

## 研究ノート

# アルテミジア・ジェンティレスキとユディト像の展開 —バロック期のフィレンツェにおける一女性画家が描いた象徴—

三 谷 紗 世

### はじめに

アルテミジア・ジェンティレスキはバロックを代表する画家の一人である。アルテミジアは、カラヴァッジョの明暗法やリアリズムの技法を受け継ぎ、レンブラントやベラスケスへとつないだ。とはいえ、アルテミジアを表す形容詞は「バロックの」という言葉だけではない。その名前の前には必ずといっていいほど「女性画家」という言葉がつく。それゆえ、彼女は従来の美術史家たちからほとんど無視されてきた。逆に、1970年代、フェミニストたちの活動が活発になる中で「再発見」された後には、むしろこの「女性画家」という言葉のみが強調され、一人歩きをはじめてしまったように思われる。

1970年代から、フェミニストたちはさまざまな方法で美術史と関係するようになった。フェミニストは従来の美術史家たちが見落としてきた作品の調査を行うことで、それまでの芸術にあらたな視点を加えることができた。そのひとつが、女性芸術家の発掘である。ちなみにリンダ・ノクリンは、「なぜ女性に偉大な芸術家がないのか」という問いを発している<sup>(1)</sup>。このことが呼び水となって、その後、ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロックなどによって、女性芸術家と彼女らが属するイデオロギーとの関係についての考察がなされるようになった<sup>(2)</sup>。

日本では、マニエリスムとバロックの美術史家である若桑みどりが、いち早くアルテミジア・ジェンティレスキを取り上げた。若桑は、その著書で、アルテミジアを含め、時代も地域も生活状況も異なった、さまざまなタイプの12人の女性芸術家を列挙し、比較している<sup>(3)</sup>。「なぜ女性に偉大な芸術家がないのか」という問いに対して、若桑は「12人の女性芸術家たちがなぜ芸術家になれたか」と反問し、一定の回答を導き出している。すなわち、第一に、幼少期に芸術に関するトレーニングを積むことのできる環境を提供した父親の存在が不可欠であったことと、第二に、少なくとも数の女性芸術家が独身であるということである。事実、アルテミジア・ジェンティレスキの場合も、父親は家内工業的な画房を営む画家であったし、結婚を経験するものの、長続きせず生涯のほとんどを独りで過ごした。

ところで、1970年代の「再発見」の後、アルテミジアはフェミニズム美術史家たちの象徴ともいえる存在となった。女性が画家として自立することが困難な時代にあって、当時としては奇抜であったカラヴァッジョのリアリズムを継承し、伝統あるフィレンツェのアカデミーでは、女性としては初めて会員として認められたアルテミジアは、フェミニズムにおける「ヒーロー」として扱われたのである。さらに、彼女の経歴は、彼女自身が描いたユディトによって、いっそうドラマティックに演出された。侍女と二人で敵陣に乗り込み、敵将を討ち取ったユディトと、17世紀に女性として困難に遭いつつも画家として生ききったアルテミジアは、常に重ねあわせて語られてきた。

アルテミジアのユディトは、作者が女性であるという点だけでなく、作品のもつ暴力性によっても、さまざまに解釈が行われてきた。フェミニズム美術史家たちによれば、アルテミジアのユディトは、画家本人が実際に経験した、レイプという暴力に対する復讐であるとされる。その一方でガラードはアルテミジアの描いたユディトを、ジェンダーを超えた「クロス・ジェンダー・イメージ」としてとらえ<sup>(4)</sup>、若桑は、アルテミジアの主張が当時おとしめられていたユディトの「復讐」と見なしている<sup>(5)</sup>。

しかし、これらの先行研究は、ジェンダー論からの視点が強調されており、特にアルテミジアの作品がいつ、どこで、誰のために描かれたのかということにはあまり触れられることがなかった。アルテミジアは女性画家という視点からのみ語られてきたのである。けれども、当時の画家は、今日でいう「アーティスト」と同義ではない。自分の主張を自由に表現できたわけではなく、そこには常に絵の注文主やパトロンといった第三者の意図も多分にこめられている。フェミニズム美術史家たちが誤解したように、アルテミジアが自身の個人的な感情をこめて作品を描いたとは考えるのが難しいのはそのためである。本稿では、アルテミジア・ジェンティレスキの描いた代表作であるユディトをテーマにした4点の作品を中心に、彼女の人生とユディトの関わりを論じていきたい<sup>(6)</sup>。とりわけ、アルテミジアとユディトという関係に、当時彼女や彼女のパトロンが置かれていた状況や、ユディトの象徴の変遷の歴史という側面を加えて考察することで、アルテミジア・ジェンティレスキの作品の持つ意味を明らかにしたい。

## 1. ローマ時代 最初のユディト 斬首の光景

まず初めに、フェミニズム美術史家たちによって「復讐」の心情を表現している、と解釈されてきた、アルテミジア・ジェンティレスキの最初のユディトの背景を明らかにしておく必要がある。

アルテミジアは1593年にローマで誕生した。ピサ出身の父オラーツィオ・ジェンティレスは、ローマで画房を営む画家であった。オラーツィオはマニエリスムの色濃いフィレンツェを中心とした、トスカーナの優美で繊細な画風で、すでにローマで地位を得ていた。オラーツィオには4人の子がいたが、長女で一人娘のアルテミジアだけが画才を示した。そのため、アルテミジアは幼い頃から父を師に画家としての修行を積むことができたのである。

アルテミジアが誕生したのと同じ頃、ローマではカラヴァッジョの大胆なリアリズムの手法が大流行する。アルテミジアが9歳の時には、すでに、カラヴァッジョの絵は個人コレクターからだけでなく、教会や法王からも求められるほどになっていた。オラーツィオもその影響を受け、40歳にして自身の作風をカラヴァッジョ風に転換している。また、当時の裁判記録からは、オラーツィオがカラヴァッジョのグループに参加していたことも明らかになっており、父がカラヴァッジョと親しかったため、アルテミジアも個人的に彼と面識があったようである<sup>(7)</sup>。事実、彼女のローマでの初期の絵画の知識は、父だけでなく、カラヴァッジョの大胆で革新的な画法を多く含んでいる。この影響は、カラヴァッジョが1606年にローマを永久に去ってから後も、消えることはなく、彼女は1613年にフィレンツェに赴くまでは、トスカーナの繊細でバランスを計算され尽くした、後期マニエリスムの伝統的画法には直接触れることがなかった。力強いローマのリアリズムが、画家としてのアルテミジアの出発点だったのである。

1605年から10年の間、アルテミジアは父を師として徒弟期間に入った。この間の彼女の活動に関する史料は、その多くが非公式なものにとどまっておりよくわかっていない<sup>(8)</sup>。1610年には徒弟時代の仕上げとして、彼女がサインした最初の作品《スザンナと長老たち》が残っている。これが彼女の最初の独立した作品であるといわれている。この作品は、彼女の画家としての試金石となった作品であるが、その画面はカラヴァッジョよりも、むしろ父のオラーツィオの様式に酷似している。このことは、別段驚くべきことではない。問題は、彼女が驚くべきスピードで技術や知識を吸収し、自らのサインを残せるまでに成長していることである。このことは、アルテミジアが、非常に早い段階で一人前としての独立を認められたことを意味している。

1612年、オラーツィオはトスカーナ大公妃にあてた手紙の中で、アルテミジアを徒弟ではなく、一人前の画家として認めるよう求めている。娘の早熟と技術の熟達、知識の確かさを述べ、彼女を、徒弟ではなく、独立した一人の画家として認めるよう訴えている<sup>(9)</sup>。彼女は父の正式な助手として認められ、共同制作には名が残るようになった。

同年、父の仕事仲間であるアゴスティーノ・タッシと引き合わされたアルテミジアは、彼との共同制作に関わるようになった。同時に、オラーツィオはタッシに娘の遠近法の指導を依頼している。しかしながら、事態は数ヵ月後の有名なレイブ裁判を引き起こしてしまう。

この裁判のあらましは裁判記録によって詳細に知ることができる。裁判記録はガラードの編纂によって、早くから重要視されてきた<sup>(10)</sup>。ガラードが「セクシュアルレベルの下落とモラルの腐敗」と評し、裁判の正当性さえも疑わしいものとされている裁判ではあるが、17世紀の女性を取り巻く現実を今に伝えるものとしては貴重な史料である。

事の発端は、アルテミジアがタッシの結婚の約束を信じ、彼との関係を何度も持ってしまったことによる。この時代、結婚はこのような問題を解決する唯一の手段であったにもかかわらず、タッシは結婚を拒否、オラーツィオがトスカーナ大公に訴え出たのである。オラーツィオの冒頭の訴えからは、娘で、かつ大切な後継者でもあったアルテミジアの風評を著しく傷つけたタッシに対する怒りが読み取れる<sup>(11)</sup>。そして、1612年3月、7ヶ月にもおよぶ裁判が始まった。この有名な裁判は、当時から一大スキャンダルとして多くのローマ市民が知るところとなった。この裁判中、彼女は処女喪失の証明のため、産科医による身体検査を受けたり、真実の証言を得るために「Sibille」という拷問器具（金属製の輪で指をしめつける）での拷問を受けたりした。最後まで争点となったのは、アルテミジアに積極的な抵抗があったかどうかである。しかしタッシ側の策略による、タッシの友人コジモなどによる嘘の証言や、アルテミジアの女友達ツーツィアの裏切りによって、裁判はアルテミジアにとって不利な展開になった。タッシの友人たちは、アルテミジアが他の男友達とも通じていたと証言し、ツーツィアは、タッシとアルテミジアの仲が非常に親密であるように見えたと言証した。オラーツィオの反論もむなしく、アルテミジアは「売春婦」と呼ばれ、「性的にだらしない女」というレッテルを貼られた。そして8ヵ月後、タッシは無罪放免となったのである。

アルテミジアがこの直後に描いた《ホロフェルネスを殺すユディト》（図1）が、彼女の「復讐」の心情を映したものと考えられてきたのはこの有名な「レイブ裁判」によっている。この作品は、酒を飲まされ眠り込んだホロフェルネスを、ユディトが侍女と二人がかりで押さえつけ、ホロフェルネスの首に一気に刃を振り下ろす場面を描いている。飛び散る血や絶命するホロフェルネスのうつろな表情がリアルに表現された、凄惨な殺人の場面である。先のレイブ裁判の経緯とこの作品だけを取り上げれば、アルテミジアは復讐心をユディトに託し、自分に屈辱を与えた「男性」をホロフェ

ルネスにたとえ、ユディトに殺害させたと解釈することもできよう。しかし、彼女は単に自分自身の個人的な感情のみを動機に、この作品を描いたのだろうか。

このユディトは、当時から、画家自身のスキャンダラスなニュースと殺害の迫真性において特に話題となったが、そもそもこの時期、ローマではカラヴァッジョをはじめ、ユディトのような殺害をテーマにした作品が数多く制作されているのである。アルテミジアに先立つ1599年カラヴァッジョはまさにアルテミジアのユディトの原型となる《ホロフェルネスを殺すユディト》を描いている。この作品は、ユディトが「か弱く美しい女性」として描かれていることや、侍女が老婆であることを除けば、構図や技法の面でアルテミジアの作品と非常に似ている。このことは、アルテミジアがカラヴァッジョの作品を何らかの形で目にし、自身の作品に取り入れたことを示している。では、カラヴァッジョがこのような暴力的な場面あえて選んだ理由は何なのだろうか。アルテミジアはなぜそれを模範したのか。アルテミジアやカラヴァッジョのユディトが、なぜ当時これほどまでに話題となったのはなぜか、当時のローマの状況に触れておく。

カラヴァッジョに関して、その生涯をまとめたスアードによれば、当時、ローマでは公開処刑を見ないで済ますわけにはいかないという状況であったらしい<sup>(12)</sup>。カラヴァッジョは処刑の宣告をうけた者が刑場に引かれていくのを見たり、何度かは実際に刑の執行を目にしたことだろう。そのことを裏付けるのが、1598年に描かれた《メドゥーサ》である。悲鳴をあげているかのように開かれた口、飛び出した眼球、切り口から噴出している血液など、この作品の特徴は、斬首された瞬間の人の頭部を、非常によく表している。当時カラヴァッジョのパトロンであった、デル・モンテ枢機卿は、この盾を高く評価し、友人であるトスカーナ大公フェルディナンドに送った。アルテミジアがユディトを描いた時期、ローマで、あるいはメディチ家のコレクションに加えられた後にフィレンツェで、この盾を目にしたであろうことが、ガラードによって指摘されている<sup>(13)</sup>。

16世紀の詩人は、これらの事件を題材に、数々の残酷な詩や悲劇を生み出した。アリオストは「狂乱のオルランド」で、頭部を切り落としても生きているというメドゥーサに似た怪物を描き、ジラルディ・チンツィオは「オルベッケ」で、切り刻まれた身体を描いた。特に「オルベッケ」は、題材を1590年にボローニャで実際に起こった夫の妻に対する暴力事件からとっている<sup>(14)</sup>。そして、これらの残酷な詩や悲劇は、ローマの上流階級のサロンで、盛んに朗読されたり、上演されたりしていたのである。カラヴァッジョやアルテミジアのユディトは、実際に残酷な事件を見聞していたローマの上流階級の人々に真っ先に受け入れられた。ユディトという主題は、夜間の殺人と

逃亡、斬首といった点で、当時の趣味を最も満足させる主題だったのである。

さらに、アルテミジアの作品は、彼女の過酷な経験から導かれた、女性の視点からのリアリズムというべきいくつかの要素が加わって、いっそう真実味を帯びている。アルテミジアはまず、カラヴァッジョが「か弱く美しい女性」として描いたユディトを、がっしりとした「たくましい」姿で描いた。そして、酔っているとはいえ男性を、女性一人の力で殺害するのは無理があると考え、侍女を積極的に行爲に参加させ、ホロフェルネスを全身で押さえつけるという役割を課した。カラヴァッジョの作品では侍女が老婆の姿で描かれ、ユディトの背後にひかえるだけの「傍観者」であるが、アルテミジアの作品では、侍女はユディトのパートナーであり、ホロフェルネス殺害の「共犯者」である。この侍女の要素が、二人の作品のもっとも大きな違いでもある。

アルテミジアのユディトは、カラヴァッジョを模した迫真性に、アルテミジア自身が受けた暴力とその後の屈辱的な裁判という事件性が加わって、ローマの人々をひきつけ、結果として画家としての彼女の知名度をあげることとなった。当時の女性では珍しく、「～の娘」ではなく個人名が挙がっているのも、この裁判によって彼女の知名度があがったからであろう。彼女は父オラーツィオの付属ではなく、一人の自立した芸術家として認められるようになった。彼女の作品が「オラーツィオ風」を脱却し、カラヴァッジョの迫真のリアリズムを表現しようとしたのもこの時期である。これまでの静的な画面が、ダイナミックな動きと迫真性を得ているのである。アルテミジアは、侍女とユディトの腕、剣の柄が交錯する部分を特に何度も書き直し、試行錯誤を重ねている。ユディトの動作がより自然に、現実的に見えるように模索したのである。そして、その跡がX線写真から読み取れる<sup>(15)</sup>。このように、最初のユディトは、アルテミジアがレイプ裁判を乗り越え、画家として新たな一步を踏み出すきっかけとなった作品であった。

## 2. フィレンツェ時代 2つのユディト ユディトの象徴

1612年11月29日、レイプ裁判の一月後、アルテミジアは先の裁判でアルテミジアの味方として証言台に立った、フィレンツェの画家ステファッテージと結婚しフィレンツェへと移り住んだ。そして、1616年、コジモ2世の秘書アンドレア・チオーリに認められたアルテミジアは、フィレンツェのアカデミー、アカデミア・デル・ディゼーニョで初の女性会員として正式に認められ、フィレンツェ中の注目を集める<sup>(16)</sup>。彼女がフィレンツェで順調にアカデミー会員としての地位を得ることができたのには強力なパトロン支援があった。それがトスカーナ大公コジモ2世である。アルテミジアはフィレンツェ滞在中、この偉大なパトロンのために、2点のユディトを描いている。

画家としての地位を築き始めたアルテミジアにとって、最大の関心事は依頼主の要望にいかに応えるかということだったにちがいない。この時代の画家が、現代のいわゆる「アーティスト」とは違って職人の一種であり、よほど高名であったとしても、パトロンや依頼主の意向を無視することはできなかつたことは先に述べた。アルテミジアとコジモ2世の関係は、アルテミジアからコジモ2世に宛てた手紙からも読み取ることができる<sup>(17)</sup>。アルテミジアの書簡は28通、現存している。そのうちの2通は、フィレンツェ時代の最大のパトロンであったコジモ2世へ宛てて書かれた。ここからは、アルテミジアとコジモ2世の関係の深さがうかがえ、この時期に描かれたユディトを、コジモ2世あるいはメディチ家との関連なしに語ることはできない。このことから、アルテミジアのフィレンツェ時代に描かれ、後に彼女の代表作として扱われることの多い2点のユディトを考察するにあたって、コジモ2世と、彼の芸術的嗜好に影響を与えたフィレンツェのアカデミーについて述べておく。

コジモ2世はトスカーナ大公コジモ1世の孫で、トスカーナ大公としては4代目にあたる。彼のパトロネージの方向性に影響を与えたものは、コジモ1世の時代からトスカーナ大公国の君主に代々受け継がれた、アカデミア・デル・ディゼーニョとその理念である。アカデミア・デル・ディゼーニョは、ジョルジョ・ヴァザーリによって提唱され、1563年1月13日、コジモ1世が、アカデミーの規約に署名し成立した、最古の美術アカデミーである。同年1月31日、発足を祝う式典が行われ、名誉総裁にコジモ1世とミケランジェロ、副総裁にヴィンチェンツィオ・ボルギーニが推挙された。ヴァザーリは組織と大公家との優秀なパイプ役となり、ボルギーニとともに、メディチ家の権威の発現に力を注いだのである<sup>(18)</sup>。

アカデミーはまた、若い芸術家への指導、教育という機能も持っており、最も優秀な会員による仕事の相談や、デッサンの指導も行われた。最初の規約では、ユークリッドやウィトルウィウスに依拠した数学の講義が行われることが想定されていた。また、会員全員が出席しなければならない解剖学の授業が行われたりした。フィレンツェの芸術家たちは、レオナルドやアルベルティ、ブルネッレスキらによって提唱された線に沿って、系統的に知識と技術を学ぶことができたのである。そして、アカデミーに属するフィレンツェの芸術家たちは、アカデミーで学び吸収した知識や技術を、大公家とフィレンツェのために発揮することを余儀なくされていた。その様は、ロッシによって「王朝の象徴体系、言語、図像解釈学と結ばれた知的な力を貯えた、いってみれば一大養魚場」と称されている<sup>(19)</sup>。アルテミジアが女性画家として初めて歴史画や宗教画に登場する裸体を描くことができたのも、アカデミーで解剖学やヌードデッサンを学ぶことができたからである。

しかしながら、アカデミーはフィレンツェの芸術に関して、その方向性を限定してしまった。アカデミー会員に課せられた義務のひとつにトスカーナ地方の外に芸術作品が流出するのを監視する、という役割があったが、そのこともまた、芸術家たちの創造とそのため自由を制限した。フィレンツェが後期マニエリスムの様式を遅くまで維持し、バロックのリアリズムを受け入れるまでにかなりの時間差があったことなどの原因は、このアカデミーの基本姿勢とそれを受け継いだフィレンツェの体質にあると考える。

コジモ2世はこの停滞したフィレンツェの芸術に、新しい風を吹き込んで、フィレンツェを再び文化の中心地にしたいと考えた。彼は宮廷に、ガスパロ・モーラ、ジャック・カロー、フィリッポ・ナポレターノを招き、ユストゥス・スステルマンスを宮廷画家に任命するなど、フィレンツェ以外の芸術を導入した。また、オーストリアから嫁した大公妃の影響もあって、北方の絵画にも興味を持った。スステルマンスを通してルーベンスの作品も入手している。暗い画面にろうそくなどの光源が持ち込まれる流行の様式を好み、ホントホルストを重用している。アルテミジアが優遇を受けたのも、コジモ2世がローマで流行したカラヴァッジョの力強いリアリズムと強烈な明暗法に惹かれたからであろう。

このように、コジモ2世に重用されたアルテミジアは精力的に活動し、多くの絵をパトロンであるメディチ家のために制作した。そのなかで、彼女がアカデミーで得た知識と技術を存分に発揮し、活力を失っていたフィレンツェとメディチ家のために絵筆をふるった作品が、現在彼女の代表作として扱われている2点のユディトなのである。

1618-19年に描かれた《ユディトとその侍女》(図2)はアルテミジアがフィレンツェでコジモ2世のために描いた最初のユディトである。ホロフェルネスを殺害したユディトが敵陣を抜けようとした瞬間、人の気配を感じたのだろうか、ユディトは侍女とともに闇の向こうを振り返る。その緊迫した瞬間を切り取った作品である。この場面は、すでにミケランジェロがシスティーナ礼拝堂の天井画において表現しており、ヴァザーリによって、心理学的に複雑なユディトの心境を切り取った傑作と評されている<sup>(20)</sup>。アルテミジアはこの作品に様々な「仕掛」を盛り込んだ。それはユディトの髪留めに描きこまれたダヴィデ、メドゥーサの装飾が施された剣の柄などである。これらの「仕掛」がこの作品にどのような意味を加えているかを検証していきたい。

まず、簡単に、フィレンツェとメディチ家に深く関わるユディトの象徴について触れておく。ルネサンス以降、フィレンツェではユディトを、フィレンツェあるいはメディチ家の守護者とみる慣習があり、ドナテッロやボッティチェリがメディチ家の



ためにユディトを制作したが、その後フィレンツェの相次ぐ政変やメディチ家の衰退などによって、ユディトは次第にその地位をダヴィデに奪われていった<sup>(21)</sup>。このユディトの地位の変遷は1440年代にドナテッロが老コジモのために制作したユディト像の銘の書き換えや設置場所の移動を追うことで明らかにされる<sup>(22)</sup>。この像は当初共和国フィレンツェとメディチ家の象徴であったが、次第にメディチ家の守護者としての性格を帯びた。その為、その後のメディチ家追放時、共和制政府はメディチ家による支配のイメージが強いユディトを廃し、新たな都市の守護者として、ダヴィデ像の制作をミケランジェロに依頼した<sup>(23)</sup>。その後メディチ家はトスカーナ大公としてフィレンツェに戻ったが、コジモ1世以降は男性権力による支配の象徴として、ペルセウスやネプチューン、ヘラクレスといった英雄像や、君主の騎馬像が作られるも、ユディトが復活することはなかった<sup>(24)</sup>。しかし、コジモ2世の時代になって再び数多くのユディトがメディチ家のために描かれるようになる。このことは、ユディトの象徴性の復活を意味するのではないだろうか。

これらの歴史を振り返れば、アルテミジアがフィレンツェ滞在期に描いた2点のユディトにほどこされた「仕掛」の意図するところが浮かびあがってくる。ユディトの髪留めに描いたダヴィデは、ユディトがダヴィデに劣らぬ英雄であることを示し、メドゥーサはトスカーナ大公フェルディナンドに贈られたカラヴァッジョの盾と同様、それを持つユディトを守護する護符としての意味をもっている。また、ガラードは、このユディトに関して興味深い指摘をしている。1618-19年に描かれた《ユディトとその侍女》(図2)とシニョリーア広場にある有名なミケランジェロのダヴィデ像の横顔が似ているというのである<sup>(25)</sup>。これらの特徴が示すことは、アルテミジアが故意にユディトの「正当性」を強調したのではないかということである<sup>(26)</sup>。

さらに若桑は、ルーベンスやクリストファノ・アッローリら男性画家の手によって描かれた、魅力的なユディト、つまり「ファミ・ファタール」的な女性として表現されたユディトと、アルテミジアの描いたたくましいユディトを比較した。そして、アルテミジアのユディトは、他の男性画家のユディトに比べて男性的な要素を含んでおり、「性的含意」がないと指摘した<sup>(27)</sup>。若桑によれば、ユディトがホロフェルネス殺害にあたって、女性の魅力を武器にしたのではないかという疑いを、アルテミジアは、「性的含意」のないユディトを描くことによってはねつけたのである。つまり、アルテミジアは、ユディトの「復権」を目指し、ダヴィデに並ぶ真の英雄であることを主張したというのである<sup>(28)</sup>。ガラードも、また、アルテミジアはユディトの両性具有的な力を表現しようとしたのであって、その絵画はジェンダーを越えた「クロス・ジェンダー・イメージだ」といっている<sup>(29)</sup>。

しかし、アルテミジアとコジモ2世との関係や、メディチ家の歴史を考慮すれば、ユディトの「復権」を狙ったのは、むしろコジモ2世である。ルネサンス期、文化と芸術の中心であったフィレンツェとメディチ家の繁栄の象徴であるユディトと、メディチ家がトスカーナ大公となってからの君主としての力の象徴であった男性像の融合、それが、アルテミジアの描いた、幾重にも守護された力強いユディトとなって現れているのではないだろうか。であるとすれば、この作品にこめられた意図はメディチ家の「復活」である。アルテミジアは当時力を失っていたメディチ家、コジモ2世の理想を眼前に示すためにこの作品を描いたのではないだろうか。

この後、1620-21年には《ホロフェルネスを殺すユディト》(図3)が描かれたが、この作品もまた、同様に読み解くことができる。この作品の構図は1612-13年レイブ裁判直後に描かれたものとほぼ同一であるが、改良が加えられた点に注目すると、この作品に込められた意図が見えてくる。画面左から強烈に差し込む光の中心、そこに浮かび上がるのはユディトの握る剣が作り出す十字である。これはユディトの行う行為が、神の加護を得た正当なものであることを表している。ユディトがメディチ家にとって重要な象徴性を持っていることはすでに述べたが、アルテミジアは、フィレンツェとメディチ家の象徴であるユディトが、ホロフェルネスである敵を討ち滅ぼす瞬間を描いているのである。ここで描かれているのは、勝利をもたらす力をユディトが行っている瞬間であり、もっといえば、力そのものである。残酷な殺害のシーンはリアルであればあるだけその信憑性を増す。かつてルネサンス期にドナテッロがユディトで表現した、フィレンツェあるいはメディチ家の勝利を、アルテミジアはバロックのリアリズムの力を得て、再びコジモ2世の前に示そうとしたのである。コジモ2世が、以前アルテミジアがローマで描いた《ホロフェルネスを殺すユディト》(図1)のコピーを希望した背景には、フィレンツェあるいはメディチ家の復興という切実な思いがあったのだ。この作品は、コジモ2世の死後、完成した。ユディトの左腕にはブレスレットが詳細に描かれているが、そこにはアルテミスの像が描きこまれている。これは、アルテミジアの署名とも見られているが、偉大なパトロンと慕っていたコジモ2世の死を悼んで、彼女が思いを込めた可能性が高い<sup>(30)</sup>。1621年にコジモ2世が死去し、庇護者を失ったアルテミジアは再びフィレンツェに戻ることはなかった。コジモ2世の死後、フィレンツェでは芸術保護と文化的趣味が転換した。コジモ2世の宮廷に仕えていたカローやモーラといった画家や、音楽家のフレスコバルディの給与が止められたのである。アルテミジアはその変化を敏感に察知したのだろうといわれている<sup>(31)</sup>。

### 3. ジェノヴァ時代 最後のユディト 新たな出発

アルテミジアのフィレンツェ時代と一部重なる1621年、父オラーツィオは、ローマ教皇選出のためローマにいたアントニオ・サオーリに招かれ、仕事を受けてジェノヴァに赴いており、それにアルテミジアも同行した。そして、3年間のジェノヴァ滞在期に、彼女はクレオパトラ、ルクレツィア、ゴンファロニエーレの肖像などを製作し、それは「(一連のユディトの連作ほど) 芝居じみてはいないが、もっと切迫して」おり、「彼女にとって才能の花開いた新しい頂点」であったと評されている<sup>(32)</sup>この2作が当時ジェノヴァにいたファン・ダイクや、ゲルチーノ、グイード・レニ、ルーベンス、セバスチアーノ、コレッジョなど多くの画家たちとの交友が盛んな時期に描かれたことは重要である。当時ジェノヴァの画家たちの間ではティツィアーノの影響が強く残っていた。また活発な交易活動からくる世界主義的な風潮も広まっていた<sup>(33)</sup>。彼女はこのような刺激的で伸び伸びとした空気のなかで絵筆を振るった。そして、彼女の活動を支えたのは、主に裕福な商人たちであった。これらの市民階級のパトロンの考え方や価値観は彼女にとって新鮮であったはずである。

その後、1625-27年にナポリで制作された、アルテミジアにとって最後のユディトとなる《ユディトとその侍女》(図4)は、アルテミジアの作品の中でも傑作といわれている。静謐で緊張した一瞬をとらえるような変化は、この時期に得た技術によるものである。そして深い闇と、ユディトの顔を照らすろうそくのはっきりとした光の、ドラマティックな明暗法からは、ちょうどアルテミジアのフィレンツェ滞在期に、コジモ2世の宮廷に出入りしていたホントホルストの手法が読み取れる。ビッセルはこの作品にみられる侍女のひざまずくポーズから、いくつかのナポリ絵画の影響がみられるという<sup>(34)</sup>。また、ガラードは女の美しさというよりも、「力」をより表現しており、フェミニストたちの心象のテーマであると評している<sup>(35)</sup>。また、17世紀に芸術家の伝記を書いた評論家バルディヌッチは、小道具の描写の細やかさに触れ、この作品によってアルテミジアは静物画に関しても名声を得たと評している<sup>(36)</sup>。また、当時は聖書の場面であっても、東洋風に表現することが好まれたともいっており、そのアイデアをアルテミジアはジェノヴァ時代に得たのではないかと考えられる。

アルテミジアは流行を敏感に察知し、様々な要素を巧みに取り入れ、多様なパトロンの要求に応えた。この最後のユディトはアルテミジアの最も複雑なユディトの表現と呼ばれており、アルテミジアのユディトの一連の作品の集大成ともいえる作品である。ローマでカラヴァッジョのリアリズムに目覚めたアルテミジアは、フィレンツェのアカデミーで図像学やユディトの歴史を学び、後期マニエリスムの優美で繊細な技法にも触れることができた。次のジェノヴァでは、ファン・ダイクや、ゲルチーノ、

グイード・レニ、ルーベンス、セバスチアーノ、コレッジョなどの多彩な画家たちと交友を深め、自由で世界主義的な風潮にも影響を受けたのである。そして、その後に、アルテミジアが吸収してきたすべての技術と知識が生かされた作品がこの最後のユディトなのである。細部はより緻密に、静物画的な確かさで描かれている。しかし、そこには、フィレンツェ時代に描いたダヴィデもメドゥーサもアルテミスも描きこまれてはいない。アルテミジアがもし、自身の心情を「ユディトの復権」に託して描いたのだとすれば、この作品をこそ、様々なアレゴリーで飾ってことさらに強調するはずである。そして、その作品の評価が高ければ高いほど、「ユディトの画家アルテミジア」という宣伝で、その後もこのテーマで絵を描き続けてもいいはずである。しかし、この作品の後、ユディトは描かれなかった。

その後、アルテミジアは父とともにヴェネツィア、ローマ、イングランド、ナポリと諸国を遍歴し、1652年にナポリで亡くなっている。

## おわりに

ユディトはアルテミジアにとっても「守護者」だったのではないだろうか。レイプ裁判後、最も話題を呼び、世に出るきっかけとなったユディト。フィレンツェという新たな土地で、地位を確立するきっかけとなったユディト。彼女の人生の転機には、常にユディトがついていた。いわば、彼女はユディトを利用して、画家としての地位を築き上げたのだとっていいだろう。当時の画家は、まだ、今日のいわゆるアーティストとちがって、自分の表現したいものを自由に表現できたわけではなかった。絵画の売買を生業とするものも出始めたが、まだ主流は注文制作であった。画家として生きていくためには、個人コレクターやパトロン気に入る作品を仕上げなければならない。ユディトはその多義性から、どんな個性豊かな注文主たちの希望にも沿うことのできるテーマであり、その点もアルテミジアにとって都合がよかった。アルテミジアは、注文主を喜ばせる要素でユディトを飾ることができた。初めは、女性画家であるということやローマでのスキャンダルから、アルテミジアに興味を持った注文主をもうならせることができたにちがいない。

ユディトというテーマはアルテミジアに多くのことを与えた。しかし、フィレンツェのアカデミー会員という、画家としてはもっとも確実な地位を得、同時に有名にもなったアルテミジアにとっては、さらに幅広い表現力が求められる。さらに多くの主題にも取り組まなければならない。アルテミジアにとっては、画家としてさらにステップ・アップするために、「レイプされた女性画家」「ユディトを描く画家」というイメージを脱却しなければならなかったに違いない。そのために、一定の期間、つまり、アル

テミジアの画家としての人生の初期、確立期であったフィレンツェ滞在期前後にのみ、ユディトの作品が集中しており、その後は描かれなくなったのではないだろうか。しかし、アルテミジアの描いたユディトを単に「過渡期」として済ませてしまうわけにはいかない。「過渡期」であったからこそ、彼女はより多くを学び、注文主の意向に沿うようにフィレンツェの象徴であるユディトを描き出そうと努力したに違いないからである。彼女が得た知識の中には、主題に関するものだけではなく、注文主の趣味や思想、その土地の歴史も含まれていたであろう。だからこそ、アルテミジアのユディトからは、当時の文化や思想、政治的状況など、様々な事柄を読み取ることができるのである。

1970年代以降、アルテミジア・ジェンティレスキの「再発見」後、彼女のユディトについての記述は、主にフェミニズム美術史家たちによるものが中心であった。ガラードによるカタログの編纂や、若桑による大胆な解釈がなければ、アルテミジア・ジェンティレスキの名は、歴史に埋もれたままだったに違いない。しかし、アルテミジア個人の体験や心情から作品を解釈することは、逆に彼女をフェミニズム美術史の分野に「閉じ込め」てしまった。歴史に残る画家の作品は、パトロンとの関係、その背後にある当時の社会情勢や政治的状況、思想などと相互に関連させて、様々な角度から解釈されるべきである。アルテミジアが描いたユディトについては、これまでに多くの解釈がなされてきた。今後は、何がアルテミジアにユディトを描かせたのか、についても語られるべきであろう。そうすることで、彼女の生きフィレンツェで、なぜユディトが求められたのかが理解できるであろう。また、彼女の画家としての個性にも光を当てることができるであろう。

#### 〈註〉

- (1) Nochlin, Linda, *Woman, Art, and Power and Other Essays*, Harper & Row, Publishers, 1998.

ノクリン、リング、坂上桂子訳『絵画の政治学』彩樹社、1996年。ポロック、グリゼルダ、パーカー、ロジカ、萩原弘子訳『女・アート・イデオロギー フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』新水社、1998年。

- (2) ポロック、グリゼルダ、萩原弘子訳『視線と差異 フェミニズムで読む美術史』新水社、1998年。

ポロック、グリゼルダ、パーカー、ロジカ、前掲書。

- (3) 若桑みどり『女性画家列伝』岩波書店、1985年。

- (4) Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian*

- Baroque* ,New Jersey,1989, pp.278-336.
- (5) 若桑みどり『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』(以下『象徴としての女性像』と略。) 筑摩書房、2000年、472-478頁。
  - (6) アルテミジアの作品は、長い間カラヴァッジョやオラーツィオ・ジェンティレスキの作品と混同されてきた。本稿ではクリスチャンセン編纂のカタログ Christiansen ,Keith , Judith , Mann, W.,*Orazio Gentilischì and Artemisia Gentileschi*, New Haven and London, 2001.でアルテミジアの作品として断定されている4点のユディトを取り上げている。
  - (7) スアード、デズモンド、石鍋真澄・石鍋真理子訳『カラヴァッジョ 灼熱の生涯』白水社、2001年、99頁。
  - (8) Garrard, *op.cit.*,p.14.
  - (9) Garrard, *op.cit.*, p.21.
  - (10) Garrard, *op.cit.*,AppendixB:Testimony of Rape Trial of 1612.
  - (11) *Ibid.*, pp.410-412.
  - (12) スアード、前掲書、98頁。
  - (13) Garrard, *op.cit.*,p.319.
  - (14) Niccoli,Ottavia, *Mio marito vuol mangiare la mia carne in tavola;Matrimoni e adultery,Storie di ogni giorno in una città del Seicento*,Collana ,2000.
  - (15) Garrard, *op.cit.*, p.311.
  - (16) 『西洋美術研究』編集委員会編 『西洋美術研究No.2 特集美術アカデミー』、三元社、1999年。
  - (17) Garrard, *op.cit.*, Appendix A : Letters of Artemisia Gentileschi.
  - (18) モレ、ロラン・ル(平川裕弘・平川恵子訳)『ジョルジョ・ヴァザーリ メディチ家の演出者』白水社、2003年、210-244頁。)
  - (19) S,Rossi, *Dalle botteghe alle Accademie*, Milano, 1989. (モレ、ロラン・ル(平川裕弘・平川恵子訳)『ジョルジョ・ヴァザーリ メディチ家の演出者』白水社、2003年、215-216頁。)
  - (20) Christiansen, Keith, *op.cit.*, 2001, p.84.
  - (21) Hartt,Frederick ,“Art and Freedom in Quattrocento Florence” ,Kleinbauer,Eugene.W., *Modern Perspectives In Western Art History* ,Medieval Academy of America,1989 ,pp.293-311. Levine,Saul ,“The Location of Michelangelo’s David: The Meeting of January 25, 1504”,*Art Bulletin* 56,1974,pp.31-49. Parks,Randolph N.,“The Placement of Michelangelo’s David: A Review of the Documents”*Art Bulletin* 57,1975 ,pp.560-

570.

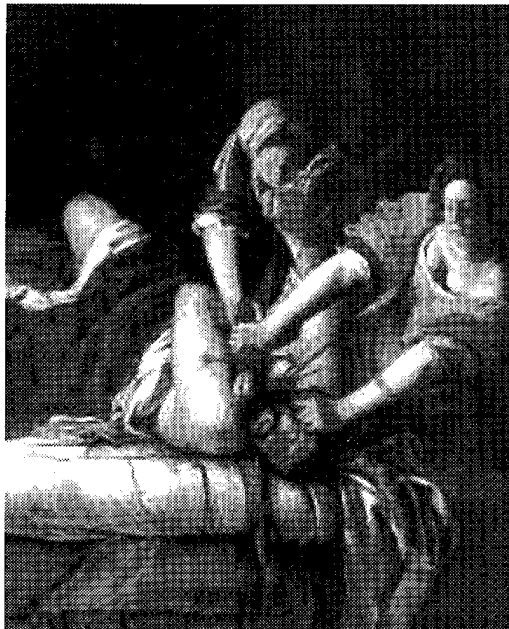
- (22) Johnson, Geraldine A., "Idol or Ideal? The Power and Potency of Female Public Sculpture", Johnson, Geraldine A. and Matthews, Grieco Sara F., (eds.) *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy* .Cambridge, 1997, pp.222-245.
- (23) 若桑みどり『象徴としての女性像』、410-449頁。
- (24) Weil-Garris, Kathleen, "On Pedestals: Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the Sculpture of the Piazza della Signoria", *Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 ,pp.377-415,1983.
- (25) Garrard, *op.cit.*, p.317-320.
- (26) 若桑みどり『象徴としての女性像』、476-478頁。
- (27) 若桑みどり、前掲書、476-478頁。
- (28) 若桑みどり、前掲書、476-478頁。
- (29) Garrard, *op.cit.*, p.21.
- (30) *Ibid.*, p.21.
- (31) Contini, Roberto, Papi, Gianni *Artemisia* ,Casa Buonarrotti, Roma, 1991, p.25.
- (32) Garrard, *op.cit.*, pp.336-327.
- (33) Christiansen, *op.cit.*, pp.368-370.
- (34) *Ibid.*, pp.368-370.
- (35) *Ibid.*, pp.368-370.
- (36) *Ibid.*, pp.368-370.



(図1)  
アルテミジア・ジェンティレスキ  
《ホロフェルネスを殺すユディト》  
1612-13年  
Christiansen 2001 p.309



(図2)  
アルテミジア・ジェンティレスキ  
《ユディトとその侍女》  
1618-19年  
Christiansen 2001 p.331



(図3)  
アルテミジア・ジェンティレスキ  
《ホロフェルネスを殺すユディト》  
1620-21年  
Christiansen 2001 p.349



(図4)  
アルテミジア・ジェンティレスキ  
《ユディトとその侍女》  
1625-27年  
Christiansen 2001 p.369