

1. タナカ作
《裸》 1923年
油彩・カルトン
75.5×50.5 cm
国立西洋美術館蔵

所蔵作品 タナカの《裸》について

富山秀男

On the “Nude” by Tanaka, from the Matsukata Collection

by Hideo TOMIYAMA

I

昭和34年（1959）にフランス政府から寄贈され、当館の所蔵品となったいわゆる松方コレクションの作品群の中に、ただ TANAKA とだけ署名されている後向き裸婦座像（図版 1）があることは、国立西洋美術館総目録（1961年版、P-296）にも明確に記載されている通りである。しかし作品が存在することは確かでも、この絵を描いた画家がどういう人物であったかについては、従来一向に明確でなかったため、この絵の作者について最近わかったことを中間的に報告しておきたい。

縦 75.5 センチ、横 50.5 センチのサイズをもつこの作品は、カンヴァスでなく、厚さ 0.5 センチほどのカルトンに直接油絵具で描かれており、画面向かって右下隅に、TANAKA 23 との署名年記（図版 2）が入っている。しかも外国婦人の裸体を描いたその表現は、かなり硬い綿密な描写のうちに、やや扁平な量体把握や濃青色を基調とした背景の色感などの点で、どこか日本的であり、それらがタナカという日本で最も一般的な姓と結びついて、一層この絵の作者を日本人とする推測を誘ってきたといえる。しかしそれならば、日本人田中某なる画家は誰なのかについては、これまで一向にはっきりしなかった。

勿論その間、当館として調べていなかったわけではない。開館当初から、この絵の作者が日本人らしいことは、館側からも外部の関係者に申し述べており、該当事探しの努力をつづけてきたことはいうまでもないが、ただその際唯一の手がかりとなるのが、23 との年記にある1923

年の時点で滞欧歴をもち、その作品がパリかロンドンか、いずれにせよヨーロッパの何処かで松方幸次郎氏に購入されうる機会のあった人というのでは、余りに茫漠としすぎていて、大海に投網を打つようなものだったのである。しかしそれでも当時いろいろな情報提供があり、なかで広島県出身の洋画家田中万吉（1895～1945）の作とする実兄からの申し出は、一時最も検討に値する意見としてうけとられたことは確かだった。従ってこの作に関する当館の調査ファイルの中には、この田中万吉についての資料が一番数多く集められてきたが、現在までのところサインの書体や滞仏期間などに難点があって、決め手が掴めないままであったところへ、今回ふとした機縁から別の候補者が浮び上がり、結論としてそちらの田中——田中保（1886～1941）の方が、この絵の作者であると断定できる段階を迎えたわけである。

そのきっかけは昭和51年（1976）の7月、東京の伊勢丹新宿店本館の美術画廊で催された「田中保展」を見たことにあり、今まで日本では全く未知であったこの日本生まれの画家——18歳で渡米してアメリカで画家となり、34歳で渡仏したまま、生涯一度も故国に帰ることなく、第二次大戦下のパリで54歳で客死した——の作品34点の画風とサインが、当館蔵の《裸》のそれと余りにも酷似していることに一驚を喫したのがもとであった。因みにその時展示された全作品は、田中保未亡人であるアメリカの女流詩人、故ルイズ・ゲブハルト・カン Louise Gebhalt Cann の遺産として近年世に出たものを、ニユ

ーヨークの画商コンティネンタル・ファイン・アート・ギャラリーの社長が、たまたま旅先のフランスで見つけて買いとり、田中の母国である日本に照会してきたのがもとで、彼の作品の里帰り展が実現したわけであり、34点全部がアメリカからもたらされたものといわれる。

なお余談ながら、この伊勢丹での展覧会は日本の画界、とくに田中保の出身地埼玉県の美術関係者に大きな衝撃を与えた。美術の都パリで活躍し、生涯を終えた郷土出身画家の発見は、彼等に田中の作品に対する収集熱をおこさせ、翌昭和52年(1977)4月埼玉会館における「よみがえる郷土の異才 田中保展」²⁾の開催をうながし、さらに多くの遺作を日本に招来せしめたのである。資料もいろいろ探索された。彼の経歴についてはのちに述べるが、それによると田中保は1920~30年代のバリ画壇で「裸婦のタナカ」と称され、その画業がかなりの程度評価されていたらしい。しかし翻って、それほど活躍したバリ在留邦人の評判が全くといっていいほど故国に伝わらなかった理由のうちには、彼が早くから日本を離れてアメリカで美術教育を受けたことや、夫人がアメリカ女性であったためか、パリでも殆んど他の日本人画家と交際しなかったことなどが、あづかっていたようであり、彼の経歴や境遇のある特殊性を思わないではすまないのである。その点日本からも離れ、夫人の故国アメリカとの縁が少しはあったようであるが、結局それからも遊離した境遇が、彼の存在そのものを長く埋没させる原因となっていたといえるだろう。

ともあれ今世紀の両大戦間に、パリに蟄集した多くの外国籍画家のうちに田中保という日本

人がおり、いわゆるエコール・ド・パリの担い手の一人として、脚光を浴びようとしていたという事実は、ここに改めて記憶していいことのようにである。

II

ところでこの田中保が、当館蔵の《裸》の作者であるといえる根拠については、出来るだけ客観的な面から、次の二点だけを挙げておきたい。

第一に、当館蔵の《裸》にある TANAKA のサイン(図版 2)と、前記伊勢丹展出品作の画面上にみるサイン(図版 4—11)とが、筆跡上同一人と思えることである。展覧会出品作の個々の制作年は厳密にはおさえ難いが、この画家の署名はどちらかといえば年代や気分による変化が少ない方のものであり、独特なレタリング(特に T と K に特色がある)によって、すべて大文字で姓だけを書くほか、それを書きおえた筆の勢いで、末尾に右から左へ短かいアンダーラインを入れるのが一種の筆癖になっている。当館蔵の《裸》の場合、それらと較べて筆がやや肉太になっているが(その際23の年記は別筆であることに注意)、それを除けば極めて共通性が多い。そしてこの肉太になった理由については、この絵だけが濃青色のバックに黒の署名という同系色を重ねた特殊例であることを思えば、別に異とするにたらないのではないか。

またさらに決定的な根拠として、《裸》の画面裏に鉛筆書きされている TANAKA のサイン(図版 3)が、画面上のそれより一層他の作品にみる彼の署名の筆跡どおりであることを書き添えておきたい。

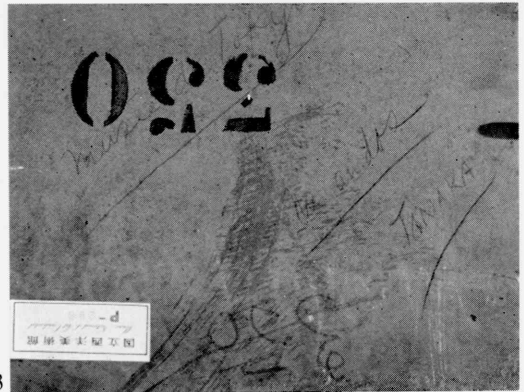


2

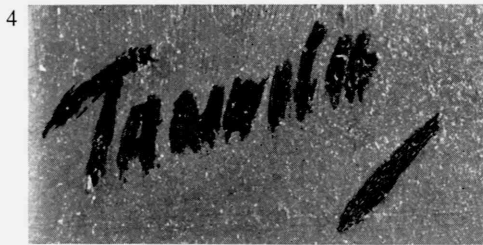
2. 《裸》の画面上にある作者の署名年記

3. 《裸》の裏面にあるメモ書き

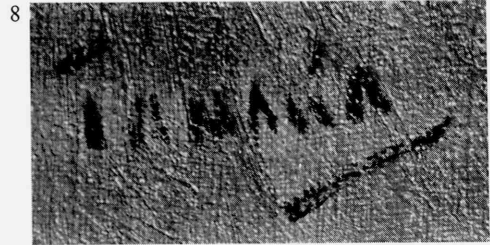
4~11. 里帰り作品にみる田中保の署名



3



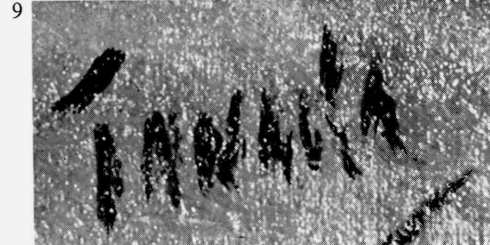
4



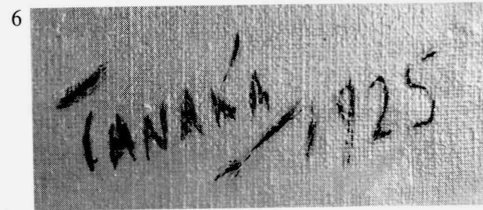
8



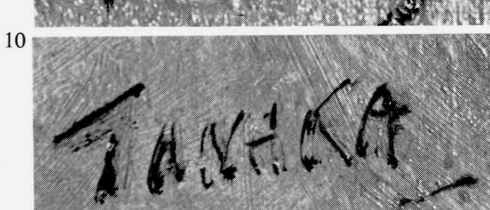
5



9



6



10



7



11

第二に、今まで余り重視しなかったことであるが、当館蔵の《裸》の画面裏に見出される記入文字（図版 3）が、田中保を紹介する文献上の記録と一致したことが挙げられる。前述の通り、この絵は分厚で硬いカルトンに描かれているので、画面裏には遠慮なく貼紙や書き込みが直接ほどこされている。そしてそのうちのひとつとして、本人の筆跡に間違いのない鉛筆書きで、三段に分け、次の文字が記されているのは注目に値しよう。Musée de Tokyo / Nu au dos / TANAKA

いままで気付かなかったのは不明の至りというほかないが、田中保は日本で全く知られていない反面、ヨーロッパでは一応名の通っていた画家であり、その証拠として Bénézit, Thieme-Becker, Hans-Vollmer³ など、世界的に著名な美術家辞典に彼の名が収録されている。しかもそのすべてが似たような短かい経歴紹介の文中に、「東京の美術館に後向きの裸婦がある」(Le Musée de Tokio conserve de lui Dos nu. Im Museum Tokio: Rückenakt) と記しており、当館蔵の《裸》の画面裏にあるメモ書きと一致するのである。

では次の問題として、「東京の美術館」とは一体どの美術館のことをいうのであろうか。美術家の経歴や主要作品名、その所蔵先を挙げる上記三種の辞典中、松方幸次郎氏が購入した個々の作品の所属名義を追ってみると、「松方コレクション、東京」(Sammlung Matsukata, Tokio) という表示はあっても、「東京の美術館」という表現は他に見出されない。しかしそれならば「東京の美術館」と「松方コレクション」は別ものかといえ、そうではなさそうである。フ

ランス政府から寄贈され、当館の所蔵品となった松方コレクションの作品を、第二次大戦前に出版された各作家のモノグラフィーでいろいろ当たってみると、そこには現在当館所蔵の作品が「東京の美術館」(Musée de Tokio) 蔵⁴ の名で図版に掲載されている例があるのを見つけたことができる。

松方氏がヨーロッパで膨大な数の美術品を購入したのは、一般に大正 5 年から同 12 年の間 (1916~23) と見做されているが、集収の当初はともかく大正 10 年 (1921) を過ぎるころからは、それらの作品を収蔵展示するための美術館を東京麻布の仙台坂上に建てる計画をもち、その建物の設計を親友のイギリス人画家、フランク・ブラングウィン Frank Brangwyn (1867~1956) に依頼してあったぐらいだった。松方氏はこの美術館を、まだ構想中の段階から名前だけは「共楽美術館」とすることに決めていたが、それを外国でいう場合、「東京の美術館」と称したらしいことは以上の例からも明白であろう。というより一層正確には、「松方コレクション」より「東京の美術館」蔵の方が新しい名称だったわけである。とすれば、田中保が人知れぬ郷愁をこめて自作の画面裏にメモ書きした「東京の美術館」なるものは、結局実現しなかった「共楽美術館」のことであり、それは同時に「松方コレクション」の異称なのであるから、その作品が現在当館の有に帰していることは、経緯上至極当然のこととわかっていい。しかも彼の作品中の何かが松方氏によって購入されたことを傍証する同時代の記録⁵ があることを合わせ考えると、この絵の作者が田中保であるとする結論には、全く疑問の余地がないのである。

Ⅲ

さてそれでは、彼の経歴をひと通り探ってみよう。田中保は、明治19年（1886）5月13日、埼玉県南埼玉郡太田町38番地（現在の岩槻市）で生まれている。父田中収は岩槻藩^{おさむ}の士族出といわれ、当時金融業を営んでいたが、妻きよとの間に合計九人の子供を設けた。保はそのうちの四男である。しかし詳しい事情はわからないが、彼が埼玉県立第一中学校（現在の県立浦和高等学校）在学中の明治35年（1902）に、父親が死去すると家は破産したらしく、その後この一家は、台湾に赴く兄、ブラジルに行く弟など、保自身も含めて散り散りに離散した模様であり、ついに誰一人郷里に親族を残さない状態になってしまった。

保も第5回生として同中学校を卒業すると、直ちに単身アメリカに渡る。父の死後2年目の明治37年（1904）、18歳の時のことである。渡米の目的は勿論画家になるためではなく、破産した家にいられなくて、ただ異国に活路を求めたというのが実情に近かったのであろう。

彼はアメリカ合衆国の西海岸シアトルに着き、そこに腰を据えると、さまざまな雑役にたずさわって自活しながら、英語を学び、そして恐らく初めてであろう美術教育をうけはじめた。何故そういう志望が起ったかの理由や動機は、全くわからないが、彼より2年遅れて同じくシアトルにきた17歳の少年国吉康雄（1889～1953）が、やがて語学習得のため通ったアメリカの公立学校で画才を見出され、のち画家となってアメリカ画壇に大きく雄飛した例もあることを思うと、彼等の運命にはことによると奇しき因縁

が待ち伏せていたのかも知れない。田中が通った画塾は、スマトラ生まれのオランダ人画家フォッコ・タダマ（Fokko Tadama 1871～?）が、当時シアトルに開設していた塾だったといわれる。彼はそこで素描や油絵を学び、1912年（大正1）9月、ワシントン州立美術協会の画廊で開かれた特別展に、油絵14点、素描2点を初出品して、画家としてのデビューを飾った。そしてその後は、彼自身で画塾を開いたのか、或いはタダマの塾で後進を指導したのか、とも角「自分の弟子」と称せるものをもち、画業にたずさわって生活しながら、個展ないしやや纏った形での自作発表の機会も、このシアトルにいた1920年（大正9）までの間に7回を数えたことがはっきりしている。

勿論その間彼の画風は、出発期にありがちなように大幅に揺れ動いており、当初の自然に即した対象描写から、1915年（大正4）ごろ一時立体派や未来派に共鳴して急激な変化を示し、さらにその直後から1918（大正7）ごろまで、再び写実的な裸体画や肖像画の制作に進んだようである。そしてこの一連の裸体画が、1917年（大正6）の個展の際、アメリカ北西部のモラリストや清教徒たちから、「挑発的」で「有害」だとの非難をうけ、発表会場から撤去するように勧告されたことがあったという。彼はこれに対して二度にわたる声明文を発表し、「裸の絵に神経過敏になって怖れおののくなど、野蛮な迷信であり、このシアトルの町は芸術についてアフリカ同然の未開地だ」と反論し、さらに「自然は美そのものである。自然はすべての理念や思考の拠り所であり、あらゆる点で芸術家の唯一の守護者でもあるのだから、これを改変

したり、一部のみを容認しようとするような見せかけのドグマには、私は絶対反対である」とも述べている。

彼は1917年（大正 6）11月27日、シアトル在住のトマス・H・カン判事の娘、ルイズ・ゲブハルト・カンと結婚した。保より4歳年上のこの妻ルイズは、ワシントン大学やコーネル大学に学び、のち作詩に励むかわら美術批評にも筆をそめた才媛で、結婚の翌年には早くも *International Studio* 誌（Vol. 65, No. 5. Sept. 1918）に「田中保論」を発表するなど、夫の芸術に対する最大最初の理解者となったようである。しかも新婚の二人は互の分野に新天地を求めて、ほどなくシアトルを去る決意を固め、1920年（大正 9）まずニューヨークに向かったが、何故か再びシアトルに戻り、同年3月今度はヴァンクーバー経由でフランスへの移住を企てたのであった。そのとき田中は、アメリカでの研究成果として裸婦を中心とする油絵、100点を携行したといわれる。

パリではシャブタル通り7番地に居を定め、早速制作を開始すると同時に、生計のため画塾を開いて絵の好きな学生たちを指導したというが、一方対外的にも同年のサロン・ドートンスに初出品していたり、11月ドヴァンベス画廊 *Galerie Devambez* で個展を催すなどしている。その点、自らアフリカ同然の未開地だといったこのシアトルから、世界的な美術の都パリへの移住も、彼にとってはさしたる支障とならなかったかに見える。この1920年という年は、日本人画家藤田嗣治（1886～1968）がようやくパリ画壇の寵児として地歩を確定した記念すべき年だが、藤田の成功が渡仏後7年の辛酸の末であ



12. 自画像（デッサン） 53×41 cm 埼玉県立博物館蔵

ったのに対して、田中保のパリ進出は一見このように至ってスムーズだったからである。

以後彼は、1921年（大正10）ベルネーム画廊 *Galerie Marcel Bernheim*, シモンソン画廊 *Galerie Simonson*, ドヴァンベス画廊で、たて続けに個展を催して概ね好評であり、サロン・ド・ラ・ナショナルに出品した上、静物中の1点《銅の花器》がフランス政府の買上げとなった。また1922年（大正11）には、ドヴァンベス画廊主催の第2回「女の習作展」に、ヴァン・ドンゲン、ルバスク、ローランサンらと並んで招待出品したほか、マルサン画廊 *Galerie de Marsan* でも個展を開き、さらにサロン・ド・

ラ・ナショナルやサロン・ドートンズに出品、今度は風景画《夜のセース》がフランス政府買上げとなっている。

さて当館蔵の《裸》が描かれた1923年（大正12）の活動をみると、この年彼はサロン・ド・ラ・ナショナルとサロン・デ・ザンデバンダンに出品したほかは、ブリュッセルの王立美術館主催の第3回「黒と白」展に出品しただけで、田中夫人故カン女史の手許に保存された資料中にも、別に個展を開いた記録は見当たらないようである。この「黒と白」展というのは、素描や版画、ないし彫刻による展覧会だったようで、彼はローランサンや藤田嗣治、ヴァン・ドンゲンやワロキエ、アスランらと共に招待出品した様子だが、会期、会場などはわからない。ただ従来の個展評などで、色調の華麗さを賞されてきた彼としては異例にも、木炭による非常に装飾的な猫の絵を出していたとのみ、展評は伝えている。

つづく1924年（大正13）、田中は各サロンに出品したほか、1月マルサン画廊で、10月カルミヌ画廊 *Galleries Carmine* で個展を催しており、マルサン画廊個展出品中の作品《溪流にて》がルクサンプール美術館に買上げられた上、さらにそのとき御訪欧中であった東久邇宮、朝香宮、同妃三殿下が会場に台臨されて、作品8点が買上げられるという幸運にも恵まれている。この間の経緯は、画家矢崎千代二のバリ通信として、「無名の日本画家が一躍世界的大家」との見出しのもとに、珍しく東京朝日新聞（大正13年4月27日）に報道された。恐らくこれなど、彼の生涯でただ一度故国に名の伝わった栄光の記事だったといえよう。この中で矢崎は、降っ

て湧いたような彼の僥倖をいかにもセンセーショナルに叙述する以外に、田中の生活が貧窮を極めながら、100人近くいる日本の画家とつき合いがないため、誰一人見こないこと、自分がこういう通信をしなければ、彼の活躍を伝える同国人は皆無であろうことを強調している。しかし黙っていてフランスの美術館や日本の宮家に作品が入るわけもなからうから、田中夫妻には何らか別口のルートやバックがあったのではないか、それは次のことからもうかがえるような気がする。

というのは、この年彼はパリのアメリカ婦人クラブ主催の「10人展」に出品したり、ロンドンの日本人会主催による油絵個展を開くため、ロンドンに赴いたりしているが、後者の目録に世話人代表として序文を寄せている岩井尊人の紹介文をみると、田中の作品がルクサンプール美術館や「松方美術館」に買上げられた旨の一節がでてくるからである。いうまでもなく、当時ヨーロッパで美術品収集を行っていた松方幸次郎氏にとっての最有力助言者は、イギリスの画家ブラングィンと並んで、当時ルクサンプール美術館長だったレオンス・ベネディットだったのであり、ベネディットに支持されれば、ルクサンプール美術館、松方、そして宮家の作品購入と人間関係の上でつながるからである。しかしこれ以上の臆測は避けよう。ともあれ、この年は田中にとって上記以外にもさまざまな明暗の交錯した年であった。

明るい出来事としては、リエージュの国際美術展に出品したり、第3回「モンパルナスの仲間たち」展に誘われて、藤田嗣治らと共に作品を並べ合ったことなどが挙げられよう。しかし

フランスの美術界でこのように活躍の場を拓ける反面、日本の画家とつき合わなかった結果は、とんだところで仕返しをうけることになる。彼は、シアトル時代の友人である日本の商社員を通じて東京での展覧会を考えはじめ、その手始めとして「青春」と題する裸体画を第5回帝展に搬入してもらったが、これが見事に落選したからである。彼はその後も、日本での個展開催を希望しつづけ、長い海外生活で知った僅かの日本人、それも美術関係者でない人を介している。いろいろ働きかけたが、ついに一度として実現しなかったのは痛ましい。この辺にも彼の暗い部分、孤立感がうかがえるのである。

1926年（大正15）以降の彼の40歳代は、これまでと較べて急に対外的活動がにぶたように見える。これはあるいは夫人保存の資料に欠けるものがあるためかも知れないが、目に見えて個展の開催回数が減っており（以後亡くなるまでの15年間に、ドゥルエ画廊 Galerie Druet で1928年、29年の2回だけ）、何か事情があったかに思えないこともない。しかし一方、アンデバンダン、チュイルリー、ナショナルなどの各サロンに定期的に出品しており、1929年（昭和4）ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールの会員に推挙されたのをはじめ、各サロンの会員になったようである。そして恐らく妻ルイズを通じてであろうが、アメリカの詩人エズラ・パウンドや小説家のアーネスト・ヘミングウェイ、アイルランド出身の作家ジェイムズ・ジョイスらと親しく交際し、いわば誇り高き芸術家としての、また一面では祖国喪失者としての寂しい晩年を過したのではないか。彼が死去したのは、第二次大戦でパリがドイツ軍に占領されていた

1941年（昭和16）4月24日のことであり、非常時下のこととて病名もわかっていない。享年54歳。

夫人はアメリカに帰ることもなく、そのままパリに残って生活し、油絵や素描を含む相当数の彼の遺作を大事に保管しつづけてくれた。そして戦争が終った直後の1946年（昭和21）12月、パリのマルセイユ画廊 Galerie L. Marseille で田中保の遺作展を開いたというが、その後は静かに余生を送ったようであり、田中に関する記録は以後一切なく、画家としての彼の存在自体も完全に埋没したも同然となった。冒頭に触れたように、歿後35年にして夫人愛蔵の作品が故国日本に里帰りした際、「よみがえる」田中保と銘打って紹介されたゆえんもここにあったわけである。

IV

さて、こうして再び日本によみがえった田中の作品と当館蔵の《裸》とを比較してみると、ひと口にいて作品の出来としては当館蔵がかなりいいが、傾向的には彼の基調とする作風からややとび離れたものであることがわかる。

では彼の作風の基調とはどういうものであったのか。私が見たのは伊勢丹展および埼玉会館展に並んだ油絵50数点と、埼玉県立博物館が購入した素描15点だけである。ところがフランスで田中未亡人ルイズから出た田中保の作品を多数買いとり、その一部を日本に廻わしてきたニューヨークの画商、コンティネンタル・フェイン・アート・ギャラリーでは、販売にのり出す前に専門家に頼んで、この画家の経歴や作風を一応調べてもらっている。そしてこれを担当し

たのが、当館と関係深いメトロポリタン美術館ロバート・レーマン・コレクション部の部長ジョージ・ザボ博士であり、同博士によって短かいものながら田中に関する最初の評伝⁶が書かれたのは奇縁というべきであろう。ザボ博士は其中で、「田中の作品や重要性を十分に評価するには、なお時機尚早である。いまだ作品目録はないし、その生涯や活躍期についても解明を待たばかりだ」としながらも、彼の作風の特徴、変遷について大要次のように述べている。

(1) 田中の初期の関心事は、色彩や形態、動勢などにあり、1910～15年ごろのシアトル時代初期の作では、誰か後期印象派作家の影響があって、力強い大胆な筆触と明るく混色しない色彩で描いている。しかもそれら風景や裸婦像は、すべて自然に即して直描きされている。(2) 1915年ごろ、彼の仕事には突然の変化が起った。彼は自然を直写することをやめ、立体派や未来派に共鳴して、いわば精神のリアリティを求めはじめる。純粹で明るい色彩を使うことには変わらないが、画面構成の原理は一変した。(3) 田中による未来派の試みはアメリカ西部画壇として非常に早い、長続きしていない。その後主題として再び裸婦が登場し、彼の画面を完全に占拠するに至った。柔軟な女性の肢態はこの上なく詩的な色調の変化によって表わされ、同時代に類例を見ないほどの妙技に達する。(4) 裸婦と肖像画は1920年のパリ移住後も彼の仕事を支配した。彼は以前の様式や手法の精華を維持する一方で、微妙な性格の変化を示すようになる。すなわち単一像ないし散漫な群像構成の代わりに、裸体を濃厚緊密に結び合わせたものとして表現しはじめた。肢態は奇妙にねじれた

ポーズをとりながら、常に柔軟甘美で詩的情調を宿すように描かれる。しかもそうした動勢や情況を通して、徐々にはあるが女性の内なる心理を表現することに深く肉薄していこうとした。(5) このことは1920年代や30年代にみられる別の傾向、例えばヴァン・ドンゲンの有名な裸婦のように、女体にきらめく一瞬の表情や印象を描こうとする動きとは著しい対照を示すものである。

このほかにも多くの示唆深い指摘はあるが、ザボ博士は田中の作風の進展を大体以上のように見ており、日本に里帰りした彼の作品と照してもこの見方は極めて妥当と思える。彼の作品は、当館蔵の《裸》と、一、二の例外を除いて、厳密には制作年不詳であるから、現在のところこれ以上細かい分析や測論をくだすことは不可能であろう。

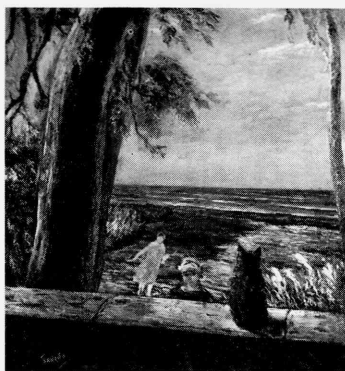
ところで一方、たびたび催された個展や各種のサロン評⁷の中で、同時代の批評家が彼の作品をどう見ていたかを総合してみても、結局のところ一致するのは、彼の色彩感覚のよさと技巧のうまさという二点に帰着するようである。そこには藤田嗣治の絵のように、日本人の伝統や感覚を意識させるという評言はなく、むしろ東洋人でいながらヨーロッパの手法を見事に消化しているとする見方が褒め言葉になっている場合が多い。とすると彼の獨創性は別段階立ったものと思われていなかったことになるし、評者の見慣れた地平で色彩感覚や表現技法が論じられたことになろう。事実彼の裸体画は、量感を強調する西歐的デッサンを主体とし、背景に虹のごとく華麗で蠱惑的な色彩を意図的に配したものが大部分であり、率直にいった一種通俗



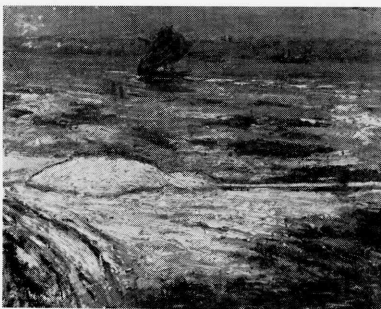
13



14



15



16



19



17



18

13. キュービスト B 1915年 油彩・カンヴァス 50×36 cm

14. 三人の娘たちのいる風景 1918—20年頃

油彩・カンヴァス 180×103 cm

15. 猫のいる風景 1919年 油彩・カンヴァス 89×86 cm

16. 海の風景Ⅲ 1917—20年頃 油彩・カルトン 32.7×41 cm

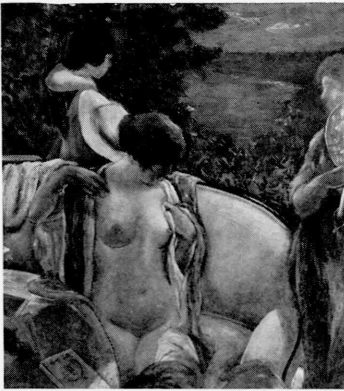
17. 婦人のポートレート 1918—19年頃

油彩・カンヴァス 100×60 cm

18. 窓辺の婦人 1930年 油彩・カンヴァス

182×101 cm 埼玉県立博物館蔵

19. 坐る少女 1921年 油彩・カンヴァス 104×87 cm



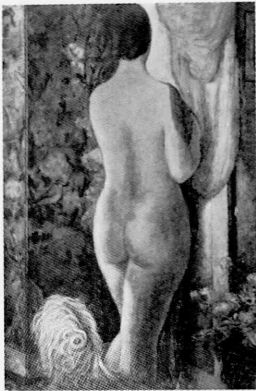
20



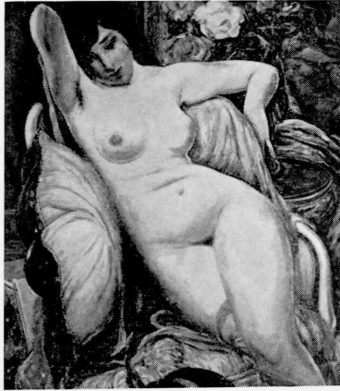
21



22



23

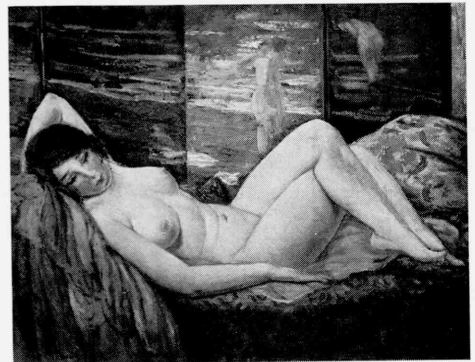


24



25

- 20. 裸婦のいるコンポジション 1920年代
油彩・カンヴァス 79×74 cm
- 21. 踊り子たち 1920年代前半 油彩・カンヴァス 90×73 cm
- 22. 衣をまとう踊り子 1925年 油彩・カンヴァス 178×121 cm
- 23. 立つ裸婦 1920年代 油彩・カンヴァス 107×81 cm
- 24. バラの絵のまへの裸婦 1920年代
油彩・カンヴァス 99×89 cm
- 25. 金髪の裸婦 1920年代 油彩・カンヴァス 87×90 cm
- 26. 屏風の前の裸婦 1920年代前半
油彩・カンヴァス 73×90 cm



26

的な印象を否みがたいのである。

作品の評価はとも角、こうした華麗な色彩表現を共通傾向とする彼の作品群の中に、当館蔵の《裸》を置いてみると、まず色彩が極めて抑えられているところに大きな違いが感じられる。《裸》は、前傾気味に腰かけた裸婦の背面をやや右寄りの視点から描いており、その肢態自体で殆んど画面いっぱいを領している。背景はむしろ局限され、しかも濃青色を主調としているから、彼が得意とする明るい色彩のアラベスク的表現とは凡そ逆に、非常に地味な落着きを示している。そこには彼が裸婦の背景としてよく使った屏風仕立ての小道具や団扇なども見られない。わずかに共通傾向として田中の作風をしるのばせるのは、裸体のモデリング以外では、左手から下げた布地の色調と脱ぎ捨てた腰元の着衣ぐらいのものであろう。平坦に光を浴びた薄ピンク色の裸体は、ポーズ自体から量感が表現しずらく、その点でも田中としては特異な試みに属する。しかも私が見た限りの作品で、これほど明暗が強調された作品は他にないから、当初これを1923年の作でもあり、同年のブリュッセル王立美術館における「黒と白」展出品に関係ありはしないかと疑ったぐらいだった。しかし前述のようにその証拠はなく、どうも想像が過ぎたようである。

田中保の《裸》に関しては、現在のところこれを彼の画業中に明確に位置づけうる資料は何もない。もしこの絵を、多くの田中作品の中から松方幸次郎氏自身が進んで選んだのだとすれば、松方氏の審美上の好みを反映するという以外にないが、これも推論に過ぎよう。ともあれ当館のもつ松方コレクションの中には、藤田嗣

治やヴァン・ドンゲンらエコール・ド・パリの代表的画家のものから、アマン・ジャン、ジョルジュ・デスパーニャ、アンリ・ルバスク、ルネ・ピオなど、田中をやや先駆する類似の傾向、特質をもつ今世紀フランス作家の作品が相当数含まれている。その中で田中保の《裸》もまた、そうした一群の作例中に編入され、今後長くその存在をしのばれることになるう。

註

1. 昭和51年7月14日—23日まで、伊勢丹・新宿店本館7階美術画廊で催された展覧会。「田中保展」の標題のもとに作品34点が展示された。同展カタログには、田中保—この知られざる画家、本間正義；田中保という画家、瀬木慎一；田中保年譜、林紀一郎の各氏が寄稿している。筆者もこのカタログを参考にすところ大であった。また同時にフジテレビギャラリー社長山本進氏からは、田中保未亡人ルイズの手許から出た新聞切り抜きのコピーなど、多くの貴重な資料の提供をうけた。この場をかりて上記各氏に謝意を表す。

2. 昭和52年4月16日—5月1日まで、埼玉会館郷土資料室で催された展覧会。「よみがえる郷土の異才 田中保展」の標題のもとに作品34点が展示された。ただしこのうちには前記伊勢丹展に並んだ作品が10点ほど重複している。カタログの記事内容は、伊勢丹展と略同じ。

3. E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Nouv. éd. tome 8. p. 219, Paris, 1959.; Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. vol. XXXII. p. 427 Leipzig, 1938.; Hans-Vollmer, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. vol. IV. p. 416, Leipzig. 1958.

4. 例えば、Georges Lecomte, "Louis Charlot" Paris, 1926, Editions des Galeries Georges Petit, p. 81

5. 1924年6月24日—7月27日まで、ロンドンの日本人会で催された「田中保氏油絵個人展覧会」のカタログ。その序文に同会文芸委員岩井尊人が下記のように書いている一節あり。「田中君の製作が日本画家の先陣としてルクサンブールグ美術館にフランスの国宝の一として収まったとか、数回に亘る同政府の購入あり所々の美術館に掲げてみるとか、松方美術館にも引取られたとか、高貴の方々にも数々の御買上を忝うしたとか、数へあげて見ると、勲章よばはりでも一般画家の羨望に値しえよう。」

6. “Yasushi Tanaka, A biography” by Dr. George Szabo, Curator, Robert Lehman Collection, The Metropolitan Museum of Art. Compiled and written exclusively for Continental Fine Art Gallery, 238 East 58th N.Y. 10022.

7. 田中保夫人ルイズは、夫の作家論を美術雑誌に寄稿 (International Studio, Sept. 1918) したり、「アトリエの田中保」と題する講演 (16 Feb. 1936 仏語) をバリで行うなど、内助の功著しかったのみならず、1916年以後の田中の展覧会出品 (個展, グループ展, 団体展など) に関する新聞批評記事を綿密に切り抜いて保存しており、それらを通覧するとき田中の作品がうけた評価や反響がよくうかがえる。それら切り抜き記事は、フランスの各誌はもとより、シアトル・タイムズ, シカゴ・トリビューン, ニューヨーク・ヘラルドなど、極めて幅広い範囲にわたっている。