

11

マネ「と」印象派
最近のエドゥアール・マネ研究への批判的展望
稲賀繁美

マイケル・フリード
の「マネ論と
そのアポリア」

一九九七年九月アムステルダムで開催された国際美術史学会で、マイケル・フリードは「記憶から忘却へ：マネとモダニズム絵画の起源」と題する講演を行った。ほかの分科会と平行した発表だったが、割り当てられた総会大講堂は満席の盛況。世界各国からの参加者たちの大多数が、このカリスマの講演に、ほとんど異様なまでの期待を抱いていた。

この晴れ舞台でフリードは、前年に刊行していた「マネのモダニズム」の中心的命題を、会議の主題「記憶と忘却」に即して提出した¹⁾。それを一言で要約すれば、一八六三年の世代とフリードの名付けるマネ、ファンタシラトゥール、ルグロらが、かつての巨匠たちを想起させる制作に心血を注いだのに対し、それ以後のいわゆる印象派の世代は、もはやそうしなかったかつての巨匠たちを忘却してしまった、とする仮説である。

マネの《草上の昼食》はラファエロの失われた作品でマルカントーニオライモンディの版画により知られる《パリスの審判》の一部を引き写し、《オランピア》もテイチャーノの《ウルビノのヴィーナス》の焼き直し。さらにフリードは当時ポッティチエリに帰されていた《ヴィーナスと三人のプットー》を《オランピア》の観衆を直視する視線の「源泉とするのみならず、マネをプリミテ

イヴとみる観念連合の形成と関連づける。

だがこうした古典参照は、マネひとりに特異な現象ではない。同様にファンタシラトゥールの《ドラクロワ礼讃》（一八六四）は、フィリップ・ド・シャンパーニュの《同業組合主事とパリ市判事たち》（一六四七—四八）を下敷きにしており、こうした過去の巨匠の記憶との比較は、当時の美術批評に頻出する修辞でもあったが、それはクールベには見られない現象だ——とフリードは宣告する。

だが、フリードのこの提案は、最初から単なる杜撰さでは片付かぬ強引さを露呈している。まず、ほかでもない一八六三年にクールベがサロンに出展した《法話の帰り道》は、教会への露骨な当てこすりゆえ、目論みどおり落選となつて、かえって話題を撒いていた。すでにクラウス・ヘルディングも指摘したとおり、これはアゴスティーノ・デイ・ムージ・ヴェネチアーノの《酔っ払うシレーノス》（腐蝕銅版画）を（反）宗教画へと流用したものだ²⁾。すなわちクールベ自身、ほかならぬ一八六三年に、マネたちに負けず劣らず、過去への参照を制作手段としていたわけだ。この年、この作品は、同年の「落選者展」よりもはるかに大きな話題——醜聞——

を世間に撒き散らした。とすればクールベの写実主義と一八六三年の世代とを峻別してみせるフリードの目

論みは、クールベのこの問題作を、意図的にか否か「忘却」してみせる振る舞いのうえに成り立っていたこととなる。クールベの古典引用は「計画的でない」が、一八六三年の世代の引用は「計画的」であるとするとフリードの文飾は、あまりに自分勝手に恣意的に過ぎよう。して見ると、フリードの提唱する「一八六三年の世代」なる枠組みそのものが、ある選択的記憶と恣意的な忘却との産物であることも否定できなくなってくる。

それはもう一言踏み込めば、一八六三年を落選者展の年として記憶することを出発点をみいだす歴史観——これをモダニズム歴史観と呼んでもよい——をフリードがなお当然の前提としながら自説を展開している、ということだ。すなわちその枠組みを内部批判することで、フリードは我知らず、あるいは確信犯として、その補強に手を貸していることになるはずだ。

第二に、マネ以降の印象派の世代が「過去を清算した」という、これも一見常識的に納得できるフリードの主張の裏にも、複雑な事情がある。そもそもマネは「美術館で学んだことをすべて忘却すべく努力した」とは、一八六七年のゾラの言葉だった。それまで公認されていた油彩の塗布技法や構図の基本を意図的に「忘却」しようとした、というのがゾラの主旨だろうが、そこには、画面の主題選択においても過去の因習を努め

て「忘却」しようとした。「現代生活の画家」マネの側面が二重写しになっている。主題の水準と技法の水準という、本来異なるはずのふたつの問題を、ゾラはなお混然一体に論じている。これに対して印象派は、主題においても技法においても、美術館の美術を忘却してみせた。もはや宗教画や神話画といった主題は古臭く、また技法においても、アカデミックな仕上げ塗りや、芝居じみた構図、美術学校仕込みの因循な陰影法、室内光頼みの彩色法は尊重しない、という判断がそこにある。

ところがフリードは、もっぱら主題あるいは構図における過去との対話を軸に、マネを過去の美術史の総体と対峙した画家と位置付ける一方で、例えば「アルジヤントウイユ」(一八七四)(図一)のような、七〇年代以降のマネの作品は、印象主義史観で割り切れる「単純」なものになつてしまつたと見て、もはや正面から論じようとはしない。主題や構図の類縁性が失われれば、過去との対話もまた、いやおうなく断絶するだろう。とすれば、印象派が過去を清算した、との認識は、印象派の成立要件と表裏一体で、ほとんど同義反復(トートロジー)に等しくなる。そしてこの過去の清算を徹底したところからはじめて、線と色彩の自律、というモダニズムの純粹主義の金科玉条が離陸するわけだが、フリードはなぜか——おそらくはその純粹化の歴史の末路を一九六〇年代末に自ら見届けたがゆえに?——そうした絵画の「単純化」にはしどく抵抗してみせる。あたかもマネを印象主義から切り離し、印象派から救出することこそが、フリードにとってマネのモダニズムを——さらには自らの歴史家としての存在理由を——正当化することでもあるかのごとくに。

テオドール・デュレとモダニズム

ここで第三にフリードが自説の補強に持ち出す証言の扱いが問題となる。アムステルダム講演の末尾のみならず「マネのモダニズム」の終章「コーダ」の最後でも、フリードは、批評家テオドール・デュレが一八八四年のマネ没後アトリエ売り立てのカタログ序文に執筆した文章を特筆大書する。この序文には「絵画そのものの本質的な価値」(la valeur intrinsèque de la peinture en soi)という表現がみえる。そこには、もっぱら主題ばかり拘泥する文人たちや大衆そして新聞記者たちとは違って、ただ目利き、愛好者、蒐集家だけが、「絵画そのものの本質的な価値」なるものを評価できるのだ、との主張がみられる。「目利きの趣味はたいへんに折衷的で、ただ絵画がどのように塗装されて(being)いるかだけに注目する。そしてその点に関するかぎり、彼らの判断は容赦ない」とデュレは続ける。そして先達たちの作品と並べてみて比較に耐える(souvenir la comparaison)かどうかだけが肝心なのだ、と訴える。マネはドラクロワやコロ、クールベの横に置かれても、そこに「自然な位置を占めるだろう」。デュレは、当時の世評に逆らいつつ、きわめて独断的にそう宣言する。

この一節を長々と翻訳・引用するフリードは、マネを印象派の先駆として評価するデュレの価値観は敢えて見過ごしつつ、このデュレの「顕著にモダニスト的な構想」のおかげで、過去の絵画はかえつてその過去の刻印を脱ぎ捨て、その現在における輝きにこそ、自らの権威の証しを求めべく、いわば変身を遂げたのだ、と解説する。つまり、印象派が認知されて以降の美術館の空間にあつても並列展示に耐えるかぎり、古典は古典としてあらためて認知し直された、というわけだ。

だがそもそもデュレは、そんな古典の変貌をこの一節に読み込んでいたのだろうか。素直に読むなら、デュレの序文は、当時すでに地歩を固めていた先達を頼りにして、マネを巨匠の織り成す峰々に伍する高みへと持ち上げることを意図したものに過ぎまい。もとより売り立て目録の序文として綴られたこの文章は、売り立ての成功をより確実にし、あわよくばマネの列神式を成就させるための、いわばおマジナイだった。「本当の美術愛好者であるあなた。あなたなら、マネの美質もお分かりのはず」と顧客におべつかを使い、巧みに誘導する修辞法である。ところがフリードは、売り立て参加者にマネの価値を納得させるための、広告としての弁舌という、このデュレの文章の刊行時における意図と文脈とを最初から無視して、これを根本的に読み替える。印象派成功の後の価値観を当然の前提として、それを出発点に過去に溯り、過去の権威の根柢を問い直す、というフリードの深読みは、マネの遺産相続執行人で、売り立て責任者だつたデュレの利害とは、およそ無縁である。否、より正確には、完全に倒立した形で重なりあつている。

「絵画の本質的な価値」

なにも筆者はここで、このように荒唐無稽・手前勝手な読み替えを実行する権利などフリードには認められない、と言いたいのではない。ただフリードのように、印象派以降の「絵画の本質的な価値」を前提としてそれ以前の過去の絵画の権威を問い直す行為は、あくまで印象派が市民権を獲得したからこそ可能になつたはず。そしてほかならぬデュレのこの売り立てカタログ序文は、マネさらには印象派に芸術的市民権——あるいはその前提となる美術市場での商品価値——を授ける投機

の一環として綴られたものであることだけは確認しておきたい。有り体に言えば、フリードの見解は、デュレが将来にその出現を願っていた、もつとも理想的な——それゆえもつとも愚鈍な——批評家の見解を体現している、といて差し支えない。というのも、フリードは、デュレの「顕著にモダニスト的な構想」に手放しで賛同することで、デュレがその下に隠していた本来の意図、すなわちマネから印象派への系譜を「絵画の本質的な価値」の名の下に、正統なものとして世間に承認させ認知させようとする営みに含まれていた、政治的かつ商業的な意図を、もののみごとに見落とす天真爛漫ぶりを発揮する結果となつているからだ。

デュレは、この先もつばら印象派の擁護者として名前を残すだけでなく、八四年のアトリエ売り立てに先立つ八三年の遺作展に際しても、カタログ序文章稿に「スペイン旅行後、マネは明るいパレットを用いるようになった」と綴っていた盟友ゾラに修正を求めた、現場責任者ご当人である。スペイン旅行前、すなわち「草上の昼食」や《オランピア》制作の段階で、すでにマネは明るいパレットを用いていた、と言いつ張るのは、美術学校大広間における遺作展への批評でポール・マンツも不満げに漏らすとおり、明らかな詭弁だが、そうした詭弁を弄してまで、マネを印象派の先駆に仕立てよう、とこれ努めた人物がデュレである。その信念の底には、早期の日本旅行者として、浮世絵の原色の強烈な色彩こそ、日本の自然の忠実な再現であり、マネや印象派の革新に実証的な根拠を与えるものだ、とする強固な日本趣味があった。また画商デュランリユルとともに、この先一八八五年以降、マネと印象派とを新大陸の未開拓の市場で売りさばく端緒を開いたのも、ほかな

らぬこのデュレである。

とすれば、そうしたデュレの策略を見事なまでに見落としたフリードが、それゆえかえつて、デュレの術策にまんまと嵌まつていること——にも無意識なままでいること——は否定できない。⁽³⁾

さらに蛇足を加えるなら、こうしてフランスにおける印象派の市民権確立に、大西洋こしに貢献しておきながら、新大陸の美的趣味は、ことマネに関する限りすこぶる保守的で、メトロポリタン美術館をはじめとする購買側は、《ギタレロ》、《老音楽士》、《剣をもつ少年》など、もつばら六〇年代のスペイン趣味の初期マネ——あるいはせいぜいマネがサロン入賞を目論んで手心を加えたフランドル風の《ル・ボン・ボック》（一八七三・ボストン美術館蔵）——に興味を示すばかり。そして、他ならぬフリードは、若き日にメトロポリタン美術館で、もつばらこれら北米向けの初期マネに接することで、自らの美的判断を我が目に「刷り込」んだ人物である。

第三共和制下の「あるべきマネ像」の形成

六〇年代のマネと七〇年代中頃以降のマネとに断絶があり、またそのどちらに軍配を上げるかによつて、論者の歴史観の如何——印象派に与するか、それとも過去の巨匠に与するか——が露呈してしまうこと。それが、フリードの大著から得られる、最大の教訓だろう。そしてどのようなマネ像を形成し、世の中に流通させるかが、第三共和制において掛け金となつていたことは、マイケル・オーウィッツの研究が明らかにした。英文では「エドワード・マネ再創出：第三共和制初期における国民芸術の顔の書き直し」、仏語版では「エドワード・マネ没後の生命：国民芸術と第三

共和制初期における芸術家の伝記」と題された論文である。ただしその着眼やよし、この論文は大切な論証に過度の一般化と恣意的な深読みが頻出する。

まずマネ没の時点で、保守的な共和主義陣営が《草上の昼食》や《オランピア》のマネを忌避しようとしたのを牽制するために、自由主義的共和派のビュルティエなどが《昼食》や《オランピア》を代表作から外す評価を下したとする解釈。保守的共和主義陣営がひたすらこれらふたつの作品を目的敵にしたとの状況判断は、一八八三年のマネ死亡記事を総覧したかぎりでは、得られない。ビュルティエの念頭にあつたのは、むしろもつと単純かつ楽天的な図式で、第二帝政下で攻撃に晒されたマネは、第三共和制になって、共和国政府の手によつて——より正確には、ビュルティエの属するガンベッタ周辺の働きかけのおかげで——死後の栄光を獲得しようとしている、という個人的な信念だろう。それをビュルティエは、あたかも既存の事実のごとく、この時期「フランス共和国」紙で繰り返し宣言している。

たしかに、いやおうなく物議をかます《オランピア》の扱いに、ビュルティエもいささか手を拱いていたのは、オーウィッツの示すとおりだが（「フランス共和国」紙一八八四年一月七日）、むしろひとつ下の世代のギユスターヴ・ジェフロワなどが、マネの「美術史上」の位置付けに腐心するあまり、個々の「作品の質」——ジェフロワは《オランピア》と《草上の昼食》が問題となることを、はつきり意識している——に關しては、さまざまな欠点を「認めるにやぶさかでない」、といった奇妙な譲歩をしていることも無視できない（『正義』紙、一八八三年五月三日）。だがビュルティエ、ジェフロワに共通してみられる、こうした戦術的譲歩は、あくまで時局へのい

ささか軽薄な対応であり、これを、かれらの個々の作品への絶対的・最終的評価と混同すべきではあるまい。つぎにオーウィッツは、マネの公的認知に腐心する友人たちが、そのためマネを印象派からは極力区別しようとした、と述べるが、これも事実には反する無理な一般化だ。ほかならぬピュルティエやジェフロワは、印象派擁護の陣営に立つ批評家だったし、これはフリードも指摘するように、マネを印象派から隔離するために「パティニョール派の主魁」という中立な呼称を採用した、というオーウィッツの推論は、鼎の軽重を取り違えている。マネをことさら印象派から区別したところで、それでマネへの保守派の敵意をことごとく回避できるわけではない。加えてほかならぬ「パティニョール派」呼ばわりこそが、絵画におけるコミュニナルという悪口とともに、世間に広まった蔑称だったのだから。そしてこの悪口を、『フィガロ』紙の主幹で保守派を代表する美術批評家アルベル・ヴォルフは、マネのアトリエ売り立てを冷笑的に茶化す記事で、ちやつかり利用することとなる。

加えて、マネは印象派の美学に染まつて身を滅ぼしたが、皮肉にもその弟子であるはずの印象派の連中から見ても、すでにひとり遠く後方に取り残されていた、との認識を、マネ没の時点で、印象派を敵視する陣営（までもが抱いていた）一八八三年のマネ死亡記事に見えるフィルマン・ジャヴェル『ル・コンステイテューション』紙、ポール・ド・カトウ『ル・シル・プラーヌ』紙、アンリウキエ『十九世紀』紙ほかの見解。またさらに若い世代の画家たち——遠からず新印象派を称するポール・シニャックなど——は、印象派への開眼ゆえにマネを評価しつつも、マネも印象派とともに時代遅れ、と見る価値観を形成しつつあった。そしてマネを第三共和制における公認の画家へと認知しようとするブルースト周辺の政治的な画策に対しては、お国の勲章をいただきたいマネなど「敵方に寝返った不実な友」と、自分の配下であつたはずの印象派の連中から蔑まれても仕方あるまい、とする皮肉な観察さえ、ほかならぬ「敵方」陣営から頂戴していた「祖国」一八八三年五月二日。そしてこの寝返りへの悪態は、カミーユ・ピサロが裏書きすることとなる（一八八三年十二月二十八日付、息子リュシアンへの手紙）。

第三にオーウィッツは、一八八四年に先駆的な画家擁護の『マネ』伝を公刊したエドモン・バジール——ガンベッタ陣営の一員——が、ブルジョワ社会に衝突く反逆児マネという印象を打ち消すために、ひたすら「折り目正しく穏健な」マネ像を提出した、とする。だがこの分析も、いささか視野狹窄を免れない。「画家マネ」はとにかく、少なくとも「人間マネ」は魅力的で、感じよく、機知に富む「人物だった」とは、『フィガロ』のアルベル・ヴォルフ——マネの「友人」を僭称する——のみならず、ボナパルティストの『祖国』紙（八二年五月二日）さえも認めていたし、もつとも辛辣にマネを攻撃した、極めつきの国粹主義者、エドモン・ドリユモンですら、マネの「礼儀正しく愛想のよい」「自由」八三年五月三日）様を、あえて否定していない——あくまでそれが「画家マネ」を全面否定するための戦術だったとしても。

つまりマネを第三共和制の公認画家に仕立てるために、擁護者バジールが、ことさらマネの人格描写に格段に配慮を加えた、とのオーウィッツの仮説は、敵方の反対証言によつて、容易に反証できるわけだ。

ちなみに、美術学校における回顧展のあと、オテル・ドゥルオにおけるアトリエ売り立てに先立つ作品展示が終わつた段階（一八八四年二月二日）で、マネの遺言執行人、デュレはグラに手紙を遣り、「敵はすべて降参した、アヴァールとアブーは別だけ」と記している。この年待望のアカデミー・ウランシーズ入りを果たしたエドモン・アブーは、遺作展のために美術学校大広間が使われるのでは、美術学校で美術の忘却を奨励するようなものだ、として、遺作展の実現に執拗に反対した、保守派の代表。またアンリ・アヴァールはジュール・ウエリ——よりの日和見共和派の体制側批評家だが、かれは、ガンベッタ派、とりわけ美術大臣を務めたアントナン・ブルーストへの私的反発からか、マネやその周囲の策動に対して、人格攻撃とも見られる暴言を吐いていた。とすれば、マネの人格に関するガンベッタ派のバジールによる好意的な記述は、あるいはアヴァールへの牽制策だったのかも知れない。だがそれを直接、第三共和制におけるマネ公認の手段へと一般化するのはいささか針小棒大かつ短絡で、釣り合いに欠けた判断だろう。

批評家たちの政治的分類

オーウィッツは批評家たちを大きく分類するのには、共和派の保守派、穏健派および自由主義的自然主義者の三分類を提唱している。保守派とは、美術学校の既得権を保持しようとする立場で、実際には政治的に一部の（隠れ）ボナパルティストや王党派をも含み得る（例えば、第二帝政の宮廷画家に昇進したジエロームが、第三共和制下では、美術アカデミー総裁になる）。穏健派とは、政治的には日和見とも呼ばれるジュール・フェリイらの価値観に重なり、第三共和制の国民美術振興策として、（フランス大革命を評価する）共和国主義を訴

え、共和派の保守派、穏健派および自由主義的自然主義者の三分類を提唱している。保守派とは、美術学校の既得権を保持しようとする立場で、実際には政治的に一部の（隠れ）ボナパルティストや王党派をも含み得る（例えば、第二帝政の宮廷画家に昇進したジエロームが、第三共和制下では、美術アカデミー総裁になる）。穏健派とは、政治的には日和見とも呼ばれるジュール・フェリイらの価値観に重なり、第三共和制の国民美術振興策として、（フランス大革命を評価する）共和国主義を訴

える。だがその許容範囲は、せいぜい最近物故したパルビゾン派の風景画家たちまでで、この段階では、およそ印象主義を公認する立場ではない。自由主義的自
然主義者は——名称にいささか問題もあるが——、
ガンベッタ周辺で、美術学校の改革を積極的に画策し
ていた政治家たちを含み、マネさらには印象派の殿堂
入りは、カスター・マリやロジェ・マルクスら、この派の官僚
たちをも巻き込み、二十世紀初頭まで、執拗な闘争
が続けられる。

だがこの分類には、それとも斜交^{はすか}に交差する幾つ
かの補助線を加える必要がある。教会擁護派か反教
会派か、独立派支援か国民美術の確立か、親印象派
か反印象派か、といった軸は、時事的な政治状況とも
連動して、偏角を変ええる。さらにそこには共和制理念
に則った殿堂入りと、美術アカデミー・美術学校の教
育改革の相克、さらには美術市場における需要との
関係——といった複次方程式を想定する必要がある
だろう。仮に独立志向(サロン・デ・ザンデパンダン)か国
民志向(ソシエテ・ナショナル・デ・ザルティスト・ウラン
セ)かを横軸に、印象派への肯定否定を縦軸にとつてみ
ると、このあと八〇年代後半から九〇年代にかけての、
官立サロンの崩壊以降のフランスにおける美術集団の
再編成過程を読むための、一応の座標図を描くこと
もできるだろう(どうかお試しあれ)。

マーケティング・ モダニズムの光と陰

オーウィッツの研究は、エドモン・
バジールの『マネ』(一八八四)と

遺作展をめぐる批評記事の探索に重点を絞り(ただ
しその新聞記事の肝心な出典が不明確で、引用があ
まりに節約され、時に過度に省略されているのは、い
かにも残念)、もっぱら第三共和制におけるマネの公

式な認知の端緒を考察した。だがここには一八八三
年のマネの死去の段階での世評分析が欠け、また一八
八四年二月以降の変動が視野に入っていない。すなわ
ち、ほかならぬ遺作展に続くアトリエ売り立ての商業
的な側面が、オーウィッツの研究からは完全に見落と
されている。だがこれについては、私に試論を別途発表
している(5)ので、ここでは繰り返さない。

ただ、『草上の昼食』や『オランピア』の去就が、一八
八四年初頭の美術学校回顧展の段階ではさして大き
く取り上げられなかった——あるいは自由主義的共
和派の面々が、さしあつての抵抗勢力の反発を考慮
して、これらの作品をあえて過小評価してみせた——
ことがオーウィッツの研究から見えてくるとすれば、そ
の直後、状況がおおきく変わつていったことだけは指摘
しておく必要があるだろう。一八八四年二月のアト
リエ売り立て第二日には、『オランピア』を、家族がそ
れなりの価格(一万フラン)で買い戻すために、その直
前に競りに出された『ラテュイエおやじの店にて』(図
2)——バジールが最高傑作とみとめた作品——と
『物干し』(図3)——こちらはマラルメが西欧絵画史

を懸念したマネが音頭をとった、国家買い上げのため
の募金運動(一八九〇年)に至るまで、自由主義的
共和派の面々にとって、絵画市場でマネに商品価値を
付与すべく奮闘すること、マネを第三共和制におい
て国家的に認知させること、さらにそこでの評価を頼
りにして(マネ自身を含む)印象派にしかるべき市場
価格を創設し保証することが、主要な金融的任務と
して認識されていたことだけは、無視できない。

こうした「新しい絵画」の商品価値形成を巡る背後
の暗闘——商取引の現場——を、とりわけドイツ語
圏を中心に研究したのが、ロバート・ジェンセンの、博士
論文を下敷きにした著書、『世紀末欧州におけるマー
ケティング・モダニズム』だ。この書物に関する評価も
別途述べた(6)ので、ここでは紙面の関係で省略する。ただ、
これに加えて、大西洋横断航路を利用した二重価格
操作——二倍から時に十倍を越す価格つり上げ——
によって、パリとニューヨークに跨がるデュラン・リユル画
廊が莫大な稼ぎを得るとともに、また北米での商業
的成功を待つて後、翻つてパリや欧州の市場で、印象派
の市場価値再創出に貢献したことは、指摘しておきた
い(ここにもデュレとデュラン・リユルの連携プレイの見
られることは、例えば『挨拶する闘牛士』(図4)に明
らか)。この事実が、モダニズム美学隆盛の市場的背景
として、けつして仇や疎かにはできない、厳然たる経済
学的事実である。大西洋を跨ぐ商いで、いかなる利鞘
が生まれていたのか、その隠された実態の一斑は、所
蔵者から売買契約の資料参照を許可された幾つかの
作品に即して、別途分析する予定である。



図2 マネ、《ラテュユおやじの店にて》、1879年、キャンヴァスに油彩、92×112cm、トゥルネー美術館
 アントナン・ブルーストが「マネのもっとも驚くべき絵」と述べ、エドモン・バジールが「マネの絶頂をなす」と評価した作品。1884年の売り立てで、当時マネの甥として通っていた、息子のレーンホフが5,000フランで落札したものとされてきたが、実際の売り立てで記録を見ると、勸進元のテオドール・デュレが自腹を切って、家族に買い戻しのが、裏の真相らしい。



図1 マネ、《アルジャントウイユ》、1874年、キャンヴァスに油彩、149×115cm、トゥルネー美術館
 1875年のサロンに出品され、青の水面や「ママレード」よろしきぐちゃぐちゃの背景が批判された。「外光派からはマネの傑作とお見立てだ」と、批評家のクラルティエが冷やかしい気味に伝えている。マネ没後売り立てではマネ夫人によって、全売り立て作品中最高額の12,500フランで買い戻された。1889年のパリ万国博覧会に展示、ベルギーの画家、アンリ・ヴァン・クツセムが15,000フランで買い取る。



図4 マネ、《挨拶する闘牛士》、1866-67年、キャンヴァスに油彩、171×113cm、ニューヨーク、メトロポリタン美術館
 スペイン旅行直後の大作で、題材こそスペイン趣味だが、印象主義を予感させる強烈な明るさの画面がデュレの趣味にあったものと推測できる。1870年デュレがマネより1,200フランで購入。ただし2,500フランの評価額をつけていたマネは、デュレに購入価格に関して猪口令を敷く。1894年のデュレ売り立てで、デュラン・リュエルが10,500フランにて落札。1898年にニューヨークのハーヴァマイヤー夫妻に8,000ドル〔=40,000フラン〕で売却。1928年メトロポリタン美術館に寄贈される。



図3 マネ、《物干し》、1875-76年、キャンヴァスに油彩、145×115cm、メロン・バーンズ財団
 マラルメがその英文の記事「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」(1876)で「美術史において一時代を画する作品」と激賞した。1884年の売り立てでは、画家の弟ウジェーヌ・マネの所有に帰しているが、これも実際にはデュレが8,000フランを資金供与。《アルジャントウイユ》《ラテュユおやじの店にて》《物干し》と、売り立てに現れた、マネの主要な「印象派風」の作品3点は、ともに家族と売り立て責任者による内部取引によって、世間体を継いだ。この段階でマネ晩年の「印象派風」の作品には評価額では買い手が付かず、また遺族や売り立て関係者はそれを先刻承知の上で、買い戻し資金を準備の上、売り立てに臨んでいたことになる。

編集委員—岩城見一
内山武夫
神林恒道
岸文和
喜多崎親
園府寺司
島田康寛
中谷伸生
原田平作
馬淵明子
宮島久雄
六人部昭典
山岡泰造

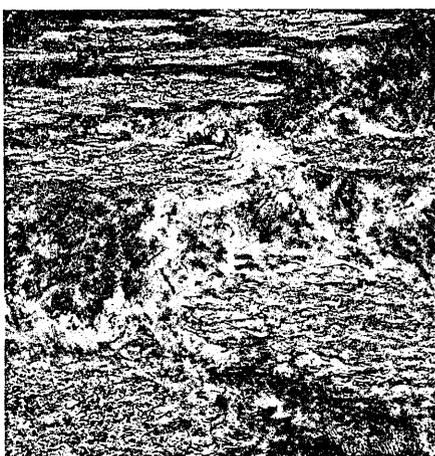
編集—醍醐書房編集部
発行人—原田平作
発行所—醍醐書房
京都市伏見区醍醐古道町20-2
〒601-1316
TEL. 075-575-3515
FAX. 075-575-3525
郵便振替 00950-9-142338

表紙・扉デザイン—與語秀樹
印刷—便利堂
製本—藤沢製本

© DAIGO SHOBŌ, 2002
無断転載を禁じます

ISBN4-925185-16-0

BIJUTSUSUNFORUM21



〔表紙〕

表(左): クロード・モネ、《睡蓮》、油彩・キャンヴァス、93.3×89.2cm、1907年、ポーラ美術館(ポーラ・コレクション)蔵(財団法人ポーラ美術振興財団提供の写像による)

裏(右): ピエール=オーギュスト・ルノワール、《レースの帽子の少女》、油彩・キャンヴァス、55.1×46.0cm、1891年、ポーラ美術館(ポーラ・コレクション)蔵(財団法人ポーラ美術振興財団提供の写像による)

〔Cover〕

Front cover (Left): Claude Monet, «Water Lilies», Oil on canvas, 93.3×89.2cm, 1907, POLA Museum of Art (POLA Collection) (Courtesy of POLA Art Foundation)

Back cover (Right): Pierre-Auguste Renoir, «Girl in a Lace Hat», Oil on canvas, 55.1×46.0cm, 1891, POLA Museum of Art (POLA Collection) (Courtesy of POLA Art Foundation)

作家・作品解説

クロード・モネ (1840、パリ～1926、ジヴェルニー)、《睡蓮》

モネと言えば睡蓮、睡蓮と言えばモネを想起するほど、モネと睡蓮の結びつきは深い、それは1916年から23年にかけて描かれたオランジュリー美術館の大壁画があるのと、関連作を含めると130点以上にのぼるとされる多数の作品群があるためであろう。年譜によるとモネが意識的に睡蓮とかかわり始めたのは、1890年(50歳)に1883年から住み始めたジヴェルニーの屋敷を買い取り、「水の庭園」と呼ばれるようになった庭を整理するところとなって、睡蓮を植え始めたのが最初という。ちょうど「ポプラ並木」や「積みむら」「ルーアンの聖堂」などの連作をおこなっていた頃であった。これについてモネ自身は、睡蓮を植えたのは楽しみのためで、これを描こうなどとは思ってもよらなかったが、ある時突如として私の池の妖精たちが私の眼前に現われ出たのだ、というように言っている。

どの作品が最初の作品であるのかは、今の私にはわからないが、「水の庭園」に関連した作品で制作時期の早いものとしては、1892年の《太鼓橋》があるようで、この橋や睡蓮をモネが飽かず描くようになるのは1899年以後とされる。本作は1907年(67歳)の作として睡蓮に脂が乗ってきた頃の作と言えようか。ポーラ美術館には本作以外にも太鼓橋を描いた1899年の《睡蓮の池》がある。両者を比べると本作は、太鼓橋がないだけに睡蓮と水に集中していると言えようが、かといって多くの晩年作のようにもっと睡蓮に接近して、一つ一つの花や葉を大きく浮かびあがらせるという風でもない。言わば中間的な作品で、例えばボストン美術館の《睡蓮、I》1905年に似ている。ただしボストンのが夕景であるとか、やや赤みがかったのに対し、本作はやや縦長であるのが異なる。そしてボストンのが夕景であるか、やや赤みがかったのに対し、本作はやや青みがかった。こうして見てみると当然ながら睡蓮にもさまざまなものがあることにあらためて気づかされるが、いずれにしても睡蓮が晩年のモネの中心テーマであり、さまざまな展開をおこなってきたモネが行き着いた終着的なテーマであったことは、否定できないことであろう。

本稿を執筆するに当たっては、池上忠治『モネ』(《世界美術全集18》、小学館、昭和52年)を参照した。

ピエール=オーギュスト・ルノワール (1841、リモージュ～1919、カーニュ)、《レースの帽子の少女》

花びらのようにふさふさと垂れ下がった帽子をかぶった少女。当時帽子は「女性にとっては身だしなみの一部であり、……外出するときにはかならず帽子をかぶっていた」という。同年(1891年)制作で同じ大きさの国立西洋美術館の《帽子の女》と似ている作品であるが、西美の方は大きく曲線を描く帽子で右向き、袖付きのブラウスで、バックは黄色とグレイの縦二色のカーテンであるのに対し、本作は今述べた帽子をかぶって左向き、袖なしのブラウスで、バックは水辺を思わせる横掃きのうす青である。《帽子の女》の方がどちらかというと目鼻立ちがはっきりしていて、知的な感じがするのに対し、本作はふくよかで愛くるしい。

ところでこのような比較を今長々とおこなってきたのは、ほかでもない。1883年頃から1890年頃までのルノワールの制作期は、普通「アングル時代」と言われて、それまで極めて印象派的な作風を推し進めてきたルノワールが、アングル(1780～1867)やラファエッロ(1483～1520)に興味を覚えて、形態の表現に関心をいだいた時期となったが、これを通じて考えられることは、もともと印象派ははっきりした形態表現を控えてまで動きや光を表現し、もって描写対象