

SOMPO美術館
研究紀要
第1号

Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No.1

2023



フィンセント・ファン・ゴッホ
《ひまわり》
1888年
油彩・キャンヴァス
100.5×76.5cm
SOMPO美術館

Vincent van Gogh
Sunflowers
1888
Oil on canvas
100.5×76.5cm
Sompo Museum of Art

SOMPO美術館
研究紀要
第1号

Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No.1

2023

SOMPO 美術館 研究紀要 第1号

Bulletin of Sampo Museum of Art, Tokyo No. 1 2023

目次

Contents

『SOMPO 美術館 研究紀要』刊行にあたって

館長 梅本武文 ————— 6

On the publication of the Bulletin of Sampo Museum of Art

Director Takefumi UMEMOTO ————— 7

海外からの美術品借用における契約上の留意点

— 借用契約書の諸条件の内容と、不可抗力に該当する事由が発生した際の対応 —

村田明弘 ————— 8

An Analysis of “Loan Agreements” for Borrowing Works of Art from Abroad:
Overview of Terms and Conditions, and Measures to Be Taken in the
Case of Events that Could Fall under “Force Majeure” Provisions

Akihiro MURATA

Abstract ————— 22

フィンセント・ファン・ゴッホ《ひまわり》(F457/JH1666)の制作年について

小林晶子 ————— 23

The Date of Vincent van Gogh's *Sunflowers* (F457/JH1666)

Shōko KOBAYASHI

Abstract ————— 32

アンリ・マルタンの壁画装飾：その全容と歴史的意義に関する一考察

岡坂桜子 ————— 33

The mural paintings of Henri Martin: Considering them as a whole and
their historical significance

Sakurako OKASAKA

Abstract ————— 53

『SOMPO 美術館 研究紀要』刊行にあたって

ここ数年のコロナ感染拡大等による大きな環境変化に加えて、本年4月には70年ぶりの改正博物館法が施行され、今後、美術館に求められる役割・機能はますます拡大していくことになります。そのような中、SOMPO美術館では学芸員を含むすべての職員でパーパス(存在意義、志)や社会に提供できる価値について、昨秋までに時間をかけて論議しました。

その論議の中で我々のパーパスは「安心・安全で信頼される美術館として、芸術文化で心豊かな社会をつくり、芸術文化を未来につなぐ」と定め、また「未来につなぐ」こととしては収蔵品を作家が意図した良い状態で残していくだけでなく、学芸員の研究成果や美術館の活動成果も積極的に残していくことにしました。

そのような考えに基づき、SOMPO美術館では第1号となる「研究紀要」を刊行することになりました。発表内容としては収蔵品の調査研究だけでなく、展覧会の開催実務の中で得た研究成果や実務知見も対象としました。この点が当館紀要の特長にもなっていると考えております。

館長といたしましては、職員が主体的にこのような研究成果や活動成果の発表の機会を作ってくれたことに大変嬉しく思っている次第であります。なお、数多くの新たな取組みによって、学芸員やその他職員の業務量がかなり増えていく中での第1号の紀要の執筆となりました点をご勘案いただき、本紀要をご覧くださいませようお願い申し上げます。

最後になりますが、本紀要が他の美術館の皆さまや他機関研究者の皆さまにとってSOMPO美術館へのご理解につながり、また少しでも皆さまの活動の参考にしていただけると幸いです。

2023年3月

公益財団法人 SOMPO 美術財団 / SOMPO 美術館
館長 梅本 武文

On the publication of the Bulletin of Sampo Museum of Art

Over the past few years, not only has the global pandemic transformed the environment surrounding museums and galleries, in April this year in Japan the first revisions to the Museum Act for 70 years will enter into force, further expanding and enhancing the roles and functions that are expected of art museums. It was in response to these momentous changes that all the staff of Sampo Museum of Art, including curators, spent a good deal of time until last autumn engaging in discussions about the museum's purpose and what value it can provide to society.

Through these discussions we determined "Our Purpose" to be the following: "As a safe, secure, and trusted art museum, we will work to create a spiritually rich society through art and culture, and link art and culture to the future." As part of "Our Purpose" to "link art and culture to the future," we decided that we should not simply preserve our collection in good condition as intended by the artists, but also actively work to leave the results of our curators' research and the museum's various activities to future generations.

It is these ideas that have ultimately led to the publication of the very first issue of the Bulletin of Sampo Museum of Art. The contents cover not only study and research on the collection itself, but also research outcomes and practical knowledge gained in the course of organizing various exhibitions. We believe that this point distinguishes the Bulletin of Sampo Museum of Art from other publications.

As museum director, I am truly delighted that this new publication creates opportunities for museum staff to take the initiative in publishing research outcomes and sharing the results of activities. As you review the contents, I hope that you will take into consideration the fact that this first issue of the Bulletin is being published at a time when the workload of curators and other staff members has already increased considerably due to a number of new initiatives.

I close with the wish that this new Bulletin of Sampo Museum of Art will deepen understanding about our museum among the staff of other art museums and researchers, and provide a source of reference for the activities of various people involved in the art world.

March 2023

Takefumi UMEMOTO

Director

Sampo Fine Art Foundation / Sampo Museum of Art

海外からの美術品借用における契約上の留意点

—借用契約書の諸条件の内容と、不可抗力に該当する事由が発生した際の対応—

An Analysis of “Loan Agreements” for Borrowing Works of Art from Abroad:
Overview of Terms and Conditions, and Measures to Be Taken in the Case of Events that Could Fall under “Force Majeure” Provisions

村田 明弘

Akihiro MURATA

第1章 はじめに

新型コロナウイルス感染症 (COVID-19) は2019年12月初旬に、中国の武漢市で第1例目の感染者が報告されてから、わずか数か月ほどの間にパンデミックと言われる世界的な流行となった。WHOの統計によれば、2022年9月の時点での全世界の累計感染者数は約6億件、累計死者数は約650万件を数えている⁽¹⁾。全世界的なワクチン接種や大規模なロックダウン・行動制限等の対策で幾度か感染者数の減少がみられたものの、ウイルス自体の変異から第7波による感染者数の再増加が東アジアを中心に発生する等、世界中で未だ完全な沈静化には至っていないと言わざるを得ない状況が続いている。

この間、国内外の生活・文化・経済活動はコロナ禍により著しい制限を受けることを余儀なくされ、また、日本国内の美術館・博物館の活動も例外無く大きな影響を受けた。感染が急激に拡大し、政府による第1回目の緊急事態宣言が発令された2020年春からは、全国の美術館・博物館における臨時休館等の措置がとられ、多数の展覧会が中止または中断を余儀なくされたことが記憶に新しい。その中でも、特に海外の美術館等から作品を借用する展覧会に対しては、海外・国内間の輸送が一時期非常に困難となったこと、また本来作品輸送に同行するクーリエの来日・入国が実質的にストップとなったこと等から、その開催に強い悪影響を及ぼした。

本稿は、当美術館において、主に海外の美術館との間での作品借用に関する実務に従事している筆者が、一般に「Loan Agreement」と称される、海外からの美術品借用に関する契約書(以下「借用契約書」)の内容と注意点を明らかにするとともに、コロナ禍における海外からの作品借用について実際に経験した問題点・対応方法等を振り返り、それらの内容について考察を加えることを主な内容、

註(1) 厚生労働省検疫所「新型コロナウイルス感染症に係る世界の状況報告」(更新81)、2022年9月(厚生労働省検疫所ホームページ) <https://www.forth.go.jp/> (2022年9月15日アクセス)。

目的としている。なお、筆者は長年実務者として損害保険契約を中心に、主に海外の関係者との間で様々な交渉や契約の締結に携わって来たが、法曹界の資格を有する法律の専門家ではない。本稿の内容はあくまでも、筆者がコロナ禍において実際に遭遇した問題とそれらに対し如何に対応したのかを、実務者の経験と知識に基づいてまとめたものである点、十分にご留意ご理解を頂きたい。

第2章 Loan Agreement (英文「借用契約書」)の概要

2022年7月27日に文化庁から公表された「文化芸術分野の適正な契約関係に向けたガイドライン(検討のまとめ)」⁽²⁾では、国内の文化芸術分野における契約上の課題として、契約内容の書面化が不十分であるとの問題点と、契約書の作成による当事者間のより適正な関係の構築の必要性が指摘されている。海外から作品を借用する場合において「借用契約書」そのものが存在しないことはあまり想定できないが、多くの美術館関係者にとって、「借用契約書」における英文(または他の外国語)の条文や条項は、一般的にあまり馴染が無いが、またはどちらかと言うと不得意とする分野と推察される。したがって、本章では主に国内の美術館関係者に向けて、海外からの作品の借用にあたり用いられている、英文による「借用契約書」の一般的な構成や諸条件の記載内容、及びその注意点等を、契約書の条項ごとに順番に明らかにしてみたい。

註(2) 文化芸術分野の適正な契約関係構築に向けた検討会議「文化芸術分野の適正な契約関係に向けたガイドライン(検討のまとめ)」、2022年7月。

表 英文借用契約書の章構成例

List of Articles in Loan Agreement		借用契約書各章の内容例	
1	Definitions	1	定義
2	Borrower's Obligation	2	借用者の義務
3	Costs	3	費用
4	Security and Safety	4	警備と安全
5	Insurance	5	保険
6	Government Immunity from Seizure and Suit	6	政府による差押免除の手続き
7	Packings and Transportation	7	梱包と輸送
8	Environmental Conditions	8	展示環境
9	Photography	9	写真撮影
10	Credit Line	10	クレジット表記
11	Termination	11	中途解約
12	Force Majeure	12	不可抗力
13	Governing Law and Jurisdiction	13	準拠法と管轄権

1. “Definitions”（「定義」）

「借用契約書」においては、その冒頭に「定義」条項を置き、「借用契約書」の中で使用される特定の用語とその意味を定義の上、列記して記載することが多い。文化や法制度の異なる海外との取引においては、用語の内容を明確に定義しておかないと、異なった解釈をされるリスクがある。そのようなリスクを避けるためにも、「借用契約書」に使用される用語の定義をここで明記しておくことは重要となる。

2. “Borrower’s Obligation”（「借用者の義務」）

「借用契約書」における基本条項の一つであり、借用者が作品の借用に関して負うべき義務の内容が規定される。具体的には、借用料の支払い、輸送・保険・展示作業等の手配とそれに関連する各種費用の支払い、その他借用者が負うべき各種義務の内容が列記される。また、美術品の借用契約に特有の内容として、作品の安全な取扱いや作品の保護の注意事項等に関する義務が明記されることが多い。さらに、貸出者側関係者の展覧会への招待 (invitation) や、貸出者への展覧会図録の提供が定められていることも多い。

3. “Costs”（「費用」）

第2章2の「借用者の義務」と同様に「借用契約書」における基本条項の一つであり、作品の借用料、輸送前に必要な修復に関する費用等の借用者による負担と、その具体的な金額が明記される。また、費用の中には、輸送・展示に関する保険料、運賃と諸掛り、同行する貸出者側のクーリエの渡航費用等が含まれる。

4. “Security and Safety”（「警備と安全」）

作品の輸送中、展示中の警備と安全の確保は、美術品という高価かつデリケートな取扱いを要する財物を展示して公開する展覧会の特性上、重要な事項である。ここでは、主に貸出者側が必要とする作品の警備と安全の確保のため、借用者側は展示会場に関する警備や安全に関する情報を事前に提供（例：展示会場となる美術館のファシリティレポートを提供）して、貸出者の事前承認を受ける手続きが必要になる。また貸出先によっては、貸出者側の防災・警備担当者の来日による事前の施設実地調査 (inspection) の実施と、その結果に基づく要改善、指摘事項等が「借用契約書」

の条件の中に織り込まれる事例もあるので、借用者としてはその点を留意しての対応が求められる。

5. “Insurance”（「保険」）

借用作品に対する損害保険契約は、輸送中及び展示中等借用期間中において、作品に発生した事故による損害を補償するために手配される。美術品の借用に関する保険契約は、「借用契約書」の条件により貸出者・借用者の双方いずれでも手配することが可能であり、通常その保険料は借用者側が負担する。また、民間保険会社との間の損害保険契約に加えて、「借用契約書」の条件に基づいて貸出者の了解を得た上で、「国家補償制度」を利用することも可能である。

海外からの作品借用に際して、本邦の民間保険会社との間で締結する損害保険契約の引受は、主に貨物海上（外航積荷）保険により行われ、その基本となる保険約款は協会貨物約款（A）（＝オールリスク担保）、協会戦争約款、協会ストライキ約款及び通常付帯される他の特別約款に加えて、美術品の輸送展示に特有の展示一貫（Wall to Wall）や第三者への求償権放棄等の特別約款が付帯される。さらに、「借用契約書」における借用者の責任等に定められた諸条件に対応した各種特別約款（例：格落ち損害担保等）も必要に応じて付帯される。

なお、借用者側のリスク管理の観点から、損害保険契約の内容と「借用契約書」の諸条件との間に、乖離や齟齬が発生していないかについて確認する必要性について触れておきたい。具体的には、先ず損害保険契約に定められた「担保危険」と「免責危険」の内容と、「借用契約書」に定められた作品の損傷等に関して、借用者が負うことになる責任の内容について乖離がないかのチェックと確認が必要である。また、同じく損害保険契約の責任の始終（展示一貫特約の付帯により、基本は Wall to Wall）と、「借用契約書」に定められている借用者の責任の始終に矛盾や齟齬がないかについても確認が必要である。これらの詳細については、契約ごとに内容が異なることもあるため、作品借用に関して実務を担当する保険代理店（保険ブローカー）、及び引受保険会社等を通じて確認しなければならない。

6. “Government Immunity from Seizure and Suit” （「政府による差押免除の手続き」）

海外、特にヨーロッパでは、美術品が盗難や戦時下における略奪の対象となることが歴史的にたびたびあり、過去の所有者が美術品の返還を求める係争事件が数多く発生している。このことから、作品の借用にあたり貸出者（所有者）側から、借用作品が日本国内にある間の差押免除の法的手続きを要請される場合がある。この場合、本邦では「海外の美術品等の我が国における公開の促進に関する法律（「海外美術品等公開促進法」）」に基づいて、借用者（展覧会の主催者）が、文化庁宛てに申請手続きを行い、それに基づいて「文部科学大臣による指定」と内容の官報公示が行われ、その内容が最高裁判所に通知されることにより、対象となる美術品が差押の対象外となるよう指定を行うことが可能となる⁽³⁾。

註(3) 文化庁「海外美術品等公開促進法－海外から借り受けた美術品の強制執行等の禁止措置について－（パンフレット）」、2011年3月。

7. “Packing and Transportation”（「梱包と輸送」）

作品の輸送・展示に携わる輸送業者は、美術品取扱の実績について国際的な評価を受け、専門的な人員・体制と装備、及び経験を有するいわゆる専門業者（fine art transport agent）が指名されなければならないと定められている。また、輸送業者の選択にあたっては貸出者の同意が必要となるのが原則である。

その他、作品の輸送に係る借用者側の具体的な要対応事項として、“acclimation”（作品到着後の環境順応）、“conservator”（修復家）の立会による作品のコンディションチェック、作品輸送箱の展覧会期間中における適切な保管等細かな条件が、借用者に対し求められる。また、貸出者側の「クーリエ」による作品輸送の航空機やトラックへの同乗・随行の必要性、及び「クーリエ」の梱包、開梱及び展示等各作業の立会の必要性が定められる。

8. “Environmental Conditions”（「展示環境」）

海外の美術館との「借用契約書」における諸条件の中で、展示室の環境・温湿度設定等に関する条件とその内容は、美術関係者にも比較的よく理解されているものと思われる。借用者は、作品が展示される展示室内の環境を適正に保つことを貸出者から求められ、その温度・湿度や照明の照度について、設定数値を期間中遵守することが要請される。例えば、展示室内の湿度について50%（±2%の範囲内）と、同じく温度は摂氏20度（±2度の範囲内）、照明の照度は150ルクス以内とすること等が具体的な数値として定められる。

9. “Photography” (「写真撮影」)

ここでは、借用作品の写真撮影、画像の借用者における取扱いのルールが定められている。これらの内容は、例えば以下の通りである。

- ・作品の梱包、開梱、展示作業中の撮影は、作業の安全性を考慮して禁止
- ・作品の画像の、図録や広報・教育目的の使用は可（画像は貸出者から提供されたものを使用）
- ・作品展示中の画像について広報・教育目的の使用は可等

なお、昨今のSNSの普及とその宣伝的効果等を背景にして、他館からの借用作品でも展覧会入場者による作品撮影について、使用目的を私的使用に限定して撮影を可とするケースが、見られるようになってきている。その様な内容を明記した「借用契約書」上の条文例は次の通りである。

- ・借用作品の展示中の撮影に関する条文例（和文抄訳）

“Visitors are welcome to take photographs for personal, non-commercial use. Tripods, monopods and flash lighting are prohibited.”

（観覧者が個人使用、非商業目的で（作品）の写真撮影することは歓迎される。三脚等及びフラッシュを使用した撮影は禁止する。）

展示中の作品の写真撮影の可否については、この他に、作品が著作権保護期間内であるか否かの点や、展覧会を開催する美術館側の施設管理方針等が関係してくるため、展示作品の入場者による写真撮影の対応にあたっては、貸出者と借用者との間での確認・合意等の手続が必要となる。

10. “Credit Line” (「クレジット表記」)

借用者は作品画像の広報使用や展覧会図録の作成等において、貸出者により定められたクレジットを作品毎に正しく表記することが求められる。「借用契約書」の中には、借用者側がクレジット表記の適正な表示を怠った場合は、貸出者により作品を撤収することができる旨が条件とされている場合もあるので、注意が必要である。

11. “Termination” (「中途解約」)

「借用契約書」における中途解約の内容は、主に貸出者側が有する中途解約の権利のことを意味しており、その多くが、以下のような

特定の事由に該当する場合に、貸出者側は借用者に対し損害賠償や費用を負担すること無く、借用契約を終了することができるよう定められていることが多い。

- ・貸出者の裁量に基づく緊急事態の発生
- ・作品に有害な影響を及ぼす、展示会場及びその周辺の環境の変化
- ・借用者の契約義務不履行
- ・借用者の破産、倒産または会社清算等の事態等

なお、上記の通り契約の中途解約については、貸出者側が借用する作品を所有していることから、貸出者に裁量権があることが一般的である。さらに、これらに起因しての解約が発生した場合、借用者は自らの費用により、借用作品を安全に返却する義務を負う点も注意が必要である。美術品の借用契約で、作品を所有する貸出者側の権利が一定程度優先されるのはある意味致し方ないところであるが、借用者側としては万が一の事態を想定し、これらの諸条件の内容を理解の上、契約についての交渉を進める必要がある。

12. “Force Majeure” (「不可抗力」)

第1章で述べた通り、近年のコロナ感染症の世界的流行に伴う展覧会の中止の発生により、美術関係者にとっても「借用契約書」における本条項の内容理解の必要性が高まっている。

不可抗力条項は、地震、台風等の天災、戦争、暴動等の不可抗力が発生した際に、借用契約の履行の可否や当事者間の責任について定めることが目的である。また、不可抗力に該当する事由が発生し、契約上の義務が履行できないまたは著しく遅滞した場合に、その対応や救済措置を定めることもこの条項の主な目的と内容である。

なお、不可抗力条項の注意点、及び「不可抗力」の発生に伴う諸費用の負担に関する事例の解説については、第3章「不可抗力条項に関する「借用契約書」上の注意点とその対応」で、さらに詳しく検討することとしたい。

13. “Governing Law and Jurisdiction” (「準拠法と管轄権」)

作品の借用が2国間を跨る海外からの作品の「借用契約書」においては、その契約がどの国の法律によって規定され解釈されるかを定めておく必要がある。なお、「借用契約書」の場合、作品の所有者である貸出者が属する国の法律が、準拠法となることが

一般的である。

また、管轄権とは貸出者と借用者の当事者間で借用契約に関して紛争が発生した場合に、どちらの(いかなる)国の裁判所等で紛争を解決するかを定めるものである。したがって、準拠法と同様に貸出者側の所在する国・場所に、その管轄権が属する旨が定められることが多い。なお、準拠法と管轄権に関する「借用契約書」上における条文例は次の通りである。

・準拠法と管轄権に関する条文例（和文抄訳）

“This agreement is governed by the law of (国名). Any disputes shall be submitted to arbitration under the rule of the International Chamber of Commerce, and the venue shall be (都市名、国名).”

(本契約書は(国名)国の法律に準拠する。本契約に関する紛争の仲裁は国際商工会議所の規則に従い、仲裁裁判地は(都市名、国名)とする。)

第3章 不可抗力条項に関する「借用契約書」上の 注意点とその対応

第3章では、「借用契約書」における「不可抗力条項」について、その必要性と内容、及びもし該当する事由が発生した場合の対応について、借用交渉の実務の視点から、分析や解説を試みたい。

1. 「不可抗力条項」の必要性

「不可抗力条項」の概要については、第2章12 “Force Majeure” (「不可抗力」)に記載の通りである。従来美術品の「借用契約書」に限らず様々な契約書において、「不可抗力条項」については、「単なる一般条項の一つ」程度に見られていて、あまり注意されてこなかったのが実情ではなかろうかと推察される。また、不可抗力事象は、その発生確率が低だけでなく、たとえそれが発生してもその影響は場所的・時間的にある程度限定されるのが一般的であった。ところが、特にコロナ禍の問題が地球的な規模で発生し、かつその拡大や収束の予測が困難という特異な現象であったため、美術品の借用を含めて様々な契約の履行が深刻な影響を受けることとなり、この条項の存在が俄かに注目を集めることになったと認識している⁽⁴⁾。

註(4) 林康司「契約書における不可抗力条項」、2021年7月(林総合法律事務所ホームページ) <https://www.hayashilaw.com/> (2022年10月4日アクセス)。

契約書における「不可抗力条項」の必要性について、国内外の法体系に照らし合わせてみると、日本の民法では、「債務者が債務不履行について責任を負うためには、債務者に帰責事由がなければならず、不可抗力の場合責任を負わない」という理論に立脚しており、不可抗力の場合に免責が受けられることが前提となっている。一方で、英米法は、もともと「不可抗力」という概念はなく「債務者は債務の履行について、どのような理由であろうと責任を負う」との考え方に基づいている。したがって、戦争や天災などの場合のように、債務者の責めに帰さないような事由については、契約上で不可抗力事由に関する規定を置くことが必要になっていると言える⁽⁵⁾。なお、「借用契約書」の中には、そもそも「不可抗力条項」自体が存在しないものも散見されるので、契約の交渉・締結にあたっては、同条項の必要性を理解した上で、その存在を確認することが第一歩となる。

註(5) 寺村淳「はじめての英文契約書の読み方」アルク、2019年7月、32頁。

2. 「不可抗力条項」の内容

「借用契約書」における「不可抗力条項」の内容は、一般的に次のように定められていることが多い。

- ・契約の義務の履行が遅滞または履行されなかった場合の責任について、それが借用者または貸出者のコントロールを超える「不可抗力」に起因する場合、借用者及び貸出者双方は相手方に対し責任を負わないものとする。
- ・「不可抗力」の事由、範囲について、「天災、戦争、暴動、ストライキ、疫病の流行等及び他の事象を含む」のように、該当する事由を具体的に列記する。
- ・「不可抗力」の発生に伴う契約の解約、終了に関して、その時点までに発生した諸費用等についてその負担方法を定める。

本章の冒頭で述べた通り、英米法の場合では「不可抗力」という概念がなく、債務者を保護するため、後になって契約上にその定めを置くようになったとされている。したがって、「借用契約書」上で単に「不可抗力事由の場合は責任を負わない」と抽象的に記載するのでは不十分で、例示して「戦争、暴動、洪水、地震・・・」と具体的に列挙、明記して、その内容を明確化することが必要となる。例えば、不可抗力条項における該当事由の一般的な記載例は以下の通りである⁽⁶⁾。

註(6) 同書、84頁。

- ・「不可抗力条項」の記載例（和文抄訳）

(注：下線部分が、不可抗力事由に関する具体的な記載方法の例となる)

“Neither party shall be liable to the other party for any delay or failure to perform its obligation under this agreement if and to the extent such delay or failure in performance arises from any causes or causes beyond the reasonable control of the party affected (hereinafter call the “Force Majeure”), including but not limited to, act of God; acts of the government or governmental authorities, compliance with law, regulation orders, fire, storm, flood, or earthquake; war (whether declared or not), rebellion, revolution or riots; strike or lockout, pandemic or epidemic.”

(「いずれの当事者も、本契約上の義務の履行が遅滞又は履行がなされなかった場合、当該遅滞又は不履行が、影響を受けた当事者の合理的な制御を超える事由(以下「不可抗力」)により引き起こされた限度において、相手方に責任を負わないものとする。かかる事由には、天変地異、政府または政府機関の行為、法律・規則・命令の順守、火災、嵐、洪水、地震、戦争(宣戦布告の有無を問わない)、反乱、革命、暴動、ストライキ、ロックアウト、感染症の流行を含みかつこれら(の事由)に限定されない。」)⁽⁷⁾

註(7) 同書、84頁(注：下線及び英文に“pandemic, epidemic”、和文に「感染症の流行」を加筆)。

なお、不可抗力の具体的事由として、最近勃発したロシアによるウクライナ侵攻のような宣戦布告が無いが戦争行為に近い事象への対応の必要性があり、ここでは「戦争」に関して“war whether declared or not”(但し宣戦布告の有無に関わらず)といった表現を付記してこの点を明確化している。さらに、コロナ感染症のような感染症の広範囲な流行も不可抗力の対象として明確化するためにも、“pandemic or epidemic”(感染症の世界的流行、または地域的流行)を明記する必要がある。

3. 不可抗力条項に該当する事由が発生した場合の対応

最後に、実際に不可抗力に該当する事由が発生した際の費用等に関する、借用者側の負担の問題について触れてみたい。従来、美術品の借用契約においては、不可抗力に該当するような事態の発生をあまり想定しておらず、したがって、「借用契約書」上に「不可抗力条項」が存在していても、費用負担に関する記載が無いか、またはあっても、“Financial consequences shall be settled

upon negotiations in good faith of both parties.”

(費用負担の問題の解決は、両者(貸出者と借用者)の誠意ある協議に基づく)の様に、該当する事態が万が一発生した際は発生後に双方で協議の上、解決することとされているものが多いのではと認識する。したがって、不可抗力事由が発生し、展覧会を会期前または会期中で中止せざるを得なくなった場合、作品の借用料や、それまでに発生した費用の負担について、貸出者・借用者の双方で協議の上「落としどころ」をめぐって解決を図ることが必要になる⁽⁸⁾。

ただし、実際にコロナ禍のような事態を巡って展覧会の実施の可否や、中止に伴う後処理を経験した立場で申し上げれば、そのような事態における各種の問題解決のための交渉には、多大な労力を要することになるので、可能な限り、予め「借用契約書」に諸条件を定めておくことが望ましい。したがって以下で紹介するのは、不可抗力に該当する事由により展覧会が開幕前、または開幕後に中止となった場合に、その時点で既に発生している準備のための諸費用(例:作品の修復費や梱包費等)の負担や、作品の取扱い及び借用料の支払いの対応について、「借用契約書」上に、具体的な対応方法を条件として定めておく事例である。

註(8) 松尾剛行「契約書レビューの最前線 ロシア制裁で注目の不可抗力条項解説セミナー」(Legal Force主催)
桃尾・松尾・難波法律事務所、2022年5月26日聴講。

(1) 輸送開始前に展覧会が中止となった場合

以下の内容は、作品の輸送開始前に「不可抗力条項」に該当する事由により展覧会が中止となった場合の費用負担に関する事例である。輸送開始前における中止の場合については、展覧会で実際に作品の展示がなされていないため、借用料については借用者側が責を負わず、また、もし借用料が事前に分割払い等により支払われていた場合には、原則として貸出者はそれを返還する。その他諸費用について借用者の負担は、貸出者側がその時点までで作品貸出準備のために負担、支出した実費とすると定められる。

・輸送開始前の中止に伴う費用負担についての契約書記載例(和文抄訳)

“If the event attributed to Force Majeure arises before the works of art or part of them have left the lender's premises, the lender will refund the installment(s) of the fee paid in advance minus advanced costs, and any other financial losses incurred so far in connection with the loan.”

(もし不可抗力に該当する事由が作品輸送の前に発生した場合、貸出者は事前に借用者が支払い済みの借用料の分割払分から、貸出者が負担した費用実費等を除いた金額を返還する。)

(2) 展覧会の会期中における中止にともなう対応

次に、既に作品が借用者側に輸送され、展覧会が開幕した後、不可抗力に該当する事由により展覧会が中止となった場合の対応について考えてみたい。この場合、主に対応が必要な事項には、①作品の返却と、②展覧会開幕後の中止に伴う費用負担の2点がある。

①作品の返却について

展覧会が会期中に中止となった場合、第一に必要な対応は、借用した作品を安全、かつ速やかに貸出者へ返却することである。

・作品返却に関する契約書記載例 (和文抄訳)

“If such circumstances arise after the works of art or part of them have left the lender’s premises, both the borrower and the lender will together make every effort to protect, safeguard and return them as soon as possible.”

(その様な事態 (注：不可抗力条項に起因する事態) が、作品の輸送後に発生した場合、借用者と貸出者は、双方協力の上、作品の安全かつ迅速な返却に全力を尽くす。)

②展覧会開幕後の中止に伴う費用の負担について

また、すでに展覧会が開幕した後に、「不可抗力条項」に該当する事由により展覧会が中止となった場合における各種費用負担例については、次の様な内容となる。

・会期中の中止に伴う、費用負担に関する契約書記載例 (和文抄訳)

“After the return of the works of art, the lender will refund all installments of the loan fee that have been paid minus advanced cost, a pro rata payment for every day that the works of art have been on display in the borrower's galleries, the costs of return shipment, if paid by the lender and any other financial losses incurred in connection with the loan that can be proven by documents.”

(作品の返還後、貸出者は既に (借用者が) 払込済の分割払い借用料から、展覧会場での展示日数に応じた日割りの借用料、返送費用、及び貸出者が負担した諸費用について書面で証明できるものを控除した上で、借用者に対し返還する。)

ここでの展覧会の会期中における中止に伴う借用料の負担については、展覧会が開催された日数に相当する日割りの金額とし、これに加えて貸出者側が同じく実際に負担した諸費用、及び作品の返送費用等の実費を負担するとしている点が、ポイントである。

第3章ではコロナ禍を背景とした、「借用契約書」における「不可抗力条項」の必要性と、その内容や対応等について説明を進めてきた。海外の作品の借用実務にあたっての筆者の経験から述べると、有償での借用といえども、先ず作品の所有者である貸出者側に貸出可否の選択権があり、したがって「借用契約書」の諸条件についても、貸出者側から提示されるものをもとに話し合いが進められることが一般的である。そのような中で、「不可抗力条項」については、万が一の事態に備えて、その内容と必要性及び対応方法等を予め十分に認識した上で、展覧会を安心して開催するために、貸出者側との間で合意点を見出すように交渉を進めることが必要であることを補足しておきたい。

第4章 終わりに

本邦において、特に海外から作品を借用して開催する展覧会の開催がここ2,3年、コロナ禍により大きな影響を受けたことは、今まで述べてきた通りである。コロナ禍の影響とそれに続くウクライナ紛争の勃発による航空運賃の高騰、さらには急激な円安等の影響を受けて、海外からの作品借用による大規模な展覧会の開催については、内容や開催方法について再検討や見直しの必要性について問題提起や議論がなされているものと認識している⁽⁹⁾。

一方で規模の大小はさておき、欧米など海外の美術館のコレクションを借用して開催される展覧会は、熱心な美術ファンが多く、美術展に関連する市場規模が大きい日本の美術市場においては、今後も引き続き各地で数多く開催されることが予想される⁽¹⁰⁾。

本稿は、海外からの美術作品の借用にあたり筆者の経験と知識をもとに、特にコロナ禍において経験した事象に焦点をあてて、将来再び不可抗力に該当するような事態が発生した場合に備えるため、それらの対応における留意点やポイントを読者に共有することを主な内容及び目的としている。

古より“Disaster strikes when you least expect it”（「天災は忘れたころにやってくる」）とされるが、その一方で、“A preparation

註(9) 古賀太「美術展の不都合な真実」新潮社、2020年5月。

註(10) 川原竜馬、楠原雅人「日本の美術館・博物館の発展に向けて(コラム経済トレンド93)」『ファイナンス2022年3月号』財務省、2022年3月。

is the first step to success”（「準備は成功の一步」）と言われるところである。本稿の内容が、将来にわたり読者の参考となれば幸いである。

公益財団法人 SOMPO美術財団／SOMPO美術館 担当部長
Exhibition General Manager, Sompo Fine Art Foundation / Sompo
Museum of Art

Abstract

An Analysis of “Loan Agreements” for Borrowing Works of Art from Abroad: Overview of Terms and Conditions, and Measures to Be Taken in the Case of Events that Could Fall under “Force Majeure” Provisions

Akihiro MURATA

Exhibition General Manager, Sompo Fine Art Foundation / Sompo Museum of Art

This paper is mainly intended for art museums and members of the art industry, and its primary subject matter and aim are describing the terms and conditions of English-language “loan agreements” for borrowing works of art from abroad, and explaining the content and measures to be taken in the case of events that could fall under “force majeure” provisions, which have come to be viewed as necessary in light of occurrences such as the postponement or cancellation of exhibitions, particularly due to the COVID-19 pandemic in recent years. Chapter 2 of this paper attempts to provide Japanese art museums and members of the art industry with a detailed explanation of the terms and conditions of English-language “loan agreements” for borrowing works of art from abroad, including their general structure and the contents, as well as points to be aware of each provision. Meanwhile, Chapter 3 focuses on the “force majeure” provisions in “loan agreements” in light of the recent global COVID-19 pandemic/epidemic and provides a more detailed analysis and explanation of the points to be aware of in relation to the content of such provisions. In addition, the paper also explains important contractual points and key practical considerations for preparing for similar situations in the future.

フィンセント・ファン・ゴッホ《ひまわり》 (F457/JH1666)⁽¹⁾ の制作年について

The Date of Vincent van Gogh's *Sunflowers* (F457/JH1666)

小林 晶子

Shôko KOBAYASHI

註 (1) 作品情報に付記したレゾネ番号 (F-/JH-) は次のカタログ・レゾネにもとづく。F: J.-B de la Faille, *L'Œuvre de Vincent van Gogh: Catalogue raisonné* (4 tomes), Paris & Brussels 1928; JH: Jan Hulsker, *The New Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, Amsterdam & Philadelphia, 1996.

序

フィンセント・ファン・ゴッホ(1853年～1890年)は、南フランスのアール滞在中(1888年2月～1889年5月)、以下の7点の《ひまわり》を描いた。いずれも壺にいたひまわりの静物画である。

1. 《ひまわり》個人蔵 (F453 / JH1559)
2. 《ひまわり》第二次世界大戦中、芦屋の空襲で焼失 (F459 / JH1560)
3. (青い背景の)《ひまわり》ノイエ・ピナコテーク(ミュンヘン)蔵 (F456 / JH1561)
4. (黄色い背景の)《ひまわり》ナショナル・ギャラリー(ロンドン)蔵 (F454 / JH1562)
5. (黄色い背景の)《ひまわり》SOMPO美術館(東京)蔵 (F457 / JH1666) (図1、および口絵)
6. (青い背景の)《ひまわり》フィラデルフィア美術館蔵 (F455 / JH1668)
7. (黄色い背景の)《ひまわり》ファン・ゴッホ美術館(アムステルダム)蔵 (F458 / JH1667)



図1 フィンセント・ファン・ゴッホ《ひまわり》1888年 SOMPO美術館 (F457/JH1666)

7点の《ひまわり》のうち、6点については現存するファン・ゴッホの書簡に記載が確認されているため、F453 / JH1559、F459 / JH1560、F456 / JH1561 (以降「ミュンヘン版」もしくは「ミュンヘン版《ひまわり》」、F454 / JH1562 (以降「ロンドン版」もしくは「ロンドン版《ひまわり》」) の4点は1888年8月に、F455 / JH1668 (以降「フィラデルフィア版」もしくは「フィラデルフィア版《ひまわり》」) と F458 / JH1667 (以降「アムス

テルダム版」もしくは「アムステルダム版《ひまわり》)の2点は1889年1月下旬に描かれたと考えられている。しかしF457/JH1666(以降「東京版」もしくは「東京版《ひまわり》)については、書簡に該当と思しき作品の記載がないため、制作時期の判断が難しいと言わざるをえない。2000年頃まで、東京版《ひまわり》は、1889年1月あるいは2月に描かれた「7番目の《ひまわり》」、という説が有力であった。

2001年から2002年にかけて、シカゴ美術研究所とアムステルダムのファン・ゴッホ美術館で、展覧会「ゴッホとゴーギャン：南のアトリエ展」が開催された⁽²⁾。この展覧会はファン・ゴッホとポール・ゴーギャン(1848年～1903年)の関係に着目したもので、特にこのふたりの画家のアールにおける共同生活(1888年10月から12月まで)に焦点があてられた。展覧会の開催にあたり、シカゴ美術館とファン・ゴッホ美術館は、アールで描かれたファン・ゴッホとゴーギャンの作品群に対する調査を実施、その結果、東京版《ひまわり》の制作年は新たに「1888年」とされ、「5番目に描かれたアールの《ひまわり》」に位置づけられた。以来SOMPO美術館においても、東京版《ひまわり》の制作年を「1888年」としている。

本稿ではこの東京版《ひまわり》の制作年について、これまでの経緯と今後の可能性についてまとめてみたい。

ファン・ゴッホによるアールの《ひまわり》

ファン・ゴッホがアールで描いた7点の《ひまわり》を、画家の書簡に沿って再度確認してみよう。

1888年8月21日頃、ファン・ゴッホはエミール・ベルナル(1868年～1941年)に宛てた手紙の中で、初めて「ひまわりの装飾」について言及している。「僕はアトリエを、半ダースのひまわりの絵で飾ろうと考えている。この装飾はミーヌ・オランジェに塗られた細い木製の板に囲まれ、混じり気のない、あるいは他の色を混ぜたクロームが、最も明るいヴェロネーズからロイヤル・ブルーまで、様々な青色の背景で輝くものだ⁽³⁾」と語っているように、ファン・ゴッホがオレンジ色の額に入れた6点から成る「青い背景のひまわり」の装飾を計画していたことがわかる。同じ時期に弟のテオに宛てた手紙ではより具体的に、「明るい背景に緑の花瓶にかけた

註(2) Douglas W. Druick and Peter Kort Zegers, *Van Gogh and Gauguin, The Studio of the South* (exh. cat.), The Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum, Amsterdam, Thames and Hudson, 2001-2002.

註(3) 1888年8月21日頃(エミール・ベルナル宛[665])。ファン・ゴッホの手紙については以下の文献から引用し、註の[]内に手紙の番号を記した。Leo Jansen, Hans Luijten and Nienke Bakker ed., *Vincent van Gogh, The Letters. The Complete Illustrated and Annotated Edition* (6 vols). Thames and Hudson, 2009. また翻訳にあたって、以下の文献を参照した。二見史郎他訳「ファン・ゴッホ書簡全集」全6巻、みすず書房、1969-70年；二見史郎編訳、園府寺司訳「ファン・ゴッホの手紙」みすず書房、2001年。

註(4) 1888年8月21日もしくは22日(弟テオ宛て[666])。

註(5) 1888年8月21日もしくは22日(妹ウィレミーン宛て[667])。

註(6) 1888年8月23日もしくは24日(テオ宛て[668])。

註(7) 1888年8月26日頃(テオ宛て[669])。

註(8) 1888年8月26日頃(ウィレミーン宛て[670])。

註(9) 1888年9月25日(テオ宛て[687])。

註(10) 1888年1月7日(テオ宛て[732])。

註(11) 1889年1月17日(テオ宛て[736])。

註(12) 1889年1月21日(ゴージャン宛て[739])。

註(13) 1889年1月28日(テオ宛て[743])。

註(14) 1889年1月30日(テオ宛て[744])。

大きな3輪の花」(F453 / JH1559)、「ロイヤル・ブルーの背景に3輪の花」と「種になったものと蕾」(F459 / JH1560)、「12輪の花と蕾」(ミュンヘン版)の3点を描いていることが報告されている⁽⁴⁾。また同じ時期に妹のウィレミーンに宛てた手紙では、ファン・ゴッホは「黄色い陶器の壺にかけた、12輪のひまわりの花束」(ミュンヘン版)を描いていることを伝えている⁽⁵⁾。

数日後の8月23日もしくは24日、「黄色い背景のひまわり」(ロンドン版)が初めて書簡に登場する。書簡の中でファン・ゴッホはテオに「4点目は黄色い背景に描かれた14輪の花束」⁽⁶⁾で、26日頃の手紙では「新しく黄緑色の背景に14輪の花束を描いたものがある」ことを伝えている⁽⁷⁾。また同時期のウィレミーン宛ての書簡には「黄色い背景に黄色い壺にかけた14輪の花の絵」(ロンドン版)が、「青緑の背景の12輪の花の絵」(ミュンヘン版)と「全く別のものになる」ことを伝えている⁽⁸⁾。

ファン・ゴッホの計画では、「ひまわりの装飾」は6点もしくは12点の連作になるはずだった。しかし1888年9月下旬、4点描いたところで連作の制作は中断した。「すでにひまわりの季節は終わってしまった」⁽⁹⁾からだ。

新たな《ひまわり》がファン・ゴッホの書簡に登場するのは1889年1月、ファン・ゴッホが「耳切り事件」後に入院していたアルルの病院を退院し、「黄色い家」に戻ってからのことだ。

ファン・ゴッホは、1889年1月7日に退院する⁽¹⁰⁾。おそらく1月上旬、ゴージャンは手紙で、アルルに残した自分の作品と交換にファン・ゴッホの「黄色い背景のひまわり」が欲しいと伝えたいらしい。ファン・ゴッホはこの要求に一度は難色を示すが⁽¹¹⁾、ゴージャンが「黄色い背景のひまわり」を選んだことに「敬意を払い」、ゴージャンのために「まったく同じ2点を描く」ことを申し出る⁽¹²⁾。この2点の《ひまわり》の複製が完成するのは、1月下旬と見られる。1月28日の手紙に「僕はたった今、まったく等しい、同じような(註: 30号のひまわりの絵)2点に最後の筆を入れたところだ」⁽¹³⁾という記述があり、1月30日の手紙にも、「僕はちょうどひまわりの写しを仕上げたところだった」⁽¹⁴⁾と書かれているからだ。

2点の30号の「青い背景のひまわり」のうち、描写が写実的で(例えば花瓶の丸みのハイライト)、おそらく実物を見ながら描いたミュンヘン版が1888年8月に描かれ、より簡潔なフィラデルフィア版が1889年1月に描かれたと考えられている。「黄色い

背景のひまわり」についても同じように、実物にもとづいた痕跡があるロンドン版が1888年8月に、より簡潔でサインの位置をフィラデルフィア版に合わせたアムステルダム版が1889年1月に描かれたと考えられる⁽¹⁵⁾。特にミュンヘン版とロンドン版については、X線写真の調査により、制作の途中で花がいくつか描き加えられたことが分かっている⁽¹⁶⁾。たとえば「黄色い背景のひまわり」の画面左側の垂れた花は、ロンドン版では背景が乾く前にその上から描かれているのに対し、アムステルダム版では、背景に花の場所を確保したうえで、垂れた花を描いている⁽¹⁷⁾。またファン・ゴッホは1888年1月に《ひまわり》を《揺りかごを揺する女》と組み合わせる構想を立てているので、この《揺りかごを揺する女》(図2)と図式的にバランスの良いフィラデルフィア版とアムステルダム版が、1888年1月に描かれた《ひまわり》と考えられた⁽¹⁸⁾。

では、東京版はいつ描かれたのだろうか。

東京版《ひまわり》の制作年

東京版《ひまわり》の制作時期は1970年代頃まで、1888年8月説／1889年1月説に分かれていたようだ。1928年に発行されたドラ・ファイユのカタログ・レゾネでは、東京版(no.457)を含めて、ファン・ゴッホがアルルで描いた《ひまわり》の制作年は7点全て「1888年8月」となっている⁽¹⁹⁾。1937年にアムステルダムで刊行された『フィンセント・ファン・ゴッホの偉大な時代』では、アルルで描かれた7点の《ひまわり》のうち、東京版のみ制作年を「1889年1月」としている⁽²⁰⁾。対して1970年のマーク・ロスキルの論文では、ファン・ゴッホの書簡の記述にもとづき、1890年1月に描かれた《ひまわり》はフィラデルフィア版とアムステルダム版で、東京版の制作は1888年8月としている⁽²¹⁾。ロスキルは、1889年1月にファン・ゴッホが「まったく同じ」《ひまわり》を描いた、と手紙で述べているため⁽²²⁾、サイズが他の30号の《ひまわり》よりも大きくサインがない東京版は「まったく同じ」作品に該当しないと考えたのだ⁽²³⁾。一方、1980年に発行されたヤン・フルスカーのカタログ・レゾネでは⁽²⁴⁾、東京版(no.1666)の制作年を、フィラデルフィア版やアムステルダム版と同じ「1889年1月」としている(1996年の改定版⁽²⁵⁾も同様)。1987年のクリスティーズのオークション・カタログ⁽²⁶⁾でも、東京版の制作年は「1889年1月」である。

註(15) Louis van Tilborgh, Ella Hendriks, "The Tokyo Sunflowers: a genuine repetition by Van Gogh or a Schuffenecker forgery?," *The Van Gogh Museum Journal* 2001, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2001, pp. 16-43, p. 21.

註(16) Roland Dorn, "Van Gogh's Sunflowers series: the fifth toile de 30", *The Van Gogh Museum Journal* 1999, Van Gogh Museum, pp. 42-57, p. 49; 朽木ゆり子『ゴッホのひまわり全点謎解きの旅』集英社新書、2014年、135-136頁。

註(17) Ella Hendriks, "Sunflowers Up Close," *Van Gogh and the Sunflowers. A Masterpiece Examined*, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2019, pp. 55-75, p. 60.

註(18) Van Tilborgh, Hendriks, *op. cit.*, 2001, p. 21 (note 20).



図2 フィンセント・ファン・ゴッホ《揺りかごを揺する女》1888～89年 クレラー＝ミュラー美術館、オッテルロー(F504/JH1655)

註(19) De la Faille, *op. cit.*, tome 1, 1928, p. 130.

註(20) W. Scherjon and J. de Gruyter, *Vincent van Gogh's Great Period*, Amsterdam, 1937, p. 173.

註(21) Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin and French Painting of the 1880's: a Catalogue Raisonné of Key Works*, Ann Arbor, Michigan, 1970, pp. 43-45.

註(22) 1889年1月28日(テオ宛て[743])。

註(23) ロンドン版は92.1×73センチメートル、アムステルダム版は95×73センチメートルであるのに対し、東京版は100.5×76.5センチメートル。ただし東京版はファン・ゴッホ以外の第3者によってキャンヴァスが拡張されており、オリジナルのサイズはロンドン版とアムステルダム版とほぼ変わらない92.5～93センチメートル×73～73.5センチメートルである。

註(24) Jan Hulsker, *The Complete Van Gogh, Painting, Drawings, Sketches*, Harison House / Harry N. Abrams, Inc., New York, 1980.

註(25) Hulsker, *op. cit.*, 1996.

註(26) Christie's London, *Van Gogh's Sunflowers. The Property of the late Mrs. Helen Chester Beatty. Monday 30 March 1987 at 6.30pm* (Auction Catalogue), Christie, Manson & Woods Ltd 1987, pp. 13, 20; James Roundelle, "The Sale of van Gogh's Sunflowers," *Christie's Review of the Season* 1987, p. 68.

註 (27) Dorn, *op. cit.*, 1999, pp. 42-61.

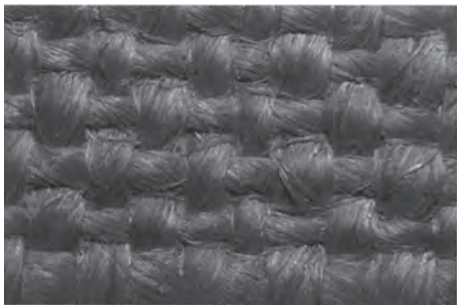


図3 フィンセント・ファン・ゴッホ《ひまわり》(東京版)キャンバス裏面(部分拡大)提供:IWAI ART保存修復研究所

註 (28) Kristin Hoermann Lister, Cornelia Peres, Inge Fiedler, "Tracing an Interaction: Supporting Evidence, Experimental Grounds," in *Van Gogh and Gauguin, The Studio of the South*, The Art Institute of Chicago, Van Gogh Museum, Amsterdam, Thames and Hudson, 2001-2002, pp. 354-369, p. 354.

註 (29) 1888年11月3日頃 (テオ宛て [717])。

註 (30) 1987年のオークション・カタログで、すでに東京版《ひまわり》のキャンバスは、ゴーギャンがアルルで購入しファン・ゴッホと分け合ったジュートである可能性が指摘されている。*op. cit.* (Auction catalogue), 1987, p. 20.

註 (31) Lister, Peres, Fiedler, *op. cit.*, 2001-2002, pp. 355-357.



図4 ポール・ゴーギャン《アリスカンの並木路、アルル》1888年 SOMPO美術館

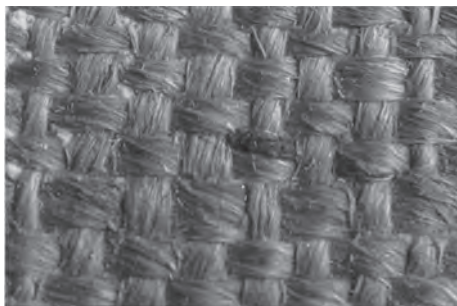


図5 ポール・ゴーギャン《アリスカンの並木路、アルル》キャンバス裏面(部分拡大)提供:IWAI ART保存修復研究所

ロラン・ドルンは1999年に発表した論文⁽²⁷⁾で、東京版《ひまわり》の制作年を1889年2月上旬、もしくは下旬、つまりファン・ゴッホがアルルの病院に再入院、もしくは再々入院する直前の数日間とした。この期間、つまり2月上旬と下旬に書かれたファン・ゴッホの手紙は残されていない。ドルンは手紙のないこの空白の期間に、東京版《ひまわり》が描かれたと考えた。先に述べたように、ファン・ゴッホは《ひまわり》を《揺りかごを揺する女》といっしょに飾る計画を立てていた。1889年2月、ファン・ゴッホは4点目の《揺りかごを揺する女》に取り組んでいた。ドルンはファン・ゴッホがもう一組《ひまわり》と《揺りかごを揺する女》のセットを完成させようとしたものの体調が悪化し、東京版に取り組んだところでこの計画が中断したと考えた。

東京版の支持体と『ゴッホとゴーギャン：南のアトリエ展』

東京版《ひまわり》は1888年ではなく1889年に描かれた、と見なされるようになった背景には、東京版の支持体(キャンバス)の素材の「発見」があったと考えられる。東京版のキャンバスには、非常に目の粗いジュートが用いられている(図3)。ジュートとは、一般的には穀物を入れるための袋やカーペットの裏地、防水布などに用いる黄麻を原料にした生地で、画材として使われることは少ない⁽²⁸⁾。このジュートは1888年10月下旬、アルルに到着したばかりのゴーギャンがキャンバスにするために購入したもので、長さは約20メートルあった⁽²⁹⁾。購入後、ゴーギャンとファン・ゴッホはこのジュートを半分ずつ分け合い、各々キャンバスにした。おそらく1970年代に東京版《ひまわり》がこの「ゴーギャンのジュート」に描かれている可能性が指摘され、その結果、東京版の制作時期はゴーギャンがジュートを購入した1888年10月下旬以降、さらにファン・ゴッホが書簡の中で「ひまわり」の制作について語っている1889年1月下旬に設定されたと考えられる⁽³⁰⁾。

ファン・ゴッホとゴーギャンは分け合った生地から、概ね30号サイズ分を切り取り、木枠に張ってキャンバスにした。1888年10月下旬から12月の間、このジュートを使ったキャンバスにファン・ゴッホは13点(うち30号が12点)、ゴーギャンは15点(うち30号が12点)の作品を描いた⁽³¹⁾。その中には東京版《ひまわり》、そしてゴーギャンの《アリスカンの並木路、アルル》(図4、5)も

含まれている⁽³²⁾。

キャンヴァスを制作する際、木枠に張った布地には絵の具の吸収を防ぎ画面を平らにするための「地塗り」が塗られる。シカゴ美術研究所とファン・ゴッホ美術館は「ゴッホとゴーギャン：南のアトリエ」展に先立ち、ふたりの画家がアルル滞在中に使ったキャンヴァスと地塗りに関する総合的な調査を行った。シカゴ美術館のクリスティン・ホアマン・リスターとインゲ・フィードラー、元ファン・ゴッホ美術館のコルネリア・ペレスは、1888年10月から12月に描かれたファン・ゴッホとゴーギャンの作品に対し、肉眼もしくは顕微鏡による調査、サンプルの分析、X線等の科学的調査、書簡との突合せ等を実施し、ファン・ゴッホとゴーギャンがジユートのキャンヴァスに使った地塗りが、時期によって3つのタイプに分かれることを突き止めた。つまりゴーギャンがアルルに到着して間もない10月下旬は白亜(Chalk)が、11月初めは、地塗りの材料としては珍しい硫酸バリウム(Barium Sulfate)が、そして11月19日の週から鉛白もしくは亜鉛白(Lead White / Zinc White)が使われた⁽³³⁾。

この調査結果をもとに、ファン・ゴッホ美術館のルイ・ファン・ティルボルフとエラ・ヘンドリクスによる目視による調査が、東京版《ひまわり》に対して行われた⁽³⁴⁾。まず東京版のキャンヴァスには、半透明の桃色がかった層が確認された。この「桃色がかった層」は、硫酸バリウムと考えられた。⁽³⁵⁾ さらに拡大鏡を使って詳しく調べると、この硫酸バリウムらしき層の上に、白い油性の層を確認することが出来た。これは鉛白もしくは亜鉛白と考えられた。つまり東京版《ひまわり》は、地塗りを硫酸バリウムから鉛白／亜鉛白に変えた1888年11月下旬以降に制作された可能性が高いことが分かった。

1888年11月19日頃の手紙⁽³⁶⁾に、硫酸バリウムの地塗りを使った《ファン・ゴッホの椅子》(F498 / JH1635)と、鉛白／亜鉛白の下塗りを使った《ゴーギャンの椅子》(F499 / JH1636)が登場する。したがって硫酸バリウムから鉛白／亜鉛白の移行時期は、この11月19日の週と考えられた(ただし鉛白／亜鉛白は乾燥に1週間かかるので、塗り始めたのは11月12日頃と考えられる)。つまり仮に東京版の地塗りを蛍光X線等で科学的に調査し、そこに硫酸バリウムが含まれていれば東京版は1888年11月下旬に、白亜／亜鉛白のみであれば1888年11月末から12月末の間に制作されたことに

註(32) *Ibid.*, pp. 355-357 および pp. 362-363. ゴーギャンの《アリスカンの並木路、アルル》は縦糸の方向に、ファン・ゴッホの《ひまわり》は縦糸に対して垂直に描かれている。なお1988年のクリスティーズのオークションカタログに、ポール・ゴーギャン《アリスカンの並木路、アルル》はこのジユートに描かれていることが記載されている。*Impressionist and Modern Painting and Sculpture (Auction Catalogue)*, Christie, Manson and Woods Ltd., London, 1988, p. 48.

註(33) Lister, Peres, Fiedler, *op. cit.*, 2001-2002, pp. 359-363.

註(34) Van Tilborgh, Hendriks, *op. cit.*, 2001, pp. 16-43.

註(35) ただしこの桃色がかった下塗りの色については、黒っぽいジユートの色が影響を及ぼしている可能性もあった (*Ibid.*, p. 35, note. 105)。

註(36) 1888年11月19日頃(テオ宛て[721])。



図6 ポール・ゴーギャン《ひまわりを描くフィンセント・ファン・ゴッホ》1888年 ファン・ゴッホ美術館、アムステルダム
(フィンセント・ファン・ゴッホ財団)

註(37) 1888年12月1日(テオ宛て[723])。

註(38) Van Tilborgh, Hendriks, *op. cit.*, 2001, p. 39.

なる。

また1888年11月末から12月上旬にかけて、ゴーギャンは《ひまわりを描くフィンセント・ファン・ゴッホ》(図6)を描いている⁽³⁷⁾。この作品に描かれているひまわりの花の緑色の芯は非写実的な円形に描かれており、ゴーギャンがロンドン版ではなく東京版をもとに描いたと考えられた⁽³⁸⁾。これらの調査や考察の結果、東京版《ひまわり》は1888年11月下旬から12月上旬に描かれた「5番目のアルルの《ひまわり》」に位置付けられた。

1888年11月下旬から12月の状況

東京版《ひまわり》が描かれたと考えられる11月下旬から12月の状況をファン・ゴッホの書簡をもとにたどってみると、この時期のファン・ゴッホとゴーギャンの関係がかなり緊迫していたことが分かる。手紙の頻度も11月はほぼ1週間に1回程度だが、12月になると約10日に1回に減っている。したがってこの期間、ファン・ゴッホは東京版《ひまわり》について手紙に書く余裕がなかった、あるいは東京版を完成させることができなかった、もしくはファン・ゴッホの満足の行く仕上がりにならなかった(そのためにサインもされなかった)、と説明することは可能である。

1888年11月19日頃、硫酸バリウムの地塗りを使った《ファン・ゴッホの椅子》と鉛白/亜鉛白の地塗りを使った《ゴーギャンの椅子》について記されているテオ宛ての手紙⁽³⁹⁾で、ファン・ゴッホは「ゴーギャンのような聡明な仲間を得た」喜びを語っている。対するゴーギャンだがアルルに腰を据えるつもりはなく、いずれはマルティニークに渡りそこにアトリエを構えるつもりでいた。ゴーギャンのこの計画は、ファン・ゴッホにとって喜ばしいものではなかった。ファン・ゴッホはゴーギャンの「熱帯地方のアトリエ」を「素晴らしい」と認めつつ、その計画を実現するには「ゴーギャンが考えている以上の資金が必要」と続けている。3日後の11月21日の手紙でも、ファン・ゴッホは自分が思うにゴーギャンのマルティニーク行きは「ゴーギャンが考えている以上の金額」が必要であると再度指摘し、それが実現するまでには「長い時間がかかる」と語っている⁽⁴⁰⁾。これら11月の書簡から、ゴーギャンがアルルを離れることに対するファン・ゴッホの不安と、その離別が「遠い先の事」と自ら言い聞かせるファン・ゴッホの姿が読み取れる。

註(39) 1888年11月19日頃(テオ宛て[721])。

註(40) 1888年11月21日(テオ宛て[722])。

約10日後の12月1日の手紙では、ゴーギャンがファン・ゴッホの肖像画(図6)を描いていることが伝えられている⁽⁴¹⁾。ゴーギャンの手記によると、この肖像画を見たファン・ゴッホは、ここに描かれているのは「発狂した自分」であると言ったという⁽⁴²⁾。ファン・ゴッホ自身も後に、この時の自分は「本当に疲れていて、張りつめていた」と回想している⁽⁴³⁾。その9日後の12月11日の手紙は非常に短く、ふたりの関係が極限状態にあったことがわかる。ファン・ゴッホはテオに「ゴーギャンは少しばかり、この楽しきアルルの町に、僕らの仕事場である小さな黄色い家に、そして何よりも僕自身に失望したのだと思う」と伝え⁽⁴⁴⁾、同封のゴーギャンからテオに宛てた手紙にも、自分とファン・ゴッホは性格があまりにも違うので、問題なく生活することは難しいと記されていた⁽⁴⁵⁾。

註(41) 1888年12月1日(テオ宛て[723])。

註(42) ポール・ゴーギャン著、前川堅市訳『ゴーガン私記-アヴァン・エ・アプレ』美術出版社、1984年、27頁。

註(43) 1889年9月10日(テオ宛て[801])。

註(44) 1888年12月11日(テオ宛て[724])。

註(45) 朽木、前掲書、註(16)、196頁。

約2週間後の12月17日もしくは18日のファン・ゴッホの書簡によると、ファン・ゴッホとゴーギャンは遠出をし、モンペリエの美術館を訪れている。手紙には美術館で見たドラクロワやクールベの作品に対する感想が述べられ、続いてドラクロワやレンブラントについてゴーギャンと議論したことが語られている。ファン・ゴッホによると、ふたりの議論は「非常に緊迫した」ものであった⁽⁴⁶⁾。

註(46) 1888年12月17日もしくは18日(テオ宛て[726])。

この手紙を最後に、翌年の1月2日まで、ファン・ゴッホの手紙は残されていない。モンペリエに遠出をしてから約1週間後の12月23日に「耳切り事件」が起き、ファン・ゴッホはアルルの病院に入院したからだ。

結 1889年制作の可能性と近年の科学的調査

肉眼ではあるものの、2001年に行われた調査の結果、東京版《ひまわり》は1888年11月下旬から12月上旬に描かれた「5番目のアルルの《ひまわり》」に位置づけられた。しかしながら、マーティン・ベイリーは、東京版《ひまわり》が1889年1月に描かれた、もしくは1888年12月に描き始め、完成したのが1889年1月の可能性もあることも指摘している⁽⁴⁷⁾。ゴーギャンは1889年1月、ファン・ゴッホに「黄色い背景のひまわり」が欲しいと伝えている。もし東京版《ひまわり》がゴーギャンのアルル滞在中に完成したとするならば、ゴーギャンが東京版について触れていてもおかしくない。ベイリーはゴーギャンがファン・ゴッホに宛てた書簡⁽⁴⁸⁾の、現在は失われてしまった部分に、東京版に関する記

註(47) Bailey, *op. cit.*, 2013, p. 91. 《揺りかごを揺する女》(図2)も、ファン・ゴッホは1888年12月に描きはじめる1889年1月に完成させた[743]。

註(48) 1889年1月8日から16日の間(ゴーギャンからゴッホ宛て[734])。

註(49) ただし、この前後の書簡に、東京版に関する記述はない。Bailey, *op. cit.*, p. 91.

註(50) Nienke Bakker, Ella Hendriks, *Van Gogh and the Sunflowers. A Masterpiece Examined*, Van Gogh Museum, Amsterdam 2019; Ella Hendriks, Marije Vellekoop (ed.), *Van Gogh's Sunflowers Illuminated. Art Meets Science*, Amsterdam University Press/ Van Gogh Museum, Amsterdam, 2019.

註(51) *Ibid.*, pp. 55-59; pp. 86-98.

述があった可能性も指摘している⁽⁴⁹⁾。

2019年6月から9月にかけて、ファン・ゴッホ美術館ではアムステルダム版《ひまわり》に焦点をあてた展覧会が開催された。この展覧会では、近年実施された科学的調査や修復作業の結果が、アムステルダム版《ひまわり》と《ひまわり》に関連する作品と共に紹介された。また同時期に刊行された図録と紀要では⁽⁵⁰⁾、アムステルダム版だけでなく、同じ「黄色い背景のひまわり」であるロンドン版の科学的調査の結果が詳しく報告された。

この近年に実施された科学的調査の結果、ロンドン版《ひまわり》とアムステルダム版《ひまわり》でファン・ゴッホが用いた絵の具、特にクローム・イエロー(黄)とエオシン・レッド(赤)の退色や変色のメカニズム、2点の「黄色い背景のひまわり」の制作プロセスの違い、2作品の保存状態、過去に行われた修復作業の実態などが明らかになった。また、以前は実物やX線写真の織糸や織目の向きを肉眼で確認していたキャンヴァスの識別は、現在ではコンピュータ処理でカラー・コードに視覚化された「ウェーブ・マップ」で、より高い精度で行うことが可能になった。したがってある作品のキャンヴァスを、ファン・ゴッホがどの生地のリールからどのような配置で切り出したのか、どの作品のキャンヴァスが同じリールから切り出されたのか、より正確に割り出すことが出来るようになった。例えばロンドン版とアムステルダム版《ひまわり》についても、非常に良く似たタイプのキャンヴァスに描かれていることが2作品のウェーブ・マップを比較することで明らかになった⁽⁵¹⁾。仮にこうした調査が東京版《ひまわり》に対して行われれば、詳細な制作年の絞り込みが可能となり、制作プロセスや作品本来の色合いが解明され、さらにゴーギャンが購入した20メートルのジュートのどの部分に東京版が描かれたのか、等々が明らかになるものと考えられる。何よりも作品を保存するためにも、今後こうした調査は必要になると言えるだろう。

公益財団法人 SOMPO 美術財団 / SOMPO 美術館 上席学芸員
Senior Curator, Sompo Fine Art Foundation / Sompo Museum of Art

Abstract

The Date of Vincent van Gogh's *Sunflowers* (F457/JH1666)

Shôko KOBAYASHI

Senior Curator, Sompō Fine Art Foundation / Sompō Museum of Art

There are seven versions of *Sunflowers* that Vincent van Gogh (1853–1890) painted in Arles. Only in the case of the version currently held by the Sompō Museum of Art (hereinafter the “Tokyo version”) is the date of the work unknown. The reason is that van Gogh made no reference to the Tokyo version in his letters. In the past, it was supposed that the work was painted in August 1888, but once a certain fact about its canvas came to light (that it was made from jute that Gauguin purchased in Arles in October 1888), the main hypothesis came to be that it was painted in January or February 1889. However, from 2001 to 2002, the Art Institute of Chicago and the Van Gogh Museum, Amsterdam conducted a study in relation to the exhibition *Van Gogh and Gauguin, The Studio of the South* that suggested that the Tokyo version was very likely painted from late November to early December 1888. This suggestion was made based on visual inspection of the underpainting of the Tokyo version, as well as the connection to Gauguin, with whom van Gogh lived at the time. However, this conclusion is likely not definitive. That is because the inspection of the underpainting in 2001-2002 was merely a visual one. In recent years, there have been advances in scientific studies of works of art, including for the sake of preserving these works, and such studies have revealed a number of new facts about the versions of *Sunflowers* housed by the Van Gogh Museum and by the National Gallery in London, which share the same “yellow background” as the Tokyo version. It is hoped that in the near future, once scientific studies of the Tokyo version become possible, they will produce new discoveries about the work, including the date it was painted.

アンリ・マルタンの壁画装飾： その全容と歴史的意義に関する一考察

The mural paintings of Henri Martin: Considering them as a whole and their historical significance

岡坂桜子

Sakurako OKASAKA

はじめに

「最後の印象派 (les derniers impressionnistes)」と呼ばれる一群の画家に、アンリ・マルタン (Henri Jean Guillaume Martin, 1860-1943) がいる。いまだ一般には幅広く受け入れられているわけではないこの「最後の印象派」という呼称は、2015年および2020年に日本とフランスで開催された展覧会において、監修を務めた美術史家ヤン・ファリノー＝ル・シダネルによって提出されたものである⁽¹⁾。「最後の印象派」に属す画家は、特定の様式や主義主張を掲げる集団ではなく、印象派が登場する1870年代に画家になるべくパリの国立美術学校(エコール・デ・ボザール、以下、「ボザール」と略記)への入学を目指し、ついで1880年代に民営化されたサロンにおいて社会的評価を得ながら、やがて1900年に結成される「画家彫刻家新協会(ソシエテ・ヌーヴェル)」に参加した者たちである⁽²⁾。彼らの様式は一様でないとはいえ、各々が独自の様式を模索する20～30代に世紀末を過ごしたことは、アンティミスム(親密派)の流れを汲む点で共通し、他方で、その根底には画業の最初期に経験した印象派由来の光の表現や自然主義的態度、また新印象主義による点描技法が同居していることを示している。彼らの多くがソシエテ・ヌーヴェルのグループ展に参加する傍ら、1880年に民営化したフランス芸術家協会のサロン、あるいは1890年に分離独立した国民美術協会のサロンへの出品を継続することで公的な評価を着実に築いていったことは、彼らがベル・エポック期のパリ画壇の重要な一翼を担っていたことを示す反面、前衛的な美術運動の展開を追うモダニズム史観においては、彼らの活動は、同時代のサロン・ドートンヌにおける動向やフォーヴィスム、キュビスム等のセンセーショナルな絵画様式の登場の陰に隠れて

註 (1) 『もうひとつの輝き 最後の印象派 1900-20's Paris』(展覧会カタログ)、東郷青児記念 損保ジャパン日本興亜美術館ほか、2015-16年; Cat. exp., *Demiers impressionnistes : Le temps de l'intimité*, 2020-21, Musée de Lodève.

註 (2) 古谷可由「序」、同書、2015-16年、8-9頁。

しまう運命にあった。

近年再評価の機運が高まる「最後の印象派」の中でも、興味深い経歴を持つのがマルタンである。パリと南仏各地を制作拠点とし、約60年間、文字通り生涯にわたりフランス芸術家協会のサロンに出品し続ける傍ら、市庁舎や大学など、国内各地の公的建造物内部の壁画制作という国家注文を受注し続けており、この壁画装飾の仕事がマルタンの画業における重要な一つの軸をなしているからである。先に触れた2015年開催の「最後の印象派展」では24名の作家が紹介されたが、その中でマルタンは、ソシエテ・ヌーヴェルの中核を担ったボザール出身者として、エドモン・アマン＝ジャン(Edmond Aman-Jean, 1858-1936)、エルネスト・ローラン(Ernest Laurent, 1859-1929)と共に紹介され、計7点の油彩と版画が出品された。ここではマルタンの様式的確立を示す1889年の代表作《野原を行く少女》(個人蔵)のほか、フランス国務院の壁画に関連づけられる油彩習作も出品された⁽³⁾。本展ではマルタンの画業の一部が紹介されたに過ぎないが、ついで、2021年から22年にかけて同様に日本で開催された「シダネルとマルタン展」では、マルタンと親しい間柄にあったアンリ・ル・シダネル(Henri Le Sidaner, 1862-1939)との二人展というかたちではあったが、初めてマルタンの画業の全体像が示され、2022年春に当館にも巡回した⁽⁴⁾。二人展とはいえマルタンの名を冠した展覧会が日本で開催されることは、後述するように、フランス本国におけるマルタン研究の進行状況と比べても画期的であったと言える。当該展覧会では、印象派の光の表現を継承し、世紀末の象徴主義の影響を受けながら独自の様式を打ち立てた両画家の画業を、主としてフランスの美術館および個人が所蔵する作品によって概観し、とりわけ各々の制作地に由来する光の表現の性質の違いに着目するものであった。なかでも「第4章 アンリ・マルタンの大装飾画のための習作」と題したセクションでは、公共建築の内部装飾に関連する油彩習作を取り上げ、壁画家としての業績の一部を紹介した。稿者は本展図録において、このマルタンの壁画の仕事に関して論じたが⁽⁵⁾、本稿はそれに大幅な加筆修正を加えるかたちで、現状で把握している情報を基に改めてマルタンの壁画装飾の全体像を示すことを目的とする。19世紀の壁画装飾の大家としてその地位を不動のものにしているピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898)をして自ら

註(3) 出品番号19《収穫》(1918年、個人蔵)、出品番号20《「収穫」のための習作:作物を束ねる農夫》(1918年、個人蔵)。

註(4) 会期は2022年3月26日～6月26日。『シダネルとマルタン展』(展覧会カタログ)、公益財団法人ひろしま美術館ほか、2021-22年。

註(5) 拙稿「マルタンの壁画装飾」、同書、2020-21年、122-125頁。

の後継者と言わしめたマルタンの壁画の仕事は、同世代の画家の経歴と比べても特筆すべきである。以下では、戦略的な様式の転換や、サロンでの評価と壁画家としての名声の獲得などに言及しながら、壁画家マルタンの活動を辿る。

マルタンに関する先行研究：再評価の動き

まず簡単に、マルタンに関する先行研究の状況を整理する。

1943年に没したマルタンの評価はまず、ロンドンのカプラン画廊における個展(1959、1961、1971年)に始まる。1967年には息子ジャック・マルタン＝フリエールによるモノグラフが刊行されるものの⁽⁶⁾、フランスにおけるマルタンの業績の検証が本格化するのには1980年代を待たねばならない。マルタンが最晩年を過ごした南部ラバステイド・デュ・ヴェールのアトリエで1980年に開催された個展を皮切りに始まる再評価の動きは、主として個展、もしくは「最後の印象派」を中心とするグループ展を通して行われてきた。個展の中でも重要なものは、トゥールーズ美術館とパリ5区役所に巡回した1983年開催の「アンリ・マルタン展」、2008年にカオール、サン・シル・ラポピー、ボルドー、ドゥエの地方4会場を巡回した「アンリ・マルタン：夢から日常へ展」である⁽⁷⁾。前者は、「トゥールーズ美術学校の歴史に関連づけられるテーマでの展覧会開催にあたり、同校出身のマルタンが選ばれた」との開催経緯が図録冒頭の挨拶文で説明されており⁽⁸⁾、画業全体を概観しながら、準備習作を通じて壁画の仕事にも言及している。後者は、四半世紀振りに開催された大規模な回顧展となった。展覧会の副題にも示されるように、国内のパブリック・コレクションによって構成され、美術学校時代のアカデミックな歴史画の様式から、象徴主義に傾倒し寓意的な女性像を多く描いていた時期を経て、実景の中の人物像という自然主義的な描写とモチーフ選択に至る過程が丁寧に説明されている。本展は、マルタンに関連した近年の展覧会の中でも最も充実した内容である。

他方で、マルタンに関する作家研究に関しては、2022年現在も未だカタログ・レゾネが刊行されておらず、制作活動の全体像が把握されていない中で、1974年にトゥールーズ大学に提出されたクロード・ジュスキエヴェンスキによる博士論文が、ほぼ唯一の基礎文献である⁽⁹⁾。なお、マルタン研究の第一人者である氏は、先述

註(6) Jacques Martin-Ferrières, *Henri Martin, sa vie, son œuvre*, Presses du Compagnonnage, 1967.

註(7) Cat. exp., *Henri Martin 1860-1943 Etudes et peintures de chevalet*, Palais des Arts – Toulouse, Mairie annexe du 5^e arrondissement, Paris, 1983 ; Cat. exp., *Henri Martin : du rêve au quotidien : Peintures conservées dans les collections publique françaises*, Musée de Cahors Henri Martin, Musée départemental Rignault de Saint-Cirq Lapopie, Musée des beaux-arts de Bordeaux, Musée de la Chartreuse de Douai, 2008.

註(8) *Ibid.*, 1983, p. 13.

註(9) Claude Juskievenski, *Henri Martin, paysagiste et décorateur languedocien*, Thèse de 3^e cycle, Université de Toulouse Le Mirail, 1974.

した 1983 年と 2008 年の回顧展においても、学術協力ないし論文寄稿者として参加している。

以上、マルタンの先行研究に関して概況を粗略したが、現時点でマルタンの画業の検証作業は十分になされているとは言い難いだろう。モノグラフが圧倒的に不足している点は言うまでもなく、展覧会に関しても、美術館や遺族をはじめとする限られた個人の所蔵作品によって画業の展開を概観するに留まっている。回顧展の開催によって画家の功績が定期的に見直されてきたとはいえ、それらは、故郷トゥールーズやカオールのアンリ・マルタン美術館、マルタン作品を 30 点余り所蔵するボルドー美術館など、地方の美術館を巡回するものであり、首都パリでの大規模展は未だ開催されていない。こうした状況を、「地方出身画家の顕彰」という地方主義的な視点に留まっていると評するのは、言い過ぎだろうか。

さらに、マルタンが手がけた公共建築の装飾壁画に関する調査と歴史的評価についても、研究の余地は大いにあると言って良い。2008 年の展覧会図録において、リュス・バルラングがマルタンの壁画について論じているものの概観するに留まり⁽¹⁰⁾、より詳細な考察の余地が残される。マルタンの壁画は国内各地に点在しているばかりでなく、パリの国務院など、通常は一般非公開である場合も少なくない点はその要因の一つと考えられるが、加えて、ベジエ商工会議所の壁画のように売却される場合もあり⁽¹¹⁾、こうした特殊な事情がマルタンの壁画研究を困難なものとしていると言える。

註 (10) Luce Barlangue, « Henri Martin, la douceur monumentale », cat. exp., op. cit., 2008, pp. 65-91.

註 (11) 2008 年、ベジエ商工会議所を飾るマルタンによる壁画がクリスティーズ・ロンドンの競売にかけられた。https://www.latribunedelart.com/vente-d-un-cycle-decoratif-d-henri-martin-pour-un-edifice-public-de-beziers (2022 年 12 月 18 日最終閲覧)。

壁画家への道

次に、マルタンが壁画家としての社会的地位を確立するまでを、主に師ローランスとの関係、ついで様式の変化に着目して整理する。

1860 年、フランス南部の古都トゥールーズの木工職人の家に生まれたマルタンは、1876 年に地元の美術学校に入学し、ドラクロワの弟子でトゥールーズ美術館館長も務めていた歴史画家ジュール・ガリピユイ (Jules Garipuy, 1817-1893) の教室で最初の本格的な美術教育を受ける。1879 年の校内コンクールに出品した《ミトリタデスの死》で 1 等を受賞、ついで市のコンクールでは《イフィゲネイアの犠牲》でグランプリを受賞し、これにより獲得した奨学金 1,500 フランを手によりパリに上京、ボザールに入学した。ボザールでは、同郷で同じくガリピユイに学んだジャン＝ポール・ローランス

(Jean-Paul Laurens, 1838-1921)の教室に入り、「最後の歴史画家」と言われたこの師の影響下に、神話・宗教に取材した歴史画制作を通じて大画面構成の技術を磨いた。マルタンの1880年代は、伝統的な歴史画の時代とすることができ、この時期にはまだ後世の様式的特徴である印象派ないし新印象主義の影響を受けた明るい色彩と細かな筆触はみられない。また、1880年から1939年までほとんど欠かさず参加したフランス芸術家協会のサロンへの出品も、ローランスの指導によるものである。師はおよそ20歳離れた同郷の若者に半ば父性的愛情を注ぎ、自らと同じ道を歩ませようとサロンへのレールを敷いてやったが、やがて1890年代のマルタンは、象徴主義や新印象主義の点描技法を貪欲に吸収しながら、様式を柔軟に変化させることで、師を半ば裏切ることになる。

とはいえ、マルタンがのちに壁画家として大成する契機となった最初の壁画制作、すなわちパリ市庁舎内の一角、南側の「入場の間」⁽¹²⁾を担当できたのは、1883年のサロンでの《地獄のパオロ・マラテスタとフランチェスカ・ダ・リミニ》(カルカッソヌ美術館)の1等受賞ならびに2,000フランでの国家買い上げがローランスの後押しによるものであったのと同様に、当時名声の頂点にあったこの師の存在が大きかったのだろう。つまり、マルタンが1892年のサロンに提出した市庁舎のための装飾案が32票中21票という圧倒的多数の支持を得て採用されたことは、同じく当該の装飾事業に参加していたローランスの存在が大きかったに違いない⁽¹³⁾。この一大事業には他にも、レオン・ボナ (Léon Bonnat, 1833-1922)、フェルナン・コルモン (Fernand Cormon, 1845-1924)、アルベール・メニャン (Albert Maignan, 1845-1908)、リュック・オリヴィエ・メルソン (Luc-Olivier Merson, 1846-1920)らが参加していることが示すように、32歳のマルタンの壁画家としての出発は、新進気鋭のアカデミス系画家としての立場と、師ローランスの後ろ盾に立脚するものであった。

続いてマルタンにとって大きな壁画制作の依頼は、1898年、故郷トゥールーズの市庁舎、通称キャピトール内「著名人の間」のために描いた《トルバドゥールたちの前に現れるクレマン・イゾール》と《聖なる森の詩人たち (あるいは「喜ばしき知識団」の詩人たち)》であった。1880年代はじめに計画が開始されたキャピトールの改修事業は、トゥールーズ出身あるいは同美術学校出身の芸術家が招集された一大事業であり、具体的には、ローランスとマルタ

註 (12) パリ市庁舎の装飾事業については以下を参照。Cat. exp., *Le triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris 1870-1914*, Musée Petit Palais, Paris, 1986.

註 (13) ローランスは、1880年代にパリ郊外の市庁舎内装飾を目的として収集された作品や注文を検討する委員会のメンバーを務めるなど、パリとその近郊における公共建築装飾事業に深く関わっていた。Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintures : recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, Paris : Flammarion, 1995, p. 191.

ンを含む複数の画家によって分担される「著名人の間」と、ローランスによる「大階段」のための壁画で構成される。ここでもやはりマルタンの採用にはローランスの口添えが働いていたことが指摘できる。すなわち、本事業に参加する画家の選出は、中央の美術省とトゥールーズ市当局間の協議で進められたが、美術省側から指定する画家のリストの中に、同市出身の画家が1名しか含まれていなかったために、市当局がローランスを通して作家の変更を要請、その結果、マルタンを含む同市出身の作家が選出された、という経緯があった⁽¹⁴⁾。

「著名人の間」での活躍は、マルタンに1898年のレジオンドヌール勲章シュヴァリエ受勲という名誉をもたらしたばかりでなく、1899年にのトゥール市庁舎内2室の天井画の制作、ついで、1900年、キャピトールに関する二度目の依頼である「控えの間」一室の壁画制作へと繋がる。後者は現在「アンリ・マルタンの間」と称され、天井を除いて、床面積約143平方メートルの室内を囲む壁画は、《草を刈る人》《ガロンヌ河畔》を中心画面とする巨大な二つのパノラマ風景で飾られ、「トゥールーズのパンテオン」とされるキャピトールにおいてマルタンが手がけた面積が師のそれを上回るばかりでなく、マルタンの壁画家としての名声を名実ともに確立した作例として重要な位置にある。なお、「マルタンの間」の受注に関して、ローランスの関与は確認できない。おそらく本壁画において、マルタンは師の許からいわば「巣立った」と言えるだろう。

詳細は後述するが、「マルタンの間」を機として、画家は、以後晩年に至るまでの約40年間、公共建築の壁画制作の依頼を途絶えることなく受け続けることとなる。そうしたマルタンの壁画制作の展開において、「マルタンの間」の壁画群で確認できる特徴的なパノラマ構図や印象派と新印象主義に由来する明るい色彩と点描を用いた様式は、以降、ほとんど大きな変化を見せず安定して繰り返されるものである。翻って、マルタンの壁画の様式は「マルタンの間」の前後の時期に確立されたことになるが、次に、ここに至るまでの様式的変化を確認する。1898年に完成した「著名人の間」のための2点、翌1899年のトゥール市庁舎のための《夜明け》と《平和》、そして1903～1906年の「マルタンの間」を順にみていこう。

「著名人の間」に描かれた《トルバドゥールたちの前に現れるクレマン・イゾール》と《聖なる森の詩人たち》は、同地のオック

註(14) Richard Thomson, « Regionalism versus nationalism in French visual culture, 1889-1900: the cases of Nancy and Toulouse », *Nationalism and French Visual Culture*, June Hargrove and Neil McWilliam (éds.), special issue, *Studies in the History of Art*, vol. 68, 2005, pp. 208-223, esp. 219-220.

語による文芸活動の歴史を象徴する伝説上の人物クレマンس・イゾールとトルバドゥール（吟遊詩人）の物語に取材している。奥深い松林を舞台に、前者では両者の神秘的な出会いの場面を、後者ではクレマンス・イゾールの恩恵の下にミューズたちに靈感を受けて詩作する詩人たちが描かれ、とりわけ前者においては、白い光に包まれどこからともなく姿を現すクレマンス・イゾールの幻想的な姿の表現が、この時期のマルタンの象徴主義への傾倒を多分に物語っている。クレマンス・イゾールとミューズに類似する浮遊する人物像のモチーフは、《キマイラを背負った人々》（1891年、ボルドー美術館 / 図1）や《悪徳と美徳の間の人間》（1892年、オーギュスタン美術館、トゥールーズ）をはじめ、1890年代はじめのサロンに出品され国家買い上げ作品として高く評価された作例に頻出するモチーフであり、1890年代における象徴主義からの影響を強く示す要素である。しかしながら、《セレニテ、あるいは聖なる森》（1899年、オルセー美術館）や「著名人の間」の2点など、1900年前後の作例を境として、わずかな例外を除き、以降その姿は影を潜めていく。



図1 アンリ・マルタン《キマイラを背負った人々》
1891年、油彩／カンヴァス、380x647cm、ボルドー美術館



図2 アンリ・マルタン《夜明け》
1899年、油彩／カンヴァス、サイズ不明、トゥール市庁舎

1899年、新たに建設されたトゥール市庁舎内、市長執務室と審議室の天井に描かれた《夜明け》（図2）と《平和》では、楕円形の画面に、同地の農民の姿が擬人像と共に描かれている。《夜明け》では、農具とジャケットを肩に掛け、脱いだ帽子を手にした農夫が夜明けの太陽に向かって両腕を広げる場面を、《平和》では、仕事の合間の休息であろうか、質素な家の前で腰掛ける農夫と傍らで赤ん坊を抱きかかえる母親が下方から仰ぎ見るように捉えられ、一家の頭上には、オリーブの枝を持つ「豊穡」の寓意像が描かれている。本作においてもこれまで同様、浮遊する姿で表される「豊穡」はしかしながら、「著名人の間」のクレマンス・イゾールとは異なり、自らの神秘的な存在感を示す光や靄を身体にまとうず、この場面に登場するすべての人物が区別なく一様に、現実的な実在感をもって同一空間に存在していることが示される。朝焼けのオレンジ色の光が画面全体に充満する《夜明け》の描写は、これ以前の作風と比較して自然主義的な描写の傾向が格段に強まっており、本天井画において、マルタンの様式が1890年代の象徴主義の時代からの脱却を示していると考えられる。

さらに、自然主義的な光の表現のみならず、ここで注目すべきは印象派や新印象主義の点描に由来する筆触の表現の登場である。

先述の通り、1880年代のマルタンはローランスの影響下に伝統的な歴史画を制作していたが、この時期の作風を典型的に示すのが1883年のサロン出品作《地獄のパオロ・マラテスタとフランチェスカ・ダ・リミニ》(図3)であった。ダンテの『新曲』に登場する恋人を描いた本作では、地獄の嵐の中に浮遊する二人をウェルギリウスに導かれたダンテが目撃する場面が縦4メートルの巨大な画面に描かれ、舞い上がる中空の男女を見上げるダンテの全身像を、鑑賞者がさらにその足元から見上げるというダイナミックな空間構成となっている。男女の足元に広がる地獄から照らす強い光が劇的な明暗対比を作り、全体は暗い色調と滑らかな筆触でまとめあげられ、印象派由来の細かな筆触はこの段階では見られない。このようなトゥールーズ時代からボザール時代に特徴的ないわゆるアカデミックな表現は、次に述べるように1885年のイタリア留学を機に放棄されることとなる。

1880年代半ば以降のマルタンの様式上の展開を考える上で重要な点は、4年間のイタリア留学中にアマン＝ジャンとローランに出会い、おそらくマルタンはこの時点で新印象主義の点描技法に出会っているという点である。両者はジョルジュ・スーラ(Georges Seurat, 1859-1891)とアトリエを共有する仲であり、現在のところ、マルタンとスーラとの直接的な交流を実証的に示すことはできないものの、マルタンは二人を介して点描技法に触れたと考えられる。その影響は早くも帰国後の大作、《シャン・ド・マルスにおける革命記念日、1790年7月14日》(1889年、オーギュスタン美術館、トゥールーズ)に結実した。シャン・ド・マルスに集う数百人も的人物が描かれた圧倒的スケールを持つ本作は、縦4.5メートル横13メートルに及ぶことから壁画として構想されたと推察されるが、詳細については明らかではない。この極めて意欲的な大作は、1889年のパリ万博と同時期に開催されたサロンで金賞を受賞するという高い評価を得たものの、他方で、マルタンの点描技法への転向が物議を醸したことが知られている⁽¹⁵⁾。本作は1886年頃から構想され、筆触表現を全面的に用いたモニュメンタルな規模の絵画という発想の起源は、スーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》(1886年、シカゴ美術館)に求められるだろうが、マルタンが当該作をどこまで認識していたかは明らかではない。しかしながら重要な点は、伝統的な歴史画の様式から脱し、印象派に由来する表現を用いた大規模壁画——スーラの記念碑的作品のスケー



図3 アンリ・マルタン《地獄のパオロ・マラテスタとフランチェスカ・ダ・リミニ》
1883年、油彩／カンヴァス、400x290cm、カルカソンヌ美術館
Photo (C) RMN-Grand Palais/Benoit Touchard /distributed by AMF

註 (15) Cat. exp., op. cit., 2008, p. 27.

ルをも凌駕する——に対するマルタンの意欲が、早くも1889年のこの大作に現れているという点である。

続く1890年代は、印象派的な外光の表現と新印象主義の細かく規則的な点描を継続的に用いると同時に、象徴主義の影響が色濃く現れる10年間となる。この間、マルタンは最初期の3つの壁画、すなわちパリ市庁舎、キャピトール「著名人の間」、トゥール市庁舎を通じて、ローランスによる歴史画の影響下にあったアカデミックな描法からの緩やかな脱却をみせるが、同時に、より小規模な作品においても、当時のフランス美術界における自らの立ち位置を築くため、戦略的な様式の変更を行っている点には着目すべきだろう⁽¹⁶⁾。1899年サロン出品作《セレニテ、あるいは聖なる森》(図4)は、ウェルギリウスの『アエネイス』で語られる死後の楽園エリュシオンを舞台に、女性像の姿で表される幸福の魂が、リュートを手にするミューズたちに誘われアルカディアへと導かれる場面を描く。樹々が林立し、小川が流れる平原に古代風の衣装姿の人物たちが憩う牧歌的な光景は、まさにピュヴィス・ド・シャヴァンヌがその壁画において打ち立てた独自の理想郷の世界を踏襲するものである。さらに、本作が国家に買い上げられた後、リュクサンブール美術館に収蔵されたという事実は、マルタンがピュヴィス・ド・シャヴァンヌの様式を意識的に取り入れたことに対して一定の評価がなされたことを意味している。

註(16) Richard Thomson, « Henri Martin at Toulouse: terre natale and juste milieu », Richard Thomson (éd.), *Framing France: The representation of landscape in France, 1870-1914*, Manchester University Press, 1998, pp. 147-172, esp. 151.



図4 アンリ・マルタン《セレニテ、あるいは聖なる森》1899年、油彩／カンヴァス、347x544cm、オルセー美術館

壁画制作の全容

マルタンが壁画家へと至る道のりと様式の変化を簡単に辿ってきたが、ここで、壁画制作の全容を整理する(P.50別表参照)。先に触れた拙稿では公的な性格を持つ建物に限定して論じたが、ここではマルタンの壁画家としての名声と同時代的な影響の大きさを把握するために、個人からの注文制作についても触れる。

マルタンが生涯に手がけた壁画は、公私を問わなければのべ18を数え、うち公的な性格を持つ建造物は14箇所のにのぼる。以下では、各壁画を制作年代順に、現段階で把握できた情報に可能な限り言及しながら辿っていく。

(1) パリ市庁舎「入場の間」(1895年)

1883年にボザールを去り、イタリア留学を終えた32歳のマル

タンにとって、最初の国家注文が、パリ市庁舎内、建物東側に位置する「祝宴の間」に通じる「入場の間」一室の壁画であった。マルタンが起用された直接の理由は、1892年のサロンに出品した装飾案が、パリ市および美術行政当局下の美術委員会が主催するコンクールにおいて、賛成多数で選ばれたことによる⁽¹⁷⁾。天井には《アポロンとミューズたち》が、4壁面のコーニスには《絵画と文学》《音楽と彫刻》《抒情詩、調和》《悲哀、観想》が描かれた。アポロンに統帥された諸芸術の靈感源としてのミューズたちが雲間に飛翔する様子が天井に描かれ、その下の各壁面に、各芸術が芸術家や擬人像の姿で表されるという明快な図像プログラムで構成されている。

註(17)「入場の間」の担当画家については、マルタンとシャルル・ビゴ(Charles Bigot, 1878-1916)が候補に挙がっていた。当該装飾のためのマルタンのエスキースは現在、パリのプティ・パレ美術館に所蔵される。Cat. exp., *op. cit.*, 1986, pp. 56-57, 385-389.

(2) キャピトール(トゥールーズ市庁舎)「著名人の間」(1898年)

トゥールーズでは、1880年代はじめより、街の中心部に位置する市庁舎内部の装飾事業の計画が開始されていた⁽¹⁸⁾。中世のトゥール伯統治時代の共同会議「キャピトラ」の精神を引き継ぐ市庁舎は「キャピトール」と称され、この政治的中枢機関の一大改修事業には、同地に縁のある画家、彫刻家が招集された。芸術家たちによる実際の制作は1890年代はじめから第一次世界大戦開戦期までの長期にわたり、「著名人の間」については1892年2月に総額13,000フランで改装が実施されることが決定、その後、各壁面を担当する画家の選出には7年を要したものの、マルタンはすでに1890年には候補者として自分の名が挙がっていることを知っていた、との指摘がなされている⁽¹⁹⁾。また先述したように、同事業には師ローランスも参加している。

註(18) Richard Thomson (éd.), *op. cit.*, 1998 ; Kimberly A. Jones, « Art and regional identity: Jean-Paul Laurens and the murals of the Capitole of Toulouse, 1892-1915 », *Studies in the Decorative Arts*, vol. 12, no. 2 (spring - summer 2005), pp. 96-128.

註(19) Cat. exp., *op. cit.*, 2008, p. 69.

マルタンはキャピトールの一連の事業の中で2度の依頼を受けており、そのうち第1回目が「著名人の間」のための2画面《トルバドゥールたちの前に現れるクレマンس・イゾール》《聖なる森の詩人たち》と天井画《クレマンス・イゾールの栄光》であった。これらの主題選択は、同地の政治的中核としてのキャピトールの機能と、古都トゥールーズの歴史、文化、宗教、そしてフランス共和国への軍事的貢献に対する称揚という本装飾事業全体が掲げるテーマに沿ったものあり、そうしたプログラムの中でマルタンは、オクシタニアとしての言語的・文化的アイデンティティをクレマンス・イゾールにまつわる物語によって表現した。

なお、壁面を飾る2点のうち、《トルバドゥールたちの前に現れ

るクレマン・イザール》は、1898年のサロンで国家買い上げとなり、一旦はリュクサンブール美術館へ収蔵され、ついで1900年のパリ万博における「1889年から1900年の美術10年展」に計7点を出品したマルタンにグランプリ受賞をもたらし、最終的にトゥールーズへ送られるという経緯を辿った。

(3) トゥール市庁舎「審議室」、「市長執務室」(1899年)

キャピトールの「著名人の間」におけるマルタンの貢献は、続いて、1899年6月に10,000フランで受注したトゥール市庁舎の二つの部屋「審議室」、「市長執務室」の天井画制作へと繋がった。本装飾事業にはマルタンの他に、フランソワ・ショメ(François Schommer, 1850-1935)、フェルナン・コルモン(Fernand Cormon, 1845-1924)、そしてローランスといった、マルタンより年上のアカデミズム系の画家も参加している。トゥールの歴史と魅力を視覚化するという目的の下、マルタンは《夜明け》(図2)と《平和》を描いた。先述の通り、トゥールの農民を中心に構成されたこれら2点は、農民が生きる現実世界と「豊穡」の擬人像が担う寓意の世界とを、大気を感じさせる陽光の表現によって統一された空間の中に見事に同居させている。ここにおいて、神秘的な女性像を中心とする1890年代の象徴主義的表現から、外光表現と点描に基づく自然主義的表現への進展が確認されるだろう。また、無名の農民の同時代的な表現が、新たな語彙としてマルタンの表現に加わった点も、以降の壁画における表現の展開を考える上で重要である。



図5 アンリ・マルタンの間、右手に《ガロンヌ河畔》が見える。



図6 アンリ・マルタン《草を刈る人》
1902年、油彩/カンヴァス、サイズ不明、キャピトール
(トゥールーズ市庁舎)



図7 アンリ・マルタン《ガロンヌ河畔》
1906年、油彩/カンヴァス、サイズ不明、キャピトール
(トゥールーズ市庁舎)

(4) キャピトール (トゥールーズ市庁舎)「アンリ・マルタンの間」(1902～1906年)

キャピトールの装飾事業に関して、2度目の受注が「控えの間」(現「アンリ・マルタンの間」)一室の壁画制作である(図5)。「著名人の間」や1900年のパリ万博での成功によるマルタンへの期待が、本注文に繋がったと考えて良いだろう。「控えの間」の計画は、キャピトール改修事業の第2段階に含まれ、この他に、階段、食堂、結婚の間、市議会室も改修された。1900年9月、およそ143平方メートルの部屋の壁面全体の装飾を35,000フランで引き受けたマルタンは、同市の称揚というテーマの下、《草を刈る人》《ガロンヌ河畔》(図6、7)を中心画面する二つのパノラマ風景を描いた。長方形の部屋の短辺にはそれぞれ出入口があり、長辺の一方には、《草

を刈る人》を中心とする大小4パネルから成る牧歌的な風景が、向かいの壁には、《ガロンヌ河畔》を中心とする5パネルが配されている。描かれるモチーフに関する詳細な記述は拙稿に譲るが⁽²⁰⁾、ここでは基本的な図像プログラムを確認しておこう。

註(20) 註(5) 参照。

この部屋では、トゥールーズが持つ性格を、対照的な二つの要素、すなわち、「田舎／都市」「肉体労働／知的・精神的な活動」をそれぞれのパノラマ風景に重層的に担わせることによって表現している。一方の壁では、農民たちが夏に二番草を刈る光景を捉えた《草を刈る人》の左右に、比較的小さな三つのパネルが連なり、それぞれ、羊の傍で愛を語らう若い男女、山羊の親子を連れた老婆、雪景色の中の教会が描かれる。これら四つの画面全体は、四季や人生の諸段階のサイクルを表し、各画面の間にある窓が物理的な隔たりを生じさせるものの、背景の木々や山の稜線が4画面をまたいで連続しているために、一つのパノラマ風景としての統一感が意図される。他方、向かいの壁では、トゥールーズの地理的特徴であるガロンヌ川と対岸の街並みを背景に、静かに思索する人々の往来が描かれる。人々の身なりは、《草を刈る人》の肉体労働に励む農民とは対照的に都会的で、そのモデルには画家自身の家族のほか、政治家ジャン・ジョレス(Jean Jaurès, 1859-1914)や師ローランスなど、同地に所縁のある人物たちが選ばれている。

なお、本壁画は、キャピトール内に設置される前、それぞれ1903年、1905年のサロンに出品されている。とりわけ《草を刈る人》が出品された1903年には、マルタンへの名誉賞授与の期待が裏切られたことに対する騒動が起きており、この頃のマルタンを巡っては、評価が分かれていたことがうかがえる。

しかしながら、現在「マルタンの間」と名付けられている本壁画が、その規模や様式の観点から、画家の長い壁画制作歴の中で一定の完成を示していることは疑いない。「著名人の間」では伝説上の人物を扱うという主題の性格も相まって象徴主義的表現が顕著であったが、それとは対照的に、「マルタンの間」では点描と明るい色彩で描かれた実景に、同時代の人物を組み合わせた、現実感と同時代性が表現の土台となっている点は注目すべきである。同じキャピトール内の二つの場所に描かれたマルタンの壁画は、わずか5年の間に変化を遂げた一人の画家の異なる様式が共存する、興味深い空間となっている。以後マルタンは基本的に、「マルタンの間」で一定の完成をみた様式や

構図を、他の壁画においても繰り返すこととなる。

(5) マルセイユ貯蓄銀行 (1904 年)

キャピトールの「マルタンの間」の制作と同じ時期、マルタンは南仏マルセイユにあるケス・デパーニュ貯蓄銀行の会議室のために《労働》を描いている。長方形の会議室の壁面の上部半分を占める壁画は、4画面から成り、各区画の上部はアーチを描いている。マルセイユ港の賑わいを描いた本壁画は、描かれた建物の性格にふさわしく、同地の経済的・商業的豊かさを人々が勤勉に働く姿によって伝えている。遠方に街並みを臨む港町らしい景観を背景に、前景では群衆がフリーズ状に帯を成す明快な構図がつくられる。本作における港町の労働者の表現は、のちの国务院の壁画で繰り返される。

(6) エドモン・ロスタン邸「ヴィラ・アルナガ」(1905 年)

スペインとの国境に近いカンボ＝レ＝バンに詩人・劇作家エドモン・ロスタン (Edmond Rostand, 1868-1918) が建てた邸宅「ヴィラ・アルナガ」は、1903年から1906年にかけて建造され、マルタンのほか、ガストン・ド・ラ・トゥーシュ (Gaston de La Touche, 1854-1913)、ジャン・ヴベ (Jean Veber, 1864-1928) 等、同世代の芸術家たちによって内部装飾が施された。マルタンには《春》《夏》《秋》の3点の制作が依頼され、1905年のサロンに「詩人エドモン・ロスタン邸のための装飾パネル」と題して出品されたのち、1910年に邸宅に設置された⁽²¹⁾。現在はジュネーヴのプティ・パレ美術館に収蔵されている。

註 (21) Cat. exp., op. cit., 2008, p. 130, note. 57.

のどかな平原を舞台に草を刈る農民や休息する母子など、キャピトールの「マルタンの間」の農村風景と類似するモチーフが描かれ、タピスリーの縁飾りを連想させる、画面を縁取る装飾的な枠が特徴的である。

(7) リヨンの PLM (パリ・リヨン地中海鉄道) グランド・ホテル「サロン」(1906 年)

1902年頃に PLM (Chemins de fer de Paris à Lyon et à Méditerranée) が開始したホテル建設計画の中で、「サロン」の内部を飾る壁画の制作が、マルタンに依頼された。注文に関する詳細は不明だが、ホテルが1906年に完成していることから、この

時期までに壁画も完成している。上部がアーチ型の横長のパネル4枚に、パリのセーヌ川、南仏の港町、松林、蒸気機関車が描かれた。

(8) パリ 10 区役所「結婚の間」(1907 年)

キャピトールをはじめ南仏における壁画の仕事を終えたマルタンにとって、再びパリ市のための一連の壁画制作のスタートとなる作品である。

パリ 10 区役所のための壁画制作は、パリ市庁舎同様、1870 年代に始まる第三共和政期におけるパリ市内区庁舎の装飾事業の一環であった。1896 年に役所としての行政的な運用が開始された 10 区役所は、1902 年に内部装飾についての計画を開始し、1905 年、芸術家たちへの委嘱が開始された。マルタンに対しては、「結婚の間」の壁一面分を飾るための《家族》の制作が 1905 年に 8,000 フランで発注された。ここでは林立する樹々と小川が流れる田舎の風景の中に 4 人家族が憩う光景が描かれている⁽²²⁾。マルタンの壁画の向かいには、ジュール・ダルー (Jules Dalou, 1838-1902) による浮き彫り《博愛》が設置されている。1905 年は折しも政教分離法が制定された年であり、両作品は、教会の影響下から離れた、結婚という市民生活の重要な行事を執り行う「結婚の間」にふさわしく、第三共和政における重要な理念と市民が理想とすべき価値観を体現している。すなわち、ダルーの《博愛》では、「自由」「平等」「博愛」の擬人像と共に祖国防衛のテーマを描き、マルタンの《家族》では、「母と子」「家族生活」「労働」「自然」といった共和制下における市民が範とすべき理念が表されている。

註 (22) パリ 10 区のホームページを参照。https://mairie10.paris.fr/pages/la-salle-des-mariages-le-patrimoine-de-tous-les-couples-du-10e-16144 (2022 年 12 月 18 日最終閲覧)。

(9) ソルボンヌ大学 (パリ) (1908 年)

1904 年に 10,000 フランで 2 枚のパネルが発注され、マルタンは《夕暮れ》と《学問》を描いた。《夕暮れ》は設置される前に、パリ 10 区役所のための《家族》と共に、1907 年のサロンに出品されており、これらに対して名誉賞が与えられた⁽²³⁾。

註 (23) 当該サロンでは、《家族》は「田園風景 (Scène champêtre)」というタイトルで出品されている。Ludovic Baschet (dir.), *Catalogue illustré du Salon de 1907, Société des artistes français*, p. 121.

(10) エリゼ宮 (パリ) (1909 年)

1909 年、大統領官邸であるエリゼ宮内の事務総局執務室のため、2 点の絵画が 15,000 フランでマルタンに依頼されることが、残された公文書からわかっている⁽²⁴⁾。エリゼ宮はマルタンが手がけた公的建造物の中で最も格の高い建物である。しかしながら、経緯は

註 (24) *Cat. exp., op. cit.*, 2008, p. 74.

不明であるが、本注文は取り消され実現には至っていない。

(11) ジャン・エルベクール医師邸 (パリ) 「食堂」 (1911年)

マルタンがボザール時代、ローランス教室で共に学んだ友人の一人に、アンリ・ベルリ＝デフォンテーヌ (Henri Bellery-Desfontaines, 1867-1909) がいる。ベルリ＝デフォンテーヌは雑誌の挿絵画家として活動する傍ら、アール・ヌーヴォー様式の家具装飾の図案画家としても活躍しており、友人である医師エルベクールが所有する、17区、ワグラム通りにある邸宅の食堂の装飾一式を手がけ、食器棚やテーブル、椅子、マントルピースのデザインを考案したが、完成を見届けることなく1909年に急逝した。その後計画は、友人であるマルタンと、アール・デコの家具装飾デザイナーとして知られるアンリ・ラパン (Henri Rapin, 1873-1939) に引き継がれた。

マルタンは、壁面を飾る暖炉や作り付けの棚などの木製家具に縁取られた4つの区画の壁画を担当し、《海辺の風景》《田園の昼食》⁽²⁵⁾ 《山羊のいる風景》《恋人たちのいる風景》を描いた(図8)。各区画は縦195センチメートル、横幅は最大のもので3メートルを超える大画面である。なお現在、4点は元の壁から取り外され、ボーヴェのオワーズ県美術館に所蔵されている⁽²⁶⁾。

(12) パリ6区役所「名誉の階段」(1914年)

1914年、パリ1区にあるパレ・ド・ジュスティス (パリ司法院) 内の調停室のために、建設現場の労働者たちをモチーフとする《労働》の制作がマルタンに依頼された。経緯は不明だが、最終的に本作は、1920年に6区役所の「名誉の階段」の壁面に設置された⁽²⁷⁾。

完成作に関する資料が乏しく、展覧会に出品された油彩習作⁽²⁸⁾に基づく推察の域を出ないが、巨大な建造物(習作の段階で描かれているのはパレ・ド・ジュスティスである)の周囲に足場を組み、作業に従事する労働者たちが小さく描き込まれている。国民による国家の建設を、建設現場の労働風景で表すという点は、第三共和政期の絵画や壁画にしばしば見られる典型的な主題であるが⁽²⁹⁾、マルタンにとっては、師ローランスがかつてキャピトールの「著名人の間」に描いた《シモン・ド・モンフォールの侵入に備え城壁を強化するトゥールーズ、1218年》(1895年)(図9)が念頭にあったに違いない。

註(25) 《田園の昼食》の習作が2021年の「シグナルとマルタン展」に出品された。前掲書、2021-22年、68-69頁、cat. no. 40。完成作では、当該習作中央に描かれていた少女ガブリエルの姿は消えている。



図8 ジャン・エルベクール医師邸の食堂

註(26) Inv. 78 24 1 ; 78 24 2 ; 78 24 3 ; 78 24 4.

註(27) パリ6区役所が発行するリーフレットでは、タイトルが《労働讃歌》と記されている。https://www.api-site.paris.fr/mairies/public/assets/2017/3/architecture_et_histoire_Mairie_du_6e.pdf (2022年12月18日最終閲覧)。

註(28) 本壁画に関連する油彩習作《建設現場》が2021年の「シグナルとマルタン展」に出品された。前掲書、2021-22年、75頁、cat. no. 45。

註(29) 例えば以下を参照。Anne-Sophie Aguilar, « L'ouvrier, héros et martyr de la société industrielle ? Figures de l'ouvrier dans l'art de 1870 à 1914 », cat. exp., *Les villes ardents 1870-1914 : Art, travail, révolte*, Musée des Beaux-Arts de Caen, 2020, pp. 45-57.



図9 ジャン＝ポール・ローランス《シモン・ド・モンフォールの侵入に備え城壁を強化するトゥールーズ、1218年》(1895年、油彩/カンヴァス、サイズ不明、キャピトール(トゥールーズ市庁舎))

(13) 国務院（パリ）「総会室」（1918～1926年）

マルタンが手がけた公共建築の壁画の中で最大規模を誇り、また最重要の作例に位置付けられるのが、パリ1区、パレ・ロワイヤル内にある国務院「総会室」の壁画群である。第一次大戦勃発直前の1914年5月、政治と司法の諮問機関である国務院の中でも中核的な部屋である同室の4壁面をマルタンが担当することが決定された。「国務院において示される勤労のフランス」というテーマの下、4主題、《農業》（図10）《知的労働》《コンコルド広場での仕事》《マルセイユ港》（図11）が描かれている⁽³⁰⁾。各画面に関する詳細は拙稿に譲り⁽³¹⁾、ここでは、キャピトールの「マルタンの間」で確立されたマルタン独自の壁画様式を踏襲し、明快なパノラマ構図とパターン化された人物像の配置、南仏の光を思わせる眩い陽光を表す点描技法が繰り返されている点を指摘するに留めておこう。



図10 アンリ・マルタン《農業》
1920年頃、油彩／カンヴァス、サイズ不明、国務院（パリ）



図11 アンリ・マルタン《マルセイユの港》
1920年頃、油彩／カンヴァス、サイズ不明、国務院（パリ）

(14) アンリ・ティシエ家のアパートマン（パリ）（1920年）

マルタンの主治医でパスツール研究所の医師であったアンリ・ティシエ（Henri Tissier, 1866-1926）は、パリ6区ラスパイユ大通りに所有する住居の食堂を飾る壁画をマルタンに依頼した。ティシエとマルタンの交流は、医師の妻アリスの肖像画⁽³²⁾をマルタンが1900年頃に描いていることから、20年以上前に遡るものである。

食堂のために描かれた《収穫》は、壁に据え付けられた木製の棚の上部に設置され、縦1.4メートル横2.5メートルの横長の画面に、3人の女性が葡萄の実を収穫している様子が描かれる。完成作が1920年に依頼主の元へ渡ったことから、本作の制作時期は国務院のための制作と重なる。《収穫》は南仏の陽光に照らされた葡萄畑で作業に没頭する女性たちを画面に大きく配し、接近した視点で描かれるが、明るい色調や点描表現、個々の人物のポーズは国務院の《農業》と同様である。また、主題の点では、次のロット県庁のための壁画と共通している。

なお、本作は2021年の競売で売却され⁽³³⁾、現所在は不明である。

(15) ロット県庁「名誉の階段」（1927年）

国務院の壁画制作が完了した翌1927年、マルタンは南部ロット県の県庁の壁画制作の依頼を受けた。マルタンは1911年にロット川沿いにある中世から続く町サン・シル・ラポピーに晩年を過ごすアトリエの一つを構えていた縁もあって、依頼されたものと考えら

註(30)「総会室」の壁画の画像は、国務院ホームページで公開されている。

<https://www.conseil-etat.fr/qui-sommes-nous/le-conseil-d-etat/histoire-et-patrimoine/l-histoire-du-palais-royal-lieu-de-vie-du-conseil-d-etat/la-salle-de-l-assemblee-generale> (2022年12月18日最終閲覧)。

註(31)注5参照。

註(32)《アリス・ティシエの肖像》1900年頃、油彩／カンヴァス、102×95cm、所在不明。なお本作は、ベルリ＝デフォンテーヌによるアール・デコ調の額縁にはめ込まれている。

註(33)2021年4月14日、クリスティーズの競売にかけられた。<https://www.christies.com/en/lot/lot-6313206> (2022年12月18日最終閲覧)。

註 (34) Cat. exp., op. cit., 2008, p. 83.



図 12 アンリ・マルタン《葡萄畑の耕作》
1927年、油彩／カンヴァス、サイズ不明、ロット県庁

れる。1927年に5月に議会は3,811フランの予算確保を決定し、同年8月には壁画を設置、9月にはマルタンが同席する中でお披露目が行われた⁽³⁴⁾。

建物内の「名誉の階段」を飾る壁面には、ケルシー地方の葡萄生産をテーマにした三連画《葡萄畑の耕作》(図12)《葡萄の収穫》《耕作、ケルシーの葡萄畑》が描かれた。中央の《葡萄の収穫》はさらに三つの区画に分かれるため全5パネルで構成される壁画は、広大な葡萄畑での耕作、収穫、実の圧搾作業というワイン生産の工程を、農民の労働する姿を中心に描き出している。「マルタンの間」の《草を刈る人》や国務院の《農業》と同様、ここでも、緩やかな稜線を描く葡萄畑を背景に、農民たちが労働する姿を通して、肥沃な大地における豊かな葡萄生産の様子が表される。葡萄畑に降り注ぐ南仏の陽光を表現するために用いた点描は、国務院のそれと同様であり、その一貫した画面の作り方は、国務院に描かれる農民たちが、あたかも場所を変えて仕事をしているだけの印象さえ受ける。マルタンはサン・シル・ラポピーで多くの風景画を描いており、岩壁に建つ家々や高台から見下ろした村の眺めなど、起伏のある景色を好んで描いたが、このモニュメンタルな壁画においては、横長の画面を成立させるため、広大な眺めのパノラマ風景となっている。

(16) カオール市庁舎 (1932年)

ロット県庁の壁画と並んで、カオールにはもう1点、マルタンの壁画が残されている。現在、同市のマルタン美術館に所蔵される《カオールの死者のためのモニュメント》(図13)は、1931年の注文により描かれ、国家買い上げののち、カオール市庁舎のアーケードに設置予定であった。しかし、この場所に設置されることはなく、1976年まで審議室に置かれ、その後、マルタン美術館に収蔵され今日に至っている。縦3.85メートル横2.8メートルの画面が3枚連なる三連画形式の本作は、上部をアーチ型とし、対岸の街並みを望むロット川左岸を舞台としながらも、ミネルヴァが立つ記念碑を中心に左右対称に並ぶ参列者の集団は、いずれもマルタンが作り出した架空の情景である。事実、群衆を構成するのは、マルタン自身や友人シダネルのほか、必ずしもカオールに深い縁があるわけではない知人たちである⁽³⁵⁾。

(17) ベジエ商工会議所 (1932～1933年)



図 13 アンリ・マルタン《カオールの死者のためのモニュメント》のうち左パネル
1932年、油彩／カンヴァス、385 x 280 cm、アンリ・マルタン美術館、カオール

註(35)左パネルには、画家ジョルジュ・デヴァリエール、美術史家ルイ・ウルティック、作曲家フィリップ・コペール、実業家モーリス・フナイユ、作曲家ガブリエル・ピエルネ、マルタンの息子ジャック、右パネルには、マルタン、マルタンの妻、マルタンの義父、シダネル、ネリー・サージェント＝デュエム(マルタン作品のコレクター、アンリ・デュエムの妻)、弁護士ルネ・ラルー、音楽家シャルル＝マリー・ヴィドールが確認できる。

地中海沿岸の町ベジエでは、1928年より商工会議所の改築が行われていたが、1932年、所内「審議室」「ホール」の壁画制作にマルタンは協力する。審議室のために6つの主題《田園の恋人たち》《葡萄の収穫》《葡萄摘み》《牧歌》《散布》《耕作》を、ホールのために3パネルから成る《アポロンとミューズたち》(図14)を描いた⁽³⁶⁾。注文の経緯は不明だが、会議所の所長がマルタンの友人であったことが関係しているのだろう⁽³⁷⁾。

審議室に設置された大小6枚、全長約12メートルの壁画は、田園生活をテーマに、豊かな自然と強烈な南仏の陽光の中に人々を浮かび上がらせているが、全体の構図や個々の人物像は、これ以前のマルタンの壁画の中に見出せるものであり、当該壁画はこれまでの仕事を凝縮したものと言えるだろう⁽³⁸⁾。他方、建物の機能と壁画の主題との関係性に少なからぬ疑問が湧くのが《アポロンとミューズたち》であり、この主題選択には1890年の象徴主義の時代への回帰的態度がうかがえる。国務院の《知的労働》と同様の鬱蒼とした松林の中に、リラを手にまさに宙へ浮上しようとするアポロンと、その両脇に佇む9人のミューズたちが描かれる。本作は後半生の壁画の中にあって特異性を示すものの、その筆触は、マルタンの様式においてすでに確立されて久しい細かく規則的な点描である。

(18) パリ5区役所 (1935年)

マルタンにとって最後の壁画となるのが、パリ5区役所内「名誉の階段」を飾る《リュクサンブール公園》である。公共建造物の壁画を初めて描いてから約40年が経過した1932年、105,000フランで引き受けた。

階段を上った2階の半円形の壁面に、役所の目と鼻の先にあるリュクサンブール公園の情景が描かれた。壁面は古代風の柱を模した建築構造によってほぼ同サイズの五つの区画に分割される。両端のパネルには、新緑の樹々が陰を落とす涼しげな並木道を、中央3枚のパネルには、大きな噴水の周囲を囲む人々を描き、都会の休日の一場面を、明るい光の中に捉えている。噴水に船を浮かべて遊ぶ子供たち、肩を並べて歩く若い男女、木陰で本を広げる老人など、思い思いに過ごす人々は皆、都会的で洒落た当世風の身なりをしているが、ここでもまた画家は類型化された人物像を繰り返し用いている。興味深いのは、人々が皆、こちらに背を向け、あるいは俯いて、その表情を決して明かさぬ点である。都会の情景でありなが



図14 アンリ・マルタン《アポロンとミューズたち》1933年、油彩／カンヴァス、サイズ不明、ベジエ商工会議所

註(36) 審議室の6点は2008年に競売にかけられ、現在、商工会議所には《アポロンとミューズたち》のみが残される。<https://www.latribunedelart.com/vente-d-un-cycle-decoratif-d-henri-martin-pour-un-edifice-public-de-beziers> (2022年12月18日最終閲覧)。

註(37) Cat. exp., op. cit., 2008, p. 89.

註(38) 例えば以下のように、構図の類似や人物像の引用が指摘できる。《田園の恋人たち》の構図はソルボンヌ《夕暮れ》の構図そのものであり、向かい合う若い男女は「マルタンの間」の《草を刈る人》の左隣のパネル《春》に描かれる男女である。《牧歌》の構図はエルベクール医師邸の1画面とほぼ同一であり、《葡萄摘み》の女性像や《耕作》の男性像は、ロット県庁の壁画の中に見出せる。

ら人々の賑わいを感じさせない独特の静けさは、マルタンの壁画に一貫して見いだせる特徴である。

おわりに

本稿ではマルタンの壁画についてその全容を辿ってきた。約40年間にわたり途切れることなく描かれ続けた壁画は、一人の画家が描いた壁画としては相当な数である。これほどまでにマルタンへの注文が繰り返されたことは、その表現と様式が、第三共和政が掲げる理念の視覚化に適するものとして高い評価を得ていたことを意味する。19世紀のフランスは幾度となく政体の変化を繰り返し、1870年に成立した第三共和政(1870～1940年)では、1879年1月の選挙における共和派の勝利により名実ともにその体制を整えたことを機に、政府は共和制の理念を市民に広く知らしめるべく、記念碑や建造物の壁画制作の事業に着手する。その一連の事業にマルタンは大きく貢献したことになり、その制作期間は70年にわたる第三共和政の後半期に重なる。その中で、マルタンの壁画様式がキャピトールの「マルタンの間」において一定の確立をみた後、大きな変化を遂げなかったことはある意味当然であろう。19世紀において同じように独自の様式を一貫して壁画に投影し続けたピュヴィス・ド・シャヴァンヌの継承者とされる所以である。

他方で、この19世紀の大家とマルタンは、アルカディアを彷彿とさせる牧歌的な情景の描写が共通する要素として比較されることが多いが、前者がフレスコ画を思わせる描法を用いて古典古代に範を求めた世界観を描き出し、そこには懐古的な態度が明らかに認められるのに対し、マルタンはあくまで同時代性・現代性の描写を重視した。その壁画に描かれるのは常に、農業国フランスを体現する農民たち、都市を築く建設現場の労働者たち、近代的な余暇を過ごす都市部の人々など、第三共和政下に生き、まさにそれを築き上げている人々であった。

小説家ガブリエル・ムレイ(Gabriel Mourey, 1865-1943)は、こうした二人の壁画家のいわば新旧交代について、マルタンが印象派の光の表現によって壁画を一新し、さらに、印象派の表現を公的な空間にもたらしたと評している⁽³⁹⁾。マルタンの意図的な様式転換と、それに基づく壁画家としての成功は、結果的に、近代絵画史に大きな転換をもたらした印象派の表現に対して、公的な空間にお

註(39) Gabriel Mourey, *Tableau de l'art français des origines à nos jours*, tome. IV, *Le XIXe et le XXe siècle*, Paris : Delagrave, 1938, p. 118.

ける恒久的な居場所を与えるという成果をもたらした。確かに、印象派の画家たちへの壁画制作の国家注文が皆無であった過去を振り返る時、マルタンの功績は、印象派絵画の公的評価や公的な顕彰作業について考える上で重要な意味を持つだろう。

本稿では、マルタンの壁画の仕事の全体像を整理するに留まったため、個々の壁画に関する詳細な調査と考察、そして、第三共和政の壁画装飾事業全体におけるマルタンの立ち位置に関する検証作業については、今後の課題としたい。

公益財団法人 SOMPO 美術財団 / SOMPO 美術館 学芸員

Curator, Sompo Fine Art Foundation / Sompo Museum of Art

(図版出典)

図 1、3、4、6-8、10-14: Cat. exp., op. cit., 2008 ; 図 2: Photo (C) RMN-Grand Palais / Benoît Touchard / distributed by AMF ; 図 5、9: Henry Eynard (texte par), *Le Capitole de Toulouse*, Toulouse : Édition Privat, 2000.

別表 マルタンが制作した壁画一覧

制作年	建物	部屋の名称	タイトル (主題)	備考
1895	パリ市庁舎	入場の間	《アポロンとミューズたち》《絵画と文学》 《音楽と彫刻》《抒情詩、調和》《悲哀、観想》	
1898	キャピトール (トゥールーズ市庁舎)	著名人の間	《トルバドゥールたちの前に現れる クレマン・イゾール》 《聖なる森の詩人たち》 《クレマン・イゾールの栄光》	
1899	トゥール市庁舎	審議室、市長執務室	《夜明け》《平和》	
1902-06	キャピトール (トゥールーズ市庁舎)	アンリ・マルタンの間	《草を刈る人》《ガロンヌ河畔》	
1904	マルセイユ貯蓄銀行		《労働》	
1905	エドモン・ロスタン邸 「ヴィラ・アルナガ」		《春》《夏》《秋》	現在は解体され、ジュネーブ、プティ・パレに収蔵。
1906	リヨンのPLM (パリ・リヨン地中海鉄道) グランド・ホテル	サロン	タイトル不詳 (主題: 「パリのセーヌ川」 「南仏の港町」 「松林」 「蒸気機関車」)	
1907	パリ 10 区役所	結婚の間	《家族》	
1908	ソルボンヌ大学 (パリ)		《夕暮れ》《学問》	
1909	エリゼ宮 (パリ)			※本注文は実現していない。
1911	ジャン・エルベクール医師邸 (パリ)	食堂	《海辺の風景》《田園の昼食》 《山羊のいる風景》《恋人たちのいる風景》	現在はボーヴェ美術館に移設。
1914	パリ 6 区役所	名誉の階段	《労働》	
1918-26	国務院 (パリ)	総会室	《農業》《知的労働》 《コンコルド広場での仕事》《マルセイユの港》	
1920	アンリ・ティシエ家の アパートマン (パリ)	食堂	《収穫》	2021 年の競売で売却。
1927	ロット県庁	名誉の階段	《葡萄の収穫》《葡萄畑の耕作》 《耕作、ケルシーの葡萄畑》	
1932	カオール市庁舎		《戦争記念碑》	現在はマルタン美術館に収蔵。
1932-33	ベジエ商工会議所	審議室	《田舎の恋人たち》《葡萄の収穫》 《葡萄摘み》《牧歌》《散布》《耕作》	2008 年の競売で売却。
		ホール	《アポロンとミューズたち》	
1935	パリ 5 区役所	名誉の階段	《リュクサンブール公園》	

Abstract

The mural paintings of Henri Martin: Considering them as a whole and their historical significance

Sakurako OKASAKA

Curator, Sampo Fine Art Foundation / Sampo Museum of Art

Henri-Jean Guillaume Martin (1860-1943) was an artist active in France from the end of the 19th century to the early 20th century. Using the Impressionist expression of light and the Neo-Impressionist technique of pointillism, he established his own unique style of painting influenced by Symbolism, an artistic movement that was popular at the end of the century, and gained renown in the art world during the Belle Époque. Leaving his hometown of Toulouse, Martin journeyed to Paris, where after studying under a painter of history painting Jean-Paul Laurens (1838-1921) at the École des Beaux-Arts, his social standing continued to grow, mainly through the works accepted for the Salon of the Société des artistes français and official commissions by the French government, before he was eventually elected a member of the Institut de France, establishing a solid reputation for himself as a painter. Although his works faded into obscurity for a certain period, since the 1980s they have gradually come to be reevaluated. Notwithstanding this growing momentum towards reevaluation, to date there has been insufficient consideration of one of the key pillars of Martin's work, namely the mural paintings that adorn the walls of public buildings, and which formed the foundation for the high esteem in which Martin was held as an artist at the time. After first participating in the decoration of the Hôtel de Ville de Paris at the age of 32, over a period of approximately 40 years until later life he was involved in the creation of multiple mural paintings in city halls, universities and other public buildings throughout France, gaining a reputation as the successor to Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), one of the 19th century's great mural painting artists. This paper seeks to gain an understanding of the mural paintings of Martin in their entirety, considering the process that led to him becoming a mural painting artist and the establishment of a style in mural painting.

SOMPO 美術館 研究紀要 第 1 号

発行日：2023 年 3 月 31 日

編集・発行：公益財団法人 SOMPO 美術財団／SOMPO 美術館

〒160-8338 東京都新宿区西新宿 1-26-1

制作・印刷：瞬報社写真印刷株式会社

Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No.1

Date of Issue : March 31, 2023

Edited and published by Sompo Fine Art Foundation/Sompo Museum of Art

1-26-1 Nishishinjuku, Shinjuku-ku, Tokyo 160-8338 Japan

Produced and printed by Shumpousha Co., Ltd

© Sompo Fine Art Foundation, 2023

ISSN 2758-6316



SOMPO美術館
Sompo Museum of Art