

抽象表現主義称揚の副産物としてのモネ再評価 ニューヨーク近代美術館のウォール・レーベル によるモネ・リヴァイヴァルの再検討（後半）

安井裕雄

5 モネから抽象表現主義へ「物語」の舞台

1950年代のアメリカで進められたモネの再評価においては、本稿の前半でみたように、ニューヨークの近代美術館（MoMA）が主導的な役割を果たしていた。モネの「睡蓮」の再評価は、その端緒においてアメリカの抽象表現主義の評価の過程での二次的な産物であったことを、MoMAの初代館長にして、モネ・リヴァイヴァルの当時のコレクション部長アルフレッド・バーが作った、未公開のウォール・レーベルが証明している^{xviii}。MoMAによるモネ晩年の「睡蓮」の再評価は、MoMAが抽象表現主義を評価する過程で生じた副産物であったにもかかわらず、1950年代のアメリカでは、既に確立していたモネの威を借りて、抽象表現主義を評価しようとしたという言説が、確たる論拠もないままに是認されてきたのである。

MoMAのコレクション部長バーはウォール・レーベル用に書いた解説を、チェックリストや『紀要』にも転用していたのだが、これらのウォール・レーベルは、先行研究では見落とされてきた^{xix}。本稿前半で詳述したように、説明対象となる作品の近くに置かれるウォール・レーベルには、バーによる「睡蓮」の解釈と、初期の購入目的が記されている。バーとその右腕ドロシー・ミラーは、抽象表現主義の画家の作品と晩年のモネに共通の要素を見だし、ヨーロッパ絵画の巨匠と抽象表現主義の画家たちを結びつけることを目的としていたことも、本稿前半で確認したⁱ。バーが「睡蓮」に言及した最初期の例である1955年のチェックリスト（参考2）ⁱⁱから、1961年の『紀要』（参考3）ⁱⁱⁱに至るまで、抽象表現主義の画家と晩年のモネの作品の共通点が繰り返し言及されていることもまた、本稿前半で指摘している。ここで改めて分析するのは、バーによるモネ評価の変化である。

1953年の『紀要』でバーは、モネ晩年の作品に対する「関心」の復活に応えるために《ジュエルニーのポプラ、日の出》（W. 1156, fig. 2）を受け入れたとしている^{liii}。ついで1955年のプレスリリース（参考1、③）と同年のチェックリスト（参考2）では、抽象画家たちがモネを「賞賛」していると述べているが^{liiv}、1955年から59年のウォール・レーベル（資料2～4）では、（若い）抽象（表現主義の）画家たちにとって、モネが「重要」であったと修正している。慎重なバーは、モネから抽象表現主義の画家が影響を受けたという、事実と反する断言はしていないことを見落してはならない^{li}。MoMAが「睡蓮」（W. 1982, fig. 1）を購入した1955年、晩年のモネ、特に「睡蓮」の評価はまだ定まっておらず、抽象表現主義を正当化することができるような権威とは見なされていなかったのである^{lii}。

1950年代を通して、抽象表現主義の衝撃を体験した美術評論家が、モネとの類似性を強調したことで、現在では、モネ・リヴァイヴァルの前に、モネから抽象表現主義への影響があったかのような誤解が流布している。実のところ MoMA のコレクション部長バーは、「睡蓮」を展示することで、モネから抽象表現主義へという「物語」の舞台を用意したに過ぎない。1920年代から30年代に MoMA の館長を務めていたバーは、モダニズムの絵画史からモネを除外した張本人でもある。そのバーと、右腕であった MoMA のキュレータのドロシー・ミラーが、モネを歴史に位置付け直して、モネと抽象表現主義とを結びつけて語る場を用意しようとした時、「目的」^{lvii}に適った作品を購入するための資金調達の問題を避けて通れなかった。

世界中の注目を集める展覧会活動と、積極的な作品蒐集で知られる MoMA であるが、今日まで継承されている、前衛芸術の傑作による網羅的な常設展示を確立するのは1964年になってのことである^{lviii}。購入予算と展示場所の確保という、いずれも資金繰りを伴うふたつの問題は、MoMA にとって運営上の積年の懸案であった。MoMA は長く自前の購入予算を持っておらず、篤志家からの寄贈に頼ってコレクションを形成してきた。高額な作品の購入を可能にしたサイモン・グッゲンハイム夫人 (Olga Guggenheim, née Hirsh, 1877-1970) による購入基金の創設は1937年である^{lix}。この基金によって1955年に MoMA はモネの最晩年の《睡蓮〔の池〕》(W. 1982, fig. 1) を購入した。この作品のお披露目の展示で使われたプレスリリースは、モネの「巨大な絵画、その様式から『抽象表現主義』と呼ぶべき作品は、なぜこれほどまでにモネが、若い抽象画家たちから、とりわけアメリカにおいて、称賛されたかを明らかにする」としている (参考1)。当時の鑑賞者と画家たちは、モネの最晩年の「睡蓮」にはなじみがなかったために、時間を遡って、実物によって抽象画家たちが称賛する理由を「明らかにする」必要があった。その役割を担ったのが1955年のウォール・レーベルであり、この時バーは、モネの「睡蓮」が抽象表現主義の画家の作品と一見すると近い要素を備えているからである、という説明を加えている (資料2[5]-[6])。

6 「装飾」と「抽象表現主義」の間 モネ晩年の「睡蓮」の壁画が置かれた位置

1955年に MoMA が取得した《睡蓮〔の池〕》(W. 1982, fig. 1) について解説したウォール・レーベルは2種類の草稿が残っている (資料1、2)。冒頭部分からほとんど同一内容であるが、数カ所、単語レベルでの異同が見られる^{lx}。1955年の2枚のウォール・レーベルには、モネの生涯についての説明と、抽象絵画の草創期のカンディンスキーにモネの影響がある旨の解説がなされている (資料1と2の[1]-[3]、資料2の[4])。また「抽象印象主義 abstract impressionist」という術語もみられるが^{lxi}、以後のウォール・レーベルには継承されていない。「装飾」の語もまた、1955年に取得した《睡蓮〔の池〕》(W. 1982, fig. 1) チェックリスト (参考2②) での解説では用いられたが、同年のウォール・レーベル (資料2) 以降は使われていない^{lxii}。オランジュリー美術館に結実する「睡蓮」のプロジェクト全体を、生前のモネは「大装飾画」と呼んでいたにもかかわらず^{lxiii}、バーはウォール・レーベルでは「装飾」という言葉を意識して避けている。「装飾」という語の忌避は、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) に代表される抽象表現主義の称揚と表裏一体と考えられるのではないだろうか。

ここで改めて、モネの「睡蓮」が、抽象表現主義の画家の作品を体験した評論家たちによって、遑って発見され、そして鑑賞されていたことを思い出しておきたい。MoMAのバーが、「装飾」の語を忌避したのは、ポロックに対する否定的な評言においてしばしば、「装飾」という語が使われていたためである^{lxiv}。バーが「装飾」の一語を避けたという事実は、抽象表現主義の称揚が、モネ再評価を生んだという、モネ・リヴァイヴァルの成立の経緯を反映している。

1961年2月以降になるとバーはモネの「睡蓮」のウォール・レーベルを、近代美術館のコレクションの常設展示という宿願を叶えるために、積極的に使い始める（参考3[5]）（資料6[3]）^{lxv}。MoMAは開館25周年を迎える1964年になるまで、今日に見られるようなコレクションの常設展示スペースがなかった^{lxvi}。何とか確保した2階の狭い展示室でMoMAは、1961年2月から、ピカソの《ゲルニカ》とモネの《睡蓮〔の池〕》（W. 1982, fig. 6）を向かいあわせて展示していた。この時のウォール・レーベルは、『紀要』（参考3）に転載されている^{lxvii}。タイプ原稿は残されていないが、コレクションの展示場所を巡る切迫した状況は、転載されたウォール・レーベルからもひしひしと伝わってくる。「モネのふたつの壁画のいずれかは、この展覧会の終了後、大部分の時間、収蔵庫で過ごさねばならない。美術館の絵画コレクションを展示できるのは、今のところこの階のぎっしり詰まったわずかな展示室しかないためである」（参考3[3]）。

バーがウォール・レーベルに記した言葉からはMoMAの、美術館としての最優先課題が浮かび上がってくる。《ゲルニカ》とシングル・パネルの対照展示の後、1963年11月3日までの間、バーはトリプティック（《睡蓮〔の池、雲の反映〕》W. 1972-74, fig. 3）と大きなシングル・パネル（《睡蓮〔の池〕》W. 1981, fig. 6）を組み合わせて展示する機会を得た。この時の展示は、1960年の師走の「新規収蔵品展」以来2度目にして、1964年の改修休館後の再開館前では最後の、「睡蓮」が並んで展示された貴重な機会である。この機会にバーは、改めて展示室の拡張に向けての言葉を書き記している。1961年から翌年にかけて使い、『紀要』（参考3）に再録した文章をわずかに修正してウォール・レーベルへと転用したのは、1962年か翌年と推測される。「美術館の新しい建物では、これらのふたつの作品は（…）互いに向き合うように恒久に展示されるであろう。建物、そして美術館の基金、増強が完了するまで、モネの壁画のいずれかは、この展覧会の終了後、大部分の時間、収蔵庫で過ごさねばならない。美術館の絵画コレクションを展示できるのは、今のところ下の階のぎっしり詰まったわずかな展示室しかないためである」（資料6[3]）^{lxviii}。

7 結び MoMAにおけるモネとルノワールの位置

1956年にノドラー画廊で開催された「水の風景」展は、パリのカチア・グラノフからモネ晩年の作品を多く借り受けて開催された^{lxix}。同展の開催によって、モネが晩年に「水の庭」を描いた「睡蓮」と総称される作品は、北米大陸の個人や美術館のコレクションに入り始めた。MoMAの理事会を代表していたウィリアム・バーデンは^{lxx}、《睡蓮》（W. 1810, fig. 7）を入手し、長い間MoMAに寄託していた^{lxxi}。バーデンの《睡蓮》は、1958年10月8日、新規購入作品の展示を年末に控え、寄贈を約束された作品 promised gifts と新規収蔵品をMoMAが2階に展示した時、お披露目された^{lxxii}。

この展示に出品されたモンドリアン（1872-1944）の《トラファルガー・スクエア》（1939-43年、ニューヨーク、近代美術館）とピカソの《2人の曲芸師と犬》（1905年、ニューヨーク、近代美術館）は、そのまま現在でも MoMA に所蔵されている。同様に MoMA に将来寄贈を約束され、モンドリアンやピカソとともに展示されていた作品のひとつが、ルノワールの《パリスの審判》（1907-08年、東京、三菱一号館美術館寄託、fig. 9）である^{lxxiii}。この作品はルノワール晩年の代表作のひとつであり、1978年に日本にもたらされた。ルノワールの教えを受けた日本人画家の梅原龍三郎（1888-1986）が晩年、恩師の作品から極めて強い感銘を受けて複数の模写を残している^{lxxiv}。だがこの作品がかつて1950年代の後半頃から MoMA に寄託されていたことは、研究者の関心を引いていないようである。

1960年、MoMA は《睡蓮、柳の反影》（W. 1861, fig. 8）をパリの画商カチア・グラノフから寄贈された。この作品は、長い寄託期間を経て寄贈されたバーデンの《睡蓮》（W. 1810, fig. 7）と同じ1980年代に MoMA を離れている。これら2点の「睡蓮」よりもさらに早く、1969年以前にルノワールの《パリスの審判》（fig. 9）は MoMA への寄託を解除されている。

MoMA を離れたルノワールは《パリスの審判》（fig. 9）だけではない。ルノワールの《ガンジー島の霧》（1883年、シンシナティー美術館）は、1943年にデュラン＝リュエルがポール・ローザンベールと共同で引き取っている。1902年に描かれた《横たわる裸婦》は、1956年にポール・ローザンベールから MoMA に寄贈されたが、1989年に売却された。購入者はモネ・リヴァイヴァルの立役者の一人、エルンスト・バイエラーである。度重なるルノワールの重要作品の売却について、1989年の時点で MoMA の絵画彫刻部長であったヴァーネドーは、「MoMA の語るモダン・アートの歴史において、ルノワールは単に場所を失ってしまっただけである」と述べ、収集展示のコンセプトを明快に示すことで、説明責任を果たしている^{lxxv}。

現在 MoMA は、ルノワールの油彩を1点も所蔵していない。本稿で見てきたように、MoMA における印象派のふたりの巨匠の扱いの分岐点は、1950年代から60年代にバーが主導した、モネの再評価に遡る。MoMA の創設時の館長だったバーが1936年の「キュビズムと抽象芸術」展のカタログにおいて、印象派を乗り越えた画家として挙げたのは、ルノワール、ファン・ゴッホ、ゴーガン、セザンヌ、スーラであった^{lxxvi}。1955年のウォール・レーベル（資料2〔3〕）でバーは、「1880年には、ルノワール、セザンヌ、ピサロとゴーガンのような仲間の印象派の画家とともに、（彼らほど明確ではないのだが）モネは印象派の限界に不満を抱いていた」と、1930年代に開陳した見解を修正した。モネは抽象表現主義が称揚されていた時代に、再評価の時流に乗ることができたが、ピサロ、シスレーはコレクションのリストに名前を挙げられることもなかった。ルノワールは名前を記されたにもかかわらず、1950年代のアメリカのモダニズムの批評家たちのあいだでは評価されることなく、MoMA の蒐集方針の変更の流れに取り残されていた。かつてバブル期の1990年に齊藤了英（1916-1996）が7800万ドル（当時約119億円）で落札した《ムーラン・ド・ラ・ガレット》（個人蔵）^{lxxvii}をはじめ、多くのルノワール作品が、一旦は MoMA に寄託されていたのだが、「場所を失ってしまった」のである。MoMA によるモダニズムの絵画史の記述から一旦は外されたが、第二次世界大戦後に場所を得ることができたモネとは対照的である。

Appendice 1

【参考1】 プレスリリース

【1955年11月30日付】

- ①^{lxviii} 大きなモネと2点のレジェは、比類なく重要な作品の収集だけにあてられるサイモン・グッゲンハイム夫人の基金によって美術館が取得した。《睡蓮》は、1914年から1923年^{lxix}、つまりモネが86才で亡くなるわずか数年前に描かれた、それぞれ7 x 19フィート〔約2.13m x 5.79m〕の大きさの、偉大な壁画の連作のうちのひとつである。
- ② 連作の大部分は、モネの親しい友人で画家を賞賛していた有名なフランスの政治家であり、病と失望に沈んだ晩年の画家を勇気付けていたクレマンソーの仲介の功により^{lxx}、パリのオランジュリー美術館の二部屋の楕円形の広い展示室^{lxxi}に設置された。
- ③ 巨大な絵画、そのスタイルから「抽象印象主義 abstract impressionist」と呼ぶべき作品は、若い抽象画家たちから近年になって何故これほどまでモネが、とりわけアメリカにおいて、賞賛されたかを明らかにする。

【参考2】 チェックリスト

【1955年11月～12月？】

モネ、クロード、フランス、1840-1926年《睡蓮》、(1916-1923年頃)、画布に油彩、78 1/2インチ × 18フィート 4 3/4インチ

サイモン・グッゲンハイム夫人基金

- ① モネは、1880年代に始まる（そして今日も続いている）印象派に対する反動^{リアクション} reaction の攻撃目標とされていたために、批評家たちは、モネもまた、セザンヌやルノワールやファン・ゴッホやスーラとは異なる方向に反動^{リアクション}していたことを見落としていた。モネが1890年代に描いた「積み藁」や「ルーアン大聖堂」の連作は、確かに一日の異なる時間に描いた光の習作でしかなかった。色彩はあまりに奇抜に見え、形態は一般化が行き過ぎ、画面は絵の具で重く塗り込められていたが、その効果は、表面的な抽象を超えていた。実のところ、抽象表現主義の伝統の創始者であるカンディンスキーは、1895年にモスクワで展示された「積み藁」の連作のうちの1点を見た時にまず、「画家はさらに遠くに進み、自然と現実の世界をふたつとも放棄する権利を持たないのだろうか」と自問した、と回想している。
- ② しかしながらモネは、セザンヌやルノワールそしてスーラのように、決して自然を完全に放棄することはなかった。実際モネは、彼の目前にある自然に依って描いていた。それでもやはり、モネの晩年の作品は「抽象印象主義 abstract impressionist」と称することができよう。
- ③ モネの最初の睡蓮の絵は90年代前半までさかのぼる。1909年にパリで48点の睡蓮のカンヴァスによる展覧会を開催したが、これらのカンヴァスは構成の欠如を理由に反・印象派世代の批評家の批判を浴びた。モネは批評に敏感だったが、ほとんど影響を受けなかった。1914年までにジヴェルニーの自分の庭の睡蓮の池から着想を得て、装飾画のシリーズを描く計画を進めていった。新しいアトリエの建設開始は1914年8月1日に予定され、7×18フィート大のカンヴァス50枚が注文された。大戦中の1916年までにはアトリエが完成し、モネは80才という高齢と視力を失っていくにもかかわらず、4、5年のうちに大部分を完成していた。
- ④ 1918年の休戦の日に、モネは親しい友人で偉大なフランスの首相ジョルジュ・クレマンソーに一組の巨大なパネルを、勝利の榮譽のためにフランスへと寄贈することを申し入れた。1920年、クレマンソーは公務から解放された最初の日に、ジヴェルニーを訪れた。「睡蓮」のシリーズに圧倒された彼は、フランス国家に多数のパネルを寄贈するようにモネを説得した。モネはそのような振舞いは慎みに欠けると感じ、乗り気ではなかった。そのうえ彼は近作に自信を失い、自作を燃やす恐れさえもあった。しかしクレマンソーに強いられ、証書にサインした。
- ⑤ 1926年のモネの死から数年後、「睡蓮」の壁画はオランジュリー美術館の奥の二部屋の大きな展示室に、クレマンソーの監督のもとに設置された。四半世紀以上もの間、強い意志を抱いて訪れる人をのぞく全ての人々から、隠されたままだった。
- ⑥ 美術館のパネルにおいて、池には空と雲が反映し、そして左右にも低木が反映しているのだが、水平線は全くみられない。この曖昧な、急に立ち上がるパースペクティヴは、スケールと、ブラッシュ・ストロークの自律性と相俟って、カンヴァス上のエキサイティングな表面へと意識を集中させる。
- ⑦ この画面の自律性と生命力と、セザンヌ＝キュビストの美学の計算された構成から遠くかけ離れていることで、モネは評価を回復し

たのみならず、「抽象表現主義者 abstract expressionists」と一般的に呼ばれる、より若年の抽象画家達からの賞賛を勝ち得ている。

⑧睡蓮の壁画のなかでも、美術館のカンヴァスは非常に珍しい独立したコンポジションのうちの一つである。他の壁画は、ニューヨークのウォルターP. クライスラーJr. のコレクションと、チューリッヒの美術館のコレクションにある。

【資料1】ウォール・レーベルの下書き

【1955年4月～11月】

〔日付などの記載なし〕

- [1] 1916年頃、パリ近郊ジヴェルニーの庭での長年に及ぶ主題の研究を経て、モネは「睡蓮」の壁画の重要な連作に着手した。
- [2] 彼は当時76歳。四半世紀以上の間、印象派の中心的な人物として、反・印象派の主な攻撃目標であり続けていた。1924年に彼が死んでから^{lxxxii}長時間を経ても、セザンヌとキュビズムの賞賛者たちは、明確な構成の欠如や、視覚的なレアリズムに依存していると推測されるとみなし、モネの芸術を低く評価した。セザンヌはかつて「モネは目でしかない」と指摘した^{lxxxiii}。
- [3] しかし早くも1880年には、[...] モネは印象派の限界に不満を抱いていた。1895年頃、若きカンディンスキーは、モネの絵のひとつを研究し、自問することができた。「画家はさらに速くに進み、自然と現実の世界をふたつとも放棄する権利を持たないのだろうか」と。15年後、カンディンスキーは最初の完全抽象絵画を描き、抽象的表現主義の名のもとに今日花開いている抽象の伝統を確立した。

〔無記名〕

【資料2】ウォール・レーベル

【1955年11月29日以前】

〔壁画解説（ウォール・レーベル）〕

〔新規購入(?)〕^{lxxxiv}

クロード・モネ《睡蓮》(1925年頃?) 油彩、画布、6フィート61/2インチ近代美術館、サイモン・グッゲンハイム夫人基金

- [1] 1916年頃、パリ近郊ジヴェルニーの庭での長年に及ぶ主題の研究を経て、モネは「睡蓮」の壁画の重要な連作に着手した。
- [2] 彼は当時76歳。四半世紀以上の間、印象派の中心的な人物として、反・印象派の主要な攻撃目標であり続けていた。1926年に彼が死んでから長時間を経ても、セザンヌとキュビズムの賞賛者たちは、明確な構成の欠如や、視覚的なレアリズムに依存しているとみなし、モネの芸術を低く評価した。セザンヌはかつて「モネは目でしかない」と指摘した。
- [3] しかし早くも1880年には、ルノワール、セザンヌ、ピカソ〔正しくはピサロ〕とゴーガンのような仲間の印象派の画家とともに、(彼らほど明確ではないのだが) モネは印象派の限界^{lxxxv}に不満を抱いていた。1895年頃、若きカンディンスキーは、モネの絵のひとつを研究し、自問することができた。「画家はさらに速くに進み、自然と現実の世界をふたつとも放棄する権利を持たないのだろうか」と。15年後、カンディンスキーは最初の完全抽象絵画を描き、抽象表現主義^{lxxxvi}の名のもとに今日花開いている抽象の伝統を確立した。
- [4] モネはもちろん、カンディンスキーほど遠くまで行かなかった^{lxxxvii}。睡蓮の壁画で彼は一種の抽象印象主義に驚くほど近づいているにもかかわらず、モネは自然に大幅に依拠したままだった^{lxxxviii}。
- [5] 当館の《睡蓮》では、空と雲の反映が葦^{lxxxix}や花や霧と混ざり合う。漂うような曖昧なイメージ、平面的で急勾配に上がるパースペクティヴと、幅広で^{xc} エネルギッシュなブラッシュ・ストローク、これらはこの情景に非現実的で抽象的な効果を与える傾向があるが、同時にまた画面そのもののエキサイティング^{xcii}な実在感をも強調している。
- [6] それらは、私たちの世紀の前半の若い^{xciii} 抽象画家たちにとって、モネの晩年の作品が近年重要になってきた要因のひとつである。
- [7] このような当面の意義だけでなく、《睡蓮》によって最も過小評価されている前世紀の画家の一人の大作に、美術館の公衆が親しむことができるようになるであろう。
- [8] (稀な訪問者だけしか見ることはないが、オランジュリー美術館の後ろの二部屋の楕円形の広い展示室が12ないし13の睡蓮の連作を収容している。これらは彼の友人で政治家のジョルジュ・クレマンソーに強いられて、画家がフランスに寄贈した)。

アルフレッド・H・バー、ジュニア

【資料3】ウォール・レーベル

1959年11月16日^{xxiii}

クロード・モネフランス、1840～1926年

睡蓮

トリプティック形式の油彩、画布、それぞれの部分は高さ6フィート61/2インチ、幅14フィート

サイモン・グッゲンハイム夫人基金

- [1] 1920年頃に画家のジヴェルニーのアトリエで描かれたこの42フィートの作品は、画家の庭から着想した壁画の連作のひとつである。モネは当時80歳であった^{xxiv}。
- [2] 当館の《睡蓮》では、空や雲や枝葉^{xxv}の反映が花や霧^{xxvi}と混ざり合う^{xxvii}。漂うような曖昧なイメージと平面的で急勾配に立ち上がるパースペクティブは、この情景に非現実的で抽象的な効果を与えようとする。同時にモネは、幅広で掃くような^{xxviii}ブラッシュ・ストローク^{xxix}と、何層もの重ね塗りやかすれたりぼやけたりする非常に豊かな技法を併用することで、画面に強固なりアリーエを与えている。
- [3] これらの特性は大きなスケールとともに、私たちの世紀の前半の抽象画家たち[°]にとって、モネの晩年の作品が近年重要になってきた要因のひとつである。
- [4] 「睡蓮」の壁画の半抽象的な効果にも関わらず、モネは自然に依拠するという点で、本質的に印象派の画家であり続けた。
- [5] しかしながら「睡蓮」は印象派の頂点であるにもかかわらず、本質的に親密で、気取らない日常生活のうちにある印象派の精神を超えている^{ci}。
- [6] 《睡蓮》はそのスケールの壮大さ、ヴィジョンの荘重さ、そして色彩の幅広さという点で、交響楽のようである^{cii}。
- [7] よく似たトリプティックがパリのオランジュリー美術館の二部屋の楕円形の展示室で同じ主題の巨大なパノラマの一部をなしている。オランジュリーのシリーズをのぞけば、美術館のトリプティックはモネが描いた最大の壁画である。このトリプティックは1914年^{ciii}のジヴェルニーの砲撃の間にわずかに破損したが、失われたオリジナルの絵の具はごくわずかである^{civ}。

〔無記名〕

【資料4】ウォール・レーベルの下書き

【1960年12月以前】

〔日付などの記載なし〕^{cv}

クロード・モネフランス、1840～1926年

睡蓮（1920年頃）

油彩、画布、6フィート6 1/2インチ×19フィート7 1/2インチ

- [1] 昨年、美術館は今、右手にご覧いただいている3枚パネルの壁画を展示した。左手の20フィートの^{cvi}1枚パネルはこれまで展示されたことがない^{cvii}。
- [2] 2点とも、サイモン・グッゲンハイム夫人によって提供された基金によって購入された。夫人は、過去23年間にわたって、美術館の最も重要な美術作品の購入を可能にしている。
- [3] 1920年頃に画家のジヴェルニーのアトリエで描かれたこのふたつの作品は、画家の庭から着想した巨大な画布^{cviii}の連作に含まれる^{cix}。
- [4] 当館の《睡蓮》では^{cx}、漂うような曖昧なイメージ、平面的で急勾配に立ち上がるパースペクティブが、この情景に非現実的で抽象的な効果を与えようとする。同時にまたモネは、幅広く掃くようなブラッシュ・ストロークと、何層もの重ね塗りや、かすれたりぼやけたりする非常に豊かな技法を併用することで、画面に強固なりアリーエを与えている。
- [5] このような性質は大きなスケールとともに、私たちの世紀の前半の多くの抽象表現主義の画家たち^{cxii}にとって、モネの晩年の作品が近年重要になってきた要因のひとつである。
- [6] このふたつの作品は、その精神において著しく異なっている。

〔無記名〕

【資料5】ウォール・レーベル

【1960年12月以前】

〔日付などの記載なし〕^{cxii}

クロード・モネ フランス1840～1926年

睡蓮（1920年頃）

油彩、画布、6フィート65/8インチ×19フィート75/8インチ

睡蓮（1920年頃）

トリプティック形式の油彩、画布、それぞれ6フィート6インチ×14フィート

[1] 昨年、美術館は今、右手にご覧いただいている3枚パネルの壁画を展示した。

左手の大きな1枚パネルはこれまで展示されたことがない。

[2] 2点とも、サイモン・グッゲンハイム夫人によって提供された基金によって購入された。夫人は、過去23年間にわたって、美術館の最も重要な20世紀絵画^{cxiii}の購入を可能にしている。

[3] 1920年頃に画家のジヴェルニーのアトリエで描かれたこのふたつの作品は、画家の庭から着想した巨大な画布の連作に含まれる。

[4] 当館の《睡蓮》では、漂うような曖昧なイメージ、平面的で急勾配に立ち上がるにパースペクティヴが、この光景に非現実的で抽象的な効果を与えようとする。同時にまたモネは、幅広く掃くようなブラッシュ・ストロークと、何層もの重ね塗りや、かすれたりぼやけたりする非常に豊かな技法を併用することで、画面に強固なりアリーを与えている。

[5] この性質は大きなスケールとともに、私たちの世紀の前半の多くの抽象表現主義の画家たちにとって、モネの晩年の作品が近年重要になってきた要因に含まれている。

[6] 3枚のパネルの《睡蓮》はそのスケールの壮大さと暗から明そして暗への動きから^{cxiv}、交響楽のようである。色彩と色調の対照の壮麗なドラマである^{cxv}。

[7] 対照的に1枚パネルは一目見たところでは何やら青白くより抽象的にみえる。より長い注視によって、数個の花や、黄昏または水に映った夕焼け雲の意識という、いくばくかの現実感の名残が現れてくる。物質世界であるにもかかわらず、重量感でさえも失われたか宙吊りにされたかのようである。物理的視覚の現実感に対するモネの深い忠誠心にもかかわらず、この天空の絵画は視覚的というよりも幻想的であると感ぜられる。西洋の^{cxvi}自然神秘主義における最も偉大で美しい瞬間のひとつであると評されるべきであろう。

〔無記名〕

【参考3】ウォール・レーベル（『紀要』に再録）

【1961年2月以前】

〔日付などの記載なし〕^{cxvii}

モネ：睡蓮（1920年頃）、油彩、6フィート65/8インチ×19フィート75/8インチ

サイモン・グッゲンハイム夫人基金

上に写真を載せた壁画は、真冬の新規収蔵品展において、トリプティックと向かい合って、モネの特別室に展示された。そして2月には、2階のピカソの《ゲルニカ》の反対側に展示された。以下は〔2月の〕ウォール・レーベルからの引用である。

[1] 右側の作品は、画家の水の庭から着想した巨大な画布の連作に含まれ、1920年頃に、パリ近郊ジヴェルニーの、画家のアトリエで描かれた。80才の時であった。

[2] 漂うような曖昧なイメージ、平面的で急勾配に立ち上がるにパースペクティヴが、この光景に非現実的で抽象的な効果を与えようとする。同時にまたモネは、幅広く掃くようなブラッシュ・ストロークと、何層もの重ね塗りや、かすれたりぼやけたりする非常に豊かな技法を併用することで、画面に強固なりアリーを与えている。

- [3] このような性質は、大きなスケールとともに、モネの英雄的な晩年の作品を、私たちの世紀の前半の抽象表現主義の絵画のいくつかに比肩させる要因のひとつとなっている。
- [4] 《睡蓮》は一見したところではより抽象的にみえるが^{cxviii}、じっくり見ていると、浮かんだ数個の花や、雲の反射が現れ、黄昏または水に映った夕焼けの光が意識されてくる。物質世界であるにもかかわらず、重量感や、時間感覚や計算可能な空間の感覚^{cxix}さえも失われたか宙吊りにされたかのようなのである。物理的視覚の現実感に対するモネの深い忠誠心にもかかわらず、この天空の絵画は視覚的というよりも幻想的であると感ぜられる。自然神秘主義における最も美しい瞬間の一つであると評されるべきであろう。
- [5] 美術館の新しい建物では、この偉大な作品は、対となる42フィートの3枚のパネルの作品とともに、互いに向き合うように恒久に展示されるであろう。建物、そして美術館の基金の増強が完了するまで、モネのふたつの壁画のいずれかは、この展覧会の終了後、大部分の時間、収蔵庫で過ごさねばならない。美術館の絵画コレクションを展示できるのは、今のところこの階のぎっしり詰まった、わずかな展示室しかないためである。

【資料6】ウォール・レーベル

【1962年3月（または1963年2月21日）以前】

〔日付などの記載なし〕^{cxix}

睡蓮（1920年頃）

トリプティック形式の油彩、画布、それぞれ6フィート6インチ×14フィート

- [1] 3枚のパネルの《睡蓮》はそのスケールの壮大さと暗から明そして暗への動きから、交響楽のようである。しかしながら葉叢と空の反映の壮麗なドラマは明らかに現実に基づいている。
- [2] 対照的に1枚パネルは一見したところではより抽象的にみえる^{cxxi}。じっくり見ていると、浮かんだ数個の花や、雲の反射が現れ、黄昏または水に映った夕焼けの光が意識されて、いくばくかの現実感の名残が現れてくる。物質世界であるにもかかわらず、重量感や、時間感覚や計算可能な空間の感覚さえも失われたか宙吊りにされたかのようなのである。物理的視覚の現実感に対するモネの深い忠誠心にもかかわらず、この天空の絵画は視覚的というよりも幻想的であると人は感ぜられる。自然神秘主義における最も美しい瞬間の一つであると評されるべきであろう。
- [3] 美術館の新しい建物では、これらのふたつの作品は、いまなされているように、互いに向き合うように恒久に展示されるであろう。建物、そして美術館の基金増強が完了するまで、モネの壁画のいずれかは、この展覧会の終了後、大部分の時間、収蔵庫で過ごさねばならない。美術館の絵画コレクションを展示できるのは、今のところ下の階のぎっしり詰まったわずかな展示室しかないためである。

〔無記名〕

Appendice 2

表1 List of Papers 1955-1963

Year	Date	No			Titre	Page(s)	Wildenstein No	Location/URL
1955	November 22, 1955	Press Release No. 99	[Invitation]		[none]	1	[Monet]	https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326015
	Wednesday, November 30, 1955	Press Release No. 101	FOR RELEASE	参考1 安井2020、註11	OVER FIFTY NEWLY ACQUIRED PAINTINGS AND SCULPTURES ON VIEW AT THE MUSEUM OF MODERN ART	3	W. 1982	https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326014
	November 28, 1955	Press Release No. 101A	CORRECTION		CORRECTION	1		https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326013
	s.d.	Master Check List Ex. 591	CHECKLIST	参考2 安井2020、註41	NEW ACQUISITION EXHIBITION November 29, 1955 - February 19, 1956 Checklist with notes by Alfred H. Barr, Jr.	9	W. 1982	https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326012
	s.d.		[Wall Label]	資料1 安井2020、註12			W. 1982	MoMA, Archives, Painting and Sculpture Department
	s.d.		[Wall Label]	資料2 安井2020、註12			W. 1982	MoMA, Archives, Painting and Sculpture Department
1956	s.d.	Master Check List Ex. 609	CHECKLIST		RECENT EUROPEAN ACQUISITIONS Exhibition: November 26, 1956 - January 20, 1957 CHECKLIST with notes by Alfred H. Barr, Jr.	5	W. 1932, W. 1813	https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326071.pdf https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326072.pdf
1958	s.d.	Master Check List Ex. 632, 633	CHECKLIST		Works of Art: Given or Promised and the Philip L. Goodwin Collection October 8 - November 9, 1958 The Museum of Modern Art, New York	47	W. 1810	https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_333058.pdf
1959	November 2 1959	Press Release No. 100	FOR RELEASE		Monet Triptych restored	2	W. 1972-74	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2552/releases/MOMA_1959_0118_100.pdf
	November 16 1959	Press Release No. 104G	FOR RELEASE		Museum Collections and the New Museum of Modern Art by Alfred H. Barr, Jr., Director of Collections	1	[Monet, nymphéas]	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2563/releases/MOMA_1959_0129_104g.pdf
	November 16 1959		[Wall Label]	資料3 安井2020、註12			W. 1972-74	MoMA, Archives, Painting and Sculpture Department
	November 17 1959	Press Release No. 104R	FOR RELEASE		Monet Mural on view for First Time in America	2	W. 1972-74	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2577/releases/MOMA_1959_0143_104R.pdf
	November 17 1959	Press Release No. 104V	FOR RELEASE		Works of Art Exhibited on the First Floor	2	W. 1972-74	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2582/releases/MOMA_1959_0148.pdf
	s.d.	Master Check List Ex. 665	CHECKLIST		RECENT ACQUISITIONS Exhibition: December 2, 1959 - January 31, 1960	7	W. 1972-74	https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326172.pdf
	December 3 1959	Press Release No. 107	FOR RELEASE		RECENT ACQUISITIONS AT THE MUSEUM OF MODERN ART [December 3 1959 1 - January 31 1960]	3	W. 1972-74	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2588/releases/MOMA_1959_0154_107.pdf
	December 8 1959	Press Release No. 167	FOR IMMEDIATE RELEASE		SPECIAL TO FRENCH PRESS	1	W. 1972-74	https://www.moma.org/docs/press_archives/2601/releases/MOMA_1959_0167.pdf
	December 17 1959	Not For Release No. 112			Monet Exhibition	1	[Monet Exhibition]	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2597/releases/MOMA_1959_0163_112.pdf
1960	March 9 1960	Press Release No. 22	FOR RELEASE		Claudem Monet: Seasons and Moments	14	[Monet Exhibition]	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2629/releases/MOMA_1960_0028_22.pdf
	May 21 1960	Press Release No. 65	FOR RELEASE		Claudem Monet: Seasons and Moments	1	[Catalog Monet Exhibition]	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2683/releases/MOMA_1960_0081_65.pdf
	s.d.	Ex. 660	[Exhibition Catalog]		Claude Monet : seasons and moments By William C. Seitz	64	W. 1780, W. 1784, W. 1792, W. 1822, W. 1826, W. 1866, W. 1876, W. 1886, W. 1909, W. 1916, W. 1925, W. 1932, W. 1942, W. 1972-74, W. 1978	https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2842_300190237.pdf
	s.d.		[Wall Label]	資料4 安井2020、註12			W. 1972-74 W. 1981	MoMA, Archives, Painting and Sculpture Department
	December 19 1960	Master Check List Ex. 665	CHECKLIST		RECENT ACQUISITIONS. Exhibitions December 19, 1960 - February 12, 1961 CHECKLIST Painting and Sculpture	6	W. 1861 W. 1972-74 W. 1981	https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326214.pdf
	s.d.		[Wall Label]	資料5 安井2020、註12			W. 1972-74 W. 1981	MoMA, Archives, Painting and Sculpture Department
1961	February 1 1961	Press Release No. 9	FOR RELEASE		SCHEDULE OF EXHIBITIONS AND EVENTS	3	W. 1861 W. 1972-74 W. 1981	https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2795/releases/MOMA_1961_0010_9.pdf
ca. 1961	s.d.		[Wall Label]	参考3 安井2020、註29			W. 1981	<< Painting and Sculpture Acquisitions, January 1, 1960 through December 31, 1960. >> <i>The Museum of Modern Art Bulletin</i> , volume XXVIII, nos 2, 3 and 4 The Museum of Modern Art, ca. 1961, pp. 6-7
ca. 1962-63	s.d.		[Wall Label]	資料6 安井2020、註12			W. 1972-74 W. 1981	MoMA, Archives, Painting and Sculpture Department

Appendix 3

表2 MoMA 所蔵（または旧蔵）のモネ晩年の「睡蓮」の壁面について、ウォール・レーベルの変遷1955年から1963年

<p>資料名 用途 (関係作品レゾネ番号) 資料成立時期</p> <p>資料成立時期</p>	<p>資料1 (W.1982) 1955年4月の購入から11月までの間に作成</p> <p>① Part 1 ② ジョアン・エルの主題研究の後に、壁面制作に着手。</p> <p>③ Part 2 ④ ①の印刷集巻の主な改訂目録。制作着手時は76歳。</p> <p>⑤ Part 3 ⑥ ジョアン・エルの主題研究の改訂。資料2で改訂訂正される。</p>	<p>資料2 新現収蔵品展の壁面キヤプションと解説 (W.1982)</p> <p>1955年11月29日以前に作成</p> <p>① Part 1 ② ③④ ※資料3で全面的に書き換えられる。</p> <p>③ Part 2 ④ ⑤ ※資料3以降消滅。壁面製作時の年輪の写し資料3 [1]に吸収される。</p> <p>⑥ Part 3 ※資料3以降消滅。</p> <p>⑦ Part 4 ⑧ モネの絵は自然に依拠していた。 ※資料3で書き換えられる。</p> <p>⑨ Part 5 ⑩ ⑪ ※資料3で書き換えられる。</p> <p>⑫ Part 6 ⑬ ⑭ ※「若い(若年の)画家から」の置換</p>	<p>資料3 新現購入作品の壁面キヤプションと解説 (W.1972-74)</p> <p>1959年11月16日に作成</p> <p>① Part 1-2 ※資料2 [1] Part 1が大きく書き換えられ、ごく一部が残されている。</p> <p>② Part 5-2 ※資料2 [5] Part 5の後半部分が大きく書き換えられている。</p> <p>③ Part 6-2, 7-2 ※資料2 [6] Part 6より、抽象画家たちにとって、モネの晩年の作品が近年重要に</p> <p>④ Part 4-2 ※資料4以降消滅する。</p> <p>⑤ Part 9 「睡蓮」は印象派の頂点であるにもかかわらず、印象派が持つ (...) 日常生活の精神を超えている」 ※資料3のみ。</p> <p>⑥ Part 10 「スケールの大きさ、ヴィジョンの荘重さ、そして色彩の幅広さという点で、交響楽のよう」</p> <p>⑦ Part 8-2, Part 11 ※資料2 [8] Part 8が書き換えられ、Part 11も消滅する。 ※資料4以降消滅する。</p>	<p>資料4 下書 (トリプティック W.1972-74と W.1981)</p> <p>1960年12月以前に作成</p> <p>① Part 12 公開履歴の記述。</p> <p>② Part 13 グッゲンハイム夫人の基金に言及。</p> <p>③ Part 1-2 ※資料3 [1] Part 1-2の一部が書き換えられている。</p> <p>④ Part 5-2 ※資料3 [4] Part 5-2の一部が書き換えられている。</p> <p>⑤ Part 6-2, 7-2 「抽象表現主義の画家たちにとって、モネの晩年の作品が近年重要に」 ※資料3 [3] Part 6-2, [3] Part 7-2の一部が書き換えられている。</p> <p>⑥ Part 14 「ほとんどの作品は、その精神において著しく異なっている」 ※資料4のみ。</p>	<p>資料5 新現購入作品の壁面キヤプションと解説 (トリプティック W.1972-74と W.1981)</p> <p>1961年2月5日まで使用</p> <p>① Part 12 ※参考3へ継承されず消滅。</p> <p>② Part 13 消滅。</p> <p>③ Part 1-2 消滅。</p> <p>④ Part 5-2 消滅。</p> <p>⑤ Part 6-2, 7-2 「抽象表現主義の画家たちにとって、モネの晩年の作品が近年重要に」 ※参考3へ継承されず消滅。</p> <p>⑥ Part 10-2 3枚のパネルの《睡蓮》は交響楽のよう。</p> <p>⑦ Part 15 「西洋の自然神教主義における最も偉大で美しい瞬間のひとつ」 ※参考3 [4]で書き換えられる。</p>	<p>参考3 年報に再録されたウォール・レーベル (W.1981)</p> <p>1961年2月以前に作成 1962年3-5月まで使用</p> <p>① Part 1-3 ※資料3 [1]と4 [3] = 5 [3]の記述内容が、順番を入れ替えられている。資料6へ継承されず消滅。</p> <p>② Part 5-2 ※資料6へ継承されず消滅。</p> <p>③ Part 16 「モネの英雄的な晩年の作品」は「抽象表現主義の絵画のいくつかに比肩」</p> <p>④ Part 15-2 ※資料5 [7] Part 15が書き換えられている。</p> <p>⑤ Part 17 展示室不足に言及。</p>	<p>資料6 壁面キヤプションと解説 (トリプティック W.1972-74と W.1981)</p> <p>1962年3月 (または1963年2月21日) 以前に作成 1963年11月3日まで使用</p> <p>① Part 10-3 ※資料5 [6] Part 10-2が書き換えられている。</p> <p>② Part 15-2 消滅。</p> <p>③ Part 17 消滅。</p>
--	---	--	--	--	--	--	---

※ [1] Part 1-2, [8] Part 8-2, Part 11をのぞいて、1959年11月17日付のプレスリリースに転載されている。
※ [1] Part 1-2をのぞいて、1959年12月3日から始まる新収蔵品展のマスター・チェックリストに転載されている。

図版

fig.7 モネ《睡蓮》W. 1810, 1914-17年、180×200cm、油彩・カンヴァス、京都、アサヒビール大山崎山荘美術館。

fig.8 モネ《睡蓮、柳の反影》W. 1861, 1916-19年、130.0×197.7cm、油彩・カンヴァス、北九州市立美術館。

fig.9 ルノワール《パリスの審判》、1907-08年、81×101cm、油彩・カンヴァス、東京、三菱一号館美術館寄託。

(註)

xlvi 本稿は、安井裕雄「抽象表現主義称揚の副産物としてのモネ再評価 ニューヨーク近代美術館のウォール・レーベルによるモネ・リヴァイヴァルの再検討（前半）」『美學美術史學』第34号、2020年、19-32頁に続く後半部分である。文末の註番号と図版 fig. 番号は、『美學美術史學』第34号からの通し番号となっている。参考文献については、第34号を参照されたい。

本稿は2019年度の『美學美術史學』編集委員の諸先生の特別な計らいによって、掲載を許されたものであり、この場を借りて御礼申し上げたい。

xlvi 本稿で初出となるウォール・レーベルなどは「資料(1~6)」、既出の資料については、「参考(1~3)とした」。資料はいずれも原文を併記すべきであるが、紙面の都合により省略した。

i 深谷2018、14頁、安井2020（本稿前半）20頁、27-28頁註9-10。

ii 安井2020（本稿前半）30頁註41。Appendice 参考2と表1参照。

iii 安井2020（本稿前半）29頁註29。Appendice 参考3と表1参照。

liii 安井2020（本稿前半）22頁、29頁註23。

liv 安井2020（本稿前半）30頁註41。Appendice 参考2と表1参照。

lv 現代の論客のひとりには、「1950年代のMoMAとモダニズムの論客たちにとって重要だったのは、抽象表現主義の画家たちがモネ晩年の『睡蓮』を参照したかどうか、ということではない。モネの『睡蓮』が、抽象表現主義の画家たちを通して見ることで、新しい意味を持ち始めたということである」としている。

深谷2018、14頁、安井2020（本稿前半）20頁、23頁、27-28頁註10。

バーは1953年の『紀要』では、「若い芸術家たち」の「関心」の復活、1955年のプレスリリースとチェックリストでは「若い（若年の）抽象画家」からの「賞賛」（参考1, 2）、1955年から59年のウォール・レーベルでは「（若い）抽象画家」たちにとって、モネ晩年の作品が「重要」になってきた（資料2, 3）と述べるにとどまっている。1960年の12月以前になってようやく、「抽象表現主義の画家たちにとって、モネ晩年の作品が『重要』になってきた（資料4）」と修正を加えている。

Appendice 表2参照。

lvi 安井2020（本稿前半）24-25頁。

lvii 安井2020（本稿前半）20頁、27頁註9。

lviii 大坪2012、142-264頁。安井2018、131-138頁。

lix 大坪2012、179-180頁。安井2018、131頁。

lx 下書き（資料1）は、モネの没年について誤りがみられる。1955年の展示で使用されたウォール・レーベル（資料2）の前段階である。ウォール・レーベルの下書き（資料1）では「限界」limitsであったが、展示に使用されたウォール・レーベル（資料2）ではlimitationsと修正されている。同様に「抽象表現主義」abstract expressionism は abstraction expressionism に変更されている。安井2020（本稿前半）

28頁註12、30頁註41。Appendice 資料1と資料2、表2参照。

lxi エライン・デ・クーニング (Elaine de Kooning, 1918-1989) がフィリップ・ガストンの色彩豊かな抽象作品を評して使ったのが最初とされている。Elaine de Kooning, « Subject: What, How, or Who? », *Artnews*, avril 1955, dans Elaine de Kooning, Rose Slivka (essai) et Marjorie Luyckx (préface), *The spirit of abstract expressionism: selected writings / Elaine De Kooning*, New York, George Braziller, 1994, pp. 143-150.

lxii 天野知香は、マティスに関する1950年代の「モダニズムの言説は、造形の自律性と平面化の過程に関して、真正なもの、本質、精神、純粋性といった言辞に結び付けることによって執拗に『装飾性』という概念を拒否し続けた」としている。天野知香『装飾／芸術』ブリュッケ、2001年、325-332 (329) 頁。モネ自身は「装飾」という言葉に抵抗がなかったにもかかわらず、モネに関するモダニズムの言説はマティスの場合と同様に、「装飾性」という概念をモネに適応することを拒んでいたと言えよう。レヴィンは、装飾的な絵画という観点と、オール・オーバーな色彩効果を重ね合わせている。Steven Z Levine, « Décor/Decorative/Decoration in Claude Monet's Art », *Arts Magazine*, n° 51, février 1977, pp. 136-39.

馬淵明子はジャポニスム研究の観点から、モネの《藤》と欄間の関係や、日本の襖絵が「睡蓮」に影響を与えた可能性を指摘している。馬淵明子「モネの装飾感覚－その源泉と表現展開」財団法人 直島福武美術財団 地中美術館、2006年、129-156頁。

lxiii モネによる「大装飾画」という言葉の最初の使用は1915年、画家は死ぬまでこの言葉を使い続けた。

安井2020 (本稿前半) 27頁註1。

lxiv 筧菜奈子はポロックと「装飾」について論じている。

筧菜奈子『ジャクソン・ポロック研究 その作品における形象と装飾性』、月曜社、2019年、108-150頁。

lxv 安井2020 (本稿前半) 29頁註29 Appendice 表2参照。

lxvi この間のコレクション展示は、企画展への出品を除くと、新規収蔵作品のお披露目と、開館からの周年記念の所蔵品展、企画展で使用しなかった場所での展示に限られていた。

大坪2012、243-253頁。

lxvii 『紀要』(参考3)に、ウォール・レーベルからの転用と明示されている。

lxviii ウォール・レーベル(資料6)をはじめ本稿で扱った資料の成立年代については、Appendice 表2参照。

lxix 安井2020 (本稿前半) 27頁註3。

lxx バーデンは1953年から59年まで、MoMAの理事長であった。Presidentにはしばしば「館長」の訳語が当てられているが、異なる役職である。バーがMoMAの館長を解任されてから、ルネ・ダノンクール (Rene d'Harnoncourt, 1901-1968) が館長に就任する1949年まで、MoMAの館長のポストは空席であったが、理事長は人が入れ替わりながらも空席となることはなかった。

lxxi *Corona (Water Lilies)* 《コロナ [睡蓮]》という名称で、1985年にバーデン夫人からMoMAに寄贈された (W. 1810, fig. 7)。

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6254/releases/MOMA_1985_0108_107.pdf?2010 (2019年9月2日閲覧)。

lxxii 1958 (s.d.), Master check List Ex. 632, 633, Appendice 表2。

lxxiii *Works of Art: Given or Promised and the Philip L. Goodwin Collection* October 8-November 9, 1958 (New York, The Museum of Modern Art), MoMA, Archives.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2407/releases/MOMA_1958_0090_71.pdf

(2019年9月3日閲覧)。

- lxxiv 安井裕雄監修『拝啓 ルノワール先生』(展覧会図録)、東京、三菱一号館美術館ほか、2016年、95頁。
- lxxv 安井2018、133頁、137頁註24。
- lxxvi Barr 1936, p. 20. 安井2020 (本稿前半) 27頁註7。
- lxxvii *Works of Art*, 1958 (*op. cit.*), note 73.
- lxxviii 以下参考1の①~③、参考2の①~⑧、資料1~5と参考3ならびに資料6の[1]~[8]の数字は原文にはなく、本論の筆者が便宜的に加えたものである。註で使われている Part 1-17は原文の内容を示し、Appendice 表2に対応する。
- lxxix マスター・チェックリスト(参考2)では「1916-1923年頃」、ウォール・レーベル(資料2)では「1925年頃」とされている。1981年に当該作品を掲載したカタログ・レゾネは1920-1926年の制作としている。なお MoMA は現在、2点の《睡蓮》(W. 1972-1974, fig. 3, W. 1981, fig. 6)と《睡蓮〔の池〕》(W. 1982, fig. 1)の制作年について1914-1926年としている。
- lxxx マスター・チェックリスト(参考2④)においてバーは、クレマンソーのモネ訪問時の様子などを交えて仲介をより具体的に記している。対照的にウォール・レーベル(資料2[8])ではモネがオランジュリーの「睡蓮」をフランス政府に寄贈したのはクレマンソーが強いた為であると、端的に記すのみである。
- lxxxi ウォール・レーベル(資料2)の[8]Part 8で詳述されている。
- lxxxii 正しくは1926年。
- lxxxiii セザンヌの言葉は、1955年のマスター・チェックリスト(参考2)以後はみられない。
- lxxxiv MoMA の絵画彫刻部で保管されている間に記入されたと思われる。
- lxxxv 資料1[3]では「限界」limits が使われていたが、ここでは「限界」limitations と修正されている。
- lxxxvi 資料1[3]Part 3では「抽象表現主義」abstract expressionism だが、ここでは「抽象表現主義」abstraction expressionism とされている。
- lxxxvii この部分は、資料3[4]Part 4-2では書き直され、カンディンスキーへの言及は以後なくなっている。表2参照。
- lxxxviii 以上の2文は、資料3[4]Part 4-2ではより簡潔に表現されている。また「彼は一種の抽象印象主義に驚くほど近づいている」he came surprisingly close to a kind of abstract impressionism の部分に含まれる「抽象印象主義」abstract impressionism という言葉は、資料3以降では全く見られなくなる。
- lxxxix 「葦 reeds」という言葉は、資料3[2]Part 5-2では省かれている。
- xc 以下の部分は、資料3[2]Part 5-2では大幅に書き直されている。
- xci ウォール・レーベルでは初めて「エキサイティングな」という形容が使われている。「画面 painted surface そのもののエキサイティングな実在感」という表現は、1955年のマスター・チェックリストの「カンヴァス上のエキサイティングな表面」exciting surface of the canvas (参考2⑥)からの転用であろう。
- xcii 資料3[3]Part 6-2, 7-2では、「若い」という言葉は省略されている。
- xciii MoMA の「新しい『美術館』に向けて(1959年11月18日より11月29日まで、近代美術館の1階)」展で使用された。1955年のウォール・レーベル(資料3)は、冒頭(資料3[1])と文末(資料3[8])を除いて「新しい『美術館』に向けて」展のプレスリリースに、冒頭(資料3[1])を除いて同年の12月3日から開催された『新規収蔵品展』のマスター・チェックリストに転用されている。最終的に『新規収蔵品展』のウォール・レーベルにも転用された。Appendice 表2参照。

- xciv 1955年に書かれた資料2から書き直されている。資料2は壁画の着手を1916年頃としていた。
- xcv 「木の葉」の部分は、資料3で新たに追加されたもの。1955年のマスター・チェックリスト（参考2⑥）では、「低木」shrubberyの反映と記されていたが、ここでは「枝葉」foliageとなっている。岸辺の樹木の反映は、《睡蓮〔の池、雲の反映〕》(W. 1972-74, fig. 3)のは重要なモチーフである。
- xcvi 資料2[5]Part 5で記述されていた葦が、この部分では削られている。
- xcvii 1955年のマスター・チェックリストの表現を踏まえ、作品に即した表現に変えられている。
- xcviii 資料2[5]Part 5で記述されていた「幅広くエネルギッシュなブラッシュ・ストローク」に、「掃くような」という形容が加えられている。
- xcix バーは前の一文に含まれていた「ブラッシュ・ストローク」という言葉をキーワードに、資料2では独立した一文として、モネの描き方をより詳細に分析している。
- c 資料2[5]Part 5で使われていた「若い」という言葉は省略されている。
- ci 抽象表現主義についての評論では「崇高さ」「偉大さ」、印象派については「親密さ」「気取りなさ」「日常性」がそれぞれ頻繁に使われることを念頭に置いている。
- cii この「交響楽」という言葉は、トリプティックを形容する表現として、ここではじめて使われている。
- ciii 正しくは1944年。1959年に配布されたプレスリリースとチェックリストでは訂正されている。1959年のプレスリリースとチェックリストに、このウォール・レーベルが先行すると思われる。表2参照。
- civ トリプティックが砲撃で破損していたという記述は、ここがはじめてである。
- cv 「新規購入作品（1960年12月19日から1961年2月5日まで、MoMAの3階展示室）」で使用された壁面解説の下書き。
- cvi 資料5[1]Part 12'では、「20フィート」twenty footの部分は、「大きな」greatに変更されている。
- cvii この時がMoMAでははじめての展示だが、この作品《睡蓮〔の池〕》(W. 1981, fig. 6)は、1949年にスイスのバーゼルで開催された「印象派展」、そして1952年にはチューリッヒで開催された「モネ展」で展示されている。
盛岡2001、19-20, 29-30頁。
- cviii 資料1[1]、2[2]では「睡蓮の壁画の重要な連作」great series of Water Lilly murals、資料3[1]では「壁画の連作のひとつ」one of a series of muralsであったが、ここでは「巨大な画布」giant canvasesと言いつつ換えている。なお、「睡蓮」の「連作」の一つであるという記述は、1961年以降の参考3や資料6では完全に消え去っている。
- cix 資料3までみられた「睡蓮」(の壁画)を描き始めた時、モネは何歳だったという記述がなくなる。
- cx 資料3[2]Part 5-2にみられた、「空や雲や木の葉の反映が花や霧と混ざり合う」のような、具体的なモチーフの描写が省略されている。
- cxi 資料3[2]Part 5-2では、単に「抽象画家たちにとって」とされていたが、この前に「多くのmany of」が加えられている。また資料3[2]Part 5-2で使われていた「画家たち」という言葉の範囲がさらに狭められ、「抽象表現主義」の画家たちだけに限定されている。
- cxii 「新規購入作品（1960年12月19日から1961年2月5日まで、MoMAの3階展示室）」で使用された壁面解説。
- cxiii この部分は資料4[2]では重要な「美術作品」works of artであったが、重要な「20世紀絵画」twenty century paintingsに改められている。
- cxiv この部分は、新たに書き加えられている。

- cxv この部分は、新たに書き加えられている。
- cxvi 「西洋の」 Western という言葉は、資料 3 [4] Part 15-2 では削除される。
- cxvii 1961年 2月以降、1962年 3月から 5月までの使用されていた。
- cxviii 資料 5 [7] Part 15 の「何やら青白く」 somewhat pallid が削除されている。
- cxix 資料 5 [7] Part 15 に見られなかった、「時間〔感覚〕や計算可能な空間〔の感覚〕」 of time and calculable space という言葉が挿入されている。
- cxx 1962年 3月（または1963年 2月21日）以降、1963年11月 3日まで使用されていた。
- cxxi 資料 5 [7] Part 15 ではこの部分には動詞 seems が、参考 3 [5] Part 15-2 でも seem が使われていたが、ここでは appears が使われている。



fig. 7 モネ《睡蓮》W. 1810, 1914-17年、180×200cm、油彩・カンヴァス、京都、アサヒビール大山崎山荘美術館。



fig. 8 モネ《睡蓮、柳の反影》W. 1861, 1916-19年、130.0×197.7cm、油彩・カンヴァス、北九州市立美術館。

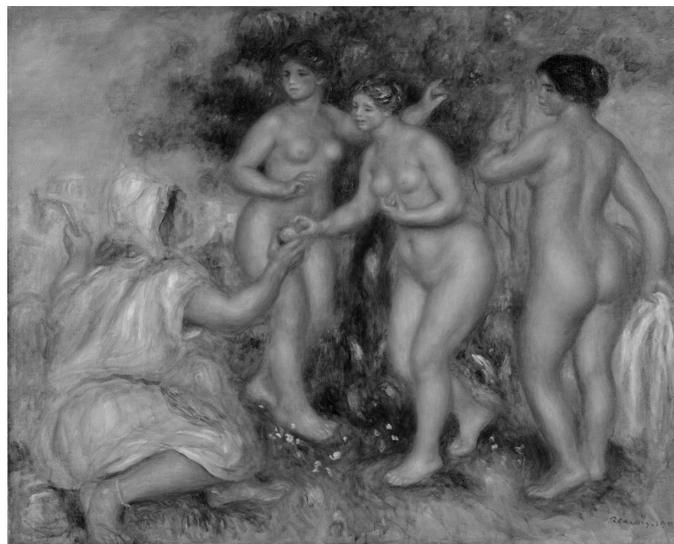


fig. 9 ルノワール《パリスの審判》、1907-08年、81×101cm、油彩・カンヴァス、東京、三菱一号館美術館寄託。

