

Collection 1 Collection 2 Collection 3

June 28–October 5, 2025

The National Museum of Art, Osaka



コレクション1 コレクション2 コレクション3

2025年6月28日^土–10月5日^日

開催時間 | 10:00–17:00、金曜・土曜は20:00まで ※入場は閉館の30分前まで

休館日 | 月曜日（ただし7月21日、8月11日、9月15日は開館）、7月22日、8月12日、9月16日

観覧料 | 一般430円（220円） 大学生130円（70円） ※（ ）内は20名以上の団体料金

夜間割引料金（対象時間：金曜・土曜の17:00–20:00） | 一般250円 大学生70円

※高校生以下・18歳未満・65歳以上無料（要証明） ※心身に障がいのある方とその付添者1名は無料（要証明）

※本展は同時開催の特別展「非常の常」の観覧券でご観覧いただけます

無料観覧日：6月28日〔土〕、7月5日〔土〕、8月2日〔土〕、9月6日〔土〕、10月4日〔土〕

主催：国立国際美術館 | 協賛：公益財団法人ダイキン工業現代美術振興財団

企画担当：福元崇志（国立国際美術館 主任研究員）

| 作家名 Artist | 生没年 Years of birth and death | 作品名 Title | 制作年 Year | 技法・材質 Materials | サイズ Size |
|---------------|------------------------------------|--------------|-------------|--------------------|-------------|
|---------------|------------------------------------|--------------|-------------|--------------------|-------------|

戦後美術の円・環 | Circles and Rings in Postwar Art

1. 躍動と抑制のしるし | Symbols of Dynamism and Restraint

| | | | | | | |
|-----------------------------|------|------|---------------------------------------|----------|--|--------------------|
| 田部光子 Mitsuko TABE | 1933 | 2024 | ヤマトタケルノミコト Yamato Takeru no Mikoto | 1950年代 | 油彩、アスファルト、板 Oil and asphalt on wooden panel | 182.8 × 183.2 cm |
| 山崎つる子 Tsuruko YAMAZAKI | 1925 | 2019 | Work | 1960年 | 油彩、エナメル、カンバス Oil and enamel on canvas | 165 × 131 cm |
| 高松次郎 Jiro TAKAMATSU | 1936 | 1998 | 点 (No.16) Point No.16 | 1961–62年 | 紐、ラッカー、木板 String and lacquer on wood board | 22 × 27.3 × 1.2 cm |
| 中西夏之 Natsuyuki NAKANISHI | 1935 | 2016 | コンパクト・オブジェ Compact Object | 1962年 | ポリエステル樹脂、ミクストメディア Polyester and mixed media | 24 × 15 × 16 cm |
| 菊畑茂久馬 Mokuma KIKUHATA | 1935 | 2020 | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ91 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ93.5 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ91 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ95 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ99 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ91 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、合板 Cashew on plywood | φ79.5 cm |
| | | | 奴隷系図 Slave Genealogy | 1962年 | カシュー、歯、木 Cashew, thooth on wood | φ41 cm |
| 元永定正 Sadamasa MOTONAGA | 1922 | 2011 | 作品 Work | 1964年 | 油性水性樹脂系絵具、カンバス Oily and aquatic acrylic colors on canvas | 182 × 365 cm |
| 松谷武判 Takesada MATSUTANI | 1937 | | 繁殖 65-24 Propagation 65-24 | 1965年 | ビニール接着剤によるレリーフ、油彩、アクリル、 カンバス、合板 Vinyl relief, oil and acrylic paint on canvas and plywood | 183.3 × 137.4 cm |
| 白髪一雄 Kazuo SHIRAGA | 1924 | 2008 | 白の作品 第II号 Work in white II | 1966年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 90 × 90 cm |

2. 不安定な、この星のかたち | The Unstable Shape of Our Planet

| | | | | | | |
|-----------------------------|------|------|---|----------|--|-----------------------|
| 池田龍雄 Tatsuo IKEDA | 1928 | 2020 | 「百仮面」シリーズ One Hundred Masks Series | 1960–62年 | 凹版、墨、紙 Intaglio and sumi on paper | 37.1 × 28.4 cm |
| | | | 百仮面C One Hundred Masks C | 1962年 | インク、水彩、コンテ、紙 Ink, watercolor and conte on paper | 50 × 36.5 cm |
| | | | 「楕円空間」シリーズ Elliptical Space Series | 1963–64年 | 凹版、墨、紙 Intaglio and sumi on paper | 38.6 × 29 cm |
| ザ・プレイ THE PLAY | | | 《VOYAGE: Happening In An Egg》告知印刷物 “VOYAGE: Happening In An Egg”, Announcement | 1968年 | 印刷、紙 Print on paper | 27 × 35.1 cm |
| | | | 《VOYAGE: Happening In An Egg》きい号船上での図 [複製] “VOYAGE: Happening In An Egg”, Chart written on board of the Kii-Go [copy] | 1968年 | 印刷、紙 Print on paper | 42 × 29.7 cm |
| | | | 《VOYAGE: Happening In An Egg》『日本乃近海図』 [複製] “VOYAGE: Happening In An Egg”, “Nippon no kinkai-zu (Sailing chart of Japan and the adjacent seas)” [copy] | 1968年 | 印刷、紙 Print on paper | 107.5 × 76.7 cm |
| | | | 《VOYAGE: Happening In An Egg》記録映像 “VOYAGE: Happening In An Egg”, Video documentation | 1968年 | 映像 Video | 4分32秒 |
| 中西夏之 Natsuyuki NAKANISHI | 1935 | 2016 | 弓形が触れて III Tangent arc III | 1978年 | 油彩、竹、カンバス Oil and bamboo on canvas | 180 × 131 cm |
| | | | arc 1 Arc 1 | 1979年 | 木炭、水彩、紙 Charcoal and watercolor on paper | 108 × 77 cm |
| | | | arc 9 Arc 9 | 1979年 | 木炭、水彩、紙 Charcoal and watercolor on paper | 106.5 × 74.5 cm |
| 野村仁 Hitoshi NOMURA | 1945 | 2023 | 12 Spins | 1981年 | 発色現象方式印画 Chromogenic print | 12点組 各50.8 × 61 cm |
| 蔡國強 Cai Guo-Qiang | 1957 | | 《神話—太陽を射る：外星人のためのプロジェクト No. 21》 のためのドローイング Drawing for Myth: Shooting the Suns: Project for Extraterrestrials No. 21 | 1994年 | 墨、火薬、弓矢、紙 Sumi, gunpowder, archery and paper | 68 × 102 cm |
| | | | 《神話—太陽を射る：外星人のためのプロジェクト No. 21》 のためのドローイング Drawing for Myth: Shooting the Suns: Project for Extraterrestrials No. 21 | 1994年 | 墨、火薬、紙 Sumi and gunpowder on paper | 70 × 95 cm |
| 青木野枝 Noe AOKI | 1958 | | Untitled | 1994年 | スチール Steel | 300 × φ140 cm |
| 杉本博司 Hiroshi SUGIMOTO | 1948 | | 『バルト海、リューゲン島』より [1] [1] from “Baltic Sea, Rugen” | 1996年 | ゼラチンシルバープリント Gelatin silver print | 42.3 × 54 cm |
| | | | 『バルト海、リューゲン島』より [2] [2] from “Baltic Sea, Rugen” | 1996年 | ゼラチンシルバープリント Gelatin silver print | 42.3 × 54 cm |
| | | | 『バルト海、リューゲン島』より [3] [3] from “Baltic Sea, Rugen” | 1996年 | ゼラチンシルバープリント Gelatin silver print | 42.3 × 54 cm |

| 作家名 Artist | 生没年 Years of birth and death | | 作品名 Title | 制作年 Year | 技法・材質 Materials | サイズ Size |
|---------------|------------------------------------|--|--------------|-------------|--------------------|-------------|
|---------------|------------------------------------|--|--------------|-------------|--------------------|-------------|

| 3. 何ものでもなく、誰のものでもない Nothing, Belonging to No One | | | | | | | |
|--|------|------|---|-----------------------------------|---|--|------|
| オノサト・トシノブ Toshinobu ONOSATO | 1912 | 1986 | 1つの丸・朱 A Circle: Vermilion | 1958年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 14.2 × 18 cm | |
| | | | 二つの円 Two Circles | 1959年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 49.4 × 60.3 cm | |
| | | | 二つの円 Two Circles | 1968年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 65 × 91 cm | |
| 今井祝雄 Norio IMAI | 1946 | | 作品-円A Work - Circle A | 1964/2012年 | アクリル、布、金型、釘、パネル Acrylic on fabric, mold, nail and panel | φ160 × 9 cm | |
| | | | 作品-円D Work - Circle D | 1964/2012年 | アクリル、布、金型、釘、パネル Acrylic on fabric, mold, nail and panel | φ160 × 9 cm | |
| 伊藤隆康 Takayasu ITO | 1934 | 1985 | 負の球 Negative Ball | 1967年 | プラスチック、金属、電球 Plastic, metal and electric bulb | 18.9 × 18.9 × 18.9 cm | |
| エンリコ・カステラーニ Enrico CASTELLANI | 1930 | 2017 | 白の表面 Superficie bianca (Surface of White) | 1967年 | アクリル、釘、カンバス Acrylic on canvas, nails | φ120 cm | |
| 小清水漸 Susumu KOSHIMIZU | 1944 | | 垂線I PerpendicularI | 1969/2013年 | 真鍮、ワイヤー Brass, wire | サイズ可変 Dimensions Variable | |
| 郭仁植 Insik QUAC | 1919 | 1988 | ものと言葉 Things and Words | 1969年 | 和紙 Japanese paper | 130.4 × 130 cm | |
| 吉原治良 Jiro YOSHIHARA | 1905 | 1972 | 無題 Untitled | 1971年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 230×315.5 cm | |
| 李禹煥 Ufan LEE | 1936 | | 点より From Point | 1975年 | 膠、顔料、カンバス Glue and pigment on canvas | 162 × 292 cm | |
| 内藤礼 Rei NAITO | 1961 | | namenlos | 1993年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos | 1993年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos-自画像 namenlos-Self Portrait | 1993年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos | 1993年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos | 1993年 | 赤鉛筆、蜂蜜、紙 Red pencil and honey on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos | 1993年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos | 1993年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 41 × 32 cm | |
| | | | namenlos-みごとに晴れて訪れるを待て namenlos-migoto ni harete otozureru wo mate | 1993-94年 | 赤鉛筆、紙 Red pencil on paper | 24 × 32 cm | |
| 4. 回転と反復のリズム Rhythms of Rotation and Repetition | | | | | | | |
| マルセル・デュシャン Marcel DUCHAMP | 1887 | 1968 | ロト・レリーフ Rotoreliefs | 1935/65年 | 紙ディスク6枚、ターンテーブル 6 cardboard disks and turntable | ディスク: 各φ20 cm プレーヤー: 37.5 × 37.5 × 10.5 cm | |
| 草間彌生 Yayoi KUSAMA | 1929 | | ネット・アキュミュレーション Net Accumulation | 1958年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 162 × 390 cm | |
| 正延正俊 Masatoshi MASANOBU | 1911 | 1995 | 作品 Work | 1961年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 162 × 97 cm | |
| 福島秀子 Hideko FUKUSHIMA | 1927 | 1997 | Work 10 | 1963年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 145.3 × 97.6 cm | |
| 森本紀久子 Kikuko MORIMOTO | 1940 | | 親切な逆夢 A Benevolent Opposite Dream | 1963年 | クレヨン、インク、水彩、岩彩、油彩、鉛筆、ベニヤ板 Crayon, ink, watercolor, mineral pigment, oil, and pencil on plywood | 130.8 × 97.2 cm | |
| | | | 変身 Transformation | 1963年 | 油彩、クレヨン、鉛筆、顔料、水彩、ベニヤ板 Oil, crayon, pencil, pigment and watercolor on plywood | 183.4 × 138.4 cm | |
| 福嶋敬恭 Noriyasu FUKUSHIMA | 1940 | | Blue Dots | 1966/89年 | アルミニウム、ラッカー Aluminum and lacquer | 133 × 330 × 111 cm | |
| 今中クミ子 Kumiko IMANAKA | 1939 | | 赤と黄 Red and Yellow | 1966年 | 油彩、ブリキ、発泡スチロール Oil, tinplate and styrofoam | 130 × 130 cm | |
| 今井祝雄 Norio IMAI | 1946 | | 円 En (Circle) | ※作家蔵 *Collection of the Artist | 1967年 | シングルチャンネル・ビデオ(モノクロ、サウンド) Single channel video, black-and-white, sound | 4分3秒 |
| 村上三郎 Saburo MURAKAMI | 1925 | 1996 | 24,200の黒い丸 24,200 Black Circles | 1973年 | インク、綿布 Ink on cotton cloth | 130.7 × 194.5 cm | |
| | | | 10,378の赤い丸 10,378 Red Circles | 1973年 | インク、綿布 Ink on cotton cloth | 130.5 × 194.5 cm | |
| 植松奎二 Keiji UEMATSU | 1947 | | 石、ロープ、人 Stone/Rope/Man | 1974年 | ゼラチンシルバープリント(14点)、石、ロープ 14 Gelatin silver prints, stone and rope | 14点組 各53.8 × 36.6 cm | |
| 工藤哲巳 Tetsumi KUDO | 1935 | 1990 | 人生のドップラー効果、君の立つ場所は… Effet doppler dans la vie, où est votre place... (Life's Doppler Effect - The Place You're Standing Is...) | 1983年 | プラスチック、糸、接着剤 Plastic, string and adhesive | 2点組 各17.5 × φ42 cm | |
| 菅野聖子 Seiko KANNO | 1933 | 1988 | いたるところ微分不可能な関数族のみたす方程式 Equation which is Filled Everywhere with Indifferential Functions | 1984-85年 | アクリル、カンバス Acrylic on canvas | 181.5 × 167 cm | |
| 柏原えつとむ Etsutomu KASHIHARA | 1941 | | 天の肖像 A Portrait of the Sky | 1987年 | コラージュ(鉛筆、インク、パステル、水彩、紙) Collage (pencil, ink, pastel, watercolor) on paper | φ189.5 cm | |
| 杉本博司 Hiroshi SUGIMOTO | 1948 | | 数学的形体: 曲面0003 Mathematical Form: Surface 0003 | 2004年 | ゼラチンシルバープリント Gelatin silver print | 149.2 × 119.4 cm | |
| | | | 数学的形体: 曲面0009 Mathematical Form: Surface 0009 | 2004年 | ゼラチンシルバープリント Gelatin silver print | 149.2 × 119.4 cm | |

| 作家名 Artist | 生没年 Years of birth and death | | 作品名 Title | 制作年 Year | 技法・材質 Materials | サイズ Size |
|---|------------------------------------|------|--|-------------|---|------------------------------|
| 福岡道雄 Michio FUKUOKA | 1936 | 2023 | 腐ったきんたま Rotten Balls | 2004-05年 | FRP(繊維強化プラスチック) FRP(Fiber-reinforced plastic) | 57.5 × 50.5 × 46.5 cm |
| 今村源 Hajime IMAMURA | 1957 | | 2006-6 ダイブ 2006-6 Daibu | 2006年 | ポリエステル樹脂、鉄 Polyester resin and iron | 280 × φ200 cm |
| コレクション・ハイライト Highlights from the Collection | | | | | | |
| ポール・セザンヌ Paul CÉZANNE | 1839 | 1906 | 宴の準備 La préparation du banquet (Preparation for a Banquet) | 1890年頃 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 45 × 53 cm |
| マックス・エルンスト Max ERNST | 1891 | 1976 | 灰色の森 Forêt grise | 1927年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 80 × 100 cm |
| ジョゼフ・コーネル Joseph CORNELL | 1903 | 1972 | 無題(北ホテル) Untitled (Hotel du Nord) | 1950年代 | ミクストメディア Mixed media | 43.2 × 25.1 × 8.9 cm |
| ニコラ・ド・スタール Nicolas DE STAËL | 1914 | 1955 | アグリジェントの丘 Collines à Agrigente | 1954年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 60.6 × 81.1 cm |
| ジャン(ハンス)・アルプ Jean(Hans) ARP | 1886 | 1966 | カップか果実か Coupe ou Fruit (Bowl-Fruit) | 1960年 | ブロンズ Bronze | 115 × 45 × 39 cm |
| アンディ・ウォーホル Andy WARHOL | 1928 | 1987 | 4フィートの花 Four Feet Flowers | 1964年 | シルクスクリーン、カンバス Silkscreen on canvas | 122 × 122 cm |
| ジョアン・ミッチェル Joan MITCHELL | 1925 | 1992 | 眺望 II Vista II | 1966年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 55 × 46.5 cm |
| 河原温 On KAWARA | 1932 | 2014 | MAY 12, 1980, Todayシリーズ(1966-2013)より MAY 12, 1980, from Today Series(1966-2013) | 1980年 | アクリル、カンバス、新聞、箱 Acrylic on canvas, newspaper and paper box | 45.5 × 61 cm |
| ヨーゼフ・ボイス Joseph BEUYS | 1921 | 1986 | 小さな発電所 Small Power Station | 1984年 | 銅、鉄、フェルト Copper, iron, felt | サイズ可変 Dimensions Variable |
| アグネス・マーチン Agnes MARTIN | 1912 | 2004 | 無題 #10 Untitled #10 | 1988年 | アクリル、鉛筆、カンバス Acrylic and pencil on canvas | 183 × 183 cm |
| オノ・ヨーコ Yoko ONO | 1933 | | 忘れなさい Forget It | 1988年 | ブロンズ Bronze | 9.4 × 23.5 × 24 cm |
| エミリー・カーメ・ウングワレー Emily Kame KNGWARREYE | 1910頃 | 1996 | 私の故郷 My Country | 1993年 | アクリル、カンバス Synthetic polymer paint on canvas | 91.2 × 122.3 cm |
| シェリー・レヴィーン Sherrie LEVINE | 1947 | | ブラック・ニューボーン Black Newborn | 1994年 | ガラス Glass | 14 × 20.3 × 13.7 cm |
| ヤノベケンジ Kenji YANOBE | 1965 | | アトムカー(黒) Atom Car (Black) | 1998年 | ガイガーカウンター、FRP、モーター、他 Geiger counter, F.R.P., motor, etc. | 111 × 150 × 210 cm |
| ロレッタ・ラックス Loretta LUX | 1969 | | ドロテア Dorothea | 2006年 | イルフォクロームプリント Ilfochrome print | 38 × 38 cm |
| リュック・タイマンス Luc TUYMANS | 1958 | | 教会 Church | 2006年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 235.5 × 142 cm |
| ミハエル・ボレマンス Michaël BORREMANS | 1963 | | Automat (3) | 2008年 | 油彩、木 Oil on wood | 24.4 × 18 cm |
| | | | The Trees | 2008年 | 油彩、カンバス Oil on canvas | 50 × 42 cm |
| キム・ボム Beom KIM | 1963 | | 無題(木々) Untitled (Trees) | 2016年 | アバカとコットンパルプで包まれたオブジェ、 木製台 Objects wrapped with abaca and cotton pulp on wood base | サイズ可変 Dimensions Variable |
| 村上隆 Takashi MURAKAMI | 1962 | | 727 FATMAN LITTLE BOY | 2017年 | アクリル、アルミフレームにマウントされたカンバス Background in collaboration with MADSAKI Acrylic on canvas mounted on aluminum frame, Background in collaboration with MADSAKI | 300 × 450 cm |
| マリア・ファアラ Maria FARRAR | 1988 | | テラスのある部屋 The room with the terrace | 2021年 | 油彩、麻 Oil on linen | 179.8 × 130 cm |
| ソビアップ・ピッチ Sopheap PICH | 1971 | | 夜想曲 no.1 Nocturne no.1 | 2023年 | 竹、ラタン、ステンレススチール、油性インク Bamboo, rattan, stainless steel, oil ink | 201 × 203.5 × 16.5 cm |
| モーリーン・ギャレス Maureen GALLACE | 1960 | | レイト・オーガスト Late August | 2024年 | 油彩、板 Oil on board | 28.2 × 30.7 cm |

戦後美術の円・環

福元崇志 | 国立国際美術館 主任研究員

「まるい形」は、しばしばふいに描かれる。手持ち無沙汰にらくがきするときや、文具の試しがきをするとき、ついこの形を描いてしまったことがある人は、きっと少なくないだろう。それは子どものお絵かきにも頻出する、もっとも原初的な造形要素の一つだ。だが、まるは、単純明快なようでいて捉えどころがない。完結していて、秩序を感じさせるこの形は、円卓会議が象徴するように平等であることを意味としてもつ一方、同時にまた、前も後ろもない堂々巡りの閉塞感をもたらしもする。そもそも、幾何学的形態でありながら角がないゆえ柔らかな印象を与えるが、しかし有機的形態というには均整がとれすぎていて硬い。

本コレクション展の特集展示では、このまるい形に注目しながら、戦後の美術を振り返る。円や環や球、それに拡大された点や水玉、複数の焦点をもつ楕円、さらには渦巻きや螺旋など、さまざまな姿をとって現れるまるに、美術家たちは何を託してきたのか。「つながり」が「しがらみ」へ、また協調が同調へと容易に転化しうるなか、彼ら／彼女らは「えん＝縁」や「わ＝和」といった音の響きがもつ、ポジティブな印象からは逸脱するだろう。その意味で、日本の戦後の美術が、同じ問いをくり返しては忘却する「円環」のイメージで語られてきたことは示唆に富むと言えそうだ^[1]。いずれにせよ、必ずしもまるく収まってはくれそうにないこの形がもつ潜勢力について、主に4つの視点から考えてみよう。

1. 躍動と抑制のしるし

第二次世界大戦が終わってしばらく経った頃、1950年代後半から60年代にかけての美術は、しばしば「物質」と「行為」というキーワードで語られる。美術家はその身を投げうって素材と向き合い、格闘の末に生まれた痕跡が、制作に賭けられたエネルギーの証左となる、といった具合に。ここで言う「物質」がもっぱら絵具であるとき、その痕跡は「アンフォルメル（絵画）」などと呼ばれ、またそれが日用品や廃材を素材とするときは、「ガラクタの反芸術」などと呼ばれるだろう。いずれにせよ、ドロドロ、グチャグチャ、ボロボロなどといった形容が見る者の脳裏には浮かぶ。

こうした傾向にとって、まるい形は、物質の手に負えなさを辛うじて制御し、また芸術と日常との境界を分けつつ繋ぐという、二重の枠として機能するかもしれない。たとえば1954年に兵庫県芦屋市で結成された具体美術協会は、「精神」と「物質」との拮抗状態に、理想的な作品のあり方を見ていた。素材をうまく使いこなして従属させるのではなく、むしろ「物質に生命を与える」^[2]ことこそを目指す彼ら／彼女らの制作に、しばしばまるい形があらわれるのはなぜか。それはおそらく、この形が躍動と抑制という、二つの役割を兼ね備えているからだだろう。それは、手首のひねりや腕の振りがもつ勢いを湛えつつ、それでいて何ものかの姿をおぼろげながらに想起させてもくれる。

一方、1960年代の反芸術的な実践に見られるまるは、たとえば点だったり、目だったり、卵だったり、鏡だったり、より具体的なイメージをしばしば伴っていた。芸術らしからぬ素材を多用し、日常の混沌を招き入れようとする反芸術の作り手たちにとって、この形は、集めてきた日用品や廃材を、ぎりぎり作品としてまとめるための受け皿なのだと言える。何かしらの意味が与えられたまるのなかでこそ、形と形ならざるものとの葛藤は維持されるはずだ。

2. 不安定な、この星のかたち

まるい形は、つねにすでに、ここにある。私たちの足下を支える大地も、またはるか遠くにのぞむ水平線も、地球という巨大すぎる円弧の一部だ。もちろん他の惑星や衛星もまるく、そしてそのそれぞれが地軸を中心に自転したり、円周軌道を描いて公転したりしている。

画家の中西夏之（1935–2016）にとって、こうした天体規模のまるは、自らの絵画制作を成り立たせるための根拠だった。とはいえそれは、空や星の絵を描くといった営みでは決してなく、むしろ彼の関心は、イーゼルの前に立ち、筆を持って画面に接しようとする自分自身の足場にこそ向けられている。それは大地への不信に根ざした実践で、絵画はどこで生まれるのかという自問に、中西は、限りなく巨大な円弧のイメージでもって応答した。画面上に取り付けられた「弓形」が喚起する、「中心が画布の縁をなす弧線から限りなく遠くにある円」^[3]は、不安定に揺らぐ画家の立ち位置を示唆しているのだろう。

じつのところ私たちのよって立つこの世界は、真球ではなく楕円体で、焦点はつねに二つに分かれている。わずかに歪み、中心と焦点とが一致しなくなった楕円体は、二点間の推移や葛藤をはらんでいて安定しない。天体のこうしたありようを、人間の魂の分裂した状態に重ね合わせたのは批評家の花田清輝（1909–74）だった。「楕円が楕円である限り、それは、醒めながら眠り、眠りながら醒め、泣きながら笑い、笑いながら泣き、信じながら疑い、疑いながら信ずることを意味する」^[4]と語るその「楕円幻想」に触発され、自ら〈楕円空間〉を描いてみせた池田龍雄（1928–2020）にとってもまた、この形は

[1] 彦坂尚嘉「閉じられた円環の彼方は〈具体〉の軌跡から何を…」『美術手帖』第370号、美術出版社、1973年8月、pp.72–92。

[2] 吉原治良「具体美術宣言」『藝術新潮』第7巻第12号、新潮社、1956年12月、pp.202–204。

[3] 中西夏之「緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置」『大括弧 緩やかにみつめるためにいつまでも佇む、装置』筑摩書房、1989年、p.74。

[4] 花田清輝「楕円幻想—ヴィジョン」『復興期の精神』講談社文芸文庫、2008年、pp.217–226。

異質なものをまるごと抱え込むための手段となりえる。いや、現実社会で起こる理不尽に向き合うかたわら、宇宙や時間といった、捉えどころのない主題にも取り組んでいた池田の活動それ自体が、そもそも楕円のだったと言うべきか。

3. 何のものでもなく、誰のものでもない

たとえば三角形や四角形が、その名に応じた数の角を有することによって成り立つ一方、円の場合は逆に、そうした特異点をもたないことこそが特徴となる。またこの図形は、中心から円周までの距離が、どこをとっても等しい。自らは何も所有せず、どこにも偏らないという制約ゆえに、円は「完全さ」の印象を得るのだろう。

円はニュートラルな形だ。それは、まだ何のものでもないからこそ、何にでもなりえる。画家のオノサト・トシノブ(1912-86)が、7年にわたる従軍生活およびシベリア抑留を経て本格的にこの形と向き合うようになったのも、自らの絵画の可能性を、制約のうちに探ろうとしたからだった。延々とくり返されるまるい形は、「画面に意味を付与したくないしるし」^[6]だ。四角い画面のなかに円を収め、なじませようとする種々の実践をととして、彼は、何かを「模し」たり「表し」たりすることから離れ、ただ「在る」ということを模索しようと試みる。

一方、具体美術協会を率いた吉原治良(1905-72)は、この単純明快な形に身を委ねることで、絵を描く自由を確保しようとした。しばしば禅の円相にもなぞらえられる吉原の円だが、実のところそれは、「何を描くか」という問いに煩わされずに描くための便利なモチーフだったと言える。とりわけ後年の彼は「タッチひとつもおろそかにせず、一筆一筆たしかめるように」^[6]、それこそ「対話」するかのごとくこの形に取り組み、無数のヴァリエーションを生み出していった。

このように円は、制作することそれ自体について考えるための、よすがとなりえる。しかもそれは、ほとんど誰にでもアクセス可能な、気安く、ごくありふれた手段だ。その「アノニマス」^[7]な性質に惹かれ、白い色とともに円形や球体を多用したのは今井祝雄(1946-)だった。布の下に金型を仕込んだ、その白いデコボコの円盤からは、作り手の作為を掴み取ることが難しい。自ら何かを強く主張することのない彼の作品群は、むしろ周囲の環境に溶け込みながら、さりげなくこちらにむかって働きかけてくるはずだ。

4. 回転と反復のリズム

歌にあわせて「まーるかいてちゃん」^[8]と手を動かせば、おのずと目や顔の輪郭が浮かび上がってくる。無駄に力まず、とにかくリズムに身を委ねて手を動かすようにと、絵描き歌は促してくれるだろう。なにより「まーる」く描く動作自体がリズムカルだ。たとえば緩やかに上昇し、勢いよく下降するという緩急のコントラストが顕著であればあるほど、自分自身の手の動きに、意識も身体もつられてしまうにちがいない。

リズムのなかに身を置くこと。それは、主客の別が曖昧になることを意味する。「まーる」く描く勢いに乗じて、次のまる、さらに次のまると、同じ動作をくり返すとき、その作り手は、はたして自分の意志で描いていると言えるのか。身体の動きをなかば自動化させるリズムの働きは、次になすべき行為についての迷いを軽減してくれるが、それはまた同時に、私たちの思考を一定方向に縛り、抑制しもある^[9]。まるや弧線をくり返し、反復して描く作業は、自らの意志で突き進んでいく芸術家といった紋切型を異化させずにはおかない。

もちろん、回転や反復といった動きは、作り手だけでなく、受け手をも呑み込む。提示されたまるい形に促され、目を走らせる鑑賞者は、そこに潜むリズムを追体験することになるだろう。たとえば、螺旋状の渦巻きが喚起する遠心力ないし求心力のイメージにつられて、内側と外側とのあわいが掻き乱される、とか。起承転結も序破急もない、どこまでも淡々とした拍動の単調さに、眠気や眩暈をもよおす、とか。あるいは、びっしりと埋め尽くされたまるい形の反復に圧倒され、「何を描いた絵か」と問う気持ちさえ挫かれてしまう、とか。いずれにせよ、まるい形が喚起する動きは、私たちの認識を鈍らせる。作るにせよ、見るにせよ、分かつようとすればするほどによく分からなくなるこの形は、やはりというべきか、決してまるくは収まってくれない。

[5]
オノサト・トシノブ「「丸」と「卵」―丸を描く養鶏家」
久保貞次郎編『実在への飛翔 オノサト・トシノブ
文集』叢文社、1978年、pp.63-66。

[6]
乾由明「吉原治良の芸術」『明日を創った人
吉原治良展』吉原治良展実行委員会、1973年。

[7]
今井祝雄「球々記」『白からはじまる
私の美術ノート』ブレーンセンター、2001年、
pp.65-68。

[8]
たとえば以下を参照。長野ヒデ子
『まーるかいて　ちゃん!』童心社、2020年。

[9]
リズムに関する本稿の記述は、主に以下の文献を
参照している。ルートヴィヒ・クラークス
『リズムの本質』杉浦實訳、みすず書房、1971年。
山崎正和『リズムの哲学ノート』中央公論新社、
2018年。伊藤亜紗『ヴァレリー 芸術と身体の哲学』
講談社学術文庫、2021年。

Circles and Rings in Postwar Art

Takashi Fukumoto | Curator, The National Museum of Art, Osaka

Round forms are often drawn spontaneously and unconsciously. Many people have likely sketched this shape while absently doodling or testing a pen, almost without noticing. It is one of the most fundamental elements of form, frequently appearing in children's drawings as well. Yet despite its simplicity and clarity, the circle remains elusive. This complete and orderly form can symbolize equality, as in roundtable discussions, and at the same time it can convey stagnation, as in being caught in a cycle. Although it is a geometric shape that conveys softness due to its lack of angles, its perfect symmetry makes it too rigid to strike us as truly organic.

This special exhibition of works from the collection focuses on round forms while reflecting on postwar art. With what meanings have artists imbued round forms, manifested as circles, rings, spheres, enlarged dots, polka dots, ellipses with multiple focal points, spirals and helixes? Connections often transform into constraints, and cooperation into conformity. In this context, round forms are prone to deviate from the positive connotations of terms like *en* (connection or fate) and *wa* (harmony). In this sense, it may be significant that Japanese postwar art has often been described through the image of the circle—an image that raises the same questions again and again, only to let them fade into oblivion.^[1] In this essay, this category of forms, which resists neat resolution and never quite comes full circle, will be examined from four primary perspectives.

[1]
Naoyoshi Hikosaka, "Beyond the Closed Circle: What We Can Learn from the Trajectory of Gutai...", *Bijutsu techo*, no. 370, Bijutsu Shuppansha, August 1973, pp. 72–92.

1. Symbols of Dynamism and Restraint

Art from the late 1950s and 1960s, after some time had passed since the end of World War II, is often characterized by the themes of material and action. Artists immersed themselves in their materials, sometimes literally, and the traces left by these struggles stood as evidence of the energy invested in their work. When the material used was primarily paint, these traces were described as Informel painting, and when everyday objects or scrap materials were involved, the work might be labeled anti-art or junk art. In either case, when discussing these works, the images that come to mind are likely to be muddy, messy, battered and tattered.

In art with such tendencies, round forms can serve as a framework in two ways, serving to keep unruly materials barely under control while also bridging the gap between art and everyday life. For instance, the Gutai Art Association (referred to below as "Gutai"), formed in Ashiya, Hyogo Prefecture, in 1954, saw the ideal state of art in tension between the human spirit and the material. Rather than mastering and subjugating the materials, their aim was to "bring it to life."^[2] Why do round forms often appear in their work? It is likely because they fulfill the dual roles of dynamism and restraint. While they powerfully convey the momentum of wrist twists and arm swings, the faint impressions of forms that they evoke are subtle.

[2]
Jiro Yoshihara, "Gutai Art Manifesto," *Geijutsu shincho*, vol. 7, no. 12, December 1956, pp. 202–204.

Meanwhile, the circles seen in the anti-art practices of the 1960s were often associated with more concrete imagery, such as dots, eyes, eggs, or mirrors. For the creators of anti-art, who made extensive use of non-art materials and sought to incorporate the chaos of everyday life, round forms served as containers that just managed to hold together their scavenged everyday objects and scrap materials as cohesive works. It is within these circles, imbued with some kind of meaning, that the tension between form and formlessness is preserved.

2. The Unstable Shape of Our Planet

Round forms are everywhere all around us. The ground beneath our feet and the distant horizon we observe are both part of the vast curve of the Earth, which is too immense to perceive as a circle. Other planets and moons, too, are round, each rotating on its axis and revolving on its curving orbit.

For the artist Natsuyuki Nakanishi (1935–2016), celestial-scale circles formed the foundation of his approach to painting, but his work was never about depicting the sky or stars. Rather, his focus was on his own footing as he stood before the easel, brush in hand, engaging with the canvas. With his practice rooted in distrust of the ground, Nakanishi addressed the origin of painting by evoking the image of an arc of astronomical scale. The arc on the canvas suggests "a circle whose center lies infinitely far from the arc that forms the edge of the canvas,"^[3] while alluding to the shifting, unstable position of the painter himself.

[3]
Natsuyuki Nakanishi, "A Device for Standing Forever in Order to Gaze Gently," in *Large Parentheses: A Device for Standing Forever in Order to Gaze Gently*, Chikuma Shobo, 1989, p. 74.

In fact, the planet we inhabit is not a perfect sphere but an ellipsoid, meaning that unlike a circle, it has two focal points. This ellipsoid, slightly distorted with its center and focal point not aligned, is unstable due to the constant shift and tension between the two points. The critic Kiyoteru Hanada (1909–74) linked this planetary condition to the divided state of the

human soul. Inspired by the concept of “elliptical fantasy,” which Hanada elaborated by stating, “as long as an ellipse is an ellipse, it means being awake while sleeping, sleeping while awake, laughing while crying, crying while laughing, believing while doubting, doubting while believing,”^[4] Tatsuo Ikeda (1928–2020), who painted his own *Elliptical Space*, saw this form as a means of embracing seemingly incompatible elements as a whole. In fact, one might argue that Ikeda’s work, which confronts the absurdities of real-world society while engaging with elusive themes like the universe and time, is fundamentally elliptical.

[4]
Kiyoteru Hanada, “Elliptical Fantasy: Villon,” in *The Spirit of the Reconstruction Period*, Kodansha Bungei Bunko, 2008, pp. 217–226.

3. Nothing, Belonging to No One

While triangles and rectangles are defined by their number of corners, circles are distinguished by the absence of such singular points. Also, a circle maintains an equal distance from its center to the circumference at any point. It seems to be these constraints of possessing nothing and tending toward nowhere that give circles their impression of perfection.

The circle is a neutral form. Because it is nothing yet, it can become anything. When the painter Toshinobu Onosato (1912–86) began to seriously engage with this form after seven years of military service and internment in Siberia, he did so to explore the possibilities of his painting within constraints. His endlessly repeated circles were “symbols that did not aim to assign meaning to the picture.”^[5] By fitting circles into square canvases and attempting to integrate them in various ways, he sought to move away from representation or expression and instead explore the concept of simply “being.”

[5]
Toshinobu Onosato, “The Circle and the Egg: A Poultry Farmer Who Paints Circles,” in Sadajiro Kubo, ed., *Flight to Reality: Collected Writings of Toshinobu Onosato*, Sobunsha, 1978, pp. 63–66.

Meanwhile, Gutai leader Jiro Yoshihara (1905–72) sought the freedom to paint by entrusting himself to this clear and simple form. Though Yoshihara’s circles are often likened to those in Zen painting, they were, in fact, practical motifs that allowed him to paint without being burdened by the question of “what to paint.” Particularly in his later years, he creating countless variations, approaching the form as though in dialogue, “paying meticulous attention to each brushstroke and confirming every one as he worked.”^[6]

[6]
Yoshiaki Inui, “The Art of Jiro Yoshihara,” *The Man Who Made Tomorrow: Jiro Yoshihara* exh. cat., Jiro Yoshihara Exhibition Executive Committee, 1973.

In this way, circles serve as a means to reflect on the act of creation itself. Furthermore, they are familiar and entirely ordinary tools, accessible to virtually everyone. Norio Imai (b. 1946) was drawn to this “anonymous”^[7] quality, often incorporating circular and spherical forms alongside the color white. His raised white discs of various heights and sizes, created by embedding metal molds under fabric, obscured the artist’s intentions. Rather than asserting anything forcefully, his works blend into the surrounding environment, subtly engaging the viewer.

[7]
Norio Imai, “Spherical Record,” *Beginning with White: My Art Notes*, Brain Center, 2001, pp.65–68.

4. Rhythms of Rotation and Repetition

When children move their hands to a song that tells them *Ma-ru kaite chon* (“Draw a circle and a dot”),^[8] the outlines of eyes and faces naturally emerge. Picture-drawing songs encourage them to move their hands effortlessly, simply letting themselves be guided by the rhythm. Above all, the act of drawing circles is inherently rhythmic. The stronger the contrast between a gentle ascent and a vigorous descent of the line, the more the consciousness and body will inevitably be drawn along by the movement of the hands.

[8]
For example, see Hideko Nagano, *Maru kaite chon!*, Doshinsha, 2020.

When one surrenders to the rhythm, the distinction between subject and object becomes blurred. When riding the momentum of drawing circles and repeating the same motion—the next circle, then the next—is the artist truly drawing of their own will? Rhythmic motion, which renders bodily movement semi-automatic, alleviates hesitation about the next action, but also restricts and channels our thinking in a particular direction.^[9] The repetitive act of drawing circles and arcs undermines the clichéd image of the artist pushing forward purely by their own will.

[9]
The descriptions of rhythm in this text primarily reference the following literature: Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Zürich und Leipzig: Verlag Gropengiesser, 1923, Japanese translation by Minoru Sugiura, Misuzu Shobo, 1971. Masakazu Yamazaki, *Notes on the Philosophy of Rhythm*, Chuokoron Shinsha, 2018. Asa Ito, *Valéry: Philosophy of Art and Body*, Kodansha Gakujutsu Bunko, 2021.

Movements involving rotation and repetition absorb not only the maker but also the viewer. Guided by the round forms they see, the viewer’s gaze begins to move, vicariously experiencing the rhythm embedded in the work. When the gaze is drawn by the centrifugal or centripetal forces generated by spiral patterns, the boundary between inside and outside may begin to blur. Or a steady, uninflected pulse, lacking any clear beginning, middle, or end, may induce a sense of drowsiness or vertigo. Or perhaps, overwhelmed by endlessly repeated, densely packed circular forms, the viewer may even lose the will to ask, “What is this picture all about?” In any case, the motion evoked by round forms dulls our perception. Whether making art or viewing it, the more we try to grasp this shape, the more elusive it becomes. Perhaps unsurprisingly, it never quite comes full circle.