

「エル・グレコ神話」の一断片―パブロ・ピカソの作品を中心に―

《キーワード》ナシヨナリズム 「スペイン趣味」 モデルニスム

孝 岡 睦 子

はじめに

エル・グレコ（ドメニコス・テオトコプロロス）は、十六世紀半ばから十七世紀初頭にかけて生きたギリシア人画家である。彼はイタリヤでヴェネツィア派の影響を受け、後半生を過ごしたスペインのトレドで特に才能を発揮した。そのようなエル・グレコの作品は、彼の死から約三五〇年後、主にスペインとフランスの前衛芸術家たちの間で熱狂的に支持されるようになる¹⁾。この現象は、しばしば「エル・グレコ神話」と呼ばれているが、ここで、パブロ・ピカソが、一九〇二年にパリのベルト・ヴェイユの画廊に出品した作品について、フランス人批評家フェリシアン・ファギユが記した記事の一部抜粋する。

「これらすべてのスペイン人画家たち（スロアーガ、ノネイ、イトゥリーノ、ロサダなど……）は、情熱と気品、そして際立った個性を持ち合わせている。各自が個性的な、非常に個性的な領分を完璧に所有している。彼らが、すべてを吸収し刷新する、そしてす

べてを自分のもとへ遡らせ、無限の宇宙を創り上げるような巨匠であるとはまだ言い難いが。

彼らはゴヤ、スルバラン、エレラを十分に記憶しているのだろう。また、マネ、モネ、ドガ、カリエールそして我ら印象派の画家たちから刺激を受けているのだろう。時は熟した、この中から誰がグレコになるのだろうか²⁾。

このファギユによる記事は、ピカソを含め当時の若いスペインの画家たちを、スペイン絵画の伝統を受け継ぐ者としてとらえているだけではなく、彼らの作品に同時代のフランス美術の要素が存在することも示唆している。そして、そのようなスペイン美術の過去とフランス美術の現在を集約した者が、エル・グレコとなりえる可能性を主張していることが分かるだろう。

なぜ、近代において、アカデミーの規範から逸脱し、新たな芸術を求めた者たちによって、エル・グレコは再評価されたのか。また、その動きが、なぜスペインとフランスを中心に起こったのか。それらは、偶然の結果ではなく、両国の前衛芸術運動に国家的アイデン

テイテイの模索とナシヨナリズムの高揚という政治的、社会的要因がからんでいたゆえに生じた現象であったということは、すでにロバート・ルーバーによって主張されているところである。⁵⁾ 本稿では、フランスとスペインにおけるエル・グレコ再評価の流れを追いながら、⁶⁾ それが、前衛芸術家たちにとって、どのような意味を持っていたのかについて考えていく。

一、「スペイン趣味」

「その時期（一八四二―四五年）、ボードレールは、詩と同様に絵画にも関心を抱いていた。私は彼を何度かルーヴルへ連れて行ったものだ。（中略）彼は好んでスペイン室に足をとめた。彼は夢中になったのだ、今はもう失われてしまった二、三の作品を含むテオトコプーロスの絵画（毛皮で包まれた胸と頭部が描かれた若い女性のすばらしい肖像画）にとっても心引かれていた」⁷⁾。

これは、シャルル・ボードレールと同時代人であったプロランによる記述であるが、ここで述べられているルーヴル宮のスペイン室とは、一八三八年にルイ・フィリップが造らせたものである。一八一〇年代頃からフランスでは、スペイン的なものに対する関心が高まり、芸術家や批評家たちはスペイン美術に強い興味を示していた。⁸⁾ これは「スペイン趣味」とも呼ばれているが、⁹⁾ その時期に、ルイ・フィリップが、イシドール・タイローに集めさせたスペイン絵画を展示、公開する部屋を設ける。¹⁰⁾ そこにはエル・グレコの作品が少なくとも八点は含まれており、ディエゴ・ベラスケスなどス

ペイン画家たちの作品とともに、新鮮で魅惑的な絵画として受けとめられたのである。¹¹⁾

以後も、フランスにおけるスペイン美術およびスペインそのものへの関心は続いた。画家エドゥワール・マネは、一八六五年に美術評論家テオドル・デュレとエル・グレコの没地トレドを訪れている。マネのスペイン絵画への関心は強く、《笛吹き》（一八六六年、オルセー美術館）や《皇帝マクシミリアンの処刑》（一八六七年、マンハイム市立美術館）などに代表されるように、ベラスケスやフランシスコ・デ・ゴヤなどの絵画から影響を受けている作品も制作している。¹²⁾ また、デュレとジャン・フランソワ・ミレーは、エル・グレコの作品を実際に所有していたと考えられており、ウジェーヌ・ドラクロワやエドガー・ドガもそうであった可能性が示唆されている。¹³⁾

このようなフランスにおけるスペインおよびスペイン美術への興味は、自分たちとは異なるものに対する驚きや好奇心によるところがあった。エル・グレコの作品について、ポール・レフォールが次のように記している。

「反宗教改革期における神秘的な再繁栄の偉大な象徴である。だが、彼の特別な才能は、イタリアや北方マニエリスム画家たちの熱狂的かつ知的な筆使いにおいてや禁欲的な個性でもって表されているのではない。それは、中世における神秘的な東方キリスト教の表現へと謎めいて変化させられているのだ。それゆえに、あたかも幻を見るかのような恍惚状態へと誘う色彩を生み出すヴェネツィアの伝統に根ざした深い官能性を支配している」¹⁴⁾。

ここでレフォールは、エル・グレコを評する際に、「神秘的な、不思議な（ミスティック）」に類似する言葉を何度も用いている。このようなエル・グレコ批評から読み取れるのは、スペインとその文化が、フランスからある種の異国趣味として受けとられていたという点である。それはスペインという異国を介して、自分たちの国フランスを確認していくという文化的ひいては国家的アイデンティティの模索の現れともいえるが、そのようなフランス側の態度は、十九世紀末から顕著になり、美術、小説、音楽や劇などでスペイン的な主題が多くとりあげられるようになる。その中で、フランスのナシヨナリズム運動の中心人物モーリス・バレスがトレドを訪れ、エル・グレコの作品を見た体験をつづった著作を一九一〇年に出版している。¹⁵これは、旅日記というよりもむしろエル・グレコ研究書に値するといえるが、そのタイトル『エル・グレコあるいはトレドの秘密』が示すように、エル・グレコ芸術の神秘性とそれに対する感動や驚嘆が語られている。このような神秘的なイメージが抱かれたスペインおよびその文化は、フランスの特に前衛的な芸術家たちにとって非常に魅力的な主題にもなっていたのである。¹⁶

一方で、フランスがスペインに対して抱いたイメージを、スペインの前衛芸術家たちは、多少なりとも意識していたと考えられている。¹⁷例えば、バルセロナの前衛芸術家たちによって刊行された週刊誌『ルス』において、一八九八年十一月から十二月にかけて、四回にわたって連載された「黒いスペイン」(図1)は、¹⁸まさに与えられた自分たちのイメージを自覚した上で、それを強化、利用するよ

うな内容であった。これは、ベルギー象徴派詩人エミール・ヴェルハーレンの詩に画家ダリオ・デ・レゴヨスが挿絵をつけたものであるが、ここでスペインは、死、残酷性、迷信や空想といった主題で表現されているのである。このように、フランスにおける「スペイン趣味」に対して、スペインの前衛芸術家たちは敏感に反応していた。彼らは、当時の文化的中心国であったフランスおよびその美術市場に受け入れられるために、意識的に闘牛の場面など典型的なスペインの風物やスペイン的だと見なされるような主題を扱った作品を制作してもいたのである。¹⁹

また、フランスでのエル・グレコ再評価は、それがスペインの伝統を受け継ぐものに対する異国趣味的関心からだけでなく、近代性を保有するものとしてとらえられたことによるところもあった。一九〇八年、サロン・ドートンヌでエル・グレコの作品が、ロドルフ・ブレダンとアドルフ・モンティセリの作品と並べて展示されており、そのカタログには、次のような一文が添えられている。

「近年、グレコの作品は栄光の中で再評価されている。新しさへの嗜好が、この道を与えたのだろう。さらにおそらくは、セザンヌの登場とファン・ゴッホの死後に行われた展覧会が、我々をグレコの作品が理解されたいという視点へと位置づけするようにうながしたのであろう」。²⁰

この文章から、ポール・セザンヌとファン・ゴッホを介して、エル・グレコ作品が、その価値を再び認められているという状況とともに同時代のフランス美術と結びつけられていることが分かる。このように、エル・グレコをスペインの伝統としての異国趣味的関心からだけでなく、近代性を持つという視点からも評価するという作

業は、評価が確立していない近代美術自体の価値を確認するという意志も含んでいたと考えられる。

二、過去と現在をつなぐ鎖

スペインにおけるエル・グレコ再評価の流れもまた、特に十九世紀末から二十世紀初頭にかけて、アヴァン・ギャルド芸術運動を展開したモデルニスタたちの間で勢いを増す。それは、一九〇二年にプラド美術館で開催されたエル・グレコ展と一九〇八年にマニエール・B・コシーオによる最初の本格的なエル・グレコ批評集が出版されたこと²¹によって、確かなものとなっていた。コシーオの著作では、エル・グレコはカステイリヤに根付いた精神を持つ者であるという点が強調されると同時に、彼の作品と近代美術との親縁性について語られている²²。このように、スペインでのエル・グレコ再評価が、彼の芸術に土着性と近代美術との親縁性を主張することによって発展していったという点は、非常に興味深い²³。そして、モデルニスタたちによるエル・グレコ再評価もまた、彼の芸術をスペイン伝統の遺産と見なし、それに自分たちのものと共通する要素を見出す作業であった。それと同時に、さらに彼らは、エル・グレコの作品から新たな芸術を作り上げるための手がかりをも模索していったのである。

それは、ピカソも例外ではなかった。彼は、王立サン・フランシスコ美術アカデミーで学ぶために、一八九七年十月から翌年六月まで首都マドリードで暮らしているが、その時期にプラド美術館で、

エル・グレコの作品を模写していたことが伝えられている。当時を回想するフランシスコ・ベルナレツジの言葉にはこうある。

「ある日、僕とピカソはプラド美術館でエル・グレコを模写していた。すると、それを見た同級生たちはあきれて、僕たちを『モデルニスタ』と呼んだ。(中略)ベラスケスやゴヤ、ヴェネツィア派の画家たちを模写している間はすべてうまくいった。しかしある日、僕たちがエル・グレコを模写しようとして心に決めて、それをバルセロナにいるピカソの父親に送った時、彼の反応は『君たちは誤った道を歩んでいる』という厳しいものだった。これは一八九七年のこと²⁴で、当時、グレコは危険だと考えられていたんだ」。

この言葉から、当時のアカデミーによって、ピカソの父親もまたそうであったように、エル・グレコはあまり高く評価されていなかったことがうかがい知れる。それと同時に、エル・グレコに倣うことは、モデルニスタであることを連想させたということも分かるだろう。

モデルニスタたちによる前衛芸術運動モデルニスムは、バルセロナを中心に展開され、特に一八九七年に開店したカフェ、エルスクワトレ・ガッツに集うメンバーが核となった。後にピカソを含むそのメンバーは、ヨーロッパ他国における同時代の芸術運動、印象派、象徴主義やラファエル前派などから影響を受け、アカデミーの因襲的性格に対抗し、新たな芸術を作り出そうという活動をする²⁵。そしてその一環として、エル・グレコが見直されたのである。エル・グレコ再評価は、彼らにとって自分たちの反アカデミー的態度を表明することであると同時に、自国文化の伝統を見直すというこ

とでもあった。さらに、モデルニスムは、エル・グレコ自身や彼の作品を過去のものとしてとらえるだけではなく、それらに汎世界的や近代性を見出すことによっても評価をしていったのである。²⁶⁾

そしてさらにモデルニスタたちは、エル・グレコを称賛するだけではなく、彼の芸術を吸収し、かつ自分たちの作品にエル・グレコのものとも共通する点を積極的に見出そうとした。例えば、一九〇〇年二月にエルス・クワトレ・ガッツで行われたピカソの展覧会レビューには、彼の作品とエル・グレコやゴヤとの親縁性について述べられている。²⁷⁾ また、ピカソ自身、エル・グレコを意識した作品を制作している。特に素描において、「グレコ、ゴヤ、僕に靈感を」という文字が記されたもの(図2)、左上にエル・グレコ風の細長く引き伸ばされた頭部が描かれた《僕はエル・グレコ》(図3)やモデルニスムの芸術家をエル・グレコ風に描いた《モデルニスタ》(図4)には、自分自身もしくはモデルニスタをエル・グレコと重ね合わせようという意志を見てとることができる。²⁸⁾ さらに、ピカソの作品における造形や主題について、エル・グレコからの影響が指摘されているものがある。《死》(図5)では、ピカソがプラド美術館で見ることができたであろうエル・グレコの《聖アンナと幼児ヨハネのいる聖家族》(図6)とが、また《招魂(カザジェマスの埋葬)》(図7)は、ピカソがトレドで見たエル・グレコの《オルガス伯の埋葬》(図8)からの影響がそれぞれ指摘されている。²⁹⁾ さらに、ジョン・リチャードソンは、ピカソの《ヤドリギ売り》(図9)にエル・グレコの《聖ヨセフとキリスト》(図10)からの引用を見ている。³⁰⁾

このように、エル・グレコを積極的に評価、吸収しようという姿勢は、保守的なアカデミーに対抗しているが、一方でスペインの伝統を受け継いでいるというモデルニスムの矛盾した主張を説明するものでもあったといえる。いいかえれば、そのような矛盾を解決できるような形でエル・グレコの評価を作り上げていったとも考えられるだろう。また、このようなエル・グレコ再評価は、一八九八年の米西戦争敗北などに起因するナシヨナリズムの高揚が背景にあった。国内の政治的、社会的危機から沸き起こったナシヨナリズムは、国家的アイデンティティの強化、確認とそのため、自分たちの起源を伝統の中に模索するという動きへとつながっていく。したがって、前衛芸術家モデルニスタもそのような傾向に反応し、自分たちの芸術を過去の伝統に見出そうとしたのである。³¹⁾

ただ、同じスペイン国内においても異なる民族性を持つマドリドとバルセロナでは、エル・グレコ再評価の意味が本質的に同じではなかった。特に、ルーバーは、両地域におけるエル・グレコ観の相違を、カステイリヤとカタルニアという異なる風土に由来する文化、政治や社会思想の違いから分析している。³²⁾ マドリドの文脈において、エル・グレコは、カステイリヤの土地を踏んだことによってその才能が開花し、かつそれが伝統として後世の芸術家たちに受け継がれているという「国の人」として評価された。一方、カタルニアの文脈では、エル・グレコがギリシア、イタリアそしてスペインという複数の文化を体験したコスモポリタン、「世界の人」であるという点が強調されたのである。つまり、モデルニスムにおけるエル・グレコ再評価は、伝統と自分たちの芸術を結びつけると

いう点では共通するが、カステイリヤでは、エル・グレコの芸術が自国の風土に根ざしたものであるからこそ価値があり、他方で、カステイリヤに対して独自の民族性を主張するカタルニアでは、エル・グレコの国際性が重視された。したがって、両地域におけるエル・グレコ再評価は、結果的に同じ形として現れたにせよ、その意味するところは異なっていたのである。

このようにスペインにおいて、エル・グレコは、過去の遺産であり、現在を刺激し未来を作り出す可能性を持つ存在として評価された。また、モデルニスタたちも過去と現在をつなぎ、かつ新しい芸術の創造源としてのイメージをエル・グレコに託す。そして、さらにそのようなイメージが与えられたエル・グレコの価値を主張することで、彼らは自分たちの芸術の正統性と価値を裏付けしていったともいえるだろう。

結びにかえて

ここまで、フランスとスペインに焦点を当て、十九世紀後半から二十世紀初頭にかけて、エル・グレコ再評価の軌跡を大まかに見てきた。その背景には、ルーバーが指摘しているように、両国におけるナシヨナリズム高揚と国家的アイデンティティの模索という問題が存在していたのである。フランスにおいて、エル・グレコは異国趣味的関心から評価を受けたところが大きく、それはスペインを紹介して、フランスが自国文化を確認し、文化的アイデンティティを形成していくための手段でもあった。³³ 一方、スペインにおいてのエ

ル・グレコ再評価は、カステイリヤとカタルニアという異なる文化圏を中心として、各民族性を主張するとともに伝統や過去の遺産と前衛芸術を結びつけることによる文化的アイデンティティの模索であった。つまり、エル・グレコ再評価は、目的と結果は同じであっても、その意味が国や地域の文化、社会事情に応じて加工されており、伝統的、スペイン的、近代的という多重概念のもとエル・グレコは、本来あった時空間から切り離され、神話化されていったのである。

また、このような「エル・グレコ神話」の形成を考える上で、フランスでの動向は、今後より注目すべきであると考えられる。フランスはスペインを自分たちとは異なる存在としてとらえ、それゆえに評価し受け入れたと考えられているが、そのような態度が、スペインの前衛芸術家たちに少なからず影響を与えていたことについては、先で少し触れた。フランスでのエル・グレコ再評価は、異国趣味的関心に由来するところから、彼の芸術に近代性を見出すという姿勢も加わる。そしてそのような態度が、スペインの前衛芸術家たちの作品を評価し、フランスへ受け入れるためのひとつの指針となったのである。つまり、フランスとスペインの前衛芸術家たちは、エル・グレコの芸術が過去の伝統であり、かつ近代性を保有するものであると主張することで、自分たちの芸術の正統性と新しさを確認していった。そしてさらにフランスでのエル・グレコ観が、スペインの前衛芸術家たちにとって、フランスで認められるためのひとつの基準にもなっていたのである。それは、本稿の最初で引用したピカソの作品についてのファギユによる論評からもうかがうことが

できる。そこでのピカソおよびスペインの前衛芸術家たちが、エル・グレコになる可能性を秘めていると言及は、彼らがスペインの伝統やスペイン的要素を正統に受け継いでおり、かつ近代性を持っているからこそ、近代フランスの枠組みで評価されうるという状況を示しているだろう。

エル・グレコは、フランスにおいては異国のものとして、スペインにおいてはナシヨナリズムにおける伝統回帰の具現的存在としてそれぞれとらえられてきただけでなく、新たな芸術を創造しようという近代美術の枠組みに吸収されていった。ルーバーは、このようなエル・グレコ再評価のゆがみや神話化を主にスペインの文脈上で鋭く分析しているが、スペイン美術を受け入れる立場にあったフランスの状況に関する分析の重要性も否めない⁽²⁾。今後、この点について考察していくためには、より具体的かつ詳細なフランス、そしてスペインにおけるエル・グレコ作品の受容と流通の在り方を精査していく必要があると考える。

註

Z. = ZERVOS(Christian), *Pablo Picasso*, Paris, 33vols., 1932-78.

(1) トイン表現主義の間でも認められていた。

BROWN(Jonathan), "Introduction: El Greco, the Man and the Myths", BROWN(Jonathan)ed., *El Greco of Toledo*, Boston, 1982, french edition, BROWN(Jonathan), "Le Greco, l'Homme et Mythes", BROWN(Jonathan)ed., *Le Greco et Toledo*, Paris, 1983, pp. 21-26.

(2) LUBAR(Robert S.), "Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El

Greco", BROWN(Jonathan)ed., *Picasso and the Spanish Tradition*, London, 1996, pp. 27-60.

(3) ルイス・ベルナルド・ルメール (Louis Bernard-Lemaire) のピカソとの二人展であり、一九〇二年四月一日から十五日まで開催された。

DAIX(Pierre)&BOUDAILLE(George), *Picasso 1900-1906, Catalogue Raisonné de l'Œuvre Peint*, Neuchâtel, 1966, p. 206.

(4) FAGUS(Felicien), "Gazette d'Art", *Revue Blanche*, 1902, 1er septembre, réimprimé dans *Ibid.*, p. 334.

(5) LUBAR(Robert S.), *op. cit.*, 1996, pp. 27-60.

また、エル・グレコの問題も含め、ナシヨナリズム高揚を背景に、近代における過去の巨匠たちを顕彰すること、自国の文化的アイデンティティを主張する傾向については、以下の論文参照。宮下規久朗「美術史における回顧」『近代画説』第十四号、明治美術学会、二〇〇五年、三十五—四十五頁。

(6) AZNAR(José Camón), *Domenico Greco*, Madrid, 1950(1970), vol. 2, pp. 1289-91 & pp. 1308-23. BROWN(Jonathan), *op. cit.*, 1983, pp. 13-26.

(7) SALAS(Xavier De), "La Valoración del Greco por los Románticos Españoles y Franceses", *Archivo Español de Arte*, 1940-41, no. 14, p. 403.

(8) LIPSCUTT(Ilse Hempel), "The Period of Discovery: 1810-1837", *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, 1972, pp. 57-122.

(9) RICHARDSON(Jhon), *A Life of Picasso*, New York, 1991, vol. 1, p. 153.

(10) LIPSCUTT(Ilse Hempel), "Louis Philippe's Musée Espagnol", *op. cit.*, 1972, pp. 123-37; BATTLE(Jeannine)&MARINAS(Cristina), *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Paris, 1981.

(11) AZNAR(José Camón), *op. cit.*, 1950(1970), p. 1310.

(12) エル・ナトリカの誤謬を受けた指摘や批評の作中を参照。

LEIRIS(Alain De), "Manet and El Greco: 'The Opera Ball'", *Arts Magazine*, 1980, vol. 55, no. 1, pp. 95-99.

(13) BARRÈS(Maurice), *El Greco ou le Secret de Toledo*, Paris, 1910(1923), pp.

- 164-65; AZNAR(José Camón),*op. cit.*, 1950(1970), p.1311.
- (17) LEFORT(Paul), "Le Greco", BLANCO(Charles)ed., *Histoire des Peintres de toutes les Écoles. Ecole Espagnole*, Paris, 1869, vol.4, p.24.
- (18) BARRÈS(Maurice), *op. cit.*, 1910(1923); COTTINGTON(David), *Cubism in the Shadow of War, The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven&London, 1998, pp.54-67.
- (19) LUXENBERG(Alicsa), "Over the Pyrenees and through the Looking-Glass: French Culture Reflected in its Imagery of Spain", *Spain, Espagna, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*, New York, 1993, pp.11-31.
- (20) LUBAR(Robert S.), *op. cit.*, 1996, pp.50-51.
- (21) VERHAEREN(Emile)®OYOS(Dario De), "España Negra", *Luz*, 1898, noviembre-diciembre, no.6, no.8, no.11&no.12.
- (22) RICHARDSON(Jhon), *op. cit.*, 1991, vol.1, pp.153-54&p.163.
- (23) HEPP(Pierre), "Le Greco", *Catalogue des Ouvres de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Art Décoratif*, Paris, 1908, p.258.
- ロドルフ・ブレディン (Rodolphe Bresdin) とジュール・モンティセリ (Adolphe Monticelli) は、十九世紀フランスの画家である。
- (24) ビカンが、このエル・グレコ展を訪れた可能性が指摘されている。
- LAESSEOE(Rolf), "A Source in El Greco for Picasso's Les Demoiselles d'Avignon", *Gazette des Beaux-Arts*, 1987, octobre, tom.110, no.1425, pp.131-36.
- (25) COSSÍO(Manuel B.), "El Greco, Velázquez, y el Arte Moderno", *Boletín de la Libre de Enseñanza*, 1907, vol.31, pp.336-46&pp.373-81. reimprimado en COSSÍO(Manuel B.), *El Greco*, Madrid, 1908, pp.475-541.
- (26) AZNAR(José Camón), *op. cit.*, 1950(1970), vol.2, pp.1312-13.
- (27) PRO(Dario), *Conversaciones con Bernareggi*, Tucumán, 1949, p.21.
- その他ピカンには、一八九五年五月頃、父親とともにプラド美術館を見学、一九〇一年一月から四月にかけてマドリード滞在というエル・グレコの作品を
 目撃する機会があった。また、一九〇一年以前に、エル・グレコの作品を見
 ためたに何度かローンを訪れている。
- (28) RICHARDSON(Jhon), *op. cit.*, 1991, vol.1, pp.93-95&p.190.
- (29) PALAU I FABRE(Josep), *Picasso en Catalunya*, Barcelona, 1975, pp.50-53& pp.80-101; McCULLY(Marilyn), "Modernismo in Catalonia", *Ex. Cat. Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*, New Jersey, The Art Museum, Princeton University, 1978, pp.13-15; *ibid.*, "Els Quatre Gats, Its Artists and Activities", pp.16-40; RICHARDSON(Jhon), *op. cit.*, 1991, vol.1, pp.129-42.
- (30) 例えば、サンティアゴ・ルシニョールは、エル・グレコを自分たちの時代の
 モニュメントと見做している。 RUSINOL(Santiago), "La Comissió: El Monument al Greco", 1897, en *Obras Completas*, Barcelona, 1956, pp.559-60.
- (31) OCAÑA(Maria Teresa), *Ex. Cat. Picasso II Els 4 Gats, La Clau de la Modernitat*, Barcelona, Museu Picasso, edición inglesa, *Picasso and Els 4 Gats. The Key Modernity*, Boston 1995-96, p.318.
- (32) LUBAR(Robert S.), *op. cit.*, 1996, pp.26-30&p.35. 大高保二郎「ピカン 天才の誕生：伝説と真実」展覧会カタログ『ピカン 天才の誕生 パルセロナ・ピカン美術館展』東京、上野の森美術館、二〇〇二年、三十四―三十五頁。
- (33) REPP(Theodore), "Themes of Love and Death in Picasso's Early Work", PENROSE(Roland)&GOLDING(John)ed., *Picasso in Retrospect*, 1973(1980), pp.9-11; RICHARDSON(Jhon), *op. cit.*, 1991, vol.1, p.213.
- (34) *Ibid.*, pp.254-56. これはピカンが、エル・グレコの作品を引用している
 ことを示している作品。例えば『マサニヨンの娘たち』（一九〇六年）や
 年「ヒューヨーク近代美術館」Z.vol.2-1, no.18) など制作している。
- (35) LEIGHTEN(Patricia), *Re-Ordering the Universe, Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton&New Jersey, 1989, pp.13-48.
- (36) LUBAR(Robert S.), *op. cit.*, 1996, pp.27-60.
- (37) この点は、オリエンタリズムやブリタニイヴィズムと共通するところがある

とも考えられる。バレスとカミーユ・モークレルは、十九世紀末からのフランスにおけるナシヨナリズム運動の中心人物であるが、二人がそれぞれエル・グレコ批評を出版している点も非常に興味深い。

BARRÈS(Maurice), *op. cit.*, 1910(1923); MATUCLAIR(Camille), *El Greco*, Paris, 1931.

- (34) この重要性がはらむ問題の具体例として、大原美術館のコレクションがあげられる。そのコレクションの原型を築いた洋画家児島虎次郎は、一九一九年から一九二三年の間、二回渡欧し、積極的に作品収集を行った。児島が購入した作品は、主にフランスのサロン系画家たちと印象派やアンリ・マチス、ポール・ゴーガンなど前衛芸術家たちによるものであったが、その中に一点だけエル・グレコの《受胎告知》(一五九〇—一六〇三年頃)が含まれている。この理由について、エル・グレコ再評価現象の影響による可能性も指摘されている。松井美智子「エル・グレコ晩年の受胎告知図について―大原美術館所蔵作品をめぐって」『美術史学』第五号、東北大学、一九八三年、二五—二六頁。

孝岡睦子(たかおか・ちかこ)

二〇〇一年 神戸大学文学部卒業

二〇〇四年 神戸大学大学院文学研究科修了

神戸大学大学院文化科学研究科在学中

二〇〇五年四月から 大原美術館学芸員



図1 ダリオ・デ・レゴヨス《黒いスペイン》『ルス』1898年



図2-b パブロ・ピカソ
《グレコ、ゴヤ、僕に靈感を》
(部分)



図2-a パブロ・ピカソ
《グレコ、ゴヤ、僕に靈感を》
1898-99年、インク、紙、
バルセロナ、ピカソ美術館



図3-b パブロ・ピカソ《僕はエル・グレコ》（部分）



図3-a パブロ・ピカソ《僕はエル・グレコ》
1899年頃、インク、紙、
バルセロナ、ピカソ美術館



図4 パブロ・ピカソ《モデルニスタ》（部分）1899-1900年頃、クレヨン、紙、バルセロナ、ピカソ美術館



図6 エル・グレコ
《聖アンナと幼児ヨハネのいる聖家族》
1590-1600年、油彩、カンヴァス、
マドリード、プラド美術館

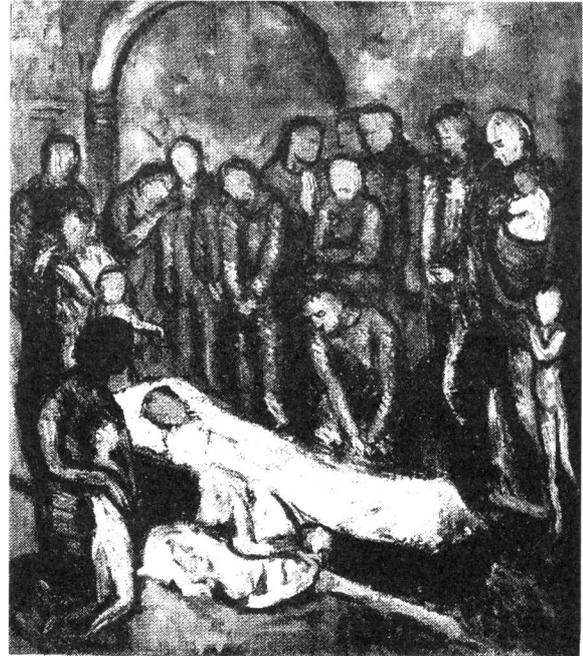


図5 パブロ・ピカソ《死》1901年、
油彩、カンヴァス、
ビバリーヒルズ、個人蔵 (Z.,vol.1,no.52)



図8 エル・グレコ《オルガス伯の埋葬》
1586-88年、油彩、カンヴァス、
トレド、サント・トメ聖堂

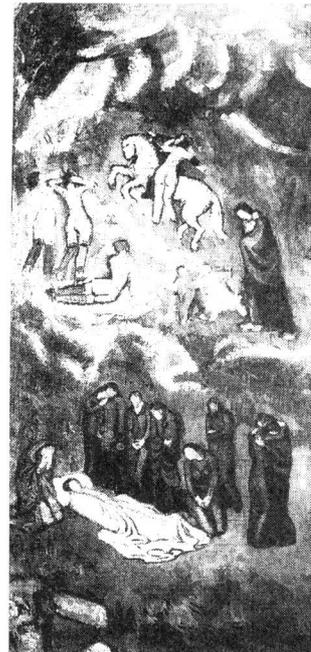


図7 パブロ・ピカソ《招魂(カザジェマス
の埋葬)》
1901年、油彩、カンヴァス、
パリ市立近代美術館 (Z.,vol.1,no.55)



図9 パブロ・ピカソ《ヤドリギ売り》1903年、グアッシュ、紙、パリ、個人蔵（Z.,vol.1,no.123）



図10 エル・グレコ《聖ヨセフとキリスト》1597-99年、油彩、カンヴァス、トレド、サン・ビセンテ美術館