

近代博物館の形成とその思想 (3) :

フランスの場合②革命期から

ナポレオン戦争期まで

後藤 浩子

(1) はじめに：ミュージアムと歴史

前稿では1793年にミュージアム委員会とダヴィッド、ジャン＝バティスト＝ピエール・ルブランらとの間に生じた亀裂と、その背景にある芸術理念とミュージアム観の差異について検討したが、本稿ではさらにルブランの美術史観を同時代のドイツ圏のそれと比較することで、博物学との関連におけるフランスでの「芸術の歴史化」の特徴を析出する。さらに、1823年のヘーゲル美学講義における「芸術の歴史化」を参照し、ヘーゲルがそれまでの博物学的な枠組みでの「歴史化」から脱し、フーコーが「生物学的」と称するような動的な構造変化の把握において「歴史化」を遂行している点を示したい。

1792-3年の内務大臣ロラン (Jean-Marie Roland) と彼が指名したミュージアム委員会と、1794年に美術博物館保全院 (le Conservatoire du Museum des art) を形成するダヴィッドとルブラン率いる反対勢力の争いは、ルーブル美術博物館の設立過程の研究において必ずといっていいほど言及される出来事である。従来の研究では、国民を楽しませる見世物 (spectacle) として「色とりどりの花壇」(Roland) のようなミュージアムを作ろうとした素人集団と、美術史と美術研究の具現としてのミュージアムを設立しよ

うとする第一級の画家と美術史家から成る玄人集団の対立という図式が共有されてきた。これについては以降の節で詳細に分析するが、この対立は上述した「歴史化」の枠組みの変化という思想史的観点から分析するとかなり複雑な様相を呈している。絵画展示における選択と配置の準則の問題、つまり、年代、画派、画題という分類項目の優先順位、そしてこれらの準則に従って配置するのか、もしくは構図 (composition)、デッサン (dessein)、配色の効果 (coloris)、表現 (expression) という絵画構成要素の比較対照の好適性に従って配列するののかという問題に関して、素人对玄人の二項対立では捉えられないような分岐が生じているからである。

本稿では、まずE.ポミエの研究とD.J.マイヤーの研究における1780年のウィーン・ベルヴェデーレ宮でのクリスチャン・フォン・メヒェル (Christian von Mechel) の絵画展示方式の改革の解釈と評価の違いを明らかにし、メヒェルの手法についてのポミエの「誤解」が、彼のフランス革命期のルーブル美術博物館の設立過程の解釈に大きく影響し、ミュージアム委員会とルブランの対立が示す重要な意味を看過していることを示したい。

(2) C.v.メヒェルの功績についての評価

メヒェルは、1780年にマリア・テレジアによって開館されたウィーンのベルヴェデーレ宮の帝国ギャラリーの陳列準備を請け負った。メヒェルはそこで、従来の絵画ギャラリーでの展示では行われていなかった新しい配置方式を採用し、1781年に完成させた。まず、全絵画を画派 (école) に分類し、次に画派毎に年代順に並べるという方式である。そして、この分類方法に従って、1783年にウィーンの帝国ギャラリーのカタログ *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen BilderGallerie in Wien* も作成された。翌年には仏語版カタログも出され、画派別・年代順の分類と配置が広く知られることとなった。

この〔配置〕計画の主たる目的は、画派毎に絵画を区分して、同じ部屋に

一人の巨匠の作品をできるかぎり集めること—これは、例えばティツィアーノの部屋では非常に良い効果を生み出し、これによってこの偉大な巨匠を異なった年齢や彼が修練を積んでいる異なったジャンルにおける彼自身と比較することができることが分かった—に留まるものではなかった。我々は、ほぼすべての君主政から集められたかなりの量の作品の中からフランドルとドイツの絵画を選んだうえで、年代順もしくは巨匠の継承順にそれらの新規に選ばれた作品を配置することができたという恵まれた事情をさらに利用するように努めた。ここから、啓発的であると同時に強い印象を与える一つの全体が生じてきた。というのは、展示室から展示室へと時代の漸次の推移や特徴が非常にはっきりと知覚されうようになったので、たんに見るだけでそこから、それら同じ作品を作られた時代を考慮せずに配置した場合よりも非常に多くのものを学ぶのである。このシステムティックな配列からすべての時代に渡って引き出すことができる数えきれないほどの利点をだれも否定しないだろう。そして、すべての国の芸術家にとっても愛好者にとっても、目に見える芸術の歴史の保管所が実際に存在するのを知るとは興味深いに違いない。¹⁾

この画派別・年代順展示が実際に作品を観ることを通じて美術史の展開を実感させる効果を持ちえたのは、帝国ギャラリーの絵画作品の所蔵数と展示場の広さがあってこそであった。メヒェルがカタログの中で示しているように、イタリア派だけで316点を有し、7部屋を用い、これをさらに下位分類してヴェネツィア派2部屋、ローマ派、フィレンツェ派、ポローニャ派、ロンバルディア派、その他に各1部屋を割り当てて展示している。

さらには—これこそメヒェルが強調している点だが—フランドル派211点、初期フランドル派356点、ドイツ派351点という膨大な数の北方絵画作品と、それぞれに8室、4室、4室という十分な展示スペースが割り当てられている。絵画総数で1300点、画家の数でみると、イタリア派111人、フランドル派87人、初期フランドル派163人、ドイツ派147人合計508人となる。「このコレクションを描写し、それを構成している部分的な様々なコ

レクションがその昔に経験した運命について語ろうと企てようものなら、自らにドイツの美術史を書く任務を課すことになってしまうだろう。このカタログの本性と諸限界ゆえに我々は歴史的部分での情報提示に留まり、この立派なギャラリー総体へと読者の視線を迅速に移動させることで満足しなければならない²⁾。メヒェルはベルヴェデーレ宮のコレクションに基づいてドイツの美術史を手がけるには余りあると述べつつも、ドイツというより今日的意味ではフランドル、オランダを含めた北方—絵画の形成史に主眼を置いている。「完了したばかりのコレクションの配列は、油彩画の発明された日付に関する非常に興味深い発見の機会をもたらした。この発明は通常ブルージュのファン＝エイク兄弟に帰せられていて、これによって発明の日付は15世紀の初めと定められている³⁾。

では、このようなメヒェルの新方式の展示を現代の我々はどう解釈すべきなのだろうか。ここでは博物学的／分類学的知の枠組みから生物学的／発生学的なそれへの変化という観点から考察したい。

フランスの美術史研究者ポミエは論文「ウィーン1780-パリ1793: 二つの美術館のうちより革命的なのはおそらく人々が最初に考えるほうのものではない⁴⁾」において、冒頭にウィーンの帝国ギャラリーへの批判である「ギャラリーの破壊」という文言、次にルーブル宮ミュージアムの最初の構想としてロラン内務大臣の言葉を掲げている。「このミュージアムは『開明的な愛好家の関心の的、そして自然のこのうえない喜びを味わい、さらには自然のいっそう美しい模倣の中に魅力を見出す純粋な心をもつ人間の関心の的』になるだろう⁵⁾。ポミエはウィーンのギャラリーのほうがむしろ「革命的」「革新的」であって、ルーブル宮ミュージアムは「伝統的」「保守的」であると評価している。ここでの「伝統的」とは、鑑賞する者の「目の保養 (régal pour les yeux)」のために展示品がしつらえてあるという意味であり、「革命的」とは、鑑賞者の視点からコレクションの分析者の視点に移行し、展示に一定の秩序を与えるという意味である。

ポミエの研究によれば、メヒェルによるベルヴェデーレ宮ギャラリーで

の新しい展示方法の評価をめぐる、1782年以降、ギャラリーとは何かについての論争がすでにドイツ語圏で生じていたことがわかる。まず、伝統的ギャラリー観からの批判がある。ドレスデンのギャラリーは「住民にも外国人にも、目利きにもそうでない人々にも向けて作られているので、目の保養」であるが、ベルヴェデーレ宮ギャラリーは、コレクションから特色を奪い、「たんなる標本」に貶めている、という批判である。

これに対して、メヒェルの展示方法を肯定し、そこから「革命的」意味を掬い上げた意見をポミエは二つ紹介している。まずは、ヴェゼル (J. K. Wezel) のコメントである。彼は、4つの主要枝とその下位の更なる枝分かれというように、博物学と同様の厳格な類分けを行った点こそベルヴェデーレ宮ギャラリーの特徴であると肯定的に評価した。彼は、博物学での鉱物界、動物界、植物界という三分類と、イタリア派、オランダ派、古オランダ派、ドイツ派の四分類を類比し、博物学と同様美術にも「秩序」が必要であると述べた。「ドイツと古いオランダの絵画の鉄の時代と銀の時代から、フランドルとイタリア絵画の黄金時代に至る完全性 (Vollkommenheit/perfection) への歩みの中で、我々は、『人間の精神の可視的な歴史』を辿ることができる。」そして、「明確な計画に答えてはじめて絵画のコレクションはギャラリーの名に値する、さもなければ、秩序なき展示である」と結論した⁶⁾。このヴェゼルの見解は、博物学／分類学的ミュージアム論の典型といってよい。博物学は、採集と分類 (採集によるコレクション形成とこのコレクションの分類) を両輪とするが、この方法論を自然のみならず人為による産物にも適用し、展示によって分類を可視化するのである。ヴェゼルの見解では、知的活動の焦点は分類することであり、これに「時代が進むに連れ、人は完全性に近づく」という啓蒙特有の進歩史観が重ねられる。分類し、年代順に並べることで、進歩に向かうプロセスが可視化される。これが博物学／分類学的な意味での「歴史化」である。ヴェゼルのみならず、ミュンヘンの教授リッターズハウゼン (J.S. von Rittershausen) も、最初の分類項目に関してはメヒェルのそれに

異を唱えるにしても、同様に博物学／分類学的歴史化のアイデアを持っている。「画派別ではなく、絵画の『要素』、つまり構成、デッサン、色彩別に、精神の表現とともに頂点へと達する進歩に応じて、整理されるべきだ。この部門を例証する絵画は『美術の神殿』の『聖域』に置かれることになる。なぜなら、それらの絵画は精神的なメッセージを与えるからである」⁷⁾。ポミエはメヒェルのような「歴史化」の実現を「革命的」「革新的」と表現している。しかし、彼はこれを博物学／分類学的な知的枠組みの中でのものとは認識していない。むしろ、逆に「伝統的」「保守的」なロランのルーブル構想のほうを博物学の枠内に置くのである。

ポミエは、フランス革命時のルーブル・ミュージアム構想は鑑賞者の目の保養に焦点を置いた「伝統的な」ギャラリーの発想にすぎないと見なし、これを「色とりどりの花壇」というロランの言葉に象徴させている。「12月25日付けのミュージアム委員会宛の手紙の中で、ロランは彼のアイデアをはっきり述べている。学術的な議論はすべて拒みつつ、彼は、芸術家の役に立たず、楽しむべき『好事家』には退屈になるだろう画派毎の分類や年代順の分類を排除している。それとは反対に、彼はミュージアムが『より美しい色で鮮やかに彩られた花壇』のような外観を呈することを勧めている」⁸⁾。

G.ポワソンもポミエと同様に、1792年10月の内務大臣ロランのダヴィッド宛の手紙を引いて、以下のように述べている。「その名にふさわしい文化大臣は、詳細に将来のルーブルの組織化に携わり、すべての学術的な配置を放棄し、時代や画派で分類せずに絵画を展示することを強く勧めた。彼が言うには、時代や画派での展示は、『芸術家の役に立たず、好事家には退屈になるだろう』。ミュージアムはそれがどんなであろうとも、絵画に対する美的感覚を満たしつつ、『より美しい色で鮮やかに彩られた花壇』でなければならぬ。当時は『感性的な (sensible) 架け方』と呼ばれた」⁹⁾。

マクレランもミュージアム委員会の提案をポミエと同様に解釈し、ミュージアム委員会が教育的効果と画学生のニーズの問題を主張したことで、

過ぎ去ったリュクスンブール時代への回帰を意味する絵画展示に近似している点に率直なイデオロギー的不満を抱いていた人々の批判をかかわすことができたが、しかしながら「画派別ではない絵画の配置は、さまざまな贅沢品の展示と相俟って、信用を失ったアカデミックな実践」と、『『豪華な代官のアパートと、愛妾の素晴らしい贅沢な閨房、自称美術愛好家の陳列室』とを、非常に密接に想起させた』と述べている。そして、「ミュージアム委員会がミュージアムを栽培された花壇になぞらえたことは、旧体制下の有閑層のディレクタントイズムと見なされることになる要素を含んでいた。画派と年代順のシステムは、当時既に主要な北方ヨーロッパのギャラリーでは確立されていたが、フランスの重要な公的コレクションではまだ出現していなかった。それゆえ革命期ループルでのその実現は過去との断絶と前向きな共和主義的革新として大いに歓迎されうるものだった」¹⁰⁾とミュージアム委員会のほうに博物学的な志向を割り当てている。

では問題になっているロランは実際に何を語ったのか。「芸術家が個々の画家のさまざまな年代やさまざまな方法を容易に比較できることが重要だと考えるのは、奇妙な発想である。私の考えでは、無駄な批判に向かうだけの不毛の比較をして楽しむくらいなら、大いなる自分自身の (à soi) アイディアを作り上げるためにすべてのジャンルの美を探し求めるほうがはるかによい。とはいえ、ミュージアムはもっぱら学生の手所というわけではない。それはより美しい色で鮮やかに彩られなければならない、好奇心を満たすことを止めない愛好家の興味をひかなければならない花壇である。それはすべての人々の財産である。」

この手紙が収録されているルノワールの日記の編者である美術史家のクラジョ (Louis Courajod) は、1878年にこのロランの見解を以下のように非常に批判的に解釈している。

「この大臣の驚くべき手紙が含んでいる奇妙な理論が、悪意ある妖精が揺りかごに投げ込んだかのような悪しき運命のように長い間ループルに重くのしかかった」¹¹⁾。クラジョは、このロランの悪しき理論は第一期の美術博

物館保全院にも引き継がれ、「歴史と哲学的研究を迫放すること、無学の公衆、偉大なすべての人々を楽しませること、公衆の喜びに変化をつけること」等々の方針が打ち出されたのだ、と解釈している¹²⁾。この19世紀の解釈では、ロラン／ミュージアム委員会と美術博物館保全院の対立は看過され、むしろ共和国の勝利と征服によってミュージアムに素晴らしい獲得物がもたらされたことが、従来の「奇妙な理論」に基づく路線を変える決定的要因になったとされている。このクラジョによる最初の解釈、つまり、ルーブルのミュージアムは「公衆を楽しませるための花壇」として企画されたという解釈は、ポミエを始めすでに言及した現代の研究者達の解釈にも大きな影響を与えている。しかし、ロランはイタリア旅行の見聞記を *Encyclopédie Méthodique* に寄稿し、絵画論の草稿も書いており、決してまったくの素人であったわけではない¹³⁾。

ポミエは、ロランの1792年12月の手紙で述べられた「ミュージアム＝花壇論」と1792年10月のミュージアム委員会設立の証書にある「自然のいっそう美しい模倣」の文言を結びつける。ロランが言う「花壇」とは「自然の模倣」であり、この点で博物学でのコレクションの陳列室や植物園、動物園と通低しているとポミエは考える。フランスにおいて、このような博物学のコレクションの陳列は1750年代から始まり、リュクサンブール宮の国王絵画陳列室は美術において博物学的陳列を行ったものであった。その際、最も考慮されたのは鑑賞者の心地よさや気晴らしに役立つことであって、植物園は空想上の東屋風建物で飾られ、ギャラリーも鑑賞者を飽きさせない変化に富む陳列が追求された。「このようにハーゲドルンの〔博物学〕コレクションとリュクサンブールのミュージアムを想起することによって、非常に厳密にロランがルーブルを『色とりどりの花壇』にするよう委員会に忠告した時に彼が言いたかったことが理解できるようになる。ミュージアムは、様式と体系、画派と主題が変化する見世物によって気晴らしや感嘆をもたらす使命において、同時代の東屋つき庭園に通じる¹⁴⁾。この博物学コレクション陳列の「見世物」としての展開、ポミエはこれを「伝

統的」と形容し、その結果、「伝統的」陳列は博物学的な起源を持つとされるのである。「ベルヴェデーレのメヒェルの成果への批判のようなものを想起させるやり方で自分の考えを表現することで、ロランはある伝統に結びつく」¹⁵⁾。

ポミエは「伝統的」陳列を博物学的なものに見なす結果、「革命的」なメヒェル流の陳列のほうを博物学的思考を脱し、美術の歴史化に踏み込んだものとして特徴づける結果となっている。だが、果たしてこの特徴づけは妥当なのか。メヒェル流陳列は博物学的思考から真に抜け出ているといえるのだろうか。前述したように、博物学は、採集／蒐集によるコレクション形成とこのコレクションの分類を両輪とするものであったが、ポミエが意味するところの博物学的活動では、自然の模倣としての蒐集はあるとしても分類の側面がまったく抜け落ちている。博物学的知にとっては、むしろ、蒐集よりも分類学 (taxonomie) のほうが本質的であるにもかかわらず、である。この点に踏み込んだのが、D.J.メイヤースの研究であった。

メイヤースはメヒェルの配置方法は本当に革新的だったのかを二つの観点から問うている。まずは時系列からみて真に最初であったか、次に真に美術の歴史化を開始したといえるのかという問いである。前者に関しては、既にドレスデンのザクセン選帝侯居城のギャラリーで一部ではあるが画派としてイタリア絵画だけを分けた展示が行われていたとメイヤースは指摘している。外側ギャラリーは画派、時代別に分けることなく伝統的な混合展示が行われていたにもかかわらず、なぜ一部を画派別にしたのか、その理由を彼女は1765年のギャラリーのカタログ序文に見出している¹⁶⁾。カタログ序文は、ギャラリーの鑑賞者には一般の訪問者と絵画研究を目的とする美術愛好家／目利き達の二種類があるが、「国民の美的センスを形成し、その精神を飾る」美術品を保存するためにギャラリーはあるのだから、当然まず一般訪問者向けに展示を行わなければならないと述べている。しかし、絵画研究を行うための案内として役立つように、展示順の作者・画題説明だけではなく、カタログ巻末の索引にアルファベット順に画家の名前

を項目として並べ、その項目の下に出生地、出生年、没年、外側／内側ギャラリーの作品番号を記載した、と説明している¹⁷⁾。つまり、カタログの巻末索引をもとに少なくとも絵画研究者が画家別に順路を辿れるようにしたのである。メイヤースは、当時のロジェ・ド＝ピールなどの絵画理論に即して絵画構成要素の比較対照を通じてそれぞれの絵画の質的評価を試みるために、比較の際の便宜を考慮して一部のイタリア絵画だけを集中展示したのであろうと説明している。1765年のカタログを見る限り、内側ギャラリーの357点の絵画展示は、画家別でもなければ製作年順でもない。カタログには画題、形状と大きさなどは記載されているが製作年はまったく記されていない。

カタログ巻末では既に画家別の整理がなされているのに、なぜ展示は混交展示だったのか、その一つの原因を、メイヤースはドレスデンで影響力のあったハーゲドルンの主張に帰している。彼は、個々の画家が違った才能を賦与されているゆえに、絵画も自然と同様に人を楽しませる多様性に満ちているのであり、ギャラリーの管理者の目標はこの多様性を展示において具現することであると主張し、画題やデッサン、色使い等、似たものを並べて展示することでギャラリーが「単調になる (monotonous)」になることを危惧したのである¹⁸⁾。以上から、画家別、画派別、年代別分類の絵画研究上の便宜性はメヒェルより以前に認められ、カタログ上では実施されていたが、展示においては積極的に適用されなかったということがわかる。「ドレスデンのギャラリーは、絵画の画派の多様性を展示しようと意図されていたが、この多様性はイタリア諸画派に導かれて一つに結合し絵画芸術を形成するのである。この点から見れば、タイプ別に作品を配置する際にメヒェルが取った方策は根本的には革命的ではない。…メヒェルが為したことは、美術理論において既に一般に行われていた分枝化のシステムを拡張し、壁の上に見えるようにしたことであった」¹⁹⁾。

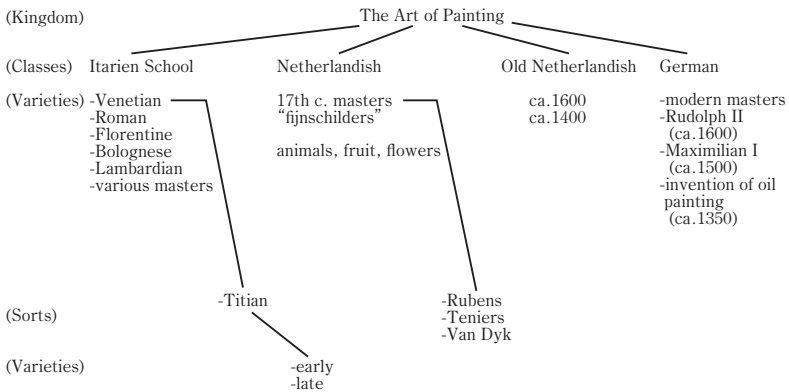
次に、真にメヒェルは美術の歴史化を開始したのか、という問題についてだが、メイヤースは、メヒェルの思考は博物学を起源とする分類学の枠

内であって、進化 (evolution) という意味での歴史化ではないと評価する。「我々は、実際、分類学に直面している。ここでいう分類学とはそれ自体起源を博物学にもち、その後明白に絵画ギャラリーの配置に適用されたものである。進化の概念の代わりに、我々は究極的には神によって推進されているモデルを見出す。このモデルにおいては、(画派や時代などの) 地上の多様性は論理的な漸次的移行を通じて理念的統一性 (絵画芸術) という起源に辿りつく。それゆえ、私はメヒェルの可視的な美術史はドラスティックなというより漸次的な革新であることを論証することを試みたい」²⁰⁾。

メイヤースが指摘するのは、メヒェルの展示法を支持した同時代人達、例えば既に言及したヴェゼルが、「博物学と同様の厳格な類分け」がメヒェルの展示にはあるという時、彼らが「時間の漸次的移行」と「質の漸次的移行」の間に根本的な違いを見出していない、という点である。「美術の発達の時間的推移は、数十年後に19世紀の博物館が引き受けることになる網羅的な役割を演じようとしたために、まだ分類学システムの支配から自由になっていなかったのである」²¹⁾。ヴェゼルはベルヴェデーレ宮ギャラリーでの経験を以下のように語っている。古いネーデルラントの画家の部屋で壁に展示してある絵の中に芸術の別の時代を発見することができたので、これによっていっそう、イタリア派の個々の部屋の展示を見た際に比較を通して得られる印象は強まった。「壁から壁へと歩を進めるに連れて、それら時代の最初の始まりから、私はいわば眼前で芸術の時代が生成し、段階を経ながら完全性へと高まるのに見入った。それは、人間精神がある時代に美術工芸から生じ、進歩し、徐々に完全性へと上昇したというような、私にとって人間精神の一目瞭然の歴史だった」²²⁾。このヴェゼルからの引用が明示する時が経つに連れての完全性への進歩という歴史認識は、メイヤースの指摘を裏付ける。

図1は、ヴェゼルの博物学的理解を明示すべく、メヒェルのカタログでの分類をメイヤースが分類学の綱目上に布置したものである。「絵画芸術」界 (Kingdom) のもとに、メヒェルは四つの綱 (classes) を置き、さらに目

図1 メイヤースによるメヒェルの絵画分類の分類学的配置²³⁾



(Orders)に分けている。ところが、この目のレベルでの分類基準は、各綱とも同じではない。イタリア派は地域別、ネーデルラント派は画家と画題別、初期ネーデルラント派は時代順、ドイツ派は時代順である。ところがこの基準の違いをヴェゼルは問題にせず、「完全にシステムティック」であると評価している。メイヤースはこの点に当時の博物学的知の特徴を見出す。「当時、誰もこれを非論理的であるとは見なさなかった、これはまったく驚くにあたらない。というのは、いずれの場合も、作品はその絵画的な質という点から分類されているからである。このことは、ネーデルラント派の目の中に、動物、果物、花の絵といった現代人であればまた別のカテゴリーであると見なすだろうものが存在していることから見て取ることができる。さらに、元々年代順の配列ではないという事実は、たんに部分的にすぎない年代順配列から作られた出発点からも知りうる。例えば、画家アントン・ラファエロ・メングスは18世紀のドイツ派の中に配置されてはおらず、ローマ派のジュリオ・ロマーノの隣に配置されている」²⁴⁾。

メイヤースは博物学的知の枠組みは本質的に歴史に無関心であり、生成変化を捉えることができないと指摘する。「本源的に博物学のカテゴリーに

基づくこの種の『歴史に無関心な』配置は、18世紀末まで不適切だと見なされることはなかった。時間というファクターを加えようと試みるなかで、メヒェルは分類学的配置の限界にぶつかったのである。メヒェルと彼の支持者が芸術の「時間的位置づけ」への増大する要求へのまさに解決法だと依然として見なしていたものは、ほとんどカントによって理論的不可能性として否定された。…これが含意するのは、動物の体が成長することでさらなる肢体を獲得できないように、分類学が第三次元つまり時間という次元を獲得するのは不可能であるということだ²⁵⁾。時間的に位置づける場合に、メイヤースは「歴史的」であることと「年代順」であることの違いを明示する。歴史的であるとは、年代というよりも、発達すなわち構造的変化を捉えることなのであって、これを彼女は「進化論的発達」と称している。19世紀ドイツの美術史家シンケルやワーゲンは絵画におけるこの構造的変化を分析することで「美術史」を開拓したのであり、後年ベルリンに行ったメヒェルはそのような歴史的アプローチを彼らと共有することはできなかった。

フランスの文脈で言えば、構造的変化を捉えるという意味での歴史的アプローチは、生物学的／発生学的知の枠組みと表現されるだろう。M. フーコーは『言葉と物』において、博物学を18世紀啓蒙の認識論の特徴を具現する古典主義時代のエピステーメの一領域と位置づけた。色彩さえも排除し、観察を通して数、形、比率、位置を記述するに十分な明晰判明さをもつ可視的表象だけを獲得し、これに名を与え一覧表の中に位置づける作業が博物学なのであり、それが観察の対象とするのは生命なき標本化された「物」であった²⁶⁾。したがって標本陳列場としての博物館をフーコーは「墓場」と形容する。「《博物学（イストワール・ナチュレル）》にとって《自然の歴史（イストワール・ド・ラ・ナチュール）》を考えることはまったく不可能であり、表（タブロー）と連続体とによって定められた認識論的配置がきわめて基本的なものであるため、生成というものは、ただこの総体の要請に正確に対応するだけの中間的地位しかもちえない²⁷⁾。

フーコーは、静的分類を志向する博物学と、生命という動的生成を把握しうる生物学の登場の間には、18世紀末に生じた古典主義時代のエピステーメの切断があるとする。博物学は表の中に三界の全存在を位置づけるために、単純から複雑へと階層化された《自然の階梯》という単一の系列に沿ってそれら存在が漸進的に変移してきたと前提していた。これに対して、フーコーは、比較解剖学のアプローチから機能という不可視のものに準じて器官の類似関係を考察し、構造的差異を捉え、諸生物間の根源的不連続性を主張して系統の複数性を表示するために門(分岐)(アンブランシュマン)という項目を創設したキュヴィエに転換点を見出している。第一期美術博物館保全院の代表者であったカシミール・ヴァロンの以下の言葉には博物学の《自然の階梯》観がはっきりと示されている。「そのギャラリーが提示するであろうものは、間断なき芸術の一連の進歩と完全性の度合いである。すべての諸国民は芸術の進歩をこの完全性の度合いへと導き、そして芸術の進歩はすべての諸国民を次々に陶冶するのである」²⁸⁾。

このようにメヒェルの展示方法が博物学的／分類学的知の枠内にあり、それに追随しようとした第一期美術博物館保全院も同様に啓蒙の博物学的知の路線上にあったと見なすと、そのような展示を否定したロランとミュージアム委員会の見解とはどのような性質のものであったのかを再考する必要が生じる。つまり、ポミエの解釈のように、果たして彼らは見世物と化したコレクション陳列という「伝統」に賛同してメヒェルの配置方法に異議を唱えたのか、という問題である。この問題に答えるために、まずはミュージアム委員会自身の声明の内容を検討し、次に当時委員会が管理していたコレクションの状況をベルヴェデーレのコレクションと比較する。

(3) ミュージアム委員会の思想とコレクションの内容

ルブランは、『国立ミュージアムについての省察 (Réflexions sur le Muséum national)』(1793)において、「すべての絵画は画派順に整理され、

それらの配置のされ方によって、揺籃期、発展期、完成期そして最後に衰退期というような様々な画期を示すものでなければならない」と提言している²⁹⁾。このような絵画の画派別・時代順の配置方法は、フランスではそれまで採用されていないものであった。拙稿で既に言及したように、1750年に開設されたリュクサンブール宮ギャラリーでは、個々の絵画を画派別・制作年代で識別はするが、個々の作品の質的優劣を絵画理論に則して鑑賞者に実感させるという教育的目的の下に敢えて異なった画派を隣合わせる方法が取られた。それによって作品の比較が容易になるからである³⁰⁾。

1792年秋に設立されたミュージアム委員会は、このリュクサンブール宮ギャラリーの展示方法を継承した。その理由は、沸き起こる批判の矢面に立たされ、1793年2月に内務大臣ガラ (Dominique Joseph Garat. 1793年1月にロランに代わって就任) に充てた手紙でそれら批判に返答した際のミュージアム委員会の文言に示されている。「ミュージアムの一部をなすよう予定されている〔ルブル宮の〕ギャラリーはまだ最終的に作業が終わっていない。〔ミュージアム委員会〕委員の第一の目的は、見どころがあり研究対象としても貴重な価値がある作品を暫定的に素早く陳列することでなければならなかったが、委員はこれを実行した。既にギャラリーは、我々が自由に使える部分の中に入っており、素晴らしい絵画で飾られている。他の絵画はギャラリーの先にあるサロンに展示されている。委員は実体験を通してこの二つの空間での採光の仕方に存在する違いを知らせ、比較によって、高所から入ってくる光こそがそれを受け取る美術品に好都合な唯一の光であることを示そうと欲した」³¹⁾。ここでは現状のギャラリーには採光問題があり、絵画にも鑑賞者の目にも望ましい天井からの採光の必要が指摘されている。「王子のアパートと呼ばれ、大理石やブロンズの彫像や力学や光学の道具などをそこに配置することでミュージアム全体の一部をなすことになっているアパートメントを飾ること、そして、それらアパートメントの一室を国民の所有するコレクションの美しい素描で飾ること、そこにまた彫石やメダルも置くこと等、このような目的に向かって、

ミュージアムを形成する任を負っている芸術家は計画を提示し、そのために国民議会はその実行に必要な財政支出を宣言し、法令として発布することが必要となるだろう。しかし、そのような決定に先立って、〔ミュージアム委員会の〕委員は、好奇心ある公衆を楽しませ、芸術家の研究を促進させるためにある暫定的な編成を考案した³²⁾。週の一部は公衆の美術への関心に役立つ、他の日は芸術家の美術研究に役立つという、二つの機能を同時に満たすためのギャラリー展示が要請されているゆえに、画派別・時代順の配置方法を採用しないというわけである。実際、1793年8月に中央美術博物館として開館した後には10日のうち半分の5日は美術研究、すなわち芸術家の模写のために、3日が公衆の鑑賞のために、2日が掃除に充てられた³³⁾。

1793年8月の中央美術博物館開館に先立って、6月にミュージアム委員会は絵画の配置の原則にも触れる形で「美術と国立ミュージアムについての見解」を発表した。そこで、委員会は、ラファエロの例を挙げて、絵画における質的進歩、つまり一部の画家に画期的飛躍をもたらすものは、天賦の才能を触発する異種のものとの出会いであって、師匠と弟子の間での教え (les préceptes) の伝授ではないと論じ、画派別に分類した場合、変化や進歩がむしろ看過される可能性があることを指摘している。

美術で上達することを望んでいる人々は、教えよりもはるかに手本のほうが必要なのである。教えは、もしそれらが凡庸な、つまりたんに弟子達に極めて容易に伝達可能なだけの方法に陥りやすい大家に由来する場合には、時に道に迷わせる可能性もある。しかし、すべての大家、すべての画派の傑作を集めたコレクションを観ることは、すべての教えよりもまさっている。自らの才能の跳躍 (les élans) と美的感覚 (du gout) によって、学生は極めて偉大な芸術家と同じ水準に高まることができるのである。ラファエロは、最高に素晴らしい絵画の才能をもって生まれたが、師匠のペルジーノ (Pérugin) の手引きによって抑制された。ラファエロはミケランジェロが入念に仕上げたシステーナ礼拝堂を見たいと欲した。この瞬間から、彼の才

能は飛び立ち、美術の道での巨匠への一步を踏み出したのである。彼はラファエロになったのだ。これを私は画家達の奇跡 (le prodige) であると言いたい。³⁴⁾

このミュージアム委員会の才能観は、ある種の生物学的発生観に裏付けられている。種の発芽に必要な土壌という環境、そしてその成長の持続に必要な好都合な温度という環境が、種子が孕んでいる可能性を現実化させるという発生観、これと個々人の芸術的才能とその開花を実現する環境が以下のように類比的に説明されるのである。我々はラシーヌの戯曲を楽しんでいるが、未だ次なるラシーヌは生まれていない。とはいえ、新たなラシーヌは誕生しうる。というのは、確かに、「彼の置かれた環境が彼にその才能が発達するのを許さない場合には、その才能は耕されることないままに留まる可能性がある」にせよ、しかし、「自然は決して枯渇しない」のであって、「切り開かれた道筋、自分よりも卓越した手本 (modèle) をまったく持たなかった偉大な先人達よりも容易な道筋」を才能ある者が見出すならば、新たなラシーヌ、新たなラファエロ、新たなコレッジョ等が登場しうるからである。ミュージアム委員会にとって、ミュージアムとは良き手本を容易に見聞する機会を提供することで、個々人の中に潜在態として存在する才能にその現実化への道筋を発見させる装置に他ならなかった。新たなラファエロ、新たなコレッジョ達に対して「ミュージアムはすべての道筋を開示する」のである。したがって、ミュージアム委員会がロランの言葉を引いて語った「限りなく多様な花のある花壇 (un parterre de fleurs variées à l'infini)」というミュージアムの配置の形容は、豊富な手本の集積とそれらが個々の才能に対して指し示す道筋の多様性と解されなければならない。

以上のように新奇なものを誘発するための展示という立場に立って、ミュージアム委員会は、自身の絵画の配置原則について説明を加えている。

もし仮にある異なった配列で、我々が揺籃期、発展期、末期の芸術の精神を示したならば、あるいは画派毎に分けたならば、我々は幾人かの碩学を満

足させることができたであろう。しかし、役立たないものを作り出した、とりわけ、我々の〔絵画〕配列を通じて大家、彼らの方法、美的感覚、そして最後に完成度と欠点を比較することが可能となる若い学生の研究に足枷をはめてしまったという十分根拠のある非難を恐れることになったであろう。それぞれの大家の方法、美的感覚、完成度、欠点といったものは、間近の直接的な比較を通してこそ浮き彫りになるからだ。³⁵⁾

そして、「見解」の末尾の注では「欺瞞によってミュージアムに入り込んだ連中は、国民の絵画は酷い状態にあり、失われ、この悪行は取り返しがつかないと流言し、新聞に掲載した」とルブランやダヴィッドなど美術博物館保全院メンバーを批判している。

ミュージアム委員会の主眼は、グランドギャラリーの採光不足の問題を考慮に入れつつ、最も効果的に芸術家の卵達がそれぞれの大家の傑作を比較を通して分析できる環境を整えることにあった。これは彼らが作成した中央美術博物館開館時のカタログの端書に現れている。

ここで詳述するには時間がかかりすぎるが、いくつかの理由によって、我々は絵画を画派ごとに分類できなかった。我々は、それらを混ぜるべきだと信じていた。なぜなら、このシステムは第一人者と同じ視点で様々なジャンルの作品を画家の卵達に提示することによって、彼らの才能を発達させ、確実かつ迅速に彼らの美的感覚 (goût) を形成するのに最も適切であろうからだ。さらには、この配置は美術愛好家たちが対象を比較するのを助ける。我々は室内空間の都合で余儀なくされた多少の投資 (placement) については言及しない。いずれにせよ、我々が取り入れたいと思うどんなシステムにも、常に独断が含まれるだろう。我々は本日“暫定的な配置”を提供するにすぎない。目下の配列の仕方は最も多くの利点を結び付け、一堂に集めることによって細部の壮麗さに対応するであろうが、ミュージアムを構成するべきギャラリー全体を我々が統御し、天井を通してこの巨大な容器を照らす計画が実現され、巨匠の彫像や素描、古代の貴重な断片、物理学や光学などの貴重な断片が準備されるようになれば、その時には芸術家、学者、美術愛好

家の議論が、この配列の仕方を最終的に止めさせるにまったく十分なほどの大量の光を放っていることだろう。³⁶⁾

1793年のカタログには絵画が537点掲載されている。そのうち、主要な画家の作品数をベルヴェデーレ宮ギャラリーと比較すると次のようになる。

	ルーブル	ベルヴェデーレ
ティツィアーノ	13	49
ヴェロネーゼ	9	20
ミケランジェロ	0	5
ルーベンス	11	45
レンブラント	9	9
レーニ (ディード)	20	9
ラファエロ	12	5
ヴァン=ダイク	6	46
コレッジョ	5	5
ブッサン	26	1
ル=ブラン	11	0
コワペル	5	0
ミニャール	5	0
クラナッハ	0	14
デュラー	1	14
ホルバイン	2	15
初期フランドル派		
ロヒール・ファン=デル=ウェイデン	0	1
ヤン・ファン=エイク	1	0
ブリュゲル	1	12
オランダ派ヤン・ファン=ハイスマ	7	2

ウィーンのベルヴェデーレ宮ギャラリーは、ティツィアーノ、ルーベンス、ヴァン=ダイクに関しては40点以上の作品を所蔵している。ティツィアーノはヴェネツィア派の他の画家と混合で一室が割り振られ、ヴァン=ダイクとルーベンスは個人に特化した部屋が用意されている。それ以外の画家でも二桁の数の作品を所蔵している場合が多いゆえ、年代順配列によって、鑑賞者が各画家や画派の表現の推移を実地で読み取る可能性が高いと想定される。とはいえ、フランス派という分類項目は存在せず、唯一所有されているブッサンの作品はイタリアのローマ派の中に入れられている。

これに対して、ルーブルは、フランス派のブッサンで26点、次いでグィ

ード・レーニの20点である。フランス派でさえプッサン、ルブラン、コッペル、ミニャールを見ても数が少なく、これらをまとめて年代順配列にした場合の効果は確実ではない。北方絵画は、ルイ16世の所有していたテネールスとハイスム、ルイ14世が所有していたホルバイン、ファン＝エイク（現在ではヘラルト・ダヴィト作）など、極めて数が限られていた。この数の少なさも、採光が良好なスペースの少なさとともに、ミュージアム委員会が画派別・年代順展示を退けた理由を暗示している。

(4) 歴史化

第一期美術博物館保全院の代表者であったカシミール・ヴァロンの見解の中に典型的な博物学的知が見て取れることは上述したが、第一期美術博物館保全院のメンバーであり、ミュージアム委員会攻撃の先頭に立っていたルブランは、どのように歴史化を捉えていたのか。

絵画が教会の付属物もしくは王室コレクションの対象であった時代、本格的な鑑定・研究と管理はなされていなかった。1794年のフランドル絵画、1796年のイタリア絵画の強奪は、有名絵画は例外として、多くの絵画の鑑定、そして修復を必要とした。絵画をアイデンティファイすることは当時かなりの労力を必要とし、いわばキュレーターが登場するのはこの時期以降ナポレオン・ギャラリーの準備の期間であることが、ルーブルのカタログの変化からわかる。多くの絵画を持ってきてもすぐに展示できなかったのは、「それがなんであるか」を示すことができなかったからであろう。

ルブランにとって、まずは画派に分け、その後、師匠と弟子関係から「系譜」を明らかにしていくことが重要であって、これが彼の「歴史化」の作業だった³⁷⁾。しかし、ルブランのこの作業は、ルーベンスなど16世紀後半以降のフランドル、オランダ絵画を対象としており、画家と作品を特定することがまず課題であった初期のフランドル絵画のフランスにおける歴史的研究は、1753年にルーアンの王立科学文芸芸術アカデミー会員のジャン

＝パティスト・デカン (Jean-Baptiste Descamps) の『フランドル、ドイツ、オランダ画家伝』(la vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois) という北方絵画研究で立ち止まっていた。イタリア派に比べて、それらの画家の作品をフランスで実際に目にする機会はあまりなく、16世紀以前の北方絵画の歴史は辿られていなかった。この初期の歴史の空白をルブラン自身は埋めることがなかったゆえに、彼の版画つき解説書でも、油彩の発明者といわれたファン＝エイクとルーベンスの間が空白である。しかし逆にこのような事情が、フランス政府、そして版画家であり後にはナポレオン・ミュージアムの館長となるドノン (Dominique Vivant Denon) を初期フランドル絵画押収に向かわせることになった。1794年にはルーベンス、ヨールダンス、ヴァン＝ダイクが南ネーデルラントから持ち込まれた。また、初期フランドル派のパネルも押収された。ファン＝エイク兄弟作 (Hubert and Jan van Eyck) の『ヘントの祭壇画』、ブルージュからはメモリンク作 (Hans Memling) の『モレール家の三連画』(Triptych of the Family Moreel)、ファン＝エイク作の『ファン・デル・パーレの聖母子』(The Virgin and Child with Canon van der Paele)、ヘラルト・ダヴィト (Gerard David) 作の『カンビュセスの審判』(The Justice of Cambyses) がフランスに持ち込まれた。「これらが選ばれたのは明らかにサイズ」ゆえであろうと、初期ネーデルラント絵画史研究者のボルヒェルトは指摘している³⁸⁾。さらに1802年にはドノンが指示をして、ポーランドのグダニスクからメモリンク作 (当時はヤン・ファン＝エイクの作とされていた) の『最後の審判』(Altarpiece of the Last Judgment)、ウィーンからはファン＝エイク作の『ヤン・ド＝レーウの肖像』(Portrait of Jan de Leeuw) が押収された³⁹⁾。

以上のように、フランスでは主に北方派絵画の作者とその系譜を辿る歴史化が1794年以降ナポレオン期にかけて行われた。この歴史化は、フリードリヒ・シュレーゲルとボアスレ兄弟を通じて、ドイツに北方派絵画研究と作品収集のブームをもたらすことになった。泉美知子によれば、「19世紀初頭のルーブル美術館には、革命軍が押収したファン＝エイク兄弟によ

る《ヘントの祭壇画》の一部が展示されており、それをみたドイツ・ロマン主義の旗頭フリードリヒ・シュレーゲルの感激が伝えられている。また、そのシュレーゲルの友人であったズルピーツ&メルヒオール・ボアスレ兄弟が、ケルンを拠点に始めた精力的な収集活動によって、古い北方絵画のブームを作って」いったのである⁴⁰。そして、この流れが、前述したヴァーゲンという美術史家を生み出すことになった。

(5) 結び

以上、18世紀末の絵画の歴史化の内容を追ってきたが、最後にヘーゲル美学とのかかわりで、19世紀の「進化論的な発達」としての歴史化の一つの問いを示して、本稿を終わりたい。1823年のヘーゲルの夏学期講義での絵画論の最終段で、ヘーゲルは輪郭と色彩、明暗という絵画を構成する要素が演じる役割が変化し、従来表面に出ている輪郭が背後に退き、色彩が主たる要素となり、なかでも明暗技法が中心となっていく過程に言及している。それ以前の1820/21年冬学期講義では、色彩も明暗技法も主にオランダ派に帰せられていて、年代順的なのだが、1823年の講義では「古い」「新しい」という形容がなされ、クーザン（Victor Cousin）の講義録によればその新旧の区別の線はほぼ同時代の画家の間に引かれている。「黎明期の絵画は、素描の際に、明暗によって示される輪郭を強調しました。したがって、色彩は内部に見出されます。卓越した芸術（アルブレヒト・デューラー、ティツィアーノ、ラファエロ）は、ある彩色から別の彩色への知覚できないような移行によってフィギュアを描きました。これら古い画家たちは、レオナルド・ダ=ヴィンチやコレッジョのような明暗技法をまだそれほどよくは知りませんでした。彼らはそこにおいて最大の柔らかさと優美を表現しています⁴¹。しかし、同じ講義のホトー（Heinrich Gustav Hotho）の記録では、「旧時代の名匠」と明暗法の技術を使う「後世の名匠」の区別になっており、前者としてはデューラーやラファエロの名が挙げられてい

るが、後者の例示はない。「アルブレヒト・デューラーやラファエロの絵では、最高の作用（効果）がまったく単純な区別によって引き出されるのが見られるのです。……こうした偉大な旧時代の名匠は、後世の名匠ほどには明暗法の技術をまだ使いませんでした。後世の名匠は、最大の暗さと明るさを溶かしこみます。こうした溶かしこみでは、同時に、最高の穏やかさと優美が姿を現します」⁴²⁾。しかし、この明暗法は次第に過度に用いられるようになることで穏やかさと優美さという「最高の芸術の実質」である「生命態」の表現を失うようになるのである、という内容が記録されている。

ホトーの講義録が伝えている絵画要素の構造的変化の説明とダ=ヴィンチやコレッジョの画風から見て、ダ=ヴィンチやコレッジョの例示をフランス人学生であったクーザンのたんなる聞き違いとして片づけることはできない。紙幅の関係で本稿では更なる探究をすることはできないが、ヘーゲルにおける「進化論的な発達」としての歴史化として捉える余地があるように思われる。

〈注〉

- 1) Chrétien de Méchel, *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, 1784, p.XIVf.. []内は引用者による。
- 2) *Ibid.*, p.VI.
- 3) *Ibid.*, p.VI
- 4) Édouard Pommier, « Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... », *Revue germanique internationale*, 13, 2000, pp.67-86. ルーブル・ミュージアム設立の際の1792-1794年の論争過程について、ポミエは既に1992年にJ. B.P.ルブランの『国立ミュージアムについての省察』(Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992)のあとがきとして発表しており、これにベルヴェデーレ宮で採用されたメヒェルの新展示方式への世論の反応分析の研究を加えたものが、ここで参照している論文である。この論文はさらにドイツ語に翻訳され、Bénédicte Savoy(ed.), *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Böhlau Köln, 2015に掲載された。
- 5) *Ibid.*, p.67.
- 6) *Ibid.*, p.74. J.K.von Wezel, "Auszüge aus Briefen, I, Wien, den15. Dez. 1782", *Deutsches Museum*, I, 1783, p.184f..を参照。Wezelの原文ではオランダ、フランドルは共にネーデルラント (Niederlande) と表記。
- 7) *Ibid.*, p.76.
- 8) *Ibid.*, p.78.
- 9) Georges Poisson, *La grande histoire du Louvre*, Perrin, 2013, p.31f.
- 10) Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth -Century Paris*, University of California Press, 1994, p.108.
- 11) Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris, 1878, p.CLXXII.
- 12) *Ibid.*, p. CLXXIII.
- 13) Bette W. Oliver, *From Royal to National: The Louvre Museum and the Bibliothèque Nationale*, Lexington Books, 2007, p.22f.,
- 14) Pommier, *op.cit.*, p.79.
- 15) *Ibid.*, p.78.
- 16) Deborah J.Meijers, "Classification as a principle: the transformation of the

- Vienna K.K. Bildergalerie into a 'visible history of art' (1772-1787)". in E. Weisser-Lohmann (ed.), *Kunst als Kulturgut. Band II: "Kunst" und "Staat"*, Wilhelm Fink Verlag, 2011, p.170f..
- 17) J.A. Riedel: Chr. F. Wenzel. *Catalogue des Tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Leipzig, 1765, p.2.
 - 18) Meijers, *op.cit.*, p.172.
 - 19) *Ibid.*, p.175.
 - 20) *Ibid.*, p.166.
 - 21) *Ibid.*, p.178.
 - 22) Wezel, *op.cit.*, p.184.
 - 23) *Ibid.*, p.177.
 - 24) *Ibid.*, p.177.
 - 25) *Ibid.*, p.179.
 - 26) M.フーコー 『言葉と物—人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳, 新潮社, 1974年, 181頁。
 - 27) 同上書, 180頁。
 - 28) Casimir Varon, « Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts », Paris, 1793, in Cantarel-Besson, *La Naissance du musée*, II, p.229f..
 - 29) Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992, p.29.
 - 30) 後藤浩子 「近代博物館の形成とその思想 (2) : フランスの場合①アンシャン・レジーム期から革命初期まで」『経済志林』83 巻4号, 114-116頁。
 - 31) Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, Edouard Pommier (ed.), Réunion des Musées National, 1992, p.39.
 - 32) *Ibid.*, p.40.
 - 33) 鈴木杜幾子 『画家ダヴィッド』晶文社, 1991年, 280頁。
 - 34) « Considérations sur les arts et sur le museum national », in *Archives de l'art français recueil de documents inédits publiés par la société de l'histoire de l'art français nouvelle période, Tome III*, Paris, Jean Schemit, 1909, p.184. 傍点は引用者による。
 - 35) *Ibid.*, p.187.
 - 36) *Catalogue des objets contenus dans la galerie du muséum français*, 1793, p.4.
 - 37) J.B.P.Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands, Paris, Tome I, 1792, TomeII, 1792, Tome III. 1796.*
 - 38) Till-holger Borchert, "Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe

and the United States”, in Bernhard ridderbos, anne van buren, henk van veen (eds.) *Early Netherlandish Paintings: rediscovery, reception, and research*, the J.Paul Getty Museum, 2005, p.177.

39) *Ibid.*, p.179.

40) 泉美知子「ユイスマンスと北方プリミティブ派絵画——19世紀美術研究の射程から」『国際交流研究:国際交流学部紀要』18号, 2016年3月, 107頁。

41) G. W. F. Hegel, *Esthétique, Cahier de Notes Inédit de Victor Cousin*, Transcription, présentation et notes Alain Patrick Olivier. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p.124.

42) G. W. F. Hegel. *Vorlesungen Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte. Bd.2. Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, Berlin 1823. Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hrsg. Von Annemarie Gethmann-Siefert, Felix Meiner Verlag, 1998, p.261.

The Historical Formation of the Modern Museum and its
Concepts (3): The case of France ② (from the revolutionary
period to the Napoleonic Wars)

Hiroko GOTO

《Abstract》

This paper will characterize “the history of art” in France in relation to natural history, and compare this with the view of museums in the German-speaking region of the same era. Interior Minister Jean-Marie Roland and the museum committee nominated by him did not adopt a chronological layout for the Louvre Museum, although such a layout had been introduced by Christian von Mechel in the Belvedere Gallery in Vienna in 1780. The reason why they refused to employ a chronological layout has been attributed to their being amateurs in the field of art, since, by contrast, their more professional opponents, Jean-Baptiste-Pierre Leblanc and the Conservatoire du Museum des Arts are thought to have recommended a chronological layout and started the history of art. This paper re-examines these arguments over layout policy and analyzes the different notions of “history”. In this way, it shows the limitations of the taxonomy in natural history.

