

第7章

市場価値形成の一齣 モダニスト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——

稲賀 繁美

美術学校でマネの展覧会が開幕／お母様と一緒にいった。マネが死んで1年もたたない。マネのことはそんなによくは知らない。展覧会全体は目を捉えて離さない。脈絡がなくて、子供っぽくて、だけど壮大。気遣いみたいなものもあるけれど、すばらしい断片もある。もうちょっとで絵画のもっとも偉大な天才になれるところだったのに。ほとんどいつでも醜いし、しばしば形が歪んでいるけれど、どれもとっても生き生きとしている。その印象はまばゆいほど。そして最も酷いものにも、なんだか分からないけれど、嫌にもならなければ、うんざりもさせない何かのあるのが感じられる。それはずっしりとしたところがあって、すさまじいくらいの信頼感が、それに負けない恐ろしい無知とくっついている。まるで天才の幼少期(C'est comme l'enfance d'un génie).

(1)
マリー・バシュキルツェフ『日記』1884年1月5日

はじめに——遺作展の舞台裏：問題の所在

エドゥアール・マネ (Édouard Manet, 1832-83) といえば、今日ではフランス19世紀美術史を代表する画家であり、オルセー美術館の看板といってよい。だが没後の回顧展が、パリの美術学校で1884年1月5日に開催された時点では、マネはなお囂しい論争の渦中にあった。本章は、狭義の美術史研究の枠を超え、美術品の価格形成と市場評価を考察の対象に含め、画商や画家の周辺がマネ没後の栄光の形成にいかに関与したかを考察する。それは、マネ評価を当然の前提とするような研究姿勢とは明確に距離を取る。むしろマネを近代絵画の英雄として認知させるための舞台裏の工作を明るみに出すことから、近代美術史といわれる舞台がたのかを解明したい。

い)を洗い直すために、エドモン・アブー (Edmond About, 1828-

85) という文人を召喚しよう。アブーは、マネが没した翌年の1884年に栄えあるアカデミー・フランセーズ入りを果たそうとしていたが、その彼は、マネの回顧展が国立美術学校 (École des Beaux-Arts) で開催されることに、どうにも我慢がならなかった。「どうしてマネは生前に美術学校にやって来なかったのだろう。そうすれば彼を画家に仕立てることだってできたはずなのに」。アブーにとってマネが残した仕事は「大量の堆肥の山」に過ぎなかった。いったいどうしてそんな「堆肥の山」を善良なる公衆に、それも権威ある国立美術学校の大広間で展示することができるというのだろう。それでは国家によって公認されていたはずの芸術教育に対して、国家の名において公然と異議申し立てを加えるのと同然の、手ひどい矛盾を犯す事になる。とするのが、文人の最高位に上り詰めたアブーの見解だった。⁽²⁾

これとよく似た留保を述べていたのが、ほかならぬ美術学校校長のアルベール・ケンプフェン (Albert Kaempfen, 1826-1907) だった。マネの回顧展に国立美術学校を所望するとは、まるで無神論者ヴォルテールの荘厳のためにノートルダム大聖堂の扉を開けと命ずるに等しい、言語道断だ、と言うわけだ。⁽³⁾ マネ回顧展のために国立美術学校大広間を借用する、という一件は、当事者側のテオドール・デュレ (Théodore Duret, 1838-1906) などが回顧するのは違って、およそ「純粋に芸術的な事柄」でも「良識の問題」でもなく、極度に政治的な案件であった。そしてその最終決着は、ガンベッタ (Léon Gambetta, 1838-82) 派の有力な政治家、「諸芸術大臣」(Ministre des Arts) 歴任者たるアントナン・プルースト (Antonin Proust, 1835-1905) と日和見主義共和主義者にして当時「公共教育及び美術大臣」の座にあったジュール・フェリー (Jules Ferry, 1832-93) とのあいだの内密な会談に、多くを負っていたことになる。だがこうした水面下の政治的かけひきは今日ではすっかり忘却され、1884年のマネ回顧展が無事開催され「成功」を収めたことは、ともすれば当然の事態であったかのように語られるのを常とする。マネ回顧展、およびそれに続くアトリエ売り立てを巡る、当時と今日との認識の落差と、そこに潜む——あるいは忘却された——問題を解明するのが、本章の目的となる。

見たところアブーよりも穏当な判断を示したのが、『ル・フィガロ』編集長、アルベール・ヴォルフ (Albert Wolff, 1835-91) だろう。同紙1883年5月1日のマネ追悼の記事にはこうある。「マネは生きて自分の絵布を〔当時の国立現代美術館たる〕リュクサンブール美術館で目にする満足を得ることはなかった。だが将来は

《ル・ボン・ボック》と《剣を持つ少年》とをルーヴルの壁に掛けることでマネの無念を晴らすことだろう。50歳にして世を去り、フランス絵画の顕揚の数々のうちに数えられるすばらしい2ページを残してゆけたことは、ひとりの芸術家にとって十分な栄光だ⁽⁴⁾。主要な2作品がルーヴル美術館の収集品におさまることは、ひとりの画家にとって「十分な栄光」だとヴォルフは主張する。だがフランドル風の暗色を主調として一般公衆の趣味に妥協したといわれていた《ル・ボン・ボック》と、ベラスケス (Velasquez) 亜流の初期作品たる《剣を持つ少年》とをマネの代表作とみなすヴォルフの、一見したところ中庸を得た評価は、実際のところ、マネの擁護者たちにとって、到底容認しがたい見解だった。そこにはいかなる価値観の対立があったのか、まずこの点から検討しよう。

1. 『マネのモダニズム』再考にむけて

以下我々はマネ没後の回顧展に続く、アトリエ売り立てに焦点を絞って分析を進めたい。1884年2月4・5日の両日の競りにあって、芸術的な価値の、隠された革命が達成された——ここに我々の主張の眼目がある。このオークション (auction) が「成功」裏に成就されたことの重要さは、当時の同時代人の大多数によって見逃された。それのみならず、今日に至るまで、美学者や美術研究者の多くも、そこに潜む意味を綿密に検討する作業を怠ってきたように思われる。だが、何よりもまず、この競売が「成功」と世間に受け取られた事実が、マネ没後の栄光に大きく貢献し、「印象派の父」なる評価の確立を助長したのではなかったか。本章における我々の目的は、マネの友人たちがこの競売でいかなる戦略を巡らせたのかを分析することを通じて、その戦略が将来の「モダニスト (modernist)」あるいは「フォーマリスト」芸術言説 (formalist art discourse) の興隆にどの程度まで、またどのような意味で寄与し、そこにいかなる影響を与えたかを測定することにある。

マネといえ、1863年の落選者展 (Salon des refusés) における《草上の昼食》のスキヤンダル (という通説) や、続く1865年のサロンにおける《オランピア》の醜聞が近代美術史の画期をなす事件として喧伝されてきた。だがこれらの「歴史的イベント」は、あくまでモダニズムのパラダイムに則った歴史観が確立するに伴って要請され、特筆大書の扱いで抽出された、神話的といつてよい逸話だった。実際、1883年のマネ死去の時点での60点を越す追悼記事を総覧して見る限り、《草

上の昼食》と《オランピア》とをことさら問題の焦点とする見解は、まったく不在とはいえないまでも、なお部分的かつ萌芽状態であって、定説として広く確立したといえる状況にはない。かかるパラダイムの確立を探るには、マネ生前の状況にばかりでなく、没後の動向を視野に収めることが不可欠である。これが我々の基本的な立場となる。

この意味で、我々の研究は、マイケル・フリード (Michael Fried) が『マネのモダニズム』と題する記念碑的な最近の著作で展開した見解とは、根本的に異なる。とりわけ「コーダ、マネのモダニズム」と題する最終章でフリードは、画家の友人であり、遺言によって売り立て責任者に指名されたテオドール・デュレによるマネ売り立て目録の序文に注目し、これをフォーマリズム美学のマニフェストとして読むことを提案する。この提案ゆえに、フリードは、デュレが将来に期待しえた最も理想的な——すなわち最も理想的なまでにナイーブ (naive) な——読者であったことが判明する⁽⁶⁾。以下に検証するように、遺産相続責任者たるデュレの利害関心は、マネの芸術を純粋に「芸術の本質的な価値」という見地から formalistic に評価するフリードのごとき見解を共有する美術愛好家を創出することにあつたからである。formalism 美学を、社会的に受け入れうる価値観として構築する目論みは、芸術に関わる判断から政治的あるいは商業的な利害が払拭されたかのように見せる (すなわち演出する) 過程と手を取り合つて進行した。我々の仮説によれば、デュレはとりわけ、この政治的・商業的利害の抹消行為に関与した主要な舞台演出者のひとりとして、再評価される必要がある⁽⁷⁾。

2. ゴラの回顧展序文

マネ没後の商業戦略を分析するに先立ち、1884年、国立美術学校でのマネ回顧展に、作家エミール・ゴラ (Emile Zola, 1840-1902) が寄せた序文を検討しよう。ゴラは、マネよりアトリエ売り立てに関する遺言執行人に指名されていたデュレの要請を受け、この序文を執筆した。ゴラが執筆した最初の原稿にたいして、デュレは2点の訂正を要求している。第1点はマネが明るいパレットで描き始めた時期に関する訂正である。それがマネのスペイン旅行以前だったのか、それ以降だったのかが問題とされた。デュレは「マネが1866年 [ママ] のスペイン旅行以前から明るいパレットを使っていたことは、貴兄もよくご存じのはず」と作家を説得する。もう1点は、一見したところ些細な訂正で、ゴラがマネには「幾つかの腐

蝕銅版画」も存在すると記述していたのを、「幾つか」を削除して、ただ「腐蝕銅版画」と書いて欲しい、という要求だった⁽⁸⁾。だが果たしてそれは、デュレがゴラへの私信で言ったように、単なる「物理的な次元での訂正」にすぎない事柄だったのだろうか。実はこれら2点は、売り立て責任者であったテオドール・デュレにとっては、決して譲歩することなど考えられない、急所であり勘所だった。そのことは、本章で、以下おいおい明らかにされることだろう。

まず第1点のスペイン旅行だが、1865年、折からポルトガルからの帰路にあつたデュレは、マドリードのオテル・ド・パリに投宿して、偶然に同宿だったマネの知己を得た。当時の芳名録から、ふたりがプラド美術館を訪れたのが1865年9月1日だったことが判明しているが、デュレはなぜかゴラあて書簡では、1866年と誤記している。スペイン旅行以前の作品に言及することでデュレが暗黙のうちに「明るいパレット」の例として念頭においていた作品には、ほかならぬ《草上の昼食》(Le Déjeuner sur l'herbe)、《オランピア》(L'Olympia)、《ローラ・ド・ヴァランス》(Laura de Valence) などが含まれよう。このうち《オランピア》が、遺作展に続くアトリエ売り立てで、ひとつの目玉となることを、関係者一同はすでに承知していただろう。また《ローラ・ド・ヴァランス》は、そのけばけばしい (bariolage) 原色が、1863年のマルティネ画廊での展覧の際に、共和派中道の批評家ポール・マンツから指弾された作品だった。デュレの要請を受け入れたゴラは、問題の箇所を書き換え、「マネは、すべての規律と袂を分かつてのちにはじめて、明るいパレットで描き始めたようにみえる」と言い直した⁽⁹⁾。

ゴラの序文の、このいかにも曖昧な箇所を明らかに意識して、これに真っ向から反論を加えたのが、ほかならぬポール・マンツ (Paul Mantz, 1821-95) ご本人だった。「我々が遺憾とせねばならないのは、マネが正確に何時から屋外光について、多かれ少なかれ、正確な考えをもつに至ったのか、確定できないことである。美術学校での展覧会は、この点に関して欠落を呈しているようだ⁽¹⁰⁾」。デュレの主張を、強引かつ無根拠として退ける姿勢も鮮明だ。

ポール・マンツに言わせればマネが「屋外の光」での制作を始めるのはようやく1867年前後、「力強い深みのある青」による《蒸気船》(Steamboat) や《キアサージュ号とアラバマ号の戦い》(Combat de Kearsarge et Alabama) によってであり、《草上の昼食》や《オランピア》を「明るいパレット」の証拠とするのは、マンツにとっては無謀にして言語道断な謬見だった。ほかならぬ《草上の昼食》や《オランピア》が、美術学校の回顧展に出展されていただけに、デュレとマンツの事実

認識が真っ向から対立していたことは、明白だろう。デュレがこれらスペイン旅行以前の作品に、年代を間違えてまで、「明るいパレット」を認めようとしたのに対して、マンツは同一の作品群に「屋外の光」の存在など認めようとしなかったのだから。

ここにはマネの色彩表現に関する美的価値判断と事実認識との錯綜が見て取れる。その発端となったのが20年を遡る bariolage を巡る論争だった。1863年、イタリア人街はマルティネ画廊で《ローラ・ド・ヴァランス》が展示された。詩人のシャルル・ボードレール (Charles Baudelaire, 1821-67) が激賞したのとは対照的に、ポール・マンツはこれを「赤、青、黄、黒のごたまぜ [bariolage]」にして「色彩そのものではなく、色彩の戯画」にすぎないと酷評した。1861年の《ギタレロ》は「乱暴な習作」だったが、《ローラ・ド・ヴァランス》とともにマネは「その勇猛なる本能のお陰で、不可能な領域に踏み込んだ」とするのが、マンツの診断だった。そしてマンツは「マネとともにこの不可能の領域に踏み込むこと」は、「これを断固として拒否する」と宣言していた。¹¹⁾

そして他ならぬテオドール・デュレは、この一件を、1902年刊行の『マネ』伝で取り上げることになる。だがそれは、もはや (没後の) マンツと張り合うためではなかった。アカデミーの「規律」において墨守されたキアロスкуро (chiaroscuro) やグラデーション (gradation) を無視して、明るく強烈な原色を直に併置するマネの布彩法に対して、いかに同時代の主要な批評家が無理解であったか。その無理解の証拠として、デュレはマンツの酷評をこれ見よがしに引用している。1883年のマネ没直後の段階では、まだ中庸な判断とされていたはずのマンツの見解は、1902年までには、時代遅れな認識に転落しかかっていた。

20世紀初頭のデュレに言わせれば、同じ1863年の落選者展に出品されたマネの《草上の昼食》にも、《ローラ・ド・ヴァランス》同様の色彩効果が達成されており、「その色彩の感覚があまりに強烈だったものだから、それがあの時代の公衆には、外光の光に照らされた梟の目のような効果を及ぼした」¹²⁾。そしてこうした「法外な [outré]」光の効果こそ、《草上の昼食》などのマネの作品が公衆に受け入れられなかった原因のひとつだった——との (マンツから見れば強引な) 主張を、デュレは読者に納得させようとする。《ローラ・ド・ヴァランス》の色彩表現に関する批評を《草上の昼食》に流用して当て嵌め、《草上の昼食》に対する道徳的な非難を躲そうとするのも、強引な論法だ。ここには、《草上の昼食》を印象派美学によって解釈しようとする、デュレの強固なまでの意志が見透かされる。

だがこれは、印象派が世間の認知を得るに至った20世紀初頭にならなければ、とても世間で通用する説明ではなかったはずだ。

一方のアルベール・ヴォルフは、ポール・マンツとは対照的に、1883年のマネ追悼記事において、マネにおける「印象派の到来」は《草上の昼食》とともに刻印されたとして、この点ではデュレに同意している。だがヴォルフは、意図的にこの作品に《スワッピング [partie carrée]》という、道徳上の嫌疑を催させる題名を充てており、ここからもヴォルフの価値判断が窺われる。実際、印象派への歩みがマネを破滅に至らせた、とするのがヴォルフの判断であり、彼は間違っても印象派美学を好ましく見ていたわけではない。あくまでヴォルフの趣味に合うのは、スペイン趣味の《剣を持つ少年》やフランドル趣味の《ル・ボン・ボック》であって、彼はこれらをマネの代表作と見る——当時の支配的な——価値観を代弁していた。

要するに細部における異同はとにかく、マンツとヴォルフとは、大切な一点で同意していた。すなわちふたりはともに、まだ印象主義の色彩美学によって汚染されていない初期のマネをこそ評価し、マネの印象主義的な後期の作品には否定的だった。そしてこうした印象主義嫌いは、マネ死去の段階では、なおフランスの美術愛好家たちや美術批評の世論が広く分かち持つ見解だった。そのことは、1883年4月30日のマネ死去を報じた60余の追悼記事の精査からも裏付けられる。¹⁴⁾

こうしてアトリエ売り立て責任者のデュレの立場が問題となってくる。なぜデュレは、当時の世論や代表的論客たちの見解とはまっこうから対立する、いわば身勝手な価値観を、遺作展と、それに続く競売の現場で敢えて主張せねばならなかったのか。そこにはどのような美学的——さらには金銭的あるいは政治的といつてよい——計算が隠されていたのだろうか。

3. 売り立て目録の速記録

この疑問を説き明かすのに好適な史料がある。1966年にメレーテ・ボデルセンは「未刊行速記録に照らした、初期印象派の売り立て」と題する論文を発表した。¹⁵⁾そこには1884年2月4-5両日のマネのアトリエ売り立ても含まれていた。この論文は、それまでに知られていた証言と、実際の速記録とのあいだにかなりの数の不一致が、気づかれぬまま放置されていたことを明るみに出した。ただ残念なことに、著者は通説の「誤謬」を訂正することに急ぐあまり、なぜそうした首尾

不貫が生じたのかを探ることは疎かにした。実際この不一致からは、意外にして重大な、いくつかの事実隠蔽が判明する。それを以下3点に要約しよう。

まず一般に、競売の順番は、会場で配布される作品目録の通し番号とは普通一致しない。マネの売り立ての場合、競りの順序は、鑑定人ポール・デュラン=リュエルやマネの家族、それに売り立て責任者デュレなどによって、綿密に打ち合わされていたはずである。競りの順番次第で、全体の出来高も左右されるだけに、作品の配列には細心の配慮が払われる。言い換えれば、内部関係者は前以て競りの順番を心得ていて、競売の会場に臨むことになる。このことを最低限の前提としたうえで先の速記録（そのひとつにはデュレ手書きの目録で、A. タバラン旧蔵のものが知られる）を確かめると、世間に知られていた入札者名と、速記録の入札者の氏名とが食い違うケースが幾つか目につく。そのうち最も高価格の物件は《ラトゥイユ爺の店にて》（*Chez le Père Lathuille*）と《物干し》（*Le Linge*）の2作品である。

《ラトゥイユ爺の店にて》は「レーンホフ（Leon Koella Lehnhoff）氏」——当時
はマネの甥ということになっていた——により5000フランで、また《物干し》は



図7-1 マネ《ラテユイユ爺の店にて》1879年、キャンヴァスに油彩、92×112cm、トゥルナー美術館蔵

Juliet Wilson-Bareau, *Manet by himself*. Time Warner Books, 2004, p. 193 (図版番号なし).



図7-2 マネ《物干し》1875-6年、キャンヴァスに油彩、145×115cm、メリオン バーンズ財団蔵

Juliet Wilson-Bareau, *Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare*, National Gallery of Art, Washington. Yale University Press, New Haven & London, 1998, 図版番号：157.

画家の義理の兄弟たるウージェーヌ・マネ（Eugène Manet）によって8000フラン
で買い取られたことになっている。だが速記録を見ると、これら2作品は実際には
他ならぬテオドール・デュレが計1万3000フランの出費をして、事実上、マネ
の遺族のために買い戻していたことが判明する。競売責任者のデュレが、自ら身
銭を切って、マネの家族に資金供与をしていたに等しい、という新事実がここに
発覚する。

ここで無視できないのは、《ラトゥイユ爺の店にて》と《物干し》の2作品に
続いて競りに掛けられたのが、《オランピア》だったことだ。《オランピア》の
出来高は、当然ながら競売全体が「成功」裏に終了するかどうかを占う、象徴的な
意味をもっていた。結果的に《オランピア》は1万フランでレーンホフによって
引き取られる。額面上は、これが売り立て第2日の最高額を記録した。この第2
日の出来高総額は、94作品について4万3745フラン。すなわち、《ラトゥイユ爺
の店にて》、《物干し》および《オランピア》の3作品の2万3000フランだけで、
この日の総額の半分以上を占めていたことが判明する。

以上の状況から、容易に推定できるのは、まず遺言による売り立て責任者であつ
たデュレその人が、《ラトゥイユ爺の店にて》と《物干し》とを意図的に高額で
買い支え、相場を吊り上げた、ということだ。これを予防措置とすることで、《オ
ランピア》もそれ相応の額で引き取られ、笑い物とならずに済んだといってよい。
デュレの提示した金額がいかに意図的だったかは、これを売り立て第1日目と比
べれば明白だろう。初日の主要な作品を見ると、《ナナ》（*Nana*）は、わずか3000
フラン、晩年の傑作とされる《フォーリー・ベルジェールの酒場にて》（*Le Bar aux
Folies-Bergères*）でさえ5850フランに終わっている。これら2作品の直前に呈示さ
れた《アルジャントウイユ》（*L'Argenteuil*）は1万2500フランの値を付けたが、
これも実際にはレオン・コエラ・レーンホフの名義で家族によって引き取られ
た。《アルジャントウイユ》には比較的高額がついたものの、その後の《ナナ》
と《フォーリー・ベルジェールの酒場にて》の競りでは、大幅な値崩れが発生し
たわけである。主催者たちが、これら両作品の競り上げに失敗したことは、明白
だろう。実際デュレはこの初日の競りのあとでゾラに認めた手紙で、友人たちが
持てる資金を使い果たし、《ナナ》と《フォーリー・ベルジェールの酒場にて》
といった大作の競り上げに失敗した事実を、あけすけに語っている。マネの「友
人たちや支持者たちの陣営では、すでに資金が払底し」、翌日の競り上げには加
われず、値崩れが起こるのではないかと心配だ。デュレはそう告白し、ゾラに資

金援助を要請していた。⁰⁶⁾

ここまで分析すれば、第2点として明白なことは、ほとんどの主要作品がマネの家族や友人たちによって買い支えられた、という厳然たる事実である。加えて、関係者たちは、そうした舞台裏が、まちがっても公衆に感知されることはないようにと、隠蔽にこれ努めていたことになる。第1日目、公には、コエラ・レーンホフと鑑定士ジャコブが、それぞれ《アルジャントゥイユ》と《オランピア》を最高額で買い取ったように体裁が繕われたが、レーンホフは実際にはマネの息子であり、ジャコブはマネ夫人の代理人だった。おまけに目撃者の証言によれば、これら最大の目玉ふたつも、実際には競りもないままに、瞬時に引き取られている。⁰⁷⁾そして第2日には値崩れ防止のため、デュレが資金を供与。事はほとんどインサンダー取引同然に、事前の打ち合わせに沿って隠密裏に運ばれた、と⁰⁸⁾いって過言でない。



図7-3 マネ《ナナ》1877年、キャンヴァスに油彩、154×115cm、ハンブルク クンストハレ蔵

Réunion des musées nationaux, *Manet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1983, 図版番号: 157.

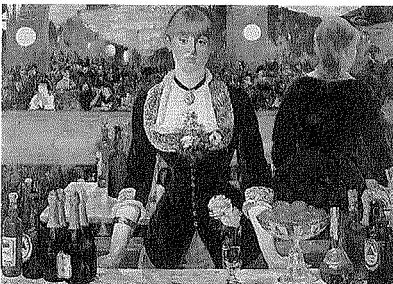


図7-4 マネ《フォーリー・ベルジェールの酒場にて》1881-2年、キャンヴァスに油彩、96×130cm、ロンドン コートールド・インスティテュート蔵

Réunion des musées nationaux, *Manet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1983, 図版番号: 211.

最後に第3点として、マネとその支持者たちによって呈示され、支えられた価格がある傾向を呈していることも、すでに明らかだろう。ここまで話題とされた作品は、いずれもマネの画業にあって、その印象主義的な色彩ゆえに、論争を巻起こした画布ばかりである。《アルジャントゥイユ》はそのあまりに強烈な青ゆえに「藍狂い (indigomanie)」の蔑称を頂戴していたし、《ラトゥイユ爺の店にて》や《物干し》は、詩人マラルメこそこれを「美術史において一時代を画する作品」と高く評価したものの、ポール・マンツが口を極めて酷評した作品だった。「喧伝される外光 [plein air] なるものは、これらの絵画には見て取ることができない」。これがマンツによる、デュレら印象派擁護の一派に対する、遠慮会釈ない全面的否定、正面きった宣戦布告だった。比較的印象派に理解のある作家、ジョリス=カルル・ユイスマンズ (Joris-Karl Huysmans, 1848-1907) ですら、美術学校におけるマネ遺作展を見て、目録に、「マネの晩年の作品は、凡庸なままに止まっている」と書き付けていたことが知られる。

これら、なお1884年当時であって評価が割れていたマネ後期の作品につけられていた評価額から、マネの家族や支持者たちが何を画策していたかも、明確に見えてくる。すなわちマネ死去の時点でそのアトリエに未売却で残されていた、印象主義的な実験作を支えるような絵画市場はまだ存在せず、これを構築できるか否かが、関係者たちの賭けだったわけである。言うまでもなからうが、こうして「新たな価値の社会的な創出」がなされないかぎり、当時マネがその頭目と目され、「バティニョール派」(École des Batignolles) と貶されていた画家たち、つまりモネ (Claude Monet)、ピサロ (Camille Pissarro)、シスレー (Alfred Sisley)、ルノワ

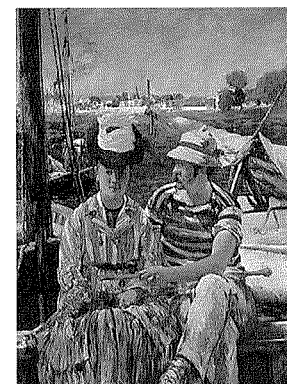


図7-5 マネ《アルジャントゥイユ》, 1874年、キャンヴァスに油彩、149×115cm、トゥルネー美術館蔵

Réunion des musées nationaux, *Manet*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1983, 図版番号: 139.

ル (Auguste Renoir) といた印象派の面々には、いかなる明るい未来も期待することなど、できなかったことだろう。さらにマネ売り立て責任者のテオドール・デュレが、この後、印象派の擁護者にして主要なる伝記作家として名を残し、またこの売り立ての競売吏を務めたポール・デュラン＝リュエルが、「印象派の画商」として歴史に名を刻まれることとなるのも、けっして偶然とはいえない。演劇の用語を用いるなら、マネのアトリエ売り立てとは、印象派絵画の将来における価格高騰をもくろむ投機師の台本にしたがって、舞台監督によって演出されたひとつのお芝居の舞台だった、といっても決して誇張ではないだろう。

4. 「マネ没後の栄光のための試金石」

1884年2月のマネのアトリエ売り立ては、「成功」を取めたものと認識され、またあたかもそれが当然の事態であったかのごとく、マネ研究者からも受け取られてきた。『出版界を前にした印象派』(1959)の著者ジャック・ルテヴなどは、出来高の低さゆえ「半ばの成功」などと義憤に駆られた発言を残しているが、これはマネの勝利が確立された後に立脚した後知恵の評定、遡及的な「ないものねだり」と言うべきだろう。だがデュレら売り立ての当事者にとってみれば、売り立てが「成功」したという世評を獲得し損なえば、マネ没後の栄光など論外、というせっぱつまった状況判断があったことを忘れてはなるまい。ましてや「近代美術の父」などという、今日しばしばマネに奉られる評価は、当時はまだ成立以前だった。実際デュレは、回顧展と競売がマネの没後の栄光にとって「試金石であり、決定的な試練」となることをはっきりと自覚していた¹⁹⁾。そしてそのデュレは、競売が「成功」であったように演出して見せ、「予想外の成功」なる印象を世間に広めるのに預かって力のあった、唯一のではないにせよ、主要な関係者のひとりだった。1902年に刊行した『マネ』伝にデュレはこう記していた。「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、思いもかけない様相を呈した²⁰⁾」。この記述をどのように解釈すべきだろうか。

売り立てを語る段で、主要な作品に幾らの値段がついたのかを、逐一列挙したのに続き、デュレはこう結論づける。「競売の叫びのかなでは、これらの値段はとてつもないものと思われた。大失敗を楽しみにやって来て、いまにも嘲笑してやろうと構えていた人々は、この値段にまったく顔色を失い、いまではすっかり

おとなしくなって座っていた。マネが売れるなんて、呆気に取られた群衆は出口で口々にそう言っていた。ニュースはすぐにもパリ中に広がった。1884年2月4日、5日の二日にわたる競売の総額は11万6637フランに達したのである」。

売り立て取引総額は、達成された勝利の印として誇らしげに宣言されている。だが我々はすでにその背後に隠された事実を知っている。デュレのそれなりに公平で淡々とした記述は、莫大な出来高という印象を造りあげるのに巧みに貢献した。だが、実際には、10万フランといえ、人気画家メソニエ (Ernest Meissonier) の油彩1点と大差なく、またマネ自身が設定していた評価額で取引された大作など1点もなかった、というのが実態だった。《アルジャントウイユ》が評価額1万5000フランのところを1万2500フランでレーンホフに引き取られたのを最高額として、《オランピア》は評価額(2万フラン)の半額(1万フラン)で同じくレーンホフが競りもないままに買い戻し、《フォーリー・ベルジュールの酒場》は評価額1万フランの6割を下回る5850フランで、マネの友人の作曲家、エマニュエル・シャブリ (Emmanuel Chabri) が買い入れたに過ぎない。『ル・フィガロ』紙の記者、ポール・ユデル (Paul Eudel) はこの様子に立ち会って「これは本当に成功？ それとも失敗？」と首を傾げてみせた²¹⁾。

2日目の売り立てが終了した時点で、デュレはゾラに宛て、「成功という、思いもかけない様相」の水面下の実態を、今少し明け透けかつ謙虚に語っていた。「[2日目に値崩れが起こるのではないかと]私の心配は、幸いなことに発生せず、買い手を見つけないのがいちばん厄介な習作にも買い手がつかしました。(中略) 公衆はこの結果をとてつもない勝利と捉えています。そして私自身としては満足してしかるべき理由があると思います²²⁾」。既に見たとおり、この第2日の出来高総額の3割は、ほかならぬデュレ本人によって支えられていた。それが件の「値崩れ」の発生を阻止し、《オランピア》の体面を保たせるのに、それなりの貢献していたことは、間違いないところだろう。だがデュレは、マネの家族が《ラトゥイユ爺の店にて》と《物干し》を買い戻すための資金を、自分が密かに提供した、などという事実は、これを盟友ゾラに対しても漏らさず、沈黙を守るだけの嗜みを見せている。そして内部取引同然のこうした介入策も、競りの責任者ご当人によって、まず競りの現場で隠蔽され、さらにその著作を通じて今日まで疑問視されることもなく、不問に付されてきた。デュレは差し当たりの出血を代価にして、売り立てが成功裏に成就したという印象を、首尾よく公衆に植え付ける工作に成功しおおせたことになる。それが「満足してしかるべき理由」の内実だろう。

世間に喧伝された華々しい「勝利」とは、実際にはほとんど虚構仕立てといってもよく、それは必要とされる軍資金払底という危機的状況下でかろうじて支えられていたにすぎない。だが、ゾラへのデュレの手紙には包み隠さず打ち明けられていた、そうした危機的状況は、1902年の伝記に見える、それはそれとして客観性を失わない記述からは、すでに完璧に払拭されていて、壊滅的な結果が発生しえた可能性など、もはや寸毫も匂わせていない。だがこうした史料操作の科をデュレに負わせるのは、筋違いだろう。というのも、1902年にマネの伝記を刊行できたという事実は、1884年の売り立てが大失敗でありえた可能性など、はなから除外していたからだ。逆にいえば、1884年の競売の「成功」こそが、1902年のマネ伝刊行を可能にした必要条件の連鎖のなかの、重要なひとつの環にはかならなかったのである。

5. 「予期されざる列神式」

では、この競売の「成功」によって、何が発生したのか。ヴォルフに耳を傾けよう。「マネの作品をもってバティニョール派 (L'École des Batignolles) はオテル・ドゥルオ (Hôtel Drouot) への降臨を果たした。この売り立てはこの時代における最も魅惑ある狂気 (l'une des charmantes folies) のひとつだ。(中略) 1時間のあいだ私はその場にいた。いったいどうなるのかと不安を隠せぬままに、これら押し寄せた友人たちや熱狂した人々、見物人たちが、マネの才能が勝ち誇って輝いている作品ばかりでなく、あろうことか、金銭的にも芸術的にもおよそ二足三文の代物 (les choses les plus insignifiantes) までかっ攫ってゆくのを、つらつらと眺めていた。アトリエで湿っけてしまっただけで半ば絵柄の消えたパステルの肖像にも、ずいぶん²³と法外な値段 (des prix relativement insensés) が付けられた」。

ここには3つの点で注目すべき見解が見られる。まず最初に、ヴォルフはこの競売で美的価値判断が完全に上下転倒したことを目ざとく見抜いている。実際ヴォルフが「金銭的にも芸術的にもおよそ二足三文の代物」と呼んだ品々こそ、テオドール・デュレがゾラへの先の手紙で「買い手を見つけるのが一番厄介」と心配させてみせていた品々に他なるまい。パステルは2日目の競売の前半に集中して取引されたが、デュレは売りたい最初に表示された《女歌手》を300フランで落手した。これが、大作のための資金は必要な段階まで大切に温存しつつ、前座でのパステルの相場設定に模範を示すための示威行為だったことは、言うまでも

あるまい。

ここまで来れば、デュレがゾラに依頼した回顧展序文で、「幾つかの腐蝕銅版画」をただ「腐蝕銅版画」と書き直して欲しい、と頼んだ理由も明らかとなる。もちろん、この一見したところ「物理的な次元の訂正」は、競売で版画や習作にもまっとうな値段を付けねばならない競売責任者の利害を反映している。だがさらにそこには、美的判断の根底的な転換も目論まれていた。すなわち、デュレの目からみれば、腐蝕銅版画は石版画やパステル、素描などと並び劣らず、いずれもアカデミーの価値観によって規定されるような副次的な下描きや複製品などとは違って、それ自体として油彩に引けを取らないだけのオリジナルな作品として評価されるべきものだった。その特質としては断片性、即興性、表現性などが挙げられるが、これらはいずれも美術学校や美術アカデミーの階層秩序 (hiérarchie) が犠牲にしてきた特質だった。そのように「規律」によって抑圧されてきた可能性に生き生きとした生命感を与える点にこそ、マネ芸術の本質があった。またデュレは、外光の色彩表現に加えて、即興的製作の自由闊達さに、彼の定義する「印象主義」の提要を見定めてもいた。「つかの間で移ろい易く、偶発的」(le transitoire, le fusitif et le contingent) とは詩人のボードレール (Charles Baudelaire, 1821-67) が「現代性」(modernité) に与えた定義だが、まさにこの現代性を具現する画家マネにとって、版画やクロッキー、パステルなどが、「現代性」を發揮する恰好の媒体だった。

とすればこうした断片的な品々は、マネの制作にあつて間違っても「無意味」(insignifiantes) であつてはならず、「買い手を見つけるのが一番厄介」なこれらの品々に、事実問題として競売の会場で「買い手」を見つけ、まっとうな商品価値を授けることが、競売責任者には求められていたことになる。さらに言えば、競売会場のオテル・ドゥルオとは、「無意味」と見えた「二足三文の代物」をマーケットにおいて利潤を上げつつ流通し得る商品 (commodity goods) へと変貌させ、またそのようなものとして構築するための、錬金術の舞台なのだ。

第2にヴォルフは、このマーケット戦略が「バティニョール派」すなわち印象派の将来にとって決定的な重要性をもっていたことも見抜いている。美術学校や美術アカデミー流儀のきちんと「仕上げ」られた作品 (oeuvre finie) と、未完成の素描 (dessin) や筆跡の残る断片 (morceau) とに、範疇論的 (categorical) な区別が維持されているかぎり、印象主義的な制作に美術的な価値が認知される余地など、定義からして生まれるはずがない。だがひとたび「無意味」な代物や「な

かば絵柄の消えてしまった」パステルなども、マネの「作品」を構成する要素として審美的に認知され、作品として市場で承認されれば、同時に印象派の絵画にも美術市場で市民権を獲得する（前提だけは、少なくとも保証される）可能性が生まれてくる。

第3に、「ずいぶんと法外な（すなわち常軌を逸した）値段」（des prix relativement insensés）といった表現からも分かるように、こうした価値判断における革命ともいべき現象が、「幻覚」（hallucination）に捕らわれた公衆の、一種の集団的な「狂気」（folie）のなかで実現されたことも、ヴォルフは冷徹に観察していた。ヴォルフにとっては皮肉にも、無意味（insignifiantes）だったはずの「二東三文の代物」は、ここで（カトリック用語で言う）神秘的な「実体変化」（transsubstantiation）を遂げ、金銭的な投機の対象へと昇格する。ついでながらヴォルフは、マネ没後の、この思わぬ昇進の様に啞然としながらも、これを、「予期されざる列神式」（l'apothéose imprévisible）と、わざと誇張して呼んでいた。彼はこう続ける。

この友人たちと幻覚症患者（hallucinés）たちの集いであって、鑑定人デュラン＝リュエル氏はとくに言及に値する。ミレー（Millet）、ルソー（Rousseau）、コロロー（Corot）、ドラクロワ（Delacroix）の絵は、すべてこの人の手を経て売られた。いまやこの慈善家は、マネが一時はその首領だったパティニョール派相手に、今一度同じ芝居に取り掛かろうとしている。マネへマネへとイカレタ印象派の連中は皆なびく。カイユボット（Caillebotte）やアレヤコレヤが。こうした「巨匠」連中にデュラン＝リュエル氏はあろうかぎり最も輝かしい将来を予見する。その寛大なる心の底で、おそらくこの鑑定人氏は、マネがほとんど真の芸術を掴みかけたところで、少しばかり「妙な考え」に取り憑かれた、と判断しているのだ。というのも、かれの手で競売に付されたのが、とびきり無秩序な類いの代物（l'objet d'un genre plus désordonné）⁽²⁵⁾ だけだ。ご満悦もひとしおであったのを、私はこの目で見たとように思うからだ。

6. 美と醜の弁証法

1884年のマネのアトリエ売り立てが、それとは分からぬように偽装された、ひとつの錬金術の舞台だったことを、ヴォルフほど冷笑的に、しかし明晰に見抜いた批評家は、ほかに居なかったのではないか。第1にまことのスキャンダルがオー

クションの会場で、売り立て組織者とヴォルフとを除けば、ほとんど誰もそうと気づくこともないままに、いわば不可視のまままで進行していたこと。次にこの不可視のスキャンダルという錬金術の実験が「成就」するかのギャンブルには、西欧美術における「美術」の定義そのものが賭けられていたこと。第3に、画商デュラン＝リュエル——とともに、その陰に控えていたマネの遺言執行人、テオドール・デュレ——といった輩が、ヴォルフには「幻覚症患者（hallucinés）の集い」としか見えない集団的狂気の演出者であったこと。そうした3点にわたる事情が、ヴォルフの競売傍聴記録からは読み取れる。

まず、最初の点について敷衍するなら、まことのスキャンダルは何もいわゆる《草上の昼食》（1863）や《オランピア》（1865）の騒動によってのみ成就されたのではない（とりわけ1863年の落選者展が、同時代人たちから広く《醜聞》と意識されていたかどうかは、残された記録から見る限り、実はかなり疑わしく、そのような常識は、世紀末以降に遡及的に確立された公算が高い）。展示されたものが美術作品としては容認しがたいからこそ騒ぎが持ち上がり、目に見えるスキャンダルが発生する。だが象徴の次元での価値観の革命は、これらの「無意味な代物」、受け入れ難い物体が、美術市場の商品として認知されないかぎり、成就されない。醜聞を招いた作品が、市場から排除されるどころか、作品として認知され、承認されるためには、その価値を支えつつ、そこから利潤を得るような仕組みが不可欠である。そしてこの新たな美術市場が創出されるには、オークション会場で、不可視のスキャンダルが成就されるのを待つ必要があった。

ふたつめに、このような新しい市場の創設にあって、デュレやデュラン＝リュエルは、一種トートロジカルな二重操作を行っている。つまり、「無意味な代物」を傑作へと変貌させるべく画策する一方で、かれらはこうした「無意味な代物」に見合った、新たな「傑作の定義」を提唱する。これは言葉の定義からして、錬金術そのものといってよい。デュレが「美術批評家」として競売の出品目録序文で試みたのは、そのための呪文だった。曰く、とかく作家や文人たち（écrivains et hommes de lettres）、それに大衆は絵画の主題にばかり捕らわれるあまり、「絵画そのものの本質的な価値」（la valeur intrinsèque de la peinture en soi）に十分な注意を払わない。だがまことの日利き（connoisseur）、真の芸術愛好者は、「描かれた（peint）という言葉に込められたすべての意味において、その画面が描かれていること」⁽²⁶⁾ にのみ注目するのだ、とデュレは主張する。今日から見て、このテキストが、いわゆるフォーマリスト美学のマニフェストに大変似通っていること

は、否定できまい。ただし問題なのは、そこに込められた意図と、それを動機づけていた利害関心とを（マイケル・フリードが屈した誘惑には抗して）、冷徹に見抜くことだ。

これが第3点に結び付く。競売のオークションにあってはまた、将来に価値の上昇が期待できる商品を予言してみせるだけでなく、その予言に信頼を寄せるような愛好者や買い手を創り出すことも要請される。売り立て目録の序文で、デュレは競売会場に参集する読者にむかって、あなたこそは、まことの美術愛好者なのだから、あなたなら「絵画そのものの本質的な価値」がお解りになるはず、とおべっかを遣う。「絵画そのものの本質的な価値」がお分かりのあなたならば、マネの価値も正当に評価なさるはず、と読者を説得する戦法である。「マネの作品ひとつをドラクロワなりコロドーなりクールベナりの隣に置いてご覧下さい。そうすればそこに、同類に挟まれて、自然な場所にあるように、貴殿はそのマネをそこに掛けて置くことでしょう」⁽²⁷⁾。だが、マネが先行する大芸術家たちの中に「自然な場所」を得るか否かは、デュレの云々するような〈自然さ〉(naturalness)の問題ではあるまい。むしろ、マネの作品が巨匠に伍した場所を占めることを「自然」と感じるように、鑑賞者の鑑識眼を教育し〈帰化させる〉(naturalize)ことが問題となる。つまり大切なのは、このデュレの主張が正当か否かではない。むしろ、この主張に同意するような愛好家を育成し、かれらを味方につけられるか否かが、売り立てでの勝敗の分かれ目となる。その限りで、ここにはデュレによる〈自己実現する予言〉(self-fulfilling prophecy)が述べられている、とあってよい。

そして「予期されざる列神式」というヴォルフの評語は、デュレの予言が競売の会場で成就されそうな雲行きとなってきた事態に対する、批評家の斜に構えた当惑の姿勢を物語るものだろう。そこにミレーの高騰に続く先物買いの投機熱を感じた批評家は、「なんたる黄金の夢、やがては耐え難い悪夢となるだろう」と悪態をつき、「マネの友人たちは恐ろしい」⁽²⁸⁾と、投機熱をうまく煽った競売組織者たちの辣腕に呆れてみせる述懐を漏らしていた。

7. 象徴革命の成就とその顛末

「マネが売れるなんて！」⁽²⁹⁾。そこに奇跡の成就されたことを見て驚くのは、我々の仕事ではない。むしろ遺作展から競売にいたる一連の市場操作 (manipulation) が功を奏するか否かは、この「奇跡の成就」という印象によって、何が侵犯され

たかを、いかに巧妙に隠蔽しおおせるか否かに係っている。というのも鑑賞者たちの洗脳は、それと気づかれぬように完遂されなければ、策略が露呈してしまうからだ。そしてこの企みが成功をおさめたことの何よりの証拠は、後世が、マネの栄光を当然と考えるあまり、それを「予期されざる列神式」などと冷笑的に評したヴォルフのことを軽蔑するだけで事足りりとしてきた、という事実のうちに確認できる。A. タバラン (Tabarant) や J. ルテーヴといった研究者たちは、「マネを常に弁護してきた」と自称するヴォルフは「マネの友人を偽りに装」った「厚顔・破廉恥なタルチュフ (Tartuff)」で、マネに対して「偽善的なまでに煮え切らず」、「いつでも無分別なほど不公正」で「無理解」な「中傷屋」だったと酷評してきた。ヴォルフをけなすことで忘却されること。それはマネ売り立ての「成功」が、けっして自明の事態ではなく、「予期せぬ列神式」の成就だった、との認識である。そしてこの忘却は、マネ競売という象徴的価値の次元における「陰謀」の、密やかなる成功、すなわち不可視のスキヤングルの成就を、何よりも雄弁に物語っている。

ピエール・ブルデュー (Pierre Bourdieu, 1930-2002) も指摘するように、ここでマネとその友人たちによって遂行されたのは「芸術という象徴的資本の中央銀行の、一種の破産」⁽³¹⁾だった。そして皮肉なことに、この「無秩序の制度化」(l'institutionnalisation de l'anomie) の成就の現場を見届けて戦慄を覚えるだけの知性を見せたのは、タバランやルテーヴのようにマネを擁護しその価値を顕揚した、一世代後の専門家ではなく、他ならぬ「無理解な中傷家」、現場目撃者、ヴォルフだった。

最後に、事の顛末を見届けるために、この一件にのっぴきならぬ係わりをもつひとりの印象派の画家に登場してもらおう。カミーユ・ピサロ (Camille Pissarro, 1830-1903) の息子宛の手紙に見える証言は、「象徴的革命」(ブルデュー)の成就に、皮肉な観察を加えている。

マネは偉大な画家だったが、ひとつ捻くれたところがあった。既存の権威によって認知されたくて仕方がなかったのだ。パテントを信じ、栄誉を夢見ながら、それを全うせずに死んでしまった。デュレやブルースト (アントナン) がその遺言執行人に指名され、マネの展覧会をより荘厳なものにするためにやったのは、なんと最悪の公人ども、マネの極めつきの敵ども [例えばヴォルフ：引用者注] を組織委員会に任命して、儀式に公認のお墨付き (cachet

official) をもらうことだった。ありとあるブルジョワども、この偉大なる芸術家を愛し、擁護した連中がみんな揃っとる。ショッキング！ (shocking!) [原文英語] なんたる知恵遅れ。(中略) あな見苦し。されどこれで辻褃は合う、というわけだ (mais c'est bien dans l'ordre)。

ここには自己疎外に苦しんだブルジョワ芸術家・マネにたいする、アナーキスト・ピサロの辛辣な批評がある。マネの芸術的達成は、画家が望んだ社会的地位の獲得を妨げる性質のものだった。だが、周囲の共和主義者たちの奔走によって得られた没後の栄誉は、ピサロの目から見れば、マネの芸術的大義にたいする精神的な背信行為に他ならなかった。ブルジョワを欺くためには、ブルジョワ芸術家に変装する必要がある。だが競売という仮装舞踏会が引けて参加者が退場する段となると、もはや誰が本物のブルジョワでだれが扮装したブルジョワか、区別はつかなくなっている。これはアンドレ・シャステル (André Chastel, 1912-1990) が「印象派のブルジョワの粉飾」と呼んだ事態だが、デュラン=リュエル (正統王朝支持派) とデュレ (共和派) の野合によって仕組まれた「象徴革命」の「陰謀」に巻き込まれた被害者だったはずの敵方の「ブルジョワ」たちは、騙されたとも知らず、仮面舞踏会から勝ち誇って退場する。これとは対照的に、自分たちの先駆者が正典化 (canonize) されることで商業的にも芸術的にも利潤を得られるはずのピサロのような芸術家は、かえって裏切られたような不信を抱き、この「列神式」に軽蔑を込めた揶揄を加えていた。かくのごときが、芸術市場においてマネを商取引可能な換金商品として登録した、この象徴革命に内在する二重の「反逆」だった。

おわりに

翌1885年にはデュレとデュラン=リュエルとは、ユニオン・ジェネラル (L'Union générale) 倒産にともなう不況下のフランスを後に大西洋を越え、ニュー・ヨークやボストンの顧客相手にマネと印象派を売り出そうと策動する。この先、新大陸での認知が、翻って欧州でのマネや印象派の〈正統化〉 (legitimization) に貢献することになるだろう。ピサロが苦々しく呟いたように「あな見苦し。されどこれで辻褃はあう」、というわけだ。《剣を持つ少年》と《鸚鵡と婦人》は1889年にはメトロポリタン美術館に迎えられる。同じ年、ベルギーの収集家アンリ・ファ

ン・クッツェム (Henri van Cutsem, 1839-1904) がパリの万国博覧会で《アルジャントウイユ》を買い取る。これは1904年には《ラトウイユ爺の店にて》とともに、トゥルネー市に遺贈され、ヴィクトール・オルタ設計の絵画館に納まることになる。その一方《オランピア》の北米流出を恐れたマネが音頭を取って資金集めが行われ、この作品は1890年には家族から買い取られて、リュクサンブール美術館 (Le Musée de Luxembourg) に収まり、そのルーヴル (Le Louvre) 美術館入りが画策される。だがそれが実現を見るのは、ようやく1907年。《草上の昼食》がルーヴルに迎えられには、1934年を待たねばならなかった。その2年前には画家生誕百年を迎え、「マネの勝利」がポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871-1945) によって最終的に言祝がれる。かくしてマネは、誕生後百年を経てようやく、フランス美術史における「現代の伝統」を代表する正統的な古典として認知されることとなった。

本章はこの「勝利」への里程標を掘り起こし、マネ評価の「試金石」となった1884年の売り立てを中心に、そこで発生していながら、今日まで見過ごされて来た内幕を解明しようと試みたものである。

* 本章はXIVth International Congress of Aesthetics, Ljubljana, Slovenia, 1-5 Sep. 1998で口頭発表した “The Origin of Modernist Aesthetics as an Oblivion of Political Struggle: The Case of Édouard Manet and his Marketing Strategy of the Auction: Symbolic Revolution & Social Construction of an Artistic Value” の日本語への自由な翻訳である。細部において、英語版と異同のあることをお断りする。英語原文の生成に関する経緯は、英語版に注記した。なお注(7)の著作第3章に、本章を簡略化した異版が見られ、内容も重複するが、筆者としては、その後出版されたマイケル・フリードの著への批判を含む本章のテキストをもって最終稿と看做すことをお断りする。また韓国語版が『美術史論壇』20号、2005年に収録されていることを付記する。本章への本稿日本語版掲載については本書編者、永井隆則氏の懇意、ご理解とご尽力を得た。記して謝意を表する。

注

- (1) Marie Bashkirtseff, *Journal*, tome II, samedi 5 janvier 1884.
- (2) E. About, “Manet à l'École des Beaux-Arts”, *Le Siècle*, 7 jan. 1884
- (3) Th. Duret, *L'Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, 1901/1906, p. 252.

- (4) A. Wolff, *Le Figaro*, 1 mai. 1883.
- (5) Michael Fried, *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- (6) フリードの著作へ批評としては、稲賀繁美「揺れ動くマネ像：モダニズムの起源再考」『図書新聞』Nr. 2334, 1997年3月15日。Shigemi Inaga, "État présent des études sur la critique artistique en France (1850-1900)", *Jinbun Ronsô, Proceedings of the Faculty of Humanities and Social Sciences*, Mie University, No. 14, 1997, pp. 91-115. および「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年, 80-86ページ。
- (7) 稲賀繁美『絵画の黄昏：エドゥアール・マネ没後の闘争』名古屋大学出版会, 1996年。及び 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 N° 94/95, Musée Gustave Courbet, 1996, pp. 30-43.
- (8) Lettre à Zola, conservée à la Bibliothèque nationale de France, Paris, n.a.fr. 22461, 28 XII 1883.
- (9) Emile Zola, Préface [1884] *Écrits sur l'art*, Gallimard, 1991, pp. 452-55.
- (10) Paul Mantz, "L'œuvre de Manet" *Le Temps*, 16 janvier. 1884.
- (11) Paul Mantz, "Exposition du Bd. des Italiens," *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} période, 1863, p. 383.
- (12) Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre* (1902), 1906, pp. 40-41.
- (13) Albert Wolff, *Le Figaro*, 7 fév. 1884.
- (14) Shigemi Inaga, "Édouard Manet en 1883 : supplément au bilan critique d'après le dépouillement des articles nécrologiques," *Jinbun Ronsô, Proceedings of the Faculty of Humanities and Social Sciences*, Mie University, vol. 12, 1995, pp. 55-88.
- (15) Melete Bodersen, "Early Impressionist Sales 1874-94 in the Light of Some Unpublished 'Procès-verbaux,'" *Burlington Magazine*, June 1968, pp. 331-347.
- (16) Lettre de Duret à Zola, 4 fév. 1883 (manuscrit, Bibliothèque national de France, Paris).
- (17) Paul Eudel, "La vente Manet," *Le Figaro*, 4-5 fév. 1884.
- (18) Pierre Courthion (éd.), *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Pierre Cailler, 1953, vol. II, pp. 143-4.
- (19) Théodore Duret, *op. cit.* [note 3], p. 257.
- (20) *Ibid.*, 1906, pp. 243-44.
- (21) Paul Eudel, *art. cit.* [as in note 17].
- (22) Lettre de Duret à Zola, le 5 fév. 1884 (manuscrit, Bibliothèque national de France,

Paris).

- (23) Albert Wolff, *Le Figaro*, 7 fév. 1884.
- (24) Albert Wolff, *Le Figaro*, 5 jan. 1884.
- (25) Albert Wolff, *Le Figaro*, 7 fév. 1884.
- (26) Théodore Duret, préface du catalogue de vente, Hôtel Drouot, 1884: *Critique d'avant-garde*, 1885, p. 126.
- (27) *Ibid.*, p. 127.
- (28) Wolff, *Le Figaro*, 7 fév. 1884.
- (29) Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre* (1902), 1906, p. 263.
- (30) Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959. A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 487-89.
- (31) Pierre Bourdieu, "L' institutionalisation de l'anomie," *Cahiers du musée national d'art moderne*, N° 19-20, 1987, p. 6 sq.
- (32) Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, (éd. John Rewald), Éditions Albin Michel, 1950, p. 73:28 déc. 1883.
- (33) André Chastel, "L' impressionnisme: une révision," *La Revue de l'art*, Paris, Flammarion, 1980, p. 267. なおマネ《草上の昼食》の同時代批評を網羅し、作品と作品成立時の時代・社会環境に内在する問題を整理した論文として、三浦篤「絵画の脱構築：マネの《草上の昼食》とバレルゴン」『西洋美術研究』第9号, 2003年, 101-125ページを参照のこと。

▲ 芸術社会学研究を学ぶ人のための入門書

ピエール・ブルデュー『芸術の規則』石井洋二郎訳, 藤原書店, 1995-96年。生前絶大な影響力を誇った社会学者による芸術社会学の集大成。ただし文学を中心に論じられており、フローベールからサルトルに至る芸術の自律と政治との関係が主軸。「文化資本」「象徴的権力」「ハビトゥス」「場」「認知」といった術語によって一世を風靡した著者は、最晩年のコレージュ・ド・フランスの講義でマネを取り上げ、マネ論執筆の途上で死去したと伝えられる。本稿は、このブルデュー未刊の著書へのオマージュでもある。

ナタリー・エニック『芸術家の誕生』佐野泰雄訳, 岩波書店, 2010年。「フランス古典主義時代の画家と社会」を副題とし、著者の博士論文を下敷きにした著作。原題には「塗装職人から藝術家へ」とあり、古典主義時代にいかにして職人組合から自律した芸術家という身分が社会的に認知されていったのかの経緯を、当時の論争やアカデミーの成立を軸に描く。著者のブルデューからの独立宣言の本でもある。

ダリオ・ガンボーニ『「画家」の誕生——ルドンと文学』廣田治子訳, 藤原書店, 2012年。同じくブルデューの薫陶を得たスイス出身の研究者による著作。原題は「文筆と絵

筆]。オディロン・ルドンの世間的な栄達や画業の進展が、同時代の文学者との交渉にいかにか依拠していたかを、美術批評を対象としつつも、あくまで美術史的な手法により分析する。文学からの絵画の自律を宣伝するために周囲の文学者の評語を戦略的に活用したルドンという解釈は、ルドンにひたすら神秘の画家をみとめようとするそれまでの見解に冷や水を浴びせるに等しく、議論を招いた。なお、著者には公共藝術にたいする毀損の問題をあつかった、未邦訳の大著もある。Dario Ganboni, *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandarism since the French Revolution*, Reaktion Books, 1997.

ナタリー・エニック『ゴッホはなぜゴッホになったか：芸術の社会学的考察』三浦篤訳、藤原書店、2005年。近代のフランス絵画史のなかでもとりわけ日本で人気の高いオランダ人画家について、その英雄伝説の形成を社会学的に分析した。1990年のゴッホ没後百周年を狙って刊行された。それまでの神学における聖人伝が、世俗化されつつあった世界で芸術家に転写され、社会的栄達への没後の評価が金融的な次元に変換された、という図式に基づき、膨大といってよい資料が動員される。これらの著作に対する筆者の批判は、宮島喬・石井洋二郎編『文化の権力：反射するブルデュー』藤原書店、2003年ほかを参照されたい。

Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, La Découverte, 2004。エニックによる、現在のところもっとも手頃でまとまりのよい入門書。未邦訳だが、刊行時点でのフランスの芸術社会学の方向を明快に要約している。