慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	スペインにおけるピカソ批評 : 歪められた画家のイメージ
Sub Title	La crítica del arte picassiano en España
Author	松田, 健児(Matsuda, Kenji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2009
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・ 文化・ コミュニケーション (Language, culture and communication). No.41 (2009.) ,p.45- 65
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20091218-0045

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

スペインにおけるピカソ批評
――歪められた画家のイメージ――

松　田　健　児

Ⅰ　問題提起

20 世紀前半，様々な賛否両論を巻き起こしながらも画家パブロ・ピカソはキュビスムの創始者として，すなわち 20 世紀前半の前衛美術を代表する存在として確固たる名声を確立していった。1932 年，パリのジョルジュ・プティ画廊で 236 点もの作品を並べて開催されたピカソ展を皮切りに，チューリッヒ，ハートフォード，ニューヨークと大規模な回顧展が次々と開かれる。ピカソに関する出版物は様々な言語で執筆され，20 世紀前半の美術史はピカソを抜きにしては語ることができないほど重要な存在となっていく。しかし，注目すべきことにピカソの祖国スペインではそうした潮流とは逆行する現象が起きていた。

1939 年，3 年弱にわたって続いたスペイン内戦がフランコ側の勝利，軍事独裁体制の成立という結果に終わる。共和国政府からプラド美術館名誉館長に任命され，パリ万博のスペイン・パビリオンに《ゲルニカ》（図 1）を描いてフランコ側の非道を糾弾したピカソは以降，公式にスペインの地を踏むことがなかった。ピカソはフランコ体制と対立し自発的亡命者となり，スペインで彼の存在はタブーとなったのである [1)]。

ならば，ピカソがタブーとなったはずのフランコ体制下で，バルセローナにピカソ美術館を開館することができたのはなぜなのか。ピカソと同じく，パリ万博のスペイン・パビリオンに壁画を描いたジョアン・ミロが，なぜ内戦終結の翌年，1940 年に帰国して制作を続けることができたのか。フランコ政権が否定する資本主義の権化のように評されていたサルバドール・ダリが，なぜ帰国と同時に首都マドリードで大回顧展を開くことができたのか。そうした疑問とつき合わせてみれば，ピカソとフランコ政権の二項対立という図

図1　パブロ･ピカソ《ゲルニカ》1937年
マドリード，プラド美術館（ソフィア王妃芸術センター寄託）

式も一面的で，不十分な理解であることが浮き彫りとなるだろう。

本論考における目的は，フランコ独裁体制下でのピカソ像を問題にすることではない。フランコ体制が終結してから30余年が経ち，スペインにおける20世紀美術史の見直しが進められ，内戦前後の美術にも連続性が確認されるようになってきた[2)]。また，一次資料の発掘にともなってピカソとスペインの関係に新たな角度から光が当てられるようになった。こうした現状を踏まえたうえで，ピカソを否定する言説が公式のイデオロギーとして定着する原因と過程を内戦以前のスペインに探ることを目的としている。

Ⅱ　ピカソとスペインの乖離

パリに居を構えた1904年春以降，ピカソのスペイン滞在は単発的な旅行でしかなく，長くても数ヶ月を過ごすだけとなる。確かにスペインへの旅行はピカソ芸術の展開にとって必須な契機であった。例えば1909年，ピカソはオルタ・デ・エブロで《貯水池》(図2)を描き，キュビスムの展開に決定的な一歩を踏み出すことになる。1917年の滞在は古典主義へ回帰するきっかけのひとつとなったバレエ・リュスに同行したもので，さらに33年と34年の滞在では闘牛のモティーフが再びピカソの絵画に頻繁に登場するようになり(図3)，この牡牛と馬の二項対立は代表作《ゲルニカ》にまで継承されていく。

ところが，こうした滞在はスペインでのピカソ受容に決定的な影響を与えていない。それはピカソの滞在が作品を展示する目的ではなく，公の場で発言することもほとんどない

図２　パブロ・ピカソ《貯水池》1909 年
ニューヨーク，ロックフェラー・コレクション

図３　パブロ・ピカソ《闘牛：女闘牛士の死》1933 年
パリ，ピカソ美術館

単なる里帰りでしかなかったことが原因となっている。

スペインにおけるピカソの知名度がいかに低いものであったのかを如実に示すエピソードがある。1917 年，舞台装飾を担当したバレエ・リュスの公演のためピカソはマドリードを訪れた。文学者ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナがカフェ・ポンボで晩餐会を開くのだが，頭数をそろえるために呼ばれたある芸術家はこう尋ねる。「ピカソに？　で，ピカソって誰だ？」このときの訪問に対してマドリードの美術界が示した反応はこの晩餐会が唯一のもので，その様子を文学者ラモン・ゴメス・デ・ラ・セルナは次のように回想している。

> その後［乾杯をした後］，ピカソは感極まって，いつもの彼のスペイン語で，栄光に包まれた異邦人のように語った。はるか遠い異国で好運に恵まれたインディオが故郷のボロ小屋に戻ってきたようなものだった[3)]。

スペインの一般社会においてピカソの認知度が低かったことは，国内でピカソ作品と接する機会が極端なまでに少なかったことにも起因している。まず，スペインの美術行政を代表すべき国立近代美術館には 1 点のピカソ作品も展示されていなかった。1920 年にピカソ本人によって寄贈された《アルルカン》（図 4）や 1903 年以前の油彩 20 点ほどがカタルーニャ美術館に展示されていたのを例外として，パリに出て前衛芸術家の代表となっ

図4　パブロ･ピカソ《アルルカン》1917年
バルセローナ，ピカソ美術館

たピカソの作品が常設展示という形で一般の目に触れることはなかったのである。

また，1919年にバルセローナで開かれた「美術展」，1929年にマドリードの植物園で開かれた「パリ在住スペイン人の絵画・彫刻」展を例外として，前衛芸術家としてのピカソの作品がまとまった形で展示されることもなかった。ピカソ作品だけに焦点を絞った展覧会に至っては1912年，初期作品ばかりを集めたダルマウ画廊での個展以降，内戦直前まで一度も開かれていないのである。

900点を越える家族のコレクションを別にすれば，リュイス・プランディウラが保有していた22点，1920年代以降ピカソと交友を結んだアルフォンソ・デ・オリバーレスの4点がスペインにおける主要な個人コレクションであった。1936年，スペインで24年ぶりに開かれたピカソ展にスペインのコレクターが所蔵する作品は一点もなく，すべてが外国の画廊や個人，美術館が所蔵する作品だったことは象徴的であろう。

したがって，内戦以前のこの時期にスペイン国内で議論されたのは伝説的存在としてのピカソでしかなく，研究者ハビエル・セグラの指摘する通り，それは実際には「文学上，あるいは想像上の登場人物[4)]」でしかなかった。雑誌や新聞に掲載される記事がそのまま，一般の観衆が理解するピカソのイメージを形成していったとさえ言えるだろう。しかも，美術批評のうえでは特定の作品を論じるというよりも，ピカソを前衛芸術家という漠然とした概念で捉え，賛美，あるいは批判するのが一般的な傾向だったのである。

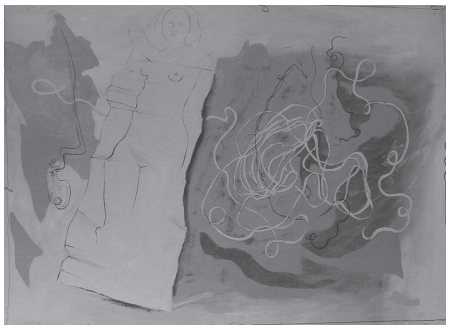

図5　フランシスコ・ボーレス《灰色の裸体》
1927年
マドリード，個人蔵

図6　ベンハミン・パレンシア《星の風景》1930年
混合技法／カンヴァス　65 × 92cm
ソフィア王妃芸術センター，マドリード

Ⅲ　20世紀のスペイン美術の状況

概して言えば，20世紀前半のスペイン美術は近代的な美術行政の不在，市場の未発達，受容層の頑固なまでの保守性など様々な要因が絡み合い，ヨーロッパ各地で進められた革新に対して固く扉を閉ざしたまま，アカデミックな権威が勢力を保ち続けていた。ピカソやミロ，ダリがスペインを離れたのは，そうした環境では自らが追い求める芸術を実現させることができなかったからに他ならない。

確かに，アカデミーの圧倒的な権威に対抗して若き芸術家たちが国内で新たな道を模索する場合，ピカソが一種の指標になった。フランシスコ・ボーレス（図5），マリア・ブランシャール，ベンハミン・パレンシア（図6），モレノ・ビジャといった多くの画家たちがピカソから大きく影響を受けている。1919年3月にミロが初めてパリに旅行したときも，1926年4月にダリがパリを訪れた際も，わざわざ自らの作品を携えてピカソのアトリエを訪問しているのは象徴的な出来事である。

しかしながら，彼らのような若き芸術家たち，あるいは前衛芸術に理解を示す批評家，文学者たちの努力をもってしても，大局を覆すことはできなかった。国内と国外におけるピカソ評価の格差を是正しようとする動きこそ起こってくるものの，ことごとく失敗に終わってしまうのである。画家の50歳の誕生日を祝してピカソ展を開こうと1930年に《コスモポリス》誌が呼びかけたキャンペーンも，ピカソをスペインに呼ぶという講座・講演協会の企画も実現することはなかった。1936年には私的なグループ，ADLAN（若き芸術の友）がバルセローナとマドリード，ビルバオで「革新者」としての側面だけに焦点を当てた前衛芸術家としてのピカソを提示する展覧会を実現させる。しかし，25点という展

示作品の少なさもあり批評のうえではその断片性を嘆く失望の声が支配的だった[5)]。公的機関にも，率先してピカソを紹介しようとする意志はまったくなかった。国外で開催された展覧会にピカソがスペイン美術を代表する存在として提示されることはあっても，国内ではほとんど無視され，公立美術館による作品の購入も展覧会の開催も行われなかった。

こうした流れから判断して，スペインでピカソに対する一般的な評価が否定的だったことは想像に難くない。では，ピカソ芸術に関して賛否両論が渦巻いていたのは欧米諸国に共通してみられる現象だったとしても，様々な出版物や展覧会を通して20世紀を代表する芸術家としての名声が構築されていく一方で，祖国であるスペインではピカソ否定論のほうが優勢となり，それが遂には支配的な意見として定着することになるのはなぜなのか。まず，ピカソ否定論はどのようにして成立したのか，そしてどのような特徴を備えていたのか。新聞や雑誌の記事，書籍によるピカソ論を通して確認していきたい。

Ⅳ　ピカソ否定論の萌芽

前衛芸術家としてのピカソがスペインで論じられるようになるのは1910年代に入ってからだった。1911年11月28日，ロンドンの雑誌ニュー・エイジ誌で展開された論争をもとに文学者ラミロ・デ・マエストゥが「プラトン・ピカソという概念」と題された記事をエラルド・デ・マドリード紙に掲載する。この記事はキュビストとしてのピカソに焦点をあてた最も早いスペイン語の記事のひとつであるだけではなく，これから先，スペインで展開されるピカソ否定論の主要な特徴をすでに備えているという点で注目に値する。

マエストゥはまず，キュビスムを巨大なキューブを使って物を描くこと，正方形ではなく色彩のキューブを使って描くことと定義する。キュビスムの画家は「なによりもまず幾何学者であり，そのあとに画家となる。彼らは人物像や建築，静物に興味を抱き，そうしたものがユークリッドの著作の，色彩を施された象徴的な口絵のようにカンヴァスに立ち現れてくる」というイギリスの批評家ハインドの言葉を引用しながらピカソをプラトンと結びつけ，それを論拠にキュビスムは絵画ではなく幾何学であると断定する。キュビスムを幾何学と結び付けて解釈するマエストゥの主張は何も独創的なものではなく，ピュリスム絵画の抽象化の過程で実践に移され，発展させられたものだった。注目すべきはマエストゥがニュー・エイジ誌に掲載されたピカソ作品の複製を見ても何が描かれているのか理解できないと告白している点である。

いろんな方向に回転させてみたり，長い間透かしてみたりした。最初は誰もそれが何を描いているのか理解できなかった。しばらくしてようやく説明がついた。夜中に30分続いた地震によってあらゆる建物が破壊されてしまったロンドンの光景を描いているのだ。傾いた壁，引きちぎられた車，屋根の上を走る自転車，数え切れないほどの地下鉄の穴，大きな機械仕掛けの車輪，そして積み上げられた悲嘆の下，以前は鉄道だった穴の暗闇に未だに光を投じ続ける4つの電灯。残念ながら，カーター氏の解釈はそうではなかった。それはワイングラスとマンドリン，机を描いているというのだ[6)]。

こうした無理解をもとに，マエストゥは「マラガ出身の，パリの新しい絵画の王様は我々の愚かな眼には暗闇の帝王に見える」と痛烈なピカソ否定論を展開する。

私には何も理解できないと言わねばならない。それは誰にも理解できないもので，現在のパリの絵画的名声というのは何人かのユダヤ人画商によってでっちあげられたものではないかという考えが浮かんでくる。世界は盲人とスノッブによって形成され，ベラスケスの作品だろうが子供の汚いオムツだろうが同じことだと彼らは固く信じているのである。そうした画商たちの取引は，我々があまりに虚栄心に満ちており我々の無理解を告白しないことによって成り立っている[7)]。

パリの美術市場はユダヤ人によって支配され，購買者のスノッブたちは美術に対する判断力もない。スペインのフランスへの対抗心が，パリの美術界はユダヤ人画商によって牛耳られているという形で表明され，これが後に見るようにピカソ否定論の基本的な要素となっていくのである。

また，マエストゥはピカソ作品を二点しか見たことがないと記事のなかで語っている。筆者がピカソ作品を直接見たことがほとんどないこと，この場合，キュビスム作品を一度も実見したことがないということ自体はそれほど驚くべきものではない。ピカソは公募展に出品することがなく，記事が書かれた時期も，第27回サロン・デ・ザンデパンダンや第9回サロン・ドートンヌでキュビスムがスキャンダルを引き起こした直後だったからである。キュビスムの主要な理論書，グレーズとメッサンジェの『キュビスムについて[8)]』も，アポリネールの『美学的考察　キュビスムの画家たち[9)]』もまだ世に出ていなかった。キュビスムの展覧会がヨーロッパ中で開催されるようになるには翌1912年を待たねばな

らない。キュビスムはこの頃まだ一般に認知されはじめたばかりで，それも反感や哄笑をともなってのことだった。

こうして考えてみると，1911 年という早い時期にキュビスムについての記事が掲載されたという事実のほうがむしろ驚くべきことであることがわかる。スペインで初めてキュビスム作品がまとまった形で展示されたのは 1917 年にダルマウ画廊で行われたキュビスム芸術展であり，つまり，スペインにはキュビスム作品そのものよりも早くキュビスム批判論が先行してもたらされたことになるからだ。

V　美術批評に影を落とすユダヤ人差別

マエストゥが展開したような，ユダヤ人差別と結びついた前衛芸術批判はナチス・ドイツの例を挙げるまでもなく，ヨーロッパ各地で行われていた。第一次世界大戦中から，国粋主義の台頭によってユダヤ人差別はフランスの美術批評にも影を落とすようになっていたのだ。ユダヤ系ドイツ人画商カーンワイラーのコレクションが敵性資産ということで競売にかけられキュビスム作品の価格が急激に下落した。20 年代になるとキースリング，スーティン，シャガールといったユダヤ系芸術家たちの作品をどう見なすかが盛んに議論され，国粋主義的な立場から厳しい批判が浴びせかけられるようになっていた[10)]。

ユダヤ人差別だけではなく，広く外国人差別が高まりを見せるなか，スペイン人であるピカソも蚊帳の外で安閑としてはいられなくなっていく。とくに 1930 年代になると，ヴァルデマール・ジョルジュやジェルマン・バザンといった批評家，歴史家たちがユダヤ人差別のレトリックを用いてピカソを痛烈に批判した[11)]。当然ながらそうした言説はスペインにも流入してくる[12)]。ゴメス・デ・ラ・セルナも第一次世界大戦がキュビスムに与えた影響を次のように論じている。

> 1914 年の鐘がなり，キュビスムの上に戦争の災禍が降りかかってくる。そしてこのとき，混乱の時代がやってきたのである。新しいものに対する卑しい敵対者はそれが boche［ドイツ的］なものであるということをでっち上げるのである。つまり，それは国際主義やユダヤという敵側に源泉を得たものであるというのだ[13)]。

しかし，フランスでピカソとユダヤのイメージを重ね合わせて批判する際，その裏側にあるのは，大量の移民に脅かされたフランスの伝統を守ろうとする保守的な力であった。

スペインにはこれとはまるで違った環境があり，こうした批判がそのまま同じ形で展開されることはない。また，いかにピカソ芸術を否定する立場にあったとしてもスペイン人であるピカソを，ユダヤ人差別をそのままに適用した論理で否定することはできない。そこで，こうした批判はユダヤ人画商に操られて成功を収めた画家という間接的な批判に形を変えるのである。

何よりも先に指摘しなければならないのは，スペイン国内にユダヤ人がほとんど存在しなかったことである。歴史家ゴンサロ・アルバレスはこうした状況を指して，スペイン人におけるユダヤ人批判を「ユダヤ人不在の反ユダヤ主義[14)]」と定義する。これは1492年にカトリック両王が公布したユダヤ人追放令とそれに続く異端審問所の設置によってスペイン国内からユダヤ人が徹底的に排除されたことに起因している。具体的な数字を挙げると，1877年，ユダヤ人の数はスペイン全国で406人，ユダヤ人が最も集中していたバルセローナに限ると21人しかいなかった。1925年のバルセローナのユダヤ人の数は1000人強に増加，1928年には2000人に達し，1930年には400家族，3000人近くにまで膨れ上がったものの，それでもその数は具体的な社会問題となるほどの勢力にはなり得なかった[15)]。1930年にフランスに居住していたユダヤ人の20万人という数字に比べるとスペインにおけるユダヤ人の数はまさに取るに足らぬ数字であったことがわかる。

つまり，20世紀にスペインに流入してくる近代的反ユダヤ主義はピカソの存在と同じく「神話上の」ものであった。しかし，それが社会不安の増大と相俟ってまるで実体を伴った脅威であるかのように提示され，ユダヤの陰謀がまことしやかに語られるようになっていく。1930年代には，ユダヤとフリーメーソンが世界征服の陰謀を企んでいるという神話の主軸ともなった『シオン賢者の議定書』がスペイン語に翻訳され，少なくとも15版を重ねるという状況が生まれた。こうした社会背景が一介の画家の評価にまで影響を及ぼすようになるのである。

また，20世紀前半のスペインではユダヤ人はふたつに分類されていて，両者はまったく別の扱いを受けていた。一方は1492年の追放令でイベリア半島を去ったセファルディであり，他方はイベリア半島とは無関係のアシュケナージである。その多くがバルカン半島に居住していたセファルディは15世紀以前のスペイン文化を色濃く保存しており，20世紀前半にはスペイン人研究者の研究対象となる。実際には効果を上げることなく修辞上のものに堕してしまうものの，世紀初頭にはアンヘル・プリードが上院で提唱した，親セファルディ政策が展開された。「スペイン系ユダヤ人を再征服」して熱狂的なカトリック国というイメージを払拭し，セファルディとの経済的，文化的結びつきを強化しようとい

う運動が推し進められたのだ。アシュケナージに対しては反ユダヤの立場をとる一方で，ロシア帝国の反ユダヤ人政策やバルカン戦争によって迫害されたユダヤ人，それもイベリア半島に起源をもつセファルディに救済の手を差し伸べようとした。内戦を「共産主義，ユダヤ，フリーメーソンに対する戦い」と正当化したフランコ軍でさえ，裏では北アフリカのユダヤ資本に支えられていたり，ユダヤ人排斥を要求してきたナチス・ドイツの介入を拒絶したりと，ユダヤ人に対する態度を使い分けている。

こうした他のヨーロッパ諸国とは異なった状況下でユダヤ人差別は変容を被り，パリに対する批判へと形を変えていった。ピカソ批判論の中にユダヤ人差別のレトリックが使われる例には事欠かないものの，フランスの場合のようにピカソ本人がユダヤ人と見做されることはなく，パリ画壇を支配するユダヤ人画商によって操られた画家として間接的に批判されることになったのである。

Ⅵ 「ピカソはスペイン美術ではない」

1920 年代以降で特筆すべきは，ピカソはスペイン美術であるのかという議論が展開されたことだ。ピカソの作品はスペインの本質とは相容れない国際主義だと批判する声に対して擁護論者たちは作品のなかに描かれたモティーフに限らず，画家の性格までも含めたピカソのスペイン性を強調した。しかし，そうした批評家がどれほど多くいたとしても，それが一般的な通念とはならなかった。そもそもピカソの画業のほとんどがフランスを中心に展開され，作品を実際に目にする機会にほとんど恵まれない環境では，いくらスペイン美術であると主張しても一般の鑑賞者に対して説得力をもち得なかったのだろう。ピカソにとって最後のスペイン滞在となった 34 年の旅行に関して，批評家マヌエル・アブリルがブランコ・イ・ネグロ誌に掲載した記事は示唆的である。

> ピカソはスペイン絵画を描かなかったと言われる。彼が描いたのはスペインで一度も描かれたことのない前衛の絵画で，それはヨーロッパで描かれたものだとされている[16]。

この記事を締めくくる一節，「生身の人間としてのピカソがマドリードを誰にも気づかれず素通りしたことは悪いことではない。最悪なのは彼の精神までもが誰にも気付かれないままに通り過ぎてしまったことだ」という言葉に，ピカソがスペイン美術のコンテクス

トから完全に逸脱していた状況がうかがえる。

こうした言説は皮肉なことにピカソ擁護論のなかにも見出すことができる。バルセローナ時代からの友人で，35年以降はピカソの秘書となるハイメ・サバルテスはクルス・イ・ラジャ誌にピカソ芸術の普遍性を主張する記事を掲載した。

> 彼の作品をスペイン絵画であると言いたいのであれば，スペイン絵画となるのは彼自身によってであり，それ以上のものではない。というのも，［ピカソの作品は］我々を喜ばせようとして描かれたものでも，愛国的な責務を果たすために描かれたものでもないからだ。彼の作品はなによりも彼自身のものであり，どこか特定の場所ではなく，作品が理解されるあらゆる場所に属するものである[17]。

フランスは20年代から30年代にかけて，公的援助を受けたフランス美術の展覧会にピカソ作品を展示することによって自国の美術の伝統の中にピカソを組み込んでいった。これに対して，スペインでは公的機関がピカソを受け入れることもなく，批評のうえでもスペイン美術から排除する方向に向かっていったのである。

Ⅶ 「非人間化された芸術」

またここで，もともと保守的で遅れていたスペインの美術界が革新へ向けた開かれた批評を定着させていく代わりに，モダニスム絵画を否定する理論的裏付けを獲得したことを指摘しておかねばならない。1925年9月，オルテガ・イ・ガセットの『芸術の非人間化』が出版され，次々と再版を重ねていく[18]。これ以降，スペインの批評家が同時代芸術を論じる際，陰に陽にオルテガの論が援用されるようになったのだ。

この『芸術の非人間化』は美術に限らず，文学や音楽をも含めた同時代芸術の本質を大衆との断絶にあると定義する。オルテガ自身は芸術の性質を問題にしているのであって価値判断を下しているのではなく，印象派以降の新しい芸術を否定する意図はないと断っているものの，新しい芸術をアイロニックな一種の遊戯に過ぎないと定義したことは保守勢力に自らの立場を肯定する格好の口実を与えることとなった。「非人間化」という単語は否定的な意味で解釈され，前衛芸術を非難する際の常套句となっていったのである。

『芸術の非人間化』そのものはピカソ芸術を対象にして理論を展開しているわけではなく，実際，ピカソの名前もほとんど登場しないものの，ピカソ否定論の理論的裏づけとし

て利用されたという意味で無視することができない。事実，内戦以降に「芸術を再び人間化」する必要が声高に主張されるようになると，「非人間化」された芸術の筆頭として念頭に置かれていた芸術家がピカソとフアン・グリスだったからである[19]。

Ⅷ　否定論者から擁護論者への転向

ピカソを擁護する文章のなかに否定論の種子が含まれていたり，逆に否定論のなかにピカソの業績を否定しきれない部分があったりと，両者の関係を単純な二項対立構図で描きだすことはできない。実際，ピカソ擁護論者がピカソ否定論者に転向することもあれば，その逆もあった。

ピカソ否定論者から擁護論者に転向した例としてはピカソと同じくマラガ出身のモレノ・ビジャを挙げることができる。詩人であり画家，美術史家，図書館員と様々な分野で活躍したモレノ・ビジャは「マラガのレオナルド」と形容され，スペイン語圏におけるピカソ芸術の普及の過程で常に中心にいた人物である。

まず，1919 年 8 月末から 9 月にかけて，スペイン北部バスク地方の中心都市ビルバオで開かれた第一回絵画・彫刻国際展覧会をきっかけに行われたモレノ・ビジャの講演が『エルメス』誌に掲載される。その内容は典型的なピカソ否定論であった。

> 画家―文化の鎖から開放された，あるいは断片的な文化に荒廃させられた―は，天才的な才能とは馬鹿げたもの，当惑させるようなものであると思い込み，自らの職務をペテンにかけることであると考えるようになっている。彼らの頂点に立つのはカタルーニャかぶれのマラガ人ピカソであり，彼はパリから芸術を，そして人々を嘲笑うのである[20]。

しかし，ピカソを徹底的に批判したこの文章を書いた 5 年後には，モレノ・ビジャは熱烈な擁護論者に転向していた。マドリードの国立近代美術館にピカソ作品が展示されていないことを嘆き，実際に作品購入を働きかけてさえいる。

> 私はピカソの最新作の写真の山を持っていった。そしてこれほど有名なスペイン人の作品が美術館にひとつもないために，こういう手段に訴えなければならないのだという，嘆かわしい事態について話しにいったとき，館長マリアノ・ベンジウレが声を

低くして秘書官エンリケ・デ・メサに「必要もない」と言ったのが聞こえたのである[21]。

モレノ・ビジャのこれほど劇的な転向には様々な要因が影響しており，ひとつの原因を特定することはほとんど無意味である。この当時，モレノ・ビジャはダリやブニュエル，ロルカと革新的な空気を共有しており，この1925年の9月にはアール・デコ博を訪れるという目的でパリに旅行してフアン・グリスやパブロ・ガルガジョのアトリエを訪問した。また，この年には美術史家ハイメ・ブリウエガが「［スペイン，20世紀の］芸術文化史上，最も重要な出来事[22]」と評するイベリア芸術家協会の最初の展覧会が開かれ，この前衛芸術の展覧会にモレノ・ビジャは複数の素描を出品している。重要なのは，たとえ熱烈なピカソ否定論者であったとしても，条件さえ揃えば容易に擁護論者へ転じる可能性があったということだ。スペインの批評家たちはピカソ芸術の展開を熟知していたわけでなく，断片的な知識を観念的に扱っているに過ぎないため，否定論者と擁護論者を隔てる壁は想像以上に低かったのだろう。

こうしてピカソ芸術の擁護論者となったモレノ・ビジャはスペイン内戦勃発まで数多くの記事を発表し，内戦以降は亡命先のメキシコでピカソ芸術普及の中心人物のひとりとなるのだが，この点に関しては別稿で論じた通りである[23]。

Ⅸ　エウヘニオ・ドールスのピカソ論

ここで逆に，フランコ体制下で最も影響力のあった批評家が必ずしもピカソ否定論者でなかったことを指摘しておかなければならない。その代表例がバルセローナ出身のエウヘニオ・ドールスである。内戦後の1942年に「美術批評の短期アカデミー」を創設し，フランコ体制下での美術批評の革新を進めたドールスは文字通りの権威として絶大な影響力をもち，彼の美術に対する姿勢に疑問符がつけられることもほとんどなかった[24]。

そのドールスが内戦以前はバルセローナ時代からピカソと交友を結んだ，早くからの擁護論者だったのである。ピカソとまったく同年生まれのドールスは数多くの関連記事を執筆し，ピカソの業績，その影響の大きさを次のように讃えている。

このマラガ出身画家の作品は間違いなく現代に属しているだけではなく，現代を統括しており，現代を充満させてさえいる。スペインの観衆にとって，ヨーロッパの観

衆にとってこの20年間そうであったように，「ピカソ」と言うこと，あるいは「新しい芸術」と言うことはほとんど同義だった[25]。

しかし，ドールスの擁護論はピカソの古典的な側面ばかりを強調し，その反面，理知主義から逸脱するもの，つまりキュビスムやシュルレアリスム的な要素はいたずら，遊びであるとしてその重要性を剥奪される傾向にあった。ドールスにとってピカソは，自らが提唱する美学的理想をその才能と技量によって実現させることのできる唯一の同時代画家だった。ピカソがいかに自らの理想から隔たっているかに気がついていても，ドールスはそれを直視せず，ピカソ芸術のなかの特定の要素，つまり古典主義，イタリア主義，反印象派，そして理知主義といった側面にばかり焦点を当てることになる。

新しい芸術のあるべき姿を「あらゆる時代の理想的美学を引き継ぐ芸術，見習いの態度でもって，美術館の伝統を継続しようとする芸術[26]」とするドールスにとって，1917年以降古典主義的な傾向に立ち戻ったピカソ芸術の展開はまさに自らの理想を実現させるもののように見えたはずだ。この頃からピカソに関するドールスの記事は増加していき，1930年にはスペイン人による初めてのモノグラフ『パブロ・ピカソ』として結実する[27]。

このなかで，ピカソはスペイン画家ではなく，現代における唯一の「イタリア画家」であると定義されている。ドールスによると，ピカソはマンテーニャ，レオナルド，ラファエロ，プッサンの伝統に連なる線の画家，つまり理性の画家であり反バロック的傾向をもつことになる。こうした，美術の革新者としての側面を排除するドールスのピカソ論が一般的な理解とかけ離れていることは言うまでもない。

このモノグラフはドールスが本文を執筆するかたわら，ピカソが挿絵となる素描や複製を準備するという共同作業のもとに完成したものだった。このときドールスとピカソの関係が最も緊密になったとも言えるだろう。しかし同時に，この共同作業は両者の関係に亀裂を生じさせるものでもあった。ドールスは自らの古典主義的理想にピカソを当てはめようとし，いかなる特定のレッテルも拒絶しようとしたピカソとの関係が破綻するのは当然の帰結である。セザンヌとの比較においてピカソが自然主義という汎神論からより一層遠ざかるという文脈で書かれた次のような一節がある。「文化の歴史のなかで常に自然主義のシンボルという役割を担ってきた樹木はピカソの作品から消え去ってしまった。」ピカソはこれを真っ向から否定するかのように24年の素描《見張り台》（図7）を挿絵として挿入した[28]。ドールスはこの出来事によって両者の関係に亀裂が入ったことを後年，苦々しく回想している[29]。

図７　パブロ･ピカソ《見張り台》1924 年
エウヘニオ･ドールス『パブロ・ピカソ』挿絵

内戦以降，美術批評界の重鎮となったドールスは 46 年，「これまでそうでなかったものは，これからもそうはならない」とピカソを自らの陣営に引き込むことができなかったことを認め，「さらば，パブロ・ピカソ」というタイトルの決定的な決裂を宣告することとなった[30)]。

X　拒絶されたファシストからの誘惑

内戦以降のスペインにおけるピカソ受容の展開を理解する鍵となるもうひとりの人物がヒメネス・カバジェロである。前衛芸術理論の導入者であると同時にファシズムの導入者でもあるという二面性をもつヒメネス・カバジェロは，自らが監修する雑誌ラ・ガセタ・リテラリアを通して国内で積極的に前衛芸術を紹介する。この雑誌は 27 年から 32 年の活

動の間，セバスティア・ガッシュ，エウヘニオ・ドールス，ジャン・カスー，アンドレ・ルヴェルといった主要な批評家によるピカソ論を掲載し，ピカソ芸術の普及に多大な貢献を果たした。ヒメネス・カバジェロ自身もピカソを「スペインの新しい英雄」と評し，スペイン美術の代表的画家として提示している[31)]。

しかし30年代，イタリアのファシズムに傾倒する頃になると，ピカソに対する評価は次第に変貌を遂げていき，遂には1935年の著書『芸術と国家』でピカソを痛烈に批判することになる。キュビスムとほとんど同義で使われた「純粋芸術」は西洋美術の危機の元凶と見なされ，ピカソは少数の選ばれた人間にしか理解できないエリート主義のブルジョア絵画として拒絶された。そして既に述べたようなユダヤ人差別と結びついたパリ批判を展開しながらも，また一方ではピカソの中にイベリア的バロック性を見出し，ドールスと同じように自らの陣営へ引き込もうとした[32)]。ヒメネス・カバジェロはピカソが前衛芸術の行き詰まりという危険にさらされていると主張し，次のように論じている。

> しかし，その前に彼が救われるだろうと私は考える。今までになく国際芸術に対する反発が彼の中に感じとれるからである。世界のモラルの偽りの中心である，パリに対する反発，歴史のなかの偽りの，ユダヤ的な革命概念に対する反発が感じとれるのである[33)]。

しかし，内戦後にフランコ体制の美学を打ち立てる功労者となったヒメネス・カバジェロの誘いは，ピカソ本人によって決定的に拒絶されてしまう。ピカソは37年8月，《ゲルニカ》の制作意図を説明しながら次のように断言する。

> スペインの戦争は民衆と自由に対する反動の戦いである。芸術家としての私の生涯は反動と芸術の死に対する絶えざる戦い以外の何ものでもなかった。たとえ一瞬でも私が反動と死に与すると誰が考えることができよう[34)]。

XI　内戦とその影響

内戦中，ピカソは共和国政府からプラド美術館の名誉館長に任命され，《フランコの夢と嘘》（図8）を制作した。フランコは醜いポリープのような生き物として描き出され，

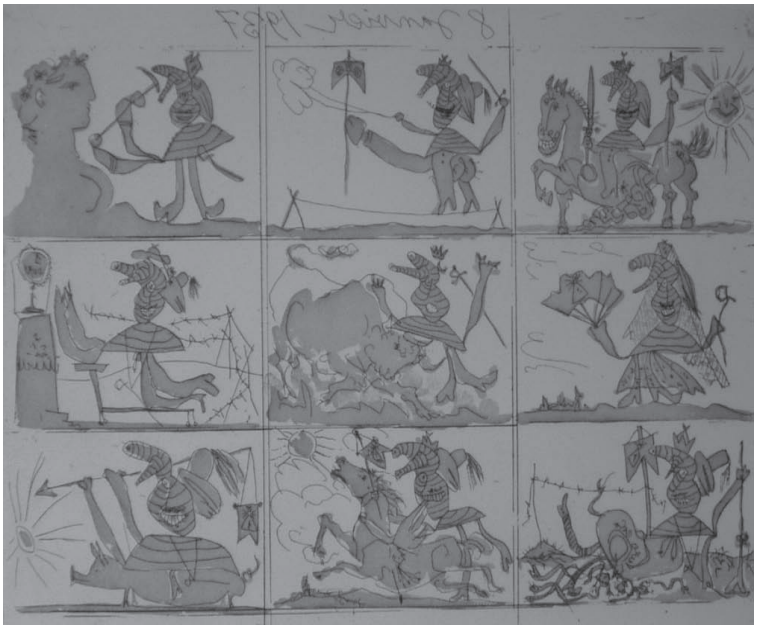

図８　パブロ･ピカソ《フランコの夢と嘘Ⅰ》1937 年
マドリード，ソフィア王妃芸術センター

一ドゥーロ硬貨の前に跪き，文化の象徴である女性像を破壊する。共和国側を支持し，フランコ側と対立するピカソの姿勢は明らかだった。《ゲルニカ》は言うに及ばず，37 年 1 月の《スペイン内戦をもとにした女性像》（図 9）では「聖母の守護者，モーロ人兵士に一ドゥーロを投げ与えるキリスト教のケツをもつ公爵夫人の肖像」という文字が描きこまれ，フランコ軍を支えた三つの主要な勢力，つまり教会，貴族階級，そしてフランコ軍の中心勢力となった北アフリカ駐在軍を辛辣に批判している。グロテスクに描き出された公爵夫人は野生の肉食動物を想起させる鉤爪を生やしているが，これも内戦中に盛んに制作された反ファシズムのプロパガンダポスター（図 10）と明らかな類似性を見せるものだ。

しかし，反ファシズム，反フランコというピカソの明確な姿勢にもかかわらず，ピカソに対する好意的な言説は，それに同調すべきはずの共和国側からも消えていってしまう。共和国側が美術批評にエネルギーを注ぐ余力がなかったことやピカソ擁護者があるいは銃弾に倒れ，あるいは亡命を余儀なくされてスペイン国内の美術批評から姿を消していったことがその理由として挙げられるだろう。

モレノ･ビジャを筆頭に，スペインのピカソ擁護論者の多くがラテン･アメリカに亡命してしまう。ホセ・ベルガミン，ラファエル・アルベルティ，マルガリータ・ネルケン，そ

図９　パブロ･ピカソ《スペイン内戦をもとにした女性像》1937 年
ジュネーヴ，ヤン・クルージャー画廊

図10　オリベル・マウプリベス《イタリア侵略者の鉤爪が我々を奴隷化しようとしている》, 1937 年頃
バレンシア，バレンシア大学

してピカソに《ゲルニカ》の制作を依頼した当時の美術局長ジュゼップ・レナウなど，フランコ政権と対立した共和国派の画家や文学者は亡命先で反フランコという立場を表明しながらピカソに関する記事や書物を出版し続け，メキシコにおける初めてのピカソ展を実現させるなど活発な活動を行っている。内戦以降のピカソとスペインの関係を論じるのであれば，こうした国外に亡命し祖国を失ったスペイン人の活動を考慮に入れなければ片手落ちになるのだが，こうした側面を論じることは本論の目的を逸脱してしまうことになる。

ここではもうひとつの重要な理由として，スペイン国内に蔓延したピカソ芸術に対する無理解が結局は払拭されることがなかったことを指摘しておかなければならない。1937 年 5 月，ネグリン内閣の発足によって引き起こされた，社会主義リアリズムを公認様式とするソ連へのさらなる接近がピカソに対する共和国政府の態度を変えさせた。「反社会的で馬鹿げた絵画であり，プロレタリアートの健全な精神に全くそぐわない[35)]」と万博会場から《ゲルニカ》を撤去しようとする動きまで出てくる始末であった。

内戦中，ちょうど《ゲルニカ》がスペイン・パビリオンに展示されていた頃，共和国政府が疎開したバレンシアで画家ラモン・ガヤが発表した文章から，当時のピカソ擁護がいかに難しいものだったのかが透けて見えてくる。

> ある芸術家が民衆の側に立ち，民衆のために仕事をするために，民衆が彼の作品を理解し，その作品を気に入ることは必要ではないのである。そして今日，ピカソとい

う事実――既に十分，事実となっている――は私に理があることを示してくれる。画家の中でももっとも難解なパブロ・ルイス・ピカソは素朴な民衆の側にあり，素朴な人間のために仕事をするのである[36]。

ラモン・ガヤは「観衆」と「民衆」を区別し，前者を少数者，つまりブルジョア支配階級とみなす。そうすることによって，一般に理解されないにも関わらずピカソは民衆の側に立っていると主張することの矛盾を正当化している。こうした詭弁じみた理屈を構築しなければならないほど，ピカソに対する無理解は深刻なものだったのである。

XII　結論

1939 年 4 月，スペイン内戦がフランコ側の勝利という結果に終わり，「偉大なるスペイン絵画の伝統を復興」させようとする声が高まってくると，既に 1910 年代からその萌芽をみせていたピカソ否定論は支配的な意見として定着することになる。フリアン・ディアスとアンヘル・ジョレンテが指摘するように「ピカソについて新聞紙上にかかれることはほとんどなく，あるとしても非難するため[37]」という状況が生まれるのだ。

ピカソが否定されたのは単に共和国側についてフランコ側の非道を糾弾する《ゲルニカ》を描いたという理由だけではない。また，保守的美学を奉じながらピカソ擁護論者だったドールスや前衛芸術を擁護する論陣をはりながら結局は否定に転じたヒメネス・カバジェロのピカソ論からもわかるように，その起源となる内戦以前の状況を前衛と保守の対立，あるいは擁護論と否定論の対立という単純な構図で捉えることもできない。

ピカソの評価をめぐるねじれが決定的に根付くことを可能にした過程はむしろ次のようにまとめられるだろう。ピカソ擁護論者が亡命によってその活動の中心を国外に移し，フランコ体制の美学を形成する最大の貢献者となった批評家たちはピカソを自らの側に引き込むことに失敗した。内戦以前から既にスペイン美術から切り離され，「ユダヤ資本に操られて成功を収めた画家」として提示されたピカソには，非難の対象となる以外に道は残されていなかったのである。

注

1）ただし，ピカソがスペインの美術界から完全に黙殺されてしまった期間は，内戦終結直後の数年間に限られる。拙論「フランコ体制によるピカソ芸術容認への過程」，長崎県美術館研究紀要，第

1 号，2008 年，17-28 頁参照。

2）*Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil* (exh. cat.), Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

3）GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pp. 93-94.

4）PÉREZ SEGURA, Javier: "Las metamorfosis de Picasso y su recepción en el arte español", *Ver a Picasso. La relación con los artistas españoles* (exh. cat.), Madrid, Guillermo de Osma, 2001, p. 8.

5）拙論「1930 年代におけるピカソのイメージ」，学習院大学人文科学論集，第 12 号，2003 年，44-46 頁。

6）DE MAEZTU, Ramiro: "La idea Platón-Picasso", *Heraldo de Madrid*, 28-11-1911.

7）DE MAEZTU, Ramiro: *ibid*.

8）METZINGER, J./ GLEIZES, Albert: *Du Cubisme*, Paris, E, Figuiere, 1912.

9）APOLLINAIRE, Guillaume: *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Paris, Editions Athena, 1913.

10）GREEN, Christopher: *Art in France 1900-1940*, New Haven/ London, Yale University Press, 2000, pp. 222-230 や R. ゴラン「エコール・フランセ VS エコール・ド・パリ　大戦間期のパリにおけるユダヤ人芸術家の地位をめぐる論争」，田中正之訳，西洋美術研究，4 号，2000 年，84-96 頁，E. SILVER, Kenneth/ GOLAN, Romy (eds.): *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris 1905-1945* (exh. cat.), The Jewish Museum, New York, Universe Books, 1985 を参照。

11）GEORGES, Waldemar: "Le Sentiment Antique dans l'Art Moderne", *L'amour de l'art*, 2-1935, n. 2, p. 55. GEORGES, Waldemar : "Aut Caesur Aut Nihil", *Formes*, n. 25, 1932, p. 270.

12）具体例として CENDRARS, Blas: "Nuevas Modalidades del Cubismo", *Grecia*, n. 23, 30-7-1919, pp. 5-7 や DE LA ENCINA, Juan: *Crítica al margen (primera serie)*, Madrid, Calpe, 1934, p. 160 が挙げられる。

13）GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *op.cit*., pp. 84-85.

14）ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo: *El Antisemitismo en España – La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons, 2002, p. 21.

15）1930 年のバルセローナの人口は 100 万人に達し，その中でのユダヤ人の割合は 1% にも満たない。

16）ABRIL, Manuel: "El viaje incógnito de Picasso por España", *Blanco y Negro*, 29-9-1934, p. 92.

17）SABARTÉS, Jaime: "Picasso en su obra", *Cruz y Raya*, Madrid, 9-1935, p. 63.

18）ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa, Madrid, 1987 (1925)　（邦訳「芸術の非人間化」，『オルテガ著作集 3　芸術論』，神吉敬三訳，白水社，1998 年に収録）.

19）DÍAZ SÁNCHEZ, Julián / LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Estmo, 2004, p. 23.

20）MORENO VILLA, José: "La exposicion desde lejos", *Hermes*, 46-47, 8/9-1919, pp. 308-310 (MORENO VILLA, José: *Temas de arte*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 177-180 に収録)

21）MORENO VILLA, José: *Vida en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1944), pp. 162-163.

22）BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 256.

23）拙論 : "Picasso visto por el exiliado republicano Moreno Villa", Manuel Aznar Soler (coordinador),

Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 543-550.

24）DÍAZ SÁNCHEZ, Julián/ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *op.cit.,* pp. 35-36.

25）D'ORS, Eugenio: "Mi salón de otoño"(1924), *Mis Salones*, Madrid, Aguilar, 1945?, p. 54.

26）D'ORS, Eugenio: *op.cit*., pp. 29-30.

27）このモノグラフ『パブロ・ピカソ』はまずフランス語と英語で出版されたものだが，その内容は出版と同時にスペイン語でスペイン国内の雑誌や新聞で紹介された。"Picasso y los árboles", *La Gaceta Literaria*, 1-11-1930, pp. 8-9, "Crisis de Pablo Picasso", *La Gaceta Literaria*, 15-12-1930, pp. 8-9, "Picasso no es un brujo", *ABC*, Madrid, 24-12-1930, "Hablemos de Picasso", *ABC*, Madrid, 27-12-1930, "Los cuatro órdenes de la arquitectura picassiana", *Sur*, Buenos Aires, pp. 87-100.

28）D'ORS LOIS, Ángel/ GARCÍA NAVARRO, Alicia: "Nota a la presente edición", D'ORS, Eugenio: *Pablo Picasso en tres revisiones*, Barcelona, El Acantilado, 2001, p. 15.

29）D'ORS, Eugenio: "Los sinópticos: VI. Muñoz Cortés", *Novísimo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 354.

30）D'ORS, Eugenio: "¡Adiós, Pablo Picasso!", *Arriba*, Madrid, 19-2-1946.

31）GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: "El Robinson entre sus amigos los salvajes ibéricos (1)", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-11-1931, p. 13.

32）GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, pp. 46-47.

33）GIMENEZ CABALLERO, Ernesto: *Op.cit*., 1935, p. 48.

34）OPPLER, Ellen: *Picasso's Guernica. Illustrations, Introductory Essay, Documents, Poetry, Criticism, Analysis*, New York, Norton Critical Studies in Art History, W.W. Norton & Company, 1988, pp. 224-225.

35）LARREA, Juan: *Guernica: Pablo Picasso*, New York, Curt Valentin, 1947, p. 72.

36）GAYA, Ramón: "España, toreadores, Picasso", *Hora de España*, nº.X, Valencia, 10-1937, p. 27.

37）DÍAZ SÁNCHEZ, Julián/ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *op.cit*, p. 20.