

## 商品としての絵画、商人としての画家

—— 17世紀オランダにおける絵画取引の諸相——

### はじめに

一般に、17世紀のオランダは、当時のヨーロッパのほかのどの地域にもまして、絵画にあふれた環境を用意していたと言われる。このことは、とりわけ、オランダで目にした夥しい数の絵画に対する驚きを旅行記や日記にしたためた外国人旅行者たちによって、繰り返し証言されている<sup>1</sup>。外国人ばかりではない。オランダ人画家ファン・ホーホストラーテンも、次のような言葉を残している。「今世紀初頭には、まだホラント州の家の壁には、今日ほどぎっしりと絵画がかけられてはいなかった。実際のところ、この習慣は日ごとにますます我々の生活に入り込んできており、そのため画家たちの中には、大胆にも、大小問わず毎日一点の作品を制作できるようにと、とにかく手早く描くことを習得する気になっているものたちがいる。<sup>2</sup>」

この文章からは、17世紀も進むに連れて、絵画の所有がますます盛んになっていったこと、そしてさらに、画家たちの中にはこうした市場の需要に敏感に反応し、制作方法にまで反映させた者がいたということを読み取ることができる。確かに、この頃に描かれた家族肖像画などを見ても、市民が複数の絵画を所有することがごく一般的になっていた当時の状況が窺える(図1)<sup>3</sup>。では、こうした状況は如何にしてもたらされたのであろうか。本論に入る前に、ごく簡単に、16世紀後半から17世紀初頭にかけての歴史的背景を略述しておきたい。



図1. ピーテル・コッデ《ある家族の肖像》ニューヨーク美術館

周知の通り、プロテスタントのなかでも特にカルヴァン派は、教会における彫刻や絵画の使用は偶像崇拜につながるの懸念から、教会における画像の使用を根絶しようと

した。ドイツに引き続き、1566年にはネーデルラント各地でもイコノクラスム(偶像破壊運動)が勃発し、多くの芸術作品が失われることになる<sup>4</sup>。宗教と密接に連動し、政治面の変動も激しかった。スペイン・ハプスブルク家の支配からの独立を目指したネーデルラント北部7州は、ローマ・カトリックを国教とすることをやめ、新しいプロテスタント国家を築いていく。この宗教的・社会的変化が画家たちに及ぼした影響は甚大であった。北部ネーデルラントでは、教会からの注文が(少なくともこれまでと同じようには)期待できなくなったうえ、宮廷によるパトロネージもイタリアやフランスに匹敵するような規模では存在していなかった。だが幸い、北部ネーデルラントは、16世紀末から続いた社会情勢の激変、及び戦火による痛手から急速に立ち直ることができた。国力の回復に大きく貢献したのは、専門知識や財産を携えて南部から逃れてきた移民たちで、北部ネーデルラントは彼らを吸収することでその経済力を強め、スヘルデ川の封鎖で貿易港としての力を落としたアントウェルペンにかわって、勢力を伸ばしていく。1609年の停戦以後、商業はますます順調に発展を遂げ、金銭的なゆとりを得た市民層が絵画の新たな購買層として台頭する。そして、冒頭で引用したような「絵画にあふれた」社会というイメージを形成する下地を整えたのである。

ではこうしたなかで、画家たちは実際問題としてどのように絵を売り、生計を立てていたのであろうか。また買い手の方は、如何にして絵画を目にし、評価し、手に入れていたのか。17世紀のオランダにおいては、絵画取引のあり方が多様化し、それまでには見られなかった絵の売り方も登場してくる。本稿では、彼らが行っていた絵画取引の方法を紹介し、その背景に存在した原動力について考察を加えていきたい。その際、とくに注目していきたいのは、第二章で見るとような、一部の画家たちと画家組合(ギルド)との軋轢の記録や、そこから読み取れる、画家たちのオープン・マーケットへの対応の仕方である。以下では、注文制作、店舗やアトリエにおける販売、特定の場所を借用しての販売、自由市の日の屋台、競売、絵画くじの順で、当時のオランダで行なわれていた様々な取引方法に検討を加えていくことにしたい。本来こうした研究においては、ひとつの都市、あるいは地域などを限定して対象にすることが望ましいのは言うまでもない。ここでもできるだけホラント州の事例を中心にするが、現存する、あるいは少なくとも活字にされている記録が多くはないことに加え、(もちろん差異があるとはいえ)、全般的にみて、あ

る都市で採用されていた販売形態は他都市においても普通に行なわれていたとしても特に問題はないと思われるため、本稿では都市を限定せず、17世紀オランダという括りのなかで見出すことのできるなかでも比較的詳しい史料をもとに、これらの現象を追っていくことにする。

## 第1章 注文制作と店舗販売

ルネサンス以来、最も広く知られてきた絵画の取引形態として、まず挙げておかねばならないのは「注文制作」である。オランダ17世紀というと、美術市場の本格化という側面がとくに注目され、画家が市場に向けて自らの専門分野を細分化していった現象が論じられることが多かったが、旧来どおり画家に直接注文するという方法も、もちろん行なわれ続けていた。市庁舎などの公共施設や、(数は少なかったが)オラニエ家の宮廷のための作品はほとんどが注文制作であったし、肖像画も、その性質上、基本的に画家に注文して制作してもらうものだった。また、公に認められた改革派教会からの注文こそ期待できないものの、実は17世紀のオランダにおいてはカトリックの人々による「隠れ教会 (schuilkerk)」も黙認されており、彼らは自分たちの宗教的実践の場を飾るため、画家たちに宗教画を注文していたことが知られている<sup>5</sup>。また当然のことながら、人気のある画家には国内外から数多くの注文が寄せられていた。

全体的な傾向からみると、このように注文によって描かれた作品はその美的な質も高く、作品の質にこだわる愛好家や、ある程度以上の資金力を持つ人々にとっては、注文制作という形態が、依然として主流であり続けた。だがここでは、やはりオランダ17世紀における美術市場の成熟と、それに伴う顧客層の拡大、取引の多様化という点に重点をおき、注文制作については立ち入らず、より多数の(潜在的)顧客に開かれていた、そのほかの取引形態について詳述していくことにしたい。

受注制作と並んでごく一般的だったのは、画家の工房や、そこに併設された店舗を訪れ、ストックされている作品から自分好みのものを選んで購入するという方法である。これも既に古くから採用されていた販売方法であり、例えば15、16世紀にも、とくに祈念用の聖母子像や人気のある宗教主題の作品などが既製品として売られていたことが知られている<sup>6</sup>。

だが当時は、誰もが勝手に絵画の販売を行ってよかったですわけではなく、都市ごとに、画家組合(ギルド)による規制がしかれていた。17世紀オランダの画家組合の規約を見ると、組合に登録している親方画家は、その市内で絵を描き、販売する権利を有することが明記されている<sup>7</sup>。許される販売方法は、都市と時期によって若干異なるのだが、工房及び路面店舗での販売は組合員ならば例外なく許可されていたと見てよい。また美術商も、ギルドに入会していれば、店舗を構えて絵画を売ることが許されていた。ただし美術商をめぐる規制に関しては土地によってばらつきがあり、組合への登録だけでなく、その都市に一定期間以

上居住するまで商いを始められないということが定められている場合もある<sup>8</sup>。ちなみに、当時、絵の売り手として一般的だったのは、画家と専門の美術商、さらに額縁業者と、たいていは女性が営んでいた古物商 (uitdraegsters) などであったが<sup>9</sup>、主流を占めていたのはむしろ画家と美術商である。

だが、現在の我々にとっては残念なことに、画家のアトリエや路面店舗にある作品を現金購入する場合、その必要性が低いことから、長く保管される文書記録などはほとんど作成されず、この販売形態の実際のありようを具体的に知ることはきわめて難しい。視覚史料も多くはないが、アムステルダムの画家、ピーテル・コッデの描いた《ある画家のアトリエを訪れた芸術愛好家たち》(図2)は<sup>10</sup>、工房での取引のひとつコマを我々に想像させてくれる。画家はパレットを手にし、その周りには、椅子にもたれて制作途中の大きなキャンバス画に見入る人物、額のついた作品を手にとって眺める男たちなど、おそらくは顧客としてここを訪れた3人の愛好家が描かれている。扉の上や画面右手前の画中画は、絵のなかの画家が風景画家で、おそらくは冬景色を得意にしたことを教えてくれる。



図2. ピーテル・コッデ《ある画家のアトリエの芸術愛好家》  
シュトゥットガルト、州立ギャラリー

また、1617年もしくはその直後の制作と推測されている作者不詳の《いかさま師》(図3)の背景には、画家の工房に併設された店舗、あるいは美術商の店と思われる一角が描きこまれている<sup>11</sup>。街路に向かって開かれた窓には、少し張り出した棚のようなものが設置され、そこに額のついた数点の作品が置かれている。また、上階の壁のところには、紐で吊るした海景画や、二点の小さなトロニー(頭部を表した作品)が展示されている。画家組合に登録した画家は、たいてい自作以外の作品を売ることも許されていた<sup>12</sup>。このため、初期の美術商は画家が兼業している場合も多い。こうしたことから、外見だけを頼りに、この店舗が画家のものなのか、それとも美術商のものであるのかを判定することは不可能である。だが、いずれにしてもこうした路面に開かれた店舗での販売は、広く行なわれていたものと考えられる。そしてこの作品から窺えるように、潜在的な顧客

を引き付けるため、店主はできるだけ多くの作品を、外から見えるように展示して見せているのである。



図3. オランダ、作者不詳《いかさま師》1617年頃、  
アムステルダム国立美術館

不特定多数への訴求力を考えれば、まずは作品を見せようということが重要だったことは言うまでもない。だが自前の工房や店舗を、人通りの多い好立地に持つことができる画家や美術商は限られている。そこで、自分の工房や店舗ではなく、画家や美術商が特定の場所を借りて、売るための作品を展示するというも行なわれていた。とくによく知られているのは、オランダ議会が置かれていた、ハーグのビネンホフでの絵画の展示販売である。ビネンホフ（図4、5）の、現在「騎士の間（Ridderzaal）」という名で知られる部分（1）は、かつては「大広間/フロアテ・ザール（Groote zaal）」と呼ばれ、大規模な集會が行なわれるとき以外は、公判室（rolzaal）の控えの間や待合室のような役割をもった空間であった。実は16世紀後半以来、この「大広間」には複数の書籍商が売りだを構え、自分たちの商いの場として利用していた。こうした書籍商に加え、ビネンホフの北東部に位置した「白い回廊（Witte Galerij）」や、北西にあった礼拝堂の周辺などを中心に、ビネンホフでは時計商や公証人など、様々な人々が区画を借り受けて自分たちの商売を行っていたのである<sup>13</sup>。そのなかには、画家たちの姿もあった。おそらく商品展示に適していたからであろう、画家や美術商に好まれたのは、「白い回廊」の部分である。コスマンの編纂したビネンホフでの商売に関する文書記録のうち、「白い回廊」の使用申請記録の部分を読めると、絵画の販売に関連して、以下のような借り手の名が見出される<sup>14</sup>。まず1601年には、ピーテル・プライスター（美術商、ハーグ市民）が場所の使用を申請して認可され、その7年後の1608年には、ニコラース・デ・クレルク（デルフトの書籍・版画商）が、ケルミスやそのほかの祭りの日に、回廊の2つの扉の間の区画をほかの者に優先して借りる権利を求めている<sup>15</sup>。これも認められているが、同時に、指定した日以外に作品を展示しないことが条件として明記されている。1622年には、パウエルス・ウェイツ（デルフトの画家）が、一年間に6ポンドの場代と、作品陳列の際に余り多くの釘をうって壁を傷めないことを条件に、週に二回の展示販売を認められており<sup>16</sup>、さらに翌年には、追加で年に二回のケルミスの間にも、同じ場所を使用する許可が出されている。このウェイツの場所は、1630年にアーブラハム・コッヘに引き継がれている。1623年には、デルフト在住のウィレム・ヤンス

ゾーン・デッカーと、およびハーグ市民のヤン・ピーテルスゾーン・バーレンドレフト（版画出版、書籍商）に関する記録があり、やはりこの回廊での絵を含む品々の商いが許可されている。

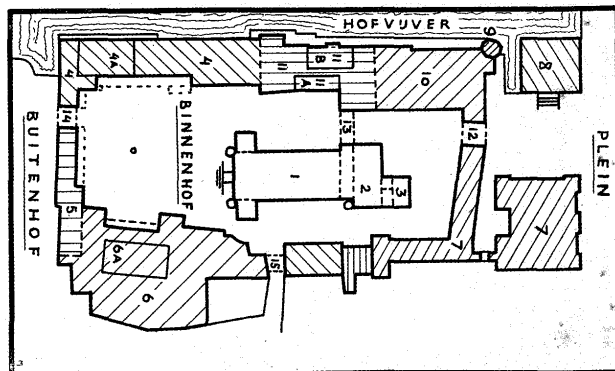


図4. ビネンホフ 見取り図（現状）

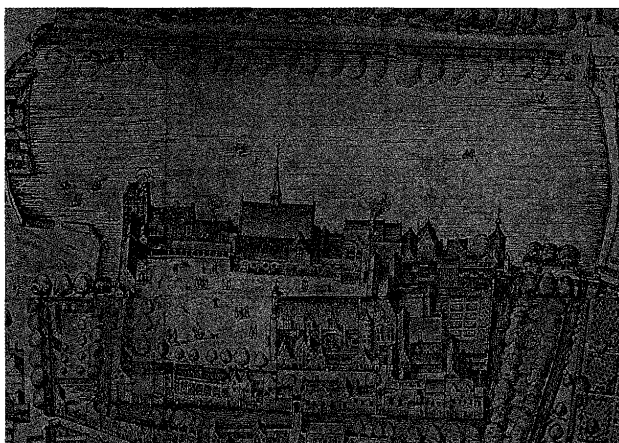


図5. ビネンホフ（1616年）C.BosとJ.Jzn. van Harnの地図（部分）  
（E.F. Kossmann, De Boekverkoopers Notarissen en Cramers op het Binnenhof, Den Haag, 1932より）

このうちウィレム・ヤンスゾーン・デッカーの記録では、自分の商いに関する詳細が説明されている。それによれば、彼の妻はこれまでも14年間、ケルミスの際にビネンホフの一部で絵画の販売をしていた。また、市の日にもハーグ市内で商いをしてきたが、同市の画家組合の理事からその販売を禁じられたため、ケルミスの期間および週に何回か、あらためてビネンホフに絵画を持ち込んで売りたいので、そのための許可がもらいたいというのである<sup>17</sup>。結果、ケルミスの期間に限り、13フットの長さの区間を、幾らかの場代を払うことによって借りられることになった（この場所はその2年後にヤコブ・ワウテルス・フォスマーに引き継がれている）。次のバーレンドレフトの記録においても、同様に、自分が絵画と版画の商いを何年も前からビネンホフで行ってきたことを報告したうえで、同業者間の場所取り競争が激しくなったことが述べられている。こうした状況を受けて、多少の金額を払ってでも、正式な許可を得て場所を確保しようとする傾向が生まれたようである。1635年には、敷地の管理者が、はじめから賃料をとるつもりで新しく店舗用の回廊を建設しており<sup>18</sup>、こう

したことから、ピネンホフに店舗を持つとする人々がこの頃から増加していたことが窺える。

さて、ハーグの例と同様に、他の都市でも、美術商が場所を借りて展示を行なったことが知られている。ここではマルティンが1900年に初めて活字にしたものの、その後ほとんど取り上げられてこなかったレイデンのある文書記録に注目してみることにはしたい。それは、1643年の2月12日付けで、美術商レーンデルト・ヘンリクス・フォルマレインがレイデン市に提出した市庁舎の一部の使用許可申請である<sup>19</sup>。フォルマレインは自由市の期間などに各地を回って美術品を販売しており、この記録の当時はロッテルダムに居住していたが、レイデンへの移住を希望している。そしてそこで、絵画のほかに、あらゆる種類の画材を販売するための店舗を持ちたいと申し出ているのである。少し長くなるが、一部を引用しよう。

「申請者は、この市内に定住し、画家やその他の住民の有用性と便宜のために、既製および未加工の、あらゆる種類の顔料、板、画布、筆、また絵画芸術にとって有益でもあり必要でもある、その他のあらゆる道具類などを商う路面店舗を構えるつもりです。申請者はそうした店がこのレイデンにはないと聞いております。同様に、この都市の飾りとなり、あらゆる愛好家たちに完璧な満足を与えるよう、多くの卓越し傑出した巨匠たちによる、珍しく、またわざと優れたあらゆる種類の絵画を備えた店を持ちたいと思っております。そのために申請人は絵画作品だけを掛けて展示するための、都合がよく適切な場所を手に入れたいと熱望しておりますが、その前を歩き回れる場所があるという点、さらに、それによって誰の妨げや迷惑にもなることなく、そこの壁を利用して申請人が陳列台を作り、そこを管理して、朝には開けて夜には閉めるようにすることができるという点からも、当市の市庁舎の下の、夜回りの詰所ほど適切な場所を見つけることはできないのです。<sup>20</sup>」

レイデンの市庁舎は、1929年に火災でファサード部分（図6）以外が焼失しており、当の夜回りの詰所がどのような場所であったか具体的なことは分からない。これが本来の市庁舎建築の一部ではなく、それに附属するものとして木材などで後から設置された小屋のようなものだった可

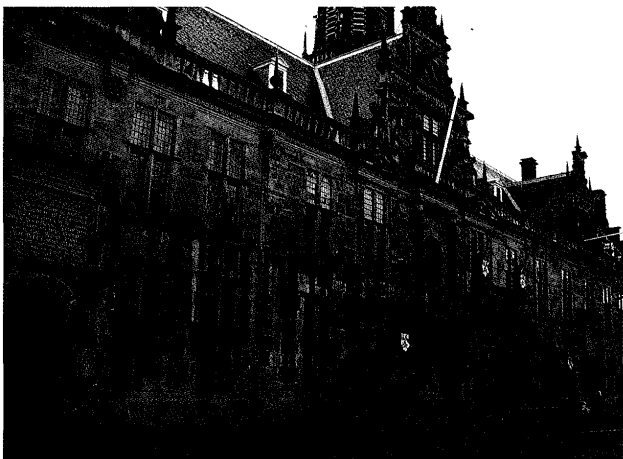


図6. レイデン市庁舎ファサード

能性も高いだろう<sup>21</sup>。この文章は、当時における画材販売の実態を伝えてくれる珍しい記録としても興味深いものである。だが、ここで注目しておきたいのは、肝心の、市庁舎の使用願いの理由である。ここからは、美術商フォルマレインが、商品ができるだけ多くの人の目に触れると言うことを重視していた様子が窺える。この申請には許可が下り、市民権を得た後ならば、という条件付きで、フォルマレインが市庁舎の夜番の詰所を使用することが承認されている。

しかし、「あらゆる愛好家たちに完璧な満足を与える」ような作品を商うという理想的な言葉とは裏腹に、彼はこの2年まえに、イサーク・ファン・オスターデの作品13点をたった27ギルダーで購入し<sup>22</sup>、そのあまりの安さにアドリアーン・ファン・オスターデに訴訟を起こされ、敗訴しているのである<sup>23</sup>。確かにモノクロームに近い色調の絵具を薄塗りしていくという、材料費を抑えた制作方法を採用していたファン・オスターデではあるが、それにしてもこれは安く買い叩きすぎというものである。さらに1646年には、フォルマレインと、ロッテルダムの画家アウヒュスティン・フロロー及びヘンドリック・デ・メイヤーの2名との間で、絵の販売について話し合いがもたれている<sup>24</sup>。それによれば、この2人の画家は、それまでミッデルビュルフとフリッシゲンという二都市で自分たちの作品をこの画商に商ってもらっていたが、これ以降、フォルマレインがそれまで使っていた場所を借りて、自分たち自身で絵を販売することを希望しているのである。フロローもデ・メイヤーも無名の画家であり、フォルマレインが扱っていた作品が低価格のものであったことを推測させる。

もちろん美術商のなかには、「開かれた店 open winkel」と呼ばれる路面に開いた店舗を構えるのではなく、より閉鎖的な形態、つまり室内に顧客を招き入れ、絵



図7. サロモン・デ・ブライイ《書籍及び美術商の室内》素描、アムステルダム国立美術館版画素描室

がきちんと壁に飾られた空間で客の応対をする者も存在していた。サロモン・デ・ブライの素描（図7）には、そうした書籍及び美術商の店内が描かれている<sup>25</sup>。また、時代が下るほどこの傾向には拍車がかかっていくようで、17世紀も下るにつれ、身分の高い顧客をサロンのような空間に招き入れて商いをしている様子を伝える視覚資料なども残されるようになる（図8）<sup>26</sup>。明確な結論を下すにはなお調査が必要ではあるが、高級なラインナップを備えた美術商で、かつ時代が下るほど、閉じられたサロン風の店を構える傾向があるように思われる。一方、美術商の中でも、フォルマレインに代表されるように、さほど値のはらない作品を大量に売り捌いていこうとした層ほど、できるだけ作品が人の目に触れるよう、公に開かれた展示を目指していたようである。

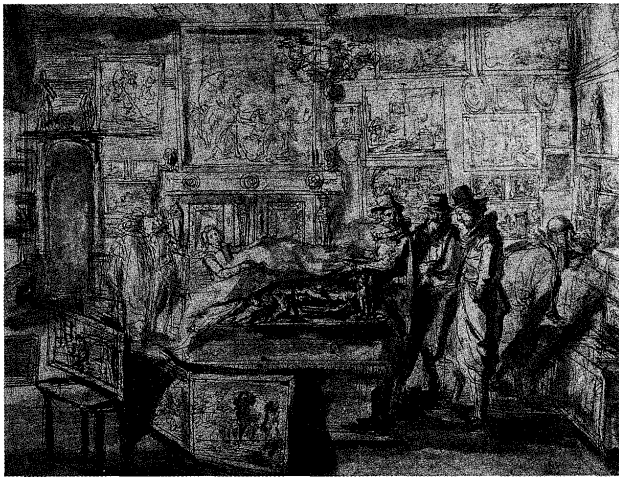


図8. 作者不詳《美術商の店内》ペン素描、水彩、31.1×45.4cm、ロンドン、大英博物館

このように、画家であれ美術商であれ、17世紀のオランダにおいては、路面に開かれた店舗での陳列展示や、特定の場所を借用した展示販売を行なうことが可能であった。しかしこのことは裏を返せば、屋外や公の場所での無許可販売は、画家組合によって禁止されていた、あるいは少なくとも望ましいものとみなされていなかったということである。このことを我々は、すでにデッカーの回廊使用申請記録に垣間見ている。とはいえ、店舗にできるようなスペースを誰もがもっていたわけではないし、許可の申請や賃貸料はやはり大きな負担であったろう。もちろん画家たちの方も、無策でいるわけではない。彼らは新しい、より開かれた絵画取引の方法を考案していたのである。第2章では、こうした方法のうち、とくに「絵画くじ」に焦点をあてて、画家たちの対応やその背後にあった考え方をみていくことにしたい。

## 第2章 自由市と公開販売

前章の最初に紹介したような、注文制作や、組合登録者による店舗もしくはアトリエでの販売は、画家組合も問題なく認めた取引のしかたであった。これに加えて、誰でも

商品を展示し、売ることができる機会として、ケルミス期間の自由市などの場が、長い伝統を誇っていた。自由市はたいてい年に2回か3回、各一週間から数週間の期間にわたって開かれていたし、週ごとに市の日が設けられている場合もあった<sup>27</sup>。ただ自由とは言っても一定の制限があったようで、既に前章でも見たように、特定の場所を利用するには許可が必要だったし、商品の種類によって屋台を出してよい場所が限られていたりした<sup>28</sup>。とはいえ、こうした機会には、確かに夥しい数の作品が展示され、売りに出されたことであろう。ちなみに16世紀のアントウェルペンでは、聖母教会パントなどのように、この自由市の際に、絵画を含む奢侈贅沢品の売りだを一箇所に集めるようになった。やがて、パントでは自由市の期間をこえても出店され続けるようになり、新取引所の上階に置かれた画家パントは、常設の絵画展示販売所となっていたことがよく知られている<sup>29</sup>。前章で見たピネンホフのなかでも、大広間の書籍商のあり方などは、こうしたパントに極めて近いものといえよう。

このように、工房、店舗、自由市期間の出店、これらはどの都市のギルドも例外なく認めていた。こうしたかたちに加えて、当時の文書記録などで、「公開販売 openbare venduwe」などと総称されていた取引形態が二種知られている。それが次に見ていく競売と「絵画くじ」であるが、まず競売の方から見ていくことにしよう。

17世紀のオランダにおいて、競売は、死後もしくは破産後の財産処分、もしくは商いをやめて他都市へ引越す場合の商品処分等のために行なわれていた。さらに、そうした特殊な事情によるのではなく、単純に、絵画やその他の品物を大量に売り捌くために競売という方法が用いられることもあった。今日一般に行われているように、誰かが競り落とすまで値段を上げていく方式もあったが、半数近くはいわゆるダッチ・オークション、すなわち買い手がつくまで値を下げていく叩き売り方式だったと言う<sup>30</sup>。

死後競売、破産後競売などの特殊な場合については問題がなかったが、実は各地の聖ルカ組合にとって、絵画を大量に売り捌くためにこうしたものとは別に行われる競売は、早くから懸念の対象となっていた。すでに1608年には、アムステルダム市のギルドの理事たちが、アントウェルペンからもたらされた絵画を公に競売にかけている人々にたいする苦情を表明している<sup>31</sup>。これをうけて、競売に対する規制が布かれるが、効果は薄かったようだ<sup>32</sup>。同様の規制の試みは、ほかの都市にも見受けられ<sup>33</sup>、オランダ各地で絵画の競売がギルドから問題視されていた様子が窺える。こうした競売は、様々な絵を目にすることができる貴重な機会だったのであろう、画家たちが買い手として参加した事例も多く知られている。おそらく最も有名な例は、1639年にレンブラントが競売会場でラファエロ作の《カスティリオーネの肖像》（図9）を目にしてスケッチ（図10）をし、3500ギルダーという落札価格を書き留めていることであろう<sup>34</sup>。だがこの1639年の競売は、17世紀のそれまでの競売の中でも、そこで扱われた絵画の質の高さ、総売上額ともに、例外的なものであったことが指摘されている。一方

で、とくに値段を下げていく方式のオークションでは、質の低い作品が大量に扱われていたようで、再度売り歩くことを目的に、古物商などが買い手となっていた。時には、古物商たちが事前に協定を結び、価格を引き下げていることもあったようである。



図9.  
ラファエロ  
《カスティリオーネの肖像》82×67cm、  
パリ、ルーヴル美術館



図10. レンブラント《オークション会場での素描、カスティリオーネの肖像》1639年

最後に詳しく見ておきたいのが、「絵画くじ」である。「くじ」は従来、慈善を目的として、公的機関の関与のもとに開催されるのが一般的であった<sup>35</sup>。そうした場合、くじの単価も極めて安く、大量に売り出して収益を上げたことが知られている。バイテウエフの素描(図11)には、1605年に行なわれたそうしたくじの賞品を陳列する屋台の様子が描かれているし<sup>36</sup>、ヒリス・コワニエの絵画(図12)には、夜遅くまで続いた1593年の抽選の様子を見ることが出来る。一方で17世紀に入ってまもなく、こうした公益目的のくじと並んで、絵画だけを専門に扱う絵画くじも生まれ、比較的リスクの少ない売却方法として人気を博すようになる。くじの元締は、自分が仕入れた絵画に利益を上乗せして販売希望額を決め、そこから様々な経費を引き、そのうえで一本あたり幾らのくじを何本作るかを決める。こうすれば、競売とは異なり、売る前から収入が完璧に計算

できることになるし、単独では魅力に乏しい作品も賞品に含め、効果的に捌くことができる。なにより、くじの売れ行きが思わしくない場合は、くじの開催自体を取りやめることができ、主催者にとっては、これが大きな利点であった。とはいえ、売れ行きに配慮した様々な工夫も凝らされており、たとえばくじを最もたくさん購入した人物にはたいてい特別な賞品が与えられたし、3本以上くじを購入すると、食事がついてくる場合が多かった。

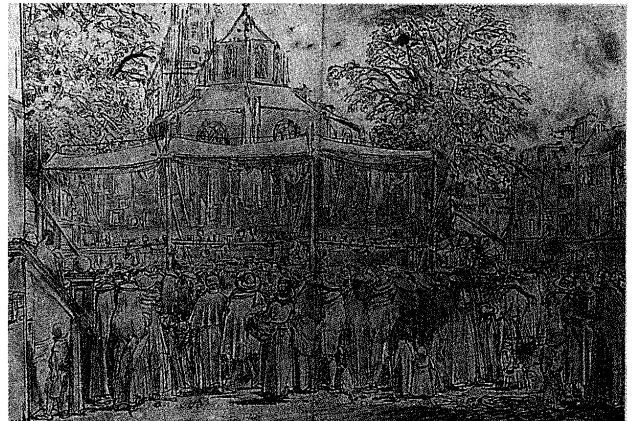


図11. ウィレム・バイテウエフ《1605年のくじの賞品陳列》1605年、  
ペン素描、パリ、フリッツ・リュフト・コレクション

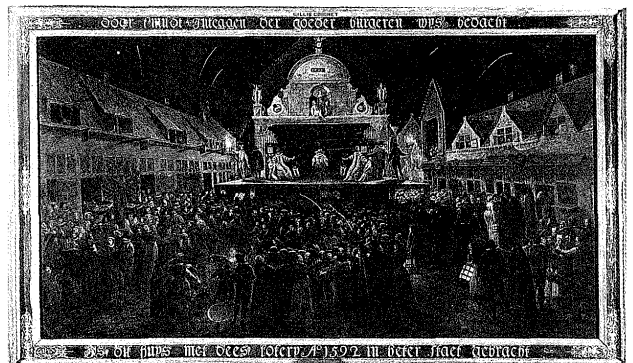


図12. ヒリス・コワニエ《アムステルダムでのくじの抽選》1592年、  
板に油彩、アムステルダム歴史博物館

ブレディウスやモンティアスはデルフトで行なわれていた絵画くじについての情報を紹介しているが<sup>37</sup>、ここでは画家たちが自分たちの考えを明らかにした、ハールレムの記録を見ておくことにしたい。ハールレムでも絵画くじはよく行なわれており、画家たちが主催者になるケースも多かった。これに対して聖ルカ組合は、1631年から、(販売のための)競売や絵画くじを含め、あらゆる種類の絵画の公開販売を制限しようとはじめた。背景には一部の画家の不安と、画商たちからの働きかけがあったようである。そうしたなかで画家フランス・デ・フレッベルは、1636年に絵画くじを企画し、以下に一部抜粋したような告知ピラを印刷してギルドから訴えられている。

「抽選によって引き当てられる素晴らしい絵画に関する情報は以下の通りである。信頼すべき人物であるコルネリス・キッテンステイン、ヤン・ファン・デ・フェルデ、サ

ロモン・ライスダール、ヤン・ホーヘンハウク、コルネリス・デ・ブライン、親方コルネリス・ヘッレンブレカーによって価値の見積もりがなされた。まず、それぞれのくじは4ギルダーで、それによって食事に参加するためには3本以上のくじに申しこまなければならない。その食事のためには、主催者から100ギルダーが出資される。何らかの賞が当たった者は、なんら差し引かれることなく、それを自らとってよい。また最もたくさんのかくじに申し込んだ者は、デ・フレッベル作の30ギルダー相当のマリアの絵を獲得し、[中略] また以下に記す素晴らしい作品は全て、フランス・ピーテルズゾーン・デ・フレッベルの家にて、黒檀及び金縁の額で見事に飾られたものを見ることができる。そしてくじがほとんど全て申し込まれたら、それぞれが、3日前に、どこでくじの抽選と食事会が行なわれるかを知らされる [後略]<sup>38</sup>。]

この告知によれば、デ・フレッベルの自宅には、息子ピーテルの作品を含む39点の作品すべてが展示されていた<sup>39</sup>。どんな作品が賞品となるのか確認してからくじに申し込みたいと思えば、作品を見ることができたのであろう。展示する側でも、絵画をできるだけ魅力的に見せるため、きちんと黒檀製の、あるいは鍍金の施された額縁に入れて、購買意欲をかりたてた様子が窺える。このとき、24等の賞品とされているピーテル・デ・フレッベルの《ダヴィデ》は、現在ユトレヒトのカタレイネ修道院美術館に所蔵されている作品 (図13) と同一ではないかと考えられている<sup>40</sup>。

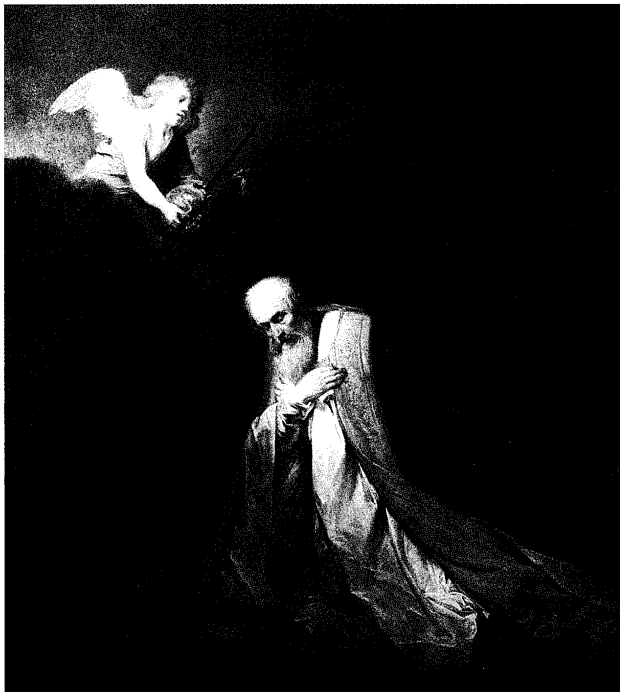


図13. ピーテル・デ・フレッベル《ダヴィデ王》94×84cm、ユトレヒト、カタレイネ修道院美術館

また、この2年前にも、コルネリス・ファン・キッテンステインがやはり絵画くじを開催しており、その告知文が残されているが、このときにも、抽選が行なわれる日までの間、賞品となる絵をスメーデ通りにある、おそらくは酒

場か何かと思われる、バステルト=ペイプ (Bastert Pyp) という場所で見ることができるということが明記されている<sup>41</sup>。この時のくじでは、くじの単価は2ギルダー、賞品の多くはハールレムの画家たちによる風景画で、とくに速いタッチの薄塗りで制作する画家たちのものがその大半を占めている<sup>42</sup>。

しかしギルド側からの締め付けも厳しかった。1641年には、画家ピーテル・デ・モレインが、義理の父の死後競売に、自分の作品を持ち込む許可を申請し、おそらくは組合内の画商の反対にあってそれを断念するということが起こっている<sup>43</sup>。これをきっかけに組合内での対立は深まったようで、翌年、フランス・デ・フレッベルを筆頭に、ピーテル・デ・モレインやフランス・ハルス、コルネリス・フローム、サロモン・ファン・ライスダールなどの画家たちが、公開販売禁止に対して異議申し立てをした、かなり長い意見書を提出している。ここで注目しておきたいのは、16番目の項目として、公開販売が禁止されると、若い画家が画業の先行きに絶望して他の職業に転じてしまう恐れがあることが述べられた後の、以下の部分である。

「17 あるいは (そうしたことはこの芸術とは合わないことではあります) 、絵画作品を、彼らが言うように、自分で売り捌かなくてはならないということになり、そしてしばしば必要に駆られて、半額で手放すということになるのですが、18 公開販売の実施ではなくて、こうしたことこそ、禁止されるべきなのです。公開販売からは、多くの愛好家が生まれますが、というのも、公開の競売によって、そうでもなければ決して絵画のことなど考えなかったであろうようなあらゆる類の人々がやってきて、様々な美しい物に刺激されて、何かを買うというようなことが起こるからです。19 そして何かを買ってしまったら、それだけで終わるということはまれで、同じ親方の物や、ほかのものを何かそこに付け加えようとするものなのです。44」

この記録、そしてさらにサロモン・ファン・ライスダールとピーテル・モレインが提出しているほぼ同様の内容の手紙からは、彼らの立場と信念とが透けて見える。彼らはまず、公開販売の禁止は、とりわけ若い画家たちの収入の道を閉ざし、彼らにとっては画業を放棄しかねないほどの痛手になりうると主張する。この禁止で利益を得るのは、常に買値の二倍から三倍もの値段で絵を売り捌いている画商だけだというのである。また、公開販売などで絵が人目に触れる機会が多くなればなるほど、それが新たな愛好家を生む素地になるということを明確に述べている。見ることによって所有欲がかきたてられる、という今日の我々も日々経験している法則を、彼らはかなり意識し、これを利用してしようとしたようである。デ・マルキの示唆するように、人々が絵画に使える総額は決まっているものとし、きちんとギルドに登録した地元の画家がその大半を取るべきだとするのがギルドの考え方であり、それに対してデ・フレッベルらは、絵画の購買層を開拓し、予算額そのものを増大させていこうという立場に立つ<sup>45</sup>。ここに署名を連ねた、ピーテル・デ・モレインやサロモン・ファン・ライスダールらは、自分たちが頻繁にこうした公開販売、とりわ

けくじの開催に関わっており、同様の考えをもっていたのだろう。

見る側／買う側にとっては、くじの際に、作品の評価額が明確にされていたことも重要である。作者の名前が併記されていることも多く、一回の絵画くじの賞品の中に、ある画家の真作とコピーとが、きちんと明記して含まれていることもあった。こうした作者名と評価額のリストは、印刷物として配布され、人々はそれを手に、賞品としての絵画を見ることができたのである。フランス・デ・フレッセルらの信じたように、確かにこうした機会が多くもたれることにより、作品の質や作者の違いに興味をもつ、新たな愛好家が生まれてくることもあったかもしれない。

## おわりに

これまで見てきたように、極めて一般的な注文制作、店舗・工房での販売にくわえ、美術商や画家たちは、商品としての作品を売るために様々な工夫を凝らしていた。人通りの多い効果的な場所を借りることをはじめ、競売や、絵画くじ、そしてさらに、いちいち名前をつけられてはいないものの、他の方策を考え出した人々もいたようである<sup>46</sup>。このようにして、絵画取引の形態、及びそこで扱われる作品の質が多様化する一方で、本稿でも見たように、ギルド側からはたびたび規制の試みがなされてきた。画家であれ画商であれ、組合に所属している者だけが、自分の工房もしくは店舗で作品を売るというのが、ギルドにとって最も望ましい状態であったことは疑いない。よそ者が作品を持ち込んだり、大量の作品を一気に売り捌くような方法は、地元の市場の独占を危うくする、あるいは、品質と価格の低下を招くという理由で、規制の対象となったのである。一方で、17世紀になると、わざわざ画家の工房や画商のところには足を運ばないように購買層も、全体としてみれば重要な割合を占めるようになってきていた。先に見たようなデ・フレッセルらは、こうした新しい購買層に効果的に訴えかける方法として、より人の目に触れやすい販売方法を選んだのである。

こうした状況のなか、ユトレヒトやハーグをはじめとする幾つかの街では、画家組合が主体となって、特別に場所を定め、組織的な作品の展示を行なうという現象が散見されるようになる。都市によって明暗を分けたこの試みの背後にも、ますます発展しつつあった美術市場に対する組合側なりの反応が窺えるのだが、これについてはまた稿を改めて論じることにしたい。

付記：本稿は、科学研究費補助金 基盤研究 (B)「前近代における「つかのまの展示」研究」(代表者 京都大学文学部教授・中村俊春)の研究分担者の一員としての研究成果の一部であり、本稿の内容は、2006年9月16日の美術史学会西支部例会(関西大学)における口頭発表の前半部分に基づくものである。

## 註

- 1 よく引用されるJohn Evelyn (1641)のほか、Peter Mundy (1640)、Samuel Sorbière (1640)など。個々の記事の事実性や厳密な信憑性などについては近年疑義も表明されているが、スライテルも述べているように、極めて多くの絵画が見られるということが、オランダのナショナル・イメージとなりつつあったことは確かであろう。以下を参照。E. J. Sluiter, "Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt," in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, Kunst voor de markt*, 50 (1999), p.114.
- 2 S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam, 1678, p.237. "In 't begin deezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, alsze tans wel zijn. Echter kroop dit gebruik dagelijx meer en meer in, 't welk zommige Schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewinnen, jae om alle daeg een stuck, 't zij kleyn of groot te vervaerdigen."
- 3 ピーテル・コッデ《ある家族の肖像》ニューヨーク、美術商。またこうした状況に伴って、画家の数も増加している(例えばハーレム市では1600年から1650年までの間に19人から68人へ)。17世紀にホラント州で制作された絵画の点数は少なくとも250万~500万点と見積もられている。M. Prak, "Guilds and the development of the art market during the Dutch Golden Age", in: *Simiolus*, 30 (2003), pp.236-251, esp. p.238.
- 4 ネーデルラントにおけるイコノクラスムについては以下とそこに挙げられた諸文献を参照。D. Freedberg, "De kunst en de beeldenstorm, 1525-1580: De Noordelijke Nederlanden" ("Art and iconoclasm, 1525-1580: The case of the Northern Netherlands") in: J. P. Filedt Kok, et.al., *Exh.cat., Kunst voor de beeldenstorm*, Den Haag, 1986, pp. 39-68 (Dutch), 69-84 (English); Id., "The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century", in: *Art History* 5 (1982), pp. 133-153. (デイヴィッド・フリードバーグ「隠された神:16世紀ネーデルラントにおける画像と禁令」深谷訓子、若林雅哉訳、『西洋美術研究』、2001年9月、No.6「イコノクラスム」特集号、51-72頁、及び中村俊春による解題、72-76頁)。
- 5 これについては以下の興味深い論考を参照。A.van Eck, "The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the northern Netherlands, 1600 - 1800", in: *Simiolus* 27 (1999), pp. 70-94.
- 6 G. F. Koch, *Die Kunstausstellung*, Berlin, 1967, pp.44-63. アントウェルペンのパントについては、とくに以下を参照。Filip Vermeylen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout, 2003; D. Ewing, "Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand," in: *The Art Bulletin*, 72 (1990), pp.558-584; 平川



- 佳世、「15、16世紀の南ネーデルラントにおける絵画市場の成立と作品展示」、『西洋美術研究』第10号、2004年
- 7 例えばデン・ボッスの1546年制定の規約では、第14項にそうしたことが定められている。また第15項には、市内の画家が気に入らない場合には他都市の画家に作品を注文してもよいが、その場合は条件として、それを自分のもとに留め置くこと（売ってはならないこと）が明記されている。W. Bezemer, “Ordonnantiën van het St. Lucasgilde te 's Hertogenbosch”, in: *Oud Holland*, 12 (1894), pp.123-128, esp. p.125. デルフトの規約については以下を参照。J.M.Montias, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton, 1982, p. 76.
- 8 1656年10月21日付のハーグの画家兄弟会「ピクトゥーラ」の規約では、第3条として、「まず2年間ハーグに住んでからでない限り、[ハーグ] 外部出身の如何なる美術商も絵画を売ってはならない。またさらにその者は絵画が自分の所有物であることを証明しなくてはならない。さもなくばそれらは直ちに没収される。」との規定がある。J. Gram, *De Schildersconfrerie Pictura en hare Academie van Beeldende Kunsten te 's Gravenhage 1682-1882*, Rotterdam, 1882, p.11.
- 9 古物商が扱っていた絵画の質は、きわめて低かったことが一般に知られており、聖ルカ組合の規定でも、彼らだけは組合に登録せずに商いができることを定めている場合がある。またフェルメールの義理の兄がそうであったように、額縁業者も絵画を販売することがあった。J.M.Montias, “Art dealers in the seventeenth-century Netherlands,” in: *Simiolus*, 18 (1988), p.245.
- 10 ピーテル・コッデ《ある画家のアトリエの芸術愛好家》(シュトゥットガルト、州立ギャラリー所蔵)。この作品については以下を参照。U. Wegener, *Künstler Händler Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hannover, 1999, p.29-31.
- 11 アムステルダム国立美術館所蔵、板に油彩、69×91cm。この作品については以下を参照。Koch, *op.cit.*, p.77
- 12 ただし市外で制作されたものについては別の条項から売買が禁じられていることも多い。
- 13 E.F. Kossmann, *De Boekverkoopers Notarissen en Cramers op het Binnenhof*, Den Haag, 1932, Inleiding, pp. XI-XXIV.
- 14 Ibid., pp.66-69.
- 15 1614年から17年の間には、この同じデ・クレルクは、自由市の際に、デルフトの市庁舎の入り口広間を展示用に借りている。Montias, *op.cit.* (n.7), p.62.
- 16 ウェイツとデッカーに関しては、以下にも簡潔な紹介がある。A. Bredius, “De Delftsche Schilders Jan Willemsz. Decker en Willem Jansz. Decker”, in: *Oud Holland*, 10 (1892), pp. 193-96.
- 17 Kossman, *op.cit.*, p.68. “REQUESTE, hoe dat syne huysvrouwe den tijt van 14 jaren alle kermissen continuelycken aen anderen opte Achter-gelderje van de groote Sale opt Binnenhof alhyer met verscheyden schilderyen by ende ontrent het huysken vande Deurwaerder vande Raede van Brabant heeft voorgestaen, gelyck sy mede alle marcktdagen in den Hage opte marckt heeft gedaen; ende alsoo de homan van Schildersgilde alhyer zynne vs. huysvrouwe het voorstaen opte marckt ende opte marcktdagen hebben geinterdiceert, ende daeromme syn huysvrouwe (om met eeren met seven cleynne kinderen deur de werelt te geraecken) gaerne opte vs. Gaillerye ofte int bordes achter de Sale altemets opte marcktdagen ende somtyts in de weecke met schilderyen gaerne souden voorstaen, soo enz.”
- 18 Ibid, p. XXIII.
- 19 W. Martin, “Een ‘Kunsthandel’ in een Klappermanswachthuis”, in: *Oud Holland*, 18 (1900), pp. 86-87 .
- 20 Ibid, pp.86-87. “...soude hij supplt. wel genegen sijn, om hem binnen dese Stadt metterwoon te begeven ende aldaer ten dienste ende gerijf vande Schilders ende andere ingesetenen op te rechten een openbare winckel van allerlei geprepareerde en ongeprepareerde verwen, panelen doucken, pincelen en de alle andere gereetschappen tot de schilderconste dienstig ende van noden, diergelijck hij suppliant verstaet in deze Stadt niet te syn, alsemede tot cieraet deser Stede ende volcomen contentement van alle liefhebbers een winckel, versien van allerlei raire ende constige schilderijen van veele treffelicke ende uytsteekende meesters, doch dewijle hij suppliant seer gaerne versien soude sijn van een bequame ende gelegene plaetse omme alleen de Schilderijen voor te hangen ende ten toon te stellen, hadde hij daertoe geen bequamer plaetse cunnen uijt vinden als het wachthuys vande clapperluyden onder ' t Raethuys alhier, ten opsichte vande wandelplaetse voor dezelve, alwaer hij suppliant jegens de muyren soude cunnen stellen een kasse, omme deselve te bewaeren en de die des morgens te openen ende des avonts te sluijten, sonder daerdoor eenigh hinder ofte beleth aen yemant te geven.”
- 21 ビネンホフの大広間の外側にも、おそらく見張りのためと思われる木製の小屋が隣接して建てられているのが、当時の素描や版画などに見られ、レイデンの詰所もこうしたものだったのでないかと思われる。
- 22 17世紀のオランダでは、1ギルダーは、修業を終えて独立した大工職人の日当に相当する（現在の感覚で4000～6000円程度か）。さらに、1ポンド=6ギルダー、1ギルダー=20スタイフェル。
- 23 判決により、彼は9点の作品に対し、6ギルダーずつ支払うこと

になった。Montias, *op.cit.* (n.9), p. 246. 一部の画家たちが、自分の作品を直接販売せず、画商に託したり、画商に雇われていわゆる「ガレー船方式」で作品を量産していたことには、幾つかの理由が考えられる。ギルドの規制により、親方として登録しないと市内での商いができなかつたので、親方の資格を取っていない画家が自作を売りたい場合や、親方であっても他の町で自分の作品を売りたい場合などには、画商を介する必要があるのだろう。

- 24 Ibid, p.248.
- 25 Koch, *op.cit.*, p.78.
- 26 Koch, *op.cit.*, p.77. また、作者不詳《美術商の店内》、ペン素描と水彩、31.1×45.4cm、ロンドン、大英博物館。この作品について、また国際的に活躍していた画商については、以下を参照。 F.Lammertse and J. van der Veen, *Uylenburgh and Son: Art and commerce from Rembrandt to De Lairese 1625-1675*, Zwolle, 2006.
- 27 たとえばハールレムでは年3回、各一週間。 M.E.W. Boers, “Een nieuwe markt voor kunst: De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw,” in: *N. K. J.* 50 (1999), pp. 198.
- 28 例えばユトレヒトでは絵画を売る屋台は聖マリア教会の回廊部分にまとめられていた。 S. Muller, “Utrecht’ s Mariekerk”, in: *Oud Holland*, 20 (1902), pp. 193-224, esp. p.222.
- 29 前掲註6を参照。
- 30 オークションについては主に以下を参照。 Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam, 2002.
- 31 N. de Marchi and H. J. van Miegroet, “Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century”, in: *Art Bulletin*, 76 (1994), pp.452.
- 32 Ibid, p.452-453. 1613年には再び、よそ者たちがアムステルダム市民の名を借りて、輸入絵画を売り続けていることに対する苦情が記録されている。
- 33 ユトレヒトでは1644年、また次に見るようにハールレムでは31年に禁止が出されている。
- 34 この時には、レンブラント工房にいたザンドラルトが3400ギルダーまで値をつけていた。Montias, *op.cit.* (n.30), p.22.
- 35 ネーデルラントにおける「くじ」に関しては、以下を参照。 A. Huisman and J. Koppenol, *Daer compt de Lotery met trommels en trompetten! Loterijen in de Nederlanden tot 1726*, Hilversum, 1991.
- 36 この賞品陳列場には様々な種類の品が見られるが、慈善を目的として公的に行なわれたくじの賞品として一般的だったのは主に銀器である。
- 37 1614年8月4日、デルフトの公証人アドリアーン・レイスハウクは、画家ウィレム・ヤンスゾーン・デッカーが行なった絵画くじの記録を残している。この時、くじは市の許可を得て、この画家の住んでいた家で、扉を窓を開け放して誰でも見える状態にして、行なわれた (Bredius, *op.cit.* (n.16), p.194-95.) さらに1626年にガラス絵師のクラス・クラスゾーン・ファン・レー

ウエンが開催した絵画くじの記録に関しても、ブレディウス、モンティアスらが紹介している。賞品の見積り総額は1257ギルダーで51本のくじを単価25ギルダーで販売した。3票以上白票を引いてしまった人には、3ポンド[18ギルダー]相当の絵画が一点与えられた。このとき、一等はアブラハム・ブルーマールの《荒野で説教する聖ヨハネ》で360ギルダー、続く3つの賞品は、3点ともエサイアス・ファン・デ・フェルデによる点景人物を伴ったバルトロメウス・ファン・バッセンの作品、つまり、《姦淫の女の物語が描かれている大寺院の絵》(162ギルダー)、《サン・ピエトロ教会》(150ギルダー)、《ラザロと金持ちの男のいる室内》(108ギルダー)であった。次に続くのが、コルネリス・ファン・ハールレムによる《トロニー》(54ギルダー)、次にさらにもう一度ファン・バッセンとエサイアス・ファン・デ・フェルデの作品《足萎えを癒す聖ヨハネ》(50ギルダー)などと続いていく。デルフトではくじは1615年から25年にかけてがもっとも盛んだったという。 Montias, *op.cit.* (n.7), p.198; A. Bredius, *Kunstler-inventare: Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, vol.1, Den Haag, 1915, pp.321-324.

- 38 この後に、賞品となる作品名とその評価額のリストが続く。賞品総額は3406ギルダー。原文は、H. Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lucasgilde te Haarlem*, 2vols, Alphen aan den Rijn, 1980, vol.1, pp.194-95.
- 39 プラクは「彼自身の作品とほかの画家の作品」としているが、おそらくこのくじにはフランスの作品は出されていない。Prak, *op.cit.* (n.3), p.246.
- 40 Cat. Entry by P. C. Sutton, in: A. Blankert, et.al., exh. cat., *Dutch Classicism in seventeenth-century painting*, Rotterdam, 1999, pp. 132-35.
- 41 Miedema, *op.cit.* (n.38), pp.157-59.
- 42 Boers, *op.cit.* (n.27), p.205
- 43 Miedema, *op.cit.* (n.38), vol.1, p. 225, vol.2, p. 529.
- 44 “17 Ofte (het welcke doch met de konst niet wel overeenkomt) haere stucken man en maech soomen seijt self moeten veylen, ende die dickmael uijt noot om half gelt geeven 18 Het welcke ter contrarie met het houden van venduwen kan verhoet worden uijt de welcke veele lieffhebbers worden gebooren, dewijl door openbare opveijlinge, allerleij volck present coomende, lichtelijck door verscheijden fraeyicheeden opgeweckt werden, yets te koopen die anders nimmermeer om schilderien soudendencken 19 Ende yets gekoft hebbende wil t selve selden alleen blijven maer men tracht of van deselve Meester ofte van een ander daer wat bij te hebben.” Miedema, *op.cit.* (n.38), pp.246-253. さらにpp.280-281には、ほぼ同様の内容を盛り込んだサロモン・ファン・ライスダールとピーテル・デ・モレインの意見書が見られる。
- 45 De Marchi and Van Miegroet, *op.cit.* (n.31), p.459.
- 46 G.J.Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden*

*in Nederland*, Amsterdam, 1947, p.158にあるように、1635年のアムステルダムの聖ルカ組合の出した、「あたかもそれを家に運んでいるかのように見せかけて、あるいはその他の取るに足りない言い訳をつけて、絵画を担ぎまわして売ってはならない」という規定や、ハーグの画家協会が出した、負債の埋め合わせだと見せかけて絵画を売ることに対する禁止（第25条; Gram, *op.cit.* (n.8), p.15)などをみると、規制の目をかいくぐって、かなりたくましく絵画を売ろうとした人々がいたことが窺える。