

1960年代の佐藤敬における装飾古墳調査の意義について

はじめに

1952（昭和 27）年、洋画家・佐藤敬（1906-1978）は、単身フランスへと渡り、以後、同地を拠点に活動した。滞欧期の佐藤の生活や制作について、自伝である『遙かなる時間の抽象』（アドバンス大分、1979年）などの資料からある程度の状況を掴むことができる。本論は、滞欧期に佐藤が家族に宛てた手紙から、当時の制作や交友関係について詳細を明らかにし、佐藤の画業における滞欧の意義を見出すことを目的とする。なお、本論では 1960 年代に焦点を絞り、1970 年代については論をあらためることとする。1950 年代については拙稿「1950 年代の佐藤敬について」¹（大分市美術館研究紀要、2024 年）を参照されたい。

1960 年代の佐藤敬について、私生活の面では、息子・亜土や娘・眞弓、そして妻・美子の順に家族が渡仏している。それにより、佐藤敬のフランスでの様子を伝える資料として、亜土から美子への手紙が加わる。孤独なフランスでの暮らしが続いた 1950 年代と比較すると家族と過ごすある種の余裕が見出せる。制作面においてはヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展への出品や、ニューヨーク近代美術館で企画され各地を巡回した展覧会「新しい日本の絵画と彫刻（*The New Japanese Painting and Sculpture*）」（1965-66）²への出品など、フランスのみにとどまらず日本人画家の代表として選ばれて国際的な活動を行っていることが指摘できる。これは、フランスで個展を開催することが課題であっ

¹ 拙稿「1950 年代の佐藤敬について」『大分市美術館研究紀要』（2024 年）

<https://www.city.oita.oita.jp/o210/bunkasports/bunka/bijutsukan/kennkyyuhoukoku/researchreport-23.html>

² 「新しい日本の絵画と彫刻（*The New Japanese Painting and Sculpture*）」（1965-1966）は、ニューヨーク近代美術館のキュレーターであるドロシー・C・ミラー、ウィリアム・S・リーバーマンによって企画され、サンフランシスコ近代美術館（4/29-6/13）、デンバー美術館（10/2-11/14）、イリノイ大学アーバナ・シャンペーン校クラナート美術館（12/12-1/30）、ジョスリン美術館（2/26-3/20）、コロンバス美術館（4/7-5/6）、ニューヨーク近代美術館（10/17-12/26）、ボルチモア美術館（1/24-3/19）、ミルウォーキー・アート・センター（4/14-5/14）を巡回した展覧会。

た 1950 年代と比較して画家としてのステップアップであるといえよう。

そのような状況において、注目されるのは 1965（昭和 40）年に行われた九州の装飾古墳の調査である。本論では、佐藤敬の画業における 1960 年代を国際的な活動が増加した時期と位置付けるとともに、そのなかで佐藤の装飾古墳への着目が国際的な舞台での活躍を目指す中で、重要な要素であったことを示したい。

第1節 家族の渡仏

1960 年代、佐藤敬の家族はそれぞれ渡仏する。それにともない家族間の手紙においても渡仏に関する内容が増加している。自分がフランスで画家として生活していくことに注力していた 1950 年代から、家族のフランス滞在のために時間を割くことが可能になったといえる。

最初に渡仏したのは、息子・亜土である。慶応義塾大学文学部美学美術史科を卒業した亜土は、1962（昭和 37）年 8 月渡仏した。約 10 年ぶりの息子との再会は、佐藤敬にとって非常に喜ばしいできごとであったことが手紙からうかがえる。手紙によれば、佐藤敬はイタリアの画廊とのなんらかの約束があったにもかかわらず、それを調整して 8 月の亜土の渡仏を迎えているほか、佐藤敬の話が止まらない様子も伝えられている³。また、佐藤敬は亜土に対してパリを案内するだけでなく、ベルギーやオランダへの旅行にも同行させている。その後、亜土は、インダストリアル・デザインの事務所に出入りするようになり、ひとり暮らしを始め、これ以降フランスに拠点を移し生活することとなる。

³ 「どうしても 9 月までのばす事が出来ねば、パリの予定を全部変更するより仕方ありません。然しこれはイタリアの画廊との関係方面の手配をしなければなりません。（中略）然し是非とあらばすべての用意を進め御希望通り八月上旬までに切符を送る●（判読不能）全力をあげて努力します。」（7 月 28 日消印、敬より亜土宛手紙）「亜土と十年振りに会うのですから、何分急な事でしたが一切を上げて希望の通りにしてやりたいと思ってゐます。私の方は何分仕事だったので少々弱りましたが決心して私の方の予定を全面的に変更します。」（7 月 28 日消印、亜土宛手紙に同封される敬より美子宛手紙）、「父がしゃべりまくっている」（8 月 14 日消印、亜土より美子、真弓宛ハガキ、）、「10 年間の空白が消し飛んだがごとくで、パパと二人でしゃべりだすときりが無い」（8 月 20 日消印、亜土より美子、真弓宛ハガキ）

次に、1965（昭和 40）年、娘・眞弓が渡仏する。同年、佐藤は、ニューヨーク経由で久しぶりに日本に帰国しており、眞弓を連れて再渡仏した形である。佐藤敬からの手紙によれば、眞弓の目的は、フランス語の学習と卒論のためのステンドグラス調査だったようである⁴。ともに渡仏する際には、カイロ、アテネ、ローマ、ヴェニスを巡り、その際に描いた作品を 1966(昭和 41)年、第 30 回新制作派協会展に出品している。

また、1965（昭和 40）年の 12 月には美子も渡仏し、家族全員フランスで過ごしたほか、1966(昭和 41)年には、美子の音楽会をフランスで開催するため、佐藤敬は亜土とふたりで奔走している。

このように 1960 年代の家族との交流をみていくと、佐藤敬が家族それぞれに対して時間を割く様子がうかがえる。ひとりフランスに渡り日本に帰国することもなく過ごした 1950 年代が、フランスで画家として活躍するための孤独な奮闘の時期であったこと、そして 60 年代に入ると家族に時間を割くことができるようになったことがわかる。それでは、そのような状況における、画家としての佐藤敬の制作や発表を見ていきたい。

第2節 国際的な活躍

1960 年代、制作面で佐藤敬は、国際的な展覧会への出品が顕著となる。ひとつはヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展への出品である。

1895（明治 28）年に始まったヴェネチア・ビエンナーレに日本が公式に参加したのは 1952(昭和 27)年のこと。1956（昭和 31）年には石橋正二郎（1889-1976）の寄付により日本館が建設され、同年出品の棟方志功(1903-1975)の作品が版画部門で国際大賞を受賞したこともあり、日本の美術界でもヴェネチア・ビエンナーレをはじめとする国際的な舞台への注目は高まっていった。ちなみに、佐藤敬の 1956（昭和 31）年 7 月の手紙には「丁度石橋（ブリジストン）夫妻、富永、伊原の諸氏とぶつかりましたが、中山氏につきそった感じでした。又建築の前川国男氏も来巴中にてお二人がよく友人であったので一緒に食事をする機会もありました。（中略）目下巴里に脇田君夫妻、大木氏夫妻、富永伊原の諸氏が滞在中。それに田村泰次郎夫妻とにぎやかな事ですが、皆んな巴

⁴ 「卒論のステンドグラスも方々の寺にいったり少しづつ目鼻がついてきた」（9 月 16 日消印、敬より美子宛手紙）

里になれてゐる連中ですから案内をすると云ふ事がないので大助りで
す。」⁵という記載がみられるが、名前が確認される中山氏(詳細不明)以
外は皆、開催中の第28回ヴェネチア・ビエンナーレの関係者であり、
一行がビエンナーレを機にパリにも足を延ばしたことがわかる。

佐藤敬は、1960(昭和35)年、ヴェネチア・ビエンナーレに出品す
る。この年からコミッショナー制が導入され、日本のコミッショナーは
富永惣一(1902-1980)、アシスタント・コミッショナーとして洋画家・
益田義信(1905-1990)が担当。のちに国立西洋美術館初代館長となる富
永惣一は新制作派協会の機関紙の第一号に寄稿があり、ビエンナーレ以
前から佐藤と交流のあった同世代の美術史家である。50年代の手紙の中
にも、亜土の進学先の相談相手として名前が挙がっている。富永の出品
作家の選定については「現在活動している第一線作家を推し、仕事その
ものが世界美術の潮流に深く根ざしていることが重視された」⁶と報道さ
れており、具体的には日本画家は選ばれず、洋画家は抽象画に取り組む
画家が選ばれている。戦後、日本の美術家たちにも国際的な展覧会や市
場で戦っていくことが求められる機運が高まってゆくなかで、ヴェネチ
ア・ビエンナーレという大舞台への出品の機会が得られたことは佐藤敬
にとって非常に重要であったといえよう。手紙によれば、1月ごろから
大作の制作に挑み、並行して売るための小品も描かなければならず忙し
い旨、伝えられている⁷。

もう一つ、1960年代の佐藤敬の国際的な仕事として、アメリカでの
二つの展覧会が注目される。ワールドハウスギャラリーで開催の個展と
ニューヨーク近代美術館のキュレーターによって企画された「新しい日
本の絵画と彫刻(*The New Japanese Painting and Sculpture*)」展(1965-
66)への招待出品である。まず、アメリカでの個展の話が手紙に出てく
るのは1964(昭和39)年11月20日のこと。ロンドンの画廊を通し
て、ニューヨークの画廊で個展の開催を交渉しているということが伝え
られる。大作が3点売れたが、半分は画廊にとられてしまうため、費用
を考えれば大きな利益は得られなかったこと、アメリカでの展示を今後
も行っていくことが重要であるということが美子宛の手紙に書かれてい

⁵ 1956年7月16日消印、佐藤敬より美子宛手紙

⁶ 『日本美術年鑑』(1960年1月)

⁷ 1960年1月20日消印、佐藤敬より美子宛手紙

る⁸。

「新しい日本の絵画と彫刻 (*The New Japanese Painting and Sculpture*)」展 (1965-66) は、ニューヨーク近代美術館キュレータードロシー・C・ミラー (Dorothy C. Miller, 1904-2003) と、ウィリアム・S・リーバーマン (William S. Lieberman, 1924-2005) によって企画され、同館ほか7館を巡回した⁹。本展は、展覧会名からも分かるように当時活躍する日本人のアーティスト46人による絵画と彫刻の近作を紹介するもの。出品作品や作家をみてみれば、japanese painting としながら日本画は含まれず、洋画と立体作品で構成されている。最年長の作家が当時63歳の山口長男 (1902-1983) で、最年少は当時25歳の宇佐美圭司 (1940-2012)。吉村益信 (1932-2011) や荒川修作 (1936-2010)、三木富雄 (1937-1978)、中西夏之 (1935-2016) など1950年代後半に前衛的な活動を行った作家たちも多く含まれており、国内の画壇のヒエラルキーとは異なる評価軸での作家選択がうかがえる。展示作品は、絵画も立体作品もほとんどすべてが抽象的な作風である。これらの作家作品の選定意図として、本展図録のイントロダクションにて、「本展は、国際的な傾向のある日本美術にのみ焦点を当てる」と主張されるように、日本国内ですでに巨匠と位置付けられる作家を紹介するのではなく、キュレーターであるリーバーマンらによって国際的な傾向があると評価をされた作家が選定されている¹⁰。詳細については、後の節で詳述するが、ニュ

⁸ 1965年3月30日消印、佐藤敬より美子宛手紙

⁹ ニューヨーク近代美術館『新しい日本の絵画と彫刻 (図録)』(ダブルデイ、1966年)

Museum of Modern Art (New York, N.Y.), *The New Japanese Painting and Sculpture*, New York; Doubleday, 1966

¹⁰ ちなみに、作家作品の選定に関して基本的には図録にもドロシー・C・ミラーと、ウィリアム・S・リーバーマンによって選択されたものと記されているが、日本の関係者の助言があった可能性も0ではない。図録の謝辞の中には、在米大使の武内竜次のほかに、国際文化振興会 (国際交流基金の前進) の常務理事米沢菊二、南画廊の志水楠男の名前が確認される。ここで注目されるのは南画廊の志水の名前がある点である。謝辞において、彼は展覧会における作品の組み立てや額装、準備の細かい部分への協力がなされたと記されており、インストーラー的な立ち位置であったことがうかがえる。南

ーヨーク近代美術館という当時より近代美術の言説を主導する美術館によって、国際的な傾向を持つ日本人芸術家に選ばれたことは佐藤敬の画業において重要である。

以上のように、1960年代の佐藤はヴェネチア・ビエンナーレとニューヨーク近代美術館での展覧会という国際的な舞台で日本の代表として展示する機会を得た時期と位置付けることができるだろう。

第3節 国際的な活躍と装飾古墳の調査

第2節でみてきたように、国際的な舞台での展示の機会が増える中で、佐藤敬は日本に戻り、1965（昭和40）年の夏ごろ装飾古墳の調査を行っている。本節では、この調査の意義を、国際的な展覧会での活躍を目指す佐藤の文脈のなかで考察する。

まずは、佐藤が国際的な評価に必要な要素をとらえるうえで、ヒントになったと考えられる前述の「新しい日本の絵画と彫刻」展（1965-66）を再度見ておきたい。ここでキュレーターによって述べられていることが、「国際的な評価」であり、佐藤に影響を与えている可能性が高いからである。同展を企画したキュレーターであるウィリアム・S・リーバーマンは、1945（昭和20）年ニューヨーク近代美術館初代館長であるアルフレッド・H・バー・ジュニア（Alfred H. Barr, Jr., 1902-1981）のアシスタントとして、同美術館に勤務をはじめ、当時は版画とドローイン

画廊は、1956（昭和31）年、駒井哲郎展を皮切りに国内外の現代作家を見出して紹介し、戦後の日本美術史のワンシーンを担った画廊。同画廊では、1964（昭和39）年以前に、本展の出品作家である泉茂、津高和一、堂本尚郎、山口長男、オノサト・トシノブ、菊畑茂久馬、田中敦子、宇佐美圭司、1965（昭和40）年には荒川修作、三木富雄を紹介している。また、1960（昭和35）年、志水はヴェネチア・ビエンナーレを訪れており、佐藤敬の作品も見ているほか佐藤と一緒に写る写真が残っている（美術出版社編「志水楠男と南画廊」（1975年、志水楠男と南画廊刊行会）参照）。1962（昭和37）年、志水は、はじめてアメリカを訪れ、現地の作家のほかに、荒川修作や吉村益信とも知遇をえている。キュレーションの主導権は、MoMAのキュレーターにあっただろうが、志水がなんらかの助言や紹介を行った可能性も否定できない。

グの部門を担当していた。版画の展覧会以外にもミロやエルンストの個展や日本人作家を扱ったものとして池田真寿男の版画展（1965 年）をキュレーションしている。「新しい日本の絵画と彫刻」展図録においてリーバーマンは、日本美術史を外国からの影響を吸収し、それを独自に成熟させ自分たちの国の様式としていった歴史ととらえる。具体的には、日本美術の始まりを留保付きで 6 世紀半ばの仏教の移入に求め、それ以降の日本の美術の歴史を、仏教の伝来同様に、外国からの情報の流入とそれを独自に成熟させ、もはや土着的ともいえるような文化としていった歴史であると主張する。そのうえで、今回展示する作家たちも、国際的な動向を取り入れ自分たちの様式にしていく日本美術の傾向が表れていると指摘する。ここで述べられる国際的な傾向（international tendency）は、出品作品を見る限り基本的には「抽象絵画・抽象彫刻」を意味していると考えられる。つまりここで展示される芸術家たちは、抽象という国際的な動向を取り入れ自分のスタイルとして成熟させている芸術家として評価を受けたといえる。ここで、自分の様式に成熟させるといっても、その方向性は様々に考えられるが、それについて佐藤自身の文章を確認しておきたい。『第 20 回新制作展記念特集』に寄稿された「日本の美術を世界の中で考へる」（1956（昭和 31）年）¹¹は、新制作（1951（昭和 26）年に新制作派協会から改称）の画家たち（その多くは佐藤より若い世代）に向けて、パリにいる自分がいま感じていることを伝える文章である。同文章のなかで、佐藤は、現在の芸術は世界的な文化交流のなかで考えられなければならない、そのような状況下において芸術が個性的であるためには民族的な伝統と生活経験が重要になると主張する。

以上の様に、佐藤は、フランスで画家として様々な画家や展覧会を目にするなかで、現代の美術は世界交流のなかにあり、だからこそ民族的な伝統が強みを持つと考えていた。1960 年代、実際に自身が国際的な展覧会で展示を行うようになり、単純に当時世界的に流行していた抽象絵画という表現様式を取り入れるだけでなくそれを自分の表現言語とするところまで咀嚼することが評価につながることを実感したのである。

¹¹ 佐藤敬「日本の美術を世界の中で考へる」『第 20 回新制作展記念特集』1956（昭和 31）年

最後に、以上のような状況下に行われた装飾古墳の調査の意義を検討したい。1965（昭和 40）年、ニューヨークのワールドハウスギャラリーでの個展を終えた佐藤敬は、久しぶりの帰国を果たす。その際に九州の装飾古墳の調査を行った。朝日新聞にはその際の感想を寄稿しており、フランスで写真を目にしてずっと見たいと考えていたことや、「古墳のさん然とした抽象作品は、やはり実物を見てよかったと思った。ここに日本の絵画の発祥があり、絵画のあり方の本質があると思った」ことが述べられる¹²。当館では、《九州装飾古墳から》（1965 年頃）などその調査に関係するとみられる資料を所蔵している。これらには円文や鍵穴のような模様が描かれており、油彩作品である《凝結波》（1966 年）にも、装飾古墳にみられる円文のようなモチーフが描かれている。佐藤の 1950 年代の制作において、ラスコーの洞窟壁画の見学が、マチエールへの関心と絵画の抽象化のひとつのきっかけとなったことは拙稿

「1950 年代の佐藤敬について」にて述べた。そのような佐藤が、自国の壁画である装飾古墳に関心を抱くことは自然なことであろう。それに加え、前述のとおり国際的な場において評価されるためには、単に国際的な傾向である抽象絵画に取り組むのではなく、それを成熟させて自分のものにすることが求められていた。その成熟の方向として、佐藤自身は、現代社会が国際的な場であるからこそ「民族性」が強みになると考えていた。そこで、佐藤が国際的な活躍のために、そのような自分の生まれた九州の絵画のルーツともいえる洞窟壁画を調査し、直接的に制作にも反映させたと言えよう。

おわりに

ここまで述べてきた通り、1960 年代は、佐藤が国際的な場において、日本の現代作家の代表として展示する機会を得た飛躍の時期であった。佐藤自身も帰国の折のインタビューのなかでこれまで一度も帰国できなかったことについて、「フランスではほんとうに絵一本でゆく生活ができたので長くなった。」と述べており、つまりこの帰国がフランスで画家としてやっていく自信がついたからこそそのものだったことがわかる¹³。また、このころ美術批評家である今泉篤男も、若いころの佐藤は



佐藤敬《九州装飾古墳から》1965 頃、27×24cm
佐藤敬《九州装飾古墳》
1965 頃、27×24cm
大分市美術館蔵



佐藤敬《凝結波》1966、
195×130cm、大分市美術館蔵

¹² 佐藤敬「九州の装飾古墳」『朝日新聞』1965（昭和 40）年 8 月 5 日

¹³ 佐藤敬「佐藤敬氏帰国」『大分合同新聞』1965（昭和 40）年 4 月 21

様々な画家の影響を常にうけてきたが、戦後再渡仏した佐藤敬は、自分を見つけ神経の細さのうえに居直った強靱さがあると評価している¹⁴。そのような評価や自信は、佐藤敬に家族とともに過ごす時間を与えた。また、画家として国際的な展覧会へ出品するようになったことは、かえって佐藤の目を自国の文化や歴史へと向けさせ、佐藤敬の作品を新しい方向に展開させた。これは、1970年代の佐藤が作品に墨を使うようになることにも影響していると考えられるが、70年代については稿を改めることとする。