

THE NATIONAL
ART CENTER, TOKYO

NEWS

国立新美術館 ニュース

NO. 3

JUL.

2007



フセイン・チャラヤン《アフターワーズ》コレクション (2000年秋冬)
Hussein Chalayan, *Afterwards collection* (Fall/Winter 2000), Photo © Chris Moore, Courtesy of Hussein Chalayan
Collection Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean Collection, MUDAM, Luxembourg

プレタポルテ(既製服)と皮膚

ファッションと建築—私たちの日常で、両者ほど艶やかで私たちの心を虜にし、欲望を抱かせるものがあるだろうか。色彩、フォルム、テクスチュアを愉しむだけでなく、それ以上に私たちが両者と真剣に対峙するのは、それが「わたし」の一部となり、やがて「わたし」と同化し、ついには「わたし」の表象ともなり得るからだ。社会的、個人的あるいは文化的なアイデンティティの表出として、ファッションと建築が担う役割は、身体を守るシェルターとしての根源的な保護機能と同様に、私たちにとって切実で不可避な問題でもある。

今日の両者の動きにおいて、日本人のファッションデザイナーや建築家たちによる創作が、世界に及ぼした影響は、はかり知れない。特に1970-80年代以降の活躍は目覚しく、単なる異国趣味としてではなく、それ以前の西洋的なものの見方や価値観を覆すほど強い衝撃を与えてきた。ことファッションにおいては、日本人デザイナーが、一握りの人のためにではなく、多くの人に創造的な服を纏うことを可能にした功績は、もっと言及されてよい。

彼らのクリエイションを可能にした背景には、日本という土壌で培われてきた身体観、装いの文化、テキスタイルとそれを形にする技術がある。ここでは、当展に出品されている日本人のファッションデザイナーに焦点を当て、彼らの創作に対する姿勢、コンセプト、特徴について概観してみたいと思う。

「一枚の布」

一枚の布を纏うという行為は、ギリシアやローマ時代のキトンばかりでなく、日本の着物やインドのサリーなどに見られるように、世界的に見ると決して珍しいことではない。だが、世界各地において、洋装が支配的な力をもちつつある状況下、敢えて洋服の美の規範には存在しない「一枚の布」というコンセプトを、三宅一生がモード界に突きつけたことは、まさに画期的なことであった。三宅の「一枚の布」という、モードにおいては新しい美の価値基準に人々が魅了されたのは、周りの空気を取り込むボリューム感、素材の特性が

生かされたフォルム、表情といった視覚的な美しさは勿論のこと、実は触覚に負うところも大きいように思われる。特に初期の三宅の作品は、伝統的な刺子や丹前、着物の裏地として使われてきた正花木綿などといった天然素材で織られた布で体を包まれないという欲望を、私たちに覚えさせる。

三宅は、リサーチと実験を繰り返し、その時代の技術を用いて新しい素材を開発してきた。前述した伝統的な織物も、機械で織られている。これにより布幅を広くすることが可能となり、また量、質、コスト面においても既製服用の素材として使用可能な三宅独自の新しい布が誕生した。

「一枚の布」はさらに発展を遂げ、88年には、三次元の服を二次元に還元する新たな方法が開発された。畳むのではなく、折り目に沿って丸めて収納できる「プリーツ」のシリーズである。ギリシア時代には既に存在したプリーツは、新しいテクスチュアではないが、三宅のそれと、作り方、意味するもの、またその機能が大きく異なる。以前のプリーツはラグジュアリーな存在であったのに対し、三宅のプリーツは、日常生活の中で誰もが楽しく装うことをコンセプトにしている。ポリエステル製の衣服を、半永久的に形が持続するよう、熱加工を施したプリーツは、実用的で、小さく丸めて持ち運べ、復元力もあり、自分で洗濯することも可能だ。あらゆる人のためのモード服というコンセプトとそれを実現する技術は、世紀の発明とも言える画期的なものであった。



Fig. 1 展示風景:三宅一生+藤原大(A-POCキング&クイーン)(1999年春夏)

のであった。

プリーツの発表から10年後、筒状のニットから洋服を取り出すA-POC(A Piece of Cloth)(Fig. 1)が誕生した。一本の糸からコンピュータ制御による編み機によって編む特殊な方法を、三宅と藤原大が開発した。筒状に編み出された長いニットにはさみをいれると衣服になるという、革新的な仕組みである。

「肉体の延長としての衣服」すなわち「第二の皮膚」という三宅のコンセプトは、着る人の動きにあわせて伸縮性のある心地よい素材の開発を伴い、創作活動の初期から、現在もなお追求されている。

奇異なるもの

コム デ ギャルソンの2007年秋冬コレクションのテーマは「キュリオシティ(奇異なもの)」(Fig. 2)。ふわふわの綿飴のように膨らませた髪の毛の上に、うさぎやミニーマウスを想起させるシルエットの帽子を被ったモデルたちが、身体に貼りつくような淡いパステル調の紫やピンクを基調にした服を着て闊歩した。一見それは、80-90年代に川久保玲が固執してきた黒といった色彩や、これまでのコム デ ギャルソンの挑発とは異なり、甘い雰囲気やロマンティックな少女趣味のものであったかのように見える。

意外なことに、「奇異なもの」の実現に選ばれた素材は、伸縮性のある布一肌を理想として肌に密着し、その動きと一体化するナイロンやウレタンを素材としている。これまで重厚で構築的なフォルムが多かったコム デ ギャルソンにとって、ストレッチ素材をほぼ全ての作品に徹底的に使ったコレクションは、今シーズンが初めての試みとなった。好奇心や奇異なるものが、日常的なものに何が加えられたものではなく、実は、日常の中に既に潜んでいるものとして、素肌に親しいもので表現されたことは、示唆に富んでいるようにも思われる。そしてそれは、私たちの身体が着用して、初めてかたちとなるものであった。

81年のパリコレクションにデビューして以来、染色と脱色を繰り返すなどして徹底的に痛めつけられた布、洗い込まれて収縮し固くなったウール地、孔のあいたニット、ナイ

フで切り裂いたような裁ち放しの切り口、解けた縁、引き裂かれた布地の裂け目、解れて垂れ下がる糸による装飾、身体が描く線を無視したフォルムなど、強引な負荷が創り出すエネルギーの痕跡をとどめた川久保のデザインは、鮮烈な衝撃を与え続けている。

コム デ ギャルソンにおいて「皮膚(スキン)」は素材で「骨(ボーン)」はコンセプトでありテーマであり柱だ。着る側の私たちは表層と戯れることに重きを置いてしまう傾向があるが、創り手にとっては骨となるコンセプトが重要なかもしれない。

皮膚の深み

1981年のパリコレクションで、当時のファッションにおける美の価値観と異なる斬新な服を発表して以来、山本耀司は服飾史において伝説的な存在だ。黒、白、赤といったストイックに制限された色彩や、他に類を見ないバランスで構成されるフォルムによって、素材の持つテクスチャを最大限に引き出す。こうすることによって、挑発的だが謙虚、敬虔だがドラマティックといった相反する要素が両立する、新しい美を世界に提示した。巻いたり結んだり、反りを生むカットイングなどによって、抽象的な構築物となったヨウジヤマモトの服には、高貴で官能的な雰囲気付き纏う。抑制された抽象的な構造は、首筋、背中といった女性の身体の美しい部位を、神秘的に強調してみせる。

身体を肌触りのよい大きな布でシェルターのように被うことで、着る人の触覚を刺激し、皮膚が深度をもつ。素材のもつ深みから、真理のような美を紡ぎだすヨウジヤマモトの構築的な服を纏う身体は、どう抗ったとしても幻想的なフィクションの主人公になる。構築的でありながら動きやすく機能的なヨウジヤマモトの服は、どこが表層でどこが深遠なのか、とらえどころのない神秘的な肌に他ならない。

皮膚のテクノロジー

菱沼良樹は、技術、形態の両面から常に新しい衣服の可能性を追求し続けている。菱沼はこれまでにいくつもの素材や技術の開発に携わっている。例えば通常、伸縮性のある素材にはポリウレタンが5-7%程度含まれるが、菱沼は、ポリウレタン50%、ポリエステル50%という比率で極度に伸縮性が高い新素材の開発に携わっている。伸縮性が高いと布が固定できず取扱いが難しいため、加工が可能となる布を創り出すために、試行錯誤を繰り返した。最終的にそれは、熱水につけると形状が固定される素材で作った糸を用いて、繊維を伸ばした状態で布を織り、それを熱水に浸し、布を仮死状態にすることで取扱える素材となった。今回の出品作品である《キュビズム・ドレス》(Fig. 3)等にもこの素材が使用されている。

菱沼は、直接ボディの上で、フォルムを創る。それゆえ、フォルムそのものが構造となり、その過程で生まれる造形は、まるで建築のようである。

魔法の皮膚

素材の実験と複雑で構築的なパターンから生み出される渡辺淳弥のデザインは、魔法としか言いようのない非現実的な美しさを湛えている。

今期(2007年秋冬コレクション)のジュンヤワタナベ・コム デ ギャルソンのテーマは、「ロマンティック・イン・ブラック」。ハードな印象の黒い革のジャンパーに、フェミニンな黒いドレスや薄いシフォンを掛け合わせたものである。捻られたパターン、ドレープを描く皮革やファスナー。どれも素材本来の性

質に抗う形状で、新たな造形の美しさが引き出され、表現されている。毎シーズンごとに変化し、新しいフォルムと価値観、素材を提示する渡辺の造形から、私たちは目を離すことができない。

おわりに

20世紀後半以降、テキスタイルはますます皮膚との同化を目指して開発されている。約30年前に伸縮素材が誕生し、最近では、ますます布と皮膚の距離が縮まり、布が女性の皮膚そのものになるような繊維が開発されている。

既製服(プレタポルテ)という枠組みの中で、国境を超えて、装いの価値観、美意識、延いては私たちのライフスタイルを変えてしまう程、力強い創作活動を行う上述したデザイナーたちの功績は、はかりしれない。そして、それを突き動かしているものは、視覚的な美しさを追求することというのはもちろんのことだが、それ以上に、私たちの皮膚・触覚という私たちの根源的な欲求に潜んでいるのではないか、と思われてならない。

本橋弥生(もとはしやよい 研究員)



Fig. 3 展示風景：菱沼良樹《キュビズム・ドレス》(2001-02年秋冬)

「日展100年」展の見所―埋もれた作家に脚光を



寺崎廣業 《高山清秋》 1914(大正3)年 秋田県立近代美術館

「日展100年」展の見所とは？

「日展100年展の見所を、作品で挙げると何ですか？」と聞かれる。

本展覧会は、文展から帝展、新文展、日展へと変遷した100年を総括し、またジャンルも日本画・洋画・彫刻・工芸・書と多岐にわたるため、一体どの作品が目玉なのか分かりにくいであろう。

しかし、その中でも重要文化財や受賞作品、あるいは多くの人を知っているような、いわゆる「名品」と呼ばれる作品を挙げるのは容易い。本展覧会の出品作でいうと、重要文化財指定を受けた菱田春草の《賢首菩薩》や、多くの人が美術の教科書で見たことがある岸田劉生の《麗子像》などであろう。つまり、本展覧会の最大の見所は、日展100年における名品を集めた点にある。

その一方で、当時においてはかなり評価の高かった作家であっても、様々な理由から一般的には知られなくなってしまった作家が多い。例えば、今回出品する作家の中では、日本画家の中村大三郎、松林桂月、洋画家の石橋和訓、野口謙蔵、彫刻家では白井雨山、工芸では吉田醇一郎などといった作家があげられる。(これは私の主観的な視点からのピックアップであるので、美術史家の共通認識ではないことを申し添えて置くが……)

また、私の専門が日本画であるせいかもしれないが、彫刻や工芸の作家たちは初めて聞

く作家ばかりであった。例えば、沼田一雅は、新文展でも審査員をつとめ、西洋風の陶磁器彫刻を日本に導入した先駆者である。陶彫という一分野を築いたが、没後にはおいてはあまり研究されておらず、もっと脚光を浴びるべき作家だと思う。特に官展では埋もれてしまった作家が多く残念である。

日本近代美術史研究の分野においては、このように偏った評価を見直そうという動きが見られて久しいが、官展を活躍の舞台とした作家の掘り起こしは、まだ端緒についたばかりといって過言ではないだろう。この「日展100年」展の開催によって、隠れた名匠、傑作に再びスポットライトが当たる契機になればと願う。

何故埋もれたか？

では、そういった作家たちは何故埋もれてしまったのだろうか？大きな理由としては、日本近代美術の歴史化の過程において、画家の前衛性や進歩性が重要視され、新しさが見出せない画風をあまり評価しない時期があったためである。その前衛性を評価する歴史化が、前述したように評価の偏りへと繋がった。

また、1935年に帝展改組が行われ、再改組などのごたごたを繰り返した上で、1937年には横山大観、和田英作、梅原龍三郎ら反官展派が再び咲いて、新文展が始まった。そして戦時中の1944年に、東京美術学校の従来の人

事が一掃され、日本画では安田靉彦ら日本美術院系、洋画は梅原龍三郎らが教授に就任した。これにより、戦後の画壇の勢力図が変わり、彼らが高く評価されるに至ったのである。

官展の作家たちの多くが、それら理由のために埋もれてしまったのであるが、踏み込んでいくと、作家一人一人により事情は異なってくる。したがって、ここでは文展の審査員をつとめ、重鎮として活躍した日本画家の寺崎廣業を例にとりて考えてみたいと思う。

寺崎廣業を例に

寺崎廣業は、明治から大正時代にかけて活躍した秋田県出身の日本画家である。狩野派の画家に学び、上京して同郷の平福百穂などに学んだ。初期には、岡倉天心率いる日本美術院創立期のメンバーとして活躍し、後には文展の代表的作家となった。また、東京美術学校(現在の東京芸術大学)の教授をつとめ、創立した画塾は、一時期300人を越える門下生をかかえた大規模な画塾となった。当時は寺崎廣業、横山大観、竹内栖鳳の三人で天下を三分する、と言われたほどの大家であった。それにも関わらず、埋もれた画家になってしまったのは何故だろうか。

この理由の一つは、まず上記に挙げた前衛性を重要視する歴史評価の問題である。横山大観のように、日本画に西洋画などの新しい表現を積極的に取り入れた画家たちを新派と



川合玉堂 《暮るる山家》 1918(大正7)年 大倉集古館



富田溪仙 《沈籠・容膝》 1913(大正2)年 福岡県立美術館



よび、江戸時代からの伝統的な画風を維持する画家たちを旧派と呼んだ。当時はその両者の争いが絶えなかった。実際、その両者の対立により第6回と第7回文展だけ、旧派を第一科に、新派を第二科に分けたほどである。

その新派と旧派の間、つまり伝統的な画風の中に新しい手法や様々な流派の画風を取り入れて描いた人々は、中間派あるいは総合派と呼ばれ、そこに分類されたのが廣業と川合玉堂であった。中間派の画風は、穏健主義的で折衷的な作風であるので、中途半端であると見なされてしまったようである。

しかしながら、川合玉堂は同じ中間派に分類されたにも関わらず、今でも回顧展で何度も取り上げられる人気作家である。それは何故か。それが、埋もれてしまった二つ目の理由につながる。玉堂、大観がそれぞれ84歳、90歳と長生きしたのに対して、廣業は52歳という全盛期の半ばで亡くなったということがある。玉堂、大観は、長く画壇で活躍することで、大家としての評価が定着したといえる。

また廣業は長生きできなっただけでなく、その亡くなるタイミングが問題であった。ちょうど、文展から帝展へと組織が変わるその狭間に亡くなってしまったことである。廣業は文展で審査員として活躍し、当然帝展においても審査員をつとめる予定になっていた。そして弟子の画家たちも審査員として選ばれるはずであった。もし、そうであったな

らば廣業一門が帝展以降の一大勢力となり、一門の代表として顕彰されていたであろう。

廣業の画風

それでは、その埋もれてしまった理由の一つである画風に注目してみたい。廣業は様々な流派の画風を伝統的な絵画を通して学び、どの画風も上手くこなし、自由自在に取り入れた。

第8回文展の《高山清秋》^{こうざんせいしゅう}も、伝統的な絵画の研究成果と写生が生きている。絹本の裏に金箔を貼る裏箔に、幾重にも重なる信州の山々が描かれ、緑青や群青の色彩が、清々しい高山の空気を伝えている。大和絵研究の成果は、遠方の山の描き方や、色彩に表れている。そこに南画の技法を取り入れた点に新しさがある。山の木々は、南画の点苔法^{てんたいぼう}である个字点^{かいじてん}と一字点^{いちじてん}などを応用して、リズムカルに描いている。廣業は早くから南画に着目し研究していたが、主に大正期に、南画を新たに見直そうという新南画ブームが起こった。本展出品作では、第7回文展に出品した富田^{とみた}溪仙^{けいせん}の《沈籠・容膝》^{ちんろう・ようせつ}に、南画を意識した描法が見られる。

その二つの流派が上手く調和しているのは、廣業が写生にこだわったためである。装飾的に描くのではなく、白根山の眺望に感動して描いた写生を基本として描いた。よって、この山岳風景は、実風景にかなり近いと

思われる。

このように、廣業の作風は新しい画の流れや伝統的絵画を総合的あるいは折衷的に取り入れている。それが、前衛性を高く評価する考えから見れば、中途半端であると見えたのである。

一点一点が名品

以上、廣業を例として見てきたように、文展の重鎮として活躍した画家でさえも、近年ようやく日の目を見始めたばかりである。日展100年の歴史というのは、団体や派閥を超えて、作家たちが腕を競い多種多様な作家がひしめき輝いた場である。100年すべてを振り返り、文展から日展までの歴史とは何であったのかを、改めて総括的に見直すことに深い意義がある。

一点一点すべてが名品。今まで知らなかった、あるいは埋もれていた作家の中から、お気に入りの一点を見つけていただければ幸いである。

柏木聖子(かしわぎしょうこ 研究補佐員)

2007年夏、12回目を数えるドクメンタが、ドイツのカッセルで開催される。1955年に第1回展が開かれたドクメンタは、近年世界各地で催されるようになった国際展の老舗の一つである。今年の開幕は6月16日。この原稿が刊行される頃には、現地速報がアート誌の紙面を賑わしていることだろう。

12回展のディレクターには、久々のドイツ系であるロゲール・M・ビュルゲルが選出された。彼は、展覧会のライト・モチーフとして、三つの問いを発している。それは、①近代とは我々の古典なのか、②ありのままの生とは何か、③何をすべきか、である¹。すべてが疑問形で提示され、そのどれもが一つの答えに回収されることはない。強いメッセージ性は排除され、歴史への眼差しが明らかにされる。2005年に半世紀の歴史を総括した形のドクメンタは²、確かに一つの転換期を迎えているようだ。そこで、この小論では、まずはドクメンタの歴史を簡単に振り返ることから始めたい。

当初ドクメンタは、定期的な開催を想定されておらず、1955年の第1回展は、カッセルを会場とした連邦庭園祭に付随して企画された。タイトルは、「20世紀のヨーロッパ美術」。画家、建築家、デザイナーのアルノルト・ボーデが発起人となり、美術史家のヴェルナー・ハフトマンとともに理念を固めた。

周知のとおり、展覧会の目的は、第二次世界大戦からの復興だった。すでに第一次大戦前からドイツでは、モダンアートが盛んであると同時に、同時代の最新の動向を伝える国際的な展覧会がしばしば組織されていた。たとえば「ドイツ秋期サロン展」(ベルリン、1913)は、当時の前衛が東欧やロシアに拡大していく上で大きな役割を果たした。第1回展は、こうしたドイツの先進性を歴史的に再確認し、現代に接続しようと試みたのである。出展作家の多くは、キルヒナー、カンディンスキー、ベックマンなど、ナチによる現代のイコノクラスム(聖像破壊)とも言うべき退廃芸術展に出品された経験を持つ。また、ドイツ以外からは、モダンアートを先導したマチスやピカソ、イタリア未来派などが取り上げられた。

ボーデらは、コンサート、映画、演劇など、いわゆる造型美術の展示以外に、様々なイベントを企画した。ここには、バウハウスの実践を想起させる諸芸術の統合への意欲がある。戦前、前衛美術の実践を様々な領域に敷衍する総合芸術が志向され、アートと生が融合したユートピアが夢想されていた。ボーデ自身、家具のデザインに大きな足跡を残し、またドクメンタでは展示の手法に工夫をこらすなど、総合芸術的な関心を強く持っていたと思われる³。

ドイツを国際的なモダンアート界に復帰させるという観点では、啓蒙主義の時代に建築されたフリドリシアヌム美術館は格好の場だった。この施設は、美術館の歴史に重要な位置を占める。フリードリヒII世が当初から公共の美術館として建築を進めたという意味で、ヨーロッパ初の美術館だったからである。第二次大戦によって破壊された建物を修復し、展覧会の場とすることは、二重の意味で、象徴的な出来事だったのである。

13万人もの観客を集めた第1回展の成功から4年後の1959年、やはりボーデとハフトマンをディレクターとして、第2回展が開催された。戦前を取り上げた第1回展を受けて、ここでは1945年以降の美術動向に焦点が当てられた。「100日美術館」が初めて標榜された第3回展では、印象派から現代まで500点もの素描が特別展示されて注目を集め、第4回展では、ポップ・アートやミニマリズムなどの北米の動向が際だった。

第5回展は、ドクメンタの歴史に決定的な一打を与えた。独創的な企画で名を馳せていたハラルド・ゼーマンを迎えたことで、ディレクター独自の視点を重視するドクメンタ・スタイルが確立したのである。これ以後、私たちは最新の美術動向を切り取る企画者の個人的な視座を期待するようになり、この方向は、第三世界のアートを政治的、社会的文脈を重視して取り上げ、文化多元主義を前面に打ち出したドクメンタ11をもってピークに達した感がある。

翻って現在、強度に満ちた一貫した主張で世界の美術を切り取ろうという姿勢自体、教条主義的に見えなくもない。これは、特定の

表現やメディアが一世を風靡するという現象がもはや起こらないという美術の側の事情だけによるのではない。地球を丸ごと飲み込んでしまう市場主義経済の大波が、かたや極端なローカリズムを生み、その二項対立が生み出す悲惨さを、一方通行の政治的主張では解決できないという現実を目の当たりにしているからであろう。

私たちは、近代という大きな礎の上にいることを了解した上で、近代に派生する様々なシステムの克服を掲げては未来を模索する。冒頭に挙げたドクメンタ12のライト・モチーフは、こうした方向性を再考するため、原点に立ち返ろうとしているようだ。また同展は、歴史的な問題意識と並んで、旧東ドイツとの国境の街という政治的地理のみが強調されがちだったカッセルに、新たな光をあてている。地元の40人のメンバーからなる委員会において、この街の歴史、文化、社会問題など様々な側面が議論されることにより、冒頭のライト・モチーフの回答が模索されるのである⁴。国際展に地元の活性化を託すブームがあるが、これは別の文脈で考えられるべきだろう。

草創期のドクメンタは、分断された歴史をつなぐという視点で、アートの夢を近代に託し、生の回復を目指した。いつの時代でも、生の昂揚や救済に関わることにアートの本質的な役割があるとすれば、この時代が必要としているアートとは何だろうか。ドクメンタ12に、この時代に即した新たな発見が見いだせることを期待したい。

長屋光枝(ながや みつえ 研究員)

1 <http://www.documenta12.de/leitmotive.html>

2 2005年にフリドリシアヌム美術館で、ドクメンタの50周年を記念した展覧会が開かれ、カタログとともに記録集が刊行されている。Michael Glasmeier and Karin Stengel eds. *Archive in motion: documenta-Handbuch: documenta Manual, 50 Jahre/Years documenta 1955-2005*, Göttingen: Steidl, 2005.

3 Christoph Lange, "Vom Geist der documenta / The Spirit of Documenta", in: *Archive in motion* (同上書), pp. 14-16, Roger M. Buerger, "Der Ursprung / The Origins" in *Archive in motion*, pp. 178-179.

4 <http://www.documenta12.de/beirat.html>

イベント レポート ————— 教育普及室プログラム「教えて！可士和さん！」

2007年3月24日、国立新美術館のシンボルマーク・ロゴをデザインしたアートディレクターの佐藤可士和さんを講師に迎えて、教育普及室プログラム「教えて！可士和さん！」が開催されました。これまで、美術館においてデザインを主眼としたプログラムが行われる機会は少なく、「アートディレクション」をテーマとして企画された本プログラムは、常に新しい文化・芸術を発信していく国立新美術館にふさわしい、画期的な取り組みと言えます。

より幅広い層の方々にご参加いただきたいの思いから、こどものためのワークショップと一般の方を対象とした講演会の2本立てで企画されたプログラムは、いずれも好評で、アートディレクションの第一線で活躍する佐藤さんの生の言葉を聞き、デザインに親しむ、またとない機会となりました。

ワークショップ

『自分のシンボルマークをつくろう！』

2007年3月24日(土) 10:00-13:00

国立新美術館 別館3階 多目的ルーム

小学校高学年を対象としたワークショップには18人が参加し、自分だけのシンボルマークづくりに挑戦しました。シンボルマーク・デザインはもちろん初体験の子どもたち。佐藤可士和さんからシンボルマークの役割やデザインしていく方法について教わった後、自分の名前や好きなものをテーマに、いろいろな画材を使ってシンボルマークを描きました。制作後は、参加者それぞれが自分の作ったマークについてプレゼンテーションを行い、小さなアートディレクターたちによる名作が次々と発表されました。



講演会

“The Power Of Art Direction.”

2007年3月24日(土) 16:00-18:00

国立新美術館 3階 講堂

佐藤可士和さんにより“The Power Of Art Direction.”と銘打たれたこの講演会では、広告キャンペーンや商品デザイン、大学のブランディングなど、佐藤さんがこれまでに手がけた仕事を紹介いただくとともに、アートディレクションの最前線について語っていただきました。気鋭のアートディレクターの話を受ける貴重な機会ということで、デザインに興味を持つ若い世代の関心を集め、241人の参加者のうち8割以上を20、30代の若者が占めました。



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 (代表)
<http://www.nact.jp>
表紙デザイン：佐藤可士和
制作：印象社
2007年7月30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

