Paintings .....	33
by Koji Yukiama	
Study	
Restoration of "Portrait of Philosopher Crates" by Juseph de Ribera .....	35
by Kimio Kawaguchi	
Restorations .....	42
by Kimio Kawaguchi	
Loans .....	43
List of New Acquisitions .....	45
Appendices .....	58

## 目次

まえがき	7
[高階秀爾]	
新収作品	
ダフィット・テニールス(父)《ウルカヌスの鍛冶場を訪れたヴィーナス》	9
[中村俊春]	
ダフィット・テニールス(子)《聖アントニウスの誘惑》	12
[中村俊春]	
コルネリス・ド・ヘーム《果物籠のある静物》	15
[中村俊春]	
エミール・ベルナル《吟遊詩人に扮した自画像》	17
[高橋明也]	
マルティン・ショーンガウアー《マリアを祝福するキリスト》	20
[田辺幹之助]	
新収のオランダ・マニエリスム版画について	24
[幸福 輝]	
展覧会	
ウィリアム・ブレイク	25
[雪山行二]	
ドイツの素描——ウィーン・アルベルティナー版画素描館所蔵	27
[有川治男]	
マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画 ——ショーンガウアー歿後500年記念展/ドレスデン版画素描館所蔵	29
[田辺幹之助]	
ルーヴル美術館特別展——肖像表現の展開	31
[幸福 輝]	
スペイン・リアリズムの美——静物画の世界	33
[雪山行二]	
研究	
リベラ《哲学者クラテース》修復処置報告	35
[河口公生]	
修復記録	42
[河口公生]	
展覧会貸出作品	43
新収作品一覧	45
関係資料	58

## Foreword

The current annual report is a double issue comprising volumes 25 and 26, covering the fiscal years 1990 and 1991. Consequently, the listings under purchased works, donated works, exhibitions and other activities, and references all date from the period April 1990 to March 1992.

It goes without saying that the most important duty for a museum is to enrich its collection. The National Museum of Western Art, Tokyo has always pursued the following three objectives in collecting works: Firstly, it aims to acquire fine modern French and other European works dating from the late 19th century to the early 20th century, to complement the Matsukata Collection, which formed the core of the museum collection at its opening. Secondly, as the only national museum in Japan covering all aspects of Western art, it endeavours to collect representative works by artists or schools that are considered necessary for surveying the history of Western art from the Renaissance onwards. Thirdly, it seeks to enhance its collection of prints. Needless to say, the recent rise in the prices of works of art has made it exceedingly difficult to carry out our task. Nevertheless, the works which have been purchased this time all fulfill the above mentioned principles and I am confident that they were the most appropriate choices within the limited budget.

In addition to the purchased works, the museum is most grateful for the major donation of fine modern works from Ms Eiko Yamamoto. We would like to express our sincere thanks to her for her overwhelming generosity. It is greatly regretted that she passed away in January 1992 and we all pray that she may rest in peace.

The museum also received other precious donations from benefactors such as Gallery Fujikawa (Mr Tokuzo Mizushima). We would also like to thank them very much for their generosity.

Regarding exhibitions, which are significant activities for a museum, five were held over the two year period. Details are listed below. These exhibitions were realized in close collaboration with foreign museums and specialists from a variety of countries, namely England, Germany, France, and Spain. Not only did they provide Japanese art enthusiasts with opportunities to appreciate masterworks, but they also played significant roles in international artistic and cultural exchange. In addition to the beauty of the works exhibited, the exhibitions were of good quality and meaningful from an academic point of view, resulting in a generally favourable reception. In particular, *Faces of the Louvre—Masterworks of Portraiture in the collections of the Louvre*, which was organized on the basis of a clear concept of surveying the development of portraiture in Western art and through an innovative attempt at bringing together all seven departments of the Louvre Museum, attracted a record-breaking number of visitors. International cooperation of this sort will become all the more important from now on.

The Director of the museum during the period covered in this annual report was Tetsuo Misumi. I wish to express my greatest respect to Mr Misumi for the outstanding achievements described in this report.

April 1994

Shuji Takashina  
Director  
The National Museum of Western Art, Tokyo

## まえがき

本年報は、平成2(1990)年度の第25号と、平成3(1991)年度の第26号との合併号である。したがって、購入作品、寄贈作品をはじめ、特別展その他事業記録、資料など、いずれもこの両年度、すなわち平成2年4月から平成4年3月までの期間にかかわるものである。

美術館にとって、収蔵作品の充実を図ることが何よりも重要な責務であるのは、改めて言うまでもない。国立西洋美術館においては、従来より、作品収集のために以下の三点を基本方針としてきた。第一は、当館開設の核となった松方コレクションが対象としている19世紀後半から20世紀初頭にかけてのフランスおよびその他の諸国の近代美術の優品を揃えること、第二は、西洋美術全般を扱う日本での唯一の国立美術館として、主としてルネサンス以降の西洋美術の流れを歴史的に辿るために必要な作家、流派の代表的作品を集めること、そして第三は、版画部門を充実させることである。もちろん、近年の美術品の価格の高騰は、その使命の遂行に大きな困難を投げかけているが、今回の購入作品は、いずれも上記の基本方針に叶っており、限られた予算の範囲内での最も適切な選択であったと言えるであろう。

これらの購入作品に加えて、山本英子氏より、近代美術の優れた作品を多数御寄贈頂いたことは、当館にとってまことに有難いことであった。その寛大なお志に、国立西洋美術館として深く感謝申し上げたい。大変残念なことに、山本英子氏は、その後平成4年1月に逝去された。謹んで心より御冥福をお祈りする次第である。このほか、フジカワ画廊(水嶋徳蔵氏)をはじめとする篤志家からも貴重な作品を御寄贈頂いた。ここに感謝の意を表したい。

美術館の重要な事業である展覧会活動については、別記の通り、この2年間に5本開催された。いずれも、諸外国の美術館、専門家との緊密な協力によって実現されたもので、その対象は、イギリス、ドイツ、フランス、スペインときわめて多岐にわたっている。これらの展覧会は、日本の愛好者に優れた美術作品鑑賞の機会を提供すると同時に、芸術的、文化的国際交流の役割も果たしていると言ってよいであろう。いずれの展覧会も、展示作品の魅力と並んで、学術的にも質の高い有意義な催しとして、好評をもって迎えられたが、特に「ルーヴル美術館特別展」は、西洋美術における肖像表現の展開を辿るという明確なコンセプトと、ルーヴル美術館全7部門の協力を得るという画期的な試みによって、きわめて多数の来館者を記録することとなった。このような国際協力関係は、今後ともいよいよ重要になって行くであろう。

なお、本年報で扱った両年度の時期における当館館長は、三角哲生氏であった。本年報に見られるような多くの優れた業績を残された三角氏に対し、深甚なる敬意を表するものである。

平成6年4月

国立西洋美術館長  
高階秀爾



## 新収作品 New Acquisitions

### ダフィット・テニールス(父) [1582-1649] 《ヴルカススの鍛冶場を訪れたヴィーナス》

1638年  
油彩、銅板  
47×60cm  
右下に署名、年記

### David I Teniers [1582-1649] *Venus Visiting Vulcan's Forge*

1638  
Oil on copper  
47×60cm  
Signed and dated lower right: D. TENIERS. F. 1638  
P.1991-1

Provenance:  
Coll. Jan de Maere, Brussels.

Exhibitions:  
*The Golden Age of Flemish Painting*, Taiwan Museum of Fine Arts, Taipei,  
1988, pp.79-80.

Bibliography:  
Margret Klinge, *David Teniers the Younger, Paintings, Drawings* (Exh. cat.),  
Antwerp, 1991, pp.42-43, fig.8c.

ダフィット・テニールス(父)は、有名な同名の息子の父である。1582年にアントウェルペンで生まれ、1649年に同地で没した。1595年に兄のユリアーン・テニールスのもとに弟子入り、その後、おそらく1600年から1605年の間にローマに滞在、エルスハイマーの作風を学んだと推測される。1605年にアントウェルペンに戻っていたことは確実で、翌年には聖ルカ組合に親方画家として登録された。1608年に、裕福な未亡人のデインフナ・ド・ヴィルデと結婚。しかし、財産運営に失敗したのか、生涯を通じて貧困に苦しむことになり、負債が原因で、1625年と29年の2度にわたって投獄されている。1630年代には、画商としても活動した。5人の息子と一人の娘がいたが、ダフィット(子)のほか、ユリアーン3世、テオドル、アブラハムの3人の息子が画家になった。

息子の陰に隠れてテニールス(父)は、最近までその画業が正しく評価されることのなかった画家である。1960年に刊行されたペリカンの美術叢書の一巻の中でも、ホルスト・ヘルソンは、次のように述べている。「テニールス(父)がどのような作品を描いたかは不明である。彼の手に帰されている多くの作品が存在するものの、実際にはそうしたアトリビューションに確たる根拠はないのである」<sup>1)</sup> 事実、18世紀以来、息子のテニールスの作風で描かれた、あまり質の高くない作品が、総じて父親の作とされてきたのであった。しかし、エリク・デュフェルヘルとハンス・フリーヘによる研究の成果が1971年に刊行され、それによって父の作品についても、ある程度その特徴および様式展開を掴むことが可能となった。<sup>2)</sup> 彼は、ヘンドリック・ハウト、ピーテル・ラストマン、ヤン・ペイナスと並んで、ローマで活躍したドイツ人画家アダム・エルスハイマーの影響を強く受けたネーデルラントの画家の一人であり、風景中に数多くの人物を配した、神話および聖

書の主題による小画面の作品を得意とした。また、主として1610年代の後半には、フランドル各地の教会に、等身大の人物像を表わした大画面の宗教画を制作している。しかし、これらの作品においてテニールス(父)は、彼より5歳年上のルーベンスよりも、むしろもっと古い世代に属するマールテン・ド・フォス、ランケン兄弟に近い、折衷的な堅苦しい様式を示している。彼の本領はあくまで小画面のキャビネット画において発揮されたと言える。30年代以降は、劇的な色彩効果と複雑な空間構成を示すマニエリスム的な風景は次第に姿を消し、低い視線から見られたより自然な統一的な風景に取って代わられる。そして、風景中の人物像も取って付けたような感じはなくなり、空間中に整合的に組み入れられるようになる。

本作品の主題は、火と鍛冶の神であるヴルカススがヴィーナスに請われて、ダルダニアの王子アンキセスを父とする彼女の息子アイネイアスのために武具を製造する場面である。この武具のおかげで、アイネイアスは戦争に勝利し、ローマ建国の英雄となる。岩で覆われた洞窟の鍛冶場の中央に向かって、ヴルカススはハンマーを振りあげて、左手に持つやっつとこで掴んだ熱い金属の塊を打とうとしている。ヴルカススの向かい側に立つアモールも、矢の先を台の上に差し出している。アモールの視線は、画面右手前の岩の上に座したヴィーナスのほうに向けられている。一方、女神は、左手を伸ばし、人差し指を立てて、なにやらアモールに注意を与えているようで、二人の間には対話が成立している。ヴィーナスの手前に描かれたつがいの鳩は、愛と結婚の女神である彼女のアトリビュートである。

本作品の魅力は、描かれた対象の素材感、雰囲気巧みな描写にあると言える。左手前の金属製の甲冑、豪華な矢筒や肩掛け帯は、静物画のなかの事物のように精妙に描かれている。また、洞窟の岩肌、炉の火と煙の動き、洞窟の向こうに広がる明るい風景などは、大気と光の揺らめきを十分に感じさせる表現となっている。

ウィーン美術史美術館には、本作品と同じく神話主題を描いた4点の作品《ニンフとサテュロスの前で縦笛を吹くパン》(inv. no. 736)、《ヴェルトゥムヌスとポモナ》(inv. no. 738)、《雌牛に姿を変えられたイオをユノに渡すユピテル》(inv. no. 743)、《メルクリウスとアルゴス》(inv. no. 745)がある(参考図1-4)。これら4作品は、すべて本作品と同サイズで、最初の作品を除く3作品には同じく署名と1638年の年記がついている。<sup>3)</sup> したがって、本作品を含めて5点をひとつのグループとして考えることができる。ただし、これら5点以外にも現在は失われてしまった作品がかつて存在し、なんらかの主題的なまとまりを有する連作を形成していたのかどうかは不明である。



参考图 1



参考图 3



参考图 2



参考图 4

伝統的にウィーンの作品はテニールス(父)の手に帰されてきた。<sup>1)</sup> 事実、本作品を含めてこれら晩年のキャビネット画では、テニールス(父)の初期の作品に見られる、エルスハイマーの影響を受けた人工的で劇的な構成が姿を消し、構図の均衡がとれ、人物も景観のなかに自然に組み入れられるようになった。こうした作風の変化には、彼の弟子であった息子からの影響もあったと推測される。もっとも、本作品の、ヴルカヌスやヴィーナスの人体描写には、息子の作品には見られない硬直したぎこちなさが見られることは否定できない。なお、ヴィーナスの脚の位置の描き直しが肉眼でも見て取れる。(中村俊春)

註

- 1) H. Gerson and E. H. Ter Kulie, *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1960, pp.144-145.
- 2) Erik Duverger and Hans Vlieghe, *David Teniers der Ältere, Ein Vergessener Flämischer Nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht, 1971.
- 3) ウィーン美術史美術館のカタログによれば、4点のすべての作品に署名と年記がついているとなっているが、デュフェルヘル/フリーへは、3点にしかなかったとしている。筆者も「ニンフとサテュロスの前で縦笛を吹くパン」に署名を見つけることはできなかった。あるいは、額の下に位置するため見えないのかもしれない。  
Cf. *Kunsthistorisches Museum, Wien, Verzeichnis der Gemälde*, Vienna, 1973, p.172; Duverger/Vlieghe, op. cit., pp.46-47.
- 4) 既にエンゲルトは、これら4点をテニールス(父)の作品としている。Katalog 1884 (Engerth), nos.1821-1824.

\* \* \*

David Teniers I was father of the more renowned son by the same name. He was born in Antwerp in 1582 and died in the same city in 1649. After being apprenticed to his elder brother, Juliaan Teniers, he appears to have stayed in Rome between 1600 and 1605, where he studied in the Elsheimer circle. He was definitely back in Antwerp in 1605 and was registered as master painter of the Guild of Saint Luke the following year. In 1608, he married a rich widow, Dympha de Wilde. Yet, possibly because he was unable to manage the property, he led his entire life in poverty and was imprisoned twice in 1625 and 1629 on account of unpaid debts. He was also a picture dealer in the 1630s. He had five sons and one daughter, among whom David II, Juliaan III, Theodor, and Abraham also became painters.

Overshadowed by his son, until recently, the artistic achievements of the father David I had not been fully appreciated. In a volume of *The Pelican History of Art*, Horst Gerson states as follows: "We do not know how the elder Teniers painted, because there is no sound basis for the numerous attributions to him."<sup>1)</sup> Indeed, ever since the 18th century, works of not particularly superior quality painted in his son's style have generally been attributed to the father. However, following the publication of the research carried out by Erik Duverger and Hans Vlieghe in 1971, the characteristics and stylistic development of the father's work have also been clarified to a certain extent.<sup>2)</sup> Together with Hendrik Goudt, Pieter Lastman, and Jan Pynas, David I was one of the Dutch artists who was deeply influenced by Adam Elsheimer, the German artist who was active in Rome. Small works based on mythology or the Bible with landscapes depicting many figures were his speciality. Mainly in the late 1610s, he produced large religious paintings with life-size figures for churches all over Flanders. Compared to Rubens, five years his senior, the style David I exhibited in these works was eclectic and rigid, closer to that of Marten de Vos and the brothers Hieronymus and Frans Francken, who belong to an older generation. It was in the small cabinet pictures that he showed himself at his best. From the 1630s onwards, his Mannerist landscapes full of dramatic colour effects characterized by complicated spatial composition gradual-

ly disappear and are substituted by more natural, harmonious landscapes seen from a lower viewpoint. The figures in these landscapes also become less incongruous and fit into their space more comfortably.

This painting depicts Vulcan, god of fire and smithery, commissioned by Venus to forge a weapon for Aeneas, her son by Anchises, prince of Dardanus. It was with this weapon that Aeneas was to win victory at war and become the heroic founder of Rome. The forge is in a cave surrounded by rocks. Vulcan's right hand holding a hammer is about to strike towards the centre of the image, where he is supporting a hot lump of metal with pliers in his left hand. Standing in front of him is Amor, with the tip of his arrow resting on the table. Amor is looking towards Venus, who is sitting on a rock at the front right of the image. Venus and Amor look as if they are in conversation, the goddess with her left hand stretched out and her forefinger pointing at something, appearing to give Amor some sort of advice. The pair of doves depicted in front of Venus is her attribute as goddess of love and marriage.

The material and the atmosphere depicted in this painting are all quite exquisite. The details of the steel armour and the fine quiver and belt at the left forefront are as subtle as a still-life. The rocky cave walls, the fire and smoke in the furnace, and the landscape in the bright light beyond the cave all brilliantly convey the air and glimmering light.

The Kunsthistorisches Museum in Vienna has four works with mythological subjects comparable to ours; *Pan Playing the Flute in front of Nymph and Satyr* (inv.no.736), *Vertumnus and Pomona* (inv.no.738), *Jupiter Presenting Juno with Io Turned into a Cow* (inv.no.743), and *Mercury and Argos* (inv.no.745); (see figs.1-4). These four works are all the same size as our painting and the latter three bear the same signature and date, 1638, as ours.<sup>3)</sup> Consequently, these five works could be considered as a single group although whether there used to be other works, now lost, in addition to these five, forming a larger series, remains unknown.

The works in the Kunsthistorisches Museum have traditionally been attributed to David I.<sup>4)</sup> Certainly, these late cabinet pictures, including ours, no longer display the artificial and dramatic composition influenced by Elsheimer in David I's early works. Rather, the compositions become more balanced and the figures fit more naturally into the space. Such change in style could have been the influence of his son, who was apprenticed to the father. Even so, there is no denying a stiff awkwardness in the depiction of Vulcan and Venus, which is not to be found in the son's works. Lastly, it should be mentioned that the repainting of Venus' legs is visible even to the naked eye. (Toshiharu Nakamura)

Notes:

- 1) H.Gerson and E. H. Ter Kulie, *Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1960, pp.144-145.
- 2) Erik Duverger and Hans Vlieghe, *David Teniers der Ältere, Ein Vergessener Flämischer Nachfolger Adam Elsheimers*, Utrecht, 1971.
- 3) The four works in the Kunsthistorisches Museum are all catalogued as signed and dated, but Duverger and Vlieghe claim that only three of them are. Neither was I able to find the signature on *Pan Playing the Flute in front of Nymph and Satyr*. It may, of course, be hidden under the frame.  
Cf. *Kunsthistorisches Museum, Wien, Verzeichnis der Gemälde*, Vienna, 1973, p.172; Duverger/Vlieghe, op.cit., pp.46-47.
- 4) Engerth already attributed these four works to David Teniers I. Eduard R.v. Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Gemäld, II. Band, Vienna, 1884, nos.1821-1824.

ダフィット・テニールス(子) [1610-1690]  
《聖アントニウスの誘惑》

油彩、カンヴァス  
80×110cm  
中央下に署名

David II Teniers [1610-1990]  
*The Temptation of St. Anthony*

Oil on canvas  
80×110cm  
Signed below in the middle: D. TENIERS. FEC  
P. 1991-2

Provenance:  
Coll. Scheneick, München; Karl Lengle, Frankfurt; Sothby's, London, 3  
April 1985, no. 68(not purchased); Deborah Gage, London.

Bibliography:  
To be included in the Catalogue Raisonné by Margaret Klinge.

ダフィット・テニールス(子)は、17世紀のアントウェルペンを代表する画家の一人である。彼は、1610年に同名の父の長男としてアントウェルペンに生まれ、父のもとで修業した後、1632年には親方画家として聖ルカ組合に登録された。1638年、ヤン・ブリューゲル(父)の娘アンナと結婚。1645年聖ルカ組合の会長に選ばれる。1651年、スペイン領南ネーデルラントの統治者であるオーストリアのレオポルト・ヴィルヘルム公の宮廷画家および公のコレクションの保存係に任命され、ブリュッセルに居を移す。1656年、妻のアンナ死去。同年、イザベラ・ド・フレーンと再婚。1662/63年、ルーベンスの妻であったエレース・フールマンの再婚相手、ヤン・バティスト・ド・ブルックホーフェンから、ペルクの地所「三つの塔(Dry Toren)」を購入。1664年には、私財を投じてアントウェルペンに美術アカデミーを創設した。しかし、それにもかかわらず、彼が望んだように貴族の位を与えられることはなかった。1690年、ブリュッセルで死去した。

テニールス(子)は、今日では主として民衆の生活を描いた風俗画家として知られており、アドリアン・ブラウエルの影響を感じさせる飲食店の光景のほか、台所の情景、屋外での農民の祭りや踊りなどを表わした数多くの作品を残した。また、それ以外にも彼が取り上げた主題領域は非常に多岐にわたっている。ボッスや大ブリューゲルの伝説に連なる魔物を描いた《聖アントニウスの誘惑》や、荒野の聖人といった宗教主題も得意としたし、物語による連作、《五感》などの寓意画、猿や猫に人間の扮装をさせた風刺画、それに集団肖像画も描いている。また、レオポルト・ヴィルヘルム公のコレクションの保存係として、公の絵画収集室を記録したギャラリー画を制作したほか、公が所蔵する243点のイタリア絵画を版画化したコレクション・カタログ『絵画劇場(Theatrum Pictorium)』を1660年に自費で出版した。それらの版画の原画は、彼自ら油彩で小さな板の上に描いた。加えて、風景画の分野における彼の貢献も看過できないであろう。彼自身は、純粋な風景画を描くことはなかったが、人物画の背景に明るい色彩を用いて描かれた風景には、光と大気に対する彼の鋭敏な感性が明らかになっており、後の世代の画家たちに重要な影響を与えた。

聖アントニウスは、紀元2世紀から3世紀にわたって生きた聖人で、エジプトの荒野に引き籠もって隠遁生活を送ったという。彼は、しばしば悪魔の誘惑にさらされて、その信仰心を試された。悪魔は、あるとき、エロチックな美女によって聖人の肉欲を煽ろ

うとした。また、あるときには、魔物に彼を襲わせて恐怖心に働きかけようとした。金銀財宝によって金銭欲をかき立てようとしたこともあった。しかし聖人はそうした誘惑に耐え抜いた。したがって聖アントニウスは、堅い信仰心の模範としてキリスト教徒たちに崇拜されてきた。

空想的な魔物や魔女が登場する「聖アントニウスの誘惑」は、ネーデルラントにおいて頻繁に取り上げられた人気画題の一つである。パティニールやボッスの油彩画、ピーテル・ブリューゲル(父)の原画による版画など有名な作例も多い。

本作品では、廃墟となった建築物の壁面を背にして、画面の中央下部に、祈りを捧げる聖アントニウスが描かれている。鳥、魚、人間の身体、動物の骨などを自由に合成して創造された魔物たちに取り囲まれた聖人は、白い服で着飾った女性を緊張の面持ちで見つめている。聖人の左背後で、悪魔の化身である角のはえた遣り手ばあが指差しているこの女性は、愛欲の象徴であり、聖人を誘惑せんとして彼に向かってグラスを差し出したところである。よく見ると、彼女の足は鳥の鉤爪をしている。

さまざまな怪物のイメージに目を奪われて、つい看過してしまいがちであるが、テニールスが宗教的なメッセージの伝達にも配慮していることを忘れてはならない。聖人の前の、祭壇を思わせる岩塊の上には、十字架、聖書という救済および永遠の生命の象徴と、頭蓋骨、砂時計というヴァニタスの象徴が並んで置かれており、誘惑に満ちた現世において、いずれの道を選ぶのか、その選択を、この絵を見る者も、グラスを差し出す美女を前にした聖人と同様に、迫られているのである。

ところで、「聖アントニウスの誘惑」に登場する魔物は、しばしば大食(Gula)、怠惰(Desidia)、怒り(Ira)、妬み(Indivia)、強欲(Avaritia)、高慢(Superbia)、好色(Luxuria)という七つの大罪を象徴する場合があるが(参考図1)<sup>1)</sup> 本作品ではそのような人物像を特定することはできない。



参考図1

テニールス(子)は、初期の30年代から生涯を通じて《聖アントニウスの誘惑》を描いており、本作品はそのうちの1点、ブリュッセル時代の作品である。ここに描かれた基本的なモチーフは、彼のアントウェルペン時代の成熟期にあたる1647年の年記のあった、かつてベルリンの絵画館に所蔵されていた作品、および



参考図 2



参考図 3

同じ頃に制作されたと考えられるドレスデンの作品中にも見出すことができる(参考図2)。すなわち、それらの作品にも、遣り手ばばあとグラスを差し出す美女、誘惑に抗して祈る聖人といった図式が見られるし、また、魚や爬虫類に似た生き物にまたがって空中で戦う魔物たちの姿も描かれている。そして、ドレスデン作品の画面右側に描かれた、骨だけの大きな頭部をした、身体部分を布で覆われた魔物は、本作品にも登場している。しかし、これらの40年代後半の作品では、場面は未だに洞窟の中に設定されており、そこから風景が覗いているのに対し、1660年代の後半に制作されたと考えられる本作品では廃墟のある戸外が描かれており、画面左には、円形の建築物のある丘の眺望が広がっている。<sup>2)</sup> つまり、風景表現がより豊かになったのである。本作品と類似した場面設定による作品は、ほかに2点知られている(参考図3)。<sup>3)</sup> (中村俊春)

註

- 1) Exh. cat., Margret Klinge, *David Teniers the Younger, Paintings, Drawings*, Antwerp. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. cat.no.90. (Madrid, Museo del Prado, inv.no.1822).
- 2) デュッセルドルフのクリンゲ女史には、本作品の制作年代その他について色々と親切に御教示いただいた。心よりお礼申しあげたい。なお、クリンゲ女史によれば、聖アントニウスを誘惑する若い女性の衣服や髪型は当時の流行を反映していると考えられ、そのファッションは作品の年代決定の重要な手がかりになるという。17世紀のネーデルラントのファッションに関する参考書を2書あげておく。  
J.H. der Kinderen-Besier, *Spelevaart de Mode, die Kledig onzer*

*Voorouders in de Zeventiende Eeuw*, Amsterdam, 1950.

M. Mayer. *Das Kostüm auf Niederländischen Bildern. Zum Modewandel im Siebzehnten Jahrhundert*. Münster, 1986.

- 3) Coll. Carl Bechstein, Sale, Berlin, Wertheim, 11 December 1930, no.53, 油彩, カンヴァス, 84×114cm (現所在地不明).  
St. Petersburg, The Hermitage Museum, 油彩, カンヴァス, 100×134cm, inv.no.3780.

\* \* \*

David Teniers II was one of the leading artists of 17th century Antwerp. He was born in Antwerp as the eldest son of David I in 1610. After having been apprenticed to his father, in 1632 he was registered as master painter of The Guild of Saint Luke. In 1637, he married Anna, daughter of Jan Brueghel the Elder. In 1644, he was elected dean of The Guild of Saint Luke. Following his appointment as court painter and keeper of the paintings in the collection of Archduke Leopold Wilhelm, the Austrian governor of the Spanish Southern Netherlands, he moved to Brussels in 1651. Anna died in 1656 and he remarried Isabelle de Fren the same year. In 1662/63, he purchased "Dry Toren [Three Towers]", an estate at Perk, from Jan-Baptist Broekoven, who had remarried Rubens' ex-wife, Hélène Fourment. In 1664, he invested in the foundation of an art academy in Antwerp. However, this did not win him the peerage that he had hoped for. He died in Brussels in 1690.

David II is now known as a genre painter, whose major subject was the everyday life of the people. He painted many works including views of inns reflecting the influence of Adriaen Brouwer, kitchen scenes, and farmers' feasts and dances outdoors. He also handled a variety of other subjects. For example, there are works like *The Temptation of Saint Anthony*, featuring imaginary demoniac creatures in the Bosch/Brueghel tradition, religious subjects such as saints in the wilderness, series of stories, allegories of the *five senses*, caricatures of monkeys or cats disguised as human beings, and group portraits. As picture keeper of Archduke Leopold Wilhelm's Collection, he produced a gallery painting as record of the count's picture salon and, in 1660, privately published *Theatrum Pictorium*, a catalogue of the 243 Italian paintings in Archduke's collection. He made oil paintings on small panels for each of the engravings in this catalogue. David II's contribution to the field of landscape should not be ignored either. Although he never painted pure landscape, the brightly coloured views painted in the background of his figural compositions demonstrate his strong feeling for light and air, which had remarkable influence on artists in later generations.

Saint Anthony is said to have led a hermitic life in the Egyptian wilderness between the 2nd and 3rd centuries. He was often tempted by the devil in test of his beliefs. On one occasion Satan attempted to stir Anthony's sensual appetite with a beautiful woman. On another occasion, he tried to induce Anthony's terror by encouraging monsters to attack him. He also tried wetting Anthony's appetite for money with gold, silver, and other treasures. Nevertheless, Saint Anthony resisted such temptations and came to be worshipped by the Christians for his exemplary firm faith.

*The Temptation of Saint Anthony*, in which monsters and seductive women appear, was a popular subject frequently painted in the Netherlands. There are famous versions in oil by Patinir and Bosch and an engraving after Pieter Brueghel the Elder.

Saint Anthony is depicted praying in front of the remaining part of some ruins in the lower centre of the canvas. He is surrounded by imaginary creatures composed freely of birds, fish, human bodies, and animal bones and is looking nervously at a woman dressed in white. The devil disguised as an old procuress with horns is standing at the left rear of the saint pointing towards Dame Venus, the woman in white. She is the symbol of lust and is tempting Saint Anthony with a glass in her hand. Careful examination reveals that her feet are in the form of bird's claws.

The imagery of the various creatures makes it easy to over-

look the fact that Teniers is also trying to convey a religious message. Placed on the rock-like altar in front of Saint Anthony are a cross and the Bible, symbols of salvation and eternal life. There are also a skeleton and a sandglass, which symbolize vanitas. Living in a world of temptations, the viewer of this painting faces the same challenge as Saint Anthony as, seduced by the woman holding a glass, he has to decide which destiny to follow.

The monsters which appear in the subject, *The Temptation of Saint Anthony*, often symbolize the seven deadly sins, Gula, Desidia, Ira, Indivia, Avaritia, Superbia, and Luxuria (see.fig.1)<sup>1)</sup>. However, in this case, these figures are not immediately identifiable.

David II painted several versions of this subject from early in his career in the 1630s throughout his life. The current version dates from his period in Brussels. The basic motifs in this version are also to be found in a work formerly in the picture gallery in Berlin dated 1647, which was the climax of his Antwerp period, and in another work in Dresden dating from around the same time (see.fig.2). These paintings also depict a procuress, a seductive woman holding a glass, and Saint Anthony resisting temptation in prayer. There are also similarly monsters riding fish or reptile-like creatures in combat in the air. At the right-hand side of the Dresden picture, there is a monster which has a large skeletal face with the rest of its body covered in a cloth. The same creature is depicted in the Tokyo version. The ex-Berlin and Dresden works dating from the 1640s still have the scene set in a cave from which a landscape can be seen in the background. In contrast, the Tokyo version, which is considered to have been executed in the late 1660s, is an outdoor scene amidst ruins.<sup>2)</sup> To the left of the canvas is a view of hills and a rotundo architecture. This shows that the landscape has become more dominant. Two other works of similar composition are known (see.fig.3).<sup>3)</sup>

(Toshiharu Nakamura)

#### Notes:

- 1) See. Exh.cat., Margret Klinge, *David Teniers the Younger, Paintings, Drawings*, Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1991. cat.no.90 (Madrid: Museo del Prado, inv.no.1822).
- 2) I am very grateful to Dr. Klinger of Düsseldorf for all her advice in dating this work, etc. According to Dr. Klinger, the clothes and hairstyle of the woman tempting Saint Anthony would appear to reflect the costume of this period and are instrumental in dating the picture. Following are two references regarding 17th century fashion in the Netherlands:  
J. H. der Kinderen-Besier, *Spelevaart de Mode, die Kledig onzer Voorouders in de Zeventiende Eeuw*, Amsterdam, 1950.  
M. Mayer, *Das Kostüm auf Niederländischen Bildern. Zum Modewandel im Siebzehnten Jahrhundert*, Münster, 1986.
- 3) Coll. Carl Bechstein, Sale, Berlin, Wertheim, 11 December 1930, no.53, oil on canvas, 84×114cm (whereabouts unknown).  
St. Petersburg, The Hermitage Museum, oil on canvas, 100×134cm, inv.no.3780.



コルネリス・ド・ヘーム [1631-1695]

《果物籠のある静物》

1654年頃  
油彩、板  
44.5×72.5cm  
左下に署名

Cornelis de Heem [1631-1695]

*Still Life with a Basket of Fruits*

c.1654  
Oil on panel  
44.5×72.5cm  
Signed lower left: C. DHEEM. f.  
P.1990-2

Provenance:  
Coll. Georg Eberle (?); Xaver Scheidwimmer, München.

Bibliography:  
Sam Segal, *Jan Davidsz. de Heem en zijn Kring* (Exh. cat.), Centraal Museum, Utrecht and Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1991, pp. 198-199, fig. 35a.

コルネリス・ド・ヘーム(レイデン, 1631—アントウェルペン, 1695)は、17世紀ネーデルラントを代表する高名な静物画家の一人、ヤン・ダフィッツゾーン・ド・ヘーム(ユトレヒト, 1606—アントウェルペン, 1683/84)の息子である。

父ヤン・ダフィッツゾーンは、北ネーデルラントのユトレヒトおよびレイデンで活動した後、1636年にアントウェルペンに移住し、それ以後同市を制作の中心地とした。ヤン・ダフィッツゾーンの画風は、北ネーデルラント派の明暗の色調と南のフランドル派の豊かな色彩というふたつの異なる流れを統合したもので、明澄で透明な色彩、さまざまな固有色を包み込む全体を統一する色調、肉眼ではその跡が容易に見て取れないほど細かな筆遣い、多様で変化に富んだ事物の配置などを特徴とする。アントウェル

ペン移住後に彼が主として取り上げた主題は、花卉画、花飾り、果物画、食卓画、豪華陳列静物画などであり、描く対象の数を限定した小画面作品から、2メートルを越える大画面作品まで、さまざまな画面サイズの作品が知られている。

息子のコルネリスは、父のもとで静物画家としての修業を積み、また助手として父の制作を手伝うこともあったと推測される。記録から1660年には、アントウェルペンの聖ルカ組合の一員となっていたことが知られる。そして、1676年から1687年頃にかけてハーグに在住した時期を除いて、主として同市で活動した。コルネリスは、父ヤン・ダフィッツゾーンの画風の最も優れた継承者で、その最良の作品においては、父に匹敵する力量を見せている。描いた絵の主題も、ほぼアントウェルペン時代の父の作品と共通するが、一部の大きな画面作品以外は、主として比較的小さな、単純な構図の作品を描いた。晩年には、父の様式から離れて、硬直したマンネリ化した作品を制作するようになる。

横長の画面をした本作品は、コルネリスの初期の作品であり、暗緑色の壁の前に、緑色の布が掛けられた木製のテーブルが、画面に平行におかれている。木製のテーブルは、コルネリスの初期に頻繁に見られるモチーフである(後年にはそれに代わって、大理石製のテーブルや台座の上に重ねられた数枚の硬質の石のプレートが登場してくる)。画面左には、むき出しになったテーブル板の奥行きを示す左から右へと走る斜めの線が見られる。この斜線が構図の基本となっており、テーブルのやや右寄り中央部では、葡萄、桃、杏、桜桃の入った籠が、左側を上にして、この線に呼応するように斜めに配されている。その左側では、2個の胡桃、レモン、葡萄の房および葉によって斜線が形

成されている。そして、剥かれたレモンの皮が、中央部に向かって下弦の弧を描いている。籠の右側には、籠の底の支えとして、一部が切り取られて果肉を見せるメロンが置かれ、その右側には、二つの無花果(その一つは果肉をのぞかせている)が見える。色彩は、鮮やかではあるが、拡散的には用いられておらず、緑色を基調として、赤、黄、紺色などによって効果的なアクセントを付与されている。

ところで、本作品には、3段に積み重なったテーブル板の中央の板の縁に、C.DHEEM. f.の署名がついており、DとHは結び



参考図 1



参考図 2



参考図 3

合わされている。これはコルネリスの初期に典型的な署名の仕方であり、同様の署名のついた同じく果物を描いた作品が他に2点知られている(《吊るされた果実飾り》と《果物の静物》、参考図1, 2)。<sup>1)</sup> これら3点はひとつのグループとして考えることができるだろう。このうち、《吊るされた果実飾り》には、1654年の年記が入っており、本作品も同じ頃の制作と思われる。興味深いことに、《吊るされた果実飾り》は、前年の1653年に父が制作した同主題の作品(参考図3)<sup>2)</sup>を参考にしながら、その空間構成やいくつかのモチーフを若干変更して描かれた作品であり、この時期のコルネリスが父にいかにか依存していたかが知られるとともに、同時に自らの創意も意欲的に打ち出さんとしていたことが明確に窺われる。(中村俊春)

### 註

1) 前者は、London, Private Collection, 油彩, カンヴァス, 72.5×56.5 cm; 後者は、London, Rafael Valls Gallery, 1988, 油彩, 板, 19.7×22.8cm, and New York, Newhouse Gallery, 1988. 次の書も参考のこと。Exh. cat., Sam Segal, *Jan Davidsz...*, op. cit., pp.198-199, cat.no.35.

2) National Gallery of Ireland. inv.no.11 油彩, カンヴァス, 85×65cm; Exh.cat., Sam Segal, *Jan Davidsz...*, op.cit., pp.177-180, cat. no.27.

\* 本作品の調査研究に際して、ミュンヘンのクラウス・グリム博士およびアムステルダム大学のサム・セーハル博士からいろいろとご教示いただいた。心より感謝申し上げます。

\* \* \*

Cornelis de Heem (Leiden 1631—Antwerp 1695) was son of Jan Davidsz de Heem (Utrecht 1606—Antwerp 1683/1684), one of the leading still-life painters in the 17th century Netherlands.

Cornelis' father, Jan Davidsz, was active in the Northern Netherlands in Utrecht and Leiden and then moved to Antwerp in 1636. The father's style was a combination of two different schools; one, the chiaroscuro of the Northern Netherlandish school and the other, the rich colouring of the Flemish school. His strong, clear colours were unified in tone. His brushwork was so minute that it could hardly be detected by the naked eye and he produced a variety of compositions. After moving to Antwerp, his main subjects were flowers, floral decoration, fruit, table-scenes, and gorgeously arranged still-lives. They varied in size from small images with a limited number of subjects to large works measuring over two metres.

The son Cornelis is considered to have been apprenticed to his father and also to have served as his assistant. Record shows that he was member of The Guild of Saint Luke in Antwerp in 1660. With the exception of the period from 1676 to 1687, during which he stayed in the Hague, Cornelis was based mainly in Antwerp. Cornelis was the foremost successor of his father's style and his best works exhibit a talent equal to his father's. The subjects more or less overlap with those of his father's Antwerp period, although, with the exception of a few large-scale works, most of Cornelis' works were fairly small and simple compositions. In his late years, Cornelis departed from his father's style and began to produce rigid, stereotyped works.

The horizontal image under discussion, in which a wooden table covered with a green cloth is placed in front of a dark green wall, dates from early in Cornelis' career. The wooden table is a motif frequently found in Cornelis' early works. (In later years, he would paint marble tables or solid stone plates stacked on a pedestal.) To the left of the panel, as if to stress the depth of the image, the table remains uncovered with the wooden edge running diagonally from lower left to upper right. This slant forms the axis of the composition, with a basket of grapes, peaches,

apricots, and cherries tilted to the left, further to the right of the table, at the centre of the image. To the left of the basket are two walnuts, a lemon, and a bunch of grapes with its leaves, which are also placed diagonally. The lemon has been cut in half with its peel hanging in a semi-circle towards the centre of the image. To the right of the basket, as if to support it, is a melon that has been partly sliced to show the inside. Further right are two figs, one of which is cut open. Although the colouring is strong, it is not fragmented. Unified by a greenish tonality, red, yellow, and dark blue are added as effective accents.

The wooden table has three levels and the middle panel is signed C.DHEEM.f. at the edge, with the D and H entwined. This signature is typical of Cornelis' early years. There are two other paintings of fruit known to bear the same signature, *A Bouquet of Fruits Hanging from a Nail with a Crucifix* and *A Still-life of Fruit on a Ledge* (see figs.1 and 2).<sup>1)</sup> These three paintings could be considered as a group. Among them, *Hanging Fruit Decoration* is dated 1654, which leads us to assume that the present work was also executed around the same date. It is interesting to note that *A Bouquet of Fruits Hanging from a Nail with a Crucifix* is based on a work similar in subject (see fig.3) by Cornelis' father executed one year earlier in 1653. The spatial composition and several motifs have been slightly altered, indicating how much Cornelis relied on his father at that stage and, at the same time, how he was also eager to display his own creativity. (Toshiharu Nakamura)

#### Notes:

- 1) *A Bouquet of Fruits Hanging from a Nail with a Crucifix*, London: Private Collection, oil on canvas, 72.5×56.5cm; *A Still-life of Fruit on a Ledge*, London: Rafael Valls Gallery, 1988, oil on panel, 19.7×22.8cm and New York: Newhouse Gallery, 1988. Also see Exh.cat., Sam Segal, *Jan Davidsz.....*, op.cit., pp.198-199, cat.no.35.
- 2) National Gallery of Ireland, inv.no.11, oil on canvas, 85×65cm; Exh.cat., Sam Segal, *Jan Davidsz.....*, op.cit., pp.177-180, cat.no.27.

\* I am very grateful to Prof. Crauss Grimm of Munich and Dr.Sam Segal of Amsterdam for all their advice in the research of this painting.

エミール・ベルナル [1864-1941]

#### 《吟遊詩人に扮した自画像》

1892年  
油彩、カンヴァス  
65×81cm  
右下に署名(アトリエ印)

Emile Bernard [1864-1941]  
*Self-portrait as a Troubadour*

1892  
Oil on canvas  
65×81cm  
Signed lower right: *Emile Bernard (studio's seal)*  
P.1990-1

Provenance:  
Coll.Ambroise Vollard, Paris; Coll. R.Lunden, Enebyberg (Sweden).

Exhibition:  
*Emile Bernard*, Sala-Uppsala, 1976-1977, no.11.

Bibliography:  
J.J. Luthi, *Emile Bernard, Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peints*, Paris, 1982, no.351.

平成2年度購入作品のこの《吟遊詩人に扮した自画像》は、エミール・ベルナルがブルターニュ滞在時に制作した一連の作品のうちの1点である。ベルナルが初めてブルターニュに赴きゴーガンと会ったのは1886年、18歳の時であったが、それ以来画家は、翌年1887年から92年にいたるまで、毎年のように春や夏をボン=タヴェン、サン=ブリアック、プールデュなどの村で過ごした。シュフネッケル、メイエル・デ・ハーン、シャルル・ラヴェル、フリジエ、セリュジェなどの画家たちが、ゴーガンを囲んでこの期間、制作に励んでいた。当初よりベルナルとゴーガンの関係は必ずしもしっくりしたものではなかったと伝えられるが、1891年にはゴーガンと決定的に離反し、また、1893年以降はイタリアやギリシャ、トルコ、エジプト(1904年まで滞在)、スペインなど、海外各地に滞在するようになるため、本作品の制作された1892年という年は、ベルナル自身にとって、まさにブルターニュ時代の最後を飾る重要な年であったといえるであろう。

主題は、このブルターニュ時代に特徴的な中世風のもので、森の中でリュートを奏でる吟遊詩人と、長いドレスに身を包み、そぞろ歩く細いプロポーションの二人の貴婦人の姿が表わされている。ゴシックや初期ルネサンス、さらには18世紀の雅楽画などの影響が渾然一体となっているこうしたモチーフの作品を、ベルナルはブルターニュ時代に幾枚も描いており(《悪の華》、参考図1)、早いものは1888-89年頃にまでさかのぼり得るが、<sup>1)</sup> 完成度の点で、この作品は最も成功したもののひとつに数えられよ

参考図 1





う。マットな調子で塗られた夢幻的な中間色の色彩は、人物や樹木の優雅な曲線と見事に調和している。絵具の筆触には僅かに「分割主義」や「点描」的な要素が見られる一方で、樹木の描写や並置された太く短い筆のタッチなどには、1870年代後半から80年代のセザンヌの作品の強い影響が窺われる。しかし、全体としては、平塗りを用いて色面と輪郭線で作画していく総合主義の傾向も依然として顕著である。ただし、ベルナールが時折用いる強烈なクロワゾニスムの手法は、ここでは影をひそめている。

こうした中世風のロマンチックな主題はもちろん、ひとつにはベ

ルナール自身の幼少期からの文学趣味によるが、19世紀前半のロマン主義絵画やトゥルバドゥール絵画の流行以降、モンティセリやセザンヌ、同時代のモーリス・ドニにいたるまで、数多くの画家に共通して見られる傾向でもあった。とりわけ、1870年の普仏戦争敗北以降、第三共和制下のフランスの文化界には、不安定な自己の存在証明を愛国的歴史趣味や文学趣味の中に確認しようとする傾向が常に見られた。ブルターニュという土地の古い習俗と荒々しい風景にひかれて、画家たちが集まり始めたのもこの時期以降のことであった。カトリックとケルトの文化が不思議な混淆を見せるこの地に、画家たちの多くが回帰すべき出

自を見出したことは驚くにはあたらないだろう。ベルナルがゴーガンと共に、折にふれて描き出したさまざまなブルターニュの風物が、そのような新たな反近代主義的ロマンチズムの産物であったことは言うまでもない。他方、1890年、彼が初めてセザンヌについて言及した論文の中で、セザンヌのロマン主義的作品群に属する《聖アントニウスの誘惑》(1873-75, パリ, オルセー美術館)を大いに賞賛していることは興味深い。<sup>2)</sup> 技法のみならず主題の上でも、この時期ベルナルが、セザンヌのロマン主義的作品に対して深い関心を抱いていたことが推察されるからである。また、ベルナルは前年の1891年に出会ったサール・ペラダンの招きに応じて、この年には第1回「薔薇十字展」に3点の宗教的テーマの作品を出品し、世紀末の復古主義的な唯美主義の運動にも、きわめて接近していたことが知られている。<sup>3)</sup>

ところで画面に描かれている吟遊詩人の姿は、その特徴ある髪型と顔立ちより推察すれば画家の自画像であるのは確実であるが(ベルナルは自画像を描くことを好み、40数点が現在まで確認されている)、画家自身の手になる作品台帳(*Inventaire des toiles vendus à Mr. Vollard; le 22 mai 1901*)には、単に「公園にて——長身の二人の女性とギター奏者 Dans le parc: Deux longues femmes, un guitariste」とのみ記されている。とは言え、この同じ年の1892年に制作されたジャン・モレアスの詩集『レ・カンティレーヌ』のための挿絵の中でベルナルはきわめて類似した構想を見せ、樹木と立ち上る噴水の下で悲恋に涙する男の顔を表わしている(《私は噴水の音を聞く——森の中で》、参考図2)。<sup>4)</sup> この当時ベルナルはシャルロット・ブリスという女性



参考図 2

に失恋しており、この挿絵の肖像がベルナル自身であることはすでに指摘されている通りである。<sup>5)</sup> 背景の森はポン・タヴェンのいわゆる「愛の森 le Bois d'Amour」であり、二人の女性の被り物は、19世紀当時のブルターニュの民族衣装を髣髴とさせる。

ともあれ、きわめて折衷主義的な精神をもつ画家エミール・ベルナルの作品の研究は、ようやく近年始まったばかりであり、いまだ未知の部分は多く、この作品も例外ではない。しかしながら、すでにゴーガンやセザンヌ、さらにはモーリス・ドニ、ボナー

ル、シャルル・コッチやリュシアン・シモンなどの重要な作品群をもつ当館にとって、今回ベルナルのブルターニュ時代の貴重な作例が新たに加わったことは、<sup>6)</sup> 1880年代から20世紀初頭にかけてのフランス絵画コレクションに、いっそうの幅と奥行きがあたえられたことを意味している。(高橋明也)

註

- 1) 《ローエングリーン》, 1889年, 個人蔵, cat. Luthui, no.215./《田園の合奏》, 1890年, ジョゼフォヴィッツ・コレクション, cat. Luthui, no.257./《悪の華(中世の情景)》, 1892年, 個人蔵, cat. Luthui, no.353./《業士たち》, 1892年, ジョゼフォヴィッツ・コレクション, cat. Luthui, no.354.などが代表的作例である。《田園の合奏》と《悪の華》には共にリュートを弾く人物が描かれている。
- 2) “Cézanne”, *Les Hommes d’Aujourd’hui*, no.387 (1891); Exh. cat., “Emile Bernard 1868-1941”, Mannheim/Amsterdam, 1990, p.214 参照。
- 3) Juan Da Silva, “Le Salon de la Rose+Croix (1892-1897)”, Paris, 1991, p.74 参照。
- 4) “Les Cantilènes”, *J’écoute les jets d’eau dans le jardin taillé*, Exh. cat., “Gauguin & L’Ecole de Pont-Aven”, Paris, Bibl., 1989, no. 41 参照。
- 5) *ibid.* p.53.
- 6) 当館松方コレクションには、すでにエミール・ベルナルの後期の作風を見せる油彩画《パリジェンヌ》が所蔵されている(81×130.5cm/P.1959-16)。

\* \* \*

Self-portrait as a Troubadour, purchased in 1990, is one of a series of works Bernard produced while he was staying in Brittany. It was in 1886, when Bernard was 18 years old, that he first went to Brittany and met Gauguin. From then on, from 1887 to 1892, he spent many springs or summers in such villages as Pont-Aven, St-Briac, and Le Pouldu. Schuffenecker, Meyer de Haan, Charles Laval, Charles Filiger, Paul Sérusier, and other artists gathered around Gauguin and painted during this period. It is sometimes said that Bernard and Gauguin never got on together from the very beginning. In 1891, Bernard broke away from Gauguin for good and from 1893 onwards, he travelled abroad to Italy, Greece, Turkey, Egypt (where he stayed till 1904), and Spain. The year 1892, in which the present work was executed, must have had a personal significance as it was Bernard’s last year in Brittany.

The subject is a medieval one characteristic of Bernard’s period in Brittany. A troubadour is playing his lute in a forest with two elongated women in long dresses strolling by. While in Brittany, Bernard painted many works with this type of motif, which is a combination of gothic, early Renaissance, and eighteenth century fête-galante influences (*Les Fleurs du Mal*, fig.1). These works were executed as early as 1888-1889<sup>1)</sup>, though the current work is amongst one of the most highly accomplished. The use of a pale, neutral tonality beautifully matches the elegant curves of the figures and trees. While there are traces of “Divisionism” to be found in the brushwork, the depiction of the trees and the short, broad brushstrokes placed alongside one another reflect a strong influence of Cézanne’s works of the late 1870s to the 1880s. Overall there is still a strong element of Synthetism in the flat colour planes and contours of Bernard’s composition. However, the bold Cloisonnism he employed from time to time is not to be found in this picture.

One of the sources of these romantic medieval subjects was Bernard’s own literary taste from when he was very young. It is also true that the vogue for Romantic and Troubadour paintings ever since the early nineteenth century continued through to Monticelli, Cézanne, Maurice Denis, Bernard’s contemporary, and many other painters, who all painted in this manner on occasions. Particularly after the defeat in the Franco-Prussian War in 1870, literary circles under the Third Republic in France constantly endeavoured to overcome their instability through nationalistic

tastes in history or literature. It was from this period onwards that artists were enchanted by the antiquated customs and harsh landscape of Brittany and began to gather there. It is not surprising that these artists felt as if they had returned to their origin in Brittany, where Catholic and Celtic cultures were mysteriously mixed. It goes without saying that the numerous scenes of Brittany depicted by Bernard and Gauguin were products of this new anti-modernistic Romanticism. On the other hand, it is interesting that in 1890, in his first essay referring to Cézanne, Bernard expresses great admiration for Cézanne's *The Temptation of Saint Anthony* (1873-1875, Paris: Musée d'Orsay), which is a Romantic work.<sup>2)</sup> At this stage, Bernard was interested not only in Cézanne's technique, but also in the subject matter of his Romantic works. A year before executing the present work, in 1891, Bernard met Sâr Péladan, who invited him to submit three religious works to the first Salon of the Rose-Croix exhibition. These works suggest that Bernard was also very close to fin-de-siècle reactionary aestheticism.<sup>3)</sup>

Judging from the troubadour's characteristic hairstyle and face, it is quite clear that this figure is a self-portrait, (Bernard was fond of painting self-portraits and there are over forty which have been identified so far.). Yet, in the inventory kept by the artist (*Inventaire des toiles vendus à M.Vollard; le 22 mai 1901*), it is listed simply as *Dans le parc: Deux longues femmes, un guitariste*. A similar composition is to be found in the illustration of a lovelorn man weeping under the trees and a fountain in *Les Cantilènes*, a book of poems by Jean Moréas, executed in the same year, 1892 (*J'écoute les jets d'eau dans le jardin taillé*, fig.2)<sup>4)</sup>. At that time, Bernard was brokenhearted over an unrequited love for Charlotte Bris, suggesting, as has already been pointed out, that the portrait in this illustration is one of the artist himself.<sup>5)</sup> The forest depicted in the background is the so-called "Bois d'Amour" of Pont-Aven and the two women's hats resemble those of the folk costumes worn in Brittany in the 19th century.

Research on works by Emile Bernard, an artist of highly eclectic spirit, has only just started and there is still a lot to be revealed. In that respect, the current painting is no exception. As our museum already owns major works by Gauguin, Cézanne, Maurice Denis, Bonnard, Charles Cottet, and Lucien Simon, this painting by Bernard dating from his period in Brittany<sup>6)</sup> gives our collection of French paintings from the 1880s to the beginning of the 20th century all the more breadth and depth.

(Akiya Takahashi)

#### Notes:

- 1) Representative examples are *Lohengrin*, 1889, private collection, cat.Luthui, no.215./ *Country Concert*, 1890, Josefowitz Collection, cat.Luthui, no.257./ *Les Fleurs du Mal (Medieval Scene)*, 1892, private collection, cat.Luthui, no.353./ and *The Musicians*, 1892, Josefowitz Collection, cat.Luthui, no.354. *Country Concert* and *Les Fleurs du Mal* both include a figure playing the lute.
- 2) See "Cézanne" in *Les Hommes d'Aujourd'hui*, no.387 (1891). Exh.cat. Emile Bernard 1868-1941, Mannheim/Amsterdam, 1990, p.214.
- 3) See Juan Da Silva, *Le Salon de la Rose-Croix (1892-1897)*, Paris, 1991, p.74.
- 4) See "Les Cantilènes", *J'écoute les jets d'eau dans le jardin taillé*, Exh.cat. Gauguin & l'École de Pont-Aven, Paris, Bibl., 1989, no.41.
- 5) *ibid.* p.53.
- 6) The National Museum of Western Art, Tokyo already owns *Parisiennes*, an oil painting in Bernard's late style in the Matsukata Collection (81×130.5cm/P.1959-16)

マルティン・ショーンガウアー [1450頃-1491]

《マリアを祝福するキリスト》

1475-80年頃  
エングレーヴィング  
16.2×15.7cm  
中央下にモノグラム

Martin Schongauer [c.1450-1491]

*Christ Blessing the Virgin*

c.1475-80  
Engraving  
16.2×15.7cm  
Monogrammed lower middle: MS  
G.1990-41

Provenance:

A.W.Blum (Lugt Suppl. 79b); Helmut H.Rumbler, Frankfurt.

Bibliography:

Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert*, vol.IV, Wien 1925, No. 18, p.114; Julius Baum, *Martin Schongauer*, Wien 1948, p.41; Eduard Flechsig, *Martin Schongauer*, Strassburg 1951, pp.225, 233, 308-309; Charles Isley Minott, *Martin Schongauer*, New York 1971, p.38; Marianne Bernhard, *Martin Schongauer und sein Kreis*, München 1980, p.57; *The Illustrated Bartsch*, vol.VI, New York 1980, No.71, p.152; (Exhibition catalogue) Washington D.C. 1967-68, The National Gallery of Art, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe*, No.75; Colmar 1991-1992, Unterlinden Museum, *Der hübsche Martin, Kupferstich und Zeichnungen von Martin Schongauer*, No. K.14; Dresden, 1991, *Kupferstich Kabinett der Staatlichen Sammlungen Dresden, Martin Schongauer zum 500 Todestag*, No.18; München 1991, Staatliche Graphische Sammlung München, *Martin Schongauer, Das Kupferstichwerk*, No.18; Paris 1991-1992, Musée du Petit Palais, *Martin Schongauer*, No.26; Tokyo 1991, The National Museum of Western Art, *Martin Schongauer und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts*, No.51.

15世紀末の上部ライン地方を代表する画家・版画家マルティン・ショーンガウアーは、コルマルで金工師の息子として生まれ、1491年にブライザッハで歿した。彼の制作したエングレーヴィングは現在115点、あるいは帰属に疑いの残る《クラビホにおける聖ヤコブの闘い》を彼の手になるとすれば、116点が確認されている。しかし、これらの作品はいずれもモノグラムのみで年記が記されていないところから、その制作順序と制作年に関しては、さまざまな説がある。

本作品は、《キリスト降誕》(L.4)、《キリストの洗礼》(L.8)、《マグダラのマリアの前に現われるキリスト》(L.15)、《キリストによるマリアの戴冠》(L.17)とともに、ほぼ正方形の版を用いたエングレーヴィング5点のグループに属している。<sup>1)</sup> このグループの作品はいずれも、洗練された線描技法と簡略な構図を特徴とし、比較的大きな版を用いていることから、ショーンガウアーのエングレーヴィングの中では代表作の一つに数えられている。しかしこれらも、制作順序と制作年が明確ではないと言う点については、例外ではない。

ショーンガウアーのエングレーヴィングの制作順序に関して、彼のモノグラム「MS」の、Mの脚が垂直に引かれている8点の作品を初期作品とすることには、異論は出されていない。1991年にコルマルで開催された大規模なショーンガウアー展に際し、A.シャトレは、これら初期作品に対して版型が正方形の作品グループは、技法が著しく類似していることから、その直後に、すなわち大作《十字架を担うキリスト(大)》(L.9)や《受難伝》連作(L.20-30)に先だって、制作されたとする説をとっている。<sup>2)</sup> 一方で、このグループをショーンガウアーの作歴のより後期に置くパウム、フレクシヒ、シェスタックらは、その特質として「より伸びやかで組織的なハッチング」(シェスタック)を挙げ、技法の点からみて、彼の作品の一つの頂点をなしているとする。<sup>3)</sup> このどちらの説も、決定的な証拠を欠くことから推論に留まっており、明確な

結論を出すことは難しいものの、線刻の技法の点からのみ考えるならば、このグループの作品は、初期作品や、さらには《十字架を担うキリスト(大)》より一層の洗練を示しているように思われる。

ショーンガウアーの生年については、1420年頃とする説と1450年頃とする説があり、近年の研究者はおおよそ1450年頃とする説に傾いている。この説に従った場合、ショーンガウアーが銅版画家として活動していた時期は、《薔薇垣の聖母子》の制作される以前の1470年代初期から、<sup>8)</sup> ブライザッハ大聖堂壁画を制作するため、コルマールから同市に住居を移す時期(1486-87年)<sup>9)</sup> に至るまでとされている。その後、初期作品が制作された時期は、1470年代前半、《薔薇垣の聖母子》が描かれた1473年頃までとされている。本作品がその後いつ頃制作されたかに関して、これを推定する直接の手がかりはないものの、同じグループに属する《キリストの洗礼》中の天使が、AGのモノグラミストによって左右を逆にして模刻され、1481年に刷られた《ヴェルツブルクのミサ典書》の紋章盾のモチーフに用いられていることは、本作品の制作年の下限を知る上で参考となるだろう。<sup>10)</sup> このグループの作品の中では、他にも、《マグダラのマリアの前に現われるキリスト》の模刻で、1477年の年記のある作品がレールスによって報告されている。しかしこの年記は、二つの版のある同作品の初版には見あたらないため、レールスは後になって刻された可

能性もあるとしており、ショーンガウアーの作品の制作年代を推定する決定的な手がかりとは言いがたい。<sup>7)</sup> 結局のところ、本作品の制作年代は、1475年頃から、《キリストの洗礼》が制作された1480年頃に至る間の時期と考えることができよう。

正方形の版を用いて制作されたこの5点が、どのような意図によって制作されたかは定かではない。本作品はしばしば、同グループの中の《キリストによるマリアの戴冠》と連続する場面を描いたものとされてきた。すなわち、玉座の前に跪いたマリアが、まさにキリストの戴冠をうける《キリストによるマリアの戴冠》に続き、本作品では、戴冠を終えたマリアが玉座に着き、キリストの祝福を受けているとするのである。こうしたことから、バウムはこの5点が連作の一部であるとし、ミノットは、その連作が「キリスト伝」であろうとしている。<sup>8)</sup> しかし図像伝統からすれば両作品とも広義の聖母戴冠図に属するものであり、それ自体きわめて礼拝像としての性格が強い戴冠図を一連作中に二つの場面に分解して表す例も他に類を見ないため、これらの説には疑問が残る。<sup>9)</sup> おそらく両作品は広義の聖母戴冠図の二つのヴァリエーションであって、シャトレの言うように、このグループは主題をもった連作ではなく、当時一般的であった主題を集めたものと考えほうが妥当であろう。<sup>10)</sup>

本作品はまた、戴冠図の図像伝統からみた場合、《キリストによるマリアの戴冠》と比較して、より古い伝統に基づいている。



天上の玉座の前に跪き冠をうけるマリアを表した戴冠図は、14世紀イタリアの図像革新の後をうけて導入され、15世紀フランスで好んで取り上げられた。天使を儀式進行のアシスタントとして表すことも、14世紀のイタリアで始まっている。儀式が頂点を迎えるその瞬間を描き出すこの叙述性の強い図像は、ドイツでも15世紀にはかなり頻繁に見受けられるようになっていた。<sup>11)</sup> それに対して玉座の左右にキリストとマリアを対置した本作品は、盛期ゴシック期の教会堂の、聖母マリアに捧げられた南袖廊玄関タンパンレリーフの中心をなす、厳格なシンメトリーを特質とするきわめて象徴性の強い図像に由来している。

マリアの戴冠の瞬間を表すのではなく、その後の祝福の場面を、キリストとマリアの静的な対置によって表した本作品の図像の発想源として、フランクは、シュトラスブルク、マグダレーナ聖堂のステンドグラスにある《聖母を祝福するキリスト》(1468年頃)を挙げている。<sup>12)</sup> ペーター・ヘンメル(1447-1501)の手になるこの作品は、キリスト伝を表したステンドグラス中の一場面であるが、この作品は1904年の火災によって焼失してしまっていたために(現在はそれ以前に撮影された写真資料のみが残されている)、フランクの説もショーンガウアーの研究者たちの反響を呼ぶには至らなかった。しかしこのステンドグラスは、戴冠を済ませ玉座に座したマリアをキリストが祝福するという図像だけではなく、玉座の背にアーチ型の開口部が設けられ、キリストとマリアの頭部に挟まれたその部分に天使が配されているという構図の点からも、本作品との共通性を示している。フランクは、ヘンメルがその作品の想をシュトラスブルク大聖堂のタンパンレリーフ《聖母戴冠》から得ているのではないかとしているが、本作品のシンメトリーを強調したきわめてモニュメンタルな図像表現の由来の説明として、この説は興味深い。

レールスによれば、この作品は40点の刷りが残されている。その中でも本作品は刷りも保存状態も良好であり、貴重な一葉と言えよう。また当館では1981年にショーンガウアー初期の代表的なエングレーヴィング《キリストの降誕》を購入しており、この作家の技法的な発展を対照して見る事が出来る。(田辺幹之助)

## 註

- 1) A.シャトレはこの5点に、さらに《玉座のキリスト》(L.33)を加え、6点を一つのグループに数えている。この作品は縦長であって(16×12cm)、同グループの他の作品とは版型に相違が見られるが、用いられているモチーフが《キリストによるマリアの戴冠》および本作品に近いというのが、その理由である。展覧会カタログ、Colmar 1991, Unterlinden Museum; *Der hübsche Martin. Kupferstich und Zeichnungen von Martin Schongauer*, p.280.
- 2) 註1の前掲書, p.273.
- 3) Julius Baum; *Martin Schongauer*. Wien 1948, p.41. Eduard Flechsig; *Martin Schongauer*, Strassburg, 1951, p.225. 展覧会カタログ, Washington D.C. 1967-1968, The National Gallery of Art, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe*, Catalog Text of no.74. なお、ミュンヘンにおいて1991年に開催されたショーンガウアー展も、この5点を彼の中期あるいは後期の作とする説に従っている(München, 1991, Staatliche Graphische Sammlung München, *Martin Schongauer, das Kupferstichwerk*).
- 4) デューラーが所蔵していたショーンガウアーの素描(現在は失われている)には、ショーンガウアーがその素描を描いた1470年に、彼はまだ「若い徒弟」であったと記されている。この記述からすれば、ショーンガウアーが工房をもち、エングレーヴィングの制作も可能となったのは1470年以降であると考えられる。
- 5) 註1の前掲書, p.43, また同書でシャトレは、ゾフリンゲンの聖クララ会修道院の祭壇画を制作するため同地へ赴いて以降、ショーンガウアーはエングレーヴィングを制作していないとしている(p.241)。

- 6) Lehrs, Max; *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert*, vol.VI, Wien 1927 p.124.
- 7) 註6の前掲書, vol.V, Wien 1925 p.105. またボッシュは《キリストによるマリアの戴冠》がエル・エスコリアル図書館所蔵の写本《ツニガの時禱書》の挿絵の粉本となっていることを指摘している。この写本は、描かれた人物の衣装のモードから1465-75年頃に制作されたとされているが、明確な制作年は明かではない(Lynette M.F. Bosch; *A Terminus ante quem for Two of Martin Schongauer's Crucifixions in Art Bulletin* 1982 Vol.LXIV, pp.632-635).
- 8) 註3の前掲書Baum, p.41, Charles Ilsley Minott, *Martin Schongauer*, New York 1971, p.38.
- 9) マリアの戴冠, 祝福をうけるマリアの図像に関しては、主としてGertrud Schiller; *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4, 2, Gütersloh 1980, pp.114-118, pp.147-154を参考とした。
- 10) 註1の前掲書, p.273.
- 11) 聖母戴冠像の発展に関してはOtto Pächt, *Die historische Aufgabe Michael Pachters*, in *Methodisches zur kunstgeschichtlichen Praxis*, Wien 1977, pp.64-105 (in *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin 1977, pp.95-132)のIkonographischer Exkurs, pp.97-102を参考とした。
- 12) Paul Frankl; *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*, Berlin 1956, pp.29-35, Ill.23.

[ショーンガウアーのエングレーヴィングに付せられたL番号はレールスのカタログ(註6の前掲書)第5巻に記載された作品番号]

\* \* \*

Martin Schongauer, a influential painter and engraver of the Upper Rhine in the late 15th century, was born the son of a goldsmith in Colmar and died in Breisach in 1491. So far, 115 engravings have been identified as the work of Schongauer. Although there are doubts about the attribution of *Saint Jacob's Battle in Clavijo*, if this is also by him, it would make a total 116 engravings. These works are all signed in monogram, but not dated. Therefore, opinions vary regarding the order in which they were executed and their dates of execution.

*Christ Blessing the Virgin* belongs to a group of five works engraved on more or less square plates. The other four are *The Nativity* (L.4), *The Baptism of Christ* (L.8), *Christ Appearing to Mary Magdalene* (L.15), and *Christ Crowning the Virgin* (L.17).<sup>1)</sup> All five of these works are characterized by a refined hatching lines and simple composition. As the plates are fairly large in size, they are regarded as some of Schongauer's most representative engravings. Nevertheless, they are no exception as far as the date and order of execution are concerned. Details remain unknown.

Nobody seems to have any objection in identifying eight works in which the M of his monogram [MS] is written at an upright angle as engravings in his early period. At a major Schongauer exhibition held in Colmar in 1991, Albert Châtelet suggested that as the technique employed in the group of square plates is extremely close to that of the early works, they could have been executed immediately after the early works and before the large-scale works *Christ bearing the Cross* (L.9) and *The Passion* series (L.20-30).<sup>2)</sup> On the other hand, Baum, Flechsig, and Shestack, who date this group to later in Schongauer's career, point to "the hatching lines are straighter and more schematic" (Shestack) and conclude that from the technical point of view, they form a climax in his oeuvre.<sup>3)</sup> Neither of these views are backed by decisive evidence, so that they are no more than inferences, from which it is hard to draw any firm conclusions. Even so, judging merely from the technique employed in the engraving of the lines, this group would appear to be much more refined compared to the early works and, furthermore, *Christ Bearing the Cross*.

As concerns Schongauer's date of birth, opinion is divided between circa 1420 and circa 1450. Recent research tends to point towards circa 1450. Assuming that he was born at the latter date, his active period as an engraver would be from the early 1470s<sup>4)</sup>, before he executed *Rose Arbor Madonna*, to when he moved from Colmar to Breisach (1486-1487)<sup>5)</sup> in order to work on the murals for the cathedral. Further research has revealed that his

early works were executed in the early 1470s, prior to circa 1473, when Rose Arbor Madonna was executed. Although there is no evidence to prove how soon afterwards the present engraving was executed, the angel depicted in *The Baptism of Christ*, which belongs to the same group, provides a clue. This angel was copied in reverse by the monogrammist AG as a motif for the coat of arms on the Würzburg Mass Book printed in 1481. Consequently, it may be assumed that the present engraving was executed no later than 1481.<sup>6)</sup> According to Max Lehrs, *Christ Appearing to Mary Magdalene*, again from the same group, was also copied in a work dated 1477. However, there are two states of that work and as the first state is not dated, Lehrs admits that the date could have been inscribed at a later stage, making it difficult to draw any presumptions from this copy as regards Schongauer's engravings.<sup>7)</sup> In conclusion, it would appear that the present work was executed sometime between circa 1475 and 1480, when *The Baptism of Christ* was executed.

It is not clear what these five engravings on square plates were made for. The present work has often been considered a sequel to *Christ Crowning the Virgin*, from the same group. The Virgin is kneeling in front of the throne to be crowned by Christ in the former work. Once she has been crowned, in the present, later work, she sits at the throne to be blessed by Christ. As a consequence, Baum has surmised that these five works are part of a series and Minott suggests that it is a series of "The Life of Christ".<sup>8)</sup> However, iconographical tradition has it that both works belong, in a broad sense, to the icon of the Coronation of the Virgin. The Coronation was an icon of worship in itself and no other series are known in which these two scenes have been cut apart as two separate works, leaving doubts about the Baum/Minott view.<sup>9)</sup> It would probably be safer to assume that these two engravings are variations of the Coronation of the Virgin and that, as Châtelet suggests, the series does not have any particular subject as a whole, but is rather a collection of common subjects of the time.<sup>10)</sup>

From an iconographical point of view, compared to *Christ Crowning the Virgin*, the present work is based on an older tradition. The image of the Virgin kneeling in front of a celestial throne to be crowned was introduced after iconographic innovations in 14th century Italy and was favoured in 15th century France. Angels depicted as assistants in the ceremony were also 14th century Italian inventions. It is a highly narrative image describing the climax of the ceremony and also appeared frequently in Germany by the 15th century.<sup>11)</sup> In contrast, the current image of Christ and the Virgin seated on both sides of the throne originated in a highly symbolic image applied to the tympanum relief above the entrance to the south nave dedicated to the Madonna in high-Gothic churches, which was characterized by strict symmetry.

Instead of depicting the moment the Virgin was crowned, the current engraving captures the moment of the blessing with Christ and the Virgin juxtaposed in a stationary position. Paul Frankl identified *Christ Blessing the Virgin* (circa 1468), a stained glass in the Magdalene Chapel, Strasbourg, as the source of this image.<sup>12)</sup> This stained glass window was one of a series on the theme of the life of Christ made by Peter Hemmel (1447-1501), which was burnt in a fire in 1904. (Only photographs of the window remain.) Although Frankl's view did not evoke much response among Schongauer scholars, this stained glass has more in common with the present engraving than simply the image of Christ blessing the Virgin on the throne after her coronation. The composition of an arch-shaped opening behind the throne with angels placed between Christ and the Virgin's heads is also identical. Frankl suggests that Hemmel was inspired by the tympanum relief of *The Coronation of the Virgin* at Strasbourg Cathedral, which is interesting as an explanation for the origin of the the monumental iconographical expression of this engraving with its emphasis on symmetry.

According to Lehrs, forty examples of the present engraving are known to have survived. This one has been kept in very good condition, making it particularly precious. In 1981, the museum purchased *The Nativity*, a typical example of Schongauer's early engravings, which makes it possible to compare the technical development of this artist. (Mikinosuke Tanabe)

#### Notes:

- 1) A. Châtelet adds *Christ on his Throne* (L. 33), making it a group of six. The sixth engraving is a vertical plate measuring 16 by 12 cms. and differs in size from the other five, but Châtelet argues that the motif is closely related to *Christ Crowning the Virgin* and the current work. Exhibition Catalogue: *Der hübsche Martin, Kupferstich und Zeichnungen von Martin Schongauer*, Colmar: Unterlinden Museum, 1991, p. 280.
- 2) Châtelet, *ibid.*, p. 273.
- 3) Julius Baum, *Martin Schongauer*, Vienna 1948, p. 41. Eduard Flechsig, *Martin Schongauer*, Strasbourg, 1951, p. 225. Exhibition Catalogue: *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe*, Washington D.C.: The National Gallery of Art, 1967-1968, catalogue text of no. 74. The opinion that these five engravings were executed in Schongauer's mid or late career was also supported at an exhibition held in Munich in 1991. (*Martin Schongauer, das Kupferstichwerk*, Munich: Staatliche Graphische Sammlung München, 1991.)
- 4) A drawing by Schongauer that Dürer used to own (and is now lost) had an inscription that he was "still a young apprentice" when he executed the drawing in 1470. Judging from this inscription, it would have been after 1470 that it was possible for Schongauer to have his own studio and produce engravings.
- 5) Châtelet, *Ibid.* p. 43. Châtelet maintains that Schongauer did not produce any engravings after he moved to Söflingen to execute the altar painting at Saint Claire's Convent (p. 241).
- 6) Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert*, vol. VI, Vienna, 1927, p. 124.
- 7) Lehrs, *Ibid.*, vol. V, Vienna, 1925, p. 105. Bosch points out that *Christ Crowning the Virgin* is a copy of an illustration in the Zziger Book of Prayers in the library of El Escorial. Judging from the style of the clothes worn by the figures painted in the manuscript, it is thought to have been executed circa 1465-1475, but details remain unknown. (Lynette M.F. Bosch, "A Terminus ante quem for Two of Martin Schongauer's Crucifixions" in *Art Bulletin*, vol. LXIV, 1982, pp. 632-635.)
- 8) Baum, *Ibid.*, p. 41. Charles Ilsley Minott, *Martin Schongauer*, New York, 1971, p. 38.
- 9) Concerning the iconography of the Coronation and the Blessing of the Virgin, I referred mainly to the following: Gertrud Schiller, *Ikonomie der christlichen Kunst*, Band 4, 2, Gütersloh, 1980, pp. 114-118, pp. 147-154.
- 10) Châtelet, *Ibid.*, p. 273.
- 11) Concerning the development of the image of the Coronation of the Virgin, I referred to the following: "Ikonomie der christlichen Kunst", pp. 97-102 in Otto Pächt, "Die historische Aufgabe Michael Pachters" in *Methodisches zur kunstgeschichtlichen Praxis*, Vienna, 1977, pp. 64-105, (in *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, Berlin, 1977, pp. 95-132.).
- 12) Paul Frankl, *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*, Berlin, 1956, pp. 29-35, ill. 23.

[The L numbers quoted for engravings by Schongauer are the catalogue numbers in Lehrs, *Ibid.*, vol. V.]

新収のオランダ・マニエリスム版画について  
Notes on the Newly Acquired Dutch Mannerist Prints

国立西洋美術館は平成3年度(1991年度)にオランダ・マニエリスム版画87点を所蔵に加えた(83点は購入, 4点は寄贈)。予算上の制約もあって、当初提案された約300点からなるまとまったコレクションのすべてを購入することはできなかったが、話し合いの末、全体の約3分の1に当たる123点の作品を購入することができた(平成3年度に購入されなかった残りの36点については平成4年度の新収作品が紹介される次回の年報を参照されたい)。このような一括購入は昭和57年度のクリンガー、昭和62年度のカロに続くものである。いささか乱暴な意見かもしれないが、当館の版画コレクションがほとんど零の状態から出発したことを考えるならば、このような購入方法によってコレクションの核をつくり、西洋版画史の大きな流れが迎えられるようなコレクションにしていくことは当館の版画コレクションにとって必要なことであろう。

イタリアに端を発するマニエリスムはフランスにおいてはフォンテンブロー派などの形成に大きな影響を及ぼし、また、奇想に満ちた多くの芸術家が集まったブラハの宮廷がマニエリスムの一大中心となったことは事実であるにせよ、イタリア以外の地でマニエリスムが最も実り豊かな成果をもたらしたのはオランダにおいてであった。ファン・マンデル(1548-1606)、ヘンドリック・ホルツィウス(1558-1617)、コルネリス・ファン・ハールレム(1562-1638)らを代表者とするオランダ・マニエリスムはおよそ1570年代から1620年代にかけて展開されたが、オランダにおけるマニエリスムはイタリアのそれとは異なり、単に古典主義に対する反動ではなく、イタリア主義と自国の伝統との葛藤という一面をその本質にもっていた。イタリアから美術理論がもたらされ、表面上はイタリア化が進んでいったものの、その内部にはこの両者の和解しがたい緊張感が潜んでいたのである。この時代のオランダ美術に写実的な細部描写と誇張に満ちた人工的表現が混在する不思議な魅力をもたらしたのは、こうした緊張感と決して無縁ではなかったであろう。このようなオランダ・マニエリスムの特質をもっともよく伝えるものがエングレーヴィング版画である。精緻な表現を可能なものとするこの技法は、ライモンディ以来油彩画の複製を目的として広く利用されてきた。ホルツィウスらに代表されるオランダ・マニエリスムの版画も基本的にはこうした伝統の延長上にあり、複製版画として制作されたものが大半を占めている。しかし、写実主義から反自然主義までを自在に行きかうかのようなホルツィウスやジャック・ド・ヘインの振幅の大きい表現を単に写実的再現という言葉で説明することはできないであろう。彼らの折衷主義は従来否定的な文脈で語られることのほうが多かったが、そこにより複雑な表現意図や独自性を見いださうる可能性があるのではないだろうか。

この度の購入にはジャック・ド・ヘイン、ホルツィウス、ヤーコブ・マータム、ヤン・ミュラー、ヤン・サーンレダム(サーンレダムの作品は平成4年度の購入となる)などオランダ・マニエリスムを代表する版画家の作品が含まれており、また、全体的にみて刷りの状態も良好である。この新収作品が他のオランダ・マニエリ

スム版画、さらに将来的には、イタリアやフランスのマニエリスム版画を収集していくきっかけとなることを期待したい。(幸福 輝)

\* \* \*

The National Museum of Western Art acquired 87 Dutch Mannerist prints in the fiscal year 1991. 83 were purchased and 4 were donated. Due to the limited budget, it was impossible to purchase the entire collection of nearly 300 prints that had been offered, but after long discussions, the museum was able to purchase 123 prints, which composed approximately one third of the collection. (The 36 prints that are not included in this year's purchases will be listed in the next annual report for the fiscal year 1992.) In the past, the museum has purchased collections of works by Max Klinger in 1982 and Jacques Callot in 1987. Although this may sound rather excessive, taking into consideration the fact that this museum's print collection started out from practically nothing, purchasing large groups of prints to form the core collection and making it possible to survey the history of Western prints is essential.

Mannerism originated in Italy and had great influence, in France, on the formation of the Fontainebleau School. It is also true that the court in Prague, where many artists with original ideas gathered, became one of the major centres for Mannerism. However, outside Italy, it was in Holland that Mannerism succeeded most fully. Dutch Mannerism represented by such artists as Karel van Mander (1548-1606), Hendrik Goltzius (1558-1617), and Cornelis van Haarlem (1562-1638) flourished from the 1570s to the 1620s. Unlike Italian Mannerism, which primarily a counteraction to Classicism, Dutch Mannerism was, in essence, a feud between Italianism and Dutch tradition. Artistic theory was introduced from Italy and, on the surface, Italianization was in progress, but hidden deep down was an incompatible tension between the two. The mysterious appeal in Dutch art of this period of a mixture of realistic details and artificial expressions full of exaggeration is not at all irrelevant to such tension. The characteristics of Dutch Mannerism are most apparent in engravings. Ever since Marcantonio Raimondi, the engraving technique, which made possible the creation of the minute representation, was widely employed for the reproduction of oil paintings. Dutch Mannerist engravings represented by the works of Goltzius were basically in the same line of tradition and the majority were engraved as reproductions of paintings. However, the mere term, realistic reproduction, does not suffice to explain the broad range of expression achieved by Goltzius and Jacques de Gheyn, which ranges freely from realism to anti-naturalism. Their eclecticism has more often than not been described in negative terms, but there are complicated motivations and much originality to be discovered in their work.

Works by leading Dutch Mannerists such as Jacques de Gheyn, Goltzius, Jacob Matham, Jan Müller, and Jan Saenredam (Saenredam is included in the 1992 purchases.) are included in the collection, which, on the whole, consists of very fine impressions. It is hoped that these new acquisitions will lead to further acquisitions not only of Dutch Mannerist prints, but also of Italian and French Mannerist prints. (Akira Kofuku)

展覧会  
Exhibitions

ウィリアム・ブレイク  
William Blake

会期:1990年9月22日—11月25日  
主催:国立西洋美術館/日本経済新聞社  
入場者数:126,588

Duration: 22 September — 25 November 1990  
Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo  
The Nihon Keizai Shimbun, Inc.  
Number of Visitors: 126,588

ウィリアム・ブレイクは、大正3年(1914)に白樺派の柳宗悦によって紹介されて以来、わが国では熱烈な支持者を持ち、特に「虎」や「病める薔薇」などで知られる詩集『無垢と経験の歌』は広く愛読されてきた。しかし、ブレイクが生涯にわたって彫版師を職業とし、水彩や色刷版画に独自の境地を築いたことはあまり知られていない。彼は、詩とイメージの融合をはかって自作の詩集に挿絵をほどこし、さらに聖書、あるいは、ダンテ、ミルトン、ヤングらの古今の詩文に想を得て、そのたくましい想像力を独自の象徴的イメージによって表現したのである。

本展はブレイクの造形芸術の全貌をわが国に紹介する最初の試みであり、コミッショナーのニューヨーク大学美術研究所教授ゲルト・シフ、およびテート・ギャラリー英国美術部前キーパー、マーティン・パリンとの密接な協力の下に企画・準備した展覧会である。大英博物館、テート・ギャラリー、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館、フィッツウィリアム美術館、ピアポント・モーガン図書館、イェール英国美術センター、ナショナル・ギャラリー・オヴ・ヴィクトリアなど、英、米、豪、独、日の計37のコレクションから出品された素描、水彩、版画、挿絵本の名品の数々は、





わが国で開催されるブレイク展としてのみならず、国際的な水準から見ても、望み得る最高の内容を示していた。

出品作品は最新のブレイク研究を踏まえて選択されたが、その中には近年再発見された重要作品、たとえば1986年にバイエルン州立図書館の稀観本コレクションの中からD.W.デルベッカーによって再発見された『無垢の歌』、1989年に美術市場に現われた『ブレイク=ヴァーリー・大スケッチブック』などが含まれており、海外のブレイク研究者の間でも大いに注目された。

また、『アルビオンは立ち上がった』のように、モノクロおよび多色刷り、彩色のエングレーヴィング、あるいは預言書『ヨーロッパ』のように、モノクロおよび多色刷り彩色のレリーフ・エッチングを、それぞれ並べて展示するなど、ブレイク芸術の特徴が非常に確かな方法で紹介された。

展示会カタログは、シフ、バトリンの他、ロバート・エシック、デイヴィッド・バインドマンの参加を得て、この分野における最高水準を示すものとなった。それ故、当初予定していた英語版カタログの出版が、シフの突然の死去と資金不足のために実現できなかったことは大いに惜まれる。(雪山行二)

#### [カタログ]

若きブレイクとその悖徳：ゲルト・シフ(第2版のみ)  
 ウィリアム・ブレイク(1757-1827)：マーティン・バトリン  
 ブレイクと職業としての版画制作：ロバート・N.エシック  
 ウィリアム・ブレイクの視覚的表現手段の発展：  
 マーティン・バトリン  
 「わたし自身の心がわたしの教会である」 ブレイクとペインとフ  
 ランス革命：デイヴィッド・バインドマン  
 作品解説：ゲルト・シフ/マーティン・バトリン  
 年譜：ベス・A.マンデルボーム  
 編集：雪山行二/喜多崎 親/高橋明也  
 制作：アイメックス  
 ※カタログは日本語版のみ。  
 作品輸送/展示：日本通運  
 会場設営：乃村工芸

\* \* \*

Ever since William Blake was introduced to the Japanese in 1914 by Soetsu Yanagi of the Shirakaba group, he has attracted avid admirers. Many Japanese have read his book of poems, *Songs of Innocence and of Experience*, which includes the well-known "The Tyger" and "The Sick Rose". Yet, not so many know that, throughout his life, he was an engraver by profession and that he created a style of his own in watercolours and colour prints. Trying to envisage a fusion of poetry and images, he produced his own illustrations for his poems. Based on inspirations from the Bible and literature of all ages from Dante and Milton to Young, he expressed his rich imagination in unique symbolic images.

This exhibition was the first attempt to present the Japanese public with the entire aspect of Blake's accomplishment in the visual arts. It was planned and organized in close collaboration with the commissioners Gert Schiff, Professor of Art History at the Institute of Fine Arts, New York University and Martin Butlin, former Keeper of the Historic British Collection in Tate Gallery. Master drawings, watercolours, prints, and illustrated books were gathered from 37 collections such as The British Museum, Tate Gallery, Victoria and Albert Museum, The Fitzwilliam Museum, The Pierpont Morgan Library, Yale Center for British Art, and the National Gallery of Victoria as well as collections in the United Kingdom, the United States, Australia, Germany, and Japan. Not only was it a fine exhibition to be presented to the Japanese, but even by international standards, it consisted of an outstanding selection of works.

The exhibits were selected with due consideration to the latest findings in research on Blake, including recent rediscoveries of important works such as *Songs of Innocence*, found by Detlef W. Dörrbecker amongst the collection of rare books at the Bavarian State Library in 1986, and *The Larger Blacke-Varley Sketchbook*, which appeared on the art market in 1989, thus attracting the attention of Blake scholars abroad.

The characteristics of Blake's art were presented with considerable precision. For example, *Albion Rose* and *Europe, A Prophecy* were presented respectively with two works different in technique. Concerning the former, an ordinary line engraving and a multi-colour line engraving finished in pen and watercolour were exhibited, and concerning the latter, monochrome relief etchings (copy B) and multi-colour relief etchings with watercolour (copy A) were exhibited.

In addition to Schiff and Butlin, Robert N. Essick and David Bindman contributed to the exhibition catalogue and produced the highest standards achievable in this field. It was greatly regretted that an English version of the catalogue, which had been planned originally, could not be published due to the sudden tragedy of Professor Schiff's death and a lack of funds.

(Koji Yukiya)

#### [Catalogue]

Young Blake and Moral Rebellion: Gert Schiff (2nd edition only)  
 William Blake (1757-1827): Martin Butlin  
 Blake and the Profession of Printmaking: Robert N. Essick  
 William Blake, The Evolution of His Visual Means of Expression: Martin Butlin  
 "My Own Mind is My Own Church" Blake, Payne, and the French Revolution: David Bindman  
 Catalogue Notes: Gert Schiff/Martin Butlin  
 Biography: Beth A. Mandelbaum  
 Editorial Direction: Koji Yukiya/Chikashi Kitazaki/Akiya Takahashi  
 Production: Imex Inc.  
 \*The catalogue was published in Japanese only.  
 Transportation and Set Up: Nippon Express, Co., Ltd.  
 Display: Nomura Kogei

## ドイツの素描

—ウィーン・アルベルティーナ版画素描館所蔵

German Drawings from the Albertina, Vienna

(Deutsche Zeichnungen: Meisterwerke aus dem Besitz der Albertina in Wien)

会期:1991年3月19日—5月19日

主催:国立西洋美術館/アルベルティーナ版画素描館

入場者数:89,155

Duration: 19 March—19 May 1991

Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo  
Graphischen Sammlung Albertina, Wien

Number of Visitors: 89,155

当館は、これまで、1973年の「イタリア・ルネサンスのブロンズと素描」展、1981年の「ヨーロッパ版画名作展」などを通じて、ウィーンのアールベルティーナ版画素描館所蔵の作品を日本に紹介してきたが、この展覧会では、同館のコレクションの核の一つであるドイツの素描を取り上げた。

出品作品は15世紀半ばから今世紀初頭までの80点で、中でも、5点のデューラーの素描をはじめとするドイツ・ルネサンス期の作品、そしてロマン派以降の19世紀の素描に力点が置かれ、充実した内容となった。地域的には、オーストリアやスイスをも含むドイツ語圏で制作されたものを対象とし、四百年ほどの間のドイツ素描の展開のほぼ全幅を追うものとなった。

カタログは、大部、高価となり、簡単な参照はもとより、展覧会場で持ち歩くことさえ難しくなってきた近年の展覧会カタログの在り方に一石を投ずるものとして、小型化、廉価化を目指した。その結果、内容は序文一本および作家作品解説のみ、図版もカラー図版16枚、あとは総てモノクロ図版という簡潔なものとなったが、アルベルティーナ館長にして世界屈指の素描研究家であるオーバーフーバーの序文は、もうこの上に何も付け加えることのない優れた内容のものであり、このカタログはそれのみによっても充分価値のあるものとなった。出品作を例として縦横に論じつつ、ドイツ圏における素描の大きな展開を追い、それとともに、南ドイツ、北ドイツ、西ドイツ、あるいはスイスといった地域による特質の違いを浮き彫りにしたこの序文は、短いながらも、ドイツ素描の理解のための不可欠の資料となるであろう。

企画の発端においては夢にも思わなかった東西ドイツの統一が、急速に進行した結果、この展覧会は、タイムリーな内容を持つものとなり、当館での会期の後にパリへ巡回することとなった。湾岸戦争のあおりを受けて、直前になって作品の輸送が危ぶまれるなど、美術館の世界もまた、政治の世界と無関係ではあり得ないことを改めて認識させる展覧会でもあった。(有川治男)

[カタログ]

ドイツの素描:コンラート・オーバーフーバー

作家作品解説:フリッツ・コレニー/バルバラ・ドッシ/クリスティーネ・エーケルハルト=ラインヴェッター/エルヴィン・ミツチュ

編集:有川治男



編集協力:中村俊春

翻訳:有川治男/中村俊春/田辺幹之助

制作:印象社

※カタログは日本語版のみ。オーバーフーバーのエッセイは二カ国語表記。

作品輸送/展示:日本通運

会場設営:乃村工芸

\* \* \*

This was not the first occasion for our museum to be presenting masterworks from the Print & Drawing Collection of the Albertina, Vienna to the Japanese public. *Bronzes and Drawings of the Italian Renaissance* was held in 1973 and *Master European Prints* in 1981. This exhibition focused on German drawings, which constitute one of the principal holdings of the Albertina collection.

Eighty choice works dating from the mid-15th century to the beginning of the 20th century were presented with an emphasis on the German Renaissance represented by five drawings by Dürer and 19th century drawings from the Romantics onwards. Geographically speaking, works were limited to those produced in German speaking countries including Austria and Switzerland, resulting in an overall survey of four hundred years of German drawings.

In recent years, exhibition catalogues have become so expensive and large in size that they cannot be referred to easily and it is even difficult to carry them around the exhibition. In contrast to this trend, we kept the catalogue for this exhibition as small and as inexpensive as possible. As a result, it contained only one introductory essay and notes on the artists and works. There were only 16 colour plates, the rest printed in monochrome. The introduction written by Konrad Oberhuber, Director of the Albertina and one of the foremost drawing scholars in the world, was so rich in content that nothing more could be added. The catalogue had ample value for that one essay alone. Oberhuber's introduction surveyed the development of drawings in the German speaking area, using the works exhibited as examples. It also described the difference in character among various areas such as southern Germany, northern Germany, western Germany, and Switzerland. Though not particularly long an introduction, it is an essential reference in the study of German drawings.

The rapid progress in the reunification of the two Germanies, which had never been dreamt of when the exhibition was originally planned, resulted in making this exhibition a most timely occasion. Subsequently, it travelled on to Paris. The transport of the drawings was endangered at the last minute due to the Gulf War, which made us realize that even the art world is not im-

mune from the world of politics.

(Haruo Arikawa)

[Catalogue]

German Drawings: Konrad Oberhuber

Notes on the Artists and Works: Fritz Koreny/Barbara

Dossi/Christine Eckerhardt-Reinwetter/Erwin Misch

Editorial Direction: Haruo Arikawa

Editorial Collaboration: Toshiharu Nakamura

Translation: Haruo Arikawa/Toshiharu Nakamura/Mikinosuke

Tanabe

Production: Insho-sha

\*The catalogue was published in Japanese only with the exception of Oberhuber's  
essay, which was printed in Japanese and German.

Transportation and Set Up: Nippon Express Co., Ltd.

Display: Nomura Kogei

マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画  
 —ショーンガウアー歿後500年記念展/ドレスデン版画素描館所蔵  
 Martin Schongauer and 15th Century German Engravings from  
 the Collection of Kupferstich-Kabinett Dresden  
 —In Commemoration of the 500th Anniversary of Schongauer's Death  
 (Martin Schongauer und der Deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts:  
 Zum 500. Todesjahr Martin Schongauers/ Werke aus dem  
 Kupferstich-Kabinett Dresden)

会期:1991年6月25日—8月18日  
 主催:国立西洋美術館/ドレスデン国立版画素描館  
 入場者数:53,633

Duration: 25 June—18 August 1991  
 Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo  
 Kupferstich-Kabinett Dresden  
 Number of Visitors: 53,633

1991年にはショーンガウアー歿後500年を記念し、各地で彼の展覧会が開催されたが、本展は、ドレスデン版画素描館の「ショーンガウアー、歿後500年記念展」に出品された彼の銅版画100点に、「カルタ札のマイスター」や「E.S.のマイスター」からデューラーに至る、15世紀ドイツ銅版画52点を新たに加えて構成された。ショーンガウアーの銅版画は現在115点あるいは116点が知られているが、本展には彼の代表作がほぼ総て展示されることになり、その全貌を示す事が可能となった。

ドレスデンの展覧会では、ショーンガウアーの版画や素描と並んで、それに関連する工芸や彫刻が展示され、彼の銅版画が、他の芸術分野との交流を通じて制作・受容されたことを示していた。鑑賞のためばかりではなく、さまざまな実用的用途のために用いられた当時の銅版画の多様性を示すことは、銅版画のみによって構成される本展でも大きな課題となった。この点を考慮して本展では特に、各々の作家について、その代表作だけではなく、装飾や聖人のモチーフを工芸や彫刻、絵画などに提供する「実用的」な目的で制作された作品や模刻をも選んだ。いわば、金属工芸を初めとする他の分野の芸術を取り込みつつ、模作や模刻によって形成される連鎖として初期銅版画の発展を捉え、この連鎖の中でショーンガウアーの作品の独自性と多様性を説明することを試みたのである。

ショーンガウアーの銅版画は、いずれも年記を欠いているために、制作の順序や制作年を確定することは難しい。本展では、彼のすべての作品について様式展開を追いつつ制作の順序を推定することを放棄し、例えば「聖書主題による作品」、「聖人画像」、「紋章盾」、「装飾文様」と言うように、主題ごとに分類されたグループを枠として、その中で限定的に様式の変遷を跡づけた。ショーンガウアーの場合、主題の相違は制作目的の相違に重なる面が多く、制作目的によって版の大きさや構成の異なる作品を、一貫した様式基準によって分類し直し、秩序づけることに困難を感じたからである。またこうした主題ごとの分類によって、芸術版画としてのエングレーヴィングの完成に寄与したばかりではなく、初期銅版画の「実用的」な多様性に忠実であったショーンガウアーの側面が、より明確に示されたと思われる。ドレスデンの初期銅版画コレクションは質量共に優れ、その美しい刷り



の版画は、これらの試みに説得力を与えるものであった。

本展が開催された後にも、ショーンガウアーの歿後500年記念展として、銅版画展がバリヒムンヘンでそれぞれ開かれた。また、ショーンガウアーの素描と版画に加え、彼の追従者による関連作品を含めた大規模な展覧会が、その生地コルマールで開催された。この展覧会ではとりわけ500頁に及ぶ大部なカタログが制作され、フランス、ドイツ、オーストリアの研究者たちによるショーンガウアー研究の最新の成果が、包括的に示されている。  
 (田辺幹之助)

[カタログ]

ドレスデン版画素描館の初期銅版画収集:ヴェルナー・シュミット  
 ショーンガウアーの絵画と版画:田辺幹之助

カタログテキスト:クリスティアン・ディットリヒ/グラウブレヒト・フリードリヒ/マティアス・キューン/ハンス=ウルリッヒ・レーマン/スーザン・ティプトン/アクセル・ヴェンデルベルガー

編集:田辺幹之助/中村俊春

制作:アイメックス

※カタログは日本語版のみ。

作品輸送/展示:ヤマト運輸

会場設営:乃村工芸

\* \* \*

Exhibitions commemorating the 500th anniversary of Schongauer's death were held all over the world in 1991. This exhibition consisted of the 100 engravings exhibited at the 500th anniversary exhibition held at the Kupferstich-Kabinett Dresden and an additional 52 examples of 15th century German engravings by artists such as the Master of Playing Cards, the Master E.S., and Dürer. There are currently 115 or 116 engravings which have been identified as the work of Schongauer. Most of his masterpieces were included in this exhibition, making it possible to survey his entire career.

Along with Schongauer's engravings and drawings, the exhibition in Dresden also included relevant works of art and sculpture, demonstrating that his engravings were influenced by other artistic fields. Although the exhibition in Tokyo was limited to engravings, we also endeavoured to reflect the diversity of 15th century engravings, which had a variety of practical uses besides being appreciated as works of art. In order to do so, in selecting the exhibits, we chose not only the most representative works by

each artist, but also works or copies with decorative or biblical motifs, which were intended for "practical" application to works of art, sculpture, or painting. It was an attempt to illustrate the originality and diversity of Schongauer's oeuvre by capturing the development of early engraving as a chain formed by copies or reproductions applied to other fields such as metalwork.

As none of Schongauer's engravings are dated, it is difficult to define their order or dates of execution. Instead of following his overall stylistic development in an effort to clarify the order of execution, this exhibition was organized by themes such as "Biblical Subjects", "Saints", "Coats of Arms", and "Decorative Motifs", demonstrating the change of style within each limited motif. In Schongauer's case, the difference in motif often matched the difference in purpose of production. As he employed separate plate sizes and compositions for each purpose, it seemed difficult to analyse them according to a consistent stylistic standard. Furthermore, by sorting the exhibits by subject, it was hoped that, in addition to his contribution to the perfection of engraving as an artistic medium, the aspect of Schongauer's loyalty to the "practical" diversity of early engraving could be brought to light. The Dresden collection of early engravings was rich in both quality and quantity and the fine prints served as explicit examples.

After our exhibition, there were also engraving exhibitions in commemoration of the 500th anniversary of Schongauer's death in Paris and Munich. In his native Colmar, there was a major exhibition of Schongauer's drawings and prints and relevant works by his followers. A 500 page catalogue was produced for the Colmar exhibition comprising the latest findings in the study of Schongauer by French, German, and Austrian researchers.

(Mikinosuke Tanabe)

[Catalogue]

The Collection of Early Engravings in Kupferstich-Kabinett

Dresden: Werner Schmidt

Paintings and Prints by Schongauer: Mikinosuke Tanabe

Catalogue Text: Christian Dietrich/Glaubrecht

Friedrich/Matthias Kühn/Hans-Ulrich Lehmann/Susan

Tipton/Axel Wendelberger

Editorial Direction: Mikinosuke Tanabe/Toshiharu Nakamura

Production: Imex Inc.

\*The catalogue was published in Japanese only.

Transportation and Set Up: Yamato Transport Co., Ltd.

Display: Nomura Kogei

ルーヴル美術館特別展—肖像表現の展開

Faces of the Louvre—Masterworks of Portraiture in the Collection of the Louvre  
(Visages du Louvre: Chefs-d'œuvre du portrait dans les collections du Louvre)

会期:1991年9月18日—12月1日  
主催:国立西洋美術館/朝日新聞社  
入場者数:469,426

Duration: 18 September—1 December 1991  
Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo  
The Asahi Shimbun  
Number of Visitors: 469,426



この展覧会にはルーヴル美術館を構成する7つの部門から「肖像」をテーマに136点が出品された。時代的には古代から19世紀にわたり、また、絵画、彫刻から陶器やメダルなどまでも含むこのような展覧会が開催されたのは、この展覧会が朝日新聞社を初めとする日本の企業数社による「大ルーヴル」計画への資金提供に対するお返しとして構想されたことによる。ルーヴル美術館のコレクション全体が見通せるような内容をもつ展覧会にして欲しいというのが、この展覧会を実質的に統括したルーヴル美術館長ミッシェル・ラクロットの基本方針であった。

展覧会はこの方針に従って構成され、確かに、「肖像芸術の多様性」を呈示することと「ルーヴル美術館の百科全書的コレクションにふれてもらう」というふたつの目的はある程度まで達せられたとあっていいだろう。ルーヴル美術館の全面的協力を得られたこともあって、この展覧会は肖像芸術についての良心的な啓蒙活動として評価しうるものであり、ルーヴルという高い知名度もあって、40万人以上の入場者を数える大きな成功を収めることができた。肖像芸術について多くを学ぶことができたという意味

では、この展覧会に最初から関わった筆者にとっても得難い機会であった。けれども、反省すべき内容も含まれていたように思われる。まず第一に、展覧会の端緒を考えれば当然かもしれないが、展覧会の内容が議論される前に、その基本方針(ルーヴル美術館全7部門の参加)が決定されてしまったため、結果としてルーヴル美術館に所蔵される肖像画、肖像彫刻の名作展という性格を帯びざるをえなかったことが挙げられよう。「肖像」というテーマで開催するにしても、時代的に、あるいは、地理的にも少し限定することができれば、肖像芸術についてより深い問題提起をすることもできたのではなかっただろうか。

第二に、この展覧会に前後して、欧米の美術館の改修工事に対する日本企業の寄付、そして、その美術館の名作展の日本での開催というひとつの展覧会開催の方式が公然化したことが挙げられる。こうした形での展覧会は以前からあったものではあるが、表だって行なわれるようになったのは、やはりルーヴル美術館、国立西洋美術館、朝日新聞社という三者の協力のもとに実現したこの展覧会以後のこのように思われるからである。



日本の経済的発展が欧米の老朽化した美術館建築の刷新に役立つならば、そのこと自体は世界から感謝こそされ、決して非難されるべきではないかもしれない。しかし、結局、展覧会開催が寄付の条件になってしまうことに矛盾を感じるのは筆者ひとりではないだろうし、これが本来の展覧会のあり方から逸脱したものであることはいうまでもない。こうした展覧会を開催していくことは、最終的には展覧会の、あるいはその美術館そのもののイベント化につながるものであることを真剣に受け止めなければならない時期にきているのではないだろうか。(幸福 輝)

[カタログ]

序文: ミッシェル・ラクロット

肖像はなにを語るか: 辻 成史

肖像芸術: 高階秀爾

肖像画背景考: 幸福 輝

カタログ: ダニエル・アルクッフ他

編集: 幸福 輝/高橋明也/喜多崎 親

制作: 美術出版デザインセンター

※カタログは日本語版とフランス語版が制作された。

作品輸送/展示: ヤマト運輸

会場設営: 乃村工芸

\* \* \*

"Portraiture" was chosen as the theme of this exhibition, for which 136 works were loaned from all seven departments in the Louvre Museum. In terms of date, the exhibits ranged from antiquities to the 19th century and included paintings, sculptures, ceramics, and medals. It was in return for the financial contributions made by several Japanese corporations such as The Asahi Shimbun towards the "Grand Louvre" Project that an exhibition of such grand scale was conceived. The basic aim of Michel Laclotte, Director of the Louvre and leading organiser of this exhibition, was to compose an exhibition through which the essential character of the Louvre collection could be surveyed.

Preparation went along in accordance with the initial aim and the dual purpose of illustrating the "diversity of the art of portraiture" and "providing an opportunity to come into contact with the encyclopedic collection of the Louvre" was accomplished to a certain extent. Thanks to the overwhelming cooperation of the Louvre, the exhibition resulted in a conscientious project of en-

lightenment. The renowned fame of the Louvre also contributed to the great success of the exhibition demonstrated by the number of visitors, which totalled over 400,000. From a curatorial point of view, having participated from the initial stage of planning, it was a precious opportunity for me to learn an immense amount about the art of portraiture. There was, however, room for reconsideration. Firstly, although it may have been a consequence of the initial purpose, owing to the fact that the basic idea of incorporating all seven departments of the museum was decided upon before discussing the content of the exhibition, it inevitably turned out to be an exhibition of master portraits in the Louvre collection. Perhaps we could have posed more profound questions about portraiture by limiting the theme slightly more by period or geographically.

Secondly, following this exhibition, a system of sending exhibitions of masterpieces from museum collections in Europe and the United States to Japan in return for Japanese corporate contributions towards the renovation of such museums seemed to become openly acknowledged. Exhibitions had been conceived in such form before, but it seemed this phenomenon became all the more public after this exhibition was realized through the cooperation of the three big names of the Louvre Museum, the National Museum of Western Art, Tokyo, and the Asahi Shimbun. The fact that the economic prosperity of Japan contributed to the renovation of aging museums in Europe and the States should be appreciated by the world and not condemned. However, surely I am not the only person to have doubts about the validity of making contributions a condition for lending an exhibition. That is not at all how an exhibition should be organized. Is it not time that we seriously consider that eventually, through the continuing use of such planning methods, exhibitions or the museums themselves will be turned into mere events? (Akira Kofuku)

[Catalogue]

Introduction: Michel Laclotte

The Language of Portraiture: Shigebumi Tsuji

The Art of Portraiture: Shuji Takashina

Reflexions on the Background of Portraiture—Narrative contexte in the Art of Portraiture: Akira Kofuku

Catalogue: Daniel Alcouffe et al.

Editorial Direction: Akira Kofuku/Akiya Takahashi/Chikashi Kitazaki

Production: Bijutsu Shuppan Design Center

\*The catalogue was published in Japanese and French versions.

Transportation and Set Up: Yamato Transport Co., Ltd.

Display: Nomura Kogei



スペイン・リアリズムの美—静物画の世界  
Spanish Still-life and Floral Paintings  
(Pintura española de bodegones y floreros)

会期:1992年2月11日—4月12日

主催:国立西洋美術館/スペイン文化省/NHK/NHKプロモーション

入場者数:153,497

Duration: 11 February—12 April 1992

Organizers: The National Museum of Western Art, Tokyo

The Ministry of Culture, Spain

NHK (Japan Broadcasting Corporation)

NHK Promotions Co., Ltd

Number of Visitors: 153,497



ヨーロッパにおいて静物画は、16世紀末に台頭した自然主義絵画運動の中から生まれた。スペインではフランドルとイタリアの影響を受けつつも、その精神的風土に根ざした独自の発展を示した。厳しい現実を透徹した眼で捉えようとするリアリズムの精神は、ありふれた素朴な物体の中にも神の存在を追求する信仰心と結びついて、他国では例を見ない「即物的」ともいえる写実的静物画を生み出した。またスペインでは、宗教画と世俗画の枠を越えて静物モチーフの表現に重点を置いた「ボデゴン(厨房画)」と呼ばれるジャンルが栄え、のちにはこの言葉が静物画一般を示すようになった。

本展はスペイン静物画の展開をわが国に紹介する最初の試みであり、「スペインの年、1992年」を記念する文化事業の一環としてスペイン文化省の全面的な協力の下に開催された。展覧会は、ブラド美術館をはじめとするスペインの29の公私のコレクションからの出品作品を主体に、これにエルミターージュ美術館とベルリン国立絵画館の作品を加えて、16世紀末からゴヤに至る34作家の計63点の油彩画から構成された。主な出品作品は、エル・グレコ(聖家族と聖アンナ)、サンチェス・コターン(食用アザミのある静物)、バン・デル・アメン(フローラへの捧げもの)、ベラスケス(昼食)、スルバラン(陶器)、作者不詳の(静物)、ペレーダ(ヴァニタス)、セレーソ(台所の静物)、アレジャーノ(花)、イエベス(花)、メレンデス(鯛とオレンジ)、ゴヤ(死んだニワトリ)などである。

本展で特に注目されたのは、上記のサンチェス・コターンの作品に加えて、その食用アザミの部分の忠実な模写を基礎に画面を構成したラミーレスの(静物)、そしてロアルテの(台所の静物)とバン・デル・アメンの(果実と食用アザミ)という、食用アザミを描いた作品が4点出品されたことである。これらの作品は、サンチェス・コターンのきわだった独創性を示すとともに、スペイン静物画の成立期におけるモチーフの伝承を示していて興味深かった。

また、17世紀中頃、マドリードのアレジャーノがフランドルの花卉画を忠実に模倣したのに対し、同じ時期、バレンシアのイエベスがアルカイックともいべきスペインの伝統的な花卉画様式を復活させたことは、スペイン絵画、さらにはスペイン文化の重

層性あるいは地域主義という問題を考える上で貴重な材料を提供した。

本展は明確なコンセプトを持っていたが、これまでわが国ではヨーロッパの静物画史を概観する展覧会が行なわれていないことを考慮すれば、スペインの静物画の発展に影響を与えたフランドルとイタリアの作例を若干加えるべきであったと思う。そのほか惜しむべきは、ベラスケスの「ボデゴン」の中でも特に構図上フランドル絵画の影響を顕著に示す《マルタとマリアの家のキリスト》と、バルデス・レアルのヴァニタス画を展示できなかったことである。

(雪山行二)

〔カタログ〕

序文 スペインの静物画:アルフォンソ・E.ベレス・サンチェス

作家・作品解説:同上

ベラスケスのボデゴンについて:雪山行二

スペイン静物画の特質:角田美奈子

編集:雪山行二/田辺幹之助

制作:印象社

※カタログは日本語版のみ。

作品輸送/展示:日本通運

会場設営:乃村工芸

〔講演会〕

3月27日「スペイン的なものをめぐって—静物画の世界」  
雪山行二

4月3日「17世紀のフランドル・オランダ静物画—スペイン静物画とくらべて」  
中村俊春

\* \* \*

Still-lives in Europe were conceived amidst movements for naturalistic painting at the end of the 16th century. While being influenced by Flanders and Italy, in Spain, still-life painting showed a unique development rooted in the Spanish mentality. Their realistic spirit attempting to see the essence of reality was combined with a faith that God exists even in the simplest objects to produce realistic still-lives of a type unknown elsewhere that might even be called "materialistic". Spain saw the flourishing of a genre known as "*bodegones* (kitchen scenes)", which placed emphasis on the depiction of still-life motifs outside the frameworks of religious or genre painting. The term *bodegon* was later

applied to still-lives in general.

This exhibition was the first occasion for the history of Spanish still-lives to be introduced to Japan and was organized with the full cooperation of the Spanish Ministry of Culture as part of a cultural project to commemorate the "Spanish Year, 1992". A total 63 oil paintings by 34 different artists dating from the late 16th century to Goya were brought together mainly from 29 public and private collections in Spain such as the Prado with additions from the Hermitage, St. Petersburg and the National Gallery, Berlin. Highlights of the exhibition included *The Holy Family with Saint Anne* by El Greco, *Still-life with an Artichoke* by Sánchez Cotán, *Offering to Flora* by Van der Hamen y Leon, *Lunch* by Velázquez, *Ceramics* by Zurbaran, *Still-life* by an unknown artist, *Vanitas* by Pereda, *Kitchen Scene* by Cerezo, *Flowers* by Arellano, *Flowers* by Hiepes, *Sea Bream and Oranges* by Melendez, and *Dead Hens* by Goya.

Notable was the fact that there were four works depicting artichokes. In addition to the painting by Sánchez Cotán, *Still-life* by Ramirez was based on a careful copy of the artichoke in Sánchez Cotán's picture. There were also *Kitchen Scene* by Loarte and *Fruits and Cardoon* by Van der Hamen y Leon. It was interesting to note the outstanding originality of Sánchez Cotán and how the same motif was repeatedly employed in the initial stage of Spanish still-lives.

In the mid-17th century, on the one hand, in Madrid, Arellano was executing faithful copies of Flemish flowers, while, on the other hand, in Valencia, Hiepes was reviving the almost archaic traditional Spanish style of floral painting. These two examples were significant in considering the stratification or the localism of Spanish painting and Spanish culture.

The concept of this exhibition was extremely clear-cut. In view of the fact that there had never been any other exhibitions surveying the history of European still-life held in Japan, it would have been even better if Flemish and Italian paintings, which were influential in the development of Spanish still-lives, could have been included.

Another regret was that *Christ in the House of Martha and Mary, a bodegón* by Velázquez in which the composition reflects particularly strong influence of Flemish painting, and a vanitas by Valdez Leal could not be exhibited. (Koji Yukiya)

#### [Catalogue]

Introduction, Spanish Still-lives: Alfonso E. Pérez Sánchez

Catalogue Notes: Alfonso E. Pérez Sánchez

Bodegones by Velázquez: Koji Yukiya

The Characteristics of Spanish Still-lives: Minako Tsunoda

Editorial Direction: Koji Yukiya/Mikinosuke Tanabe

Production: Insho-sha

\*The catalogue was published in Japanese only.

Transportation and Set Up: Nippon Express Co., Ltd.

Display: Nomura Kogei

#### [Lectures]

27 March: "Spanish Features in the World of Still-life"

Koji Yukiya

3 April: "17th Century Flemish and Dutch Still-lives in

Comparison with Spanish Still-lives" Toshiharu

Nakamura

リベラ《哲学者クラテース》修復処置報告  
Restoration of "Portrait of Philosopher Crates"  
of Jusepe de Ribera

河口公生

作家名:フセーペ・デ・リベラ[1591-1652]

作品名:哲学者クラテース

素材 :カンヴァスに油彩

寸法 :H.123×W.98cm(周辺テープ除去後再計測, H.124.0×  
W.98.5cm)

記述 :右下角に Juseph de Ribera español/F. 1636/crate  
tebano

所蔵 :国立西洋美術館

当作品は国立西洋美術館が1989年(平成元年度)購入作品としてGalerie Nathan, Zurichから購入した絵画作品である。89年10月の到着開梱時に作品画面中央に3本の長いカンヴァス裂けを発見した。画面は中央の裂けに沿って大きく波打ち、小さな剥落も認められた。これらの損傷はスイスの梱包完了から東京到着の開梱までの間に生じたことは明白である。これまでに数千点の油彩画の輸送を経験してきたが、例外的な損傷例である。この損傷についての原因の究明と今後の適切な保存方法を確立させることを考慮に入れ、修復処置を施すことが必要であった。

本報告は作品の技法構造ならびに保存状態と損傷原因についての考察と、保存性を高めるための修復処置報告で構成する。なお、作者と作品についての紹介は当館年報No.23-24号(p.19-26)の学芸課長雪山行二氏の新収作品解説を参照されたい。

#### ■技法と構造

リベラの技法は他のスペインのバロック画家の技法と比較するより、むしろイタリア・バロックの画家たちの技法を継承し、特異な表現に完成していったと考えるのが自然であろう。暗闇の中に厚盛り絵の具で表わされた年老いた男クラテースが浮かび上がって見える。しかしホルス赤とアンバーに少量の鉛白を混ぜた薄焦げ茶の平滑な地塗りにのせた実際の絵の具層は感じるほど厚いものではない。背景に対し肉体部分の表現に粘りのある絵の具を用い、筆のタッチが残る仕上がりで形を描き放って

いるため、そこが実際以上に厚く感じられる。先に暗い地に闇を描き、人物を明るく浮かび上がらせる描画方法は素早く、素描のような新鮮な形態を定着させるのに適している。X線写真(参考図1)がまるでモノクロ写真に近く見えるのは、暗い地に鉛白を



参考図1

混ぜた絵の具で明暗のバールを的確に構築し、ペンティメントや余分な盛り上げがない証拠である。絵の具のついた筆先を巧みに動かしてモチーフの質感を表現するのがバロック画家の真骨頂であったのであろう。

使用されている絵の具は黒、鉛白、アンバー、シエナ赤、黄オーカー、テルベルト緑、バーミオン赤と僅かであるが、リベラの絵画は常に主要な色彩6~7色で構成され、光の表現を正確に行なうことで画面は自然な色味で充足しているように感じられる。

#### ■保存状態観察

##### [古い損傷]

該当作品は1987年2月19日から9月28日にウィーンの民間修復家 Maximilian Baron Kubeck氏によって裏打ち処置が施された。裏打ちには上質の麻布にイタリア式の麦糊接着剤が用いられている。

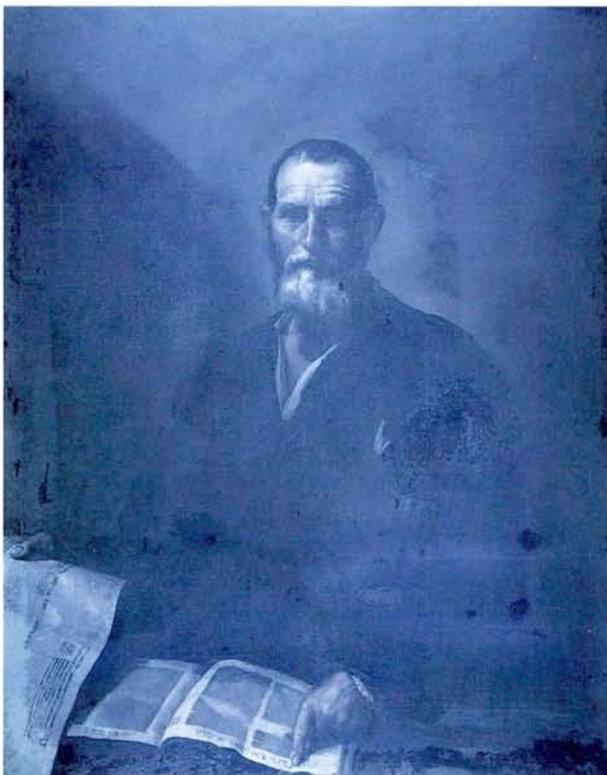
かなり多くの補彩が施されており、Galerie Nathen が依頼し

ている修復家のMr. Paul Pfisterの状態調書(Condition report, August 31, 1989)によれば大きく10カ所の補彩を確認報告している。

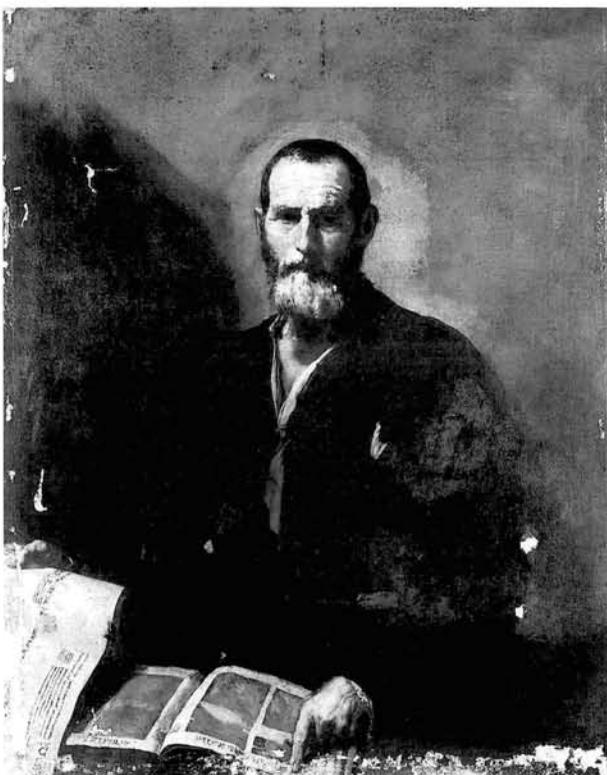
補彩部分については蛍光紫外線写真(参考図2)を参照。

#### •画面

作品には目でみて判別できる古い張り枠痕が左右の側辺に沿っ



参考図 2



参考図 3

て平行に上部から下部に至るまで2~3.5cmの所に認められる。折れや釘痕による古い欠損が多く、充填、補彩の処理がかなり施されている。在り得ないことはないが、麻布素地の周囲が不規則に欠損しており、この作品の左右の辺の折れ痕は現状より横寸の短い木枠に張られていたことを示している。残っている画面の寸法は現状より僅かであるが大きかったと考えられる。

その他、大きく目立つ修復痕が画面右下辺部、クラテースが広げた本の右横に3×6cmの補彩、さらに左の紙の左辺に沿う部分には幅広で長い補彩がある。

参考図3は1987年にウィーンで修復された際に撮影された。白く見える箇所あるいは調子が飛んで見える箇所は絵の具層の欠損を示している。左右の辺の縦の線は折り曲げの痕である。下辺部に多くの欠損が見られるのは、この作品が過剰な湿気のある場所に長期間放置されていたことを示す。

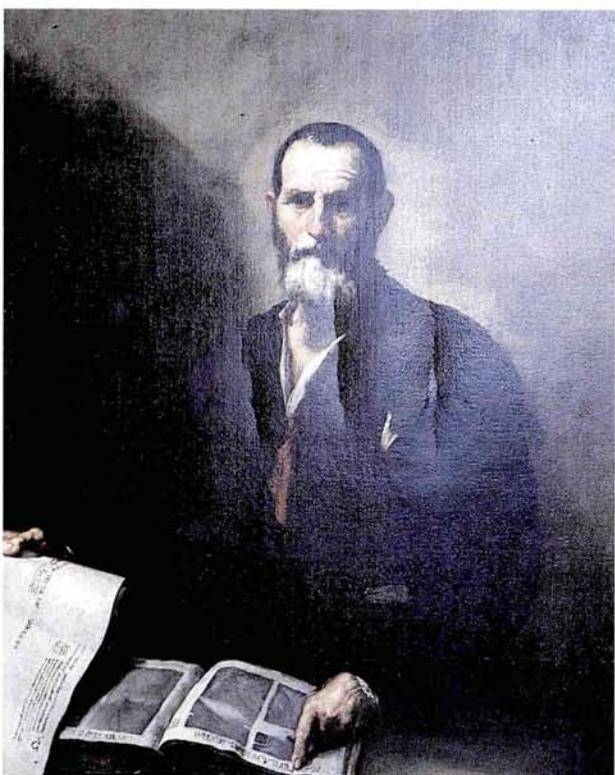
#### •木枠

針葉樹(ヒバ材?くさび付き)外寸H.1240×W.985mm(幅75mm/厚さ15mm)

木枠には捻れ、割れなどの損傷は認められない。しかし木の質は悪く、板目板を用い辺材部分の使用で節などの不均一な木質が認められる。

#### [新しい損傷]

作品の新しい損傷は輸送前の写真と前出のP.Pfister報告書から判断し、輸送中に生じたと考えられる。輸送中にカンヴァスが乾燥収縮し、最も張力の働く画面中央に集中しオリジナルカンヴァスを引き裂いたと考えられ、それを助長した原因としては、裏打ちが乾燥に敏感な水性糊で行なわれ、比較的新しい内に異



参考図 4

質の環境に移された事が挙げられる。特に航空機による輸送環境では、機内の気圧が下がると相対湿度が急激に上昇し、この時物質の含有する水分が奪い取られる事が理論的に確認されている。相対湿度が10%近くになる航空機の貨物エリア内で長時間乾燥すれば、収縮亀裂が生じる可能性は著しく高い。

更に近年では輸送中の振動の問題も指摘され、カンヴァス画に大なり小なり外力が加わった場合には画面中央を境に二分する波運動や画面全体が波打つ作用が生じ、長期的にはその運動形態を反映する長い亀裂となって現われる。しかしそれは長辺を縦に二分するのではなく、横に二分する形で現われるか、或いは画面中央が前後するバイブレーションの形で現われる。更に画面がたるんでいる時はバイブレーションは著しく、乾燥して板のようになっているときには生じにくい。

何れにせよ、カンヴァス画の画面が裂ける程の乾燥がいかんにして起きたか、詳細は不明である。

その他に物理的な力が加わった可能性は考えられない。

参考図4は開梱直後の作品の状態である。

#### ●損傷

温度22°C、湿度55%の環境で画面中央には大きな波打ちがカンヴァスの裂けに従って四部分に分かれて、裏打ち布も同時に収縮させている。

それぞれの裂けは少しジグザグに蛇行し、全く新しい亀裂を麻布を貫通し生じさせた。上記の環境で3日間放置した後、やや波打ちは小康状態を保っている。

その裂けを計測した結果は以下の通りである。

右:クラテースの右肩上部から31cm+7cm

中央:クラテースの顎髭から24cm

左:クラテースの左肩上部から20cm+8cm

更にこの新しい裂けの線上には、細かな地塗り層を含む絵の具層の剝落並びに浮き上がりを生じている。

剝落———右:7個、中央:6個、左:2個

浮き上がり——右:なし、中央:1カ所、左:2カ所

5個の比較的大きめの絵の具層断片は開梱時に輸送箱の中に確認された。

#### 〔輸送と梱包〕

作品の輸送と梱包は MAT Securitas AG Zurich によって行なわれた。

作品の梱包は画面側のみグラシン紙で包まれ画下にして、輸送箱の中に固定されてあった。

輸送箱は MAT Securitas で独自に開発された形態に無駄の無い、多頻度の使用耐久性に優れた質の高いものである。外板に積層合板を用い、ニスで防水加工してある。内装は防水シートを貼り、四つの角に衝撃吸収材が固定されていた。

開閉部の接面には堅いポリウレタンシートが縁回しされ、セミエアタイト(半気密式)輸送箱の形式を持っている。

輸送箱には外傷もなく、また無理な輸送による捻れなどの損傷も認められなかった。

#### ■処置報告

##### 〔処置の方向付け〕

作品の損傷を観察した結果、以下の処置の必要性を認めた。

作品中央に生じた三本の長い裂けはカンヴァス層を貫き、裏打ち布を収縮させ波打っている為、仮に波打ちを平面化する処置を行なっても展示あるいは収蔵される環境の変化で再発する可能性があり、完全に一度既存の裏打ち布を除去し、波打ちの原因と考えられる収縮を強く引き起こす小麦粉糊の接着剤ならびにイタリア式のオリジナル麻布の強化方法として行なわれる裏面から含浸塗布された膠を除去する必要があると考えた。さらに裂けは今後の保存取扱いを困難にしているので、新たな耐久性の大きい補強方法を採用する必要がある。

また作品に見られる補彩の幾つかは少ない時間で行なわれる商業的な急ぎ仕事の域を出ないものであった。これを改善する必要がある。

作品画面の絵の具層はこれまでの裏打ちなどで加えられる圧力で押しつぶされて平坦になり、17世紀の油絵画の特徴的な生き生きしたアラプリマ描きの絵の具層を感じさせなくなっている。またそれは麻布素地に描かれたと感じさせないほどに全体的に平坦である。これは裏打ちの際に加える圧力を調整する事で回復可能である。

##### 〔修復処置〕

###### ●亀裂と浮き上がりの固定

ポリビニールアセテート(P.V.Ac)2%

###### ●表打ち

美濃和紙(薄口)を四分割モニタージュの形式で貼り合わせた。

貼り合わせの糊には、メチルセルロース(Methylcellulose, 400cp in H<sub>2</sub>O 5%)を使用

###### ●裏打ち布の除去

薄いヘラを差し込んで、水を用いず裏打ち布を剝離。

剝す作業で、これまでの裏打ちで大量の小麦糊接着剤ならびにオリジナル麻布の裏面に膠が塗布された事を確認した。糊分を除去した際のオリジナル麻布は糸が細く、平織りであるが布地が薄く、目が荒く灰褐色の地が裏から透けて見えるほどであった。その上に膠を刷毛塗りしている。

麻布の裏面には更に古い裂けを補強する和紙や欠損部を補強する和紙が継ぎ当てられ、この上に小麦粉糊を厚く重ねていた。乾燥状態で0.5以上の厚さがあり、ペースト状態で4mm近くあったのでないかと推測できる。

更に全体を薄い洋紙2枚で中打ちしてあったが、これはおそらく表打ちを除去した際に麻布素地の欠損部に新素地の埋め込みを容易にするための支持層として設けられたと考えられる。しかし、既に300年を経過した麻布の補強としては強度が認められず、剝す際に小麦糊接着剤を吸着するようにも機能しなかった。

裏打ち麻布の貼り合わせの際の新しい麻布とオリジナルの麻布の繊維の組み合わせは、縦横の交差に依らず相乗りの形になり、収縮が相殺されず、むしろ強調されたと考えられる。

###### ●裏打ち糊の除去

裏打ち麻布が剥された状態の裏面は中打ちの紙が全面に残っていた。これを10cm角の市松模様区切り、隣同士を飛ばして水で浸しメスで紙をはぎ取り、更に水で糊と膠を膨潤させたところでブラシで掻き取った。この繰り返しで全面に渡り、徐々に可能な限りの糊分を除去した。

この膠と小麦糊はオリジナルの裏面に厚く均一に残っており、直接オリジナルの麻布に厚く盛りつけられてから、薄い洋紙が貼り付けられた事を意味している。更にこの洋紙と裏打ち麻布を接着するために同様の糊を用いていたことは、異常に多い糊の使用と言える。

#### ・イタリア式の膠の含浸と裏打ち糊

このリベラ作品を修復した修復家の作法はイタリア式に基づくものである事は既に疑いの余地はないが、処置の対策を明確にするために、以下に参考としてイタリアでの一般的な裏打ち処置のプロセスを参考記述する。

イタリアは修復保存に関して長い歴史を持ち、膨大な量の様々な種類の文化財を保護するために多くの技術者や周辺科学の研究者を擁している。考え方に独自性があり、技術の伝統は古く、長い時間をかけて受け入れられた技術や材料が中心となっている。30年位前までは他のヨーロッパの国々でも殆ど変わらない方法を採用していたが、今日の科学理論の発達と国情の違いに因ってゲルマン系の国とは大きく異なる性格を示す。

イタリアでは新しい裏打ちを行なう準備として、古い裏打ち布をはぎ取る前の画面の絵の具の保護のための和紙の表打ちにコレッタと呼ばれるイタリア独自の膠の接着剤を用いる。この接着剤はふだん剥落止めに用いる膠の接着剤と共通である。

作り方は以下の材料を湯煎によって溶かし合わせる。これを冷え固まったところで切り、乾燥させ保存する。必要に応じて再び溶かして熱い状態で用いる。

色は黒く、画面に残留すると古色のような着色をする。牛胆汁の効果で浸透性があるが、更なる浸透性を求める場合、使用する時に食酢を加えて粘りを除き地塗り層深く含浸させる。

#### 〈一般的なコレッタの処方〉

兎の皮膠……………1000g  
蜂蜜あるいはメラッサ(砂糖のシロップ)……………500g  
未晒しの牛胆汁……………200ml

#### 〈表打ちと亀裂の固定〉

古い裏打ちをはぎ取る絵画の表画面に行なう表保護として、用意した和紙を軽く水で湿し、コレッタを湯煎し溶かしたものを刷毛で塗る。この和紙を画面に貼り、上からシリコン紙を当てアイロンで40～45℃に暖める。この時表打ちを貼り付けると同時に亀裂などの固定も全面に渡って行なう事ができる。除去は水で湿して行なう。

アイロンの温度が高いと絵の具層を平につぶしてしまう。更に除去がいい加減であると画面を汚したままとなる。画面に細かく砕けた亀裂がある場合、除去の際に、一緒に絵の具層を洗い取ってしまうことがある。

#### 〈膠の含浸〉

古い裏打ちをはぎ取られたオリジナルの絵画は表を下にして平板の上に置かれ、周辺を釘止めされ、裏面に膠を刷毛で塗ら

れ、シリコン紙を当てアイロンで加温し含浸させられる。この上に板をのせて圧力下乾燥させる。

裏面に膠の液を塗る時、麻布が水分を吸収し膨潤し収縮し始める。釘止めが不十分であったり、忘れていたりする場合によっては、あっと言う間に画面の絵の具層に亀裂を生じ、剥落させる。

#### 〈中打ちと裏打ち〉

ここでイタリアの殆どのアトリエでは中打ちを行なう。中打ちの材料はさまざまで、ガーゼ、寒冷紗、和紙、薄い洋紙などを用いる。中打ちは基本的には裏打ち糊を除去する時に簡便に行なえるようにして置くためのものであるが、時として糊の分量が結果的に増えてしまう事もある。

裏打ち麻布はオリジナルより薄く目の荒いものを用いる。裏打ちされる絵画の大きさより一回り大きい麻布を木枠に張り、水引し一度繊維方向を調整し張り戻す。

接着には独自の糊を用意する。

#### 〈一般的な裏打ち糊〉

小麦粉……………1kg=2m平方  
H<sub>2</sub>O……………500ml  
でんぶん粉(じゃがいも、とうもろこしから精製したもの)……………200g  
これを煮ながら機械的に混ぜペーストにする。

さらに水にふやけた膠100gを加えて良く混ぜ合わせたところでヴェネチア・ターペンタイン樹脂50gを少しずつ加え、乳化させ混ぜ合わせる。

この接着剤はカビが発生し易いのでフェノールと明ばんを加える。

こうして出来上がった物を裏打ち布に2～3mmの厚さに塗る。これにオリジナルの麻布を乗せてゆっくり中央から放射状に空気を追い出しながら貼り合わせる。貼り付けられた絵画は画面を保護する敷物を敷いた平台に伏せられて、上から、つまり裏の新しい麻布の側から45℃～55℃位に大きな(約5kg)アイロンで暖めながら時間をかけて乾燥させる。この時、アイロンの重量で絵画面を平坦にしてしまう可能性がある。

このようにしてイタリア式の処置が行なわれ、現状の画面は全体が押しつぶされ、まるで板の様に平坦であった。

#### ・欠損部の新しい埋め込み素地

さらに画面中、これまでの修復処置で目につき易い欠損部の充填を改良するために、大きな面積を占める新しい布素地の埋め込みを除去した。

新しく大きな面積の欠損部に埋め込まれた素地はオリジナルよりかなり薄手の目の良く詰んだ麻布を使用しており、素地の欠損からくる表面の性格欠如を補うために行なわれたものではなかった。これは修復家によって解釈や作法が異なる程度の問題でしかないが、前回の充填にせよオリジナルの絵の具層より全体的に低く新しく充填も改善する必要があったので除去した。

既に除去した欠損部の埋め込みに代わる新しい素地としてオリジナルの麻布に最も近い織り方の新しい麻布を用意し、予め和紙で裏打ちした。これを槌で打ち繊維をつぶし、耐久性や収縮力を弱めた後に欠損部に当て、形を写し取った。

はめ込んだ後に、オリジナル麻布との輪郭部は美濃和紙薄口

をメチルセルロース5%で貼り付けた。

#### •和紙の中打ち

全体の素地の埋め込みが終わって、更に裏面全体に美濃和紙中厚を繊維がオリジナル画面の裂けと直角に交わるようにし、裏面を六分割モンタージュで区切り、重なりを食い先8mm幅としメチルセルロース5%を刷毛で塗布し貼り付け、その上にメリネクス紙を重ね、平板をのせ圧力下乾燥。

#### •新しい裏打ち布

新しい裏打ち布として用意された麻布は剝した物と全く同じ品質のもので、ベルギー製、中厚、平織りで織り目は良く詰んでいるものを採用した。これを作品画面寸法より一回り大きめの木枠に貼り、水引きし繊維を収縮させ、乾燥後たるんだ布を更に打ち伸ばした後、再度木枠に張り戻し布の弛緩を調整した。

更にこの麻布にメチルセルロース5%+P.V.At(重量比4:1)をローラーで可能な限り薄く塗り乾燥。これは麻布の収縮を一定にするためである。

#### •洋紙による中打ち

今回の処理の過程で裏打ちされた後に張り枠に拡張し固定する際に、裂けの部分が再度開口しない為の補強ならびに弱体化したオリジナル麻布全体の補強を目的とした支持体としてケント紙(AH KENT Roll #200kg, 1.350×100m)を採用。用意された麻布にメチルセルロース5%+P.V.At(重量比4:1)をローラーで可能な限り薄く塗り付けた後、三日間乾燥させた。

ケント紙は予め水を含ませて膨潤させ伸びきったところで上記接着剤を同様に薄く塗り平板に置き、紙の繊維の方向と麻布の繊維の方向とが交差し収縮の際、力が相殺されるように、上から交差させ木枠に張った麻布を接着させ圧力下乾燥させた。

#### •裏打ち

平板の上にフェルト(5mm厚)、メリネクス紙を敷き、作品を裏面を上にして置き、これまで麻布に貼り付けた洋紙の方に上記のメチルセルロース+P.V.At接着剤を薄くローラーで2mm位の厚さに引き伸ばし、これも同様にすぐ下の紙の繊維とオリジナル作品の繊維の方向が交差するように接着させた。

作品に圧力が及ぶオリジナル麻布の平面化や裏打ちの際には、前回の様に画面全体が圧力でつぶれて描画の性格が絵の具層から失われないように毎回配慮し画面側の保護は当然の事、接着時の加重は100平方センチメートルあたり0.5kgとした。圧力下、乾燥まで一週間を与えた。

これまでにオリジナルの麻布と中打ち紙の繊維が交差し、更に裏打ち麻布が交差していることは、上下の麻布は同一方向に繊維が位置し、中に挟まれた紙のみが直角に交差する構造になった。裏打ち麻布や中打ち紙は弱体化したオリジナルの補強であるが、オリジナルを含めると三つから成る層がそれぞれの異なる性格を持ちつつも、害となる乾燥時の過剰な張力の相殺を行なう事が今回の処置の重要なポイントである。特に画面に裂けを生じた古い麻布は異例であるが、裂けの補強を入れ、和紙の中打ち、更に洋紙の中打ちと裏打ちを行なう為に各層の間にセルロースとP.V.Atの混合の糊材を用いた。これはこれまで施されていた膠と小麦の糊の量より遙かに少なく、乾燥時の張力は減少し、仕上がりの麻布の弾力性は増したと考えられる。

#### •表打ちの除去

裏打ちが完全に乾燥した後、画面の保護を行っていた和紙を除去した。

この時点で画面主辺に残存するクラフト紙のテープを完全に除去し、オリジナル画面の寸法を確定する事が出来た。

作品周辺部は素地の欠損が多く、原作の寸法が如何なるものであったか正確には述べられないにせよ、左右の辺と下辺においては釘止めしたときの麻布の繊維の歪みが裏面の糊を除去した際に観察され、殆ど変化していないと考える事ができる。上辺の欠損は長く幅も15mmからあり、僅かに残っている部分から考察しても2cm位更にあったと考える事もできる。

何れにせよ、残っている画面の寸法は前回の木枠の寸法と同じで、高さ1,240mm、幅985mmと考える事ができる。

#### •新しい木枠

新しい木枠は湿度の変化で反りや捻れを起こしにくい木質の材料を選んだ。

アメリカ杉材を用い、幅73mm、厚さ34mm(くさび付き)で幅広部分が正目になるようにした。

大きさは作品寸法より各辺の周囲が5mmずつ広がるようにし、額下がこの5mm幅の部分で当たり作品の保護性を高めることを意図とした。

#### •作品の張り戻し

裏打ちされた作品は中打ちのケント紙と裏打ち麻布が共に木枠の側面に折り込まれ、ガンタック(足長15mm)で固定された。

#### •画面の洗浄

画面には表打ちがされた際のセルロース糊が残存し、さらに和紙の除去の際に補彩が除去された為に汚れも生じた。当初よりこの作品の前回の修復処置で過剰な補彩がされているのを確認しているのをこれを除去し原作性を回復させる。しかし基本的に溶剤による度重なる洗浄は避け、蛍光紫外線調査による写真から得た補彩箇所を参考にし、必要最小限のニスと補彩の洗浄を行なった。

洗浄にはイソプロピユール・アルコールとテレピン精油を用いた。

洗浄前に画面の周辺を5mm程被っていたクラフト紙をH<sub>2</sub>O+エチルアルコール5%で膨潤させメスで除去した。

特にこの洗浄を行なった箇所は以下の通り:

#### 〈下辺中央辺部〉

本の下部に多くの亀裂や欠損が認められ右横の3×6cmの欠損部の周辺から直角に至る部分には、多量の不適切な補彩があった。

クラテースが指さす本の右側のページのヘブライ文字様の筆記は全くの修復家の創作であった。

更にその指の左側の筆記部分の欠損は同様な創作的な補彩がされていた。

#### 〈右角周辺部〉

最も大きな欠損が集中している左角周辺から左辺に沿う巻紙の部分には細かく絵の具層が砕け、細かい欠損も多い。当然補彩も多くなり筆記部分の頭文字や明瞭さを失った部分に描き加えが余りに多い。さらに白い巻紙部分の補彩ではほとんどが補彩

筆のタッチで被われているが、オリジナルの性格を欠き、方法に補彩のセンスの欠如を認める。

この部分の上方に巻紙をつかむ親指があり、これも補彩が多すぎ、著しく他のリペーラ作品に見られる指の形からかけ離れている。これは洗浄後理解した事であるが、この部分に裂けがあり、分離した親指の先の麻布を左寄りに5ないし6mm程ずらした状態で固定し充填、補彩されていた。残念ながらこの状態で改善する事は困難で、大変危険であるので放置した。

〈右肩の鍵裂き〉

向かって右の肩から脇にかけてに見られる古い鍵裂きの部分とその周辺は黒い絵の具層の洗浄過多による擦り切れ欠損が多く認められる。紫外線写真にも認められるように、大量のべた塗りの補彩が考えられる。

#### ●黒色の汚損の除去

上記の洗浄を行なうに従い、左角の巻紙の下方の筆記の断片が現われた。さらにかかなりの時間を経過した黒く変色した古い膠が絵の具層の亀裂の隙間にあるいは表面に残存して汚れを形作っていることが確認された。これは前回の修復がイタリア式の方法を取り入れている事から推察して、コレッタ(膠に未晒しの牛胆汁、砂糖のシロップ、白ワインの酢を混ぜた液体を画面の亀裂の固定や表打ちの際の接着剤)の使用が考えられる。この接着剤は焦げ茶の色を持ち、絵の具層表面に残り着色したり、奥深く麻布に含浸して画面の色調を冷たく落としてしまう。

いかにせよ、これと同様の結果になっており、黒い膠を除去する事が必要であった。

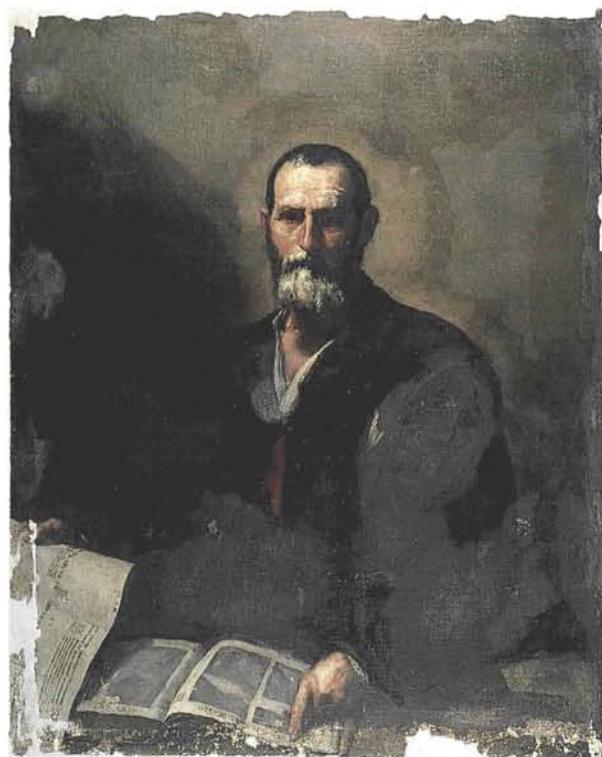
それには顕微鏡を用い、僅かずつ亀裂の隙間や絵の具層表面の膠を水で膨潤させ軟化したところでメスで掻き取った。同時に不適切な充填が施されていた箇所も除去し、オリジナルの絵の具層を表出させた。

#### ●欠損部の充填

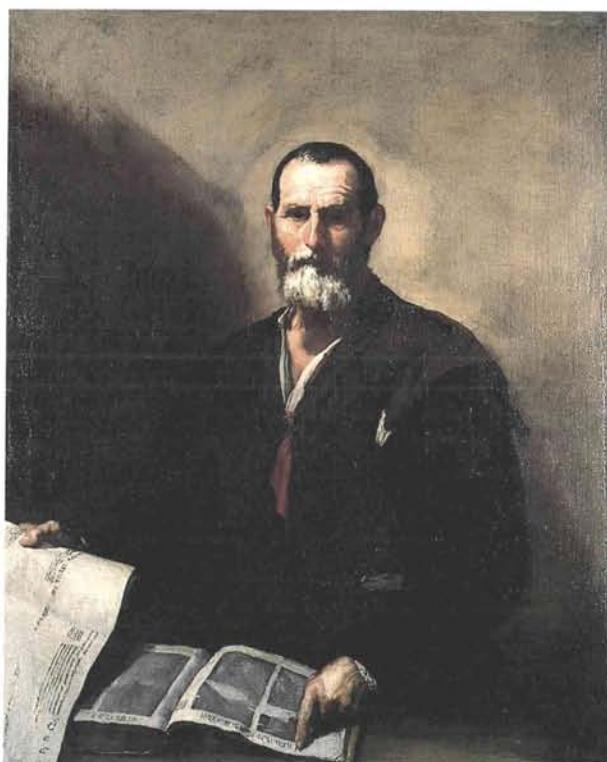
既に前回の修復までに過去三回は充填処置がされていた。オリジナルの地塗りに近い褐色系の充填、黄灰色、黄ばんだ白色、白色の順に行なわれている。それらは細かい欠損部で著しく全体的にオリジナル画面より低く、周辺の亀裂も適切に固定されていなかったために、オリジナル絵の具層にかぶさり、その上から補彩が行なわれ原作性を欠くものであったが、今回の洗浄と古い処置の除去の工程で改善した。前回の処置で、面積の大きい箇所では表面の性格をオリジナルに近づける事が困難であったため、油絵の具の様な溶けにくい絵の具で、欠損部に交差する格子線が描かれており、その上から補彩が施されていた。

既に大きい面積の部分は新しい素地と入れ替わっているが、部分的にオリジナルの絵の具層より高くなった所は紙ヤスリですり減らし調整した。充填は白亜(天然炭酸カルシウム)に膠液を混ぜたものを用いた。新しい充填で絵の具表面の筆跡を復元しなければならないところは、柔らかめの充填材の表面に剛毛の筆を当てて塑形した。著しくオリジナルより低い箇所は新たに足して高さを調整した。乾燥後、吸い込み止めに漂白シセラック10%(in Ethyl alcohol)を充填部に含浸させた(参考図5/補彩前)。

#### ●補彩



参考図 5



参考図 6

補彩は下補彩と仕上げ補彩とに分け、下補彩はニュートン社製のガッシュを用い、仕上げで可能な限りニス絵の具を用いなくて済むように、オリジナルの絵の具の性格を持たせるようにした。

前回の処置で描き加えがされていた筆記の欠損部は新たに描き加える事はせず放置した。右手親指の変形は多くのリペーラの作品の指の描写を参考にし、形態が自然に感じられるように

再構築した。

•仮ニス

ダマーニス6% (in Terpentin)を刷毛で塗布。

•仕上げ補彩

仕上げ補彩はニュートン社製油彩絵の具を吸い取り紙で油抜きしたものにダマーニス6% (in Terpentin)を加えて行なった。希釈液にはテレピン精油を用いた。

•仕上げニス

乾燥後、仮ニスと同様のダマーニス6% (in Terpentin)を刷毛で一回塗布(参考図6/処置後)。

追記:

額は入れ子の部分を改良。被りにフェルト2mm厚を貼り付け、画面の保護となるようにした。更に裏面の保護として、20mm角の縁を回し間隔を取り、通気口を設けた裏板を付けた。

[保存対策]

処置後の保存対策として考慮されるべき点について述べる。

1. 画面の伸縮が起きていないか否か観察し続ける。特に画面の張力の微妙な変化に注意する。
2. 環境の急激な変化に耐えるとは限らないので貸出要注意作品扱いとする。  
貸出は完全密閉ビニール梱包、ダブルパッキングケース仕様とする。  
貸出先の保存条件が不適切な場合、クライメイトボックス設置を要求する。

\* 本作品修復調査に当たり、Galleria Nazionale d'Arte Palazzo Barberini の主任修復家Paola Sannucci氏よりイタリア伝統の裏打ち技法を御教授頂き、多くの示唆を得られましたことを紙面をかりて感謝いたします。

\* \* \*

After air transportation, the canvas painting "Portrait of Philosopher Crates" of Jusepe de Ribera was found suffering from three long tears in the middle of painting surface. The painting has been recently relined with animal and flour glew, which often has a risk of causing such a drying damage for altered canvas.

The immediate cause of the damage was the environmental change, in particular, the intense RH change in the crate due to the low air pressure during air transportation. This damage resulting from the transport clearly shows that the single crate is not sufficient to maintain RH factor inside. The painting was preserved in the Museum's storage (RH value 55%), two to three days after unpacking, then the contraction of the buckling was significantly lightened.

Considering these phenomenon, the necessity of a complete restoration was suggested. Although temporary treatment would help to flatten the surface, the shrinkage on the back surface would not be restrained. Rather, such temporary measures would only increase the possibility for the buckling to recur, or would cause new creases near the actual damages. In either case, the shrinkage would remain.

The treatment for removing the shrinkage factor from original canvas was done with the following two measures.

1. Removing the relining and all the other materials (animal and flour glew in particular) from the old restoration.
2. Reinforcing the original canvas tears with interlayer of Kent paper which would be stretched with new canvas.

(Kimio Kawaguchi)

修復記録  
Restorations

[平成2年度修復処置]

アドルフ=ジョセフ=トマ・モンティセリ  
《カシスの港》

油彩, 桧板  
34.3×51×1.3cm  
P.1959-160

保存状態:

1. 過剰な保護ニス
2. ニスの黄変

修復処置:

1. 保護ニスの洗浄
2. 保護ニス塗布

シャルル・コッテ  
《ムーラン・ルージュの女たち》

油彩, カルトン  
36.5×51×0.4cm  
P.1959-40

保存状態:

1. 画面の汚損
2. カルトン素地の左側辺が10mmにわたり厚さが不足し、  
曲げ折れている

修復処置:

1. カルトン素地の折れの平面化, 人工樹脂の含浸強化
2. 素地の厚さ不足部分に新しいカルトンを接着補強
3. 画面清拭

(河口公生)

[平成3年度修復処置]

フセーベ・デ・リペーラ  
《哲学者クラテース》

油彩, カンヴァス  
124×98.5cm  
P.1989-1

本年報修復報告書(pp.35-41)参照。

コルネリス・ド・ヘーム  
《果物籠のある静物》

油彩, 桧板  
44.5×72.5×0.6cm  
P.1990-2

保存状態:

1. 額下被りの右上角から12cmの所に6×8mmの欠損  
(額下に固着)
2. 過剰な保護ニス
3. 古い補彩の黄変

修復処置:

1. 欠損部周辺の固定(接着剤の含浸)
2. 古ニス洗浄
3. 古い補彩除去
4. 充填
5. 補彩
6. 保護ニス塗布
7. 額装

ジャン=フランソワ・ミレー  
《春(ダフニスとクロエ)》

油彩, カンヴァス  
235.5×134.5cm  
P.1959-146

保存状態:

古色ニス(アスファルトを含む)が褐色に変化,  
不乾性のため滴下

修復処置:

1. 古ニス洗浄
2. 保護ニス塗布
3. 額装改良

展覧会貸出作品  
Loans

「『静物』—近代から現代へ」

1990年4月21日—6月10日  
静岡県立美術館

- P.1959-22 ボンヴァン《静物》  
P.1959-59 クールベ《りんご》  
P.1981-1 ダウ《シャボン玉を吹く少年と静物》  
P.1981-3 セールス/スフート《花環の中の聖母子》  
P.1981-4 ド・ラ・ポルト《桃・杏・李》

*Il mondo delle torri: da Babilonia a Manhattan*

7 Jun. — 9 Sep. 1990  
Comune di Milano, Settore Cultura e Spettacolo  
P.1969-3 ムリーリョ《聖フスタと聖ルフィーナ》

「ブリューゲルとネーデルラント風景画」

1990年7月10日—9月16日  
京都国立近代美術館  
P.1969-5 パティニール《エジプト逃避途上の休息》

「近代フランス絵画の華—19世紀リヨンの栄光」

1990年7月20日—12月2日  
岐阜県美術館/茨城県立近代美術館/ふくやま美術館  
P.1959-175 ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ《貧しき漁夫》

「ヴァン・ダイク」展

1990年9月22日—11月14日  
東急文化村ザ・ミュージアム  
P.1984-5 ロセッティ《愛の杯》

「近代彫刻の流れ—西洋と日本」

1990年9月29日—11月4日  
北海道立旭川美術館  
P.1959-4 ロダン《接吻》

「デューラーからホニックまで—版画の表現500年」

1990年10月7日—12月2日  
町田市立国際版画美術館  
G.1974-2 デューラー《ゲッセマネの祈り》  
G.1983-3 ホルバイン《死と金持ち》  
G.1986-1 デュヴェ《国王の尊厳》

「ピカソと日本」

1990年11月3日—12月9日  
徳島県立近代美術館  
P.1974-4 ピカソ《アトリエのモデル》  
P.1974-5 ピカソ《男と女》  
P.1978-1 ピカソ《横たわる女》  
P.1967-3 ピカソ《三人の浴女》

*Jean Debufe—Retrospective*

4 Dec. 1990—17 Feb. 1991  
Schirn Kunsthalle Frankfurt  
P.1979-3 デュビュッフェ《美しい尾の牡牛》

*Corot to Monet: The Rise of Landscape*

27 Jan. 1991—5 Jan. 1992  
The Currier Gallery of Art/ IBM Gallery of Science and Art/ Dallas Museum of Art  
P.1959-147 モネ《睡蓮》

「ヨーロッパ近代絵画の流れ—ミレーからピカソまで」

1991年1月10日—4月15日  
浦添市美術館  
P.1959-61 クールベ《罌にかかった狐》  
P.1960-1 スーチン《狂女》  
P.1959-156 モネ《ラ・ロシュ=ギユイヨンの道》

「光の讃歌—印象派」

1991年3月21日—7月28日  
松坂屋美術館(名古屋)/奈良県立美術館/ひろしま美術館  
P.1959-5 アマン・ジャン《日本婦人の肖像》  
P.1959-114 ローラン《テラスの二人の婦人》  
P.1959-128 マルタン《縫い物をする女》  
P.1982-1 マネ《花の中の子供》

「ピカソ版画」

1991年4月6日—6月30日  
北海道立近代美術館/町田市立国際版画美術館/北九州市立美術館  
P.1977-3 ピカソ《顔》

「心をのぞいた美術家たち—シュルレアリスムへの招待」

1991年7月13日—9月1日  
滋賀県立近代美術館  
P.1965-5 エルンスト《石化した森》

「ジャン・フランソワ・ミレー」

1991年8月15日—12月8日  
東急文化村ザ・ミュージアム/京都市美術館/山梨県立美術館  
P.1959-146 ミレー《春(ダフニスとクロエ)》  
P.1989-1 ミレー《四季の連作のための習作》

*Auguste Rodin—Skulpturen und Zeichnungen zum Höllentor*

16 Sep. 1991—16 Jan. 1992  
Städtische Kunsthalle Mannheim  
S.1959-5 ロダン《美しかりしオーミエール》  
S.1959-42 ロダン《三人のフォーネス》

S.1959-38 ロダン《オルフェウスとマイナーデス》

S.1959-19 ロダン《立てるフォーネス》

「ヴラマンク」

1991年10月9日-11月14日

ニューオータニ美術館

P.1990-6 ブラマンク《町役場》

「からだのイメージー西洋と日本の人体表現」

1991年10月19日-12月1日

静岡県立美術館

P.1974-1 エル・グレコ《十字架のキリスト》

P.1979-6 ドーミエ《マグダラのマリア》

新収作品一覧  
List of New Acquisitions

この一覧には『国立西洋美術館年報 No.23-24』に掲載分以後、平成2年4月から平成4年3月までの2年間に当館の予算で購入した作品および寄贈作品が含まれる。所蔵番号のPは絵画、Dは素描、Gは版画、Lは書籍、Sは彫刻を示す。

This list follows the Annual Bulletin of the National Museum of Western Art 1989-1990. It contains all the works purchased or donated between April 1990 and March 1992. The number tailed to each item indicates the museum's inventory number: P is for paintings, D for drawings, G for prints, L for books and S for sculptures.

購入作品  
Purchased Works

エミール・ベルナール [1864-1941]  
《吟遊詩人に扮した自画像》

1892年  
油彩, カンヴァス  
65×81cm

Emile Bernard [1864-1941]  
*Self-portrait as a Troubadour*

1892  
Oil on canvas  
65×81cm  
P.1990-1

\*see New Acquisitions.

コルネリス・ド・ヘーム [1631-1695]  
《果物籠のある静物》

1654年頃  
油彩, 板  
44.5×72.5cm

Cornelis de Heem [1631-1695]  
*Still Life with a Basket of Fruits*

c.1654  
Oil on panel  
44.5×72.5cm  
P.1990-2

\*see New Acquisitions.

フランシスコ・ゴヤ・イ・ルシエンテス  
[1746-1828]

《ラ・タウロマキア》(33点連作)  
初版(1816年発行)

Francisco Goya Y Lucientes  
[1746-1828]

*La Tauromaquia (The Bullfight)*

First edition (published in 1816)  
G.1990-2~34

Provenance :  
Acquired in Paris in 1870, private collection, U.S.  
A, Shuyu Gallery, Tokyo.

《昔のスペイン人が馬に乗って原野で  
牡牛を狩りする方法》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, 賽の目紙  
25×35cm (版/T.Harris 1964による/以下同じ)  
右上に番号

*The Way in which the ancient  
Spaniards hunted bulls on horseback  
in the open country*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid  
paper  
25×35cm (plate, according to T.Harris 1964)  
Numbered in upper right margin: 1

Delteil 224, Harris 204, Gassier/Wilson 1149  
G.1990-2

《馬に乗らずに牡牛を狩るもう一つの方  
法》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, ビュラン, 賽の目紙  
24.5×35cm (版)  
右上に番号

*Another way of hunting on foot*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on  
laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 2  
D.225, H.205, G/W.1151  
G.1990-3

《スペインに住みついたモーロ人は、コ  
ーランの迷信を棄てて、この狩りと技を  
採用し、原野で牡牛を突く》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, ビュラン, 賽の目紙  
25×35cm (版)  
右上に番号

*The Moors settled in Spain, giving up  
the superstitions of the Koran,  
adopted this art of hunting, and spear  
a bull in the open*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on  
laid paper  
25×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 3  
D.226, H.206, G/W.1153  
G.1990-4

《囲いに入れられた別の牡牛をカペー  
オするモーロ人》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, ビュラン, 賽の目紙  
24.5×35cm (版)  
右上に番号

*They play another with the cape in an  
enclosure*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on  
laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 4  
D.227, H.207, G/W.1155  
G.1990-5

《勇壮なモーロ人がガスールは、規則に  
従って牡牛を槍で突いた最初の男》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, 賽の目紙

25×35cm (版)  
右上に番号

*The spirited Moor Gazul is the first  
to spear bulls according to rules*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid  
paper  
25×35cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 5  
D.228, H.208, G/W.1157  
G.1990-6

《広場でアラビアン・マントを使って別  
のカペーオをするモーロ人》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, 賽の目紙  
24.5×35cm (版)  
右上に番号

*The Moors make a different play in  
the ring calling the bull with their  
burnous*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid  
paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 6  
D.229, H.209, G/W.1159  
G.1990-7

《鋤槍もしくはバンデリーリヤの起源》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ビュラン, 賽  
の目紙  
24.5×35cm (版)  
右上に番号

*Origin of the harpoons or banderillas*

Etching, burnished aquatint and burin on laid  
paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 7  
D.230, H.210, G/W.1161  
G.1990-8

《闘牛場で牡牛の角にかけられたモー  
ロ人》

エッチング, アクアティント, バーニッシャー, ドライポイン  
ト, 賽の目紙  
24.5×35cm (版)  
右上に番号

*A Moor caught by the bull in the ring*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid  
paper  
24.5×35cm (plate)  
Watermark: No.1  
Numbered in upper right margin: 8  
D.231, H.211, G/W.1163  
G.1990-9

《スペインの騎士が馬をやられた後で  
牡牛を殺す》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*A Spanish knight kills the bull after  
having lost his horse*

Etching, burnished aquatint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 9  
D.232, H.212, G/W.1165  
G.1990-10

《カルロス5世、バリャドリートの闘牛場で、  
槍で牡牛を突く》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、賽の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*Charles V spearing a bull in the ring  
at Valladolid*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
25×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 10  
D.233, H.213, G/W.1167  
G.1990-11

《英雄エル・シッド、別の牡牛を角で突く》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ビュラン、賽の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*The Cid Campeador spearing another  
bull*

Etching, burnished aquatint and burin on laid paper  
25×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 11  
D.234, H.214, G/W.1171  
G.1990-12

《槍や半月槍、バンデリーリヤ、その他の  
武器で牡牛の膝を切ろうとする群衆》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、賽の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*The rabble hamstringing the bull with  
lances, sickles, banderillas and other  
arms*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid paper  
25×35cm (plate)  
Watermark: No.1  
Numbered in upper right margin: 12  
D.235, H.215, G/W.1174  
G.1990-13

《スペインの騎士、闘牛場で助手の手を  
借りずに短槍で牡牛を突く》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、賽の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*A Spanish mounted knight in the ring  
breaking short spears without the help  
of assistants*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid paper  
25×35cm (plate)  
Watermark: No.1

Numbered in upper right margin: 13  
D.236, H.216, G/W.1176  
G.1990-14

《一流の技をもつファルセスの学生、カ  
ーパを身にまとして牡牛をあしらう》

エッチング、アクアティント、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
25×35.5cm(版)  
右上に番号

*The very skilful student of Falces,  
unrapped in his cape, tricks the bull  
with the play of his body*

Etching, aquatint, drypoint and burin on laid paper  
25×35.5cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 14  
D.237, H.217, G/W.1178  
G.1990-15

《有名なマルティンチョ、体かわしな  
がらバンデリーリヤを刺す》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
25×35cm  
右上に番号

*The famous Martincho places the  
banderillas playing the bull with  
the movement of his body*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
25×35cm (plate)  
Watermark: SERRA  
Numbered in upper right margin: 15  
D.238, H.218, G/W.1180  
G.1990-16

《同じくマルティンチョ、マドリートの闘牛  
場で牡牛を引き倒す》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*The same man throws a bull in the  
ring at Madrid*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 16  
D.239, H.219, G/W.1182  
G.1990-17

《角先をボールでくるんだ牡牛を、驢馬  
を盾に攻めるモーロ人》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*The Moors used donkeys as a barrier  
to defend themselves against the bull  
whose horns have been tipped with  
balls*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 17  
D.240, H.220, G/W.1184  
G.1990-18

《サラゴースの闘牛場でのマルティン  
チョの無謀な技》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*The daring of Martincho in the ring  
at Saragossa*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 18  
D.241, H.221, G/W.1186  
G.1990-19

《同じ闘牛場でマルティンチョが見せ  
たもう一つの狂気》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*Another madness of his in the same  
ring*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 19  
D.242, H.222, G/W.1188  
G.1990-20

《マドリートの闘牛場でファニート・アピ  
ニャーニが見せた敏捷さと大胆さ》

エッチング、アクアティント、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*The agility and audacity of Juanito  
Apiñani in the ring of Madrid*

Etching and aquatint on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 20  
D.243, H.223, G/W.1190  
G.1990-21

《マドリートの闘牛場の無蓋席で起こっ  
た悲劇とレホーン市長の死》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*Dreadful events in the front rows of  
the ring at Madrid and death of the  
mayor of Torrejon*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 21  
D.244, H.224, G/W.1192  
G.1990-22

《有名なパフエレーラがサラゴースの  
闘牛場で見せた男まさりの勇気》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*Manly courage of the celebrated  
Pajueleras in the ring at Saragossa*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
25×35cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 22  
D.245, H.225, G/W.1194  
G.1990-23

《エル・インディオと呼ばれたマリアー  
ノ・セバリオス、馬上から牡牛を殺す》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、賽の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*Mariano Ceballos, alias the Indian, kills the bull from his horse*

Etching and burnished aquatint on laid paper  
25×35cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 23  
D.246, H.226, G/W.1196  
G.1990-24

《同じセバリオス、マドリードの闘牛場で牡牛にまたがり、短槍で別の牡牛をかわし打つ》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*The same Ceballos mounted on another bull breaks short spears in the ring at Madrid*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 24  
D.247, H.227, G/W.1198  
G.1990-25

《犬を牡牛にけしかける》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*They loose dogs on the bull*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 25  
D.248, H.228, G/W.1200  
G.1990-26

《落馬して牡牛の下敷きになったピカドール》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*A picador is unhorsed and falls under the bull*

Etching, burnished aquatint and drypoint on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Watermark: MORATO  
Numbered in upper right margin: 26  
D.249, H.229, G/W.1202  
G.1990-27

《有名なピカドール、フェルナンド・デル・トーロは突き棒で猛牛にけしかける》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*The celebrated picador, Fernando del Toro, draws the fierce beast on with his pique*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 27  
D.250, H.230, G/W.1204  
G.1990-28

《勇敢なレンドンは、マドリードの闘牛場で牡牛を長槍で突きながら、その技の最中に死んだ》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ビュラン、賽

の目紙  
25×35cm(版)  
右上に番号

*The forceful Rendon stabs a bull with the pique, from which pass he died in the ring at Madrid*

Etching, burnished aquatint and burin on laid paper  
25×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 28  
D.251, H.231, G/W.1206  
G.1990-29

《かわし身を見せるペペ・イーリオ》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*Pepe Illo making the pass of the "recorte"*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 29  
D.252, H.232, G/W.1208  
G.1990-30

《ペドロ・ロメーロ、静止した牡牛を殺す》

エッチング、アクアティント、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35.5cm(版)  
右上に番号

*Pedro Romero killing the halted bull*

Etching, aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35.5cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 30  
G.253, H.233, G/W.1210  
G.1990-31

《炎のバンデリーリャ》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ラヴィ、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*Banderillas with firecracker*

Etching, burnished aquatint, lavis, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 31  
D.254, H.234, G/W.1212  
G.1990-32

《一頭の牡牛につきつぎと倒される二頭のピカドール》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*Two teams of picadors thrown one after the other by a single bull*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 32  
D.255, H.235, G/W.1214  
G.1990-33

《マドリードの闘牛場におけるペペ・イーリオの悲劇的な死》

エッチング、アクアティント、バーニッシャー、ドライポイント、ビュラン、賽の目紙  
24.5×35cm(版)  
右上に番号

*The unlucky death of Pepe Illo in the ring at Madrid*

Etching, burnished aquatint, drypoint and burin on laid paper  
24.5×35cm (plate)  
Numbered in upper right margin: 33  
D.256, H.236, G/W.1217  
G.1990-34

ルカス・ファン・レイデン [1489/94-1533]

《サウロの改宗》

1509年  
エングレーヴィング  
28.6×41cm

Lucas van Leyden [1489/94-1533]

*The conversion of Saul*

1509  
Engraving  
28.6×41cm  
G.1990-39

Provenance :

Robert-Dumesnil(Lugt 2200) ; Paul Prouté, Paris

ルカス・ファン・レイデン

《ラザロの復活》

1507年  
エングレーヴィング  
28.5×20.3cm

Lucas van Leyden

*The Resurrection of St Lazarre*

1507  
Engraving  
28.5×20.3cm  
G.1990-40

Provenance :

Paul Prouté, Paris

マルティン・ショーンガウアー

[1450頃-1491]

《マリアを祝福するキリスト》

1475-80年頃  
エングレーヴィング  
16.2×15.7cm

Martin Schongauer [c.1450-1491]

*Christ Blessing the Virgin*

c.1475-80  
Engraving  
16.2×15.7cm  
G.1990-41

\*see New Acquisitions.

ジャン=エミール・ラブルール [1877-1943]

《ミュージック・ホールの踊り子》

1931年  
エッチング  
20×17.3cm

Jean-Emile Laboureur [1877-1943]

*Music-Hall*

1931  
Etching  
20×17.3cm  
G.1990-42

Provenance :

Gallery Arche, Tokyo

ジャン=エミール・ラブルール

《野営の楽しみ》

1916年

エングレーヴィング  
17.1×13.9cm

Jean-Emile Laboureur  
*Pleasure of the Camp*  
1916  
Engraving  
17.1×13.9cm  
G.1990-43  
Provenance :  
Gallery Arche, Tokyo

ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ  
[1720-1778]  
《ローマの遺跡》(書籍4巻)  
1756年  
218葉  
エッチング、エングレーヴィング、賽の目紙  
53.5×39.9cm

Giovanni Battista Piranesi [1720-1778]  
*Le Antichità Romane* (4 vols.)  
1756  
218 plates (44 in vol.I; 63 in vol.II; 54 in vol.III; 57  
in vol.IV) with complete Italian text and portrait  
of Piranesi by Francesco Polanzani in vol.I.  
State of the frontispiece in vol. I : iii/ of 4  
Etching and engraving on laid paper  
53.5×39.9cm  
Focillon 144-368, 370-395  
L.1990-1-4  
Provenance :  
William H. Schab Gallery, New York

ダフィット・テニールス(父) [1582-1649]  
《ヴルカヌスの鍛冶場を訪れたヴィー  
ナス》  
1638年  
油彩、銅板  
47×60cm

David I Teniers [1582-1649]  
*Venus Visiting Vulcan's Forge*  
1638  
Oil on copper  
47×60cm  
P.1991-1  
\*see New Acquisitions.

ダフィット・テニールス(子) [1610-1690]  
《聖アントニウスの誘惑》  
油彩、カンヴァス  
80×110cm

David II Teniers [1610-1690]  
*The Temptation of St Anthony*  
Oil on canvas  
80×110cm  
P.1991-2  
\*see New Acquisitions.

作者不詳  
《皇帝マティアス1世とアンヌ・ドートリッ  
シュの寓意的肖像》  
エングレーヴィング  
30.5×23.5cm  
Anonymous  
*Allegorical Portrait of the Emperor  
Matthias I and Ann of Austria*  
(aft. Sadeler)  
Engraving  
30.5×23.5cm  
G.1991-1  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

コルネリス・ブルーマールト [1603-1684]  
《寛容》  
エングレーヴィング  
19.5×13.5cm

Cornelis Bloemaert [1603-1684]  
*Generosity* (aft. A. Bloemaert)  
Engraving  
19.5×13.5cm  
Hollstein 285  
G.1991-2  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

コルネリス・ブルーマールト  
《牧歌的風景 1》  
エングレーヴィング  
13.3×20.6cm

Cornelis Bloemaert  
*Four Pastorals* (aft. A. Bloemaert)  
Engraving  
13.3×20.6cm  
Hollstein 301  
G.1991-3  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

コルネリス・ブルーマールト  
《牧歌的風景 2》  
エングレーヴィング  
13.3×20.6cm

Cornelis Bloemaert  
*Four Pastorals* (aft. A. Bloemaert)  
Engraving  
13.3×20.6cm  
Hollstein 302  
G.1991-4  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

コルネリス・ブルーマールト  
《牧歌的風景 3》  
エングレーヴィング  
13.3×20.6cm

Cornelis Bloemaert  
*Four Pastorals* (aft. A. Bloemaert)  
Engraving  
13.3×20.6cm  
Hollstein 303  
G.1991-5  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

コルネリス・ブルーマールト  
《牧歌的風景 4》  
エングレーヴィング  
13.3×20.6cm

Cornelis Bloemaert  
*Four Pastorals* (aft. A. Bloemaert)  
Engraving  
13.3×20.6cm  
Hollstein 304  
G.1991-6  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

コルネリス・ブルーマールト  
《雌鶏さわり》  
エングレーヴィング  
17.4×12.4cm

Cornelis Bloemaert  
*Man with a Cock*  
Engraving  
17.4×12.4cm  
Hollstein 290  
G.1991-7  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

フレデリク・ブルーマールト [1610頃-1669]  
《アブラハム・ブルーマールトの肖像》  
(第一版)  
エングレーヴィング  
18×15cm

Frederick Bloemaert [c.1610-1669]  
*Portrait of Abraham Bloemaert*  
(first state)  
Engraving  
18×15cm  
G.1991-8  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

フレデリク・ブルーマールト  
《アブラハム・ブルーマールトの肖像》  
(第二版)  
エングレーヴィング  
18×15cm

Frederick Bloemaert  
*Portrait of Abraham Bloemaert*  
(second state)  
Engraving  
18×15cm  
G.1991-9  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

フレデリク・ブルーマールト  
《アブラハム・ブルーマールトの肖像》  
(第三版)  
エングレーヴィング  
18×15cm

Frederick Bloemaert  
*Portrait of Abraham Bloemaert*  
(third state)  
Engraving  
18×15cm  
G.1991-10  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

クラス・ファン・ブレン  
《富める者と貧しき者》  
エングレーヴィング  
24.2×17.3cm

Claes van Breen  
*Wealth and Poverty*  
(aft. van Mander)  
Engraving  
24.2×17.3cm  
Hollstein 63 (ii/ of 2)  
G.1991-11  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ニコラス・ド・ブライン  
《キリストと百卒長のいる風景》  
エングレーヴィング  
43.2×68cm

Nicholas de Bruyn  
*Large Landscape with the Captain  
before Christ*  
Engraving  
43.2×68cm  
Hollstein 73  
G.1991-12  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ドメニコ・クストス [1560頃-1612]  
《読書する聖アンブロシウス》  
エングレーヴィング  
13.2×10.2cm

Domenico Custos [c.1560-1612]  
*St. Ambrose Reading (aft. Candid)*  
Engraving  
13.2×10.2cm  
G.1991-13  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ウィレム・ヤコブスゾーン・デルフ  
[1580-1638]  
《ナッサウ=オラニエ家の諸侯たち》  
エングレーヴィング  
43.2×57cm

Willem Jacobsz. Delff [1580-1638]  
*Cavalcade of eleven Princes of the  
House of Nassau-Orange*  
Engraving  
43.2×57cm  
Hollstein 95 (iii/of 3)  
G.1991-14

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ザカリアス・ドレンド [1561-1604頃]  
《キリストと使徒たち》  
エングレーヴィング  
D.10cm

Zacharias Dolendo [1561-c.1604]  
*Christ and Apostles (aft. de Gheyn)*  
Engraving  
D.10cm  
Hollstein 30-43  
G.1991-15~24

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《聖ヤコブ(大)》  
*St. James, the Greater*  
Hollstein 33 (i/of 2)  
G.1991-15

《聖ヨハネ》  
*St. John the Evangelist*  
Hollstein 34 (i/of 2)  
G.1991-16

《聖フィリプス》  
*St. Phillip*  
Hollstein 35 (i/of 2)  
G.1991-17

《聖バルトロメウス》  
*St. Bartholomew*  
Hollstein 36 (i/of 2)  
G.1991-18

《聖トマス》  
*St. Thomas*  
Hollstein 37 (i/of 2)  
G.1991-19

《聖マタイ》  
*St. Matthew*  
Hollstein 38 (i/of 2)  
G.1991-20

《聖ヤコブ(小)》  
*St. James, the Lesser*  
Hollstein 39 (i/of 2)  
G.1991-21

《聖シモン》  
*St. Simon*  
Hollstein 40 (i/of 2)  
G.1991-22

《聖ユダ》  
*St. Judas*  
Hollstein 41 (i/of 2)  
G.1991-23

《聖マッセヤ》  
*St. Matthias*  
Hollstein 42 (i/of 2)  
G.1991-24

ジャック・ド・ヘイン [1565-1629]  
《食前の祈り》  
エングレーヴィング  
27.5×40.7cm

Jacques de Gheyn II [1565-1629]  
*The Saying of Grace*  
Engraving  
27.5×40.7cm  
Hollstein 114  
G.1991-25

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ジャック・ド・ヘイン  
《太鼓に座る軍人》  
エングレーヴィング  
21×17cm

Jacques de Gheyn II  
*A Furious Warrior Seated on a Drum*  
Engraving  
21×17cm  
Hollstein 126  
G.1991-26

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ジャック・ド・ヘイン  
《農家のある風景》  
エッチング  
20.2×30.7cm

Jacques de Gheyn II  
*Landscape with the Farmhouse*  
Etching  
20.2×30.7cm  
Hollstein 293  
G.1991-27

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ジャック・ド・ヘイン  
《アキスとガラティアとポリュフェモス》  
エングレーヴィング  
30.8×35.8cm

Jacques de Gheyn II  
*Acis, Galatea and Polyphemus*  
Engraving  
30.8×35.8cm  
Hollstein 347  
H.1991-28

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ジャック・ド・ヘイン  
《皇帝ルドルフ2世の将校》  
エングレーヴィング  
20.4×15.4cm

Jacques de Gheyn II  
*Officer of the Guard of Emperor  
Rudolph II*  
Engraving  
20.4×15.4cm  
Hollstein 364 (i/of 3)  
G.1991-29

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ジャック・ド・ヘイン  
《土(四大元素より)》  
エングレーヴィング  
16.2×20.2cm

Jacques de Gheyn II  
*Terra (aft. van Mander)*  
Engraving  
16.2×20.2cm  
Hollstein 423  
G.1991-30

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ジャック・ド・ヘイン  
《火(四大元素より)》  
エングレーヴィング  
16.2×20.2cm

Jacques de Gheyn II  
*Ignus (aft. van Mander)*  
Engraving  
16.2×20.2cm  
Hollstein 426  
G.1991-31

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス [1558-1617]  
《聖母の生涯》  
エングレーヴィング

Hendrik Goltzius [1558-1617]  
*The Life of the Virgin*  
Engraving  
Hollstein 9~14  
G.1991-32~37

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《受胎告知》  
46.5×35cm  
*The Annunciation*  
46.5×35cm

Hollstein 9  
G.1991-32

《聖母のエリザベツ訪問》

46×35.1cm

*The Visitation*

46×35.1cm  
Hollstein 10  
G.1991-33

《羊飼の礼拝》

46×35cm

*The Adoration of the Shepherds*

46×35cm  
Hollstein 11  
G.1991-34

《キリスト割礼》

46.5×35.1cm

*The Circumcision*

46.5×35.1cm  
Hollstein 12  
G.1991-35

《マギの礼拝》

46×35cm

*The Adoration of the Magi*

46×35cm  
Hollstein 13  
G.1991-36

《聖家族》

46×35cm

*The Holy Family with John the Baptist*

46×35cm  
Hollstein 14  
G.1991-37

ヘンドリック・ホルツィウス

《ピエタ(キリスト哀悼)》

エングレーヴィング  
17.5×12.6cm

Hendrik Goltzius

*Pieta (Lamentation of the Virgin)*

Engraving  
17.5×12.6cm  
Hollstein 50 (ii/of 2)  
G.1991-38

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス

《コールンヘルトの肖像》

エングレーヴィング  
42×32cm

Hendrik Goltzius

*Portrait of Dirk Volckersz. Coornhert*

Engraving  
42×32cm  
Hollstein 180 (iii/of 3)  
G.1991-39

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス

《ジャック・ド・ラ・ファージュの肖像》

エングレーヴィング  
19.9×13.1cm

Hendrik Goltzius

*Portrait of Jacques de la Faille*

Engraving  
19.9×13.1cm  
Hollstein 182  
G.1991-40

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス

《ジョシナ・ハメルの肖像》

エングレーヴィング  
19.7×12.7cm

Hendrik Goltzius

*Portrait of Josina Hamels*

Engraving  
19.7×12.7cm  
Hollstein 185  
G.1991-41

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス

《古代の神々》

エングレーヴィング

Hendrik Goltzius

*The Antique Gods (aft. Polidoro da Caravaggio)*

Engraving  
G.1991-42~49

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《ユピテル》

35.1×20.8cm

*Jupiter*

35.1×20.8cm  
Hollstein 296  
G.1991-42

《ネプチューン》

35.3×20.9cm

*Neptune*

35.3×20.9cm  
Hollstein 297  
G.1991-43

《プルート》

35.2×21cm

*Pluto*

35.2×21cm  
Hollstein 298  
G.1991-44

《ウルカヌス》

35.2×20.9cm

*Vulcan*

35.2×20.9cm  
Hollstein 299  
G.1991-45

《アポロ》

35.2×20.9cm

*Sol (Apollon)*

35.2×20.9cm  
Hollstein 300  
G.1991-46

《メリクリウス》

35×20.9cm

*Mercury*

35×20.9cm  
Hollstein 301  
G.1991-47

《バッカス》

35×20.9cm

*Bacchus*

35×20.9cm  
Hollstein 302  
G.1991-48

《サトルヌス》

35×20.9cm

*Saturn*

35×20.9cm  
Hollstein 303  
G.1991-49

ヘンドリック・ホルツィウス

《フィリップ・ハレの肖像》

エングレーヴィング  
15.2×13.5cm

Hendrik Goltzius

*Portrait of Phillip Galle*

Engraving  
15.2×13.5cm  
Hollstein 190 (ii/of 3)  
G.1991-50

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス

《イクシオン》

エングレーヴィング  
D.33.1cm

Hendrik Goltzius

*Ixion (aft. Cornelis van Haarlem)*

Engraving  
D.33.1cm  
Hollstein 309 (i/of 3)  
G.1991-51

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス

《敗戦》

エングレーヴィング  
20.2×29.5cm

Hendrik Goltzius

*Military Defeat*

Engraving  
20.2×29.5cm  
Hollstein 329 (i/of 2)  
G.1991-52

Provenance:

Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス派

《青銅時代》

エングレーヴィング  
16.8×25cm

after Hendrik Goltzius

*The Age of Bronze*

Engraving  
16.8×25cm

Hollstein 512  
G.1991-53  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス派  
《人類の破滅を画策するネプトゥス》  
エングレーヴィング  
16.3×24.7cm

after Hendrik Goltzius  
*Neptune Plotting the Destruction of Man*  
Engraving  
16.3×24.7cm  
Hollstein 517  
G.1991-54  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス派  
《大洪水》  
エングレーヴィング  
16.3×24.7cm

after Hendrik Goltzius  
*The Deluge*  
Engraving  
16.3×24.7cm  
Hollstein 518  
G.1991-55  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス派  
《クリュメネとファエトン》  
エングレーヴィング  
16.3×24.7cm

after Hendrik Goltzius  
*Chlymene Urging Phaeton to Find Helios*  
Engraving  
16.3×24.7cm  
Hollstein 527  
G.1991-56  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス  
《聖トマス》  
エングレーヴィング  
12×10cm

Hendrik Goltzius  
*St. Thomas*  
Engraving  
12×10cm  
Hollstein 41  
G.1991-57  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス  
《プブリウス・ホラティウス》  
エングレーヴィング  
39×25.6cm

Hendrik Goltzius  
*Publius Horatius*  
Engraving  
39×25.6cm  
Hollstein 162 (ii/of 3)  
G.1991-58  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス  
《マルキウス・スカヴォラ》  
エングレーヴィング  
35.3×23.2cm

Hendrik Goltzius  
*Marcus Scavola*  
Engraving  
35.3×23.2cm  
Hollstein 164 (ii/of 2)  
G.1991-59  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス  
《マルクス・クルティウス》  
エングレーヴィング  
35.2×23.5cm

Hendrik Goltzius  
*Marcus Curtius*  
Engraving  
35.2×23.5cm  
Hollstein 165 (ii/of 2)  
G.1991-60  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘンドリック・ホルツィウス  
《ティトゥス・マンリウス》  
エングレーヴィング  
35.3×23.3cm

Hendrik Goltzius  
*Titus Manlius*  
Engraving  
35.3×23.3cm  
Hollstein 166 (ii/of 2)  
G.1991-61  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤーコブ・マータム [1571-1631]  
《ホルツィウスの肖像》  
エングレーヴィング  
43×29cm

Jacob Matham [1571-1631]  
*Portrait of Goltzius*  
Engraving  
43×29cm  
Hollstein 378  
G.1991-62  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤーコブ・マータム  
《サムソン》  
エングレーヴィング  
26.6×16.6cm

Jacob Matham  
*Samson*  
Engraving  
26.6×16.6cm  
Hollstein 24  
G.1991-63  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

テオドール・マータム [1600-1648]  
《ベルス博士の肖像》  
エングレーヴィング  
14.5×9cm

Theodore Matham [1600-1648]  
*Portrait of Dr. Pz. Pers*  
Engraving  
14.5×9cm  
Hollstein 122  
G.1991-64  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヘルマン・ヤンスゾーン・ミュラー  
[1540頃-1617]  
《人類の墮落》  
エングレーヴィング  
D.22.3cm

Herman Jansz. Muller [c.1540-1617]  
*The Fall of Mankind (aft. Pilander)*  
Engraving  
D.22.3cm  
Hollstein 79  
G.1991-65  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・ミュラー [1571-1628]  
《バルタザールの供宴》  
エングレーヴィング  
35×40.2cm

Jan Muller [1571-1628]  
*The Banquet of Balthazar*  
Engraving  
35×40.2cm  
Hollstein 11  
G.1991-66  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・ミュラー  
《ヘラクレスとマルスに導かれるミネルヴァ》  
エングレーヴィング  
23.8×16cm

Jan Muller  
*Minerva Led by Hercules and Mars to the Temple of Immortality*  
Engraving  
23.8×16cm  
Hollstein 61 (iii/of 3)  
G.1991-67  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・ミュラー  
《オラニエ公マウリッツ》  
エングレーヴィング  
42×29.8cm

Jan Muller  
*Maurice, Prince of Orange (aft. Miereveld)*  
Engraving  
42×29.8cm  
Hollstein 90  
G.1991-68  
Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ヤン・ミュラー  
《バルトロメウス・スプランゲルの肖像》  
エングレーヴィング  
26.1×18.5cm

Jan Muller  
*Portrait of Bartholomeus Spranger*  
(aft. van Aachen)  
Engraving  
26.1×18.5cm  
Hollstein 98 (ii/of 6)  
G.1991-69

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

クリスパン・ド・パッサ [1565-1637]  
《ケファロスとプロクリス》  
エングレーヴィング  
27.7×35.5cm

Crispin de Passe [1565-1637]  
*Cephalus and Procris*  
Engraving  
27.7×35.5cm  
Hollstein 71ad  
G.1991-70

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

クリスパン・ド・パッサ  
《四福音書記者》  
エングレーヴィング

Crispin de Passe  
*The Evangelists*  
Engraving  
Hollstein 216~219  
G.1991-71~74

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《聖マタイ》  
29.2×21.2cm

*St. Matthew*  
29.2×21.2cm  
Hollstein 216  
G.1991-71

《聖マルコ》  
29.1×21.2cm

*St. Mark*  
29.1×21.2cm  
Hollstein 217  
G.1991-72

《聖ルカ》  
29.4×21.3cm

*St. Luke*  
29.4×21.3cm  
Hollstein 218  
G.1991-73

《聖ヨハネ》  
29.1×21.4cm

*St. John*  
29.1×21.4cm  
Hollstein 219  
G.1991-74

クリスパン・ド・パッサ  
《美德》(7点連作)  
エングレーヴィング

Crispin de Passe  
*The Virtues*

Engraving  
Hollstein 419~425  
G.1991-75~81

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

《謙譲》  
21.3×54.5cm

*Humilitas*  
21.3×54.5cm  
Hollstein 419  
G.1991-75

《穩健》  
21.1×14.8cm

*Sobrietas*  
21.1×14.8cm  
Hollstein 420  
G.1991-76

《純潔》  
21.1×14.9cm

*Castitas*  
21.1×14.9cm  
Hollstein 421  
G.1991-77

《寛容》  
21.1×14.7cm

*Liberalitas*  
21.1×14.7cm  
Hollstein 422  
G.1991-78

《忍耐》  
21.1×14.5cm

*Patientia*  
21.1×14.5cm  
Hollstein 423  
G.1991-79

《友愛》  
21.1×14.4cm

*Benignitas*  
21.1×14.4cm  
Hollstein 424  
G.1991-80

《勤勉》  
24.1×14.5cm

*Sedulitas*  
24.1×14.5cm  
Hollstein 425  
G.1991-81

エギディウス・サーデラー [1570-1629]  
《ボヘミア風景》  
エングレーヴィング  
23.7×36.7cm

Egidius Sadeler [1570-1629]  
*Bohemian Landscape* (aft. P. Stevens)  
Engraving  
23.7×36.7cm  
Hollstein 249 (i/of 3)  
G.1991-82

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

ウィレム・スワーネンブルク [1581頃-1612]  
《預言者ザカリア》  
エングレーヴィング  
24.6×16.5cm

Willem Swanenburgh [c.1581-1612]  
*Zacharias* (aft. A. Bloemaert)  
Engraving  
24.6×16.5cm  
G.1991-83

Provenance:  
Light-Tunick collection; Arcadia Gallery, Tokyo

エドヴァルト・ムンク [1863-1944]  
《アルファとオメガ》  
リトグラフ

Edvard Munch [1863-1944]  
*Alpha and Omega*  
Lithograph  
G.1991-84~102

Provenance:  
The Munch Museum's duplicate collection

《扉/目次/サテュロスの頭/アマリリス》  
26×19.5cm/23.5×19cm/19×13cm/30×19cm

*Title Page/Table of Contents/  
Head of a Satyr/Amaryllis*  
26×19.5cm/23.5×19cm/19×13cm/30×19cm  
G.1991-84

《アルファとオメガ》  
25×45cm

*Alpha and Omega*  
25×45cm  
G.1991-85

《月の出》  
21.5×43.5cm

*Moonrise*  
21.5×43.5cm  
G.1991-86

《森》  
33.5×42cm

*The Forest*  
33.5×42cm  
G.1991-87

《雲》  
25.5×50cm

*The Clouds*  
25.5×50cm  
G.1991-88

《殺される蛇》  
21.5×32.5cm

*The Serpent Being Killed*  
21.5×32.5cm  
G.1991-89

《熊》  
24×41cm

*The Bear*  
24×41cm  
G.1991-90

《虎》

31×38cm

*The Tiger*

31×38cm  
G.1991-91

《虎と熊》

24.5×47cm

*The Tiger and the Bear*

24.5×47cm  
G.1991-92

《オメガと花》

26×18.5cm

*Omega and the Flower*

26×18.5cm  
G.1991-93

《オメガの眼》

23×18cm

*Omega's Eye*

23×18cm  
G.1991-94

《オメガと鹿》

23.5×35cm

*Omega and the Deer*

23.5×35cm  
G.1991-95

《オメガと豚》

32×46.5cm

*Omega and the Swine*

32×46.5cm  
G.1991-96

《泣くオメガ》

27.5×18.5cm

*Omega Cries*

27.5×18.5cm  
G.1991-97

《逃げるオメガ》

25×49cm

*Omega's Flight*

25×49cm  
G.1991-98

《アルファの子供たち》

25.5×50cm

*Alpha's Offspring*

25.5×50cm  
G.1991-99

《絶望するアルファ》

42×33cm

*Alpha's Despair*

42×33cm  
G.1991-100

《オメガの死》

30×53cm

*Omega's Death*

30×53cm  
G.1991-101

《アルファの死》

28.5×50cm

*Alpha's Death*

28.5×50cm  
G.1991-102

エドヴァルド・ムンク

《マドンナ》

リトグラフ

紙:80.3×44cm/版:60.3×44cm

Edvard Munch

*Madonna*

Lithograph  
paper:80.3×44cm/image:60.3×44cm  
G.1991-103

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《ヴァンパイヤー》

リトグラフ

紙:39×55.6cm/版:38.7×55.2cm

Edvard Munch

*Vampire*

Lithograph  
paper:39×55.6cm/image:38.7×55.2cm  
G.1991-104

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《スタニスラフ・プシュピュシェフスキー》

リトグラフ

紙:71×54.8cm/版:54.5×44.1cm

Edvard Munch

*Stanislaw Przybyszewsky*

Lithograph  
paper:71×54.8cm/image:54.5×44.1cm  
G.1991-105

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《ハルピユイア》

リトグラフ

紙:64.8×49.2cm/版:36.5×32cm

Edvard Munch

*Harpye*

Lithograph  
paper:64.8×49.2cm/image:36.5×32cm  
G.1991-106

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《立つ男》

リトグラフ

紙:54.8×45.4cm/版:50×37cm

Edvard Munch

*Male Nude Standing*

Lithograph  
paper:54.8×45.4cm/image:50×37cm  
G.1991-107

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《ヴァルター・ライスティコフ夫妻》

リトグラフ

紙:66×100cm/版:52.4×86.8cm

Edvard Munch

*Anna and Walter Leistikow*

Lithograph  
paper:66×100cm/image:52.4×86.8cm  
G.1991-108

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《虎の頭》

リトグラフ

紙:36.5×30cm/版:30.5×26cm

Edvard Munch

*Tiger Head*

Lithograph  
paper:36.5×30cm/image:30.5×26cm  
G.1991-109

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《歴史》

リトグラフ

紙:50×86cm/版:41×77cm

Edvard Munch

*History*

Lithograph  
paper:50×86cm/image:41×77cm  
G.1991-110

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《光に向かって》

カラー・リトグラフ

紙:100.7×75cm/版:96×74cm

Edvard Munch

*Towards the Light*

Colour lithograph  
paper:100.7×75cm/image:96×74cm  
G.1991-111

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《中立地》

カラー・リトグラフ

紙:102×71.5cm/版:54.3×49cm

Edvard Munch

*Neutratia*

Colour lithograph  
paper:102×71.5cm/image:54.3×49cm  
G.1991-112

Provenance:

The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク

《眼鏡を掛けた自画像》

リトグラフ

紙:49.8×66.5cm/版:42×60cm

Edvard Munch

*Self-portrait with Glasses*

Lithograph  
paper:49.8×66.5cm/image:42×60cm  
G.1991-113

Provenance:  
The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク  
《ローマのP.A.ムンクの墓》

リトグラフ  
紙:49.5×39.6cm/版:27×21cm

Edvard Munch  
*P. A. Munch's Grave in Rome*

Lithograph  
paper:49.5×39.6cm/image:27×21cm  
G.1991-114

Provenance:  
The Munch Museum's duplicate collection

エドヴァルド・ムンク  
《横たわる裸婦(大きな裸婦)》

リトグラフ  
紙:108×84.5cm/版:82×60.5cm

Edvard Munch  
*Reclining Woman (Big Madonna)*

Lithograph  
paper:108×84.5cm/image:82×60.5cm  
G.1991-115

Provenance:  
The Munch Museum's duplicate collection

寄贈作品  
Donated Works

エドゥアール・ヴエイヤール [1868-1940]  
《縫いものをするヴエイヤール夫人》

1920年  
油彩、厚紙  
33.7×35.8cm

Edouard Vuillard [1868-1940]  
*Madame Vuillard Sewing*

1920  
Oil on board  
33.7×35.8cm  
P.1990-3

ジョルジュ・ルオー [1871-1958]  
《道化師》

1937-38年  
油彩、カンヴァス  
45×28.2cm

Georges Rouault [1871-1958]  
*Pierrot*

1937-38  
Oil on canvas  
45×28.2cm  
P.1990-4

ピエール・ラブラード [1875-1931]  
《花のある静物》

油彩、カンヴァス  
48×43cm

Pierre Laprade [1875-1931]  
*Still-life with Flowers*

Oil on canvas  
48×43cm  
P.1990-5

モーリス・ド・ブラマンク [1876-1958]  
《町役場》

油彩、カンヴァス  
38×46cm

Maurice de Vlaminck [1876-1958]  
*A Town Hall*

Oil on canvas  
38×46cm  
P.1990-6

ラウル・デュフィ [1877-1953]  
《モーツァルト》

1943年  
油彩、板  
19×50.2cm

Raoul Dufy [1877-1953]  
*Mozart*

1943  
Oil on panel  
19×50.2cm  
P.1990-7

アンドレ・ドラン [1880-1954]  
《ジャン・ルノワール夫人》

1923年頃  
油彩、カンヴァス  
90.4×75.2cm

André Derain [1880-1954]  
*Madame Renoir*

c.1923  
Oil on canvas  
90.4×75.2cm  
P.1990-8

アンドレ・ドラン  
《浴女たち》

油彩、厚紙・紙  
16.7×20.4cm

André Derain  
*Bathers*

Oil on board and paper  
16.7×20.4cm  
P.1990-9

ベルナール・ビュッフェ [1928- ]  
《鯀のある静物》

1948年  
油彩、カンヴァス  
84.4×47.6cm

Bernard Buffet [1928- ]  
*Still Life with Herrings*

1948  
Oil on canvas  
84.4×47.6cm  
P.1990-10

ウィリアム・ターナー [1775-1851]  
《アーレ渓谷》

1844年(?)  
鉛筆・白のハイライト、紙  
18.2×23.5cm

William Turner [1775-1851]  
*Valley of the Aare*

1844(?)  
Pencil heightened with white on paper  
18.2×23.5cm  
D.1990-1

ウィリアム・ターナー  
《塔の見える風景》

鉛筆、紙  
6.4×14cm

William Turner  
*Landscape with Towers*

Pencil on paper  
6.4×14cm  
D.1990-2

寄贈者一覧。ジャポニスム展実行委員会(G.1990-1)、フジカワ画廊(P.1990-3)、山本英子(P.1990-4~10/P.1991-3~5/D.1990-1~12/G.1990-36~38/G.1991-121~124/S.1990-1~5/S.1991-1/OA.1990-1~2)、ジュディエット・ル・ポール(G.1990-35)、国立西洋美術館協会(G.1991-116~119)、アルカディア画廊(G.1991-120)。

Donations are made by the following persons or organizations : Exhibition Japonisme Organizing Committee(G.1990-1), Gallery Fujikawa(P.1990-3), Mrs. Eiko Yamamoto(P.1990-4~10/P.1991-3~5/D.1990-1~12/G.1990-36~38/G.1991-121~124/S.1990-1~5/S.1991-1/OA.1990-1~2), Madame Judiette le Paul(G.1990-35), The Kyoryokukai-Society of the National Museum of Western Art(G.1991-116~119), Gallery Arcadia(G.1991-120).

ジャン=フランソワ・ミレー [1814-1875]  
《果物を摘みとる農婦》

鉛筆、紙  
26.5×16.4cm

Jean-François Millet [1814-1875]  
*Peasant Woman Picking Fruits*

Pencil on paper  
26.5×16.4cm  
D.1990-3

アンドレ・ドラン [1880-1954]  
《横たわる裸婦》

鉛筆、紙  
23.2×31cm

André Derain [1880-1954]  
*Reclining Nude*

Pencil on paper  
23.2×31cm  
D.1990-4

パブロ・ピカソ [1881-1973]  
《画家の娘》

1942年  
鉛筆、紙  
34.7×21.7cm

Pablo Picasso [1881-1973]  
*The Daughter of the Artist*

1942  
Pencil on paper  
34.7×21.7cm  
D.1990-5

アメデオ・モディリアーニ [1884-1920]  
《大きな帽子の婦人》

1917年  
鉛筆、紙  
21.2×13.6cm

Amedeo Modigliani [1884-1920]  
*Woman with a Large Hat*

1917  
Pencil on paper  
21.2×13.6cm  
D.1990-6

アンドレ・デュノワイエ・ド・スゴンザック [1884-1974]

《ギユイアンクール風景》

1950年頃  
グアッシュ・水彩、紙  
49.9×63.4cm

André Dunoyer de Segonzac [1884-1974]

*Landscape of Guyancourt*

c.1950  
Gouache and watercolours on paper  
49.9×63.4cm  
D.1990-7

ジュール・パスキン [1885-1930]  
《二人の女》  
1907年  
鉛筆・水彩、紙  
21.5×19.5cm

Jules Pascin [1885-1930]  
*Two Young Girls*  
1907  
Pencil and watercolours on paper  
21.5×19.5cm  
D.1990-8

ジュール・パスキン  
《青い下着の少女》  
1924-25年  
鉛筆・色鉛筆、紙  
26.7×39cm

Jules Pascin  
*Girl with the Blue Chemise*  
1924-25  
Pencil and colour pencil on paper  
26.7×39cm  
D.1990-9

バーナード・リーチ [1887-1979]  
《木》  
1911年  
鉛筆、紙  
19.2×12.7cm

Bernard Leach [1887-1979]  
*Tree*  
1911  
Pencil on paper  
19.2×12.7cm  
D.1990-10

アントニ・クラベ [1913- ]  
《馬に乗る人物》  
ペン・インク、紙  
31.8×24.2cm

Antoni Clavé [1913- ]  
*Riding*  
Pen and ink on paper  
31.8×24.2cm  
D.1990-11

ベルナルド・リュッフェ [1928- ]  
《後ろを向いた男》  
1949年  
ペン・インク、紙  
65.5×50.4cm

Bernard Buffet [1928- ]  
*Male Nude from the Back*  
1949  
Pen and ink on paper  
65.5×50.4cm  
D.1990-12

フェリックス・ブラックモン [1833-1914]  
《かもめ》  
1860年  
エッチング  
45.3×27.1cm

Félix Bracquemond [1833-1914]  
*Sea gull*

c.1860  
Etching  
45.3×27.1cm  
G.1990-1

ポール・セリュジエ [1863-1927]  
《雨傘をさした飴売り女》  
1893年  
リトグラフ  
22.3×13.5cm

Paul Serusier [1863-1927]  
*Candy Merchant with Umbrella*  
1893  
Lithograph  
22.3×13.5cm  
G.1990-35

パブロ・ピカソ [1881-1973]  
《1968年5月16日 VI》  
1968年  
エッチング、ドライポイント  
51×65cm

Pablo Picasso [1881-1973]  
*16 May 1968 VI*  
1968  
Etching and drypoint  
51×65cm  
G.1990-36

パブロ・ピカソ  
《1968年3月29日 I》  
1968年  
エッチング、ドライポイント  
41.5×31.2cm

Pablo Picasso  
*29 March 1968 I*  
1968  
Etching and drypoint  
41.5×31.2cm  
G.1990-37

ヘンリー・ムーア [1898-1986]  
《座る女》  
リトグラフ  
36.5×30.2cm

Henry Moore [1898-1986]  
*Seated Woman*  
Lithograph  
36.5×30.2cm  
G.1990-38

オーギュスト・ロダン [1840-1917]  
《鼻のつぶれた男》  
1863-64年  
ブロンズ  
31×18.8×15cm

Auguste Rodin [1840-1917]  
*Man with a Broken Nose*  
1863-64  
Bronze  
31×18.8×15cm  
S.1990-1

オーギュスト・ロダン  
《ロダン夫人》  
1880-82年  
ブロンズ  
25.5×16.5×15cm

Auguste Rodin  
*Madame Rodin*

1880-82  
Bronze  
25.5×16.5×15cm  
S.1990-2

エミール=アントワーン・ブールデル  
[1861-1929]  
《ヴェールの踊り》  
ブロンズ  
66×56.5×17.5cm

Emile-Antoine Bourdelle [1861-1929]  
*Dance of Veil*  
Bronze  
66×56.5×17.5cm  
S.1990-3

アリストイード・マイヨール [1861-1944]  
《髪を結う浴女》  
1920年  
ブロンズ  
28.3×14×10cm

Aristide Maillol [1861-1944]  
*Standing Bather Arranging Her Hair*  
1920  
Bronze  
28.3×14×10cm  
S.1990-4

アントニ・クラベ [1913- ]  
《パイプをくわえるジュリオ》  
1962年  
ブロンズ  
高さ38.5cm

Antoni Clavé [1913- ]  
*Giulio with a Pipe*  
1962  
Bronze  
H.38.5cm  
S.1990-5

バーナード・リーチ [1887-1979]  
《陶板：水差し》  
磁器  
10.1×10.1cm

Bernard Leach [1887-1979]  
*Jar*  
Chinaware  
10.1×10.1cm  
OA.1990-1

バーナード・リーチ  
《陶板：登窯》  
磁器  
9.4×9.4cm

Bernard Leach  
*Nobori-gama*  
Chinaware  
9.4×9.4cm  
OA.1990-2

ピエール=オーギュスト・ルノワール  
[1841-1919]  
《ばら》  
油彩、カンヴァス  
22.9×50.2cm

Pierre-Auguste Renoir [1841-1919]  
*Rose*  
Oil on canvas  
22.9×50.2cm  
P.1991-3

アルベール・マルケ [1875-1947]  
《ポルト・ヴェルサイユの雪景色》  
1904年  
油彩, カンヴァス  
54×65cm

Albert Marquet [1875-1947]  
*Snowscene at Porte-Versaille*  
1904  
Oil on canvas  
54×65cm  
P.1991-4

アンドレ・ドラン [1880-1954]  
《果物》  
油彩, カンヴァス  
64.8×89.5cm

André Derain [1880-1954]  
*Fruits*  
Oil on canvas  
64.8×89.5cm  
P.1991-5

エミール=アントワース・ブールデル  
[1861-1929]  
《果物》  
ブロンズ  
高さ59cm

Emile-Antoine Bourdelle [1861-1929]  
*Fruits*  
Bronze  
H.59cm  
S.1991-1

ヤーコブ・マータム [1571-1631]  
《四季》(4点連作)  
エングレーヴィング  
16.6×10.8cm

Jacob Matham [1571-1631]  
*The Four Seasons*  
Engraving  
16.6×10.8cm  
G.1991-116~119

《春》  
*Spring*  
Hollstein 296  
G.1991-116

《夏》  
*Summer*  
Hollstein 297  
G.1991-117

《秋》  
*Autumn*  
Hollstein 298  
G.1991-118

《冬》  
*Winter*  
Hollstein 299  
G.1991-119

エドモン=フランソワ・アマン=ジャン  
[1860-1935]  
《コメディイ・フランセーズのモレノ嬢の

肖像》  
リトグラフ  
45×57.2(34×37.3)cm

Edmond-François Aman-Jean  
[1860-1935]  
*Portrait of Mlle Moreno de la  
Comédie-Française*  
Lithograph  
45×57.2(34×37.3)cm  
G.1991-120

アントニ・クラベ [1913- ]  
《記号》  
1976年  
エッチング, カーボランダム, 空押し  
65.5×50(35×29)cm

Antoni Clavé [1913- ]  
*Signs*  
1976  
Etching, carborundum and blind printing  
65.5×50(35×29)cm  
G.1991-121

アントニ・クラベ  
《手袋》  
1975年  
リトグラフ  
50.3×65.3(36.5×59)cm

Antoni Clavé  
*Glove*  
1975  
Lithograph  
50.3×65.3(36.5×59)cm  
G.1991-122

アントニ・クラベ  
《赤い葉》  
1975年  
リトグラフ  
66×50.3(38×31)cm

Antoni Clavé  
*Red Leaf*  
1975  
Lithograph  
66×50.3(38×31)cm  
G.1991-123

アントニ・クラベ  
《しわの寄った紙》  
リトグラフ  
65.5×50.5(39×40.5)cm

Antoni Clavé  
Lithograph  
65.5×50.5(39×40.5)cm  
G.1991-124

関係資料  
Appendices

1. 平成2～3年度 主要記事

[平成2年]

- 4月1日 館長に三角哲生が任命された。
- 4月10日 井原市立田中美術館で平成2年度国立西洋美術館所蔵内外美術名品展 国立西洋美術館所蔵作品による近代フランス美術展開催  
会期は4月10日から4月23日まで
- 4月21日 ブリュージュとネーデルラント風景画展講演会(国立西洋美術館研究員中村俊春)
- 4月28日 香川県文化会館で平成2年度国立西洋美術館所蔵内外美術名品展 国立西洋美術館所蔵作品による近代フランス美術展開催  
会期は4月28日から5月13日まで
- 4月28日 ブリュージュとネーデルラント風景画展講演会(明治大学教授森洋子)
- 5月7日 天皇皇后両陛下、ブリュージュとネーデルラント風景画展御観覧のため御来館
- 5月14日 ジャポニスム展実行委員会からフェリックス・ブラックモン作《かもめ》の寄贈を受けた。
- 5月15日 第24回評議員会開催
- 5月19日 豊田市民文化会館で平成2年度国立西洋美術館所蔵内外美術名品展 国立西洋美術館所蔵作品による近代フランス美術展開催  
会期は5月19日から6月30日まで
- 5月27日 ブリュージュとネーデルラント風景画展終了
- 6月3日 無料観覧日実施
- 7月1日 無料観覧日実施
- 7月20日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、1点の購入決定  
フランシス・ゴヤ作版画《ラ・タウロマキア》(33枚連作)
- 8月5日 無料観覧日実施
- 9月2日 無料観覧日実施
- 9月21日 ウィリアム・ブレイク展開会式開催  
英国アン王女御来館  
会期は9月22日から11月25日まで
- 10月8日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、3点の購入決定  
コルネリス・ド・ヘーム作油彩画《果物籠のある静物》  
エミール・ベルナル作油彩画《吟遊詩人に扮した自画像》  
ピラネージ作書籍《ローマの遺跡》(4巻)
- 10月29日 株式会社フジカワ画廊からエドゥアール・ヴェイヤール作《縫いものをするヴェイヤール夫人》の寄贈を受けた。
- 10月30日 ジュディット・ル・ポール氏からポール・セリュジェ作《雨傘をさした船売り女》の寄贈を受けた。

- 12月2日 無料観覧日実施
- 12月3日 山本英子氏からジョルジュ・ルオー作《道化師》他28点の寄贈を受けた。

[平成3年]

- 1月6日 無料観覧日実施
- 2月3日 無料観覧日実施
- 3月3日 無料観覧日実施
- 3月15日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、3点の購入決定  
マルティン・ショーンガウアー作版画《マリアを祝福するキリスト》  
ルカス・ファン・レイデン作版画《ラザロの復活》、《サウロの改宗》
- 3月18日 ドイツの素描展開会式開催  
会期は3月19日から5月19日まで
- 3月30日 本館他改修建築工事竣工
- 4月1日 次長に石藤守雄が任命された
- 5月13日 第25回評議員会開催
- 5月19日 ドイツの素描展終了
- 6月2日 無料観覧日実施
- 6月24日 マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画展開会式開催  
会期は6月25日から8月18日まで
- 8月18日 マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画展終了
- 9月1日 無料観覧日実施
- 9月17日 ルーヴル美術館特別展開会式開催  
会期は9月18日から12月1日まで
- 9月28日 八戸市美術館で平成3年度国立西洋美術館所蔵内外美術名品展 国立西洋美術館所蔵作品による近代フランス美術展開催  
会期は9月28日から10月27日まで
- 11月1日 天童市美術館で平成3年度国立西洋美術館所蔵内外美術名品展 国立西洋美術館所蔵作品による近代フランス美術展開催  
会期は11月1日から11月24日まで
- 11月8日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催、119点の購入決定  
ダフィット・テニールス(父)作油彩画《ヴルカススの鍛冶場を訪れたヴィーナス》  
ダフィット・テニールス(子)作油彩画《聖アントニウスの誘惑》  
エドヴァルド・ムンク作リトグラフ連作《アルファとオメガ》  
エドヴァルド・ムンク作リトグラフ(13点)  
ホルツィウス他作オランダ・マニエリスム版画(82点)

スワーネンブルク作版画《預言者ザカリア》  
 11月25日 皇太子殿下、ルーヴル美術館特別展御視覧のため御来館  
 12月1日 ルーヴル美術館特別展終了  
 12月3日 山本英子氏からオーギュスト・ルノワール作《ぼら》他6点の寄贈を受けた。

芸課長長谷川三郎)

1月31日 松方コレクション展示作品解説(国立西洋美術館研究員喜多崎親)  
 2月2日 無料観覧日実施  
 2月6日 松方コレクション展示作品解説(国立西洋美術館主任研究官高橋明也)  
 2月10日 スペイン・リアリズムの美展開会式開催  
 クリスティーナ王女来館  
 会期は2月11日から4月12日まで  
 3月27日 スペイン・リアリズムの美展講演会(国立西洋美術館主任研究官雪山行二)

[平成4年]

1月5日 無料観覧日実施  
 1月24日 松方コレクション展示作品解説(国立西洋美術館学

## 2. 観覧者数

[平成2年度]

### ①観覧者数一覧

(単位 人)

	展覧会名	会期	開催日数	個人				団体				有料合計	招待	合計	一日平均	
				一般	学生	小人	小計	一般	学生	小人	小計					
平常展	平常展 (無料観覧日)	2.4.1 ～ 3.3.31	289 (8)	110,167	32,437	34,515	177,119	2,523	2,979	4,964	10,466	207件	187,585	20,822 (19,677)	208,407	1,127*
特別展	ドイツの素描	3.3.19 ～3.3.31 *5.19 まで開催	12	10,363	2,867	1,784	15,014	206	179	127	512	14件	15,526	449	15,975	1,331
共催展	ブリューゲルと ネーデルラント 風景画展 (朝日新聞社)	2.4.1 ～2.5.27 *3.20 から開催	49 (60)	143,155 (171,204)	30,617 (36,350)	20,135 (24,696)	193,907 (232,250)	909 (989)	5,565 (5,711)	14,127 (14,187)	20,601 (20,887)	320件	214,508 (253,137)	74,235 (82,416)	288,743 (335,553)	5,892 (5,593)
	ウィリアム・ ブレイク展 (日本経済新聞社)	2.9.22 ～2.11.25	56	66,765	16,683	3,988	87,436	2,119	8,729	2,925	13,773	192件	101,209	25,379	126,588	2,260
	計		105	209,920	47,300	24,123	281,343	3,028	14,294	17,052	34,374		315,717	99,614	415,331	
	合計		289	330,450	82,604	60,422	473,476	5,757	17,452	22,143	45,352		518,828	120,885	639,713	2,213

\*この数字は特別展および共催展が開催されていない場合(172日)の平常展平均入場者数である。

②月別観覧者数

(単位 人)

月別	種別	有 料 観 覧 者 数								無 料 観 覧 者 数			合 計	
		平 常 展				特 別 展				計	招待券等 入館者	無 料 観覧日		計
		一 般	高大生	小中生	計	一 般	高大生	小中生	計					
4		677	288	688	1,653	55,406	12,211	15,087	82,704	84,357	22,588	0	22,588	106,945
5		2,147	898	4,166	7,211	88,658	23,971	19,175	131,804	139,015	51,659	0	51,659	190,674
6		14,801	3,730	7,986	26,517	0	0	0	0	26,517	135	3,212	3,347	29,864
7		17,450	5,924	3,748	27,122	0	0	0	0	27,122	112	2,294	2,406	29,528
8		25,194	8,643	13,864	47,701	0	0	0	0	47,701	191	3,470	3,661	51,362
9		9,364	2,809	1,920	14,093	10,401	2,153	851	13,405	27,498	2,333	2,497	4,830	32,328
10		1,158	610	630	2,398	29,739	10,412	3,416	43,567	45,965	8,011	0	8,011	53,976
11		2,344	1,349	928	4,621	28,744	12,847	2,646	44,237	48,858	15,180	0	15,180	64,038
12		11,172	3,223	642	15,037	0	0	0	0	15,037	121	1,965	2,086	17,123
1		11,071	2,543	1,109	14,723	0	0	0	0	14,723	134	1,683	1,817	16,540
2		14,822	4,747	2,519	22,088	0	0	0	0	22,088	168	2,045	2,213	24,301
3		2,490	652	1,279	4,421	10,569	3,046	1,911	15,526	19,947	576	2,511	3,087	23,034
合計		112,690	35,416	39,479	187,585	223,517	64,640	43,086	331,243	518,828	101,208	19,677	120,885	639,713

③入場料金一覧

(単位 円)

展覧会名	種別	個 人			前 売			割 引			団 体			備 考
		一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	一 般	高大生	小中生	
平常展		360	120	60							170	60	30	
(特別展) ドイツの素描展		720	410	230							480	230	120	
(共催展) ブリューゲルとネーデルラント風景画		1,130	820	360	950	700	250	1,030	720	260	820	460	210	朝日新聞社と共催
(共催展) ウィリアム・ブレイク展		1,130	820	360	950	700	250	1,030	720	260	820	460	210	日本経済新聞社と共催

[平成3年度]

①観覧者数一覧

(単位 人)

	展覧会名	会 期	開催 日数	個 人				団 体				有料 合計	招 待	合 計	一日 平均
				一般	学生	小人	小計	一般	学生	小人	小計				
平常展	平常展 (無料観覧日)	3.4.1 ～ 4.3.31	300 (4)	67,444	21,882	27,337	116,663	1,844	3,199	3,057	8,100	124,763	11,163 (10,818)	135,926	1,059*
特別展	ドイツの素描	3.4.1 ～3.5.19 *3.19 から開催	42 (54)	35,001 (45,364)	11,239 (14,106)	8,799 (10,583)	55,039 (70,053)	584 (790)	3,334 (3,513)	9,117 (9,244)	13,035 (13,547)	68,074 (83,600)	5,106 (5,555)	73,180 (89,155)	1,742 (1,651)
	マルティン・ ショーンガウアーと 15世紀 ドイツ銅版画	3.6.25 ～ 3.8.18	48	30,141	9,330	8,283	47,754	490	1,131	406	2,027	49,781	3,852	53,633	1,117
	小 計		90	65,142	20,569	17,082	102,793	1,074	4,465	9,523	15,062	117,855	8,958	126,813	
共催展	ルーヴル美術館 特別展 (朝日新聞社)	3.9.18 ～ 3.12.1	65	238,121	54,273	14,149	306,543	6,141	18,749	7,331	440件 32,221	338,764	130,662	469,426	7,222
	スペイン・ リアリズムの美 (NHK・NHKプロモーション)	4.2.11 ～4.3.31 *4.12 まで開催	43	71,248	15,786	5,090	92,124	529	510	1,487	52件 2,526	94,650	16,009	110,659	2,573
	小 計		108	309,369	70,059	19,239	398,667	6,670	19,259	8,818	34,747	433,414	146,671	580,085	
合 計			300	441,955	112,510	63,658	618,123	9,588	26,923	21,398	57,909	676,032	166,792	842,824	

\*この数字は特別展および共催展が開催されていない場合(102日)の平常展平均入場者数である。

②月別観覧者数

(単位 人)

月別	種別	有 料 観 覧 者 数								無 料 観 覧 者 数			合 計	
		平 常 展				特 別 展				計	招待券等 入館者	無 料 観覧日		計
		一 般	高大生	小中生	計	一 般	高大生	小中生	計					
4		1,949	733	1,793	4,475	18,661	6,075	10,858	35,594	40,069	1,674	0	1,674	41,743
5		8,365	4,252	7,888	20,505	16,924	8,498	7,058	32,480	52,985	3,459	0	3,459	56,444
6		12,794	4,372	6,835	24,001	2,896	795	486	4,177	28,178	340	3,956	4,296	32,474
7		1,909	917	908	3,734	12,887	5,123	2,562	20,572	24,306	1,210	0	1,210	25,516
8		10,830	3,789	6,501	21,120	14,848	4,543	5,641	25,032	46,152	2,459	0	2,459	48,611
9		9,078	2,425	2,134	13,637	39,976	8,699	2,216	50,891	64,528	8,848	3,059	11,907	76,435
10		643	384	355	1,382	80,993	22,642	6,657	110,292	111,674	31,308	0	31,308	142,982
11		694	468	692	1,854	116,350	39,346	11,986	167,682	169,536	86,043	0	86,043	255,579
12		6,658	2,384	668	9,710	6,943	2,335	621	9,899	19,609	4,564	0	4,564	24,173
1		10,530	3,136	1,207	14,873	0	0	0	14,873	38	2,079	2,117	2,117	16,990
2		4,604	1,407	616	6,627	29,870	6,755	1,394	38,019	44,646	4,240	1,724	5,964	50,610
3		1,244	814	797	2,855	41,907	9,541	5,183	56,631	59,486	11,781	0	11,781	71,267
合計		69,298	25,117	30,398	124,813	382,255	114,352	54,662	551,269	676,082	155,964	10,818	166,782	842,824

③入場料金一覧

(単位 円)

種別 展覧会名	個人			前売			割引			団体			備考
	一般	高大生	小中生	一般	高大生	小中生	一般	高大生	小中生	一般	高大生	小中生	
平常展	400	130	70							200	70	40	
(特別展) マルティン・ショーンガウアーと 15世紀銅版画展	790	450	250							530	250	130	
(共催展) ルーヴル美術館特別展	1,250	900	400	1,100	700	250	1,150	750	300	900	510	230	朝日新聞社と共催
(共催展) スペイン・リアリズムの美	1,250	900	400	1,100	700	250	1,150	750	300	900	510	230	NHK, NHKプロモーションと共催

3. 所蔵作品一覧

[平成2年度]

(平成3年3月末)

種類	区分	開設時松方 コレクション	購入	寄贈	管理換	合計
絵画	画	196	68( 2)	44( 8)	7	315(10)
素描	描	80	16	29(12)	1	126(12)
版画	画	24	897(38)	159( 5)	0	1,080(43)
彫刻	刻	63	12	17( 5)	0	92( 5)
工芸	芸	0	2	2( 2)	0	4( 2)
書籍	籍	0	11( 4)	4	0	15( 4)
その他参考資料		8	87	1	0	96
計		371	1,093(44)	256(32)	8	1,728(76)

( )内は、平成2年度新収作品で内数。

[平成3年度]

(平成4年3月末)

種類	区分	開設時松方 コレクション	購入	寄贈	管理換	合計
絵画	画	196	70( 2)	47( 3)	7	320( 5)
素描	描	80	16	29	1	126
版画	画	24	1,012(115)	168( 9)	0	1,204(124)
彫刻	刻	63	12	18( 1)	0	93( 1)
工芸	芸	0	2	2	0	4
書籍	籍	0	11	4	0	15
その他参考資料		8	87	1	0	96
計		371	1,210(117)	269(13)	8	1,858(130)

( )内は、平成3年度新収作品で内数。

4. 図書資料等

[平成2年度]

(平成3年3月末)

種類	区分	前年度末	2年度			合計
			購入	寄贈	計	
図書	書	13,773	320	457	777	14,550
和書	書	2,086	3	29	32	2,118
洋書	書	11,687	317	428	745	12,432
雑誌(洋書)	書	50種	0	0	0	50種

[平成3年度]

(平成4年3月末)

種類	区分	前年度末	3年度			合計
			購入	寄贈	計	
図	書	14,550	147	245	392	14,942
和	書	2,118	50	3	53	2,171
洋	書	12,432	97	242	339	12,771
雑	誌(洋書)	50種	0	0	0	50種

## 5. 刊行物

[平成2年度]

- ・国立西洋美術館概要
- ・国立西洋美術館新収蔵絵画目録
- ・特別展図録 ドイツの素描展
- ・共催展図録 ウィリアム・ブレイク展
- ・共催展解説小冊子 ウィリアム・ブレイク展

[平成3年度]

- ・国立西洋美術館概要
- ・特別展図録 マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画展
- ・特別展解説小冊子 マルティン・ショーンガウアーと15世紀ドイツ銅版画展
- ・共催展図録 ルーヴル美術館特別展
- ・共催展解説小冊子 ルーヴル美術館特別展
- ・共催展図録 スペイン・リアリズムの美展

## 6. 特別観覧

[平成2年度]

特別観覧一覧

区 分	有 料		無 料		合 計
	カラー	モノクローム	カラー	モノクローム	
写真撮影	26	0	0	0	26
原板使用	176	26	1	3	206
映画撮影	6	0	0	0	6
模 写	0	0	0	0	0
熟 覧	0	0	0	0	0
合 計	208	26	1	3	238

[平成3年度]

特別観覧一覧

区 分	有 料		無 料		合 計
	カラー	モノクローム	カラー	モノクローム	
写真撮影	8	0	1	0	9
原板使用	308	88	3	373	772
映画撮影	0	0	4	0	4
模 写	0	0	0	0	0
熟 覧	0	0	0	0	0
合 計	316	88	8	373	785

## 7. 歳入歳出一覧

[平成2年度]

①歳入

(単位 円)

項 目	前年度歳入額	2年度歳入額	増 △ 減
1. 建物及物件貸付料	986,457	993,461	7,004
2. 版權及特許権等収入	767,700	896,511	128,811
3. 入場料等収入	176,552,500	140,918,060	△35,634,440
特別観覧	457,320	757,050	299,730
平常展	32,826,230	46,380,030	13,553,800
特別展	35,605,640	9,202,440	△26,403,200
共催展	107,663,310	84,578,540	△23,084,770
4. 返納金	394,211	360	△393,851
5. 不用物品売払代	0	8,120	8,120
計	178,700,868	142,816,512	△35,884,356

## ②歳出

(単位千円)

項 目	平成元年度予算	平成2年度予算	備 考
(項)国立美術館			
国立西洋美術館運営に必要な経費	610,939	620,058	
定員に伴う経費	187,456	196,415	
事業管理	32,492	32,458	
庶務部運営費	12,159	12,123	
事業部運営費	20,333	20,335	
美術作品購入	169,126	169,126	
特別展	57,809	57,352	
新館維持管理等経費	162,835	163,421	
新館維持管理経費	62,893	63,874	
絵画事故防止対策	6,482	6,482	
所蔵作品燻蒸	2,846	2,846	
屋外彫刻群保存対策	1,854	1,854	
所蔵作品総目録	2,287	3,218	
その他(土地借料等)	86,473	85,147	
前庭地下展示場整備調査	1,221	1,286	
(項)国立美術館施設費			
国立西洋美術館施設整備	27,079	36,599	

## ③定員

俸給表	年度 職名	昭和	60	61	62	63	平成	2
		59					元	
指 定 職	館 長	1	1	1	1	1	1	1
行 政 職 (一)	課 長	1	1	1	1	1	1	1
	課長補佐	1	1	1	1	1	1	1
	係 長	4	4	4	4	4	4	4
	主任	2	2	2	2	2	2	2
	一般職員	6	6	6	6	6	6	6
	計	14	14	14	14	14	14	14
行 政 職 (二)	技能職員乙	4	4	4	4	3	3	3
	労務職員甲	5	4	4	3	3	3	3
	計	9	8	8	7	6	6	6
研 究 職	次 長	1	1	1	1	1	1	1
	課 長	1	1	1	1	1	1	1
	主任研究官	5	5	5	5	5	5	5
	研 究 員	4	4	4	4	4	4	4
	計	11	11	11	11	11	11	11
合 計		35	34	34	33	32	32	32

[平成3年度]

①歳入

(単位 円)

項 目	前年度歳入額	3年度歳入額	増 △ 減
1. 建物及物件貸付料	993,461	877,029	△116,432
2. 著作権及特許権等収入	896,511	1,496,940	600,429
3. 入場料等収入	140,918,060	235,590,750	94,672,690
特別観覧	757,050	1,253,510	496,460
平常展	46,380,030	32,450,860	△13,929,170
特別展	9,202,440	64,649,530	55,447,090
共催展	84,578,540	137,236,850	52,658,310
4. 返納金	360	0	△360
5. 不用物品売払代	8,120	6,120	△2,000
計	142,816,512	237,970,839	95,154,327

②歳出

(単位千円)

項 目	平成2年度予算	平成3年度予算	備 考
(項)国立美術館			
国立西洋美術館運営に必要な経費	620,058	654,635	
定員に伴う経費	196,415	210,328	
事業管理	32,458	32,524	
庶務部運営費	12,123	12,180	
事業部運営費	20,335	20,344	
美術作品購入	169,126	169,126	
特別展	57,352	57,429	
新館維持管理等経費	163,421	183,942	
新館維持管理経費	63,874	67,383	
絵画事故防止対策	6,482	6,482	
所蔵作品燻蒸	2,846	2,846	
屋外彫刻群保存対策	1,854	1,854	
ロダン「地獄の門」修理費	0	6,300	
ハイビジョンによる所蔵作品の紹介	0	13,950	
その他(土地借料等)	88,365	85,127	
前庭地下展示場整備調査	1,286	1,286	
(項)国立美術館施設費			
国立西洋美術館施設整備	36,599	34,002	

③定員

俸給表	職名	年度							
		昭和59	60	61	62	63	平成元	2	3
指定職	館長	1	1	1	1	1	1	1	1
行政職(一)	課長	1	1	1	1	1	1	1	1
	課長補佐	1	1	1	1	1	1	1	1
	係長	4	4	4	4	4	4	4	4
	主任	2	2	2	2	2	2	2	2
	一般職員	6	6	6	6	6	6	6	6
	計	14	14	14	14	14	14	14	14
行政職(二)	技能職員乙	4	4	4	4	3	3	3	2
	労務職員甲	5	4	4	3	3	3	3	3
	計	9	8	8	7	6	6	6	5
研究職	次長	1	1	1	1	1	1	1	1
	課長	1	1	1	1	1	1	1	1
	主任研究官	5	5	5	5	5	5	5	6
	研究員	4	4	4	4	4	4	4	4
	計	11	11	11	11	11	11	11	12
合計		35	34	34	33	32	32	32	32

8. 施設

①敷地

区分	面積(m <sup>2</sup> )	摘要
所有地	2,208	
借用地	7,083	東京都より有償借用
計	9,288	

②建物

区分	構造・階数	竣工	面積(m <sup>2</sup> )
本館	RC 地上3階 地下1階	昭34.2.28	建 1,587
			延 4,180
事務棟	RC 地上2階	昭39.3.30	建 365
			延 730
渡り廊下	S 地上1階	昭39.3.30	建 17
			延 17
講堂	RC 地上2階	昭39.6.30	建 264
			延 397
新館	RC 地上2階 地下2階	昭54.5.31	建 1,479
			延 4,901
渡り廊下I	RC 地上2階	昭54.5.31	建 44
			延 89
渡り廊下II	RC 地上2階	昭54.5.31	建 7
			延 14
売札所	S 地上1階	昭60.3.30	建 22
			延 22
計			建 3,785 延 10,350

③主な工事  
[平成2年度]

施設設備の整備(主な工事)

本館改修その他工事	36,169千円	本館サッシュ、シャッター老朽化により改修。本館電動ブラインド新設、新館中央監視ポイント追加工事
計 1件	36,169千円	

各所修繕

館内水槽警報装置設置工事	2,781千円	本館受水槽、高架水槽、汚水槽、雑排水槽監視板内に接続工事
その他工事 3件	1,247千円	
計 4件	4,028千円	

[平成3年度]

施設設備の整備(主な工事)

収蔵庫パッケージ取替工事	33,603千円	経年老朽化のため取替。
計 1件	33,603千円	

各所修繕

新館冷温水ポンプオーバーホール	2,864千円	経年劣化のためオーバーホール。
その他工事 6件	1,829千円	
計 7件	4,693千円	

9. 規則の制定・改廃

制定・改廃事項

平成3年3月31日 国立西洋美術館観覧規則の一部改正	《趣旨》ボイラーに関する業務に従事する職員の勤務を要しない日の改正
《趣旨》個人観覧券 一般「1人360円」を「1人400円」に 学生「1人120円」を「1人130円」に 小人「1人60円」を「1人70円」に	
団体観覧券 一般「1人170円」を「1人200円」に 学生「1人60円」を「1人70円」に 小人「1人30円」を「1人40円」に それぞれ改正	平成3年4月1日 国立西洋美術館に勤務する職員の休憩時間及び休憩時間に関する規則の一部改正
	《趣旨》出札に従事する職員及び電気に関する業務に従事する職員及びボイラーの業務に従事する職員並びに警務員の休憩及び休憩時間の改正
平成3年4月1日 国立西洋美術館に勤務する職員の勤務時間等に関する規程の一部改正	平成3年9月27日 国立西洋美術館処務規程の一部改正
	《趣旨》保存・修復係の新設に伴う改正

## 10. 職員等名簿

### ①国立西洋美術館評議員(五十音順)

#### [平成2年度]

日本芸術院長	有 光 次 郎	3.3.31	辞職
東京国立博物館長	井 内 慶次郎		
㈱ブリヂストン取締役名誉会長	石 橋 幹一郎	3.3.31	辞職
元東京国立博物館長	稲 田 清 助	3.3.31	辞職
東京国立近代美術館長	植 木 浩	2.9.5	発令
元国立西洋美術館長	内 山 正		
東京国立近代美術館長	大 崎 仁	2.7.5	辞職
京都国立近代美術館長	小 倉 忠 夫		
国際交流基金理事長	鹿 取 泰 衛		
ブリヂストン美術館長	嘉 門 安 雄		
元京都国立近代美術館長	河 北 倫 明		
前東京家政学院大学長	小 林 行 雄		
彫刻家	佐 藤 忠 良		
建築家	丹 下 健 三		
広島銀行頭取	橋 口 収		
埼玉県近代美術館長	本 間 正 義	3.3.31	辞職
新潟県美術博物館長	前 川 誠 郎	2.5.1	発令
東京都副知事	真仁田 勉		
日本学士院長 東京大学名誉教授	脇 村 義太郎	3.3.31	辞職

#### [平成3年度]

㈱ブリヂストンサイクル相談役	石 井 公一郎	3.4.1	発令
東京国立博物館長	井 内 慶次郎		
東京国立近代美術館長	植 木 浩		
元国立西洋美術館長	内 山 正		
東京芸術大学教授	大 岡 信	3.4.1	発令
京都国立近代美術館長	小 倉 忠 夫	4.3.31	辞職
㈱鹿島建設副会長	鹿 島 昭 一	3.4.1	発令
国際交流基金理事長	鹿 取 泰 衛	4.3.31	辞職
東京都副知事	金 平 輝 子	3.10.1	発令
ブリヂストン美術館長	嘉 門 安 雄		
元京都国立近代美術館長	河 北 倫 明		
前東京家政学院大学長	小 林 行 雄		
彫刻家	佐 藤 忠 良		
建築家	丹 下 健 三		
お茶の水女子大学教授	辻 佐保子	3.4.1	発令
東京文化会館長	遠 山 一 行	3.4.1	発令
広島銀行頭取	橋 口 収		
新潟県美術博物館長	前 川 誠 郎		
東京都副知事	真仁田 勉	3.9.10	辞職

②国立西洋美術館職員

館長	文部事務官	三角哲生	2.4.1	任命
次長	文部技官	大谷利治	3.4.1	岡山大事務局長に転任
〃	〃	石藤守雄	3.4.1	宮内庁侍従から転任
◎庶務課				
課長	文部事務官	森孝一	2.5.1	国立国語研究所庶務部長に転任
〃	〃	木村光夫	〃	弘前大学学生部次長から転任
課長補佐	〃	田島庄平		
庶務係長	〃	井口正美	2.4.1	東京国立近代美術館から転任
福祉主任	〃	舟橋さち子	3.3.31	退職
	〃	関根正光	2.10.1	千葉大学に転任
	〃	矢板橋進一		
	〃	小西多代	3.1.1	採用
	事務補佐員	白石公子	(3.4.1~4.4.30)	
	〃	成相雅子	(2.4.16~4.4.30)	
守衛長	文部事務官	羽山正公		
	〃	藤田正直		
	〃	宮脇京治		
経理係長	〃	古山則夫	2.4.1	用度係長から配置換え
出納主任	〃	内藤満枝		
	〃	平野謙一		
	〃	神長宏幸	3.4.1	採用
用度係長	〃	原田道雄	2.4.1	昇任
	〃	牟田成	4.1.31	辞職
	〃	松波直樹	4.2.1	採用
	文部技官	白倉由夫		
	〃	大竹乙弘		
施設係長	〃	田口賢似	2.4.1	東京商船大学から転任
施設主任	〃	小宮勝男	3.4.1	昇任
	〃	小谷松誠司		

◎学芸課

課長	文部技官	長谷川三郎		
企画広報係長(併)	〃	有川治男	4.3.31	辞職
研究員	〃	越川倫明		資料係兼任
資料係長(併)	〃	生田圓		
絵画係長(併)	〃	雪山行二		
研究員	〃	田邊幹之助		資料係兼任
彫刻係長(併)	〃	高橋明也		
研究員	〃	中村俊春		
版画素描係長(併)	〃	幸福輝		
研究員	〃	喜多崎親		
保存修復係主任研究官	〃	河口公夫	3.10.1	採用
	事務補佐員	堀としこ	(2.4.1~4.4.30)	

国立西洋美術館年報 Nos.25-26

発行 1994年7月1日

編集 国立西洋美術館

制作 美術出版デザインセンター

印刷 猪瀬印刷株式会社

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL  
MUSEUM OF WESTERN ART, Nos.25-26 (April 1990-March 1992)  
Published by The National Museum of Western Art, Tokyo, July 1, 1994

© The National Museum of Western Art, Tokyo, 1994  
*Printed in Japan*

ISSN 0919-0872