

絵画と空間

——バーン＝ジョーンズの《黄金の階段》と グロヴナー・ギャラリーをめぐる——

吉村典子

はじめに

1. イギリス 19 世紀の絵画展
 - 1.1. 展示をめぐる動き
 - 1.2. ロイヤル・アカデミー
 - 1.3. グロヴナー・ギャラリー
2. バーン＝ジョーンズとグロヴナー・ギャラリー
 - 2.1. グロヴナー・ギャラリー開館まで
 - 2.2. グロヴナー・ギャラリー開館後
 - 2.3. 《黄金の階段》をめぐる

おわりに

はじめに

ルネサンス以降ヨーロッパの主要都市に確立した美術アカデミー¹には様々な特色があるが、18 世紀にかけては歴史画（歴史上の事件、神話・宗教を題材とした画）を高次に置くようなジャンルの序列の形成がみられる。本稿で対象とするイギリスにおいては、1768 年にロイヤル・アカデミー²が設立され、初代会長レイノルズ（Joshua Reynolds, 1723-1792）は、歴史画を高次に置き、それらを宗教的・歴史的道具立てのなかで理想化して描く「荘厳様式」（Grand Manner）を提唱していった³。これらは、絵画の価値基準の一つとして引き継がれていくのであるが、19 世紀に入る

¹ イタリアでは 1563 年にアカデミア・デッレ・アルティ・デル・ディセーニョ（Accademia delle Arti del Disegno）が設立され、これは現在のフィレンツェ美術学校（Accademia di Belle Arti Firenze）にあたる。また、1570 年代にローマではアカデミア・ディ・サン・ルカ（Accademia di San Luca, Roma）が設立されている。フランスでは、1648 年に絵画彫刻アカデミー、1669 年に音楽アカデミー、1671 年に建築アカデミーが設立され、その後様々な再編を経て、美術部門が中心となった機関が今日のエコール・デ・ボザール（École nationale supérieure des Beaux-Arts, ENSBA）である。

² The Royal Academy of Arts. 会員制度をもち、アカデミー正会員（RA: Royal Academician）と準会員（ARA: Associate Royal Academician）があった。年次展覧会の出品作家から選ばれることが原則で、評議会の承認を得て称号が与えられた。1867 年の移転後今日まで、ピカデリー（Burlington House, Piccadilly, London）にある。

³ 1769 年から 90 年にかけての 15 回の講義。1778 年に 1～7 回分が初めて出版（*Seven Discourses delivered in*

と様々な芸術思想が現れ始める。芸術は歴史や宗教のためではなく、「芸術は芸術のため」(Art for Art's Sake) という審美主義的思想の 1870 年代の高まりはその一つである。本稿で考察対象とするバーン = ジョーンズ (Edward Coley Burne-Jones, 1833–1898) の《黄金の階段》(The Golden Stairs) (図版 1) は、この頃に公表されたものである。特定の物語に起因しない、歴史にも宗教にも資することのないこの絵画は、審美主義的作例として、当時もそして今も位置づけられているところがある。

しかし、折しも、19 世紀後半のイギリスは、アカデミーの伝統的展示法に対して、展覧会の手法や空間の在り方に変化が見られた時期である。新鋭の展示施設としてグロヴナー・ギャラリー (The Grosvenor Gallery) が開館し、《黄金の階段》はここに展示された。この作品が展示公表された場や経緯、そして実作品を再検討すると、絵画が、額縁の中だけではない、展示される空間への意識のなかで成立している要素が強いことに気づかされる。そしてそれこそが、バーン = ジョーンズの絵画に向かう特質であるように思われるのである。従って、本稿では、従来の審美主義的観点に留まらず、空間との関係性の中で、本作品の意義をとらえ直してみたい。

1. イギリス 19 世紀の絵画展

1.1. 展示をめぐる動き

バーン = ジョーンズの絵画と空間の関係を考察するにあたり、まず、当時の作品展示の状況を振り返っておきたい。絵画が額縁の中で鑑賞されるものとなった流れの一つに、イギリスでは、宗教改革と絶対王政を背景に、宗教画に代わって王侯貴族らの肖像画の需要が高まり、額装して授受したり、屋敷内に飾ったりする形式が発展したことがある。一方、前掲のロイヤル・アカデミーは、美術教育だけでなく、作品発表の場をつくることを、もう一つの大きな発足目的としていた。厳密な審査を経て展示に至り、その評価や展示回数等により、準会員、正会員という地位も与えられ、当時のイギリスにおいては最も権威ある展覧会となった。絵画を見せることを主目的として、公に展示するという形式の基盤となったものといえる。

そして 19 世紀に入ると、展示組織や趣旨の多様性を伴いながら、続々と協会等が設立される。例えば、1804 年設立のオールド・ウォーターカラー協会 (The Old Water-Colour Society) は、風景画や静物画を重視し、会員制による展示活動を進め、ロイヤル・アカデミーに次ぐ権威ある展示組織となった⁴。一方、その厳密な会員制を批判し、ニュー・ウォーターカラー協会 (The New Water-Colour Society) が 1832 年に設立する⁵。また、1806 年に設立されたブリティッシュ・インスティテューション (The British Institution) は、過去の名画の収集と展示だけでなく、同時代の

the Royal Academy by the President, London : T. Cadell, 1778) されると、やがて残りの 15 回分が出版され、のちに、すべてが単行本化し、様々な時代に再版された。

⁴ ロイヤル・アカデミーでは水彩画を展示することはあっても、中心的な場に展示されることはなく、また、水彩画家が会員になることはなかった。この組織は、次のような名称変更も行っている。The Society of Painters in Water-Colours, 1813. The Royal Society of Painters in Water-Colours, 1881.

⁵ 1863 年には次の名称に変更された。The Institute of Painters in Water-Colours.



図版1 E.C. バーン＝ジョーンズ
《黄金の階段》
1876-1880年、カンヴァスに油彩
269.2×116.8 cm
© Tate, London



図版2 E.C. バーン = ジョーンズ
《受胎告知》1876-1879年
カンヴァスに油彩、250×104.5 cm
所蔵：Lever Art Gallery, Port Sunlight

画家たちの展覧会も開催した。作品の買い上げも行い、制作活動の振興にも寄与した。これらの購入品の一部は、1823年に設立するナショナル・ギャラリーに寄贈され、収蔵品の基盤を成した。このほか、会員制の英国美術家協会（The Society of British Artists）が設立され、絵画・彫刻のみならず、細密画、建築画、銅版画等の幅広いメディアが扱われた⁶。

こうした展示機関の活性化の背景の一つには、絵画需要の変化がある。それまでの絵画購入といえば、15-18世紀の「名画」がその対象であったが、19世紀になると、パトロンの新興層ともいえる産業資本家たちが、同時代の画家の作品を買い求めるようになった。絵画の売買は、既に名のある画家や批評家等が、支援する画家や弟子を紹介したり、買主が直接画家の家に訪れ、選んだり注文したりして行われていたが、徐々に展覧会がその役割も果たすようになる。アート・ディーラーの数が増すのもこの頃である。経済的にも豊かになった画家も増え、収入等の観点から上層の中産階級と位置づけられるようにもなった。画家の個性に富んだ住まいが、当時の「高級」住宅街の特色を形成するようになることと軌を一にする。こうした住まいは、画家の作品公開の場ともなっていた⁷。

1.2. ロイヤル・アカデミー

具体的な展示の場については、作品公表の場の基盤ともなった前掲のロイヤル・アカデミーの展示をみることにしたい。この展覧会は、“The Royal Academy Summer Exhibition”という正式名にあるように夏季に開催される（冬季には企画展が開催された）。季節としてもイギリスの社交シーズンの盛期にあたることから、その目的地の一つに数えられるようにもなり、19世紀には毎年35万人を優に超える入場者数を記録するロンドンの主要な行事の一つとなった。誰もが作品提出でき、多い時は、1万点以上が出され、2千点程が展示された。1788年のロイヤル・アカデミー展の様子がわかる銅版画⁸等をみると、壁面の床から天井に届く程の位置まで、壁一面に作品が掛けられている。アカデミー展示の特徴である。これは、何千点という展示数に対応するためでもあるが、雑然とした中にも、この壁の展示と配置が、権威とヒエラルキーをも暗示していた。「展示された」ことが審査を通過したということの意味し、会員は8点まで提出でき（その後、数回規約変更が行われたが）、重鎮の作品は、見やすい高さ⁹に展示される傾向にあったため、位置と点数が地位を

⁶ 他には次のような展示機関があった。The Art Union (1837-1914) : The Free Exhibition (1847-1849) : The National Institution of Fine Arts (1850-1861) : The Hogarth Club (1858-1864) : The Dudley Gallery (1865-1918?) : The New British Institution (1870-1876) : The Supplementary Exhibition (1869-1871)。

⁷ 例えば、ロンドン・ケンジントンには著名な芸術家の住まいが集中し、そこに集う人々も含め「ホランド・パーク・サークル」と呼ばれていた（本文1.3.で言及）。アカデミー会員等は、アカデミー展出品前の週末に自宅で作品公開（“Show Sunday”）をすることがあった。アカデミー会長も務めた画家レイトン（Frederic Leighton, 1830-1896）らは、こうした活動のほか、慈善活動として貧しい子供たちを自宅に招いて芸術に触れる機会を提供していた。画家ワッツ（George Frederick Watts, 1817-1904）は、1881年に自宅に展示用スペースを増築している。

⁸ Pietro Antonio Martini, *The Royal Family at the Royal Academy, 1788, Etching*, Victoria & Albert Museum.

⁹ 当時“the line”と呼ばれ、実際壁に線が引かれた。凡そ250cmの高さといわれ、人ひとり分を超える高さである。当時、天窓からの光が主であったことや、人の混雑具合からすれば、人の目の位置より上の方が「見やすい」高さだったかもしれない。この高さについては次の著書に詳しい。宮崎直子「ロイヤル・アカ



挿図1 W.P. フリス《ロイヤル・アカデミー展の招待日》1881年、カンヴァスに油彩、103×196 cm、個人蔵
画面右手の親子と向かい合って立つ長身の男性がワイルド、中央の椅子に座る婦人と話しをする男性は会長のレイトンである。

も示すものであったといえるであろう。

19世紀に至っても変わらず作品で満たされた壁面展示であることは、1881年に描かれたW.P. フリス (William Powell Frith, 1819-1909) の《ロイヤル・アカデミー展の招待日》(*A Private View at the Royal Academy*, 1881) (挿図1) からわかるし、この作品から、当時の来場者の状況もみることができる。人々が手にする小冊子は、会期中に販売されるものである。今日の展覧会カタログのように図版はないが、作品についての文字情報が記載されていた。実際の入場数もかなりの数¹⁰であったことを考え合わせると、入場者／鑑賞者は、空間の中で絵画を鑑賞するというよりは、作品と小冊子の限られた範囲に視線を向けながら、それぞれを注視する状況にあったと思われる。

フリスの絵には、入場者の一人としてオスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854-1900) が描かれている。ワイルドは、美術展に度々現れることでも知られていたが、彼が1885年に出版した小説『ドリアン・ 그레이の肖像』(*The Picture of Dorian Gray*) にも、展覧会々場の様子を物語のモチーフの一つとして以下のように描写している。

バジル、君の最高作品だ、今までの最高傑作だ (中略) 来年は是が非でもグロヴナーに出品しなくちゃいけない。アカデミーのほうは大きいばかりであまりに俗っぽい。アカデミーは、い

デミー：設立とその基本的理念について」(『西洋美術研究』No.2、三元社、1999年)、p.99. G.D. Leslie, *The Inner Life of the Royal Academy* (London: John Murray, 1914), p.75. Sidney Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768-1968* (New York: Taplinger Publishing Company, 1968), p.108.

¹⁰ 1875年の展示では115,000冊のカタログが売れたという。19世紀末に至るまで毎年の入場者総数は平均355,000人を下らなかったと言われている (高橋裕子・高橋達史『ヴィクトリア朝万華鏡』新潮社、1993年、p.199.)。

つ行っても見物人が多すぎて、画が見えない始末でとてもやりきれない。さもなければ、画のほうが多すぎて、人が見えない。こいつのほうはなおさら困るんだ。グロヴナー以外には場所はないね¹¹。

これは小説の一場面であるにしても、フリスの絵画と同様のアカデミー展の様子がここにも描かれている。それに対峙するような展示の場として、「グロヴナー」が挙げられているが、実際のグロヴナーに展示され、人々の話題を呼んだのが、本稿で対象とするバーン＝ジョーンズの《黄金の階段》である。

1.3. グロヴナー・ギャラリー

グロヴナー・ギャラリーは、アカデミーのように壁面に無数の作品を展示するのではなく、鑑賞しやすい位置まで作品展示の高さを下げ、作品間にもある程度のスペースを設け、伝統的展示法を一掃したことで知られたところである（挿図2）。設立者は、リンゼー夫妻（Couotts Lindsay, 1824-1913; Caroline Blanche Elizabeth Fitzroy, 1844-1912）である。夫クーツは、スコットランドに広大な土地をもつ貴族の家系にあり、芸術に関心を寄せ、自らも絵画を学び、イタリアにも遊学している¹²。グロヴナー開館以前は、アカデミー展にも出品している。妻のキャロラインも、芸術に造詣が深く、絵画制作に加え、詩や小説も書いている。キャロラインの父（Henry Fitzroy, 1807-1859）は政治家で、母（Hannah, 1815-1864）はヨーロッパ最大のユダヤ系銀行家ロスチャイルド家の出であった。芸術振興者としての、従来の王侯貴族とは異なる層の登場とその過渡期の様子をここに見ることもできよう。

二人が知り合ったのは、芸術家がよく出入りしていたロンドンのホランド・パークにある「リトル・ホランド・ハウス」¹³であり、バーン＝ジョーンズも無名



挿図2 グロヴナー・ギャラリー
（西ギャラリー）

The Illustrated London News, 5 May 1877.

¹¹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Paris: Charles Carrington, 1908), pp. 2-3.

¹² 祖父の死で、3歳にしてバロネットを与えられ、スコットランドにある土地と屋敷（Balcarees Castle, Fife）を引き継いだ。従兄（Alexander Lindsay）はイタリア美術の学者でもある。

¹³ 1850年からは、イギリスのインド行政官で、東インド会社総監も務めたヘンリー・プリンセプ（Henry Thoby Prinsep, 1792-1878）が退官後に借り受けて住み始めていたケンジントンにある屋敷。プリンセプの妻サラ（Sarah, 1816-1887）は、その容姿の美しさと教養の深さで社交界でもよく知れた人物であり、プリンセプ家には、芸術家や文豪たちが集まっていた。サラは、かつて「パトル姉妹（the Pattle sisters）」としても知られた姉妹のうち一人（サラの旧姓が「パトル（Pattle）」にあたる）。写真家ジュリア・マーガレット・カメロン（Julia Margaret Cameron, 1815-1879）はサラの姉である。その他の兄弟姉妹は次の通り。

の頃に居候していたところである。この地に集まる芸術家等はやがて「ホランド・パーク・サークル」¹⁴と呼ばれるようになり、その一人に今日の「ハレ管弦楽団」の創設者の音楽家ハレ（Charles Hallé, 1819–1895）がいたが、彼の息子で画家のハレ（Charles Edward Hallé, 1846–1914）¹⁵は、グロヴナー・ギャラリーで展示監督を務めた人物である。1878年の終わり頃から加わるようになったもう一人の展示監督は、当時劇作から批評に至るまで多方面で活躍していたカー（J. Comyns Carr, 1849–1916）¹⁶である。ロンドン初の郊外住宅「ベッドフォード・パーク」（Bedford Park）を開発したジョナサン・カー（Jonathan Carr, 1845–1915）は、彼の兄にあたる。こうした芸術家サークルの中で、形成されてきたのがグロヴナーであった。

当時の多くの展覧会は、アカデミーのように審査制や会員制をとるなか、グロヴナーでは、作家に制作依頼したり、既存の作品から選定したりした。ロイヤル・アカデミー展に対抗する意識もあったであろうが、対時的な関係があったわけでもない。アカデミー会員の作品もグロヴナーに展示されたし、グロヴナーではアカデミーの審査に落選した作品は展示しないという条件も定められていた。そのため「反アカデミー」的機関とは言い難い。とはいえ、本稿で対象とするバーン＝ジョーンズは、アカデミー展にはあまり馴染めなかった一人であり¹⁷、権威あるオールド・ウォーターカラー協会も後述するように脱会している。また、ホイッスラー（James Abbott McNeill Whistler, 1834–1903）の作品も多く展示されたが、グロヴナー開館の第1回展に展示された彼の作品の一つは、ラスキン（John Ruskin, 1819–1900）との美術批評をめぐる裁判¹⁸に至った《黒と金色のノクターン — 落下する花火》（*Nocturne: Blue and Gold, Old Battersea Bridge*）であった。このことから、時代や因襲に対する挑戦的な要素はあったといえるであろうが、アカデミーと最も異なる要素を呈したのは、その空間と展示法にあるというべきであろう。作品は、画風ごとに展示され、作品間にも充分なスペースが用意された。アカデミーのような、壁面の隅々にまで展示する手法は

Adeline Maria, 1812–1830; James, 1813–1813; Eliza Ann, 1814–1818; Maria, 1818–1892; Louisa, 1821–1873; Sophia, 1829–1911; Virginia, 1827–1910; Harriett, 1828–1828. このうちのマリア（Maria, 1818–1892）の孫が、ヴァージニア・ウルフ（Virginia Woolf, 1882–1941）やベネッサ・ベル（Vanessa Bell, 1879–1961）にあたる。

¹⁴ バーン＝ジョーンズ等のような画家の他、風刺雑誌『パンチ（*The Punch*）』の挿絵でも知られたデュ・モーリア（George Louis Palmella Busson du Maurier, 1834–1896）、思想家・批評家のカーライル（Thomas Carlyle, 1795–1881）やラスキン、文豪テニスン（Alfred Tennyson, 1809–1892）、サッカレー（William Makepeace Thackeray, 1811–1863）、音楽家のヨアヒム（Joseph Joachim, 1831–1907）等がいた。こうした様子については、次の著書に詳しい。Caroline Dakers, *The Holland Park Circle: Artists and Victorian Society*. Yale University Press, 1999.

¹⁵ ハレは画家で、アカデミー・スクールズで学び、ロイヤル・アカデミーに展示した経験をもつ。本文にある通り、父はドイツ生まれでイギリスに移住した著名な音楽家ハレである。

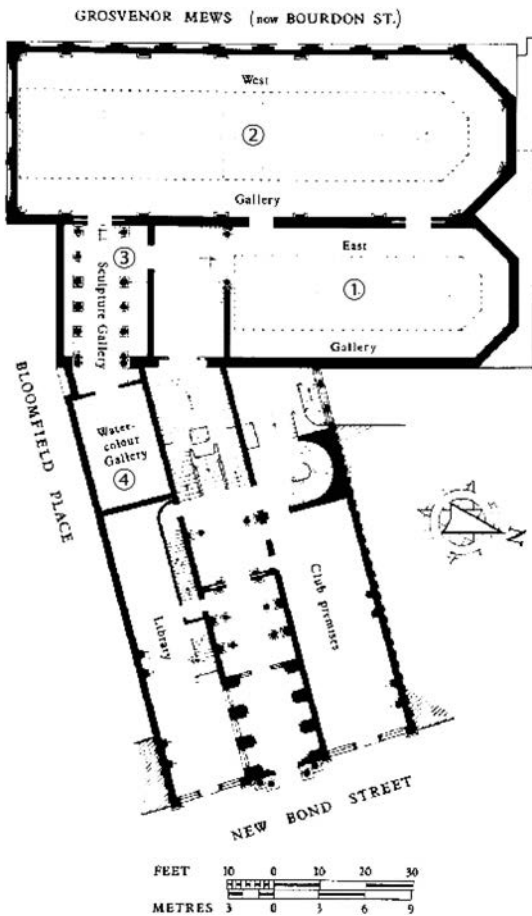
¹⁶ *The Pall Mall Gazette*（1876）のような定期刊行物にロイヤル・アカデミー改革について言及していた。また、「今日の画家」としてバーン＝ジョーンズ、ホイッスラー、レイトン、ミレイ、ロセッティらを評価していたことが、ハレやリンゼーらの目に留まり、展示監督として招かれることになった人物である。展覧会カタログ（*The Grosvenor Gallery*, 1877～）の表紙をみると、第1回展には、リンゼー夫妻とハレの名が、1879年展からカーの名がそれに加えられている。

¹⁷ バーン＝ジョーンズのアカデミー最初で最後の展示となったのが、《海の深み》（*The Depth of the Sea*, 1886, 197×75 cm）である。

¹⁸ ラスキンの「絵の具の壺をぶちまけた」絵という酷評に、ホイッスラーが名誉棄損で訴えた。1877年に始まり、翌年ホイッスラー勝訴となった。

ここには見られないのである。建物および室内の様相を次に見ていこう。

グロヴナー・ギャラリー¹⁹の立地はロンドンの目抜き通りで、当時は上流階級の人々が行き交うニュー・ボンド・ストリート（135-137 New Bond Street）にあった。通りに面するファサードには、パラーディオ（Andrea Palladio, 1508-1580）設計のヴェネツィアの教会の建材等を用いている²⁰。それに呼応するかのように、全体が古典様式で統一された。正面玄関を入ると、イオニア式の柱頭装飾を付けたジェノバ産の緑の大理石の柱が左右に林立し、15フィート（約4.5m）の幅広い階段が、2階の展示室に続き、正面性を強めている。展示空間のほかに、図書室、ビリヤード室、喫煙室、ダイニング・ルーム、喫茶室等を有し、音楽会等も開催された。象嵌細工が施された床にはトルコのカーペットが敷かれ、ロココ調の椅子やキャビネットも配置されていた。これらは、か



挿図3 グロヴナー・ギャラリー2階平面図
 (①②③④は筆者による付加)

つての特権階級の屋敷にみられる部屋の機能や調度品である。それらをモデルにしつつ、公に利用されるものとしての規模と、芸術を享受する空間としての殿堂性が加味されたものといえる。実際に、当時このギャラリーは「芸術の神殿」(“The Temple of Art”)²¹と呼ばれ、後述するように「宮殿」にも喩らえた。アカデミーの壁面上の問題とは異なる、空間としての「場」の意識が強いことがわかる。

展示室は、2階に設置された。正面階段（挿図3の中央）から上がると右手に油彩画を展示する「東ギャラリー」（挿図3の①）、そのさらに奥に「西ギャラリー」（挿図3の②）が繋がる。階段を上がった左手には、「彫刻ギャラリー」（挿図3の③）の入口があり、その西奥には前掲の「西ギャラリー」が、東奥には「水彩画ギャラリー」（挿図3の④）があり、連結している。ここにみるような油彩画、水彩画、彫刻という3つのメディア分類は、当時の美術展では一般的であった。出品者の男女比は、女性の割合が少ない。油彩画の出品者は男性が圧倒的に多く、水彩画や彫刻の出品は女性が多い

¹⁹ 設計者（William Thomas Sams）や施工者（G.H.& A. Bywaters）および内外装の詳細については、以下の文献を参考にした。

The Builder, April 28, 1877, p.424; May 12, 1877, p.473.

The Graphic; An Illustrated Weekly Newspaper, May 5, 1877, p.410.

²⁰ ルネサンス期のものであるが、ヴェネツィア駅建設にともない取り壊されることになったものである。

²¹ Walter Hamilton, *The Aesthetic Movement in England* (London: Reeves & Turner, 1882), p.24.

という点も当時の傾向であった。しかし、アカデミーと比較すると、グロヴナーでは、例えば女性の出品者数は倍以上にのぼるという数値が²²、このギャラリーの「開放性」を示しているといえるであろう。

絵画を中心に扱う東と西ギャラリーをさらにみていこう。昼間は天窓から自然光が漏れ広がり、夕方にはガス灯（後に電灯²³）が用いられた。室礼は、前掲の銅版画から開館時の様子がわかるが、文献等²⁴からは材質や色彩等の詳細も読み取ることができる。それによると、天窓下の左右の各パネルには、クーツ・リンゼーによるキューピッドと天使と花綱の図像が、その下のコーヴ（弓型の窪み）の各パネルには、ホイッスラーによる月と星が深青色を背景に表されていたことがわかる。後者は、全パネルで月の満ち欠け図になる構成である。その下の壁面には、クリーム色に塗られた柱飾が等間隔に配置され、イオニア式柱装飾の細部には金彩が施されていた。これは、かつてのパリのオペラ・ハウス（1873年焼失）で使われていたものである。この柱装飾の間に絵画が展示された。絵画の背景となる壁には、地紋のあるリヨンの深紅の絹織物がはられた。当時のメディアによれば、この布地に1,000ポンドが支払われたという。建物自体が30,000ポンドという記録からすると相当の額をこの布地にかけていたことになる。そしてこの下の腰羽目部分には、深緑のビロードがはられた。

今日の我々の目には、この色の組み合わせは、特異な色彩構成に映るかもしれない。しかし、ヴィクトリア時代の富裕層においては、室内装飾でよく見られた色使いであり、グロヴナーでは、それに加えて金彩装飾が華麗さを演出しているものといえるであろう。実際、画家でグロヴナー展にも出品していたロバートソン（Walford Graham Robertson, 1866–1948）は、「従来のギャラリーのようではなく、ヴェネツィアの宮殿を思わせるようなところだった（中略）初めて訪れた時の驚きと歓びは忘れられない」²⁵と述べている。新聞・雑誌等にも「美の宮殿」²⁶という言葉が見られる。壮麗な空間の中で、美を享受するという雰囲気があったことがわかる。

絵画については、前述のとおり、壁面にゆとりを持って展示された。つまり、アカデミーのような壁面のすべてを埋め尽くすかのような絵画展示から、作品展示の位置を統一し、作品間にもゆとりあるスペースを設けたのであった。しかしながら、この「ゆとり」により、絵画と壁面の色との関係を画家や批評家に気づかせることになったのも事実である。当時のメディアをみると、酷評²⁷も散見される。この展示室について「秀作に対しては、おそろしく有害であり、この（室礼の）けばけばしさは、駄作の俗悪さを覆いかくす」²⁸と批判したのは、批評家ラスキンであった。本稿で

²² 1880年の場合、ロイヤル・アカデミー展に出品した女性は全体の10.4%（油画7%、水彩画25.7%、彫刻9.5%）、グロヴナー20.3%（油画13.5%、水彩画34.8%、彫刻25.8%）という記録がある。

²³ 1883年末から1884年中頃の間の時期に電灯となり、ロンドンで初の完全電灯照明によるギャラリーとなった。

²⁴ 前掲の*The Builder*等の雑誌の他、出品者ウィルター・クレイン等の回顧録にも詳しい。

Walter Crane, *An Artist's Reminiscences* (New York: Macmillan Company, 1907), p.175.

²⁵ Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 16.

²⁶ "The Palace of Art (A New Version)," *The Punch*, 7 July, 1877.

²⁷ 壁の色の批判は、ウォルター・クレイン（Walter Crane, p.175）やロセッティの弟で批評家のウィリアム（William Michael Rossetti, 1829–1919）の言葉（*The Academy*, 5 May, 1877）にも表れている。

²⁸ John Ruskin, *Fors Clavigera*, June (in Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 1906, vol. 2, p.77).

対象とするバーン＝ジョーンズも、後述するようにこの壁の色を批判しているのである。絵画作品と空間の関係性の議論のはじまりといってよいであろう。バーン＝ジョーンズについてのそれを具体的にみていこう。

2. バーン＝ジョーンズとグロヴナー・ギャラリー

2.1. グロヴナー・ギャラリー開館まで

バーン＝ジョーンズは、「アーツ・アンド・クラフツ運動」の隆盛に最も影響を与えた一人ウィリアム・モリス (William Morris, 1834–1896) と公私にわたり親交の深い人物として知られているが、その出会いは、それぞれが聖職者をめざして入学したオクスフォードのエクスター・カレッジであった。やがて二人は古建築や絵画への関心を共有するようになり、フランスのゴシック大聖堂を訪ね、諸芸術が空間の中で大成する様を体感し、そこに「芸術」のなすべき姿を確信した。その後モリスは、G. E. ストリート (George Edmund Street, 1824–1881) の建築事務所での徒弟修業を開始し、バーン＝ジョーンズは、画家で詩人のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828–1882) の指導を請うようになる。そして二人の拠点はロンドンとなる。ロセッティは、美術批評家ジョン・ラスキンの後ろ盾もあり、広く世に知られることになった1848年結成の「ラファエル前派」(PRB: The Pre-Raphaelite Brotherhood) の主要メンバーである。反アカデミーとも位置付けられるこの派の中で、ロセッティはその意思を最も強く表明した人物であった²⁹。またロセッティは、グロヴナー開館にむけて出品依頼があるも、体調を理由に辞退し、その時、彼は強くバーン＝ジョーンズのことを推薦したのだった³⁰。

バーン＝ジョーンズは、モリスらが1861年に設立したモリス・マーシャル・フォークナー商会(1875年～モリス商会)に、ステンド・グラスやタイル画の原画の提供等をしていたが、やがてラスキンの支援等もあり、1864年オールド・ウォーターカラー協会の準会員に選出され、公の場で彼の絵画作品が発表されるようになる。徐々に顧客を得るようになるも、因襲的な風景画や静物画を重んじるこの組織に馴染めないところもあった。1870年夏季展に発表した《ピュリスとデモポーン》(*Phyllis and Demophoön*)の男性裸体の性器を覆い隠さず描いたこと等に酷評を受けたことが大きな引き金となり、同年バーン＝ジョーンズは協会を脱会する。以降、1877年まで、わずかな機会を除いて、公の展覧会に出品することはなかったが、バーン＝ジョーンズ自身がこの間を「至福の7年」³¹と位置づけるように、制作に専念できた時期でもあった。また、彼は、生涯に4回イタリアに渡っているが、この「至福の7年」の間に、3度目(1871年)と4度目(1873年)を果たしており³²、この後半の2回は、特にミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti-

²⁹ 古典作品の模写のようなアカデミーが正統とする指導法について、ロセッティは「(初期に)ギリシアやローマの古代様式を学ぶと個性が押し潰される」と説いた。川端康雄、加藤明子『バーン＝ジョーンズ』(東京美術、2012年)、P.44。

³⁰ *The Times*, 27 March 1877, p.6.

³¹ Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones* (London: The Macmillan & Co., Ltd., 1906), vol. 2, p.69.

³² 1859年、1862年、1871年、1873年の4度出かけ、最初の2回はラスキンの指導と支援によるものだった。

Simoni,1475-1564) の作品に影響を強く受けた旅でもあった。

そして、この「7年」が過ぎた頃、グロヴナー・ギャラリーが開館する。前掲のとおり、ロセッティの推薦もあり、バーン＝ジョーンズがここに登場する。「至福の」、外からみれば沈黙の7年が、そして、グロヴナーの前述の新たな展示手法の中での作品が、観者に新鮮なインパクトを与えたことであろう。

2.2. グロヴナー・ギャラリー開館後

事実、バーン＝ジョーンズの作品群は話題を呼んだ。多くのメディアが彼の作品について、トップ記事として紙数を割いている。1877年の開館第1回展では、バーン＝ジョーンズの作品は、絵画の主たる展示室にあたる西ギャラリー展示された。観者には、前述のようなバーン＝ジョーンズの過去の経緯もあったであろうが、作品そのものから、インパクトを与えたというべきであろう。グロヴナー展を取り上げる多くのメディアは、まずバーン＝ジョーンズの作品の取り上げている。第1回展に展示された《欺かれるマーリン》(*The Beguiling of Merlin*, 1872-1877)は、翌年パリ万博にも展示されることとなり、海外でも高い評価を得た。同じく第1回展展示の《天地創造の日々》(*Days of Creation*, 1870-1876)³³は、天使が持つ球に天地創造の場面を示す連作で、背景の柔らかな天使の群像と花々の中に主たる図像が浮かび上がるものである。前掲のワイルドのほか³⁴、小説家で美術批評家としても名高いヘンリー・ジェイムズ (Henry James, 1843-1916) は、この作品の「この上ない優美さ」³⁵を称え、バーン＝ジョーンズの作品に一層関心を寄せるようになる。第1回展では、このほかに《ヴィーナスの鏡》(*The Mirror of Venus*, 1873-1877)等、あわせて8点が展示された。

好評を博した一方で、バーン＝ジョーンズは、この展示空間には批判的であった。特に深紅の壁面に対して「あの赤は、最悪である。絵のどんな繊細な色使いも、あのけばけばしさに耐えることはできない。唯一グレーは耐えうるだろう。マーリン(《欺かれるマーリン》)は、黒と白の色調なので影響はないが、鏡(《ヴィーナスの鏡》)は台無しになってしまった(中略)。(壁面は)オリーブ・グリーンか落ち着いた赤、つまり、作品の周囲が目立たないような色にすべきだ」³⁶と批判した。ヘンリー・ジェイムズも「野蛮な赤」(“savage red”)³⁷という語を用いている。そして、開館の翌年の第2回展には、東ギャラリーの壁面が「オリーブ・グリーン」に替えられたのであった。前述のように贅を尽くした壁面が、翌年に替えられるほど異を唱える批判が多かったであろう。変更後の色は、バーン＝ジョーンズが言及した色であること、翌年から1880年まで、バーン＝ジョーンズの作品は、「オリーブ・グリーン」の壁面となった東ギャラリーに展示されこ

71年には、ラスキンと評価が対立したミケランジェロに傾倒し、システーナ礼拝堂等にもみる作例を詳細に研究した。

³³ 連作(6枚)が1つの額縁に入れ、展示された。

³⁴ Oscar Wilde, “Grosvenor Gallery, 1877,” *The Dublin Magazine*, 1877, pp.118-126.

³⁵ Henry James, *The Painter's Eye* (London: Rupert Hart-Davis, 1956), p.147.

³⁶ Georgiana Burne-Jones, vol. 2, p.77.

³⁷ James, p. 147.

と等を考え合わせても、バーン＝ジョーンズの発言や存在が、このギャラリーにおいてかなり重要な位置にあったことがわかる。作品を具体的にみていこう。

第1回展（1877年）以降の展示作品を、制作年の関係からみると、第2回展（1878年）までは、バーン＝ジョーンズが過去に制作した作品で、グロヴナーが所有者から借り受けたものもあった。第3回展以降の作品は、完成年が1877年以降もしくは展示の年であることから、これらの制作には、グロヴナーの空間のイメージがあった可能性がある。このうち、第3回展（1879年）に展示された連作《ピグマリオン》（*The Story of Pygmalion*, 1875–1878）は、仕上げは1878年であるが、同じ構想で1867–69年に描かれた連作がある。第3回展の《受胎告知》（*The Annunciation*, 1876–1879）（図版2・カラー頁参照）と第4回展（1880年）《黄金の階段》は、グロヴナー開館後、つまり、グロヴナーの空間をバーン＝ジョーンズが実際に体感後に仕上げに向かった作品の、最初の例と位置づけられる。よって、空間との関係性を考察できる資料としてあげられる。

この2点のキャンバスの縦長の形状は、ステンド・グラスのデザインを手掛けていたバーン＝ジョーンズの作例にはよく見られるものであるが、《受胎告知》は、それまでにはない高さ（250×104.5 cm）となり、《黄金の階段》では、縦横ともにさらにスケールを増した（269.2×116.8 cm）。

それ以上に変化の印象を強く与えるのは、色彩である。グレーを基調とした単色に近いほどの表現である。それまでの彩り豊かな表現は、4回の渡伊のうちの前半2回がヴェネツィア派の影響で、単色に近い表現は、後半2回のフィレンツェ派の影響という指摘もある³⁸。確かに、3回目の渡伊以降の作品には、デッサンを重視するフィレンツェ派にみるような彫刻的量感溢れる表現が見て取れる。《黄金の階段》の女性像の肉体の量感が、繊細なドレープ表現により柔らかなままとまりとなり、表れている。しかし、色彩についていえば、同時代およびこの後の彼の作品には、変わらずヴェネツィア派を思わせる色彩表現もみられることから、これら2作のグレー系の色調は、意識的にこの空間のために挑んだ要素とも考えられる。つまり、第1回展でバーン＝ジョーンズが「台無なしになった」とした「鏡（《ヴィーナスの鏡》）」のような多彩ではなく、空間で活けると気づいた「マーリン（《欺かれるマーリン》）」に近い色調であることから、それを意識した点もあるかもしれない。そして、《受胎告知》と《黄金の階段》は、完成年は異なるも、ほぼ並行して制作した時期もある。

空間を意識している点は、縦長に一層伸びたキャンバスにも現れている。このギャラリーの展示法では、作品の左右だけでなく、上下にもスペースが与えられている。そしてこのような縦長のキャンバスの場合は、上下に別の作品を展示することはない。つまり、上限の広がりも意識できる環境である。《受胎告知》では、縦長のデザインを強調するかのようになり、天上から真っ直ぐ降下する天使と、地上に立つマリアが、画面の縦長の垂直性を増している。しかし、そのモチーフの表現が、バーン＝ジョーンズの得意とする「優美さ」を欠いたのも事実である。「浮いているというよりは、天使が吊り下げられている」³⁹という印象を与えたところもあった。その硬直感を覆す表現が、

³⁸ Stephen Wildman and John Christian, *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer* (The Metropolitan Museum of Art, 1998), p.241.

³⁹ Fiona MacCarthy, *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination* (London: Faber and

次の第4回展で現れる。それが《黄金の階段》である。

2.3. 《黄金の階段》をめぐる

この作品では、所々に黄土色を帯びた大理石を思わせる質感の階段が、横向きに画面左上から中央右に向けて、なだらかにカーブを描きながら前方に向き、徐々に左下に向けてねじりながら地上へと続く螺旋の形状で描かれている。その階段を、様々な楽器を携えた18人の素足の女性たちが、列を成して歩きながら降りてくる。《受胎告知》の垂直性とは対照的な、左右に大きく曲線を描く構図である。

色調は、《受胎告知》と類似するも、その淡いグレーの色調を、《黄金の階段》では女性の群像の装束により画面全体で表現している。群像は、ほぼ同じデザインの装束を身に着けているが、淡い色調で、青みがかかったグレーから、銀鼠、そして、象牙を思わせる柔らかな白など、一人ひとり緩やかな変化をつけて描かれている。画面上部に見える青空と上段の女性たちの装束の青味を帯びたグレー、下段背後にある月桂樹と下方の女性たちが身に着ける月桂樹の髪飾りや腕飾りの緑等の色、さらに、部分的に黄金色のように見える階段と栗色の髪および女性の肌の黄味がかかった色合いが、部分的な変化を形成しながらも、全体として、柔らかに融合されている。

類似性・調和性は、装束とその周囲の色だけではない。女性たちの顔である。異なる人物でありながらも、窪んだ目、肌の色、強い感情の現れない表情などは、同一性がある。顔の方向やそれぞれのポーズが異なるのであるが、すべてが上段から下段への流れの中での変化である。その流れの中で、多くが下方を向き、一部では大きく前屈みになる姿勢が、流れの方向を表している。また別の女性たちの歩く姿は、流れの方向にむかって、画面手前の膝が進行方向に曲がり、それとともに衣のドレープに変化が生じることで、運動の方向性を強めている。それらは等間隔の行進でなく、様々なポーズを交えて疎と密の部分があり、それによりリズムも生じている。

特定の歴史や宗教、戯曲や詩などの物語に起因する絵画や作品タイトルが、同時代やそれ以前の美術作品に見られることに対し、この《黄金の階段》にはそれがない。公表時には、この作品に問い合わせが殺到したという事実は、多くの観者にとって主題のない絵画の見方がわからない、換言すれば、物語を手掛かりに絵画を見ていたという当時の一状況を示している。そして、優美性が前面に出されたこうした作品は、同時代の審美主義的気運、つまり芸術は、歴史、宗教、道徳等のためではなく「芸術は芸術のため」の思想と合致し、実際そのように位置づけられた。またそのために、この作品は専ら審美主義との関係で議論されてきたところがある。

「芸術は芸術のため」とは、イギリスでは、スウィンバーン (Algernon Charles Swinburne, 1837–1909) が1867年『ブレイク論』⁴⁰で、1868年にはペイター (Walter Pater, 1839–1894) がモリスの詩集の評⁴¹に、またその言葉を1872年『ルネサンス』の「結論」でも用いた⁴²。さらに、その『ル

Faber Ltd., 2011), p.285.

⁴⁰ Algernon Charles Swinburne, *William Blake: A Critical Study*, 1867.

⁴¹ 匿名で次のように発表した。'Poems by William Morris,' *The Westminster Review*, October 1868, pp.311–312.

⁴² 論考は、雑誌 (*The Fortnightly Review*) 等で発表後、1873年に *Studies in the History of the Renaissance* として

ネサンス』では、音楽は内容と形式が一致しているという意味で「すべての芸術は音楽に懂れる」ことが語られ、後世においても名高い一文となった。《黄金の階段》には、楽器が描かれているだけでなく、リズムや音色などの音楽的要素も醸し出されている。それらが審美主義的思想と繋げられてきた。確かにそうした一面もあるであろう。前掲の「美の神殿」においても、それに続く語は、「(その) 神主たるはバーン = ジョーンズ」であった⁴³。ヘンリー・ジェイムズは、バーン = ジョーンズをグロヴナーの「名士」と呼び、さらには、翌年 1881 年に、バーン = ジョーンズがこのギャラリーに展示しなかった際に、「バーン = ジョーンズ氏のいないグロヴナーは、ハムレットのいない『ハムレット』ごときもの」⁴⁴とジェイムズにいわしめた。こうしたことから、当時の審美主義的機運、特に、その「神殿」たるグロヴナー・ギャラリーにおけるそれが、作品の位置づけに大きく関わるものであったといえるであろう。しかし、それ以上に筆者が強調したいことは、このグロヴナー・ギャラリーの審美主義的機運だけでなく、ギャラリーという場が、壁という平面の展示から、空間性を意識させる場になる過渡期に、その空間性の中でこの作品が形成された可能性が強いということである。その点を、この作品より前に発表されたバーン = ジョーンズの作品等を比較しながらみていくことにしたい。

バーン = ジョーンズは、彼が本格的に絵を描くようになる 1860 年には、楽器を持った女性の群像を描いており、1865 年開始の連作《聖ゲオリギウスと龍》(*St. George and the Dragon*, 1865-1866) や《クピトとプシケ》(*Cupid and Psyche*, 1872) にも、白い装束の女性や楽器をもった群像等を既に表現している。さらに《グリーン・サマー》(*Green Summer*, 1864) にみるように、緑の自然の中で、緑の衣をきた女性たちが円座になって集まる主題のない絵画も 1864 年には制作している。また、《黄金の階段》というタイトルに決定する以前には、この絵画に「王の結婚」等というタイトルも想定されていたが、1870 年に既に《王の結婚》(*The King's Wedding*, 1870) というタイトルの作品を発表している。そこでは、王と王妃となる女性が右端に描かれ、画面の中心には 6 人の女性が輪になり群像となって描かれている。その背後には、また別の 7 人の女性たちが、横に並び楽器を奏でている。以上のような作例から、《黄金の階段》以前に、つまり、思想家たちが審美主義的概念を強調する以前から、同様のモチーフを描いた作品や主題のない絵画は存在していたことになる。

これらの作品と《黄金の階段》との共通性は、前掲のように散見されるが、中心となる女性の群像の構図に決定的な違いがある。《黄金の階段》より前の作品には、女性の群像が横に行列を成すか、輪になるか、どちらかの構図であり、いずれも画面の中でその形態が完結している。一方《黄金の階段》は、先にみたように、上方から下方に向けて蛇行しながら、さらに先にも後にも行列が続いているかのような無限性をもって表されている。その主題のなさも手伝って「(この女性たちが) どこから来たのか、なぜこうして我々の前を通っていくのか、いったい誰なのか、何一つ知る

編集出版 (第 1 版) され、その後 1877 年 (第 2 版) に *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* として出版するも、「結論」は削除した。1888 年 (第 3 版) で「結論」が復活し、1893 年 (第 4 版) が最終となった。

⁴³ Hamilton, p.24.

⁴⁴ James, p.205.

すべはない」⁴⁵絵となった。それ以前にはない、額縁内のダイナミックな構図であるばかりでなく、額縁を超えた無限のリズムが構築されている。物語に起因しない、主題のないこの絵は、中心もないといってもよい。主たる画面上のモチーフは、18人の女性たちであろうが、そのどれにも中心性を置いていない。その中心性のなさが、無限性にも繋がっている。

それぞれに頭の高から足先にいたる身体的美が、習作を重ねた丁寧な研究を思わせるほど、丹念に描かれている。実際一人ひとりの習作も多く残っている。しかし、そこに強い個性、もしくは表情や体勢に強い感情表現を持たせていないところが、観者に、物語を読もうとすることよりも、画面そのものの造形美へと誘うのである。そうした中心性のなさを意図していたことは、職業モデルの他に「純真無垢な」少女をこの絵のために探していたという記録⁴⁶から、また、自身や友人の娘たちもこの作品の女性像のモデルになっていることから⁴⁷、ドラマ性よりも、あどけない若い女性の無心性をイメージにおいていたように思われる。それぞれが丹念に描かれながらも、強い感情表現をもたせず、また、それぞれの体勢や顔の動きは異なりながらも、黄金の階段が軸となって一つの流れを形成している。緩やかな繋がりの中、全体が構成されているのである。

つまり、すべてが額縁の中で終わっていないのである。こうした無限性と運動感が、額縁内の平面にとどまらないことは、額縁を超えた上方の何処からか群像が生じ、下方に行き、建物の中へ入っていく女性たちとともに、画面の向こうへ消えていくところにもある。さらに、その流れは、画面の向こうへ消えていきそうになるのであるが、一人の女性がこちらに振り返る。その女性は、群像の中で唯一視線がはっきりした女性であり、その視線は、画面の手前、つまり、この絵をみる私達／展示の場に向けられている。空間の中で享受され、その力は空間に立つ観者、そしてバーン＝ジョーンズ自身にも向けられる動きとなっているのである。

このことから、絵画を画面の中で完成させているものの、空間の広がりや表現する意図によって、額縁の四方を超えるだけでなく、画面の手前の空間をも意識して構想したものといえるのである。このことは、絵画は額縁の中で完結するものではなく、空間の中で享受するものという意識の表れであり、展示という空間が Glover 画廊の登場で変化する中で、バーン＝ジョーンズ自身もいよいよ具体化できたといえるのではないだろうか。展示の場が、壁面上での陳列から、空間の中で享受されていくその過渡期に、バーン＝ジョーンズは、画面を超えた、それが置かれる空間ということ意識する中で完成にいたったものと考えられるのである。

⁴⁵ *The Athenaeum*, April 3, 1880, p.448.

⁴⁶ Stephen Wildman & John Christian, p.109.

⁴⁷ 職業モデル (Antonia Caiva, Bessie Keene) の他、階上に横向きに立つのはバーン＝ジョーンズの娘 (Margaret)、中段あたりにはモリスの娘 (May)、下方でシンバルをもつのはパトロン (William Graham) の娘 (Frances)、その後ろは、バーン＝ジョーンズも当時支持した自由党で、後の首相 (W. E. Gladstone) の娘 (Mary) がモデルとなった。この他には、バーン＝ジョーンズの芸術に影響を受けたり与えたりした後の表現者たち (Laura Tennant, Mary Stuart Wortley, Edith Gellibrand) もモデルとして関わった (Stephen Wildman & John Christian, p.109)。

おわりに

《黄金の階段》がグロヴナー・ギャラリーに登場した翌年1881年に、ギルバート (William Schwenck Gilbert, 1836–1911) が台詞を書き、サリヴァンが (Arthur Sullivan, 1842–1900) が曲をつけたコミック・オペラ『ペイシェンス』 (*Patience*) が上演された。当初ロンドンのコミック座で上演され (封切1881年4月23日) 人気を博し、さらにサヴォイ劇場の柿落とし (1881年10月10日) に上演され、同劇場で408回というロングランの記録を打ち立てた。「サヴォイ・オペラ」といえば、ギルバート&サリヴァンによる作品、さらには、コミック・オペラの一形式といわれるほどになったのは、この『ペイシェンス』の成功によるところも大きいであろう。この『ペイシェンス』は、乳搾りの乙女ペイシェンスと牧歌風詩人のグロヴナー、審美派気どりの肉体派詩人バンソーンが登場する、というように、当時の審美主義が通俗化するなかで、それを風刺するかの内容である。これらの登場人物名や鍵語からもわかるように、サリヴァンは当時のグロヴナー・ギャラリーから多くの着想を得ている。そしてあの有名な台詞「グリーンとイエローのグロヴナー・ギャラリーの、今にも死にそうな若者！」 ("A greenery-yallery, Grosvenor Gallery, Foot-in-the-grave young man!")⁴⁸ もオペラ終盤に登場する。登場人物の鍵となる群衆は、楽器を携えた「審美風の衣装」 ("aesthetic draperies") を着た乙女たちである。当時のプログラムの挿絵 (挿図4) からしても、《黄金の階段》がモチーフになっていることは間違いない⁴⁹。グロヴナー、そして《黄金の階段》は、風刺の素材になるほど、人々に認識されていたのであり、『ペイシェンス』の興行的成功は、審美主義と《黄金の階段》の関係性を大衆的にも決定づけることになったといえるであろう。

しかし一方で、本論前半でみたように、イギリス19世紀の後半は、展示という場に変化が生じた時代である。かつての宮殿のように、空間のなかで、美を享受するという意識が、グロヴナーのようなギャラリーで具体化された。それにより上述のような審美主義的機運を強めたともいえるのであるが、バーン =



挿図4 『ペイシェンス』250回公演記念プログラム、J. E. ケリーによる挿絵
1881年12月29日発行

⁴⁸ 第2幕終盤でバンソーンが「超審美的な」、グロヴナーが「ありふれた」若者の特徴を、掛け合う場面の前者の台詞で登場する。原色に対して淡い色彩としての“greeny-yallery”であり、グロヴナー・ギャラリーの絵画展示室の「オリブ・グリーン」等の色彩を想起させる。原色批判は第1幕の乙女の台詞で、軍服を見ながら「赤と黄色！原色だわ！」という嘆きにもみられる。また、本文で扱ったバーン = ジョーンズの色調の変化にも呼応する。活力溢れるとは言い難い《黄金の階段》の女性の群像や、当時の線の細いひ弱な男性の審美派のイメージが「死にそうな」につながっているのであろう。

⁴⁹ 当時のアート・パトロンとして知られていたアイオニデーズ (Lucas Ionides, 1837–1924) が、ギルバートとのバリ旅行の際に、「バーン = ジョーンズの《黄金の階段》のような、リバティーの衣装を登場人物に着せたらどんなにか美しいことだろう」と示唆した。「リバティー」とは、東洋の物品を売り始めたことから展開し、今日まで続くリバティー百貨店 (1875年創業) のことである。実際、サリヴァンは、「乙女たち」の衣装に、リバティーが輸入したインド・シルクでつくることを決めたのである。MacCarthy, pp.287–288.

ジョーンズは、空間の中での自分の作品というあり方を意識し、額縁の中に完結する作品ではなく、空間にひろがる、つまり、空間との関係性の中で、作品を構成していく手法をこの作品で確立したといえるのである。この時、我々は、バーン = ジョーンズが芸術に向かうその情動的きっかけが、あのゴシックの大聖堂で体感した、空間の中での美にあったことを思い出すべきであろう。それは、彼の芸術に向かう態度であり、絵画展示が空間を意識するようになるこの時に露わになったのは偶然のことではなく、彼の中に通底してこうした表現意識があることによるというべきであろう。その表れを《黄金の階段》にみることができるのである。

(本研究は、宮城学院女子大学特別共同研究「越境の文化的創造力」の助成によるものである。)

■ 図版・挿図出典

図版 1 Tate, London.

図版 2 S. Wildman & J. Christian, *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. Metropolitan Museum of Art, 1998.

挿図 1 *William Powell Frith, R.A. (1819-1909): The Private View at the Royal Academy, 1881*. Martin Beisly Fine Art Ltd., 2019.

挿図 2 *The Illustrated London News*, 5 May 1877.

挿図 3 Newall, Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibitions; Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge Uni. Press, 1995.

挿図 4 *Patience 250th Performance Souvenir Programme*

(<https://www.gsarchive.net/patience/programmes/250perf/pc250.html>)

■ 主要参考文献

<第1次資料>

(定期刊行物など)

The Academy, 5 May, 1877.

The Art Journal, vols.3-5, 1877-1880.

The Athenaeum, April 3, 1880.

The Builder, April 28, May 5 & 12, 1877.

The Graphic: An Illustrated Weekly Newspaper, May 5, 1877.

The Grosvenor Gallery. Summer Exhibitions. 1-6. 1877-82.

(単行本)

Burne-Jones, Georgiana. *Memorials of Edward Burne-Jones*, The Macmillan & Co., Ltd., 1906.

Hamilton, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. Reeves & Turner, 1882.

James, Henry. *The Painter's Eye*. Rupert Hart-Davis, 1956.

<第2次資料>

Edward Burne-Jones. Tate Britain, 2019.

Casteras, P. Susan & Denney, Colleen eds. *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. Yale University Press, 1996.

Denney, Colleen. *At the Temple of Art: The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. Associated University Presses, 2000.

MacCarthy, Fiona. *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*. Faber and Faber Ltd., 2011.

Newall, Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibitions; Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge University Press, 1995.

Simon, Robin. *The Royal Academy of Arts: History and Collections*. Paul Mellon Centre BA, 2018.

Wildman, Stephen & Christian, John. *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. The Metropolitan Museum of Art, 1998.

川端康雄、加藤明子『バーン = ジョーンズ』、東京書籍、2012年。

三浦篤、森雅彦編著『西洋美術研究』No.2（特集「美術アカデミー」）、三元社、1999年。

A Picture and its Surrounding Space

—A Study of *The Golden Stairs* by Edward Burne-Jones in the Grosvenor Gallery—

YOSHIMURA Noriko

Art Academies in Europe formulated a “hierarchy of genres”. In that scheme they regarded “history paintings” as the highest category. “History” in this context included historically important, religious, mythological, or allegorical subjects. This hierarchy can be seen in the Royal Academy in Britain between its founding year 1769 and the modern era. The Academy also arranged the annual exhibition of contemporary works of art, called “the Summer Exhibition”. In that show, all pieces were hung very closely, from side to side and from floor to ceiling, leaving no empty space on the walls whatsoever. Likewise, the position of the works was hierarchal, reflecting each painter’s careers and status.

In the 19th century, however, Britain saw the development of various other movements and alternatives to the Academy. One of the most influential and controversial of these was the Aesthetic Movement, or Aestheticism. Its view was “works of art should be judged by strictly aesthetic criteria and that their value has nothing to do with their moral, political, or religious utility”. Its slogan was notably “Art for Art’s Sake”. In 1877, when this trend reached its peak, the Grosvenor Gallery opened in London. All the works of art shown there were selected and displayed under the direction and scheme of Sir Coutts Lindsay and his wife Blanche, who started the gallery. One of the innovations at the gallery was a new style of hanging art pieces. That is, in contrast to the Academy’s cramped arrangement, they displayed each painting with space around it.

Edward Coley Burne-Jones exhibited *The Golden Stairs* at the Grosvenor in 1880. This very long, vertical canvas shows a troop of women carrying musical instruments, descending a curved staircase and heading towards an open door. An art critic of the time described the scene in this way. “[The figures] troop past like spirits in an enchanted dream [...] What is the place they left, why they pass before us thus, whither they go, who they are, there is nothing to tell.” In other words, this image has no specific subject and suggests nothing in history, mythology, or poetry. However, it creates a sense of mood and timelessness.

In the late 19th century and up to now, this dreamlike sense has been discussed in the context of Aestheticism. However, examining each element of the picture, from the figures and

composition to the endless stream of the ethereal beings, we can see that for Burne-Jones the image was not limited to the canvas nor within the picture frame. Rather the essence of the work expands into the space surrounding the painting itself. That is, it includes the areas above, below and in front of the canvas, where the viewers stand. This unusual composition leads us beyond reading the picture solely as an image on canvas. Therefore, we come to perceive the entire painting as moving into the very space where we are standing.

