



Title	堀内正和の構成彫刻に関する考察 : 1950年代における幾何学抽象の国際的伝播との関係から
Author(s)	菊川, 亜騎
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2017, 51, p. 53-75
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/71404">https://hdl.handle.net/11094/71404</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 堀内正和の構成彫刻に関する考察

——1950年代における幾何学抽象の国際的伝播との関係から——

菊川 亜騎

キーワード：戦後日本美術／彫刻／構成主義／幾何学抽象／美術雑誌

## 1. 堀内正和の構成彫刻

日本の彫刻分野のなかでも、抽象表現は学術的な検証が遅れてきた。それは、戦前期のキュビズムから構成主義に至る幾何学抽象の実践が断片的なものであったうえ、第二次世界大戦中には規制が敷かれたため、通時的な研究が困難であったからである。ゆえに、この実践の少なさは美術史的な欠落であると研究史では見なされてきた<sup>1)</sup>。そしてその本格的な取り組みが始まるのは戦後の1950年頃からである。この抽象彫刻の系譜における欠落を再考するとき、重要な役割を演じるのが、日本の幾何学抽象美術の先駆者となった堀内正和（1911-2001）である。堀内は二科会を舞台に人物像の彫刻家として美術界に登場する。しかし、青年期に村山知義の著書から受けた構成主義への憧れは生涯消えることはなかった。やがて京都美術専門学校（現・京都市立芸術大学）への着任のため東京から京都に居を移した1950年より抽象彫刻の制作を始める。以降は彫刻と並行して美術雑誌や新聞に連載をもつ文筆家、翻訳家としても活躍した。このような多才な活動の背景には、戦時中に彫刻の制作を中断しフランス語やラテン語を習得し、西洋美術史や哲学に没頭した経験がある<sup>2)</sup>。この期間こそが戦後に作家としての再生する地盤となり、第二次世界大戦の敗戦経験が堀内の芸術家としてのアイデンティティを再定義させたといえよう。

戦後の初期作品の中でも異彩を放つのが、1954年から約10年にわたり発

表された線や面という基本的な造形要素の組み合わせによる鉄の構成彫刻である。第39回二科会に出品された《線A》は日本における鉄彫刻の先駆として知られる。垂直・直角に交差する線と四角形の組み合わせを主題とした本作は、一連の構成彫刻の記念碑的な出発点となった。55年には矩形、57年からは円形、59年からは円筒形と、構成の基本要素となる形を限定し計画的に制作が進められる。とりわけこの時期の代表作とされるのが《Exercise》(1956年)で

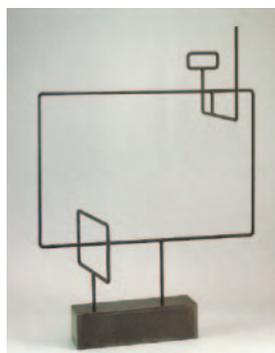


図1 《線A》1954年、鉄、  
89×64.5×33.5cm、神奈川県立  
近代美術館

ある。矩形を丸みのあるL字に切り抜いた形による組み合わせを主題に、全ての造形要素は点溶接で繋がる円環構造になっている。本作は1957年の第4回サンパウロ・ビエンナーレに出品

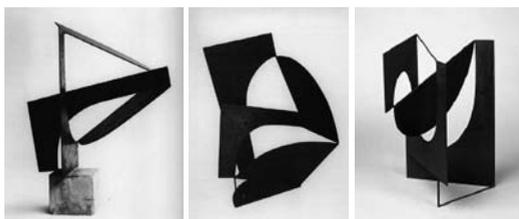


図2 左から《Exercise1》1956年、鉄、89×64×46cm、  
大原美術館 《Exercise2》1956年、鉄、53×29×42cm、  
千葉市美術館 《Exercise3》1956年、鉄、67×40×40cm、  
横須賀美術館

され、日本の国際展進出において抽象彫刻として最も早く選抜された作品の一つでもある。

これらの彫刻に一貫するのは、全て単純な形の組み合わせに基づく構成で、その制作には鉄板からの切断、接合という最低限の加工手段しか用いない点である。一切の彩色を行わず大きさのスケール感を排除したこれらの小型の作品群からは、イメージや表現性を抑制する厳格さがある。連作《Exercise》につけられた「練習問題」という意味は、作者が1950年代の構成彫刻を自分自身の「脳髓の訓練」と捉えていたという作品意識の反映に他ならない。

このような10年間という括りの中で展開された堀内の構成彫刻は極めて

独特の一類型をなす。ゆえに堀内に関する今日の先行研究では、一連の構成彫刻は幾何学構成の訓練という作品プロセスについて主に評価されてきた。まず1970年代に、針生一郎は敗戦を契機に抽象と対峙し直した堀内を再評価し、一連の構成彫刻には「ルールブック」的構想があると指摘した<sup>3)</sup>。その上で尾崎信一郎は、堀内作品が成熟や発展という概念で捉え難いものでありながら、制作のプロセスそのものはかたちの神秘の探求が目的化されていたと言及している<sup>4)</sup>。しかし、その一方で看過されてきたのは、構成彫刻の個々に見られる造形形式や作品の独自性を生み出している制作手法についてである。これらの構成彫刻は、例えばロシア構成主義のマレーヴィチや新造形主義の彫刻などとも類似を許すだろう。終戦後、戦前から活躍した前衛作家がまず取りくんだのは1920から1930年代の抽象美術の再解釈であった。それに並行し、新しく海外から流入してくる美術情報を組み合わせることによって、自身の作品制作を取り戻していった経緯がある。作品が発表された1950年代前半とは、日本が国際社会に復帰し美術でも国際化が謳われた時代であった。抽象作家としてようやく一步を踏み出した日本の彫刻家が、いかに西洋の現代美術を昇華し国際舞台に立とうとしたのか。これらの構成彫刻の成立背景についての実証的な検証はなされてこなかった。

また、先行研究において構成彫刻の一連の作品群は多くの場合、鉄素材が使われ始めた1954年の《線A》以降について言及される。しかし、形の組み合わせと抑制された制作手法という堀内作品の特質は、すでに前年の《曲と直》(図3)で明確に示されていた。題名に示される通り、本作において曲面と直線という造形要素自体が初めて主題化された。この模型のような小品においては、石膏という一時的な素材にもかかわらず彩色も施されていない。この段階ですでに構成作品の構想



図3 《曲と直》1953年、石膏、36×23×17cm、作家遺族蔵

は完成していたと考えるべきであろう。

ここで明らかにすべきなのが、1950年代前半における堀内の西洋美術受容の実態である。堀内は病身のために生涯渡欧が叶わず、その知識は概ね書籍に依拠している。とりわけ注目されるのが1950年以降自身で取り寄せた西洋の美術書籍である。西洋の美術書籍は前衛作家に多大なインスピレーションを与えてきたが、写真図版からの表面的な情報に頼る状況は戦後に至っても同様であった。その中で堀内は原語で理論をも通読できた稀有な作家であった。今日伝わる旧蔵書は総数約4000冊に及ぶが、その多くがフランス語を中心とする洋書であることも彼の西洋文化への深い傾倒を示している。<sup>5)</sup> それにも関わらず、書籍からの受容の実態はこれまで具体的に検証されてこなかった。本稿では堀内の旧蔵書と、同時期に堀内自身が執筆した小論を手掛かりに、構成作品における書籍からの影響を検証し、1950年代の関西美術の状況を再構築することから、構成彫刻に向けられていた意図の一端を明らかにしたい。

## 2. 戦後における幾何学抽象の伝播

### 2-1. 雑誌『アール・ドージュルデイ』

堀内の旧蔵書の洋書のうち、その半数以上を占めるのが美術雑誌である。20世紀美術と彫刻史を通覧する本は1950年代半ばを境に出版が増えるが、それまでは戦前と変わらず、美術雑誌が最新の潮流を伝える重要なメディアであった。<sup>6)</sup> そのなかでも、1950年代に購読していたのが雑誌『アール・ドージュルデイ (Art d'aujourd'hui)』(図4)である。<sup>7)</sup> 1949年から1954年にかけて5年間(全30冊)のみ出版されたこの雑誌は、その存在も紹介された多くの作家も、今日の日本美術史において言及されることは少ない。しかし当時は日本の美術雑誌に引用されたり、若手の潮流を紹介する雑誌として先進的な美術関係者に読まれていた。<sup>8)</sup> 堀内はこれを1951年12月号から最終号の1954

年12月号まで所蔵しており、読まれた時期も概ね特定できる。例えば1953年3月号には雑誌の背面に「Horiuti mai.1953」と署名と日付が書かれており、刊行から2ヶ月後に雑誌を入手したことがわかる。実際、堀内に師事した彫刻家の橋本正司氏の証言によれば、堀内は京都の下宿にて本誌および『カイエ・ダール』を定期購読していたという<sup>9)</sup>。洋雑誌は高価であるため、所蔵する巻号以前からこの内容を知っていたと考えるのが自然だろう。無論、戦後という情報

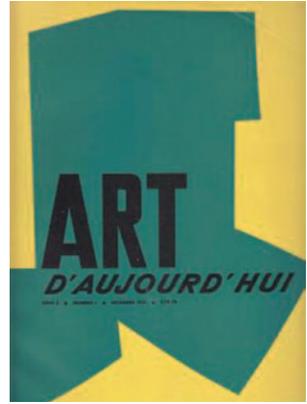


図4 *Art d'aujourd'hui*, Décembre 1951, série 3, no.1.

の多い時代に特定の刊行物のみを参照したとは考えられないが、それでも注目に値するのが、この雑誌がとりわけ幾何学抽象に特化した雑誌であったためである。

1930年代にシュルレアリスムと双壁をなしたアブストラクシオン・クレアシオン（1931-1936）は、機関誌を発行することで抽象表現の国際的連帯を目指した。その雑誌が日本作家にも大きな影響を与えたことは既知の通りである。第二次世界大戦後、表現主義的な「熱い抽象」の台頭に対し幾何学抽象は「冷たい抽象」と呼称された。この系譜の作家が集ったパリを舞台に実質的な後続誌として機能したのが『アール・ドージュルディ』であった。この雑誌はオーギュスト・エルバン、ジャン・アルプ、ミシェル・スフォーールといった戦前から活躍した作家と批評家を先導者に据え、パリから世界へ幾何学抽象による緩やかな連帯を目指した。今日における本誌の美術史的意義とは、構成主義およびモンドリアンを筆頭とする抽象美術を歴史的に位置付け直し、その上で、先駆者となった作家達と若手作家の交流を活性化したことにある。

## 2-2. 平面構成

1950年以降、堀内は美術に関する幅広い知識を生かし、執筆を通して西洋の抽象美術と彫刻の紹介役を担った。それらの小論は『坐忘録』（美術出版社、1990年）、『堀内正和作品資料集成』（美術出版社、1996年）に収録され今日でも広く参照されている。この典拠となったのが洋書籍から得た知見であるが、参照した文献名はほとんどの場合明記されていない。しかしこの雑誌の記事と比較した結果、1953年から1954年の小論において集中的に雑誌からの翻訳が行われていることがわかる。1954年3月に発表された「内なるリズム」と題された記事【資料1】は、当時パリで活動した画家エドガー・ピエ（Edgard Pillet, 1912-1996）についての作家紹介である。1950年代に非形象の抽象画家として注目されたピエは『アール・ドージュルディ』の編集にも携わった主要作家であり、パリで「抽象のアトリエ」を主催し若手作家へ抽象美術教育を行っていた。堀内はこの作家を高く評価し、1953年1月号に掲載されていたピエのインタビュー



図5 エドガー・ピエ、題名不明。

を自らの記事内で要約し、部分的に引用している。なお、同時掲載された作品図版は同巻号の別頁からの転用である【資料2】。

このインタビューはピエが具象絵画から抽象絵画へ転向した経緯が語られたものであった。堀内のピエに対する評価と共感を通じてその関心のありかを見ることができる。図5は堀内が記事に掲載した作品である。ピエの油彩画は、色面から任意の幾何形態を挟で切り抜き、画面上で構成することによって図柄が決定される。ピエはもともと



図6 色面を切るエドガー・ピエ  
“L'art et manière”  
Art d'aujourd'hui, Mars-Avril  
1954, serie 5, no.2-3, p.46.

彫刻家として訓練を受けた作家であった。それを踏まえ、堀内の第一の関心は彼の絵画制作の方法にあったようだ。この作品について、堀内は画面中に配置される幾何形態の色面のせめぎ合いに「右から左へ、左から右へ、漸増的に押し寄せる正確な圧力」を感じており、この作品は作者自身の「内的時間を伝える壮大なドラマ」であると解釈している。上記で述べられるような幾何形態が相互に影響することによって生み出されるリズムについて、堀内がピエのインタビューを要約した文章からその考えを参照したい。

……今や画家は自己の外側を模倣するのでなく、自己の内側を発見していくのだ。彼〔ピエ〕の作り出す一作一作が日々に見られる新しい自己だ。そして生み出された作品はあたかも1人の人格のように呼吸を始める。『僕自身の鼓動のリズムに乗って、それは呼吸をし始める。』

上記の文中二重括弧は堀内による引用部分である。幾何形態による構成が「呼吸」をするように自律的リズムを生み出す。これは具体的にどのような状態が想起されているのだろうか。これを端的に提示しているのが、ピエが絵画と並行して制作した短編映画《起源》(図7)である。これは戦後フランスの実験映画の先駆としても今日知られるものであるが、コマ撮り撮影によって、線や面といった造形要素が画面を自由に動き多様な構成を生成する様が映像化されたものである。この幾何学形態は、黒い平面を切り取った形で作られており、白い画面上に置かれることで白と黒の反転する構成となる。造形要素はいまやそれ自体が「1人の人格のように」自律した美的なりズムの躍動を生み出し、そのプロ

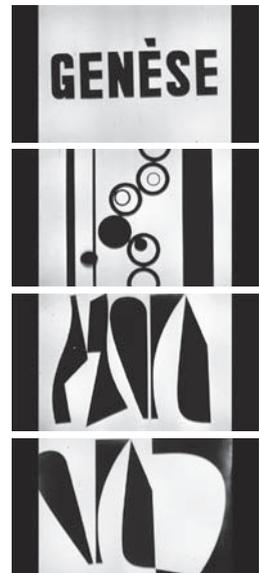


図7 エドガー・ピエ《起源》1950年、10分、ボンビドゥーセンター

セスそのものが映像表現として表されている。ここで主題化されているのは知覚を刺激する形の認識についてである。本作は1950年以来、度々雑誌でもとりあげられており、ピエのいくつかの作品を通して堀内はその造形理念を十分理解することができたと考えて良いだろう<sup>10)</sup>

堀内が記事の文中でピエ作品について強調するのは、色面構成が「きわめて単純な造形言語のみによって語られ」ることであり、その作品は「形体がきわめて明確で、その均衡の正しさは古典的荘重の域に達している」と高く称賛した。今日、堀内と絵画制作は一見関係が希薄に見える。しかし、ほとんど知られていないが、堀内は1952年から1954年を中心にいくつかの雑誌に挿絵を提供しており、現在30点程確認できる。図8は前述した記事の2ヶ月後、堀内が連載を持っていた雑誌に提供した装丁画である。黒い矩形の色面から切り抜かれた丸みのあるL字



図8 雑誌『はな』華乃葉社、表紙・背表紙、1954年6月号

が、白い画面の上で絵画的に構成されている。切り取った色面は図と地の関係から反転を繰り返し、錯視の効果によって形態の運動が生じている。このような形の「動き」や「リズム」への関心は、前述したピエの紹介記事の題名にも象徴されている。このようにして堀内は幾何学の面の組み合わせによる視覚効果に、抽象表現の新たな糸口を見つけようとしていたと考えられる。

### 2-3. 空間構成

では、このような関心は三次元の彫刻でいかに実現されたのだろうか。より直接的な示唆を与えたと思われるのが彫刻家のロベール・ヤコブセン (Robert Jacobsen, 1911-1993) である。ヤコブセンは第二次世界大戦後にデンマークからパリに移住し、1950年代に図9のような鉄の構成彫刻で著名になった作家である。しかし芸術家集団コブラ (CoBrA) への参加を契機に表

現主義に作風を反転させるため、これらの構成彫刻について今日の日本で言及されることは殆どない。

ここで強調しておきたいのは、『アール・ドージュルディ』という雑誌が幾何学抽象のみならず、立体作品や空間造形を推奨したことである。これは本誌がそもそも建築雑誌『ラルシテクチュール・ドージュルディ』の姉妹誌であり、社会における美術の實際化を大きな目標としていたことが背景にある。<sup>11)</sup>1930年代にアレクサンダー・カルダーが提示した重力や空気抵抗によって姿をかえるモビールの概念は、彫刻に革命的な影響を与えた。第二次世界大戦後も、

「動き」と「時間」といういわば四次元性をいかに作品に取り込むかは大きな注目を集めていた。雑誌では毎号で特集記事が生まれ「彫刻の50年」（1951年1月号）では量塊的な人物表現が純粹抽象による空間造形へと展開する20世紀彫刻史を再定義し、「空間」（1954年2月号）では、造形美術における工業とテクノロジーの融合をL.モホリ=ナジをひきつつ紹介している。その関心が結

実したのはキネティック・アートの登場における歴史的展覧会、1955年の「運動(Le Mouvement)」展(ドゥニーズ・ルネ画廊、パリ)であった。<sup>12)</sup>本展ではジャン・ティンゲリーを筆頭に機械仕掛けの自動する彫刻が出品されたことで著名である。一方でキネティックの範囲には動きを知覚させる静止した作品も含まれてお



図9 ロベール・ヤコブセン《モビール彫刻》1954年、鉄に彩色、48×45×40cm、ラ・ショー＝ド＝フォン美術博物館



図10 「運動」展カタログ、ドゥニーズ・ルネ画廊、1955年



図11 「運動」展の会場風景、ドゥニーズ・ルネ画廊、1955年。彫刻作品は左からヤコブセン、ティンゲリー、デュシャン、カルダー。

り、ここに出品されたのが図9のヤコブセン作品《モビール彫刻》であった。

ヤコブセンは薄い鉄板から幾何形態を切り出し、形同士を捻り合わせ空間上で溶接することで三次元形態を構成する。作品は自動しないが、鑑賞者が作品の周りを歩き、視点を移すことによって形にリズムが生じ、眼の中で「動く」彫刻となる。ヤコブセンは当時高く評価され『アール・ドージュルディ』の刊行期間を通して彫刻家として最も多く掲載された。しかし、誌面の不鮮明な白黒写真から伝わる作品情報は限定的で、彫刻にとって重要な要素である素材の加工処理や大きさのスケールまで把握することは難しい。だが立体作品を推進したこの雑誌は、誌面に作品の制作方法や理解を深める造形理論を詳細に記述し、意識的にその問題克服を試みたことに特徴がある<sup>13)</sup>。この理論的支柱であったのが批評家レオン・ドゥガン（Léon Degand, 1907-1958）であった。ベルギー出身で戦後にパリで批評活動を展開したドゥガンは、「冷たい抽象」の最大の擁護者となった人物である。ヤコブセンの最も詳細な記事は、1953年1月号に掲載されたドゥガンによるドゥニーズ・ルネ画廊での個展評【資料3】であるが、ここではとりわけヤコブセンの作品の制作方法に着目し、それが鑑賞者に与える効果を仔細に紹介している。これは堀内がピエの図版を転載した記事の隣頁の記事にあたり、参照された可能性が極めて高い。作品の写真に加えて、この批評文が構成彫刻の発想に影響を与えたのではないだろうか。ではヤコブセン作品がいかにかに記述されていたか確認したい。

図12の《無題》は【資料3】の左上に掲載された作品である。鉄板から切り出された造形要素は空間を内包するようにひとつつながりに点溶接されているが、ヤコブセンの構成彫刻は本作のように円環的な構造がしばしば採用される。このような彫刻の構造について、評者はまず次のように説明する。



図12 ロベール・ヤコブセン《無題》1952年、鉄、52.5×51×34cm、個人蔵。

彫刻とは空間的な循環を生成する場である。空間は言うまでもなく形と同等に価値を持ち、作家の気質に秩序づけられる。ヤコブセンにおいては、その循環は決して閉塞しない。互いに決して気詰まりを感じさせない造形要素の中で、作家の精神は厳密に配置されながら自由に動く。

造形要素と空間の捻れた関係の中で、鑑賞者は視点を動かすたびに刻々と変化する形の運動に出会う。この文章においてヤコブセンの構成彫刻とは、何らかの具体物の抽象化ではなく、作家の躍動する「内なるリズム」を三次元に定着させる場であることが提示されている。

その上で評者が強調するのが、作品の特質を生み出している制作方法である。ヤコブセンは鉄という素材に対し極めて限定的な加工しか行わず、鉄の棒や板という素材の「元々の外見をより保持しようとする」。20世紀以降の彫刻において、制作方法が作品の表現性そのものと関係づけられてきたことは言うまでもない。ここで評者は1910年代に鉄彫刻を始めたフリオ・ゴンザレスに始まる構成彫刻の系譜にヤコブセンを位置付け、その先駆性を強調する。例えば、ドゥガンが記事においてヤコブセンと対比させているのが、戦後のパリでも影響力を持っていたロシア構成主義の作家アントワーヌ・ペヴスナー（1886-1962）である。評者はペヴスナー作品において、彫刻を形づくる素材とは何らかのイメージに向けて「組織化（orchestration）」されるものであったと指摘する。しかしヤコブセンの彫刻と素材の関係性は異なるものだという。



図13 アントワーヌ・ペヴスナー  
《世界》1947年、真鍮、75×60×  
57cm、ボンビドゥー・センター

ヤコブセンは手を入れるとしても素材を切断し接合し、形と形を関連付けるだけに制限している。彼の力量とは素材による組織化というよりも調和と対位法（*harmonie et contrepoint*）である。

対位法とは、音楽の楽曲編成においてそれぞれの旋律を独立性を保ちながら調和させることであるが、ここでは彫刻において個々の造形要素が組み合わせられつつも、全体として調和したリズムが生み出される比喩として述べられている。ヤコブセンが超克しようとしたのは、ペヴスナーのような素材を纏め上げるための彫刻のイメージ性にほかならず、ドゥガンはそれを高く評価した。そして評者がヤコブセン作品をより現代的にしていると考え強調したのは、素材に対して作者の介入が限定的である制作手段そのものであった。

以上のことから言えるのは、つまるところヤコブセンに必要なのは最低限の制作手段である。この制作手法の極端な単純さは、うわべだけの手段によって作品の出来の悪さを隠すような、芸術家の中途半端な満足を認めない。……ヤコブセンは観客にも自分と同等の厳しさを求めているのだ。

だが一方で、「最低限の制作手段」の必要は、ヤコブセン以上にドゥガンによってより厳格なものとして主張されたと考えられる。例えばヤコブセンのこの個展には、数点の彩色彫刻も出品されていた。しかし、評者はこれを「成功しているとは思えない」と非難している。さらには雑誌の読者を意識して、鉄という「黒い素材の必然に基づいて考案された作品はただそれだけで完全なのであり、白黒写真においてその魅力を取り戻す」と述べ、彩色という要素さえも余剰のものとして排除すべきだと強調している。

以上のように1953年初頭の『アール・ドージュルディ』では、ヤコブセンという具体例を通して、抑制された制作手段による新しい構成彫刻のあり

方が詳細に提示されていた。二章の冒頭で確認したように、1953年には堀内が数ヶ月の時間差でこの雑誌を入手していたことはすでに明らかとなっている。これらのことから、堀内はピエやヤコブセンの記事を参照することを通して、幾何学の面の組み合わせによる構成彫刻の構想を作り上げることができたのではないだろうか。

一章で言及した作品《曲と直》は堀内の以上のような関心が初めて作品化されたものであった。本作が出品されたのは1953年12月から国立近代美術館で開催された「抽象と幻想」展であった。<sup>14)</sup>これは戦前から実践されてきた日本の抽象とシュルレアリスム作品を初めて総覧した展覧会で、日本の前衛美術の歴史化において記念碑的な展覧会であった。図14は彫刻室の会場写真であるが、この出品作品の傾向においてもやはり「動き」への関心を見ることができる。中央に吊るされているのが、日本でいち早く動的な彫刻に取り組んだ北代省三の《モビール・オブジェ（回転する面による構成）》である。戦争から復

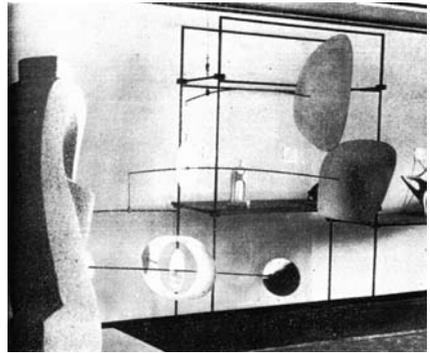


図14 「抽象と幻想」展、国立近代美術館、彫刻展示室風景、1953年。

員した北代は瀧口修造の記事でカルダーを知ってモビールに取り組み、公的な披露の場となったのが本展であった。<sup>15)</sup>堀内作品は写真中央の壁面に沿った棚の上に陳列されているが、他の彫刻と比較しても作品は小さく、表現性が抑制された印象は極だっている。本作に見られる、単純化された造形と制限された素材への加工方法の採用、そして彩色の排除といった要素に『アール・ドージュルディ』からの知見が応用されたと考えられる。繰り返しになるが、作品の着想源を特定の雑誌のみに限定することはできない。しかし本章で参照した二人の若手作家は、当時としてはこの雑誌にしか掲載例がないため、

戦後、抽象表現を模索し始めた作家における本誌の重要性は再考していくべきであろう。

### 3. 国際交流の場としての美術雑誌

では堀内にとって『アール・ドージュルディ』とは一方的に情報を受け取るだけのものだったのだろうか。二章で述べた通り、本誌は国際的な雑誌として世界規模で雑誌の販売拠点を持っていた。重要なのは、ヨーロッパやアメリカにとどまらず、モダンアートの中心地から遠く離れた非西欧圏に積極的に伝達されたことである。中心的な役割を果たした批評家レオン・ドゥガンが1947年から1952年までサンパウロ近代美術館の開館準備にも携わったこともあり、ブラジルを筆頭とするラテン・アメリカ諸国、そして北欧、さらに日本と頒布先は広域にわたる。このような背景からセルジュ・ギルポーはドゥガンを中心に運営されたこの雑誌は、アメリカに文化的覇権を奪われつつあったパリの、しかも国内ではアンフォルメルと対抗していた「冷たい抽象」のプロモーション活動だったと指摘している。<sup>16)</sup>国際化が謳われた1950年代前半とは、雑誌というメディアがより戦略的に広報活動に用いられた時期であった。堀内における受容の事例においてもこの背景は看過できない。

しかし、雑誌に戦略的に関わったのはなにも発信者だけではない。読み手である日本の作家も、美術の国際舞台に上がる手段として積極的に関与していたからだ。なかでも注視したいのは、まさに『アール・ドージュルディ』の購読期間に堀内が参加した、関西の前衛美術家による研究会と雑誌の関わり方である。前衛書道家の森田子龍、画家の吉原治良、須田剋太らによって結成された現代美術懇談会（1952-1957）は非形象的な抽象表現を目指す美術家の研究会であった。そこでは毎月のように国内外の新潮流について情報交換が行われた。ここで注目すべきなのがこの会の国際的な交流を促した、

森田子龍の主宰する書道雑誌『墨美』の存在である。日英表記の本誌は国際的に流通し、欧米の抽象美術家と実りある交流を持ったことは今日よく知られている。<sup>17)</sup>堀内は数少ない彫刻家の執筆者としてこの雑誌にも関与しており、1953年2月号に「彫刻の空間」と題した記事を寄稿している。このように、周囲の作家と同様に雑誌を通じた海外展開にも参加していた(図15)。

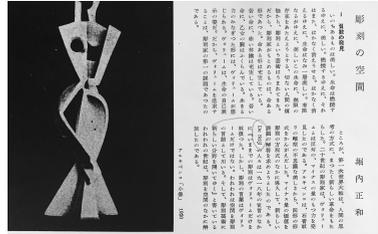


図15 堀内正和「彫刻の空間」『墨美』墨美社、1953年2月号、19頁

さらに現代美術懇談会の作家は1953年4月の森田のパリ初個展の成功を契機に『アール・ドージュルディ』とも関係を持ち始める。とりわけその関わりが活発になるのは1954年であった。これについては別の機会に詳しく論じることとするが、懇談会幹事である画家の田中健三は誌面に作品図版の掲載を果たすのみならず、雑誌を介して知己を得た作家と実際に交流をもつことになる。<sup>18)</sup>森田も前衛書道の記事を大々的に寄稿するなど、雑誌を媒介とした国際交流が現実のものとなっていた。このような美術雑誌を取りまく1950年代前半における堀内の読書環境を考慮するなら、『アール・ドージュルディ』とは単なる目新しい西洋の作品カタログとしてではなく、国際的な美術シーンとの実際の交流に繋がる場として読まれていたと考えられる。

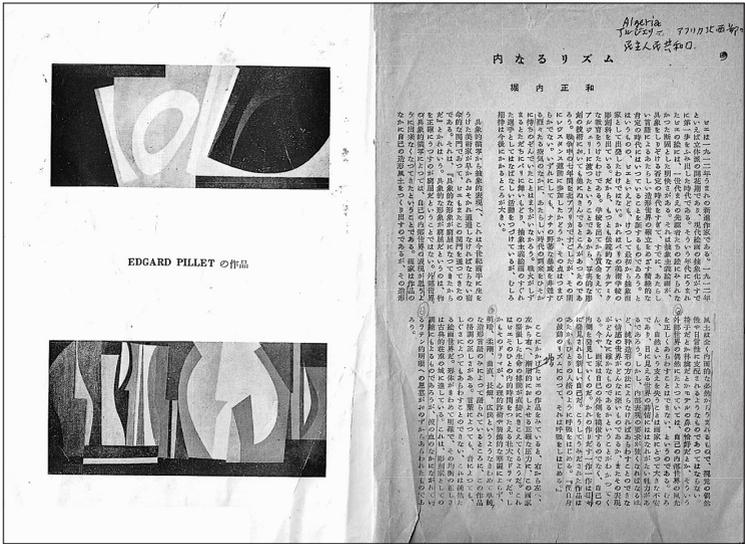
以上を踏まえて再び1956年の《Exercice》という作品を振り返ってみたい。本作が出品されたのは、ヴェネチア・ビエンナーレに次ぐ国際展として注目を集めていたブラジルのサンパウロ・ビエンナーレであった。本作の具体的な形を確認すると、すべての造形要素がひとつつながりに接合されており、空間の循環性を強調する形の円環構造がひとつのテーマとして採用されている。この構造は、ヤコブセン作品にとりわけ特徴的なものであった。また、すでに述べた通りビエンナーレの会場となるブラジルとは『アール・ドージュルディ』のラテン・アメリカ最大の頒布先であり、現地の美術動向は雑誌の

紙面でも取り上げられていた。堀内の同時代美術に対する行き届いた視線を考慮すれば、世界における幾何学抽象の動向を理解していないということは考えにくい。思い返せばこの作品の題名は、堀内の構成彫刻のなかで唯一フランス語表記されたものであった。本作の背景には、日本人でありながらも自身が位置しているのがフランス美術のとりわけ幾何学抽象に由来する系譜であることを、国際舞台で表明する意図があったとも考えられるのではないだろうか。

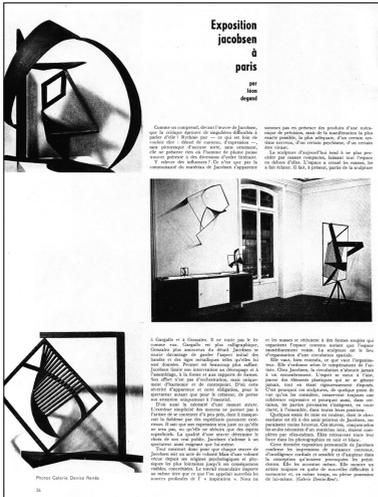
#### 4. おわりに

本稿では1950年代における堀内の構成彫刻の造形形式とその制作方法に着目し、読書経験からの影響を検証することで、制作時の関心のありかを明らかにした。日本ではアンフォルメルや抽象表現主義が流行したため、パリの幾何学抽象は大きく取り上げられなかった。しかし堀内は雑誌の情報を手がかりに、構成彫刻によってフランスの文脈から世界の同時代美術に並走すること目指したのではないだろうか。この事例を国際的な文脈で捉え直すなら、1950年代に雑誌を通して日本というモダンアートの後進国に「冷たい抽象」が伝播した一つの成果であったと捉えることもできる。堀内の構成彫刻とは単なる戦前の構成主義へのオマージュではなく、むしろ同時代的な問題であった1930年代から1950年代へと連なる幾何学抽象の系譜へ向けられた作品として捉え、より広い文脈から再考していく必要があるだろう。

[資料]



1) 堀内正和「内なるリズム」『美』京都市立芸術大学美術教育研究会、1954年3月、19-20頁。左頁掲載の図版の典拠：上) *Art d'aujourd'hui*, janvier 1953, série 4, no.1, p.27. 下) *Art d'aujourd'hui*, janvier 1950, série 2, no.1, p.19.



3) DEGAND, Léon, "Exposition Jacobson à Paris", *Art d'aujourd'hui*, janvier 1953, série 4, no.1, p.26.



2) GULIN, Ake, "Exposition Pillet à Helsinki", *Art d'aujourd'hui*, janvier 1953, série 4, no.1, p.27.

## [注]

- 1) 松本透「抽象表現の展開」『日本彫刻の近代』淡交社、2007年、222頁。
- 2) 戦時中の堀内の語学への傾倒は、アテネ・フランセや日佛会館を通してフランスの文化や美術への関心へと展開した。この時の活動については別の機会に詳しく論じる。
- 3) 針生一郎、堀内正和「ディアローグ二七」『みづゑ』、1972年5月号、43-54頁、57頁。針生一郎「明晰な諧謔」『堀内正和展』渋谷区立松濤美術館、1986年。
- 4) 尾崎信一郎「堀内正和の彫刻一思考と手わざの間」『堀内正和の世界展』神奈川県立近代美術館、2003年、123-129頁。
- 5) 旧蔵書は堀内正和文庫として2017年に神奈川県立近代美術館に寄贈。
- 6) 1950年代後半を過ぎると、20世紀以降の彫刻史を通覧する書籍が刊行され、英訳も出たことでより流通量が増加した。代表的なものとしては以下のものがある。GIEDION-WELCKER, Carola, *Contemporary Sculpture : an Evolution in Volume and Space*, G. Wittenborn, New York, 1955. SEUPHOR, Michel, *La Sculpture de ce siècle : Dictionnaire de la sculpture moderne*, Griffon, Neuchâtel, 1959.
- 7) *Art d'aujourd'hui*, L'Architecture d'aujourd'hui, Paris, 1949-1954. 1954年以降は*Art d'aujourd'hui - art et architecture*に改名。
- 8) 『美術手帖』や『藝術新潮』といった美術雑誌はいずれも1950年前後に創刊されるが、海外の美術雑誌の記事や写真図版を転用した例が確認できる。
- 9) 筆者による橋本正司氏へのインタビュー、2017年7月17日、東京。神奈川県立近代美術館所蔵の堀内正和文庫には1950年代の『カイエ・ダール』は所蔵がないため、作家が生前に『アール・ドージュルディ』のみ選別して残したと考えられる。
- 10) “Films sur l’art”, *Art d’aujourd’hui*, avril-mai 1951, série 2, no.5, p.28. “Le Film sur l’art”, *Art d’aujourd’hui*, octobre 1951, série 2, no.8, pp.27-29. “Quelques remarques à propos des films sur l’art”, *Art d’aujourd’hui*, décembre 1951, série 3, no.1, pp.31-32.
- 11) この雑誌は『ラルシテクチュール・ドージュルディ』の編集長で彫刻家でもあったアンドレ・ブロックが設立した美術家協会グループ・エスパス (Groupe ESPACE) (1951-1957) の広報誌の役割も果たしていた。これはル・コルビジエが1930年代に提唱した芸術の総合を理想とし、建築や社会における造形美術の実際化を目指した美術家の団体である。主要メンバーはブロック、フェリックス・デル・マール、エドガー・ピエなど。ヨーロッパとラテン・アメリカを中心に広く影響力を持ち、イタリアではブルーノ・ムナリーらが参加したMAC (Movimento Arte Concreta)へと展開した。

- 12) ドゥニーズ・ルネは戦後パリにおける幾何学抽象の作家を擁する画廊として発展し、パリでのモンドリアン評価を築いた立役者としても知られる。本論で取り上げる「運動」展ののち、1960年代にはオブ・アートの先駆的な展覧会も実施した。画廊と作家や『アール・ドージュルディ』の関係について、関係者へのインタビューを含む実証的な研究が近年進められている。GIRIEUD, Corine, “La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954) : une vision sociale de l'art”, Disponible en version numérique à la Bibliothèque Kandinsky (MNAM-CCI) et à l'IMEC, 2011.
- 13) 雑誌の編集委員の一人であるエドガー・ピエを中心に、1950年に彫刻家のアンリ・ローランスや画家のアルベルト・マグネッリの作品とその制作方法を紹介する美術映画も製作されている。
- 14) 「抽象と幻想 非写実絵画をどう理解するか」国立近代美術館、1953年12月1日-1954年1月20日。美術館の開館一周年記念展として開催された。
- 15) 北代は『創美』1948年4月号に掲載された瀧口修造によるカルダールの紹介記事に載っていた作品写真に惹かれたことがモビール制作の契機となった。
- 16) GUILBAUT, Serge, “Ménage à trois: Paris, New York, São Paulo, and the Love of Modern Art”, *Internationalizing the History of American art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2009, pp.159-177. 次の文献では、ドゥガンが冷戦下のパリで果たした役割について言及している。GUILBAUT, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art : Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold war*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, pp.127-132.
- 17) 『森田子龍と「墨美」』兵庫県立近代美術館、1992年。なお『墨美』や1950年代の吉原治良による雑誌を用いた国際的な作品紹介の経緯については、次の文献にも詳しい。TIAMPO, Ming, *Gutai : Decentering Modernism*, University of Chicago Press, Chicago, 2011. (翻訳『GUTAI 周縁からの挑戦』藤井由有子、富井玲子訳、三元社、2016年)
- 18) 大阪で活動した田中健三は『アール・ドージュルディ』編集長のアンドレ・ブロックに自身の作品への批評を求めため作品写真を書簡で郵送し、それが雑誌に掲載された。また雑誌に掲載されていたブラジルの作家と文通を行い、1960年代には実際に来日し交友関係を築いた。『TAO 25周年記念』TAO事務局、1982年、8-9頁。

## [参考文献]

〈堀内正和に関する文献と一次資料〉

『堀内正和展』渋谷区立松濤美術館、1986年。

『堀内正和の世界展』神奈川県立美術館、2003年。

『山口長男 堀内正和展』東京国立近代美術館、1980年。

『現代美術懇談会の軌跡 1952-1957』芦屋市立美術博物館、2013年。

堀内正和文庫、神奈川県立近代美術館。

堀内正和執筆目録・原稿データベース、堀内敦子編、2006年。

〈展覧会カタログ〉

『現代への扉 実験工房展 戦後芸術を切り拓く』神奈川県立近代美術館、2013年。

『抽象と幻想 非形象絵画をどう理解するか』今泉篤男編、東京国立近代美術館、1955年。

『「冷たい抽象」の出發 ドニーズ・ルネ画廊の軌跡』西武百貨店、1988年。

『津高一とゲンビの作家たち 1950年代のモダニズム』兵庫県立近代美術館、1995年。

『1953年ライトアップー新しい戦後美術が見えてきた』目黒区美術館、1996年。

*Complete concrete : The Haus Konstruktiv collection and the Exhibition*, Museum Haus Konstruktiv, Hatje Cantz, Zürich, 2002.

*Gutai : Splendid Playground*, Guggenheim Museum, New York, 2013.

*Japon des avant-gardes 1910-1970*, Centre Pompidou, Paris, 1986.

AMELINE, Jean-Paul, WIESINGER, Véronique, ed., *Denise René, l'intrépide : une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Centre Pompidou, Paris, 2001.

BOIS, Yve-Alain, HERKENHOFF, Paulo, JIMÉNEZ, Ariel, ed., *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Harvard Art Museums, Cambridge, 2001.

GAY, Diana, ed., *L'été 1954 à Biot : Architecture, formes, couleur*, Musée national Fernand Léger, Réunion des musées nationaux, Alpes-Maritimes, 2016.

HOJSGAARD, Mette, ed., *Robert Jacobsen & Paris : 1947-1959*, Statens Museum for Kunst, København, 2001.

HULTEN, Pontus, ed., *Paris 1937-Paris 1957: arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie*, Centre Pompidou, Paris, 1981.

LEMOINE, Serge, *Art constructif*, Centre Pompidou, Paris, 1992.

LEMOINE, Serge, *Edgard Pillet*, Musée de Grenoble, Réunion des musées nationaux, Paris, 2011.

- LEMOINE, Serge, *Dynamo : Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art (1913-2013)*, Grand Palais, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2013.
- LEPPIEN, Jean, *Abstraction en France et en Italie de 1945 à 1975*, Musée de Strasbourg, Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.
- MUNROE, Alexandra, ed., *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Harry N. Abrams, New York, 1996.

〈刊行本〉

- 谷本尚子『国際構成主義 中欧モダニズム再考』世界思想社、2007年。
- 堀内正和『坐忘録』美術出版社、1990年。
- 堀内正和『ユーレーカ 堀内正和作品資料集成』美術出版社、1996年。
- HAVENS, Thomas R.H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts : the Avant-garde Rejection of Modernism*, Honolulu University of Hawaii Press, 2006.
- WINTHER-TAMAKI, Bert, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu University of Hawaii Press, 2001.

〈論文〉

- 井口壽乃「戦後日本における「国際性」とアート & テクノロジーの拡大」『戦後の日本における芸術とテクノロジー 科学研究費補助金研究成果報告書』東京国立近代美術館、2007年、9-15頁。
- 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』1997年、3号、24-31頁。
- GIRIEUD, Corine, "La Revue Art d'aujourd'hui (1949-1954) : une vision sociale de l'art", Disponible en version numérique à la Bibliothèque Kandinsky (MNAM-CCI) et à l'IMEC, 2011.
- GIRIEUD, Corine, "Ecrire la sculpture en vue d'une synthèse des arts a travers la revue Art d'aujourd'hui (1949-1954)", *Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, Classiques Garnier, 2012, pp.111-126.

[図版出典一覧]

- 図1.『堀内正和の世界展』神奈川県立美術館、2003年。
- 図2-3.『ユーレーカ 堀内正和作品資料集成』美術出版社、1996年。
- 図4. *Art d'aujourd'hui*, Décembre 1951, série 3, no.1.
- 図5. *Art d'aujourd'hui*, Janvier 1951, série 2, no.1.
- 図6. *Art d'aujourd'hui*, Mars-Avril 1954, serie 5, no.2-3.

- 図 7. L'association des amis d'Edgard Pillet (<http://www.edgardpillet.fr/genese-video-media.html>. 2017 年 7 月 20 日最終閲覧)
- 図 8. 雑誌『はな』華乃葉社, 表紙・背表紙、1954 年 6 月号。
- 図 9-11. *Denise René, l'intrépide : une galerie dans l'aventure de l'art abstrait, 1944-1978*, Centre Pompidou, Paris, 2001.
- 図 12. *Art d'aujourd'hui*, Janvier 1953, série 4, no.1.
- 図 13. PEISSI, Pierre, GIEDION-WELCKER, Carola, *Antoine Pevsner*, Griffon, Neuchâtel, 1961.
- 図 14. 『美術手帖』美術出版社、1954 年 1 月号。
- 図 15. 『墨美』墨美社、1953 年 2 月号。

(大学院博士後期課程学生／日本学術振興会特別研究員(DC))

## SUMMARY

## A Study on the Constructive Sculptures Produced by Masakazu Horiuchi in the 1950s: On the Global Popularization of Geometric Abstraction

Aki KIKUKAWA

This work re-explores the context of geometric abstraction in Japan by examining how the sculptor Masakazu Horiuchi took in Western art. The focus is on the constructive iron sculptures produced in the 1950s, which was the beginning of abstract expression, aiming to identify the origin of his ideas.

First, the study examines the French magazine *Art d'aujourd'hui*, which Horiuchi used to purchase. The magazine, which pursued the track of Abstraction-Création (1931–1939), advocated the geometric abstract expression called “Abstraction Froid” after the Second World War. *Art d'aujourd'hui*, aimed for a loose cooperation extending from Paris to the world. Articles in the magazine were compared with the styles of Horiuchi’s essays and sculptures. The results demonstrated that the magazine had a key effect on the ideas he had for constructive sculptures.

Second, the role of art magazines in the early 1950s was analyzed. Magazines were strategically used as practical means to popularize artistic expressions during the early 1950s when internationalization was touted. This study considered what drove Horiuchi to present the masterpiece *Exercice* at the São Paulo Biennale (1956), which was considered an important global international exhibition, by explaining the fact that he understood the global trend of geometric abstraction through magazines.