

# 欧州航路からインターネットへ ——日仏美術相互交流の150年

稲賀繁美

国際日本文化研究センター教授  
総合研究大学院大学教授

## プロローグ 往還から円環へ? ——文化史の tectonics に向けて

「往還」というと、行ったり来たりのイメージだろう。reciprocity という、ピストンの往復運動。蒸気機関車の時代のメタファー。さらには船舶による欧州航路が、ながらく日本と欧州とを繋ぐ動脈だった。ここでも多くは貨客船が往還を繰り返す。輸入・輸出を対比させ、そのバランスが経済状況を示す指標となる。だがこの発想そのものが、もはや決定的に時代遅れではないか。機内誌の巻末にある航空機の路線網を一目見ればよい。さらにいまや地球の表層はインターネットで接続されている。netという言葉通り、流通網は網の目をなしており、WWW、world wide webの「ウェブ」は文字通り「蜘蛛の巣」を成している。

果たして我々は、蜘蛛の巣を張って獲物を待ち受けるクモなのか、それとも蜘蛛の巣に捕まって、そこから脱出できない獲物なのか。捕食者と餌食とのどちらなのか。インターネットを操っているつもり我々は、いつのまにか、その奴隷となり、そこから脱出できず藻掻もがいているのではないか。人工頭脳が人類の知恵を追い越す「特異点」singularity など待つまでもなく、我々は、自分たちが構築した電子情報網の「主面おもてづら」して振る舞う仕草を振り付けされて、知らぬ間に big data や「統計」statistics の繰り人形へと没落しているのではないか。

「円環」には別のイメージもある。「三つ巴さん」あるいは「三すく竦み」。一方は例えばグー・チョキ・パー。これらは3つの構成要素が相互依存の円環を描き、三者のうちに絶対的な権力を握るプレイヤーはいない。それが連鎖反応の好循環をもたらす場合もあるが、下手をすると、「三竦み」となって身動きが取れなくなる。遠心性を発揮して運動が拡散する一方、その陰では求心性が働いて流動が一点に凝

縮し、ついには凝固してしまう。蒸散した気体と凝結した固体との間で、液体が流体力学の法則に沿って生命を司る。熱帯の大洋の水蒸気を吸い上げて、地球の自転に沿った渦を巻き、膨大な大気を流動させて成層圏へと発散させる台風も、こうした気象現象の、ひとつの特異点に他ならない。地球生態系そのものを、こうした絶え間ない流体による動的平衡と動的不平衡との循環として捉える見方も知られている。

プレート・テクトニクス plate tectonics は今では常識だが、ホンの半世紀前の日本では公認の学説ではなかった。地球誌的な視野で見れば、地球表層でも大陸は漂流し、数億年単位でその表情が変貌してゆく。それに加えて、今や地殻の下の地球のマンテル層でもブルーム対流が発生していることも知られている。地磁気の方が年代によって移動し逆転するのも、その証拠だ。千葉に由来して話題となったチバニアンも、こうした地球の年代記に関わる話題だった。視野をここまで広げれば、人類を「頂点」(!)とする生命など誕生していなくても、地球そのものがひとつの巨大な生物のように生生流転を営んでおり、そこに生起した諸条件が必然となって、生命が誕生した、というシナリオまでも、提唱されるに至っている。

cycle は「円環」であり、tectonics とは「変動学」を意味する。人類の文化史も、こうした気象学や地殻生態学的な視点から、あらためて再構築すべき時期を迎えているだろう。「往還」を「円環」から再吟味してみよう。

## 世界史のなかのジャポニスム

日本列島は、4つのプレートが複雑に相互に乗り上げた地殻のうえに成長を遂げ、東側には広大な太平洋が控えている。このユーラシア大陸東岸のモンスーン地域はまた、

台風の通り道にある島嶼<sup>とうしょ</sup>として、気象の影響をも顕著に受ける。この両者の複合した地理的条件が、また諸文明の吹き溜まりとしての文化史的条件の基礎をなした。その日本を発信源として、19世紀後半には「日本趣味」Japonismeと称する文化現象が、当時の文明国を代表した西欧において発現する。それは一方で、産業革命による物質文明を謳歌して世界経済の覇権を握った西欧世界が、地球上で最後に行き着いた土地との交際の記録だろう。と同時に他方でそれは、250年にわたって対人的交流を極度に制限してきた島国が、「開国」とともに経験した「西欧化」の潮流とも交叉する。そもそも吹き溜まり・掃き溜めには、つむじ風が発生する。さらに流体力学の原理に照らせば、双方からの潮流の合流点には様々な渦が発生する。岡倉覚三は、かつて『東洋の理想』(英文:1903)で日本文明を、西側から時代ごとに到来した波がその渚に刻んだひとつひとつの波の跡の蓄積として描いた。だが今やそのvisionを更新する時だろう。岡倉自身が生きた明治時代とは、世界史における東西の出会いが生んだ稀有な「大渦巻」が、日本列島の近傍を特異点として発生した現場ではなかったか、と。

### 透視図法の換骨奪胎——日本へ、日本から

実際、日本に社会科学担当の「お雇い外国人」として到来したアーネスト・フェノロサ Ernest F. Fenollosa は、岡倉覚三の師匠となるとともにまた、それまで知られていなかった東洋美術に開眼した。そのフェノロサは晩年に、画家のホイッスラーを追悼した文章で、こう述懐する。「東洋の西洋への影響は決して突発的な事故でも、世界美術という潮流につかの間打ち寄せ<sup>さざなみ</sup>る小波でもない。それは人類の達成の第二の潮流であり、それが欧州の古い海峡に流れ込み、300年におよぶアカデミーの放縦という島を孤立させることに貢献したのだ」、と。ここには日本という小さな列島が、西洋世界をアカデミーの美術教育という伝統から切り離し、あらたな世界の潮流を創りだした、とする大胆な流体円環 vision が示されている。

この水流の変貌は、水流の向きを変える地殻変動とも無縁ではない。端的に言えばそれは、ルネサンス以来のアカデミーの美術教育が金科玉条としてきた3つの教則、すなわち透視図法、明暗法、写生素描、の根底を覆す変動だった。透視図法と言えば線透視図法 linear perspective、いわゆる遠近法だが、これは日本には1740年頃から伝えられる。だが錦絵の版画師たちはこれを融通無碍<sup>むつうむげ</sup>に換骨

奪胎<sup>だつたい</sup>し、無限遠方の消点 vanishing point を有限の双数に増幅し、基準線となる水平線を地平線から剥離し三分割する。ほかならぬ葛飾北斎が『北斎漫画』に図示した「三ツ割ノ法」<sup>みつわり</sup>だが、私見によれば、エドゥアール・マネ Édouard Manet に始まる画家たちは、意図的にこうした破壊行為を公式展覧会のサロン会場に持ち込んだ。この北斎の舶来透視図法の「骨抜き」技術を、「処方箋」へ整え、汎用性ある絵柄の構図へと応用したのが、歌川広重の『名所江戸百景』における「近像系構図」(成瀬不二雄)だった。

### 明暗法から「濃淡」へ

明暗法 chiaroscuro, clair-obscur は例えばカラヴァッジョを代表として、個物の明暗を劇的に描き出す技法だが、フェノロサはこれに替えて notan 即ち「濃淡」を提唱する。ホイッスラーや印象派以降、もはや絵画の目的は現実の写生や表象ではない。そこでは画面全体の音楽的な諧調の追求が肝要であり、もはや旧来の明暗法や陰影法は時代遅れ。この大胆な主張は、アーサー・ダウの教科書『構図』Composition によって、20世紀中葉まで東欧世界までも含めてひろく大きな影響力を発揮する。そしてこれはその後の抽象絵画の理念成立にとっても不可欠だった。そこには、現在でも美術学校の入試に存続する輪郭線の描写も関係する。

だが素描と輪郭線の問題に進む前に、ここでひとつ迂回して周囲を見渡しておきたい。

### 裸体の変遷

明治初年に生を受けた世代は、「文明開化」の名のもとに欧化政策に邁進した政府の制度的・社会的改革のさなかに成長を遂げた世代だった。そこで象徴的な役割を果たすのが、裸体画だろう。パリのサロンに日本人として初入选した経歴をもつ五姓田義松<sup>ごせいだよしまつ</sup>の《銭湯》(cat.2-1)は、歌麿の浮世絵の女性入浴図が油彩に置き換えられた珍妙な風俗画とも見えるが、日本を舞台にして裸体が「自然」に観察できる場面を探しあて、それを、西欧サロン界限では定番だった古代ローマの公衆浴場や、東方趣味のトルコの浴場などの、いささか扇情的な構図に上乘せした折衷案とも見做せよう。元来は法学を勉強する予定でパリに留学しながら、画家への転身を遂げた黒田清輝は、パリのサロンでの入賞作《朝妝》<sup>あさじよう</sup>が京都で開催された第4回内国勧業博覧会で官憲の忌避に触れ、「腰巻」騒ぎを起こしたことに、西

洋的「藝術」への不理解も甚だしいと義憤を隠さなかった。泰西の異質な社会慣習を極東世界に移入するには不可避の文化摩擦を上手に利用した「売名行為」が成就した件と皮肉なこともできようが、その盟友だった久米桂一郎をその脇に添えると、当時の世相の転変も、より明確に見える。

桂一郎の父、久米邦武は遣米・遣欧使節の一員として、膨大な視察旅行記録『米欧回覧実記』を残したが、欧州の画廊や美術館で裸体画や彫刻が公然と陳列されているのには、目のやり場に困り、嫌悪の情を拭い難かった。だがその息子は、欧州留学から戻ると、長らく上野の美術学校で、人体解剖学の教鞭を執ることとなる。同様の世代交代は、仏師だったが東京美術学校の彫塑の教授に任命され、当惑を隠せなかった高村光雲と、その息子で父の造作を「置物」として軽蔑するほかなく、ロダンに憧れつつも、敬して近寄れないという劣勢複合を露呈した息子、光太郎との父子関係にも、類比して当て嵌めることができるだろう。詩人・光太郎には「緑色の太陽」(1910)と題するマニフェストも知られる。「表現主義」Expressionismusがドイツ渡りで到来した時代の先端的雰囲気をも今に伝える文章である。

裸体表現においても、東西の交錯は思わぬ渦巻、錯綜をもたらした。まず彫刻を見ると、西洋人体解剖学の知識は、旧来の仏像のように、もっぱら正面から見上げる「礼拝価値」の対象の造形性に疑念を突き付けるものだった。だがアカデミーの人体塑像を学び始めてまもなく、当の西洋とりわけフランスではロダンの造形理念が尊重されるに至り、旧来のグレコ・ローマンの規矩きくに則った「古典的」彫塑は時代遅れとなる。一方でロダンのパジャマ姿の《バルザック》などは、あるいは極東由来の陶磁の人形などが発想源ではなかったかと、筆者は推測しているが、これは本場のパリで醜聞を招き、サロンから拒絶される。ところが他方で、日本にはもともと公共空間に「彫刻」と呼ばれる造形物を恒久展示する習慣など、根付いてはいなかった。そうしたなかで、日本の美術学校では、欧州式の青銅像鑄造技術が根付く暇もあればこそ、20世紀10年代にロダンの洗礼を蒙った。そのため、従来の「置物」概念と、「彫刻」概念とが衝突し、見世物の「生き人形」などが、藝術の範疇から放逐される。

油彩画の場合にも、五姓田義松のほか、五姓田とも友人で、黒田清輝を藝術家に転向させた山本芳翠や、イタリア留学組ひょうたけかねゆきの百武兼行らが熱心に修練を積んだアカデミーの

裸体デッサンや、黒田がラファエル・コラン仕込みで移入した世紀末折衷派 just-milieu の甘美な裸体像などは、結局のところ本場では「習作」étude 扱い、日本でも一般社会に根付いたとは言い難い。矢代幸雄に言わせれば、美術学校の校長を長らく務めた正木直彦などにとっては、裸体デッサンの技法上の必要は理解したものの、その後の世代、セザンヌの洗礼を受けた安井曾太郎の変形 déformé された裸体や、ルノワールの感化を受肉した梅原龍三郎の奇抜な原色の緑や赤の裸体などは、およそ理解の域を越えていた、という。大正期後半に入っても、モーリス・ドニの地中海風景の裸体画の複製を掲載した『白樺』が発禁処分を蒙り、累を恐れた満谷国四郎は、旧師ローランスの影響を脱した、アンティミスト intimiste 風の裸体画に、急いで腰巻布を装着する。東洋的裸体の礼賛は、欧州滞在により、表面的な西洋追従の無意味を悟った小出檜重の帰国後、阪神間は芦屋での油彩で、その本領を発揮する。

およそ工部美術学校の創立から東京美術学校の開校に至る段階では、安井や梅原、小出のような絵画表現は、想定もされていなかったはずである。アカデミックな空間構築も、陰影や明暗を意識した彩色も、すでにこの段階では、根底的な変質を遂げている。ここで、先ほど棚上げにした問題に戻ってみよう。素描とはもともと、物体の輪郭を再現表象する技術だった。だが東西に渦巻を描く潮流のなかで、この理念もまた、別の理念へと変貌を遂げる。

### 精神の動きとしての筆跡・線描

線描とは人為である。そもそもレオナルドは自然に輪郭など存在しないと主張して、スマート技法の素描を追求していたはずだ。さらに写実表象を抽象化した非具象の絵画作品にあっては、線はもはや人体形象や物体の輪郭を確定する分割線ではない。カンディンスキー Wasily Kandinsky は『藝術における精神的なもの』(1911)で、絵画を精神的な「内的必然」innere Notwendigkeit を「色彩言語」Farbensprache と「形態言語」Formensprache とによって表出 Expression へともたらず藝術と定義する。「内面の響き」der innere Klang を伝達する媒体としての藝術作品というこの定義は、リップス Theodor Lipps 経由の「感情移入」Einfühlung の説とも相まって、中国五代以来の「氣韻生動」と類比されるに至る。

「感情移入」と「氣韻生動」とを類比する思索は、日本と欧米でほぼ同時に出現した。ホイッスラーの友人だった美

術評論家のエディ Arthur Jerome Eddy は『立体派と脱印象派』(1914)で seido つまり「生動」こそが絵画の生命であり、それを常識とする極東の画家たちは、いまさらカンディンスキーの説に驚くことはない、と知ったかぶりをみせる。エディの背後には、世紀末の日本に滞在して久保田米僊らに師事したボウイ Henri P. Bowie の著作があったようだ。対する日本(京都)や民国期の中国(上海)では、泰西の表現主義は、思想と実践において東洋の文人画に類比でき、「気韻生動」説は、「感情移入」説を1400年前に「説破」していた、といった説をなす学者や画家も、1920年代には何人も登場するに至る。カンディンスキーの著書そのらいぞうの訳者、園頼三は、「内的必然」を「気韻生動」と結びつけた。

### 表現主義と水墨画 — 地球大の円環

日本では同時期の大正期にファン・ゴッホやゴーガンさらにはセザンヌが人気を博したが、その理由も以上のような文脈のなかで再解釈できるだろう。これら3人は、ドイツの批評家マイヤー＝グレーフェ Julius Meier-Graefe が「表現主義者」Expressionisten と名付け、そこから派生してイギリスの批評家フライ Roger Fry が Post-impressionism (現在では「脱印象派」と呼ばれるが、白樺派とその同時代の周辺は「後期印象派」、「後印象派」などと呼んだ) という語彙を発案したことも知られている。

ファン・ゴッホの原色や筆致を意図的に残す賦彩法は、東洋の水墨画の筆法と類比され、ゴーガンは明暗法や陰影法を排除した平面的な装飾的畫面を追求した。よく知られる通り、ファン・ゴッホは日本への憧れを抱き、自ら仏教僧侶に扮した。また、ゴーガンは文明を忌避して南太平洋のタヒチへと逃避し、「未開主義」Primitivism に先鞭をつける。そのふたりがともに仏教思想の輪廻転生や涅槃にひかれていたことも、当時の西欧世界における「外」への憧れの強さを証する。

フェノロサが米国へと戻る1890年に日本に到着し、やがて松江で日本に帰化して小泉八雲となる作家に、ラファディオ・ハーン Lafcadio Hearn がいる。そのハーンは、日本到着以前に、カリブ海のマルチニック島のサン・ピエールの街に、タヒチに旅立つ前のゴーガンと同時期に滞在しており、互いに素性は知らぬまま、すれ違っていたはずである。そのゴーガンは陶磁器とりわけせつき炆器の制作にも打ち込むが、人面を象った花瓶や壺の口はまた火山の噴火口でもあり、それは1902年に大噴火を起こしてサン・ピエールの街を灰燼に帰することとなるプレー火山の噴火

口の記憶を宿す。やがて焼津を避暑地とするハーンもまたプレー火山から、まだ見ぬ富士山を連想し、空想を逞しくしていたことが知られている。

焼き物は、手で捏ねた土を窯の火に委ねる。ガラスも同様に、その成否は人知を超えた炎の洗礼に託される。エミール・ガレ Émile Gallé は世紀末のガラス工芸で著名だが、フランスの東部・ナンシーで工房を営んだその経歴にも、日本は濃厚に影を落とす。『北斎漫画』の意匠をガレが流用し、鉾山技師としてナンシーに留学した高島北海と交流をもったことはよく知られる。ガレは自らの工房を運営するにあたって、ウィリアム・モリス経由とってよい社会主義的理想をも掲げ、社会の福利厚生のための藝術制作を目指していた。そこにはファン・ゴッホが書簡に書付けたような、日本の職人の世界、貧しいながら草花の写生に全霊を傾け、手仕事に専心する同業者集団の夢が託されていた。そのような無心の職人藝を貴ぶ思想は、『白樺』の論客だった柳宗悦によって、やがて「民藝」の理念へも転生を遂げる。そこには両者共通して、職人藝の応用藝術、装飾美術として社会的には低い地位に甘んじていた工芸の領域を、真正にして神聖なる「藝術」へと変身脱皮させる企図も胎まれていた。

「表現主義」の延長でここに加えるなら、極東におけるセザンヌ評価の一端は、南画復興の機運と密接に絡まっていた。これも円環あるいは渦巻のひとつだが、東洋美学の神髄に即して評価できる西洋画家として、セザンヌに注目が集まったからである。有島生馬のおそらくは意図的な誤訳から「革命の画家」の呼称を賜ったセザンヌは、中世の神秘主義者マイスター・エックハルトの唯心論をセザンヌに当て嵌めようと腐心したマックス・ラファエルから着想を得た中井宗太郎の手で、「我なくして神なし」との異端の説を唱えた画家へと祭り上げられ、それが上海で活躍した豊子愷により、中国にまで伝播する。ここでセザンヌはこれまた異端の清時代初期における禅の画僧、石濤せきとうに匹敵する独創的な創作論の持ち主として遇されることになる。反対に石濤も欧州での中国美学研究者の注目の的となる。出会った潮流が、思わぬ求心力を発揮して円環を成し、元来無関係だったはずの東西の傑物が思わぬ邂逅を遂げたことになる。

セザンヌの世界的評価と、東洋美学の西洋世界での認知とは、このように密接に絡み合い、互いが互いを巻き込む渦巻をなしていた。世界美術史を書き換える、ひとつの特異点である。

## フォーヴの「形崩し」、シュールと「俳諧」の新感覚

近代日本の美術教育は西欧官展派アカデミーの規矩を学ぼうとした。ところがその刹那、当の西欧側は、日本という極東の特異な美学から教訓を汲んで、自己脱皮を遂げようとしていた。それが単なる偶然ではなかったことは、ここまでの鳥瞰からも窺われよう。だがその結果、1930年代を迎えようとする日本では、模範とすべきお手本がいわば空中分解を起こし、エア・ポケットのような状態を闊していた。西洋の模範追従では、本卦<sup>ほんけ</sup>帰りに等しい自家中毒を起こしかねない状況が生じていたからである。無論、現場の藝術家たちがその危機を切実に実感していたとは限らない。それは一方では西洋式美術教育の制度的成熟を寿ぐ態度となった。他方では東洋主義の主張のもとに、東洋の優位<sup>いたけだか</sup>を居丈高に誇ったり、日本回帰を目指したりする風潮をも惹起した。さらに従来とあいかわらず、舶来最新の傾向に追従することをもって自らの責務と任ずる傾向も、消え去ったわけではさらさらない。だが、西欧文明の中心地への留学や巡礼が至上目的とされる時代は、早くも終わろうとしていた。

そのあたりの機微を巧みに表現した画家が小出櫓重。『油絵新技法』(1930)にこうある。「近代フランスの画家たちが求めた処の、技術の革命の眼目とする処は、単化[simplification]と自由と、省略とプリミチーブ[primitive]と線と、素人らしき稚拙と、野蛮とであったとってよい。「西洋人は形をくずそうとして努力した。日本人はこれ以上くずしようのない形を描く事において妙を得ていたのである」。「これは甚だ僥倖な事で、他人の離縁状を使って新しい妻君を得たようなものである」(芳賀徹編『小出櫓重随筆集』岩波文庫、1987:343)。日本式フォーヴに代表される崩れた油彩などが、この小出の形容に当て嵌る。南画家の橋本関雪も、日本の画人が「型はずし」に傾くことに警鐘を鳴らしていた。

北方ルネサンスの緻密な写実描写に神秘を見た岸田劉生が、晩年の京都時代に浸った「でろりの美」も、好悪の趣味を別として、この小出の述べた傾向のひとつの兆候と診断することは許されよう。30年代の超現実主義の日本移入に際しても、新感覚派的な意匠の俳諧的文脈外しによって、器用に泰西の最新流行<sup>じかやくろうちゅう</sup>を自家菜籠中に取り込む手際の良さが顕著だといって語弊あるまい。そこからは、デ・キリコの時代錯誤な古典趣味も、デルヴォーやマグリットの不器用な油彩塗装術も払拭され、エルンストの舞台装置がダリの偏執とは無縁の無難な筆致で、「和風の」

風物へと、それは巧みに置換される。西側世界から移入したはずの制度のうちに溶け込まれていた極東的脱構築の種子が、1930年代の見掛けのうえの制度的完成の裏で、着実な発酵を遂げていた様相を、ここに見出すことも、あながち無理ではあるまい。

## 成熟と終焉と

この時期が、日本の大陸侵出期と同調していたことも、偶然では済まされまい。安井曾太郎の承德<sup>しょうとく</sup>でのラマ廟の見事な描写や、梅原龍三郎の清冽にして豊穰な北京風景は、大陸の風光に接して初めて実現された、日本的油彩の制度的完成であった。安井が形態を失いがちな日本風物を、ラマ廟の幾何学的構築と、透明な大気とでは是正したなら、梅原は天空に流れる雲に同調して傾<sup>かし</sup>ぐ天壇の揺らめく楽の響きを、自らの筆に託して画布に再構築した(矢代幸雄『安井・梅原・ルノアール・ゴッホ』1953)。そこには「大東亜共栄圏」建設途上の「平和」が刻印される。

そして彼らが東京美術学校教授に迎えられることで、いわば体よく梯子を外された藤田嗣治は、反対にパリで通用する「東洋」の精髓とは何かを示した。面相筆による、狂いのない細密描写、油彩用途の画布の sur un fond blanc 「乳白色の地の上」に水墨を乗せる秘術、それとは対照的な人体解剖学の不如意と、奥行きある構図構築の破綻あるいは拒絶。その延長に登場するのが「戦争画」だが、この「平和」と「戦争」との振幅と陰陽の表裏とに、ある時代の「成熟」が刻印される。

\*

円環がひとたび閉じて、いわば干支を一巡した歴史の「還暦」の後、その経験を我が物として再出発したのが、森村泰昌から後の世代の営みだろう。もはや詳述を許さないが、森村が自ら再演した「世界美術史」、広重を我有化した山口晃から、荒木悠へと広がる「蜘蛛の巣」に注目したい。芥川龍之介「舞踏会」(1920)のジュリアン・ヴィオ Julien Viaud は捕食者だったのか、それとも佛人海軍士官ピエール・ロティ Pierre Loti こそが、日本という蜘蛛の巣にかかった餌食だったのか。(いながしげみ)

# CONNECTIONS

150 YEARS OF MODERN ART IN JAPAN AND FRANCE

海を越える憧れ、日本とフランスの150年

---

Nov. 14 (Sat), 2020 — Apr. 4 (Sun), 2021

Organizer: Pola Museum of Art, Pola Art Foundation

---

2020年11月14日(土) — 2021年4月4日(日)

主催：公益財団法人ポーラ美術振興財団 ポーラ美術館

## Copyrights

- © ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2020 B0498: cat. 4-3  
© SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo, 2020 B0498: cat. 4-7  
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, JASPAR Tokyo, 2020 B0498: cat. 4-8  
© Fondation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2020 B0498: cat. E-1-E-11

## Photos credits

- Photo Marc Jeanneteau / Musée de Picardie: p. 12 (fig. 1)  
Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski / distributed by AMF: cat. 2-5, p. 12 (fig. 3), p. 13 (fig. 5), p. 56 (fig. 2)  
Bibliothèque nationale de France: p. 15 (figs. 10, 11)  
Image copyright © The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY: p. 19 (fig. 1)  
© 東京富士美術館イメージアーカイブ / DNPartcom: cat. 1-20-1-28  
© YAMAGUCHI Akira, Courtesy of Mizuma Art Gallery: cat. 1-55-1-61  
Courtesy of the artist and MUJIN-TO Production; Produced by Shiseido Co., Ltd.: cat. 1-62-1-64  
© Fondation des Artistes / Raphaële Kriegel: cat. 2-7  
画像提供 東京文化財研究所: p. 89 (figs. 1, 2)  
静嘉堂文庫美術館イメージアーカイブ / DNPartcom: p. 89 (fig. 3)  
Photo: MOMAT / DNPartcom: p. 93 (fig. 7)

All rights reserved

## CONNECTIONS

海を越える憧れ、日本とフランスの150年

### 編集:

ポーラ美術館学芸部  
(担当:山崎菜未、岩崎余帆子)

### 執筆:

稲賀繁美  
(国際日本文化研究センター教授、  
総合研究大学院大学教授)

三谷理華  
(女子美術大学特任教授)

岩崎余帆子  
(ポーラ美術館学芸課長)

山崎菜未  
(ポーラ美術館学芸員)

### 翻訳:

シェリル・シルヴァーマン

### 編集デザイン・制作:

D\_CODE

### 印刷:

大日本印刷株式会社

### 発行:

公益財団法人ポーラ美術振興財団 ポーラ美術館  
神奈川県足柄下郡箱根町仙石原小塚山 1285

## CONNECTIONS

150 YEARS OF MODERN ART IN JAPAN AND FRANCE

### Edited by:

Pola Museum of Art  
(Editors-in-Chief: Yamabana Nami, Iwasaki Yoko)

### Authors:

Inaga Shigemi  
(Professor, International Research Center for Japanese Studies and  
The Graduate University for Advanced Studies)

Mitani Rika  
(Professor, Joshibi University of Art and Design)

Iwasaki Yoko  
(Chief Curator, Pola Museum of Art)

Yamabana Nami  
(Curator, Pola Museum of Art)

### Translation:

Cheryl A. Silverman

### Designed and Produced by:

D\_CODE Inc.

### Printed by:

Dai Nippon Printing Co., Ltd.

### Published by:

Pola Museum of Art, Pola Art Foundation  
1285 Kozukayama, Sengokuhara, Hakone-machi, Ashigarashimo-gun, Kanagawa, Japan

©2020, POLA MUSEUM OF ART, POLA ART FOUNDATION

\*無断で本書の全部または一部の転載・複製することを禁じます。

\* Reprinting or reproduction of all or any part of this publication is prohibited without permission from the publishers.

ISBN: 978-4-901900-35-5