

翻訳

芸術家の遺産と美術館の倫理

—信頼が裏切られるとき—

ゲイル・レヴィンⁱ 著, 竹中 悠美ⁱⁱ 訳

この数十年の間に美術市場は特定の近現代アートの価値を劇的に高めたが、そのために芸術家たちの願いを無視した芸術遺産の搾取や略奪が次々に起こっている。その元凶は総じて昔ながらの人間の欲深さである。遺産をめぐる芸術家の希望が阻まれている話を語ることの意義は、ただ今後も起こりうる裏切りを阻止することにこそある。窃盗行為を巧みに計画したり、それを容認してきた不誠実な遺言執行者たちは、芸術家の仲間や友人だけでなく、弁護士や会計士、そして銀行や画廊や美術館に従事する者を含んでいるのだ。ときには単なる愚かさから、搾取者たちは芸術作品をただの日用品だと見誤って、市場で取引してしまうこともある。

この問題にわずかながらも注意を払ったものとして、私はマグダ・サルベセンとダイアン・クシノーが編んだ『芸術家の遺産—委託された名声—』に期待した¹⁾。それは主に特定のアーティストの遺産を管理する人々、特に未亡人や子供たちへのインタビューを含むだけでなく、著名な伝記作家や美術館の理事、画廊、財団の代表、弁護士、その他の専門知識と経験を持つ人々も含んでいる。そのほとんどが、物事はおおよそ計画通りに進んでいると述べ、他の課題と同じように芸術家の遺産の扱いについても楽観的に経過を報告している。

悪評が立った例外を思い起こせば、マーク・ロス

コの子供たちは彼らの権利を勝ち取るために訴訟を起こさなければならなかったことを報告している。1970年にロスコが自ら命を断った後、ロスコの遺言執行者たちは、いずれも友人としてロスコから信頼を寄せられていたのに、共謀して彼の芸術遺産を騙しとった。遺言執行者たちとロスコの画廊であったマルボロ・ギャラリーのフランク・ロイドの共謀は、父を亡くしたときまだ19才であった娘のケイトが起こした4年間の訴訟と8ヶ月の裁判記録で十分に立証されており、リー・セルデスによる『マーク・ロスコの遺産—今世紀最大のアート・スキャンダル暴露』で詳しく書かれている²⁾。

サルベセンとクシノーは取り上げていないが、クルト・シュヴィッターズとフランシス・ベーコンの遺産に関しても非合法とはいわないまでも倫理的な問題が起きていて、どちらも1軒の同じ画廊が関わっていた。そしてエドワード・ホッパーと彼の未亡人ジョセフィン・ニヴィソン・ホッパーの芸術遺産の問題には、公益信託の受託者である美術館が関わっていた。

倫理的であるために、遺産に関わる取引には整合性と透明性がなければならない。一人の芸術家の作品管理は生前も没後も疑問が生じることのないよう慎重に公式文書を作成すべきである。だが、シュヴィッターズとベーコンに関する疑惑が持ち上がったのは、おそらくマルボロ・ギャラリーとロスコの遺産を取り巻いていた問題が公になったことがきっかけ

i ニューヨーク市立大学大学院教授

ii 立命館大学大学院先端総合学術研究科教授

けであった。

2005年1月にノルウェーの最高裁判所で判決が下されたシュヴィッターズの事例では、彼の家族のうちの二人（息子アーネストの別居中の妻ローラと孫のベンクト）がマルボロ・ギャラリーを訴えた。その訴えはギャラリーが遺産の幾つかの作品の価値を低く見積もって、遺産の額を知らせずに市場価値を下回る価格で買い取っていたことであった。最高裁判所は抗告審判において、申立は事実に基づかず、損害賠償と訴訟費用をマルボロ・ギャラリーに与えるよう裁定を下した³⁾。

またマルボロ・ギャラリーに関わる別の事例で、フランシス・ベーコンの遺産管理者が、そのギャラリーは晩年のベーコンから組織的に搾取し、3千万ポンドもの価値がある33作品を所在不明していると訴えた。遺言執行者のブライアン・クラーク教授がその訴訟を起こしたのは、マルボロ・ギャラリーのロンドン支店とリヒテンシュタインの子会社はどちらもフランシス・ベーコンの存命中に適切な支払を怠り、しかも彼が画商を替えないように「脅迫」していたためだと伝えられた。その点についてマルボロは、失われた作品はベーコン自身が売却したか、もしくは譲ったのだと主張した。この事例において、ベーコン自身が明確な記録を残し損なっていたこと、税引き前の金額をスイス銀行の口座に入れることを彼が好んでいたことが事態を複雑にしていた⁴⁾。本格的な審理が始まる前にマルボロ・ギャラリーとベーコンの遺産管理者は示談にすることを公表し、遺産管理側はギャラリーに対する法的措置を取り下げた⁵⁾。ギャラリーは写真とその他の記録物のアーカイブを保持していたため、両者はベーコン作品のカタログレゾネを完成するために協力する必要があったのだ。

別種の倫理的問題が生じたのがエドワード・ホッパーと彼の妻ジョセフィン（ジョー）の事例である。彼らのすべての芸術資産は遺言により、ある美術館に非課税で直接委ねられた。美術館は公共の利益の

ために委託された美術品を所蔵している。国際博物館会議（ICOM）の倫理規定によると、

博物館は自然、文化、学術遺産の保護への貢献として、その収蔵品の収集、保存、向上をおこなう義務がある。彼らの収蔵品は有意義な公的遺産であり、法において特別な地位を占め、国際的な規約によって保護されている。この公的負託には、正当な所有権、永続性、文書化、アクセシビリティおよび信頼できる処分を含む管理の観念が内包されている⁶⁾。

アメリカ博物館協会が独自に定める倫理規定では「取得、処分そして貸出の活動は、天然資源と文化資源の保護と保存を尊重する方法で実施される」とあり、「処分、そして貸出の活動は、博物館の使命と公共の信頼責任を遵守する」とある⁷⁾。ホッパーの芸術遺産の事例において、詳細な調査が示すのは、その遺産受取人であるホイットニー・アメリカ美術館が公共の信頼を得るための説明責任の厳格な基準を満たしていないことであり、実際に権利を与えられた遺産のすべてを保持できていなかったことである。

ホッパー家はわけても権利侵害を受けやすかった。というのも彼らが亡くなったときは高齢で、孤独で、家族も信頼できる友人もいなかったからである。エドワード・ホッパーが85才の誕生日の少し前、1967年5月15日にニューヨークのスタジオで亡くなったとき、一歳年下の未亡人ジョーがすべてを相続した。夫妻には子がなかったばかりか、どちらにも一人ずついた兄弟たちのいずれも先立っていて、しかもどの兄弟にも子がなかったのである。病を抱え、ほとんど盲目で、全く身寄りのない未亡人として残されたジョーは一人で生活しなければならなかった。エドワードの画業を長いあいだ育んできたホイットニー美術館を遺された作品の終の棲家にして欲しいという彼の望みに従って、1968年に彼女が亡くなったとき、すべての芸術遺産をホイットニーに託した。他に選択肢がないことと、ホイットニーは何年に

も渡っていくつかのグループ展に彼女の作品も含んでいたことを考慮して、ジョーは2点のキャンバス画を除いた自分の作品もホイットニーに遺贈した。2点のうち1点は友人に贈られ、もう1点はホッパー夫妻が愛したケープコッドの家の近くのサウス・トゥルロにあるコップ図書館に贈られた。彼らが1924年に結婚してから、展覧会や販売や寄贈のためにスタジオを離れたすべての美術作品を彼女は注意深く記録していた。ジョーはその記録簿をロイド・グッドリッチに遺した。グッドリッチは早くから重要な評論でホッパーを支援して、彼についての初めての本を1926年に書き、後年はホイットニーでのホッパーの二つの大規模回顧展でも学芸員を務めていた。

美術館を驚かせたジョセフィン・N・ホッパーの遺贈は、エドワードによる3千点を超える絵画、素描、水彩、版画で、ジョー自身の作品については何も言われていない。ジョーの死去から約3年を経た1971年3月19日にホイットニーのプレスリリースも「故エドワード・ホッパーのすべての芸術遺産」が寄贈されたことを公表したが、ジョーの作品については言及されなかった。美術館長ジョン・I・H・パウアーがそのコレクションを「評価を超えた資産」⁸⁾と呼んだことが伝えられ、その遺贈の将来プランがすぐに明らかにされた。

ホッパーの遺贈に関して、グッドリッチが美術館の顧問管理者を務めた。ホイットニーに終の棲家を見つけないという画家の望みにも関わらず、グッドリッチは『ニューヨーク・タイムズ』に「我々はコレクターを求めている、他の美術館は手に入れたがっているので、ゆくゆくはそれを市場に出していく」と語った⁹⁾。「ホッパーの遺贈作品の処分が検討されている」ことをスキャンダルとして『ニューヨーク・タイムズ』が非難すると、ヒルトン・クレマーは美術館を「自らのアイデンティティと目的の欠如（中略）に苦しんでいる大手施設」と呼んだ。クレマーはホイットニーが恒久的なアーカイブとしての遺贈の価値を壊そうとしていると非難し

た¹⁰⁾。パウアーの返答はホイットニーが遺贈のどの部分を残すかという結論には至っていないということだった¹¹⁾。そしてエッチングと水彩画を含む数件の売却がなされた。遅くとも1974年6月6日にロイド・グッドリッチによって作成されたリストは、彼が25点の素描の売却を薦めたことを示すが、それらはホッパーが1920年代に美術館の前身であるホイットニー・スタジオ・クラブで制作した作品だった。結局、市民の監視と憤りの高まりという圧力の下で、美術館は遺贈品を売却することをやめた。

しかし、ホイットニー一族のために制作されたそれらの作品は、ジョーとエドワードが美術館に棲家を見いだそうとした「芸術遺産のすべて」ではなかった。画家の死に続いて彼の形成期の作品と成熟期の油彩画のためのスケッチが美術市場に溢れたのである。それがどのように市場に出たのか誰も語らなかったが、徐々にこれらの作品は画家によるものと公式に記録され、跡付けられていった。ホッパーの成熟期における大型の油彩画でさえ、それははっきりと記録簿に記録され、しかも「このスタジオ内」とジョーの筆跡で鉛筆で記されているのに、不可解にも市場に現れた。

ホッパーの合法的な相続人や他の人たちもエドワード・ホッパーという称号を持つ画家の子供のころのスケッチがどうして市場に出ているのか問いただす者はいなかった。素描を決して展示しながらなかった画家が、わずか10才か11才のときに紙に描いたスケッチが自分の死後に売り出されることを意図していたとは信じがたい。なぜ誰もホッパーの遺産のこの部分についての然るべき疑問を口に出さなかったのだろうか。

エドワードが1967年に亡くなる前に、彼とジョーはどちらも入院しており、1966年の12月初旬に退院した。腰と足を骨折した後、ジョーが歩行器を使って出歩けたのは、ニューヨークのワシントン・スクエアのエレベーターのないアパートメントにあった自宅の周辺だけであった。彼女の両目は白内障と緑

内障で機能していなかった。

友人のエミリー・ペイジへの手紙で、ナイアックで行ったエドワードの質素な葬儀の参列者としてジョーが伝えているのは、ジョン・克蘭シー（レーン・ギャラリーの彼の画商）、芸術家のヘンリー・バーナム・プア（1888-1970）とその娘のアン・プア、ペギー・デイ（作家で漫画家のクラレンス・デイの未亡人）、批評家のブライアン・オドハティとその妻の美術史家バーバラ・ノヴァク、そして以前ホイットニー美術館長であったロイド・グッドリッチ（1897-1987）であった。だが、彼らのうちの誰かが彼女の生活に尽力したという記録は全く無い¹²⁾。葬儀に参列した者の中で再びジョーに会ったのは、葬儀を執り行ったバプティスト派の牧師アーセイヤー・サンボーンだけで、彼はホッパーの唯一の兄弟で独身だった姉マリオン（1880-1965）が亡くなるまで通っていたナイアック教会の牧師を務めていた。

宗教全般と特にこの牧師に対して、エドワードが関心を寄せたことはなかった。1964年9月にホイットニー美術館で彼の最後の回顧展が開催される直前に、彼は姉にオープニングパーティーに出席しようと思わないよう警告する手紙を書いている。「美術館の館長や批評家や大切なコレクターたちに今年会えるのはこの時だけで、その間ずっと彼らに専念しなければならない（だから、あなたとサンボーン氏とベアトリスのための時間はないだろう）」¹³⁾

さらに、ホッパーは人付き合いが悪いことで有名だったが、サンボーンは画家との親交があったように認めさせようとしていた。サンボーンがホッパーの「素描、版画、水彩画、写真そして記念品」などを集めたものを1980年にフロリダのメルボルンのブレバード・アートセンター博物館に展示したとき、その「常任理事」のロバート・ガブリエルはカタログの中でサンボーンを「エドワード・ホッパーの長きにわたる友人」と書いた¹⁴⁾。

ブレバード・アートセンター博物館のカタログに寄せたサンボーン自らのエッセーのタイトルは「友を想う」であった。ホッパー家との関係が始まった

のは、彼が1953年にナイアック・バプティスト教会の牧師になったときからだと書いている。当時、マリオンはホッパーが少年時代を過ごした家に一人で住んでいた。サンボーンは実際にマリオンと知り合い、そしてエドワードとジョーは「人生の晩年において（中略）さまざまな礼拝でだんだん私を頼るようになった」と主張している。確かにマリオンとエドワードの葬儀を執り行ったことは彼が行った礼拝の中で最も重要であった。また、彼はマリオンを尋ねていて、少なくとも一度は家政婦の休暇中に彼女が病気になること、ニューヨークまで車で行ってエドワードとジョーを連れてきている¹⁵⁾。

サンボーンが初めて私に連絡してきたのは1976年の夏で、その6月にホイットニーでホッパーコレクションの最初の学芸員になった直後のことだった。私の主な役割はエドワード・ホッパーの作品のカタログレゾネを書くことと関連する展覧会を組織することだった。カタログレゾネの定義は、秩序だった学識によって体系的な形式の中に一人の芸術家の作品と人生の知りうる限りすべてを集めて整理するものである。当然ながら私はサンボーンの話に興味を持ち、彼が所有するあらゆる作品や文書類を閲覧したいと思った。次第に私は彼が多くの作品を持っていることを知るようになったが、彼は決してそのコレクションの全体を明かすことはなかった。さまざまなインタビューの中で、最終的に彼が私に話したことは、ジョーとエドワードは彼になに一つ与えなかったということであった。エドワードの葬儀を執り行うために彼はピッツバーグから空路で戻らなければならなかったが、ジョーはその費用を支払うことはなく、その時もその他の時にも彼に埋め合わせをしなかったと語った。

しかし彼の説明は、後に私がホッパーの伝記を書くために調査を進めていたときに発見したことと食い違うのである。1965年のジョーの日記（別の個人蔵のコレクションにある60余りのノートのうちの一冊）に彼女とエドワードはマリオンの葬儀を執り行ったサンボーンに「遺産から500ドル」支払ったと

書いているのである。サンボーンはブレバードのカタログのエッセーに、夫婦が「記憶すべき家族の宝物の多くを私にくれたように彼らの生活の細々とした事柄を共有した」と書いているが、非常に多くの芸術作品をどのように彼が所有することになったについてはどこにも説明していない。エドワードの遺言もジョーのそれも彼には何も遺していない。1964年6月18日に署名されたエドワードの遺言はすべてをジョーに遺しており、ジョーが彼より先に亡くなった場合には遺産受取人として数名の友人たちを指名していたが、サンボーンには言及していない。

ホッパーが（美術市場が彼の作品に反応する前に制作された）形成期の作品を保管していたナイアックのホッパー一族の家から、多くの初期作品がサンボーンの所有となったことが分かったが、その移管のすべてが正式な記録書類を欠いたままなのである。これらの作品のいずれもマリオンが譲ったものでもない。彼女の闘病中と1965年の死後にサンボーンはナイアックの家の鍵を持っていた。サンボーンがナイアックの地にやってきた1950年代から、ホッパーは初期作品を売ったことも譲ったことも全くなかった。今でもサンボーンはどうやってそれほど多くのエドワード・ホッパーの芸術作品を所有することになったかを示す証拠書類を示していない。このような移管はジョーの日記にも彼女がとても注意深く付けていた記録簿にも記載がない。これら多数の初期作品がエドワードかジョーからサンボーンに与えられていたのだとすれば、所有権の移動を示す証拠があっただろう。要するに、サンボーンは明確な所有権を示していなかったのである。

ブレバードのカタログのみに、ホッパーの署名がある1894年のスケッチを含む彼の少年時代からのおよそ90点の作品リストを掲載している。さらに《線路沿いのホテル》（1952）、《ブラウンストーンの陽光》（1956）、《カフェテリアの陽光》（1958）、《太陽を浴びる人々》（1960）といった絵画のスケッチを含むホッパーの成熟期以降の30点以上の素描もある。繰り返すが、これらがどのようにしてワシントン・

スクエアのホッパーのスタジオからサンボーンの所有となったかを示す証拠はなかった。サンボーンが友人や家族に与えたり、オークションやニューヨークのハーシェル・アンド・アドラー・ギャラリーとケネディ・ギャラリーを通じて売却したホッパーの他の作品にも元の所有者からの移管の証拠がないのである。

これらの作品は贈られたのだろうか。その長い人生の中でエドワード・ホッパーが自分の作品を贈ったことはほとんどなかった。たまたま彼の妻に贈ったことを除けば、大きな油彩画を譲ることは決してなかった。彼は生前にわずかな水彩画や何点かの素描と版画を色々な人々に与えていた。たまたま彼の医師の娘であった看護師に1枚の水彩画を与え、別の水彩画を初期のパトロンであったビー・ブランチャードの母親に与えている。そしてケープでの隣人ハリエット・ジュネスに、彼らの家を建てている間に彼女の家を借りる引き替えに1枚の水彩画を与えている。ホッパーから贈られた作品はほとんどすべて受取人の名前が記され、記録簿に記載されている¹⁶⁾。

さらにジョーは43年に渡る結婚生活の間、エドワードの作品の所在を入念に追跡し続けていた。それにも関わらず、少なくともジョーの直筆で「このスタジオ内」とはっきりリストに記されている1点の大型のキャンバス画《街の屋根》（1932）がどういふわけか公式文書もなくサンボーンの所有として姿を現したのである¹⁷⁾。奇妙なことにホイットニーが記録簿をカタログレゾネに書き起こすために雇ったデボラ・ライアンズは「このスタジオ内」というこの覚え書きを省いている。しかし、それはライアンズがホイットニーのために制作した公刊版の記録簿のページの写しの中にはっきりと読み取れる¹⁸⁾。専門家の意見によると近年ホッパーの絵画が1200万ドル以上で売られている今日の美術市場では、この作品だけで少なくとも600万ドルの価値があるという。

では、なぜ疑問の声が挙がらなかったのだろうか。

その答えのある部分はホッパー作品の私のカタログレゾネを取り巻く環境にあると推測できるだろう。それは1976年に私がホイットニー美術館のホッパーコレクションの学芸員として始めたプロジェクトであるが、それがW.W.ノートン&カンパニーからホイットニーのためにようやく出版されたのは1995年であった。ホイットニーでの私の勤務は1984年に終わったが、私は出版用に提出した最終稿までカタログレゾネの原稿を更新し続けていた。私への相談なしに他の人々が作品それぞれの来歴を三冊の書籍版から除いて付属のCD-ROMに移すことを決めた。さらに、同じく相談なしに、タイトル、日付、素材は検索可能にしたのに、広範な所有者の検索は許可しないことに決定されていた。このように来歴の調査は妨げられている。つまり、一つ一つの作品を手作業でチェックしない限り、同じ所有者を経た美術作品のリストは作成できないのである。

これらに加えて、私は来歴のリストの中にある大きな間いに取り組むことが許されなかった。個々の作品がどのようにホッパーからサンボーンへと所有が移ったのか問われるべきだったのだ。この問題について私はずっと前から詳細な報告書を美術館の執行部に提出していたにも関わらずである。実際に私は警笛を鳴らそうとしたのに美術館は覆い隠した。今にして思えば、ホイットニーはジョゼフィン・N・ホッパーの遺贈の事の顛末をもみ消し続けているのである。

ホイットニーがホッパーの作品を売却することに対する市民からの抗議は、恒久的アーカイブとしての遺贈の本質と価値を美術館が軽視している問題の表面を引っ掻いたにすぎない。今日に至っても、公開されている記録は歴史資料の損失が全体としてどれくらいになるかそのヒントも与えてくれない。私自身の認識は1976年に遺贈の作品に取り組みだした時から徐々に大きくなってきている。カタログレゾネの編纂を開始したときに期待したのは、ホッパーと彼の妻が所有していた手紙、写真、書籍、そして記録写真を含む文書類、つまり彼の知的で文化的な

領域のエビデンスが見つかることだった。私はやみくもに探し求めたが、ほどなくグッドリッチも美術館の誰もこのアーカイブ資料を手に入れるために探していないことに気付いた。エドワードの死後にジョーから直接手に入れようとも、あるいは後に彼女の遺産執行者であるニューヨーク銀行から手に入れようともしていなかった。銀行の誰もホッパーのニューヨークのスタジオの中にあるものを要求したり購入するためにジョーの遺言による第一遺産受取人である美術館を招かなかったのか、あるいは美術館の誰もそこに向く労を請け負わなかったのかは明かでない。

しかし、サンボーンが私に語ったことによると、銀行は彼を遺産受取人として招聘したという。サンボーンが受け取ったのはジョーが指名した他の人々と人数に従って均等に分割された遺産の現金残高であり、美術作品や文書類ではなかったという。サンボーンが順を追って私に話したのは、彼はホッパー夫妻のものであったアンティーク家具を購入することができたこと、そしてニューヨークのスタジオと(全部で三部屋ある)家の中身全体の評価額は100ドル以下であったということだった。共同インタビューの中でサンボーンの妻が私に語ったのは、スタジオから彼らが買い取った家具に含まれた化粧ダンスの引出しの敷紙の下からホッパーの素描の束が見つかったということだった。もしこれが真実なら、これらの素描はホッパーの芸術遺産の一部としてホイットニーに入るべきであった。遺言執行者は素描をサンボーンに売る権利も与えてしまう権利もなかったのである。

サンボーンは新たに手にした財産でニューヨークのケネディ・ギャラリーと契約を交わした。ギャラリーのオーナーであるローレンス・フレイシマンはミルトン・エステローを雇って、その時に売りに出された美術作品を見るようナイアックに送った。エステローは『ニューヨークタイムズ』の記者でもあって、その頃とても有名になっていた一冊の本の著者として有名であった。『美術泥棒』というその

本のカバーの宣伝文句は「ある驚くべき美術泥棒たちの活き活きとした歴史であり、美術泥棒を犯した奇妙な泥棒たちの系統」¹⁹⁾である。作品を本物と判断すると、即座にエステローは見せてもらったものを委託するようサンボーンに持ちかけた。実際にはそれらはサンボーンが貯め込んだものの一部に過ぎなかった。ケネディ・ギャラリーによってなされた初めての作品確認を通過すると、ただちにバプティスト教会を辞職したとサンボーンが私に語ったことを覚えている。辞職したとき53才だったと彼は言っていたと思う。

サンボーンから得たホッパーの初期作品コレクションはケネディ・ギャラリーにとって大当たりとなった。後にレイシュマンが私に語ったところによると、当時サンボーンが持っていたホッパー作品のすべてを手に入れたと誤って信じ込んでしまっていたそうだ。レイシュマンは、ロイド・グッドリッチと新たにホッパーコレクションの学芸員に任命された私の双方に1977年の春にケネディ・ギャラリーで開かれたホッパーの作品の展覧会のための短いエッセーを書くよう依頼した²⁰⁾。この展覧会は彼がサンボーンから得た初期作品の何点かと6点のエッチングと少なくとも12点の水彩画と別の個人コレクションからのホッパーの成熟期の油彩画を呼び物にしていた。(1924年以前に売られたと思われる)何点かのエッチングを例外と見なせば、これらの作品は1924年からホッパーの亡くなった1967年まで彼のディーラーを務めたニューヨークのK・M・レーン・ギャラリーを経たものであった。

レイシュマンは展覧会のカタログに彼がホッパーを入手した際の「個人的な思い出」を加えた。カタログレゾネとしてホッパーの作品記録を編纂するという役割上、私の論文で献辞を捧げたロイド・グッドリッチとエドワード・ホッパーの多くの作品の転売を手がけてきたケネディ・ギャラリーのどちらの協力も必要であることがわかってきた。サンボーンの協力も必要だった。というのも、カタログレゾ

ネを書くために不可欠なホッパーがパリから家族に宛てた手紙を含む文書類を彼が所有していることが明らかになったからである。拒むことができない誘いに見え、私は完全にホイットニーを後押しするエッセーを書いたのだった。

しかしそのギャラリーのカタログの三本の短いエッセーのいずれにも、そして作品の複製図版にもサンボーンや作品の来歴についての言及はなかった。そのような情報が求められるチェックリストもない。美術館の世界の新参者であった私は、サンボーンが所有する中にホッパー作品が存在することが暗示することをまだ完全には理解していなかった。レイシュマンが作品の来歴に何を気付き、あるいは何を疑ったか、私には今もわからない。

しかしながら、近年、レイシュマンがサンボーンとビジネスを始めた1976年以前からすでに集め始めていたギリシャ・ローマ時代の古代美術作品の何点かについて来歴に関わる疑いが浮上してきた。今ではこれらの作品のいくつかは違法発掘によるもので、イタリアとアメリカの法律に反してイタリアから輸出されたものであったと疑われている。『ニューヨークタイムズ』の美術批評主幹のマイケル・キンメルマンはこう書いている。「そして、もしGetty美術館の前の古代美術専門学芸員マリオン・トゥルーとその上司たちが、理事の一人であるバーバラ・レイシュマンと彼女の夫ローレンスから入手した何点かの作品は危険なものであることを疑わなかったなら、彼らは疑うことを知らない美術界唯一の人間になっていただろう。」²¹⁾しかし、ホッパーの初期作品の来歴を疑った者はいなかったようである。1976年にそれらが初めて美術市場に出たときも、それ以後の30年の間にも。

私が初めてサンボーンから連絡を受けた1976年6月以前に、彼はすでに初期のホッパーの自画像を牧師仲間の友人に譲っており、その友人は当の作品をその年のうちにボストン美術館に約6万5千ドルで売却していた²²⁾。その肖像画に高額が支払われて

驚いたと、サンボーンは後に自ら私に語った。彼はそれからホッパー作品の市場価格に細心の注意を払い始めた。美術館によるホッパーのカタログレゾネの計画が『ニューヨークタイムズ』で公表されたとき、サンボーンはそれが将来の収入源になるという重要性を理解した。彼は、所有するすべての作品が本物であること証明する必要があったので、ホイットニーのホッパーコレクションの学芸員という新しい職についた私に連絡を取ってきたのである。

すぐに私はサンボーンがホッパーの美術作品だけでなく、数多くのとても貴重な文書類も所有していることを彼から知った。ホイットニー美術館は合法的にそこに帰属(それゆえ公共に帰属)していた芸術を失っただけでなく、エドワード・ホッパーと彼の制作の歴史に関する基本資料を保存する機会も失ったのである。このことは、1964年にエドワード存命中に開催した最後の回顧展のカタログをホイットニー美術館が制作していたとき、スタッフの一人であったマーガレット・マッケラーに宛てて、ジョーが「蒐集物」という件名で次のように書き送っていた事実があったにも関わらず起こった。「蒐集物はホッパー家に結びつけられないかも知れませんが、それでも尊重すべき貴重な古物です。もちろん私はずっとすべてまとめて保存してきました。例えばパリ滞在中、フランス人の様に過ごしていたエドワードからの母への手紙は、1906年のエドワードがとても良い息子あったことを告げています。彼の母親がそれらを私にくれたのです。義母にも蒐集癖があったのです。」²³⁾ ホッパー夫妻がホイットニー美術館に遺贈することで彼らの遺産がしっかり保存されることを望んでいたとすれば、明らかに彼らが望んだであろうことは、関係書類も一つの施設で保存されることであり、退職した牧師が彼らの遺産を隠し持って食いつぶされてしまうことではなかったはずである。このことは、パリからホッパーの家族に書かれた手紙についてマーガレット・マッケラーに手紙を書いていたジョーにとっての暗黙のゴールだったのだ。

ホイットニー美術館は、エドワード・ホッパーのあらゆる芸術作品は自分たちに遺贈されているという主張を全くしなかった。ジョー・ホッパーの死に際して記録書類を探すこともしなかった。1976年に着任したとき、私はあって然るべき文書類が欠けていただけでなく、他にも無くなっているものがあることに気付いた。ホッパーコレクションを調べながら、エドワードの作品と同じくジョーの作品も見られるはずだと考えていた。私は『タイムズ』のジェームズ・マローの記事を読んでいて、そこでは遺贈に含まれていたジョーの油彩画が描写されていた。それは「多くの人々に好まれる肩の凝らない作品群で、花々や可愛らしい顔をした子供たちや華やかな色彩の素晴らしい眺め」²⁴⁾ だというのだ。ところが彼女の油彩画は一点も見つからなかった。見過ごされがちな水彩画、素描、そして彼女の学生時代にキャンバスボードに描かれた小さな油彩画がわずかにあっただけであった。これらはすべてエドワードの作品だと見なされていたことによって廃棄を免れていたのだ。

遺贈に含まれたジョーの作品評価において、パウアーはグッドリッチの助言を求めた。パウアーとグッドリッチは一緒になってジョーの作品を館にとっては価値がないとして排除したのだった。歴史にとって不幸なことに、ICOMの倫理規定の基本信条を彼らは無視していた。「放出品は優先的に他の博物館に提供すべきであるという強い前提がある」²⁵⁾。ホイットニー美術館はジョーの作品を他の美術館へ提供できていなかった。その代わりに彼女の絵画の何点かは主に地域の病院に譲渡されたのだが、記録は残されていない。皮肉なことに、そのうち現在確認できるのは4点で、それらの絵画はニューヨーク大学に渡っていた。ニューヨーク大学は、購入した建物にホッパー夫妻が住んでいたことから、家の立ち退きをめぐって何年にも渡ってホッパー夫妻と揉めていたのだった²⁶⁾。ホイットニー美術館は残りのジョーの油彩画をアーカイブ用に写真に撮ることすらせず、ただ廃棄してしまっていた。

全部でたった3点、ジョー・ホッパーの油彩画がホイットニーのパーマネントコレクションに保存されていた。一つとして展示されたことはない。その三点すべて、私がそこで働き始めた1976年までに消えていた。私の知る限り、それ以降に出現していないが、皮肉にもホイットニーがジョーの絵画を廃棄したおよそ10年後に、彼女の友人で画家レジナルド・マーシュの未亡人であるフェリシア・メイヤー・マーシュが、別のジョーの小品を大量にホイットニーに寄贈した。美術館はジョーが描いたエドワードの肖像画も受け取っていて、ホッパーコレクションの学芸員として私は、それを寄付したのはホッパーの画商であったジョン・克蘭シーだと確信している。この絵は美術館にあったジョー・ホッパーの唯一の大型油彩画であるが、パーマネントコレクションには加えられなかった。今日われわれが知ることのできるジョーの絵画のほとんどは、彼女が生前に撮影したプロ級の白黒写真によるものだけである²⁷⁾。数少ない残存作品は彼女が売ったり、譲ったりしたほんのわずかな作品である。

ジョーの作品には重要性がないとホイットニーはみなした。だが、そのような近視眼的な意見ばかりではなかった。彼女の晩年に友人となったインタビューアもその作品の質を見逃しはしなかった。ブライアン・オドハティは1971年のホッパーの遺贈作品の初展覧会のレビューで、ジョーは「今後のホッパー研究において、かなりの注目を集めるに違いない」と論じている²⁸⁾。ホッパー研究についてのこの予想は、当時想像していた誰よりも先見的であったことが実証された。私の研究はエドワードの作品と繕い合わさった芸術家としてのジョーの役割を初めて示そうとしている。彼らが一緒に作品を作ることは、結婚前の交際期間から始まっていた。多くの場合は同じスタジオを使い、そうでないときも同じロケーションで制作していた。頻繁に起こったことだが、エドワードがスランプに陥いると、ジョーは彼を励まして最初から描き始めさせるのだった。彼らはともに毎日の日課をこなし、主題を求めて果敢

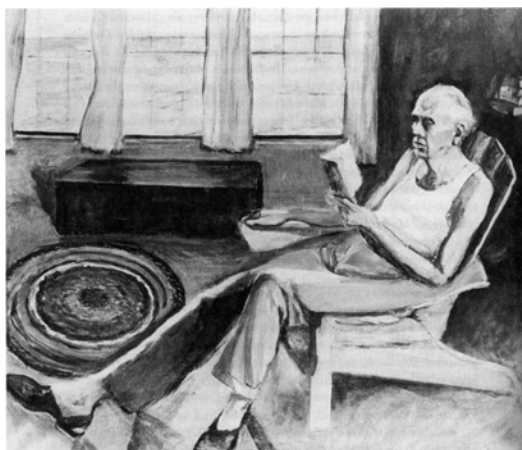


図1 ジョセフィン・N・ホッパー《ロバート・フロストを読むエドワード・ホッパー》1955年頃、キャンバスに油彩、63.5×76.2cm、消失または廃棄

な自動車旅行に出た。フランス語の短いメモをやり取りしながら同じ本や芝居や映画を吸収し、議論していた。彼女の助けがあったから彼のキャリアは羽ばたくことができたのである。彼女自身のキャリアは先細り、関心を集めなかったが、彼に反対されたことはなく、彼女の仕事は夫であるエドワードの芸術と人生を理解することに真剣に興味を持っている者すべてにとってきわめて重要なのである。

今日であれば価値が認められたであろう《ロバート・フロストを読むエドワード・ホッパー》のように破棄されてしまったジョーの絵画だけでなく、彼女の全作品が残されて然るべきであった。1970年代の女性運動とフェミニズムアート運動の二つによって世界が大きく変わった現在なら評価されただろう。それなのに、彼女の作品の大部分は夫の作品と彼女の作品の両方を遺産として彼女が託したまさにその施設によって抹消されてしまったのだ。

ホッパー夫妻にとって皮肉なことに、メトロポリタン美術館に対する彼らの信頼も間違っていたようである。ホッパー夫妻が遺書で指定した作品の中で唯一彼らの手によるものではない作品は、作者不明のアメリカ民衆絵画《カルビン・ハウと二人の姉



図2 アメリカ民衆絵画《カルビン・ハウと二人の姉妹》1830年代頃、個人蔵、旧エドワードとジョセフィン・ホッパーの所蔵作品

妹》で、それをジョーはメトロポリタン美術館に遺贈した。もちろんホッパー夫妻は、ホイットニーが現代美術を収集するために20世紀以前のアメリカ美術のコレクションを1949年に売却したことを知っていた²⁹⁾。だから、彼らが集めた貴重な民衆芸術をホイットニーに遺す選択はあり得なかった。

ホッパーは1929年にニューヨークの西44丁目の寶石店で飾られていたこの民衆絵画を見つけた。彼はその作品にとっても魅せられて、すぐに批評家のフォーブス・ワトソンに書き送っている。(1929年1月22日)「それは1830年代のアメリカ絵画に違いない。三人の子供たちの肖像がシンプルかつ率直に描かれていて胸を打つ。大きな価値を感じさせるのにデザイン的には気取ったところがない。全く素朴というわけではなく、経験と知識によって描かれている。これはかなり見事なものだと思う。」³⁰⁾

ホッパーが買い取ったこの作品は、夫妻が購入した唯一の歴史を持つ絵画となった。1932年にルイー

ズ・ダール＝ウォルフが撮影した肖像写真ではその絵の前でポーズを取っており、彼らがその絵を評価していることを示している³¹⁾。数年後、1959年5月4日にホッパー夫妻はメトロポリタン美術館の学芸員テオドル・ルソーを招いて、彼らが大切にしていたその絵を見せた。続いてルソーはアメリカ美術の学芸員アルバート・ガーディナーをホッパーのその絵を見るよう送った³²⁾。1967年9月1日に署名されたジョーの遺言には、この絵が「以前、(メトロポリタンの)館長ジェームズ・R・ロリマーによって受入可能と判断された」とある。このように、メトロポリタンの承認を確信して、ホッパー夫妻は彼らの大切な絵を1968年のジョーの他界とともに美術館に贈ったのだった。

ホッパーは彼自身の絵画に対してもダメージを修復しようとしなかったという事実にも関わらず、メトロポリタンの学芸員たちは、この絵はおそらくホッパーによって「過剰に洗浄されている」という判断を1990年代に下した。彼らはこの作品をアメリカ・コレクションのカタログに含めないことに決めた。美術館はホッパーの少年時代の家を使ったニューヨーク州ナイアックの地域のアートセンター、ホッパー・ハウスに対してこの絵を1ドルで提供しようとして申し出た。ホッパー・ハウスが愚かにも、ホッパーの購入した絵画が手に入るこのまたとない機会を断ったあと、メトロポリタン美術館は、ホッパーが愛し、市民に楽しんでもらおうと贈った絵を1994年10月23日にサザビーズのオークションで個人コレクターに約7千ドルで売却した。

自分たちが評価した芸術が確実に市民に楽しんでもらえるよう望んでいたのなら、美術館に遺した芸術作品が後になって売却されたり、あるいは即座に拒絶されたりした場合はすべての遺贈品が別に指名された美術館に移すようホッパー夫妻は要求しておくべきであった。われわれが認識しておかなくてはならないのは、施設とは特殊な場合に上層部とスタッフ次第になってしまうものだということである。美術館は、特定の時期に誰がそこを率いているかに

よって、絶えず変化する。施設としての価値や目的そして趣味は発展し、コレクションの規模は拡大し、やがて縮小する。こうしてある芸術家たちの作品は、倉庫の奥に何年も何十年も追いやられ続け、別のさらに不運な芸術家たちの作品は競売に出されたり、ゴミ山に捨てられることさえあるのだ。ホッパー夫妻が彼ら自身の作品を幾つかの機関に分割して遺贈していたなら、より賢明であっただろう。そうしていれば、ホイットニーやメトロポリタンがしたような芸術家の信頼への裏切りをすべての美術館からなされることはなかっただろう。

補遺

カタログレゾネの調査をしていたときにホッパーの文書類の欠けている部分を埋めようと奮闘していた私は、彼の死から50年後に失われていた文書類が出てきたことを伝えるホイットニー美術館の2017年6月28日付プレスリリースを読んでショックを受けた。美術館の現館長アダム・D・ワインバーグは、ホイットニーがエドワードとジョー・ホッパーの文書類4千点以上にのぼる大型の寄贈を受けたことを発表した。その資料群は「ホイットニー・アメリカ美術館のサンボーン・ホッパーアーカイブ」として公表される見込みで、これらの文書類は「アーセイヤー・R・サンボーン・ホッパーコレクション・トラストからの寛大な寄付」であると事務的に述べていた。

「サンボーン家は何十年の間このコレクションとホッパーの芸術遺産を守ってきました」とワインバーグは言う。「喜ばしいことにサンボーン家は、これらの魅力的で有益な資料の拠点として世界最大のエドワード・ホッパー作品コレクションを所蔵するホイットニーを選びました。このアーカイブの設立をわれわれに託してくださったサンボーン家に私は深く感謝します。」

「何十年の間このコレクションとホッパーの芸術遺産を守ってきました」というワインバーグの表

現は、再び国際博物館会議（ICOM）の倫理規定を思い出させる。「博物館はその収蔵品の収集、保存、向上をおこなう義務がある。（中略）この公的負託には、**正当な所有権**、永続性、文書化、アクセシビリティおよび信頼できる処分を含む**管理**の観念が内包されている。」（太字強調は著者による）

時期外れなプレスリリースが巧みに処理しようとしているのは「正当な所有権」の問題である。エドワードの死から1年後の1968年に彼の未亡人の最後の遺志と遺言は「残っている絵、作品、版画、エッチングにプレートと水彩画も私の夫のものとして私自身や他の者によるものと一緒にホイットニー・アメリカ美術館に」遺贈していた。では、なぜホイットニーは然るべき要求を行わなかったのか。法定相続人である美術館に渡っていない芸術遺産はどれくらいあるのか報道関係者も一切尋ねなかった。もしホイットニーが公的機関としてその損失を取り繕う理由を持っていたなら、説明すべきだったし、今でもすべきである。公にされるべきことは、この貴重なアーカイブがいかにして、ホッパーとは関係のなかったある一族の私的所有物となり、ホッパーの死後50年に渡って隠されてきたかである。どうしてこのような価値のある記録が許可なく持ち去られ、隠されることがあり得たのか、その答えが求められる。

ホイットニーは、エドワードとジョー・ホッパーが遺贈する「芸術作品」の中に彼らの文書類を含めるつもりはなかったとわれわれに信じさせようとしたのだろう。プレスリリースは、挿絵入りの手紙を含む芸術家が書いたこれらのオリジナル資料が、ホッパー一族の家の鍵をたまたま手に入れたニューヨーク州ナイアックのパプティスト教会の牧師の所有物の中から現れたことを、全くもって自然なことと見なしている。ホイットニーはサンボーンと彼の家族がホッパーの死後50年間これらの文書類をどのように、そしてなぜ伏せていたのかも説明していない。さらに説明がつかない話は、サンボーン家が非常に多くのホッパーの絵画と素描をなぜ持っていたのかということである。そのいずれにもホッパー夫妻か

らの合法的な譲渡を示す証拠はない。しかもホッパー夫妻の遺言によるとそれらはすべてホイットニーに託されていたのである。ホイットニーのプレスリリースでは言及されていなかったが、同じサンボーン家は他に千点の文書類と美術作品をホッパーハウス・アートセンターに貸与している。ホッパーハウスとなっているその同じ家から、サンボーンは初期作品と文書類を持ち出して自分のコレクションにしていたのだ。

ホッパーのカタログ制作を課せられた一人の若い学芸員が再現しようと苦勞していた貴重な文書類はまさしく存在していたのだが、牧師によって隠されていたことが発覚したことで、この問題への私の関心は再び掻き立てられた。牧師の不誠実とホイットニーの隠蔽は調査と開示に値する。(2019年4月25日)

注

- 1) Magda Salvesson and Diane Cousineau, eds., *Artists' Estates: Reputations in Trust* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005).
読者は次の有用な本を(歴史というよりも)芸術家のための資産プランニングの手引き書として参照するだろう。
Visual Artist's Guide to Estate Planning, edited by Barbara T. Hoffman, Esq.
以下で無料ダウンロード可能。
<https://www.hoffmanlawfirm.org/Publications/A-Visual-Artists-Guide-to-Estate-Planning-The-2008-Supplement-Update.pdf> [訳者最終アクセス: 2019年5月18日]
- 2) Lee Seldes, *Legacy of Mark Rothko: An Exposé of the Greatest Art Scandal of Our Century*, (New York; Holt Rinehart and Winston, 1978).
- 3) The Schwitters case (January 2005), <http://64.233.161.104/search?q=cache:5b7D4w8if1wJ:www.theartnewspaper.com/news/article.asp%3Fidart%3D4399+%22Kurt+Schwitters%22+%2B+estate+%2B+%22Marlborough+Gallery%22&hl=en>.
- 4) "Bacon Estate Alleges Artist Was Blackmailed by Marlborough," *Art Newspaper*, no. 121 (January 2002): 3.
- 5) Martin Bailey, "The Estate of Francis Bacon Drops Legal Action against Marlborough," *Art Newspaper* 13, no. 123 (March 2002): 7.
Michael Glover, "Bacon Estate Settled," *Art News* 101, no. 3 (March 2002): 70.
- 6) ICOMの倫理規定は次を参照。 <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> [訳者最終アクセス: 2019年5月18日] (イコム職業倫理規程 2004年10月改訂, 国際博物館会議 p.10 https://www.j-muse.or.jp/icom/ja/pdf/ICOM_rinri.pdf [訳者最終アクセス: 2019年5月18日])
アメリカ合衆国の全米委員会はAAM/ICOMを形成しているアメリカ博物館協会(AAM)を拠点としているためこの倫理規定はアメリカの博物館にも適用される。
- 7) <https://www.aam-us.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/code-of-ethics-for-museums/> [訳者最終アクセス: 2019年5月18日]
- 8) Grace Glueck, "Art Is Left by Hopper to the Whitney," *New York Times*, March 19, 1971.
- 9) Ibid.
- 10) Hilton Kramer, "The Hopper Bequest: Selling a Windfall," *New York Times*, March 28, 1971.
- 11) John I.H. Baur to the Editor, An Department, *New York Times*, April 9, 1971, draft in Whitney Museum archives.
- 12) 筆者がブライアン・オドハティとバーバラ・ノヴァックに行ったインタビューの中で、彼らはジョーと二度と会うことはなかったことを認めていた。
- See Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1995), 578-579.
- 13) Ibid., 565. エドワード・ホッパーからマリオン・ホッパーへのホッパー直筆の手紙, 1964年9月14日。ホイットニー美術館所蔵のゲイル・レヴィンが編纂したホッパーアーカイブの複写。(原文では、「ベアトリス [サンボーンの妻]」となっていたが、2019年4月25日の著者から訳者への私

- 信で、ベアトリスとは、バプティスト教会を通じてマリオンと親交を結び、彼女にピアノを教えていたナイアックの女性、ベアトリス・エイケンを指すと修正)
- 14) Robert Gabriel, "Foreword," in *Edward Hopper: The Early Years* (Melbourne, FL: Brevard Art Center and Museum, 1980).
- 15) See Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, 570.
- 16) グッドリッチに遺された記録簿の部分的な写しを見よ。それは記録簿の三巻のジョーの贈与作品リストの写しの一つである。
Deborah Lyons, ed., *Edward Hopper: A Journal of His Work* (New York: W.W. Norton & Company, 1997), 66.
- 17) See Lyons, ed. *Edward Hopper A Journal of His Work*, 45, which reproduces volume II, 3.
- 18) Ibid.
- 19) Milton Esterow, *The Art Stealers* (New York: Macmillan, 1966). (2019年4月25日の著者から訳者への私信で、以下を加筆。牧師から委託された作品にエステルローが正当性を授けたと著者が書いていることに、エステルローから反論の手紙があり、彼はこのような美術史的専門知識が欠けていたからだだと主張した。2019年2月に著書が行ったインタビューでも、彼はこのことを譲らなかったが、92才という年齢のため、その取引全体は覚えていないとのことであった。)
- 20) Lloyd Goodrich and Gail Levin, *Edward Hopper at Kennedy Galleries* (New York: Kennedy Galleries, 1977).
- 21) Michael Kimmelman, "Regarding Antiquities, Some Changes, Please," *New York Times*, sec. E4, December 8, 2005.
- 22) ボストン美術館はこの作品の来歴を「画家、彼の母、彼の姉マリオン、アーセイヤー・R・サンボーン師、そしてウィリアム・H・ブリテン師夫妻」と記している。しかし、この特別な絵画が、すべての初期作品をナイアックの家族の家の屋根裏に保管していたエドワード・ホッパー以外に帰属した証拠は全くない。また、マリオン・ホッパーがこの作品をサンボーンに与えた証拠もない。
- 23) 「ジョゼフィン・N・ホッパーからマーガレット・マッケラーへ」1964年1月20日。
- 24) James R. Mellow, "The World of Edward Hopper," *New York Times Magazine*, September 6, 1971, 21.
- 25) ICOM 規定, 「2.15取藏品から除外された史料の処分」を見よ。
- 26) See Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, 394-395 and 545-546.
皮肉なことにニューヨーク大学の社会福祉事業学部の学部長が歴史に関心を持っていたおかげで、ホッパーのスタジオ空間は保存されていたのだが、最近はその事務室が入っている。
- 27) 幸運なことに彼女が存命中に、ジョーはエドワード・ホッパーの作品を記録したプロの写真家に何枚かの彼女の油彩画を撮影してもらっている。これらの白黒写真の多くは現存していて、私はそれらを集集して、ホッパーアーカイブのジェフリー・クレメンツによってコピーしてもらった。
- 28) Brian O'Doherty, "The Hopper Bequest at the Whitney," *Art in America* 59 (Summer 1971): 69.
- 29) "Whitney Museum Will Replace Art: 200 Works of 19th Century Art to Be Sold, and Proceeds Will Buy Modern Pieces," *New York Times*, December 9, 1949, 33. See also Richard F. Shepard, "Whitney Museum Lists New Goals; Earlier American Art Will Be Collected Once More," *New York Times*, December 15, 1964, 51. これは真実でないことが明らかになったが、当時、誰がそれを真実だと信じたのだろうか。
- 30) Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, 220-221 and 605.
- 31) Ibid., 245.
- 32) Ibid., 522.

訳者解説

本論は『倫理と視覚芸術』というアンソロジー (Elaine A. King and Gail Levin ed., *Ethics and the Visual Arts*, New York: Allworth Press, 2006) に収載されている論考 “Artists’ Estates: When Trust Is Betrayed” の全訳である。

著者のゲイル・レヴィン氏は、ホイットニー美術館の学芸員を経て、1986年からニューヨーク市立大学で美術史、アメリカ研究、女性学を教え、現在も卓越教授 (Distinguished Professor) として活発な研究活動を続けている。20世紀アメリカ美術について多数の書籍を著してきたが、本稿の主題でもあるエドワード・ホッパーに加えて、抽象表現主義の画家やフェミニズム・アーティストについての詳細な調査に基づく伝記がとりわけ高く評価されており、現代アメリカで最も著名な美術史家の一人である。

20世紀のアメリカ文化の中で鮮烈な存在感を現出させた美術の歴史を、記録ないしは再記録しようとする彼女の方法は、美術史を構成する重要な芸術家たち、そのひとりひとりの作品とライフヒストリーを言葉と物として残された無数のディテールによって紡ぎ上げていくことである。その叙述スタイルには、膨大な資料と芸術家本人や関係者への聴き取り調査を通じて自らが知り得た「事実」を、紙幅の許すかぎり詳細に書き出して公表し、後世に残そうとするものである。他の者の筆にかかれれば省略されていたかもしれないディテールは、レヴィン氏の研究が多様な可能性を持つ「生きた」資料たる所以でもある。そこには研究対象への情熱とともに調査協力者や読者に対して誠実であることが彼女の揺るぎない信念として現れている。

誠実さを信条とする者は往々にして不誠実さに対するセンサーが鋭敏に働くようである。Ph.D. を取得直後の1976年にホイットニー美術館に新人学芸員として着任した若き日のレヴィン氏が感じた「あるはずの資料の不在」に対する違和感は、カタログレ

ゾネが完成し、ホイットニーを離れた後もホッパー研究を40年間続ける中で、資料の存在が少しずつ現れてくるのを目の当たりして、不信感から疑惑、そして確信へと強まっていったようだ。1995年に伝記『エドワード・ホッパー：インティメイト・バイオグラフィー』を出版後、2002年にアメリカの美術史学会で「美術界における倫理」というパネルセッションを組み、『倫理と視覚芸術』の元型となる研究報告を行っている。

レヴィン氏が行った美術界における一種の内部告発はマスコミでも取り上げられている。サンボーン牧師は2007年に91才で亡くなっており、彼が保有していたおびただしい数のホッパーの資料群と絵画が非合法に取得されたものかどうかは不明である。サンボーン家から提供を受けたホイットニー美術館とホッパーハウス・アートセンターはサンボーン師を信頼し、彼がホッパーの資料を守り続けたことに感謝の意を表している。ただ、現在でもでネットを検索すれば、「サンボーン・コレクション」からの作品や資料が大量に流出していて、サンボーン師の死後も作品が売り出されていることがわかり、本来ホッパーの家にとまって保管されていた資料が守られてきたとは言い難い。(R. Pogrebin and K. Flynn, “Hopper Expert Questions How Minister Got an Art Trove,” *New York Times*, Nov.12, 2012: C1)

むしろ、拙訳の邦題に「美術館の倫理」を含めたように、本稿が問うているのは遺贈コレクションに対する美術館の責任問題である。ジョーから残っていたエドワードとジョーの芸術遺産すべてを遺贈され、ホイットニー美術館はそれを受け入れた。そして1958年から68年の間に館長を務めていたホッパー研究の先駆者グッドリッチをコレクションの顧問に据え、若い学芸員を担当させてカタログレゾネを作成するという特別に手厚い対応を行った。それでも管理は十分ではなく、エドワードの作品さえ、売却されようとしてされた。そして驚くべきことはジョーの作品が暗に処分済みであったことである。レヴィン

氏の重要な仕事にジャクソン・ポロックの妻であったリー・クラズナーを丹念に取材し、彼女の画家としての才能を知らしめた伝記がある。(Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011) 従来の美術史では、ジョージア・オキーフやフリーダ・カーロといったわずかな例外を除くと、芸術家の妻の多くは、夫も認める才能を持って制作を続けていたとしても、夫の陰に隠れて評価の対象にすらされてこなかった。そのような歴史に埋もれた女性芸術家に光を当てるフェミニズム美術史の観点に立つレヴィン氏がジョー研究を試みたかったのも無理はない。だからこそ、ジェンダー・バイアスが否めない安易な過小評価によるジョーの作品放棄に対する憤りが隠せないのである。

確かにICOMの倫理規定は信託された作品を処分することに対して、処分の完全な記録を取ることや他の博物館への提供を優先することを条件にして認めている。そして、ホッパー夫妻のように美術館での恒久的な保管と公開を願って作品の寄贈を希望する人の数は確実に増加している。だが、一体どれくらいの人々が作品が処分されうるという事実を知っているだろうか。

日本でも近年この問題に社会的な注目が集まった。2018年4月に文化庁が、アメリカの10分の1の規模しかない日本の美術市場を活性化するために、特定の美術館を「リーディング・ミュージアム」に指定し、購入したり、寄贈された美術コレクションを美術館で市場価値を高めたうえで、オークションなどでの売却を促進するという構想を提案した。それに応じて全国美術館会議は6月にウェブサイトで次のような声明を発表した。すなわち、美術館は非営利の社会教育機関であって市場への直接関与を目的とすべきではないこと、そして美術館の収集活動に寄贈も大きな比重を占めているので、美術館が信頼すべき寄贈先と見なされるためにも、投資的な目的とは明確な一線を画さなければならない、というものであった。(『ZENBI』Vol.14, 2018年9月: 31-32) この寄贈先としての美術館への信頼回復こそが、レ

ヴィン氏が訴え続けていることである。

さらにアメリカでは美術館に寄付や寄贈を行う者のバックグラウンドも問われる事件が起こっている。重篤な中毒症状で大量の犠牲者を生み出しているオピオイド鎮痛剤、それによって巨万の富を得た製薬会社のオーナーがルーヴルをはじめとする世界有数の美術館への作品寄贈や巨額の寄付金で知られるサックラー家であったことが報道によって2017年に明らかになった。すると自身もオピオイド中毒になった現代アーティストも立ち上がって、激しい抗議行動が美術館内でも巻き起こり、2019年にはグッゲンハイム美術館、メトロポリタン美術館、テート・ギャラリーなどが今後はサックラー家からの寄付を受けないことを次々に表明し始めたのである。

国家の文化政策に基づく公立の美術館は、何をどう展示するかだけでなく、何を展示しないかにも政治的な意味を読み取られてきた。公立、私立を問わず大型美術館の政治性は広く意識されるようになり、現在、美術館は自らの政治的な影響力を自覚した活動を行うようになっている。ただし、展示されていない膨大な所蔵作品に対して、美術館の裏側でなにが起こっているのかをうかがいがい知るのは難しい。だからこそ次の段階として、美術館や関係者の倫理感が問われるようになってきている。誰からどのような寄付を受けるか、特に作品が寄贈された場合、美術館はそれをどう扱うことが求められているのか。もちろん収蔵庫にも人員にも経費にも限界がある。その問題とどう折り合いをつければよいのだろうか。レヴィン氏が提起したのは、美術館に収められるべき作品がなんらかの理由で取められなかった場合、どうすればよいのかという難問である。本論は、近年、浮上している問題と連続する先駆的な、美術館の「エシカル・ターン (倫理的転回)」を示していると考えることができるだろう。

謝辞

今回の翻訳を快く許可していただいただけでなく、即座に情報のアップデートを送ってくださったゲイル・レヴィン氏に謝意を表します。レヴィン氏は立命館大学と長く交流を続けてこられました。

レヴィン氏は自身の履歴書 (Personal History) も正確かつ詳細に記述されていて、それによると本学には2001年から講演やシンポジウムで5回お越しいただき、研究紀要にもこれまでに4本の論文を寄稿されています。このようにレヴィン氏と20年近く緊密な研究交流を育んできたのは、2019年3月に産業社会学部をご退任された仲間裕子教授です。仲間教授は画家C・D・フリードリヒを中心としたドイツ近現代美術の研究が国際的に知られていますが、アメリカのポロックの絵画についても重要な研究を残されていることもあり、二人は海外の学会会議でも一緒にパネルディスカッションを開催されるなど親交を深めてこられました。仲間教授もレヴィン氏と同じく綿密な資料収集と現地調査を経て作品を分析されますが、それを生み出した芸術家の感性を通じてその背後にある自然と文化そして

時代精神の叙述へと向かう点が、レヴィン氏との方向性の違いと言えるでしょう。

仲間教授はレヴィン氏の他にもヨーロッパやアジア各地の著名な研究者たちとスケールの大きな研究ネットワークを築きあげてこられました。それを踏まえたうえで、この退任記念号に厳しい現実問題を扱った本論を翻訳させていただいた理由は、訳者が現代美術における倫理的問題に関心を持っていること以上に、一つの学問領域で長く研究を続けてこられた者だからこそ気付く問題があり、またはっきりと声に出して問題改善をうながす力を持つことも示す論考だと考えたからです。つまり、仲間教授には今後もさらに挑戦的な研究活動を続けていただき、その後塵を拝するわれわれに対して、ときに苦言を呈していただきたいという願いも込めています。自身の研究に真摯に取り組みながら、誰に対しても寛容で、文化の違いを超えた人と人とのつながりを大切にすることを教えてくださる仲間教授と数々のシンポジウムや研究会をご一緒できたことは掛け替えのない経験となりました。この場を借りて心から感謝申し上げます。