

Collection 1

Collection 2 Collection 3

June 28–October 5, 2025

The National Museum
of Art, Osaka



馆藏展1 | 컬렉션 1 馆藏展2 | 컬렉션 2 馆藏展3 | 컬렉션 3

2025年(년) 6月(월) 28日(일) 周六 | 토 _

10月(월) 5日(일) 周 | 일

主办 国立国际美术馆 | 주최 국립국제미술관
赞助 大金工业现代美术振兴财团 | 협찬 다이킨공업 현대미술 진흥재단
策划 福元崇志 (国立国际美术馆主任研究员) | 기획 국립국제미술관 주임연구원

작가명 Artist	생년 Years of birth and death	작품명 Title	제작년 Year	技法·材質 Materials	사이즈 Size
---------------	-----------------------------------	--------------	-------------	--------------------	-------------

战后美术的圆 · 环 | 전후 미술의 원·환

1. 跃动与克制的印记 | 제1장 약동과 억제의 흔적

田部光子 다베 미츠코	1933	2024	日本武尊 야마토 다케루 노 미코토	1950年代	油彩、沥青、板 유채, 아스팔트, 나무판	182.8 × 183.2 cm
山崎Tsuruko 야마자키 츠루코	1925	2019	Work	1960年	油彩、珐琅、画布 유채, 에나멜, 캔버스	165 × 131 cm
高松次郎 다카마츠 지로	1936	1998	点 (No.16) 점 (No.16)	1961-62年	麻绳、漆、木板 끈, 래커, 나무판	22 × 27.3 × 1.2 cm
中西夏之 나카니시 나츠유키	1935	2016	质密物体 콤팩트 오브젝트	1962年	聚酯树脂、综合媒材 폴리에스테르 수지, 믹스드미디어	24 × 15 × 16 cm
菊畑茂久马 나카니시 나츠유키	1935	2020	奴隶族谱 노예 가계도	1962年	腰果清漆、合板 캐슈, 합판	φ91 cm
			奴隶族谱 노예 가계도	1962年	腰果清漆、牙、木 캐슈, 이빨, 나무	φ41 cm
元永定正 모토나가 사다마사	1922	2011	作品 작품	1964年	油性水性树脂颜料、画布 유성 수성 수지계 물감, 캔버스	182 × 365 cm
松谷武判 마츠타니 다케사다	1937		繁殖 65-24 번식 65-24	1965年	乙烯基粘合剂浮雕、油彩、丙烯颜料、画布、合板 비닐 접착에 의한 레릴리프, 유채, 아크릴, 캔버스, 합판	183.3 × 137.4 cm
白发一雄 시라가 가즈오	1924	2008	白色作品 第II号 흰색 작품 제II호	1966年	油彩、画布 유채, 캔버스	90 × 90 cm

2. 不稳定的，这颗星球的形状 | 제2장 불안정한 이 별의 형태

池田龙雄 이케다 다츠오	1928	2020	「百仮面」系列 「백 개의 가면」시리즈	1960-62年	凹版、墨、纸	오목판, 먹, 종이	37.1 × 28.4 cm
			百仮面C 백 개의 가면 c	1962年	墨水、水彩、孔特粉笔、 纸	잉크, 수채, 콩테, 종이	50 × 36.5 cm
			「橢圓空间」系列 「타원 공간」시리즈	1963-64年	凹版、墨、纸	오목판, 먹, 종이	38.6 × 29 cm
THE PLAY 더-플레이			《VOYAGE: Happening In An Egg》公告印刷品 《VOYAGE: Happening In An Egg》공지 인쇄물	1968年	印刷、纸	인쇄, 종이	
			《VOYAGE: Happening In An Egg》Kii号船上的图（复制品） 《VOYAGE: Happening In An Egg》키이호 선상에서의 도표	1968年	印刷、纸	인쇄, 종이	
			《VOYAGE: Happening In An Egg》『日本近海图』（复制品） 《VOYAGE: Happening In An Egg》『일본 근해도』	1968年	印刷、纸	인쇄, 종이	
			《VOYAGE: Happening In An Egg》视频文档 《VOYAGE: Happening In An Egg》기록 영상	1968年	映像	비디오	4min.32sec.
中西夏之 나카니시 나츠유키	1935	2016	触摸弓形 III 궁형(弓形)이 접하여 III	1978年	油彩、竹、画布	유채, 대나무, 캔버스	180 × 131 cm
			arc 1	1979年	木炭、水彩、纸	목탄, 수채, 종이	108 × 77 cm
			arc 9	1979年	木炭、水彩、纸	목탄, 수채, 종이	106.5 × 74.5 cm
野村仁 노무라 히토시	1945	2023	12 Spins	1981年	C形式冲印（12张）	C프린트(12점)	
蔡國強 차이 귀창	1957		为了"神话-射太阳：用于外星人的项目No. 21)的素描 《신화 - 태양을 쏘다: 외계인을 위한 프로젝트 No. 21》을 위한 드로잉	1994年	墨、火药、弓箭、纸	먹, 화약, 활과 화살, 종이	68 × 102 cm
			为了"神话-射太阳：用于外星人的项目No. 22)的素描 《신화 - 태양을 쏘다: 외계인을 위한 프로젝트 No. 21》을 위한 드로잉	1994年	墨、火药、纸	먹, 화약, 종이	70 × 95 cm
青木野枝 아오키 노에	1958		Untitled	1994年	钢铁	스틸	300 × φ140 cm
杉本博司 스기모토 히로시	1948		出自『波罗的海、吕根岛』[1] 『발트 해, 뤼겐 섬』에서 [1]	1996年	明胶银板法印像	젤라틴 실버 프린트	42.3 × 54 cm

작가명 Artist	생년 Years of birth and death	작품명 Title	제작년 Year	技法·材質 Materials	사이즈 Size		
3. 既非何物，亦无所属 제3장 아무것도 아니며, 누구의 것도 아니다							
托西诺布·欧诺萨拓 오노사토 도시노부	1912	1986	一个圆：朱红 하나의 원·주홍	1958년	油彩、画布	유채, 캔버스	14.2 × 18 cm
			两个圆 2개의 원	1959년	油彩、画布	유채, 캔버스	49.4 × 60.3 cm
今井祝雄 이마이 노리오	1946		作品-圆A 작품-원 A	1964/2012년	丙烯颜料、布、模具、 钉、镶板	아크릴, 천, 몰드, 못, 판넬	φ160 × 9 cm
			作品-圆D 작품-원 D	1964/2012년	丙烯颜料、布、模具、 钉、镶板	아크릴, 천, 몰드, 못, 판넬	φ160 × 10 cm
伊藤隆康 이토 다카야스	1934	1985	负球 네거티브 볼	1967년	塑料、金属、灯泡	플라스틱, 금속, 전구	18.9 × 18.9 × 18.9 cm
恩里克·卡斯特拉尼 엔리코 카스텔라니	1930	2017	白色表面 흰색 표면	1967년	丙烯颜料、钉、画布	아크릴,뿌리, 캔버스	φ120 cm
托西诺布·欧诺萨拓 오노사토 도시노부	1912	1986	两个圆 3개의 원	1968년	油彩、画布	유채, 캔버스	65 × 91 cm
小清水渐 고시미즈 스스무	1944		垂直线 I 수직 I	1969/2013년	黄铜、金属丝	놋쇠, 철사	Dimensions Variable
郭仁植 곽인식	1919	1988	事情与语言 사물과 말	1969년	和纸	일본 종이	130.4 × 130 cm
吉原治良 요시하라 지로	1905	1972	无题 무제	1971년	油彩、画布	유채, 캔버스	230×315.5 cm
李禹煥 이 우환	1936		从点开始 점(点)으로 부터	1975년	明胶、颜料、画布	아교, 안료, 캔버스	162 × 292 cm
内藤礼 나이트도 레이	1961		namenlos	1993년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	41 × 32 cm
			namenlos	1993년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	41 × 32 cm
			namenlos-自画像 namenlos-자화상	1993년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	41 × 32 cm
			namenlos	1993년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	41 × 32 cm
			namenlos	1993년	红铅笔、蜂蜜、纸	빨강 색연필, 꿀, 종이	41 × 32 cm
			namenlos	1993년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	41 × 32 cm
			namenlos	1993년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	41 × 32 cm
			namenlos-等待大晴天的来访 namenlos-멋지게 갠 날을 기다리며 방문하라	1993-94년	红铅笔、纸	빨강 색연필, 종이	24 × 32 cm
		4. 旋转与重复的节奏 제4장 반복과 회전					
马赛尔·杜尚 마르셀 뒤샹	1887	1968	光盘 로토릴리프	1935/65년	6张纸光盘、转盘	종이 디스크 6장, 턴테이블	Disc: φ20 cm each, player: 37.5×37.5×10.5 cm
草间弥生 구사마 야요이	1929		积累净额 네트 어큐물레이션	1958년	油彩、画布	유채, 캔버스	162 × 390 cm
正延正俊 마사노부 마사토시	1911	1995	作品 작품	1961년	油彩、画布	유채, 캔버스	162 × 97 cm
森本纪久子 모리모토 기쿠코	1940		亲切的反梦 친절한 반대 꿈	1963년	蜡笔、墨水、水彩、岩 彩、油彩、铅笔、胶合板	크레용, 잉크, 수채, 암채, 유채, 연필, 베니어 판	130.8 × 97.2 cm
			转化 변신	1963년	油彩、蜡笔、铅笔、颜 料、水彩、胶合板	유채, 크레용, 연필, 안료, 수채, 베니어 판	183.4 × 138.4 cm
福島秀子 후쿠시마 히데코	1927	1997	Work10	1963년	油彩、画布	유채, 캔버스	145.3 × 97.6 cm
福嶋敬恭 후쿠시마 노리아스	1940		蓝点 파란 점들	1966/89년	铝、漆	알루미늄,래커	133 × 330 × 111 cm
今中Kumi子 이마나카 구미코	1939		红与黄 빨강과 노랑	1966년	油彩、马口铁、塑料泡 沫	유채, 양철, 스티로폼	130 × 130 cm
今井祝雄 이마이 노리오	1946		圆 원	1967년	单频道视频（黑白、有 声）	싱글 채널 비디오(흑백, 사운드)	4min.3sec.
村上三郎 무라카미 사부로	1925	1996	24,200个黑圆 24,200개의 검은 원	1973년	墨水、棉布	잉크,면포	130.7 × 194.5 cm
			10,378个红圆 10,378개의 빨간 원	1973년	墨水、棉布	잉크,면포	130.5 × 194.5 cm
植松奎二 우에마츠 게이지	1947		石、绳、人 돌, 로프, 사람	1974년	明胶银板法印像（14 件）、石、绳	젤라틴 실버 프린트(14점), 돌, 로프	14 Pieces 53.8× 36.6cm each
工藤哲巳 구도 데츠미	1935	1990	人生的多普勒效应，你站在哪里…… 인생의 도플러 효과, 당신이 서 있는 곳은…	1983년	塑料、线、粘合剂	플라스틱, 실,접착제	17.5 × φ42.0 cm each (2 pieces)
菅野圣子 간노 세이코	1933	1988	到处都是充满不可微函数的方程式 처에 미분 불가능한 함수들로 채워진 방정식	1984-85년	丙烯颜料、画布	아크릴, 캔버스	181.5 × 167 cm
柏原Etsutomu 가시하라 에츠토무	1941		天的肖像 하늘의 초상	1987년	拼贴（铅笔、墨水、粉 彩、水彩、纸）	콜라주（연필,잉크,파스텔 ,수채, 종이）	φ189.5 cm
杉本博司 스기모토 히로시	1948		数学式形体：曲面0003 수학적 형태: 곡면 0003	2004년	明胶银板法印像	젤라틴 실버 프린트	149.2 × 119.4 cm
			数学式形体：曲面0009 수학적 형태: 곡면 0009	2004년	明胶银板法印像	젤라틴 실버 프린트	149.2 × 119.4 cm
福岡道雄 후쿠오카 미치오	1936	2023	腐烂的鸡蛋 썩은 달걀	2004-05년	FRP（纤维强化塑料）	FRP (섬유 강화 플라스틱)	57.5 × 50.5 × 46.5 cm

작가명 Artist	생년 Years of birth and death	작품명 Title	제작년 Year	技法·材質 Materials	사이즈 Size	
馆藏精选 컬렉션 하이라이트						
保罗·塞尚 폴 세잔느	1839	1906	宴会的准备 연회 준비	1890年頃	油彩、画布 유채, 캔버스	45 × 53 cm
马克斯·恩斯特 막스 에른스트	1891	1976	灰色的森林 회색 숲	1927年	油彩、画布 유채, 캔버스	80 × 100 cm
约瑟夫·康奈尔 조셉 코넬	1903	1972	无题 (北旅馆) 무제(북부 호텔)	1950年代	综合媒材 믹스드 미디어	43.2 × 25.1 × 8.9 cm
尼古拉斯·斯达尔 니콜라 드 스탈	1914	1955	阿格里真托的山岗 아그리젠토의 언덕	1954年	油彩、画布 유채, 캔버스	60.6 × 81.1 cm
让·阿尔普 장(한스)아르프	1886	1966	杯或果实 컵 혹은 과일	1960年	青铜 브론즈	115 × 45 × 39 cm
安迪·沃霍尔 앤디 워홀	1928	1987	4英尺的花 4피트의 꽃	1964年	丝网印刷、画布 실크 스크린, 캔버스	122 × 122 cm
琼·米歇尔 조안 미셸	1925	1992	眺望 II 조망 II	1966年	油彩、画布 유채, 캔버스	55 × 46.5 cm
河原温 가와라 온	1932	2014	JUNE 23, 1980, 出自Today系列 (1966-2013) JUNE 23, 1980, Today시리즈 (1966-2013) 에서	1980年	丙烯颜料、画布、报纸、盒子 아크릴, 캔버스, 신문, 종이 상자	45.5 × 61 cm
	1932	2014	MAY 12, 1980, 出自Today系列 (1966-2013) MAY 12, 1980, Today시리즈 (1966-2013) 에서		丙烯颜料、画布、报纸、盒子 아크릴, 캔버스, 신문, 종이 상자	Dimensions Variable
约瑟夫·博伊斯 요제프 보이스	1921	1986	小型发电厂 작은 발전소	1984年	铜、铁、不织布 구리, 철, 펄트	183 × 183 cm
艾格尼丝·马丁 아그네스 마틴	1912	2004	无题 #10 무제 #10	1988年	丙烯颜料、铅笔、画布 아크릴, 연필, 캔버스	9.4 × 23.5 × 24 cm
小野洋子 오노 요코	1933		忘掉吧 잊어라	1988年	青铜 브론즈	91.2 × 122.3 cm
艾米丽·卡莱·肯瓦芮 에밀리 카메 쿤와레에	1910頃	1996	我的故乡 나의 고향	1993年	丙烯颜料、画布 아크릴, 캔버스	14 × 20.3 × 13.7 cm
谢莉·莱文 세리 레빈	1947		黑色的新生儿 블랙 뉴본	1994年	玻璃 유리	111 × 150 × 210 cm
矢延宪司(Kenji Yanobe) 야노베 겐지	1965		原子汽车 (黑) 아톰 카(블랙)	1998年	盖革计数器、增强复合材料、发动机、其他 가이거 계수기, F.R.P., 모터 등	38 × 38 cm
罗瑞塔·卢克斯 로레타 룩스	1969		多萝西娅 도로테아	2006年	依尔福反转直印相纸 일포크롬 프린트	235.5 × 142 cm
吕克·图伊曼斯 룩 튀망	1958		教会 교회	2006年	油彩、画布 유채, 캔버스	24.4 × 18 cm
米凯尔·博伊曼斯 미카엘 보레만스	1963		Automat (3) Automat (3)	2008年	油彩、木 유채, 나무	24.4 × 18 cm
			树 The Trees	2008年	油彩、画布 유채, 캔버스	50 × 42 cm
金明博 김 범	1963		无题 (树木) 무제 (수목)	2016年	蕉麻与棉的混合浆包裹的物体、木制底座 아바카와 코튼필프로 싼 오브제, 나무 받침대	Dimensions Variable
村上隆 무라카미 다카시	1962		727 FATMAN LITTLE BOY	2017年	"丙烯颜料、画布、铝制画框 Background in collaboration with MADSAKI" 아크릴, 알루미늄 프레임에 마운트된 캔버스 Background in collaboration with MADSAKI	300 × 450 cm
玛丽亚·法拉 마리아 파라	1988		带露台的房间 테라스가 있는 방	2021年	油彩、麻布 유채, 리넨	179.8 × 130 cm
索菲普·皮奇 솜핍 피치	1971		夜曲 no.1 야상곡 no.1	2023年	竹、藤、不锈钢、油墨 대나무, 라탄, 스테인리스 스틸, 유성 잉크	201 × 203.5 × 16.5 cm
莫琳·加拉斯 모린 갈레스	1960		八月下旬 8월 말	2024年	油彩、板 유채, 나무판	28.2 × 30.7 cm

战后美术的圆·环

福元崇志 | 国立国际美术馆主任研究员

“圆形”常常是不经意间被画下的。当人们无聊时随手涂鸦,或试写文具时,总会不自觉地画出这个形状。它也是儿童画中频繁出现的、最为原初的造型元素之一。然而,圆虽然看似简单明了,却又难以捉摸。这种封闭且带有秩序感的形状,一方面象征着如圆桌会议般的平等,另一方面却也带来前后无别、循环往复的闭塞感。圆作为几何形态,没有棱角,因此给人以柔和的印象,但若说它是有机形态,却又因过于均衡而显得生硬。

本次馆藏展的专题展,将以聚焦圆形的方式来回顾战后美术。我们将思考对于圆、环、球体,以及放大的点、水珠、拥有多个焦点的椭圆,甚至是漩涡,螺旋等,这些以各种姿态出现的“圆”,艺术家们究竟在其中寄托了怎样的思考。在

“联系”容易转化为“羁绊”,“协作”容易变为“统一步调”的当下,他们或许会偏离“缘(EN)”“和(WA)”等音韵带来的积极印象。从这个意义上说,日本战后美术被以反复提问与遗忘的“圆环”意象来叙述,是否颇具启示性呢?^[1] 无论如何,让我们从四个主要视角,思考这一未必能圆满应对的形状所蕴含的潜在力量。

1. 跃动与克制的印记

二战结束后不久,1950年代后半至60年代的美术,常被冠以“物质”与“行为”这样的关键词被讨论。美术家全身心投入与材料对抗,最终留下的痕迹成为了创作能量的证明。当“物质”指的是颜料时,这些痕迹就会被称为“非定型绘画”;若以日用品或废弃物为材料,则被称为“破烂的反艺术”。无论哪种,观者脑海中都会浮现“黏糊糊”“乱糟糟”“破破烂烂”等形容。

对于这种倾向,圆形或许能作为勉强控制材料失控性,同时区分并连接艺术与日常的双重框架。例如,1954年在兵库县芦屋市成立的具体美术协会,将“精神”与“物质”的对抗视为理想的作品状态。他们追求的不是驾驭材料,而是“赋予物质生命”^[2]。在他们的创作中之所以会经常出现圆形,大概是因为圆兼具跃动与抑制的两种作用,既蕴含着手腕旋转、手臂挥动的动感,又隐约唤起着某种形象。

另一方面,1960年代反艺术实践中的圆,常常伴随更具体的意象,如点、眼睛、蛋、镜子等。对于大量使用非艺术材料、试图引入日常混沌的反艺术创作者来说,圆形是将收集来的日用品和废弃物勉强归纳为作品的容器。只有在被赋予一定意义的圆中,形与非形的冲突才能得以维持。

2. 不稳定的,这颗星球的形状

圆形始终已然存在于此。我们脚下的大地,远处的地平线,都是地球这个巨大圆弧的一部分。其他行星和卫星也是圆的,并各自以地轴为中心自转、沿圆周轨道公转。

对画家中西夏之(1935-2016)来说,这种天体级的圆是其绘画创作的基础。但他的关注点并非画天空或星星,而是站在画架前、手持画笔面对画布的他自身的立足点。这是一种基于对大地不信任的实践,对于“绘画诞生于何处”的自问,中西以无限巨大的圆弧形象作答。画面上装置的“弓形”唤起“中心极远于画布边缘弧线的圆”^[3],暗示了画家不稳定的立场。

实际上,我们所立足的世界并非真球体,而是椭球体,焦点始终分为两点。略有扭曲、中心与焦点不重合的椭球体,充满两点间的过渡与矛盾,因此难以稳定。批评家花田清辉(1909-74)将天体的这种状态比作人类灵魂的分裂状态。他所说的“椭圆幻想”即“椭圆只要还是椭圆,就意味着醒时睡着,睡时醒着;哭时笑着,笑时哭着;信时疑,疑时信”^[4]。这也启发了池田龙雄(1928-2020)画出“椭圆空间”。对池田来说,这一形状也成为包容异质事物的手段。实际上,池田在面对现实社会的不合理时,也同时关注宇宙与时间等难以捉摸的主题,其活动本身可谓椭圆式的。

3. 既非何物,亦无所属

比如三角形、四边形因拥有与其名称相应数量的角而成立,而圆的特点则恰恰在于没有这些特异点。圆形从中心到圆周的任何一点距离都相等。正因其无所拥有、不偏不倚的特征,圆才给人以“完美”的印象。

圆是中立的形状。正因其尚未成为任何事物,所以变成任何事物都有可能。画家小野里俊信(1912-86)在经历七年的从军生活及西伯利亚拘留后,开始认真面对这一形状,意图在限制中探索绘画的可能性。不断重复的圆形,是“不想为画面赋予意义的标记”^[5]。通过在方形画面中收纳并融合圆形的各种实践,他试图远离“模仿”或“表现”事物,而只追求“存在”本身。

[1] 彦坂尚嘉《封闭着的圆环的彼方——从〈具体〉的轨迹可以推导出什么……》,《美术手帖》第370期,美术出版社,1973年8月,第72-92页。

[2] 原治良《具体美术宣言》,《艺术新潮》第7卷第12期,新潮社,1956年12月,第202-204

[3] 中西夏之《为了温柔地凝视而永远驻足的、装置》,《大括号——为了温柔地凝视而永远驻足的、装置》,筑摩书房,1989年,第74页。

[4] 花田清辉《椭圆幻想——维庸》,《复兴期的精神》,讲谈社文艺文库,2008年,第217-226页。

[5] 小野里利信《“圆”与“蛋”——画圆的养鸡人》,久保贞次郎编《飞向真实 小野里俊信文集》,丛文社,1978年,第63-66页。

另一方面,具体美术协会的领导者吉原治良(1905–72)则通过投身于这一简单明了的形状,来寻求绘画的自由。吉原的圆常被比作禅的“圆相”,但实际上,这是一种不必为“画什么”而烦恼的便利主题。尤其在晚年,他“每一笔都不马虎,一笔一画都仔仔细细地”^[6],像“对话”一样对待这一形状,创作出无数变体。

如此,圆可以成为思考创作本身的依托。而且,这是一种几乎任何人都能轻松接触到的、极为普通的手段。今井祝雄(1946–)正是被其“匿名性”^[7]所吸引,常用白色及圆形、球体。他在布下放置金属模具制作的白色凹凸圆盘,几乎难以感受到创作者的主观意图。这些不强烈主张自我的作品,反而能自然融入周围环境,悄然影响观者。

4. 旋转与重复的节奏

随着歌声“画个圆圈,再画个点”^[8]来挥动手,这样一来眼睛和脸的轮廓就会自然而然地浮现出来。这样的绘画歌促使人们不必费力地顺着节奏挥动手。尤其是“画圆”这一动作本身就很有节奏感。例如,缓慢地上升、迅速地下降,这种快慢对比越明显,人的意识和身体就越会被自己的手部动作带动起来。

置身于节奏之中,意味着主客体的界限变得模糊。顺着“画圆”的势头,不断重复同样的动作时,创作者是否还能说是凭自身意志在创作呢?节奏的作用在于部分自动化身体动作,减轻对下一个动作的犹豫,但同时也会在某种程度上束缚和抑制思考^[9]。反复描绘圆或弧线的过程,会让“艺术家都是凭自身意志奋力前行”的这一刻板印象发生异化。

当然,旋转与重复的动作吞噬的不仅是创作者,还有观众。被呈现的圆形吸引,观众的视线随之游走,体验其中的节奏。例如,观众会被螺旋状漩涡激发的离心力或向心力的意象扰乱内外界限;也会在没有起承转合、缓急变化的单调脉动中感到困倦或眩晕;又或被密密麻麻的圆形重复所压倒,连“画的是是什么”这种提问的欲望都被击溃。无论哪种,圆形所唤起的运动会让我们的认知变得迟钝。无论是创作还是欣赏,对于这种越想理解就越难以把握的形状,果然还是无法圆满应对。

[6] 乾由明《吉原治良的艺术》,《创造明天的人 吉原治良展》,吉原治良展执行委员会,1973年

[7] 今井祝雄《球球记》,《从白色开始 我的美术笔记》,Brain Center,2001年,第65–68页。

[8] 例如,可参见:长野英子《画个圈 画个点!》,童心社,2020年。

[9] 关于节奏的相关论述,主要参考以下文献:路德维希·克拉格斯《节奏的本质》(杉浦实译,MISUZU书房,1971年)、山崎正和《节奏的哲学笔记》(中央公论新社,2018年)、伊藤亚纱《瓦莱里 艺术与身体的哲学》(讲谈社学术文库,2021年)。

전후 미술의 원과 환

福元崇志 | 국립국제미술관 주임연구원

‘등근 형태’를 종종 무심결에 그리곤 한다. 할 일이 없어 낙서하거나, 필기도구를 시험 삼아 써볼 때, 자신도 모르게 이 형태를 그려본 경험이 있는 사람은 아마 적지 않을 것이다. 이것은 어린아이의 그림에서도 자주 등장하는, 가장 원초적인 조형 요소 중 하나다. 원은 단순하고 명확해 보이지만, 그 실체를 쉽게 파악할 수 없다. 완결되어 있고 질서를 느끼게 하는 이 형태는, 원탁회의가 상징하듯이 평등함을 의미하기도 하지만, 동시에 앞도 뒤도 없는 맴돌의 답답함을 안겨주기도 한다. 애초에 기하학적 형태이면서도 각이 없기 때문에 부드러운 인상을 주지만, 그렇다고 유기적 형태라고 하기엔 지나치게 균형이 맞아 딱딱한 느낌을 주기도 한다.

이번 컬렉션 전의 특별 전시에서는 이 등근 형태에 주목하며 전후 미술을 되돌아본다. 원과 환(고리), 구(공), 확대된 점과 물방울무늬, 여러 개의 초점을 가진 타원, 나아가 소용돌이와 나선 등, 다양한 모습으로 나타나는 ‘등근 것’에 미술가들은 무엇을 담아 왔을까? ‘관계’가 ‘속박’으로, ‘협조’가 ‘동조’로 쉽게 전환될 수 있는 가운데, 이 미술가들은 일본어에서 ‘엔(えん)’이 동글 ‘원(円)’과 ‘인연 연(縁)’, ‘와(わ)’가 ‘고리 환(環)’과 ‘화합 화(和)’로 발음이 같다는 점에서, 이 소리의 울림이 주는 긍정적인 인상에서 벗어나려 했을 것이다. 그런 의미에서, 일본의 전후 미술이 같은 질문을 반복하고는 망각하는 ‘원환(圓環)’의 이미지로 이야기되어 온 것은 시사하는 바가 크다 할 수 있을 것이다.^[10] 어찌 되었든, 하나의 모습이나 의미로는 쉽게 정리되지 않는 이 형태가 지닌 잠재력에 대해, 이번 전시에서는 주로 네 가지 시점을 중심으로 살펴보고자 한다.

1. 약동과 억제 of 흔적

제2차 세계대전이 끝난 지 얼마 지나지 않은 1950년대 후반에서 60년대에 걸친 미술은, 종종 ‘물질’과 ‘행위’라는 키워드로 설명된다. 작가가 온몸을 던져소재와 마주하고, 격투 끝에 남겨진 흔적이 창작에 쏟아부은 에너지의 증표가 된다는 식이다. 여기서 말하는 ‘물질’이 주로 물감일 경우, 그 흔적은 ‘앙포르멜 회화’라고 불리며, 일상용품이나 폐자재를 소재로 삼을 경우에는 ‘잡동사니 반(反)예술’로 일컬어지기도 한다. 어느 쪽이든 간에, 진득진득, 질퍽질퍽, 너털너털 같은 형용이 관람자의 뇌리에 떠오를 것이다.

이러한 경향에 있어 등근 형태는, 물질의 감당하기 어려운 성질을 가까스로 제어하고, 동시에 예술과 일상 사이의 경계를 나누면서도 이어주는 이중의 틀로 기능할지도 모른다. 예를 들어, 1954년 효고현 아시야시에서 결성된 구타이 미술협회는 ‘정신’과 ‘물질’ 간의 긴장 상태 속에서 이상적인 작품의 모습을 찾고자 했다. 소재를 능숙하게 다루어 지배하려는 것이 아니라, 오히려 ‘물질에 생명을 부여하는 것^[11]’을 목표로 한 그들/그녀들의 창작에는 종종 등근 형태가 등장한다. 왜일까? 그것은 아마도 이 형태가 역동성과 억제라는 두 가지 역할을 겸비하고 있기 때문일 것이다. 손목의 비틀림이나 팔의 휘두름이 지닌 에너지를 머금고 있으면서도, 동시에 어떤 형상을 희미하게 떠올리게 하기도 한다.

한편, 1960년대의 반(反)예술적 실천에서 보이는 등근 형태는, 점이나 눈, 달걀, 거울 등 보다 구체적인 이미지를 종종 수반하고 있었다. 예술답지 않은 소재를 적극적으로 사용하고, 일상의 혼돈을 예술 속으로 끌어들이려 한 반예술 작가들에게 이 형태는, 모야온 일용품이나 폐자재를 간신히 ‘작품’으로 성립시키기 위한 그릇이라 할 수 있다. 무언가의 의미가 부여된 등근 형태 안에서야말로, 형태와 비형태 사이의 갈등이 유지될 수 있었던 것이다.

2. 불안정한 이 별의 형태

등근 형태는 언제나 이미 여기, 우리 곁에 존재한다. 우리가 발을 딛고 서 있는 대지 역시, 저 멀리 수평선 너머로 바라보이는 풍경도, 지구라는 거대한 원호의 일부다. 물론 다른 행성이나 위성들도 둥글며, 각각 자전을 하거나, 원형 궤도를 그리며 공전하고 있다.

화가 나카니시 나쓰유키(中西夏之, 1935–2016)에게 있어서, 이러한 천체 규모의 ‘원’은 자신의 회화 제작을 성립시키기 위한 근거였다. 그렇다고 해서 그것이 하늘이나 별을 그리는 행위는 결코 아니었으며, 오히려 그의 관심은 이젤 앞에 서서 붓을 들고 화면에 마주하는 바로 그 순간의 자신, 다시 말해회화를 시작하는 자신의 내적 기반에 향해 있었다. 그것은 대지에 대한 불신에 뿌리를 둔 실천으로, 회화가 어디에서 탄생하는가라는 자문에 대해 나카니시는 한없이 거대한 원호의 이미지를 통해 응답했다. 화면 위에 설치된 ‘할 모양’은, ‘화면의 가장자리를 이루는 호선에서 중심이 한없이 멀리 떨어진 원’^[12]을 상기시키며, 불안정하게 흔들리는 화가 자신의 입지를 암시하는 듯하다.

사실 우리가 발을 딛고 서 있는 이 세계는 완전한 구(球)가 아니라 타원체이며, 초점은 언제나 두 개로 나뉘어 있다. 약간 일그러져 중심과 초점이 일치하지 않게 된 타원체는, 두 지점 사이의 변화나 갈등을 내포하고 있어 안정되지 않는다. 천체의 이러한 존재 방식을 인간 영혼의 분열된 상태에 비추어 본 이는 비평가 하나다 기요테루(花田清輝, 1909–1974)였다. 그는 “타원이 타원인 한, 그것은 깨어 있으면서 잠들고, 잠들면서 깨어

[10]

히코사카 나오토시(彦坂尚嘉), 「단한 원환의 저편에는 — ‘구타이’의 궤적으로부터 무엇을… (閉じられた円環の彼方は 〈具体〉の軌跡から何を…)」, 『미술수첩(美術手帖)』, 제370호, 미술출판사, 1973년 8월, pp.72–92.

[11]

요시하라 지로(吉原治良), 「구체미술선언(具体美術宣言)」, 『미술신조(藝術新潮)』, 제7권 제12호, 신초샤(新潮社), 1956년 12월, pp.202–204.

[12]

나카니시 나쓰유키(中西夏之), 「누곳이 바라보기 위해 오래도록 머무는, 장치(緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置)」, 『대괄호 — 그곳이 바라보기 위해 오래도록 머무는, 장치(大括弧 緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置)」, 츠쿠마 쇼보(筑摩書房), 1989년, p.74.

있으며, 울면서 웃고, 웃으면서 울며, 믿으면서 의심하고, 의심하면서 믿는 것을 의미한다”^[13] 라고 말하며, 그의 ‘타원 환상’에 영감을 받은 이케다 타츠오(池田龍雄, 1928–2020) 역시 스스로 ‘타원 공간’을 그려 보았다. 이케다에게 이 형태는 이질적인 것들을 통째로 포용하기 위한 수단이 될 수도 있다. 아니, 오히려 현실 사회에서 벌어지는 부조리에 맞서는 한편, 우주나 시간 같은 쉽게 포착할 수 없는 주제에도 관심을 가졌던 그의 활동 자체가 본래 타원적이었다고 말해야 할지도 모른다.

3. 아무것도 아니고, 누구의 것도 아니다

예를 들어, 삼각형이나 사각형은 그 이름에 걸맞은 수의 각을 가짐으로써 성립하는 반면, 원은 오히려 그러한 특이점을 가지지 않는다는 점이 특징이 된다. 또한 이 도형은 중심에서 원둘레까지의 거리가 어디를 재더라도 동일하다. 스스로 아무것도 소유하지 않으며, 어느 한쪽에도 치우치지 않는 제약으로 인해, 원은 ‘완전함’이라는 인상을 얻게 되는 것이다.

원은 중립적인 형태다. 그것은 아직 아무것도 아니기 때문에, 무엇이든 될 수 있다. 화가 오노사토 도시노부(1912–86)가 7년에 걸친 종군 생활과 시베리아 억류를 거쳐 본격적으로 이 형태와 마주하게 된 것도, 자신의 회화 가능성을 제약 속에서 탐구하고자 했기 때문이다. 끝없이 반복되는 둥근 형태는 ‘화면에 의미를 부여하고 싶지 않다는 표시’^[14] 이다. 네모난 화면 안에 원을 담고, 그것을 자연스럽게 조화시키려는 다양한 실천을 통해 그는 무언가를 ‘모방’하거나 ‘표현’하려는 것에서 벗어나, 그저 ‘존재한다’는 상태 자체를 모색하고자 했다.

한편, 구타이미술협회를 이끈 요시하라 지로(1905–72)는, 이 단순명쾌한 형태에 자신을 맡김으로써 그림을 그리는 자유를 확보하고자 했다. 선(禪)의 원상(圓相)에 자주 비유되는 요시하라의 원이지만, 실제로는 ‘무엇을 그릴 것인가’라는 질문에 시달리지 않고 그리기 위한 편리한 모티프였다고 할 수 있다. 특히 만년의 그는 “붓질 하나도 소홀히 하지 않고, 한 획 한 획 확신하듯이”^[15], 마치 ‘대화’를 하듯 이 형태에 몰두하며 무수한 변주를 만들어냈다.

이처럼 원은, 창작 행위 그 자체에 대해 사유할 수 있는 하나의 기반이 될 수 있다. 게다가 그것은 거의 누구나 접근 가능한, 부담 없고 지극히 평범한 수단이기도 하다. 이러한 ‘의명성’^[16]의 성질에 이끌려, 흰색과 함께 원형이나 구체를 자주 사용한 이는 이마이 노리오(1946–)였다. 천 아래에 거꾸집을 넣어 만든 그 흰색의 울퉁불퉁한 원반에서는, 제작자의 의도를 포착하기가 어렵다. 스스로 무엇인가를 강하게 주장하지 않는 그의 작품들은, 오히려 주변 환경에 스며들 듯 조용히 관람자에게 말을 건네는 듯하다.

4. 회전과 반복의 리듬

노래에 맞춰 ‘동그라미 땡!’^[17] 하고 손을 움직이면, 자연스럽게 눈이나 얼굴의윤곽이 떠오른다. 힘을 불필요하게 주지 말고, 어쨌든 리듬에 몸을 맡기며 손을 움직이면서 그림을 그리는 노래는 그렇게 유도해 준다. 무엇보다도 ‘동그랑게’ 그리는 동작 자체가 리드미컬하다. 예를 들어 느리게 상승했다가 빠르게 하강하는 완급의 대조가 두드러질수록, 자신의 손동작에 의식도 몸도 끌려들게 될 것이다.

리듬 속에 몸을 두는 것. 그것은 주체와 객체의 구분이 모호해지는 것을 의미한다. ‘동그라미’를 그리는 흐름을 타고, 다음 동그라미, 또 그다음 동그라미를 같은 동작으로 반복할 때, 과연 그 창작자는 자신의 의지로 그리고 있다고 말할 수 있을까. 신체의 움직임을 어느 정도 자동화시키는 리듬의 작용은 다음에 해야 할 행위에 대한 망설임을 덜어주기도 하지만, 동시에 우리의 사고를 일정한 방향으로 묶고 억제하기도 한다^[18]. 원이나 호선을 반복하여 그리는 작업은 스스로의 의지로 나아가는 예술가라는 상투적인 이미지를 낫설게 만들지 않을 수 없다.

물론 회전이나 반복과 같은 움직임은 창작자뿐만 아니라 수용자까지도 휘말리게 한다. 제시된 둥근 형태에 이끌려 시선을 움직이는 감상자 또한 그 안에 숨어 있는 리듬을 체감하게 될 것이다. 예를 들어, 나선형 소용돌이가 환기하는 원심력 혹은 구심력의 이미지에 이끌려, 안과 밖의 경계가 뒤섞이기도 하고, 기승전결도, 일본의 전통 구성 방식인 서파급(序破急)도 없는, 그저 담담하게 이어지는 박동의 단조로움에 줄음이나 현기증을 느끼기도 하며, 혹은 빠르게 채워진 둥근 형태의 반복에 압도되어 ‘무엇을 그린 그림인가’라는 의문조차 들지 않게 되는 경우도 있다. 어찌 되었든, 둥근 형태가 불러일으키는 움직임은 우리의 인식을 흐리게 한다. 만들든지 보든지 간에, 이해하려 하면 할수록 오히려 더 이해할 수 없게 되는 이 형태는, 역시나 결코 쉽게 정리되지는 않는다.

[13] 하나다 세이키(花田 輝), 「타원 환상 — 비용(橢円幻想—ヴィヨン)」, 『부흥기의 정신(復興期の精神)』, 고단샤 문예문고(講談社文芸文庫), 2008년, pp.217–226.

[14] 오노사토 도시노부(オノサト・トシノブ), 「‘원’과 ‘달걀’ — 원을 그리는 양계업자(「丸」と「卵」—丸を描く養鶏家)」, 구보 사다지로(久保貞次) 편, 『실재를 향한 비상 — 오노사토 도시노부 문집(在への飛翔 オノサト・トシノブ文集)』, 총문사(叢文社), 1978년, pp.63–66.

[15] 이누이 요시아키(乾由明), 「요시하라 지로의 예술(吉原治良の芸術)」, 『내일을 만든 사람 — 요시하라 지로 전(明日を創った人 吉原治良展)』, 요시하라 지로 전 실행위원회(吉原治良展実行委員会), 1973년.

[16] 이마이 이와오(今井祝雄), 「구구기(球々記)」, 『흰색에서 시작하는 나의 미술 노트(白からはじまる私の美術ノート)』, 브레인 센터(ブ레인センター), 2001년, pp.65–68.

[17] 예컨대 다음과 같은 문헌이 있다. 나가노 히데코(長野ヒデ子), 『ま〜るかいて ちょん!』(동그랑게 그리고 땡!), 도신사(童心社), 2020년.

[18] 리듬에 관한 본고의 서술은 주로 다음의 문헌을 참조하고 있다. 루트비히 클라게스(ルートヴィヒ・クラークス), 『리듬의 본질(リズムの本質)』(杉浦寛 옮김), 미즈즈쇼보(みずず書房), 1971년; 야마자키 마사카즈(山崎正和), 『리듬의 철학 노트(リズムの哲学ノート)』, 주오코론신샤(中央公論新社), 2018년; 이토 아사(伊藤亜紗), 『발레리 — 예술과 신체의 철학(ヴァレリー 芸術と身体の哲)』, 고단샤 학술문고(講談社學術文庫), 2021년.