

マティスと装飾のメタフィジクス^{形而上学}

ニューヨーク市立大学ブルックリン校及び大学院センター特別名誉教授 ジャック・フラム

MATISSE AND THE METAPHYSICS OF DECORATION

Jack Flam, Distinguished Professor Emeritus, Brooklyn College and The Graduate Center of the City University of New York

Throughout his life Henri Matisse was dedicated to evoking the various levels of interactions between things in the world. The decorative motifs on textiles played an important role for his paintings as a powerful and symbolic method to describe his view of the world.

Matisse's style went through several important changes. Each change altered the interactions of decorative factors in his works. For instance, in his *Harmony in Red* in 1908, the patterns on the table cloth and the wall suggest the energy underlying the landscape and the fruits inside the picture, while in *Still Life with 'La danse'* in 1909, figures are carefully positioned in the picture within the picture as if embodying the energy in the pattern on the table. In *Interior with Aubergines* in 1911, though, the overflowing flower pattern on the places that appear to be a floor or walls changes the scene into an abstract world of meditation. In some of the cutouts like *Les velours* (1947), one of his later works, the decorative structure is all that remains—as an idea, an organizing principle, and as an expansiveness that transcends the mere physicality of things, and the entire work is quite literally organized in terms of the structural principles of textile decorations.

マティスの絵画においては、さまざまなレベルの物質性が相互に作用しており、彼の芸術に見られる最も顕著な特徴の一つとなっている。そういった効果を組み合わせている彼の手法は、彼の作品に認められる「方法」と密接な関係にある。形式を変化させていこうとするこの傾向は、マティスが用いた全ての手段においても看取できるものであり、非常に力強く表れることから、しばしば彼の形式に対する関心から生まれる副産物ではなく、それを方向づけるものと見なされる。マティスの絵画上の戦略の多く、つまり、仕上げを欠いた状態から構図の不安定なバランスまでであるが、それらは、いかに世界の事象が概念的、精神的、物理的に相互作用をもたらし合うかに思いをめぐらせたマティスの終生のこだわりから発展したものである。

テキスタイルのデザインにおける〔柄などの〕装飾的モチーフは、こうした感覚を明確に表現しようとするマティスの手法上、重要な役割を担っていた。それらは、画中で扱い

やすい構成上の要素をマティスに与えると共に、絶えることない変化の中で彼の世界観を表現するための間接的ながらも力強い象徴的手段となり得た。そのようなモチーフによって、建築物の幾何学的形態と競い合い、人や物と呼応するような動的な要素を手に入れることができた。さらに、事物の異なる集団同士の間を生じる相互作用——個々の事物が有するエネルギーをその物理的な境界を越えて拡大し、事実上、装飾のメタフィジクス^{形而上学}といえるものを創出すること——を、彼は提示することができた。

この範疇で考えれば、布や壁紙のアラベスク模様や繰り返しの花模様は、マティスの持つ形態のレパートリーを殊更豊かなものにしていた。こうした様式を取ることで、マティスは、多様でリズムカルな構成によって自らの絵画に変化を付けること——それも極めて柔軟な形で行うこと——ができるようになった。なぜなら、装飾的モチーフが付された表面は、描かれた場面の基本的な真実味を損なわずに形を定め、取り入れることが可能だからである。さらに、一枚の布は現実にあるものだが、その中には独自の絵画領域も含まれている。それはある種、画中画として働き、物理的にも空想的にも周囲のものと相互に作用させることができる。（また、壁紙と異なり、一枚の布は、襷を寄せる、たたむ、あるいは人間の身体を包むことのできる柔軟な領域でもあり、より一層豊かな表現の可能性を提供する。）布地に施された装飾的モチーフは、マティスにとって、活力や発達を暗示させ、自らの絵画の空間が物理的境界を越えて広がるように見せる動的かつ効果的な手段であった。

マティスの装飾的モチーフの利用は、後期印象派が開拓した新しい非物語的な画法に対する彼の理解に当てはまるものだった。長くテキスタイルに関心を抱いていたこともあり、マティスは、19世紀後期の絵画——特にゴッホやゴーガン、セザンヌの作品——における装飾的モチーフの使われ方に見られる絵画的、象徴的含意に対して鋭い意識を備えていた。彼らは物語的主題を回避していたにもかかわらず、自分の絵画作品の意味領域を押し広げる手段としてそうしたモチーフを利用していた。

多くの場合、マティスは後期印象派から独特の装飾の使用法を応用し、あるいはそれを示唆していた。1908年の《赤い調和》（Fig.1）のように、テーブルクロスや壁のアラベスク模様が早春の風景やテーブルの上の果実や草花に内在するエネルギーを象徴的に表現している作品は、ヴァン・ゴッホによる《子守歌》などのローラン夫人の一連の肖像画に多くを負っている。そこでは、女性を取り巻く花模様が彼女の生命力や豊饒さの象徴となっている。また、マティスは、ゴーガンが想像上の空間や心理的な状態を示唆するために装飾的モチーフを用いていたことに間違いなく気付いていた。例えば、ゴーガンによる眠る子供たちを描いた作品では、子供たちの背後にある壁紙の模様に、彼らの夢の状態が示

されている。また、《マナオ・トゥパパウ（死霊は見守る、死霊が見ている）》などの絵画に見られる、横になった女性を取り巻く装飾的モチーフも同様に、夢や精神世界の神秘性を喚起させる（註1）。マティスもまた、早くも1903年、男女の《ギター弾き》で、精神状態を暗示させるために模様入った布や装飾的モチーフを利用していた。そこでは、人物の背後に掛けられた模様入りの布地が、それぞれの厳粛な心持ちや強い緊張状態を（そしてまた、彼らが奏でる音楽の性質をも）表しているように見える。同じく、1903年の《カルメリーナ》の女性の横に描かれた渦巻状の模様は彼女の内面の緊張を示しており、それは1908年の《グレタ・モルの肖像》に見られる布と女性の体との間にある視覚的なリズムが示しているものと同様である。後年、マティスは1935年と1940年の絵画《夢》に見られるように、特に明確な形でこのようなモチーフを使うようになった。

ゴーギャンの絵画に登場する女性たちのドレスの大胆な花模様もまた、マティスが、画家としての生涯を通じて繰り返し、磨き上げていくことになる出発点となった。それは、1907年の《赤いマドラス頭巾》から、入念な花柄で飾られたブラウスやドレスを身に纏う女性たちを描いた、その後の多数の素描や絵画にまで至る。1911年の《マニラのショール》のように、花によって女性の胸や性器が強調されているものがあるが、そこでは、こうした装飾に、明確な性的意味合いが込められている。他にも、1940年の《ルーマニア風ブラウス》のように、花模様が女性の花開いていく生命力をより一般的な意味で示唆しているものもある。マティスが《ルーマニア風ブラウス》を制作中に撮影された同作品の写真から、彼がそのようなメタファーを自由に発展させていく過程や、事物のさまざまな集まりに相互関係を有する可能性があるかと彼がどの程度考えていたかをたどることができる（註2）。ある段階では、マティスは女性のブラウスに装飾を描かず、女性の背後の壁に華麗な花模様を描いている。制作が進むにつれ、花模様は壁からブラウスに移動し、ブラウスの装飾がより入念に描かれるようになると、女性の体の形も変化し、体自体が開いた花の形を思わせるようになる。

マティスの装飾的モチーフが時に喚起する音楽のメタファーも、出所は同じある。例えば、《ピアニストとチェスをする人達》などのピアノに向かって座る女性を描いた作品では、周囲の装飾的モチーフによって演奏されている曲が示唆されているが、これはピアノの後ろの壁紙のモチーフが音楽を体現しているように見えるセザンヌの《タンホイザー序曲》からインスピレーションを得たものである（註3）。

また、マティスは、なぜセザンヌが花や木の葉のモチーフをテーブルクロスや壁紙、掛け布に頻繁に用いているか気付いていた。想像の中で広がっていく空間を示唆し、例えば、一枚の布や壁紙に描かれた木の葉の形とその隣に置かれたりんごとの間に相関関係を作り

出すためだからだ。彼はまた、なぜセザンヌが、時としてテーブルクロスや垂れ飾りの布に描かれた木の葉や果実が傍に置かれた本物の果実と混ざり合うように描き、布に置かれた架空の描かれた世界と触ることのできる実物の世界との間に相互浸透を作り出していたかについて目を配っていた(註4)。これはマティスがしばしば行うことである——1909年の《静物画と「ダンス」》(Fig.2)に、それは最も効果的に使われている。そこでは、マティス自身の作品《ダンス》が、黄色い布で覆われた大型テーブルの背後に掛けられている。テーブルクロスは生き生きとした花や木の葉の模様で飾られ、その上には数個の果実と花が活けられた二つの花瓶が置かれている。果実には非常に平面的に描写されたものもあり、テーブルクロスの植物模様と混じり合い、現実の果実と布にプリントされた植物模様との置き換えがほのめかされている。この絵画のパースペクティブは、テーブル上部と大きい方の花瓶の口の形状が、画中の踊り手の一人が前方に踏み出している辺りで集約するよう構成されており、この踊り手が花瓶から飛び出しているように見える。あたかも、テーブル上の模様が持つエネルギーが人格化されたかのようである。最初はほとんど無作為にとらえた画家のアトリエの光景と思われたものが、慎重に編集し象徴性を盛り込んで組み合わせた装飾的、幾何学的、表象的な諸要素——文字通り描かれているものすべてが無生物〔＝静物〕であるにもかかわらず、生命力にあふれている——であることがわかる。

マティスの抱く装飾性の概念に関して、セザンヌは重要な役割を果たしていた——前述のような特定の絵画表現技法における手本であっただけでなく、装飾というものに対するより広い範囲でマティスが採る戦略の背後で働いていた刺激でもあった。なぜなら、マティスはセザンヌがある種のモチーフを使用していたことに直接的な刺激を受けて装飾を用いることがあったが、より重要なこととして、それがセザンヌに対する強い反抗心の一部——この年上の画家の影響から逃げる、あるいはとにかく方向性を変える方法——だからである。芸術家は時に先達の芸術家から現実についての深い洞察力を得ることがある。しかし、それによって、これ以上発展させることが不可能に思える特定の様式に囚われ、抜け出せないように見えてしまうこともある。偉大な芸術家は、様式の持つ避けがたい影響を受けることなく、そうした洞察力を用いることができる——マティスとセザンヌの関係もそうであった。事実、装飾を通じて、マティスはセザンヌの世界観を独自の新しい方法で探ることができた。

マティスのやり方は興味深いものである。フォーヴィズム絵画において、彼は大胆な筆遣いで描きながらキャンバス地のエネルギーに満ちた白い空間に対抗した。当時、模様の入った布を表現する際には、単にその部分の筆遣いの向きを変えて描いていた。1905年の《水辺の女》にも見られ、そこでは女性の身体と周囲が主にこの方法で描き分けられている。

〔当時の彼の〕絵画上の実践は、画中の異なる部分同士の間を生じるこうした動きを生み出す相互作用を基礎にしており、それをマティスに思いつかせたのは、セザンヌの後期の作品にみられる丹念に調子を変えた筆遣いや空間の流動性、さらに、描く対象があたかも同時に複数の領域に存在しているかのように——さらには複数の空間に存在しているようにさえ——見せるセザンヌの手法である。第一次世界大戦前の時期、セザンヌは「森羅万象のダイナミズムを支配」し、「無生物である筈のものが互いに与え合う変化」(註5)を明らかにしてきたことで特に評価されていた。こうしたことは、マティスが世界と絵画技法の両方を理解する際の本質的要素となった。

画家としての生涯の中で、マティスはこうした発想に対しさまざまな方法で応えようとし、その結果、装飾的モチーフの使用方法も変化した。例えば、1906年頃、マティスは明らかに異なる二つの方法で制作するようになった——一方は絵画的な方法であり、他方は比較的平面的で装飾的な方法である。(二枚の《若い水夫》(1906年)は、この二元性を示す好例である。) マティスがテキスタイルや敷布、壁紙の平面的な模様を新たに強調し始めたのはこの頃であった。大幅に平板化された装飾的モチーフをたっぷりと使うことで、マティスは、自身の絵画において「背景」が作る空間に躍動感を与え、彼がセザンヌに敬服していた点である、全体にみなぎるダイナミズムの効果を創り出すようになった。そこには、セザンヌ絵画の特徴となっている、複雑に調子を整えた筆遣いの変化に頼る姿はない。

このように装飾的モチーフを利用することで、マティスは絵画作品の空間覚を拡大し、文字通り私たちの目の前に置かれたものを超えた次元を提示することができた。そうした広がりを持った明確に形而上学的な視線は、1909年から1911年に描かれた非常に装飾的な室内画に特にはっきりと表われ、そこには驚くほどの絵画表現の多彩さが見られる。1909年の《青いテーブルクロスのある静物》では、〔描かれた〕静物が青と白のテーブルクロスの海に浮きつ沈みつしているように見える。テーブルクロスに描かれた花籠は、その隣に置かれた現実の果物ボウルに力を与える引き立て役となり、渦巻き模様は、コーヒーポットや水差し の形と呼応するよう大胆に形作られている。1910年から11年の冬に描かれた二種類の《スペイン風の静物》では、さまざまな模様が施された布地から、かなり異なる声同士が響き合う二つの楽団が生み出されている——それぞれが独自に情熱を込めて表現するのは、力強い模様の描かれた周囲と混じり合うほどはち切れそうな、植物や果実、野菜が持っている内なるエネルギーである。ここでもまた、これら絵画作品の中に活気や生命力をととても強く感じるために、そこに描かれた対象全てが無生物であるだけでなく、ほとんど無機物であることに気付く時、驚きを禁じえない。

1911年始めの作品である《桃色のアトリエ》では、装飾的モチーフはより控えめながらも、恐らくは一層想像力に富んだ方法で扱われている。花模様は作品中央の衝立に掛けられた布を伝い上り、下方の足台に置かれた花瓶から失われている花々を表現しているようでもあり、窓の外に見える実際の木の枝でも反復されている（芸術家のアトリエを描く際には、何もないところから創造するというのは適切なメタファーである）。その2、3ヶ月後に描かれた《画家の家族》では、落ち着きなく配された装飾が、芸術家の家庭生活にみる表面的な穏やかさの内に潜む緊張をはっきりと表わしている（註6）。その夏に描かれた《茄子のある室内》（Fig.3）では、大げさに描かれた並々ならぬ装飾的モチーフを端的に示すものとして、壁や床を示しているであろう領域を覆い、まとめ上げ、ほとんど圧倒しているような花模様がある。そして、その場面を、空間と時間の「より高い」次元を見つめる観念的な瞑想の場へと変容させている（註7）。

およそ1907年から18年にかけてマティスが描いたこれらの作品や他の多数の絵画では、描かれたさまざまな装飾アクセサリ——敷物やテーブルクロス、衝立、衣服等——は、しばしば徹底して平面化、単純化され、あるいは形を変えられている。（マティスが所有していた青い綿のジュイ布が異なる絵画作品中で極めて多様な形で描かれており、それと比較すると分かりやすい。）（註8）この時期、装飾的モチーフは、明らかに構成に関わる要素として用いられており、記号のように凝縮された形で表現され、絵画の構図を決める上で必要とされるものの方が、本物らしく見せることよりも優先されていた。

マティスのニース時代の早い時期に、彼の装飾との取り組み方が変わった。後に「リズムミカルな抽象への意志」と自ら呼んだものは、「物体と空間的深度、ディテールの豊かさ」（註9）へと道を譲った。装飾的モチーフは引き続きマティスの絵画作品の中で重要な役割を果たしたが、その使われ方はかなり変化した。事物やそれらに当たる光の表現が次第に自然主義的になるにつれ、装飾的モチーフの構成上の役割がわかりにくくなる。ただし、そうしたモチーフの使用は以前より多くなった。彼の作品中の装飾的模様は、その時期しばしば細部にわたって現実でありそうな形で表現され、それによって彼の題材のいくぶん凡庸ともいえる設定は生き生きとし、全体的な雰囲気あるいはムードが生み出される。また、この時期のマティスの絵画表現がより具体的で時代的な制約を受けていることと、逆説的ではあれ釣り合いを取るのに役立っている。

マティスのスタイルが変化する中で、彼は主題の細かな特徴を表現したいと強く願うようになっていった。しかし、二十年以上にわたる経験から、事物の詳細にこだわっても、最も迫力のある芸術を生み出すことには必ずしもならないということを、マティスは知っていた。遡ること1908年、彼は、「より本質的な性質」を表現し、「より永続的な解釈を

現実に対して与える」ような形を考案することによって、「生命や事物の表面的な存在を構成し、それを修正、変容させ続ける瞬間の連続」を自分の絵画が乗り越えることを望むと書いている（註10）。今度は、はかない表面的効果を新たに強調しようとすることで、装飾的要素は、彼の作品に絵画としての一層の深みを添える手立てを与えた。多種多様な装飾用布地（初めて半透明のカーテンが頻繁に加わるようになった）を表現することにより、マティスが1920年代に描いた多くの絵画には、はっきりとはしてないまでも音楽的な要素が添えられている。そのために鑑賞者は、題材が何であるかにかかわらず、その絵画的な豊饒さを味わえるようになった。

そのため、1921年の《ムーア風のついたて》のような作品において、ふんだんに描かれた装飾的要素は、1911年の《茄子のある室内》とはかなり異なる形で作用している。ここでは、1920年代の他の多くの作品と同様、込み合った装飾がある種の情緒ある雰囲気を出し、描き出された模様が比較的ばらばらであることや、筆遣いの軽さによって、その雰囲気が高められている。この時期のマティスによる絵画の多くには、事物の間に顕著な「間隙」といえるものが存在しているように見える。細かな模様が施された表面の広い部分は空間が開放されて息をつけられるようになっているからである。思いがけない絵画上の対比もよく見られるが、これは、表現上の重みを大きく持たせるためである。例えば、装飾の多い《ムーア風のついたて》では、二人の女性が素朴な白いドレスを身につけているが、それによって二人は周囲の込み合った装飾を文字通り吸収しているように見える。他の絵画作品では、意図的に置かれた咲き乱れる花々や、布のデザインとその上に置かれた花瓶の間に生まれる相互作用などによって、同様の強調がなされる場合もある。

装飾的モチーフは、オダリスクを描いたマティスの作品群において特に興味深い役割を果たしている。それらは何らかの花柄の背景によって活力を与えられていることが多い。逆説的であるが、こうした装飾模様は、女性の官能性を高めると同時に、それを非人格化している。例えば1923年の官能的な《マグノリアのあるオダリスク》では、女性の身体が背後の衝立に描かれた紫色の花模様と対立するように配置されているが、咲き誇るマグノリアの花が女性の官能性の華々しいメタファーの役割を果たしている。本品や関連する他の絵画では、モデル女性と私たちの対比の強さ、そして彼女の挑発的な官能性を、装飾的要素が沈静化している。奇妙なことに、そうした要素は、描かれた図像の不自然さやわざとらしさが強調されることで、一人の女性が持つ性的な力を一方で強めながら同時に一般化していく。主にこうした装飾の効果を通じて、マティスは、ニース時代の初期に語っていた、「典型的なものと同時に固有のもの、即ち、私が一つのモチーフの中に見て感じる全ての精髓」（註11）の均衡を図るという目標を実現することができた。

1930年代、マティスにはもう一つの重要なスタイルの変化があった。彼の絵に描かれる対象が次第に平面化し、現実空間から離れるようになったのである。1930年代半ばから、彼の作品の装飾的要素が、再び人工的で記号的なものになった——そして、彼の絵画の中の形あるもの全てがそうになった。この時期は彼が切り絵を始めた頃と符合するが、彼は自分の作品について、自らが「記号」と呼ぶもののアイデアと関わらせながら語るようになった。これは、厳密に記号論的な意味よりむしろ一般的な意味——従来からある符号や図像、あるいはシンボルで、省略形として、もしくは発想や概念を要約する目的で使われるもの——で彼が用いた言葉であり、マティス自身、「物事の特徴を最も簡潔に示すもの。記号」(註12)と表現したものである。後期の作品において、マティスは、ますます思い切った方法で対象を組み合わせ、見た目の相違点の奥に潜む類似点を強調しようとした。1930年代後期から40年代の彼の作品を見ると、鑑賞者は、対象をあるがままに——女性、テーブル、花瓶に入った花、おそらくは何かの果実、それから生き生きとした模様が施された何ヤードもの布として——受け入れると同時に、そうした対象を組み合わせることで別種の現実が暗示され、別種の空間が示されることを理解するよう要求される。この別空間は、厳密には二次元でもなく、完全な三次元でもない。さらに、特に精神世界に通じるものでもなければ物質的なものでもない。要するに、それはある種の「第三空間」であり、私たちに示されたものと、その表現方法との差異から創出される新たな現実である。こうした文脈において、装飾的モチーフは、対象を実在のものとして表象することと、別世界に存在し、独自のルール——絵画の持つエネルギーを、装飾模様のリズムがいかにかに支配し、変化を付けていくかによって大部分が定まるようなルール——に従っているように見える形象の集まりの一部としてそれを表象することとの間に立つ調停役となる。

マティスによる後期の絵画や切り絵は、記号と装飾の利用において一つの高みに達していた。1947年の《構図》(Fig.4)のように、切り絵の中には装飾的構成しか実際には残っていないものもある——一つの思考として、体系化するための要素として、そして事物の単なる物質性を乗り越え、ほとんど相手にしないような広がりとしてそこに存在している。そのような切り絵の中では、作品全体がテキスタイル装飾の構造原理に沿って極めて文字通りに体系化されている。

常に変化する開かれた空間が、装飾的モチーフによって可能となった。その空間を通じて、マティスは、絵画上で世界における私たちの経験の多様さや複雑さに匹敵するものを提供することで、意識の経過にある程度対応する作品を制作できるようになったのである。

(翻訳：京都服飾文化研究財団)

〈註〉

1. 例えばゴーギャンの《夢見る子》や《眠る子供》を参照。以下に掲載：Washington, National Gallery of Art, *The Art of Paul Gauguin*, Washington, D.C., 1988, pp. 29, 37, 280.
2. 写真が以下に掲載：Isabelle Monod-Fontaine, Anne Baldassari, and Claude Laugier, *Oeuvres de Henri Matisse*, Paris, 1989, pp. 96–97.
3. マティスは絵画と音楽の間にある類似を鋭く意識していた。フランク・ハリスが1921年にマティスと対談した時の記述の中で、彼が語る所によると、「話の中で何度となく彼は絵画の特性を音楽の事例を交えて説明していた」。(Frank Harris, “Henri Matisse and Renoir,” in *Contemporary Portraits, Fourth Series*, London, 1924, p. 187.)
4. セザンヌの《りんごのある静物》（1895-98年頃、ニューヨーク近代美術館、Rewald 804）はその優れた一例である。
5. Albert Gleizes and Jean Metzinger, *Du “Cubisme”*, 1912; trans. Robert L. Herbert, *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964), p. 4. [“Il nous apprend à dominer le dynamisme universel. Ils nous révèle les modifications que s’infligent réciproquement des objets crus inanimés.”]
6. この作品とマティスの家庭生活との関係については以下を参照。Jack Flam, *Matisse and Picasso: The Story of their Rivalry and Friendship*, Westview Press, 2003, pp. 78–79.
7. この効果は、作品が元の色付けされた仮設フレームに収められていた時にはより一層力強いものであったに違いない。今は失われてしまっているが、絵画空間の中に現われる花柄が続くような形で、色彩や明度を反転して明るい紫の地に暗い紫で描かれていた。全面にわたって繰り返される花柄の形式は、この作品を一枚の布において展開されるような一つの装飾領域へと変化させる。ある意味で晩年の切り絵にみられるような構成を先取りしている。
8. 布の色すらも、時には《赤い調和》のように大幅に変えられている。
9. 1919年のラグナル・ホッペとの対談（“Påvisit hos Matiss,” in *Städer och Konstnärer, resebrev och essäer om Konst*, Stockholm, 1931; as translated in Jack Flam, *Matisse on Art*, Berkeley and Los Angeles, 1995, p. 76）において、マティスは自身が「線および色を用いた集約とより強烈な表現、それに物体と空間的深度、ディテールの豊かさ」と呼ぶものの間に区別をつけていた。数十年後、彼はアンドレ・ヴェルデに対して（*Entretiens, notes et écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso*, Paris, 1978, p. 124.）、この違いの特質について次のように述べている。「リズムカルな抽象への意志は、私の内に生来ある、豊かで温かく濃密な色彩や形態に対する欲求と対立していた。そこでは、アラベスク模様がその至高の場所を得ようとしていた。[Une volonté d'abstraction rythmique livrait combat en moi à ce désir naturel, inné, de couleurs et de formes riches, chaudes, et généreuses où l'arabesque voulait assurer sa suprématie.]」
10. Henri Matisse, “Notes d'un peintre,” *La Grande Revue*, II, 24 (25 December 1908), pp. 731–745; trans. in Flam, *Matisse on Art*, p. 39. [“Sous cette succession de moments qui compose l'existence superficielle des êtres et des choses, et qui les revêt d'apparences changeantes, tôt disparues, on peut rechercher un caractère plus vrai, plus essentiel, auquel l'artiste s'attachera pour donner de la réalité une interprétation plus durable.”]
11. Ragnar Hoppe, “På visit hos Matiss,” in *Städer och Konstnärer, resebrev och essäer om Konst*, Stockholm, 1931; trans. in Flam, *Matisse on Art*, p. 76.
12. Aragon, “Matisse-en-France,” trans. in Flam, *Matisse on Art*, p. 151.

〈図版〉

- Fig.1 アンリ・マティス 《赤い調和》 1908年 サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館
Henri Matisse, *Harmony in Red*, 1908. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. ©2011 Succession H. Matisse / SPDA, Tokyo.
- Fig.2 アンリ・マティス 《静物画と「ダンス」》 1909年 サンクトペテルブルク エルミタージュ美術館
Henri Matisse, *Still-life with ‘La Danse’*, 1909. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. ©2011 Succession H. Matisse / SPDA, Tokyo.
- Fig.3 アンリ・マティス 《茄子のある室内》 1911年 グルノーブル美術館
Henri Matisse, *Interior with Aubergines*, 1911. Musée des Beaux-Arts, Grenoble. ©2011 Succession H. Matisse / SPDA,

Fig.4 アンリ・マティス 《構図》 1947年 バーゼル美術館

Henri Matisse, *The Velvets (Les Velours)*, 1947. Kunstmuseum Basel. Photo credit: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler. ©2011 Succession H. Matisse / SPDA, Tokyo

ジャック・フラム (Jack Flam)

ニューヨーク市立大学ブルックリン校及び大学院センター特別名誉教授。専門は近現代西洋美術。84年から92年まで『Wall Street Journal』紙のアート批評欄を担当した他、『Artforum』『Connaissance des Arts』など主要アート紙誌に寄稿。主著に『Matisse: The Man and His Art, 1869-1918』（1988年）、『Matisse in the Cone Collection: The Poetics of Vision』（2001年）、『Matisse and Picasso: The Story of Their Rivalry and Friendship』（2003年）、『Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History』（2003年）、『Manet: Un bar aux Folies- Bergère ou l'abysse du miroir』（2005年）、『Matisse in Transition: Around Laurette』（2006年）など多数。現在、Robert Motherwell のカタログ・レゾネ出版に向け準備中。 （※肩書は掲載時のものです）