

MIZUE

季刊 夏 SUMMER 1989 NO.951

ラテンアメリカ美術 Latin American Art—軌跡と展開———3

創生 Pre-Columbian Period

太陽の神殿—メキシコのピラミッド—クリストファー・カウチ———4

破壊と再生 Colonial Period

コロニアル時代の絵画—ペルーのクスコ派を中心に—サラ・フォンス———11

中南米バロックの都市と美術—コロニアルからの自立を求めて—大高保二郎———20

変容したバロック—ラテンアメリカの大聖堂—アルノルド・テデスコ・フレモンズ———26

メキシコのコロニアル・アート—その宗教美術におけるスペイン的特性—神吉敬三———30

新たな創造力 Contemporary Artists———36

ルフィーノ・タマヨ『犬に襲われた二人』をめぐって—チャールズ・ウィットチャーチ———38

パロディ、諷刺、形態美—フェルナンド・ボテロの人物像—ルーシー・D・ローゼンフェルド———41

マッタとマリソル—ラテンアメリカの遺産—ルーシー・D・ローゼンフェルド———44

ラテンアメリカ系のアーティストたち—フレッド・スターン———48

メキシカン・アート・トゥデイ—スコット・アラン———60

ジルベルト・シャトーブリアン・コレクション—ある白画像—リリアン・A・トネ———64

アート・リサーチの現在 Directions in Research

ラテンアメリカ美術をよりよく知るために—加藤 薫———67

スペイン20世紀美術の軌跡—その冒険と挫折、そして再生へ—大高保二郎———72

The Path to 20th Century Spanish Art: its Fall and Revival—Yasujiro Otaka

高山辰雄—創造の現場から—門田秀雄———84

Tatsuo Takayama from the Scene of Creation—Hideo Monden

シノラマ—篠山紀信———87

Shinorama by Kishin Shinoyama

連載 不穏な「画家」たち5/黒い鏡—ゴットフリート・ヘルンヴァインの世界—伊藤俊治———98

Artists of Inner Turmoil 5/The Black Mirror: The World of Gottfried Helnwein—Toshiharu Ito

image & process

内藤 礼—「遠さの下、光の根はたいら」———112

Rei Naito: "Under the Distance, the Root of the Light is Flat"

裸体画と醜聞—クールベ展に寄せて—稲賀繁美———116

Nude Figures and Scandal: Exhibition of Gustave Courbet—Shigemi Inaga

image & process

猪瀬 光—邂逅———130

Kou Inose: Serendipitous Encounters

レター・フロム・アメリカ—フレッド・スターン———134

Letters from America—Exhibition & Auction News—Fred Stern

連載 現代挿絵考10/加藤まさを—尾崎秀樹———150

Modern Illustrations in Japan—Hotsuki Ozaki

美術の本棚 Book Review

ヴァザーリ著 森田義之監訳『ルネサンス彫刻家建築家列伝』—末吉雄二———159

森 洋子著『ブリューゲルの「子供の遊戯」遊びの図像学』—蔵持不三也———160

〈表紙〉

フリオ・ララス 金曜日の午後

油彩、キャンヴァス 203.2×187.3cm 1988年

Julio Larraz: Friday Afternoon Courtesy Nohra Haime Gallery, New York

編集長 雲野良平
編集スタッフ 野口理佳
森 今日子
写真撮影 福田一郎
デザイン 石黒紀夫 & Pink-Cowboy
海外広告業務・英文担当 ドロシー・サトコ・ヒロカワ
発行人 大下 敦
編集人 宮澤壯佳
発行 株式会社美術出版社◎
東京都千代田区神田神保町2-36
稲岡ビル6階 郵便番号101
電話・編集(03)234-2155,
営業(03)234-2151, 広告(03)234-2159
振替・東京5-166700
印刷・製本 大日本印刷株式会社
発行日 1989年6月25日
特別定価 2,200円 ㇔300円
年間定期購読料8,000円(送料共)

Editor-in-Chief Ryohei Kumono
Editorial staff Rika Noguchi
Kyoko Mori
Photographer Ichiro Fukuda
Design & Layout Norio Ishiguro & Pink-Cowboy
Overseas Advertising Coordinated Associate English Editor Dorothy S.Hirokawa
Advertising Europe/
North America Fred Stern

Publisher Atushi Oshita
Editorial Director Takeyoshi Miyazawa
Published by Bijutsu Shuppan-Sha ◎
Inaoka Building
2-36, Kanda Jinbo-cho, Chiyoda-ku,
Tokyo, Japan #101
Tel. (03) 234-2151
Postal Money Order #5-166700
Printing & Binding Dai Nippon Printing Co., Ltd.
Publication Date June 25, 1989
Special Price ¥2,200 mailing cost ¥300(in Japan)
Yearly subscription rate
¥8,000(including postage in Japan)

©by S.P.A.D.E.M. Paris
©by A.D.A.G.P. Paris
(Illustrations of the works by members of
S.P.A.D.E.M. and A.D.A.G.P.)

裸体画と醜聞——クールベ展に寄せて

稲賀繁美
Shigemi InagaNude Figures and Scandal:
Exhibition of Gustave Courbet

However oversimplified it seems to be, the comparison between the *Burial at Ornans* by Courbet (1850) and *Olympia* by Manet (1863) points out to a drastic gap between the two scandals they provoked in the second half of the 19th century French art. We know that Courbet enlarged a popular imagery to the size of a "historical painting" while concealing the "vulgar" reference with the coating of bitumen. What Manet exposed with his flat facture was precisely such "vulgarity" Courbet tried to obliterate. This paper tries to demonstrate that this subtle shift from "burial" to "exposure" serves as a metonymical model to explain the "drastic gap" that intervened in the representation of the nude and /or naked figures of this period.

—Shigemi Inaga

in the Olympia

what
this

times



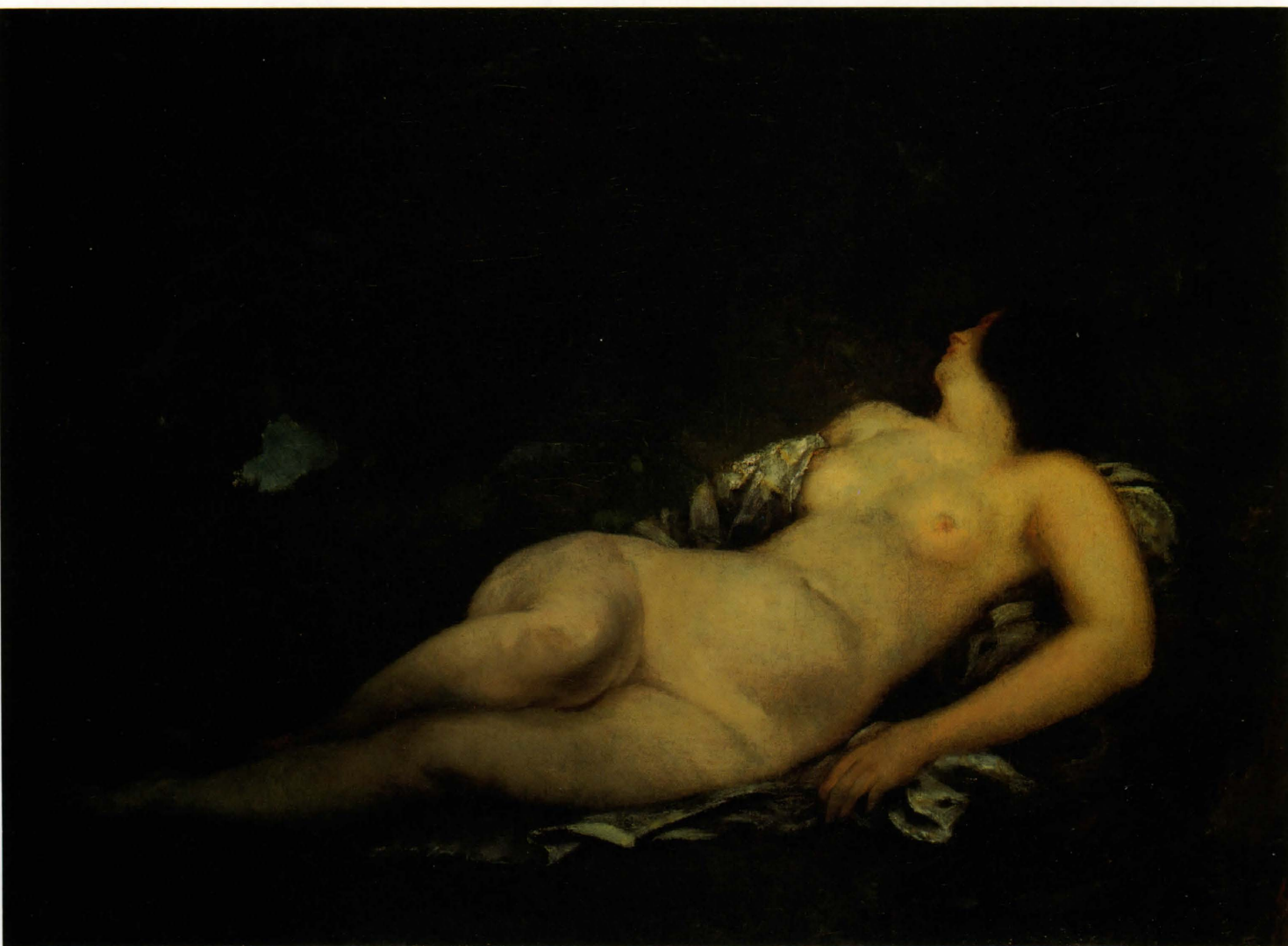
〈2〉ギュスターヴ・クールベ 1853年のP.J.ブルードンの肖像

油彩、キャンヴァス 147×198cm 1865年

Gustave Courbet: Portrait de Pierre-Joseph Proudhon en 1853

Musée du Petit Palais, Paris

本稿口絵の掲載写真(116・117、120・121、124・125ページ)は、「ギュスターヴ・クールベ展」(プリヂストン美術館 1989年6月3日-8月6日)より取材しました。



〈11〉ギュスターヴ・クールベ まどろむ裸婦、習作
油彩、キャンヴァス 70×94cm 1852年頃
Gustave Courbet: Femme endormie, étude
Courtesy Gallery Iida, Ginza

埋葬と暴露

「ぺちゃんこだ。肉付けじゃない。まるでトランプのスペードの女王が風呂から出たところだ」とは、ギュスターヴ・クールベが、1865年のサロンで、エドゥアール・マネの『オランピア』(図1)を前にして吐いたと伝えられる悪口である。反発したマネは、クールベの描くのは玉突き（トランプ）の玉ばかりじゃないか、とやり返したという。この年のサロンにクールベは『ブルードンの肖像』(図2)を出品して、同年55歳で死去した友人の社会主義者を顕揚したが、サロン戯画師ベルタルは、クールベの描くブルードンやその妻子達を、玉ならぬずだ袋——洗濯屋に出す汚れ物で丸々と膨れた袋——に見立て、画家の肉付け表現のお点前を皮肉っていた。(図3)(1)

『オランピア』が『トランプのスペードの女王』のようにひらべったいと揶揄したクールベ自身、実は『オルナンの埋葬』(図4)や『こんにちばクールベさん』を描いた際に、『トランプ』同様にひらべったく立体感もなく描かれた民衆版画を下敷きに使っていたことが、今日明らかにされている。だが種は同根でもその目指すところはクールベとマネとでは大きくずれる。クールベは、例えば揺り筆から墓場までの『人生の階梯』を描いたエピナル製民衆版画の人物配置を構図として(そのまま借用しながら、個々の人物描写には『炭作り』と皮肉られたピチュームの厚塗り（シヤルボナージュ）で衣をまとわせ、超大作『オルナンの埋葬』に仕立てあげる。民衆の愛玩物にすぎぬものの寸法を引き伸ばして記念碑的な大画面に拡大することは、同時に田舎町の風俗にすぎぬ冠婚葬祭の場面を、歴史画という特権的領域に侵犯させ、名も無き地方ブルジョワを、英雄に匹敵する歴史的業績の主体に格上げするという『革命的』な攪乱行為であった。(2)

政治的プロパガンダとは無縁ながら、1849年当時既に早くも命運尽きていた第2共和制の『吊い』を暗示し得る主題を秘めていたとも推定される、この絵画的『陰謀』を成功させるために、クールベは下敷きにした民衆版画に扮装を施し、いわば『トランプ』を『玉突き（トランプ）の玉』にする詐術ないし戦略的埋葬に訴



〈1〉エドゥアール・マネ オランピア
油彩、キャンヴァス 130.5×190cm 1865年
Edouard Manet: Olympia
Musée d'Orsay, Paris



えたわけだ。アカデミズムの絵画理念が、絵具の物質性を消去して、いわば透明な窓としての画面の向こうに表象対象そのものが浮かび上がるという虚構を築いたなら、クールベは絵具の物質性を顕在化することでこの窓の虚構を暴くと同時に、今度はその同じ物質性を逆手にとり、みずからの抛り所とした民衆的図像を絵具の層によって覆い隠すという二重の工夫をほどこしている。ところが、マネはというと、いわばクールベが隠れ蓑にたのんだ絵具の厚みまで剥ぎ落とし、画面の表面に『ひらべったく』『壁紙のうえに貼りつけた切り抜き絵』のような、下級芸術の出自をあからさまに主張してやまない絵肌を顕示してしまったわけだ。クールベがおためごかしの『油絵』の群れのなかに、まことの油の塊りを投じ、その『計算すくの醜さ』で人目を驚かせたなら、マネは『油絵』の並ぶべきサロンの真っ只中に、油(絵)らしからぬ異物を据えたのみならず、意図してか否か、そのお里までが容易に知れるような暴露行為をも演じてしまったのである。

仕組まれたスキャンダル、 結果としてのスキャンダル

クールベの意図が良い意味で野心的な功名心ならば、マネの企てには自己破壊的な倒錯が秘められている。たしかにクールベは、『構図の感覚』を知らないとか『透視画法の法則』を無視しているとか『焦点がなく単調』と批判されつつも、そうした『偽りの素朴さ』や『装われた無知』を代価にして、サロンの歴史画として許容される主題の拡張に貢献する一方、そこに伝統的な階層秩序を無効にする『平等主義』的な作物をもちこむ。この構図の上での平準化のお陰で、主題のうえでも、聖職者と共和主義者の対等な『和解』を暗示することが可能になる。さらに都市ブルジョワにとって、己の恥すべき出自ないし、隠したい過去を暴く存在でしかない田舎のブルジョワを、堂々とサ

〈3〉ベルタルによるクールベ作『ブルードンの肖像』の caricature
『イリュストラシオン』誌 1865年6月31日
Bertall, caricature of Courbet's Portrait of Proudhon
L'Illustration, 3 June 1865

ロンの主題としてまかり通らせるという『スキャンダル』を演出するクールベの手並みには、確信犯の周到さと狡知があり、偶然をも必然に取り込まんばかりの構築性が窺われる。

ところがマネは、ティツィアーノの『ウルピノのヴィーナス』が下敷きであると当時から見抜かれても不思議でない構図を借用しておきながら、それを同時代の娼婦の風俗に転用したのみならず、造形原理においてもまさにその「下敷き」によって代表されるルネサンス以来の美学の精髓を、陰影のない平塗りで台なしにするという厚顔無知を演じたため、その剽窃をほとんど見破られずに済む。その結果、いわば正當にも自分の彩色法がサロンで公認されず、『稚拙』とか『描きかたを知らない』と罵倒されるという、十分予想可能な結果を招きながら、かえって世間の無理解にいらだつマネの様子には、戦術的にもはなはだ稚拙なただっ子ぶりが露呈していると言わざるを得まい。ひたすらサロン入選を目標にして、スキャンダルなどまっぴらと思いつつ、かえって渦中の人となってしまうマネ。パリに打って出て、美術界の内部に侵入し、それを内側から塗り替えようという田舎クールの野心とは対照的に、都会人ブルジョワ・マネは、自らがその価値観に首肯できない当の美術組織にすなおに組み込まれたいという、自己疎外以外のなにものでもない望みを抱く。自己主張が自分の拠って立つべき基盤を切り刻み掘り崩す結果となる他ないマネの立場の曖昧さは、なおさら割り切れないものとなる。

世の無理解と嘲笑とに忿懣やるかたないマネを諷めた1865年5月11日付けの有名な手紙で、詩人ボードレールが「君は君の芸術の老衰の中での第一人者にすぎない」とマネを規定したのも、クールベとマネのスキャンダルを隔てる14年の歳月を示唆する洞察として看過できない。おのずと『出来た』ものと、約束に従って『仕上げた』ものとが今や完全に背馳し、様式が紋切り型に取って代われ、なにかを構築する以前に仕上げ方が問われる時代。かつては『奇矯』の含意を荷って両義性を帯び、『理解不能』という特権的範疇を形成していた『独創』

が、即座に『欠陥』に短絡する風土。そこに生きるマネが仮に『完璧』な画家を目指せば、かえってその才能を抑圧する自己去勢行為に走るほかなかったろう。(3) 彼が画家として望む社会的地位は、彼が芸術のうで目指すところを許しはしないという意味で、優れて芸術の老衰を具現する指標となるマネの身には、もはやクールベが体験し得たような英雄的で芝居がかったスキャンダルは、起こり得ない。

あたかもこの外的環境の変化に対応するかのごとく、クールベならば巻き起った(起こした?)騒ぎに、してやったりとほくそ笑んだでもあろう事態に遭遇して、いささか神経過敏なマネは痼癬を破裂させ、パリを脱出してスペインに逃避する。画家の主観的反応は所詮個人的な資質に因るものだから、それを頼りに当時の公衆の一般的な評価の程を再構成するのは無理であるし、そもそもふたつのスキャンダルを比較評定する客観的基準も存在しないのだから、この2例だけを歴史のなかから抽出して特筆大書し、それらをなんらかの共通の尺度に沿って、芸術の発展過程ないし衰退過程におけるふたつの連続的な出来事ないし道標と見なすこと自体、既に強引な抽象であろう。むしろ、このふたつのスキャンダルを定量的に処理するのが不可能なこと、そして何よりマネがもはや自分にまつわるスキャンダルの主体としては生きられないところにこそ、件の『老衰』の兆候が現れている。

陽性の過剰、陰性の過剰

『スペードの女王』の貧相さと『玉突き玉』の豊満さ。この対比はマネとクールベの差を、その時代と出自と個性との相補的な過剰決定のうちに要約する符丁ともいえる。事実、裸体画の引き起こしたスキャンダルということで、マネの『オランピア』の前例として検討すべきクールベの作品を選べば、1853年のサロンで、その相撲取り然としたブルジョワ女の肉塊が嘲笑の的となった『水浴する女たち』(図5)以外には無いであろう。4メートル平方を超える大画面上の堂々たる脂肪の塊が、画家の目論見通りスキャンダルを引き起こし、その醜悪で『常軌を逸した形態』の追求に呆然とした観衆が、それを正当化してくれるような意味を画面に読み込もうとしても、もとより神話的題材とも寓意画の約束事とも無縁なふたりの女の不可解な動作からは、何ら模範解答らしきものなど引き出せない。裸体が普遍的な思念を表出する精神的な媒体である、と見なす伝統的な読画習慣に捕われて、観覧者が空しい努力を強いられるのを尻目に、のっけから『役立たず』であることを主張してはばかりぬこの脱衣像は、壮年のクールベの覇気とやまつけとを全身から発散させて、『過剰』なまでの健康さで異様に輝いている。

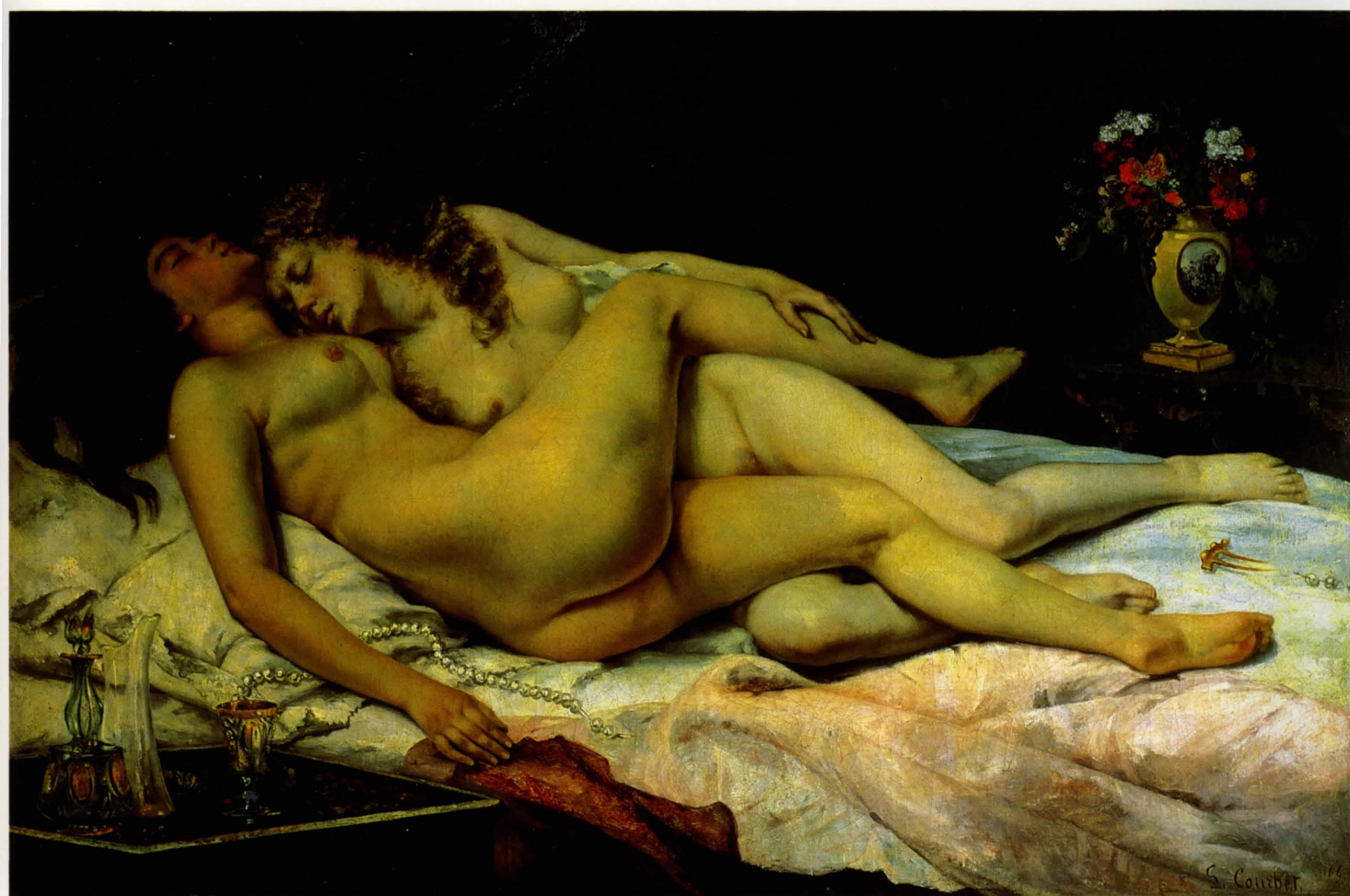
おそらくこの『水浴』図が念頭にあったからであろう、先刻おなじみの風刺画家ベルタルは、マネの『オランピア』の戯画を描いて、その説明書きに、クールベはこの有名な黒猫の長さ



〈4〉ギュスターヴ・クールベ オルナンにおけるある埋葬の歴史画(部分)
油彩、キャンヴァス 315×668cm 1850年
Gustave Courbet: Un enterrement à Ornans (detail)
Musée du Louvre, Paris



〈12〉ギュスターヴ・クールベ 横たわる裸婦
油彩、キャンヴァス 46×55cm 1868年
Gustave Courbet: Femme nue
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



＜13＞ギュスターヴ・クールベ 眠り、または怠惰と淫蕩

油彩、キャンヴァス 135×200cm 1866年

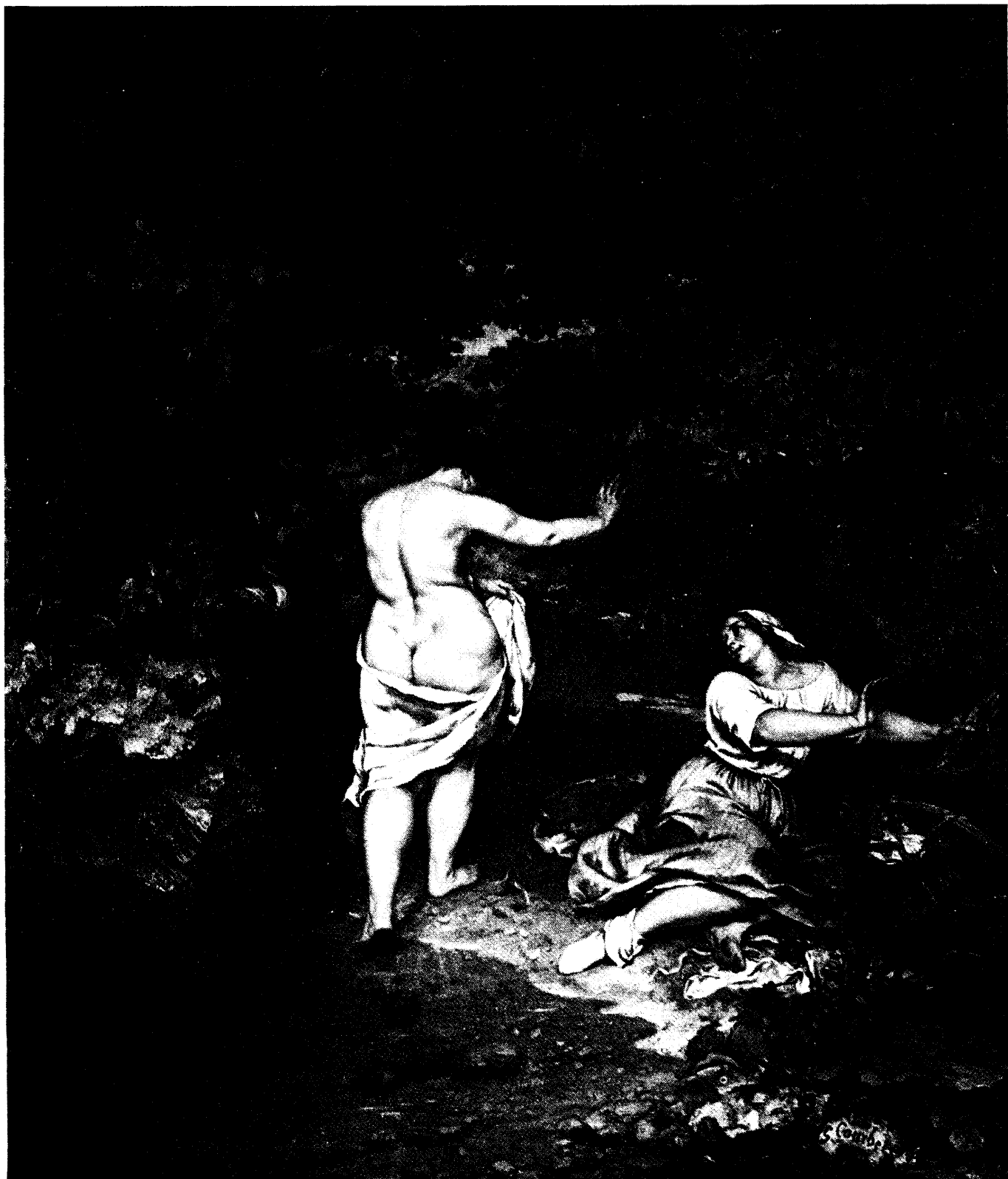
Gustave Courbet: Le sommeil

Musée du Petit Palais, Paris

分だけマネに遅れをとったと揶揄しながら、つづけて「この婦人（オランピア）はすぐにも風呂にはいることを至上命令として要請されている」と記した。おなじ発散するといっても、クールベの「水浴する女たち」とは違って、マネの描く黄色の気色わるい皮膚の場合には、なにやらその足元あたりから、好ましからぬ臭気が立ち昇るようにベルタルには感じられたらしい（図6）。写真撮影用の強い人工光線でも浴びて浮び上がったか

のような肉体のあまりの生々しさは、ひとりベルタルのみならず多くの観衆に、不潔さと不健康さを印象づけたのである。換言すれば、クールベの肥満しすぎの肉塊はいざしらず、すくなくとも理屈のうでで容認される裸体とは、無臭殺菌を施された、非実体的で抽象的な——つまり偽善的に脱性化された——視覚幻影でなければならなかったことになる。

クールベの描くあっけらかんとした肉塊が、過剰なまでに充



〈5〉ギュスターヴ・クールベ 水浴する女たち
油彩、キャンヴァス 227×193cm 1853年
Gustave Courbet: Les baigneuses
Musée Fabre, Montpellier

実した陽性の〈無意味〉を顕現させ、ナポレオン・ボナパルトがそれに鞭の一打ちをくれてやったとか、ウジェーヌ皇后からこれは『雌農耕馬』かという御下問があったとかという〈国家的〉な規模の神話的逸話を増殖させながら、画家の仕組んだあくまで主体的な〈醜聞〉の結節点を構成したとするなら、マネの描く、どこか痛々しく薄ぺらな肢体は、その露出性のうちに取り込んだ生理的悪臭、社会的反道徳性、美術史的冒瀆といった過剰な情報が互いに他と競合し相殺しあって、とにかく異彩を放つという以外には、観者に対していかなる焦点距離に解読を絞り込むことも許さない。いわば当時かくあるべきものとして前提にされていた芸術的意味という衣を脱いでしまったこの脱衣像は、おのれの空虚さゆえに陰性の〈無意味〉とでもいったものを誘発し、性的な欲望の対象として見詰められていることに意識的なその挑発的な眼差しによって、自らの周囲に露悪的なきまりの悪さを漂わす結果となった、とも言えようか。はからずもそうした自己主張における一貫性の欠如と帰属のいかわしさこそ、『高級娼婦』という『階級』ならざる存在が、当時の社交界で占めていた曖昧な『位置』でもあった。(4)

政治と裸体

『水浴の女たち』のスキヤンドルの後、1855年の万国博覧会における仮小屋での個展が黙殺同然の憂き目に会ったからのクールベは、ひとまず有名人となりおおせた以上、さらなる空騒ぎにかまけるのはさしあたり無駄と踏んだものか、むしろ容易に買い手がつく迎合的な作を量産しては見事なお手並みを披露し、国際的人気作家としての商業的な成功を収めるとともに、批評家たちからも文句ない称賛を勝ち得て自尊心をも満足させる一挙両得を画策する。それを世俗的打算と見る友人シャンフルーリの批判もあるが、栄達の新段階に入れば無計画な多作が不可避の選択となるのも、ひとりクールベの場合に限らない。

もっとも、物議を醸さない『中立地帯』の攻略は、画家の気紛れな挑発行為やそれに連動する政治的惑惑もあって、決して平坦には進まない。裸体画に限っても64年の『嫉妬をもってプシケーを追うヴィーナス』(今日焼失)などは、神話的題材に

仮託するという、クールベとしては自分の公言する所信に反する妥協までしながら、不道徳との理由で落選し、画家は不公平な仕打ちだと立腹する。実際、その前の年、酔って悪ふざける司祭を醜く滑稽に描いた『法話の帰り道』(図7)(今日紛失)が、サロンのみならず、有名な『落選者展』からも拒絶されたという経緯が裏にあり、ここであまりに風刺的で安易な教会批判にクールベが走ったため、ウジェーヌ皇后を取り巻くカトリック有力者が仕返しの意味から、翌年の応募作に難癖をつけて落選にしたものだとの噂もあった。芸術行政の舞台裏からみの圧力から自由で、純粋に芸術的な見地から為された裸体画の評価などというものが成立しえない第2帝政という時代をクールベは生きていた。つづく第3共和制下でのクールベ復権が、もっぱら政治と芸術の分離をもって旗印に掲げた所以でもあるが、とすれば、逆に、こうした分離作業そのものが、『純粋芸術家クールベ』という新たな虚構の捏造にもつながったわけである。(5)

つづく1865年の『ブルードンの肖像』の失敗のような思わぬ計算違いの後、66年には、今度こそ大向こうをうならせようと狙い、サロンで大方の好評を博し、所期の目的を果たした裸体画が『女とおうむ』(図8)であった。この絵に接して、クールベともあろう革命家が、ついに飼い慣らされて流行に追従し、紋切り型の腕達者ぶりで観衆に阿るところまで墮落したか、と見る批評家のあったのも当然だが、案外面画の側には、秘められた策略があったのかも知れない。この作品がサロンの『栄誉の間』の最良の場所を当てがわれたのを見ても、おそらくクールベがあらかじめ文句のつけようのない妥協策としてこの絵を提案して、美術総監ニウヴェルケルクを懐柔しておいた形跡があるからである。受勲は間違いなしという噂がパリを走ったが、クールベの受勲拒絶にあって体面を失うのを国側が恐れたものか、結局沙汰はない。進退極まった敵はまんまとわなに掛かった訳だ。クールベは作品買い上げを内定していた国家側が違約を犯したと主張して美術総監に逆襲し、もとより皇帝から表彰されるなど自分の信条に悖る、と意地半分の大見えを切って話題をひろめる。翌67年の万国博覧会には、55年の個展よりな



<6>ベルタル マネ描く『マネットないしは指物師の妻』
『ル・ジュルナル・アミューザン』誌 1865年5月27日
Bertall: Manette, ou La femme de l'ébéniste, par Manet
Le Journal Amusant, 27 May 1865



<7>『法話の帰り道』(クールベの作品に基づく(制作者不詳の版画)
リトグラフ 18×27.5cm
Le retour de la conférence by an unknown artist after Courbet
Musée Courbet, Ornans



〈16〉ギュスターヴ・クールベ 泉、または後向きの浴女
油彩、キャンヴァス 128×97cm 1868年
Gustave Courbet: La source (ou Baigneuse à la source)
Musée du Louvre, Paris



〈18〉ギユスターヴ・クールベ セーヌ河畔のお嬢さんたち(夏)

油彩、キャンヴァス 174×206cm 1856年

Gustave Courbet: Les demoiselles des bords de la Seine (été)

Musée du Petit Palais, Paris

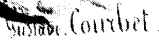
お旗色鮮明な姿勢で、国家の事業に対抗する大規模な個展を組織することとなるクールペであってみれば、「(『女とおうむ』)にまつわ一件が鶏か卵か定かでないものの、ただでは節操を売らない画家のしたたかさを、今一度確認する縁とはなろう。

『「女とおむむ」』で『玉突きの玉』を得意とする画家の本領を見せて、マネの『「スペードの女王」』に一矢をむくいたクールベにとって、もう一方の仮想敵は、63年のサロンに出品されて皇室買い入れとなっていた、アレクサンドル・カバネルの『「ヴィーナスの誕生」』(図9)やポール・ボードリーの『「真珠と波」』(図10)であって、これらに比べてもなんら遜色ない技巧で観衆を酔わせたい、という敵愾心も明らかである。実際カバネルの作品に見える裸婦の足の姿勢は、『「まどろむ裸婦」』(図11)やシェイクスピアに取材した『「デステモーナの殺人」』からも分かるとおり、クールベもおはことしていたものだったし、また、ボードリーの裸婦の腕の組みかたがクールベによって『「横たわる裸婦」』(図12)に利用されたのではないかとする説もある。(6)

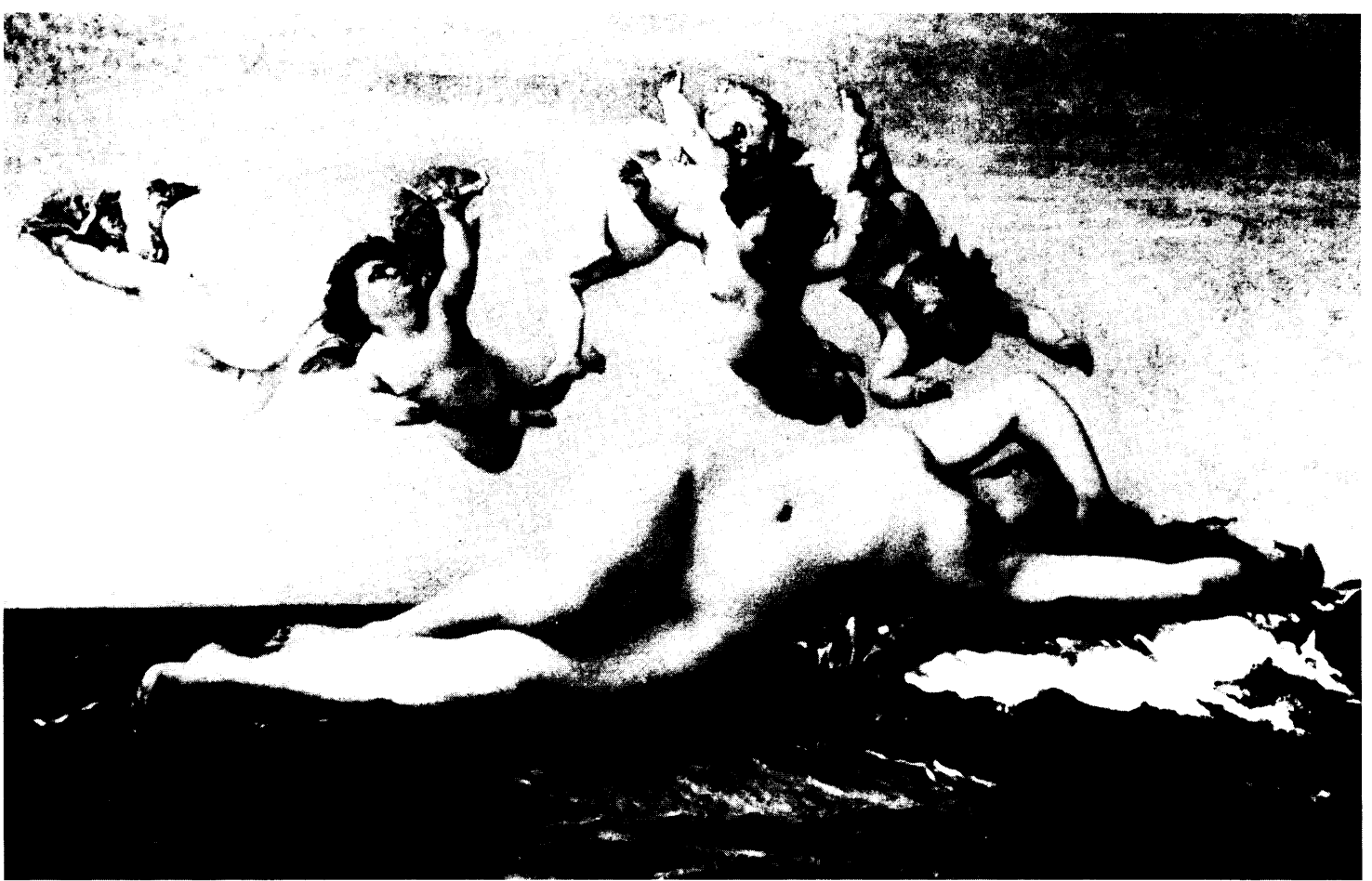
神話の人物の裸体画が、低俗な扇情性をごまかすための口実でしかなかったにせよ、社会的に容認される便法としてまかり通っていた当時においては、現代の風俗への風刺的言及を避け、伝統的な風俗画の舞台設定のなかに、古典主義的な規範にのっとった裸体を描きさえすれば、それはもはや露悪趣味としての肉体の露出ではなく、美なるものの具現ないし顕現としての価値

値を主張しえたのである。もっとも、理想化された肉体と、毒を抜かれた空疎な形態とは表裏一体^{へんぴひとし}をなすものであって、『女とおうむ』¹⁷⁾においても、「クールベはやはりデッサンを知らない」といった批評のあったのは、画家の無能力を言挙げするようであり、その実、クールベの画面に挑発的な毒を感じたことを、評者がうかつにも言外に告白してしまった証拠といってよい。理想化された人体表象の欠如を指摘することと、倫理的な断罪とが癒着したところに、もとより理想化を事とはしない写実主義者クールベを、権利問題として弾劾する足場もあった。

つづく 67 年の万国博覧会に全精力をつぎ込んだ次の年の作、「眠り、または怠惰と淫蕩」(図 13)は、「嫉妬をもってヴィーナスを追うプシケー」のコピーを所望した、元トルコ大使で有名な蒐集家カリル・ベイに、クールベが代作として提案したレスボスの女たちの姿態だが、そもそもの制作動機が、この遊び人の大使の蒐集に好色な春画を提供するにあったことは、彼がまたクールベの手になる「世界の起源」という(のちに精神分析医ジャック・ラカンの所有となる)秘画を文字通り秘藏していたところからも否定できまい。それでも、同じ 68 年にウジェーヌ・フロマンタンが、風俗画家から歴史画家への脱皮を試みてサロンに出品した力作「ケンタウロスたち」(図 14)の、あくまでアカデミーの規矩を遵守したがために、さすがに不評を買う結果となった奇妙な合成生物などと比べると、性表現の



(8) ギュスターヴ・クールベ 女とおうむ
 油彩、キャンヴァス 129.5×195.6cm 1866年
 Gustave Courbet: La femme au perroquet
 The Metropolitan Museum of Art, New York



謹みをもって「健全」と見なす芸術的な慣習が、ほとんど倒錯的な転倒を引き起こすに至っていた当時の状況を瞥見することもできる。

裸体における「世界の起源」——つまり女陰——に、風景画のうえで対応するのが泉の光景であるといっは陳腐だが、意味深長な判じ絵をも含むクールベの幾多の「泉」(図15)の絵が、母胎としての女性と補完的な「源泉」の役割りを果たし、クールベの創作活動を、故郷オルナン(泉)と首都パリ(女)との往復運動において裏打ちしていたのは、同年の「泉あるいは後ろ向きの浴女」(図16)にも明らかだ。主題としては伝統的風俗画にのっとったものだが、コルセットの跡も痛々しいモデルには発達過程にある写真術を利用したとする説もある。また前年に亡くなった「新古典派」のアングルへの追憶(「ヴァルパンソンの浴女」や「泉」)をここに読み取れるとすれば、50年代後半「ロマン派」のドラクロワとともに冷遇されたこのふたまわり年上の長老の列に「写実主義者」の自分をも加えて、もって現代の「三巨匠」と見なそうという、クールベのいささか不遜な同格化の意志を想定してもよからう。

* *

クールベとマネとが仮小屋で個展を開いた1867年の万国博覧会からさらに10年を経た1878年に、パリでは再び万国

〈リ〉アレクサンドル・カバネル ヴーナスの誕生
油彩、キャンヴァス 130×225cm 1863年
Alexandre Cabanel: La naissance de Vénus
Musée du Louvre, Paris

博覧会が開催された。この年のサロンにアンリ・ジェルヴェックスは「ローラ」(図17)を持ち込んだ。クールベの「セーヌ河畔のお嬢さんたち」(図18)(7)の打ち捨てられた衣服という小道具、「女とおうむ」の髪乱れた脱衣の姿勢、そしてマネの「オランピア」風の平板な彩色とを巧みに組み合わせ、主題としては同じマネが前年のサロンに送って拒絶された「ナナ」(図19)の後を受けて、高級娼婦の生態を、アルフレッド・ド・ミュッセの詩「ローラ」から拝借して描いた社交界向けの作品といっはよからう。いわば過去の札付きの作例から適度の引用をして器用にまとめ、もとより落選となることでかえって評判を取ろうという魂胆が見え透いていながら、結果は画家の目論見どおり「不道德」ゆえ落選となって、アトリエには、この絵を見に訪れる観衆の長蛇の列が出来たという。社会の道徳的批判が紋切り型に硬直し、その感覚麻痺のなかでスキャンダルが制度化されたこの年のサロンを、もはやクールベは生きて目にする事はなかった。

いなが しげみ=1957年東京生まれ。東京大学大学院博士課程満期退学。パリ第7大学文学博士。比較文学、比較文化。東京大学助手(教養学科第2フランス科)。
Shigemi Inaga: Born in Tokyo in 1957. Graduate course of Tokyo Univ. Université Paris VII. Ph.D. Comparative literature and culture. Assistant at Tokyo Univ.



<10>ポール・ボードリー 真珠と波
 油彩、キャンヴァス 89×175cm 1862年
 Paul Baudry: La perle et la vague
 Museo del Prado, Madrid



<17>アンリ・ジェルヴェクス ローラ
 油彩、キャンヴァス 175×200cm 1878年
 Henri Gervex: Rolla
 Musée des Beaux-Arts, Bordeaux



〈19〉エドゥアール・マネ ナナ
油彩、キャンヴァス 151×115cm 1877年
Edouard Manet: Nana
Kunsthalle, Hambourg



〈15〉ギュスターヴ・クールベ ルー川の洞窟
油彩、キャンヴァス 97×129cm 1864年
Gustave Courbet: Grotte de la Loue
National Gallery of Art, Washington, D.C.



略注および文献案内

- 1.『「ブルードンの肖像」』については本誌 929 号、阿部良雄解説を参照。またこの分野で、世界に誇るべき模範的貢献として同氏の先駆的業績「群衆の中の芸術家」を逸することはできない。
- 2.『「オルナンの埋葬」』についての日本語で読める詳しい読解は、阿部良雄「クールベ」(講談社「25 人の画家」シリーズ)を参照。T. J. Clark, *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, 1973. への批判的読解を含む解釈については、阿部良雄「源泉あるいは理念としての自然」参照。「絵画が偉大であった時代」所収。
3. Cf. Pierre Bourdieu, "L'Institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, N° 19-20, 1987, p. 5 sq.
4. Cf. T. J. Clark, "Olympia's choice", *The Painting of Modern Life*, London, 1984. p. 111, pp. 131-32, p. 134, pp. 144-46. 裸体表現のイデオロギーの側面については昨年ニューヨークで催され、意外な不評を買った、サラ・フモンス、リンダ・ノックリンによる「クールベ」展カタログに言及すべきところだが、全編にわたって参照することができなかったため、割愛する。
5. Linda Nochlin, "The De-politicization of Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic", *October*, n°22, 1988, pp. 65-78. および別に発表予定の拙稿「クールベの変貌 1862-1918」を参照。
6. 作品についての基本的データは 1977 年のパリ、グラン・パレにおける「クールベ」展カタログに依拠した。
- 7.『「セーヌ河畔のお嬢さんたち」』については本誌 942 号の阿部良雄による高密度のエッセイを参照のこと。

〈11〉ウジェーヌ・フロマンタン ケンタウロスたち
油彩、キャンヴァス 205×131cm 1868年
Eugène Fromentin: Centaures
Musée du Petit Palais, Paris