

トロンプ・ルイユ絵画再考

—19世紀アメリカ美術への一視角—

村 田 宏

「沈黙を測れるものにとって、それはまたとなく甘美である」—エミリ・ディキンソン⁽¹⁾

はじめに

第1章 1. 「静物画」の特質とトロンプ・ルイユの静物画

2. アメリカ静物画小史

第2章 1. 日常的なものへの視線

2. 「蹄鉄」と「コルト」

第3章 1. 「紙幣」と「文字」

2. ラック・ピクチャーとエイブラハム・リンカーン

おわり

はじめに

一般に、アメリカ美術というとき、わが国においては、大戦後のいわゆる「崇高の感情」を画面に漲らせた抽象表現主義、あるいはマス・メディアが大量に流通させる商品イメージを取り上げたポップ・アートといった潮流が想起されるのが通例であろう⁽²⁾。もちろん、今世紀初頭のアルフレッド・スティーグリッツやニューヨーク・ダダに代表されるモダニズム運動についての知識が多くの人々の共有するところとなってきたことは否定しえないとしても、大方の関心がさらに19世紀にまで遡ることは稀であろう⁽³⁾。かりに前世紀に話題が及ぶことがあるとすれば、それはせいぜいのところ、アメリカ印象主義とその周辺に向かうのが殆どではなかろうか⁽⁴⁾。

しかしながら、いささか旧聞に属するものの、パリのオルセー美術館の創設が、19世紀美術の見直しを標榜する「リヴィジニズム」の視点を導入した画期的な企てとして、19世紀フランスの多様な芸術の世界を広く認識させることに結果したとするなら、同じ19世紀のアメリカ大陸で生成した美術が、何か古色蒼然たる過去の遺物として理解されないまま忘れ去られてよいという謂れはない。ましてや、そこに一瞥に値する豊饒な造形の地平が開かれて

いるとするならば、アメリカ美術についてしばしば口にされる「先進ヨーロッパ美術の遙か後塵を拝する美術」といったステレオタイプの表現に惑わされることがあってはならないだろう。新世界に開花した美術を正當に理解するための最も生産的な契機は、まさに19世紀アメリカ美術という「伝統なき美術の伝統」と虚心に向き合うことの中に潜んでいると言わなければならない⁵⁾。

實際、19世紀アメリカ美術が、本国アメリカにおいて、忘却の彼方に消え去るどころか、むしろ反対に、依然として強い関心の対象となっていることは、たとえば、ウォーホルと並ぶポップ・アートの画家ロイ・リキテンスタイン（1923-1997）の一作が明示している。《壁の上の色々なもの》（1973）（fig. 1）と題されたその作品には、20世紀フランスの画家フェルナン・レジェに特有の人物像の断片がカンヴァス裏面に「貼られた」かのように現れているが、見落としてならないのは、そのレジェ的人物像とともに描かれたトランプや封筒、釘や刷毛、蹄鉄といった奇妙なモチーフである。これら「壁の上の色々なもの」たちは、明らかに、19世紀末葉の一連の静物画家たちの作品から「引用」されたものだったのである。ウィリアム・ハーネット（1848-1892）の《黄金の蹄鉄》（1886）（fig. 2）、ジョン・ピート（1854-1907）の《昔のレター・ラック》（1894）（fig. 3）、そしてジョン・ハイバール（1856-1933）の《独身者の引き出し》（1894）（fig. 4）といった作品を見れば、そのことは、いかにも明白であるだろう。

こうした画家たちをリキテンスタインらに先駆するポップ・アーティストと呼ぶのは性急であり、もとより、安易な一般化は危険であろう。しかし、たとえば、ピートの《エイブラハム・ウィルトゥシー氏のラック・ピクチャー》（1870）（fig. 5）と題する作品では、カンヴァスの裏面とその画台が取り上げられ、さらに同じピートの《トムズ・リヴァー》（1905）（fig. 6）でも、イリュージョニスティックなフレームが写しだされ、リキテンスタインのもう一つのトリック的な作品《レジェの頭部と絵筆のあるトロンプ・ルイユ》（1973）（fig. 7）⁶⁾との類縁が紛れもないのである。

あたかも、本物の事物が眼前に据えられたかに見えるこうした極端なイリュージョニズムの手法は、リキテンスタインの《レジェの頭部と絵筆のあるトロンプ・ルイユ》のタイトルによって明確にそれと名指されている。——「トロンプ・ルイユ（Trompe L'Oeil）」、すなわち「目だまし」である。画面の平坦化がイリュージョン（本当らしさ）からの逃走を意味するという近代絵画史の常識に従えば、平坦さとイリュージョンは本来的に矛盾しあうものであるだろうが、ピートの作品は、その微妙な均衡の中で、いわば絵画という平面に成立する美と芸術について、作者とともに思いを巡らすようにわれわれを促しているかのようである。

本稿は、この詐術の絵画／絵画の詐術とでも呼ぶべきトロンプ・ルイユによる静物画を取り上げ、そこに胚胎する諸問題の一端を論じ、19世紀アメリカ美術へのあり得べき序章をな

そうとするものである。

第1章

1. 「静物画」の特質とトロンプ・ルイユの静物画

このように本稿は、許される限りにおいて、トロンプ・ルイユの静物画の実質に迫ろうとするものであるが、最初に、静物画という絵画形式の特質を確認しておきたいと思う。ハーネットやピート、ハイパールらの作品は、他ならぬ静物画として出現し、しかも、それらが与える感銘は、静物画という形式と密接不可分だからである。それでは、様々に描かれる主題を超えて、静物画が他から明確に自己を区別する指標とは一体何のだろうか。すなわち、端的に、静物画とは何か――。

この問いにさしあたって有益な手がかりを与えるのは、「静物」を指す英語の“still life”の語源たるオランダ語の“stilleven”が、単に「動かない物」だけでなく、「動かないモデル」を意味したという事実である。オランダ静物画の史的展開を跡づけたイングヴァール・ベルグストレムによれば、「静物画は、動く能力を欠いた事物、……芸術的目的のためにグループ化される事物の描写である」という⁽⁷⁾。このことは、言い換えれば、“stilleven”は、事物を人工的に配置したものに他ならないということである。実際、静物画に取り組む者がまずもって要請されるのは、任意の事物の中から特定のものを選び出し、そこに、いかなる美的配合を生み出すかということであった。いわば事物相互の間に美的関係性を構築すること、これこそが、他のいずれのジャンルにも求めがたい静物画固有の特質と呼びなすことができるのである。

実のところ、静物は、風景や人物とは異なり、われわれの前にあらかじめ存在するわけではなく、いわば画家の芸術的組織化によって初めて「静物」として生まれ出るのである。その限りで、静物画は、あらゆるジャンルのなかで最も人為的なものというべきであり、したがって、常に事物を組み合わせる者、すなわち作者と切り離して考えることはできないのである。確かに、ノーマン・ブライソンが主張するように、静物画の特質は「人間的形態の放逐」に存し、そこに「人間の存在が世界に強いる価値を排除する」⁽⁸⁾ 機能を読み取ることは可能であろう。しかしながら、事物の選択と組み立ての中に画家の手が不断に存在するという事実はやはり否定しようがない。その意味で、トロンプ・ルイユの静物画家の一人ハーネットの言葉の中に、「私は、作品が物語を語るように努めている」⁽⁹⁾ という章句が見い出されることは、本稿にとって、最大の示唆であるといわなければならない。なぜなら、この言葉の真意を具体的な作品に即して探つてゆくとき、トロンプ・ルイユの静物画が、その精密で客観的装いに反して、実は、きわめて私的で内密な物語を忍ばせていることが明らかにな

るように思えるからである。少なくとも、彼らの絵画を前にしたわれわれが経験するのは、事物たちの沈黙のモノログとでも呼ぶべき声なき声に知らずして耳を傾ける自分自身を見出すことなのである。

それでは、19世紀末のアメリカにおいて、ハーネット、ピート、ハイバールの作品は、どのような輪郭を備えていたのだろうか。この問いに多少とも明確な解答を導き出すことが次章以下の主たる課題となるはずであるが、その前に、後論の便宜のために、アメリカの静物画の展開についてごく手短かにその概略を述べておくことにしたいと思う。

2. アメリカ静物画小史

アメリカの静物画史上、もっとも際立った特徴の一つは、18世紀には肖像画の副次的な要素として描かれていたに過ぎない静物が、19世紀になって漸く本格的な絵画の主題として登場するようになったという事実であろう。静物画がこのように軽視された最大の理由は、17世紀のフランス・アカデミーによって確立された主題のヒエラルキーが、18世紀イギリスのロイヤル・アカデミー初代会長ジョシュア・レイノルズ（1723-92）らによって踏襲され、それが若きアメリカの芸術家たちに感化を与え、19世紀にまで影響力を及ぼしたことにある。古典古代に取材した英雄的な出来事が最上の主題として尊ばれ、静物は、神話、宗教、歴史、肖像、風景に次いで最下位に位置していたのである。理由は明確である。静物画は、たんなる現実の転写に過ぎず、したがって芸術的靈感に基づく営為ではもとよりなく、歴史画が要求する叙事詩的な想像力、あるいは歴史的肖像画に込められた重層的な意味は不在であるとみなされたのである。

しかしながら、たとえば、フランスの古典主義の伝統に連なる代表作《ナクソスの島に眠るアリアドネ》（1809-12）（fig. 8）で知られるジョン・ヴァンダーライン（1775-1852）の描いた風景画を巡って、1818年、次のような論説が提出されたことは、圧倒的な支配権を振るったさしものヒエラルキーも、時代の推移とともに徐々に衰えを見せていったことを暗示していただろう。—「ヴァンダーライン氏が、歴史画の部門（氏はそこできわめて著名である）を去り、一層慎ましやかな、しかし、ためになるもの、すなわち、都市や風景の描出の追求にその時間を捧げるといったことは予想されていなかったが、いまだ新しき国にあっては、趣味は、知性と教育の度合いに応じて、次第に変化しなければならない。ただ厳正な目利きだけが、その〔歴史画〕マリウスやアリアドネを賞賛するのに対して、多数の人々は、パリやローマやナポリを訪れるべく彼のパノラマに群がるのである」⁽¹⁰⁾。

フランスのアカデミーの画家フランソワ＝アンドレ・ヴァンサン（1746-1816）の許に学んだヴァンダーラインは、18世紀末から19世紀のフランス新古典主義を踏まえた堅固な形態と明確な輪郭による神話的な主題を最も得意とする画家であったが⁽¹¹⁾、その作品は新しき

国アメリカの一般観衆の感受性からはいささか懸け離れたものであったようだ。いずれせよヴァンダーラインの逸話が伝えることは、19世紀の初頭のアメリカにおいて、高級な主題から慎ましやかな主題への一般的支持が広がっていたということであり、そのことを裏書きするように、19世紀後半には、アメリカの美術教育史上、最も中心的な役割を演じたペンシルヴェニア美術アカデミーの授業に、静物画が採用されるという新たな展開が生まれ、ヒエラルキーの最下位に甘んじていた静物画はようやく相応の地位を占めるに至ったのである⁽¹²⁾。

こうした趨勢の中で、アメリカ最初の職業的静物画家ラファエル・ピール（1774-1825）⁽¹³⁾を嚆矢として、幾多の静物画家が輩出していったが、19世紀末のアメリカの静物画は、その傾向によって大きく二つに分けることが可能であろう。一つは、一般にはモニュメンタルな壁画やステンド・グラスの作者として知られるジョン・ラファージ（1835-1910）を中心とする、色彩を重視した画家たちの作品である⁽¹⁴⁾。ラファージの静物画制作は、早くも1860年に遡るが、とりわけ1870年代の10年間に描かれた水蓮の輝かしい水彩のスケッチに、日本美術とデザインの影響が見て取れるのは興味尽きないところである。自由闊達な筆触の表現力によって、エミール・カールセン（1853-1932）やウィリアム・メリット・チェイス（1849-1916）への道を開いた画家ラファージの静物画は、アメリカ静物画史上、逸することのできない地位を占めているとあってよいだろう⁽¹⁵⁾。また、アメリカ・ルミニズムに連なるマーチン・ジョンソン・ヒード（1819-1904）が、19世紀のロマン主義者たちの殆どが静物という主題に関心を示さなかったのとは対照的に、1870年代に、南米旅行から戻った後、そのアニミスティックな風景画に通じる独特の静物画を生み出していたことも忘れてならない事実であろう。

このような傾向に対して、静物画をその主たるレパートリーとしながら、一貫して客観的で精緻な表現を試みたのが、ハーネット、ピート、ハイバールら一連のトロンプ・ルイユの画家たちであった⁽¹⁶⁾。この場合、ピールとハーネットが「二世代に分かれていること、すなわち、ジェームズ・マディソンの時代とU.S. グラントの時代に属していることを信じることは不可能である」⁽¹⁷⁾と主張する研究者フランケンスタインに従って、同じフィラデルフィアで活動したハーネットが、開拓者ピールから引き継いだフィラデルフィア固有の静物画の伝統というものを想定することは可能かもしれない。しかしながら、ハーネットが1870年代初めに静物画家となった頃、ピールはすでに死後50年が経過しており、殆ど忘却の淵に追いやられていたこと、またハーネット自身、ピールのみならず、他のいかなる画家の影響についても触れることはないという事実を考えあわせると、両者の類似性をピールとハーネットへの「直接の系譜」によって説明しようとすることは一面の誇張を免れないと言わざるを得ない。

ともあれ、ピールの作品に一つの萌芽を有するトロンプ・ルイユの静物画は、事物の外観

を忠実に写し取ることを唯一の目的とするかのような、いわば純粋に美感に訴えるだけの視覚の絵画と要約されうるのだが、しかし、そのように言い切ることがトロンプ・ルイユの静物画の本質を正しく捉えることになるかどうか疑問がないわけではない。正確さと精密さを備えたその外観の下に、たとえば、作者の伝記的事実の断片、さらには画家を取り巻く時代や場所が刻印する微妙な痕跡を探り当てることさえ可能であり、あえていうなら、トロンプ・ルイユによる静物画は、アメリカの社会的・文化的態様の指標であり、かつその批評となっているように見えるからである。

それでは、こうした、いわば表層の美の定着のみを目指すかに見えるハーネットやピート、ハイバールらの絵画とは、いかなる実質を有する芸術であったのだろうか。そのことを、いくつかつピックに沿って、次章以下で具体的に検討してゆくことにしたい。

第2章

1. 日常的なものへの視線

ハーネット、ピート、ハイバールらのトロンプ・ルイユによる静物画を眺め渡したとき、そこにいくつかの際立った共通点が見い出されるが、中でも、とりわけ顕著なのが、いわば「日常的なものへの視線」とでも名付けられる主題系列の存在である。実際、ハーネットは、タバコ、本、楽器、ペンとインク、手紙、紙幣、新聞、安物のパイプ、錆びた蹄鉄、旧式の銃という、普通のもの、ありふれたものを取り上げ、その精緻な再現を繰り返した。フィラデルフィアでハーネットと親交を結び、その作品を「静物画の完璧さの基準」⁽¹⁸⁾として崇めたジョン・ピートにしても、使い古されたパイプ、マグカップ、レター・ラック、擦り切れた書籍といったモチーフに取り組み、何の変哲もない日常への偏愛を明らかにしていた。

こうした劇的な緊張を欠いた平凡な主題が、静物画研究の代表者の一人シャルル・ステルランの定義した「ロポグラフィ (rhopography)」⁽¹⁹⁾ とほぼ正確に対応するものであることは言うまでもないが、トロンプ・ルイユの静物画の特質を吟味しようとする本稿にとって見過ごし得ないのは、かかる日常の事物の主題化が、当時、アメリカで急速に形を整えつつあった一つの明白な芸術思潮の変化と密接に呼応していたという事実である。ちょうど19世紀後半のヨーロッパで、一連の画家たちが歴史的なもの、英雄的なもの、あるいは聖なるものから身を翻し、卑近な日常へと目を転じたように、アメリカでも、伝統的な主題に囚われることなく、いわば反=歴史的、反=英雄的なものへの関心を移した画家たちが現れたのである。

たとえば、初期には余暇に興じる都市の上流階級の姿を描いていた画家ウインズロー・ホーマー (1836-1910) が、1884年、イギリスの北海沿岸の漁師たちの苛酷な生活の実相を見届けて以来、地方の生活における厳しい現実の探索にその半生を費やしたという事実は、こ

うした変化を端的に例示しているだろう⁽¹⁹⁾。またペンシルヴェニア美術アカデミーに奉職して間もないトーマス・イーキンズ(1844-1916)が1877年に完成した《スクールキル川の寓意像を刻むウィリアム・ラッシュ》(fig. 9)も、日常的な現実注がれた画家の眼差しを大胆かつ率直に明示していたと言えよう。薄暗い後景に退けられた彫刻家と寓意像に代わって明るい前景に君臨するのは、裸のモデルと椅子の上に脱ぎ捨てられたその衣服だったからである⁽²⁰⁾。

こうした歴史や英雄から遠く隔たった日常の現実を可能な限り精緻に描きとろうとする画家たちの努力は、もはや絵画が高貴な感情を伝えるものでも、精神的な高揚を生み出すものでもないことを何よりも明瞭に証立てていただろう。この点で、上衣や下着の散乱する光景に殆ど主演に等しい地位を与えたイーキンズの絵画が、美しい寓意像を連想させるそのタイトルを見事に裏切る作品であったことは、きわめて示唆深い。かくして、現実と直に触れ合おうとするこうした傾向、つまりはリアリズムに照応するように、ありふれた事物の精妙な表現を追求したトロンプ・ルイユの画家たちの作品が、たとえば、水晶のゴブレットや蔓のある果物に常套的な寓意がこめられたオランダ静物画とは大いに異質な絵画に結果したことは、むしろ当然であったと言わなければならない。

2. 「蹄鉄」と「コルト」

卑近な日常に対する禁欲の放棄とでも呼ぶべきこうした態度は、たとえば、ハーネットの《黄金の蹄鉄》(1886)(fig. 2)に典型的に見て取れるものかもしれない。ちょうど、《正当なるデザート》(1891)(fig. 10)と題された同じハーネットの作品が、マラスキーノ酒の瓶と半分割れたココナッツ、葡萄の房といった「正当な」と形容するにはあまりにも質素な食後のデザートを主題としていたのと同様に、《黄金の蹄鉄》でも、ひびの入った板壁にかけられた蹄鉄は、「黄金の」というタイトルとは裏腹に、古錆がその全面を覆っていた。ハーネットの日常的なものに対する視線は明白である。

しかしながら、日常的なものに対する視線がいかにも明らかなこの作品を前にして、われわれが、本来、板壁に釘止めされた蹄鉄が、魔除けの機能を備えていたことに加え、車の開発がまだ未来に保留されていた19世紀という時代にあって、蹄鉄が大切な馬具として珍重されていたという事実、さらに、紛失した蹄鉄の発見が幸運を意味するものであった⁽²¹⁾という事実に着目するならば、そこに、一定の物語が内包されている可能性が浮かび上がってくるようにも思われるのである。《正当なるデザート》において、薄暗い背景から浮かび上がる慎ましやかなデザートに月桂樹の枝が添えられ、実は、そこに勝利を授けられるべき人々の存在が暗示されていたように、《黄金の蹄鉄》においても、一定の人物の存在が示唆されているように見えるのだ。作品に描かれた蹄鉄の半円形の内側の縁には、明らかに他の

釘の頭とは異なる小さな銀色の球面が認められるからである。真珠の飾りピンにも似たこの事物は、蹄鉄の持ち主、つまりは、幸運に巡り会った蹄鉄の発見者の影を宿していたと言うことができるかもしれない。

かくして、リキテンスタインの《壁の上の色々なもの》の靈感源ともなっていたこの《黄金の蹄鉄》は、錆色の輝きの中に幸運な発見者の物語を潜ませた絵画でもあったと称しうるのだが、他方で、それは、1880年代前半に主としてミュンヘンで学んだ⁽²³⁾ ハーネットが、ドイツの影響圏から脱して、自己固有の様式を確立し、かつアメリカ的な事物への回帰を果たした記念碑的な作例であったことにも注意を払う必要があるだろう。そうしたハーネットの芸術的成熟を一層鮮明に示す作品の一つが、次に見る《フェイスフル・コルト》ということになる。

1935年に発見され、それまで忘却の底に沈んでいた画家に報いられるに相応しい再評価の契機を与えた《フェイスフル・コルト》(1890) (fig. 11) は、ハーネットの名と分かちがたく結びついた作品として広く知られているだろう⁽²⁴⁾。細かいひび割れのある板壁には、南北戦争で広く用いられた1860年製のコルトが掛かり、簡潔きわまりない構図を生み出している⁽²⁵⁾。銃そのものは、19世紀アメリカ絵画では決して珍しい主題ではなく、ハーネット自身、1885年の《狩猟の後》(1885) (fig. 12) という作品で取り上げていた。とはいえ、《フェイスフル・コルト》で特徴的なのは、コルトが即座に不吉な武器になりかわるかのごとき印象を与え、暴力、あるいは死を想起させていることである。それは、北ヨーロッパの伝統的図像の余映を強く感じさせる前作《狩猟の後》の狩猟用の銃が、角笛や水筒、帽子や革袋といった他のモチーフとともに、作品全体の装飾的效果の増幅に寄与したと大いに異なっていよう。

この点で、トロンプ・ルイユの画家たちの取り上げる主題が、「男性的」であることを指摘したウィリアム・ガーズ、ラッセル・バーグの見解には、看過すべからざる洞察が含まれているだろう⁽²⁶⁾。アカデミックな絵画が優雅にして静穏な「女性的」主題によって、到達しえない彼方の超越的なもの、理想的なもの、理念的なものを表象していたとすれば、ハーネットらのトロンプ・ルイユ絵画は、パイプやジョッキ、あるいは蹄鉄や拳銃といった「男性的」主題を通して、理想や理念とはまったく無縁の日常の世界を絵画化していたと言えるからである。理想的なものを無化する暴力や死と結びついたリヴォルヴァーを唯一の主題とする《フェイスフル・コルト》は、したがって、間違いなく「男性的」であると言わなければならない。あらゆる無益な饒舌を排除したかのごとき《フェイスフル・コルト》が、高邁な理想や遠大な理念から程遠い日常の事物への賛美に貫かれた絵画であることは、誰の目にも明らかだろう。

第3章

1. 「紙幣」と「文字」

トロンプ・ルイユ絵画について多少とも行き届いた検討を試みようとするれば、これまで確認してきた日常的な主題性に加えて、そこに、印刷であれ、手書きであれ、文章の断片、つまりは「文字」に対する強い関心のあったことを見逃すわけにはいかない。この傾向を模範的に示すのが、貨幣を題材にした作品であろう。アメリカ静物画を最初にまとまった形で論じたヴォルフガング・ボーンは、こうした絵画が愛好された背景に金銭がすべてを宰領する当時のアメリカ社会の色濃い影を読み取ろうとしていたが⁽²⁷⁾、むしろ重要なのは、次の事実であるだろう。すなわち、タバコやパイプと同じく、日常性の刻印を明瞭に帯びた貨幣が、陳腐でありふれた主題に偏執する画家たちの好みに見事なまでに合致すると同時に、とりわけ紙幣に顕著な平坦さと極端な二次元性が、精緻な技巧を凝らすトロンプ・ルイユ絵画のまたとない手法的実験の場を提供していたという事実である。

トロンプ・ルイユの画家の中で、こうした貨幣や文字の描出に最も意を注いだ人物として、ジョン・ハイバールをあげることに、おそらく大方の異論はないだろう。そのハイバールの代表作として見るべき作品の一つが、《時間の変化》(fig. 13)と題された1888年の作である。ここには、このコネティカット出身の画家に特徴的なモチーフが殆どすべて現れているからである。カード、切符の切れ端、様々な紙幣と硬貨、切手、新聞の切り抜き、そして画家自身を移したフェロタイプ(鉄板写真)である。事物の質感を微妙に描きわけけるハイバールの鋭い視力と卓抜な技術とは、こうした事物たちを実物さながらに眼前に浮かび上がらせているのである。

ハイバールは、1870年代の広範から1880年代の初めにかけて、イエールの古生物学者の助手を務めていたことがあり⁽²⁸⁾、分類用の引き出しやメモやラベルに常に接していたその経験が、《時間の変化》の表現に生かされているかも知れない。その意味で、作品は自伝的要素を含んでいるともいえるのだが、それ以上に興味深いのは、ボーン流に言えば、金権社会に対する揶揄とともに、時間と歴史に対する暗喩を内包していたように思われることである。

毛細状に細かい罅の入った木製の扉に瞳を凝らすならば、板材の周囲を粹取る小さな木彫りのメダイオンには、アメリカの歴代大統領の肖像が並び、扉の上方には、20シリング(1773年発行)と2シリング(1776年発行)という英領植民地時代の紙幣が描かれ、さらに最新の5ドル紙幣(1886年)を含むアメリカ独立後の紙幣と南北戦争時に貨幣として使われた切手が中央に写されていることに気付くだろう⁽²⁹⁾。何気なく配されたモチーフが、実は、入念な計算に基づいて組み合わせられていたことは明らかで、メダイオンに彫られたワシント

ン以来の歴代アメリカ大統領の肖像と、植民地時代の紙幣とワシントン、ジェファーソン（第3代大統領）、アダムズ（第6代）、グラント（第18代）をあしらった紙幣の重なりとは、アメリカ独立（1776年）から現在（1888年）に至るアメリカの歴史と時代の推移を示唆しているだろう。貨幣制度と大統領制度が不変であるのに対して、個々の貨幣と大統領は変化して止まない、とでも言いたげである。事実、傷みの激しい扉の上には壊れた拡大鏡が吊り下げられ、《時間の変化》と題するこのトロンプ・ルイユ絵画が、すべてのものに等しく訪れる時間の酷薄さを暗示していることが、ほぼ疑いないものとなるのである。

ハイバールの作品としてもう一点検討しておくべきは、1890年に着手され、4年後に完成を見た《独身者の引き出し》（1894）（fig. 4）であろう。作品は、ハイバールの視覚的精密さを証明するばかりでなく、トロンプ・ルイユの一つの有り様を示すきわめて興味深い事例となっているからである。右上には、おそらくは、タイトルに言う独身者を表すイラストレーションの断片が描かれ、トランプ、カード、マッチ、劇場のチケットの半券、手荷物のチケット、少女のヌード写真、壊れた櫛、パイプ、葉巻き入れの蓋、南部の紙幣と切手といった、文字どおり、気儘な独身者の生活を偲ばせる断片がユーモラスに集められていた。しかも、そうした事物の中に、実に、400に近い文字が「描かれていた」ことは驚嘆に値する事実といえよう。たとえば、引き出しの上辺には、気儘な独身者の未来（独身者の幸運の印たる蹄鉄が、その痕跡を鍵穴の上に残したまま消えている）を予告するように『赤ん坊の名前の付け方』（fig. 14）と題する冊子が描きこまれ、さらに、中央下の部分には、1893年6月11日付の『ニュー・ヘイヴン・イヴニング・リーダー』紙掲載の「IT FOOLED THE CAT（猫はかつがれた）」という記事の切り抜きが精密に描かれていたのである（fig. 15）。

「IT FOOLED THE CAT（猫はかつがれた）」とは、ハイバールの1890年のある絵画作品を本物と間違えた猫が、その前で気持ちよく眠り込んでしまったという逸話を伝える、いささか悪意の感じられる新聞評⁽³⁰⁾であったが、ハイバールは、批評家の鑑識眼が猫よりも劣っていることへの諷刺を意図して、これをあえて自作に描き入れたのであった。実際、この見出しに重なるように描かれたもう一つの新聞記事には、「新聞の批評家、絵画を欺瞞と宣するも、撤回す」という文言が記され、批評家に対する画家のアイロニーは強烈である。

こうしたハイバールがトロンプ・ルイユ絵画に占める独自の位置があるとすれば、それは、事物の精密な描写の極限に挑みながら、その優れた機智とユーモアとによって、アメリカの一時代の肖像ともいべき作品を生み出した点に求められるであろう。事実、オーヴェルによれば、南北戦争（1861-65）の後、真実なるものと虚偽なるもの、あるいは模倣とイリュージョンの戯れへの熱狂が現れ、内的な質よりも外的な記号が好まれるという一般的傾向が増大した⁽³¹⁾とされるのだが、それは、様々な事物が表面に集中した「独身者の引き出し」が釘止めされ、その内部が窺い知れない仕組みになっているという事実と奇妙なまでに符合

するのである。

2. ラック・ピクチャーとエイブラハム・リンカーン

前節に見たヘイバールの《時間の変化》と《独身者の引き出し》は、何であれ文字に対する強い関心を払ったトロンプ・ルイユ絵画の特色をよく示す作品であったと言えようが、こうした文字との関連で忘れてならないのが、本節で取り上げる、いわゆるラック・ピクチャーである。

ヨーロッパ、あるいは19世紀初頭のフィラデルフィアに先例を有するラック・ピクチャーは、鋳止めされたテープのグリッドに、封筒、はがき、写真、名刺等のカード類を差し挟んだように描き出す絵画で、トロンプ・ルイユの画家としては、ジョン・ピートが、最初にこれを取り上げたとされている。たとえば、封筒のラベルに記された住所から、クリスチャン・フェイザーなる人物がフィラデルフィアのアーチ通りに美術画廊を経営していたことが知られる《クリスチャン・フェイザーのためのオフィス・ボード》(1881) (fig. 16) は、その典型の一つである。業務用名刺、ノート、はがき、畳まれた手紙、名刺大の写真、そして1881年の暦とは、この実業家にまつわる物語、逸話的連想を誘うものに違いない。しかしながら、実業家の生活の一齣を伝えるこうしたピートのラック・ピクチャーも、1894年に入るとその様相を変じて行く。テープは擦り切れ、カードの大部分は釘の周辺を残して失われ、いわば時の侵食が至るところに進んでいる印象を与えるのである。作品は、消耗と摩滅の感覚によって、一種メランコリックな気分浸されていると言えよう。

こうした時の経過と衰退の徴候が著しい一連のラック・ピクチャーの中で、とりわけ注目すべきなのが、《昔のレター・ラック》(1894) (fig. 3) と題する作品である。右下のテープが擦り切れ、封筒やパンフレットの傷みが激しいことに加えて、ここでは、暗殺された最初のアメリカ大統領エイブラハム・リンカーン(1809-1865)の肖像が含まれているからである。祖国を二分して戦われた南北戦争の忌わしい記憶を曳きずるアメリカ人にとって、リンカーンの肖像は、他のいかなる大統領にもまして沈鬱な感情を呼び覚ますものであり、とりわけ、戦地に赴き、しかもリンカーンの暗殺を目撃し、戦後の国家再建の時代を生き延びた人々が漸く死を迎える時期に当たっていた19世紀末において、その感は一層強かったに違いない。

しかしながら、こうした時代の悲しみがあるとはいえ、ピートの描くリンカーンが発する暗鬱たる気分が、それにしても余りに深いのはなぜだろうか。そのことを考えるために、ピートの刺戟を受けて同じくラック・ピクチャーを試みたハーネットの作品に一瞥を与えておこう。たとえば、《ヒューリング氏のラック・ピクチャー》(1888) (fig. 17) では、ピートの作品とはうってかわって、テープは端然として張り渡され、撓むことを知らない。ここ

で言われるヒューリングとは、ハーネットのパトロンでもあったジョン・ヒューリングを指しているのだが、実は、彼自身、南北戦争に従軍し、いわゆるウィルダネス作戦（1864年5月）で負傷したものの、この不運に屈することなく、やがて織物業で成功をおさめた人物であった⁽³²⁾。つまり、ラック・ピクチャーの傑作の一つとして評価の高い《ヒューリング氏のラック・ピクチャー》の端正な美しさは、不屈の人物ヒューリングの輝かしい人生と釣り合う視覚的等価物であったと言いなすことができるのである。

こうしたとき、前節でみたハイバールが歴代の大統領の肖像を画面に並べたのとは異なり、ピートが唯一リンカーンの肖像だけを繰り返し作品に登場させていたことは、はなはだ示唆的な事実ということになる。実際、《1865年の思い出》（1900以降）（fig. 18）や《リンカーンとダヴィデの星》（1904）（fig. 19）では、リンカーンの肖像が、生年と没年、さらには殉教のエンブレムたるダヴィデの星と組み合わせられ、この初代大統領の悲劇的な死が暗示されていたし、他のいくつかの作品でも、リンカーンは執拗な変奏が試みられていた⁽³³⁾。それでは、このようなリンカーンへの偏執は何に由来するのだろうか。そうした問いに答えるべく、ピートの構想の深い根源を辿ってゆくとき、南北戦争に従軍したピートの父親トマスが、1896年に死去していたという冷厳な事実に行き当たることは意味深長であろう。南北戦争最大といわれるゲティスバーグの戦い（1863）に参加した思い出を語って聞かせたという父親の死は、ピートが死の匂いの立ちこめるリンカーンのイメージに何度も赴いた理由を最も意義深く解き明かしているのである⁽³⁴⁾。

かくして、ピートの一連のリンカーンの肖像は、いわば個人の記憶の空間の中に、いかに歴史の重量が封じ込まれるかという、しごく当然のことを鮮明に証しだてると同時に、表層の美のみを追求し、物語的な要素を排除したかに見えるトロンプ・ルイユの静物画から、しかし、一切の物語の痕跡が消滅したわけでないことを、またしても例証しているのである。

おわりに

以上、筆者は、ハーネット、ハイバール、そしてピートという三人のトロンプ・ルイユの画家に焦点を合わせ、彼らのいくつかの作品を取り上げて、19世紀アメリカの静物画の検討を進めてきたわけであるが、他に論ずべきテーマや作家が多く残されているという意味で、本稿が必ずしも完全とは言い難いことを十分に自覚している⁽³⁵⁾。しかしながら、少なくとも、これまでのところで明らかになったことを約言するなら、それは、いわば知覚の枠の中に一切を嵌め込もうとするトロンプ・ルイユによる静物画が、その実、物語的要素を少なからず含んでいたということであった。もちろん、本文に示唆した通り、この物語は、整序された物語を語る伝統的絵画とは異なり、わずかにその断片が暗示されるに過ぎない。しかし、ち

ようど、スルバランあるいはカラヴァッジオ、さらにはシャルダンの残した果物や壺、金属の容器が、「物自体」の言語を絶した神秘を湛えながら、アカデミックな体系に対する挑戦の意味を有していたように、トロンプ・ルイユの静物画は、時代に対する一つの美的言説たり得ていたようにも思われる。

時代に対する美的言説とは、ここでは、要するに、失われた古きものへの郷愁と迫りくる新しきものに対する不安とでも名付けられる感情の美的表現に他ならないが、この点で、ハーネット（1848-1892）、ピート（1854-1907）、ハイバール（1856-1933）の三人が、ほぼ19世紀半ばに相前後して生まれ、南北戦争後の1870-80年代に修業時代を迎えた世代に属しているという事実の持つ意味は大きいだろう。彼らは、一元的で素朴な若々しいアメリカのオプティミズムが、複雑で錯綜した国家意識に取って代わられる時代の変転の劇を目撃していたのである。彼らが絵筆をとって活動した19世紀末は、殉教者の英雄リンカーンの死が人々に長い影を投げ掛けていたばかりでなく、南北戦争後に進んだ国家再建の事業が、人々の物質的な占有と富の蓄積に拍車をかけ、様々な歪みや退廃を生み出した時代でもあったのである⁽³⁶⁾。第1章で見たように、静物画があらゆるジャンルの中で最も人為的なものであり、常に作者と密接に結びついた表現形式であるすれば、南北戦争後のアメリカを支配した文化的態様が、静物画家の描く私的な事物にまで及んでいたことは、むしろ当然であったと言わなければならない。

その限りで、アメリカ19世紀美術の代表的研究者の一人バーバラ・ノヴァクが、ハーネットらの作品を「最初のアメリカの哲学者」ラルフ・ウォルド・エマーソンの超絶主義に結びつけ、そこに対応関係を設定しようとしたことは、まことに慧眼であったと言わなければならない⁽³⁷⁾。19世紀アメリカ思想にエマーソンの道筋を設定することは可能だからである。とはいえ、トロンプ・ルイユの画家たちの特質に対して、哲学や思想以上に類縁性を帯びているのは、私見によれば、あるいは同時代の文学作品であると言うべきかもしれない。

ハーネットは、1880年代に、いわゆるリアリズム論争を提起したウィリアム・ホールズに、ハイバールは、アイロニカルな機智とユーモアの作家マーク・トゥエインに、そしてピートは、エミリー・ディキンソンの内密で陰鬱な瞑想の中に、それぞれ相呼び交わす同質の魂を探り当てる違いない。

芸術家の幸福が、いつにかかって自己に適した表現形式の発見に求められるとすれば、ハーネット、ハイバール、ピートは、彼らの苦しい仕事をまさに幸福な労働に変えていたと言えるだろう。それぞれにふさわしい表現を見出した彼らは、その眼と手とによって事物との距離を無限に狭めつつ、外的な事物の輪郭を緻密に描きだし、しかも最終的には見る者に何ごとかを語りかけるような作品としてわれわれの前に提示していたからである。20世紀の末葉に生きるわれわれが、ポップ・アートの画家ロイ・リキテンスタインに倣

って、改めて19世紀末に生み出された絵画の許に赴いていみるのも、あながち無益ではあるまい。われわれは、そこで、感覚、思考、記憶、想像力といった見る者の生の全体を刺戟してやまない、言葉の真正な意味での芸術に出会うことになるからである。そして、まさにそのことが、新大陸に開花した19世紀美術の正当な理解を準備する最も重要な契機であることは、繰り返して強調するまでもなく明らかなはずである。

付記 本稿を学生時代の恩師のお一人、早稲田大学教授濱谷勝也先生に捧げることを諒とされたい。

注

- (1) *New Poems of Emily Duckenson*, ed William H. Surr (Chapel Hill and London. The University of North Carolina Press, 1993), p 68 no 368
- (2) 筆者も、かつてポップ・アートの旗手の一人アンディ・ウォーホルについて考察する機会があった。『講談社版現代美術12ウォーホル』（講談社、1993年）、93-102頁。
- (3) 1910年代のアメリカのモダニズム運動とニューヨーク・ダダとの相関について、筆者は、別のところで不十分ながら論じた。拙稿「アレンズバーグ・サークルとニューヨークのモダニズム」『モダニズム研究』（思潮社、1994年）、439-462頁。
- (4) 19世紀アメリカを視野に収めた数少ない議論の中で、次の論考は参照に値する。津神久三『青年期のアメリカ絵画』（中公新書、1991年）、藤枝晃雄「芸術におけるアメリカ」、藤枝晃雄編『アメリカの芸術』（弘文堂、1992）、1-14頁。人見伸子監修『ハドソン・リヴァー派画集』（ピナコテカ・トレヴィル・シリーズ7）（リプロポート、1996年）。佐々木健二郎『アメリカ絵画の本質』（文春新書、1998）。また若手研究者のものとして、ハドソン・リヴァー派の第二世代に属する風景画家フレデリック・エドウィン・チャーチ（1826-1900）の南米風景画とその同時代のアメリカにおける受容について論じた次の論文を挙げておく。Naoko Taku（瀧井直子），“Frederic Edwn Church's *The Heart of the Andes* An American Perception of South America”『早稲田大学大学院文学研究科紀要第44輯』『第三分冊』（1999年2月）、17-36頁。
- (5) 次の考察は、19世紀アメリカ美術を巡る筆者の問題意識から生まれたものである。拙稿「版画家ホイッスラー—そのエッチング作品を中心に」『朝日美術館西洋編8ホイッスラー』（1997年、朝日新聞社）、82-83頁。
- (6) Diane Waldman, Roy Richtenstein (New York . Solomon R. Guggenheim Museum, 1993), 219 リキテンス・タインが、ピートらの、いわば孤立した継承者でなかったことは、ジャスパー・ジョーンズが《カンヴァス》と題する作品において、ピートさながらにカンヴァスの裏側とその画台を描いていたという事実が明確に物語っている。Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954-1974* “*The Changing Focus of the Eye*” (Ann Arbor, Michigan UMI Research Press, 1985), p 32 またジム・ダインは、ワイヤーでできた心臓の彫刻をピートに捧げていた。David Shapiro, *Jim Dine* (New York Harry N. Abrams, 1981), p 38
- (7) Ingvar Bergstrom, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, trans Christina Hedstrom and Gerald Taylor (New York: Hacker Art Books, 1983), p 3
- (8) Norman Bryson, *Looking at the Overlooked Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Massachusetts . Harvard University Press, 1990), p 60. ブライソンは、アメリカの「トロンプ・ルイユ」について論じ

ているわけではないが、その論考には、多くの啓発的な断章が見い出される。

- (9) Alfred Frankenstein, *After the Hunt, William Harnett and Other American Still Life Painters, 1870-1900* (Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1953, rev ed, 1969), p 55
- (10) *The National Advocate* (21 April, 1818), in John W McCoubrey, *American Art 1700-1960 Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N J, Prentice-Hall, 1965), pp 43-44
- (11) デイヴィッド・ラビンは、その著作の中で「ヴァンダーライのアリアドネにおける意味の迷宮」なる一章を設けてヴァンダーラインを論じている。David M Lubin, *Picturing a Nation Art and Social Change in Nineteenth Century America* (New Haven and London Yale University Press, 1994), pp 1-53
- (12) Doreen Bolger, "The Education of the American Artist," in *In This Academy The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1805-1976* (Philadelphia, Pennsylvania The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1976), p 66
- (13) ピールについては次を参照。Nicolai Cikovsky, Jr, *Raphaelle Peale Still Lifes* (Washington D C, National Gallery of Art, 1988)
- (14) Wilham F Gerdtz, *Painters of the Humble Truth Masterpieces of American Still Life, 1801-1939* (Missouri University of Missouri Press, 1981), pp 139-207
- (15) ラ・ファージの静物画については、次が詳細を極めている。Kathleen A Foster, "The Still-Life Paintings of John La Farge," *American Art Journal*, vol 11, no 3 (Summer 1979), pp 4-37
- (16) ハーネット、ピール、ヘイパール以外のトロンプ・ルイユの画家については、たとえば、次の著作を参照 Alfred Frankenstein, *The Reality of Appearance The Trompe L'Oeil Tradition in American Painting* (Washington, D C, National Gallery of Art, 1970), Roxana Barry, *Plane Truths American Trompe l'oeil Painting* (New York The Katonah Gallery, 1980)
- (17) Frankenstein, *After the Hunt, op cit*, p, 31
- (18) *Ibid*, p 101
- (19) ステルランが古代ギリシアの静物画に見られる傾向の一つとした「ロゴグラフィ」は、神の伝説や英雄の戦いといった偉大なものを取り上げる「メガログラフィ (megalography)」と対照的に、重要でない慎ましかな生の描写に関わるものであった。Charles Sterling, *Still-Life Painting From Antiquity to the Twentieth Century*, 2nd rev ed (New York Harper & Row, 1981), p 27
- (20) Nicolai Cikovsky, Jr, "Winslow Homer's National Style," in ed Thomas W Gaehtgens and Heinz Ickstad, *American Icon Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art* (Santa Monica The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992), pp 247-265
- (21) Darrel Sewell, *Thomas Eakins* (Philadelphia Philadelphia Museum of Art, 1982), pp 47-57 現実の様相を見極めようとするイーキンズの情熱が、さらに写真と解剖学の探究に向けられていたことは、一部の人々によく知られた消息である。この点については、イーキンズの撮影した写真を多数収めた次の資料がきわめて有益である。Susan Danly and Cheryl Leibold, *Eakins and the Photograph works by Thomas Eakins and his circle in the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (Washington and London The Smithsonian Institution Press, 1994)
- (22) Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery* (Amsterdam (Elsevier Science Publisher, 1984), p 263 Bruce W Chambers, "The Golden Horseshoe," in *American Paintings V 1968* (New York Betty-Hill Galleries, 1988), p 179
- (23) ハーネットが1880年代前半に学んだミュンヘンの風俗画は、これまで十分に研究されているとはいいがたいが、ハーネット絵画の一つの起源への手がかりは、こうしたドイツ絵画の中に見い出されるかもしれない

- い。 Elizabeth Jane Connell, "After the Hunt", in Doreen Bolger, Marc Simpson, and John Wilmerding, *William M. Harnett* (FortWorth · Amon Carter Museum of Art and New York · The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp 277-287.
- (24) アメリカ最初のパブリック・コレクションに入ることに繋がったハーネット再発見のエピソードについては、ニューヨーク近代美術館初代館長アルフレッド・バーJr. の秘書を務めていたブラガッツィによる記事が興味深い。 Olive Bragazzi, "The Story Behind the Rediscovery of William Harnett and John Peto by Edith Halpert and Alfred Frankenstein," *American Art Journal*, vol. 16, no. 2 (Spring 1984), pp. 51-65
- (25) Carol Troyen, "William Michael Harnett, *The Faithful Colt, 1890*," in Theodore E. Stebbins, Jr., et al, *A New World Masterpieces of American Painting, 1760-1910* (Boston: Museum of Fine Arts, Boston, 1983), p. 286.
- (26) William H. Gerdtz and Russell Burke, *American Still-Life Painting* (New York Praeger Publishers, 1971), p 135
- (27) Wolfgang Born, *Still-Life painting in America* (New York Oxford University Press, 1947), p 35
- (28) Doreen Bolger, *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, vol 3 (New York. Metropolitan Museum of Art, 1980), p 277.
- (29) 貨幣は、ヨーロッパの絵画では、強欲や貪欲の象徴として16世紀から登場しており、19世紀末のフランスやイギリスにおいても、稀ではあるが紙幣が描かれていた。しかし、本稿が瞥見するアメリカ美術におけるような扱われ方はされていない。トロンプ・ルイユ絵画、あるいはアメリカ絵画全般における貨幣の主題性については、次を参照。 Bruce E. Chambers, *Old Money American Trompe l'oeil Images of Currency* (New York · Berry-Hill Galleries, 1988). Edward J. Nygren, "The Almighty Dollar · Mobey as a Theme in American Painting," *Winterthur Portfolio*, vol. 23, no 2/3 (Summer/Autumn 1988), pp 129-150
- (30) Doreen Bolger, *American Paintings, op cit*, p 280.
- (31) Miles Orvell, *The Real Thing Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940* (Chapel Hill and Lobdon: University of North Carolina Press, 1989), p. xv.
- (32) Doreen Bolger, "Cards and letters from His Friends · Mr. Huling's Rack Picture by William Michael Harnett," *The American Art Journal*, vol. XXII, no. 2 (1990), pp 4-32
- (33) John Wilmerding, *Important Information Inside The Art of John F Peto and the Idea of Still-Life Painting in Nineteenth-Century America* (Washington, D C National Gallery of Art, 1983), pp 182-234.
- (34) Frankenstein, *After the Hunt, op cit*, p 107
- (35) 本稿では触れ得ないが、いわゆるピーナッツ絵画で知られるド・スコット・エヴァンズ (1847-1898) のトロンプ・ルイユ絵画については、次の先駆的な研究を参照。 Nancy Troy, "From the Peanut Gallery The Rediscovery of De Scott Evans," *Yale University Art Gallery Bulletin* 36 (Spring 1977), pp 36-43
- (36) 南北戦争をはさんで、大きな断層が横たわっていることは、たとえば、戦後にリアリズム文学が起こったことに端的に示されている。 Michael Davitt Bell, *The Problem of American Realism Studies in the Cultural History of a Literary Idea* (Chicago and London · The University of Chicago Press, 1993), p 1
- (37) Barbara Novak, *American Painting of the Nineteenth Century Realism, Idealism, and the American Experience* (New York · Praeger Publishers, 1969), p. 221ff. 筆者は、以前、ニューヨークのアップパーイーストのお宅にノヴァク教授 (コロンビア大学、バーナード・カレッジ) を訪れ、直接、お話を伺う機会に恵まれたが、ノヴァク教授が、今日、19世紀アメリカ美術研究の開拓者という栄誉を担うことを否定する人は、おそらく皆無であろうと思われる。

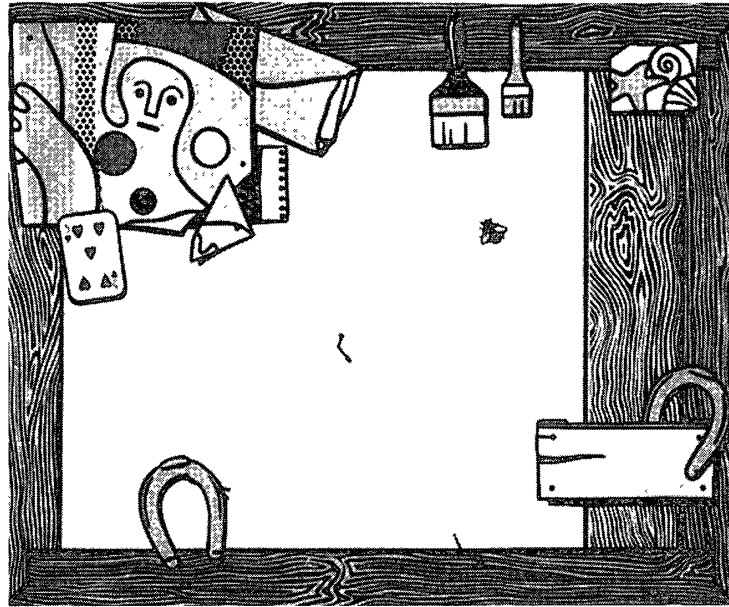


fig. 1

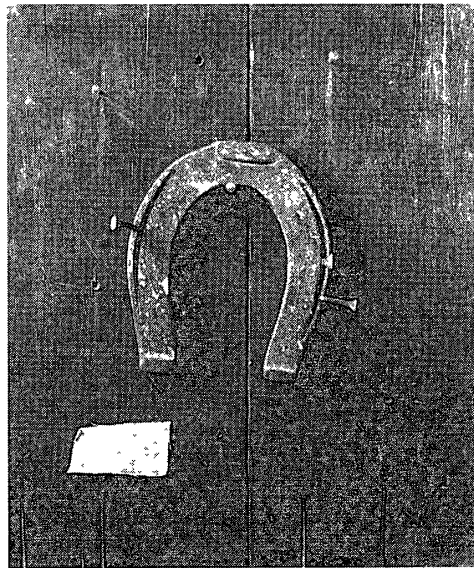


fig. 2

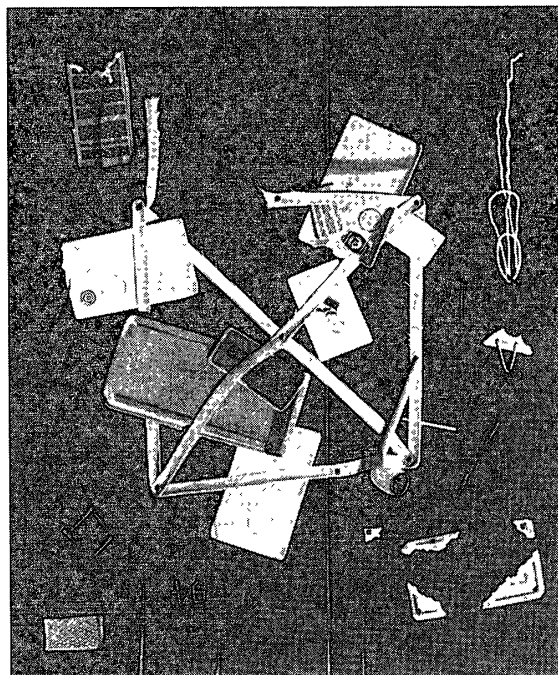


fig 3

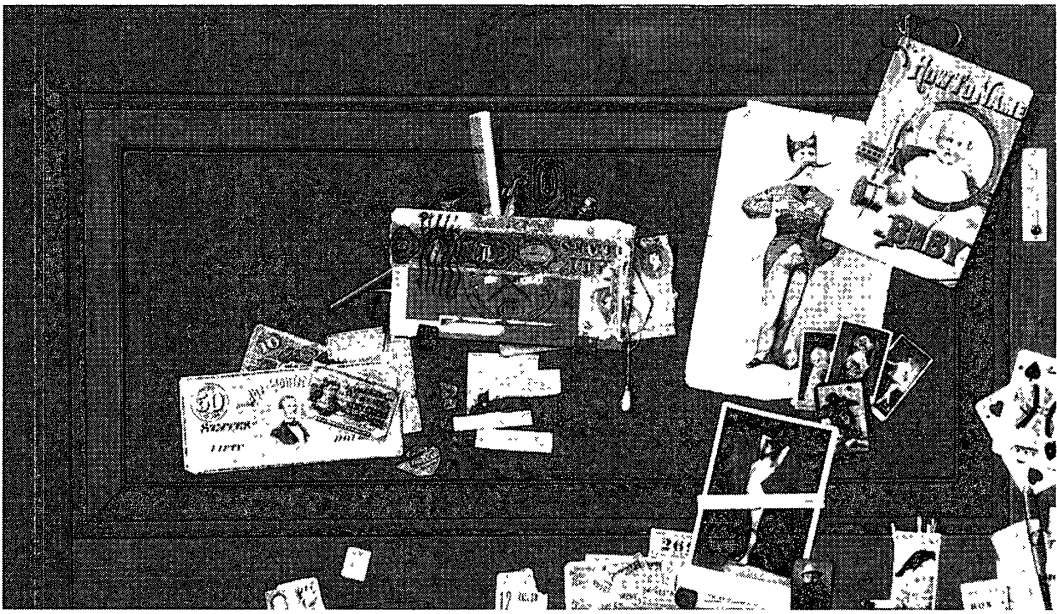


fig. 4

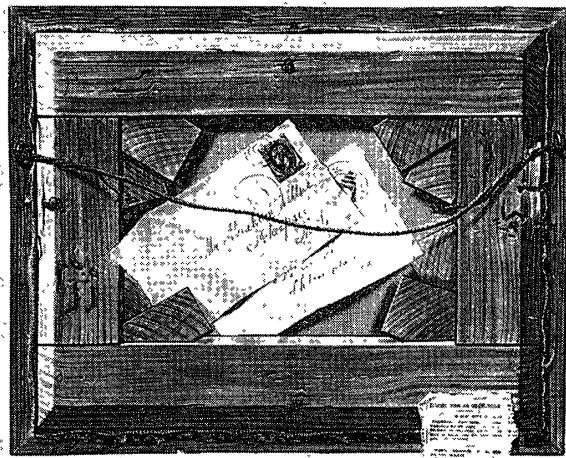


fig. 5



fig. 6



fig. 7

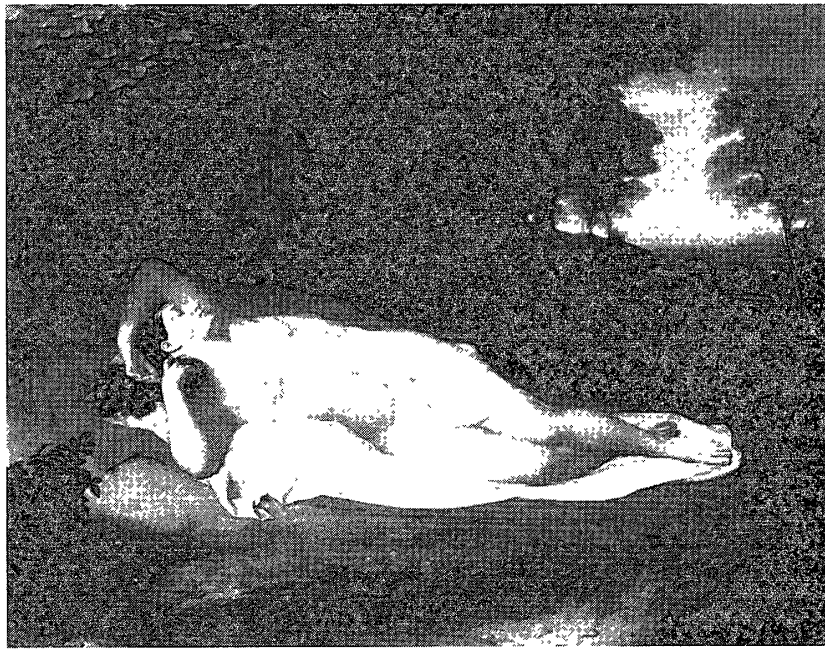


fig 8

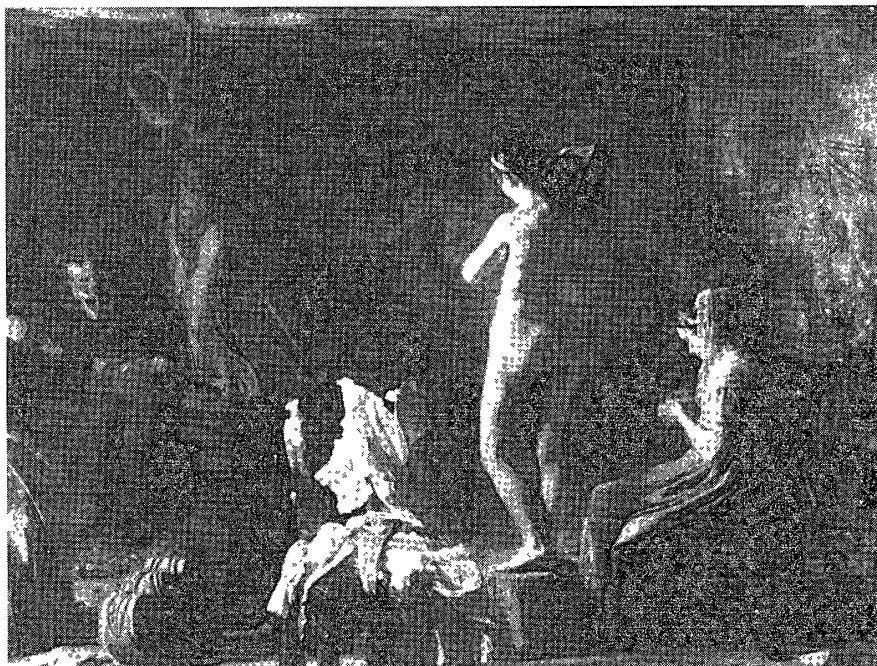


fig. 9

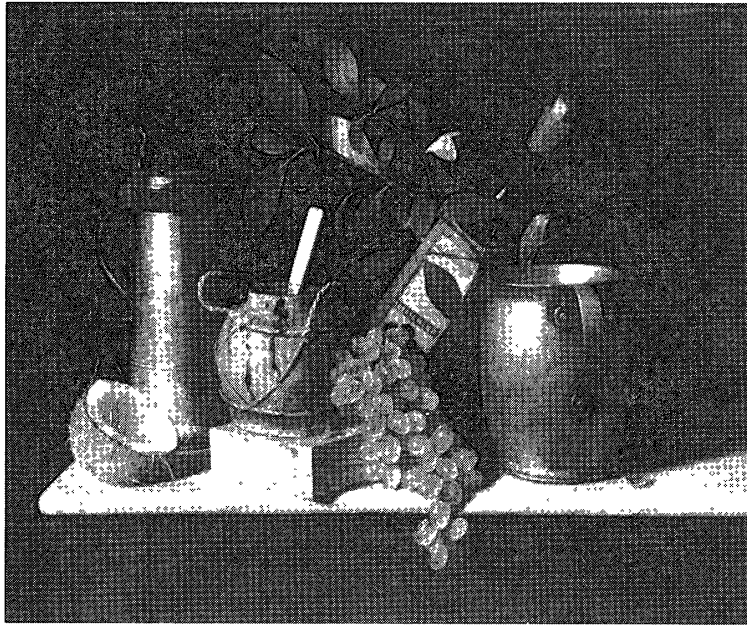


fig. 10

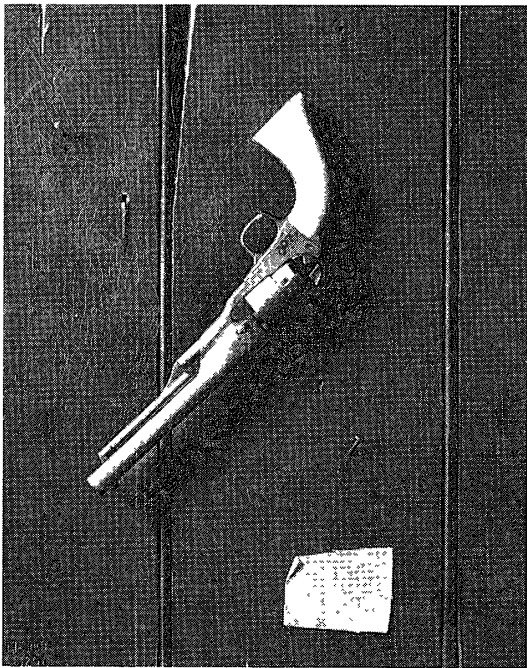


fig 11

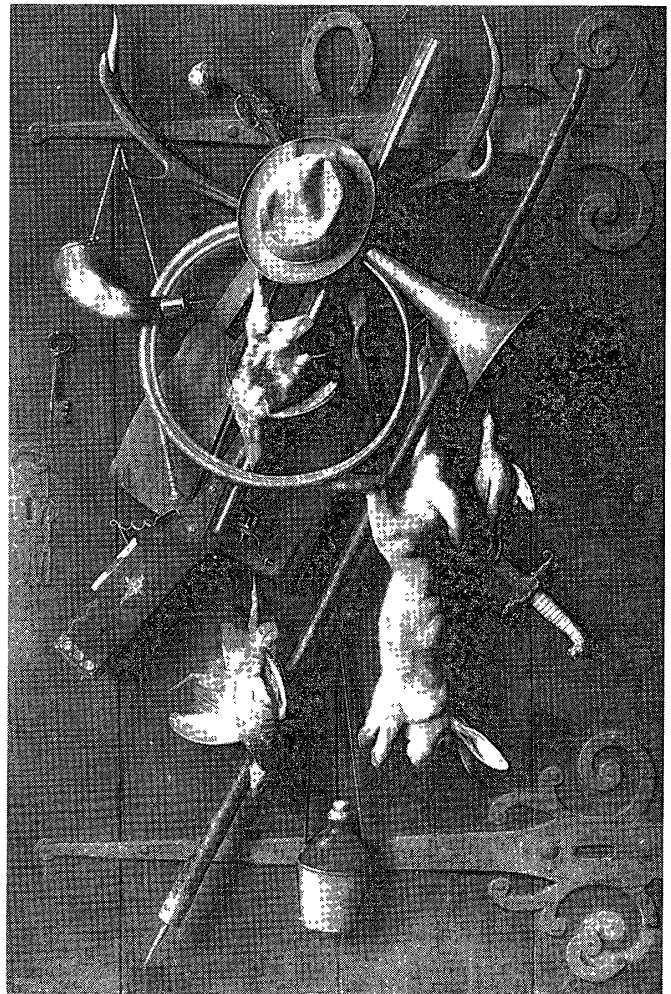


fig. 12



fig. 13

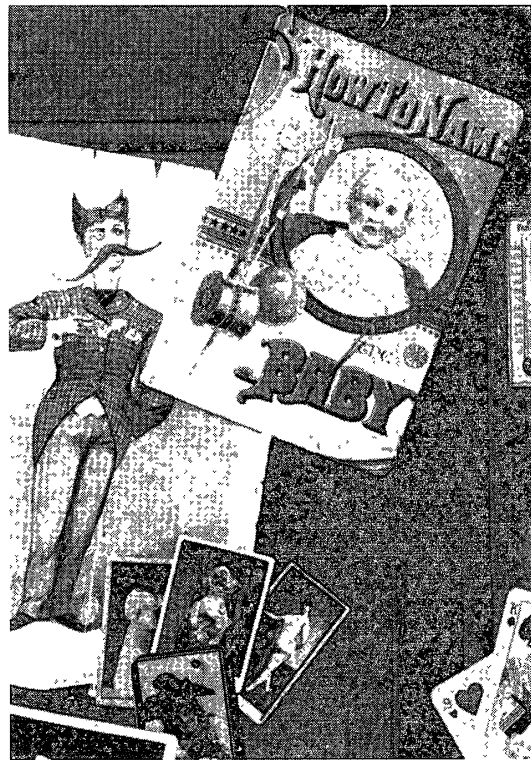


fig 14

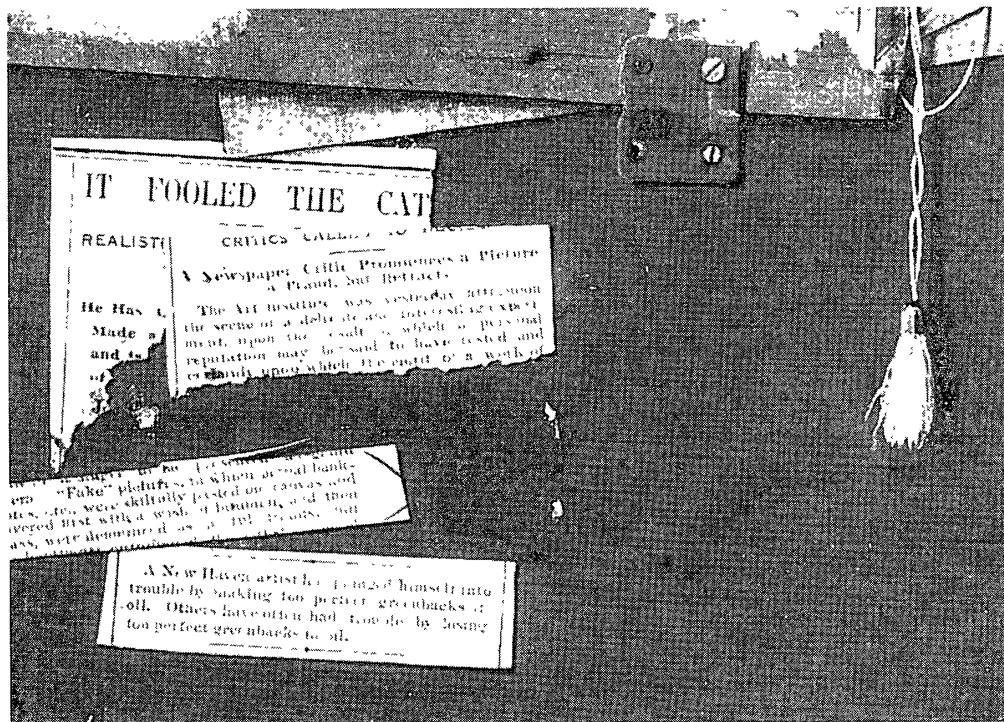


fig. 15

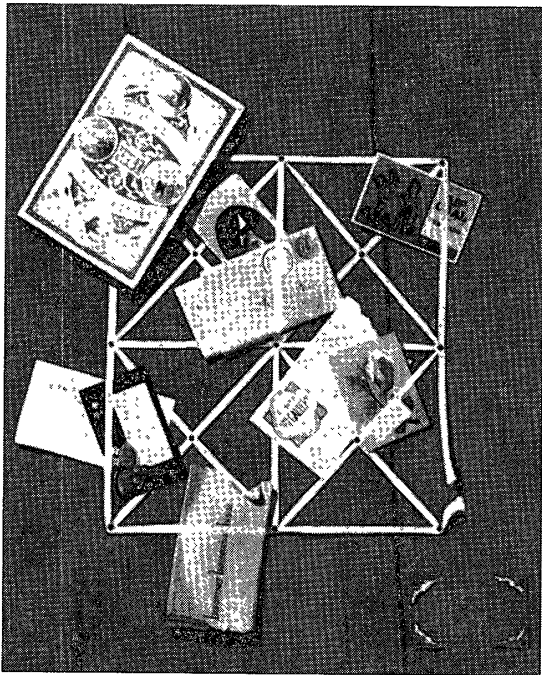


fig. 16

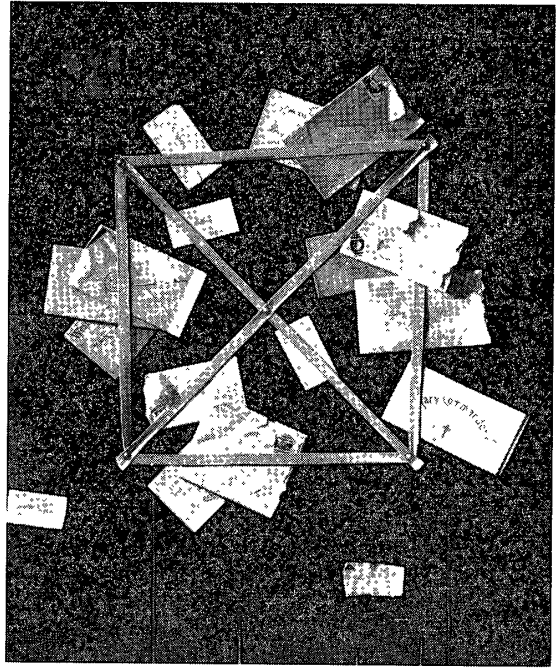


fig. 17

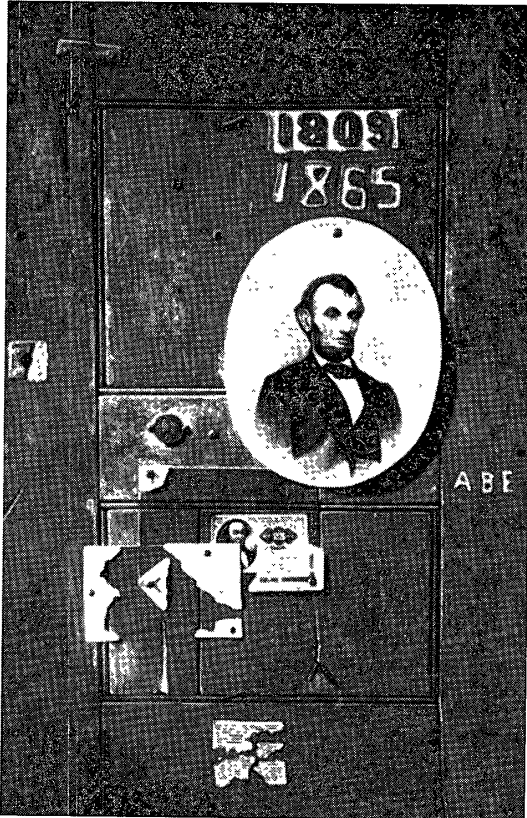


fig. 18

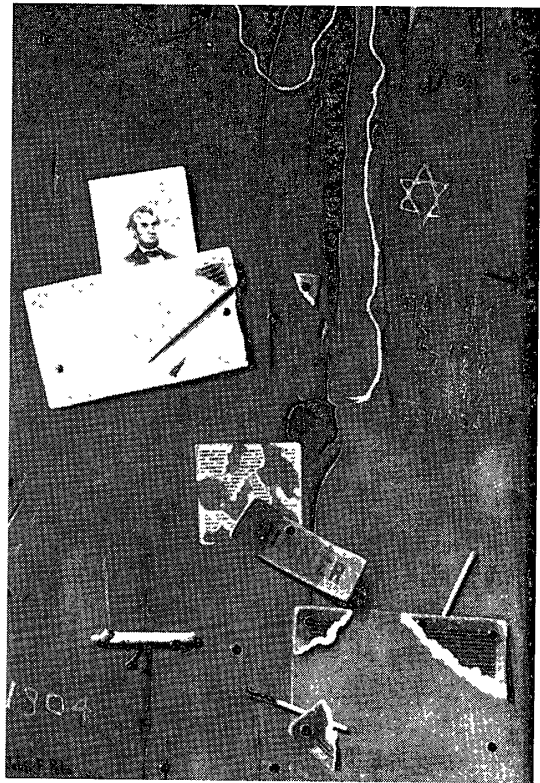


fig. 19

- (fig. 1) ロイ・リキテンスタイン 《壁の上の色々なもの》 (1973) (個人蔵)
Roy Richtenstein, *Things on the Wall* (1973) (Private Collection)
- (fig. 2) ウィリアム・ハーネット 《黄金の蹄鉄》 (1886) (ニューヨーク, ベリー=ヒル・ギャラリーズ)
William M. Harnett, *Golden Horseshoe* (1886) (Berry-Hill Galleries, New York)
- (fig. 3) ジョン・ピート 《昔のレター・ラック》 (1894) (ボストン美術館)
John F. Peto, *Old Time Letter Rack* (1894) (Museum of Fine Arts, Boston)
- (fig. 4) ジョン・ヘイバール 《独身者の引き出し》 (1894) (メトロポリタン美術館)
John Haberle, *A Bachelor's Drawer* (1894) (The Metropolitan Museum of Art)
- (fig. 5) ジョン・ピート 《エイブラハム・ウィルトゥシー氏のラック・ピクチャー》 (1870頃) (個人蔵)
John F. Peto, *Mr Abraham Wiltsee's Rack Picture* (c. 1870) (Private Collection)
- (fig. 6) ジョン・ピート 《トムズ・リヴァー》 (1905) (スイス, ルガノ, ティッセン=ボルネミッサ・コレクション)
John F. Peto, *Tom's River* (1905) (Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano, Switzerland)
- (fig. 7) ロイ・リキテンスタイン 《レジェの頭部と絵筆のあるトロンプ・ルイユ》 (1973) (個人蔵)
Roy Richtenstein, *Trompe l'oeil with Léger Head and Brush* (1973) (Private Collection)
- (fig. 8) ジョン・ヴァンダーライン 《ナクソスの島に眠るアリアドネ》 (1809-14) (フィラデルフィア, ペンシルヴェニア美術アカデミー)
John Vanderlyn, *Adriane Asleep on the Island of Naxos* (1809-14) (The Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia)
- (fig. 9) トーマス・イーキング 《スクールキル川の寓意像を刻むウィリアム・ラッシュ》 (1876-77) (フィラデルフィア美術館)
Thomas Eakins, *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill* (1876-77) (Philadelphia Museum of Art)
- (fig. 10) ウィリアム・ハーネット 《正当なるデザート》 (1891) (シカゴ美術研究所)
William M. Harnett, *Just Desert* (1891) (The Art Institute of Chicago)
- (fig. 11) ウィリアム・ハーネット 《フェイスフル・コルト》 (1890) (ハートフォード, ワズワース・アセニウム)
William M. Harnett, *Faithful Colt* (1890) (Wadsworth Atheneum, Hartford)
- (fig. 12) ウィリアム・ハーネット 《狩猟の後》 (1885) (サンフランシスコ美術館)
William M. Harnett, *After the Hunt* (1885) (The Fine Arts Museum of San Francisco)
- (fig. 13) ジョン・ヘイバール 《時間の変化》 (1888) (ミシガン, テイラー, マヌーギアン・コレクション)
John Haberle, *The Change of Time* (1888) (Mannogian Collection, Taylor, Michigan)
- (fig. 14) ジョン・ヘイバール 《独身者の引き出し》 (1894) (fig. 4の部分)
Detail of *A Bachelor's Drawer* in figure 4.
- (fig. 15) ジョン・ヘイバール 《独身者の引き出し》 (1894) (fig. 4の部分)
Detail of *A Bachelor's Drawer* in figure 4
- (fig. 16) ジョン・ピート 《クリスチャン・フェイサーのためのオフィス・ボード》 (1881) (ジョー・アン, ジェリアン・ガンツ Jr 蔵)
John F. Peto, *Office Board for Christian Faser* (1881) (Jo Ann and Julian Ganz Jr.)
- (fig. 17) ウィリアム・ハーネット 《ヒューリング氏のラック・ピクチャー》 (1888) (ジョー・アン, ジュリアン・ガンツ Jr 蔵)
William M. Harnett, *Mr Huling's Rack Picture* (1888) (Jo Ann and Julian Ganz Jr.)
- (fig. 18) ジョン・ピート 《1865年の思い出》 (1900以降) (ミネアポリス美術館研究所)
John F. Peto, *Reminiscences of 1865* (after 1900) (The Minneapolis Institute of Arts)
- (fig. 19) ジョン・ピート 《リンカーンとダヴィデの星》 (1904) (個人蔵)
John F. Peto, *Lincoln and the Star of David* (1904) (Private Collection)