

〔論文〕

デンマーク人画家ヴィルヘルム・ハマスホイの英国体験

堀 川 麗 子

序論

2007年に東京都美術館で開催された「オルセー美術館展」¹⁾には、ヴィルヘルム・ハマスホイ (Vilhelm Hammershøi, 1864-1916)²⁾ というデンマーク人画家の作品が一点だけ展示された(図1、《室内—ストランゲーゼ30番地》、1904年、オルセー美術館)。手前に開かれたドアの枠からのぞき見るような構図で描かれた室内は無人で、観る者に不思議な静けさを印象付ける。家具などの形態は写実的に描写され、床に敷かれたラグの縞模様によって奥行きもきちんと表現されているものの、余計なものがほとんどないモノトーンの部屋には生活感がなく、非現実的な雰囲気すら漂っている。

同じ展覧会でハマスホイとほぼ同時代の画家ホイッスラー (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903) の作品《灰色と黒のアレンジメント第1番—画家の母の肖像》(図2、1871年、オルセー美術館) も展示された。こちらは日本でも名が知られた人気の画家で、この母親の肖像も多くの文献で目にする

機会がある極めて有名な作品である。展覧会ではホイッスラーの作品は「親密な時間」、ハマスホイの作品は「幻想の世界へ」というセクションに入れられ違う文脈で捉えられていたが³⁾、両者にはどこことなく似た点があるように感じられる。どちらも簡素な室内の情景が抑えられた色調で描かれており、同じような静かな空気が画面全体を覆っている。中心となるモチーフは異なるものの、背景の壁に飾られた額入りの絵など細かな描写にも共通点が見られる。実際ハマスホイは英国で

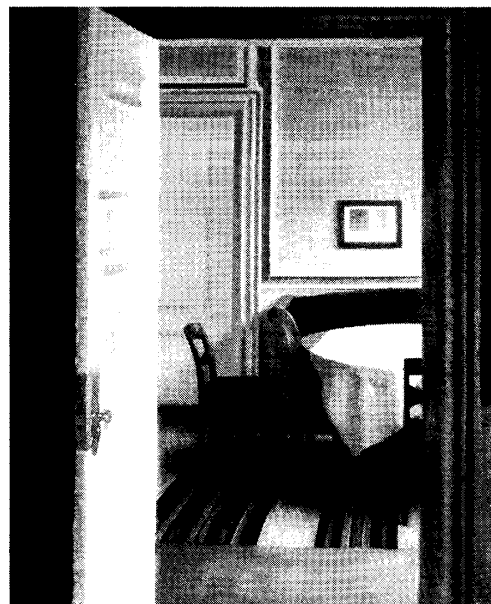


図1 ハマスホイ
《室内—ストランゲーゼ30番地》1904年



図2 ホイッスラー
《灰色と黒のアレンジメント第1番—画家の母の肖像》1871年

活躍していたホイッスラーに尊敬の念を抱き、接触を試みていたことが知られている。

ハマスホイという画家は日本での認知度は低く、これまで日本語による個別文献は出版されていない。2008年秋に日本国内で初めて回顧展が開催される予定で、我が国でもようやく彼の作品が大々的に披露されることとなる⁴⁾。そしてそれを機にハマスホイの作品研究が広く行われることが期待される。しかし現在のところ、本国デンマークでは国を代表する画家として広く認識され、また西欧諸国では象徴主義の重要な画家として研究が積み重ねられていると比較すると、日本でこの画家の研究はほとんどなされていないという状況である。

そこで本稿ではまず、日本ではまだ十分認知されていないハマスホイ作品の特徴について論じる。その際、デンマーク人画家として北方美術の伝統を受け継いだという点から地域性、また世紀転換期の象徴主義の流れに位置づけられるという点から時代性の2つの側面に着目する。次に、彼の画家活動において極めて重要な役割を果たしたと思われる英国

との関連について扱う。北欧画家たちの目がフランスやイタリアへ向いていた時代にハマスホイが英国との強い結びつきを示していたことは注目に値する。現代の我々の眼から見てもイタリアやフランスこそが手本にすべき美術が豊富にある土地であり、ハマスホイの英国美術への興味は特殊に感じられるのである。この分野の研究としては1988年に出版されたポウル・ヴァズの大著におけるものが最も網羅的と言えるが、それも膨大な評伝的著作の一部をなすにすぎず、十分であるとは言えない⁵⁾。そこで本稿では、ハマスホイと英国の関係を画家の英国訪問とそこでの美術体験、英国でのハマスホイ受容、そして同時代の英国画家の作品との比較という3つの観点から考察を試みたい。

1 ハマスホイ作品における地域性と時代性

ヴィルヘルム・ハマスホイは1864年にデンマークの首都コペンハーゲンで商人の息子として生まれた。8歳の頃から早くも素描の勉強を始めており、21歳で画家としてデビューするまでにヴィルヘルム・キューン (Vilhelm Kyhn, 1819-1903) やフレズレク・ヴェアミーアン (Frederik Vermehren, 1823-1910)、P. S. クロイア (Peter Severin Krøyer, 1851-1909) など多くのデンマーク人画家から絵画の技術を学んでいる。特にクロイアという画家はユトランド半島北端の地スケーエンで海岸の風景やそこで暮らす人々の生活を描いた「スケーエン派」と呼ばれる画家グループの中心的人物であり、当時から国内外で名が知られていた。ハマスホイが学

んだとき（1883-85年）にはすでに《スケーエンの浜辺の漁師たち—晩夏の夕べ》（1883年、コペンハーゲン、国立美術館）に見られるような明るい画面が特徴的な外光派の作品を制作していたが、そこからハマスホイへの様式上の影響はほとんど感じられない⁶⁾。

直接学んだ師たちの他にハマスホイの芸術上の手本となりえたのは、19世紀前半にデンマーク美術の中心を担った画家たち、いわゆるデンマーク黄金期の作品であった。デンマーク黄金期とは、肖像画や風景画のジャンルで活躍したエガスベア（Christoffer Wilhelm Eckersberg, 1783-1853）、クブケ（Christen Schiellerup Købke, 1810-48）、ロンビュー（Johan Thomas Lundbye, 1818-48）らの時代を指し、名称から想像できるように彼らはオランダ17世紀黄金期の画家たちに多大な影響を受けていた⁷⁾。ハマスホイはこれらのデンマーク美術の先駆者たちから直接教わることはできなかったが、エガスベアの直弟子である画家に学ぶ機会があった。またハマスホイは後年自宅の壁にささやかな絵画コレクションを飾っていたことが知られており、すべて自国の黄金期の画家による作品だったという⁸⁾。

ただ、こうしたデンマーク黄金期の作品を介さずともハマスホイはむしろ旅行などを通して直接オランダ黄金期の絵画から学んでいたとも思われる。オランダ（ネーデルランド）はメムリンク（Hans Memling, 1430/40-94）やファン・エイク（Jan van Eyck, 1390頃-1440/41）に始まり、美術史上重要な役割を担う画家たちを多く生み出してきた地域であるが、なかでもフェルメール（Jan Vermeer van Delft, 1632-75）を中心とする17世紀オ

ランダの室内画はハマスホイの様式確立に少なからぬ影響を与えている。実際多くの研究者によって指摘されているように、フェルメールやピーテル・デ・ホーホ（Pieter de Hoogh, 1629-84）、ホーホストラテン（Samuel van Hoogstraten, 1627-78）の描く静謐な室内画との構図上の類似はハマスホイが自国の黄金期の画家たちよりもオランダ絵画の伝統の近くにいたことを示している⁹⁾。ただし鮮やかな色彩や艶のある画面処理、また細密な描写への意識といった点では相違が感じられる。

同時代のデンマーク美術との関係に目を向けると、直接教えを受けたクロイアとの様式上の乖離についてはすでに指摘したが、他の画家たちの作品と並べてみてもやはり目立って異なっているように見える。ハマスホイが繰り返し描き、その代名詞ともなっている室内画を例にとってみれば、少し前の時代に活躍し、ハマスホイの師でもあったヴェアミアンやハンス・スミズ（Hans Smidth, 1839-1917）ら多くの画家たちが手がけていた。また、同時代のスケーエン派も海岸の風景と並んで、当時の風俗を表わした室内の情景をたびたび描いた。つまり、ハマスホイが好んだ室内画はジャンルという点では決して珍しいものではなかったと言える。しかし、他の画家にとって室内の情景が多くある画題のうちのひとつに過ぎなかったのに対し、ハマスホイのこのジャンルへの著しい傾倒は特筆すべき点である。しかも彼の室内画にはそこに住んでいるはずの人物が不在であることが多く、また描かれたとしても図3（《開いた扉（白い椅子に座る黒衣の女性がいる室内—ストラランゲーゼ30番地）》、1900年、個人蔵）



図3 ハムスホイ
《開いた扉（白い椅子に座る黒衣の女性がいる
室内—ストランゲーゼ30番地）》1900年



図4 アナ・アンガ《台所の女性》1883年

のように鑑賞者に対して背を向けているため、その行為や表情がはっきりしない。そして画面からは生活の痕跡を示す日常品や室内を彩る装飾が意図的に排除され、結果的に静けさや孤独感、疎外感すら喚起させる。その違いは同時代の画家アナ・アンガ（Anna Ancher, 1859-1935）が描いたほぼ同じサイズの作品《台所の女性》（図4、1883年、ヒアシュプロング・コレクション）と比較すると明らかである。ここでも後ろ向きの女性が描かれているが、画面左下に見える野菜や魚、また女性が立つカウンターにおかれた食器、窓にかかった黄色いカーテンなどによって人が住んでいる痕跡が示されている。また、それによって後ろ姿からでもこの女性が炊事の最中であるということは容易に想像されるのである。このように通常の室内画には風俗画的な要素が含まれているはずであるが、ハムスホイが描く室内には生活のぬくもりや喜びが感じられず、住人の表情が意図的に隠され

ているように感じられる。

ハムスホイ作品に関して同時代のデンマーク美術から共通性を引き出すのは困難であるが、その目をヨーロッパ全体に向ければ彼は必ずしも孤独な存在ではなかったと言えそうである。というのも彼の芸術は19世紀後半のヨーロッパ美術に見られる「象徴主義」の文脈で捉えることが可能だからである。象徴主義の絵画は20世紀初頭に台頭してくるモダニズムの波にのまれて姿を消した後、急速に忘れ去られていった。しかしながらその数十年後の1970年代以降、美術史において「リヴィジョニズム」の風潮が見られるようになり、正統な西洋美術史の流れから外されてきた象徴主義の画家たちの見直し作業が始まっていった。その成果が示されたのが1975年から76年にかけてヨーロッパ4ヵ国で大規模に行われた「ヨーロッパの象徴主義展」であった。ここでは90名近い画家の作品が並べられ象徴主義絵画の輪郭が表わされたが、

この展覧会でハマスホイの作品は紹介されず、北欧の画家としてはムンク (Edward Munch, 1863-1944) やヴィロムスン (Jens Ferdinand Willumsen, 1863-1958) ら数名が名を連ねるに留まった¹⁰⁾。

その後1980年代初めには世紀転換期美術を扱った「北方の光—スカンディナヴィア絵画における写実主義と象徴主義展」がアメリカで開かれ、北欧の象徴主義という文脈にハマスホイ作品が置かれるようになった¹¹⁾。そしてさらに注目すべきは、デンマーク人画家であるハマスホイの作品をベルギー象徴派の画家たちと結びつけようとする流れが出てきたことである。例えば1995年の「失われた楽園—象徴主義者のヨーロッパ展」では、ハマスホイの室内画がメルリ (Xavier Mellery, 1845-1921) やル・ブラン (Georges Le Brun, 1873-1914)、クノップフ (Fernand Khnopff, 1858-1921)、スピリアールト (Leon Spilliaert, 1881-1946) といったベルギーの画家たちと同じ文脈に置かれた¹²⁾。特に「ものの魂」シリーズでメルリが描く無人の室内画とは、画面が単色で構成されている点や静謐で神秘的な空気に包まれているという点で類似している。またクノップフが「死都ブルージュ」をイメージして風景を描いた作品も、ハマスホイが建築物を描いた人気のない情景との共通点を見せている¹³⁾。

2 ハマスホイの英国滞在

2-1 ハマスホイと外国旅行

ハマスホイは変化の少ない画風からは想像

できないほど生涯を通じて頻繁に外国旅行へ出かけている。その対象となったのはヨーロッパ諸国で、主にオランダ、ベルギー、ドイツ、フランス、イタリア、そして英国であった。

イタリアは少なくとも3度訪れている¹⁴⁾。1893年9月から12月まではフィレンツェ、パドヴァ、ヴェネツィアなど、1902年10月から翌年2月にかけてはローマに滞在している。そして1907年9月にも妻のイーダとともに訪れるが、誤って通貨偽装の疑いをかけられ警察に事情聴取された後すぐに帰国している。イタリアにはルネサンスからバロックにかけての傑作を有する美術館や有名な壁画で飾られた聖堂が多数あり、ハマスホイも3度の滞在中に訪問しているはずである。実際、1893年の滞在中ではジョット (Giotto di Bondone, c.1267-1337) やフラ・アンジェリコ (Fra Angelico, 1387/1400-1455) に興味を示していたことが知られている¹⁵⁾、また帰国直後に制作された《アルテミス》(1893-94年、コペンハーゲン、国立美術館) にはフィレンツェのブランカッチ礼拝堂で見たマゾリーノ (Masolino da Panicale, c. 1383-c.1447) とマザッチョ (Masaccio, 1401-1428/29) による《楽園追放》(1425-27年頃、サンタ・マリア・デル・カルミネ聖堂) の印象が生かされている¹⁶⁾。しかしながら、北方出身者なら当然憧れると想像されるイタリアの陽光あふれる景色は全く描いておらず¹⁷⁾、また帰国後も《アルテミス》以外にイタリア美術の影響が見られるような作品をほとんど残していない。

フランスも数回訪れている。首都パリは若い画家たちにとって刺激に満ちた都市であ

り、当時多くの北欧画家たちが滞在していた¹⁸⁾。ハマスホイはまず1889年の夏に訪れ、自らの作品が4点出展されたパリ万国博覧会を見ている。またその2年後には新婚旅行で半年間滞在している。イタリアの時と同じく、滞在中には当然のことながら様々な美術体験をしたと思われる。特にルーヴル美術館に行くのを好み、展示されていた古代ギリシアのフリーズ（《ヘルメスと3美神》、紀元前450年頃）を描いた作品を残している。

このように他の画家たち同様過去からの作品については熱心に学んでいたようであるが、同時代のフランス美術を代表する画派からの影響はほとんど見て取ることができない。例えば、当時のフランスにはハマスホイと同じ室内画というジャンルを手がけていたボナール（Pierre Bonnard, 1867-1947）やヴューヤール（Edouard Vuillard, 1868-1940）ら「アンティミスム（親密派）」の画家たちがいたはずである。彼らに特徴的な荒い筆致や鮮やかな色彩といった様式はハマスホイの作風と異なるし、壁紙などの装飾的なモチーフの多用や家族団欒というテーマもハマスホイの画面には見られない。またパリに長期滞在しながら印象派や後期印象派からの影響がほとんど見られないのも注目すべき点である¹⁹⁾。印象派の色彩分割による明るい画面は当時の美術界に衝撃をもたらし、多くの画家が刺激を受けて明るい画面を試みた。デンマークの画家たちも多数が印象派の影響を強く受けることとなった。例えばヴィーゴ・ヨハンスン（Viggo Johansen, 1851-1935）は1885年と89年にパリに滞在し、その後スケーエン派の画家として色彩豊かな作品を多く制作しているし、フィリップスン（Theodor

Philipsen, 1840-1920）も1880年代から印象派を熱心に学び、90年代にはその影響が色濃く見られる風景画を手がけている。

2-2 英国滞在と美術体験

ハマスホイの旅行歴の中で最も興味深いのが英国への旅である。生涯で少なくとも6回は訪れており、他のどの国よりも頻繁にそして長期間滞在している。先に述べたように、英国は画家が絵画を学ぶ場としてはイタリアやフランスに及ばない。もちろん英国にもオールド・マスターの作品から成るすばらしいコレクションがあるし、世紀転換期の英国美術界も国内では盛んであったように思える。しかしながら当時の北欧画家たちの足は古典的な美術を学べるイタリアや前衛芸術の刺激を得られるフランスに向くのが普通であった。それに関わらず、ハマスホイはこれらの国よりも英国とのつながりを自ら求めたのである²⁰⁾。

ハマスホイが英国を初めて訪れたのは1897年だった。10月に出発し、年末年始を短期間故郷で過ごしたのをはさんで、98年5月まで半年以上の間ロンドンに滞在した。このときはまだ英国に頼れる知り合いはほとんどいなかったようであるが、自ら積極的に英国にある美術に関わろうとしていたと想像できる。大英博物館近くに滞在していたこともあって、古代美術の宝庫であるこの場所は彼のお気に入りとなった。夜まで開館し、しかも無料であるということに驚嘆する手紙も残っている²¹⁾。また、途中で放棄してしまったものの古代ギリシア美術の展示室で2点の彫刻をスケッチしている。

1897年は英国美術界にとって重要な年であった。この年の7月、ロンドンに英国美術の作品を展示するための「テイト・ギャラリー (Tate Gallery)」が開館し、翌月の16日には一般に公開されたのである²²⁾。砂糖の製造に携わっていたヘンリー・テイト (Henry Tate, 1819-1899) の65点のコレクションにナショナル・ギャラリーなどが所有していた英国美術の作品を加えて作られたこの美術館のコレクションをハマスホイも当然目にしてははずである。というのも妻イーダが同年の11月25日に残した報告にその日夫婦が「現代の英国美術」を鑑賞したことが記されており、ヴァズが指摘するようにそれはテイト・ギャラリーのことであった可能性が高い²³⁾。当時の展示室に並んでいたと考えられるのが、ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) による《受胎告知》(1849-50年) や《ベアータ・ベアトリクス》(1863-70年)、ミレイ (John Everett Millais, 1829-96) の《オフィーリア》(1851-52年)、またブラウン (Ford Madox Brown, 1821-93) やワッツ (George Frederic Watts, 1817-1904) らの作品である²⁴⁾。残念ながら英国を代表するラファエル前派の作品をハマスホイがどのように受け止めたかは知られていないが、文学に取材したこれらの作品は彼の好みではなかったと想像される。

2度目の訪問となる1904年9月の旅の目的は英国南部にあるサセックスへ行くことであった。サセックスには前回の滞在後に出会っていたレナード・ボーウィック (Leonard Borwick, 1868-1925) という人物の邸宅があり、そこを訪問することになっていたのである。ピアノ奏者として活躍したボーウィッ

クは後にロンドンでの個展開催をサポートするなど、ハマスホイと英国を結ぶうえで重要な役割を担った²⁵⁾。もともと熱心な美術愛好家というわけではなかったものの、1903年の演奏旅行でデンマークに滞在した際に偶然ハマスホイの作品を目にした彼はその才能に驚嘆し、すぐに熱烈な支持者となった。その後まもなくパトロンであったアルフレズ・ブラムスン (Alfred Bramsen, 1851-1932) を通じてハマスホイに紹介され、それ以後生涯続く2人の交流が始まった。

1905年11月から1906年1月にかけての滞在では代表作となる重要な作品が生まれた。大英博物館近く、グレート・ラッセル通りに居を構えたハマスホイは約2ヶ月の間にそこから見える光景を2点描いている (図5、《大英博物館の眺め》、1905-06年、マーイボー、ストアストラム美術館、図6、《ロンドン、モンタギュー通り》、1905-06年、コペンハーゲン、ニュ・カールスベア彫刻館)。大英博物館といえば現在では絶えず観光客が訪れる場所であり、また美の神殿にふさわしく擬古典様式の白亜の建物であるはずだが、これら2点に描かれているのは人気がない、灰色の重苦しい景色である。図5において、本来なら堂々たる姿が特徴のはずである正面入り口は画面左の最も奥まった位置に置かれ、いまにも霧の中に消え入りそうである。無人の歩道には葉の落ちきった街路樹が1本だけ伸び、画面に寂寥感を加えている。図6でもやはり車など人間の存在を示すものは全く描かれず、時が止まったかのように静まり返っている。この2つの作品においてハマスホイは建築物の形態や位置などほぼ正確に再現しており、また日光量が不足した冬のロンドンと

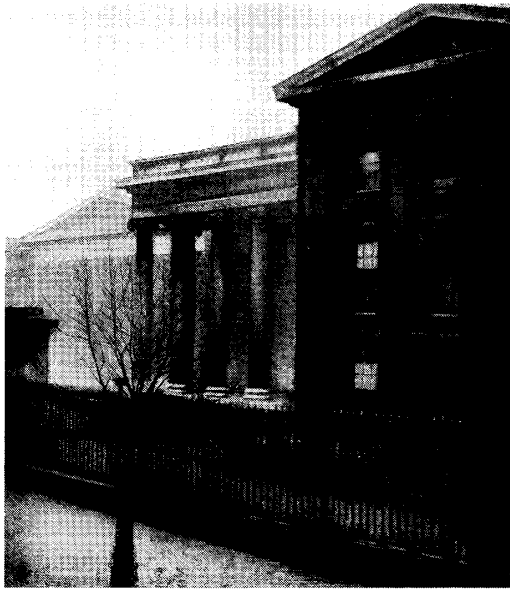


図5 ハマスホイ《大英博物館の眺め》1905-06年

いうのも現実によくある日常である。それにも関わらずこれらを実在する景色として認識できないのは、その土地に関係しているはずの人々の息遣いが全く感じられないからである。あらゆるものから見捨てられたかのような陰鬱な情景は、先にも言及したベルギー象徴派の画家クノップフが「死都ブルージュ」を題材にして描いた作品群（図7、《ブルージュにて一正門》、1904年、個人蔵）と非常によく似ている²⁶⁾。

その後数年間は英国から足が遠のいていたハマスホイであったが、死去する3年前からまた頻繁に訪れている。1912年6月に短い滞在をした後、再び同年11月から翌13年1月までの約3ヶ月間をロンドンで過ごしている。この滞在をそれからちょうど7年前の滞在与比較すると非常に興味深い。というのも11月から1月という滞在時期とその期間が全く同じであるし、さらに滞在中、居を構えた部屋の窓から見える景色を2枚描いている点も一致している。友人ボーウィックに借りたアパートの窓を通して、一点はかなり下



図6 ハマスホイ《ロンドン、モンタギュー通り》1905-06年



図7 クノップフ
《ブルージュにて一正門》1904年

がった地点から外を描き（《ロンドンの室内—ブランズウィック・スクウェア》、1912年、個人蔵）、もう一点ではアパートが建つ広場に生える木を中心に据え、その後ろに人気のないユダヤ人学校の正面を捉えた景色（《ユダヤ人学校、ギルフォード通り》、1912-13年、シュレースヴィヒ＝ホルシュタイン州美術館）を描いている。この2点においても、大英博物館の周辺を描いた作品同様やはり冬の重苦しい空気が画面を支配している。ハマスホイは7年を経て再び対面した冬のロンドンの風景に故国デンマークの情景を重ね合わせ、コペンハーゲンの街並みを描くのと同じような姿勢でこれらの作品に取り掛かっていたのかもしれない²⁷⁾。

1913年4月、生涯で最後となるロンドン訪問を行っている。同時にこれがおそらく最後の国外旅行であったと思われ、その地にロンドンを選んだのは彼と英国の関係の深さを表しているようでもある。

3 英国でのハマスホイ受容

以上のようにハマスホイは6回の滞在を通して英国との結びつきを強めていった。ではその英国においてハマスホイの芸術はどのように受け入れられていたのだろうか。

英国でハマスホイ作品が本格的に紹介されたのは1907年に開かれた2つの展覧会においてだった。まず4月9日から7月13日までロンドンのギルド・ホールに付属するギャラリーで「デンマーク美術展」が開催され、まとまった数のハマスホイ作品が直接見られる機会を初めて提供した。アルフレッド・ジョージ・テンプル卿（Sir Alfred George Temple, 1848-1928）がまとめた展覧会カタログによれば、会場には68名のデンマーク人画家による全248点の作品が展示され、18世紀から黄金期、クロイアラスケーエン派、そしてホルスーウ（Carl Vilhelm Holsøe, 1863-1935）、ハマスホイまでデンマーク美術の全貌がつかめる構成となっている。そのうちハマスホイの出展数が最も多く18点に達している²⁸⁾。カタログでの解説でも一人で一段落が割かれ、行数も全画家中で最も多く、その注目度の高さが示されている。文中でハマスホイは「近年のデンマークにおける最も不思議な発展」²⁹⁾とされ、無人の室内の情景を絵画の主題にしてしまう奇抜さが指摘され

ている。また光のグラデーションの繊細な描写が賞賛に値し、後年他の画家たちによって繰り返し実践されることになるだろうとされた。さらにハマスホイの作品にデ・ホーホやフェルメールの面影を見て取っている点も興味深い。

英国人にとってほとんど未知の領域であったデンマーク芸術を紹介したこの展覧会への注目度は高く、新聞や美術雑誌で盛んに話題にされた。そこで主に語られるのはやはりハマスホイの作品であり、その多くが彼の室内画に概ね好意的な評価を与えている。例えば『ステューディオ』誌は「以前はほとんど知る機会のなかった画家一派をイングランドに紹介している」³⁰⁾この展覧会に関して短く言及している。ハマスホイについて室内画に描かれる人物像の単調さを指摘しつつも、「最高級の画家」と位置づけている。また『トリビューン』紙の記者はそれまでハマスホイという名前を聞いたこともなかったが、実際に作品を見たところ「現存する最も偉大な風俗画家」³¹⁾であるように思えたと述べている。続けて「デザインの力や精妙な仕上げ、独特な色使い」という点で他の画家は及ばず、繊細な情趣は「デ・ホーホを除く全ての画家に勝っている」とし、さらに描画の力はデ・ホーホに比肩し、フェルメール自身ともほぼ同格であると非常に高い評価を与えている。

「デンマーク美術展」の会期中である同年の6月にロンドンの画廊（E.J. van Wisselingh & Co.）で、英国で初めての個展「デンマークの画家ヴィルヘルム・ハマスホイの油彩画展」も開かれた³²⁾。13点が展示されたこの展覧会の開催にはすでにハマスホイと親交のあったレナード・ボーウィックが深

く関与しており、彼自身カタログに序文を寄せている。そこで彼はハマスホイのどの作品にも彼が学んだことのあるクロイアの痕跡を全く見いだせないことを指摘し、この画家の「手法と様式は画派に由来するというよりはむしろ内部から押し出されてきた」³³⁾ものだとしている。そして、「彼は何よりもまず、詩人である。光を、静寂を、家庭を、そして通りと建物を描く詩人である」と締めくくっている。

2つの展覧会を機に英国でのハマスホイへの注目度は確実に上がっていった。2年後、『ステューディオ』誌に「現代の室内画の問題」という記事が掲載されたが、この英国の美術雑誌の中でヨーロッパを代表する室内画家としてハマスホイの名が挙げられたことから彼の芸術が確実に認知され、評価されるようになっていたことが窺える³⁴⁾。さらに画家の晩年の1912年、英国南部のリゾート都市ブライトンで「現代デンマーク画家展」が開かれたときには、ハマスホイの作品が英国に多くの賞賛者を持つに至り、「彼の芸術はほぼ世界中で知られている」³⁵⁾とされた。

4 同時代の英国美術との比較

4-1 ホイッスラー

1898年春、英国滞在中に描き始めた作品をハマスホイは尊敬する画家ホイッスラーに見せ、ホイッスラーが長を務める新しい展示組織に出品したいと考えていた。それ以前にもブラムスンが何点かのハマスホイ作品をすでにホイッスラーに紹介しており、ホイッス

ラーもこの才能ある画家と会う機会に期待していたようである。しかしながら、ホイッスラーとの面会は彼がパリへ行っていて不在だったためかならず、その後も憧れの画家から連絡が来ることはなかった。残念ながら二人の直接的な交流は実現されなかったが、控えめなハマスホイが見せた数少ない同時代画家への傾倒は注目すべきことである。

ホイッスラーはアメリカで生まれたが、パリで画家修業し、その後英国の画壇を中心に活躍した。文学的な主題を描く物語画が重んじられた英国の美術界にあって、主題よりも画面における色彩の調和を重視し、作品の題名に「ハーモニー」や「シンフォニー」など音楽用語を多用したことで知られる。絵画はメッセージを伝えることよりも直接視覚に訴える純粋な造形美を追及すべきであるという理念のもと、柔らかな色彩が包み込むような画面を同じように制作した画家にムーア (Albert Moore, 1841-93) らがおり、これらの画家たちの活動は英国国内で「唯美主義」という芸術運動として見なされている。またホイッスラーの芸術は英国のみならず、フランスをはじめとするヨーロッパ各地で高く評価され、特に日本の浮世絵から学んだとされる余白を効果的に用いた大胆な構図や淡い色調に抑えられた画面は他の画家たちに多大な影響を与えた³⁶⁾。

ハマスホイの作品にホイッスラーの面影を読み取る試みはこれまでもなされてきた。特に具体的な影響関係を示す作品としてハマスホイの《画家の母—アメリエ・ハマスホイ》(図8、1886年、個人蔵)とホイッスラーの《灰色と黒のアレンジメント》(図2)を挙げたのは、1957年のヴァズの著作が最初であった



図8 ハマスホイ
《画家の母—アメリエ・ハマスホイ》1886年

と思われる³⁷⁾。ヴァズはハマスホイが直接見たというよりは1883年の『ガゼット・デ・ボザール』誌に掲載された版画によってこの作品を知った可能性を指摘している。確かにホイッスラーが描いた母親の肖像は『ガゼット・デ・ボザール』誌以外でも木版画による複製がしばしば載せられており、当時目にする機会が多くあったことが確認されうる³⁸⁾。そしてそこからハマスホイがインスピレーションを得て作品を制作していた可能性も十分に考えられる³⁹⁾。実際両者の作品を比較してみると、左右の向きが反対になっているものの、画面に対して横向きに座るシルエットや両手を膝の上に重ねる姿勢、白い頭巾に黒いワンピースという母親の服装など共通点は多い。また、どちらの作品にも逸話的な要素を示すようなモチーフは描かれず、背筋を伸ばして静かに座る母親に意識が集約されている。相違点を挙げるとすれば、ホイッスラー作品では画面左手に装飾がなされたカーテン、背景の壁には額に入った絵が見られるのに対して、ハマスホイ作品では母親以外のモ

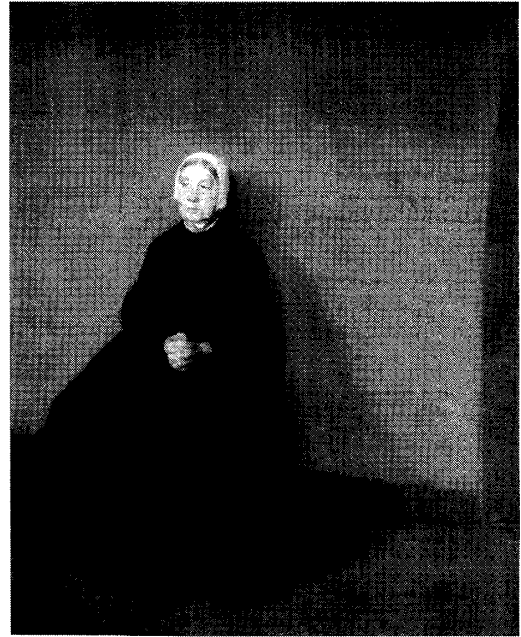


図9 ハマスホイ《老いた女性》1886年

ティーフは完全に排除され、彼女は床と壁の区別さえもつかないような空間に置かれているという点である。

ハマスホイが同年に描いた《老いた女性》(図9、1886年、ヒアシュプロング・コレクション)も女性が正面を向いてはいるが、やはり両手を膝に乗せて座るポーズやその服装、さらに画面に占める床と壁の割合に至るまでホイッスラーの作品と類似している。ただここでも依然として場所を特定する手がかかりが観者に与えられず、画面右手に図8にはなかった赤色のカーテンのようなものが見えるだけである。また老女を画面の中心より左に置くことで右側の壁に広い空白が生まれ、それがこの画面に漂う孤独感や疎外感を強めている⁴⁰⁾。

またホイッスラーの《灰色と緑のアレンジメント—シシリー・アレキサンダー嬢》(図10、1872-74年、テイト・ブリテン)でも着飾った少女や花、蝶というモチーフの違いを除けばハマスホイ作品と共通する造形的特徴が



図10 ホイッスラー
《灰色と緑のアレンジメントーシシリー・アレキサンダー嬢》1872-74年

見て取れる。灰色を基調とした繊細な色彩感覚は先にも指摘した点だが、背景の表現からは線への強い意識も見られる。画家は壁を分断する垂直線と水平線を巧みに配置することで幾何学的な造形性を効果的に表現することに成功している。同じような線への意識はその重要性を説いたハマスホイ自身の言葉にも表されているが⁴¹⁾、線が巧みに生かされた作品例としては《後ろ向きの若い女性がいる室内ーストランゲーゼ30番地》(図11、1903-04年頃、ラナス美術館)を挙げることができるだろう。左手に大きな皿のようなものを持った黒衣の女性が後ろ向きに立つ姿が描かれるが、ここで注目したいのはその背景である。画面左上でその右下の一部だけを見せている額入りの絵は、絵自体、その外側の白い台紙、さらにそれを囲む額というように垂直線と水平線によってはっきり三つの層に分けられている。そしてそれに呼応するかのように水色



図11 ハマスホイ
《後ろ向きの若い女性がいる室内ーストランゲーゼ30番地》1903-04年頃

の壁を白い枠が同じ調子で縁取っている。枠は画面右上からキャンバスの淵に沿って垂直方向に下り、画面の約半分のところで直角に左へ曲がり、途中女性と蓋付き磁器に遮られながらもそのまま画面を水平に横切っている。複数の直線が作り出す幾何学的なリズムは画面全体に緊張感をもたらし、静謐な空間を演出する効果を生み出している。

4-2 ニュー・イングリッシュ・アート・クラブの画家たち

同時代の英国美術でホイッスラーと並んで注目したいのが「ニュー・イングリッシュ・アート・クラブ (New English Art Club、NEAC と略される)」と呼ばれるグループの画家たちである。1907年の「デンマーク美術展」で初めてハマスホイ作品に触れた英国人の一人がその作品から連想したのがホイッスラーではなく彼らの作品であった。『バーリ

ントン・マガジン』誌にこの展覧会を紹介する「デンマークの画家たち」という匿名の記事が掲載されたが、その記者にとっては、ハマスホイ作品がずらりと並んだ第三展示室に漂う空気が自国の「ニュー・イングリッシュ・アート・クラブ、あるいはむしろその中の特定の一部の空気」⁴²⁾に感じられたのである。この NEAC はロイヤル・アカデミーに反発する芸術家たちによって1886年に設立された展覧会組織であり⁴³⁾、ホイッスラーとも深い関わりがあったことが知られている。構成メンバーの多くが直接的あるいは間接的にホイッスラーの芸術に影響を受けた者であったし、ホイッスラー自身も1888年にこの組織の展覧会に出品している。特にグループで中心的な役割を担ったのが画家シッカート (Walter Richard Sickert, 1860-1942) とスティーア (Philip Wilson Steer, 1860-1942) である。シッカートは1881年から85年までホイッスラーの弟子兼助手を務め、画風にもその影響が見られる。一方、スティーアはフランスの芸術とりわけドガ (Edgar Degas, 1834-1917) からの影響が色濃い作品を多く制作しているが、ドガはまたハマスホイとの関連性が指摘されている画家でもある⁴⁴⁾。

『バーリントン・マガジン』誌の記事には NEAC を代表するこの2人の名前はなく、グループ内の「特定の一部」とされるローゼンスタイン (Sir William Rothenstein, 1872-1945) やオーペン (William Orpen, 1878-1931)、マケヴォイ夫妻 (夫 Ambrose MacEvoy, 1878-1927, 妻 Mary MacEvoy, 1870-1941)、そしてシェパード (Shepherd, 詳細不明) といった現在ではほとんど知られていない画家たちの名前が挙げられている。

ローゼンスタインは美術史家としても活動し、スペインの画家ゴヤ (Francisco Goya, 1746-1828) に関する著作も残している。画家としては《人形の家》(1899年、テイト・ブリテン) や《母と子》(1903年、チェルトナム美術館) など室内の情景を暗い色彩で描いた初期作品に4年間のパリ滞在で知り合ったドガからの影響を見せている。またオーペンやマケヴォイ夫妻も室内画を好んで描いた画家たちであった。そして興味深いのは記者がハマスホイと NEAC の画家を結びつける際に17世紀オランダ黄金期の画家に触れていることである。ローゼンスタインらの画家たちは「デ・ホーホやデルフトのフェルメールに靈感を見出した」⁴⁵⁾ が、ハマスホイを含むデンマーク人画家グループも「全く同じことをし」ており、しかも後者のほうが先に着手したとされている。このように同じ過去の手本に靈感を受けながら活動をしていた両者の室内画に似た「空気」を感じ取ったこの記者の指摘はそれほど的是はずれなものではないように思える⁴⁶⁾。

事実、記事では言及されていないものの、NEAC の周辺にいたと思われる画家ハロルド・ギルマン (Harold Gilman, 1876-1919) の《台所》(図12、1908年頃、ウェールズ国立美術館) のような作品にはハマスホイとの具体的な共通点が示されている。開かれた扉の枠を通して奥に広がる空間を覗く構図は図1でも用いられているようにハマスホイが好んだものであり、特に縦長のキャンパスの中央にドア枠を大きく配し、その両側に壁を置くギルマンの構図は、ハマスホイも参考にしていたと思われるホーホストラテンの《室内の風景 (スリッパ)》(図13、1654-62年頃、



図12 ギルマン《台所》1908年頃

ルーヴル美術館）から援用しているように感じられる。また、左右の壁にわずかに見える切り取られた絵もまたハマスホイの作品によく見られるモチーフであるし、さらに奥の台所にいる背を向けて立つ女性も、《背の高い窓》（図14、1913年、コペンハーゲン、オードロプゴー）に見られるような窓際に立つ後ろ向きの女性の姿によく似ている。すなわち、ギルマンのこの作品にはハマスホイの好む構図とモチーフが組み合わせて用いられており、その荒めの筆致を除けばハマスホイとの関連性を強く感じさせる作品なのである。

結論

本稿ではデンマークの画家ハマスホイを英国との関係という観点から論じてきた。ハマスホイによる英国デビューはフランスやイタ



図13 ホーホストラテン
《室内の風景 (スリッパ)》1654-62年頃



図14 ハマスホイ《背の高い窓》1913年

リアなど他のヨーロッパの国々に比べると少し遅く、独自の様式がほぼ確立していた30歳代に入ってからであった。それゆえ英国滞

在中に触れた美術が直接ハマスホイの様式に強い影響を与えたと結論付けることは困難である。しかし画家としての経歴全体を眺めたとき、ハマスホイの意識が他のどの国よりも英国に強く傾いていたことは確かであり、それゆえ彼の芸術にとっても重要な要素となっていたはずである。そこでの滞在はボーウィックという重要な人物との出会いを与え、また冬のロンドンという画題も彼に提供した。

同時代の英国美術という点では、色彩感覚や線への意識という点で関連性を感じさせるホイッスラーの重要性が強調されうる。彼との共通点は様式上の特徴のみならず、画面から逸話的要素を排除しようとする意識にも見られる。両者とも室内の情景という本来は同時代の風俗を表わすはずのテーマを繰り返し描きながらも、そこに住む人々の生活や物語の痕跡を取り除こうとしたのである。作品名に色の名前と音楽用語を組み合わせたホイッスラーは淡い色彩を多用し、時には象徴的意味を持たない装飾的モチーフを描きこむことで伝統的な物語画から離れようとした。一方ハマスホイは同じく色と線という造形的要素を効果的に用いながら、モチーフを画面に描かないことで物語や意味を排除していったのである。

また、1907年に開かれた2つの展覧会を機にハマスホイが英国で認知されるようになった際、当時の批評家がその作品をニュー・イングリッシュ・アート・クラブの画家たちと結びつけて評しているということはこれまで指摘されてこなかった点である。ハマスホイと共通するイメージソースとしてオランダ17世紀絵画が指摘されていること、あるいは

彼らもまたホイッスラーとの関連が少なからずあったということからも、この画派との関係は今後のハマスホイ研究の対象となりうると思われる。

* 付記

本稿は財団法人ポーラ美術振興財団から「平成18年度調査研究助成金」(調査研究テーマ:「ヴィルヘルム・ハンマースホイと19世紀末デンマークにおける象徴主義」、代表研究者:西洋美術館学芸課主任研究官佐藤直樹)の交付を受け、コペンハーゲンとロンドンで行った調査研究に基づいて執筆したものである。

* 参考図版データ一覧

- 図1 ハマスホイ《室内—ストランゲーゼ30番地》1904年、油彩、画布、55.5×46.4cm、パリ、オルセー美術館
- 図2 ホイッスラー《灰色と黒のアレンジメント第1番—画家の母の肖像》1871年、油彩、画布、144.3×162.5cm、オルセー美術館
- 図3 ハマスホイ《開いた扉(白い椅子に座る黒衣の女性がいる室内—ストランゲーゼ30番地)》1900年、油彩、画布、57×48cm、個人蔵
- 図4 アナ・アング《台所の女性》1883年、油彩、画布、58×48cm、コペンハーゲン、ヒアシュブロン・コレクション
- 図5 ハマスホイ《大英博物館の眺め》1905-06年、油彩、画布、50.5×44.8 cm、マールボロ、ストアストラム美術館
- 図6 ハマスホイ《ロンドン、モンタギュー通り》1905-06年、油彩、画布、57×64 cm、コペンハーゲン、ニュー・カールスベア・コレクション
- 図7 クノップフ《ブルージュにて—正門》1904年、色鉛筆、紙、22×43cm、個人蔵
- 図8 ハマスホイ《画家の母—アメリエ・ハマスホイ》1886年、素材不明、34.5×37.5cm、個

人蔵

- 図9 ハマスホイ《老いた女性》1886年、油彩、画布、69.7×56.7cm、ヒアシュブロング・コレクション
- 図10 ホイッスラー《灰色と緑のアレンジメントーシシリ・アレキサンダー嬢》1872-74年、油彩、画布、190.2×97.8cm、ロンドン、テイト・ブリテン
- 図11 ハマスホイ《後ろ向きの若い女性がいる室内ーストランゲーゼ30番地》1903-04年頃、油彩、画布、60.5×50.5cm、ラナス美術館
- 図12 ギルマン《台所》1908年頃、油彩、画布、60.9×45.7cm、ウェールズ国立美術館
- 図13 ホーホストラーテン《室内の風景（スリッパ）》1654-62年頃、油彩、画布、103×70cm、ルーヴル美術館
- 図14 ハマスホイ《背の高い窓》1913年、油彩、画布、64.5×52cm、コペンハーゲン、オードロブゴー

*図版出典

- 図1,2 『オルセー美術館展』カタログ、東京、2007年、153、28頁
- 図3,5,6 Exh. Cat.: *Vilhelm Hammershøi 1864-1916: Danish Painter of Solitude and Light*, Guggenheim Museum, New York, 1998, pp.75, 108, 109
- 図4 Nørregård-Nielsen, Hans Edward, *Dansk Kunst*, Copenhagen, 1983, vol.1, p.278
- 図7 『ベルギー象徴派展』カタログ、東京、2005-06年、100頁
- 図8 Exh. Cat.: *Vilhelm Hammershøi: En retrospektive udstilling*, Copenhagen, Ordrupgaard, 1981, p.54
- 図9 Exh. Cat.: *Hammershøi > Dreyer: The Magic of Images*, Copenhagen, Ordrupgaard, 2007, p.82
- 図10 『テート・ギャラリー展』カタログ、東京、1998年、131頁
- 図11 Exh. Cat., Copenhagen, 2007, p.79

図12 Spalding, Frances, *British Art Since 1900*, London, 1996, p.35

図13 『ルーヴル美術館200年展』カタログ、東京、1993年、172頁

図14 Exh. Cat., Copenhagen, 2007, p.104

- 2006年9月29日から2007年1月8日まで神戸市立美術館、2007年1月27日から4月8日まで東京都美術館にて開催され、マネ、ルノワール、ゴッホ、セザンヌらオルセー美術館が所蔵する19世紀の作品140点が一同に展示された。
- “Hammershøi”は「ハンマースホイ」や「ハマスホイ」と表記される場合もあるが、本稿では「ハマスホイ」で統一する。デンマークの人名を日本語のカタカナで表記するのは非常に困難な作業であるが、本稿では出来る限り原語に近いと思われる表記を試みた。デンマーク語の表記については、間瀬英夫、新谷俊裕『デンマーク語音のカナ転記方法の研究：デンマーク語の固有名詞のカナ表記方法を視野に入れて』大阪外国語大学研究推進室編集委員会、2006年参照。
- 『オルセー美術館展ー19世紀芸術家たちの楽園』カタログ、東京、2006年、153、28頁。
- 2008年秋に国立西洋美術館にて開催予定。それに先立ち同年6月28日から9月7日までロンドン、ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツにも巡回する。また、「オルセー美術館展」以前にもハマスホイの作品は日本で開かれたいくつかの展覧会で数点ずつではあるが紹介されている。例えば、1987年に西武美術館（1989年「セゾン美術館」に改称、1999年閉館）で開催された「北欧の美術ー静寂を見る・叫びが聞こえる展」では、ムンクらとともに6点のハマスホイの絵画が展示された。カタログでは画家の名前が「ハンマーショイ」と表記されており、デンマーク語のカタカナ表記の難しさを示す好例となっている。
- Vad, Poul, *Hammershøi: Værk og liv*, Copenhagen, 1988. 英国については“London, Stilskitte”(pp.162-177), “Den Engelske Ven”(pp.263-269)で扱われている。
- クロイアが友人の画家に宛てた手紙には、彼が若きハマスホイの芸術的才能を評価し、自分の影響を与えることを意図していなかったということが書かれている (Vad, 1988, p.23)。またクロイアについては Exh. Cat.: *P. S. Krøyer: Tradition and Modernity*, Århus, Kunstmuseum, 1992; Exh. Cat.: *Harmony in Blue: P. S. Krøyer's Poetic*

- Paintings From the 1890s*, Skagens Museum, 2001 参照。
- 7 2つの黄金期の比較については Exh. Cat.: *Two Golden Ages: Masterpieces of Dutch and Danish Painting*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2001 参照。
またデンマーク黄金期の絵画については Exh. Cat.: *Danish Painting: The Golden Age*, London, National Gallery, 1984 や Exh. Cat.: *Dansk Guldalder*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 1994 参照。
 - 8 Vad, Paul, “Vilhelm Hammershøi-An Introduction”, Exh. Cat.: *Vilhelm Hammershøi, 1864-1916: Danish Painter of Solitude and Light*, New York, Guggenheim Museum, 1998, p.12.
 - 9 オランダ17世紀室内画からの影響については Cavalli-Björkman, Görel, “Såsom i en spegel: Vilhelm Hammershøi och det holländska interiörmåleriet”, Exh. Cat.: *Vilhelm Hammershøi*, Göteborg konstmuseum, 1999, pp.20-25 参照。
 - 10 Exh. Cat.: *Le symbolisme en Europe*, Paris, Grand Palais, 1976.
 - 11 Exh. Cat.: *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*, New York, Brooklyn Museum, 1982.
 - 12 Exh. Cat.: *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Montreal Museum of Fine Arts, 1995, pp.159-161.
ベルギー象徴派については Draguet, Michel, *Le Symbolisme en Belgique*, Anvers, 2004 参照。
 - 13 ハマスホイをメルリやクノップフと最初に関連付けたのは「北方の光展」を手がけたアメリカの研究者ヴァーヌドゥーであったと思われる (Varnedoe, Kirk, “Private Light: Hammershøi”, *Art in America*, 1983, no.3, pp.113)。その後「失われた楽園展」でその類似が強調され、様々な研究者によって言及されるようになった。クレーマーは構図が非常によく似たメルリの《扉》(制作年不明、個人蔵)とハマスホイの《白い扉—ストランゲーズ30番地》(1905年、コペンハーゲン、デーヴィズ・コレクション)の比較を試みている上 (Krämer, Felix, *Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900*, Köln, 2007, pp.170-172)、ローゼンブラムはハマスホイの建築物を描いた作品とクノップフの「死都ブルージュ」を描いた作品を写実性と陰鬱な雰囲気という点で結び付けている (Rosenblum, Robert, “Vilhelm Hammershøi — At Home and Abroad”, Exh. Cat., New York, 1998, p.39)。また室内画や建築物など描かれるモチーフが同じであるという理由を根拠に、技法や典拠といった「根本的な相違点を覆い隠し」てこれらの画家をハマスホイと結びつけ、さらにそこからハマスホイを象徴主義の画家と位置づけてしまうことへの危険性を指摘した興味深い論考もある (Fersing-Ferreira, Ingrid, “Hammershøi est-il un peintre symboliste? Quelques observations sur Hammershøi, Khnopff et Mellery”, *Bulletin du Comité des Historiens d’Art Nordique*, 1997, no. 1, pp. 22-24)。
 - 14 ハマスホイのイタリア滞在については Monrad, Kasper, “Vilhelm Hammershøi and the Contemporary Italian Painting”, *Statens Museum for Kunst Journal*, vol.1, 1997, pp.88-100 参照。ハマスホイとセガンティーニら同時代イタリア絵画との関連についても論じられている。
 - 15 故郷への手紙にはこれらの画家への賛辞が見られ、特にジョットに関して「彼が最も偉大であると信じています」としている。アッシジには行けなかったものの、パドヴァのアレーナ礼拝堂でジョットの壁画を見ている。Olsen, Harald, “Vilhelm Hammershøi”, Exh. Cat.: *Vilhelm Hammershøi: En retrospective udstilling*, Copenhagen, Ordrupgaard, 1981, p.27.
 - 16 《アルテミス》については Vad, 1988, pp.117-135 (“Omkring Artemis”) に詳しい。また Bodelsen, Merete, “Vilhelm Hammershøis Artemis”, *Kunst og Kultur*, vol.42, no.3, 1959, pp.161-174 参照。
 - 17 例えば同時代のデンマーク人画家フリツ・スュベア (Fritz Syberg, 1862-1939) は1910年から3年間ピサに滞在し、都市や周りの田舎の風景を水彩画に多く残している。
 - 18 その中にはハマスホイの友人である画家ヴィロムスンもいた。北欧画家たちのパリ滞在については Sarajas-Korte, Salme, “The Scandinavian Artists’ Colony in France”, Exh. Cat., New York, 1982, pp.60-66 参照。
 - 19 1892年にデンマーク人画家ローゼ (Johan Rohde, 1856-1935) に宛てた手紙には、パリで見た印象派と象徴主義の展覧会への嘲りの言葉が書かれている (Vad, 1988, p.105)。ただし、前後の文脈から判断すると、ハマスホイがここで言及している「象徴主義」とは本稿第1章で論じたベルギー等の象徴主義を意味しているというよりは、むしろ平坦な色面と太い輪郭線によって構成され

- た大胆な画面を特徴とするボン＝タヴァン派やナビ派の総合主義を指していると考えられる。またハマスホイとの関連性という点で、印象派の画家の中でも特殊な位置を占めるドガや後期印象派のスーラの名が挙がることもあることも付け加えておきたい。
- 20 同じデンマーク人画家であるスロト＝ムラ夫妻（妻 Agnes Slott-Møller, 1862-1937, 夫 Harald Slott-Møller, 1864-1937）も英国の美術に興味を持った数少ない存在であった。ただし、彼らの興味はハマスホイと違ってラファエル前派など文学を主題にした画家たちの作品にあり、その後自身も中世趣味に彩られた作品を制作している。Østermark-Johansen, Lene, “Reading and the Pleasures of the Eye – Text and Image in English and Danish Symbolism”, Exh. Cat.: *Symbolism in Danish and European Painting 1870-1910*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2000, pp.171-185.
- 21 Vad, 1988, p.167.
- 22 『テート・ギャラリー展』カタログ、1998年、13頁。開館当初の正式名称は「国立英国美術館（National Gallery of British Art）」であった。
- 23 Vad, 1988, p.167.
- 24 *Concise Catalogue of the Tate Gallery Collection*, London, Tate Gallery, 1991. 本文で挙げた作品は全て現在もテイト・ブリテンに所蔵されている。
- 25 彼は他のデンマーク人画家には興味を示さず、また同時代の英国絵画にも無関心であったとされる。後にハマスホイ作品を数点所有するが、現在テイト・ブリテンに所蔵される《室内一ストランゲゼ30番地》（1906年）もその中の一点であった。この作品にはもともと画面左のテーブルと壁の間に黒衣の女性が描かれていたが、ボーウィックはこの部分が気に入らず折りたたんでしまったことが知られ、このことから彼がかなり独断的な価値観を持った人物だったことが想像される。
- 26 註13参照。
- 27 1890年代からハマスホイはクレスチャンスボー宮殿やアメリエンボー宮殿などコペンハーゲンにある歴史的建造物を多く描いており、彼の数少ない画題の一つとなっている。これらの作品においても人物の痕跡が描かれることはなく、写実的な描写ながらも非現実的な雰囲気を漂わせている。またこれらの建築物を描く際、ハマスホイは絵画的な効果を高めるために視点の据え方を工夫していたと思われる。例えば、旧アジア商会の建物は正面、クレスチャンスボー宮殿は真横に近い角度、聖ペトリ教会は下から仰ぎ見る視点、クロンボー城は上から見下ろす視点で描かれている。
- 28 Temple, Alfred George, *Catalogue of the Exhibition of a Selection of Works by Danish Painters*, London, Art Gallery of the Corporation of London, 1907. カタログでは“Hammershoj”と表記されている。
- 29 *Ibid.*, p.14.
- 30 Anonymous, “Studio-Talk”, *Studio*, vol.40, 1907, p.319.
- 31 Brock, Arthur Clutton, “Danish Pictures at the Guildhall: A New Master”, *Tribune*, April 9, 1907 (Vad, 1990, p.407). 以下の引用部分も同様。
- 32 ドイツでは英国に先駆けて1905年にベルリンのギャラリーで個展が開かれていた。
- 33 *An Exhibition of Oil Paintings by the Danish Artist – Vilhelm Hammershøi* [sic.], Preface by Leonard Borwick, London, E.J. van Wisselingh, 1907 (ページなし) .
- 34 Wood, T. Martin, “The Problem of Modern Interior Painting”, *Studio*, vol.47, 1909, p.252.
- 35 *Exhibition of Works by Modern Danish Artists*, Introduction by Ch. A. Been, Brighton, Public Art Galleries, 1912, p.9.
- 36 ホイッスラーの影響は同時代の日本人画家にまで及んだ。明治末期から昭和初期にかけて活躍した洋画家南薫造（1883-1950）は東京美術学校を卒業後渡英し、滞在中に《坐せる女》（1910年、広島県立美術館）を描いたが、椅子に座る横向きのシルエットや色彩の用い方は明らかに図2のホイッスラー作品を意識したものである。
- 37 Vad, Poul, *Vilhelm Hammershøi: Kunst i Danmark*, Copenhagen, 1957, pp.6-7. ただし、6頁に載っている図版は制作年が同じでサイズもほぼ同じであるものの、図8とは違うヴァージョンのようで、背景の壁、母親の顔つき、組まれた手など細かい描写に多少の相違が見られる。
- 38 1980年に出版されたカタログ・レゾネ（Young, Andrew McLaren, et al., *The Paintings of James McNeill Whistler*, 2 vols., New Haven / London, 1980, text, cat. no.101, p.61）には、この作品が言及されている文献がリスト化され、図版の掲載に関する情報も付けられている。
- 39 この影響関係については否定的な見解もある。例えばドイツの研究者クレーマーは両者を「同傾

向の作品」とするに留め、ホイッスラーからの影響を強調しすぎることを批判している (Krämer, 2007, p.169)。またモンラズもハマスホイはホイッスラーの作品を見る前からすでに独自の様式を確立していたことを指摘している (Monrad, Kasper, “Vilhelm Hammershøi – ein internationaler Künstler”, Exh. Cat.: *Vilhelm Hammershøi*, Hamburger Kunsthalle, 2003, p.94)。

- 40 この作品の分析を含むモンラズの論考において、ハマスホイは「同時代の風俗画と同種類のモチーフを描いていながら、外の現実や当時の生活を直接示す意味の層を取り除き、一貫して物語を示す要素を排している」とされ、ハマスホイ芸術の重要な特徴を明確に指摘している (Monrad, Kasper, “Stories That Are Not Told”, Exh. Cat., Copenhagen, 2000, p. 246)。
- 41 Clausen, C. C., “Naar Udstillingen nærmer sig (II. Vilhelm Hammershøi)”, *Hver 8. Dag*, 1907, pp.437-38 (Vad, 1988, pp.400-401)。
- 42 Anonymous, “The Painters of Denmark”, *Burlington Magazine*, vol.11, 1907, p.82.
- 43 NEAC については Mcconkey, Kenneth, *The New English : A History of the New English Art Club*, London, 2006参照。
- 44 ハマスホイとドガについては、ロストロフが画面の切り取り方、非対称性、斜めに据えられる視点などに共通点を見出している (Rostrup, Haavard, “Om Vilh. Hammershøis Kunst”, *Kunst og Kultur*, 1940, p.182)。
- 45 Anon., 1907, p.82.
- 46 ただし、ここで記者が「パウルスン、ホルスーウ、ハマスホイがリーダーであるデンマーク画家のグループ」(*ibid.*) とし、3人の画家を一緒にしてしまっていることには注意する必要がある。というのも、ホルスーウはハマスホイの様式と類似した室内画を描いているが、パウルスン (Julius Paulsen, 1860-1940) との共通点は見出しにくい。