

日 仏 美 術 学 会 会 報

2003 年 第 23 号

BULLETIN DE LA
SOCIETE
FRANCO-JAPONAISE
D'ART ET
D'ARCHEOLOGIE
N° 23 2003

日仏美術学会会報 第23号
BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE
D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE N° 23 (2003)

2004年5月31日発行
発行人：日仏美術学会
編集発行者：秋山光和

クエンティン・マサイス《両替商とその妻》——15、16世紀フランドル絵画における凸面鏡のモチーフと
16世紀アントワープにおける世俗的テーマの登場／廣川暁生 ……3

シャンフルーリと人相学による批評——ギュスタヴ・クールベ作《オルナンの埋葬》をめぐって／西山恒彦 ……23

講演会 「美術館と廃墟／廃墟としての美術館」／ヴィクトル・I・ストイキツァ（松原知生訳） ……39

学会消息 ……56

例会発表要旨

第95回例会：マチス研究の現在

アンリ・マチスの作品における画家と女性モデルの表象——1935-37年のデッサンについての一考察
／石橋優子 ……59

アンリ・マティスの切り紙絵におけるダイスモチーフの登場——《蜜蜂》をめぐって／和田佐知子 ……60

シンポジウム「色彩と投影——15～19世紀の絵画における光と影の表現」

15世紀北方ヤン・ファン・エイクにおける光の描出—古代・中世伝統光学との関係をめぐって／小林典子 ……62

イタリア15世紀における投影表現について／遠山公一 ……70

陰影の再生—19世紀後半の絵画におけるモネとJ.-L.ジェローム／平石昌子 ……78

新印象派の光彩主義にみる「光」の表現／坂上桂子 ……85

シンポジウム「色彩と投影」概要報告／福岡美由紀 ……93

日仏美術学会定款 ……96

常任委員会および事務局 ……97

日仏美術学会入会のご案内 ……98

投稿規程等 ……99

編集後記 ……100

講演会「美術館と廃墟／廃墟としての美術館」

Conférence : Le Musée et la ruine / Le musée comme ruine

ヴィクトル・I・ストイキツァ

Victor I. Stoichita

RESUME

Lorsqu'en 1796 Hubert Robert exposa au Salon parisien sa *Grande Galerie du Louvre en ruine*, il maria la glorieuse iconographie de la catastrophe avec l'également très glorieuse esthétique des ruines. Mais il y a plus. La ruine de la Grande Galerie du Louvre n'est pas n'importe quelle ruine. Premièrement, elle est une "ruine anticipée" mettant en scène, avec beaucoup d'ingéniosité et par projection dans un futur indéterminé, l'effet de l'écoulement du temps ou, si l'on veut, le résultat inexorable de la catastrophe perpétuelle qu'est l'histoire. *La Grande Galerie du Louvre en ruine* n'est pas n'importe quelle ruine pour une autre raison encore. En imaginant la ruine d'un musée ou, pour être plus exact, la ruine du Louvre, c'est-à-dire la ruine du Musée par antonomase, le tableau d'Hubert Robert se place consciemment dans le contexte d'une antithèse forte, déclarée d'ailleurs sans détours et dès le début : au salon de 1796 furent exposés par Robert non pas *un* mais *deux* tableaux, avec un effet dialogique sans doute escompté. Le premier tableau de ce "diptyque" portait un titre long et peu commun : *Projet pour éclairer la Galerie (sic) du Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local*.

Le caractère spécial de ce titre ne réside pas tellement dans sa longueur mais dans son contenu, en l'occurrence dans le caractère de *projet* que l'inscription du livret met en avant. Dans ce contexte, le titre initial du second tableau exposé au même Salon - *Ruines d'après le tableau précédent* - devient particulièrement significatif. Ce que nous avons devant nos yeux c'est donc *un projet* et *sa ruine*. Si nous lisons encore une fois - et ensemble - les titres et les images, nous pouvons avec fondement nous questionner si le *Projet pour éclairer la Galerie du Musée par la voûte (...)* et les *Ruines d'après le tableau précédent* ne renferment pas un discours unique, au sein duquel plusieurs chemins se croisent et où plusieurs antithèses s'entretiennent.

(Professeur à l'Université de Fribourg)

キーワード :

プロジェクト、廃墟、美術館、ルーヴル、歴史、啓蒙、ユベール・ロベール

Mots-clefs:

projet, ruines, musée, Louvre, histoire, Lumières, Hubert Robert

18 世紀から 19 世紀へと至る困難な移行は、人々の心の中に、数々の地震、火災、洪水を伴うものであった。想像上のカタストロフが、現実の歴史を揺さぶった振動を増幅したのである。そして、やがてそこから近代世界が生まれることになる、この全般的な大混乱にあって、被害を免れたものは、何ひとつとしてなかった¹。

ユベール・ロベールが 1796 年に、『廃墟と化したルーヴルのグランド・ギャラリー』（図 2）をパリのサロンに展示した際、彼のタブローは一見すると、ある強迫観念の価値を追認しているようにしか思われなかった。ここでは、それ自体すでに輝かしいカタストロフの図像が、やはり同様に輝かしい廃墟の美学²の内に、その支えを見出しているのである。

だが、それだけではない。このルーヴルのグランド・ギャラリーの廃墟は、ただの廃墟ではないのだ。第一に——繰り返し指摘されてきたとおり——これは「先取りされた廃墟」である³。すなわちこの廃墟は、時の流れが生み出す効果を、あるいはこう言ってよければ、歴史という名の永遠のカタストロフがもたらす容赦ない帰結を、いまだ定まらぬ未来への投^{プロジェクション}射を通じて、きわめて巧妙に上演している（mettre en scène）のである。さらに、『廃墟と化したルーヴルのグランド・ギャラリー』がただの廃墟ではない、もうひとつの理由がある。ある美術館の廃墟、あるいはより正確には、美術館の代名詞であるルーヴルの廃墟を想像することによって、ユベール・ロベールのタブローは意識的に、明確な対照法という文脈の中に、位置を占めているのである。その上、この対照法は、当初から率直に表明されてもいた。つまりロベールは、1796 年のサロンに、1 枚ではなく 2 枚のタブローを展示していたのであり、そこにはおそらく、対話的な効果が期待されていたのである。この独特な「対幅」を形成する第一のタブロー（図 1）は、ルーヴルがかくあった、あるいはかくあらねばならなかったところのものを、強調している。すなわちこの場合——当時のある史料を引用するなら——、「あらゆる才能、あらゆる芸術が結集し、あらゆる流派が登場し、あらゆるジャンルの芸術家たちがそこで研鑽を積むことができるような、壮麗なる美術館（Muséum）⁴」としての側面が、強調されているのである。これに対し、第二のタブローは、あらゆるものを総括しようとするこのような努力の、ネガによるイメージを提示している。それゆえ、2 つのイメージ、すなわち、一方では西洋美術の理想的、さらにはユートピア的な総合を提起するイメージと、他方ではその崩壊を示すイメージとが、隣り合わせになっていたのである。

これら 2 枚のタブローがもつ重要性は、その揺らぎにある。以下の考察で私が強調したいのは、この側面についてである。これらの作品をめぐっては、すでに多数の参考文献が存在する⁵が、ロベールの挑戦と、その歴史的な意義については、なお掘り下げて考える余地があるように思われる。ルーヴルとその廃墟は、総体性という非在の場と、脱構築的な非在の時間の間の揺らぎを示した、パラダイム的なイメージである。さらに言えばそれらは、総体性と崩壊の間の弁証法を提示した、新しい時代の幕開けを告げるイメージであって、近代の芸術的メタ言説のまさしく出発点に——意義深い仕方で——位置しているのだ。以下で私は、ユベール・ロベールによって提起された対照法がもつ、新時代を開く価値について明らかにしたいと考える。そのためにまず、この対照法を、ロベールの諸経験が属している歴史的背景において問題にし、さらに、彼の経験がはらむ、言説的・理論的な射程をも輪郭づけてみたい。

ここでもすべき最初の考察は、従来ほとんど強調されてこなかった要素、すなわち、この 2 枚のキャンヴァス画が 1796 年のサロンの目録（livret）に記載された当時のタイトルから出発する。第一のタブロー（図 1）には、長く特異なタイトルがつけられていたが、このタイトルは、近年の諸



図1 ユベール・ロベール《ヴォールトによって美術館のギャラリーに明かりを採るための、そして、ギャラリーの延長部分の眺めを損なうことなくヴォールトを分割するためのプロジェクト》1796年



図2 ユベール・ロベール《前のタブローに基づく廃墟》1796年

研究において、しばしば見過ごされてきた。それは、《ヴォールトによって美術館のギャラリーに明かりを採るための、そして、ギャラリーの延長部分の眺めを損なうことなくヴォールトを分割するためのプロジェクト》というものである⁶。

このタイトルの特別な性質は、その長さにあるのではない（サロンに展示されるタブローのタイトルが数行にわたることは、ごく頻繁にあった⁷）。そうではなく、その内容、すなわちこの場合、目録の記載が強調しているように、そのプロジェクトとしての性質にある。この要素が暗示しているのは、ルーヴルのグランド・ギャラリーの当時の状態が、採光と展示をめぐる、きわめて困難な問題を抱えていたという事実である。ギャラリーの両側に、たくさんの大きな窓が開いていたのが、この問題の原因だった。窓が大きいために、絵を掛ける壁面がかなり限定されるとともに、逆光の影響を避けることができず、作品鑑賞が困難なものになっていたのである。周知のようにユベール・ロベールは、「国立美術館管理委員会（Conservatoire du Muséum National）」の一員として、この問題を解決すべく奮闘していた。天井から採光するというシステム——今日でもあらゆる美術館にとって最適の方法と考えられている——を生み出すことは、おそらく最良の解決策であったが、それが実現されるには、長い年月が必要だった。ロベールがその後、1801年に制作したタブロー



図3 ユベール・ロベール《ルーヴルのグランド・ギャラリー》1801-1805年頃

(図3)は、この領域において、19世紀に入っても何ら新しい変化がなかったことを示しているのである。

とはいえ、1796年の「対幅」を形成する第一のタブローを、単なる建築プロジェクトの地位へと貶めてしまえば、その豊かな内容を失わせるというものだろう(ついでは言っておけば、このタブローが単なる建築のエスキースであったとしたら、サロンでの展示は決して認められなかったはずである)。私にとってより重要に思われるのは、そのプロジェクトとしての性質それ自体である。プロジェクトというこの本質的な概念がもつ、さまざまな含意につい

ては、もう少し後で詳しく論じることになるが、その前に、「対幅」を形成する第二のタブロー(図2)のタイトルについても、触れておく必要があるだろう。サロンの目録がわれわれに伝えるこのタイトルは、第一のタブローとは異なり、きわめて短いのだが、劣らず雄弁なものである。題して、《前のタブローに基づく廃墟》。

それゆえ、われわれの目の前にあるもの、それはひとつのプロジェクトと、その廃墟である。しかし、サロンの目録が求めているように⁸、これら2枚のタブローを一揃いのものとして考察するならば、プロジェクトに対する廃墟の関係は、隠喩的なものに過ぎないということが、すぐに理解される。われわれが見ているのは、一方では、グランド・ギャラリーが、左の方へ遠近法的に消失していく様子、そして他方では、先のタブローの空間とシンメトリーをなしてはいるが、等価ではない空間が、右の方へと遠近法的に消失していく様子である。壁面の配置は同一ではない。絵画ギャラリーは、彫刻ギャラリー(の廃墟)と化しており、また、ヴォールトの開口部は、左のタブロー(図1)では、巧妙で近代的な人間の考案したものだが、右のタブロー(図2)では、偶然と時間による破壊の帰結へと置き換えられている。これらのタイトルとイメージを、今一度——そして同時に——読んでみると、《ヴォールトによって美術館のギャラリーに明かりを採るためのプロジェクト》と、《前のタブローに基づく廃墟》とが、実は同じひとつの言説を含んでいるのではないかと、正しく問いかけてみるのが可能となる。この言説の内部では、複数の道が交差し、いくつもの対照法が絡み合っているのである。

ここで、芸術のメタ言説の歴史を一瞥しておくことは、ユベール・ロベールの意図をよりよく理解するにあたっての一助となるだろう。事実、ギャラリー画という絵画ジャンルを考案したのは、彼ではない。フランケン一族やデニールスによる無数の作品が示すように(図4)、このジャンルは、17世紀初頭に明確な形をとった⁹。彼らの作品は、近代的「美術館」を想像の中で先取りした、最初期の作例である。そして、それらを司っている、あらゆるものを総括しようとする精神と、その否認との間の、内在的な対照法を証言する最初の作品群もまた、やはりこれと同じ時代、同じ環境に由来するのである。「美術愛好家の陳列室(cabinet d'amateur)」を描いたいくつかの作品では、まさしくそのただ中に、陳列室それ自体の象徴的な破壊を主題化したタブローが位置している(図4、5)。こうした破壊行為は、イコノクラスム的なシナリオにのっとっているが、この種のシナリオはおそらく、前世紀に北方ヨーロッパ諸国を蹂躪した、宗教戦争から想を得たものであろう¹⁰。ここで総体性と崩壊の関係は、巧妙に工夫された入れ子構造(mise en abyme)に基づいている。というのも、動物の頭をしたイコノクラストたちが荒らし回っている書ストゥディオーロ斎は、この

陳列室それ自体を、ミニチュアとして、そしてネガとして映し出したものだからである¹¹。これに対し、ユベール・ロベールは、入れ子構造よりも、隣接関係による転倒の方を好んでいる。すなわち彼は、「タブローの中のタブロー」という手続きではなく、同一線上における対置、さらには、「タブローの隣のタブロー」という配置によって形成される、揺らぎという手続きの方を選んだのである。このような新しい言説の枠組みにおいて、《前のタブローに基づく廃墟》というタイトルは、きわめて雄弁なものではないだろうか。

しかし、17世紀フランドル絵画がわれわれに伝える、入れ子構造を通じて総括化とイコノクラスムを同時に行なう言説の初期作例と、ユベール・ロベールの投射的(=プロジェクト的)かつ脱構築的な言説の間には、歴史的、概念的、修辞学的にみて、かなりの距離が存在する。それゆえここでは、この距離について今一度強調しておかなければならない。両者を隔てるあらゆる差異のうちで、最も重要なのは、これら2つの時代がコレクション、さらには美術館という問題に取り組む際の、その仕方それ自体に関わっている。手短かに言うなら、絵画陳列室の方は、原則的に閉じた空間として立ち現れ、累積的な基準に従って集められた美術品からなる、有限な系列を収蔵するものであった。そこでは作品は、ミクロコスモスとマクロコスモスの間の照応関係という秩序の中に位置づけられていた¹²。これに対し、美術館とは、原則として開かれた公共空間であり、ものの体系という有限ではなく、歴史という無限を上演する場なのである。

このような文脈において、ルーヴルのグランド・ギャラリーは、強い象徴的負荷を帯びた空間なのであり、その誕生のあらゆる段階に関わったユベール・ロベール以上に、このことをよく理解していた者はいなかった。もちろん、この大美術館(Muséum)の歴史の全容を、ここでたどりなおすことは不可能である¹³。私は次の事実を強調するにとどめよう。すなわち、ユベール・ロベールが絵画によってルーヴルの定義を行なうかなり前から、ルーヴルとは、本質的にひとつのプロジェクトであり、それゆえひとつのイメージであったという事実である。すでに1747年、ラ・フォン・ド・サンティエンヌは、その著『フランスにおける絵画の現状のいくつかの原因に関する省察』において、「長期的な見通しのもとで絵画を復興することを通じて、われわれの画派を、崩壊=廃墟へと向かう衰退から守る」べく、ある提案を行なっている。すなわち彼は、「国王陛下のタブロー陳列室を構成している、ヨーロッパ最大の巨匠たちによる無限の価値をもつ傑作群を、恒久的に設置しておくのに適した場を、ルーヴル宮殿の中から選ぶこと」を提案したのである。それらのタブローは「今日、ヴェルサイユの地に押し込まれて、隠されており、見ることができないため、外国

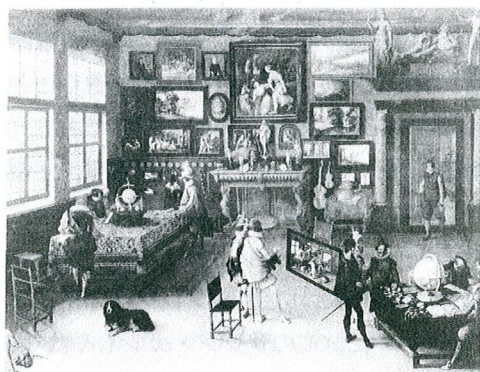


図4 ヒエロニムス・フランケン2世《美術愛好家の陳列室》17世紀第一半世紀



図5 図4の部分



図6 ジョセフ＝シフレド・デュプレシス
《ダンジヴィレ伯の肖像》1779年

館シネクドキの提喻となるのである。美術館 (Muséum) とは、グランド・ギャラリーのことであり、グランド・ギャラリーとは、美術館のことであるのだ。

ここでダンジヴィレは、単に「建造物総監¹⁶⁾」としてのみならず、預言者としても(むしろとりわけ預言者として)ポーズをとっている。彼の預言(彼のプロジェクト)は、始まりも終わりもない巻物の上に引かれた図面という形をとっている。観者の目の前に広げられた、この巻物の表面では、ダンジヴィレの人差し指が、空間の尽きせぬ横溢を強調している。この空間こそ、目に見えない時間のリズムを、目に見える形に表したものに他ならない。ほとんど言うまでもないことだが、今一度ラ・フォン・ド・サンティエンヌの言葉とともに述べるなら、「ヨーロッパ最大の巨匠たちによる傑作群」を陳列するために、このような時空を選択するという構想は、ある歴史哲学の軌道上においてのみ可能なものであり、ヴィンケルマンの功績による美術史の出現は、このような歴史哲学の本質的な部分をなしているのである。

ユベール・ロベールがどの程度まで、グランド・ギャラリーのもつ象徴的な価値を理解していたかは、彼がグランド・ギャラリーをテーマに描いた、30点あまりの一連のイメージ全体から確認することができる。これらのイメージの第一のテーマは、芸術作品の「展・示＝外に・置くこと(ex-position)」と、その「歴史化＝歴史の中に置くこと(mise en histoire)」の間の関係である。それらがもつ第二の、しかし劣らず重要なテーマは、美術館に置かれた作品の近代的な観照、すなわち、時空における旅とみなされる行為である。こうしたことすべてを適切に理解するためには、一方で1796年におけるルーヴルの具体的な状況を、他方でユベール・ロベールによる2枚のタブローの展示状況を、想起しておかなければならない。当時の慣習に従い、これらのタブローは、ルーヴルの特別展示のための部屋、すなわちサロン・カレに掛けられていた。このサロン・カレもやはり、象徴的な空間であった。というのもそれは、グランド・ギャラリーに通じており、グランド・ギャラリーに対する大きな控えの間という関係にあったからである(図7)。サロンにおける展示シス

人の好事家たちに知られてもいなければ、彼らの好奇心を惹くこともない¹⁴⁾」のである。

陳列室の秩序から美術館の秩序へと向かう、このような移行の中で選ばれた空間が、多大な困難を伴う「グランド・ギャラリー」、すなわち、全長432メートル、幅10メートル強で、天井がヴォールトで覆われ、両側に46の窓が開いた通廊であったという事実は、象徴的とも呼びうるような価値を含んでいる。ここで、1779年にジョセフ＝シフレド・デュプレシスが描いたダンジヴィレ伯——おそらくルーヴル美術館がその存在を負っている人物¹⁵⁾——の肖像画(図6)を、少し注意深く考察してみれば、ラ・フォン・ド・サンティエンヌが夢見た空間がいまや、明確で決定的な、確固たる選択として示されているということに気づく。ここでグランド・ギャラリーは、その数十年後に確立することになる価値をすでに獲得している。すなわちグランド・ギャラリーは、美術

テムは、共時的なものであった(すなわち原則として、特定の時期におけるフランスでの美術状況のイメージを、提示するものでなければならなかった¹⁷⁾)。これに対し、グランド・ギャラリーにおける展示システムの方は、通時的なものであった。というのもそれは、当時すでに、激しい議論の末、諸画派の展開を年代順に追うものだったからである¹⁸⁾。サロンの共時性とグランド・ギャラリーの通時性は、一体をなしていたのだが、まさしく1796年に、このような一体性は危機に陥っていた。1793年に公開されたばかりのグランド・ギャラリーは当時、サロンの開催にわずかに先立って、改修工事のために閉鎖されたところだったのである。したがって、ユベール・ロベールがグランド・ギャラリーの「景観画(vedute)」を展示したのは、当のグランド・ギャラリーとは直接つながっていないサロンにおいてであったことになる。このような修辞学的手続きによって、閉鎖されたグランド・ギャラリーは、「^{アン・フィギュール}形象=比喩によって」開かれ、さらには、同時に二度にわたって開かれているわけである。

一方、第二の具体的な要素はまさしく、周知のように《前のタブローに基づく廃墟》を描いた、第二のタブロー(図2)に関わるものである。このタブローは、廃墟と化したグランド・ギャラリーだけでなく、著名な作品群の残骸をも提示しているが、その中で最も重要な作品は、《ベルヴェデーレのアポロン》である。なお立っではいるが、時のいたずらによって黒ずんでしまったこの彫像を、ひとりの若い芸術家が、周りには気も留めず素描しようとしている。ところで、この彫像の存在は見る者を不安にさせる。というのも、1796年当時、《ベルヴェデーレのアポロン》は、なお従来の設置場所であるローマに置かれており、ルーヴルには存在しなかったからである。この彫像は、1798年になって初めて、ナポレオンの戦利品として、その他の傑作の数々とともに、凱行列の中ルーヴル入りすることになる。だが、このアポロン像は、ナポレオン以前に総裁政府が、「中央美術館」のために手に入れようとしていた、古代美術やヨーロッパ美術のその他の傑作ともども、論争的となっていたのである。1796年7月、カトルメール・ド・カンシーによる書簡集、『ミランダへの手紙』が、パリで刊行される。時を移さずよく知られることになる、怒りに満ちたこの著作は、イタリアの芸術作品をその元来のコンテキストのもとで保護することを、激しい調子で訴えた擁護論であった¹⁹⁾。ド・カンシーによれば、イタリア、より正確にはローマこそ、ヨーロッパの真の「中央美術館」なのだ。さらに彼は、「ローマという美術館を解体することは、学問の侵害、公共教育に対する犯罪である²⁰⁾」とも述べている。

一方、テルミドール6年祭において、フランソワ・ド・ヌーシャトーが、ド・カンシーに対して行なった間接的な応答も、やはり意義深い。この回答は、新しい美術館(すなわちルーヴル)を、専制政治からも、また教会の反啓蒙主義からもようやく解放された作品たちにとっての、「終の棲家」として正当化しようとする、最も十全な試みとなっている。

この華々しい演説において興味深いのは、永遠性のサンクチュアリとしての、すなわち墓場としての美術館という主題が、図らずも姿を現しているという事実である²¹⁾。ユベール・ロベールが未

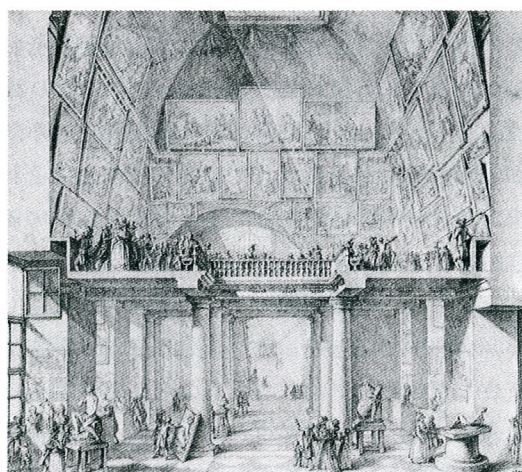


図7 シャルル・ド・ヴァイイー《「サロン・カレ」のためのプロジェクト》1789年

来を先取りして行なった、ルーヴルの廃墟における《ベルヴェデーレのアポロン》の上演に込められた、アイロニカルな、さらにはポレミカルなアクセントに気づかずにいるのは、不可能ではないにせよ困難なことだ。1796年8月16日、50人の芸術家たちが、イタリアの文化財の保護に関するカトルメル・ド・カンシーの提言に署名を行なった。一方、同年10月30日、イタリアにおける美術品の差し押さえ政策を支持するために、総裁政府に宛てられた一通の書簡には、37人の芸術家たちが署名している。これらの芸術家たちのいずれの側にも、ユベール・ロベールの名前を見つけることはできない。ロベールは、自らの声明を他の形で公にする代わりに、2枚のタブローをサロンに展示したように、私には思われるのである。さまざまな主義主張と利害がぶつかり合う闘争の中でロベールが行なった、ほとんど秩序転覆的とも言えるこのような態度決定はしかし、美術館という制度の使命と目的、そしてその歴史的な可能性をめぐる、より広範な省察というコンテキストの中でなされたものである。彼は、美術館-墓場に、美術館-学校を対置する。後者は前者を打ち負かさなければならないのだが、両者は互いを脅かす影となっているのである。

ところで、ユベールのタブローを、文化財に関する同時代の論争という時代背景に照らして考察すると同時に、それらに直接先行する造形的諸経験との関係において検討してみるならば、これらのタブローを生み出すことになったパラダイムの大きな変化について、よりよく理解することが可能となる。この先行経験にあつては、「美術愛好家の陳列室」の古い造形的伝統と、文化財をめぐる省察とが絡み合っていたのである。

若き日のロベールが、聖都ローマのフランス大使ステンヴィル侯の庇護の下、1754年にローマに到着したとき、彼が接触した最初の画家の一人は、周知の通り、ジョヴァンニ・パオロ・パンニーニであった²²。この接触はすぐに、芸術上の親交へと姿を変える。このため、ジョヴァンニ・パオロ・パンニーニが制作した「景観画ギャラリー」のいくつかでは、年若いフランス人画家が、早い時期から直接協力していたという仮説が唱えられることもあったが、これはおそらく正しいことであろう。ともあれ、二人の共作であろうとなかろうと、パンニーニの「ギャラリー画²³」は、次のことを示している。すなわち、1750年代において、あらゆるものを累積し総括しようとする衝動が、ローマにたしかに存在していたこと、しかし、きわめて意義深い事実であるが、こうした衝動が、集中式の想像的空間が生み出される中で、具現化しているということである(図8、9)。ところが、パンニーニによる想像上のギャラリーはたしかに、ことごとく夢の建築の中に位置づけられているのだが、注意深く考察してみると、それらの建築が、ローマのサン・ピエトロ大聖堂というモデルに立脚していることに気づく²⁴。この巨大な空間、つまりバジリカ式である(すなわち方向性を有している)と同時に、大規模なクーポラを具えてもいる(すなわち集中式でもある)空間において、総合が実行されているのである。それは、その起源と機能からして、本質的に神聖な空間である。実際のサン・ピエトロ大聖堂において(そしてその直接的な表象において)は、方向性のうちのひとつが、ベルニーニのバルダッキーノと、光り輝く《聖ペテロの司教座》のある建築の典礼上の中心(祭壇空間)へと、観者のまなざしを否定なく導いていく。一方、もうひとつの方向性が、クーポラから差し込む光によって暗示されている。それは、天上世界がこの空間自体の内部に、まさしく象徴的に侵入したものとして立ち現れている。

他方、パンニーニが行なった想像上の置き換えにおいて、天上世界は、寓意的なフレスコ画という形で現前しており、構図の中心軸は、イタリア彫刻の傑作群が遠近法に従って消失していく方向によって示されている(図9)。そこには、ミケランジェロの《モーゼ》や、ベルニーニの《ダヴィ

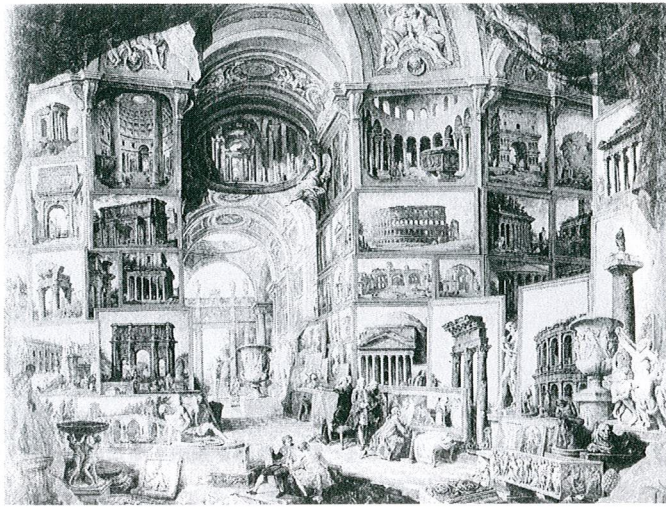


図8 ジョヴァンニ=パオロ・パンニーニ
《古代ローマ》1755年頃

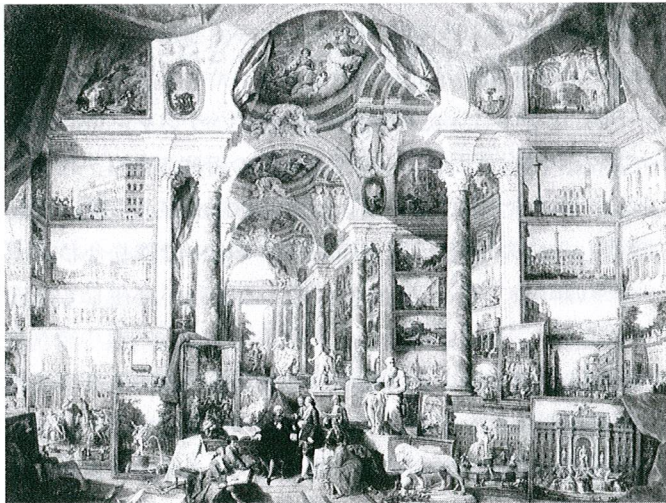


図9 ジョヴァンニ=パオロ・パンニーニ
《近代ローマ》1755年頃

デ》が立ち並び、さらに最後景には、ごく小さいとはいえ劣らず重要な、同じ彫刻家による《アポロとダフネ》の群像が、風景へと開かれた大窓に向かって投射されている。これらの作品が一緒に展示されたことが一度もなく、このような展示がほとんど不可能なものであったということは、改めて想起するまでもないであろう。この「芸術の神殿」がもつ想像的な性質は、壁に掛けられたタブロー群について考察すると、さらに確かなものとなる。それらはいずれも、ローマの最も名高い近代的モニュメントの景観を描いたものである。これらのイメージに描かれたモニュメントが、有名な彫刻群と隣り合わせに存在することによって、この室内は、ヴァーチュアルなローマとしての価値、すなわち、主都ローマの壮麗さを、芸術的・象徴的に「濃縮」したものとしての性質を帯びているのである。

ここでは奇想画 (capriccio) の詩学²⁵が重要な役割を果たしている。パンニーニは、画歴の初期からすでに、奇想画の数多くの成果を生み出していた。たとえば周知のように、ローマの聖ルカ・アカデミー入会審査のために、1729年に提出された作品には、トポグラフィという観点からみれば本当にはありそうもないもの、すなわち、パンテオンの柱廊越しに見たケスティウスのピラミッドが描かれていた(図10)。加えてパンニーニが、他の画家たち(ジョヴァンニ=バッティスタ・



図11 ベネニョ・ガニョロー《スウェーデン王グスタフ3世にピオ＝クレメンティーノ美術館を案内するピウス6世》1786年

図10 ジョヴァンニ＝パオロ・パンニーニ
《アキレウスの墓でのアレクサンドロス》1719年

ピラネージや、ほかならぬユベール・ロベール)とともに、この建築的空想というジャンルに取り組み、かなりの成功を収めたことも知られている。パンテオン、トラヤヌス帝の円柱、アウグストゥスのオベリスク、ヤヌスの四面アーチ、フォルトゥーナ・ウィリーレ女神の神殿など、実際には数キロメートル離れて点在しているさまざまなモニュメントを、同一のタブローの中で隣り合わせに配置する、この種の手続きの内部には、ローマの町の「美術館化」^{ミューゼイフィカシオン}に関わる衝動が存在しているのだ。

このような手続きの目的が、ユートピア的な空間ではなく、景観画のギャラリーを創造することにある場合、それはより正当化され、さらに意義深いものとなる。のちのユベール・ロベールと同様に、パンニーニもやはり、自らのタブロー群を対作品として構想し展示した。《古代ローマの景観画のギャラリー》(図8)は、《近代ローマの景観画のギャラリー》(図9)と同様の原理に従って構成されている。ただ、ここで表象されている彫刻は、《ラオコーン》、《ファルネーゼのヘラクレス》、《ボルゲーゼの剣闘士》であり、また絵画が提示するのは、パンテオン、トラヤヌス帝の円柱、コロッセオなど、近代ではなく古代の建築である。タブローの中で、奇想画の現実離れした性格が、美術館的なヴァーチュアリティのもつ信憑性と出会っているのである。

パンニーニの累積的ユートピアは、対話を交わすこれら2枚のタブローの提示の様態を通じて、読解されなければならない。パンニーニにあって、2点の対作品(古代ローマと近代ローマ)は、互いに補い合い、ローマの壮麗さを総括したイメージを提起している。これに対し、後年のユベール・ロベールによる「対幅」においては、プロジェクトとしてのギャラリーと、廃墟としてのギャラリーが、対照法を通じて相互に規定し合っているのである。

さて、18世紀後半におけるローマと、同地の傑作群の具体的な状況について、われわれはさらに注意を向けておく必要がある。というのも、パリの美術館(Muséum)の開館それ自体に先立って、パンニーニが奇想画の数々を手がけたのみならず、真の意味での最初の美術館が誕生したのは、当時のローマにおいてだからである。

この最初の美術館(ピオ＝クレメンティーノ美術館)の歴史をたどり直すことは、私の意図する



図12 ラファエッロ《アテネの学堂》
1509-10年

ところではなく、また私の能力を超えてもいる²⁶。しかし、ここでは少なくとも、この美術館のイメージ化について、今しばらく考察しておきたい。ベニーニュ・ガニョローによるタブロー（図11）は、この点に関して、非常に適切な作例である。そこには、1784年にスウェーデン王グスタフ3世が、教皇ピウス6世に伴われて美術館を訪れた際の様子が描かれている。

《マッテイのアマゾネス》、《ピウス6世のガニメデス》、《ベルヴェデーレのアポロン》、《ベルヴェデーレのアンティノウス》など、画中に描かれた美術品の大半は識別可能である。とはいえ、ここでは美術品の表象よりも、著名な来館者たちの一行の方に重点が置かれている。われわれが位置しているのは、通称「ギリシャ十字の間」であり、背景には、「円形の間」へと続く方向軸に沿った出口がある。しかし、ここで十分に注意するに値するのは、次のような事実である。すなわち、美術館の具体的なトポグラフィーが尊重されていることは疑いないにもかかわらず、この表象が全体として、権威ある図像的モデルに訴えることで、神話化されているのである。こうしたモデルの中でも、最も重要なのはおそらく、ラファエッロの《アテネの学堂》（図12）であろう²⁷。

このようなパラゴーネの含む言外の意味は明らかであるため、あれこれと註釈を加える必要はないと考える。しかし、次の点はいくら強調しても、し過ぎることはないように思われる。すなわち、美術館のイメージは、その成立期において、図像的な、さらには象徴的な確固たる支えを内に含む必要があったという、まさにその事実である。パンニーニの「ギャラリー画」が、サン・ピエトロ大聖堂というモデルから型取りされた「芸術の神殿」であったとすれば、ピオ＝クレメンティーノ美術館の方は、「新たなアテネの学堂」として提示されているのだ。

ではルーヴルはどうだろうか。観者を否応なく単一方向の行程へと差し向け、不可視の消失点の方に導く、この不可能なトポグラフィーの図像的な支えは、どこにあるのだろうか。この難しい問題に対しては、直接的にはではなく、複数の源泉を結びつけることによって、間接的に答えることしかできないと私は考える。ロベールのタブロー群の背後には、彼が若い頃に自家薬籠中のものとした、建築の遠近法に関する研究のあらゆる伝統を、なお読み取ることができる。こうした研究は通常、均質な空間を創造するための解決策を提供することを目指すものであった。画家が1796年のタブロー（図1）のために選んだタイトルは、まさしくこの伝統を暗示しているのだが、しかしよく読むと、そこには特殊なニュアンスが含まれてもいる。《ヴォールトによって美術館のギャラリーに明かりを採るための、そして、ギャラリーの延長部分の眺めを損なうことなくヴォールトを分割するためのプロジェクト》というタイトルは、ヴォールトの遠近法へと注意を惹きつけるための読

解上の指示であるが、空間構築におけるヴォールトの役割の大きさには、すぐに修正が加えられているのである。ヴォールトの遠近法的な消失それ自体は、何ら本質的なものではない——ロベールはわれわれにこう告げようとしているかのようだ。かつての景観画において、ヴォールトの消失は、とりわけ垂直方向の投射が生み出す神聖さが問題となっている場合、なお本質的なものであった(すでに見たように、パンニーニ(図9)にあっては、部分的にはあれ、ヴォールトの消失はまだ機能していた)。これに対し、ロベールはわれわれに、次のように告げているのだ。つまり、「ヴォールトによって美術館のギャラリー」に光を採り込むとすれば、それは、「ヴォールトを分割するため」(すなわち、ヴォールトにひとつのリズムを与えるため)であって、そうすることによって、観者のまなざしを(たとえば教会におけるように)高みへと導くのではなく、「ギャラリーの延長部分」それ自体にアクセントを加え、ひとつの意味を与えることが可能になるのである、と。かくして、以前から存在していた具体的な空間(ルーヴルの通廊)に、ある象徴的な意味が付与されるのだが、この意味の直接的な動機は、啓蒙主義の歴史思想の中に見出すことができる。ロベールのタブローが提起する言説は、〈作品〉、〈時間〉、そして〈永遠〉という三者の関係をめぐる、啓蒙的な=光に照らされた(*éclairée*)省察——われわれの言葉遊びは意図的なものである——を、暗に含んでいる。したがってそれは、歴史的であるのみならず、終末論的でもあるような省察を含んでいるのである²⁸。

1796年に展示された第二のタブロー、すなわち《前のタブローに基づく廃墟》(図2)を理解するにあたって、補足的な要素が得られるのは、おそらくここにおいてである。この作品では、終末論的な投射が、歴史的な投射と隣り合わせになっており、その図像的モデルをなんとしても見つけ出したいのであれば、遠く、はるか遠くまで時代をさかのぼる必要があるだろう。ここになお逆説的に読み取ることができるのは、終末へと向かう魂の旅という、古くから存在する図式なのである(図13)。とはいえ、たとえばユベール・ロベールと、ボスのような画家の間を直接結びつける、図像的な意図が存在したと仮定するのは、おそらく危険なことであろう(《アテネの学堂》という型に基づいて切り出されたピオ＝クレメンティーノ美術館の場合には、このような図像的な意図が存在したのだが)。ここでは、事態はもっと錯綜し、微妙なのであって、ユベール・ロベールとの最も重要な平行関係は、彼のすぐ近くに求めなければならない。たとえば、エティエンヌ＝ルイ・ブ

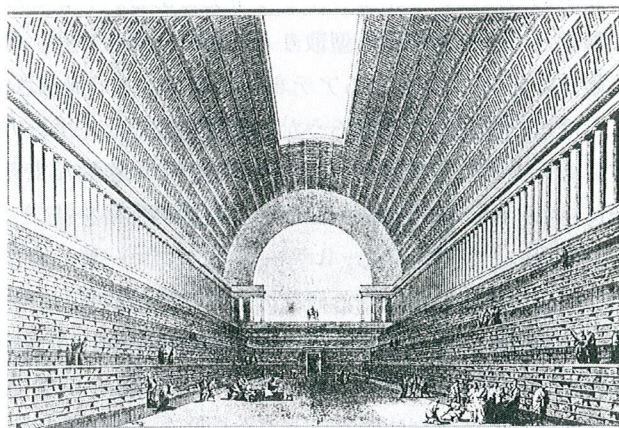
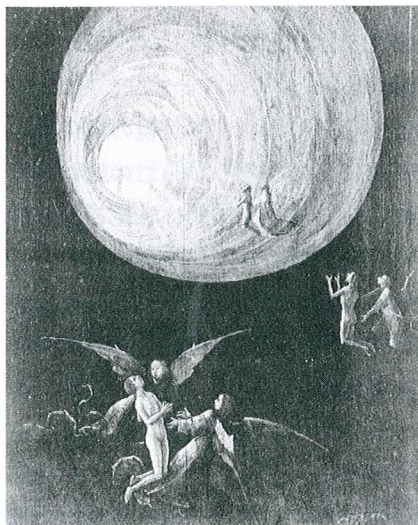


図14 エティエンヌ＝ルイ・ブレー《国立図書館のためのプロジェクト》1785年頃

図13 ヒエロニムス・ボス《来世のヴィジョン》1500-1503年頃

レーやクロード＝ニコラ・ルドゥーなど、いわゆる「革命期の」建築家たち²⁹の空想の中に(図14)、あるいは、ウィリアム・ターナーがすでに着手し、その後の数十年にわたって取り組むことになる、「光の(あるいは闇の)深淵」の詩学の中に、ロベールとの並行関係が見出せるのである。一方、ユベール・ロベールの廃墟(および、間接的には彼のギャラリー)が、今日もなお最も有効な文学的表現を獲得するには、ドニ・ディドロのような人物の感受性が必要であった。のちにルーヴルを描くことになる画家による、未来を予告した一枚のタブローを前に、ディドロが感嘆の声をあげるのは、「1767年のサロン」評の著名なページにおいてである。

何という巨大な、薄暗い静かな深みの中に、私の眼は迷いこむことだろう！ 私がこの開口部を通じて垣間見る空の一部は、何とほのかに彼方へと送り返されていることだろう！ 驚くべき光のグラデーション！ 光はこのヴォールトの高みから、円柱に沿って降りてくるに従って、何と弱まっていくことか！ 薄闇は何という仕方、入り口からの明かりと背景の明かりによって圧迫されているのだろう！ 決して見飽きることがない。この絵を賛嘆の目で眺める者にとっては、時間さえ止まるのだ。[...] 廃墟は私の中に大いなる想念を呼び起こす。すべては無に帰る、すべては滅び、すべては過ぎ去り、残るのはこの世界、続くは時間のみである。何と古いことか、この世界は！ 私は二つの永遠の間を歩いている。[...] 急な流れが、あらゆる国家をなみまぜに、同じひとつの深淵の底へと押し流す。私、この私だけがそのほとりに立ち止まり、両脇をゆく流れをかき分けようとするのである³⁰。

きわめて個人主義的かつ主観的なディドロの読解は、「廃墟と化したギャラリー」にまことに相応しいものであり、詩的な受容のレベルにおいて、個人的な終末論と歴史哲学とが、いかに肩を並べあうものであるかを示している。このような読解は、《ヴォールトによって美術館のギャラリーに明かりを採るための、そして、ギャラリーの延長部分の眺めを損なうことなくヴォールトを分割するためのプロジェクト》を前にしながら、ディドロによる別の考察を読むと、より完全なものとなる。ここにおいて、水平方向に開いた裂け目に吸い込まれたまなざしは、ゆっくり留まるは叶わず、ディドロの声が預言者のように響く。

独りの男が[...] 腕を前に組み、頭を垂れて彷徨っていたとしよう。建築の壮大さ、広がり、静けさ、空間

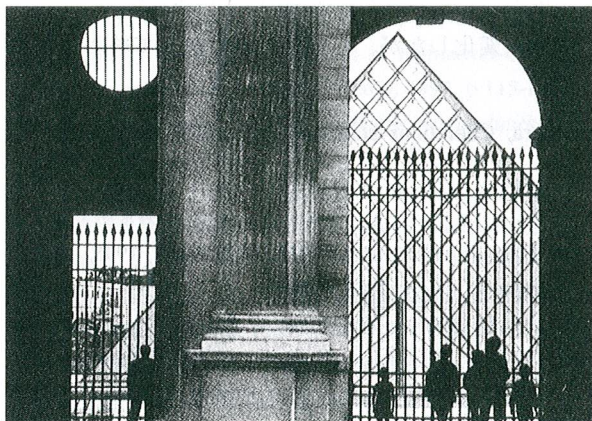


図15 イオ・ミン・ペイ 《ルーヴルのピラミッド》

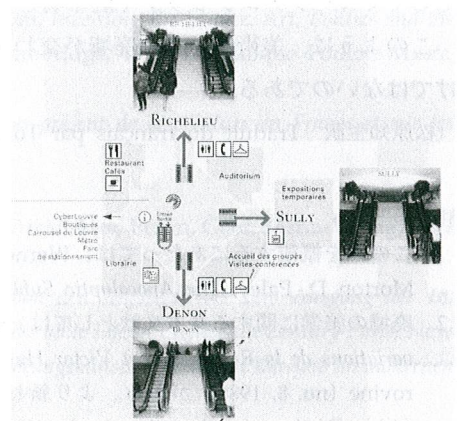


図16 ルーヴル美術館の入館パンフレットの部分 2002年

のかすかな響きに、私は身を震わせたに違いない。このヴォールトの下に赴いて夢想到に耽り、これらの円柱の間に腰掛け、貴殿のタブローの中に入り込むということを、私は禁じえなかったはずだ。だが、邪魔が多すぎる。私は立ち止まり、絵を眺め、賛嘆し、そして通り過ぎる³¹。

ルーヴルとそのギャラリーについて直接論じたものではないが、これらのページには、美術館、あらゆる美術館がはらむ最大の問題のひとつ、すなわち、普遍の歴史と個人の運命の関係という問題が、印象的に先取りされている。もちろん言うまでもなく、このような関係は常に存続していくのであり、美術館は、それぞれの時代に固有の道具立てを用い、それぞれに固有な基準に従って、この関係を上演するに過ぎないのである。

このような理由から、最後に、ロベールと啓蒙主義のルーヴル、すなわち、西洋の想像界の総合をめざした最初のプロジェクトのうち、現在なお残っているものについて、問題を提起するのがよいだろう。ルーヴルが、18世紀と19世紀という2つの世紀の転換点に構想され想像されたプロジェクトである一方、現代は千世紀の変わり目にあたるからである。

美術館の設計士たちの配慮から若干短くなり、また、ディドロがかくも巧みに語った、二つの無限の間の旅は速度を上げ、超音速に達することもままあるとはいえ、幸いグランド・ギャラリーは、今なお健在である。ロベールによって先取りされた廃墟は、隠喩としてのみ読まれるべきもののだが、このような隠喩は現在も生きている。実際、この場所で最近行なわれた整備(図15)は、この隠喩を考慮し、意識的かつ巧妙に、いにしえの思想と戯れているのである(図10)。この整備を通じて廃墟それ自体、金属とプレキシングラスの勝利によって、悪魔祓いされてしまったかのようにも見える。しかし、果たして本当にそうだろうか。

ルーヴル美術館のパンフレット(図16)を一瞥すれば、方向性という問題がどの程度まで変化したか——それはおそらく理に適ったことである——が分かるだけでなく、このような変化が、どれほどわれわれの時代に意義深く調和したものであるのかも明らかとなる。現在のルーヴルは、啓蒙主義時代におけるようにもはや単一の軸に基づいているのではなく、グローバル化の時代にふさわしく、ひとつの十字路として立ち現れているのである。ここまでは不安にさせるものは何もない。しかし実際には、十字路をなす4つの方角のうち、パンフレットの作成者たちが黒い矢印で控えめに示した第四の方向が、もうひとつの空間へと、すなわちヴァーチャルなルーヴル(サイバールーヴル)へと、そしてミュージアムショップや駐車場という厳しい現実へと、われわれを導いていくのだ。

このように、美術館とその廃墟が交わす対話は大きく変化した、しかし対話は決して終わったわけではないのである。

(松原知生訳 Traduit du français par Tomoo Matsubara, Chercheur stagiaire, Université de Kyoto)

註

- 1 この点を概観するにあたっては、Werner Hofmann, *Une époque en rupture 1750-1830*, Paris, 1995, および Morton D. Paley, *The Apocalyptic Sublime*, New Haven/London, 1986 を参照。
- 2 廃墟の美学に関する基本文献としては、Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, 1974, および *Rivista di estetica* の特集号 *Estetica delle rovine* (no. 8, 1981) がある。より新しい文献については、Philippe Junod, « Ruines », Michel Delon (éd.), *Dictionnaire Européen des Lumières*, Paris, 1997, p.955-958 を参照。
- 3 André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert*

- Robert, Basel/Stuttgart, 1978; Philippe Junod, « Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur », *L'Homme face à son histoire*, Lausanne, 1983, p.23-47; Idem, « Future in the Past », *Oppositions*, n°26, 1984, p.43-63.
- 4 Edouard Pommier, *Le Problème du musée à la veille de la Révolution*, Montargis, 1989, p.22 に引用された無記名のテキストを参照。
- 5 とりわけ以下を参照。Corboz, *op. cit.*, p.45-51; Marie-Catherine Sahut, *Le Louvre d'Hubert Robert. Les dossiers du département des peintures*, Paris, 1979, p.28-35; Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, München 1967, p.83-93; Jutta Held, *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmungen in Bildern des ausgehenden Ancien Régime*, Köln/Wien, 1990, p.312-326, 216-251; Paula Rea Radisich, *Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge, 1998, p.129-133.
- 6 *Salon de 1796*, Paris, *Livret*, n.392, 393.
- 7 タイトルの問題一般については以下を参照。Bernard Bosredon, *Les Titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Paris, 1997; Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, 2001. サロン絵画のタイトルについては、*ibid.*, p. 83-116 を参照。
- 8 1796年の目録(註6を参照)において、この2つの絵に、すでに述べたそれぞれの自律的なタイトルのほかに、《ルーヴルのギャラリー》という共通した「上位タイトル」がつけられてもいたことを、ここで述べておく必要がある。
- 9 S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII^e siècle*, Brüssel, 1957; Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Köln, 1957; Theodor von Frimmel, *Gemalte Galerien*, Berlin, 1896²; Ursula Alice Härtling, *Studien zur Kabinetmalerei des Frans Francken II. 1581-1642*, Hildesheim/Zürich/New York, 1983; Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton, 1987; M. Diaz Padron et M. Royo-Villanova (éd.), *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, Prado, Madrid, 1992.
- 10 Victor I. Stoichita, « 'Cabinets d'amateurs' et scénario iconoclaste dans la peinture anversoise du XVII^e siècle », Sergiusz Michalski (éd.), *L'Art et les révolutions. XXVII^e congrès international d'histoire de l'Art, Strasbourg 1-7 septembre, 1989, Section 4. Les iconoclastes*, Strasbourg, 1992, p.171-192.
- 11 詳細については以下を参照。Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* [1993], seconde édition revue et corrigée, Genève, Droz, 1999, pp.163-177. 『絵画の自意識——初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、2001年、184-204頁]
- 12 さらに以下も参照。Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993; Andreas Grote (éd.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, 1994.
- 13 この点については、とりわけ以下を参照。Pommier, *op. cit.*; Idem, *L'Art et la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, 1991, p.331-396; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, 1994; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine. 1789-1815*, Paris, 1997, p.115-146.
- 14 La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France et sur les beaux-Arts*, Den Haag, 1752, p.223, 227-228.
- 15 Pommier, *Le Problème du musée*, *op. cit.*, p.22-28.
- 16 建築家表現の伝統については、Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten*, Berlin, Gebr. Mann-Verlag, 1992 を参照。
- 17 Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1967, p.141-149; Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven/London, 1985, chap. III et IV; Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystém*, Köln, 1997, p.12-29.
- 18 Pommier, *L'Art de la liberté*, *op. cit.*, p.371-396; Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die moderne Mythen der Kunst*, München, 1998, p.63-82.

- 19 Antoine C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* [1796], éd. Edouard Pommier, Paris, 1989.
- 20 *Ibid.*, p.39.
- 21 次の2つの抜粋がこの点を明らかにしてくれるだろう。“Réjouissez-vous, morts fameux! Vous entrez en possession de votre renommée [...] Français! entourez donc, de tout votre respect, cet auguste tombeau de toutes divisions. Cet immense assemblage des chefs-d'œuvre de tous temps vous donne la mesure des forces qui caractérisent la grande Nation.” (Edouard Pommier, « La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art », Quatremère de Quincy, *op. cit.*, p.62, 64に引用)
- 22 Burda, *op. cit.*, p.31-34
- 23 Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Rome, 1986.
- 24 *Ibid.*, p.464-467.
- 25 以下を参照。Ekkehard Mai (éd.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei-Zeichnung-Graphik*, Milan, 1996; Roland Kanz, *Das Capriccio in der italienischen Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts* (近刊).
- 26 この点については以下を参照。Giuseppe Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, 1996; Paolo Liverani, « The Museo Pio-Clementino at the Time of the Grand Tour », *Journal of the History of Collections*, n°12, 2000, p.15-159. さらに次も参照。Ettore Spelletti, « L'Image des musées en Italie dans la seconde moitié du XVII^e siècle », Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (éd.), *L'Illustration. Essai d'iconographie. Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994*, Paris, 1999, p.231-243.
- 27 これについては以下を参照。Andrew Wilton et Ilaria Bignamini (éd.), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London, 1996, p.80; Maraike Bückling et al., *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Frankfurt a. M./München, 1999, p.33-34.
- 28 この点に関しては、Bronislaw Baczkowski, *Lumières de l'utopie* [1978], Paris, 2001, とりわけ p.192-231 を参照。さらに以下も参照。Werner Krauss, « Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhundert », Idem, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, 1963, p.9-40; J. Schlobach, « Fin de siècle et philosophie de l'histoire au siècle des Lumières », H. Chudak (éd.), *Les Fins de siècle dans les littératures européennes*, Warschau, 1996, p.11-19; Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, Frankfurt a. M., 1978, p.9-15; Reinhart Koselleck, « Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit », R. Herzog et R. Koselleck, *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München, « Poetik und Hermeneutik », XII, 1987, p.269-282; S. Bianchi, *La Révolution culturelle de l'an II*, Paris, 1982, p.198-235; M. Meinzer, « Der französische Revolutionskalender und die 'Neue Zeit' », R. Koselleck et R. Reichardt (éd.), *Die französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, München, 1988, p.23ff.
- 29 この点についての基本文献としては Corboz, *op. cit.* を参照
- 30 Denis Diderot, « Salon de 1767 », *Œuvres, tome IV, Esthétique-Théâtre*, Paris, 1996, p.700.
- 31 *Ibid.*, p.701.

[原著者附記] ご助力とご意見をいただいた Bodo Wüffel, Maria-Christina Börner, Valentin Nussbaum, Sergiusz Michalski, Ruth Herzmann の各氏に感謝する。

[訳者附記] 本稿は、平成15年度文部科学省科学研究費補助金(代表者岡田温司)での招聘によるストイキツァ教授来日の際、同年12月20日に京都大学で行なわれた講演の邦訳原稿に加筆修正を加え、註と図版を付したものである。表記に関してご助言をいただいた宮崎克裕氏に感謝の意を表したい。

【図版リスト】

- 図1 ユベール・ロベール《ヴォールトによって美術館のギャラリーに明かりを採るための、そして、ギャラリーの延長部分の眺めを損なうことなくヴォールトを分割するためのプロジェクト》*Projet pour éclairer la Galerie du Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local*, 1796年、カンヴァス・油彩、112×143 cm、パリ、ルーヴル美術館

- 図 2 ユベール・ロベール《前のタブローに基づく廃墟》*Ruines d'après le tableau précédent*、1796 年、カンヴァス・油彩、114×146 cm、パリ、ルーヴル美術館
- 図 3 ユベール・ロベール《ルーヴルのグランド・ギャラリー》*La Grande Galerie du Louvre*、1801-1805 年頃、パリ、ルーヴル美術館
- 図 4 ヒエロニムス・フランケン 2 世《美術愛好家の陳列室》*Cabinet d'Amateur*、17 世紀第一 3 半世紀、板、93×114 cm、マドリッド、プラド美術館
- 図 5 図 4 の部分
- 図 6 ジョセフ＝シフレド・デュプレシス《ダンジヴィレ伯の肖像》*Portrait du Comte d'Angiviller*、カンヴァス・油彩、1779 年、ヴェルサイユ宮美術館
- 図 7 シャルル・ド・ヴァイイー《「サロン・カレ」のためのプロジェクト》*Projet pour le "Salon carré"*、1789 年、鉛筆と赤チョーク、33.2×37.4 cm、パリ、カルナヴァレ美術館
- 図 8 ジョヴァンニ＝パオロ・パンニーニ《古代ローマ》*Rome Antique*、1755 年頃、カンヴァス・油彩、186×227 cm、シュトゥットガルト、州立美術館
- 図 9 ジョヴァンニ＝パオロ・パンニーニ《近代ローマ》*Rome Moderne*、1755 年頃、カンヴァス・油彩、231×303 cm、パリ、ルーヴル美術館
- 図 10 ジョヴァンニ＝パオロ・パンニーニ《アキレウスの墓でのアレクサンドロス》*Alexandre au Tombeau d'Achille*、1719 年、カンヴァス・油彩、66×49 cm、ローマ、聖ルカ・アカデミー美術館
- 図 11 ベニーニ・ガニョーロ《スウェーデン王グスタフ 3 世にピオ＝クレメンティーノ美術館を案内するピウス 6 世》*Pius VI montre au roi Gustaf III de Suède le Museo Pio-Clementino*、1786 年、カンヴァス・油彩、165×262 cm、ブラハ、国立美術館
- 図 12 ラファエッロ《アテネの学堂》*L'École d'Athènes*、1509-10 年、フレスコ、幅 770cm、ヴァチカン、署名の間
- 図 13 ヒエロニムス・ボス《来世のヴィジョン》*Vision de l'au-delà*、1500-1503 年頃、板・油彩、88×44 cm、ヴェネツィア、パラッツォ・ドゥカーレ
- 図 14 エティエンヌ＝ルイ・ブレー《王立図書館のためのプロジェクト》*Projet pour la Bibliothèque Royale*、1785 年頃、63×98 cm、パリ、国立図書館
- 図 15 イオ・ミン・ペイ《ルーヴルのピラミッド》*Pyramide du Louvre*、シュリー翼の通廊越しの眺め
- 図 16 ルーヴル美術館の入館パンフレットの部分 *Détail du Prospectus du Musée du Louvre*、2002 年

Aki HIROKAWA	Quentin Metsys <i>Le Banquier et sa femme</i> : la fonction du miroir convexe chez les Primitifs flamands et l'apparition de la peinture profane chez les peintres anversoïses du XVI ^e siècle.	...3
Tsunehiko NISHIYAMA	Champfleury et la critique d'après la physiognomonie: autour de <i>L'Enterrement à Ornans</i> de Gustave Courbet	...23
Conférence		
Victor I. STOICHITA	Le Musée et la ruine/Le musée comme ruine (Traduit du français par Tomoo Matsubara)	...39
Rapport des séances ordinaires		
95 ^e séance ordinaire : Études sur Matisse aujourd'hui		
Yuko ISHIBASHI	Le peintre et son modèle dans les œuvres d'Henri Matisse : une interprétation des dessins (1935-1937)	...59
Sachiko WADA	Quelques notes sur <i>Les Abeilles</i> d'Henri Matisse et les origines de la composition mosaïquée	...60
Actes du colloque: Lumières et ombres dans la peinture du XV ^e au XIX ^e siècle		
Noriko KOBAYASHI	La genèse de l'expression de la lumière chez Jan van Eyck au XV ^e siècle -sur sa relation avec la " <i>perspectiva</i> (optique traditionnelle)"	...62
Koichi TOYAMA	L'ombre portée dans la peinture en Italie au XV ^e siècle	...70
Masako HIRAISHI	La résurrection de l'ombre dans la peinture de la seconde moitié du XIX ^e siècle: les cas de Claude Monet et de Jean-Léon Gérôme	...78
Keiko SAKAGAMI	Chromo-luminarisme du néo-impressionnisme — l'expression de la lumière	...85
Miyuki FUKUMA	Rapport du colloque	...93

Activités [56] / Statuts de la Société [96] / Liste des membres du comité et du secrétariat [97] / Adhésion à la Société [98] / Indications pour la publication des articles [99] / Postface de la rédaction [100]