

作家名 Name of artist	生没年 Year of birth and death	作品名 Title	制作年 Year of production
5 宮本隆司 / Ryuji MIYAMOTO	1947 -	パラスト / Palast	2004
畠山直哉 / Naoya HATAKEYAMA	1958 -	アトモス #03407 / Atmos #03407	2003
畠山直哉 / Naoya HATAKEYAMA	1958 -	アトモス #07303 / Atmos #07303	2003
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	KALAHARI 1995 #16 / KALAHARI 1995 #16	1995
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	AUSTRALIA 1996 #2 / AUSTRALIA 1996 #2	1996
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	CALIFORNIA 1996 #14 / CALIFORNIA 1996 #14	1996
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	NEW ZEALAND 1996 #8 / NEW ZEALAND 1996 #8	1996
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	ATLAS 1997 #3 / ATLAS 1997 #3	1997
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	COLORADO 1997 #30 / COLORADO 1997 #30	1997
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	COLORADO 1997 #34 / COLORADO 1997 #34	1997
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	MOROCCO 1997 #8 / MOROCCO 1997 #8	1997
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	MOROCCO 1997 #12 / MOROCCO 1997 #12	1997
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	UTAH 1997 #29 / UTAH 1997 #29	1997
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	IRAN 1998 #3 / IRAN 1998 #3	1998
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	IRAN 1998 #12 / IRAN 1998 #12	1998
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	CORSICA 1999 #9 / CORSICA 1999 #9	1999
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	ITALY 1999 #13 / ITALY 1999 #13	1999
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	JAPAN 1999 #61 / JAPAN 1999 #61	1999
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	KOREA 1999 #2 / KOREA 1999 #2	1999
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	TEXAS 1999 #61 / TEXAS 1999 #61	1999
松江泰治 / Taiji MATSUE	1963 -	JAPAN 2000 #71 / JAPAN 2000 #71	2000
下道基行 / Motoyuki SHITAMICHI	1978 -	サイパン、アメリカ 『torii』より / Saipan, USA from "torii"	2006-12
下道基行 / Motoyuki SHITAMICHI	1978 -	サイパン、アメリカ 『torii』より / Saipan, USA from "torii"	2006-12
下道基行 / Motoyuki SHITAMICHI	1978 -	台中、台湾 『torii』より / Taichung, Taiwan from "torii"	2006-12
下道基行 / Motoyuki SHITAMICHI	1978 -	サハリン、ロシア 『torii』より / Sakhalinskaja, Russia from "torii"	2006-12
ログズギャラリー / ROGUES' GALLERY	1993 -	DELAY_2008.10.15 / DELAY_2008.10.15	2009

Collection - Contemporary Landscapes

5

4


3

2


1

風景表現の現在

コレクション



国立国際美術館
THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA



国立国際美術館
THE NATIONAL MUSEUM OF ART, OSAKA

Collection - Contemporary Landscapes

20世紀初頭、西欧に於いて美術作品が抽象的な表現に踏み入ったのは、一つには「風景画」や「静物画」のような単に外界を映し出すような表現が、多くの人々にとって関心事でなくなっていたことを挙げることができるでしょう。もう一つには、「印象派」以降の美術が、ある対象を表現する手段から絵具や彫刻素材といった表現媒体そのものの表現へと推移していったことを取り上げることができると思います。20世紀前半の様々な美術動向の抽象的表現への動きは急進的でした。さらには、20世紀中頃にはミニマル・アートやコンセプチュアル・アートが台頭し、「絵画の終焉」あるいは「芸術の終焉」が盛んに喧伝されました。しかしながら、20世紀後半、1980年前後から新表現主義と称された荒々しい筆触と共に具象的なイメージを持つ絵画が登場します。今回のコレクション展は、そのような大きな美術の潮流とは直接的な関係はありませんが、「風景」という近代的な美術表現のテーマをキーワードに、近年、当館に収蔵された作品を交えて紹介します。

薄塗りの赤い絵具による大胆な筆触が大きな画面の上を縦横無尽に走るジャン・メッサジェの作品を、多くの人は純粋な抽象絵画と捉えるかもしれません。しかしながらその作品が《風景》と題されていることから推察できるように、作家は同時代の抽象的な芸術動向、例えばメッサジェが私淑していたジャン・フォートリエを代表とするアンフォルメルのような無意識で即興的な筆使いによる芸術、と同一視されることを望んでいませんでした。大胆な筆触によるメッサジェの作品が、何らかの具体的な対象物を表しているとは仮定したとき、最初に思い付くのは強烈な大気の流れのような自然現象等ではないでしょうか。そのような事象を表した作例を過去に求めるならば、ルネサンス期の巨匠レオナルド・ダ・ヴィンチによる素描《大洪水》を挙げることができるでしょう。英国の美術史家ケネス・クラークは「風景画論」（1976）の中で、その巨匠の同素描を「幻想の風景」という章で取り上げています。その美術史の泰斗は「神秘的制御し得ぬもの」を求めた画家たちが「自然の威嚇を意識的に利用し」表現主義的な風景表現を展開したことを述べています。メッサジェの作品はその流れを汲むものと考えることもできます。

ケネス・クラークは同書で、風景を表現する手法として、その「幻想の風景」の他に、「象徴としての風景」、「事実の風景」、「理想の風景」という計4つのカテゴリーを設けて西欧の中世から近世にかけて描かれた「風景画」を読み解いています。クラークは体系的なあるいは歴史的な分析を避けたと述べていますが、それらの分類の最初に「象徴としての風景」を提示しているのは、歴史的体系と宗教絵画に対する配慮が働いたのでしょう。彼は、象徴（シンボル）の発生は中世のキリスト教哲学が原因であり、「現世の生活は惨めな間奏曲に過ぎず…人間が感覚を通して知覚する自然は、理の当然として罪深き存在」であったことを指摘します。そのような前提条件の下、中世末期においてパラダイス（天上の楽園）と称される特別な庭園が教会にも受け入れられるようになったのは十字軍遠征の遺産だと言います。「悲惨事の跳梁するこの世界から切り離されたところに花開く牧場、人と神の愛が成就される牧場という観念」によって、当館にも招聘されたことのあるクリュニー美術館の綴織《貴婦人と一角獣》のような詩的で優美な作品が生み出されました。「象徴としての風景」の画題を、東アジアの文化圏で考えるならば、仙境あるいは桃源郷というテーマを挙げることになるでしょう。生涯の大半をパリで過ごし、洋の東西の文化を融合した芸術を求め続けた田淵安一の《峨山國奇崑譜》という版画で表された奇岩と不老長寿の象徴でもある松で構成した連作は、東アジアに於ける「象徴としての風景」であると同時に、高齢に達した画家がその異境の地で見出した心象風景なのかもしれません。下道基行の《torii》というタイトルのついた写真連作は、大東亜共栄圏をスローガンとして東アジアへと侵攻していった旧日本軍が残した痕跡を、東アジア各地に残存する「鳥居」の光景を撮影することによって浮き彫りにします。「鳥居」は、本来的には人が住む俗界から神域を繋げる門の役割を果たす象徴的な存在でした。その「鳥居」が崩壊する光景は、「象徴としての風景」が崩れ去った後の姿を映し出すかのようです。

次にクラークが掲げた「事実の風景」というカテゴリーの名称は、自然主義的な表現を想像させるかもしれません。しかしながら、クラークが対象としている時代は19世紀以前のものであり、また同章の冒頭部「事実」は、愛を

通じて芸術となる。愛は事実を統一し、現実のより高い境界へとこれをたかめる」と定義しているように宗教絵画のような観念的な世界を前提としているようにも思われます。クラークは先の文章に続けて「一切を抱擁する愛を表すものは光である」と論じ、直接的な知覚にもとづく風景画である印象派の絵画が解体していったのは、全体を統一する観念的作業が存在しなかったことに原因があることを示唆します。印象派による絵画の解体を同時代に危惧したのはセザンヌでしたが、逆の見方をすれば、それらの指摘は、解体される対象としての構築された絵画世界が印象派以前には存在していたということを証明するものでしょう。その構成要因の一つ一つを詳らかにする紙幅はありませんが、中でも重要な要素は「透視図法」でしょう。クラークによれば「フィレンツェ人にとって現実とは、それが空間上の一地点をはっきりと占めるものであるか否かによって定まる。こうした確実性への渴望の結果として、科学的透視図が生まれた」と述べています。それでは、我々は、20世紀後半以降の「事実の風景」としてどのような光景を眺めることができるのでしょうか。例えば、工藤哲巳が1968年に制作した《放射能による養殖（小さな温室、オレンジ、緑）》という小さな風景彫刻作品があります。工藤は、西欧人に新しい美術を教えるという意志を持って1962年にフランスに移住し、彼らを啓蒙する行為を実践していった作家です。工藤は放射能によって生態が変化し、育生されるという近未来を想定した作品を作り上げ、そのシニカルな観点による作品は高く評価されました。2011年3月の福島第一原子力発電所事故を経験した我々にとって、工藤の夢想的とも思われた風景彫刻は「事実の風景」として迫ってきます。そのような社会的事実を明らかにするような風景に対して、1990年代後半辺りから「日常の様々な体験やコミュニケーションの過程から集められた断片を組み替え、独自の美意識や行動の規範をつくり上げる姿勢」（松井みどり『夏への扉：マイクロポップの時代』2007年）を示すような作品を生み出す若い作家たちが誕生しました。彼らは、20世紀から21世紀、自然や社会の災害に見舞われた時期に創造の方法を見出していった世代で、伝統的な価値観にもとづく論理に頼ることなく、自分の体験や身近な情報を組み合わせることによって新しい世界を作り上げていきました。青木陵子の《オブジェクトリーディング》はその動向を代表する作品の一つです。

最後に、クラークが掲げている「理想の風景」というカテゴリーは、西欧の伝統的絵画の階梯の最高位である神話・宗教画と同列になるような「風景画」の成立を想定しています。その内容は「風景画」がその階梯に入ることを容認された「歴史的風景画」のような緩やかな完成度の作品ではなく、例えばジョルジョーネとティツィアーノによる《田園の奏楽》やジョルジョーネ《ラ・テンベスタ》といった、美術史上、燦然と輝くような名作が例示されています。「自然模倣の喜びだけでは、…もはや物足りない。風景画は…より高度の主題の絵と同列まで自己を高めるように心掛けなければならない」とクラークは述べます。今回のコレクション展には残念ながらそのような総合的な完成度を目指した作品はありません。当館のコレクションばかりで無く、近代以降の芸術は、そのような理想主義的な世界全体を表し出す、あるいは構築するような思想を持つことはありませんでした。中世から近世にかけては、芸術表現と宗教は一体化して人々に啓蒙活動を行いました。画家が同時代の覇権的な宗教の世界観を具現化することは責務であり、人々が容易に見ることができない世界全体、あるいは宇宙を描き出す必要がありました。もちろん、要請が無くとも、芸術家たちは様々な局面の世界を表出するでしょう。例えば、今回のコレクション展で展示する中でもログズギャラリーの《DELAY_2008.10.15》という音と映像による表現は、彼らが録音した車の走行音や車内に積んだ音響機材を使ったドライブ・パフォーマンスの記録映像を総合化した作品です。これは、我々の日常生活の多くを支えている内燃機関を有した存在、おそらく多くの人々が意識の外に置いている巨大な存在を前景化した作品です。「理想の風景」が表し出す高度な内実を持った主題が、ここには隠されているかもしれません。

参考文献：ケネス・クラーク著（佐々木英也訳）『風景画論』、岩崎美術社、1998

Early in the 20th century, art in Europe became increasingly abstract, in part because many people had lost interest in genres that merely depicted the world around us, such as landscape and still-life painting. Another reason we could cite is that from Impressionism onward, art had been undergoing a transition, from its role as a means of representing something to an activity focused on the materials themselves: painting about paint, sculpture about wood, stone and so forth. The first half of the 20th century saw a wide variety of art movements, with a general advance toward ever more radical abstraction. After the mid-20th century, Minimalism and Conceptualism emerged, and there was widespread talk of “the end of painting” and even “the end of art.” However, later in the 20th century, around 1980, figurative paintings reappeared, in a style known as Neo-Expressionism characterized by wild brushstrokes. The current exhibition of works from the collection has no direct connection to such broad art trends, but it showcases works acquired by the museum in recent years, which relate to the enduring theme of landscape in modern art.

Some might regard Jean Messagier’s loose and lyrical painting, with bold strokes of diluted painted red paint filling a large canvas as purely abstract. However, as we can infer from the title *Landscape*, the writer did not want his work to be grouped alongside the total abstraction of his contemporaries such as Jean Fautrier, whom Messagier greatly admired, a prominent practitioner of Art Informel characterized by ungoverned, improvisational brushwork.

If we accept that Messagier’s dynamic painting is representational, the first thing that comes to mind may be natural phenomena such as powerful storm systems. An example of such work from the past is the *Deluge* series of drawings by Renaissance master Leonardo da Vinci. The esteemed British art historian Kenneth Clark discusses these drawings in the chapter “Landscape of Fantasy” in his book *Landscape Into Art* (1976). Clark speaks of painters seeking “something mysterious and uncontrollable,” who developed expressionistic landscape styles that “consciously drew on our dread and awe of nature.” Messagier’s work seems to be in the same tradition.

In this book, Clark divides landscape-themed European art from the Middle Ages through the early modern period into four categories: besides the “landscape of fantasy,” there are the “landscape of symbols,” the “landscape of fact,” and the “ideal landscape.” He says that he avoids systematic or historical analysis, but his listing the “landscape of symbols” as the first of these classifications seems based on historical considerations, and on recognition of the importance of religious painting. Clark stated that “the symbol” has its roots in medieval Christian philosophy, and notes that in this philosophy, “life in this world is merely a miserable interlude ... nature, as perceived through human senses, is quite naturally steeped in sin.” With this premise, it was part of the legacy of the Crusades that the concept of a very special garden called Paradise was accepted by the Church in the latter half of the Middle Ages. “Paradise is a greener pasture, far from this world where misery rules, a pasture where the ideal of love between God and man is fulfilled.” Poetic and elegant works of art were created based on this image, including the *Lady and the Unicorn* tapestries at the Musée National du Moyen Âge (Musée de Cluny) in France, which were previously shown here.

In the East Asian cultural sphere, subjects related to the “landscape of symbols” include Xianjing (the realm of the Immortals) and Shangri-La. *Rochers fantastiques au pays de Gazan* (“Fantastic Rocks in the Land of Gazan”) by Tabuchi Yasukazu, who continuously pursued art fusing the cultures of East and West over a lifetime spent largely in Paris, is a series of prints representing bizarrely shaped rocks and pine trees, which symbolize longevity and immortality. This is the “landscape of symbols” in an East Asian context, and may also depict the mental landscape of the artist, who had found himself growing old in a foreign land.

Shitamichi Motoyuki’s photo series *Torii* focuses on vestiges left by the Japanese Imperial Army, which invaded countries throughout East Asia under the slogan of “the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere,” in the form of *torii* shrine gates they erected that still stand in various parts of East Asia. The *torii* acts as a symbolic portal connecting the secular and divine realms, and the scenes of collapsing *torii* seem to show us what ruins remain after the “landscape of symbols” has crumbled.

The “landscape of fact,” next on Clark’s list of categories, is a phrase that we may associate with naturalistic works. However, he uses the phrase to refer to art prior to the 19th century, and at the beginning of the corresponding

chapter of the book writes, “It is through love that mere fact becomes art. Love binds facts together into a whole, and elevates them to a higher plane of reality.” This definition suggests that the author is discussing a world of concepts, like that of religious painting. He continues, “Love, which embraces all things, is represented by light.” This suggest that the reason Impressionist landscape painting, based on direct perception, followed a path of disintegration was the absence of the ideological task of unifying the whole. Paul Cézanne, a contemporary of the Post-Impressionists, warned against this disintegration of painting, but seen from another perspective, these warnings show that the constructed world of painting was already ripe for dismantlement before the Impressionists came on the scene.

There is not enough space here to elucidate all the factors making up the “landscape of fact,” but the most important element is perspective. According to Clark, “reality for the Florentine was determined by whether something clearly occupied a point in space, and the result of this craving for certainty was the invention of scientific perspective.”

So, what does the “landscape of fact” look like from the late 20th century onward? One example is *Cultivation by Radioactivity (Small Hothouse, Orange, Green)*, a small 1968 landscape sculpture by Kudo Tetsumi. Kudo was an artist who emigrated to France in 1962 in hopes of showing Western people something they had not seen before, and engaged in various radical practices to this end. He created works predicting that radioactivity would change the ecosystem and force it to evolve in the near future, and was greatly admired for his comically caustic viewpoint. For those of us alive during the Fukushima Daiichi nuclear disaster of March 2011, Kudo’s phantasmagoric landscape comes close to the “landscape of fact.”

Beginning in the late 1990s, young artists emerged who presented landscapes revealing social facts, “rearranging fragments of various everyday experiences and communication processes to create unique aesthetic sensibilities and codes of behavior” (Matsui Midori, *The Door into Summer: The Age of Micropop*, 2007). They are a generation that was discovering its creative path around the turn of the millennium, when both natural and human-made disasters struck one after another, and created new worlds by assembling information rather than relying on logic rooted in traditional values. Aoki Ryoko’s *Object Reading* is one work that illustrates this trend.

Clark’s final category of “ideal landscape” refers to landscape that ranks alongside mythical and religious painting in the highest echelon of the hierarchy of traditional European painting. This rank does not include works of only middling perfection, such as historical landscapes, but only true jewels of art history such as the *Pastoral Concerts* by Titian and Giorgione and *The Tempest* by Giorgione. Clark wrote, “Imitating nature... no longer brought sufficient delight. Landscape painting ... was compelled to rise to the same level as paintings with ‘loftier’ subjects.”

Unfortunately, there are no works in this collection that seek such a level of perfection. This is true not only of this museum’s collection: art from the modern era onward has never sought to create such a whole and idealistic world. From the medieval era to the early modern era, art and religion were united, and served to educate the common people. Painters were obligated to embody the hegemonic religious worldviews of their eras, and to portray whole worlds or universes that people could not readily see.

Of course artists depict myriad aspects of the world, whether or not they are presented with theoretical requirements. Among the works in this exhibition is Rogues’ Gallery’s sound and video piece *DELAY_2008.10.15*, a “driving performance” combining the recorded sound of a car on the road and the playing of music equipment carried in the car. It is a work prominently featuring the internal-combustion engine, which underpins much of our daily lives, yet probably lies outside most people’s awareness. Its subject may conceal unexpected and sophisticated connections to the “ideal landscape.”

Reference: Kenneth Clark, *Landscape Into Art*, Japanese trans. by Sasaki Hideya, Iwasaki Bijutsusha, 1998.

作家名 Name of artist	生没年 Year of birth and death	作品名 Title	制作年 Year of production
1			
田中信太郎 / Shintaro TANAKA	1940 -	波の橋、あるいは幻日 / Bridge of Waves, or a Parhelion	1999
嶋剛 / Go SHIGI	1943 -	無題 D / Untitled D	1981
北辻良央 / Yoshihisa KITATSUJI	1948 -	オリーブ・ガーデン / Olive Garden	1989
佐川晃司 / Koji SAGAWA	1955 -	半面性の樹塊 No.7 / A Semi-Plane Mass of Trees No.7	1991
岡崎乾二郎 / Kenjiro OKAZAKI	1955 -	死者はきっと到着できますか(天の光は出口の合図)？肉体もなく翼も必要ない魂だって、こんなに上まで飛びつづけられないわ。かつて川の畔に一本の高い高い木があり(それを猿のように攀じ、鳥のように枝うつりし) 未来の故郷へ行けると教わりました(勉学の手引!)。木は朽ち、膝を草叢につくと「これはスマレ」。わたしはその名を知っています。 Will the dead be able to arrive (is the light of the heavens the sign of an exit)? A soul with no flesh, and no need for wings, can't go on flying this high forever. Once there was a single tall, tall, tree on the causeway of the river (and if you climbed it like a monkey, hopped its branches like a bird), I was told that you could go to the birthplace of the future (study guidelines!) The tree rots, and bends its knees down to the grass, saying, "This is a violet." I do know that name.	2008
岡崎乾二郎 / Kenjiro OKAZAKI	1955 -	光にとって空気は透明ではない(侵入の妨げ)。だから天空には星!つまり窓が開き、夕方には眩しい光(言葉でなく)が地上へとどく。 Air is not transparent to the light (an obstruction of invasion). So in the air, stars! That is, the windows open, and in the evening a dazzling light (not words) arrive upon the earth.	2008
岡崎乾二郎 / Kenjiro OKAZAKI	1955 -	空の国も(地上と似て) 樹木と花々に満ち、動物も鳥も(もちろんアヒルも兎も)いて、みんな地上より美しい!それらは確かに存在する!空の青さを見なさい。遠くに存在する、ものはなんでも青、と見えるのだから。 The country of the sky (similar to the earth) is abloom with trees and flowers, and there are animals and birds (ducks and rabbits too, of course), and they are all more beautiful than on the earth! They indeed exist! Just look at the blueness of the sky. That which exists in the distance all looks blue, it seems that way.	2008
中原浩大 / Kodai NAKAHARA	1961 -	海の絵 / Painting of Sea	1987
丸山直文 / Naofumi MARUYAMA	1964 -	Butterfly Song / Butterfly Song	2004
杉戸洋 / Hiroshi SUGITO	1970 -	lesson1 / lesson1	2009
津上みゆき / Miyuki TSUGAMI	1973 -	View - at 11:15 a.m., 30 Mar., 06-09 / View - at 11:15 a.m., 30 Mar., 06-09	2009

2

ジャン・メッサジェ / Jean MESSAGIER	1920	-	1999	風景 / Paysage	1959
ポール・ジェンキンス / Paul JENKINS	1923	-	2012	現象－黒い秋 / Phenomena-Black Autumn	1961
毛利武士郎 / Bushiro MORI	1923	-	2004	彼の／地球への／置手紙 その3 / The Letter Left Behind/of Him/ to the Earth III	1999
ゲルハルト・リヒター / Gerhard RICHTER	1932	-		フィレンツェ / Firenze (from City Life Series)	2000
工藤哲巳 / Tetsumi KUDO	1935	-	1990	放射能による養殖(小さな温室、オレンジ、緑) Cultivation by Radioactivity (Small Hothouse, Orange, Green)	1968
中西夏之 / Natsuyuki NAKANISHI	1935	-	2016	山頂の石蹴り No.7 / Hopscotch at the Summit, No.7	1970
李禹煥 / U-Fan LEE	1936	-		版画集『廃墟へ』 / Portfolio "To the Ruins"	1986
宮崎豊治 / Toyoharu MIYAZAKI	1946	-		眼下の庭 / The Garden Below	2001
辰野登恵子 / Toeko TATSUNO	1950	-	2014	WORK 85-P-5 / Work 85-P-5	1985
辰野登恵子 / Toeko TATSUNO	1950	-	2014	WORK 86-P-3 / Work 86-P-3	1986
辰野登恵子 / Toeko TATSUNO	1950	-	2014	UNTITLED 91-21 / Untitled 91-21	1991
辰野登恵子 / Toeko TATSUNO	1950	-	2014	UNTITLED 94-4 / Untitled 94-4	1994
辰野登恵子 / Toeko TATSUNO	1950	-	2014	March-3-98 / March-3-98	1998

3

ポール・セザンヌ / Paul CÉZANNE	1839	-	1906	宴の準備 / La préparation du banquet (Preparation for a Banquet)	1980年頃 / c.1890
木村忠太 / Chuta KIMURA	1917	-	1987	南仏の六月 / Juin dans le midi	1980
木村忠太 / Chuta KIMURA	1917	-	1987	朝の光 / Lumière du matin	1983
木村忠太 / Chuta KIMURA	1917	-	1987	夏 / L' Été	1985
木村忠太 / Chuta KIMURA	1917	-	1987	ポルトガル / Portugal	1986
野見山暁治 / Gyoji NOMIYAMA	1920	-		空 / Sky	1966
田淵安一(ヤス・タブチ)	1921	-	2009	版画集『峨山國奇崑譜』 / Portfolio "Rochers fantastiques au pays de gazan"	1986
Yasukazu TABUCHI (Yasse TABUCHI)					

4

伊藤存 / Zon ITO	1971	-	picnic / picnic	2001
伊藤存 / Zon ITO	1971	-	草の骨 / The Weed Bone	2005
青木陵子 / Ryoko AOKI	1973	-	オブジェクトリーディング / Object Reading	2002-15
坂本夏子 / Natsuko SAKAMOTO	1983	-	階段 / Stairway	2016
坂本夏子 / Natsuko SAKAMOTO	1983	-	難破船 / A Ship in Distress	2016
坂本夏子 / Natsuko SAKAMOTO	1983	-	ピンク色の波に乗る人たち / People Riding on Pink Waves	2016