

연구 논문

## 모더니스트 미학의 기원과 시장조작의 승화 에두아르 마네의 시장전략

이나가 시게미

稲賀繁美

國際日本文化研究center,  
総合研究大学院大學 教授  
Paris第7大學文學博士  
美術史, 文化交渉史,  
比較哲學

미술학교에서 마네의 전시가 개막했다. 어머니와 함께 보러 갔다. 마네가 죽고 1년도 채 지나지 않았다. 마네에 대해서는 그다지 잘 알지 못한다. 전시 전체는 눈을 뗄 수 없을 만큼 사로잡는 힘이 있다. 맥락도 없고 어린아이 같지만, 그래도 장대하다. 정신이상자 처럼 보이는 작품도 있고, 훌륭한 소품도 있다. 조금만 더 하면 회화의 가장 위대한 천재가 될 수 있었을 텐데. 거의 언제나 보기 흉하고, 가끔 형태가 왜곡되어 있긴 하나, 어떤 작품이건 매우 생동감이 있다. 그 생생함은 눈이 부실 정도다. 그리고 가장 보기 흉한 작품조차도, 웬지는 알 수 없지만, 삶은 감정이 생기지 않을 뿐더러, 보는 이를 질리게 하지도 않기 때문에, 엄청난 신뢰감이 그에 지지 않을 만큼의 무서운 무지함과 공존한다. 마치 천재의 유소년기 같다(C'est comme l'enfance d'un génie).

—마리 바슈키르세프, 『일기』(1884년 1월 5일)<sup>1</sup>

\* 필자의 최근 논저: 『繪畫の東方オリエンタリズムからジャポニスムへ』, 名古屋大學術版會, 1999(2001 和辻哲郎文化賞一般部門受賞); “Sister Nivedita, her Kali the Mother, The Wab of Indian Life and Art Criticism,” *Japan Review*, No. 16(2004), pp.129-159; 「ブルジョワ芸術への挑戦: 戦争畫の没落とモダニズム批評言語の形成」, 『아트フォーラム 21』 第10號(2004), pp.108-115 等. 본고는 제14회 국제 미학대회(XIVth International Congress of Aesthetics, Ljubljana, Slovenia, 1-5 Sep. 1998)에서 구두 발표한 “The Origin of Modernist Aesthetics as an Oblivion of Political Struggle: The Case of Edouard Manet and his Marketing Strategy of the auction: Symbolic Revolution & Social Construction of Artistic Value”(원문 영어판 미간행)을 한국어로 번역한 것이다.

<sup>1</sup> Marie Bashkirtseff, *Journal*, tome II (samedi 5 janvier, 1884).

## I. 유작전의 무대 뒤편: 문제의 所在

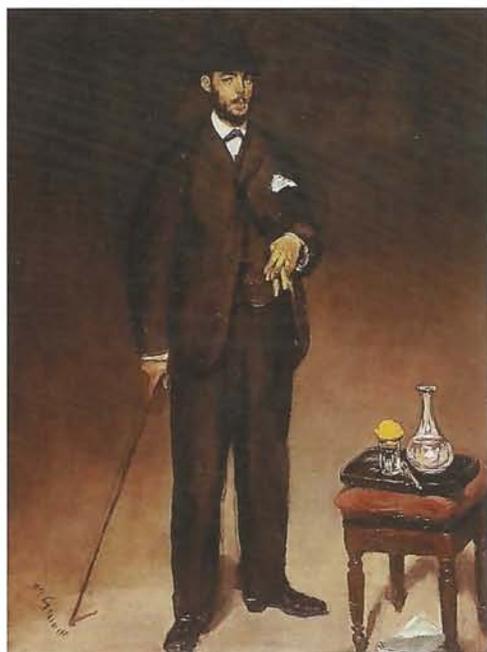
에두아르 마네(Édouard Manet, 1832-1883) 사후의 회고전이 1884년 1월 5일 파리의 미술학교에서 개최되었을 때, 마네는 또 다시 소란스런 논쟁에 휘말렸다. 아부(Edmond About, 1828-1885)는 이 해에 대망의 아카데미 입장을 눈앞에 둔 문인으로서, 마네의 회고전이 국립미술학교(École des Beaux-Arts)에서 개최되는 것을 참을 수 없었다. “왜 마네는 생전에 미술학교에 오지 않았던가. 그랬더라면 그를 화가로 만들어 줄 수도 있었을 텐데.” 아부가 볼 때 마네가 남긴 것이란 ‘대량의 퇴비더미’에 지나지 않았다. 도대체 왜 그런 ‘퇴비더미’를 선량한 공중에게, 그것도 권위 있는 국립미술학교의 대회장에서 전시할 수 있단 말인가. 그것은 국가가 공인한 예술교육에 대해 국가의 이름으로 공공연하게 이의를 제기하는 것과 같은 심각한 모순을 범하는 꼴이다. 이것이 아부의 견해였다.<sup>2</sup>

이와 매우 유사한 유보적 입장을 취한 이가 다름 아닌 미술학교 교장 캠펜(Albert Kaempfen)이었다. 마네의 회고전을 국립미술학교에서 열겠다는 소망은, 마치 무신론자 베르테르의 장엄함을 위해 노트르담 대성당의 문을 열라고 명하는 것과 같다. 즉 언어도단이라는 것이다.<sup>3</sup> 마네 회고전을 위해 국립미술학교 대회장을 빌린 사건은, 당사자인 뒤레(Theodore Duret, 1838-1906) 등의 회고와는 달리, 거의 ‘순수하게 예술적인 사건’도 ‘양식의 문제’도 아닌, 극도로 정치적인 사건이었다도1. 그리고 최종적으로는 강베타(Léon Gambetta, 1838-1882)과의 유력한 정치가이자 ‘예술 대신(Ministre des Arts)’ 역임자인 프루스트(Antonin Proust, 1835-1905)와도2, 기회주의적 공화주의자에 당시 ‘공공교육 및 미술 대신’ 자리에 있었던 페리(Jules Ferry, 1832-1893) 사이의 내밀한 회담에 힘입은 바가 크다. 하지만 이러한 물밑의 정치적 투쟁이 오늘날에 와서는 완전히 망각되고, 1884년에 마네 회고전이 무사히 개최되어 ‘성공’을 거머쥐었다는 것이, 마치 당연한 사태인 것처럼 늘상 이야기되고 있다. 마네 회고전과 뒤이어 열린 아틀리에 競賣에 관한, 당시와 현재의 인식 차이와 거기에 숨겨진—혹은 망각된—문제를 밝혀내는 것이 이 논문의 목적이다.

생각해 보면 아부보다 온당한 판단을 내린 이는 『르 피가로 *Le Figaro*』의 편집장

<sup>2</sup> E. About, “Manet à l’École des Beaux-Arts,” *Le Siècle* (7 jan, 1884).

<sup>3</sup> Th. Duret, *L’Histoire d’Édouard Manet et de son œuvre* (1901/1906), p.252.



1  
에두아르 마네,  
〈테오도르 뒤레의 초상〉, 1868년,  
캔버스에 유채, 43×35cm, 파리 프티 팔레 미술관



2  
에두아르 마네,  
〈앙토냉 프루스트의 초상〉, 1880년,  
캔버스에 유채, 130×96cm, 퐁레도 미술관



3  
에두아르 마네,  
〈알베르 볼프의 초상〉, 1877년,  
캔버스에 유채, 89×72cm, 취리히 쿤스트할레



볼프(Albert Wolff, 1835-1891)일 것이다<sup>3</sup>. 『르 피가로』 1883년 5월 1일자 마네 추도기사에는 이렇게 적혀 있다. “마네는 생전에 자신의 화폭을 (당시의 국립현대미술관에 해당하는) 퓌상부르 미술관에서 보는 기쁨을 맛볼 수 없었다. 하지만 장차 <르 봉 보크 *Le Bon Bock*>(1873)도<sup>4</sup>와 <검을 든 소년>도<sup>5</sup>을 루브르의 벽에 장식함으로써 그 아쉬움을 씻게 되리라. 50세에 세상을 떠나면서, 프랑스 회화의 수많은 대가들의 반열에 올라 훌륭한 두 페이지를 남기고 간 것만으로도, 한 명의 예술가에게는 충분히 영광스런 일이다.”<sup>4</sup> 주요 작품 두 점이 루브르 미술관의 소장품에 포함된 것만으로도 한 화가에게 ‘충분히 영광스런 일’이라고 볼프는 주장한다. 하지만 플랑드르 풍의 어두운 색채를 주조로 해서 일반 대중의 취향에 타협했다고 평가되는 <르 봉 보크>와, 벨라스케스(Velasquez)의 아류인 초기작 <검을 든 소년>을 마네의 대표작으로 간주한 볼프의, 일견 중용을 지킨 듯한 평가는, 마네의 옹호자들로서는 도저히 받아들일 수 없는 견해였다. 거기에는 어떠한 가치관의 대립이 있었던 것일까. 우선 그것부터 검토해 보자.

<sup>4</sup> 에두아르 마네, <르 봉 보크>, 1873년, 캔버스에 유채, 94×83cm, 필라델피아 미술관

<sup>5</sup> 에두아르 마네, <검을 든 소년>, 1861년, 캔버스에 유채, 131×93cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관

<sup>4</sup> A. Wolff, *Le Figaro* (1 Mai, 1883).

## II. 『마네의 모더니즘』 재고를 위해

본고에서는 마네 사후의 회고전에 이어 아틀리에 경매에 초점을 맞춰 분석을 해나가고자 한다. 1884년 2월 4일과 5일의 이틀에 걸친 경매에서 예술가치의, 보이지 않은 혁명이 달성되었다. 바로 여기에 우리 주장의 요점이 있다. 이 경매가 '성공' 리에 끝났다(고 하는 세평)는 사실이 얼마나 중요한지를 당시의 대다수 동시대인들은 보지 못했다. 뿐만 아니라, 현재까지도 미학자나 미술연구자들 대부분이 거기에 숨어 있는 의미를 세밀하게 검토하는 작업을 게을리 해왔다. 그러나 무엇보다도 이 경매가 '성공' 이라고 받아들여진 사실이, 마네의 사후 영광에 커다란 공헌을 했으며, '인상파의 아버지' 라는 평가의 확립을 조장했던 것은 아닐까. 이 논문에서 우리의 목적은 마네의 친구들이 경매에서 어떤 전략을 펼쳤는지 분석함으로써, 그 전략이 이후 '모더니스트(modernist)' 혹은 '포멀리스트(formalist)' 예술 담론의 융성에 어느 정도, 또한 어떤 의미에서 기여했는지, 그리고 거기에 어떤 영향을 주었는지 살펴보는 데 있다.

보통 마네에 관해서는, 1863년의 《낙선자전 Salon des refugés》에 출품한 〈폴밭 위의 점심식사〉 스캔들(이라는 통설)이나, 1865년의 살롱에 출품한 〈올랭피아〉를 둘러싼 추문이 근대미술사의 획기적인 사건으로 선전되어 왔다. 하지만 이 '역사적인 사건' 들은 어디까지나 모더니즘 패러다임에 입각한 역사관의 확립과 더불어 요청되어, 대서특필 감으로 추출된, 신화적이라 해도 좋을 만한 일화들이다. 실제로 마네가 죽은 시점인 1883년에 쏟아져 나온 60편이 넘는 추도기사를 훑어보면, 〈폴밭 위의 점심식사〉도6와 〈올랭피아〉도7에 특별히 초점을 맞춘 견해가 있긴 하지만, 부분적이고 맹아적인 상태여서 정설로서 폭넓게 확립되어 있었다고 말할 수는 없다. 이러한 패러다임의 확립을 연구하기 위해서는 마네 생전의 상황뿐 아니라, 사후의 동향도 시야에 넣어 생각하는 것이 필수이다. 이것이 우리의 기본적인 입장이다.

이런 의미에서 우리의 연구는 프리드(Michael Fried)가 『마네의 모더니즘 *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*』이라 이름 붙인 기념비적인 최근의 저작에서 전개한 견해와는 근본적으로 다르다.<sup>5</sup> 특히 「맺음말: 마네의 모더니즘(Coda: Manet's Modernism)」이라는 제목의 마지막 장에서 프리드는 화가의

<sup>5</sup> Michael Fried, *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s* (Chicago: Chicago University Press, 1996).



6  
에두아르 마네, <풀밭 위의 점심식사>, 1863년, 캔버스에 유채, 208×270cm, 파리 오르세 미술관



7  
에두아르 마네, <올랭피아>, 1865년, 캔버스에 유채, 130.5×190cm, 파리 오르세 미술관

친구이자 마네의 유언에 따라 경매 책임자로 지명된 뒤레가 쓴 마네 경매목록의 서문에 주목하면서, 이를 형식주의 미학의 선언으로 읽을 것을 제안한다. 이 제안으로 인해 프리드는 뒤레가 미래에 기대할 수 있었던 가장 이상적인—즉 가장 이상적으로 순진한—독자였음이 판명된다.<sup>6</sup> 앞으로 검증하겠지만, 유산상속 책임자인 뒤레의 이해관계는, 마네의 예술을 순수하게 ‘예술의 본질적인 가치’라는 견지에서 형식주의적으로 평가하는 프리드 식의 견해를 공유하는 미술애호가를 창출하는 데 있었기 때문이다. 형식주의 미학을 사회적으로 공인된 가치관으로 구축하려는 의도는, 예술에 관한 판단에서 정치적 내지는 상업적利害가 불식된 것처럼 보여주는(즉 연출하는) 과정과 나란히 진행되었다. 우리의 가설을 따르자면, 뒤레는 특히 이 정치적·상업적 이해의 말소행위에 참여한 주요한 무대연출자 중 한 명으로 재평가될 필요가 있다.<sup>7</sup>

### III. 졸라의 회고전 서문

마네 사후의 상업전략을 분석하기 위해, 우선 1884년 국립미술학교에서 열린 마네의 회고전에 작가인 졸라(Émile Zola, 1840-1902)가 부친 서문을 살펴보도록 하자 도8. 졸라는 마네가 경매에 관한 유언집행인으로 지명한 뒤레의 요청을 받고 이 서문을 집필했다. 졸라가 집필한 최초의 원고에 대해 뒤레는 두 군데의 수정을 요구했다. 하나는 마네가 밝은 색조의 팔레트를 써서 그리기 시작한 시기에 대한 수정이었다. 그 시기가 마네의 스페인 여행 이전이었는지, 아니면 그 이후였는지가 문제가 되었다. 뒤레는 “마네가 1866년(원문을 그대로 옮긴 것임)의 스페인 여행 이전부터 밝은 색조의 팔레트를 사용했던 점은 당신도 잘 알고 있을 터”라고 작가를 설득한다.

<sup>6</sup> 프리드의 저작에 대한 비판으로는 稲賀繁美, 「揺れ動くマネ像: モダニズムの起源再考」, 『圖書新聞』 No. 2334(1997년 3월 15일), Shigemi Inaga, “état present des études sur la critique artistique en France(1850-1900)”, 『jinbun Ronsô』, No. 14 (Mie University, 1997), pp.91-115. 또한 「『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」, 『美術フォーラム21』 第7號(2002), pp.80-86.

<sup>7</sup> 稲賀繁美, 『繪畫の黄昏: エドゥアール・マネ没後の闘争』(名古屋大學出版會, 1996). 그리고 Shigemi Inaga, “Retour de la conférence un tableau perdu de Gustave Courbet et sa position manquée dans l’histoire de l’art,” 『Les Amis de Gustave Courbet』, Bulletin No. 94/95 (Musée Gustave Courbet, 1996), pp.30-43.



또 하나는 얼핏 보기에는 대수롭지 않은 수정으로, 졸라가 마네에게는 ‘몇 점의 부식동판화’도 존재한다고 기술한 것을, ‘몇 점의’를 삭제하고 ‘부식동판화’라고만 써달라고 요구한 것이다.<sup>8</sup> 하지만 과연 그것은, 뒤레가 졸라에게 보내는 사적인 서신에서 말한 것처럼, 단순히 ‘물리적인 차원에서의 수정’에 불과한 사건이었을까. 실은 이 두 부분이 경매책임자였던 테오도르 뒤레에게는 결코 양보할 수 없는 급소이자 핵심이었다. 이 점에 관해서는 앞으로 하나씩 밝혀질 것이다.

우선 첫 번째 수정 내용인 스페인 여행에 대해서. 1865년, 마침 포르투갈에서 돌아오는 길이었던 뒤레는 마드리드의 오텔 드 파리에 투숙했다가, 우연히도 같이 묵게 된 마네와 친구가 된다. 당시의 방명록을 보면, 두 사람이 프라도 미술관을 찾은 것이 1865년 9월 1일이었음이 판명된다. 그런데 뒤레는 무슨 이유에서인지 졸라에게 보낸 서신에 1866년이라고 잘못된 연도를 적었다. 스페인 여행 이전의 작품에 대해 언급할 때, 뒤레가 암묵적으로 ‘밝은 색조의 팔레트’의 예로 염두에 두고 있던 작품은, 다름 아닌 <풀밭 위의 점심식사 *Le Déjeuner sur l'herbe*>(1863)도6, <올랭피

8  
에두아르 마네,  
<에밀 졸라의 초상>, 1868년, 캔버스에 유채, 146×114cm, 파리 오르세 미술관

9  
에두아르 마네,  
<올라 드 발랑스>, 1862년, 캔버스에 유채, 123×92cm, 파리 오르세 미술관

<sup>8</sup> Lettre à Zola (1883), conservée à la Bibliothèque nationale de France (Paris, n.a.fr. 22461, 28 XII 1883).



10  
에두아르 마네,  
〈키어사지 호와  
앨러바마 호의 전투〉,  
1864년, 캔버스에 유채,  
134×127cm, 개인 소장

아 *L'Olympia*(1863)도7, 〈롤라 드 발랑스 *Lola de Valence*〉도9 등이었을 것이다. 그 중에서 〈올랭피아〉가 유작전에 뒤이은 아틀리에 경매에서 비중 있는 상품이 될 것을 관계자 일동은 이미 알고 있었으리라. 또한 〈롤라 드 발랑스〉는 그 천박한(*bariolage*) 원색 때문에, 1863년 마르티네 화랑에서의 전시 때 공화파의 중도적 비평가인 만츠(Paul Mantz, 1821-1895)의 지탄을 받았던 작품이다. 뒤레의 요청을 받아들인 졸라는 문제의 두 부분을 수정하여 “마네는 모든 규율을 속속들이 이해한 후에 비로소 밝은 색조의 팔레트로 그리기 시작한 것처럼 보인다.”고 써넣었다.9

졸라의 서문의, 아무리 봐도 애매한 이 부분을 분명하게 의식하고, 이에 대해 정면으로 반론을 펼친 이가 바로 만츠였다. “정말로 유감스럽게도 우리는 마네가 정확히 몇 시부터 옥외의 광선에 대해 다소 정확한 생각을 갖게 되었는지 확정할 수 없다. 미술학교에서의 전시는 이 중요한 부분을 빠뜨린 듯하다.”10 여기에는 뒤레의 주장이 근거가 없다고 강경하게 물리치는 입장도 선명하게 드러난다.

만츠가 보기에는, 마네가 ‘옥외의 광선’ 밑에서 제작하기 시작한 때는 1867년 전후로, ‘강렬한 깊이감을 지닌 푸른색’으로 〈증기선 *Steamboat*〉과 〈키어사지 호와 앨러바마 호의 전투 *Combat de Keersarge et Alabama*〉도10 등을 그렸을 때이기 때문에, 〈풀밭 위의 점심식사〉나 〈올랭피아〉를 ‘밝은 색조의 팔레트’의 증거로 삼는 일은 무모한 데다가 언어도단이기까지 했다. 그 〈풀밭 위의 점심식사〉와 〈올랭피아〉가 미술학교의 회고전에 출품된 만큼, 뒤레와 만츠의 사실 인식이 정면으로 대립했음은 명백한 일이다. 뒤레가 연도 표기를 잘못 하면서까지 이 스페인 여행 이전의 작품들에서 ‘밝은 색조의 팔레트’를 끌어내려 했던 데 반해, 만츠는 동일한 작품들에서

9 Émile Zola, Préface (1884), *Écrit sur l'art* (Gallimard, 1991), pp.452-455.

10 Paul Mantz, “L'œuvre de Manet,” *Le Temps* (16 janvier, 1884).

‘육외의 광선’을 인정하려고 하지 않았기 때문이다.

여기에는 마네의 색채표현에 관한 미적 가치판단과 사실인식 간의 복잡한 관계가 드러난다. 그 발단이 되는 것이 그보다 20년 전에 벌어진 ‘bariolage’를 둘러싼 논쟁이다. 1863년, 이탈리아인 거리의 마르티네 화랑에서 <롤라 드 발랑스>가 전시되었다. 시인인 보들레르(Charles Baudelaire, 1821-1867)의 격찬과는 대조적으로, 만츠는 그 작품을 “빨강, 파랑, 노랑, 검정의 난잡한 뒤섞임(bariolage)”이며, “색채 그 자체가 아니라 색채의 戲畵”라고 혹평했다. 1861년의 <기타렐로>는 “난잡한 습작”이었으나, <롤라 드 발랑스>와 함께 마네가 “그 용맹한 본능 덕분에 불가능한 영역에 들어섰다.”는 것이 만츠의 진단이었다. 그리고 만츠는 “마네와 함께 이 불가능한 영역에 들어서는 일”은 “단호하게 거부한다.”고 선언했다.<sup>11</sup> 그리고 뒤레가 이 사건을 1902년에 간행된 『마네』 전기에서 화제로 삼게 된다. 하지만 그것은 이미 만츠와 대결하게 위한 것이 아니었다. 아카데미의 ‘규율’로서 엄수되어 온 키아로스쿠로(chiaroscuro)나 그라데이션(gradation)을 무시하고 밝고 강렬한 원색을 직접 병치한 마네의 화법을, 동시대의 주요 비평가들이 정말로 이해하지 못했을까. 그 물이해의 증거로, 뒤레는 만츠의 혹평을 보란 듯이 인용한다. 1883년 마네가 죽은 직후만 해도 아직 중용의 판단으로 간주되었을 만츠의 견해가, 1902년에 이르면 시대에 뒤떨어진 인식으로 전락해 가게 된다.

20세기 초반의 뒤레가 볼 때, 1863년의 낙선자전에 출품된 마네의 <풀밭 위의 점심식사>도 <롤라 드 발랑스>와 같은 색채효과를 달성한 것으로, “그 색채감각이 너무 강렬했기 때문에, 그 시대의 대중들에게는 마치 外光을 받아 빛나는 올빼미의 눈과 같은 효과를 발휘했다.”<sup>12</sup> 그리고 이 “도가 지나친(outré) 빛의 효과야말로, <풀밭 위의 점심식사> 같은 마네의 작품이 대중들에게 받아들여지지 못한 원인 중 하나였다.”는 (만츠가 보기에는 강경한) 주장으로 뒤레는 독자들을 설득하고자 했다. 여기에서 <롤라 드 발랑스>의 색채표현에 관한 비평을 <풀밭 위의 점심식사>에 유용해 적용시킴으로써, <풀밭 위의 점심식사>에 대한 도덕적인 비난을 잠재우고자 한, 뒤레의 완고한 의지를 엿볼 수 있다. 하지만 이는 인상파가 세상에 알려지게 되는 20세기 초반이 아니라면, 전혀 통용될 수 없는 설명이리라.

한편 불프는 만츠와 대조적으로 1883년의 마네 추도기사에서 마네에게 “인상파

<sup>11</sup> Paul Mantz, “Exposition du Bd. Des Italiens,” *Gazette des Beaux-Arts*, 1er période (1863), p.383.

<sup>12</sup> Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son oeuvre* (1902), 1906, pp.40-41.

의 도래”는 〈풀밭 위의 점심식사〉와 함께 각인되었다고 하면서, 이 점에서 뒤레의 의견에 동의함을 보여준다. 하지만 볼프는 의도적으로 이 작품에 ‘스와핑 Swapping(*partie carrée*)’이라는 도덕적 혐의를 초래할 만한 제목을 붙였다.<sup>13</sup> 여기에서 볼프의 가치판단을 엿볼 수 있다. 실제로 인상파로 나아간 것이 마네를 파멸로 몰아갔다고 판단하는 볼프가 인상파 미학을 호의적으로 봤을 리는 없다. 볼프의 취향에 맞는 작품은 어디까지나 스페인 취미의 〈검을 든 소년〉도<sup>5</sup>이나 플랑드르 취미의 〈르 봉 보크〉도<sup>4</sup>였기 때문에, 그는 이 두 작품을 마네의 대표작으로 보는, 당시의 지배적인 가치관을 대변했던 것이다.

요컨대 세세한 부분에서의 같고 다름은 제쳐두더라도, 만츠와 볼프는 중요한 부분에서 동의하고 있다. 즉 두 사람 모두 아직 인상주의 색채미학으로 오염되지 않은 초기 마네를 높이 평가한 반면, 마네의 인상주의적인 후기 작품에는 부정적이었다. 그리고 이러한 인상주의 혐오는 마네 사후의 시점에 이르르면 프랑스 여론에 더욱 폭넓은 영향력을 행사하는 견해가 된다. 이는 1883년 4월 30일 마네의 죽음을 알린 60여 편이 넘는 추도기사를 꼼꼼히 조사해 본 결과 증명된 사실이다.<sup>14</sup>

이렇게 해서 아틀리에 경매책임자인 뒤레의 입장이 문제가 된다. 왜 뒤레는 당시의 여론이나 대표적인 논객들의 견해와 정면으로 대립하는, 말하자면 독단적인 가치관을 유작전과 그에 이은 경매 현장에서 굳이 주장해야만 했는가. 거기에는 어떤 미학적, 또한 금전적 내지는 정치적이라 해도 좋은 계산이 숨겨져 있었던 것일까.

#### IV. 경매목록의 속기록

이 의문을 해명하는 데 아주 좋은 자료가 있다. 1966년에 보테르센(Melete Bodersen)은 「미간행 속기록으로 본 초기 인상파의 경매」라는 제목의 논문을 발표했다.<sup>15</sup> 거기에는 1884년 2월 4일과 5일에 열린 마네 아틀리에에서의 경매도 포함되어 있다. 이 논문은 그 때까지 알려져 있던 증언들과 속기록 사이에, 얼마나 많은 불

<sup>13</sup> Albert Wolff, *Le Figaro* (7 fév. 1884).

<sup>14</sup> Shigemi Inaga, “Édouard Manet en 1883: supplément au bilan critique d’après le dépouillement des articles nécrologiques,” *Jinbun Ronsô*, vol. 12 (Mie University, 1995), pp.55-88.

<sup>15</sup> Melete Bodersen, “Early Impressionist Sales 1874-94 in the light of some unpublished ‘procès-verbaux,’” *Burlington Magazine* (June 1968), pp.331-347.



일치가 발견되지 않은 채 방치되어 있었는지를 분명하게 보여준다. 단지 아쉬운 점은 저자가 통설의 '오해' 들을 바로잡는 데 너무 급급한 나머지, 왜 그런 일관된 오해가 생겨났는지를 밝히지 못한 것이다. 실제로 이 불일치는 의외로 중대한 몇 가지 사실들을 은폐하고 있다. 그 내용은 다음과 같이 세 가지로 요약된다.

우선 일반적으로 경매의 순서는 경매장에서 배포된 작품목록의 번호와 거의 일치하지 않는다. 마네의 경매에서도 경매의 순서는 鑑定人인 뒤랑-뤼엘이나 마네의 가족, 거기에 경매책임자인 뒤레 등이 세밀하게 협의를 해서 결정되었다. 경매 순서에 따라 전체적인 판매량도 결정되는 만큼, 작품의 배열에 엄청난 신경을 쓰지 않을 수 없는 법이다. 다시 말해, 내부관계자들은 미리 경매 순서를 마음에 새기고 경매장에 임하게 되는 것이다. 이를 최소한의 전제로 한 뒤 앞의 속기록을 확인해 보면, 세상에 알려져 있던 입찰자 이름(그 중 하나는 뒤레가 손으로 쓴 목록으로, 타바란A. Tabarant의 소장품이었던 것으로 알려져 있다)과, 속기록의 입찰자 이름이 어긋나는 경우가 몇 군데 눈에 띈다. 그 중에서 가장 고가인 물건은 <라튀유 씨의 가게에서 Chez le Père Lathuille>도 11와 <빨래 Le Linge>도 12였다.

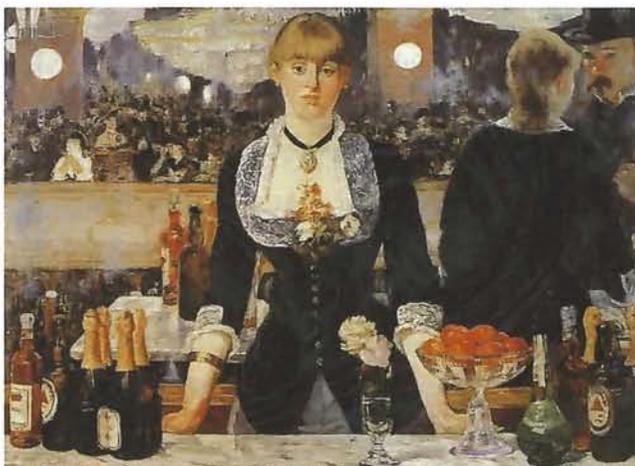
<라튀유 씨의 가게에서>는 '렌호프(Léon Koëlla Lehnhoff) 씨' -당시에는 마네의 조카로 알려져 있었다-가 5,000프랑에, <빨래>는 화가의 인척인 외젠느 마네

11  
에두아르 마네,  
<라튀유 씨의 가게에서>,  
1879년,  
캔버스에 유채,  
92×112cm,  
투르네 미술관

12  
에두아르 마네,  
<빨래>, 1875-1876,  
캔버스에 유채,  
145×115cm,  
메리온 반즈 재단



13  
에두아르 마네,  
〈나나〉, 1877년,  
캔버스에 유채,  
154×115cm,  
함부르크 쿤스트할레



14  
에두아르 마네,  
〈폴리 베르제르의 주점〉,  
1881-1882,  
캔버스에 유채,  
96×130cm,  
런던 코플드 인스티튜트

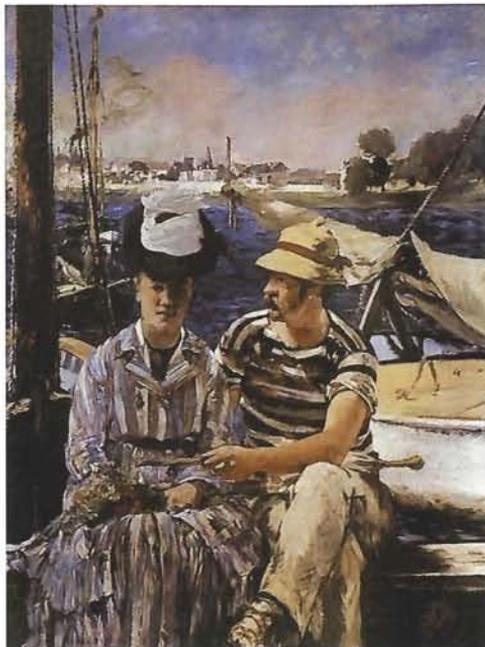
(Eugène Manet)가 3,000프랑에 산 것으로 되어 있다. 하지만 속기록을 보면 이 두 작품은 실제로 뒤레 본인이 8,000프랑을 주고 샀음을 알 수 있다. 경매책임자인 뒤레가 자신의 주머니를 털어서 마네의 가족들에게 자금을 제공했다는 새로운 사실이 발각된 것이다. 여기에서 무시할 수 없는 점은 〈라튀유 씨의 가게에서〉와 〈빨래〉에 이어 경매에 부처진 작품이 〈올랭피아〉였다는 사실이다. 〈올랭피아〉의 판매 가격은 경매 전체가 '성공'리에 끝날지를 점칠 수 있는 상징적인 의미를 가지고 있었다. 결과적으로 〈올랭피아〉는 10,000프랑에 렌호프에게 판매되었다. 액면상으로는 이것이 경매 두 번째 날의 최고가를 기록했다. 이 이틀째의 판매 총액은 94점에 대해 43,745프랑, 즉 〈라튀유 씨의 가게에서〉, 〈빨래〉 그리고 〈올랭피아〉 세 작품의 판매 가격인 22,000프랑만으로도, 그날의 총 판매가의 반 이상이 됨을 알 수 있다.

이상의 상황에서 쉽게 추정할 수 있는 사실은, 우선 유언에 의한 경매책임자 뒤레가 〈라튀유 씨의 가게에서〉와 〈빨래〉를 의도적으로 고가에 매입함으로써, 경매가를 전체적으로 높인 것이다. 이런 예방조치 덕분에 〈올랭피아〉도 그에 상응하는 가격으로 판매되어, 웃음거리가 되지 않은 채 순조롭게 거래가 이루어졌다 해도 무방할 것이다. 뒤레가 제시한 금액이 얼마나 의도적이었는가는, 경매 첫날과 비교해 보면 분명해진다. 첫날의 주요 작품을 보면, 〈나나 Nana〉도 13는 겨우 3,000프랑, 만년

의 걸작으로 평가되는 <폴리 베르제르의 주점 *Le Bar aux Folies - Bergères*>도 14조차도 5,850프랑에 그쳤다. 이 두 작품들 직전에 경매에 나온 <아르장퇴유 *L'Argenteuille*>도 15는 12,500프랑이라는 가격에 낙찰되었는데, 실제로는 렌호프의 명의로 가족들에게 양도되었다. <아르장퇴유>에는 비교적 높은 가격이 붙었으나, 그 후의 <나나>와 <폴리 베르제르의 주점>의 경매에서는 엄청난 가격 폭락이 일어났다. 주최자들이 이 두 작품의 경매에 실패한 사실은 명백하다. 실제로 뒤레는 이 첫날의 경매 후에 졸라에게 보낸 편지에서, 친구들이 동원할 수 있는 자금을 모두 써버려, <나나>와 <폴리 베르제르의 주점>과 같은 대작의 경매에 실패한 사실을 숨김없이 이야기했다. 마네의 “친구들과 지지자들의 진영에서는 이미 자금이 바닥을 쳐서”, 다음날의 경매에 참가할 수 없었기 때문에, 가격이 떨어지지 않을까 걱정이다. 뒤레는 그렇게 고백하고 졸라에게 자금 원조를 요청했다.<sup>16</sup>

여기까지 분석해 보면, 두 번째로 명백한 사실은, 대부분의 주요 작품이 마네의 가족이나 친구들에게 팔렸다는 것이다. 게다가 관계자들은 그런 무대 뒤편에서 벌어진 장면들이 절대로 대중들에게 알려지지 않도록 은폐하려 했다는 점이다. 첫날, 공식적으로는 렌호프와 작품감정인인 자코브가 각각 <아르장퇴유>와 <울랭피아>를 최고가에 사들인 것으로 되어 있었으나, 실제로 렌호프는 마네의 아들이었으며, 자코브는 마네 부인의 대리인이었다. 더구나 목격자의 증언에 따르면, 이 최고가의 작품들은 실제로 경쟁상대도 없이 순식간에 낙찰되었다고 한다.<sup>17</sup> 그리고 둘째 날에는 가격이 떨어지는 것을 방지하기 위해 뒤레가 자금을 제공했다고 한다. 거의 내부거래나 마찬가지로 형태로, 경매가 사전에 협의된 바에 따라 은밀하게 진행된 것이었다.

마지막으로 세 번째 사실은 마네와 그 지지자들이 제시하고 그에 따라 낙찰된 가격들이 하나의 경향을 명백하게 드러내고 있다는 점이다. 경매에서 화제가 된 작품들은 모두 마네의 畫業에 있어서 인상주의적 색채 때문에 논쟁을 일으킨 작품들



15  
에두아르 마네,  
<아르장퇴유>, 1874년,  
캔버스에 유채,  
149×115cm,  
투르네 미술관

<sup>16</sup> de Duret à Zola (4 fév. 1883), manuscrit, Bibliothèque nationale de France, Paris.

<sup>17</sup> Paul Eudel, “La vente Manet,” *Le Figaro* (4-5 fév. 1884).

이었다. <아르장튀유>는 너무나 강렬한 청색 때문에 “청색 편집증(indigomanie)”이라는 경멸적인 별칭이 붙었던 데다가, <라튀유 씨의 가게에서>나 <빨래>는 시인 말라르메가 ‘미술사에서 한 시대의 획을 긋는 작품’이라고 높이 평가하기를 했으나, 만츠가 더할 나위 없이 혹평했던 작품들이었다. “대대적으로 선전된 외광(plein air)이라는 걸 이 회화들에서는 찾아볼 수가 없다.” 이것이 뒤레를 포함한 인상파 옹호자들에 대한, 만츠의 거리낌없는 전면부정이자 선전포고였다. 인상파에 대해 비교적 관대했던 위스망(Joris Carl Huysmans, 1848-1907)조차도 미술학교에서의 마네 유작전을 보고, 경매목록에 “마네의 만년의 작품들은 범용한 수준에 머물러 있다.”<sup>18</sup>고 적었다 한다.

1884년 당시에 평가가 갈렸던 마네의 후기 작품 평가액을 보면, 마네의 가족들과 지지자들이 무엇을 획책했었는지가 더욱 명확하게 드러난다. 즉 마네가 죽은 시점에서 팔리지 않고 아틀리에에 남아 있던 인상주의적 실험작을 취급하는 회화시장이 아직 존재하지 않았던 점, 그래서 이 시장을 구축할 수 있느냐가 관계자들에게는 도박이나 다름없었던 점이 부각되는 것이다. 이렇게 해서 ‘새로운 가치의 사회적 창출’이 달성되지 못했다면, 당시 마네를 필두로 해서 ‘바티뇰파(École des Batignolles)’라고 멸시받던 화가들, 즉 모네(Claude Monet), 피사로(Camille Pissarro), 시슬리(Alfred Sisley), 르누아르(Auguste Renoir) 등의 인상파 화가들에게 밝은 미래란 없었을 것이다. 게다가 마네의 경매책임자였던 뒤레가 그 후 인상파의 옹호자로서, 주요한 전기작가로서 이름을 남기고, 그 경매에서 경매사를 담당했던 뒤랑-뤼엘이 인상파의 畫商으로서 역사에 이름을 남긴 것도 결코 우연이라 할 수 없을 것이다. 연극 용어를 빌려 말하자면, 마네의 아틀리에 경매는 장래에 도래할 인상파 회화의 가격 폭등을 노린 투기꾼들의 대본에 따라, 무대감독이 연출한 하나의 연극 무대였다 할 수 있다.

<sup>18</sup> Pierre Courthion (ed.), *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, vol. 2 (Genève: Pierre Cailler, 1953), pp.143-144.

## V. '마네 사후의 영광을 위한 시금석'

1884년 2월의 마네의 아틀리에 경매는 '성공' 을 거둔 것으로 인식되었으며, 마네 연구자들에게도 그것이 흡사 당연한 사태인 양 받아들여졌다. 『출판계를 앞에 둔 인상파』(1959)의 저자 르테브(Jacque Lethève)는 낙찰가가 낮았던 것을 이유로 '절반의 성공' 이라는 의분에 찬 발언을 남겼지만, 이는 마네의 승리가 확립된 후에 나온 사후적 평가이자 소급적인 '역지추향' 이라 할 것이다. 하지만 뒤레를 포함한 경매 당사자들이 경매가 '성공' 했다는 세간의 평가를 얻지 못하면 마네 사후의 영광은 있을 수 없다는 긴박한 상황판단에 몰려 있었음을 잊어서는 안 된다. 하물며 '근대 미술의 아버지' 라는, 마네에 대한 오늘날의 평가는 당시 아직 성립되어 있지 않았다. 실제로 뒤레는 회고전과 경매가 마네의 사후의 영광에 '시금석이자 결정적인 시련' 이 될 것을 분명하게 자각하고 있었다.<sup>19</sup> 그리고 뒤레는 경매가 '성공' 이었던 것처럼 연출해서 보여주고, '예상 밖의 성공' 이라는 인상을 세간에 퍼뜨리는 데 유일한 공헌자는 아니었다 해도 중요한 관계자 중 한 명이었다. 1902년에 간행된 전기 『마네 Manet』에서 뒤레는 이렇게 적었다. "경매는 위태로운 상황에서 시작되었음에도 불구하고, 바로 성공이라는 생각지도 못한 양상을 보였다."<sup>20</sup> 이 기술을 어떻게 해석해야만 할까.

경매에 대해 이야기하는 단락에서 주요 작품에 얼마의 가격이 책정되었는지를 일일이 열거한 뒤에 뒤레는 이렇게 결론지었다. "경매의 소란스런 외침 속에서 이 가격들은 당치도 않은 것으로 간주되었다. 대실패를 은근히 기대하면서 언제라도 비웃어 줄 태세였던 이들은, 그 가격들에 완전히 안색이 바뀌어 풀이 죽어 앉아 있을 뿐이었다. 마네가 팔리다니. 너무 놀라버린 군중들은 출구에서 너도나도 그렇게 말했다. 뉴스는 순식간에 파리 전역으로 퍼졌다. 1884년 2월 4일과 5일 이틀에 걸친 경매 총액은 116,637프랑에 달했던 것이다." 경매 총액은 승리의 표시로 떠들썩하게 선전되었다. 하지만 우리는 이미 그 배후에 숨겨진 사실을 알고 있다. 뒤레의 공평하고 담담한 기술은 막대한 경매 수입이라는 인상을 만들어 내는 데 능숙하게 공헌했지만, 실제로 100,000프랑이라는 가격은 인기 작가였던 메소니에(Ernest Messonier)의 유화 1점 가격과 큰 차이가 없었으며, 마네 자신이 매긴 평가액대로 거래된 대작

<sup>19</sup> Théodore Duret, 註 3의 책, p.257.

<sup>20</sup> 위의 책, 1906, pp.243 - 244.

은 1점도 없었다. 이것이 실패였다. 평가액이 15,000프랑이었던 <아르장퇴유>가 12,000프랑에 렌호프에게 팔린 것을 최고 가격으로 해서, <올랭피아>는 평가액(20,000프랑)의 절반 가격으로 렌호프가 경쟁자도 없이 사들였으며, <폴리 베르제르의 주점>은 평가액 10,000프랑의 60퍼센트를 밀도는 5,850프랑에 마네의 친구인 작곡가 샤프리(Emmanuel Chabri)가 구입했던 것이다. 『르 피가로』지의 기자인 외델(Paul Eudel)은 이 사태에 대해 “이것이 정말로 성공인가? 아니면 실패인가?”라며 고개를 갸웃거렸다.<sup>21</sup>

이틀째의 경매가 끝난 시점에서 뒤레는 졸라에게 “성공이라는 생각지도 못한 상상”의 실패를 조금은 솔직하게 그리고 겸허하게 이야기했다. “이틀째에 가격이 떨어지는 사태가 벌어지는 건 아닌가 라는 나의 걱정은 다행히 현실로 나타나지 않았으며, 살 사람을 찾기가 가장 힘든 습작도 구매자를 찾았습니다. 대중들은 이 결과를 당치도 않은 승리라고 보고 있습니다. 그럼에도 저는 만족할 만한 이유가 있다고 생각합니다.”<sup>22</sup> 앞에서 본 것처럼, 이 이틀째의 판매 총액의 30퍼센트는 바로 뒤레가 지불한 것이었다. 이것이 ‘가격 폭락’을 저지하고 <올랭피아>의 체면을 지켜주는 데 나름대로 공헌한 것은 틀림없다. 하지만 뒤레는 마네의 가족이 <라튀유 씨의 가게에서>와 <빨래>를 다시 사들이는 데 필요한 비용을 자신이 몰래 제공한 사실에 대해서는, 절친한 친구인 졸라에게조차 침묵을 지켰다. 그리고 내부거래나 마찬가지로 이러한 개입 방식은, 경매책임자 당사자에 의해 경매 현장에서 은폐되었음은 물론, 이후 그의 저작을 통해 지금까지도 의문시되지 않고 불문에 부쳐져 왔다. 뒤레는 그러한 출혈을 대가로 해서 경매가 성공리에 끝났다는 인상을 일관되게 대중들에게 주입시키는 공작에 성공한 셈이었다. 그것이 ‘만족할 만한 이유’의 내용이라.

시간에 선전된 화려한 ‘승리’란, 실제로는 거의 허구적인 조작이었는데, 이는 필요한 자금의 고갈이라는 위기적 상황에서 힘겹게 거둔 것이었다. 그러나 졸라에게 보낸 편지에서 뒤레가 아무런 포장도 않고 솔직히 밝힌 그 위기적 상황은, 1902년의 전기에서 볼 수 있는 나름대로 객관성을 잃지 않는 기술 속에서 완벽하게 불식되어, 과멸적인 결과가 발생할 수도 있었던 가능성은 이미 털끝만큼도 남아 있지 않게 된다. 허나 이러한 사료 조작의 책임을 뒤레에게 지우는 것은 옳지 않다. 왜냐하면 1902년에 마네의 전기를 간행했다는 사실은 1884년의 경매가 대실패일 수도 있

<sup>21</sup> 註 17과 동일.

<sup>22</sup> de Duret à Zola (5 fév. 1884), manuscrit, Bibliothèque nationale de France, Paris.

었던 가능성을 애초부터 제외시키고 있기 때문이다. 거꾸로 말하면, 1884년 경매의 '성공' 이야말로 1902년의 마네 전기 간행을 가능케 한 필요조건의 연쇄 속에서 중요한 고리였던 것이다.

## VI. '예측하지 못한 신격화'

그렇다면 이 경매의 '성공'으로 무슨 일이 발생했는가. 볼프에게 귀를 기울여 보자. "마네의 작품 덕에 바티볼파는 호텔 드루오(Hôtel Drouot)에 강림할 수 있었다. 이 경매는 당시에 가장 매력적인 광고(l'une des charmantes folies) 중 하나였다. 한 시간 동안 나는 그곳에 있었다. 도대체 어떻게 될 지 불안을 감추지 못한 채, 나는 이 몰려든 친구들과 열광한 사람들, 구경꾼들이 마네의 재능이 승리를 과시하며 빛을 발하는 작품뿐 아니라, 금전적으로도 예술적으로도 거의 가치가 없는 것(les choses les plus insignifiantes)까지 짝살이해 가는 것을 뚫어져라 바라보고 있었다. 아틀리에의 습기에 눅눅해져 절반 정도는 그림의 형체를 분간할 수 없게 된 파스텔 초상화에까지도 상대적으로 부적절한 가격이 매겨졌다."<sup>23</sup>

여기에는 세 가지 주목할 만한 견해가 있다. 우선 볼프는 이 경매에서 미적 가치 판단이 완전히 상하 전도된 것을 재빨리 간파했다. 실제로 볼프가 "금전적으로도 예술적으로도 거의 가치가 없는 것"이라 부른 작품들은, 뒤레가 졸라에게 "살 사람을 찾는 일이 가장 어려운" 작품으로 걱정하던 작품들일 것이다. 파스텔화는 둘째 날 경매의 전반부에 집중적으로 거래되었는데, 이 때 뒤레는 제일 먼저 나온 <여가수>를 300프랑에 사들였다. 이것이 대작을 위한 자금을 결정적으로 필요한 단계까지 소중히 남겨두면서도, 파스텔화의 경매 가격 설정에 모범적 가격을 제시한 시위 행위였음은 두말 할 필요도 없다.

여기까지 오면, 뒤레가 졸라에게 의뢰한 회고전 서문에서 '몇 점의 부식동판화'를 단지 '부식동판화'라고 고쳐 써 달라고 부탁한 이유가 분명해진다. 물론 이는 얼핏 보기에는 경매에서 판화나 습작에도 제대로 된 가격을 매겨야 하는 경매책임자의 이해를 반영한 것일 뿐이다. 그러나 이것은 미적 판단의 근본적인 전환까지도 노

<sup>23</sup> Albert Wolff, 앞의 책.

린 것이었다. 즉 뒤레에게는 부식동판화가 석판화나 파스텔화, 소묘 등과 비교해 뒤떨어지지 않는 것으로서, 아카데미의 가치관에 따라 부차적인 것으로 규정된 밀그림이나 복제품과는 달리, 그 자체로 유화에 손색이 없는 오리지널로서 평가되어야 했다. 부식동판화의 단편성, 즉흥성, 표현성 등의 특징들은 모두 미술학교나 미술 아카데미의 위계질서 내에서 희생되어 온 것이었다. 그렇게 '규율' 때문에 억압되어 온 가능성들에 생생한 생명감을 부여한 점이야말로 마네 예술의 본질이었다. 또한 뒤레는 외광의 색채표현에 더해 즉흥적 제작의 자유롭고 활발한 기운에서 그가 정의한 '인상주의'의 요체를 발견했던 것이다. 보들레르가 「현대성(modernité)」에서 "순간적이고 변하기 쉽고 우발적(le transtoire, le fusitif et le contingent)"이라고 정의한 현대성을 구현한 화가 마네에게, 판화나 크로키, 파스텔화 등은 '현대성'을 발휘하는 절호의 매체였던 것이다.

그렇다면 이 단편적인 작품들은 마네의 작업에서 '가치가 없는(insignifiantes)' 것이어서는 안되었다. 오히려 "살 사람을 찾기가 가장 힘든" 이 작품들에게 경매장에서 '살 사람'을 찾아주고 상품가치를 부여하는 것이 경매책임자에게 요구되었던 것이다. 따라서 경매장인 드루오 호텔은 '무의미'하게 보이는 '가치가 없는 것'들을, 시장에서 이윤을 남기면서 유통시킬 수 있는 상품(commodity goods)으로 변모시켜, 그만큼의 가치를 구축해 내는 연금술의 무대였던 것이다.

두 번째로 볼프는 이 시장전략이 '바티볼파' 즉 인상파의 장래에 결정적으로 중요하다는 것을 간파했다. 미술학교나 미술 아카데미 류의 완벽하게 '마무리된' 작품(œuvre finie)과, 미완성의 소묘(dessin)나 붓터치가 남아 있는 소품(morceau) 간에 범주론적인(categorical) 구별이 유지되는 한, 인상주의적 작품들이 미술적 가치를 인정받을 수 있는 여지는 아예 없었다. 하지만 '무의미'한 소품이나 "거의 그림의 형체를 분간할 수 없게 된" 파스텔화라도 일단 마네의 '작품'을 구성하는 요소로서 심미적인 가치를 인정받게 되면, 즉 작품으로서 시장에서 승인받게 된다면, 인상파 회화가 미술시장에서 시민권을—확보할 가능성만큼은 적어도—보증받을 가능성이 열리는 것이다.

세 번째로, '상대적으로 부적절한(즉 상례를 벗어난) 가격(des prix relativement insensés)'이라는 표현에서도 알 수 있듯이, 이러한 가치판단에서 혁명적이라 할 만한 현상이 '환각(hallucination)'에 사로잡힌 대중들의, 일종의 집단적인 '광기(folie)' 속에서 실현된 것도, 볼프는 냉정하게 관찰하고 있었다. 볼프가 보기엔 어이 없는 일이었지만, 무의미하고 '가치가 없는 것'들이 여기에서 (카톨릭적 의미에서)

신비한 '실체변화(transubstantiation)'를 이루어, 금전적 투기의 대상으로 승격된 것이다. 볼프는 마네 사후의, 이 생각지도 못한 승격에 아연해 하면서도, 이를 '예측하지 못한 신격화(l'apothéose imprévue)'라고 일부러 과장해서 말했다.<sup>24</sup> 이어서 그는 이렇게 말했다.

이 친구들과 환각질환자들(hallucinés)의 무리 중에서 감정인 뒤랑-뤼엘에 관해서는 특히 언급할 가치가 있다. 밀레, 루소, 코로, 들라크루아의 그림은 모두 이 사람의 손을 통해 팔렸다. 지금 이 선량한 사람은 마네가 한때 그 수령이었던 바티놀파를 상대로 다시 한 번 똑같은 연극을 꾸미려 하고 있다. 마네에게 홀린 인상파 무리들은 모두 그를 따른다. 카유보트(Caillebotte)며 어중이떠중이들이. 이런 '거장' 무리들에게 뒤랑-뤼엘 씨는 될 수 있는 한 가장 빛나는 미래를 예견해 준다. 아마도 이 감정인은 관대한 마음 속 깊은 곳에서, 마네가 거의 진정한 예술을 손에 쥔 짧은 순간에, 조금은 '묘한 상념'에 빠졌던 것이라고 판단했다. 왜냐하면 그의 손으로 경매에 부쳐진 작품들이 극도로 무질서한 종류의 물건(l'objet d'un genre plus désordonné)이었던 만큼, 만족감도 한층 컸음을, 이 두 눈으로 똑똑히 보았기 때문이다.<sup>25</sup>

## VII. 미와 추의 변증법

1884년 마네의 아틀리에 경매가 알아채기 힘들게 위장된 연금술의 무대였음을, 볼프만큼 냉소적으로, 그러나 명석하게 간파한 비평가가 또 있었던가. 첫째로, 이 엄청난 스캔들이, 경매장에 있던 이들 중에 볼프를 빼면 거의 아무도 알아차리지 못한 채, 소위 비가시적으로 진행되었던 점. 다음으로, 이 비가시적 스캔들이라는 연금술적 실험이 '성취'될 것인가의 도박에는 서구미술에서의 '미술'의 정의 자체가 걸려 있었던 점. 세 번째로, 화상인 뒤랑-뤼엘과 더불어 그 그늘에 몸을 숨기고 있던 마네의 유연집행인 테오도르 뒤레 무리가 볼프에게는 '환각질환자의 무리' 로밖에 보이지 않는 집단적 광기의 연출자였던 점. 이 세 가지 사정이 볼프의 경매 방청기록에 잘 나타나 있다.

<sup>24</sup> 위와 같음.

<sup>25</sup> 위와 같음.

우선 첫 번째 사실에 관해 부연하자면, 그 스캔들은 <폴발 위의 점심식사>(1863)나 <올랭피아>(1863)의 소동에 의해서만 성취된 것이 아니다(특히 1863년의 <낙선자전>이 동시대인들에게 널리 '추문'으로 의식되었는지 어떤지는 남아 있는 기록만으로는 상당히 의심스러운데, 이러한 상식은 세기말 이후에 소급적으로 확립 되었을 공산이 크다). 전시된 물건들이 미술작품으로서는 용인되기 어려웠던 까닭에 소동이 벌어지고, 눈에 띄게 스캔들이 발생했던 것이다. 하지만 상장의 차원에서 일어난 가치관의 혁명은 이 '가치 없는 것' 들, 즉 받아들이기 힘든 물체들이 미술시장의 상품으로서 인정받지 못하는 한 성취될 수 없다. 추문을 초래한 작품이 작품으로서 인정받고 승인되기 위해서는, 그 가치를 보증해 주면서 그로부터 이윤을 얻는 구조가 있어야만 한다. 그리고 이 새로운 미술시장이 창출되기 위해서는, 경매장에서 비가시적인 스캔들이 성취되는 것을 기다릴 필요가 있었던 셈이다.

두 번째로, 이러한 새로운 시장 창출을 위해, 뒤레나 뒤랑-뤼엘은 일종의 동어 반복적인 조작을 행했다. 즉 '가치 없는 것'을 결국으로 변모시키기 위해 획책하는 한편, 그들은 이러한 '가치 없는 것'에 걸맞는 새로운 '결작의 정의'를 제창했다. 이는 말 그대로 언급술 그 자체였다. 뒤레가 경매의 출품목록 서문에서 시도한 것이 바로 그것을 위한 주문이었다. 말하자면 작가나 대중들은 회화의 주제에만 사로잡힌 나머지, '회화 그 자체의 본질적인 가치(*la valeur intrinsèque de la peinture en soi*)'에는 그다지 주목하지 않았다. 하지만 진정한 감식안을 가진, 진짜 예술애호가는 "그렸다(*Peint*)는 말에 담긴 모든 의미에서, 그림이 그려졌음"에 주목하는 법이라고 뒤레는 주장했다.<sup>26</sup> 현재의 관점에서 볼 때, 이 텍스트가 소위 형식주의 미학의 선언과 상당히 유사한 점은 부정할 수 없다. 단지 중요한 것은, 거기에 담긴 의도와 그것의 동기가 된 이해관계를 냉철하게 간파하는 것이다.

여기에 세 번째 사항이 결부된다. 경매에서는 장래에 가치 승격을 기대할 수 있는 상품을 예언해 보여주는 것뿐 아니라, 그 예언에 신뢰감을 줄 수 있는 애호가나 구매자를 창출하는 것도 요청된다. 경매목록의 서문에서 뒤레는 경매장에 모여든 독자들에게 당신들이야말로 진정한 미술애호가이니까, '회화 자체의 본질적 가치'를 당연히 이해할 것이라며 아첨을 떠난다. '회화 자체의 본질적 가치'를 이해하는 당신이라면 마네의 가치도 정당하게 평가할 것이라며 독자를 설득하는 전법인

<sup>26</sup> Théodore Duret, préface du catalogue de vente, (Hôtel Drouot, 1884): *Critique d'avant-garde*, (1885), p.126.

것이다. “마네의 작품 하나를 들라크루아나 코로, 쿠르베 등의 옆에 두고 비교해 봅시다. 그러면 동료들에게 둘러싸여 자연스럽게 어울리는 마네의 작품을 보고, 당신은 거기에 그대로 마네를 걸어들 것입니다.”<sup>27</sup> 하지만 마네가 선행 예술가들 속에서 ‘자연스럽게 어울리는 장소’를 발견할 수 있을지는, 뒤레가 운운하는 ‘자연스러움(naturalness)’의 문제가 아닐 것이다. 오히려 마네의 작품이 거장들 사이에 자리 잡은 것을 ‘자연’이라고 느끼도록, 감상자의 감식안을 교육하고 ‘자연화하는(naturalize)’ 것이 문제가 된다. 즉 중요한 것은 뒤레의 주장이 타당한지 아닌지가 아니다. 오히려 이 주장에 동의하는 애호가를 육성하고 그들을 동지로 만들 수 있는지가 경매에서의 승패를 좌우하는 요건이 된다. 그렇다면 여기에는 뒤레가 말한 ‘스스로 실현되는 예언(self-fulfilling prophecy)’이 진술되어 있다고 해도 무방할 것이다.

그리고 ‘예측하지 못한 신격화’라는 볼프의 비평은 뒤레의 예언이 경매장에서 성취되어 가는 듯한 사태에 대한, 비평가의 당혹스러움을 전해 준다. 거기에서 밀레 작품의 가격폭등에서 이미 등장한 先物 거래의 투기열을 감지한 비평가는, “당치도 않은 황금의 꿈이 머지 않아 참을 수 없는 악몽이 될 것이다.”라고 악담한 뒤, “마네의 친구들은 무섭다.”<sup>28</sup>며, 투기열을 능란하게 선동하는 경매 조직자들의 대단한 수완에 질렸음을 은연중에 술회했다.

## VIII. 상징혁명의 성취와 그 진상

“마네가 팔리다니!”<sup>29</sup> 거기에서 기적이 일어났음을 보고 놀라는 게 우리의 일은 아니다. 오히려 유작전에서 경매에 이르는 일련의 시장 조작(manipulation)이 성공했는지 여부는, 이 ‘기적의 성취’라는 인상으로 인해 침범당한 무언가를 얼마나 교묘하게 은폐했는가에 있다. 왜냐하면 감상자들을 세뇌하는 일은, 알아채지 못하도록 완벽하게 수행되지 않으면 본래의 책략이 다 드러나게 마련이기 때문이다. 그리고 이 계획이 성공했다는 가장 확실한 증거는 후세의 사람들이 마네의 영광을 당연하

<sup>27</sup> 위의 책, p.127.

<sup>28</sup> Albert Wolff, 앞의 책.

<sup>29</sup> Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre* (1902), 1906, p.263.

게 생각해서 '예측하지 못한 신격화' 라는 식의 평을 남긴 볼프를 경멸하는 것만으로도 충분하다. 타바란이나 르테브 등의 연구자들은, "마네를 항상 변호해 왔다."고 자칭하는 볼프가 실상은 "마네의 친구를 가장한 파렴치한 위선자(Tartuffe)"로, 마네에 대해 "위선적이지만치 태도가 애매하고", "언제나 무분별할 정도로 불공정하고 이해심이 없는 중상모략가"였다고 혹평했다.<sup>30</sup> 볼프를 비난함으로써 망각되는 것, 그것은 마네 경매의 '성공'이 결코 자명한 사태가 아니라, '예측하지 못한 신격화'의 성취였다는 인식이다. 그리고 이 망각은 마네 경매라는 상징가치의 차원에서 획책된 '음모'의 비밀스런 성공, 즉 비가시적인 스캔들의 성취를 무엇보다도 웅변조로 말해 준다.

부르디외(Pierre Bourdieu)도 지적한 것처럼, 여기에서 마네와 그의 친구들이 수행한 일은 "예술이라는 상징자본의 중앙은행의, 일종의 파산"이었다.<sup>31</sup> 그리고 역설적이게도 이 '무질서의 제도화(l' institutionalisation de l' anomie)'가 성취되는 현장을 지켜보고 전율을 느낄 만큼의 지성을 보여준 이는, 타바란이나 르테브처럼 마네를 옹호하고 그의 가치를 찬양한 전문가들이 아니라, '이해심 없는 중상모략가'인 볼프였다.

마지막으로 사태의 전말을 꿰뚫어보기 위해서, 이 사건에 꼼짝없이 연루된 또한 명의 인상파 화가를 등장시켜 보자. 피사로(Camille Pissarro, 1830-1903)의 아들 앞으로 된 편지에 적힌 증언은 '상징혁명' (부르디외)의 성취를 냉소적으로 관찰한 것이다.

마네는 위대한 화가였으나 한 가지 솔직하지 못한 데가 있었다. 기존의 권위로부터 인정받고 싶어서 어쩔 줄 모른 것이다. 특권을 믿고 영예를 꿈꾸었으나, 그걸 이루지 못하고 죽어버렸다. 뒤레나 프루스트(앙토냉이다)가 그의 유언집행인에 지명되어, 마네의 전시를 보다 장엄한 것으로 만들기 위해 한 일은, 최악의 公人 무리, 마네의 최대의 적들(예를 들면 볼프-인용자 주\*)을 조직위원회에 임명하고, 그 儀式에 공인된 증표(cachet officiel)를 받은 것이다. 모든 부르주아 무리가, 이 위대한 예술가를 사랑하고 옹호한 무

<sup>30</sup> Jacques Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse* (Paris: Armand Colin, 1959): A. Tabarant, *Manet et ses œuvres* (Paris: Gallimard, 1947), pp.487-489.

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu, "L' institutionalisation de l' anomie," *Cahiers du musée national d'art moderne*, No. 19-20 (1987), p.6 sq.

리가 전부 모여들었다. 충격이다(shocking, 원문 영어)! 엄청난 시대착오. 아, 보기 싫다. 하지만 이걸로 된 거다(mais c'est bien dans l'ordre).<sup>32</sup>

여기에는 자기소외로 괴로워하는 부르주아 예술가에 대한, 아나키스트 피사로의 신랄한 비평이 담겨 있다. 마네의 예술적 달성은 화가가 바란 사회적 지위 획득을 방해하는 성질의 것이었다. 하지만 주위의 공화주의자들의 노력으로 얻은 사후의 영예는, 피사로가 보기에는, 마네의 예술적 대의에 대한 정신적 배신행위에 다름 아니었다. 부르주아를 속이기 위해서는, 부르주아 예술가로 변장할 필요가 있다. 그러나 경매라는 가장무도회가 끝나고 참가자들이 퇴장하는 단계에 이르면, 이미 누가 진짜 부르주아인지 아니면 누가 변장한 부르주아인지 구별할 수 없게 되어 버린다. 이는 샤흐렐(André Chastel)이 “인상파의 부르주아적 분장”이라 부른 사태로,<sup>33</sup> 뒤랑-뤼엘(정통왕조 지지파)과 뒤레(공화파)의 야합으로 조작된 ‘상징혁명’의 ‘음모’에 휘말린 피해자인 적들 부르주아로부터, 자신들의 선구자가 캐논(canon)이 됨으로써 상업적으로도 예술적으로도 이윤을 얻을 수 있었던 피사로 같은 예술가는, 오히려 배신당한 듯한 불신을 품고, 이 ‘신격화’에 경멸 섞인 야유를 보냈다. 이것이 예술시장에서 마네를 상거래 가능한 환금상품으로 등록한, 이 상징혁명에 내재하는 이중의 ‘반역’이었다.

이듬해인 1885년에 뒤레와 뒤랑-뤼엘은 튀니옹 제네랄르(L'Union générale)의 도산으로 불황에 처한 프랑스를 떠나 대서양 건너편의 뉴욕과 보스턴의 고객들을 상대로 마네와 인상파를 팔려는 계획을 세운다. 이후부터 신대륙에서의 인상파 평가가 거꾸로 유럽에서의 마네와 인상파를 합법화(legitimization)하는 데에 공헌하게 된다. 피사로가 씩씩하게 중얼거렸듯이, “아, 보기 싫다. 하지만 이걸로 된 거다” <검을 든 소년>과 <앵무새와 부인>은 1889년에 메트로폴리탄 미술관에 팔렸다. <올랭피아>가 미국에 유출되는 것을 걱정한 모네가 앞장서서 자금을 모은 덕분에, 이 작품은 1890년에 가족들이 되사들여 뉘상부르 미술관(Le Musée du Luxembourg)에 소

<sup>32</sup> Camille Pissarro, *Lettre à son fils Lucien*, John Rewald (éd.) (Éditions Albin Michel), 1950, p.73 (28 déc. 1883).

<sup>33</sup> André Chastel, “L'impressionisme: une révision,” *La Revue de l'art* (Paris: Flammarion, 1980), p.267. 또한 마네의 <풀밭 위의 점심식사>의 동시대 비평을 망라하고, 작품과 작품 성립의 시대적, 사회적 배경에 내재하는 문제를 정리한 논문으로는 三浦篤, 「繪畫の脱構築: マネの〈草上の晝食〉とパレルゴン」, 『西洋美術研究』第9號(2003), pp.101-125를 참조할 것.

장되고, 이후 루브르 미술관 진입이 계획된다. 하지만 이 계획이 실현되는 것은 1907년이 되어서이다. <풀밭 위의 점심식사>가 루브르에 소장되기 위해서는 1934년까지 기다려야만 했다. 그 바로 2년 전에 화가 탄생 100주년을 맞아 '마네의 승리'가 발레리(Paul Valéry, 1871-1945)에 의해 최종적으로 경축되었던 것이다.

이 논문은 이 '승리'의 이정표이자, 마네 평가의 '시금석'이 된 1884년의 경매를 중심으로, 거기에서 발생한, 하지만 오늘날까지 간과되어 온 내막을 해명한 것이다.

東京大學 文化資源學科  
博士課程  
文化經營

박소현 옮김

**주제어 key words**

에두아르 마네 Édouard Manet, 競賣 Auction Sale, 市場操作 Market Manipulation, 藝術的價値의 創出과 商品流通 Invention and Circulation of an Artistic Value, 美術批評 Art Criticism, 모더니즘 미학 Modernism Aesthetics

稲賀繁美, 「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」, 『美術フォーラム21』第7号(2002), pp.80-86.

\_\_\_\_\_, 「揺れ動くマネ像: モダニズムの起源再考」, 『圖書新聞』No. 2334, 1997. 3. 15.

\_\_\_\_\_, 『繪畫の黄昏: エドゥアール・マネ没後の闘争』, 名古屋大學出版會, 1996.

三浦篤, 「繪畫の脱構築: マネの〈草上の晝食〉とパレルゴン」, 『西洋美術研究』第9号, 2003.

About, E., "Manet à l'École des Beaux-Arts," *Le Siècle*, 7 jan, 1884.

Bashkirtseff, Marie, *Journal, Tome II*, samedi 5, janvier, 1884.

Bodersen, Melete, "Early Impressionist Sales 1874-94 in the light of some unpublished 'procès-verbaux,'" *Burlington Magazine*, June 1968.

Bourdieu, Pierre, "L'institutionnalisation de l'anomie," *Chaiers du musée national d'art moderne*, No. 19-20, 1987.

Chastel, André, "L'impressionism: une révision," *La Revue de l'art*, Paris: Flammarion, 1980.

Courthion, Pierre (ed.), *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, vol. 2, Genève: Pierre Cailler, 1953.

Duret, Théodore, préface du catalogue de vente, Hôtel Drouot, 1884.

\_\_\_\_\_, *Critique d'avant-garde*, 1885.

\_\_\_\_\_, *L'Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, 1901/1906.

\_\_\_\_\_, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre* (1902), 1906.

de Duret à Zola (4 fév. 1883), manuscrit, Bibliothèque nationale de France, Paris.

\_\_\_\_\_, (5 fév. 1884), manuscrit, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Eudel, Paul, "La vente Manet," *Le Figaro*, 4-5 fév. 1884.

Fried, Michael, *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago: Chicago University Press, 1996.

Lethève, Jacque, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris: Armand Colin, 1959.

Lettre à Zola, conservée à la Bibliothèque nationale de France, Paris, n.a.fr. 22461, 28 XII 1883

Mantz, Paul, "Exposition du Bd. des Italiens," *Gazette des Beaux-Arts*, 1er période, 1863.

\_\_\_\_\_, "L'œuvre de Manet," *Le Temps*, 16 janvier, 1884.

Pissarro, Camille, *Lettre à son fils Lucien*, John Rewald (éd.), éditions Albin Michel, 1950.

Shigemi, Inaga, "État present des études sur la critique artistique en France (1850-1900)," *Jimbun Ronsō*, No. 14, Mie University, 1997.

\_\_\_\_\_, "〈Retour de la conférence〉 un tableau perdu de Gustave Courbet et sa position

- manquée dans l'histoire de l'art," *Les amis de Gustave Courbet*, Bulletin No. 94/95, Musée Gustave Courbet, 1996.
- Shigemi, Inaga, "Édouard Manet en 1883: supplément au bilan critique d'après le dépouillement des articles nécrologiques," *Jim bun Ronsô* vol. 12, Mie University, 1995.
- Tabarant, A., *Manet et ses œuvres*, Paris: Gallimard, 1947.
- Wolf, Albert, *Le Figaro*, 1 Mai, 1883.
- \_\_\_\_\_, *Le Figaro*, 7 fév. 1884.
- Zola, Émile, Préface (1884), *Écrit sur l'art*, Gallimard, 1991.

이 논문은 1884년 2월 4일과 5일에 걸쳐 파리의 오텔 드루오에서 개최된 에두아르 마네 (Édouard Manet, 1832-1883)의 아틀리에 경매에 초점을 맞춘 것이다. 이 경매는 일반적으로 '성공'을 거둔 것으로 간주되었으며, 또한 그것이 당연하다는 시각이 지배적이다. 하지만 1883년에 사망한 시점에서, 마네는 커다란 논쟁의 대상이 된 인물이었으며, 주변의 상황을 고려해 볼 때, 마네의 친구들이나 옹호자들이 극히 위태로운 조건하에서 화가의 사후 영예를 추구했음이 나타난다. 우선 경매에 앞서 국립미술학교에서 유작전이 개최될 때, 국립미술학교를 전시장으로 빌리는 일은, 미술학교 교장인 알베르 캠펜의 단호한 반대에도 불구하고 실현되었다. 그 배후에는 강베타파의 유력한 정치가이자 마네의 오래된 친구인 앙토냉 프루스트의 발의에, 공공교육 및 미술 대신인 쥘 페리가 타협한 사정이 있었다고 한다. 이 일은 순수하게 예술적인 안전에 관한 '良識'의 문제(뒤레)가 아닌, 고도로 정치적인 책동이였다. 이에 대해 같은 해 아카데미에 들어가게 되는 에드몽 아부 등이 통렬한 비판을 가했다.

테오도르 뒤레는 마네가 유언집행인으로 지명한 인물인데, 경매의 양상을 1902년에 간행된 마네의 전기에서 전해주고 있다. "경매는 위태로운 상황에서 시작되었음에도 불구하고, 바로 성공이라는 생각지도 못한 양상을 보여주었다."고. 하지만 당일 경매의 속기록을 검토해 보면, 뒤레가 8,000프랑을 들여 <라튀유 씨의 가게에서>와 <빨래> 두 점을 가족이 사들이도록 자금을 제공한 사실이 판명된다. 이 두 점에 이어 경매에 나온 작품이 <올랭피아>였다. 당일 입찰자들의 이름을 확인해 보면, "성공이라는 생각지도 못한 양상"은 거의 허구로서, 그 대부분은 마네의 친한 친구들이나 가족의 희생에 의존해, 그들의 자금으로 사들인 것이었음이 드러난다. 그중에서 뒤레는 경매를 "예측하지 못한 성공"으로서 일관되게 '연출'했을 뿐 아니라, 그런 긍정적인 인상을 퍼뜨리는 데에 공헌한 인물이었다. 그리고 그가 쓴 마네의 전기에 대해서는 현재까지도 의문이 제기된 적이 없었다.

마네의 친구들이 연출한 경매의 '성공'을 비평가인 알베르 볼프는 '예측하지 못한 신적 화'라고 씩씩하게 비아냥거렸는데, 그 결과는 과소평가할 수 없는 것이었다. 마네의 후기인상파적인 유희뿐 아니라, 인상파 화가들의 작품까지도 이 경매를 계기로 미술시장에서 유통 가능한 상품으로서의 지위를 획득하기 시작했다(정말로 투자에 부응한 이윤이 발생하게 되는 것은 조금 더 후의 일이지만). 마네의 소묘나 파스텔화, 부식동판화 등은 결국에는 미술이라는 제도의 아카데미적 위계질서 자체를 전복시키게 된다. 그런 의미에서 마네 사후의 이 경매는 소위 연금술적인 '실체변화'의 과정이었는데, 거기에서 '가치 없는 것'이었던 마네의 유작들이 모더니즘 미학의 규범으로 변모할 수 있었던 것이다.

The Origin of Modernist Aesthetics as an Oblivion of Market Manipulation  
 —The Case of Edouard Manet and the Marketing Strategy of his Auction  
 Symbolic Revolution and Social Construction of an Artistic Value

モダニズム美学の起源と市場操作の昇華—エドゥアール・マネ売り立てにおける市場戦略  
 象徴的革新と芸術価値の社会的創出

Inaga, Shigemi

The paper focuses on the Manet's studio auction sale which took place on Feb. 4 and 5, 1884 at the Hotel Drouot in Paris. The "success" of the auction has been generally taken for granted and has been regarded as a matter of course. However, Edouard Manet was still a highly controversial figure at his death in 1883 and the circumstances suggest precarious conditions in which Manet's posthumous glory has been searched for by his friends and supporters. It must be reminded that the lending of the Hall of the Fine Art School (école des Beaux-Arts), for the Manet retrospective exhibition, which preceded the auction sale, was realized despite the strong opposition by Albert Kaempfen, then "Directeur des Beaux-Arts." The decision was made by Jules Ferry, then "ministre de l'enseignement public et des Beaux-Arts," who had to concede to Antonin Proust, influential Gambettist liberal republican, and close friend of Manet. The affair was not so much a matter of "bon sense" on purely artistic interest as a political maneuver, which provoked inevitable protests by an Edmond About, who was to be nominated to the

本論文は1884年2月4-5両日にパリのオテル・ドゥルオで催されたエドゥアール・マネのアトリエ売り立てに焦点を合わせる。この競売は一般に「成功」を収めたものと見なされ、またそれが当然だったとする見方は支配的である。だが1883年のその死去の段階でマネはなおきわめて論争含みな人物であり、周囲の状況からは、マネの友人や擁護者たちがきわめて危うい条件のもとで、画家の死後を栄誉を追求していた様子も見えてくる。まず売り立てに先立つ国立美術学校での遺作展の開催にあたって、美術学校大広間を借用する件は、美術学校校長アルベール・ケンプフェンの断固たる反対にもかかわらず実現された。その背後には、ガンベッタ派の有力な政治家にして、マネの旧友たるアントナン・ブルーストの申し出に、公共教育及び美術大臣、ジュール・フェリーが妥協したという事情が知られている。一件はけっして純粋に芸術的な案件に関する「良識」の問題(デュレ)などではなく、高度に政治的な策動であり、これには同年アカデミー・フランセーズ入りするエドモン・アブーなどが、痛烈に批判を加えていた。

member of the Academie française.

Théodore Duret, who had been constituted executor of Manet's last will, describes the auction in his biography of Manet (1902): "The sale, which had begun in such a precarious conditions, immediately took unexpected successful looking." However, the transcription of the sale ("procès-verbal") reveals that Duret himself paid no less than 8,000 francs so that the Manet family could withdraw *Chez le Père Lathuille* and *Le Linge*, which preceded *l'Olympia* in the bidding. Judging from main buyers' bidding, the so-called "successful looking" is almost a fiction which largely depended on, and sustained by, the sacrifice made by Manet's close friends who were involved in the sale. It turns out that Duret, among others, was one of the key persons who successfully "represented" the sale as an "unexpected success" and contributed to the diffusion of this positive image, which has remained unquestioned until now.

The "success" of the auction sale, which Albert Wolff bitterly qualified as "unexpected apotheosis," is rich in consequences. Not only Manet's own later oil paintings with impressionistic overtones, but also works of Impressionists themselves were to be recognized as negotiable commodity goods in the art market (though it would take still some time before they got really profitable). Manet's drawings, pastels and etchings, which had been despised as meaningless, began to attract buyers' interest. This recognition will eventually overturn the academic hierarchy of Fine Arts. In this sense, Manet's posthumous studio sale was a process of alchemical transubstantiation where "most insignificant things" were transfigured into the canon of

テオドール・デュレは、マネによって遺言執行人に指名された人物だが、売り立ての様子を1902年に刊行したマネの伝記に伝えている。「売り立てはあのような危なっかしい状況で始まったにもかかわらず、すぐにも成功という、思いがけない様相を呈した」、と。だが当日の売り立ての速記録を検討すると、デュレそのひとが8000フランを費やして《ラトゥイユ爺の店にて》と《物干し》の2点を家族が買い戻すための資金供与をしていた実態が判明する。これら2点に続けて競りに出されたのが《オランピア》だった。当日の入札者の名前を確認してゆくと、「成功という、思いがけない様相」なるものは、ほとんど虚構であり、その大部分はマネの親しい友人や家族の犠牲に依存し、かれらの資金によって買い支えられたものだったことが見えてくる。そのなかでデュレは、売り立てを「予期されざる成功」として首尾よく「演出」したばかりか、そうした肯定的な印象を広めるのに貢献した鍵を握る一人物だった。そして『マネ伝』に与えられた記述は、今日まで疑問を差し挟まれることもなかった。

マネの友人たちが演出した、売り立ての「成功」を、批評家のアルベール・ヴォルフは「予期されざる列神式」と苦々しげに茶化した。その帰結には少なからぬものがある。マネ後期の印象派風の油彩のみならず、印象派の画家たちの作品そのものも、この売り立てをひとつの契機として、美術市場における流通可能な商品としての地位を獲得し始めた(本当に投資に値する利潤を生み出すには、なお暫くを要したが)。マネの素描やパステル、腐蝕銅版画などは、「無意味」なものと軽蔑されもしていたが、ここで買い手がつくようになる。こうした認知はやがて遂には、美術という制度のアカデミーの階層秩序そのものを転倒させることになるだろう。その限りで、マネ没後のこの

Modernist aesthetics.

売り立ては、いわば錬金術的な「実体変化」の過程であり、そこにおいて「最も無意味な代物」であったはずのマネの遺作は、モダニズム美学の規範へと変貌を遂げたのである。