

東京藝術大学大学美術館 | 年報・紀要
[令和2年度]

The University Art Museum | Annual Report / Bulletin
Tokyo University of the Arts | April 2020 — March 2021

年報 | Annual Report

- 2 所蔵品登録数
Number of Works Registered
- 3 展覧会記録
Report of Exhibitions and Events
- 8 新収蔵品
New Acquisitions
 - 13 新収蔵品解説
New Acquisition Reports
- 14 所蔵品館外貸出記録
Record of Loan Requests and Approvals
- 18 芸術資料に関する写真撮影等状況
Photographic Reproduction of the Collection
- 18 芸術資料閲覧および使用許可状況
Viewing and Use of the Collection
- 19 修復リスト
Restoration List
- 22 修復報告
Restoration Reports
 - 久保克彦《図案対象》(学生制作品3541)第3面修理報告
 - 山田於菟三郎《徳川式室内装飾》(学生制作品6)修復報告
 - 《牡丹大食籠》(漆工327)修復報告
 - 野本勇馬 模本制作、百済河成 原作《河成 四天王》(東洋画模本3198)、
《諸尊曼陀羅 賢祐抄》(東洋画模本3227)応急処置報告
- 26 博物館学講座学芸員課程
Curatorial Studies Program of Museology Course
- 28 組織構成
Organizational Chart
- 29 名簿
List of Staff and Committee Members
 - 東京藝術大学大学美術館 評議員会
 - 東京藝術大学大学美術館 運営委員会
 - 東京藝術大学大学美術館 職員
- 30 施設概要
Facilities Overview

紀要 | Bulletin

- 32 研究報告
Research Report
 - 樋口美咲 資料紹介 吉田立齋《浄瑠璃寺吉祥天厨子》(模造)について
 - 中江花菜 日本近代の洋風額縁:長尾建吉製作の白い額縁をめぐる試論
 - 加瀬谷優子 本学大学美術館取手館におけるIPM導入——2021年度の施設整備作業を通して
 - 松村智郁子 明治期の博覧会における音楽資料の展示(1)
—— ロンドン万国発明品博覧会1885年の「音叉」出品 ——

はじめに

東京芸術大学美術学部の前身である東京美術学校は開校以来、学生たちの制作の参考教材として膨大な数の美術作品・資料群を継続して収集してきた。現在も本学に收藏されるこれらの参考教材のうち、西洋画科の草創期である明治30年代に収集された作品に長尾建吉(1860-1938)という人物からの買入・納入作品が185点含まれる^{註1)}。長尾建吉は明治期中葉以降に日本初の洋風額縁を製造した額縁屋である。彼は黒田清輝(1866-1924)から信頼を得て、個人的な注文を受けるにとどまらず、白馬会の展覧会に出品する作品の額装を手がけるなど、陰ながら日本の洋画の発展の一翼を担った人物である。額縁はその中に収められた作品の印象を左右する重要な要素の一つであり、展示する空間との調和を考える上でも非常に重要な役割を果たす。だが、展覧会図録や画集に掲載された作品画像から額縁は必ずトリミングされることもあり、我が国ではこれまでほとんど顧みられることがなかった。洋画の黎明期であった明治時代中期、長尾建吉は洋風額縁を製造するにあたり、どのような作例を手本とし、製造したのだろうか。本稿ではそのなかでも長尾が手掛けた「白い額縁」について一つの可能性を提示したい。

1. 「白い額縁」概要

長尾が東京美術学校に納入した作品には、今なお彼が製作した額縁が取り付けられている。彼の製作した額縁には数種類の典型的なタイプがあるが、そのうちの一つに白く塗られた額縁がある。

明治29年11月19日に東京美術学校に長尾が納入した、小代為重(1863-1951)の《浜辺枯草》(西洋画15)の額縁もこの白い額縁である[図1]。本作は明治29(1896)年10月7日から開催された白馬会第1回展に出品されたことが記録されており、この展覧会出品後に長尾が移送を請け負い、そのまま東京美術学校が買い取ったと考えられる。額縁は凹凸のない幅広の板を組み上げ、窓に面金を施したシンプルなつくりをしている。下部には金の塗装が施された紙製の銘板が小さなピンで取り付けられている。幅広の板は一旦黒色系の下地(漆か)を

施したうえで、表のみに白い絵具が大きな刷毛を使って塗られている。その上からはニスがかけてられており、額表面に光沢を出している。四辺の板の端先は側面から釘を打つことで留まっているが、経年による劣化と乾燥で窓の方から四方に開きが出てきている。側面は黒色系の下地がそのまま見えている。

額裏面は、釘と膠だけで接着された四隅を補強するように、面取りされた正方形の木片が釘打ちされている[図2]。額とカンヴァスは、窓の四辺の中央部分に打たれた釘を曲げて固定されている。こうした裏面の構造は長尾の額によく見られる特徴だ。額と作品それぞれには「第十七号 小代為重筆 浜辺の枯草」と書かれている。「洋真」の焼印は東京美術学校での整理区分「洋画真蹟」の略称である。東京美術学校の旧物品台帳に従えば、「第十七号」は明治29年に納入された際に付けられた洋画真蹟の通し番号と一致するため、この記載は明治29年以降に東京美術学校の職員の手によって書かれたものと推測される。

明治31年12月18日に納入された田中寅三(1878-1961)の《曇天の夕》(西洋画30)の額縁は、小代のものとの型をベースとして、窓の外周に月桂樹の葉を重ねたモールディングを巡らせている[図3]^{註2)}。残念ながらこのモールディングは経年による収縮で多くが欠損している。モールディングの四隅には、竿状の装飾とは別パーツで作られた隅を収める装飾を取り付ける釘だけが残っている[図4]。モールディングの欠損部を見ると、欠損部に沿って白色の塗料が立ち上がり残っていることから、《曇天の夕》は装飾を取り付けた後に上から白く塗装されたと推測される。

ところでこのモールディングは、石膏に膠や水を溶いたものを型で成形する「コンポジション」(通称コンボ)と呼ばれる西洋の装飾技法をもとにしている。西洋では、額縁が登場して以降、装飾を木材から彫りだし、そこに金箔を施すことで額縁を製造してきた。しかし18世紀後半以降、絵画作品の需要層が広がり、さらにサロンなど作品を展示する機会が増加したことから、額縁をより早く・簡単に・安価にすることが求められた。そこで生まれたのがコンボを使った装飾技法である。石膏と膠、レジン、リンシードオイルを混ぜたものを温かい



図1 小代為重《浜辺枯草》明治29(1896)年 油彩・カンヴァス 東京芸術大学蔵



図2 図1裏面



図3 田中寅三《曇天の夕》油彩・カンヴァス 第4回白馬会展覧会(明治32[1899]年)年出品 東京藝術大学蔵



図5 中沢弘光《秋の朝》明治31(1898)年 油彩・カンヴァス 東京藝術大学蔵

ちに型抜きして製作したコンポは、石膏でつくった装飾よりもしなやかで、額縁の木地に沿うように曲がる手軽さもあって、19世紀以降の西洋世界で普及した^{註3)}。長尾が作り出したコンポは、石膏の代わりに胡粉を用い、その他の混合物も日本で手に入るもので応用した、いわば日本版のコンポである^{註4)}。

明治31年12月31日に納入された中沢弘光の《秋の朝》(学生制作品2529)の額縁も《曇天の夕》に近似している[図5]。ただしモールディングの型が異なっており、月桂樹やぶどうの葉が連なる中に豊熟した果実が埋め込まれた装飾が施されている。これ以外にも白い額縁は、湯浅一郎《海》(制作年不詳、白馬会第1回展[明治29年]出品か、学生制作品2506)、北蓮三《深林》(制作年不詳、白馬会第3回展[明治31年]出品、学生制作品2517)、丹羽林平《蓮田》(制作年不詳、白馬会第2回展[明治30年]出品、学生制作品2514)など、白馬会の展覧会に出品された作品を囲む額縁として今日まで本学に残されている。さらには第3回太平洋画会(明治37[1904]年)の展示風景内、新海竹太郎の《賄賂》の背後にも明らかに白い額縁が映っていることから、この白い額縁は当時においてはある特別な作品に詠えられたものではなく、それほど珍しい型の額縁でもなかったと想像できる[図6]^{註5)}。

2. 白い額縁の起源

白色の額縁は、当時の西洋においては最新のモードであり、1870年代の印象派の画家たち、特にポール・ゴーガン、エドガー・ドガやカミー



図4 図3右上 額縁細部



図6 新海竹太郎《賄賂》『第3回太平洋画会カタログ』(明治37[1904]年)より。《賄賂》越しに白い額縁が見える。

ユ・ピサロが使い始めたものであった^{註6)}。当時、サロンへの出品作など一般的には金の箔押し額縁が用いられていた。だが、印象派の画家は額縁が自分たちの作品にもたらす視覚的な効果をすでに認識し、自分の作品に合った額縁を創出しようとしていた。ワシユヘックによれば、印象派の画家たちは、額縁に施された金箔が絵の外から入る光を反射するため、自分たちの作品の鑑賞に重大な影響を与えていると考えていたという^{註7)}。そこで作品の本質的な色彩をよりよく見せ、さらに周りの環境と調和する額縁の制作を試みたのだ。ここで彼らが利用したのがニュートラルな色彩、すなわち白色やグレーである。額縁における革新的な試みが行われたにもかかわらず、後述する様々な理由により、残念ながら彼らの考案したオリジナルフレームは今日ではほとんど現存していない。

1877年にパリのル・ベルティエ通り6番地で開催された「画家、彫刻家、版画家などによる共同出資会社」の展覧会、いわゆる第3回印象派展において、ピサロが初めて白い額縁を利用したとされる^{註8)}。これ以後、ピサロは白い額縁を多用していくようになり、当初は額縁屋に任せていた白い塗装も、微妙なニュアンスを出す際には自身で塗装を施すこともあった。こうした色付きの額縁は他の画家にもセンセーショナルなものであったようで、メアリー・カサットも自身の作品と補色の関係になる色の額縁を使用した。

ところが、この前衛的な額縁は必ずしも画商から好意的に受け取られるものではなかった。当時最も一般的に用いられた額は、装飾豊かで格式高い18世紀のルイ14世様式あるいはルイ15世様式の額縁であった。

金の箔押しがなされたこの額は印象派の重要な買い手となったアメリカの富豪たちにも好評を博したため、画廊はアーティストが製作した額縁を外して、あえて金縁の額に付け替えて作品を販売していた⁹⁾。それゆえ、1887年にパリのジョルジュ・ブティ画廊で行われた「第5回フランス人画家および外国人画家による国際美術展」(国際展)では、ピサロの白色に塗られた額縁の出品が拒否された。代わりにピサロは、まず絵の周りを20cmの白い縁で覆い、その外側を凹凸のない幅9cmのオーク材の板で囲い、そこに金色の月桂樹の竿状の装飾を巡らせた額縁をデザインした。しかしながら、ピサロにとってはいわばこの「妥協した」デザインの額縁すらも、一度は展示を許可されたものの最終的には展示を拒否されてしまった。ゴッホ美術館が所蔵する《干し草刈り、エラニー》(1887年)やフィラデルフィア美術館が所蔵する《ラクロワ島、ルーアン(霧の効果)》(1888年)[図7]の額縁は、おそらくピサロの「妥協した」額縁に近いものであると指摘されている。《ラクロワ島、ルーアン(霧の効果)》はおそらく当初はモールディングに白い塗装が施されていたが、のちに金の箔押しが施されたようだ。この白い額縁以外にも印象派の画家たちは、額縁から放たれる金色の輝きを抑えるように、金の箔押しがされたルイ15世様式の額縁に不透明性絵具をあえて塗装したことが知られている。

ピサロが考案した、幅広の基材に竿状のモールディングを配する額縁は、同時代に世界中で一定程度普及したようだ。ヨーロッパから遠く離れたオーストラリアのメルボルンに1878年に店を構えた額縁業者J.&T. タロンは、この型の額縁を製造している¹⁰⁾ [図8]。スコットランドに生まれたジョンとトーマスのタロン兄弟は、同地で家具職人を



図7 カミーユ・ピサロ《ラクロワ島、ルーアン(霧の効果)》1888年 油彩・カンヴァス フィラデルフィア美術館蔵



図8 クララ・サザン《夕べの折り》1900-14年頃 油彩・カンヴァス、ただし額縁は1896-98年頃製造 メルボルン、ヴィクトリア国立美術館蔵

営んでいた父親の弟子として働き、ここで額縁の製作を学び、その後オーストラリアへ渡ったと考えられる。ジョン・タロンは渡豪後、メルボルンの美術アカデミーで学んだのち、額縁製造業を開業し、アカデミー時代の仲間を主な顧客として額縁を製造した¹¹⁾。タロンは幅広の基材にモールディングという構造を踏襲しながら、モールディングの文様にヴァリエーションを持たせて額縁を製作した。図8はそのうちの一つである。シンプルなつくりで安価に製作できる額縁であるが、作品に重厚さを与えている。絵の作者クララ・サザン(1860-1940)はオーストラリアの印象派グループであるハイデルバーグ派に属する画家であった。図3や図5で見た田中や中沢の額縁もタロンの額縁と同じ系統に属するものであることは明白であり、両者の額縁が同時代のヨーロッパ由来の型であることがわかる。

3. 結び：洋風額縁における印象派受容

以上の状況を踏まえて、長尾が制作した額縁とその額縁が取り囲む絵に再び立ち返ろう。白い額縁を使った絵画作品は、入念に仕上げられたものというよりも、戸外でのスケッチ的なものであり、総じて夕方の日が沈みつつある景色を表現して、暗色系の色彩が用いられていることに気がつく。もし、これらの作品を木地の木目を生かした茶色い額縁に入れてしまえば、作品の色調は沈んでしまい、黄昏時の空気感の表現は損なわれてしまう。仮に金の箔押しが施されたルイ14世様式の額縁に入れてしまえば、作品と額縁のクオリティが明らかに不釣り合いである。つまり、絵の色調を引き立てるには白い額縁が最適であると長尾が判断したと考えられるだろう。このような判断も、印象派の画家たちが自分たちの作品にふさわしい額縁を選択した流れを汲んでいるように思われる。もちろん、ここで紹介した長尾の白い額縁は金銭的に余裕のない画学生たちに向けて製作した額であり、費用面からも安価でシンプルな額にせざるを得なかったことは想像に難くない。しかしながら、印象派に未だ高い評価が与えられていなかった明治30年代の日本において、こうした西洋の額縁の最新トレンドが取り入れられたことは特筆に値するだろう¹²⁾。

長尾が何を参考にしてこの白い額縁を作り始めたかは、現在のところはっきりしたことはわかっていない。彼自身も1889年から91年にかけて当時勤めていた斎藤善兵衛商店の販路拡大のため渡欧しており、その際に画家山本芳翠とパリの美術館を訪れていた¹³⁾。それ以上に長尾と深い親交を持ち、白馬会を主導した黒田清輝をはじめとしたヨーロッパ留学経験者が最新の額縁の情報を伝えた可能性を見落とすことはできないだろう。1884年から1893年にかけてパリへ留学した黒田清輝が師事したのは、アカデミーの画家ラファエル・コランであり、黒田が印象派の画家に学んだという記録はない。しかしながら、この時代のパリは伝統的なアカデミズム絵画に翳りが見え始める一方で、黒田も積極的に取り入れた外光派の様式の広がり、印象派の登場と流行、さらにはのちにポスト印象派と呼ばれる前衛的な絵画様式の萌芽も見られるなど絵画の近代化が急速に進み、三浦氏の言葉を借りれば「新旧入り乱れた坩堝のような絵画状況」を呈していた¹⁴⁾。黒田もこの坩堝の中に身を置き、様々な絵画様式を受容して実験的に実践してみせた。師のコランが嫌った印象派についても黙殺することなく、彼らの作品を扱うデュラン=リュエル画廊へ通っていたことを高村光太郎が回想している¹⁵⁾。

さらにこの時期は作品の展示環境についても近代化が図られ、定着しつつある時期であった。17世紀以降長らく官営であったサロンが民営の「フランス芸術協会」主催に代わり(1881年)、画家団体や愛好家、

画廊が主催する展覧会などが次第に増えていった時期である。この過程で悪評高いサロンの陳列方法——作品をうずたかく積み上げて会場内を埋めつくす——が省みられた。作品を作家の名前のアルファベット順に上下2段に配列して各作品を見やすくしたのみならず、壁面の色やカーペットの色にも注意が払われ、さらに夜間観賞用のガス灯が設置されるなど、作品の展示・鑑賞環境に様々な工夫が凝らされて近代化が推し進められたのだ¹⁶⁾。

このような環境下で留学していた黒田は、上述のような印象派の額縁にまつわる論争について知っていた可能性が高いのではないだろうか。いずれも確証はないものの、長尾の製作した白い額縁は海外からの情報なしでは生まれなかっただろう。偶然であろうか、長尾の製作した白い額縁の白の額縁の基材の幅は、ピサロがデザインとしたオーク材の額縁の幅9cmとほぼ変わらない8cmだ¹⁷⁾。額縁から読み解く日本の印象派の受容という点でも、この白い額縁は非常に興味深い題材である。

註

- 1) 長尾建吉の東京美術学校納入作品の基本情報については以下を参照。拙稿「長尾建吉による東京美術学校納入作品と額縁」『東京藝術大学大学美術館 年報・紀要』(平成31年・令和元年度)、東京藝術大学大学美術館、2021年、35-40頁。なお、この185点には、戦災で失われてしまった33点の作品の数を含んでいる。
- 2) 図版キャプションにも記載したが、本作は白馬会第4回展出品作である。『結成100年記念 白馬会：明治洋画の新風』(exh. cat.)、ブリタニカ美術館、東京：京都国立近代美術館；石橋美術館、久留米、1996年、178頁。
- 3) John W. Payne, "Introduction: Framing the Nineteenth Century", *Framing the Nineteenth Century: Picture frames 1837-1935* (exh. cat.), The National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia, 2007, pp. 4-9; "Composition", D. Gene Karraker, *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009, p.31.
- 4) 本学大学院美術研究科文化財保存学専攻保存修復油画研究室の三浦早貴氏よりご助言をいただいた。詳細な組成については三浦氏の修士論文を俟たたい。
- 5) 『第3回太平洋画会カタログ』1904年(『太平洋画界』、東京文化財研究所編纂『近代日本アート・カタログ・コレクション』、ゆまに書房、2001年に再録)
- 6) ゴッホの白い額縁について、ゴッホはゴッガンと共にアルルに滞在していた1888年11月10日、弟テオに宛てた手紙の中で以下のような記述を書き送っている。「僕は木枠にふつうの細い棒を釘づけし塗装して額縁を作るのが気に入っていて、僕も作り始めた。この白い額縁はゴッガンが発明したようなもので、木枠に四本棒を打ち付けるだけの額縁なら五スーでできるから、必ずこれは完成させようと思う。この額縁なら出っ張りもないしカンヴァスともよく合うからとてもいい。」フィンセント・ファン・ゴッホ『ファン・ゴッホ美術館編 ファン・ゴッホの手紙 II』ファン・ゴッホ美術館編、園府寺司訳、新潮社、2020年、363-367頁。仏語書き起こし、英訳については下記を参照。*Correspondance complète de Vincent Van Gogh: enrichie de tous les dessins originaux*, tome. 3, Paris, 1960, pp.269-271; *The Letters: The Complete Illustrated and Annotated Edition*, Leo Jansen, et. al. eds. Volume. 4: Arles, 1888-1889, Amsterdam, 2009, pp.354-355.
ドガは1850年代から80年代にかけて、額縁の断面図や装飾の型を40点以上スケッチブックに記した。そのうちの数点は実際に製作されドガの作品を囲んでいる。ドガの考案した額縁については以下を参照。Isabelle Cahn, "Degas's Frame", *The Burlington Magazine*, vol. 131, no. 1033, 1989, pp.289-293; Elizabeth Easton; Jared Bark, "Pictures Properly Framed: Degas and Innovation in Impressionist Frames", *The Burlington Magazine*, vol. 150, no. 1266, 2008, pp.603-611.
- 7) 印象派の画家たち、特にピサロはミシェル=ウジェーヌ・シュヴルールの色彩論を利用した。Matthias Waschek, "Camille Pissarro: From Impressionist Frame to Decorative Object", *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920* (exh. cat.), Eva Mendgen, et. al. eds., Van Gogh Museum, Amsterdam; Kunstforum, Vienna, 1995, pp.139-148, esp. pp.141-142.
- 8) ピサロの額縁については以下を参照。Waschek, *ibid.* (note. 7)
- 9) 例として、画商や所有者によりゴッホの作品を囲む額縁が次々と変えられていった経緯について以下が詳しい。Louis van Tilborgh, "Framing Van Gogh", *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920* (exh. cat.), Eva Mendgen, et. al. eds., Van Gogh Museum, Amsterdam; Kunstforum, Vienna, 1995, pp. 163-180, esp. pp.174-180.
- 10) Payne, *op. cit.* (note. 2), pp.226-227.
- 11) Claire Newhouse, "John Thallon 1848-1918", *Melbourne Journal of Technical Studies in Art*, vol. 1: Frames, 1999, pp.81-98.
- 12) 日本における印象派への理解や認識は、明治43(1910)年頃に至ってようやくかなり正確なものになり、日本の洋画への影響も見られるようになったと宮崎氏は指摘している。II章 印象派の受容、宮崎克己『西洋絵画の到来：日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』日本経済新聞社、2007年、123-236頁。
- 13) 『蕨陽 長尾建吉』長尾一平編、私家版、1936(昭和11)年。
- 14) 黒田清輝の印象派受容については以下を参照。『第III部 日本近代洋画の開花』、三浦篤「移り棲む美術 ジャポニスム、コロン、日本近代洋画」名古屋大学出版会、2021年、258-450頁。特に「第14章 黒田清輝と西洋美術教育」「第15章 黒田清輝とフランス絵画」を参照した。

- 15) 黒田がデュラン=リュエル画廊を訪れていたことを高村光太郎が回想している。「黒田氏は我国の芸術界に始めて印象主義の一端を提供した人々であるから、その人々等の師匠たるコロン氏を定めて熱心なその主義の提唱者であらうと想像されるが、事実は決して然うではない。コロン氏は大変な印象派嫌ひな人で、黒田氏がデュラン ルウエルの店へ行くのを厭がったさうである。デュラン ルウエルと云ふのは印象派の絵ばかり集めた美術商店で、マネエ、モネエ、ルノアル、ドガ等の作品が壁も見えない位一杯に陳列してある。」高村光太郎『フランスから歸つて』『文章世界』明治43(1910)年(『高村光太郎全集』第4巻、筑摩書房、1957年に再録)。「第II章・2 黒田清輝と久米桂一郎、宮崎克己、前掲書、157-163頁も参照。
- 16) Martha Ward, "Impressionist Installations and Private Exhibitions", *The Art Bulletin*, vol. 73, no. 4, 1991, pp.599-622.
- 17) 小代為重『浜辺枯草』と田中寅三『曇天の夕』の額縁は、白い基材の幅はいずれも8cmであった(2022年1月計測)。

〔図版出典〕著者撮影(図1, 2, 3, 4, 5) / 『第3回太平洋画会カタログ』(東京文化財研究所編纂、『近代日本アート・カタログ・コレクション 太平洋画会』ゆまに書房、2001年(図6) / *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920* (exh. cat.), Van Gogh Museum, Amsterdam, Kunstforum, Vienna, 1995, cat. 125, p.143(図7) / *Framing the Nineteenth Century: Picture frames 1837-1935* (exh. cat.), The National Gallery of Victoria, Melbourne, 2007, p.227(図8)

本稿は2021-23年度科学研究費補助金基盤研究C(課題番号21K00168)「日本近代における洋風額縁の研究——長尾建吉の東京美術学校納入作品を中心に」による研究成果の一部です。

東京藝術大学大学美術館
年報・紀要 [令和2年度]

編集・発行：
東京藝術大学大学美術館
東京都台東区上野公園12-8 電話 050-5525-2200

制作：
カルチュア・コンビニエンス・クラブ株式会社
CCCアートラボ 美術出版デザインセンター

発行日：
令和4年3月31日

©2022 The University Art Museum,
Tokyo University of the Arts
Printed in Japan
ISSN 2434-2106

発行者は掲載作品の公開権利所有者ともれなく連絡をとるよう努めましたが、連絡のとれなかった掲載作品の諸権利をお持ちの方または団体は、東京藝術大学大学美術館までご連絡下さい。

The editor has made every possible effort in contacting the copyright holders.

If the proper authorization has not been granted or the correct credit has not been given, we would ask copyright holders to inform us.