



[PL.11]

エドガー・ドガ《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング、27.0×23.7cm、横浜美術館蔵

Edgar Degas *Mary Cassatt at the Louvre, Museum of Antiquities*, 1879-80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, etching, 27.0×23.7cm, Yokohama Museum of Art

研究ノート

エドガー・ドガ 《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》

沼田 英子

エドガー・ドガ（1834-1917）は印象派の中核となった画家の一人であるが、版画にも高い関心を持ち実験的な作品を制作していたことは、生前には一部の人々にしか知られていなかった。没後、アトリエの遺品の中から多くの版画が発見され、1918年11月の売り立てに400点あまりが出品されたことから広く注目されるようになった。

本稿で論じる《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》（PL.11、fig.1）は、ドガが生前に発表した4点の版画作品のうちの1点であり、ドガの版画を代表する重要な作品と考えられている^[1]。

本作については、同じ人物を異なる場面設定で組み合わせた版画やパステル画のヴァリエーションが存在するほか、関連する複数の素描が現存している。また、多くのステート（段階刷り）が残されていることや、画家が題名やモデルを明らかにしていないこと、本作を掲載予定だった版画雑誌『昼と夜』が未刊に終わったことなど、複雑な要素が絡み合っており、この作品の研究を難しくしている。そのため、これまでは主にこれらの複雑な事項を整理して、制作過程を解明する研究が中心に行われてきた。本稿では、基礎研究として当館が所蔵するシートを観察し、先行研究を参照しつつ主題と制作過程の両面から作品を考察したい。



fig.1
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング、27.0×23.7cm、横浜美術館蔵
Edgar Degas
Mary Cassatt at the Louvre, Museum of Antiquities, 1879-80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, etching, 27.0×23.7cm, Yokohama Museum of Art

当館所蔵の作品データ

所蔵品番号 92-PRF-016

作品名：「ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット」(*Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities*)

制作年：1879-80

技法・材質：ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング^[2]

支持体：レイド紙^[3]

寸法：27.0×23.7cm（プレート・サイズ）、35.5×27.0cm（シートサイズ）

マージンの記載：右下に水性赤インクのアトリエ・スタンプ（ATELIER ED. DEGAS）14×22mm：Lugt 657^[4]

マージン左下に鉛筆による記載：Au Louvre. Musée des Antiques^[5]

マージン右上に鉛筆による記載：LD30^[6]

カタログ・レゾネ：Delteil 30^[7], Adhémar 53^[8], Reed & Shapiro 51^[9]

来歴：本作品は、版画研究家でコレクターの小島烏水（1873-1948）の旧蔵品で、烏水が横浜正金銀行員としてサンフランシスコおよびロサンゼルスに赴任していた1915年から1927年の間に収集したことがわかっている。烏水は、滞米中に西洋版画600点余りを収集し、体系的なコレクションを築いた。烏水が本作を入手した経路は不明であるが、彼は滞在地の古書店や画廊から直接購入したほか、ボストン、ニューヨーク、ロンドンの書店や古書店からカタログをもとに作品を購入しており、本作品も同様の方法で入手したと考えられる。烏水は、1927年に帰国し、翌年4月に収集した西洋版画のうち356点を紹介する「小島烏水蒐集 泰西創作版画展覧会」を東京朝日新聞社屋で開催した。本作品はその展覧会に出品され、245番としてカタログに掲載されている^[10]。作品は、烏水の没後、次男の小島豊氏の手に渡り、1992年に同氏から当館が購入した。

作品の題名について

この作品は、ドガ自身が題名をつけておらず、また広く知られるようになったのは画家の没後であったため、これまでに様々な題名で呼ばれてきた。2020年1月現在、オンライン上で公開されている世界各地の美術館のこの版画のタイトルを調べたところ、次の三つが確認された。

1. ルーヴル、考古館にて (*In the Louvre, Museum of Antiquities / Au Louvre: Musée des Antiques*)

ロイズ・デルテイユのカタログ・レゾネ（1919）によるタイトル。19世紀後半第2帝政期のルーヴル美術館は、13のmuséeで構成されていた。古典古代の美術品が展示されていた部門は考古館（musée des Antiques）と呼ばれており、このタイトルはその慣用的な呼称に従ったものと思われる。

このタイトルは、現在あまり使われておらず、アメリカ議会図書館、アルベルティーナ美術館、デン・ハーグ市美術館、大英博物館などで採用されている。フランス国立美術史研究所図書館（INHA）は、カサットの名前を最後に加え、*Au Louvre, Musée des Antiquités, Mary Cassatt* としている。大英博物館では3 (*Mary Cassatt at the Louvre, the Etruscan Gallery*) も併記している。

2. ルーヴル美術館のメアリー・カサット、考古館

(*Mary Cassatt at the Louvre, Museum of Antiquities / Mary Cassatt au Louvre, Musée des Antiques*)

ジャン・アダマールのカタログ・レゾネ（1986）によるタイトル。デルテイユのタイトルの冒頭にメアリー・カサットの名前を加えている。このタイトルを採択している美術館はあまりない。フランス国立図書館とサンフランシスコ美術館およびクラーク美術館（1971.42）で採択されているのが確認できただけである。サンフランシスコ美術館では、フランス語はこのタイトルを採用しているが、英語では3のタイトルを採択している。クラーク美術館は2点所蔵しているが、所蔵品番号1955.1407のシートは、3 (*Mary Cassatt at the Louvre, the Etruscan Gallery*) で登録されおり、統一されていない。

3. ルーヴル美術館のメアリー・カサット、エトルリア・ギャラリー

(*Mary Cassatt at the Louvre, the Etruscan Gallery*)

スー・ウェルシュ・リードとバーバラ・シャピロー監修による「ドガ：版画家としての画家」展（1984）図録^[11]でつけられた英語のタイトル。冒頭にカサットの名前を加え、デルテイユのタイトルの“考古博物館 *Musée des Antiques*” の部分をより詳細に、エトルリア・ギャラリーと伝えている。

メトロポリタン美術館、シカゴ美術館、ボストン美術館、ワシントン・ナショナルギャラリー、ポートランド美術館、ブルックリン美術館、クリーブランド美術館、クラーク美術館（1955.1407）など多くのアメリカの美術館およびアムステルダム国立美術館ではこの題名を採択している。

小島烏水『泰西創作版画展覧会』のカタログでは《ルーヴル考古館》と題されている。作品のマージン左下に鉛筆で記された*Au Louvre - Musée des Antiques*の日本語訳と考えられる。これは、デルテイユのタイトルと一致するもので、同じ筆跡の記載がクラーク美術館所蔵の作品（1955.1407）にも認められることから、烏水が入手する前から描かれていたものと考えられる。

なお、横浜美術館では、1992年に作品を収集した際に「ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット」という題名で登録された。これは、烏水のカタログのタイトルを尊重しつつカサットの名前を加え、日本語として読み易く整えたものである。

なお、本論では当館以外に所蔵されているシートについても日本語では当館同様《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》と表記し、外国語表記は所蔵館の表記通りとする。

主題について

この作品の主題はルーヴル美術館で作品を鑑賞する女性たちである。1870年代から80年代にかけて、印象派の多くの画家たちと同様、ドガは都市に暮らす人々の生活をありのままに描くことを制作の中心テーマとしていた。彼は、踊り子や洗濯女、娼婦など、貧しい女性たちを描く一方、家族や親戚、友人やその妻などをもモデルに、ブルジョワ階級の人々の肖像を風俗画風に描いた。美術館巡りをするブルジョワたちは、当時の風俗画の人気の画題の一つであり、同時代の風刺雑誌の挿絵にしばしば登場し（fig.2）、ジェームス・テイソも愛人キャサリン・ニュートンをモデルに美術館を舞台とする作品を描いている（fig.3）。ドガは、1879年から85年の間にかけてこのテーマに集中的に取り組み、ルーヴル美術館の考古展示室を舞台とする本作以外に、同美術館の絵画展示室を舞台として、1点の版画（fig.11）、パステル画（fig.12）を含む10点の素描、2点の油彩画を制作した^[12]。



fig.2
ベルタル
「これはウォルトのドレスですわね。私、この
恰好を知っておりますもの。」
『我らの時代の喜劇』第2巻より、E.ペロン、
1874年
Bertall
Quand je vous dis que c'est une robe
chez Worth, je reconnais la touche.
La Comédie de notre temps, vol. 2,
E. Plon et cie., Paris, 1874



fig.3
ジェームス・テイソ
《ルーヴルにて》
1879-1880年頃、鉛筆、水彩、
22.2×41.3cm、個人蔵
James Tissot
At the Louvre
c.1879-1880, Pencil,
watercolor,
22.2×41.3cm,
private collection

この作品では、展示室の大きなガラスの展示ケースの前に立つ後ろ姿の女性を画面右側に、ベンチに座って本を両手に広げ、ケースの方を振り返る女性を左手前に描いている。薄暗い室内に窓から差し込んだ光が、ガラスケースに反射して作り出す複雑な陰影が、アクアチントの微妙なトーンで描き出されている。

右側の女性は、つば付きの帽子を被り、ウエストを絞った大きな襟付きの上着にバスル・スカートという日中用の外出着で、雨傘をステッキ代わりにして立っている。左側の女性はコートのような丈の長い上着を着て、裾に明るい色のテープと飾りボタンのついたプリーツスカートという装いで描かれている。右の女性のボリュームを抑えたバスルは、1870年代後半に流行したスタイルである。女性たちの顔は描かれていないが、流行のファッションや上品な身のこなしで、上流階級の女性たちが美術館で作品を鑑賞している情景ということがわかる。

彼女たちが見ているのは、現在もルーヴル美術館に展示されている紀元前520-510年頃にエトルリアのチェルヴェテリで作られたテラコッタ製の棺《チェルヴェテリの夫妻の棺》である (fig.4)。これは、遺灰を収める埋葬記念碑と考えられており、上部には、寝台に身を横たえた姿の夫婦の像が載せられ、夫は優しく妻の肩を抱き、妻は夫の手の上に香油を垂らす埋葬の儀式を表している。この棺は、1845年に古代カエレのチェルヴェテリの墓所から発見され、1861年にナポレオン3世の手によってルーヴル美術館に収集されたという^[13]。アルカイックな芸術は、当時はまだ珍しく、死後もなお仲睦まじい夫婦の姿をかたどったこのロマンティックな棺は、大いに話題になったものと思われる。



fig.4

《チェルヴェテリの夫妻の棺》

紀元前520-510年頃

テラコッタ、彩色、1.11×1.94×0.69m、ルーヴル美術館蔵

The "Sarcophagus of the Spouses"

BC.520-10

Terre cuite polychrome

H. : 1.11 m. ; l. : 1.94 m. ; L. : 0.69 m.

Musée de Louvre; CP5194

© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau / distributed by AMF

描かれた人物について

この作品は、立っている人物は後ろ姿で、座っている人物は帽子と本で顔が隠れるように描かれ、モデルが特定できないという珍しい構成になっている。ドガ自身もモデルについて何も言及していないため、二人の女性が誰なのかが、しばしば議論的になってきた。

美術史家のポール＝アンドレ・ルモワヌが、本作の関連作品《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、絵画展示室》(fig.11)について、1912年「雨傘にもたれて立つ後ろ姿の人物は、彼（ドガ）の弟子のカサット嬢がルーヴルで絵画を見ているところだ」と述べていることから、ドガの生前から、モデルがカサットだと気づいていた人も多かったのではないかと指摘される^[14]。カサットはドガの数多くの作品でモデルを務めたとも言われるが、本人はそのとについて沈黙を貫いていた^[15]。しかし、カサット本人が晩年に親友ルイジーヌ・ハヴマイヤーに宛てた手紙の中で、「ドガの“ルーヴルで傘にもたれて立つ女性”のためにポーズした」^[16]と述べていることから、立っている人物のモデルがカサットであることは間違いないとされている。また、座っている人物は常に行動を共にしていた姉のリディアだと考えられる。カサットはドガに誘われて第4回以降の印象派展に参加し、作品についての助言を受けるなど交流を続けていた。また、当時、二人は近くにアトリエを構えていた。特にこの作品を制作した1879年から1880年にかけては、版画技法の研究や雑誌の刊行の

ため、カサットは、仲間たちとドガのアトリエで制作することも多かったといわれる。この時期の二人の親しい関係から、カサットがドガの作品のモデルとなることがあっても不思議はない。

それでは、なぜドガはカサットを後ろ姿で描いたのだろうか。考えられる理由の一つは、カサットが正面から描かれることを望まなかった可能性である。カサットは、写真に撮られることを好まなかったといわれ、彼女の肖像画も、1点の自画像の他にはドガが描いた1点 (fig.5) が知られているのみである。その肖像画も自分の没後に親族の手元に残らないよう、晩年には自分がモデルであることを伏せて海外に売却しようとした^[17]。彼女は、没後の評判をコントロールするため、ドガとの手紙をはじめセルフイメージにそぐわないものは処分したといわれている^[18]。また、カサットは、ドガの「帽子屋」のシリーズのうち何点かでも名前を伏せてモデルとなった。この件についても彼女は、晩年ルイジヌ・ハヴマイヤーに、「ごく稀に、ドガが動きを捉えるのに苦労しているときや、職業モデルが彼の考えの通りにポーズできないときに、モデルとなったことがある」と告白している^[19]。

つまり、本作においても、カサットは、「美術館で鑑賞する知的な都会の女性」というイメージをドガが具現化するためにポーズをとって協力したが、匿名にすることが条件だったのではないかと推察されるのである。

もう一つの理由は、しばしば指摘されてきたように、ドガの友人であった評論家のエドモン・デュランティが提唱した「後ろ姿は、その人の性格や年齢、社会的地位を表す」^[20]という考えにドガが共感していたとされる点である。ドガは、1870年代にデュランティの影響を受けて、人物の服装や身振り、場面設定などによって対象の内面を描き出す、心理的肖像画を制作しようとしていたといわれる^[21]。ドガは、カサットを取って後ろ姿で捉え、最新のファッション、女性用のパラソルではなく男性用の雨傘をステッキがわりにしたスタイリッシュな立ち姿、美しい身体の曲線によって、知性や洗練された趣味、自立性などの内面性を備えた、近代的な都会の女性像を描き出そうとしたといえるだろう。また、ルーヴル美術館という場面設定もカサットの心理描写に関わっていると指摘される^[22]。当時、カサットのような上流階級の女性が自由に出入りできる場所は限られていたが、ルーヴルは女性が自由に出入りできる場所だった。また、画家たちが男女の別なく仲間と芸術について情熱的に語りあうことができる場でもあった。ドガは、画家としてのカサットに近代的な自立する女性像を見出し、彼女のアイデンティティを象徴するルーヴルを場面として選んだと考えられるのである。つまり、ドガは、匿名性のある後ろ姿によってメアリー・カサットの心理的肖像画を描こうとしたといえるのではないだろうか。



fig.5
エドガー・ドガ
《メアリー・カサットの肖像》
1880-1884年、油彩、カンヴァス、
73.3×60cm、ワシントン・ナショナル・
ポートレートギャラリー蔵
Edgar Degas
Mary Cassatt
c.1880-1884, Oil on canvas, 73.3×60cm,
National Portrait Gallery, Smithsonian
Institution; gift of the Morris and
Gwendolyn Cafritz Foundation and the
Regents' Major Acquisitions Fund,
Smithsonian Institution

雑誌『昼と夜』とドガの版画制作

この作品は、版画雑誌『昼と夜 (Le Jour et la nuit)』に掲載するために制作され、第5回印象派展に出品されたと考えられている^[23]。

この雑誌は、1879年5月に第4回印象派展が閉幕した直後にドガが提案したといわれる。ドガが雑誌の出版を推進した理由の一つとして、1873年12月27日に画家、彫刻家などの“ソシエテ・アノニム・コオペラティヴ”が成立した際の規約に、無審査、無報酬の自由な展覧会の開催や当該作品の販売とならび、「できるだけ早急に芸術だけを扱う雑誌を発刊すること」が謳われていたことが挙げられる。つまり、印象派の画家たち独自の雑誌を作るという目標が掲げられていたのであるが、1874年の第1回印象派展の開催後、雑誌は作られないまま5年近くが経ち、懸案事項となっていたのである。

もう一つの理由は、ドガ個人の経済的問題である。ドガは裕福な家庭の出身であったが、1874年に銀行家の父親が巨額の負債を残して亡くなり、更に兄も負債を抱えたため、実家からの資金的援助が断たれ、作品を売って収入を得る必要に迫られていた。そのため、彼はこの頃から短時間で制作できるパステル画や一度に複数枚の作品を制作できる版画に熱心に取り組むようになった。彼は、当時盛んに出版されるようになった挿絵入りの雑誌が、作品のプロモーションに有効な手段であることに気づき、雑誌の出版に強い関心を持つようになったと考えられる。

ドガの版画制作は、イタリア遊学中の1859年に、ローマに滞在していたフランス人版画家ジョセフ・ガブリエル・トゥルーニー (Joseph Gabriel Tourny, 1817-1880) からエッチングの技術を学んだ事に始まる。初期のエッチングは、軽いタッチのハッチングを重ねて明暗を作るレンブラント風の肖像版画だった (fig.6)。その後約10年間、ドガは版画から離れていたが、その間にアルフレッド・カダールが推進したエッチング・リヴァイバルにより、版画芸術の新たな可能性が見直され、エドゥアール・マネや印象派の画家たちが、実験的な作品を制作するようになっていた。マネは、小芸術とみなされていた版画を絵画と同等とみなし、銅版画をはじめ、リトグラフ、転写リトグラフ、写真製版など新しい印刷技術を用いた作品を制作した。ドガはそれに共感し、1875年頃から新しい版画技法の実験に没頭するようになったのである。

ドガは、銅版画では、特にソフトグラウンド・エッチングやアクアチントの技法を駆使した絵画的表現を追究した (fig.7, 8)。ソフトグラウンド・エッチングは、18世紀中頃に確立した技法で、柔らかいグラウンドを塗布



fig.6
エドガー・ドガ
《N. ウォルコンスカ嬢》第2版
1860-61年、エッチング、和紙、
10.7×7.7cm、シカゴ美術館蔵
Edgar Degas
Mlle. N. Wolkonska, second plate
1860-61, Etching on cream Japanese
paper, 10.7×7.7cm, Art Institute of
Chicago, The Joseph Brooks Fiar
Collection, 1838.44



fig.7
エドガー・ドガ
《ステージにて III》4/5ステート
1876-77年、9.9×12.7cm、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、ルーレット、メトロポリタン美術館蔵
Edgar Degas
On the Stage III, IV/V state
1876-77, Soft-ground etching, drypoint, and roulette on wove paper, 9.9×12.7cm, Metropolitan Museum, Rogers Fund, 1921, 21.39.2

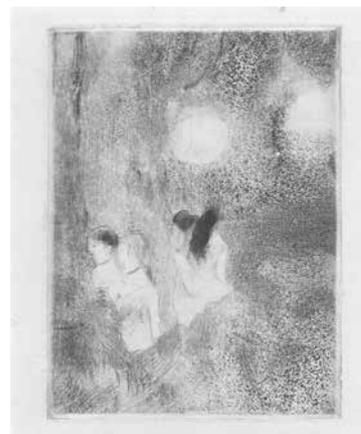


Fig.8
エドガー・ドガ《舞台裏の踊り子》
3/9ステート
1877年頃、エッチング、アクアチント、
14.0×10.5cm、横浜美術館蔵
Edgar Degas, *Dancers in the Wing*,
3/9 state, c.1877, Etching, aquatint,
14.0×10.5cm, Yokohama Museum
of Art

した銅版の上に紙を当て、鉛筆やクレヨンなど使い慣れた画材で素描するように描き、その線が直接版に写されて腐蝕されるため、ニードルでグラウンドを引っ搔いて描くエッチングの鋭い線に比べ、なめらかで自然な線を実現できるのである^[24]。また、松脂の粉末を銅板に定着させて腐蝕し版を作るアクアチントは、線ではなく面を作り出す技法で、部分的に防蝕剤で覆って段階的に腐蝕することによって微妙な階調のある黒の面を作ることができる。ドガは、この技法を駆使して陰影や奥行きを表現しようとした。この頃、ドガはリトグラフやモノタイプ、転写技法なども試みているが、いずれも素描の即興性や絵画的なタッチを版画で実現することを目指したものだっただことがうかがえる。

雑誌『昼と夜』は、そのようなドガの実験的な版画制作が熟した時期に計画された。第4回印象派展が、440フランの収益を上げ経済的に成功したことを受けて、ドガは仲間にオリジナル版画による雑誌の出版を提案したのである^[25]。

“昼と夜”という雑誌のタイトルは、版画の白と黒の世界に由来していると考えられる。当時のフランスでは、版画や素描など、色彩を使わないモノクロの芸術への関心が高まりつつあった。1872年から81年にかけてロンドンのダドリー・ギャラリーで開催された「白と黒」展が好評だったことから、1876年にパリのデュラン＝リュエル画廊で「白と黒で作られた作品展 (Exposition des ouvrage executes en Noir et Blanc)」が開催された。出品作家には、ドガの友人たち、マルスラン・デブータン、アンリ・ファンタン＝ラトゥール、アルフォンス・ルグロ、ルドヴィック・レピック、ジェームス・ティソ、そしてエドゥアール・マネが含まれていた。

また、「昼と夜」というタイトルが、当時の人気雑誌「ル・モニトゥール・ユニヴェルセル (*Moniteur universel*)」に掲載されていた同名のコラムに由来するという説もある^[26]。コラムでは、貴族や裕福なブルジョワ、娼婦たちが、美術展やコンサートなどのエンターテインメントを楽しむ様子や世間で起こったさまざまな事件について話題にしていたが、ドガたち印象派の画家たちが描こうとしていた“現代生活”もまさにそのような世界だったことから、雑誌の名に採り入れたというのである。モノクロの版画による現代社会の日常を描く雑誌にふさわしいタイトルとして取り入れたのであろう。

新しい複製技術や応用美術に関心を持っていたドガは、1879年にエミール・ベルジェラによって創刊された美術と文学の雑誌『ラ・ヴィ・モデルヌ (*La Vie moderne*)』に触発されて、ジロタージュと呼ばれる新しい印刷法 (亜鉛版写真製版腐食凸版法)^[27]による挿絵入り雑誌を構想したのではないかと考えられている^[28]。ジロタージュは、彫師の手を介さず素描の通りに再現することが可能で、費用もかからず、さらに文字と組み合わせて製版することができるなどのメリットがあった。点と線しか製版できないため、ぼかしやグラデーションの再現には不向きな欠点もあったが、素描の軽やかさを再現できるモダンな印刷技法として認知され、1870年頃には、大衆的イメージが流布するための主な技法となっていたといわれる^[29]。

本作の最終ステートをはじめ、雑誌に掲載するオリジナルの版画は、それぞれ50部が刷られたことが知られている。ドガは、オリジナル版の複製を掲載したジロタージュ印刷の雑誌を廉価で販売し、関心を持ったコレクターに高額な料金でオリジナル版画を販売することを考えていたのではないかと指摘される^[30]。

雑誌『昼と夜』の発刊を計画したドガは、銅版画家のフェリックス・ブラックモンに助言を、作家・劇作家のリュドヴィック・アレヴィに文章の寄稿を、裕福な画家のギュスターヴ・カイユボットと銀行家のエルンスト・メイに経済的後見を依頼した。ドガは、ピサロ、カサット、ジャン＝フランソワ・ラファエッリ、マルセラン・デブータンに声をかけて、1879年の末から1880年の初旬にかけて雑誌のための版画制作に没頭した。特にこの計画に特に熱心だったのは、カミーユ・ピサロとメアリー・カサットで、彼らはドガのアトリエに

集まってさまざまな版画技法を研究し、制作に没頭したと言われる^[31]。ピサロは、版画の新しい芸術的可能性に気づき、1878年のダドリー・ギャラリーでの「白と黒展」に出品していた^[32]。また、カサットは、家族からの経済的な自立を目指していたため、版画の販売計画に関心を持ったのではないかと推察される。

彼らがこの雑誌のために制作した版画作品は、第5回印象派展（1880年4月1日～30日）に出品された。カサットの《オペラ座の栈敷席にて No.3》(fig.9)、ピサロの《ポントワース、エルミタージュの森の風景》(fig.10)などとならび、ドガの《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》が出品されたとされる^[33]。この3人の作品に共通するのは、ソフトグラウンド・エッチングによる柔らかく自由な線描とアクアチントによる階調の変化を用いた絵画的表現である。

画家たちは新しい版画表現と画期的な雑誌刊行のプロジェクトに情熱的に取り組んだが、結局、雑誌の刊行は実現されず、そのためにド

ガとその他の画家たちとの信頼関係が揺らぐことになった。出版されなかった理由はあきらかではないが、カサットの母親は息子に宛てた手紙の中で、刊行できなかったのは「何かにつけ飽きっぽいドガの悪い癖が原因だ」とドガを酷評している^[34]。しかし、彼が版画で追究したアクアチントの複雑な階調やソフトグラウンド・エッチングの柔らかいニュアンスをジロタージュで実現することは難しく、完璧を追求するドガとしては仕上がりに納得がいかず、それが雑誌の出版が実現しなかった原因のひとつではなかったかと推論される。



fig.9
メアリー・カサット
《オペラ座の栈敷席 No.3》
1880年、ソフトグラウンド・エッチング、
アクアチント、クリーム色のレイド紙、
19.5×17.5cm、シカゴ美術館蔵
Mary Cassatt
In the Opera Box, No.3
1880, Soft-ground etching and aquatint
on cream laid paper, 19.5×17.5cm, Art
Institute Chicago, Restricted gift of
Gaylord Donnelley and the Print and
Drawing Club Fund, 1970.424



fig.10
カミーユ・ピサロ
《ポントワース、エルミタージュの森の風景》
5/5ステート
1879年、ソフトグラウンド・エッチング、
アクアチント、ドライポイント、
26.9×35.6cm、クリーブランド美術館蔵
Camille Pissarro
*Wooded Landscape at L'Hermitage,
Pontoise, State: V/V*
1879, Soft-ground etching, aquatint, and
drypoint, 26.9×35.6cm, The Cleveland
Museum of Art Gift of The Print Club of
Cleveland 2004.105

作品の制作過程とステートについて

本作品には、複数の異なるステートが作られた。また、同じ二人の女性を異なる場面設定に構成した銅版画作品《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、絵画展示室》(fig.11)や、二つの版画作品に関連する複数の素描 (fig.13, 14, 15) とパステル画 (fig.12) が制作された。そのため、本作品の制作工程については、それらと関連して様々な推論がなされてきた。

リードとシャピローによれば、ルーヴル美術館のカサットをテーマにした2点の銅版画 (fig.1, 11) は、パステル画 (fig.12) に基づいて制作された^[35]。ドガは、このパステル画をもとに、まず鉛筆素描《ルーヴル美術館のメアリー・カサットのための習作》(fig.13) を制作した。素描に描かれた人物のポーズや向きはパステル画と同じであるが、サイズを縮小して写されている。その際、ドガが写真を用いたという指摘もある^[36]。

この素描の裏側に、人物の輪郭に沿ってソフトグラウンドが付着していることから、ドガはこの素描をトレースしてイメージを銅原版に転写したと考えられる。なお、素描に鉛筆で書かれたグリッド状の図形は、その後、《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、絵画展示室》(fig.11)を制作する際に二人の位置を構成し直すために使ったものと考えられている。この素描を転写して作った版を刷ったものが第1ステート (fig.14)である。立っている人物の服全体と座っている人物の一部がカーボン・ロッドによるドライポイントの線で塗りつぶすようなタッチが入っている。その版にドライポイントで人物の陰影を施し、座っている女性の足元の床を描き足して第2ステートを刷った後、第3ステートで初めて、場面設定として《チェルヴェテリの夫妻の棺》のある考古展示室が加えられた。



fig.11
 エドガー・ドガ
 《ルーヴル美術館のメアリー・カサット、
 絵画展示室》
 1879-80年、エッチング、ソフトグラウンド・
 エッチング、アクアチント、30.2×
 12.6cm、クリーブランド美術館蔵
 Edgar Degas, *Mary Cassatt at the
 Louvre: The Paintings Gallery*
 1879-80, Etching, soft-ground etching,
 and aquatint, 30.2×12.6cm, The
 Cleveland Museum of Art, The Charles
 W. Harkness Endowment Fund
 1929.876



fig.12
 エドガー・ドガ
 《ルーヴル美術館にて (カサット嬢)》
 1879年、パステル、紙、71.4×54cm、
 個人蔵
 Edgar Degas
At the Louvre (Miss Cassatt) 1879, Pastel
 on paper, 71.4×54cm, private collection



fig.13
 エドガー・ドガ
 《ルーヴル美術館のメアリー・カサットのための習
 作》(表)
 1879年頃、グラファイト、尖筆、32.3×24.5cm、
 ワシントン・ナショナルギャラリー蔵
 Edgar Degas,
Study for "Mary Cassatt at the Louvre" [recto],
 c.1879, Graphite with blind stylus on wove
 paper, 32.3×24.5cm, National Gallery of Art,
 Washington, Collection of Mr. and Mrs. Paul
 Mellon, 1995.47.36.a



fig.14
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室、メアリー・カサット》第1ステート
1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、
ドライポイント、レイド紙、26.8×
23.4cm、ワシントン・ナショナルギャ
ラリー蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the
Louvre: The Etruscan Gallery, I/IX
state*, 1879/1880, Soft-ground etching
and drypoint on laid paper, 26.8×
23.4cm, National Gallery of Art,
Washington, Collection of Mr. and
Mrs. Paul Mellon, 1995.47.73

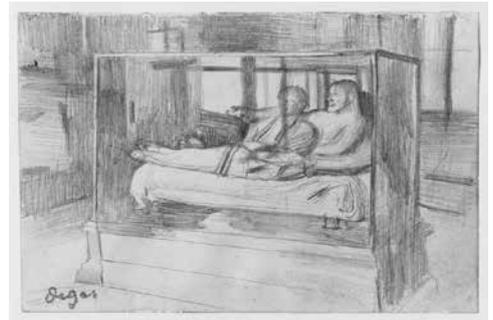


fig.15
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館、エトルリアの棺》
1879年頃、グラフィット、グレーの水彩、水色紙、
26.8×23.7cm、クラーク美術館蔵
Edgar Degas, *At the Louvre: The Etruscan
Sarcophagus*, c.1879, Graphite and gray wash
on blued white wove paper, 26.8×23.7cm
The Clark, 1971.36

背景の展示室は、現在クラーク美術館に所蔵されている《チェルヴェテリの夫妻の棺》を描いた素描 (fig.14) に基づいていると思われる。そこでは部屋の中央に棺が入ったガラスケースが置かれ、奥の壁面には左右に窓が見える。棺本体はそこまで細密に描写されていないが、ケースのガラス面に反射する窓の光やケースの支柱の影などが丹念に描かれており、画家の関心が棺本体よりもむしろ展示室内の窓枠やガラスケースの多様な矩形と光と影が複雑に錯綜する空間を描写することにあつたことがうかがえる。

第2ステートの人物の輪郭線とプレートマークをトレースし、この棺の素描と組み合わせた習作が図版で伝えられている (fig.16)。その習作では、壁面の工芸品の展示棚や、女性が座るベンチが描き足されている。画家は、それを裏返して、ソフトグラウンドを塗布した原版の上に乗せて転写し、第3ステートの版を制作したと考えられている。第3ステート (fig.17) では全体にアクアチントによってグレーの階調が作られ、壁面の棚の中や部屋の奥を暗いトーンで表し、奥行きを暗示している。また、左の壁の棚に展示された古代の彫刻やオブジェが描き加えられている。ドガが、素描に描かれた奥の窓の光やガラスケースに映った複雑な反射を銅版画で表現しようとしていることがわかる。女性たちの服も線描を重ねた強いタッチが和らげられ、スカートにはアクアチントによる面的な柔らかさが加えられている。また、立っている女性のジャケットには点刻によって布地の模様や陰影を描こうとした跡が見られる。

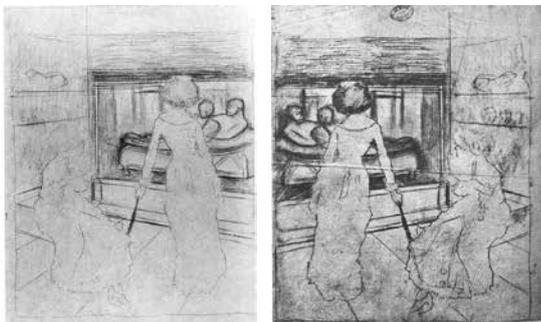


fig.16
エドガー・ドガ
《エトルリア・ギャラリーのための習作》(表、裏)
鉛筆、紙、所在不明
Edgar Degas, *Study for the Etruscan Gallery* (recto,
verso), Pencil on white paper, formerly private
collection, London, Present location unknown, Reeds
and Shapiro, *Edgar Degas, The Painter as Printmaker*,
p.170 に掲載



fig.17
エドガー・ドガ
《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》第3ステート
1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、
ドライポイント、アクアチント、エッチング、26.8×
23.2cm、メトロポリタン美術
館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt
at the Louvre: The Etruscan
Gallery, III/IX state*, 1879-80,
Soft-ground etching, drypoint,
aquatint, and etching, 26.8×
23.2cm, Metropolitan
Museum of Art, Rogers
Fund, 1919.19.29.2

第3ステート以降は、バニッシャーでアクアチントの目を潰してハイライトを描き加える他、スクレイパーで線や描写を削除し、あるいはエッチングやドライポイントの線や点によって細部の描写やアクセントを加え、さらに部分的にアクアチントを施すなど、段階的に版に手が加えられた。デルティユは全6ステートとされていたが、リードとシャピローは、数多くのシートを調査した結果、版の状態の異なる刷りがあることを発見し、全9ステートとした。デルティユの第6ステートとリードとシャピローの第9ステートは、いずれも最終ステートである。両者とも最終ステートは薄い和紙に50部刷られたとしている。リードとシャピローによれば、最終ステートは、刷師サルモン（Salmon）に依頼して刷られた。和紙の他に、オフホワイトの厚手の漉き紙や、クリーム色の中厚手のレイド紙に刷られたものも存在するといわれる。最終ステートは、全体に明るく淡いトーンで、ドライポイントの線も弱められ、中間的なアクアチントのトーンと調和して柔らかいグレーで満たされた絵画的な画面が特徴である（fig.20）。



fig.18

エドガー・ドガ

《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》第7ステート
1879-80年、ソフトグラウンド・エッチング、ドライポイント、アクアチント、エッチング、26.7×23.2cm、ボストン美術館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery*, 7th state, 1879-80, Soft-ground etching, drypoint, aquatint, and etching, 26.7×23.2cm, Museum of Fine Arts Boston, Katherine E. Bullard Fund in memory of Francis Bullard, by exchange, 1983.310



fig.19

エドガー・ドガ

《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》ステート不明
1876年？、エッチング、アクアチント、レイド紙、26.8×23.7cm、クラーク美術館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt at the Louvre: The Etruscan Gallery*, 1879 ?, Etching, and aquatint on laid paper, 26.8×23.7cm, Acquired by the Clark, 1871, The Clark Art Institute, 1955.1407



fig.20

エドガー・ドガ

《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》第9ステート
1879-80年、エッチング、ドライポイント、アクアチント、26.7×23.3cm、フランス国立図書館蔵
Edgar Degas, *Mary Cassatt au Louvre. Musée des Antiques*, IX / IX state, c.1879-80, Etching, drypoint, aquatint on Japanese paper, 26.7×23.3cm, Bibliothèque nationale de France FRBNF45789384

リードとシャピローの分析に照らしてみると、当館が所蔵する作品は、第7ステート以降のものと考えられる。彼らが第7ステートと特定しているボストン美術館(fig.18)やワシントン・ナショナルギャラリーが所蔵するシートでは、立っている人物の肩や肘の部分のハイライトがみられないが、横浜美術館のものには認められるため、当館のものは、第8ステート以降の可能性が高い。更に、アルベルティーナ美術館所蔵の第8ステートでは座っている人物が持つ本の右側の表紙に縦の線がないことから、当館のものは第9ステートと考えられよう。しかし、当館のものは和紙でなく薄手のレイド紙に刷られていることや、パリ国立図書館所蔵の第9ステート (fig.20)ほど淡い色調ではないことなどから、サルモンが販売用に刷った50部とは別の刷りである可能性もある。

さまざまな美術館に所蔵されているシートの画像と比べてみると当館のシートは、クラーク美術館のステート不明のシート (1955.1407) (fig.19) に似ている。レイド紙に刷られていることのほか、マージン左下の鉛筆による書き込み「Au Louvre, Musée des Antiques」や右下のアトリエ・スタンプも一致しており、今後の詳細な調査が望まれる。今回は、コロナウィルスの感染拡大により海外所蔵作品の実見調査ができなかったため、ステートの特定については今後の課題としたい。しかしながら、当館の刷りは最終段階に近いもので、ドガの制作意図が反映されたものということではできるだろう。

むすび

以上、エドガー・ドガ《ルーヴル美術館考古展示室にて、メアリー・カサット》について、先行研究に基づき考察をしてきた。ステートについては、特定をするに至らなかったが、最終段階に近い刷りであり、ドガの制作意図を反映した作品であることが確認できた。主題は、当時流行した「美術館巡り」の都市風俗を取り上げ、メアリーとリディア・カサット姉妹をモデルに上流階級の婦人たちがルーヴル美術館で当時話題のエトルリアの《チェルヴェテリの夫妻の棺》を鑑賞している場面を描いたものである。モデルを特定できない後ろ姿で捉えながら、画家メアリー・カサットの知的で自立した内面までも描き出そうとした心理的肖像画を意図したものと考えられる。

また、本作が、アクアチントとソフトグランド・エッチングなど新しい技法を取り入れ、繊細な階調のある色面や柔らかい筆触により、複雑な光の反射や陰影といった絵画的表現を銅版画で実現した版画史上でも革新的な作品であることが確認できた。また、ドガは、新しい印刷法により挿絵入り雑誌『昼と夜』の出版を通して作品の販売を促進するという意欲的なプロジェクトを目論み、そのプロジェクトの中核となるものとしてこの作品を制作したものと理解された。19世紀後半は、リトグラフや写真製版など印刷技術が飛躍的に発展し、挿絵やポスターなど芸術性の高い印刷物が作られるようになった時代である。ドガは、その印刷の革新性に目を向けて美術雑誌の出版を企画するが、同時に、そこに掲載するための作品では、銅版画独自の高い芸術性を追求した。その結果、印刷では再現できないほどの繊細な階調をもつ作品を作ることができたが、それは雑誌の発行計画が実現しなかった一因にもなったと推論された。

19世紀の西洋では、印刷技術の急速な発展に伴ってオリジナル版画の技法や表現の革新が模索されたことが、ドガの例からも明らかである。小島烏水旧蔵の西洋版画の中には、「泰西創作版画展覧会」に出品したオリジナル版画の他に、数多くの複製版画や雑誌の挿絵が含まれている。小島烏水は、明治以降、日本の印刷技術が急速に発展し、浮世絵木版が石版に、そしてコロタイプ印刷に取って代わられる状況のなかで浮世絵の再評価を試みた版画研究者である。烏水は渡米後に西洋版画を研究し、19世紀の西洋における印刷技術の革新とオリジナル版画の発展に日本との類似性を見て取り、多様な印刷物を収集したのではないかと思われ

る。小島烏水旧蔵の版画作品や資料には、19世紀西洋で競い合うように発展した版画と印刷技術の複雑な関係を理解する手掛かりが数多く含まれており、今後の更なる研究が期待される。

(横浜美術館首席学芸員)

-
- [1] Richard Kendall, 'Woman of Leisure', *Degas: Image of Women*, Tate Gallery, 1989, p.34
- [2] ジャン・アデマルのレゾネでは、アクアチントと電気ペンシル (crayon électrique) と記載されている。
- [3] 1993年の修復研究所による用紙調査により、レイド紙と特定された。
- [4] Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes*, ウェブサイト 2020年9月25日閲覧 サイズは14.5×21mm
- [5] アメリカのクラーク美術館が所蔵する同作品のシートにも類似した筆跡の記載がある (The Clark, 1955.1407) (fig.19)
- [6] ロイズ・デルティユ (Loys Delteil) カタログ・レゾネ30番の意と推測される。
- [7] Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur Illustré, Vol.9, Degas*, Paris, 1919 : 最初のドガの版画のカタログ・レゾネ。エッチング45点とリトグラフ66点を収録した。
- [8] Jean Adhémar, Françoise Cachin, *Degas, The Complete Etchings, Lithographs and Monotypes*, Thames and Hudson, 1986 : エッチングとリトグラフ68点、モノタイプ200点を収録したドガの全版画のレゾネ。
- [9] Sue Welsh Reed and Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Museum of Fine Arts, Boston, 1984 : ボストン美術館で開催されたドガの版画の展覧会の図録。ドガの技法や制作工程について多角的に考察する論文を掲載し、現在に至るまでドガの版画研究の基本文献となっている。リードとシャピローによるカタログは、ドガのエッチングとリトグラフ66点について、さまざまな刷りのシートを調査し、ステートについての情報を更新している。
- [10] 『小島烏水蒐集 泰西創作版画展覧会』図録に掲載された烏水による記述は次の通り。「245《ルーヴル考古館》1878年頃の作、エッチングにアクアチントを応用せり。蝙蝠傘を突き立てる婦人は、マリイ・キャサット女史 (米国人、印象派婦人作家の尤、ドガに師事して、画室に出入りせり) をモデルにしたるなりと云ふ。日本紙に印刷、紙面末端に「ドガ画室」の朱印あり。」
- [11] Reed & Shapiro, op.cit. p.168
- [12] Kimberly Jones, "A Much Finer Curve" : Identity and Representation in Degas's Depiction of Cassatt', in *Degas/Cassatt*, National Gallery of Art, Washington, 2014, p.87
- [13] <https://www.louvre.fr/jp/oeuvre-notices/チェルヴェテリの夫妻の棺>, <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sarcophagus-spouses>, 2020年11月20日閲覧。
- [14] Paul-Andre Lemoisne, *Degas: L'Art et son Oeuvre temps*, Paris, 1912, p.90, Reed & Shapiro, op.cit. p.170 に引用。
- [15] K. Jones, op. cit. p.86
- [16] 「カサットからハヴマイヤーへの手紙」1918 (?) 年12月7日付 メトロポリタン美術館 ハヴマイヤー・アーカイヴ, Box 1, Folder 16, Item 14
- [17] K. Jones, op. cit., p.96, カサットからデュラン=リュエルへの手紙の引用は、次を参照。Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, Paris 1939, vol.2, p.129。
- [18] K. Jones, op. cit., p.97
- [19] Louisine w. Havemeyer, *Sixteen to Sixty, Memoirs of a Collector*, 1961, Metropolitan Museum, pp.257-258
- [20] Duranty, *Nouvelle Peinture*, Paris, 1876, p.24, エドモン・デュランティの小説『アトリエ (L'Atelier)』には、カサットをモデルにしたと思われる活動的な女性画家が登場し、仲間の画家のモデルになる場面が描写されている。
- [21] R. Kendall, op. cit., p.34
- [22] K. Jones, op. cit., p.89
- [23] Reeds & Shapiro, op. cit., pp.168-169, 第5回印象派展のカタログのドガの出品リストのうち、Eaux-fortes. Essais et etats de planches と書かれた作品が本作に該当すると考えられる。
- [24] ソフトグラウンド・エッチングは、柔らかいグラウンドを塗布した版に紙を置き、鉛筆やクレヨンなどで直接描画して紙を剥がすと、描画した部分のグラウンドが取れて銅板が露出し、それを腐食することで素描の通りの線を版に写し取る技法である。アントニー・グリフィス著、越川倫明訳『西洋版画の歴史と技法』中央公論美術出版 2013年 pp.99-102
- [25] ルドヴィク・アレヴィは、1879年5月16日の日記に、次のように書いている。「ドガを尋ねると、印象派の画家カサットが来ていた。彼らは、展覧会でそれぞれ440フラン稼いだことで、興奮していて、新しい雑誌を出版しようとしており、私は雑誌のための原稿を頼まれた。」 Reed & Shapiro, op. cit., p.168 に引用。

- [26] Douglas Drick and Peter Zegers, 'Part II, The Peintre-Graveur as Painter-Entrepreneur, 1875-80' Reed & Shapiro, op. cit., p.xlvi
- [27] ジロタージュ (gillotage) は、フィルマン・ジロ (Firmin Gillot) が1850年に特許を取得した垂鉛凸版の印刷術。ジロタイプ、パニコノグラフィーともいう。フィルマンの息子、シャルル・フェルナン・ジロ (Charles-Fernand Gillot) は、写真製版技術を導入してジロタージュを発展させ、数多くの挿絵やポスターなどを印刷した。また、ジョルジュ・シャルパンティエらとともに『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌の共同経営者となり、印刷を担当した。
- ジロタージュについては、次を参照。'A technical dictionary of printmaking' by André Béguin; Gillotype; <https://polymetaal.nl/beguïn/magp/gillotype.htm>, 寺田寅彦「ゾラの挿絵入り版『ナナ』と写真製版技術」『京都大学学術情報リポジトリ 紅』1999, <https://doi.org/10.14989/137892> p.101, p.108, 注11
- [28] Clifford S. Ackley, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker*, Reed & Shapiro, op. cit., p.xliii
- [29] 寺田寅彦, op. cit., p.106, Cynthia Burlingham, 'Revival and Modernity : The Printed Image in Nineteenth-Century France,' <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-3> ドーミエの晩年の作品の多くはジロタージュで制作された。ドガは800点を越えるドーミエのコレクションを所蔵していたといわれる。
- [30] Druick and Zegers, op. cit., p.xlvi
- [31] カサットがドガのアトリエで版画制作に没頭したことについては、次に詳しい。Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt*, Yale University Press, 1994, pp.146-148
- [32] Druick and Zegers, op. cit., p.xliii
- [33] *Catalogue de la 5^e exposition de peinture, du 1er au 30 Avril, 1880*, P-A. : ルモアーヌのテキストは次の通り「1880年に、ドガは『昼と夜』のために何点かのエッチングを制作した。その中に、彼の弟子であるカサット嬢が傘にもたれてルーヴルの絵画を眺めているところを後ろ姿で描いた有名な作品が含まれていた」Paul-André Lemoisne, *Degas: L'Art de notre temps*, Paris 1912, p.9. Reed & Shapiro, op. cit., pp.169-170の引用を参照。
- [34] 1880年4月9日付の息子アレクサンダー宛の手紙, Ed. Nancy Mowll Mathews, *Cassatt and her Circle, Selected Letters*, New York, 1984, pp.150-151
- [35] K.ジョーンズは、版画《ルーヴル美術館のメアリー・カサットのための習作》(fig.13) が、「アパルトマンのモダンウーマンのフリーズ装飾計画」(未完)のために制作された、流行の服を着た女性像の素描から直接構成された可能性を示唆した。そのうちの1点は、雨傘をステッキのように持って立つ女性と本を手にして座る女性を描いたもので、「アパルトマンの装飾フリーズの肖像画」というドガの書き込みがある。K. Jones, op. cit., p.88
- [36] ドガが原画となるパステル画を写真にとり、さまざまなサイズに引き伸ばして、銅板にトレースした可能性も指摘されている。Druick and Zegers, op. cit., p.xxxvi

Research Notes

Edgar Degas's *Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities*

Numata Hideko

(Curator in Chief, Yokohama Museum of Art)

The Impressionist painter Edgar Degas (1834-1917) also had a strong interest in printmaking, and produced experimental works in the medium. *Mary Cassatt at the Louvre: Museum of Antiquities* (1879-80) is one of the few Degas's prints exhibited during his lifetime, and is considered one of his masterworks of printmaking. Many versions of the work, representing various stages in the printing process, can be found in the collections of museums around the world, primarily in the United States, but the wording of the title and descriptions of techniques are not consistent, and vary depending on the museum or the literature. This stems from the fact that the artist did not title the work, and left no written record of the work or the models. Also, various complex factors relating to this work are known to make research on it a challenge, including the fact that it was produced in many states, that there are multiple variants of prints and paintings with similar subject matter, that it is believed to have been exhibited at the 5th Impressionist Exhibition, and that it was created for a journal which Degas planned but which was never published. This paper summarizes preceding research on the work, and examines it from the standpoints of subject and production process.

The subject is a visit to a museum, then in vogue as an activity for city dwellers, and the work portrays women viewing an ancient Etruscan sarcophagus with sculptural ornamentation in a gallery of antiquities at the Louvre. The models, the painter Mary Cassatt and her older sister Lydia, are facing away, rendering them anonymous and, it is thought, endeavoring to convey something of their interior life. Degas explored a new approach to copperplate printing, making plates in multiple stages with different techniques, utilizing the soft lines of soft-ground etching and the subtle color gradations produced by aquatint to depict the complex light reflections on the glass case, the shadows in the dim gallery, and the elegant figures of the women in a painterly manner. Degas planned to publish the illustrated art journal *Le Jour et la nuit* (Day and Night) with the aim of promoting sales of his and other contributors' works, and produced this print for publication therein, but the journal was never published and earned him only the disappointment and distrust of his fellow artists. It is inferred that the failure to publish resulted from an attempt to use a new photoengraving process known as gillotage, which turned out to be incapable of reproducing the subtle gradations of surfaces in Degas's work. It is valid to say that this work strongly reflects the circumstances of late 19th-century France, in which printing technology innovations went hand in hand with the quest for new modes of artistic expression unique to printmaking.