



Title	ピカソの〈アヴィニヨンの娘たち〉
Author(s)	若山, 映子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2003, 37, p. 1-27
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48195
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ピカソの《アヴィニョンの娘たち》

若 山 映 子

精神的な価値基準に忠実に生き制作する芸術家は、人類と文明のもっとも高貴な価値を脅かす紛争に無関心ではいられず、無関心であるべきではないと私は常に信じてきたし、今も信じている。 (ピカソ1937年)

序

パブロ・ピカソ (Pablo Ruiz y Picasso, 1881-1973) が1906年の秋に着手して翌年8月に完成した《アヴィニョンの娘たち (les demoiselles d'Avignon)》(図1) は、画家がアフリカの仮面の自由な造形に触発されたことで、現実の再現を目指した伝統的な絵画から脱して革新的な様式を確立した記念碑的な作品であるとされている。その題名に現われた「アヴィニョン」が南フランスの町を指すのではなく、スペイン東海岸の港町バルセロナの娼婦街「アビニョン通り」のことであり、したがってこの「娘たち」はその通りにある売春宿の娼婦たちであることも周知の事実である。

当時パリを生活の拠点としていたピカソはそのとき、なぜその都市の情景やそこに住む人々に主題を求めずに、彼が過ぎし歳月を過ごしたバルセロナの娼婦たちを主人公として、それ以前の表現様式を放棄したうえに、五人の娼婦の顔を、古代イベリアの彫像や中世の絵画、そしてまた仮面を連想させる、三種の異なった様式で描いたのであろうか。

作品完成の前年、ピカソはマティスが入手したアフリカの木影を見たこ

とが知られている。だがマティスが所有して絵画作品にも登場させた、極めて個性的ながら素朴穏健で全身が圧縮された円筒そのものである女性偶像と《アヴィニョンの娘たち》の女性裸像との間には、造形的に何ら類縁関係はない。さらにまた、アフリカ各地で制作された多種多様な仮面のどれをとってみても、明らかに仮面を連想させるピカソの「娘たち」ふたりの歪んだ顔のような形態と表情をもつものはない。しかもピカソは初めてパリに赴いた1900年に万国博覧会場を訪れ、アフリカ製の木彫偶像や東洋からの異国情緒溢れた作品をすでに見ていたが、それらを彫刻作品と見なすことも、それらに強い関心を寄せることもなかったのである¹⁾。

《アヴィニョンの娘たち》の600枚にも及ぶ下絵素描や習作等を丁寧に観察し、ピカソがこの特殊な主題の絵画を着想してから次第に図像と画風に変更を加えていった過程を辿ることは、作品の背後に秘められた、その制作を彼に決意させた動機の解明に有効であろう²⁾。そしてこの画期的な作品誕生の経緯を探ることで、ピカソの芸術観理解は深まるに違いない。

ルネサンス美術研究を専門とする私が敢えて《アヴィニョンの娘たち》を取り上げるのは、過去の伝統から訣別して新しい美術のあり方を明示した「正真正銘のモダンの『鍵となる絵』」(註1掲載のヘルティンクの著作6頁)と目されているピカソの代表作が、実は美術の伝統に深く根差したところに胚胎しながら、芸術家が生きた時代を明確に映し出すために変容させられたこと、そして時代の鏡であり彼の信念のマニフェストとして高らかに産声を上げたことを明らかにしたいからである。

ピカソのような芸術家は、美術の歴史を深く研究して先達の思考回路に分け入り、思想やメッセージを観者に伝えるために彼らが採用した表現手法を個々の作品のなかに見いだして、それらから学ぶことで独自の表現形式を確立し、新しい造形言語を完成しているのである。

本論においてそのことを具体的に見ていこう。

一、全体構想と各図像、様式の変貌の意味

1. バーゼル美術館所蔵の習作に現われた寓意

1907年3月から4月にかけて制作したとされている、バーゼル美術館銅版画室が所蔵する木炭とパステルで描かれた習作(図2)を見ると³⁾、ピカソは最初正面を向いて坐るひとりの水夫を中央に配し、向かって左端には左足を踏み出して室内に入ってくるひとりの医学生を、そして彼ら男性の間にふたり、画面向かって右に三人、合計五人の裸体女性がいる室内を構想していたことが分かる。医学生は書物と頭蓋骨を手にしている⁴⁾。水夫の前に位置する彩度の低いサーモンピンクのクロスが掛かった角テーブルの上の白い皿には、種の部分が切り取られたメロンのように両端が尖った三日月形をした赤い西瓜が三切れ載っている⁵⁾。画面中央の下から覗く円卓の天板には、花を生けた大きな花瓶が置かれている⁶⁾。

西瓜は、画面の情景が夏の暑い日の出来事であることを暗示する。

登場人物の大小と位置関係は合理的で、伝統的な手法によって画面には奥行きが表現され、三次元的なその空間の中に人物や物が配されている。したがって陰影を伴って立体的に描かれた画面最下部の花瓶は、水夫と観者とを結びつける役割を果たし、否応なく観者の視線を惹きつける。

木炭で斜線が引かれ透明な茶系統で彩られた医学生のスーツと水夫の青系統の衣服とが、賦彩されずに輪郭線だけで描かれた女性たちの裸体の明るさと対照される。その結果、医学生、水夫、赤い西瓜、そして花瓶からあふれ出て後方のテーブルクロスの色に映える緑の葉とその間に咲く白と黄色の花が、画面を活性化している。人物たちの背後は不定形な曲線によって分割され、左端は明るい朱色、続く四部分は黒い斜線と淡彩の部分と無彩のそれが繰り返され、右の二部分は淡彩の濃淡で彩られている。

医学生の奥に立つ女性は、頭上より高く挙げた右手で左端の朱色の部分

を支えている⁷⁾。彼女の前には、弧を描く大きな背もたれのある椅子に深々と腰掛けて左脚を右膝に載せ、両腕を下ろして右手を左の踵に添え、左手を左膝にあてがう女性がいる。画面向かって右端奥には、両手で左右のカーテンを押し広げつつ、水夫の背後向かってやや右寄りに立つ女性の顔を見上げるように横顔を見せる女の姿がある。その視線を受け止めるマイヨール (Aristide Maillol, 1861-1944) の彫像のようにふくよかな女は、両手を肩甲骨に伸ばすかのように両肘を頭上高く挙げ、頭を左肩の方に少し傾げている。この習作からは彼女の両脚の位置関係は推測できない。右端手前には、観者に背を向けて低い円椅子に腰を下ろし、両脚を大きく開いた女が両膝に手を置き、医学生の方を見遣っている。

右端後方の女性以外の人物の目鼻はまったく描かれていないにもかかわらず、楕円形の頭部の傾きは相互の視線の交錯を感じ取らせる。

左端の女性が手を触れている平塗りされた明るい朱色の物は医学生より観者近くから立ち上がっており、カーテンというよりも舞台の書割の樹木を連想させる。その後方の暗い陰から彼等ふたりの姿が浮かび上がる。先にカーテンとして記述した右端の女性が触れる物も、実際のカーテンであれば押さえられた部分から下は直線的に下がるはずであるが、画面内で奇妙にうねっている。さらに、両肘を挙げる女性は、その身体の輪郭線に合わせるように曲線を描きながら上方にふっくらと広がる白い布で包み込まれているかのように見える。彼女の姿勢と微かに陰影のつけられたその白い布とを見れば、柔らかなベッドに横臥した女性を真上から眺めたかの趣さえある⁸⁾。この習作においては、画面を構成するすべての要素は曲線によって描かれ、人体も丸みをもって表現されている。

この段階でピカソは観者に何を見せようとしていたのであろうか。

娼婦たちを絵画の主題とすることは、十九世紀末から二十世紀初頭にかけてのフランス、特にパリでは決して珍しくなかった。著名なドガ (Edgar

Degas, 1834-1917)、トゥールーズ・ロートレック (Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec, 1864-1901)、ルオー (Georges-Henri Rouault, 1871-1958) を初めとする画家たちは、多様な状況下における彼女たちの日常や荒んだ生活の断面、そのふてぶてしさや悲哀を繰り返し画布に留めていた。ピカソもその例外ではなかった。

しかし《アヴィニョンの娘たち》の初期構想のように、水夫を中にして五人もの裸婦が集まる売春宿の部屋に医学生が書物と頭蓋骨持参で訪れるという情景は極めて非日常的であり、現実にはあり得ない光景と言わねばならない。もちろんピカソがそのような現場を目撃して写生したわけではない。ではなぜ彼はこのような特殊な図像を構想したのであろうか。

その問いに答えるためには、ピカソが過ぎ去った時代に作られた多くの美術作品を熟知していたこと、そしてそれらからモチーフを借用することで、生涯をととしてメッセージ性の強い「文学的な絵画」をしばしば制作していたという事実を思い出さなければならない⁹⁾。

「死」の象徴である頭蓋骨と組み合わせられた美しい切花やもぎ取られた果実は、「人生の儚さ」を連想させるものとして、虚飾や贅沢に走ることを警告する「ヴァニタス」、あるいは「死を想え：メメント・モーリ」の寓意画として十六世紀以来西欧各地で頻繁に制作されていた。ピカソも頭蓋骨のある静物画を描いている。「ヴァニタス」はまた伝統的に着飾る女、娼婦によっても表わされた¹⁰⁾。さらに水夫は港を渡り歩き一所に留まることのないその職業ゆえに、一般的に、「行きずりの人間関係」「放浪の人生」、あるいは「故郷の喪失」を象徴している。

こうした美術の伝統を思い起こせば、娼婦たち、頭蓋骨を持った医学生、水夫、果物と切花という極めて異色な組み合わせによる当初の《アヴィニョンの娘たち》は、伝統的な絵画の一分野である寓意画として考案されたとの推測が可能になる。しかしなぜピカソは1906年に、主題が限定された

注文に応えたわけでもないのに、中世、特にルネサンス期以降西欧で頻繁に制作されてきた寓意画に取り組もうとしたのであろうか。

ピカソはパリで最初の個展を開いた1901年頃から、人生への希望を絶たれて社会の片隅で貧困に甘んじてひっそりと暮らす痩せ細った老人や娼婦たちを、ほとんど青のモノクロームで描き始め、「青の時代」と呼ばれる作風を確立した¹¹⁾。1904年にパリを生活と制作の場と定めた彼の画面には明るい色彩が現われるが、やはり社会の底辺に暮らすサーカス団員や曲芸師、道化師や貧しい人々を写生風に描写している。そうしたピカソの主題選択に、ヘルディンクは「98年の世代」を特徴づけたニーチェへの傾倒を指摘している(112-126頁)。しかしながら彼は、《アヴィニョンの娘たち》を制作していた頃のピカソは、ニーチェ的なペシミズムから最終的に脱出していたと述べ(116-121頁)、さらにバーゼルの習作では寓意的な「ストーリー」が成立していたとの説を容認しながらも、「ピカソは最終草稿でアレゴリーを断念した」と断言する(92頁)。

確かに完成作からは男性像や頭蓋骨、花は削除され、背後に物語が読み取れるような哀愁漂う画像も放棄され、相互の感情交流が断たれた女たちだけがそこには並置されている。しかしその段階において、ニーチェ的なペシミズムが払拭され、本当にアレゴリーは断念されたのであろうか。

《アヴィニョンの娘たち》は対象の観察に基づく写生画ではなく、もっぱら想像力によって練りあげられた構想画である。しかし物語性が希薄になったからといって寓意が断念されたとは言えない。

2. 最終稿への変貌

「ヴァニタス」を象徴する男性像、頭蓋骨、花瓶の中の花は最終構想から消えた。その一方で画面中央下からは茶色のテーブルの角が突き出し、それに重なる白いテーブル掛けの上に一房の葡萄と丸い林檎、洋梨のよう

に歪んだ林檎と、両端が鋭く尖った厚みのない西瓜一切れが現われた。丸みを示す曲線や明暗法による陰影表現は放棄され、人体の量感や空間の三次元性は失われ、刻み込むような線と筆触を残した色面によってすべての形が限定され、画面全体は鋭角的な形で覆われた。目鼻が描きこまれた女性たちの表情は虚ろで、五人の間に感情の交流は見いだせない。画面内で執拗に繰り返される鋭角は、観者に不安と焦燥感を抱かせる。

医学生と花瓶が姿を消し、画面左端に左手を頭上に挙げた女性が登場する1907年5月制作の油彩習作(図3:パリ、ピカソ美術館所蔵:Cat. 1, p. 313)においては、中央の女は頭上で手を組み、目鼻が印された女性たちのポーズにはリズムがあり、人物は曲線で描かれている。一方その翌月の6月に描いた水彩習作(図4:フィラデルフィア美術館蔵:Cat. 1, p. 31)では水夫も消え、一切れの西瓜が載ったテーブルの角が画面中央下から現われ、人物描写においても鋭角的な形状が顕著になる。しかしながら、背中を見せる右下の女性は首を大きく左に捻ってはいるが、肩、首と頭部の関係はさほど不自然ではなく、仮面のような顔はまだ現われていない。

最終稿に至るまでに次々と試みられた多くの習作を順に見ていくと、人物群の配置と構成、各人物のポーズ、描きこむモチーフの種類、形や位置の変更と連動するように、画風や様式にも変化が現われていること、ピカソが最終段階において決定的な変更を加えたことが判明する。

完成作では腰掛けているのか立っているのかさえ分からない不安定な姿勢をとる中央のふたりの女性は、全身が明るい肌色で平面的に着彩され、白と茶色の線で胸、腕、腹部などの形が決定されて、腰や大腿部に白い布が描き加えられた。バーゼルの習作では全裸で両腕を下ろして安楽椅子にどっしりと腰掛けている左の女性は、フィラデルフィア美術館の水彩習作では最終稿に近くなり、頭上高く挙げた右腕の肘を深く曲げて、左手は肌色の布が掛かった左大腿部に載せられている。しかし最終稿と比較すると、

短縮法で描かれたその両脚の形はまだ腰掛けた人物のそれである。

両肘を高く挙げる女性像は、上述の水彩習作ではコントラポストの姿勢で踊るように身体をくねらせ、躍動感を見せている。しかし完成作では腰から上の動きがなくなり、曲げられた右膝の後ろに左脚が隠れている。この女性のように、両腕で頭を挟み込むように肘を高く挙げて両手を肩甲骨の方に伸ばし、右脚を曲げて左足だけで立ちながらも身体を垂直に伸ばして静止していると、背筋に大きな負担がかかり全身には痛みが走る。

完成作における中央のふたりの、線だけで表現された目鼻、大きく見開いた目、カップの把手のような形をした耳は、レオンのサン・イシドーロ聖堂に十二世紀末に描かれた天使像と比較される（ヘルディンク 66-68頁）が、中世の画像は極めて安定感ある姿勢をとっている。

エジプトやエトルリアの絵画、アルカイック期ギリシャの浮彫に見られる横向きの人物のように、片足を踏み出して立ち、横顔ながら正面観の目をもつ左端の女性も、ただひとり、深くスリットの入った衣服を纏っている¹²⁾。紀元前五～三世紀の《イベリアの頭部》と呼ばれる石彫頭部（フランス、サン・ジェルマン・アン・レ国立古代博物館所蔵）を連想させるその顔は灰色に沈んでいる。彼女の隣に並ぶふたりと彼女とは、その造形が連想させる原作の故に「イベリア的」と呼ばれている。

両手でカーテンを押し広げながら部屋に入ってくる、動きのある人物として構想されていた右後方の「娘」は硬直し、身体は菱形に塗り分けられ、影の部分には茶色と緑色で斜線が一見無造作に入れられ、顔の輪郭線と鼻筋とは黒と茶色の太い線で印され、左目は黒く塗りつぶされている。髭を連想させるような顎の黒い染みは口であろう。顔全体は白、灰色、茶、緑色で塗りこめられ、鼻から頬にかけて緑色で引かれた並行斜線は陰影を示すようであり、固有の色彩そのものであるかのようにも見える。両腕下と胴体の背後はこげ茶、頭部周辺は深緑、その外側はベージュがかった淡い

灰色でタッチを残して塗られている。黒で輪郭線が引かれた背中と背後の茶色の間には、頭上に見える淡い灰色が輪郭線に沿って入れられている。

手前に坐る女性の形態はさらに大きく崩されて、身体を分割する線と色の塗り分けによって辛うじて彼女が観者に背を向けていることが分かる。しかし背中と顔の間にはブーメランを連想させる茶色がかった肌色のものが現われ、大きく湾曲した青い鼻がそれに接している。そのことから「ブーメラン」は頬にあてた手であることが分かる。彼女の肌色はインディオかジプシーを連想させるように赤みを帯びている。初案では横顔を見せていた彼女の顔は左肩の上に現われ、頭部と胴部とは現実にはあり得ない関係をもって繋がっている。黒で隈取られた左右の目の位置は対称性を大きく破り、白く塗られた右目の中央と吊り上って青く塗られた左目に打たれた小さな黒点は、瞳というよりも仮面の目に穿たれた小さな穴を想わせる。左目が青いのは、左顔面が影に入っていることを暗示しているとも解釈されようが、画面は一定方向から射し込む光で照らされているわけでもない。青い鼻の上に塗り重ねられた白い線で示される鼻梁の下方には、口を表わす小さな菱形が白と黒で描かれている。彼女はもはや椅子に坐るのではなく、白い布の上に腰を下ろしている。

ヘルディンクは、《アヴィニョンの娘たち》と関連づけられる多くの先例作品を挙げてはいる(22-31頁)が、女性のポーズの特殊性には一切触れず、具体的な着想源も指摘していない。その理由は、画面を特色づける不自然さ、粗野な感じ、仮面の人物の醜悪さや中央のふたりの無表情といった諸要素の故に、二十世紀美術は本作品によってルネサンス以来の伝統的な絵画表現から脱却したと見なす学説に彼が固執していたから、「図像の借用によって画像にメッセージを託す」というルネサンス風の表現手法をそこに見いだせなかったからであろう。そこで彼は、ピカソが《アヴィニョンの娘たち》の「最終草稿でアレゴリーを断念した」と述べているのであ

る。すでに指摘したように、実際ピカソは、寓意画であることが一目瞭然となる頭蓋骨や水夫、切花を生けた花瓶などをそこでは一掃した。しかしその一方で、象徴的な意味が読み取れる先達の画像を娼婦たちの姿に借用することで寓意画をつくるという、新たな表現法を採用したのである。

時代を遡る作品から女性裸像を借用し変形させることで、二十世紀初頭における社会の底辺に生きる女たちの焦燥感や虚脱感を表現して、自分自身であることを否定しなければ生きることができない人々を生み出した戦禍を告発し、同時に、大国に打ちのめされたスペインを故国とする「98年の世代」が民族の誇りをかけて取り組んでいた文芸の復興運動の一翼を担う者として、彼は《アヴィニョンの娘たち》を制作したに違いない¹³⁾。

二、《アヴィニョンの娘たち》に借用された画像とその意味

1. 「娘たち」の着想源

中央のふたりの女性を取り囲む白い色、その横に現われた、エル・グレコ (El Greco, 1541-1614) の空を連想させる白で縁取られた「鋼のような青」(ヘルディンク 24頁) は彼女らの着想源を暗示し、手前に描かれている果物は、石彫頭部を連想させる左端の「娘」と仮面を被ったふたりの図像が寓意的な意味でどのような作品から借用されたかを明らかにするであろう。そしてそれらの源泉解明によって、ピカソがバルセロナの娼婦たちをこのような画像として構想したことの理由が見えてくるのである。

左からふたり目の、腰掛けているにしては胴部と脚部の長さが不均衡で不自然ながら立像とも思えないポーズをとる女性像は、横たわった姿が回転させられたと考えればその不自然さが解消する。実はピカソはこの女性像考案の過程において、右腕を挙げて手枕とし、伸ばした右脚に左脚を交叉させて左大腿部に掛けた白い布に左手を添え、目を閉じて白いシーツの上に横たわる裸婦を数点描いている (Cat. 1, pp. 50, 237, 240, 244, 254) (図 5)。

その女性が横臥していることは、右脚、脇から右腕が白布の上に青く影を落としていることから明らかである。しかしそれらは研究者の先入観によってすべて立像であるかのように回転して提示されている。

身体全体の角度などに多少の違いはあるものの、これらの《眠る女》と完成作の「娘」は、ジョルジョーネ (Giorgione, 1477/78-1510) の《眠れるヴェヌス》(図6)と類縁関係にある。右肘を頭上に挙げて右手を後頭部に回す仕草、力を抜いて身体に沿わせるように伸ばした左腕と四本の指を軽く曲げた左手の形、右脚の膝を少し曲げてその上に左脚を載せる姿勢においてそれらは類似している。そして素描の女性はジョルジョーネのヴェヌスのように目を閉じている。最終稿の「娘」が大きな目を虚ろに見開いている点にこそ、ピカソが作品に託した考えが読み取れるのである。

中央の両肘を頭上に挙げて頭の後方で両手を交叉させている女性もベッドに身を横たえていると考えるなら、背筋の異常な緊張感も消え、伸ばした左脚の前に右脚の膝から下が重なるポーズも不自然ではなくなる。

この女性像と比較されるのはゴヤ (Francisco José de Goya Lucientes, 1746-1828) の《裸のマハ》(図7)である。ピカソは1906年にそれを下敷きに《横たわる裸婦》を描いている(図8: クリーヴランド美術館蔵: Cat. 2, p. 399)が¹⁴⁾、中央の「娘」制作に際しては、顔の向きを除いて、両腕と首から下は《裸のマハ》の鏡像を採用したうえに腰布を加えた。

立ち姿としては姿勢の不自然さが目立つ彼女らふたりを包むように、青と灰色で陰影がつけられた白が塗られている。彼女らの原像が白いシーツの上に横臥していたことを知るなら、彼女たちの周囲の白い色こそは、彼女たちの着想源を暗示する視覚的な要素として立ち現われるのである。

右下の、観者に背中を見せて白い布の上に坐り後方を振り返りながら手を頬にあてる「娘」と手前の白い布の上の果物は、マネ (Édouard Manet, 1832-1883) の《草上の昼餐》の裸女を連想させる(図9)。ピカソの「娘」

とは鏡像関係にある、観者に視線を投げかけるその裸女の背後には木々が茂っているが、それを暗示するようにピカソの「娘」の左腕奥には青緑色が置かれ、その上方にはエル・グレコの空、頭上には茶色が現われている。

背中を見せて坐る女性の後方に立ち、両腕を非対称形に挙げている仮面の女は、アングル (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867) の《トルコの水浴場》左後方に登場する踊る女、あるいは古代石棺浮彫に見いだされる酒神バッコスに従う狂乱のバッケーの踊る姿を髣髴させる。ピカソが当時アングルを、そして特に《トルコの水浴場》を強く意識していたことはすでに指摘されている (ヘルディンク 28-30頁)。

赤茶色のカーテン、あるいは太い樹木の幹の前に横を向いて立ち、左手を挙げて掌を天に向けて、一方下ろした右手で拳をつくる女性は、胸を露わにした衣服を纏い、そのスリットから踏み出した右脚が露出している。彼女もバッケーであることは衣裳の形や足元の葡萄から推測される。

2. 図像の借用と変形の意味

作品に固有のメッセージを託そうとする芸術家は、他の作品の図像を借用するに際して、原作をそのまま写し取ることにはまずない。原作の鏡像を採用し、あるいは一部に変更を加えることで、原作にはない独自のメッセージを新しい画像に託すことが可能になるからである。ピカソも《アヴィニョンの娘たち》構想のなかで原作の図像に手を加え、描写手法と表現様式を変え、自然主義的な要素を排除し、調和的な配色を放棄して華やかさや静けさを画像から消去して、不協和音と粗野、激烈さを強調している。

ギリシャの愛、美、豊穡の女神アプロディーテーと同一視されるヴェヌスは本来菜園の女神で、その名は「魅力」を意味していた。アプロディーテーには「天上の」を意味するウーラニアーと「大衆の、卑俗な」を意味するパンデーモスの呼称が与えられており、航海や戦争の女神としても崇

拝され、コリントスにおいては売淫の女神として祀られていた¹⁵⁾。

ジョルジョーネの画面では、大きな農家を眺望し緩慢な起伏をみせながら遠い彼方まで広がる野原の一隅、崖の陰で、地表を覆う草花の上に無造作に敷かれた白い布と大きな赤いピロードの枕に身を委ねて、「天上のヴェヌス」は安らかに眠っている。調和と清楚を感じさせる伸びやかな彼女の肢体とその静穏な眠りは、のどかな風景、画面全体を彩る落ち着いた色彩と相俟って、精神的な愛の理想的な昇華の寓意となっている。

ピカソはそのヴェヌスを着想源としながらも、「娘」の目鼻と口のずれで調和の崩壊を暗示し、物憂げで哀しげで無気力な表情を彼女に与えた。大きく見開いた虚ろな目と目の下の隈は、彼女が安らぎや喜び、情熱を見いだせず、人間的な感情を忘れ去ったかの印象を強めている。人間性を喪失した女は、ただ生きるために偽りの愛を売る環境から逃れる意欲さえ失ってしまった「卑俗なヴェヌス」としてピカソの絵筆から生まれ出た。

貴婦人がマハを装う《裸のマハ》は妖艶な笑みを浮かべつつ、彼女を凝視する人に蠱惑的な眼差しを投げかけ、両手を後頭部に添えて豊かな胸を誇示し、恥辱心も罪悪感もなくその裸体を誇るかのように寛いでいる。

一方ピカソの貧しい「娘」は、裸体を人目に晒すことには無感情ながら腰を布で覆っており、観者を挑発することはない¹⁶⁾。マハの姿勢は横臥していれば寛ぎのポーズであるが、直立しながらその姿勢をとり続けるのは決して楽ではない。ポーズをとり続けることの苦痛と「娘」の生きることの苦悩とが画像でひとつとなり、彼女の焦点の定まらぬ目、一文字に結んだ口はその苦痛が日常化していることを示している。

マネの《草上の昼餐》は、着衣の男性の間に坐る女性が全裸であること、遠景と近景の釣り合いの不自然さや人物と背景の描き方の不一致などの点で、フランス絵画の理想とされていた規範から逸脱したものとして、発表されるや否や大反響を呼んだ。その人物がラッファエッロ (Raffaello

Sanzio, 1483-1520)の素描を基にライモンディ (Marcantonio Raimondi, 1480頃-1534頃) が制作した版画《パリスの審判》から借用されたとはいえ、ギリシャ神話に取材した原作では登場人物全員が裸体であり、各人は物語のなかでそれぞれの役を演じていた¹⁷⁾。他方《草上の昼餐》に描かれた男性は実在人物で、全裸の女性も当時よく知られていた職業モデルであり、しかも現実にはありえない「昼餐」の情景を表わしていた。裸体で登場する彼女も明らかにピカソの「娘たち」と同じく性を売る女なのである。加えて、ピカソのもうひとつの着想源であるバッキーは、酒と狂乱の、「性と死」の象徴であった。悦楽と性と死とはピカソが繰り返し取り上げた主題である。

こうした諸事情を総合的に鑑みれば、ピカソは、美術史上の名作から借用した裸婦像を変貌させながら、その一方で女性の特殊なポーズを強調し、原作で彼女たちの周囲を彩っていたシートや森や空を暗示する色を彼女たちの周囲に配し、原作における彼女たちの持物である果物を描くことでその着想源を暗示し、彼女たちから読み取れる寓意的な意味を作品に取り込み、また彼女たちに仮面をつけることで、娼婦と呼ばれた女性たちの二十世紀初頭における現実を描き出したということになる。仮面は古今東西変身の道具である。したがって奇怪な仮面をつけた瞬間から彼女たちは、生来の人格を喪失して、常軌を逸した別人に変身するのである。

人間として個性をもつことに喜びを感じて、思い描いた理想に向かって生き生きと日々精進する女性の姿はそこにはない。生きるためと割り切って男性の欲望の対象に身を落とし、偽りの愛を売る女の被る仮面の顔は攻撃的に歪み、青ざめ、暗い影を宿している。そうした女の逞しさと哀しさが、彼女らの大胆奔放なポーズと虚ろな表情、刺々しさを見せる尖った角をもつ線の交錯と強い色彩のコントラストによって表現されている。

戦後の貧困にあえぐバルセロナの「娘たち」の背後には、1898年の米西

戦争によって大打撃を受けたスペインそのものが垣間見える。ピカソは言う。「絵画はアパルトマンを飾るために制作されるのではない。それは敵に對抗する攻撃的かつ防御的な戦争の武器なのだ¹⁸⁾。」と。絵画が武器たり得るのは、絵画によって具体的な思想表明が可能であるからにほかならない。

3. ピカソによる過ぎし時代の芸術再発見

《アヴィニョンの娘たち》の誕生は、アフリカの仮面を画面に取り入れて粗野な描写を表現手段に選んだ造形的な革命であったと人々は語る。しかし仮面にアフリカらしさは見いだせない。ここにおける仮面は非人間性の表象でしかない。したがって構想画《アヴィニョンの娘たち》の重要性は、十九世紀以来画家たちがもっぱら可視世界を写生して作品をつくっていたのに対して、生身のモデルが画家の眼前から消えたことにあり、視覚的な印象に感情表現を委ねるのではなく、先達の作品から図像を借用し、その図像に暴力的に介入する、つまりそれを変形することによって、時代に即したメッセージ性の強い作品を完成したところにあると言える。

先に引用したピカソのことばからも分かるように、彼は、誰にでも感情移入が可能で容易に理解できる「目を楽しませる絵画」の制作から、観者が作品を丁寧に観察することで具体的な思想を看取できるような絵画制作へと路線を変更したのである。単なる鑑賞の対象としての絵画ではなく、思索の契機となる絵画をこの時から彼は目指すことになる。

社会の現実を直視し、その矛盾や歪みを絵画制作という手段によって告発するためには、現実世界に見える形象を画面上に写して作品にするよりも、昔から言語的なメッセージや思想が託されてきた個々の図像を巧みに利用することで、観者の知性に訴える方がより効果的であるとピカソは考えるに至ったのであろう。彼は実際この後《ゲルニカ》や、第二次世界大戦中の《戦争の暴力》、あるいは朝鮮戦争における《朝鮮の虐殺》のよう

な、戦争という暴力の不条理を訴える作品を制作するときには必ず寓意的な図像を採用し、先達の作品からの表現や画像を借用して改変するという手法を用いている。その最初の試みが《アヴィニョンの娘たち》であった。

芸術表現の主要な要素として、歴史のなかで形成され育まれ定着してきた「言語的なメッセージを託されたイメージの力」を美術作品に積極的に取り入れて、観者の感性のみならず知性にも訴えるという目論みは、イタリア・ルネサンス美術を特徴づけている。したがって、作品の外見においてはルネサンス美術が達成した調和と均衡とを意識的に拒絶してはいるものの、画像にメッセージ伝達という役割を担わせるべく過去の美術作品から形式や図像を借用して絵画の寓意性を回復した点において、ピカソはここに「芸術の新たなルネサンス」を実現したのである。

古典古代の作品を詳細に研究した十五世紀の人々が、その思想的な基盤の重要性に気づいてルネサンス美術を形成したように、ピカソも歴史を遡ってあらゆる芸術を学んだ後に、独自の表現形式を創出したのである。そうであればこそ彼はそこで停滞することなく、その芸術は次々と変貌を遂げていく。なぜなら地域や時代の垣根を越えて芸術を広く深く知れば知るほど、表現の無限な可能性、芸術のあり方の多様性は実感されるからである¹⁹⁾。

十九世紀末ニーチェの思想に近づいていたピカソは、《アヴィニョンの娘たち》を制作していた頃にはそのペシミズムから最終的に脱出していたとヘルディンクは述べているが、作品はそれを裏づけているのであろうか。

ピカソは「娘たち」を描きながら彼女たちを突き放し、仮面の彼女たちも画家に敵対するかのように彼に氷の視線を向けている。味覚を楽しませるはずの西瓜も、両端は牡牛の角よりも鋭く研ぎ澄まされた武器を連想させる。そこには救いようのないペシミズムが漂ってはいないであろうか。

4. 美術史における《アヴィニョンの娘たち》の意味

ピカソが《アヴィニョンの娘たち》を手がけた直前に、あくまで写生に徹しながらも、「自然を円筒と球体と円錐で」捉えることを提唱したセザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) が歿した。そして研究者たちは、セザンヌのそのことばがキュビズム芸術を生み出したと考え、《アヴィニョンの娘たち》をその新しい芸術表現の誕生を標す作品と位置づけている。

とはいえ、その画面を注意深く観察するなら、そこに描かれた人体は、自然の姿を幾何学的な形態に還元して表わしたものではない。画面に引かれた黒、茶、青、白の何本かの線と塗り分けられた色の差異によって描写されている形象を見分けることはできるものの、人物像にも果物にも布にも陰影は施されておらず、輪郭線の内部は平塗りの手法で塗りこめられ、人と人との隙間を埋める青やベージュ、茶色や灰色の部分にも三次元性が欠如している。それは、中世のタピストリーのように平板である。人物の顔も、中央のふたりに関しては、眉、目、鼻筋、口を表わす説明的な茶色の線を除けば、筆の動きは見えるもののおよそ平面的である。人体は幾つかの部分に分割されて各部分が微妙に異なった色で彩られてはいるが、その描写手法は明らかに立体感の表現を目指してはいない。その平面的な空間把握と輪郭線の使用、原色による平塗りは、中世スペインの絵画に共通して見られる特徴でもある。そしてこの非常に浅い空間の概念こそが、いわゆるキュビズム時代のピカソの絵画を特徴づける主要な要素となる。

この事実は、《アヴィニョンの娘たち》以降のピカソの活躍が、立体的な構成を目論んだ時期、つまりキュビズムの時代と呼ばれていることを考えると矛盾しているように思われる。確かにこの時期、ピカソは対象を非具象的な形態に分解して画面上に再構成している。しかし彼は明らかにセザンヌの意図と関心とは別の次元に向かっている。

一見しただけでは見分けがつけ難いと言われるブラック (Georges

Braque, 1882-1963) の作品とピカソのそれとの間には、実は根本的な相違がある。細分化した形態の再構成に際して、ブラックはさまざまな方向を向いた平面が重なり合って重層的な奥行き感を生み出す効果を追求していた。他方ピカソは、人物や事物とそれらを取り囲む大気までも均質化したうえで、粉碎した鏡のかけらを無造作に貼り合わせてつくった不規則不均等な面にそれらを映して、そのイメージを画布に留めたかのような作品を描いている。そこに認められるのは、ブラックが探求していたような奥行きのある空間表現ではなく、秩序と調和の崩壊の表象である。

ピカソは単に造形的な表現手段として対象を分解したのではなく、日々体験していた社会の矛盾を視覚化するために、壊れた鏡、つまり調和や客観性、本来的な価値を失った鏡に映った現実を描いたのである。

絵画において、三次元空間の無限の広がり、触覚的感触を実感させる、实在感溢れる個々の形態を描写しようとした十九世紀フランスを代表するドラクロワ (Eugène Delacroix, 1798-1863) やクールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) とはきっぱりと一線を画した、絵画の平面性の追及というピカソの取り組みも、したがってそこには見いだせる。そしてそのような平面性の追求こそが、紙や布を画布に貼り付けて作品とするコラージュにと彼を必然的に向かわせ、あるいはコラージュに見せかけた絵画を生み出させた。そうした画面構成法の総合が1937年の《ゲルニカ》をも特徴づけている。

ピカソによるこの一連の試みは、キュビズムという革命的な造形表現が確立した一時代を彼が生きたという以上に大きな意味をもっている。キュビズム絵画の実現という点では、その「主義主張」が求める理論をよりの確に絵画化したブラックに軍配があがる。しかし彼は立体表現の探求というひとつの方向性を堅持しそれに固執したがために、分析的キュビズムに充足感を抱いたときには再現的描写に立ち帰るしかなかった。そしてその

道程は後世の前衛的な芸術家に受け継がれることはなかった。一方ピカソが試みた多様で変幻自在な絵画表現は、彼があらゆる時代、あらゆる地域の芸術表現から学んだように、あらゆる地域で活躍する広い世代の芸術家たちを魅了し、彼らに刺激と示唆を与え続けることになったのである。

第二次世界大戦後の芸術家たちが追及した現代的な「絵画の平面性」と「画面の均質性」、「絵画のメッセージ性」の実現は、《アヴィニョンの娘たち》に確かにその最初の足跡を見出すことができるのである。

結 語

本稿では《アヴィニョンの娘たち》を取り上げて、二十世紀美術に革命をもたらしたとされるスペイン出身の二十五歳の青年ピカソが、実は過去から訣別したのではなく、過去の美術に表現されているメッセージを深く理解したうえで、彼が生きた時代を適確に表わすべく試行錯誤を繰り返し、彼を取り巻く社会の歪みや矛盾を告発する手段として、極めてメッセージ性の強い衝撃的な美術を生み出したことを見てきた。

ピカソはエジプトや古代ギリシャ、古代まで遡ってイタリアとスペインで制作されてきた彫刻や絵画からバロックに至る美術、そして彼より少し前の時代と同時代に活躍した画家たちの作品と自分のつくりたい作品とを照らし合わせながら習作を重ねて、漸く完成作に辿りついたのである。

しかし彼は1906年の秋に、なぜ美術の歴史を遡って寓意画的な《アヴィニョンの娘たち》制作に着手したのであろうか。

その問いに対する答えのヒントは、ピカソが十七歳の1898年に体験した米西戦争とその結果故国スペインが経済的にも精神的にも受けた大打撃に求められよう。アメリカ合衆国の強大な戦力の前にあっけなく敗戦を迎えたスペインはキューバとフィリッピンを失い、キューバの債務をすべて負担させられ、かつて経験したことのなかった貧困に喘ぐことになり、スベ

イン国民は絶望的な自己喪失感を味わった。そこで当代の万能の人ウナムノ (Miguel de Unamuno, 1864-1936) を精神的な支柱として、「98年の世代」と後に呼ばれる文化人たちは民族の文芸復興運動に駆り立てられた。彼らの多くは、二十世紀に入ると故国を離れて憧れのパリに居を移し、貧困のうちにも情熱的に民族の伝統文化復興を目論んで文芸活動に熱中した。ピカソは美術の分野では「98年の世代」の中心人物であった。音楽家としては、アンダルシア特有の音楽を生かしたオペラ『はかなき人生』を1905年に作曲したファリャ (Manuel de Falla, 1876-1946) がパリに到着するのは1907年夏のことであるが、グラナドス (Enrique Granados, 1867-1916)、トゥリナ (Joaquin Turina, 1882-1949) は1905年パリに到着していた。1905年に『イベリア組曲』を完成したアルベニス (Isaac Albeniz, 1860-1909) は、翌年と翌々年パリで演奏活動を展開している²⁰⁾。パリで貧しい異国人画家として意欲的に制作に取り組んでいたピカソは、それをどのような気持ちで聴いたであろうか。

1906年春にはそのうエルーヴ美術館においてイベリア彫刻展が開催され、バルセロナ時代からのピカソの友人ミゲル・ウトリジョ (Miguel Utrillo, 1862-1934) は同年エル・グレコの最初のモノグラフを出版した²¹⁾。ピカソはその年の五月から八月を北カタルーニャで過ごして制作に没頭している。

スペイン古来の伝統文化の復興を推進する気運に鼓舞されて、ピカソもまた美術の歴史を振り返り、そこから学ぶと同時にそれを超克して新しい時代の表現を模索し始めたに違いない。そうであればこそ《アヴィニョンの娘たち》は同年秋、戦後の貧しさの象徴であるバルセロナの娼婦を中心に「メメント・モーリ」の寓意画として構想され、最終的には先達の作品借用と仮面の採用とそれらの変形によって、大国の横暴と戦争に対する声なき抵抗と糾弾を託した新たな寓意画として完成されたのである。ウェヌスはもはや安らぎを忘れ疲労困憊して佇み、マハは無感動にポーズをとり、

残りの三人は仮面を被ることで自分を偽って変身し、観者に問いかける。

過ぎし時代が見いだした美も調和も魅力も安らぎもそこにはない。

しかし古代の神々が姿を変えながらも中世をとおして生き続け、十五世紀に新たな生命を得て蘇ったように、ピカソの中では古典的な伝統美術の火は消えなかった。戦争が終結し、復興の兆しと平和の訪れが感じられたとき、彼はいつも古典に回帰している。なぜなら常軌を逸した怪奇残忍な画像は、戦争に対する彼の抗議の表現にほかならなかったからである。

戦争の残虐さと平和の喜びを子供のような素直さで受け止め繰り返し描いたピカソの原点は、まさにこの青春の戦争体験にあったと言える。

《アヴィニョンの娘たち》は誕生後22年にして初めてニューヨークで批評家の前に姿を現わし絶賛を浴びた。それはゲルニカ爆撃の報に衝撃を受けたピカソが大作《ゲルニカ》に情熱を傾けてから二年後のことであった。それまでは《アヴィニョンの娘たち》を評価する人はいなかったのである。そしてそこにピカソの反戦精神を読み取る人は今もって少ない。

注

- 1) 彼自身それらを彫刻作品としてではなく魔術的なものと捉えていたことを述懐している：クラウス・ヘルディンク著 井面信行訳『ピカソ【アヴィニョンの娘たち】』三元社 1995年（原著 1992年）60-61頁参照。

ピカソが描いた仮面はアフリカ的であるというより、ゴヤのデフォルマシオンの現代的解釈であるように私には思える。ピカソの《フランコの夢と嘘》がゴヤの《ロス・カプリチョス》を連想させるように、両者の関係は極めて深い。ゴヤの時代にフランスに踏みにじられたスペインは、ピカソ十七歳の時、米国によって壊滅的な打撃を受けたのである。

- 2) パリのピカソ美術館において1988年1月26日から4月18日にかけて開催された「《アヴィニョンの娘たち》展」カタログ二巻（Commissaire Hélène Seckel, *Les demoiselles d'Avignon*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1988 : 以下 Cat. 1, 2 と表示する）に部分デッサン、習作が掲載され、第二巻においてはピカソの着想源とされる諸作品が取り上げられている：William Rubin, "La genèse des de-

moiselles d'Avignon”, pp. 367-487. 習作や素描に関する600枚という数についてはヘルディンク前掲書91頁による。

- 3) 3～4月という制作時期に関しては、Cat. 1, p. 24 の、展示作品22である該当作品に付されたキャプションによる。ヘルディンク前掲書91頁ではそれを4月と見なしている。
- 4) この医学生に関しては、書物のような矩形のものを持った素描もあるが、頭蓋骨であることが明らかな、手の部分を扱った素描 (Cat. 1, p. 153) や全身を描いた習作 (同 160頁) がある。
- 5) これを西瓜であると判断する理由は、緑色の果皮と赤い果肉の間に白い部分があることによるが、バイソンの角のように両端が尖っている点に注目したい。女性以外にはこの西瓜のみが最終稿に現われている。
- 6) 制作の初期段階において花瓶に生けられた花が重要であったことは、数多くのデッサン (同 153、156、157、159頁) によって推測される
- 7) この手は女性のものか医学生のものか本図では定かでない。
- 8) この女性に関しては、直立して頭の後ろで両手の指を組む姿勢による部分習作が数多い (Cat. 1, pp. 170-174, 176, 180, 269; Cat. 2, pp. 442-445)。肘を高く挙げた素描では片脚を支脚として踊るようなポーズも研究されているが、完成作において支脚と頭が一直線をなすに至った。
- 9) 後年の作である《ゲルニカ》や《朝鮮での虐殺》のように、自分が目撃者ではない事件を扱う際に、ピカソは常に美術史の知識を源泉とする構想画として制作している。彼が美術の歴史にいかに強い関心を抱き、過去の諸作品を研究した成果を制作に生かしているかということは、近年の研究でかなり明らかにされている。最近の出版物としては、Gioia Mori, “Pompei dopo Pompei”, in *Pompei. La pittura* (Art Dossier), n. 191 (2003), pp. 33-47 において、ポンペイからの発掘品 (同誌30頁に写真掲載) に着想したピカソのデッサン (同上40頁) や、ポンペイの絵画との関連が指摘される彼の作品が取り上げられている。
- 10) ピカソ自身《性と死》の主題で素描を制作している (Cat. 2, p. 416)。
- 11) 「青の時代」の特殊な主題や配色は、パリの状況に比較してスペインにおける貧困にピカソが注目したことによって選択されたと思われる。
- 12) 1906年ピカソは地中海美術、特にエトルリア、アルカイック期ギリシャ、エジプト美術に強い関心を寄せていた: Pierre Daix, *Picasso*, Traduc-cion de J. M. Gimeno Palmés, Madrid-Barcelona-México-Buenos Aires: Daimon, 1965, pp. 51-53。
- 13) ヘルディンクは「98年の世代」の重要性について言及するが、それが米

西戦争で大打撃を受けたスペイン人の民族的な文化運動であったことには黙して、ニーチェや北方の思想への傾倒という結果論に終始している。京都大学文学部西洋史編『西洋史辞典』東京創元社 昭和33年（初版）170頁「98年の世代」の項では、画家としてピカソ以外にダリやミロを「98年の世代」に数えている。しかしダリは1904年生まれであり、ミロは1893年生まれなので、「98年の世代」に入れることはできない。

- 14) その図版を掲載した前掲のカatalogにおいては、その裸婦の頭部が古代イベリアの彫像の影響下にあることのみが指摘されている。
- 15) 高津春繁著『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店1960年「アプロディーテー」および「ウェヌス」の項参照。
- 16) 彼女が本来は横臥していたことが、立ち姿勢では腰に纏わりついている筈がない腰布の形と位置とによって辛うじて分かる。
- 17) 蛇足ながら、林檎は「パリスの審判」におけるヴェヌスの持物である。
- 18) エンツォ・オルランディ編 マリア・ルイーザ・リッツアーティ著 八重樫春樹監修 小佐野重利訳『カラー版世界の巨匠ピカソ』評論社 昭和65年（原著 1978年）5頁。ここに読み取れるピカソの絵画観は、マティスが1908年に発表した「画家のノート」に記した、「わたしが夢みるのは心配や気がかりの種のない、均衡と純粹さと静穩の芸術であり、——中略——肉体の疲れを癒すよい肘かけ椅子に匹敵する何かであるような芸術である。」（和訳は：大久保恭子『アンリ・マチスの「誕生」』晃洋書房 2001年 109-200頁）との発言とは対極にあることに注目したい。
- 19) 強烈な手法で言語的メッセージを画像化した《ゲルニカ》の画家が、ポンペイ出土品や浮世絵の春画にも匹敵するエロティックな画像や、大らかな生の営みや悦びを表わした楽しい画面をもつくりだすことができたのは、芸術表現の幅広さを彼が全存在をもって体験したからに違いない。幼い頃から卓越したデッサン力と描写力を見せていたピカソの真の偉大さは、まさにこのような破格の包容力に認められるのである。
- 20) 音楽に関しては、興津憲作『ファリヤ生涯と作品』音楽の友社 昭和62年と数種の音楽辞典を参照した。原稿枚数制限のため詳細は割愛する。
- 21) Daix, *op. cit.*, p. 51. ピカソは十六歳のときマドリードで見たエル・グレコ、ベラスケス、ゴヤに強く惹かれていたことは良く知られている。

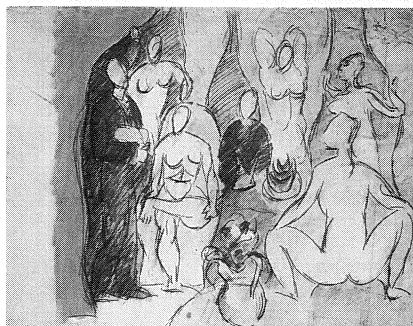
（文学研究科教授）



1) 《アヴィニョンの娘たち》完成作



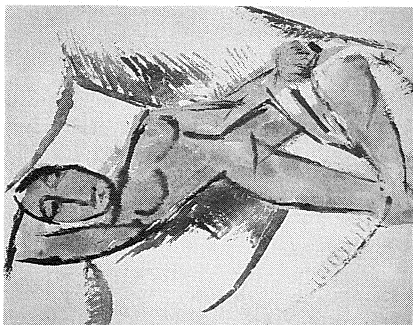
3) パリ、ピカソ美術館所蔵の油
彩習作



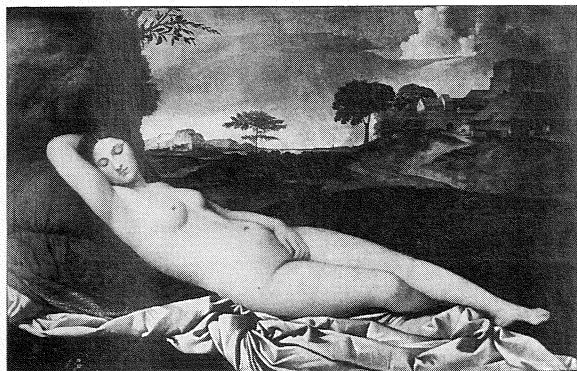
2) バーゼル美術館所蔵の習作



4) フィラデルフィア美術館所
蔵の水彩習作



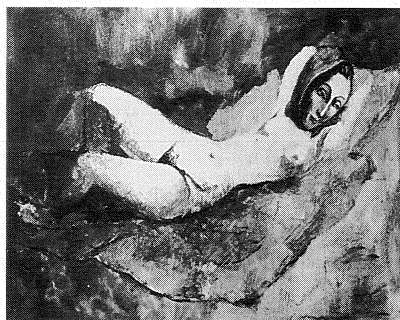
5) 《横たわる裸婦》(素描帖 N. 9,
11R)



6) ジョルジョーネ：《眠れるヴェヌス》



7) ゴヤ：《裸のマハ》



8) クリーヴランド美術館所蔵の
《横たわる裸婦》



9) マネ：《草上の昼餐》部分

SUMMARY

Les demoiselles d'Avignon di Picasso

Eiko WAKAYAMA

In questo studio si individua la fonte iconografica dell'ultima versione di *Les demoiselles d'Avignon*, ritenuta universalmente "la pittura chiave della vera modernità" e si chiarifica inoltre la ragione per cui il giovane pittore spagnolo, attivo da pochi anni a Parigi, decidesse nell'autunno del 1906 di eseguire una pittura allegorica di stile affatto rivoluzionario.

Le prime versioni con un marinaio attorniato da cinque prostitute in una sala (in calle de Aviñon a Barcellona), in cui s'avanza un aspirante medico, con un teschio in mano, ricordano, assieme ai fiori freschi in un vaso ed alla frutta su un piatto, l'allegoria della "vanità" e del "memento mori".

L'ultima versione è invece composta dalle donne, due mele, un grappolo d'uva ed una fetta di cocomero a forma di mezzaluna. Se all'inizio tutte le figure erano disegnate ritmicamente con le linee curve, nell'ultima versione, quasi tutte le linee sono rette e incisive e formano angoli acuti, che irritano i nervi di chi la guardano. Vi mancano la naturalezza, l'armonia, l'ordine ed il senso della tridimensionalità.

Si dice che Picasso avesse in mente la scultura dell'antichità iberica, la pittura egizia, le maschere africane e la pittura di El Greco mentre elaborava l'opera. Non esiste tuttavia una maschera africana simile ai volti del dipinto. Secondo noi le maschere qui simbleggiano la disumanità.

Si propone qui, inoltre, che Picasso s'ispirasse alla *Venere dormiente* di Giorgione ed alla *Maja desnuda* di Goya per due donne al centro, alla donna nuda in *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet per la donna a destra in basso e alle baccanti per due donne in piedi ai due lati. Se la mela nel dipinto ricorda Venere, il grappolo d'uva è l'attributo delle baccanti.

Riprendendo l'iconografia da opere ben note, Picasso trasformò le immagini originali nelle figure ripulsive per evocare sia il tragico

stato morale che la miseria, che la Spagna dovette soffrire a causa della sconfitta nel 1898 dagli Stati Uniti d'America. Infatti Picasso, che faceva capo alla "*generacion del 98*" nel campo dell'arte figurativa, cercava allora l'identità spagnola nella gloriosa tradizione della civiltà mediterranea.

È la prima opera nella quale Picasso, come in un manifesto, affida alla pittura il suo messaggio di accusa contro la guerra ed il conflitto che distruggono sia l'umanità che la civiltà. Ad essa seguiranno altre come *Guernica*, *Matanza en Corea*, *La guerra*. Solo quando ritorna la pace nel mondo, nella sua pittura rifioriscono la forma ed il valore dell'arte classica.

キーワード 「メメント・モーリ」 反戦思想 「98年の世代」