

## 日本におけるピカソの受容と歴史的回顧—影響、批評、収集の軌跡

塚田美香子

本稿は、これまで当館『館報』(55～57号)に掲載した研究報告「日本におけるピカソの受容」で戦前から戦後にかけての日本におけるピカソ受容の問題をまとめた論考の最終編である。換言すれば、第二次世界大戦以降の日本美術界でのパブロ・ルイス・ピカソ(1881-1973)の芸術に対する評価やピカソ・イメージがどのように推移し位置づけられたか、さらに現代美術等との関係や影響も考察し検証するものである。

20世紀初頭にキュビズムの創始者として日本に紹介されたピカソは<sup>1)</sup>、ピカソとブラックの始めたキュビズムが難解な様式のために躊躇する画家もいたが、一部の前衛的作家からは支持されていた。しかし、ピカソのキュビズム以前のもので、さまざまに変貌するピカソの芸術スタイルが次第に明らかになると戸惑いながらもより深く魅了されていく。ピカソが第一次大戦後、前衛的キュビズムから古典的作風へと一変して再び世間を驚かす<sup>2)</sup>、日本では特にこのピカソの新古典主義時代の作品が絶賛され、多くの画家がその作風を芸術に取り入れた<sup>3)</sup>。一方で、ヨーロッパのモダニズムの代表格として彼の行き詰まりを懸念する批評も起きるようになっていた。

日本美術界に、キュビズム以外にもヨーロッパから新傾向の美術運動や様式としてフォーヴィズム、未来派、シュルレアリスム、抽象美術が次々に移入された。この中で20世紀前半には、特にピカソ作品の影響を直接受けた画家のひとりとして岡本太郎の存在は貴重である。岡本は、ヨーロッパ留学中にパリのローザンベール画廊でピカソの静物画『《水差しと果物皿》』(1931年、グッゲンハイム美術館、Z.VII:322))を見たことがきっかけで抽象絵画を始めた。彼はピカソの制作姿勢を「創作者として、同じ時代の悩みに正面から進んでいく先達者の姿」<sup>4)</sup>と捉えて、岡本自身の芸術に対する問題解決への一つの指針とみなした。岡本の他にも日本の多くの画家たちは当時のモダン・アートの代表であるピカソを讃美し、その影響を受けていたが、第二次世界大戦中のドイツと同盟を結んだ日本では、政治的背景から『ゲルニカ』(1937年、国立ソフィア王妃芸術センター、Z.IX:65)を描いたピカソについては微妙な立場をとらざるをえなかったようだ。ピカソの近況を憶測する様々な風説が飛び交うなか、当局からこの時期ピカソは敬遠されていたと思われる。しかし終戦後間もなく「ピカソへの挑戦」<sup>5)</sup>に刺激され、日本美術界でしばしば引用された「ピカソを乗り越える」というこの岡本太郎の言葉が日本の画家たちにとって強烈な刺激剤となっていくことであろう。

戦後はピカソ自身は、前衛的な美術や世界的な名声から距離を置いて、南仏に引越した。私生活では、フランソワーズ・ジロー(1943年に知り合い、ピカソ

との間に二人の子ども、クロードとパロマをもうけるが、1953年にピカソのもとを去る。)や、ジャック・リース・ロック(1954年頃に出会い、ピカソの最初の妻オルガが1955年に死去した後の1961年にピカソと結婚する。)といったパートナーを得て、ピカソの作品には彼女たちや子供たちがしばしば描かれるようになる。

ピカソの展覧会では、『ゲルニカ』や『納骨堂』(1944-45年、ニューヨーク近代美術館、Z.XIV:76)などの重要作品が出品された大回顧展(1953年、ローマ、ミラノ)をはじめ、「ピカソの絵画1900-1955年展」(1955年、パリ装飾美術館、ミュンヘン、ケルン、ハンブルクに巡回)、ピカソの生誕を祝う「ピカソ生誕75年記念展」(1957年、ニューヨーク近代美術館、シカゴ、フィラデルフィアに巡回)や、1971年にフランス政府がピカソ90歳の誕生日を祝して、ルーヴル美術館グランド・ギャラリーに国有のコレクションから選定した作品が展示されるなど、その経緯はまさに巨匠ピカソの名にふさわしい王道を歩んでいった。

ピカソは南仏ヴァロリスを芸術創造の拠点にして、陶芸や版画制作を手がける一方で、絵画もドラクロワの『アルジェの女たち』や、ベラスケスの『ラス・メニナス』、マネの『草上の昼食』といった過去の巨匠たちの作品を題材にした独自の作品を数十点もシリーズで制作した。彼は『ゲルニカ』以降、『朝鮮の虐殺』(1951年、パリ・国立ピカソ美術館、Z.XV:173)や『戦争と平和』(1952年、ヴァロリス国立ピカソ美術館、Z.XV:196,197)のように戦争をテーマにした作品を制作し、レーニン平和賞を二度も受賞した。またピカソはポール・エリュアールと世界平和会議に出席し、サルトルなどのフランスの知識人たちとともにベトナム戦争への抗議運動<sup>6)</sup>をした。そして1973年4月8日、巨匠ピカソは91歳の生涯をムージャンの自邸ノートル＝ダム＝ド＝ヴィで終え、ヴォーヴナルグ城の前庭に埋葬されそこに永眠している。

戦後の日本美術界は、美術雑誌では『みづゑ』『アトリエ』の復刊に加えて、新たに『美術手帖』『美術批評』『芸術新潮』が創刊され、美術評論家<sup>7)</sup>が活躍し、美術ジャーナリズムが開花する。新聞社による美術団体展が、美術界を再編成して次々に開催される。1951年9月にはサンフランシスコ講話条約の調印で日本の独立が回復し、この調印を境にして読売新聞社による海外巨匠シリーズ、「マティス展」(1951年3月)、「ピカソ展」(1951年8月)、「ブラック展」(1952年)、「ルオー展」(1953年)が開催され、モダン・アートの巨匠たちの展覧会ラッシュとなる。海外の美術動向や新しいニュースが、戦前とは比べようがないほど早く伝えられて、グローバルな視野でピカソ批評や位置づけを評価することが可能になる。

こうした時代に日本美術界はピカソにどのように応じていくのだろうか。そしてピカソとブラックが始めた重要な絵画革命であるキュビズムは果たして日本の美術作家へ継承されたのだろうか。ピカソの名前や作品は、新聞社主導の海外展や美術ジャーナリズムによって美術関係者以外にも一般に広く知られるようになる。マスメディアから「世界でも最大のマチス、ピカソ禮讃民族日本人」<sup>8)</sup>と称されたマチスとピカソ一辺倒の1950年代の日本美術界をまず詳細に取り上げることとする。

## I. 1950年代一戦後復興期の国内初のピカソ展

### 1. 戦時下の日本美術界とピカソの“婦人像”の受容

戦時中の日本美術界では、国策による戦争画の制作が行われ、ドイツ軍のバリ侵攻から逃れて帰国した藤田嗣治たちは、陸軍省の依頼で戦争記録画を描くため戦地に派遣された。藤田が戦場の悲惨な情景を描いた《アッツ島玉砕》(1943年、東京国立近代美術館、無期限貸与作品)は当時の話題となった。アリユーション列島のアッツ島玉砕(1943年5月29日)と同年に、大政翼賛会文化部が文部省と情報局の協力のもとに「日本美術報国会」を発足し、会長に横山大観が就任して美術界の戦争協力体制がなされた。それより少し前、「自由」や「前衛」という言葉は規制されて、自由美術家協会は美術創作家協会(1940年7月)に改称し、シュルレアリスムは共産主義に関わると疑われ、美術評論家の瀧口修造と画家の福沢一郎が検挙された(1941年4月)。フランスでのピカソの近況についても様々な風説が推測された<sup>9)</sup>。伊原宇三郎は、ピカソが《ゲルニカ》を描いたことに対して「祖国愛に殉じるピカソ」<sup>10)</sup>と嘆き、瀧口修造は戦後になって「戦時中、私は官憲のためにピカソの画集を押収されたが、ピカソは絵画の危険人物の筆頭であった時代である。」<sup>11)</sup>と語っていることなどから憶測して、この時期にはピカソに関しては慎重に触れなければ身辺が危かったようである。

1937年のパリ万国博覧会のスペイン館でピカソの《ゲルニカ》が初公開されたとき、ドイツ語の万博公式ガイドブック改訂版には、近代美術に関するヒットラーの最新の発言を引用して、スペイン館を素通りするように薦められていた<sup>12)</sup>。モダン・アート排斥として「退廃芸術展」(1937年7月からミュンヘンを皮切りに巡回)を開催するために、宣伝相ゲッベルスがツィーグラー造形芸術院長に退廃芸術作品の選択を指令していた。ドイツの公的コレクションから押収したこれらの美術作品を外貨獲得のために国際的美術市場の競売にかけるとして、1939年6~7月、スイスのルツェルンにあるフィッシャー画廊で、ナチスが押収した絵画と彫刻がオークションにかけられた。それらのなかには高額が期待されるゴッホやゴーガンの作品と共にピカソの作品4点<sup>13)</sup>も含まれていた(fig.1)。そのうちの1点はかつて日本に招来されたピカソの新古典主

義時代の《女の顔》(1922年、Z.IV : 390)で、1923年に石井柏亭らが二科会設立10周年記念のためにフランスのサロン・ドートンヌとの交換展を企画した際、マティスやブラック等の作品とともに特別陳列されたこともあり(fig.2)、この《女の顔》はパリのローザンベール画廊から出品されたものだった<sup>14)</sup>。

ピカソは、退廃芸術のリストには入っていなかった。ナチスの「退廃芸術展」は「大ドイツ美術展」とともにミュンヘンで開催され、それらは日本でも『アトリエ』(14巻10号、1937年)に「公許されたる美術品」と「禁ぜられたる美術品」として断片的に紹介された。日本一ピカソの《女の顔》—ドイツという何か数奇な糸で結ばれていたことに驚くのである。

1947年10月に国立博物館で国内にある西洋絵画、彫刻の作品を集めた展覧会「西洋美術名作展」(1947年10月15日~11月30日)が開催され、ピカソの《婦人像》も出品された。『朝日新聞』(1947年11月14日)の記事に載った図版(fig.3)からは、ピカソの新古典主義時代に描かれた作品であることがわかる。ピカソのクラシック期の作品は他にも福島繁太郎旧蔵で、現在当館が所蔵しているピカソの《女の顔》(1923年、Z.V : 45)なども国内にすでにあり、1920年代から1940年代にかけてピカソの新古典主義時代の“婦人像”の日本への受容が如何に多かったかが窺われる。

1947年の『アトリエ』(no.248)によれば、独仏休戦

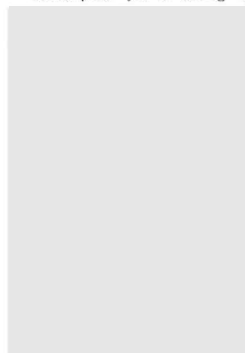


fig.1  
1939年、スイス、ルツェルンのフィッシャー画廊の売り立てに出されたピカソの《女の顔》(左)と《二人の軽業師》

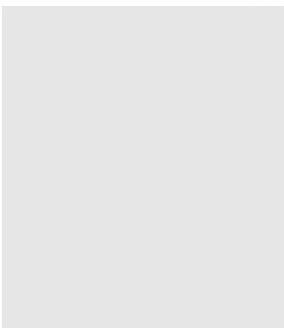


fig.2  
二科会設立10周年記念に特別陳列されたピカソの《女の顔》  
〔「女の顔」—パブロ・ピカソ—筆〕  
〔読売新聞 1937年8月20日〕

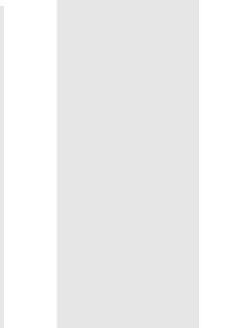


fig.3  
1947年の「西洋美術名作展」(国立博物館)に出品されたピカソの《婦人像》  
〔「西洋美術名作展日延べ」  
〔朝日新聞 1947年11月14日〕

条約が結ばれ、ゲッベルスが提唱する独仏文化の提携運動により、デスビオ、ヴラマンク、ドラン、ドンゲン、スゴンザック等のドイツ派とピカソ、デュフィ、マティス、ボナール等の反ドイツ派に分かれたことの経緯や、パリ解放までのピカソの身の置き方等を取り上げて、ピカソはナチスから「歪められた芸術」として絵の公開と売買が禁じられていたと記されている<sup>15)</sup>。

ピカソは1944年、パリ解放と同じ年の10月にフランス共産党に入党し、平和運動にも積極的に関わるようになる。パリ解放後の最初のサロン・ドートヌヌ（1944年10月）でピカソの作品が展示されたことに対して、極右のフランス青年グループから激しい抗議が起こった。これらのことを日本では、岡鹿之助（司会）や、帰国した画家の末松正樹らが「最近のフランス美術界を語る」というテーマの座談会で報告し合っている<sup>16)</sup>。

## 2. 戦後のピカソ訪問

1946年9月、南仏アンティープ城内のグリマルディ宮の広間をアトリエとして提供されたピカソは、地中海風の主題で描いた壁画や魚介類のある静物画、《生きている悦び》（1946年、アンティープ・ピカソ美術館、Z.X IV：289）など20点程を制作した。これらの作品は後に寄贈されて、ピカソ美術館が開館した。アンティープで制作された作品は、戦後の暗いイメージを払拭するかのよう自由で健康的なもので、多くの美術関係者は魅了され国内の美術雑誌にこぞって紹介された<sup>17)</sup>。

例えば川島理一郎は、1951年5月にピカソのアンティープ美術館を訪れ<sup>18)</sup>、ピカソの仕事の源泉に触れるために城内のピカソ作品の展示風景を詳細にスケッチした（fig.4）。川島は、ピカソが描いた三連画《サテュロス、牧羊神、ケンタウロス》（1946年、Z.X IV：242-244）について、ピカソの描く線が東洋の線とは異なることに興味を持った<sup>19)</sup>。福沢一郎は「アンティープ時代の明朗素朴な人物、静物の諸作品は、彼にとっては人生を讃える歌であって、われわれが天狗や桃太郎の話をするように、彼は牧神やニンフをキャンバスに盛り、息子のクロードや、妻のフランソワーズと打ち興じたものであろう。」<sup>20)</sup>と述べている。この言葉からも晩年の福沢の版画へ影響をもたらしたことが窺える<sup>21)</sup>。

ピカソは1946年の夏に南仏ヴァロリスのジョルジュ・ラミエとシュザンヌ・ラミエ夫妻の営むマドゥーラ工房を訪問し、翌年にはその工房で陶器制作に没頭して、鉢、皿、壺、動物、人物など約2,000点を制作し

たが、これについて『美術手帖』（no.9、1948年）の「海外ニュース」は、「大衆は必ずピカソの陶器の美しいのに一驚するであろうし、また一種の落ち着いた微笑むような温かな味、光さえ発しそうな優美さに驚くであろう」と報じた。

ヴァロリスやカンヌの邸宅「ラ・カリフォルニー荘」に滞在中のピカソを訪れたのは、谿伊之助（1951年）、吉川逸治（1951年頃）、川喜多長政（1951年）<sup>22)</sup>、佐藤敬（1952年頃）、岡本太郎（1953年）、北大路魯山人、関口俊吾（1954年）、香月泰男、梅原龍三郎、福島繁太郎（1956年）（fig.5）、などがある。画家や映画関係者、陶芸家など各界の大御所もまるでピカソに吸い寄せられるように揃って訪問した。今や巨匠となったピカソの戦後の創作活動の一挙一動に眼が向けられた。そしてピカソの陶器展をめぐって日本陶芸界の関係者も関心を寄せないわけにはいけなくなる。

吉川逸治は、1950年に日仏交換展東洋陶磁展の用務を兼ねてフランスへ渡り、1951年頃、ヴァロリスで開催された陶器展でショートパンツ姿のピカソと出会った。彼が訪問したピカソのアトリエには、ピカソ制作の牝山羊の彫刻、プレコロンビアン土偶、明治時代の芸者の写真などがあり、椅子にすわる子供の主題の作品や、《夜の庭》<sup>23)</sup>と題する抽象画とその習作等を見せてもらった。そして彼はピカソの抽象絵画への関心が、この絵によく表れていると述べた<sup>24)</sup>。

ピカソはパリ解放後に平和活動に積極的に関わるようになり、1948年8月25日、ポーランドのヴロツワフで開催された知識人世界平和会議にポール・エリュアールとともに出席し、クラクフとアウシュヴィッツを訪問した。1949年4月、パリのサル・プレイエルで開かれた世界平和擁護会議のポスターに、アラゴンによってピカソ制作の《鳩》（1949年1月9日、リトグラフ、Bloch：583）が採用され、それ以後ピカソが描いた“鳩”が平和のシンボルとなり、世界中の街角を飾った。1950年8月のイギリス、シェフィールドの第2回世界平和擁護会議（ピカソも出席）で使用されたポスターでは、《鳩の飛翔》（1950年7月9日、リトグラフ、Bloch：676,677,678,679）の何れかに基づく図案で制作された。これを『朝日新聞』（1950年11月30日）は「ピカソのポスター」と題して「パリの作家達、批評家達の間で評判」と報じた。

かつて武者小路実篤と一緒にピカソを訪問したことのある高田博厚は、パリでピカソの鳩のポスターを見て、「水墨の濃淡をこれだけにつかみ生かせる者は少い」

fig.4  
川島理一郎のピカソ作品の模写スケッチ（川島理一郎「アンチープ」『みづゑ』no.555、1951年）

fig.5  
1956年、カンヌのピカソを訪問する福島繁太郎、梅原龍三郎夫妻

25)と絶賛した。ピカソが墨絵に関心を抱いていることは、碓伊之助も「君たちの祖先はあんまりつばな墨絵を描いたのにどうしてそれを捨ててしまうんだ」とピカソから言われたと著書『パリの窓』(読売新聞社、1952年)に記している。関口俊吾はピカソの墨絵風景のことを『みづゑ』(no.576、1953年)の「フランス通信」に記すなど、ピカソが示す東洋への関心に日本の画家たちも目を見張っていた。

### 3. 戦後のピカソ展—ピカソ・ブームと国内美術館の開館ラッシュ

#### 3.1 ピカソ陶器展

戦後間もない日本でのピカソの大規模な展覧会は、日本橋高島屋で開催された「ピカソ作品展」(1951年8月)だが、それを予告するかのようピカソの陶器制作を紹介する展覧会が3つ催された。

最初は、1949年の「ピカソ陶器複製展」(1949年7月11日-16日、日本橋、柳屋画廊)である。これはフランス留学中の荻須高德がフランス思想会館で開催された「ピカソ陶器展」(1948年11月)を見た報告<sup>26)</sup>をうけて開催された<sup>27)</sup>。大久保泰の展評<sup>28)</sup>では、アンティープやヴァロリスでのピカソの制作活動が紹介されている。次の展覧会は「ピカソ陶器原色版と河井寛治郎自選陶器展」(1950年1月24日-2月5日、たくみ工芸店)である。『夕刊毎日新聞』(1950年1月30日)に柳宗悦の展評<sup>29)</sup>が載っている。そして3つめは、1951年3月の「ピカソの陶器・石版画展」(1951年3月15日-31日、上野松坂屋、文藝春秋主催)である。この展覧会は新聞・美術雑誌で賛否両論の立場の批評がにぎわった。というのも展覧会では、陶器には、窯元(工房)が在ってこそ完成するという、絵画とは本質的に違う要素があることを無視して「ピカソの陶器」として紹介されたからであった。このことは小林秀雄、青山二郎、北大路魯山人、『芸術新潮』の「1951年の芸術界」などの批評を読めば明らかである。評論家の小林秀雄は、「大陶器国に生れた日本人のうちには、陶器に対して動かし難い一種の感覚がある。それは人為や作為をきらい、個性を火や土の力に没入させる工人の感覚であり、引いては多数の人が実用のうちに感じている謙遜な普遍的な美の感覚である。それがピカソの陶器の前で首を振る、むしろ飾り画だ」<sup>30)</sup>と記した。一方、評論家で骨董の目利きである青山二郎は「ピカソが「工芸」といふものをホンの少しでも知つたら、と思ふのは此方の勝手である。その「過程」から一寸でもいい、から教はり、その「材料」からチヨツビリ學ぶ努力と喜びを持ち、最後に「窯」の選擇に當然意を用ひるだけの自由があつたら」<sup>31)</sup>とピカソの陶芸に対する姿勢や窯元について手厳しく批評した。『芸術新潮』(no.24、1951年)は、「1951年の芸術界」を振り返り、今日出海、福田恆存、三島由紀夫、河盛好蔵が座談会で、ピカソの製陶方法や東西の陶芸の概念の違いについての話題で盛り上が

った<sup>32)</sup>。

一方、佐藤敬<sup>33)</sup>や長谷川三郎といった画家たちの意見は好意的でピカソを賛美することに変わりなく、例えば、長谷川三郎は、ピカソの牧神の頭の皿と、陶工で優れた南画家である青木木米の急須とを比較し、「(ピカソの牧神の頭は)“含蓄の藝術”でもある。中世の工人の作品には豊かにあつて、近世の西洋が見失い勝ちであつたものである。それを、ピカソは再発見した」<sup>34)</sup>と絶賛した。

この「ピカソ陶器展」から数年たった1954年に、陶芸家の北大路魯山人はピカソを訪問し、「ピカソ会見記」(『芸術新潮』no.57、1954年)に、「ピカソびいき」でない会見記として、ピカソの陶器は「陶器」ではなくて「陶画」であると小林秀雄と同じ意見を記した。さらに魯山人はアンティープの美術館にピカソの寄贈作品が展示されていることを知り、「生まれながらにして出世術を身につけてきた男」と、晩年のピカソの印象を語った。この時代にピカソの伴侶だったフランソワーズ・ジローの回想によれば、ピカソは陶器制作においてエナメルや釉薬の使用法や土について熟考を重ねていたとある<sup>35)</sup>。今や世界的巨匠となったピカソが陶器という新しい媒体で制作を始めたことは、結果として日本陶芸界には受け入れにくかったと思われる。

#### 3.2 戦後初のピカソ展

ピカソの陶器展に続いて同年8月、戦後初めてのピカソ展が開かれた。これは国内初の本格的なピカソ展であった。この「ピカソ作品展」(1951年8月26日-9月2日、日本橋高島屋、読売新聞主催)に関して『美術手帖』(no.46)は、「こんどのピカソ展は、マティス展以上に強い刺激をあたえるだろう。」と展覧会への意気込みを載せている<sup>36)</sup>。この展覧会の出品内容は、ピカソのアンティープからヴァロリスにかけての時代の作品で、未発表の作品を含めて油彩16点、グワッシュ、クレヨン、水彩13点、デッサン17点、彫刻10点、陶器15点、石版画25点、挿絵本6冊からなっていた。

日本橋高島屋6階のピカソ展会場で大勢の観客を前に、かつてピカソの静物画の前で泣くほど感銘した岡本太郎が解説した (fig.6)。『美術手帖』(no.48)には、8月28日の入場者の質問に対して岡本が返答した記録が採録された。現在当館が所蔵している《茄子》(1946年) (fig.7) について、岡本はパピエ・コレの技法を立体派時代にピカソが発明し、画面に貼られた紙片を“壁

fig.6  
1951年のピカソ展  
会場で解説する岡  
本太郎 (中央)  
写真提供:川崎市  
岡本太郎美術館

紙の上べり”で、「フランスでもよほど古ぼけた家にも行かなければ見られない代物」<sup>37)</sup>と丁寧に解説した。

この「ピカソ展」を記念して、バレエ「生きる喜び」(11月16日、日比谷公会堂)が上演された。このバレエの演出・構成は瀧口修造の推薦によるメンバーで行われた。タイトルはピカソの《生きる喜び》に由来し、秋山邦晴による台本、武満徹と鈴木博義が作曲、北代省三、山口勝弘、福島秀子が衣装と舞台美術を、今井直次が照明を担当、バレエの振付等を益田隆、バレエを谷桃子バレエ団が踊った<sup>38)</sup>。ピカソは第一次世界大戦後、ディアギレフ率いるロシア・バレエ団の舞台装置や衣装デザインに携わった(その頃ピカソの最初の妻となるロシアのバレエダンサー、オルガ・コクロヴァと知り合う)。ロシア・バレエ団はピカソやジャン・コクトー、エリック・サティ、ストラヴィンスキーといった詩人や作曲家たちとのコラボレーションによってパリで前衛的なバレエ公演を行った。この上記のバレエ「生きる喜び」ももしかしたらそうした雰囲気感を漂わせていたのだろうか。

1957年5月からピカソの銅版画46点、石版画100点からなる「ピカソ版画展」(主催・朝日新聞社、後援・フランス大使館、サントル・デュ・リーヴル・フランセ)が、神奈川県立近代美術館を皮切りに始まり、当館と姉妹館の石橋美術館 (fig.8) など全国10カ所を巡回した<sup>39)</sup>。当館では同年 9月10日-10月9日に開催され<sup>40)</sup>、入場者総数は13,059人だった。そのときの出品内容は、『ヴォーラルのための連作』の銅版画46点と、45年以降のリトグラフ99点、ポスター6点で、当館では所蔵品4点と寄託2点の油彩画も加えて一緒に展示した。ピカソの版画に魅了される日本人画家は多く、数々の展評や批評が記されている。新聞紙面でも『朝日新聞』が「ピカソ版画展から」と題して4回シリーズ(1957年6月18日、19日、21日、22日)で紹介し、出品作品の図版を載せて解説している。図版の各タイトルには例えば、『渦巻き髪の子』(1946年6月14日、リトグラフ、M.44)を「躍動する生命」、《イタリアの女》(1953年1月21日、M.238)を「写真と線の合奏」、《光線にあたった顔》(1946年6月15日、リトグラフ、M.48)を「清らかな“太陽”」、《青春》(1950年6月9日、リトグラフ、M.188)を「重厚な“本格作”」

といったキャッチフレーズをつけて、ピカソの版画が一層際立つように工夫がなされている。

### 3.3 ピカソ展の展評と反響—ピカソ・ブーム

次に1951年のピカソ展と1957年のピカソ版画展に関する展評や反響を取り上げてみたいと思う。『日本美術年鑑(1952年版)』によれば、ピカソ展とマティス展を比較し、マティス展(1951年3月31日-5月13日、国立博物館表慶館、読売新聞主催)では、その年最高の入場者で15万人以上(会期44日間)だったのに対して、ピカソ展の入場者はマティス展ほどにはなかったが、画壇に与えた刺激は大きかったと記している。

確かに戦後の現代美術を取り扱う批評家や画商などへのピカソの影響は大きく、美術評論家の東野芳明はマティス展やピカソ展を見て美術批評を始めたことさえ語っている<sup>41)</sup>。一方、一般人の印象はそれとは対照的であった。画家の小穴隆は「三角や四角の目のついている顔を画いている人の画をみにゆく気はしない。」「ピカソにたいしては女性としてなにか不服があるらしい。」「奥さんは会場の入口で三百円の入場料はいやになり、ピカソ展はやめて、別のデパートで、五十円のゴッホ展をみて帰ってきた」<sup>42)</sup>等と報告した。また漫画家のサトウ・ハチローは「青の時代以後のピカソは、ボクには親しめない畫家なのだ。」<sup>43)</sup>と理解を示さなかった。「只今ピカソ休憩中 アンチ・ピカソの辯」とか「只今ピカソ禮賛中 ピカソ・ファンの辯」といった賛否両論の意見が美術雑誌に掲載された<sup>44)</sup>。

これらから推察すると、ピカソ芸術は奇妙な作品であるといった固定観念が植え付けられ、一種の社会現象さえ巻き起こしたようだ。美術関係者や、すでにピカソの作品を知っている人ならともかく、予備知識もないままにピカソの近作を見た人たちが、果たしてピカソ芸術を容易に受け入れられたかどうかは疑問である。例えばロンドンで開催されたマティスとピカソの近作展(1945年12月、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館)の評判について、ロンドン市民や新聞メディアは教育上良くないと批判していたそうである<sup>45)</sup>。何れにしても見る人に挑むピカソの作品を前にまさに一般鑑賞者ははねかえされたのであろう。

1951年のピカソ展に関して、山口蓬春、福島繁太郎、岡本太郎、ピカソ展委員の倉林正蔵たちが出品作品の選定、批評、陶器の陳列法、評価、デッサンについて討議している<sup>46)</sup>。出品作品は戦争が始まる頃から現在までの作品の中から選定され、1938年以降の作品を中心にしようだが、岡本太郎からこの展示は「ピカソに期待していた戦闘的な要素が割に見られない」と指摘されている。また、前述したように「1951年の芸術界」を振り返る座談会<sup>47)</sup>では、三島由紀夫はカミュと比較して、「ピカソなんか古さを感じる」と語っている。それは恐らくこのピカソ展の出品作に破壊的な要素の作品が含まれていなかったからではないだろうか。

1957年のピカソ版画展については、瀧口修造は「ピ

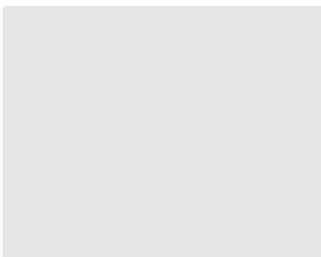


fig.7  
ピカソ《茄子》1946年  
ブリヂストン美術館



fig.8  
1957年のピカソ版画展  
(石橋美術館)を見学する  
中学生の団体



カソの版画は作者自身が石や銅にじかに描いたり彫ったりしたもので、しかも石版なり銅版なりの独自の味を表わしているのだから、オリジナルで同時に複数制作であるという特徴を発揮する<sup>48)</sup>と評している。難波田龍起は「ピカソの作品にはユーモラスな面が大いにあって人を解放に向かわせるが、またどこまでも人間との血みどろな格闘が続く」<sup>49)</sup>と述べている。

評論家の土方定一は4、5年前にパリのルイズ・レリス画廊で佐藤敬と一緒にピカソの版画を見て以来、ピカソの版画の魅惑に取り憑かれ、ピカソの版画技術は「アマチュアを喜ばせ、専門家を熱狂させる輝やきと生命力をもっている」と評している。さらに出品作の『ヴォアラールのための連作』に収められたエッチング、「彫刻家のアトリエ」のテーマや、ピカソが描くミノタウロスについても批評した<sup>50)</sup>。

同じ頃、ジョルジュ・クルーゾー監督による「ピカソ 天才の秘密」という映画が封切られた。この映画公開に関連して『毎日新聞』（1957年5月23日）が全国の小・中学生を対象に「ピカソにおくる児童画」を募集し、入賞作品はピカソへ送ると記している<sup>51)</sup>。「ちょっとしたピカソ・ブームである」と『美術手帖』<sup>52)</sup>も伝えている。このように1951年のピカソ展と1957年のピカソ版画展によって、ピカソの名前や芸術が一般の人々に認知されるようになった。

### 3.4 国内美術館開館とピカソ作品の購入

1950年11月に神奈川県立近代美術館、1952年1月、ブリヂストン美術館、同年12月、国立近代美術館（東京）、1959年6月には国立西洋美術館が開館する。現在、国立西洋美術館の軸になっている松方コレクションのなかにはピカソの作品があった。松方幸次郎がパリに残していた作品は第二次世界大戦の戦禍を逃れるものの、戦後はフランス政府に没収された。サンフランシスコ条約会議以降の長い交渉の末、後にフランス政府から寄贈される形式で返還されることになったが、ピカソの新古典主義時代の作品で最初の妻オルガを描いた《読書する女》（1920年、Z.IV：180）は返還されずに現在パリのポンピドゥ・センター、パリ国立近代美術館が所蔵している。

また当時スペイン特別大使の須磨彌吉郎のコレクションのなかにもピカソの作品が見られる。1940年代前半に特命全権公使としてスペインに滞在した須磨彌吉郎は、1941年のパリ訪問のとき、スペイン人画家のベルトラン・マセスの案内でピカソに会うはずだったが、ピカソはパリにいなかったという<sup>53)</sup>。須磨コレクションは、1956年にブリヂストン美術館で展覧会<sup>54)</sup>があり、1970年に92点が長崎市へ寄贈され<sup>55)</sup>、同コレクションは現在長崎県美術館が所蔵している。

1952年、ブリヂストン美術館の開館当初の展示室（fig.9）には、ピカソの《女の顔》や《茄子》、《カップとスプーン》が一緒に展示されている。《女の顔》は石橋正二郎の西洋美術作品の収集のなかでも早い時期

にあたり、戦後まもなく購入した作品である。正二郎はこの作品を大変気に入っており、美術館が開館する以前は自宅の部屋に飾っていた。正二郎は購入時の経緯を「私の好きな作品 パブロ・ピカソの女の顔」と題して『アサヒグラフ』（1962年6月29日）に「世界の宝だ」と話している。美術館の開館カタログの表紙には《女の顔》が選ばれた（fig.10）。

1951年の「ピカソ展」に出品されていた《茄子》は戦後のピカソの画商と言われるルイズ・レリス画廊の所蔵で、展覧会後に当館が入手した。さらに当館では1957年の「ピカソ版画展」に出品されたと思われる『ヴォアラールのための連作』のエッチング46点を翌年、購入した。また『日本美術年鑑（1952年版）』には「1951年の海外美術展でもたらされた作品のうち、かなりの数が日本に留まることになった」と記されているが、1951年の「ピカソ展」に出品された作品のうち《頭蓋骨のある静物》（1942年）を大原美術館が入手している。

### 4. ピカソ論と批評

ここでは、岡本太郎が発した「ピカソを乗り越える」という提言が日本美術界へ与えた影響について、また戦前に懸念されたピカソ芸術の衰退に関する事柄について取り上げる。まず戦後まもなく岡本太郎が提言した「ピカソを乗り越える」という言葉が日本美術界へどのような影響を及ぼすことになったのか、美術評論等から考察してみたい。

#### 4.1 「ピカソを乗り越える」ということについて

戦後のヨーロッパでのピカソの批評や位置づけについて、次の二人の評論家による批評がある。フランスの抽象美術の雑誌『CIMAISE』の創立者の一人で、前衛美術の支持者ミッシェル・ラゴンが「ピカソはもう遠い存在となってしまった」や「われわれの期待を裏切る展覧会に陳べられているたくさんの鳩と、羊をかかえる男」、「自分の作品の相場の上下を平静に胸算用をするとは、まことに幸福な人と言わねばならない」<sup>56)</sup>と皮肉めいた批評をしている。アンフォルメルスの提唱者ミッシェル・タピエは「生成する美学（*Esthétique en devenir*, Barcelona, 1956）」の文中で「ピカソやブラックのあの幽霊のように灰色がかった巧みな構造にはほんの小声で敬意を表わそうではないか。それにキリ



fig.9

1952年、ブリヂストン美術館開館当初の様子。左からピカソの《カップとスプーン》、《茄子》、《女の顔》が展示されている。

fig.10  
『ブリヂストン美術館開館記念展覧会』図録

コ・の形而上学的時期がそうでありえたような、ピカソ、ブラックにも劣らず天才的で、そのうえある世界の終わりを意識していたが故に一層劇的であった幽霊の同類に対しても。そして「決定的に頁を繰ってしまおう」ではないか。<sup>57)</sup>と、モダン・アートの先鋒であるピカソやブラック、ピカソ以後の画家キリコを否定した。

このようなヨーロッパにおけるピカソの評価に対して、日本の美術界はどう受けとめていただろうか。針生一郎、岡本太郎、羽仁進は「座談会 美術と大衆」(『美術手帖』no.125、1957年)<sup>58)</sup>で「ピカソは日本の現状では、早過ぎる、赤旗ならばわかる」と座談しているが、これはどのような文脈で語られたのであろうか。

当時の様子を赤瀬川原平は「そのころ団体展などでも、大きなキャンパスに群像を描くのがはやっていたのは、そういう時代の空気のせいだろう。世の中の構造が一目瞭然としており、抑圧を覆すのに、ひたすら強い力だけが望まれていた。だからただ一枚の絵画というものにも、社会との直接的な対応を希望していたのだ。(中略)その結果、労働者を描くことが絵画の新しさだと思われていた。<sup>59)</sup>と記しているが、当時は社会主義リアリズムを通して人間の存在に迫ろうとしたり、シュルレアリスムや抽象などのモダン・アートの動向を取り入れるなど、新しいリアリズム絵画についていろいろと模索していたことがわかる。美術界では、いわゆる「リアリズム論争」が1946年から4年間にわたり批評家、画家らによって火花を散らしていた。

美術雑誌等での評論家や画家の発言や討議を時系列的におってみたい。まず、1949年1月の『アトリエ』(no.264)で、「ピカソと現代絵画」と題して福沢一郎、吉川逸治、植村鷹千代がピカソ芸術の豹変や限界について討議し、福沢は「ピカソの形式は行き詰まっている<sup>60)</sup>と述べた。岡本太郎は同年10月の『アトリエ』(no.273)の「ピカソ芸術の表裏」のなかで、時代の歴史的限界がピカソ芸術に這いよって来たが、若手が「ピカソの宿命的な限界から出発し、これからの芸術の担い手としてやがて彼を否定し、新しい時代の価値を創造する<sup>61)</sup>と記した。

次に岡本は、1951年10月の『芸術新潮』(no.22)の「ピカソ展」に関する座談会で、ピカソ論を執筆したことをほめかし、「のり越えるという決意でぶつかなければ本質はわからない<sup>62)</sup>と述べた。そして、「ピカソに挑みもの超えることが我々の直面する課題である」(『アトリエ』no.298)<sup>63)</sup>という岡本の提言がなされたのである。

植村鷹千代は翌年、『芸術新潮』(no.27)と『アトリエ』(no.304)にフランスの青年画家たちは「ピカソ芸術の本質が既に彼等の理解の中に捉えられた」ため、「ピカソを乗り越えよう、ピカソ芸術の発展を自分たちで継ごうとする考えに移行した<sup>64)</sup>と述べている。

当時のパリの美術界について1952年にフランス留学した今井俊満は、かつてのエコール・ド・パリの世紀

末的な頹廃は消え去り、抽象絵画の黄金時代に入っていて、「各国の若い新人達がピカソ、クレー更にラール・アブストレーをのりこえてそれぞれ独自の未開の境地を見出すべく新しい突破口を求め、異常な努力を続けている<sup>65)</sup>と報告した。彼はピカソの絵画思考をヒュマニズムの立場にたちながら、現実を直視し人間の精神を反映させていると考えているが、アトランや今井の友人達、リオベルやサム・フランシス、マリヤンのピカソへの批判を読み取って、「我々はピカソから学んだ自由さとその前衛精神をうけつぎ発展させていかねばならない。<sup>66)</sup>と若い世代に新しい前衛的な動きが着々と準備されていることをほめかした。

今井の報告と同年の1955年に、海藤日出男、植村鷹千代、徳大寺公英による「座談会・ピカソを乗り越えるもの」(『美術手帖』no.98)が行われた。この座談会で2年ぶりにヨーロッパを取材したジャーナリストの海藤は、フランス画壇の新しい動きについて、若手画家たちが以前は「ピカソが何もかもやっているの、自分たちは何をやったらいいかわからない」と言っていたが、「今度はピカソをあまり気にしなくなっている」と述べて、「そういうところからピカソを乗り越えたということが云われるわけです<sup>67)</sup>と明言している。

前述のように今井俊満や海藤日出男がフランスの若い作家たちのピカソ観の変化を伝えると、翌年1956年、岡本太郎は『芸術新潮』(no.75)で、「ピカソに焦点を合わせることによって、日本における我々の芸術運動の位置、方向をはっきりさせようと考えた。まず一つの筋をあたえるために、それは絶対の土台であり、絶好の口実だった。私はピカソという渾沌の神格に対して、“のり超える”というテーゼを置いたのである。まさに戦後の日本の緊急課題だった。」と記した。岡本による「ピカソを乗り越える」という提言は、こうして日本の美術界へ浸透していったようである。以上の流れを表Aにまとめた。

#### 4.2 ピカソの《三人の踊り子》をめぐる

戦後になって、20世紀のモダニズム絵画論を構築しアメリカの美術批評に大きな影響を与えたクレメント・グリーンバーグは、ピカソ論考(1957年)<sup>68)</sup>のなかで、「今世紀最初の四半世紀の平穩なるモダニズムの衰微はおそらく、当然の成り行きとして、ピカソの衰微でもある他はなかった」や、ピカソは「1926年以降の彼の油彩に傑作と呼べるものが殆どなく、1938年以降は全くなくなる」と述べ、さらにピカソの「《三人の踊り子》は失敗作である」と批評した。

イギリスの批評家でピカソの評伝を執筆したローランド・ベンローズは、逆に《三人の踊り子(ダンス)》(1925年、テート・モダン、Z.V:426)こそ、ピカソが新古典主義時代から決別し、シュルレアリスムへ接近する「ピカソの仕事の一つの転換点<sup>69)</sup>と見なしている。

この作品は1925年春、友人の画家ラモン・ピチョッ

表A:「ピカソを乗り越える」ことについて

1949年	福沢一郎、吉川逸治、植村鷹千代	「鼎談 ピカソと現代絵画」『アトリエ』no.264
1949年	岡本太郎	岡本太郎「ピカソ芸術の表裏」『アトリエ』no.273
1951年	岡本太郎	「ピカソの芸術」『アトリエ』no.298
1951年	山口蓬春、岡本太郎、倉林正蔵、福島繁太郎	「座談会 ピカソ展」『芸術新潮』no.22
1952年	植村鷹千代	「1951年のピカソ」『芸術新潮』no.27
1952年	植村鷹千代	「ピカソへの課題」『アトリエ』no.304
1955年	今井俊満	「戦後のパリに生きる」『美術手帖』no.90
1955年	海藤日出男、植村鷹千代、徳大寺公英	「座談会・ピカソを乗り越えるもの」『美術手帖』no.98
1955年	今井俊満	「20世紀に於けるピカソの位置」『美術手帖』no.99
1956年	岡本太郎	「ピカソ」『芸術新潮』no.75

トの訃報を受けてピカソは、かつてピチョットも出席した「アンリ・ルソー礼讃の晩餐会」を回想しながら制作したという。画面右手の窓には黒いシルエットでピチョットの横顔が描かれている。また左端の踊り子の痙攣的な表現は、「美は発作的なものでなければならない」とアンドレ・ブルトンらシュルレアリストがまさに称賛する造形描写である。この作品が描かれる一年前、アンドレ・ブルトンは「シュルレアリスム宣言」を発表し、『三人の踊り子』と『アヴィニヨンの娘たち』(1907年、ニューヨーク近代美術館、Z.Ⅱa:18)は『シュルレアリスム革命』誌の第4号(1925年7月15日)に掲載された。

富永惣一は、1932年にパリのジョルジュ・プティ画廊で開かれたピカソの大展覧会で見たピカソの1925-26年頃の作品を「あらゆる物体は分解されてそこに残ったものは、畢竟ピカソの色彩的戦慄のみである」<sup>70)</sup>と当時の印象を述べていたが、『三人の踊り子』に表われた新しい兆候は、まさにこのブルトン達のシュール・レアリスムに呼應するものに違いありません、「シュール・レアリスムに飛び込んだことは、ある人がいうように、彼の発展をさまたげたのではなく、ピカソの造形的天分を単に造形性に止めないで、むしろ無限大に拡充したものとして、非常な意味があったといわなければなりません」、「いわゆるシュール・レアリストのような静止的な表現ではなく、猛烈に動く、遊動性をもって人間の情念に反響してくる波動を描いています。」と著書『ピカソ』(岩波書店、1954年)で論じている。

グリーンバーグは、ピカソのこの時代の彫刻類、画家とモデルの主題、『磔刑図』(1930年、パリ・ピカソ美術館、ZⅦ:287)は「何らこの解決をみたものは乏しく」と評するが、この時代のピカソは星座図に関心を示すなど空間表現や身体の造形表現に集中し、『三人の踊り子』や『磔刑図』には、ピカソのなかにある愛と生と死をめぐるテーマや、磔刑の伝統的な象徴などが合わさって、これらはやがて超大作『ゲルニカ』へと繋がるのであるという解釈がなされている。

T.J.クラークが2009年4~5月にワシントン・ナシヨナ

ル・ギャラリーで「ピカソと真実」(6回シリーズ)という講演を行い、第3回で『三人の踊り子』の内的・外的空間の革新的イメージの再構成論を展開する。この作品研究は現在もお継続している。

戦後の日本美術界でのピカソの位置づけや彼の芸術紹介は、ヨーロッパでの批評や国内での岡本太郎の発言が先導する。20世紀初めに日本に紹介されたピカソのイメージは、ピカソ芸術の解釈や国際化する美術の流れのなかで変わっていく。ピカソのイメージ変遷については、1960年代の章で後述する。

## 5. 日本美術界の国際化とピカソ

戦後の厳しい経済事情から回復するにつれて、日本の美術界は活気にあふれていく。美術雑誌の復刊や創刊による美術ジャーナリズムの開花、新聞社による美術団体展や海外巨匠シリーズ展、国際的規模の展覧会が開催され、アンフォルメル旋風が吹き上げた。版画家の駒井哲郎や棟方志功が国際的に評価され、版画の芸術的価値が高まった。美術記者の船戸洪によれば、「戦前のニッポン画家は、ひたすらパリで作品を作り帰国して滞欧作品展を開いたのだが、戦後の彼らはパリで滞日作品展を開いている」<sup>71)</sup>と、菅井汲の作品がパリで買われていることなどを例にあげている。ここでは、1950年代の欧米諸国の美術動向と日本の美術界でのピカソ以後の芸術の方向性をみていく。

### 5.1 日本でのキュビズム受容の決着

日本に公にキュビズムとその始祖ピカソが紹介されたのは1911年で、その後は一部の前衛的傾向の作家や1920年代にヨーロッパ留学した画家たちによってフォーヴィズムやシュルレアリスムなどと一緒に移入されたが、ひとつの運動にまとまることはなかった(『日本におけるピカソの第一次受容』<sup>72)</sup>に記述)。大久保泰は「ピカソと日本画壇」(『読売ウィークリー』1951年8月26日)の記事で、その理由を「ヨーロッパ的な立体派の解釈には、肉体的に取り付きにくかったことと、ピカソの変貌がはなはだしかったので、それにひきずりまわされてしまったからであると思う。」「ピ



カソのあの変貌は、エスプリを中心に生じた新しい絵画形式であるが、日本のピカソ追従は、多くはフォルム（形式）をとり入れることによって生まれたものであるから、形式が目立って、エスプリに欠けているうらみがある」と述べている。この大久保の発言は、福沢一郎によると一層明確になる。「立体派の様な構成や論理となると、日本人は元来不得手なのである。ピカソ風に描きたがる美術家が増加したが、ピカソの骨格を忘れ勝ちなのが、日本の現状である。立体派の重要な位置を認めても、日本では如何にこの立体派が根無草に終わったか、殆ど運動らしい運動がなかったのを見ても分かる。」<sup>73)</sup> や、「口では何とかいっても実際にはなかなか消化出来なかった。従ってこれをものにして帰ったという画家も聞かねば、この派の作品の蒐集家の居る事も聞かない。これに反して野獣派のようなものになると、われわれの伝統的日本画への類似性からして、忽ち画壇を風靡したものである。ピカソへの無理解は、こんなところに原因があった」<sup>74)</sup> と指摘している。

上記のように大久保や福沢は、日本人の性格や風土の問題に結びつけて芸術の本質の欠如を嘆いている。これに対して岡本太郎は反論ともいえる発言をしている。「今日まで、いろいろな姿でピカソが日本に受入れられた。だが、立体派だけが、ついに空白にのこされた。(中略) 理づめで技術的な堅さ、狭さが日本人のはだに親しめなかったからである。しかし、これはピカソ芸術、そして20世紀絵画の重要なカギなのだ」<sup>75)</sup>。岡本のこの発言は1964年のピカソ展展評に載せられたものである。日本におけるピカソのキュビスムの理解不足は、当時はまだ実作品に直接触れられる機会が少なかったためであろう。従ってキュビスムが紹介されてから半世紀以上立つ今日もなお、ピカソのキュビスムは画家の課題となっている。

難波田龍起は、ピカソとブラックの共同制作である分析的キュビスムに、現代絵画の根源があったと考えた<sup>76)</sup>。難波田の1972～76年にかけての作品 (fig.11) はキュビスムの要素や、ヴォルスなどを連想させるものがある。また島田章三はヨーロッパ留学中 (1968～69年) に、キュビスムの作品に興味を持ち、「形態を再構成していく立体派を日本人の言葉 (造形) で翻訳してみたい」と考えて、1970年代後半以降、コラージュの手法を用いて文字などやキュビスムの要素が多く含まれた作品を制作した (fig.12)。

20世紀初めにピカソとブラックが始めたキュビスムは、フランスでは1910年代に脚光を浴びた「サロン・キュビスト」と呼ばれるアルベール・グレーズ (1881～1953)、ジャン・メッツアンジェ (1883～1956)、レジェ、ドローネー、アンリ・ル・フォーコニエ (1881～1946)、またレイモン・デュシャン＝ヴィヨン (1876～1918) とその兄ジャック・ヴィヨン (1875～1963)、弟のマルセル・デュシャン (1887～1968)、ホアン・グリス、彫刻家のアーケバンコやザツキンなどが取り

組み、チェコのフランティšek・クプカ、ロシア (ウクライナ人) のウラジーミル・タトリンや、オランダのモンドリアンなどへと国際的な展開を見せた。キュビスムは、そこから派生してドローネーやクプカによる「オルフィスム」や、アメデ・オザンファンとシャルル＝エドゥアール・ジャンスレ (ル・コルビュジェの本名) が宣言した「ピュリスム」(純粋主義) などが現れて、抽象絵画へと向かう20世紀美術の重要な様式となっている。

当時のピカソとブラックはキュビスムのマニフェストを出さず、作品も展覧会では公表しなかったため、キュビスムは紆余曲折を経て日本へ受容された。厳密に言えばピカソのキュビスムと後継者のアルベール・グレーズやジャン・メッツアンジェらによるキュビスムとはあえて区別して、その受容を考えなければならぬと思う。

## 5.2 東西の出会い—アンフォルメル、具体美術協会

1951年のピカソ展と同年は、当時最新の欧米諸国の美術を広範囲に渡って紹介する画期的な展覧会が次々に開催された。例えば「現代フランス美術展—サロン・ド・メ日本展」(1951年2月13日～3月4日、日本橋高島屋、毎日新聞社主催) や、「第3回日本アンデパンダン展」(1951年2月27日～3月18日、東京都美術館、読売新聞社主催) である。特に「第3回日本アンデパンダン展」にはボロック、ロスコ、アド・ラインハルトといったアメリカ人画家、デュビュッフェ、マグリットなどフランス勢100点が特別陳列された。また「世界・今日の美術」展 (1956年11月13日～25日、日本橋高島屋、朝日新聞社主催) では、ミッシェル・タピエの唱えるアンフォルメルが紹介されている。この展覧会には岡本太郎と今井俊満が大きく関わっていた。

翌年、当館で開催された「世界・現代芸術展」(1957年10月11日～11月10日、読売新聞社) はタピエ自身が選択し、来日したジョルジュ・マチウは草月三田教場や東京・白木屋、大阪・大丸屋などで公開制作をおこなった。こうしたタピエの言動や、マチウの公開制作が日本美術界にアンフォルメル旋風をおこし、1960年代前半まで席卷した。

タピエが来日した際に、日本独自のアンフォルメル運動と絶賛された具体美術協会は、タピエから日本に

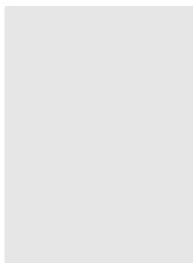


fig.11  
難波田龍起《昇天》  
1976年 個人蔵

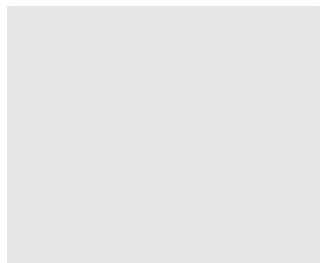


fig.12  
島田章三《画集のある静物》1975年  
メナード美術館

は第一級の前衛作家たちが「グループ」で活動しているとの評価を受けた。具体美術協会のパフォーマンスは、白髪一雄の足による描画<sup>77)</sup>(fig.13)、島本昭三の爆の投擲による描画、吉田稔郎のじょうろによる描写などのアクション・ペインティングがある。一方、ピカソが懐中電灯を使ってデッサンをおこなうのを、ジョン・ミリが1949年に撮影した。この「空間デッサン」の映像は、1950年にニューヨーク近代美術館で公開された。また、映画「ピカソ訪問」(1948年にベルギー人映画監督ポール・アザールが製作)では、大ガラス板に直接白いペンキで描くピカソの姿が撮影され、その映画は佐藤敬によって1951年の『芸術新潮』(no.24)に紹介された。具体美術協会の母体となる現代美術懇談会(ゲンビ)の研究会で、ピカソの映画を上映<sup>78)</sup>していたようだが、彼らはピカソのパフォーマンスの真髄をすでに知っていたのだろうか。

### 5.3 ピカソの平和活動を通して－丸木俊、羽仁五郎

戦後のピカソがフランスの知識人たちと平和活動へ積極的に関わるようになったことは既述した。国内では、丸木位里、丸木俊(赤松俊子)の描いた連作《原爆の図》が、国内外の巡回展や平和活動を通して、反戦平和の象徴的絵画となった。当時は、米軍占領下の検閲のために、原子爆弾の被害に関しては限られた情報公開だったため、丸木夫妻が描いた《原爆の図》は、被爆の惨状を一般に伝える役割を果たした。

1951年8月、日本橋高島屋でピカソ展の開催中に、日本橋丸善で丸木位里、赤松俊子共同制作の《原爆の図》が展示された(1951年8月6日－11日)。この《原爆の図》とピカソの《ゲルニカ》とを比較する批評として、植村鷹千代は「丸木位里と赤松俊子共同の『原爆の図』は、作者の現実へのテーマ的接近の方向として賛成である。ピカソの『ゲルニカ』や『朝鮮戦争』やロルジウの近作などを想い出さなくても、これは日本的な社会の現実への前向きな抵抗を表現するものだ<sup>79)</sup>」と述べている。

丸木夫妻は国内の巡回展の後、世界平和評議会の招待で、この《原爆の図》を持って1953～1964年にかけて世界巡回展をおこなった。またこの作品を展示する計画が1955年頃あったようで、設計の図面もあり、美術館構想では、《原爆の図》の全作品とピカソなど世界の芸術家の作品を寄贈してもらおうと考えていたようである<sup>80)</sup>。

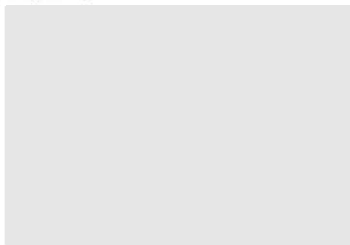


fig.13  
天井からつり下げた綱にすがりながら制作をする白髪一雄  
〔『世界通信』 no.880、1955年11月25日〕

丸木俊らと1952年、ウィーンでの世界平和会議に出席した歴史学者の羽仁五郎は、ピカソが会議に欠席したため、わざわざアラゴンに手紙を書いてもらい、ピカソと会っている。ピカソが自分で焼いた皿を持ってきて、押し問答の末にもらったそうだ。羽仁は「ピカソが非常に強調したことは、平和運動というものも、パルタイー党派－の立場をとらなければ、平和を守ることとは出来ないということだ。」<sup>81)</sup>と述懐した。

### 5.4 ピカソの影響－アメリカ人と日本人画家の場合

アメリカでは、「ピカソ芸術の40年展」(1939年)がニューヨーク近代美術館で開催され、ピカソ自身のコレクションや《ゲルニカ》も含めた計344点の作品が展示され、ニューヨークの後、シカゴなど国内各地を巡回した。このためピカソ芸術の根源に直かに接する機会に恵まれ、ピカソの影響を直接受けた画家は多い。例えばピカソの《ゲルニカ》に強く影響を受けたジャクソン・ポロックをはじめ、ピカソのクラシック期やシュルレアリスム風の影響がみられるアーシル・ゴーキーやウィレム・デ・クーニング、ステュワート・デイヴィス、他にもデヴィッド・スミスやジャスパー・ジョーンズなどがいて<sup>82)</sup>、彼らはピカソの影響を受けながらもピカソから抜け出そうと努力した。では、戦後の日本人作家はピカソをどれくらい咀嚼したのだろうか。

安井曾太郎は1951年3月に開催されたピカソ陶器展(上野・松坂屋、文藝春秋主催)を見て、ピカソの陶器を買い<sup>83)</sup>、同年8月のピカソ展(日本橋・高島屋)の日本開催にあたり、日本美術家連盟会長として礼状を出しているが<sup>84)</sup>、安井はピカソについてはどのように考えていたのだろうか。安井は『芸術新潮』(no.26、1952年)の梅原龍三郎(司会は福島繁太郎)との対談で、ピカソの青の時代やバラ色の時代、新古典主義など、各時代で好きな作品があると述べ、さらにピカソの晩年の作品に注目していた<sup>85)</sup>ことが窺える。ピカソが1927～37年にかけて身体をデフォルメした表現で描く「メタモルフォーズ(変容)の時代」と同じ頃に、『アトリエ』(13巻1号、1936年)で特集した「デフォルマシオン考察」で、安井が黒田重太郎らと共にデフォルマシオンについて執筆していることは興味深い<sup>86)</sup>。

新人画会のメンバーで戦後1945年に自由美術家協会の会員になった鶴岡政男は《重い手》(1949年、東京都現代美術館)を制作した。この作品はキュビスム的な空間とシュルレアリスム的手法が組み合わせられ、戦争を通して苦悩する人間を描いている。二科会会員の山本敬輔は《ヒロシマ》(1948年、兵庫県立美術館)(fig.14)の作品に、中国での軍隊生活の体験を、ピカソの《ゲルニカ》を思わせるイメージで制作した。前衛絵画のパイオニアの一人で具体美術協会を結成(1954年)した吉原治良の戦後まもない作品、《涙を流す顔》(1949年、京都国立近代美術館)(fig.15)にはデフォルメされた少女の顔にプリミティブな表現がみられるが、ピ

カソが1930年代にしばしば描いていた《泣く女》のシリーズを彷彿させる。終戦直後1952年にパリに渡った今井俊満は、既述のようにピカソに深く傾倒した。今井はピカソの《ゲルニカ》やアフリカ彫刻のような人体表現で、苦悩に満ちた人物像を描き、《磔刑》(1954年、大阪市立近代美術館建設準備室)(fig.16)にはそうした要素がみられる。

彫刻家の堀内正和の1950年代前後の石膏や鉄を使った彫刻には、ピカソの1920年代後半から1930年代の作品を想起させるものがある。面によって構成された堀内の《Cubi》(1950年、東京都現代美術館)(fig.17)は、ナウム・ガボの構成主義の彫刻を連想させるが、作品名にはキュビズムと日本語の「首」をかけているようである。前衛的な華道家として知られる草月流初代家元の勅使河原蒼風(1900-1979)は、ミッシェル・タビエからヴォルスやボロックと同格と評され、蒼風が1956年、バガテル宮殿でヨーロッパ初の個展をおこした際にアメリカの『タイム』誌から「花のピカソ」と呼ばれた<sup>87)</sup>。彼の無水作品や屑鉄彫刻はピカソの彫刻との比較が論じられる。

## II. 1960年代-ピカソ回顧展と反芸術

日本経済は1955年の「神武景気」、1966年の「いざなぎ」景気などが起こり、1960年代末までに空前の高度経済成長をむかえることになった。日本の美術界においては、ピカソ展の重要な展覧会が3つあり、1966年に池田満寿夫がヴェネツィア・ビエンナーレで版画部門のグランプリを受賞し、1967年に岡本太郎が日本万国博覧会のプロデューサーに就任、1968年の藤田嗣治他界、

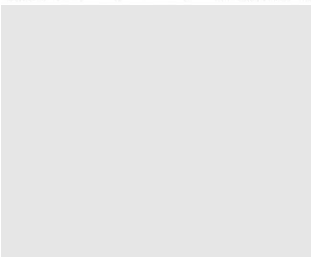


fig.14  
山本敬輔《ヒロシマ》1948年  
兵庫県立美術館

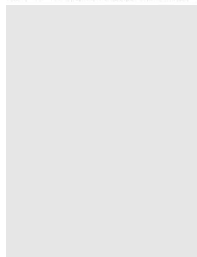


fig.15  
吉原治良《涙を流す顔》  
1949年  
京都国立近代美術館

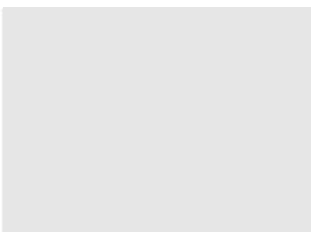


fig.16  
今井俊満《磔刑》1954年  
大阪市立近代美術館建設準備室

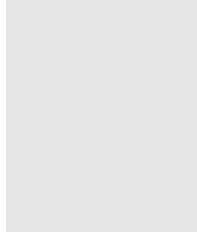


fig.17  
堀内正和《Cubi》1950年  
東京都現代美術館

作曲家で思想家のジョン・ケージの来日が1962年にあった。一方、無審査で自由出品を掲げていた読売アンデパンダン展は1963年第15回をもって終了する。

この時代、欧米では既成の芸術ジャンルでは括ることのできない、ポップ・アート、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アートなどと称される新傾向の芸術が登場した。またアラン・カブローが唱えた「ハプニング」という芸術に関する既成観念を揺さぶろうとする考えも生まれた。

一方、国内でも東野芳明が1960年の第12回読売アンデパンダン展の出品作品を見て「ガラクタの反芸術」と批評したことから、「反芸術」という同時代の芸術傾向を示す言葉が使われるようになった。こうして1950年代末に席卷したアンフォルメル旋風から反芸術へと大きく展開する新しい時代を迎えた。ヨーロッパ美術界ではピカソの時代が完全に去ったと言われるが<sup>88)</sup>、日本の美術界とピカソ芸術との関係はどのような方向へ向かっていくのか。

### 1. 日本におけるピカソ展の功績

#### 1.1 ある評論家の活躍

国内における1960年代のピカソを主とした展覧会を展望してみよう。1961年のピカソ版画展、1962年のピカソ・ゲルニカ展、1964年のピカソ回顧展という3つの重要なピカソ展が開催された。その企画の中心にあたったのは、評論家の瀬木慎一である。彼は評論家として活動し始めた4年目の1957年にヨーロッパ訪問の機会を得た。そのとき一番会いたい画家はピカソだったそうだが、フランス人の評論家に相談するとピカソに会うのは難しいと言われ、ピカソの親友で一時秘書をしていたハイメ・サバルテスや、ピカソの画商と言われるダニエル=ヘンリー・カーンワイラーらにも会い、1960年になって、ついにカンヌにあるピカソの「ラ・カルフォルニー」の邸宅を訪れて、念願の面会がかなうことになった。

瀬木が関わった3つの展覧会の内容を追ってみたい。1961年のピカソ版画展(1961年10月17日-29日、主催・アート・フレンド・アソシエーション、後援・フランス大使館、外務省、文部省(現在の文部科学省))は日本橋白木屋(京都市立美術館、大阪大丸他を巡回)で開催された。1930年代前半に制作されたエッチング、近作を含めた111点、戦後のリトグラフ145点、リノカット45点という多数の作品で構成された。『みづゑ』の臨時増刊号「ピカソの版画」(no.680、1961年)に、久保貞次郎がピカソの初期から近作までの版画について、瀬木慎一がピカソの版画にあらわれた愛と暴力について、大岡信による「ピカソのミノタウロス」の詩作、岡本太郎、神彰、駒井哲郎、宮本三郎なども執筆している。その他の美術雑誌<sup>89)</sup>などもピカソの版画紹介を積極的におこなっている。

1962年の「ピカソ・ゲルニカ展」(主催：国立西洋美

術館、朝日新聞社、アート・フレンド・アソシエーション、後援：外務省、文部省（現在の文部科学省）、協賛：ニューヨーク近代美術館）は、1962年11月3日から12月23日まで国立西洋美術館で開催され、ピカソの《ゲルニカ》をめぐる素描、版画、挿絵など63点と《ゲルニカ》の代わりに、実作を忠実に再現したタペストリーが出品された。

ピカソは日本もゲルニカと同じ体験をしているからねと出品交渉には好意的だったが、当時ニューヨーク近代美術館の初代館長だったアルフレッド・H・バー・Jr.と《ゲルニカ》の出品交渉をすると、壁画が傷んでいて、輸送・巡回には耐えられないと断られてしまい、代替として《ゲルニカ》のタペストリーを貸してくれることになった<sup>90)</sup>。展覧会カタログには、富永惣一の「『ゲルニカ』について」、序文にアルフレッド・H・バー・Jr.著『ピカソ、その50年』（ニューヨーク近代美術館、1946年）の抜粋文と、ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーによる《ゲルニカ》のエッセイ、ポール・エリュアールの「ゲルニカの勝利」の詩、出品作品の図版と解説が載せられている。

国立西洋美術館での展示の様子は『朝日新聞』（1962年11月2日）に掲載されている。「1点、また1点…荷がとかれ、作品が壁にかけられるたびに専門の美術館職員の間から称賛のためいきがもれる」と記されている。記事には《ゲルニカ》の原寸大の写真が展示されたとあり、これは日本で引き伸ばしたものだそうである。初公開ということで、『朝日新聞』（1962年11月3日、夕刊）は「午前9時半の開館前から待ち切れない人たちが行列、ピカソの最大傑作、壁画『ゲルニカ』に吸寄せられた人たちは、いっこうに動こうとせず、ピカソの人間愛と怒りの変貌を鑑賞していた」と報じている。

展覧会は翌年、京都市美術館（1963年1月19日～2月17日）で開催された後、ブリヂストン美術館と姉妹館の石橋美術館（1963年2月23日～3月10日）へと巡回された。『西日本新聞』（1963年2月21日）には、輸送や護衛の様子が「ものものしい護衛 ゲルニカ展の作品石橋美術館に着く」、「警官二人の護衛付き ピカソ・ゲルニカ展の作品搬入」と出ていて、記事によると63点の作品には7千万円の保険が付けられて、警察のパトカーの先導で護送されたそうである。ピカソ嫌いの坂本繁二郎も見学に来て（fig.18）、記者の質問に対し自分と目指す理想が違うが、「ピカソの表現力と腕前に感心した」と答えている<sup>91)</sup>。坂本は、東野芳明とのイ

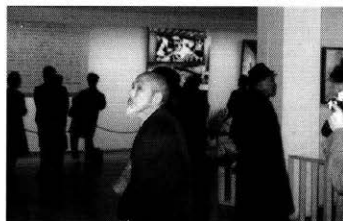


fig.18  
ピカソ・ゲルニカ展（石橋美術館）を見学する坂本繁二郎

ンタビューで《ゲルニカ》について聞かれると「ただ変な絵をこしらえただけで、どうしてあんなに有名になったかわからない」<sup>92)</sup>と述べているが、この坂本の率直な意見も《ゲルニカ》の一つの解釈とされよう。

開催後の新聞報道では、ピカソといえば難解の代名詞として敬遠されがちだったが、「見てわかるピカソ」として一般に歓迎されたと伝えている<sup>93)</sup>。また『西日本新聞』は「わたしの見たゲルニカ」と称して、15回シリーズ（1963年2月24日～3月10日）で、世代や職業の違う一般の人々が書いたピカソの芸術や作品に関する感想を掲載した。開催して3日間で34,040人の入場者があり、美術館開館以来の新記録を達成し、鑑賞者は鹿児島、関西方面からもやってきて、石橋文化センター前は交通整理をしなければならないほどになった<sup>94)</sup>。この展覧会の入場者数は、22,186人で一日平均1,387人だった<sup>95)</sup>。当時、美術評論家で大学助教授の岸田勉による《ゲルニカ》の作品解説で会場はにぎわった（fig.19）。この展覧会の総括として『西日本新聞』（1963年3月11日）は、「戦争の悲惨さや、暴力にたいする憎しみとを、ピカソ一流の美しい線と豊かな表現力で描いた一連の作品だけに『見てわかるピカソ』として一般のしろうとをひきつけた」と美術関係者はみていると報道した。

1964年にはピカソ芸術の70年と称した回顧展（主催：国立近代美術館、毎日新聞、後援：外務省、文部省（現在の文部科学省）、日本国際美術振興会）が企画され、東京国立美術館（1964年5月23日～7月5日）、国立近代美術館京都分館（7月10日～8月2日）、愛知県美術館（8月7日～8月18日）の3会場へと巡回した。企画は、初期（1895～1906年）、立体主義とその周辺（1907～1916年）、新古典主義時代（1917～1926年）、夢と怒りの時代（1927～1944年）、戦後（1945～1960年）、《宮廷の侍女たち》とカンヌの生活（1957年）、最近作（1961～1963年）という構成からなり、油彩120点、グワッシュ・水彩・素描16点、彫刻12点の計148点が出品された。

瀬木は1964年、ムージャンの丘の上の「ノートル＝ダム＝ド＝ヴィ」のピカソのアトリエを訪問したときの印象を、アトリエのなかは制作進行中の絵が載ったイーゼルで一杯で、イーゼルの森のなかにいるようだったと回想している<sup>96)</sup>。このときピカソに《宮廷の侍女たち》（1957年8月17日、Z.XⅦ：351）の連作を貸して欲しいと直接申し出て、ピカソの承認を得ている<sup>97)</sup>。



fig.19  
《ゲルニカ》の原寸大写真パネルの前で解説する岸田勉

これらの作品はすでに収蔵庫に入っていたが、アトリエの壁にはベラスケスの《ラス・メニーナス》の小さな白黒図版が貼ってあったそうである<sup>98)</sup>。

瀬木はこの展覧会のポスターのために、ピカソに日本の墨で署名を書いてもらった。瀬木がくせのない活字体で書いた「ピカソ」の文字をサンプルに、ピカソが自分の目の前で書くうちに「最後には絵になってしまった」と回想している<sup>99)</sup>。(fig.20, fig.21)

この展覧会には世界各国から作品が出品されたが、なかでも初期作品を多く所蔵しているソヴィエト（現在ロシア）との出品交渉は難航し、瀬木がピカソに依頼したモスクワ文化省へのピカソの委任状のおかげで、分析的キュビズム時代の重要な《ヴォラルの肖像》(1909-10年、プーシキン美術館、Z.II a : 214)などの借用が可能になったことも注目すべきことである<sup>100)</sup>。

詩人の谷川俊太郎は、ピカソ展を見て「ピカソはあたり前なのだと考えること、ピカソをたとえば自分の子どものように考えること、人間のひとつの原型と考えること、そのときはじめてわれわれは自分たちの不自由に気づくことができるだろう。ピカソは特殊なのではなく、普通なのだ」、「『宮廷の侍女たち』とカンヌの生活』のような連作をクローズアップすることで、私たちがピカソの仕事の現場に立ちあわせてくれる」<sup>101)</sup>と述べた。かつてピカソの新古典主義時代の母子像の前で何時間も見つめていた父、徹三の姿を彼は知っていたのだろうか。

当館はこの展覧会に出品されていた《画家とモデル》(1963年、Z.X X III : 163)を購入することとなった。このときのピカソ展の入場者数は、24万人近く入り、海外巨匠展の動員力が注目された<sup>102)</sup>。このように1960年代の日本では、ピカソ作品の全体が紹介されたことによって、ピカソの技術の高さやアイディアの豊富さ、

盤石のごとき創作姿勢に圧倒されながらピカソ人気は続いた。

1.2《ゲルニカ》批評

次に、ピカソが描いた超大作《ゲルニカ》に関する論考や展評について考察する。ピカソが《ゲルニカ》を制作した当初、国内では松本竣介が発行する『雑記帳』（第2巻10号、1937年）<sup>103)</sup>や『アトリエ』（15巻1号、1938年）<sup>104)</sup>に、ポール・シャドウルヌやクリスチャン・ゼルヴォスの文章とともに図版が紹介され、ドイツ軍によるパリ侵攻を逃れて、間一髪で帰国した岡本太郎は、「スペイン館のピカソの大壁画『ゲルニカ』が一つぬきん出て光つてゐた」<sup>105)</sup>と記している。その後、第二次世界大戦が始まり日本はドイツと同盟を結んだため、画家たちはピカソや彼の芸術には微妙な立場を取らざるをえなかったようで、その態度はピカソにそれほどまでに傾倒していた伊原宇三郎の文章からも十分に想像することができる<sup>106)</sup>。

というのも1937年のパリ万国博覧会にピカソの《ゲルニカ》が展示されたときと同年に発行された『アト

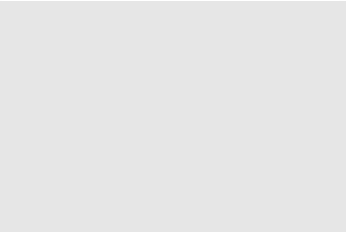


fig.20  
日本のピカソ展ポスターのために日本語で署名をするピカソ、右は瀬木慎一 1964年4月15日、ムージャン、瀬木慎一撮影

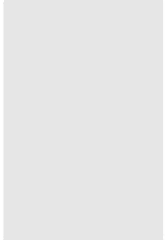


fig.21  
ピカソが書いた日本語署名のヴァリエーションの最終版（瀬木慎一著『ピカソ二十世紀美術の象徴』読売新聞社、1971年）

表B：戦後の《ゲルニカ》批評について

大島辰雄	「ピカソ「平和の顔」に寄せて」	『みづゑ』no.564、1952年
吉井忠	「ゲルニカ」	『ピカソ』青木書店、1952年
岡本太郎	「ピカソの作品 ゲルニカ」	『青春ピカソ』新潮社、1953年
富永惣一	「フランコの夢と嘘」と「ゲルニカ」－超現実主義とピカソ	『ピカソ』岩波書店、1959年
土方定一	「名画による人間の歴史」	『芸術新潮』no.122、1960年
生野幸吉	「モナ・リザとゲルニカ」	『芸術新潮』no.123、1960年
坂崎乙郎	「20世紀美術の視点9 1937年ベルリン」	『美術手帖』no.209、1962年
瀬木真一	「ピカソ・ゲルニカ展 20世紀の金字塔」	『朝日新聞』1962年11月14日
中原祐介	「ピカソ「ゲルニカ」展をみる」	『読売新聞』1962年11月24日
藤松博	「ピカソのゲルニカ」	『美術手帖』no.213、1962年
瀬木慎一	「ピカソのゲルニカ」	『三彩』no.157、1962年
大島辰雄	「ゲルニカ－怒れるピカソ」	『みづゑ』no.694、1962年
竹山道雄	「東京のゲルニカ」	『芸術新潮』no.158、1963年
坂崎乙郎	「「ゲルニカ」饒舌」	『萌春』110号、1963年
岸田勉	「『ゲルニカ』の意味するもの」	『西日本新聞』1963年3月7日



リエ』(14巻10号、1937年)に「ピカソが巴里博に描いた大壁畫の『スペイン民衆が忍ぶ呪ふべき暴虐』といふのがある」と、タイトルはないが明らかに《ゲルニカ》を指している文章があり、文の続きに「例によつて一寸見ても判断のつかぬものだが…。但し僕もほんやりした寫眞版で見たんだけど…あゝ云つた抽象的な表現にゆくのかやないかと思ふね」と書いてある。これは絵画における戦争の抽象化として、《ゲルニカ》の抽象的表現を例に挙げて話しており、この時点では、純粹に絵画論やピカソの造形表現について語る事ができていたと思われる。上記の文章は、『アトリエ』主催の座談会で、造形文化協會の荒城季夫、尾川多計、大島隆一、横川毅一郎と同誌の藤本詔三らが「戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討」について討議したものだが、尾川の上記の発言に他の出席者も同意見だが、ピカソやダリと比較して日本の前衛画家たちが、戦争の抽象表現に傾くかどうかは疑問であると述べている<sup>107)</sup>。

戦後になると、吉井忠、岡本太郎、富永惣一は、ピカソ芸術の総論として《ゲルニカ》については他の作品解説とともに執筆している。戦後の新聞紙面や美術雑誌で取り上げられた《ゲルニカ》に関する論考や批評を表Bにまとめた。《ゲルニカ》は1962年に開催されたピカソ・ゲルニカ展の紹介や展評を通じて触れられることが多いが、国内外で平和活動をおこなった丸木位里、俊夫妻の《原爆の図》との比較<sup>108)</sup>や、ミュンヘンやロッテルダムで巡回中の《ゲルニカ》を見て書かれた文章<sup>109)</sup>や、《ゲルニカ》が描かれた当時の社会的背景との関係についての論考<sup>110)</sup>などがある。

## 2. 戦後におけるピカソ・イメージ

戦前までのピカソのイメージは、彼の制作技術や様式を称賛する一方で、様々に変貌する芸術性に対して懐疑心が持たれ、豹変、カメレオン、山師などといった批判的な言葉でピカソを表現することがしばしばあった。20世紀初めに日本に紹介されて以来のピカソ・

イメージについては、中原祐介が「日本におけるピカソ像」と題して『美術手帖』(no.238、1964年)にその展望をまとめており、これを起点と考えてみたいが、この章では戦後1950～60年代のピカソのイメージを俯瞰することにし、日本でのピカソの全体像は別の機会に取り上げたいと思う。

中原によれば日本でのピカソ像を、ヒューマニストと捉える傾向が最も多いようだ。しかしその意味は複雑で、中原は武者小路実篤や澁澤龍彦、伊原宇三郎のピカソに関する論考からピカソという人間性と彼の作品とのギャップが、セザンヌやゴッホとは異なり、ピカソを解釈することの難しさを物語ると記している。戦後において画家や評論家が用いたピカソを表現する主な言葉を表Cにまとめておく。

## 3. 1960年代の国内の美術動向

1960年代の国内の美術動向とピカソ芸術の関係をみていくことにするが、戦後まもない1940年代末に開催された二科展と新制作派展の展評「ピカソ模様のアロハシャツを着込んで得意がっているような『新しさ』では革新の意味はないのであつて、内容の實質的な充實は今後に残された問題である」や、「新制作派のモダニズムをもつともよく代辯しているのは猪熊弦一郎の諸作である。ピカソの酵母もちよつぱり利かせてニュースタイル『マチソ』と言うところ」<sup>111)</sup>などの辛口な批評は、1965年の二科会50周年記念回顧展を見た高階秀爾の総評で、より明確な答えとなるだろう。高階は「ピカソ以後50年、西洋と日本との現代絵画に大きな落差がある」と感じている。それは、西洋の新傾向の芸術運動をその根底にある真の問題に気が付かず、次々に取り入れてしまったため、ピカソ以後もピカソ以前とその傾向は変わらないと言うことである。高階は「はたして人間とは何であるのか」<sup>112)</sup>を示唆している。

1960年代は、安保闘争の渦巻く社会に芸術家も大きく関わり、反体制、反芸術性という戦後の美術界の転換期を迎えた。「読売アンデパンダン展」の第10回目

表C：ピカソのイメージ

ヒューマニティー	齊藤義重	「ピカソとヒューマニティー」『アトリエ』no.264、1949年
ヒューマニスト	植村鷹千代	「1951年のピカソ」『芸術新潮』no.27、1952年
健康なピカソ	麻生三郎	『自由美術』1951年9月号
天衣無縫	福島繁太郎、梅原龍三郎	「西洋絵画史(座談会)」『芸術新潮』no.26、1952年
聖なるものと邪なるもの	柳亮	「ピカソの近作展」『みづゑ』no.576、1953年
破壊と創造との総合美	瀧口修造	「ピカソの魅力 版画展と映画をめぐって」『朝日新聞』1957年5月22日
最後のロマンティスト	小林秀雄、吉川逸治	「ピカソ以後(対談)」『芸術新潮』no.100、1958年
ピカソの剽窃	高階秀爾	「ピカソの剽窃」『みづゑ』no.648、650、652～655(1959年)、no.693(1962年)、no.710(1964年)
ピカソは普通なのだ	谷川俊太郎	「ピカソ展をみる」『読売新聞』1964年6月5日(夕刊)
エロティカ	瀬木慎一	「ピカソ「エロティカ」」『芸術新潮』no.231、1969年

(1958年)頃から活動していた荒川修作、赤瀬川原平、篠原有司男らは1960年に「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ」を結成した。彼らの маниフェストには「ピカソの闘争もすでにひき殺された野良猫の血しぶきほどに、我々の心を動かせない。」とあるが、赤瀬川は、「気ばかり焦るような支離滅裂な熱気が、まさにネオダダの姿」<sup>113)</sup>と当時を回想している。彼らの街頭パフォーマンスや未完のオブジェの集積はマスメディアの注目を浴びた。その後1963年、赤瀬川と高松次郎、中西夏之は「ハイレッド・センター」を結成したが、赤瀬川が「千円札裁判」という刑事事件を起こし、1960年代の現代美術における社会性について問われるきっかけがもたらされることになった。

高松次郎は、フランク・ステラのレリーフ・ペインティングがピカソを別の視点で捉えることを教えてくれたと述べている。高松のピカソに対する考え方は「ピカソの世界には深い精神性が感じられる。それを支えているのは、デフォルメーションによるイメージとは別に、その奥に存在しているさまざまなイメージと関連しているように思われる。それを確認するためにはピカソを抽象芸術として見るという角度も必要」<sup>114)</sup>である。

彼の代表作「影」シリーズ (fig.22) に表現されている理論は、ピカソの言葉「芸術は真実を語るための嘘である」に通じ、これは高松自身も認めていることである。高松は影を表現することで、現実の不在を描いた。ピカソはアトリエや室内に自画像らしき人物を影のシルエットでしばしば描いていて、ピカソがシュルレアリストたちと接する1920年代後半や、戦後1950年代の作品にたびたび登場する。

1964年10月には東京オリンピックが開催された。その公式ポスターを手がけたグラフィックデザイナーの亀倉雄策のコレクションに、《テーブルの上のギターと楽譜》(1920年、水彩)、《ランプの下の静物》(1962年、リノカット)、《牛の頭》(パステル)等<sup>115)</sup>があり、その影響は、彼のポスター《ユーロパリア'89ジャパン・イン・ベルギー》(1989年) (fig.23) にみられる。また彼の著書《曲線と直線の宇宙》(講談社、1983年)に「ピカソに関する12章」<sup>116)</sup>を執筆するなど、彼はピカソに関心があったデザイナーである。

一見ピカソの芸術性と何ら脈絡がないようにも見えるこうした新しいスタイルの芸術で用いられるカラージュエやアッサンブラージュといった表現手法は、国内外に限らず、かつてピカソ自身が創り上げたものだった。

### Ⅲ. 1970年代－ピカソの死を見つめる

1970年代の日本美術界では、まず大型の展覧会として、スペインの至宝である二つの「マハ」が出品されたゴヤ展(1971年)と、展覧会史上空前の150万人の観客を集めたモナ・リザ展(1974年)が開かれた。東京都美術館が新装オープン(1975年)し、山梨県立美術館によるミレーの《種まく人》の購入(1977年)、1978年、国際収支の黒字でドル減らし政策の一環として、文化庁の美術品購入に15億円の予算がついてルソーやピカソの作品などが購入された<sup>117)</sup>。アメリカのポップ・アートを代表するアンディ・ウォーホルの来日(1974年)や、池田満寿夫が『エーゲ海に捧ぐ』で芥川賞を受賞(1977年)し、この時代の日本美術界はまさに美術ブームの渦中にあった。

1960年末、日本で「もの派」と呼ばれる李禹煥、関根伸夫、菅木志雄、小清水漸らが、物の姿を捉える作品を制作し始める。欧米では、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アートや、ランド・アート(大地の芸術)、イタリアのアルド・ボーヴェラ(貧しい芸術)などが並行して起こった。こうした美術の動向はモダニズム芸術に対する批判であり、グリーンバーグのピカソ批評「モダニズムの衰微はおそらく、当然の成り行きとして、ピカソの衰微でもある他なかった」をこの時代の脈絡で捉えることも避けられないだろう。

しかし、ピカソの近作による展覧会は日本でも継続して開催されている。1970年2月に、「ピカソ近作版画展」(1970年2月7日－3月15日、東京国立近代美術館、毎日新聞主催)が催された。これは前年に欧米各地で国際的に話題となった版画展で、ピカソが1968年3月から10月にかけて制作した版画347点シリーズでエッチング、ドライポイント、アクアティントなど様々な技法で制作されている。エロティックなテーマが問題となり、西脇順三郎によれば、ルイズ・レリス画廊で1968年に開かれた「ピカソ・エロチカ」展では官憲の目を逃れるため、作品20点が密室で美術関係者だけに公開されたとある<sup>118)</sup>。日本ではそのうちの256点が展示され、版画家や美術愛好家の間で特に人気を博した。この展覧会に関しては開催以前に瀬木慎一<sup>119)</sup>と澁澤龍彦が美術雑誌ですでに紹介している。澁澤龍彦は、「私の頭のなかにあるエロティシズムとは、何か異質のものをしか、そこに発見することができないのだ」<sup>120)</sup>と述べた。

同年3月には、大阪府吹田市で日本万国博覧会(1970年3月15日－9月13日)が開かれた。富永惣一を館長とする万国博美術館が開設し<sup>121)</sup>、海外から40数カ国と国

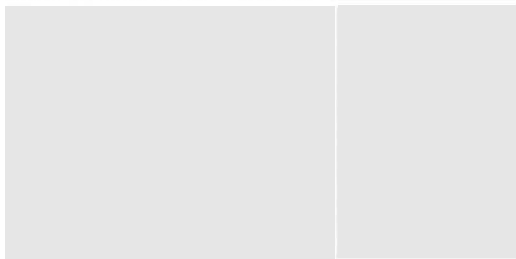


fig.22  
高松次郎《世界の壁》1967年  
神奈川県立近代美術館

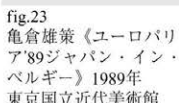


fig.23  
亀倉雄策《ユーロパリア'89ジャパン・イン・ベルギー》1989年  
東京国立近代美術館

内から732点に及ぶ作品が出品され、ピカソの後期キュビズムの代表作《三人の楽師》(1921年、フィラデルフィア美術館、ZIV:332)とマルセル・デュシャンの《階段を降りる裸婦》(1912-1916年、フィラデルフィア美術館)も一緒に展示された。会期中の入場者は177万5173人(『日本美術年鑑』昭和46年版より)だった。

1973年4月8日、ピカソの逝去がテレビのニュースや新聞で報じられた。美術雑誌は「特集 ピカソ最後の個展」『芸術新潮』(no.282)、「特集 ピカソ・天才の終焉」『芸術生活』(no.286)、「特集パブロ・ピカソ」『三彩』(no.303)、「特集ピカソ」『ユリイカ』(7月号)などの特集号を刊行した。『芸術新潮』(no.282)はフランスでの反響を「政府の公式の追悼にはじまり、アカデミー・フランセーズの「オマージュ集会」の予告、さらにフランス共産党の追悼まで、党派の如何を問わず、これほど友人や知人に心から愛され、その死を悼まれるひとはもう存在しないだろう。訃報で感想を求められて、返事を拒んだのはアンドレ・マルロオひとりだという(『ル・モンド』1973年4月10日号による)」<sup>[22]</sup>と記している。

『朝日新聞』(1973年4月9日、朝刊)や『読売新聞』(1973年4月9日、朝刊)は一面に「巨匠ピカソ死去」として、ピカソの訃報を報じる記事を載せた。『朝日新聞』は三面にも関連記事を掲載し、その見出しは「巨大な足跡残した鬼才、ピカソの死、大きな波紋」「生きた美術史、人間愛を描く」とあり、ピカソの生前と関係深かった美術関係者のコメントが一斉に載せられた。瀬木慎一は「晩年まで精力的に制作を続けたピカソは、葛飾北斎を非常に尊敬していたという」と、絵だけに打ち込んだ生き方が、江戸時代の北斎と現代の象徴である画家ピカソをつないでいるようだと述べた。富永惣一は「ピカソが巻起した大波をかぶらない四十代以上の画家はいない」と述べ、ピカソ訪日が実現化しなかったのが残念だと述べた。瀧口修造は「人間そのものをテーマに、一貫して追及し続けた」と述べた。岡本太郎は「今世紀最大の作家であり、世界的に最も強烈な影響を与えた作家だ」と話した。荻須高德は「モンパルナス時代から過去40年前、日本の画家が受けたピカソの影響は、測り知れないほど大きなものがある」と述べている。

また『読売新聞』(1973年4月9日、夕刊)には、高階秀爾が「ピカソの死」と題して執筆し、「ピカソにおいては、死のドラマは、つねにまた生命のドラマでもあった。そこでは、死は生命を亡ぼすものであるよりも、逆にピカソという稀有の芸術家の生命を養う養分であるかのようであった。」「人間のドラマを、万華鏡のように多彩に変化するイメージによって追求する芸術家…(中略)彼の作品の表面的な多様性の奥に、一貫して常に生き生きとした生命力の感じられることが、何よりもよくその本質を物語っている。」と記した。

作家たちはピカソを哀悼し、荒川修作は《BOUNJOUR PICASSO》(1973年、北九州市立美術館)(fig.24)、岡

本信治郎も《ミノトールの死》(1974年、徳島県立近代美術館)(fig.25)を制作している。荒川の作品は、19世紀のリアリスト、ギュスターヴ・クールベの《画家のアトリエ》(1855年、オルセー美術館)の作品を逆さまにした上にピカソへのラブレターが虹色の文字で画かれており、単にピカソへの敬愛を込めただけでなく、時代が異なる二人のリアリスト、クールベとピカソとの対話を試みているようだ。岡本は、月桂樹の冠とカタカナのピカソの署名(1964年に日本で開催されたピカソ展でピカソ自身の書いた署名らしい)のある肖像、女性が持つ闘牛士のマントに描かれた流血した肖像、ピカソの分身であるミノトールの肖像の三対を描いている。この作品は、単にピカソの死を哀悼したというよりは日本のポップ・アートの文脈で語られることの多い岡本が、大衆文化の象徴として20世紀最大の巨匠ピカソのイメージを表したといえるだろう。

池田満寿夫にとってのピカソは20世紀絵画とは何かという命題をいつもつきつけられた画家であった。池田の1970年代後半の池田版エロチカと称される作品や、1980年代以降のキュビズム風作品などにもピカソの影響を読み取ることができるだろう。池田はデヴィッド・D・ダンカンがピカソ死去の4年後に撮影した写真集『The Silent Studio』を見て、ピカソの残したものなかで、画家の去ったアトリエを一番愛すると述べている。池田は「一つの偉大な世紀が終わり、一つの偉大な沈黙が残った。人間が物になる瞬間だ。」<sup>[23]</sup>と哀悼した。

ピカソ没後4年後の1977年には、初の大回顧展として、「ピカソ展」(東京都美術館、笠間日動美術館、読売新聞社主催、名古屋、福岡巡回)が開かれ、38万人と当時最高の入場者となった。これまで日本でピカソの展覧会は22回開催され、欧米の巨匠のなかで最も多く個人展が開かれた作家である<sup>[24]</sup>。

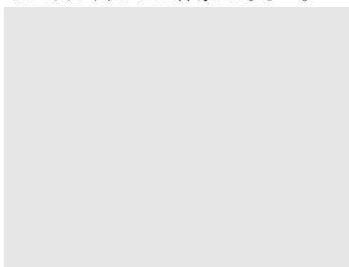


fig.24  
荒川修作《Bonjour Picasso》1973年 北九州市立美術館

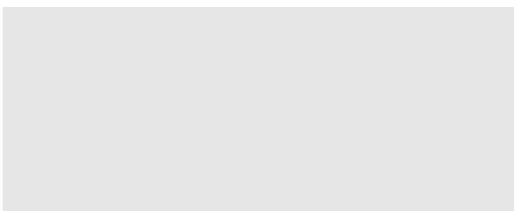


fig.25  
岡本信治郎《ミノトールの死》1974年 徳島県立近代美術館

#### IV. まとめ—その後のピカソ評価

ピカソが亡くなった後も、日本での展覧会や作品購入はとぎれることなく続いていき、彼の作品や展覧会での人気ぶりは劣ることはない。本稿の序文<sup>125)</sup>で既述したように、現在は国内の多くの美術館がピカソ作品を所蔵している。当館では1980年にピカソの《腕を組んですわるサルタンバンク》(1923年、Z.V:15)をサザビー・ニューヨークのオークションで入手した後、1992年にはピカソの総合的キュビズム時代の作品でかつてアンドレ・ブルトンが所有していた《ブルゴーニュのマール瓶とガラス、新聞紙》(1913年、Z.IIb:432)を購入した。これらは、当館のピカソ・コレクションの中核をなしている。

1990年代、ピカソの青の時代の代表作のひとつである《ピエレットの婚礼》(1905年、Z.I:212)や、亀倉雄策や土門拳を魅了したピカソのクラシック期の《母と子》(1921年、Z.IV:289)などを、日本の企業が一時所有しており、それらの作品は国内の展覧会に出品されて、一般にも公開されていた時期があった。

そして日本初のピカソ美術館がついに箱根に開館した。1984年7月に開館した箱根彫刻の森美術館は、ピカソとマリー＝テレーズ・ヴァルテルとの娘マヤから寄贈された188点ものピカソの陶芸作品が中心で、他に戦後の油彩、素描、版画、純金オブジェ、シルバー・コンポート、ジュマイユ、タビスリーを所蔵している。

ピカソ生誕100年を記念する展覧会として「巨匠ピカソ展 生誕100年」(1980年、西武美術館)を含め5つの展覧会<sup>126)</sup>が催された。その後、大高保二郎監修の三部作を含め、2008年までほぼ毎年のように、版画や陶芸、キュビズム、画家とモデル、写真などをテーマに企画された展覧会が開催され、さすがに巨匠ピカソならではの多彩ぶりと不滅の価値が窺える<sup>127)</sup>。

ポストモダン以降の日本の作家へのピカソの影響といえば、例えばグラフィック・デザインから絵画に転じた横尾忠則は、1980年にニューヨーク近代美術館で開催されたピカソ大回顧展を見て、画家宣言をしたという。横尾が1990年に、魂の浄化をテーマに制作した三部作の1つ《芸術の浄化》(1990年、徳島県立近代美術館) (fig.26)にはピカソの《両手で頬杖をついて座る女の肖像》(1938年、Z.IV:126)の明らかな借用が見られるが、横尾はあらゆる形式や技術の引用よりも、

ピカソの潜在的イメージにあるものへの同化を考えていたのではないだろうか。

このように日本へのピカソの受容は、作家への影響や批評、収集、展覧会などさまざまな形をとって現

fig.26  
横尾忠則《芸術の浄化》1990年  
徳島県立近代美術館

在にもなお旺盛に続いている。20世紀初めに紹介されたピカソは、1920年代大正アヴァンギャルドの作家たちにキュビズムの始祖として迎えられ、二科会のなかの前衛的作家がその影響を受けた。1930年代になると官展系画家によるピカソの新古典主義時代の作品や、新制作派協会への《ゲルニカ》の影響など、ピカソがスタイルを変えるたびに日本画壇へ与える影響力は大きかった。戦後もまもなくリアリズム論争が起こる一方で、岡本太郎が「ピカソを乗り越える」と宣言すると、日本美術界はそれに呼応して岡本の言葉を引用した。ピカソ芸術はそれほどまでに日本美術界に大きく関わってきたことになる。戦前は画家や美術関係者の間にだけ知られていたピカソだったが、戦後最初のピカソ展を通して、一般の人々にも「ピカソ」の名前や作品が知られるようになり、その後はほぼ毎年、開催されるピカソ展を通して海外作家のなかでも特に人気を博し、日本でもピカソは巨匠の地位を不動のものとした。

一言でいうなら、ピカソはレオナルド・ダヴィンチに匹敵するほど様々なことをやってのけた人物だともいえるだろう。現代美術の始祖となったマルセル・デュシャンのオブジェを用いた「レディ・メイド」も、キュビズムからの決別で始まっていることは周知のことである。ピカソに影響を受けた作家は本稿で取り上げた他にも数多いのはいうまでもないが、現代の画家たちは、ピカソの作品があつてこそ、このように確信を持って自分たちの道を進むことができたのであろう。これは現代の作家たちの作品を見れば、彼らがすでにピカソを乗り越えた作品を発表していることから明らかである。

ピカソを訪れた日本人は多く、画家や批評家のみならず一般の人々にまで、これほど多くの日本人に愛されたピカソである。ではピカソは日本文化や美術をどのように捉えていたのだろうか、今後は、ヨーロッパ側でのピカソについても考察したいと思う。

以下は註釈

- 1) 「巴里畫界の最新派」『読売新聞』1911年11月18日 / 拙稿「日本におけるピカソの受容と歴史的回顾—影響、批評、収集の軌跡」『ブリヂストン美術館館報55号(2006年度)』p.105
- 2) 「ピカソが転換した ピカソの近作展覧会」『中央美術』7巻9号、1921年 / 前掲註1、「日本におけるピカソの受容略年表(1900-1930年)」、p.121
- 3) 拙稿「日本におけるピカソの受容と歴史的回顾(続編)—影響、批評、収集の軌跡」『ブリヂストン美術館館報56号(2007年度)』、pp.103-107
- 4) 岡本太郎『青春ピカソ』新潮社、1953年、pp.15-16 / 前掲註3、p.116
- 5) 岡本太郎「ピカソの藝術」『アトリエ』no.298、1951年、p.1
- 6) 「ピカソ、サルトル氏らも要求 米のベトナム撤退」『朝日新聞』1970年5月7日(夕刊)
- 7) 1949年3月、美術評論家組合が結成される。幹事は富

- 永惣一、江川和彦、今泉篤男、水澤澄夫、河北倫明、鈴木進の6名。
- 8) 「マチス、ピカソ國」『芸術新潮』no.17、1951年、p.20
  - 9) 前掲註3、pp.117-118
  - 10) 伊原宇三郎「大東亜戦争と美術家」『新美術』6号（『みづゑ』no.448）、1942年、p.4 / 前掲註3、p.118
  - 11) 瀧口修造「ピカソと日本の前衛絵画」『ピカソ展』アート・フレンド・アソシエーション、1961年（所収『コレクション瀧口修造2』みすず書房、1991年、p.418）
  - 12) 「パリでは7月末にドイツ語の万博公式ガイドブック改訂版が刊行され、近代美術に関するヒトラーの最新の発言を引用して、ドイツ語圏からの訪問客には「アカ」の牛耳るスペイン館を素通りするよう薦めている」（ラッセル・マーティン、木下哲夫訳『ピカソの戦争《ゲルニカ》の真実』白水社、2003年、p.110）
  - 13) Stephanie Barron, "The Galerie Fischer Auction", *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1991, p.144
  - 14) 前掲註1、p.109
  - 15) 和田定夫「ピカソに就いて」『アトリエ』no.248、1947年、p.4
  - 16) 岡鹿之助、大兼實、大久保泰、末松正樹、田近憲三「最近のフランス美術界を語る」『みづゑ』no.493、1946年、p.40
  - 17) 瀧口修造「戦後のピカソと制作」『アトリエ』no.264、1949年 / 川島理一郎「アンチーブ」/ 福沢一郎「ピカソの技術」『みづゑ』no.555、1951年等がある。
  - 18) 前掲註17、川島は「私は5月1日朝8時にパリのリヨン駅から国境行急行列車に乗込んだ」と記している。川島が描いたスケッチの日付は1951年5月8日である。川島理一郎「アンチーブ」、p.52
  - 19) 前掲註17、川島は「北側の壁にあるのが有名な三枚続きの大作である。その一枚づつは横四尺、縦六尺余の大きさで、右側にサントール、中に羊の仔、左にサントールの細君と覚しき姿が白地のバックに黒い線で描かれている。この黒の線は油絵具のブラックをといてギュッと力をこめてかいたもので、全体に懸腕直筆という感じが生きている。一寸東洋の筆の味とも似ているが、それは全く型にはまっていない力強い立派な線で、書から来ている日本の筆の使い方は実は本質的に違っている。日本の線には頭と尻尾があるが、これはもっと自由で大胆な線であって、私はこのピカソの線を大いに研究の価値あるものと感じた。」と述べた。川島理一郎「アンチーブ」、pp.52-56
  - 20) 前掲註17、福沢一郎「ピカソの技術」、p.12
  - 21) 正木基「福沢一郎：絵画から版画へ、版画から絵画へ」『福沢一郎全版画集』玲風書房、2002年、p.10
  - 22) 川喜多長政「欧州映画人と語る」『芸術新潮』no.21、1951年、p.124
  - 23) 吉川は「夜の庭」を「アブストラクションの力とレアリテの感じが、紙一重の隔てなく、密着して迫ってくるものは始めてだ」と述べている。吉川逸治「ピカソに会う」『みづゑ』no.558、1952年、p.24
  - 24) 前掲註23、吉川は「ピカソは、戦後のアブストラクト
- 絵画の動きに無関心などころか、鋭敏であって、吸いとれるだけの養分は吸いにとって、堂々と自分のスタイルのうちに消化している」と述べている。
- 25) 高田は「水墨の濃淡をこれだけにつかみ生かせる者は少ない。南画の堂に入っており、その影の深さでは、あるいはレムブラントの素描以来、調子の和やかさではワトー、フラゴナールの素描以来めずらしく、また技巧の達者さではダガに匹敵するであろう。素描の本質である、対象と精神との最初の接觸がこわされずに素直に出ている。」と述べた。高田博厚「この頃（二）」『みづゑ』no.533、1950年、p.21
  - 26) 荻須高德「パリ画信 ピカソ陶器展をみて 1月15日」『毎日新聞』1949年2月4日
  - 27) 「ピカソ陶器複製展」『毎日新聞』1949年7月15日
  - 28) 大久保泰「ピカソの陶器複製展・評」『東京新聞』1949年7月13日
  - 29) 柳は「ピカソは画家第一なので、陶器が招いた絵というよりも陶器に絵を押しつけた感がある。」と批評している。柳宗悦「ピカソと河井 陶器展」『夕刊毎日新聞』1950年1月30日
  - 30) 小林秀雄「ピカソの陶器」『朝日新聞』1951年3月13日
  - 31) 青山二郎「ピカソの陶器」『芸術新潮』no.17、1951年、pp.38-39
  - 32) 「（河盛）ピカソが考えているものは、焼物と関係がないのじゃないか。（今）だけど、ピカソのやつていることのような焼物をもつとうまく焼けやしないかということだよ。（河盛）焼けやするでしょうけれど、それは僕はピカソのやつている仕事にあまり関係ないのじゃないかと思う。（三島）僕もそう思うな。（福田）焼物という概念が違うのでしょう。」今日出海、福田恆存、三島由紀夫、河盛好藏「1951年の芸術界」『芸術新潮』no.24、1951年、p.109
  - 33) 佐藤は「大胆な彫込みの魚形素焼の壺は、何とも云えない色の調和や形の面白さに多くの魅力を持っていて、この一点にピカソのやろうとしている造形感覚の美事な結晶を感じる」と述べた。佐藤敬「ピカソの陶器」『みづゑ』no.548、1951年、p.42
  - 34) 長谷川三郎「陶工ピカソ・雑感」『みづゑ』no.554、1951年、pp.50-51
  - 35) フランソワーズ・ジロー、カールトン・レイク著、瀬木慎一訳『ピカソとの生活』新潮社、1965年、pp.151-164
  - 36) 「ピカソ展への期待」『美術手帖』no.46、1951年、p.3
  - 37) 岡本太郎「誌上ピカソ展」『美術手帖』no.48、1951年、p.14、《茄子》図版（p.14）
  - 38) このバレエの演出・構成を委嘱されたメンバーはこれを機に「実験工房」を結成する。（多木浩二、藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007年、p.261）
  - 39) 『ピカソ版画展』の会場・会期は次の通りである。鎌倉・神奈川県立近代美術館（1957年5月18日-7月6日）、名古屋・丸栄画廊（7月11日-16日）、久留米・石橋美術館（7月21日-8月11日）、小倉・玉屋画廊（8月16日-21日）、大阪・高島屋画廊（8月27日-9月1日）、東京・ブリヂストン美術館（9月10日-10月6日）、札幌・三



- 越画廊（10月15日－20日）、盛岡・松屋画廊（10月25日－30日）、岡山・天満屋画廊（11月7日－17日）、広島・天満屋画廊（11月22日－12月3日）
- 40) 展覧会カタログでは会期終了は10月6日とある。
- 41) 東野は「向こうの巨匠の作品が来た。20世紀美術の本物に触れた最初の衝撃ですね。それでほんなんかも、そのマチス展、ピカソ展を見て打たれた」と述べている。（大岡信、海藤日出男、東野芳明、山本孝、山本陽一「座談会 いま、志水楠男を語る」『志水楠男と南画廊』1985年、p.235）
- 42) 小穴隆一「ピカソを嫌った人」『東京タイムズ』1951年10月15日
- 43) サトウ・ハチロー「庶民のピカソ感」『芸術新潮』no.23、1951年、p.137
- 44) 福田恆存「只今ピカソ休憩中」pp.52-55 / 高見順「只今ピカソ禮讃中」pp.56-57『芸術新潮』no.22、1951年
- 45) 前掲註15、p.4
- 46) 山口蓬春、福島繁太郎、岡本太郎、倉林正蔵「座談会 ピカソ展」『芸術新潮』no.22、1951年、pp.38-51
- 47) 前掲註32、pp.105-110
- 48) 瀧口修造「ピカソの魅力 版画展と映画をめぐって」『朝日新聞』1957年5月22日
- 49) 難波田龍起「ピカソ版画展をみて 石版画を作り変えた力量」『東京新聞』1957年5月23日
- 50) 土方は「彫刻とアトリエ」のテーマを「この明るい真昼の世界に、情欲がうずまく夜の「愛の闘い」の世界が表裏をなしている」と述べ、ピカソが描くミノタウロスを「ピカソは、もっと悲劇的で象徴的な人間存在の世界へと沈下しているといわねばならない」と評している。土方定一「ピカソの版画」『みづゑ』no.625、1957年、pp.47-48
- 51) 「ピカソにおくる児童画」募集『毎日新聞』1957年5月23日
- 52) 「展覧台 ピカソ・ブーム」『美術手帖』no.128、1957年、p.6
- 53) 須磨彌吉郎「ピカソの真義」『スペイン藝術精神史』みすず書房、1949年、p.253
- 54) 「須磨彌吉郎氏蒐集 スペイン招来絵画展」（主催：国際文化振興会、ブリダストン美術館、会期：1956年1月24日－2月5日）
- 55) 「須磨コレクション寄贈 長崎県へ「スペイン展」記念に」『読売新聞』1970年4月20日（朝刊）
- 56) Michel Ragon: *L'Aventure de l'art abstrait*, Paris, R.Laffont, 1956 / ミッシェル・ラゴン、吉川逸治・高階秀爾訳「抽象芸術の冒険」紀伊國屋書店、1957年、pp.60-67
- 57) Michel Tapié, *Esthétique en devenir*, Barcelona, 1956 / ミッシェル・タピエ、内藤高訳「生成する美学」『草月とその時代1945-1970』展、1998年、p.150
- 58) 針生一郎、岡本太郎、羽仁進「座談会 美術と大衆」『美術手帖』no.125、1957年、pp.46-47
- 59) 赤瀬川原平「反芸術アンパン」筑摩書房、1994年、p.70
- 60) 福沢一郎、吉川逸治、植村鷹千代「アトリエ」no.264、1949年、p.48
- 61) 岡本太郎「ピカソ芸術の表裏」『アトリエ』no.273、1949年、p.52
- 62) 前掲註46、p.51
- 63) 岡本太郎「ピカソの芸術」『アトリエ』no.298、1951年、p.1
- 64) 植村鷹千代「ピカソへの課題」『アトリエ』no.304、1952年、p.6
- 65) 今井は「今日のバリ画壇はかつてのエコール・ド・バリの世紀末的な頹廢と哀愁をおびたエスプリは完全に消え去り、第二次世界大戦を経てレジスタンスを目標に急速に勢力を得たラルー・アブストレーが黄金時代を築いて、アルトング、シュネイデール、ポリアコフ、マネシエ、バゼース、ダシルヴァ等が中堅作家として活躍している。此等の作家達とピカソの影響下にあるピニヨン、クラウヴェ、そして新しいレアリズムの立場にたつロルジュ、ミノー、ビュッフェ等（中略）、少数のシュールレアリストを含んだサロン・ド・メが現代フランス画壇の進歩的な中心勢力をなしている。…（中略）各国の若い新人達がピカソ、クレー更にラルー・アブストレーをのりこえてそれぞれ独自の未開の境地を見出すべく新しい突破口を求め、異常な努力を続けている」と報告した。今井俊満「戦後のバリーに生きる」『美術手帖』no.90、1955年、pp.104-105
- 66) 「ピカソの絵画思考は彼の人間の誠実にもとづくヒュマニズムの立場にたちながら、常に時代の現実に通じ、時代の不安の精神を告白する。絵画の既成概念を破壊し、一見本能のままに飛躍するかに見えるが、もっともよく現実を直視し、現代の言語を造型におきかえ、時間と空間を混じ、時代のボンサンスを超えて創造する彼の作品は、現代の不条理をつき、明快なフォルムの中に実現の矛盾に歪曲する人間の精神を反映させている。かくて廿世紀芸術に指針をあたえ、キュビズムにあらゆる主義を包摂し、養分となし、発展させ、それを完成したのである」今井俊満「20世紀に於けるピカソの位置」『美術手帖』no.99、1955年、pp.48-50
- 67) 海藤日出男、植村鷹千代、徳大寺公英「座談会・ピカソを乗り越えるもの」『美術手帖』no.98、p.1
- 68) C.グリーンバーグ、藤枝見雄訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2005年、pp.202-216 / 初出 "Picasso at Seventy-five" *Art Magazine*, October 1957
- 69) ローランド・ベンローズ、高階秀爾・八重樫春樹訳『ピカソ その生涯と作品』新潮社、1978年、p.268
- 70) 富永惣一「ピカソの思ひ出」『アトリエ』11巻2号、1934年、pp.4-7 / 前掲註3、pp.108-109
- 71) 船戸洪「バリーで売れる日本人画家」『芸術新潮』no.86、1957年、pp.105-107
- 72) 前掲註1、3
- 73) 福沢一郎「自叙傳」『アトリエ』no.277、1950年、p.62
- 74) 福沢一郎「ピカソのグワッシュ、クレヨン、石版画」『みづゑ』no.554、1951年、p.37
- 75) 岡本太郎「ピカソ展を見て」『朝日新聞』1964年5月31日
- 76) 難波田は「分析的キュビズムには、解体された現実の対象の残像があるとしても、次第に純粋な線のきびしい構築に移行していて、色彩はきわめて抑制されて簡潔である。対象の本質を深くさぐり、画面の真実性を追求した結果、このような厳格な構成に至った」と考

- えた。難波田龍起「ピカソと私」『サンケイ新聞』1984年7月20日（夕刊）
- 77) 「ピカソ顔負けの足で描く画伯」『世界通信』no.880、1955年11月25日 / 「ピカソも顔負け 足でモノする力作 尼崎の白髪氏」『神港新聞』1955年月日不詳
- 78) 現代美術懇談会（ゲンビ）の例会の記録に1956年9月1日映画「ピカソ」とあり、註には「映画「ピカソ・天才の秘密」のことと思われる」と記している。（『津高和一とゲンビの作家たち展』兵庫県立近代美術館、1995年、p.32）
- 79) 植村鷹千代「近代性とクリマ」『みづゑ』no.572、1953年、p.59
- 80) 小沢節子『原爆の図 描かれた〈記憶〉、語られた〈絵画〉』岩波書店、2002年、p.199
- 81) 羽仁五郎、羽仁進「占領と平和運動について」『父が息子に語る歴史講談』文藝春秋、1983年、pp.189-191
- 82) マイケル・フィッツジェラルド監修『ピカソとアメリカ絵画』ホウィットニー美術館、2006-07年
- 83) 「たとえば安井曾太郎などはしんそこから感に堪えた風情で眺めいり、ピカソの焼きものの前から離れることができず、ついに、人を介して、その一点を買い求めた」宗左近「真贋16複製だったピカソ陶器」『芸術新潮』1965年、p.73
- 84) パリ国立ピカソ美術館資料室MPP / Archives, Séries E24 / 孝岡睦子「ピカソと日本をつなぐ回路－1951年のピカソ展」『大原總一郎生誕100年記念展 大原總一郎の美術館創造』大原美術館、2009年、p.244
- 85) 安井は「やはり近い方が非常に－むろん考えているでしょうけれども、實に何も考えずに畫いたような、非常に楽々としたようなところが今感心しておりますね」と述べている。「西洋絵画史（座談会）安井曾太郎、梅原龍三郎、福島繁太郎」『芸術新潮』no.26、1952年、p.110
- 86) 安井は「デホルマシオンは大体に於て絵の組立の為になされる様に思ふ。（中略）無意味のデホルマシオンはいたづらに画面をさわがすばかりで困る」と述べた。安井曾太郎「デホルマシオン」『アトリエ』13巻1号、1936年、p.20
- 87) 『戦後日本を駆け抜けた異色の前衛－勅使河原蒼風』展、世田谷美術館、2001年、p.59
- 88) 徳大寺は「1960年のヴェニス・ビエンナーレでは、周知のように国際大賞はフォートリエと、アルトゥングが分けあった。（中略）（フォートリエは）ピカソ以後、真に新しい革命的な画家。（中略）ピカソの時代は完全に、決定的に去った」と述べている。徳大寺公英「伝統の歯車をかむ正系と異端」『美術手帖』no.183、1961年、p.19
- 89) 久保貞次郎「特集・4ピカソ版画の意味」『芸術新潮』no.143、1961年、pp.77-80 / 瀬木慎一「ピカソの版画 その全貌」『美術手帖』no.196、1961年、pp.21-23 / 「ピカソ展より」『美術ジャーナル』no.26（11,12月合併号）、1961年、pp.50-52
- 90) 瀬木慎一『ピカソ』集英社新書、2003年、pp.168-169
- 91) 「坂本画伯、ゲルニカ展へ」『朝日新聞』1963年3月7日 / 「超短波」『西日本新聞』1963年3月7日
- 92) 坂本繁二郎、東野芳明「インタビュー “明治” 3 坂本繁二郎 きき手・東野芳明」『美術手帖』no.249、1965年、pp.110-111
- 93) 「家族連れもどっと ピカソ・ゲルニカ展にぎわう」『西日本新聞』1963年2月24日
- 94) 「新記録のゲルニカ展 どっと三千四百人の客」『西日本新聞』1963年3月4日
- 95) 『石橋美術館報7号』1963年、p.3
- 96) 前掲註90、pp.160-162 / 瀬木慎一談、2006年11月8日
- 97) 瀬木慎一『ピカソ 二十世紀美術の象徴』読売新聞社、1971年、p.241
- 98) 瀬木慎一談、2010年1月22日
- 99) 前掲註98 瀬木は「「ピカソ」という文字を、ピカソは初め、私がサンプルとして示したように2、3回そのように書きましたが、その後、次々にヴァリエーションを進めて、たしか18通り繰り返し、その度に驚くべき変化を示し、最後には絵になってしまいました。すべて彼自身の発意によるもので、私は只驚嘆して眺めるばかりでした」と述べた。/ 前掲註97、pp.244-246
- 100) 前掲註90、pp.176-178 / 前掲註98
- 101) 谷川俊太郎「ピカソ展をみる」『読売新聞』1964年6月5日（夕刊）
- 102) 浅野敏一郎『戦後美術展略史（1945-90年）』求龍堂、1997年、p.116
- 103) ポール・シャドゥルス「ピカソの繪に題す」『雑記帳』第2巻10号、1937年、pp.74-79
- 104) クリスチャン・ゼルヴォス「ピカソの作品「ゲルニカ」に就いて」『アトリエ』15巻1号、1938年、p.1 / 前掲註3、p.115
- 105) 岡本太郎「巴里畫壇のたそがれ」『みづゑ』no.440、1941年、p.33 / 前掲註3、p.115
- 106) 前掲註10
- 107) 荒城季夫、尾川多計、大島隆一、横川毅一郎、藤本韶三「戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討」『アトリエ』14巻10号、1937、p.54
- 108) 大島辰雄「ピカソ「平和の顔」に寄せて」『みづゑ』no.564、1952年、pp.38-47
- 109) 生野幸吉「モナ・リザとゲルニカ」『芸術新潮』no.123、1960年、pp.128-133 / 竹山道雄「東京のゲルニカ」『芸術新潮』no.158、1963年、pp.36-39
- 110) 坂崎乙郎「「ゲルニカ」饒舌」『萌春』110号、1963年、pp.16-20
- 111) 柳亮「秋の展覧会總評 九月の部」『みづゑ』no.516、1948年、pp.44-45
- 112) 高階秀爾「絵画における人間性探究」『読売新聞』1965年7月10日（夕刊）
- 113) 前掲註59、p.141
- 114) 高松次郎「10人の10点－グッゲンハイム美術館名品展から ピカソを見る一つの角度」『みづゑ』no.961、1991年、pp.20-21（所収「不在への問い」水声社、2003年、pp.67-69）
- 115) 「亀倉コレクション作品解説」『デザイナー亀倉雄策展』新潟県立近代美術館、1999年、p.94
- 116) 亀倉の著書「曲線と直線の宇宙」（「第5章・母子像」、pp.148-150）の中で、亀倉が銀座の老舗の額縁屋「八呎屋」

- のショーウィンドで目をつけていたピカソの母子像の複製が土門拳の手に渡ってしまったが、数年たって金に困った土門から買い取ったという話が載っている。この母子像のオリジナル作品は1995年頃、国内の企業がオークションで落札し、名古屋市美術館に寄託されていたが、1998年のピカソ展（Bunkamuraザ・ミュージアム/名古屋市美術館、cat.no.58）に出品後、売却された。
- 117) 1978年に、美術品15億円分を購入することが閣議で了承されると、ルソーの《第22回アンデパンダン展に参加するよう芸術家たちを導く自由の女神》（2億3千9百万円、東京国立近代美術館）を始め、マティス、ピカソ、モンドリアン、カルダー、ルーベンス、セザンヌなどが購入された。ピカソの作品は、《静物パレット、燭台、ミノタウロス像》（8千万円、京都国立近代美術館、1938年、Z.IX:235）、《道化役者と子供》（1億9千3百万円、国立国際美術館、1905年、グワッシュ、Z.I:295）である。同年、富山県立美術館は、ピカソの初期作品《バルセロナの闘牛入り口》（1900年、パステル、Z.XXI:145）を約2億円で購入した。『昭和53年美術界年史』『日本美術年鑑昭和54年版（1978.1-12）』東京国立文化財研究所、1981年、p.4
- 118) 西脇順三郎「ピカソ・エロチカを見せる日本の判定」『芸術新潮』no.243、1970年、p.87
- 119) 瀬木慎一「ピカソ「エロティカ」」『芸術新潮』no.231、1969年、pp.19-25
- 120) 「私の頭のなかにあるエロティシズムとは、何か異質のものをしか、そこに発見することができないのだ。（中略）…私は、ピカソのいわゆるエロティックな作品を眺めても、たとえばポール・デルヴォーやハンス・ベルメールの作品を眺めた場合のように、エロティシズムの陶酔、エロティシズムの幻惑をいつかな感ずることがなく、ただただ、大芸術家のヴィルテュオージテ（神技）に舌を巻くばかりなのである。」澁澤龍彦「エロティシズム頌」『みづゑ』no.778、1969年、pp.61-62
- 121) 展覧会は万国博覧会のテーマ「人類の進歩と調和」に沿って、(1) 創造のあけぼの、(2) 東西の交流、(3) 聖なる造型、(4) 自由への歩み、(5) 現代の躍動の5つのセクションで構成され、(5) 現代の躍動のセクションにピカソの後期キュビズムの代表作《三人の楽師》が出品された。
- 122) 江原順「フランスの反響」『芸術新潮』no.282、1973年、p.20
- 123) 池田満寿夫「私のピカソ」『芸術新潮』1977年、p.12
- 124) 前掲註102、p.220
- 125) 拙稿「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧－影響、批評、収集の軌跡 日本におけるピカソの第二次受容（序文）」『プリダストン美術館館報57号（2008年度）』pp.96-97
- 126) ピカソの生誕100年記念の展覧会は次の5つである。「巨匠ピカソ展 生誕100年」（1980年、西武美術館）、「ピカソ秘蔵のピカソ展 生誕100年記念」（1981年、伊勢丹美術館、福岡・名古屋・広島巡回）、「パブロ・ピカソ展 マリーナ・コレクションより－生誕100年」（1981年、日本橋高島屋、大阪巡回）、「ピカソ陶芸展 生誕100年記念」（1981-82年、上野の森美術館、鎌倉・甲府・

仙台ほか巡回）、「ピカソ展 長女マヤ、その母マリー＝テレーズとの愛の日々 生誕100年記念 マヤ・ルイス＝ピカソ・コレクション」（1981-82年、西武美術館、高知ほか巡回）/ 桧垣暁子編・展覧会図録「巨匠ピカソ 愛と創造の軌跡/魂のポートレイト」朝日新聞社、2008年、p.355

- 127) このなかで着目すべきは、ピカソの芸術スタイルでまとめられた大高保二郎監修による3部作の展覧会「ピカソ 天才の誕生 バルセロナ・ピカソ美術館展」（2002年、上野の森美術館、産経新聞社）、「ピカソ・クラシック 1914-1925」展（2003年、上野の森美術館、産経新聞社）、「ピカソ展 蘇とエロス パリ・国立ピカソ美術館所蔵」展（2004年、東京都現代美術館、産経新聞社）で、新しい研究成果を織り交ぜて、系統的に3年間続けて開催された欧米でも例をみない貴重な企画である。大高は「ピカソ 愛と苦悩－「ゲルニカ」への道」（1995-96年、東武美術館、朝日新聞社）も監修し、国内で開かれた「ピカソ・ゲルニカ展」（1962年）以来のことである。最新は2008年の「巨匠ピカソ 愛と創造の軌跡/魂のポートレイト」（国立新美術館、サントリー美術館、朝日新聞社）で、パリのピカソ国立美術館の所蔵作品のうち167点を借用して2会場で同時に展示された画期的な展覧会である。

- \*・本文中の引用文は原文のまま掲載しました。
- ・引用中の著者の名前はすべて敬称を省略させていただきました。
  - ・Bloch: Georges Bloch, *Pablo Picasso, catalogue de l'œuvre gravé et lithographié*, tome I, 1904-1967, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1968.
  - ・M: Fernand Mourlot, *Picasso Lithographe 1919-1956*, Tome I - III, Monte-Carlo, 1949-1956
  - ・作品名《 》後の（ ）内は、制作年、現在の所蔵先、ピカソ作品総目録番号（Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol.1-33, Paris, Cahiers d' Art, 1932-1978. ギリシャ数字は巻数、アラビア数字は目録番号を指す）の順である。

Copyright © Shinichiro Yoshihara 2010: fig. 15

#### 謝辞

これまで3部にわたる本稿の執筆にあたっては、大高保二郎氏をはじめ、Diana Widmaier Picasso氏、青木茂氏、片岡睦子氏、瀬木慎一氏、中村尚明氏、平井章一氏、平澤広氏、松本武氏、水沢勉氏、森山秀子氏、安井雄一郎氏、スペイン・ラテンアメリカ美術史研究会、成田山貞照寺、文化のみち二葉館の諸氏および機関に貴重なご意見、ご協力を頂戴し、ここに記して篤く御礼申し上げます。最後に、当館の島田紀夫館長に感謝いたします。

#### 訂正事項

1. 誤記：『館報』（57号）100頁「年表内」34行目の月の“々”を“9月”に訂正。
2. 行移動：『館報』（57号）109頁「年表内」30行目“1962年7月 前衛美術会の声明”を98頁「年表内」12行目に移動。年月を“1947年5月”に訂正。