

ポール・ゴーガンをめぐるコレクション形成の黎明期

——二十世紀前半のフランスにおける個人コレクターと公立美術館の動向——

小泉 順也

一 はじめに

パリのオルセー美術館に一堂に会した印象派やポスト印象派の作品を前に、すべての来歴に注意を払うというのは普段はしないことかもしれない。しかしながら、キャプションには作者名、題名、所蔵品番号のみならず、ときには寄贈者の名前も記されている。改めて指摘するまでもなく、ひとつの展示室に同一画家による作品だけが並んでいる場合でも、蒐集の経緯は千差万別なのである。

本稿ではポール・ゴーガン（一八四八—一九〇三）を取り上げ、作品研究や作家研究から離れて、二十世紀前半のフランスにおけるコレクションの形成過程を問題にする。芸術家の受容史を考察しようとするとき、コレクションは極めて重要な要素である。その黎明期にはどのようなコレクターが存在し、ひとたび個人のもとに集められた作品は、どのような経緯で美術館という公的な体系へと組み込まれていったのだろうか。こうした問題を残された資料から再構

成することで、十九世紀末にフランスを離れて南洋に向かった芸術家をめぐって、コレクター、画商、美術批評家、学芸員といった様々な立場の思惑が交錯するなか、国家や美術行政がコレクション形成に、どのように関与したのかを浮き彫りにしたい。

二 ゴーガンをめぐる初期コレクター

コレクターといっても実際には多種多様なタイプが存在する。例えば試みまでに、交友関係の延長から作品を蒐集する「知人型」、経済的支援という性格を持った「パトロン型」、蒐集を通して自分の理想を実現しようとする「自己実現型」、経済的論理を優先させる「投機型」といった分類が可能であろう。一人の芸術家の評価が確立されていく過程で、徐々に前者から後者のタイプが登場するようになると思われるのが妥当である。そして、美術品の国際市場の誕生にともなう活発化した絵画取引と投機資金の流入、さらには相次

ぐ戦争の影や産業構造の急速な変化といった外的要因も加わって、二十世紀における個人の美術品コレクションは極めて流動的な状態に置かれることになった。

ゴーガン作品の初期の代表的なコレクターとしては、証券仲買人として勤務している時期の同僚であった画家エミール・シュフネツケル（一八五二—一九三四）、一八八七年にゴーガンと知り合い、往復書簡のやり取りを通して様々な便宜を図った画家ダニエル・ド・モンフレ（一八五六—一九二九）、ランダグドック地方ベジエの地主で、画家や蒐集家としてのみならず、当地の美術館の学芸員としても活動したギユスターヴ・ファイエ（一八六五—一九二五）、スペイン出身の彫刻家、陶芸家、および金銀細工師のフランシスコ・ドウリオ（通称パコ・ドウリオ、一八六八—一九四〇）、大作《我々はどこから来たのか、我々は何者か、我々はどこへ行くのか》を最初に個人で購入した、ボルドーのブドウ栽培業者ガブリエル・フリゾー（一八七八—一九四〇）、ポンリタヴェンにあるグロアネタの宿に飾られていた二点の板絵に注目し、他に先駆けて購入した画家モーリス・ドニ（一八七〇—一九四三）といった名前を挙げることができる。

こうしたコレクターの個別研究も重要な研究テーマであるが、多くの誤謬や修正すべき点を含んでいるとはいえず、一九六四年のカタログ・レゾネの索引などから、コレクションの全体像を素描することは可能である。また、シュフネツケルの旧蔵作品は一覧表が作成されており、ギユスターヴ・ファイエについては、孫のロズリー

ヌ・バクーによる詳細な研究が存在する²。モーリス・ドニは画業の変遷に対応する四点のゴーガンの油彩を蒐集しており、美術批評での言及や展覧会出品を通して、自らが提示する美術史的文脈に供するように、折に触れて所蔵作品を活用していたことが判明している³。パコ・ドウリオについても、彼のゴーガン・コレクションで構成された展覧会が、一九三一年にロンドンのレイチェスター・ギャラリーで開催されており、蒐集の実態を知ることができる⁴。まだ課題は残されているとはいえ、こうした資料や先行研究によって、初期の個人コレクターの実態はある程度解明されているとみてよいだろう。

そして、ゴーガンの訃報に接して急拵えで開催された一九〇三年のサロン・ドートンヌの回顧展、一九〇六年の同サロンでの大規模な回顧展は、こうした個人コレクターの協力によって実現に至った。しかしながら忘れてはならないのは、一過性のものである展覧会、さらには個人の邸宅や主要な画廊を除けば、この時期のフランスにおいて、ゴーガン作品に接する機会はほぼ皆無であった点である⁵。近代以降の西洋美術においては、最終的に美術館に作品が所蔵されない限り、芸術家の評価が確立されたことにはならない。その意味では個人コレクターを研究するだけでは不十分であり、特にフランスの場合は、彼らと公立美術館の接点を歴史的に検証していく必要がある。

他国での評価を受けて自国の芸術家に目を向けるといえるのは、往々にしてあることだが、コレクションという観点から二十世紀初

頭のゴーガンをめぐる状況を考えると、ロシア人コレクターに一日の長があった。具体的には、織物業の貿易で財をなしたセルゲイ・シチューキンとイワン・モロゾフの名前に言及しなくてはならない。ゴーガン作品に関して、シチューキンは一九〇七年に《パウラ・パウラ（会話）》と《孔雀のいる風景》（ともに一八九二）を一五〇〇フランで購入し、モロゾフは一九〇八年にヴォラールから《アルルのカフェ》（一八八八）を八〇〇〇フランで購入した。点数だけを見るならば、最終的に前者は十一點の油彩、後者は十六點の油彩を蒐集している。一九一〇年にシャルル・モリスが、「まもなくゴーガンのタヒチ作品を再び見るためには、モスクワを旅しなくてはならない」と憤懣やるかたない調子で述べていたのは、決して誇張ではなかったのである。⁷

とはいえ、どれほど充実したコレクションが形成されたとしても、個人で所有されている限りにおいては、経済状況の変化や死去にともなう散逸という危険にさらされている。こうしたリスクを回避するためには、ある段階で国家や公立美術館などの諸機関に寄贈、もしくは遺贈するか、自らの手で恒久的な施設を作らなくてはならない。しかしながら、公的承認を与えることになる作品の国家寄贈をめぐるのは、芸術的な議論を超えた様々な政治的な思惑が交錯する。以下では、フランスの公立美術館におけるゴーガン作品の収蔵をめぐる一九五〇年頃までの変遷を、主に時系列を軸にたどっていく。ここでは作品が個人のコレクターを経て公的コレクションに組み込まれるときの、価値の質的転換ともいえる現場に立ち会う

ことになるだろう。

三 公立美術館における所蔵状況——一九二〇年代までの動向

フランスの公立美術館にゴーガンの作品が収蔵されたのは一九一〇年のことであった。前年に亡くなった陶芸家エルネスト・シャブレが遺贈したコレクションの中に、ゴーガンの《オレンジのある静物》（図1）が含まれていたからである。しかしながら、抑制の利いた初期の印象派時代の静物画という主題のためか、収蔵をめぐって大きな騒動が起こることはなかった。ゴーガン作品と国家の最初の接点で、当たり障りのない穏健な事例であったというのは興味深い。クールベの妹ジュリエットを通して行われた一八八一年の《オルナンの埋葬》の寄贈、モネが発起人となって資金を募り、一八九〇年に実現したマネの《オランピア》の寄付、あるいは、一八九四年から二年間をかけて決着を見た、印象派を中心としたカイユボット・コレクションの遺贈といった世間を賑わせた出来事とは異なり、いわば瓢箪から駒のような形で、ゴーガンの静物画はリュクサンブール美術館に所蔵されることになったのである。

作品購入の最初の事例は、一九一三年七月のリヨン美術館による《ナヴェ・ナヴェ・マハナ（喜びの日々）》（図2）であった。朱色を基調とした大地に人物をフリーズ状に配したタヒチ時代の作品は、ダニエル・ド・モンフレの仲介を経て、アンリ・ルアールのコレクションに収められた。¹⁰そして、ルアールの死去にもなつて開

かれた一九一二年十二月の競売で作品を落札したドリユエ画廊を通して、一九一三年七月リヨン美術館に収められたのである。しかしながら、一九一三年六月三〇日に開催された委員会では、ゴーガン作品の購入をめぐる激しい議論が交わされ、最終的には市長の判断で購入が決定したという。¹¹ 歴史的に見れば、フランス近代美術のモデルニテをめぐる評価において、リヨン美術館は先駆的な役割を果たしたことになるが、決して断固とした方針があったのではなく、内実は薄氷を踏むような議論の末の決断であった。

そして、購入決定の三ヵ月後の十月十五日にアンリ・フォシヨンが同館の学芸員のポストを得たという事実は、示唆に富む偶然といえるだろう。¹² フォシヨンに関しては、就任の直前に起こった一連の騒動が、ゴーガンへの関心を喚起する一因となった可能性を指摘できる。というのも、もともと中世美術を専門にしていたフォシヨンは、後になってこの芸術家への言及を繰り返しているからである。例えば、主著に数えられている『十九世紀・二十世紀の美術——レアリズムから現代まで』（一九二八）には、次のような一節が見出せる。

ゴーガンの影響は衰えることもなければ、ひとつの解釈に落ち着きそうな気配もないが、それはより限定された範囲において、決定的なものとなつている。芸術家をひとつの環境の産物と見なすテーヌの理論に対して、これほど激しい反証が出されたことはなかった。¹³

「人種」「環境」「時代」という要素を鍵に、定式化された図式の中で現実を把握しようとしたイポリット・テーヌの還元論的な方法論に異を唱える存在として、フォシヨンはゴーガンを規定しようと考えた。その意味では異端や逸脱の系譜の延長線上で捉えていたともいえるが、一方で二十世紀美術の展開に寄与した芸術家として高く評価し、本書では「ゴーガンと象徴主義者たち」という一章を割いて論じている。さらには、『形の生命』の再版（一九三九）の中で、人類に根源的に備わる手触りや装飾性への希求を実践する芸術家として、ゴーガンを挙げていることも付記しておこう。¹⁴

一九二〇年代に入ると、ゴーガン作品の収蔵をめぐる活発な動きが展開する。その背景には研究の大幅な進捗があった。具体的には、シャルル・モリスによるゴーガンの浩瀚な評伝、ブルターニュ時代の研究に先鞭を付けたシャルル・シャッセの著作などを嚆矢として、一次資料に基づいた本格的な学術研究が相次いで出版されたのである。¹⁵ こうした状況の中で、イギリス人の画商ジョゼフ・デュヴィーン（一八六九—一九三九）が、当時はプティ・パレにあったパリ市立美術館に対して、一九二〇年に『杖を持つ男』（一八八八）、一九二二年に『彫刻家オーブと息子』（一八八二）を相次いで寄贈するという出来事があった。¹⁶ またこれに先立つ一九一九年、同じくロンドンのテート・ギャラリーに、『ファア・イヘイヘ（タヒチ牧歌）』（一八九八）を寄贈していたことも忘れてはならない。¹⁷

ユダヤ系オランダ人の息子として一八六九年にイギリスで生まれたデュヴィーンは、主にヨーロッパの由緒ある貴族や名家から買い

上げた作品を、アメリカを中心とした各地の富豪や美術館に売却して、膨大な富を手に入れた。¹⁸美術史家ベルナル・ベレンソンの助言を得ながら、自身の鑑定眼に磨きをかけ、ルネサンス期の歴史的傑作の売買を通して、世界的な画商にまで上り詰めたのである。¹⁹当初はオールド・マスターの作品の取引で脚光を浴びていたが、この時期には十九世紀フランス美術にも範囲を広げており、例えば、後にボストン美術館に売却することになるモネの《ラ・ジャポネーズ》を入手したのは一九二一年のことであった。²⁰このようにして、レオナルド・ダ・ヴィンチの《婦人の肖像（ラ・ベル・フェロニエール）》（十五世紀末、ルーヴル美術館）の取引などで歴史に名前を刻んだデュヴィーンが、世界的に見ても極めて早い時期に、ゴーガン作品を英仏の美術館に寄贈していたという事実は、改めて想起されてよい。

一方で、これと対照的にフランス人のコレクターによる同時期の遺贈としては、ギ・デュ・シヨレ子爵の事例が挙げられる。東京の国立新美術館で開催された「オルセー美術館展二〇一〇—ポスト印象派」に出品された、ゴーガンの《牛のいる海景（深い淵の上）》（二八八八）と《タヒチの女たち》（一八九一）は、ともに一九二三年に彼のコレクションからパリの装飾芸術美術館に遺贈された作品であった。²¹また、同展に並んだアルル時代の《アリスカン》（一八八八）は、妹のヴィタル伯爵夫人が兄の記念に、同年ルーヴル美術館に寄贈した作品である。²²決して数は多くないが、これら三点はそれぞれブルターニュ、アルル、タヒチで制作された代表的作例であ

り、現在ではオルセー美術館のコレクションに欠くことのできない作品となっている。

この時期にグルノーブル美術館も、ゴーガン作品をコレクションに加えている。具体的には一九二三年、画布の両面に《アヴェン川岸のブルターニュの少年（白い河）》と《マドレーヌ・ベルナルの肖像》（図3）が描かれた作品を購入した。²³この作品がタヒチ時代のものではなく、ブルターニュで制作されたものであったのは、前述したように、一九二一年にシャルル・シャッセが『ゴーガンとポン・タヴェンのグループ』を上梓して、当該分野の研究を開拓した状況も影響しているであろう。実際のところ、シャッセは冒頭の箇所で、「彼「ゴーガン」の生涯のある部分については、いまだに、ほとんどのものが埋もれたままになっている」「内は訳注、以下も同様」と述べて、ブルターニュ時代が不当に等閑に付されてきたことを嘆いていたが、こうした事情も少しずつ変化の兆しを見せていた。²⁴

さらに同館は同じく一九二三年に、《パラハ》と題された熱帯魚が裏面に描かれたタヒチ時代の水彩《テ・ナヴェ・ナヴェ・フェヌア（喜びの大地）》（図4）の遺贈を受けて、地方美術館の中では早い時期に複数のゴーガン作品を所蔵することになった。²⁵この水彩の遺贈者は女性画家・彫刻家のジョルジュット・アギユットと社会党の代議士として活躍をした夫のマルセル・サンバである。二人はシャモニーに別荘を保有しており、そのような地縁からグルノーブル美術館学芸員アンドロリアールシとの交友が生まれたのであっ

た。

アンドリ＝ファルシは当初は画家の道を歩むべく国立美術学校で学ぶものの、一九一九年には学芸員に転じて、一九四九年までグルノーブル美術館に奉職した人物である。「先駆者とは反対のことをしながら継続性を保つ」こと、「フランスにおける唯一の近代美術館を実現する」ことを標榜していたように、極めて野心的な試みを実践した学芸員である。²⁶ 上記のアギユット＝サンバ・コレクシヨンの遺贈のほかに、ファンタン＝ラトゥール夫人から一九二一年の寄贈と一九二八年の遺贈を実現させ、絵画部門の別館であるファンタン＝ラトゥール美術館の創設に尽力したことで知られている。²⁷

主要な地方美術館であっても無為から何かが生まれるはずはなく、一九二〇年代に急激に価格が高騰した印象派やポスト印象派の作品を入手するためには、現場の的確な判断に加えて、個人コレクターや画廊との人脈や説得力のある蒐集方針が求められていた。財政的基盤も必須の条件であるが、美術館に所蔵されたコレクシヨンの質量を考察しようとするとき、このような人材を輩出したかどうかも大きな要因となるに違いない。

四 ルーヴル美術館をめぐる攻防——一九二七年という転換点

このように地方を含めた各地の公立美術館の動向をたどること、ゴーガンをフランス近代美術における重要な芸術家の一人として認知していく条件が、作品の収蔵を通して徐々に整っていく過程

が見えてきただろう。しかしながら、画家の評価をめぐる駆け引きにおいて、二十世紀前半の主戦場となるのは、やはりルーヴル美術館に他ならない。

ゴーガンの作品がルーヴル美術館に収蔵されたのは、一九二五年の『ノア・ノア』の草稿が最初で、これはダニエル・ド・モンフレが版画素描室に寄贈したものであった。²⁸ そして、モンフレが所蔵していた十三点の油彩の中で、『白い馬』(図5)が一九二七年に一八万フランでルーヴル美術館に売却されたのである。³⁰ 購入のための予算承認をめぐって議会が紛糾するなか、ルーヴル学院のロベール・レーはルーヴル美術館絵画部門学芸員のポール・ジャモと一計を図って、投票を記名式にすることで第二のカイユボット遺贈事件となることを回避したという。³¹

また同年のことになるが、極めて興味深い逸話の中で、『美しきアンジェール』(図6)もルーヴル美術館に収められることになった。この作品はタヒチに出發する直前の一九一一年にドガが購入したもので、その死去にともなう一九一七年の競売で、画商アンブロワーズ・ヴォラールが落札した。³² 一九二七年二月にルーヴル学院での講演会のために、ロベール・レーは本作の借用をヴォラールに依頼した。この提案は快く承諾されたのだが、返却の際に所有者は、『美しきアンジェール』がルーヴルに入った以上、そこに置いたままにしたいと申し出た³³ ことで、結果的に作品の寄贈が実現したのである。

ヴォラールはカイユボット・コレクシヨンの遺贈事件の記憶か

ら、美術行政に対して拭いがたい不信感を抱いたという。例えば、後年の回想になるが、国家によるレジオン・ドヌール勲章の受章を望んでいなかったという証言も残されている。³⁴とはいえ実際には、一九二五年にレジオン・ドヌール勲章シユヴァリエール工章を受けており、こうした反権力的な証言は割り引いて考えなくてはならない。³⁵しかしながら、多くの作品の寄贈先をパリのプティ・パレに指定していた状況において、《美しきアンジェール》のルーヴル美術館への寄贈は例外的な事例であった。³⁶ロベール・レーの講演会という絶好の機会を捉えたとはいえ、ゴーガンに確固たる評価をもたらすには、自らのさらなる行動が必要であるとヴォラールは判断したのであろう。

当時のパリにはリュクサンブール美術館に《オレンジのある静物》、パリ装飾芸術美術館に《牛のいる海景（深い淵の上で）》と《アリスカン》が展示されているだけであった。こうした中で、《白い馬》と《美しきアンジェール》というタヒチ時代とブルターニュ時代を代表する作品が収蔵されたことで、ゴーガンに対するこれまでの「故意の沈黙は払拭」され、「スキヤンダルや無理解は徐々に消えて」いくことになった。³⁷例えば美術史家フランソワ・フォスカなどは、ゴーガンのことを「もう一人のプッサン」とまで賞賛して、新たな作品の収蔵を歓迎したのである。³⁸

このようなゴーガンの公的承認は、予期せぬ出来事も重なりながら突如として実現されたことのように思われるが、決して偶然の産物ではない。評価の変化を準備する文化的土壌は徐々に形成されて

いたと考えるべきである。つまり、一九二〇年前後の学術的研究の進捗、ロベール・レーやポール・ジャモといった美術館関係者の根回し、初期のコレクターの高齢化といった複合的な条件が重なり、ルーヴル美術館に作品が収蔵されるという結果をもたらしたのである。

五 一九三〇年から一九五〇年まで——生誕百周年に向けて

その後もゴーガン作品の寄贈ならびに購入は、継続的に行われた。一九九八年に開館したストラスブル近現代美術館は、ストラスブル美術館から引き継いだ《ドラクロワに基づく版画のある静物》（図7）を所蔵しているが、これは歴史を繙くと、レイモン・ケ克蘭の遺言によって、一九三二年に収蔵された作品であった。³⁹またケ克蘭のコレクションから、画面に《ブルターニュの農婦と頭部の習作》と《右足を両手で抱える裸の少年》が描かれたデッサンも、ルーヴル美術館版画素描室に遺贈されている。⁴⁰

ケ克蘭は一九一〇年に装飾芸術中央連合副会長、一九一一年にルーヴル美術館友の会会長に就任し、一九二二年から一九三一年まで、国立美術館評議会会長を務めた人物である。⁴¹特にジャポニスムの分野では、一九〇九年から一九一四年にかけて、パリの装飾芸術美術館で計六回におよぶ浮世絵の展覧会開催を主導し、一九一三年に林忠正の西洋絵画コレクションがニューヨークで競売にかけられた折には、カタログの序文を執筆したことで知られている。⁴²

このような美術行政や美術史研究における功績の一方で、彼は美術品の著名なコレクターの一人であった。⁴³生前に取材を受けた記事の一節に、「繊細な作品の中に喜びを求めたケクラン氏は、金銀を象嵌したモースル「イラク北部の街」の銅器、日本の版画、古代中国の青銅器や翡翠、ルノワールやファン・ゴッホの絵画など、あらゆる物に情熱を注いだ」と評されていたように、その関心は極めて多岐にわたっていた。⁴⁴実際のところ日本美術、中国美術、中世ゴシック芸術の充実したコレクションを比べると、フランス近代美術は影が薄いことは否めない。しかしながら、マルセル・ゲランがケクランのコレクションを紹介した一九三二年の記事によれば、「彼は自身が深い賞賛の念を抱いているマネ、ドガ、クロード・モネといった偉大なフランスの画家たち」のことを話題にしたと書かれており、ルノワールの油彩二点、モネの油彩三点、ファン・ゴッホの油彩一点、マネのデッサン二点などを所有していたことが判明している。⁴⁵

こうした中で遺言によってゴーガンの作品の寄贈先にストラスブル美術館を選んだことには、自身がアルザス地方のミユルーズの出身であることに加えて、近代美術の作品を積極的に蒐集していた同館の活動を支えようとする意図があったと推察される。ストラスブル美術館は一九二〇年にシニヤックの《アンティープ、タベ》(一九一四)、一九二二年にルノワールの《マリ・ル・クルの肖像》(一九七〇頃)、一九二四年にピサロの《小さな工場》(一八六二―六五頃)を入手しており、印象派から新印象派のコレクショ

ン拡充を図っていた。⁴⁶こうした一連の蒐集にゴーガン作品を付け加えようとした選択は、フランスの地方美術館における状況に精通していた、ケクランならではの判断であったと考えるべきである。

一九三〇年代後半以降は、それまで以上にゴーガン作品の寄贈や遺贈が相次いだ。一連の動きの中でも、一九三八年のジャン・シュミットによる《人間の形をした壺》(図8)と《卓上給水器の台座と蓋》の寄贈は、陶器作品の最初の収蔵という点で特筆され、多様な媒体を駆使したゴーガン芸術の本質がようやく理解されるようになった証左といえる。これを皮切りにアンブロワーズ・ヴォラールの弟リュシアン、一九二九年に死去したダニエル・ド・モンフレの遺産を相続した妻のユック・ド・モンフレ夫人などによって、新たな陶器や彫刻が国家のコレクションに付け加えられることになった。⁴⁷

地方美術館では、植民地との綿花貿易で財産を築いたシャルル・オーギュスト・マランドによるル・アーヴル美術館へのタヒチ時代の風景画の遺贈、⁴⁸一九〇六年にゴーガンの評伝を出版したルイ・ブルイヨン(筆名ジャン・ド・ロトンシャン)による、ランス美術館への《バラと小立像》(図9)の寄贈が注目に値しよう。パリでは国立美術館連合の学芸員ポール・ジャモ、⁴⁹銀行業で築き上げた財産を美術品の蒐集と寄贈に捧げたダヴィッド・ダヴィッド・ヴェイユに加えて、ピカソと親交があり、^{コルセイユ、デク}国務院評定員を務めたオリヴィエ・サンセール⁵¹などを通して、さらなるゴーガン作品の充実が図られたのである。

こうした潮流がひとつの歴史として結実したのが、一九四九年に

パリで開催されたゴーガンの回顧展であった。六一点の油彩、一八
点のバステル、デッサンなど計一三三点の作品や資料で構成された
展覧会は、コペンハーゲンの新カールスバーク彫刻美術館に回顧展
の準備を先んじられるなどして、本来の生誕百周年から一年のずれ
が生じ、規模においても一九〇六年のサロン・ドートンヌには劣っ
ていたものの、ゴーガンの名前がフランス近代美術史に刻まれる重
要な出来事であった。⁵² 海外からの作品の借用も含まれていたが、こ
のような展覧会が実現した背景には、本稿で見てきたようなコレク
ションの蓄積があったのである。

六 ポスト印象派の受容史——カイユボット遺贈事件の宿唾

これまで二十世紀前半におけるゴーガンと公立美術館との関係を
たどってきたが、最後に参照すべき事例として、印象派やポスト印
象派の他の画家についても概観しておきたい。セザンヌを含めた印
象派の作品については、一八九四年のカイユボット・コレクション
による国家遺贈の申し出が大きな転機となった。⁵³ 一八九六年に六七
点中三八点を収蔵するということで折衷的な解決を見た本件は、フ
ランスにおける印象派受容の先駆的事例となった。

そして二十世紀に入ると、カイユボットが開拓したコレクション
寄贈の道筋に、エティエンヌ・モロー、ネラトン、イサーク・ド・
カモンドといったコレクターが続いたのである。⁵⁴ その一方で、セザ
ンヌを除いた狭義のポスト印象派の画家たちに関して、彼らに比す

る寄贈を申し出るコレクターが現れることはなかった。スーラは寡
作で三一歳で夭逝しており、ファン・ゴッホはオランダ人であるこ
とから、印象派の画家たちとは前提とする条件が異なる。しかしな
がら、カイユボット遺贈事件の記憶が、いまだ公立美術館に所蔵の
ない芸術家の作品をまとまって寄贈することを、個人コレクターに
躊躇させる結果を招いた可能性は否定できない。

振り返ってみると、ファン・ゴッホの場合、イサーク・ド・カモ
ンドのコレクションから、一九一一年に国家に遺贈された《銅の花
瓶に入ったバイモの花束》（一八八六、オルセー美術館）が、公的
にフランスに所蔵された最初の作品であった。⁵⁵ その後はピエール・
グージョンによって、一九一四年に《モンマルトルのガンゲット》
（一八八六）が、また考古学者サロモン・レナツクの兄で、ジャー
ナリストから政治家に転身したジョゼフ・レナツクの死去にともしな
い、一九二一年に《アニエールのレストラン、ド・ラ・シレーヌ》
（一八八七）がそれぞれ遺贈されている。⁵⁶ 三一歳で亡くなったスー
ラの場合、大作と呼ぶに相応しい作品でフランスに所蔵されている
ものは、現在でも最晩年の《サーカス》（一八九〇―九一）だけで
ある。この作品は遺族による売却によって、一九〇〇年にシニヤツ
クの所有となり、ルーヴル美術館に遺贈するという条件で、一九二
三年にニューヨークの個人コレクターであるジョン・クインに売却
された。そして、翌年のクインの死去によって、ルーヴル美術館に
収められたという経緯があった。⁵⁷

もとより単純な比較は慎まなくてはならないが、二十世紀前半の

公立美術館における作品の所蔵状況を概観したとき、セザンヌを含めた主要な印象派の画家たちと、スーラやファン・ゴッホとのあいだには明らかな径庭が認められる。こうした図式の中で、ゴーガンは二つの潮流の中間に位置しているといえるだろう。大規模な寄贈や遺贈はなかったが、受容と拒絶のはざままで揺れ動きながら、公立美術館におけるゴーガン・コレクションは時間をかけて形成されてきた。それは印象派のコレクションと比べれば大いに見劣りするが、印象派以後の画家たちの中では比較的厚遇されてきたといえる。

七 結びに代えて

本稿では生誕百周年を記念する回顧展が開かれた直後の一九五一年をひとつの区切りと考えて、地方を含めたフランスの公立美術館におけるゴーガン作品の入手経緯を網羅的に調査した。無論、作品の収蔵が安定した評価につながる保証はなく、多くの作品が展示の機会を奪われ、死蔵されていることは周知の通りである。所蔵後の常設展や特別展において、どのように展示されていたのかという活用実態の分析については、別稿を設けて検証したい。

最後に松方コレクションの問題に触れておく。第二次世界大戦の敗戦により接収されたままとなっていたコレクションは、一九五九年に日本への寄贈返還が実現し、約三七〇点の作品が上野の国立西洋美術館に収蔵されることになった。松方幸次郎が蒐集したコレク

ションには全体で十七点のゴーガンの油彩が含まれていたことが確認されており、上記の理由で八点がフランスに留め置かれていた。しかしながら、クールベの《市場から帰るフラジエイの農夫たち》、マネの《ビールジョッキを持つ女》、ファン・ゴッホの《アルルの寝室》などと共に、その内の四点のゴーガン作品は最終的に寄贈返還のリストから除外されたのである。具体的にはブルターニュ時代の《シユフネツケルの家族》（一八八九）、《扇のある静物》（一八八八頃）、《ブルターニュの風景》（一八九四）とタヒチ時代の《ヴァイルマティ》（図10）であった。⁵⁸ 四点というのは、フランソワ・ボンヴァンの三点、セザンヌの三点を抑えて最も数が多い。

このことは松方コレクションにおけるゴーガン・コレクションの質の高さを証明していると同時に、フランスにとってはまたとない僥倖となったことを示している。⁵⁹ 日本も決して無縁ではない、フランスにおけるゴーガン・コレクションの形成史を振り返ったとき、地方も含めた各地の美術館の様相が違って見えてくるだろう。受容研究の一翼としてのコレクション研究は、フランス近代美術史をアカチュアルなものとして捉え直す絶好の機会をもたらしてくれる。国家が直接購入したり、注文したりする場合もあるが、何気なく展示室に飾られた多くの作品には、かつてのコレクターの想いと収蔵をめぐる経緯という別の物語が潜んでいるのである。

（本研究の成果の一部は、鹿島美術財団の二〇〇九年度の「美術に関する調査研究助成」によるものです。記して御礼申し上げます。）

- 1 Jille Elyse Grossvogel, *Claude-Emile Schuffenecker: catalogue raisonné supplément*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 2000, pp. 37-40.
- 2 Roseline Bacou, «Paul Gauguin et Gustave Faget» in *Gauguin : actes du colloque Gauguin : musée d'Orsay 11-13 janvier 1989*, Paris, La Documentation Française, 1991, pp. 13-32 ; Roseline Bacou, «Sur le collectionneur et mécène» in *Gustave Faget «vous, peintre...»*, cat. exp., Elne, Musée Terrus, 2006, pp. 49-55.
- 3 拙論「コレクターとしてのモリス・ドニー——ゴーガン・コレクションの形成と展覧会の機能をめぐって」、『鹿島美術研究年報別冊』、鹿島美術財団、二七号、二〇一〇年十一月、三〇二—三二三頁。
- 4 *The Durrio Collection of Works by Paul Gauguin*, cat. exp., London, the Leicester Galleries, 1931, p. 4. 出品作品の内訳は油彩六点、水彩画二十六点、グアッシュ二点、素描一三点、木版画二二点、石版画一〇点となっている。ドウリオの略歴については以下を参照のこと。«Francisco Durrio : Biografía» in Kosme de Barahano y Tomás Llorens, *Francisco Durrio y Julio González : ofeberto en el cambil de siglo*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, pp. 123-130.
- 5 個人の邸宅や画廊を除いたフランスにおける唯一の展示の場としては、ボン・リタヴェンの逗留先であったグロアネクの宿が存在した。拙論「ボン・リタヴェンをめぐる記憶の場の創出——グロアネクの宿とゴーガン没後の評価史」、『レゾナンス』、東京大学教養学部フランス語部会、六号、二〇〇九年十月、九—十六頁。
- 6 セルゲイ・シチューキンとイワン・モロゾフのゴーガン・コレクションについては、以下を参照のこと。Albert Kostenevich, *French Art Treasures at the Hermitage, Splendid Masterpieces, New Discoveries*, New York, H. N. Abrams, 1999, p. 416-419 ; Beverly Whitney Kean, *French Painters and Russian Collectors, Shchukin, Morozov and Modern French Art 1890-1914*, London, Hodder and Stoughton 1994, pp. 93-98 and 123-125 ; 三浦篤「シチューキン・モロゾフと西洋近代絵画コレクション」、『プーシキン美術館展』（展覧会カタログ）、東京都美術館ほか、二〇〇五年、一六六—一七二頁。網羅的ではないが、フランス以外のコレクターや美術館による、フランス近代絵画のコレクション形成の概要については、以下の年表にまとめられている。小泉順也・安藤智子「シチューキン・モロゾフと世界の西洋近代絵画コレクション」一八七〇—一九五〇』、同書、一八四—一八七頁。
- 7 Charles Morice, «Revue de la quinzaine : art moderne», *Mercur de France*, 16 mai 1910, p. 359.
- 8 フランスの美術館におけるゴーガン作品の収蔵をめぐっては、以下の概説がある。本稿ではイザベル・カーンの論考に補足する形で網羅的調査を行った。Isabelle Cahm, «Une reconnaissance tardive 1903-1949», *Gauguin-Tahiti : l'atelier des tropiques*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2003, pp. 335-349.
- 9 この静物画は一九二九年までリュクサンブール美術館に展示されており、同年ルーヴル美術館に移管された。そして、一九五五年までジュ・ド・ポーム美術館に展示された後、同年レンヌ美術館に寄託された。Isabelle Cahm, *op. cit.*, p. 340. また、一八九二年から一九二二年の約三〇年間にリュ

- クサンブール美術館に新たに収蔵された作品は一一七五点を数える。Alary, Luc, «L'art vivant avant l'art moderne : le musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 42, t. 2, avril-juin 1995, p. 237.
- 10 Gauguin, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988, pp. 397-398 ; Georges Wildenstein, *Gauguin I*, Paris, Les Beaux-arts, 1964, pp. 225-226, n.° 548.
- 11 リヨン美術館学芸員ステファヌ・パター氏 (M. Stéphane Paccoud) の情報提供による (二〇一〇年十月十日付の回答)。「前衛」に括られる作品の購入をめぐるリヨン美術館の蒐集方針にパリへの対抗心がどの程度上影響したのかは、検討を要する問題であろう。
- 12 アンリ・フォシヨンの略歴は業績一覧とともに以下にまとめられている。「Henri Focillon (1881-1943) : Bio-bibliographie» in *La Vie des formes : Henri Focillon et les arts*, cat. exp., Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, 2004, pp. 11-39.
- 13 引用は拙訳と断りのなす限り以下も同様。Henri Focillon, *La Peinture aux XIX^e siècle et XX^e siècle : du réalisme à nos jours*, Paris, Librairie Renouard, 1928, p. 284. また「フォシヨンによるコーガンに関するテクストを挙げる。「Préface» in *La Vie ardente de Paul Gauguin*, cat. exp., Paris, Gazette des beaux-arts, 1936, pp. 7-10 ; «Paul Gauguin à New York », *Beaux-arts*, 6 mars 1936, pp. 1 et 7 ; «Foreword» in *Paul Gauguin 1848-1903*, cat. exp., New York, Wildenstein, 1936, pp. 9-11.
- 14 Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, pp. 115-118 (杉本秀太郎訳、『形の生命』、平凡社ライブラリー、二〇〇九年、一九三—一九六頁)。
- 15 Charles Morice, *Gauguin*, Paris, H. Floury, 1919 ; Charles Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, H. Floury, 1921.
- 16 Georges Wildenstein, *op. cit.*, pp. 28 et 120, n.°s. 66 et 318. 現在も所蔵されているものを「ブライ・パレ資料収集部門のクレール・マルチン氏 (M^{me}. Claire Martin) を通じて確認した (二〇一〇年九月二十七日付の回答)。
- 17 Meryle Secrest, *Duveen : a Life in Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 167 ; Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 237, n.° 569. ちなみにこの絵は二〇〇九年に東京で開催された「コーギャン展」に出品されている (作品番号四九)。
- 18 「部分的」という断りがあるとはいえず、以下の一覧表は画商デュヴィーンの活動の概要を伝えてくれる資料である。「Paintings, Sculptures, and Objects Sold or Donated by Joseph Duveen, 1900-1939 : A Partial List», in Meryle Secrest, *op. cit.*, pp. 405-500.
- 19 デュヴィーンについては複数の評伝が書かれている。S. B. Behrman, *Duveen*, New York, Random House, 1952 (『画商デュヴィーンの優雅な商売』、木下哲夫訳、ちくま学芸文庫、二〇〇〇年) ; Meryle Secrest, *op. cit.*
- 20 デュヴィーンは一九五六年五月にモネの《ラ・シヤポネーズ》を四五〇〇〇ドルでボストン美術館に売却した。以上の情報はボストン美術館のサイト <http://www.mfa.org/collection/> から転載した (最終アクセス、二〇一〇年九月三〇日)。
- 21 Daniel Wildenstein, *Paul Gauguin : itinéraire d'un sauvage : catalogue raisonné*

- de l'œuvre peint*, Paris, Wildenstein Institute ; Milano, Skira, 2001, t. 2, pp. 487-488 et 505, n^{os} 310 et 314 ; 『オルセー美術館展 二〇一〇ーポスト印象派』(展覧会カタログ)、国立新美術館、二〇一〇年、作品番号五七、六〇。
 22 キ・ドュ・シヨレ子爵 (Le vicomte Guy du Chollet) とヴィタル伯爵夫人 (la comtesse Vitale) に関する情報は、以下のサイトから転載した。http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr (最終アクセス、二〇一〇年一〇月一〇日)。
 23 Georges Wildenstein, *op. cit.*, pp. 89 et 98, n^{os} 240 et 264 ; Catherine Chevillot dir., *Peintures et sculptures du XIX^e siècle : la collection du musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 160 et 162.
 24 Charles Chassé, *op. cit.*, p. 6.
 25 Gauguin, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988, p. 336, n^o. 182. ただし、ルビンは《チ・ナヴェ・ナヴェ・フェヌア》の図版は左右が反転している。これは一九二三年のサンバの急死を受けて、アギユットが後追いで自殺をしたルビンの遺贈された作品である。遺贈者については以下を参照する。Serge Lemoine, *Le Musée de Grenoble*, Paris, Musée des monuments de France, 1988, p. 58 ; Françoise Celdran et Ramon-R. Vidal Y Plana, *Un Fauve dans un jardin : Georgette Agutte, Claude Monet, Henri Matisse, Saint-Germain-en-Laye*, Octavo Editions, 2008.
 26 Luc Alary, *op. cit.*, p. 239.
 27 Catherine Chevillot, *op. cit.*, pp. 136-137. グルノーブル美術館ではマンダレ II フォールシに焦点を合わせた展覧会が開催され、彼の歴史的貢献が検証されつつある。Andy-Fracy : *un conservateur novateur : le Musée de Grenoble de 1919 à 1949*, cat. exp. Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, 1982.
 28 Isabelle Cahn, *op. cit.*, p. 341.
 29 一覽表に掲載された以外のモンフレの旧蔵作品としては、ロンドンのコートールド美術研究所に所蔵された《テ・レリオア(夢)》(一八九七)、《ネヴァーモア》(一八九七)、テキサス州フォートワースにあるキンベル美術館に所蔵された《イーゼルの前の自画像》(一八八五)などが挙げられる。
 30 一九二三年六月にバルバガンザ画廊が《白い馬》の購入を申し出たとき、モンフレが提示した価格は二〇万フランであった。ルーヴル美術館との取引は、二年前の『ノア・ノア』の草稿の寄贈とあわせて検討すべきであるが、作品の国家への売却にたいして、モンフレはいくらか譲歩したことにたゞ。 *Ibid.*, pp. 341 et 348.
 31 Robert Rey, *Onze menus de Gauguin*, Genève, Gérard Cramer, 1950, pp. 39-40.
 32 一八九一年の競売の落札価格は四五〇フラン、一九一七年の競売の落札価格は三三〇〇フランである。Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 119, n^o. 315.
 33 Robert Rey, «La Belle Angèle de Paul Gauguin», *Beaux-arts*, 1^{er} avril 1927, pp. 105-106.
 34 Marie Dormoy, *Souvenirs et portrait d'amis*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 160.
 35 *De Cézanne à Picasso : chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2007, p. 293.
 36 Ann Dumas, «Ambroise Vollard : découvreur de l'avant-garde» in *ibid.*, p. 34.
 37 Isabelle Cahn, *op. cit.*, p. 341.

- 38 F. F. (François Fosca), «L'entrée de Gauguin au Louvre», *L'Amour de l'art*, mars 1927, p. 90.
- 39 Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 219, W533 ; *Les Collections du musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg*, Strasbourg, Editions des musées de la ville de Strasbourg, 2008, p. 53.
- 40 作品情報は以下のサイトから転載した。http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr (最終アクセス、二〇一〇年一〇月一〇日)。
- 41 レイモン・ケ克蘭の略歴や活動については以下にまとめられている。
Michele Tomasi, «L'objet pour passion : remarques sur la démarche intellectuelle de Raymond Koechlin (1860-1931)», *historien de l'art*, *Histoire de l'art*, avril 2006, no. 58, p. 133-144.
- 42 Raymond Koechlin, «Hayashi's Collection of French Pictures», in *Catalogue of the Important Collection of Paintings, Water Colors, Pastels, Drawings and Prints Collected by the Japanese Connoisseur the Late Tadamasu Hayashi*, New York, 1913. ジャポニスムの分野におけるケ克蘭の活動については、以下を参照のこと。馬渕明子「シシエル、ケ克蘭、ミシジョン、シエノー——日本美術需要に関する四人の貢献」、『ジャポニスム期の美術評論家、美術商、およびコレクターの著作集』、フランス・ジャポニスム文献集成第一部、エディシヨン・シナプス、二〇〇九年、八一—十三頁；木々康子『林忠正』、ネルヴァ書房、二〇〇九年、三二四—三二六頁。
- 43 ケ克蘭のコレクションについて書かれた同時代の雑誌記事を挙げる。
Félix Fénéon, «Les grands collectionneurs : M. Raymond Koechlin», *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 6, pp. 165-171 ; Gaston Migeon et Henri d'Ardenne de Tizac et Paul Alfassa, «La collection de Raymond Koechlin», *L'Amour de l'art*, 1925, n° 3, pp. 95-110 ; Marcel Guérin, «Raymond Koechlin et sa collection», *Bulletin des musées de France*, 1932, t. 4, pp. 66-88.
- 44 Gaston Migeon et al., *op. cit.*, p. 101.
- 45 Marcel Guérin, *op. cit.*, pp. 66 et 81-88. ケ克蘭が蒐集したフランス近代美術の主要な作品を挙げる。ルノワールの《セーヌ川の艇》(一八六九年、オルセー美術館、RF3667)、『クロード・モネ』(一八七五年、オルセー美術館、RF3666)、『モネの《ノルマンディーの農家の庭》(一八六三年頃、オルセー美術館、RF3703、Wildenstein 16)、『長椅子のモネ夫人』(一八七〇年頃、オルセー美術館、RF3665、Wildenstein 163)、『テムズ川のチャリニング・クロス橋』(一九〇三年、リヨン美術館、Inv. B 1725、Wildenstein 1537)、『ファン・ゴッホの《馬車、アルル郊外のロマのキャンプ》(一八八八年、オルセー美術館、RF3670)、『また、マネのテッサンの《病み上がり》(一八七五年頃、ルーヴル美術館版画素描室、RF23332、Rouart et Wildenstein 412)、『ルディエの肖像』(一八六〇年代前半、ルーヴル美術館版画素描室、RF23340、Rouart et Wildenstein 453)。
- 46 Rodolphe Rapetti, «Introduction : histoire d'une collection», *Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg*, Paris, Editions Scala, 1998, pp. 11-12 ; *Les Collections du musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg*, Editions des musées de la ville de Strasbourg, 2008, pp. 33-39. また、『ストラスブル美術館館長に就任したハンス・ハウグが、寄贈や購入、さらにはルーヴル美術館からの寄託を通して、一九四〇年代にヘーダーやシャルタンを含む静物画のコレクションを充実させていった背景には、すでに

- 一八九九年に収蔵されていたヴィレム・カルフの《オウムガイのある静物》(一六六〇頃)、ケクランが遺贈したゴーガンの《ドラクロワに基づく版画のある静物》を中核にして、蒐集方針が決定された可能性がある。作品の図版や入手経緯については、以下を参照のこと。Dominique Jacquot, «L'Europe de la nature morte : 1600-1750» in *Le musée des Beaux-Arts de Strasbourg : cinq siècles de peinture*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006, pp. 95-119.
- 47 ゴーガンの彫刻、陶器については、オルセー美術館の以下の公式サイトに掲載された情報を参考にした。http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/ (最終アクセス、二〇一〇年十月十日)。
- 48 Claude Malon, *Le Havre colonial de 1880 à 1960*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 374.
- 49 Dominique Jacquot, «Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire nationale», *Histoire de l'art*, novembre 2000, n° 47, pp. 29-41.
- 50 *Donations de D. David-Weill aux musées français*, cat. exp., Paris, Musée de l'Orangerie, 1953.
- 51 Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 94.
- 52 *Gauguin : exposition du centenaire*, Paris, Orangerie des Tuileries, 1949.
- 53 カイユボット遺贈事件をめぐる経緯と背景については、例えば以下を参照のこと。稲賀繁美『絵画の黄昏——エドゥアール・マネ没後の闘争』、名古屋大学出版会、一九九七年、三四二—三五二頁。ちなみにルノワールの場合、国から注文を受けた《ピアノの前の少女たち》(オルセー美術館)が

- 一八九二年に買い上げられた。
- 54 モロー＝ネラトンは戦死した息子に捧げるために一九一九年に六点の作品を寄贈し、一九二七年にはその死去にともないコレクション全体を遺贈した。最終的に寄贈した作品数は三〇〇点を超えた。一方のイサーク・ド・カモンドは、一九一一年に六二点の作品を遺贈している。Anne Distel, «Etienne Moreau-Nélaton, collectionneur de son temps», *De Corot aux impressionnistes : donations Moreau-Nélaton*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1991, pp. 1-6 ; Sophie le Tannec, «J'ai créé ma collection comme on compose un opéra» in *La splendeur des Camondo : de Constantinople à Paris 1806-1945*, cat. exp., Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2009, pp. 47-60.
- 55 Compin, Isabelle Compin et Geneviève Lacambre, *Catalogue sommaire illustré des peintures : musée d'Orsay*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, t. 2, p. 464 (RF1989) ; J-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh : his Paintings and Drawings*, London, Weidenfeld and Nicolson, p. 110, F213.
- 56 *Ibid.*, p. 122, F238 (RF2243) ; p. 154, F313 (RF2325).
- 57 米村典子『スーラー——点描を超えて』、六耀社、二〇〇二年、一〇六頁。
- 58 神戸市立博物館編『松方コレクション ション西洋美術総目録』、「松方コレクション展」実行委員会・神戸市立博物館発行、一九九〇年、一八九—一九六頁。
- 59 ナシヨナリズムに関わる問題であるがゆえに、松方コレクションの寄贈返還をめぐることは、心理的屈折が折に触れて顔を覗かせる。以下を参照のこと。宮崎克己『西洋絵画の到来——日本人を魅了したモネ、ルノワール、セザンヌなど』、日本経済新聞社、二〇〇七年、三九三—三九六頁。

資料 1951年以前にフランスの公立美術館に収蔵されたゴーガン作品の一覧

作品情報（註1）	所蔵先（註2）	入手時期と経緯
1. 《オレンジのある静物》、1880年、画布・油彩、33×46cm、W65、DW59	レンヌ美術館寄託 (Inv. D55.5.1 ; RF2766)	1910年にエルネスト・シャブレからリュクサンプール美術館に遺贈；ルーヴル美術館に移管後の1955年にレンヌ美術館に寄託。
2. 《ナヴェ・ナヴェ・マハナ（喜びの日々）》、1896年、画布・油彩、94×130cm、W528	リヨン美術館 (Inv. B 1038)	1912年にアンリ・ルアール旧蔵作品の競売；1913年7月にドリュエ画廊からリヨン美術館が購入。
3. 《杖を持つ男》、1888年、画布・油彩、70×45cm、W318	パリ、プティ・パレ (Inv. PPP00623)	1920年にジョゼフ・デュヴィーンがプティ・パレのパリ市立美術館に寄贈。
4. 《彫刻家オーブと息子》、1882年、紙・パステル、53×72cm、W66	パリ、プティ・パレ (Inv. PPD01348)	1922年にジョゼフ・デュヴィーンがプティ・パレのパリ市立美術館に寄贈。
5. 《マドレーヌ・ベルナルルの肖像》、1888年、画布・油彩、72×58cm、W240、DW305	グルノーブル美術館 (Inv. MG2190)	ベルネーム＝ジュヌ画廊から1923年に購入。画布の裏面は下の作品。
5 verso. 《アヴェン川岸のブルターニュの少年（白い河）》、1888年、画布・油彩、58×72cm、W263、DW285	グルノーブル美術館 (Inv. MG2191)	同上。裏面は上の作品。
6. 《テ・ナヴェ・ナヴェ・フェヌア（喜びの大地）》、1892年頃、紙・墨と水彩とグアッシュ	グルノーブル美術館 (Inv. MG2227-RO)	1923年にジョルジュット・アギュットとマルセル・サンバが遺贈。裏面は下の作品。
6 verso. 《バラハ》、1892年、紙・淡彩と水彩とグアッシュ、29.5×21.8cm	グルノーブル美術館 (Inv. MG2227-VO)	同上。裏面は上の作品。
7. 《牛のいる海景（深い淵の上で）》、1888年、画布・油彩、72.5×61cm、W282	オルセー美術館 (RF1928.48)	1891年の競売でギ・ド・ショレ子爵が購入；1923年にパリの装飾芸術美術館に遺贈。
8. 《タヒチの女たち》、1891年、画布・油彩、69×91.5cm、W434	オルセー美術館 (RF2765)	1923年にギ・ド・ショレ子爵のコレクションからリュクサンプール美術館に遺贈；1929年にルーヴル美術館に移管。
9. 《アリスカン》、1888年、画布・油彩、92×73cm、W307、DW314	オルセー美術館 (RF1938.47)	1891年にギ・ド・ショレ子爵が購入；1923年にヴィタル伯爵夫人が亡き兄ギ・ド・ショレ子爵の記念にルーヴル美術館に寄贈；パリ装飾芸術美術館に寄託。
10. 『ノア・ノア』の草稿、182枚、31.5×23.2cm	ルーヴル美術館版画素描室 (RF7259)	ダニエル・ド・モンフレが1925年にルーヴル美術館に寄贈。
11. 《白い馬》、1898年、画布・油彩、140×91.5cm、W571	オルセー美術館 (RF2616)	1927年にダニエル・ド・モンフレから180,000フランでルーヴル美術館が購入。

12. 《美しきアンジェール》、1889年、画布・油彩、92×73cm、W315	オルセー美術館 (Inv. RF2617)	1918年のドガのアトリエの競売で画商ヴォラールが購入；1927年にヴォラールが国立美術館に寄贈；1929年にルーヴル美術館に収蔵.
13. 《ドラクロワに基づく版画のある静物》、1887年頃、画布・油彩、40×30cm、W533	ストラスブール近現代美術館 (Inv. 55. 974. 0.662 ; 1316)	1931年にR・ケクランがストラスブール美術館に遺贈；1998年のストラスブール近現代美術館の開館により移管.
14. 《ブルターニュの農婦と頭部の習作》	オルセー美術館 (RF22342)	1932年にレイモン・ケクランのコレクションからルーヴル美術館版画素描室に遺贈；2002年にオルセー美術館に移管. 裏面は下の作品.
14 verso. 《右足を両手でつかむ裸の少年》、紙・パステルとサンギースと木炭	オルセー美術館 (RF22342)	同上. 裏面は上の作品.
15. 《テ・ヴァアの風景》、1896年、画布・油彩、46×74cm、W546	ル・アーヴル、マルロー美術館 (A458.1.94)	1936年にシャルル＝オーギュスト・マランドがル・アーヴル美術館に遺贈.
16. 《人間の形をした壺》、1889年、高さ28.4cm	オルセー美術館 (OA9050)	シュフネッケルの旧蔵作品で、1938年にジャン・シュミットがルーヴル美術館に寄贈.
17. 《卓上給水器の台座と蓋》、1889年頃、44.5×35×22.5cm	オルセー美術館 (OA9051)	同上.
18. 《タヒチの神のいる四角い装飾品》、1893-95年、テラコッタ・彩色34.4×14.1×14.1cm	オルセー美術館 (OA9514)	ダヴィッド・ダヴィッド＝ヴェイユが1938年に寄贈.
19. 《干草刈り》、1888年、画布・油彩、73×92cm、W269、DW287	オルセー美術館 (Inv. RF1941.28)	1939年のポール・ジャモが遺贈；1941年にルーヴル美術館に収蔵された後、オルセー美術館に移管.
20. 《イエナ橋とセーヌ川》、1875年、画布・油彩、65×92.5cm、W13、DW12	オルセー美術館 (RF1941.27)	同上.
21. 《聖オラン》、1902年あるいは1903年、木彫、93.5×17×29cm、G137	オルセー美術館 (AF14329.1)	アンプロワーズ・ヴォラールの弟リュシアンが、1943年にパリのフランス海外博物館に寄贈.
22. 《タヒチ人》、1895年頃、ブロンズ、25×12×18cm	オルセー美術館 (AF14392)	同上.
23. 《壺》、1887年頃、高さ22.2cm	オルセー美術館 (AF14343)	同上.
24. 《彼女たちの肉体の黄金は》、1901年、画布・油彩、67×76cm、W596	オルセー美術館 (RF1944.2)	1944年にオリヴィエ・サンセル夫人からフランス国家が購入.
25. 《バラと小立像》、1890年、画布・油彩、73×54cm、W407	ランス美術館 (Inv. 943.1.1)	1945年にルイ・ブレイヨン（ジャン・ド・ロトンシャン）がランス美術館に遺贈.

26. 《自画像》、1897年、画布・油彩、40.5×32cm、W556	オルセー美術館 (RF1951.7)	1951年に用益権の留保を付けて、ユック・ド・モンフレ夫人が国家に寄贈。
27. 《黄色い積み藁（黄金の収穫）》、1889年、画布・油彩、92×73cm、W351	オルセー美術館 (RF1951.6)	同上。
28. 《テフラ》、1891-93年、木彫、22.2×7.8×12.6cm	オルセー美術館 (OA9528)	同上。
29. 《真珠のついた偶像》、1892年、木彫・真珠貝・骨、高さ27cm	オルセー美術館 (OA9529)	同上。
30. 《貝殻のついた偶像》、1892-93年、木彫、34.4×14.8×18.5cm	オルセー美術館 (OA9540)	同上。

(註1) Wの略号は Geroges Wildenstein, *Gauguin I*, Paris, Les Beaux-arts, 1964, DWの略号は Daniel Wildenstein, *Gauguin : premier itinéraire d'un sauvage : catalogue de l'œuvre peint*, Paris, Wildenstein Institute / Milano, Skira, 2001, 2 vols, Gは Christopher Gray, *Sculpture et Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963の作品番号を示す。

(註2) 作品の基本情報は主に上記の文献に基づくが、所蔵先の変更などがある場合は適宜修正した。

図版リスト

1. 《オレンジのある静物》 *Nature morte aux oranges*, 1880年、画布・油彩、33×46cm、レンス美術館（図版出典：Daniel Wildenstein, *Gauguin : itinéraire d'un sauvage : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 2001, t. 1, p. 66.
2. 《ナヴェ・ナヴェ・マハナ（喜びの日々）》 *Nave nave mahana (Jours délicieux)*, 1896年、画布・油彩、94×130cm、リヨン美術館（図版出典：Gauguin-Tahiti : atelier des tropiques, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2003, p. 205.）
3. 《マドレーヌ・ベルナルの肖像》 *Portrait de Madeleine Bernard*, 1888年、画布・油彩、72×58cm、グルノーブル美術館（図版出典：Gauguin, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1988, p. 126.）
4. 《テ・ナヴェ・ナヴェ・フェヌア（喜びの大地）》 *Te nave nave fenua*, 1892年頃、紙・水彩・グアッシュ・ペン、40×32cm、グルノーブル美術館（図版出典：Gauguin : Maker of Myth, cat. exp., London, Tate Modern, 2010, p. 168.）
5. 《白い馬》 *Cheval blanc*, 1898年、画布・油彩、140×91.5cm、オルセー美術館（図版出典：Gauguin, cat. exp., op. cit., p. 409.）
6. 《美しきアンジェール》 *La Belle Angèle*, 1889年、画布・油彩、92×73cm、オルセー美術館（図版出典：Gauguin, cat. exp., op. cit., p. 169.）
7. 《ドラクロワに基づく版画のある静物》 *Nature morte avec gravure d'après Delacroix*, 1897年頃、画布・油彩、40×30cm、ストラスブール近現代美術館（図版出展：Georges Wildenstein, *Gauguin I*, Paris, Les Beaux-arts, 1964, p. 219.）
8. 《人の形をした壺》 *Pot anthropomorphe*, 1889年、高さ28.4cm、オルセー美術館（図版出典：Carole Andréani, *Les céramiques de Gauguin*, Paris, Les Editions de l'amateur, 2003, p. 42.）
9. 《バラと小立像》 *Roses et statuettes*, 1890年、画布・油彩、73×54cm、ランス・サン＝ドニ美術館（図版出典：『ゴーギャン展』、東京国立近代美術館ほか、1987年、p. 87.）
10. 《ヴァイルマティ》 *Vairumati*, 1897年、画布・油彩、73×94cm、オルセー美術館（図版出典：Gauguin-Tahiti : atelier des tropiques, cat. exp., op. cit., p. 235.）