

パブロ・ピカソ 《ひじかけ椅子で眠る女》をめぐって

片多 祐子

はじめに

パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) は類まれなる創作意欲を備えた多産な作家であったが、キュビズムや新古典主義を経て、1920年代後半にシュルレアリスムへ接近した時期の油彩画の制作数は限られていた。しかし視点を変えたとこの期間は1937年の《ゲルニカ》へと至る助走期間にあたり、ピカソの生涯の中でも重要な転換期である。

横浜美術館は、ピカソが1927年に制作した《ひじかけ椅子で眠る女》(88-OF-009;Z.VII:72/fig.1) を所蔵しているが、これまで本作に関する詳しい論考は見当たらない。また、本作がピカソ研究の一端で言及されることがあっても、その読み方は多岐にわたっている。たとえばピカソが人体を極端に歪めて描いたこの時代の女性像はしばしば「怪物」^[1]と形容されてきた一方で、本作には、「安らかな肖像」^[2]というおよそ対照的な見方も示されてきた。

小論では、本作の概要を述べた上、先行研究と、来歴・展覧会歴を整理する。続いて、この作品がどのようなイメージを参照して成立したのかを考察することにより、本作およびその周辺に関する研究において、異なる読み方がなされてきた背景を分析することを目的とする。

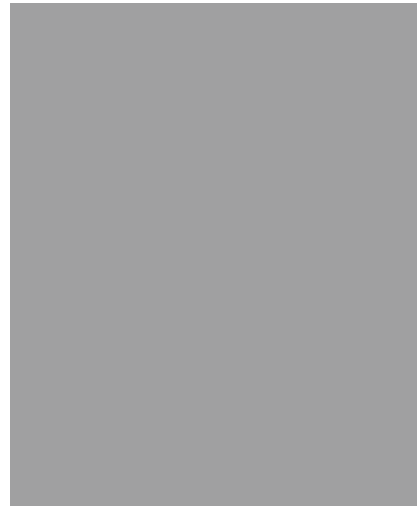


fig.1
パブロ・ピカソ
《ひじかけ椅子で眠る女》
Femme endormie dans un fauteuil
Woman Sleeping in a Chair
1927年、油彩、カンヴァス、92×73cm
横浜美術館
Z.VII:72; PP.27:019; OPP.27:141

作品概要

《ひじかけ椅子で眠る女》は、横浜美術館の開館前年にあたる1988年に、横浜市文化基金により購入された。作品は、高さ92cm、幅73cmのカンヴァスに油彩で描かれ、画面左上に「Picasso 27」との自筆署名および年記がある。一部の黒い線と、画面下部の白い色面および赤い舌を除いて、全体的に希釈された油彩絵具を用いた非常に薄い絵具層による。

[1] 「怪物」という表現を用いた早い例として、ここでは下記の文献を挙げる。Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 1958, p.235 (ローランド・ベンローズ著、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、278頁)

[2] Régine Rémon, 《En ce temps-là, Picasso avait regardé des images humaines qui flottaient dans l'azur de nos mémoires...》PABLO PICASSO, Prestel, 2000, p.21. (邦訳筆者)

1927年に、ピカソは室内で眠る女を主題とした油彩のヴァリエーションを少なくとも5点描いたことが現在知られており、本作はその中で2番目の大作にあたる (fig.1-5)。本作には、鼻を上に向けて目を閉じ、口を開けて眠る女性の顔が、異様なまでに歪められて描かれている。画面中央の垂直線が、服の縞模様と呼応することにより、観るものの視点を縦方向へと導く。さらに、壁の幅木を示す平行線と対角線によって、堅牢な画面が構築されている。このような直線による構成の中心に、有機的な人体のフォルムが置かれることで、曲線が生み出すリズムが際立っている。

旧額には9点のラベルが貼られていたが、額の更新にあたってそれらは剥がされ、現在は横浜美術館の作品カードフォルダに保管されている^[3](表1)。

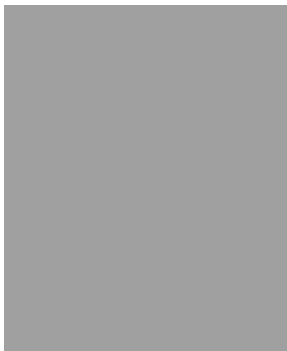


fig.2
パブロ・ピカソ
《ひじ掛け椅子の女》Femme dans un fauteuil
1927年、油彩、カンヴァス、71.7×59cm
The Minneapolis Institute of Arts, Gift of Mr. & Mrs. John Cowles, Sr (Inv.no.63.2)
Z.VII: 78; PP.27:015; OPP.27:106

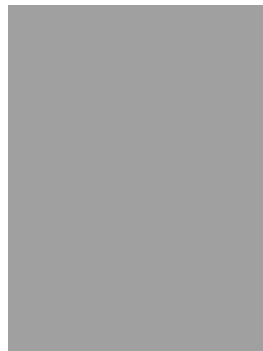


fig.3
パブロ・ピカソ
《ひじ掛け椅子の女》Femme dans un fauteuil
1927年1月、油彩、カンヴァス、130.5×97.2cm
The Sollinger Collection
Z.VII:79; PP.27:017; P.IV:28; OPP.27:132

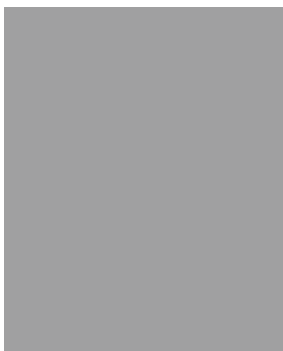


fig.4
パブロ・ピカソ
《ひじ掛け椅子の女》Femme dans un fauteuil
1927年、油彩、カンヴァス、81×65cm
川村記念美術館
Z.VII:71; PP.27:018; OPP.27:118



fig.5
パブロ・ピカソ
《眠る女》Dormeuse
1927年、油彩、カンヴァス、46×38cm
Musée Picasso, Paris
PP.27:020; MPP:98; OPP.27:130

[3] 支持体のカンヴァスが薄く、画面に緩みと浪打が生じ、さらに木枠との接触部分を中心に欠損が認められたことから、2001年に森絵画保存修復工房により修復された。その際の修復報告によれば、カンヴァスを木枠から取外して、欠損部の補修や補強した上で、新たな木枠に張り替えられた。さらに、ルースライニングによる裏打ちを施し、額も新調された。森直義『調査・修復報告書 パブロ・ピカソ「ひじ掛け椅子で眠る女」』森絵画保存修復工房、2001年11月20日（横浜美術館に提出された文書）参照。

先行研究

《ひじかけ椅子で眠る女》が描かれた1927年、ピカソは転機を迎えた。同年1月8日、ギャルリー・ラファイエットの出口で、ピカソは当時17歳のマリー＝テレーズ・ワルテルに遭遇し、次のように声を掛けたと伝わる^[4](fig.6)。「興味深い顔をしていますね。私にあなたの肖像を描かせて下さい。私たちは一緒に大きな仕事を成し遂げるように思います。私はピカソです^[5]。」その後、ピカソは急速に彼女と親密になり、当時の妻であったオルガ・コクローヴァとの関係が悪化したことは、これまで多くの著作物で言及されてきた。

ピカソに関する初の学術的な伝記の中で、ローランド・ペンローズは、この時代にピカソが多く描いた人体を著しく歪曲させた女性像について「怪物」と形容した^[6]。とりわけペンローズは、1929年に描かれた《女の頭部と自画像》(fig.7)に関して、ピカソ自身が尖った赤い舌をもつ女性がオルガであると述べたとし^[7]、同時期の女性像に表れている攻撃性について論じている。また、ペンローズが監修し、1960年に開催されたピカソ展の図録では、出品作として《ひじかけ椅子で眠る女》が紹介され、作品解説に次のように記述される。

ピカソはこの時期、人の形態を配置するにあたって、より自由になっていった。怪物的な歪曲がみられるが、観る者は辛うじて人であることが認識できる程度である。目や口、鼻などの顔の造作は自由に、そして極端に歪められ、その顔は、心の内面を表す新たな意味を獲得しつつある^[8]。

これは、本作に言及した最初期の文献であり、そこで「怪物的」という表現がなされたことは、以降の作品解釈に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

たとえば、ビエール・カバヌもこの時期の女性像について、「夫婦仲の悪化とオルガとの衝突」が主要因となり、「残酷さ、暴力、



fig.6
マリー＝テレーズ・ワルテルの写真

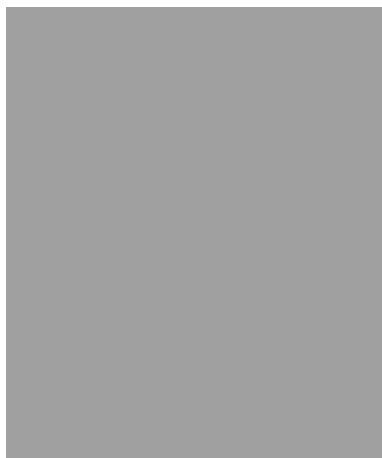


fig.7
パブロ・ピカソ
《女の頭部と自画像》
Buste de femme et autoportrait
[Femme au miroir]
1929年、油彩、カンヴァス、71×60.5cm
個人蔵、ロンドン
Z.VII:248; PP.29:008; P.IV:148; OPP.29:019

[4] ここでは、詳細な伝記として、次の著作のみ挙げる。John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Year 1917-1932*, vol. III, 2007, p.323.

[5] *Ibid.* (邦訳筆者)

[6] Penrose, *op.cit.*, 1958, pp.232-235.

[7] cf. William Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, vol.1, 1984, New York, p.340. (ウィリアム・ルービン、米村典子/小林留美共訳「ピカソ」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』淡交社、1995年、340頁)

[8] *Picasso*, The Arts Council of Great Britain, 1960, pp.40-41, cat.no.115. (邦訳筆者)

醜さを基盤にしている」と主張する^[9]。さらに、ニューヨーク近代美術館の学芸員であったウィリアム・ルービンもペンローズの言説を論拠に、「二人の関係が1925年初めに悪化していくにつれて、ピカソが描くオルガの像が古典的で現実的なところを失っていき、一種の超現実的な歪みをもつようになる」と指摘する^[10]。

こうした見方は、《ひじかけ椅子で眠る女》についてのジョセフ・パラウ・i・ファールによる解説にも引き継がれている。ファールは、マリー＝テレーズに出会った直後のピカソ作品には、彼女の影響はあまり認められないとし、歪めて描かれた人体の理解のためには次の要素を思い起こす必要があると述べる。

第1に、ピカソは当時まだボエティ通りに住んでいて、彼にとっては好ましくない状態に陥っていたオルガのもとへ毎日帰らなければならないという状況に置かれていたことである。第2に、マリー＝テレーズと出会った時、彼の頭の中には既にこれから発展させるべき一連のイメージ群があった。それは、未来に必ず実現しなければならないプロジェクトであった。その実現のためには、おそらくピカソは、まず彼の古い「怪物」たちを吐き出すことが必要であった。それが、《ひじかけ椅子で眠る女》やその下絵を含むスケッチブック（カルネ）34などにおける数ヶ月にわたる彼の作品に対する最も妥当な解釈であろう^[11]。

ここではオルガがモデルであるとは明言されていないものの、1930年代以降に実現されるマリー＝テレーズをモデルとした作品群の前段階として、《ひじかけ椅子で眠る女》に表されているものを「古い『怪物』』であるとしている。

これに対して、レジン・レモンは本作のモデルをマリー＝テレーズと断定した上で、次のような見解を示している。

ピカソは後に《泣く女》において普遍化された悲壮な苦しさを表したのと同様、この作品では、眠る女性の無垢な美しさに対する一般的な感情や魂の有り様を表現している。そして本作は、ピカソがそのような単純化された「アイコン」を創り上げる才能を有していたことを証明している^[12]。

ここでは、眠る女性というテーマが持つ静的な側面と、その「無垢な美しさ」が注目されている。また2007年に発表されたジョン・リチャードソンの緻密な伝記においても、本作と近い関係にある2点の《ひじかけ椅子の女》(fig.2,3)はマリー＝テレーズと同定されている^[13]。このように《ひじかけ椅子で眠る女》及びその関連作品については、モデルについて異論があり、対極的な解釈がされてきた。こうした状況は、何に起因するのであろうか。

ひとつには、ピカソとマリー＝テレーズの関係が長らく公にされなかったという事実とも無縁ではないだろう。しかし、1971年にマリー＝テレーズがリディア・ガスマンによるインタビューで、彼らの出会いは従

[9] Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso 2: L'époque des métamorphoses (1912-1937)*, Éditions Denoël, 1975, p.418 (ピエール・カバンス著、中村隆夫訳『ピカソの世紀 キュビズム誕生から変容の時代へ 1881-1937』西村書店、2008年、768頁)

[10] Rubin, *op.cit.*, 1984, p.322.

[11] Josep Palau i Fabre, *Picasso 1927-1939 From the Minotaure to Guernica*, Ediciones Polígrafa, 2011, p.25.(邦訳筆者)

[12] Rémon, *op.cit.*, p.21. (邦訳筆者)

[13] Richardson, *op.cit.*, p.330.

来考えられてきたように1931年から32年ではなく、1927年1月であったと回想し(81年に博士論文として発表、未刊行)^[14]、2004年には、彼らの孫であり、美術史家のダイアナ・ヴィドマイヤー・ピカソが手元に残された資料とともに謎に包まれていた二人の関係を紐解いた^[15]。こうした動きは、ピカソの実生活に即してその作品を読み解こうとする関心を高め、近年には、ピカソをめぐる女性たちをテーマとした展覧会、わけてもマリー＝テレーズとの関係に主眼を置いた展覧会も開催されるようになった^[16]。

このようなピカソの伝記的事実に関する研究の進展は、モデルの異論を生み出すひとつの原因と考えられる。次に、《ひじかけ椅子で眠る女》に対し、これまでどのような視線が向けられてきたのかを探るため、本作が誰に所有され、いつどこで公開されてきたのかを整理したい。

来歴・展覧会出品歴

ルイズ・レイリス画廊発行の画像証明書によると、本作は作家本人より同画廊が購入し、「12085/621」の番号にて登録された^[17]。ルイズ・レイリス画廊(前身はシモン画廊、1941年に改称)は、1920年にダニエル＝ヘンリー・カーンワイラーが創始した画廊である。カーンワイラーは、1912年12月に正式にピカソとの契約を結んだ最初の画商であり、生涯にわたってピカソのよき理解者であった。しかし、1918年にポール・ローザンバールとジョルジュ・ウェルデンスタインの二画商とピカソが出会うと、より強力な財政援助を保証した彼らがしばらくはピカソの市場を二分した^[18]。1932年にウェルデンスタインとの契約が解消された後は、ローザンバールが独占的なスポンサーとなった。ところが、第二次世界大戦が始まった後は、カーンワイラーが再びピカソ作品の売買に携わるようになった^[19]。すなわち、この作品はしばらく作家の手元に残され、1941年以降に、ルイズ・レイリス画廊に入ったと考えられる。

現時点において、本作の出品が確認できる最初の展覧会は、1959年にパリ国立近代美術館で開催された「ベルギーのコレクションによるエコール・ド・パリ展」である。この時、輸送のために作品裏面に貼られたラベルには、所蔵者としてベティ・バルマン(Betty Barman, 1923-1986)の名前と住所が記載されている(表1-1)。彼女はブリュッセルに住み、50年代から60年代にかけて、近現代美術の熱心な収集家として名を馳せた人物である。同展には、同じコレクションから、ジャン・デュビュッフエ(cat.no.47)、ジョアン・ミロ(cat.no.110)、ヴォルス(cat.no.169)の出品も見られる^[20]。

[14] Lydia Gasman, *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-1938: Picasso and the Surrealists Poets*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1981, p.267.

[15] Diana Widmaier Picasso, "Marie-Thérèse Walter and Pablo Picasso: New Insights into a Secret Love," in Markus Müller, ed., *Pablo Picasso and Marie-Thérèse Walter: Between Classicism and Surrealism*, 2004, pp.27-33.

[16] 主な展覧会に、「Picasso's Marie-Thérèse」(アクアベラ・ギャラリー、ニューヨーク、2008年10月15日～11月29日)、

「Picasso and Marie-Thérèse: L'amour fou」(ガゴシアン・ギャラリー、ニューヨーク、2011年4月14日～7月15日)

[17] ルイズ・レイリス画廊の共同ディレクターであったMaurice Jardot氏の署名入りで、1988年6月2日にパリで発行。横浜美術館の収集時の資料として、証明書の複写が伴っていた。

[18] マイケル・C・フィッツジェラルド著、別宮貞徳監訳『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社、1997年、102-106頁。(Michael C. FitzGerald, *Making Modernism*, Farrar, Straus and Giroux, 1995.)

[19] 同書、216、(22) 頁。

[20] *L'École de Paris dans les collections belges*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1959, cat.no.125.

続いて60年に英国アーツカウンシルが主催した大規模な個展に出品されたことで、この作品は初めて国際的に知られるところになった（表1-2, 1-3）。その後64年のパリのシャルパンティエ画廊における「シュルレアリスム」展（表1-4, 1-5）、66年から翌年にかけてフランス国立美術館協会の主催で開催された「ピカソ礼讃」展（表1-6）、さらに68年のパレ・デ・ボザール・ブリュッセルにおける「生き続けた芸術の40年：ロベール・ジロン礼讃」展（表1-7）に出品されたことが確認できる。ロベール・ジロンは、画家として同時代の芸術家たちと親交する一方、1932年にパレ・デ・ボザールにおける絵画展のディレクターに就任した人物で、「ジロン礼讃」展は前年に亡くなった彼の活動を回顧する趣旨の展覧会であった。同展カタログを見ると、バルマン・コレクションから本作の他、ジョアン・ミロ（cat.no.23）、パウル・クレー（cat.no.39）、ジョルジュ・マチュー（cat.no.62）、トム・ウェッセルマン（cat.no.107）による計5点の出品が認められ^[21]、60年代における同コレクションの充実ぶりをうかがい知ることができる。このように、50年代後半から60年代にかけては、額裏に貼られていたラベルと出品カタログの双方により、本作の所在と出品歴を跡付けることができる。

一方で、58年以前と70年代以降、当館に収蔵されるまでの情報は非常に限られている。ニューヨーク近代美術館で保管されているバルマン・コレクションに関するアーカイブには、ピカソによって後年に描かれた小品1点が確認されるのみで、本作の記載はない^[22]。また、55年出版のピカソ作品総目録に本作が掲載されるが、所蔵先は記されていない^[23]。すなわち、バルマン・コレクションに加わったのは、50年代半ば以降と見られる。また、73年に出版された著作の中で、ジョン・ゴールディングが本作を「ベティ・バルマン所蔵」^[24]と記しているが、バルマンが86年に没するまで本作を所有し続けていた確証は今のところ得られていない。今後、現時点において不明のラベル（表1-9、fig.8）の持ち主などが手掛かりとなって、来歴情報が更新されることが期待される^[25]。以上、現在明らかな来歴と展覧会歴については、末尾に一覧を掲載した（表2）。

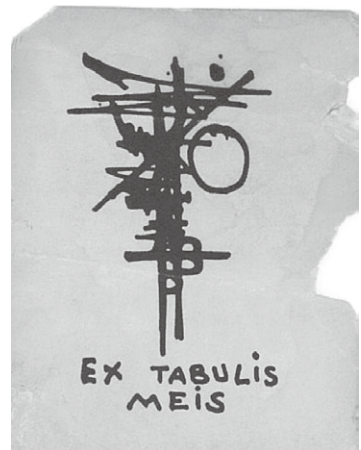


fig.8
旧額に貼られていたラベル

このように来歴と展覧会歴を概観すると、この作品は永年、画商、もしくは個人の所蔵品であり、60年と66年から翌年のピカソ展には出品されたものの、パリのグラン・パレ（79-80年）やニューヨーク近代美術

[21] *40 ans d'Art vivant, Hommage à Robert Giron*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1968.

[22] *Collection Records, 2. The Museum of Modern Art Archives, New York*. この書類は、1947年から67年にかけて、ニューヨーク近代美術館の初代館長アルフレッド・バーを中心に作成された、個人コレクターに関するアーカイブに含まれている。本書類には、登録当時の新作であったピカソの小品の他、1925年作のミロ、クレー、1920年制作のエルンストのコラージュ、2点のフォンタナの彫刻、カルダー、アルマン、イヴ・クライン作品の所在が記載されている。

[23] Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol. VII, Éditions Cahier d'art, 1955. なお、同書には、個人コレクターの名前が所蔵者として記載されている作品も多数ある。

[24] John Golding, "Picasso and Surrealism" in Roland Penrose and John Golding, eds. *Picasso 1881-1973*, Paul Elek, 1973, p.277, cat.no.156.

[25] ベティ・バルマン旧蔵のミロ作品《Painting (Women, Moon, Birds)》について、2015年の売立担当者に確認したところ、本作と同じラベルは貼られていなかったとの回答があった。そのため、本ラベルは、バルマンとは別の所有者のものである可能性が高い。

館（80年）での回顧展には出品されておらず、近年に至るまで大規模な個展への出品は限られている。また、展示された場所も、主にヨーロッパと日本国内のいくつかの都市のみである。そのために、これまでのピカソ研究において注目される機会は限られていたと言えるだろう。

また、前項で紹介したいずれの先行研究においても、モデルの同定に関する具体的な根拠は十分には示されていない。そこで、本作をよりよく理解するためには、何よりもこの作品を起点としたイメージの考察が重要であろう。次に、本作のイメージの参照元を検討したい。

マリー＝テレーズ

ピカソにとってカルネは生の記録そのものであり、1894年以降、175冊まで継続的に冊数を重ね、彼の思考の足跡を示す重要な研究資料となっている^[26]。《ひじかけ椅子で眠る女》の制作過程を辿るにあたって、カルネにおけるイメージの展開を辿ることは有効であろう。

1926年12月から1927年5月8日と年記があるカルネ34には、本作の下絵が残されている（fig.9）^[27]。下絵では、女性の手は膝の上に組まれているが、その腕はひじかけ椅子の背もたれと溶け合い、身体と椅子が渾然一体となっている。油彩においては、そうした曖昧さを残す部分は削除され、より整理された画面に仕上げられている。また、それに合わせて画面の左右も切り取られ、最終的な構図が決められている。この選択により、本画では余分な部分が削ぎ落とされ、さらに画面の中心を走る平行線や垂直線、対角線が強調され、この作品のアイコンとしての性格を決定づけている。

前述のファーブルが言及するように、このカルネ34の大半は「怪物的」と称するに相応しい、人体の部位を変形させた女性裸体像で埋め尽くされる。しかし丹念に見るとそこには、同年に油彩として結実した《画家とモデル》（Z.VII:59）や《アルルカン》（Z.VII:80）の下絵や、馬の頭部の素描が数葉見られる。これらがいずれもモチーフの形態を歪めた図柄であるのに対し、2点のみ、対象を素直に再現した異色のスケッチがある（fig.10,11）。そこに描かれたモデルの特徴は、明らかにマリー＝テレーズを思わせる。そのうち前者は《ひじかけ椅子で眠る女》の下絵の直前のページにあたる。このことは、彼女から得たインスピレーションが、本作に投影されていた可能性を示唆していると思われる。

また、当時ピカソが接近していたシュルレアリスムにおいて、眠りという主題が重要であったことも見逃せない。そして、1930年以降にマリー＝

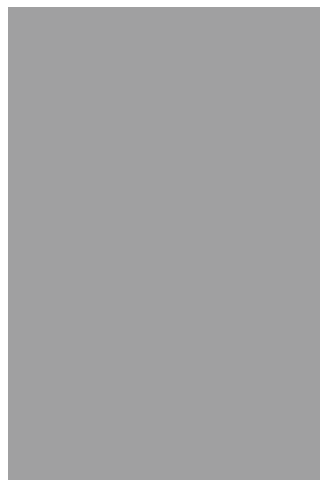


fig.9
パブロ・ピカソ
《「ひじかけ椅子で眠る女」の下絵》
Etude pour "Femme endormie dans un fauteuil"
カルネ34、21葉表

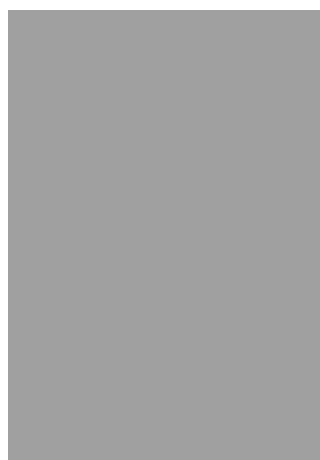


fig.10
パブロ・ピカソ
《顔》Visage
カルネ34、20葉表

[26] Arnold Glimcher and Marc Glimcher, eds., *Je suis le cahier: The Sketchbooks of Picasso*, The Atlantic Monthly Press, 1996.

[27] MP Carnet II, cat.34 (MP1873) 17.5×26cm、パリ・ピカソ美術館所蔵。

テレーズの眠る姿を描いた傑作の数々 (Z.VII.364、Z.VII.377など) が生み出されたことに鑑みて、ピカソにとっては、眠りがこの新しい恋人と深く結びついた主題であったに相違ない。

さらに、この作品の舌の部分は、灰色の下描きの上に、不透明の赤い絵具を重ねた形跡があり、無彩色によって構図を決めた後に着色されたと考えられる。同年に制作された眠る女の一連の油彩画が抑えた色調であるのに対し、本作では、舌と女性の肌に肉感的な精彩を放つ鮮やかな赤色が施されている。この色彩こそが、作品全体にエロスを漂わせ、観る者に、マリー＝テレーズを想起させる要因となっている。



fig.11
パブロ・ピカソ
《マリー・テレーズの肖像》Portrait de Marie-Thérèse Walter
カルネ34、32葉表

架空の理想的な女性像

《ひじかけ椅子で眠る女》と、先に述べた1927年の眠る女を主題とする作品 (fig.2-5) を分けるもうひとつの特徴は、前者のみ、描かれた女性が縞模様の洋服を着ている点である。この点に着目して先行の作例を遡ると、1926年に描かれたいくつかの作品との類縁性が見出せる (fig.12,13)。

これらの女性像がマリー＝テレーズに似ていることから、二人の出会いが1925年か26年であったとの説も浮上したほどであったが^[28]、今では彼らの出会いは確かに1927年1月8日であったことが証明された^[29]。つまり、頭に思い描いていた理想的な女性としてのマリー＝テレーズが現実には眼の前に現れ、それゆえにピカソは彼女に急速に惹きつけられたことが通説となってきた^[30]。

《ひじ掛け椅子で眠る女》には、1926年の《女性胸像》(fig.12) の発

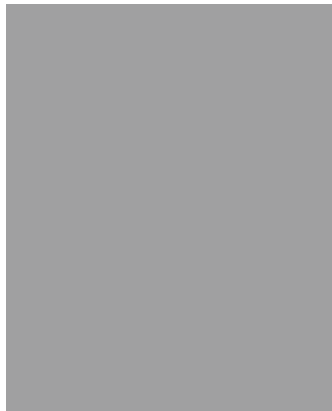


fig.12
パブロ・ピカソ
《女性胸像》
Bust de femme
1926年冬、木炭、油彩、カンヴァス、
81×64.7cm
Musée d'Art moderne et contemporain
de Strasbourg
M.P.1990-12; PP.26-004



fig.13
《女性頭像》
Tête de femme
1926年冬、木炭、63×48cm
Z.VII. 007; PP.26-005

[28] Herbert T. Schwarz, *Picasso and Marie-Thérèse Walter, 1925-1927*, Éditions Isabeau, Inc., 1988.

[29] Richardson, *op.cit.*, p.327.

[30] Diana Widmaier Picasso, "Picasso and Marie-Thérèse: Erotic Passion and Mystic Union," *Picasso: The Artist and His Muses*, Black Dog Publishing, 2016, p.58.

展形ともいえる要素が組み込まれている。それは着衣の問題に留まらず、室内空間を思わせる画面設定、画面中央の垂直線での光と影の切り替え、また顔を形作るゆるやかな曲線など、前作との重層的な連続性が見て取れる。すなわち、本作に投影されるのは、マリー＝テレーズ本人の姿のみならず、架空の理想的な女性像の一面もあったと考えられる。

オセアニア美術

他方で、1927年の眠る女のヴァリエーションに共通する、高い位置に突き上げられた鼻と、歯の生えた口、三日月型に閉じられた目の女性を描いた先例は、さらに遡り、1925年のスケッチに見出すことができる (fig.14)。とりわけ特徴的なのが、シュルレアリスムの作家たちが去勢の象徴として好んで引用した、「ヴァジナ・デンタータ (vagina dentata)」と呼ばれる歯の生えた女性器を想起させる口である^[31]。たとえば、サルバドール・ダリの《欲望の適応》(1929年、メトロポリタン美術館蔵)、あるいはマックス・エルンストの《人生の楽しみ》(1936年、ナショナル・ギャラリー・スコットランド蔵)において、前者はライオン、後者はカマキリのイメージに重ねられ、このモチーフが描かれている。1925年以降のピカソが描いた女性像には、しばしばこのヴァジナ・デンタータが登場し、同じ頃に夫婦間の不仲が原因で発狂することがあったというオルガに結び付けて考えられてきた^[32]。

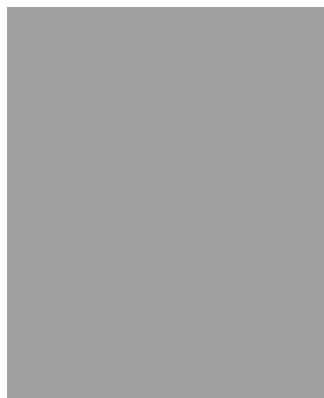


fig.14
パブロ・ピカソ
《頭》Tête
1925年冬、木炭、61×47cm
Z.VII, 414; PP.25-121

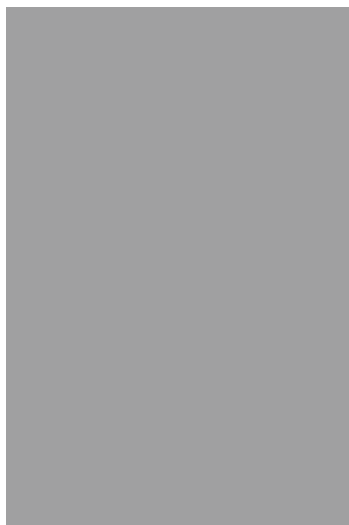


fig.15
パブロ・ピカソ
《ダンス》
La Danse/ The Three Dancers
1925年、油彩、カンヴァス、
215.3×142.2cm
Tate Modern, London (Inv. T00729)
Purchased with a special Grant-in-Aid and the Florence Fox Bequest with assistance from the Friends of the Tate Gallery and the Contemporary Art Society 1965
Z.V:426; PP.25:052; P.III:1580;
FM:982; OPP.25:001
© Succession Picasso/DACS 2016

ゴールドディングが最初に、1925年制作の《ダンス》(fig.15)におけるヴァジナ・デンタータについて、ピカソ所蔵品中の、トレス海峡諸島の先住民の手になる仮面 (fig.16) からの影響を指摘した^[33]。しかし、口の表現にのみ着目するならば、筆者はこの仮面との類縁性は、《ひじかけ椅子で眠る女》の方がより強いと

[31] William Rubin, "Reflections on Picasso and Portraiture," *Picasso and Portraiture, Representation and Transformation*, The Museum of Modern Art, 1996, p.63.

[32] *Ibid.*

[33] Golding, *op.cit.*, p.99. Elizabeth Cowlingも、1925年制作の《ダンス》(fig.15) と《キス》(Z.VII: 323) の2点にこのマスクが参照された可能性を指摘している。

考える。ピカソ自身はこのマスクを1920年代に入手したと証言しており、ゼルヴォスが1927年発行の『カイエ・ダール』誌に掲載した自身の論文のなかで「ピカソ所蔵」と記載してこのマスクを掲載していることから、本作の制作時には確実にピカソの手元にあった^[34]。

ピカソは1907年6月頃にパリのトルカデロ民族学博物館でアフリカやオセアニア美術と出会って以来^[35]、そこから多くのインスピレーションを受けた。当時制作中であった《アヴィニヨンの女たち》がその影響下にあることは周知の通りである。



fig.16
トレス海峡諸島の先住民による
頭飾りの仮面



部分拡大図

プリミティヴィズムと総称されるこうした原始美術への熱は、ピカソに限らず同時代の前衛芸術を標榜する文化人たちに広く浸透した。ピカソも創始者のひとりとして貢献したキュビズムの画家たちが三次元的な量感を特徴とするアフリカ彫刻を

好んだのに対し、シュルレアリストたちは、往々にして鮮やかに着色された、絵画的な造形のオセアニア美術に熱狂する傾向にあった^[36]。1925年にアンドレ・ブルトンが創刊した『シュルレアリスム革命』誌には、ピカソ作品も継続的に掲載されたが、オセアニアのマスクの図版も紹介されていた。たとえば、1926年3月発行の6号にはヌーヴォー・メクレンブルク島(現・ニューアイルランド島)の仮面 (fig.17)、同年10月発行の7号にはニュー・ブリテン島の宗教儀式 (fig.18) の図版が確認できる。



MASQUE Nouveau-Mecklenbourg.

fig.17
ヌーヴォー・メクレンブルク島の
仮面
出典:『シュルレアリスム革命』6号、
1926年3月、4頁



SCÈNE RITUELLE Nouvelle-Bretagne.

fig.18
ニュー・ブリテン島の宗教儀式
出典:『シュルレアリスム革命』7号、
1926年10月、16頁

また《ひじかけ椅子で眠る女》は、ピカソによって先の尖った舌が描かれた最初の油彩作品である (fig.19)。本作の舌についても、ニューギニアの彫刻においてよく見られる男性器の表現からの影響が指摘されている^[37]。管見の限り、ピカソ旧蔵品には、このような尖った舌の彫刻は確認できないが、当時交友のあったシュ

[34] Peter Stepan, *Picasso's Collection of African and Oceanic Art*, Prestel, 2006, p.118.

[35] ここでは、この事実を記載した最も早い文献として、下記のみを挙げる。André Malraux, *La tête d'obsidienne*, Paris, 1974, pp.17-19.

[36] Rubin, *op.cit.*, 1984, p.41.

[37] Golding, *op.cit.*, pp.98-99.

ルレアリスムのサークルの中で、類似の彫刻^[38]、あるいはその複製図版などを目にした可能性も考えられるだろう。こうした舌の表現はその後、《女の頭部と自画像》(fig.7) や《キス》(Z.VII:323) などの作品において、さらに過激で印象的な表現となって引き継がれてゆくことになる。

以上のように、《ひじかけ椅子で眠る女》には、ヴァジナ・デンタータと舌の表現においてオセアニア美術からの引用が認められる。このことは、本作がオルガやマリー＝テレーズといった特定の人物をモデルとした伝統的な意味における肖像画を超えた作品であることを物語っている。



fig.19
《ひじかけ椅子で眠る女》部分拡大図

むすび

《ひじかけ椅子で眠る女》は1927年に制作された後、しばらくは作家の手元に残されていたが、1950年代にベティ・バルマンのコレクションに加わったと考えられる。それに伴い、50年代から60年代にはヨーロッパにおける展覧会へ出品されたものの、その後のピカソの主要な展覧会への出品歴は非常に限られている。そのため、広く研究者の注目を集める機会に恵まれず、本作の内容について十分な検証がされるには至らなかった。

ピカソの創作活動は個人的生活における経験と深く結びついており、本作においても、オルガやマリー＝テレーズの影を読み取ることは可能であろう。特に1927年はピカソが新たなミューズと出会ったばかりの年である。そのモデルを二人の女性のいずれかに見定めることで、異なる解釈が生まれてきたようにも思われる。

しかしこれまで論じてきたように、この作品には、架空の理想的な女性像や、オセアニア美術からの引用が認められることも見過ごすことはできない。すなわち、本作は伝統的な意味における肖像画を超え、様々な靈感源から得たモチーフが統合された女性像であるといえる。そして、ピカソにとっては、魅力的であると同時に、常に憎悪や恐怖の対象でもあったという、女性が持つ対極的なふたつの側面が融合されている。それゆえにこそ、この作品はこれまで様々に読み解かれて来たといえよう。また、こうした特質のために、多層的多角的な分析が求められ、観る者を惹きつける魅力を秘めている。とりわけ、小論ではごく限られた一面にしか触れることができなかったシュルレアリスムとの関係については、今後の課題としたい。

[38] たとえば、ロベルト・マッタの旧蔵品には円錐形に単純化された男性器の彫刻が含まれていた。Golding, *op.cit.*, p.98.
[図版出典]

fig.2-5,7,12,15 : Enrique, Mallen ed., *Online Picasso Project*. Sam Houston State University, 1997-2016.

fig.9 : Josep Palau i Fabre, *Picasso 1927-1939 From the Minotaure to Guernica*, Ediciones Polígrafa, 2011, p.25.

fig.10,11 : L'Agence Photo RMN Grand Palais

(<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home>) ©Succession Picasso - Gestion droits d'auteur

fig.13,14 : Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol.VII, Éditions Cahier d'art, 1955.

fig.16 : William Rubin, "Primitivism" in 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, vol.1, 1984, New York, p.315

(表1)

パブロ・ピカソ《ひじかけ椅子で眠る女》の旧額に伴われていたラベル記載事項一覧

番号	種別	表題	記載内容	材質・技法	サイズ
no.	Category	Title	Subject	Material and Technique	Dimension (cm)
1	輸送ラベル／印字 Printed Label for Transportation	LA CONTINENTALE MENKÈS Société de personnes à responsabilité limitée EMBALLAGE ET TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART 125, CHAUSÉE D'ANVERS BRUXELLES TÉL. 18.53.00-17.64.81	Exposition: L'ART FRNCAIS DANS LES COLLECTIONS BELGES Auteur: Picasso Titre: Femme endormie dans un fauteuil Propriétaire: B.BARMAN 114 av. Louise Bruxelles	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	6.5×12.3
2	展覧会ラベル／印字 Printed Label of Exhibition	英国アーツカウンシル THE ARTS COUNCIL OF GREAT BRITAIN 4 St. James's Square, London, S.W.1 Whitehall 9737	EXHIBITION PICASSO Retrospective 1960. CATALOGUE NO. 115 ARTIST TITLE OF PICTURE 'Woman Sleeping in a Chair NAME OF OWNER Betty Barman, Brussels.	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	8.1×10.2
3	輸送ラベル／手書き Handwriting Label for Transportation	LA CONTINENTALE MENKÈS Société de personnes à responsabilité limitée EMBALLAGE ET TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART 125, CHAUSÉE D'ANVERS BRUXELLES TÉL. 18.53.00-17.64.81	Exposition: Retrospective Picasso, Londres Auteur: Picasso Titre: Femme endormie dans un fauteuil Propriétaire: B.Barman 114 av. Louise	インク・ボールペン、 印刷・紙 Ink, ball-point pen on printed paper	6.5×12.3
4	展覧会ラベル／印刷 Printed Label of Exhibition	ギャルリー・シャルパンティエ GALERIE CHARPENTIER 76, RUE DU FG SAINT- HONORÉ - PARIS Anjou 92-02	LE SURREALISME 1964	印刷・紙 Printed paper	4.5×8.1
5	展覧会ラベル／手書き Handwriting Label of Exhibition		Le Surréalisme Picasso Femme endormie dans un fauteuil 92×73 17bis Mlle Betty Barman	インク・ペン、紙 Ink, pen on paper	6.5×4.5
6	展覧会ラベル／印字 Printed Label of Exhibition	フランス国立美術館協会 MINISTÈRE D'ÉTAT - AFFAIRES CULTURELLES RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX	EXPOSITION: HOMMAGE A PICASSO AUTEUR: 1966-1967 Titre de l'œuvre: Femme endormie dans un fauteuil - 1927 Propriétaire: Collection particulière N° du Catalogue: 143	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	7.5×11.1
7	輸送ラベル／印字 Printed Label for Transportation	LA CONTINENTALE MENKÈS S.P.R.L EMBALLAGE ET TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART 125, Chaussée d'Anvers, BRUXELLES 1 Tél. 18.53.00 (6 lignes)	Exposition: Hommage à R. Giron Bruxelles Auteur: PICASSO Titre: Femme endormie dans un fauteuil Propriétaire: Mlle BARMAN 42b, rue de la Vallée Brux.	インク・タイプライター、 印刷・紙 Ink, typewriter on printed paper	6.5×10.9
8	輸送ラベル／手書き Handwriting Label for Transportation		Caisse C2 1 Tableau	インク・ボールペン、 印刷・紙 Ink, ball-point pen on printed paper	6.6×4.6
9 (fig.8)	蔵画票／印刷 Printed Proprietary Label		EX TABULIS MEIS	印刷・紙 Printed paper	6.9×5.4

(表2) パブロ・ピカソ《ひじかけ椅子で眠る女》来歴・展覧会出品歴一覧

来歴

- ・ ルイーズ・レイリス画廊 (Galerie Louise Leiris, no.12085/621)
- ・ ベティ・バルマン (Betty Barman, at least 1959-1968)
- ・ 横浜美術館 (1988-)

展覧会出品歴 (横浜美術館コレクション展への出品は除く)

- ・ 「ベルギーのコレクションによるエコール・ド・パリ (L'ÉCOLE DE PARIS DANS LES COLLECTIONS BELGES)」展/会場: パリ国立近代美術館/1959年7月/no.125
- ・ 「ピカソ展 (PICASSO Retrospective)」/主催: 英国アーツカウンシル/会場: テート・ブリテン/1960年7月~9月/no.115
- ・ 「シュルレアリスム (Le Surréalisme)」展/主催・会場: ギャラリー・シャルバンティエ/1964年/no.260
- ・ 「ピカソ礼讃 (Hommage à Pablo Picasso)」展/主催: フランス国立美術館協会/1966-67年/no.143
- ・ 「生き続けた芸術の40年: ロベール・ジロン礼讃 (40 ans d'Art vivant: Hommage à Robert Giron)」展/主催・会場: パレ・デ・ボザール、ブリュッセル/1968年3月~4月/no.9
- ・ 「ピカソ展: 画家とモデル-描かれた女たち」/会場: 静岡県立美術館/1990年7月~8月/no. X
- ・ 「ピカソ 愛と苦悩: 『ゲルニカ』への道」/会場: 京都国立近代美術館/1995年10月~12月/no.72
- ・ 「生誕百年記念 東郷青児展」/会場: 安田火災東郷青児美術館/1998年4月~6月/no.44
- ・ 「ピカソ展」/会場: Bunkamuraザ・ミュージアム、名古屋市美術館/1998年7月~12月/no.68
- ・ 「横浜美術館展-所蔵品と10年の歩み」展/主催: 神奈川新聞社/会場: 横浜高島屋8階ギャラリー/1999年10月
- ・ 「パブロ・ピカソ (Pablo Picasso)」/会場: リエージュ市立近現代美術館/2000年10月~2001年1月/no.79
- ・ 「スペインの三大巨匠『ピカソ・ミロ・ダリ』展」/会場: 諸橋近代美術館/2002年4月~6月
- ・ 「リアル: スペイン美術の現在」展/会場: 長崎県美術館/2005年10月~11月/no.04
- ・ 「シュルレアリスムと美術-イメージとリアリティをめぐって-」展/会場: 宇都宮美術館、豊田市美術館、横浜美術館/2007年4月~12月/no.52
- ・ 「ダリとピカソ展」/会場: 諸橋近代美術館/2008年4月~7月/no.34
- ・ 「セザンヌ主義-父と呼ばれる画家への礼讃」/会場: 横浜美術館、北海道立近代美術館/2008年11月~2009年4月/no.14
- ・ 貸出先: バーバー・インスティテュート・オブ・アート/2014年9月~2015年3月
- ・ 「ピカソ: 画家とミューズたち (Picasso: The Artist and His Muses)」/会場: バンクーパー・アート・ギャラリー/2016年6月~10月/p.10

Pablo Picasso's *Woman Sleeping in a Chair*

KATADA Yuko

Picasso's 1927 *Woman Sleeping in a Chair* (Z.VII:72/fig.1) has to date not been fully discussed in scholarly studies and, if mentioned at all, has been treated only marginally and with diverse analysis. While Picasso's deformed figures of women from the late 1920s, including this painting, have been described as 'monsters,'ⁱ *Woman Sleeping in a Chair* has also been viewed as a "peaceful portrait."ⁱⁱ This essay first of all reviews existing texts regarding this painting and chronicles its provenance and exhibition history. We also consider how this work has been viewed and analyze the background of the different readings attributed to the work.

In his discussion of *Bust of a Woman and Self-Portrait* (fig.7), Roland Penrose relates that the highly distorted figures of the same period were assumed to be modeled after Picasso's wife Olga Khokhlova and, according to Picasso's own testimony, referred to as "monsters."ⁱⁱⁱ Following that, it became common for Picasso's images of women from the same period to be associated with Picasso's estranged wife. However, when it became clear that Picasso and his new lover, Marie-Thérèse Walter, actually got together in 1927, rather than 1931 or 1932 as previously thought, the model of the painting came to be identified as Marie-Thérèse and analysis became fixed as the still beauty of a sleeping woman.^{iv}

In organizing the chronology and exhibition history of *Woman Sleeping in a Chair* to explore how it has been viewed, it appears that this work was retained in the collection of the artist until Galerie Louise Leiris purchased it sometime after 1941. From 1959-68 at least, it belonged to Betty Balman and was included in exhibitions in Europe. It was acquired by the Yokohama Museum of Art in 1988 but as it was not exhibited in large-scale Picasso exhibitions in 70s and 80s, there was only limited opportunity for study.

A sketch for *Woman Sleeping in a Chair* appears in Picasso's sketchbook (fig.9) along with drawings of Marie-Thérèse (fig.10,11),^v inferring that one source of the image of *Woman Sleeping in a Chair* is likely Marie-Thérèse. However, the existence of an earlier example of a female figure with striped garment, dating from 1926 (fig.12), before Picasso had met Marie-Thérèse, indicates that this may at the same time refer to an idealized female image. In addition, the Surrealist *vagina dentata* image as castration symbol is thought to relate to a Torres Strait Islands mask (fig.16) in Picasso's possession. Influences from the indigenous art of New Guinea can also be seen in Picasso's "dagger-sharp tongue" (fig.19) images.^{vi}

Different interpretations of *Woman Sleeping in a Chair* seem to arise depending on whether the model for the painting is thought to be Olga or Marie-Thérèse. Nevertheless, references in this painting to an imagined female ideal or to the art of Oceania cannot be ignored. In other words, rather than being a portrait in the traditional sense, *Woman Sleeping in a Chair* seems to conflate the opposing aspects of female beauty and fearsomeness, and to integrate a number of image sources and motifs.

i Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, 1958, p.235.

ii Régine Rémon, «En ce temps-là, Picasso avait regardé des images humaines qui flottaient dans l'azur de nos mémoires... » *PABLO PICASSO*, Prestel, 2000, p.21.

iii Penrose, *op.cit.*

iv Rémon, *op.cit.*, p.21; John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Year 1917-1932*, Vol.III, 2007, p.330.

v MP Carnet II, cat.34 (MP1873)

vi John Golding, "Picasso and Surrealism," *Picasso 1881-1973* in Roland Penrose and John Golding eds., Paul Elek, 1973, pp.98-99.