

タイトル Title	1934～35 年のウォルター・リチャード・シッカートとロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ－イメージの複製を中心に－ <i>Walter Richard Sickert and the Royal Academy of Arts, 1934-35 –Focusing on the Reproduction of Images –</i>
著者 Author(s)	松崎章人 <i>MATSUZAKI Akito</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 e ジャーナル 第 5 号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.4</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2025-7-1
公開年月日 Release Date	2025-7-1
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

1934～35 年のウォルター・リチャード・シッカートと
ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ
－イメージの複製を中心に－

Walter Richard Sickert and the Royal Academy of Arts, 1934-35
－Focusing on the Reproduction of Images－

松崎章人

MATSUZAKI Akito

Walter Richard Sickert (1860-1942), a British painter and critic, produced the 'English Echo series' in his later years. This series of oil paintings was based on existing illustrations that had been published in popular Victorian-era printed materials. At the same time, Sickert's contributions to the Royal Academy of Arts, in the form of works submitted to the institution, similarly drew upon existing imagery. However, these works exhibited characteristics that diverged from the conventional norms and regulations of the Royal Academy. This paper will discuss the reproduction of images in Sickert's Royal Academy submissions, in the context of the author's prior research demonstrating the reception of 'Echoes' by British modernists of the same period and the affinity between 'Echoes' and the critical theory of Roger Eliot Fry (1866-1934). The study will demonstrate Sickert's provocative attitude towards both the modernists and the Academy, as expressed through his works, and the hollowing out of the judging criteria at the Academy at the time.

はじめに

ウォルター・リチャード・シッカート (Walter Richard Sickert, 1860-1942) が晩年に手掛けた連作絵画《イングリッシュ・エコ・シリーズ》(以下《エコーズ》) は、既存のイラストレーションを基にした油彩画の連作である。本稿では、同時代のイギリス人モダニストによる《エコーズ》受容や、ロジャー・エリオット・フライ (Roger Eliot Fry, 1866~1934) の批評理論と《エコーズ》の親和性に関する筆者の先行研究を背景に、シッカートが 1934~35 年にロイヤル・アカデミーへ提出した作品を論じる。そこから見えてくるのは、シッカートが作品を通して表明していたモダニストとアカデミーの双方に対する挑発的な態度や、当時のアカデミーにおける審査基準の形骸化である。

1. シッカートと《イングリッシュ・エコ・シリーズ》に関するこれまでの研究背景

1-1. シッカートの経歴概要

シッカートはイギリスを拠点に活動していた画家・批評家であり、多くのイギリス人画家に影響を与えた人物として知られている。彼はスレード美術学校で絵画を学びながらジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー (James Abbott McNeill Whistler, 1834~1903) に師事し、画家としてのキャリアをスタートさせた。ホイッスラーの紹介でエドガー・ドガ (Edgar Degas, 1834~1917) に出会ったシッカートは、ホイッスラーよりもドガからの影響を明確に受けており、彼が画業の最初期から描いている劇場の光景や 1900 年代の室内画群はその好例である。シッカートは 1895-6 年と 1900-4 年の二つの時期にヴェネチアに滞在し、現地の風景や人々をモデルに作品制作を行った。その後 1900 年代から 1910 年代前半まで制作していた室内画群《カムデンタウン・マード・シリーズ》は、シッカートの代表作として知られている。こうした 1910 年代までのシッカートとその作品は、先行研究の中でも多く取り上げられてきた。一方で、晩年の連作《エコーズ》や、彼がロイヤル・アカデミー・オブ・アーツへ提出・発表してきた作品群は、1910 年代以前の作品に比べれば論じられる機会自体が少なかった。シッカートは 1924 年にロイヤル・アカデミーの準会員に選出されており¹、それと並行して 1927 年から制作し始めた作品群が《エコーズ》である。1934 年にはアカデミー正会員に昇格するが、その翌年の 1935 年には突然アカデミー会員を辞任してしまう。シッカートはその後 1942 年に没するが、《エコーズ》は最晩年の 1940 年まで制作され続けていた。

シッカートは、アカデミーの保守的な姿勢に対する批判を掲げる芸術家集団のニュー・イングリッシュ・アート・クラブへ 1888 年に入会している。また、シッカートが創設に大き

¹ アカデミー準会員という肩書は 1991 年に撤廃されており、現在は存在しない。静岡市美術館「ロイヤル・アカデミー展」公式 HP 最終閲覧日 2025 年 3 月 22 日 https://shizubi.jp/exhibition/141206_03.php

く関与しつつも自身は最初の展覧会が開催される前の 1914 年に脱退してしまったロンドン・グループも、反アカデミーを掲げていた。文筆家としても、アカデミーを直接的に批判する批評文を発表していた²。つまりは、かつてイギリス画壇における権威であるアカデミーに批判的な姿勢を示した芸術家が晩年になってアカデミー側に与した、という流れがシッカートの経歴における端的な事実である。芸術家のキャリアにおいてこのような立場の変遷は全く珍しくないが、シッカートがアカデミー在籍中に同機関へ提出した作品は、彼の動向が単なる「転向」とは異なっていた可能性を示す。

1-2. 《イングリッシュ・エコー・シリーズ》の特徴

《エコーズ》とは、作者であるシッカート自らによって名付けられた作品群で、その制作時期はシッカートのアカデミー在籍期間を完全に包含している。《エコーズ》に共通する特徴として、ヴィクトリア朝時代の大衆向け印刷物等に掲載されたイラストレーションをキャンバスに転写し、その上から油彩で着色している点が挙げられる。その際には、小さな対象を拡大して転写するためのスクエアリング・アップと呼ばれる技法が用いられている。それは、均等大きさの格子模様（グリッド）をオリジナルの対象と自分が今から描いていく支持体それぞれに木炭等で描き、双方の対応する位置にあるグリッドの内容を一か所ずつ描き写していくという技法である。

シッカートは《エコーズ》と同時期に、同様の技法を用いて新聞に掲載された写真などを基にした油彩画も制作していた。しかし、画家自らがそれらを《エコーズ》と分類していない点や、基となったものが制作と同時代に撮影された写真であることから、それらは《エコーズ》とは似て非なる作品群として扱われている。

《エコーズ》やそれらと同時期のスクエアリング・アップを用いた作品に共通する特徴として、転写時のグリッドが鑑賞者に見える形で絵画の表面に浮かび上がっている、というものがある。この技法自体はシッカートが若い頃から用いてきたものであり、浮かび上がったグリッドも《エコーズ》以前の作品において希にみられるものではあるが、このようなグリッドは、一般的な絵画制作においては表面から見えないように絵具を塗り重ねていく。画像 1 と 2 は、《エコーズ》の一枚である《内覧会（ジョージ・ボワーズからの引用）》と、同作品に対し筆者が実地調査を行った際の画像を拡大したものであり、先に述べた複製時のグリッドが、作品中央寄りの右下部分に浮かび上がっていることが分かる。このようにある種の複製技法の名残であるグリッドを敢えて残したと考えられる点は、《エコーズ》の作品タイトルに原典の作者名を入れている点と併せて、「シッカートという画家が基となったイメージに介入して《エコーズ》という作品を制作している」という事実を視覚的に主張してい

² 以下はその一例であるが、20 代の頃からアカデミー批判を行っていたことが分かる。

Sickert, Walter., "The Royal Academy", *New York herald*, 8 May 1889, reproduced in Robins, Anna Gruetznier., (ed.), *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford University Press, 2000,

ると捉えることができる。

《エコーズ》の総作品数は 100 点を超えているといわれるが、ウェンディ・バロンが 2006 年に刊行した総括的な作品集においてもその全貌は明らかになっていない。またその作品数に反し、美術館等で展示・公開されるエコーズは今日においても極端に少ない。

1-3. 《エコーズ》とフライに関するこれまでの研究経緯

21 世紀に入る頃までは、《エコーズ》は既存のイラストレーションをリメイクしたものであるという点で独創性の枯渇などと評され、ほとんど重要視されていなかった。そしてそういった扱いの原点には、ヴァネッサ・ベル (Vanessa Bell, 1879 -1961) やクライヴ・ベル (Arthur Clive Heward Bell, 1881-1964) といったブルームズベリー・グループに属したイギリス人モダニストたちによる当時の言論が存在すると先行研究では指摘されている³。彼らは自身の著作や手紙の中で、シッカートの《エコーズ》がヴィクトリア朝時代に描かれた既存のイメージをトレースしているという点を理由に辛辣な批判を述べている。ヴィクトリア朝時代には、技術の進歩や中流階級が娯楽を楽しむ余裕を得たことにより大衆向けの出版物が盛んに刊行されており、《エコーズ》が題材としたイラストレーションはそういった媒体に掲載されたものであった。そしてイギリス人モダニストによるヴィクトリア朝批判は、虚栄や偽善などと表現されることも多いその時代的風潮から、当時のイギリス画壇の中心であったロイヤル・アカデミーの商業主義的な性質まで、幅広い事柄を対象に展開されていた。彼らにとって、ヴィクトリア朝時代の風潮や文化を想起させるイラストレーションをそのまま転写して制作した《エコーズ》がどれだけ敵愾心を煽るものであったかは想像に難くない。加えて、彼らと交流を持ち、同時代の画家として活躍してきたシッカートが、アカデミー会員という彼らが批判してきた体制側の肩書きを得た上で制作し続けた作品群という点も鑑みれば、《エコーズ》は当時のイギリス人モダニストにとって存在自体が挑発的だったのではないだろうか。

しかしながら、ブルームズベリー・グループの中心人物であったロジャー・フライの講義録には、《エコーズ》に親和性を持つ言説が遺されていることが筆者のこれまでの研究によって明らかになっている。フライの死後である 1939 年に出版された『最終講義集』は、1933 年にフライがケンブリッジ大学で行った講義の内容をまとめたものである。それに収録された「センシビリティ」という章において、フライは、あらゆる芸術形式においては制作者の個人的な感性＝センシビリティが読み取れるか否かが重要である、と述べている。フライが言うところのセンシビリティとは単なる芸術家としての能力ではなく、制作者が固有に持つ一定のリズムのようなもので、一つの芸術作品に一貫して現れるという。絵画作品においては、フライは作品の表面的な質感から芸術家のセンシビリティを観察しようとしてい

³ Seller, Merlin., “Material Memory: The Work of Late Sickert 1927-42”, University of East Anglia, 2016, 68.

た。そしてフライはその講義録の中で、ある作品が他の作品のコピーであっても複製した芸術家の個性＝センシビリティはそのコピーのテクスチュアに表れ、またそのコピーがオリジナルよりも優れている可能性もあると述べている⁴。

これらのことを踏まえて実際のエコーズを考えると、同作品群の特徴はまさにフライの論にあてはまる。既存のイメージをトレースした油彩画でありながら、模倣者であるシッカートによる制作の痕跡が見て取れるマチエールに仕上げられているエコーズは、フライの理論に親和性を持っている。また、《エコーズ》におけるグリッドがシッカートという画家の介入を視覚的に主張しているという先述の論は、フライが述べた複製者としての画家の存在を別の角度から示していたと考えることもできる。このように、《エコーズ》はイギリス人モダニスト達の反ヴィクトリア朝という教義に対し挑発的でありながら、その中心人物であるフライの理論に対し親和性を持った作品群なのである。

2. シッカートのディプロマ・ワークを取り巻く問題点

2-1. シッカートのヴェネチアにおける活動

一章で述べた研究背景を前提に、この章からはシッカートが 1934 年から 35 年にかけてロイヤル・アカデミー会員として行っていた活動を論じる。この時期にシッカートがアカデミーで提出・発表した作品は、晩年の彼とイメージの複製を考える上で決して無視できない特徴を持つ。

ロイヤル・アカデミーには、芸術家が新たにアカデミー正会員に選ばれた際、芸術家からアカデミーへ自身の作品を一点納めるディプロマ・ワークと呼ばれる伝統が創立された 18 世紀当時から存在している。提出された作品は、評議会の承認を得る事でディプロマ・ワークとしてアカデミーのコレクションに加えられる。また、提出される作品には、芸術家のキャリアを代表するものと言えるだけの質が求められるという^{5 6}。

画像 3 は、シッカートがロイヤル・アカデミー正会員に選ばれた 1934 年にアカデミーへ納められた《サンタ・マリア・デッラ・サルデー聖堂、ヴェネチア》である。この作品は、シッカートが頻繁にヴェネチアを訪れていた 1901 年頃に描かれた作品である。70 代半ばでロイヤル・アカデミー正会員という名誉ある立場を得たシッカートは、何故か 40 代で描いたこの作品をディプロマ・ワーク候補として提出した。正会員選出とほぼ同時期に描かれた《ペギーのヴァリエーション》(画像 4) のように、シッカートが晩年までヴェネチアの風景を断続的に描いていたこともまた事実である。しかしながら、シッカートという画家の

⁴ Fry, Roger., *Last Lecture*, Cambridge University Press, 1939, 23-26.

⁵ Sawbridge, Peter., *A Little History of the Royal Academy*, Royal Academy of Arts, 2018, 7.

⁶ Wickham, Annette., 'Diploma works: The case of Sir John Everett Millais', Simon, Robin., *The Royal Academy of Arts: History and Collections*, Paul Mellon Centre, 2018, 18.

キャリアを振り返ると、先述の《カムデンタウン・マダー・シリーズ》や、まさにアカデミー会員として活動していた時期に描かれていた《エコーズ》、更にはアカデミー夏季展覧会に出展して高い評価を得た作品群など、画家の「代表作」と呼べそうなものはいくつも挙げられる。制作年代だけでなく主題の面でも、この作品のようにヴェネチアの名所そのものを描いた作品をシッカートという画家の「画業を代表する作品」とすることには違和感を拭えない。

《サルテ聖堂》について詳しく述べる前に、シッカートとヴェネチアの関わりについて述べる。ヴェネチアは、30 代半ばから 40 代半ばにかけてのシッカートが拠点の一つとした場所であった。バロンの先行研究においては、シッカートのヴェネチア滞在は 1895-6 年の第一期と 1900-4 年の第二期に分けられている⁷。シッカートが最初にヴェネチアを訪れたのは 1894 年で、最初は一か月あまりの滞在にとどまっている。しかしその翌年の 95 年にはすぐに再訪している。さらにその翌年の 1896 年 2 月には当時の妻であったエレンを伴って再々訪し、カッレ・デイ・フラティ 940 番地のフラットの最上階をスタジオとして借りている⁸。このスタジオは、以降シッカートがヴェネチアを訪れるたびに利用する場所となった。こうして制作したヴェネチアの作品群は、同年 11 月にニュー・イングリッシュ・アート・クラブの展覧会にて公開されている。1899 年に妻と正式に離婚したシッカートは、1900 年から再びヴェネチアを訪れるようになる。この頃のシッカートは、ロンドン、ヴェネチア、パリ、ディエップを数か月単位で周回するような暮らしをしていたようで、1900 年とその翌年のそれぞれにおいて上記 4 か所全てに滞在している。1902 年にはヴェネチアを訪問しなかったようだが、1903 年 9 月から翌 1904 年の 7 月まで、最も長期のヴェネチア滞在を行っている。

シッカートがヴェネチアで描いた絵は、有名な建築や街並みを描いた風景画と、本稿では言及は割愛するが、現地の娼婦等をモデルに描いた肖像画の二つに大別される。前者の風景画の中には、同じ光景を同じ構図で、尚かつ大きく異なる色彩や画材を用いて何枚も制作したものが散見される。1895-6 年に制作されたサン・マルコ聖堂はその代表的な例であり、ほとんど同じ構図でありながら全く異なる色彩やタッチで仕上げられた作品が複数遺されている（画像 5、6）。アップストーンは、これらの作品が異なる時間帯の光景として描かれていることも踏まえ、ルーアン聖堂を描いたモネの連作からの影響を示唆している⁹。また、このように同じ構図で描かれた風景画群の中には、グリッドが描き込まれたドローイングや、グリッドが浮かび上がった油彩画が散見される。このことから、シッカートは《エコーズ》と同じ技法を用いて、主題となる建造物を直接見て描いたデッサンを更に転写することで、同じ構図を持つ複数の油彩画を制作していたと推測することができる。

⁷ Baron, Wendy., *Sickert: Paintings and drawings*, Yale University Press, 2006, 31-53.

⁸ Upstone, Robert., *Sickert in Venice*, Scala Books, 2008, 14.

⁹ Upstone, *Sickert in Venice*, 20-23.

2-2. シッカートのディプロマ・ワーク詳細

以上の事実を踏まえた上で、先述のディプロマ・ワークに関して論ずる。《サンタ・マリア・デッラ・サルUTE聖堂、ヴェネチア》は彼のヴェネチア滞在期の後半にあたる 1901 年頃に描かれたものである。主題となったサンタ・マリア・デッラ・サルUTE聖堂は、カナル・グランデとジュデッカ運河が交差する三角形の土地に建てられたカトリックの教会であり、ヴェネチアを象徴する場所の一つと言われている。この建物は黒死病の鎮静化を聖母マリアに祈るため 1631 年に建設が開始され、1681 年に完成した。シッカートの同作品は、聖堂のファサード全体を正面から描いたものである。こちらの作品もまた、他のヴェネチアの風景画と同様に同じ題材・構図を用いた様々なバージョンが制作されており、バロンの作品集によれば少なくとも 6 点の油彩画と 2 点のパステル画が確認されている。また同著によれば、ロイヤル・アカデミーに納品されるまでは、この作品はローラ・シルビア・ゴス (Laura Sylvia Gosse, 1881-1968) というシッカートと懇意にしていたイギリス人画家が所有していたようである¹⁰。

主題以外でこの作品が持つ大きな特徴として、浮かび上がったグリッドが挙げられる。筆者が調査した際に撮影した画像 6 と 7 の通り、この作品を近くで見ると、至る所にヴァーミリオン色のグリッドが浮かび上がっている。《エコーズ》をはじめとする晩年の画家の作品に浮かび上がった格子模様は概ね黒や灰色であり、全く異なる色のグリッドは、画家による何らかの実験や、技法の変遷を想像させる。バロンによれば、この色のグリッドは同時期にシッカートが手掛けたヴェネチアの風景画に度々見られる特徴だという¹¹。

また、この作品に浮かび上がったグリッドは、一般的にスクエアリング・アップで描き込まれるものとは違い、完全な正方形ではない。このことから、この格子模様が《エコーズ》に見られるグリッドとは根本的に異なり、スクエアリング・アップの痕跡ではない可能性も浮上する。しかしながら、この作品が制作された 1900 年前後のシッカートは、晩年のように既存のイメージの複製そのものを制作のテーマとしていた訳ではないため、このグリッドを複製の痕跡として意図的に露出させたとは考えづらい。また、シッカートは 1903 年にジャック・エミール・ブランシュ (Jacques-Émile Blanche, 1861- 1942) に宛てて書いた手紙の中で、《サルUTE聖堂》と同一の作品であるかは定かではないものの、ヴェネチアを題材としたある作品にスクエアリング・アップのグリッドが浮かび上がってしまったことに強い不満があったためポール・ロバートという画商から作品の代金を受け取らなかった、と述べているという¹²。この手紙が本心であるならば、ヴェネチアで作品制作をしていた時期のシッカートは、油彩画の表面からグリッドが見えてしまうことを、晩年とは異なり明確に

¹⁰ Baron, *Sickert: Paintings and drawings*, 2006, 268-270.

¹¹ Ibid., 47.

¹² Ibid., 47. 一部のみが引用されており、その全文や手紙自体の所蔵場所等は明らかにされていない。

「失敗」と捉えていたのである。

《サルデーテ聖堂》自体の評価をより多角的に捉えるため、ここで他の先行研究を参照する。ジェームズ・フォックスの著述においてこの作品は以下のように言及されている。

しかしながら、シッカートのディプロマ・ワークは、彼のキャリアのはるか初期に制作されたものである。この作品は、彼が 1901 年前半にヴェネチアで描いた、あるいはそのための下絵を描いたサンタ・マリア・デッラ・サルデーテの数点のうちの 1 点であり、彼の最も大胆な部分を代表する作品ではないにも関わらずアカデミーのコレクションに加わったのは驚くべきことだった。この絵は小さく、頑固なまでに平凡で、仕上げに塗られた絵具の下には、非常に非アカデミックな制作方法を用いたことの反論できない証拠であるスクエアリング・アップの痕跡を残していた。¹³

以上のようにフォックスの言及では、《サルデーテ聖堂》はディプロマ・ワークにふさわしくない作品として明確に批判されている。この記述で目立つ点は、スクエアリング・アップが「非アカデミックな技法」として断じられている部分である。絵画の表層にグリッドが露出していることは別として、スクエアリング・アップという技法自体は伝統的かつありふれたものであり、これをフォックスが「非アカデミック」と断言する根拠は判然としない。しかし少なくとも、この作品は先行研究においてもディプロマ・ワークに選ばれたこと自体が疑問視されていた。

このように、「画家の画業を代表する作品」という面で疑問が残るだけでなく、提出時から 30 年以上も前に制作され、更には一枚の絵画として不完全と言える可能性すらある特徴を持つ品が、何故アカデミーに「権威」あるディプロマ・ワークとして納品され、そのまま承認されてしまったのだろうか。

2-3. シッカートのディプロマ・ワーク提出経緯

ここからは、《サルデーテ聖堂》がディプロマ・ワークとして納入された経緯について詳しく述べていく。シッカートは、当初は 1933 年頃に描いた《マクベス夫人を演じるファビア・ドレイク》(画像 9) をディプロマ・ワークとして提出した。しかしながらこの作品はアカ

¹³ “Sickert's Diploma Work, however, originated from much earlier in his career. It was one of a number of paintings of Santa Maria della Salute that he made, or made preparations for, in Venice in the first half of 1901, and while it did not represent him at his most daring, it was still a surprising addition to the Academy's collection. The picture was small, obstinately ordinary, and even bore the traces of squaring-up beneath its final coats of paint -irrefutable evidence of highly unacademic working methods.”

Fox, James., “The Embattled Tradition”, Simon, Robin., *The Royal Academy of Arts: History and Collections*, Paul Mellon Centre, 2018, 347-348

デミーの承認を得ることができず、作品の再提出が行われた結果としてディプロマ・ワークとなったのが《サルーテ聖堂》である。モデルとなった人物のファビア・ドレイク (Fabia Drake, 1904-1990) はイギリス人女優であり、シェイクスピア作品の舞台に出演することでそのキャリアを築いた。バロンによれば、シッカートが描いた光景は 1933 年 4 月にストラトフォード・アポン・エイヴォンで上演された舞台の一部であり、場面としてはドレイクが演じるマクベス夫人が階段を下りてくる夢遊病のシーンだという¹⁴。この作品は縦 127 cm × 横 64 cm という縦長の画面に描かれており、右下に描かれている女優の顔と背景の大部分は、舞台の照明を表現したとも考えられる非写実的な暗緑色で塗られ、人物の表情は判然としない。その暗い画面の中に、女優の衣装と白い腕が浮かび上がるように描かれている。

ディプロマ・ワークに求められるものが「画家の画業を代表する」作品であるという点に即して論じるならば、この作品にはその主題や絵画的な特徴において 1930 年代当時までのシッカートの作風が織り込まれているため、むしろ《サルーテ聖堂》よりもアカデミーが収蔵するに相応しい作品なのではないかと考えられる。シッカートはキャリアの最初期から様々な劇場の光景を描き続けており、この作品はまさにその系譜に当てはまると言える。また、この作品の非現実的とも言える色彩は、晩年のシッカートが手掛けた《エコーズ》や写真を基にした人物画に多く見られる特徴である。加えて、1925 年以降のシッカートは、縦長の画面に描いた全身肖像画を何点も制作しており、その中にはアカデミーの夏季展覧会に出展され高い評価を得たものも複数存在している。そして、詳しくは次章にて述べるが、そういった人物画のうち複数の作品が写真を基にして描かれたことが判明している。《ファビア・ドレイク》が、それら同様に写真を基にして描かれたかは定かではない。また、肖像画というほどには人物の特徴や表情が明示されておらず、作品としてのサイズも他の同時期の全身肖像画と比較すれば小型である。しかしながら、その主題、色彩、キャンバスの形状といった複数の要素が、シッカートが 1930 年代までに描いてきた作品にリンクしており、様々な角度から彼の画業を「代表」する作品と言う事が出来るのではないだろうか。

しかしながら、こちらの作品は「画家の作品を真に代表するものではない」と、アカデミー側から受領を拒否されてしまっている。1934 年 3 月 20 日に書かれたアカデミー評議会の議事録には、この作品を拒否する決定について以下の通り書かれている。

リチャード・シッカート氏がディプロマ・ワークとして提出した油彩画《マクベス夫人を演じるファビア・ドレイク》は、熟慮の末、より代表的な作品を提出するよう氏に求めることが決定された。¹⁵

¹⁴ Baron, *Sickert: Paintings and drawings*, 548.

¹⁵ “An oil painting, ‘Fabia Drake as Lady Macbeth’, submitted by Mr. R. Sickert as his Diploma Work, was considered, and it was resolved that he be requested to submit some more representative work.” RAA/PC/1/26 (Royal Academy of Arts, Council minutes, vol. 26), 20 March 1934, 304

このような経緯でシッカートが再提出した《サルデーテ聖堂》がディプロマ・ワークとして認められた 1934 年 8 月 3 日の評議会議事録には、以下の通りの記述がある。

リチャード・シッカート氏がディプロマ・ワークとして提出した油彩画《サンタ・マリア・デッラ・サルデーテ聖堂、ヴェネチア》が承認された。¹⁶

どちらのディプロマ・ワーク候補作品に関しても、アカデミーの議事録には以上の通りに淡々と審議の結果が書かれているのみであり、これらの記述からはどのような理由で作品を承認するか否かが決断されたのかは全く判然としない。ただ、《ファビア・ドレイク》が非受理となった際には「より代表的な作品」の提出を求めるとあり、やはりディプロマ・ワークとなる作品は何らかの質が必要とされていたことが分かる。

以上のように、シッカートの《サルデーテ聖堂》は、画家の画業を「代表」するはずのディプロマ・ワークとしてふさわしいのか疑わしい特徴を持っている。むしろ、その前に候補として提出されていた《ファビア・ドレイク》の方が、ディプロマ・ワークに適している可能性すらあった。それにも関わらず、最終的には《サルデーテ聖堂》がアカデミーによって認定・収蔵された。史料から分かる端的な事実は、ロイヤル・アカデミーのディプロマ・ワークという自身の権威性に関わる重大な局面でシッカートが提出した作品は、当時から 30 年以上前に制作され、自身の最新の画風とも全く異なり、それでいてスクエアリング・アップの痕跡が浮かび上がったある意味で絵画として「不完全」とすら言える作品であり、そしてその作品がアカデミーに認可されてしまった、ということである。

3. 1935 年の夏季展覧会におけるシッカート

ここまで、シッカートの絵画に浮かび上がったグリッドを中心に、晩年に手掛けた連作《エコーズ》とそれにまつわる批評史、及びディプロマ・ワークとして提出した作品を論じた。《サルデーテ聖堂》が承認された翌年であり、シッカートがアカデミー正会員を辞任した年でもある 1935 年のロイヤル・アカデミー夏季展覧会に出展されたシッカートの作品にも、この時期の画家とアカデミーを考える上で決して無視できない特徴が見受けられる。

ロイヤル・アカデミーの夏季展覧会は、同組織がジョージ三世の名の元に創立された 1768 年の翌年以降毎年開催されている公募展である。アカデミーには創立当時から、現役芸術家の展覧会開催、無料の美術学校による若手芸術家への専門的訓練、生活が困難な芸術家の庇

¹⁶ “An oil painting, “Sta. Maria Della Salute, Venice”, submitted by Mr. R. Sickert as his diploma work, was accepted.”

Ibid., 3 August 1934, 341

護といった任務が与えられており、夏季展覧会はその一つ目に該当する。また、ロイヤル・アカデミーの資金は国家の援助ではなく商業活動による利潤から捻出されており、夏季展覧会の入場料やカタログの売り上げはアカデミーの重要な運営資金であった¹⁷。夏季展覧会は先述の通り公募展であり、提出された作品の展示可否はアカデミー会員によって組織された委員会によって判断されたが、この作品審査では非常に多くの作品が落選することによって知られている¹⁸。現在ロイヤル・アカデミーがウェブ上で公開している夏季展覧会のアーカイブサイト 'The Royal Academy Summer Exhibition: A Chronicle, 1769-2018' に準拠して、これから論じる 1935 年の夏季展覧会を例として挙げると、この年は 1113 人の芸術家が参加し 1756 点の作品が展示されたが、審査に出された作品のうち 85%、つまり一万点近い作品が落選したという¹⁹。

上記アーカイブサイトによれば、シッカートがアカデミー準会員に選ばれた翌年の 1925 年からアカデミーを辞任する 1935 年まで、彼の作品は毎年夏季展覧会に出展されていた。1935 年に出品されたシッカートの作品は合計 4 点である。その内訳は、前章で詳しく触れたディプロマ・ワークの《サンタ・マリア・デッラ・サルデーニャ聖堂、ヴェネチア》、この時期に多く制作されていた写真を基にした全身肖像画群の一部である《フェニックス・パークのミス・クリストフォリデス》(画像 10) と《キャッスルロス子爵》(画像 11)、そして現状詳細不明の《T.F. ティレル夫人の習作》である。一方で、同年に審査会へ提出された《ウィリアム・マックスウェル・エイトケン、初代ビーバーブルック男爵》(画像 12) は落選している。上記の写真を基にした全身肖像画群は、実業家・アートコレクターとして知られたカナダ人のジェームズ・ハメット・ダン卿 (Sir James Hamet Dunn, 1874-1956) がシッカートに依頼した自身と友人たちをモデルにした肖像画 12 枚に含まれるものである。バロンによれば、シッカートとダンの間で作品の納期等に関するトラブルがあり、その大半は完成しなかったという²⁰。ちなみに、シッカートがダン自身を描いた肖像画 (画像 13) はこの前年の 1934 年の夏季展覧会に出展されている。これらのうち《ミス・クリストフォリデス》において、シッカートは単に写真を用いて制作したということ以上の「イメージの複製」を行っている。

《フェニックス・パークのミス・クリストフォリデス》のモデルとなった女性はフルネームをマルシア・アナスタシア・クリストフォリデス (Marcia Anastasia Christoforides, 1909-1994) というイギリス人で、当時は肖像画の依頼主であったダン卿の秘書を務めており、その後彼の妻となる。夫の死後、先述の初代ビーバーブルック男爵こと、ダンの友人であり政

¹⁷ マリアン・スティーブンズ著、堀川麗子訳「ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ 1768~1910」富士美術館、静岡市美術館、東京新聞編『ロイヤル・アカデミー展』、東京新聞、2014 年、15 頁

¹⁸ Ibid., 23 頁

¹⁹ Robinson, Duncan., "1935 Exit Spencer", The Royal Academy Summer Exhibition, accessed 1 March 2025, <https://chronicle250.com/1935>

²⁰ Baron, Sickert: *Paintings and drawings*, 535

治家・経営者であったカナダ人のウィリアム・マックスウェル・エイトケン (William Maxwell Aitken, 1879-1964) の妻となることでも知られている。

バロンによれば、クリストフォリデスとエイトケンを描いた二枚の肖像画は、背景に《エコーズ》の一部がそのまま転用されているという²¹。つまりは、《エコーズ》を仲介してイメージの「引用の引用」が行われているのである。ただし、クリストフォリデスの肖像画はその背景に確かに《エコーズ》が転用されているのだが、エイトケンの肖像画はその背景に一致する《エコーズ》が判明しておらず、またバロンがそう述べている根拠も現時点では不明である。

画像 14 は、《エコーズ》の一枚であり、《フェニックス・パークからのダブリン（フランチェスコ・サージェントからの引用）》という作品である。一方画像 15 は、シッカートがその元としたヴィクトリア朝時代のイラストレーションである。画像を比較すると、多少のディテールは変更されているものの、シッカートは元となった作品の構図をほぼそのままトレースし、油彩画としてリメイクしていることが分かる。これは《エコーズ》の典型的な特徴である。また、《エコーズ》には元の作品から全く異なるタイトルが付けられている例が散見されるが、こちらに関しては元のタイトルをそのまま用いている。この《エコーズ》のタイトルにあるフランチェスコ・サージェントという人名はシッカート自身がつけたタイトルのままであるが、近年の調査によって、このフランチェスコ・サージェントという人名はシッカートの間違いであり、正確な画家の名前はジョージ・フレデリック・サージェント (George Frederick Sargent, 1811-1864) であって、フランチェスコはその息子であると判明している²²。

この風景は、タイトルの通りダブリン市街から 3 キロメートルほど離れた場所にあるフェニックス・パークという公園からダブリンを見渡した景色であると考えられる。画面左端に見える塔はウェリントン記念碑であり、こちらはウェリントン公爵のアーサー・ウェルズリー (Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington, 1769- 1852) が 1815 年のワーテルローの戦いでナポレオンに勝利したことを記念し建てられた、ヨーロッパ最大のオベリスクである。この記念碑を目印にシッカートによる二枚の作品を比較すると、構図にアレンジが加えられてはいるが、確かに肖像画の背景は《エコーズ》の一部を転用したものであることが分かる。(画像 16、17)「なぜクリストフォリデスの肖像画の背景にダブリンの景色を選んだのか」という問いは残るが、それはまた別の機会に論ずることとする。

このように、《ミス・クリストフォリデス》は《エコーズ》を経由して既存のイラストレーションを二重に引用した絵画なのである。そしてシッカートは、そのように「引用の引用」

²¹ Ibid., 535-536

²² “Is this one of Sickert's Echoes? Is it 'Margate in the Time of Turner'?", Art UK, last modified 17 Feb 2017, <https://www.artuk.org/artdetective/discussions/discussions/is-this-one-of-sickerts-echos-is-it-margate-in-the-time-of-turner/group/south-east-england-artists-and-subjects>

である背景が描きこまれた絵画を、自身がアカデミー正会員という権威に選ばれた翌年の 1935 年に夏季展覧会に出品していた。

一方で、エイトケンの肖像画に関しては、シッカートとエイトケンの書簡のやり取りからこの作品がエイトケンからシッカートへ提供された写真を基にした肖像画であることが判明しており²³、完成した肖像画では基の肖像写真（画像 18）から背景が変更されていることも確かだが、「背景に差し替えられた《エコーズ》」がどの作品なのかは現状判明していない。また、この肖像画を接写した画像 19、20 を見ると分かるように、本稿で何度も言及したスクエアリング・アップのグリッドが複数個所に残されており、この作品には原典となったイメージが存在することが明確に主張されている。

夏季展覧会の規則を参照すれば、シッカートのこれらの作品には明確な問題がある。1935 年のアカデミー夏季展覧会カタログに掲載された芸術家へ向けた注意書きのページを見ると、明確に「あらゆる複製品」は承認されないと記述されているのである。以下はその引用である。

5. 受理できない作品 — ロンドンで既に公に展示された作品、あらゆる複製品（エナメル画、未発表のメダルからの捺印は除き、その場合は元のデザイナーの名前を明記すること）、自然史に関する対象の単なる写生、船舶やその他の無生物の写実的な模型（建築物の模型は除く）、油彩によるヴィネット・ポートレート、出版から 12 ヶ月経過したエングレーヴィングやエッチング、以上のものは受領しない。写真を基にした細密画は提出しないこと。物故作家の作品は、逝去日から 12 ヶ月以内のものに限る。²⁴

この作品はここでいう「細密画」には該当しないが、規則の上では写真を基にした作品には制限が存在した。項目全体を読んで分かるのは、夏季展覧会においては何らかの形で既存のイメージを複製した作品に広く制限が加えられていたということである。このルールは前年に出版されたカタログにも全く同様の文章が掲載されており、この年に突然できた規則ではない。そのため、この時点でアカデミー準会員として 10 年間も活動していたシッカー

²³ Sickert, Walter., The Letter to Baron Beaver Brook, in Correspond with Lord Beaverbrook, BBK C/296, The National Archive, written in 15, December 1934

²⁴ 5. Works Inadmissible.-No Works which have been already publicly exhibited in London; no Copies of any kind (excepting Paintings in Enamel, and Impressions from unpublished Medals, in which case the name of the original Designer must be specified); no mere Transcripts of the objects of Natural History; no realistic models of ships or of other inanimate objects, except architectural models of buildings; no Vignette Portraits in Oil; and no Engravings or Etchings that have been published twelve months, can be received. Miniature Paintings over a photographic basis should not be sent. Works by deceased artists are admissible only within twelve months from the date of decease.

The Exhibition of The Royal Academy of Arts 167, William Clows and Sons Limited, 1935, 7.

トがこの一文を知らないとはまず考えられない。

つまりシッカートは、他人が描いた既存のイメージを《エコーズ》としてまず引用・発表し、更にそれを背景として「再引用」した肖像画を制作した。そして、規則を知らないとは考えられない状況でアカデミー夏季展覧会というイギリス画壇における権威にそれを提出し、しかもそれが選考を通過して展示されてしまったのである。まずこの事実自体が、アカデミーに対するシッカートの挑発的な姿勢の表れであると考えることが出来る。一方で、《エコーズ》とフライの理論の親和性も考慮するならば、《エコーズ》を経由して既存のイメージを再引用した《フェニックス・パークのミス・クリストフォリデス》は、アカデミーというモダニストが敵視した組織の中で、シッカートが彼らの理論を実行していたと考えることはできないだろうか。

終わりに

ここまで、《エコーズ》とフライが述べていた理論の親和性を前提として、1934～35 年にシッカートがロイヤル・アカデミーに提出・発表した作品を論じてきた。シッカートは自身のディプロマ・ワークや夏季展覧会の出展作品を通して、イメージを転写した痕跡であるスクエアリング・アップのグリッドが浮かび上がった作品や、《エコーズ》を経由して既存イメージの「引用の引用」を行った作品を、イギリス画壇の権威であるアカデミーで繰り返し発表していた。そしてそれらの作品は、アカデミーの慣例や規則に明確に反する可能性があるものであった。これらの事実は、まずシッカートが「既存のイメージから作品を制作する」という自身のメソッドに絶対的な自身を持っていたことを示す。また、それらの作品がアカデミーの審議を通過してしまったことにより、芸術作品に対するアカデミーの判断基準や慣例、規則の形骸化がシッカート自身の手によって暴かれていたのである。そして、《エコーズ》とフライが唱えた親和性を鑑みるならば、シッカートの行動は画家がアカデミーという権威の内側で挑発的にモダニストの理論を作品に取り入れていた、と理解することができる。つまり、本稿で論じてきたシッカートとアカデミーの間で起きた一連の出来事は、アカデミーの芸術作品に対する判断基準や慣例、規則の形骸化を暴くシッカートの挑発的かつ批評的な行為がもたらした結果であると言える。

本論文の執筆に際し、ご尽力くださったロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ及び同組織のマーク・ポメロイ氏、ローラ・ヴァレンタイン氏、ジェニファー・カミッレーリ氏、静岡県立美術館及び同館の植松篤氏、新田建史氏に深く御礼を申し上げます。

I would like to express my sincere gratitude to the Royal Academy of Arts and Mark Pomeroy, Laura Valentine, and Jennifer Camilleri of the same organisation for their assistance in the writing of this paper.

本稿は、公益財団法人鹿島美術財団の「2023 年度 美術に関する調査研究助成」による研究活動の成果を基に執筆したものです。



【画像 1】

ウォルター・リチャード・シッカート

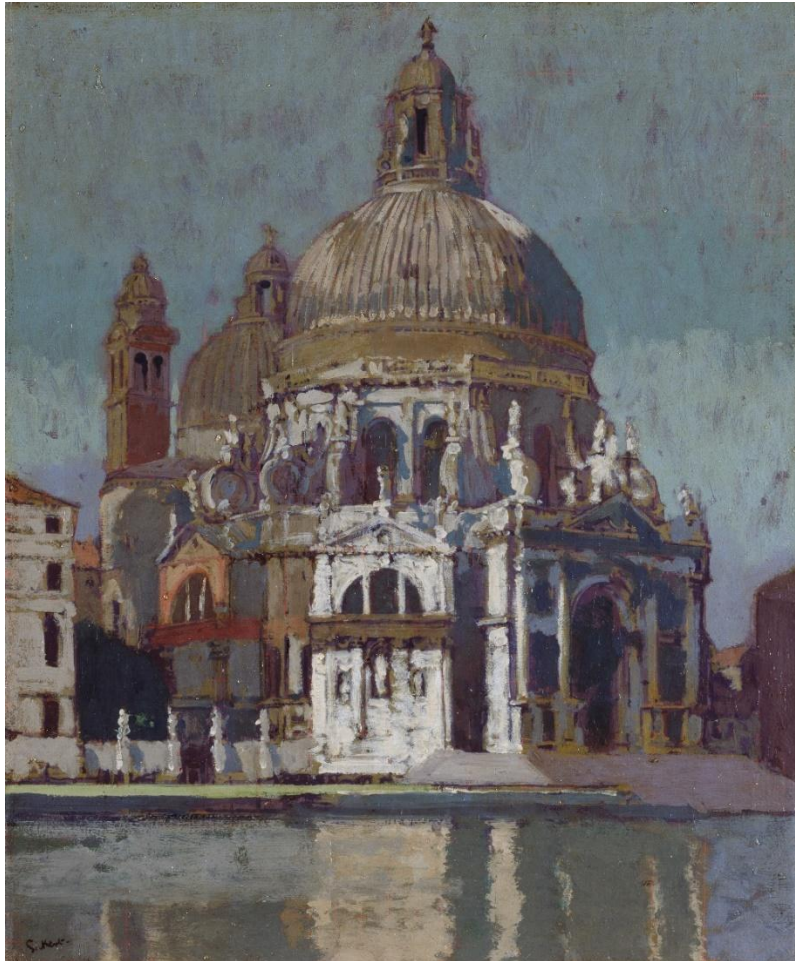
《内覧会（ジョージ・ボワーズからの引用）》

1930 年頃、油彩・キャンバス、イギリス政府アートコレクション所蔵



【画像 2】

同作品の中央寄り右下部分に浮かび上がったスクエアリング・アップのグリッド



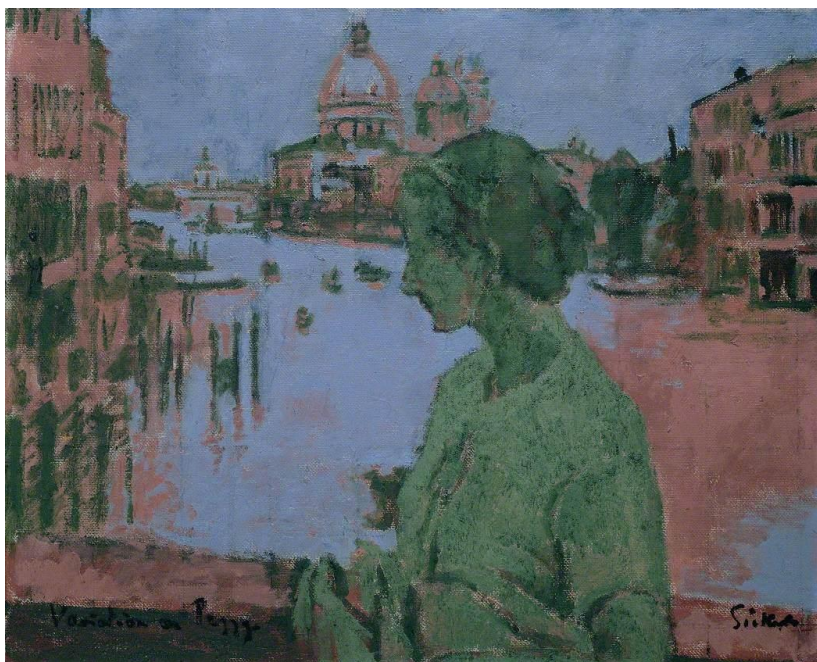
【画像 3】

ウォルター・リチャード・シッカート

《サンタ・マリア・デッ
ラ・サルデーテ制度、ヴェ
ネチア》

1901 年頃、油彩・キャン
バス、ロイヤル・アカデ
ミー・オブ・アーツ所蔵

Reproduced courtesy of
Royal Academy of Arts,
London

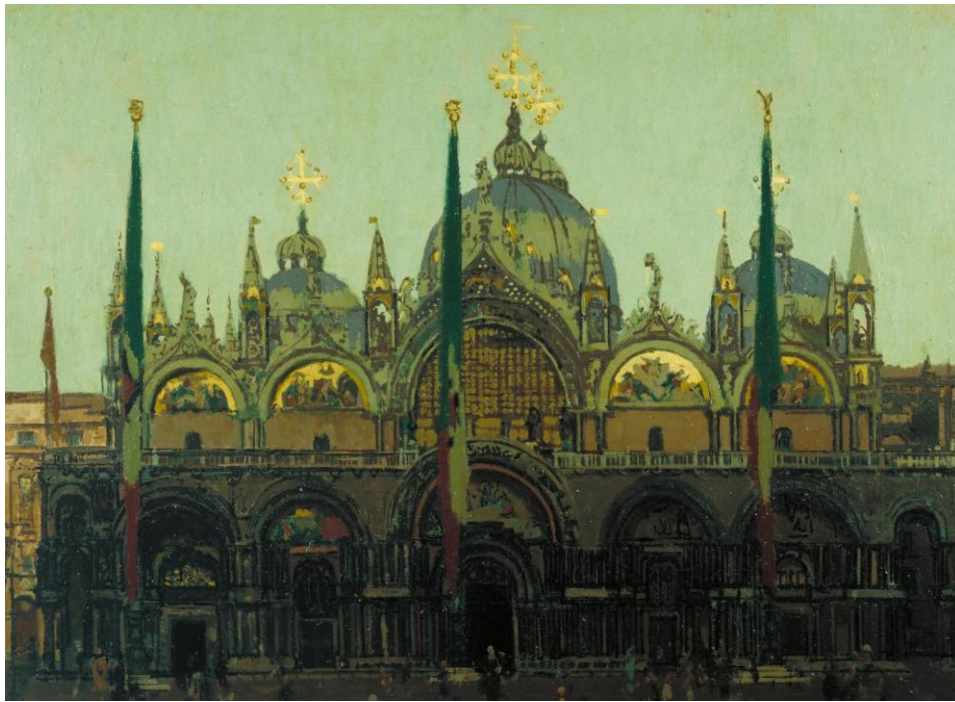


【画像 4】

ウォルター・リチャード・シッカート

《ペギーのヴァリエー
ション》

1934 年頃、油彩・キャン
バス、テート・ギャラリ
ー所蔵

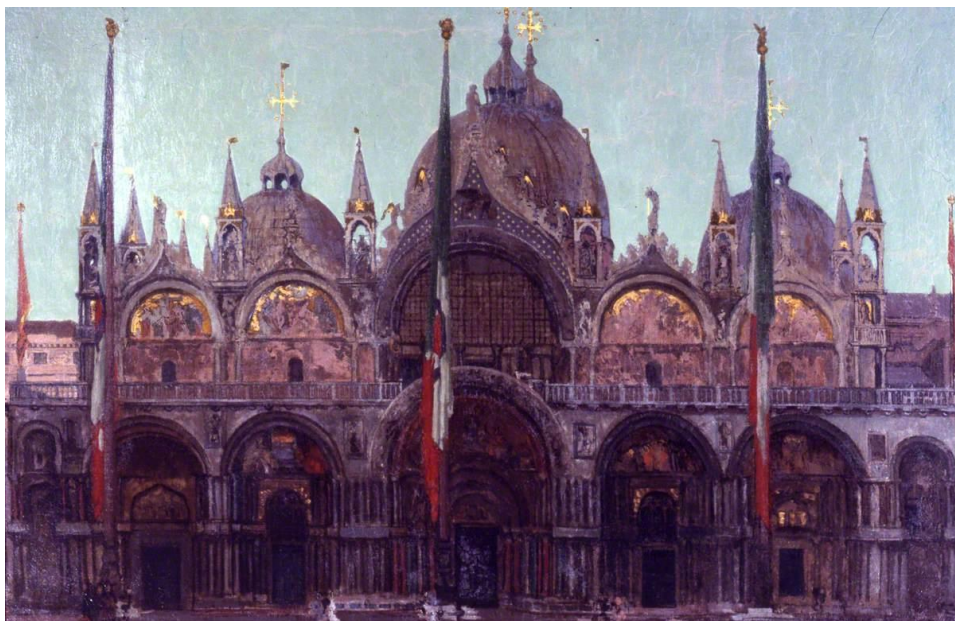


【画像 5】

ウォルター・リチャード・シッカート

《サン・マルコ寺院、ヴェネチア（我が福音書記者マルコよ、汝に平安を）》

1896 年、油彩・キャンバス、テート・ギャラリー所蔵

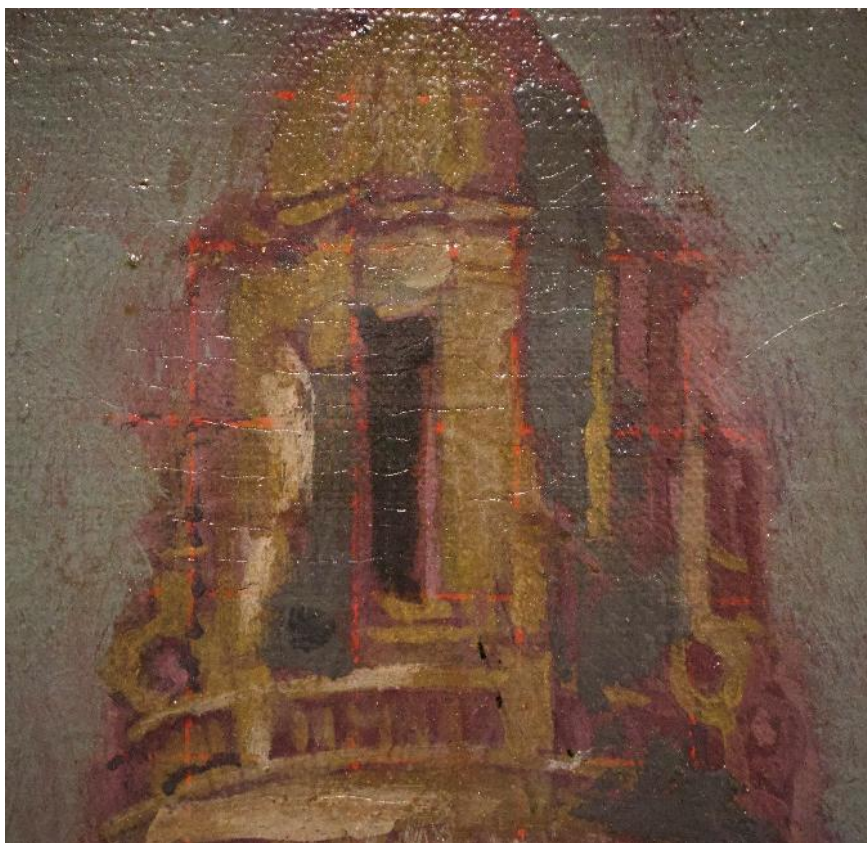


【画像 6】

ウォルター・リチャード・シッカート

《サン・マルコ寺院、ヴェネチア》

1896～7 年頃、油彩・キャンバス、ブリティッシュ・カウンシル所蔵



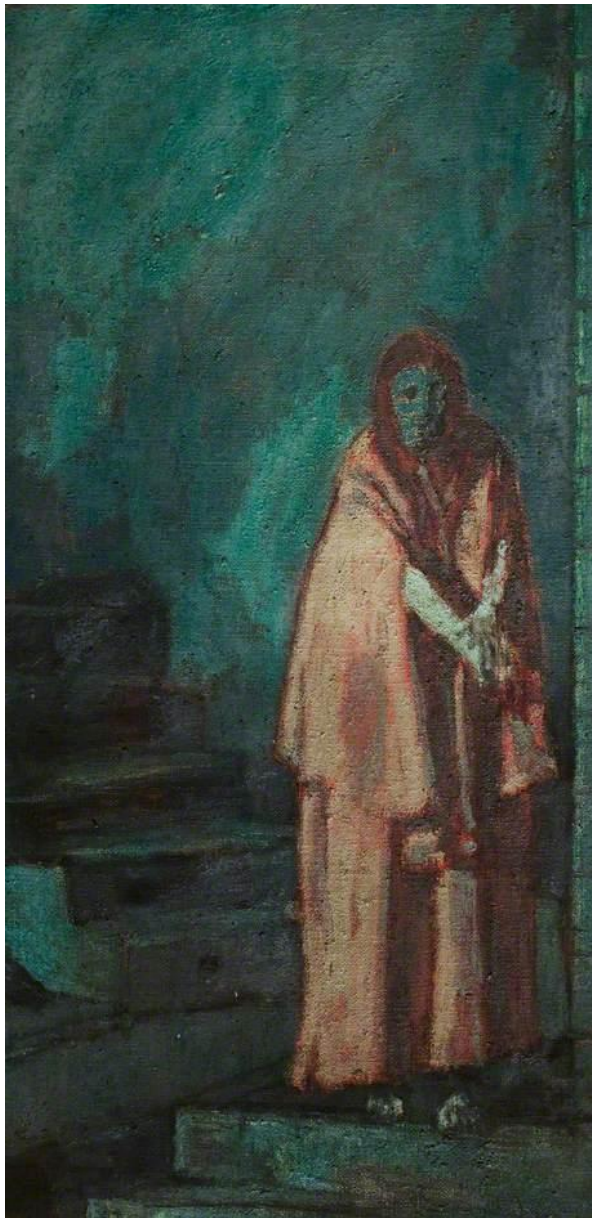
【画像 7】

《サンタ・マリア・デッラ・サルーテ聖堂、ヴェネチア》尖塔部分 Reproduced courtesy of Royal Academy of Arts, London



【画像 8】

《サンタ・マリア・デッラ・サルーテ聖堂、ヴェネチア》中央左下部分 Reproduced courtesy of Royal Academy of Arts, London



【画像 9】

ウォルター・リチャード・シッカート

《マクベス夫人を演じるファビア・ドレイク》

1933 年頃、油彩・キャンバス、ロイヤル・シェイク
スピア・シアター所蔵



【画像 10】

ウォルター・リチャード・シッカート

《フェニックス・パークのミス・クリストフ
ォリド》

1935 年、油彩・キャンバス、ビーバーブルッ
ク・アート・ギャラリー所蔵

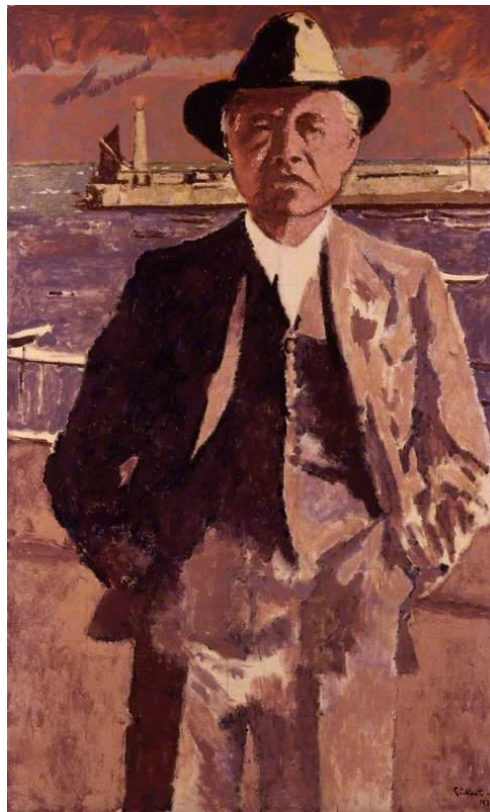


【画像 11】

ウォルター・リチャード・シッカート

《キャッスルロス子爵》

1935 年、油彩・キャンバス、ビーバーブルック・アート・ギャラリー所蔵

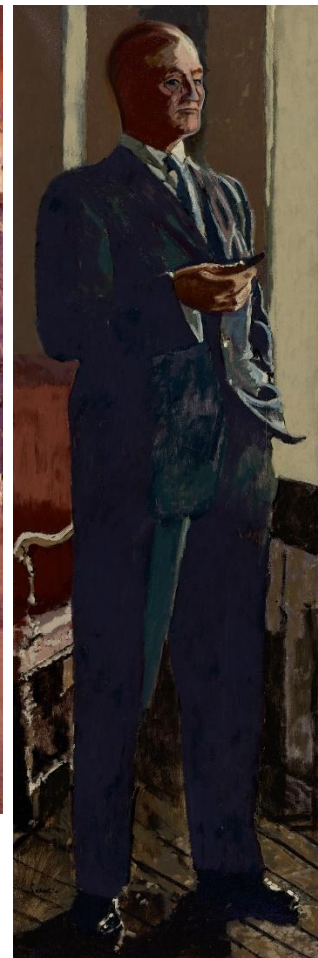


【画像 12】

ウォルター・リチャード・シッカート

《ウィリアム・マックスウェル・エイトケン、初代ビーバーブルック男爵》

1934-5 年、油彩・キャンバス、ナショナル・ポートレート・ギャラリー所蔵

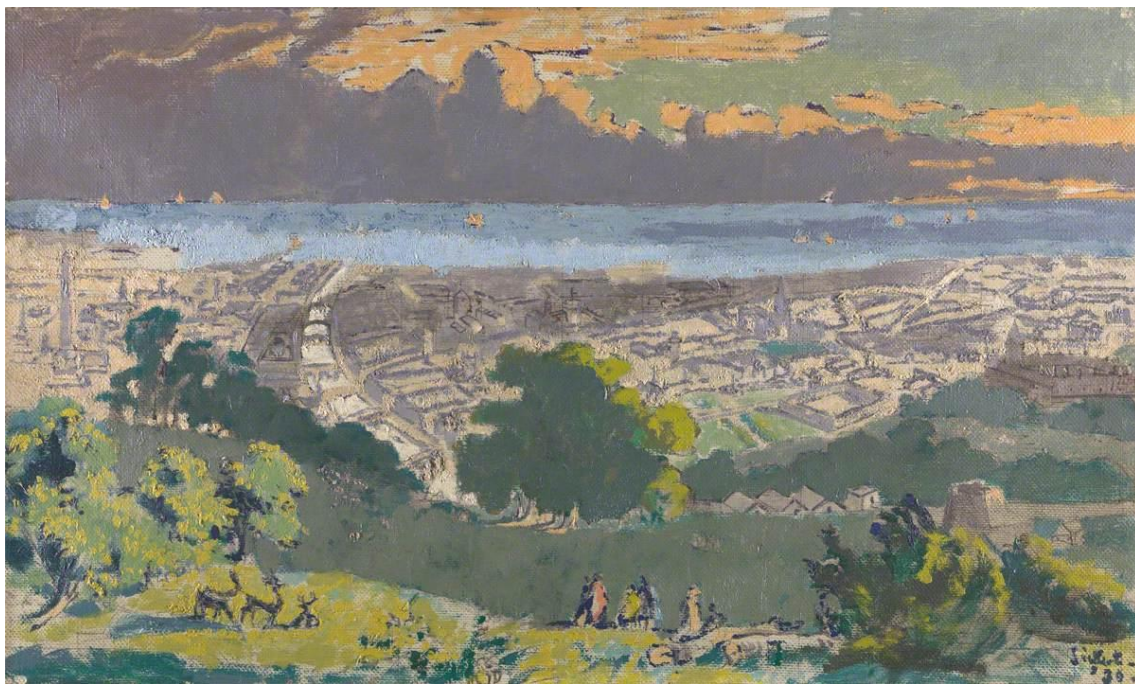


【画像 13】

ウォルター・リチャード・シッカート

《ジェームズ・ダン卿》

1934-5 年、油彩・キャンバス、ビーバーブルック・アート・ギャラリー所蔵



【画像 14】

ウォルター・リチャード・シッカート

《フェニックス・パークからのダブリン（フランチェスコ・サージェントからの引用）》

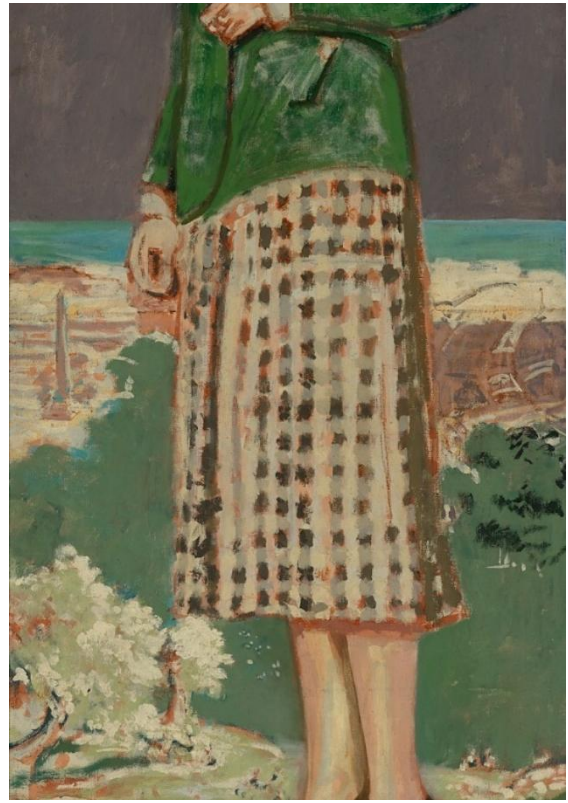
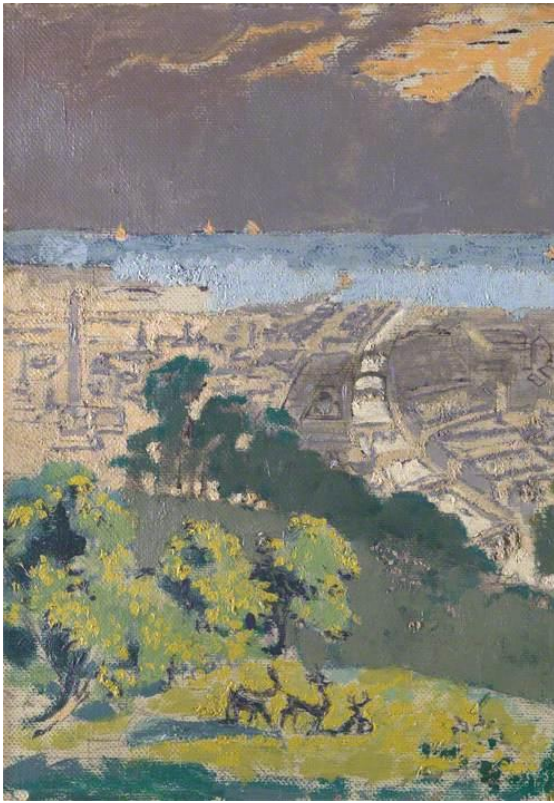
1930 年頃、油彩・キャンバス、イェール・ブリティッシュ・アート・センター所蔵



【画像 15】

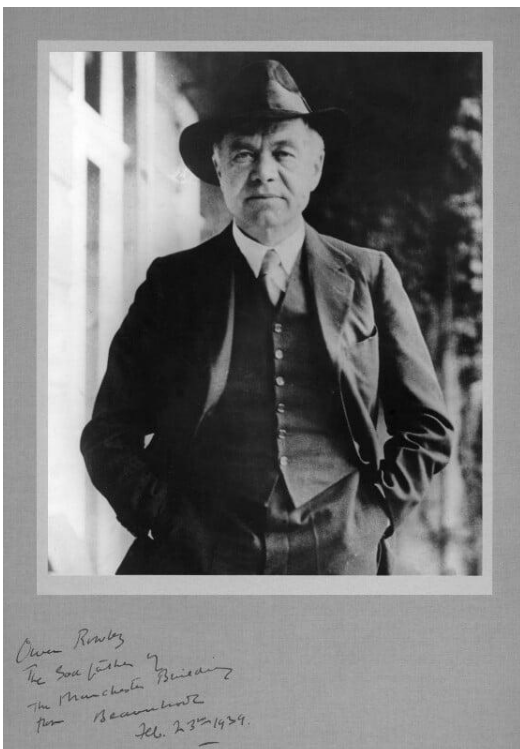
ジョージ・フレデリック・サージェント 《フェニックス・パークからのダブリン》

ロンドン・ジャーナル 1849 年 9 月 1 日号 409 頁に掲載



【画像 16、17】

《フェニックス・パークからのダブリン（フランチェスコ・サージエントからの引用）》と、《フェニックス・パークのミス・クリストフォリド》の比較

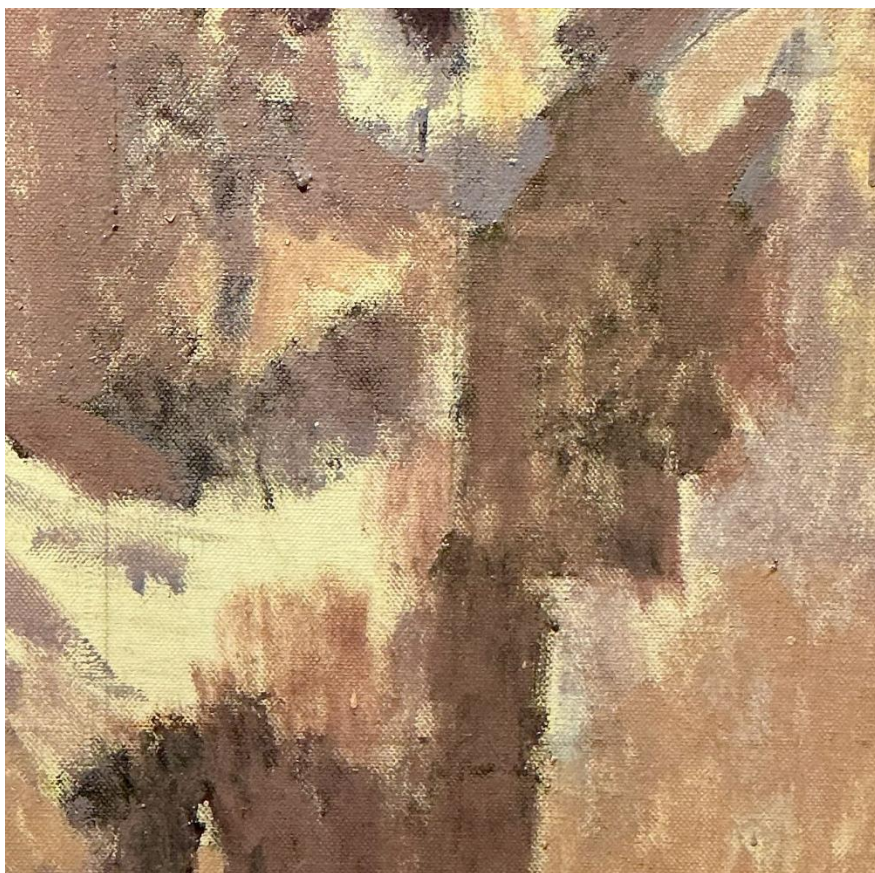
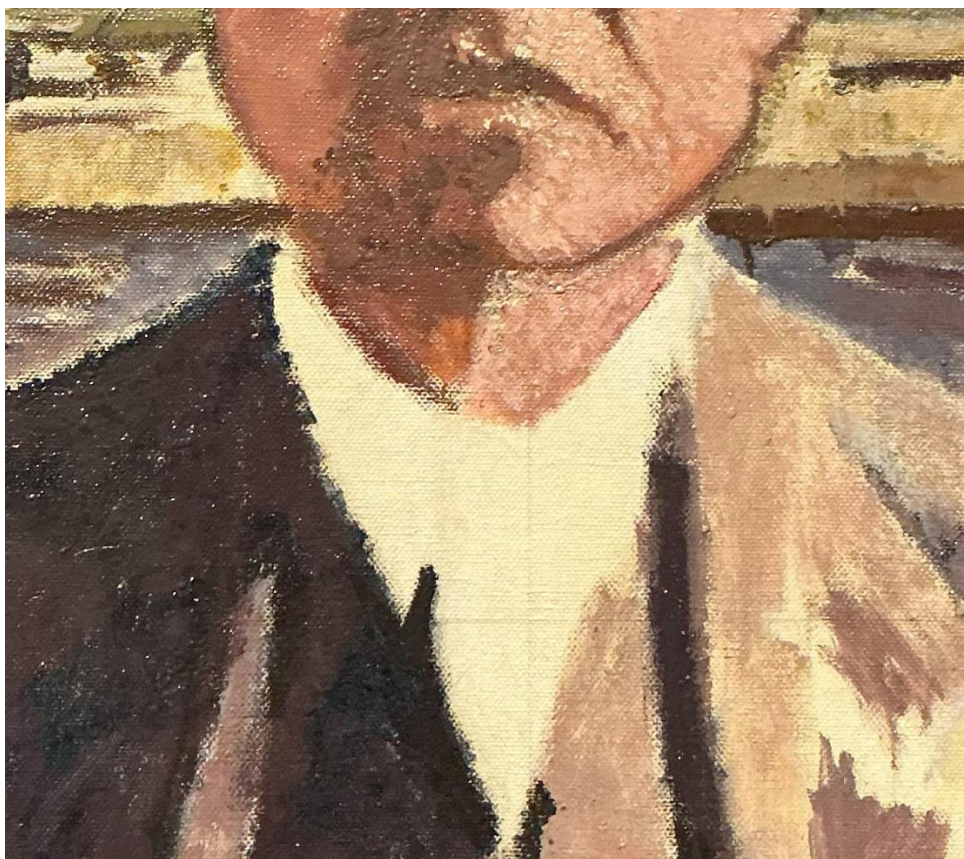


【画像 18】

《ウィリアム・マックスウェル・エイトケン、初代バーバーブルック男爵》

撮影者不明、銀塩プリント

ナショナル・ポートレート・ギャラリー所蔵



【画像 19、20】

《ウィリアム・マックスウェル・エイトケン、初代ビーバーブルック男爵》のグリッドが浮かび上がっている部分