

タイトル Title	マルセル・デュシャン《階段を降りる裸体No.2》と 1912年バルセロナの「キュビスト芸術展」 <i>Marcel Duchamp's Nude Descending a Staircase No.2 and the 1912 Exposició d'Art Cubista in Barcelona</i>
著者 Author(s)	花澤 志 <i>HANAZAWA Yuki</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 eジャーナル 第2号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.2</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2021-12-31
公開年月日 Release Date	2022-1-18
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

マルセル・デュシャン 《階段を降りる裸体 No.2》と

1912 年バルセロナの「キュビスト芸術展」

Marcel Duchamp's Nude Descending a Staircase No.2

and the 1912 Exposició d'Art Cubista in Barcelona

花澤 志

Yuki HANAZAWA

Marcel Duchamp's Nude Descending a Staircase No.2 first exhibited at the 1912 Exposició d'Art Cubista in Barcelona between the 1912 Salon des Indépendants of Paris and the famous 1913 Armory Show in America. This fact, however, is little known even in the realm of the Duchamp studies, because Duchamp once said in an interview that there wasn't much response to his No.2. Is that truth? Is that all about this event?

Fortunately, a few cubism studies since 1990's have revealed that No.2 caused the great criticism among nationalist critics such as Eugeni d'Ors, who claimed a Catalan national cultural identity, Noucentisme, and that the Noucentista critics also resonated with neo-classicism of French Cubist painters and critics. Based on these studies, this research focuses on the Exposició d'Art Cubista and examines the meaning of Duchamp's nude for the Cubist discourse and their paintings around 1910-12 in Barcelona and Paris.

はじめに

《階段を降りる裸体 No.2》[図 1] (以下《No.2》)は、マルセル・デュシャン(1887-1968)の初期の油彩画の中で最も有名なものだろう。この絵は完成直後の 1912 年春、アンデパンダン展での展示を巡り、仲間のキュビストたちと対立したデュシャン本人によって会場から引き揚げられ、その翌年アメリカで開催されたアーモリー・ショウにおいて大きなスキャ

ンダルを巻き起こしたことでよく知られている。だが、これら 2 つの出来事の間、この絵がバルセロナで初めて公に展示されたこと、つまり、パリやニューヨークではなく、バルセロナで初めて受容されたことはあまり知られていない。デュシャンは晩年、この展示について、自分に関する記事を 1 本読んだが大した反響はなかったと語っている¹。そして事実、デュシャン研究でもこのバルセロナでの受容は周縁的なものと見なされてきた²。

だが、果たしてデュシャンが言うように、この展示に大した価値はないのだろうか。確かに、この絵がアメリカにおけるヨーロッパの前衛芸術の受容に果たした役割と比べれば、バルセロナでの展示を考察することにそれほど大きな意味を見出すことはできないかもしれない。



図 1
マルセル・デュシャン
《階段を降りる裸体 No.2》
1912 年 カンヴァスに油彩
フィラデルフィア美術館蔵

しかしながらこれから見ていくように、バルセロナでは、アメリカとは全く異なる批判的反応を引き起こしている。結論から先に言えば、バルセロナでの《No.2》の展示は、キュビズムが前衛芸術の中心地パリから近隣諸国へと伝播する途上で起こった、キュビスト内部の混乱の象徴だったと考えられるのだ。

本論は、バルセロナの「キュビスト芸術展」での《No.2》の受容を考察することによって、キュビズムという当時まだ生まれて間もない芸術運動の展開に、この絵がどのような位置を占めていたかを明らかにする試みである。

1. 《No.2》をめぐる言説

ノルマンディー地方の都市ルーアンで生まれたデュシャンは、先にパリで活動していた一回り年上の兄で、画家のジャック＝ヴィヨン(1875-1963)と、彫刻家レイモン・デュシャン＝ヴィヨン(1876-1918)を頼ってパリに出たが、私立の画塾アカデミー・ジュリアンをすぐに退学し、エコール・デ・ポザールも不合格になってしまう。その後雑誌の挿絵などの仕事をしながら、年 1 回開催される春のアンデパンダン展や秋のサロン・ドートンヌなど、ほとんど審査のないサロンで少しずつ作品を発表し始める。

パリでの成功を夢見てしのぎを削る多くの若い画家の 1 人だったデュシャンにとって、決定的な転機となったのは、兄たちを介したキュビズムとの出会いだった。当時デュシャン

¹ ピエール・カバンヌ、『デュシャンは語る』(岩佐鉄男・小林康夫訳)、ちくま学芸文庫、1999 年、56 頁。

² 《No.2》の受容にのみのを絞った比較的最近の以下の研究でも、バルセロナでの受容には全く触れていない。Isabelle Fleuriot, *The Grand Old Lady of Modern Art: Marcel Duchamp's 'Nude Descending a Staircase'*, New York: Readymade Press, 2013.

は、パリ北西部のピュトーにあった 2 人のアトリエに出入りし、年上の画家や作家たちが交わす芸術や科学、哲学、数学に関する流行の理論に触れていた。そこに、1911 年春のアンデパンダン展を終えてすぐ、彼らに共感した新たな仲間が加わる。ジャン・メッツアンジェ(1883-1956)やアルベール・グレイズ(1881-1953)といった、この時すでに「キュビスト」として名を知られた画家たちである³。ピカソは当初からパリのサロンには参加しておらず、ブラックもこの時期には画商カーンワイラーとの独占契約によって、サロンで展示することはなくなっていた。したがってここで言う「キュビスト」とは、両者に代わって台頭してきた若い画家たちを指している。彼らは絵画スタイルでは 2 人の影響を受けながら、主にサロンを作品発表の場としており、当時流行していたベルクソン哲学や、非ユークリッド幾何学、四次元理論などを巧みに取り入れたキュビズム理論を発信して、1910 年の秋頃からこの新しい芸術運動を大衆に向けて売り込んでいる最中だった。その後メッツアンジェとグレイズは、1912 年にキュビズム理論の集大成として、小冊子『キュビズムについて』を刊行することになる。

デュシャンはキュビストたちとの出会いによって、1911 年には早くもその絵画スタイルを大きく変化させる。《ソナタ》[図 2]は、色彩が抑制され、明らかにキュビズムの手法によって描かれたデュシャンの母と 3 人の妹たちの肖像画である。この絵のすぐ後には、人物



図 2
マルセル・デュシャン
《ソナタ》
1911 年 カンヴァスに油彩
フィラデルフィア美術館蔵

の動きを重なり合う線描のダイナミズムによってとらえた《汽車の中の悲しめる青年》[図 3](以下《汽車》)が描かれている。そして《No.2》の原型とも言うべき《階段を降りる裸体 No.1》[図 4](以下《No.1》)では、最早タイトルに《汽車》のような文学的要素さえなくなる。加えてこの絵の存在は、《No.2》がパリで初の未来派展が開かれた 1912 年 2 月より前に、すでに着想されていたことを示してもいる。

こうした運動を表現する試みの完成形とも言える《No.2》では、《No.1》で線ではなく色によって運動の連続性が暗示されていたのに対し、《汽車》の場合と同様か、あるいはそれ以上に、力強いデュシャンが生み出す線的なヴォリューム表現に立ち戻り、運動す

³ パリでデュシャンの兄たちが中心となって結成した「ノルマンディー近代絵画協会」は、1911 年 11 月 20 日から 12 月 16 日まで第 1 回グループ展を開催している。デュシャン兄弟の他に、グレイズ、メッツアンジェ、ル・フォーコニエ、レジエといったキュビストたちが名を連ねた。デュシャンは《ソナタ》を出品している。次を参照した。Donald E. Gordon, *Modern art exhibitions: 1900-1916*, vol.2(selected catalogue documentation), München: Prestel, 1974, pp.514-515.



図 3
マルセル・デュシャン
《汽車の中の悲しめる青年》
1911 年 カンヴァスに油彩
ヴェネチア ソロモン・R・グッゲンハイム
美術館蔵

る人物の異なる段階を、ひしめき合うようなダイナミズムの中に描き出した。このようなデュシャンの異時同図的モチーフの着想源としては、フランスの生理学者エティエンヌ＝ジュール・マレー(1830-1904)によるクロノフォトグラフが最も有名だろう⁴。

これまで、この絵が 1910 年から 11 年にかけてのピカソとブラックの絵と比較されたことはない。また、デュシャンが彼らの絵を見て影響を受けたという確証もない。だが、ヴォリュームをとらえることに集中するため、グリザイユ的手法によって厳密に色彩が抑制されているという点は共通する特徴だと言える。とはいえ両者には大きな違いがある。それは光源と筆触にある。ピカソとブラックの場合、光は、全体の奥行きをつくり出し、画面を合理的に統一するような伝統的な役割を最早担ってはいない。かわりに、非常に限定された色価によって浅い奥行きがつくり出される。加えて、彼らの光は片ぼかし(1つの形態や線の一部だけに陰影をつける技法)や、

小さな筆触による色面によって画面上に遍在しており、光源に一貫性はない。対するデュシャンの光源は一貫していて、筆触は目立たず、画面は驚くほど滑らかに仕上げられている。ある意味では非常に伝統的とも言えるのだ。本論の最後でも触れるが、こうした処理そのものが、絵が含意するアイロニーを際立たせることになる。

《No.2》が完成した直後の様子は、デュシャン自身がしばしば語っているのでよく知られている。それは、キュビストたちから 1912 年のアンデパンダン展(3月 20 日～5月 16 日)に絵を出品しないよう言われた兄たちが、デュシャンを説得しにアトリエにやってきたという有名なエピソードである。デュシャンの晩年に行われた数本の対談の 1 つに、この出来事を詳細に述べた、1963 年のウィリアム・シーツによるものがある。少し長くなるが、引用してみたい。



図 4
マルセル・デュシャン
《階段を降りる裸体 No.1》
1911 年 カンヴァスに油彩
フィラデルフィア美術館蔵

⁴ デュシャンと未来派との関係、そしてクロノフォトグラフなど絵の着想源については、次の拙論で考察した。花澤 志「デュシャンと未来派—1912 年以前の相関関係をめぐって—」、『関西大学哲学』(第 26 号)、2008 年、119-141 頁。

デュシャン (訳註：展覧会の)オープニングの前日に、グレイズが私の兄たちに私の元へ行って、少なくともタイトルを変えるように伝えるよう頼んだんです。なぜなら、彼はドローネー、ル・フォーコニエ、メッツアンジェとの協議の末に、それが彼らの意味でキュビズム的ではない、つまり、彼らにとってそれはキュビズムの方向性から大きく外れているので、それについて何かする必要があると考えたのです。

シーツ それは運動の要素を付加したということですか。

デュシャン はい。彼らは運動の要素を嫌っていましたし、それがキュビズムへの一種の嘲笑化、つまりカリカチュアだと考えて、それと関連付けられなくなかったんです。

シーツ あなたはそれがカリカチュアになるだろうと予期していましたか。

デュシャン 全く。少しも思っていませんでした。私の問題は、キネティシズム、つまり運動だったのですが、彼らはそのことに言及すらしていませんでした。なぜなら彼らは絵の中に運動を用いてはいなかったから。キュビズムは非動的なのです。

シーツ つまり、キュビズムの絵では、観察者が対象の周囲を動くように見えるだけでなく、対象は動かないということですね。

デュシャン その通り。いずれにせよ、私の兄たちが、展覧会が始まる前日にアトリエにやって来て、「キュビストたちが、それ(訳註：絵)の方向性が少し外れていると思っている」と言いました。彼らは「少なくともタイトルを変更することはできないか」と頼んできたのです。彼らはそれが悪い意味で、つまり風刺的な意味で、あまりにも文学的なタイトルだと思ったんです。裸体は決して階段を降りない、つまり裸体は横たわるものなのですよ。彼らの小さな革命の聖堂でさえも、裸体は階段を「降りる」ことができるということを理解できなかったんです。⁵

要するに、この絵が「運動」をテーマにしたことによって、裸体画という主題に未来派的あるいはカリカチュア的な意味を持たせてしまったことが、キュビストたちの裸体に対する保守的な姿勢を刺激したというのだ。

このデュシャンによる分析は確かに簡潔で的確なものだろう。だが、これで全てを説明したことになるだろうか。これまでのデュシャン研究では、こうした本人による証言がそのまま引用されているだけだ。だが、1912 年当時この絵にどのような反応があったのか、そし

⁵ William Seitz, "What's Happen to Art?: an Interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armory Show," *Vogue* (Feb. 15, 1963), New York, p.112.

てキュビストたちがどのような裸体画を許容していたのかという問題を、具体的に検証することがなおざりになってはいないだろうか。これらの疑問を出発点として、次章からは、デュシャン研究の側からというよりは、キュビズム研究の側から《No.2》を捉えてみたいと思う。幸い 1970 年代後半頃からのキュビズム研究では、デュシャン周辺の画家たちがキュビストとして認知されていく過程や、大戦前のパリで台頭し始めていたナショナリズム思想との関係に光が当てられるようになってきた。そして 90 年代には、このバルセロナでの展覧会をめぐるいくつかの考察が、キュビズム研究から提示されている。

これらの先行研究に基づいて、まず 2 章では、1912 年 1 月に完成していた《No.2》が、初めて公に展示された「キュビスト芸術展」でどのように受容されたのかを考察する。次の 3 章では、この展覧会をめぐるバルセロナの知識人たちがキュビズムに見出した古典主義という特質が、パリのキュビストたちの理論と共鳴していたことを確認する。そして章の最後で、キュビストの理論と絵との関係を検証することによって、《No.2》がキュビズムの古典主義とどのような意味で異なっていたかが明らかになるだろう。

2. バルセロナの「キュビスト芸術展」

20 世紀初頭のパリは、世界中から野心的な芸術家たちが押し寄せただけでなく、世界に向けて最新の芸術を発信してもいた。ヴォラールやカーンワイラーといった有力な画商の後援などないサロンのキュビストたちは、ヨーロッパ諸国に向けて彼らの芸術を売り込むこと、もっと直截に言えば彼らの絵の販路を広げる試みを始めていた。キュビズムの初期の中心人物だったアンリ・ル・フォーコニエ(1881-1946)は、早くも 1910 年 9 月には、カンディンスキーが主催するミュンヘン新芸術家協会の第 1 回展でその芸術論を発表した⁶。翌 1911 年には、ブリュッセルの第 8 回アンデパンダン展(6 月 10 日～7 月 3 日)でも、「キュビスト」として知られるようになっていた数名の作品が共に展示されている⁷。

⁶ この「芸術作品について」と題するエッセイの中でル・フォーコニエは、芸術作品を「構築的な視点から」捉えるために、数学的概念を援用しながら観念的に論じている。次を参照した。Henri Le Fauconnier, “Das Kunstwerk,” *Neue Kunstlervereinigung München* (Sep. 1910), München: Moderne Galerie Thannhauser, in Mark Antliff and Patricia Leighton (eds.), *A Cubism Reader: Documents and Criticism 1906-1914*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008, pp.69-74. ル・フォーコニエは、この時点でキュビズム的な色彩の抑制と幾何学的な表現を試みた風景画や肖像画を制作している。次を参照した。Henri Le Fauconnier: *Kubisme en Expressionisme in Europa*, Bussum: THOTH, 1993.

⁷ アーキペンコ、ドロネー、ル・フォーコニエ、グレイズ、レジエ、マルシャン等が展示された。メッツァンジェは不参加。出品作品については次を参照した。Gordon, *op.cit.*, pp.487-488.

1912 年にバルセロナで開催された「キュビスト芸術展 *Exposició d'Art Cubista*」(4 月 20 日～5 月 10 日)は、《No.2》を最初に展示しただけでなく、国外で「キュビスト」の名を冠して開催された初の展覧会としても重要である。まずは、名称に「キュビスト」という語が使われたことに注目したい。この言葉の由来には諸説あるが、1908 年のサロン・ドートンヌに出品したブラックによるレスタックの風景画を見たマティスの言葉だとする説と、批評家ヴォークセルの説が良く知られているだろう。ここではこうした語の起源について詳述はしないが、このマティス説を広く知らしめたのはアポリネールであったこと、さらにその時期がサロンのキュビストたちの台頭と重なることだけ指摘しておこう。

この展覧会に半年ほど先立つ 1911 年 10 月 10 日の『ラントランシジャン』紙を皮切りに、10 月 16 日の『メルキュール・ド・フランス』誌でも、アポリネールは立て続けに次のように書いた。

キュビズムという名前は、ピカソの絵画との関係で、それを発した画家アンリ・マティスによってつけられた。展覧会で見られるようになる最初のキュビストの絵は、ジョルジュ・ブラックの作品だった。⁸

つまり、すでにこの時点で、新しい絵画の流派として「キュビズム」「キュビスト」という言葉が積極的な宣伝の意図をもって使われるようになっていたことが分かる。

展覧会が開かれたダルマウ画廊の主ジュゼップ・ダルマウ(1867-1937)は、「モデルニスモ」が花開いた世紀末のバルセロナで、カフェ「四匹の猫」に通って新しい芸術に心酔した若者の 1 人であり、6 年間パリに住み、帰国後の 1910 年頃から、国内外の最新の芸術を紹介していた。この展覧会を契機に、彼の画廊で個展を開いたり、援助を受けたりした画家は多い⁹。展覧会カタログ[図 5][図 6]によれば、出品作品は、デュシャン《ソナタ》と《No.2》の 2 点、グレイズ 7 点、ホアン・グリス 10 点、ローランサン 12 点、メッツアンジェ 3 点、ル・フォーコニエ 3 点、レジェ素描 3 点、スペイン出身の彫刻家アジェロ 12 点の計 52 点。この時期パリでは、重複して件のアンデパンダン展が開かれていたため、《No.2》を除くと画家たちの最新作はほとんどなかった。

⁸ Judith Cousins with Pierre Daix, “Documentary Chronology,” in William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, New York: The Museum of Modern Art, 1989, pp.435-436.

⁹ 主な画家を挙げると、第一次大戦を逃れてバルセロナに移住したグレイズが 1916 年に、18 年にミロ、22 年ピカビア、25 年にはダリが個展を開いている。また、ダルマウは 1917 年にピカビアの雑誌『391』を援助して刊行するなど、戦前戦中を通してバルセロナにおける前衛芸術の擁護者として影響力を持っていた。



図 5
アルベール・グレイズ
「キュビスト芸術展」カタログより
Image Courtesy of Philadelphia Museum of Art

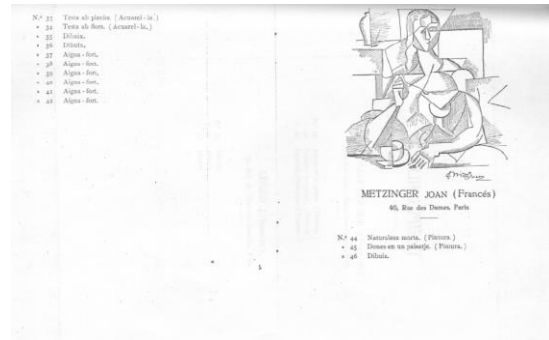


図 6
ジャン・メッツアンジェ
「キュビスト芸術展」カタログより
Image Courtesy of Philadelphia Museum of Art

これに加えてピカソとブラックは出品していない。この当時パリで彼らの最新の絵を観ることができたのは、カーンワイラーの画廊か、この画商が選んだ展覧会、または友人たちに限られていた。しかし、彼らの絵が大衆の目に全く触れていなかったわけではない。展覧会直前、4月15日の『ジュ・セ・トゥ!』誌では、両者のいわゆる分析期の静物画が写真複製で紹介されており、カーンワイラー本人がインタビューに応じて次のように主張している。

私は「キュビストたち」またはむしろ、宣伝のためにそう呼ばれることを好む人々がいることを知っています。私の画家たちはキュビストではありませんよ。¹⁰

抜け目ないこの画商は、ピカソとブラックが「キュビスト」と呼ばれて一括りにされることを警戒しており、ましてその名を冠した展覧会に、自分が独占契約している作品を出すとは考えにくい。

この展覧会の作品選定をめぐっては、バルセロナの文化的思想とフランスの美術批評との関わりを論じたルーバーによって、展覧会直前の3月15日に出版された本『芸術と芸術家たち』からの影響が指摘されている。同時代のフランスとカタルーニャの芸術を論じたこの本の著者で、バルセロナ出身の詩人ジュゼップ・マリア・ジュノイ(1887-1955)は親仏派で、1911年のサロン・ドートンヌを観てキュビズムに感化されるが、それは先ほどのアポリネールからの影響が大きい。この本はそれを反映し、多くをキュビズムに割いている。本

¹⁰ Jacques de Gachons, “La Peinture d’après=demain(?),” *Je Sais Tout!* (Apr. 15, 1912), in Antliff and Leighton, *op.cit.*, p.281.

の第 2 部は「ポール・セザンヌからキュビストまで」と題し、「本物のキュビスト」としてピカソ、メッツァンジェ、ル・フォーコニエ、ブラック、ドローネー、レジェ、グレイズ、ローランサンの名を挙げて、パリの最新のキュビズム理論を紹介していた¹¹。このように、ダルマウを含むバルセロナの知識人たちは、パリの最新の芸術と、その中心にいたピカソとブラックについてもすでによく知っていたのだが、人々の期待をよそに、この展覧会はカーンワイラーのような専属の画商がいない画家たちの作品で構成されることとなったのである¹²。

では、ジュノイの本に名前がなく、特に注意を払われていなかったデュシャンの《No.2》が、バルセロナでどのように語られたのかを見ていこう。カタログ序文は、フランスの批評家ジャック・ナイラル(1879-1914)によって書かれた。この人物はグレイズの義理の弟で、グレイズによる肖像画のモデルも務めているのだが、同年出版された『キュビズムについて』や、翌年のアポリネールによる『キュビズムの画家たち：美的省察』などの編集者としても知られている。ナイラルは、展覧会直前の 4 月 18 日、この展覧会に大きな関心を寄せていたバルセロナの有名な思想家エウジェニ・ドルス(1882-1954)が主催した新聞『カタルーニャの声』の芸術欄に掲載された記事「キュビズムの画家たちの紹介」(カタログ序文とほぼ同文)で、《No.2》を大胆で抽象的だと述べるにとどまっている。

数学的な精神が、マルセル・デュシャンの作品を支配しているように思われる。それらの絵のいくつかは、証明や総合をつくり出そうと努めているかのような、単なる図式である。マルセル・デュシャンは、それらの極めて思索的な大胆さによる効果で際立っている。例えば《階段を降りる裸体》のように、主観的なものと客観的なものの 2 つのダイナミズムを形成しようとしているのだ。しかし、この抽象的な特徴は、《ソナタ》の

¹¹ Josep Maria Junoy, *Arte & Artistas*, Barcelona: Librería de “L’Avenç,” 1912, pp.64-67.ジュノイへのアポリネールの影響については次を参照した。Willard Bohn, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, Albany: State University of New York Press, 1997, p.130.

¹² 1912 年 3 月 23 日から 4 月 11 日まで、ダルマウはパリで最終調整をしていたようである。先にバルセロナで出版されたばかりのこの本を読み、パリで出品交渉をする際すでにピカソとブラックの重要性を認識していたことは間違いないが、カーンワイラーの横やりによって彼らの参加は叶わなかったとルーバーは推測している。展覧会開催までのダルマウの試行錯誤については次を参照した。Robert S. Lubar, “Cubism, Classicism, and Ideology: The 1912 *Exposició d’Art Cubista* in Barcelona and French Cubist Criticism,” in Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy, *ON CLASSIC GROUND: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, London: Tate Gallery Publications, 1990, pp.310-311. 展覧会については次も参照した。Christopher Green, “The Foreign avant garde in Barcelona,” in Marilyn McCully, *Hommage to Barcelona: The city and its art 1888-1936*, London: Thames and Hudson, 1986, pp.183-194.

ような作品では、ヴェルレーヌ的な繊細さの影響を受けて和らいでいるのである。¹³

この『カタルーニャの声』は、ドルスが 1906 年に同紙で提唱した「ノウセンティズム」の思想を発信することを旨としており、彼のコラム「グロザリ」では、国内外の最新の芸術が紹介されていた。「ノウセンティズム」とは、1900 年代主義、あるいは 20 世紀主義を意味し、世俗化しつつあった「モデルニスモ」に対して、カタルーニャ独自の伝統を表現しうる新しい芸術を包括した概念である。ドルスは、とりわけ印象主義を、ロマン主義的で感覚的だという理由で拒絶し、新しい芸術に対しては、構造的、理性的、古典的伝統といった概念を対置させることを好んでいたようだ¹⁴。

ナイラルの穏便なデュシャン評に対して、バルセロナの批評家たちはあからさまな非難を展開した。「4 匹の猫」創設メンバーの 1 人で、画家で批評家のミケル・ウトリーリュ(1862-1934)は、展覧会のオープニング翌日の 4 月 21 日には、『ラ・プブリシダッド』紙に、「キュビズムの芸術家たちによるバルセロナへの攻撃」という記事を書いている。

私はキュビズム運動には猛反対している。……キュビズムの画家を目指したりキュビズムの絵を好むようになったりしたければ、私が興味を寄せている確証のない物事よりも、それらと両立しがたい幾何学画法の定理や問題に励んだだろう。もし私がマルセル・デュシャン作の絵画《階段を降りる裸体》を鑑賞してその骨折り仕事を称賛できるとすれば、いまだに絶対的真理にたどり着けるような代数的・幾何学的な美しさに惹かれていることだろう。……キュビズムは効果のないシステムであることを証明するために、上述のデュシャンによる作品を取り上げたい。デュシャンは才能ある芸術家ではあるものの、階段を降りる人影を描く試みで、数段の階段を描く際に、投影法を行き当たりばったりで用いた結果、階段の基部やノブが、粗悪な絵画に出てくるようなものに見えてしまう。また、紐で結ばれた鉄板の束みみたいな「面」によって図式的なスケッチを描くにとどまった。立体もマッサもヴォリュームもどこにも表現されていないこのような作品など、キュビズムと言えるものか。¹⁵

ウトリーリュは、キュビズムそのものに対して否定的な姿勢を示しているが、中でも《No.2》

¹³ Jacques Nayral, "Presentació dels Pintors Cubistes," *La Veu de Catalunya* (Apr. 18, 1912), in Mercè Vidal, *1912 L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1996, pp.110-111.

¹⁴ 「ノウセンティズム」と美術との関係については次を参照した。フランセスク・フォンポーナ「ノウセンティズムと前衛—1900 年から 1936 年までのカタルニア美術」、『カタルニア讃歌—芸術の都バルセロナ展—』(展覧会図録)、1987 年、122-127 頁。

¹⁵ M[iquel] Utrillo, "Araque de Barcelona por los Cubistas," *Arte y Artistas*, Suplemento Artístico de *LA PUBLICIDAD* (Apr. 21, 1912), in Vidal, *op. cit.*, pp.120-121.

に批判の矛先が向けられており、この作品が注目されていたことが分かる。

4月25日には、ウトリーリュの後の世代であるドルスの「ノウセンティズム」の理念に共感し、美術史家で批評家としても活躍したジョアキム・フォルク・イ・トレス(1886-1963)が、『カタルーニャの声』に次のように書いた。

……デュシャンは、《階段を降りる裸体》で、主義を厳守しながらも、キュビズムの最大の間違いを明らかにしてしまった。

……デュシャンは物体の動きの段階におけるヴォリュームを分析しようと試みたが、その結果はダルマウ画廊で鑑賞した上述の作品である。……情景を再構成し一連の動きを再現してみると、連続するシーンが確かめられるが、それにしても人間としての存在感が消えてしまっている。動きを描写している面だけが残る。そう、このような残骸の山を眺めていると、ローマが野蛮人に略奪されたときのように、「ここを女が通りかかった」としか言えない。¹⁶

こうしたバルセロナの論客たちの批判に応えるかのように、フランスの批評家モーリス・レイナル(1884-1954)は、4月26日、『ラ・プブリシダッド』紙の記事「キュビズムの画家による作品展」で次のように書いている。

M・デュシャンは、《階段を降りる裸体》で端から未来派の間違いを例えるつもりだった。未来派の画家は、キュビズムの画家が用いる技術を1つずつ採用したが、キュビズムの画家にとって肝心でないところを最高の理想とした。絵の要素を分解して、動きの錯視を作成する試みで、要素を組み立て直す過程を軽視したのだ。未来派の画家が目指した目的は幼稚であった。そして、その結果は視覚的な幻想であった。ただしそれに騙される人間はいない。マルセル・デュシャンは、《ソナタ》で画家としての確実な能力を発揮している。将来の方向はまだはっきりと定まっていないものの、個性的ではないが繊細な神経が窺える。優秀な能力の持ち主としてその能力をさらに向上させ、歩き出してきた優れた道を進み続けるといい。¹⁷

レイナルは、同じ年に開かれたパリで初のキュビズム展「セクション・ドール」に伴って出版された『セクション・ドール』誌にアポリネールらと並んで寄稿し、キュビズム擁護を展開した人物で、ピカソやブラックらとも交流があった。レイナルのこの文章は、展覧会前の

¹⁶ Joaquim Folch I Torres, “El Cubisme,” *La Veu de Catalunya* (Apr. 25, 1912), in Vidal, *op. cit.*, pp.141-142.

¹⁷ Maurice Raynal, “Exposición de Obras de Pintores Cubistas,” *Arte y Artistas*, Suplemento Artístico de *LA PUBLICIDAD* (Apr. 26, 1912), in Vidal, *op. cit.*, p.156.

2 月にパリでスキャンダルを巻き起こしたイタリア未来派に対するキュビズム側の主張を明確に示している点でも重要である。おそらく誰が見ても、《No.2》が未来派の絵を容易に想起させたのは明白だ。しかし、レイナルは未来派を非難してはいるが、デュシャンの絵は彼らの間違いを示そうとしただけで、《ソナタ》のような作品が描ける才能ある画家であることを強調する。

こうしたフランス側の穏便なデュシャン評に対し、決定的だったのは、ドルスがシェニウスというペンネームで連載していたコラム「グロザリ」の中で、誤ってか否かデュシャンの名を Du Champ と表記した「デュ・シャンの事例」と題する記事である。ドルスは、キュビズムが均衡や構成を重視する静的な技法であり、幾何学的抽象を絵画に適用していると説明するが、対象を静的に捉えるというやり方で、その動的表現を試みた《No.2》は矛盾に満ちた醜悪な例だと批判している。

(訳註:この絵は)物体の動きを表す一連の画像が同時に現れたような重ね合わせに近い描き方だと簡単にわかる。映写機があるからそのような分析には我々は既に慣れてい
るだろう。しかし、良識のある人であれば、構図・バランス・構造・建築などのために
考えられた(訳註:静的な)技法を用いて、上述のような(訳註:動的な試みを込めた)作
品が作成されたという支離滅裂さに抵抗を覚えてしまっても仕方がない。デュシャン
は、開催中のバルセロナの展覧会に努力して出品した他の画家たちに対して、全体的な
質を落とすに至った。私を含めて、新しい芸術運動が尊敬されながら研究されることを
求めてきた人は、デュシャンが犯した間違いを簡単に許せないだろう。

まして、ダルマウの序文を著した知られざる者が犯したもう一つの不可解な間違い
をも、我々はどうしても許せない。¹⁸

この展覧会にまつわる当時の出版物をまとめたヴィダルによれば、ドルスは、さらにこの翌日の夕刊の「グロザリ」でも、「ある混乱主義者」を投稿し、先の記事の中で「ダルマウの序文を著した知られざる者」であるナイラルに対しても、「三流のアヴァン＝ギャルド雑誌」出身だと非難して、彼の批評は「非常に知的な型のこの運動」に当てはまらず、彼を「混乱主義者」と見なして怒りをあらわにした¹⁹。

以上のように、《No.2》に対するバルセロナでの反応を概観してきたが、ここで重要なのは、キュビズムそのものを非難する「モデルニスモ」の世代に属するウトリーリュとは違って、「ノウセンティズム」を掲げるドルスやフォルク・イ・トレスが非難しているのは《No.2》だけであり、キュビズムに対しては好意的だったという点である。なぜなら、彼らはしばし

¹⁸ Xènius [Eugeni d'Ors], "El Cas Du Champ," *La Veu de Catalunya* (Apr. 29, 1912), in Vidal, *op. cit.*, p.182.

¹⁹ Vidal, *op. cit.*, p.53.

ばパリを訪れ、1911 年のアンデパンダン展でサロンのキュビストたちが初めて共同展示して話題となっていたことも、彼らの絵画についても、ジュノイと同様にすでによく知っていたからだ。そして、キュビストたちが展開していた理論には、彼らが共鳴する部分があった。ドルスは、キュビズムという言葉は使っていないが、早くも 1911 年 6 月には、彼らの理論と絵画の中に古典主義を見出して次のように書いている。

自分たちの名を古典的伝統の中に刻もうと試みている若きフランスの芸術家たちは、彼らの師として、父として、プッサン(傾向においては慣習的で、色彩においては冷淡だが、マッサと配置における偉大な構築家)を選んだ。²⁰

同じように詩人ジュノイも、前述の『芸術と芸術家』において、同時代のスペインとフランスにおける絵画や彫刻の中に、秩序、構造、均衡といった古典的価値の復興を見出していた。ルーバーは、ジュノイの論点の独創性は、新たな地中海的感受性をもった若いカタルーニャの芸術家たちの作品と、同じく地中海に面したフランスのアヴァン＝ギャルド、すなわちキュビストたちとを結び付けたことだと述べる²¹。さらに続けて、感覚的・瞬間的な印象派を批判するキュビズムと、「カタルーニャの政治的・文化的復興という保守的プロジェクト」である「ノウセンティズム」とに通底する古典主義という特徴にも言及している。そして、ドルスによるバルセロナの政治的ナショナリズムの言説が、同じラテン語圏で国土も地中海に面したフランス、とりわけ南フランスのセザンヌを先駆者とするキュビズムと共鳴していることを指摘するのである。しかしルーバーは、ドルスの視点が決してキュビズムの造形的特質を完全に許容したわけではなかったと述べてはいるものの、パリとバルセロナの画家たちの絵を具体的に比較し検証してはいない。

それでは、当時とりわけドルスらの思想と共鳴していた代表的な絵を見てみよう。壁画で才能を発揮したジョアキン・トレス＝ガルシア(1874-1949)の《パルナッソス山のアテナ神殿で示された十番目のムーサ哲学》(1911 年、カンヴァスに油彩、カタルーニャ研究院蔵)は、横長の油彩画である²²。トレス＝ガルシアは、1910 年のブリュッセル万博での壁画制作が縁でパリにも長く滞在している。19 世紀末、すでにシャヴァンヌは若い象徴主義の画家たちに大きな影響を及ぼしていたことはよく知られているが、トレス＝ガルシアも例外で

²⁰ Lubar, *op.cit.*, p.309.

²¹ *Ibid.*, p.314.

²² この絵は全部で 3 点あり、いずれも同タイトル。このカタルーニャ版の他は、ソフィア王妃芸術センターとトレス・ガルシア財団所蔵。前者は画家本人からドルスに贈られたもの。ソフィア王妃芸術センターの次のウェブ・ページを参照した。

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/filosofia-presentada-palas-parnasos-filosofia-xa-musa-philosophy-presented-pallas> (2021 年 11 月 14 日最終閲覧)

はなかつたろう²³。

次に、ジョアキム・スニュー(1874-1956)が 1911 年 4 月の個展で展示した《パストラル》

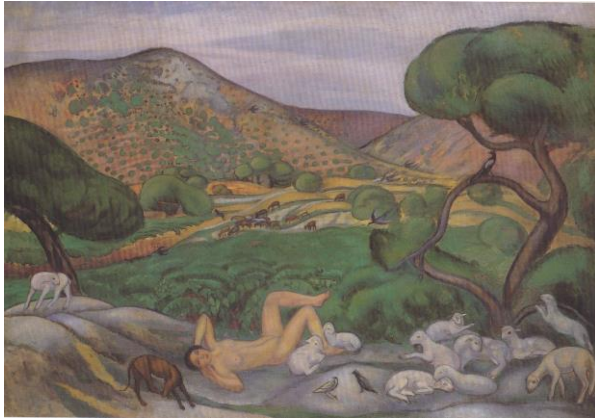


図 7
ジョアキム・スニュー・イ・デ・ミロ
《パストラル》
1910-11 年 カンヴァスに油彩
カタルーニャ自治州政府(ジュアン・マラガイ・アーカイヴ)蔵

[図 7]にはフォーヴィスムの影響が見られる。1896 年からパリとバルセロナを行き来して制作したスニューは、世紀末の退廃的な都市の裏側を描くロートレック風の主題から、牧歌的で伝統的な地中海世界の生活や風景へと主題を転向している。この絵では、地中海的伝統とカタルーニャの人々の永続的な力強さを女性のイメージとして象徴化したドルスの詩作を視覚化するかのように、地面に横たわる裸婦と、肥沃なカタルーニャの風景、多産を暗示する子羊たちが描かれている。

このような裸婦像はすでにパリでは珍しくなかった。有名なのは、地中海沿岸のスペイン国境の町バニユルス=シュル=メール出身の彫刻家マイヨール(1861-1944)による《地中海》(1905 年、ブロンズ、パリ・マイヨール美術館蔵)である。1905 年のサロン・ドートンヌに出品されて話題を呼び、ナビ派の画家モーリス・ドニから「プリミティヴな古典主義者」²⁴と称賛されるなど、マイヨールが彫刻家としての名声を確立した大作である。また、絵画では、1906 年のアンデパンダン展で物議を醸したマティスの《生きる喜び》(1905-6 年、カンヴァスに油彩、バーンズ財団蔵)や、エミール=オトン・フリエス(1879-1949)の《春》[図 8]のように、フォーヴの画家たちが早くから好んで描いたアルカディア的モチーフとの繋がりも想起させる。

²³ シャヴァンヌの壁画は、画家だけでなく、右派・左派を問わず多くの論客たちの心をとらえた。右翼組織「アクション・フランセーズ」の中心人物で批評家のシャルル・モーラス(1868-1952)は、シャヴァンヌの絵に見出した「フランスらしさ」と、地中海をルーツとするラテン的精神とを結び付けている。シャヴァンヌとナショナリズムとの関係については次を参照した。Jennifer L. Shaw, "Frenchness, Memory, and Abstraction: The Case of Pierre Puvis de Chavannes," in June Hargrove and Neil McWilliam (eds.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, New Haven and London: Yale University Press, 2005, pp.153-171.

²⁴ Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy, *ON CLASSIC GROUND: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Exh.cat., London: Tate Gallery Publications, 1990, p.150.



図 8
エミール=オトン・フリエス
《春》
1908年 カンヴァスに油彩
パリ市立近代美術館蔵

これらの作品とキュビズムの絵画との間には様式的隔たりがあることは誰の目にも明らかだが、ドルスらノウセンティストたちは、作品の様式的な統一性にはあまり関心を示さず、古典主義的であるというだけで、パリにおいてさえまだ認知途上にあったキュビズムをも受け入れてしまった。しかしながら前述したように、彼らの目にもデュシャンの《No.2》だけは例外だったことが分かる。つまりこの絵は、彼らの古典主義の新たな解釈からも逸脱していたのである。では、1912年頃にドルスたちが共鳴した、パリのキュビズムにおける古典主義とはどのようなもの

だったのか、そして、キュビストたちの同時期の絵画の主題に共通する特質について、次章で具体的に考察していくことにしよう。

3. キュビズムと古典主義

1910年のサロン・ドートンヌは、メッツァンジェ、グレイズ、ル・フォーコニエ、レジエ、ドローネーら、数人の画家たちの作品が、自分たちの絵画の同質性を認識し、翌年春のアンデパンダン展で寄せ集まって展示されるよう働きかけを始めるきっかけを与えた。「9月」と署名に入れたメッツァンジェが発表した「絵画についての覚書」というエッセイは、「最近の絵画と彫刻の中で、密かにギリシアのリズムに従わなかった作品があっただろうか」という一文から始まり、画家自身が初めてピカソとブラックの絵画の意味を理論的に説明し、それらとドローネーやル・フォーコニエの絵画を結び付けたものである²⁵。まだ「キュビズム」という語は使われていないが、これはサロンの時期に合わせて出した一種のマニフェストだったとも考えられるだろう。

彼らの動向にいち早く気付いたアポリネールは、そのサロン評で、「キュビズムの奇妙なマニフェスト」は、ピカソの公表されていない作品の力ない模倣であり、「サロン・ドートンヌでのキュビズムは、孔雀の羽をまとったカケス」だとラフォンテーヌの寓話を引用して

²⁵ Jean Metzinger, "Note sur la peinture," *Pan* (Oct.-Nov. 1910), in Antliff and Leighten, *op.cit.*, pp.75-78.

痛烈に批判した²⁶。巧妙に立ち回るアポリネールは、この後すぐにキュビズム擁護へと転じるが、この記事は「キュビズム」という語で彼らを一括りにして論じた最も早い時期の一例である。

アポリネールと違い、彼らを好意的に受け入れたのは、象徴派の詩人で批評家のロジェ・アラール(1885-1961)である。アラールは、「キュビズム」という語は用いていないが、オトン・フリエスやピエール・ジリウー、ヴァン・ドンゲンらを皮肉った後、メッツァンジェ、グレイズ、ル・フォーコニエらの絵について、「盲目の追随者と規範の衰退の時代が来る前に、天才は、伝統を未来の古典主義の方へと自由に拡張する」²⁷と称賛し、キュビストたちに古典主義という語を当てはめている。

その後1911年春のアンデパンダン展において、キュビズムは初めて共同展示を成功させ、パリの大衆に知られることとなった。メッツァンジェは同年8月に、「キュビズムと伝統」というタイトルで少々回りくどく次のように書いた。



図 9
アンリ・ル・フォーコニエ
《豊穡》
1910-11年 カンヴァスに油彩
デン・ハーグ市立美術館蔵

キュビストと呼ばれる者たちは、巨匠たちを模倣しようと、自分たちに新たな模範の創造を求めているのだ(「新しい」という言葉に対して、私は「差異」という概念を付与して、優越や進歩という概念は脇に置いておく)。²⁸

そして、同じ調子でル・フォーコニエの《豊穡》[図9]を評し、「ル・フォーコニエの見事で称賛に価するところは、ある慣習的な記号の欠くことができない混合を通して、新しい記号でそれ自体を主張することにある」と述べる。キュビズムの画家たちは、決して巨匠たちを否定しているのではなく、あくまで違った形を提示しているという控えめなこの主張は、キュビズムがフランス的伝統を拒絶しているのではないことを強調する狙いがあったのだろう。このような彼らの姿勢には、おそらく、伝統を完全に拒絶

²⁶ Guillaume Apollinaire, "Le Salon d'Automne," *Poésie* (Autumn 1910), in Le Roy. C. Breunig (ed.), Apollinaire, *Chroniques d'art: 1902-1918*, Paris: Éditions Gallimard, 1960, p.159.

²⁷ Roger Allard, "Au Salon d'Automne de Paris," *L'Art Libre* [Lyons] (Nov. 1910), in Antliff and Leighton, *op.cit.*, pp.84-86.

²⁸ Jean Metzinger, "Cubisme et tradition," *Paris-Journal* (Aug.18, 1911), in Antliff and Leighton, *op.cit.*, p.123.

するのではなく、伝統にのっとり、構造や均衡といった理性的特性を追求するという考え方が反映されている。移ろいやすく、束の間の主観的な現象の追求である印象派との対照性は明白だ。キュビズムが、客観的な科学的・数学的概念を彼らの理論に援用することによって、その存在意義を主張するのはこのためである。

印象派の拒絶という姿勢を、当時最も明確に論じたのはアラールである。メッツアンジェより少し早い 1911 年 6 月に、ル・フォーコニエ、グレイズ、メッツアンジェらの絵画に、セザンヌの影響を指摘して次のように述べている。

時代遅れの個人主義を擁護する者は、同じ理想へと惹きつけられるという兆しの下に集まった強固な「グループ」を見て、大きな衝撃を受けるだろう(必然的にそうなるのだ)。その理想とは、すなわち、「瞬間的なスケッチや狡猾な逸話、そして印象主義のあらゆる代用品に対して激しく抵抗すること。それに関して、流行の見た目を手際よく変化させることに満足せず、絵画の宝庫を再評価して、そこから偽りの文学やまがいのものの古典主義の骨董品を締め出すことである」。²⁹

アラールは、印象主義やアカデミックなマンネリズムに抗うという意味においてキュビズムを擁護した。これに呼応するように、9 月にはグレイズが『ルヴェ・アンデパンダン』誌で、「芸術とその代表者たち」と題した主張を展開した。

印象主義の時代の間(私はここで絵画の全ての時代を概観する意図はないので)、セザンヌだけが、その外的で取るに足らないものへともっぱら向けられていた脆弱な探求の危険性を理解していた。……この時代の最も意義ある画家であるセザンヌは、彼の出発点という言葉で、もしそうでなければ、彼が実際に達成したものにおいて、フランスの伝統の真の精神をとらえ直そうとした。……彼の形態と深さへの探求は、彼を通して、取るべき、またはむしろ、再発見すべき道を意識することになる続く世代のために役立った。ダヴィッド、アングル、ドラクロワの作品は今、真に理解されうるだろう。³⁰

グレイズは強い調子で印象主義を批判し、フランスの伝統的精神の真の継承者はセザンヌであり、キュビズムはそれに続く世代であることを暗にほめかしている。こうしたグレイズの主張は、1913 年 2 月の「伝統とキュビズム」というエッセイにおいてさらに先鋭化し、フランス美術の伝統をゴシックやケルトの遺産にさかのぼって論じるなど、左派のナショ

²⁹ Roger Allard, "Sur quelques peintres," *Les Marches du Sud-Ouest* (Jun. 1911), in Antliff and Leighten, *op.cit.*, p.115.

³⁰ Albert Gleizes, "Art et ses représentants," *La Revue Indépendante* (Sep. 1911), in Antliff and Leighten, *op.cit.*, pp.145-146.

ナリスト的傾向を強めていくことになる³¹。

このように、1910 年から 12 年頃のキュビストとその擁護者たちの理論の中に、印象主義への反動としての古典主義を読み取ることができた。だが、これらの言説をたどればたどるほど、バルセロナとフランスの論客たちの間でも、さらにはフランスだけに限っても、何を古典とするのかという定義は曖昧で、個人差のあるものだったのではないかという疑問が残る。しかし、本論の目的はそうした疑問をさらに追求することではなく、このような理念を掲げたキュビストたちの絵とはどのようなものだったのかということの方にある。従ってここからは、当時のキュビストたちの絵画について論じていくことにする。

先程のル・フォーコニエの《豊穡》を見てみよう。この絵は 1911 年のアンデパンダン展で注目を浴びたことで知られている。アルプスの広大な山並みを背に、前景に大きな果物かごを頭にのせた裸婦、その隣には果物を拾う男児、中景には幾何学的な街並み、羊飼いと羊の群れ、後景には、尖塔のあるドゥイン城とアヌシー湖に浮かぶ帆船が描かれている。色彩は抑制されているが、果物の赤、木々の緑、湖の青は、モチーフの識別のために残され、自然の豊かな実りである果実と子どもは、多産性や母性を暗示している。対象のヴォリュームは、画面全体を均等に覆うように、キュビズムに特有の切子状の面(ファセット)で表現される。キュビズム的手法で描かれたパノラマというこの絵の特徴は、ピカソやブラックの絵には決してないものであり、サロンのキュビストに特有だと言える。しかし、果物かごを頭に載せた裸婦は、先に見たフリエスの《春》のように、フォーヴの絵で馴染みのモチーフと重なる。慣習的なモチーフがキュビズム的手法で描かれているという意味では、アラールやメツァンジェが述べたような、伝統の自由な拡張や、「ある慣習的な記号の欠くことができない混合を通して、新しい記号でそれ自体を主張する」という言葉が相応しい。このような絵の折衷的性質に気付いたグレイズやメツァンジェは、それを彼らの絵の中にも応用していく。

この《豊穡》をはじめ、キュビズムが初めて大衆から大きな注目を集めた 1911 年のアンデパンダン展では、レジェ(1881-1955)の《森の中の裸婦》[図 10]も独自性を発揮している。戸外に裸婦を配置した伝統的なパストラルを大胆に解釈したこの絵は、1909 年に着手され未完成のままになっていたが、《豊穡》を見たレジェが影響を受け、再度制作を始めたという。絵では木々と 3 人の裸婦が、画面を埋め尽くさんばかりの円筒形や多面体へと還元されている。これらの幾何学的形態は、拮抗しながら、あたかもテトリスのように画面上に積み

³¹ Albert Gleizes, "La tradition et le cubism," *Montjoie!* (Feb 1-2, 1913), in Antliff and Leighten, *op.cit.*, pp.460-466. 第 1 次大戦前のキュビズムとナショナリズムとの関係についてはこれまで多くの議論がなされている。ここでは主なものを挙げておく。Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton: Princeton University Press, 1993; David Cottingham, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris 1905-1914*, New Haven and London: Yale University Press, 1998.



図 10
フェルナン・レジェ
《森の中の裸婦》
1909-11年 カンヴァスに油彩
クレラー＝ミュラー美術館蔵



図 11
ジャン・メッツァンジェ
《窓際の女性(母性)》
1911-12年 カンヴァスに油彩
個人蔵

上がる「ヴォリュームの格闘」によって、むせ返らんばかりの圧迫感を放っている³²。

さらに、メッツァンジェが1911年から12年にかけて描いた《窓際の女性(母性)》[図 11]は、有名なエリザベス・ヴィージェールブランの自画像《ヴィージェールブラン夫人とその娘》(1789年、カンヴァスに油彩、ルーヴル美術館蔵)の翻案であることが知られている。原作では質素な壁を背景に、新古典主義の時代の衣服を着た母子が描かれるが、メッツァンジェのモデルは当世風のブリーツのついた半袖のドレスやレースをまとっている。あたかも母性という共通の主題によって、新古典主義の時代と現代を結び付けようとするかのような演出である³³。

次に、デュシャンの《No.2》が出品を拒否された1912年のアンデパンダンで展示された作品を見てみよう。グレイズの《水浴する人々》[図 12]では、前景に水浴びする人々がアルカディアとして描かれ、中景の木々と家を挟んだ後景では、煙突から白い煙の渦が空に立ち昇っている。こうした広大な奥行きのあるパノラマの中に人物を配置する手法は、先の《豊

³² 次を参照した。David Cottington, *Cubism and its histories*, Manchester: Manchester University Press, 2004, p.60.

³³ アントリフ等はこの絵について、「メッツァンジェがヴィージェールブランの王党派政治活動を承知していたとすれば、フランス革命に対する彼女の新古典主義的スタイルを、画面のいたる所に繰り返される共和政の旗色(赤、青、白)を使うことで矯正しようとしたのかもしれない」と述べているが、原作でも背景や衣装の質素さに対してこの3色が効果的に使われており、画家本人の共和政への転向が明確に見て取れる。原作は当時版画として広く普及していたイメージのようなだが、メッツァンジェが原作を知らなかったとは考えにくいため、この見解には少々強引な印象を受ける。Mark Antliff and Patricia Leighton, *Cubism and Culture*, London: Thames & Hudson, 2001, p.118.

穰》に着想を得た可能性が高い。また、中景の家や木がパサージュ(事物の線を完全に閉ざすことなく色面と混ざり合わせる技法)による大きな切り面でとらえられており、1908 年頃のピカソとブラックの風景画からの影響も見られる。セザンヌを想起させる前景の水浴図の伝統的なモチーフと、工場や煙突の煙といった近代的なモチーフとが混在し、それらに対立することなく平和的に共存している様子が描き出されている。



図 12
アルベール・グレイズ
《水浴する人々》
1912 年 カンヴァスに油彩
パリ市立美術館蔵

このように伝統的なモチーフと近代的なモチーフを混在させる手法は、ドロローネー(1885-1941)の《パリの街》[図 13]において最も顕著な形で押し出された。同じ 1912 年のアンデパンダン展に出品するために、わずか 15 日間で描かれたこの絵は、彼自身のそれまでの作品と、過去から借用したモチーフとを大画面に寄せ集めたものである。中央には、当時発掘されたポンペイ遺跡からイメージを借用したパリの象徴としての三美神が、キュビズム的手法で描

かれている。向かって右側には、ドロローネーが 1910 年から 11 年にかけて次々に制作したエッフェル塔のイメージが見える。左側に見えるセヌヌ川とそこに浮かぶ帆船、アーチ状の鉄橋は、ドロローネーが敬愛したアンリ・ルソー(1844-1910)による有名な自画像《私自身、風景のある肖像》(1890 年、カンヴァスに油彩、プラハ国立美術館蔵)からほぼそのまま借用されている。この絵に「《パリの街》は、おそらく偉大なるイタリアの巨匠たち以来の絵画のあらゆる努力が凝縮した絵だ」³⁴と賛辞を贈ったのは、すでにキュビズムの擁護者となったアポリネールだった。

以上、1912 年頃までに描かれたキュビストたちの絵をざっと見てきた。バルセロナのドルスやジュノイたちがキュビズムに見出した古典主義は、パリにおいては印象主義への反動として、フ



図 13
ロベール・ドロローネー
《パリの街》
1912 年 カンヴァスに油彩
パリ国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)蔵

³⁴ Guillaume Apollinaire, “Les 《Indépendants》 Les Nouvelles tendances et les artistes personnels,” *Le Petit Bleu* (Mar. 20, 1912), in Breunig, *op.cit.*, p.159.

ランスの絵画的伝統である秩序や均衡を復興し継承するという新たな保守的姿勢として表れているように思われる。また、彼らが伝統や古典主義の概念を理論の上で強調してはいても、絵画の場合には厳密な統制が取れていたわけではなく、画家たちが伝統を自由に解釈していたということも見て取れる。しかしここで注目すべきは、彼らが描いた裸体である。そこには常に、裸体が描かれるための前提として、パストラルやアルカディア的な水浴図、神話といった伝統的な主題があった。この点は、バルセロナの画家たちの絵も同様である。

だからこそ、デュシャンの《No.2》は、このような前提を明らかに冒涇している。そして、絵の表面の滑らかな処理は、描かれたモチーフと伝統との奇妙な齟齬をさらに際立たせるための一種のアイロニーとして立ち返ってくる。デュシャンの裸体を見ると、そこにはすでに伝統的なパストラルやアルカディアは描かれていない。バルセロナの論客が言ったように、性別も判読できない、人間かどうかさえ分からない人影を自律的な運動のただ中に置くことは、裸体画の伝統に、メッツァンジェがためらいがちに述べた「差異」ではなく、革新をもたらしてしまった。「裸体は決して階段を降りない、つまり裸体は横たわるものなのですよ」という、デュシャンによる絵の分析は、これまでに見てきたキュビズムの展開の中から生まれた言葉だったのである。

おわりに

1912年の「キュビスト芸術展」における《No.2》の受容について考察することは、同時にバルセロナとパリにおける画家や思想家たちの古典主義への回帰を浮き彫りにすることとなった。さらに批判を恐れずに言えば、キュビズムという芸術運動そのものが、一筋縄ではいかない画家たちの集合体として独り歩きを始めた時、主題の上で古典主義ほど彼らを巧みにつなぎとめる概念は無かったのではないかとさえ思えるのだ。しかし、本論で取り上げたほんの一握りのキュビストや知識人たちの主張だけで、キュビズムとは何かという根源的な問いに安易な回答を出したつもりは一切ない。なぜなら、この問いを追求すればするほど、「キュビスト芸術展」で《No.2》がしたように、キュビズムの孕む矛盾があらわになるからだ。そのことは、この展示と同じ年の秋に、フランスで初めて開かれたキュビズム展である「セクシオン・ドール」(10月10日~30日)において、《No.2》がやすやすと展示されていたことからよく分かる。

だが、本論を通して1つだけ言えるのは、サロンのキュビストたちとは違い、デュシャンには、フランス絵画の伝統を継承するという気負いは一切ないということである。キュビストの着想源が過去のハイ・アートにあるとすれば、デュシャンの裸体のそれは、生理学者マレーのクロノフォトグラフという、生まれて間もない写真術が生んだポピュラー・カルチャーにあったことも、これを裏付けている。

1912年はキュビズムが国外へと伝わった大きな躍進の年ではあったが、そこで展開された古典主義の言説には、このわずか2年後に幕を開ける第1次大戦へと突き進むナショナ

リズムの影が忍び寄っている。デュシャンはそうした戦争の影から、そしてさらにこの後ヨーロッパを席卷していく秩序への回帰からも逃れるように、1915 年、ただ独りアメリカへと渡ることになる。

(カタルーニャ語翻訳 Alberto Millán Martín)

本稿は、2008 年度鹿島美術財団による助成研究に加筆・修正を施したものである。