Toyota
Municipal
Museum
of Art
豊田市美術館

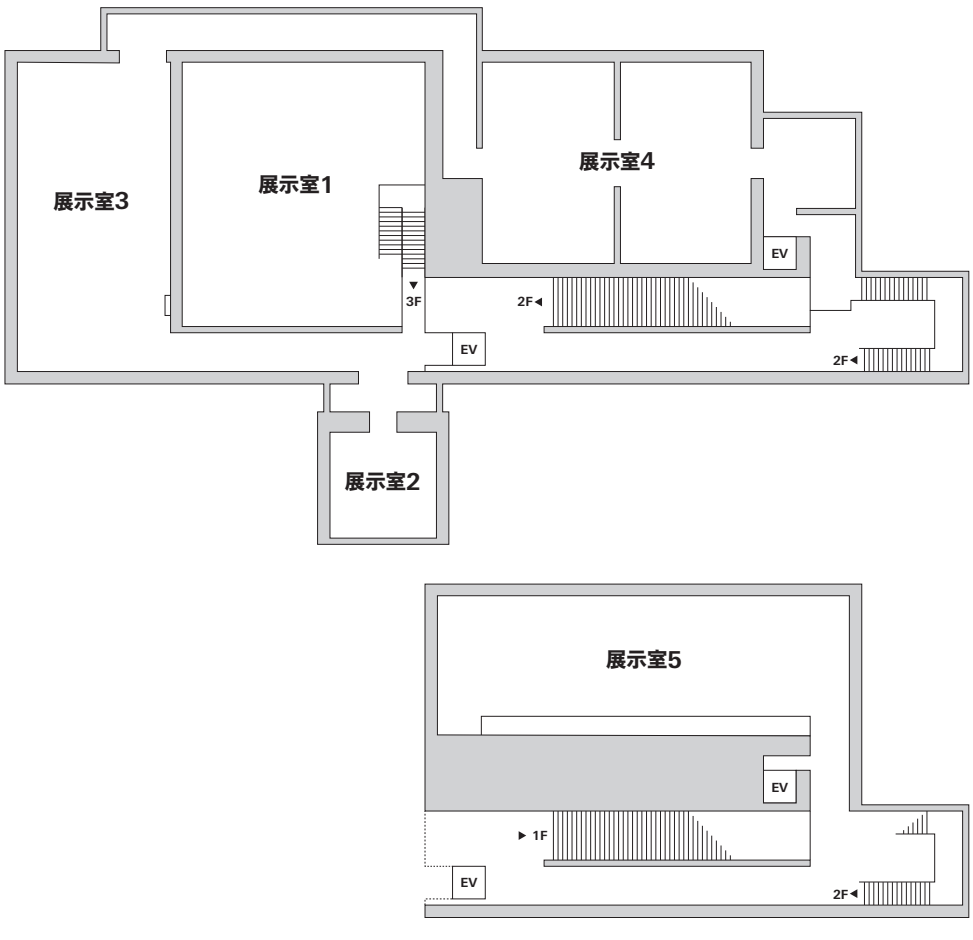
30th Anniversary
VISION Constellation of Pieces
Constellation I: in Society, in the World

開館30周年記念コレクション展

VISION 星と星図

星図Ⅰ: 社会と、世界と

2025年6月21日|土|→9月15日|月・祝|



［展示室1］

ドイツ、イタリアの美術
―1980年ごろから

農作業の道具のようなものが、あるいは押入れで何十年もホコリをかぶっていたようなものが展示ケースに並んでいる ―― 1995年に開館したばかりの当館を訪れた市民から「なぜこんなゴミのようなものが美術館に並んでいるのか」などと問われることが少なからずあったと、当館の古参の作品ガイドボランティアから聞くことがあります。待望の美術館が開館し、おそらくはモネやルノワールといった教科書に載っているような作品を期待して来館してみたものの、そこに由来のわからないガラクタのようなものが並んでいたら、たしかに当惑されるかもしれません。

しかし、その当惑こそが作家の意図するところでもあったのです。20世紀を代表するドイツ人作家ヨーゼフ・ボイスは自身の作品を「刺激剤」と呼び、それを目にする観衆を挑発し、刺激を与え、変革への思考を促そうと試み続けました。ときにはまさしくゴミを含めた日常的で身近な素材を用い、誰にでもできるはずの造形行為を通して能動的な参加を促しつつ、歴史や社会的な問題にまで意識を拡張する。こうした姿勢はここで紹介する主にドイツとイタリアの戦後の作家たちに共通しています。そして、このような同じ時代を生きる芸術家の挑戦的な表現に向かい合う現場であること。それがこの美術館の基本姿勢です。

では、こうした作家や作品はどのようにこの美術館に集まってきたのでしょうか。1980年代にさかのぼって振り返ってみると、ボイスは1984年に来日し、東京の美術館で個展を開きました。すでに現代美術界の「レジェンド」だったボイスのたった数日間の日本滞在はしかし、大きな話題となりました（1981年と84年に名古屋の河合塾のギャラリーでボイス展が開催されています）。アンゼルム・キーファーも世界的な名声を得ようとする1990年に、日本で大規模な巡回展が開催されています。

この地域に目を向けると、1980年代の名古屋は一時期現代美術の街として知られていました。とりわけ、もともと繊維業を営んでいた高木啓太郎がギャラリーたかぎでの活動につづき、1986年に名古屋市北区の自社工場を今で言うリノベーションを施して立ち上げたICA, Nagoyaは、ディレクターに南條史生、スタッフに逢坂恵理子を擁し、ヤニス・クネリスを皮切りに、マリオ・メルツ、ジュリオ・パオリーニ、エド・ルシェ、ダニエル・ビュレンなど同時代に活躍する海外アーティストを招聘して大きな展示スペースに現地制作を含めたインスタレーションを展開、また「河原温：反復と対立」「アゲインスト・ネイチャー」などの国際巡回展の会場にもなり、約6年間の活動にもかかわらず大きな足跡を残しました。

当館のコレクションとの関わりでいえば、メルツの《明晰と不明晰／不明晰と明晰》は来日したメルツが国内で素材を調達して即興的に組み上げたものです。ICA, Nagoya出品作ではないものの、クネリスやパオリーニの所蔵品は国内では貴重ですし、ビュレンは2003年に個展を開催することとなります。どちらかというとヨーロッパの作家を多く取り上げていたICA, Nagoyaのラインナップは、国内の美術館としては後発で、フランスの印象派やアメリカの現代美術ではなく、ヨーロッパの現代美術に目を向けて個性的なコレクション形成を目指した当館にとって補助線となるものだったはずです。

そうした意味では、1980年にボイスを日本ではじめて紹介した画廊の一つである「かんらん舎」も当館にとって重要です。東京のスペースでヨーロッパの作家の現場制作作品を立て続けに紹介していました。ビュレン、イミ・クネーベル、ブリンキー・パレルモ、トニー・クラッグらの作品は当時の観衆にとってきわめて刺激的であったことが伝わっています。

1995年に開館した当時、地方都市に現代美術の拠点がまるで「宇宙船」かのように現れた、とその浮世離れしたあり方が揶揄されることもありましたが、国際的な視野を持ちつつ、東京や名古屋で起こっていることを文脈として引き受けるコレクション形成がなされてきたことは、今後の当館の活動を考えても、あらためて見直すべきことでしょう。（鈴木）

イミ・クネーベル
観想 I
1984年
アクリル、合板
122.0×240.0cm
寄託作品

イミ・クネーベル
観想 II
1984年
アクリル、合板
122.0×240.0cm
寄託作品

イミ・クネーベル
観想 III
1984年
アクリル、合板
122.0×240.0cm
寄託作品

イミ・クネーベル
観想 IV
1984年
アクリル、合板
122.0×240.0cm
寄託作品

ヨーゼフ・ボイス
ヴィトリーヌ：チンギス・ハーンの玉座
1965-83年
布、ビニール・チューブ、鉄、革紐、フェルト、硫黄、顔料、脂肪、ヴィトリーヌ（木、ガラス）、鉄製台座
205.7×219.5×49.5cm

イミ・クネーベル
戦闘 No.1
1991年
ラッカー、硬質繊維板
260.0×200.0cm

マリオ・メルツ
明晰と不分明／不分明と明晰
1988年
鉄、ガラス、鉛、万力、木、竹、石、ネオン管、靴、蜜蝋
280.0×Φ300.0cm

A. R. ペンク
密林の理性あるもの
1966年
油彩、カンヴァス
147.0×197.0cm

ヤニス・クネリス

無題
1986年
麻袋、鉛、鉄
200.0×542.0cm

アンゼルム・キーファー
飛べ! コフキコガネ
1990年
エマルジョン、鉛、灰、カンヴァス
330.0×560.0cm

ジュリオ・パオリーニ
もうひとつの像
1984年
石膏
サイズ可変

シャルロッテ・ポゼネンスケ
シリーズD 立方管
1967/2014年
ガルバリウム鋼板(6パーツ)
サイズ可変

イミ・クネーベル
DIN規格 I B1-B4
1994年
アクリル、アルミニウムシート、合板
各34.0×25.3×8.0cm(4点組)

ダニエル・ビュレン
無題
1970年
アクリル、ストライプの入った麻布
206.0×201.0cm

［展示室2］
ダニエル・ビュレン

1995年の開館から数年間、この展示室にはダニエル・ビュレンの作品が展示されていました。その後、2003年の個展の機会に再展示されて以来、久しぶりの、当館では3度目の登場です。「当館では」というのは、じつはこの作品は1991年に東京の画廊「かんらん舎」ではじめて展示されたからです。ということは、この作品はあたかも当館のこの展示室に合わせて作られているようでありながら、他の場所でも展示できる可能性を残している、というのがポイントです。

この作品のために作家からファックスで送られた指示書には次のように書かれています。「4つの壁を5等分し、色の名前を日本語でローマ字表記したときのアルファベット順に5色で塗り分ける。次にパネルを全11列、各列5枚ずつ用意し、それを床から天井まで均等に配置する」。色の並びが日本語の順番(AKA、AO... というように)に由来しているということは、仮にこの作品が別の言葉を用いる場所で展示されると違った色の並びになるということでしょう。あるいは、ビュレンがつねづね「コンセプトが作品なんだ」と語っていることを思えば、むしろこの作品はどんな部屋にでも移設が可能で、そのつど新しい姿を見せるはずです。だとすれば、作品はどこにあるのでしょうか? 作家の頭のなかの着想が大事なのでしょうか?それとも、作品の作り方を指示するファックスの指示書? いやいや、やはり現場に設置された作品の体験そのものでしょうか? 本作のタイトル《ファクシミリから場所へ》は、まさしく「作品のある場所」についても問いかけているのです。

ビュレンは1960年代半ばからストライプをトレードマークにさまざまな場所で「その場所の特性や文脈」に注意を促す作品を手掛けてきました。1970年の「東京ビエンナーレ:人間と物質」では美術館内にとどまらず、街中にストライプを貼るなど、制度としての美術館に疑義を呈しました(「人間と物質」は愛知にも巡回しましたが、どのような展示がなされたのかについて残念ながら資料は残されていません)。先ほど紹介したICA, Nagoyaでも1989年に個展が開催されています。近年でも国内で継続的に紹介されており、日本で最も馴染み深い外国人作家のひとりです。

さて、美術館の内側にあるこの作品を見た後は、通路からテラスの方へ、ガラス越しに外を眺めてみると、またしても彼の作品が内側と外側を撹乱しているところが見えるでしょう。2003年の個展の際に設置された屋外作品《三つの破裂した小屋》は展覧会後もそのまま残されました。建築の軸線を意識して設置されたこの鏡の小屋は、新しい市街地と歴史地区をつなぐ場所にある美術館建築の個性を見事に読み解いた、ビュレンの代表作といっていいでしょう。 (鈴木)

ダニエル・ビュレン
ファクシミリより場所へ
1991年
合板、アクリル板、鏡、塗料(赤、青、黄、黒、緑)
サイズ可変(部屋の大きさに応じる)

［展示室3］
愛知の作家たち

ここで紹介するのは、1980年代以降に、キャリアの出発点というべき学生時代を愛知で過ごした作家たちです。この時代は美術を取り巻く状況も過渡期にあり、若手作家の発表の場といえば貸画廊が主だったのが、コマーシャル・ギャラリーやアーティスト・ラン・スペース、アートフェアや公共による現代アート事業などがにわかに活気づいていきます。また圧倒的な日本の経済力を背景に、現存の海外作家の実作品が日本で紹介され、来日して滞在制作する機会も増えました。そのなかにあって、愛知は現代美術の最先端を行くといわれ、アキライケダギャラリーがジュリアン・シュナーベル、フランチェスコ・クレメンテなどのニュー・ペインティングの作家や、フランク・ステラ、リチャード・セラといったアメリカの作家たちを毎月のように紹介し、展示室1で示したように、1986年オープンのICA, Nagoyaでは戦後ヨーロッパを代表する作家たちの大がかりなインスタレーションを見ることもできました。現代美術のアートフェア「名古屋コンテンポラリーアートフェア(NCAF)」が始まるのもこの時期です。アートバブルというべきこの状況に、東京から批評家や作家が名古屋を訪れ、宮島達男や村上隆など、若い東京の作家の個展も開かれました。

1984年に愛知県立芸術大学に入学した額田宣彦は、当時、大学4年生だった奈良美智に連れられてアキライケダやギャラリーたかぎ、桜画廊やギャルリーユマニテ名古屋、千種河合塾のギャラリー NAFなどに足繁く通い、たかぎやICAで設営やカンヴァス張りのバイトをし、併設ライブラリーで海外の情報に触れたりしたといいます。吉本作次がニュー・ペインティングの流行の最中、アキライケダで作品を発表し、期待の新人作家として評価されたのもこうした機運があってのことでしょう。

海外作家が身近な存在になったことは、作

家たちの留学を後押しすることにもつながったのではないでしょうか。愛知は絵画王国と言われて久しいものの、その先駆とされる奈良や村瀬恭子、長谷川繁といった作家が、その実、1990年前後のデュッセルドルフ芸術アカデミーへの留学を機に「絵画」の本拠地であるヨーロッパに腰を据え、日本人としての自己に直面しながら、借り物ではない自身の絵を描こうと格闘し、それぞれのスタイルを確立したことは重要です。愛知が絵画を生んだのではなく、むしろ異郷での孤独の作業がそれを可能にしたのです。

さて、こうしてアートの基盤が形成されてきた愛知において、バブル崩壊後、次世代の動きとして特筆すべきは、キマワリ荘やアートスペースdotといったアーティスト・ラン・スペースが登場したことでしょう。1996年、97年に大学の垣根を越えて取り組んだ今池祭りをきっかけに、99年に愛知県立芸術大学、名古屋芸術大学、名古屋造形芸術大学の学生14人でスタートしたdotは、スーパーマーケットの跡地を改装して自分たちのスペースにし、個展やグループ展を開催しました。中核を担った池野浩彰は、アーティスト・ランのはしりとされる、1988年の「フリーズ」展(イギリスのゴールドスミス・カレッジの学生たちが倉庫で自主企画した展覧会)に触発されたといいますが、dotは、その名前が象徴するように、グループでの活動を目論むコレクティブ的な面がある一方で、個々人の発表の場を確保するという独立性重視の観点からも取り組まれました。当館ではメンバーだった秋吉風人、鬼頭健吾、小林耕平、渡辺豪、古池大介の作品をコレクションしていますが、それは、絵画へと中心がシフトする以前の、愛知における作家たちの凝縮した動きであり、いま改めて時代と共に振り返るべきものといえます。 (千葉)

額田 宣彦
ジャングル・ジム (97-26)
1997-98年
油彩、カンヴァス
194.0×194.0cm

奈良 美智
春のめざめ
1999年
アクリル、カンヴァス
19.7×27.8cm
寄託作品

奈良 美智
Girl on the Boat
1994年
彩色、木
52×15×30cm

村瀬 恭子
Nap (L)
2003年
油彩、綿布
100.0×80.0cm

村瀬 恭子
Swallows 2
2009年
油彩、色鉛筆、綿布
190.0×145.0cm

吉本 作次
雲
1992年
油彩、カンヴァス
40.9×31.8cm
寄託作品

吉本 作次
三本の木と聖人の墓
2012-14年
油彩、テンペラ、木炭、鉛筆、カンヴァス
197.0×291.0cm

長谷川 繁
タイトル無し
1998年
油彩、綿布
303.0×193.0cm

長谷川 繁
死ゲル
2021年
油彩、綿布
73.0×73.0cm

森北 伸
瞬き
2006年
油彩、グラファイト、MDFパネル
330.0×85.0cm

佐藤 克久
きょうことば
2016年
アクリル、カンヴァス
53.0×72.7cm

佐藤 克久
むかしむかし
2013年
アクリル、ジェッソ、カンヴァスシート、厚紙、接着剤
30.0×48.0×8.0cm

渡辺 豪
フェイス
2002年
半透過性フィルム、蛍光灯、ディスプレイ・ケース
121.0×113.5×30.0cm

古池 大介
奥三河地方
2003年
ヴィデオ、LCDスクリーン
サイズ可変

小林 耕平
1-3-1
1999年
ヴィデオ
10分

秋吉 風人
A Certain Aspect (Mountain 1)
2003年
油彩、板
45.0×45.0×23.0cm

秋吉 風人
A Certain Aspect (Mountain 2)
2003年
油彩、板
45.0×45.0×21.0cm

［展示室4］

田村友一郎

当館では開館以来、同時代を生きる作家を招き、新たな作品を展示する展覧会をたびたび開催してきました。その作品の多くは、この美術館の建築やその時々の展覧会のテーマに呼応したものとなっています。まだ誰も見たことがない新作を目撃することは、それぞれの作家の仕事の深化と挑戦を目の当たりにすることであり、また同時代の技術や思想、科学的知見、あるいは社会状況などとどのように向き合うかを考える道にもつながっています。美術館にとっては、自館の活動を振り返りアップデートする機会でもあるでしょう。そして、そうした作品をコレクションとして次の時代へとつなぎ、また再展示によって新たな発見を重ねていくこともこの美術館の重要な使命です。

2024年に開催した「未完のはじまり：未来のヴンダーカンマー」展は、世界中の美品珍品を集めた陳列室であり、のちの博物館・美術館の原型になったともいわれる「驚異の部屋（=ヴンダーカンマー）」をキーワードとした展覧会です。視点を未来あるいは想像の彼方におくことで私たちをとりまく世界的状況や、「ミュージアム」でものを眺める行為そのものを振り返るものでした。

この展示室で展示している田村友一郎《TiOS》は、その出展作のひとつです。天井付近で光りながら回転するUFO、きらめく砂に埋まるゴルフドライバーとペーパーバックの『ライ麦畑でつかまえて』、レントゲンに映るiPhoneとチタン製の骨など、さまざまな物品が標本のように並べられています。ルーシーと名付けられた猿人の骨標本、その名の由来となったビートルズの楽曲「Lucy in the sky with Diamonds」、UFOとなって回転する「iOS」搭載のiPhone、ラテン語で骨を意味する「OS」。ひとつの物品がもつ逸話とその解釈あるいは誤読の積み重ねで物語は横滑り、あるいは回転していきます。タイトルに入っている「Ti」はチタンを意味する元素記号であり、チタンは外科手術で人工骨として用いられる素材です。遠い未来、もし宇宙人が飛来したらチタン製のゴルフドライバーを人骨と思うかもしれない、そんな冗談めいた想像もできるかもしれません。

今回の展示で《TiOS》は、当初の展示からさらに形を変えて別の表情を見せています。切り取り方によってさまざまな連想をいざなう本作に新たな発見があることを願っています。

（石田）

田村 友一郎

TiOS

2024年

映像（17分44秒）、ジョン・レノンの生成AIナレーションによるゴルフシミュレーション映像、宇宙船を模したセット、樹脂製バンカー、スマートフォン用ガラスの砂、チタン製ゴルフドライバー、ペーパーバック「ライ麦畑でつかまえて」、ステンレス製寝椅子、アファール猿人ルーシーのチタン製の骨、ステンレス製モノリス型照明、レントゲン写真、iPhone

サイズ可変

（展示空間に応じて、アイテムの組み合わせが異なります）

［展示室5］

モダン・デザイン

芸術と社会の結節点に位置するのが、私たちの生の営みの場としての建築であり、家具調度やさまざまな道具のデザインだといってもいいでしょう。豊田市美術館には、19世紀後半から20世紀前半にかけてヨーロッパで進展したモダン・デザインのコレクションが多数あります。それらは「総合芸術」の名のもとに、あらゆるものを束ねるより上位の「芸術」として措定され、また社会改革の理念に裏打ちされたものでもありました。

端緒を開いたとされるのが、イギリスでウィリアム・モリスが始めたアーツ・アンド・クラフツ運動です。産業革命以降、機械化による量産体制の推進は、製品（商品）の品質低下を招き、劣悪な労働環境を生みました。モリスは、その改善の手立てとして、中世のギルド（同業者組合）をモデルにした手仕事の復活を目論んだのです。モリスと協働したフィリップ・ウェブによる《サセックス・チェア》やウィリアム・ギムソンによる《ギムソン・チェア》はいずれも、イギリスの農村地方で中世以来広く使われてきた「旧き良き」椅子に基づいてデザイン製作されたものです。一方、グラスゴーを拠点に活動したマッキントッシュは、同様の思想に基づきながらも、垂直水平を活かしたデザインを特徴とし、その美意識は1900年のウィーン分離派展で紹介され、1903年にヨーゼフ・ホフマンによって設立されたウィーン工房のデザインにも引き継がれることになりました。

「生活の芸術化」を謳った初期ウイーン工房が目指したのも、工房生産により、カトラリーから家具調度、そして建築までもが調和した「総合芸術」を実現することでした。しかし、この高潔な理念は、工房の経営を圧迫することになります。いうまでもなく手のかかる高品質の製品を購入することができる人は限られているからです。こうしたなか、1911年に新設されたファッション部門は安定した収入源となり、とりわけ第一次世界大戦を境に工房のメンバーの多くを女性作家が占めるようになると、大衆消費社会における人々の欲望と結びついた同部門は工房の中心を担うことになりました（「星と星図 II」で紹介）。

中世社会への回帰を理念に掲げながら、現実路線へと舵を切る傾向は、この時代に共通してみられるものでした。来たるべき建築の創造を掲げ、1919年に設立されたバウハウスが、徒弟制にもとづく教育モデルを実践し、表現主義的、ロマン主義的な志向を強くもっていたことはよく知られるところです。その背景には、第一次世界大戦の敗戦によって傷ついた自国のアイデンティティを回復しようという強い意志がありました。しかしバウハウスも同様に、1923年には「芸術と技術−新しい統一」を掲げて、機械化による量産システムに取り組むことを明確に打ち出すことになります。スチールパイプを使用したマルセル・ブロイヤーの《クラブチェアB3》やミース・ファン・デル・ローエの《アーム・チェア（MR534）》などは、量産を目指して作られたこの時期のバウハウスの典型的なデザインアイテムだといえるでしょう。

さて、こうした機械の美学は、この時代の美術とも高い親和性を持っています。ブランクーシのピカピカに磨かれた真鍮の彫刻が、美術品ではなく工業製品だとして空港の税関で止められたというエピソードは有名です。また、第二次世界大戦後のドイツに再び目を向ければ、バウハウス由来の理念は、ダルムシュタットの工芸学校にも籍を置いたことのあるイミ・クネーベルの工業製品を思わせる作品や、石工の経験を出発点にしたウルリヒ・リュックリームの作品にも引き継がれていることがうかがわれます。

（千葉）

ウィリアム・モリス
いちご泥棒
製作年:1883年（モリス商会 、マートン・アビー工房 ）
木版捺染、インディゴ抜染、木綿
133.0×63.0cm

アーネスト・ウィリアム・ギムソン
椅子
デザイン年:1890年代
製作年:不詳
西洋トネリコ、イグサ
105.0×47.0×39.5cm

フィリップ・ウェブ
モリス商会（マートン・アビー工房）
サセックス・チェア
デザイン年:1860年代
製作年:1870-1900年
ブナ、イグサ
84.0×53.0×44.0cm

チャールズ・レニー・マッキントッシュ
ヒルハウスのライティング・デスクの椅子
1904年
カシ、絹
101.9×40.6×43.2cm

チャールズ・レニー・マッキントッシュ
置時計
1905年
黒檀、象牙
23.3×11.5×10.3cm

チャールズ・レニー・マッキントッシュ
吊り下げランプ
1900年頃
鉛、ガラス 金属
16.5cm、Φ34.9cm

チャールズ・レニー・マッキントッシュ
イングラム・ストリート・ティールームのための
魚用ナイフとフォーク
1901年
銀、ニッケル
ナイフ:21.0×2.8cm　フォーク: 18.0×2.2cm

ヨーゼフ・ホフマン
座るためのマシーン
製作年:1905年頃（ヤーコブ ウント ヨーゼフ・コーン）
ブナ
112.0×64.0cm

ヨーゼフ・ホフマン
サナトリウム・プルカースドルフの待合室の
壁面照明器具
1904-05年
洋銀、ガラス
30×30×15.7cm

ペーター・ベーレンス
ナイフとフォーク、スプーン
銀
製作年:1904年頃（フランツ・バーナー株式会社）

ペーター・ベーレンス
花瓶
陶器
製作年:1900年（フランツ・アントン・メートム）

ペーター・ベーレンス
花瓶
陶器
製作年:不詳

ペーター・ベーレンス
電気湯沸かし器
デザイン年:1909年（ペーター・ベーレンス）
製造期間:1909-32年（AEG社）
真鍮、籐、木

ペーター・ベーレンス
卓上扇風機
デザイン年:不詳（ペーター・ベーレンス）
製造年:1908年以前（AEG社）
金属

ペーター・ベーレンス
電気暖房器具
デザイン年:不詳（ペーター・ベーレンス）、
製造年:1920年頃（AEG社）
真鍮
69.0×54.0×30.0cm

ペーター・ベーレンス
電気時計
1910年頃
真鍮、金属
11×Φ31cm

ペーター・ベーレンス
電気時計“エレクトロクロノス”
1910年頃
真鍮、金属
10.7×27.7cm

デザイナー不詳
AEGニトラ=ランプのポスター
1916年
リトグラフ、紙
81.8×64.7cm

コンスタンティン・ブランクーシ
若い男のトルソ II
1924年（1973年鋳造）
ブロンズ
41.7×27.6×13.9cm

コンスタンティン・ブランクーシ
雄鶏
1924年（1972年鋳造）
ブロンズ
92.4×10.5×45.0cm

ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ
アームチェア（MR 534）
デザイン年:1927年
製作年:1932年（トーネット=ムンドス社）
クロムめっきのスティールチューブ、布、木
78.7×55.5×82.6cm

マルセル・ブロイヤー
クラブチェア B3（ワシリーチェア）
デザイン:1925年（マルセル・ブロイヤー）
製作年:不詳（スタンダード=メーベル社）
ニッケルメッキのスティールチューブ、カンヴァス
72.4×82.0×72.4cm

ウルリヒ・リュックリーム
無題
1968-97年
鉛筆、紙
各29.6×41.0cm