

繰り返しのアート

2022年4月7日(木) – 6月26日(日) 会場:常設展示室

※月曜休館 ただし5月2日(月)は開館。

※開館時間 9:30 – 17:00 ただし5月27日(金)、28日(土)、6月3日(金)、4日(土)は19:00まで開館。

関連イベント 「「繰り返し」?見て!話そう!」 4月24日(日)、5月21日(土) 各日午後2時より

※学芸員を交えて、「反復(繰り返し)」を手掛かりにして、作品を見て感じたことを来館者とともに語り合います。

本展のテーマは、アートの中の「繰り返し」です。名作の模写、テーマやモチーフ、行為の反復、デザインにおけるパターン、パロディやオマージュの中での引用など、スキルの体得や作品制作の過程の中で何かしらの「繰り返し」を取り入れることは、美術史上のあらゆる作家たちが幾度となく行ってきたことです。そのような「繰り返しのアート」は、長い歴史の中で数えきれないほど制作されたにもかかわらず、各作家によって実に多種多様な方法で形にされており、多くの人々の目を引く作品が現在でも発表され続けています。本展では、ふくやま美術館にも数多く所蔵されている「繰り返しのアート」の中から、主に8人の作家の作品を厳選して展覧するとともに、各作品に込められた意味を探ります。

草間彌生 (1929 –)

本展の序章を飾るのは、草間彌生のネット・ペインティングと、彼女の代名詞ともいえるドット(水玉)が用いられた作品です。ネット・ペインティングは、草間が国内外の美術業界で高い評価を獲得するきっかけとなった代表作であり、ドット作品は、草間が広く一般に知られるきっかけとなったアイコン的作品といえます。

草間は、戦後間もない時期から国内の個展等で作品を発表し、1957年に単身渡米して以降、大型作品の制作やハプニング活動⁽¹⁾を積極的に行い、世界的に注目を浴びる現代アーティストのひとりとなりました。

ネット・ペインティングは、渡米初期から草間が精力的に取り組んだ作品であり、大型のキャンバスに繰り返し描かれるネット(網目)模様を特徴とします。1960年に制作された《NO.X》(No.1)もその一つです。実際のところ、こうしたネットの描写は、日本で絵画を制作していたころから、草間の作品にしばしば登場していますが、渡米後の作品で大きく異なる点は、キャンバスが巨大化していることでしょう。渡米前の草間の作品は、1m×1m以下の小型なものが大多数であるのに対し、渡米後の作品では、《NO.X》のように大型のキャンバスを採用しています。このように生み出された作品は、鑑賞者の視界までもネットで覆いつくすような感覚を与えるものです。さらに、鑑賞者に提示されたこの感覚は、草間自身が体感している現実そのものであるという点も忘れてはなりません。草間は、幼少期から患っていた病により幻覚や幻聴に悩まされ、それらに覆いつくされ、自身が消滅していく恐怖を感じ続けてきたといえます。草間は、恐怖から逃れるためにその幻覚を描き出すことを試みたのであり、描かなければ存在が脅かされるという強迫観念を常に抱いていました。草間は、そうした自身の世界を表出した作品をオブセッション(強迫観念)・アートと名付けており、ネット・ペインティングやドットの作品はその典型です。

《私の犬のリンリン》(No.2)に見られるようなドット模様もまた、初期の作品から用いられていますが、その存在がより顕著になったのは、ネット模様と同じく、渡米後に制作された作品からです。草間は、オブセッション・アートをキャンバス内に留めず、ソファやイス、洋服、靴といった身近なアイテムにも表出させ、立体作品として発表していきます。ドット模様は、そうしたキャンバス外の作品に数多く用いられてきました。草間のドットの認知度がとくに高いのは、環境芸術など美術館外で鑑賞できる作品の中に頻りに登場するモチーフであることも無関係ではないでしょう。

桑原盛行 (1942–)

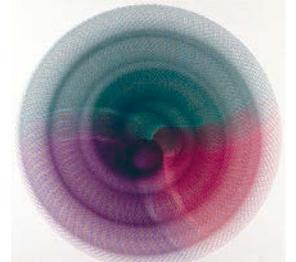
桑原盛行は広島を代表する現代アーティストで、1967年に日本大学芸術学部を卒業して以降、一貫して円を繰り返し描く作風で知られます。同じ形の繰り返しという意味では、ネットやドットを繰り返し描いた草間と類似している点もありますが、作品から受ける印象は大きく違います。草間のネットやドットが恐怖の克服や生への熱望といった激情とともに仕上げられたのに対し、桑原の描く無数の円は、作者が試行錯誤しながら、その位置や大きさを細かく定めたくらいで配置されています。桑原は作品を制作するにあたり、シリーズごとに一定のルールを決め、その制限のある状態の中でもどれだけ自由な表現ができる可能性があるのかを意図的に試しているのです。制作の過程では、円の大きさを1ミリ変えただけで全く異なる表情の作品が完成することがあったり、あるいは



No.1 草間彌生 《NO.X》1960年



No.2 草間彌生 《私の犬のリンリン》2009年



No.5 桑原盛行 《一つの円へ 1987-4》1987年



No.7 ジャコモ・バッラ 《ダイナミズムの風刺的デッサン・革ひもにつなげた犬》 1912年



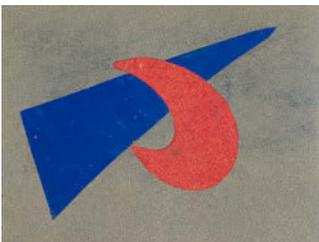
資料1 ジャコモ・バッラ 《首輪でつながれた犬》 1912年



No.15 ジャコモ・バッラ 《変形する形(タペット)》 1987年



No.14 ジャコモ・バッラ 《速度の線・空間》 1915年



No.11 ジャコモ・バッラ 《ペシニズムの表現》 1914年

作品の完成にはつながらないような場合でも、全く予想していなかったような表現の結果を見ることがあります。作者はこの新規性や意外性の発見を楽しみ、創作の活力を得ているのです。一方、鑑賞者には図像の中の円の並び方や粗密の差を見出す楽しみがあります。作者と鑑賞者はともに、繰り返しという一見機械的な作業の中にも多様さや繊細な抒情性があることに気づくのです。

ジャコモ・バッラ (1871 - 1958)

画家、彫刻家、デザイナーなど多彩な経歴をもつジャコモ・バッラは、20世紀初期に興った前衛芸術グループ、未来派のメンバーのひとりとして多くの業績を残したアーティストです。

未来派は、当時急速に発展していく科学やテクノロジーを賛美し、機械、自動車、電機などから発せられる躍動感やエネルギー、速度、音といった目には見えない要素を芸術表現の中に取り入れようとしたことで知られています。各アーティストによって表現方法はさまざまですが、とくにバッラは、視覚的に捉えることが難しい要素であったとしても、その本質を分析的に研究し、結果として見出した形を作品に活かすことを得意としました。そのような作品の例として、《首輪でつながれた犬》(資料1)を挙げるすることができます。この作品は、散歩をする犬とリードをひく女性の足に焦点が絞られており、足を複数回繰り返し描くことで、動作の躍動感を表現しています。こうした表現手法は、バッラの作品の中にしばしば登場しており、《動線・空間》(No.8)や《つばめの飛翔》(No.9)でも連続的に対象の形を描いて、動きのダイナミズムの視覚化を試みています。

また、バッラはこうした繰り返しの表現を絵画だけでなく、立体作品やデザインにも応用しました。未来派的なオブジェとして考案された《未来派の花》シリーズ(No.16, 17)は、一見複雑な形に思えるものの、その実態は複数の同じ形の彩色した木を組み合わせた非常にシンプルなものです。同じく花が表されたタペストリー《変形する形(タペット)》(No.15)でも、同じ形や色を繰り返し用いて一つのデザインを完成させています。このようにバッラが同じ形や色を繰り返し用いるデザインにこだわった理由には、当時の社会背景があります。産業の技術革新が進む社会においては、機械で大量生産が可能なデザインの需要が高く、バッラはデザイナーとして新時代の要求に応えたのです。

またバッラは、速度のための連続的な表現やデザインのための形や色の繰り返しを《速度の線・空間》(No.14)において融合させています。本作に繰り返し描かれている三角形と三日月のような形は、「悲観主義pessimismo」という心理的な意味合いを持つものとしてバッラが考案した形態です。本作の前年に発表された「マニフェスト(反中性的衣服)」(No.10)の中で、「自在布 modifcante」のひとつとして発表され、バッラはこのアップリケのような布を用いて衣服に常に変化を持たせることを推奨しました。

ジュゼッペ・カポグロッシ (1900 - 1972)

バッラのように、一つの形を作品を超えて繰り返し用いるアーティストは数多く存在しますが、中でも、ジュゼッペ・カポグロッシやクロード・ヴィアラの活動には特筆すべきものがあります。

カポグロッシは、1920年代後半から画家としての活動を始め、画業の初期は具象画やキュビズム的な作品を中心に制作していたものの、1949年にフォークの先のような独自の記号的形態が登場する作品を発表して以降、一貫してこの記号を用いた作品を制作するようになります。この独特の形態は、アルファベットのようにも中国の古代文字のようにも見え、鑑賞者の想像力をかきたてるものがありますが、1940年代のカポグロッシのスケッチのひとつ(資料2)にこの形態の原点になったと思われる図像があります。こちらは《二つの裸体》と題されているもので、二人の人物が対面して肩を組み合わせている様子が見て取れます。同じ形態がベースとなっているとはいえ、カポグロッシの作品にはさまざまなバリエーションがありますが、《Sup.671》(No.18)や《表面170》(No.19)といった作品を見ても、それぞれの記号はスケッチの図像がデフォルメされた形のように見えることは明らかでしょう。また、具体的な時期が明確にはなっていないものの、カポグロッシはある時点からそうした作品のタイトルを全て「表面Superficie」に統一するようになります。その徹底ぶりは過去の作品にまでさかのぼり、すでに別のタイトルで発表済みの作品についても改名したほどです。このカポグロッシのこだわりには、1960年代に興隆したミニマル・アートの影響があったのではないかと考えられています。ミニマル・アートは、絵画の中のイリュージョン⁽²⁾の追求をやめ、あくまで平面という2次元における表現の可能性を探求しようというムーヴメントで、いかに鑑賞者に作品の表面を意識させるかという点に重きを置いていた一面があります。カポグロッシは、独自の記号絵画の確立のため、具象的なモチーフから始め、具象の再現性から切り離れた記号的な形態を生み出し、それによる多くの組み合わせを繰り返し提案していくことで、イリュージョンのない平面の表現の豊かさを示したのです。

クロード・ヴィアラ (1936 -)

クロード・ヴィアラは、豊かな色彩と空豆のような独特の形態を表した作品で知られるフランスの現代アーティストです。1960年

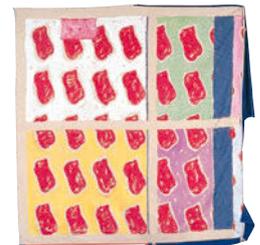
代初頭にパリの美術学校で絵画を学び、パリの芸術家たちとの交流を深める一方、制作の拠点には生まれ故郷の南仏ニームを選んでいきます。マティスやシャガールをはじめ、南仏で制作を行った芸術家たちの中には、明るく鮮やかな色彩を特徴とする画家が少なからず存在しますが、ヴィアラもそうした南仏の作家たちの色彩に多大な影響を受けたことは、《無題》(No.20)の色使いを見て明らかでしょう。60年代末には、短期間ではありますが、芸術グループ「シュポール(支持体)/シュルファス(表面)」の主要メンバーの一人として活動しています。「シュポール/シュルファス」は、1968年の5月革命⁽³⁾をきっかけに、芸術的実践を通してあらゆる制度的なものへの問い直しを行いました。《無題》にも、そうした「シュポール/シュルファス」の思想の一端が反映されています。《無題》では2次元的な図像が描かれているものの、カンヴァスには支持体も木枠も額もなく、「絵画」作品として鑑賞者が真っ先に想像するような形式とは全く異なる形の作品がアートとして提示されているのです。このように、ヴィアラは、カンヴァスを支持体に張り、木枠や額に作品を収めて、美術館やギャラリーの壁に展示するという従来の絵画の在り方、展示方法に真っ向から挑戦し、それらの「常識」を打ち破る形の作品を制作しました。用いる図像に関してもその理念を貫き通しています。ヴィアラの作品に見られる空豆のような形の羅列は、紙の型を使用した単純な繰り返しで描かれており、写実的なデッサンや遠近法などの難しい技術を用いることなく作品制作が可能です。アート史上で長らく制作に必要とされてきた遠近法などのインテリジェンスな技法を絵画から取り除き、誰にでもできるような繰り返しの手法を使うことで、形式だけでなく絵画のスキル面においても全く新しいアートの提案を大胆に行ったのです。

エンリコ・カステラーニ (1930 - 2017)

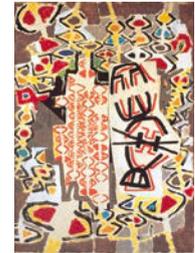
カステラーニは、1952年から56年にかけて絵画、彫刻、建築を学んだ後、ルチオ・フォンタナの空間主義の考え方に深く共鳴し、それに根差した作品制作を行っていきます。空間主義は、絵画や彫刻の様式が時間と共に変化するものであることを前提に、芸術の中にある永遠性を可視化させることや、作品を成り立たせる空間を通して形、色、音を表現することを理念としました。カステラーニは、《白い表面》(No.21)、《白い表面n.1》(No.22)の中でそうした理念の実践を試みています。《白い表面》や《白い表面n.1》は、表面に規則的に繰り返される起伏をつけることにより、周囲の光を作品の中に取り込んで作品の表面に自然に影を作り、作品の置かれた環境によってその見え方が変化するようにになっています。四角の形で壁に展示された作品は絵画的な要素を保ちながらも、起伏があるという点では彫刻的な要素も持ち、さらに作品の置かれた環境を利用しようという試みには建築的な要素も感じられます。こうした取り組みにより、光の状態だけでなく、鑑賞者の位置によっても作品の見え方が異なり、鑑賞者が動くたびに変化がもたらされるように仕組まれているのです。カステラーニの作品は、作家の手から離れても、鑑賞者や展示空間がある限り、作品との相互影響を通して、その時々見え方が現れ、常に更新しながら作品を完成させています。ここでは、作品を完成させるのは作家だけでなく、鑑賞者や環境であり、見る側、展示する側の存在も無意識のうちに作品の制作に積極的に参加する立場になっているという面白さがあります。

饜嘔 (1931 -)

カステラーニのように、饜嘔もまた作品の仕掛けで鑑賞者を作者の世界観の中に巻き込む作家のひとりです。1960年代前半から虹の色彩を用いた作品制作を始め、伝統ある国際芸術祭ヴェネツィア・ビエンナーレで、様々なものを虹のスペクトルで彩色した作品を1966年に発表して以降、「虹の作家」として世界的に認知されています。以来、数十年継続して独自の虹のスタイルでの制作姿勢を貫いてきました。この饜嘔の虹は、自身の美学を結晶化させた表現方法で、鑑賞者の視覚に鮮烈にその美学を届ける機能を果たしています。もともと私たちが虹として認識しているのは可視光線の色で、赤から紫までのグラデーションになっています。この可視光線の反射の具合によって私たちは色を識別しているのであり、虹は私たちがみる世界の根本にあるものです。こうした色彩の探求をめぐるのは、印象派の画家たちが筆触分割⁽⁴⁾をもって丹念に取り組み、世界の色を表現しようと試みっていますが、饜嘔は大胆にも虹の色彩そのものを用いて、具体的な事物を描き、現実を作者の世界観で再構成しています。今日LGBTのシンボルにも用いられているように、虹は隣り合った色との間に明確な境界線が無いので、「多様性」や「共生」の象徴とされていますが、それはまさに饜嘔の作品の根底にある制作方針と一致しています。饜嘔は、虹の作品を発表する以前から、一方通行に作り手の美学を届けるような、作家と鑑賞者の立ち位置を明確に区別する作品ではなく、鑑賞者も参加可能な相互作用のある作品制作を意識的に行って来ました。鑑賞者の参加に対するこの関心は、饜嘔がアートの世界に足を踏み入れたときに興隆していた反芸術⁽⁵⁾の思想や、1985年からの滞米経験で触れたポロック⁽⁶⁾の絵画制作、デュシャンのレディ・メイド⁽⁷⁾、ポップアート⁽⁸⁾、フルクサス⁽⁹⁾での活動からの影響があります。それぞれの潮流を前線で体験したことで、無階級性、身体性、引用、大衆性、複数性の表現における重要性を認識し、作者と鑑賞者との相互作用を生む欠かせない要素として饜嘔の中で深化されたのでしょう。1950年代前半には、無階級的なものとして、当時油絵ほどは評価されていなかった版画、シルクスクリーンの制作に打ち込み、身体性に



No.20 クロード・ヴィアラ 《無題》1990年
©ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2022 G2821



No.18 ジュゼッパ・カボグロッシ 《二つの裸体》1958年
©SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo, 2022 G2821
©Kamakura Gallery



資料2 ジュゼッパ・カボグロッシ 《二つの裸体》1946-49年頃
©SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo, 2022 G2821
©Kamakura Gallery



No.22 エンリコ・カステラーニ 《白い表面 n.1》1987年
©SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo, 2022 G2821



資料3 《白い表面》1987年の裏面部分



No.26 饜嘍 《Rainbow passes slowly: jan ken pon - peace sign 1》 1971年



No.32 饜嘍 《Violin on the chair》 1967年



No.33 森村泰昌 《MNB38》 1973年



No.35 樂直入(樂家15代) 《黒樂茶碗 銘夜聴》 2003年

おいては、60年代前半に、視覚に訴える虹の色彩で画面を覆いつくす構想にたどり着きました。同時に、虹は多くの人々が知っている親しみやすい色という意味で大衆性にも含むものです。また、《Rainbow passes slowly: jan ken pon - peace sign 1》(No.26) や《Violin on the chair》(No.32) で見られるように、虹の色彩で覆われるものは抽象的な事象ではなく、人であったりヴァイオリンであったり実在する具体的なもので、現実にあるものからの引用として捉えることができます。さらに、当初は自分一人で行っていたシルクスクリーンの制作を1960年前後から刷り師と共にやるようになります。共同作業にすることで作品の量を増やすことも可能になり、複数性の利点を生かした制作が実現されました。

これらは、鑑賞者を作品の中に引き込む仕掛けとして意図されたもので、感覚的、物質的により多くの人々に届くような作品、制作スタイルを通して、作者の虹の色による世界の再構成に鑑賞者も参加できるようなシステムになっているのです。

森村泰昌 (1951 -)

森村はセルフポートレート作品で知られる日本を代表するアーティストです。森村のポートレートの特徴は、美術史上の名作や歴史上の有名ななどに自らがそっくりに扮するところにあります。時代や国、人種、文化、年齢、性別を超えた存在となり、先人たちの作品を繰り返し模しつつ、そこに独自の解釈を含ませることで、過去の作品の新しい見方を提示しているのです。

当館には、森村がそのようなセルフポートレートのスタイルを確立する以前に制作した作品が数多く収蔵されています。それらは必ずしもセルフポートレートという形を取ってはいないものの、森村が他のアーティストたちから刺激を受け、現在の自分の考えや解釈を具現化したという意味では同じもので、セルフポートレートの原点となった作品群ともいえます。

2011年、森村はこれらの作品を、自身が影響を受けた作家の作品と並べて展示する試み⁽¹⁰⁾を行っており、その展示では、《MNB38》(No.33) は樂直入の《黒樂茶碗 銘夜聴》(No.35) と共に、また、《MNBK13 蝶覚の彫刻/三木富雄のために》(No.34) は三木富雄の《耳》(No.36) と共に並べられました。

《MNB38》は、黒い花瓶を真上からのぞくように撮影した写真で、銀の含有量が多い印画紙にプリントされています。森村は、この写真の中に出来上がった黒を「濃厚で柔軟」、「黒くても暗くならない」色であるとし、特別な発色を感じられる黒色の作品の魅力について言葉少なに語っています⁽¹¹⁾。そして、樂直入の《黒樂茶碗 銘夜聴》にも同様に特別な発色の黒を感じたのでしょう。それというのも、樂焼にとっても黒は最も重要な色の一つなのです。樂家は、初代当主の長次郎が、桃山時代の茶人、千利休が理想とする茶碗の制作に成功して以降450年以上にわたって一子相伝でその技を継承してきました。歴代の当主たちがそれぞれオリジナリティある作品を制作している一方、一切の装飾を取り払い黒釉で覆った黒樂茶碗は、利休の「侘び」の思想を具現化したもので、樂家だけに伝承される技で作られています。歴代の樂家の当主たちは、伝統を受け継ぐ役目とそこからオリジナリティある作品を創出することの2本の柱を軸に制作活動を行っており、過去の作品と向き合いつつ自分自身の解釈を表出して新しいものを生み出しているのです。それは森村のセルフポートレートの制作スタイルとも共通しています。過去を反復しつつ、それが単なる模倣に終わることなく、常に新しい解釈として世に発表され、オリジナルとは異なる価値が備わったものが現れるのです。

ここまで各作家の「繰り返しのアート」についてご紹介してきましたが、この目録で語れることは、それぞれの作品のほんの一部に関するものでしかありません。「繰り返しのアート」の表現が各作家によって実にバリエーション豊かなものであるように、作品の見え方、そこから感じ取れるものも鑑賞者の数だけ存在しているのです。とくに、本展には具体的な事物が表されていない作品が多く展示されています。これらの作品は、一見取り付く島もない芸術作品として敬遠されがちですが、具体的な形が無いからこそ、鑑賞者が想像できる余地が無限にあります。「繰り返しのアート」の一つとして同じ作品が無いように、「繰り返し」という一つの視点で作品を眺めつつ、鑑賞者のみなさまに自由な見方で作品を楽しんでいただきたいと思います。

註

- (1) ハブニング: 現在ではパフォーマンスという言葉が使われている。現代アートの各分野で試みられている表現手段の一つ。アーティストが何らかの行為をするだけでなく、観客参加型の場を創出し、芸術概念の拡張を目指すもので、とくに1960年代にアーティストたちによって盛んに行われた。
- (2) イリュージョン: 平面という2次元空間に描かれた絵画が、遠近法などの技法によって、3次元的な奥行きを持った空間として鑑賞者に意識されること。
- (3) 5月革命: 1960年代の学生運動に端を発し、フランス全土に広がった社会変革を求めた大衆運動。
- (4) 筆触分割: 印象主義によって試みられ、新印象派によって確立された技法。絵具をパレット上で混ぜて使用せず、原色の絵具を細かい筆触で画面上に置いていくことで、彩度が高い色の表現が実現された。また、距離を置いて作品を見ると、絵具を混ぜて使った時と同様の効果を鑑賞者の眼のなかにもたらす。
- (5) 反芸術: 1950-60年代初期の日本に現れた作品制作の傾向で、従来の芸術概念を否定し、既成の枠に収まらない表現を指す。日用品など多様な素材を用いた作品や街頭でのパフォーマンス等が活動の一例として挙げられる。
- (6) ジャクソン・ポロック: ジャクソン・ポロック Jackson Pollock (1912-1956) は、アメリカで活躍した抽象画家。大きなキャンバスを床に置き、筆

- を用いず絵の具を面にたらしたり注いだりする「アクション・ペインティング」を1947年頃から開始。従来の絵画の制作スタイルとは異なり、体全体を使って制作することから、出来上がった作品では、その身体性が強調される一面がある。
- (7) レディ・メイド: マルセル・デュシャン Marcel Duchamp (1887-1968) によって考案された概念。大量生産された既製品を、そのもとの本来の使い道からは切り離し、美術作品として発表したり(泉)が作例として知られる。
- (8) ポップアート: 1960年代からニューヨークを中心に展開した前衛芸術。ポスターや工業製品などに使われた大衆的なイメージを直接作品の素材として取り入れる傾向がある。
- (9) フルクサス: 1960年代に興隆した前衛芸術運動のひとつ。この活動に関わったアーティストたちは、ハブニングやイベントなどの、何からの行為を表現手段とした活動を中心に行っている。
- (10): 2011年にふくやま美術館で行われた特別展「森村泰昌モリエンナーレ/まねぶ美術史」で実現された展示。セルフポートレート写真以前の作品群と、各作品を制作するにあたって影響を受けた作家の作品を並べて展示し、森村が各作品からどのようなメッセージを受け取ったのか両方を見比べながら考えることが出来る機会となった。
- (11): 森村泰昌「まねぶ美術史」(赤々舎、2010年、p.98)

参考資料

資料1 Giovanni Lista (ed.), *Balla* (Galleria Fonte d'Abisso, 1982) p.173 《首輪でつなげた犬》1912年、油彩、カンヴァス、[パツパロー(アメリカ)、アルバーツ・ノック・アートギャラリー蔵] 資料2 Giulio Carlo Argan, *CAPOGROSSI* (EDIZIONE, 1967) p.33 《二つの裸体》1946-49年頃、テンペラ、紙 [ローマ、個人蔵] 資料3 『エンリコ・カステラーニ展』(鎌倉画廊、1991) p.11 《白い表面》1987年の裏面部分

主要参考文献
 【早稲田生】展覧会図録『早稲田生展』(長野県信濃美術館、1994)、展覧会図録『水玉の楽園 早稲田生展』(鎌倉アート・オブ・2002)、展覧会図録『早稲田生』(東京国立近代美術館、広島市現代美術館、熊本市現代美術館、松本市美術館、2004)、展覧会図録『早稲田生 永遠の永遠の魂』(国立国際美術館、埼玉県立近代美術館、松本市美術館、新潟市美術館、2012)、【早稲田生 わが永遠の魂】(国立国際美術館、2017) 【泉原盛行】展覧会図録『泉原盛行(ギャラリア上田、1991)、展覧会図録『泉原盛行 円舞2006・円舞2007』(かねこ-あーとギャラリー、2008)、展覧会図録『泉原盛行展 点から円へ-格子図上の旅』(池田20世紀美術館、2009)、[Moriyuki Kuwabara] (Gallery a-cube、2018) 【ジャコモ・パツラ】展覧会図録『ジャコモ・パツラ』(東京画廊、1973)、Exh. Cat., Giovanni Lista (ed.), *Balla* (Galleria Fonte d'Abisso, 1982)、展覧会図録『ジャコモ・パツラ展』(現玉画廊、1990)、井原正昭『未来派 イタリア・ロシア・日本』(形文社、2003) 【ジュゼッペ・カポグロッシ】Giulio Carlo Argan, *CAPOGROSSI* (EDIZIONE, 1967)、展覧会図録『カポグロッシ展』(鎌倉画廊、1987) 【クロード・ヴィアラ】展覧会図録『クロード・ヴィアラ展』(ギャラリア-五社、1992) 【エンリコ・カステラーニ】展覧会図録『エンリコ・カステラーニ展』(現玉画廊、1988)、展覧会図録『エンリコ・カステラーニ展』(鎌倉画廊、1991)、Vittoria Coen(ed.) *ENRICO CASTELLANI* (EDIZIONE GABRIELE MAZZOTTA, 1999) 【饜嘍】展覧会図録『饜嘍 AY-O 1950s-2010展』(茨城県つくば美術館、2010)、[Long Interview]『美術手帳 1995年6月号』(美術出版社)、p.114、[リアローブ2] 饜嘍『みづゑ 第801号』(美術出版社、1971)、p.43 【森村泰昌】森村泰昌『まねぶ美術史』(赤々舎、2010)、展覧会図録『森村泰昌・自画像の美術史-「私」と「わたし」が出会うとき』(国立国際美術館、2016) 【樂直入】展覧会図録『楽直入の宇宙 樂家一子相伝の芸術』(京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、2016)