



モネと「装飾」に関する試論

亀田, 晃輔

(Citation)

美術史論集, 15:115-135

(Issue Date)

2015

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010466>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010466>



モネと「装飾」に関する試論

《キーワード》印象派展、装飾、日本美術、エルネスト・シエノー、美術批評

亀田晃輔

はじめに

印象派の画家クロード・モネ（一八四〇—一九二六年）は晩年の《睡蓮》作品群を「大装飾画」（図1）と呼んだが、彼にとって「装飾」という一つの芸術の在り方は、晩年に始まったものではなく、その画業を通して常念頭に置かれていたものであった。事実、本論で後述するように、一八七四年に開催された第一回印象派展で彼の作品は「装飾的」と批評され、さらに第二回、第三回展ではモネの方からタイトルに「装飾」の語を冠した作品を出品した。彼にとって、装飾とは何を意味していたのだろうか。従来、近代における装飾の問題は、ポスト印象派やそれ以降の画家たち、あるいはアー・ヌーヴォーといった世紀末から二〇世紀初頭の芸術を中心に議論されてきた。¹ これらが明らかにしたことの一つは、装飾と呼びならわされた芸術形態がこの時代、社会的に求められたという事実である。しかしモネの装飾画は、時期が早いためかこうした研究の範

疇からは逸脱する（除外される）対象であったと言える。他方で、上記の研究と直接的には連動せずに、同時代の批評や作品表象からモネの装飾画を考察した研究もなされてきた。² だがこれからモネの装飾画を再考するにあたって、前者の研究を考慮に入れないならば、装飾芸術をめぐる現象はモネ個人に留まるのみでなく、当時広範囲に議論されていた社会的な問題であり、モネ自身もその大きな潮流の中にいたことを見落とすことになるだろう。

そこで本論では、先行研究の成果をつき合わせ、モネの装飾の問題をより深く論じるべくいくつかの糸口を提示し、考察を試みることを目的とする。モネの装飾への志向をまず、大きな枠組みとして社会史的に捉え、装飾芸術振興運動や壁画といった当時の装飾芸術に関する動向と結び付ける。次に一八六〇年代からモネや他の印象派の画家たちに大きな影響を与えた日本美術に関する議論で、装飾というタームの意味を考えてみたい。そして実際にモネの、第一回から三回までの印象派展に出品された作品に関する同時代の言説を

中心に考察していく。

一、一九世紀後半の装飾芸術

モネの装飾について論じる前に、一九世紀後半のフランスにおける装飾芸術がどのような意味合いを持っていたのかという問題から始めなければなるまい。そのために、驚くべきほどの文献を渉猟して構築された天野知香氏の研究⁽³⁾に多く負いながら、この時期の装飾芸術の成立を見ていきたい。

まず、装飾芸術の前段階として産業芸術なる概念が誕生する。それは一八五一年にロンドンではじめて開催された万博が契機であった。いち早く産業革命を成し遂げたイギリスがこの万博において示したものは、産業製品技術の高さであり、それに驚愕したフランスは、自国の技術レベルを押し上げる政策を取ると共に、芸術的価値を付与することをも考え出した。その嚆矢は、美術工芸部門の審査員として万博に深く関わった、レオン・ド・ラボルドが一八五六年に出版した報告書『諸芸術と産業の統合』にあると言ってよい。表題にある通り、アカデミーの成立などを経て、芸術と産業が分裂してしまった現状を嘆き、従来「良き趣味」の模範である「芸術大国」フランスの威信のためにも改めて芸術と産業を統合して、経済的にも芸術的にも優れた「産業芸術」を生み出す必要を力説したものであった。自国の立ち遅れに対する危機感を原動力にした産業芸術をめぐる国家的動向は、組織形態を生み出すに至り、一八五八年には産業芸術進歩協会 *Société du progrès de l'art industriel* が設立さ

れ、一八六四年には産業応用美術中央連合 *l'Union central des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* が設立された。

ここで注目すべきは、産業芸術の振興と時期を同じくして、フランス語で装飾を意味する *décoration* の形容詞 *décoratif* が新語として誕生したことである⁽⁴⁾。当時の主要な辞書を例に挙げれば、一八六二年のアカデミー・フランセーズの辞書の補遺にまず登場している⁽⁵⁾。一八七〇年に出版された一九世紀ラルース大百科事典には *décoratif* の項目に、*arts décoratifs* の用例が挙げられ、「飾り彫刻やタピスリーなどのような装飾を目的とした芸術」と説明されている。あるいはアカデミー・フランセーズの辞書の一八七九年版では *les arts décoratifs* の用例に加えて、*sculpture décorative* と *peinture décorative* が挙げられ、装飾的彫刻と装飾的絵画という語が実際に使われるようになったことを示している。つまり *décoratif* という形容詞は *art* を形容する語として辞書に付け足されたと考えられるのだ。それに伴い、産業芸術 *art industriel* という語は装飾芸術 *art décoratif* に置き換えられることとなる。したがって、これからさらに言及していく「装飾」というタームは多かれ少なかれ、産業／装飾芸術振興運動にリンクしていると思われる。組織機関が最終的な形態になるのは、一八八二年設立の装飾芸術中央連合 *l'Union centrale des arts décoratifs* においてである。この組織の最大の貢献は、装飾芸術を議論する『装飾芸術評論』という機関紙を創刊したこともさることながら、一八九一年に官展の流れを引く国民美術協会のサロンに「オブジェ・ダール」部門を設立させ、旧来の大芸術の牙城に装飾芸術を受け入れさせたことであっ

た。これによって少なくとも制度上では、大小を問わない、諸芸術の平等が実現したのだった。

他方、装飾をめぐる言説は、絵画においても展開されていた。芸術的教養を持たないブルジョワの台頭によって、厳格な人文主義理論に基づく大衆には親しみ辛いサロン系の歴史画が衰退する過程は、この時代に特徴的な一つの様相である。その避難所として、オスマン男爵のパリ改造計画で次々と建てられていった、公共建造物の壁を飾る「壁画」があてがわれたのだった。

当時の壁画制作において最も重要な画家と見なされたのは、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌであった。パンテオンの壁画を描いたことで有名であるこの画家は、批評家テオフィル・ゴッティエなどの後ろ盾もあって、次第に建築物を飾る装飾壁画家として頭角を現していく。ゴッティエと言えば、壁画を、造形上においても主題においてもタブロー画と区別して描くべきであると主張し、壁画の美学を展開した人物である。またさらにこうした言説の中に、中世やブリミティフ派のフレスコ画に対する関心が入り込み、壁に穴を穿たず、イリュージョニスティックな空間構成を避けるという、いわゆる平面性がそこに出現することとなった。

このような装飾壁画特有の美学を体現したのが、ピュヴィである。ゴッティエに称えられる一方で、肉付けの甘い造形表現によって、例えばジュール・カスタニャリから酷評されるという、前衛の画家たちと同じような二面性を持ち合わせてもいる。この画家が、モネの装飾画を論じるにあたって特に重要な意味合いを持つと思われる

のは、壁画の美学を応用したタブロー画を、装飾画として描いたためである。例えば一八七九年のサロンに出品された『海辺の女たち』(図2)は、「装飾パネル *panneau décoratif*」と副題が添えられている。⁽⁸⁾ 名称を *peinture* ではなく *panneau* としたのは何故だろうか。⁽⁹⁾ シャヴァンヌのカタログ・レゾネの編纂者エメ・ブライスは、この「装飾パネル」という副題を、「あたかも、通常の絵画には思いがけない逸脱を説明するためであるかのように」付けたと述べ、かつ実際に「装飾」として、八年後に売れたと解説している。⁽¹⁰⁾ つまり、公共建造物であれ、私邸であれ、室内に飾られるべく描かれたものだと言える。他方、装飾画 *peinture décorative* という言葉についてはあるが、一八六〇年にアカデミーの終身書記であったブルーが次のように述べている。

芸術家が携わるに最もふさわしく、また大規模な絵画ジャンルは、ある時には壁画 (*peinture murale*)、ある時には記念碑的絵画 (*peinture monumentale*) と呼ばれている。とはいえず、こうした言葉の組み合わせが耳にしっくり響くとは言いがたい。しかし装飾画 (*peinture décorative*) という言葉があえて用いられることはめったにない。というのも装飾という言葉には格の低い産業芸術の響きがあるからなのだ。だがこの正確でフランス的な表現にもっと權威を与えるべきである。ヴァティカン宮のシステイーナ礼拝堂のフレスコ画は装飾画 (*peinture décorative*) であることを思い出すべきである。⁽¹¹⁾

ここにはまさしく、シャヴァンヌが体现したような、大芸術が壁画となり、装飾画と呼ばれるに至る過程が予言されている。上述した装飾芸術振興運動で、実際に制作が奨励されたのは、置物やタピスリー、家具などの室内装飾品であった。いわばそこにハイ・アートである絵画が組み込まれるというのが、一九世紀後半フランスにおける装飾画が持つ特殊性なのである。かつそれがモダニズムの歴史に入り組むところが興味深い。ピュヴィの《海辺の女たち》に戻ってこの「装飾パネル」と名付けられた作品の特徴（ブライスが指摘した「逸脱」でもある）を確認しよう。まず看取されるのは、物語性を欠く、つまりは伝統的なアトリビュートやアレゴリーが用いられていないために主題が明らかではないことである。そして三人の人物の肉付けが貧弱なことに加え、画面三分の二ほどに位置する高めの水平線や、左を占める土塊か岩山の平板な描写によって示される平面性の強調が、第二に認められる。これらの特徴は、ポスト印象派以降によって発展させられるものであり、装飾画家としてのピュヴィが、その影響源にあったことは特筆されるべきことである。

以上、装飾の社会的意味と絵画における装飾を簡単に見てきた。次章では、装飾に関する議論を同時代の日本美術受容に関する言説の中に見出し、モネの装飾画を論じる手がかりをさらに提示したい。

二、エルネスト・シェノーに見る日本美術の装飾性

モネにおける装飾の志向を日本美術に見るといふことは、すでに馬淵明子氏が指摘したことだが、¹²十分とは言えない。馬淵氏は、単

に日本美術が持つ装飾性を、モネが絵画に応用したと述べるにとどまっているからだ。日本美術が、とりわけ前衛の芸術家たちに影響を与え、西欧美術の伝統、つまり透視図法や小宇宙としての幾何学的絵画空間を破壊することにつながったことは美術史の定説となっているが、そうしたジャポニスム絵画が生み出した表現それ自体を、不用意に装飾と呼ぶわけにはいかない。日本美術と装飾の問題を検討するには、当時のフランスにおいて日本美術がどのように受容されたかを詳しく見ていく必要がある。ここで、批評家エルネスト・シェノー（一八三三—一八九〇）を例に取りたい。彼は、産業応用美術中央連合で指導的役割を果たし、かつ日本美術の特徴を全く正当に言い当て、分析した人物である。ジャポニスム研究の文脈で必ずと言ってよいほど言及されるこの批評家は、一八六七年のパリ万博の後に発表した『芸術の分野で競う諸国民—絵画・彫刻、日本美術、芸術の将来に対する万国博覧会の影響について』において、日本美術を詳細に分析している。¹⁴この著書については大島清次氏がすでに解説しているが、¹⁵丹念に読み直し、当時のフランスにおいて「*arts décoratifs*」という言葉が新語であったという認識の下で、日本美術を考察したい。

この著書は、実に四六七頁にも及ぶ大著で、各国美術の本質を指摘しながら、相互の比較をしていくものである。一八六七年のパリ万博への日本の参加は、明治体制になる直前の日本がはじめて西欧列強の中に公的に介入するという重要な出来事であった。この時はまだ「日本」は流行の段階まで至っていたわけではなく、日本の展示が他の東アジア諸国と明確に区別されていたとは言い難い。しか

し、会期半ばの七月に行われた国際審査委員会によるパリ万博の授賞式で、工芸品が評価されて日本にグランプリが授与されるなど、日本の工芸品が大々的に西欧人に認識されたという意味ではジャポニスム研究においても意義深い。¹⁶それは、エドゥアール・マネやジェームズ・マクニール・ホイットスラーなどの初期ジャポニザンの限られた範囲のみで理解されていた日本美術が、大衆にも一定の訴求効果を持ち始めるようになり、芸術作品や批評において取り上げられるようになるという変化を意味していた。一方で、ジャポニスムという言葉は、一八七二年に批評家のフィリップ・ビュルティが初めて使用したとされ、¹⁷先に挙げた一八七八年出版の一九世紀ラールス大百科事典にもジャポニスムの語が初出し、「日本の器物に見られる装飾に類似する装飾の研究」¹⁸と説明されて、語義の上でも市民権を獲得するに至る。こうした潮流の中心にいたシェノーがこの著作で全頁の約十分の一を日本美術に当て、しかもそれを各国美術の最終項目としていることから、日本美術の注目ぶりがわかる。

ここから実際に、この著作を分析していきたい。シェノーははじめに中国と日本とを比較して違いを強調し、かつ日本美術が西欧に与えた影響を特異なものとし、いわゆるシノワズリーとの差異を力説している。その比較は透視図法の観点からなされる。まず中国の陶器に絵付けされた装飾芸術を例にとり、西洋人はその素早い筆致や平板な色調の中に野蛮さがあると言うが、この判断に異議申し立てをしなければならないと述べる。湾曲した器物に、西欧伝統の透視図法を応用した時、どのような悲惨な効果が生じ得るか、誰も考

えたためしがないと嘆きつつ、それを計算した中国の装飾芸術の野蛮さは、実は器物が設置される場所にも視覚的效果にも配慮された、優れた特質なのだと讃美する。その上で、日本美術は中国美術よりも進歩していると指摘する。

彼ら〔中国人〕と同様、彼ら〔日本人〕もまた、磁器や装飾画において、一貫して明暗法の使用を遠ざけた。しかし独特の明敏さをもって、線的幾何学的透視図法と、私が感覚的透視図法 *la perspective de sentiment* と呼ぶ透視図法との素晴らしい折衷を採用したのである。

彼らのモティーフの大部分は、様々なプランが高く段々に重なっていくように、非常に高い視点から捉えられている。この方法によれば、空気遠近法 *la perspective aérienne* に頼ることなく、スケールの大小によるだけで、現実の眺望のイリュージョンを打ち立てることができるのである。したがって彼らの装飾的構成は、しばしば中国のものにあるように、分離した小さなモティーフの寄せ集めではなく、反対に常に一つの総体を形成する構成となっているのである。¹⁹

ここで透視図法を云々しようとする志向は、シェノーが当時の前衛たちと近い考えにあったことを露呈するだけでなく、フランスにおける装飾美術がもはや輝かしい状態になく、日本美術のような従来の透視図法によらない、斬新な装飾的構成を目指すべきであるという意見が存在していたことを意味する。こうした問題意識は、

北斎漫画を引き合いに出しながら、日本人のデッサンは自然を完璧に看取して成し遂げられたと激賞した後に、自国の装飾芸術家と比較することによっても現れている。

日本の装飾の魅力をなすもの、それは装飾の仕方を常に定めている空想と思いがけなさである。フランスにおける装飾画家たちは、計算されたシンメトリーや形態の均斉、そして線の絶対的な並行主義から決して脱け出さない。⁽²¹⁾

彼はこのように自国の芸術家たちを非難し、次に日本の装飾芸術の特質を述べる。

日本の器物は、まず各器物それぞれに固有の高貴な趣、独創的な思いがけなさ、価値、珍しい魅力を持っている。最初の一瞥によるこの驚きは何に起因するのか、それはまさしくシンメトリーの完全なる欠如にある。⁽²²⁾

ここまで言及するに至るのであれば、西欧の芸術文法を完全に逸脱しようとする意図が明確に伝わってくる。だが、シェノーがここで述べているのは、あくまでも陶器など室内装飾品に限られているのである。そしてシェノーの日本美術への慧眼は、更なる特徴を言い当てていく。

これら「日本の」作品の本質的特徴は、感覚に熱を傾けるこ

の国民における趣味の要求に応える調和である。「中略」この国民はまた、色彩の調和という美的快楽に富んだ知恵を有している。この色彩についての造詣は、彼らの壁紙の装飾において、実に優れたやり方で現れる。確かにわが国の偉大な製造業者たちは、壁紙において驚くほど豪華な製品を作り出した。しかしながら、日本の芸術家たちは、より現実的で費用のあまりかからない単純なやり方で、西洋の産業を相手にしたこの戦場の上で、屈することなく戦っている。⁽²³⁾

ここで色彩の調和という日本美術の持つ美質を引き合いに出して、壁紙装飾の製造に話題を展開していく。彼によれば、フランスの壁紙製造はモチーフを写實的・だまし絵的に模倣する点においては日本のものより優れているが、「装飾的感覚」と「自然の感覚」において、フランス人は日本人の芸術家から学ばなければならない。

なぜなら、実際、彼ら「日本人」は我々以上に、自然によって提供された諸要素を装飾芸術作品に変えることを可能にする不謬の原理を有しかつ応用しているからである。この点で彼らの教育は、非の打ち所がなく、完璧である。彼らが、自らの装飾画において、現実を相手に戦うのは、もっぱら自然の形態のシルエットに関してであり、影や光の効果の探求や模倣に関してでは全くない。⁽²⁴⁾

彼はこのようにと述べて、実際の室内は様々な方向から採光されて

いるため、一定方向から人工的な光を当てる西欧絵画の技法は、大量に生産される産業製品にはそぐわないものであると指摘する。

したがって、わが国の壁紙素描家たちは、表象される対象が現実空間で受けている光や射影を絵画の中に再現することにより、大変な誤りを犯しているのである。彼らは、日射がいつも同じ方向から差し込むアトリエのなかで仕事をしているので、彼らの絵画に因習的な仕方では光を当てていることや、彼らが採用する光の方向が、多くの場合、彼らの装飾画が設置されることになる住居の採光の方向と反対になってしまうのを忘れている。表現の完全さにもかかわらず、というより、まさしくその完全さの故に、わが国の装飾美術家たちは、誤った原理、イリュージョンに身を委ねてしまっている。一方で平板な色調でしか描かない日本の美術家たちは、極めて論理的であり、産業的な複製手段を用いざるを得ないときにはすぐに、装飾芸術の基本的法則を遵守するのである。⁽²⁵⁾

室内空間との調和を示唆したこの言及はまた、アトリエにおいて描く因習的な明暗法によらない視覚情報を画面に描き出していくことの重要性を訴えている。また日本の芸術家たちが、自然によって提供された諸要素を、装飾芸術に変換できる確な原理を身に付け、利用していることを指摘して称賛している。

以上概観してきたが、さしずめシェノーの主張を三点に要約するなら、芸術に求められるのは、描かれるべき器物と釣り合うための

透視図法の放棄、シンメトリーの欠如、室内空間との調和を目的とした明暗法によらない色彩感覚ということになる。実際、*les arts décoratifs* が新語として登場した時期に、装飾芸術を自国の産業芸術振興運動と日本美術とに絡めて論じたシェノーの問題意識は、どれほどの射程を持ち得るのか。大島氏は単に日本美術の研究を超えて、一般庶民までを含めた日常生活における美術の問題にまで及ぶシェノーの問題意識は、「印象派を飛び越えて、ロートレック、ゴッホ、ゴーガンの問題意識に連なり、さらにナビ派を経て、はるか遠くアール・ヌーヴォーを望見するほどの、パースペクティブをもっている事実注目する必要がある」と述べている。⁽²⁶⁾しかし「印象派」とは、とても一括りにして論じることのできない集団であり、その中にポスト印象派以降に表面化する要素も胚胎していると考えられるのではないだろうか。主として陶磁器などの産業芸術に関するシェノーの議論を純粹絵画に適応し得るかという問題は残るにせよ、本論の考察にとつては一応の成果を实らせることができた。⁽²⁷⁾シェノーはその後、更に日本美術研究を進展させることとなるが、ここで詳細に見なかったのは、一八六八年に発表された論考であるからこそ、第一回から三回までの印象派展に出品された装飾画に直接的な影響力を与え得たであろうと考えられるからである。

三、モネの装飾画

これまで、装飾芸術振興運動の社会的・制度的な進展や壁画としての装飾画の成立、そして日本美術が装飾芸術における一つの模範

として称揚されたことなどを述べてきたが、これだけを見ても装飾という概念は一九世紀後半のフランスにおいて、極めて込み入った、多様な様相を呈するものであった。この多様に分節する装飾芸術の過程の一つにモネが関わったと考えて、本章では一八七四年の第一回印象派展から一八七七年の第三回展までに出品されたモネの作品を、同時代の批評とともに分析していく。晩年の「大装飾画」《睡蓮》ならば、あるいは容易に世紀末の流れを引く装飾と断ずることもできよう。しかし作品が高く売れる著名な画家としてすでに地位を確立していた晩年のモネが、若輩の画家たちの装飾性を単に取り入れるだろうか。むしろその先駆者と考えたほうが自然ではないか。事実、ステイーブン・レヴィンのモネの装飾に関する論文で引用されているように、すでに第一回の展評で、アルマン・シルヴェストルはモネの作品を「装飾的」という語を用いて批評している。

彼はこの展覧会の中心となる画家を、モネ、ピサロ、シスレーであるとし、それぞれの作品の特徴を器用、調和のとれた、現実的なと評しながらも、我々はこれら趣を感じるには至っていないとする。そしてこう続けるのである。

確かなことは、この三人の風景画家たちが用いる物の見方が、どんな以前の巨匠たちのそれに何も似ていないこと、そしてその見方がもつともと思われる側面を持ち、かつそれを軽視することを許さないような確信的性格をもって自らを主張していることである。

もしその物の見方を定義しようとすれば、それは、とりわけ

装飾的・*décorative*であると言えるだろう。表現・*expression*の探求は、線を愛する者たちに任せておいて、その見方がもつぱら追求するのは、印象・*impression*の効果である。この二つの結果の総体こそが、完璧な芸術作品を形作るのだが、この最初の点だけで、興味深くはあるが、考え方の狭い試みを、位置付けるのに十分である。⁽²⁹⁾

シルヴェストルは、文学者でカフェ・ゲルボワの常連の一人であり、この批評は、共和派の新聞『ロピニオン・ナショナル』に掲載されたものである。批評文全体を読めば評価とも批判ともつかない中立的な立場にシルヴェストルは立っており、先の一文は否定的だとレヴィンは指摘しているが、果たしてどうだろうか。⁽³⁰⁾

時代は四年ほど下るが、ウジェーヌ・ヴェロンという『ラール』誌の編集長⁽³¹⁾が一八七八年に出版した『美学』のとある章の中で、装飾芸術 *l'art décoratif* と表現芸術 *l'art expressif* の概念を対比させながら論じている。⁽³²⁾ 彼はまず装飾芸術を、アントワヌ・ヴァトーやクロード・ロランなどを例に挙げながら、観念や感情の必要な介入のない、線、形態、色彩、などからとりわけ生じる眼を喜ばすためのものと定義する。次に表現芸術へと移り、精神的で感情や観念、芸術家の着想や発露の力を表明するものと定義して、これらを対置し、結論として後者が現代芸術の特質を表すものとしている。だが一方で、装飾芸術は完全に正当なものであり、極めて当然の要求に応えていると評価してもいる。一八七六年の産業応用美術中央連合によるタピスリーの展覧会を具体例に挙げて、その展覧会にあらゆ

る芸術愛好家が訪れて、日に日に伝統を失ってきている大芸術がそこで輝いている様を鑑賞している、それは何という色彩の的確な適合だろうか、何という線の配列の趣味だろうか、と述べる。⁽³³⁾ヴェロンの装飾芸術振興運動を意識したこの論考は、多分にシルヴェストルのそれと似通っており、モネに使われた「装飾的」という評価はこれまでの装飾の社会的動向に関連する傍証となるのではないだろうか。

では実際に作品を見ていこう。第一回展において、モネは五点の油彩画と七点のパステル画、計一二点を出品した。油彩画は《ル・アーブル：港を離れる釣り船》(図3)、《ひなげし》(図4)、《カピュシーヌ大通り》(図5、図6)、⁽³⁴⁾《印象、日の出》(図7)、《昼食》(図8)である。パステル画に関しては、同定が困難であり、本論では言及しない。

まず《昼食》は一八六八年の制作で他の作品よりも五年ほど古いものであり、この頃のモネはサロンに発表することを考えていたことから、完成度が高い。印象派の代名詞ともなる筆触分割はここでは使用されていない。他の作品と比較するならば、技術的にもしっかりと描けることを主張する作品と見なせるだろう。他の四点はモネらしい作品であり、特に《印象、日の出》は、ルイ・ルロワに揶揄されたことで、「印象派」という名称が生まれる淵源となった著名な作品である。さてこれらの作品のどこにシルヴェストルは「装飾」を見出したのか。批評文に「表現の探求は、線を愛する者たちに任せて」とあるように、これはデッサンに力点をおく線の芸術と、色彩の芸術のどちらが優れているかという旧来から存在する論争が

念頭におかれていると思われる。モネの作品、とりわけ筆触分割で描かれた作品は当然のことながら色彩の絵画であり、《印象、日の出》のような形態の明確な把握を無視した描法はその典型例だ。したがって、彼らの作品は完成されていない下書き、エボーシユと見なされた。⁽³⁵⁾また「風景」を描いているのではなく、彼らの感覚による「印象」を描いているに過ぎないとも批判される。さらには、エティエンヌ・カルジャという批評家が『フランス愛国者』誌に次のように批評する。

巨匠たちが色調 *ton* と呼んでいたものを、彼らは色斑 *tache* と名付けている。彼らにとつては、意図された調和の中に溶け込む混合された色合いはもはや問題ではなく、パレット上の色を生のみままで、偶然に任せて並置した、平坦で色とりどりの筆触 *touches*こそが問題なのだ。⁽³⁶⁾

筆触分割で描かれた明るい色彩、そしてこの技法が必然的に孕む平面性が指摘されている。一方、シルヴェストルは二年後の第二回展でも「形態にほとんど関心を持っていない印象主義は、全く装飾的で色彩家である」⁽³⁷⁾と述べる。こうした状況から、印象派に向けられた評価ないしレッテルを再構築するなら、印象派的な作品、つまり未完のエボーシユで感覚的な筆致で表された明るい平坦な画面がそのまま「装飾」と結び付けられると考えられる。

ここでシェノーの論文についての分析を思い起こしたい。筆者は彼が日本美術に見出した特質を、透視図法の放棄、シンメトリの

欠如、明暗法によらない色彩感覚という三点の要素に要約したが、これらの要素は上記のモネの作品に認められるだろうか。二点の《キャブシーヌ大通り》は、どちらも俯瞰構図（これもジャポニスムの特質とされる）をとっており、視線は左下斜めへと注がれている。シェノー流に言えば、シンメトリの構図ではない。そもそも視線が正面ではなく斜めの角度を取っている時点で、シンメトリを崩そうとする意図は濃厚だ。次に色彩感覚だが、同時代の批評にもあったように、筆触分割自体が明暗法を無視する描法であり、《昼食》を除く全てが極めて「明るい」。最後に透視図法だが、《キャブシーヌ大通り》において、収斂していく消失点のまさにその位置に木々が描かれ、消失点は覆い隠されてしまっている。極めつけは《印象、日の出》である。水平と空との境界線が判別不可能であり、晩年の《睡蓮》を思わせる。もはや奥行というものを描こうとしているのか、モネのあまりの逸脱ぶりに鑑賞者たちがおののいたことも容易に理解されるだろう。

ところで稲賀氏が指摘したことだが、カスタニャリが「彼ら〔出品者たち〕にひとが当初与えた、「日本人」という形容辞は、全く意味をなさない。かれらを、よく説明する一語で性格付けようとするなら、『印象主義者』とでもいった新語を铸造するほかない」と述べたことは、当時、日本と印象派とが結び付けられて連想されていたことを示唆する。しかし、当のシェノーの批評には、「日本」も「装飾」も使用されている形跡がない。³⁹シェノーと印象派との関係は、まことに複雑な様相を呈していると言わねばならない。

続いて第二回展を見ていこう。モネはこの展覧会に作品を十九点出品した。その内容は、同展で話題を呼んだ《ラ・ジャポネーズ》や、当時住んでいたアルジャントゥイユ近郊の風景画、《ラ・グルヌイエールの水浴場》のような旧作である。またモネの作品は第二室に展示されて、ルノワール、シスレー、モリゾ、そして初参加のカイユボットと同室であった。⁴⁰デブーダンやルグロなど、今日では印象派と見なされていない画家たちが展示された第一室の後にくるこの第二室は、「グランド・サロン」と称され、純粹な印象派の画家たちによって飾られた。ここにモネは、「装飾パネル *panneau décoratif*」と題して、現在では《昼食》（図9）と呼ばれている作品を展示した。第一回展でシルヴェストルから「装飾的」と評されたモネは、この年、自ら作品タイトルに「装飾パネル」の名称を付けたのである。注文ではなく、自発的に描かれたこの作品は、モネによる装飾画の定義の宣言と考えてよいだろう。⁴¹「昼食」という日々の生活や家族の団欒を描いているはこの作品では、これから食事をするのだろうか、未だ食べ物が残っている。この前景の描写は静物画と呼んでよいものだろう。事実まくり上げられたテーブルクロスはオランダ派の静物画の伝統に連なるものである。

他方、もともと食事の情景という主題は、マネの《草上の昼食》（図10、一八六三年）や《アトリエの昼食》（一八六八年）を想起すればわかるように、しばしば取り上げられてきたものであった。モネの場合ではマネと同題の《草上の昼食》（図11、一八六五年）、第一回展に出品された《昼食》（一八六八年）、あるいは《夕食》、《夕食後の室内》（両方とも一八六八年）などがある。今この瞬間に食事

を行なっていない、あるいはしようとしていない作品は、マネの両作品とモネの《夕食後の室内》と《装飾パネル》である。しかし共通項があるようでないのが実際のところで、人物の配置で、すぐに食事の情景とは認識し難いという点で《装飾パネル》が特異な作品と言えようか。またそれは大げさに言えば、物語性の拒否であるとも考えられる。

ここでさらに比較対象として挙げたいのが、同室に展示されたカイユボットの《昼食》(図12)である。同主題であるこの作品は、モネのそれと対照をなすものであると思われる。モネの戸外とカイユボットの室内、日蔭があるものの相対的に陽光の下の明るい画面と窓からのみ入ってくる光の暗い画面、素早い筆致と堅実な筆致、食事前／後の情景と食事時の情景、あるいはカンヴァスのサイズで言えば、一六二×二〇三センチと五二×七五センチの大小などが列挙できる。実際はこのような対照の意図をもって制作されたかはわからないが、興味深い比較対象だろう。

またモネの他の作品と比較すると、この第二回展に出品された作品の中で《ラ・ジャポネーズ》を除き、縦横一メートルを超えるものはないが、《装飾パネル》は約二倍の大きさである。これから分析していく《七面鳥》も一七二×一七七センチであることから(ピュヴィの《海辺の女たち》も二〇五×一五四センチである)、室内に飾られることを目的とした作品におけるサイズも考慮に入れなければならないだろう。サイズで言えば、第一回展の《昼食》も二三〇×一三〇センチとかなり大きい。同主題であるこの作品と《装飾パネル》の装飾における差異は何か。本論の論旨で言えば、堅実な筆

致や明確に認識できる奥行、明暗法が列挙できるだろう。

他方で批評においてこの《装飾パネル》への言及は、ギユスターヴ・リヴィエールのもののみで、そこでは「装飾」は問題になっていない。⁴² 主題、描法、サイズで見えてきたが、更なる考察が求められるだろう。

さて、さらに続く第三回展においてモネは二十点の作品を出品し、そこには有名な《サン・ラザール駅》の連作も含まれていた。問題の《七面鳥》(図13)は、副題に「未完の装飾 *décoration non terminée*」と付けられて第二室に展示された。⁴³ 他にはピサロやルノワールなどが同室で、総じて風景画メインの展示室であった。因みに現在では同定されていないルノワールの《ダリア》は、ジョルジュ・リヴィエールという批評家によって次のように言及されている。「大パネルを引き合いに出してこの列挙を終わろう。それは草や蔓がからまった見事な赤いダリアだ。この大きなタブローは華麗なる装飾 *décoration* である」。⁴⁴

モネの《七面鳥》はもともとパトロンであるエルネスト・オシュデの注文によって制作され、彼の別荘に飾る四点の装飾画の一つであるという経緯を持っていたが、オシュデの破産により散逸する運命にある。⁴⁵ 《七面鳥》の他の作品は、《狩り》(図14)、《モンジュロンの池》(図15)、《モンジュロン庭園の曲り角》(図16)であり、これらの作品はモンジュロン周囲の景観の美しさを描いた、目で見て楽しいという性格を持っている。《七面鳥》には明らかに、ジャポニスムの影響が見て取れるだろう(実際、この頃ジャポニスムの作

品を生み出していると認識されていたようだ⁽⁴⁶⁾。画面三分の二ほどの高さまである平野は、かなり平面性が強調されており、前景に描かれた鳥たちが左に寄せられるという配置によって、シンメトリーが崩され、一番手前の鳥は胴体部が途切れた断片として表されている。またパトリによれば、食べ物をついばむ鳥たちのねじれた姿形は、北斎漫画の影響を受けているようだ⁽⁴⁷⁾。つまりモネは、ジャポニスム的な表現手段によって装飾的效果を意図的に示したことになる。

そのことは、オシユデが注文した装飾画の習作二点と同時期にモンジユロン近郊を描いた作品二点を出品し、そのタイトルには「装飾」を使用しなかったことから補強されるだろう。この習作二点《モンジユロン池の片隅》(出品番号九十二)と《モンジユロン庭園のバラ》(番号九十三)は、サイズのみが小さくなっているものの、造形自体は完成作と大差ない作品であり、単なる風景画である。オシユデ邸に飾られるべく制作された時点では装飾画であったとしても、外部に展示する展覧会では装飾画とは呼ばれていない。装飾画と決定するフィルターにかけられて残るのは、やはりジャポニスムの傾向の強い絵画であるようだ。

ところで、ルノワールの絵画を装飾と評したりヴィエールは、機関誌『印象派』を発刊し評論を載せることとなるのだが、そこにルノワールが「装飾芸術と同時代人」と題する文章を寄稿した。マネやモネ、そしてルノワールは自己の芸術作品についての美学を語らなかったことで有名だが、こと装飾に関してルノワールは実は多弁である⁽⁴⁸⁾。彼は自らの画業を二三歳で磁器の絵付け師の元に弟子入り

したことから始め、ロココ芸術の讃美者であり、モネ以上にパトリオンの私邸の室内装飾画を手掛けてきた。ルノワールはこの文章で、同時代の建築装飾を建築との調和を欠いていると批判し、その原因をパリ国立美術学校の教育制度にあるとしている。そしてドラクロワのサン＝シュルピス教会にある装飾画を例に、「装飾における絵画作品は色価しか持ち合わせていない、というのもそれは極彩色であるからだ。色調がそれらの調和の中で変化すればするほど、ますます絵画は装飾的になるだろう⁽⁴⁹⁾」とシエノーを思わせる色彩理論を展開している。ルノワールの理論とモネの装飾への志向は、影響関係にあった可能性がある。

おわりに

最後に問題点を記して終わりたい。

第四室においてモネは《サン・ラザール駅》の連作を展示した。これは都市空間を描いたものであつて、同室のカイユボットによる《ヨーロッパ橋》や《パリの通り、雨》と同主題である。第二回展でも、モネとカイユボットは同室に《昼食》を展示するなどしていることから、この二人には何らかの共通意識があつたかもしれない。それは、モネの「装飾パネル」の試みが、カイユボットによって引き継がれたことから予想される。第四回展において、カイユボットは《釣り》(図17)、《水浴者》(図18)、《ペリソワール》(図19)に「装飾パネル」と名付けた。しかし、カイユボットの作品には日本的要素はあまり認められない。レジャーというモチーフが、観

者に逸楽感、幸福感を催させるからであろうか。装飾画として見なされたものはどのような絵画なのか。この疑問を詳細に論じる手がかりとして、モネとカイユボットの関連を示唆しておきたい。

そしてモネに戻って、一八九二年に制作された《ポプラ並木》(図20)の批評を見てみよう。《ポプラ並木》の個展で、二〇枚の連作が集められたのを見て、批評家オクターブ・ミルボーはこう評価する。

それはまったく見事な作品だ。この連作、一つの作品、そこで貴方はもう一度、貴方自身を蘇らせ、また、そこで偉大な装飾の美に達している。⁽⁵⁰⁾

ミルボーは、ポプラ並木が連作として並べられることによって、並木のパターン化された光景と天候や時間によって変化する色彩の調和に、その装飾性を見出したのだろう。七〇年代では「装飾」をめぐる言説は批判的な意味合いを含んでいたが、九〇年代になると好意的な評価へと転じる。この時間的隔たりによる「装飾」のタームの変化は、どのような意味を含んでいるのだろうか。今後更に検討していきたい。

註

(1) 例として以下を参照。Silverman D., *Art Nouveau in fin-de-siècle France, Politics, Psychology and Style*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989. (ミルヴァーメン, D. 『アール・ヌーヴォーフラ

ンス世紀末と「装飾芸術」の思想』天野知香、松岡新一郎訳、青土社一九九九年。); Troy N. J., *Modernism and the decorative arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991; 稲賀繁美『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会、一九九九年、第六章。; 天野知香『装飾／芸術—19—20世紀フランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、二〇〇一年。

(2) Levine, S. Z., "Décor/Decorative/Decoration in Claude Monet's Art", *Arts Magazine*, February 1979, pp. 136-139.; Herbert, R., "The decorative and the natural in Monet's Cathedrals", *Aspects of Monet*, New York, Abrams, 1984, pp. 160-179.; Patry, S., "Monet et la Décoration", *Claude Monet 1840-1926*, exh. cat., Réunion des musées nationaux, Paris, 2010, pp. 318-325.

(3) 天野、前掲書、二〇〇一年。

(4) 天野氏の指摘による。同上、七一―七二頁。

(5) *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot, 1862, p. 318.

(6) Larousse, P., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, T. 6 Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870, p. 253.

(7) *Le Dictionnaire de l'Académie française*, 7ème édition, Paris, Firmin-Didot, 1879, p. 479.

(8) ビュヴィーのカタログ・レゾネにあたった限りでは、「装飾パネル」と副題が付けられたのはこの作品のみである。但しこの作品以前から「トリブティックを構想したものとして」左、中央、右パネルと説明を入れている作品が存在する。Price A. B., *Pierre Puvis de Chavannes: II A Catalogue raisonné of the painted work*, New Haven and London, 2010, を参照。

(9) 因みに一九世紀ラルース大百科事典によれば、panneauの「絵画」における項目の第一義は、「木材の上に絵画を描くために作られた板」とあり、第二義には、「画家が色を塗るカンヴァス」、第三義は、「装飾のパネル。飾るための板張り、あるいは天井に設置する絵画」とある。Larousse, *op.cit.*, T.

- 12, 1874, p. 118.
- (10) Price, *op.cit.*, p. 225.
- (11) Beulé, M., *Cours d'archéologie, La peinture décorative et le Grand art*, Paris, Firmin-Didot, 1860, p. 4. 引用文の訳は、天野、前掲書、二〇〇一年、二四〇頁を使用させていただいた。
- (12) 馬淵明子『ジャポニスム』ブリュッケ、一九九七年、特に第五章。また講演会の記録集という形式だが、以下でも言及している。馬淵明子「モネの装飾感覚—その源泉と表現展開」『地中トーク モネ入門—「睡蓮」を読み解く六つの話』地中美術館、二〇〇六年、一二七—一五六頁。
- (13) このあたり議論については、以下を参照。成瀬不二雄「江戸からパリへ—秋田蘭画から西洋近代絵画へ」『季刊藝術』第四〇号冬、講談社、一九七七年、八六—一〇五頁。大島清次『ジャポニスム』講談社学術文庫、一九九二年。馬淵、前掲書、一九九七年。稲賀、前掲書、一九九九年。宮崎克己「透かし」と「透視図法」—空間のジャポニスム・抄—『探求と方法 フランス近現代美術史を解剖する—文献学、美術館行政から精神分析・ジェンダー論以降—』晃洋書房、二〇一四年、一一五—一三七頁。
- (14) Chesneau, E., "L'Art Japonais", *Les nations rivales dans l'art : peinture, sculpture. L'art japonais. De l'influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art*, Paris, Didier, 1868, pp. 414-454.
- (15) 大島、前掲書、一九九二年、第六章。
- (16) 一八六七年のパリ万博と日本美術との関連については、寺本敬子「一八六七—年パリ万国博覧会とジャポニスム」『西洋近代の都市と芸術 2 パリ—19世紀の首都』竹林舎、二〇一四年、一〇八—一二八頁を参照。
- (17) Weisberg, G. P., "Philippe Burty and a critical assessment of early 'Japonisme'", *Japonisme in Art, an International symposium*, Kodansha international, 1980, p. 116. Cf. Burty P., "Japonisme" *La Renaissance littéraire et artistique mai 1872—féb. 1873*.
- (18) Larousse, *op.cit.*, T. 16, 1^{er} supplément, 1878, p. 1003.
- (19) Chesneau, *op.cit.*, pp. 420-421. この文も含め、以下シェノーの論考は拙訳による。
- (20) 稲賀氏が指摘したように、当時の前衛を自負するフランス人にとって葛飾北斎は、アカデミー絵画を批判する方便として使用された。稲賀、前掲書、第三章。
- (21) Chesneau, *op.cit.*, p. 434.
- (22) *Ibid.*, p. 434.
- (23) *Ibid.*, pp. 450-451.
- (24) *Ibid.*, p. 452.
- (25) *Ibid.*, pp. 452-453.
- (26) 大島、前掲書、一〇八頁。
- (27) Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des beaux-arts*, septembre 1878, pp. 385-397, et novembre 1878, pp. 841-856. など。一八七〇年代前半までの他の批評家による日本美術の装飾性の言及については、今後の課題とした。
- (28) Levine, *op.cit.*
- (29) Silvestre, A., "Chronique des beaux-arts : Physiologie du refusé—L'Exposition des révoltés", *L'Opinion nationale*, 22 April, 1874. なお引用文は以下の文献に所収されているものを使用した。特に断りがなく限り、印象派展の批評文は、この年から使用し、かつ拙訳でもある。Berson R., *The New painting: Impressionism 1874-1886, Documentation*, Vol.I. Reviews, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp. 39-40.
- (30) Levine, *op.cit.*, p. 136.
- (31) ヴェロンについては、陳岡めぐみ『市場のための紙上美術館—19世紀フランス、画商たちの複製イメージ戦略』三才社、二〇〇九年を参照。
- (32) Véron, E., *L'Esthétique*, Paris, Reinwald, C., et Cie., 1878, Chap. VII, pp. 130-152. など。以下は言及がある。Evet, E., *The Critical reception of Japanese art in late nineteenth century Europe*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982, pp. 71-72. 天野、前掲書、二〇〇一年、七二頁。

- (33) 事実、『ラール』誌、またその編集長であるヴェロンは、装飾芸術振興運動に参画していた。陳岡、前掲書、第七章を参照。
- (34) このバーションがあり、ミサらが出品されたかは不明である。
- (35) 下書が、エボリーシエの議論について、Boime, A., *The Academy and French painting in the nineteenth century*, London, 1971. (ボイム, A. 『アカデミーとフランス近代絵画』森雅彦、阿部茂樹、荒木康子訳、三元社、二〇〇五年。)を参照。
- (36) Carjat, E., "L'Exposition du boulevard des Capucines", *Le Patriote français*, 27 April, 1874. Cf, Berson, *op.cit.*, p. 15.
- (37) Silvestre, A., "Exposition de la rue Le Peletier", *L'Opinion nationale*, 2 Apr, 1876. Cf, Berson, *Ibid.*, p. 109.
- (38) Castagnary, J., "L'Exposition du boulevard des Capucines : Les Impressionnistes", *Le Siècle*, 29 April, 1874. 稲賀、前掲書、一五〇頁を参照。かつ引用文の訳も使用させていただいた。
- (39) Cf, Berson, *op.cit.*, pp. 17-20.
- (40) Clayson, H., "A Failed attempt" in Moffet, C. S. ed., *The New painting: Impressionism 1874-1886*, exh. cat., Geneva, 1986, p. 146. 今の展覧会カタログでは各印象派展の出品作品、展示部屋の同定、批評の分析など網羅的な研究がなされている。また同様の考察が以下でもされている。島田紀夫『印象派の挑戦ーモネ、ルノワール、ドガたちの友情と戦い』小学館、二〇〇九年。
- (41) バトリの指摘にちなむ。Cf, Patry, *op.cit.*, p. 320.
- (42) Cf, Berson, *op.cit.*, p. 70.
- (43) Brettell, R. R., "The 'First' exhibition of Impressionist painters", in Moffet, *op.cit.*, p. 194.
- (44) Rivière, G., "L'Exposition des impressionnistes", *L'Impressionnistes*, 6 April, 1877. Cf, Berson, *op.cit.*, p. 180.
- (45) オシエナ時の装飾画について、Adhémar, H., "Décoration pour le château

- Rottembourg à Montgeron", *Hommage à Claude Monet (1840-1926)*, exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1980, pp. 168-174. を参照。
- (46) Sebillot, P., "Exposition des impressionnistes", *Le Bien public*, 7 April, 1877. Cf, Berson, *Ibid.*, p. 189.
- (47) Cf, Patry, *op.cit.*, p. 320.
- (48) ルノワールの装飾画については、Herbert, R., *Nature's workshop: Renoir's writings on the decorative arts*, Yale University Press, New Haven and London, 2000. を参照。
- (49) *Ibid.*, pp. 95-96. 今の著作にルノワールの装飾芸術に関する草稿が収められている。
- (50) Mirbeau, O., in a letter of 17 Feb. 1892 to Monet, cf, Levin, *op.cit.*, p. 138.

謝辞

本論の執筆に際して、神戸大学国際文化学研究所教授吉田典子先生から多大な御示唆と御教示を賜りました。末筆ながらここに記し感謝の意を申し上げます。

亀田晃輔 (かめだ・こうすけ)
二〇一〇年 東海大学文学部卒業
現在 神戸大学大学院人文学研究科博士前期課程在籍

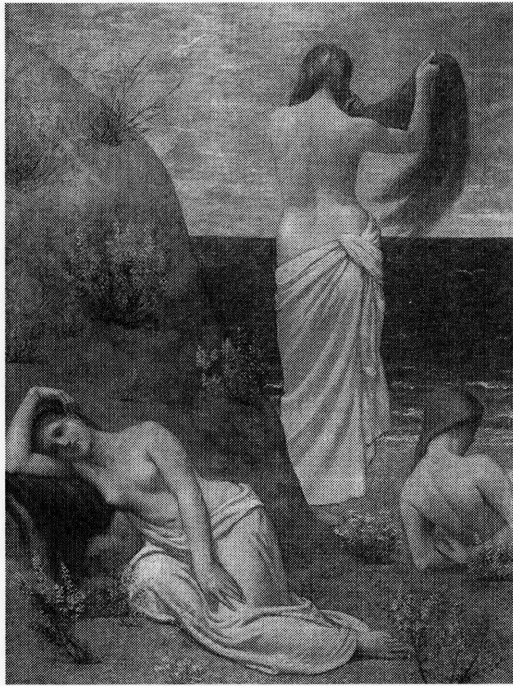


図2 ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ《海辺の女たち》1879年カンヴァスに油彩
205 × 154cm パリ オルセー美術館

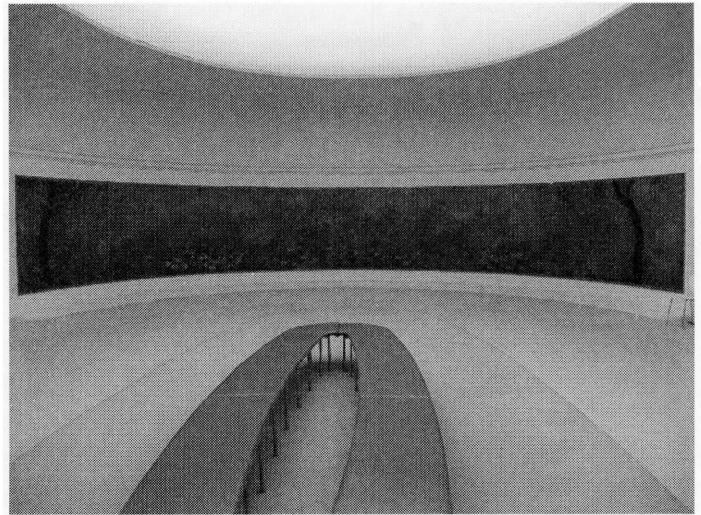
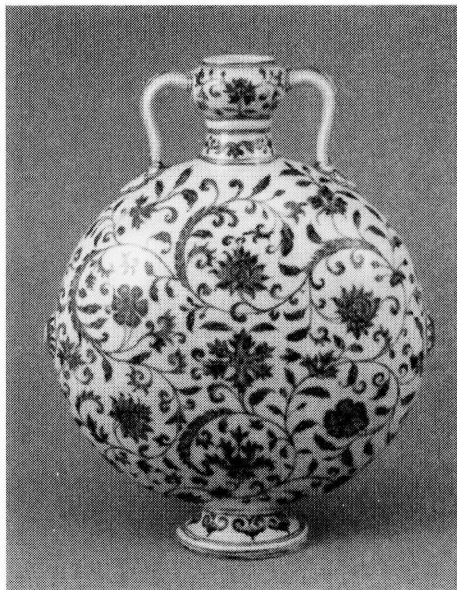


図1 《睡蓮—2本の柳（大装飾画）》1922-1926年頃 カンヴァスに油彩 200 × 1700cm パリ オランジュリー美術館

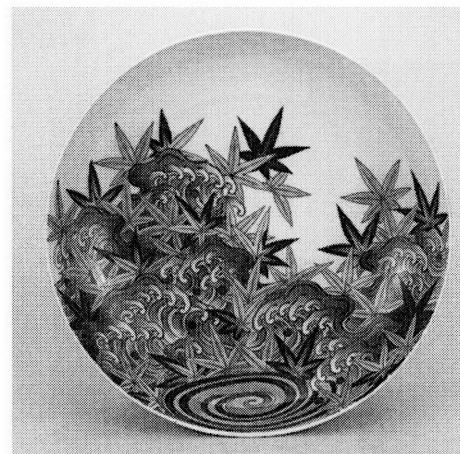
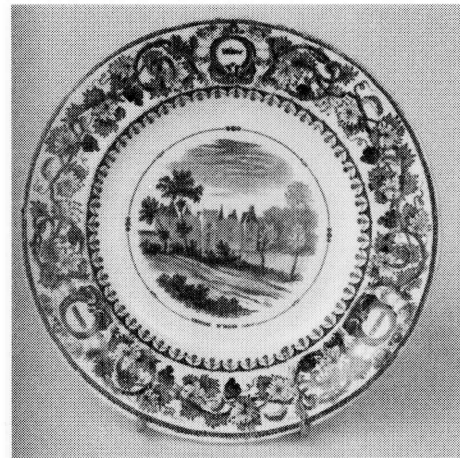


参考図版

右上 典型的な西洋の文皿

左上 中国明時代の壺

右下 日本江戸時代の文皿



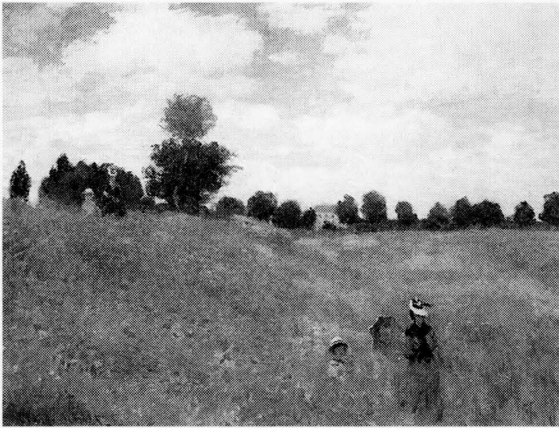


図4 《ひなげし》1873年 カンヴァスに油彩
50 × 65cm パリ オルセー美術館

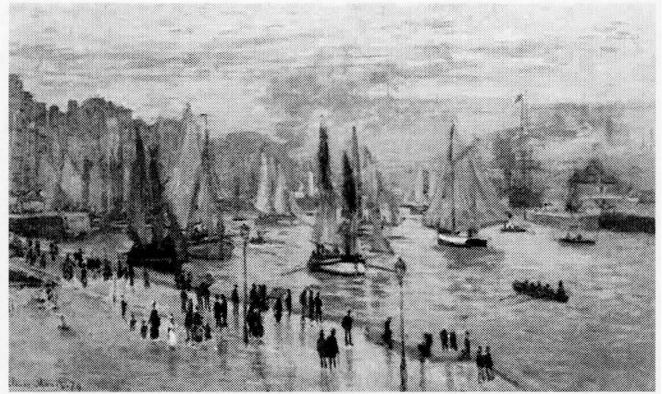


図3 《ル・アーブル：港を離れる釣り船》1874年 カンヴァスに油彩 60 × 101cm ロサンゼルス郡立美術館

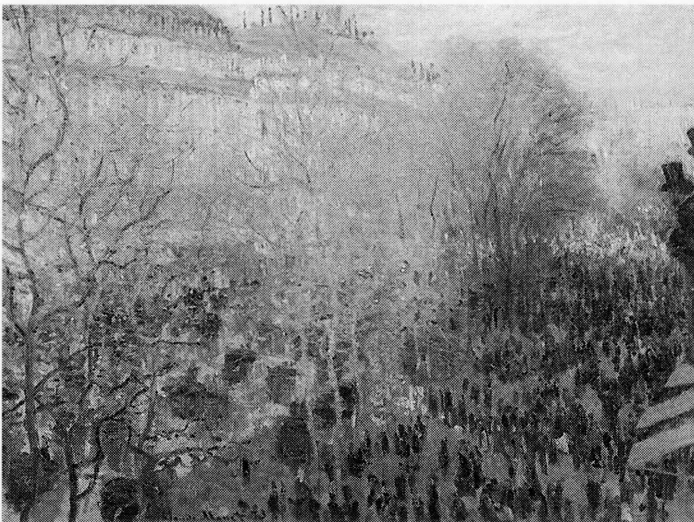


図6 《カピュシーヌ大通り》1873年 カンヴァスに油彩
61 × 80cm モスクワ プーシキン美術館

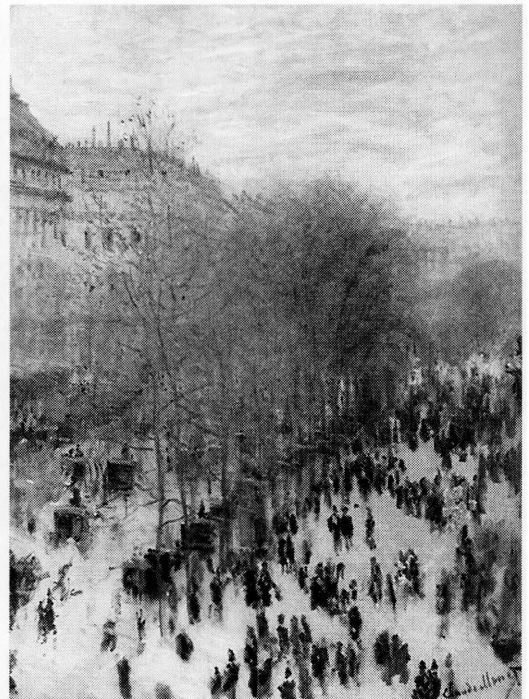


図5 《カピュシーヌ大通り》1873年 カンヴァスに油彩 80 × 60cm カンザスシティ ネルソン＝アトキンズ美術館



図8 《昼食》1868年 カンヴァスに油彩
230 × 150cm フランクフルト
シュテーデル美術研究所

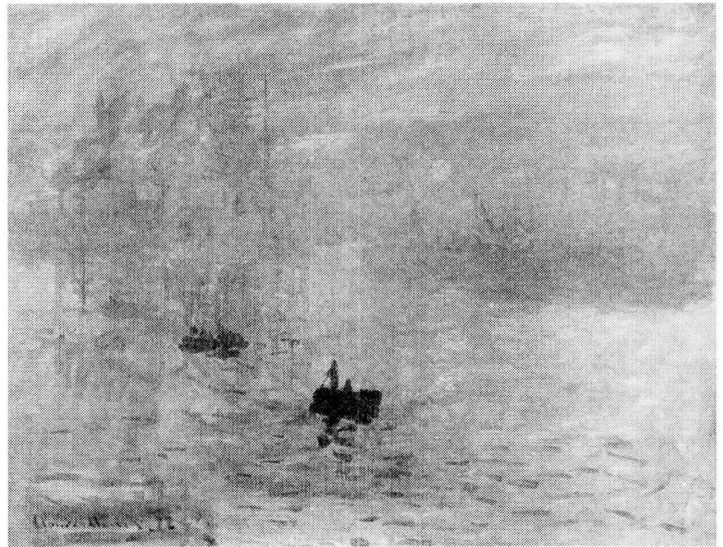


図7 《印象、日の出》1872年 カンヴァスに油彩 48 ×
63cm パリ マルモッタン美術館



図9 《装飾パネル（昼食）》1873年
カンヴァスに油彩 162 × 203cm
パリ オルセー美術館



図10 エドゥアール・マネ《草上の昼食》
1863年 207 × 204.5cm
パリ オルセー美術館



図 12 ギュスターヴ・カイユボット 《昼食》1876 年
カンヴァスに油彩 52 × 75cm パリ 個人蔵

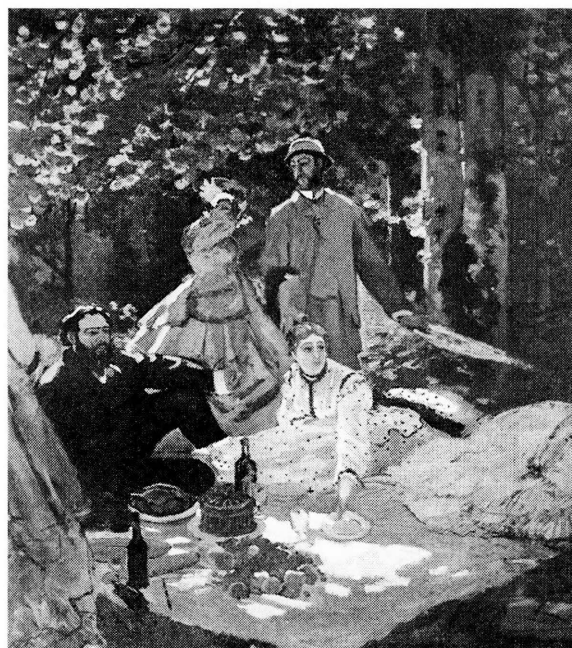


図 11 《草上の昼食》(中央断片) 1865-66 年
カンヴァスに油彩 248 × 217cm パリ
オルセー美術館



図 14 《狩り》1876 年 カンヴァスに油彩
170 × 137cm 個人蔵

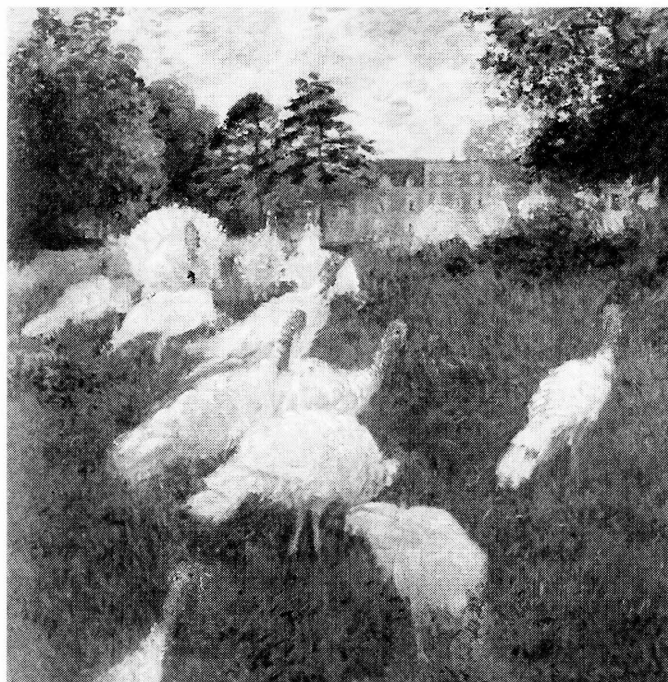


図 13 《七面鳥 (未完の装飾)》1877 年 カンヴァスに油
彩 172 × 175cm パリ オルセー美術館

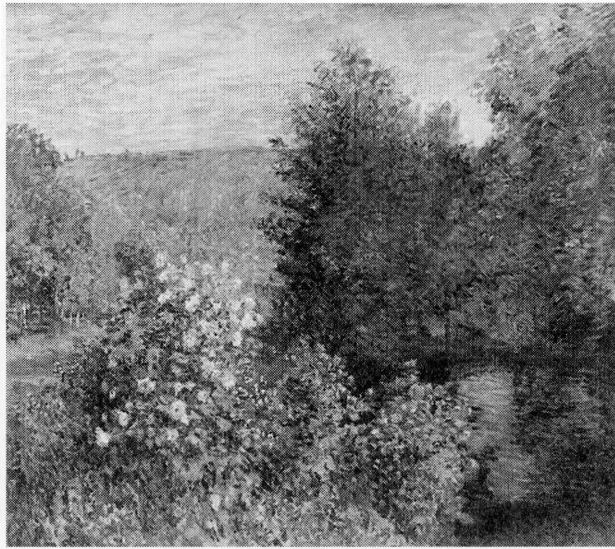


図 16 《モンジュロン庭園の曲がり角》 1876 年 カンヴァスに油彩 173 × 193cm エルミターージュ美術館

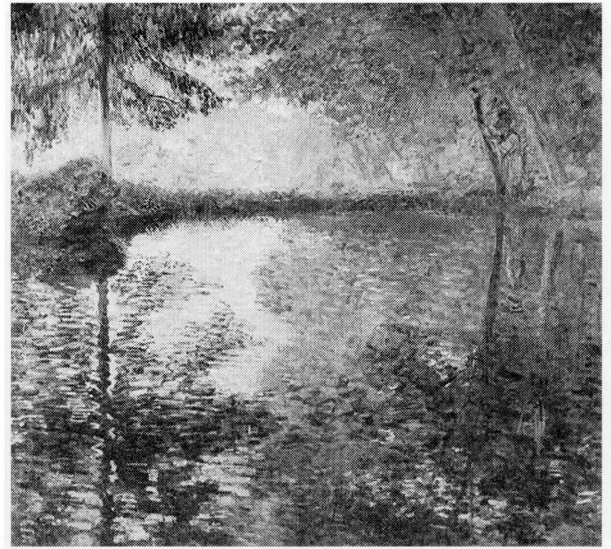
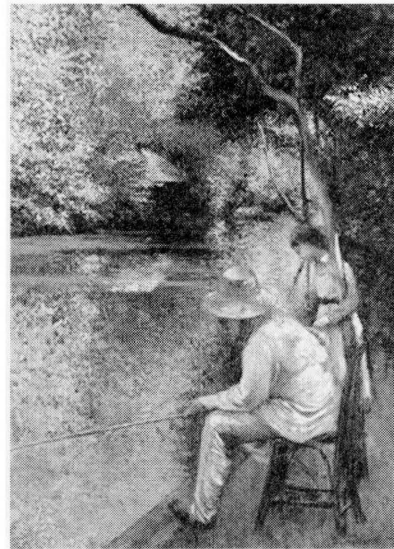


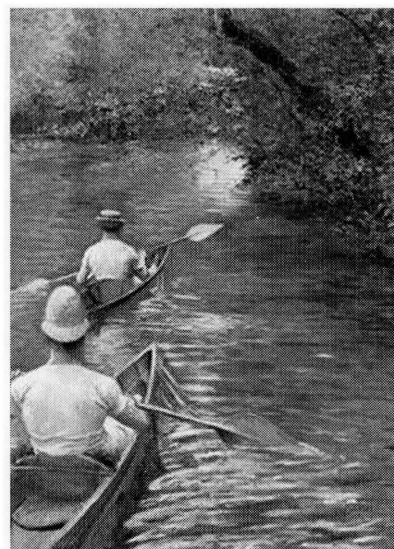
図 15 《モンジュロンの池》 1876 年 カンヴァスに油彩 172 × 193cm エルミターージュ美術館



カイユボットの「装飾パネル」
右上 図 17 《釣り》 1878 年
カンヴァスに油彩
157 × 113cm
パリ 個人蔵



左上 図 18 《水浴者》 1878 年
カンヴァスに油彩
157 × 117cm
パリ 個人蔵



右上 図 19 《ペリソワール》 1878 年
カンヴァスに油彩
157 × 113cm
レンヌ 美術考古学博物館



図 20 《陽を浴びるポプラ並木》1891 年 カンヴァス
に油彩 93 × 73.5cm 東京 国立西洋美術館