

James Ensor, graveur



SABAM

Remerciements:

Nous tenons à exprimer toute notre gratitude à Monsieur Patrick Florizoone du James Ensor Archief, spécialiste du maître ostendais, sans l'aide duquel cette exposition n'aurait pas pu avoir lieu. Notre reconnaissance va également à Madame Akemi Shiraha et à Monsieur Joost Declercq pour leur participation à l'organisation de cette exposition.

Nous sommes encore infiniment redevables à Monsieur Geert Behaeghel et au James Ensor Archief des œuvres et des documents précieux qu'ils nous ont généreusement confiés, ainsi que de leur soutien.

2001年7月11日-8月12日
東京ステーションギャラリー

主催：
財団法人東日本鉄道文化財団
東日本旅客鉄道株式会社
東京新聞

2001年8月18日-10月8日
足利市立美術館

主催：
足利市立美術館
東京新聞

2001年10月20日-11月18日
茨城県つくば美術館

主催：
茨城県つくば美術館
東京新聞

2001年11月23日-12月24日
郡山市立美術館

主催：
郡山市立美術館
東京新聞

後援：
ベルギー王国大使館・
フランダース政府代表部

協力：
日本航空

企画協力：
マンゴステイン

11 juillet-12 août, 2001
Tokyo Station Gallery

Organisation:
East Japan Railway Culture Foundation
East Japan Railway Company
The Tokyo Shimbun

18 août-8 octobre, 2001
Ashikaga Museum of Art

Organisation:
Ashikaga Museum of Art
The Tokyo Shimbun

20 octobre-18 novembre, 2001
Tsukuba Museum of Art, Ibaraki

Organisation:
Tsukuba Museum of Art, Ibaraki
The Tokyo Shimbun

23 novembre-24 décembre, 2001
Koriyama City Museum of Art

Organisation:
Koriyama City Museum of Art
The Tokyo Shimbun

Patronage:
Ambassade de Belgique,
Représentation de la Flandre

Avec le soutien de:
Japan Airlines

Coordination:
Mangosteen Inc.



James Ensor, graveur

✠ アンソール版画展 ✠

目次/Sommaire

11	アンソールの版画における技法と色彩 〔パトリック・フロリゾネ〕
23	アンソール芸術の特質 〔舟木力英〕
31	カタログ/Catalogue 〔藤成ノ章・作品解説：橋満葉子〕
153	Technique et couleur dans l'œuvre graphique de James Ensor 〔Patrick Florizoone〕
165	略年譜
170	技法解説
172	参考文献/Bibliographie

アンソールの版画における技法と色彩

パトリック・フロリゾース

ジェイムズ・アンソール(1860-1949)は素描の名手であった。20歳の時すでに木炭やコンテ、鉛筆などを用いて見事な素描をものしている。彼の手は、紙の上を滑り、紙を抑え、擦り、撫で、またやり直す。アンソールの素描は、一本の直線に沿うように展開していったわけではない。同じ年であっても複数の異なる技法が使われているのだ。濃密なクロス・ハッチングを使うかと思えば、短い細切れの線が騒くような手法を用いたり、力任せにぐいぐいと描くかと思えば、消えそうなほどか細い線を引いたりもしたのである。

彼の線は、つねに洗練されているが、過剰であることもあれば、逆に簡素であることもある。情報の伝達力という点では十分でないこともあるが、感情はつねに横溢している。だから「正確な線」はアンソールにとって、憎むべきものである。

「正確な線には、崇高な感情を喚起する力がありません。どんな犠牲も深遠な調和もなしに生み出せるからです。まさに天才とは相容れないものであって、情熱、不安、争い、苦しみ、歓喜といった美しく偉大な感情をいっさい表わすこともできなければ、決然たる風情ももっていません。そんな線の勝利など馬鹿げたことです。それは、浅薄で狹隘な精神の持主に支持されているに過ぎず、実に女々しいものなのです」。²¹⁾

灰色・濃緑色・茶色を組み合わせたアンソールのきわめてベルギー的な色遣いは、1882年以降、明るくなっていく。色彩は少しずつ輝きを増し、たとえば《牡蠣を食う女》は、後年、エミール・ヴェラレーンがベルギーでは初めての明るい絵、と評した作品である。²²⁾

素描においても、光は次第に重要な役割をもつようになっていく。そこでは光はまず劇的な要素として現われるが、それはハッチングによって達せられた。アンソールの研究者ド・メイエルは、いみじくもこの手法を「光の織物」と呼んだ。いわば光を物質化するこの手法は、紙の目の上にだけ木炭を載せるスーラの超絶技巧にも匹敵するものである。しかし素描には、アンソールの色彩画家としての才能ははっきりとは現われていない。せいぜい青や赤、黄色で彩色されている程度なのだ。彼がその程度では満足できなくなり、色鉛筆だけで素描を描くようになるのは、1905年以降のことである。速作《キリストの生涯》(1913-20年)と《愛の調べ》(1911-18年)は、そうした色鉛筆素描の例だが、これらはそれぞれ1921年と29年にカラー・リトグラフにされた(cal.nos.172, 173)。彼の素描やエッチングが、ほぼすべてオリジナル作品であるのに対し、リトグラフは多くの場合、これらを原画として作られているという事実は興味深い。

アンソールはしばしばリトグラフの主題をかなり以前の旧作に求めた。1921年、2点のカラー・リトグラフがファンデル・ボルフトとリュシアン・フォンソンによって出版されたが、それらはいずれも1890年代の素描に基づくものである。《仮面の決闘》と《フルツ》は

アンソールの言葉。Pol de Mont 1895.

Verhaeren 1908.

750部ずつ刷られ、双書『オ・ジャルダン・ド・リニュティル』の第3巻に収録された(cat. nos.167, 168)。この双書は、同名の出版社がブリュッセル(カスターニユ、モンターニユ・オ・ゼルブ・ボタジュール通り22番地)とパリ(ミケランジェロ通り2番地)で刊行したものであった。《光の勝利》は、ポール・デメト著『散文による四つの典礼』(「アン・ク・ドウ・デ」社刊、ブリュッセル、1927年)の扉絵として挿入された(cat.no.171)。

アンソールのリトグラフはほぼすべて注文によるもので、雑誌(『ラ・リーグ・アルティステイク』など)の付録や、版画集(1922年にアントウェルペンの現代美術協会が出版した『版面』など)の形で発表されたものである。

アンソールが初めて版画を手掛けたのは、1886年、26歳の時だった。

「私はエッチングをやり、ドライポイントをやり、リトグラフをやった。作り手として、これらの技法に夢中になり、さらに私には色彩への愛と共に線に対する愛——いろいろな種類の線に対する愛があったからである。そうしたさまざまな線は、種々の楽器特有の音色のように、それぞれが多様な個性と魅力を秘めている。私は素描の線を愛する。太くて少しぼやけた線、繊細で鉛色の光沢を放つ灰色の線、濃くて目が粗く力強い線に惹かれるのである。また金属を腐蝕させることのできる「エッチングの」不規則な線、ニードルで銅板を直に彫ることのできた「まくれ」が生み出す[ドライポイントの]線、あの比類ない力強さで紙の上にインクを盛り上げる版画の線を愛してやまない」³³⁾

当時のアンソールは、ブリュッセルの芸術的環境にすっかり馴染み、特にエルネスト・ルソー(cat.no.6参照)とブリュッセル自由大学を取り巻く知的で左翼的なサークルに溶け込んでいた。前衛芸術家グループ「^{レン・ブアン}20人会」でも最前線で活躍していた。しかし数年後、フランス印象主義と新印象主義などの影響が大きくなるにつれ、彼の地位は揺らいでいく。アンソールは少しずつ孤立していき、嘲弄と皮肉が彼の作風を変えていった。彼が手掛けた133点のエッチングは、ほとんどが1886年から1904年のあいだに制作されており、しかもそのうちの62点は1888年から89年の2年間に集中している。1904年以降は注文作品を数点手掛けたに過ぎず、その注文すら断ることもあった。³⁴⁾

アンソールの版画は、彼の画業の集大成と言っても過言ではない。それは彼の油彩画や素描を小型化したようなもので、後者の主題や関心の所在、影響源を集めたちよつとした百科全書になっている。彼の版画には、《ベスト王》(cat.nos.113,114)や《ホップ・ブロッグの復讐》(cat.no.115)のようにバルザックやエドガー・ポーの小説をテーマとしたものがあり、また《純理派の食糧供給》(cat.nos.138,139)や社会主義者を描いた《エクトール・ドニの肖像》(cat.no.12)は彼の政治的な傾向を示すものである。また、《オーステンドの海水浴場》(cat.no.157)のように世相諷刺的なものも見られるし、旧約・新約聖書の場面がしばしば扱われていることは言うまでもない。自分をキリストになぞらえた作品すらあるが、彼は何よりも自分自身の顔を執拗に見つめ、多くの自画像を描いた。いにしへの巨匠たちも着想源になり、たとえば《狩人》(cat.no.26)はレンブラントの模写であるし、英国の諷刺画家たちも手本になっている。時事問題も重要で、たとえば《憲兵たち》(cat.nos.136,137)は、1892年にオーステンドと英国の漁民が衝突し、何人かのオ

註3) アンソールの言葉。Lebeer 1950, p.45.

註4) 後年のアンソールに最も多くのエッチングを発注したのは、友人のアルベール・クローグである(クローグは、1935年と47年にアンソールの版画のカタログ・レゾネを刊行した人物)。また女友達のエマ・ランボットからエッチングによる彼女の肖像を依頼されたが、それを丁寧に断っている。

ーステンドの漁師が射殺された事件を扱ったものである。

自分の家や、彼がこよなく愛した故郷オーステンドとその近郊の風景も重要なテーマであった。アンソールが手紙で語っているところによれば、そうしたエッチングの中には、現地で、それも「屋外で」制作されたものがあるという。

アンソールの場合、素描とエッチングには明らかな関連がある。彼のエッチングには、線は言うまでもなく、素描を特徴づけていたあらゆる様式と技法が認められる。彼は、素描制作に感じる魅力を、素描を金属板に移し変える際にも感じていたのだ。彼は金属が酸に腐蝕されることで生まれる線を、ドライポイントでなぞったり、加筆したりしている。またアクアチント、サルファチントといった版画特有の技法を試し、さまざまな作品を生んだ。この時期の彼は、あまりにも実験精神が旺盛で挑戦的だったので、普通なら失敗と考えるような原版も破棄せずに用いた。《墓地の足空》(cat.no.33)のような、驚くほど現代的で謎めいた作品は、そのようにして生まれたものである。また彼は、多様な技法を試すだけでは飽き足らず、刷り師との共同作業において遊び心を発揮することもあった。

アンソールは存命中、自分の版画を途切れることなく刷り続けさせた。しかし彼は、刷り上がった作品に刷られた年ではなく、版の制作年を書き入れた。たとえば1932年にエッチングの《皮剥ぎ》(cat.no.103)が刷られた時には、「1888年」という年記と署名が入られている。

1930年代と40年代の刷りは、それ以前のものに比べてニュアンスに欠け、機械刷りと行ってよいような出来である。それは、印刷可能な枚数を増やすために多くの原版にスチールメッキが施されているせいだ。

初期の刷り師は、実に創造的な職人たちであった。彼らはアンソールと共に、作業工程ごとに—インクの種類、インクの盛り方、版から余分なインクをどのように拭き取るか、刷り、紙について—実験を重ねた。《果樹園》の特殊な刷りには、彼らの卓越した技巧がよく現われている。そこでは版上の特定部分のインクだけが拭き取られており、背景に残ったインクがこの風景の広がりや雰囲気を与えている(fig.1)。

《ローマの凱旋式》のある刷り(fig.2)は、一度刷ったものの上に上下を逆にして刷り重ね、彩色したものである。ほかにも《大聖堂》と《果樹園》には、刷り上がったものの上に僅か数ミリずらして刷り重ねたものが何部もあり(fig.3)、独特の滲えるような効果を出している。

アンソールは、細切れの線でイメージを作っていく手法で印象的な表現を獲得していたが、こうしたいかにも実験らしい実験によって、そのような表現をさらに追求したのであった。

最初期のエッチングは、カラー・インクでも刷られている。たとえば赤褐色(サンギース)、セピア、あるいは青色のインクが、一色で、あるいは黒インクと混ぜ合わせて用いられた。カラー・インクで刷られるのは第1ステートであることが多かった。フランスの美術批評家ロジェ・マルクスによれば、「カラー・エッチングには、リトグラフには無縁の危うさがある。もともとエッチングという技法には、偶然性に委ねられた部分が多いのだが、そ



SABAM

fig.1 《果樹園》刷入蔵
Le Verger, collection particulière



SABAM

fig.2 《ローマ軍の凱旋式》刷入蔵
Le Triomphe romain, collection particulière



SABAM

fig.3 《果樹園》刷入蔵
Le Verger, collection particulière

註5) Roger-Marx 1962, p.185. なお文中に登場する「プベ法」とは、版上の特定の部分にプベ(小型たんぼ)を使ってカラー・インクを塗り、色彩版画を作る手法。たとえば、描かれた絵の顔の部分に青緑色を、胸には茶色を、という具合にたんぼで色を塗り分けると、一度の刷りで色彩版画ができる。一方「見当刷り」は、異なる色のインクを載せた複製の版を、1枚の紙に順次刷り重ねる多色刷り技法。たとえば初めに黒の版を刷り、次に黄の版、赤の版、青の版、と重ねていくのである(訳註「見当」とは、版と紙に開けられた小さな穴で、この穴の位置を合わせることで何枚もの版を重ねても絵がずれることがない)。



SABAM

fig.4 《ならず者デジュールとリソレの喧嘩》ブルッヘ(ブリュージュ)、フルーニング美術館
Le Combat des pouilleux Désir et Rissolet, Bruges, Groningemuseum

註6) つまりfig.4のエッチングは第1ステートということになる(レゾネには記載されていない)。タヴェルニエが「第1ステートは全面的にドライポイントによるもの」と記述しているのは第2ステートのことである。Tavernier 1973, no.19.

註7) Goldschmidt 1990, nos.99, 100, 102, 103.

註8) Ibid., no.99.

こに版上の異なる部分に異なる色を載せることが加わると、ますます手に負えないものになる。その分、構図やインクと紙の選択といった、真に本質的なことがおろそかになってしまうのである。刷り師への依存度は増し、プベ法による彩色が「見当刷り」による多色刷りに取って代わり、色調は大胆さを失い、紙の白い地は生かされなくなった。要するにエッチングにとって、絵画と張り合おうとすることは命取りになるのである。⁴⁶⁵⁾

ロジェ・マルクスのカラー・エッチングについての上記の評価は手厳しすぎるが、この技法に潜在する危なっかしさはよく言い当てている。アンソールのカラー・エッチングはプベ法で彩色されたものではなく、版全体に単色のカラー・インクを載せて刷られるものだ。版にインクが均一に載らないこともあるが、それは温めた版の上にインクを延ばす際にインクの粘りが強すぎて、細かい溝にまで行き渡らないためである。これらは全くの試し刷りであり、最終的な刷りの質は刷り師の腕に左右される部分が大い。

アンソールは各ステートにおける最初の何枚かの刷りを注意深く点検し、次のステートの準備としてインクか鉛筆で細かい線を加筆したり、あるいは「刷り見本 (bon à tirer)」の意味で版に署名を彫り込んだりした。

インクの黒や、紙の白い地が彼に新しいアイデアを与えることもあった。1888年に制作されたエッチング《ならず者デジュールとリソレの喧嘩》では、梁と、窓の上や画面左下の人物たちは、グワッシュとインクで彩色されている(fig.4)。アンソールはこの彩色作品に基づいて、同じ版をドライポイントでやり直した。⁴⁶⁶⁾ アンソールは、いわゆる「モノタイプ」と呼ばれる手法も計画的に用いるようになる。これは、ガラスや金属や石といった表面のつるつるしたものに絵を描き、絵具が乾かないうちにその上に紙を載せて手で押しつけてイメージを写し取る手法である。プレス機や、その他の強い圧力が介在しないため、刷り上がった作品の表面には凹凸がない。刷ることのできる版画は1点(せいぜい2点)なので、モノタイプと呼ばれるのである。アンソールはこの種の作品を1910年、11年、13年に「水彩画家展」に出品している。⁴⁶⁷⁾ この展覧会や、1929年に開催されたアンソールの回顧展において、この種の作品は「彩色素描」とされている。アンソールの作品に関して「モノタイプ」という用語が使われるようになるのは彼の歿後に過ぎず、それも正確な呼称とは言えない。というのもこれらの作品は、紙の上にイメージがうつすらと写し取られているに過ぎないものだからだ。大部分の図柄は消えてしまったか、初めから全く刷れていないかのどちらかで、見えるのは染みのようなものばかりである。茶色、黒灰色、緑色で刷られたものもあるが、それらはたいてい画面の周囲をくすんだ色彩が帯状に取り囲んでいるだけのもので、後で加筆されている(fig.5)。

ゴルトシュミット曰く「モノタイプ」では、先端の尖ったもので、原版の上ののった生乾きのインクの上に筋目をつけるか、あるいは原版(石版?)そのものを引っ掻く手法(「グラッタージュ」)が見られる。⁴⁶⁸⁾ オーステンドの某コレクターが所蔵しているほかの作品の中には、アクアチントに加筆したものもある。アンソールはどんなに小さな「染み」からも着想を得て、そこにひとつの宇宙を認め、あらゆる人物や形を鉛筆や色鉛筆、水彩、グワッシュで加筆する。数年後、シュルレアリストたちは同じ手法を頻繁に用いるが、



SABAM

そのことはアンソールの比類なき創造性を物語るものだ。既存の素描に手を加えるという発想は、1937年の油彩画《水浴の女たち》を生むことにもなった。彼は1921年にJ.フォネー(?)という人物のエッチング(風景スケッチ)を利用している。彼はこのエッチングの向きを90度変え、その上に緑と赤の色鉛筆で裸婦を描画した(fig.6)。この作品がのちに油彩の元になったのである。

しかし、彼の版画におけるこうした特殊な手法は、「カウンター・ブルー」などとも合わせてより詳細に調査する必要があるだろう。「カウンター・ブルー」とは、生乾きの版画の上に紙を重ね、イメージを写し取るものである。アンソールの場合、《スウェーデンの植物学者フリーゼ》(cat.no.5)にカウンター・ブルーが存在することが知られている。

アンソールの初期の刷り師は、高品質の紙を求めた。和紙(後年には模造和紙)あるいは、インクをよく吸い上げ「原版にきわめて近い」刷りを得ることのできる罫の目入りの紙(レイド紙)である。エッチングに色彩を取り入れるため、古味がかった、または薄緑色の罫の目入りの紙が用いられることもあった。極上扇紙や光沢のある和紙も同様だが、これらは後刷りに用いられた。絹本に刷られたものもあるが、これはきわめて稀少である。絹本に刷られることで、他の支持体では得られない特殊な輝きが得られるのだが、現在のところこうした作品は数点しか知られていない。《大聖堂》2部およびフランソワ・フランク夫人への献辞が入れられた《風車の中の村祭り》(cat.no.40参照)である。

刷り師

アンソールは製版においても刷りにおいても職人の手を借り、あるいは版画家に意見を求めた。1890年11月にフルネスの画家ダニエル・デ・ハースに宛てた手紙で、彼は次のように嘆いている。¹⁹⁾

拝啓

お礼の手紙を書かなかったこと、どうかお許し下さい。すばらしいエッチングをいただいて、感謝にたえません。《オリエントの女》にはため息をつくばかりです。技巧といい、手際といい、私にはとてもあなたのようにはできません。あなたには銅版も腐蝕液も思いのままなのでしょうね。あなたが見事にグラドを塗った銅版には、すっかり夢中にさせられてしまいます。《純理派の食糧供給》の亜鉛版をやり直そうとしたのですが、残念ながら強すぎる腐蝕液を使ってしまいました。それからどうなったのかはご想像のとおりです。版を駄目にしてしまったので、また一からやり直しです。あなたのご教示にも拘らず、私はとても優れた銅版画家にはなれそうありません。お返しした原版に、《羊飼いへの礼拝》のものは含まれていませんか? どうやら私の手元にはないようですので、すでにお返ししたのではないかと思います。エッチングの失敗から立ち直るため、素描をやっています。その後は油彩をやって、素描でも油彩でも行き詰ったら、またエッチングを始めることになるでしょう(……)。

fig.5 《バレッリーナ》石版に色鉛筆とインクで描画したモンタイズ個人蔵
Les Balletines, crayons de couleur et encre sur



SABAM

fig.6 《水浴の女たち》1921年、色鉛筆、ジェームズ・アンソール・アーカイブ
Les Baigneuses, 1921, crayons de couleur, James Ensor Archivé

註9) 1892年にダニエル・デ・ハース(1869-?)は、ヘクトール・ホーホルナルト同祭の著書『ロシアのパラード』(A.シフェール社、ヘント、限定375部)のために2点のエッチングを制作した。スレイブのジェームズ・アンソール・アーカイブは、アンソールの親友ウジェーム・ドゥモルデル宛てに著者が献辞を入れたものを一部所蔵している。1893年にはデ・ハースのエッチング《鳥》が、ベルギー腐蝕銅版画家協会が毎年刊行していた版画集に収められた。1895年8月25日にフルネスの市長であったデ・ハースの父親(息子と同名)が、駅や、改築されたばかりの町有数の美しい公共建築物の落成式を行なった。その際に刊行されたパンフレットには、町のさまざまな景観を描いた息子のエッチングが挿絵として収められていた。

この手紙は、アンソールにとってエッチングの制作がいかに時間を要し、困難なものであったかを物語っている。《純理派の食糧供給》(cat.no.138)には1889年という年記があるが、実は1890年の11月になってようやく完成していなかったこともわかる。

アンソールにとって最初の刷り師はヨセフ・パウエンスだが、残念ながらこの人物についてはほとんど何もわかっていない。1892年5月1日に、ジャン・パティスト・ファン・カンペンハウト(1824-1927)が、引退することになった「銅版画専門刷り師」パウエンスから1,590フランで機材一式(プレス機2台を含む)を買い取った。彼の息子アドルフ・ファン・カンペンハウト(1889-1954)は、父親と同じ道を進み、1927年11月10日に、その頃には3台のプレス機を備えていた工房を10,000フランで引き取った。¹⁰⁹

1947年2月1日、16人の芸術家(たとえばK.ペイセル、S.コック、R.ストレベール)とルイール・パールが、国民教育・美術大臣に宛て、アドルフ・ファン・カンペンハウトに勲章を授けるように記した嘆願書を提出した。この運動の理由は次のようなものであった。「この優秀な職人は、パルトスやアンソール、ド・ブライケルのような、ベルギーの最も偉大な芸術家たちの版画を見事に刷り上げることによって、我が国における版画芸術を強力に補佐し、向上させた。さらに多くの若い芸術家たちには助言を与え、秘伝の技術を惜しみなく披露することによって、彼らの育成に努めたのである」。

アンソールは、以上の3人の刷り師と継続的に仕事をしたが、ほかにもルビゼーやセーヘルス、アルマン・ラッサンフォスといった刷り師や版画家の手を借りることもあった。

レオン・エヴリー(1849-1937)も初期のアンソールにとって優れた刷り師であった。¹¹⁰

エヴリーは、さまざまな化学物質の実験を行なった。特にベルギー郵政省のために赤と黒の消印用のインクを開発したことは特筆に値する。1895年に諷刺雑誌『肉体の悪魔』(1895年1月6日)の予約購読者は、付録で「《ローマ軍の凱旋式》、エヴリー工房により上質紙に刷られたエッチング」を手にした。彼はまた「エヴリー法」の考案者としても知られている。これは、感光剤を塗布した銅版の上に素描を焼き付ける方法で、イメージの縮小・拡大ができる上に、版に直に手を入れることができるので、かなりの時間の節約にもなった。フェリシアン・ロップスやファン・ペールスやヴェルウェーと同様、アンソールもこの写真製版法を用いている。1898年の《舟の上のキリスト》(cat.no.70)は、1886年の《嵐を鎮めるキリスト》(cat.no.69)をエヴリー法で縮小したものに間違いがない。本展に資料として出品されている《嵐を鎮めるキリスト》の原版の所有者は、ほかならぬエヴリーの子孫である。

《大聖堂》の第2作(cat.no.86)も、あるいはエヴリー法によるものかもしれない。《大聖堂》に関しては、アンソールはすでに一度エヴリー法を用いている。1891年2月、『ラ・ジュヌ・ベルジック』誌の予約購読者は、《大聖堂》の縮小版を手にした。同誌の編集長ヴァレール=ジルへの手紙(1890年11月28日以降数日の日付が入ったもの)によれば、アンソールはヴァレール=ジルに、《大聖堂》(1886年)の原版を刷り師パウエンスの工房まで取りに行くこと、『グラフィック・アート』誌の編集長ルビゼーの許へ、原版をスチール・メッキするか、写真製版する方法を尋ねることを指示している。というのも、《大聖

註10) ジャン・パティスト・ファン・カンペンハウトは、1901年2月8日以降「フランデレン伯爵夫人御用達」を名乗ることを許された。この貴婦人はベルギー腐蝕銅版画家協会が版画集の第1号を刊行した時(1888年)に「名誉会長」であった。この協会の刷り師がイクセルのジャン・ド・マルス通り48番地に工房を構えていたパウエンスである。1892年にその後を引き継いだのがファン・カンペンハウトで、その頃彼の工房はイクセルのワーゲル通り163番地にあったが、1907年にはイクセルのコンセイユ通り23番地に移転した。

註11) アルフォンス・レオン・エヴリーは国立銀行印刷所に勤めていた。メヘンの印刷所で切手の印刷技術を改良し、レオポルド勲章を授けられている(『オリボン(通平)』紙、1937年5月8日付)。

巻)をオリジナル・サイズの236×177mmから、雑誌に収まるサイズの177×135mmに縮小しなければならなかったからだ。この時には写真製版によって版を縮小したのだから、写真凸版が用いられたわけである。

クロケ、ルベール、タヴェルニエは、それぞれのカatalogue・レゾネで、シャルル・ヴォスがアンソールの最も重要な刷り師のひとりであったと記述している。実際、ヴォスの経歴をたどれば、アンソールとの密接な関係が浮かび上がる。彼らが出会ったきっかけは、ブリュッセルのキャバレー「肉体の悪魔」と、同名の雑誌であった。1896年にヴォスは展示ギャラリーを備えた美術品の競売場を開き、アンソールはそのオープニング・パーティーのための献立表をデザインした。よき飲み友達であるヴォスのために制作されたこの献立表(cat.nos.164,165)は、同年にエルネスト・ルソーJr.の結婚式のために制作された献立表(cat.no.163)とは全く違ったものになっている。こちらは馬に乗った恋人たちのロマンティックな場面を描いたもので、城館一門の上部には狐(フランテン語で“Vos”)の像が掲げている—での大饗宴の準備が描かれたヴォスの献立表とは対照的だ(fig.7)。シャルル・ヴォスは、ジョルジュ・ド・フルに店の広告デザインを依頼したが、これはアール・ヌヴォーのポスターの代表作として有名なものである。またほかにも刊行物を出している。あまりよく知られていない経歴からすると、彼は刷り師ではなく出版者であったことがわかる。



SABAM

fig.7 《シャルル・ヴォスのための献立表》ジェイムズ・アンソール・アーカイブ
Menu pour Charles Vos. James Ensor Archiv

素描と絵画のあいだ—手彩色エッチング

色彩画家アンソールと素描家アンソールは、手彩色エッチングにおいて一致をみた。彼がカラー・インクと色のついた紙を使ったのは画歴の中でも限られた時期のことだが、手彩色は、1886年以来1940年代までつねに行なわれた。彼が彩色するエッチングは黒インクで刷られたものだけで、その際に用いられたのは色鉛筆、水彩、グワッシュ、あるいはそれらが併用されることもあった。白いグワッシュで強調された部分は宝石のような格別の輝きを放っているが、それは、100年後にアンディ・ウォーホルがダイヤモンド・ダストをまぶして仕上げた作品のもつ輝きと同じものである。

初期の素描と同様、初期の彩色版画では赤、青、黄の三原色しか用いられていない。《象のいたずら》(cat.no.99)に見られるように、色彩はたいいてい平面的に施されている。後年は、緑や薔薇色、茶、紫といった色彩も使われている。

研究を怠らないアンソールにおいて、エッチングの彩色は、作品の見た目を変えるだけでなく、機能的な側面ももっていた。主題と空間構成が彩色によってより明瞭になったからである。彼の素描作品の幾つかには、空間の浅さ、あるいは不完全な遠近法、曖昧な空間の把握が見られる。舞台空間に似たこのような空間表現は、緻密に描き込まれた大作《キリストのブリュッセル入城》にも見られるものだ。

こうした遠近法の欠陥は、調子や強さの異なる色を画面に置くことで解消されている。《ホップ・フロッグの復讐》(fig.8)には、線遠近法は用いられていない。群集を密集する点に縮小することで、空間の奥行きが表わされているのである。彩色は大部分が



SABAM

fig.8 《ホップ・フロッグの復讐》個人蔵
La Vengeance de Hop-Frog, collection particulière



SABAM

fig.9 《傲慢》倒人蔵
L'Orgueil, collection particulière

SABAM

fig.10 《愛の園》余白の書き込み
Jardin d'amour, marge

水彩によるもので、赤、明るい青、緑、黄が(時にはかなり薄めて)使われている。中でも一番目立つ赤は、強さの異なる3つの部分に機能別に塗り分けられている。最も強い赤色が使われているのは前景の人物たちで、炎に包まれた王と側近たちにも同じ色のタッチが認められる。この松明の下にいる群衆には、もう少し明るい赤が施され、一方、大井近くの部分にはさらに柔らかい赤が使われている。両脇に翻る旗には濃い赤が施されていることで、われわれの視線は、物語の中心モチーフ―道化の復讐―に導かれる。同一空間の中で色彩に濃淡をつけ、奥行きを強調するという手法は、14、15世紀の画家たちの色彩遠近法を思い起こさせる。アンソールは緑と青についても同じ手法を用いている。また黄色は、前景の太陽、そして左の星、あるいは炎に用いられていることから、明らかに光と結びついている。

作品の意味も彩色によって明確になる。アンソールの「空間恐怖」は、作品の物語内容をいささか不明瞭にしていることも多い。たとえば《愛の園》や、より混沌とした《天使と大天使たちを懲らしめる悪魔たち》などがその例である。しかし、色彩に強弱をつけたり配色を工夫することによって、作品の構造が明確になり、秩序づけられるのである(cat.nos.145, 146および92, 93参照)。アンソールのエッチングは、あまりにもディテールが細かいので、モノクロームの刷りでは判別しがたい部分もある。そのような部分は、短い線やハッチング、染みやその他の版画特有の表現に見えてしまう。作品の内部における整合性を理解しているのは、アンソールただひとりなのだ。しかし、彩色することで作品の意味が明らかになり、われわれにも理解できるようになる。たとえば《ローマ軍の凱旋式》には、三角形のくねくねとした黒い染みのようなものが右下隅に見える。しかし色が塗られると、それが馬に乗ったふたりの人物の後姿であることがわかるのである(cat.nos.159, 160)。アンソールの彩色エッチングのほとんどには、すべての内容を理解する鍵が隠されていると言えよう。

彩色の度合いは、軽く線を描き足す程度から、グワッシュで作品を完全に塗りつぶして「小さな絵画」にしてしまうものまで、さまざまである。アンソールは通常、エッチングのグラフィズムを尊重し、黒い線が隠れてしまわない程度の彩色に留めている。その場合は、透明な色彩が特定の部分に施されるのである(背景は彩色されたりされなかったりである)。しかし、生まれ変わった作品から突如インスピレーションをかき立てられたかのように、新しい要素を描き足すことで、作品を「充実させる」こともあった。それはたとえば《奇妙な音楽家たち》(cat.no.101参照)に加筆された五線譜、あるいは《ナポレオンの別れ》(オーステンド市立美術館, cat.no.162参照)で兵士の胸に描き足された髑髏のような、版画の意味を明確にする装飾的なモチーフである。この種の加筆によって作品の意味が変わってしまうことすらあった。連作《七つの大罪》には、登場人物のひとり頭の頭に裁判官の帽子が被せられ、大罪に耽る裁判官の物語に変えられた一揃いがある(fig.9)。

アンソールは、作品の美しさに酔って抒情的になることもあり、彼一流の言い回しで、作品をいろどる色彩を表現している。たとえば《愛の園》(cat.no.146)には、次のような

註12) Ensor 1985, p.58. 《オーステンドの海水浴場》。



SABAM

fig.11 《暖を取ろうとする骸骨たち》
Squelettes voulant se chauffer

SABAM

fig.12 《暖を取ろうとする骸骨たち》(裏面)
Squelettes voulant se chauffer (verso)

註13) 1998年11月2-3日、クリスティーヌ・ニュー
ヨーク, lot.74。

註14) その他の例としては《街灯》の第1ステ
ート(cat.no.59参照。Ensor 1996, ill.259)、《キ
リスト、魚を増やし給う》(cat.no.76参照。1987年
10月、カンボの売立, lot.976)がある。全面的にグ
ワッシュで塗り潰されたミラ・ジャコブ所蔵の《死
によって支配されている七つの大罪》(cat.
no.134参照。Ensor 1995, p.187)も「包装紙」だ
ったもので、縁は切り離されてしまっている。

献辞が入られている。「セレストン・ダンブロンに、鈍い青と白葡萄酒の白で丁寧に彩
色した、青磁さながらに苔ざめたこの《愛の囀》を捧げる」(fig.10)。

ジョルジュ・レマンは1899年に「ラ・プリュム、誌の中でこうした「変更」と、その結果
生じる「意味の明確化」というふたつの要素についてすでに指摘している。「ウィリアム・
ブレイクの装飾写本の手法をより新鮮で軽快な形で蘇らせたアンソールは、微妙な色
調の水彩やグワッシュを嬉々として用い、エッチングの単調さを補っている。彼は色彩
画家としての手腕をあらためて発揮して、作品に全く新しい味わいをもたせている。た
とえば《キリスト、魚を増やし給う》《ホップ・フロッグの復讐》《突風の中の魔法使い》は、
元の図柄が変更・補完されていることで思いがけない効果が生じ、まさしく小さな傑作
となっている。

彼の彩色手法は、上記のような作品の意味を読み解くヒントを与えてくれるばかりで
なく、繰り返し用いられるパターンをも明らかにしてくれる。

同じ作品を彩色した複数の作例を比べると、彩色されているのはほとんどつねに同
じ面積、同じ部分であることがわかる。用いられる色彩もたいいて同じで、その色が使
われていない時には、その部分は白のまま残されている。《キリストのプリュッセル入
城》(cat.no.82)で、友人のヴィクトール・フルモンへの献辞が入っている作例¹³⁾を
例にとってみよう。この作品が彩色される場合、太陽と太陽光線、長い旗の中央部分、
キリストの光輪、軍楽隊の隊員たちが被る帽子の白い部分などは、通常黄色に塗られ
ている。しかしこの作例では黄色は全く用いられておらず、上記の部分は白のままに残
されている。ほかの色が使われるということはないのである。

彩色手法もつねに一定している。たとえば《突風の中の魔法使い》(cat.no.100)で、
男の靴の裏はいつも同じ縞模様であり、雲は平肌塗に塗られるのではなく、細かい波状
に着色されている。《王妃バリスタイス》では、十字架の横木は多くの場合、小さな茶色
の点で装飾されている(cat.no.117)。

これらの彩色エッチングはすべて異なる時期に制作されたもので、互いに何年もの
開きがある場合もある。しかし、用いられる色彩や彩色される部分や彩色方法は、ほぼ
同一である。これは、アンソールが何らかの彩色見本を持っていたということでは説明
がつかない。答えは、彼がエッチングの原版をどのように分類・整理していたか、とい
うことに隠されている。長年に渡って制作された全133枚の原版は、銅板であるにしろ
亜鉛板であるにしろ、図柄が必ずしも鮮明ではない(特にロウソクやガスの明かりで見
る場合には)。それでは、ある原版が緊急必要になった時に、面倒が生じる可能性が
ある。そこでアンソールは多くの芸術家に倣って、原版を1枚ずつ刷られた版画で、それ
も多くの場合、彩色されたもので包んだのである。本展覧会に出品されている《暖を取
ろうとする骸骨たち》(figs.11[cat.no.109],12)は、その一例である。このように使われ
た版画は、何度も折り曲げられたために、周囲が擦り切れ、破れていることも多い。¹⁴⁾

アンソールは、そのつど新しい彩色方法を編み出す代わりに、この「エッチングの包
装紙」を彩色見本として参照し、その「基本パターン」に忠実に従ったのだった。むろん

芸術家であるから、見本を完璧に真似ているわけではないが、それでも比較的忠実にそれをなぞっている。

参照資料はそのほかにもあった。自分の油彩画と素描である。彼の素描の技法がしばしば版画に見られるのと同様に、エッチングの彩色と油彩の色彩には相互作用がある。18世紀末と19世紀初頭において、版画制作の重要な側面のひとつは、絵画作品の複製であった。名作をできる限り精細に再現しようとする意欲が技術改良や新技術の開発を促し、カラー・エッチングもそうやって登場してきたのである。アンソールも素描や油彩画に基づいたエッチングを制作し、また逆に、エッチングに基づいた素描や油彩を制作している。ただし、エッチングに基づいた彩色素描の作例にはお目にかかったことがない。^{註15} 彼のエッチング制作は1904年にはほぼ終わり(その一方で、色鉛筆だけを使った彩色素描が描かれるようになるのは1905年以降のことであるから)、エッチングの見本となり得たのは、モノクロームの素描(場合によっては部分的に彩色されたもの)のみであった。《上も下もいたるところベストだらけ》(cat.no.144)の素描は、赤と青で薄く彩色されているが、1904年の彩色エッチング^{註16}では黄と緑も使われており、素描の彩色とはかなり違ったものになっている。

油彩画に関しては、版画の色彩との関連は明らかである。それは版画が油彩画の手本になる場合も、その逆の場合でも同様である。1898年のエッチング《キリストのブリュッセル入城》(cat.no.82)は、油彩作品のおよそ10年後に制作された。アンソールが生涯手元に置いていた油彩は、のちに多くの油彩の関連作品を生んだ。この巨大な絵は居間に飾られていたので、版画を彩色する際にはこの絵と同じ色を使えばよかったのであり、また配色も、版画と油彩は近いものになっている。

油彩がエッチングの後に制作されている場合には、彩色版画の色彩がかなり忠実になぞられている。たとえば1937年の《大災厄》(fig.13, cat.no.97参照)はそうした作例である。1937年頃の《突風の中の魔法使い》(cat.no.100参照)^{註17}の油彩では、両面の周囲に幅広の赤い帯で囲んでいるが、同じ手法は、かつてエッチングを彩色する際にも見られたものである(たとえばタヴェルニエ川蔵の罫りなど)。

《憲兵たち》には、インクで加筆され、彩色された第2ステートの刷りが2点知られている。^{註18} ジョルジュ・レマンへの献辞が入った本展出品作(cat.no.137)は、色鉛筆で彩色されている。ここでアンソールは、屋外(青い空)と屋内(ほとんど彩色されていない)をはっきりと区別している。彩色されたほかの刷りでは、背景全体に灰青色のグワッシュが施され、屋外と屋内の違いが和らげられている。アンソールは1892年にこの作品を油彩で描いた際にも、また《憲兵たち》のほかの刷りを彩色する際にも、同じグワッシュの色を用いた。

アンソールがエッチングを彩色した理由は幾つか考えられる。たとえば自分の研究のため(インクや色鉛筆やその他の画材で変更を加えたり加筆したりすることが、次のステートの準備になることがあったのだ)、あるいは単に自分の楽しみのため、または売り物にするため、などである。

註15) アンソールは1902年に、多くの準備素描に基づいて《七つの大罪》の最終作の素描を描き、エッチングはそれを元に1902年と1904年に制作された。《淫欲》(cat.no.120)だけは素描で左右反転していないが、それは素描の方が1888年に制作されたエッチングを元としているからである。残念ながら、この素描版《七つの大罪》は、まだ一度もカラー図版で文献に掲載されたことがない。モノクロ図版は次を参照。Kiefer 1976, p.114.

註16) Ensor 1995, p.189.

註17) Ensor 1986, p.98. 彩色エッチングの方は次を参照。Ensor 1997, p.84.

註18) Ensor 1996, p.266. Ensor 1997, p.120.



SABAM

fig.13 《大災厄》1937年、油彩、個人蔵
Les Cataclysmes, 1937, huile, collection particulière

1929年に作曲家フロール・アルパールツは、アンソールの作品から想を得て「アンソール組曲」を作曲した。アンソールは《キリストのブリュッセル入城》をはじめとするさまざまな彩色エッチングを彼に送り、次のようなメッセージを添えている。「慰みに、またお仕事にもお役立ていただけるよう、2点のエッチング、《愛の園》と《白鬼夜行》をお送りします（1930年1月28日付）。アンソールがアルパールツに単色のエッチングを送らなかったのは、次のような理由による。「愛らしい《愛の園》に関して申し上げますと、この儂げなエッチングがあなたの目にもっと澁刺と訴えかけるように、彩色しようと思います（1930年6月2日付）」。^{註19)}最終的にアルパールツが作曲した組曲は、4点の作品をモチーフとしたものになった：油彩画の《首吊り人の死体を奪い合う骸骨たち》（アントウェルペン王立美術館）、エッチングの《キリストのブリュッセル入城》《愛の園》《白鬼夜行》（cat.nos.82, 146, 87参照）である。^{註20)}

註19) AMVC99.190.

註20) アルパールツに贈られた《愛の園》は、現在ブルッヘ（ブリュージュ）のフルーニンゲ美術館が所蔵している。「アンソール組曲」は、1930年7月20日と8月28日にオーステンドのカジノで上演された。

このような芸術家同士の無償のやりとりとは別に、アンソールは彩色エッチングの販売にも気を配っていた。アントウェルペンのコレクター、エジアントに宛てた1927年9月16日付の手紙には次のように書かれている。「ご所望の、鮮やかな色を塗った《辱めを受けるキリスト》を加えました。価格は1,000フランです。また、さまざまなサイズの彩色エッチングもぎっと揃えておきましたが、最低価格はそれぞれ《天使と大天使を打ちのめす悪魔たち》が1,500フラン、《羊飼いたちの礼拝》が600フラン、《オーステンドの屋根》が600フランです。

エッチングの彩色は注文に応じて行なわれることもあり、連作《七つの大罪》にもそうした作例がある。8点のエッチングで構成されるこの連作は、1904年に完成し（制作が開始されたのは1888年）、ポートフォリオに収められ、ウジェーヌ・ドゥモデルの序文付で、20フランで発売された。50フラン出せばカラー版を申し込むこともできた。^{註21)}このカラー版は、かなり頻繁に市場に現われるものである。売れ行きのよさに気をよくしたアンソールは、1904年3月21日にドゥモデルに宛てて次のように書いている。「版画集『七つの大罪』に、特に彩色エッチングの売れ行きにはとても満足しています。近いうちにブリュッセルに戻り、あと何部か刷り増ししようと考えています」。他の作品にも注文に応じて彩色されたものがある。特に生涯の恋人オウフスタ・ボーハルツからは、定期的に注文を受けている。

註21) Hoozee 1987, p.232.

アンソールの歿後に作成された目録では、掲載されている全888点のエッチングのうち「彩色あり」とされているものは僅か3点に過ぎないというのは驚きである。この数字は、版画の総数に対して正確なものではないにしろ、手彩色のものがきわめて少なかったということを示している。^{註22)}

註22) 1951年6月に、ブリュッセルのジョルジュ・ジルー画廊は彩色エッチングのほぼ完全な揃いを展示している。そこに出品されたもののうち114点が1951年10月13日の売立で売られたが、どの刷りにもGGGという同画廊のマークが入っていた。売立カタログの序文によれば、「アンソールは全エッチングのうち3セットを彩色した。ここにご紹介するものと、1940年、第二次世界大戦中に焼失したオーステンド市立美術館の旧藏品、そしてドイツのコレクターが所有しているものである」。

アンソールの彩色エッチングをどのように評価するにしろ、この珠玉の作品たちが、この上ない眼の楽しみであることは言うまでもない。輝かしい色彩は、描かれたモチーフの単なる引き立て役を遥かに超えている。比類ない色彩画家アンソールの配色は、明快で洗練されており、手彩色版画は、彼の才能の諸相——技法、主題、色彩——をあますところなく物語っている。つまり彩色エッチングは、画家としての技術と素描家とし

ての才能のいずれをも伝えてくれるのである。

1882年以降、アンソール作品の色調は少しずつ明るくなっていった。1890年頃に、傷つき、不満でいっぱいになったアンソールは、それまで彼の作品を明るくしていた「光」をプリズムに通し、真紅やカナリア色（黄色）、毒々しい緑やほかにも多様な色調・色彩に分解した。版画にもそのきらめきは認められるのである。

(ジェイムズ・アンソール・アーカイヴ)

[福満葉子訳]

* 参考文献

文中で言及した下記の文献資料は、すべてジェイムズ・アンソール・アーカイヴ (James Ensor Archief, Spermaalstraat 255, B-8133 Slijpe) に所蔵されるものである。

Pol De Mont, 'James Ensor,' dans *De Vlaamsche School*, Antwerpen, Buschmann, 1895 et *La Plume*, Paris, 1898, p. 85.

James Ensor (cat.exp.), Hamburg, Kunstverein, 1986.

James Ensor, Œuvre gravé, collection Mira Jacob (cat.exp.), Strasbourg-Bâle, 1995.

James Ensor (cat.exp.), Madrid/Bilbao, Banco Bilbao Vizcaya, 1996.

James Ensor, Theater of masks (cat.exp.), London, Barbican Center, 1997.

Ensor in Oostende verzamelingen, Oostende, Museum voor Schone Kunsten, 1985.

Patrick Florizoone, *James Ensor over dievenbescherming en vicieusieit*, Nieuwpoort-Slijpe, James Ensor Archief, 1994.

Patrick Florizoone, *James Ensor en de baden van Oostende*, Antwerpen, Pandora, 1996.

Patrick Florizoone, *James Ensor - Riches heures (Ensor/Mallarmé)*, Bruxelles, Librairie Fl.Tulkens, 1998.

Alla et Bénédicte Goldschmidt, *La collection* (cat.exp.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1990.

Hector Hoornaert, *Ballades russes*, Gand, A. Siffer, 1892.

Robert Hoozee, Sabine Bown-Taevernier, J.F. Heijbroek, *James Ensor, dessins et estampes*, Anvers, Fonds Mercator, 1987.

Theodor Kiefer, *James Ensor*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1976.

Georges Lemmen, "James Ensor peintre, graveur, humoriste," dans *La Plume*, Paris, 1898.

Louis Lebeer, "James Ensor Aquafortiste," dans *Les Arts plastiques*, Bruxelles, Éditions de la Connaissance, janvier-février 1950.

Claude Roger-Marx, *La gravure originale au XIXe siècle*, Paris, Éditions Souogy, 1962.

Auguste Taevernier, *James Ensor, Catalogue illustré de ses gravures*, Ledeberg, Erasmus, 1973.

Emile Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles, G. Van Oest et Cie, 1908.

Marcel Wandels, dans *L'Art*, no.29, Ostende, janvier-février, 1978.

その他の雑誌

Le Diable au corps

Horizon

La Jeune Belgique

■ 外国語文獻

Robert Delcvoy, *James Ensor*, Antwerpen: Mercatorfonds, 1981.

James Elesh, *James Ensor, the complete graphic work*, New York: Alaris books, 1982.

James Ensor (cat.exp.), Zürich - Kunsthau, 1983, textes par H. Szeemann, F. Edebau, B. Rousseau, G. Schiff, M. Matta, G. Ollinger-Zinque, L. Schoonbaert, G. Metken.

Ensor (cat.exp.), Antwerpen - Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1983, textes par H. Szeemann, S. Canning, M. De Macyer, G. Ollinger-Zinque, L. Schoonbaert.

Diane Lesko, "James Ensor and symbolist literature," *Art Journal* XLV n°2 (1985), pp.99-104.

Ensor in Oostendse verzamelingen, Oostende - Museum voor Schone Kunsten, 1985, textes par N. Hostyn, C.A. Wauters, E.A. Van Haverbeke, J. Devos, X. Tricot.

Stephen McGough, *James Ensor's "The Entry of Christ into Brussels in 1889"*, New York & London: Garland publishing, inc., 1985.

Diane Lesko, *James Ensor: the creative years*, Princeton: Princeton University Press, 1985.

Ik James Ensor. tekeningen en prenten (cat.exp.), Gent - Museum voor Schone Kunsten Amsterdam - Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 1987, textes par R. Hoozee, S. Bown-Taevernier, J.F. Heijbroek.

James Ensor, Belgique um 1900 (cat.exp.), München - Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1989, textes par L. Schoonbaert, A.M. Hammacher, W. Schmalenbach, H. Todts.

James Ensor (cat.exp.), Paris - Musée du Petit Palais, 1990, textes par D. Cardyn-Oomen, R. Hoozee, G. Ollinger-Zinque, S. McGough, H. Todts, L. Schoonbaert, S. Bown-Taevernier, D. Morel.

Joachim Heusinger von Waldegg, *James Ensor. Legende vom Ich*, Köln: DuMont, 1991.

James Ensor (cat.exp.), Antwerpen - Gal. Ronny Van de Velde, 1992.

Henry Bounameaux, "Ensor-Knopff: la querelle d'une image?," *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1992-93, no.1-4, pp.127-147.

Francine-Claire Legrand, *Ensor, naargeestig en charmant. Een andere Ensor*, Antwerpen: Mercatorfonds, 1993.

Susan Canning, "The ordure of Anarchy. Scatological signs of self and society in the art of James Ensor," *Art Journal*, Vol.52, n°3 (1993), pp.47-53.

Patrick Florizoone, *James Ensor over diensbescherming en visiektie*, Nieuwpoort: James Ensor Archief, 1994.

Xavier Tricot, *Ensoriana*, Antwerpen: Pandora, 1994.

James Ensor œuvre gravé - das druckgraphische Werk: collection Mira Jacob (cat.exp.), Strasbourg - Ancienne Douane & Basel - Kunstmuseum, 1995-1996, textes par N. Lehni, D. Koeplin, M. Jacob, M.-J. Geyer.

Patrick Florizoone, *James Ensor, Les baits à Ostende*, Antwerpen. Pandora-Snoeck Ducaju, 1996.

James Ensor (cat.exp.), Madrid & Bilbao - Banco Bilbao Vizcaya, 1996,

textes par C. Giminez, F.C.Serrallor.

Norbert Hostyn, *James Ensor. leven en werk. Vie et œuvre. Life and work. Leben und Werke*, Brugge: Stichting Kunstboek, 1996.

Ensor et les médecins. Un diagnostic (cat.exp.), Bruxelles - Musée de la médecine (Université Libre de Bruxelles), 1997, textes par V. Heymans.

James Ensor 1860-1949. Theatre of masks (cat.exp.), London - Barbican Art Gallery, 1997, textes par C. Brown, S. Canning, R. Hoozee, T. Hyman, X. Tricot.

Susan Canning, "La foule et le boulevard: James Ensor and the street politic of everyday life," dans *Belgium, the golden decades*, éd. Jane Block, New York, Washington, Baltimore: Peter Lang, 1997, pp.41-64.

Patrick Florizoone, *James Ensor Riches heures - illustrations for a collection of poems 'Les poésies de Stéphane Mallarmé,'* Bruxelles: Librairie P. Tulkens, 1998.

Michel Draquet, *James Ensor ou la phantasmagorie*, Paris: Gallimard, 1999.

Norbert Hostyn, *De verzameling van het Museum voor Schone Kunsten Oostende*, Gent: Ludion, 1999.

Ensor (cat.exp.), Bruxelles - Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 1999-2000, textes par E. De Wilde, P. Alchimsky, R. Rosenblum, S. Bown-Taevernier, e.a.

James Ensor (1860-1919), Visionär der Moderne (cat.exp.), Gemälde, Zeichnungen und das druckgraphische Werk aus der Sammlung Gerard Loobuyck, Albstadt - Galerie Albstadt, Münster - Hachmeister Gal., Berlin - Gal Haas, Heidenheim - Kunstmuseum 1999-2000, textes par E. Franz, P. Florizoone, J. Becker, e.a.

James Ensor, Art graphique d'Ensor en confrontation (cat.exp.), Oostende - Museum voor Schone Kunsten, textes par N. Hostyn et P. Florizoone.

(éd. par Patrick Florizoone)