

SOMPO美術館  
研究紀要  
第2号

Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No.2

2025

SOMPO美術館  
研究紀要  
第2号

Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No.2

2025



# SOMPO 美術館 研究紀要 第 2 号

Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No. 2 2025

目次

Contents

「北欧の神秘—ノルウェー・スウェーデン・フィンランドの絵画」展  
開催記念シンポジウム記録

武笠由以子 (編集) 亀山裕亮 (原稿書き起こし) ————— 4

A Record of Events: Symposium Commemorating “The Magic North: Art  
from Norway, Sweden and Finland” Exhibition

Yuiko MUKASA (Editing)

Yusuke KAMEYAMA (Transcription)

Abstract ————— 25

ヴェネツィアにおけるヴェドゥータ成立史再考

—15 世紀から 18 世紀のカナレットに至るヴェネツィア都市表象の変遷

朝倉 南 ————— 26

The Genesis and Transformation of *Veduta* in Venice: Changes in Urban  
Representation from the 15th Century to Canaletto in the 18th Century

Minami ASAKURA

Abstract ————— 41

# 「北欧の神秘—ノルウェー・スウェーデン・フィンランドの絵画」展 開催記念シンポジウム記録

A Record of Events: Symposium Commemorating “The Magic North: Art from Norway, Sweden and Finland” Exhibition

武笠 由以子(編集) 亀山 裕亮(原稿書き起こし)

Yuiko MUKASA (Editing) Yusuke KAMEYAMA (Transcription)

## 【概要】

「北欧の神秘—ノルウェー・スウェーデン・フィンランドの絵画」展(2024年3月23日[土]-6月9日[日]、SOMPO美術館)は、北欧美術の黄金期である19世紀から20世紀初頭に活躍した3か国の重要な画家たちの作品を通して、北欧の近代美術を本格的に紹介する展覧会である。本展の開幕に当たり、北欧3か国の国立美術館で展覧会事業に長く携わってきた方々にお話しを伺う記念シンポジウムを一般公開の形で開催した。北欧の近代絵画については、これまで日本国内でも展覧会が行なわれたことはあったが、特定の芸術家グループや作家に焦点を絞ったものが多く、いまだにその概要が紹介されているとは言えない。そのため、本シンポジウムでは、世紀転換期の北欧美術の特徴とその社会的・歴史的背景等について、登壇者それぞれの見解をお話いただき、3か国の美術の共通点と相違点などについても活発に議論していただいた。今後の国内における北欧美術の展覧会活動と調査研究の一助となるよう、この貴重なシンポジウムの内容を活動報告としてここに記録する。

なお、シンポジウムの講演、議論は英語で行われ、会場では日英の同時通訳を利用可能とした。今回、文章として記録するに当たり、読みやすさを考慮して、一部内容の言い換えや重複箇所の省略、文の再構成などを行っている。また、言及された作品のうち、本展図録に図版が掲載されているものには、本稿の挿図番号(図)に加えて図録番号(cat. no.)を記載した。

## 【基本情報】

日 時：2024年3月26日(火) 16:00-18:00

会 場：損保ジャパン本社ビル 2階大会議室

登壇者：スサンナ・ペッテルソン(フィンランド文化財団理事長)

Susanna Pettersson (CEO, Finnish Cultural Foundation)

パール・ヘードストゥルム (スウェーデン国立美術館  
展覧会部門ディレクター)

Per Hedström (Director of Exhibitions,  
Nationalmuseum - Sweden's museum of art and  
design)

アンナ＝マリア・フォン・ボンズドルフ (フィンランド  
国立アテネウム美術館館長)

Anna-Maria von Bonsdorff (Director, Finnish National  
Gallery, Ateneum Art Museum)

ヴィーベケ・ヴォラン・ハンセン (ノルウェー国立美術館  
学芸員)

Vibeke Waallann Hansen (Curator, Nasjonalmuseet  
- The National Museum of Norway)

武笠由以子

(公益財団法人SOMPPO美術財団／SOMPPO美術館  
主任学芸員)

Yuiko MUKASA (Curator, Sompo Fine Art Foundation  
/ Sompo Museum of Art)

司 会：伊澤美絵子

同時通訳：岩井さやか、扇美乃里 (株式会社 NHK グローバルメディ  
アサービス)

## 【構成】

1. ご挨拶「はじめに」：武笠由以子
2. 導入「北欧の芸術と生活」：スサンナ・ペッテルソン
3. 展覧会概要「『北欧の神秘』展のコンセプト」：  
パール・ヘードストゥルム
4. パネル・ディスカッション：スサンナ・ペッテルソン (モデレー  
ター)、パール・ヘードストゥルム、アンナ＝マリア・フォン・  
ボンズドルフ、ヴィーベケ・ヴォラン・ハンセン
5. 質疑応答

## 【シンポジウム】

### 1. ご挨拶「はじめに」：武笠由以子

本展覧会「北欧の神秘—ノルウェー・スウェーデン・フィンランドの絵画」を担当しているSOMPO美術館学芸員の武笠由以子と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

初めに、この展覧会について少々ご紹介させていただきたいと思います。当館では6年前の2018年に日本とスウェーデンの外交関係樹立150周年を記念して、スウェーデンの国民的画家であるカール・ラーションの展覧会を開催しました<sup>(1)</sup>。同展では、カール・ラーションの絵画に加えて妻カーリンのテキスタイルを展示し、スウェーデンの暮らしを芸術に変えたラーション夫妻の世界観をご紹介いたしました。

今回は当館で2回目となる北欧美術の展覧会で、19世紀から20世紀初頭の絵画に焦点を定め、ノルウェー人画家のエドヴァルド・ムンク、スウェーデンのエウシェン・ヤンソン、フィンランドのアクセリ・ガッレン＝カッレラなど、ノルウェー、スウェーデン、フィンランドの3か国で活躍した重要な画家たちをご紹介いたします。

「カール・ラーション」展でも取り上げたように、北欧諸国はシンプルで機能的なインテリアや洗練されたデザインのテキスタイル、またそれらに囲まれたゆとりのある心豊かな生活スタイルで知られています。同時に、北欧で生み出された優れた絵画芸術が、日本でも近年徐々に注目されるようになってきました。これまで日本国内で開催された北欧の近代絵画の展覧会としては、デンマーク人画家ヴィルヘルム・ハンマースホイや、ヘレン・シャルフベックの回顧展、フィンランドの女性芸術家たちを取り上げた「モダン・ウーマン」展などが挙げられます<sup>(2)</sup>。これに続く「北欧の神秘」展は、ノルウェー国立美術館、スウェーデン国立美術館、フィンランド国立アテネウム美術館のご協力により、約70点の貴重な作品が一堂に会するもので、北欧の近代絵画を本格的にご紹介する国内初の試みと言えます。

展覧会タイトルにもありますように、この展覧会は北欧の自然観や古くから土地に伝わる物語などに見出される「神秘」という側面に着目して構成されています。展覧会開幕にあわせて開催する本日のシンポジウムは、北欧3か国の美術館の皆さまがご登壇される貴重な機会となりますので、ぜひここでのお話を通じて北欧絵画の新しい魅力に触れ、展覧会もよりいっそうお楽しみいただければ幸いです。

註(1)「日本・スウェーデン外交関係樹立150周年記念 カール・ラーション—スウェーデンの暮らしを芸術に変えた画家」(東郷青児記念 損保ジャパン日本興亜美術館 [現SOMPO美術館]、2018年9月22日-12月24日)。

註(2)「ヴィルヘルム・ハンマースホイ 静かなる詩情」(国立西洋美術館、2008年9月30日-12月7日)。「ヘレン・シャルフベック 魂のまなざし」(東京藝術大学大学美術館、2015年6月2日-7月26日/宮城県美術館、2015年8月6日-10月12日/奥田元宋・小田女美術館、2015年10月30日-2016年1月3日/神奈川県立近代美術館 葉山、2016年1月10日-3月27日)。「日本・フィンランド外交関係樹立100周年記念 モダン・ウーマン—フィンランド美術を彩った女性芸術家たち」(国立西洋美術館、2019年6月18日-9月23日)。

## 2. 導入「北欧の芸術と生活」：スサナ・ペッテルソン

皆さま、こんにちは。本日はこのような場にお招きいただき、誠にありがとうございます。東京を再訪することができ、とても嬉しく思います。

本日は北欧の芸術と生活についてお話しさせていただきます。このシンポジウムは「北欧の神秘」展の開催を記念するものですが、本展はヘルシンキ、ストックホルム、オスロにある各国の国立美術館の提携により実現したものです。私がお話する内容も、登壇者であるアンナ＝マリアさんとともに編集した書籍<sup>(3)</sup>を元としています。

ここでは芸術全般と密接に関係する事項として、北欧諸国の固有の歴史と文化的遺産、また歴史的に見た地政学的状況、さらには北欧諸国の言語環境、気候、神話と伝説、教育、そして社会における女性のあり方について話をさせていただきます。

19世紀末頃、北欧とヨーロッパの芸術家たちは自国に特有の歴史や文化的遺産に深い関心を抱き始めました。こうしてナショナル・アイデンティティの意識が高まることで、急速に失われつつあった土地固有の文化に対するナショナリズム的な議論が、ヨーロッパ全土で大きな盛り上がりを見せます。それを生み出したのは、文化的、芸術的、そして究極的には社会的、経済的独立を果たしたいという欲求です。政治的独立を求める声が高まり、ナショナル・アイデンティティが確立されることで、全ての北欧諸国において独自の視覚的、文学的、音楽的文化の発展が促されました。

北欧の社会と理想的な生き方は、デンマークの黄金期の絵画で初めて描かれるようになりました。本展ではデンマークを扱っていませんが、関連作品としてイミール・ベーアンスン (Emil Bærentzen, 1799-1868) の《家族の肖像》(1827年、図1)を紹介します。デンマーク絵画の黄金期とされる19世紀、中世以降初めて独自の様式が確立され、陽射しの差す室内におけるブルジョワジーの生活というテーマがデンマーク美術の中心となりました。このジャンルでは、現実を理想化した光景が描かれるのですが、現実以上にリアルにも感じられます。こうした室内の場面には日用品や家具などが置かれ、画家の親しい友人たちを描いたものも多くあります。

19世紀の北欧美術には、ドラマ(騒がしさ)と平静、公的な政治的言説と温かな親密さという対立したテーマが含まれていました。

註(3) Susanna Pettersson and Anna-Maria von Bonsdorff, eds. *Nordic Art and Way of Life: Art World, Artists and Themes* (New Haven: Yale University Press, 2025).



図1 イミール・ベーアンスン《家族の肖像》1827年、油彩・カンヴァス、デンマーク国立美術館

北欧の画家たちが1870年代にパリに向かったとき、彼らが注目したのは印象派の作品ではなく、当時の自然主義的な絵画でした。たとえばアクセリ・ガッレン＝カッレラ（Akseli Gallen-Kallela, 1865-1931）は、自然主義とリアリズムの両方を実践したフィンランド人画家の一人です。

1880年代の画家に見られる共通点は、画家本人の体験とその真正性を追求したことです。身の回りのものからモチーフを探し、家庭の生活風景や知人を描きました。こうした画家の多くはブルターニュや芸術の中心地であるパリに暮らして絵画を学び、それにより、帰国後、母国の芸術に大きな影響を及ぼしました。この時期、北欧の画家たちは国際的な美術動向における母国の知名度を上げようと努力を重ねていました。彼らがパリに向かったのは、一級の美術教育を受けるためだけでなく、最新の芸術動向に触れたいと望んでいたからです。

さて、北欧美術の文脈を考える上では、考慮すべき重要な要素がいくつかあります。

まず地政学的な観点では、デンマークも含めた北欧諸国の政治には非常に多くの共通点があり、平和な時期には協調し、戦時にはその力を試してきました。古い地図を見てみるとよく分かります。まず、統一王国であるデンマークはヨーロッパ最古の王家を有しています。スウェーデンとフィンランドは元来一つの国でしたが、1809年にフィンランドがロシアに割譲され、フィンランド大公国となりました。1814年にはデンマークとノルウェーとの同君連合が解消され、デンマークがノルウェーをスウェーデンに割譲すると、ノルウェーはスウェーデンとの同君連合のもとにおかれます。次の地政学的な変化が起こったのは1905年で、ノルウェーとスウェーデンの連合が平和裏に解消されました。続いて1917年のロシア革命後にフィンランドがロシアから独立を果たし、共和国となります。一方、ノルウェーは国民の意思により王政の維持を選びました。現在でも、これらの国の統治体制はよく似ており、北欧の民主的な価値観が社会の中核を成しています。そして北欧の芸術家たちにとっては、大きな同じ家族の一員としての帰属意識を感じる事が比較的容易だったのです。

次に注目したいのが言語的な背景です。単語を比べると分かるように、フィンランド語は別として、デンマーク語、ノルウェー語、スウェーデン語は非常によく似ています。シンポジウムが始まる前

に登壇者で打ち合わせをしたのですが、みんなスウェーデン語で話していましたし、私はノルウェー語を理解できます。こうした共通の言語的基盤が帰属意識を強固にし、社会的な団結を高める要因となったのです。付け加えると、北欧には国境を超えて暮らす先住民の用いるサーミ諸語もあり、地域によって複数の言語に分かれています。

さらに、気候についてお話ししましょう。私は、19世紀について哲学的側面から研究していたとき、気候学に目を向けました。北方の芸術家は、厳しい寒さや暗さに耐えなければならないゆえ、他国の芸術家よりも苦勞が多いというのです。ファンニユ・クールベリ (Fanny Churberg, 1845-1892) の《白樺の木立》(1880年、cat. no. 3、図2) はフィンランドの景色を描いた作品ですが、彼女は厳しい冬を含めて、四季全ての風景を描いています。厳しい冬は人の行動やコミュニケーションを制限し、収穫量をも左右しますが、そのような北欧の気象条件は、多くの芸術家たちにインスピレーションを与えました。北部の山々、夏の光、雪に覆われた冬の景色というように。ただし、地理的条件は国によって大きく異なっており、デンマークは非常に平坦ですが、ノルウェーはフィヨルドと高い山々に囲まれ、フィンランドは何万という湖で分断されており、スウェーデンはその全ての要素を備えています。各国はそれぞれに交易を発展させましたが、そこにも気候が大きな影響を与えました。

19世紀になると、芸術家たちは中世より伝わる北欧の神話や伝説にも強い関心を抱くようになりました。それらの神話は新しく解釈された形で、演劇や絵画、彫刻に取り入れられました。家具やテキスタイルの装飾にも神話の影響が見られ、そのような作品は当時の万博でも展示されています。神や女神、巨人や怪物といった存在は、北欧諸国がキリスト教に改宗してから抑圧されていましたが、たとえば『カレワラ』<sup>(4)</sup> のような民族叙事詩は人々の心のなかに残っていました。19世紀になると、このような伝承や物語を収集して文章で記録するという動向が起こります。宗教改革前、人々はカトリシズムを含めた様々な信仰を持ち、様々な方法でそれを表現していたのです。

さらに、美術教育を含めた教育全般が、北欧諸国では重要な役割を果たしました。北欧では早期に大学が創立され、図書館の所蔵書籍が知識の中心を占めるようになりますし、教会も農民など民衆に読み書きを教えました。私は人々がどのように本を読んだのかという問題に興味があって、これをテーマとして一つの展覧会ができる



図2 ファンニユ・クールベリ《白樺の木立》1880年、油彩・カンヴァス、フィンランド国立アテネウム美術館

註(4)『カレワラ』はフィンランドおよびロシア北西部のカレリア地方で語り継がれてきた民話や詩(バラッド)を集成して成立したフィンランドの民族叙事詩。フィンランド人医師エリアス・ロンルートは各地に赴いて民間伝承を採集し、叙事詩として体系化した。1835年に初版、1849年に増補版が刊行され、美術や音楽、文学など諸芸術に大きな影響を与えた。

と思っています。アルヴィド・リリエルンド (Arvid Liljelund, 1844-1899) <sup>(5)</sup> の《自然の中での学び》(1877年、図3)は、典型的な学生帽をかぶった人物が屋外で読書をしている場面を描いたものです。そして教育の門戸は女性にも開かれていました。

ここから、社会における女性の役割という次のテーマに繋がります。北欧の女性芸術家たちについて語る上で、なぜ彼女たちがこの困難な職業を選んだのかが一つのトピックとなりますが、やはり教育が大きな役割を果たしていました。もう一つの要因は、社会的、政治的な面での女性の地位向上です。1906年、フィンランドは世界で初めて女性に参政権を与えました。続いてノルウェーは1910年の地方選挙で女性に参政権を認め、1913年には国政でも認めました。スウェーデンでも1919年から1921年に法改正が行われ、女性が自らの収入を管理し、相続を受ける権利が認められました。それまでは息子が財産の大部分を相続し、妻にはわずかししか残されなかったのです。北欧社会は高等教育でも女性に門戸を開き、たとえばスウェーデンのルンド大学は1873年に女性を受け入れ、デンマークでは1877年に女性が入学しています。

芸術家たちは女性運動の熱心な担い手となって積極的に政治活動に加わり、留学や国外旅行に赴くことにより、議論に幅広い視点をもたらしました。北欧の芸術家たちが国境を超えて活動する基盤は、こうして作り上げられたのです。芸術や人生に対する新しい思想が国を超えて生まれることで、芸術は社会に不可欠なものとなされ、表現の自由が重んじられるようになりました。北欧の芸術家たちは分野を超えて諸芸術に関心を持ち、そうした交流の成果を音楽、演劇、文学の世界にもたらしています。新しい家族の理想像を作り上げるのにも、芸術家が大きな役割を担ってきました。自然を大切して自給自足や平等を追求し、日々の中で美を大事にする姿勢は、現代にも受け継がれています。

### 3. 展覧会概要「『北欧の神秘』展のコンセプト」： パール・ヘッドストウルム

「北欧の神秘」展のコンセプトについて、手短にご紹介させていただきます。本展のプロジェクトは、当初ノルウェー国立美術館とフィンランド国立アテネウム美術館の連携から始まりました。両美術館で開催した本展の元となる展覧会は、ノルウェー美術とフィンラン

註(5) 19世紀に活躍したフィンランドの画家。ヘルシンキやデュッセルドルフで学んだ後、フィンランドで教鞭を執りながら制作活動を続けた。農家の情景や伝統的な衣装をまとった人々を表した風俗画や、フィンランドの自然を主題とする風景画を描いた。



図3 アルヴィド・リリエルンド《自然の中での学び》  
1877年、油彩・カンヴァス、フィンランド国立アテネウム美術館

註 (6) “The Magic North: Finnish and Norwegian Art Around 1900” exhibition (Nasjonalmuseet – The National Museum of Norway, January 30–May 16, 2015; Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, Helsinki, June 18–September 27, 2015).

ド美術のみを取り上げていました<sup>(6)</sup>。それが国際的な展覧会に発展して日本へ来たのですが、その過程でスウェーデン美術も含めることにしました。この「北欧の神秘」展では、元の展覧会よりも対象が広がっているのです。

それでは、この国々の美術の共通点について、私の考えをお話しましょう。まず共通の要素になっているのが、ナショナル・アイデンティティという新しい考えです。自国の文化や国民の心情に根ざした美術的表現を見出すことが重要だと考えるようになり、この考えが1900年代前後の美術を特徴づけることになりました。それはつまり、国や地域の神話や伝説、周囲の風景や人々を新しい仕方で捉えることを意味します。この新しい美術のあり方にもっとも強い影響を及ぼしたのは、リアリズムや象徴主義といった同時代のフランス絵画です。よって、この時期の北欧美術を考えるのであれば、フランス絵画についても考えなければなりません。それと同時に北欧のフォーク・アート、そして日本の浮世絵も非常に大きな影響を及ぼしています。

本展はテーマ別に構成されており、まずは北欧美術の源流を紹介する序章から始まります。それから第1章の「自然の力」、第2章の「魔力の宿る森—北欧美術における英雄と妖精」、第3章の「都市—現実世界を描く」という3つのテーマに繋がります。

まず序章では、19世紀前半に北欧諸国で描かれたロマン主義作品を紹介しています。北欧諸国では、当地のドラマティックな風景を描くことに対する関心が非常に高まっていました。マルクス・ラーションの《滝のある岩場の景観》(1859年、cat. no. 10、図4)は良い例で、スモーランドの風景を描いています。ただし、彼はほとんどの絵をパリで描いているので、想像力を駆使して描かれた、理想化されたスウェーデンの風景画ということになります。

一方、北欧神話に対する関心も高まり、特にフィンランドでは同国の古い神話が作品の題材となりました。重要なのは、エリアス・ロンルートが民族叙事詩である『カレワラ』を編纂し、1835年に出版したことです。ロベルト・ヴィルヘルム・エークマンの《イルマタル》(1860年、cat. no. 6、図5)はそこから着想を得た典型的な作品で、『カレワラ』の第1章で語られる創造神話に取材して、大気の乙女イルマタルが世界を創造する場面を描いています。イルマタルは上空から原初の海に降りてきて、波風と交わって身ごもります。そして海上を飛ぶ金目の鴨がイルマタルの膝頭に巣を作り、産み落



図4 マルクス・ラーション《滝のある岩場の景観》1859年、油彩・カンヴァス、スウェーデン国立美術館



図5 ロベルト・ヴィルヘルム・エークマン《イルマタル》1860年、油彩・カンヴァスに貼った紙、フィンランド国立アテネウム美術館

とされた卵から大地、空、太陽、月、星が誕生したという物語です。本作の海に浮かぶ若い乙女は、ローマ神話における「ヴィーナスの誕生」のイメージを想起させます。ヴィーナスは海から生まれた愛と美の女神です。

続く第1章「自然の力」には、世紀転換期の北欧において重要な作品が多く含まれています。そこに描かれる雄大かつ荒涼とした自然という主題に関心が集まった背景には、工業化や近代社会一般に対する反動がありました。一部の芸術家は近代社会を退廃的と見なし、文明化されていない原始的なものを追い求めました。そうした芸術家の一人がフランス人画家ポール・ゴーギャン（Paul Gauguin, 1848-1903）で、彼はブルターニュ地方の遠隔地に赴き、後にタヒチに渡っています。短期間ながら彼に学び、その装飾的な画風に影響を受けたのがヘルメル・オッスルンド（Helmer Osslund, 1866-1938）です。彼の《カッルシューン湖周辺の夏の夜》（cat. no. 18、図6）はスウェーデン最北部を描いていますが、この地方は今でも人口が少なく、長らく先住民族のサーミ人が暮らしていました。オッスルンドはスウェーデン北部を主題とすることで知られていましたが、ほかに北部を好んで描いた画家として、ノルウェー北部のロフォーテンに長く滞在したアンナ・ボーバリがおり、《山に囲まれた湖、ノルウェー北部での習作》（cat. no. 19、図7）が本展に出品されています。典型的な北欧の風景画の例として、ペッカ・ハロネン（Pekka Halonen, 1865-1933）の《河岸》（1897年、cat. no. 23、図8）も挙げられますが、こちらは物悲しい雰囲気作品です。

次の第2章は「魔力の宿る森」と題し、ノルウェーの画家ガーラル・ムンテやテオドル・キッテルセン（Theodor Kittelsen, 1857-1914）、フィンランドの画家フーゴ・シンベリ（Hugo Simberg, 1873-1917）<sup>(7)</sup>らの作品が並びます。彼らは民話や神話など、当時人気のあった題材からインスピレーションを得ていました。キッテルセンの最も有名な連作の一つが、ノルウェーの民話によく出てくる架空の人物アスケラッドの物語です。《トルルのシラミ取りをする姫》（1900年、cat. no. 37、図9）は、眠っているトルルのシラミ取りをしているお姫さまと出会う場面。最終的にはアスケラッドがトルルからお姫さまを救うことになります。

今回の企画展が焦点を当てているのは1900年前後の新ロマン主義ないしナショナル・ロマンティシズムの作品ですが、「都市」と題した第3章では、その直前の時代を垣間見ることができます。北欧



図6 ヘルメル・オッスルンド《カッルシューン湖周辺の夏の夜》油彩・カンヴァス、スウェーデン国立美術館



図7 アンナ・ボーバリ《山に囲まれた湖、ノルウェー北部での習作》油彩・厚紙に裏打ちした厚紙、スウェーデン国立美術館



図8 ペッカ・ハロネン《河岸》1897年、油彩・カンヴァス、フィンランド国立アテネウム美術館

註(7) 象徴主義的な作風と神秘的かつ寓意的な主題の絵画で知られるフィンランド人画家。美術学校で学んだ後、ガッレン＝カッレラに師事する一方、ヨーロッパ各地を訪れ、ユーモラスな作品の着想を得た。



図9 テオドル・キッテルセン《トルルのシラミ取りをする姫》1900年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館



図 10 クリスティアン・クローグ《生存のための闘争 (習作)》油彩・カンヴァス、スウェーデン国立美術館

註 (8) ラリン・パラスケ (Larin Paraske, 1833-1904) はフィンランドとロシアの国境にまたがる地域で生きた女性で、同地に残る伝統的な歌謡の歌い手として活躍した。フィンランドの歴史や伝統文化に関心を抱いた画家たち、例えばエーロ・ヤルネフェルトらがパラスケをモデルにした作品を残している。



図 11 アルベルト・エーデルフェルト《ラリン・パラスケの哀歌》1893年、油彩・カンヴァス、フィンランド国立アテネウム美術館



図 12 エドヴァルド・ムンク《ベランダにて》1902年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館

の美術においてナショナリズムやレアリズム、自然主義などが高まった時代ですが、同時にインターナショナリズムも強く表れてきた時代です。このとき、近代化や都市社会が北欧美術に重要な題材として取り入れられるようになります。一例として、クリスティアン・クローグ (Christian Krohg, 1852-1925) の《生存のための闘争 (習作)》(cat. no. 63、図 10) は、ノルウェー国立美術館に所蔵されている大型絵画の習作で、クリスティアニア (現オスロ) で、女性や子供たちがパン屋から配給を受け取ろうと揉み合っています。他国より遅れて訪れた工業化と都市化の結果生じた、1880年代頃の貧しい労働者階級の状況です。クローグは近代社会の問題点を題材として描いた数少ない画家の一人でした。

エウシェン王子の《工場、ヴァルデマッシュウッデからサルトシュークヴァーン製粉工場の眺め》(cat. no. 53) は、夕暮れ時の町の風景を描いています。先ほどのクローグ作品とは対照的に、田園地帯や遠隔地での伝統的な生活を描いた画家も大勢いました。フィンランドでは、原初的なフィンランドの特徴が色濃く残ると見なされた、東部のカレリア地方に赴く画家が現れます。同地の文化のなかで重要な役割を果たしたのが、ルーン文字で書かれた詩歌や民族音楽などを詠唱したラリン・パラスケ<sup>(8)</sup>です。アルベルト・エーデルフェルト (Albert Edelfelt, 1854-1905) の《ラリン・パラスケの哀歌》(1893年、cat. no. 69、図 11) では、フィンランドの文化として重視された民族楽器カンテレを演奏している姿で描かれています (実のところパラスケ本人はこの楽器を弾けなかったと思いますが)。彼女をモデルに作品を制作したフィンランド人の重要な画家たちは他にも何人かいます。

最後に、エドヴァルド・ムンク (Edvard Munch, 1863-1944) の《ベランダにて》(1902年、cat. no. 66、図 12) で本展の紹介を終えたいと思います。舞台はオスロの南にあるオースゴシュトランにある彼の家。この時代を総括するような一点だと思えます。2人の若い女性が北欧の自然を眺める絵ということで、非常にロマンティックでありつつ謎めいてもいて、モダンな作風も見て取れます。この展覧会の最後に展示されているのが、この作品です。

#### 4. パネル・ディスカッション

スサンナ・ペッテルソン：このパネル・ディスカッションのモデレー

ターを務めることを大変光栄に思います。本日のパネリストは北欧諸国の協力関係を体現してきた人たちで、私たちは研究プロジェクトや展覧会で北欧美術に長年関わり、新しいアイデアを形にしてきました。「北欧の神秘」展もその一つです。アンナ＝マリアさんはフィンランド国立アテネウム美術館の新館長。ヴィーベケさんとはいくつもの展覧会を共同企画してきました。パールさんは私がスウェーデン国立美術館の館長をしていたとき、5年間一緒に働いていた同僚です。私たちは共通の言語基盤をもっているので、さまざまな点で協力できるという利点があります。

本日は4人で考えた主題について語りたいと思います。国際的な視点から見た北欧美術、各国の特徴や類似点・相違点、重要な芸術家たち、女性芸術家についての観点、制作方法や美術的な表現、美術史を作る上で美術館が果たす役割といった問題です。

北欧美術について、私たち4人は世界中で数多くの個展やテーマに基づく展覧会を企画してきました。この10年ないし20年を振り返ると、国際的な美術史関係者の間では北欧への関心が高まり、展覧会が開催される機会も増えています。現在なぜ北欧美術がこれほど注目されているのか、一人ずつ意見を伺いたいと思います。

**アンナ＝マリア・フォン・ボンズドルフ**：私は多くの国際的な展覧会に関わってきたので、海外の仕事仲間とよく話をします。私たちの美術史が誇るジャンルは風景画です。北欧の芸術家は風景画のなかに、自然の美しさはもちろん、自然との共生など、さまざまなテーマを表現してきました。ただ自然を利用し、制圧しようとするのではなく、いかにともに生きるのかというのは、今日でもなお重要なトピックです。北欧の芸術家たちの自然に対する考えは、社会問題という観点からも注目されています。

**ヴィーベケ・ヴォラン・ハンセン**：私も同意見です。北欧美術が人気を得ている理由については、表現力が豊かで、あらゆる社会の人々に通じるということが一因だと思います。コンテキストを知らなくても、作品が直に訴えかけてくるので、日本の皆さまも絵を見れば、その風景表現を理解できるのではないのでしょうか。そして、自然の風景は身近にあるもので、フィンランドとノルウェーではとりわけその重要性が顕著だと思います。すでに紹介があったように、「北欧の神秘」展の元となった数年前の展覧会は、この2か国の美術だけ

を扱っていました。そして、スウェーデン美術に比べ、フィンランドとノルウェーの美術においては風景画がより重要な位置を占めていると思います。

**パール・ヘードストゥルム**：北欧美術が国際的に高い評価を得ている理由について、魅力という点では、皆さまの意見に同意します。展覧会で北欧美術を扱う理由としては、新しいものを発見して展示したいという欲求があると思います。フランス印象派をテーマとする多くの展覧会を見ると、違うトピックがあってもいいかな、と思われるでしょう。皆がいつも新しい絵画展を考えていますから、あまり知られていない画家の作品や、今までにない展覧会のテーマも求められています。本展のように、地域を主題に据えた展覧会も多くあります。

スウェーデンの画家ヒルマ・アフ・クリント (Hilma af Klint, 1862-1944)<sup>(9)</sup> は数年前までさほど知られていなかったのですが、グッゲンハイム美術館での回顧展<sup>(10)</sup> が過去最多の来場者数を記録し、一つの「現象」となりました。「そこから何を学べるか」というトピックの記事<sup>(11)</sup> も発表されていますが、大ヒットするテーマを見出せるかどうか重要なのです。今や世界中の人がヒルマ・アフ・クリントの展覧会を開催したいと願っていて、日本でもそのような声が上がっています。

**ペッテルソン**：パネリストの皆さまには、自国以外の画家の作品から、それぞれお気に入りの一点を選んでもらいました。ここで、その結果をお見せしたいと思います。

**ヴォラン・ハンセン**：私はアクセリ・ガッレン＝カッレラ<sup>(12)</sup> が好きなので、《画家の母》(1896年、cat. no. 70、図13)を選びました。今回は出品されていませんが、ヘレン・シャルフベック (Helene Schjerfbeck, 1862-1946) も好みの画家です<sup>(13)</sup>。ガッレン＝カッレラは多彩な制作をした芸術家で、絵画や版画に加えて家具も手掛けていますし、『カレワラ』などの主題を好んだ点も興味深いと思います。本作は今回初めて見たのですが、実に美しい肖像画です。背景には赤い輪など不思議なものが描かれていて、これは織物なのか、都市の風景なのか、それとも空なのかと、答えよりも問いが多く湧き出していきます。

註(9) 19世紀末から20世紀前半にかけて活躍したスウェーデンの先進的な女性画家。神秘主義に傾倒して神哲学や人哲学などに関心を抱き、瞑想や自動筆記の実践を通して新たな絵画制作の道を探求した。美術史上、きわめて早い時期に抽象画を制作し始めた画家の一人だが、その作品が国際的に認知されたのは没後40年を経た1980年代に入ってからだった。

註(10) “Hilma af Klint: Paintings for the Future” exhibition (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 12, 2018–April 23, 2019).

註(11) Shirine Saad, “What Can the Museum World Learn From Hilma af Klint?” *Slate*, May 1, 2019, <https://slate.com/culture/2019/05/hilma-af-klint-attendance-guggenheim-legacy-blockbuster.html> (2025年2月25日最終閲覧)

註(12) フィンランドの近代美術を代表する画家。ゴーギャンの提唱した総合主義や日本美術から影響を受けて装飾的な画風を打ち立て、民族叙事詩『カレワラ』を主題とする作品を数多く残した。その制作活動は、フィンランド独立の機運やナショナル・アイデンティティの確立と密接に結びついている。フィンランド国立アテネウム美術館所蔵の《レンミンカイネンの母》(1897年)は代表作のひとつ。



図13 アクセリ・ガッレン＝カッレラ《画家の母》1896年、テンペラ・カンヴァス、スウェーデン国立美術館

註(13) 19世紀後半から20世紀前半に活動したフィンランドの女性画家。10代でパリに渡って当時最先端の美術に触れ、のちに独自のモダニズム絵画の表現方法確立した。

ペッテルソン：ガッレン＝カッレラの母は、『カレワラ』に登場するレンミンカイネンの母のモデルを務めるなど、制作に深く関わっていました。彼女は哲学的な素養のある女性としても知られています。

フォン・ボンズドルフ：私が選んだのは、ニコライ・アストルプ (Nikolai Astrup, 1880-1928) の《ジギタリス》(1909年、cat. no. 20、図14)です。この画家について深く知ったのは、「ジャパノマニア」展<sup>(14)</sup>を共同企画したときです。非常にオリジナリティの強い画家で、独特の芸術的な言語を持ち、装飾的な画面構成をしばしば用いました。フィンランドのフーゴ・シンベリを思わせます。

ジギタリスは美しい花ですが、毒や薬にもなります。アストルプの主題には神秘的なものもありますが、本作に描かれているのはノルウェーの美しい自然です。彼はあまり旅をせず、豊かな自然の中で暮らし、農民の古い丸太小屋をアトリエにして四季の自然を主題としました。日本の浮世絵から影響を受けて、独自の手法を用いた木版画も手掛けています。

ペッテルソン：先ほどおっしゃった北欧美術における風景の重要性という問題に繋がるお話ですね。

ヘードストゥルム：私は自分が若いときに会った、エドヴァルド・ムンクの《病める子供》(1885-1886年、図15)を挙げました。1880年代、「病床にいる子供」という主題が流行して、シャルフベックなど多くの画家がこれに取り組みました。描く要素はシンプルでありつつ、豊かな感情を喚起するという点が魅力的だったのかもしれませんが、この時期には結核が蔓延していたという歴史的なコンテクストもあります。同主題の絵の多くは画家の身近な病人を描いたものでしたが、ムンクの場合もそうで、描かれた子供は若くして亡くなってしまいました。細部はあまり描かれておらず、傍らの母親は真っ黒な服を着てうなだれています。手を震わせながら子供の手を握っているようです。差し出した手が絵の中心に来ていることで、構図的にも重要な要素となっていますね。非常に力のある絵で、ムンクはこれ以外に5つのヴァリエーションを制作しました。

ペッテルソン：心に訴えかけてくる一点で、こういう作品はずっと



図14 ニコライ・アストルプ《ジギタリス》1909年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館

註(14)“Japanomania in the Nordic Countries, 1875-1918” exhibition (Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, Helsinki, February 18-May 15, 2016; Nasjonalmuseet - The National Museum of Norway, June 16-October 16, 2016; Statens Museum for Kunst, Copenhagen, January 19-April 23, 2017).



図15 エドヴァルド・ムンク《病める子供》1885-1886年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館

心に残るものですね。光と影のコントラストも印象的です。

**ペッテルソン**：それでは、各国の類似点と相違点について話したいと思います。念頭においておきたいのは、19世紀の半ば以降、北欧の芸術家の多くが、自国の美術アカデミーで基礎を勉強した後、ヨーロッパで学んでいるということです。初めはドイツ、後にはパリが主な留学先となり、彫刻家にとってはローマが憧れの土地でした。パリでは北欧出身の芸術家たちがグループを作り、それは芸術家コロニーの創設にも繋がりました。そこは、新しい美術の傾向への関心を共有していた様々な芸術家たちが出会うコラボレーションの場となったのです。

まずヴィーベケさんに伺いたいのは、ノルウェー美術の特徴を挙げるなら何か、他国と異なる点はどこか、そして重要な芸術家は誰かということです。

**ヴォラン・ハンセン**：難しい質問ですが、やはり重要なのは自然です。風景は身の回りにも芸術のなかにもたくさん見出すことができますから。

先に19世紀の重要な芸術家を挙げるならば、ヨーハン・クリスティアン・ダール(Johan Christian Clausen Dahl, 1788-1857)、エドヴァルド・ムンク、クリスティアン・クローグ、そしてハリエット・バックケル(Harriet Backer, 1845-1932)<sup>(15)</sup>です。それぞれの制作活動も重要ですが、彼らは私立学校や展覧会を運営し、新聞に記事を寄稿するなど、ノルウェーの美術界に大きく貢献しました。ノルウェーの美術史は比較的歴史が浅く、美術アカデミーが作られたのも1909年になってからです。美術を重要視しない当時の傾向を変えたのが、これらの画家でした。たとえばエドヴァルド・ムンクも自分の国際的なキャリアを若くして確立した画家ですが、オスロで展覧会を開催することも重視しており、ここで多くの時間を過ごす中で同世代、そして若い世代のノルウェーの画家たちに広く影響を及ぼしました。

自然という話題に戻しましょう。ヨーハン・フレドリク・エッケシュバルグ(Johan Fredrik Eckersberg, 1822-1870)の《雪原》(1851年、cat. no. 9、図16)は山岳地帯を描いています。ノルウェーは地域によって風景が大きく異なりますが、絵画によく描かれたのは遠隔地の山岳風景で、ナショナル・ロマンティズムにもヨーロッパのロマン主義にもよく合致していました。本作の背景には氷河が

註(15) 世紀転換期に活躍したノルウェー人の女性画家。ミュンヘン、パリで学び、印象派、特にクロード・モネから大きな影響を受け、豊かな色彩による光の表現を特徴とする作品を制作した。農家からブルジョワジーまで幅広い人々の日常生活を題材とした絵画を多く描き、季節や時刻による光の変化を捉えた室内画や風景画、教会内部の光景を描いた作品で知られる。



図16 ヨーハン・フレドリク・エッケシュバルグ《雪原》1851年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館

見えていて、そこで溶けた水が川となり、前景にいる人はその川で魚釣りをして暮らしています。野生の自然を背景に、前景には文明の手が入った自然が描かれるという典型的な作例です。ニコライ・アストルプの《ユルステルの春の夜》(1926年、cat. no. 25、図17)も、庭で仕事をする画家の妻を手前に大きく描きつつ、背景には雪を戴いた山が見えます。全く同じとは言えませんが、人物を手前に、自然を背景に描くという点で似ていますね。

次はエドヴァルド・ムンクがノルウェー南部のクラゲレで描いた《フィヨルドの冬》(1915年、cat. no. 21、図18)です。彼はしばしば戸外で制作し、その場で感じたことを絵にしました。彼は肖像画や象徴主義的な作品の中にもよく風景を描き込んでいます。ただし、ムンクはエッケシュバルグなどとは異なり、高い山にはあまり関心を示しません。むしろ彼の作品で重要なのは、海辺や森林の風景でした。

さて、こちらはノルウェーの画家の中でも私の好きなクリスティアン・クローグの《生存のための闘争(習作)》(cat. no. 63、図10 [p. 13])です。彼は何年もパリに住んでいて、風景よりも都市生活に高い関心を抱いていました。自身は裕福な家庭の出なのですが、同時代の貧しい人々の姿を描いています。ノルウェーには風景画だけでなく、このような作品もあることが興味深いと思います。

**ペッテルソン**：先ほどノルウェー美術史における重要人物としてハリエット・バックルを挙げていましたが、彼女の果たした役割について、もう少しお話しいただけますか。

**ヴォラン・ハンセン**：実は現在、オスロのノルウェー国立美術館とベルゲンのコーデ美術館(KODE)の共同企画としてバックルの回顧展が開催されていて、私も担当者の一人となっています<sup>(16)</sup>。クローグと同じ時代に生きた彼女は、この時期のノルウェーで最も重要な画家の一人ですが、女性画家という例外的な立場にありました。ヨーロッパ全体で美術界は男性中心的であり、女性の立場は弱かったので、バックルのように文章の執筆にも取り組むことは珍しいことでした。彼女はそのような過渡期に自らの地位を勝ち取ることに成功し、ノルウェー国立美術館で収集作品を審査する役割も担っていました。

バックルの作品は今でも人々を魅了しており、《縫いものをする女性》(1890年、図19)はその好例です。彼女は室内の場面を多く描き、女性が家仕事や読書をしているというような、静かな光景を好



図17 ニコライ・アストルプ《ユルステルの春の夜》  
1926年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館



図18 エドヴァルド・ムンク《フィヨルドの冬》  
1915年、油彩・カンヴァス、ノルウェー国立美術館

註(16) "Harriet Backer: Every Atom is Colour" exhibition (Nasjonalmuseet – The National Museum of Norway, September 29, 2023–January 14, 2024; Nationalmuseum – Sweden's museum of art and design, February 22–August 18, 2024; Musée d'Orsay, Paris, September 24, 2024–January 12, 2025; Kode Bergen Art Museum, February 21–August 24, 2025).



図19 ハリエット・バックル《縫いものをする女性》  
1890年、油彩・カンヴァス、個人蔵

みました。特徴的なのはこの光です。パリで10年ほど暮らした彼女はモネや印象派からも影響を受けており、どこか惹きつけられるような光を描いています。

**ペッテルソン**：ハリエット・バッケルが女性画家として力を持ち、ノルウェー国立美術館での役職を担ったということは、美術館史の観点からも興味深いですね。

今度はアンナ＝マリアさんに、フィンランド美術についてお話し давайтеしましょう。トーベ・ヤンソンやヘレン・シャルフベック、また「モダン・ウーマン」展で既に日本に紹介された女性芸術家もいますが、ここでは女性の役割という観点から、フィンランドの女性画家がこの職業を選ぶことができた理由を伺いたいと思います。

**フォン・ボンズドルフ**：こちらの《ポルヴォー諸島の朝》(1873年、cat. no. 2、図20)を制作したファンニユ・クールベリは、女性画家の先駆者となった人物で、当初は画家でしたが、後にはフィンランドの手工芸の団体代表を務めるという、2つのキャリアをもっていました。彼女が絵画制作を止めた理由はわかっておらず、美術史家の間で議論の対象になっています。彼女の功績はフィンランドの情景を世界に示した点にあり、本作に描かれているのは沿岸の街ポルヴォーの風景です。彼女はドイツのデュッセルドルフでヨーハン・クリスティアン・ダールに学びましたが、ダールのようにノルウェーのドラマティックな山岳地帯を描くのではなく、より日常的な情景を好んで描きました。本作で描かれたのは初夏、漁師たちが網を張っており、木製のボートも見えるという、フィンランド人にとっては馴染みのある光景です。このような現実の光景を前に描いた下絵を元に、アトリエで仕上げた作品と考えられます。

いま私は「国境を越えて」というタイトルで、ドイツに渡った北欧の画家をテーマにした展覧会を準備しているのですが、中でも彼女は身の回りの自然、農業の光景を描く点が特徴的です。こちらの《白樺の木立》(1880年、cat. no. 3、図2 [p. 9])は彼女が絵画を手掛けた最後の年の作で、それまでに300点ほどが制作されました。フィンランド国立アテネウム美術館には彼女の作品がたくさんありますが、彼女自身は自作が日本に来るなんて想像もできなかったらうと思います。きっと喜んでくれることでしょう。

次の《河岸》(1897年、cat. no. 23、図8 [p. 12])を制作したペッ



図20 ファンニユ・クールベリ《ポルヴォー諸島の朝》  
1873年、油彩・カンヴァス、フィンランド国立アテネウム美術館

カ・ハロネンはその次の世代の画家です。すでに国際的に受容されている画家で、私もこれまで様々な展覧会を企画しましたし、2025年にはパリのプティ・パレ美術館で回顧展が開かれる予定です。彼はトゥースラ湖のほとりに自分の家を建て、自然の中で暮らしながら作品を制作しました。1890年代に制作された本作は典型的な風景画とは異なっていて、象徴主義とジャポニズムの影響が見られます。たとえば空や地平線も描かれておらず、極めて平面的です。

こちらはヴァイノ・ブロムステット (Väinö Blomstedt, 1871-1947) の《初雪》(1896年、cat. no. 31、図 21) です。ブロムステットは都市での生活に関心をもって、本作はヘルシンキの情景を描いたものです。親友であったハロネンと同じく、冬の情景を得意とした画家として知られています。調和した配色や単純化された構成には、象徴主義の影響が見られますね。ブロムステットはやはりハロネンと同じくパリに留学し、1893年から1894年にかけての冬には、タヒチから戻ったばかりのゴーギャンに学びました。画家エーロ・ヤルネフェルト (Eero Järnefelt, 1863-1937) に宛てたブロムステットの書簡には、ゴーギャンは絵を教えたのではなく、理念を教えたのだと書かれています。ゴーギャンは自分の国でしか見出せない独自の特徴を描くべきだと言ったそうで、それがブロムステットにとっては冬の情景だったのです。この頃はフィンランド美術にとって、豊かな学びのある時期でした。

**ペッテルソン**：それでは、スウェーデン美術に焦点を定めたいと思います。この「北欧の神秘」展は絵画表現が劇的に変化した時代を扱っています。パールさんに伺いたいのは、どのような変化がこの時期にもたらされたのかということです。

**ヘードストゥルム**：ブロムステットの《初雪》とアンスヘルム・シュルツバリ (Anshelm Schultzberg, 1862-1945) の《古い孤児院の取り壊し》(1886年、cat. no. 60、図 22) を比べてみると、その違いが明らかになるでしょう。前者が簡略化して描かれているのに対して、後者はまるで写真のように細かく描き込まれていますね。このような作品の根本にあるのは、理想化せずにあるのままを描くということです。題材も、建物を解体しているところで石や砂やごみばかりで荒っぽく、美の対極とさえ言えるかもしれません。ここで作業している男性のように、下級労働者を描くことが当時流行して



図 21 ヴァイノ・ブロムステット《初雪》1896年、油彩・木製パネル、フィンランド国立アテネウム美術館



図 22 アンスヘルム・シュルツバリ《古い孤児院の取り壊し》1886年、油彩・カンヴァス、スウェーデン国立美術館

いました。このような絵画が制作されたのは1870年代の後半から1880年代後半までで、明白な変化を示しています。実のところ、この絵は驚くほど細かく描かれていて、左の方にひびの入ったドアがあります。実際の絵を見るとあたかも木片が付いているのかと思えるほどで、触れたい人さえいるようです。

次の要素としては印象派ですね。印象派は19世紀後半に主流となっていたと一般に思われていますが、実のところブレイクしたのは1880年代後半になってからで、その突破口となったのは1889年のパリ万博だったのです。たとえばカール・ノードストゥルム(Karl Nordström, 1855-1923)の《スカンセンからのストックホルムの眺め》(1889年、cat. no. 61)は、カミーユ・ピサロを思わせます。

次のアンデシュ・ゾーン(Anders Zorn, 1860-1920)の《コール・マルギット》(1901年、cat. no. 67、図23)は、素早い筆触で描かれていますが、写真のように写実的な絵で、光の処理も実に正確です。農村の伝統的な暮らしを描くことは当時の流行でしたが、本作も彼の故郷であるスウェーデン中部のムーラ村の女性を描いており、同地らしい服装をしています。ゾーンは地元の伝統、衣装、工芸品、フォーク・アート、民族音楽などを守ろうとした人でもありました。

**ペッテルソン**：遠い時代も同時代も視野に入れているのは、とても興味深いですね。ゾーンには身近な主題を描いた作品もあります。

**ヘードストゥルム**：最後の一点、J.A.G. アッケ(J.A.G. Acke, 1859-1924)の《金属の街の夏至祭》(1898年、cat. no. 52、図24)は、例外的な作品だと思います。夏至祭は北欧の重要行事で、ポールを立ててその周りで踊るのですが、その場面を金属的な建築物と組み合わせ、あたかもSF小説に出てきそうな風景となっています。このような文学的な象徴主義はスウェーデンでは稀で、一握りの画家しか神話の世界を取り上げませんでした。

**ペッテルソン**：最後に、美術史のナラティブを作るという国立美術館の役割について考えたいと思います。すでに知られているものと、そこから外れていて、今後探求されるべきものとのバランスが肝要になると思います。

**ヘードストゥルム**：収集や展示のあるべき姿に関わる問題ですね。



図 23 アンデシュ・ゾーン《コール・マルギット》1901年、油彩・カンヴァス、スウェーデン国立美術館



図 24 J.A.G. アッケ《金属の街の夏至祭》1898年、油彩・カンヴァス、スウェーデン国立美術館

展覧会に出品される作品は重要なものと見なされるわけですから。多様性を持たせることが重要だと思います。できる限り幅広いものを集めて展示したほうがよいでしょう。

**ペッテルソン**：北欧諸国の国立美術館のコレクションを比べてみると、フィンランド国立アテネウム美術館にはいくつかの特徴があります。まず、前身であるフィンランド美術協会は、1860年代や1870年代という非常に早い段階で、女性芸術家による作品の体系的な収集を始めているのです。また、他の北欧諸国の作品も早い時期から購入していて、そこには当時人気ではなかった作品も含まれています。こういうふうにコレクションを豊かにしていくには、どのような仕組みや戦略を設ければよいのでしょうか。

**ヘードストゥルム**：非常に難しいですが、答えないわけにはいかない質問ですね。

**フォン・ボンズドルフ**：どんな作品が美術市場に出るか、誰が作品を寄贈してくれるかはその時次第です。購入資金も莫大ではありません。それでも、今日の私たちにとって興味深い芸術家に重点を置いています。私たちはいわば美術館の門番で、この時代を代表しています。購入するのが過去の時代の作品であろうと、それは同じです。過去の館長の趣味や見方が現代の私たちと違うなら、抜けていた部分を補うのです。

**ペッテルソン**：その点についてはシンポジウムの前にヴィーベケさんとも話していました。ノルウェー国立美術館のコレクションについて、お話しいただけますか。

**ヴォラン・ハンセン**：作品の収集と展示に関して、どうやったらより多くの女性画家の作品を扱えるか、私たちは長年考えてきました。美術館の収集委員会でも話題になりますし、美術市場やオークション・ハウスでは女性作家の作品が前面に打ち出され、価格が上昇しています。

ノルウェー国立美術館は2022年に新しい建物がオープンし、その巨大な建物のなかで現代美術、建築、さらには工芸品なども展示しており、多くの歴史的・芸術的トピックを扱うことができます。

限られた購入の予算のなかで、女性画家も含め、コレクションに抜けているところがないかと常にアンテナを張っていて、この数年間で非常に良い作品を収蔵できました。

そうすると美術館としては、所蔵品展を考えなければいけません。たとえばハリエット・バッケルは、美術館のなかに専用の展示室があって、14点の作品が展示されています。ほかにはムンクの最重要作品を展示している部屋もあるので、同じように一人の女性作家のための部屋を作れたらと思っています。また、女性作家の作品には背景なども含めたより長い説明文も書いて、より注目を集めるようにしています。

**ペッテルソン**：北欧の芸術家たちがコレクションという観点から、東京でも注目されていることを付け加えておきましょう。国立西洋美術館はアクセリ・ガッレン＝カッレラの《ケイテレ湖》(1906年)とアウグスト・ストリンドバリ (August Strindberg, 1849-1912) の《インフェルノ (地獄)》(1901年) を近年コレクションに加えました。

パネリストの皆さま、ありがとうございました。

## 5. 質疑応答

**質問者 1**：出品作品には日本の影響があるということでしたが、それが最も顕著なのはどのような点でしょうか。

**フォン・ボンズドルフ**：19世紀後半、多くの芸術家がパリに行き、当時流行していた浮世絵の影響を受けました。浮世絵の簡潔さや平面性を、北欧の画家たちは高く評価し、グラフィックデザインの観点からも惹かれていたのです。加えて、木版の技術は多くのアーティストに取り入れられ、とりわけアストルプはその分野で重要な仕事をしています。

「ジャパノマニア」展を企画したのは、北欧の画家たちも近しい造形言語を用いていると思ったからです。北欧独自のジャポニズムというテーマは、これまで未研究の分野でした。同展のカタログ<sup>(17)</sup>は世界中で入手できますので、ぜひお手にとってみてください。

**質問者 2**：江戸時代の日本では、妻や娘など画家の血縁者でなければ、女性が画家になるのは難しく、女性画家についての資料も残っ

註(17) Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff, and Hanne Selkokari, eds. *Japanomania in the Nordic Countries, 1875-1918* (Brussels: Mercatorfonds, 2016).

ていません。北欧では、家族に画家がいない女性でも画家になれたのでしょうか。

**ヴォラン・ハンセン**：はい、なれました。19世紀の前半に画家となったのは裕福な家庭の女性でしたが、19世紀末になると、教養はあるものの、さほど裕福ではない家庭の女性も画家になることができました。1870年代以降は多くの女性が芸術家を志し、パリやドイツの様々な都市に行ったり、ストックホルムやコペンハーゲンの美術アカデミーに通ったりすることができました。

ただし、夫や子供がいると芸術家としてのキャリアを続けづらく、途中であきらめるということはあったようです。必ずしも夫が禁じるわけではなく、保育施設がないといった制度的な要因もあって、家族をもたないことが女性画家に期待されていました。ハリエット・バッケルの場合、芸術家として成功するという目標のため、家庭をもたないと固く決意していました。

**質問者3**：ガッレン＝カッレラの《ケイテレ湖》が国立西洋美術館に収蔵された経緯はどのようなものだったのでしょうか。

**ペッテルソン**：《ケイテレ湖》には複数のヴァージョンがあって、さまざまな美術館に収蔵されており、国立西洋美術館の作品がどれなのかはわかりません。ただ、たとえばロンドンのナショナル・ギャラリーは1999年に当時個人蔵であった《ケイテレ湖》を購入したのですが、今では最も人気のある作品の一つとなっています。今後、東京で《ケイテレ湖》が一堂に会するような機会もあるかもしれませんね。

本日は貴重なお時間をこのシンポジウムへの参加に費やしていただき、ありがとうございました。主催者の皆さまや、SOMPO美術館の学芸員の皆さまにも心よりお礼申し上げます。

## 謝辞

本シンポジウムの開催に当たり、ご登壇者様、ご後援くださいましたスウェーデン大使館、およびノルウェー大使館を始め、多くの方々より多大なご支援・ご協力をいただきました。ここに厚くお礼申し上げます。また、開催当日には展覧会関係者を含め、多くの皆さまにご参加いただきましたことを心より感謝いたします。

(図版出典)

- 図 1 <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMS8588>
- 図 2, 4-11, 13, 14, 16-18, 21-23  
『北欧の神秘—ノルウェー・スウェーデン・フィンランドの絵画』(展覧会カタログ) 東京、SOMPO美術館/松本市美術館/佐川美術館/静岡市美術館、NHK プロモーション、2024年
- 図 3 <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/488243>
- 図 12 <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00810>
- 図 15 <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00839>
- 図 19 <https://www.wikiart.org/en/harriet-backer/sewing-woman-1890>
- 図 20 <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/456012>
- 図 24 <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/23784/>

## Abstract

### A Record of Events: Symposium Commemorating “The Magic North: Art from Norway, Sweden and Finland” Exhibition

Yuiko MUKASA

Curator, Sompo Fine Art Foundation / Sompo Museum of Art

“The Magic North: Art from Norway, Sweden and Finland” Exhibition (March 23 [Sat.] to June 9 [Sun.], 2024, Sompo Museum of Art) was an exhibition to properly introduce the modern art of Nordic countries through works from major artists in each country who were active from the 19<sup>th</sup> century to the early 20<sup>th</sup>, a period known as the golden age of Nordic art. At the start of the exhibition, a commemorative symposium was held for the general public where we heard from members of the national art museums of the three Nordic countries who have spent many years working on exhibition projects. Nordic modern art has been exhibited in Japan before, but it has mostly been in the form of group shows of artists or solo exhibitions, so it is difficult to say that Japan has been given a broad overview of Nordic modern art. As such, the presenters at the symposium shared their views on the unique qualities, social and historical backgrounds, etc., of Nordic art from the turn of the century, and also actively discussed the commonalities and differences of art from each country, and other topics. This record is an activity report of the content of this important symposium, intended to help encourage future exhibition activities and research studies on Nordic art in Japan.

# ヴェネツィアにおけるヴェドゥータ成立史再考 ——15世紀から18世紀のカナレットに至るヴェネツィア都市表象の変遷

The Genesis and Transformation of *Veduta* in Venice: Changes in Urban Representation from the 15th Century to Canaletto in the 18th Century

朝倉 南

Minami ASAKURA

## はじめに

ジョヴァンニ・アントニオ・カナル、通称カナレット（1697-1768）という画家は、ヴェドゥータ（都市景観画）によってその名を知られ、ヴェネツィアという都市と深く結びついた関係にある。このジャンルを成熟させ確立したカナレットは、今日の我々が思い浮かべる典型的なヴェネツィアのイメージを生み出し、広く定着させた決定的な存在である。18世紀のヴェドゥータは、その記録性の高さゆえに、あたかも人為的なものを排して自然にあるがままを映し出したかのようなリアリティを観る者に与える。こうした特徴は近代でもしばしば写真になぞらえて評され、とりわけジョン・ラスキン（1819-1900）によって、カナレットは「精神性のかけらもない模倣を行うだけの」画家であり、その作品は「ダゲレオタイプに色をつけただけのもの」などと酷評されて以来、今日に至るまで決して評価が高いとはいえない<sup>(1)</sup>。日本国内における一般認知度は無きに等しく、国内展覧会では、風景画というジャンルは広く紹介されてきた一方で、ヴェドゥータについて正面から取り上げたものはこれまで開催されてこなかった。そうした中で、2024年から静岡県立美術館を皮切りに当館に巡回した「カナレットとヴェネツィアの輝き」展は、日本においてはじめてカナレットの画業、およびヴェドゥータに焦点をあてた展覧会であった<sup>(2)</sup>。本展では、主として英国内各地の美術館および個人が所蔵する作品によって、カナレットの油彩画を核に、素描、版画、そしてカメラ・オブスキュラを加えて画家の全体像を紹介することに努め、あわせて、カナレット以前、同時代、以後に至るまでの作品を概観し、ヴェネツィアの都市表象の変遷およびカナレットの影響力を示すものであった。中でも本展の第1章「カナレット以前のヴェネツィア」では、ヴェネツィアにおける都市表

註(1) クリストファー・ベイカー『カナレット』越川倫明／新田建史訳、西村書店、2011年、24-25頁。

註(2) 当館の会期は2024年10月12日-12月28日。クリストファー・ベイカー／千足伸行監修『カナレットとヴェネツィアの輝き』（展覧会カタログ）、静岡県立美術館／SOMPO美術館／京都府京都文化博物館／山口県立美術館、毎日新聞社、2024-25年。

註(3) 拙稿「ヴェドゥータ成立前史——都市景観とヴェネツィア派の絵画」同書、46-47頁。

象の歴史の一部を紹介し、稿者は本展図録においてヴェドゥータ成立前史をコラム形式で論じた<sup>(3)</sup>。風景画の成立については数多くの論考が重ねられている中で、「ヴェドゥータ」というジャンルに関しては、いまだ包括的な先行研究は多くない。そうした現状を踏まえた上で、本稿は18世紀のヴェネツィアにおいて確立したヴェドゥータの成立史をその起源から再考し、ヴェネツィアという特異な都市のイメージ形成における、ヴェドゥータの特性およびその意味を浮き彫りにすることを目的とする。

## 1. 「ヴェドゥータ」の語源と定義

イタリア語の「ヴェドゥータ (veduta)」とは、風景画「パエザッジョ (paesaggio)」とは異なる語源をもつ、18世紀に確立したひとつのジャンルである。物語を挿入しながら自然を理想的に構成する古典主義的な田園風景とは異なり、一般に、現実の都市景観を忠実に再現した地誌的風景画のことを指す。用語としては17世紀後半から18世紀にかけて登場するが、その最も古い定義のひとつは、1681年にフィレンツェで刊行されたフィリッポ・バルディヌッチ (1625-1696) の『トスカーナ素描芸術用語集』によるものである<sup>(4)</sup>。

註(4) Dario Succi, “Veduta. Il vedere, la vista. Lat. visus”, Isabella Reale & Dario Succi (eds.), *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, Exh. Cat., Padova, Palazzo della Ragione, 1994, pp. 15-19.

「ヴェドゥータ Veduta」(女性名詞) 見ること、眺め。ラテン語「Visus (視覚)」。芸術家たちは、時にヴェドゥータをプロスペクティブァ (遠近法) あるいはプロスペクティブァにおける奥行きと同義で用いる。それゆえ、美しいヴェドゥータとは、実際のものであれ描かれたものであれ、目に豊かに映る広大で心地よいパエーゼ [訳注：風景／土地の姿] のことを指す。より具体的には、ヴェドゥータを描くとは、画家たち、とりわけ風景画家たちが、さまざまな田園地帯や都市の高台を巡り、ペンや尖筆、インク、または水彩で、田園や、森の中の住居、都市、川などを写し取る行為を意味する。このような習慣は常に広く行われてきたが、フランドルの画家たちの間で最も盛んであった。というのも、フランドル地方の田園地帯、村々、川、海がもたらす心地よい眺めに誘われて、彼らは他のどの国の画家たちよりもパエーゼを描くことに傾倒していたからである<sup>(5)</sup>。

註(5) Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681, pp.173-174: 《Veduta f. Il vedere, la vista. Lat. Visus. Dicono i nostri Artefici, talvolta veduta per lo stesso che prospettiva, o lontananza in prospettiva: onde bella veduta dicesi a paese vasto e ameno, che vero o dipinto molto dimostra all'occhio: e propriissimamente dice si disegnar vedute a quello studio, che fanno i Pittori, particolarmente Paesanti, andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città, ritraendo o con penna, o con stile, o con inchiostro della China, o con acquerelli, paesi, abitazioni boscherecce, Città, fiumi e simili; costume stato in ogni tempo usatissimo da Pittori Fiamminghi, che più di quegli di ogn'altra nazione furono inclinati a dipinger paesi, invitati a ciò fare dall'amene vedute, che fanno in quelle parte le campagne, i villaggi, i fiumi, i mari.》

上記からは、「ヴェドゥータ」は「プロスペクティブァ（遠近法）」と同義に用いられ、田園や都市をおそらくは遠近法的に描いた風景画の一種と捉えられていたことが分かる。さらに遡ってルネサンス期の文献を参照するならば、ヴェドゥータという言葉は、例えばベンヴェヌート・チェッリーニ（1500-1571）の著述の中に「プント・ディ・ヴィスタ（punto di vista）」つまり「視点」という意味で用いられていることが、石鍋真澄氏によって指摘されている<sup>(6)</sup>。このことから、ヴェドゥータがいかに遠近法の技術と結びついて生まれてきたのかが理解できるであろう。

註(6) 石鍋真澄「ヴェドゥータ（都市景観画）について」『成城大学短期大学部紀要』32号、2000年、90頁。

「プロスペクティブァ」という言葉は、本来は「光学」を意味する言葉であった「perspectiva」というラテン語が、遠近法理論の成立したルネサンス期に「絵画のためのプロスペクティブァ（prospettiva pingendi）」、「人為的プロスペクティブァ（prospettiva artificiale）」などと呼ばれるようになり、それが次第に、主として絵画のための遠近法を指す言葉になっていったものと考えられている<sup>(7)</sup>。その過渡期にあたる17世紀後半においては、遠近法の技術のみならず、遠近法を用いて描かれた絵画全体、すなわち、イリュージョニスティックな強い奥行き効果が用いられた舞台美術や、トロンプ・ルイユによる騙し絵的な建築画によって構成された壁画なども、「プロスペクティブァ」に内包されていた。これらが次第に、都市景観を描いた絵画がヴェドゥータ、舞台や壁画の建築画が「クワドラトゥーラ（quadratura）」と、明確にジャンルとしての区別がなされるようになっていった。前述のバルディヌッチによる定義に見た通り、ヴェドゥータという言葉は17世紀には未だ明確なものではなく、プロスペクティブァという言葉とともに風景画の一種として漠然と存在していたわけである。

註(7) 辻茂「遠近法の誕生 ルネサンスの芸術家と科学」朝日新聞社、1995年、14-15頁。

一方で、広義の「風景画」という言葉はどうであったのか。今日の風景画にあたるイタリア語「パエザッジョ（paesaggio）」という言葉自体は、16世紀中頃にはすでに登場していたことが知られる。ゴンブリッチが指摘しているように、早くも1521年にはマルカントニオ・ミキエル（1484頃-1552）が目録に「風景を描いた数多くの小タブロー画（molte tavolette de paesi）」と記載し、またジョルジョーネ（1477-1510）の《嵐》を「カンヴァスに描かれた、ジプシーと兵士のいる雷雨の小さな風景画（paesetto）」と記すなど、「風景（paese）」という表現を用いている<sup>(8)</sup>。主題のない絵画についてはいかなる言及も確認されないのが通例のこの当時、ミキエルは「風

註(8) Ernst Hans Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp.107-121. (『ルネサンスの芸術理論と風景画の勃興』『規範と形式』岡田温司／水野千依訳、中央公論美術出版、1999年、282-316頁。)

景」を多用しており、ここにジャンルとしての風景画への萌芽を認めることができる。同様に、ジョルジョ・ヴァザーリ（1511-1574）の『美術家列伝』をはじめとして16世紀のイタリアにおいては風景画を制作すること、描くことをしばしば、「fare un paese」「fare paesi」「fare i paesi」などと表現していたことも指摘されている通りである<sup>(9)</sup>。描かれたのは田園＝パエーゼであり、自然の風景を意識的に眺め、画家が絵の中に作り出した風景を楽しむ態度というものが、少なくとも蒐集家の間で生まれていたことが読み取れる。さらに17世紀に時代を下って前述のバルディヌッチ『トスカーナ素描芸術用語集』を見るならば、この頃には自立したジャンルとしての風景画が認識されていることが明らかである。

註(9) 森雅彦「パレルガとしての風景（上）—ルネサンス期風景画の一側面—」『人文社会科学論叢』24号、宮城学院女子大学人文社会科学研究所、2015年、70-71頁。

「パエーゼ Paesi」画家の間では、木々、川、山々、平原、そのほか田舎や村にあるものなどとともに、田園戸外をあらわした種類の絵画のことを指す<sup>(10)</sup>。

註(10) Baldinucci, *op. cit.*, p. 116: «Paesi. Appresso i Pittori sono quella sorta di pittura, che rappresentano campagne aperte, con alberi, fiumi, monti, e piani, & altre cose da campagna, e villaggio.»

いわゆる田園風景を描いたパエザッジョは「パエーゼ」に由来し、遠近法、およびその効果が最も適している建築画の発達とともに誕生したヴェドゥータとは、異なる語源を有することが上記から確認できる。では、18世紀のヴェネツィアにおいて確立した「ヴェドゥータ」を定義づける実景の精密な再現性というものは、どこまで遡り、その起源をたどることができるだろうか。以下でヴェネツィアという都市の実景描写について考えてゆく。

## 2. 15～17世紀ヴェネツィアにおける実景描写 —印刷物の中のヴェネツィア

フィレンツェにおいて遠近法が成立し、普及していった15世紀には、ドイツやネーデルラントを中心に地図や挿図としての景観図が発達したことが知られている。そして、実在する都市を再現しようとするこれらの展開は、ヴェドゥータと密接に結びついている動向である。

地誌的関心が芽生えた最初期のヴェネツィア景観図としては、マインツの司教座聖堂参事会員ベルンハルト・フォン・ブライデンバッハ(1440頃-1497)に従って1483年にヴェネツィアに滞在したネーデルラントの画家エアハルト・ロイヴィッヒ（生没年不詳）による

景観図（図1）が最も古いもののひとつである。これは、1486年にマインツで出版されたブライデンバッハの『聖地への巡礼（*Peregrinatio in Terram Sanctam*）』に収録され、巡礼記の語りを補う役割をなすものであった。さらに1493年、ニュルンベルクで当時最大の版元であったアントン・コーベルガー（1440/45-1513）によって出版されたハルトマン・シェーデル（1440-1514）の『ニュルンベルク年代記（*Liber Chronicarum*）』もまた重要な作例である。ニュルンベルク、ケルン、ローマ、コンスタンティノーブルなどの実在の都市が木版画で収録されており、そこにはヴェネツィアの都市図も含まれている（図2）。幸福輝氏は、ここに収録されているすべての都市は、鳥瞰図タイプか側面図タイプのいずれかに分けられ、手前に河が流れ、奥には山々が連なるという紋切り型の景観に終始しており、16・17世紀に多数制作される都市図の基本形式になっていることを指摘している<sup>(11)</sup>。実際、いずれの都市も必ずしも実景に即して描かれているわけではなく、ヴェネツィアの景観も側面図タイプに属するひとつの形式を保持しているが、これらの2つのヴェネツィア景観図には共通する地誌的要素が存在することが強調できる。すなわち、構図の中央にはサン・マルコ広場の鐘楼が聳え、サン・マルコ大聖堂の円蓋とドゥカーレ宮殿のファサードが印象的な姿を示し、ドゥカーレ宮殿の立つ海に面したピアッツェッタ（サン・マルコ小広場）には、2本の円柱が門柱のように立ち上がり海からの正面玄関をはっきりと示している点である。ヴェネツィア共和国の政治・宗教の中心地であるサン・マルコ広場一帯を画面の中心に位置付け、水上に堂々たる姿を見せる海上国家ヴェネツィアを海の正面玄関から捉えたこの特定の視点が、以後、定型として提供されるものとなったわけである。例えばこの種の定型的なヴェネツィアの景観図のひとつはウィレム・ブラウ（1571-1638）による1614年にアムステルダムで出版された銅版画（図3）などに認めることができるが、17世紀に至るまで一貫してほぼ例外なく、ヴェネツィア共和国はこのサン・マルコ広場を中央に捉えた象徴的イメージによって再生産され続けた。

リオネロ・プッチはこれらの図像表現のうち、「実際にはヴェネツィアに赴くことさえなく、巡礼の物語までもを図解することが意図されていたということを忘れるべきではない」とし、そこではヴェネツィア共和国は聖地エルサレムとして表現され、当時流布していたエルサレムのソロモンの宮殿と神殿の図像がヴェネツィアのドゥ



図1 エアハルト・ロイヴィッヒ《ヴェネツィア景観図》1486年、木版・紙（ベルンハルト・フォン・ブライデンバッハ『聖地への巡礼』マインツ、1486年刊）



図1 部分図



図2 《ヴェネツィア景観図》1493年、木版・紙（ハルトマン・シェーデル『ニュルンベルク年代記』ニュルンベルク、1493年刊）

註(11) 幸福輝「世界地図から世界風景へ」『美の司祭と巫女』中央公論美術出版、1992年、140-141頁。



図3 ウィレム・ブラウ《ヴェネツィアのパノラマ》部分、1614年、エッチング・紙、個人蔵

註(12) リオネロ・プッピ「ヴェネツィアは他の都市とは異なった方法で作られた：14世紀から20世紀までのヨーロッパの文学・美術にみられる『ヴェネツィア神話』」京谷啓徳訳、『西洋美術研究 No.3 イメージの中のイメージ』三元社、2000年、66頁。

註(13) 森田優子「ヴェネツィアの祝祭と都市イメージ」『西洋美術研究 No.18 スペクタクル』三元社、2015年、98頁。

註(14) プッピ、前掲書、62-64頁。ヴェネツィア神話に関しては以下を参照。David Rosand, *Myth of Venice: The Figuration of a State*, University of North Carolina Press, 2000.



図4 ヤーコポ・デ・バルバリ《ヴェネツィア鳥瞰図》1500年、木版・紙、137.7×277.5cm、ミネアポリス美術館

カーレ宮殿とサン・マルコ大聖堂に適用されることで、ヴェネツィアが神の意思により作られたとする特異性を暗示するものになっていると指摘している<sup>(12)</sup>。当時のヴェネツィア共和国は、聖地エルサレムに向かう出航地として数多くの巡礼者が集まり滞留した地であり、そのヴェネツィアという街自体、キリスト昇天祭や聖体の日をはじめとする祭日、教会や組合の宗教行列、ドージェの巡行など、毎日のように祝祭行列が行われ、巡礼者はミサに参加し、壮麗な行列に参席し、聖遺物を目にする事となった、聖なる地であった<sup>(13)</sup>。プッピは、1452年から1499年にかけて聖地巡礼途上のヴェネツィア滞在中に書かれたテキストをいくつか取り挙げて論証し、とりわけ1480年次いで1483年に前述のブライデンバッハとともにヴェネツィアにいたドメニコ会士フェリクス・ファーバー(1441-1502)の記述に着目している。すなわち、受胎告知の日に海上に奇跡的に誕生したヴェネツィアは、コンスタンティノーブルを継承する「キリスト教帝国の復興」の都市であり、かつ、街の内部節、すなわち諸聖人の聖遺物のある様々の教会を、すべての行列が辿り着く中核地点である「人間の手によってではなく天使の手によって作られた」サン・マルコ大聖堂と結びつけることで、地上における新たな天のエルサレムとしてのヴェネツィア神話を視覚的に明示しているのだという<sup>(14)</sup>。巡礼者たちは行列や祝祭、街中に立ち現れる図像によってそれを繰り返し印象付けられ、さらにはこうしたインキュナブラ(初期印刷本)の木版画によってその神話的イメージが広く流布していったわけである。地誌的関心が芽生えた初期のヴェネツィア都市景観図には、明確に聖地としての神話的イメージが重ね合わされ、ある種お決まりの型として描き出されていたといえる。

個々の建築物や街路の細部に至るまで正確にヴェネツィア本島の実際の街並みを描写した作例は、1500年の秋に刊行されたヤーコポ・デ・バルバリ(1460/70頃-1516以前)の鳥瞰図である(図4)。先の例は刊本に挿入された景観図であり、写本に描かれた細密画の役割と同様にごく小さな挿図に過ぎなかったが、この鳥瞰図はヴェネツィアという都市そのものが独立した主題として扱われた景観図として最初の作例と考えられる。6枚の版木から刷られた横幅3メートル近い巨大な木版画であって、当時の木版画の歴史においても並ぶものがない。マリン・サヌード(1466-1536)が16世紀ヴェネツィアの年代記ともいえるその『日記』において記述している通り、版元はニュルンベルク出身のヴェネツィア在住ドイツ商人アントン・

コルプ (1474-1566) で、南ドイツとヴェネツィアとの貿易で活躍していた。なおこのコルプは、前述の『ニュルンベルク年代記』をヴェネツィアにおいて販売していた人物でもある。彼は本作の刊行にあたり、ヴェネツィア政庁から4年間の著作権と税金の免除、ヴェネツィア領全土における1部3ドゥカートでの販売権を取得している<sup>(15)</sup>。

この作品が意味するところは、これらの権利を取得するにあたってのコルプ自身によるヴェネツィア政庁へ宛てた嘆願書に、「この高貴な都市の名声」に捧げられたものと記されていることから示唆される。実際、画面の中央上部には、魚型のヴェネツィア本島を上空から見下ろすようにして商業神メルクリウスが、中央下部にはサン・マルコ水域に堂々たる姿の海神ネプトゥヌスが描きこまれ、それぞれにヴェネツィアの貿易と航海の守護神であることを示す銘文を伴っている<sup>(16)</sup>。そして、政治・宗教の中心地サン・マルコ地区、商業の中心地リアルト地区、軍事の中心地アルセナーレ地区が正確に描写され、共和国の政治的・経済的・軍事的な威信を称揚する、繁栄する海上国家への視覚的讃美となっているのである。共和国の権威は、ここでは寓意的な擬人像として描かれるのではなく、海上都市の真実のイメージと古代の神々の姿という、むしろ世俗的かつ人間主義的手段によって描き出されている。

この頃、1406年にプトレマイオス (83頃-168頃) の『地理学』がフィレンツェでラテン語に翻訳され、1458年にストラボン (前64/63-24頃) の『地理誌』がヴェネツィア貴族の支援のもとに初めてラテン語に翻訳されるなど、地誌的関心は大いに高まりを見せていた。と同時に、マインツから興った印刷業が1469年にはヴェネツィアに伝播し、1500年までにヴェネツィアは200を超える印刷所を構える、印刷出版業の中心地のひとつとしての地位を確立していた<sup>(17)</sup>。ヴェネツィアで初期に記録された印刷業者の多くは外国人居住者、特にドイツ人であり、出版業の普及とともにこの種の絵地図の類が流布している。ただし、これらは単純にヴェネツィアのパノラマを楽しむという類ではなく、むしろヴェネツィア神話をより強化すべく作られたイメージであり、版画という媒体はそれを広めるうえで大きな役割を果たした。ヴェネツィア共和国の繁栄と権威を象徴する国家イメージは、いずれもピアッツェッタの沖から北側に向かって、聖マルコのライオンと聖テオドロスの円柱が門構えをなし、鐘楼が聳え、ドゥカーレ宮殿が囲む、ヴェネツィアの威容を提示しているのである。

註(15) ヤーコポ・デ・バルバリの鳥瞰図の概要については、以下を参照。Jay Alan Levenson, *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early Sixteenth Century*, University Microfilms International, pp. 338-339; Jürgen Schulz, "Jacopo de' Barbari's view of Venice: map making, city views, and moralized geography before the year 1500", *The Art Bulletin*, vol. 60, 1978, pp. 425-474; Giandomenico Romanelli (ed.), *A volo d'uccello: Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, Exh.Cat., Venezia, Museo Correr, 1999-2000.

註(16) それぞれ、以下の通りの銘文をもつ。「私メルクリウスは、他のどの商業都市よりもこの街を好んで照らす (MERCVRIVS PRECETERIS HVIC FAVSTE EMPORIIS ILLVSTRO)」 「私ネプトゥヌスは、ここに住まい、この港の水面を穏やかにする (AEQVORATVENS PORTV RESIDEO HIC NEPTVNVS)」

註(17) プトレマイオス『地理学』は1475年に、ストラボン『地理誌』は1469年に、ラテン語訳が初めて印刷出版された。Karen-edis Barzman, "The View of Venice in a Genealogy of City Views and Government Mapping", Kristin Love Huffman (ed.), *A View of Venice: Portrait of a Renaissance City*, Duke University Press, 2024, pp. 25-39.

### 3. 15・16世紀ヴェネツィアにおける実景描写 —パレルゴンとしての景観

ヤーコポ・デ・バルバリの鳥瞰図刊行と同時代、絵画の中にもヴェネツィアの実景描写が現れる。これは、ヴェネツィア共和国を称揚する出来事を記録する、ないしはヴェネツィア共和国で起こった伝説上の物語に現実感を与える、という目的でもって、都市の実景という舞台設定を与えるものであった。例えばジェンティーレ・ベッリーニ（1429頃-1507）の《サン・マルコ広場での聖十字架の聖遺物の行列》（図5）では、遠近法を用い、建築物が細部まで精緻に描きこまれたサン・マルコ広場を舞台に、聖十字架の聖遺物を収めた聖遺物容器が天蓋を掲げて運ばれ、粛々と行列が進んでいる。また、ヴィットーレ・カルパッチョ（1460/65頃-1525/26）が描いた《リアルト橋での聖十字架の聖遺物の奇跡》（図6）には、カナル・グランデに木造のリアルト橋が架かり、水面では gondola が行き交う。カナル・グランデ沿いには特徴的な煙突が突き出た家々が立ち並び、洗濯物がはためき人々が立ち話をしている日常風俗が活写され、リアルト地区の賑わいに満ちた街並みが目にも鮮やかである。ここではあくまで物語が主役であり、景観はその背景に過ぎない。つまり付随的な背景などとして描かれるいわゆる「パレルゴン」としての景観であるが、ベッリーニやカルパッチョが描き出したヴェネツィアの姿は、当時の地誌や風俗を生き生きと伝える明快な描写に満ちており、のちのヴェドゥータを予見するものといえるだろう。



図5 ジェンティーレ・ベッリーニ《サン・マルコ広場での聖十字架の聖遺物の行列》1496年、テンペラ・カンヴァス、347×770cm、ヴェネツィア、アカデミア美術館



図6 ヴィットーレ・カルパッチョ《リアルト橋での聖十字架の聖遺物の奇跡》1496年頃、テンペラ・カンヴァス、371×392cm、ヴェネツィア、アカデミア美術館



図7 ヴィットーレ・カルパッチョ《聖マルコのライオン》1516年、油彩・カンヴァス、130×368cm、ヴェネツィア、ドゥッカリ宮殿

また、同じカルパッチョによる《聖マルコのライオン》（図7）は、共和国を象徴する有翼のライオンが悠々と前脚を地上にかけ、後脚を海の中に置いて立っている。国の勢力が本土にも地上に及んでいることを視覚的に示す公的イメージであるが、このライオンの背後には、海の正面玄関であるサン・マルコ広場一帯の景観がはっきりと細部まで描かれ、海運国家としての威勢を誇るように右手にはアルセナーレの姿も描写されている。特定の実景描写がヴェネツィア共和国の繁栄を喧伝するものとしての役割を果たしていることが、ここでも明白である。

16世紀にはジョルジョーネやティツィアーノ（1488/90-1576）が田園風景そのものを対象とした明確な主題を欠いた絵画を描き、風景を美的なものとして楽しむ眼差しの成立を背景とした、いわゆる風景画（パエザッジョ）の下地を形成したが、彼らは、こうした

理想的田園風景を描く一方で、聖人たちを描く上での背景—パレルゴン—として、ヴェネツィアのサン・マルコ広場周辺という都市権力の中枢を明確に描きこんでいる。水野千依氏が次の作例を挙げて指摘しているように、ジョルジョーネの《読書する聖母》(図8)では、聖母の背後に開かれた窓からはドゥカーレ宮殿やサン・マルコの鐘楼が姿を見せ、ティツィアーノの《ゴッツィ家祭壇画》(図9)では、上空に聖母子が出現し、地上にはサン・マルコ広場一帯の眺めが挿入され、ボニファーチョ・ヴェロネーゼ(1487頃-1553)がリアルトにあるカメルレンギ宮殿(国庫財務局庁舎)のために描いた《父なる神のサン・マルコ広場への顕現》(図10)では、神に祝福された街としてサン・マルコ広場の眺めが正確に描きこまれている<sup>(18)</sup>。これらの作品には一貫して共和国の象徴であるサン・マルコ広場を中心とした景観が与えられ、「人間の手によって作られたのではない都市」というアイデンティティを強化し、再生産しているのである。

#### 4. 17・18世紀におけるヴェネツィアの景観描写

このように描かれてきたヴェネツィアの都市イメージは、17世紀を通じて次第に変化を迎える。かつては国家的儀式を執り行う場であったサン・マルコ広場は、華麗なスペクタクルや闘牛などの見世物の場となり、18世紀には当初の政治的意義を失ってゆく。その実態と時を同じくするように、ヴェネツィアの描写自体にも従来の要素が薄れていく傾向が認められる。プッピはそれを、共和国の政治的衰退が明らかとなった1718年のパッサロヴィッツの講和条約をひとつの分岐点として、ヴェネツィアが確固たるアイデンティティを喪失し、「従来、『都市の美しさ』の唯一の表現方法を条件づけてきた」ものが断ち切れ、「ヴェネツィアを多くの断片に分解し、それが風景画を描く画家たちの作品の中で更にばらばらにされるのを認可することに」なったと論じている<sup>(19)</sup>。実際、景観描写が現れた当初から旅と結びつき、外国人の視線を常に意識的に取り込んできたヴェネツィアのイメージは、偉大なる都市への巡礼という目的から観光へと変化し、都市は華麗なる舞台そのものとなっていった。その変化を最もよく映し出したものが、17世紀末から18世紀にかけて盛り上がりを見せた、グランド・ツアーで訪れる英国人をはじめとした富裕層による需要であった。彼らはヴェネツィアの景色を都市の断片として捉え、水上都市のその特異な景観を、逸話から切



図8 ジョルジョーネ《読書する聖母》1506-1513年頃、油彩・板、76.7×60.2cm、オックスフォード、アシュモレアン美術館



図9 ティツィアーノ《ゴッツィ家祭壇画》1520年、油彩・板、320×206cm、アンコーナ、市立美術館



図10 ボニファーチョ・ヴェロネーゼ《父なる神のサン・マルコ広場への顕現》(「受胎告知」三連画より)、1543-53年、油彩・カンヴァス、188×132cm、ヴェネツィア、アカデミア美術館

註(18) 水野千依「都市景観画にみる視覚性の構造—『ヴェドゥータ』の成立とその都市表象—」『近代都市景観の成立と受容に関する比較研究』科学研究費補助金報告書、2006年、39頁。

註(19) プッピ、前掲書、68頁。



図11 ヨーゼフ・ハインツ・イル・ジョーヴァネ《レデントーレの祭りの行列》1648年、油彩・カンヴァス、115×205cm、ヴェネツィア、コッレール美術館



図12 ヨーゼフ・ハインツ・イル・ジョーヴァネ《サン・ポロ広場での牡牛狩り》1648年頃、油彩・カンヴァス、115×205cm、ヴェネツィア、コッレール美術館



図13 フランソワ・ド・ノメ《サン・マルコ広場の眺め》油彩・カンヴァス、93×181cm、個人蔵

註(20) 本作品はかつてヴェネツィア、ガッレリア・ピエトロ・スカルパに所蔵されていたが、2023年6月29日に競売にかけられ、現在所在不明である。Hampel Fine Art Auctions, Munich, June 29, 2023, Lot 237. <https://www.hampel-auctions.com/a/Monsu-Desiderio-eigentlich-Francois-de-Nome-und-Didier-Barra-1593-Metz-1644-Neapel-und-1589-1656.html?a=136&s=860&id=577443> (2025年1月6日最終閲覧)



図14 ローデウエイク・トゥプト《ヴェネツィア、ドゥッカーレ宮殿の火事》1580-1605年頃、油彩・カンヴァス、個人蔵

り離して自らの視覚体験として楽しみ、持ち帰ろうとした。その視線は海の正面玄関からサン・マルコ広場を捉えた一点に限らず、水上に浮かぶ都市全体、第一に canal・グランデ、次いで立ち並ぶ優雅なパラッツォ、ランドマークとなる聖堂、水上で繰り広げられる祝祭の賑わいの数々へと広がった。それは言い換えるならば、一点から俯瞰する、ある種の権威的な視点から、街中を巡り歩くいくつもの低い視点へと変化した、といえるのではないだろうか。彼らがいつでも旅の記憶を呼び起こせるように、訪れた場所の正確で認識可能なイメージを保存することが重視されるようになったわけである。しかしながら、鳥瞰図や、側面図すなわちパノラマ景観といった規定から解放され、ヴェネツィアのより日常的ないし世俗的な祝祭の眺めをカンヴァスに記録していくという試みは、ヴェネツィア人ではなく、オランダやフランドル、ドイツからやってきた北方の画家たちの手によって着手されていったものである。

17世紀はオランダにおける写実的風景画の黄金期であり、ローマでは外国人画家が描いた理想的風景画が成立した時代であった。そしてヴェネツィアにおいても彼ら北方の画家たちが実景描写を手がけ、例えば、ドイツのアクスブルク出身のヨーゼフ・ハインツ・イル・ジョーヴァネ(1600頃-1678)はヴェネツィアの日常生活に取材した祝祭景観を、北方らしい精緻な細部描写で色彩豊かに描き出している(図11、12)。また、フランスのロレーヌ地方出身のフランソワ・ド・ノメ(1593-1620以降)は、サン・マルコ広場の時計塔を中心に据えたパノラマ景観という典型的情景を描いているが、嵐の迫るどこか神秘的な劇場空間として表現した(図13)<sup>(20)</sup>。フランドル出身で16世紀後半にヴェネツィアに移ったローデウエイク・トゥプト、通称ポッツォセツラート(1550頃-1604/05)は、ドゥカーレ宮殿の火事の光景を不穏な幻想性を湛えて描写している(図14)。

こうした北方画家のなかで最も重要なのは、ローマで都市景観画を描いていたオランダ人画家、ガスパール・ファン・ウィッテル(1652/53-1736)である。1674年、20代前半のファン・ウィッテル、イタリア語名ヴァンヴィテッリは、ローマを訪れ、この地に定住した。彼は北イタリアを2度にわたって旅しており、ヴェネツィアには1694年から1695年に滞在したが、その時の素描をもとにカンヴァス画を描いている(図15)。このヴァンヴィテッリと、ヴェネツィアで活躍したウーディネ出身のルカ・カルレヴァリス(1663-

1730) とのローマでの接触が、おそらくはヴェネツィアにおけるヴェドゥータの原点となったと考えられている。ヴァンヴィテッリは、ローマにおける理想的風景画という伝統に対して、オランダ由来の地誌的正確さや細部の精緻さでもって、古今のローマの建造物を正確に描き出していた。カルレヴァリスはこうしたローマにおける新たな景観画の萌芽に触発され、ヴェネツィアにおいてイタリア人画家としてはおそらく初めて、見過ごされてきた実景描写の領域を開拓した。

カルレヴァリスは、1703年にヴェネツィアで出版された104点の版画からなる『ヴェネツィアの建築と眺望 (*Le Fabriche, e Vedute di Venezia*)』でも名高い。これはその扉絵において宣言されているように、「ヴェネツィアの素晴らしさを外国で耳にしやすくする」ために刊行されたヴェネツィアの都市景観画の版画集である。1717年には、ドメニコ・ロヴィーザ (1690頃-1750頃) によって『ヴェネツィアの大劇場またはそこに含まれる主要なヴェドゥータと絵画の集成 (*Il Gran Teatro di Venezia, ovvero raccolta delle principali Vedute e pitture che in essa si contengono*)』が出版され、1735年にはカナレットの油彩画作品を原画としてアントニオ・ヴィゼンティーニ (1688-1782) の彫版による『ヴェネツィアのカナル・グランデの景観 (*Prospectus Magni Canalis Venetiarum*)』が、1741年にはミケーレ・マリエスキ (1710-1743) による20点の版画から構成される『より壮麗で精選された都市ヴェネツィアの眺め (*Magnificentiores Selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus*)』が出版されるなど、この種のヴェネツィアの都市景観画が版画として市場に流通し、氾濫した。これらの版画集の中で切り取られたヴェネツィアの景観は定型化しており、モーロ河岸から見たサン・ジョルジョ・マッジョーレ聖堂やサンタ・マリア・デッラ・サルテー聖堂のようなイメージが繰り返し複製されている。アンドレ・コルボが指摘するように、今日では使い古されたこの種の典型的な「ヴェネツィアらしい」視点は、「知覚されるために定式化されなければならなかった」のであり、18世紀のカナレットらによって決定的なものとして定着したとあって良いだろう<sup>(21)</sup>。ヴェネツィアにおける都市の表象は、神話的存在の再現から、次第に都市構造を忠実に記録し再現するものへと変化していったと考えられる。そして18世紀のカナレットが、この種の現実を映し出すイメージとして、ヴェドゥータというジャンルを最も成熟させた画家であったのである。



図 15 ガスパール・ファン・ウィッテル《サン・ジョルジョ・マッジョーレ島からのヴェネツィアの眺め》1697年、油彩・カンヴァス、98 × 174cm、マドリッド、プラド美術館

註(21) André Corboz, "Profilo per un'iconografia veneziana", Isabella Reale & Dario Succi (eds.), *Luca Carlevarij e la veduta veneziana del Settecento*, Exh. Cat., Padova, Palazzo della Ragione, 1994, p. 24.

## 5. カナレットのヴェドゥータ

カナレットの描くヴェネツィアの都市景観は、陽光に照らされた水上都市の姿であり、街並みは細部まで明瞭に、はっきりとした色彩で表現されている。正確な遠近法が適用され、完璧に計測された空間を呼び起こす明晰で曖昧さのない景観である。その画面には賑やかな人々の生活の姿、船乗りや貴婦人、洗濯物を干す庶民の姿、道端の犬などが散りばめられ、澁刺とした都市の息遣いが聞こえてくる。これはベッリーニやカルパッチョらの絵画に見た豊かな人物表現にも共通しており、ヴェネツィア絵画の伝統を引き継いでいるといえるかもしれない。

カナレットに先行する17世紀の風景表現、イタリア国内でいうならば、アンニーバレ・カラッチ(1560-1609)の描いた理想的風景画は黄昏時の牧歌的な雰囲気漂う田園風景であり、クロード・ロラン(1604/05-1682)が描いたのは日没ないしは夜明けの理想郷であった。またサルヴァトーレ・ローザ(1615-1673)が描いたのは、荒々しい壮大な自然の景観である。一方のカナレットは、建築物の細部までを明晰に表現する明るい光を一様に浴びせている。カナレットも初期は明暗の強いコントラストを伴い、薄霧のかかった暗い画面、また比較的粗い筆致による絵画的描写が目立っていた。しかし1730年頃には、空は明るく澄み渡り、水面に規則的な波紋が広がり、明るい日差しが広がる画面が定着した(図16)。言い換えるならばカナレットは風景描写の領域で、バロックのキアロスクーロの効果から生まれるような重く迫る陰影を振り払い、鮮やかで光り輝く色彩と全体的な透明感を特徴とする画面を作り出している。1725年、画家アレッサンドロ・マルケジーニ(1663-1738)がステファノ・コンティ(1654-1739)へ宛てた書簡のなかで「アントニオ・カナルは、その作品の中に太陽が輝いているのが見える」ために観る人々を驚かせるのだ、と語っているように<sup>(22)</sup>、同時代人にも画面の明るさが印象的であったようである。こうしたカナレットの明るい画面への変化について、グランド・ツアー客、すなわち英国人貴族という新しい需要者層によって求められた市場的要求であり、一種の趣味の問題である、ということがしばしば指摘される。細部まで注意深く観察され、構成する要素が客観的に描写された記録性の高さは、歴史画が未だヒエラルキーの頂点を支配していたイタリアの美術界に対して、風景画をより好むようになった英国での嗜好に対応して



図16 カナレット《ヴェネツィア、カナル・グランデのレガッタ》1735年頃、油彩・カンヴァス、117.2×186.7cm、ロンドン、ナショナル・ギャラリー

註(22) アレッサンドロ・マルケジーニからステファノ・コンティ宛て書簡、1725年7月14日付。Bozena Anna Kowalczyk (ed.), *Canaletto 1697-1768, Exh.Cat.*, Roma, Palazzo Braschi, 2018, pp. 210-211, doc.1.

いた可能性は高い<sup>(23)</sup>。とりわけカナレットの最大のパトロンであり、英国人顧客との仲介人としての役割をも担った、商人で銀行家、後の駐ヴェネツィア英国領事ジョゼフ・スミス（1674頃-1770）の景観画への関心は、カナレットへの注文に明白に現れている。前述のヴィゼンティーニ彫版の版画集『ヴェネツィアのカナル・グランデの景観』も、スミスが所蔵する、カナル・グランデ沿いの名所および著名な祝祭の情景を描いたカナレットの油彩画を版画化したものであった。

18世紀は啓蒙時代といわれる通り、合理的・客観的かつ科学的な世界の認知を追求し、とりわけ視覚への関心が高まっていた時代である。1704年にはアイザック・ニュートン（1642-1727）の『光学』がロンドンで出版された。カナレットの主要顧客であった英国人知識階級にとっての本著作の重要性は無視すべきでなく、ヴェネツィアにおけるニュートン理論の普及を考慮に入れるべきとする研究者もいる<sup>(24)</sup>。アンドレ・コルボは、初期の陰影の強い絵画的描写から、1730年代の作品に典型的な透明で均一な光の表現への変化について、物体の色はその表面がどの波長の色を反射するかによって決まるとするニュートンの光学理論との一定の関連性を指摘し、視覚の媒体としての光の表現がカナレットの作品において重要な要素となった可能性を論じている<sup>(25)</sup>。実際、カナレットの最大のパトロンであったジョゼフ・スミスはニュートンの思想を広めることに尽力しており、スミスの邸宅に出入りしていたフランチェスコ・アルガロッチィ（1712-1764）は科学啓蒙書の先駆けとされる『貴婦人のためのニュートン主義または光と色彩に関する対話（*Il Newtonianismo per le dame, ovvero, Dialoghi sopra la luce, i colori*）』を著している。本著作は1737年に初版が刊行され、1739年の改訂版はスミスが出資する出版社、パスクァーリ社から刊行された<sup>(26)</sup>。カナレットもスミスの指示や仲介のもと、多大な影響を受けながら制作を行っていたのであり、作品にも何らかの影響を読み取ることも不可能ではない。

視覚への関心の高さは、光学機器であるカメラ・オブスキュラの存在にも認められる。暗箱にレンズを取り付け、このレンズを通った外界の光が暗箱の中で上下左右反転した像を結ぶ。像は、箱の内部に鏡を取り付けるなどの工夫をして上下が修正され、暗箱の中に設置された曇りガラスに投影されて、画家はこれをなぞるようにして外界の風景を写しとることができた。これらは17世紀中頃から風

註(23) Francis Haskell, *Patrons and Painters : A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 276-316.

註(24) Corboz, *op. cit.*, P. 29; Francesca Neglia, *La fortuna delle scoperte ottiche di Newton nella pittura di paesaggio del Settecento*, Università degli Studi La Sapienza di Roma, 2020.

註(25) André Corboz, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Milano, Alfieri Electa, 1985, vol.1, p.171.

註(26) Neglia, *op. cit.*, p. 64.

註(27) カメラ・オブスキュラに関しては、フランチェスコ・アルガロッチが「天文学者が望遠鏡を、そして物理学者が顕微鏡を使うように、画家たちはカメラ・オブスクラを使うべきだ」(1765年)と語り、アントン・マリア・ザネッティ『ヴェネツィアの絵画およびヴェネツィアの巨匠たちによる公共の作品について』(1771年)やルイジ・ランツィ『イタリア絵画史』(1771年)などでカナレットがカメラ・オブスキュラを用いたと言及されるなど、同時代の言説の中に認められる。石鍋真澄監修『華麗なる18世紀イタリアヴェネツィア絵画展』(展覧会カタログ)、上野の森美術館/京都市美術館、産経新聞社、2001年、212頁。

註(28) ジョン・H・ハモンド『カメラ・オブスクラ年代記』川島昭夫訳、朝日新聞社、2000年、110-113頁。



図17 ルドヴィーコ・ウーギ《ヴェネツィア鳥瞰図》1729年、エッチング・紙、ロサンゼルス、ゲティ学術研究所

景画家によって使用され、特に18世紀の画家たちはこのような道具を多用していたことが同時代の文献資料から推測されている<sup>(27)</sup>。カメラ・オブスキュラが外界を写し取ろうとしたように、カナレットら景観画家は、こうした装置を活用しながら目の前にある情景と同等のものをカンヴァス上に作り出そうとしているわけである。ただしカナレットのヴェドゥータは目に映るがまま再現したものではなく、「ヴェネツィアらしい」画面を構成するべく、複数の視点からの眺めを組み合わせ、修正を加え、名所を一望できるよう操作し作り上げていることが知られる。さらに興味深いことに、18世紀には画家だけではなく、旅行者も携帯型のカメラ・オブスキュラを用いて旅先の景色を眺め、スケッチを行っていた<sup>(28)</sup>。暗箱の中で光が結んだ像そのものも、客観的な確たるものとして都市のイメージを規定するフレームをつくっていたといえる。カナレットの描いた現実の再現と見紛うばかりの精緻さは、このフレームを通してグランド・ツアー客が見た映像を、カンヴァスに永遠に描き留めたように見えたことだろう。

このような客観的に分析可能な視覚への嗜好は、同時代のヴェネツィア鳥瞰図にも通じるものである。1729年に出版されたルドヴィーコ・ウーギ(1700-1740頃活動)による鳥瞰図(図17)は、ヤコポ・デ・バルバリ以降の伝統を引き継いでいるものであるが、その献辞において、距離と角度を正確に測定した上ではじめてヴェネツィアが再現されたことを誇り高く述べている。この「正確性」は時に、目に見える現実の把握にすぎないかのごとく誤解を招くものであり、カナレットが意識的に作り出していたヴェネツィアの景観画が与えた幻想に共通するものである。カナレットは、この種の「ヴェドゥータ・エザッタ(正確な景観画)」だけではなく、架空の構想された景観をあたかも現実にあるかのように精密に描いた「ヴェドゥータ・イデアータ(構想された景観画)」ないし「カプリッチョ(奇想画)」も描いているが、いずれも画家の選択と切り取り、編集というプロセスと不可分の関係性であることには両者に違いはない。カナレットは正確な遠近法によって明瞭な建築空間を再現し、カナル・グランデ沿いの街並みを執拗なまでに細部まで鮮やかに、明るい光のもとに客観的に描き出した。たとえプレ・ヴェドゥータといえる15世紀のように、ヴェネツィアという都市を理想の神話的存在として明示しなくなったとしても、カナレットの作品が18世紀のヴェネツィアという都市の一種の幻想の姿を再生産していることには変わりな

いのである。

## おわりに

ヴェネツィア共和国という都市は、神の意思によって海上に奇跡的に生み出されたという、フランチェスコ・サンソヴィーノ（1521-1586）いわく「ありえない都市」という神話を、図像や絵画、祝祭、文書などあらゆるかたちで喧伝してきた。この地での実景描写は、プレ・ヴェドゥータといえる時代にあっては、そのイメージ形成のうちの一つであったといえるだろう。本稿では、遠近法の誕生と地誌的関心という要因とともに、巡礼の旅人ら諸外国人が記憶し伝える、あるいはヴェネツィア人らの間でアイデンティティとして共有する、サン・マルコの威容としての特定の視点が象徴的に描かれてきたことを示した。しかしそれも16・17世紀を通して、このサン・マルコの威容は劇場と化した。17世紀にはオランダ人をはじめとする北方出身の画家たちの視線で賑やかな祝祭風景が描かれ、次いでグラント・ツアー需要を背景に、ヴェネツィアの画家たちによってカナル・グランデ沿いを中心とした定型的眺めが、忠実に記録し再現したかのごとく鮮やかに描き出されている。カナレットのヴェドゥータは、啓蒙時代における客観的表現の追求という要請のもと、共和国時代のヴェネツィアの最後の輝きを極限まで明晰かつ精緻に作り出しているものだったといえるのではないだろうか。

公益財団法人 SOMPO 美術財団 / SOMPO 美術館 学芸員

Curator, Sompo Fine Art Foundation / Sompo Museum of Art

(図版出典)

図1、5、6：Huffman (ed.), *op. cit.*, figs. I.2, 23.1, A1.1. ; 図2：Hartmann Schedel, *Registrum huius operis libri chronicarum cu figuris et ymagibus ab inicio mundi*, München, Bayerische Staatsbibliothek Digitale Bibliothek 14508, 43v-44r. ; 図3：Reale & Succi (eds.), *op. cit.*, p.22, fig.2. ; 図4：Minneapolis Institute of Art, The John R. Van Derlip Fund (2010.88). Duke Digital Repository ; 図7：『世界遺産ヴェネツィア展』(展覧会カタログ)、江戸東京博物館 / 名古屋市博物館 / 宮城県博物館 / 愛媛美術館 / 京都府京都文化博物館 / 広島県立美術館、東映・TBS テレビ、2011年、cat. no.3. ; 図8、9、11、12、14：Fototeca della Fondazione Federico Zeri Cataloghi Online, nos. 35745, 42058, 56833, 56816, 32579 ; 図10：『アカデミア美術館所蔵 ヴェネツィア・ルネサンスの巨匠たち』(展覧会カタログ)、国立新美術館 / 国立国際美術館、TBS テレビ、2016年、cat. no. 18. ; 図13：Hampel Fine Art Auctions online archive, old master paintings part I, June 29, 2023, Lot 237. ; 図15：©Museo Nacional del Prado P000475 ; 図16：The National Gallery, London NG938 ; 図17：Peter Bjoern Kerber, *Eyewitness Views: Making History in Eighteenth-Century Europe*, Exh. Cat., Los Angeles, Paul Getty Museum, 2017, cat. no. 46.

## Abstract

# The Genesis and Transformation of *Veduta* in Venice: Changes in Urban Representation from the 15th Century to Canaletto in the 18th Century

Minami ASAKURA

Curator, Sompo Fine Art Foundation / Sompo Museum of Art

This article reconsiders the established history of *veduta*, a form of urban scenery painting established in 18th-century Venice, and examines the particular qualities of *veduta* and the meaning behind urban representation through the creation of images of the unique floating city that is Venice. It also studies the course of how Canaletto, a particularly passionate *veduta* painter, created the typical image of Venice that we think of today, and how he was essential in widely establishing this artform through his paintings of Venice's urban scenery.

Firstly, the article organizes the etymology and definition of *veduta*, and analyzes the relationship between perspective and topographical depictions. It then studies actual depictions of Venice during the 15th to 17th centuries, referred to as *pre-veduta*, through maps, illustrations, and paintings. The study also discusses how the depictions of the cityscapes are linked to the identity of the city, which extolls the Republic of Venice. Furthermore, it also clarifies how there was a gradual shift from the recreation of mythical entities to the faithful reproductions of the city's structure in art, against the backdrop of the political changes in the Republic of Venice and the demand for the Grand Tour between the late 17th and 18th centuries. Finally, the article explains how Canaletto in the 18th century created a series of fantastical urban images through distinct and delicate expressions, under the era's demand to realize objective expression during the Age of Enlightenment.

## SOMPO 美術館 研究紀要 第 2 号

発行日：2025 年 3 月 31 日

編集・発行：公益財団法人 SOMPO 美術財団／SOMPO 美術館  
〒160-8338 東京都新宿区西新宿 1-26-1

制作・印刷：株式会社 瞬報社

## Bulletin of Sompo Museum of Art, Tokyo No.2

Date of Issue : March 31, 2025

Edited and published by Sompo Fine Art Foundation/Sompo Museum of Art  
1-26-1 Nishishinjuku, Shinjuku-ku, Tokyo 160-8338 Japan

Produced and printed by Shumpousha Co., Ltd

© Sompo Fine Art Foundation, 2025

ISSN 2758-6316



**SOMPO**美術館  
Sompo Museum of Art