

戦後日本に於けるベルナール・ビュフェの受容： 1950-1963

福岡 仁

1. 問題提起

ベルナール・ビュフェ¹ (Bernard Buffet, 1928-1999) は、戦後フランスで活動した具象画家である。早熟の偉才として知られるビュフェは、1948年、サン＝プラシッド画廊が主催する批評家賞を画家ベルナール・ロルジュと共に19歳で獲得し、時代の寵児となった。その10年後の1958年は、彼の画業に於ける一つの頂点として知られている。その頂点の形成に寄与した出来事の一例が、シャルパンティエ画廊で開催された「100点の絵画：1944-1958」と言う個展²に他ならない。30歳にも満たない若き画家の回顧展は、画廊では珍しい有料観覧だったにも関わらず、会期中に10万人近くが会場に訪れたと言う³。

後に確認する様に、ビュフェは日本でも1950年から紹介されていたが、フランスに於ける評価とは必ずしも同一の歩調を取らなかった。日本では1958年ではなく、国立近代美術館(現、東京国立近代美術館)でビュフェの個展が行われた1963年こそが、日本に於けるビュフェ評価の一つの頂点を成したと言って良い。当時、この美術館に務めていた本間正義が証言する様に、1963年のビュフェの展示は、1952年に開館した日本最初の国立美術館に於いて、外国人画家による初めての大規模な個展だったからである⁴。

1 ベルナールの名字である Buffet は、しばしば「ビュッフェ」と表記されてきた。筆者が所属するベルナール・ビュフェ美術館でも、過去にはこの表記を採用していたが、現在では「ビュフェ」を採用している。通例に反してこの表記が選ばれた理由は定かでないものの、当館の学芸員である杉崎有弘氏の調査によって、1979年を境に「ビュッフェ」が「ビュフェ」に変化していることが判明した。この年は当館が一般財団法人化された年であり、恐らくこの財団化を契機として、よりフランス語の発音に近い表記に見直されたものと推察される。

2 Exh.cat., *Cent Tableaux de 1944 à 1958 par Bernard Buffet*, Paris, Galerie Charpentier, 1958.

3 Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, Paris, Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2016-2017, p109 (以下、この文献は Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, 2016-2017 と略記)。

4 本間正義「関口俊吾さんの親密世界」『パリの詩情とロマン 色彩の巨匠：関口俊吾回顧展』(展覧会カタログ) 神戸市小磯記念美術館、京都ギャラリー・オブ・アーツ・アンド・サイエンス、1997-1998年、4頁(以下、この文献は本間、1997-1998年と略記)。

1952年から1999年まで、生前、ビュフェは途切れる事なく個展をパリで開催し続けたが、次第に公的な評価は本国でも衰退してゆく。それは美術史的に見れば、戦後に芸術の中心地がパリからニューヨークへと移り、同地を拠点としたアルフレッド・バー・Jr やクレメント・グリンバーグなどのキュレーターや批評家等によって、抽象画こそが印象派やキュビズムなどの流れを汲む、美術史の正統たる後継と見做された事に因るのだろう。戦後フランスに於る具象画の旗手と評されたビュフェが、現在の美術史に姿を表すことは殆どない。

ビュフェに対するこうした評価を見直す動きが始まったのは、1990年代からである。1990年から1991年にかけてサンクトペテルブルクのエルミタージュ美術館とモスクワのプーシキン美術館で開催された回顧展⁵を皮切りに、1993年にはオルナンのギュスターヴ・クールベ美術館⁶、1994年にはカッセルのドクメンタ=ハレ⁷と、90年代を通じて大規模な展示が幾度も開催された。

その後、やや時間はあくものの、再評価の最大の契機となったのは、2016年にパリ市立近代美術館で開催された回顧展に他ならない⁸。初期から晩年までの代表作が並ぶ網羅的なラインナップは回顧展の名に相応しく、特筆すべきはカタログの寄稿者たちだろう。パリ市立近代美術館のディレクターであるファブリス・エルゴット⁹や展示担当を務めたドミニク・ガニュー¹⁰は勿論の事、コートルード研究所で教授職を務め、戦後の具象芸術も研究射程に収めるサラ・ウィルソン¹¹も寄稿しており、フランスのみならず、アメリカの識者もビュフェについて論じた点で重要だった。

しかし、米仏の研究者が集まった結果、「ビュフェと日本」と言うテーマは限定的にしか扱われなかった。では、日本に於いて評価の頂点の一つとなった国立近代美術館での個展まで、ビュフェはどのように当時の日本で受け入れられてきたのか。換言すれば、どのような評価を経て、国立館での個展に至ったのか。

この疑問に答えるために、筆者は1963年までに刊行された同時代資料を改めて調査し、174件の資料を新たに確認した¹²。本稿では、これらの資料に基づき、63年までのビュフェ受

5 Exh. cat., *Бернар Бюффе: Петроснектива 1947-1989*, Москва, государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 1990.

6 Exh. cat., *Bonjour Monsieur Buffet !*, Ornans, Musée Gustave Courbet, 1993.

7 Exh. cat., *Bernard Buffet: Retrospektive*, Kassel, Documenta-Halle, 1994.

8 Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, 2016-2017. パリ市立近代美術館でビュフェの回顧展が開催された歴史的経緯は以下の文献の註13を参照。小針由紀隆「ベルナール・ビュフェー赦されざる偉才」『ベルナール・ビュフェ：偉才の行方』（展覧会カタログ）ベルナール・ビュフェ美術館、2023-2024年、16頁。

9 Fabrice Hergott, “Hors Limites”, in Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, 2016-2017, pp.150-153.

10 Dominique Gagneux, “Bernard Buffet, l’Oxymore ou les Paradoxes d’un peintre”, in Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, 2016-2017, pp.86-89.

11 Sarah Wilson, “Bernard Buffet, le Peintre sans Ombres, 1945-1955”, in Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, 2016-2017, pp.92-95.

12 ビュフェに言及した邦語資料は、以下の文献に纏められている。無記名「主要参考文献」『ベルナール・ビュフェ：偉才の行方』（展覧会カタログ）ベルナール・ビュフェ美術館、2023-2024年、152-154頁。この文献表をもとに追加で調査を行い、1963年までの期間で、筆者がビュフェへの言及を確認した資料は、本論末尾の目録を参照。猶、紙幅の都合上、本論の註では略記を用い、目録の通し番号を書誌情報の後に付与する。

容を復元する事を主要な目的とする。その際に、未だ全貌が見えないこのテーマを論じるにあたって、一つのテーマに焦点を絞った各論よりも、まずは一定の俯瞰的な視座を提供する事が不可欠であると、筆者は考える。そのため、基本的に時系列に沿って資料を確認し、年代ごとのビュフェ受容の様相を明らかにしたい。

2. 50年代初頭：エトランジェの通信から日本国際美術展の批評へ

ビュフェに就いて言及した同時代資料を分析すると、初期の受容は概ね彼がフランスで行った展覧会を契機としていることに気付かされる。その為、まずはビュフェの展覧会歴を時系列順に確認することから始めよう。

1946年、ビュフェは30歳以下の若手画家を対象としたサロン・デ・モワン・ド・トランタン (Salon des moins de trente ans) に《自画像》(GMG, 1; FDBB, p.16:静岡県、ベルナール・ビュフェ美術館)¹³ [fig.1] を出品して、画家としての歩みを始めた。1947年には批評家のピエール・デカルグの尽力によって、カルティエ＝ラタンの書店アンプレッション・ダールで初めての個展を行っている¹⁴。

1949年、ビュフェは「オム・テモワン」というアート・コレクティヴが主催した第二回目の展覧会に参加している。1948年にロルジュと批評家のジャン・ブーレによって組織されたこのコレクティヴは結成当初、イヴァンヌ・モッテ、ポール・ルベイロール、ミシェル・ドウ・ガイヤール、ミシェル・トンプソンの五名が参加していた。49年から、アンドレ・ミノーと共に、ビュフェも「オム・テモワン」に合流している¹⁵。

この展覧会に言及した邦語資料は管見の限り見当たらなかったものの、神奈川県立近代美術館の第二代館長を務めた土方定一は、イギリスの雑誌『ステュディオ』に掲載されたアレクサンダー・ワットによる記事の要約文を、美術雑誌『アトリエ』の1950年8月号に掲載しており、そこにはグループ名こそ記載されていないものの「ギャレリー・クロードで展覧しているロルジュ、ブッフエ [ママ]、モット、ミノーなどの一群の集まり」という一文から、第二回展以後の「オム・テモワン」を指していることは明らかである¹⁶。

13 ビュフェは生涯で約8,000点近い作品を制作し、同じ主題で構図を変化させたものも少なくない。題名だけで作品を同定する事は極めて困難である為、カタログ・レゾネの番号も所蔵館の情報と共に付与する。ビュフェのレゾネは、かつて彼が専属契約を結んでいたモーリス・ガルニエ画廊によって発行されたもの (Bernard Buffet, Paris, Maurice Garnier, 3 vol., 1986-2007) と、ベルナール・ビュフェ財団によって現在も編纂が進められているもの (Bernard Buffet: Catalogue Raisonné de l'Œuvre peint, ed. Le Fonds de Dotation Bernard Buffet et la Galerie Maurice Garnier, Paris, 2 vol., 2019-2024.) の二種類存在する。前者は、今日的な研究状況からすると欠落した作品が多々見受けられ、後者は編纂の最中と言うこともあって、1958年の作品までしか纏められていない。加えて、後者では各作品にレゾネ番号が振られておらず、作品の同定に難がある。こうした状況を鑑みて、両方のレゾネに掲載が確認される作品には、レゾネ番号に加え頁番号を記載する。片方みの場合は、レゾネ番号乃至頁番号を記載する。双方に掲載がない場合は、何も記載しない。猶、ガルニエ版はGMG、財団版はFDBBと略記する。

14 ビュフェの46年と47年の展示に関しては、以下の文献を参照。Exh. cat., *Retrospective Bernard Buffet*, 2016-2017, pp.20-21.

15 Junko Shibamura, Eiji Shibamura, *Lorjou*, FUS-ART, 2000, pp.45-46.

16 土方、1950年8月、17頁(1)。ワットによる記事の書誌情報は、以下の通り。Alexander Watt,

土方の要約文が掲載された同じ号で、和田定夫もビュフェへの言及を行っていた。和田は在仏のコレクターという立場で『アトリエ』に「CAPRICIEUSEMENT（気まぐれに）」という連載を持っていた特異な人物である。彼は、この連載でパリの画廊で開催されている展覧会を紹介しており、その内の一つでロルジュを紹介する際、彼と同じく当時のパリで活躍する若手としてビュフェを引き合いに出していた¹⁷。土方と和田の文章は、管見の限り、ビュフェを日本に伝えた最も早い邦語文献だと思われる。

1950年1月には、青年画家展（Le Salon des Jeune Peintres）という若手作家のサロンに出品している。初回の展示に際して、批評家のジャン・ブーレはアール誌に文章を掲載し¹⁸、洋画家の関口俊吾はその要約文を『みづゑ』に発表することで、このサロンの存在を日本へと伝えた¹⁹。関口を通じたブーレの文章でも、ビュフェはオム・テモワンの一員として紹介され、彼らは「超ローマン的レアリズム」²⁰の傾向を持つものとされている。

同年の5月、ビュフェは戦後に始まったサロン・ド・メ（Salon de Mai）に静物画を出品。この展示は、戦後に最も早くフランスへと渡った洋画家の荻須高德がその様子を伝えている²¹。このサロンは戦後日本のフランス受容に大きく貢献した団体展でもあった²²。翌年の51年にはサロン・ド・メが日本でも開催され、各美術雑誌が特集号を組むほどの熱狂を生んだ。この日本展にビュフェは出品していないものの、当時、パリ国立近代美術館で副館長を務めていたベルナール・ドリヴァルは、展覧会カタログに寄せた文章で、ロルジュやミノーと共に、ビュフェを「同時代の実存主義文学の響と無関係なものではない」と評した。ビュフェは日本でもしばしば実存主義と結び付けられてきたが²³、その典拠の一つとなったのは、このドリヴァルの文章である様に思われる²⁴。

1952年から、ビュフェはテーマ展という試みを開始した。

この展示は、年毎に定められたテーマに沿って新作を発表するという試みだった。第一回目のテーマには「キリストの受難」が選ばれ、『キリストの受難：笞刑』（GMG, 150; FDBB, pp.258-259; 静岡県、ベルナール・ビュフェ美術館）[fig.2]、『キリストの受難：磔刑』（GMG, 153; FDBB, pp.260-261; パリ、ベルナール・ビュフェ財団）[fig.3]、『キリストの受難：復活』

"Paris: Commentary", *Studio*, february 1950, No.683, pp. 58-60.

17 和田、1950年8月、37頁（2）。和田は翌年の1951年、美術雑誌『みづゑ』に於いて、日本で初めてビュフェを表題に掲げた記事を発表した人物でもあった。以下を参照。和田、1951年7月、21-27頁（15）。

18 Jean Bouret, "Le premier Salon des Jeunes Peintres", *Arts*, 27 janvier 1950, p.1, p.4.

19 関口、1950年9月、5頁（5）。

20 ブーレが実際に使用した言葉は「réalisme néo-romantique」で「新しいロマン主義的傾向を持つレアリズム」と言う意味だった。

21 荻須、1950年9月、30-31頁（4）。

22 林洋子「サロン・ド・メとアンフォルメル：1950年代のフランス現代美術の日本への影響」『東京都現代美術館紀要』東京都現代美術館、1998年、第3号、24-31頁。

23 ドリヴァル、1951年（20）。

24 その他にビュフェを実存主義と結びつけて論じた同時代文献は、以下の通り。無記名、1953年5月、42-43頁（35）；大島「ベルナール・ビュッフェ——もしくは実存の具体的再現——」1959年3月、19-24頁（145）；針生他、1959年7月、220-222頁（155）。猶、関口は以下の文献に於いて、実存主義ではないものの、ビュフェの作品をサルトルの『出口なし』と結び付けている。関口、1954年3月、55-57頁（50）。

(GMG, 156; FDBB, pp.262-263：静岡県、ベルナール・ビュフェ美術館) [fig.4] の3枚の大作をドルーアン＝ダヴィッド画廊で発表している。

関口は1952年5月刊行の『みづゑ』に「早春のパリ美術展」という記事を発表した²⁵。その表題こそパリの美術展評の体裁を装っているものの、実際にはビュフェの「キリストの受難」展に紙幅の大半が割かれており、個展評の様相を呈していた。紙面には既に触れた三枚の受難図が全て図版掲載されており、この展示に対する関口の強い関心を窺わせる。

ところで、52年までの文献を確認してみると、日本に於けるビュフェの受容は、戦後のパリを拠点に活躍した日本人、所謂エトランジェによってなされたことに気付かされる。土方はこの区分から漏れるが、荻須は戦後初めてパリに渡った日本人であり、関口も田淵安一や金山康喜と共に1951年に渡仏した画家だった。和田は、銀行の海外駐在員を本職とした美術愛好家という特殊な立場から、欧州に於ける芸術動向を伝え続けた人物である。彼らは新聞社の特派員の様な役割を担い、同時代のフランス受容及びビュフェ受容に貢献したのだった。

エトランジェたちの旺盛な執筆に支えられるように、52年には日本の美術館もビュフェを評価し始めた。この年、神奈川県立近代美術館がビュフェのリトグラフ《花》(BUFFET1ZZ0001: 神奈川県立近代美術館) [fig.5] を購入しているのである²⁶。版画とは言え、50年代初頭に日本の公立館がビュフェの作品をコレクションに加えていた事実は、この時期、彼がいかに日本で注目されていたかを物語っている。

日本に於けるビュフェ受容という観点に立った時、53年は重要な年の一つと言えるだろう。この年、第二回目となる日本国際美術展(以下、国際展と略記)が東京都美術館で開催され、ビュフェの作品が初めて日本で展示されたからだ。東京ビエンナーレとも呼ばれたこの国際展は、毎日新聞社を主催として1952年から始まった²⁷。国際展を包括的に研究した山下晃平が指摘している様に、サンフランシスコ講和条約の発行に伴い戦後日本が主権を回復した52年は、パリで開催されたサロン・ド・メに日本人作家が招聘され、第二十六回「ヴェネチア・ビエンナーレ」²⁸へ戦後初めて参加するなど、美術に於ける国際交流という見地からも重要な年だった。

こうした事柄を背景として開催された国際展は、翌年の1953年に第二回が開催され、各雑誌で特集が組まれるほどの反響を呼んだ。フランスの招聘作家の一人に選ばれたビュフェは《化粧する女》(FDBB, p.149: パリ、ベルナール・ビュフェ財団) [fig.6] を出品した。

この作品では題名が示す通り、身支度をする女性が主題となっている。女性はこちらに背を向けて、鏡を見ている。画面の下部を見ると、鏡は机と繋がっていると思しく、女性は化粧台

25 関口、1952年5月、60-62頁(25)。猶、ビュフェの受難図は戦後の宗教美術という文脈で1954年にも再度取り上げられることになる。今井、1954年12月、102-103頁(61)；瀧口、1954年12月、97-99頁(62)。

26 『神奈川県立近代美術館30年の歩み：所蔵品総目録1951-1981』神奈川県立近代美術館編、ガリバー社、1982年、230頁(以下、『所蔵品総目録1951-1981』1982年と略記)。ビュフェの《花》がこの年に収蔵されたことは、神奈川県立近代美術館鎌倉別館の朝木由香様からご教示いただきました。註ながら記して御礼申し上げます。

27 山下晃平『日本国際美術展と戦後美術史：その変遷と「美術」制度を読み解く』創元社、2017年。

28 この時のビエンナーレに際して『美術批評』で座談会が開催され、フランスの出品作家に選出されたビュフェについても言及されている。富永他、1952年12月、21-31頁(31)。

の前にいるのだと推察される。その台の上には、身支度に使うものなのか、水差しが置かれている。両手が後頭部に置かれているため、髪を整えている様にも見える。背景は青みがかった暗い灰色で覆われている。この色面は壁を示唆している様にも見えるが、具体的な根拠は画中に描かれておらず、漠然とした空間を表している様にも思える。そこには、細い描線が幾重にも刻まれている。この線はよく見ると女性の身体の上にも認められる。附彩は平面的に行われ、奥行きは極めて圧縮されている。

ビュフェの《化粧する女》は、日本の作家や批評家たちの関心を惹き、多様な言説を産んだ。例えば土方は美術雑誌『みづゑ』7月号で、AとBと言う架空の人物が展覧会を見て回るという設定のもと、各国から集められた作品の批評を行っている。二人は、フランスの展示室に入ると、専らフェルナン・レジェに高い評価を下した後で、以下の様に語らう。

A サンジェとか、アルツングとかシュネイデルとかの作家の抽象絵画と、アンドレ・ミノー、ロルジュ、ピニオン、ビュッフェなどの写実主義的な作家と両極端を示しているように思いますが、どうでしょうか。

B 現象的にいえば、そういうことはいえるでしょうね。僕はそういう場合にも、やはりレジェを新しい写実の方向の重要な作家として入れてもらいたい。それからあまり皆はわからないけれども、デノワイエの風景画のもっている構成を僕は非常に高く評価しているし、この作家もこのなかに入れてもらいたい。²⁹

土方はサンジェやアルツングとミノー、ロルジュ、ビュフェを対比させながら、前者を抽象、後者を写実主義と言う言葉で形容する。ここで使用されている「写実」という言葉はほぼ具象の言い換えに過ぎないものの、土方がビュフェを含む「オム・テモワン」を、具象ではなく、わざわざ「写実」という言葉で評価した背景には、第一に関口による「青年画家展」の要約文で確認した様に、同時代のフランスの批評家がビュフェをレアリスムの系譜に位置付けていたと言う事もあるのだろうが、それ以外にも、土方が足掛け四年にわたって行ったリアリズム論争の影響もあったと考えられる。本論で、この論争に関して詳述する事はできないが、その概要には触れておこう。

事の発端は1946年、評論家の林文雄が『黄蜂』の七月、八月合併号に「日本近代美術の反省」を発表した事にはじまる。この文章で林が標的にしたのが、1941年に刊行された『近代日本洋画史』で土方によって論じられたリアリズムという概念だった。土方はラファエル・コランの弟子である黒田清輝によって絵画的リアリズムが確立したと考え、反対に高橋由一の作品を写真的リアリズムと規定したが、林は寧ろ写実性の一層高い高橋の絵画こそリアリズムという概念の体現に相応しく、黒田は高橋のそれを印象派風に歪曲させた人物に他ならないと断じた。更に林は同年の『みづゑ』11月号に掲載した「近代主義の返り咲きに寄せて」で、土方が提唱するリアリズムを階級と言う概念を絡めながら反論した。これに対して土方は翌年の1947年、『みづゑ』8月号に「近代美術とリアリズム」を発表し、林の論に再び反駁したのだっ

29 土方、1953年7月、3頁(44)。

た。

結果として、この論争は土方を中心に、銘々の論者がそれぞれのリアリズム観を披瀝するに留まり、明確な結論へと収斂してゆくことはなかった。ただ、1953年になっても土方がこの問題に強い意識を持っていたであろうことは、国際美術展の批評文からも窺い知れる。

土方の評価と同じ見解を示したのが、洋画家の宮本三郎である。宮本は、第二回国際展の出品作家の一人でもあり、土方の記事が掲載された『みづゑ』7月号の企画で、当時国立近代美術館に籍を置いていた今泉篤男や洋画家の菅野圭介と共に、座談会に出席していた。宮本は議論が「抽象と具象」と言う問題に向くと、当時のフランスの画壇が抽象優位であることを認めながら、ビュフェを「新しい意味の具象主義、リアリズムの作家です」³⁰と評価した。

土方や宮本が《化粧する女》をリアリズムと評価する根拠は明確ではない。既に見た様に、土方は論争の際に、リアリズムを黒田に端を発する絵画的なものと、高橋に根差す写真的なものに区分していた。しかし、平面的な色彩表現や再現に関わらない描線の特徴とする《化粧する女》は、そのどちらにも属していない事は明らかだろう。寧ろ、宮本の「新しい意味の具象主義」と言う定義の方が意味自体は漠然としているものの、作品と概念とを過不足なく結びつけている様に思われる。宮本の指摘するリアリズムが孕む「新しい具象」と言う考えは、次章で見る針生一郎の考えを先取っているとも見做せるだろう。

他方で、土方や宮本の見解とは別の評価も勿論存在した。同じ特集号で、『みづゑ』の編集部が岡本太郎に、当時のパリのアート・シーンをインタビューした記事には、以下の様な遣り取りが収められている。

編集部 それから非常に左翼的な作家がいるわけですね。……ビュッフェ。

岡本 あれは左翼じゃないよ、アラゴンなんか絶対的に支持していたけれどもね。³¹

この会話の背景にあるのは、1953年にビュフェが行ったテーマ展「風景」であると考えられる。文字通り風景画に特化して行われたこの展示は、シュルレアリスムの詩人で共産主義者でもあったルイ・アラゴンによって賞賛された³²。このアラゴンによる評価は、日本でも大きな注目を集め、批評家の植村鷹千代が要約文を『美術批評』に掲載するに至る³³。結果として、上に引いた文章に見られる様に、ビュフェを左翼に位置付ける価値観を生むことにも繋がったのである。

30 今泉他、1953年7月、60頁(40)。宮本は以下の文献でもビュフェに言及している。宮本他、1953年4月、4-13頁(34)。

31 岡本、1953年7月、15頁(42)。

32 Louis Aragon, "Le Paysage à 4 siècles, et Bernard Buffet 24 ans", *Les Lettres françaises*, 19 février 1953, pp.8-9; Louis Aragon, "Le Paysage à 4 siècles, et Bernard Buffet 24 ans", *Les Lettres françaises*, 26 février 1953, p.8.

33 植村、1953年7月、5-12頁(41)。以下の文献でもこのテーマ展とアラゴンの批評文について伝えている。無記名、1953年5月、42-43頁(35)。

3. 50年代中頃：針生一郎と「新具象」

国際展への出品を契機として、戦後日本に於けるビュフェの受容は広がりを見せる。それは単純な文献への登場数から言っても、ビュフェに言及した文献が53年には16本だったのに対し、54年には19本、55年には26本と年を追って増えてゆく事からも明らかだろう。

ビュフェのテーマ展は引き続き日本に伝えられたが、その仕事の大部分は関口によってなされた。関口は54年の「室内」展³⁴、55年の「戦争の恐怖」展³⁵、56年の「サーカス」展³⁶、58年の「ジャンヌ・ダルク」展³⁷、59年の「ニューヨーク」展³⁸、60年の「鳥」展³⁹、61年の「アナベルの肖像」展⁴⁰の記事を『みづゑ』に発表しており、63年までに行われたテーマ展を、ほぼ網羅的に紹介し続けた。

こうした状況の中、50年代中頃に、とりわけビュフェを評価したのが批評家の針生一郎だった。

針生は1954年12月、『美術批評』に「新具象の方向」⁴¹と題した記事を発表した。針生は「ぼくらはいま、あくまでも今日の具体的な条件のなかで、人間を回復するということがどういうことであるかをあきらかにしなければなりません」と主張し、「最近の画壇にあらわれた新しい具象絵画の動向を、ぼくはこのような観点から考えたいのです」⁴²と述べる。ここで針生が言う「今日の具体的な条件」とは、例えば1954年6月17日に発表された日本製鋼所室蘭製作所での大解雇事件の様な事柄で、特権階級である資本家たちによって「MSA再軍備のために、急速に強化されていく搾取と弾圧のなかで、国民ひとりひとりの魂がむしばまれ、ねじまげられ、おしひしがれる」⁴³様な状況を指している。

こうした状況を前提として、針生は戦後具象の淵源を以下の様に述べた。

新しい具象主義のきっかけをつくったのは、いうまでもなくフランスのオム・テモワンの動きですが、この派の日本での迎えられかたには、具象即リアリズムという単純な図式がどこか尾をひいているようです。しかし、ビュッフェやミノーのあの素寒貧の絵がぼくら

34 関口、1954年3月、55-57頁（50）。

35 関口、1955年4月、62-63頁（68）。以下の文献でも、この展覧会に言及している。福田、1956年8月、91-99頁（107）；矢内原、1959年3月、104-115頁（148）。

36 関口、1956年4月、55-56頁（96）。

37 関口、1958年5月、59頁（131）。

38 関口、1959年5月、59-61頁（150）。

39 関口、1960年5月、45-46頁（168）。

40 関口、1961年5月、72-73頁（180）。

41 針生「新具象の方向」1954年12月、5-11頁（63）。

42 同上、7頁。

43 同上、6頁。

に訴えてくるのは、なによりも、暗く重い圧力の底から突き刺すようにひらめいてみえる苛烈な抵抗の意志、戦後の社会矛盾が生んだ人間解体のデカダンスやニヒリズムのなかで、人間の全体像に対する無限の渴望があらわれているからです。⁴⁴

針生は、土方や宮本のリアリズムと言う位置付けを「単純な図式」と揶揄し、ビュフェを含むオム・テモワンの作家たちを「新具象」と言うことばで形容しなおした。それは絵具による事物の単なる視覚的な再現ではなく、キャンバス上に再現された事物が抗いの感覚を喚起し、大戦を経て疲弊した人間という概念そのものを果てなく問い直すような作品のことだと定義される。

この文章を書いている時、針生が前提としていたミノーの作品は、サロン・ド・メ日本展に出品された《コンポジション》(MINAUX1ZZ0001、神奈川県立近代美術館) [fig.7] であったと推察される。

「新具象の方向」の後半、「ミノーにしても、サロン・ド・メ展 [ママ] にきた〈静物〉はすばらしかったが、その後ぼくらのみた人物や静物はどこかナマぬるく情緒的で、そういいものではありませんでした」⁴⁵と述べていることから、針生がミノーの当時の近作を支持せず、《コンポジション》を高く評価していることが分かる。

実際、針生は、1953年5月に「実在への復帰」⁴⁶という記事を『美術批評』に発表しており、そこで彼はサロン・ド・メ日本展に出品されたミノーの《コンポジション》に強く惹かれた事を語っていた。彼の作品は「一見変哲もない構図、控えめの色彩だが、そこに盛り上げられた絵の具の重厚さが、異様な実在感をもってぼくを圧倒し」⁴⁷、「眼の前にある画布の存在は、描かれた物たちの手ざわりのたしかさを通して、人間をかこむ世界の不滅の実在をあかしているのかもしれぬ。ぼくはこの収斂された画面が内包するものを実感しようとして、しばらくは立ち尽くした」⁴⁸のであった。実際《コンポジション》は抑制された色調、ねばりけを感じさせる厚塗りを特徴としており、針生のディスクリプションが正確であることを教えてくれる。針生は続けて以下のように述べる。

世評高いマルシャンやオージャムが、明るい色彩と達者な技巧で生命の感動や人間性への讃歌をうたいあげている饒舌のなかで、この戦後の世代は石に化したように孤独な凝視に沈潜し、色を消した色彩、単純化されたフォルムでプリミティブなまでに抑制された素朴な意志を表現している。⁴⁹

44 同上、8頁。針生によるこの主張は、例えば以下の文献でも採用されている。福田、1956年8月、135-157頁(107)；福田、1963年9月、251-258頁(211)。

45 同上、9頁。

46 針生一郎「実在への復帰－近代絵画の運命－」『美術批評』美術出版社、1953年5月、第17号、21-25頁。

47 同上、21頁。

48 同上、21頁。

49 同上、21頁。

針生はミノーの《コンポジション》の「絵の具の重厚さ」や「色を消した色彩」、「単純化されたフォルム」を評価する。そして、こうした評価がミノーだけではなく、他の戦後の具象画家をも射程に含んでいる事は、上記の引用の「この戦後の世代」という表現や、続く段落で「彼[ミノー]を含めた〈オム・テモワン〉と呼ばれるグループの傾向」⁵⁰と述べている事からも明らかだろう。そして、オム・テモワンにビュッフェが参加していたことは、既に前章で確認した。両者が所属していたオム・テモワンという集団を媒介に、ミノーとビュッフェには重なる点があると針生は考える。実際《コンポジション》に適用されていた評価が、ビュッフェの特徴として援用された文章も存在する。1954年の4月、針生は「二つのマナリズム」⁵¹と言う文章で、倉石郷が日本アンデパンダン展に出品した作品を評して、以下の様に語る。

ぼくが一番おもしろかったのは、倉石郷の「画室」「風景」であった。ビュッフェを思わせる細い線、単純化されたフォルムだが、鋭い神経に支えられた構図やマチエールには、異常に強いリアリティがある。⁵²

この評価では、針生が53年にミノーを評した際の形容「単純化されたフォルム」がビュッフェの特徴として使われている。他方で、ビュッフェの固有の特徴とされたのが「細い線」という形容だった。「新具象の方向」の中で、ビュッフェの特徴が「画面を領する大きな空白、神経のとがった、きびしい線による構成」⁵³と記述されていることから、針生がビュッフェの特色を「鋭利な細い線」に求めていたことが分かる⁵⁴。54年までに日本で実見可能で、こうした特徴を兼ね備えた作品は《化粧する女》以外に存在しない。

ミノーの《コンポジション》とビュッフェの《化粧する女》、この二枚の絵は、共通性がある作品として、人間という概念そのものを問い直す「新具象」と言う概念の中核を担ったのである。

針生はビュッフェの「人間」を巡る議論を、55年にも引き継ごうとしていた。この年の7月、『美術批評』に「新しい人間像を巡って」⁵⁵と題された座談会の記事が掲載されている。針生が司会を担ったこの座談会には、浜田知明、河原温、山中春雄、池田龍雄、木内岬、吉仲太造らが参加しており、絵画に於ける「人間像」が討議された。話が日本人作家のオリジナリティーの方を向くと、河原は当時蔓延していた「ビュッフェ風」を批判する。

明治以来の日本の輸入絵画ですが、そういったものを無批判にとりいれたのは、個人的な主体というものの確立していないところからきているのじゃないかと思いますね。だからそういう流行も、そういう受け入れ方自体をわれわれがやぶっていかなければならない。

50 同上、21頁。

51 針生、1954年4月、48-49頁（51）。

52 同上、49頁。

53 針生「新具象の方向」1954年12月、8頁（63）。

54 1963年に行われた国立近代美術館での個展の後でも、針生はこの考えを変えなかった。針生、1963年6月（205）。

55 針生他、1955年7月、45-57頁（77）。

新しいものができれば、すぐにまねする。ビュッフェができればまたそれをまねする。それでは個性的なものにはならない。⁵⁶

この批判に対して針生から「ビュッフェ風」と評されていた山中は、ビュッフェと自身の作品が類似しているのは、単なる影響関係ではなく、同時代的な潮流に属しているからだと反論する。

僕の絵はビュッフェだといわれているのだけれども、ビュッフェが意識している世界というものは、やはり共感がわれわれのほうにもおなじょうにありますね。そういったところにビュッフェ自体のオリジナリティがある。そのことについていろいろ議論したいのですが、この場合の原理は、社会の把握の仕方がフランス絵画のそれであって、日本でもそういった方法を考えてきているのではないかとおもうのですが、ビュッフェがオリジナルなのか、世界的にいわゆる歴史の流れのなかで、おなじょうな形を把握してきたのが、そういう形でたのか。たとえばこれは日本の新しい具象といわれる人が、むこうのものを真似したのではなく、思想的な流れとしてそういうふうになってきたということを考えさせるのです。⁵⁷

この主張に対し、針生はビュッフェと山中とが同時代的な潮流に属しているとしても、日本には日本固有の動きがあるはずだと反論するが、山中はビュッフェの作品は人種を超えた「世界的なもの」⁵⁸であると再び反駁する。それに対し、針生は今一度「人間自体に問題があるとおもうのですがね」⁵⁹と論を譲らなかった。

興味深いことに、山中がビュッフェを「世界的なもの」と見做す一方で、河原温は別の評価をビュッフェに対して下していた。針生が山中に対して「人間自体に問題があるとおもうのですがね」と述べた後で、河原は、以下のように述べる。

世界的ということはわかるのですがビュッフェのこんどの作品をみても、非常に伝統的なですね。この前の国際展のときとはずいぶんちがうとおもうのです。そういう伝統につながろうとしていくいき方のなかに、非常に彼の消極的なものが見えるのではないかと思います。を感じたのですがね。⁶⁰

河原が言及した「ビュッフェのこんどの作品」とは、55年の国際展に出品された《海辺のテント》の事だと思われる [fig.8]。河原はこの作品を、批判的な意味での伝統的だと評し、「この前の国際展のとき」に出品された作品、即ち《化粧する女》との間に差異を見ている。

56 同上、54頁。

57 同上、54頁。

58 同上、54頁。

59 同上、54頁。

60 同上、54頁。

針生は「新具象の方向」で「ビュッフェの近作については、噂話や図版で知る程度ですが、どうも線の骨っぽい自己主張が薄れて様式化し、陰湿で調子が弱くなっていきそうな気がします」⁶¹と予言めいたことも述べていたが、その予言が現実のものになった事を河原の評価は伝えている。実際、ビュッフェは40年代後半に多用していた、再現性に関わらない鋭利な線を、50年代には使わなくなってゆく。

いずれにしても、50年代中頃のビュッフェ・イメージの根底にあったのは、《化粧する女》だったことが分かる。50年代後半になると「細く鋭い線」と言うイメージは変形しながら継承され、針生が提起した「人間像」の問題は63年に再度持ち上がることになる。

4. 50年代後半：鎌倉近代美術館での個展と矢内原伊作の評価

時が経つにつれて、日本で実見可能なビュッフェの紹介は増えていったものの、そうした作品には《化粧する女》に見られた再現性に関わらない「細く鋭い線」が見られなくなる。その為、ビュッフェを評するに際して「細い」と言う形容は次第にされなくなり、代わりに「素描」と言う観点から、ビュッフェを「線の画家」と位置付ける見解が、色彩への否定的な評価と並行しながら生じた。

その端緒となったのが、今泉篤男が行ったミシェル・ラゴンへのインタビューである。ラゴンは『抽象芸術の冒険』と言う本の中で、ビュッフェを「便所の落書き」⁶²と謗った批評家だったが、必ずしも全てを否定していたのではなかったことを、57年のインタビューで語っていた。

（今泉）それでは次に、新しい具象派の動きはどうであろう？

（ラゴン）近年の抽象絵画の隆盛にもかかわらず、具象派のビュッフェの出現と成功を妨げることは出来なかった。ビュッフェは、初期には天才的な素描家であったかもしれないが、色を使い出してからビュッフェは画家ではなくなった。色彩についての無感覚は救い難い。⁶³

ラゴンがビュッフェのどの作品を念頭に置いているのかは判然としないが、毎年行っていたテーマ展で、ビュッフェは色彩を用いた作品も発表していた。54年のテーマ展では、「室内」と題された連作を発表しているが、例えば《室内：恋人》（GMG, 208；FDBB, p.394：パリ、ベルナール・ビュッフェ財団）[fig.9]は人物こそモノクロームであるものの、それとは対照的に壁紙や衝立は緑や赤などの原色で彩られていた。続く55年の「戦争の恐怖」展でも、例えば《戦争の恐怖：戦争の天使》（GMG, 262；FDBB, pp.52-53：パリ、ベルナール・ビュッフェ財団）はモノクロームの人物と赤い空が対比的に表現されていた。ラゴンが念頭に置いていた

61 針生「新具象の方向」1954年12月、9頁（63）。

62 ラゴン、1957年9月、40頁（120）。

63 今泉、1957年9月、33頁（117）。

のは、こうした作品群だと思われる。彼は、ビュフェのこうした作例に見られる色彩を否定し、恐らく 40 年代後半の作品を、素描という観点では評価する。

ビュフェの色彩への批判に同調した日本人が、当時パリに滞在していた美術史家の高階秀爾だった。

1958 年、『藝術新潮』は 8 月号で「焦點に立つ画家ビュッフェ」という企画を行っていた。それぞれのビュフェ観を披瀝するというこの企画に、若き高階も参加していたのである。この企画で彼は、58 年のテーマ展である「ジャンヌ・ダルク」[fig.10] の色彩を痛烈に批判する。

彼は「〈ジャンヌダルク〉展 [ママ] に於いてついにビュッフェが色を用い出したとき、そしてそれによってはっきりとした色彩に対する彼の無感覚を告白したとき」⁶⁴と述べ、他の箇所でも「成程、そこには、従来の作品には全く見られなかった生まなましいオレンジや、黄、緑があった。だが、それらの色は、調和とは凡そ縁の遠いきしむような不協和音を発しているだけであった」⁶⁵と色彩を厳しく批判した。

50 年代中頃から後半にかけてビュフェが模索した色彩表現は、日本に於いても、ラゴンや高階らによって否定的に紹介された。それと表裏の関係にあったビュフェの素描家としての評価、換言すれば「線の画家」としての評価を一層増幅させる機会となったのが、鎌倉近代美術館での個展だった様に思われる。

1959 年 2 月 19 日から 4 月 5 日⁶⁶まで開催された「ビュッフェ展：デッサンと版画」⁶⁷は、その名称が示す様に、素描やリトグラフ、ドライポイントなどの版画のみで構成された展覧会だった [fig.11]⁶⁸。

「デッサンと版画」展に際して批評文を書いた人物の一人に、実存主義の哲学者、矢内原伊作がいた。

矢内原は、ビュフェの私的な生活ばかりが取り沙汰され、作品そのものへの言及や分析が行われていない現状を嘆き、その後で、ビュフェを以下の様に述べる。

普通ビュッフェは具象派の一人に数えられるが、彼の仕事がピニヨンやロルジュやミノーなどの仕事とは全く異質なものであることは明らかだろう。ビュッフェの作品はすべて、一見してこれはビュッフェだと言うことがすぐにわかる独特の強い個性を持っている。⁶⁹

64 高階、1958 年 5 月、155 頁 (133)。

65 同上、156 頁。

66 当時のポスターや招待状を参照すると、展覧会の最終日は 4 月 5 日までとなっている。しかし、神奈川県立近代美術館鎌倉館で行われた展覧会を網羅的に調査した『鎌倉からはじまった。』や『所蔵品総目録 1951-1981』を参照すると、展覧会の会期は 4 月 12 日までと記載されている。これら二つの文献が会期を一週間後ろに倒した理由は判然としない。本稿では原資料の情報を採用した。それぞれの書誌情報は以下の通り。『鎌倉からはじまった。』(神奈川県立近代美術館 鎌倉)の 65 年(展覧会カタログ)神奈川県立近代美術館鎌倉館、2016 年、45 頁、271 頁；『所蔵品総目録 1951-1981』1982 年、62 頁。猶、この個展は、東京の高島屋にも巡回した形跡がある。以下の文献を参照。無記名、1960 年 3 月、38 頁 (165)。

67 鎌倉近代美術館で行われた展覧会の調査に際して、神奈川県立近代美術館鎌倉別館の朝木由香様、葉山館の高嶋雄一郎様、武者みずほ様にお力添え頂きました。註ながら記して御礼申し上げます。

68 展覧会ポスターに使用された出品作《花》は、現在、東京国立近代美術館に所蔵されている作品(登録番号：D00293)だと思われる。

69 矢内原、1959 年 3 月、107 頁 (148)。

矢内原は戦後具象の代表格であったオム・テモワンのメンバー、ロルジュとミノーとを引き合いに出し、ビュフェの作品はその中でも優れたものであると評価した。その理由を矢内原は以下の様に説明する。

彼がいわゆる具象派の画家たちと異なるのはこの点だ。というのは、現代の画家の多くは、非具象派の場合は無論のこと具象派の場合でも、「もの」を把握するよりはむしろ色彩とフォルムによって「絵」を構成しようとするのだから。これに反して、実在するものを把握し表現しようとするビュッフェは、色彩による構成という誘惑をしりぞけ、厳格なデッサンに固執する。しかしビュッフェの世界は本質的に灰色の、或は白黒の、禁欲的とさえ言える厳しいデッサンの世界である。⁷⁰

矢内原はミノーやロルジュとビュフェとは別物だと主張する。その理由は、作品の比重が色彩に置かれているか、デッサンに置かれているかの違いだと言う。

ミノーは、《コンポジション》の様に、初期にはビュフェと通底するような重く暗い色彩の作品を制作していたが、徐々に明るい色を画面に持ち込む様になった。1956年頃に制作された「農民」のシリーズは、色彩を用いた一例であり、矢内原はこうした作品を念頭においていたのだと思われる⁷¹。

こうした作品と対照的に、線を特色とするビュフェの作品は「安定して眼の前に存在している対象の表面を写すのではなく、意味を失って解体した〈もの〉を内部から構成し再建する」⁷²とされ、続けて矢内原は「このことは彼の線が、輪郭や明暗を追う曲線ではなく、常に建築的な直線であることから窺われよう」⁷³と述べる。

矢内原は、展覧会に出品された作品も、上述した理論に当てはめて評価するが、そもそも出品作が素描やドライポイントなどに意図的に絞られている以上、ビュフェをデッサンの画家として評価することは、一つの展覧会に限った主張なのではないかと言う疑問が湧く。この疑問に対して矢内原は「ビュッフェの油絵はいわば油絵によるデッサンと言ってもよいのだから、われわれはこれらのデッサンや版画によってこの驚くべき鬼才の独白の世界を十分窺うことが出来る」⁷⁴とし、彼の主張はビュフェの素描や版画のみならず、油絵をも射程に収めたものだとされる。

70 同上、107-108 頁。

71 ミノーは 1956 年に開催された日仏具象派美術展に《農夫たち》と言う作品を出品しており、矢内原はこうした作例を念頭にいと推察される。この作品の図版は、展覧会カタログやこの展覧会を特集した『みづゑ』に於いてモノクローム版のみしか掲載されておらず、現在の作品の所有者も定かではない。その為、この作品の色彩表現を正確に識ることはできないが、1954 年に制作された《農夫の娘》などの作例から、その色彩を推し量ることは可能である。50 年代中頃の「農民」を主題とした一連の作品は、アニエス・ミノーが 2016 年から主宰している公式ホームページ (<https://www.andre-minaux.com/> ; 2024 年 9 月 30 日、最終アクセス) を参照のこと。猶、この註で触れた文献の書誌情報は以下の通り。『第 1 回日仏具象派美術展』(展覧会カタログ) 朝日新聞社、1956 年 ; 関口他、1956 年 8 月、40-48 頁 (105) ; 柳、1956 年 8 月、37-39 頁 (108)。

72 矢内原、1959 年 3 月、109 頁 (148)。

73 同上、109 頁。

74 同上、113 頁。

矢内原の主張は、色彩を評価しないと言う観点からは、ラゴンや高階の評価に連なるものであり、「デッサン」や「描線」をビュフェの普遍的な特徴とする観点からは、ラゴンの「素描家」としての見解を拡張したものとも言えるだろう。興味深いことに、三者の見解は、ビュフェを肯定するにせよ、否定するにせよ同じ方を目指していた。そして、それらは結果としてビュフェの「線の画家」というイメージを強固にしている様に思われる。

ところで、既に見た文章で矢内原は、もう一つ別の角度から興味深い考察も行っていた。それが、針生によってなされたもう一つの問題、即ち「人間」に関わるものだった。矢内原は、ビュフェの描く人間に関して、以下の様に述べる。

多くの人々が、ビュフェの描く人物がどれもこれも同じ顔をしている、と言って非難した。しかしビュフェにとって大切なことは、顔そのものを描くことであって、誰々の似顔を描くことではなかったのである。ロマンチズムが生み出した個性という不確かな外面を剥いで「もの」として見れば、誰の顔も同じ構造をもっているのだ。死んだ千の似顔よりも生きている一つの顔の方が大切だろう。個性とか感情とかの背後に実在している「もの」を捉えること、これこそ人間への真の愛情ではないか。⁷⁵

矢内原は、ビュフェが人間を「もの」の様に描いているとも主張する。

ビュフェの「人間」をどの様に考えれば良いのか。この問題は、国立近代美術館の個展で前傾化する事になる。

5. 60年代初頭：国立近代美術館での個展と「人間」

展覧会の詳細を確認しておこう。1963年の4月11日から5月12日にかけて、東京の国立近代美術館と京都分館（現京都国立近代美術館）にて、日本の国立館では初めてとなるビュフェの個展が開催された。ペン画や素描、版画が出品の中心だった鎌倉近代美術館の個展とは対照的に、この時の展示では油彩が中核を成し、当時のビュフェの全容を紹介する構成となっていた。

国立近代美術館に於ける個展開催の経緯は、当時、この展示の担当を務めた本間正義が書き残している⁷⁶。

本間は、この展覧会が洋画家の関口俊吾による発案であると述べている。当時パリに在住していた関口は、ビュフェ展の開催を日本経済新聞社に提案したのだと言う。展覧会が開催された年、関口はビュフェと専属契約を結んでいたガルニエと共に帰国し、ビュフェの個展の実現に貢献したとされる⁷⁷。

⁷⁵ 同上、110-111頁。

⁷⁶ 本間、1997-1998年、4-6頁。

⁷⁷ 関口が日本経済新聞社と交渉を行なった記述は、以下の資料の1963年の項目を参照。無記名「年譜」『パリの詩情とロマン、色彩の巨匠：関口俊吾回顧展』（展覧会カタログ）神戸市立小磯記念美術館、1997

既に確認した様に、関口はビュフェのテーマ展を日本に伝えた画家だった。その事に加えて関口は、1955年にはビュフェに⁷⁸、1957年にはガルニエにインタビューを行って貰った⁷⁹。フランスに在住していることもあり、国立近代美術館でビュフェの個展を行うにあたって、作家本人やその専属画廊とも知己のある関口は、コミッショナーとして適任者だったのだろう。

この個展も多くの評価を生むことになった。ビュフェへの言及を確認できた同時代資料は、61年に7本、62年に5本と50年代の本数と比べて急落したが、63年には24本まで跳ね上がっており、当時の人々がこの展覧会に注目していたことが分かる。美術に関わる人間のみなならず、演劇評論家の仁村美津夫⁸⁰や随筆家の石井千明⁸¹、俳人の赤岡淑江⁸²なども展評を記していたことは、美術の領域を超えて、この個展が注目されていた事を物語っている。

展示プログラムは、1946年から1962年までの油彩を網羅的に扱っており、回顧展の名に相応しいものだった。印象派からの影響を想起させる《画家マンティエヌ》(GMG,5; FDBB, p.11: パリ、ベルナール・ビュフェ財団)に代表される最初期の作例や、明るい室内を舞台に設定した《若鶏をつかむ女》(GMG,24; FDBB, p.45: パリ、ベルナール・ビュフェ財団)や「受難シリーズ」の《磔刑》、ギュスターヴ・クールベの裸婦像へオマージュを捧げた《クールベに基づく眠り》(GMG,308; FDBB, p.147: パリ、ベルナール・ビュフェ財団) [fig.12]、スポーツを細長い人体の群れと言う観点で描写した《バレーボール》(GMG,348; FDBB, p.225: 静岡県、ベルナール・ビュフェ美術館) [fig.13]、高階に色彩表現を否定された「ジャンヌ・ダルク」シリーズの《シャルル7世の戴冠》(GMG,362; FDBB, p.346-347: 所在不明)、鳥と女性との非現実な組み合わせが物議を醸した《鳥：鷺》(GMG,410: パリ、ベルナール・ビュフェ財団) [fig.14]などが展示され、《化粧する女》を媒介とした針生の評価や、デッサンと言う概念をビュフェの本質とするラゴンや矢内原の評価に収まらない明るい色調の初期作から、怪鳥と人間との組み合わせによる幻想世界を描いた最新作まで、ビュフェの広がりのある世界が提示された。その為、「線の画家」と言うビュフェの一側面を捉えた評価は後退せざるを得ず、反対に一層前景化した問題が、ビュフェの人間像だった。

勿論、難波田龍起のように、それでもなお、ビュフェの本質は線に求められると評する人物もいた⁸³。だが、それは少数派だったと言って良いだろう。

画家の池田龍雄は、河原が1956年に『サトウ画廊月報』に発表した「カワラ氏とビュッフェ氏の秘談」⁸⁴を引き合いに出しながら、ビュフェがリアリズムに固執していると見做す。そして、それは63年時点では有効ではないとして、以下の様に続ける。

年10月～12月、133頁。

78 関口、1955年4月、62-63頁(68)。

79 関口「パリの画商・I：ダヴィッド・ガルニエ画廊」1957年10月、140-142頁(121)。

80 仁村、1963年5月、55-56頁(201)。

81 石井、1963年7月、39頁(207)。

82 赤岡、1963年7月、16-19頁(206)。

83 難波田、1963年5月、60-61頁(200)。

84 河原、1956年1月、2頁(93)。

にもかかわらず、ビュッフェは依然として人間＝もの、の複雑な固い外殻に、いたずらに額を擦り続けている。⁸⁵

池田はビュッフェが「人間」を「もの」として描くことに、今もこだわっていると主張する。矢内原も同様の主張をしていたことは、前章で確認した通りである。この「人間＝もの」という主張は、1954年に『美術批評』で行われた座談会を背景にしているのではないと思われる。『事』ではなく『物』を描く事⁸⁶と題されたこの座談会は、1953年に国立近代美術館で開催され「抽象と幻想」展を発端として開催された企画で、鶴岡政男、小山田二郎、駒井哲郎、斉藤義重、杉全直が参加した。その中で鶴岡は「人間性」という概念と絡めながら「最後にどんづまりに残った、物としての人間」⁸⁷を描く事を主張し、話題を呼んだ。矢内原がこの議論を知っていたかは判然としないものの、少なくとも鶴岡や斉藤と親交のあった池田は、この議論を見聞していたと推察される。

洋画家の高橋忠弥は寧ろビュッフェを「人間不在」と形容し、そこに「断絶感」を見てとる⁸⁸。高橋の文章は「人間不在」の意味を説明したり、何と何とが断絶しているかを説明することはなかったが、時系列から考えて、おそらく高橋の文章を読んだと思われる無記名の人物は、高橋の文章を発展させているように見える。

この人物は、彼の風景画を「人間不在」と形容するが、それは単に人間が描かれていないからではないと主張する。

もちろん人間のみえない風景画などたくさんあるが、人間拒否による人間不在と人間肯定による人間不在とではおなじ風景画でも創造の立場が根本的にちがうわけだ。[中略]そこで人間を描いた作品をみる。これがまた奇形でグロテスクで冷血的だ。まるで人間的ゆたかさが無い。孤独やニヒリズムというなら、その対置としてもっとなまな人間的欲情が画面に迸る筈だが、一見蛙の腹のふくれたような人間はひやりとして取り付きようがない。未来もなければ希望理想もないようだ。⁸⁹

そして、こうした人物像が生まれたのは「人間存在に対する根本的な認識の異質」⁹⁰があるからなのと言う。

この評価と近いものとして、「人間不信」という形容も存在した。赤岡は物語風の批評文で、

85 池田、1963年5月、65頁（194）。

86 鶴岡政男、小山田二郎、斉藤義重、杉全直、駒井哲郎「《座談会》〈事〉ではなく〈物〉を描くということ」『美術批評』美術出版社、1954年2月、第29号、13-24頁

87 同上、22頁。ハンス・ベルメールを専門とする松岡佳世は、ビュッフェも「物としての人間」を描いているという視座のもと、鶴岡の議論を日仏に於る同時代的な動向として位置付けている。松岡佳世「戦後の〈現実〉とベルナール・ビュッフェ」『絵画と想像力：ベルナール・ビュッフェと丸木位里・俊』（展覧会カタログ）静岡県、ベルナール・ビュッフェ美術館、2018年、14-16頁。

88 高橋、1963年5月、64-65頁（199）。

89 無記名、1963年7月、37-38頁（209）。

90 同上、38頁。

自身が回顧展を見て回る様子を描写しながら、ビュッフェが描く女性を俎上に載せる。

単純な外見的な見方からすると、女を扱った作品は、よくもこれほど醜悪に描けると思われるほど醜く、「スペインの裸婦」に至っては、あんまり醜悪で、おかしくなるほどであった。スカートをつけているから女だろうと思う以外にない、皺だらけの顔と筋張った身体が、そうかと思うと、垂れ下がった乳房と腹部ばかり異様に大きい裸婦。クールベの原作による「眠り」など二人の女は、生と死が混濁したような不透明な嫌らしさで、まるで芋虫の死骸のように表現されていた。⁹¹

赤岡は《スペインの裸婦》⁹²や《クールベに基づく眠り》の女性が醜く描かれている事を根拠に、ビュッフェのミソジニーを読み取っている。前者の作品では、黒い背景の中、腹や乳房の弛んだ理想化されていない女性の裸体を主題に扱っており、ある種の醜さを喚起させている。後者の作品に登場する二人の裸婦が、死骸に見えるかは疑問だが、人中を強調した顔の表現が理想化と逆の方向へ行っている事は確かだろう。こうした作品と比して、彼の妻を描いた「アナベル」のシリーズには同様の表現が見られないことから、赤岡はそうした意見を棄却し「私はビュッフェの人間不信の心情に思い当たるものを感じた」⁹³と述べる。赤岡の言う「ビュッフェの人間不信」とは、以下の様なものと言う。

恐らくビュッフェの個人の世界は、絶望とか孤独とかにつながるものではなく、それとは逆に、自分自身の健康な明るい内部を持っていて、臆病に頑なにそれを守る意味での人間不信であると思われる。⁹⁴

赤岡の見解は無記名の人物の評価と同様に、ビュッフェの描く人物像に醜さを観て取るが、その原因は「人間存在に対する根本的な認識の異質」ではなく、内在する肯定的な精神性を犯されないように「臆病」に「守っている」からだ結論づける。

ビュッフェの描いた人物像からどのような思想や概念を抽出するにせよ、63年の個展の折に問題の中核となったのは「人間」だった。これは針生が50年代中頃に考えていた、戦後の具象絵画が意識すべき「人間」という問題系に連なるものと思われる。

6. 結論

本稿では、ベルナール・ビュッフェと言う具象作家が、どのように戦後日本で受容されてきた

91 赤岡、1963年7月、16-19頁（206）。

92 ビュッフェは「スペインの裸婦」と言う同一主題で3枚の作品を残している。1963年の個展で、ビュッフェがどの裸婦を出品したかは、管見の限り判然としない。そのため本論では、ベルナール・ビュッフェ美術館が所蔵する裸婦像を、参考図版として掲載する [fig.15]。

93 赤岡、1963年7月、18頁。

94 同上。

のかを同時代文献を用いながら確認してきた。

ビュフェは、美術雑誌『アトリエ』の1950年8月号で、土方や和田による文章を嚆矢として、紹介が始まった。その後、パリで活躍する日本人、所謂エトランジェによって、ビュフェの動向はつぶさに伝えられ、国内での評価も高まってゆく。1953年には、第二回日本国際美術展で作品が初めて展示されたのを機に、各雑誌でリアリズムから左翼に至るまで様々な評価を産んだ。この時の出品作である《化粧する女》を媒介に、50年代中頃には、批評家の針生一郎が「新具象」と言う位置付けを提案するに至る。そこでは再現性に関わらない細い描線こそがビュフェの特徴だと見做す見解が提示され、続く57年のミシェル・ラゴンの評価と部分的に共鳴しながら、高階によるビュフェの色彩否定を経由し、「デッサンと版画」展での矢内原の評価と合流することで、「線の画家」と言う評価を築くことになった。針生が提起したもう一つの問題である「人間」は、1963年の国立近代美術館での回顧展で、色面を持ち込んだ室内画や筆触を強く残した油彩など、強い輪郭線は見られるものの、《化粧する女》とは必ずしも同等の特色を持たない作品が一堂に会することで、再び俎上に登ったのだった。

こうした言説の変化が生じるのは、前提となる作品が異なる事に因ると考えられる。50年代の中頃まで、日本で色彩や細部の表現を確認できる作例は《化粧する女》に限られたが、ビュフェは国際展に第6回まで参加したこともあり、実際の作品に触れる機会が、緩やかに増えていった。54年に刊行された『現代世界美術全集』⁹⁵の第9巻で、ビュフェも紹介される事になるが、これは恐らく作品図版がカラーで紹介された、日本で最初の事例だと思われる。この時期から、印刷ではあるものの、ビュフェの色彩表現に関する情報が普及して行く⁹⁶。そして、何よりも纏まった形で作品を実見できる機会が美術館での個展に他ならなかった。

最後に、ビュフェと言う具象作家を取り上げる事自体の意味にも触れておこう。

既存の美術史では、戦後日本に於けるフランス受容としてアンフォルメルを殊更に強調してきた。批評家のミシェル・タピエによって提唱された抽象芸術の潮流は、同時代の日本にすぐさま紹介され、1956年に日本橋高島屋で開催された「世界・今日の美術展」と、翌年のタピエと、アンフォルメルの代表的な作家であったジョルジョ・マチウの来日を契機として、日本では「アンフォルメル旋風」と言う流行が生じた⁹⁷。

このアンフォルメルが50年代の日本で評価され、受容されてきたこと自体に訂正の余地はないが、一方で、ビュフェと言う具象作家がそれと並行して評価され受容されていたことも、私たちは既に知っている。当時の日本に於いて、抽象絵画のみが支配的だった訳ではなく、具象絵画も同様に位置を占めていたことは、もっと知られて良い。ビュフェを取り上げる意義の一つは、戦後日本に於けるフランス受容の評価として、アンフォルメルのみを強調する美術史観を訂正し、修正する点にあると言えるだろう。

95 『現代世界美術全集 第9巻』 座右宝刊行会編、河出書房、1954年8月。

96 以下の文献でも、ビュフェの作品はカラーで掲載されている。朝倉、1956年9月、149-155頁(109)；針生、1963年6月(205)。

97 『20世紀フランス絵画の挑戦：アンフォルメルとは何か?』(展覧会カタログ) ブリヂストン美術館、2001年。

【謝辞】

註でも記させて頂きましたが、鎌倉近代美術館で行われた展覧会の調査に際して、神奈川県立近代美術館鎌倉別館の朝木由香様、葉山館の高嶋雄一郎様、武者みずほ様にお力添え頂きました。末尾ながら、今一度御礼申し上げます。

Remerciements

Je remercie chaleureusement Madame Céline Garnier de le Fonds de Dotation Bernard Buffe pour me avoir fourni les images des œuvres.

【付記】

この論文は、2025年9月11日に開催された成城美学美術史学会第18回例会での発表に基づく。

図版出典

- ・ベルナール・ビュフェ美術館提供
fig.1, fig.2, fig.4, fig.13, fig.15
- ・ベルナール・ビュフェ財団提供
fig.3, fig.6, fig.9, fig.10, fig.12, fig.14
- ・神奈川県立近代美術館提供
fig.5, fig.7, fig.11
- ・『第3回日本国際美術展』（作品集）毎日新聞社、1955年、9頁
fig.8

ベルナール・ビュフェに言及した邦語一次資料文献目録：1950-1963

＊凡例

- ・文献情報は年代順に並べた
- ・発行年月が同一の文献は、著者の名字のあいうえお順に並べた。同一の著者が同じ年月に記事を書いている場合、タイトルのあいうえお順に並べた。但し、著者不詳のものに関しては、これに準じず、発行年月の最後にまとめた。
- ・発行月が記載されていない文献は、その年の最後に、著者の名字のあいうえお順に並べた。
- ・カギ括弧内の括弧は 〈 〉 とした。

通し番号	枝番号	書誌情報
1950		
1	1	土方定一「美術のヒューマニズムということ」『アトリエ』アルス、1950年8月、第283号、16-19頁
2	2	和田定夫「CAPRICIEUSEMENT 4：ピカソのレアリズム、ピカソとヴラマンク、タンギーの近作、Cabinet d'un amateur aujourd'hui、テレチコウィッチに就いて、其他」『アトリエ』アルス、1950年8月、第283号、36-38頁
3	3	和田定夫「CAPRICIEUSEMENT 5：都市建設・観光事業と美術家、井上三綱氏の牛、巴里の画信」『アトリエ』アルス、1950年9月、第284号、48-50頁
4	4	荻須高德「巴里通信：マチスとサロン・ド・メイ」『アトリエ』アルス、1950年9月、第284号、30-31頁
5	5	関口俊吾「第一回青年画家展」『みづゑ』美術出版社、1950年9月、第539号、5頁
1951		
6	1	関口俊吾「フランスに於ける近代絵画への反省」『アトリエ』アルス、1951年1月、第288号、3-7頁
7	2	末松正樹「サロン・ド・メエの人々」『芸術新潮』新潮社、1951年3月、第2巻第3号、75-79頁
8	3	末松正樹「プロメテの解縛」『みづゑ』美術出版社、1951年3月、第545号、7-9頁
9	4	瀧口修造「サロン・ド・メエを迎えて」『みづゑ』美術出版社、1951年3月、第545号、3-6頁
10	5	和田定夫「サロン・ド・メイについて」『アトリエ』アルス、1951年3月、第290号、48-54頁
11	6	和田定夫「バゼンの〈青年画家の探求〉に就いて」『みづゑ』美術出版社、1951年3月、第545号、10-13頁
12	7	和田定夫「現代フランス画家論1 ベルナール・ロルジュ——彼の〈原子時代〉について——」『みづゑ』美術出版社、1951年4月、第546号、15-25頁
13	8	無記名「アート・コメント：フランス」『アトリエ』アルス、1951年4月、第291号、52-53頁
14	9	荻須高德「アンドレ・ミノエのアトリエ」『みづゑ』美術出版社、1951年7月、第551号、28-29頁
15	10	和田定夫「現代フランス画家論4：ビュッフェとミノエ」『みづゑ』美術出版社、1951年7月、第551号、21-27頁
16	11	末松正樹「戦後フランスの前衛絵画」『芸術新潮』新潮社、1951年8月、第2巻第8号、90-92頁
17	12	和田定夫「オム・テモワン：ロルジュをはじめ20歳代のフランス画家たちの具象絵画の動き」『アトリエ』アルス、1951年8月、第296号、3-8頁
18	13	荻須高德「今年のサロン・ド・メイ」『アトリエ』アルス、1951年9月、第297号、3-4頁
19	14	土方定一「アンドレ・ミノエ」『美術手帳』美術出版社、1951年9月、第47号、8-10頁
20	15	ドリヴァル、ベルナール「日仏交歓展に寄す」末松正樹訳『日仏美術交換 現代フランス美術展：サロン・ド・メエ日本展』（展覧会カタログ）毎日新聞社、1951年、刊行月記載なし、頁数記載なし
21	16	和田定夫「フランス現画壇とサロン・ド・メエ」『日仏美術交換 現代フランス美術展：サロン・ド・メエ日本展』（展覧会カタログ）毎日新聞社、1951年、刊行月記載なし、頁数記載なし
1952		
22	1	関口俊吾「秋のバリ美術展」『みづゑ』美術出版社、1952年1月、第557号、62-66頁
23	2	吉川逸治「ノン・フィギュラチフ芸術の形成——ラビック、バゼーヌ、マネシェらの立場——」『美術批評』美術出版社、1952年1月、第1号、6-9頁
24	3	秋保正三「矛盾礼讃」『美術批評』美術出版社、1952年3月、第3号、2-3頁
25	4	関口俊吾「早春のバリ美術展」『みづゑ』美術出版社、1952年5月、第561号、60-62頁
26	5	荻須高德、和田定夫『フランスの若き画家達』美術出版社、1952年6月
27	6	田淵安一「巴里の窓VI——海外ニュース：ビュッヘの大作」『アトリエ』アルス、1952年6月、第307号、4頁
28	7	船戸洪「サロン・ド・メエ——1952——」『芸術新潮』新潮社、1952年7月、第3巻第7号、123-130頁

通し番号	枝番号	書誌情報
29	8	無記名「ヨーロッパの話題:現代画家たちはダ・ヴィンチをどう見ているか」『美術批評』美術出版社、1952年8月、第8号、26-27頁
30	9	無記名「ヨーロッパの話題:裸體畫は何処へ行く」『美術批評』美術出版社、1952年11月、第11号、30-31頁
31	10	富永惣一、土方定一、今泉篤男、河北倫明、摩寿意善郎、鈴木進、徳大寺公英、江川和彦、瀧口修造「座談会 ヴェニス・ビエンナーレ展を中心に美術界の現況をかたる」『美術批評』美術出版社、1952年12月、第12号、21-31頁
1953		
32	1	土方定一「ロルジュと社会諷刺」『美術批評』美術出版社、1953年1月、第13号、16-19頁
33	2	無記名「ヨーロッパの話題:パリの美術シーズン」『美術批評』美術出版社、1953年1月、第13号、42-44頁
34	3	宮本三郎、福田豊四郎「ヨーロッパ美術の一断面」『美術批評』美術出版社、1953年4月、第16号、4-13頁
35	4	無記名「ヨーロッパの話題:ピュッフェの二個展」『美術批評』美術出版社、1953年5月、第17号、42-43頁
36	5	川端実「日本国際美術展 出品作家の立場から:積極的な努力を」『美術批評』美術出版社、1953年6月、第18号、13頁
37	6	古茂田守介「日本国際美術展 出品作家の立場から:比較的平静に」『美術批評』美術出版社、1953年6月、第18号、11頁
38	7	林武「日本国際美術展 出品作家の立場から:国際展感想」『美術批評』美術出版社、1953年6月、第18号、17頁
39	8	無記名「本年度フランスの批評家賞」『美術批評』美術出版社、1953年6月、第18号、31頁
40	9	今泉篤男、宮本三郎、菅野圭哉「座談会 国際美術展をめぐる:現代世界画壇の動向と日本」『みづゑ』美術出版社、1953年7月号、第575号、58-67頁
41	10	植村鷹千代「アラゴンのピュッフェ論」『美術批評』美術出版社、1953年7月、第19号、5-12頁
42	11	岡本太郎「最近のパリ画壇の動向」『みづゑ』美術出版社、1953年7月、第575号、13-16頁
43	12	徳大寺公英「日本絵画の問題——国際美術展の印象——」『みづゑ』美術出版社、1953年7月、第575号、51-55頁
44	13	土方定一「現代ヨーロッパ美術の展望:国際美術展を見ながら」『みづゑ』美術出版社、1953年7月、第575号、2-5頁
45	14	三雲祥之助「ピュッフェ《化粧する女》」(作品解説)『美術手帳』美術出版社、1953年7月、第71号、66頁
46	15	柳亮「日本国際美術展——疑似コンクールと日本人のたちうち——」『美術手帳』美術出版社、1953年7月、第71号、27-32頁
47	16	関口俊吾「ミノーを訪ねる」『美術手帳』美術出版社、1953年8月、第72号、49-51頁
1954		
48	1	関口俊吾「イヴォンヌ・モッテに会う」『美術手帳』美術出版社、1954年2月、第78号、69-73頁
49	2	関口俊吾「パリ・秋の展覧会」『みづゑ』美術出版社、1954年2月、第582号、48-54頁
50	3	関口俊吾「ベルナル・ピュッフェの個展」『みづゑ』美術出版社、1954年3月、第585号、55-57頁
51	4	針生一郎「二つのマナリズム」『美術批評』美術出版社、1954年4月、第28号、48-50頁
52	5	無記名「ヨーロッパの話題:個展の紹介記事に作品の価格を明示」『美術批評』美術出版社、1954年4月、第28号、47頁
53	6	田淵安一、森有正、今井俊満、金山康喜、熊乗明「〈座談会・於パリ〉芸術家の社会性の問題」『美術批評』美術出版社、1954年6月、第30号、14-20頁
54	7	無記名「ヨーロッパの話題:二つのピュッフェ近作展」『美術批評』美術出版社、1954年6月、第30号、43頁
55	8	無記名「ヨーロッパの話題:〈パントル・テモワン・ド・ルール・タン〉第三回展覧会」『美術批評』美術出版社、1954年7月、第31号、40-41頁
56	9	佐波甫「パリの画廊めぐり」『みづゑ』美術出版社、1954年8月、第588号、61-62頁
57	10	末永正樹、関口俊吾「サロン・ド・メエを見る」『みづゑ』美術出版社、1954年8月、第588号、57-61頁
58	11	福島繁太郎「ピュッフェ」『現代世界美術全集 第9巻』座右宝刊行会編、河出書房、1954年8月、25-26頁
59	12	植村鷹千代、瀬木慎一、東野芳明、針生一郎「〈座談会〉本年度下半期の美術界をめぐる」『美術批評』美術出版社、1954年11月、第35号、34-46頁

通し番号	枝番号	書誌情報
60	13	津山昌「個我意識の限界——マルシャンの絵について——」『美術批評』美術出版社、1954年11月、第35号、6-20頁
61	14	今井俊満「パリの宗教美術展」『芸術新潮』新潮社、1954年12月、第5巻第12号、102-103頁
62	15	瀧口修造「現代の宗教美術」『芸術新潮』新潮社、1954年12月、第5巻第12号、97-99頁
63	16	針生一郎「新具象の方向」『美術批評』美術出版社、1954年12月、第36号、5-11頁
64	17	針生一郎「展覧会評：山中春雄婦朝作品展」『美術批評』美術出版社、1954年12月、第36号、47頁
65	18	和田定夫「レジスタンスの芸術家」『みづゑ』美術出版社、1954年12月、第592号、21-34頁
66	19	和田定夫「ロルジュと宗教」『芸術新潮』新潮社、1954年12月、第5巻第12号、100-101頁
1955		
67	1	無記名「ヨーロッパの話題」『美術批評』美術出版社、1955年3月、第39号、14-17頁
68	2	関口俊吾「ビュッフェとかたる」『みづゑ』美術出版社、1955年4月、第596号、62-63頁
69	3	ジオノ、ジャン「戦争の怖ろしさ——ビュッフェの近作について——」三輪啓三訳『みづゑ』美術出版社、1955年4月、第596号、50-61頁 *この記事の著者は4月号ではピエール・ベルジェと記載されているが、同年8月号の19頁で、筆者の表記に誤りがあり、正しくはジャン・ジオノであると報告されている。
70	4	三雲祥之助、柳亮、森芳雄、山本正、五味秀雄、藤井令太郎、横地康国「フランス現代美術の底流：座談会 クリチック賞絵画展フランス出品作を見る」『みづゑ』美術出版社、1955年4月、第596号、2-12頁
71	5	無記名「ヨーロッパの話題：クリティーク賞候補者決定」『美術批評』美術出版社、1955年4月、第40号、20-21頁
72	6	無記名「ヨーロッパの話題：パリの版画展」『美術批評』美術出版社、1955年4月、第40号、21頁
73	7	無記名「ヨーロッパの話題：〈戦争の恐怖〉」『美術批評』美術出版社、1955年5月、第41号、50頁
74	8	井上長三郎「アンケート 第3回日本国際美術展に出品して——作家の立場から・25作家——：具象抽象」『美術批評』美術出版社、1955年6月、第42号、37-38頁
75	9	高橋忠弥「アンケート 第3回日本国際美術展に出品して——作家の立場から・25作家——：国際展の示唆するもの」『美術批評』美術出版社、1955年6月、第42号、36-37頁
76	10	山口薫「アンケート 第3回日本国際美術展に出品して——作家の立場から・25作家——：遂に手を触れんとす——彫刻二点」『美術批評』美術出版社、1955年6月、第42号、42-43頁
77	11	針生一郎、浜田知名、河原温、山中春雄、池田龍雄、木内岬、吉仲太造「《座談会》新しい人間像に向かって」『美術批評』美術出版社、1955年7月、第43号、45-57頁
78	12	佐藤敬、田淵安一、関口俊吾、土橋醇一「現代絵画の危機——ウォーターローにのぞむ抽象画家——」『みづゑ』美術出版社、1955年8月、第601号、13-19頁
79	13	瀬本慎一「具象と抽象」『美術批評』美術出版社、1955年8月、第44号、36-45頁 (この文献は以下の書籍の151-169頁に再録されている。 瀬本慎一『二〇世紀の芸術 増補版(二〇世紀芸術叢書;第1)』昭森社、1961年9月)
80	14	田淵安一「現代の具象作家 I アンンドレ・ミノオ論——現代レアリスムと彼の位置——」『みづゑ』美術出版社、1955年8月、第601号、22-26頁
81	15	中村義一「展覧会評：動人会展」『美術批評』美術出版社、1955年8月、第44号、57-58頁
82	16	藤井昇「ラウンド・テーブル：戦争という主題の今日性」『美術批評』美術出版社、1955年8月、第44号、2-3頁
83	17	無記名「ヨーロッパの話題：サロン・ドゥ・メエ」『美術批評』美術出版社、1955年8月、第44号、17-18頁
84	18	田淵安一「パリの新人1：アレシンスキーとコブラ運動・非具象絵画の方向・」『美術批評』美術出版社、1955年9月、第45号、23-29頁
85	19	田淵安一「パリの新人2：カレル・アペル」『美術批評』美術出版社、1955年9月、第45号、30-33頁
86	20	針生一郎、藤原審爾「転換期の文学と美術」『美術批評』美術出版社、1955年9月、第45号、10-22頁
87	21	瀧口修造、花田清輝、佐々木基一、阿部公房、針生一郎、末松正樹「〈座談会〉メキシコ美術展」『美術批評』美術出版社、1955年10月、第46号、7-26頁
88	22	中原祐介「行動美術展」『美術批評』美術出版社、1955年10月、第46号、60-61頁
89	23	森清涼子「〈新具象の方向〉の今後」『美術批評』美術出版社、1955年11月、第47号、3-4頁
90	24	無記名「ヨーロッパの話題：里程一」『美術批評』美術出版社、1955年11月、第47号、22-23頁
91	25	植村鷹千代「熱の入ったフランスの出品作」『第3回日本国際美術展』(作品集)毎日新聞社、1955年、刊行月記載なし、8-9頁

通し番号	枝番号	書誌情報
92	26	柳亮「ジャン・インターナショナルの意義」 『JAN インターナショナル：現代ふらんすクリティック賞絵画展目録』JAN、朝日新聞社、1955 年、 刊行月記載なし、頁番号無し
1956		
93	1	河原温「カワラ氏とビュッフェ氏の秘談」『サトウ画廊月報』サトウ画廊、1956 年 1 月、第 4 号、 2 頁
94	2	古垣鐵郎「ビュッフェとわたし」『芸術新潮』新潮社、1956 年 3 月、204-205 頁
95	3	秋山邦晴「新作探偵バレエ〈部屋〉とビュッフェのバレエ装置」『美術批評』美術出版社、1956 年 4 月、第 52 号、65-67 頁
96	4	関口俊吾「ベルナル・ビュッフェのサーカス展によせて」『みづゑ』美術出版社、1956 年 4 月、 第 609 号、55-56 頁
97	5	中村義一「現代のパーспекティヴ——否定的空間と肯定的空間——」『美術批評』美術出版社、 1956 年 4 月、第 52 号、53-64 頁
98	6	阿部徹雄「ベルナル・ビュッフェ」『芸術の都：欧州カメラ紀行』新潮社、1956 年 5 月、20 頁
99	7	古賀照一「パリのダンディ」『美術批評』美術出版社、1956 年 5 月、第 53 号、75-76 頁
100	8	古賀照一「ビュッフェのダンディズム」『美術批評』美術出版社、1956 年 5 月、第 53 号、77 頁
101	9	掛橋尚賢「ラウンド・テーブル：新具象絵画雑考」『美術批評』美術出版社、1956 年 6 月、第 54 号、 14-15 頁
102	10	富田豊「ラウンド・テーブル：新具象派を擁護する——小野君に——」『美術批評』美術出版社、 1956 年 7 月、第 55 号、15-16 頁
103	11	無記名「1956 年度サロン・ド・メエ展から」『みづゑ』美術出版社、1956 年 7 月、第 612 号、 41-44 頁
104	12	今泉篤男「第 28 回ヴェニスビエンナーレ展を観る」『みづゑ』美術出版社、1956 年 8 月、第 613 号、 3-13 頁
105	13	関口俊吾、佐藤真一、難波田龍起、寺田春式、嘉門安雄「表現主義的傾向の深化」『みづゑ』 美術出版社、1956 年 8 月、第 613 号、40-48 頁
106	14	寺田春式、関口俊吾、岡本謙二郎「日仏具象派展：新しい写真のために」『芸術新潮』新潮社、 1956 年 8 月、189-197 頁
107	15	福田新生『西洋美術の倒壊』洋々社、1956 年 8 月
108	16	柳亮「朝日新聞社・日佛具象作家協会主催 日佛具象派美術展」『みづゑ』美術出版社、1956 年 8 月、 第 613 号、37-39 頁
109	17	朝倉摂「ビュッフェのサーカス」『芸術新潮』新潮社、1956 年 9 月、149-155 頁
110	18	関口俊吾「ビュッフェの静物によせて」『みづゑ』美術出版社、1956 年 9 月、第 614 号、55 頁
111	19	針生一郎「個展・グループ展評：深尾庄介個展」『美術批評』美術出版社、1956 年 9 月、第 57 号、 123-124 頁
1957		
112	1	関口俊吾「パリの画商」『教育美術』教育美術振興会、1957 年 1 月、第 18 巻第 1 号、26-29 頁
113	2	宗左近「若い画家たちの現状」『美術批評』美術出版社、1957 年 2 月、第 62 号、40-43 頁
114	3	林武「美術に見る民族の体質」『みづゑ』美術出版社、1957 年 7 月、第 624 号、23-24 頁
115	4	東野芳明「ビュッフェ：エッフェル塔」『美術手帳』美術出版社、1957 年 7 月、第 128 号、20-21 頁
116	5	無記名「第 2 回クリティック賞絵画展 作品紹介」『みづゑ』美術出版社、1957 年 7 月、第 624 号、 55-56 頁
117	6	今泉篤男「ミッシェル・ラゴン氏との対談」『みづゑ』美術出版社、1957 年 9 月、第 626 号、 31-34 頁
118	7	中原佑介、徳大寺公英、田中岑、難波田竜起「第 2 回現代ふらんすクリティック賞絵画展をめぐって」 『みづゑ』美術出版社、1957 年 9 月、第 626 号、51-60 頁
119	8	中原佑介「戦後美術の十年」『みづゑ』美術出版社、1957 年 9 月、第 626 号、75-82 頁
120	9	ラゴン、ミッシェル『抽象芸術の冒険』吉川逸治、高階秀爾訳、紀伊國屋書店、1957 年 9 月
121	10	関口俊吾「パリの画商・I：ダヴィッド・ガルニエ画廊」『みづゑ』美術出版社、1957 年 10 月、 第 627 号、47-56 頁
122	11	関口俊吾「フランス画壇の怪物 ロルジュのバラック」『美術手帳』美術出版社、1957 年 10 月、 140-142 頁
123	12	ジョルジュ＝ミッシェル、ミッシェル『ルノアールからピカソ』佐藤朔訳、紀伊国屋書店、 1957 年 11 月
124	13	『第四回日本国際美術展』（作品集）毎日新聞社、1957 年、刊行月記載なし、頁数記載なし

通し番号	枝番号	書誌情報
1958		
125	1	無記名「肖像の復活：現代作家の選んだモデル」『藝術新潮』新潮社、1958年1月、第9巻第1号、143-158頁
126	2	嘉門安雄「第二回国際具象派展によせて」『第2回国際具象派展』朝日新聞東京本社、1958年2月、頁番号なし
127	3	柳亮、田中岑、藤井令太郎、五味秀男、斎藤正夫「研究討論：ビュッフェの〈魚〉をめぐって」『みづゑ』美術出版社、1958年3月、第632号、33-36頁
128	4	野間宏「迷える具象派：ドキュメンタリーと具象」『藝術新潮』新潮社、1958年4月、第9巻第4号、34-36頁
129	5	麻生三郎「焦點に立つ画家ビュッフェ：ビュッフェをこう見る」『藝術新潮』新潮社、1958年5月、第9巻第5号、161-162頁
130	6	岡本兼次郎「焦點に立つ画家ビュッフェ：ビュッフェをこう見る」『藝術新潮』新潮社、1958年5月、第9巻第5号、165-167頁
131	7	関口俊吾「ビュッフェの近況」『みづゑ』美術出版社、1958年5月、第635号、59頁
132	8	瀬木慎一「春の団体展から I - 光風・モダンアート・創元」『みづゑ』美術出版社、1958年5月、第635号、60-69頁
133	9	高階秀爾「焦點に立つ画家ビュッフェ：ビュッフェをめぐって 渦巻くフランス批評界」『藝術新潮』新潮社、1958年5月、第9巻第5号、153-159頁
134	10	田村泰次郎「焦點に立つ画家ビュッフェ：ビュッフェをこう見る」『藝術新潮』新潮社、1958年5月、第9巻第5号、162-164頁
135	11	中山公男「道化とサーカスの造形史」『美術手帳』美術出版社、1958年5月、第141号、17-25頁
136	12	東野芳明「ビュッフェの〈ジャンヌ・ダルク〉」『みづゑ』美術出版社、1958年5月、第635号、55頁
137	13	福島繁太郎「焦點に立つ画家ビュッフェ：ビュッフェをこう見る」『藝術新潮』新潮社、1958年5月、第9巻第5号、160-161頁
138	14	朝吹登水子「カンヌ映画祭審査員の記 - また、理解されなかった日本映画」『藝術新潮』新潮社、1958年7月、第9巻第7号、241-244頁
139	15	矢内原伊作「現代美術と顔」『藝術新潮』新潮社、1958年7月、第9巻第7号、100-110頁
140	16	無記名「古城に住むフランス画壇の鬼才ビュッフェ」『国際写真通信』国際文化情報社、1958年7月、第7巻第10号、頁番号なし
141	17	パージュ、J「古城に住むビュッフェ訪問」『藝術新潮』新潮社、1958年11月、第9巻第11号、276-278頁
1959		
142	1	大島辰雄「ビュッフェの語る〈女性像〉」『藝術新潮』新潮社、1959年2月、第10巻第2号、144-148頁
143	2	高階秀爾「パリ美術界の動向」『芸術新潮』新潮社、1959年2月、第10巻第2号、129-136頁
144	3	大島辰雄「ビュッフェの世界への案内：はじめて開かれるデッサンと版画・日本展を機に」『美術手帳』美術出版社、1959年3月、第154号、13-19頁
145	4	大島辰雄「ベルナール・ビュッフェ——もしくは実存の具体的再現——」『三彩』三彩社、1959年3月、第112号、19-24頁
146	5	土方定一「すばらしい素描の魔術：ベルナール・ビュッフェのこと」『週刊朝日ジャーナル』朝日新聞社、1959年3月29日、67頁
147	6	宮本三郎「ビュッフェの近作」『みづゑ』美術出版社、1959年3月、第646号、29-32頁
148	7	矢内原伊作「パリで一番売れるビュッフェ」『藝術新潮』新潮社、1959年3月、第10巻第3号、104-115頁
149	8	無記名「海外通信：〈ビュッフェ伝説〉衰亡に向かう？」『美術手帳』美術出版社、1959年4月、No.156、95-97頁
150	9	関口俊吾「ビュッフェの〈ニューヨーク風景〉」『みづゑ』美術出版社、1959年5月、第648号、59-61頁
151	10	瀧口修造「各国画壇展望：フランス」『第5回日本国際美術展』（作品集）毎日新聞社、1959年5月、6-7頁
152	11	無記名「海外通信：具象派の一牙城〈若き絵画〉」『美術手帳』美術出版社、1959年5月、第157号、99頁
153	12	無記名「海外通信：〈機械時代〉展」『美術手帳』美術出版社、1959年6月、第158号、101-103頁
154	13	関口俊吾「パリの画商：クルスポー画廊」『みづゑ』美術出版社、1959年7月、第650号、42-43頁
155	14	針生一郎、桜井学「実存主義と美術」『藝術新潮』新潮社、1959年7月、第10巻第7号、220-222頁

通し番号	枝番号	書誌情報
156	15	深尾須磨子『パリ横町：詩と文章』平凡社、1959年9月
157	16	無記名「ビュッフェの芸術：エチエンヌ・ペリエ作品」『キネマ旬報』キネマ旬報社、1959年9月、第242号、頁数なし
158	17	関口俊吾「パリの画商：アール・ヴィヴァン画廊」『みづゑ』美術出版社、1959年11月、第655号、58-60頁
159	18	大内秀邦「映画鑑賞：ビュッフェの芸術」『視聴覚教育』日本視聴覚教育協会、1959年12月、第13巻第12号、71頁
160	19	大島辰雄「ベルナール・ビュッフェ」『ビュッフェ展：デッサンと版画』（展覧会カタログ）ビュッフェ展委員会編、明治書房、1959年、頁番号なし
161	20	土方定一「ビュッフェの事」『ビュッフェ展：デッサンと版画』（展覧会カタログ）ビュッフェ展委員会編、明治書房、1959年、頁番号なし
1960		
162	1	加藤周一『現代美術2：ビュッフェ』みすず書房、1960年2月
163	2	無記名「海外短信：ぬるま湯のなかのエコール・ド・パリ展」『美術手帳』美術出版社、1960年2月、第169号、91頁
164	3	高階秀爾「世界の近代美術館 フランス：パリ国立近代美術館」『美術手帳』美術出版社、1960年3月、第170号、12-24頁
165	4	無記名「ビュッフェ展：素描展」『近代美術研究』近代美術研究会、1960年3月、第3巻第8集、38頁
166	5	無記名「ビュッフェのアフォーリズム」大岡信訳『みづゑ』美術出版社、1960年4月、第660号、37頁
167	6	岡見富雄「ベルナール・ビュッフェの出発」『みづゑ』美術出版社、1960年5月、第661号、40-43頁
168	7	関口俊吾「ビュッフェの新作展〈鳥〉をみて」『みづゑ』美術出版社、1960年5月、第661号、45-46頁
169	8	中原佑介「ほんものの絵批判—国際具象派展—」『藝術新潮』新潮社、1960年5月、第11巻第5号、122-125頁
170	9	無記名「ワールド・スナップ：ビュッフェの魅」『藝術新潮』新潮社、1960年5月、第11巻第5号、181頁
171	10	開高健「現代美術2 テキスト・加藤周一〈ビュッフェ〉」『みすず』みすず書房、1960年6月、第15号、47-49頁
172	11	林武「ヨーロッパとの対決」『藝術新潮』新潮社、1960年6月、第11巻第6号、70-79頁
173	12	針生一郎「具象とは何か：第3回国際具象派展、現代ふらんすクリティック絵画展を機に」『美術手帳』美術出版社、1960年6月、第174号、143-149頁
174	13	Z「人物点描：国際具象派美術展で帰国中の関口俊吾」『美術手帳』美術出版社、1960年6月、第174号、134頁
175	14	為永清司「シャルパンティエ画廊の百選展」『藝術新潮』新潮社、1960年7月、第11巻第7号、214-217頁
176	15	大久保泰「〈私のコレクションから〉協会のある風景 ビュッフェ」『婦人公論』中央公論社、1960年9月、9-10頁
177	16	東野芳明、針生一郎「明日の日本美術のために：若き批評家の往復書簡」『美術手帳（増刊）』美術出版社、1960年12月、5-16頁
178	17	『第三回国際具象派展』（展覧会カタログ）朝日新聞東京本社、1960年、刊行月記載なし、頁数記載なし
1961		
179	1	無記名「ビュッフェの永遠の女性」『藝術新潮』新潮社、1961年2月、第12巻第2号、77-83頁
180	2	関口俊吾「ビュッフェの個展〈アナンベラ〉」『みづゑ』美術出版社、1961年5月、第673号、72-73頁
181	3	無記名「海外の話題：可もなく不可もないビュッフェ新作展」『美術手帳』美術出版社、1961年5月、第188号、122頁
182	4	大島辰雄「—その〈非暴力〉的抵抗—」『三彩』三彩社、1961年7月、第140号、11-15頁
183	5	瀬木慎一「現代絵画と人間」『二〇世紀の芸術 増補版（二〇世紀芸術叢書；第1）』昭森社、1961年9月、127-137頁
184	6	無記名「ビュッフェ自身のための礼拝堂」『藝術新潮』新潮社、1961年11月、第12巻第11号、95-101頁
185	7	瀧口修造「フランス」『第六回日本国際美術展』（作品集）毎日新聞社、1961年、刊行月記載なし、頁数記載なし

通し番号	枝番号	書誌情報
1962		
186	1	大島辰雄「ビュッフェの礼拝堂」『みづゑ』美術出版社、1962年8月、第689号、30頁
187	2	ラゴン、ミッシェル『美の前衛たち：フランス現代絵画』小海永二訳、美術出版社、1962年8月
188	3	無記名「絵のある場所8：安得三郎」『藝術新潮』新潮社、1962年8月、第13巻第8号、115頁
189	4	岡本謙二郎「11年ぶりのサロン・ド・メ日本展」『みづゑ』美術出版社、1962年10月、第691号、24-31頁
190	5	『第四回国際具象派展』朝日新聞東京本社、1962年、刊行月記載なし、頁数記載なし
1963		
191	1	田近憲三「ビュッフェのヴェニス風景」『藝術新潮』新潮社、1963年3月、第14巻第3号、51-55頁
192	2	為永清司「ビュッフェの新作〈ヴェニス風景〉1962」『みづゑ』美術出版社、1963年3月、第697号、50-55頁
193	3	宮川淳「季節はずれ・ビュッフェ展」『東京大学新聞』東京大学、1963年4月17日 (宮川淳「ビュッフェ展」『宮川淳著作集Ⅱ』美術出版社、1980年10月、41-44頁に再録)
194	4	池田龍雄「〈ビュッフェ氏〉の眼」『別冊みづゑ』美術出版社、1963年5月、No.36、65-66頁
195	5	大島辰雄「ビュッフェの芸術——証言台の孤独——」『別冊みづゑ』美術出版社、1963年5月、No.36、48-59頁
196	6	大島辰雄「二人のビュッフェービュッフェ回顧の問題点一」『三彩』三彩社、1963年5月、第162号、53-55頁
197	7	生野幸吉「ベルナル・ビュッフェ」『芸術新潮』新潮社、1963年5月、第14巻第5号、76-83頁
198	8	関口俊吾「ビュッフェの横顔」『別冊みづゑ』美術出版社、1963年5月、No.36、60-61頁
199	9	高橋忠弥「ひとつの起点——オープニングの日に——」『別冊みづゑ』美術出版社、1963年5月、No.36、64-65頁
200	10	難波田龍起「ビュッフェの〈線〉について」『別冊みづゑ』美術出版社、1963年5月、No.36、60-61頁
201	11	仁村美津夫「ビュッフェの芸術」『芸能』芸能発行所、1963年5月、55-56頁
202	12	真鍋博「誤解されたビュッフェ」『別冊みづゑ』美術出版社、1963年5月、No.36、66-67頁
203	13	池田満寿夫「王者のように死者のように ベルナル・ビュッフェ」『美術手帳』美術出版社、1963年6月、第221号、122-127頁
204	14	高田博厚「ビュッフェ展を見て」『世界』岩波書店、1963年6月、第210号、303頁
205	15	針生一郎『現代の絵画 第3』富永惣一、瀧口修造、ジュリオ・アルガン、ピエール・レストニ監修、座右宝刊行会編、小学館、1963年6月
206	16	赤岡淑江「ビュッフェの礼拝堂」『寒雷』寒雷暖響会、1963年7月、16-19頁
207	17	石井千明「ビュッフェ展」『新文明』新文明社、1963年7月、39頁
208	18	高田博厚「今月の陳列室：ビュッフェについて」『文芸春秋』文芸春秋社、1963年7月、第41巻第7号、188頁
209	19	無記名「展覧会評：ビュッフェ展 人間拒否による人間不在・満腹する嫌悪感！」『近代美術研究』近代美術研究会、1963年7月、第6巻第18集、37-38頁
210	20	フィリップ・ダヴィッド「ビュッフェを売る」大島辰雄訳『芸術新潮』新潮社、1963年9月、第14巻第9号、56-58頁
211	21	福田新生「国際具象派美術展を見まもる——第四回展によせて——」『抽象美術の解体』誠文堂新光社、1963年9月、251-258頁
212	22	古垣鉄郎『東京 - パリ』鹿島研究所出版会、1963年9月
213	23	朝井閑右衛門「〈国際形象展〉自賛」『みづゑ』美術出版社、1963年11月、第705号、36-43頁
214	24	今泉篤男「ビュッフェの芸術」『ビュッフェ展：その芸術の全貌』（展覧会カタログ）国立近代美術館、1963年、刊行月記載なし、頁番号なし



fig.1:ベルナール・ビュフェ《自画像》1946年、油彩、83 x 89 cm、ベルナール・ビュフェ美術館



fig.2:ベルナール・ビュフェ《キリストの受難：答刑》1951年、油彩、265 x 477 cm、ベルナール・ビュフェ美術館



fig.3:ベルナール・ビュフェ《キリストの受難：磔刑》1951年、油彩、271.5 x 481.5cm、ベルナール・ビュフェ財団
Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet, Paris



fig.4:ベルナール・ビュフェ《キリストの受難：復活》1951年、油彩、265 x 477 cm、ベルナール・ビュフェ美術館



fig.5:ベルナール・ビュフェ《花》1952年、リトグラフ、50.5 x 34.0 cm、神奈川県立近代美術館蔵



fig.6:ベルナール・ビュフェ《化粧する女》1949年、油彩、92.0 x 65.0 cm、ベルナール・ビュフェ財団
Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet, Paris



fig.7: アンドレ・ミノー 《コンポジション》
1949 年、油彩、59.5 x 92.0 cm、神奈川県立近代美術館蔵

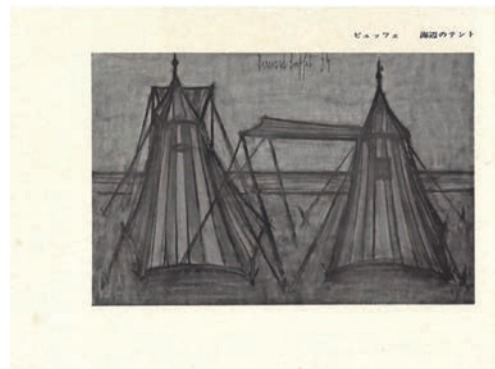


fig.8: 『第3回日本国際美術展』(作品集)
毎日新聞社、1955 年、9 頁



fig.9: ベルナール・ビュフェ 《室内: 恋人》
1953 年、油彩、195.0 x 297.0 cm、ベルナール・ビュフェ財団
Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet, Paris



fig.10: ベルナール・ビュフェ 《ジャンヌ・ダルク: 声》1957 年、油彩、210.0 x 400.0 cm、ベルナール・ビュフェ財団
Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet, Paris



fig.11: 「ビュッフェ展: デッサンと版画」
ポスター、神奈川県立近代美術館蔵



fig.12: ベルナール・ビュフェ 《クールベの眠りに基づく》1955 年、油彩、130.0 x 195.0 cm、ベルナール・ビュフェ財団
Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet, Paris



fig.13:ベルナール・ビュフェ《バレーボール》1956年、油彩、130.0 x 195.0 cm、ベルナール・ビュフェ美術館



fig.14:ベルナール・ビュフェ《鳥：鷲》1959年、油彩、240.0 x 430.0 cm、ベルナール・ビュフェ財団
Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet, Paris

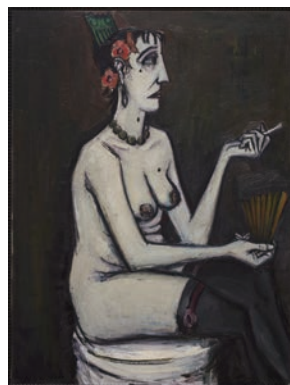


fig.15:ベルナール・ビュフェ《裸のスペイン女》1955年、油彩、131.0 x 98.0 cm、ベルナール・ビュフェ美術館

The Reception of Bernard Buffet in Post-War Japan: 1950-1963

Hitoshi Fukuoka

Bernard Buffet (1928-1999) is recognized as a leading painter of figurative art in post-war France. Known as a prodigy, Buffet won the Prix de la Critique at the age of just 20 in 1948, sharing the honor with Bernard Lorjou, which made him a darling of the era. A decade later, 1958 was regarded as the pivotal year of his artistic career. In 1958, Buffet held a solo exhibition titled “Cent Tableaux de 1944 à 1958 par Bernard Buffet” at the Galerie Charpentier. Despite being under 30 years old, this young artist attracted nearly 100,000 visitors during its run, even though it was a paid admission event for the gallery.

Buffet was introduced to Japan in 1950, but his reception did not align with the acclaim he received in France. In Japan, 1963 marked a significant zenith in Buffet’s recognition; his solo exhibition was held at the National Museum of Modern Art, Tokyo, and its branch in Kyoto. Masayoshi Honma, who worked at the museum at the time, describes this exhibition as the first major solo show of a foreign artist at the first national museum in Japan, which opened in 1952. After that, Buffet had no solo exhibitions in national museums or even group exhibitions featuring his works.

Until he died in 1999, Buffet held annual solo exhibition at the Galerie Maurice Garnier in Paris. However, his public recognition declined over time, and he was increasingly viewed as a commercial artist. In 2016, a major retrospective on Buffet was held at the le Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, reconsidering his figurative painting. In Japan, le Musée Bernard Buffet has also seen growing momentum for rethinking his work, particularly on its 50th anniversary, focusing on research rather than merely showcasing his pieces. This study is part of that broader movement.

However, given that this area has long been neglected in art history and lacks comprehensive research, it is essential to provide an overarching perspective rather than focusing solely on specific themes. On the previously mentioned premise, we resurveyed Buffet’s contemporary materials up to his peak in 1963 and uncovered 174 new sources. Based on this research, this study clarifies when Buffet was accepted in postwar Japan, who discussed him, in what context, and how he was evaluated. This also shows that the reception of French paintings in post-war Japan was not limited to Michel Tapié and the Art Informel.