

公共美術館の起源をめぐる文化史的考察

田中 佳

〈要旨〉

本稿は、近世・近代のヨーロッパに出現する公共の美術館の発想がどのような経緯で生じたのかを文化史的に探るものである。元来、特定の用途や文脈と不可分であった美術品は、ルネサンス期頃から世界を構成する珍品の一つとして蒐集の対象となり、その後の専門分化を経て美術コレクションが形成された。コレクターたちは集めることそのものから個々の作品へと関心を移し、作品を鑑賞し、これについて語る愛好家の新しい態度が生まれる。美術は依然、特権階級の占有物に留まっていたが、美術品が市場で取引されるようになると、制作者とパトロンに閉じた関係が開放され、財力のある人びとに蒐集の機会が与えられた。時を同じくして定着する展覧会は、身分や財力に関係なく美術作品を観ることができる場として多くの人びとを引きつけた。さらに競売会や展覧会に伴う出版物が、美術作品に関する情報の流通を可能にした。美術がこのようにして公開性を高めていった結果、より恒常的に作品に触れたいという欲求が人々の間に芽生え、誰もが作品を見られる公共美術館の発想が生まれてくる。

キーワード：美術館、歴史、公開性、フランス、近世・近代

はじめに

現代の都市生活において、美術館は主要な文化施設のひとつとして定着している。日本においても、各都道府県の主要な都市には、国や地方自治体が設立したものに限っても複数の美術館が存在しており、これに私立の美術館を加えると相当な数に上る。もっとも、それらの美術館が十分に活用されているかどうか、多くの市民が訪れる場となっているかどうかは、それぞれ異なるだろうが、美術館が私たちの文化生活を支えるひとつのシステムであることに議論の余地はないであろう。

ところで、この美術館というものは、いつ頃、どのようにして生まれてきたのだろうか。ひとつの空間に「美術品」といわれるものを集め、これを恒常的に展示して一般公開する。訪問者は作品の「鑑賞」を主要な目的としてそこに足を運ぶ。今日では当たり前となっているこうした美術館のイメージは、歴史上、常に自明であったわけではない。人びとと美

術、あるいは社会と美術との関係が、長い時間をかけて変転していく中で、少しずつ「美術館」に繋がる発想が芽生え、これがようやく具体化な形となって現われるのが、18世紀から19世紀にかけてのヨーロッパであった。ドレスデンでは1747年に、フィレンツェでは1769年に、カッセルでは1775年に、ウィーンでは1781年に、パリでは1793年に、マドリッドでは1819年に、ロンドンでは1824年に、それぞれ公共の美術館ないし美術ギャラリーが一般公開され始めている¹⁾。

本稿では、この「美術館」という概念そのものが生成されるに至る文化的変遷を概観する。この流れに直接に関わってくるのは、コレクションや美術品競売会、展覧会、美術批評といったシステムの出現と発展である。こうしたテーマは近年、研究者の間で注目を集めており、すでに一定の研究蓄積がある。各々の詳細はそれらに譲ることとし、本稿ではむしろ、個別に研究されてきたこれらの現象を文化史上の一つの流れの中に位置づけていくことに重きを置く。すなわち、公共美術館という発想に繋がる美術の公開性の高まりという一つの方向性を軸として、近世・近代ヨーロッパの美術史・文化史を再考することを試みる。

1. コレクションの形成

(1) 蒐集の起源

ヨーロッパの多くの美術館は美術品のコレクションを所蔵している。美術館は、それらを適切に保管し、展示することを主眼とする空間として設けられているといっていよい。日本の一部の美術館のように、自前のコレクションを持たない企画展の会場として作られたものもあるが、いずれにしても、美術館は美術品を展示する場所というのが一般的な理解であろう。

しかし、今日のわれわれが「美術品」とみなしているものは、元来、何らかの用途や役割を持っており、それぞれの品はある空間、ある文脈と常に不可分であった。ゴシック聖堂のステンドグラスや彫刻は、キリスト教の教義を神父自身が記憶し、また信者（多くの場合は文字を読むことができない人びと）に伝えるための道具であった。ルネサンスの城館に施されたフレスコ画は、部屋や建物全体の装飾として意味を成すものであり、国王の事跡の記録や権力の顕示という機能が期待されていた。それらはもちろん、人目に供されることはあったが、「見せる」あるいは「見る」ことは主たる目的ではなく、それぞれの共同体などで保存・保管されることはあっても、体系的な蓄積や他者への披露は念頭に置かれていなかった。

こうしたものが「美術品」となるには、まずそれらが各々の文脈や空間から分離して、本来の機能や用途とは無関係に存在する「もの」となり、それぞれを一点の品として扱うための条件が整わなければならなかった²⁾。その先に、「もの」を蒐集するという行為が芽生えてくる。

蒐集、すなわちコレクションという行為はルネサンス期に遡るとされる³⁾。この時代に「もの」を集め、ステュディオロ（studiolo）と呼ばれる書斎に収める習慣がイタリアを中心に始まった。蒐集の対象となったのは主として「珍しいもの」であった。大航海時代の世界の拡大が、それまで知られていなかったさまざまなものをもたらした。ヨーロッパには生息しない動物や植物、生物、鉱物、コイン、宝石、種子類、武器、生活用具など、自然物と人工物のあらゆるジャンルのものが集められた。このようなコレクションの形成は、世界地図の作成と共通するところがあり、当時「発見」された新たな土地の生態をも含めた「世界」あるいは「宇宙」の縮小版が書斎に作られた。いわゆる「美術品」は、その「世界」を構成するひとつの要素として蒐集の対象となったのである。現代の目には多領域的に映るこのようなコレクションは、あらゆる分野に関心を向ける万能人を理想とした当時の精神とも合致した。

このような蒐集の文化は、16世紀半ばにドイツ語圏に伝わって、ヴンダーカマー（Wunderkammer）あるいはクンストカマー（Kunstkammer）と呼ばれる蒐集室を流行させることになる⁴⁾。前者は「不思議」の部屋であり、「驚異の部屋」、「驚異陳列室」などと訳出され、後者は「技芸」あるいは「人工物」の部屋だが、「珍品陳列室」と言う方が実態に近い。これらの蒐集室では、自然界のものと人工物が壁から天井に至るまで、一部屋の中に所狭しと並べられており、見る者に驚きを与える【図1】。各国の君主たちもこうした蒐集行為に熱中した。とりわけ有名なのは、ハプスブルク家のフェルディナント2世（1578–1637）がアンブラス城に築いた蒐集室である⁵⁾。ここでも恐竜の化石や珊瑚、貝殻、岩石の標本などの自然の珍品や、時計、羅針盤、武具、楽器、コインやメダルなどの人工の珍品が大規模に蒐集されており、その一部に絵画や彫刻などの美術品も含まれていた。このような蒐集趣味は、ドイツ語圏のみならず、ヨーロッパの主要な国々で流行した。フランスでも、たとえば南仏のカストルという町の医者であったピエール・ボレル（1620–1671）は、巨人の骨や化石、珊瑚、ミイラの破片、壺、花瓶、硬貨、メダル、鏡、磁器など多数集め、その目録を残している。ここにはミケランジェロやラファエロらの作品も含まれていた⁶⁾。

(2) コレクションの流行

コレクションの流行は、単に蒐集室の数の増加となって現れたばかりではなかった。フェルディナント2世のコレクションを受け継いだ甥のルドルフ2世（1552–1612）は、ものを集めたばかりでなく、人にも関心を寄せ、学者や画家らを積極的に庇護して宮廷に人知を結集させようとした。ここに入出入りしたジウゼッペ・アルチンボルド（1527–1593）が手がけた絵画は、コレクションの思想と共通する志向性を帯びている。彼の代表作である「四大元素」連作のうちの一点《水》は、貝殻や魚や珊瑚などの水辺の植物や生物が組み合わせられて人の肖像を形作っており、あたかもコレクションの蒐集物を肖像の中に詰め直したような絵である【図2】。また、デューラー（1471–1528）を宮廷画家に迎え入れた

マクシミリアン一世 (1459-1519) は、当時の新しいメディアであった版画に注目し、これを自身のプロパガンダに利用しようと考えて前代未聞の図像を作らせた【図3】。3メートル四方の巨大な紙に刷られた凱旋門は、国王の事跡や一族の人物を表わしたイメージと説明文がセットになった小さな画面と、ハプスブルク家の宝物との組み合わせで構成されている。個別のものの寄せ集めによって、一つの空間にある「世界」を構築しようとするコレクション的な試みは、このように二次元の世界でも流行した⁷⁾。

ヴンダーカマーあるいはクンストカマーは、フランス語ではキャピネ・デ・キュリオジテ (Cabinet des curiosités) と呼ばれ、「珍品」と「好奇心」という双方の意味を持つ「キュリオジテ」の語が用いられている。ポミアンはこのような当時の傾向を「好奇心の文化」と名づけたが⁸⁾、その好奇心は警戒の対象でもあった。過度の好奇心は神の秘密を知りたいという欲求に繋がる可能性を持っており、被造物 (人間) の慢心を引き起こしかねない。17世紀半ば以降の各種アカデミーの創設や学術雑誌の発行は、好奇心を「正しく」方向付けるシステムであったという解釈もある⁹⁾。一方、パスカル (1623-1662) の『パンセ』の一節には、「好奇心は、虚栄にすぎない。たいていの場合、人が知ろうとするのは、それを話すためでしかない。さもないと、人は航海などしないだろう。それについて決して何も話さず、ただ見る楽しみだけのために、それを人に伝える希望がないのだったら¹⁰⁾」とあり、好奇心が虚栄心と結びつけられている。この記述は、旅先の珍しい品々を持ち帰っては蒐集室に収めていた、同時代のコレクターたちの姿を想起させるが、より明示的に好奇心を蒐集行為と結びつけ、その流行のさまを皮肉ったのはラ・ブリュイエール (1645-1696) であった。彼は『人さまざま』の「流行について」という章の中でこのように述べている。

「好奇心とは、良いものや美しいものに対する嗜好ではなく、珍しいもの、唯一のものに対する嗜好である。自分は持っていて他人が持っていないものに対する嗜好である。それは完全なる物に対する執心ではなく、人気の、流行っているものに対する執心である。それは楽しみではなく熱狂である。それは往々にして激しく、ただその対象が小さいという以外には、愛にも野心にも譲らない。それは珍しく、珍重されている物に対して、一般に人が持つような熱ではなく、珍しいが流行している、ある種の物だけに対して持つ熱である¹¹⁾。」

このような好奇心断罪の風潮は、コレクションの尋常ならざる流行の反映と見ることができる。過度の流行の中で、好奇心は本来のあり方を逸脱し、虚栄心や熱狂へと変質した。そうした中で、同時代の学問的体系の整備ともあいまって、コレクションのあり方は徐々に変化を見せ始める。自然物も人工物も、あらゆるものが渾然一体となっていたコレクションは、博物学の品々を主とするもの、古代遺物を主とするもの、美術品を主とするものというように専門分化され、それぞれが独立したコレクションを構成するようになる。

いわゆる「美術品」に特化した美術コレクションが生まれてくるのは、この過程においてであった¹²⁾。

2. 蒐集から鑑賞へ

(1) 愛好家の登場

好奇心の文化が勢いを失っていく中で、これまでの蒐集家にあてがわれていた「好事家 *curieux*」という呼び名（好奇心 *curiosité* を持った人の意）にも、しだいに変化が見られるようになる。17世紀末、あるいは18世紀の辞書や書物からは、まだ定義の揺れや使用法の混在が窺えるものの、旧来の好事家とは区別された新たな存在が浮かび上がってくる。彼らは「愛好家 *amateur*」と呼ばれるようになっていった。愛好家とは、一般に何らかの「もの」を愛する人のことであるが、17世紀末の辞書に、「彼は研究、珍奇物、絵画、貝殻の愛好家である。音楽、美術の愛好家¹³⁾」、「美德、文学の栄光、芸術を愛する人、良書、絵画の愛好家¹⁴⁾」という用例が出ている通り、関心の対象となる「もの」が具体的に特定されている点が好事家とは大きく異なる。これはコレクションそのもののあり方が、世界の再構成を目指す包括的なものから、それぞれのジャンルに分化されていくという変化の反映でもある。

とはいえ、初期段階の美術愛好家のコレクションのあり方は、われわれが想像する美術展示室のイメージとは大きな開きがある【図4】。ここではそれぞれのタブローが、大きさのみに従って、あたかもパズルのように組み合わせられて壁の全面をびっしりと隙間なく埋め尽くしている。当時は、王宮や貴族の邸館のある部屋の壁一面を大きなタピスリーが覆い、部屋や建物全体が一貫したプログラムに従って装飾されることが珍しくなかった。この手の蒐集室も、そうした室内装飾を模したものかもしれないが、ここではそれぞれの文脈から切り離されて、何ら関連性のないタブロー同士が組み合わせられている。絵画はあくまでも豪華な壁面を構成する一要素として、ひとつの「もの」として扱われているのであり、個々の絵の内容は問題にされていない。むしろ人目を圧倒させること、その蒐集を可能にした資力を顕示することが目指されていた。その意味では、他人との競うようにしてコレクションを増やしていった好事家のメンタリティと、さほど変わるところはなかった。

(2) 「鑑賞」の始まり

しかし愛好家たちは、しだいに新たな文化を形成していくことによって、従来の好事家とはまったく異なる様相を呈するようになる。その変化を端的に表わしているのが【図5】である。これは裕福な商人であったコルネリス・ファン・デル・ヘースト（1577–1638）の蒐集室を描いたものである¹⁵⁾。先に挙げた図と比べて壁に多少の余白は見られるものの、非常に過密な陳列であることには変わりない。壁にかけられている各々の絵画は同定可能なものも多いが、ここで注目したいのは、むしろ前景の部分である。ここには主人と、彼

に招かれた名高い貴族たちが表されており、画面左手の一群は、一点の絵を前に語る主人の説明に耳を傾けながら、互いに話をしているようである¹⁶⁾。その右手には、横長の絵の前に跪いて細部をのぞき込んでいる男性が描かれている¹⁷⁾。

ここに描かれている人びとの姿、すなわちコレクターの蒐集室に集い、一点の絵画に注目してじっくり「観る」、一点の作品について語り、話し合うといった態度は、実は愛好家の時代になって新たに芽生えたものであった¹⁸⁾。従来の好事家の蒐集室や初期の絵画蒐集室では、あくまでも蒐集そのものが目的であり、空間をいかに構成するかという点に重きが置かれていた。新しい習慣は、人びとの関心が個々の品や「作品」へと関心が移ったことを意味している¹⁹⁾。そしてそれらを「見せ」、「観る」こと、すなわち今日イメージするところの「鑑賞」という行為が始まった。かつての機能性を失った美術品は、この段階で鑑賞の対象となったのである。それに伴って蒐集室の展示も、各作品の間を空けて、一点一点に目が留まるようなものへと徐々に変わっていくことになる。

さらに、鑑賞という態度は、言葉を介して他人と意見を交換し共有する行為へと繋がっていく。とりわけフランスでは、美術についての会話は、サロンの文化に取り入れられることで社交と結びついた²⁰⁾。女主人が主宰する私的な集まりであるサロンでは、貴族や教養ある文人（詩人、劇作家、フィロゾーフなど）がゲストとして招かれ、文芸や哲学（後には政治を含む）、音楽などをめぐって、洗練された会話と社交が楽しまれたが、当初は個人の美術コレクションも未発達で、絵画や彫刻は主要な話題ではなかった。1660年代以降になると絵画理論書が刊行されるようになるが、これは美術の話題がサロンの仲間入りを果たしたと関係していると考えられる。代表的な理論書であるフェリビアン『古今の最も優れた画家たちの生涯と作品についての対話²¹⁾』やド・ピールの『絵画の知識と絵について行うべき判断に関する会話²²⁾』は、そのタイトルにも示されているように、対話形式や会話形式で書かれていた。すでにイタリアなどで出版されていた制作者のための指南書を応用して、鑑賞する立場からの議論を展開したこれらの理論書は、絵の見方を具体的に教えてくれると同時に、実際の会話にも有用なものとなったであろう。いずれも絵画を構成する要素（素描、色彩、創意など）に従って作品を判断することを説いており、それを基準とすることによって異なる作品を「比較」することが促された²³⁾。

サロンに採り入れられた美術は、こうして洗練された社交人が嗜むべきものとしての性格を強めていく。その一方で、これとほぼ同時期に、王立絵画彫刻アカデミー（1648年設立）が、美術を職人の手仕事から知的な自由学芸のレベルに昇格させるべく、制作方法や作品解釈において高度な理論化を試み、制度の整備を行なったことも、美術を「高貴なる技芸」として定着させることに貢献した²⁴⁾。

3. 美術の公開性の高まり

(1) 美術市場の成立

美術品のコレクションは、宮廷に集う王族と上流貴族たちから始まった。コレクターたちは制作者と直接接触し、彼らの作品を購入することもあれば、注文によって作品の制作を依頼することもあった。あるいはまた恩賜金のようなものを与えて庇護し、自由に制作させることもあった。この他に、コレクター間で作品を授受する機会も多少はあったであろうが、いずれにしても、作品の入手は制作者とコレクターの直接の関係が前提とされた。この方法では、相応の資力と、入手した作品を代々継承することが可能な条件が揃っていなければコレクションの形成には至らないため、コレクターの数と社会階層はかなり限定されていた。

この作家とコレクターとの直接的な関係は、美術市場の成立によって、根本的に覆されることになる。美術品の売買は競売会を中心に行われた²⁵⁾。現代のオークションに繋がる美術品競売会という形態は、1616年のデン・ハーグに例が認められ、以後、アムステルダムとロンドンを中心に発達する。フランスへの導入はそれから80年以上も遅れた。競売会の折に発行された出品目録（カタログ）をもとに開催数を算出した研究者によれば、パリで行われた競売会は1730年以前には6回のみであったが、1730年代に11回、1740年代に26回、1750年代に58回と増え、1780年代には414回に達しており、18世紀を通じて飛躍的に増加していく²⁶⁾。競売会は、コレクターの死後に財産処分を目的として行われる没後売立てと、画商が各方面から作品を集めてきて構成する美術品中心の競売会に大別され、当初は前者が多かった。そのため、世紀前半の没後売立ての競売会は、一世代前の好事家的なコレクションのあり方を反映していた。他方の画商による競売会では、カタログの作品記述にもさまざまな工夫がなされ²⁷⁾、それ自体が美術作品について記された貴重な出版物となり、作品以上に美術の情報を流通させるのに貢献した²⁸⁾。さらに、世紀後半に活躍して革命前までに107回の競売会を手がけた画商のジャン＝バティスト＝ピエール・ル・ブラン（1748－1813）は、単に競売会の数を重ねるだけでは満足せず、自邸を改築して画廊を建設し、いつでも安定して作品の売買が行える場を整えた。

美術品が市場で取引されるようになると、コレクターが制作者と直接知り合う必然性はなくなり（もちろんそうした関係が消滅するわけではないが）、資力さえあれば作品、を購入することも売却することもできるようになったため、コレクターの数は大幅に拡大するとともに、その社会構成にも変化が見られた。競売会が未発達の時代には、貴族に次ぐコレクターは、法曹や聖職者などのいわゆる特権階級であったが、18世紀後半になると、貴族の優位は変わらないものの、新たに財界人やブルジョワが目立つようになり、財力のある平民が大きく前進することとなる²⁹⁾。

また市場の発達、コレクションの内容にも影響を与えた。従来のパトロンと制作者の直接的な関係の中では、外国の画家や彫刻家を招くことは可能ではあっても、他地域の作

品を数多く蒐集することは基本的には難しく、また入手できたのは、同時代かその前後の時代に制作された作品が主であった。他方、競売会では、画商たちが外国で買い付けてきた作品の出品などによって作品の流動化が促進され、地域や時代に縛られない蒐集が可能となった。また画商の仲介により、国内であれ外国であれ、有名なコレクション全体をコレクターの没後にそのまま買い取るといった例も増え、裕福で熱心なコレクターは、さまざまな時代と地域の巨匠たちの優れた作品を次々と集めて、充実したコレクションを築き上げていった。

美術館がまだ存在しない時代にあって、個人コレクターの優れた美術コレクションは、単に愛好家たちの社交の場であったばかりでなく、画家や理論家といった専門家たちにとっては貴重な学びの場として機能した。とりわけ、オールド・マスターの絵画を中心とする豊かなコレクションを有していたピエール・クロザ（1665-1740）が、リシュリュー通りの自邸で定期的に催していた画家と愛好家の集いは、「影のアカデミー」と言われるほどに重要な場であった。参加者はクロザが集めた作品を前にして、互いに意見を交わしながら理論を練り上げ、技法に関する知識や審美眼を磨いていったといわれる。さらにクロザは、版画家で画商のマリエット（1694-1774）の協力を得て、国王と摂政、および自身を含む個人コレクターが所有する絵画と素描の複製版画集を出版する計画を立てた³⁰⁾。これは先述の競売会カタログと同様に、作品についての情報と知識を文字によって広めたばかりでなく、作品の内容をイメージで伝えることで、実際に作品を目にすることができない、あるいはコレクションを所有していない人びとも巨匠の作品へのアクセスを可能にし、美術の受容者をコレクター以上に広めることに繋がった。

こうして美術市場が発達し、ここに出版が伴うことによって、従来のコレクターと制作者と作品の非常に限定的な閉じた関係が開放され、美術作品について知り、また所有することができる層が格段に広がったのである。

(2) 展覧会の定着

競売会の発達と時を同じくして、もう一つのシステムが美術の受容者層の拡大に大きく貢献することになった。それが展覧会である。展覧会の開催は王立絵画彫刻アカデミーの主要な活動のひとつとして、1663年の新規約に盛り込まれていた³¹⁾。ここでは、毎年7月の第1土曜日に開かれる総会の際に、会員全員が作品を持ち寄ってアカデミー内を飾ることとなっており、会員同士が作品を披露し合う場として想定されていた。だがこの規則は必ずしも守られず、不定期の展示が続いた。1699年に王室建造物局総監に就任したアルドゥアン＝マンサール（1646-1708）がアカデミーの活性化を試み、この年に開催された会員展は初めて一般公開されたが、その後は続かず、国王関係の特別な行事の際に開催されるに留まった。

これが1737年以降、定期的に開催されるようになるのである³²⁾。開幕日も8月25日の聖ルイの日に定着するようになり、その年のアカデミー会員の成果が4週間（延長の場合は6

週間)、ルーヴル宮のサロン・カレで披露された。入場は無料であり、興味さえあれば誰でも訪れることができたこのイベントは、年を追う毎に多くの人を引きつけ、来場者は増大する一方であった。「人は群れを成してそこに駆けつけ、人の流れは6週間のあいだずっと、朝から夜まで尽きることはない。時には息が詰まりそうになるほどだ³³⁾」といった証言が多数残されており、会場は単に混雑していただけではなく、相当な混乱に満ちていたようである【図6】³⁴⁾。

残念ながら、実際にどれほどの人が会場を訪れたかを正確に知る手段はない。これに間接的に迫る方法として、サロン展の会場で販売された出品作品目録「リヴレ」の販売部数のデータがある³⁵⁾。それによると、記録を取り始めた1755年には7,696部が売れており、1763年に1万部を突破、1777年に16,377部、革命直前の1787年には21,940部に達している。リヴレは有料であり、来場者全員が購入したとは考えにくいことから、実際の入場者数はこの数倍に上ったであろうと想定される。革命前のパリの人口が60万人程度であったことを勘案すると、1カ月ほどのイベントにのべ数万人が足を運んだというのは驚異的である³⁶⁾。

来場者数の増加は単なる数字上の問題ではない。当然、その社会構成にも変化が見られた。同時代の人びとは、会場の様子を次のように描写している。「5週間のあいだ、あらゆる種類の人々の群れで埋め尽くされる³⁷⁾」、「王国のあらゆる身分、あらゆる地位、あらゆる性別、あらゆる年齢が入り混じったこの光景³⁸⁾」、「魚売りの女将が、香水の香りに包まれた上流の貴婦人とすれ違うときには、彼女に放たれたブランデーの強い香りを避けようと、いつも鼻に皺を寄せる³⁹⁾」(いずれも傍点筆者)。入場無料であったサロン展は、多かれ少なかれ財力を必要とする競売会や書物以上に広い範囲の人びとを引きつけることができ、会場にはさまざまな社会階層が混在していた⁴⁰⁾。もちろん、全ての来場者が熱心に絵を見たわけではなかったが⁴¹⁾、それでも身分や財力に関係なく美術作品にアクセスできる場が整備されたことは画期的であった。ここに至って、美術作品を所有しない愛好家、コレクターではない愛好家という新たな存在が可能となるのである⁴²⁾。

サロン展はアカデミー会員たちにとっても大きな意味を持った。上述の競売会の発達とそれに伴うコレクターの変化は、制作者たちにとっては、大口の注文や安定したパトロンを失うという負の側面も持っていた。そのうえアカデミー会員は、ギルドの職人的な絵師たちとの差別化を図るために、商業活動への関与は認められていなかった。彼らにとってサロン展は、作品販売の場ではなかったものの、注文主あるいは購入者となる可能性のある来場者に対して、自らの技量をアピールして間接的に売り込むための、又とない機会だったのである。

このほかいくつかの組織でもサロン展に準じる展覧会が開催されており、ドフィース広場で開催された若手中心の展覧会や聖ルカ・アカデミーの展覧会、『芸術通信』という定期刊行物の読者に向けられたサロン・ド・ラ・コレスポンダンスなどが存在した。これらはサロン展ほどには定着しなかったものの⁴³⁾、公衆が美術作品を直に目にすることができ

る機会として、いずれも活況を呈した。

(3) 美術批評の誕生

サロン展にはリヴレの他にも出版物が伴った。出品作品について論じた批評である。当初、サロン展については、文芸の話題を扱う定期刊行物の中で開催の旨が短く紹介されるのみで、その詳細が文章化されることはなかった。定期開催が始まる1737年には、『メルキュール・ド・フランス』紙に出品作品の一覧も掲載されたが、各作品についての記述は以下のように簡潔なものであった。「カルル・ヴァンロー1.《狩りの休息》国王注文作品。この絵画は実に多くの鑑賞者を惹きつけた⁴⁴⁾。』

このような傾向に一石を投じたのが、ラ・フォン・ド・サン＝ティエンヌ (1688－1771) が1747年に出版した『フランスの絵画の現状の諸原因に関する考察』である⁴⁵⁾。この書物の後半部分は、前年に開催された1746年のサロン展の批評に割かれており、個々の展示作品について微細に入る論評がなされている。たとえば先に取り上げたヴァン・ローの出品作品については、「…配置は見事で適切である。構図は簡素で、余計なエピソードで埋められていない。ただ、聖母の顔の表情はより高貴で、より好ましい選択がなされればよかったと思う。幼な子キリストは、柔らかさに欠けるなおざりな素描と絵筆で表されており、他の美しい部分と対応していない…⁴⁶⁾」といった記述が、3ページ (12折版) に亘って展開されている。

これまでの習慣では、作品について語られるのはアカデミー内、あるいはクロザ家での集いのような場であり、専門家が画家に対して口頭で直接に助言を与えることが一般的であった。文字テキストが扱うのは、ほとんどの場合が過去の巨匠の作品であった。そして技術面を含む細部について意見を述べることができるのは、一定の見識を備えた専門家 (画家仲間や理論家など) のみに限られていた。にもかかわらず、ラ・フォンは『考察』のなかで展開する批評の主体を、専門家ではない「公衆」とし、この公衆の一致した見解こそ正しい判断であるとしたのである。美術界の掟を完全に破った『考察』は、当然のごとく専門家たちの大きな反発を呼び、美術界全体を巻き込む論争に発展した⁴⁷⁾。

他方で、『考察』の出版は多くの模倣者を生み、これ以降、サロン批評は年を追う毎に増加の一途を辿ることになる。批評は『考察』のような小冊子として出版されるものと、定期刊行物に掲載されるものとに大別され、書き手も、ラ・フォンのように、専門家ではなくとも真摯な思いを持つ者もいれば、アカデミーの画家たちの弁護のために名前を伏せて書いた専門家もあり、また中には、滑稽な内容に仕立てて読者の気を引こうとする三文文士もいた。だがどのような形であれ、サロン展の出品作品について語られた言葉が出版物を通して流通することには変わりなく、出品者たちにとって好ましい状況ではなかった。『考察』に真っ先に反論を展開した当時のアカデミー院長シャルル＝アントワヌ・コワペル (1694－1752) は、「印刷された誤った批評は、批評の対象となっている作品を公衆が見られなくなった後に現われることが多く、彼らの眼から離れたこれらの作品は、

もはやその主張を弁護することはできないのです。そのうえ、これらのパンフレットは、地方や外国の宮廷に渡り、その著者自身を満たしている偏見を広めるのです⁴⁸⁾」と述べた。また後年の『メルキュール・ド・フランス』紙の論評にも、「絵画や大理石は、偏見と無知と悪意に対して自らを弁護するために風刺的な文書の後について回ることはできないのだから、絵画や彫刻作品の批評にはますます慎重になるべきだということを認めなければならない⁴⁹⁾」とあるが、現実には彼らが怖れた通りとなったのである。作品を実際に観るためには、サロン展の会場に足を運ぶ必要があるが、出版物であれば開催期間中だけでなく、そしてパリにいらなくても入手可能であるうえ、必要であれば何度も読み返すことができる。サロン批評という出版物は、その内容はどうであれ、出品作品についての情報を、実際のサロン展の来場者の何倍も広い範囲に伝達する媒体として機能した。結果として、これまで以上に多くの、また広い層の人びとの間に美術への関心をかき立てることとなったのである。

おわりに

サロン批評の嚆矢となったラ・フォンの『考察』では、当時の美術界が直面していたさまざまな問題を解決する手段として、ルーヴル宮内に美術ギャラリーを創設して国王コレクションを公開することが提案されている。これは美術鑑賞専用の公開型の空間を設置することを、フランスで初めて打ち出したものであり、同時代の人びとにも大いに注目され、また賛同された。このラ・フォンの提案は、フランス初の公開型王立美術ギャラリーとなる1750年のリュクサンブール宮ギャラリーの開設、そして1793年のルーヴル宮の共和国美術館の創設へと繋がっていくことになる。このような提案が、王室ともアカデミーとも関係のない人物から発せられたこと自体、もはや美術が一部の特権階級の専有物ではなくなっていたことの証である。そしてこの案を多くの人が支持し、ギャラリーの開設へと王権が動いたのは、人びとが美術作品と接する機会が増え、より恒常的に作品に触れたいという欲求が高まっていた現実があったからである⁵⁰⁾。

美術品が特定の文脈や機能から離れ、コレクションの対象となり、さらにそこから美術品に特化したコレクションを構成するようになる。その蒐集に熱を上げたコレクターたちは、やがて集めることそのものから個々の作品へと関心を移し、作品を「観る」こと、それについて仲間と語り合うことを覚えた。この段階では、美術は制作者との直接の関係の中で作品を入手しうる人びとだけが享受するものであったが、のちに美術品が市場で取引されるようになると、制作者との関係はなくても財力のある人びとに蒐集の機会が与えられた。また時を同じくして定着する展覧会は、身分や財力に関係なく美術作品を観ることができる場として、多くの人びとを引きつけた。さらに、競売会や展覧会に伴う出版物が、美術作品に関する情報を広い範囲に流通させるのに貢献した。美術はこのようにして公開性を高めていき、その流れの中で、誰もが美術作品に接することができる公共の美術館と

いう発想が生まれてくるのである。

以上のような美術の公開性の拡大は、それぞれの地域で時期に差はあるものの、近世から近代にかけてのヨーロッパの主要都市に多かれ少なかれ認められる現象であろう。ただし、そこから公共美術館の創設に至る過程には、各国各都市の社会的・文化的・政治的条件が作用しており、本稿で辿ったフランスのケースはその一例にすぎない。とはいえ、最終的に革命政府下でルーヴルに美術館を開設し、これをいち早く国家の教育機関と位置づけたフランスの例は、他の近代国家がこぞって創設する国立美術館のモデルとして、重要な参照対象とされたことは間違いない。本稿で試みた議論を出発点として、今後、各国の美術館に考察の対象を広げていくことで、美術館とは何か、美術とは何か、という根源的な問いから、国家政策や国際関係にも通じる問題に至るまで、文化をめぐるさまざまな議論に新たな視点を提示しうるのはのではないかと考える。

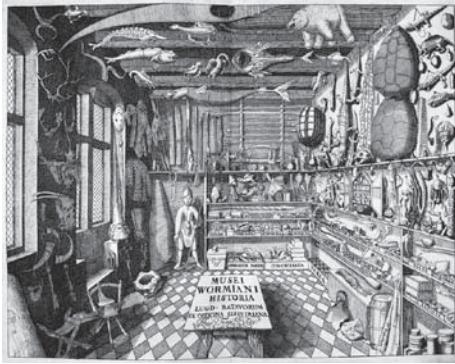


図1 《驚異の部屋》(オレ・ヴォルム『ヴォルム博物誌』より)、1655年



図2 ジウゼッペ・アルチンボルド《水》(「四大元素」連作より)、1566年、ウィーン美術史美術館



図3 アルブレヒト・デューラー《マクシミリアン1世の凱旋門》、1515–17年、木版、メルボルン、国立ヴィクトリア美術館



図4 ダーフィット・テニールス(子)《レオポルト・ヴィルヘルムのギャラリー》1651年、ブリュッセル王立美術博物館



図5 ウィレム・ファンハーヒト《コルネリス・ファン・デル・ヘーストの美術陳列室》1628年、アントウェルペン、ルーベンスハイス



図6 ガブリエル・サン＝トーバン《1753年のルーヴル宮のサロンの光景》、1753年、エッチング、ドライポイント、ニューヨーク、メトロポリタン美術館

注

- 1) POMMIER (É.), dir., *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, (acte du colloque), Paris: Klincksieck, 1995, pp.33-34. ただし一部修正を加えた。
- 2) たとえば絵画に関しては、油彩の技法の発達により、壁画ではないタブロー(板やカンヴァスなどに描かれた単体の独立した絵画)の制作が可能になったことが大きく関わっている。
- 3) 「もの」を個人で個室に所有するという発想は、間接的にはグーテンベルクの活版印刷術の発明に端を発すると考えられる。これによって、それなりの資力と能力さえあれば、聖書を我が物とし、神父や教会を介さずに神と直接向き合うことが可能となり、そのための個室や家具が登場するに至った。Cf. マーシャル・マクルーハン(森常治訳)『グーテンベルクの銀河系』、みすず書房、1986年；高山宏『近代文化史入門』講談社学術文庫、2007年。
- 4) プレーデカンブはクンストカマーを、1540年から1740年までの200年間に見られたバロック的な蒐集趣味と定義している。Cf. ホルスト・プレーデカンブ(藤代幸一・津山拓也 訳)『古代憧憬と機械信仰』、法政大学出版局、1996年。
- 5) この蒐集室については、エリーザベト・シャイヒャー(松井隆夫、松下ゆう子訳)『驚異の部屋 ハプスブルク家の珍宝蒐集室』平凡社、1990年。
- 6) BOREL (P.), *Les Antiquitez, Raretez, Plantesm Mineraux et autres choses considerables de la ville et du comté de Castres...*, Castres, A. Colomiez, 1649.
- 7) この他、画面の中にもものを集めるタイプのイメージが、蒐集室の描写という形を借りて描かれている例が多数見られる。(ピーテル・パウル・ルーベンス「五感」連作、1617年、マドリッド、プラド美術館；ヤン・ファン・ケッセル(父)「四大陸」連作、17世紀、ミュンヘン、アルテ・ピナコテークなど。)
- 8) POMIAN (K.), *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris: Gallimard, 1987. 吉田城・吉田典子訳『コレクション 趣味と好奇心の歴史人類学』、平凡社、1992年。
- 9) 好奇心断罪の流れについては、*Ibid.*, pp.61-80.
- 10) PASCAL (B.), *Pensées*, 72, in *Œuvres complètes*, II, Paris: Gallimard, 1998-2000, p.564. 前田陽一・由木康訳『パンセ』(I、II)、中央公論新社、2001年、第I巻、117頁(第2章、断章152)。
- 11) LA BRUYÈRE (J. de), *Les caractères*, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1951, p.386. (初版1688年)
- 12) この頃にはまだ「美術」という概念は定着していないが、ここでは便宜上、絵画や彫刻など、今日のわれわれが想定する美術品一般を表わす総称として用いることとする。
- 13) «Amateur» in FURETIÈRE (A.), *Dictionnaire universel*, 3 vols., La Haye et Rotterdam: Arnout & Reinier Leers, 1690 (Genève: Slatkine, 1970).
- 14) «Amateur» in *Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*, 2 vols., Paris: Vve J.-B. Coignard, 1694. この版では「愛好家 amateur」は独立した項目ではなく、動詞「愛する aimer」の下位項目として掲載されている。
- 15) この絵画については次に詳しく解説されている。SUCHTELEN (A. van) & BENEDEN (B. van), *Room for Art in Seventeenth-century Antwerp*, (cat. exh.), Zwolle: Waanders, 2009.

- 16) クエンティン・マセイス《聖母子》、1500–1525年頃、パネル、アムステルダム国立美術館（デン・ハーグ、マウリツハイス美術館に寄託）
- 17) ヤン・ヴィルデンス《狩人のいる冬の風景》、1624年、油彩・カンヴァス、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館
- 18) 当時の「観る」態度の生成については次を参照。島本浣「カタログの中の絵—18世紀における『見る』ことの生成をめぐる」『美学』第181号、1995年、45–55頁。
- 19) このような態度が生まれて初めて、美術品を「作品」として認識することが可能になる。
- 20) サロンについては以下が詳しい。赤木昭三・赤木富美子『サロンの思想史：デカルトから啓蒙思想へ』名古屋大学出版会、2003年。
- 21) FELIBIEN (A.), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 v., Paris, 1666-1688 (Genève: Minkoff, 1972).
- 22) DE PILES (R.), *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*, Paris: L. Langlois, 1677 (Genève: Slatkine, 1970).
- 23) ド・ピールが後年出版した書物の末尾には、この方法に従って各画家を点数化して表にまとめた「画家の比較表」が付されている。DE PILES (R.), *Cours de peinture par principes*, Paris: J. Estienne, 1708.
- 24) この問題については以下で詳しく論じられている。HEINICH (N.), *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris: Minuit, 1993. 佐野泰雄訳『芸術家の誕生 フランス古典主義時代の画家と社会』岩波書店、2010年。
- 25) 美術品競売会については、POMIAN, *op. cit.*; MICHEL (P.), éd., *Collections et marché de l'art en France au XVIIIe siècle*, Bordeaux: Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2002; 島本浣『美術カタログ論 記録・記憶・言説』三元社、2005年ほかの研究がある。
- 26) LUGT (F.), *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1938-1987.
- 27) ポミアンは、カタログの作品解説文に登場する情報の順番や記述の仕方に、作品を評価する際の基準の変化が現れていることを指摘している。POMIAN, *op. cit.*, ch.5.
- 28) 市場が発達するにつれて、競売会のカタログは開催地以外の主要都市（とくにロンドン、ブリュッセル、アムステルダム）でも販売されるようになり、一種の国際的なネットワークが整備されていく。
- 29) エニックは、こうした新進のコレクターたちにとって、コレクションの形成は社会的成功の証しであると同時に上流階級に接近し認知されるための切り札であったという興味深い指摘を行っている。HEINICH, *op. cit.*, ch.2.
- 30) CROZAT (P.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins*, 3 vols., Paris: Impr. Royale, 1729-1742. またクロザについては次も参照。大野芳材「ピエール・クロザと18世紀前半のフランス絵画」、高階秀爾先生還暦記念論文編集委員会編『美術史の六つの断面』、美術出版社、1992年、149–162頁。
- 31) 王立絵画彫刻アカデミーの活動については、栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー その制度と歴史」、『西洋美術研究 No.2 特集：美術アカデミー』、三元社、1999年、53–71頁、および巻末年表。
- 32) 1737年から1750年までは、1744年と1749年を除く毎年、1751年からは隔奇数年の開催となった。サロン展については、CROW (T. E.), *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*

- Paris*, New Haven/London: Yale U. P., 1985 ; 吉田朋子「アンシャン・レジーム下の『サロン』」、『西洋美術研究』、三元社、2004年、36-51頁。
- 33) MERCIER (L.-S.), «Salon de peinture», in *Tableau de Paris*, 2 vols., Paris: Mercure de France, 1994, t. I, Ch. CDXLIX.
- 34) たとえば次のような証言も残されている。「われわれは階段の踊り場のようなものを通して〔会場に〕入るのだが、そこは十分に広いのに、ほとんど常に〔人で〕塞がっている。この大変な戦いをくぐり抜けても、渦巻く熱気や巻き上げる埃、そしてひどい悪臭のなかに潜り込んで息をつくほかない。そこには、多くの場合ひどく不健康な類の人々がもたらす異質の空気が染み込んでいて、いつかは怒りを生み、疫病をもたらしに違いない。そして荒れ狂った海の波のうねりにも似た絶え間ないうなり声で目が回ってしまう。」PIDANSAT DE MAIROBERT (M.-F.), «Lettre sur l'Académie royale de sculpture et de peinture et sur le salon de 1777», *Revue universelle des arts*, XIX, 1864, pp.177-192.
- 35) SANDT (U. van de), «Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781», in *Diderot & l'art de Boucher à David : les Salons, 1759-1781*, (cat. exp.), Paris: RMN, 1984, pp.79-93 ; Idem., «La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire», *Revue de l'Art*, 73, 1986, pp.43-48.
- 36) 実際にはパリ市民だけでなく、外国や地方の愛好家も訪れていたが、この数字は一つの目安になると考える。
- 37) MATHON DE LA COUR (Ch.-J.), *Lettres à Madame***, sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le salon du Louvre en 1763*, Paris: G. Desprez, 1763, p.88.
- 38) PIDANSAT DE MAIROBERT, *op. cit.*
- 39) *Ibid.*
- 40) 「庶民」と接触するのを嫌った貴族は、開幕前や早朝といった一般に公開されていない時間帯に特別に観覧する許可を求める手紙を、当局に送るなどしていたようである。
- 41) バショームンは次のように記録している。「サロンは今年も例年通り多くの人を引きつけている。しかしこれは、傑作が展示されているからというよりは、習慣に従い、無為をもて余し、群衆が傑作を見ようというときにはいつでも向けられる熱心さゆえなのである。実際、その場に足を踏み入れるや目に入ってくるのは、そこを飾る作品よりも、むしろ互いを見つめ合う冷ややかでほんやりした鑑賞者たちである。展示作品は彼らの魂には何の感覚も搔き立てないのである。」«Lettre dattée du 7 sep. 1775», *Mémoires secrets*, 36 vols., London: J. Adamson, 1784, t.13, pp.148-164.
- 42) このような新しいタイプの愛好家が増えていく一方で、コレクションを持ち、知識と審美眼を備えた伝統的な愛好家たちを、彼らと差別化しようとする動きも見られるようになる。GUICHARD (Ch.), *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel: Champ Vallon, 2008.
- 43) その最大の理由は、ルイ16世期(1774-1792)に王立絵画彫刻アカデミーの権限を強化するために、王権が他の組織を支援しなかったことにある。
- 44) «Exposition de tableaux, desseins, sculptures, gravures...», *Mercure de France*, sep. 1737, p.2014.
- 45) [LA FONT DE SAINT-YENNE (É.)], *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye: J. Neaulme, 1747 (Genève: Slatkine, 1970).

- 46) *Ibid.*, p.46
- 47) この論争については、拙稿「美術における『公衆』の誕生—1740年代後半の論争を中心に—」、『一橋論叢』、第131巻第2号、日本評論社、2004年2月、55－73頁。
- 48) COYPEL (Ch.-A.), «Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747», *Mercure de France*, nov. 1751, p.68.
- 49) «Exposition des Peintures, Sculptures, Dessins & Gravures de MM. De l'Académie Royale, en 1783», *Mercure de France*, le 20 sep. 1783, pp.122-123.
- 50) もちろん、ギャラリーの開設には王権の意図も見え隠れするが、それについては、拙稿「ルーヴル美術館構想の萌芽—リュクサンブール宮ギャラリーの開設とその機能（1747－1750年）—」、『一橋社会科学』、一橋大学大学院社会学研究科、第1巻第2号、2009年、1－13頁。

On the cultural origin of modern public art museums

Kei TANAKA

This paper reconsiders the cultural origin of modern public art museums. The birth of art museums dates back to early-modern or modern Europe, when the idea of the museum, which means collecting and displaying artworks in a space and making it open for the public to appreciate, emerged. The first significant event towards this was the beginning of curiosity collections consisting of singular objects, both natural and artificial. Later, criticisms against the curiosity and the tendency to classify objects gave birth to 'pure' art collections built by a new type of collector, the art lover. They gradually came to study each work closely and thus formed a new attitude of looking at, appreciating, and talking about art. This way of enjoying art in closed circles that included artists, their patron-collectors was followed by the widening of the art world, which involved the development of the art market, the regular free Salon exhibition of the Royal Academy of Painting and Sculpture, and the publications on art including descriptive texts, critiques, and prints of artworks. These new phenomena allowed people who were neither rich collector nor educated to take part in the art world. As the class of art spectators spread from a handful of the privileged to the wider range of the public, the habit of appreciating art in the public space, the future museum, was established.

Keywords : art museum, history, public, France, early-modern and modern
