



パブロ・ピカソとプリミティヴィズム

孝岡, 睦子

(Citation)

美術史論集, 5:31-49

(Issue Date)

2005

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81010375>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010375>



パブロ・ピカソとプリミティヴィズム

《キーワード》プリミティヴ 娼婦 黒人 アヴァンギャルド

孝 岡 睦 子

はじめに

《テラスにて、ラグワットの月明かり》（図1）について、一九〇三年にレオンス・ベネディクトが批評した文にはこうある。

「画家は、若い猿のように貪欲で、満足していない野獣のように嫉妬に燃えた彼女たちの、情熱的で子供のようない見抜いている。彼女たちのありのままプリミティブな魂は、しどけなく表情豊かな体の変化や鳥の歌声の流れるような調子と、若いジャッカルのようにやがれた怒り狂う声とを包み込んだ音域の中に現われている。画家は、これらの若々しく野蛮な肉体がもたらす野生的で麝香の香り漂う場面をあたかも拾い上げてくれるかのようにである¹⁾」。この批評文から窺えるように、画面に描かれているアルジェリアの女性たちは、西洋社会の他者としてとらえられている。つまり、彼女たちは動物や子供のようであり、好色かつ「プリミティブ」やソヴァージュ（野蛮な）といった言葉によって形容されることで、文明化した西洋人に対して未発達で、自然に近く、より本能に支配された存在として

語られているのである。フランスやイギリスをはじめとして、西洋近代におけるこのような考え方は、ブルジョワジーの台頭や植民地主義というような社会背景のもとで形成された。西洋人が非西洋人を他者として自分たちと区別することは、ブルジョワジーたちが急速に支配的な地位を手に入れつつあった時代に、彼らの価値観を確立し擁護するための手段であり、かつ植民地政策の意義を正当化するために合理的なものでもあったのである²⁾。

十八世紀のジャン＝ジャック・ルソーによる「高潔な野蛮人」という概念や十九世紀、ダーウインの進化論などを根拠に、植民地の人々は残忍、怠惰、グロテスク、好色、あるいは素朴や純粹という表現で、「プリミティヴ」としてのイメージを強化するかのよう³⁾に語られてきた。このような非西洋人に与えられた「プリミティヴ」という概念は、両義性を持っている。ホガースの版画（図2）は、娼婦モルがパトロンに悟られないよう浮気相手を逃がそうとしている場面を表わしている。その中で、召使いとしての黒人少年は、全ての事情を知ることができる位置の画面右端に描かれている。この

ような表現は、非西洋人が純粹無垢、あるいは不道德や好色であるという西洋世界から一方的に与えられた兩義的なイメージを示唆していると考えられる。¹³⁴ つまるところ、非西洋人は「プリミティヴ」という概念の下で、一方では美德、他方では悪徳のモデルというように、西洋人によってそのイメージが恣意的に左右されてきたのである。

本稿では、このような当時の社会背景を踏まえつつ、パブロ・ピカソの作品を中心にプリミティヴィズムについて考えていく。そのため、「プリミティヴ」である存在とみなされた人々が、当時のように表現されてきたかを検証し、その第一歩として、ここにはある一つの表現をとりあげ、その意味に焦点を当てる。さらに、ピカソによるそのような人々の表現を概観し、最後に《アヴィニヨンの娘たち》(図3)におけるプリミティヴィズムを、単に造形上の問題としてとらえるのではなく、その背景にあるであろう「プリミティヴ」という概念からの考察を試みたい。

一、「プリミティヴ」とプリミティヴィズム

「プリミティヴな彫刻は決して超えられない」とピカソがサバルテスに語ったのは第二次世界大戦中のことであった。ここでの「プリミティヴな彫刻」とは、アフリカやオセアニア彫刻のことを指している。二十世紀初頭、フランスを中心としたアヴァンギャルドの芸術家たちはアフリカ美術を「発見した」と考え、新たな芸術を創造するための起爆剤としていった。¹³⁵ このような二十世紀モダニズム

の動向は、プリミティヴィズムとして今日に至るまで様々な論証が試みられている。

その一つとして、一九八四年九月二七日から翌年一月十五日にかけて、ニューヨーク近代美術館で大規模な展覧会「二十世紀美術におけるプリミティヴィズム」展が開催された。¹³⁶ この展覧会は、当時の絵画・彫刻部名誉部長、ウイリアム・ルービンが中心となり行なわれたのだが、それまでのプリミティヴィズム研究を包括すると同時に、プリミティヴィズムをめぐる議論を一層活性化させるものともなったのである。¹³⁷ ルービンはこの展覧会を企画するにあたり、プリミティヴィズムを定義するためにフランス語の定義「男性名詞、美術用語。プリミティブの模倣」をもとにしている。¹³⁸ しかし、ルービン自身も記しているように、ここでいう「プリミティブ」が指すものに、アフリカやオセアニア美術は含まれていなかったのである。¹³⁹ 当時、美術用語としてのフランス語の形容詞「プリミティブ」は、第一義に、アカデミーが規範とした自然主義の様式が確立される前の段階、すなわち盛期ルネサンス以前の西洋美術のことを意味していた。それは、十四・十五世紀のイタリアやフランドル美術であり、ロマネスクやビザンティン美術、さらには、ジャワやペルーといった非西洋世界の美術までを指すものだったのである。フランスの前衛芸術家たちがアフリカやオセアニア美術を「発見した」当初、それらは「アール・プリミティブ」とはとらえられていなかった。¹⁴⁰ つまるところ、美術用語として「プリミティヴ」が形容するものとは、「プリミティブ」が意味するものにアフリカやオセアニア美術を新たに含めたものであり、それらが「プリミティヴ・アート」のカテ

ゴリーに含まれるのは、二十世紀初頭を過ぎてからなのである。¹³

プリミティヴィズムは、ルービンの言葉を引用すると「近代の芸術家たちの作品や思想の中に現われた『部族社会』の美術や文化への関心」となる。¹⁴その語源である形容詞「プリミティヴ」は、「プリミティフ」の意を基盤とした「シヴィライズド（文明化）」の対立概念であり、かつ十九世紀ヨーロッパが植民地政策を展開していく中で生まれたイデオロギーでもある。それは、西洋白人男性を中心とした社会の価値観やブルジョワ的価値観を構築・確認するための手段として作用しつつ、同時に人種・ジェンダー・階級などの諸問題をはらんできた。つまり、社会の主導権を握る人々の価値観を擁護するために、自分たちには当てはまらない人々、西洋人に対しての非西洋人、男性に対しての女性、上流階級に対しての下層階級が、「プリミティヴ」という形容詞のレッテルを貼られることで区別されてきたのである。¹⁵

ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》は、一九〇七年に完成したことから、アフリカやオセアニア美術が、「プリミティフ」の意味するところに含まれていく過渡期に登場した作品といえる。また、イペリア彫刻と特に右側二人の娘たちにアフリカやオセアニア美術の造形表現を用いたと考えられていることから、¹⁶プリミティヴィズムを考える際、頻繁に引き合いに出される作品でもある。¹⁷さらに、この作品は娼婦を題材として取り上げていることから、¹⁸非西洋美術への関心が現われているのと同じ程度に、「プリミティヴ」という概念も影響していると考えられる。

娼婦とアフリカやオセアニア美術、つまり、娼婦と非西洋人はと

もに西洋白人男性が中心の価値観の中で、「プリミティヴ」の名の下におかれていた人々である。ピカソは《アヴィニヨンの娘たち》を制作中であった一九〇七年六月頃に、パリのトロカデロ宮民族誌博物館で、アフリカやオセアニア美術から強いインスピレーションを受けたとされている。¹⁹それゆえに、右側の娘たちは現在のような表現に修正されたと考えられており、このようなピカソの姿勢は、プリミティヴィズムとしてとらえられている。だが、同時に、そこには、プリミティヴィズムを支える「プリミティヴ」の概念も重要な位置を占めてくるのではないだろうか。ピカソはアフリカやオセアニア美術を単に異国趣味としてではなく、早い時期からその造形性に着目した。²⁰しかし、「プリミティヴ」で形容されていた人々に対する当時の思想が、ピカソの創作活動におよぼした影響も、彼のプリミティヴィズムを考えていく上で無視することはできないであろう。

二、娼婦と黒人の表象

ここでは、十九世紀後半から二十世紀初頭を中心に、娼婦と黒人（主に黒人女性）の表象について概観していく。十九世紀フランスでは、娼婦の数が、近代化と産業革命の影響を受け、パリなどの大都市を中心に増加していった。²¹そのような時代において、娼婦は近代を象徴する一つの風物となり、特に十九世紀半ば頃から、娼婦および売春宿が、文学や美術の主題として頻繁に取り上げられるようになる。エドゥアール・マネは一八六三年に《草上の昼食》（一八

六三、オルセー美術館」をサロンに展示しスキャンダルを巻き起こしたのだが、その二年後のサロンでも《オランピア》(図4)で同じことを繰り返した。この作品は、アカデミーの理想から離れた様式や伝統的な図像を用いつつも、明らかに現代の風俗である娼婦を歴史画のサイズで描いたということなどから非難の対象となったのである。²²⁾

さらに、一八七〇年代になると、神話などの伝統的な図像や主題によらない現実の娼婦の姿が、より数多く表現されるようになる。この「同時代の娼婦」像は、華やかに着飾った高級娼婦、貧しさゆえに身を落とす若いお針子や洗濯女などの女性労働者、そしてカフェやビアホールにいる娼婦などとして、マネ、ドガ、ロップ、ギース、フォラン、ロートレックなどの画家たちによって描かれていった。一方、大衆文化のレベルでは、早い時期から娼婦は日常的なイメージとなっており、画家たちも版画やリトグラフなどの印刷物において「同時代の娼婦」を表現するようになる。ギースの《売春宿》(図5)は、まさに売春宿を題材として、そこで語り合う娼婦と客の様子をありのままに描写している。また当時、娼婦を題材にした小説が多く出版された。その挿絵として娼婦を描くことが意味付けされたことも、娼婦を表現する作品が増えた要因の一つとなったのである。²³⁾

このような「同時代の娼婦」像の中で、ある一つの型をあげるることができる。それは、見られている娼婦である。つまり、絵を見る者に対して娼婦を提示するだけでなく、画中で他者＝男性に見つめられている娼婦の表現を意味する。例えば、マネの《ナナ》(図6)

では化粧室で身づくろいする女性が描かれているが、画面右側に彼女を見つめる男性が座っている。実際、この男性の存在が、化粧部屋が娼婦のものであるということをより強調する点などからこの作品は非難をあげた。²⁴⁾このような見られている娼婦という型は、十九世紀の娼婦像の中で頻繁に用いられており、つまるところそれは、見られている女性の描写が、彼女は娼婦であるということを暗示していると考えられる。それゆえに、このような型は、例えば《魅力的なパリジエンヌ》(図7)で、女性労働者らとともに彼女たちを眺めるブルジョワ風の男性が描かれているように、身を落とすやすいというイメージが持たれていた女性労働者を表現する際にもみられる。²⁵⁾また、セザンヌはマネの《オランピア》から着想を得て、《オランピア》(図8)などの作品をいくつか制作している。これらには、マネの作品にはない男性が描き込まれており、彼は横たわる裸婦を見つめ、あたかも彼女を「品定め」をしているかのようである。このような、女性もしくは娼婦を「品定め」するという場合は、売春宿を描いた作品でよくみられる。例をあげると、ドガのモノタイプ《客》(図9)やフォランの《客》(図10)には、幾人かの娼婦たちが並び、彼女たちを「品定め」する客としての男性が描かれている。²⁶⁾ここで一つの疑問が浮かぶ。なぜ、娼婦を視覚化する際、娼婦のみではなく彼女を見つめる男性、特にブルジョワ風の男性を、かくもこのように頻繁に描き込む必要があったのだろうか。その問いに答えを与える前に、見られるという表現が、非西洋人を描く際にも用いられていたという点についても考えていきたい。十九世紀は、ヨーロッパを中心に万国博覧会が行なわれ始めた時代

でもあった。それは、自国の近代化と植民地政策の成果を披露するための場でもあり、かつ植民地に対する「プリミティヴ」というイメージを強化していった場であるともいえる。ここでは、現地で収集された「もの」が、現地人によって作られた「珍品」や「器物」として陳列された。さらには、「もの」だけではなく、植民地の人々自身も見世物として展示されていた。このような見世物として現地人とその「もの」を扱うということは、以前から行われていたのだが、万国博覧会という国の発展を披露するための催しで、同様のことが公然と行われていたのである。そこでは、再現された現地の住居の中で暮らす現地人が、一種の展示品として西洋人によって鑑賞²⁸されていった。さらに、その様子は『ル・モンド・イラストレ』での挿絵(図11)のように、現地人とその人を見物する西洋人が、ともに画面上で表現されることが多々ある。また、特にアフリカ人女性は、生来的に本能に支配された「プリミティヴ」である存在として、彼女たちのセクシュアリティに関心が寄せられた。その代表として、「ホッテントットのヴィーナス」(図12)があげられる。彼女は、その極端な脂肪贅ゆえに、より自然に近い医学的にも特異な身体をもつ者とみなされ、当時の人々の関心を集めた。²⁹このように非西洋人女性は、オリエント世界のオダリスクもそうであるように、セクシュアリティの対象、好色な者として好奇の目を向けられていたのである。³⁰

一方、西洋人の中でも、非西洋人女性と同じ視点からとらえられていた者がいる。それが娼婦であり、彼女たちは特にアフリカ人女性と結び付けられることによって、「プリミティヴ」であるともみな

された。両者は、雑誌の挿絵(図13)からもわかるように、強いセクシュアリティをもつ者にとらえられた。さらに、その根拠として科学的な裏付けが引き合いに出され、両者の身体的特徴の類似点が指摘されたのである。³¹このことから先述したマネの《オランピア》で、彼が白人娼婦と黒人女性の両者を並べたという点は、当時のフランス社会において、彼女たちがともにセクシュアリティの対象とみなされていたことが考慮されていたのではないかと指摘されている。³²

このように、娼婦が黒人女性とともに「プリミティヴ」であるともみなされていたという点は、ヨーロッパ内における階級の問題とも関わりをもつ。それは、同じ西洋人女性の中でもブルジョワ階級の女性と娼婦とを区別するために、娼婦と黒人女性を「プリミティヴ」の概念によって結び付けたと考えられている。³³ゆえに、娼婦や黒人女性が彼女たちのみで表現されるだけでなく、彼女たちがブルジョワ風の男性や西洋人によって見られている様子も表現されてきたという点は、両者が「プリミティヴ」という形容詞で語られてきたことに起因すると考えられる。「プリミティヴ」という存在を設定する行為は、社会の権力者による一種の自己確認・防衛の手段でもあるといえ、西洋人は非西洋人、男性は女性、そしてブルジョワジンは娼婦を「プリミティヴ」とみなすことで、自己に対する他者として他者の境界線を引いていった。他者への好奇心は、他者を表現するだけでも満たされるはずである。しかし、大部分が西洋白人男性である画家たちは、他者とともに自己も描き込み、かつそのような表現は当時の人々に受け入れられた。そして、そのような作品の

中では、多くの場合において、他者は自己によって見つめられている。つまり、ブルジョワ男性や西洋人が、娼婦や非西洋人を見ている様子が頻繁に表現・享受されていたのは、その視線が奇異なものやセクシュアルなものに対する関心からというだけではなく、「プリミティヴ」とみなす者たちに視線を投げかける自分たちの姿を視覚化し、さらにそれを目にするという二重の作業により、自分たちが権力を持つ者、支配する側であるという立場を、イメージを介して強化・確認するためのものでもあったからとも考えられるだろう。

三、ピカソが描いた娼婦と黒人

《アヴィニヨンの娘たち》に娼婦が描かれ、アフリカやオセアニア美術の造形が見られる以上、この作品を「プリミティヴ」の概念に伴う問題からはずすことはできない。アヴァンギャルドの芸術家たちは、新たな美術の創造源として非西洋世界の美術に白羽の矢を立てた。ピカソもそのようなプリミティヴィズムの先陣を切った前衛芸術家の一人であるが、では、彼の創作活動において、娼婦や非西洋人（特に黒人）を「プリミティヴ」であると思わず思想はいかなる形で現われているのであろうか。その点について検証しながら、《アヴィニヨンの娘たち》を中心に、ピカソのプリミティヴィズムを考えていきたい。

《アヴィニヨンの娘たち》を制作する以前のピカソによる作品を見てみると、娼婦は頻繁に描かれている。しかし、それと比較する

と、彼が黒人をはじめとする非西洋人を描いた作品は少ない。ピカソが特に一九〇〇年、初めてパリを訪れて以降、頻繁に娼婦を描いていることから、娼婦は彼にとつて早い時期から関心のあるモチーフの一つであったことがわかる。³⁴ 当時、ドガやロートレックから多分に影響を受けていたピカソは、³⁵ 《宝石の首飾りをつけた高級娼婦》（一九〇一、ロサンジェルズ州立美術館、N. vol. 1, 42）のような華やかな高級娼婦、カフェやバーでの光景、さらに、娼婦のエロスを強調したものも多く描いているが、これらは近代における「同時代の娼婦」像と共通している。しかし、それらとは異なる視点、つまり、同情を込めた視点から娼婦を描いたものもあり、そこには、ピカソがスペインで関わったアナキストたちの思想が背景にあると考えられている。³⁶ アナキズムの観点からみると、売春という制度は、資本主義社会が元凶となりはびこったものであった。ゆえに、アナキストたちは娼婦を「墮落者」としてではなく、資本主義社会の「犠牲者」として同情の意を表したのである。³⁷ このような思想が、ピカソにパリのサン・ラザール病院での制作を促し、《出会い》（一九〇二、エルミタージュ美術館、N. vol. 1, 163）のように、そこに収容されている娼婦を描いた作品を生み出したことが指摘されている。³⁸ また、失恋による友人の自殺を主題とした《カザジェマスの埋葬（招魂）》（一九〇一、パリ市立近代美術館、N. vol. 1, 55）にも、画面左上に娼婦たちが描かれている。ここでの娼婦たちは、下部の埋葬場面との関係から、死をもたらす快楽の象徴であると考えられている。³⁹ このような娼婦と死を結び付けるといふピカソの表現は、それは伝統的な手法でもあるが、同時にサン・

ラザール病院において、性病に苦しむ娼婦を描いたことにも当てはまると考えられる。つまり、ピカソが描いた娼婦たちを単一の意味カテゴリーに押し込めることは難しいが、娼婦に対する同情的視点は別としても、近代都市の風物やエロスの表現、快楽と頹廢、そして死の象徴として意味合いは、他の近代における娼婦の表現と一致するといえるだろう。

こうした娼婦の表現は、主に「青の時代」（一九〇一年末—一九〇四年初）に顕著に見ることができるといえる。しかし、その後約二年間で、ピカソの娼婦に対する関心が消えたわけではなかった。その間、油彩で表現されているものでは《ハーレム》（図14）があり、他にはカリカチュアとして表現されているものが多い。《ハーレム》も含めそれらの中には、男性からの視線を受けた娼婦の表現もあり、特に、《お披露目の第一歩》（図15）と《双子（売春宿の場面）》（図16）では、娼婦たちを見つめるブルジョワ風の男性とそこに黒人女性が描かれているという点で非常に興味深い。前者では、三人の娼婦たちが客の前に並び、彼女たちのうちの一番右側に黒人娼婦が、後者では、客の前に並んだ双子と思われる白人娼婦たちの後ろに背の低い黒人娼婦が描かれている。ここでの黒人女性は、白人男性からセクシュアリティの対象として、白人娼婦に対するのと同質の視点から眺められていると考えられる。

その好例として、ピカソによるマネの《オランピア》のパロディ（図17）をあげたい。このマネの作品は、ほかにもファンタン・ラトゥール、セザンヌやゴーガンらなどによって、模写されアレンジされてもいたが、ピカソの作品では、白人女性のオランピアは黒

人の裸婦、黒人侍女は果物鉢をもつ白人男性に置き換えられている。そして、マネの作品には存在しなかった白人男性が腰掛けた様子で画面右端に描き込まれ、犬も加えられている。つまり、マネの作品では暗示するに留まっていた黒人女性のセクシュアリティを、ピカソはパロディとして露呈していると考えられる。マネは、肥えた黒人侍女を着衣の状態で、オランピアの後ろに花束を抱えて立たせ、脇役として描いた。しかし、彼女はピカソによって娼婦部屋の主役となり、もともとマネの《オランピア》で、黒人侍女が暗示していた性的なメタファーが、前面に押し出されているのである。さらに、ピカソのパロディでは、オリジナルにはない黒人女性を見つめる白人男性が描き加えられている。それは、彼女がセクシュアリティの対象として、そして「プリミティヴ」である存在として視線を向けられる立場にあるという点をおのずから強調している。

ピカソの作品においても、娼婦や黒人女性に対して官能的な意味合いが込められているものをいくつか確認することができた。しかし、ピカソが娼婦、そして黒人女性をはじめとする非西洋人を題材として選んだことは、単なる物珍しさとセクシュアルな関心からだけであったのだろうか。先に述べたように、もし、そのような関心からのみであれば、ピカソは娼婦や非西洋人だけを表現したはずである。だが、ピカソが主に白人男性によって両者が見られている様子を描いたということは、彼が娼婦と非西洋人を受身的な存在としてとらえていたことを暗示しているのではないだろうか。つまり、ピカソは娼婦と黒人女性を好奇心とセクシュアルな意味合いのみから表現したのではなく、彼女たちが自分たち（白人男性）とは異なる

った支配される存在、「プリミティヴ」という存在であるという意識を抱いて表現しているからだと推測できる。

ここでふたたび、ピカソが関わりを持ったアナキズムについて立ち返ってみたい。¹² フランスによる植民地開拓は、十七世紀後半にはすでに始まっていた。それは次第に強化されるとともに、アフリカなど植民地のイメージが、兵士・宣教師・商人・探検家など実際に現地へ赴いた西洋人によって語られてきたのである。¹³ また、十九世紀後半において、植民地政策はその高まりを見せ、万国博覧会とともに大衆雑誌の挿絵が、植民地とその人々のイメージを左右するのに大きな役割を果たした。その中で、現地人は文明化されておらず、野蛮で残忍であると同時に神秘的な存在として表現されている。¹⁴ 現地人に与えられたそれらのイメージは、彼らを教化し文明化させる必要性を一般に認識させ、植民地政策を正当化するためのプロパガンダともなっていたのである。しかし、二十世紀初頭、そのような挿絵の内容に変化が現われる。当時の大衆雑誌の一つであった『ラシエット・オ・ブルー』では、《教育》（図18）のような、フランス人による植民地での搾取や暴力的な行為を批判する挿絵が掲載されるようになる。¹⁵ さらに、アヴァンギャルドの芸術家たちは、このような反植民地主義の動向に呼応し、 그리스、ヴァン・ドンゲンやクプカなどが、西洋人による現地人に対する圧政の様子を描いた挿絵を雑誌に発表していった。¹⁶ 彼らの多くは、ピカソと同様、当時、パリのモンマルトルで生活しており、かつ『ラシエット・オ・ブルー』などの大衆雑誌は、ピカソがバルセロナにいた頃から目にしてきたものでもある。¹⁷ したがって、アヴァンギャルドの芸術家たちの

間で広まっていた反植民地主義に、ピカソは触れる機会があったということとは十分に考えられる。また、そのような時期に、ピカソが黒人を描いたスケッチ（図19）がある。これは、小屋、二本の椰子の木、そして一艘のカヌーが浮かんだ河を背景に、痩せたアフリカ人を描いたものである。このスケッチは、ピカソにとって、アフリカが文化面で魅力的な場所であると同時に、政治的に圧迫を受けている場所でもあるということを示唆していると考えられている。¹⁸

ピカソも含むアヴァンギャルドの芸術家たちには、アナキズムの思想に影響を受けている者が多かった。アカデミーの規範を打ち破り、新たな芸術を創造しようという彼らの姿勢は、その思想にもとづくものでもある。¹⁹ そして、植民地の美術に関心を持ち、自分たちの創作源として取り込んでいくというプリミティヴィズムは、前衛芸術家たちを中心に展開された。つまるところそれは、西洋社会の中心から疎外されていた植民地の人々の美術を評価することによる反植民地主義運動の一つであり、ブルジョワ社会への反抗という極めてアナキスティックな要素を含んでいるのである。当時、女性と有色人種は、西洋白人男性の支配的な立場をおびやかすものでもあった。したがって、娼婦とアフリカやオセアニア美術の造形が、ともに《アヴィニヨンの娘たち》で描かれているということは、近代化するヨーロッパ社会の中で築かれてきた西洋白人男性中心の価値観におけるゆらぎや不安の現われであるという指摘もなされている。²⁰ ただ、ピカソは《アヴィニヨンの娘たち》でそのような社会のゆらぎを描きただけではなく、彼のアナキスティックな姿勢を考慮すると、むしろ、当時の支配体制のからくりを暴き、批判す

るために娼婦を非西洋美術の造形で表現したと考えることもできる。それは、マネが暗示するに留まったことを、《オランピア》のパロディとして際立たせたというピカソの態度にも窺うことができるだろう。

以上から指摘できることは、ピカソは娼婦と黒人女性にセクシュアリティの対象として関心を抱いていただけでなく、両者を「プリミティヴ」という概念からとらえていたという点、そして、植民地の美術を積極的に評価・吸収することで、ピカソはアヴァンギャルドの芸術家として、当時のブルジョワ社会と植民地主義に対抗しようとした点である。また、後者については、ピカソがアナーキズムの観点から、同情を込めて娼婦を描いたことにも当てはまるだろう。だが、ここで一つの矛盾に突き当たる。娼婦や非西洋人に対して、他者として「プリミティヴ」というレッテルを貼ったのは、ブルジョワ社会であった。そして、ピカソも同様にそのような偏見を抱いていたということは否定できない。それにもかかわらず、彼は「プリミティヴ」とみなされていたものを自分の作品の題材にすることで、当時の社会体制に批判を投げかけたのである。つまり、ピカソは一方では、「プリミティヴ」とするものを西洋世界とは異質で支配されうるものとみなし、他方では、それを評価し、自分の芸術活動に有益な素材として活用していったのである。それは、ある局面においては意味があるが、本質的には近代の西洋人が非西洋人に対して「高潔な野蛮人」と「下劣な野蛮人」という対極のイメージを、適宜、自分たちの都合によって、一方的に与えてきたことと大差はないであろう。他者に対する排除と優越感、翻ってそれを称

賛し迎え入れようとする姿勢は、ともに「プリミティヴ」という概念で不透明にされた西洋人による権力の行使と支配欲によるものではないだろうか。そして、ピカソを含めたアヴァンギャルドの芸術家たちによるプリミティヴィズムも、この問題とは無関係ではない。彼らが「発見した」非西洋世界の美術は、その時点で、当時の西洋側のイデオロギーにおいては、すでに下位に置かれていた。そして、アヴァンギャルドの芸術家たちにもそのような意識があったからこそ、彼らはその美術を評価することに価値を見出したのであり、それは、反植民地主義という姿勢をとるブルジョワ社会への反抗であったかのように見えて、その社会思想に多分に縛られたものであった。つまり、前衛芸術家たちは、全く純粹な視点から非西洋美術そのものに価値を見出したのではなく、むしろ、それを評価するという行為に価値を見出したといえるだろう。結果的に、プリミティヴィズムは、極めて巧妙かつ複雑な姿でもって植民地主義を受継いでいることになっている。

結びにかえて

二十世紀のアヴァンギャルドは、反アカデミズムと反伝統・制度というアナーキズムの思想に支えられた性格を有していた。それは、ピカソも例外ではない。彼らは非西洋世界の美術に着目し、それ自体やその造形要素を取り込むことで、因襲を打ち破り新たな美術を模索していったのである。このようなプリミティヴィズムは、美術の領域において伝統や制度に反発するためだけでなく、反植民地

主義の立場から、より広く当時の社会・政治体制を批判するというものでもあった。その点において、ピカソも当時の西洋中心主義の価値観にひそむ問題を汲み取っていたわけだが、同時にピカソ自身もその影響下にあったことは否めない。第一に、アカデミーの規範に対抗する手段として非西洋美術をとりあげたという行為は、それを高度文明の洗練に冒されていない、素朴かつ本能的で自由な造形物ととらえたということを示唆している。そのような認識が下地としてあったからこそ、ピカソは非西洋美術を評価し取り入れていくことに価値を見出した。さらに、ピカソにとって、黒人は自分たちとは異なる目新しい存在であり、「プリミティヴ」である者として、娼婦と同様にセクシュアリティの対象でもあった。したがって、彼は黒人をはじめとする非西洋人と娼婦が、ともに「プリミティヴ」としての視線を向けられているという意識があり、かつピカソ自身もそのような意識を持っていたからこそ、《アヴィニヨンの娘たち》で娼婦たちを題材に選び、彼女たちにイベリア彫刻とアフリカやオセアニア美術の造形を与えたのではないかと考えられるのである。

筆者は、以前に本稿とは異なる角度から《アヴィニヨンの娘たち》の分析を試みた⁵⁾。しかし、その際に、プリミティヴィズムの問題に関してはあまり触れてこなかった。本稿は、その欠損を埋めるための試論でもある。プリミティヴィズムが抱える問題は、規模が大きく根深いものであるが、それゆえに、ピカソの作品やヴァンギャルド的姿勢に関する理解を深めていく上で非常に重要であると考えている。

註

- (1) 《テラスにて、ラグワットの月明かり》のために掲載されたBÉNÉDICTE (L.Léonce), "L'Œuvre d'Etienne Dinet", *Art et Décoration*, 1903からの抜粋。PARIS: *Cat. Equivoques: Peintures Françaises du XIXe Siècle*, Musée des Arts Décoratifs, 1973. カタログに真記載なし。
- (2) HARRISON (Charles) & FRASCINA (Francis) & PERRY (Gill), *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven & London, 1993, pp. 3-8.
- (3) 黒人はしばしば子供として、または官能的な場面でも表現された。GILMAN (Sander L.), *Sexuality: An Illustrated History*, New York, 1989. (キルマン (サンダー・L.), 大瀧啓祐訳, 『性』の表象, 青土社, 一九九七年, 四三〇頁。) また、非西洋人に対する両義的なイメージの変遷には、政治的・社会的な要因がからんでくる。つまり、「彼らのようであれ」あるいは「彼らのようになってはならない」というように、道徳観を操作するための有益な目に見える手本が与えられた。ALTICK (Richard D.), *The Shows of London*, Cambridge, 1978, vol. 2. (オールティック (リチャード・D.), 小池滋 監訳 『ロンドンの見世物Ⅱ』, 国書刊行会, 一九九〇年, 二七五—三〇五頁。)
- (4) 一九四〇年のサバルテスとの会話より。SABARTÉS (Jaime), *Picasso, An Intimate Portrait*, trans. FLORES (Angel) from the Spanish, *Picasso, Retratos y Recuerdos*, New York, 1949, p. 213.
- (5) GOLDWATER (Robert), *Primitivism in Modern Art*, New York, 1938 (1967). (ゴールドウォーター (ロバート), 日向あき子訳, 『二十世紀美術におけるプリミティヴィズム』, 岩崎美術社, 一九七一年。) ゴールドウォーターは、プリミティヴィズムを非西洋美術の借用ではなく、それを刺激剤とした前衛芸術家による反応ととらえている。
- (6) その研究成果として、二巻本の解説書が出版された。RUBIN (William) ed., *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, New York, 1984, 2 vols.. (ルービン (ウィリアム) 編, 吉田憲司 代表監訳,

- 「二十世紀美術におけるプリミティヴィズム―部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』、淡交社、一九九五年、全二巻。）
- (7) この展覧会以前の代表的なプリミティヴィズム研究書としては、以下の二冊があげられる。GOLDWATER(Robert), *op. cit.*, 1938. LAUDE(Jean), *La Peinture Française 1905-1914 et "l'Art Nègre"*, Paris, 1968.
- (8) この展覧会に関する議論は、トーマス・マクエヴィリーの批判によって始まったとされている。また、痛烈な批判を呈した人類学者ジェイムズ・クリフォードの見解は重要である。McEVILLEY(Thomas), "Doctor Lawyer Indian Chief "Primitivism" in 20th Century Art" at the Museum of Modern Art in 1984", *Artforum*, 1984, vol. 23, no. 3, pp. 54-61. CLIFFORD(James), "Histories of the Tribal and Modern", *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, 1988. (クリフォード(ジェイムズ)、太田好信 他訳、『文化の窮状 二〇世紀の民族誌・文学・芸術』、人文書院、二〇〇三年、二四五―二七二頁。) 展覧会をめぐる論争については、以下の文献を参照した。吉田憲司、「異文化」と「自文化」の出会い』『文化の「発見」』、岩波書店、一九九九年、二二―一七〇頁。
- (9) *Nouveau Larousse Illustré*, Paris, 1897-1904, vol. 7, p. 32.
- (10) 「プリミティヴィズム」の用語は、最初に十九世紀のフランスで使われ、公式には、一八九七年から一九〇四年の間に出版された七巻本の『図説新ラルース辞典』で、厳密に美術史の用語としてフランス語にとり入れられた。RUBIN(William), "Modernist Primitivism, An Introduction", in RUBIN(William) ed., *op. cit.*, 1984. (ルービン(ウィリアム)、小林留美、長谷川祐子 共訳「序―モダニズムにおけるプリミティヴィズム」・ルービン(ウィリアム)編、前掲書、一九九五年、第一巻、一頁。)
- (11) 上掲書、一―二頁。
- (12) 一九〇六年にアフリカ美術を「発見した」と考えられているマティスは、「プリミティヴィスム」という言葉を用いてはいなかった。加えて、「プリミ

ティブ」と「プリミティブ」の差異についても、以下の文献を参照した。大久保恭子、「プリミティヴィスム」の成立』『アンリ・マチスの「誕生」』、晃洋書房、二〇〇一年、一六七―二〇五頁。また当時、一般的にアフリカやオセアニア美術は、まとめて「アール・ネーグール(黒人芸術)」と呼ばれていたのである。ルービン(ウィリアム)、前掲書、一九九五年、第一巻、七五頁。

- (13) ゴールドウォーターの著書の初版本 (*Primitivism in Modern Painting*) が出版された一九三八年までには、確かにアフリカとオセアニア美術が「プリミティブ」のカテゴリーに入っていた。上掲書、二―三頁。

- (14) 上掲書、一頁。
- (15) ギルマン(サンダー・L)、前掲書、一九九七年、三三三―三七七頁。

- (16) この点に関する研究は多数あるが、古典的と思われるものの一部をこの点にあげておく。SWEENEY(James Johnson), "Picasso and Iberian Sculpture", *The Art Bulletin*, 1941, vol. 23, no. 3, pp. 191-199. BARR, Jr(Alfred H.), *Picasso Fifty Years of His Art*, New York, 1946(1975), p. 55&257. PENROSE(Roland), *Picasso: His Life and Work*, London, 1958(1971), pp. 128-140. GOLDING(John), "The 'Demoiselles d'Avignon'", *The Burlington Magazine*, 1958, vol. 100, no. 662, pp. 155-163.

- (17) 註(7)であげたゴールドウォーターとロードの著書をはじめとして、プリミティヴィズムに関する書物の多くで、『アヴィニヨンの娘たち』はとりあげられているといえる。

- (18) 娼婦がモティーフであることは、ピカソの発言からも示唆されている。KAHNWEILER(Daniel-Henry), "Huit Entretiens avec Picasso", *Le Point*, 1952, vol. 7, no. 42, p. 24. より抜粋。

「アヴィニヨンの娘たち」というタイトルを聞くと苛立ちを覚える―この名をつけたのはサルモンだ。君も知っているように、元のタイトルは『アヴィニヨンの娼窟』だった。だが、どうしてだかわかるかい。アヴィニオンは常に私がよく知っている名前であったし、生活の一部だったからだ。私は

カル・ダヴィニョから二歩と離れていない所に住んでおり、そこで紙や絵具をよく買ったものだ。そしてご存知の通り、マックスのばあさんもアヴィニヨンの出身だった。

私たちはこの絵についてよく冗談を言ったよ。娘の一人はマックスのばあさん、もう一人はフェルナンド、それからもう一人はマリリー・ローランサン。みんなアヴィニヨンの娼窟にいたのだ」。

- (19) 一九三七年、ピカソはトロカテロでの体験をアンドレ・マルローに語っている。MALRAUX(Andre), *La Tete d'Odysienne*, Paris, 1974, pp. 17-19. また、

この点に関しても多くの研究者たちによってすでに考察されているが、代表的なものとしてゼルヴォスの著書をあげるに留める。ZERVOS(Christian), *Pablo Picasso*, Paris, 1932-78, 33 vols., vol. 2, p. 10.

- (20) 非西洋美術に対する態度を、異国趣味からプリミティヴィズムへと向かわせた先駆者としてゴッガンがあげられる。ゴッガンは南洋諸国を楽園とみなし、そこに住む人々の特性を称賛した。しかし、彼のそのような姿勢は、単に楽園思想にもとづく南洋への憧憬というだけではなく、純粋な造形言語である色彩の力を模索するものでもあったのである。田平麻子、「ゴギャンとプリミティヴィスム試論」『滋賀県立近代美術館研究紀要』第五号、二〇〇四年、九—十九頁。

- (21) RICHARD(Émile), *La Prostitution à Paris*, Paris, 1890, pp. 41-44. CORBIN(Maim), *Les Filles de Noce: Misère Sexuelle et Prostitution, 19 et 20 Siècles*, Paris, 1978. (コルバン) (アラン) (杉村和子 監訳)、『娼婦』、藤原書店、一九九一年(一九九四年、九〇頁) ADLER(Laure), *La Vie Quotidienne dans les Maisons Cloises 1830-1930*, Paris, 1990. (マドレル (ロール)、高頭麻子 訳)、『パリと娼婦たち一八三〇—一九三〇』、河出書房新社、一九九二年、六五—七〇頁)。

- (22) この作品の寝台に横たわる裸婦というモチーフは、ヴィーナスなどを描く際の伝統的な図像であった。しかし、首飾りと部屋履きだけのオランピアは、明らかに彼女が女神としてではなく現代の娼婦として描かれていること、そ

して後ろにいる花束を持つ黒人侍女を描いたことによって、この絵を見る者は、そこに描かれている場景が売春宿であると理解することができた。また、実際にマネは、以前にティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》(一五三八、ウフィツィ美術館)を模写しており、そこから着想を得ていると考えられている。REFF(Theodore), *Manet: Olympia*, London, 1976, pp. 49-54.

- (23) 一八八一年、フランスにおいて出版・報道の自由が認められたことも大きく影響している。コルバン(アラン)、前掲書、一九九一年(一九九四年)年、二九三頁。

- (24) その他、二人の間に対話が存在しないという点、ナナがコルセットを着け、身支度している様子で表現されている点なども非難された。また、『ナナ』での娼婦が見られるという点を強調したのもとして、フォランの素描《身纏いの情景》(一八八〇年頃)などがある。HOFMANN(Werner), *Nana: Mythos und Wirklichkeit*, Schauberg, 1973. (ホフマン(ヴェルナー)水沢勉 訳)、『ナナ マネ・女・欲望の時代』、PARCOO出版局、一九九一年、一五八—一六三、一九七頁)。

- (25) 女性労働者が身を落としやすいくというイメージについては、以下の文献をあげる。LIPYON(Eunice), *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life*, Berkeley, 1986, pp. 116-150. CLAYSON(Hollis), *Painted Love: Prostitution in French Art of Impressionist Era*, London, 1991, pp. 113-153.

- (26) ドガのモニターは、モーパッサンの小説『メゾン・テリエ』の挿絵のために制作された。このドガの挿絵付き『メゾン・テリエ』は、一九三四年に画商ヴォラールによって出版されているが、原画は一八七六年から一八七七年、もしくは一八七九年から一八八〇年にかけて制作されたと考えられている。ADHÉMAR(Jean)&CACHIN(Françoise), *Edgar Degas Gravures et Monotypes*, Paris, 1973, pp. 57-58.

- (27) PELTIER(Philippe), "From Oceania" in RUBIN(William) ed., *op. cit.*, 1984. (ペルティエ(フィリップ)、内海涼子 訳)、「オセアニアから」：ルービン

- (28) (ウィリアム) 編、前掲書、一九九五年、第二巻、一〇〇—一〇三頁。)
- (29) 上掲書、一〇五頁。
- (29) ゆえに、見世物としてロンドンやパリで「展示」され、死後は標本として王立医学アカデミーに提出された。オールティック (リチャード・D)、前掲書、一九九〇年、二六四—二七四頁。ギルマン (サンダー・L)、前掲書、一九九七年、四三十一—四四二頁。
- (30) それは、非西洋世界の男性にも当てはまると考えられる。また、オリエントのハーレムを描いたものには、しばしば黒人が登場している。例えば、ドラクロワの《アルジェの女たち》(一八三四、ルーヴル美術館) やアングルの《奴隷とオタリスク》(一八四二、ウォルターズ・アートギャラリー、ボルティモア) などがある。HONOUR(Hugh), *The Images of Black in Western Arts*, Cambridge etc., 1989, vol.4-2, pp.145-171.
- (31) 肥満した肉体と過度に発育した臀部は、娼婦と黒人女性に共通する身体的特徴と考えられていた。GILMAN(Sander L.), *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca, 1985, pp.94-101.
- (32) *Ibid.*, pp.101-108.
- (33) ギルマン (サンダー・L)、前掲書、一九九七年、四四八頁。
- (34) ピカソはその長い生涯において、娼婦、もしくは娼婦と思われるエロティックな女性をモチーフとして描く。PARIS:Cat., *Picasso:Érotique*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, MONTÉAL, Musée des Beaux-Arts, BARCELONE, Museu Picasso, Paris, 2001. また、当時のバルセロナにおける娼婦の姿とそれをいかにピカソが表現したかについては、以下の文献が詳しい。KAPLAN(Temma), *Red City, Blue Period: Social Movements in Picasso's Barcelona*, Berkeley, 1992, pp.86-93.
- (35) 一九〇六年ではあるが、「ドガを見習おう」という内容の手紙を、ピカソはマックス・ジャコブと交わしている。QUIMPER:Cat., *Max Jacob et Picasso, Musée des Beaux-Arts, PARIS, Musée Picasso, Paris*, 1994, pp.49-50.
- (36) ピカソはパリに住まいを定めた(一九〇四年四月)後も、バルセロナでのアナーキズムの友人たちと交流を続けていた。LEIGHTEN(Patricia), *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism 1897-1914*, New Jersey, 1989, pp.13-75.
- (37) コルバン (アラン)、前掲書、一九九一年(一九九四年)年、三三二—三三六頁。
- (38) PENROSE(Roland), *op.cit.*, 1958(1971), pp.85-86. RUBIN(William)&SECKEL(Helene)&COUSINS(Judith), *Les Demeiselles d'Avignon*, New York, 1994, pp.56-58. この病院には性病を患った娼婦が多く収容されており、当時の売春にまつわる社会問題の中でよく取り上げられた。LEJA(Michael), "Le Vieux Marcheur" and "Les Deux Risques" Picasso, *Prostitution, Venereal Disease and Maternity*, 1999-1907, *Art History*, vol.8, no.1, 1985, pp.66-81.
- (39) REFF(Theodore), "Themes of Love and Death in Picasso's Early Work", in PENROSE(Roland) etc., *Picasso in Retrospect*, New York, 1972(1980), pp.7-10.
- (40) 例えば『無題』(一九〇三または一九〇四、Z, vol.6, 571) や『売春宿のデロールメル』(一九〇五、R, vol.1, p.352) などがある。
- (41) ゴーガンは、黒人侍女の代わりにパレットをもつ画家を描いたカリカチュアを制作している。REFF(Theodore), *op.cit.*, 1976, p.38.
- (42) ここでいうアナーキズムは、主にパリを中心に展開していたものを指す。バルセロナを中心としたスペインの前衛芸術運動であるモデルニズムは、パリをはじめとするヨーロッパ諸国の芸術運動から多分に影響を受けていた点や新しい社会と芸術を目指すという点などからアナーキスティックな性格を有しているといえる。だが、同時にカタルーニャ独自の伝統文化を見直そうという側面もあった。
- (43) そこには、しばしば誤解を含んだものもあった。例えば、版画《トンガ諸島に到着したクック》(十八世紀、人類博物館図書館、パリ) では、島民が古代ギリシャ風の衣装で表現されており、非西洋世界が西洋世界の古代と混同されていたのがわかる。この版画は、キャプテン・クックの第二次太平洋航海(一七七二—一七五)の仏訳版のため、ロベール・ベルナルによって制作

された。

- (44) 例えば、現地人が野蛮であるという様子は、『トゥール・ド・モンド』(*Tour du Monde*)や『ル・シヨルナル・イラストレ』(*Le Journal Illustré*)などで挿絵として表現されている。LEIGHTEN(Patricia), "The White Peril and l'Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism", *The Art Bulletin*, 1990, vol. 72, no. 4, pp. 611-613.
- (45) *Ibid.*, pp. 614-615.
- (46) *Ibid.*, pp. 615-622.
- (47) PENROSE(Roland), *op. cit.*, 1958(1971), pp. 51-53. ビカソが通いつめたバルセロナのカフェ「エルス・クワトレ・ガッツ(四匹の猫)」では、ヨーロッパ各国の雑誌類が回覧され、ピカソはそこから多くの影響を受けている。それらの雑誌の中には、イギリスの雑誌『ステュディオ』(*Studio*)、フランスの雑誌『シル・ブラス』(*Gil Blas*)、『ランエット・オ・ブール』(*L'Assiette au Beurre*)や『ル・リール』(*Le Rire*)、そして『シムンヘンの雑誌』(*シムプリチシムス* (*Simplificissimus*))などで、挿絵が豊富に掲載されているものがあつた。
- (48) LEIGHTEN(Patricia), *op. cit.*, 1989, p. 89. LEIGHTEN(Patricia), *op. cit.*, 1990, p. 623. これは『サルタンバンクの家族』(一九〇五、ナショナル・ギャラリー、ワシントン、*Z.*, vol. 1, 285)のための習作スケッチが含まれたノートに描かれている。また、レイトンは、このアフリカ人の造形表現には、一八八〇年代までにはバリの人類博物館に収蔵されていた旧フランス領コンゴ、コタ族による彫刻の造形との類似が見られると指摘している。
- (49) CALINESCU(Matei), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, 1987. (カリネスク(マテイ) 富山英俊、梅正行訳、『モダンの五つの顔』、せりか書房、一九八九年、一三三―二〇八頁。)
- (50) CHAVE(Anna C.), "New Encounters with *Les Femelles d'Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism", *The Art Bulletin*, 1994, vol. 76,

no. 4, pp. 597-611.

- (51) 「パブロ・ピカソ『アヴィニヨンの娘たち』の図像分析―隠された神話―」二〇〇四年九月十八日、美術史学会西支部例会(於神戸大学)において口頭発表。

(作品表記の略語) *Z.*=ZERVOS(Christian), *Pablo Picasso*, Paris, 33vols., 1932-78.

R.=RICHARDSON(John), *A Life of Picasso*, New York, 2vols., 1991.

孝岡睦子(たかおか・ちかこ)

二〇〇一年 神戸大学文学部卒業

二〇〇四年 神戸大学大学院文学研究科修了

神戸大学大学院文化科学研究科在学中



図2 ウィリアム・ホガース《ユダヤ人のパトロンと》（『娼婦一代記』第二図）1732年、エッチングとエンブレイヴィング、30.0×37.5cm、第1ステート

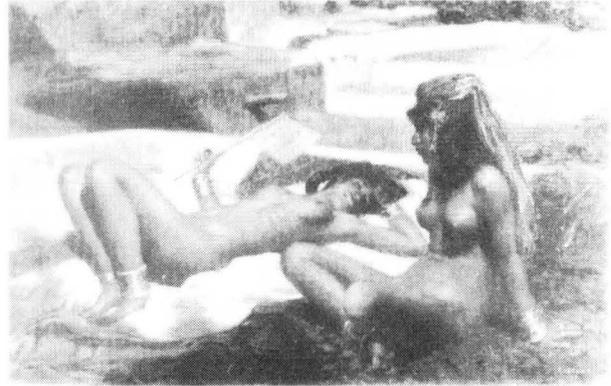


図1 アルフォンス＝エティエンヌ・ディネ《テラスにて、ラグワットの月明かり》1897年、テンペラ、カンヴァス、46.5×72.8cm、サン＝ドニ美術館、ランス



図4 エドゥアール・マネ《オランピア》1863年、油彩、カンヴァス、130.0×190.0cm、オルセー美術館、パリ



図3 パブロ・ピカソ《アヴィニヨンの娘たち》1907年6-7月、油彩、カンヴァス、243.9×233.7cm、ニューヨーク近代美術館（Z.,vol.2-1,18）



図5 コンスタンタン・ギース《売春宿》1870-75年、インク、皮、14.2×23.4cm、個人蔵



図7 アルフレ・グレヴァン《魅力的なパリジェンヌ》、『ル・シャリヴァリ (Le Charivari)』
1876年4月12日

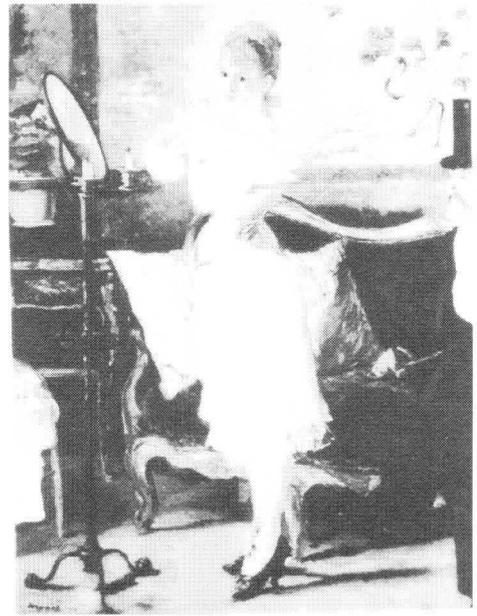


図6 エドゥアール・マネ《ナナ》1877年、油彩、カンヴァス、150.0×116.0cm、ハンブルグ美術館

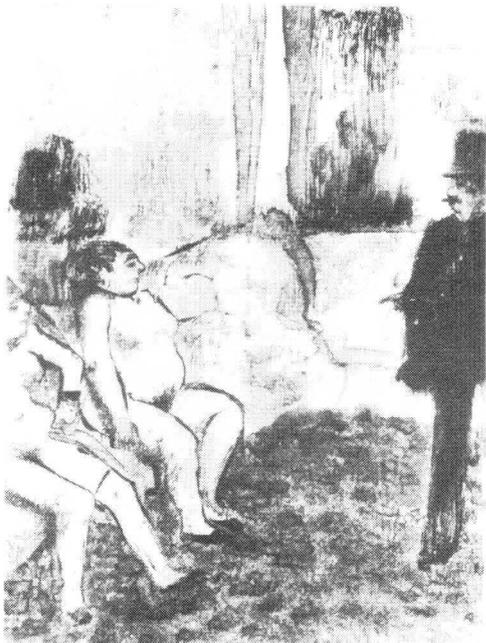


図9 エドガー・ドガ《客》1876-77年または1879-80年、インク、唐紙、21.5×15.9cm、ピカソ美術館、パリ

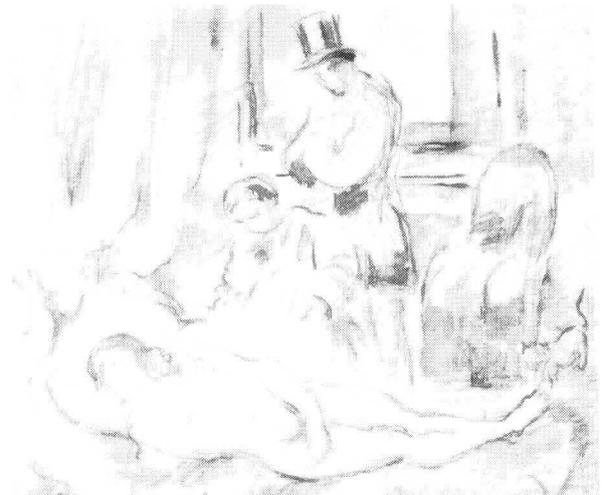


図8 ポール・セザンヌ《オランピア》1877年、水彩、紙、25.0×27.0cm、フィラデルフィア美術館

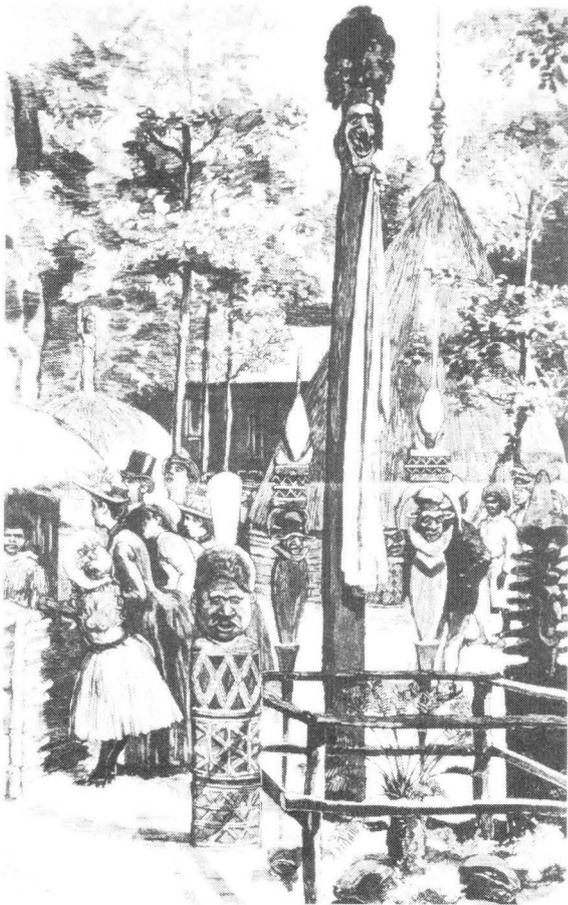


図11 《カナカ族の村（ニューカレドニア島）》、
『ル・モンド・イラストレ（Le Monde
Illustré）』1889年6月27日

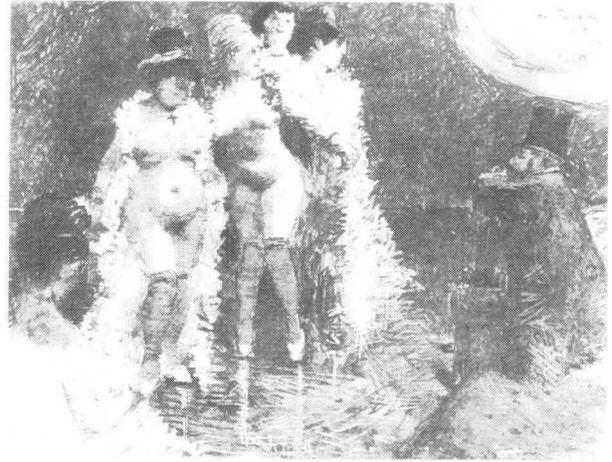


図10 ジャン＝ルイ・フォラン《客》1878年、グア
ッシュ、個人蔵、ロンドン



図13 ジャック・アヴェイレ《クリスマスプレゼント》、
『ラシエット・オ・ブール（L'Assiette
au Beurre）』1904年12月24日

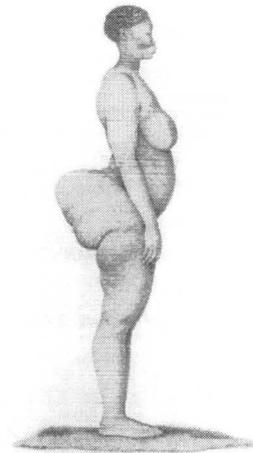


図12 ニコラ・ユエト・ル・ジウ
ヌ《ホッテントットのヴィ
ーナス》1815年、水彩、皮、
44.0×30.7cm、自然史博物
館図書館、パリ



Par de presentation

図15 パブロ・ピカソ《お披露目の第一歩》1904年
または1905年、ペン、紙、24.0×34.4cm、個人蔵
(Z.,vol.6,626)

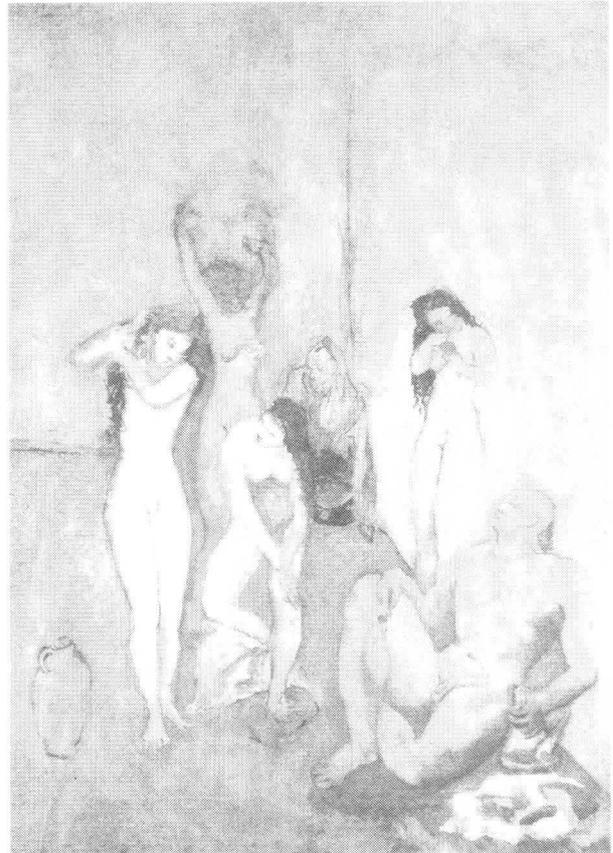


図14 パブロ・ピカソ《ハーレム》1906年夏、油彩、
カンヴァス、154.3×109.5cm、クリーヴランド
美術館 (Z.,vol.1,321)

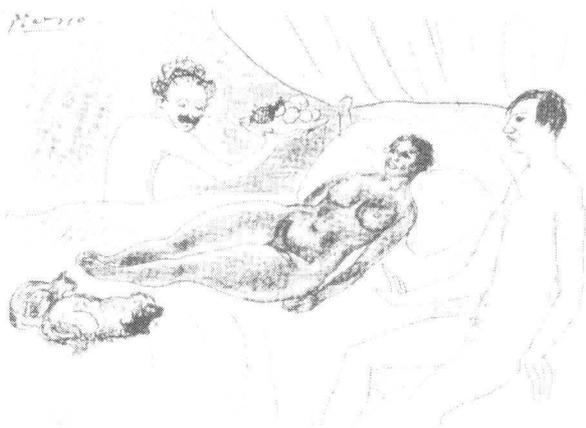


図17 パブロ・ピカソ《マネのオランピアのパロディ》
1901年、ペンとクレヨン、紙、15.3×
23.0cm、個人蔵、パリ (Z.vol.6,343)



図16 パブロ・ピカソ《双子（売春宿の場面）》
1905年5月、ペン、紙、44.0×28.0cm、個人蔵、
パリ (R.,vol.1,p.465)



図18 《教育》、『ラシエット・オ・ブール
(*L'Assiette au Beurre*)』1905年3月11日

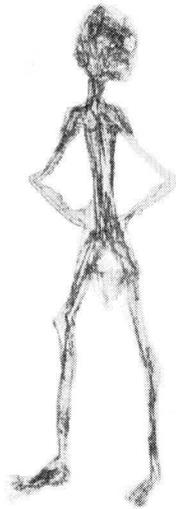


図19 パブロ・ピカソ《アフリカ
人》1905年、ペン、紙、
14.5×9.0cm、作者蔵