

伝統とアヴァンギャルド、あるいはスペインと「パブロ・ピカソ」

—「ピカソ…伝統とアヴァンギャルド」展をめぐる—

《キーワード》展示

孝 岡 睦 子

ある興味深い実験

あるものを特定の時間と空間に設置して見せること、または見ること
を展示とするならば、以下に取りあげる三つの事例は、時代・
場所・条件はそれぞれ異なるものの、「過去の偉大な」巨匠たちと
前衛画家たちの作品との関係に視点を置いた展示である。

一九一〇年四月、パリのベルネーム・ジュヌ画廊において、「巨匠
たちにならって」展が開催された。¹⁾これは、批評家フェリック
ス・フェネオンが、野心的・商業的な意図をもって企画したもので
ある。そこでは、オーギュスト・ドミニク・アングル、ウジェー
ヌ・ドラクロワをはじめ名のある十九世紀の画家から、現役のアン
リ・マティスやアルベール・マルケまでといった複数の画家たちに
よるコピー計一六点が展示された。ロジャー・ベンジャミンは、
この展覧会を特にフォーヴィスムの画家たちによるコピーに着目
し、次のような分析を行っている。²⁾ベンジャミンはまず、ルーヴ

ル美術館にある古典絵画を模写することが、十九世紀フランス・アカ
デミーの典型的な教育方法であったこと、そして画学生によるそ
のような模写も美術市場において需要があったこと、さらに印象派
や後期印象派の画家といったいわゆる前衛画家もそのプロセスを経
験していたという先行研究の指摘を再確認する。³⁾その上で、リチ
ヤード・シフによる論考を下地に、⁴⁾古典絵画の模写とは、フォー
ヴの画家たちにとって「解釈としてのコピー」であった、つまり独
自性を発揮できる場であり、かつそれらが好意的に受け止められて
いた事実を当時の批評の中から浮き彫りにしている。換言すれば、
近代において模写という一見、コピー者の自発性や独自性が不要と
思われる、あるいは思われていた作業においても各者の個性は存在
し、むしろモデルとした作品をいかに解釈しつつ模写をするかが、
コピー者の技量を見極めるひとつの基準ともなっていたのである。
「この展覧会は、伝統、習熟、そして独自の個性といった概念を形
にする文化的資本のトークンとしてのコピーを生み出した。」とい

うベンジャミンの言葉は、アカデミーにおける模写概念の変動やオリジナリティを介した印象派、後期印象派とアカデミーとのパラドクシカルな関係が、「巨匠たちにならって」展を例に、フォーヴの画家たちにも認められることを意味している。

それでは次に、別の方法で古典絵画と前衛芸術家のひとりパブロ・ピカソ・ピカソ（一八八一—一九七三）の作品との関係を問題とした展示の記述を引用する。

ある朝、彼（ジョルジュ・サール）が電話をかけてきて、私たちに閉館日である火曜日にルーヴル美術館へ来てくれるよう提案した。彼は、ある興味深い実験を試してみたのだ。何人かの守衛にパブロの絵画を美術館のいろんな場所に運ばせ、他の時代の傑作と隣り合わせて、彼の絵画がどのように見えるのかを試してみたいといった。・・（中略）・・私たちが絵画展示室に着くと、ジョルジュ・サールは、パブロに彼自身の絵画をどの絵画と並べてかけたいか、と尋ねた。「まずはスルバランがいい。」とパブロはいった。私たちは、その死を追悼しようという人々に囲まれた聖人を表わす《聖ボナヴェントウラの葬儀》の方へと進んだ。・・（中略）・・次に彼は、ドラクロワの《サルダナパールの死》、《キオス島の虐殺》、そして《アルジェの女たち》と自分の絵をいくつか並べてみたいと頼んだ。・・（中略）・・守衛は次に彼の絵画の一つ二つを、クールベの《画家のアトリエ》と《オルナンの埋葬》とともに並べた。・・（中略）・・家に戻ると、彼はスルバランと自分

のものを並べてみることに特に関心を持っていたのだ、とだけいった。彼は、この実験に満足した様子だった。⁷⁾

この記述は、当時、ピカソと暮らしていたフランソワーズ・ジロによるものであり、用いられたピカソの作品は、ジョルジュ・ボンピドゥー・センタールの前身であるパリの国立近代美術館へ一九四七年に寄贈されることとなった八点である。⁸⁾ その寄贈作品群が、先にルーヴル美術館で一時的に保管されたために、この展示は実現したのであった。以上のように、実際に用いることができた作品には制限があり、また第三者による提案から始まったことではあったが、この試みがピカソ自身にとっても非常に興味深いものであったことは、ジローの言葉からも明らかである。ここからは、一体どの作品をフランシスコ・デ・スルバランの宗教画、ドラクロワやギュスターヴ・クールベの作品と並べたのかまでは特定できない。だが、ルーヴル美術館の休館日、つまり非公開を前提にピカソ自身の意志に委ねられたものであったこの出来事は、彼がいかにように自分の作品と古典絵画との関係を考えていたのかを知るための具体的な手がかりとなるであろう。⁹⁾

ここまで、ピカソを含むアヴァンギャルドと古典絵画との関係を展示という行為に焦点を絞りつつ簡単にあげてきた。そこから、次の引用に言及されている「ピカソ・伝統とアヴァンギャルド」展へ視点を移す。

全ては、歴史的な二度とは起こりえない出来事として、そし

てスペインにおいてでしか実現できない出来事として評価されるであろう。ミゲル・スガサ氏は、次のような言葉をもって語り始めた。「我々は重要で、美しくすばらしい出来事に直面している。ピカソは、偉大な古典の巨匠のようであり、プラド美術館は、かつてないほど近代的である」。一方で、ソフィア王妃芸術センターでは、ゴヤとピカソとの間で近代絵画がどのようになり、全盛を極めたのかを認めることができる。・・・（中略）・・「ピカソがプラド美術館にやって来た。プラド美術館がソフィア王妃芸術センターにあるピカソを出迎えたのだ。」とスガサ氏は語る。「エル・グレコ、プッサン、リベッラ、スルバラン、ヴェロネーゼ、ベラスケス、モロ、ティツィアーノ、ルーベンス、そしてゴヤといった過去の巨匠たちの偉大な作品が立ち会う回顧的で本質的な系譜」、つまり長く影響を与えて続けてきた軌跡において数々のすばらしい事例を見せてくれる傑作群が、この美術館には展示されているのである。¹⁰⁾

この『ABC』紙の記事には、プラド美術館長ミゲル・スガサ・ミランダの発言が取りあげられている。主催者側の声として、当然ながらこの画期的な事業を称賛する彼の言葉を含む記事は、同時に展覧会の本質を象徴するものと考えられる。そこで本稿では、ピカソと伝統との関係を論じるにあたり、この「ピカソ・伝統とアヴァンギャルド」展を素材としてあげる。ピカソ作品と古典美術との関係性については早くから議論されているところではあるが、¹¹⁾ ここにおいてはむしろ、ピカソの作品を古典美術と関連付け並置するこ

と、そしてそこから生じる意味について検証することを目的とする。

「ピカソ・伝統とアヴァンギャルド」展とその周辺

二〇〇六年六月六日から九月四日にかけて、スペインの国立美術館を代表する二館マドリドのプラド美術館、およびソフィア王妃芸術センターにおいて、「ピカソ・伝統とアヴァンギャルド」展（以下、「本展」）が開催された。¹²⁾ フランシスコ・カルボ・セラリエールとカルメン・ヒメネスによって企画された本展は、ピカソの生誕一二五周年事業であるとともに、『ゲルニカ』（一九三七年五月六月、ソフィア王妃芸術センター）がスペインへ「里帰り」してから二十五周年を迎えたことを記念するという冠が掲げられたものである。なお本展は、プラド美術館とソフィア王妃芸術センターの二会場にまたがっているが、展示構成とその趣旨は、各会場においてもそれぞれひとつのまとまりを持っている。

プラド会場では、ピカソ作品の初期から晩年までを左右両壁で追っていく中で、その中心軸にプラド美術館が所蔵する作品を置くといった展示構成となっている。【図面1】からもわかるように、縦長の巨大なワン・フロアーが仮設壁によって区切られ、十の空間が暗示されている。会場に入ると、まず右手のケース内にピカソが一八九七年にプラド美術館を訪れたことを記録する芳名録とデイエゴ・ベラスケスの《ラス・メニーナス》（図面1作品⑨）や当地周辺の風景をピカソがスケッチしたノートが展示されており、¹³⁾ それ

をもってピカソとプラド美術館との関わりの序幕が示されている。そして、《アイロンをかける女》(図面1作品4)や《馬をひく少年》(図面1作品2)といった初期の作品群が、この時期にピカソがエル・グレコから影響を受けていたことが考慮され¹⁴⁾、その画家の作品とともに並んでいる。このように以下、構図、造形や主題において、古典絵画と関連がある、もしくはそこから参照・引用したであろうと考えられるピカソの作品が、あるまじりをもって、かつピカソの画業を追体験できるように配置されている。また、会場にはほとんど文字による解説はなく、なぜこの古典絵画とピカソ作品が並置されているのかは、作品からの視覚情報へ全面的に委ねられたものであったといえよう。ピカソによるベラスケス作《ラス・メニーナス》の引用についてはここで言及するまでもないが、たとえば、パオロ・ヴェロネーゼの《ヴィーナスとアドニス》(図面1作品⑥)とピカソの《恋人たち》(図面1作品12)、ティツィアーノ・ヴェチエッリオの《ヴィーナスとオルガン奏者》(図面1作品⑫)とピカソの《セレナーデ》(図面1作品25)などの組み合わせは、直接的ではないにせよ両者間に親縁性が感じ取れるというのだろう。

プラド会場がピカソの画業を辿るものでもあるとすれば、ソフィア会場の方は、一九三〇年から一九五一年までと限定された作品選定がなされ、《ゲルニカ》を中心に置いた展示構成となっている(図面2)。それは、《ゲルニカ》(図面2作品8)のための習作やこれに関連する作品群によって、展示空間の半分以上が占められていることから明らかであろう。このような《ゲルニカ》の創造

の集積とともに、本会場にはもうひとつの見所がある。第二室では、エドゥアール・マネの《皇帝マクシミリアンの処刑》(図面2作品15)にピカソの朝鮮戦争を題材とした《朝鮮の虐殺》(図面2作品16)が対置し、その右手奥の小部屋からはフランシスコ・デ・ゴヤの《一八〇八年五月三日 プリンシペ・ピオの丘での銃殺》(図面2作品22)が見えるという工夫が施されている。それらの関連性は、先行研究においても繰り返し指摘されているところであり、またそれを知らずとも主題や構図において、ゴヤから積み重ねられてきた引用の軌跡を視覚的に十分、納得させてくれる。またさらに、マネとピカソの作品の間に立つ観者には、第一室にある《ゲルニカ》の断片が目に入るような趣向もとられているのである。これは、おのずから戦争の悲劇やそれを批判するといった心理的なつながりをも生み出してくれるであろう。同様に、戦時下、フランスにおける対ドイツ・レジスタンス運動の犠牲となったスペイン人亡命者を追悼する意が込められるピカソの《フランスのために命を落としたスペイン人への記念碑》(図面2作品17)とその真正面にかけられた《納骨堂》(図面2作品18)との間の空間に立つ観者の视界にも、やはり《ゲルニカ》が介入するような展示構成となっているのである。

一方、このようなソフィア会場での「戦争」という明確なテーマの主張とピカソ作品における過去の絵画からの明らかな引用の提示に対して、プラド会場で見られる古典作品とピカソ作品の並置の根拠には、曖昧なところが多い。たとえば、ベラスケスの《バツカスの勝利(酔っ払いたち)》(図1)(図面1作品⑦)とピカソの

《三人の楽師たち》（図2）（図面1作品17）は、両者間に親縁性が認められるということから同空間に並置されているのであるが、この点について、図録では以下のような説明が付されている。

フィラデルフィアの《三人の楽師たち》における特徴のいくつかは、ベラスケスの《バッカスの勝利》にも現われている。無論、それは、直接的なインスピレーションではないのだが。しかしこの比較は、ピカソの絵画の内容が、古典のルーツをどの程度、保有しているのかを我々が理解するための助けとなるだろう。ベラスケスの作品も、ダイナミックで楽しい正面向きの人物群を表わしている。また、そのうちの何人かは、個々の身体がどこから始まり終わるのか判断し難いといった具合に重なり合っている。さらに、この作品は、主題においても創造的な活気を持っているのである。楽しげなどんちゃん騒ぎに会えるバッカスとその周りにいる人々の表現のみならず、《バッカスの勝利》は、一般に詩的な創造性を刺激するワインの力の寓意として解釈されている。したがって、これは、田園風景における詩人への祝祭を表現したものである。そして、そこに社会的周縁の人々が立ち会っていることは偶然ではない。このようなベラスケス作品の解釈は、常套されるように黄金時代のスペイン文学に由来する。・（中略）・他でもなく純粋に合理的手法でもって、文学的靈感が刺激されうるといふ理想を復活させた《バッカスの勝利》のベラスケスのように、ピカソも友人である詩人を表現するために社会的周縁にいる人々の姿

を用いたのである。¹⁷

ここでは、正面向きの群像図とその人物表現、両作品が醸し出す陽気な雰囲気、そして社会的周縁の人々、つまりベラスケスの場合は農村の民、ピカソの場合はアルルカンやピエロといった旅芸人などに創造的靈感を求めるといふ主題が、スペイン文学の伝統にもとづくものであるという点において、両者間に親縁性が見出されている。そしてそれゆえに、これらは並置されているというわけである。図録解説でも触れられているように確かに、《三人の楽師たち》は、ピカソの自伝的要素から解釈されている。セオドア・レフによれば、¹⁸左のスペインの国旗色である黄色と赤色の衣装を身に着けたアルルカンはピカソ、中央でフルート、あるいはクラリネットを持つピエロは詩人ギョーム・アポリネール、そして右端の修道者は文筆家マックス・ジャコブであり、後者二人はともにピカソと親しく交流をした文芸を生業とする者たちである。だが、アポリネールは一九一八年に亡くなっており、ジャコブはサン＝ブノワ＝シル＝ロワールの修道院で隠遁生活をしていたため、ピカソが《三人の楽師たち》を制作していた頃、両者はすでにピカソのそばを離れていた。そのような状況も考慮し、レフは特にニューヨーク近代美術館にある《三人の楽師たち》のもうひとつのヴァージョン（図3）を指して、このシリーズを過ぎ去ったボヘミアンの生活、自由であった若き日々へのピカソによる哀歌としている。¹⁹このような自伝的解釈の、ことピカソ作品の解釈に対しての危険性は、すでにロザリンド・クラウスによって指摘されて久しいが、²⁰図録ではさらに、フ

イラデルフィア版はピカソたちが交友していた楽しき日々を、ニューヨーク版は制作時の別離の感をほめかすものであるという点を強調した上で、前者をベラスケス作品のみならずプラド美術館が所蔵するヤコブ・ヨールダンスの《画家とその家族》(図4)などとも関連付けている。²¹⁾ また付け加えるならば、《三人の楽師たち》が制作された同年に同地フォンテーヌブローで制作された《泉のそばの女たち》(図5)は、図録では簡単に紹介されているものの、それがニコラ・プッサンの《エリエゼルとリベカ》(一六四八年、ルーヴル美術館)と比較されてきていることには、²²⁾ 触れられていない。

一方、ピカソの晩年の裸婦画《横たわる裸婦》(図6)(図面1作品29)には、ゴヤの《裸のマハ》(図7)(図面1作品16)との親縁性が主張されている。図録解説は、まずゴヤに対するピカソの高い関心と彼の作品にゴヤが与えた影響について述べている。²³⁾ 後者の具体例としては、ゴヤの連作「黒い絵」のひとつ《ユディトとホロフェルネス》(一八二〇―二三年、プラド美術館)のユディトの顔の造形とピカソのキュビスム期以降のデフォルメされた人物表現との比較という広い枠組みからの指摘や《ゲルニカ》におけるゴヤの版画集『戦争の惨禍』(初版一八六三年)からの引用という焦点を絞ったものがあげられている。その上で、ピカソによる一九五〇年代からの裸婦画を、彼の晩年におけるゴヤへの関心を最もはつきりと表わすものとしている。そしてこの流れから、ピカソの《横たわる裸婦》は、寝台で両手を頭上に回し横たわっているひとりの裸婦の、その図像が他の多くの伝統的な神話画やオダリスクの表現

に認められるものであるにしても、やはり特定の画家ゴヤの《裸のマハ》に結び付くのである。その根拠としては、前述のピカソのゴヤに対する強い関心、両作品の色彩表現、独特のテクスチャーなどといった造形的要因、そして最も重要なのが、《横たわる裸婦》と《裸のマハ》から、ピカソとゴヤによる女性に対する恐怖を浄化するためのイメージが読み取れる点にある、というのである。²⁴⁾

確かに、ピカソは十代からプラド美術館を訪れ、画学生の折にはそこで模写をしていたこともあった。²⁵⁾ また、このような事実には頼らずとも、プラド美術館の所蔵作品がピカソの制作活動に少なからず影響を与えたという点に異論はないであろう。しかし、先述したように、無論、全てがそうあるわけではないが、プラド会場で提示された古典絵画とピカソ作品との関連性の根拠には、十分に具体的に納得のゆく説明がなされているとは言いがたく、むしろそれらの関連性が否定できるのと同じくらい不確かなものもある。仮に、ピカソの作品に見られる古典絵画の参照・引用が、そのモデルの不在と同時に別の造形言語をもたらしものであるとすれば、つまり、モデルを一般化し歴史化する一方で、ピカソ作品自体にまた別のモデルとなる可能性をはらんだ要素をもたらしといった中心なき循環シテムをさまようものであるとすれば、²⁶⁾ 本展のように特定の参照、あるいは引用のモデルが固定され、かつその根拠に十分な妥当性がない場合、そこには何らかの強制的な力が作用してくるのではないだろうか。そしてそれは、個々の作品の比較を見るよりも、むしろ本展の全体構成に目を向けることで、おぼろげながらも掴むことができるのではないだろうか。

【図面1】からも明らかのように、プラド会場は、巨大な縦長のワン・フロアーを用い、中央にあたかも背骨のように、だが決して会場空間の全体的な連続性を損なわないような具合で仮設壁が設けられている。来館者はそこで、ピカソの長い生涯を彼の作品とともに追いつつ、その中心にプラド美術館の名品を見ることがになる。要するにこの展示構成は、ピカソの回顧展でありながらプラド美術館の所蔵品を背骨とし、その周りをピカソ作品で肉付けしているかのように見えるのである。また来館者は会場に入ると、その視界にはピカソの作品ではなく、まずエル・グレコの《三位一体》(図面1作品①)が飛び込むであろうし、最後にはゴヤの《カルロス四世の家族》(図面1作品⑱)と対面しつつ会場を後にするといった導線が引かれている。そして、プラド美術館とピカソとの結び付きを考える際、おそらく最も容易に連想できるであろうベラスケスの《ラス・メニーナス》をピカソが引用した《ラス・メニーナス》のヴァリエーション(図面1作品19・23)が、ほぼ真中の一角にずらりと配置されており、ベラスケスの作品は、扉によって開かれた隣の常設展示室に対置している。したがって、図らずともプラド会場は、ピカソ回顧展であると同時に、ベラスケス、ゴヤといったスペインの巨匠を含めるプラド美術館の所蔵作品、すなわちスペインの芸術的遺産が青年期からピカソに影響を与え、それは生涯に渡って続いたということを視覚的に納得させようという構成になっているものと考えられる。

これまで、ピカソの回顧展は、部分的であれ総括的であれ、規模を問わず幾度となく行われている。また、ピカソの引用の問題や他

の画家たちとの作品比較に主眼を置いた展覧会も少なくはない。⁽²⁷⁾ただ、本展のようにピカソの全画業を古典美術と結び付けた展示が、ピカソの作品は様々な国の所蔵先からも借用しているものでありながら、その比較の対象は、ほぼ全てプラド美術館の所蔵品であることの結果が意味するところは明らかであろう。つまるところ、本展は、ピカソが「スペイン生まれのスペインの画家」であることの表明ではないだろうか。世界中に拡散しているラベル、強いていうならば「スペイン生まれのフランスの画家」としてのラベル「パブロ・ピカソ」のアイデンティティをスペイン起源のもの、スペイン国家の文化的アイデンティティへ回収しようという意図をここに見ることは深読みであろうか。たとえ、比較対象の作品にペーテル・パウル・ルーベンスやティツィアーノの作品といったスペイン絵画以外のものが含まれているとしても、そのことは一方で、ピカソがスペイン起源であるという主張の潜在化といった逆説的效果を与えているのだが、それらはプラド美術館が所有するもの、スペインの芸術的遺産である。つまり、様々な時代と地域の古典絵画との関係を示唆しつつも、結果的にある一国の文化的蓄積とピカソ芸術との強い結び付きの主張へと集約させている展示手法は、ピカソと伝統、あるいは古典との問題を別の目的へとすり換えているように思われる。フランシス・ハスケルが述べているように、⁽²⁸⁾ある国のオールド・マスタアの回顧には、ナシヨナリズムの問題という政治性が伴うとすれば、本展がピカソの回顧展として、さらにそれが限定されたある特定の伝統との比較においてなされているにも関わらず、広く一般的な「伝統とアヴァンギャルド」という主題が謳われている

以上、ハスケルの論理をそこに認めることは可能であろう。

そしてさらに突き詰めるなら、プラド会場での以上のような意図の含んだ展示がある種補完するような形で、ソフィア会場は存在しているといえる。本展は、二会場が個々の展覧会としてまとまりのある構成と趣旨を持つてはいるが、最終的にそれらはまとめられてひとつの意味を成す。その瞬間、プラド会場での漠然として重層的なスペインが所有する古典絵画とピカソ作品の結び付きは、ソフィア会場での明確な両者の関連性の提示、ゴヤ作品とそこからの引用が明らかに認められるピカソ作品との並置によって強化されることとなる。さらに、そのようなピカソ芸術はスペインに由来しているという主張のみならず、ここにおいてピカソは、スペインの過去と現在を結ぶ媒介者ともなっているのである。ピカソとスペインとの間にある歴史的摩擦はわきに置かれたままであったとしても、本展において、ピカソにはスペイン芸術の遺産としてのプラド美術館とその現在進行形のソフィア王妃芸術センターとをつなぐ橋として、「過去の偉大な」スペイン芸術の軌跡が現在もなお続いているということを演出する役目が与えられていると考えられる。そしてそこにはまた、本展のサブテーマとしての戦争を巡る政治的なメッセージも加わってくるのである。

ここで、「ピカソ…伝統とアヴァンギャルド」展にまつわる別の声を聞いてみることにする。

—ピカソ作品において、特に重要性をもつ古典の巨匠はいますか。

—ピカソは、常にあらゆる美術の歴史を心に留めていました。しかし、おそらく彼がより多く学んだ画家、よりはつきりとその影響を認められる画家はアングルだと思います。いわれているように、第一次世界大戦後に続く何年かの間、ピカソはこのフランス人に傾倒しますが、私見では、そのような影響は、ピカソの人生のあらゆる時期において存在していたと思います。

—では、スペイン絵画については、どうお考えですか。

—スペイン絵画は、ピカソにとって常に特別な価値を持っていました。なぜなら、彼はスペイン人であり、そこで伝統の見直しが起こっていた十九世紀末最後の十年間に幼少期と青年期を過ごしました。さらに、ピカソがその人生のほとんどを国外で過ごしたことを忘れてはなりません、彼のスペイン絵画への絶え間ない参照は、彼のナショナル・アイデンティティを強化するものであると思います。

—では、ドイツによる爆撃七十周年を追悼するためにパイソ・バスコからの《ゲルニカ》の一時的な移動要請については、どのような意見をお持ちでしょうか。

—それは、常に込み入った判断を要しますね。作品は太平洋や大西洋の海を渡ったため、非常に状態が良くありませんし、《ゲルニカ》は不安定な歴史を経験しています。したがって、今日、このように作品を動かさないという判断を下すことは

非常に簡単です。ただ、私はニューヨークカーですので、この作品とともに育ちました。あの時代、ゲルニカは、エンパイア・ステートや自由の女神のように、この都市にとってある種のシンボルでもあったのですから。²⁹⁾

周知のとおり、一九三七年、《ゲルニカ》はパリ万博のスペイン館で展示するために制作された。そして万博終了後、この作品は世界各地を移動し、一九三九年から一九八一年までニューヨーク近代美術館に預けられたのである。そもそも本展は、フランコ死後のスペイン民主化ゆえに果たされたニューヨークからスペインへの《ゲルニカ》の「帰還」を記念するためのものでもあり、その対象としている史実自体、政治性を含んでいることは否定し難い。³⁰⁾ また、二〇〇七年のゲルニカ爆撃七十周年を追悼するため、二〇〇六年四月、バスク自治州が正式に発表したグッゲンハイム美術館（ビルバオ）への《ゲルニカ》貸出し要請は、作品の状態が良くないなどの理由から謝絶されている。³¹⁾ このような背景を考慮すると、引用したロバート・ローゼンブラムの発言は、本展が単に祝祭的なものではなく、様々な問題を抱えていることに気が付かせてくれる。固有名詞としての「パブロ・ピカソ」とその芸術のナショナル・アイデンティティの位置、そして《ゲルニカ》の政治的象徴性といったこれらの問題が、常に緊張した歴史的文脈の中で揺れ動き、現在もなお未解決なままである、ということである。

凶録に寄せられたカルボ・セラリエールの論考は、³²⁾ 本展が少なからずフォーマリズムの性格を有しているとしても、フォーマリズ

ムをある種の踏み台として、そこで見過ごされてきたピカソ作品の重要性を強調している。フォーマリズムによってほとんど着目されてこなかった特に一九〇〇年前後の作品とその歴史的背景の重要性を主張し、この時期にピカソによる伝統の近代化の始まりを見出しつつある。換言すれば、スペイン十九世紀末における「伝統の見直し／地方主義」と「近代化／国際化」という相反する現象の同時的発生の中で、ピカソはそれらを対立するものとして捉え、どちらか一方に傾倒するのではなく、むしろ両者間の対話や相対的距離の中で自己の表現を模索していった。そして、このような初期の経験が核となり、後の「マルチ・スタイル」と呼ばれる複数の様式が反復し、折衷主義的に存在する作品をピカソは手がけてゆくのである。このカルボ・セラリエールの解釈は、ピカソと伝統、古典との関係を捉える上で興味深い。少なくともそれは、近代の枠組みにおいて、ある芸術家に帰属する唯一無二のものというオリジナリティの、その曖昧さゆえにアヴァンギャルドの意義が否定されるわけではないことを意味している。³³⁾ そして本展は、伝統とアヴァンギャルドとの間に存在する不可分な関係が議論される中で、このような問題を具体的に展覧会という形にしたという点においては意義深いものであると考える。ただ他方において、伝統がナショナル・アイデンティティの装置として機能し、伝統とアヴァンギャルドとの関係の「揺らぎ」が、結果的に「スペイン」の下に統合されてしまっている点においては、議論の余地が残るものでもある。

先に引用したインタヴューの中で、ピカソへ強い影響を与えた古典画家として、ローゼンブラムは最初にアングルをあげている。そ

の答えに対して、インタビュアーは話題をスペイン絵画との関係に切り換え、そこでローゼンブラムは、ピカソによるスペイン絵画の参照にナショナル・アイデンティティを重ねているのである。つまり、ピカソが絶え間なくスペインの芸術的遺産から影響を受けているという主張と、それが彼のスペイン人としてのアイデンティティゆえという解釈は、むしろそれらが、ピカソのアイデンティティを規定してしまっているとはいえないだろうか。そしてこのような傾向は、若干の配慮が認められはするものの、カルボ・セラリエールの論中でも見受けられる。ピカソ芸術において後の核となる伝統の近代化の、その時期を一九〇〇年頃、つまりスペイン国内において伝統への回顧が顕著となる時期に置いていることから、カルボ・セラリエールが念頭に置いている「伝統」とは「スペインの伝統」であることは明らかである。また彼は、論の最後でルーヴル美術館でのピカソによる実験についても触れている。だが、そこではスルバランへの関心しか取りあげてはおらず、同時にピカソがドラクロワやクールベとも自作品を並置したという事実は排除されているのである。³⁴ このルーヴル美術館で秘密裡に行われた展示において、ピカソはスペイン人であるから自作品をスルバランの作品と並べることに特に関心を寄せたというのであろうか。むしろ問題は、そのピカソの行為の結果、それが「純粹」な芸術的関心からであろうとなかろうと、彼がスルバランを選んだという結果が、ピカソのスペイン人としてのアイデンティティゆえ、という解釈・主張に陥ってしまうことにあると考える。

結びにかえて

こと伝統、古典とアヴァンギャルドとの関係について、それがあたかも美的・芸術的枠組み内で語られ、提示されているかのような場合、そこに付随するイデオロギーは不透明となりやすい。「巨匠たちにならって」展を考察するにあたり、ベンジャミンはコピー者によるモデルの選択が、単に個人的関心のみによるものではなく、その個人が身を置く社会的規範が作用していることへも目を向けている。³⁵ そのようなある規範の支配にもとづいたモデル選択によるコピーを、さらにフィルターにかけて展示することは、また別の規範を生みだすことを可能にする。「巨匠たちにならって」展で展示されたコピーの、そのモデルには、オールド・マスターの作品のみならずポール・ゴーガンやポール・セザンヌといった前衛画家の作品も対象として含まれていた。すなわちこの展覧会は、過去の巨匠の作品をモデルとすることで前衛画家の正統性が保証される場であったと同時に、前衛画家の作品をモデルとしたコピーをオールド・マスターのからのコピーと一緒に展示することで、前衛画家が「過去の偉大な」巨匠たちの系譜に参入する可能性をも提供していたのである。³⁶ このような戦略は、二十世紀初頭、サロン・ドートンヌで行われた一連の巨匠回顧展についてベンジャミンが別の論考でも検証しているように、アヴァンギャルドが伝統から距離を置きながらも、一方で伝統を楯に自分たちの位置を確立してゆくといった伝統に対するアヴァンギャルドの矛盾した態度を示している。しかし、伝統、古典とアヴァンギャルドとの関係を単純な二項対立でも

って捉える限りにおいて、「伝統」の名詞の下にアヴァンギャルドがその正統性と地位を獲得していったという戦略は、翻って不透明となり、合法化されていったのである。そして、よりポリテイカルなレベルにおいて、同様の歪みを「ピカソ・伝統とアヴァンギャルド」展もまたはらんでいると考える。もし仮にピカソによるスペイン美術への参照・引用にスペイン人としてのナショナル・アイデンティティが存在するとしても、またそれがピカソ自身による欲求やそうしなければならぬ事情からであったとしても、その仮定は仮定を超えた時、一方で、スペインの芸術的遺産以外にピカソが参照・引用のモデルとした他の多くの作品とそれが意味するところの排除へとつながってゆく。ピカソによるナショナル・アイデンティティの表明と本展におけるそうしたという欲求、あるいはそうしたなければならぬ事情とは、本来、異質なものはずである。それにもかかわらず、ピカソによるモデル選択の対象と行為をあるアイデアオロギーでもって編集することで、ピカソのアイデンティティを「スペインの伝統」の中に合法化してゆくという戦略的意図が認められる限り、本展は伝統とアヴァンギャルドとの関係が、そして「パブロ・ピカソ」が、国家的・政治的枠組みにおいて転換されるに陥っていることを示唆している。

註

- (1) 原題は *D'après les maîtres* であり、一九一〇年四月十八日から三十日にかけて開催された。
- (2) BENJAMIN (Roger), "Recovering Authors: The Modern Copy, Copy Exhibitions and Matisse", *Art History*, vol.12, no.2, 1989, pp.176-201. この展覧会についてはベンジャミンに負うところが多く、彼が論中で用いている copy を本稿では全体的に「コピー」としている。
- (3) REFF (Theodore), "Copyists in the Louvre, 1850-1870", *The Art Bulletin*, vol.46, no.4, 1964, pp.552-59 (セオドア・レフ、福間美由紀訳、三浦篤 解題「ルーヴル美術館の模写画家たち 一八五〇年から一八七〇年まで」『西洋美術研究』第十一号、二〇〇四年、五十一-六十五頁)；DURO (Paul), "Copyists in the Louvre in the Middle Decades of the Nineteenth Century", *Gazette des beaux-arts*, tom.111, 130e année, 1988, pp.249-54.
- (4) SHIFF (Richard), "The Original, the Imitation, the Copy and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France", *Yale French Studies*, no.66, 1984, pp.27-54.
- (5) BENJAMIN (Roger), *op.cit.*, 1989, p.184.
- (6) BOIME (Albert), *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1968 (1971), pp.122-32 (アルバート・ボイム、森雅彦、阿部茂樹、荒城康子 訳『アカデミーとフランス近代絵画』三元社、二〇〇五年、二六七-二八八頁)。また、二十世紀初頭のアヴァンギャルドとルーヴル美術館の古典絵画との関係については CEYSSON (Bernard), "Le XXe siècle, de l'interprétation à la transgression", *PARIS: Exh. Cat, Copier créer, de Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre, Paris, 1993, pp.332-45.
- (7) () 内は、筆者による加筆。GILLOT (Françoise) & LAKE (Carlton), *Life with Picasso*, New York, 1964, pp.202-03.
- (8) 八点中七点は、以下の作品が当てはまると考えられる。《水差し、蠟燭立て、

- 球郷鍋》(一九四五年 Z.XIV: 71/Inv.AM2734P)『ロッキンゲ・チェア』(一九四三年 Inv.AM2731P)『ニュース』(一九三五年 Z.VIII: 256/Inv.AM2726P)『レモンとオレンジのある静物』(一九三六年 Z.IX: 92/Inv.AM2728P)『三つのグラスと花瓶と鉢のある静物』(一九四三年 Inv.AM2732P)『ピラ・モールの青い肖像』(一九四四年 Inv.AM2733P)『トラ・モールの肖像』(一九三八年 Z.IX: 134/Inv.AM2729P)。これらは全て一九四七年に寄贈されたことから、引用の出来事はこの頃と考えられる。
- (9) ピカソはイタリヤ絵画室での展示を勧められるが、こつて関心があるのは、パオロ・ウッチェロの《サン・ロマーノの戦い》(一四五六年)と自分のキュビスム作品とを並べることだが、そのような作品が八点の中にはなにも理由から断つてゐる。Ibid., p.203.
- (10) 『Picasso. Tradición y vanguardia』, Un sueño hecho realidad, ABC, 2 Junio 2006. なお、これを含め、本稿で引用する「ピカソ：伝説とマイアムギャルト」展にもつかわる記事は、On-Line Picasso Project (<http://picasso.tamu.edu/picasso/>) のマーク・イザからである。
- (11) 造形的問題としてピカソの作品と古典美術との関連性に言及した先行研究は無数にあるが、一冊にまとめられた近年の文献としては以下を参照。GALLASSI (Susan Grace), *Picasso's Variations on the Masters: Confrontations with the Past*, New York, 1996.
- (12) 原題は『Picasso: Tradición y vanguardia』である。開催期間は、会期中、プラド会場は九月十日、ソフィア会場は九月二十五日までに変更された。なお、本展に際して出版された図録は、スペイン語版と英語版があり、筆者は後者を参考としている。CALVO SERRALLER (Francisco) & GIMÉNEZ (Carmen), MADRID: *Exh. Cat., Picasso: Tradition and Avant-Garde*, Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006. (以下、MADRID)
- (13) 『ピラード・アルバム』(一九九五年 Inv.MPB110.913)『プラドのサロン』(一九九七年 Inv.MPB110.160)『他スケッチ二点(一九九七—一九八九年 Inv.MPB110.298・652)』。
- (14) 前者については、図録の中でサンティアゴ・ルシニョールが所有していたエル・タレコの《十字架のある悔悟するマリア》(一五八五—九十年頃、カウ・フェラット美術館)との関係性が述べられている。MADRID, *op.cit.*, 2006, p.89. また、後者については RICHARDSON (John), *A Life of Picasso*, New York, vol.1, 1991, pp.421-31.; MADRID, *op.cit.*, 2006, pp.101-03.
- (15) 図録ではピカソの作品にはそれぞれ解説が付けられ、他の画家による作品とのような関係が見出せるのかが述べられている。
- (16) WILSON-BAREAU (Juliet), “Manet and Spain”, LACAMBRE (Genevieve) & TINTEROW (Gary), PARIS: *Exh. Cat., Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, Musée d'Orsay, NEW YORK, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2003, pp.237-49.; OCAÑA (María Teresa), BARCELONA: *Exh. Cat. Picasso War&Peace*, Museu Picasso, Barcelona, 2004, pp.74-77.
- (17) MADRID, *op.cit.*, 2006, pp.161-63.
- (18) REFF (Theodore), “Picasso's Three Musiciens: Maskers, Artists & Friends”, *Art in America*, vol.10, no.68, 1980, pp.124-42.
- (19) Ibid., p.136.
- (20) KRAUSS (Rosalind), “In the Name of Picasso”, *October*, no.61, 1981, pp.5-22. reprinted in KRAUSS (Rosalind), *The Originality and the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge&London, 1985, pp.23-40 (ロザリンド・クラウス、小西信之 訳『オリジナリティと反復』リブローポーム、一九九四年、三十一—四三頁)。
- (21) MADRID, *op.cit.*, 2006, pp.160-61.
- (22) GALLASSI (Susan Grace), *op.cit.*, 1996, pp.92-93.
- (23) MADRID, *op.cit.*, 2006, pp.330-35.
- (24) Ibid., p.335.
- (25) PRO (Dario), *Conversaciones con Bernareggi*, Tucumán, 1949, p.21; DAIX

- (Pierre), *La vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, 1977, pp.13-20.
- (26) KRAUSS (Rosaling), “Re-Presenting Picasso”, *Art in America*, vol.10, no.68, 1980, pp.91-96.
- (27) 近年では「マティス ヌカン」展 (*Matisse Picasso*, LONDON, Tate Modern, 11 May 2002-18 August, PARIS, Les Galeries Nationales du Grand Palais, 25 September 2002-6 January 2003, NEW YORK, The Museum of Modern Art, 13 February 2003-19 May) を「ヌカン アンダール」展 (*Picasso Ingres*, PARIS, Musée Picasso, 16 Mars 2004-21 Juin) などもあつた。
- (28) HASKELL (Francis), *The Ephemeral Museum, Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven & London, 2000.
- (29) 美術史家 ロバート・ローゼンブームのインタビューより。“Robert Rosenblum: 《Me alegra mucho ver a Picasso en el panteón de los viejos maestros》”, *ABC*, 11 Julio 2006.
- (30) 《ベルニカ》制作の「経緯」がその政治性の一つとしてCHIPP (Herschel B), *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*, Berkeley, 1988; TUSELL (Javier), “Picasso, Guernica and the Years of the Spanish Civil War”, OCAÑA (Maria Teresa), *op.cit.*, 2004, pp.21-33.
- (31) “Temporary Transfer of Picasso’s Guernica to Guggenheim Rejected”, *EITB24*, 22 June 2006. 一方、この決定における政治性を文化大臣カルメ・カナル・ボニヤルも否定しつづけている。“Guernica-Translando”, *Terra*, 29 Julio 2006.
- (32) CALVO SERRALLER (Francisco), “Picasso’s Awareness of History”, MADRID, *op.cit.*, 2006, pp.27-73.
- (33) SHIFF (Richard), “Classic and Modern Mastercopies”, ARNALDO (Javier) ed., *Symposium: Clasicismo y modernidad*, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 Octubre-2 Noviembre 2001, Madrid, 2003, pp.29-55.
- (34) CALVO SERRALLER (Francisco), *op.cit.*, 2006, p.73.
- (35) BENJAMIN (Roger), *op.cit.*, 1989, p.190.
- (36) *Ibid.*, p.191.
- (37) BENJAMIN (Roger), “Ingres chez les Fauves”, *Art History*, vol.23, no.5, 2000, pp.743-71.

孝岡睦子 (たかおか・ちか子)

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

大原美術館学芸員

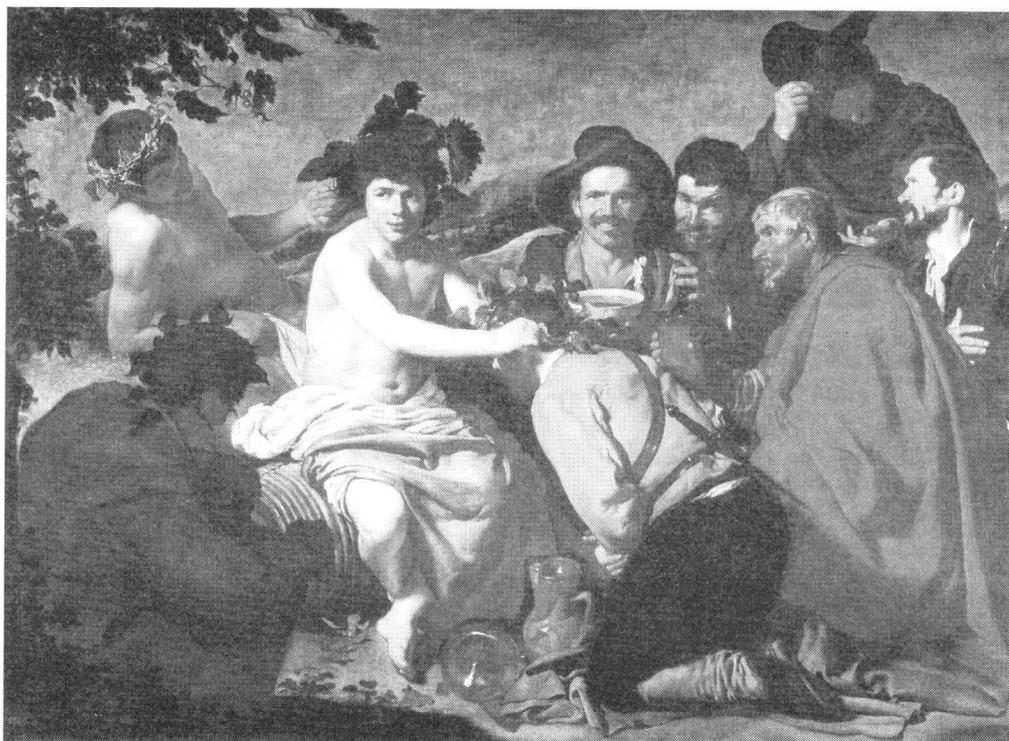


図1 ディエゴ・ベラスケス《バッカスの勝利（酔っ払いたち）》1628-29年、油彩・カンヴァス、165×225cm、マドリード、プラド美術館



図2 パブロ・ピカソ《三人の楽師たち》1921年夏、油彩・カンヴァス、
204.5×188.3cm、フィラデルフィア美術館（Z.IV: 332）

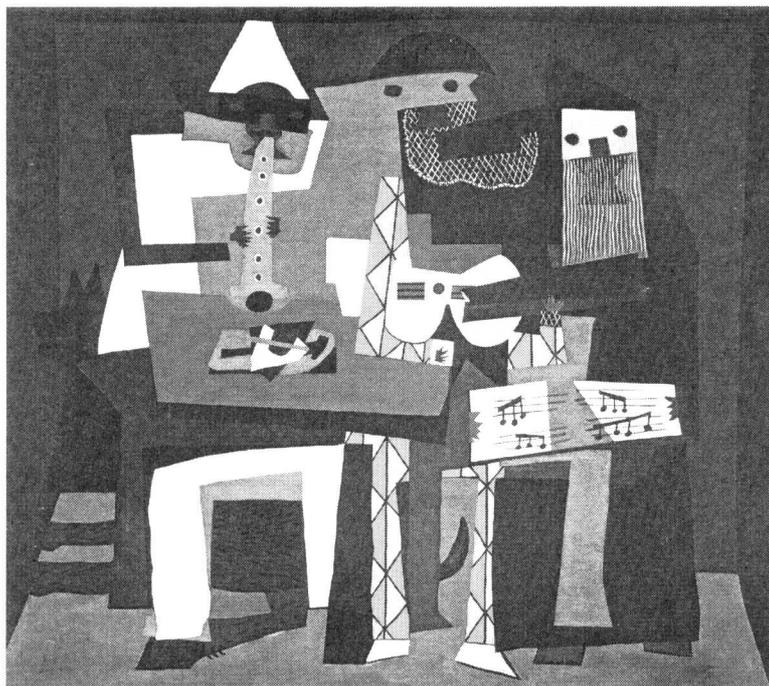


図3 パブロ・ピカソ《三人の楽師たち》1921年夏、油彩・カンヴァス、
200.7×222.9cm、ニューヨーク近代美術館（Z.IV: 331）



図4 ヤーコブ・ヨールダンス《画家とその家族》1621-22年頃、油彩・カンヴァス、181×187cm、マドリード、プラド美術館



図5 パブロ・ピカソ《泉のそばの女たち》1921年夏、油彩・カンヴァス、203.9×174cm、ニューヨーク近代美術館 (Z.IV: 322)

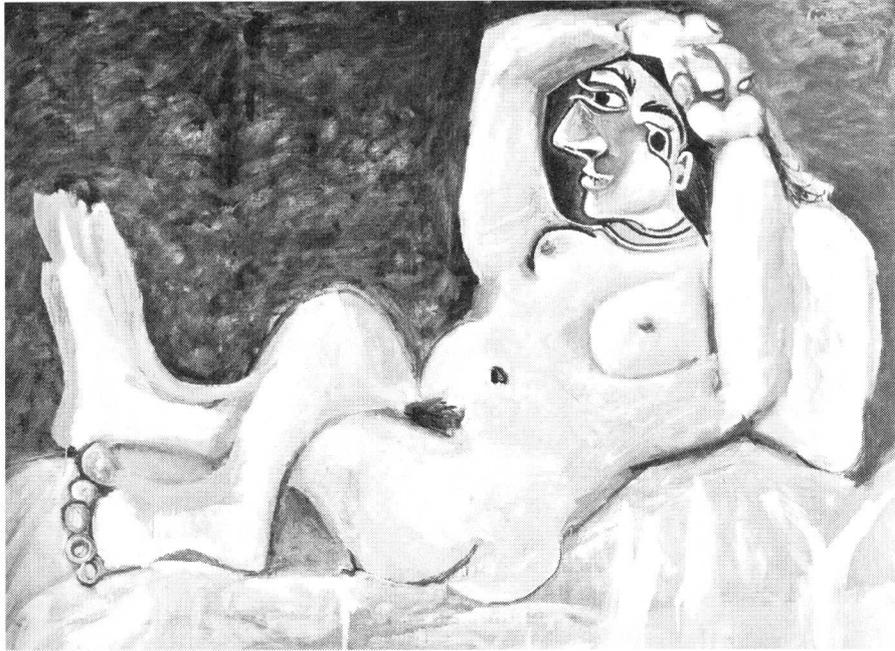


図6 パブロ・ピカソ《横たわる裸婦》1964年2月20日または22日-3月5日、油彩・カンヴァス、140×195cm、チューリッヒ美術館 (Z.XXIV: 95)



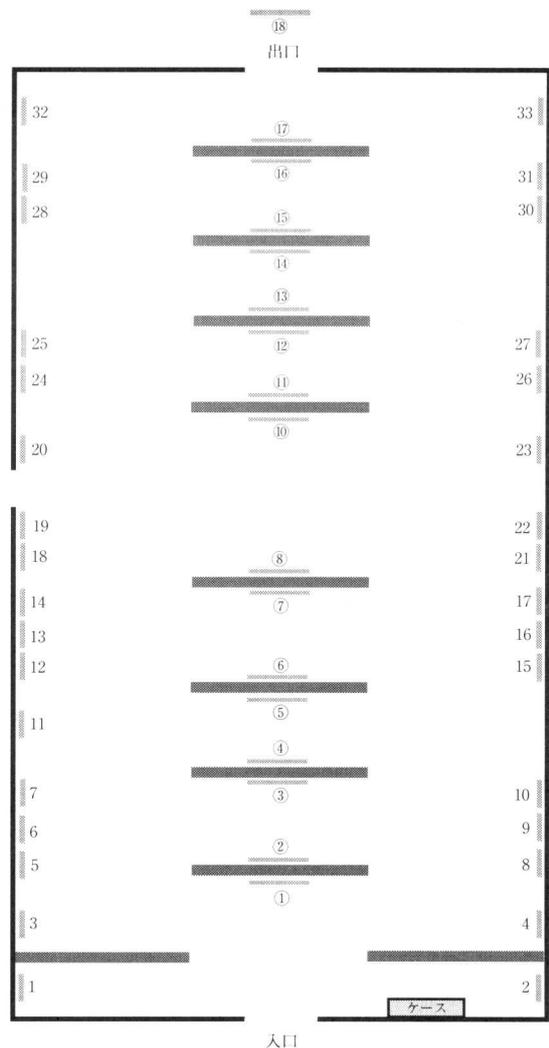
図7 フランシスコ・デ・ゴヤ《裸のマハ》1797-1800年、油彩・カンヴァス、97×100cm、マドリード、プラド美術館

【図面1】 プラド美術館会場展示配置図

- ① エル・グレコ 《三位一体》 1577-79年
- ② ニコラ・プッサン 《バックナーレ》 1625-26年
- ③ ジュゼッペ・デ・リベラ 《デモクリトス(?)》 1630年
- ④ ルイス・メレンデス (?)
- ⑤ フランシスコ・デ・スルバラン 《静物》 1658-64年頃、バルセローナ、カタルーニャ美術館
- ⑥ パオロ・ヴェロネーゼ 《ヴィーナスとアドニス》 1580年頃
- ⑦ ディエゴ・ベラスケス 《バックカスの勝利(酔っ払いたち)》 1628-29年
- ⑧ フランシスコ・デ・スルバラン 《ポルトガルの聖エリザベス》 1640年
- ⑨ ディエゴ・ベラスケス 《ラス・メニーナス》 1656年
- ⑩ ホアン・カレニョ・デ・ミランダ 《マルガリータ・デ・アウストリア》 1669年
- ⑪ アントニス・モル (アントニオ・モロ) 《メアリ・テューダー》 1554年、油彩・板
- ⑫ ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《ヴィーナスとオルガン奏者》 1550年
- ⑬ パブロ・ピカソ 《ハンカチを手に泣く女Ⅲ》 1937年10月17日、マドリード、ソフィア王妃芸術センター (Z.IX: 77)
- ⑭ ティツィアーノ・ヴェチェッリオ 《マーテル・ドロローサ》 1554年、油彩・大理石
- ⑮ ペーテル・パウル・ルーベンス 《エウロペの略奪》 1628年
- ⑯ フランシスコ・デ・ゴヤ 《裸のマハ》 1797-1800年
- ⑰ エル・グレコ 《胸に手を置く騎士》 1577年頃
- ⑱ フランシスコ・デ・ゴヤ 《カルロス四世の家族》 1880年

*無明記の技法・材質は油彩・カンヴァス、所蔵先はマドリード、プラド美術館。

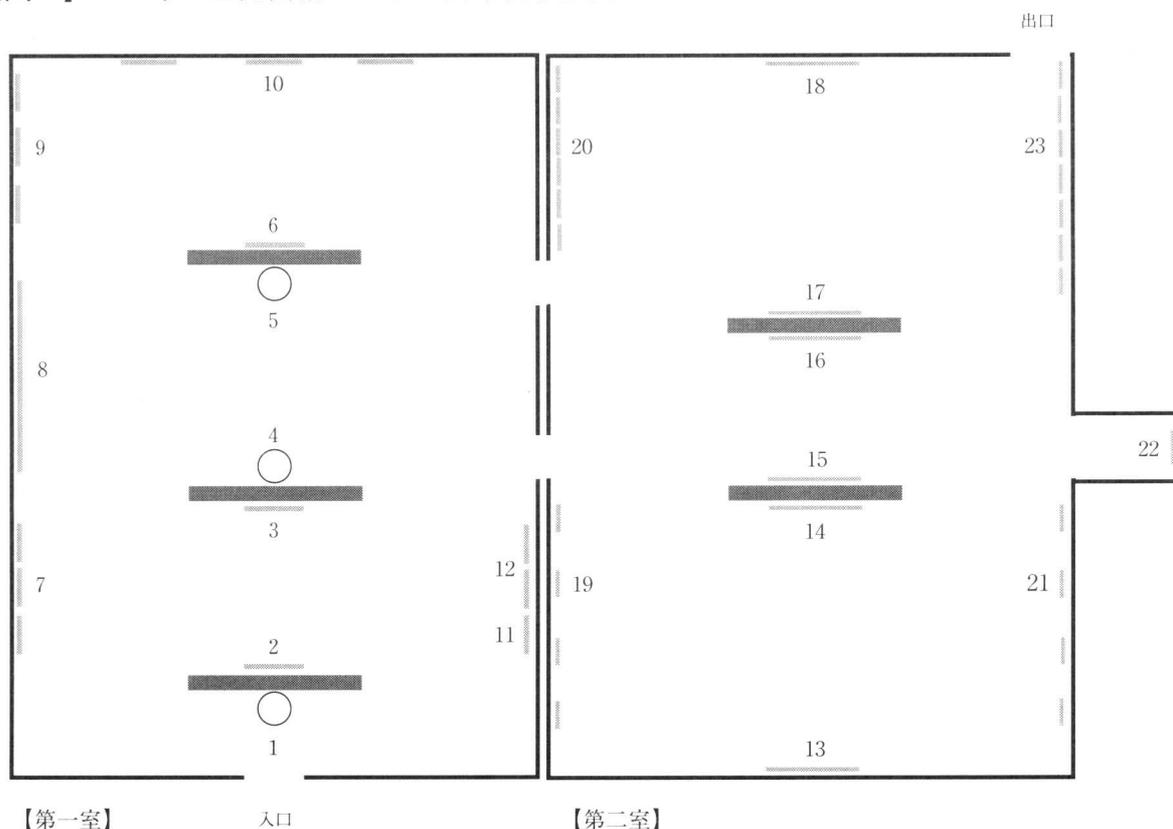
- 1 《人生》 1903年春-夏、クリーヴランド美術館 (Z.I: 179)
- 2 《馬をひく少年》 1906年春、ニューヨーク近代美術館 (Z.I: 264)
- 3 《シュミーズを着た女》 1904-05年冬、ロンドン、テート・モダン (Z.I: 307)
- 4 《アイロンをかける女》 1904年春、ニューヨーク、グッゲンハイム美術館 (Z.I: 247)
- 5 《扇を持つ女》 1908年春、サンクトペテルブルク、エルミターージュ美術館 (Z.II: 67)
- 6 《卓上のパンと果物鉢》 1909年冬、バーゼル美術館 (Z.II: 134)
- 7 《闘牛狂》 1912年夏-秋、バーゼル美術館 (Z.II: 362)
- 8 《ハーレム》 1906年初夏、クリーヴランド美術館 (Z.I: 321)
- 9 《髪結い》 1906年春-夏、ニューヨーク、メトロポリタン美術館 (Z.I: 313)
- 10 《パレットを持つ自画像》 1906年秋、フィラデルフィア美術館 (Z.I: 375)
- 11 《カラフと三つの鉢》 1908年夏、油彩・板、サンクトペテルブルク、エルミターージュ美術館 (Z.II-1: 90)
- 12 《恋人たち》 1923年夏、鉛筆、油彩・カンヴァス、Jan Krugier and Marie-Anne Krugier-Poniatowski Collection
- 13 《グラスを持つ男》 1914年夏、個人蔵 (Z.II: 845)
- 14 《卓上の楽器》 1926年、マドリード、ソフィア王妃芸術センター (Z.V: 416)
- 15 《パン・フルーツ》 1923年夏、パリ、ピカソ美術館 (Z.V: 141)
- 16 《アルカンに扮したボール》 1924年、パリ、ピカソ美術館 (Z.V: 178)
- 17 《三人の楽師たち》 1921年夏、フィラデルフィア美術館 (Z.IV: 332)
- 18 《詩人》 1911年8月、ヴェネツィア、グッゲンハイム美術館 (Z.II: 285)
- 19 《ラス・メニーナス：ベラスケスによる》 1957年10月3日、バルセローナ、ピカソ美術館 (Z.XVII: 377)



- 20 《ラス・メニーナス：ベラスケスによる》 1957年9月18日、バルセローナ、ピカソ美術館 (Z.XVII: 372)
- 21 《王女マルガリータ：ラス・メニーナスより》 1957年9月14日、バルセローナ、ピカソ美術館 (Z.XVII: 368)
- 22 《ラス・メニーナス：ベラスケスによる》 1957年8月17日、バルセローナ、ピカソ美術館 (Z.XVII: 351)
- 23 《王女マルガリータ：ラス・メニーナスより》 1957年8月21日、バルセローナ、ピカソ美術館 (Z.XVII: 354)
- 24 《赤い脇掛け椅子の女》 1932年、パリ、ピカソ美術館
- 25 《セレナーデ》 1942年5月4日、パリ、ジョルジュ・ボンビドゥー・センター (Z.XII: 69)
- 26 《脇掛け椅子の女(ドラ)》 1938年5月31日、バーゼル、バイエラー財団
- 27 《眠る裸婦》 1942年9月30日、ベルリン、ベルクグリュエン美術館 (Z.XII: 156)
- 28 《卓上の昼食：マネによる》 1960年2月29日、個人蔵 (Z.XIX: 203)
- 29 《横たわる裸婦》 1964年2月20日または22日-3月5日、チューリッヒ美術 (Z.XXIV: 95)
- 30 《サビニの女たちの略奪：プッサンによる》 1963年1月9日-2月7日、ボストン美術館 (Z.XXIII: 121)
- 31 《アルジェの女たち：ドラクロワによる(O)》 1955年2月14日、個人蔵 (Z.XVI: 360)
- 32 《マスケット銃兵》 1967年3月28日、油彩・合板、ブダペスト、ルートヴィヒ美術館 (Z.XXV: 323)
- 33 《マスケット銃兵とキュービッド》 1969年2月18日、ケルン、ルートヴィヒ美術館 (Z.XXXI: 67)

* 作者は全てパブロ・ピカソ、無明記の技法・材質は油彩・カンヴァス。

【図面2】 ソフィア王妃芸術センター会場展示配置図



- 1 《庭の女》1930-32年、ブロンズ（ジュリ・ゴンサレスとの共作）
- 2 《ゲルニカ》の習作 1937年
- 3 《泣く女 I》1937年6月26日、鉛筆、クレヨン、油彩・カンヴァス（Z.IX: 54）
- 4 《杯を持つ女》1933年夏、ブロンズ
- 5 《羊を抱く男》1943年2月または3月、石膏
- 6 《灰色の肘掛け椅子の女》1939年4月1日（Z.IX: 285）
- 7 《泣く女》および《ゲルニカ》の習作 1937年
- 8 《ゲルニカ》1937年5月1日-6月4日（Z.IX: 65）
- 9 《ゲルニカ》の習作 1937年
- 10 《泣く女》1937年、グアッシュ・紙
- 11 《ミノタウロマキア》1935年、エッチング・紙
- 12 《フランコの夢と嘘 I・II》1937年1月8-9日、エッチング、アクアティント・紙
- 13 《泳ぐ人》1934年6月5日、木炭・カンヴァス
- 14 《死んだ子とその母 II》1937年9月26日（Z.IX: 69）
- 15 エドゥアール・マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》1868-69年、マンハイム市立美術館
- 16 《朝鮮の虐殺》1951年1月18日、油彩・合板、パリ、ピカソ美術館（Z.XV: 173）
- 17 《フランスのために命を落としたスペイン人への記念碑》1945-47年
- 18 《納骨堂》19(44)-45年、ニューヨーク近代美術館（Z.XIV: 76）
- 19 《ゲルニカ》の習作 1937年
- 20 《ゲルニカ》の習作 1937年
- 21 《ゲルニカ》の習作 1937年
- 22 フランシスコ・デ・ゴヤ《1808年5月3日、プリンシペ・ピオの丘での銃殺》1814年、マドリード、ブラド美術館
- 23 《ゲルニカ》の習作 1937年

*無明記の作者はパブロ・ピカソ、技法・材質は油彩・カンヴァス（習作を除く）、所蔵先はマドリード、ソフィア王妃芸術センター。

※【図面1】と【図面2】は、筆者が現場でとったメモをもとに作製したものである。したがって、縮率は適切であるとはいえないが、作品配置は概ね正確である。なお、図面1作品④は、筆者がメモしたものが図録には記載されておらず、またこれに該当する作品もそこには見受けられなかったため、(?)を付した。