

吉野石膏コレクション——印象主義を定義する——

六 人 部 昭 典

はじめに

吉野石膏コレクションのフランス近代絵画は、国内でも有数のものとして知られる。特に印象派絵画については、モネ、シスレー、ピサロ、ルノワールなど、所蔵する作品の数が多く、秀作に富む。また個々の作品が制作された時期も、比較的早い時期から晩年まで、バランスがとれている。さらにポスト印象派や二〇世紀の画家たちについても、優品がそろったシャガール作品をはじめ、転換期の時代を見わたせる内容となっている。本稿ではこの充実したコレクションをとおして、印象主義を定義し、西洋近代絵画史における位置を明らかにしたいと思う。¹

一・吉野石膏コレクションの印象派絵画

モネの《ヴェトウイユ、サン＝マルタン島からの眺め》(図1)は一八八〇年に制作された。描かれているのは、ヴェトウイユの村をセーヌ河の中州の島から見た風景。モネはこの絵を制作する二年前の一八七八年、パリの北西五〇キロメートル、セーヌ川沿いにあるヴェトウイユに転居している。モネの家族(妻と二人の男児)だけではなく、オシュデ夫人とその子供たち(オシュデ氏は実業家で印象派のコレクターだったが、破産)を伴った大所帯での転居だった。モネたちが住んだ家(図2)には現在、銘板(図3)が付けられ、つぎのように記されている。「印象主義の創始者クロード・モネは、この家に一八七八年から一八八一年まで滞在。彼の妻カミーユ・ドゥンシユーは、ここで一八七九年九月五日に死去した」。カミーユ夫人は一八六〇年代中頃から一八七〇年代にかけて、多くのモネの絵に

描かれたが、若くしてこの地で亡くなった。したがって、彼女はヴェトゥイユの村の墓地に葬られている（図4）。

この絵が制作された一八八〇年は、モネにとって転機の年だったといえる。妻であり、女性人物のモデルだったカミーユを前年に亡くしたことは触れたが、この後、モネとアリス・オシユデの間には不安定な関係が始まる（一八九一年にオシユデ氏が死去、二人は正式に結婚）。このような私生活に関わることだけではなく、彼は画家としても、重要な節目を迎えていた。モネたちは芸術家の協同出資会社を設立し、その第一回展を一八七四年に開催した（後に「第一回印象派展」と呼ばれるグループ展）。こうして、若い画家たちは印象主義を社会に提起したものの、周囲の反応、特に彼らが期待した作品の販売と新しいコレクターの獲得は思うにまかせなかった。このような状況を背景に、印象派グループの足並みはそろわなくなっていく。一八八〇年、この年には第五回の印象派展が開催されているが、モネは初めて参加を見合わせた。一方で、彼は出品を控えていたサロン展に復帰する。モネは当時、デュレ宛の書簡に、「公式の審査に再び出品するように何度も勧めていただいたので、やってみようと思います」²と記している。彼はつづけて印象派展に言及し、「私たちの小さな展覧会が、ジャーナリズムや大衆から真剣に扱われないのは本当に不幸なことです」³と、残念な思いを述べる。一八八〇年、モネは初めての個展も開催している。彼は印象派グループから距離を置き始めていたといわなければならないだろう。そして三年後の一八八三年、さらにセーヌ川を下った場所にあるジヴェルニー村に転居し、後半生の四三年間を過ごすことになる。このように、《ヴェ

トゥイユ、サン＝マルタン島からの眺め》が制作された一八八〇年はモネにとって節目となる年だが、作品には一八七〇年代に確立された印象主義絵画の特徴がよく示されている。印象派絵画の特徴と魅力は、何よりも感覚のみずみずしい表現にあるだろう。目に映じる視覚的なものにとどまらず、木洩れ日が肌に触れる感覚、あるいは草を揺らす風が体を通りすぎる触覚的な感覚さえ呼び起こされる。この絵でも、そうした身体的な感覚が、明るい色彩と細かな筆触によって生き生きと描きだされている。

ところで、この時期の印象派絵画を見ると、セーヌ川とその支流、つまり川を伴った風景が多く描かれていることに気づかされる。画家たちはセーヌ川の近くに好んで住み、周辺の地を数多く描いた。このようなパリ近郊の風景を考える上で、ピサロの《ポントワーズの橋》（図5）は興味深い作品である。この絵は一八七八年に描かれ、翌年の第四回印象派展に出品された。ピサロは一八六六年にポントワーズに移り住み、この地で約一四年間を過ごした。一九世紀中頃、パリは産業革命を経て人口が急増し、大規模な都市計画（パリ大改造）によって生まれ変わる。そして首都を起点とする鉄道が普及し、近郊の農村も様相を変えてゆく。都市化と工業化が急速に進んだのだ。た。《ポントワーズの橋》を見ると、画面左奥に煙を吐く工場の煙突が認められる。そして画面左手前、川沿いの道を歩き、挨拶をかわす人物たちは、新しい都市住民であることが分かる。一方、画面中ほど、彼らから離れて一人欄干に寄り、ぼんやりと川を眺めている人物は、古くからこの土地に住む農家の婦人である。先のモネの絵に描かれたヴェトゥイユはパリからやや遠く、鄙びた農村の様子を

とどめていたが、草地を歩く人物（オシユデ夫人と彼女の娘がモデルと思われる）は都市住民に他ならない。印象派絵画に描かれたパリ近郊の風景が示すこのような特徴は、彼らに先行するミレーたちが描いたバルビゾン村（図6）と決定的に異なるものだった。ミレーらが描いた農村は、あくまで都市と対比される場所、いわば都市の穢れの及ばない土地である。これに対して、ピサロやモネなど印象派の画家たちが描いたのは、川や鉄道、道を介してパリと繋がる土地だったといえる。

印象派の画家たちは、川や道が画面手前から奥へ続く構図をよく用いており、それらは私たちの視線を導く働きをする。シスレーはこうした川や道の性格や構図上の役割を重視した画家だった。《モレのポブラ並木》（二八八八年 図7）では、中景に川がやや斜めに配され、手前には川に沿ってポブラ並木が続いている。遠景には対岸の家々が望まれ、家々の屋根の多くは黒褐色であるものの、画面中ほどの屋根が赤褐色を見せ、色彩上のアクセントになる。ポブラ並木や水面、家々など、いずれのモチーフも画面左から射す強い日差しを受ける。先にモネの作品について、身体的な感覚を描きだすことの意義を指摘した。《モレのポブラ並木》においても、画面の半ば以上を占めるポブラが風を受け、樹々の葉を輝かせる描写を見ると、そのような印象主義絵画の特徴を理解することができるだろう。

ルノワールは風景よりも人物を重んじ、主に女性人物を戸外の光の中に描いた。《庭で犬を膝にのせて読書する少女》（図8）は、一八七四年、いわゆる「第一回印象派展」が開催された年に制作された。寒色系と暖色系の色彩が巧みなバランスを見せ、前半期のル

ノワール絵画の特徴がよく示されている⁴。一方、《シユザンヌ・アダン嬢の肖像》（図9）は、室内の人物画。少女は水色の服とリボンをつけており、彼女の瞳の色も同系の色を示す。少女の右腕の袖部分を見ると、青系統のパステルとピンクの色彩が使われ、光の微妙な効果が描かれているのが分かる。そして長い髪の毛の部分では、赤褐色を含む褐色系の色彩と青色が光の効果を生みだす。ルノワールはこうした少女の姿を多く描き、今日も広く親しまれている。先に印象派グループ内の足並みの乱れに触れたが、ルノワールが描いた少女像はこうしたグループ内の分裂とも関わる。一八七九年に第四次印象派展が開催された折、ルノワールは初めて参加を見合わせた。彼は一方で、サロン展に《シャルパンティエ夫人と子供たち》（図10）を出品して、好評を博したのだった。彼は画廊宛の手紙に自分の考えをつぎのように述べている。「私がなぜサロン展に出品するか、説明したいと思います。パリには、サロン展に出品していない画家を評価するコレクターなど、せいぜい一五人ほどしかいないでしょう。『……』要するに、私はサロン展を敵視することで、時間を浪費したくないのです⁵。ルノワールはサロン展に復帰して、新たなコレクターと支援者を得ることに成功した。翌年の一八八〇年、モネが印象派展に参加せずにサロン展に出品したのは、ルノワールの判断に刺激されたものだったと推測される。モネが同年に初個展を開いたことを先に紹介したが、会場はシャルパンティエ氏が経営する出版社に他ならなかった。

ルノワールは《シャルパンティエ夫人と子供たち》が成功した前後、この家族の単独の肖像を相次いで描いている。彼はさらに銀行経営

者などの新しい支援者を獲得し、その家族、特に娘の肖像画を制作したのだった。一八八七年作の《シユザンヌ・アダン嬢の肖像》に描かれた少女も、父親イポリット・アダン氏が銀行家で、彼女はアダン夫妻の四女に当たる。もともと、この作品をフォルムの面から考察すると、少女の顔の部分の描写がやや硬いことに気づかされる。ルノワールは一八七〇年代の終わりに印象派グループを離れ始めたが、制作の上でも大きな転機を迎えていた。彼の代表作《ムーランド・ラ・ギャレットのダンス》などでは、光と人物の形態が融合しているのが見られ、このことによって、ダンスの賑わいや楽しさを生き生きと伝えている。しかしルノワールはしだいに不満を感じ始める。彼はイタリアに旅立ち、ラファエロの絵を学ぼうとする。彼はこの折の気持ちをシャルパンティエ夫人宛の手紙に、「突然、旅に出たくなりました。ラファエロの絵を見たいという情熱にとらえられたのです」と記している。ルノワールはその後、新古典主義の巨匠アングルの絵画も学び、一八八〇年代に硬い輪郭線の目立つ作品を制作、「アングルの時代」と呼ばれることになる。一八八七年に制作された《シユザンヌ・アダン嬢の肖像》には、このような模索の経緯が残されているといえるだろう。

ドガは踊り子などの人物を主要な主題としたが、彼は当初から、古典主義と印象主義のバランスを考えていた。《踊り子たち、ピンクと緑》(図11)に描かれているのはオペラ座の舞台脇の情景である。画面右の踊り子はバレエの進行を注意深く窺い、左手を挙げて、隣に立つ仲間と舞台に出るタイミングを示している。右の踊り子の姿は画面右端で切り取られており、このトリミングの構図によって、

華やかな舞台とは異なる袖の場面、つまり脇役の踊り子たちの緊張に満ちた動作の一瞬に焦点が合わされる。そして彼女たちの肌や衣装に当たる人工照明の効果が、脂分を含んだパステルの素材を生かして巧みに描きだされる。こうした構図や光の描写は、ドガにおける印象主義（いいかえれば、印象派におけるドガの立ち位置）を要約するといえる。ドガの光の描写はあくまで人物の肌や衣装にとどまり、ルノワールの絵のように人物の形態と光が融合することはない。二人の踊り子のチュチュには、人工照明のハイライトが白のパステルで強調されているものの、衣装の下には明確な人体が感じられるのである。

二、印象主義を定義する

吉野石膏コレクションの印象派絵画を見てきたが、ここで、印象主義の定義について考えたいと思う。そのためにまず印象派に先行する二人の画家、コローとマネについて、コレクションに含まれる二点の作品を検討しよう。

コローは一七九六年に生まれており、印象派の画家たちからは一世代以上年長となる。とはいえ、彼の繊細な自然描写は若い画家たちに貴重な示唆を与えた。また一八六六年のサロン展では審査員をつとめ、後の印象派画家たちの作品に理解を示したことが知られている。《浅瀬を渡る山羊の番人、イタリアの思い出》(図12)は一八七二年頃の制作で、コロー最晩年の作品。画面には褐色を帯びた灰色の薄明

かりが広がり、手前に樹と人物、遠景には建物が見える。樹の枝先と葉は灰色と褐色を用いて微妙に調子を変えながら描かれ、薄明の光と大気の表情を伝える。そして画面手前の草花の黄色と人物の帽子の赤が色彩のアクセントとなっている。「抒情的風景画」と呼ばれて賞賛されたコロエ晩年の絵の特徴を示す作品である。象徴主義の画家ルドンは、このようなコロエ作品の特質についてつぎのように記した。「彼〔注・コロエ〕は夢想を表現するために、薄明の中に消え入る漠然とした木の葉を好んで描くときにも、その傍らによく観察された確かな部分を置く」⁷。ルドンは制作者の立場から、コロエ作品の秘密を的確に言い当てている。コロエは「夢想」[*Son rêve*]という観念的なものを表現するために、細かな観察をとおして現実の自然を描写することを心がけたのだ。一八世紀から一九世紀にかけて主流だった理想的風景画（「Ideal landscape」）は「観念的風景画」と訳するのが適切ではないだろうか）では、作品の美的価値は、作品を制作する画家と作品を見る人々に共有された古典古代の教養に基づく。一方、コロエは画家の感覚にこそ、制作の拠りどころを求めたのであり、ここにコロエの風景画が示す「近代性」がある。ところで、コロエ晩年の風景画には《浅瀬を渡る山羊の番人、イタリアの思い出》のように、題名に「思い出」という言葉が付けられることが少なくない。コロエの風景表現の特質と位置を考える鍵は、「思い出」という語にあるだろう。「思い出」とは私的な過去への旅に他ならない。古典古代を想起させることなく、私という個における秘かな旅に似ること。コロエの風景画がもつ抒情性はここから生まれる。もちろん、「夢想」を作りだしているのは、樹々の枝先や葉の繊細な

表現であり、明確な形態を示す建築モチーフとそれらを対置する構図に他ならない。ただ、コロエはこの繊細な筆遣いを筆触表現に展開することはなかった。おそらくコロエにとって筆触は、彼が描こうとした「夢想」の観念性、「思い出」という私的な観念性を損なうものだったに違いない。

マネの《イザベル・ルモニエ嬢の肖像》（図13）は一八七九年頃の作品で、描かれている女性は、ルノワールに関して先に紹介したシャルパンティエ夫人の妹である。サイズも大きい優品で、マネ絵画の特質と魅力を十分に示している。画面中央に佇む女性は、青味を帯びた明るい灰色の衣装をまとい、黄褐色の長い皮手袋をはめた両腕を体の前で交差させる。視線を画面右方向に向け、やや緊張した表情を見せる。背景は何も描かれず、無地の褐色で処理されているが、画面上方と下部では色の調子が変わえられているのが分かる。実に簡潔な構成であるものの、それゆえに、明るい灰色の衣装や肌の色などが引き立てられている。この絵の前に立つと、私たちはエレガントな若い女性の姿を見るとともに、それを描きだしている絵の具と向かい合っていることに気づかされるだろう。マネの作品は一八六〇年代に非難を浴びたが、そのような彼の絵を最初に擁護したのは、文学者のゾラだった。

彼〔注・マネ〕は的確な色調を探しだし、それらを画布に配置すれば満足する。カンヴァスはこうして、堅固で力強い一枚の絵画で覆われることになる。⁸

ここで注意しなければならないのは、「絵画」を意味する「peinture」という語である。「peinture」という語を仏和辞典で引くと、第一の

意味として「ペンキ、塗料、絵の具」と記され、第二に「塗装、彩色」、そして三番目に「(芸術としての)絵画」が挙げられている。ゾラの文章中の「une peinture」を「一枚の絵画」と訳すのは適切だが、「peinture」に「絵の具」の意味が伴うことに留意する必要があるだろう。マネの絵では、油絵の具のマチエール(物質性)が再現的イメージの中に消えることはない(私たちは灰色の衣装を着た一人の女性を見るとともに、絵の具と向き合う)。絵画は、何かを再現した世界としてよりも、絵の具が作りだす世界として成立している。印象派の画家たちがマネから学んだこと、あるいは共有したことは幾つかあるが、その中でも、絵画に関するこのような認識の転換こそが重要だった。そして《イザベル・ルモニ嬢の肖像》では、マネが印象主義から逆に影響を受け、衣装の部分に広く筆触表現を用いている。左肘の側には肌色、画面下の部分には、褐色や黄色をまじえて、光の効果を捉えているのである。

初めに取り上げたマネの作品《ヴェトウイユ、サン＝マルタン島からの眺め》に立ちかえろう。すでに指摘したように、この作品では、視覚に限定されない身体的な感覚が、細かな筆触によって描きだされている。筆触は、風に揺れる草花や散歩する人物を再現することに与かっているが、油絵の具としてカンヴァス上に実在する。マネの絵の場合と同様にこの作品でも、私たちは川沿いの風景を見るとともに、無数の筆触が担う絵の具のマチエールと向き合うことになる。そして画面上の筆触は、見る者に、画家の手の跡を感じさせる。印象派絵画がもつこのような特徴を確認した上で、印象主義の定義

を考えよう。マネたちが一八七四年に最初のグループ展を開催した折、さまざまな批判を浴びた。彼らを嘲笑する新聞記事(同年四月二五日)から「印象派」という言葉が生まれたことはよく知られたエピソードだが、反響の中には、彼らの絵画が提起したものを確実に見定めた批評もあつた。四日後、カスタニャリはつぎのように記している。

彼らを一語で説明するためには、「印象派」という新しい語を作りだす必要があるのだろう。だが、彼らが「印象派」であるのは、風景を描いたからではなく、風景が生みだす感覚を描いたからである。¹⁰

カスタニャリはこのように述べ、「印象派(印象主義者たち)「impressionistes」の定義を「感覚 sensation」の表現に求めたのだった。印象派の特徴である筆触表現は当時、スケッチにすぎないと非難を浴びた。印象主義を定義するためにはこの問題を考察する必要があるだろう。この点に関しては、ポイムの研究が示唆に富む。彼はアカデミーにおけるスケッチの位置づけを整理した上で(ポイムは印象派の筆触表現をアカデミズムに対抗する前衛の神話としては捉えない)、印象派について、つぎのように結論づける。彼らは「仕上げから生成の局面へと力点を移動させたのであり、スケッチ制作の手順を体系化したのである」¹¹。マネたちは戸外における風景スケッチや人物習作などを積極的に制作してきた。そうした制作の経験をとおして、彼らは筆触による表現が、感覚を直接的に描きだすことと可能にすると考えた。筆触は仕上げの不備ではなく、表現方法として体系化されたのだった。つまり、マネたちは絵画制作の抛りどこ

ろを「生成の局面」に置いたのだといえる。彼らが描こうとした感覚とは、身体的なものに他ならない。そして画家は、絵筆を携えた「描く身体」でもある。カスタニャリが印象主義の定義とした「感覚を描く」とは、身体的なものである感覚を筆触によつて描きだすこと、いかえれば、画面上にとどまり続ける絵の具のマチエールをとおして、感覚を具体化することだった。このような意味で、印象主義は「感覚を描くこと」と定義できるのである。

つぎに印象主義がどのような影響を与えたのか、まず、同時代の動きを検討したい。セザンヌの《マルセイユ湾、レストック近郊のサンタンリ村を望む》(図14)は一八七〇年代後半に南フランスで制作された。セザンヌは第一回の印象派展に参加したが、しだいにグループから遠ざかり、故郷の南フランスで制作することが多くなる。そして一八八〇年代中頃には構成的な時代を迎え、セザンヌ独自の絵画を確立する。本作品は、彼の絵画形成を考える上で大変興味深い作品である。セザンヌは印象主義をとおして感覚を重視することを学んだが、一方で、絵画には秩序が欠かせないと考えた。作品を見ると、樹々の部分に動的な筆触が認められる一方で、煙突などの建築モチーフを配して、古典的な秩序を作ろうとしており、両者の拮抗が力強い画面を生みだしているのが分かる。さらによく見ると、画面手前の緑の筆触が斜め方向に整えられ、その左部分では、筆触が色面を形成するのに気づかされる。また中景の建物部分では、垂直の面の左脇に片ほかしの色面を置いて、色彩の対比を通して明確な幾何学性を作りだしている。これは後に確立される構成の時代の

要となるものであり、セザンヌの模索の重要な局面を示すといえる。

一八九五年にヴォラール画廊で大規模なセザンヌ展が開催され、彼は若い画家たちに注目されることになる。一九〇〇年代には、ベルナルが彼宛のセザンヌ書簡と発言を紹介し、二〇世紀の前衛絵画の形成にも影響を与えることになった。たとえば、セザンヌは書簡につきのように記している。「画家はデッサンと色彩によつて、自身の感覚を、知覚を具体化します」¹²。セザンヌはここで「具体化する concretiser」という語を使い、また「感覚を実現する」[réaliser sensations]¹³とベルナルに語っている。彼はこの他にも、「彩る感覚」[des sensations colorantes]¹⁴、「感覚を組織する」[organizer les sensations]¹⁵とも述べ、繰り返し「感覚 sensation」という語を用いたのだ。これらの言葉は、これまで主に印象主義とセザンヌとの違いを明らかにするために引用されてきたが、私たちはまず、彼が「感覚」を重視している点に着目すべきだろう。セザンヌはポスト印象派の一人として位置づけられるものの、セザンヌと印象主義の関係は容易には片づけられない。ある研究者はセザンヌとモネについて、つぎのように述べている。「彼らとともに感覚を基礎とする絵画の創始者であり、物理的よりも精神的な意味において、窮極的には印象主義者という名に最もふさわしい芸術家である」¹⁶。先に印象主義の定義について、絵の具のマチエールをとおして、感覚を具体化することだと指摘した。「感覚を具体化する」「感覚を実現する」というセザンヌの言葉には、このようなマチエールの認識が共有されていると考えられる。

ファン・ゴッホは一八八六年早春にパリに來たが、この年には最

後の印象派展となる第八回展が開かれ、スーラたち、新印象主義と呼ばれることになる若い画家たちが初めて参加した。ファン・ゴッホは新印象主義の分割理論（点描）に着目、さらに印象派絵画などを吸収することをおして、色彩を獲得してゆく。《静物、白い花瓶のバラ》（図15）はパリ時代の比較的早い時期に制作されており、色彩表現に対する模索が窺われる。この絵については、修復家の森直義氏が作品のマテリアルを細かく調査されている。森氏も注目しているのが、画面手前の机に使われたヴァーミリオンで、筆触を交差させるように彩色しているのが分かる（同じ色彩は画面上方のバラの蕾にも見られる）。森氏はこの点について、「ファン・ゴッホの探求が、絵の具の混色と筆触の効果、そして色彩の対比とその反映の効果に向けられていることが観察できる」¹⁷と指摘する。さらにこの部分には、同じヴァーミリオンで「V」の字と斜めの線が描かれているのが認められる（図16）。これは画家のサインなのだろうか。ファン・ゴッホの作品でサインが入ったものは少なく、逆にサインのあるものは重要な位置にあるといえる。代表的なものに、パリ時代最後の自画像（図17）が挙げられる。彼は絵筆とパレットを手にイーゼルに向かい合っており、まさに制作する画家の姿である。そして「Vincenl」というサインは、カンヴァスの木枠に記され、署名の下には強調する線が引かれている。《静物、白い花瓶のバラ》に記された「V」の文字はサインとすると珍しいものだが、周囲が垂直・水平方向に交差する筆の動きであることを考えると、やはり署名とアンダーラインと捉えるのが妥当だろう。彼は色彩と筆触の模索に、画家としての手ごたえを感じていたに違いない。

この章の最後に、モネの興味深い作品を二点取り上げ、印象主義と新印象主義の関係を確認したいと思う。第八回印象派展に出品したスーラやシニャックたちは、筆触を「点描」という規格化された単位に統一し、印象主義が提起した変革を体系化した。このような新印象主義の考え方は、ファン・ゴッホの場合のように多くの画家を引き付けた。さらに一八九九年にシニャックが『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象主義まで』を刊行、彼らの理論と意義を文章で示す。この著書は二〇世紀絵画の担い手たちに大きな影響を与え、色彩表現の可能性を大きく広げることになった。シニャックは著書の中で、印象派の筆触を「筆先で素早くおいた多彩で毛玉のようにもつれあう細かな筆触」と記し、「これは、突然で消えやすい感覚に関する美学に適した、気のきいた方法だった」と批判した¹⁸。そして新印象主義の考え方について、つぎのように説明する。

後者「注…新印象主義者」は筆触の形を重視しない。というのも、筆触に肉付けや感情表現や対象の形を模倣する役割を課していないからである。彼らにとつて、ひとつの筆触は、それらが集まって絵画を構成する無数の彩られた単位に他ならない。

この単位はまさに交響曲の中のひとつの音符に等しい。¹⁹
こうして、シニャックは彼らが掲げた分割主義の意義を要約する。

この単純で正確な表現方法、すなわち「分割された筆触」[*touches divisées*]は、それを用いる画家たちの明晰で体系的な美学と無関係であるだろうか。²⁰

シニャックたちは、印象派の筆触を恣意的だとして斥けた²¹。しかし先に指摘したように、筆触（タッチ）は、絵を見る私たちに、

画家の手の跡という身体的なものを示唆する。「筆触 touche」が「触れる touche」という動詞に由来するように、筆触は本来、身体的なものに他ならない。シニャックは新印象主義の「分割された筆触」(点描)について、「絵画を構成する無数の彩られた単位[un des infinis éléments colorés dont l'ensemble composera le tableau]」と記す。そして「まさに交響曲の中のひとりの音符[une note dans une symphonie]に等しい」と音楽に喩えた。彼が点描を音符になぞらえたことは、色彩の自律性を強調するのに有効だったかもしれない。だが、この理論化の中で、画家の身体性と筆触のマチエール(物質性)が見失われたといわなければならない。²²

モネの《サン＝ジェルマンの森の中で》(図18)は、彼がジヴェルニーに転居する前年、一八八二年に制作された。この絵を見ると、印象派が提起した変革、その色彩の豊かさにあらためて気づかされる。この色彩の豊かさを形成する筆触(シニャックは「多彩で毛玉のようにもつれあう細かな筆触」と批判)は、森の気や光に包まれたモネの身体から生まれる。先に紹介したボイムは、筆触表現と独創性の関係も考察している。彼は、独創性が従来の「卓越性の指標 the mark of distinction」ではなく、「自分であること」の指標 the mark of identity」となったと述べる²³。ボイムが指摘する「アイデンティティ(自分であること)」は、画家に関わる二つの身体——感覚する身体と描く身体の自己同一性に他ならない。そして「筆触」という画面上に実在する絵の具のマチエールこそが、このアイデンティティの「指標 mark」となる。「絵画 painting」(むしろ「描く act of painting」)は、ここに生成する。私たちは《サン＝ジェルマンの森の中で》で、

画面上に具体化された画家の感覚を見てみると実感できるだろう。

取り上げるもう一点のモネ作品は、《日傘をさす婦人》(図19)という素描である(カタログ・レゾネには「D46」の番号で収録)²⁴。モネは一八六〇—七〇年代に戸外人物を好んで描いたが、モデルをつとめたカミーユが死去したこともあり、しだいに制作しなくなった。ただ、一八八〇年代中頃になると、アリス・オシュデの子供たちも成長するのに伴い、再びこの主題を手がけた。それらの中でも、二点の《日傘の女性》(図20)は縦一メートルを超える画面に、立ち姿の女性を大きく描いたもので、代表的な作例となっている。モネは当時の書簡にこう述べている。「新しい試みに取り組んでいます。それは、私が理解するように戸外の人物を描くこと、つまり、人物を風景のように描くことです」²⁵。二点の作品は対をなし、「右向き」に比べ、「左向き」では太陽がやや傾き始めているのが分かる。異なる光の効果は女性の白い衣装を、前者ではピンク色に後者では赤褐色に染め、モネのいう「人物を風景のように描くこと」に成功しているといえる。二点の《日傘の女性》が制作された一八八六年には、第八回の印象派展にシニャックたちが出品、特にスーラの大作《グランド・ジャット島の日曜の午後》(図21)が注目された(モネは不参加)。スーラの大作では画面手前に日傘をさす女性が描かれており、この点に着目して、モネが《日傘の女性》を制作した動機を新印象主義に対する自らの立場を表明することに求める研究も認められる²⁶。モネの制作動機をそこに結びつけることは慎重でなければならぬが、《日傘の女性》がモネにとつての「新しい試み」、つまり意欲作だったことは間違いないだろう。

吉野石膏コレクションの《日傘をさす婦人》は、二点のうち「左向き」の素描である。ただし、この素描は油彩に先立って準備のために制作されたものではなく、後に油彩画に基づいて制作された。二点の《日傘の女性》は一八九一年五月に開かれた個展で初めて展示されている。この個展では一八九〇―一九一年に描かれた《積みわら》連作一五点が発表され、モネの後半期の開始を告げるものだった。重要な個展の開催に先行して、『二つの世界の芸術』にモネ特集が組まれ、素描はモネ特集に掲載する挿図として制作されたのだった(図22)。テキストを執筆したミルボーは、この素描について、「あなたがとても美しい素描を送ってきた、とジェフロワが言っていた」²⁷とモネ宛書簡に記している。挿図が掲載された作品の中でも、未発表の《日傘の女性》と《積みわら》連作は当然、重視されていただろう(《積みわら》の素描はやはり油彩画に基づいて制作され、現在、国立西洋美術館所蔵)。もちろん、両者は制作時期も主題も異なる。モネがなぜ二点の《日傘の女性》を一八九一年の個展に展示したのかは、画廊側の意向を含め、多角的に考えなければならぬ²⁸。ただ、挿図のための素描を制作したことを考慮すると、モネは《日傘の女性》を重視していたと推測される。実際、一五点の《積みわら》連作など、横長の作品が並ぶ展示構成の中で、縦長の二作品は目を惹くものだった。モネは個展会場で、「風景は、絶えず変貌する周囲のものや大気、光によって息づく」²⁹と語っている。そして、つぎのように述べる。「自らが得た印象が真実のものであるかを問いつけなければならぬ」³⁰。制作時期の異なる《日傘の女性》を展示することによって、モネは前半期から後半期へと一貫する制作態度、すなわち「印象

impression」を追究する姿勢を示したのである。

三．二〇世紀絵画への影響

つぎに吉野石膏コレクションの二〇世紀絵画を検討しよう。まず、ヴラマンクの《大きな花瓶の花》(図23)を取り上げたい。一九〇五年の秋の展覧会で、マティスやヴラマンクたちは大胆な色彩ゆえに「レ・フォーヴ」(「野獣たち」)と評された。《大きな花瓶の花》は彼らが注目された一九〇〇年代中頃に制作されたもので、個々の画家にとつて色彩表現を模索していた時期だった。縦長の画面一杯に、ヴァーミリオンから赤に至る色彩と青や緑の色が、力強い対比を作りだしている。ヴラマンクとマティスは一九〇一年に出会っており、マティスはその折にヴラマンクが語ったつぎのような言葉を伝えている。「純粋なコバルト、純粋なヴァーミリオン、純粋なヴェロネーゼ・グリーンで描くべきだ」³¹。先にシニャックの著書『ウジェーヌ・ドラクロワから新印象主義まで』が二〇世紀絵画の担い手たちに影響を与えたことを紹介したが、ヴラマンクの発言にも、新印象主義の色彩理論から学んだものが窺われるだろう。《大きな花瓶の花》では、太い筆触で彩色された大まかな色の塊が鮮やかな対比を作りだしている。注目されるのは、それらの色面のところどころに黒に近い色が色面を縁取るように使われていることである。これはヴラマンクだけに見られる特徴であり、このことにより、形が明瞭になるだけでなく、色彩の喚起力が増しているのが分かる。

このように色面を黒く縁取る手法は、彼が求めた純粹な色彩（「純粹なコバルト、純粹なヴァーミリオン……」）に強い喚起力を与える試みだったと考えられる。マティスがヴラマンクから語りかけられたのは、一九〇一年にパリの画廊で開催されたファン・ゴッホ展の会場だった。二〇世紀初めに相次いで回顧展が開かれ、彼の絵画は急速に注目される。ヴラマンクも後に、「ファン・ゴッホが成し遂げたことは、私には決定的なもので、人と作品に限りない感嘆を覚えた」³²と記すことになる。

同コレクシヨンの二〇世紀絵画では、シャガールの作品が最も充実している。シャガールは一九一一年にロシアからパリに出ると、フランス前衛美術を吸収し、急速に自己の絵画を確立する。《パイプを持つ男》（図24）は、服の襟の部分に、鮮やかな赤が平坦な色面として用いられていることが目を惹く。さらに、対象を異なる視点から捉えて画面上に再構成する手法が部分的に用いられており、キュビズムの影響が認められる。一九一〇年頃の制作とされているが、パリ到着後、間もない時期の制作と考えるのが妥当かと思われる。《逆さ世界のヴァイオリン弾き》（図25）は一九二九年に描かれた。ピカソとブラックによるキュビズムは、対象を複数の視点から捉えて再構成する手法を進展させ、従来の絵画を支えてきた透視図法的な空間を解体することになった。シャガールはキュビズムの探求をヒントにして、人物など、個々のモチーフが重力から解放されたように自由に浮遊する、彼独自の絵画空間を生み出したといえる。ヴァイオリン弾きの背後にある建物や、画面左上の花の入った花瓶は、上下逆さまになっている。それは、私たちが見慣れた現実世界や、

それに伴う規制から解放されることでもあるだろう。シャガールの出自であるユダヤ民族はさまざまな制約を受けながら、苦難の歴史をたどってきた。ユダヤ人居住区の壁がそうであるように、地上には越えることのできない壁、目に見えない壁を含め、多くの障壁が取り囲んでいる。だが、もし体が浮き上がれば、壁はたやすく越えることができるだろう。ヴァイオリン弾きの足には、小鳥が止まっている。小鳥はたとえ小さな翼であっても、それを広げて、苦も無く壁を越えることができる。そして男性人物が弾くヴァイオリン。東欧ユダヤ社会では、生活の中に常に音楽（「クレズマー音楽」と呼ばれる）があった。特にヴァイオリンは要となる楽器で、三本の弦を張った特殊な形の「フィドル」が使われることが多かった（本作では弦の本数を特定しがたい）。人物の足に止まった小鳥は壁を飛び越えると述べたが、音楽も同様ではないだろうか。ヴァイオリンの音色もまた、壁を越えて広がることができる。もちろん、《逆さ世界のヴァイオリン弾き》の造形的な魅力は、赤の色彩の豊かな広がりであり、その広がりには、壁を越えるヴァイオリンの音と重なり合うのである。

シャガールがパリに出た一九一一年、ロシア人のカンディンスキーはミュンヘンで『青騎士』を創刊するとともに、著書『芸術における精神的なもの』を著している。《緑色の結合》（図26）は後期の幾何学的な形態からなる作品だが、彼は一九一〇年代に抽象絵画を生み出した。カンディンスキー自身が『回想』に記しているように、彼が抽象絵画を見出す契機のひとつとして、モネの《積みわら》が挙げられる。彼が《積みわら》を見たのは一八九六年にモスクワで

開かれた展覧会、作品は、現在チューリッヒ美術館に所蔵されている《光の中の積みわら》(図27)だったと推測される。カンディンスキーは、その折に抱いた思いをこう記している。「作品が積みわらを描いたものだを教えてくれたのは、展覧会のカタログだった。[……] 私がそれまで知らなかった色彩の力が啓示されたのだ」³³。《積みわら》連作の中でも、《光の中の積みわら》は特異な構図で、積みわらの上部分が画面におさまらず、光を浴びる積みわらが画面一杯に描きだされている。カンディンスキーが最初、何を描いた絵か分からなかったというのも肯ける。だからこそ彼は、色彩が対象を再現するものではなく、それ自体の表現力を秘めていることを見出したのだ。カンディンスキーは著書の中で、抽象絵画に至る過程を三つの段階、「印象」「即興」「コンポジション」の三段階に分けている³⁴。このうち「印象」について、彼は「外的な自然がもたらす直接的印象に基づく」³⁵と説明する。もちろん、彼はこの語を用いる際に印象主義を意識していただろう。私たちは「印象」という語の成り立ちが「impression」、つまり「内へ押し付けること」であることを思い起こす必要がある。そしてそうした印象が、光や色彩であれ、あるいはピアノの音であれ、「感覚」という身体的なものに対する刻印であることに気づかされる。抽象絵画も、そのような「直接的印象」から生成するものに他ならない。

四．結びにかえて

最後に、モネの《睡蓮》(図28)を取り上げたいと思う。

吉野石膏コレクションの《睡蓮》は一九〇六年に制作されたもので、《睡蓮》の第二連作の一点。青みがかった水面の描写が美しい優品だといえる。モネは、ジヴェルニーの敷地に造成した水の庭(睡蓮の池)を主題に、一八九九—一九〇〇年に《睡蓮》の第一連作を制作。その後、池を広げる工事を行ない、一九〇三年頃から《睡蓮》の第二連作を描き始めた。この第二連作では、池に架かる太鼓橋などは描かれず、睡蓮の咲く水面だけが画面を覆うようになる。つまり、絵の主題は、第一連作に描かれた睡蓮の池から、睡蓮の浮かぶ水面に移行する。吉野石膏コレクションの《睡蓮》は、正方形に近い画面手前から、睡蓮の花がローズ色、白、黄色と、色を変えながら奥へと続く。一方、画面中央は大きく空けられている。西洋絵画の構図では画面の中央を空けることは極めて珍しく(モネが関心を寄せた日本美術から得た示唆も窺われる)、そこには水面に映る空や雲、柳の影が描きだされている。やがて、この水面の反映が、《睡蓮》連作の新たなモチーフとなる。モネは一九〇八年の書簡にこう記している。「水と反映の風景[ces paysages de'eau et de reflets]にとりつかれてしまいました。年老いた私の手には負えないものですが、感じているものを何とか描きだしたいと思っています」³⁶。つまり、一九〇六年に描かれた本作は、第二連作の主題が、睡蓮の咲く水面の広がりから、水に映る影へと移行する節目となる作品と位置づけられる。モネは一九〇九年に開催した個展「《睡蓮》、水の風景連作展」で、第二連

作四八点を発表する。この展示は、連作の形式を変えるものだった。これまでの連作は、積みわらなどのモチーフが作品ごとに反復されていたのだが、ここでは、水が形をもたないゆえに、画面に描かれた水面の広がりがつぎの作品へと繋がる。個展の名称「水の風景連作」が示すように、連作全体で、ひと続きの水の風景が作りだされることになったのである。このことは、睡蓮の大作で一室を装飾するという構想を生む。

モネが抱いた構想を国家に寄贈する計画に発展させたのは、彼と親しかったクレマンソーだった。クレマンソーは著書『クロード・モネ 《睡蓮》』で、晩年のモネが語ったつぎのような言葉を紹介している。

私の努力は、未知の存在と微かに呼応する現象の極限に向けられています。「……」私がしてきたのは、ただ私の前に示される万象を見つめること、絵筆を手にして、万象に立ち会うことだけです³⁷。

本稿では、印象主義の定義を「感覚の表現」に求めた。身体的な感覚に基づき、筆触を通して感覚を画面上に具体化することである、とおそらくモネは長い生涯をとおして、感覚を描くという姿勢を貫いた画家であっただろう。そして私たちは《睡蓮》の作品を見ていると、感覚が、画家の内なる世界と目の前に広がる世界、すなわち内界と外界、二つの世界の接点に他ならないことに気づかされるのである。

注

1 本稿で取り上げる吉野石膏コレクションの作品については、データ（題名、制作年、素材、サイズ等）は、吉野石膏美術振興財団のコレクションに関するデータベースに基本的に基づく。

2 一八八〇年三月八日付、デュレ宛書簡。本稿で扱うモネ書簡はつぎのカタログ・レゾネに基づく。またモネ作品に関しては、挿図キャプションに同書記載の作品番号を記す。

Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, I(1840-1881), II(1882-1887), III(1888-1898), IV(1899-1926), V(Supplément), Lausanne and Paris, 1974, 1879, 1979, 1885, 1991, 1, p.173.

3 *Ibid.*, p.173.

4 この絵では題名にも記されているように、少女が膝に仔犬を載せる。印象派の絵画には、犬や猫などのペットとともに少女を描いた作例が多い。吉野石膏コレクションにも、カサットの《マリー＝ルイーーズ・デュラン＝リュエルの肖像》（一九一一年）が含まれている。一九世紀には家族の私的な生活が重視され、ペットを飼育することが流行した。少女とペットの組み合わせをとおして、少女のあどけなさが強調されるとともに、彼女たちが家族の愛情によって庇護される存在であることが暗示されている。

5 一八八一年四月一八日付、デュラン＝リュエル宛書簡。Auguste Renoir, *Écrits, enriens et lettres sur l'art*, ed., Augustin de Butler,

- Paris, 2002, p. 113.
- 6 一八八一年秋、シャルパンティエ夫人宛書簡。 *Ibid.*, p. 116.
- 7 Odilon Redon, *Critiques d'art*, ed., Robert Coustel, Paris, 1987, p. 46.
- 8 Émile Zola, *Mon Salon* (1866), *Écrits sur l'art*, ed., Jean-pierre Leduc-Adine, Paris, 1991, p. 117. [邦訳 『美術論集』 三浦篤・藤原貞朗訳 藤原書店 二〇一〇年]
- 9 大槻鉄男(他)編 『クラウン仏和辞書』 三省堂 一九八一年 九五八頁。
- 10 Jules Castagnary, "L'exposition du boulevard des Capucines: Les impressionnistes", *Le Siècle*, exh. cat., *Centenaire de l'impressionnisme*, Paris, 1974, p. 265.
- 11 Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971, p. 185. [邦訳 『アカデミーとフランス近代絵画』 森雅彦・阿部成樹・荒木康子訳 三元社 二〇〇五年]
- 12 P.M. Doran, ed., *Conversations avec cézanne*, Paris, 1978, p. 28. [邦訳 『セザンヌ回想』 高橋幸次・村上博哉訳 淡交社 一九九五年]
- 13 *Ibid.*, p. 36.
- 14 *Ibid.*, p. 44.
- 15 *Ibid.*, p. 17.
- 16 Pierre Francastel, *L'impressionnisme*, Paris, 1974, p. 74.
- 17 森直義 「ファン・ゴッホは《静物、白い花瓶のバラ》をどのようにつづいたのか」 展覧会図録 『印象派からその先へ——世界に誇る吉野石膏コレクション』 八三—九〇頁 兵庫県立美術館(他) 二〇一九年—二〇二〇年。
- 18 Paul Signac, *D'Eugene Delacroix au néo-impressionnisme* (1899), Françoise Cachin, notes, Paris, 1978, p. 117.
- 19 *Ibid.*, p. 118.
- 20 *Ibid.*, p. 118. なお 「la touche divisée」は「筆触分割」と訳されることが多いが、本稿では「分割された筆触」を用いる。
- 21 シニヤックたちを「新印象主義」と名づけたフェネオンは、一八八六年の時点で、印象主義とシニヤックたちの色彩論を対比し、前者に「分解」の語、後者に「分割」の語を使用、印象主義を「自由な筆触と恣意的な方法」と批判したのだった。彼の見解はシニヤックの著書に継承されることになる。Félix Fénéon, "L'impressionnisme aux Tuileries" (1886), ed., J.U. Halperin, *Œuvres plus que complètes*, Genève, 1970, II, p. 54.
- 22 筆触についてはつぎの拙論で考察したことがある。「筆触の思想」『美学』二〇九号 二〇〇二年 四三—五六頁。シニヤックの著書では引用した箇所他にも、音楽の喩えが繰り返し返される。シニヤックは「分割された筆触」を「音符」に擬えたが、「touche」は「筆触」の他に「(ピアノの) 鍵」も意味する。同じ音階であっても、鍵に触れる弾き手の指によって音は変わる。シニヤックは画家の身体と同様、演奏家の身体を捨象したといわなければならない。
- 23 Boime, *op. cit.*, p. 174.
- 24 タイトルは *Femme à l'ombrelle*。Wildenstein, *op. cit.*, V, p. 131. なお、同カタログにおいて、二点の《日傘の女性》は《戸外の人物試

- 作」という題名で記載されているが、本稿では一般に親しまれた題名で呼ぶ。
- 25 一八八七年八月一九日付、デュレ宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, III, p.223
- 26 Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings*, Museum of Fine Arts, Boston, 1989, pp.19-21.
- 27 一八九一年二月一〇日付、モネ宛シルポー書簡。Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, ed., Pierre Michel and Jean-François Nivert, Paris, 1990, p.119.
- 28 つぎの拙論では、『日傘の女性』と『積みわら』連作の関連を「大地」という視点から考察した。「モネと庭づくり」『実践女子大学 美術史学』第三三三号 二〇一九年 一一一五頁。なお、拙論の中で『日傘の女性』の「左向き」と「右向き」を誤って逆に記した箇所があり（五頁）、訂正してお詫び申し上げます。
- 29 Willem G.C. Byvanck, *Un hollandais à Paris en 1891*, Paris, 1892, p.177.
- 30 *Ibid.*, p.177.
- 31 Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, ed., Dominique Fourcade, Paris, 1978, p.124.
- 32 Maurice de Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris, 1943, p.31.
- 33 Wassily Kandinsky, *Reminiscences* (1913), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, ed., Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, New York, 1994, p.363.
- 34 Kandinsky, *On the Spiritual in Art* (1911), *op. cit.*, p.218.
- 35 *Ibid.*, p.218.
- 36 一九〇八年八月一日付、シェフフロワ宛書簡。Wildenstein, *op. cit.*, IV, p.374.
- 37 Georges Clemenceau, *Claude Monet: Les Nymphéas*, 1928, new ed., 1990, p.91.

挿図出典

- 図1、5—9、11—16、18、23—26、28
 展覧会図録 『印象派からその先へ——世界に誇る吉野石膏コレクション』 兵庫県立美術館（他） 二〇一九年—二〇二〇年
- 図2—4、17、20、22、27 筆者撮影
- 図10 Exh.cat., *Renoir: Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 1985.
- 図19 展覧会カタログ 『モネ—光の賛歌』 奈良県立美術館 二〇〇四年
- 図21 シカゴ美術館提供のポジ写真

*「注記」本稿は二〇一九年六月に兵庫県立美術館で行なった講演「印象派が提起したものの」の内容を修正したものである（一部を割愛、大幅に加筆）。兵庫県立美術館の方々、また、執筆に際してお世話になった吉野石膏美術振興財団の方々にお礼を申し上げます。

六人部：吉野石膏コレクション



図1 クロード・モネ
《ヴェトゥイユ、サン＝マルタン島からの眺め》
1880年 W596 / 油彩 / カンヴァス 60.4 x 79.4cm
吉野石膏コレクション



図2 ヴェトゥイユのモネの家（現在）



図3 銘板（ヴェトゥイユのモネの家）



図4 カミーユの墓（ヴェトゥイユ村の墓地）

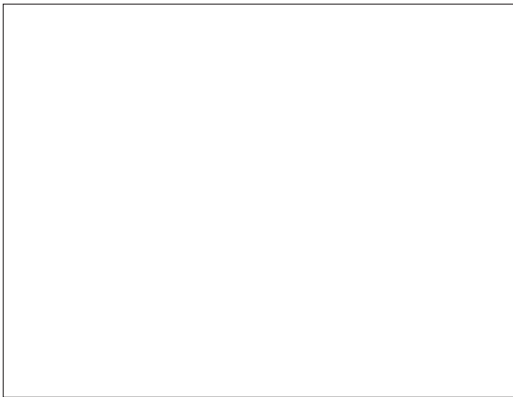


図5 カミーユ・ピサロ
《ポントワーズの橋》
1878年 / 油彩 / カンヴァス 60.5 x 73.0cm
吉野石膏コレクション

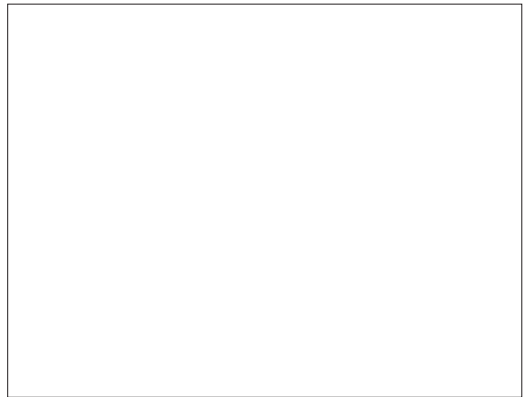


図6 ジャン＝フランソワ・ミレー
《群れを連れ帰る羊飼い》
1860-65年 / 油彩・パステル・インク・黒コンテ
カンヴァス 46.5 x 56.0cm / 吉野石膏コレクション



図7 アルフレッド・シスレー
《モレのポプラ並木》
1888年/油彩/カンヴァス 54.0 x 73.0cm
吉野石膏コレクション



図8 ピエール＝オーギュスト・ルノワール
《庭で犬を膝にのせて読書する少女》
1874年/油彩/カンヴァス 61.0 x 48.5cm
吉野石膏コレクション



図9 ピエール＝オーギュスト・ルノワール
《シュザンヌ・アダム嬢の肖像》
1887年/パステル/紙 61.0 x 49.25cm
吉野石膏コレクション



図10 ピエール＝オーギュスト・ルノワール
《シャルパンティエ夫人と子供たち》
1878年/油彩/カンヴァス 154 x 190cm
ニューヨーク メトロポリタン美術館

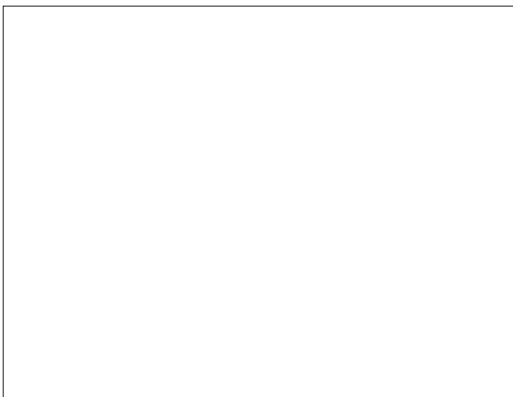


図11 エドガー・ドガ
《踊り子たち、ピンクと緑》
1894年/パステル/紙 70.9 x 49.0cm
吉野石膏コレクション

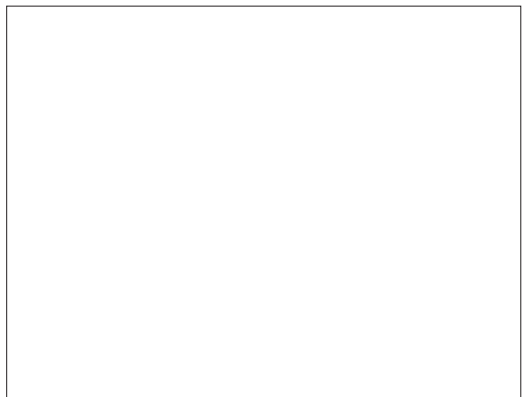


図12 ジャン＝バティスト・カミーユ・コロ
《浅瀬を渡る山羊の番人、イタリアの思い出》
1872年頃/油彩/カンヴァス
吉野石膏コレクション

六人部：吉野石膏コレクション

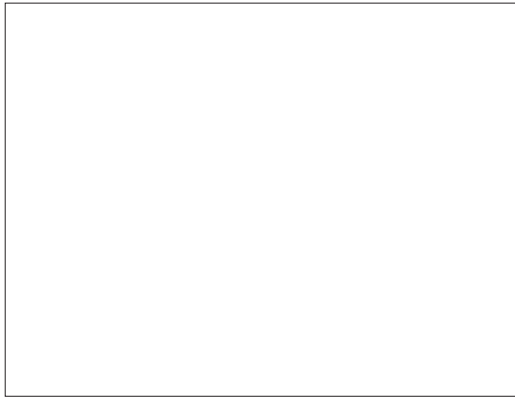


図 13 エドゥアール・マネ
《イザベル・ルモニエ嬢の肖像》
1879年頃／油彩／カンヴァス 99.3 x 75.6cm
吉野石膏コレクション

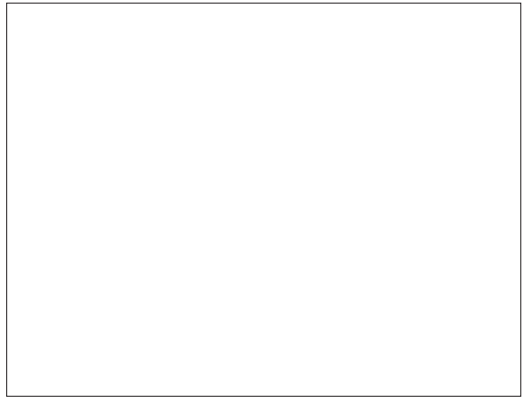


図 14 ポール・セザンヌ
《マルセイユ湾、レスタック近郊のサンタンリ村を望む》
1877-79年／油彩／カンヴァス 64.5 x 80.2cm
吉野石膏コレクション

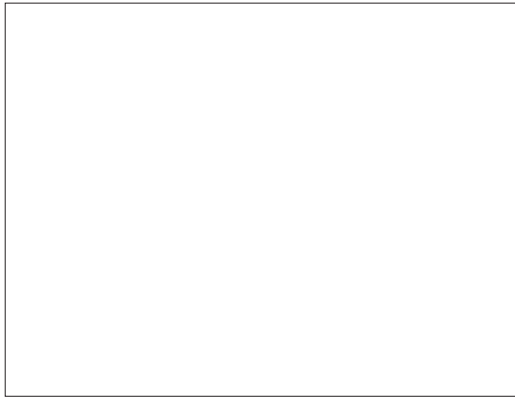


図 15 フィンセント・ファン・ゴッホ
《静物、白い花瓶のバラ》
1886年／油彩／カンヴァス 37.0 x 25.5cm
吉野石膏コレクション

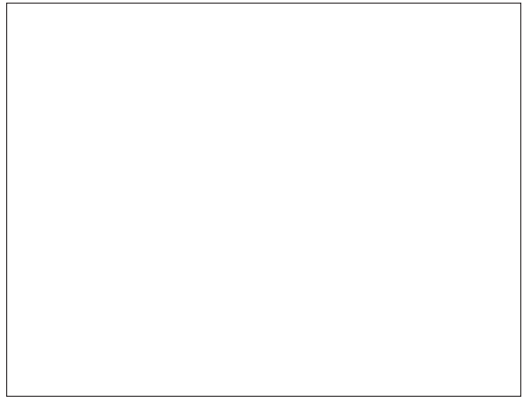


図 16 同左 部分



図 17 フィンセント・ファン・ゴッホ
《パレットを持つ自画像》
1888年／油彩／カンヴァス 65 x 50cm
アムステルダム ファン・ゴッホ美術館

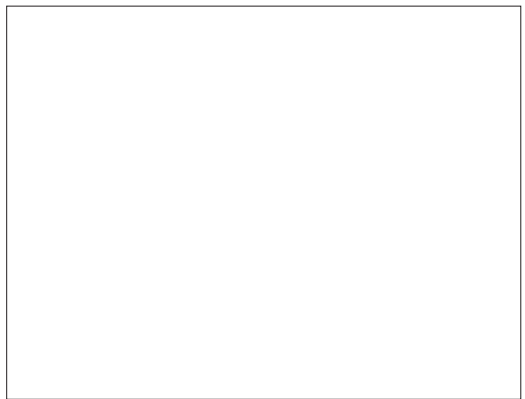


図 18 クロード・モネ
《サン＝ジェルマンの森の中で》
1882年 W750／油彩／カンヴァス 81.0 x 65.0cm
吉野石膏コレクション

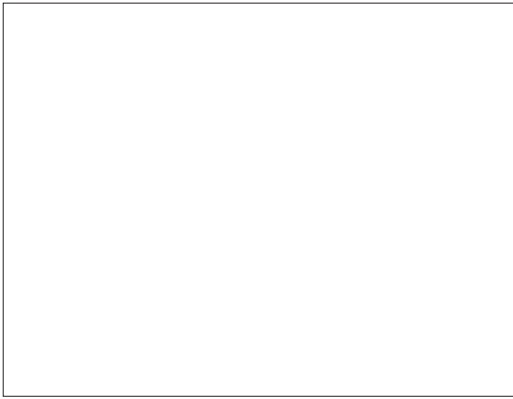


図 19 クロード・モネ
《日傘をさす婦人》
1890-91年 WD446 / 黒鉛筆 / 紙 30.5 x 23.5cm
吉野石膏コレクション

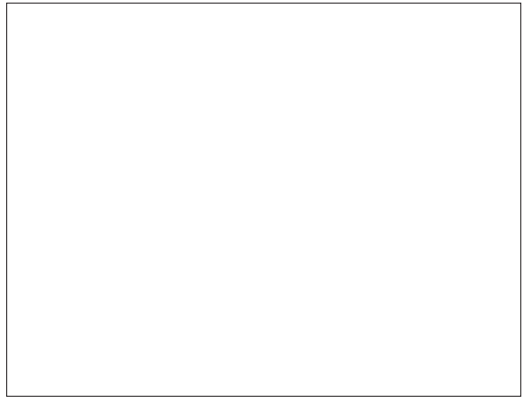


図 20 クロード・モネ
《日傘の女性 (左向き)》
1886年 W1077 / 油彩 / カンヴァス 131 x 88cm
パリ オルセー美術館

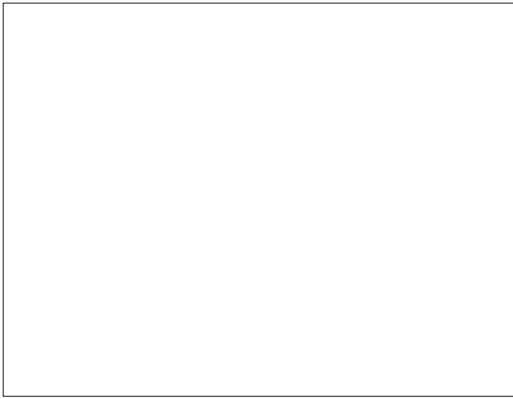


図 21 ジョルジュ・スーラ
《グランド・ジャット島の日曜の午後》
1884-86年 / 油彩 / カンヴァス 207 x 308cm
シカゴ美術館

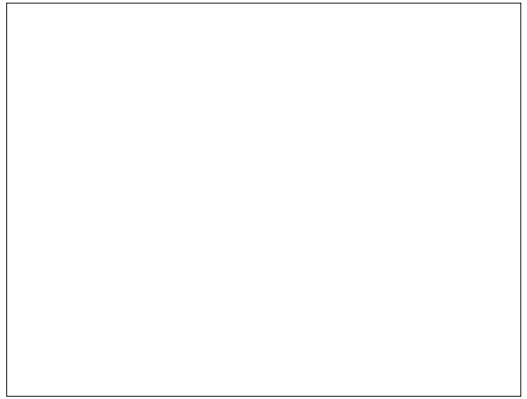


図 22 『二つの世界の芸術』に掲載された挿図 (1890年)

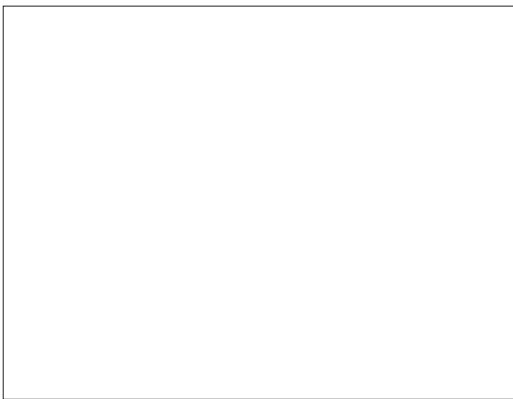


図 23 モーリス・ド・ヴラマンク
《大きな花瓶の花》
1907年 / 油彩 / カンヴァス 104.3 x 52.5cm
吉野石膏コレクション

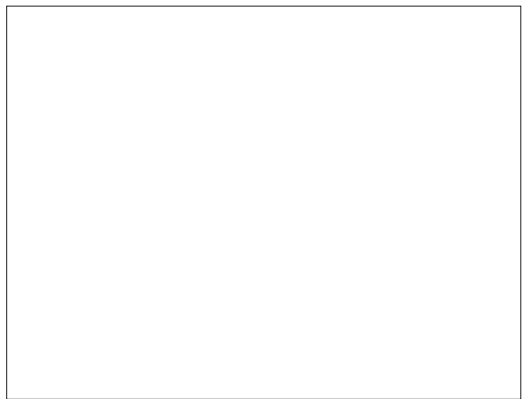


図 24 マルク・シャガール
《パイプを持つ男》
1910年頃 / 油彩 / カンヴァス 61.0 x 38.0cm
吉野石膏コレクション

六人部：吉野石膏コレクション



図 25 マルク・シャガール
《逆さ世界のヴァイオリン弾き》
1929年／油彩／カンヴァス 92.7 x 73.0cm
吉野石膏コレクション



図 26 ヴァシリー・カンディンスキー
《緑色の結合》
1926年／油彩／カンヴァス 84.0 x 57.5cm
吉野石膏コレクション



図 27 クロード・モネ
《光の中の積みわら》
1890-91年 W1288／油彩／カンヴァス 60 x 100cm
チューリッヒ美術館



図 28 クロード・モネ
《睡蓮》
1906年 W1691／油彩／カンヴァス 81.0 x 92.0cm
吉野石膏コレクション