

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

NO. 14
APR.
2010

国立新美術館ニュース



斎藤ちさと 〈気泡〉より《レッドクローバーの畑》[0510_5328] 2009年 作家蔵
SAITO Chisato, *The Portrait of Bubble: Red Clover Field* [0510_5328], 2009, Collection of the artist

“横軸”の存在意義 「アーティスト・ファイル」雑感

「アーティスト・ファイル」は、さまざまな美術表現を紹介し、新たな視点を提起する美術館を掲げる国立新美術館が、いま国内外の現代美術界でめざましい活躍を見せている作家を選抜し、紹介するアニュアル(毎年開催)形式のグループ展である。

現代美術は“生き物”だ。100人の作家がいれば100通りの表現があり、しかもそれは常に変化し続けている。このとらえどころのない混沌とした状況を丸ごと紹介することは不可能だから、現代美術のグループ展は概ね二つの方法のどちらかを採らざるを得ない。ひとつは、あるテーマに沿って作家を選抜する方法であり、多くの場合そのテーマ設定は一人にゆだねられる。すなわち、その美術館のキュレーターや美術館に委嘱されたコミッションナーが、独自の観点から状況や作品を読み解き、整理し、ある文脈へと誘導するのがこの方法である。いまひとつは、多種多様な表現が混在する状況をできるだけありのままに示す方法である。例えば、筆者がかつて勤務していた兵庫県立近代美術館で開催されていた「アート・ナウ」は、その典型であった。「アート・ナウ」は、1975年から1988年まで毎年、美術館の学芸員と美術館から委嘱された外部の専門家が推薦したい関西の若い作家の情報を持ち寄り、協議しながらある人数にまで絞らないうえ、作品を柱のない約1,200㎡の広大な空間で紹介する展覧会であった。作家と作家、作品と作品の間に明確な仕切りはなく、順路もなし。ひとつの空間に表現の媒体も方法もちがう作品が入り混じりながら展開していた。

テーマを設ける前者が、現代美術の状況に見られる諸相のひとつをピックアップし、深

く掘り下げて紹介する、いわば“縦軸”の展覧会であるとするならば、テーマを設けず状況を状況としてみせる後者は、現代美術の状況を掬い上げるいわば“横軸”の展覧会であるといえよう。残念ながら、後者のような展覧会は前者に比して多くない。それは、掘るべきテーマがある前者のほうが作家を選びやすく、観る側も何らかの手がかりがあるほうが作品を見やすいという理由があつてのことだろう。しかし、後者には、いま美術の最先端で何が起きているのかを概観できるという、前者にはない楽しみ方がある。実際、先述の「アート・ナウ」は、東京の美術ジャーナリズムや美術館、画廊の関係者が、関西の作家を調査する場としても機能し、関西の現代美術の活性化に大いに寄与した。さらに、「アート・ナウ」において、結果的にではあれ重要な意味を持ったのが、展覧会の記録であった。「アート・ナウ」終了後の1990年、「アート・ナウ」の13年間の記録集『アート・ナウ全記録 一九七三—一九九〇』が兵庫県立近代美術館から発行されたが、そこからは毎年毎年、選りすぐった作家で構成された「アート・ナウ」が、いかに如実にその時代時代の空気、大仰にいうなら精神というべきものを反映していたかが見て取れる。「アート・ナウ」は、その時どきの関西の現代美術のショウ・ウインドウとなっただけでなく、後世に関西の1970年代、80年代の現代美術を伝えるアーカイブを構築する役割を果たしたといえるだろう。

当館の「アーティスト・ファイル」もまた、後者の展覧会だ。「アーティスト・ファイル」には特別なテーマはない。作品の表現メディアも、作家の年齢も国籍も問わない。当館の研究員が日常の調査で目に留め、発見した作

家を持ち寄って、展示可能な人数にまで絞り込んで紹介する。作家や作品は、ある解釈や文脈のうえに順列や取り扱いに強弱をつけ並べられるのではなく、展覧会名が示すとおり、展示室という大きなキャビネットのなかにある作家ファイルのように互いに対等な関係に置かれる。このコンセプトはカタログにも反映している。作家ごとに独立した冊子(カタログではこれをまさに「ファイル」と呼んでいる)を作成し、ひとつの箱に収めてカタログとする。カタログについてさらにいうなら、この展覧会では、“横軸”の展覧会ならではのもうひとつの意義、つまり状況を記録として残し、伝えることにも自覚的に取り組んでいる。どのような作品がどのように展示されたのかの記録写真を、作業中のドキュメントとともに冊子にし、必ず会期の前半に発行するだけでなく、作家についての情報(展覧会歴や関連する文献)は可能な限り原資料を収集し、それにもとづいてカタログに記載している。

「アーティスト・ファイル」は、いまどき珍しいタイプの現代美術展かもしれない。だが、現代美術の状況は“縦軸”だけではなく、“横軸”があつてこそ立体的に捉えることができるにちがいない。いまどき珍しいことにこそ、「アーティスト・ファイル」の存在意義があり、見どころがあるといえる。幅広い視野を確保するためのいわば“バランスシート”として、毎年必ず押さえておかねばならない現代美術のグループ展のひとつに加えていただくことが、私たち企画に関わるものの目標であり、使命でもある。

平井章一(ひらいしょういち 主任研究員)

今年も参加 「六本木アートナイト2010」

「六本木アートナイト2010」が3月27日(土)から28日(日)にかけて行われ、当館も参加した。昨年に続き開催されたこの「六本木アートナイト」は、森美術館と当館の開館、サントリー美術館の移転により上野と並ぶアートの街に変貌した「六本木」を舞台に、美術、映像、音楽、パフォーマンスなどアートがかかわるさまざまなイベントがオールナイトで展開されるもので、普段は金曜日の夜間開館でも20:00に閉館する当館も27日の夜だけは22:00まで開館した。ダンス・パフォーマンスや若手映像作家の作品上映会のほか、「アーティスト・ファイル2010」出品作家の南野馨氏の作品の屋外展示や、南野氏、O JUN氏による「アーティスト・ファイル2010」会場でのアーティスト・トークが行われ、18:00以降だけのべ約8,000人の来場者でにぎわった。



1



2



3



4

1, 2 南野馨氏による屋外展示作業の様子

3 来場者でにぎわうエントランス

4 康本雅子×オオルタイチ スペシャルパフォーマンス「我苦我苦悶々」

5, 6 「アーティスト・ファイル2010」でのアーティスト・トーク(南野馨氏)

7, 8 同上(O JUN氏)



5



6



7



8

ルーシー・リー——その作品にむけられた眼差し

20世紀を代表する陶芸家、ルーシー・リー(1902-1995)の創作の軌跡をたどる本展は、初期から円熟期にかけて制作された数々の作品に加え、作家の生活や制作の背景を伝える豊富な資料をあわせて紹介する没後初の本格的な回顧展である。日本で初めてルーシー・リーが紹介されたのはおそらく1950年代半ばで、その作品はとりわけ1989年の個展をきっかけに広く一般に知られるようになった。彼女の作品に向けられてきた眼差しをたどると、そこには時代ごとに映し出された驚きと共感が浮かびあがってくる。

*

戦争により亡命を余儀なくされウィーンからロンドンに渡った1938年以来、独自の感覚で制作を続けてきたルーシー・リーの作品は、1950年代には広く国際的に高い評価を得るまでになっていた。この頃、東京で開催された「20世紀のデザイン展：ヨーロッパとアメリカ」(国立近代美術館、1957年)に、「水差し」《ティー・ポット》《クリーム入れ》という3点のリーの作品が出品されている。おそらくこれが、日本における最初期のルーシー・リーの紹介例である。同展はニューヨーク近代美術館のコレクションを核にデザイン史の観点から構成され、リーの作品は「卓上器具」の部門に展示された。実際、それらはなかでも注目を集めた出品作であったようで、各部門から優品を一点ずつ選んで解説した紹介文のなかにもとりあげられている²。またリーについては翌年出版された『世界陶磁全集(16 現代編)』にも記述があり、その作品は「現代建築にみられるような単純明快な美しさがあり、しかもどこか女性的で鋭いセンスが感じられる」と絶賛されている³。洗練された美しさに対する新鮮な驚きを伝えた解説である。



Fig. 1 《緑文花器》1963年 京都国立近代美術館蔵

1964年には、日本における初めての本格的な国際陶芸展として「現代国際陶芸展」(国立近代美術館、他)が開催されるが、同展は陶芸研究家の小山富士夫により企画され、小山が実際に訪ねた19カ国の海外作家の作品を含む約200点が紹介された。ここでは2点のリー作品が展示されるが、これらは翌年に国立近代美術館京都分館が購入して以来同館の所蔵となっており、国内においては早期のコレクションとして注目できる(Fig.1)。リーの作品は、引き続き1970-80年代を通じて現代陶芸の文脈で度々紹介され、批評家のみならず作り手たちにも少なからぬ影響を与えたことが伺える。「現代陶芸：ヨーロッパと日本」展⁵(京都国立近代美術館、1970年)を見た陶芸家の八木一夫が、イギリスの女性作家の作品が「たびたび私を釘づけにした」と述べ、「あの清澄な軽やかさは、私がいままで抱いていた底おもたい“女流”の概念を訂正しなくてはなるまい」と語っているのも印象深い⁶。

ルーシー・リーという作家がより広く一般に知られるようになったきっかけは、初めての紹介から約30年後、1989年にデザイナー三宅一生によって企画された「ルーシー・リー展」(草月会館草月ギャラリー、他)だろう。ロンドンの書店で偶然手にとった一冊の本がルーシー・リーとの出会いだったという、三宅のきわめて個人的なリーとの関係から実現した同展は、日本で初めてのリーの個展となると同時に、その作品の生き生きとした躍動感を伝えるべく、花器や器といった陶芸作品を、ガラスケースを使わず長方形の巨大な水盤に浮かべるといった建築家安藤忠雄の斬新な会場構成も話題となった(Fig.2)。くしくも、ウィーン工房初期の「あらゆる工芸作品は建築を基とし、建築と調和しなければならぬ」というデザインコンセプトを踏襲するリーの作品群がこのようなかたちで提示されたわけであるが、こうした安藤の演出は、観るものに並々ならぬ驚きと衝撃をもたらしたのは事実である。

このように、ルーシー・リーの作品がデザイナーと建築家の感性を通して紹介されたという事実は、陶芸史の文脈では語りきることのできないリー作品の魅力を物語っている



Fig. 2 「ルーシー・リー展」会場風景(草月会館草月ギャラリー) Photo: FUJITSUKA Mitsumasa

ようにも思われる。それは、現代美術との関係においても然りである。1990年、日本での初個展の翌年に、アメリカのミニマル・アートを代表する作家ダン・フレイヴィン(1933-1996)がルーシー・リーに捧げる一連の作品群を制作していることは、意外と知られていない⁸。時には単色の、また色彩豊かな蛍光灯を用いて独自の空間を創り出すフレイヴィンの方法は、そのシリーズにも踏襲されている。フレイヴィンは1950-80年代に制作された鉢や花器といったリーの作品をコレクションしており、1990年にはロンドンで作家との対面も果たしている。フレイヴィンは敬愛する作家や親しい人々に捧げた作品を数多く制作しているが、リーの作品もそうしたフレイヴィンのインスピレーションの源となった作品の一つであった。

*

今回の「ルーシー・リー展」は、現代の人々の眼にどう映るのだろうか。ルーシー・リーの創作の軌跡を改めて確認しながら、いつまでも瑞々しい彼女の作品を存分に感じていただければ幸いである。

長谷川珠緒(はせがわ たまお 研究補佐員)

1 国立近代美術館で行われた最初の工芸展(1957年2月20日-3月31日)。

2 「『20世紀のデザイン』展作品解説」『現代の眼(国立近代美術館ニュース)』第28号(1957年3月号)。

3 長谷部楽爾「イギリスの現代陶芸」『世界陶磁全集(16 現代編)』(小山富士夫編、河出書房、1958年)。

4 国内初の現代国際陶芸展として多大な反響をよんだ。東京会場(1964年8月22日-9月13日)の後に石橋美術館(久留米)、国立近代美術館京都分館、愛知県立美術館へ巡回。

5 前掲展(註4)に次ぐ重要な国際陶芸展で、ヨーロッパ8カ国と日本の状況が考察された(1970年8月28日-10月11日)。翌年には続いて「現代の陶芸：アメリカ、カナダ、メキシコと日本」が開催される。

6 八木一夫「展覧会をみて」『見る(京都国立近代美術館ニュース)』第40号(1970年9月号)。

7 東京会場(1989年5月10日-6月7日)の後に大阪市立東洋陶磁美術館へ巡回。

8 *Untitled (to Lucie Rie, Master Potter)*, 1990年。フレイヴィンのシリーズ制作の中でもヴァリエーションの多い作品の一つである。フレイヴィンとリーの関係についてはDavid Zwirner Gallery(ニューヨーク)にご教授いただいた。

このニュースが出る頃、3回目となる「アーティスト・ファイル」展は終盤を迎え、すでに新聞の論評なども出揃って、この展覧会がどのように受け止められたか伺えるものと想像している。ところで今年の1～3月期は、当館のみならず現代美術のグループ展が相次いで開催され、現在の美術状況を俯瞰するに絶好の機会となった。主だったものでは、同じ六本木エリアにある森美術館で3年に一度の「六本木クロッシング」が、東京都現代美術館では1999年より続く「MOTアニュアル」展、佐倉市立美術館では現代美術のシリーズ展として「カオスモス '09」が、また大阪の国立国際美術館では現代美術における絵画の動向に着目した「絵画の庭」が開催された。もともと現代美術の展覧会は動員に限りがあり、予算執行の調整も併せて年度末に行われる傾向にあるが、このたびはそれらの事情を差し引いても、総じて見ごたえのあるものが重なり、恒例の「VOCA展」(上野の森美術館)も含めて、今後の動向を探る上で興味深い展観が多かった。

この「アーティスト・ファイル」展は、当館の展覧会事業の柱の一つ、「国内外の新しい美術の動向に焦点をあてた自主企画」を具体化するものとして、2008年の3月に始まった。準備室時代のことだが、年間7本の企画の中で唯一、毎年定期的に開催する展覧会であることから、学芸スタッフの真価を問われるものという認識を確かめ合ったことを憶えている。ところで現代美術のグループ展は、先ほど触れた「MOTアニュアル」など、先行するものが少なからずあり、我々にとっては、それらとの差別化が最大の課題であった。もちろん選択肢はいろいろとあり、幾度となく議論を重ねたが、最終的には、注目する作家の個展を連ねていく形式とすることで合意し、海外作家や在外日本人作家をも対象に加えることにした。このような個展の集合体とした最大の理由は、テーマによるグループ展が、イメージを統一することにこだわるあまり、それぞれの作家の本質を微妙にずらし、持ち味を殺すのではないかという懸念であった。とは言え、展示のストーリーは必要

である。作家の順序や個々のスペースについては、その年の担当者が苦心して作り上げるのであり、ただ機械的に並べたものではないことはご理解いただけたと思う。

一方、「アーティスト・ファイル」という展覧会のネーミングに象徴されるように、当館が力を入れる「美術情報の収集および公開」事業との連携も特徴のひとつである。作家別に制作するカタログにおいて、年譜、参考文献などのデータは一つ一つ原資料にあたり正確を期すると共に、掲載できないデータについても網羅的に収集し、出品者の記録資料の全てを当館でアーカイブすることを目指している。もちろん作家には、今後も活動に伴う一切の資料の提供をお願いし、その作業は将来にわたって継続することになる。つまりこの展覧会を10年続けることが出来れば、80人余りの現代作家のデータベースが出来上がるという構想である。

ところで出品作家にとって「アーティスト・ファイル」展はどういう存在であるか、我々には気になるところである。作家と協議を繰り返しながら出品内容やスペースを決めていくとはいえ、グループ展であるがゆえに希望に添えないケースもある。この展覧会が研究員の独りよがりとならず、作家にとっても見ていただく人にとっても手ごたえを感じるような展示となることが理想であろう。作家にとって、当館の広大な空間での展示がさらに充実した活動へとつながり、次なる飛躍を促すきっかけになればと思うのである。現在開催中の3回展の作家の成果はしばらく先になるが、前2回の作家のその後について、少し触れておこう。まず昨年の出品作家・大平實(以下敬称略)が本展の出品作品を対象とし



「アーティスト・ファイル2009」より 大平實 展示風景
撮影：上野則宏

て「第36回中原悌二郎賞」を受賞したことは、我々にとっても大きな喜びであった。同じく石川直樹が「第25回東川賞《新人作家賞》」を、宮永愛子が「第1回創造する伝統賞」をそれぞれ受賞し、齋藤芽生が今年の「VOCA展」で「佳作賞・大原美術館賞」に選ばれたことは記憶に新しい。出品者のこのような活躍によって「アーティスト・ファイル」展がさらに注目され、多くの人々に目撃される展覧会になっていくなら、これから選ばれる作家には、より好ましい場を提供できることになろう。

私は今、日本の現代美術を代表する存在となった作家が、かつて漏らした言葉を想い出している。1993年、私が初めてニューヨークを訪れた時のことである。ちょうどその頃、当地にあった作家は、「いつかディア・センター¹で展覧会が出来るようになりたい」と述べた。当時のディアはチェルシーにあり、工場跡を改装したごちんまりとした施設だったが、各階で一人ずつ、個展形式で作家を紹介する展示を行っていた。私が訪ねた時は、カタリーナ・フリッチェ、河原温、アン・ハミルトンなど、そうそうたる顔触れの個展が行われ、その選択の確かさと展示の有り様には目を見張るものがあった。現代美術の作家にとってあこがれの存在であったことは言うまでもない。それをすぐに当館の「アーティスト・ファイル」展に当てはめることは大言壮語の域を出ないが、この展覧会が回を重ね、類例のない作家ファイルを形成していくことが出来るならば、いつの日か、作家にとって最も出品したい展覧会の一つとなることも可能ではなからうか、私たちはそんな夢を見ながらこの事業を継続していきたいと思っている。

福永治(ふくなが おさむ 副館長)

1 Dia Art Foundation
1974年に設立。当初アースワークなどへの助成や管理などの活動を行ってきたが、87年ニューヨーク市のチェルシー地区に本部および展示空間を設ける。2003年ニューヨーク州ビーコン市のハドソン川に沿った巨大な包装材工場を改装し、「ディア・ビーコン」を開館した。

写真家はしばしば、写真の四辺に黒い枠を焼き付ける。例えば、リチャード・アヴェドン、牛腸茂雄、森山大道などがそうであり、安齊重男もまた然りである。

安齊は、1970年から現在まで、美術作家、制作現場、作品、展覧会場などをカメラに収め続けてきたが、その膨大な数の写真にはほとんど必ず黒枠が付加されている。それはどのように機能しているのだろうか。

ここに安齊が写した一枚の写真がある。撮影は1970年5月、舞台は旧東京都美術館、伝説となっているあの第十回東京ビエンナーレ「人間と物質」展の一場面である。主役は右前方に写った、鉄の輪を埋めるために現場を測定しているリチャード・セラであり、他に、円の中心を押さえる人物(=美術作家の原口典之)、写真を撮っている人物、そしてその様子を見守っている人物が登場している。美術作品のまさに発生現場に他ならない。

こういった現場を写す際の安齊の姿勢はこうである。「僕は写真機というのは“光景”を撮るものだと思っているから。インスタレーションもパフォーマンスも、アーティストがそこに立っているのも、僕にとってはすべて光景なの。で、光景というのは物理的に距離を保っていなければ見えない」¹。こうして安齊は、自ら「光景」との距離を査定して、さらにフレーミングやアングルを決定して撮影をする。そして安齊は、撮影時の自らに最後まで責任を持ち続け、つまり、頑なにトリミングを拒み、そして黒い枠を焼き付ける

のである。写真を見る者は、黒枠を通じて、撮影時の安齊の視座を追体験することになるのである。

しかし、安齊の黒枠の機能をそこにのみ収束させるのは安易である。「シャッター押せばフィルム上では化学的反応は起こっている。そこで生じてくる映像をすべて押す時に支配してはいない。パーセンテージでいえば写っちゃってる部分の方が多いんじゃない。[...]むしろ写ってしまうことを逆にとる方法が重要なんじゃないか。写っちゃったからって消せばいいってもんじゃない」²。つまり、「写ってしま」った要素をも受け入れる意思表明としての黒枠、と捉え直すことができる。安齊は、カメラの宿命である無差別的な記録能力と戯れ、かつその利用にまで視野を広げているのである。

ここで再びあの写真を召喚しよう。すると、画面右上に階段が「写ってしま」っていることに気がつく。これは旧東京都美術館の正面階段であり、同展のために来日していた美術作家、クラウス・リンケがバケツで水を撒き散らす型破りなパフォーマンスを繰り広げた、まさにその場所である。セラよりもリンケに関して知識・関心のある者は、自らの視線を、セラの姿ではなくむしろ階段に向けるであろう。

こうして黒枠の中では、セラではなく階段への価値付与が新たになされるのである。安齊の言う「写ってしまうことを逆にとる方法」とは、このことに他ならない。実際に安齊は次のようにそのことを裏付けている。「人

にかかわらず、一枚の写真の中には色々なものが存在し、写しこまれていて、関心や注目の集まり方は鑑賞者や鑑賞時期により変わり、一枚の写真に起伏があるところに面白さがある」³。また、この言葉の補完には、思想家のロラン・バルトの美しい著作『明るい部屋』からの次の一節が相応しい。「[...]ある《細部》が、私を引きつける。その細部が存在するだけで、私の読み取りは一変し、現に眺めている写真が、新しい写真となって、私の目にはより高い価値をおびて見えるような気がする」⁴。

安齊の黒枠の中にはさまざまな要素、事象が取り込まれており、それぞれへの価値付与の度合いは、写真を見る者に自由に委ねられている。そしてそれは、あの写り込んでいた階段がそうであったように、黒枠の外への指向をも促す。画面には全く写っていないリンケのパフォーマンスをも、あの写真は喚起するからである。

安齊の黒枠は、その内側での世界の完結性を声高に主張する装置では決してない。また、見る者の視線をその内側に押し留めるものでもない。そうではなくて、逆に、その外へと視線と思考を誘導し得るものに違いない。一枚の写真は、広大な美術の領野のほんの一部しか切り取ることができない。黒枠はそのあまりの限定性を暗示する装置でもあろう。その外側へと誘い出す、極めて逆説的な枠が、ここにはある。

ここで掲載した写真をはじめとして、当館の情報資料室では、1970年から2006年までに安齊が撮影した3217点の写真資料を所蔵しています。このANZAÏフォトアーカイブの写真閲覧・公開、およびデータベースの公開を今年度中に実施する予定です。

三塚義隆(みづか よしたか 情報資料室研究補佐員)



© ANZAÏ, 1970年
国立新美術館 ANZAÏ フォトアーカイブ

1 「PEOPLE 写真家・安齊重男」『FN(ファッション・ニュース)』1984年11-12月号、p94。

2 「新写真論4 安齊重男の眼 写ってしまったものが一人歩きをはじめ—アートについての写真」『カメラ毎日』1983年7月号、pp135-136。

3 「art_icle」vol.4、2007年、p20。

4 Roland Barthes, *La chambre claire – Note sur la photographie*, Seuil, 1980, p71.(邦訳:ロラン・バルト『明るい部屋—写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、2002年、p56.)

アーティスト・ワークショップ

パラモデルといっしょにプラレールであそぼう

講師: paramodel(林泰彦+中野裕介)(現代美術家)

協力: 株式会社タカラトミー、MORI YU GALLERY

2010年1月10日(日) 13:30-16:00

国立新美術館 3階講堂他

※「プラレール」は株式会社タカラトミーの登録商標です。

プラスチックのおもちゃを用いたインタレーションなど、ユニークな表現活動を展開しているパラモデル。彼らを講師に迎えてのワークショップの会場は、普段は講演会などが行われている講堂です。集まった34人の参加者は、青いレールのおもちゃプラレールを使って、全員で大きな「宇宙の植物」を描きました。

パラモデルが床にまいたいくつかの「種」から、レールをつなげ始めた参加者たち。いつもより椅子が少なくしてガラとした印象の講堂に、青い線がのびて広がっていきます。椅子の下をくぐったり、隣の人のレールと合流したり、レールはどんどんつながって、やがて講堂を飛び出して外の竹林まで進出…。2時間が過ぎる頃には、床を埋めつくすほどの青いレールの絵が出来上がり、講堂が独創的なアート空間に様変わりしていました。

制作終了後は全員でプラレールを片付けて、講堂を定点撮影した画像をつなげたアニメーションを鑑賞しました。講堂に青い線が広がっていく様子は、まるで成長していく巨大な植物のようです。「いつも遊んでいるおもちゃで、こんなに不思議で面白い世界が作れる」という中野さんの言葉に、プラレールを「画材」にして講堂を「作品」に仕上げた参加者は、大きく頷いていました。(YN)



アーティスト・ワークショップ

人形作家とつくる、オリジナルキャラクター

講師: イシイリョウコ(人形作家)

2010年2月27日(土) 13:30-17:30

国立新美術館 別館3階多目的ルーム他

「身近にあるものを想像のきっかけにして、新しいキャラクターを生み出してみよう。頭に浮かんだアイデアから造形することを楽しもう」。そんな趣旨で開催されたワークショップには、子どもから大人まで22人が参加しました。人形からイラストまで幅広く手掛けるイシイさんの作品は、ティーポットのシルエットがふくよかな女性になっていたり、顔を寄せ合う二羽の鳥がリボンに見えたり、数字の「4」が足を組んだ人間になっていたり、独特の世界観で展開されています。参加者は、イシイさんの作品を実際に手にしたり、アイデアのヒントについてお話を聞くなどして想像の世界を広げます。「身の回りにあるものを、頭を柔らかくしてとらえてみましょう。ルールに縛られずに自由に作ってください」とのイシイさんからのコメントを受けて、制作はスタートしました。

発想のきっかけは、美術館内から探してもよし、身につけているものから考えてもよし、心の中にあるものを形にしてもよし。下絵が決まったら、布や厚手の紙を素材にして作り込んでいきます。3時間後には、アクリル絵具で彩色をほどこした色鮮やかな作品が完成。プロジェクターやパソコンがユーモアいっぱいの生き物になっていたり、美術館にある椅子や建物が擬人化されていたりと、オリジナリティ溢れるキャラクターの数々が誕生しました。(TA)



「反アカデミック芸術精神に於いて官展に
関与せず」をモットーに猪熊弦一郎、伊勢正
義、中西利雄、内田巖、小磯良平、佐藤敬、三
田康の7名の画家達が新制作派協会を上げた
のは1936年のことでした。続いて鈴木誠、
脇田和が帰国し創立の士に加わりました。

1939年第4回展からは、本郷新、山内壮夫、
吉田芳夫、舟越保武、佐藤忠良、柳原義達、明
日川孝の7名が彫刻部を創設、後に早川巍一
郎、菊池一雄もこれに加わりました。

1949年第13回展からは、池辺陽、岡田哲
郎、丹下健三、吉村順三、山口文象、谷口吉
郎、前川國男のやはり7名が建築部を起し、
15回展からは日本画部も加わり、総合的な
団体展が成立、名も新制作協会と改称しまし
た。以後、建築部がSD部(スペースデザイン)
と改め、日本画部が退会するなどして今日、
絵画、彫刻、SDの3部の構成により協会を運
営しております。

〈東京本展〉

絵画部は大作部門(150号まで)の他に小作
品部門(80号まで)を設け、またデータ審査
(画像による応募)等により多くの応募者の参
加を可能にしています。

彫刻部は大きさ重量にはおのずと制限は
ありますが、複数点の応募や遠隔地からの搬
入搬出経費を軽減する為にデータ(画像)に
よる審査を設け、遠隔地はもとより海外から
の応募も視野に入れ、その可能性を考えてい
ます。

SD部は2009年度展より従来部門に加え新
たにミニチュール部門を創設し、生活空
間に於ける立体表現の可能性を拡大してい
ます。

3部門共通していることは審査にあります。
原則全会員による多数決制を貫いて来まし
た。これは協会発足以来大切にしてきたも
のです。しかし多数決による「すぐれた個性
の排除」の問題は抱えながらも、民主制以上
の方法を見出すことが出来ずに今日に至りま

した。彫刻部では審査進行委員の長(審査委
員長)が落選作品の中から数点入選させるこ
とが出来た制度を設けました。

〈地方展、巡回展〉

巡回展は京都、愛知、広島に展開してい
ますが、京都展では3部がそろって展覧してい
ます。他に大阪、神奈川等いくつかの地方展、
研究会展が行われています。

〈企画活動〉

絵画部、SD部では会場で会員と出品者及
び観客がギャラリートークとして語り合う機
会を設けています。特別企画展では、外部か
ら研究者、評論家を招いて作品の解説や講演
などを行っています。



絵画部 ギャラリートーク

因みに第74回展(2010年)ではそれぞれ特
色を活かした企画活動を開催する予定です。

絵画部では、体験参加型イベントとして
会員の技法の種明かし「デモンストレーショ
ン講座「渡辺恂三の制作現場」」を予定してい
ます。

彫刻部では、ボリビアの美術団体代表者
による講演会やパネルディスカッションなど
を計画しております。これは、世界自然保護
基金WWFのボリビア支部が同国の美術団体
とタイアップして、開発により伐採された木
材の有効利用としてアート活動をしている中
で、そのシンポジウムに彫刻部の会員が数名
参加している関係によります。

SD部では、エコも意識した、新聞紙を用い
たワークショップを計画中です。



彫刻部 パネルディスカッション

以上3部共、外部、社会との窓口を開き、時
代と共に歩むべき団体展の在り方を追及して
いるところで。

団体展が批判されるようになってから久し
く、おそらく数十年経つと思われま。多くの
団体展、公募展がその活路を探しながら努
力していますが、現状はきわめて厳しいもの
があります。団体展が制度化されたり、固定
化されたりするよりむしろ淡い存在ながら
確かな道を歩むことを潔しとする新制作は
これからもこの在り方を追求していくと思
います。

ただ、団体展が多くのすぐれた作家を産ん
で来たことはまぎれもない事実であり、次の
時代を担う作家が、出来る限り自由な表現が
可能となる“場”とは何かを追求し続けること
が団体展の役割だと考えております。

(新制作協会 運営委員会)