

*

国立西洋美術館年報

NO.1

*

BULLETIN ANNUEL
DU
MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

*

TOKYO 1967

*

目次

発刊のことば 富永惣一—— 1

新収作品目録

購入作品—— 2

寄贈作品—— 26

事業記録

特別展・巡回展・講演会—— 48

研修報告

絵画修復について 黒江光彦—— 52

作品研究

ブールデルとアナトール・フランス 高階秀爾—— 60

クリヴェルリ作《ある僧正の像》 佐々木英也—— 62

文献紹介

「セザンヌの芸術」 千足伸行—— 65

資料

歳出歳入表・年度別入館者総数・職員名簿—— 67

発刊のことば

国立西洋美術館は昭和34年6月に開館して以来、今年ですでに8年目を迎えます。その間、松方コレクションを中心とする西洋美術作品を常時展覧し、今日までに約400万に及ぶ来観者を迎え、わが国における西洋美術の普及紹介および美術教育の振興にいささかの役割りを果たして参りました。また昭和37年地方巡回展を組織して以来、毎年各地において直接当館所蔵の美術作品を鑑賞する機会をつくり、地方文化の向上に資することを心がけております。

さらに、毎年各国の政府や美術館との協力を得て、海外諸国より、得難い美術作品を各分野にわたって招来して一般公開して来ております。当館所蔵の美術品の拡充については、各年次にわたって適正な海外作品を購入し、或は所蔵家や作者の御好意による寄贈作品を受け漸次コレクションを充実しつつあります。昭和39年度には美術館の新增設として講堂や事務室を加えることが出来、美術館活動を一層助長させたのであります。

以上のような事業活動や調査研究について、その成果を報告するため、年報の公刊を開館当初より企てておりましたが、本年よりようやくこれが刊行の運びになったことを喜ぶ次第であります。年報は当館の常時展覧、特別展等の事業報告を中心とし、さらに西洋美術に関する調査研究の成果を公にする紀要の形をも兼ね備えたいと念願しております。今後、毎年の続刊において、内容の一層の充実を計り、美術館活動の発展と美術史的調査研究に対し、一層の努力を注ぎたいと考えている次第であります。

国立西洋美術館長
富永惣一

新収作品目録

この目録は、1961年刊行の「国立西洋美術館総目録」に収載分以後1966年末までの期間に当館に収蔵されることとなった絵画・彫刻全作品を含む。作品番号のPは絵画、Sは彫刻、大きさの表示は縦×横×奥行の順、単位はメートルである。

購入作品

昭和37年度以降、当館予算によって購入したもの。但し昭和41年度分は未収載。

セガンティーニ、ジョヴァンニ
アルコ 1858～ シャーフベルク 1899

SEGANTINI, Giovanni
Arco 1858～ Schafberg 1899

P-321

ブリアンツァの風笛を吹く男たち

油彩, カンヴァス, 1.072×1.922

昭和37年度購入作品

ACQUISITIONS NOUVELLES

Ce catalogue constitue la suite à notre Catalogue général, édité en 1961. Il comprend donc toutes les oeuvres achetées et données depuis cette date jusqu'à la fin de l'année 1966. Le numéro précédant chaque oeuvre indique notre numéro d'inventaire, P étant pour la peinture et S, pour la sculpture. Les dimensions sont données en mètres, la hauteur précédant la largeur et la profondeur.

ŒUVRES ACHETÉES

La liste comprend toutes les oeuvres achetées par le budget de notre Musée depuis 1961 jusqu'à la fin de 1966

P-321

JOUEURS DE CORNEMUSE A BRIANZA
(Bagpipers at Brianza)

*Huile sur toile, H. 1,072 ; L. 1,922
Achat du Musée en 1963*



クリヴェルリ、カルロ
ヴェネツィア 1435/1440~1494 以後

CRIVELLI, Carlo
Venezia 1435/1440~ après 1494

P-322

ある僧正の像

テンペラ、板、1.41×0.40

昭和37年度購入作品

本年報62頁《作品研究》参照

作者不詳
ANONYME

P-323

ヴィーナスとキュービッド

油彩、カンヴァス、1.025×0.60

昭和37年度購入作品

レジェ、フェルナン
アルジャンタン 1881~ ジフ・シュル・イヴェット 1955

LEGER, Fernand
Argentin 1881~ Gif-sur-Yvette 1955

P-327

人間と壺

1938年

グワッシュ、0.295×0.38

昭和38年度購入作品

P-322

PORTRAIT D'UN EVEQUE

(Portrait of a Bishop)

Tempéra sur bois, H. 1,41; L. 0,40

Achat du Musée en 1963

Voir notre étude dans ce numéro, pp. 62~64



P-323

VENUS ET AMOUR

(Venus and Cupid)

Huile sur toile, H. 1,025; L. 0,60

Achat du Musée en 1963



P-327

L'HOMME AU VASE

(Man with a Vase)

1938

Gouache sur papier, H. 0,295; L. 0,38

Achat du Musée en 1964



ルソー、テオドール
パリ 1812～バルビゾン 1867

ROUSSEAU, Théodore
Paris 1812～Barbizon 1867

P-330
コロアの肖像

油彩, カンヴァス, 0.50×0.42
昭和39年度購入作品

トゥールーズ・ロートレック、アンリ・ド
アルビ 1864～ジロンド 1901

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de
Albi 1864～Gironde 1901

P-331
マルセル・ランデの胸像

石版, 紙, 0.34×0.26
1895年
昭和39年度購入作品

マティス、アンリ
カトー・カンブレジ 1869～ニース 1954

MATISSE, Henri
Cateau-Cambrésis 1869～Nice 1954

P-332
庭の女

石版, 紙, 0.40×0.57
左下に署名, 刷番号
昭和39年度購入作品

P-330

PORTRAIT DE COROT

(Portrait of Corot)

Huile sur toile, H. 0,50 ; L. 0,42

Achat du Musée en 1964



P-331

MADemoiselle MARCELLE LENDER EN
BUSTE

(Bust of Miss Marcelle Lender)

1895

Litho sur papier, H. 0,34 ; L. 0,26

Troisième tirage

Achat du Musée en 1964



P-332

FEMME AU JARDIN

(Woman in Garden)

Litho sur papier, H. 0,40 ; L. 0,57

*Signé et numéroté en bas à gauche : Henri Matisse
41/50*

Achat du Musée en 1964



ドラン, アンドレ

シャトゥー 1880~ シャンブルシー 1954

DERAIN, André

Chatou 1880~ Chambourcy 1954

P-333

ロンドンの橋

油彩, カンヴァス, 0.53×0.64

1905~06

昭和39年度購入作品

展覧会: 1964年《アンドレ・ドラン回顧展》, ニューヨーク, 図録番号10番

デュフィ, ラウル

ル・アーヴル 1877~ フォルカルキエ 1953

DUFY, Raoul

Le Havre 1877~ Forcalquier 1953

P-334

ベ・デ・ザンジュ

グワッシュ, 紙, 0.49×0.64

昭和39年度購入作品

展覧会: 1963年《ラウル・デュフィ展》, パリ

カンディンスキー, ワシリー

モスクワ 1866~ スイイ・シュル・セース 1944

KANDINSKY, Wassily

Moscou 1866~ Neuilly-sur-Seine 1944

P-335-1

小さな世界・1

エッチング, 紙, 版面 0.24×0.195

版面外右下に署名

12点連作のひとつ

1922年

昭和39年度購入作品

展覧会: 1963年《小さな世界たち》展, 東京, 南天子画廊
(1963.1.28~2.9)

文献: 高階秀爾《カンディンスキーの小さな世界》三彩
No. 160, 1963年3月号

P-333

LE PONT DE LONDRE
(The Bridge of London)

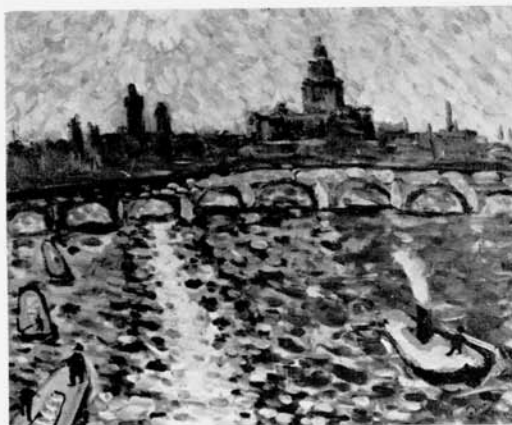
Huile sur toile, H. 0,53 ; L. 0,64

Signé en bas à droite

1905~1906

Achat du Musée en 1965

*EXP. André Derain 1880~1954, New York Hirschl
& Adler Galleries, 1964, Cat. n°10*



P-334

BAIE DES ANGES

Gouache sur papier, H. 0,49 ; L. 0,64

Achat du Musée en 1965

*EXP. Hommage à Raoul Dufy, Galerie Pont-Royal-
Hôtel, Paris, 1963*



P-335-1

PETITS MONDES, 1
(Small Worlds, 1)

1922

*Eau-forte sur papier, H. 0,24 ; L. 0,195 (dimension
de planche)*

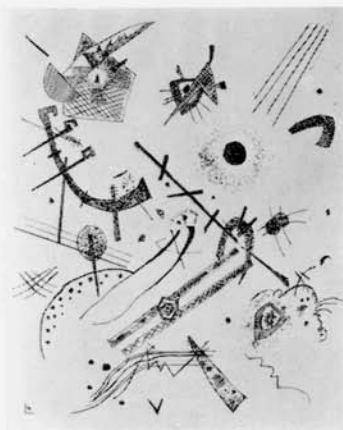
Signé en bas à droite : Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Achat du Musée en 1965

*EXP. Kleine Welten, Nantenshi Gallery, Tokyo,
1963*

*BIBL. Shuji Takashina "Petits mondes deK andin-
sky" Sansai, n°160, mars 1963*



カンディンスキー
KANDINSKY

P-335-2
小さな世界・2

エッチング，紙，版面 0.24×0.195
版面外右下に署名
12点連作のひとつ
P-335-1 参照

P-335-3
小さな世界・3

エッチング，紙，版面 0.24×0.195
版面外右下に署名
12点連作のひとつ
P-335-1 参照

P-335-4
小さな世界・4

エッチング，紙，版面 0.24×0.195
版面外右下に署名
12点連作のひとつ
P-335-1 参照

P-335-2

PETITS MONDES, 2

(Small Worlds, 2)

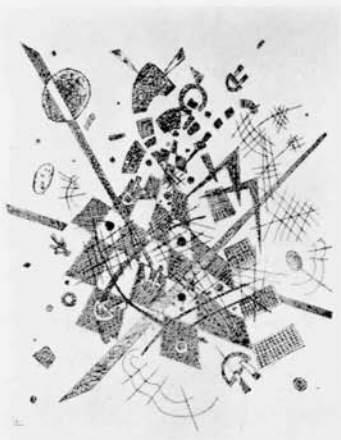
1922

Eau-forte, H. 0,24; L. 0,195 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite: Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335-3

PETITS MONDES, 3

(Small Worlds, 3)

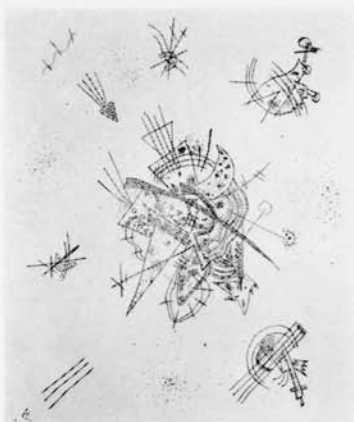
1922

Eau-forte, H. 0,24; L. 0,195 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite: Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335-4

PETITS MONDES, 4

(Small Worlds, 4)

1922

Eau-forte, H. 0,24; L. 0,195 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite: Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



カンディンスキー
KANDINSKY

P-335-5

小さな世界・5

木版，紙，版面 0.30×0.245

右下に署名

12点連作のひとつ

P-335-1 参照

P-335-6

小さな世界・6

木版，紙，版面 0.30×0.245

右下に署名

12点連作のひとつ

P-335-1 参照

P-335-7

小さな世界・7

木版，紙，版面 0.30×0.245

右下に署名

12点連作のひとつ

P-335-1 参照

P-335-5

PETITS MONDES, 5

(Small Worlds, 5)

1922

Gravure sur bois, H. 0,30 ; L. 0,245 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite ; Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335-6

PETITS MONDES, 6

(Small Worlds, 6)

1922

Gravure sur bois, H. 0,30 ; L. 0,245 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite ; Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335-7

PETITS MONDES, 7

(Small Worlds, 7)

1922

Gravure sur bois, H. 0,30 ; L. 0,245 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite ; Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



カンディンスキー
KANDINSKY

P-335-8
小さな世界・8
木版，紙，版面 0.30×0.245
右下に署名
12点連作のひとつ
P-335-1 参照

P-335-9
小さな世界・9
石版，紙，版面 0.285×0.24
右下に署名
12点連作のひとつ
P-335-1 参照

P-335-10
小さな世界・10
石版，紙，版面 0.30×0.255
右下に署名
12点連作のひとつ
P-335-1 参照

P-335-8

PETITS MONDES, 8

(Small Worlds, 8)

1922

Gravure sur bois, H. 0,285 ; L. 0,24 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite : Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335 9

PETITS MONDES, 9

(Small Worlds, 9)

1922

Litho sur papier, H. 0,285 ; L. 0,24 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite : Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335-10

PETITS MONDES, 10

(Small Worlds, 10)

1922

Litho sur papier, H. 0,30 ; L. 0,255 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite : Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



カンディンスキー
KANDINSKY

P-335-11

小さな世界・11

石版，紙，版面 0.295×0.245

右下に署名

12点連作のひとつ

P-335-1 参照

P-335-12

小さな世界・12

石版，紙，版面 0.30×0.25

右下に署名

12点連作のひとつ

P-335-1 参照

シャガール，マルク
ヴィテブスク 1887～

CHAGALL, Marc
Vitebsk 1887～

P-336

赤い鷄

石版，紙， 0.33×0.48

右下に署名；左下に試刷銘

昭和39年度購入作品

P-335-11

PETITS MONDES, 11

(Small Worlds, 11)

1922

Litho sur papier, H. 0,30 ; L. 0,245 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite : Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-335-12

PETITS MONDES, 12

(Small Worlds, 12)

1922

Litho sur papier, H. 0,30 ; L. 0,25 (dimension de la planche)

Signé en bas à droite : Kandinsky

Une des 12 planches de la série

Voir P-335-1



P-336

COQ ROUGE

(Red Cock)

Litho sur papier, H. 0,33 ; L. 0,48

Signé en bas à droite : Marc Chagall ; inscrit en bas à gauche : épreuve d'artiste

Achat du Musée en 1965



シャガール
CHAGALL

P-337

イスバスの風景

石版，紙， 0.37×0.55

右下に署名；左下に刷番号

昭和39年度購入作品

P-338

時計と日傘

石版，紙， 0.33×0.48

右下に署名；左下に試刷銘

昭和39年度購入作品

ダリ，サルバドール
フィゲラス 1904～

DALI, Salvador
Figueras 1904～

P-339

レダ

石版，紙， 0.51×0.41

1964年

右下に署名，年記；左下に刷番号

昭和39年度購入作品

P-337

PAYSAGE AUX ISBAS

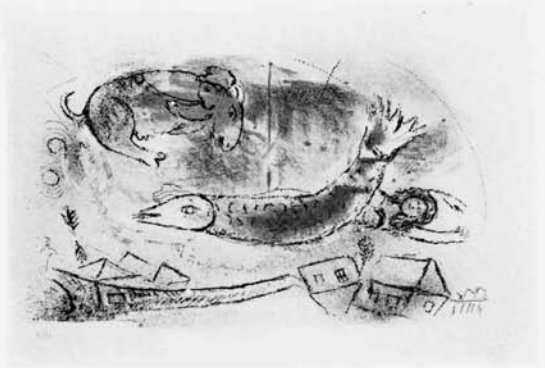
(Landscape with Isbas)

Litho sur papier, H. 0,33 ; L. 0,48

Signé en bas à droite: Marc Chagall; numéroté

en bas à gauche: 18/90

Achat du Musée en 1965



P-338

HORLOGE ET PARASOL

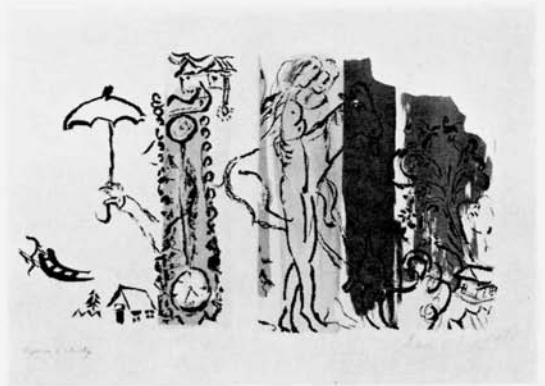
(Clock and Parasol)

Litho sur papier, H. 0,33 ; L. 0,48

Signé en bas à droite: Marc Chagall; inscrit en

bas à gauche: épreuve d'artiste

Achat du Musée en 1965



P-339

LEDA

(Leda)

1964

Litho sur papier, H. 0,51 ; L. 0,41

Signé et daté en bas à droite: Dali 1964; numéroté

en bas à gauche: 57/150

Achat du Musée en 1965



ビッシェール、ロジェ

ヴィルレアル 1888～ マルミニャック 1964

BISSIERE, Roger

Villereál 1888～ Marminiac 1964

P-343

花を持つ婦人像

油彩, カンヴァス, 1.23×0.52

1922年

左下に署名

昭和40年度購入作品

モディリアニ、アメデオ

リヴォルノ 1884～ パリ 1920

MODIGLIANI, Amedeo

Livorno 1884～ Paris 1920

P-344

女の顔

鉛筆, 紙, 0.25×0.18

左下に署名

昭和40年度購入作品

モネ、クロード

パリ 1840～ ジヴェルニー 1926

MONET, Claude

Paris 1840～ Giverny 1926

P-345

小雨降る池

油彩, カンヴァス, 0.73×0.91

左下に署名, 年記

1899年

昭和40年度購入作品

展覧会: 1956年日本経済新聞

《美の美》展

文献: 《美術研究》1932年9月号;

《画論》1942年2月号

P-343

FEMME AU BOUQUET

(Woman with Flowers)

1922

Huile sur toile, H. 1,23 ; L. 0,52

Signé en bas à gauche : Bissière/22

Achat de Musée en 1965



P-344

TETE DE FEMME

(Head of a Woman)

Crayon sur papier, H. 0,25 ; L. 0,18

Signé en bas à gauche : Modigliani

Achat de Musée en 1965



P-345

ETANG SOUS LA PLUIE

(Pond under the Rain)

1898

Huile sur toile, H. 0,73 ; L. 0,91

Signé et daté en bas à gauche : Claude Monet 98

Achat du Musée en 1966

EXP. «Bi-no-Bi», Tokyo, 1956

BIBL. «Bijutsu-Kenkyu» septembre, 1932 ;

«Gwa-ron», février, 1942



フォラン, ジャン・ルイ
ランス 1852~ パリ 1931
FORAIN, Jean-Louis
Reims 1852~ Paris 1931

P-346
踊り子
鉛筆, 紙, 両面にデッサン, 0.30×0.195
昭和40年度購入作品

マイヨール, アリスティード
バニユルス・シュル・メール 1861~ 同 1944
MAILLOL, Aristide
Banyuls-sur-Mer 1861~ ibid. 1944

S-67
イル・ド・フランス
ブロンズ (等身大), 1.67×0.47×0.49
台座に頭文字署名, 作者試鋳印
1925年作
昭和38年度購入作品
文献: 1963年, 国立西洋美術館《マイヨール展》図録番号 47; ヴァルデマル・ジョルジュ《マイヨール》ヌーシャテル, 1964年, 図版 180, 183頁

S-68
ヴィーナスのトルソ
ブロンズ (等身大), 1.14×0.47×0.30
右腿裏頭文字署名
1925年作
昭和38年度購入作品
文献: 1963年, 国立西洋美術館《マイヨール展》図録番号 49; ヴァルデマル・ジョルジュ《マイヨール》ヌーシャテル, 1964年, 図版 190頁

P-346

DANSEUSE

(Dancer)

Crayon sur papier, dessiné sur deux faces

H. 0,30 ; L. 0,195

Achat du Musée en 1966



S-67

ILE-DE-FRANCE

1925

Bronze grandeur naturelle, H. 1,67 ; L. 0,47 ;

P. 0,49

Signé en initiale sur le socle : M épreuve d'artiste

Achat du Musée en 1964

BIBL. Cat. Exp. Maillol, Tokyo, 1963, n°47 ;

Waldemar George, Maillol, Neuchâtel, 1964,

pp. 180, 183



S-68

LE TORSE DE VENUS

(Torso of Venus)

1925

Bronze grandeur naturelle, H. 1,14 ; L. 0,47 ;

P. 0,30

Signé en initiale sur le fond de la cuisse droite : M

Achat du Musée en 1964

BIBL. : Cat. Exp. Maillol, Tokyo, 1963, n°49 ;

Waldemar George, Maillol, Neuchâtel, 1964, p. 190



マイヨール
MAILLOL

S 69

両腕をあげた浴女（大）

ブロンズ（等身大）， $1.57 \times 0.67 \times 0.59$

台座に頭文字署名

1930年作

昭和38年度購入作品

文献：1963年，国立西洋美術館《マイヨール展》図録番号 52；ヴァルデマル・ジョルジュ《マイヨール》ヌーシャテル，1964年，図版 199頁

S-70

《アルモニー》のための習作

ブロンズ（等身大）， $1.52 \times 0.42 \times 0.36$

台座に頭文字署名

1940～1941年作

昭和38年度購入作品

文献：1963年，国立西洋美術館《マイヨール展》図録番号 62；ヴァルデマル・ジョルジュ《マイヨール》ヌーシャテル，1964年，図版 211頁


S-69

GRANDE BAIGNEUSE AUX BRAS LEVES

(Big Bather with raised Arms)

1930

Bronze grandeur naturelle, 1.57×0.67×0.59

Signé en initiale sur le socle: 

Achat du Musée en 1964

BIBL. Exp. Cat. Maillol, Tokyo, 1963, n° 52;

Waldemar George, Maillol, Neuchâtel, 1964, p. 199



S-70

ESQUISSE POUR L'HARMONIE

(Study for the Harmony)

1940~1941

Bronze grandeur naturelle, H. 1,52; L. 0,42;

P. 0,36

Signé en initiale sur le socle: 

Achat du Musée en 1964

BIBL. Cat. Exp. Maillol, Tokyo, 1963, n° 62;

Waldemar George, Maillol, Neuchâtel, 1964, p. 211



寄贈作品

スローン、ジョン

ペンシルヴァニア 1871～ ハノーヴァー 1951

SLOAN, John

Pennsylvania 1871～ Hanover 1951

P-311

睡蓮の池

ペン、紙、0.137×0.507

1962年、デラウェア州ウィルミントン市デラウェア・アート・センター内のジョン・スローン・コレクションより寄贈

P-312

追憶

エッチング、紙、0.19×0.22

P-311 参照

ŒUVRES DONNEES

P-311

ETANG AUX NYMPHEAS

(The Lily Pond)

Encre sur papier, H. 0,137 ; L. 0,507

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



P-312

SOUVENIR

(Memory)

1906

Eau-forte, H. 0,19 ; L. 0,22

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



スローン
SLOAN

P-313

五番街

エッチング, 紙, 0.20×0.15

1909年

P-311 参照

P-314

版画愛好家

エッチング, 紙, 0.125×0.175

P-311 参照

P-315

夜の窓

エッチング, 紙, 0.13×0.175

1910年

P-311 参照

P-313

THE FIFTH AVENUE

Eau-forte, H. 0,20 ; L. 0,15

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



P-314

AMATEURS D'ESTAMPES

(Connoisseurs of Prints)

Eau-forte, H. 0,125 ; L. 0,175

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



P-315

FENETRES, LA NUIT

(Night Windows)

1910

Eau-forte, H. 0,13 x L. 0,175

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



スローン
SLOAN

P-316

メトロポリタン美術館で模写する画家

エッチング, 紙, 0.18×0.225

1908年

P-311 参照

P-317

果物鉢のある裸婦

エッチング, 紙, 0.13×0.27

1913年

P-311 参照

パチェコ, アルタミラノ
PACHECO, Altamirano

P-318

バルディビア造船所風景

油彩, カンヴァス, 0.605×0.725

P-316

COPISTE AU METROPOLITAN MUSEUM

(Copist at the Metropolitan Museum)

1908

Eau-forte, H. 0,18 ; L. 0,225

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



P-317

NU A LA COMPOTIER DE FRUITS

(Nude with Bowl of Fruits)

1931

Eau-forte, H. 0,13 ; L. 0,27

*Donné par le Delaware Art Center, John Sloan
Collection, en 1962*



P-318

CHANTIER DE CONSTRUCTION NAVALE
A VALDIVIA

(Dockyard at Valdivia)

Huile sur toile, H. 0,605 ; L. 0,725

Donné par l'artiste en 1962



ケーニッゲ, ジョン
1924~

KOENIG, John
1924~

P-319

KYDAKA

油彩, カンヴァス, 1.00×1.00

1961年

1962年作者より寄贈

ブラングィン, フランク
ブリュージュ 1867~1956

BRANGWYN, Frank
Bruges 1867~1956

P-320

松方幸次郎氏の肖像

木炭, パステル, 紙, 0.475×0.37

左下に署名, 献辞

1963年西洋美術館協力会より寄贈

フランシス, サム
カリフォルニア 1923~

FRANCIS, Sam
California 1923~

P-324

呪われたズボン吊り

石版, 紙, 0.91×0.635

1960年

1962年作者より寄贈

1962年第3回東京国際版画ビエンナーレ展, 国立西洋美術館賞受賞作品

P-319

KYDAKA

1961

Huile sur toile, H. 1,00 ; L. 1,00

Donné par l'artiste en 1962



P-320

PORTRAIT DE KOJIRO MATSUKATA

(Portrait of Kojiro Matsukata)

Pastel et fusain sur papier, H. 0,475 ; L. 0,37

Signé et dédié en bas à gauche : Frank Brangwyn to K. Matsukata

Donné par la Société des Amis du Musée en 1963



P-324

DAMM BRACES!

1960

Litho sur papier, H. 0,91 ; L. 0,635

Donné par l'artiste en 1962

EXP. 3ème Exposition Biennale Internationale de la Gravure de Tokyo, 1962, Prix MNAO.



エリソフォン, エリオット
ELISOFON, Eliot

P-325

花

水彩, 紙, 0.73×0.53

1964年作者より寄贈

パパゾフ, ジョルジュ
ジャンボリ 1894~

P-326

武人

PAPAZOF
Jamboli 1894~

油彩, カンヴァス, 1.165×0.80

1964年竹内寿恵女史より寄贈

キーン, マーガレット
KEANE, Margaret

P-328

三美神

油彩, カンヴァス, 1.065×0.61

1963年

1964年作者寄贈

P-325

FLEURS

(Flowers)

Aquarelle, H. 0,73 ; L. 0,53

Donné par l'artiste en 1964



P-326

GUERRIER

(Warrior)

Huile sur toile, H. 1,165 ; L. 0,80

Donné par Madame Sue Takeuchi en 1964



P-328

TROIS GRACES

(Three Graces)

1963

Huile sur toile, H. 1,065 ; L. 0,61

Donné par l'artiste en 1964



キーン, ウォルター
KEANE, Walter

P-329

地には平和

油彩, カンヴァス, 0.965×0.81

1961年

1964年作者寄贈

ピターディ, ゲイボア
ブダペスト 1915~

PETERDI, Gabor
Budapest 1915~

P-340

北極の鳥

石版, 紙, 0.92×0.585

1964年

1965年作者より寄贈

1964年第4回東京国際版画ビエンナーレ展, 国立西洋美術館賞受賞作品

P-341

北極の夜・1

石版, 紙, 0.63×0.922

1964年

1965年作者より寄贈

1964年第4回東京国際版画ビエンナーレ展, 出品作品

P-329

PAIX SUR LA TERRE

(Peace on Earth)

1961

Huile sur toile, H. 0,965 ; L. 0,81

Donné par l'artiste en 1964



P-340

OISEAU ARCTIQUE

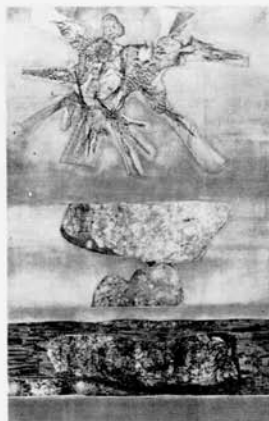
(Arctic Bird)

1964

Litho sur papier, H. 0,92 ; L. 0,585

Donné par l'artiste en 1965

EXP. 4ème Exposition Biennale de la Gravure de Tokyo, Tokyo, 1964 ; Prix MNAO.



P-341

NUIT ARCTIQUE·1

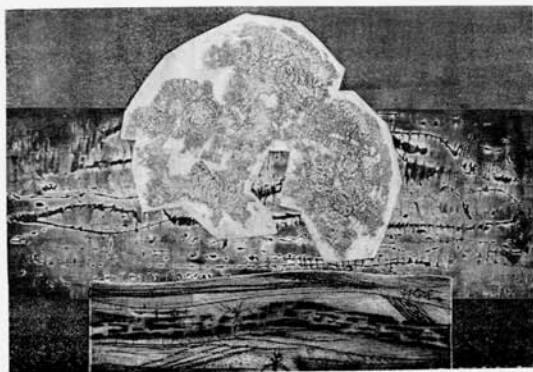
(Arctic Night·1)

1964

Litho sur papier, H. 0,63 ; L. 0,922

Donné par l'artiste en 1965

EXP. 4ème Exposition Biennale International de la Gravure de Tokyo, Tokyo, 1964



シェレ, ジュール
パリ 1836~ ニース 1933

CHERET, Jules
Paris 1836~ Nice 1933

P-342

フォーリー・ベルジェールのポスター：
ロイ・ファラー

石版, 紙, 1.25×0.885
1965年久保貞次郎氏より寄贈

エルンスト, マックス
ブリュール 1891~

ERNST, Max
Brühl 1891~

P-347

石化した森

油彩, カンヴァス, 0.81×1.00
1966年山村家より寄贈

デュビュッフエ, ジャン
ル・アーヴル 1901~

DUBUFFET, Jean
Le Havre 1901~

P-348

ご婦人のからだ

油彩, カンヴァス, 1.16×0.90
1950年
左下に署名, 年記
1966年山村家より寄贈

P-342

FOLIES-BERGERES : LOÏE FULLER

Affiche en litho, H. 1,25 ; L. 0,885

Donné par Mr. Sadajiro Kubo en 1965



P-347

FORET PETRIFIEE

(Petrified Forest)

Huile sur toile, H. 0,81 ; L. 1,00

Donné par les Yamamura en 1966

HIS. Mme Suzanne de Coninck, Galerie de Beaume, Paris



P-348

CORPS DE DAME "L'HIRSUTE"

(Woman's Body)

1950

Huile sur toile, H. 1,16 ; L. 0,90

Signé et daté en bas à gauche : J. Dubuffet / juin 50

Donné par les Yamamura en 1966

HIS. Robert Elkon Gallery, New York



エルバン, オーギュスト

キエヴィ 1882~1960

HERBIN, Auguste

Quiévy 1882~1960

P-349

永遠

油彩, カンヴァス, 1.455×1.146

1959年

右下に署名; 左下に題字

1966年山村家より寄贈

ポロック, ジャクソン

ワイオミング 1912~1956

POLLOCK, Jackson

Wyoming 1912~1956

P-350

黒い流れ

黒, カンヴァス, 1.51×1.85

1951年

右下に署名; 年記

1966年山村家より寄贈

フランシス, サム

カリフォルニア, 1923~

FRANCIS, Sam

California 1923~

P-351

ホワイト・ペインティング

油彩, カンヴァス, 2.03×1.62

1952年

1966年山村家より寄贈

P-349

ETERNITE

(Eternity)

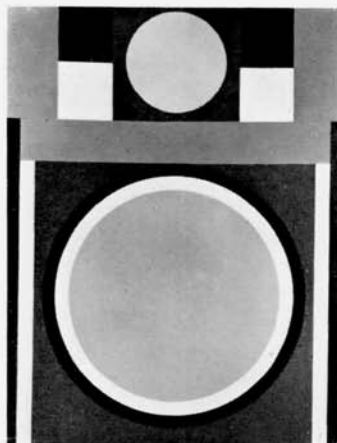
1959

Huile sur toile, H. 1,455 ; L. 1,146

Signé en bas à droite : herbin 59 ; intitulé en bas à gauche : eternite.

Donné par les Yamamura en 1966

HIS. Galerie Denise René, Paris



P-350

COULEES NOIRES

(Black Flowing)

1951

Encre de chine sur toile, H. 1,51 ; L. 1,85

Signé et daté en bas à droite : Jackson Pollock 51.

Donné par les Yamamura en 1966

HIS. Col. Philippe Dotremont, Bruxelles



P-351

WHITE PAINTING

1952

Huile sur toile, H. 2,03 ; L. 1,62

Donné par les Yamamura en 1966



レジェ, フェルナン
アルジャンタン 1881~ ジフ・シュル・イヴェット 1955

LEGER, Fernand
Argentin 1881~ Gif-sur-Yvette 1955

P-352
青い空と赤い鶏

油彩, カンヴァス, 0.65×0.92
1953年
右下に署名, 年記
1966年山村家より寄贈

ミロ, ホアン
バルセロナ 1893~

MIRO, Joan
Barcelona 1893~

P-353
絵画
油彩, カンヴァス, 2.00×2.00
1953年
1966年山村家より寄贈

バロン・ルヌワール, フランソワ
ブルターニュ 1918~

BARON-RENOUARD, François
Bretagne 1918~

P-354
ヒロシゲへの讃歌
油彩, カンヴァス, 1.105×2.00
1963年
右下に署名, 年記
1965年作者寄贈

P-352

COQ ROUGE ET LE CIEL BLEU

(Red Cock and Blue Sky)

1953

Huile sur toile, H. 0,55 ; L. 0,92

Signé en bas à droite : 63/F. LEGER

Donné par les Yamamura en 1966

HIS. Galerie Louise Leiris, Paris



P-353

PEINTURE

(Painting)

1953

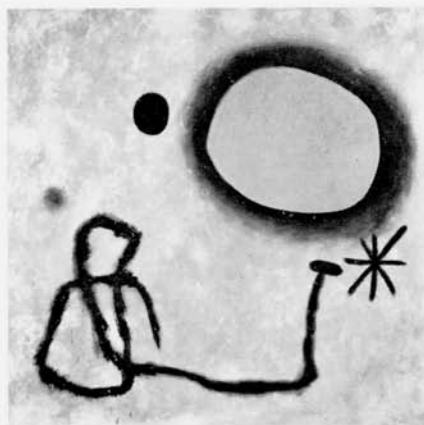
Huile sur toile, H. 2,00 ; L. 2,00

Donné par les Yamamura en 1966

HIS. Coll. Philippe Dotremont, Bruxelles

BIBL. Jacques Dupin, Joan Miró, Köln, 1961,

p. 422, Cat. n° 807



P-354

HOMMAGE A HIROSHIGE

(Homage to Hiroshige)

1963

Huile sur toile, H. 1,105 ; L. 2,00

Signé et daté en bas à droite : Baron-Renouard / 63

Donné par l'artiste en 1965



シュネイデル, ジェラルド
サントクロワ (スイス) 1896~

SCHNEIDER, Gérard
Sainte-Croix 1896~

P-355

作品

油彩, カンヴァス, 1.145×1.46
1963年

左下に署名, 年記
1965年毎日新聞社寄贈

ロダン, オーギュスト
パリ 1840~ ムードン 1917

RODIN, Auguste
Paris 1840~ Meudon 1917

S-65

バルザック

ブロンズ, 1.06×0.45×0.38

台座上右に署名

1896年の習作

1962年朝日新聞社より寄贈

文献: 1961—62年東京国立博物館《フランス美術展》図録番号 200; ジャック・デ・カーソ《ロダンとバルザック崇拜》パーリントン・マガジン, 1964年6月号, 279~284頁, 図版32; 富永惣一《バルザック像》芸術生活, 1965年1月号, 94~99頁

マイヨール, アリスティード
バニユルス・シュル・メール 1861~ 同 1944

MAILLOL, Aristide
Banyuls-sur-Mer 1861~ ibid. 1944

S-66

座る女

ブロンズ, 0.20×0.09×0.13

1900年作

1964年ディナ・ヴィエルニ夫人より寄贈

文献: 1963年, 国立西洋美術館《マイヨール展》図録番号9; ヴァルデマール・ジョルジュ《マイヨール》ヌーシャテル, 1964, 図版126頁

P-355

COMPOSITION-G

1963

Huile sur toile, H. 1,145 ; L. 1,46

Signé et daté en bas à gauche : Schneider 63

Donné par le Journal Mainichi en 1965



S-65

BALZAC

1896

Bronze, H. 1,06 ; L. 0,45 ; P. 0,38

Signé sur le socle à droite : A. Rodin

Donné par le Journal Asahi en 1962

BIBL : Cat. Exp. d'Art Français, Tokyo, 1961~62, n° 200 ; Jacques de Caso, "Rodin and the Cult of Balzac", The Burlington Magazine, June, 1964, pp. 279~284, fig. 32 ; Soichi Tominaga, "Balzac de Rodin", Geijutsu-Seikatsu, Janvier, 1965, pp. 94~99



S-66

FEMME AGENOUILLEE

(Seated Woman)

1900

Bronze, H. 0,20 ; L. 0,09 ; P. 0,13

Donné par Madame Dina Vierny en 1964

BIBL : Cat. Exp. Maillol, Tokyo, 1963, n° 9 ; Waldemar George, Maillol, Neuchâtel, 1964, p. 126



ヴァイアンクール、アルマン

1932~

VAILLANCOURT, Armand

1932~

S-71

作品

木, 1.50×0.32×0.27

1966年カナダ大使館寄贈

展覧会：1965年，東京晴海，《東京国際見本市》出品

S-71

SCULPTURE

Bois, H. 1,50 ; L. 0,32 ; P. 0,27

Donné par l'Ambassade de Canada à Tokyo en 1966

EXP. Foire Internationale, Tokyo, 1965



事業記録

特別展記録

松方コレクション名作選抜展
Chefs-d'oeuvres de l'Ex-Matsukata Collection
1960. 5. 14~1960. 7. 10

出品内容—絵画：144点 彫刻：51点
朝日新聞社と共同主催
総入場者数=78,844人

20世紀フランス美術展
Ecole de Paris: Art Décoratif
1960. 10. 15~1960. 12. 11

出品内容—絵画：61点, タビスリ：87点, 陶器：93点,
スタンドグラス：18点, 金工品：8点 他
読売新聞社と共同主催
総入場者数：115,141人

ル・コルビュジエ展
Le Corbusier
1961. 1. 24~1961. 2. 19

ル・コルビュジエ展組織委員会と共同主催
総入場者数=29,188人

ムンク：版画展
Estampes de Edvard Munch
1961. 5. 20~1961. 6. 18

出品内容—エッチング：30点, リトグラフ：35点,
木版画：35点
総入場者数=33,918人

ルーヴルを中心とするフランス美術展
Art Français, 1840~1940
(会場—東京国立博物館)
1961. 11. 3~1962. 1. 15

出品内容—絵画：420点, 彫刻：60点
東京国立博物館, 朝日新聞社と共同主催



ピカソ：ゲルニカ展



マイヨール展



シャガール展

ミロ：版画展

Miro: Art Graphique
1962. 9. 29. ~1962. 10. 28

出品作=236点
読売新聞社と共同主催
総入場者数=46,921人

ピカソ：ゲルニカ展

Picasso: Guernica
1962. 11. 3~1862. 12. 23

出品内容=絵画, デッサン:58点, エッチング:4点,
タビスリ:1点
朝日新聞社, アート・フレンド・アソシエーションと共同
主催
総入場者数=87,489人

マイヨール展

Maillol
1963. 8. 2~1963. 9. 15

出品内容=彫刻:64点, デッサン:39点, 版画:9点,
書籍:4点
総入場者数=87,840人

シャガール展

Exposition Marc Chagall
1963. 10. 1~1963. 11. 10

出品内容=絵画, グワッシュ:210点, ステンドグラス:
2点
読売新聞社, アート・フレンド・アソシエーションと共同
主催
総入場者数=173,001人

ミロのヴィーナス特別公開

Présentation exceptionnelle de LA VENUS DE
MILO

1964. 4. 8~1964. 5. 5

朝日新聞社と共同主催
総入場者数=835,166人

ギュスターヴ・モロー展

Gustave Moreau
1964. 11. 26~1965. 1. 31

出品内容=絵画:142点
総入場者数=76,711人

ルオー遺作展

Georges Rouault: Oeuvres inachevées données
à l'Etat

1965. 10. 7~1965. 12. 5

出品内容=絵画:185点
読売新聞社と共同主催
総入場者数=211,643人

ロダン展

Rodin
1966. 7. 23~1966. 9. 11

出品内容=彫刻106点, デッサン, 水彩:43点, エッチ
ング:8点
読売新聞社と共同主催
総入場者数=295,898人

ソ連国立美術館近代名画展

Masterpieces of Modern Painting from USSR
1966. 10. 15~1966. 12. 25

出品内容=絵画:91点
日本経済新聞社と共同主催
総入場者数=230,356人

巡回展記録

●1962年

会場—神戸市白鶴美術館

会期—1962. 10. 20～11. 5

総入場者数—85,301

神戸新聞社と共同主催

会場—名古屋市文化会館美術館

会期—1962. 11. 17～12. 9

総入場者数—151,434

中部日本新聞社と共同主催

●1963年

会場—松江市島根県立博物館

会期—1963. 10. 5～10. 20

総入場者数—82,778

島根県教育委員会と共同主催

会場—久留米市石橋美術館

会期—10. 26～11. 10

総入場者数—103,030

福岡県教育委員会、西日本新聞社、

石橋美術館と共同主催

●1964年

会場—札幌市道立中島スポーツセンター

会期—8. 22～9. 13

総入場者数—164,436

北海道教育委員会、北海道新聞社と共同主催

●1965年

会場—金沢市石川県立美術館

会期—9. 21～10. 10

総入場者数—78,665

石川県教育委員会、北陸中日新聞社と共同主催

会場—岡山市岡山県立総合文化センター

会期—10. 19～11. 7

総入場者数—114,210

岡山県教育委員会、岡山県総合文化センター、山陽新聞社と共同主催

●1966年

会場—和歌山市和歌山県立美術館

会期—10. 15～11. 4

総入場者数—77,754

和歌山県教育委員会、和歌山県立美術館と共同主催

会場—大分市大分文化会館

会期—11. 12～11. 27

総入場者数—157,946

松方コレクション展大分県美術委員会と共同主催



名古屋会場

講演会記録

●昭和39年

ギリシャ芸術の午後

10月3日

ギリシャ美術とオリンピック競技

国立西洋美術館長—富永惣一

ギリシャ音楽を訪ねて

東京芸術大学助教授—服部幸三

10月17日

ギリシャの建築

東京工大教授—清家 清

ギリシャの舞踊と現代

舞踊家—江口隆哉

ギュスターヴモローの午後

11月28日

モローの人と芸術

国立西洋美術館技官—高階秀爾

同時代の音楽

音楽評論家—遠山一行

12月5日

幻想の系譜

国立西洋美術館技官—中山公男

同時代の文学

詩人—安東次男

●昭和40年

5月8日

フォーヴィスムとその周辺

国立西洋美術館技官—中山公男

5月15日

キュビスムとその周辺

国立西洋美術館技官—高階秀爾

6月5日

フィレンツェ美術散歩

国立西洋美術館技官—佐々木英也

ポッティチェリとフィレンツェ

絵画

東京芸術大学教授—摩寿意善郎

6月12日

ヴェネツィア美術散歩

国立西洋美術館事業課長—嘉門安雄

イタリアの都市と広場

東京工大助手—田島 学

ルオー遺作展記念講演会

10月9日

ルオーの芸術

東京芸術大学助教授—柳 宗玄

10月16日

ルオーの思い出（座談会）

評論家—福島慶子

画家—宮田重雄

彫刻家—高田博厚

●昭和41年

西洋美術入門講座

6月14日

古代美術

国立西洋美術館技官—穴沢一夫

6月17日

中世美術

国立西洋美術館技官—中山公男

6月21日

ルネサンス美術

国立西洋美術館技官—佐々木英也

6月24日

近世美術

国立西洋美術館事業課長—嘉門安雄

6月28日

近代美術

国立西洋美術館技官—高階秀爾

ロダン展特別講演会

8月27日

ロダン・人と作品

国立西洋美術館長—富永惣一

9月3日

ロダンと日本（座談会）

画家—有島生馬

東京芸術大学教授—菊池一雄

国立近代美術館京都分館長—（司会）

今泉篤男

9月10日

ロダンの芸術

ロダン美術館長—セシル・ゴルド

シュテール

ソ連国立美術館近代名画展特別

講演会

11月4日

ロシアとソヴィエトの芸術

トレチャコフ美術館彫刻部長—N.

N. トホビツカヤ

11月11日

ロシアの近代音楽

音楽評論家—遠山一行

11月18日

ロシア文学の風土

ロシア文学研究者—木村 浩

11月25日

フランスの近代絵画

画家—益田義信

研修報告

絵画修復について

黒江光彦

油彩画の修復技術の習得を目的とする私の海外研修は、フランス政府の技術留学生として1964年12月末より1965年10月末まで10ヶ月間、ついでベルギー政府の奨学留学生として1965年11月はじめより1966年10月末までの1ヶ月間、主としてパリとブリュッセルを根拠地として行なわれた。この22ヶ月間にわたる研修の報告をかねて小文を記すことになるのであるが、私の留学の目的が技術の習得であることから、研修の成果の報告というのであれば、実際に作品を修復してお目にかけられるのがもっとも適切な方法であると思われる。事実私は、技術そのものを身につけることを目的としたので22ヶ月間アトリエにおける修復の協力者ないし実習者として終始してきた。理論的な部門もブリュッセルの王立文化財研究所において概論をうけたが、それを踏まえて、画架の前で筆をにぎりあるいは仕事机に画を横たえて、実技家として学んできたのである。

大学で美術史を学んで美術館に conservateur の職責にあるものが、そのように実際に作品の修復を手がけるということは、日本でもヨーロッパでも変則的なことで、とりわけ職能分担がきわめて明確にわかれているヨーロッパの国々ではおよそ考えられないことではなからうか。Conservateur（美術館員）と保存科学部門の科学者と修復家はそれぞれ独自の教育課程を経、それぞれの資格、経歴をもっている。この三部門がそろってはじめて作品の保存が円滑に行なわれる筈なのである。三部門が“三位一体”となるのが理想的なことだが、実のところは、運用上の点からかならずしも、各々が同格ではなくて、上下の関係におかれているのが現状のようにみうけられる。とすれば私があえて技術に手を染めようとすることは、自

から降格することであって、ヨーロッパの現状では信じられないことのようにであった。（日本ではどうであろうか？）

ところで私はフランスでもベルギーでも、修復技術者 restaurateur と自から名のり、人もそういって他の人に紹介してくれたりしたが、しかし身分としては conservateur の系列にあることは、この技術を学ぶ前も後も変わらない。バーゼル美術館を訪ね、マイヤー館長（イダ・シャガール夫人の夫君）とお話しをする機会があったとき、「それは奇妙なことだが、理想的なことでもあることだ」とブリュッセルにおける技術研修を評しておられた。修復の技術というのは、単に損傷のある作品を再生させるだけにとどまらず、作品研究の一切が修復という行為の中にたたき込まれて、深みと幅をもったものであるから、作品をあずかる美術館員にとっては、保存の方法を指示するにも輸送するにも、作品に直かに触れて知ったことが貴重なものとなるのである。分業し合ってよいので、必ずしも同一人が conservateur であり restaurateur である必要はないのだが、美術館活動の中で技術の比重、ないし技術にたずさわる人の地位を高めるにも、あるいは日本の現状において conservateur が信頼できる restaurateur が油彩画の場合には皆無に近いことを考えても、あるいはまたたとえ修復家がいたところでその伎倆を判断するためにも、技術の細部まで知っておくことが、どんなに重要であるかは、明白なことである。美術品の保存が、美術館活動のアルファでありオメガであることは、論をまたない。作品を一般の多くの人びとに公開することは、作品の保存が保証される限りにおいてであることは言うまでもないことのはずだが、しかし近年の展覧会ブ

ームの渦中では、作品の保存という地道な問題を、保存に取り組むべき当事者自身すらおろそかにしてはいないだろうかという疑問を禁じ得ない。とりわけ国際的文化交流の波にのって、数多くの作品が内外に送らている昨今、作品の疲労はおおうべきもない事実である。さらにここで指摘しなければならないのは、この疲労は、厳密には決して回復しないということである。眼にみえない小さな疲労がもとになって大事をひき起すことは明白であるのに、眼にみえないという理由だけで作品が酷使されていることは、多くの人びとのために利用するという目的が間違いではないとしても、自制しなければならない問題である。端的に言えば作品の寿命にとっては、この世の一切のものがマイナスの効果しかもっていない——時間の経過、空気中に保存すること、日光の影響下にあることといった物の存在の基本的な条件すらも、そうなのである。まして作品が遠距離に運ばれ、その前後でちがった環境におかれるというよな“人為的な”条件は、つとめて排除しなければならないのである。美術作品の保存と美術作品の教育的活用は、つねにどの国どの時代においても相反する利害関係にある。美術館はその対立の中で、犠牲を最少限に喰いとめながら、最大限の利用を考えなければならない。

このような本質的には解決不可能なジレンマを、現実的に調停することなしには、美術館活動は成り立たない。とすれば、一方だけに組みしてそれを強行することなしに、両者を調停するには、どうすればよいのだろうか。ただしまっておいたのでは宝のもち腐れであるし、宝物をしょっちゅう曝らしておいたのでは宝物の色をあせさせてしまう恐れがある。「利用」と「保存」という両極か

らそれぞれの対立する領域をみれば、相互に「必要悪」としてしぶしぶ認めざるを得ない関係にある。高度の文明世界を支える美術館活動はこの「必要悪」という位置づけの明確な認識から出発しているといえないだろうか。われわれの仕事は、微妙な平衡感覚なしには、「必要悪」という要因を制御し切れるものではない。

この平衡感覚は、「良識」という言葉におきかえてもよいが、しかしさらに具体的な技術的裏づけにもとづく必要がある。この役割を果す最大の鍵は、作品の「健康状態」の把握にある。美術館とその関係者は、作品の「健康状態」を作品の「美的価値」に優先させる必要がある。これはやや一方的な表現と思われるであろうが、私の真意は、作品の健康状態を整えることによって、作品の保存の良し悪しから解放されて、はじめて作品の美的価値が客観化されることになるのだと思う。例えば、黄色にやけた古いニスの下ではどんな名画も、正しい評価をうけ得ない。だがもちろんこれは循環する——古いニスを除去してあるべき状態にもどす操作のとき、原状を証明する材料がない限り、ニスをどの程度まで洗いおとせばよいかは美的な価値判断によって決定されるのだ。としても、ともかくもまず作品の健康状態を管理し、思わしくなければ改善するために手をうたねばならない。作品の物体としての存在を完全に確保すること——健全なる肉体に健全なる「芸術」が宿るのである。

そうあらしめるものは、すなわち保存の技術である。つね日頃の健康管理、そして病気にかかったら治療する、早期発見、そして手術… etc …それはまったく作品の「診療」とよんでよいものである。医学の比喩は、すべての場合にあてはまる。

医師がある局面での人間の生命をあずかるとすれば、保存技術に携るものは、芸術の生命をあずかっていることになる。こうして修復技術者は、たんに修理するだけではなく、作品の物質的な面のすべてを直かに手で触れて知ることのできる唯一の役割をになうようになる。これは保存科学にたずさわる科学者にも当てはまることだが、しかし修復技術者は、実際に芸術の息を吹きかえらせることも、あるいは不幸にも失敗して息の根をとめてしまうことにもなるという、さらに作品に密着したところにおいて仕事をやる。診察した上で、さらに手術をふくめた処置ができないことには、美術館という「現場」では保存技術の意味も半減してしまうから、美術館が求めるのは、実際に作品をいじれる人間であり、その体験を数多くもった人が望まれる。

私が conservateur の立場にありながら、あえて技術そのものを習得しようと志したのは、現在の美術館の機構と、現在の油彩画の修復家の不在という「不毛」から一日にも早くぬけ出すために、技術者を外に求めるよりも、なかば自衛手段としての「内部変質」が速効性をもつと考へ、未開の分野の開拓に微力をささげたいと思ったからである。

さて、修復技術者の美術館における役割を、フランスのルーヴル美術館を例にとってみよう。(フランスの制度、機構がもっともすぐれているとか、日本にいちばん適用し易いとかいう意味は少しもない。美術のみならず文化行政のあり方、仕組みを根本的に論じなければ、結論はあり得ないと思う)。この美術館の修復アトリエには、六、七人の技術者がつねに働いているが、彼らは国家公務員ではなく、嘱託という身分である。これの

是非は別として、この専属技術者は、たいてい個人的に自宅にアトリエをもち、美術館の保存担当技官の要請でもって、ルーヴルのアトリエやその他の美術館や現場で修復に従事する。さらに重要な役割としては、毎週火曜日の休館日には、二人程の技術者が展示している全作品を点検し、美術館に対してレポートを提出する。交替制ではなくて、年間を通じて同一の技術者がそれを担当する。技術者のひとりとして知り合ったが、彼は、担当になった年間は、火曜日を軸にして月日がすぎていくといていた。厳しい使命感というものを感じない訳にはゆかなかった。

また彼らのすぐれた眼は、特別展のための発送あるいは返送の前後に全作品を点検し、必要な処置を提案し、実行する。昨秋、ルーヴルのアトリエを訪れたときには、今年ひらかれるアングルの没後100年記念展のために数点の作品を修理中であつたし、17世紀動物画展の準備の一環として、大きな作品がどンドン運びこまれて手入れを待っていた。1964～65年に当館でひらかれたモロー展からもどった作品のひとつも修理にまわっていたが作品の移動にはこうした損傷をどうしても避けられないことを如実にしめしている。(モロー美術館に返送されたとき、開梱と点検に私も立ち会ったが、その時にはどの部位に損傷があるかを客観的に記録しており、それがどこで起つたものであるかを問題にすることはなかった。梱包、輸送の処置も入念であり、完璧だと修復技師がいついたことをつけ加えたい。それにもかかわらず現に痛みが起つていることに心を向けて欲しい)。

パリの国立近代美術館においても、ほぼ同様のことが行なわれている。(ただしここにはアトリエが整備されていない)。私は、この美術館の専属

修復技術者であるジャック・マレシャル氏に師事し、つねに行動を共にしたのであるが、1965年度の近代美術館の修復活動としては、第1室のボナールとヴィヤールの作品の点検と手入れ、とくに緊急と思われた作品（ピカソ、ブラック、ルオー、デュフィ、ドロネなど）をその都度修理した。中でも、ピカソの「静物」は、日本展に加わったもので、返送されてみてカビのしみがひろがり、画面の表面にまで出てきた部分を処置するといった、いわば「日本の責任」を果すという意味を感じたりもした。古いニスを洗ったボナールの作品2点には、特別展としてミュンヘンにあったときたまたま訪れて再会したが、自分の仕事のひろがりやをうれしく思った。

フランスの多くの修復技術者は、外国に多くの知人をもっている。Conservateur とともに、あるいはその代行として、外国で行なわれる特別展の作品の管理に当る機会に、彼らは現地の技術者と協同で仕事をする。(1963年当館の作品のために来日したジャック・マレシャル氏のように、修理のために招かれることもある。)航海に出る船に船医がのり込むように、フランスも他の諸外国も近年必ず保存技術者をつけてくる。日頃扱っている作品をもっともよく知っているのは、修復技術者だからである。環境の変化に対する順応性の乏しい作品にとっては、不可欠の人である。これは外国に出す作品ばかりではなく、国内における移動の場合も同様であるが、これは各地方美術館に配属されている修復技術者も参加して行なわれる。フランス美術館総局は、地方美術館のために修復技術者を選考して登録させているが、これは定期的に実施されているようではない。同じ国立の美術館の専属であるマレシャル氏は今春この試験をうける

予定になっている（昨秋別れの挨拶を交わしたときには、ブリュッセルの研究所で私がうけた講義のノートを貸してきたという楽屋話がある）。彼が専門家として立ってから10数年を経てのち、さらにこの種の試験を経ねばならないことは、厳しい制度といわねばならない。しかしこれによって技術の水準が維持され向上するといえる。それにしてはこれらの技術者はあくまでも嘱託であってこれによって固定取を得ることはない。自営のアトリエを構えるか、大きなアトリエに籍をおいて働きながら、国からの仕事を請けているという仕組みにはかわりないから、たとえルーヴル美術館のアトリエにホストのある技術者でも土曜日曜返上で仕事をしているというのが彼らの多くの実態である。従って彼らの仕事に「採算」がとれるか否かという要素が入ってくることは免がれない。ここに、工程、手順の省略とか、材料の節減とかいう、マイナスの要因がしのび込んでくる危険がよこたわっている。

なかでも、補填したマスティック（つめもの）、修正のための絵具（水溶性）、あるいはオリジナルな画を新しい麻布の上に移し替えたりしたときに、十分な乾燥を行なえるかどうかは、修復の耐久性を保証する最大のポイントといってもよいのだがこの点に関して私は、パリとブリュッセルの二つのアトリエの間に大きな違いを体験した。ブリュッセルでは、乾燥のために少なくとも2ヶ月間作品をねかせておく。それを可能にせしめるものはブリュッセルのアトリエが王立文化財研究所 Institut Royal du Patrimoine Artistique にあって、フランスの場合よりもはるかに科学的にコントロールされ、そこに働く技術者たちは研究所自体のアトリエで密度の高い集中的な作業を要求されて

いるという体制である。8時半から17時半まで、昼1時間の休憩を除いて、勤務時間は厳正に管理され、もっぱら作品と取組んでいる。ここは美術館附属のアトリエではなく、修復のための独立した研究所(中央研究機関)であって、作品の保存のための科学研究をおこない、その成果によってアトリエの作業をすすめ、調整するように組織づけられている。もちろんフランスの場合にも、ルーヴル美術館は中央美術館としての性格上、ウール夫人の指揮するラボラトワール(科学保存研究室)があって、修復を科学的にコントロールしているが、立て前は、コンセルヴァトゥールが現場と研究室の間を結んでいる。ベルギーの場合は、研究所は、美術館から独立して、修復のための中央研究所となり、科学部門のスタッフがイニシアティブをとって、アトリエと直結する仕組みになっている(実際には連携上に多少の不満もあるようにみうけられるが……)。私はここで科学的な調査方法や設備の詳細をのべる余裕はないが、しかし長い間の経験だけで作品を処理するのではなくて緻密で入念な科学的調査を行ない、正確に記録しながら作業をすすめることについては、諸外国ではすでに半世紀以上の歴史をもっていることを指摘したい。個人のアトリエでは、それは容易ではないが、運営の機構はともかくも、公の修復工房ないし研究所を設けて、国家的な規模でもって、修復に専念できる体制をつくりあげて、修復家の勘による判断を科学的な判断におきかえ、独善的な修復に陥いるのを防ぐために、調査のプロセスを科学的に拡充し、調査する人を複数化し、実際の修復工程を複数の人たちがチェックする。これがみごとに運用されるならば、作品が修復家の手で救いようのないものになってしまうということ

は、極力回避されよう。そして作品のために十分な処置時間が与えられ、十分な予算が与えられることが可能になる。修復作業から「採算」とか「工期」という概念、要因がなくなることは、理想的には作品のために必要なことである。現実には、限られた予算の中でしか動けない訳であるが、しかし作品に手を触れないうちにどのような処置をすべきかを決定することは出来ないし、技術者が手をうごかしながら、刻々と損傷の状態、程度がわかっていくことの方が多い以上、少なくとも「工期」を限定することは不可能である(病人がいつまでに治療できるかをはっきりといえないことと同じ)。

アトリエの仕事が、緻密で根気のいるものであることは、多少とも修復技術を知っている人ならばすぐにお分りいただけることである。科学的な技術が発達しても、実際に絵に手を触れる人の仕事振りは、昔もこれからもあまり変りなかりょうと思う。便利な設備ができて、作品に触れたときに要求される技術者の伎倆というものは、生きつづける。科学的にコントロールされても、「職人芸」をここで否定することは毫もない。修復というのは機械的な仕事ではないし技術者は機械のように働くことは出来ない。科学者と同じ知識をもって作品の状態を理解し判断し、科学者のような冷静さや緻密さをもって仕事をすすめるが、ただそれだけでよいというものではない。科学的に厳密であるだけではどうにもならないものが、芸術作品にはつきまどっている。作品の洗いすぎがままた口にされるが、これは技術的な失敗というばかりではなくて、作品に対する芸術的感覚の問題があるのではないだろうか。技術者は、芸術的内容がゆたかでない限り、直かに作品に触れることはでき

ない。海外で知り合った人たちは、修復作業の根底にある芸術性の故に、この道にとびこんできているのであった。

芸術と科学と技術が、作品の上で調和的に結びついて、はじめて作品は創られたばかりの状態に近づいていくことになる。どのファクターも欠くことができないのだが、技術者は直かに作品に手を触れて、三者の結合を具現する役割をもっているだけに、芸術や科学のたんなる手足であってはならない。

技術者の地位は、そういう意味からみると、どの国においても不当に低い。生まれつきの才能もさることながら、一応の水準の技術を身につけるにはまず10年の年月を要することは、チェンニーノ・チェンニーニの時代と変ることはない。学歴という点でも、とくにヨーロッパでは大きな障害になっている。職能の上からも、彼ら技術者は美術館の *consevrateur* や科学研究室の研究者たちのように、研究報告や調査報告を発表する立場ではなく、ただ黙々と仕事するだけ。しかも修復報告は彼ら自身の手でなされる場合はすくなく、文献上彼らは世の中に出ない。保存技術の領域を科学者がリードする昨今そうしたことに対する不満が、きかれないこともない。端的にはあまりにも理論に走りすぎているとか、作品がわからないとかいった表現に要約されて出てくるのであるが逆にいえば、芸術の作品のわかる科学者をつくることも、重要な問題であることに気付かれるだろう。また美術館もこれまでのように美術史だけを専攻した人たちが運営されたのではいけないことも明らかなことである。科学的な管理が出来る知識と技術を活用しうる能力が要求される。ここで美術館の「体質改善」がおもむいてゆく方向が、

おのずから明らかになるのであるが、これからそうした世代をどのようにつくりあげていくかを真剣に考える時期がきていると思われる。これは、美術館が文化の原動力たらしめるとするときの自己主張としても、いかにして適格な新しい人づくりをするかを考える必要があるのだ。器をつくることよりも、人をつくることの方が、文化を拡大再生産してゆくための先決の課題である。

ベルギー留学中、アトリエでも話題にのぼったので、現場の悩みを反映した提案として印象に残っている1965年10月2日のICOM第8回総会において採択された動議の一部をここに引用しよう。動議 No.8.「博物館スタッフの養成」のうち追加条文は――

「1. 博物館の種類を問わずすべての博物館スタッフは、大学において教職にある者と同等の資格、職責にある場合には、それに相当する地位を与えられねばならない。資格、職歴が同一の場合、すべての博物館のスタッフは教職又は他の文化科学の研究機関に従事する者と同一の地位、賃金を受けるべきである。

2. 博物館の *conservateur* (保存技官) を志望するものは、大学卒業の資格を有すること。特殊能力を有する志望者は例外として認めることができる。

3. 博物館の *conservateur* の志望者は、志望する博物館の種類を問わず、大学又は高等専門学校において博物館学を含む *post graduée* の課程を経ねばならない。この課程は理論と演習の双方を含むこと。これはひとつの博物館でインターン(医学教育で用いられるものと同義)という形で代えることが出来る。教科には基礎教科として、芸術作品の科学的試験法、志望者の専攻課目を設

けることができる。post graduée の研修に対して修了証書を授けなければならない。

4. Conservateur および博物館の他の専門家は博物館の平常勤務のほかに科学的研究および作業のために必要な時間と便宜を与えられねばならない。国内及び諸外国において、他の博物館における研修とかゼミナールや会議への参加などによって、専門的知識及び技術の拡充の機会を与えることは不可欠なことである。

〔保存と修復のスタッフ〕

5. 保存科学研究室の科学スタッフは、化学、物理学、生物学を学んだ大学卒業者から採用しなければならない。そして以下の二つの領域でさらに研修しなければならない。

——歴史、人類学、考古学、文献学、自然科学史など、採用される博物館の種類に応ずるもの。

——文化財保存に関する科学的特殊研究。

6. 美術作品の修復技術者と一般的な保存技術者は、専門とする分野の伝統的な技術、芸術史、科学に関する十分な知識をもっていなければならない。美術品の修復技術者は、とくに芸術的感覚に恵まれていなければならない。この活動分野では大学卒業の資格を得ることは稀れであるから、このスタッフの地位および賃金を conservateur の地位および賃金と同一にすることが重要な課題である。(以下省略)」

すでにわが国で制度化化されている点もあるが、以上の動議においては博物館スタッフの地位を高めることを要求すると同時に、スタッフ及び志望者にも博物館独自の知識、技術の習得を求めている。そして条文は、博物館における照明、空気調節などの保存技術のための他の専門技術者を専任として雇用することも勧めている。美術館における保

存技術の比重はしだいに増大してきているが、技術を使いこなせる人間を育てることは決して容易なことではない。

修復技術者の地位を高めることの前に、油彩画に関する限りは、まず技術者を生み出していかなねばならないのであるが、この報いのうすい忍耐の多い仕事にどれだけの人をひきつけることができるかが問題であるし、養成機関にしても受入れ先の限定されたこの領域でどれだけの数の人を教育することが、わが国のためにも当人のためにもよいか、問題は大きい。フランスが国立の養成機関をもなたいことにも、それなりの理由があるように思われる。

フランスの若い志望者はローマのレスタウロ(修復研究所)に留学するか、あるいは街中の修復技術者の許に入門して、国の機関に入ることに備える。その間はもちろん、国のアトリエに入っても既述した通りの不安定な身分である。私のいった第二の国ベルギーにおいても、修復技術者の養成については大いに議論のあるところであった。三年を一周期にして、英、仏、フラマン語による講義が3ヶ月、あとは各部門のアトリエでの実習というプログラムで学生をうけいれているが、ベルギー国内に対しては、王立の研究所でありながら自国の人々にはせまき門である点での不満もないではない。しかし私には幸いに、諸外国からあつまった若い科学者や修復技術者とともに学ぶことができたが、その中でも conservateur の系列にある私が修復の実技を専攻することを驚く人が少なくなかった。「帰国後も技術家としてつづけるのか?」という私に対する質問は、彼らにとっては自然なことであろうが、私としては、日本の現状が美術館の内部から技術者を育てることを要求

していることの直接的な証しという意味でも、現在担当している陳列保存の部門で、修復の技術を生かした活動をつづけていきたいと思っている。そして動議にあるように修復技術者の地位が、**conservateur** と同一になるべきという声が、私個人の場合には満たされているという点でも、偶然のこととはいえ、日本が世界に伍して新しい構想の下に美術品の保存の体制をととのえていくときの一つの布石となれば幸いと思う。

作品研究

ブールデルとアナトール・フランス

高階秀爾



アントワース・ブールデル《アナトール・フランスの肖像》
1919年 国立西洋美術館所蔵

アントワース・ブールデル(1861—1929)がアナトール・フランス(1844—1924)にはじめて会ったのは、1911年のことであった。当時ブールデルはその代表作《弓を引くヘラクレス》(1910年のサロンに出品)によってようやく人びとにその名を知られるようになったばかりであったが、アナトール・フランスは、すでにその主要な作品を発表しており、赫々たる名声を享受していた。彼らが知り合うようになったのは、その前年に世を去ったギリシア生まれの詩人ジャン・モレアス(1856—1910)の記念碑を作る委員会に、モレアスと親しかったブールデルが自分の記念碑像模型を提出してからである。アナトール・フランスは、文壇の大御所として、その委員会の委員長をしていたが、ブールデルの模型に感心して、彼に記念碑像の制作を注文することに決めた。ブールデルの模型は、高い墓碑の上にモレアスの胸像を置き、その胸像を半ば覆っている布を墓碑の傍らに立っている女性が引き上げようとしている構成であった。しかしその後、委員会の内部で、モレアスがギリシア人であったことから、ギリシアの彫刻家ディミトリアデスを推す動きができて、結局パリに建てる記念像はディミトリアデスに依頼するが、その交換条件として、ブールデルにはアテネの町に記念像を建てて貰うということで話がついた。しかし、結局ギリシアは彼に注文を出さず、ブールデルの模型は遂に模型のままで終わってしまった。その後、1919年になって、ブールデルはフランスに対し、胸像を作らせてほしいと申し出た。ちょうどその頃、アナトール・フランスはブールデルの義兄にあたるクーシュー博士 *Dr. Couchoud* の病院に住んでいたため、ブールデルとしても話がし易かったのであろう。アナトール・フランスも

ブールデルの才能を高く評価していたので、喜んでその申し出に応じた。

ブールデルは、クーシュー博士の病院で早速仕事にとりかかることとなった。フランスは、毎朝起きるとすぐに、自慢の髯を丁寧になでつけてから部屋着のままポーズしにやって来るのだった。ところがある朝、時間がなくて、フランスは髯の手入れをしないままポーズにやって来た。彼の髯は寝ているあいだに、すっかり左の方に寄ってしまっていた。これを見たブールデルは、その方が表現効果があって面白いから、今後ずっとそのままポーズしてくれと頼んだ。その結果出来上がった胸像でも、髯は左右均等ではなく、ずっと左の方に偏って表現されることとなった。

また、この胸像は、珍しいことに上半身に何の衣裳もなく、裸のまま表現されているが、それも、ブールデルの望みであったという。この胸像が発表された時、有名なビガル作のヴォルテールの裸像に倣って、アナトール・フランスが自分をヴォルテールになぞらえて裸像を作らせたのだという噂が流れたが、実際はブールデルが「アナトール・フランスの裸体は彼の文体と同じように典雅」だと思ったので、彼の方から懇望して裸像にしたのだという。この作品の原型が出来上がった時、アナトール・フランスはその出来栄にすっかり満足して、自から“Anatole France”と自分の名前を彫り込んだと伝えられる。それに続けて、ブールデルが Antoine Bourdelle 1919 と彫り込んだ。

もともとアナトール・フランスは、美術作品に対しては、ブラディエやフラゴナールなど、どちらかと言えば18世紀のロココ風の趣味の持主でありブールデルの作風には全面的に賛成ではなかった

が、しかし、彼が特異な力を持った天才であったことは認めていた。次ぎのアナトール・フランスの一節は、ブールデルに対する彼の傾倒ぶりをよく示している。

「ブールデルは、われわれの時代の最も偉大な彫刻家である。最も偉大で、最も高貴で最も力強い彫刻家だ。芸術の歴史においてこれまで彼以上に豊饒で、彼以上に力に満ちた天才がかつてあっただろうか。私は彼の中にただひとつの欠点しか認めない。それは彼が時に可能なこと以上のものを望むことだ。だがそれは高貴な欠点と言うべきであらう」。

ブールデルの方も、むしろこの文壇の大家を深く尊敬していた。ある日、アナトール・フランスがブールデルの作品は確信に満ちていると褒めた時ブールデルは、「自分の作品を見れば誤りに満ちているという確信しか持てません」と答えた。その時アナトール・フランスは自分の著作を一部取り出してブールデルに示した。当時フランスは名声の絶頂にあったが、その本には、フランス自身の手でほとんど毎頁、書き込みや訂正がしてあった。そしてフランスは、静かに「自分に満足できる者は愚か者だけだ」と言ったという。

参考文献：

Michel Dufet “Deux amis : Anatole France et Bourdelle” *Bulletin du Musée Ingres*, No. 12, 1962. pp. 3-4.

クリヴェルリ作《ある僧正の像》

佐々木英也



左：クリヴェルリ《ある僧正の像》国立西洋美術館所蔵
上：《聖ロレンツォ》ルガノ、ティッセン・コレクション
右上：《聖アゴ스티ーノ》ユトレヒト、大司教美術館所蔵
右下：《洗礼者ヨハネ》オックスフォード、アシュモLEAN美術館

カルロ・クリヴェルリ Carlo Crivelli (1430/35—1494以後)は〈祭壇画の画家〉とよばれるように数多くの祭壇画を残している。ヴェネツィアのムラノ派の系統から出、初め後期ドイツ・ゴシックの影響も強く受けたと考えられるが、中年以後は彼と同世代のマンテーニャ、ジョヴァンニ・ベルリーニ、コスメ・トゥーラの芸術からも多くを学びとった形跡がある。カルロは激しい性格の持主だったらしく、若いとき(1457年)に同業の画家の妻を奪って刑事事件をひき起し、200リレの罰金と6ヶ月入牢の憂目に逢い、その後中部イタリアのマルケ地方に逃れ、アンコーナ、アスコリなどで生涯の大半を送った。これらの土地の教会堂のために描いた多くの祭壇画が後にばらばらに分解されて各国の美術館や収集家の手に渡り、それらがもともとどこに所属し、どのような構成をとっていたか、これを確定することがクリヴェルリ研究における重要なテーマとなっている。

1961年にヴェネツィアで開かれた「クリヴェルリとクリヴェルリ派」展は、クリヴェルリに関するもっとも重要な展覧会であり、同時にこの年にはクリヴェルリに就ての注目すべき著書論文がいくつか出版された。同展を組織したピエトロ・ザンペッティ Pietro Zampetti のカタログ *Crivelli e i Crivelleschi*, Venezia, 1961, と同じ著者による *Carlo Crivelli*, Milano, 1961, アンナ・ボヴェロ Anna Bovero の *Tutta la pittura del Crivelli*, Milano, 1961, またフェデリコ・ゼーリ Federico Zeri の論文 “Cinque schede per Carlo Crivelli”, *Arte Antica e Moderna*, 1961, p. 158—176, などである。

国立西洋美術館所蔵《ある僧正の像》についてはそれまで例えばベレンソン B. Berenson の *Ita-*

lian Pictures of the Renaissance, Venetian School, 2 vols., Tome 1, London, 1957 のカルロ・クリヴェルリの項に「ロンドン、バトラー・コレクション旧蔵オーガステイン(アウグスティヌス)」とだけ記載されているというように、ごくわずかの記述しか見られなかったが、上記の1961年の諸研究によって、製作年代や原初の状態などがかなり明らかとなってきた。それらを紹介する前にまず来歴について知れるところを記すと、画面の裏に貼付されたラベルからして、この作品は Charles Butler コレクションからロンドンの画商 Dowdeswell & Dowdeswells に移り、そこから松方氏が購入したと思われる。その後わが国に来て松方コレクション分散後は某会社の所有に帰し、1963年に国立西洋美術館がこれを購入した。昭和5年に開かれた「第3回松方氏蒐集絵画展覧会」の目録番号24(編集発行人石井柏亭)にはこの作品が《或る僧正の像》(ヴィットリオ・クリヴェルリ作)として掲載されている。ここに出てくるヴィットリオ(ヴィットーレ)とはカルロの弟である。彼は兄カルロの影響を強く受け、その工房で協力した人で、両者いずれの作品か問題となることが多い。石井柏亭氏がいかなる根拠によってこれをヴィットーレの作としたか不明であるがおそらく当時行われていた意見に従ったのであろう(例えばベレンソンは初め *Inventario degli oggetti d'arte delle provincie di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, 1936, の中で後に述べる《洗礼者ヨハネ》などと共にこれをヴィットーレの作とし、後に1957年の前掲書でカルロの作と訂正している)。

さて《ある僧正の像》の属していた祭壇画の再構成の問題であるが、ザンペッティはゼーリの説を

ほぼ承認しているの、ゼーリの前掲論文に則ってみてゆきたい。

ゼーリはまずベレンソン前掲書第165図にみえるカルロ・クリヴェルリの多翼祭壇画（ロンドン、プリンスレー・マーレー氏旧蔵）の復元的再構成に疑問を提出し、その中央上部に置かれた《聖ロレンツォ》をこの祭壇画とは別個の3点の板絵と結びつけ、これらでひとつの群をなすと考えた。そこに国立西洋美術館作品が登場するわけである。いまそれらを列記すれば、

《聖ロレンツォ》テンペラ、板絵、58×35cm（ルガノ、ティッセン・コレクション）

《聖アグスティーノ（アウグスティヌス）》テンペラ、板絵、57×38cm（ユトレヒト、大司教美術館）

《洗礼者ヨハネ》テンペラ、板絵、73×35cm（オックスフォード、アシュモレアン美術館）

《ある僧正の像》テンペラ、板絵、132×35cm（パトラー・コレクション旧蔵、国立西洋美術館）

ところでゼーリはベレンソンと同様に西洋美術館作品を《聖アグスティーノ》とし、ユトレヒト作品を《ある僧正》としているが（ザンベッティではこれと反対に西洋美術館作品が《ある僧正》でユトレヒト作品が《聖アグスティーノ》）、混同を避けるために今は上のように記しておく。

これら4点の作品でもっとも共通するものは横幅の寸法と背景の植物装飾様式であり、人物描写、その描線の性質にも同一時期の作と思わせる要素がたしかに認められる（中では《洗礼者ヨハネ》の表現がやや弱く、助手の手を多く感じさせる）。問題は各作品の縦の寸法が異なる点にあるが、ゼーリによればこの祭壇画は二つの半身像《聖ロレンツォ》《聖アグスティーノ》と二つの全身像《洗礼者ヨハネ》《ある僧正の像》から成っていた。《洗

礼者ヨハネ》の縦の寸法が足りないのは、板絵の下部が傷んだので後に切り取ったためである。

次に製作年代の問題に移ると、これらの作品はベルリン美術館の《聖母子とペテロと聖人たち》の祭壇画（1488年）ときわめて類似点が多く、1480年代の末の作品にちがいない。とすればここに有力な資料がひとつ残っている。つまり1487年7月16日に「アスコリに住むヴェネツィア市民………画家カロルス」がカステル・サン・ピエトロのサン・ロレンツォ聖堂の司祭フラ・グラツィオ・ディ・ロレンツォからこの教会堂の祭壇画製作のため前払いの金を受け取ったという記録である。ただゼーリは必ずしも断定しているわけではなく、さらに今後の研究が必要なることを附言している。もしこれら4点の作品がカステル・サン・ピエトロの祭壇画に属していたとすれば、そのときカルロの助手をつとめた者は「通称ギリシャ人ことミケレ」という人物であった。

前述のようにザンベッティはこの説を承認し、その著書 *Carlo Crivelli* では上の4点をはつきりとカステル・サン・ピエトロの祭壇画と結びつけている。これに対してボヴェロはゼーリ、ザンベッティに同調せず、カステル・サン・ピエトロ祭壇画を「失われた作品」に入れ、国立西洋美術館作品について何も記していない。そして《洗礼者ヨハネ》を正当作品から外し、伝「クリヴェルリ」としている。また《聖ロレンツォ》と《聖アグスティーノ》（ボヴェロもこれを《ある僧正》とする）については、両者ともに1480年代の終りか90年代の初め、つまり作者の晩年の作品であり、そこに機械的なくりかえし、一種のマンネリズムが認められ、弟子の手が大幅に介入していること、しかしカルロの作品として承認できる旨述べている。

文献紹介

「セザンヌの芸術」

Kurt Badt, *Kunst Cézannes*, Prestel Verlag, München, 1956; English edition: *The Art of Cézanne*. Faber & Faber, London, 1961.

「セザンヌの芸術」とはいても本書はセザンヌ芸術のすべてを細大もろさず網羅した総合的な研究では決してない。このことは目次を一瞥すれば明らかであろう。すなわち本書は序章を除いて全5章よりなり、第1章が「セザンヌの水彩技術」、以下「カルタ遊びをする人々」「セザンヌの象徴主義と彼の芸術における人間的性格」「Réalisation の問題」そして終章が「セザンヌの歴史的位置および意義」となっている。このような一見相互の脈絡を欠いた独立的なテーマを抽出することによってセザンヌ芸術に関する一書を構成したところにすでに著者独自の的方法論的な特色がうかがえるが、これは芸術研究に関する彼の次のような考え方にもとづくものである。すなわちバットによれば芸術——芸術一般であれ特定の個人の芸術であれ——の本質にふれるためには、たとえばしばしば行なわれるような時代的（伝記的）な側面にそった「直線的な思考過程」(ein gradliniger Fortgang im Denken) によるよりも、むしろ芸術の本質をひとつの円の中心とみて、その円周上の異った部分にしかるべきアプローチの拠点を求めるべきである。また逆に言えばこのようないくつかの点の軌跡が結果的には芸術の本質を中心とするひとつの円を構成することが要請されるわけである。そしてこのような要請をみたすために著者バットが選び出した中心へのアプローチの拠点がすなわち上に示した5章なのである。

しかもこれらのそれぞれに異った視点をそなえた各章は、単に標題に示されたような問題のみを考察するのではなく、これを軸としながらそれに附随するいわば衛星的な問題をも豊富にとりあげ、これらにもゆきとどいた照明を与えているのであって、これにより本書はセザンヌの単なる特殊研究とは違った幅の広さと奥行とをえているのである。例えば第1章の「セザンヌの水彩技術」では彼の水彩を「セザンヌの精神の最も純粋な体現」とみてその造形的分析を試みる一方、それが本質的には「没対象的」(gegenstandlos) である点に着目して音

楽との親近性を指摘するのであるが、その際もこれにからませて、すでにボードレールやドラクロワ等が看取していた音楽と絵画との類縁性について一般的な幅広い考察を展開してゆくのである。また同じ章で、セザンヌの水彩——油彩も同様であるが——において常に重要な美的効果を示す青について、単に空気の厚みを感じさせるための、すなわち空気遠近法的な目的からこの色彩に「過度に」頼った印象主義者達（バットによればセザンヌは「一度たりとも印象主義者だったことはなかった」）の場合と峻別して、セザンヌの青のもつ独自の意義を解明するのであるが、その際もこれに関連して絵画のみならず文学にあらわれた青について古代から近代に至るまで幅広く渉猟し、ひとつの興味深い「青の歴史」ともいべきものを構成している。そしてこれによってセザンヌ的な青の特性が広い歴史的な視野の内により鮮明に浮き彫りされることにもなるのである。しかしながら本書の中でも著者が最も力をそそぎ、かつユニークな解釈がみられるのは、第2、第3章のセザンヌ芸術における人間的（運命的）要素ないしは象徴的性格の解明においてである。著者は程度の差こそあれセザンヌ芸術全般にわたって支配的なあの静物画的な不動性、人をよせつけぬある種の冷やかさ、一見感動性に乏しい硬ばった画面の表情等をもって、彼の芸術を「生に迂遠な」(lebensfern) あるいは「人間不在の」(aussermenschlich) 芸術と規定する F. Novotny や、彼と同様、セザンヌの芸術に「視覚的経験に対する極度の精神的感情的無関心性」(ein Zustand äusserster Teilnahmlosigkeit des Geistes und der Seele an den Erlebnissen des Auges) を看取し、その「純粋性」、すなわち此岸的、人間的な精神性の欠如（換言すれば「感情移入の拒絶」(Ein Versagen der Einfühlung) を指摘する H. Sedlmayr 等に反論し、彼の芸術の総体は、19世紀の偉大な芸術の多くがそうであったように、一人の人間の「偉大なる告白」であり、「創造するものの苦悩とその超克」の歴史であるという立場をとる。そしてその正統性を裏づける

ため、また同時にセザンヌの芸術を「純粹」ないしは「絶対」絵画とみなす前記 Novotny や Sedlmayr 等に対する反証の論拠として取り上げたのが「カルタ遊びをする人々」であり、「マルディ・グラ」(Mardi Gras) であり、あるいはまた「数珠をもった老婆」等々である。特に前二者の作品を分析するに当たって、著者はセザンヌが20才の時友人のゾラに送った一通の手紙とその余白に描かれたデッサンを重視して、これより当時のセザンヌの精神状況を解明し、それがいかに上述のような後年の諸作品に反映しているかを追究しているが、その際目立つのはフロイト(本書には直接の言及はないが、彼のレオナルドの「聖アンナ」等の解釈が著者の発想法に多かれ少なかれ影響を及ぼしていることは明らかである)、C. G. ユング等を直接間接に援用しながら、上記のようなセザンヌの作品に精神分析的な解釈(ここで若いセザンヌと彼の父親およびゾラとの人間関係が決定的に重要な意味をもって来る)を加えていることである。これはおそらく従来のセザンヌ文献には求められない本書の新しさのひとつであり、この部分だけでも本書のユニークな価値を十分に保証しているといっても決して過言ではないだろう。(ただしそれだけに著者の解釈をめぐって様々な異論の出そうところでもあるが)。

第4章の「Réalisation の問題」においても著者の努力はセザンヌが対芸術、対自然との闘いの中からいかにして自我、換言すれば彼をかこむ一切の現象(外面)的世界に内在する「永続的な一者(das Ein, das bleibt)に対する彼独自の立場」を造形的に réaliser していったかの究明にそそがれている。

第5章の「セザンヌの歴史的 position と意義」においてはセザンヌとブッサン、ドラクロワ、クールベ、マネ、ピサロ等の影響関係を中心としながら、彼の芸術がこれらの先人および同時代人達の芸術の「綜合」(折衷ではない)であると同時に、「ひとつの時代の終末」でもあり、その

「存在(Sein)に対する余りにも深く偉大な観照」ゆえに現代の芸術家ないしは流派にとって、その遺産を全的に継承することは不可能であったことを結論としている。以上本書を全体としてながめた場合、ここにはセザンヌ芸術に内在する複雑な問題性がそのまま現われているようであるが、個々の問題に示された著者の見解に対する賛否は別として、このような問題を提起し、これらを執ように追究したこと自体にすでに、ひとつの試みとしての本書の大きな意義があるといつてよいであろう。

なお、著者の Kurt Badt は1890年ベルリンの生まれ、ベルリン、ミュンヘン等で歴史、美術史、哲学等を研究一時ロンドンのワールブルグ研究所で活動したこともあるが教壇にはたまた free lance として著述に専念している。著書には本書の他《Modell und Maler von Jan Vermeer》(1961)、《Die Farbenlehre van Goghs》(1961)、《Raumphantasien und Raumillusionen》(1963)、《Eugène Delacroix》(1965) 等がある。

(千足伸行)

資料

歳出歳入表

歳出予算表（単位千円）

事項／年度	29	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
国立西洋美術館運営費	54,500	150,000	73,816	15,820	22,981	22,882	36,806	138,911	79,806	91,636	144,713
人に伴う経費			1,902	6,921	8,898	14,718	16,828	19,393	22,469	26,472	29,455
庶務部運営			2,289	5,679	8,315	4,553	5,066	5,476	6,129	6,580	6,660
事業部運営			2,485	3,220	5,221	2,144	12,275	32,977	33,806	33,811	55,180
特別展開催								7,836	8,665	11,140	40,902
巡回展開催							2,135	2,139	2,143	2,147	2,151
博物館等特別経費					455	489	385	385	379	523	600
一般研究費					92	106	117	129	129	129	129
施設設備整備						872		70,576	6,086	10,834	9,636
国立西洋美術館創設費	54,500	150,000	67,140								

備考

1—事業部運営欄（ ）書は、美術作品購入費である。

2—昭和38年度施設設備整備70,576千円は、講堂および事務庁舎の新営費である。

歳入実績表（単位千円）

事項／年度	34	35	36	37	38	39	40	41
雑収入	23,395	15,166	10,589	19,647	24,501	43,997	26,150	28,236
入場料等収入	22,606	14,365	10,259	19,167	24,096	43,617	25,808	27,726
その他	789	801	330	480	405	380	342	510

年度別入館者総数（含特別展）

昭和34年度	584,861	昭和38年度	442,884
昭和35年度	400,218	昭和39年度	1,003,284
昭和36年度	280,146	昭和40年度	319,987
昭和37年度	299,419	昭和41年度	690,231

職員名簿

昭和42年3月31日現在

国立西洋美術館評議員会評議員

(五十音順)

東京国立博物館長
浅野長武
ブリヂストンタイヤ株式会社社長
石橋正二郎
国立近代美術館京都分館長
今泉篤男
愛知県立芸術大学長
上野直昭
倉敷レイオン株式会社社長
大原総一郎
東京芸術大学長
小塚新一郎
国立近代美術館長
小林行雄
坂倉建築研究所長
坂倉準三
東京都副知事
鈴木俊一
日本芸術院長
高橋誠一郎
株式会社丸善社長
司 忠
国立劇場理事長
寺中作雄
文部事務次官
福田 繁
文化財保護委員会委員
細川護立
共同テレビジョンニュース社会長
共同国際映画社会長
松方三郎
国際文化会館専務理事
松本重治
神奈川県立博物館長
村田良策
大和文華館長
矢代幸雄

国立西洋美術館職員

館長
文部事務官 富永惣一
次長
文部事務官 瀧本邦彦
庶務課
庶務課長
文部事務官 岩田正一
庶務課課長補佐
文部事務官 平井文雄
庶務係長
文部事務官 寺尾敏明
文部事務官 舟橋さち子
文部事務官 小松五三夫
文部事務官 戸松靖子
文部事務官 原田百合子
文部事務官 浜田 孝
樋口泰一
山王堂正行
文部事務官 内藤満枝
俣田幸恵
山田亜紀子
荒井敦子
棚橋美智子
斎藤とし子
田中正美
榎本一夫
経理係長
文部事務官
文部事務官 山本昌志

文部事務官 須田文子
鈴木和枝
用度係長
文部事務官 白石治美
文部事務官 肥後豊司
文部事務官 吉柳健治
文部技官 太田原 武
文部技官 白倉由夫
大竹乙弘
小宮勝男
会田泰子
木藤隆司
平山節子

事業課

事業課長
文部技官 宇野俊郎
主任研究官
(併)渉外調査係長
文部技官 中山公男
文部技官 佐々木英也
主任研究官
(併)陳列保存係長
文部技官 穴沢一夫
文部技官 黒江光彦
主任研究官
(併)普及広報係長
文部技官 高階秀爾
研究員 千足伸行
文部事務官 荒井一江

国立西洋美術館年報 NO. 1

発行=1967年3月31日

編集=国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

デザイン=栗津潔

製作=株式会社求龍堂 kc-136

印刷=凸版印刷株式会社

BULLETIN ANNUEL DU MUSEE NATIONAL
D'ART OCCIDENTAL, NO. 1

Publié le 31 mars 1967 par le Musée National
d'Art Occidental

Mise en page : Kiyoshi Awazu

Imprimerie : Curieux-Do, TOPPAN

*

*

*

國立西洋美術館
資料