田淵安一　1951－1961　同時代資料に見る評価の軌跡

愛知県美術館　久保田有寿

はじめに

田淵安一（Yasse Tabuchi 1921-2009）は、戦後いち早くフランスに渡り、以後同地を拠点に活躍した画家だ。北九州市小倉に生まれ、京都で須田国太郎の教えを受け、終戦後は東京帝国大学（1947年より東京大学）美学美術史学科で西洋美術史を学ぶ。その傍ら、猪熊弦一郎の主宰する田園調布純粋美術研究室に通って画家を目指し、新制作派協会（1951年より新制作協会）展への出品を続けた。1949年には岡田賞を受賞して将来を期待されるも、1951年に渡仏し、戦後様々な画風が熱気を帯びて展開しつつあった50年代のパリで、貧苦と不便に耐えながらもひたすらに画家としての道を追求した。

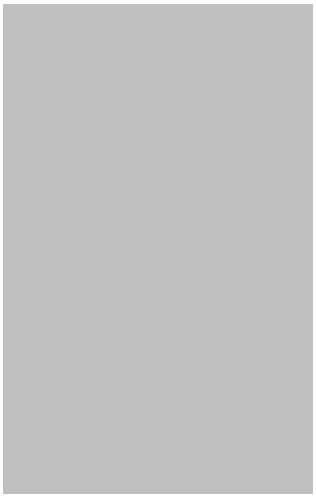

図1《有機的表象》
1955年　愛知県美術館

愛知県美術館は、戦後の在外日本人作家の作品では最も多い７点の田淵の絵画を所蔵している。その中には、田淵の初期の代表作の一つで、「アンフォルメル旋風」の契機として知られる「世界・今日の美術展」（1956）出品作の《有機的表象》（1955）［図１］が含まれる。田淵の画業については、2006年に神奈川県立近代美術館の回顧展によってその全貌が紹介され、現在も遺族から多数の作品及び資料の寄贈を受けた同館を中心に調査・研究が進められている[1]。近年、田淵が日本に残した妻に宛てた、渡仏直後から1953年までの書簡集が刊行され、田淵の初期パリ生活の詳細についても明らかになってきた[2]。しかし、画家として本格的なスタートを切る1954年以降の状況については、多くの著述を残した田淵の後年の回想やエッセイから窺い知るのが常である[3]。また、田淵は1961年にサンパウロ・ビエンナーレの日本代表に選ばれるが、それまで祖国の美術界とは距離を置いていた田淵が、どのようなプロセスを経て日本画壇でその存在が認知され、評価されるに至ったのかについてはほとんど言及されていない。

以上を踏まえ、本報告文では、1951年から1961年までの10年間に時代を絞り、同時代資料を手掛かりに、フランス、そして日本での田淵の仕事を検証する。これまでほとんど紹介されてこなかったヨーロッパと日本の複数の美術雑誌や新聞の展覧会評などを時系列に跡づけていくことで、渡仏後10年間における田淵のフランスと日本両国での評価の確立の軌跡を追う。

●1951－1952年[4]

1951年６月16日にパリに着いた田淵がまず取り組んだのは、現地で見聞きするパリ画壇の生の情報を、いち早く日本の美術界に届けることであった。画家を目指しながらも美術史研究に励み、美術を理論的に捉え、それを文章にすることに長けていた田淵は、日本の美術雑誌の現地特派員のような役割を果たす。渡仏後１か月も経たないうちに筆を執り、最初の２年間で『藝術新潮』と『アトリエ』に計11回寄稿し、パリの様々な展覧会やサロンの状況を伝えた。中でも、1951年２月に「サロン・ド・メ日本展」としてその作品の一部が日本に紹介され、大きな反響を生んだサロン・ド・メの話題などは、日本の読者を大いに刺激しただろう[5]。この頃田淵の記事には「在巴里・洋画家・新制作（派）協友」

1　『田淵安一－かたちの始まり、あふれる光－』神奈川県立近代美術館、2006年；『田淵安一 知られざる世界』神奈川県立近代美術館、2014年
2　平井杏子（編）『たそがれのパリ：田淵安一妻への手紙』新潮社図書編集室、2014年
3　e.g., 田淵安一『西の眼 東の眼』新潮社、2001年
4　渡仏直後の田淵を取り巻く状況については以下を参照。山地治世「1950年代前半のパリと田淵安一－家族への書簡から読み解く」『たそがれのパリ：田淵安一妻への手紙』前掲書、190-205頁；西澤晴美「田淵安一の東京とパリ　渡仏前後の作風の変遷をたどる」『金山康喜のパリ－1950年代の日本人画家たち』神奈川県立近代美術館、2015年、179-183頁
5　「サロン・ド・メ日本展」の翌年、パリの同サロンで日本人作家の作品が展示されたが、田淵はその手伝いをしている。田淵安一「巴里の窓：サロン・ド・メ」『アトリエ』1952年10月号（299号）、6-13頁

などの肩書きが添えられ、パリにいながらも、あくまで日本の美術団体に所属する洋画家としての立場が強調されている。

制作の面では、1951年の10月頃からまずアカデミー・ド・ラ・グランド・ショミエールのエデュアール・ゴエルグ、1952年５月以降は、アカデミー・ランソンのギュスターヴ・サンジェのアトリエに通っている[6]。1951年12月には共にフランスに渡った関口俊吾、金山康喜と当時住んでいたパリ国際大学都市の中央ホールで小規模な展覧会を行い、1952年はサロン・ドートンヌへの出品なども試みているが、画家としての正式なデビューは翌年を待たなければならなかった。渡仏前後は具象絵画を描いていた田淵だが、この時代を代表する作品《母子像》（1952）［図２］あたりを最後に、抽象への挑戦を本格化していく。

図2《母子像》1952年
神奈川県立近代美術館

●1953年

1953年、田淵はついに新人画家としてパリ画壇でデビューを果たす。この年の４月、モンパルナスにある食堂兼画廊のフォワイエ･デ･ザルティストで、菅井汲、今井俊満、イタリア人画家パオロ･ヴァロールスとのグループ展を開催し、７月には、戦後に新しく作られた当時唯一の抽象美術専門のサロン、サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル第８回展に初出品した（1956年まで連続出品。以降、レアリテ・ヌーヴェル展と表記）。

田淵の画風は抽象へと転向を遂げ、画面には記号的な形態が現れる。この頃作家同士の交流の面において充実が見られ、田淵が思い切って抽象画家の道を突き進む上で大きな刺激を与えている。1952年の８月に日系２世のアメリカ人彫刻家タジリ・シンキチと出会い、彼を通じてピエール・アレシンスキー、カレル・アペルら、かつて前衛美術運動「コブラ（CoBrA）」で活躍していた画家達と親交を結ぶ[7]。田淵の１年後にパリにやってきた菅井と今井、そして1952年11月より半年ほどパリを訪れていた岡本太郎とは、抽象と具象に関する議論を重ねた。特に翌年２月、14年ぶりの岡本のパリ訪問に際して行われた座談会で、当時パリ画壇で頭角を現していたジャン・アトラン、アンス・アルトゥング、ジェラール・シュネーデルと批評家ミシェル・ラゴンらによる戦後の新しい抽象に関する熱気に満ちた討論に参加したことは、田淵に大きな影響を与えている[8]。彼らは、人間の内面世界や感情を非具象形態で表現し、幾何学的な「冷たい抽象」に対する「熱い抽象」、「叙情的抽象」あるいは「タシスム」と呼ばれていた画家達で、田淵もこうした表現主義的抽象に共鳴していく。

さて、1953年は、前述の２つの展覧会によって、当時パリでほとんど唯一の美術新聞だった『アール』紙の紙面に田淵の名前が初めて現れた年である。まず、「３人の日本人画家とイタリア人：スガイ、イマイ、タブチ、ヴァロールス」という４人展の小さな記事では、田淵は若いフランス人芸術家グループにその自発性や率直さを持って見事に仲間入りを果たしたと述べられている[9]。《飛ぶ女》（1953）［図３］など４点を出品したレアリテ・ヌーヴェル展では、大勢の作家の名前の中で、「ヤスの作品は一種の抽象表現主義だ」と取り上げられている[10]。一文程度の

図3　アトリエで《飛ぶ女》を持つ田淵　1954年頃

6　田淵は、具象画家ゴエルグの批評を受けていたが、サロン・ド・メの委員で抽象画家のサンジェのアトリエに移る。それぞれのアトリエの様子は以下を参照。田淵安一「パリの画学生たち」『藝術新潮』1952年1月号（3巻1号）、145-147頁；田淵安一「〈カメラ･ルポルタージュ〉パリの画学生の一日」『アトリエ』1952年11月号（312号）、15-22頁

7　「コブラ」は1948年にデンマーク、ベルギー、オランダの作家達によって結成され、メンバーの出身国の首都の頭文字を取って命名された（1951 年に解散）。童画を思わせる素朴で原初的なイメージや、強烈な色彩やマティエールを特徴とした。

8　岡本太郎、シュネィデール、アルトゥング、アトラン、ラゴン、田淵安一（司会）「〈座談会〉現代絵画の課題と方向」『みづゑ』1953年9月号（577号）、18-28頁

9　“Le tour de Paris, Trois peintres japonais et un italien: Sugai, Imai, Tabuchi, Vallorz,” *ARTS Spectacles*, Paris, 24-30 April 1953, no.408, p.9.

10　“Poncifs, formalisme, artifice au Salon des Réalités Nouvelles où l'on oublie l'aventure,” *ARTS Spectacles*, Paris, 17-23 July 1953, no.419, p.7.

短い言及ではあったが、パリの新聞で自分の名前を発見したことは、田淵にとって大きな喜びと励みになったことだろう。

●1954年

いよいよ田淵の画家としての本格的な活動が始まる。この年の３月、デンマークのコペンハーゲンで田淵の記念すべき初個展が開催された。それは、歯医者が片手間に営む小さな画廊を会場にした非常にささやかなものだった。当時の恋人で後に妻となるクリスティーヌの生まれ故郷、コペンハーゲンを初めて訪れた田淵は、約３ヵ月の滞在中に描きためたデッサンや水彩を発表した。この時グアッシュの小品を購入したデンマークの作家ヴィルツゥス・シャードは、まだ無名だった田淵の個展を紙面で取り上げた新聞はほんの一握りだったが、その全てが好評だったと回想している[11]。

６月、田淵はパリで２つのグループ展（アカデミー・ランソンの生徒達によるグループ展と、日本人画家５人展）に計７点出品し、前年度に引き続き参加した７月の第９回レアリテ・ヌーヴェル展も新聞で好評を得た。次年度のサロン・ド・メへの招待も決まり（以後1973年まで連続招待出品）、田淵の仕事は軌道に乗り始めていた。画家自身も大きな手応えを感じ、この頃、日本には戻らずパリに定住して絵で勝負していく決意を固めたようだ。

> 僕がこの一年半以上やった努力に対してそれ丈の結果と機会がみられ、いはゝ゛地位が少しづゝでも確実に出来かけてゐる。仕事の点でも一年半前にすっかり抽象絵画に変って以来、実験と努力のなかゝら一つの方向をつかみかけ、僕の仕事の一生をきめる重大な時期がこの二三年にかゝってゐる。それが而もこちらで成功するといふ自信が段々判っきりして来てゐる。僕の仕事の為にはどうしても今の所パリにとゝ゛まってゐたい[12]。

それから田淵は、10月にアレシンスキー、アペル、コルネイユらと共にブリュッセルでは初めてのグループ展に参加し、12月にはドイツのレーヴァークーゼン市立美術館で開催された、パリで活動する日本人芸術家による「パリの日本人展」に《飛ぶ女》［図３］など５点を出品した[13]。これは、最年長の藤田嗣治、中堅では荻須高徳や佐藤敬、そして田淵や金山康喜、今井俊満といった若手画家、銅版画家の浜口陽三や駒井哲郎らを含む19人が参加した大規模なもので、1954年当時、パリで日本人芸術家コミュニティが形成されていたことを示している。

●1955年

田淵にとって、「1955年は画期的な年だった[14]」。画家はその理由に、第11回サロン・ド・メとピッツバーグ国際現代絵画彫刻展における初の「招待出品」を挙げている。とりわけサロン・ド・メ出品作《起源伝説》（1955）［図４］がベルギーの大コレクター、ウルヴァテール男爵の目に止まったことは幸運であった。彼の尽力により、その年の10月、田淵はブリュッセルのパレ・デ・ボザールで個展を開催するに至る。

図4《起源伝説》1955年
ベルギー王立近代美術館

さて、ドイツでの「パリの日本人展」がこの年の１月に終了すると、続いて３月に日本人画家、彫刻家総勢約60人によって結成された「パリ日本人芸術家協会展」がフランスの日本大使館の後援で、パリで開催された。当時のフランス美術界の反応を見てみると、『アール』紙は、出品作のほとんどが、日本美術の伝統的側面ではなく「幸か不幸か、アカデミスムから純粋抽象に至る西洋美術のあらゆる側面を提示している[15]」と述べ、20人ほどの作家を列挙する中で、田淵の作品を「強烈な色彩のコンポジション」として取り上げている。一方、近代以降の日本美術史を詳細に論じた「現代日本美術」と題する論考の中で、リタ・レニエもまた、同展全体の印象として「全ての絵の間にいかなる繋がりも感じら

11　Virtus Schade, “Yasse Tabuchi,” *Kunst*, Copenhagen, December 1961, no.4, p.92.
12　1954年7月31日付の妻静江への書簡より。『たそがれのパリ：田淵安一妻への手紙』前掲書、172頁
13　*Japaner in Paris (exh.cat.)*, Städtisches Museum Leverkusen, Leverkusen, 1954.
14　『田淵安一展』フジテレビギャラリー、1996年、n.p.
15　S.B., “Artistes japonais de Paris,” *ARTS Spectacles*, Paris, 23-29 March 1955, no.508, p.12.

れない」と、西洋の多種多様な影響が見て取れる混乱した状況を指摘するが、その例外として田淵を以下のように評価している。

> 数々の西洋の模倣作からはっきりと抜きん出たいくつかの絵には目を引かれた。それはドバシ、ツザワ、タブチ、キトウらの絵であったが、彼らは妥協せず、粘り強く果敢にも、独自のスタイルを作り上げることに成功していた。（…）その記号や色斑から時おりミロを連想させるタブチの絵は、溝や窪みに痛めつけられ、酸に溶かされ、火に焼かれた表面をあらわにしている（青灰色や金色のこれらのヒエログリフは、ある種の魔術的な力を持っているのではないか？）[16]。

このように、これまで日本人画家が留まっていた西洋の模倣から脱して独自の抽象画を打ち出した田淵の初期の評価は、《天の史》（1954）［図５］を含む26点もの作品を発表して成功裡に終わった10月のブリュッセルの個展の展覧会評にも共通する。

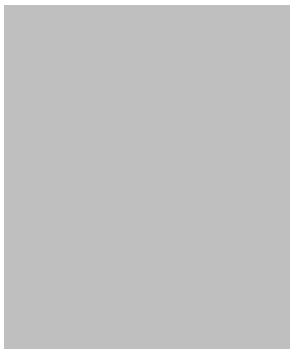

図5《天の史》1954年
目黒区美術館

> 「パリの日本人画家」とは、単なる（画家が置かれた）状況の説明ではない。タブチがそう呼ばれる時、それは極めて個人的な呼称となる。それはある種の状況のみならず、一連の独特な地位を意味しているのだ。日本は確かに極東の遠い国であり（だがこの時代にもまだ距離が存在するだろうか）、そこでは独自の芸術的伝統が培われ、発達しているが、その一方で日本の画壇は西洋美術の、とりわけ現代フランス美術の強い影響下にある。（…）しかし、その後に形式やありふれた技巧しか残さないような、外国からの影響がどのようなものかは誰もが知っている。（…）タブチは、絵画の悪魔が彼に吹き込んだ、ヨーロッパとパリの試練を受けるという誘惑に抗わなかった。そして、この上ない高みに立つ者、比類なき才能をもつ者、誰よりも自覚的な者にだけ運命づけられたことがタブチの身に起こった。タブチはパリで自分が何であるかを知った。日本にいる時には、タブチは西洋の画家を模倣することしかできなかった。タブチはパリで日本人としての自覚を持ち、すぐにタブチ自身の個性を見出した[17]。

他のパリの日本人画家達とは異なる、田淵の独自の方向性をさらに決定付けたのは、詩人で美術批評家のエドゥアール・ジャゲールによって組織された新しい前衛美術運動「ファーズ」への参加であった。田淵は、3月にパリのクルーズ画廊で開催された「現代美術の諸相（Phases de l'art contemporain）」展、通称「ファーズ」展に出品している。これは、1951年に解散した「コブラ」を引き継ぐシュルレアリスム－北欧表現主義のグループであり、アスガー・ヨルンやアペル、アレシンスキーらが参加していた。翌年1956年を最後にレアリテ・ヌーヴェル展への出品をやめ（1966年から再開）、1958年まで「ファーズ」のグループ展に参加することで、50年代後半、田淵はこのメンバーの一員として認識されていく[18]。

また、1955年は日本の美術雑誌が海外で活躍する日本人作家たちをまとまった形で紹介した最初の年でもあり、田淵もパリの新人画家の一人として作品や顔写真が取り上げられた。日本の美術界が、国際画壇で戦う同胞たちに注意を向け始めた時期と言える[19]。

●1956年

この年、田淵の展覧会出品回数は、個展、グループ展、団体展（サロン）合わせて10回を越し、50年代で最も多く、その仕事はますます勢いに乗っている。日本の美術雑誌への投稿が一つも見られないのもそうした多忙さゆえだろう。あるいは、若い日本人画家や批評家などが次々とやってくるよう

---

16 Rita Régnier, “L’art japonais contemporain,” *La courrier graphique*, Paris, 1955, no.79, p.18.

17 R.V. Gindertael, “A le galerie “Aujourd’hui,” le peintre TABUCHI expose du 15 au 2 novembre,” *Les Beax-Arts*, Bruxelles, 14 October 1955, p.1.

18 田淵のブリュッセルの個展カタログの序文はジャゲールが執筆しており、その繋がりは明らかである。

19 植村鷹千代「〈特集・摂取から交流へ〉国際交流の時代」、「新人の滞欧作」『美術手帖』1955年1月号（90号）、96-98、102頁；「世界の日本人画家：田淵安一 在パリ」『藝術新潮』1955年11月号（６巻11号）、96頁

になったパリの状況や、日本美術界の欧米美術に対する関心の矛先の多様化を受け、渡仏から５年経ち、田淵の「在パリ美術特派員」としての役目が終わったとも言えるだろう。実際、田淵の美術批評記事はこれ以降ほとんど見られなくなっていく。

さて、田淵の仕事について話を戻し、この年で注目すべきパリでの初個展の開催と、「世界・今日の美術展」の２つを取り上げたい。前年のブリュッセルでの個展がきっかけで契約に繋がった、パリ左岸のリュシアン・デュラン画廊での個展には、《蝕と大地》（1956）［図６］などが出品された。10月17－23日付の『アール』紙で取り上げられているため、10月に開催されたと推測される。小さな記事だが、その内容は好意的である。

図6《蝕と大地》1956年
北九州市立美術館

> リュシアン･デュラン画廊で、タブチの絵画が関心を集めている。驚くほど美しい色合いを持つ絵具の大きな流れは、鉱物の世界と、ほとんど化石化した自然の様々な側面を示唆しているのだろうか？多様性に満ち、完璧に構成されたこれらすべての絵は、意識的で組織化された叙情主義だ。非常に多様なマティエールは、それらの絵の魅力をさらに高めている[20]。

記事の「叙情主義」や「多様なマティエール」という言葉は、田淵を当時の「叙情的抽象」、「熱い抽象」と結びつける。画家自身は当時の作風を「赤・暗褐・黄土を主色とした熱い画面。地理的抽象と呼ばれた[21]」と述べている。

このパリ個展直後だと思われる11月13日、祖国日本では、朝日新聞社主催による「世界・今日の美術展」が日本橋高島屋で幕を開けた。世界の新しい美術動向を国内作家の作品と合わせて展示した当時最大規模のもので、フランス、アメリカ、イタリア各国から集められた海外作家47人、76点と、日本人作家60人、60点で構成された。この展覧会こそ、田淵にとって渡仏後初の日本での作品発表の場となり、その出品作が《有機的表象》［図１］である。

田淵の参加は、懇意にしていた岡本太郎が同展の作品選定の中心人物であったことから実現した。岡本は、前年の1955年７月にも、第40回二科展第九室の一角に、自身で呼びかけた国内外の作家の作品を展示する通称「太郎部屋」への出品を田淵に打診しており、田淵を日本画壇に紹介すべき画家として認識していたことが分かる[22]。しかし、この展覧会で大きな反響を呼んだのは、日本で初めてまとまった形で紹介されたジャン・フォートリエやジャン・デュビュッフェ、ジョルジュ･マチューら、批評家ミシェル･タピエが提唱した「アンフォルメル」の作家達であった。一方田淵は、展覧会カタログの短い作家解説で「渡欧、現在北欧抽象画家のグループに属し活躍」と伝えらえるものの、作品図版は国内作家のものと並べられている[23]。翌年１月の『みづゑ』の同展特集号で、田淵の図版が日本人作家では数少ない１頁のカラーで掲載されたことは注目に値するが[24]、この無名の在仏画家が再び日本で作品を展示する機会は、1958年を待たなければならない。

図7《開花》1957年
東京国立近代美術館

●1957年

この年､田淵の作風は､それまでの赤を主色とした厚塗りのマティエールが次第に薄くなって植物的要素が加わり、色調は落ち着いた繊細なものに変わる。この時代の代表作である《開花》（1957）［図７］は、第13回サロン・ド・メで注目を集め、また11月にパリの日本人美術展に出品

20　M.-T.M (Marie-Therèse Maugis), “Les galeries de Paris (Rive gauche),” *ARTS Spectacles*, Paris, 17-23 October 1956, no.589, p.10.
21　天野一夫編「年譜」『田淵安一展－輝くイマージュ－』O美術館、1990年、124頁
22　田淵は1955年7月30日に岡本に宛てた書簡の中で、手元に作品がないという理由から出品を断っている。『青山時代の岡本太郎 1954-1970－現代芸術研究所から太陽の塔まで－』川崎市岡本太郎美術館、2007年、203頁
23　『世界・今日の美術展』朝日新聞社、1956年、n.p.
24　「〈特集・今日の美術の諸問題〉田淵安一　有機的表徴」［図版］『みづゑ』1957年1月号（618号）、35頁

された《芽をふく岩》（1957）も、ジャン・コクトーに激賞されたという[25]。特に、『アール』紙のサロン・ド・メ評で、批評家アラン・ジュフロワが「タブチ、その《開花》において、このサロンで最も美しい作品の一つ[26]」と報じたことは、在パリの日本人画家達の間でも話題になったのか、日本にもいち早く伝えられている。『みづゑ』８月号では、パリの佐藤敬から送られてきた写真と『アール』紙の記事の内容が針生一郎によって紹介され、田淵の《開花》の図版が堂々と掲載された[27]。10月のリュシアン・デュラン画廊での２度目の個展も『アール』紙の反応は良好だ。

> リュシアン画廊での、タブチの空想の風景画群。そこには構成や構造への明確な関心は見られず、それらの絵が依拠するのは光の奔流であって、それが絵画に形式を与え、絵画を正当化している。それらの絵画は、夢想の世界の極限といっていいほどまでに、洗練された色彩が戯れる空間として、視線に身を委ねる[28]。

このように、1957年は、田淵の名がパリの美術界で急速に知られる年であっただろう。

フランス国外では、アムステルダム市立美術館で行われた「ファーズ」展に加え、田淵の重要なパトロンであったベルギーのウルヴァテール夫妻の大規模なコレクション展がクレラー=ミュラー美術館とリエージュ美術館で開催されたことは注目される[29]。このシュルレアリスムを主とした世界有数の近現代美術のコレクション展に、日本人では田淵と菅井の初期作品のみが１点ずつ含まれてパウル・クレーやマックス・エルンストなどの名品と共に巡回した。カタログでは「クミ・スガイとヤス・タブチは、東洋の金やヒスイ、貝殻の色彩を西洋絵画に持ち込んだ[30]」と紹介されている。

また、西ドイツで戦後最も重要な近現代美術の専門誌の一つ、『ダス・クンストヴェルク』に取り上げられたことは、田淵の自筆年譜などではほとんど必ず言及されており、画家にとって大きな出来事だったようだ。クラウス・フィッシャーは、色彩やマティエールを偏重するタシスムに対し、抽象絵画の構成や構造の重要性を説く論考「曖昧さと正確さの間で」の中で、見開きのページで田淵の図版と顔写真を紹介している。そしてアントニ・タピエス、アルベルト・ブッリに続いて田淵について以下のように論じている。

> ここでタブチの絵画は、完全な平面を打ち破り、風景の集合体を取り入れた半ば錯覚的な空間を作り出している。それはたとえ抽象的であっても、なお古典的な日本の風景表現との繋がりを維持している。表面を打ち破ることは、絵画の造形の純粋性に反するかもしれない。しかし、形態の豊かさ、組み合わせの正確さ、そして決して軽んじてはならないこととして、繊細な絵画表現は、絵の表面を失うことをも正当化させているようである。タピエス、ブッリ、タブチは、形態と構造の融合を成し遂げている[31]。

●1958年

1958年は田淵にとってひとつの転換点と言える。パリ、そしてヨーロッパ各地で新進気鋭の画家として着実な歩みを見せていた田淵が、それまで背を向けてきた日本画壇で本格的な作品発表を始めるのである。こうした田淵の動き、そして作品に、日本の美術界がどのような反応を示したのか。以降は田淵と日本美術界の関係性の推移を中心に取り上げていきたい。

田淵はまず、６月に国立近代美術館（1967年より東京国立近代美術館）で開催された「抽象絵画の展開」展に出品している。これは、萬鉄五郎や神原泰らを先駆者に、戦前から戦後、現代へと日本の

---

25 e.g.,『田淵安一展』フジテレビギャラリー、1996年、n.p.

26 Alain Jouffroy, “Le drame de la jeune peinture eclate au salon de mai,” *ARTS Spectacles*, Paris, 8-14 May 1957, no.618, p.14.

27 針生一郎「今年のサロン・ド・メェ」『みづゑ』1957年8月号（625号）、53-55頁

28 L.H., “Les galeries de Paris (Rive gauche),” *ARTS Spectacles*, Paris, 30 October-5 November 1957, no.642, p.10.

29 ウルヴァテール・コレクションについては以下に詳しい。Danièle de Temmerman et al., *Urvater: Histoire d'une collection*, Stichting Kunstboek, Brugge, 2014.

30 Emile Langui, “introduction,” *Les Grandes Collections Belges: Collection Urvater (exh.cat.)*, Editions de la Connaissance, S.A., Bruxelles, 1957, n.p.

31 Klaus Jürgen-Fischer, “Zwischen dem Ungefähren und Präzisen,” *Das Kunstwerk*, Agis-Verlag, Krefeld and Baden-Baden, no.5, 1956/57, p.29.

抽象絵画の流れを見るもので、田淵は「今日への展開」を示す画家の一人として組み込まれ、初めて日本美術史の文脈で展示されたと言える[32]。出品作の《花の核Ⅰ》(1957)は、翌年５月の『朝日ジャーナル』の表紙に選ばれ、瀧口修造は、色彩のタッチや勢いの違いによって、単に造形的なだけではない「別な意味の自発的な空間」を捉えようとする田淵の独自性を評価している[33]。

同年秋、田淵は渡仏以前に出品していた新制作協会の第22回展に《青の植物》(1957)［図８］と《花の核II》(1958)［図９］を出品、同会会員となり、1960年まで連続して作品発表を続ける。在仏の新人画家の作品は注目を集めたのか、《青の植物》は『美術手帖』、《花の核II》は『みづゑ』にそれぞれ１頁のカラー図版で掲載された。《花の核II》は翌年１月の第10回選抜秀作美術展への招待出品を果たしている。

図8《青の植物》1957年　個人蔵

しかし、パリ仕込みの田淵の絵画と初めて日本で対峙した批評家の中には、国内作家の作品とのある種のギャップを感じた者もいた。例えば徳大寺公英は《青の植物》について以下のように述べる。

> この作品など、われわれからみると、いわゆる造形的に精密な完成を示している。その意味では西欧的といえよう。植物の芽か何かの切断面のようなイマージュは、有機的な生命への関心といえようが、日本の泥臭く、荒っぽい展覧会場では、いかにも洗練されたサロン向きという感じをうける。田渕の立場のむずかしさも、そしてわれわれの美術のむずかしさもここにあると思う[34]。

図9《花の核Ⅱ》
1958年　北九州市立美術館

今泉篤男も同様に、「決して悪くないが、日本人にとっては、ああいう絵は物足りないんじゃないか」と、当時の田淵の作風が、日本には受け入れられない「危険」があると述べている[35]。

図10
《はかなき草木（逃げる植物）》
1959年　京都国立近代美術館

●1959年

しかし、田淵は日本美術界で大きな飛躍を遂げる。イタリアのリソーネ市で10月に開催される、ビエンナーレ形式の国際コンクール「プレミオ・リソーネ」に日本が初参加するにあたり、瀧口修造と瀬木慎一を委員に選出された日本代表18人に名を連ねたのである。そのうち在仏作家は、堂本尚郎、今井俊満、佐藤敬、前田常作、田淵の５人、在米作家は川端実、桂ユキの２人、国内作家は福島秀子、工藤哲巳、小野忠弘、白髪一雄ら11人で、植村鷹千代の言うように、「海外で評判のいい作家と日本で評判のいい作家がミックスされ」、様々な幅があるが、概して「アンフォルメル傾向の強さ」が見て取れた[36]。田淵も、それまでの多彩色の静的空間から、単色で力強い流動的な空間表現への移行を告げる《はかなき草木（逃げる植物）》(1959)［図10］等を出品し、結果、「リソーネ美術館買上賞」を受賞する。日本からは、田淵の「美術館賞」の他に、堂本が「グランプリ２位」、川端が「名誉賞」を受賞し、３人の受賞者はいずれも在外作家であった。これに合わせて『藝術新潮』12月号で組まれた特集「国際賞画家氾濫時代」では、３人が大きく取り上げられ、田淵は日本を代表する画家の一人として広く認知されるようにな

32　『抽象絵画の展開』国立近代美術館、1957年
33　滝口修造「〈今週の表紙〉花の核（油彩）田淵安一」『朝日ジャーナル』1959年5月31日号（１巻12号）、1-2頁
34　徳大寺公英「〈秋季展 ひらく展望と選評〉田淵安一　青の植物」『美術手帖』1958月11月号、134頁
35　今泉篤男、針生一郎「〈対談〉秋の公募展を見て－一水・新制作・一陽会展」『みづゑ』1958年11月号（641号）、59-60頁。前年、今井俊満の帰国を筆頭にミシェル・タピエやジョルジュ・マチューらが相次いで来日し、日本でますますアンフォルメルへの注目が高まっていたことは念頭に置く必要があるだろう。
36　植村鷹千代「〈展覧会評〉プレミオ・リソーネ展参加作品展」『みづゑ』1959年9月号（653号）、60頁

る[37]。そして日本美術界では、在外画家への期待がますます高まる傾向に向かう。

●1960年

一方フランスでは、田淵は相変わらず旺盛な仕事ぶりを見せていた。この年は、５月にパリのリュシアン・デュラン画廊、11月にミラノのナヴィリオ画廊で「四季」をテーマにした個展が開催され、黒などの強い色とタッチで日本的風景や自然のイメージを表現したアンフォルメル風の新作が発表される。展覧会カタログで自ら序文を執筆した田淵は、松林を描く長谷川等伯の画室での心境を語り、彼自身の芸術観を重ね合わせている[38]。また個展に際し、「フランスに来て10年が経ち、だんだん自分の中の日本というものがはっきりしてきた。それは油絵で緋鯉を描くというようなものではなく、本当に本質的な日本だ[39]」と述べており、田淵の日本への意識の表れが顕著となっている。批評家ラゴンは、抽象美術専門の雑誌『シメーズ』において、このパリでの個展に田淵の成熟を見ている。

> タブチは、四季をテーマにした、みごとな品位と激しい感情のほとばしりが見られるこの展覧会を開いている。タブチのスタイルは今、明らかな成熟に達している。大きな号数の絵から、のびのびとした身振りの美しさや、マティエールの入念な仕上げや、驚くべき独創的な色使いが見て取れる。タブチはパリの最も優れた日本人画家３人のうちの一人だ[40]。

日本では、前年のプレミオ・リソーネの受賞の話題が高じ、田淵はこの年新たに毎日新聞社主催の「現代日本美術展」に選抜され、日本での作品発表の機会を増やしている。これは、「日本国際美術展（東京ビエンナーレ）」と隔年交互に開催される当時日本で唯一の総合展であり、現代日本美術界の縮図とも言える様相を呈していた。『藝術新潮』の同展の特集では、全体の閉塞感や旧態依然の運営体制などに対する批判が集中していたが、その中でも嘉門安雄は、田淵の出品作《山－水》（1960年）［図11］が「熱っぽさと絵筆の密度が快く調和して、かなりはっきりとした格調を示し」、「今年の現代展の一収穫」だと評価している[41]。また、徳大寺公英は「新人　田淵安一」と題する長文の田淵論を発表している。田淵のヨーロッパでのキャリアを考えれば、「新人」としての紹介にずれが感じられるものの、徳大寺は田淵らパリ在住の日本人画家たちを「第一級のクラス」に位置させ、国内の美術に対する彼らの優位を強調した[42]。

図11《山－水》1960年

●1961年

２月、コペンハーゲンのビルク画廊での田淵の個展は成功を収め、４月の『シメーズ』誌には批評家ジョルジュ・ブダイユによる田淵の論考が掲載された[43]。５月、すっかり常連作家となったサロン・ド・メでは新聞で大きな図版付きで取り上げられるようになり[44]、フランス国外で開催されるサロン・ド・メ選抜展にも1960年から続けて選ばれている。

日本では、1958年から徐々にその存在が認知されていた田淵だが、この年のサンパウロ・ビエンナーレ日本代表の抜擢は決定的なものとなった。日本代表には、斎藤義重、杉全直、田中田鶴子、加納光於、在仏作家では堂本、田淵の計６人が選ばれる。田淵は、《山－水》［図11］や《三元素　風、火、水》（1961）［図12］など、1960年以降の激しいタッチを用いたカリグラフィックな作品を出品した。コミッ

37　阿部展也「〈特集・国際賞画家氾濫時代〉2 三人の受賞者　プレミオ・リソーネ展美術館賞：田淵安一」『藝術新潮』1959年12月号（10巻12号）、114-116頁

38　*Les Saisons de Yasse Tabuchi (exh.cat.)*, Galerie Lucien Durand, Paris, 1960.

39　朝吹登水子「〈パリ通信（7）〉2 三人の在仏邦人画家の個展 田淵安一（リュシアン・デュラン画廊）」『藝術新潮』1960年7月号（11巻7号）、145頁

40　Michel Ragon, “Yasse Tabuchi: L’actualité à Paris, en province et à l’etranger,” *Cimaise,* Paris, July-August-September 1960, no.49 (série VII, no.4), p.83.

41　嘉門安雄「〈特集・頂点としての現代美術展の人々〉2 アンケート 第4回現代日本美術展を見て」『藝術新潮』1960年6月号（11巻6号）、127頁

42　徳大寺公英「新人　田淵安一」『藝術新潮』1960年8月号（11巻8号）、196-201頁

43　Georges Boudaille, ‘Yasse Tabuchi,’ *Cimaise,* Paris, March-April 1961, no.52 (série VIII, no.1), pp.78-87.

44　Georges Boudaille, ‘17e Salon de Mai,’ *Les lettres françaises*, Paris, 11-17 May 1961, p.12.

図12《三元素　火、風、水》1961年　いわき市立美術館

ショナーとなった岡本謙次郎は、国際展への日本の作品の選定方法は転換期に来ていると述べ、これまでほとんど出品作家が総花的に選出されていたのに対し、作家の数を少数に絞り各人の出品数を多くすることで、それぞれの個性と日本の現代美術の一側面が今まで以上に深く理解されることを期待した。代表作家たちは皆、抽象や非具象と言われる様式だが、単なる流行ではなく「アクチュアルな発言力のある作風」として選択されたという[45]。

1961年とは、渡仏後10年の時を経てフランスで確かな評価を確立した田淵が、ますます国際化を進める日本美術界に受け入れられあるいは取り込まれ、一国を代表する画家に選ばれた、まさに田淵と日本美術界の歩み寄りの一つのピークであったと言えるだろう。これを象徴するかのように、田淵は同年11月に東京画廊にて日本で初めての個展を開き、10年ぶりに祖国の地を踏んだ［図13］[46]。田淵の凱旋として大きな注目を集めた初個展は、画家にとっても長年のパリ生活の末辿り着いたアンフォルメル風の作風の最後を飾る一つの大きな区切りとなる。フランスへの帰路、東南アジアやインドを旅したのを機に、田淵は一転して薄塗りの極彩色が錯綜する新様式を打ち出し、60年代以降新たな展開を遂げていくことになる。

図13　田淵安一個展カタログ　1961年

おわりに

本報告文では、1951-1961年の田淵の画業初期に焦点を当て、同時代資料の紹介を中心に、画家の足跡とその評価の変遷を辿った。そこで見えてきたのは、世界が表現主義的な抽象絵画の嵐に席巻された50年代、その大きなうねりの中に取り込まれながらも、決して派手ではないが着実にパリ画壇で地位を確立していった一人の日本人画家の姿であった。また、戦後の国際化の中で生じた、日本美術界と在外日本人作家との新たな関係性の一側面も浮き彫りになった。今後は、田淵の個々の作品分析と共に、同時代の作家たちとの比較や国内外の美術動向との関わりの中で、さらに考察を深めていくことが必要となるだろう。

45　岡本謙次郎「第六回サンパウロ・ビエンナーレ展出品作家について」『現代の眼：国立近代美術館ニュース』1961年3月号（76号）、2-4頁

46　『田淵安一』東京画廊、1961年。カタログ序文は、田淵本人と瀬木慎一が寄せている。