

展覧会評翻訳：「ヘレン・シャルフベック——魂のまなざし」

会期／会場：

[東京展] 2015年6月2日～7月26日／東京藝術大学大学美術館

[仙台展] 2015年8月6日～10月12日／宮城県美術館

[広島展] 2015年10月30日～2016年1月3日／奥田元宋・小由女美術館

[葉山展] 2016年1月10日～3月27日／神奈川県立近代美術館 葉山

本稿は以下の展覧会評の和訳である。Dieser Text wurde erstmals in der *Kunstchronik* veröffentlicht. Bettina Gockel, Konstruktion und Wirklichkeit einer globalisierten Künstlerin: Helene Schjerfbeck zwischen Tradition und Moderne in: *Kunstchronik*, 69. Jahrgang, Heft 11, November 2016, S. 551-559.

なお、文中(カタログ)で示される該当頁は以下の展覧会カタログによる：『ヘレン・シャルフベック——魂のまなざし』佐藤直樹編(日・英語版) 求龍堂、2015年、ISBN 978-4-7630-1517-4 C0071

グローバルな女性芸術家

——そのイメージ形成と現実：ヘレン・シャルフベック、伝統とモダンの間で——

ベッティナ・ゴッケル (チューリヒ大学美術史学科教授)

翻訳：柿沼万里江 (パウル・クレア・センター研究員)

ヘレン・シャルフベック (1862-1946)。彼女の名前はここ数年の間に、フィンランド絵画史に詳しい人々の範囲を超えて広く世間に知られるようになった。モダニズムの女性芸術家としてのシャルフベックのイメージは、しかしながら、同時代の男性画家たち、例えばアクセリ・ガッレン=カッレラ (1865-1931)、アルベルト・エーデルフェルト (1854-1905)、エーロ・ヤルネフェルト (1863-1937) らの影に、ずいぶん長いこと隠れてきた。彼らの作品はフィンランド芸術協会 (1846年創設) のコレクションの中心を占めており、1930年の時点でもまだ、その所蔵作品数はシャルフベックの4倍から5倍という差がついていた。こうした格差については、スサンナ・ペッテルソンが『ヘレン・シャルフベック——魂のまなざし』展のカタログ (2015年) のなかで指摘しているところである。シャルフベックは生前、男性中心のネットワークからほぼ完全に閉め出された状態にあったと言えるだろう。彼女は彼女で、フィンランドの民族叙事詩『カレワラ』を「死ぬほど退屈」と断じ、それを題材に絵を描くことを拒絶するような画家だった。ロシアの支配下にあつて、造形芸術を動員して自国のアイデンティティを打ち立てようとしていた当時のフィンランドにあつて、シャルフベックは頑なに自身の立場を貫いた。翻るにいま、19世紀に隆盛したナショナリズムの熱狂が去って久しい。フィンランド美術はいまや、近代の「イズム」——自然主義、写実主義、象徴主義——をひとつおりに経験したものとして、メディア横断的な演出を伴って展示されるようになった。そうした傾向は、例えば、2010/11年にアムステルダムとヘルシンキで開催された「現実の幻影 自然主義の絵画・写真・演劇・映画 1875-1918」展、あるいは、「52人の魂 象徴主義の風景画 1880-1910」展 (2012/13年、フィンランド国立アテネウム美術館) などに顕著である。いっぽうで、フィンランド美術を語る際には、超越性への志向に着目されることも多い。例えば、ヘルシンキ美術館からオルセー美術館へと巡回したガッレン=カッレラ展がさらに2012年、デュッセルドルフのクンストパラスト美術館で開催された際、展覧会名は「地上を超えて 北方的」と銘打たれている

(以下の展評を参照。 Rachel Sloan, Gallen-Kallela. Helsinki, Paris and Düsseldorf, in: *Burlington Magazine* 154, 2012 / 1311, 444 f. また、以下も参照「憧憬 フィンランド」展、2015年10月18日～2016年3月20日、グスタフ・リュブケ美術館、ハム)。

### 国民的アイコンからグローバルな女性芸術家へ

2007年、ヘレン・シャルフベックの回顧展がハンブルク美術館で開催された。それからというもの、シャルフベックはグローバル化を志向する美術史のヒロインとして迎え入れられ、現在その王道を歩んでいる。一昔前、シャルフベックをめぐる言説は主として、フィンランドの国民性を体現する画家としての再評価、そしてその存在をヨーロッパ大陸の近代美術史に組み込むことに費やされた。それに対し昨今では、グローバル化した展覧会活動を通じ、彼女は国際的なモダニズムの動向のなかに位置づけられるようになった。シャルフベック評価のこうした抜本的更新は、フィンランド国立アテネウム美術館の主任学芸員アンナ＝マリア・フォン・ボンズドルフ、および2013年より同館館長に就任したスサンナ・ペッテルソンの功績である。彼女らが先頭に立って戦略を練り、世界各地でシャルフベック展が矢継ぎ早に開催されたのだ。

しかしながら、アテネウム美術館の前主任学芸員レーナ・アハトラ＝ムーアハウスが企画し、2012年にヘルシンキで開催されたヘレン・シャルフベック生誕150周年の回顧展に及ぶものはおそらくないだろう。この展覧会では、シャルフベックが手掛けた表現媒体がすべて網羅され、油彩画、油彩習作、素描、スケッチブック、デザイン製品のための下図、さらには手紙など、300点以上が出品された。ヘレン・シャルフベックは、男性画家たちが当然のごとく天才の呼び名を欲しいままにした時代にあつて、天才のプロフィールを自分自身で築き上げた。そのために彼女は手紙や写真を利用する。そうやって、「フィクションとして構成される人生(の可能性)」と「現実の人生(の可能性)」との間でバランスを取ったのだ。それは、自らの手の届かないところで他人に勝手に解釈される代わりに、自分の人生を自分で演出するためである。よく知られていることだが、シャルフベック自身が繰返し言及する幼少期の腰の怪我、そしてそれが引き金になった体の不具合は、1894年から1897年にかけて勤めていたフィンランド芸術協会の素描学校の仕事を休職し、最終的には辞職したことの理由とされている。しかし実際は、就任直後から彼女はこの仕事を好きではなかったのだ。また、トーマス・マンの『魔の山』を愛読書にあげる博識な女性というイメージも、近代芸術家の伝説を形成するのに有効な要素となった。シャルフベックがいかにして実人生と虚構との間で自己をコントロールし、成功への戦略を練ったのか、その詳細についてはまだまだ分かっていないことの方が多い。アテネウム美術館で、シャルフベックに関する資料が公開されているにもかかわらずである。1942年12月、彼女はこれまでの道のりを振り返りながら満足げにこう述べた。「私はスウェーデン王立芸術アカデミーの会員に選ばれるという大変な名誉を授かりました。女性の名前が他には見当たりません。私だけかしら？ リストの1つ前の名前がピカソでした」(カタログ183頁)。

「なぜ、偉大な女性芸術家はいなかったのか？」フェミニズム美術史の草分けリンダ・ノックリンがそう問いを發したのは、1971年のことである。ほぼ男性が牛耳っていた美術関係機関やコレクターらの仲間内、そういった閉じた世界のなかで、女性に対する美術教育や助成支援、あるいはネットワークが不足していたからに過ぎない、それが問題の根源であると、ノックリンは考えていたわけでは全くなかった。そうではないのだ。美術批評や美術書、特に美術史研究の著述など、メディアを通じて流布されてゆく言説、そして研究者が提起する概念や問題意識の水準をそのまま無批判に受け入れてしまう態度(「女性問題」はそもそも

あったのですか、いまでもあるのですか? といった無自覚さ)。それこそが、モダニズムの女性画家の存在を、そしてその制作条件がいかなるものであったかという事実を、美術史の記憶から脱落させた。ノックリンはそう指摘しているのである。シャルフベックの時代、そのような事態の進行を食い止めることはフィンランドでもできなかった。当時のフィンランドでは、自国のアイデンティティを確立するという旗印のもと、女性芸術家に対する教育が全ヨーロッパのなかで最も進んでいたし、助成も手厚かったにもかかわらず、である。フォン・ボンズドルフとペッテルソンが先陣を切って問い直したのはまさにこの点だ。彼女らの仕事により、以後、新たにシャルフベック展が企画される際には、その都度、最新の研究成果をカタログに盛り込むことが重要な課題となった。とりわけ、シンポジウム「現代におけるシャルフベック」で発表された知見を無視することはできなくなったのである(アテネウム美術館、リサーチ・カンファレンス、2015年4月21日。各講演の概要については以下参照。<http://research.fng.fi/conferences-and-other-events/>)。さて、シャルフベックはヨーロッパを後にして、日本に辿り着いた。つまり、84点からなるシャルフベック展が2015年6月から2016年3月末にかけて東京、仙台、広島、葉山を巡回したのである。いま決算報告を提出すべき時と言えよう。

### 展示空間のコリオグラフィー

日本での感銘深いシャルフベック展で企画の軸を担ったのは佐藤直樹である。彼は1993年から2010年まで国立西洋美術館に勤務し、2008年にはハンマースホイ展を大成功に導いている(佐藤直樹、フェリックス・クレマー、アネ=ビアギット・フォンスマーク編『ヴィルヘルム・ハンマースホイ——静かなる詩情』国立西洋美術館、2008年 / *Vilhelm Hammershoi. The Poetry of Silence*, hrsg. von Felix Krämer / Naoki Sato / Anne-Birgitte Fonsmark, 2008)。シャルフベック展にはまた、神奈川県近代美術館葉山の水沢勉館長も協力した。水沢はこれまで、展覧会活動を通じて「美術史における女性」というテーマに造詣を深めてきたという経緯がある。今回のシャルフベック日本巡回展で、葉山以外の会場では、作品だけでなく資料も展示されていた。しかし葉山では、シャルフベックの人生の折々に役割を演じたそれら書籍や文書類は割愛された。にもかかわらず、展示は極めて見事だったとすることができる。他の会場がテーマやジャンルによって区分された展示であったのに対し、葉山では、作品の配列や取り合わせを独自に変更し、照明にもきめ細やかな工夫を凝らしていた。

こうしたコリオグラフィーが決め手となって、上質な展示空間が実現したのである。葉山会場のロビーで鑑賞者を出迎えるのは、憂愁に閉ざされ、まるで魔法にかけられてしまったかのように見えるヘレン・シャルフベックの肖像写真だ(fig. 1)。この写真に纏わりつく暗鬱なアウラは、会場の第1章に展示された《静物》(1877年頃、オストロボスニア美術館蔵)で再び呼び出されることになる。さらに、ホルバイン(子)の作品を模写した《リチャード・サウスウェル卿の肖像》(1886年)の隣には、シャルフベックがセザンヌやマネに精通していたことを物語る作品群が並び、対比が強調された。こうした展示の工夫により、写実と抽象、伝統とモダン、歴史と現在の双方をシャルフベックがつねに意識し、同



fig. 1 1890年頃のヘレン・シャルフベック  
©Finnish National Gallery

時進行的に制作に取りくんでいたさまが跡づけられたのである。

創作のために何を取り入れていくのか、シャルフベックはできるだけ多くの可能性を探っていたように思われる。もしかしたら敢えてそれを自分に課していたのかもしれない。というのも、どういった方向とスタイルで自身の道を貫き通すことができるのか、当時の彼女にはまだ先行き不透明だったからである。キャリア初期の頃は、歴史画を制作することを周囲から期待された。シャルフベックはポール・ドラロッシュ(1796-1856) やジャン＝ポール・ローラン(1831-1921)の作品を研究し、卓越した技量でその期待に応えた。また、ペトヤ・ホヴィンハイモが論述したように、ロシア・スウェーデン戦争(1808-1809年)を主題にしてユーハン・ルードヴィーグ・ルーネベリが1848年と1869年に出版した民族叙事詩『ストール旗手物語』を熟知していたことも、シャルフベックが歴史画を制作するうえで役立った。油彩画《雪の中の負傷兵》(1880年、fig. 2)——シャルフベックが「死にゆく兵士」と題名をつけたのは、後になってからのことである——を見てみよう。本作品で彼女はすでに、たんにストーリーを語るだけではない表現を追求している。

真珠のような鈍い光沢を放つ白い絵具で画面をまとめ、対角線による力強い構図を採用し——2年後に制作された《炭焼き職人》(ヘルシンキ美術館蔵)でもその構図が繰り返されている——登場する人々のうちただひとりに焦点を当てるという方法により、彼女は歴史画というジャンルをモダニズムの語法で刷新しようと試みたのだ。色彩と筆触が、英雄的な主題に取って代わった。若い兵士が死にゆくとしているのか、ひとり置き去りにされたのか、もしかしたら誰かに発見されるのか、そうしたことは全て曖昧なままだ。背景の右のほうに小部隊が見える。これは前衛だろうか、それとも後衛だろうか？

ずいぶん後になってから、画商ヨースタ・ステンマン(1888-1947)がシャルフベックと親しくなり、一連の自画像を彼女に注文した。そのとき生まれた自画像はどれもみな一貫して、初期の油彩画と同様の描き方に基づいている。したがってシャルフベックの自画像は、彼女自身の心理探究の場と理解されるよりは、むしろ絵画表現そのものの探求の成果として捉えるべきものと思われる。女性芸術家としての自己を形成していったヘレン・シャルフベックの戦略は、マルヤ・テルトゥウ・キヴィリントが初めて強調したように、伝記的・心理学的・現象学的なアプローチをもっては、ほとんど、あるいは全く分析することができない。キャリア形成論という新しい視点からシャルフベックの画業を見通す作業もいまだ十分とは言えず、これからの課題となっている。

肖像画や自画像が並ぶ第2章の部屋に足を踏み入れると、ようやく、今やおなじみとなったシャルフベック



fig. 2 《雪の中の負傷兵》(1880年) カンヴァスに油彩、39×59.5cm、



fig. 3 《サーカスの少女》(1916年) カンヴァスに油彩、43×36.5cm  
フィンランド国立アテネウム美術館  
©Yrjö and Nanny Kaunisto Collection, Ateneum Art  
Museum, Finnish National Gallery / Hannu Aaltonen



クのイメージが場を支配するようになる。まるで伝記のなかに幽閉されたかのような、影の薄い鏡像としてのイメージ。それは2012年、ヘルシンキでのシャルフベック展のカタログで、ペトヤ・ホヴィンハイモによって「死を待つ」ものと診断を下された姿である。日本巡回展に際してはいささか能動的に呼び換えられ、「死に向かって」と銘打たれていた。この「死」のイメージの創出に比肩するようなシャルフベックの仕事は、抽象化の達成のみであると、これまで考えられてきた。それゆえ、直ちに問題となるのは、抽象化の進んだ《黒い背景の自画像》(1915年)である。葉山会場ではこの作品の隣に《菩提樹の下で》(1911年)が掛けられていた。色とりどりの影がいわば自律した斑点として浮かび上がるように、色彩と素材感を入念に仕上げた作品である。そこでは絵画が抽象と具象の間をゆれうごく。《家宝》(1915-1916年)や《サーカスの少女》(1916年)(fig. 3)でも、女性たちのぼやけた肌色からサクランボ色の唇が際立ち、表情を担う顔の部位が独立した断片と化してゆく様子が強調されている。

### モダニズムの系譜学という虚構：シャルフベック — エル・グレコ — セザンヌ

伝統とモダン——その区分はモダニズムの芸術家にとって決定的なものではない。彼らは、近世、中世、さらには古代にまで遡り、そこに遍く認められる「モダニズム芸術の伝統」なるものを指定した。そしてモダニズムの芸術家は皆それぞれに、自らの作風を作り上げるに当たって影響を受けた先達に敬意を払い、彼らと自分との間にしかとした血脈の系譜を拵え上げたのである。もっとも、まさにそうした主体的な選択ゆえ、直系ではなくいわば斜めの繋がりにおいてのみ、モダニズム芸術の系譜は記述し得る。シャルフベックもまた、明らかにそのことを意識していた。例えば、シャルフベックは同時代に起きたエル・グレコ再評価を受け入れただけでなく、ステンマン宛の手紙のなかで、他にもないセザンヌによるグレコ解釈が、自分を触発するのだと強調した。シャルフベックは、モダニズムの「先祖たち」と自分の芸術を結びつけることを決してやめなかったし、他の男性画家らと同様、自分の作品の系譜学をしっかりと視野にいれていた。このような、主観的で発展性にみちたシャルフベックの創作力は、葉山の展示でも強調されていたのだが、この点に着目することが適切であればあるほど、彼女が自身の作品総体をどのようなコンセプトで構造づけようとしていたのか、それをモダニズム芸術の歴史のなかにどう位置づけようとしていたのかを考察することが、ますます重要になってくる。

シャルフベックによるモダニズム絵画の構想は、全画業を通じ継続的に展開された戦略であった。葉山会場での展示は、そのことを初めて浮き彫りにしてみせた。担当学芸員である靱山昌夫お気に入りの一点、《青りんごとシャンパン・グラス》(1934年, fig. 4)は、問題の急所をはっきりと示している。この絵では、修復家の岩井希久子が指摘したように、グラスの中心を垂直に、そして画面の右端にも、カンヴァスの縫い目が走っている。同じような縫い目は、《アイトクーネから来た少女II》(1927年)の画面上端、《教師》(1933年)の画面右端にも確認される。これらの縫い目は、まるで目に見える筆のタッチのように、コンポジションのバランスをとるのに役立っている。シャルフベックの絵では空間、平面、物体が見事に調和しているのだが、それはこのように、物質レヴェ

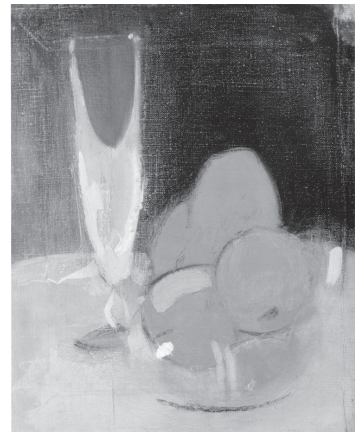


fig. 4 《青りんごとシャンパン・グラス》(1934年)  
カンヴァスに油彩、40×33cm  
フィンランド国立アテネウム美術館  
©Yrjö and Nanny Kaunisto Collection,  
Ateneum Art Museum, Finnish  
National Gallery / Hannu Aaltonen

ルでのバランス調整に基礎づけられたものなのだ。まるで書を思わせるテクスチャーで、画面には灰色やクリームホワイトのアクセントが置かれている。それらは一見、無造作になすり付けられたようではあるが、じつは熟慮のうえ配置されたものだ。

モダン——女性を描いた多くの肖像画もまたモダンに見える。なかでもカンヴァスの裏面にパレットナイフで掻き消された自画像 (fig. 5) が描かれている《働きに行く工女たち》(1921-1922年) や《カリフォルニアから来た少女 I》(1919年) は注目に値しよう。それらの絵は、モダンな女性として自身を捉えていたシャルフベックにとって、現実のなかでの立ち位置と課題とを確認する意味合いをもっていたとも考えられる。同じことは《お針子》(1905年) にも当てはまる。シャルフベックはある手紙のなかで自身をお針子と称しており、事実、カンヴァスを縫い合わせることもしていた。その意味において《お針子》には、明らかに絵という仕事に従事する「働く女性」としての自身の状況について、いくばくかの言及が込められている。シャルフベックは、フランスやイギリスと一緒に旅した画家仲間のマリア・ヴィークに宛てて1914年1月、手紙を書いた。「4年間で、彼ら[フィンランド芸術協会]は、私から110マルッカ分の作品を買っていますが、その後、美術館のために、あるオーナーから安過ぎる値段で作品を提供してもらいました——私には絵を描く経済的な余裕がなく、使用人や看護婦やお針子にならなければなりません。私に関わることのできる物事に、一時明るい兆しが見えても、今度は自らを売り渡して囚われてしまう。美術館には、観光客を楽しませる以外の仕事はないのでしょうか。芸術家の成長は何も意味しないのでしょうか」(カタログ171頁)。



fig. 5 《未完成の自画像(裏)》(1921年) カンヴァスに油彩、44.5×50cm リーヒマキ美術館 ©Tatjana and Pentti Wähjälä collection, Riihimäki Art Museum, Finnish National Gallery / Hannu Aaltonen

### 反復、改訂それとも「時を経たしるし」？

シャルフベックが習作のために、あるいはフィンランド芸術協会などの注文を受けて制作した夥しい数の模写は、日本での関心を何よりもひいた。加えて、シャルフベックは画商の勧めに応じ、数多くの作品を再制作したという事情がある。つまり自作をいわば「反復」したと見ることもできるのだが、いずれにせよ日本の学芸員諸氏が明白にしたかったのは、再制作された作品だけではなく、模写もまた自立した芸術作品と見なされるべきであるという点だ。というのも、シャルフベックは巨匠の様式をたんに真似することはなく、ホルバインやベラスケスの模写を、まさに彼女独自のクリーム色の色調と混ぜ合わせ、顔の表情や肌の色合いを自然主義的な表現に変えてしまうからである。

西洋絵画の摂取に努めた日本の立場からすると、このヨーロッパの女性芸術家に対する新しい見方が可能になるかもしれない。事実、何百年も前から、模写というのは独自の翻案として、また新旧の対決として認められてきた。模写とはさらに、様々な絵画のモードを相手にした換骨奪胎の作業でもある。いや、シャルフベックの場合はそれどころか、模写という作業をくぐり抜けることで、自然主義的な様式を脱却し徹頭徹尾モダンな絵画を試みることでさえ可能となったのだ。シャルフベックは自作を聡明に計画し、自分の立ち位置をしっかりと固めつつ、同時代の言説の焦点に意識を研ぎ澄ませてきた。そうした彼女だからこそ、過去の巨匠による古い作品と、新しい対話をすることができた。その対話の新鮮さゆえに彼女は、自分の追いか

めるものの核心を掘り当てることができたのだろう。だから、ここで彼女の自作について考えるに当たっても、文字どおりの「再制作」ではなく「リヴィジョン（改訂／再洞察）」ということの問題にすべきではないだろうか。シャルフベックの作品は、一見したところでは、あまりにも具象的であり、また「肖像画」「静物画」といった既存の絵画ジャンルにあまりにもすんなりと分類され取まってしまう。それゆえに、彼女が自問した「なぜ、私はモダンと思われるのか」という問いに対し、正面から明快に答えることができないようにも見えてしまうのだ。「なぜ私が『モダン』と呼ばれるのか、もう一度お教えいただけるなら……」と、シャルフベックは1916年10月25日付の手紙でマリア・ヴィークに尋ねた。そこには、この難問に対する答を友人の賛辞から引き出したいというシャルフベックの底意がはつきりと見て取れる（カタログ179頁）。

「シャルフベックは改訂という意味合いで模写を制作した」という説が、佐藤直樹とアンナ＝マリア・フォン・ボンズドルフのそれぞれのカタログ論文のなかで繰返し唱えられている。しかしながら、略歴データや抄録された画家の言葉を読む限り、彼女自身の意識は、オールドマスターを模写する際の慣習的な理解のうちに留まっている。これは将来の研究が引き受けるべき理論上の弱点と言えよう。これに対し、水沢勉はまた別の視点から、シャルフベックの再制作について自身の見解を示した。齢を重ねたシャルフベックが過去の自作を再び取り上げるのは、「古いイメージと新しいパートナーシップを築く」ためであり、そうした作品は水沢によれば「時を経たし」と解釈される。水沢は、対象認知のあり方が研ぎ澄まされて前面化したシャルフベック作品に注意を促しつつ、記憶を発動して描いた彼女の作品には特別な強度が具わっており、そこでは手本となった先行作品のイメージが変形を蒙っているのだと力説する。

こうして見てくると、日本の学芸員や美術館にとって今回のシャルフベック展で何が重要だったのかが分かるだろう。つまり、日本では知られていなかった女性芸術家を紹介することではなく、現在の美学の地平のなかにシャルフベックを組み込むことである。例えば、1880年代から90年代にかけて、日本政府は芸術家たちをヨーロッパ大陸各地の美術館に派遣し、巨匠の作品を模写させた。それはちょうど、シャルフベックが模写を重ね、学習成果を祖国へ持ち帰ろうとしていた時期と重なっている。そして日本の見地からすればやはり、留学生たちにとって重要なのは、たんに模写をすることではなかった。各人が西洋美術の諸様式を摂取し、自分のものとして身につけることが焦眉の問題だったのである。それはつまり、19世紀における盗用美術（Appropriation Art）とみなすことができよう。もし日本人留学生による作例が比較のためにシャルフベック展に出品されていたならば、こうした事情がより鮮明になったのではないかと思う。

#### シャルフベックのイギリス滞在、そして自画像

佐藤直樹がカタログ論文で取り上げたのは、シャルフベックの最も有名な作品、病気から快復した子どもを描いた《快復期》（1888年）である。少女は、ティーカップに挿された若枝と冗談めかして話をしているように見える。きっと彼女は、そのカップを覚束ない手つきで揺らしながら苦い健康茶を飲んだ後なのだろう。本作品でシャルフベックはパリ万博の銅メダルを獲得した。後にこれを翻案したヴァージョンでは、少女の顔つきがミッキー・マウス風に変えられている。まるで、画家がこの少女から距離を置こうとしたかのように。佐藤は、19世紀の絵画や写真で主題となった「病気の子ども」という慣用的表現を調査し、またそのモチーフの系譜を17世紀にまで遡って跡づけた。彼がこうした広範な図像学的分析を行ったのは、何より、本作品《快復期》に関するこれまでの伝記的・心理学的な解釈を打ち破ろうとする意図があったからである。これまでの通説では、シャルフベックは本作品を自分自身の病、取りも直さず失恋に結びつけたとされてきた。

1883年から84年にかけて彼女はブルターニュで一人のイギリス人画家と知り合い、恋仲となるも不幸に終わる、という体験をしていたのである。たしかに「病気の子ども」の図像が人気を博していたことをよく知っていたシャルフベックが、この画題を採り上げつつ、それと直結する伝記的事実を密かに作品に忍ばせていたのだと考えることも可能である。だが実のところ、彼女は「病気の子ども」や「病気の女性」のブームをブルジョワの感傷だと喝破していたのかもしれない。いや、その可能性のほうが高いだろう。というのも、彼女自身は、誰かに依存する柔弱な若枝としての生き方から遠く身を隔てていたからだ。心理学的解釈の問題点をもうひとつ指摘しておこう。そこでは例えば、ウジェーヌ・カリエールらの画家がやはり「子どもの死」というモチーフに取り組んでいた背景に、当時、病気で亡くなる子どもが急増していたという極めて具体的なコンテキストがあったことなど考慮されていないのである。佐藤の論述はきわめて適切である。彼の言うとおり、「子どもの死」が現実社会にも美術表現の上にも偏在していたことに鑑みるならば、画家同士の直接的な影響関係を考察の出発点にすべきではない。

佐藤はシャルフベックのイギリス滞在を精査し、研究に風穴を開けることに成功した。イギリスで受け入れられるため、彼女がいかに周到に仕事を進めたか、そしてその目標が、週刊新聞『ザ・グラフィック』への《友、それとも敵?》という作品の掲載によっていかに達成されたかが、佐藤によって明らかにされた。そこで主張されているとおり、シャルフベックが子どもの絵を描くために実際に参照したコンテキストは、18世紀以来、とりわけレノルズやゲインズバラの絵によって人気を博し、ミレイが復権させた「ファンシー・ピクチャー」というジャンルだったと見てよいだろう。さらに佐藤の説によれば、シャルフベックはセント・アイヴズで失恋の痛手を癒したというよりも、国際的なキャリアを築くため着々と準備に取りかかり、まさにそれゆえに、何がイギリスで「流行っているのか」、その動向に目を凝らしていたのではないかということである（カタログ14頁）。

女性写真家ジュリア・マーガレット・キャメロン(1815-1879)とシャルフベックを比較してみると、世間で評価を受けることに両者が似たような憧れを抱いていたと確かめられる。キャメロンが子どもを撮影する際に用いた演出法については、これまでほとんど研究されてこなかった。だがシャルフベックにとってそれは、自分が探求している子どもの表現のアクチュアリティを保証してくれるものだったと考えられる。佐藤はこうした見方を、シャルフベックを取り巻く同時代の「美術界の動向」(カタログ17頁)についての考察で、目下のところ、さらに掘り下げている。シャルフベックは自身でも写真を撮っていただけでなく、また、白黒写真の美的な長所を洞察していた。そのことは、1894年にウィーンで開催された第3回国際美術展を訪れたときの感想から窺い知ることができる。彼女は会場で、「バーン=ジョーンズの作品を撮影した写真」を目にしたのだった。「国際美術展はとても興味深く、その中でも、私はバーン=ジョーンズの作品が多数、つや消しの大型写真によって展示されているのが一番気に入りました。すべてが線と表現に宿っていて、おそらく絵画作品を見る際は色彩が邪魔をしたかもしれません」(カタログ17頁)。佐藤は論考を締めくくるに当たり、図像学と形態分析を結びつけ、次のように述べた。「[シャルフベックは] イギリスの主題に頼りながらも、フランスで体験した抽象が[絵のなかで] ほのかに芽吹いている」(カタログ18頁)。

また、佐藤による章解説「肖像画と自画像」では、およそ40点におよぶシャルフベックの自画像が採り上げられている。自画像はシャルフベック作品のなかで最も研究の進んだ分野であるが、佐藤はあらためてそこに踏み込んだ分析を試みた。章解説の中心となるのは、シャルフベックの日本美術についての知識が、銀地の背景をもつ自画像と関連していたのではないかという試論である。写楽の《三世大谷鬼次の奴江戸



兵衛》のような雲母刷りの背景をもつ大首絵との比較や、シャルフベックが自画像のなかで着物のような特別なローブを着ているという指摘は大変有益である。また、「ジョン・パリスの『きもの』」を読んで、前よりも日本について理解できるようになりました。まるで、日本へ旅行したみたい気分です」(マリア・ヴィークに宛てた手紙、カタログ 180 頁) というシャルフベックの発言も 1924 年に残されている。シャルフベック作品におけるジャポニスムの影響については、今後さらに研究が進むことを期待したい。

4 年前より、ヘルシンキではゲイブリエル・P・ワイスバークをゲスト・キュレーターに迎え、北欧諸国におけるジャポニスムを研究するプロジェクトが進行している。その成果は、まずアテネウム美術館で、続いてデンマークとノルウェーの各国立美術館で目にする事ができる。「北欧におけるジャポノマニア」展がそれだ。(ed. by. Gabriel P. Weisberg / Anna-Maria von Bonsdorff / Hanne Selkokari, *Japanomania in the Nordic Countries, 1875-1918*, New Haven 2016)。国ごとに分かれて単独の研究を行うことはもはや望まれていない。北欧各国の美術館が連携し、いわば「任務部隊(タスクフォース)」を組んで国境を越えた芸術研究を行う時代となったのである。このような共同作業は、ともすれば芸術家の英雄化を招く個別作家研究の偏重を是正し、「芸術のシステム」とピエール・ブルデュールが名付けたものへの洞察を促すのに、きつと寄与することだろう。

#### 「死の色調」を偏愛して

アンナ=マリア・フォン・ボンズドルフは今回のカタログ論文「ヘレン・シャルフベック——永遠性と物質性」で、彼女がすでに博士論文(Anna-Maria von Bonsdorff, *Colour Asceticism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20th-Century Finnish and European Art*, Helsinki 2012) で提起した「禁欲的な色彩」という概念についてさらに考察を深め、シャルフベックがペラスケスやゴヤ、マネの色彩法の研究を通じて独自の肖像画を打ち立てていったのではないかと論じている。それはつまり、観相学や症候学といったものを峻拒する肖像画だ。「私の肖像画は、死んだような表情になるでしょう。こうして画家というのは魂を暴くのかしら、仕方がないわね。私は、もっと恐ろしく、もっと強い表現を探し求めているのです」(エイナル・ロイターに宛てた 1921 年 12 月 4 日付の手紙、カタログ 104 頁)。バーン=ジョーンズ作品を撮影した白黒写真についてシャルフベックが述べた言葉を思い出してみよう。それは、絞られた色味の美学を彼女がどう捉えていたかを知るための、決定的なヒントを与えてくれる。灰色から銀色にかけての諧調。クリームホワイトと褪せた緑。それらは晩年の自画像群にいたるまで彼女の肖像画をずっと覆い、人物の押し殺した存在感を際立たせる。あるいはそこには、同時代の演劇との関係も考えられるだろうか? エレオノーラ・ドゥーゼのモダンなスタイルを思い起こす向きもあろう。

シャルフベックの色彩観、絵画観については、解明すべき点がまだまだ数多く残されている。例えば、「死の色」を生み出す技法について、彼女は 1927 年 12 月 12 日付の手紙で述べた。「私は、色調というものは殺してしまうまで力を得ないものだということに気づいています」(カタログ 182 頁)。死や消滅というものは、もうずっと以前から、シャルフベックにとってモチーフなどではなく、独自の色彩美学を実現するための手立てであった。そのために彼女は、ドガと同じく、初期ルネサンス絵画を研究したのである。この点に関して、フォン・ボンズドルフ論文は注目すべき見解を示している。例えばバステアン・ルパーージュといった画家がシャルフベックに与えた示唆について論じたリーツァ・コンツェティネンから、アンシア・カレン、エリザベス・ブレットジョンまで、先行諸研究を体系づけて援用したうえで、フォン・ボンズドルフは、シャルフベック作品にお

ける物質性の美学、ないし表層性の美学という概念を導き出し、その重要性を訴えた。「『感情的かつ調和的な効果』といわれるもの、すなわち芸術における精神性は『物質的な』色彩の扱いと絵画面の単純化によって創造されたということである」（カタログ 26 頁）。

スサンナ・ペッテルソンのカタログ論文「ヘレン・シャルフベック—アテネウム美術館コレクションの珠玉」もまた、極めて示唆に富むものだ。ペッテルソンは、シャルフベック作品のコレクション形成史と展覧会歴を究明し、1937 年から 1939 年の間にスウェーデンで開催された三つの展覧会が、シャルフベックにとって真の突破口になったと指摘する。生前、シャルフベックの作品を最も多く収蔵していたのはトゥルク美術館であった。画家の没年、フィンランド芸術協会はようやく、シャルフベックに対して他の男性画家たちと同等の地位を認めると決定するに至った。それ以来、フィンランド国立アテネウム美術館では、シャルフベックの作品と資料のコレクションが拡大し続けていった。最近では、ユルヨとナンシュのカウニスト夫妻により 35 点のシャルフベック作品が寄贈されている。

### グローバル・アート・ヒストリーは驚進する

本展を企画した佐藤直樹は、日本展開催のまさに直前、ある政治的な判断を受け入れなくてはならなかった。展覧会のコンセプトにしっかりと組み込まれ、借用も確約されていたシャルフベックの自画像が数点あったのだが、こともあろうにフィンランドの同僚たちがルイ・ヴィトン財団美術館での「情熱への鍵」展への出品を優先させたため、それらの自画像は鼻先で奪われてしまったのだ。パリでは長いこと目にするこの叶わなかったムンクの《叫び》が展示され、センセーションを巻き起こした。それがシャルフベックの自画像と関連づけて展示されたのである。アテネウム美術館の「珠玉」を広く世界に知らしめる千載一遇の好機であった。ムンクの《叫び》とシャルフベック晩年の自画像。その組み合わせはしかし、北欧芸術の核心に「絶望」を見るという紋切り型に終わっている。そんなことを高らかに表明するために、シャルフベック国際巡回展のパートナーにどうしても涙を飲んでもらわねばならない必要が果たしてあったのだろうか。とはいえ、まさに芸術のグローバル化は目まぐるしく進展している。とりわけクラシック・モダン、そしてそれを担った代表的な女性芸術家にとって、事態は好転していくことだろう。

最後に、フィンランド芸術を国際的なコンテクストのなかに位置づけようとする努力が、もしモノグラフ研究の発想から抜け出せないのであれば、それはむしろ本来の目的を妨げるものになりはしないかという懸念を述べておきたい。そうした陥穽にはまったまま、闇雲に進められるグローバル・アート・ヒストリーでは旧態依然の美術史研究と大差ない。したがって 1840 年から 1960 年の間、モダニズムの潮流のなかで活動したフィンランドの女性画家、女性素描家、女性彫刻家たち——エドラ・ヤンソン・ブロンメル、ヴィクトリーネ・オーバリ、イーダ・シルヴェルバリ、アレクサンドラ・フロステルス・ソルティン、ヴィクトリーネ・ヌールデンスワン、アリーネ・フォルスマン、ファニー・クルベリ、エヴェリーナ・サルケラ、アメーリエ・ルンダール、マリア・ヴィーク、シーグリッド・アフ・フォルセッレス、エリン・ダニエルソン＝ガンボーギ、ヴェンニ・スールダーン＝ブルーフェルト、ペーダ・シャルンスカンツ、エレン・テスレフ、エステル・ヘレニウス、シーグリッド・ショーマン、イーナ・コリアンデル、エーヴァ・セーデルストローム、グンヴォール・グロンヴィーク——を新たに「発見」したり、英雄化するべきではない。そうではなく、女性芸術家、女性学芸員、女性コレクターらのネットワークがどのように形成されていたか今後調査を進めていくなかで、彼女らを国際的なコンテクスト、および特定の歴史的・文化的コンテクストの双方から、検討していくべきなのである。フィンランド出身の「世界市民」（ア

ハトラ=ムーアハウス)は旅を続け、そして再び故郷に戻ってくる。トゥルク美術館が次のシャルフベック展の会場となる(ヘレン・シャルフベック展 会期:2016年9月16日~2017年1月29日)。

\* 付記: 著者の希望にしたがい、ドイツ語原文の一部を削除して和訳しました。文中敬称略。シャルフベックの言葉の引用は本展カタログに依拠しました。本稿訳出にあたり、東海大学の橋本ライヤ氏と東京藝術大学の佐藤直樹氏に人名の発音についてご教示いただきました。また、神奈川県立近代美術館葉山の水沢勉館長と靱山昌夫氏には展覧会に関する事実の確認についてご協力いただきました。記して厚くお礼申し上げます。

## 訳註

1 これらの女性芸術家たちのフィンランド語人名は以下の通り: Edla Jansson-Blommér, Viktoria Åberg, Ida Silfverberg, Alexandra Frosterus-Såltin, Victorine Nordenswan, Aline Forsman, Fanny Churberg, Eveliina Särkelä, Amélie Lundahl, Maria Wiik, Sigrid af Forselles, Elin Danielson-Gambogi, Venny Soldan-Brofeldt, Beda Stjerschatz, Ellen Thesleff, Ester Helenius, Sigrid Schauman, Ina Colliander, Eva Cederström, Gunvor Grönvik.

## [図版出典]

©Archive prints. Archive Collection, Finnish National Gallery (fig. 1) / ©Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum, Photo: Finnish National Gallery / Yehia Eweis (fig. 2) / ©Yrjö and Nanny Kaunisto Collection, Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum, Photo: Finnish National Gallery / Yehia Eweis (fig. 3) / ©Yrjö and Nanny Kaunisto Collection, Finnish National Gallery / Ateneum Art Museum, Photo: Finnish National Gallery / Hannu Aaltonen (fig. 4) / ©Pentti ja Tatjana Wähäjärvi Collection, Riihimäki Art Museum, Photo: Finnish National Gallery / Hannu Aaltonen [Verso of: Factory Girls on the Way to Work, 1921-22] (fig. 5)