

J. ポール・ゲティー美術館の  
傑作

絵画





J. ポール・ゲティー美術館の  
傑作

絵画



J. ポール・Getty 美術館の  
傑作

絵画



口 絵：  
ニコラ・プッサン  
フランス、1594-1665年  
聖家族 [部分]、1651年  
キャンパスに油彩  
81.PA.43 (no.42参照)

J. ポール・ゲティー美術館

発行者：クリストファー・ハドソン  
編集長：マーク・グリーンバーグ  
編 集：モリー・ホルトマン  
コーディネーター：スーザン・ワトソン・ペトラッリ  
写 真：ルー・メルソ、ジャック・ロス

テキスト執筆：パートン・フレデリックセン、デヴィッド・ジャフエ、ドーソン・カー、  
デニス・アレン、ジェニファー・ヘルヴィー、ペリン・ステイース

デザイン及び制作はチームズ・アンド・ハドソン社が担当し、J. ポール・ゲティー  
美術館と共同出版した。

翻 訳：マケニー田島千栄 (Christiane Di Mattéo Translations)

© 1997 The J. Paul Getty Museum  
1200 Getty Center Drive  
Suite 1000  
Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-436-X

Color reproductions by CLG Fotolito, Verona, Italy

Printed and bound in Singapore by C.S. Graphics

## 目次

館長あいさつ	7
イタリア派	8
オランダおよびフランドル派	42
フランス派	74
その他	112
画家名索引	128



*This page intentionally left blank*

## 館長あいさつ

ゲティー美術館で働く私達にとって、本書のページをひもとくのは至福の時である。ヨーロッパ絵画の名品が希薄になってしまった現代に重要な絵画コレクションを形成するという、膨大な資金を要し困難を極める事業に1983年から取り組んできた。作品に振られた目録番号からも推察されるように、ほとんどがこの十四年間に購入されたものだ。本書はその道のりを物語っている。

J・ポール・ゲティーは絵画購入に関して気まぐれだったため、当美術館における本格的な収集が始まったのは、ゲティーが没し遺産の寄贈を受けてからのことだった。1965年から1984年まで絵画部長を務めたバートン・フレデリックセンは、購入、展示、出版のすべて分野を本格化し、新たなレベルに引き上げた。フレデリックセンは、ゲティー美術館が小さな私設美術館にすぎなかった1960年代以来、1968年から1974年にローマの屋敷を再現した現美術館の建設当時を経て、現代のゲティー財団による多角化と充実期に及ぶ長期に亘って活躍した。その後を継いで、1984年から1989年までマイロン・ラスキンが、そして1989年から1993年までジョージ・ゴールドナーが歴任した。両者の購入者印が残る数多くの名品が、その活躍の程を物語っている。現職のデヴィッド・ジャフェは1994年に着任して以来、絵画部門の活性化を図るとともに、鋭い鑑識眼をして多くの重要な作品の購入に成功している。本書はバートン・フレデリックセンがほぼ半数執筆し、あとはデヴィッド・ジャフェ、ドウソン・カー、デニス・アレン、ジェニファー・ヘルヴィー、ペリン・スティーヌの寄稿による。素晴らしいものに仕上がり、一同に感謝を捧げる。

本書が出版される頃、絵画コレクションは、ロサンゼルスの子アモニカの丘に新築成ったゲティーセンターに移転済みのはずだ。自然光を採り入れた素晴らしいギャラリーで、今まで以上に名作鑑賞を楽しんでいただけるものと自負している。

館長  
ジョン・ウォルシュ



1 シモーネ・マルティーニ  
イタリア、1284-1344年頃  
聖ルカ、1330年頃

板にテンペラ  
67.5 x 48.3 cm  
82.PB.72

14世紀のシエナ保守派の皆は、フィレンツェや北部イタリアに台頭した先進的なルネサンスの勢いにも、容易に崩れはしなかった。よりオーソドックスで試行を好まず伝統を大切に作るシエナ派の画家達は、ひととき高度な職人芸を守り、それをより完成させることに専念した。しかし14世紀前半、ビザンチン文化の影響を受けたそれまでの型にはまったシエナ画風に、柔軟性を持たせ始めた画家達も出てきた。シモーネ・マルティーニは、そのうちでも代表格と言えよう。彼の描いた人物像は、より繊細で気品があり、先輩達による従来の形式主義にこだわらず、人間の身体とその美しさへの認識を一層深めたものになっている。シモーネは、出身地シエナからかなり離れたフランスのアビニヨンなどにも顧客をもち、しばしば出向いては制作に取り組んだ。詩人ペトラルカがシモーネを賞賛して編んだ詩により、シモーネなどシエナ派たちの評判は広くイタリアの国境を越えて広まっていった。

S.LVC[A]EVL<sup>S</sup>TA（聖ルカ福音書記者）の記述から、この板絵が聖ルカを描いたものであることが判明している。聖ルカの象徴である翼のある牡牛が、福音を記す聖ルカのインク壺を支えている。この作品はもとからの額に収められ、ほとんど完璧な状態にある。おそらく携帯用の五翼祭壇画、あるいは教会用の多翼祭壇画の右端の羽目板であったとされ、残りの四枚には聖母を中心に三人の聖人が描かれている（うち三枚はニューヨークのメトロポリタン美術館蔵、一枚はニューヨークの個人蔵）。これらのパネルは革紐でつなげられ、たたんで持ち運びができる祭壇画だったらしい。また、額の上部に開けられた穴に、天使像などのピナクルが取付けられるようになっていたことがわかる。全開した状態で二メートル余りあったのだろうか。この祭壇画は本来シエナのパラッツォ・パブリコにある教会のために制作されたものだった、とする最近の説がある。

他のパネルは部分的に弟子が手掛けたが、当ゲティー美術館所蔵のパネルは、全体がシモーネ自身の手で描かれたものだ。洗練された構図、極めて優美な手、わずかに伸長された胴体、感情のこもった表情など、シモーネならではの特徴がよく出ている。

BF





2 ベルナルド・ダッディ  
イタリア、1280-1348年頃  
聖母と聖トマス・アキナスと  
聖パウロ、1330年頃

板にテンペラと金箔  
中翼：120.7 x 55.9 cm  
左翼：105.5 x 28 cm  
右翼：105.5 x 27.6 cm  
93.PB.16

この見事に保存された三翼祭壇画は、隣接するシエナでシモーネ・マルティーニが聖ルカ[1]を制作したのとはほぼ時を同じくして、フィレンツェで制作された。制作者のダッディは、微妙な明暗のグラデーションにより人像により量感と肉体感をもたせ、その深みのある存在感が当時の人々の称賛を集めた。この自然で人間味のある表現は先にジョットが革新的な作例により具体化したものだが、これがフィレンツェにルネサンスの夜明けを告げたのだ。ここに、その後何世紀にもわたってヨーロッパの芸術的探求の本筋とされた自然観察が確立したのだが、アーモンド形の目、マドンナの胴着に施された豪華な装飾パターン、優雅な金張りの背景などの細部に見られるように、ビザンティン様式の抽象表現は全く払拭されたわけではなかった。

ここにあるような聖母の座像を聖人達の立像が取り囲む構図は、敬虔な礼拝のイメージとして人気があった。聖トマス・アキナスと聖パウロの組み合わせは、これら聖人にちなんで名付けられた人の希望など、おそらくこの絵の依頼主の意向によるものと思われる。上部のトレフォイル（三葉飾り）には、キリストが祝福をしている姿が描かれている。携帯するには大きすぎるが教会の祭壇には小さすぎる大きさからして、この祭壇画は小さな礼拝堂用に作られたものであろう。

金箔の背景は、聖者に敬を表し総金製に見えるよう意図されたものだ。さらにそれは、聖者を俗界から切り離し天国へ導く、一種の金色の天上界を示す役目もしている。

ダッディの聖母は、手を大理石の手すりから観る者に向かって差し伸べているかのようで、その人間らしさが親近感を感じさせる。マグニフィカト（マリア賛歌、ルカ1：46-48）を唱えながら、聖母は祭壇か下の墓か、絵にはない何かに向かって動作している。こうしてダッディは、清らかで慈悲深く俗界と天上界をつなぐ仲立ちを務める聖母を讃えているのだ。

DC







3 ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ  
イタリア、1370-1427年頃  
聖母の戴冠、1420年頃

板にテンペラ  
87.5 x 64cm  
77.PB.92

この「聖母の戴冠」は、宗教儀式における行進の際、支柱に挿して掲げ歩かれるようにした珍しい旗印の現存例である。金箔上にあざやかな色彩で描かれたこの作品は、かつては父なる神を上方のチンパナムに掲げていたが、今は所在が知れない。もとは両面になっていたものが、1927年以前に二つに切り離され、裏面の「聖フランシスの聖痕」は、現在イタリア北部レッジオ・エミリアにあるマグナニ・ロッカ・コレクションが所蔵している。

主題と記録文書から、この旗印はファブリアーノのフランシス会僧侶のために描かれ、サンフランチェスコ教会に置かれていたことがわかっている。その後四世紀にわたり、教会分離によって様々な教会を点々とし所在不明になったことさえあったが、この種の旗印の制作が途絶えた後も、地元の傑出者ジェンティーレにちなんで、同地の人々に久しく崇拝され続けた。しかし、1830年代前から中世やルネサンスの聖遺物がもてはやされるようになり、この旗印もイギリス人収集家の手に渡った。

この旗印は、ジェンティーレがその華々しい生涯も晩年の1940年春に帰省した際の作と見られている。それまでに、当時最も偉大な芸術家という彼の名声と功績はイタリア全土に知れ渡っていた。現存例はわずかとは言え、ジェンティーレの作品は当時の芸術家達に多大な影響を与えた（主に優れた空間と形状感覚による）。

この作品では、色彩豊かな大柄が優美な衣装部分が画面を広く占めているため、定評の空間表現は十分発揮されていない。キリストが聖母を祝福しながら戴冠するという当時としてはまれな考案で、両脇では天使が巻物に綴られた歌を歌っている。かつてファブリアーノの人達に崇拝されたという旗印に相応しく、豪華絢爛な印象を与える。

BF





- 4 マザッチオ  
(トマソ・デ・ジョバンニ・グイディ)  
イタリア、1401-1428年(推定)  
聖アンデレ、1426年

板にテンペラ  
52.4 x 32.7 cm  
79.PB.61

マザッチオの、短い生涯ではあったが並ぶ者のないほど輝かしい功績は、ピサのカルミネ教会の祭壇、フィレンツェのカルミネ教会ブランカッチ礼拝堂の一連のフレスコ画、フィレンツェのサンタマリア・ノヴェラ教会の三位一体を描いたフレスコ画など、偉大な作品に代表される。これらすべてがわずか四年の間に制作されたのだが、その期間の記録に残っているのは、ただちに有名になった画期的な作品であるピサの祭壇画のみだ。この板絵は、そのピサの祭壇画の一部だった。

フィレンツェの住人マザッチオは、1426年2月にピサの祭壇の制作に取りかかり、クリスマス翌日に完成するまで、同年のほとんどをピサで過ごした。この祭壇が置かれた礼拝堂は、ピサの裕福な公証人セル・ジュリアーノ・ディ・コリノ・デーリ・スカルズィの要望で前年建設されていた。この公証人の支払記録によると、弟のジョバンニとアンドレア・ディ・ジュストの二人が助手に使われたことが記されているが、両者とも後に自身の名声を博した。

現在ロンドンのナショナルギャラリー所蔵の祭壇中央部には、歌ったり楽器を奏でたりしている天使に囲まれた聖母子が描かれている。その両脇には聖ペテロ、洗礼者聖ヨハネ、ユリアヌス、ニコラウスを描いたパネル（今は紛失したものとされる）を配していた。この祭壇の台座絵は、これら聖人にまつわる伝説や「三賢王の礼拝」が主題になっている（現在すべてベルリンのスタートリッヒ美術館蔵）。聖母の上方には磔刑図（推定ナポリのカポディモンテ美術館蔵）、両肩にはその他多数の聖人が配され、この「聖アンデレ」もそのひとつであったとされる。この祭壇画は高さ4.5メートルと、大型で立派なものだった。

マザッチオの作品は、独特な形状と量感の解釈による斬新な人像で知られるが、この聖アンデレ像が持つ堂々とした威風にもそれがうかがえる。マザッチオは、絵画という平面上に理にかなった錯覚空間を表現する方法を古典様式以来初めて編み出し、美術史を全く新しい段階に歩ませた画家としてその名を留めている。マザッチオの他の作例同様この祭壇画も、15世紀にイタリアのトスカナ地方に興ったルネサンスの兆しを記している。

BF

- 5 エルコール・デ・ロベルティ  
イタリア、1450/56-1496年頃  
荒野の聖ヒエロニムス、1470年頃

板にテンペラ  
34 x 22 cm  
96.PB.14

聖ヒエロニムスはエジプトの砂漠で四年に亘る禁欲的な隠修士生活を送った。教会を思わせるアーチ式天井のある廃墟に風雨をしのぎながら、自らを諫めんと胸を叩く石を片手に、キリストの磔刑を巡って瞑想にふけるやつれたヒエロニムスが描かれている。磔刑像を見つめる眼差しの鋭さが、聖者の宗教と知性への熱情をうかがわせる。祭壇の奥には、聖書のラテン語訳に携わったことを示す本や、ローマ教皇ダマスクス1世に仕えた時代（366～384年）を示す枢機卿の帽子など、ヒエロニムスにちなんだ物が描かれている。小さなライオンは一恐らくロベルティは本でしかライオンを見たことがなかったと思われるが—その足から刺を抜いてやったのに感謝して忠実な友となったという逸話に由来する。

エルコール・デ・ロベルティは、ルネサンスに繁栄した北イタリアの都市国家のフェラーラを活動の拠点に、当地を代表する様式に発展した優雅な古典主義様式を確立する担い手となった。この作品のように幽玄で内に秘めた感情を正確に描き出す表現をもって、古典主義化に特異な貢献をはたした。

縦長の形状、ぴんと張った直線的リズム、微妙な色使い、金箔を使った凝った細部などに集結されるロベルティの洗練された様式は、フェラーラ宮廷の愛好家を魅了した。物静かで高雅な古典主義様式はマンテーニャの作風から学んだところが大きく、それは、しなやかで表現豊かな肢体や手に最も顕著に見受けられる。また、聖人の下に積み重ねられた木片、一つ一つ積み上げられた瓦礫の山などは、ロベルティが幾重にも層を重ねていくことで物の形を表現することに執心した現れた。この小さい珠玉の宗教画を観賞するにはかなりの集中力を必要とする。そしてその努力こそが、ヒエロニムスが何とか神に近づこうとした努力に合い通じるものなのだ。

JH





6 ビットレ・カルパッチオ  
イタリア、1460/65-1525/26年  
礁湖の鶉狩、1490-95年頃

板に油彩  
75.4 x 63.8 cm  
79.PB.72

カルパッチオは初めて日常生活を主題に描いたルネサンスの画家の一人だ。この作品には、出身地ヴェネツィアの礁湖での鶉狩のようすを生き生きと描いている。獵師達は羽根や羽衣を傷つけることなく鶉を落とすために、矢の代わりに乾燥した泥つぶてを射放っているのがわかる。絵画において瞬間時を捕えた初期の例で、前景では右手の船から発射された小弾が、今にも鶉を射止めんとしている。

左下の先だけ見える百合から窺われるように、このパネルはかつてはかなり長い作品の最上部に当たり、今はヴェネツィアのコッレール美術館にある、礁湖のバルコニーに腰掛けて二人の女性像の背景になっていた。この作品の中の花と、ヴェネツィアの画にある手すりに置かれた花瓶がぴったり合うことが、それを実証している。最近の調査では木目の一致からも、この二つの板絵はかつて一体だったことが確認された。残念ながら、19世紀にコッレール美術館に下部分が収められた時には、売り手の事情か切り離されていたらしい。



コッレール美術館所蔵の作品は、裏面もおそらく同時に切り離されたらしく欠如しているが、当美術館所蔵の裏面は残っており、意表をついたものになっている。状差しが立体的に描写され、差された手紙が観る者の方に突き出ているかのような錯覚を与えるもので、イタリア絵画史上初のトロンプ・ルイユ（だまし絵）の例として知られている。

後ろに蝶番と止め金用の穴があることから、この両面板絵は錠戸か戸棚の戸として使われた可能性があることがわかる。両開きの扉であったことが推測されるが、片方は、今は所在不明だ。礁湖に向かって開く窓の錠戸だったとすれば、閉じると実際の風景よりも遙か遠くまで見渡せる、すばらしい眺望図を見せていたことだろう。

DC



7 アンドレア・マンテーニャ  
イタリア、1431-1506年頃  
三賢王の礼拝、1495-1505年頃

亜麻布にディステンパー  
54.6 x 69.2 cm  
85.PA.417

ルネサンスは、美術を始め古代文化復興への関心に特徴づけられる。15世紀にはとりわけパドヴァやマントヴァなど北イタリアにおいて、古典懐古の傾向が目立った。この傾向は両都市で、ことにマントヴァのゴンザガ侯の宮廷で活躍した、アンドレア・マンテーニャの影響が大きい。

マンテーニャは身近に手本になる古典絵画には恵まれなかったものの、彫刻やそのころ発掘されたローマ時代の彫像や浮き彫りの破片を実際に見ることができた。そのため、マンテーニャの宗教や古典、神話を主題にした作品では、彫刻的な表現が目立ち、輪郭のくっきりした人像や物体描写、はっきりした空間表現を特徴としている。グリザイユとよばれる灰色の濃淡による表現法を使い、まるで綿密に彫られたレリーフ彫刻を模したような作品もある。

当美術館所蔵の作品がマントヴァで制作された事はほぼ間違いなく、それもかのゴンザガ侯フランチェスコ2世の依頼であった可能性が大きい。特定な背景を持たず、なんの場所設定を折り込もうとした意図さえうかがえない。聖母子の前に、禿げ頭のカスパール、メルキオール、そしてムーア人のバルタザールが跪いている。メルキオールとバルタザールが被っている帽子は、東洋もしくはレバントの典型的なもので、かなり正確に描写されている。カスパールが献上しているのは、白地に青の高級中国陶器だ（西洋美術に見られる東洋陶器の描写では、最も初期のものの一例）。メルキオールが掲げているのは香炉で、トルコ造金と判明している。バルタザールは美しい瑠璃の壺を差し出している。このような服飾品は、東洋との交易が盛んだったヴェネツィアでは見られたかもしれないが、当時のイタリアではなかなか目にできるものではなかった。外国領主からの贈り物として、ゴンザガ家で収集されていたものかも知れない。

この「三賢王の礼拝」は、15世紀イタリア絵画ではめずらしく、ウールではなく麻布に描かれたものだ。油彩とは違いディステンパー画には元来ワニス塗は施されなかったが後世に塗られたワニスにより麻地が黒ずんでしまった。それでも人像の美しさや細部の見事さはほとんど損なわれていない。

BF













- 8 フラ・バルトロメオ (バッチオ・デラ・ボルタ)  
イタリア、1472-1517年  
エジプトへの避難途上の休息、幼子洗礼者聖ヨハネと共に、  
1509年頃

板に油彩  
129.5 x 106.6 cm  
96.PB.15

フラ・バルトロメオがヴェネツィアからフィレンツェに戻って間もない1509年の作である。この作品の落ち着いた壮厳さと構図の独創性は、同郷の先達であるダヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロの三人が確立したルネサンス最盛期の不朽のスタイルに、新鮮な息吹を吹き込んだようだ。

「避難途上の休息」を主題に、ヘロデ王による嬰兒虐殺の難を逃れベスレヘムを脱出した「聖家族」が、木陰に身を寄せ合う姿を描いたこの作品では、動作と眼差しが見事に会話を奏している。聖母マリアとヨセフが見下ろすなか、幼い洗礼者聖ヨハネが幼子キリストに会釈をする傍らで、キリストは母が制する手を振りほどいてヨハネの手にある葦の十字架を求め手を伸ばしている。この場に聖ヨハネが居合わせていることにより、幼子キリストに磔刑による死という使命があることを鋭く暗示している。キリストの死の前触れであるザクロの実を描き入れ、後に救世主最後のエルサレム入りの道に敷き詰められた椰子の葉をここでは木陰作りに配しているなど、フラ・バルトロメオは巧妙に哀感を演出している。また、壊れたアーチが異教徒の道理の衰退を暗示する一方、マリアはキリスト教会の興起を象徴している。

優雅でしなやかな聖母の姿、そして、柔らかな輪郭の顔や首に、フィレンツェの理想美が見られる。霧にかすむベスレヘムの町から放射する金色の光の卓越した扱い、歯切れ良く描かれた椰子の木の細部や、アーチの上で羽ばたく鳥の羽根を描いた自在な筆使いなどに、フラ・バルトロメオがいかに自然に魅了されていたかが現れている。

DJ

9 ジュリオ・ロマーノ  
(ジュリオ・ピッピ)

イタリア、1499年以前-1546年  
聖家族、1520-23年頃

板に油彩 (テンペラ混か?)  
77.8 x 61.9 cm  
95.PB.64



ジュリオ・ロマーノはラファエロの愛弟子だった。1520年にラファエロ没した後は、ローマにあった師の工房を率い、1524年にマントヴァの侯爵の宮廷画家になって故郷を離れるまでその責任をはたした。両者は親密に共同制作したため、どちらの制作かを巡って議論が続いている。しかしながらこの「聖家族」には、メタリックな色使い、重厚な顔つき、凝った表面装飾といった、後のロマーノ単独の作品の特徴であるマニエリスムの傾向が明らかにみられ、ロマーノの作であることは、ほぼ間違いない。

ロマーノは、おなじみの主題である「聖家族」に凝った工夫をした。これが幼子キリストと洗礼者聖ヨハネが初めて出会った場面であることは、純潔を象徴する白鳩を伴った女性の登場で判明する。ヨハネとマリアの両者は、二人の天才幼児を見守るようなまなざしを向けており、全体的に見事に調和したひと固まりとなっている。右手に美しく再現された懐古的風景や、左の戸口から駆け出してくる犬など、生き生きとしたディテールがロマーノらしい。

このパネルは、ラファエロの遺作「変容」(1520年)と、ロマーノの「聖ステパノの殉教」(1523年)の間に制作されたものと思われる。ラファエロの後継者として師の形式の伝統を守りつつも、ロマーノ独自の考案をより前面に出したものになっている。

DJ

10 コレッジオ  
(アントニオ・アレグリ)

イタリア、1489/94-1534年頃  
キリストの頭像、1525-30年頃

板に油板  
28.6 x 23 cm  
94.PB.74



出身地にちなんでコレッジオとして知られるアントニオ・アレグリは、ルネサンス最盛期を代表的するイタリア北中部エミリア地方の画家である。この「キリストの頭像」は、人物の生き生きとした現実的瞬間を捕えた、コレッジオ独自の新感覚の礼拝画になっている。

この主題は聖ウェロニカの伝説に由来する。磔刑へ向かう途中倒れたキリストを気遣ってウェロニカがヴェールでキリストの額を拭くと、奇跡的にその肖像がヴェールに写ったという。コレッジオは従来のイコニックな構図に代えて、観る者に向かって今にも語りかけんばかりに口を開きかけたキリストを、呪術的なほど真迫性のある表現で描いた。ウェロニカのヴェールは、キリストの肩を被って右下で柔らかな白いフリルとして、断ち切れる、白生地をたたんだ背景をなしている。この作品の信仰深いイメージは、コレッジオの怖れを知らぬ創造性に因るところが大きい。キリストは、奇跡を前にヴェールに包まれているものの、その生身の顔は観る者に正面から挑むように描写されている。

私的な瞑想と祈りの対象とされた礼拝画の伝統的なイメージに、コレッジオが新たな解釈を加えたのは、1527年ローマ略奪の際に盗難にあったウェロニカのヴェールが、その他の重要な聖遺物とともにサンピエトロ大聖堂に返還され、人々が慈悲の心を新たにしたいのを受けたものと推察される。この「キリストの頭像」がたびたび模写されたことは、この斬新な構図がいかに優れたものか、また、コレッジオがラファエロに次ぐ傑出した芸術家としていかに高く評価されたかを実証している。

DA







11 ドッソ・ドッシ  
(ジュバンニ・デ・ルテリ)  
イタリア、1490-1542年頃  
神話からの情景、1524年頃

キャンバスに油彩  
163.8 x 145.4 cm  
83.PA.15



16世紀の初頭、フェラーラの公爵宮廷には、当時より抜き目の獨創性に富んだ優秀な画家や作家や音楽家が招集されていた。この習慣はアルフォンソ・デステ公（1505-1534）によって始められたもので、ローマからラファエロそしてヴェネツィアからはジョバンニ・ベリーニとティツィアーノといった大家も集めた。尚かつ公爵は、二人の地元出身の画家、ドッシ兄弟のドッソとパッティスタによる作品を集中的にコレクションに加えていった。

ドッシ兄弟の作品は、ヴェネツィア風の鮮やかな色彩と詩情溢れる神秘さがみなぎるなか、古代のモチーフや凝った構図、容姿などローマ風も兼ね備えていた。現存するドッソの作品では最も大作のひとつであるこのキャンバス画には、そういった影響が全て現れている。

ドッソの傑作の多くは、その複雑なテーマと奇異難解な寓意的主題のため、未だ明確に説明されていない。この作例は、右に古代ギリシャ神パンが見られることから、神話を題材にしたものとみなされている。前方に横たわっている見事な裸婦は、パンが愛したニンフのエコー、年老いた方の女はエコーの守護者テッラと見られる。

中央左の赤いケープをひるがえした女人像は、ドッソの意図に反したものだ。というのは、ドッソはこの人物像に風景を上塗りして消してしまったが、後世その風景が削り落とされてしまったのだ。また、今は人像が画面を圧倒しているように見えるが、それは過去に左端から15センチほどキャンヴァスが切り落とされたためだ。ドッソが意図していた絵とはかなり違ってしまったとはいえ、ドッソの最も官能的で意欲的な作品の例と言えよう。前景の美しく綿密な花、燃えるようなレモンの木、左奥の空想的な風景などに見られるみなぎる獨創性は、当時の著名な画家達をしてもかなうものがなかったほどだ。

BF

12 ドッソ・ドッシ  
(ジュバンニ・デ・ルテリ)

イタリア、1490-1542年頃  
運勢の寓像、1530年頃

キャンバスに油彩  
178 x 216.5 cm  
89.PA.32

先出の「神話からの情景」から少なくとも十年後の作品で、最近発見されたものである。「神話からの情景」の明るく詩情的な色使いと雰囲気は、ヴェネチア様式から学んだものだったが、これは、いかにドッソの作品が人像を主とするローマ様式へより発展していったかを示している。事実「運勢の寓像」の堂々たる大きさと容姿は、ミケランジェロのシステーナ礼拝堂の天井画に基づいたものである。

この女性像は運勢を擬人化した「フォルトゥナ女神」で、運命を司る力を寓意したものだ。掲げた豊穡の角は、女神がもたらし得る豊かさを顕示したもので、片足のみはいった靴は、幸運だけでなく不運も招きかねないことを暗示している。これらは「運勢」の寓像の既成の特徴だが、ドッソはそれに独創的な趣向も取り入れている。「運勢」は風のように気ままなものとよく帆を伴って描かれたが、ドッソは豊かに翻った布地を使って巧みなどところを見せている。同様に、一般的に「運勢」は地球、あるいは球状の天上界の上に立っている姿で表現されているが、ドッソは持ち前のウィットを發揮して、はかなさの象徴である泡の上に、気ままそうな運勢の女神を腰掛けさせて、彼女の上機嫌は束の間であることを強調している。

男性像の方はチャンスの寓意像で、単なる時機ではなく好機という意味合いとみなされる。黄金の壺に切り札かくじを入れようとしている彼は、運勢の女神の方に憧れのまなざしを向けている。この札はチャンスの寓像の恒例の持ち物ではなく、そのころ人々に人気を博した宝くじを踏まえたもので、当時らしさを出している。

このくじ札は、ドッソが関わっていた上流社会も反映している。それはマントヴァのイザベラ・デステ公爵夫人の紋章としても知られ、夫人が自分の波乱万丈の運命を暗示するものとして紋章に選んだ、と夫人の相談役のひとりである学識者が述べている。ドッソが、浮き沈みの激しいイザベラのマントヴァ宮廷生活にちなんだ意味合いを持たせて、この絵を制作した可能性もある。その真偽は定かでないが、この作品の憑かれたような雰囲気は、今も観る者に所詮人生は運勢の女神の手中にあるのだと思わせるようだ。

DC





13 セバスティアーノ・デル・  
ピオンボ  
(セバスチアーノ・ルチアニ)  
イタリア、1485-1547年頃  
教皇クレメント7世、1531年頃

石板に油彩  
105.5 x 87.5 cm  
92.PC.25



この肖像画は1523年に教皇クレメント7世に着任した、ジュリオ・デ・メディチ(1478-1534)を描いたもの。クレメント教皇はルネサンスの偉大な支持者の一人としてその名を残している。同教皇の要請で制作された美術品には、バチカンにあるラファエロの「変容」やミケランジェロによるシスティーナ礼拝堂の「最期の審判」、また、フィレンツェにある同じくミケランジェロのメディチ礼拝堂やローレンツィアナ図書館(サンロレンツォ教会)などが列挙される。クレメント教皇はセバスティアーノにとっても重要な人物で、1517年には「ラザルスの復活(ロンドンのナショナルギャラリー蔵)」を依頼した他、1531年には彼を印璽官に任命している。

セバスティアーノ特有の、堂々として威厳がある肖像画は、特にこのような公の人物の肖像に適していた。全身の八分を見せて肘掛け椅子に座った斜に設えたこの構図は、教皇の単独肖像画には、ラファエロが1511-1512年に「ユリウス2世の肖像(ロンドンのナショナルギャラリー)」に採用したのが最初だった。これに従ったセバスティアーノによる一連のクレメント7世の肖像画によりこの構図が以後の教皇肖像画の基準として確立し、今日に至るまで代々の教皇の肖像画家や肖像写真家に受け継がれている。

セバスティアーノがミケランジェロに宛てた1531年7月22日付けの手紙で触れているのは、この石板肖像画のことと推察される。自分の作品を永久保存したいと考えたセバスティアーノは、1530年頃から石板を画材にする試みを始めた。それまで石板が画材として使われることは稀だったが、セバスティアーノは特に重要な注文には好んで石板を使った。教皇も永久性を願う思いは共通だったとみえ、自分の肖像画に石板を使うよう指示したのだ。板やキャンバスは朽ちるが、スレート板は落とさないかぎり極めて耐久性に優れていることを、両者ともよく承知していたのだ。

- 14 ポントルモ (ヤコボ・カルッチ)  
イタリア、1494-1557年  
斧槍兵の肖像 (フランチェスコ・  
ガルディか?)、1528-30年

油板絵をキャンバスに転写  
92 x 72 cm  
89.PA.49



ヤコボ・ポントルモは、コシモ・デ・メディチ公の宮廷画家であり、いわゆるマニエリスム様式をフィレンツェで創始した一人である。肖像画に優れ、殊にこの「斧槍兵」は彼の最高傑作である。

この肖像のモデルについては諸説がある。1568年に当時の画家の記録で知られるジョルジオ・ヴァザーリは、1528年から1530年のフィレンツェ包圍の折にポントルモが描いたフランチェスコ・ガルディの兵士姿の肖像画を指して、「最高に美しい作品」と記している。フランチェスコ・ガルディの容貌については不詳だが、1514年の生まれと言うから、この十代の青年の肖像と年頃は一致する。あるフィレンツェの1612年付けの目録に限ってだが、ライバルのメディチ家のコシモ・デ・メディチの肖像とした記述もある。

斧槍兵はフィレンツェの防衛を担うかのごとく砦の前に構えた姿で描かれている。気負わずたくましいその姿勢には、肉体的自信がみなぎっている。また、軽く握られた槍と吊り下げた剣からは、心配げな表情に似合わぬ統制力をうかがわせる。それは軍服にも強調され、さりげなく被った当時流行の赤い帽子にはヘラクレスがアンタイウスをやりこめる様子を描いたバッジがついている。流血戦など未だ知らぬこの斧槍兵は、まるで若さのはかなさにつと気づいたかのような表情で、未知の何かを見つめている。

ヴァザーリによるとフランチェスコ・ガウディを描いた「最も美しい肖像画」には有能な弟子ブロンズイーノが「ピュグマリオンとガラティア」の伝説を描いた表紙(フィレンツェのヴェッキョ宮殿蔵)が付いていたという。この「斧槍兵の肖像」の卓越した質の高さにヴァザーリの言い伝えも信憑性を増す。ポントルモは見事な色使い、巧みな形状の重ねようで、肖像に生命力をみなぎらせた。あたかもピュグマリオンが石像に生命を吹き込んだように。

15 ティツィアーノ  
(ティツィアーノ・ヴェチェリオ)  
イタリア、1480-1576年頃  
ヴィーナスとアドニス、1560年代頃  
  
キャンバスに油彩  
160 x 196.5 cm  
92.PA.42

ヴェネツィアの画家ティツィアーノが当時内外の芸術界で賞賛を欲しいままにした所以は、国家公認の肖像画家ならびに古典神話画家としての優れた才能にある。この「ヴィーナスとアドニス」はティツィアーノの神話画の代表作のひとつで、オヴィディウスの「転身物語」にある、愛の女神ヴィーナスが猟師に自分のもとに留まるよう説得を試みたが聞き入れられず、死に至らせてしまったという伝説に基づいている。効き目の無い愛の矢を矢筒にしまったまま居眠るキューピット、倒れたワイン壺の傍らにいるつれあいのいないヤマウズラなどのすべてが、ヴィーナスの愛情をこめた最後のまなざしも、無骨な猟師を引き止めることが出来ないことを暗示している。最も親交が厚く強力な支援者であったスペイン王フィリーペ2世のために本来考案されたもので、後年制作のこの作例は依頼者が不詳なもの、一層熟練度と自在さが見られる作品である。ティツィアーノはフィリーペに宛て、以前に描いた前向きの裸婦の絵の対として、「ヴィーナスとアドニス」ではヴィーナスの後ろ姿を見せるつもりである旨を書き送っている。岩に押しつけられた形の露骨な臀部が官能的で、当時もてはやされた女性の裸体を玩ぶ類の絵画と解釈されがらだが、実のところティツィアーノは、古代の神話を実話のように魅惑的に描くことに挑戦したのだ。ラファエロやコレッジオ同様、ティツィアーノも古代の浮き彫り彫刻から着想を得た。ローマ時代の芸術を取り入れることは古代芸術復興というルネサンス思考の心髄だが、ティツィアーノは、自分の作品に箔を付ける効果をねらってそれを取り入れたのだ。ヴィーナスの抱擁を振りほどこうとするアドニス、獲物を追う身には許されない快樂にぎらつく目でヴィーナスを見やる猟犬のふりむいた格好など、一連のイメージを遠心的に配置した。まるで静電気を帯びたジグザクのひだが生きているように見える布地、あたかも生身のような肌、輝く巻き毛、巧妙に配した山並みを背景に波打つアドニスのケープなどに見られるように、この絵はティツィアーノの得手を満載している。ヴェネツィアの画家達は、輪郭線のみならず色使いによって光の効果を絵画に表わすことにこだわったことで知られるが、ティツィアーノはそれを効果的なムード作りに取り入れる天才的才能を持っていた。空想の世界に理想と尚かつ真実味を持たせ、超人的な登場人物達に生命を吹き込んだこのティツィアーノの作品は、観る者をこの悲恋の物語に引き込む。

この構図中心にある人像群は写し取られて繰り返し使われた形跡があり、バルベリーニ宮殿やロンドンのナショナルギャラリーに関連作品が所蔵されている。

DJ







16 ヴェロネーゼ (パオロ・カリアリ)  
イタリア、1528-1588年  
男の肖像、1576-78年

キャンバスに油彩  
192.2 x 134 cm  
71.PA.17

この威厳ある肖像画のモデルは大きな台石に手をかけて立ち、そこからは縦溝の入った柱がそびえている。その柱と柱の間にひだの寄った衣に身を包んだ大理石の彫像があり、ほんのすその部分が見えている。台石には、図柄は判明できないが浮き彫りが施されているのがわかる。男は寄せ石の床に立ち、その左遠方にはヴェネツィアのサンマルコ寺院の見慣れた建物が望まれる。寺院は実際都会に建っているのだが、この絵では森のなかであるかのように不釣り合いな木々に取り囲まれている。これら細部のすべてが、この人物の職業や身上を暗示する要素なのだ。サンマルコとの関わりが推察されるが、この風変わりな周辺描写の意図するところは不明だ。建築家か彫刻家であった可能性もあるが、服装や容貌からは必ずしもそうとはいえず、脇に差した剣は高貴な身分さえほめかしている。

従来からヴェロネーゼ本人だという説があるが、それも確かではない。ヴェロネーゼが髭をたくわえていたという説もあれば、このような広い額でもあったらしいが、正確な容貌は知られていない。ヴェロネーゼが正装して腰に刀剣を差し列柱を背に立つ自身の姿を描いたとは信じ難いし、彼がサンマルコ寺院となんらかの関わりを持っていた事実もない。

ヴェロネーゼはヴェネツィアで大規模な装飾組絵の注文を数多く請負っていたので、通常儲けの少ない肖像画などは手掛けなかった。同世代のティントレットやティツィアーノの方が、肖像画ではよく知られていた。肖像画家としての評判は二の次だったとはいえ、その才能にも長けていたことは歴然だ。数少ない肖像画のうちでも傑作に数えられるこの作品は、大きさといい美しさといい、殊に重要な注文だったにちがいない。画家としての熱意と自在さで描きあげられたこの一点は、ヴェロネーゼ作の典型と言える。

BF

- 17 ドメニキーノ  
(ドメニコ・ザンピエリ)  
イタリア、1581-1641年  
カルヴァリオへの道、1610年頃

銅板に油彩  
53.7 x 68.3 cm  
83.PC.373



カラッチ一族が興した芸術活動の主導者の一人であったドメニキーノは、1602年にローマ入りしアンニバレ・カラッチと親密に制作活動を行い、それから四十年間というもの忠誠な追随者の姿勢を変えなかった。

ドメニキーノの功績は数々の重要なフレスコ画に代表されるが、個人用の崇拜画も制作した。この作例はローマに移り住んで最初の十年間に制作した作品で、高度仕上げが要求される小型作品に好まれた銅板を画材にしたものの初期の代表作のひとつである。1610年頃の作とされるこの作品は細心の出来だ。

個々の人物の描写とその構成にこだわったドメニキーノの作品は、かたずをのむほどの出来栄である。カラッチと共にカラバッチオの率いる写実主義に対抗し、自然は秩序と改善をもって表現するものとする姿勢を崩さなかった。この合理的な姿勢を示す典型的な例がこの「カリヴァリオへの道」で、悲痛な主題であるにもかかわらず救世主の苦悩を強調するのは避けている。ドメニキーノは人像に剛健なイメージを与えたが、過度な演出は控えた。脇の人物像が圧縮されて見えるのは、意図的なものか後に銅板の両端が切り落とされたためか定かでない。

BF



18 ピエール・フランチェスコ・モラ  
イタリア、1612-1666年  
聖ブルーノの幻想、1660年頃

キャンバスに油彩  
194 x 137 cm  
89.PA.4



聖ブルーノは、ひとり瞑想に励むことで神の教えを深めることが出来るという信条に基づくカルトジオ修道会の創始者である。週一度同志と顔を合わせる以外は孤独に生活したというカルトジオ修道僧の信条を反映し、独りきりでいる聖ブルーノの姿が描かれている。修業をしていて雲の合間から天国が現れるのを目のあたりにし、憧憬の思いに手を差し伸べる聖ブルーノの姿に怖れはなく、ただ甘美で神秘的な陶酔に浸っているかのようだ。

当時のローマ派の画家の多分にもれず、モラも16世紀ヴェネツィア派の風景画に感化されたひとりだ。この作例にも、ウルトラマリーンの空に浮かぶ雲の合間から温かい陽光が指し、その下に茶系や褐色に色付けされたパノラマが広がっているところなどに、それが顕著に現れている。人物の輪郭に似通った形状を巧みに風景の中に重ねていくという、これもヴェネツィア派に端を発した表現により、聖ブルーノの歓喜の響きが共鳴して広がっていくかのような効果が出ている。

DC



19 ベルナルド・ベロット  
イタリア、1721-1780年  
大運河（グラン・カナル）の景観：  
サンタ・マリア・ゾベニゴからの  
サンタ・マリア・サルデーテ教会と  
ドガナ要塞、1740年頃

キャンバスに油彩  
135.5 x 232.5 cm  
91.PA.73

ベロットの早熟な才能は伯父カナレットの工房で養われた。1730年代半ばにはまだ十代ながらカナレットの片腕として伯父が名声を上げた理想化したヴェネツィア景観画の制作に携わった。この「大運河の景観」はベロットの初期の傑作の一例だが、壮大さ、明暗のコントラスト、時に筆のタッチを生かし時に絵の具をなめらかに使ったところに、大成してからの作風が早くも見られる。細部描写のみならず逸話的に盛り込まれているのは、人間味のある躍動感溢れる街角の風景で、ヴェネツィアの年代を重ねた貫禄とそこに営まれる日常生活の一過性を同時に捕えている。

ベロットの大運河には、ある晴れた朝、様々な人々が各々の用事に従事するヴェネツィア社会の雑踏が描かれている。左前景の河岸広場では、優美なピサニ・グリッティ宮の正面を背景に民衆が生業を繰り広げ、対岸には建築家バルダサッレ・ロンゲナによるサンタ・マリア・デラ・サルデーテ教会が構えている。右方にはサン・グレゴリオ教会の正面が、日陰に並んだ家々に被さるのようにさんさんと陽光を受けてそびえている。サルデーテ教会の奥には、セミナリオ・パトリアーカレ（総大司教の神学校）とドガナ要塞が見える。運河の河口は、バチノ・ディ・サン・マルコの雑踏のかなた、リバ・デリ・スキアポニのある遠景へと広がっている。ドガナ要塞の壁越しに、サン・ジョルジオ・マジオーレ教会の鐘楼とドームが見える。

「大運河の景観」は、その後カナレットの工房で14点以上に繰り返し採用された構図の元となった。ヘッシェスランズ美術館（ドイツ、ダーマスタット）所蔵のベロットのペン画が、この構図に細部まで酷似してこといるが、この作例がベロットの作であることを裏付けている。長くこの作品の対と見なされていたクリーブランド美術館所蔵の「サンマルコ広場南西の景観」も、近年ベロットの作と改められた。

DJ



20 ジョバンニ・パティスタ・ルジエリ  
イタリア、1755-1821年頃  
ナポリ湾の景観、1791年

紙にインク、グワッシュ絵の具、  
水彩  
102 x 272 cm  
下中央にG. B. Lusier 1791と署名  
85.GC.281

次ページに部分拡大図

ナポリ西海岸を見渡す景観を描いたこの六枚組の水彩画は、ルジエリ作品の中で最も大作で大胆な例である。ルジエリの景観図は、主にグランド・ツアー（注：イギリス貴族の子弟が見識を高めるために大陸旅行をした慣習）で訪れたイギリス貴族達に買い求められたが、この卓越した作品は旅行者相手のものではなかった。これは、1764年から1799年にかけて特命全権英国大使をつとめたウイリアム・ハミルトン卿の公邸であった、ナポリのセッサ宮の窓から捕えた景色だった。1791年7月5日、ルジエリはロンドンに帰省中のハミルトン卿に宛てた書状に、大型のデッサンの荷出しを見届けたと書き記しており、おそらくこの作品を指したものと思われる。曇りがちのイギリスに帰国してからも、ナポリの館から眺望した晴れ渡った景色を楽しみ、友人達とも分かち合えるように、ハミルトン卿が依頼したものだろう。

この作品から2世紀が経ちナポリの人口もはるかに増えたが、ルジエリの驚くほど正確で緻密な描写のおかげで、今日でもナポリと十分見て取れる。当時としては珍しいアトリエではなく実景写生によるスケッチと彩色は、人々の称賛を呼んだ。綿密な観察と極端なまでの正確さから、カメラ・オブスキュラ（注：鏡やレンズを使って映し出された形状の、輪郭線をなぞる仕組みの写景用暗箱）等の機械的仕掛けを使ったことも考えられる。いずれにせよ、ルジエリが当時流行った想像風景画に対抗し、自然を或るがままに模することに執心したことは確かだ。

残念ながらこの作品の公開はまれで、しかも薄暗い室内に限られている。水彩は最もデリケートで、即座に肉眼で感知できないとはいえない光にも色褪せを生じる。色彩は各々違った速度で褪せるのが常で、ルジエリの定評のある色調が、ここまで優れた状態で保存された例は注目に価する。これからも限定公開に徹し、1791年のナポリ湾景観のすばらしい記録を大切に保存したいものだ。









21 ディーリック・バウツ  
フランドル地方、1415年-1475年頃  
受胎告知、1450-55年頃

麻にディステンパー  
90 x 74.5 cm  
85.PA.24

この「受胎告知」は五枚一組からなる多翼祭壇画のうち一枚で、キリストの生涯の始まりとして、祭壇の左上部分を占めていたと推察される。この作品と「三賢王の礼拝（個人蔵）」、「キリストの埋蔵（ロンドンのナショナルギャラリー蔵）」、「復活（パサデナのノートン・サイモン美術館蔵）」が左右二段で囲む中、「磔刑（推定ブリュッセルの王立美術史美術館蔵）」が中心を占めていたとされる。

ディーリック・バウツはルーヴァン（現ベルギー）に住み、ヤン・ファン・アイク（活動期 1422-没 1441年）とロヒール・ファン・デル・ウェイデン（1399/1400-1464）の追随者として最も傑出した画家だが、その功績は両者ほど知られず、現存例も比較的少ない。当時としては地味で、常に抑制が効いた極めて精密な作風を特徴とする。

この作品にはバウツらしい信憑性のある空間感覚があり、聖母マリアの居室が体感できようかというほど、卓越した技をみせている。この聖所は比較的抑えた色彩で、このような祭壇画を礼拝の対象に求めた修道僧や修道女の居所を思わせる。マリアの後ろにあるベンチの赤い天蓋が唯一鮮やかな外は、象徴の白百合もなければ、従来色鮮やかな床タイルまでもごく渋い色合いになっている。マリアは既成の濃い青とは違って灰色系の外套をまとい、ガブリエルも大天使特有のきらびやかな装飾を施した衣ではなく白無地を装っている。これらは依頼した聖職者の趣向を反映したもので、既成のイメージに準じたものではなく、この祭壇画を礼拝の対象にした教団特有の意味を含めたものであろう。

「受胎告知」を始めこの祭壇画はすべて、板ではなく垂麻布に描かれている。携帯の便宜を図ったものだが、このように大型の多翼祭壇画に麻地が使われているのは極めて珍しい。

BF







22 ロヒール・ファン・デル・ウェイデン  
の工房

フランドル地方、活動期 15 世紀中  
葉

セルギウス教皇の夢想、1440 年頃

板に油彩

89 x 80 cm

72.PB.20

天使から聖ランベルト（708 年頃暗殺されたマーストリヒトの司教）の法冠と司教杖を授けられ、聖フベリトゥスをこの司教職に就任させるようにと、夢でお告げを受けているセルギウス教皇の様子を描いたものだ。セルギウス教皇の頭上の円形の石板に描かれた、キリストが聖ペテロを初代教皇に聖職任命している図が、類型として教皇のこうした権限を裏付けている。外のレンガ囲いの中では、弁護士か貴族と思われる者とフランシスコ会修道士が教皇の随行者の傍らに跪き、セルギウス教皇への加護か免罪の懇願を差し出している。この作品が制作された当時、法皇の司教職や聖職任命権に対し、フランス国王やバーゼルの顧問から直接異議が唱えられていたのも、教皇の神聖な権威を目に見える形で確認したものと思われる。フランシスコ会との関わりは、この絵の寄進者の宗派を指しているものかも知れない。

背景には、中世ローマの景観を再現すべく創作的な工夫が凝らされている。テベレ河畔には聖アンジェロ城の円形の建物がありありと描かれ、そしてその向こうには聖ピエトロ寺院が見える。聖堂の傍らに建つオベリスクを基点に、ローマのものとも一目でわかるような目印的な建物をそれらしい町並みに組込み、昔の北ヨーロッパの人々が描いたイタリアの都市景観図を描き出した。このような物体の綿密描写と理にかなった空間環境の創造は、15 世紀のフランドル派の主要な功績に挙げられる。

「セルギウス教皇の夢想」と対の「聖フベリトゥスの発掘（ロンドン、ナショナルギャラリー蔵）」の二点は、ブリュッセルにある聖ゲデューレ教会内の聖フベリトゥス礼拝堂に置かれていた、今は所在不明の祭壇画の両翼であったと推察される。この礼拝堂はロヒールがブリュッセル市の公認画家をつとめた 1440 年当時（1435-36 年以前に着任）にはすでに使われていたことや、年輪年代学によるオーク板の鑑定からも 1440 年頃の作であることが実証されている。質や空間表現などの特徴がロヒール直々のものではなさそうなことから、ロヒールの工房で制作された作品とされている。

DJ





23 ヤン・ブリューゲル(父)

フランドル地方、1568-1625年  
ノアの箱船に乗船する動物達、  
1613年

板に油彩

54.6 x 83.8 cm

右下に、BRUEGHEL FEC. 1613と  
署名

92.PB.82

ヨーロッパの近代化の夜明けには、自然界の正確な描写に関心が集まり、それはヤン・ブリューゲルの風景画や静物画にも現れている。細密画家を思わせる完成度の高い小品を得意とし、独特の色調の風景画では、鮮やかな色彩の森林が豊かな自然を感じさせる。

動物を描かせても天性の才能を発揮したブリューゲルに、「ノアの箱船（創世記6-8）」はうってつけの主題だった。来たる洪水を暗示する小川の辺で、ノアが動物達を箱船に誘導する様子を、興味津々の人々が不思議そうに見守っている。このパネルは、様々な生き物の美しさを讃えたブリューゲルのいわゆる「パラダイス風景」の雛型となった。

ブリューゲルは、1609年にオーストリアのアルバート大公とイザベラ・クララ・ユーージニア王女に仕える宮廷画家に任命され、ブリュッセルにあった大公の動物園にいた珍しい動物を観察する機会に恵まれたが、ライオンや馬、ヒョウなどの描写は、偉大な友で画家仲間でもあった、ペーテル・パウル・ルーベンスに負うところが大きい。ライオンはルーベンスの「ライオンの居所にいるダニエル」（ワシントンのナショナルギャラリー）に、馬は同スペイン時代とイタリア時代からの騎馬肖像画に、ヒョウは「ヒョウ、サテュロスとニンフ（モントリオール美術館）」などの例がある。

DC







24 ヨカイトム・ウテウィール  
オランダ、1566-1638年  
ウルカヌスに驚かされたヴィーナス  
とマルス、1606-1610年

銅板に油彩  
20.25 x 15.5 cm  
右下に JOACHIMWTEN/WAEL FECIT  
と署名  
83.PC.274



オヴィディウスの「転身物語」から、妻ヴィーナスとマルスがベッドを共にしていると、夫のウルカヌスが目撃して、ふたりをあわてさせたという神話を主題にした、この魅力あふれる銅板画は、当美術館所蔵品のうちでも小型ながら最も貴重な作品のひとつに挙げられる。右にウルカヌスが不倫関係の二人を捕えるべくこしらえた青銅の網を取り除く一方で、キューピッドとアポロが天蓋を閉めようとしている。マーキュリーはディアナの方を愉快げに見上げ、側の雲に腰掛けたサターンは、寝取られた夫の方を意地悪そうな笑みを浮かべて眺め下ろし、上空にいるジュピターはたった今着いたばかりといったところだ。ウルカヌスは二か所に登場し、ベッドの掛け物の透き間にも網を作っている姿が見える。

古典への興味が最高に達した16世紀にはこのような神話主題が流行した。このヴィーナスとマルスの不名誉な伝説の絵は、当時のオランダ人が人間の過ち、特に好色な悪事に関心を寄せていたことを反映し、17世紀後半に盛んになった人間味あふれるユーモアをウテウィールはここに予測したようだ。

銅板は特に16世紀後期から17世紀初期にかけて広く使われた画材で、堅くて磨きのかかった表面は、綿密で完成度の高い小絵画に適していた。微妙な濃淡と強い色調が効いたこの作品には、キャンバスより銅板の方が向いている。幸いにも今もほぼ当時のままの鮮やかさが保たれているのは、好色な主題が故に長年どこかに隠し置かれていたためかも知れない。この作例は、アムステルダムの宝石商ヨアン・ファン・ウィーリーの注文品と推察される。

BF



25 アンブロシウス・ボスチャールト  
(父)

オランダ、1573-1621年  
花のある静物画、1614年

銅板に油彩  
28.6 x 38.1 cm  
左下に、.AB.1614.と署名  
83.PC.386



花を描いた静物画が北海沿岸の低地帯とドイツで見受けられるようになったのは、16世紀終わりのことで、当時植物への関心が高まったことを反映している。従来から盛んだった草花の採集は、17世紀には全国的な娯楽となった。[38参照]

植物静物画の中心地はゼーランド州都のミデルブルグで、海上交通と交易の拠点として栄えたところだった。そのミデルブルグ派の創始者となったのがアンブロシウス・ボスチャールトで、一貫して静物画を専門にした。

静物は象徴的あるいは宗教的な意を含んでいることが多いが、草花は移ろいやすい人の命の喩えや、救済と贖罪の暗示とされた。この銅板[24参照]静物画には花籠と昆虫が描かれ、そばのテーブルにとまったトンボ、チューリップに戯れるチョウなどが見られる。当時は何か特定な意味を持っていたとしても、今の私達にはわからない。しかし、花々のみずみずしさや細部の繊細さは、今も変わらず伝わってくる。そのころの作品の常として、チューリップはもちろん、ばら、忘れな草、鈴蘭、シクラメン、すみれ、ヒヤシンスなど、季節を異にする様々な草花が一緒に描かれている。籠を中心に数本の草花を水平に並べた、無造作な構図になっている。

BF

26 ペーテル・パウル・ルーベンス  
フランドル地方、1577-1640年  
キリストの埋葬、1612年頃

キャンバスに油彩  
131 x 130.2 cm  
93.PA.9

当時最傑出の画家として知られたルーベンスは、ヨーロッパ中から制作依頼を受け、あらゆる主題の絵画に深遠で独創的な主張を盛り込んだ。殊に宗教主題の数々に溢れる情感は未だに超越するものが現れないほどで、バロック芸術に偉大な貢献を果たした。

この力強い作品は、イエス・キリストの犠牲と苦悩を礼拝の対象として相応しい表現にしたもので、キリストの美しい亡骸を、生前慕った親近者たちが恭しく抱える様が表されている。左に福音書記者聖ヨハネ、うしろには涙を流すマグダラのマリア、その横には、彼女と苦楽を共にしたヤコブ小とヨセフの母親であるもう一人のマリアが、キリストの傷ついた手を黙って見つめる姿を配している。聖母マリアが天を仰ぎ泣き崩れる姿に、すべての者の深い悲しみの凝結を見るようで胸を打つ。

敬虔なクリスチャンであったルーベンスは、その信仰心をわかりやすい絵で表した。宗教上のできごとを信者が自分のこととして感じるために、磔にあったキリストの無残な亡骸を目のあたりにして祈りにはげむという、当時の礼拝方針に芸術的に従ったのだ。この作品では、死の苦しみをたたえた表情のまま硬直したキリストが、見る者の方を正視している。脇腹の開いた傷口が中心に据えられ、目を反らすことは許されない。巧みな構図と死んでなお英雄的な肉体が、この主題のむなしさを伝える。磔刑の残虐さは控えられたのではなく、完璧な芸術性をもって表現されているのだ。傷口から吹き出す血も、無駄のない筆使いで瑞々しいひと刷毛で描かれている。

ルーベンスは従来のキリスト哀悼の場面に、17世紀初頭当時の宗教改革にちなんだ神学的、あるいは政治的な事情を反映させている。死体が置かれた石板は祭壇を、そして麦の穂はミサでキリストの肉体とみなされる聖餅を暗示している。当時ローマカトリック教会は、聖餐式で聖餅をキリストの肉体に変化させる化体説を、プロテスタントの非難から擁護する立場にあった。祭壇と聖餐的意味合いを暗示したこの作品は、聖体拝受主義者の礼拝の対象に、小さな礼拝堂に設えた祭壇画として作られたものと考えられる。

DC





27 アントニー・ヴァン・ダイク  
(ファン・デイク)

フランドル地方、1599-1641年  
アゴスティノ・パラヴィチニの  
肖像、1621年頃

キャンバスに油彩

216 x 141 cm

上右端椅子の背付近に Antus Van  
Dyck fecit. と署名  
68.PA.2

ヴァン・ダイクの画家としての名声は、イタリアを旅行した1621年にはすでにヨーロッパ中に広まりかけていた。出身地アントワープと二世紀にわたって強い交易関係にあったジェノアを始点に、五年間に亘って主なイタリア絵画のコレクションを見て回る傍ら、肖像画を専門に注文を受けた。特にジェノア滞在中は実りが多く、この間に最も有名になった印象的な作品を残した。

この肖像画の人物はジェノアに住むパラヴィチニ家のひとりで、同家の紋章が左後方のドレープに記されている。流れるような赤いマントが目を奪う。右手に握った書状からこの人物の身元が判明したに違いないが、今では判読不明になってしまい、記録に残るほかの肖像画を参考に、アゴスティノ・パラヴィチニ（1577-1649）と判定された。作家ジョバンニ・ピエトロ・ベロリが1672年に記した、ジェノア滞在中のヴァン・ダイクに関する記述に「パラヴィチニ総督を教皇使節の装いで描いた」とある。実際パラヴィチニがジェノア共和国の総督になったのは1637年のことだが、1621年教皇グレゴリー15世着任の際ローマへ表敬訪問に遣られており、その時の名誉を表したものと思われる。とすると、この作品はヴァン・ダイクがイタリア到着後まもなく制作されたものになる。

今日抱かれる17世紀のジェノア貴族のイメージは、ほかならぬヴァン・ダイクに打ち立てられたもので、この作例もその立派で威厳のある肖像の典型と言えよう。等身大の全身図がほとんどで、柱と流れるように優美なひだのある織物を背景にしている。当時のイタリアには、ヴァン・ダイクほど見栄えのする肖像画を制作した画家は他に見られず、ヨーロッパ中の貴族から引く手あまたとなり、イタリア、イギリス、そしてフランドル地方にまたがって肖像画の模範を確立するに至った。

BF



28 アントニー・ヴァン・ダイク  
(ファン・ダイク)

フランドル地方、1599-1641年  
トーマス・ハワード、  
アルンデル伯爵、1620-21年頃

キャンバスに油彩  
102.8 x 79.4 cm  
86.PA.532



トーマス・ハワードはアルンデルの二代目伯爵で、国王チャールズ1世の信頼を得て先のお家失態の汚名を挽回し、かつての栄光を取り戻した人物だ。17世紀初期のイギリスにおける重要な美術収集家で、芸術家のよき後援者だったアルンデル卿の、恵まれた鑑識力がこの肖像画にも証明されている。早くからヴァン・ダイクの才能に目をつけたと見え、1620年から1621年にかけてヴァン・ダイクが初めて短期イギリスにわたった際、この作品を依頼した。その時に制作された作品は、これをふくめ三点しか残っていない。

同伯爵は24人の王に仕える著名で高貴な人物らからなるガーター騎士団の一員として、その徽章のひとつである、守護聖人ゲオルギウスの肖像金メダルを持った姿で描かれている。右には、大まかな筆致で自在に描いた風景があるが、それは伯爵とヴァン・ダイクの両者が傾倒したヴェネツィア派、特にティツィアーノの晩年の作風に敬意を表した画風になっている。ヴァン・ダイクは肖像画の人物に良識ある立派さを持たせて描き、ヨーロッパのフランドル派肖像画家になるに至った。この作品にもすでに天才的才能が頭角をあらわしており、十年後の1630年代にスチュアート王朝きっての画家になるのを予告している。

DJ



29 ピーテル・ヤンス・サーンレダム  
オランダ、1597-1665年  
ハールレム聖バフォ教会の内部、  
1628年

板に油彩  
38.5 x 47.5 cm  
右下に P.SAENREDAM F.AD1628 と  
署名  
85.PB.225



16世紀にフランドル地方に興った建築画は、それに専念した数々のオランダ人画家によって、ひとつの専門分野として高められた。宗教観のみならず質素な生きかたそのものを反映した、ネーデルランド地方の比較的飾り気のない教会が集中して扱われた。

サーンレダムはネーデルランド地方での創始者として知られる。それまでのフランドル派建築画は、そのころ完成された透視遠近法の実習として、架空の建物を描いたものが多かった。建築設計図法を学んだサーンレダムだが、1628年と記されたこの作品は、日付のあるものの中では最も古く、地元のハールレムにある聖バフォ教会を描いた一連の作品のうちの一作目だ。

サーンレダムは教会の身廊からではなく、よく少しずれた所に視点を定めてスケッチした。それをもとに完成した下絵を、用意したパネルに直接写す方法をとった。細部やバランスに多少手を入れ構図を調整することもしばしばで、この作品の二枚の下絵デザインでも、翼廊の奥にあった三つのドアの代わりに、祭壇を描き入れたことがわかる。さらに、両脇のゴシック様式のアーチに丸みを加え、ステンドグラスもいくつか付け足している。こうして変更を加えたとはいえ、単色画に近い繊細さという雰囲気や全体の印象といい、まるでオランダの教会に足を踏み入れたような、かつてない臨場感を感じさせる。

BF



30 レンブラント・ハルメンス・ファン・レイン

オランダ、1606-1669年  
エウロペの誘拐、1632年

板に油彩

62.2 x 77 cm

右下の女性像の足元の茶色の石に、

RHL van Ryn.1632.と署名

95.PB.7

詩人オヴィディウスの「転身物語 (2:833-875)」にある、白い雄牛に身を化したジュピターが、エウロペ王女をお付きの者たちからおびき出し、海を越えて連れ去ったという神話を主題にしている。エウロペが「怖れおののき退きゆく岸を振り返る、その手は角をしっかりと握り締め...波打つ衣は...風の中に流れるごとく」という古典物語のくだりを思い起こさせ、レンブラントの豊かな感情描写がオヴィディウスの物語をより感動的に見せている。誘拐され放心したエウロペは二人の侍女を見やるが、若い方は恐怖に両手を投げ出し、その手からは雄牛の首に架けるはずだった花輪がこぼれ落ちている。その衝撃の様とは対照的なのが、悲しみを抑えたもう一人の年上の侍女で、嘆きに両手を握り締めながら、最後にひと目をと背を伸ばしている。王女の運命を悟ったこの侍女だけ、王女と目を合わせている。

この悲劇の場面に安らぎを与えているのがレンブラントの茶目っ気で、ジュピターが牛という制約ある変装した身なりに歓喜を表すしぐさとして、しっぽをピンと伸ばして岸から突進する様を描いている。そのジュピターと対照的なのが、馬達の受け身で無関心な姿で、立ち往生した王女の馬車に繋がれたままである。日陰で無用の日除けを広げ、道幅をはみ出すほど巨大で動きの取れない馬車は、いずれはその名で呼ばれる新大陸へとエウロペ王女を運ぶ、白い雄牛の敏速な様と好対照になっている。

眩しいばかりの景観が、このドラマの顛末を予告している。細部まで緻密に描写された木々が成す暗い壁のような林が、ピンクや青の柔らかい筆致が重なった光さす海と空をきわ立っている。地平線が低めに据え、雲と海辺と岸が融合する壮大な展望を展開している。その地平線沿いには、エウロペが見捨てていく都市ツロが、もやに煙っている。

輝く馬車、様々な織り柄を見せるいかにも上等そうな衣装など、レンブラントが得意とする視覚表現が効果的で、隅々まで彼の創作の喜びが感じられる。光さざめく海、水しぶき、そしてエウロペ王女の仕立てのいい布靴、雄牛の首にしとやかにつかまる王女の柔らかな肌などが目を捕え、心に深く印象を刻む。1632年にアムステルダム入りしたばかりの若きレンブラントの才能が惜しみなく発揮された作品だ。

DA









31 レンブラント・ハルメンス・ファン・レイン

オランダ、1606-1669年

偶像ベルの前のダニエルとキュロス、1633年

板に油彩

23.4 x 30.1 cm

右下の高座の上に Rembrandt f.1633. と署名

95.PB.15

旧約聖書にある「ダニエル書」に収められた黙示的逸話のひとつで、ベルシャ王キュロスの信望厚いダニエルが、バビロニアの宮廷で偶像拝像を暴いた場面を描いた作品。キュロス王にベルの像を拝むのを拒否する理由を問われたダニエルは、自分は偶像でなく生き神を崇拝すると答える。この場面では、ベルも生き神であり、その証拠に自分が毎晩お供えする贅沢な食べ物やワインがなくなっていると主張する王を、ダニエルが青銅像は食しないと穏やかに諭すところ。愕然とするキュロス王と、その背景にある僧侶の心配顔から、ダニエルがこれから何かを暴こうとしているのが察せられる。

レンブラントは、巨大な偶像のうち、ゆらめくランプの光に照らしだされた部分だけを表わすことで、この異教徒の風変わりな儀式の神秘さを出している。矢のように差す光が、この物語の山場におけるもつれた心理を浮かび上がらせる。キュロスの混乱の様相はありありと描写されているが、ダニエルの方はその顔さえも見せず、しぐさにすべてを語らせている。レンブラントの解釈の妙は、大きく立派な王にひきかえ、神の遣わした少年を目だって小さく貧しい姿に描いているところだろう。

この作品は前出の「エウロペの誘拐」の翌年に制作された。共にレンブラントの語り手としての天才的才能が発揮され、感情表現とドラマ性に焦点を当てた構図や、自在な色使いなど、熟練期の画風への発展過程が見て取れる作品である。

DC

32 レンブラント・ハルメンス・ファン・レイン

オランダ、1606-1669年  
聖バルトロマイ、1661年

キャンバスに油彩  
86.5 x 75.5 cm  
右下に Rembrandt/f.1661. と署名  
71.PA.15

これは1661年の日付がある一連の使徒肖像画の一作だが、サイズがまちまちな上に、レンブラントがキリストの使徒12人すべてを絵にした形跡はないことから、揃いを意図したものではないようだ。むしろ、死を八年後に控えたレンブラントが、使徒の意味に個人的に心を奪われての制作と思われる。

レンブラントの常で、これら肖像のそれぞれが、友人や隣人などをモデルにして描かれた印象がある。聖人も一人の凡人とみること、キリストの教えを身近にしたものだが、それは当時のアムステルダムの宗教思想を反映している。口髭をたくわえた大きな顔に、多少困惑気味の表情をたたえるこの聖バルトロマイのように、レンブラントがよくモデルに使ったのは、幾分物思いに沈んだ観がある以外は何の変哲もない普通の男で、手に持たされたきめての持ち物なしでは、どの聖人かさえよくわからないほどだ。聖バルトロマイは生きてまま皮剥ぎになったという伝説を受け、恒例のナイフを持った姿をしている。衣装は聖書の時代を考証した簡単なもので、17世紀のオランダ上流社会で流行った襟高のスーツではない。

「聖バルトロマイ」は、闊達さが増し自在な筆使いで、より完成したレンブラントの画風を見せている。バレットナイフと先の尖ってない筆を使い、当時のどの画家よりもはるかに直接的な技法である。

いままでこの絵について様々な解釈があったが、面白いものは、レンブラントの料理人とみる18世紀の説で、当時フランス芸術界で、使用人などの貧しい労働者などの日常生活を主題にしたものが好まれたことを反映したものだだろう。19世紀、過激なテーマや悲劇に心を奪われた時代には暗殺者とみる解釈も出て、ナイフを持った深刻な表情を見ると、なるほどと思えないこともない。

BF







33 ヤン・ファン・デ・カペレ

オランダ、1625/26-1679年  
フラッシング港での嵐の中の船舶、  
オランダ議会船が礼砲を放つ中、  
1649年

板に油彩  
69.7 x 92.2 cm  
96.PB.7

17世紀半ばにはオランダ共和国は世界に展開した貿易王国にのし上がり、海運を独占する国力の現れとして、絵画界でも海洋画が独立した分野として確立されつつあった。1649年、ファン・デ・カペレとシモン・デ・フリーガーが、雲立ちこめる空のもと特別行事に集合した壮々たる艦隊を描いた「パレード」画を打ち立て、従来のオランダ海景画を一新した。

威風堂々とした帆船が礼砲を放ち到着を報ずるなか、寄港した高官が右手にある棧橋に向かっている。一方イルカ達は物音に動じる様子もなく、きままに穏やかな海を泳ぎ回っている。カペレが頻繁に描いたフラッシング（フリッシンゲン）は当時オランダ東インド会社の陸揚げ港として栄え、そこにはイルカがよく遊泳していたことが知られている。

署名と日付入りの作品のうち最も初期のものに挙げられるが、すでに高度に確立されたスタイルと高い技術が表出している。緻密に描写された船体、装備、帆などを見ると、形状の捕え方の確かさが冴え、水面の反射や大気の表わし方には優れた視覚効果が見て取れる。近距離から捕えた船を画面の大半に据え、ドラマチックな艦隊を枠組みに、無限に広がる海景を描いたカペレの構図は、海洋画に大きな進歩をもたらした。

AFK



34 ヤコブ・ファン・リュイスダール  
オランダ、1628/29-1682年  
二台の水車と開いた水門、1653年

キャンバスに油彩

66 x 84.5 cm

左下にJVR（モノグラム） 1653と  
署名

82.PA.18



17世紀以来ヤコブ・ファン・リュイスダールは、北海沿岸低地帯の最傑出の風景画家として認められ、従来の風景画をさらに自然観察に即した形式に発展させた功績で知られている。19歳にして早くもその才能を認められた彼が、25歳になったかならないかで制作したこの作品は、その画風の早熟さを示している。

1650年代初め、ヴェストファリアを訪れたが、その途中オランダのオーヴァーライセル地方シングラフェンという町で、水車を目にしたという。そこで一連の水車のある風景を描いたわけだが、この作品は現在知られる六通りの構図のひとつで、唯一日付が入ったものだ。これら一連の作品を比べてみると、構図を効果的にするためには、設定や水車の細部に変更を加えることもいとまなかったことがわかる。建物本体はほぼそのままに、脇に小さい小屋を加えてみたり、屋根の形を換えたりと、自由に様々な側面を加えた。この作品の右側にある二つの水車小屋の間に見られる丘もそうだが、丘を付け足したり木々を動かしたりし、本来ならただ平坦な風景に変化を加えた。この時期リュイスダールはこういった自由な方式を好み、地形的には正確で自然観察力も確かだが、景色のすべてを見えるがままに表すことにはこだわらなかった。

晩年は当時のより異国情緒のある風景画の流行に応じて、おそらく北欧の絵画や素描からとった、滝のある風景などを制作した。これら晩年の作品は想像によるところが大きいですが、初期は比較的写実性を大事にした。この作例は、リュイスダールが実際に流れる水を見ながら描いたとされる希少な例のひとつで、すばらしい雰囲気が出ている。

BF

35 パウルス・ポッテル  
オランダ、1625-1654年  
まだら馬、1650-54年

キャンバスに油彩  
49.5 x 45 cm  
左下に Paulus Potter f. と署名  
88.PA.87



パウルス・ポッテルは最も斬新で影響力を持ったオランダ人動物画家で、彼の手になると、牛も馬も単なる景色の添え物ではなく主役として描かれた。斑点のある雄馬が堂々と立っている姿が、広大な景観を独占している。地平線を底辺から三分の一程の低い位置におくことで、見事な馬に英雄的存在感を与えている。広がる雲を背に、真横から捕えられた頭部の輪郭が浮かび上がっている。馬上の紳士が馬丁と犬達に伴われ、右手の別荘へと帰っていくのが遠くに見られる。ポッテルが観察眼鏡く描いたこの馬の肖像は、この地主自慢の馬を描いたものであろう。

スケッチブックを手にオランダの田舎を放浪し習作写生をしたと伝わるポッテルの成功の鍵は、人々に愛情を抱かせるような動物の描写にある。つやつやした背やたてがみなどの美しさのみならず、性格や複雑な感情なども表現する力量を持っていたのだ。この馬も、まるで遠方の狩のざわめきが聞こえるかのような、警戒心と神経のたかぶりを感じさせる。ポッテルはたとえ人間がてなずけ指揮下に置いているつमりの動物でも、人間には測り知れない動物独自の世界があることを暗に指摘している。

美術学者カレル・ファン・マンデルは、1604年発刊の「画家の本」のなかで、古代の偉大な画家アペレスについて、あまりに馬を写實的に描いたので、それを見た実際の馬が嘶き鼻息を荒立たせたと伝えている。この作品などでポッテルは先達に勝る出来を狙って励んだに違いない。ポッテルが結核でこの世を去ったのは若年29歳だった事を考えると、その観察力と表現力に改めて感心させられるが、その時はすでに西洋美術における動物描写に多大な影響を残していたのだ。

DC

36 ヤン・ステーン

オランダ、1626-1679年  
絵のレッスン、1665年頃

板に油彩

49.3 x 41 cm

左下に JStein (はじめの2文字はモノグラムで後は不明) と署名

83.PB.388



「絵のレッスン」は画家が幼い男の子と十代の女の子に絵の描き方を教えているところだ。この絵には、画家のアトリエの非常に細かい描写がある。机の上には絵筆、ペンや木炭が見え、机の端には、オランダ画家ヤン・リーベンスの手になる、老人の頭部が描かれた1640-55年頃作の木版画が掛けられている。画板の横には石膏で出来た男の裸体像があり、壁、棚、天井からも石膏モデルが掛かっている。棚の上には、画家の守護神聖ルカ[1参照]の象徴である牡牛の彫刻が置かれている。奥のイーゼルには絵が立て掛けられ、壁にはヴァイオリンがぶら下がっている。前方には張られたキャンバス、デッサンか版画を収めたアルバム一冊、敷布、筆筒、そして静物画の対象に使われたらしいものなどが散らかっている。

月桂冠、頭蓋骨、ワイン、毛皮のマフ、本、リュートとパイプなど、前方にちらばるのは「ヴァニタス」とよばれるもので、伝統的に人生のはかなさや無常を喩えるものとして、よくオランダ絵画の静物画の主題にされた。ステーン自身は静物画の類は描かなかったし、ここまでたくさんのもが集められているのは単なる偶然ではない。事実ステーンは、人間の欠点や悪事の描写で知られ、自分や他人を酒飲みや高慢な愚か者として登場させ、そうした行為の愚かさを表した。「絵のレッスン」に昔から通俗的に自負を示唆するシンボルが多数集められているのは、画家には多少なりとも社会評論家としての役割があるという、ステーンの自覚の現れかも知れない。とするとこの作品は、画家という自分の職業の寓意的表現であったとも言えよう。

「絵のレッスン」は、過度な洗浄などによる破損もなく、今日まで極めてよく保存されている。現存するステーンの作品のうちでも、綿密さや微妙さをここまでそのまま残しているのは珍しい。

BF









37 フィリップス・コーニク  
オランダ、1619-1688年  
パノラマ景観図、1665年

キャンバスに油彩  
138.4 x 167 cm  
右下に P Koninck 1665 と署名  
85.PA.32

17世紀になるとオランダ人画家達の間でかつてない専門化が普及し、一つか二つの分野の主題を極めようとする傾向があった。そのうちでも風景画に専念する者が最も多く、風景画のうちでさらに、森林、都市景観、イタリアの風景といった具合に細分化した。

自然を愛しその端正な観察描写で知られるオランダ絵画にあって、パノラマ景観は風景画の中でもまれなジャンルだった。パノラマ景観図では地上より遥か高くに視点が定められ、本来なら平面的にしか見えない風景が、山の上から見下ろすように地平線のかなたまで見渡せる。そこまで高い地点はないオランダのこと（教会塔や船のマストは別として）、パノラマ画家は想像に頼るしかなかった。たとえばどこからでも描けそうな雲でさえ、パノラマ景観にあってはいちだんと趣を持ち、かなりの想像力が加わったものになる。

パノラマ景観図は16世紀にも多少見られたが、オランダ人画家ヘラクレス・セグヘルス（1589/90-1638年頃）により再び活発化され、レンブラントも数点残している。パノラマを扱ったものはこの二人の画家達の作品のうちでも、最も独創的な例に数えられる。しかしそれを一分野として完成し専門としたのがフィリップ・コーニクだ。レンブラントの弟子だったという説もあるコーニクの大傑作に数えられるこの作品は、太い筆致と強い明暗の差が特徴で、レンブラントの作品を想起させる。しかし空の描写に顕著に見られる自然重視の画風は、レンブラントと異なる。

この種の絵画における美的趣向は極めて刺激的だ。画面を一直線の地平線でほぼ二分分にしてしまうなど、他の画家には例を見ない。コーニクはこの二分した部分をいかに効果的に組み合わせるかという課題に挑戦し、風景画にこれまでにないドラマ性をもたらす結果を得たのだ。

BF



38 ヤン・ファン・ヒュイスム

オランダ、1682-1749年  
花びんの花、1722年

板に油彩

79.5 x 61 cm

端に JAN VAN HUYSUM FECIT

1722と署名

82.PB.70

オランダ人は自然とその精密さに惹かれたことで知られるが、ヤン・ファン・ヒュイスムはそれを示す代表的な画家だ。ファン・ヒュイスムの活動期にはオランダ共和国も黄金期を経て、フランスのロココ調を連想するような、洗練された装飾が好まれるようになっていた。彼の作品もオランダ画風の伝統を築いた主題を守りながらも、そういった好みの変化を反映している。

ファン・ヒュイスムの作品には様々な種類の草花があしらわれているが、それらはアムステルダムの熱心な植物収集家によって持ち込まれたものだ。そのころは草花収集に膨大な資金が注ぎ込まれ、当時開発されたばかりの新種や、入手されたばかりの変り種が競って持ち込まれた。それを極めて正確に描写する才能に長けたファン・ヒュイスムは、鑑識家達に重用され、彼の秘密の完成度高い手法は羨望的だった。

この「花びんの花」の構図は何の変哲もなく、一筋差し込んだ光線以外は無背景で、中央の花瓶に花束が投げ入れてあるというものだ。もう一点の花と果物をあしらった作例は同年作で、この二点は対の可能性もある。後者の構図は左右対称でなく、熟し切ってはじけたザクロや葡萄など、台からあふれるほどの果物が添えられている。それは生活の豊かさを表すために過ぎなかったかも知れないが、「花びんの花」の上品さとのコントラストを狙ったものとも見られる。

BF

果物、1722年

板に油彩

79.5 x 61cm

82.PB.71











39 ヴィンセント・ファン・ゴッホ  
オランダ、1853-1890年  
アイリス、1889年

キャンバスに油彩  
71 x 93 cm  
右下に Vincent と署名  
90.PA.20

ゴッホはポール・ゴーギャンと喧嘩別れした後、自虐的行為と入院騒動を重ね、1889年5月ついにプロヴァンスのサン・レミにある精神病院に収容されるに至った。時折再発に患わされながらも、サン・レミでの療養生活中に130点近く制作している。入所後ひと月は敷地内を出ることも許されなかったが、伸び放題で野放しの病院の庭が、写生を常とするゴッホには格好の場所となり、画題に事欠かなかった。入所一週目に弟テオに宛てた手紙に「紫のアイリス」を描きはじめたと書き記している。

ゴッホが自然の再生力に強く惹かれていたことが、この作品にもよく現れている。頑丈な茎に支えられた青紫の花には力強さがみなぎり、それを囲む先の尖った葉も、ゆさゆさと赤い大地を力づくで突き抜けてきたようだ。現代の美術評論家フェリックス・フェネオンでさえ、「『アイリス』は乱暴に細長く切り割いたようで、刀状の葉に紫の花弁を付けている」と、再生力というより破壊力としてながら、「アイリス」を擬人化して言い表わしている。

点描主義の色彩論、印象派の主題、そして日本の浮世絵から学んだことを取り入れ、庭を鮮やかな色彩模様として表現している。構図を水平に二分するのは、うねった帯状の涼やかな青葉で、厚塗の筆致もそのまま色褪せもしていない。上部分には様々な格好の紫の花弁の群が（一本だけ白いアイリスが引き立て役をしている）、陽光差す遠くの牧場の暖かい緑を背に散りばめられている。下部分には同様の紫の固まりが、プロヴァンス地方の赤茶色の大地にあしらわれていて、その大地は平行した細かい筆致で塗重ねられている。

ゴッホは弟に宛てた手紙で、この作品を完成品ではなく習作写生と説明しているが、それはこの断ち切ったような構図のせいかもしれない。それでもテオは、1889年7月に受け取った11点のうち、この「アイリス」と「星降る夜」（ニューヨークの近代美術館蔵）の2点のみを選んで、同年9月のサロン・デ・アンデパンダンに出展したのだった。

PS







40 ジョルジュ・ド・ラ・トゥール  
フランス、1593-1652年  
物乞いの喧嘩、1625-30年頃

キャンバスに油彩  
85.7 x 141 cm  
72.PA.28

二人の年老いた旅回りの音楽士が、縄張り争いをしている様子を描いたものだ。ハーディーガーディーという弦楽器を肩から掛けた左側の男は、ナイフと楽器のクランクで、もう一人の男がショーンというオーボエの一種で叩こうとするのから、身を守ろうとしている。腰からもう一本同様の楽器を下げたオーボエの男は、レモンを相手の目に向けて搾り、真に盲目なのかそれとも自分をたぶらかそうとしているのか、みきわめようとしている。左には老女が助けを求めて叫んでいる様で、右には喧嘩を見て楽しんでいるヴァイオリン弾きとバグパイプ吹き乞食二人がいる。

17世紀多くの画家が小農民や音楽士達を描いたが、喧嘩の場面は珍しい。他にフランス人画家ジャック・ベランジの版画に作例があり、この作品の着想になった可能性がある。ラ・トゥールはほかにもベランジの版画から題材を採ったことがあり、憧憬していたことは確かだ。

ラ・トゥールはフランス東部のロレーヌに暮らし、そこから遠く離れたことはなかったようだ。参考に出来るのは、比較的小都市の地元リュネヴィルとその近郊で見られる作品に限られていたので、版画が主な出所だったとしても不思議はない。事実この作例にあるストライプの上着に羽根のついた帽子を被り、ヴァイオリンを持ってにやっと笑っているヴァイオリン弾きは、オランダ人画家ヘンドリック・テル・ブリュッヘンの版画に着想を得たものと見える。その版画もラ・トゥールの絵も、1620年代後半の作とされる。

一般的にラ・トゥールの画風は写実主義に属する。イタリアでカラヴァッジオが打ち立てた革新的絵画の余波を受け、ヨーロッパ全体が写実主義に傾倒していた時代だった。ラ・トゥールがカラヴァッジオの作品を直に目にしたことはなかったと思われるが、自然主義画風の再現を望む勢いはいたって強く、瞬く間に普及したのだ。

BF



41 シモン・ヴェ

フランス、1590-1649年  
ヴィーナスとアドニス、1640年頃

キャンバスに油彩  
130 x 94.5 cm  
71.PA.19

オヴィディウスはヴィーナスとアドニスの伝説（「転身物語」10:532-709）で、愛の持つ威力とその限界の両面を説いている。猟師アドニスにうつつを抜かしたヴィーナスは、天国の安らぎをも捨て「衣で膝まで被い」森の中を彼のもとへと駆けつける。猟の危険を心配し「獣に逆らうのは無謀」とアドニスに警告するが、自分を変身させえたヴィーナスの愛も、アドニスの心を変えるには無力だった。狩に逸るアドニスはヴィーナスを無視し、彼女の手感したとおり死に至る。

この主題を扱ったヴェの初期の作品は、バロック画家の例にもれずティツィアーノの影響を受けた構図で[15]、必死に抱き留めようとするヴィーナスを、アドニスが振り放そうとしている場面を描いたものだ。後年制作したこの作品は、物語の冒頭で愛が束の間の勝利を収める、きらりとしたシーンを見せている。話にあるように、ポプラの木陰に横たわるけだるげなヴィーナスが、やがてアドニスの気を引くと、涙ながらに愛と不安を告白するところ。巣作りに励むつがいの鳩と、二人の頭上でスキップしながら花をまく準備をしている翼がついたプットー達は、二人の出会いを祝福しているようだ。

ヴェはフランスにおけるバロック創始者に挙げられる。活動期の前半（1612-27）を主にローマで過ごし、従来イタリア人に限られていた名誉を授けられた。ルイ13世によりフランスに召喚されてからは、それまでのカラヴァッジオ風の激的な画風から官能的な古典主義に改め、同輩プッサンの知的な画風と補いあう形になった。この作品では、リズムカルなライン、調和の取れた明るい色彩、そして流動感あふれる筆致で、オヴィディウスの叙情詩を奏でている。ヴェの解釈は、この伝説の絶妙な倫理の小気味よさがわかる知的観賞者に受けた。この作品を元に作られた版画（1643）には戒めの言葉がついている。「アドニス、おまえはヴィーナスの腕の中で我を失い、猪の醜いキバが迫ってくるのに気がつかなかったのだ。」

DA







42 ニコラ・プッサン

フランス、1594-1665年  
聖家族、1651年

キャンバスに油彩

96.5 x 133 cm

81.PA.43

ノートン・サイモン美術財団と共有

プッサンはローマで活躍した外国人画家の筆頭で、生前から巨匠として敬われた。先輩のヴァレンティンと同様、プッサンは成人期のほとんどを教皇のお膝元で過ごし、「フランスを愛する母とし、イタリアを第二の父そして師とし」と、当時のイタリア人伝記作家ベロリに記された。ローマの景観に触発され17世紀イタリアの古典主義の規範となる作品を生み出し、イタリアのみならずヨーロッパ全土にプッサンが与えた影響は大きい。

晩年には「聖家族」をはじめ宗教画を数多く制作した。この作品はそのうちで最も美しい大作で、キリスト、マリア、ヨセフ、さらに幼子ヨハネとその母エリザベスで構成されている。ヨハネと幼子キリストの抱擁を中心に、その右に並ぶプットーが抱える水差し、タオル、洗面器などは、産湯か、後にヨハネがキリストの洗礼を施すことの予告的意味合いが推察される。

この作品の極めて正統な構図が、プッサンの合理性への傾倒を物語っている。人像を取り巻く設定が余りに端正で、幾何学的基盤があるようだ。そのころ既に衰え気味のカラヴァッジオ派の「写実主義」とは対照的に、かなり強い色調の光あふれる牧歌的設定になっている。人像は後世の古典派がこぞって手本としたラファエロ（1480-1520）を思わせ、風景はジョルジョーネ（1476-1510年頃）やティツィアーノ（1480-1576年頃）に代表されるヴェネツィア派画風から派生している。

この作例は競ってプッサンの絵画を所望した裕福な愛好家の一人、クレキ公爵シャルル・ド・ブランシュフォー3世の依頼で1651年に制作された。公爵の祖父はルイ13世時代のローマ大使を務め、フランス人として初めてプッサンの作品を購入したのを始め、フランスにプッサンの功績を広める重要な役割をはたした。自らもルイ14世時代ローマ大使に任命されることになった公爵も、祖父の後を継ぎ重要なプッサン収集家となった。

BF

43 ジャン・フランソワ・ド・トロワ

フランス、1679-1752年  
舞踏会の前、1735年

キャンバスに油彩

81.8 x 65 cm

右下に De Troy 1735 と署名

84.PA.668



著名な肖像画家の息子に生まれたド・トロワは、肖像画のみならず歴史、神話、宗教主題にも優れ、18世紀のフランスで最も器用な画家とされた。ド・トロワの作品は大小様々あるが、ヴァトー（1684-1721）の作品に代表される、当時のしゃれたパリの上流階級らしい気品と洗練度を漂わせている。

当館所蔵の作品は、対の「舞踏会からの帰り」（版画のみ現存）と共に、ルイ15世時代の外務大臣兼印璽官ジェルマン・ルイ・ド・ショヴランの依頼で1735年頃に制作された。1737年にこの一組はサロンに出展され、ド・トロワの最傑作と絶賛された。

「舞踏会の前」は、貴族階級が家庭や余暇にくつろぐ姿を描いた「タブロウ・ド・モード（モード絵）」の典型で、今日ド・トロワの重要な作品に挙げられる。これはメイドが女主人の髪型に最後の仕上げをしているところを、すでに外套を着て仮面を持った男女のグループが見ている場面で、舞踏会に逸る様子がうかがわれる。

この種の絵に賛美されたような、奢侈な生活様式を批判する世論もあったが、流行の先端をいく貴族社会を器用に立ち回ったド・トロワは、貴族の虚栄に対し倫理的疑問を抱かなかつたようだ。それどころか、彼はそんな華やかさを楽しみ、内部の微妙な事情や慣習をよく心得ていたようだ。幾らか感情的で時に官能的な瞬間を捕えた彼の明瞭で鋭敏な観察眼には、ある種の現実主義が認められる。

BF

44 ジャン・バティスト・グルーズ  
フランス、1725-1805年  
洗濯女、1761年

キャンバスに油彩  
40.6 x 32.4 cm  
83.PA.387



18世紀後半のフランスで、グルーズは、風俗画家の代表的存在として名声を得ていた。彼が専ら選んだ道德観が強い主題は、同輩達の絵画よりも当時の芝居に近いものだった。識者が歴史画を最高格に据え激賞した時代に、グルーズは日常生活に即した主題の地位向上を図った。

18世紀のフランスでは、前世紀のオランダ派やフランドル派の絵画が好まれ盛んに収集されたが、グルーズも先輩フランス画家に習い、それらを学ぶことによって触発された。主題として初めて労働者や使用人に目をつけたのは、オランダ派やフランドル派で、グルーズは実際に彼らの作品から直接主題を借用した。「洗濯女」はフランス人画家シャルダンが1730年代に手掛けた作品があるが、グルーズがその作品を意識していたことは確かだ。シャルダンが、控えめさと物静かな自尊心に重きを置いたのに対し、グルーズは洗濯女の挑発的なまなざしと乱れた姿を描いた。くるぶしまで露な足は、この若い女の身持ちのなさを示唆している。他の細かな描写も、当時の観衆なら即時に読み取れる暗示を含んでいて、彼女の誘惑のまなざしが鼻持ちならないことを警告している。

「洗濯女」は1761年に初めてサロンに入選したグルーズの作品で、批評家で最初の強力支持者だったデニス・ディデロは、絵中の女を「魅力的だが...一寸も信用できないあばずれ」と評した。この絵はサロン出展後まもなく、同時期グルーズの上得意となった収集家、アンジュ・ローラン・ド・ラ・リーヴ・ド・ジュリに買い求められた。

BF





45 モーリス=カンタン・ド・ラ・トゥール  
フランス、1704-1788年  
ガブリエル・ベルナルド・リュ、  
1739-41年頃

キャンバスに貼った紙にパステル  
とグワッシュ絵の具  
本体200 x 150 cm、  
額込み317.5 x 223.5 cm  
94.PC.39

モーリス=カンタン・ド・ラ・トゥールは当時最も人気の肖像画家だった。パステル画を専門に、貴族や裕福な中産階級の肖像を描き、その優れた技術と見事な迫真性は絶賛的だった。1741年のサロンでこの作品を目にし「これは奇跡的な作品だ。まるでドレスデン陶器のようで、とてもパステル画とは信じられない。」と記した者がいる。

この壮大な全身図は、数枚の紙をキャンバスに貼り合わせたもので、今も重厚な元の鍍金の額に収まり、パステル技法の親近感を感じさせる。画家として長い生涯を送ったラ・トゥールだが、この作品に匹敵する大作は、ルーヴルにある「ポンパドゥール夫人の肖像」をおいて他にない。微妙に違った地合や反射面の光の表現が巧みで、もろいパステルを使ったにもかかわらず全体的に高度な仕上げの作品である。当時の人々はこの絵に、上格の油彩肖像画にもひけを取らないラ・トゥールの技術快挙を見て取った。

ガブリエル・ベルナルド・リュ (1687-1745)は、フランス国会の第二特別審査裁判所の長官姿で描かれている。銀行家として大成し1702年に自ら伯爵の位を財力で手にした父親のおかげで、グラン・ブルジョアジーと呼ばれる裕福な階級にあったガブリエル・ベルナルドは、1739年父の爵位を相続した際にこの肖像を注文した。敢て古風に似た装飾とあらたまったポーズで、代々由緒ある貴族のように見せているが、厚かましく尊大な肖像画自体が、虚栄に過ぎないことを物語っている。毎年傑作を出したと言われるラ・トゥールと顧客の功名心が絵の中で寸分違えず一致している。

DA

46 テオドル・ジェリコー  
フランス、1791-1824年  
騎手なしの競馬、1817年

キャンバスに張った用紙に油彩  
19.9 x 29.1 cm  
85.PC.406



ジェリコーは、1817年にローマの目抜き通りヴィア・デル・コロソで、祭りのバルベリ競馬に遭遇し、人垣の出来た通りをぬって興奮して大暴走する動物達をひと固まりにまとめていく馬丁達の姿に、絵心を駆られた。一連の油絵スケッチを見ると、当時の場面をしだいに神話化していく軌跡がわかる。たとえば最初のスケッチで馬丁だった人像が、古代風の表玄関で構える裸体の競技者に替っている。この絵に現代の祭りや競技会に残る古代ローマの慣習の実証を見つけようと、学者達が躍起になったことがあった。しかし、ジェリコーは、目の前の興奮をなんとかパリのサロン好みの古典的絵画表現にもっていかうと、模索していたに過ぎない。

ジェリコーは、既に躍動感ある馬を描く画家として定評があった。ここでも人間と動物の葛藤が織りなすドラマが中心になっている。大部分が見えない形状や、ほとんど単色に見える色調から、ジェリコーが全体の濃淡のバランスに執心したことを示唆する。得意のペンと淡彩のデッサン画を、厚くうねった油彩に巧みに置き換え、彼が深く感銘を受けた古代の浅浮き彫りを再現した観がある。そういった技巧的な油彩下絵は、フランスの美術教育の一環だった。残念ながら、ジェリコーはこの躍動感あるシーンをサロン向け大作にするには至らなかった。

DJ



47 テオドル・ジェリコー  
フランス、1791-1824年  
三人の恋人達、1817-20年頃

キャンバスに油彩  
22.5 x 29.8 cm  
95.PA.72



ジェリコーは人間の行為が持つエネルギーとその何とも言えない熾烈さといったものを捕え、理想化表現が主流の時代であったにも関わらず、近代的な直接表現で赤裸々に描いた。この作品の、恋人に身をからませた女は、ごく普通の服装に当時流行のヘアスタイルをしている。片方だけずらした靴下も当時の習慣だったかも知れないが、ここでは事の緊急さを表したもので流行とはあまり関係ない。挑発的でむき出しの軸足が、台の端にわずかに掛かっているだけという危ういポーズが注目を集める。このふたりは、ただ抱き合うことと熱い眼差しだけで支えあっているように見える。左には気だるげな連れれの女が、ふたりが人目を盗んで抱擁するのを冷めた目でながめている。古くから性的行為後のひとときを表す、裸体のままくつろぐポーズの女性の上半身は、上にあるヴィナスの像とよい取り合わせになっている。彫像、引かれたカーテン、明るい照明、空間の仕切りが、この自然主義的熱情の演出の舞台設定を構成している。

この「三人の恋人達」はスケッチ自体が完成品の小品で、個人的な観賞用に制作されたもの。筆致の激情的な即時性と主題における感情の率直さが、スケッチ手法によって一体化された。しなやかな指や流れるような髪、ひきずった衣のひだなど、ジェリコーは技巧的な筆使いが惜しみなく発揮されている。デッサンには数あるものの、官能的な主題を扱ったジェリコーの絵画はこれしか知られていない。

DJ



48 テオドル・ジェリコー  
フランス、1791-1824年  
肖像画習作、1818-19年頃

キャンバスに油彩  
46.7 x 38 cm  
85.PA.407

ジェリコーは肖像画よりも英雄や歴史画でよく知られているが、この作品を見るにつけ、即時性と同情に富んだ性格描写にも長けていたことがわかる。これは依頼で描いたものではなく習作と見られ、このモデルのたぐいまれな容姿に目を惹かれたものらしい。

ジェリコーは奴隷廃止論者で、しばしばアフリカ人を絵画に取り入れ、なかには英雄に仕立てたものもあった。19世紀初めにフランス軍がハイチ人暴徒と戦った際のいきさつに影響されたためもあるが、知人に北アフリカから来た人達がいたにちがいない。またそのころ異国文化への憧憬が多く、フランス人芸術家の作品を性格付けたが、ジェリコーもそのひとりだった。当時のフランス人には、アフリカの男達を「文明化」の進んだヨーロッパ人にはない、まだ損なわれていない高貴さを持つものとして、ロマンあふれる目で見ることが多かった。

この肖像のモデルは、ヨセフといい名字はわからない、カリブのサント・ドミンゴからフランスに来て、アクロバットを経てモデルになった人物と推定される。広い肩幅に引き締まった上半身の見事な肉体で、ヨセフはパリで評判を呼んだ。ジェリコーもヨセフをモデルに、素描を主におびただしい数の習作を残し、有名な「メデューズ号の筏」(1819年、ルーヴル美術館蔵)の中心人物にも登場させている。

この作例のモデルは「メデューズ号の筏」にある様な激しいポーズをするには年を取り過ぎているように見受けられ、同人物でないとも考えられる。完成した「メデューズ号の筏」との関連が明らかな多数のヨセフの習作には、この肖像にあるような口髭やどこか寂しげな顔つきは見られない。いずれにせよ、この習作もジェリコーが「メデューズ号」に没頭した、1818年から翌年にかけての時期に制作されたものとされる。

BF



49 ジャック＝ルイ・ダヴィッド  
フランス、1748-1825年  
テレマコスとエウカリスの別離、  
1818年

キャンバスに油彩  
87.2 x 103 cm  
矢筒に DAVID と署名、角笛に  
BRUX 1818 と日付  
87.PA.27

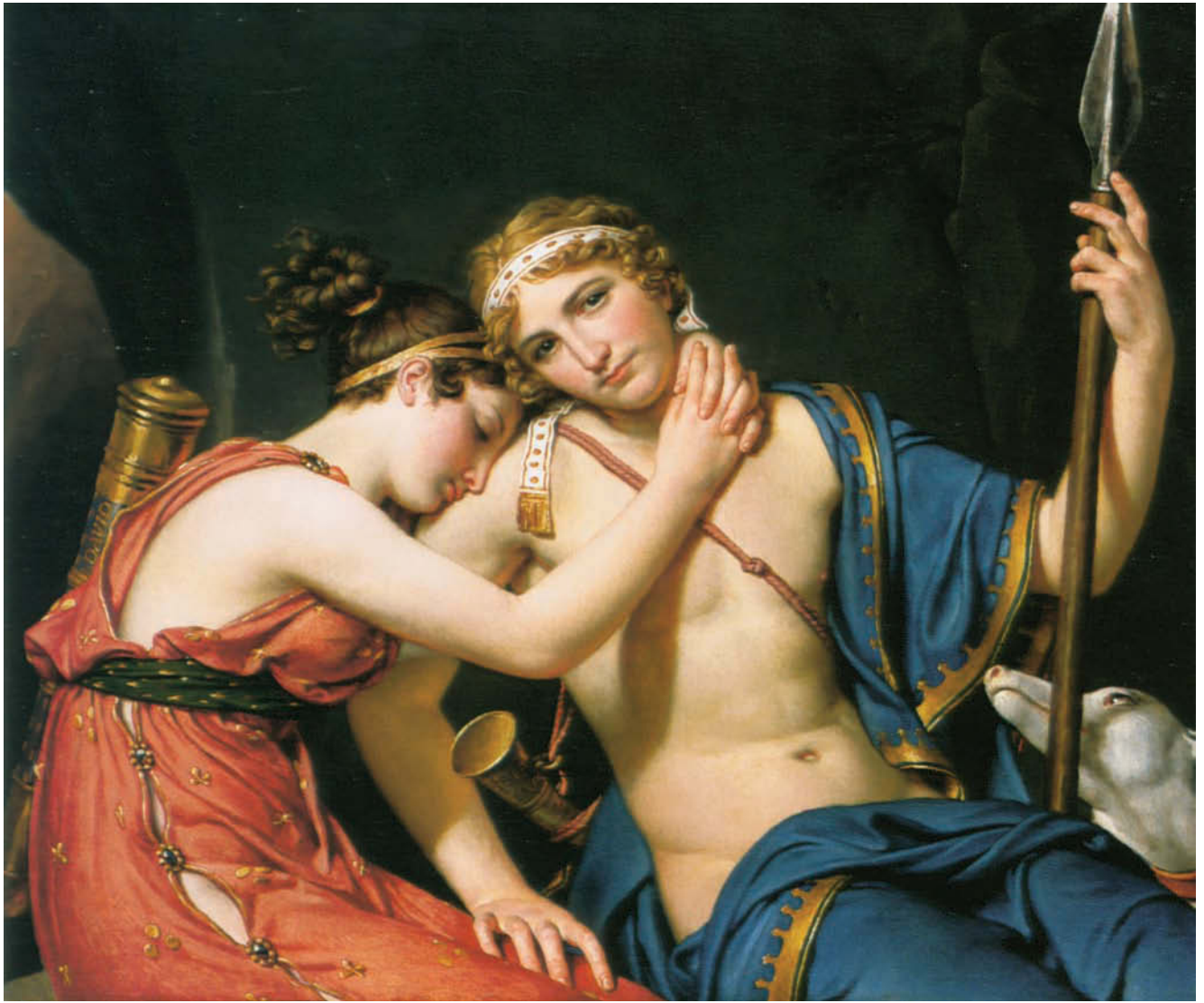
革命時代のパリで第一人者として、その後ナポレオン皇帝の首席画家としてその名を覇したダヴィッドは、1815年にフランスに王政が復活すると亡命を余儀なくされた。亡命先のブリュッセルで過ごした晩年の十年の間に、画風と主題が大きく変わった。このころの作品は胸像画がほとんどで、その多くが亡命同志を描いたものだった（作品50「ボナパルト姉妹、ゼナイドとシャルロット」もそのひとつ）。他に一連の斬新な神話画も制作し、中にはこの作品のように男女のからみを扱ったものもあった。

「テレマコスとエウカリスの別離」は、フランス人著述家フェヌロンがホメロスの「オデュッセイア」を基に著した倫理ロマンス、「テレマックの冒険」（1699）に着想を得たものと見られる。オデュッセウスとペネロペの息子テレマコスが、カリュプソのニンフの一人エウカリスと純潔で情熱的な恋に陥るが、親孝行のつとめのため別離をやむなくされるというくだり。

ダヴィッドは、この親密な別離の場を人里離れた洞窟に設定した。古典的な主題にも関わらず、裸体ではなく、特定の個性を持った迫真的な容姿で描き、殊にテレマコスは肖像のようだ。手はニンフの大たい部をつかんでいるものの、心は既に出立に馳せ、思春期の夢見る表情をしている。それとは対照的にエウカリスは半ばあきらめてテレマコスの肩に頬を寄せ、その首に腕を回し、抜き差しならない出立に無駄と知りながら抵抗している。男らしい方正さと女らしい情のコントラストはダヴィッドの作品に一貫して見られる傾向である。ダヴィッドの晩年の作品の特徴である洗練された色調が、よく保存された裏打ち無しのキャンバスに映えている。

この作品は、バイエルンの副宰相アーヴィン・ヴォン・シャーンボーン伯爵の依頼で制作された。同氏はその年後半、ダヴィッドの愛弟子アントワーヌ＝ジャン・グロに、対になる絵を依頼している。グロの「バッカスとアリアドネ」（フェニックス美術館蔵）がそれで、一段と好色的興味をそそるが「テレマコス」に見る義務や純愛といったテーマに欠け、ダヴィッドが完成した端正で技巧的な新古典主義的画風の正統からかけ離れている。

PS







50 ジャック＝ルイ・ダヴィッド  
フランス、1748-1825年  
ボナパルト姉妹、ゼナイドとシャル  
ロット、1821年  
  
キャンバスに油彩  
129.5 x 100 cm  
右下にL. DAVID./BRVX. 1821と署名  
86.PA.740

ナポレオンの帝政に発端から深く関わったダヴィッドは、その時々<sup>の</sup>出来事を描き記す宮廷画家として活躍した。古代美術に根ざした美術に執心したダヴィッドと、ギリシャ・ローマの文明と原則を見習う事を望んだナポレオンは、意気投合した。両者が発展に寄与した新古典主義は、ナポレオン帝国崩壊後も半世紀近くヨーロッパを独占した。しかし、この作例の制作時にはフランスに王政が復活しており、ダヴィッドは亡命地ブリュッセルに留まり、フランスに帰国するのをためらっていた。

ナポレオンの兄ジョセフ・ボナパルト（1768-1844）の娘達を描いた肖像である。ジョセフは、ナポレオン帝国の主要な地位にあり、フランスによるヨーロッパ征服の盛期には、ナポリとスペインの王となった人物だ。1815年ナポレオン失脚後、ジョセフはアメリカに渡り、ニュージャージー州のフィラデルフィア州境にほど近いボーデントンに落ち着いたが、家族はブリュッセルにしばらく留まった。

左側ブルーグレーのシルクのドレスを着ている方がシャルロットで、当時十九歳だった。画家を志した彼女はダヴィッドから手ほどきを受け、二人の間には友好関係が続いた。右側の濃いブルーのベルベットのドレスを着ているのは、ゼナイド・ジュリで二十歳のときだ。彼女は後に小説家になり、ドイツの詩人で劇作家のシラーの作品の翻訳も手掛けた。ティアラをつけた姉妹は、ボナパルト家紋章の蜜蜂の模様が入ったソファに腰掛けている。二人は抱きよせあっていて、ゼナイドの手には、父親からの手紙が握られ、判読可能な文字からそれがフィラデルフィアから差し出されたものであることがわかっている。

この肖像画にはローマ風ソファやウエストの高いドレスなど帝国様式が残っているが、ダヴィッドの初期の作品から比べると厳肅さや堅苦しさが和らぎ、暖かさやくつろぎが感じられ、以前の理想主義への熱情がいくらか冷めていたのがわかる。ドレスの生地など最大の注意をはらって描いており、亡命中のジョセフ・ボナパルトの依頼によるものにまちがいない。一家の不幸な境遇にも失わずいた、好感的な魅力が伝わってくるようだ。

BF



51 ジャン＝フランソワ・ミレー  
フランス、1814-1875年  
ルイズ・アントワネット・フアルドン、  
1841年

キャンバスに油彩  
73.3 x 60.6 cm  
左下にMILLETと署名  
95.PA.67

農民画家として国際的に大成する前のミレーは、肖像画家として修業し、それを生業としていた。ノルマンディー地方のシェルブールに住んだ二年間（1840-1842）には、地元の中産階級の市民をモデルに、三十点以上の肖像画を制作した。とりわけ身内や友人を描いたものに最も感動的で優れたものが多く、この若い女性の肖像もそんな一点だ。

この人物はミレーの長年の友で地元の図書館員、フェリックス＝ビアネメ・フアルドンの妻ルイズ＝アントワネットだ。ミレーの娘マリーはこの夫婦の息子と結婚した。この肖像の簡素な背景や飾り気のない服装など、17世紀のオランダ画に描かれた市民を想起させる質素さは意図したものだ。従来の肖像画の慣習を取り入れ、当世の地方出身の女性を控えめな美德を持った人柄として表している。ミレーはまた、当時活躍した年上のアングルが色鮮やかに鋭く描いた上流社会の肖像画と対照的な画風で挑戦したのだ。

ミレーが「熟慮した濃淡法」と呼んだところの単色の濃淡や、流動的な筆致と厳しく抑制されたラインのバランスが、この肖像画の印象を決めている。こうした濃淡や流動と抑制といった対極する要素が、自己けん制、意識した内気さ、構えた姿勢など、この人物の内面を表現するのに効果を発している。ボードレーはかつて「全く肖像画というものは！これほど簡単かつ複雑で、これほど明白かつ深遠なものが他にあるだろうか？見かけはいかにも造作なさそうながら、このジャンルは非常な理性を要求する。無論画家達の服従は絶大だが、それに優るとも劣らないのが彼らの眼識の偉大さだ。」と言ったが、「ルイズ・アントワネット・フアルドン」にその答えを見るようだ。

DA



52 ジャン＝フランソワ・ミレー  
フランス、1814-1875年  
鋤を持つ男、1860-62年

キャンバスに油彩

80 x 99 cm

右下にJ. F. MILLETと署名

85.PA.114

1830年と1848年にフランスで起きた革命で、社会悪を正す事を目指した自由主義運動が台頭した。これら改革派の間には、絵画界も貴族趣味の肖像を描いてばかりいないで社会改善の精神にのっとった活動をすべき、という考え方が広がった。ミレーは社会改革派の一員ではなかったが、個人の信条でこれに加わった。

ミレーは盲信的な運命論者で、人はあまり多くを欲せず苦勞を背負って生きる定めにあると信じていた。そして、労働の尊さを表したいと、農民や畜産業労働者に焦点を当てて描いた。そのころは産業革命が原因で農村離れが問題になっていて、「鋤を持つ男」の類の作品は、度重なる苦勞にも不倒の農民の忍耐力の賛美を意図していた。遠くには耕された農地が見えるが、それは、あざみのはこびる荒地から岩を掘り起こす苛酷な作業の結果だった。

ミレーは小農を見るに耐えない姿に描いて非難されたが、この描写はそのうちでも最も悲惨なものになっている。苛酷な労働に虐げられたこの男の姿は、当然のことにパリの上流社会の人々をおそれさせた。当時あざみはよく茨の冠にたとえられたことから、キリストの受難の比喩と見ることもできるが、この男の表情はそのころ好まれたキリストの描写ではない。いずれにしろ、長年この「鋤を持つ男」は労働者階級のシンボルとして見なされ、1899年社会主義詩人エドウィン・マークハムが「鋤を持つ男」の題で「誰の息がこの男の脳の明かりを吹き消したのか」と詠んで以来、不滅のイメージになった。

この作品は1863年のサロンとそれ以後の公開でも、常に過激的として非難され、ミレーは社会主義者や扇動者でもないことの宣誓を強要された。彼の態度は改革派からも、また体制側からもきらわれたが、その作品は人気を博しアメリカで殊に好まれた。この「鋤を持つ男」も、20世紀初めにサンフランシスコの収集家に買い求められた。

BF



53 クロード・モネ  
フランス、1840-1926年  
花と果物のある静物画、1869年

キャンバスに油彩  
100 x 80.7 cm  
右上に Claude Monet と署名  
83.PA.215

印象派の最大の関心は、大気や光が色や形の見え方に与える影響だった。彼らは概して、クールベをはじめ19世紀半ばのフランス画壇を占めた社会派的テーマ[52参照]には触れなかった。モネとクールベはお互い面識があり各々の作品を認め合っていたが、明らかに世代の差があった。モネの場合、論議を呼んだのは画風で主題ではなかった。

この作品は1869年、モネがパリ近郊にある芸術家達に人気の瀟洒なリゾート地ブジヴァルで、夏から秋にかけて過ごしたときのものだ。そこではピッサロやルノワール[54、57参照]と連れ立って、特にルノワールとは度々同じ主題を繰り返し描いた。なかでも、ラ・グルヌイエールというセヌ河岸のプール付きレストランの眺めを描いたものがよく知られている。

ルノワールもこの絵にあるような花や果物の構図を手掛け、モネのアトリエで二人並んで制作したものと見られる、幾分小さめで簡略だが同様な静物画が残っている（ボストン美術館蔵）。モネのこの作品は構図の決め方が慎重で、空間が効果的に構成され全体に深みを与えている。色彩はそのままに光のみがやわらげられており、それがこの作品を優れたものにしている。絵の具が厚く塗重ねられた表面からは繰り返し手を加えたことがはっきりわかり、普段より時間をかけ、入念に制作したものと思われる。

印象派の本領は野や川やパリ近郊の町を描いたものに発揮され、モネなど印象派はどちらかというと室内で制作するのを好まなかったため、静物画の作例は少ない。しかしすぐ後に続いたセザンヌ[60参照]やゴーギャンが静物画に熱心に取り組んだのには、モネの静物画の影響が考えられる。

BF









54 ピエール＝オーギュスト・ルノワール  
フランス、1841-1919年  
ラ・プロムナード（遊歩道）、1870年

キャンバスに油彩  
81.3 x 65 cm  
左下にA. Renoir. 70.と署名  
89.PA.41

次ページに部分拡大図

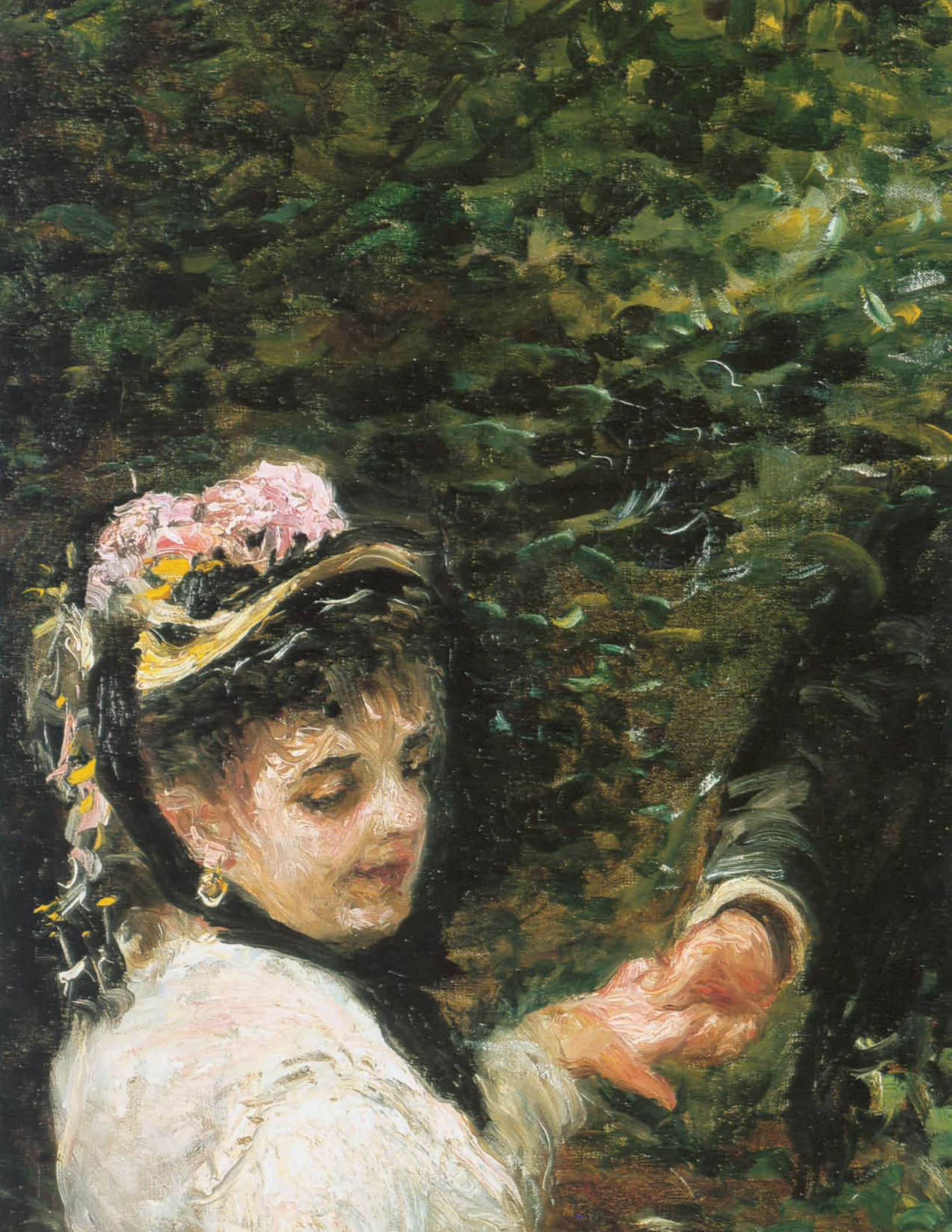
ルノワールがこの「ラ・プロムナード（遊歩道）」を描いたのは29歳の時で、若い前衛画家仲間のひとりとして、やがてフランスがドイツに参戦しその活動が途切れてしまうまで、親密なグループ活動に参加していたときだ。この作例はモネらとラ・グルヌイエールで屋外制作をして夏を過ごした翌年の作で、そのころ打ち立てられたばかりの印象派の特徴を示す、強い色使いへの傾倒が見られる。初期印象派を確立したこの作品にあって、自然はもはや単に背景ではない。これが屋外で制作されたものであることはほぼまちがいがなく、自在に操られた即時的な筆触で、光がまばらにさす茂った青葉と人像をすっかり溶け込ませている。

ルノワールの作品には、遊びや戯れといった快楽主義が貫かれている。モネが花に埋もれた庭先に家庭らしさを見出したのとは対照的に、ルノワールは自然を挑発行為の場所や快楽の隠喩とした。週末に公園や郊外に繰り出した当時のパリの中産階級を描いた完全に近代物でありながら、同時に古くはヴァトー（ロココ時代）の「フェート・ギャラント（雅びな宴）」にさかのぼる、美術史上おなじみのモチーフである、人目を忍んで木陰に誘いこむという恋人達の戯れを表している。

この作品に見られる独特な羽根のような筆触を駆使したまばらな木漏れ日の描写は、1870年代から1880年代にかけてルノワールの作品の常となった。より奥まった木陰にいる男性の姿は、部分的に陰になっているせいか、連れの女性より田舎じみて見える。優雅な連れの女性は、下草にからんだ透き通った白のドレスを引き戻そうする、しとやかな振り返り様を見せている。この女性の正体には諸説あって、友人エドモンド・メートレの愛人ラファという説と、ルノワール自身の愛人リース・トレオという説がある。もし後者が本当なら木陰の男性はルノワール自身ということになり、ルノワールの実生活がだぶった幻覚の世界へ観賞者を引き込む。1883年に発行された「ラ・ヴィ・モダン（12月29日号）」に載った素描にもこの構図が使われているが、男女の関係が入れ替わっている、それも位置と立場の両方で。

PS











55 エドゥアール・マネ  
フランス、1832-1883年  
旗のひらめくモニエ通り、1878年

キャンバスに油彩  
65.5 x 81 cm  
左下にMANET 1878と署名  
89.PA.71

マネが印象派に与えた影響は大きいですが、彼自身はその一員にはならなかった。とは言え印象派画家と同様、評論家で詩人のシャルル・ボードレールに賛同し、当世のパリを描くことを使命とした。この作品は1878年6月30日の祝日に、ビルの二階にある自分のアトリエから見下ろしたモニエ通り（現ベルン通り）を描いたもの。その日は先の万国博覧会開催と、普仏戦争（1870-71）とその後成立したパリ＝コミューンの被災から復興したことを、初めて公式に祝賀するために、第3共和政政府が定めたフェート・ド・ラ・ベ（平和の祭り）という祝日だった。

上の方では辻馬車が次々と道脇に寄せ、エレガントな乗客を乗せたり降ろしているのが見える。寒色の濃淡で表わした、繁栄を象徴する真新しい通りを背景に、赤白青の三色旗の色の生き生きした筆致を重ねた、マネの快活で豊かな筆使いが、明るく弾んだ愛国ムードを盛り上げている。

このきらきらした躍動感あふれる遠景と全く対照的なのは、前景に見えるガランとした通りに雑踏を離れて孤立した二人の人物で、いずれも祭りとは無縁の観だ。ひとりとは梯子を運ぶ労働者で、キャンバスの底辺でばつさりと切断された形になっている。もう一人は片足を失った、おそらく傷痍軍人だろうか、パリの労働者服である青いシャツにカスケットという帽子のいでたちだ。背を丸め松葉杖を頼りになかなか歩の進まないこの男は、こちらに背を向けたままだ。左側のみすほらしい柵は、鉄道工事が出た瓦礫の山を隠すためにある。「モニエ通り」は愛国心と繁栄、そしてその陰にある犠牲と代償への気遣いを、総括して表している。

他に、同じ眺めだがおそらく同じ日の早い時点ものと思われるスケッチのようにおおざっぱな仕上がりの作品がある（スイス、バーレコレクション蔵）。クロード・モネもこの日、モントグーユ通り（オルセー美術館蔵）とサン・デニ通り（ルーアン美術館蔵）の二つの街角の風景を残している。マネの政府に踊らされた祭日に対する冷やかな目と違い、モネの色とりどりの筆触は、都会の愛国行事をだだ愉快に描き私情を感じさせない。

PS







56 ウィリアム・アドルフ・ブグロ  
フランス、1825-1905年  
エロスから身を護る若い娘、1880年

キャンバスに油彩

79.5 x 55 cm

左中央に W. BOVGVEREAV と署名  
70.PA.3

ブグロはフランス芸術院派で、端正で優美な古典主義の大家として、ヨーロッパ絵画の巨匠の伝統を継承する者と見なされていた。この「エロスから身を護る若い娘」のように神話主題を理想化したイメージは、パリサロン（官展）を訪れる大勢の観衆を魅惑した。人々はこのように幻の理想郷が現実のように描かれたのを見るにつけ、近代都会生活の、複雑で制度化された諸々の雑事から開放される思いがするのだった。

ブグロは同題の大型作品（ノースカロライナ大学ウィルミントン校蔵）を1880年のサロンに出展し、神話画の傑作と絶賛を博した。それをもとに個人愛好家向けに制作した自作の小型レプリカがこの作例に当たる。古典の世界を自由、斬新に表現し、はじけるような率直さを持たせ、文学的検証のない主題の解釈は見る者の想像に委ねられる。若い娘の抵抗は功を奏するか。はたまた、愛の矢が的を探し当てるのか。微笑む少女には森の精のように美しいお気に入りのモデルを使い、愛の神には作り物の鳩の翼をあしらい、この絵はアトリエで演じられる劇の一場面を捕えている。そんな設定や周囲の木々に、一目でフランスらしさが見て取れる。柔らかな白い光さえも、この画家のアトリエの窓ガラスに映る冬の空を思わせる。そのアトリエでブグロは娘に宛て、1879年12月1日にこの構図に取り掛かったことを記した。

ブグロの作品は20世紀初め、アメリカ人に同胞のフランス人にも劣らない高い評価を得た。「エロスから身を護る若い娘」は、ポール・ゲティが美術品収集を始めてまもない1941年に購入し、1970年に当美術館に寄贈されるまで、長くイギリス、サリー州の同氏のコレクションに留められていた。

DA



57 ピエール=オーギュスト・ルノワール  
フランス、1841-1919年  
アルベール・カオン・ダンヴェーの  
肖像、1881年

キャンバスに油彩

79.8 x 63.7 cm

右下にRenoir/Wargemont. 9. Sbre 81.  
と署名

88.PA.133



画家生活も二十年にさしかかった頃、ルノワールは印象主義に幻滅を感じ、それを「袋小路」と呼んでいた。そこで画風を転向し、「ラ・プロムナード（遊歩道）」[54]など初期の作品に見られたゆるい筆触の絵画的効果に調和させて、ルネサンス絵画を想起させるような、輪郭がはっきりした重々しい形状を表すようになった。それがパリの上級階級に好評を博し、肖像画の依頼が相次いだ。サロンにも歓迎され、1880年にはサロンには肖像画以外は出さないと宣言したほどだった。その一例であるクラシックの作曲家、アルベール・カオン・ダンヴェー(1846-1903)を描いたこの肖像画は、ちょうど新画風に転向したばかりのみずみずしさを持った作品だ。

この人物は金融家ルイ・カオン・ダンヴェーの弟アルベールで、ルノワール最大の支援者ポール・ベラーのワージモン屋敷の居間で、悠々と煙草をふかしているところだ。華麗な室内装飾をそっくりそのまま描き、その明るいブルーの模様を青年の持つ若々しい色艶に対比させている。口髭のカールと壁紙の草花の曲線、かき乱れた髪と植木鉢の羽根状の赤い葉など、人物と背景の中に似かよった形状を配置することによって、全体の調和を保っている。この何げない構図の工夫がリラックスした気品を感じさせるが、一方では、アルベールの遠くを見つめる鋭い眼差しに注目し鋭さも見せている。手に持った煙草はもとより、観賞者との間に距離を置いた感じが、作曲家という創造性が要求される職業柄を示唆しているようだ。

DA

58 エドガー・ドガ

フランス、1834-1917年  
待つ、1882年頃

紙にパステル

48.2 x 61 cm

左上に Degas と署名

83.GG.219

パサデナのノートン・サイモン美術  
財団と共有



19世紀半ば、フランス人画家の多くがパリの日常生活の様々な場面を追っていた。ドガもそういった画家の一人で、洗濯やアイロンがけをする女から音楽家や騎手といった職業にいたるまで、世俗と粋の両場面を描いた。しかしドガと言えば踊り子である。かつて、ダンスは「きれいな衣装と動きを描写する口実」に過ぎないと公言したことで知られるが、ドガの観察力はそんな軽はずみな言動をくつがえす。

以前この作品を所有していたアメリカ人美術品収集家のルイジヌ・ヘイヴマイヤーは、ドガにどうしてこんなにおびただしい数の踊り子を描いたのか聞いたことがあるそうだ。そのときドガは「ギリシャ人がもたらした演舞のうち、残っているのはバレエだけだ」と答えている。しかしその言動とは裏腹に、練習中か休憩中の踊り子を描写したものばかりで、実際に演じている姿を描いた作品はほとんど見当たらない。

1882年前後に制作されたと見られるこのパステル画には、踊り子と共に、黒い服を着て傘を持った年配の女性が描かれている。地方から母親に付き添われてオーディションを受けに出てきた若い踊り子、という解釈が一般的だ。ドガはインストラクターや音楽家などを、華やかな踊り子の引き立て役によく使ったが、痛む足首をさする若い踊り子の傍らに、厳しそうな年配の女を配したこの構図もその一例である。それはまた、華やかな舞台と地味な日常生活の格差を強調している。

BF

59 クロード・モネ  
フランス、1840-1926年  
積み藁、雪景色、朝、1891年  
  
キャンバスに油彩  
65 x 100 cm  
左下に Claude Monet '91 と署名  
95.PA.63

印象派の巨匠として名の知られたモネが、ジヴェルニーにある自宅の庭に続く畑の積み藁にモチーフを見出したのは、1890年のことだった。積み藁が自然に様変わりしていくモネ曰く「体験」を、明るくりズミカルな彩色で描写し、その数は三十点に及ぶ。「風景はひとつの風景画に留まることはない。なぜならそれは、それを取り巻く大気や光といったものに生まれ、常に変化しているからだ。」

モネは1891年5月、ギャラリー・デュラン＝ルエルに積み藁の絵を十五点出展し、人々をあっと言わせた。モネの友人である評論家のグスタヴ・ジェフロアは、「自然の移ろいゆく様相」を暴きそのまま捕えたようだ と評した。ジェフロアにとって、雪に凍てついた冬の積み藁は「白い沈黙の世界」だったが、モネの絵筆がその静寂を破ったのだ。「雪は ...バラ色の光に照らされて、澄んだブルーの陰を落とし」そして「形と色の呪文を唱える自然の神秘的な魅惑」と言いながら。

モネはこの「積み藁、雪景色、朝」を1891年2月に制作し、かの展覧会の四か月前に売却した。積み藁シリーズのうちではもっとも凝縮した構図で、藁の山のこんもりとした丸さが、後ろに遠ざかる畑や丘や空が水平に重なった幾何学的な形状と対比する。質量感ある赤い積み藁に濃いブルーの陰が差して全体的なバランスが保たれ、形状と色彩が同格の視覚効果を奏している。ぼんやりした冬の空はパステルカラーのやわらかな筆触で、積み藁が反射しているのは鮮やかな点々でと、筆致を違えて様々な光を表現した。幾重にも塗重ねられた入念な仕上がりに、二度と戻らないとモネが言ったというその一瞬を捕えんと、延々とアトリエにこもって没頭したことが窺われる。

DA





60 ポール・セザンヌ  
フランス、1839-1906年  
林檎のある静物画、1893-94年

キャンバスに油彩  
65.5 x 81.5 cm  
96.PA.8

セザンヌは生涯にわたって静物画に取りつかれていた。1880年代から死ぬ直前まで、緑色の壺、ラム酒の瓶、青いジンジャーポット、林檎など同じ物を何度も描き続けた。不動で耐久性のあるこれらの対象物は、セザンヌに物体と空間の関係や、実像と絵画表現の関連性などを分析追求するに十分な時間とコントロールを与えたのである。

老齡を迎え影響力も多大であった時期に制作したこの作品には、なじみの品々が力強く表現されている。縦横に走る構図線を背景に、青地に揺れるアラベスク模様、籐が描いた輪、壺や果物の張り出した曲線、白い布巾の折り線などが織りなす優雅なリズムが躍動している。セザンヌは、それぞれの物体につながりを持たせることにより構図を引き締めた。たとえば、黒いアラベスク模様は青い布地から抜け出し中心の林檎を捕えるようで、ジンジャーポットに着せられた籐のしなやかな曲線は、ラム酒瓶のそれとリズムカルに呼応している。

色使いや地合のバランスにも細心の注意が払われている。光った青の背景や布地の上に、ざらついた緑の壺を、対照的につやつやした赤と黄色の林檎を並べ置くという具合だ。セザンヌは物の形や質感を、様々な色の筆触の重なりで表現し、林檎もポットも布地も同じ思い入れをもって、一筆一筆ほとんど愛撫するような筆触で包み込んでいる。1907年、この絵の色と筆使いに魅了されたドイツの詩人リルケは、青い布地に映える赤い林檎の色合いを「2体のロダンの裸体彫刻の触れ合い」にたとえている。

セザンヌの作品の妙は、構図と色彩と筆使いが協奏して保つバランスにある。「自然を元にプッサンを再現」し、印象派に「確固として持続性のある何か」をもたらすと公言したセザンヌの志は、この高雅で時を超えた作品において実現されている。

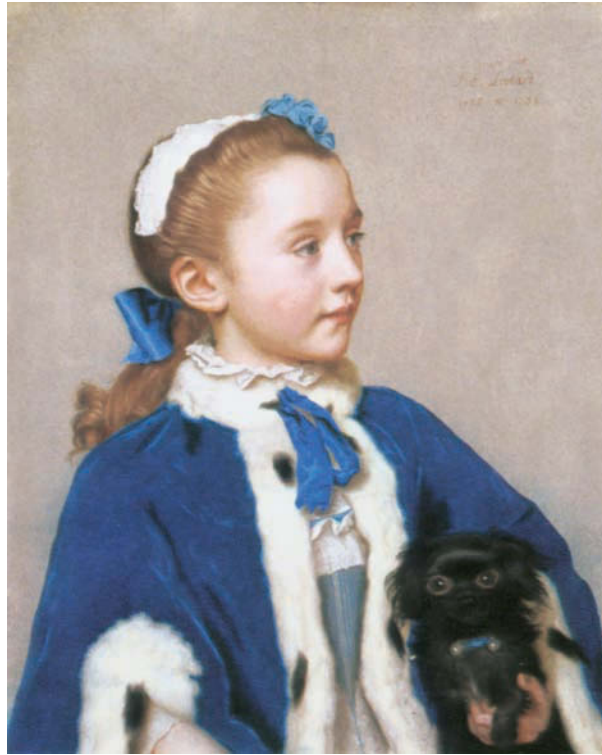
JH





61 ジャン=エティエンヌ・リオタード  
スイス、1702-1789年  
マリア・フレドリーケ・ファン・  
レーデ=アトロン、七歳時の肖像、  
1755-56年

ベラム紙にパステル  
57.2 x 43 cm  
右上に peint par/J E Liotard/1755&  
1756と署名  
83.PC.273



肖像画は18世紀に最も洗練され完成された域に達した。それを生業にする画家も増え、皇族や貴族に限らず、台頭し始めた中産階級にも広まりつつあった。

ジュネーブに生まれたリオタードは、フランスで修業後ローマに滞在し、イギリス人の友人達とコンスタンチノーブルへ旅行した後、出身地スイスを拠点に、ウィーン、ロンドン、オランダ、パリ、そしてリヨン各地を転々とした。名が上がるに連れ彼のもとに出向く依頼者も増えたが、自らが参上することが多く、当時最も頻繁に旅した画家に挙げられる。リオタードは変わり者で、髭を伸ばしてトルコ服を着たりと、奇妙な服装や行動で知られた。そんな個性的な生き方が、他と交えない作品にも現れている。

リオタードは、絵画は実際に目で見たとおりを描くもので手を加えるのは極力避けるべきだと書き残している。彼の作品は、皇族や貴族を、はでな装身具で飾り立てたり尊大にしたりせずに、好感的に表現した肖像画が多い。背景はいたって簡単で、ないに等しいものもあり、モデルも構えず直視をさけたものが多い。

マリア・フレドリーケ・ファン・レーデ=アトロンの肖像は、得意のパステルを使って、1755年から1756年のオランダ滞在中に制作したもの。母親のファン・レーデ男爵婦人の肖像を描いた後、娘の肖像画も依頼された。当時七歳のマリア・フレドリーケ嬢は、毛皮付きの青いベルベットの外套を着ており、抱えた黒い犬が観賞者の方を直視している。愛らしい顔とみずみずしい肌をもつこの少女の肖像画は、最も愛される作品のひとつだ。リオタードの即時的なパステル技法の妙も、ここに良く現れている。

BF

62 トマス・ゲインズバラ  
イギリス、1727-1788年  
ジェームス・クリスティーの肖像、  
1778年

キャンバスに油彩  
126 x 102 cm  
70.PA.16



今日同様18世紀のロンドンが国際的な美術市場の中心地だった。そのころから19世紀全般にかけ、イタリア、フランス、オランダ、フランダース、スペイン派など、あらゆる主要流派の絵画収集に最も熱心だったのはイギリス人だった。まだ公立美術館など存在せず、まとまった美術品を目にすることが出来る所は、あらかじめ許可を得て観賞が許される個人のコレクション数ヶ所を除いて、オークション画廊ぐらいしかなかったところ、ロンドンの美術競売人が美術界に果たした役割は大きい。

ジェームス・クリスティー（1730-1803）は、今もその名で呼ばれるオークション画廊の創立者で、1762年に競売人になり、ほんの数年のうちにヨーロッパで最も大成した重要な美術競売人になった。クリスティーの競売場の隣には、肖像画と風景画で当時イギリスで最も名の知れた画家の一人で友人のトマス・ゲインズバラのアトリエがあった。

この肖像画は1778年に王立芸術院に出展された作品だが、クリスティーが依頼したものかもしれない。20世紀になるまでこの肖像画は競売場に飾られていた。確かにゲインズバラ風とわかる風景画にもたれかかったクリスティーは、上背があって威厳漂う印象的な姿で、その右手には競売品目録と見られる紙切れが握られている。この流暢な筆使いによるくつろぎと気品を見せた実物に優る人物描写が、ゲインズバラの肖像画の特徴である。

BF

63 フランシスコ・ホセ・デ・ゴヤ・イ・ルシエンテス

スペイン、1746-1828年  
闘牛、スウェテ・デ・ヴァラス、  
1824年

キャンバスに油彩  
52 x 62 cm  
93.PA.1

1823年にスペイン国王に返り咲いたフェルディナンド7世により制度化された、検閲と弾圧の徹底を逃れるため、大勢の自由主義者が国外亡命を選んだ。スペインで当時最傑出だった画家ゴヤも、78歳にしてフランスに逃れた。この作品のキャンバス裏の記述によると、友人で亡命仲間のホアキン・マリア・フェレルへの寄贈品として、その夏パリで制作したものだったことがわかる。

闘牛を美術主題として確立したのはゴヤで、繰り返し闘牛の絵に取り組んだ。生涯を通じて熱狂的な愛好家だったゴヤは、頻繁に闘牛場へ通い、自ら闘牛士の出で立ちをすることもあった。闘牛シリーズの初作は、1793年から1794年にかけて制作した一組のキャビネット画で、ロココ風のパステル色調を使って端正に着飾った闘牛士やエレガントな観衆達を描いたものだ。

しかし、1816年に「タロマキア」と呼ばれる36点に及ぶ版画集を出版したころには、大きな変化が起きていた。一時的禁止の後再開された闘牛は、衰退の途にあると見られていた。新たに導入された虐待的な技に反対する世論を支持したゴヤは、「タロマキア」の版画で中心人物を孤立させ全体的に残酷さと死のイメージを強調した。

ゴヤの闘牛によせるエッセーの最終章となったこの「闘牛」は、特に重要な意味を持っている。晩年のゴヤの作品は視覚に訴えるものが大半を占めたが、この作品も、自在な技術と感情表現を特徴とする後期の画風になっている。フランスでの制作は、以前に取り組んだ主題に再挑戦し、試行的技法を使って際限を押し広げようとした激しさがある。

この「闘牛」は「タロマキア」版画集27番にある、人気の突き手フェルナンド・デル・トロが目隠しされた馬に乗って登場し、追い詰められた雄牛に槍を突き付けるところを描いた構図が下地になっている。この絵画作品では馬に目隠しはなく、闘牛士達もはや誰ということもなく、恐怖と決死の覚悟をあらわす劇的様相に変わっている。背景の観衆は灰色のぼかしで省略されている。前景に繰り上げられるドラマは、黒、白、鮮やかな赤、黄土色とトルコブルーに限った色彩で荒々しく厚塗りにされ、闘牛士達の衣装のきらびやかさと、瀕死の動物の突かれ傷の生々しさととの対比を強調している。

PS







64 カスパル・ダーヴィド・フリードリヒ  
ドイツ、1774-1840年  
夕闇にさまよう、1832-35年頃

キャンバスに油彩  
33.3 x 43.7 cm  
93.PA.14

ドイツロマン主義の中心人物フリードリヒの、極めて個人的で内向的な風景画は、宗教摂理を自然の営みに照らし合せて問いかけている。そんなフリードリヒの風景画は、当初は支援者を集めたものの流行が変わるにつれ顧みられなくなり、晩年のフリードリヒは貧困にさいなまれた。1835年に心臓発作に襲われ不随状態になる前に完成させた数少ない作品のひとつ「夕闇にさまよう」は、この時期の物悲しさと同時に、キリスト教信仰に見つけた慰めを表している。

当時の画家としてはめずらしくイタリア修業もせず、出身地である北部ドイツのポメラニアの荒涼とした大地に着想を見出した。この作品にある孤独な人物はおそらくフリードリヒ自身と見られるが、巨大な墓石を見つめ物思いにふけている。それは、死という人間の最後を否応無しに感じさせ、男と墓石の後ろに幽霊のように立ちはだかる裸木の荒涼とした様がそれに共鳴している。それを打ち消すかのように、遠くに見える緑の茂みと、これから日いちにちと満ちゆく三か月が、救済の希望はまだあると思ひ直させる。フリードリヒにとってそれは、神なる光とキリストが約束した復活の証だったのだ。

「夕闇にさまよう」にある岩の外形は、フリードリヒが1802年に出生地グライフスワルトの南グツコー付近に実際に立てた墓を素描したもの(現在ケルンのヴァルラーフ・リヒャルト美術館蔵)に酷似している。またこれより前の作品「雪の中の巨岩の墓標」(ドレスデンの古典巨匠美術館蔵)にも同じものが使われたらしく、かつては堂々とそびえていたであろう檜の巨木が、今は枯れ朽ちた姿をされけ出した所に立つ雪化粧したその墓石を、さらに遠くから眺めた姿が描かれている。この作例にある人影は、いわゆる主題としてではなく、フリードリヒが意図した瞑想の境地へ見る者を招く視覚的誘因として加えられたものだ。

この巨大な墓石のモチーフは、フリードリヒの作品に繰り返し登場する。それは彼独自のアイコンとして、同じくアイコン化した他の主要モチーフとの自由な組み合わせにより、その折々の心境を表現するものだった。

PS



65 ジョセフ・マロード・ウィリアム・ターナー

イギリス、1775-1851年

ヴァン・トロンプ、上官のご機嫌をとりつつ航海に出る、ずぶぬれになって、1844年

キャンバスに油彩

91.4 x 121.9 cm

93.PA.32

ターナーの作品には、崇拜する巨匠達が築いた伝統と彼自身の優れた技術的試行が、絶妙な調和の内に共存している。1844年、70歳にして描き上げたこの作品は、同年出展した他の海景画と共に、オランダ絵画への最後の敬を表したものだ。ターナーと当時の画家達にとって、自然の雄大さと航海時代の大英帝国の繁栄を象徴する海は、ほかならぬ重要な意味を持っていたのだ。

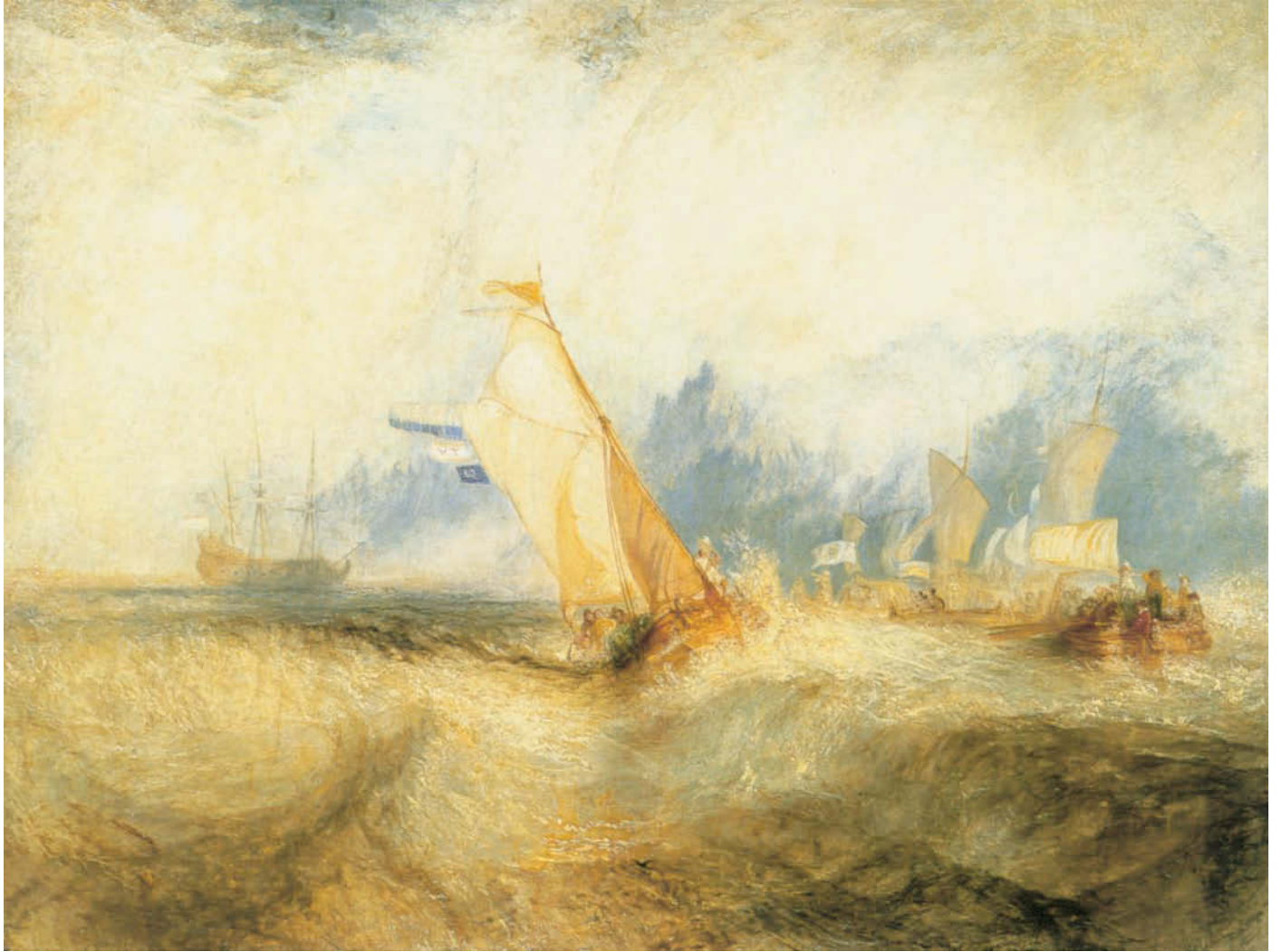
この「ヴァン・トロンプ」は、二人の船乗りを合わせ描いた四点シリーズの最後の作品。その二人とは、海軍大将マーテン・ハーパーツゾーン・トロンプ（1598-1653）と息子のコーネリス（1629-1691）で、「ヴァン」は18世紀にイギリスで誤って付けられたのがそのまま通用しているものだ。両人ともオランダ航海時代に、イギリスやスペインの艦船相手に勝利を収めたオランダ海軍で活躍したことで知られた。1844年の王立芸術院展覧会カタログのために、ターナー自らが付けたこの長々しいタイトルにも関わらず、この絵に描かれた場面の歴史的背景はすでに曖昧になってしまった。

学者によって提案された解釈は二案あり、そのひとつは、ヴァン・トロンプというのは息子のコーネリスのことで、1666年に勝手気ままがこうじて命令不服従で解任になったが、その後1673年に復帰なって上役とも和解したといういきさつ。トロンプが一転して権威者に服従するさまを、「上官のご機嫌を取りつつ」という姿で表わしている。着々と任務を遂行しながら、船首甲板で高波に踏ん張るトロンプの（史実に反した）白い制服姿が映えている。

第二案は父親マーテン・トロンプ説で、1652年の英蘭戦争中、三百隻のオランダ商船を率いてイギリス海峡を通過し、無事オランダ領海へ帰還させた主役だ。彼はイギリス人を海から掃き出す意気込みの象徴として、ほうきをマストにくくり付けたと伝えられる（この絵にも見受けられる）。

史実はさておき、そんな歴史的逸話の描写と共に、ターナーは海景図をそれまで歴史画に限られていた栄光の頂点へ昇格させた。この作例には、ロマン主義画家がオランダ海景画家のレンズを通して見た、自然の絶対的な威力が表現されている。

PS



66 ジェームズ・アンソール  
ベルギー、1860-1949年  
1889年にブリュッセル入りするキリスト、1888年

キャンバスに油彩  
252.5 x 430.5 cm  
右中央にJ. ENSOR/1888と署名  
87.PA.96

次ページに部分拡大図

19世紀後期のベルギー社会の状況と近代芸術に関する堂々たる声明文とも言えるこのジェームズ・アンソールの作品は、戯画や社会風刺画を芸術の域に高めた観がある。1888年作のこの作例は、来たる年にキリストがベルギーの首都に再来するという主題を扱ったもの。芸術論では過激な反逆児だったアンソールのこの作品には、前年フランス人画家ジョルジュ・スーラの「グラント・ジャット島の日曜日の午後」が、ブリュッセルで絶賛を浴びたことへの反発の意味もこめられている。スーラが編み出した落ち着いて抑制の効いた点描主義も、セヌ河岸で人々が余暇の気晴らしになごむ、平静で階級差のない社会とアンソールが解釈したところのスーラの社会観念も、アンソールには腹立たしかったのだ。

アンソールはこれに対抗して、当世を群衆が横目で睨み合う不協和音を奏でている社会と表した。レント祭（注:キリスト教の受難節）前の事物や反体制行動が、キリストの行列とともに、悪夢のように出現している。前方にあふれ出てくる群衆は、見るものを踏み付けんばかりに、張り出しのきつい広角遠近透視法で描かれている。先頭でこのお祭り騒ぎの指揮をする司祭の格好をした人物は、無神論者で社会主義改革運動家のエミュー・リトレだ。右手のステージに立っているのは市長で、演説台のところで道化師に囲まれ小さくなっている。中央には押しやられ圧倒されたキリストが、安心して驢馬に乗っている姿が、崇拜よりも興味の対象として描かれている。ボッサやブリューゲルで知られる北ヨーロッパ派の伝統を踏んで、左上のバルコニーには傍観者が描かれていて、ベルギーの前衛芸術家連合「レ・ヴァン（20の意）」の徽章がついた横断幕に向かって嘔吐しようとする前かがみになっている。アンソールは創立者の一人だったにもかかわらず、この絵は「レ・ヴァン」の定期展覧会から締め出されることになる。キリストと自分の容姿をだぶらせて描くことで、自己の苦悩や大望といったものを「キリストの受難」にたとえて表現した。

この作品を始め一貫して人間の墮落や悪徳に対する恐怖感を、オーステンドにあった母の土産物店で毎年売られるお祭りの骸骨や仮面のイメージを借りて表現するすべを見い出した。また、骸骨や仮面の気味悪い行列の狭間に、公や歴史上の人物や寓意像を自分の家族や友人と交えて登場させた。「ブリュッセル入りするキリスト」は、その過激で絵画的なスタイルと、心の奥底を世相に交差させた混沌とした描写で、20世紀の表現主義の前触れと見なされる。

PS

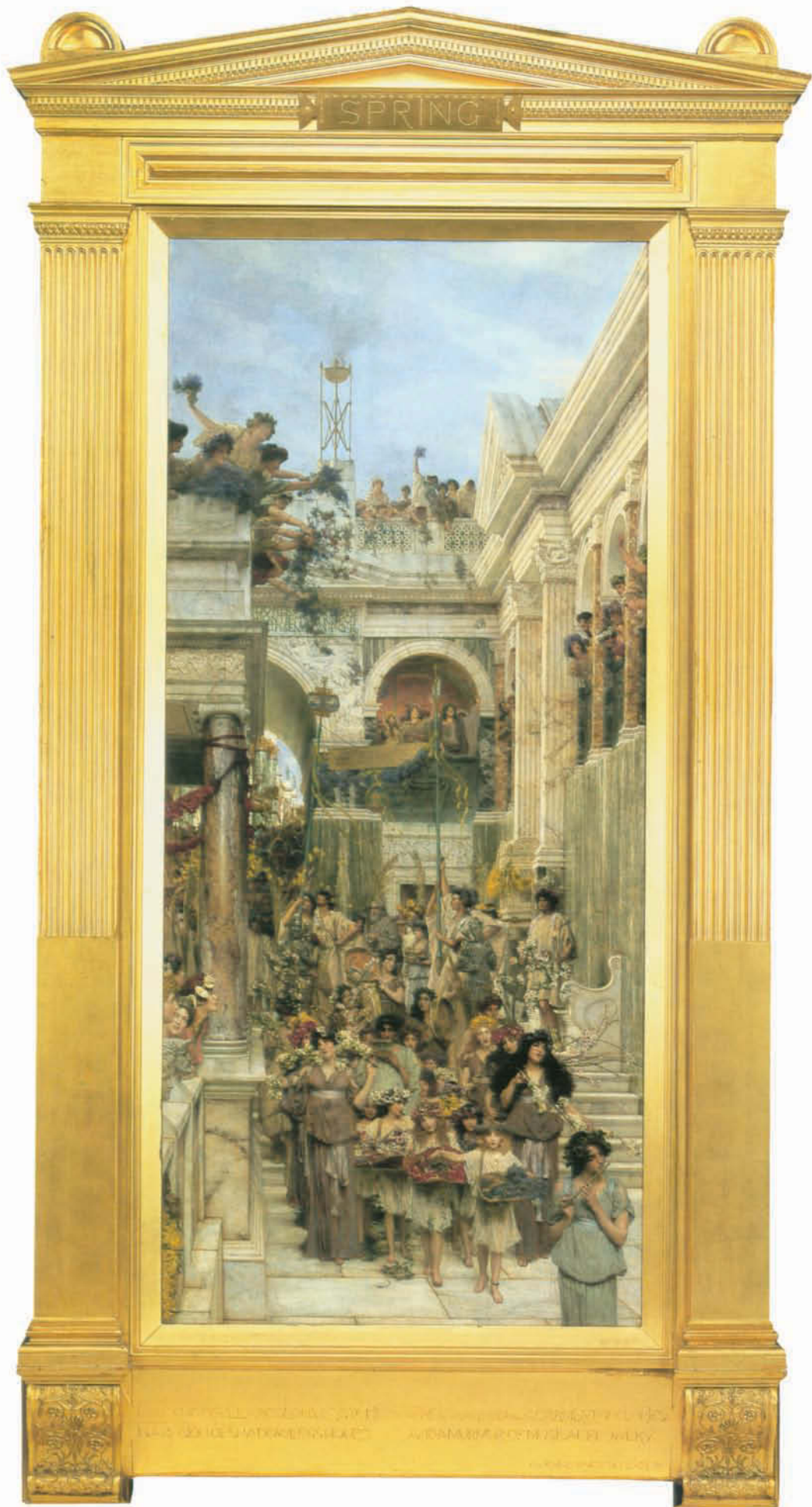


Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication





67 ローレンス・アルマ・タデマ  
オランダ/イギリス、1836-1912年  
春、1894年

キャンバスに油彩  
178.4 x 80 cm  
左下にL. ALMA TADEMA OP  
CCCXXVIと署名  
72.PA.3

ローレンス・アルマ・タデマ卿は当時最も人気の画家の一人だった。やがて好みが変わってクールベやその後の印象派[53-55と57-60]が脚光を浴びるようになるに連れ、人気は衰えたは言え、アルマ・タデマの卓越した端正な手法は今だ観る者を魅了して止まない。

彼の画風は17世紀のオランダ風俗画が基底であったが、主題はギリシャやローマ時代に傾倒したものが多かった。とは言え英雄物や文学物より、現代人の目には陳腐とも映り兼ねないほど単純な紀元前の風俗を好んで描いた。産業革命がイギリスに急速な経済成長とそれに伴う社会混乱をもたらししていたころ、アルマ・タデマが属する上流社会では、昔はシンプルで理想的な世の中だったと懐古する風潮が続いていた。それほどしきりと過去に憧れたのは、この世代が最後だったと言えるほどだ。

アルマ・タデマにしては大型のこの作品は、四年かかって1894年に完成され、翌年の王立芸術院での展覧会に間に合わせたと言う。農耕の女神ケレスを祭ったローマ時代のケレアリア祭を描いたものだ。アルマ・タデマの古代文明と古代建築への深い興味がうかがわれ、全体的には想像上の建物ながらローマに実在した建築物も部分的に取り入れられたり、古典に由来した銘文や浮き彫り彫刻を盛り込んでいる。今も元のままの額には、友人アルジャーノン・チャールズ・スウィンバーンの詩が刻まれている。その詩は牧歌的なローマの眺望を詠んだものだ。

澄んだ色と物語の国の  
陰なき時間の域で  
大地は恵みの衣をまとい  
花々は音楽をささやく

「春」は絶賛を浴び、版画や複製を通じて広く楽しまれた。

BF

68 エドヴァルド・ムンク  
ノルウェー、1863-1944年  
星降る夜、1893年

キャンバスに油彩  
135 x 140 cm  
左下に E Munch と署名  
84.PA.681

エドヴァルド・ムンクは、ちょうど19世紀初期のロマン主義と20世紀初期の表現主義の中間に位置する。ほとんど原始的とも言える明瞭で率直な表現が、ロマン主義的な苦悩と隔離感をよびおこし、20世紀になって比較的拘束されなくなった個人主義を予知した観がある。

海辺を描いた「星降る夜」は、1890年代にムンクが描いた数少ない純粋な風景画のひとつだ。1893年にオスローの南にある小さな海辺のリゾート、アスガルドストランドで制作したもので、夏をそこで過ごしたムンクは、その町で馴染みの建物や場所をよく作品に取り入れている。そこは安らぎと楽しみの地のはずなのに、ムンクの作品の多くにあっては、自己の不安や時には恐怖さえも感じさせる。

この作品には、人影もすぐ左にあるはずの棧橋も描かれてなく、いつになく抽象的で、縮尺の感覚もあいまいだ。つまり、景色を記したのではなく、その夜に生じた感情を表現することを意図したのだ。右に盛り上がって見えるのは三本の木だ。前景にある塀に掛かったぼんやりとした形は人影と見なされていて、おそらく、同じ場所を描いた1896年のリトグラフでは見えている二人の恋人達のものだろう。海に落ちた星の光と平行して木立の前に引かれた縦線は旗の棹らしいが、むしろ瞬間的な光か何か自然の現象のように見える。

1894年から1902年にわたって数々の展覧会に出展されたこの作品には、毎回違うタイトルが付けられた。「神秘」あるいは「星月夜の神秘」というタイトルで、「ラブ」と呼ばれたムードシリーズの習作に加えられたこともあった。また1902年ベルリンでは同じシリーズが「命のフリーズ」と称され、そのうちに組み込まれたようだ。このシリーズは、非常に個人的かつ哲学的な見地から、宗教色を絡ませて人生観と運命観を語ったものだ。

BF



Image Not Available for Publication

## 画家名索引

数字は掲載ページ

- アルマ・タデマ、ローレンス 125  
アンソール、ジェームズ 120  
ヴァン・ダイク、アントニー 52、54  
ヴェ、シモン 76  
ウエイデン、ロヒール・ファン・デル、  
の工房 45  
ヴェロネーゼ 35  
ウテウィール、ヨカイト 48
- カベレ、ヤン・ファン・デ 63  
カルパッチオ、ヴィットレ 18  
グルーズ、ジャン・バティスト 81  
ゲインズバラ、トマス 113  
ゴッホ、フィンセント・ファン 73  
コーニンク、フィリップス 69  
ゴヤ・イ・ルシエンテス、  
フランシスコ・ホセ・デ 114  
コレッジオ 25
- サーンレダム、ピーテル・ヤンス 55  
ジェリコー、テオドル 84、85、87  
ステーン、ヤン 66  
セザンヌ、ポール 110
- ダヴィッド、ジャック=ルイ 88、91
- ダッディ、ベルナルド 10  
ターナー、ジョセフ・マロード・  
ウィリアム 118  
ティツィアーノ 32  
ドガ、エドガー 107  
ドッシ、ドッソ 27、28  
ドメニキノー 36  
トロワ、ジャン=フランソワ・ド 80
- バウツ、ディーリック 42  
バルトロメオ、フラ 23  
ピオンボ、セバスティアノー・デル 30  
ヒュイスム、ヤン・ファン 70  
ファブリアーノ、ジェンティーレ・ダ  
13  
ブグロ、ウィリアム・アドルフ 105  
ブッサン、ニコラ 79  
フリードリヒ、カスバル・ダーヴィド  
117  
ブリュエゲル、ヤン(父) 46  
ペロット、ベルナルド 38  
ボスチャールト、アンブロシウス(父)  
49  
ポッター、パウルス 65  
ポントルモ 31
- マザッチオ 15  
マネ、エドゥアール 102  
マルティーニ、シモーネ 8  
マンテーニャ、アンドレア 20  
ミレー、ジャン=フランソワ 93、94  
ムンク、エドヴァルド 126  
モネ、クロード 96、108  
モラ、ピエール・フランチェスコ 37
- ラ・トゥール、ジョルジュ・ド 75  
ラ・トゥール、モーリス=カンタン・ド  
83  
リオタード、ジャン=エティエンヌ 112  
リュイスダアル、ヤコブ・ファン 64  
ルシエリ、ジョヴァンニ・バッティスタ  
39  
ルノアール、ピエール=オーギュスト  
99、106  
ルーベンス、ピーテル・パウル 50  
レンブラント・ハルメンス、  
ファン・レイン 57、59、60  
ロベルティ、エルコール・デ 16  
ロマーノ、ジュリオ 24

J. ポール・ゲティー美術館の傑作は、世界に誇る当美術館所蔵の名品を全七巻のシリーズで紹介したものだ。古代美術、装飾美術、デッサン、彩飾写本、絵画、写真、彫刻部門のそれぞれから厳選した作品を、豪華なカラー図版に歴史や美術史にちなんだ解説を添えて紹介したこの比類ない集大成には、過去五千年の美術の感動の全容が収まっている。

J. ポール・ゲティー美術館の傑作  
シリーズの他のタイトル

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：  
古代美術

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：  
装飾美術

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：  
デッサン

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：  
彩飾写本

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：  
写真

J. ポール・ゲティー美術館の傑作：  
彫刻

表紙図版

ポール・セザンヌ

フランス、1839-1906年

林檎のある静物画 [部分]、1893-94年

キャンバスに油彩

96.PA.8 (no.60参照)

本書はJ. ポール・ゲティー美術館の14世紀末から19世紀末にわたる絵画コレクションを紹介したものだ。そのうちルネサンス初期の代表作には、マザッチオの「聖アンデレ」やファブリアーノによる豪華な旗印「聖母の戴冠」があり、ルネサンス盛期ではマンテーニャの見事な「三賢王の礼拝」や、最近入手したばかりのフラ・バルトロメオの「エジプトへの避難途上の休息」がある。オランダ派黄金期ではおなじみヤン・ブリューゲルの「ノアの箱船に乗船する動物達」を始めレンブラントの「ヨーロッパの誘拐」やヤン・ステーンの「絵のレッスン」が、そして近代ではゴッホの「アイリス」が代表的である。フランス絵画はジョルジュ・ド・ラ・トゥールの「物乞いの喧嘩」やブッサンの古典的な「聖家族」から、印象派のレノワールやモネ、後期印象派セザンヌの「林檎のある静物画」まで幅広く揃っている。

J. ポール・ゲティー美術館  
ロサンゼルス

Printed in Singapore

ISBN 0-89236-436-X



9 780892 364367 90000