

# 中西夏之：为温柔凝视与无尽伫立而设的装置

2026年3月14日（周六）-6月14日（周日）

主办 国立国际美术馆、读卖新闻社、美术馆联络协议会

赞助 大金工业现代美术振兴财团

协办：SCAI THE BATHHOUSE

资助：公益财团法人波拉日本文化艺术振兴财团

## 第1章 生命与物质的炼金术

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
1	中西夏之	天之岩户	c.1955	油彩、板	个人收藏
2	中西夏之	韵 YS	1959	油漆、珧琅、沙子、纱布、合板	个人收藏
3	中西夏之	韵	1960	油漆、珧琅、漆、沙子、合板	国立国际美术馆
4	中西夏之	韵 S	1960	油漆、珧琅、沙子、麻绳、石膏、合板	POLA美术馆
5	中西夏之	质密物体	1962	聚酯树脂、其他	东京国立近代美术馆
6	中西夏之	质密物体	1962	聚酯树脂、其他	国立国际美术馆
7	中西夏之	韵'63	1962-63	石膏、油漆、珧琅、麻绳	POLA美术馆
9	中西夏之	衣夹宣告搅拌行动	1963/93	麻绳、晾衣夹、画布	POLA美术馆
d.1-5	中西夏之	《天之岩户》素描	c.1955	炭笔、水彩等/纸	个人收藏
d.6-10	中西夏之	《韵》素描	1959-1960	墨水/纸	东京艺术大学未来创造继承中心

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
e.1	高赤中 (Hi-Red Center)	《山手线庆典》邀请函	1962	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.2	高赤中 (Hi-Red Center)	名片	1963	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.3	高赤中 (Hi-Red Center)	《高赤中通讯》No.3	1963	小册子	东京艺术大学未来创造继承中心
e.4		《形象》No.8	1963	小册子	东京艺术大学未来创造继承中心
e.5	高赤中 (Hi-Red Center)	《庇护所计划》邀请函	1964	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.6	高赤中 (Hi-Red Center)	《庇护所计划》入室者须知	1964	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.7	高赤中 (Hi-Red Center)	《庇护所计划》信封	1964	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.8	高赤中 (Hi-Red Center)	《庇护所计划》病历表模板	1964	墨水/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.9	高赤中 (Hi-Red Center)	《大全景展》通知单	1964	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.10	高赤中 (Hi-Red Center)	《大全景展》闭幕派对邀请函草稿	1964	墨水、印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.11	高赤中 (Hi-Red Center)	《首都圈清扫整顿促进运动》传单	1964	印刷/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.12	高赤中 (Hi-Red Center)	《首都圈清扫整顿促进运动》臂章	1964	颜料/布	东京艺术大学未来创造继承中心
e.13	土方巽	《玫瑰色舞蹈》邀请函 (设计: 中西夏之)	1965	黄铜箔、蜡、印刷/纸	日本庆应义塾大学艺术中心/ NPO法人舞蹈创造资源

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
e.14	土方巽	《玫瑰色舞蹈》海报（设计：横尾忠则）	1965	丝网印刷／纸	日本庆应义塾大学艺术中心／NPO法人舞蹈创造资源
e.15	土方巽	《舞者弗皮与西武剧场的十五天——安静的家》演出节目单	1973	小册子	个人收藏
s.1-5	高赤中（Hi-Red Center）	《山手线庆典》纪录照片 拍摄：村井督侍	1962	印相照片	东京艺术大学未来创造继承中心
s.6-13	高赤中（Hi-Red Center）	《山手线庆典》纪录照片 拍摄：村井督侍	1962	数据	东京站画廊
s.14	平田实	《第五次搅拌机计划》高赤中（Hi-Red Center） 中西夏之	1963	数据	HM Archive
s.15	平田实	《第五次搅拌机计划》高赤中（Hi-Red Center） 中西夏之与质密物体	1963	数据	HM Archive
s.16	平田实	《衣夹宣告搅拌行动》 中西夏之	1963	明胶银板法印像	HM Archive
s.17-20	高赤中（Hi-Red Center）	《庇护所计划》纪录照片 拍摄：羽永光利	1964	数据	鸣谢：羽永光利项目（羽永太郎、壶中天画廊、青山目黑）
s.21-26	高赤中（Hi-Red Center）	《大全景展》纪录照片 拍摄：羽永光利	1964	数据	鸣谢：羽永光利项目（羽永太郎、壶中天画廊、青山目黑）
s.27	平田实	《首都圈清扫整顿促进运动》纪录照片	1964	明胶银板法印像	HM Archive
s.28-30	平田实	《首都圈清扫整顿促进运动》纪录照片	1964	数据	HM Archive
s.31	平田实	《首都圈清扫整顿促进运动》接触印相纸	1964	印相照片	HM Archive
s.32		《玫瑰色舞蹈》舞台照片 摄影者不详	1965	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／NPO法人舞蹈创造资源

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
s.33		《玫瑰色舞蹈》舞台照片 拍摄：中谷忠雄	1965	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.34		《玫瑰色舞蹈》舞台照片 拍摄：中谷忠雄	1965	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.35		《形而情学》准备作业照片 拍摄：中谷忠雄	1967	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.36, 37		《形而情学》舞台照片 拍摄：中谷忠雄	1967	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.38, 39		《形而情学》舞台照片 摄影者不详	1968	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.40, 41		《土方巽与日本人——肉体的叛乱》舞台照片 拍摄：中谷忠雄	1968	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.42		《土方巽与日本人——肉体的叛乱》舞台照片 拍摄：斋藤正克	1968	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
s.43, 44		《舞者弗皮与西武剧场的十五天——安静的家》准备作业照片 拍摄：小野塚诚	1973	数据	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
m.1	中村宏（摄影·編集·選曲）	土方巽——肉体的叛乱	1968	14' 44" 8毫米膠片轉錄至影碟	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
w.1	中西夏之	手的立体物	c.1968	聚酯、磁铁、油漆、其他	个人收藏
w.2	中西夏之	手的立体物	c.1968	聚酯、油漆、其他	个人收藏
w.3	中西夏之	镜子正三角仪	1972	镜子、水平仪、线、木材	个人收藏

## 第2章 有绘画的地方与绘画的形状

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
10	中西夏之	K.T像：橙色之门	1966	油彩、木炭、彩笔、画布	爱知县美术馆
11	中西夏之	K.T像：绿色之门 III	1966	油彩、画布	爱知县美术馆
12	中西夏之	质密物体	c.1965	聚酯树脂	国立国际美术馆
13	中西夏之	质密物体：下沉的剪刀	1968	聚酯树脂、其他	东京国立近代美术馆
14	中西夏之	质密物体	1968	聚酯树脂、其他	个人收藏
15	中西夏之	土方巽肖像(诗画集《按摩——支撑爱欲的剧场故事》选)	1968	蚀刻版画/纸	国立国际美术馆
18	中西夏之	山顶上的跳房子 No.2	1969	油彩、画布	塞松现代美术馆
19	中西夏之	山顶上的跳房子 No.3	1970	油彩、画布	塞松现代美术馆
20	中西夏之	山顶上的跳房子 No.4	1970	油彩、画布	塞松现代美术馆
22	中西夏之	山顶上的跳房子 No.7	1971	油彩、画布	国立国际美术馆
23	中西夏之	山顶上的跳房子 No.10	1975	油彩、锡粉、线、别针、画布	塞松现代美术馆
24	中西夏之	祖母绿台座 1号	1972	油彩、画布	国立国际美术馆

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
25	中西夏之	碳化硅与白色耐磨砂	1975/89/2026	碳化硅、白莫仑丹姆、垂锤、玻璃等／ 板与布	塞松现代美术馆

28	中西夏之	九个色点与凹形六边形	1977	油彩、画布	国立国际美术馆
----	------	------------	------	-------	---------

### 第3章 来自无穷远点的弧线

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
29	中西夏之	触摸弓形 III	1978	油彩、竹、画布	国立国际美术馆

30	中西夏之	弧·椭圆 I	1980	油彩、木炭、竹弓、线、画布	塞松现代美术馆
----	------	--------	------	---------------	---------

31	中西夏之	弧·椭圆 V	1980	油彩、木炭、竹弓、线、画布	塞松现代美术馆
----	------	--------	------	---------------	---------

32	中西夏之	弧·椭圆 VI	1980	油彩、木炭、竹弓、线、画布	塞松现代美术馆
----	------	---------	------	---------------	---------

33	中西夏之	弧·椭圆 VII	1980	油彩、木炭、竹弓、线、画布	塞松现代美术馆
----	------	----------	------	---------------	---------

34	中西夏之	弧·绿-O	1980	油彩、竹弓、画布	豊田市美術館
----	------	-------	------	----------	--------

35	中西夏之	不合流 I -a	1982	油彩、画布	千葉市美术馆
----	------	----------	------	-------	--------

36	中西夏之	不合流 I -b	1982	油彩、画布	千葉市美术馆
----	------	----------	------	-------	--------

37	中西夏之	紫·紫罗蓝 XVI	1982	油彩、画布	宇都宫美术馆
----	------	-----------	------	-------	--------

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
38	中西夏之	紫·紫罗蓝 XVII	1983	油彩、画布	东京国立近代美术馆
39	中西夏之	紫·紫罗蓝 XVIII	1983	油彩、画布	国立国际美术馆
40	中西夏之	M字型 83- II	1983	油彩、画布	日本庆应义塾大学艺术中心／ NPO法人舞蹈创造资源
41	中西夏之	作品·五月 III	1984	油彩、画布	豊田市美術館
42	中西夏之	作品——譬如在潮汐边缘 VIII	1984	油彩、木炭、画布	塞松现代美术馆
43	中西夏之	作品——譬如在潮汐边缘 IX	1985	油彩、画布	千葉市美术馆
44	中西夏之	作品——譬如在潮汐边缘 XII	1985	油彩、画布	塞松现代美术馆
45	中西夏之	ℓ 字型——左右的停滞 I	1986	油彩、木炭、画布	塞松现代美术馆
46	中西夏之	ℓ 字型——左右的停滞 VI	1986	油彩、木炭、画布	练马区立美术馆
47	中西夏之	L ℓ R——眼前的回响 I	1988	油彩、画布	和歌山县立美术馆
48	中西夏之	L ℓ R——眼前的回响 II	1988	油彩、画布	和歌山县立美术馆
49	中西夏之	L ℓ R——眼前的回响 III	1988	油彩、画布	和歌山县立美术馆
50	中西夏之	白，比绿更白 IV	1988	油彩、画布	山梨县立美术馆

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
51	中西夏之	大括号 V	1989	油彩、木炭、画布	塞松现代美术馆
52	中西夏之	中央的疾速之白 XIII	1990	油彩、木炭、画布	千葉市美术馆
d.11-29	中西夏之	为 arc 所作	c.1979	铅笔/纸	豊田市美術館
d.132-143	中西夏之	ℓ 字型素描	1986	铅笔、水彩等/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
d.144-159	中西夏之	《大括号》~《中央的疾速之白》素描	1990	铅笔、水彩、墨等/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
d.160-186	中西夏之	《中央的疾速之白 XIII》素描	1990	铅笔、彩铅等/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
m.2		中西夏之 人最初是如何作画的 (簡略版)	1981	视频数据	日本电视台
w.4	中西夏之	弓形接触的方案	c.1980	木材、镜子	豊田市美術館

#### 第4章 漫溢在想象地表的光

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
53	中西夏之	G/Z 脚下是橙色 HOHO- I	1994	油彩、画布	名古屋市美术馆
54	中西夏之	Lm, T 摇晃的立足点 I	1995	油彩、画布	个人收藏
55	中西夏之	Lm, T 摇晃的立足点 II	1995	油彩、画布	个人收藏

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
56	中西夏之	Lm, T 摇晃的立足点 III	1995	油彩、画布	个人收藏
57	中西夏之	作为一件事——向紫色 II	1998	油彩、木炭、画布	宇都宫美术馆
58	中西夏之	四个开端——2001- I	2001	油彩、木炭、画布	个人收藏
59	中西夏之	四个开端——2001-III	2001	油彩、木炭、画布	个人收藏
60	中西夏之	四个开端——2001-IV	2001	油彩、木炭、画布	个人收藏
61	中西夏之	R·R·W——四个开端 II	2002	油彩、木炭、画布	个人收藏
62	中西夏之	背·圆- I 05	2005	油彩、画布	个人收藏
64	中西夏之	背·圆-XI	2006	油彩、画布	个人收藏
65	中西夏之	背·圆-XIII bm 06	2006	油彩、画布	个人收藏
66	中西夏之	背·白 edge I	2007	油彩、木炭、画布	国立国际美术馆
67	中西夏之	背·白 edge I 底色反转	2007	油彩、木炭、画布	国立国际美术馆
68	中西夏之	背·白 edge II	2007	油彩、木炭、画布	国立国际美术馆
74	中西夏之	擦肩而过/S字型还原	2011	油彩、画布	茨城县近代美术馆

No.	作家名	作品名	制作年代	技法、材质	收藏地
75	中西夏之	擦肩而过/S字型还原	2012	油彩、画布	个人收藏
77	中西夏之	共舞	2015	油彩、画布	个人收藏
d.187-195	中西夏之	舞台空间笔记	1995	墨水、水彩等/纸	东京艺术大学未来创造继承中心
e.16	山海塾	《始于立蛋——卵热》日本公演节目单	1989	小册子	东京艺术大学未来创造继承中心
e.17	山海塾	《轻触的表面——表》日本公演节目单	1992	小册子	东京艺术大学未来创造继承中心
s.45-49		《绳文颂》舞台照片	1982/84	印相照片	山海塾
s.50-55		歌剧《三姐妹》舞台照片 拍摄：后藤充	1998	数据	后藤充
s.56-59		歌剧《Lady Sarashina》舞台照片 拍摄：山海塾	2008	数据	山海塾
s.60-63		《薄明·薄暮——ARC》舞台照片 拍摄：山海塾	2019	数据	山海塾
s.64-67		《TOTEM 真空与高处》舞台照片 拍摄：山海塾	2023	数据	山海塾

## 致辞

此次，国立国际美术馆举办特别展“中西夏之：为温柔凝视与无尽伫立而设的装置”。本次展览所介绍的画家中西夏之（1935 - 2016），是一位从根本上重新追问“什么是绘画”的艺术家。绘画是如何呈现出来的？从根本上说，绘画存在于何处？贯穿他创作的，正是这样的提问。由此产生的作品，既无法归入具象，也难以简单地纳入抽象等既有框架之中。可以说，他的用意恰恰在于：将一切不证自明的前提暂时搁置起来，在此基础上重新建立一种新的“绘画”。

本次展览将回顾中西长达半个多世纪的创作轨迹，尝试同时凸显出他独特的绘画理念与实践。虽然立志成为画家，他却在前卫艺术家团体“高赤中心（High Red Center）”的成员身份下，展开了种种事件式作品，在 20 世纪 60 年代前半期一度远离绘画。之后，在与舞蹈家土方巽的相遇为契机，他重新真正回到绘画之中。沿着这条迂回的路径最终展开的这些作品，自然会促使观者对“绘画”这一行为本身进行思考。

中西曾用一句谜一般的话来指称绘画的状态，即“为温柔凝视与无尽伫立而设的装置”。他那些大量运用橙色、黄绿色和紫色，并以长得异乎寻常的画笔从远处挥洒而成的绘画作品，本身也应当被视为这样的“装置”之一。迎来中西逝世 10 周年的 2026 年，本次展览以这句话为线索，正面回应中西当年抛出的那些提问。

最后，谨向在本次展览的举办过程中给予我们无私协助的中西先生遗属、慷慨出借珍贵作品的各位藏家，以及长期以来给予我们大力支持与宝贵建议的各位相关人士，致以由衷的谢意。

2026 年 3 月

国立国际美术馆

## 1. 生命与物质的炼金术

从 20 世纪 50 年代后期开始，中西夏之正式展开他作为画家的创作活动。就读东京艺术大学油画专业期间，据说他并非那种认真出勤的学生，但我们仍能在多处看到他集中投入人体素描的痕迹。大学毕业后不久发表的、被称作《韵》的作品群中，他的创作起点同样可以被视为对人体形象的描绘。”。

这一系列的显著特征，是一再出现的被称为“T 字形”的形态罗列。这些在掺砂而凹凸不平的画面上匍匐爬行的形状，有时像地画，有时又仿佛是昆虫的足迹。然而，在描绘这些形态时，中西在根本上所依据的，是赫伯特·里德《象征与理念——人类历史中的艺术发展》（1957 年，みすず书房）一书中的“内触觉”概念。为从内部把握世界，他受到那种仿佛是用触觉去“摸索”般地凝视的观念启发，就这样原本的人像被解体，转而被孔洞密布的虚线或点线所取代。

作为中西艺术的基本结构，这种一边分隔彼此、一边又将彼此联结起来、仿佛渗透膜一般的状态，此后在多种路径上都可以被辨认出来。进入 60 年代不久，他曾一度与绘画拉开距离，用日常用品进行创作，那一时期亦然。

1962 年前后，在安保斗争落幕一段时间后，中西频繁在东京街头展开所谓“直接行动”的表演实践。这是一种以“搅拌”艺术与日常为目的的实践。与同代美术家高松次郎、赤濑川原平共同成立“High Red Center（高赤中心）”之后，这种反艺术的倾向变得更为明显。另一方面，他在同一时期与舞蹈家土方巽相遇，并在不断的合作中深化了自己对身体与场所的关注。正是以这种在绘画、行为与舞台艺术等不同领域之间自由往返的经验为基础，中西在后来展开了关于绘画的独特思考。

## 2. 有画之处与画的形状

经过反艺术与舞蹈这条 60 年代前半的“迂回之路”后，中西重新开始正面对绘画。最明显呈现这种“回归”倾向的，是他于 1967 年在南画廊举行的个展。从此时起，他围绕作为绘画成立根基的“色彩”与“形态”，以及承载它们的“画面”，逐步锤炼出其独到的思考。

例如在南画廊个展中展出的《K.T 像》系列里，橙与绿两种颜色被赋予了特别的含义。前者位于红与黄之间，后者位于黄与蓝之间，它们一方面互相吸引，一方面又彼此排斥。中西在与土方巽的交流过程中，已经开始尝试这一类兼具引力与斥力的色彩组合。

与此同时，他在这一时期热衷描绘的正三角形，被视为内在于身体的几何形态——那是双手展开时，大拇指相对、食指相对所形成的图形。根据他所见到的法国《拉鲁斯百科全书》，只需两个正三角形便可画出心形（=心脏），这一点进一步强化了这种理解。处于有机与几何两极之间的这种形态，成为自 1969 年开始的系列《山顶踢石》的主要构成要素。据说在病愈后的虚脱状态下，他仍每天爬上高地的工作室，完成了这一系列，在这一创作中他将焦点集中在了“描画行为本身的不稳定性”上。

把原本为一的事物分为二，或把本来分为二的事物重新合而为一。在中西创作根底中可辨认出的这种构想，同样适用于画面。比如《K.T像》中，模特将衬衫左右打开、露出身体内部的动作极具启示性。此外，他还假设，那些被纵向切开、摊平的圆筒，正是画面的原始形状。这一关于圆筒的意象，后来在《翡翠台座》系列中得到了更为明确的呈现。

### 3. 来自无穷远点的弧线

大约在 1973 年，中西得知一种名为“铁路曲线尺”的文具。作为用来画曲线的工具，它的半径越大就越接近直线，这一点为他思考绘画的“位置”提供了契机。也就是说，将画面垂直边视为巨大圆弧的一小部分时，中西得以假定：站在画面前方的画家，其背后则展开着一片“空洞空间”。1978 年系列《弓形触及》中安装的弓，正是为了唤起人们对这样一只“其圆心在画布边缘之弧线的无穷远处”之圆的想象。

围绕画面、画家与世界三者之间相互位置关系所建立的这种见立，奠定了中西 80 年代以后的创作实践。在随后的系列作品《arc·ellipse》中，他采用了将画布以单点悬挂在天花板上，并用长柄画笔进行绘画的方法，这无非是为了将圆心与画面之间的距离，以及由此产生的不稳定感加以呈现。画面上无数“×”符号的出现，则可以被视为画家背后展开的世界=圆与画面之间擦过的痕迹。

这些成群结队、构成网格的最小单位，在疏密的平衡不断变化的同时，也在后续系列中一再重现。有时形成“M 字形”，有时浮现为“ℓ 字形”，让各种形态从画面中浮出，而在空隙间露面的紫色，则如同橙与绿一样，是中西重要的基本色。与耀眼的白色“×”相对，这种颜色与无彩色的黑一样，是他所谓的“最初的色彩”，同时也是“具有破坏绘画的要素”。

中西的核心意图，是呈现“形象从产生到消逝”的整个过程。对于画家背后展开的世界的显现与消逝，应当如何加以呈现，这种紫色正是在这一思考的延长线上被赋予意义。另一方面，大约在 1990 年前后，他在山梨县大月市山间峡谷设立工作室，在创作《大括号》《中央的快速白》系列时使用了明亮的黄绿色。被他称为“比白色更白的颜色”的这种色彩，也许可以视为象征着世界的“发生”。

### 4. 漫溢在想象地表的光

进入 1990 年代后，在中西的作品中，频繁出现诸如“脚下”“摇晃的脚手架”等与我们立足之地有关的词汇。自 60 年代起，他便通过与舞蹈的合作不断深化对“场所”的关注，一直将日本列岛比喻为“一只小舟”，思索在这块不稳定地基上展开的绘画实践。1995 年 1 月 17 日发生的阪神·淡路大地震，可以说是不期然地印证了中西绘画观的现实瞬间。

同年，他在神奈川县立近代美术馆个展中提出了“绘画场”这一概念，对竖立的画面与水平展开的地面各自所承载的不稳定感，加以系统梳理。这种不踏实的感受，也构成了同一

时期启动的装置系列《着陆与着水》的主题。被认为源出 1975 年那件令人联想到打开书本的作品《碳化硅·白之随机》的这类实践，自此断断续续持续至 2011 年 3 月 11 日东日本大地震之后创作的《着陆与着水 XIV·五浦海岸》（仅在茨城县近代美术馆展出）。

另一方面，自 2000 年代起被频繁使用的“画架”这一展示用器具，也同样不免令人联想起一种不稳定感。它将画作从墙面解放出来，甚至使其得以纵向排布，从而浮现出“时间如何被呈现”的这一新问题。《四重开端》系列便是典型之一，其中黄绿色的色块仿佛在不同画面中不断膨胀或收缩。

2007 年，中西迁居至俯瞰太平洋的静冈县伊豆高原之后，仍然通过所谓“底色翻转”的方法，以及以“擦肩而过”为题的创作，试图实现“形象的发生与消逝”。晚年最后阶段的《连舞》系列——从能舞台上两位演员同时起舞的形式中取得灵感的这一系列——也不例外。无论是过去与未来，还是遥远与贴近，那些永远无法统一为一的紧张状态，正是他在其中所要指向的。

## 1. 《天之岩户》

中西在东京艺术大学就读期间，大概二年级时创作了这件作品。画面中被简化的肌肉群像，省略了细节，却强化了筋骨的隆起，描绘的是日本神话中的一个场景。为了让被黑暗与混乱笼罩的世界重新迎来光明，天照大御神隐居其内的洞窟之岩户，被男神之手打开。作品中若隐若现的“光”的主题，在中西此后的创作中同样占据了重要位置。

## 2. 《韵》

中西对人物形象的兴趣，在他于 1959 年大学毕业之后依然持续。只是这些人物的轮廓逐渐伴随着无数孔洞，转化为所谓“T 字形”的连续形态。这些在凹凸画面上匍匐移动的形状，据说源自赫伯特·里德著作《象征与理念》中提出的“内触角”概念。本系列标题，则来自他偶然在收音机中听到的卡尔海因茨·施托克豪森的电子音乐，由此获得灵感。

## 5.6. 12-14 《小型物件》

这组卵形的小型物件，是在透明树脂中封入的各种东西。中西在 1962 年制作的第一组，曾在“山手线的节日”等高赤中心（High Red Center）的各类艺术活动中被实际使用。而在 1966~68 年制作的第二组，则具有保存具体事件与记忆的日记的性质。中西回忆道，相对于他当时感到是“静止不动”的绘画，这些作品则是作为“便于携带的物件”被制作出来的；但在后来的岁月里，他又重新将它们理解为“提升事物可见性”的装置，并看作是与绘画相连的一种实践。（S.N）

## 9. 《洗衣夹：搅乱日常与艺术边界的行动》

本作首次亮相于 1963 年第 15 届读卖独立展。展览中，晾衣夹被夹在画布、墙面、地板，甚至观众衣服上从而不断扩散，以这种展示方式，成为搅乱日常与艺术边界的“反艺术”代表作。此后，衣夹在展览与事件中被反复使用，持续作为兼具即兴性与可再演性的材料存在。后来，中西重新意识到金属反射的光线以及晾衣夹之间的空隙所带来的感受，并从中发现了通向绘画的意义。（S.N）

## 10. 《K.T 像·橙色之门》

绘画被认为“有一个正面”，这一看似理所当然的前提，随着中西通过土方巽与

舞蹈的相遇，开始被相对化。一方面，这种变化表现为对背部（背面）的意识；另一方面，也体现在本作这样对“正面性”的强烈强调之中。模特把衬衫左右敞开，试图展示自身身体=内部的姿态，实际上与绘画本身的存在方式重叠。画面右上真实切开的裂口，带有强烈暗示意味。

## 15. 《按摩》

诗画集《按摩——关于支撑爱欲的剧场》制作于舞蹈《土方巽与日本人——肉体的叛乱》公演之后的同年 11 月，在土方的排练场“石棉馆”完成。在土方的统筹之下，与他有往来的文学家与美术家共同参与了创作，因此也被称为《大按摩》。诗的部分由饭岛耕一、加藤郁乎、涩泽龙彦、泷口修造、三好丰一郎、吉冈实撰写；绘画部分则由中西夏之以及池田满寿夫、加纳光於、三木富雄、中村宏、野中由利参与；装帧设计由田中一光完成。（S.N）

## 18-23. 《山顶踢石》

大约在 1966 年，中西在法国《拉鲁斯百科全书》的“心脏”条目中发现了“由两个正三角形支撑的心形画法”，此后便反复在作品中使用这一图形。在本组作品中，来自左右两侧的两个要素被交付给两个正三角形与心形，由此让它们合成一个形象；几何图形与有机而流动的母题在画面中并置共存。创作过程中，画布有时是被水平放置的，因此绘画的水平性与原本的垂直性也同时得到了探索。（S.N）

## 25. 《碳化硅·白之随机》

本作初次发表于 1975 年以“书”为主题的群展。此后经过作者反复的“解体”与“再生”，自 1995 年起出现了另一个版本，右侧画面下部的文字从“无神学大全”被改为“SLEEP”。作品伴随类似仪式性的行为，通过垂直落下的砂以及运动中的身体，在水平的场域中呈现出图像也可以说是“绘画”出现的过程。左右两侧的上盘天平，将“画作的位置”具象化，使之跨越现实世界与绘画世界的边界。  
\* 本展中的再生，依据中西留下的指示书《沙画的再生》进行，由塞松当代美术馆的策展人负责。（S.N）

## 29. 《弓形触及 III》

乍看之下像是一条直线的形状，其实只是巨大圆弧极小的一部分。据说这种构想的背后，有诸如“铁路曲线尺”这类文具，或垂向地面的蜘蛛丝等意象。本作上

所安装的弓也是如此，它是为了让面对画面的画家（以及观者），意识到自己背后所展开的那片“空荡空间”的一种工具。画面上，弓的形象以类似印章的方式被反复压印，与粗犷笔触形成的色块边界互相贴合。

### 30-33. 《弧与椭圆》

在这一系列中，同样有竹弓接合在画布上，画面中长长的弧线，与之相交的短弧线的延长线上，生成了一条由八个点组成的椭圆形。背景中重复的无数粒状“×”记号，在整体上被感知为一种半透明的网状结构。值得注意的是，这一时期的中西，基于对 1968 年舞台《土方巽与日本人——肉体的叛乱》中悬挂大黄铜板的记忆，在工作室里尝试将画布以单点吊起，同时开始使用一米左右（后来接近两米）的长柄画笔进行创作。（S.N）

### 37. 《紫·MURASAKI X VI》

本作画面中密布的无数“×”符号，早已是〈arc·ellipse〉系列中的主要构成要素。这些记号的累积，可被视为画面与由弓象征的巨大圆之间摩擦擦过的痕迹，在此得以延续。然而更引人注目的，是从“×”的网格缝隙间探出头来的那一抹紫色。与绘画的开端与终点同样相连的这种紫色，据中西所言，这是他“以祈祷般的心情涂抹”的颜色。

### 40. 《M 字形 83-II》

〈M 字形〉系列分为 1981 年与 1983 年的两个作品系统，本作属于后者中的一件，在与榎仓康二、高山登的群展中发表。画面中央的 M 字形反复进行上升与下降的运动，蕴含来自左右两侧的紧张力。按照中西本人的说法，它就像塞尚笔下的维克图瓦尔山那样，是一种将画面“此侧”和“彼侧”遮蔽隔开的母题。本作曾是土方巽的旧藏。土方曾与中西在舞台美术上合作，并在本作制作前于《美术手帖》杂志上与中西进行过一次对谈。（S.N）

### 42-44. 《作品——比如在浪打的水边》

在这一系列中，中西独特的紫色成为主调，ℓ 字形作为主要母题被运用。ℓ 字形源自两个圆弧的交叉，这两个圆则在 1981 年以后山海塾的舞台装置中，被作为名为“两只环”的装置反复使用。ℓ 字形带来一种上升与下降的环状运动感，紫与黑的笔触相互缠绕，在画面中形成如海浪般起伏的空间结构。这一形象随后也

被继承到〈ℓ 字形——左右的停止〉等后续系列中，使中西绘画的结构不断加深。  
(S.N)

## 50. 《白，比绿更白—IV》

在这件作品中，“×”符号的疏密变化，使画面中央浮现出一个“ℓ 字形”。但其真正的主题，是在若干缝隙中显露出来的明亮黄绿色。作品名的日文与英文标记之间的差异并非错误。“比绿色更白的白”以及“比白色更白的绿”，两者都符合中西的用色意图：让双方共同构成愈加强烈耀眼的画面。它们与那种会将观者视线吸入其中的紫色，形成鲜明对照。

## m.2 中西夏之《人最初是如何开始绘画的？》（缩短版，约 5 分）

摘自 1981 年 2 月 28 日播出的电视节目《美的世界》，影像由日本电视台提供。这是一档介绍中西创作过程的美术节目（完整版为 20 分钟）。为了这档节目，中西特地制作了一本专用笔记。影像中，可以看到《碳化硅·白之随机》依照指示书《沙画的再生》（1977）被创作的过程；此外，还记录了画家在借用的舞蹈家排练场的工作室里、面对被单点吊起、持续摇晃的画布，用长柄画笔作画的情景。原版节目中配有包含中西讲话的旁白，以及武满彻的音乐《water way》。(S.N)

## 53. 《G/Z 脚下是橙色 HOHO-I》

进入 1990 年代之后，中西的作品——例如紫色与黄绿色的色块，或“M 字形”“ℓ 字形”等——未必再为观者提供明确的视觉落点。同时，随着画面趋于散逸而开放，作品标题更多带有让人联想到不稳定的意味。本系列正是其中一例。标题中这句话可追溯至 1969 年与舞蹈家笠井靛的合作，它据说象征着脚底与地面之间那种并不牢靠的关系。

## 54-56. 《Lm, T 摇晃的脚手架》

这一系列作品中，灰色底色上漂浮着紫与白，以及带有少量绿色的米色。作品创作于 1995 年初夏。“摇晃的脚手架”这一标题，同时体现了中西一贯的核心理念，并不免令人联想到同年 1 月 17 日发生的阪神·淡路大地震。中西一直在持续思考处于不稳定列岛上的人类生活，他的这个思索在三维空间中结晶的成果，正是同年冬天发表的装置作品《着陆与着水》。(S.N)

### 58-61. 《四重开端—2001- I 》

本系列的主要要素，是占据画面中央区域的四团圆形黄绿色色块。它们在不同作品中大幅膨胀或缩小，可被看作是将“显现与消逝”这一时间流动本身视觉化的尝试。对中西而言，绘画是一种将光与时间转化为颜料色彩的实践。绘画不仅是用来再现某物、让某物生成的场所；用他的话说，绘画同时也与“消亡”这一维度密切相关。

### 66-67. 《背·白 edge I 》

在 2008 年开始的这一系列中，中西采用了所谓“底色反转”的方法。在保持构图相同的前提下，他在不同作品中不断反转或置换画面中图与底的配色。由此浮现出的，是因反复作业而不可避免产生的微小偏差与变化。一直以来重视绘画与素描相互往返的中西，对这种差异是欣然欢迎的。借用他的说法，这或许可以称作“过去与未来的擦肩而过”。

### 74-75. 《擦肩而过 / S 字形还原》

这两件同名作品分别创作于 2011 年与 2012 年。前者中，紫与白色斑点互不重叠，仿佛在画布前后交错行进一般，营造出一种纵深感。后者则在白色周围添上米色，使散布画面的白色斑块宛如发光体。它们皆为 2011 年 3 月 11 日东日本大地震之后的创作，可视为画家在强烈震撼之后，再次追问自身创作根基，并由此迈向新的创作阶段的见证。(S.N)

### 77. 《连舞》

这是中西晚年全力投入的系列，由成对出现的两件作品构成对置结构。其构想源于能乐与狂言中多个演者共同起舞的“连舞”，意在表明绘画同样能以成对的形式构成。画面上绿色、紫色与白色叠加成的“×”符号，以及缓慢而悠长的线条，如同画笔所留下的舞蹈痕迹。左右对称的构图延续了他此前的“底色反转”尝试，同时也与中西所参照的俵屋宗达《舞乐图屏风》的结构相互呼应。(S.N)