

나카니시 나츠유키: 느긋한 응시와 끝없는 머뭇을 위한 장치

2026년 3월 14일[토] - 6월 14일[일]

주최 국립국제미술관, 요미우리 신문사, 미술관 연락 협의회

협찬 다이킨공업 현대미술 진흥재단

협력 SCAI THE BATHHOUSE

조성 공익재단법인 폴라미술진흥재단

제1장 생체와 물질의 연금술

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
1	나카니시 나츠유키	아마노이와토: 하늘의 바위 동굴	c.1955	유채 / 나무판	개인소장
2	나카니시 나츠유키	운 YS	1959	페인트, 에나멜, 모래 / 거즈 천, 합판	개인소장
3	나카니시 나츠유키	운	1960	페인트, 에나멜, 래커, 모래 / 합판	국립국제미술관
4	나카니시 나츠유키	운 S	1960	페인트, 에나멜, 모래, 끈, 석고 / 합판	폴라미술관
5	나카니시 나츠유키	컴팩트 오브젝트	1962	폴리에스테르 수지, 그 외	도쿄국립근대미술관
6	나카니시 나츠유키	컴팩트 오브젝트	1962	폴리에스테르 수지, 그 외	국립국제미술관
7	나카니시 나츠유키	운'63	1962-63	석고, 페인트, 에나멜, 모래	폴라미술관
9	나카니시 나츠유키	빨래집게는 교반 행위를 주장한다	1963/93	끈, 빨래집게 / 캔버스	폴라미술관
d.1-5	나카니시 나츠유키	《아마노이와토: 하늘의 바위 동굴》드로잉	c.1955	콩테, 수채, 그 외 / 종이	개인소장
d.6-10	나카니시 나츠유키	〈운(韻)〉드로잉	1959-1960	잉크 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
e.1	하이레드 센터	〈야마노테 선 페스티벌〉 초대장	1962	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.2	하이레드 센터	하이레드 센터 명함	1963	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.3	하이레드 센터	『하이레드 통신』 No.3	1963	책자	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.4		『형상』 No.8	1963	책자	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.5	하이레드 센터	〈셸터 계획〉 초대장	1964	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.6	하이레드 센터	〈셸터 계획〉 입실자 수칙	1964	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.7	하이레드 센터	〈셸터 계획〉 봉투	1964	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.8	하이레드 센터	〈셸터 계획〉 진료기록지 양식	1964	잉크 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.9	하이레드 센터	〈대 파노라마 전〉 안내장	1964	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.10	하이레드 센터	〈대 파노라마 전〉 클로징 파티 초대장 초안	1964	잉크, 인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.11	하이레드 센터	〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉 전단	1964	인쇄 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.12	하이레드 센터	〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉 완장	1964	페인트 / 천	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.13	히지카타 다즈미	〈장밋빛 댄스〉 초대장 (디자인: 나카니시 나츠유키)	1965	황동박, 밀랍, 인쇄 / 종이	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
e.14	히지카타 다츠미	〈장밋빛 댄스〉 포스터 (디자이너: 요코오 다다노리)	1965	실크스크린 / 종이	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
e.15	히지카타 다츠미	〈무희 후피와 세이부 극장을 위한 15일간—조용한 집〉 공연 프로그램	1973	책자	개인소장
s.1-5	하이레드 센터	하이레드 센터 〈야마노테 선 페스티벌〉 다큐멘터리 사진 촬영 : 무라이 도쿠지	1962	인화 사진	도쿄예술대학 미래창조계승센터
s.6-13	하이레드 센터	〈야마노테 선 페스티벌〉 다큐멘터리 사진 촬영 : 무라이 도쿠지	1962	데이터	도쿄 스테이션 갤러리
s.14	히라타 미노루	〈제5차 믹서 계획〉 하이레드 센터 나카니시 나츠유키	1963	데이터	HM Archive
s.15	히라타 미노루	〈제5차 믹서 계획〉 하이레드 센터 나카니시 나츠유키	1963	데이터	HM Archive
s.16	히라타 미노루	〈빨래집게는 교반 행위를 주장한다〉 나카니시 나츠유키	1963	젤라틴 실버 프린트	HM Archive
s.17-20	하이레드 센터	하이레드 센터 〈셀터 계획〉 다큐멘터리 사진 촬영 : 하나가 미츠토시	1964	데이터	제공: 하나가 미츠토시 프로젝트 (하나가 다로, 갤러리 고츄텐, 아오야마 메구로)
s.21-26	하이레드 센터	하이레드 센터 〈대 파노라마 전〉 다큐멘터리 사진	1964	데이터	제공: 하나가 미츠토시 프로젝트 (하나가 다로, 갤러리 고츄텐, 아오야마 메구로)
s.27	히라타 미노루	〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉 다큐멘터리 사진	1964	젤라틴 실버 프린트	HM Archive
s.28-30	히라타 미노루	〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉 다큐멘터리 사진	1964	데이터	HM Archive
s.31	히라타 미노루	〈수도권 청소 정리 촉진 운동〉 콘택트 시트	1964	인화 사진	HM Archive
s.32		〈장밋빛 댄스〉 무대 사진 촬영자 미상	1965	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
s.33		〈장밋빛 댄스〉 무대 사진 촬영 : 나카타니 다다오	1965	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.34		〈장밋빛 댄스〉 무대 사진 촬영 : 나카타니 다다오	1965	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.35		〈형이정학〉 준비 작업 사진 촬영 : 나카타니 다다오	1967	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.36, 37		〈형이정학〉 무대 사진 촬영 : 나카타니 다다오	1967	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.38, 39		〈형이정학〉 무대 사진 촬영자 미상	1968	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.40, 41		〈히지카타 다츠미와 일본인: 육체의 반란〉 무대 사진 촬영 : 나카타니 다다오	1968	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.42		〈히지카타 다츠미와 일본인: 육체의 반란〉 무대 사진 촬영 : 사이토 마사카츠	1968	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
s.43, 44		〈무희 후피와 세이부 극장을 위한 15 일간—조용한 집〉 준비 작업 사진 촬영 : 오노즈카 마코토	1973	데이터	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
m.1	나카무라 히로시 (촬영·편집·음악 선정)	히지카타 다츠미: 육체의 반란	1968	14' 44" 8mm 필름에서 비디오 디스크로 변환	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
w.1	나카니시 나츠유키	손 오브제	c.1968	폴리에스텔, 자석,페인트, 그 외	개인소장
w.2	나카니시 나츠유키	손 오브제	c.1968	폴리에스텔, 페인트, 그 외	개인소장
w.3	나카니시 나츠유키	거울 정삼각 장치	1972	거울, 수평계, 실, 목재	개인소장

제2장 그림이 있는 장소와 그림의 형상

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
10	나카니시 나츠유키	K.T像：橙色之门	1966	유채, 목탄, 색연필 / 캔버스	아이치현미술관
11	나카니시 나츠유키	K.T像：绿色之门 III	1966	유채 / 캔버스	아이치현미술관
12	나카니시 나츠유키	质密物体	c.1965	폴리에스테르 수지	국립국제미술관
13	나카니시 나츠유키	质密物体：下沉的剪刀	1968	폴리에스테르 수지, 그 외	도쿄국립근대미술관
14	나카니시 나츠유키	质密物体	1968	폴리에스테르 수지, 그 외	개인소장
15	나카니시 나츠유키	土方巽肖像(诗画集《按摩——支撑爱欲的剧场故事》选)	1968	에칭 / 종이	국립국제미술관
18	나카니시 나츠유키	山顶上的跳房子 No.2	1969	유채 / 캔버스	세존현대미술관
19	나카니시 나츠유키	山顶上的跳房子 No.3	1970	유채 / 캔버스	세존현대미술관
20	나카니시 나츠유키	山顶上的跳房子 No.4	1970	유채 / 캔버스	세존현대미술관
22	나카니시 나츠유키	山顶上的跳房子 No.7	1971	유채 / 캔버스	국립국제미술관
23	나카니시 나츠유키	山顶上的跳房子 No.10	1975	유채, 주석 분말, 실, 핀 / 캔버스	세존현대미술관
24	나카니시 나츠유키	祖母绿台座 1号	1972	유채 / 캔버스	국립국제미술관

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
25	나카니시 나츠유키	碳化硅与白色耐磨砂	1975/89/2026	카보런덤, 화이트 모런덤, 추, 유리, 그 외 / 판자, 천	세존현대미술관

28	나카니시 나츠유키	九个色点与凹形六边形	1977	유채 / 캔버스	국립국제미술관
----	-----------	------------	------	----------	---------

제3장 무한원점으로부터의 호선

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
29	나카니시 나츠유키	궁형(弓形)이 접하여 III	1978	유채, 대나무 / 캔버스	국립국제미술관

30	나카니시 나츠유키	아크.엘립스 I	1980	유채, 목탄, 대나무 활, 실 / 캔버스	세존현대미술관
----	-----------	----------	------	------------------------	---------

31	나카니시 나츠유키	아크.엘립스 V	1980	유채, 목탄, 대나무 활, 실 / 캔버스	세존현대미술관
----	-----------	----------	------	------------------------	---------

32	나카니시 나츠유키	아크.엘립스 VI	1980	유채, 목탄, 대나무 활, 실 / 캔버스	세존현대미술관
----	-----------	-----------	------	------------------------	---------

33	나카니시 나츠유키	아크.엘립스 VII	1980	유채, 목탄, 대나무 활, 실 / 캔버스	세존현대미술관
----	-----------	------------	------	------------------------	---------

34	나카니시 나츠유키	아크.그린-O	1980	유채, 대나무 활 / 캔버스	도요타시미술관
----	-----------	---------	------	-----------------	---------

35	나카니시 나츠유키	불합류 I -a	1982	유채 / 캔버스	치바시미술관
----	-----------	----------	------	----------	--------

36	나카니시 나츠유키	불합류 I -b	1982	유채 / 캔버스	치바시미술관
----	-----------	----------	------	----------	--------

37	나카니시 나츠유키	자주-보라 XVI	1982	유채 / 캔버스	우츠노미야미술관
----	-----------	-----------	------	----------	----------

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
38	나카니시 나츠유키	자주-보라 XVII	1983	유채 / 캔버스	도쿄국립근대미술관
39	나카니시 나츠유키	자주-보라 XVIII	1983	유채 / 캔버스	국립국제미술관
40	나카니시 나츠유키	M자형 83- II	1983	유채 / 캔버스	게이오기주쿠대학 아트센터 / NPO법인 부토 창조 자원
41	나카니시 나츠유키	작품-5월 III	1984	유채 / 캔버스	도요타시미술관
42	나카니시 나츠유키	작품—가령 물결치는 경계에서 VIII	1984	유채, 목탄 / 캔버스	세존현대미술관
43	나카니시 나츠유키	작품—가령물결치는 경계에서 IX	1985	유채 / 캔버스	치바시미술관
44	나카니시 나츠유키	작품—가령 물결치는 경계에서 XII	1985	유채 / 캔버스	세존현대미술관
45	나카니시 나츠유키	ℓ 자형 — 좌우의 정지 I	1986	유채, 목탄 / 캔버스	세존현대미술관
46	나카니시 나츠유키	ℓ 자형 — 좌우의 정지 VI	1986	유채, 목탄 / 캔버스	네리마구립미술관
47	나카니시 나츠유키	LℓR — 눈앞의 울림 I	1988	유채 / 캔버스	와카야마현립근대미술관
48	나카니시 나츠유키	LℓR — 눈앞의 울림 II	1988	유채 / 캔버스	와카야마현립근대미술관
49	나카니시 나츠유키	LℓR — 눈앞의 울림 III	1988	유채 / 캔버스	와카야마현립근대미술관
50	나카니시 나츠유키	흰, 초록보다 희게 IV	1988	유채 / 캔버스	야마나시현립미술관

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
51	나카니시 나츠유키	대괄호 V	1989	유채, 목탄 / 캔버스	세존현대미술관
52	나카니시 나츠유키	증앙의 빠른 흰색 XIII	1990	유채, 목탄 / 캔버스	치바시미술관
d.11-29	나카니시 나츠유키	<arc>를 위한 드로잉	c.1979	연필 / 종이	도요타시미술관
d.132-143	나카니시 나츠유키	ℓ 자형 드로잉	1986	연필, 수채, 그 외 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
d.144-159	나카니시 나츠유키	<대괄호>~<증앙의 빠른 흰색> 드로잉	1990	연필, 수채, 먹, 그 외 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
d.160-186	나카니시 나츠유키	《증앙의 빠른 흰색 XIII》 드로잉	1990	연필, 색연필, 그 외 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
m.2		사람은 처음에 어떻게 그림을 그리는가?	1981	영상 데이터	제공: 니혼TV
w.4	나카니시 나츠유키	궁형(弓形)이 접하기 위한 플랜	c.1980	목재, 거울	도요타시미술관

제4장 창조적 지표에 넘쳐나는 빛

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
53	나카니시 나츠유키	G/Z 발밑은 오렌지색 HOHO- I	1994	유채 / 캔버스	나고야 시미술관
54	나카니시 나츠유키	Lm, T 흔들리는 발판 I	1995	유채 / 캔버스	개인소장
55	나카니시 나츠유키	Lm, T 흔들리는 발판 II	1995	유채 / 캔버스	개인소장

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
56	나카니시 나츠유키	Lm, T 흔들리는 발판 III	1995	유채 / 캔버스	개인소장
57	나카니시 나츠유키	하나의 것으로서—보라로 II	1998	유채, 목탄 / 캔버스	우츠노미야미술관
58	나카니시 나츠유키	네 개의 시작—2001- I	2001	유채, 목탄 / 캔버스	개인소장
59	나카니시 나츠유키	네 개의 시작—2001-III	2001	유채, 목탄 / 캔버스	개인소장
60	나카니시 나츠유키	네 개의 시작—2001-IV	2001	유채, 목탄 / 캔버스	개인소장
61	나카니시 나츠유키	R·R·W—네 개의 시작 II	2002	유채, 목탄 / 캔버스	개인소장
62	나카니시 나츠유키	Back, Circle-I 05	2005	유채 / 캔버스	개인소장
64	나카니시 나츠유키	Back, Circle-XI	2006	유채 / 캔버스	개인소장
65	나카니시 나츠유키	Back, Circle-XIII bm 06	2006	유채 / 캔버스	개인소장
66	나카니시 나츠유키	Back, White-edge I	2007	유채, 목탄 / 캔버스	국립국제미술관
67	나카니시 나츠유키	Back, White-edge I 바탕색 반전	2007	유채, 목탄 / 캔버스	국립국제미술관
68	나카니시 나츠유키	Back, White-edge II	2007	유채, 목탄 / 캔버스	국립국제미술관
74	나카니시 나츠유키	엇갈림 / S자형 환원	2011	유채 / 캔버스	이바라키현 근대미술관

No.	작가명	작품명	제작년도	기법, 재질	소장처
75	나카니시 나츠유키	엇갈림 / S자형 환원	2012	유채 / 캔버스	개인소장
77	나카니시 나츠유키	츠레마이: 함께 추는 춤	2015	유채 / 캔버스	개인소장
d.187-195	나카니시 나츠유키	무대 공간 노트	1995	잉크, 수채, 그 외 / 종이	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.16	산카이 주쿠	〈달걀을 세우는 것에서—난열〉 일본 공연 프로그램	1989	책자	도쿄예술대학 미래창조계승센터
e.17	산카이 주쿠	〈살며시 닿은 표면—오모테〉 일본 공연 프로그램	1992	책자	도쿄예술대학 미래창조계승센터
s.45-49		〈조문송〉 무대 사진	1982/84	인화 사진	산카이 주쿠
s.50-55		오페라〈세 자매〉 무대 사진 촬영: 고토 미츠루	1998	데이터	고토 미츠루
s.56-59		오페라〈레이디 사라시나〉 무대 사진 촬영: 산카이 주쿠	2008	데이터	산카이 주쿠
s.60-63		〈박명·박모 — ARC〉 무대 사진 촬영: 산카이 주쿠	2019	데이터	산카이 주쿠
s.64-67		〈TOTEM 진공과 높이〉 무대 사진 촬영: 산카이 주쿠	2023	데이터	산카이 주쿠

인사말

이번에 국립국제미술관에서는 특별전 〈나카니시 나츠유키: 느긋한 응시와 끝없는 머뭇거림을 위한 장치〉를 개최합니다. 본 전시에서 소개하는 화가 나카니시 나츠유키(中西夏之, 1935-2016)는 회화라는 행위를 근본부터 다시 묻고자 했습니다. 회화는 어떻게 모습을 드러내는가? 회화가 존재하는 장소는 어디인가? 이러한 물음에서 출발한 그의 작품은 구상이나 추상이라는 기존의 틀에 머물지 않습니다. 그의 의도는 오히려, 모든 자명한 이치를 괄호 안에 넣은 뒤 ‘회화’를 새롭게 세우는 것이었다고 할 수 있을 것입니다.

본 전시는 나카니시가 반세기 이상에 걸쳐 전개해 온 작업을 되짚으며, 그의 독자적인 회화 이념과 실천을 조명합니다. 나카니시는 화가를 지망하면서도 전위미술가 집단 '하이레드 센터'의 일원으로서 수많은 이벤트를 펼치며 1960년대 전반에는 회화로부터 멀어져 있었습니다. 하지만, 부토가(舞踏家) 히지카타 다츠미(土方巽)와의 만남을 계기로 회화로의 복귀를 본격화했습니다. 이러한 우회로를 거쳐 탄생한 그의 작품들은 회화라는 행위 자체에 대한 사유를 촉발합니다.

일찍이 나카니시는 회화의 존재 방식을 가리켜 “느긋한 응시와 끝없는 머뭇거림을 위한 장치”라는 수수께끼 같은 말을 남긴 바 있습니다. 오렌지, 연두, 보라색 등을 다채롭게 사용하고, 유난히 자루가 긴 붓으로 멀리서 그린 그의 회화 역시 그러한 ‘장치’에 속합니다. 2026년 타계 10주년을 맞아, 본 전시는 이 말을 출발점으로 나카니시가 던진 질문과 마주하고자 합니다.

끝으로, 본 전시의 개최를 위해 아낌없는 협조를 보내주신 유가족 여러분, 귀중한 작품을 대여해 주신 소장자 여러분, 그리고 큰 지원과 조언을 아끼지 않으신 모든 관계자 여러분께 진심으로 감사의 말씀을 드립니다.

2026년 3월
국립국제미술관

제 1 장 생체와 물질의 연금술

나카니시 나츠유키(中西夏之)는 1950년대 후반부터 화가로서의 활동을 본격화하였다. 도쿄예술대학 유화과에 재학 중이던 그가 성실하게 출석하는 유형의 학생은 아니었다고 알려져 있지만, 인체 데생에 집중적으로 몰두했던 흔적은 여러 곳에서 확인된다. 대학 졸업 직후 발표한 〈운(韻)〉이라 불리는 작품군에서도 출발점이 된 것은 인물상이었다.

이 작품군을 특징짓는 것은 흔히 ‘T 자형’이라고도 불리는 형태의 나열이다. 모래가 섞인 울퉁불퉁한 화면 위를 기어가듯 배치한 그것들은, 예컨대 지상화(地上畵) 처럼 보이기도 하고 곤충의 발자국처럼 보이기도 한다. 그러나 이 형태를 그리는 데 있어 나카니시가 근거에 두고 있었던 것은 허버트 리드의 『이론과 이데아—인류사 속 예술의 발전』(미스즈쇼보, 1957)에 등장하는 ‘내측각’이라는 개념이었다. 세계를 내부로부터 포착하기 위해, 말 그대로 ‘더듬듯이’ 응시한다는 아이디어에 자극받은 결과, 그의 인물상은 해체되어 구멍투성이의 파선 혹은 점선으로 대체되고 만다.

저쪽과 이쪽을 나누면서도 동시에 연결하는, 마치 침투막과도 같은 존재 방식은 이후에도 나카니시 예술의 기본 구조로서 다양한 방식으로 확인된다. 1960년대 초, 한동안 회화에서 물러나 일용품을 활용해 작업하던 시기에도 상황은 다르지 않았다. 미일안전보장조약 개정에 반대하는 대규모 시위 운동이 수습된 지 얼마 지나지 않은 1962년 이후, 나카니시는 도쿄의 거리에서 흔히 ‘직접행동’이라 불린 퍼포먼스를 자주 펼쳤다. 그것은 예술과 일상의 ‘교반(攪拌)’을 목적으로 한 실천이었으며, 동세대 미술가인 다카마즈 지로(高松次郎), 아카세가와 겐페이(赤瀬川原平)와 함께 ‘하이레드 센터’를 결성한 뒤에는 이러한 반예술적 경향이 더욱 가속화된다. 한편 같은 시기 부토가(舞踏家) 히지카타 다즈미(土方巽)를 만나 협업을 거듭하면서, 그는 신체와 장소에 대한 관심을 한층 심화시켜 갔다. 이처럼 회화와 퍼포먼스, 무대예술 등 서로 다른 여러 영역을 자유롭게 넘나드는 경험을 바탕으로, 나카니시는 이후 회화를 둘러싼 독자적인 사유를 전개하게 된다.

제 2 장 그림이 있는 장소와 그림의 형상

반예술과 무용이라는 1960년대 전반의 우회로를 거친 뒤, 나카니시는 다시 회화와 마주하게 된다. 이러한 ‘회귀’의 경향이 두드러지는 것은 1967년 남화랑에서 열린 개인전이며, 이 무렵부터 그는 회화의 성립 근거가 되는 ‘색’과 ‘형태’, 그리고 그것들을 받아들이는 ‘화면’에 대해 독자적인 사유를 정교하게 다듬어 나갔다.

예컨대 남화랑 개인전에도 출품되었던 〈K.T 상〉 연작에서 오렌지와 녹색이라는 두 가지 색은 특별한 의미를 부여받았다. 즉, 적색과 황색의 중간에 위치한 전자와, 황색과 청색의 중간에 위치한 후자는 서로를 끌어당기면서도 동시에 밀어내는 관계에 놓여

있다는 것이다. 히지카타 다츠미와의 교류 속에서 나카니시는 이미 이러한, 인력과 적력을 함께 지닌 색채의 조합을 모색하고 있었다.

한편, 이 시기 나카니시가 즐겨 그린 정삼각형은 양손을 펼쳐 엄지와 엄지, 검지와 검지를 맞닿게 할 때 형성되는 도형이라는 점에서 신체에 내재한 기하학적 형태로 간주할 수 있다. 그가 참고한 프랑스의 『라루스 백과사전』에 따르면 두 개의 정삼각형으로 하트(=심장) 형태를 그릴 수 있다고 하니 더욱 그러하다. 유기적이면서도 동시에 기하학적인, 양극 사이에 위치하는 이 형상은 1969년부터 시작된 연작 〈산 정상에서 사방치기〉의 주요한 구성 요소가 되었다. 병을 앓은 뒤 허탈한 상태로 고지대의 아틀리에를 오가며 완성한 이 연작에서, 그는 ‘그린다는 행위’의 불안정성 자체에 초점을 두었다.

본래 하나였던 것을 둘로 나누거나, 둘로 나뉘어 존재하는 것을 다시 하나로 묶는 이러한 발상은 나카니시의 제작 전반에 내재해 있으며, 이는 화면에도 적용된다. 예컨대 〈K.T 상〉에서 셔츠를 좌우로 벌려 그 안쪽을 드러내는 모델의 제스처는 이를 암시한다. 또한 그는 세로로 절개되어 펼쳐진 하나의 원통이야말로 화면의 형상이라고 가정하기도 했다. 이러한 원통의 이미지는 이후 연작 〈에메랄드의 대좌〉에서 보다 명확히 제시된다.

제 3 장 무한원점으로부터의 호선

1973 년경, 나카니시는 ‘철도 곡선자’라 불리는 문구의 존재를 알게 된다. 곡선을 그리기 위한 도구로, 반지름이 커질수록 직선에 가까워지는 특징은 그에게 회화의 ‘위치’에 대해 사유할 계기를 제공하였다. 화면의 세로 변을 거대한 원의 극히 일부분으로 간주함으로써, 나카니시는 그림 앞에 서 있으면서도 등 뒤로 ‘텅 빈 공간’을 느끼는 화가의 모습을 가정했다. 1978 년 연작 〈궁형(弓形)이 접하여〉에 부착된 활은, 우리 뒤편에 펼쳐진, ‘중심이 캔버스의 가장자리를 이루는 호선으로부터 한없이 멀리 떨어져 있는 원’을 상기시키기 위한 장치였다.

화면과 화가, 그리고 세계의 위치 관계를 둘러싼 이러한 비유적 설정은 1980 년대 이후의 나카니시 작업의 기초가 되었다. 이어지는 연작 〈arc · ellipse〉에서 캔버스를 천장의 한 지점에 매달고 긴 자루의 붓을 사용해 그리는 방식을 취한 것 역시, 원의 중심으로부터 화면까지의 거리, 그리고 그로 인해 발생하는 불안정성을 가시화하기 위함이었다. 또한 화면 위에 무수히 나타나는 ‘×’ 표시는 화가의 뒤편에 펼쳐진 세계, 곧 원과 화면이 서로 스치며 남긴 흔적으로 볼 수 있다.

무리를 이루며 격자를 형성하는 이 최소 단위는 밀도와 성감의 균형을 달리하며 이후의 연작에서도 반복된다. 때로는 ‘M 자형’, 때로는 ‘ℓ 자형’으로 다양한 형상을 화면 위에 떠오르게 하면서, 그 틈새에서 모습을 드러내는 보라색은 오렌지색과 녹색과 마찬가지로 나카니시에게 기본색에 해당했다. ‘×’ 표시의 눈부신 흰색과 대비되는 이

색은, 무채색인 검정과 함께 나카니시에게 있어 ‘최초의 색채’이자 동시에 ‘그림을 파괴하는 요소’이기도 하다.

나카니시의 주된 의도는 ‘상의 발생에서 소멸’에 이르는 전 과정을 제시하는 데 있다. 화가의 뒤편에 펼쳐진 세계가 나타났다가 사라지는 과정을 어떻게 가시화할 것인가라는 질문의 연장선상에 이 보라색이 위치한다고 볼 수 있을 것이다. 한편, 1990 년 전후로 야마나시현 오즈키시의 산협에 아틀리에를 마련한 그는 〈대괄호〉와 〈중앙의 빠른 흰색〉 연작을 제작하며 밝은 연두색을 사용하였다. ‘흰색보다 더 흰색’이라 불린 이 색은 세계의 ‘발생’을 상징하는 것일지도 모른다.

제 4 장 창조적 지표에 넘쳐나는 빛

1990 년대에 들어선 이후 나카니시의 작품에는 ‘발밑’이나 ‘흔들리는 발판’처럼 우리가 의지해 서 있는 지면과 관련된 언어가 자주 등장한다. 이미 1960 년대부터 일본의 전위 무용 ‘부토’와의 협업을 통해 ‘장소’에 깊은 관심을 기울여 온 그는 오래전부터 일본 열도를 ‘한 척의 작은 배’에 비유하며, 그 불안정한 발판 위에서 이루어지는 회화 제작에 대해 사유해 왔다. 1995 년 1 월 17 일 발생한 한신 아와지 대지진은 그러한 그의 회화관이 뜻밖에도 현실과 겹치는 순간이었을지도 모른다.

이 해 가나가와현립 근대미술관에서 열린 개인전에서 그는 ‘회화장’이라는 개념을 제시하며, 수직으로 서 있는 화면과 수평으로 펼쳐진 지면에 대한 사유를 정리하였다. 두 요소가 공통으로 지니는 위태로운 감각은 같은 시기에 시작된 인스톨레이션 연작 〈착륙과 착수〉의 주제가 되었다. 1975 년, 펼쳐진 책을 연상시키는 작품 〈카보런덤 화이트 모런덤〉에 그 연원을 둔다고 하는 이 작업은, 2011 년 3 월 11 일 동일본 대지진을 계기로 제작된 〈착륙과 착수 XIV 오이소 해안〉(이바라키현 근대미술관에서만 전시)에 이르기까지 간헐적으로 반복되었다.

한편, 2000 년대에 들어 즐겨 사용한 ‘전시 기구’로서의 이젤 또한 불안정성을 환기한다. 회화를 벽면으로부터 분리해 세로로 나열하는 것까지 가능하게 하는 이 도구는, 시간의 가시화라는 또 다른 질문을 떠올리게 한다. 연두색의 형상이 화면마다 팽창하거나 수축하는 듯 보이는 〈네 개의 시작〉 연작은 그 한 전형이라 할 수 있다. 태평양을 내려다보는 시즈오카현 이즈 고원으로 거처를 옮긴 2007 년 이후에도 나카니시는 ‘바탕칠 반전(地塗反轉)’이라는 방법과 〈엇갈림〉이라는 주제를 통해 ‘상의 발생과 소멸’을 구현하고자 했다. 일본의 전통극 ‘노(能)’ 무대에서 두 명이 동시에 추는 춤에서 착상을 얻은 말년의 연작 〈드라마이: 함께 추는 춤〉 또한 예외가 아니다. 지나온 시간과 다가올 시간, 혹은 멀어짐과 가까워짐이 결코 하나로 수렴되지 않는 긴장 상태야말로, 그가 지향한 지점이었을 것이다.

1. 《아마노이와토: 하늘의 바위 동굴》

나카니시는 도쿄예술대학에 재학 중이던 시기, 아마도 2학년 무렵에 이 작품을 제작한 것으로 보인다. 세부를 생략하면서도 근육과 골격의 용기를 강조한 과장된 인체 군상이 그려내는 것은 일본 신화의 한 장면이다. 어둠에 휩싸여 혼란에 빠진 세계에 빛을 되찾기 위해, 아마테라스 오미카미가 몸을 숨긴 동굴의 바위문을 남성 신이 여는 순간이다. 이 작품에서 암시된 ‘빛’이라는 주제는 이후 나카니시의 작업에서도 중요한 위치를 차지한다. (T.F)

2. 《운》

인간 형상에 대한 나카니시의 관심은 1959년 대학 졸업 이후에도 계속되었다. 그러나 그 윤곽은 점차 무수한 구멍이 더해지며, 이른바 ‘T 자형’이 연속되는 형태로 변모해 갔다. 울퉁불퉁한 화면 위를 기어가듯 펼쳐진 이러한 형상들은 허버트 리드의 저서 『이콘과 이데아』에 등장하는 ‘내촉각(內觸角)’이라는 개념에서 유래한 것이라고 한다. 또한 이 연작의 제목은 우연히 라디오에서 들은 카를하인츠 슈토크하우젠의 전자음악에서 착상을 얻은 것으로 보인다. (T.F)

5.6.12-14 《콤팩트 오브젝트》

투명한 수지 속에 다양한 사물을 봉입한 달걀형 오브제 군이다. 1962년에 제작된 제 1군은 ‘야마노테 선 페스티벌’을 비롯해 하이레드 센터의 이벤트 등에서 사용되었다. 1966~68년에 제작된 제 2군은 구체적인 사건이나 기억을 보존하는 일기적 성격을 지닌다. 나카니시에 따르면, 움직이지 않는 것으로 생각했던 회화와 다르게 오브제는 휴대할 수 있는 것으로 제작되었으나, 훗날에는 사물의 가시성을 높이는 장치로서 회화로 이어지는 것으로 재해석되었다. (S.N)

9. 《빨래집게는 교반 행위를 주장한다》

1963년 제 15회 요미우리 앙데팡당전에서 발표된 이 작품은 캔버스와 벽, 바닥은 물론 관객의 의복에까지 빨래집게를 부착하여 공간 전체로 퍼져 나가게 하는 전시 방식을 선보였다. 이는 일상과 예술의 경계를 교란하는 ‘반예술’을 대표하는 작품이 되었다. 이후에도 빨래집게는 여러 전시와 이벤트에서 반복적으로 사용되며, 즉흥성과 재연성을

지닌 소재로 남았다. 훗날 나카니시는 금속이 반사하는 빛과 빨래집게 사이의 틈이 만들어내는 감각을 새롭게 인식하였고, 이를 통해 회화로 이어지는 의의를 발견하게 되었다. (S.N)

10. 《K.T 상 · 오렌지 도어》

회화에는 정면이 있다. 지극히 당연해 보이는 이 전제를 나카니시는 히지카타 다즈미를 매개로 접한 전위 무용 ‘부토’를 통해 상대화하였다. 그것은 한편으로는 등(배면)에 대한 의식으로 나타났고, 다른 한편으로는 이 작품에서처럼 정면성을 강조하는 형태로 드러난다. 셔츠를 좌우로 벌려 자신의 몸, 곧 내부를 드러내려는 모델의 모습은 회화의 존재 방식과 겹친다. 화면 오른쪽 위에 삽입된 실제의 절개 또한 시사적이다. (T.F)

15. 《안마》

시화집 『안마—애욕을 지탱하는 극장의 이야기』는 부토 공연 〈히지카타 다즈미와 일본인—육체의 반란〉 이후 그해 11 월, 히지카타의 연습 공간인 아스베스토관에서 제작되었다. 히지카타의 주도로 평소 교류하던 문학과 미술가들이 공동으로 참여하였으며, 통칭 『대(大) 안마』라고도 불린다. 시에는 이이지마 고이치, 가토 이쿠야, 시부사와 다즈히코, 다키구치 슈조, 미요시 도요이치로, 요시오카 미노루가 참여하였고, 그림에는 나카니시를 비롯해 이케다 마스오, 가노 미츠오, 미키 도미오, 나카무라 히로시, 노나카 유리가 함께하였다. 장정은 다나카 잇코가 맡았다. (S.N)

18-23. 《산 정상에서 사방치기》

1966 년경, 프랑스의 『라루스 백과사전』 「Cœur(심장)」 항목에서 ‘두 개의 정삼각형으로 하트를 그리는 방법’을 발견한 나카니시는 이후 이 도형을 반복적으로 작품에 활용하였다. 이 연작에서는 좌우에서 다가오는 두 형상을 하나의 상으로 이루려는 의식이 두 개의 정삼각형과 하트 형태에 담겨 있다. 그 안에는 기하학적 도형과 유기적이고 유동적인 모티프가 병존한다. 화면을 얽힌 채로 제작하기도 했으며, 이를 통해 회화의 수평성과 본래의 수직성이 동시에 탐구되었다. (S.N)

25. 《카보런덤 화이트 모런덤》

이 작품은 ‘책’을 주제로 한 1975 년 그룹전에 출품되었다. 이후 작가에 의해 ‘해체’와 ‘재생’이 반복되었으며, 화면 오른쪽 아래의 글자가 ‘無神学大全’에서 ‘SLEEP’으로 변경된 1995 년 이후의 버전도 존재한다. 이 작업은 의식적 행위를 동반하며, 수직으로 떨어지는 모래와 움직이는 신체를 통해 수평의 장(場) 위에 형상, 다시 말해 일종의 회화가 드러나는 과정을 제시하려는 시도이기도 하다. 좌우 사이에 놓인 양팔 저울은 현실 세계와 회화 세계의 경계에 걸쳐 있는 ‘그림의 위치’를 가시화한다. (S.N)

※ 본 전시에서의 재생은 나카니시의 지시서 『모래그림의 재생』에 근거하여 세존 현대미술관 학예사가 담당하였다.

29. 《궁형(弓形)이 접하여 III》

언뜻 보면 직선처럼 보이는 것이 사실은 거대한 원호의 극히 일부분에 불과하다. 이러한 발상의 근저에는 예컨대 철도 곡선자라고 불리는 문방구나, 지면을 향해 내려가는 거미줄의 이미지가 있었다고 한다. 이 작품에 부착된 활 또한 마찬가지로, 화면과 정면으로 마주한 화가(그리고 감상자)의 뒤편에 펼쳐진 ‘텅 빈 공간’을 의식하게 하기 위한 도구이다. 화면 위에는 거친 붓질로 이루어진 색면과 경계를 맞대듯, 활의 형상이 스탬프처럼 찍혀 있다. (T.F)

30-33. 《arc·ellipse》

이 연작에서도 캔버스에는 대나무 활이 접합되어 있으며, 화면의 긴 호선과 교차하는 짧은 호선의 연장선 위에 여덟 개의 점으로 이루어진 타원형이 형성된다. 배경에 반복되는 입자처럼 흩어진 ‘×’ 표식은 전체적으로 반투명한 그물처럼 인식된다. 또한 이 무렵 나카니시는 1968 년 무대 〈히지카타 다즈미와 일본인-육체의 반란〉에 매달려 있던 대형 황동판의 기억을 바탕으로, 아틀리에에서 캔버스를 한 점에 매다는 방식을 시도하였으며, 길이 약 1미터(후에는 2미터에 가까운 길이)에 이르는 긴 자루의 붓을 작품 제작에 사용하기 시작했다. (S.N)

37. 《자주·보라 XVI》

이 작품의 화면 전체에 가득한 무수한 × 표시는 이미 〈arc·ellipse〉 연작에서 주요한 구성 요소였다. 화면과 궁형으로 상징되는 거대한 원이 스쳐 지나간 흔적으로 볼 수

있는 그 기호들의 축적은 이 작품에서도 이어진다. 그러나 더욱 눈길을 끄는 것은 × 표시의 집합이 이루는 격자의 틈 사이로 모습을 드러내는 보라색이다. 회화의 시작과 끝 모두와도 관련지을 수 있는 이 색은, ‘기도하듯이 바르는’ 색이라고 한다. (T.F)

40. 《M 자형 83-II》

〈M 자형〉 시리즈에는 1981년작과 1983년작의 두 계열이 있으며, 본 작품은 1983년 계열에 속하는 한 점으로 에노쿠라 고지, 다카야마 노보루와의 그룹전에 출품되었다. 화면 중앙의 M 자형은 상승과 하강을 반복하는 구조로, 좌우의 긴장을 내포한 형상이다. 나카니시에 따르면, 이 형상은 세잔에게 생트빅투아르 산이 그러했듯 화면의 이쪽과 저쪽을 가로막는 모티프이다. 본 작품은 나카니시가 무대미술로 협업하고, 제작에 앞서 『미술수첩』에서 대담을 나눈 히지카타 다즈미의 구장품이기도 하다. (S.N)

42-44. 《작품—가령 물결치는 경계에서》

이 연작에서는 나카니시 특유의 보라색이 주를 이루며, ℓ 자형이 주요 모티프로 사용된다. ℓ 자는 두 개의 원호가 교차하는 데에서 비롯되었으며, 이 두 원은 ‘두 개의 고리’라 불리는 무대 장치로서 산카이주쿠의 1981년 이후 공연에서도 사용되었다. ℓ 자형은 상승과 하강이 순환하는 운동감을 만들어 내며, 보라와 검정의 붓질이 서로 얽혀 화면에 파도처럼 일렁이는 공간을 형성한다. 이러한 형상은 〈ℓ 자형—좌우의 정지〉 등 이후의 연작으로도 계승되어 나카니시 회화의 구조를 더욱 심화시켜 갔다. (S.N)

50. 《흰, 초록보다 회계 IV》

이 작품에서 ×표의 성김과 밀도는 화면 중앙에 ‘ℓ자형’을 떠오르게 한다. 그러나 이 작품의 주제는 곳곳에 생긴 틈 사이로 모습을 드러내는 밝은 연두색이다. 작품명의 일·영 표기 사이에 차이가 있는 것은 오류가 아니다. ‘초록보다 더 흰 흰색’과 ‘흰색보다 더 흰 초록’은 서로를 통해, 더 눈부신 화면을 실현하고자 한 나카니시의 의도에 부합하는 색이었다. 이는 우리의 시선을 빨아들이는 보라색과 대조를 이룬다. (T.F)

m.2 中西夏之 《나카니시 나즈유키: 인간은 처음에 어떻게 그림을 그렸을까?》 (단축판·약 5 분)

나카니시의 제작 과정을 소개한 미술 프로그램(방송판은 20 분 분량)이다. 그는 이 프로그램을 위해 특별히 노트 한 권을 작성하였다. 영상에는 〈카보런덤 화이트 모런덤〉 이 지시서인 『모래 그림의 재생』(1977)에 근거해 제작되는 장면이 담겨 있다. 부토가의 연습 공간을 빌린 아틀리에에서 한 점에 매달려 흔들리는 캔버스에 긴 자루의 붓으로 그리는 화가의 모습도 확인된다. 원래 방송에는 나카니시의 발언을 포함한 내레이션과 함께 다케미즈 도루의 음악 〈water way〉 가 사용되었다. (S.N)

53. 《G/Z 발밑은 오렌지색 HOHO-I》

1990 년대 이후 나카니시의 작품은 보라색과 연두색의 형상, 혹은 ‘M 자형’과 ‘ㄷ자형’과 같이 시선을 고정할 명확한 중심을 두지 않는다. 화면이 분산되고 개방적인 양상을 띠면서, 작품에 붙은 제목 또한 불안정을 암시하는 경우가 늘어났다. 이 연작 역시 그 한 예로, 1969 년 부토가·가사이 아키라와의 협업에서 비롯된 이 표현은 발바닥과 지면 사이의 위태로운 관계를 암시한다. (T.F)

54-56. 《Lm, T 흔들리는 발판》

회색 바탕 위에 보라색과 흰색, 베이지색이 소량의 녹색과 함께 떠 있는 이 연작은 1995 년 초여름에 제작되었다. ‘흔들리는 발판’이라는 제목은 나카니시가 일관되게 탐구해 온 개념을 드러내는 동시에, 같은 해 1 월 17 일 발생한 한신·아와지 대지진을 환기한다. 나카니시는 불안정한 열도와 그 위에서 살아가는 인간에 대해 지속적으로 사고해 왔으며, 이러한 사색이 삼차원 공간 속에서 결실을 맺은 것이 같은 해 겨울 발표된 인스톨레이션 〈착륙과 착수〉 이기도 하다. (S.N)

58-61. 《네 개의 시작 - 2001-I》

이 연작을 구성하는 주요 요소는 화면 중앙을 차지하는 네 개의 둥근 연두색 형상이다. 작품마다 크게 팽창하거나 작게 수축하는 이 형상들은 나타남과 사라짐이라는 시간의 흐름 그 자체를 가시화한다. 나카니시에게 회화란 빛과 시간을 물감의 색채로 치환하는 행위였다. 회화는 무엇인가를 표상하거나 발생시키기 위한 장으로 그치지 않는다.

나카니시의 말에 따르면, 그것은 또한 소멸과도 관련된다. (T.F)

66-67. 《Back, White-edge I》

2008 년에 시작된 이 연작에서 나카니시는 ‘바탕칠 반전(地塗反轉)’이라는 방법을 채택했다. 동일한 구도의 화면에서 도형과 바탕의 색을 작품마다 서로 뒤바꾸거나 다른 색으로 바꾸는 이 작업은, 반복의 과정에서 생겨나는 미세한 어긋남과 변화를 드러낸다. 일찍부터 회화와 드로잉 사이를 오가며 작업해 온 나카니시에게 이러한 차이는 오히려 환영할 만한 것이었다. 그의 말을 빌리자면, 그것은 ‘과거와 미래의 엇갈림’이라 할 수 있을지도 모른다. (T.F)

74-75. 《엇갈림 / S 자형 환원》

같은 제목의 두 작품은 2011 년과 2012 년에 제작되었다. 전자에서는 보라색과 흰색 반점이 서로 겹치지 않으며, 캔버스를 경계로 각 색이 전후를 오가는 듯한 원근감을 만들어 낸다. 후자에서는 흰색 주변에 베이지색이 더해져 발광체와도 같은 흰 반점이 화면 곳곳에 흩어져 있다. 두 작품 모두 나카니시에게 큰 충격을 준 2011년 3월 11일 동일본 대지진 이후에 제작된 것으로, 화가가 자신의 작업의 근거를 다시 묻고 새로운 제작으로 나아가고 있었음을 보여 주는 증거라 할 수 있다. (S.N)

77. 《드레마이: 함께 추는 춤》

나카니시가 말년에 몰두한 연작으로, 두 점이 한 쌍을 이루는 구조의 작품이다. 일본 전통극 노(能)와 교겐(狂言)에서 여러 명이 같은 춤을 추는 ‘연무(連舞)’에서 착상을 얻어, 회화 역시 짝을 이루어 성립할 수 있다는 인식을 나타내고자 했다. 녹색과 보라색, 흰색이 겹친 ‘×’ 표식과 느리고 길게 이어지는 선묘는 마치 붓으로 남긴 춤의 흔적처럼 보인다. 좌우 대칭적인 구도는 ‘바탕칠 반전(地塗反轉)’이라는 방식을 계승한 것이며, 나카니시가 참조한 다와라야 소타츠의 《부악도병풍(舞樂圖屏風)》의 구성과도 겹친다. (S.N)