



Toyota
Municipal
Museum
of Art

豊田市美術館

開館 30 周年記念コレクション展

VISION 星と星図 | 星図 II : 独りと、集団と

2025 年 10 月 4 日 (土) - 12 月 21 日 (日)

展示室 1

田中敦子

94B 1994 年

合成樹脂エナメル塗料、カンヴァス 300.0×510.0cm

元永定正

作品 65-3 1965 年

油彩、綿布 182.6×274.3×3.7cm

篠原有司男

かんざし 1966/98 年

アクリル、銀箔、プラスチック板、カンヴァス 230.0×546.0cm

高松次郎

コンクリートの単体 1971 年

コンクリート 40.0×60.0×60.0cm

板の単体 (青) 1970 年

ラッカー、木 230.0×60.0cm

関根伸夫

空相―布と石 1973 年

布、石、ロープ 90.6×100.0cm、ロープ 188.0cm

村岡三郎

熔断―17,500mm×1,380℃ 1995 年

鉄、熱、煉瓦 23.0×1765.0×92.0cm

菅木志雄

ふたつの周囲 1987 年

木、鉄 163.0×32.0×85.0cm

榎倉康二

無題 No.1 1980 年

油彩、綿布 310.0×740.0cm

1. 日本 1950 年代半ばから 60 年代末まで

一斉萌芽・一斉開花

1950 年代半ばから 60 年代、戦後日本の社会が急速に変化するなかで登場した作品群は当館所蔵品のひとつのコアとなっています。とくに関東だけでなく関西の動きも見比べられる点は当館コレクションの特徴です。

50 年代半ば、新しい美術の動きが関西ではじまります。元永定正や田中敦子らが所属した「具体美術協会」は、公開制作や野外展示を積極的に行い、身体の動きや画材の物質性を際立たせた作品で国内外の注目を集めました。壁面でひときわ目を引く田中敦子《94B》(1994 年) は、色とりどりの大きな円が描かれ、いくつもの線がネットワークを形成しているようで、増えていく街の電飾や国際的に広がる通信網など新たな時代の到来を思わせたことでしょう。彼女の作品も、電球でできた服をまとったパフォーマン스에端を発していました。

東京で活動をはじめた篠原有司男の身体の使い方はいっそう熱を帯びています。50 年代末に画面を殴って描く「ボクシング・ペインティング」でデビューし、アメリカのポップ・アートを模倣するという「イミテーション・アート」を展開しました。続いて手掛けた浮世絵調の〈花魁〉シリーズでは、顔をのっぺらぼうにしたり、かんざしだけを残したりと、記号化した日本文化をポップにドライにエネルギーに作品にしていきました。対してコンセプチュアル・アートの旗手、高松次郎の〈単体〉シリーズは、なにを「ひとつのもの」として認識できるかというシンプルかつ根本的な問いを静かに投げかけます。

篠原の過激さと、高松の潔さは一見対照的ですが、60 年代初頭、両者は「反芸術」と呼ばれたセンセーションの中心にいました。若い作家たちは廃材で組み上げた作品や騒音・異臭を放つ作品をこぞって展示したのです。

篠原は「ネオ・ダダ」、高松は「ハイレッド・センター」のメンバーとして、他の作家とともに街中でのゲリラ的なパフォーマンスも行いました。まったく異なる作風の二人ですが、いずれも変転著しい社会に向き合いながら、本物とはなにか、本質はどこにあるのかという時代の問いを共有していたといえるでしょう。

60 年代末に現れた「もの派」はそうした問いを突き詰めた一群の作家たちでした。関根伸夫の《空相―布と石》(1973 年) は、布にくるまれた石の重さすなわち重力、そして布とロープに生じる張力が最小の要素で示されています。「ものの表面に付着するホコリをはらい除けて、それとその含まれる世界を顕わにする」と述べた関根たちは、ものの性質や生じている関係を示すことへと作品を研ぎ澄ましていきます。

興味深いのは、60 年代末の時点で、さきに述べたグループとは趣を異にする作品があったことです。鉄に生じた苛烈なエネルギーを示す村岡三郎の《溶断—17,500mm×1,380℃》(1995 年) や、「気体・個体・液体・現在」という言葉が読み取れる若林奮の《立体ノート》(1973 年／展示室 5) など、同じ時代を過ごしながら特定のグループには属さなかった作家たちも物質やエネルギーについて強い関心を持ちながら別のアプローチを試みていました。また、京都を拠点にした野村仁や、兵庫で「グループ〈位〉」結成していた河口龍夫など、東京のアートシーンとは異なる場所での活動もたしかな広がりを見せています。そうした状況は、この時代、それぞれの作家が近い関心を抱きながらも、その制作は豊かな差異のなかにあったことを示しています。身体や物質をいかに扱うか、社会にいかに向き合うか、この短い期間に多様な試みが展開したといえるでしょう。ぜひ作品を前に、作家たちがいかに応えたかを想像してみてください。(石田)

展示室 2

寺内曜子

パンゲア Red Square Line 2021 年

和紙、アクリル絵具 無限、球Φ3.0cm

2 寺内曜子 2021 →2025

展示室 2 のインスタレーションは、寺内曜子の《パンゲア Red Square Line》です。本作は 2021 年の特集展示に際し、寺内がこの部屋でこそこできる作品としてコンセプトを練り、実現したものです。

正方形の展示室の壁面に一本の赤い水平線がぐるりと走り、その線が展示室の外へ、さらに見えない屋外へと延びていきます。展示室中央に設置された展示台には、ゴルフボールほどの小さな球がのっています。球は、正方形の紙の小口を赤く塗ったものを丸めてできたもので、あたかもこの部屋自体をぎゅっと凝集させたかのようです。表面には深い亀裂が走り、小口の赤い線は見え隠れしながら部分的に表に現れ出ています。展示室の外へと無限に広がっていく把握不可能なマクロな世界と、展示室の中心へと求心的に収縮していくミクロな世界。この両極によって構成された本作は、私たちが世界をくまなく見ることが決してできないということを強く印象づけるのではないのでしょうか。

タイトルにある「パンゲア」とは、Pan (汎、広い)+gaia (大地、陸地)を組み合わせた語で、今から 2 ～ 3 億年ほど前の地球に存在したとされる巨大な大陸のことです。4 つに分かれたしまった現在の大陸は、もともとパンゲアという一つの大陸だったということです。この一と多の関係は、寺内の作品に通底する関心事です。1979 年にイギリスのセント・マーチンズ美術学校に留学し、その後 20 年間、同地を拠点に活動した寺内は、異郷の地での経験を通して、自／他を分け、安定した中心から世界を眼差す「主体」という考え方に強い疑いをもつようになります。

「物事の判断や見方は、立場や環境によって常に変化するものである。上下左右といった区分も、自分を基点にすることで生じるだけで、他者から見れば当然それは異なる。むしろ、本来一つであったはずの世界を分断してしまったのは、私たちなのではないか。」寺内は通念化した私たちの認識の仕組みを問い、個人であることと、複数のなかにその個が共存すること、この当たり前の事実を極めてシンプルな造形を通して私たちに問いかけます。過剰になることを制し、真つ当にアートに携わることが、翻って社会や世界を考えることへと接続する。本作は、私たちが健やかに生きていくための道標となる作品なのです。(千葉)

展示室 3

野村仁

Ten-Year Photobook 又は視覚のブラウン運動

1972-82 年 (1997-2000 年製本)

写真製本 各 26.0×23.0×3.8cm(120 冊)

岡崎和郎

HISASHI 1978/90 年

アルミニウム 17.5×2.2×13.8cm

斎藤義重

作品 10 1961 年

油彩、合板 181.4×121.2cm

斎藤義重

複合体 95 1995 年

ラッカー、木、ボルト 270.0×820.0×400.0cm

小清水漸

Relief'80-1 1980 年

サクラ 198.0×180.0×7.5cm

河口龍夫

関係 - 質 1978 年

綿布、銅板、液体 200.0×100.0×1.4cm

李禹煥

線より 1977 年

油彩、岩絵具、カンヴァス 182.0×227.0cm

堀浩哉

池へ -81.4 1981 年

アクリル、カンヴァス 227.0×182.0cm

諏訪直樹

THEALPHAANDTHEOMEGAF-1・THEALPHAANDTHEOMEGAF-2

1978 年

アクリル、カンヴァス 各 240.0×286.0×5.6cm(2 点組)

彦坂尚嘉

P.S.6 (人体) 1991 年

アクリル、木 176.0×85.5×25.5cm

3. 60年代末から70年代とその前後

時代をともに／時代をこえて

1950年代から60年代には、新しい表現を試みる集団が、直前のアートシーンを否定するかたちでつぎつぎと登場しました。しかしそれは、必ずしも断絶を意味するものではなく、互いに交流し、議論し、ときに協力しながら続いていったのです。そうした現場のひとつに展覧会がありました。関根と高松が錯視を用いた作品で同じ展覧会に参加していたり、のちに〈HISASHI〉シリーズを手掛ける岡崎和郎もそこにいたり、彼らの関心が一時期近接していた（と見なされた）ことがわかります。また、教育の場もそうした役割を負っています。戦前からすでに活動していた斎藤義重が教えた多摩美術大学のゼミからは、卒業後まもない関根や小清水漸、菅木志雄たちがもの派の作家としてアートシーンの最前線に躍りです。いっぽう斎藤自身は、戦前から戦後そして2001年に97歳で歿するまで、レリーフ状の作品から抽象表現、電動ドリルで描いた絵画、さらには板材を組み合わせた立体作品へと、長いキャリアのなかで多彩に作風を変化させました。それは時代ごとの新しい技術や、直面する社会状況、そして美術が向き合う課題について、一人の作家が常に応答し続けて作品を展開していった軌跡ともいえるでしょう。

70年を目前に学生運動は再び過熱し、美大生たちも自らが学ぶ大学のあり方について思想と行動をもって働きかけます。斎藤義重に学ぶために多摩美術大学に入ったという堀浩哉は、彦坂尚嘉たちとともに「美共闘」を結成し、学生運動の最前線に立ちました。「今、美術家と呼ばれているなら、そこが戦場だ」と堀が呼びかけたように、彼らの活動は大学の体制に反旗を翻すのみならず、そもそも美術—美術家という存在を成り立たせている仕組みを根底から徹底的に否定し、問い直そうとするものでした。その自己批判的な問いは、大学入学直後に「自己埋葬儀式」というパフォーマンスを行った堀自身にも向けられていたことはいまでもないでしょう。《池へ-81. 4》(1981年)を見ると、異なる描き方の線や面がいくつも隣り合い、重なり合いながら拮抗状態を保っています。美術家でありながら美術家であることに抗う、絵を描きながら絵に抗う、絶え間ない闘争＝実践は今日まで継続中です。このように、同じ時代を生きた作家たちであってもそれぞれに課題意識もち、その活動は常に「新作」に向けての挑戦でした。そうした積み重ねが互いを触発し、さらなる新しい時代を切り開いてきたといえるでしょう。(石田)

展示室 4

迎英里子

Approach14.0 2025 年

紙、ブローワー、はさみ、懐中電灯、マイクスタンド、カンヴァス、スチールペール缶、ビニール、コンクリートブロック、アクリルパイプ、木材、布、ひも、プラスチック、金具、その他、映像

4. 迎英里子 新作インスタレーション

当館では開館以来、同時代に活躍する作家を招き、新作を展示する機会を多く設けてきました。展覧会のテーマや建築に呼応して制作された新作を目の当たりにすることは、作家の挑戦と作品の深化を目撃することであり、同時代の技術や思想、あるいは社会状況と向き合うことにもつながっています。この展示室では、そうして制作された作品のなかでも新しい世代の収蔵作品を三期にわたって展示しています。今回は、愛知県を拠点に活動する迎英里子による最新作を紹介します。

たとえば食肉や材木の加工、花の開花、婚姻や国債など、日常的に目にする事象の仕組みについて私たちはどこまで把握しているでしょうか。迎は、私たちが通常意識することがない、または容易に把握できないメカニズムを調べ、ヒューマンスケールの装置を構築します。作家自身がそのなかに入り、その働きを実演する姿は対象を五感で理解しようとしているかのように見えるでしょう。ぜひ今回の作品はなにが元になっているか想像しつつ、どのように感じるか確かめながらご覧ください。

じつは《approach 14.0》は、コンピュータなどに使われる半導体をモチーフにしています。半導体は電圧によって変化する電子の振る舞いを利用したもので、マイクロチップを分解しても肉眼で見えることはできませんが、ごく微細な「動き」を伴う現象です。本作は、その機構を他の素材に置き換えて再構築することで、電子の動きを身体的に理解しようとする試みだといえるでしょう。作品の質感や映像に記録された作家の動きから、まったく別のものを想像したかもしれません。むしろ作品は、そうした類推や誤読、個人の記憶やインスピレーションを呼び込もうとしているかのようです。それは、ヴァーチャル＝あたかもそれらしいこととは反対に、ズレやノイズと分かちがたいアクチュアルな現実に向き合う技術を示しているのかもしれません。(石田)

展示室 5

熊谷守一

裸婦 1961 年
油彩、カンヴァス 52.2×40.2cm
シチミ蝶 1958 年
油彩、板 23.6×32.8cm

小堀四郎

桃 1938 年
油彩、カンヴァスボード 45.9×55.0cm

宮脇晴

樹 1922 年
鉛筆、紙 28.0×18.3cm
ドローイング 311〔両手〕 1920 年
水彩、紙 25.5×29.5cm

宮脇綾子

吊った唐辛子 1963 年
アブリケ 37.5×29.8cm
めおと蟹 1963 年
アブリケ 54.5×37.5cm
れんこん 1982 年
アブリケ 100.2×43.2cm
かわいい毛虫 1986 年
アブリケ 32.0×21.2cm
遊び 1987 年
アブリケ 13.4×15.7cm

どくだみ 1969 年
アブリケ 34.5×18.0cm
さんまと干柿 1963 年
アブリケ 34.0×51.3cm
はぜ 1969 年

アブリケ 21.0×35.0cm
鰯とハタハタ 制作年不詳
アブリケ 24.0×33.2cm
布置刺繍 1975 年頃
アブリケ 50.0×22.0cm

篠田守男

テンションとコンプレッション 27 1959 年
真鍮、鉄、木 30.0×20.0×14.0cm

笹井史恵

beloved4 2007 年
乾漆に朱漆、塗立仕上 21.0×26.0×14.0cm

さかぎしよしおう

5014 2005 年
セラミック 14.3×15.1×7.0cm
7029 2007 年
セラミック 8.7×8.7×6.5cm
5005 2005 年
セラミック 4.7×8.1×4.7cm

北山善夫

なにかのなかに 1981 年
ミクストメディア 30.0×60.0×25.0cm

吉田哲也

Untitled 1996 年
針金 19.0×7.3×18.8cm
Untitled 1995 年
トタン、ハンダ 21.0×8.5×24.0cm
Untitled 1995 年
トタン、ハンダ 17.7×8.6×26.7cm
Untitled 1998 年
針金 3.0×0.2×0.1cm、1.5×0.2×0.1cm(2 点組)
Untitled 1999 年
針金 0.9×21.0×0.1cm
Untitled 1999 年
針金 0.9×22.0×0.1cm
Untitled 1999 年
石膏 5.0×13.5×5.4cm
Untitled 1999 年
石膏 2.0×11.2×5.0cm

イケムラレイコ

黒に浮かぶ 1998-99 年
油彩、カンヴァス 120.5×120.5cm
黒に舞う 1998-99 年
油彩、カンヴァス 120.0×120.0×5.0cm
きつねヘッド 2010 年
陶 18.0×27.0×11.0cm

堀尾昭子

無題 2018 年
鉛筆、紙箱 3.5×13.5×11.5cm
無題 2020 年
アクリルミラー、アクリル 7.4×12.9×3.0cm
無題 2019 年
コピー紙、カラーコピー 22.0×20.5cm
無題 2021 年
プラスチックケース、ネジ釘 12.3×26.0×33.0cm

無題 2020 年

アクリル、アクリル板 9.0×7.6×0.4cm

無題 2018 年

アクリル、木材、アクリル板 2.0×8.2×7.3cm

若林奮

立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅰ 1973 年
木、グワッシュ、インク 5.5×35.1×14.9cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅱ 1974 年
木、鉄 15.3×21.5×15.1cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅲ 1974 年
木、グワッシュ 8.0×35.2×15.0cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅳ 1974 年
木 19.7×24.0×19.3cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅴ 1974 年
木、グワッシュ、インク 21.3×13.0×14.0cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅵ 1974 年
木、グワッシュ、インク 17.0×23.3×16.9cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在Ⅶ 1974 年
木、インク 6.5×6.7×40.1cm
立体ノートー気体・固体・液体・現在ⅧⅧ 1974 年
木、グワッシュ 14.0×19.0×6.8cm

浅野弥衛

作品 1966 年
油彩、カンヴァス 72.4×90.4cm
無題 1965 年
油彩、カンヴァス 60.6×72.7cm

加納光於

燐と花と 1959 年
インタリオ、紙 36.2×14.5cm
動く風景 1959 年
インタリオ、紙 14.8×36.6cm
花・沈黙 1960 年
インタリオ、紙 42.0×31.9cm
イブノス 1960 年
インタリオ、紙 42.0×30.2cm

グスタフ・クリムト

オイゲニア・プリマフェージの肖像 1913/14 年
油彩、カンヴァス 140.0×85.0cm

ダゴベルト・ペッヒエ

ダフネ 1914 年頃
マックス・シュミット社 紙に印刷 498.0×50.0cm
星空 1914 年頃
マックス・シュミット社 紙に印刷 646.5×500.0cm

オルフェウス	1911-13 年
水彩、紙	19.3×6.5cm
オルフェウス	1911-13 年
水彩、紙	20.3×6.5cm
オルフェウス	1911-13 年
水彩、紙	20.3×6.5cm
オルフェウス	1911-13 年
水彩、紙	20.3×6.5cm
タチジャコソウ	1911-17 年
水彩、紙	6.5×15.8cm
タチジャコソウ	1911-17 年
水彩、紙	6.5×15.8cm
タチジャコソウ	1911-17 年
水彩、紙	6.5×15.9cm
タチジャコソウ	1911-17 年
水彩、紙	7.2×16.0cm

ウィーン工房	
フライズ織見本帳 2	製作：1912 年
マックス・シュミット社	紙？ 46.0×34.0×9.0cm
フライズ織見本帳 1	製作：1912 年
マックス・シュミット社	紙？ 45.5×32.5×8.0cm
ハンドバッグの留め金のデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.2×27.0cm
ハンドバッグの留め金のデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.4×27.2cm
ハンドバッグの留め金のデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.4×27.2cm
ハンドバッグの留め金のデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.3×27.1cm
ハンドバッグのデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.3×26.9cm
ハンドバッグのデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.2×27.3cm
ハンドバッグのデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.0×27.5cm
ハンドバッグのデザイン	制作年不詳
鉛筆、色鉛筆、紙	21.1×27.4cm
リボンのデザイン	制作年不詳
水彩、インク、紙	3.6×20.0cm 3.6×20.0cm
2.3×20.0cm	4.0×20.0cm 2.0×20.0cm
2.8×20.0cm	

レースのデザイン	制作年不詳
色鉛筆、紙	5.5×9.2cm 4.5×9.2cm 3.7×10.4cm
4.5×10.5cm	5.4×14.3cm 5.2×21.0cm 7.1×15.2cm
マリア・リカルツ	
壁紙「再会」	1924 年以前
水彩、トレーシングペーパー	97.2×46.6cm
壁紙のデザイン	制作年不詳
水彩、紙	44.0×45.2cm
壁紙のデザイン	制作年不詳
水彩、色鉛筆、インク、紙	15.1×38.6cm
壁紙のデザイン	制作年不詳

水彩、インク、紙	36.8×36.8cm
ヴェローナ	1924 年
水彩、紙	20.0×24.8cm
ヴェローナ	1924 年
水彩、紙	20.0×24.8cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.4×6.5cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.5×6.5cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.4×6.5cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.5×6.3cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.6×6.5cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.5×6.5cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.6×6.5cm
生意気	1924 年
水彩、紙	20.7×6.4cm
生意気	1924 年
水彩、紙	23.0×8.1cm

ユリウス・ジンベル	
仏	制作年不詳
鉛筆、トレーシングペーパー	22.8×20.4cm
マティルデ・フレークル	
イザール川	1928 年頃
鉛筆、トレーシングペーパー	26.6×22.1cm
THAYA	1928 年頃
鉛筆、トレーシングペーパー	18.1×22.7cm

月の山	制作年不詳
インク、トレーシングペーパー	16.0×18.8cm
テキスタイルのデザイン	制作年不詳
インク、グラシン紙	18.7×15.9cm
テキスタイルのデザイン	制作年不詳
インク、グラシン紙	20.0×19.2cm
テキスタイルのデザイン	制作年不詳
鉛筆、トレーシングペーパー	28.3×19.2cm
花垣	1910- 年
水彩、紙	20.6×6.5cm 20.2×6.5cm 19.4×6.5cm
20.5×6.4cm	20.2×6.5cm 20.3×6.5cm

5 日常と制作

豊田市美術館には、まとまった数をもつコレクションが複数あります。その一つが宮脇綾子によるアブリケの作品群です。大正・昭和初期に誕生し、さらに戦後の経済成長政策によって急増した「専業主婦」にとって、「日常生活の美化」は何より重要な役割の一つでした。そこで着目されたのが、趣味／生活の延長線上にあって女子の教育（家庭科、家政科）や労働とも深く結びついた手芸や編み物といっていいでしょう。昨今ではこの女性性と深く結びついてきたジャンルが、ジェンダー的観点から反省的に検証され、一方で新たな創造の可能性として見直されてもいます。画家である夫、宮脇晴の傍らで、手近な素材を用いて日常の事物をモチーフにアブリケ制作に励み、日々の出来事を日記にしたためてきた宮脇の仕事が、いま改めて共感を呼んでいるのにはこうした背景もあるでしょう。

同じように「マイナー・アーツ（小芸術）」に分類される分野にあって、当館の豊かなコレクションを成しているのがウィーン工房の作品群です。1903年に設立された工房は、当初、男性作家を中心に銀器や家具製作を得意としましたが、第一次世界大戦による従軍により、かわって女性作家たちが活躍するようになると、1920年代の飛躍する大衆消費社会において、テキスタイルやファッションを通じて華やかで活気ある暮らしのイメージを創出しました。

いうまでもなく「美術史」で語られることはごくわずかです。作家たちの制作は日々繰り返され、代表作とされる作品の陰で数えきれないほど多くの作品が作られ、エスキースの山が積み上がっていきます。一本の整った歴史の線を引こうと思えば、こうした多くのものはこぼれ落ちます。しかし、この日々の営みこそが作品を支えているのです。鉄の彫刻のイメージが強い若林奮ですが、「立体ノート」には、その小さな木片の組み合わせのなかにメモ書きなど作家の思索の痕跡が詰め込まれています。菓子箱や色紙を用いて作られる堀尾昭子の小さな立体群。「ズサンなもの、あるいはズサンを残したもの」を作ろうと、ネジやピンといった日常に遍在する事物に眼向け、それら些細な事物を絶妙に再現した吉田哲也の小品の数々。あるいは、庭や田んぼといった自身の生活の場そのものをメモのようにカンヴァスに留めていった浅野弥衛の膨大な作品。これらについて、私たちは今後、多くを語っていく必要があるでしょう。

美術史に確固として登録される象徴的な作品の傍らに、日々の営みから生まれる余剰＝余白があり、両者があることによって世界は豊かになるのです。（千葉）