

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

国立新美術館 ニュース

NO. 41

OCT.

2007



【特集】安齊重男の“私・写・録” 1970-2006

10月22日(月)に閉幕した国立新美術館の自主企画による初の日本作家の個展、「安齊重男の“私・写・録” 1970-2006」。約3000点の写真により37年間の日本の現代美術シーンを体感する国立新美術館の巨大空間ならではの展示が、話題となりました。今回は、その展示会の舞台裏を、写真やデータの整理、編集に関わった情報資料室のスタッフ二人が紹介します。

出品写真2882点が選ばれるまで

昨年9月、安齊さんとの写真整理作業がスタートした。当初、美術館に持ち込まれた写真は、出品点数の倍以上の枚数があった。まず2000年に大阪の国立国際美術館で開催された安齊展の出品目録をチェックしながら、その時出品された約2000点を探し出し、次に作家別、撮影場所別、テーマ別、時代別…と安

齊さんが整理されている箱を一つずつ開け、撮影年別に山をつくっていった。多い月は週3日のペースで作業を進めた。1枚1枚のエピソードを伺いながらの作業はすこぶる楽しく、開けていない箱が出てくるたびに、次はどんな写真が出てくるのだろうと心躍った。

作業をはじめた2ヶ月ほど前、つまり当館が開館する半年ほど前に、安齊さんは会場となる展示室・高さ8m、広さ2000㎡の空間をご覧になり、ここでいかに写真を見せるか、何を伝えるのかを日々考えておられる様子だった。まだ建物しかなく、どのような館になるのか、どのような人が集まるのかわからない状況下で個展開催を決定することは、安齊さんにとって冒険だったのではないだろうか。

展示会終了後、国立新美術館に自身の写真アーカイブをつくることを念頭にコンセプトを固められ、関東を中心とした国内の美術動向に焦点を当て、各時代をていねいに追って

いくため、作家たちの駆け出しの頃や画廊の細かな活動など今まで発表される機会が少なかった写真群を意識的に拾い上げられ、さらに年越しをはさんで、足りない写真を新たにネガから紙焼きし1500枚ほど追加された。この時点で、海外作家の海外での動向が記録されている写真はどんどん除かれていった。それらを私たちは失礼なことに「ボツ分」と呼んでいたのだが、有名な写真や安齊さんの活動を知るうえで重要な写真群が多く含まれており、「ボツ展」というもう一つの大規模な展示会がつけられるほどの内容であった。

2月頃から出品候補写真のデジタルカメラによる複写作業、リスト化に移っていった。カメラのファインダーを覗きながら、あるいは撮影年月日・写っている人の名前・展示会名・撮影場所などのいわばタイトルに代わる安齊さんの書込みを入力しながら、写真と向き合う日々が続いた。作家や作家と親しい人たち、ギャラリスト、鑑賞者、評論家、学芸員、スタッフ、作品の制作過程や展示風景、それらに写りこんでいる人物やもののあいだにあるもの。伺ったエピソードを思い出しながら撮られた1枚1枚の背景を想像し、その膨大な量＝安齊さんがかけた時間・行動力・コミュニケーション力に圧倒されると同時に、現代美術に関わるということはどういうことなのか、足元を大きく揺さぶられた。「観るということとは?」「美術を記録するということとは?」「資料として活かすということとは?」枚数を重ねるごとに簡単に答えが出ない問いに溺れそうになりながらも、好奇心がふつふつと沸き、新しい出口を見つけられるような予感があった。そう感じていたのは私一人だけではない。リスト化と平行して、安齊さんが撮影された展示会や画廊の詳細など、展示会カタログを中心とした文献調査を分担し行った。作業に関わった10名ほどのスタッフの多くは1970年代後半以降の生まれで、1990年代半ばから美術作品を意識的に観はじめた世代である。安齊さんに質問し教えてもらったこと、写真に触れながら考えたこと、変化したことなど、作業後に意見交換する機会が多かったのは印象的だった。

ほぼ出品内容が決定した頃、安齊さんから



展示イメージを伺った。派手な演出をせず、一本の線に沿って淡々と写真を展示したいというものだった。そのような展示はほかでも観たことがないし、当館においては実験的すぎるかもしれないと感じたが、それでもなお、その展示空間を体感してみたいと思った。

安齊さんは、撮影した写真1枚1枚に愛情を持ち、責任を負っている。解説、広報、展示、写真一枚が取り上げられるどんな時もいつも真剣で、相手の好奇心を刺激する対応は一貫している。写真だけでなく、その姿勢がアート・ドキュメンタリストなのだ、展示会を通じて知った。写真というものを触っているだけではわからないことだった。

安齊さんの写真を展示会という場で、多くの人が共有することが、今後どのような作用を起こすのか、楽しみでならない。

宮田有香(みやた ゆうか 研究補佐員)

声と、写真と、ドキュメント・・・

安齊さんの声はよく通る。丸みのある独特の濁声は、強さと安定感をあわせ持っている、広い展示会場にいても真っ直ぐに耳に入ってくる。安齊さんは文字も独特だ。少し角が丸く、強い意志と真面目な人柄をあらわすかのように一字一字がはっきりして大きい。37年間、この声によって様々なアーティストと関係を築き、この文字によってドキュメントを発信してきた。「安齊重男の『私・写・録』1970-2006展」を訪れた人は、水平に延びる膨大な写真の集積とともに、写真や壁面に書き込まれた文字とアーティスト・トークで響く声をもって、安齊さんの「パーソナル」な展示空間が完成されていることに気づくだろう。

加えて、展示空間を構成するもう一つの重要な要素として、中央のフィルムタワーの四辺に配されたガラスケース内の作家関連文庫を挙げなくてはならない。ここには、安齊さん自身による文章や、彼の写真を掲載した印刷物などが展示されており、文字や印刷物を通じた安齊さんの写真のもう一つの魅力を伝えている。

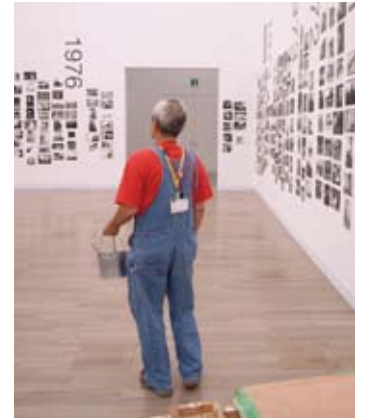
安齊さんが写真と文字による現代美術動



向の積極的な発信を始めたのは、1978年から79年にかけての米国留学から帰国してからである。『いけばな龍生』『婦人画報』に始まり、『草月』『流行通信』『WACOA』『産経新聞』などの誌面に次々と連載を持ち、流行作家さんからの締め切り本数をこなしながら現代美術のレポートを続けていった。

その文章は、難解とされる現代美術を扱いながら、平易でユーモアに富む。「8.7cmのストライプ・ゲリラ。今日は地下鉄銀座駅。」(ストライプの紙を街中に貼るダニエル・ビュランのパフォーマンスを捉えた写真に寄せて、「安齊重男の『私・写・録』1970-2006展」パーソナル フォト アーカイブス 図録、26頁)や、「女魔術師の『アメリカの粹』」(ローリー・アンダーソンのパフォーマンスに寄せて、連載「安齊重男『目撃された現代美術』」、読売新聞、1995年6月18日、12面)など、「私・写・録」パーソナル フォト アーカイブス 展カタログの図版に添えられた作家自身によるコメントや当時の記事タイトルを読めば、その軽妙洒脱な描写力が窺えるだろう。

けれども、数え切れないほどの現代美術の現場を体験してきたにもかかわらず、安齊さんは著述の中で作品や展示会の批評を行うことはしない。眼を引くタイトルとは対照的に、内容はあくまで丁寧に現場を伝えるのみだ。それらは、安齊流の視点を通しての作品や展示会への強い関心を引き起こすが、あくまで現場のレポート(記録)に徹しており、いかに受け止めるかは読者(鑑賞者)に任せられているかのようだ。そうした点で、安齊さんの文章は彼の写真に通じるものがある。「正方形の作品の、その『正方形』さを、ありのま



まに記録すること」に努めて、クローズアップや俯瞰、トリミングなどの作為的な構図をとらない撮影方法と同様、ただ淡々と現場を記録し、伝えているのである。

今回、安齊さんの著述目録を作成するにあたり、膨大な量の新聞雑誌記事の収集と整理が行われた。集められた雑誌の表紙を飾るアイドル・グループや記事タイトルに、いちいち時代の流れを感じて唸ったものだ。なによりも、そうして収集した文献の中に、既に廃刊を迎えてしまった『GOCOO』や『ガロ』などの大衆娯楽誌が含まれ、現在は中堅といわれている作家がまだ2、30代であった頃の作品が掲載されていることに新鮮な驚きを受け、既成概念にとらわれることなく、様々な現代美術の現場を追い続けた安齊さんの鋭い感覚を感じた。安齊さんの37年にも及ぶ活動を支えたのは、なによりもこうした「美術かどうか判らないけれど、何だか面白そう」な物(作品)や人に対する強い好奇心なのだろう。それらを記録し続け、そして積極的に発信し続けていくところに、写真家ではなくアート・ドキュメンタリストとしての姿勢が貫かれている。あまりの多さと掲載形態の多様さから、資料展示は作家の写真に対する想いを綴った1970～80年代の文章を数編と近年の写真収録刊行物のみとし、詳細は文献目録としてカタログに収録することになった。しかし、こうした文献の一端に触れるだけでも、安齊さんとその写真の本質を知る上での重要な手掛かりを得ることができよう。

浅野智子(あさの ともこ 研究補佐員)

「金物を磨く女」に魅せられて

—17世紀、19世紀初頭オランダ風俗画の題材をめぐる考察—

青野純子

縫い物をする女、りんごの皮をむく女、掃き掃除をする女——オランダ風俗画には、部屋の一隅で日々の務めに専念する女たちが繰り返し登場する。女たちの視線もしぐさも自然でさりげなく、まるで日常生活のひとつまを垣間見たかのような印象を受ける。本展覧会に出品された同じ題材の風俗画、ヤン・ハーフィクスゾーン・ステーンの《金物を磨く女》(Fig.1)とアブラハム・ファン・ストレイ1世の《大鍋の内側を磨く女》(Fig.2)もその好例であろう。明暗の効果や筆遣い、配色



Fig.1
ヤン・ハーフィクスゾーン・ステーン《金物を磨く女》、1658-1660年頃、油彩、板、24.5×20cm、アムステルダム国立美術館 © Rijksmuseum Amsterdam



Fig.2
アブラハム・ファン・ストレイ1世《大鍋の内側を磨く女》、1808-1810年頃、油彩、カンヴァス、34×27cm、アムステルダム国立美術館 © Rijksmuseum Amsterdam

においては違いがあるが、どちらの作品でも、台所の女がクローズアップされて描かれている。女は袖を捲り上げて、布の上に置いた金物を磨きながら、前かがみの姿勢のまま、微笑みを浮かべてこちらを見つめる。二人はおそらく使用人だろう。彼女たちの周りには、食器やランタンなどの共通のモチーフも見られる。いかにも素朴で、オランダ風俗画らしい情景ではないか。

しかしここで注目したいのは、この二点の作品の間に実は、ほぼ一世紀半の時の隔りがあることである。ステーン(1626-c.1679)の作品は1658-1660年頃に、ファン・ストレイ1世(1753-1826)の作品は1808-1810年頃に制作されたと考えられている。となると、疑問もわいてくるだろう。19世紀初頭の画家ファン・ストレイ1世は、なぜ17世紀風俗画によく似た情景を描いたのか。両者の「金物を磨く女」は、描かれたそれぞれの時代において、見る者にどのような印象を与えていたのだろうか。作品のモチーフを解釈し、制作当時の状況を探っていくと、この二点が、極めて異なる社会的文化的コンテクストから生み出されたことが明らかになる。

まず、17世紀の作品から見ていこう。「金物を磨く女」は、17世紀オランダ風俗画では



Fig.3
ヘラルト・ダウ《鍋を磨く女》、油彩、カンヴァス、17.1×13.3cm、イギリス王国コレクション、ロンドン The Royal Collection 2007 © Her Majesty Queen Elizabeth II

しばしば扱われた題材であり、たとえば、ヘラルト・ダウは、《鍋を磨く女》(Fig.3)で、大きな鍋の内側を磨く若い女を描き出している。金物磨きは家庭生活に不可欠な日課であったに違いなく、腕まくりして磨き仕事に励む女は、まず何よりも勤勉な働き者に見えただろう。新教の信仰に基づく当時の「家庭指導書」では、家庭を清潔に正しく保つ女が称えられ、風俗画に描かれた家庭の女もまたそうした理想的女性を表すと考えられた¹。また、未曾有の経済的繁栄を謳歌した17世紀オランダにおいて、家庭を支える女は、国の繁栄を支える市民の誇るべき姿にも重ねられただろう。

一方、「金物を磨く」という行為が、同時代の道徳的教訓詩で比喻として用いられることもあった。J. カッツの寓意詩画集『古今の鑑』の格言のひとつ、「穢れた者たちが身を清めるとなると、平鍋を後ろから磨く」の挿絵版画には、大鍋を裏返して外側を磨く女が表される。付された詩には、竈で火にかけられ汚れる鍋の外側まで磨くのは見せかけの美德であると、道徳的な戒めが詠われた。近年の解釈では、ステーンの《金物を磨く女》は、水差しの外側(底)を磨く点で、こうした不道徳な女に類似すると考えられ、描かれたランタンも、磨かれただけで(内に光を入れない)役に立たないという、うわべだけの徳を暗示するとしている²。一方、ダウの《鍋を磨く女》では、女は鍋の内側を磨いているので、内面を清める徳高き女と見なせるかもしれない。

しかし、こうした道徳的寓意とは別の文脈で、17世紀当時、「金物を磨く女」が性的誘惑や情事を連想させた事実も見逃せない。同時代の詩集には、金物を磨く女との性的関係を赤裸々に歌う詩も見られ、またヤン・ミーンズ・モーレナーの風俗画《台所》(コペンハーゲン、州立美術館)では、水差しを磨く女を老人が後ろから抱擁するという、あからさまに好色な場面が描かれた³。ステーンが、風俗画作品で、泥酔して羽目をはずす女をしばしば描き、そこに警句を込めたことに鑑みると、

コケティッシュな微笑をうかべ胸元をはだけて金物を磨く女もまた、うわべの性的魅力で男を誘惑する姿なのかもしれない。それに比べると、ダウの描いた女は着衣に乱れもなく、より楚々としているように見える。

こうしてみると、17世紀オランダ風俗画の「金物を磨く女」は、まるで、美德と悪徳の両方を兼ね備えているかのようだ。ステーンの描いた女は、ダウのそれと比べ、不道徳や性的誘惑とより関連がありそうだが、両者とも好色な男を伴わず、明白な解釈を拒んでもいる。彼女たちは、てきぱきと仕事をこなす若さ溢れる働き者なのか、それとも、その魅力的な外見で異性を虜にする性的誘惑者なのか。両義的な女のイメージは、見る者に様々な連想をかきたて、絵は一層魅力的になる。

では、時は19世紀初頭、アブラハム・ファン・ストレイ1世がこうした「金物を磨く女」という題材を取り上げたのはどのような時代だったのか。当時のオランダは、17世紀の華々しい経済的繁栄と国際的覇権が18世紀を通して過去のものとなっていく一方、18世紀末の「愛国者運動」とその後の様々な政治的変革を経て、祖国愛が高められた状況にあった。人々は、17世紀「黄金時代」の市民社会を理想化し、その「市民性」が含意する美德、すなわち素朴、誠実、謙虚、勤勉といった資質を取り戻し、社会を立て直そうという気風に満ちていた。美術のなかにも、素朴で飾り気のない市民の日常生活を規範とし、そこに古き良きオランダのアイデンティティを見出そうという傾向が現れる。その際に、格好の手本となったのが17世紀オランダ風俗画だったのである。

ファン・ストレイ1世は、17世紀の画家ピーテル・デ・ホーホやハブリエル・メツの作品を模範にしながら、画面の隅々にまで均質に満ちた、より暖かく明るい光のなかに、市民のさりげない日常を描き出した。《大鍋の内側を磨く女》はその典型である。室内の白壁は暖かい光をより際立たせ、鍋の内側は黄金色に磨き上げられており、質素な台所で昔



Fig.4
ウィレム・ヨーセフ・ラキエ《納屋でバケツを磨く女》、1778年、
油彩、カンヴァス、53.5×44cm、所蔵先不明

ながらの日課に励む女は、モニュメンタルな雰囲気さえ漂わす。若くて健康的な女の表象に性的誘惑の可能性は否定できないが、それでも時代状況を考慮すると、ファン・ストレイ作品に、ステーン作品に暗示された不道徳さや誘惑者の眼差しを見出すことは難しい。ここでは、19世紀初頭の「市民性」賞賛のもと、両義的な17世紀の「金物を磨く女」から、悪徳の要素が捨象され、家庭の女や市民の勤勉さといった美德の側面がより純化され描かれたと考えられるだろう。

この時期、「金物を磨く女」を理想化して描いたのはファン・ストレイ1世だけではなく。同世代の画家アドリアーン・デ・レリーはすでに1796年に同題材を扱い、一世代前のウィレム・ヨーセフ・ラキエは、早くも1778年に《納屋でバケツを磨く女》(Fig.4)を制作している。簡素なオランダの納屋で、どこか優雅な装いの女がバケツの内側をせっせと磨いている。

こうした働き者の女は、18世紀末の啓蒙主義的、愛国主義的著作、たとえば女性詩人B.ウォルフとA.デーケンによる教訓的詩集『家政の歌』(1781)にも姿を見せる。ここでは、市民的徳徳が豊かな共同社会の礎とされ、一般市民たちが語り手として登場し、「歌う女使用人」もこう歌うのである。「金物磨き

も擦り洗ひも喜んでいたします。」「誰もが自身にふさわしい務めについているのが一番。…私、自分の仕事に満足しています…自らの務めを身の丈にあってしっかりと果たす人は、誰だって生きていくのです、後からやってくる人たちのために、そして祖国のためにも」⁴。こうした、忠実に務めを果たす謙虚な女への賞賛とその祖国愛的なトーンは、18世紀末から19世紀初頭の風俗画に描かれた働く女の表象に、脈々と受け継がれていくのである。

ステーンとファン・ストレイ1世の小さな逸品は、描かれたそれぞれの時代にオランダ市民の家の壁に掛けられ、描かれた女は、その絵の前で立ちどまる者に、今われわれが見るのと変わらぬ魅力的な視線を投げかけていたはずである。カラー写真もテレビもない時代、日常を色鮮やかに表す唯一のメディアとしての風俗画は、人々の瞳にどれほど真に迫って映っただろう。ただし、いかに真実味があっても、それらは、スナップショットのように無作為に現実を切り取ったのではない。二点の「金物を磨く女」が示してくれたように、風俗画は、絵画の図像伝統に基づき、その時代の社会が求めた規範、同時代人が有しただろう一定の価値観、日々の生活の些細なことに関わる多彩な連想、そうしたものが複雑に織り合わさって構築された世界なのである。

(あおの じゅんこ アムステルダム大学専任助手)

1 W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge/New York, 1993, pp.97-98.

2 J. Cats, *Spiegel vanden ouden ende nieuwen tijd*, 3 vols., The Hague, 1632, II, pp.47-50; W. Kloek, *Jan Steen (1626-1679)*, Amsterdam, 2005, pp.35-37.

3 J. Becker, "Are These Girls Really So Neat? On Kitchen Scenes and Method", *Art in History. History in Art*, ed. by D. Freedberg and J. de Vries, Santa Monica, 1991, pp.144-151.

4 B. Wolff and A. Deken, *Economische Liedjes*, 3 vols., The Hague, 1781, I, p.40 and 45; E. Koolhaas-Grosfeld, "'Economische' schilderkunst. De verbeelding van broederschap in de laat achttiende-eeuwse genreschilderkunst, in het bijzonder van Adriaan de Lelie", *De Achttiende Eeuw*, 28, 1996, pp.141-184, esp. 143-146.

ヴェネツィア・ビエンナーレに行ったことがある人なら、誰もジャルディーニ公園にあるイタリア館の傍の木陰に佇む、青いパヴィリオンを目にしたことがあるだろう。前回は、アイスランド館となっていた、あの小さな木造の建物である。近頃では見慣れない青色だと思いつつも、私はてっきり、アイスランド館の仮設パヴィリオンだろうと思いつこんでいた。ところが、今回¹、そこにはフィンランド人作家、マリア・ヴィルッカラ(1954-)の《Landing Prohibited(禁じられた上陸)》が展示されているのではないかと。

と同時に、私はこれが「アアルト・パヴィリオン」であることを知った。アアルトとは、フィンランド人建築家、アルヴァール・アアルト(1898-1976)のことである。「アアルト」(フィンランド語で「波」という意)という名のとおり、波の形をした有機的な建築で有名な、20世紀建築を代表する建築家の一人である。

フィンランドは、今回のビエンナーレには、スウェーデン、ノルウェーと共用しているノルディック・パヴィリオンに出品しているだけでなく、アアルト・パヴィリオンにおいて、上述したヴィルッカラの作品を展示している。これら北歐3カ国は、数々の国際展を手がけた経験を持つルネ・ブロック(1942-)をキュレーターに迎えた。テーマは、「Welfare - Fare Well」(福祉 - 決別)。ことば遊びのようなタイトルには、高福祉社会が抱える、労働意欲の減退やそれに伴う失業者の増加、近年、北歐諸国が直面している異なる文化圏からの移民受入等といった問題意識が込められているのであろう。ノルディック・パヴィリオンの北歐出身者以外によるキュレーションは、初めてのことで、会場には他に、6組の作家による作品が展示されている。

見事な復活劇を演じた「アアルト・パヴィリオン」は、1956年のビエンナーレのためにアアルトが設計したもので、青く塗装された木材の壁と建物を支える大きな白い三角形のトラスから構成され、天井からは間接的に外光を採り入れるという特徴を持つ。このパヴィリオンは、マイレ・グリクセン²の強いリーダーシップで実現し、政府ではなくフィンランド現代美術協会からの協賛金によって

建設された。

そもそもフィンランドが、ヴェネツィア・ビエンナーレに参加することになった背景には、グリクセンの献身的な努力がある。彼女は1951年に、イタリア20世紀美術展をフィンランドで開催し、その際、ヴェネツィア・ビエンナーレの事務局長を務めていたウンブロ・アポロニオと知己となる。彼からビエンナーレへの参加を促され、1954年に初めてヴェネツィア・ビエンナーレに参加したフィンランドは、画家トウコ・サリネン(1879-1955)と彫刻家ヴァイス・アールトネン(1894-1966)の作品を出品した。この時、独立したスペースを確保することの重要性を痛感したフィンランドは、パヴィリオンの建設を志すようになる。グリクセンは、その設計を友人のアアルトに依頼。コスト削減のため、材料の木材は、彼女も所有権を有していたアールストロム社で製造され、プレファブ工法が採用された。このようにして建てられたパヴィリオンの最初の展示作品は、女性画家ヘレネ・シェルフベック³の絵画であった。

新規参入者として建設地を確保するため、当初は仮設として建てられたアアルト・パヴィリオンは、1962年にフィンランド館が北歐諸国と共通のパヴィリオンに移るまでの3回、フィンランド館として使用された。それは当初の想定に反し、取り壊されることなく、その後、アルゼンチン、ポルトガル、アイスランドの展示に使用されてきた。そして、建設の立役者であるグリクセンの100回目の誕生日を迎える今年、再びフィンランドの手に戻ってきた。その記念すべき展示が、ヴィルッカラの作品という訳なのだ。

この作品の原風景は、フィンランドをデザインの国として認知させることに大きく貢献したプロダクト・デザイナーであった彼女の父、タピオ・ヴィルッカラ⁴に連れられヴェネツィアに滞在した、彼女の幼少期の記憶だ。「サンドロ」と呼ばれるヴェネツィアを象徴する木舟が、ヴェネツィアン・ガラスの破碎の海に浮いている。海の表面は、作家がヴェネーニ二社の70個の美しいヴェネツィアン・ガラスを破壊した痕跡である。作家は、これをヴェネツィアへの上陸が許されなかった移民



マリア・ヴィルッカラ 制作過程
Photo by Tinni

たちの打ち砕かれた夢だという。まるで空から降り注がれたかのように木舟に溜められた水は、人間がそこに乗ることを拒絶しているかのようで、その凜とした静寂は、人間の不在を讀んでいるようにすら見える。そして、作品の隅には、「空」と「海」、「過去」と「現在」、「現実」と「幻想」といった背反するものを超越するための道具とも見受けられる梯子が立っている。

歴史として共有されている幻想と個人的な記憶。中世から異なる文化が出会い続けてきたヴェネツィアという都市で、アアルト・パヴィリオンが建設されてから50年という今年、グリクセン、アアルト、そして父タピオ・ヴィルッカラといった過去の巨匠たちと、時間を越えた対話を交わしているヴィルッカラの作品を見ていると、登場人物をうまく交換しつつも永遠に終わることのない幻想劇を見ているような気がした。

本橋弥生(もとはし やよい 研究員)

1 第52回ヴェネツィア・ビエンナーレ(会期:2007年6月10日-11月21日)

2 Maire Gullichsen (1907-90):製材業で大成功をおさめたフィンランドの大資産家アールストロム家に生まれ、生涯に渡りフィンランドの芸術の振興に貢献した。アアルトの代表的な作品である「マエリア邸」は、彼女の自邸。

3 Helene Schjerfbeck (1862-1946):19世紀後半から第二次世界大戦後まで活躍した画家。近年、ヨーロッパで再評価されており、今年(2007年)は、ハンブルクのクンストハレ、ハーグ市立美術館、パリ市美術館で個展が開催されている。

4 Tapio Wirkkala (1915-85):戦後フィンランドのデザイン界を牽引したバイオニアの一人。1946年からイッタラ社のデザイナーとしても活躍。50-60年代のミラノ・トリエンナーレで数々の賞を受賞。

別館1階展示コーナーがオープンしました

9月6日(木)、別館1階の展示コーナーがオープンしました。

別館は、国立新美術館が建設される前にこの地にあった旧陸軍近衛歩兵第三聯隊兵舎(後に近衛歩兵第五聯隊、近衛歩兵第七聯隊が使用。戦後は連合国軍による接收を経て東京大学が生産技術研究所、物性研究所として使用)の一部を保存したものです。

1928(昭和3)年の建設当時、「日」の字をかたどった地下1階、地上3階の建物は、関東大震災により大打撃を被った大都市東京における復興の象徴でした。同時にこの兵舎は、旧陸軍としては初の鉄筋コンクリート造りの兵舎建築であり、そのビルディングタイプのモダンな外観と機能的な構造は、近代合理主義建築の一傾向を示す建築物として近代建築史においても高く評価されています。

こうした建物の歴史や意義を今日に伝えるべく、別館1階の展示コーナーでは、兵舎時代の建物の写真や図面、全体像の模型、解体前の調査報告書などを公開しています。

観覧は無料ですので、どうぞお気軽にお越しください。

開室日：毎週木曜日と金曜日

(木曜日、金曜日が祝祭日にあたる場合、および年末年始は休室)

開室時間：13:00-17:00



別館外観



別館の入口



展示コーナー



兵舎時代の正面写真(「大東京写真案内」博文館、1933年刊から複写)



北側からの航空写真(2001年撮影) 建物の全体像が分かります

イベント レポート ————— スキン+ボーンズ展 アーティスト・ワークショップ

「スキン+ボーンズー1980年代以降の建築とファッション」展の関連企画として、大人を対象としたスキン編と子どもを対象としたボーンズ編の2種類のアーティスト・ワークショップが開催されました。展覧会をきっかけに、ファッションや身体表現をテーマとして企画されたワークショップは、アートに親しみ、表現する楽しさを体験する機会となりました。

ボーンズ編「からだを遊ぶ！」

講師：楠原電也氏(振付家・ダンサー/APE主宰)

2007年7月29日(日) 11:00-16:30

国立新美術館 別館3階多目的ルーム、講堂、企画展示室2E他

「からだを遊ぶ！」と題されたボーンズ編では、小学校3~6年生までの11名が参加し、振付家・ダンサーの楠原電也さんと一緒に楽しく身体を動かしました。最初は緊張気味だった子ども達も、ウォーミングアップとして講堂で行われた鬼ごっこや、楠原さんの動きを真似る動作によって次第に身も心もリラックス。国立新美術館内の様々な場所をつかって、芝生を目隠したまま歩いたり、開催中の「スキン+ボーンズ」展を“おもしろい形探し”をキーワードに鑑賞したり、印象に残った展示作品を身体で表現することに挑戦したりと、盛りだくさんな内容で、瞬間に5時間半が過ぎていきました。



右端が楠原電也氏

スキン編「3Dな布(スキン)を作る」

講師：菱沼良樹氏(ファッションデザイナー/テキスタイルデザイナー)

2007年8月4日(土) 13:30-16:30

国立新美術館 別館3階多目的ルーム

「スキン+ボーンズ」展出品作家であるファッションデザイナーの菱沼良樹さんを講師にお迎えしたスキン編では、多数の応募者の中から抽選で選ばれた22名が参加しました。菱沼さんからデザインの源や制作プロセスなどをお話いただいた後、参加者は菱沼さんがメーカーと共同開発した特殊な布の紹介を受けました。この布は、熱水に浸すことによって変化し伸縮性が生まれるもので、型を巻きつけた部分は立体的な型の形そのままに成形されます。参加者はこの布に、持参した思いの型を巻きつけ、オリジナリティあふれる世界に一つだけのTシャツを作りました。



中央が菱沼良樹氏



編集・発行：独立行政法人国立美術館 国立新美術館
〒106-8558 東京都港区六本木7-22-2
tel. 03-5777-8600 (ハローダイヤル)
fax. 03-3405-2531
<http://www.nact.jp/>
表紙デザイン：佐藤可士和
制作：印象社
2007年10月31日発行

アクセス

東京メトロ千代田線乃木坂駅 6 出口(美術館直結)
東京メトロ日比谷線六本木駅 4a 出口から徒歩5分
都営地下鉄大江戸線六本木駅 7 出口から徒歩4分

