

ピカソ《アヴィニョンの女たち》再考 (I)
八重樫春樹

《アヴィニョンの女たち》(図1)は、ピカソの無数に近い作品の中でも、特に重要な作品であるばかりでなく、真の意味での最初の20世紀絵画であり(E. フライ)^①、20世紀絵画の歩むべき方向を明確に決定づけた、巨大な道標であった。このことは、これに先立って公にされたふたつのもっともモニュメンタルな絵画、セザンヌの《大水浴図》(1898—1905年)およびマティスの《生きる悦び》(1906年)と比べるとき、いっそう歴然としてくる。前者は、20世紀に大きな提言を残しながらも、あらゆる意味でルネッサンスから19世紀に至る「自然主義的」芸術の総決算であったし、後者はフォーヴィスム最大の傑作であるとはいえ、フォーヴィスム自体が印象派および新印象派に直接に連なる極めて保守的な様式にすぎなかったことは、すでに多くの歴史家・批評家の認めるところであり、その上この作品は、セザンヌ、ゴーガン、ゴッホが提起した以上に新しい表現上の問題を、ほとんどなにひとつ包含してはいないのである。

カーンウェイレルは、すでに1920年に、《アヴィニョンの女たち》の右半分からキュビズムが出発したと述べ^②、パーはこれを、最初のキュビズム絵画と認めている^③。また、《アヴィニョンの女たち》が、厳密に言ってキュビズムではないと考える人々も、それをキュビズムの出発点とするにふさわしいものであり、また近代絵画史上の大事業あるいは美術史上の新局面の開始と認めることでは一致している^④。ピカソはこの作品の中で、ひとつの作品としてはあるまいにも盛り沢山にすぎる造形的問題と取り組んでいる。しかもここには、ピカソとブラックがキュビズムの名のもとに解決を見出すことに

Reconsideration sur *Les Femmes d'Alger* (O),
d'Avignon de Picasso (I),
par Haruki YAEHASHI

なる諸問題のほとんどすべてが、未解決のまま初原的な形で内包されているのである。そうした事実の多くは、J. ゴールディング著『キュビズム、歴史と分析 1907—1914年』John Golding, *Cubism, A History and an Analysis 1907—1914* (ロンドン 1959年初版)をはじめ、実に多くの研究書、雑誌論文において明らかにされてきたし、造形的問題点もほとんど指摘され尽くしたかの観がある。しかし、それらにも拘らず、《アヴィニョンの女たち》成立までの過程を改めて吟味するとき、そしてまたこの作品をさらに入念に観察するとき、いくつかの新たな疑問が生じてくるのである。

ピカソが《アヴィニョンの女たち》に着手したのは、1906年末から翌年初めにかけてである(と一般に認められている)。しかし、彼が男女の群像になんらかの寓意的内容をもたせた大構成作品を計画し始めたのは、1906年の夏、フェルナンド・オリヴィエを伴ってピレネー山脈のスペイン側山麓にあるゴソルという小さな町に滞在していた間のことであった。《三つの裸像》(図2)というグアッシュのエスキースに見るように、そのゴソルでの最初の構想は、男根を勃起させて俯く若者を、ふたりの裸婦がからかっている情景で、各所に制作上のメモがスペイン語で記入されている。しかし、この草案は他の素描や絵画に扱われた形跡はなく、その後間もなくとりかかった《ハーレム》(図3)では、バラ色の部屋、パロン(葡萄酒を口に注ぎ込むためのガラスの容器)、果物といった付随的な要素は受け継がれるが、構成と表現内容がかなり異なっている。遅い体つきの男は、さまざまのポーズをした4人の裸婦を自由に侍らせる

ことのできる立場にある。部屋の隅にうずくまる老婆は、1903年に描いた《ラ・ヴィー》(D.-B. IX. 13, 図 21)^⑤に登場する「死の影」を想わせるものだ。だが、この作品も未完に放置される。極めて自然主義的なピカソのこのころの人物に、厚いまぶたの、アーモンド型の目をした仮面のように冷たい顔が表われるようになるのは、これから間もなくのことである。これは、現在ではロマネスク時代のスペイン彫刻、いわゆるイベリア彫刻の影響であるというのが定説となっている。夏のうちにパリに戻ると、彼はスペイン旅行前に未完に残した《ガートルード・スタインの肖像》(D.-B. XVI. 10)の顔に、このイベリア彫刻のマスクを与える。モデルのガートルードは、イタリア旅行中で不在であった。

この夏の末から秋にかけて、ピカソは多くの裸婦像を描く。彼が特に苦心しているのは、二人の裸婦のさまざまな組み合わせであるが(図 4—7)、それらの研究を土台にさらに3人、4人の群像に発展させる試みがなされる(図 8, 9)。そしてその努力の末に、突如として7人の男女による大群像構成の構想が生まれるのである(図 10a)^⑥。これが、《アヴィニョンの女たち》の草案であった。カーテンを巡らした室内に、テーブルを中心に7人の人物が配される。テーブルの上にはパロンと果物がのり、左手には書物らしいものを抱えた着衣の男が立っている。現在公にされている構図のための習作としては第3番目のものと考えられる、パーゼル美術館の素描(図 11)では、構図が整理されて空間が緊密になっている。ピカソが1939年にこの素描について語ったところによると、中心人物は裸

婦と食物と花に囲まれた水夫で、左手から入って来るのは、人間の頭骸骨を手に持った男(医学生)であった^⑦。つまりピカソは、17世紀のオランダなど特に新教世界の芸術において好まれた「死の警告」*memento mori*を、この大群像構成の中心主題とすることを考えていたのである。このような寓意の要素は、バルセロナ時代からピカソがしばしば用いたもので、世紀末のバルセロナに流入した北方文化の影響と考えられる^⑧。しかし、[図 12]のエスキースでは、中央の水夫が消えてもうひとりの裸婦がそこに坐り、左端の学生だけが残る^⑨。彼の手には頭骸骨もなく、「死の警告」の寓意はもはや画面にはない。その後、10数点におよぶ構図研究が重ねられた後(図 13 a—13 l)、フィラデルフィア美術館蔵のエスキース(図 14)では、左端の人物も裸婦にすりかえられて、5人の裸婦のみの構成となる。このエスキースは、あらゆる意味で完成作にもっとも近い作品である。

《アヴィニョンの女たち》は、このような過程の末1907年春に完成したのであったが、ピカソはその秋に、部分的に修正するつもりでか、あるいは全面的に多少の変更を加えるつもりでか、右側の2人の女の顔に加筆を行なったのである。だが、加筆はその箇所だけに止まり、ついにその状態で放置された。この作品は、1925年まで一般に公開されることはなかったが^⑩、「洗濯船」^{パトリー・ラヴオワール}でこれを見たピカソとごく親しい人々の驚きを伝えるエピソードは、ここに語り尽くすこともできない。アンドレ・サルモンには「黒板に数字が書いてあるような」抽象絵画にしか見えなかったし、ジョルジュ・ブラックでさえもが、いくらピカソの説明を聞いても納得できなかつ

た。《アヴィニョンの女たち》(Les Demoiselles d'Avignon) という題名が通称となったのは1920年前後のことで、それまではサルモンらによる《哲学的淫売宿》(Brodel philosophique) の名で呼ばれていた。これらふたつの名が示すように、ピカソはこのテーマを、バルセローナのアヴィニョー街 Carrer d'Avinyó にある淫売宿からとったのであった。

《アヴィニョンの女たち》は、初めニグロ彫刻の影響が強いと考えられていたが、1939年にピカソがゼルヴォスに、この作品を制作していたころ、イベリア彫刻に関心を持ってはいたが、ニグロ彫刻については知らなかったと語った¹¹⁾ことから、このスペインのロマネスク期の彫刻との影響関係が、多くの研究者によって吟味され、そして立証されたのであった¹²⁾。しかし、ニグロ彫刻の影響も完全に見捨てられたわけではなく、特に1907年秋に加筆されたふたつの顔については、ピカソ自身の再三の否定にも拘らず依然としてアフリカ彫刻あるいはオセアニア彫刻との関係が主張されてきた¹³⁾。ピカソが《アヴィニョンの女たち》を完成するまでに、これらの原始民族の芸術を知っていたはずだとする考えは根強く、その傍証固めはアルフレッド・パー、ジョン・ゴールドィング、エドワード・フライなどによって行なわれている。最近、これらの説が根拠のないもので、《アヴィニョンの女たち》には、ニグロ芸術の影響は全くないという論文が、ピエール・デュによって発表された¹⁴⁾。しかし、この影響関係は、今後もう少しよく吟味する必要があるだろう。ともあれ、《アヴィニョンの女たち》とそれら原始民族の芸術との直接的関係があるにしろないにしろ、[図

15]の素描や[図16, 17]の彫刻作品を見ると、このころのピカソがアフリカあるいはオセアニアの彫刻を全く知らなかったと考える方が不自然ではなからうか。

《アヴィニョンの女たち》が受けた他の影響については、エル・グレコとセザンヌのそれが、早くから検討されてきた。スペインのマニエリスト、エル・グレコに対するピカソの関心は、すでにマドリードのアカデミーに学んだ当時から相当のもので、1898年ごろおよび1905年に、グレコのイディオムを借りて人体を様式化している¹⁵⁾。さらに1906年にも、《コンポジション(農夫たち)》(図18)において、やはりエル・グレコの芸術に靈感を受けたと思われる人体のデフォルメが行なわれているが¹⁶⁾、このデフォルメあるいは様式化の方法は、《アヴィニョンの女たち》の場合と非常に類似したものである。《二人の裸婦》(図4)の人体造形が、《コンポジション》の若者のそれとほぼ同じ概念によるものであることは、両者を比較すれば明らかだが、このようなゴツゴツした人体の表現のし方が、エル・グレコの人体様式から直接導き出されたとは考えられない。仮にその出発点がエル・グレコの芸術にあるにしても、このころのピカソの興味は、マニエリスムの理念とは著しく異なる方向へ向けられている。すなわちそれは、アルカイックあるいはプリミティヴ芸術と本質的に共通する造形理念である。そしてその動因はなんであろうか。イベリア彫刻あるいはアフリカおよびオセアニア彫刻の影響の有無は、この動因においてこそ重要なのであり、造形上の類縁関係においてのみそれを問うことは、樹を見て山を見ない謗を免れない。《アヴィニョ

ンの女たち》における造形の方法は、そうした諸要因をふまえてのピカソの創意の働きが大きいのであり、そこにエル・グレコの影響をことさらに強調することは、むしろ危険であろう。

《アヴィニョンの女たち》の構図上の着想に、セザンヌの水浴図の先例が大きな示唆を与えたであろうことは、A. バー以来の定説となっている¹⁷⁾。ピカソのセザンヌへの関心は、すでに1900年ごろにはじまるが、「青の時代」「バラ色の時代」の作品には、直接セザンヌの芸術に靈感を得たと考えられるものはほとんどない。セザンヌ芸術は、世紀の変わり目ごろからマティスをはじめバリの若い芸術家たちおよび国外の愛好家たちの間で注目され出し、特にパリでは1904年にサロン・ドートヌヌに42点の作品が特別陳列されて、さらにセザンヌ熱は高まった。ピカソもまたこのことに無関心であったはずはないが、その影響らしいものは、ゴッソル滞在期まではごく2,3の作品に断片的に現われるにすぎない。それでは、《アヴィニョンの女たち》完成までの過程で、セザンヌの直接の影響というものはどこに現われるのだろうか。J. ゴールディングは具体的な例のひとつとしてセザンヌの《三人の浴女》(図19)の右端に背を向けてしゃがむ女と《アヴィニョンの女たち》の右下の女とが、極めて似ていることを指摘している。この《三人の浴女》は、マティスが1899年にヴォアラールから買って愛蔵していたものである。ガートルード・スタインによると、ピカソはゴッソルから戻って間もなくマティスと識り合ったが、とすれば、彼はこのセザンヌの作品をこのころ見たということは考えられる。そして、そ

の反応の最初の現われは、この年秋に描いた習作、《三人の裸婦》(図9)ではなかったろうか。それは特に、構図をピラミッド型にまとめようとしている意識によくかがえるのである。《アヴィニョンの女たち》の最初の構想が全体的に特にセザンヌに示唆を得たと考えるのは難しいが、その後10数点におよぶ構図研究(図13a-1)の過程が示すよう、ピカソははっきりとピラミッド型の構成を志向しているのである。そしてこのピラミッド型の構図は、ピカソのセザンヌ芸術に対するより深い理解を示すものである。セザンヌ芸術がピカソに与えた最大の教訓は、この純粹絵画的な構成概念を強く前面におし出すこと、ひいてはそれを絵画の第一の目的たらしめることであった。私はここで、カンディンスキーがセザンヌの《大水浴図》を評して語った次の言葉を思い出すのである。¹⁸⁾

〈(神秘的な三角形!) こうした幾何学的な形態による構成は、古い原理である。それは、もはや、内面的な意味も、魂もない、固陋でアカデミックな図式となり果ててしまったために、ついに見捨てられてしまった原理なのである。セザンヌによって、この原理が適用されたことは、それに新しい魂をあたえることになった。純絵画的なコンポジションが、とくにつよく強調されることによって。この重要な例では、三角形は群像を調和させるための補助手段ではなく、はっきりと打ち出された芸術上の目標である。ここでは幾何学的な形態は、同時に絵画におけるコンポジションの手段である。すなわち、重点は、抽象のつよい共鳴を伴った純芸術的な努力にある。セザンヌが人物の比例を変更しているのは、充分の理由があるわけだ。人物全体

が、三角形の頂点をめざさなければならぬのみでなく、からだの個々の部分も、ますます力づくよく下から上へ、まるで内面の嵐によって吹き上げられるように、上方へと駆りたてられ、しだいに軽くなり、目にみえて引き伸ばされているのだ。〉(西田秀穂訳)¹⁹

いささか誇張的ではあるにしても、この言葉は《アヴィニョンの女たち》にもほぼそのまま当てはまるといってよい。このような絵画の自律的価値を求める努力が、ピカソをしてキュビズムに向かわせたのであり、セザンヌとキュビズムのもっとも重要なつながりは、ここに見出されなければならない。そして逆説的なことに、セザンヌが自然の本質を解明するために導き出した法則を自然の対象そのものから解放したところにキュビズムが生まれるのである。《アヴィニョンの女たち》に見出されるセザンヌの影響は以上のとうりだが、その他の多くの点ではセザンヌがその絵画に求めたのとはおよそ無縁な、あるいは正反対の要素が、この作品にはあまりにも多いのである。

すでに述べたように、《アヴィニョンの女たち》は、ピカソの最初の考えでは、「死の警告」*memento mori* をテーマとして描くはずであったが、そのような寓意的要素は、多くの習作を重ねる過程で、表面上は完全に拭き去られてしまう。寓意画の歴史は古く、その寓意内容も多様である。セザンヌ中期の作品にも、《ナボリの午後》、《聖アントワヌの誘惑》など。寓意による構想画がいくつかある。ピカソの場合も、バルセロナ時代以来、寓意的内容を持つ作品はしばしば描かれ、特に1898年の《道の終りに》(図20)や1903年の《ラ・ヴィー》(図21)

ではその寓意は「死の警告」なのである。そして《アヴィニョンの女たち》を構想するにあたって、またしてもそれが彼の心の中に蘇ってくるのだが、それではその「死の警告」の寓意、あるいは人間的悦楽を戒める極めて新教的な禁欲思想に、ピカソが心からの共感を覚えていたかといえば、それは否であろう。彼はバルセロナで「モデルニスモ」の運動に加わったとき、流入する文芸や思想の中でも特にニーチェの反キリスト教的なニヒリズムに共鳴し、その著書を読みあさったのであった²⁰。彼の作品に表われる世界観は、キリスト教的道徳律とはおよそ無縁のものであるし、また彼の芸術にしばしば見られる急激な変勢や破壊的な力は、ニーチェのいういわゆる「ディオニソスの」なものである。それならば、《アヴィニョンの女たち》の構想にとりあげられた「死の警告」の寓意は、どんな役割を持っていたのだろうか。私たちは、ピカソがゴッソル以来男女の群像による構想画に意欲を燃やしていた時点から、もう一度考えて見る必要がある。その当初から、寓意的内容を盛ることは考えられていた。だがその寓意的内容は、《ハーレム》と《三つの裸像》では同じものではなく、パリに戻ってからの試案では、一時その寓意も消え去ると考えられる。《アヴィニョンの女たち》の最初の構想で、初めて「死の警告」が登場するが、それも途中で曖昧になり、最終的には寓意的要素は(少くとも表面的には)全く消え去ってしまう。そうしたことから推理されるのは、群像構成をまとめ上げるための、いいかえれば個々の人物たちに有機的関連を与えるための絆として、寓意による構想が考えられたのであり、寓意の内容そのものは、ピカソ

にとってはむしろどうでもよかったのだということである。ピカソが天才的素描力に恵まれながらも、群像構成には非常に苦心惨憺していることは、「青の時代」、「バラ色の時代」の作品群を入念に観察すればよくわかる。この時期に、4人以上の群像構成を行った作品は、ごく数えるほどしかないし、そのいずれの場合も人物の配置のし方はごく単純で、しかも線的である。例えば、1905年の代表作である《旅芸人》(図22)にしても、苦心のあげくに、5人の人物を画面左よりに円陣を描かせ、右下方にその一団と均衡を取るためにひとりの坐る女が置かれる。そして、このふたつの構成要素は、決して有機的関係を得ているとは思わず、成功しているとはいえないのである。1906年、春に構想を立てながら、結局はグアッシュのエスキースだけに終わった《水飼場》(図23)にしても、これは非常に美しい作品であるといえ、群像構成というよりはむしろ風景画に近いものである。人物や馬たちは、風景の中に配される樹木や家と同じように、構図上の均衡関係に破綻がないとはいえ、それ以上に密接な相互関係は与えられていない。《アヴィニョンの女たち》の最初の構想(図10)が確立される前に、画面構成の基本的方針はすでに決まっていた(図8,9)。「死の警告」の寓意は、その直後に導入されたのである。ピカソは多数群像構成を行なうためにこの印象の強烈な寓意が持つ結束力を借りようとしたのではなかったか。そして、10数点におよぶ構図習作の過程で、純粹絵画的な価値、すなわち完結した構図が呈する自律的価値が見出されたとき、群像構成の絆としての寓意は、もはや無用となったのである。

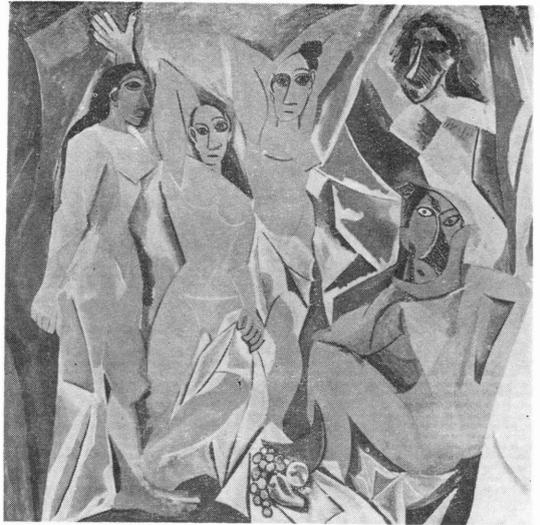
それでは、ピカソの意識の中で、当初にあった寓意的要素を全く失なわれて、《アヴィニョンの女たち》は、黒板に数字が並んでいるのと同じくカンヴァスに裸婦がおかれた、単に「裸婦の問題」でのみあったのか。私たちは、最初の構想からこの作品の完成までの過程をもう少し入念に跡づけてゆくとき、その寓意は別の方向に転位したのであろうことに気づく。そしてその転位がどのように行なわれたかに、《アヴィニョンの女たち》が「哲学的淫売宿」である大きな謎につき当たるのである。

註

- 1) Edward F. Fry, *Cubisme*, ロンドン 1966年刊, p. 12.
- 2) D.-H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, ミュンヘン 1920年刊, (1958年版 p. 26)
- 3) A. H. Barr, *Picasso, Fifty Years of his Art*, ニューヨーク 1946年刊, p. 56.
- 4) John Golding, *Cubism, A History and an Analysis 1907—1914*, ロンドン 1959年刊, p. 47.
Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, ニューヨーク 1971年刊, p. 23, 24.
- 5) D.-B. は, Pierre Daix & Georges Boudaille, *Picasso 1900—1906, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, (パリ 1966年刊) のカタログ番号。以下同じ。
- 6) この図版は, Leo Steinberg, 'The Philosophical Brothel', *Art News*, 1972年 9, 10月号より借用したもので, 同論文までは一般に存在が知られなかったものである。スタインバーグ教授はこれを, 《アヴィニョンの女たち》の構図習作としては(図10b) (Zervos, II, 643)

の素描に続く第2番目のものとの考えている。

- 7) Barr 前掲書 p. 57
- 8) バルセローナに流入した北方の文化芸術性については、Anthony Blunt & Phoebe Pool, *Picasso, the Formative Years*, (ロンドン 1961年刊) p. 7 参照。また、ピカソの memento mori を用いた作品は《道の終りに》1898年、《ラ・ヴィー》1903年 (D.-B. IX, 13) など。
- 9) スタインバーグは、この学生がマックス・ジャコブに似ていることを指摘している。
- 10) バーによれば、《アヴィニョンの女たち》が初めて図版化されたのは、*La Révolution Surréaliste*, no. 4 (パリ1925年7月15日刊) においてであった。(Barr 前掲書 p. 258)
- 11) C. Zervos, *Picasso*, パリ 1942年刊, p. 10
- 12) もっとも徹底的な分析をしているのは、次のふたつの文献である。
James Johnson Sweeney, 'Picasso and Iberian Sculpture', *Art Bulletin*, 23, No. 3 1941. p. 191—198
Golding 前掲書 p. 52—54
- 13) Barr 前掲書 p. 58, 59 およびその註
Golding 前掲書 p. 55—60
Fry 前掲書 p. 47, 48
- 14) Pierre Daix, 'Il n'y a pas «d'art nègre» dans Les Demoiselles d'Avignon', *Gazette des Beaux-Arts*. 1970年10月号, p. 248—269
- 15) Anthony Blunt & Phoebe Pool 前掲書 p. 21, 図 51
- 16) 《コンポジション(農夫たち)》とエル・グレコの関係、およびこの時期ピカソが特にエル・グレコへの関心を蘇らせた可能性については、Barr 前掲書 p. 48 (およびその註), p. 54, Golding 前掲書 p. 51 参照。
この《コンポジション》はゴッソルから帰った直



1

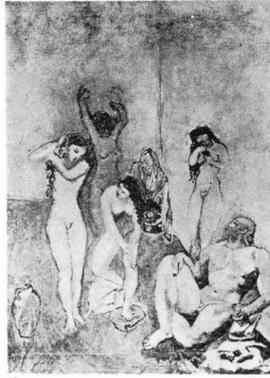
後に描かれたが、この作品の草案はすでにゴッソルで行なわれており、構図も様式もすでに決定していた。これに関しては、Daix & Boudaille 前掲書 p. 308, 309, 339 参照

- 17) Barr 前掲書 p. 54. この点について、ゴールドディングはさらに詳しい検討を加えている。(前掲書 p. 51, 51)
- 18) ピカソはこの三角形構図を、30年後に《ゲルニカ》で用いることになる。
- 19) W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, ミュンヘン 1912年刊。日本語版は西田秀穂訳『抽象芸術論, 芸術における精神的なもの』1957年刊(美術出版社) p. 80—81
- 20) バルセローナにニーチェの思想が紹介された経緯については、Blunt & Pool 前掲書 p. 7 参照。

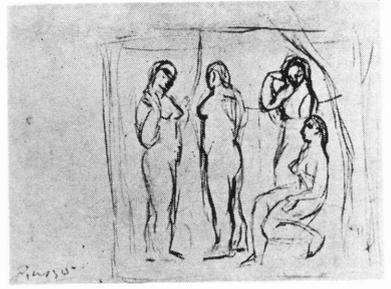
- 1) ピカソ《アヴィニョンの女たち》Les Demoiselles d'Avignon (1906-7年) 油彩 カンヴァス 244×234 cm, ニューヨーク, 近代美術館
- 2) ピカソ《三つの裸像》Trois nus (1906年夏) グアッシュ 紙 63×48.3 cm, ニューヨーク, ジ・アレックス・ヒルマン・コーポレーション
- 3) ピカソ《ハーレム》Le harem (Nus roses) (1906年夏) 油彩 カンヴァス 164.3×109.6 cm, クリーヴランド美術館
- 4) ピカソ《二人の裸婦》Deux femmes nues (1906年秋) 油彩 カンヴァス 151.3×93 cm, ニューヨーク, 近代美術館
- 5) ピカソ《抱え合う二人の裸婦》Deux femmes nues se tenant (1906年秋) 油彩 カンヴァス 151×100 cm, スイス, 個人蔵
- 6) ピカソ《二人の裸婦》Deux femmes nues (1906年秋) 木炭 紙 63×47 cm, リチャード・S. デーヴィス夫妻蔵
- 7) ピカソ《坐った裸婦と立った裸婦》Nu assis et nu debout (1906年秋) 木炭 紙 61.5×47 cm, フィラデルフィア美術館
- 8) ピカソ《裸婦習作》Étude de nus (1906年秋) 鉛筆 紙 13×20 cm, バリ, ヘルグリユアン蔵
- 9) ピカソ《三人の裸婦(習作)》Trois nus (Étude) (1906年秋) 油彩カンヴァス 25×30 cm, フィラデルフィア, バーンズ財団
- 10a) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” 高さ 12.2 cm
- 10b) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” (1907年) 素描
- 11) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” 鉛筆・パステル 紙 62.5×49 cm, パーゼル美術館
- 12) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” (1907年春)
- 油彩 板 24×19 cm
- 13a—l) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Études pour “Les Demoiselles” (1907年春)
- 以下の数字はいずれも Zervos, *Pablo Picasso*, Vol. II (P. 288—291) の番号を示す。 a) 632, b) 633, c) 634, d) 635, e) 636, f) 637, g) 638, h) 639, i) 640, j) 641, k) 642, l) 644
- 14) ピカソ《「アヴィニョンの女たち」習作》Étude pour “Les Demoiselles” 水彩 紙 17×21 cm, フィラデルフィア美術館
- 15) ピカソ《習作》Étude (1907年) 素描 20×13.5 cm
- 16) ピカソ《裸婦》Femme nue (1907年) 木彫着彩 31.5×8 cm
- 17) ピカソ《立てる男》Homme debout (1907年) 木彫 高さ 35 cm
- 18) ピカソ《コンポジション(農夫たち)》Composition: Les paysans (1906年秋) 油彩 カンヴァス 218.5×129.5 cm, フィラデルフィア, バーンズ財団
- 19) セザンヌ《三人の浴女》Cézanne, Trois Baigneuses (1879-82年) 油彩 カンヴァス 36.1×36.1 cm バリ, プティ・パレ美術館
- 20) ピカソ《道の終りに》Au bout de la route (1898年) 水彩・パステル 紙 45.5×29.8 cm, ニューヨーク, J. K. タンハウザー蔵
- 21) ピカソ《ラ・ヴィー》La vie (1903年) 油彩 カンヴァス 197×127.3 cm, クリーヴランド美術館
- 22) ピカソ《旅芸人》Les bateleurs (Famille de Saltimbanques) (1905年) 油彩 カンヴァス 212.8×229.6 cm, ワシントン, ナショナル・ギャラリー
- 23) ピカソ《水飼場》L'Abreuvoir (1906年) グアッシュ 厚紙 37.7×57.9 cm, ウスター美術館



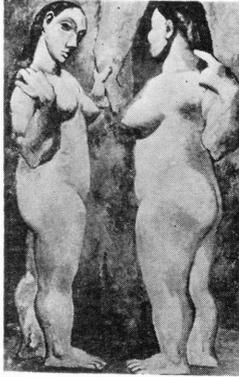
2



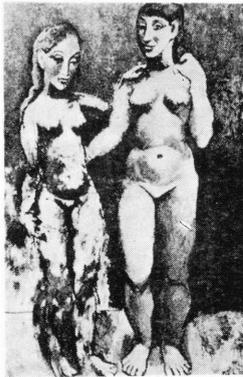
3



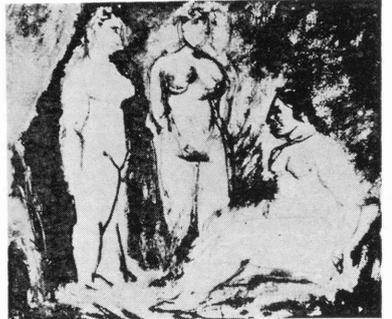
8



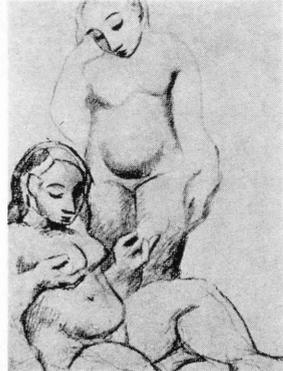
4



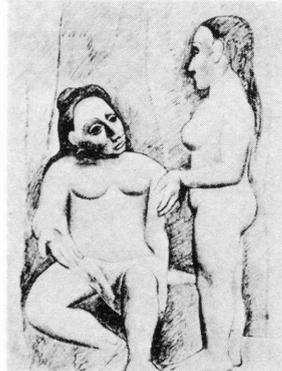
5



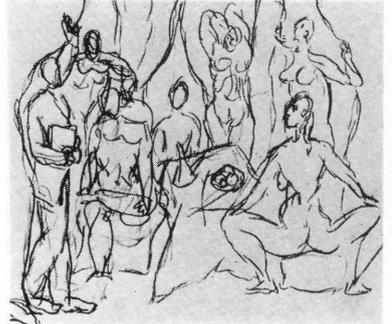
9



6



7

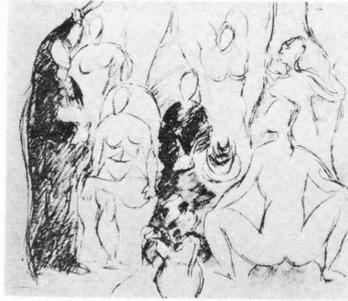


10a



10b

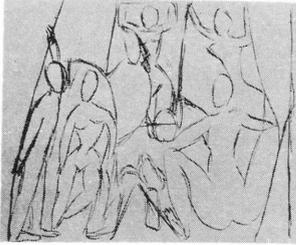
11



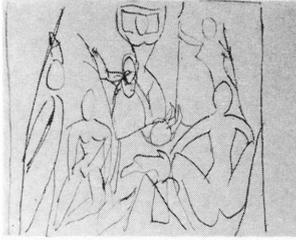
12



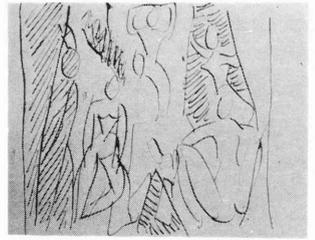
13a



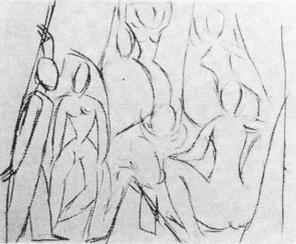
13e



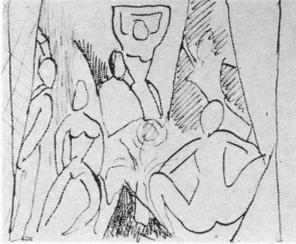
13 i



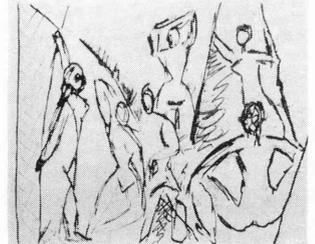
13b



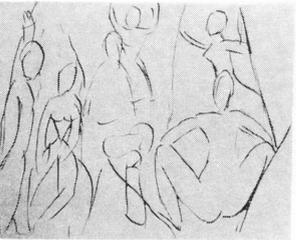
13 f



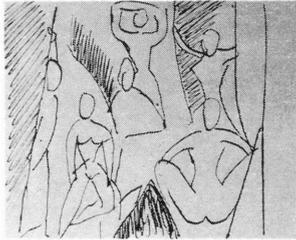
13 j



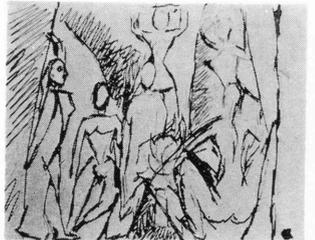
13c



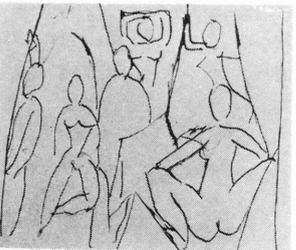
13g



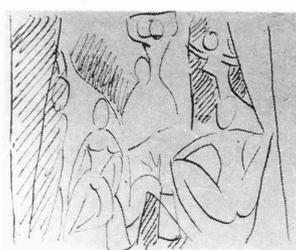
13k



13d



13h

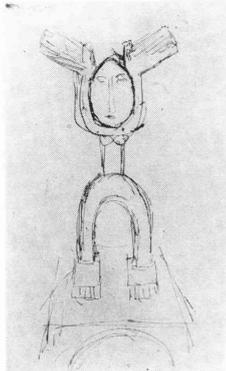


13 l





14



15



16



17



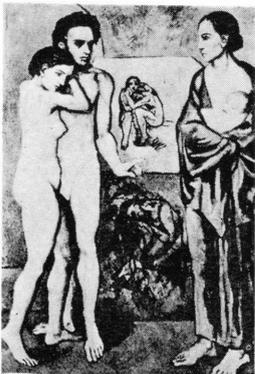
18



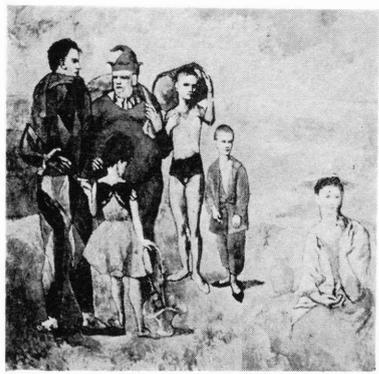
19



20



21



22



23