

「想像の美術館」という装置

—ユネスコのカラー複製画プロジェクトとの
比較から見る視覚アーカイヴの構築と展開

木水 千里

キーワード：アンドレ・マルロー、レオナルド・ダ・ヴィンチ、写真複製（複製芸術）、ユネスコ文化政策、戦後美術史

1 はじめに

フランス人作家であり、後に文化大臣も務めたアンドレ・マルローは、1947年、『芸術の心理学』の第一巻として、彼の美術論の中でもよく知られる『想像の美術館』を刊行し、世界各地の芸術作品を写真による複製図版によって比較しうる新たな鑑賞法を提唱した。実物に代えて写真複製を主要な媒介とするこの構想は、当時として革新的な試みであったが、発表当初から厳しい批判も受けている⁽¹⁾。

とりわけ、エルンスト・ゴンブリッチは、1954年に、作品の宗教的・歴史的な文脈を度外視し、視覚的な類縁性にもとづいて作品を並置するマルローの方法を、従来の美術史の手續きから逸脱するものとして強く批判した⁽²⁾。同様に、ジョルジュ・デュテュイは、1956年に出版した『想像不可能な美術館』において、作品を本来の制度的・文化的枠組みから切り離す態度が孕む危うさを指摘している⁽³⁾。さらに2013年にはジョルジュ・ディディ＝ユベルマンもまたマルローの視覚的モンタージュが開いた可能性を認めつつ、その普遍的志向が歴史性や政治性を希薄化させる側面に注意を促している⁽⁴⁾。こうした否定的受容は、すでに先行研究で整理されている⁽⁵⁾。

以上のように、作品の歴史的・宗教的文脈を切り離すマルローの『想像の美

術館』は視覚的類縁性を優先する態度が歴史性や制度的文脈を軽視するという点で、批判が向けられていた。しかし、戦後フランスにおいて、芸術作品の複製は美術制度や文化政策のなかで重要な役割を担い始めていた点に注目する必要がある。1946年に創設され、パリに本部を置くユネスコは、1949年に名画複製の収集事業と世界巡回展を開始し、複製を通じた芸術普及を国際的事业として推進したのである⁽⁶⁾。

すなわち、戦後フランスでは、複製は単なる技術的補助手段ではなく、芸術作品の価値理解や文化的共有をめぐる新たな枠組みを形成しつつあった。本稿は、このような複製文化の広がりを視野に入れつつ、従来の美術史研究に見られた批判的視点とは異なり、『想像の美術館』を戦後の視覚文化環境の中に位置づけ直すことを目的とする。とりわけユネスコとマルローが、ともにレオナルド・ダ・ヴィンチの作品を、複製を介して提示した同時代的接点に着目し、両者の目指す芸術観の相違を明らかにすることで、複製をめぐる戦後文化の多様性を示すことを目指す。

2 ユネスコのカラー複製画プロジェクト

1949年、ユネスコの依頼によって世界各国の美術館、ギャラリーなどから集められた複製画423点を収めたカタログが出版された⁽⁷⁾。同年、そこから50点が厳選され、カラー複製画展が世界を巡回した。その後も1954年に開催された「日本の浮世絵展」から、1990年の「ケルト芸術展」まで、多文化的な展覧会が実現した。また、ユネスコに集められた複製画から構成されたカタログも随時改訂されていった。

戦後フランスにおいてマルローとユネスコが示した芸術作品の複製への関心は、単なる偶然の一致ではない。マルローは1946年、ユネスコ主催の講演において「想像の美術館」の構想を初めて明確に示した⁽⁸⁾。そしてユネスコもまた、複製事業を紹介する際にこの概念を参照していた。たとえば、1950年の機関誌『クーリエ』に掲載された最初のカラー複製画展の記事では、複製が「アンドレ・マルローの言うところの“想像の美術館”の構築に寄与する」と明記されている⁽⁹⁾。また、1954年に刊行された『芸術と文学』でも、「想像の美術館」と

題する章が設けられ、複製画カタログ作成の進捗が報告されている⁽¹⁰⁾。こうした表現の用法は、必ずしもマルローの構想をユネスコが直接継承したことを意味するものではない。しかし、複製を通じて芸術作品を国際的に普及させるというビジョンにおいて、マルローの言説が一つの参照点となっていたことを示している。すなわち、「想像の美術館」という概念は戦後の視覚文化において共有された問題意識の一端を象徴し、マルローの構想が国際機関の文化政策に関する言説にも響いていたことが確認できる。こうした用語上の接続と同時代的な問題意識の共有から、マルローをユネスコ複製プロジェクトの「精神的父」と言及する例も見られる⁽¹¹⁾。本稿はこの見解を前提とするのではなく、むしろ両者の言説的接点と、その後が生じた方向性の差異に注目する。

また、戦後フランスにおける芸術作品の複製への関心を語る際、もう一人重要な人物を挙げることができる。ジャン・フォートリエである。1947年にパリのドゥルーアン画廊で開催された「人質展」で厚塗りの技法によって注目を集めたフォートリエは、その後、絵画の複製に関心を向けるようになる。パートナーのジャンヌ・アプリと特殊な印刷技術を開発し、アプリ名義でクレー、シニャック、デュフィなどの絵画作品の複製を発表する一方、この印刷技術を用いて「複数原画」と名付けた自らの作品も制作している⁽¹²⁾。厚塗りと複数原画という二つのアプローチは、いずれも油絵のような伝統的な芸術作品の在り方を否定するという点で共通していると考えられる。

ジャン・ポーランも、フォートリエのこの取り組みに共感し、「普遍的芸術の始まり」と題した複数原画についての記事を執筆した⁽¹³⁾。その中で彼は、プッサンとアフリカ芸術、ティツィアーノと子供のデッサンといった異なる起源をもつ作品が並置されるようになった状況を指摘する。さらに、こうした芸術は、ヨーロッパやアメリカの上流階級にとどまらず、日本の労働者やアルゼンチンの農夫にも必要とされていると述べ、フォートリエの試みを擁護している。このように、戦後フランスにおいて「複製」は一つの傾向として認められるとともに、同時代に一定の注目を集めていたことがうかがえる。

フォートリエと親交のあったマルローは彼の複製原画については関心を示さなかったが、名画の複製については異なる態度を示した。そして、フォートリエも、ユネスコのプロジェクトに密接に関係していた。1949年8月にユネスコ

からフォトリエとアプリ宛てにカタログに掲載する住所や名前の確認を求める手紙が送付されており、また『1860年から1949年までの絵画のカラー複製カタログ』にはアプリ名義の複製が掲載されている。さらにジョルジュ・ブラックの《キッチンテーブル》の複製に関しては、1949年1月付のフォトリエ名義の資料が確認できる。このように、芸術作品の複製に対する関心は、戦後フランスにおいてマルロー個人の特異な主張にとどまらず、彼の周囲にも広がりを見せ、ユネスコによって扱われたことで、より大きな国際的プロジェクトとして展開していったのである。

また、このカラー複製画のプロジェクトは美術史においても決して軽視できないものである。というのも、このプロジェクトのために設置された専門家会議には、1949年からニューヨーク近代美術館館長を務めたルネ・ダーノンコートをはじめ、カナダ、イタリア、スイス、オランダの代表者が参加しており、議長には1946年にパリの近代美術館館長に着任したジャン・カサーが就いていたからである⁽¹⁴⁾。さらに、記念すべき第一回複製画展のカタログ序文は、当時ルーヴル美術館絵画部長であったルネ・ユイグによって執筆された⁽¹⁵⁾。このことから明らかなように、このプロジェクトは世界規模であると同時に、フランス国内でも美術界の主要人物が関与しており、美術史的文脈から切り離された周縁的な活動ではなく、国際的機関の事業として重要な役割を果たした試みであった。すなわち、マルローの「想像の美術館」の考えは、美術史的観点から従来の枠組みを逸脱したものとして批判されるだけでなく、フランスを拠点とした戦後美術界の重要な動向の一つとしても位置づけられるのである。

しかし、芸術作品の複製を扱っている点では共通しているものの、ユネスコのカラー複製画プロジェクトと「想像の美術館」は、果たして同じ趣旨をもつものといえるだろうか。この問いに答えるために、本稿では、ユネスコが複製画展の一環として1952年に企画した「レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描展」と、マルローが1950年に刊行した『レオナルド・ダ・ヴィンチの全絵画集』に注目する⁽¹⁶⁾。わずか二年という短い間に、同一の芸術家を主題として実現した展覧会与画集という二つの試みを比較することにより、戦後フランスにおける芸術作品の複製をめぐる、両者が目指した方向性の相違を明らかにしたい。

3 ユネスコによる「レオナルド・ダ・ヴィンチの複製素描画展」(1952)

本節では、1952年にユネスコが企画した「レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画展」に焦点を当てる。まずユネスコの理念と複製観を明らかにした上で、次節においてマルローの解釈との比較を行う。

1948年に開催されたユネスコ専門家委員会による第一回会議の報告書では、カラー複製プロジェクトの目的として、「高品質な視覚芸術の複製の制作を奨励し、世界中の教育機関、芸術団体、個人がそれらの複製品を入手できる機会を広げること」が掲げられている⁽¹⁷⁾。さらに、芸術作品は一点のものであり、世界の芸術作品を国から国へ移動させて人々に見せることは不可能である以上、「第一級の複製品を流通させることこそが、世界の美術遺産を多くの人々に紹介する唯一の手段である」と続けられている。すなわち、ユネスコのカラー複製画プロジェクトは、巡回展の開催やカタログの発行を通じて、戦後の異文化理解を促すとともに、実物の作品に接することが難しい人々にも芸術作品を届けることを目指していた、優れた芸術作品を媒介とする啓蒙的・教育的試みであった。

「レオナルド・ダ・ヴィンチの複製素描画展」もこのようなユネスコの理念のもと開催された。《ラ・ジョコンダ(モナ・リザ)》や《岩窟の聖母》などの名画の下絵に加え、科学・工学の分野に関するスケッチも展示された。この展覧会については、2014年に東京大学総合文化研究科・教養学部美術博物館によって作成された資料集に詳しい⁽¹⁸⁾。ユネスコは複製画展に際し、同じセットを複数作成し、各国を巡回させていた。複製画は出版元やユネスコから購入でき、東京大学はそのうちの一式を1953年に収蔵したのである。

この展覧会の企画の発端は、もちろんダ・ヴィンチ生誕500年という節目であったと考えられる。だが、資料集の「解説」でも指摘されているように、1952年4月号のユネスコの機関誌『クエリエ』に掲載されたダ・ヴィンチを特集した記事と、展覧会のオープニングスピーチは注目に値する⁽¹⁹⁾。記事のタイトルは「レオナルド・ダ・ヴィンチ—万能の天才」であり、さらに、ユネスコ事務局長による展覧会のオープニングスピーチでは「レオナルドの天才がいかに普遍的」であるかが語られ、「展覧会の国際的な観点からの教育的価値は、あ

らゆる国のすべての人々の間に真の知的・道徳的共同体が存在することを証明することにある」と述べられている。これらのことから、万能たるダ・ヴィンチと彼の作品は、人類が共有すべき普遍性を体現するものであり、すなわちこの芸術家こそが、芸術の普及と普遍化を目指すユネスコのカラー複製画プロジェクトにふさわしい主題であったといえる。

しかし、このように普遍的価値を有する芸術家を世界的に共有しようとするユネスコのプロジェクトは、はたしてマルローの「想像の美術館」の理念と同一線上にあると言えるだろうか。マルローは、芸術作品は本来の場所や宗教的文脈から引き離され、美術館に展示されることで宗教的機能や実用的役割を失い、絵は絵として、彫刻は彫刻として、純粋な芸術作品として立ち現れると考えた。美術館とは、異なる時代や地域の作品が共通の視座のもとで対話しうる場であり、それゆえ、マルローにとって美術館は「人間について最高の理念を与える場所の一つ」であった⁽²⁰⁾。彼は、芸術作品に死や偶然、歴史的条件づけといった運命に抗する人間精神の営為＝「反運命」を読み取った⁽²¹⁾。すなわち、マルローにとって芸術とは、死すべき運命に抵抗し、その制約を超える人間の創造力の証しであった。しかし、すべての芸術作品を現実の美術館に集めることは不可能である。そこでマルローは、写真による複製こそが、美術館を補完しうる手段であると考えた。ここでの写真は単なる忠実な再現ではない。ライティング、クローズアップ、トリミングなど、写真特有の操作によって作品が再構成されることにより、従来は見落とされていたその特性を顕在化させる。芸術作品は写真によって新たに変貌する。マルローにとって想像の美術館とは、芸術を「反運命」として再解釈しうる場、つまり芸術の再創造のプロセスそのものだったのである⁽²²⁾。

マルローがユネスコのカラー複製画プロジェクトの精神的父と形容されていることについては、先に触れたとおりだが、実はそれは批判的な文脈において語られていた。レイチェル・E. ベリーはユネスコのカラー複製プロジェクトについて、初期のカタログや巡回展に注目し、庶民のための芸術鑑賞の促進を目指したポピュリズム的性格を明らかにしている。しかしその一方で、ベリーはこのプロジェクトにヨーロッパ中心主義的傾向が潜在していた点を指摘し、ユネスコ本部がパリに置かれ、初期運営にフランス人文化関係者が深く関与して

いたことを踏まえれば、フランスが文化的影響力を再び強化し、パリを国際文化の中心として位置づけ直そうとしていたことが読み取れると述べている⁽²³⁾。ペリーが、カラー複製の技術がフランス文化の振興の手段として利用される可能性をもっとも明瞭に示す例として挙げているのは、1950年にアプリによる名画の複製10点とともにフォートリエによる複数原画2点が展示されたピリエ＝カプート画廊での展覧会の宣伝に際してのマルローの発言である。マルローは「フランスは、私が作ろうと望んでいた、そして今世紀には必ずや生まれるのを目にするようになる複製画の美術館をついに開館させることができるだろう。そして、海外のアカデミアは、我々の絵画についての説得力あるイメージを与えることができるだろう」と述べている⁽²⁴⁾。

しかし、初期の段階では西洋の作品に偏っていたとはいえ、ユネスコは当時すでにそのような西洋中心主義的批判を受け止め、むしろそれを契機として、以後はさまざまな国の展覧会を積極的に開催し、カタログにも非西洋の作品を掲載するなど、多元的な美術史の形成を目指してプロジェクトを発展させていった。一方で、マルローは写真複製を用いた比較によって芸術家固有のフォルムを見出し、それを死すべき運命に抗うものとして芸術の価値を捉えようとした。このように、ユネスコのカラー複製画プロジェクトとマルローの「想像の美術館」は、同時期に複製に注目していたが、西洋中心主義批判の視点から両者を対照すると、その理念の差異が明確になる。ユネスコが文化的多様性の尊重と大衆啓蒙の道を選び、「芸術の普遍的共有」を目指したのに対し、マルローは複製によって芸術の内的本質を掘り下げ、「人間の反運命としての芸術」という理念を追求した。すなわち、同じ複製という手法を用いながらも、ユネスコは公共的普及を志向し、マルローは人間精神の次元を解明しようとしていたのである。

4 マルローによる『レオナルド・ダ・ヴィンチの全絵画集』（1950）

ユネスコがダ・ヴィンチを「人類普遍の天才」として複製による普及の象徴としたことはすでに見てきた。では、こうした公共性の枠組みとは別に、マルローはダ・ヴィンチのどこに価値を見いだしたのだろうか。想像の美術館に示

された芸術観と、1950年刊行の『レオナルド・ダ・ヴィンチの全絵画集』の選択とを結びつける要因は何であったのか。本節では、この出版行為がマルローにとって持ちえた意義を検討する。

この画集は、ポール・ヴァレリーによる「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」の引用から始まり、その後カラー複製が続く⁽²⁵⁾。さらに、スタンダールによるダ・ヴィンチ評が配置され、最後にヘーゲル、ラスキン、ニーチェ、バレス、ドラクロワ、そしてマルロー自身の比較的短いテキストが続く。本稿では、単なる引用にとどまらず、圧倒的な紙面を与えられることで本画集の論理的骨格を形成している二つのテキスト——ヴァレリーとスタンダール——に焦点を当てる。

なかでも序文的位置を占めるヴァレリーの文章は重要である。そもそもマルローはなぜヴァレリーを選んだのか。この問いに答えるためには、まずヴァレリーはなぜダ・ヴィンチを語ったのかに注意する必要がある。従来の研究が明らかにしてきたように、ヴァレリーはダ・ヴィンチの普遍性を論じた⁽²⁶⁾。もちろん、ヴァレリーがすでに広く知られたダ・ヴィンチ論の著者であったこと、そしてその権威性ゆえに引用された可能性も否定できない。しかし本稿では、ヴァレリーの論旨そのものを詳細に追うのではなく、ヴァレリーによるダ・ヴィンチ論が画集の冒頭に置かれたという事実に注目する。ヴァレリーのテキストの内容についてはすでに多くの精緻な研究があるため、ここではその配置がマルローの複製観に与える役割に焦点を絞りたい。というのも、ヴァレリーがダ・ヴィンチを論じるという選択は、マルローが本書においてダ・ヴィンチを単なる模範的天才像の提示ではなく、複製を通じた鑑賞の実践例として参照していた可能性を示唆しているからである。

ヴァレリーはダ・ヴィンチの手稿を眼にし、1895年8月15日号の『ラ・ヌーヴェル・ルヴェ』において「レオナルド・ダ・ヴィンチの方法序説」を発表するに至った⁽²⁷⁾。その手稿との出会いについては、1939年5月13日付けの『フィガロ』紙に掲載された記事で明されている。ヴァレリーが見たのは、レオナルドの手稿の写真複製版のうちの一巻である学士院所蔵のオリジナルに基づいたラヴェッソン＝モリアンが刊行したものであった⁽²⁸⁾。それは、文字やデッサンを含むダ・ヴィンチの手稿を写真で複製したものであったのである。

ダ・ヴィンチの手稿において、文字が写真で複製されている点は特に興味深い。文字は本来反復可能な記号である。事実、ラヴェッソン＝モリアン版も写真複製に加えて、ダ・ヴィンチの鏡文字を読みやすく活字化した原文と、その仏訳が併載されている⁽²⁹⁾。しかし、手書き原稿は文字でありながらも活字印刷では表すことのできない筆跡によってオリジナル性を有している。またそれは複製技術による活字印刷とは異なり、一点ものであるため、厳重に保管されるべき唯一無二の存在である。それに対し、ダ・ヴィンチの手稿は、写真で複製されることにより、オリジナルの劣化が回避され、いつでもどこでも鑑賞することが可能になったのである。

すなわち、オリジナル性を備えた一点もの手書きの文字を撮るという写真の用法は、想像の美術館でマルローが提唱した写真図版による芸術作品の新しい鑑賞法と呼応している。いやむしろ、ヴァレリーによるダ・ヴィンチ論に現れるこの写真の用法こそ、マルローにとって写真ならではの機能を示す先行例であり、想像の美術館の実践における一つの可能性として位置づけられたのではないだろうか。文脈から切り離し作品を展示空間へと押し込める美術館とは異なり、ヴァレリーはダ・ヴィンチの手稿の複製には「居心地の悪さ」を感じていないようである。ここでは彼もまた想像の美術館の恩恵を享受している。

以上の文字を撮るという写真の使用法は当時において決して特異なものではなかった。写真技術の発明者の一人ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボットによる世界初の写真集とも言われている『自然の鉛筆』を見てみると、写真図版には対象の説明や写真術の利点を述べるキャプションが添えられており、美しい景色や人物を写した作品集というよりも、誕生したばかりの写真技術の応用可能性を提示する実用書として理解できる⁽³⁰⁾。たとえば、数人の男性が写っている写真に対しては、絵画とは異なり何人いても完成に費やす時間は変わらないと指摘され、写真術の瞬間性が利点として挙げられている。あるいは、棚に並ぶ陶器のコレクションを写した写真には、今日では当たり前となっている「証拠写真」としての機能が示唆されており、デッサンを取めた図版では、大画家のスケッチを損なうことなく複製できるという利点を確認される。さらに、古書を写した図版では、こうした写真術の用法が希少資料の保存・閲覧に資する可能性が触れられている。このように、ヴァレリーがダ・ヴィンチ

の手稿を写真複製によって読み解いたという事例は、写真術の黎明期から存在していた「文字を写真で撮る」という用法を示すものであり、マルローが想像の美術館で展開した思考と接続しうる視座を与えている。

さらに、この引用の最後には、「1930年にポール・ヴァレリーによって余白に書き込まれた註」が付されている。この註はおそらく、1931年に出版されたサジテール版『レオナルド・ダ・ヴィンチ論』に採録されたものと同一と考えられる⁽³¹⁾。注目すべきは、ヴァレリーによるこの註が手書きであるという点である。ここから、ダ・ヴィンチの手稿の写真複製がヴァレリーに与えた影響の大きさがうかがえる。しかし、マルローはこの註を画集において活字で再現し、手書きの筆跡というオリジナルな痕跡を削ぎ落とした。マルローが『想像の美術館』で語ったように、芸術作品はライティングやクローズアップなどの写真的操作によって、オリジナルの文脈から意図的に切り離される。本画集における「手書き」から「活字化」への移行もまた、文字を本来の反復可能な記号として立ち上がらせ、オリジナル性を排したうえで再構成する試みといえる。

ここまでの議論を整理する。まず、ダ・ヴィンチの手稿は写真複製されることによって唯一無二のオリジナル性は剝奪された。しかし写真による手稿を見たヴァレリーはダ・ヴィンチについて論じた自らのテキストに手書きの註を書き込んだ。それは、文字の複製可能性に反し、ダ・ヴィンチの手稿を通して感じとった手書きの文字が持ちうるオリジナル性を喚起しようとしたためだったのではないか。それに対しマルローは、ヴァレリーの手書きの註を活字にすることで、容赦なくオリジナル性を消し去る。もちろん、ここで言う「オリジナル性」とは、物質的・技術的な唯一性を指すものではない。印刷媒体に収録された時点で、手稿も註も技術的には複製であり、手書きの註も写真図版も「同じ紙面上の複製物」である。その上で本稿が目にするのは、複製媒体においてもなお痕跡（筆跡という身体性）が保持されうるのか、あるいは中性化されるのかという差異であり、マルローが活字化によってその痕跡性すら排して「複製可能な記号」へと還元しようとした点である。ここまでを文字の複製に関する一連の流れと捉えるなら、マルローは文字のオリジナル性に対して、きわめて繊細で意図的な操作を行っていたと考えられはしないだろうか。

それでは次に、スタンダールによる「ダ・ヴィンチの生涯」について考察す

る。この論考は所々省略されているが、1817年に刊行された『イタリア絵画史』のダ・ヴィンチに関する記述箇所にあたる。ポール・アルブレによって指摘されているように、『イタリア絵画史』の多くの部分がランツィ等からの借用によって成り立っている⁽³²⁾。しかし、多くのページが割かれているダ・ヴィンチとミケランジェロの記述に関しては、比較的スタンダールの個性が現れているという。それゆえ、マルローはスタンダールの引用を掲載したのだと考えられよう。しかし、ここでもマルローは、スタンダールの独自性を探るべく内容にまでは踏み込まない。なぜなら、スタンダールを引用するという選択そのものに、マルローの意図が見えてくるからである。

一九世紀になって、美術の旅が、美術館を補足するようになった。もちろん、当時において、ヨーロッパの偉大な作品のアンサンブルをみることでできた人たちは稀である。(…)したがって、サロン(展覧会)につめかける熱心なアマチュアの群、いわば当時の最高絵画を鑑賞する人々は、ルーヴル美術館を糧として生きていたと云える。ボードレールにしても、エル・グレコの代表作は見えてはいない。ミケランジェロやマサッチョ、ピエロ・デラ・フランチェスカやグリューネヴァルトの代表作もみたことはない。

とすると、ボードレールは何を見たことになるのか。スタンダールは何を見たことになるのか⁽³³⁾。

写真複製による想像の美術館を提唱するマルローは、美術館で限られた作品を眼にし、サロン評を執筆した二人の文学者にその限界を問いかけているようである。しかし、スタンダールのダ・ヴィンチ論に関しては事情が異なる。スタンダールは1811年に3カ月ほどイタリアに滞在し、現地でダ・ヴィンチの《最後の晚餐》を実際に見ていたのだから⁽³⁴⁾。その体験は『イタリア絵画史』にも反映されているが、本稿では作品評そのものの内容ではなく、「現地で見た者」としてマルローの中で位置づけられた点に着目する。すなわち、複製による想像の美術館を構想するマルローにとって、スタンダールは実見と複製という二つの視覚の関係を浮かび上がらせる参照点として機能しているのである。

1947年に発表された『想像の美術館』では、文学者による美術批評家として

ボードレールとスタンダールの名が併記されていた。しかし、この著作は、1950年に『レオナルド・ダ・ヴィンチ全絵画集』が発行された後、1951年に加筆修正され『沈黙の声』に収録された際、スタンダールの名は削除されている⁽³⁵⁾。この修正は、スタンダールが実際に現地で作品を見ていたという事実をマルローが重視し、それを基に見直しがなされた可能性がある。そして、1947年の『想像の美術館』と『レオナルド・ダ・ヴィンチ全絵画集』が、ともに「ギャラリー・ドゥ・ラ・プレイヤッド」シリーズから出版されていることを踏まえると、マルローが美術論を構築していく過程において、スタンダールが実際に作品を見ていたという事実は、『イタリア絵画史』に借用が多いという批判よりも、むしろ重要な意味を持っていたと考えられる。

以上を考慮すると、マルローが『レオナルド・ダ・ヴィンチ全絵画集』においてヴァレリーとスタンダールに大きく頁を割いた理由が見えてくる。すなわち、マルローは複製時代の到来によって可能となった「想像の美術館」における新たな美術鑑賞の例としてヴァレリーを、そしてその対極として、現地に赴き作品を実見するという19世紀的な鑑賞法を体現するスタンダールを選んだのではないか。両者のダ・ヴィンチ論を決定的に分かつのは、1839年にフランスで誕生した写真の存在にほかならない。すでに述べたように、この画集に収められたテキストは、ヴァレリーやスタンダールをはじめとする文学者・哲学者たちの引用のみから成り立っており、それ自体が一種の言語による「想像の美術館」として構想されていた可能性も否定できない。すなわち本画集における引用の集積は、図版による視覚的比較の言語的アナロジーであり、マルローはダ・ヴィンチを媒介に、視覚経験の歴史的転換をテキストの構造そのものにおいて示そうとしたとも考えられる。

ここで今一度、マルローのほかの著作との関係から考察を深め、『レオナルド・ダ・ヴィンチの全絵画集』が持つ意味を捉え直す。この画集は、先に述べたように「ギャラリー・ドゥ・ラ・プレイヤッド」叢書の一冊として刊行されている。同シリーズを概観すると、美術理論に関する著作が複数含まれているものの、その中で作家個人に焦点を当てたものは、ゴヤ、ダ・ヴィンチ、フェルメールの三冊に限られる。このうちの一冊、『デルフトのフェルメール』に関しては、『アンドレ・マルローと現代』で荒原邦博が詳細に分析している⁽³⁶⁾。そ

ここでは、マルローによるフェルメール作品集にはブルーストの小説中のフェルメールに関する記述が引用されており、その一例として「視覚の記憶の曖昧さ」について語られる「ベルゴットの死」が挙げられている。この曖昧性は、まさに写真複製によってこそ克服されると考えられることから、こうした挿話によって「想像の美術館」の本質が象徴的に示唆されていることが指摘されている。

それでは、残る『ゴヤ論』について検討したい。この著作はギャラリー・ドゥ・ラ・プレイヤッドの第一巻にあたる重要な著作である。マルローは序文で何よりもゴヤが「偉大なもろもろの宗教的スタイル（様式）に匹敵するあるスタイルを発見した」ことに着目している⁽³⁷⁾。畑亜弥子もまた「ゴヤは、醜悪なもの、残酷な行為、狂気を作品のテーマにし、このような負の素材を昇華しうるような芸術の様式を生み出したというのがマルローの見解である」と指摘しているように⁽³⁸⁾、マルローは人間の暗部から目をそらさず、人間の本性を描きだしたゴヤのスタイルを見いだしている。マルローが言う「反運命」とは、作品の比較と再構成という視覚的操作を通じて立ち上がる人間精神の相である。想像の美術館は、こうした精神的次元を、形式の照合という経験を通して開示する装置として構想されていた。マルローが実際にどの作品をどのように目にしたかについては断言できない。しかし、自らが「想像の美術館」の概念を提唱したからには、写真複製を用いて作品を比較検討し、そこから一貫した様式や芸術観を浮かび上がらせようとしたことは想像に難くない。複製図を取めた『ゴヤ論』を出版したのも、そうしたプロセスを可視化するためであり、またこの画集を通じて、読者自身にも同様の鑑賞体験を促そうとしたのではないだろうか。

このように考えると、作家個人を扱った三つの著作は、ゴヤ、ダ・ヴィンチ、フェルメールの作品を紹介しながらも、マルロー、ヴァレリー、スタンダール、ブルーストのテキストを通して「想像の美術館」の概念を我々に意識化させる装置となっている。三つの著作を関係づけることで、マルローがダ・ヴィンチを選んだ理由がより補強される。さらに同じギャラリー・ドゥ・ラ・プレイヤッドのシリーズで、『沈黙の声』（1951）、『世界彫刻の想像の美術館1～3』（1952～1955）、『神々の変貌』（1957）といった「想像の美術館」に続いてその概念を深化させたマルローの美術論が出版されていることを考慮すると、個別

に三人の画家を扱った三部作は、いわば想像の美術館の実践的ガイドとして機能しているといえる。

ここまでの論を振り返ると、本稿はまず、ユネスコのカラー複製画プロジェクトとの関係から出発し、美術史家から批判を受けてきた「想像の美術館」の概念を、美術史の文脈に改めて位置づける試みを行った。さらに、ダ・ヴィンチを媒介としてマルローとユネスコのプロジェクトの相違に光を当てるとともに、ギャラリー・ドゥ・ラ・プレイヤッドから刊行されたほかの著作群との関係を踏まえ、『レオナルド・ダ・ヴィンチの全絵画集』を「想像の美術館」の実践的なモデル、あるいはその理解を助ける手引きとして捉える視点を提示した。これら二点において、本稿の独自性を見いだすことができるだろう。

5 結びにかえて 複製から反復へ

最後に今後のマルローを通じた美術研究の展開について触れ、戦後のアメリカで、マルローによる想像の美術館はある作家によって意外な発展を遂げる。アメリカ人画家、アド・ラインハートは1951年、抽象芸術が席卷するアメリカ芸術を特集したフランスの美術雑誌『今日の芸術』において、「想像の美術館」の風刺画を発表する⁽³⁹⁾。そこでは、アルファベット順に作家の名が挙げられている。想像の美術館ではオリジナルの文脈が切り捨てられ、芸術作品は写真複製により比較、検討されていたが、ラインハートの「想像の美術館」の風刺画では、むしろ、比較の根拠そのものが否定される。アルファベット順に並べられた作家の作品はもはや便宜的なつながりしか持たない。このことは、戦後アメリカにおいて、クレメント・グリーンバーグを理論的指導者とし、作品の物語性を完全に廃止し、純粹抽象に向かっていったアメリカ型絵画の特徴と一致している。いわばラインハートの「想像の美術館」はアメリカ風に解釈されているといえる。

ラインハートは1946年に、アルフレッド・バーによる近代絵画のチャートを連想させる系統樹など、様々な風刺画を発表したが、「想像の美術館」に関しても彼の皮肉として理解すべきだろうか。しかし、そうではない。50年代、世界中を旅したラインハートは何千枚もの写真を撮り、そのスライドを講義やイベ

ントで上映したのだ。写真複製を用い、正面から同じアングルで、様々な地域・時代に作られた建築物や芸術作品が撮影されている。その時、写真はアルファベット順ではなく、形象が似ているという共通点で並べられており、本家の「想像の美術館」よりはるかに複製による比較が加速している。そして、この繰り返し作業は絵画へと持ち込まれる。60年代に入るとラインハートは、分割された面にわずかなトーンの差が施された黒の絵画を繰り返し描くようになる。

芸術家における想像の美術館の影響について論じたマリア・スタヴリナキは、その一人としてラインハートを例に挙げている⁽⁴⁰⁾。スタヴリナキは、ラインハートのマルローへの直接の言及の指摘に加え、スライドによって延々と示される類似形態の中にその普遍性を読み取り、さらに、形や色を最小限までそぎ落とした末に到達したラインハートの黒の絵画にも非歴史性への関心を見出している。そして、その非歴史性を、「世界的な芸術の複製写真を執拗に使用することによって、歴史から抜け出すことを可能にする「想像の美術館」の特性と重ね合わせることで、マルローのラインハートへの影響を明らかにしている。マルローの想像の美術館は戦後アメリカで純粋な抽象画を描いたモダニズム絵画へと変貌を遂げることになるのである。

それに対し、池上裕子はラインハートが《黒の絵画》について「誰にでも描ける最後の絵画」と述べていることに注目し、繰り返し描かれた《黒の絵画》を「反復」と捉え、「オリジナリティというモダニズムの神話」に終止符を打ったシルクスクリーンによるウォーホルの反復への歩み寄りと捉える⁽⁴¹⁾。一見すると相反するように思われる純粋な抽象画を描くモダニズムの芸術家ラインハートとシミュラクルの芸術家ウォーホルに「反復」という共通点を見だし、モダニズムとポストモダニズムが重なりあう地点を浮かび上がらせるのである。そして、スタヴリナキが指摘したラインハートにおける想像の美術館の影響を思い出すなら、マルローこそがモダニズムからポストモダニズムの橋渡しをしていることになる。すなわち、マルローの想像の美術館はアメリカで複製から反復へと横滑りを起こしており、それは戦後、米仏に跨る美術史の一つの展開図を示しているのである。

発表当時から美術批評家に批判されたマルローの想像の美術館は、突拍子のない思いつきではなく、ユネスコの複製への関心を背景にした戦後フランスの

美術史の文脈において語る事ができた。しかし、それだけでなく、ラインハートを介すると、マルローの想像の美術館は、戦後のフランスとアメリカとの繋がり、さらには、モダニズムとポストモダニズムへの移行をまさしく実証する重要な手がかりにもなるのである。

註

本稿は日本フランス語フランス文学会2023年度秋季全国大会ワークショップ「アンドレ・マルローの現在性—論集刊行とその後」における発表「想像の美術館の米仏美術史への再定位の試み—ユネスコ複製画プロジェクトからアド・ラインハートまで」の原稿をもとに論文として加筆修正したものである。また本研究は科研費助成事業「シュルレアリスムとタシズムの接近からみる戦後フランス型抽象芸術の指向性の解明」（基盤C研究代表者 木水千里）の枠内で執筆されたものである。

- (1) 『想像の美術館』は1947年に『芸術の心理学』の第1巻として発表された後、1951年には加筆修正され『沈黙の声』に収録された。プレイヤー版には後者が採録されている。本論では、1947年版の『想像の美術館』を参照した。André Malraux, *Psychologie de l'art: Le musée imaginaire*, Skira, 1947. 日本語訳は以下を参照し、必要に応じて適宜改訂させていただいた。アンドレ・マルロー『東西美術論1 想像の美術館』小松清訳、新潮社、1957年。
- (2) E. H. ゴンブリッチ「アンドレ・マルローと表現主義の危機」『樺馬考——イメージの読解』谷川渥他訳、勁草書房、1988年、165～182頁。
- (3) Georges Duthuit, *Le Musée inimaginaire*, Tome. I-III, Jose corti, 1956.
- (4) Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Hazan/Musée du Louvre, 2013.
- (5) 永井敦子「アンドレ・マルローの美術論批判：ゴンブリッチ、バタイユ、ブランショ、メルロ＝ポンティ」、「バタイユとその友達」(別冊水声通信)、2014年7月、396～419頁。郷原佳以『文学のミニマル・イメージ モーリス・ブランショ論』(オンデマンド版)、左右社、2020年。
- (6) 2021年から2022年にかけてDNP文化振興財団の「グラフィック文化に関する学術研究助成」を受け、研究期間中にパリのユネスコ本部アーカイヴへ赴き、専門家会議の議事録等の1950年代初頭までのカラー複製プロジェクトについての資料(7A334I～III)、第3回巡回展「レオナルド・ダ・ヴィンチ」展関連資料(7AI45.03)、および機関紙『クーリエ』の調査を行った。ユネスコのカラー複製ブ

プロジェクトに関する検討の一部については、すでに木水千里「戦後フランスの複製技術による芸術の共有化にかんする研究——フォトリエの『複数原画』を手がかりに」『DNP文化振興財団 学術研究助成紀要』第5巻、2～13頁、2023年10月で論じた。

- (7) [Cat. expo.] *Reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1949*, UNESCO, 1949.
- (8) *Les Conférences De L'UNESCO*, Fontaine, 1947, p. 79.
- (9) *Courier*, UNESCO, August 1949, p. 12.
- (10) Unesco, *Arts et Lettres* (L'Unesco et son programme, vol. X), 1954.
- (11) Rachel E. Perry, « Immutable mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions », *The Art Bulletin*, vol. 99, No. 2, 2017, pp. 176-177.
- (12) アプリがフォトリエの絵画を刷り、そこに美術学生が筆を描き入れる。その時、各作品には、わずかな差異が生じる。このように複数原画においては寸分たがわないコピーを生み出すのではなく、複数のオリジナル作品が制作される。
- (13) Jean Paulin, « Les Débuts d'un art universel », in [Cat. expo.] *ORIGINAUX MULTIPLES*, Jean Fautrier, 1950.
- (14) ジャン・カサーは *Reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1949*において序文を執筆してもいる。
- (15) [Cat. expo.] *UNESCO Travelling print exhibition from impression till today*, 1949.
- (16) André Malraux, *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, coll. « La Galerie de la Pléiade », Gallimard, 1950.
- (17) ユネスコによって発行された複製画のカタログには複製画の基本情報と共に複製画の製造元の住所と販売価格が掲載されており、希望者は購入することができた。
- (18) 『資料集5 ユネスコ作成 レオナルド・ダ・ヴィンチ複製素描画コレクション』東京大学総合文化研究科・教養学部 美術博物館、2014年。
- (19) Speech by Mr. Jaime Torres Bodet, Director General of UNESCO, at the opening of the travelling exhibition Drawings by Leonardo da Vinci, Paris, 27 May 1952.
- (20) *Le Musée imaginaire, op. cit.*, p. 16.『東西美術論1 想像の美術館』前掲書、9頁。
- (21) マルローの芸術の自律への関心、およびその特殊性については以下で詳細に論じられている。『文学のミニマル・イメージ モーリス・ブランショ論』前掲書、49～75頁。
- (22) マルローにおける芸術家と反運命の関係は以下に詳しい。石川典子「芸術としての映画 アンдре・マルローの初期映画論」、『年報 地域文化研究』2015年、24～46頁。
- (23) Rachel E. Perry, *op. cit.*, p. 178.

- (24) ベリーの論文での英訳は“France could finally open museums of reproductions that I had hoped to create and that this century will inevitably give birth to; foreign universities could finally receive a compelling picture of our painting”となっているが、本論ではマルローの原文から翻訳した。André Malraux, « Aeply, la plus haute qualité de reproductions mises sur le marché mondial », *op., cit., Œuvres complètes, IV, Écrits sur l'art*, p. 1229.
- (25) Paul Valéry, *Œuvres, édition établie et annotée par Jean Hytier, Tome II*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1957 et 1960, pp. 1153-1415. ヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説」日本語訳および、ヴァレリーによるダ・ヴィンチの解釈、ヴァレリーが参照したダ・ヴィンチの手稿の複製については以下を参照した。ポール・ヴァレリー『レオナルド・ダ・ヴィンチ論』塚本昌則訳、2013年、筑摩書房。ポール・ヴァレリー『レオナルド・ダ・ヴィンチ論 全三篇』恒川邦夫、今井勉訳、2013年、平凡社。スタンダールについては以下を参照した。Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie, Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par a Paul Arbret, Tome premier*, 1924, Librairie ancienne honoré champion, pp. 181-169. スタンダール『スタンダール全集9』吉川逸治訳、人文書院、1977年、124~186頁。
- (26) 今井勉はヴァレリーによるダ・ヴィンチの引用句「普遍的ニナルノハ容易ナコトデアル！」に着目し、ヴァレリーがそこに読み取ったものについて論じている。『レオナルド・ダ・ヴィンチ論 全三篇』前掲書、108~114頁。
- (27) Paul Valéry, *La Nouvelle Revue* le 15 aout, 1895, pp. 742-770.
- (28) Paul Valéry, « De Léonard de Vinci », *Figaro*, le 13 mai, 1939. *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, le Manuscrit A de la Bibliothèque de l'INSTITUT*, 1881; *Manuscrits B&D*, 1883; *C, E&K*, 1888; *F&I*, 1889; *G, L&M*, 1890; *H*, 1891, publiés em facsimilé avec transcription littéraire, traduction française, avant-propos et table méthodique par Carles Ravaisson-Mollien, Paris, Quantin.
- (29) 『レオナルド・ダ・ヴィンチ論 全三篇』によると、ヴァレリーは、ダ・ヴィンチの手稿に関して、ラヴェソン＝モリアン版以外にもジャン＝ポール・リヒター編『レオナルド・ダ・ヴィンチの文章作品』（1883）、さらに『絵画論』（1651）、ジョヴァン・ピウマチ現代イタリア語・注、ラヴェソン＝モリアン訳『鳥の飛翔に関する手稿』（1893）の手稿を参照していた。『レオナルド・ダ・ヴィンチ論 全三篇』前掲書、76~77頁。なお、リヒター版においては、文字は活字で、主要なデッサンは写真で複製され、『絵画論』では文字は活字となり、デッサンは写真ではなく、版面に直され挿絵として印刷されており、さらに『鳥の飛翔に関する手稿』は、文字は活字でデッサンは写真で印刷されており、それに加え数点の手稿の写真複製が掲載されているのが確認できる。

- (30) ウィリアム・ヘンリー・フォックス・トルボット『自然の鉛筆』青山勝訳、赤々舎、2016年。トルボットは1844年から1846年にかけて『自然の鉛筆』六巻を出版した。
- (31) Paul Valéry, *Les divers essais sur Léonard de Vinci*, Sagittaire, 1931. サジテール版に関しては以下に詳しい。『レオナルド・ダ・ヴィンチ論』前掲書、326～329頁。
- (32) スタンダールの『イタリア絵画史』の執筆の経緯やダ・ヴィンチに関する記述については以下を参照した。桑原武夫「『イタリア絵画史』のスタンダール」『スタンダール全集 9』前掲書、解説 i-xxiv。吉川逸治「自我の発見」『スタンダール全集 9』前掲書、解説 xxv-xxxvi。
- (33) *Le Musée imaginaire, op. cit.*, pp. 16-17. 『東西美術論 1 想像の美術館』前掲書、10～11頁。
- (34) Stendhal, *Voyages en Italie, textes établis, présentés et annotés par V. Del litto*, p. 318. スタンダール『イタリア旅日記〈1〉ローマ、ナポリ、フィレンツェ 1826』白田 紘訳、1991年、新評論、53頁。
- (35) 『想像の美術館』は1947年に『芸術の心理学』の第一巻として発表された後、1951年には加筆修正され『沈黙の声』に収録された。本章ではフランスのプレイヤード版に再録された後者を参照した。André Malraux, « Le Musée imaginaire », in *Œuvres complètes, IV, Écrits sur l'art*, Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp. 203-331.
- (36) 荒原邦博「プルーストからマルローへ：イメージと時間」『アンドレ・マルローと現代——ポストヒューマニズム時代における〈希望〉の再生』永井敦子他編、ぎょうせい、2021年、215～237頁。
- (37) André Malraux, *Saturne Essai Sur Goya*, La Galerie de la Pléiade, coll. « La Galerie de la Pléiade, 1950, N. P. アンドレ・マルロー『ゴヤ論——サチュルヌ——』、竹本忠雄訳、1972年、新潮社、2頁。
- (38) 畑亜弥子「マルロー『ゴヤ論——サチュルヌ』について——スペイン趣味の系譜における位置づけの試み」、『文学部論叢』、熊本大学文学会、2016年、63頁。
- (39) *Art d'aujourd'hui*, Juin 1951, p. 3.
- (40) Maria Stavrinaki, « L'Art après l'histoire. Ce que les artistes font du Musée imaginaire de Malraux (1950-1970) », *Passés futurs*, n° 8, 2021.
- (41) 池上裕子「反復のパラドックス——アド・ラインハートとアンディ・ウォーホル」『西洋美術研究』第11号、2004年、66～88頁。