

CHEN KEZHAN

TANG MUN KIT

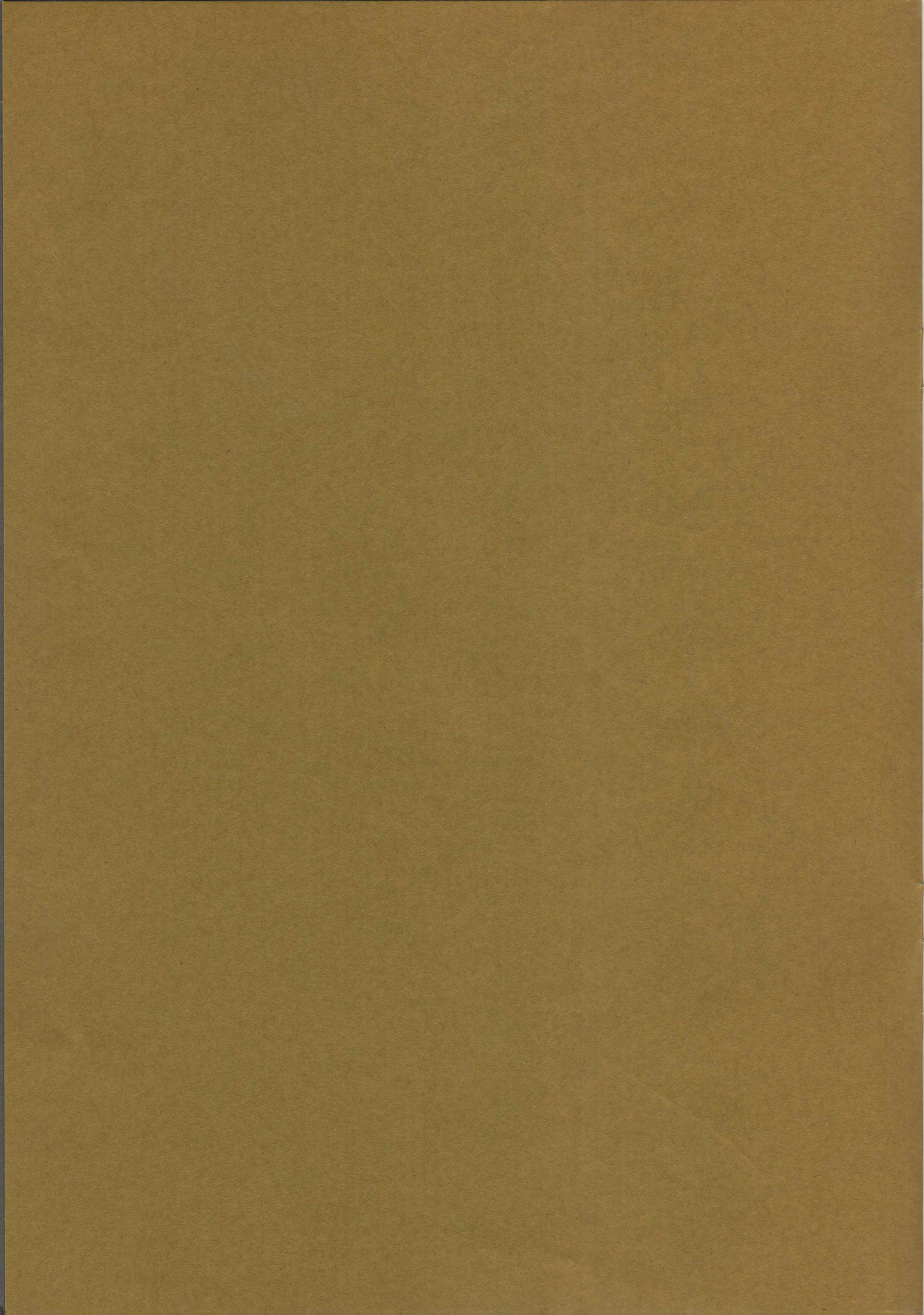
Facing the Infinite Space

MARUYAMA NAOFUMI

SAKURAI MICHIKO



Facing the Infinite Space



日本・シンガポール現代美術展

カオスと向きあう絵画の諸相

国際交流基金アセアン文化センター・ギャラリー

1993年7月6日-25日

主催：国際交流基金アセアン文化センター

Contemporary Paintings from Singapore and Japan

Facing the Infinite Space

The Japan Foundation ASEAN Culture Center Gallery

6 - 25 July, 1993

Organized by The Japan Foundation ASEAN Culture Center

・作家解説は中村英樹が執筆し、ジャンネット・ゴフが翻訳した。
・作家のデータについては、作家自身から提出された資料に基づき古市保子がまとめた。

・The note on each artist is written by NAKAMURA Hideki and translated by Janet GOFF.
・The data concerning the artists in this catalogue was mostly based upon material received from the artists themselves, and edited by FURUICHI Yasuko.

さまよえる視点

中村 英樹 (美術評論家)

シンガポールの現代絵画と日本の現代絵画が同じ地平で出会うといった出来事は、おそらく今までになかったことだろう。絵画だけでなくどんなものでも、それが見られる時にはかならず一定の限られた視野のもとで了解される。例えば、日本の今日の美術界に占めるその人の位置とか、欧米を中心にした国際的美術情況のなかでのある作品の意味など、視野が判断の尺度を与え、視野の違いが価値基準の違いにつながる。そして、近接しながら同じ視野と文脈を持つことのまったくなかった間柄が、見渡してみればいくらでもあり、そのこと自体が歴史的な経緯の偏りと共有意識の盲点を如実に物語ってくれる。

だから、シンガポールと日本の現代絵画が、単に隣り合って並べられるだけではなく、ひとつに溶け合ったなかでの、共通する点と異質な点という見方で展示されるとするならば、それはこれまで存在しなかった〈視野〉を創出することになり、きわめてエキサイティングだと言わざるをえない。いくらヨーロッパやアメリカ以上にアジアを重要視したとしても、既成の〈視野〉に従ってアジア諸国と日本とを切り離して見ているとすれば、現状を超える可能性は生まれてこない。欧米・アジア・日本その他についての地域主義的なこだわりを捨てて、さまざまな新しい〈視野〉を見出ししていく必要があるように思われる。その意味で今回の展覧会は、ごく小規模ではあるけれども、多少の問題提起を含むのではないだろうか。

チェン・ケジャン、タン・ムンキット、丸山直文、櫻井美智子という四人のアーティストの絵画を突き合わせてみて、従来のヨーロッパ絵画の流れのなかで通常は見られない独自の共通点として指摘できるのは、画面全体が描き手や見る者を超えるカオス、あるいは無限の空間として設定されていて、描き手や見る者が画面のなかに呑み込まれてしまいそうに感じることである。ヨーロッパ絵画が画面全体を一度に把握しようとするのと比べた時に、これは大きな特徴だと言える。硬質な画面と対決するようなヨーロッパ絵画の見方とは異なり、柔らかな厚みからだごと入り込みそうな感覚が四人の作品に接する場合に見る者を誘惑する。日本の二人のアーティストは、比較的西洋絵画の文脈に意識的なのだが、それでもどこか西洋の感覚とは異なったしなやかさが支配的である。

描き手を超える画面のもとになっている共通の大きな要因のひとつは、おそらく〈さまよえる視点〉にある。実際に体験してみるとすぐにわかることだが、四人の作品を見る際に静止した単一の視点から全体を一度にとらえることはとても不自然であ

るし、不可能に近い。もちろん一箇所に立ち止まって全体を眺められないわけではないが、目と意識はやはり画面に沿ってさまよい歩く。しかし、画面がすべて均等に正面から見られる無視点的な性格で成り立っているのでもない。かなりはっきりとした自立的な視点によって画面は組織されている。ただ、その視点が画面全体と一対一の対応関係で向き合って画面よりも優位に立つのではなく、画面のほうが視点よりも優位に立つ〈場〉としてあり、視点がその内側を少なからず動きまわるのである。また画面全体のフレームは、絶対的な区切りによって内部世界を作るのではなく、地表のような本来区切れない場を仮に区切る役割のものに過ぎない。

そんな共通点をベースとしつつも、四人のアーティストはそれぞれ特有の画面の質を形成している。まず大ざっぱにシンガポール側と日本側に分けて考えてみると、前者には描き手の動きの錯綜が強く感じられ、後者では切れ目なく続く色面の茫漠たる広がりを中心になっている。本来、アーティストは個人としてとらえられるべきであるし、先に述べたような新しい〈視野〉に立つという観点からすれば国別に区切る必要もないに違いないのだが、現段階では文化的な背景と文脈の違いが歴然と表われていることを直視するほうが適切だと思われる。

シンガポールのチェン・ケジャンとタン・ムンキットは、描き手を超えるカオスあるいは無限空間としての画面と、それに立ち向かう〈さまよえる視点〉の描き手のうち、後者に重点を置き、激しく描く身体的な行為と、衝突し合い重なり合う絵具の物質感を強調しようとする。どちらかと言うと、チェン・ケジャンの作品は圧縮された不定形な物質の重なりを思わせ、タン・ムンキットはむしろ微細な部分どうしの衝突、さらにはもつれた糸に似た複雑な線の絡み合いを目立たせる。いずれにしても、〈場〉としての画面のなかで無数の要素のぶつかり合う過激なせめぎ合いが主役になっているところに、シンガポール側の特徴が見られる。

日本の丸山直文と櫻井美智子の作品に描き手の身体的な行為を感じさせる部分がないわけではない。しかし、明快に連続する線的な要素よりも色彩の平面的な広がりの方が勝っているので、無限なる空間としての画面の性格が表立ったものになる。それは、描き手の有限性についてかなり意識的であり、自己言及的であることの結果、〈さまよえる視点〉が自立的であると同時に非実体的な無化されたものに還元されていることにもよる。そして同じ色面中心のであっても、丸山は透

過性のある皮膜のようなある種の希薄さにとどまろうとし、櫻井は開かれた存在の重みを流動する物質のエネルギーに求めようとしていて、極めて対照的である。

ところで四人のアーティストの作品は、こうした色々な違いにもかかわらず、画面の存在感そのものを構築しようとする点では一致している。つまり、再現描写を目的とする代わりに、何かを自己出現させようとしているのである。このことは、「絵画とは何か?」という問いに対する解答の手掛かりを与えてくれる。これまでになかった〈視野〉のもとで「絵画」について改めて考えるきっかけになるとすれば素晴らしい。

Shifting Viewpoints

NAKAMURA Hideki (Art Critic)

Contemporary Singaporean art and Japanese art have probably never encountered each other on the same plane before. Whatever one looks at, including paintings, is invariably apprehended in terms of a fixed visual field. For instance, perspective forms a yardstick for judging an artist's position in the Japanese art world today or assessing the meaning of a work in the international art scene, which centers around Europe and the United States.

In other words, differences in perspective lead to different standards regarding values. Any number of contiguous relationships which have never shared the same perspective or context can be found all around us. That in itself frankly bespeaks the biases of historical circumstances and the blind spots regarding a common awareness.

Thus, a new viewpoint is created when Singaporean and Japanese contemporary art are exhibited in terms of their similarities and differences within a unified whole rather than simply being juxtaposed against each other. This is indeed an exciting development. Even if greater importance is attached to Asia than Europe and the United States, no possibilities will emerge for transcending the *status quo* as long as other Asian countries are treated *separately* from Japan *and* in light of preexisting viewpoints. I believe that attachment to regions such as Europe and America, Asia, Japan, and so forth, must be cast aside and that new perspectives must be discovered. Despite its small scope, this exhibition raises various questions along those lines.

A comparison of the paintings of the four artists Chen KeZhan, Tang Mun Kit, Maruyama Naofumi, and Sakurai Michiko reveals unusual similarities which are not ordinarily found in traditional European painting trends. The canvas as a whole is designed as chaos or infinite space that transcends the painter and viewer. It feels as if the artist and spectator are being drawn into the painting. This represents an enormous difference from European paintings, which try to grasp the canvas as a unified entity.

Whereas the viewer's perspective in European paintings seems to confront a rigid canvas, viewers looking at the works of these four artists feel as if their entire being were entering the soft depths of the paintings. Even though the two artists from Japan are relatively conscious of the context of Western art, somehow a pliancy that departs from Western sensibilities governs their work.

A major element that underlies all of the paintings and transcends the artists is the shifting point of view. This is readily apparent when one actually stands in front of the paintings. When one looks at the artists' works, it is not only unnatural to grasp them as whole from a single, fixed viewpoint; it is nearly impossible to do so. Of course, that does not mean that the entire work cannot be looked at from a fixed place, but, rather, that the spectator's eye and mind wander across the painting surface. The paintings, however, are not completely free of points of view, a characteristic that would allow the viewer, looking straight ahead, to observe the entire work equally. The paintings are organized by means of a rather clear-cut, independent point of view. But it does not take precedence over the painting surface when one faces the canvas as a whole in a one-to-one relationship. The canvas constitutes a field that ranks above point of view; the point of view moves quite a bit around inside the painting. Moreover, the picture frame does not create the inner world by means of absolute boundaries. It is merely a functional element that provisionally demarcates a kind of field, like the earth's surface, that inherently cannot be demarcated.

Although these similarities form common ground, all of the artists have produced distinctive work. Looking at the artists broadly in terms of nationality, the intricate strokes in the Singaporeans' works create a powerful impression, while the Japanese artists' paintings are dominated by a vague expanse of continuous, unbroken color planes. Intrinsically, artists should be regarded separately. Moreover, from the perspective of the new kind of outlook I mentioned above, clearly there is no need to separate the artists by nationality. But I think that, at the present stage,

it is more appropriate to face the fact that differences in cultural background and context are clearly manifested.

The Singaporean artists Chen KeZhan and Tang Mun Kit place less emphasis on the canvas as chaos or infinite space that transcends the painter than on the painter and his shifting viewpoint as he faces chaos or infinity. The artists try to stress the act of intensely painting and the textual feeling of clashing and overlapping paint. If anything, Chen KeZhan's works convey the impression of layers of compressed amorphous matter, while Tang Mun Kit's paintings feature the clash of small particles as well as complex webs of lines resembling tangled thread. In any event, what distinguishes the works of both Singaporeans is the leading role played by the violent clash of countless elements in the painting as a field.

Aspects suggesting the physical actions of the painter can be found in the works of Maruyama Naofumi and Sakurai Michiko as well. The outspreading color planes, however, take precedence over clearly linked linear elements. Consequently, the character of their paintings as infinite space is pronounced. As a result of considerable awareness and self-referentiality regarding the painter's limitations, the shifting perspective is converted into something insubstantial and minimal in spite of its independence. Although the works of both artists center around color planes, they form a striking contrast. Maruyama tries to limit the planes to a kind of thinness that resembles a permeable membrane, whereas Sakurai seeks the weight of unfinished existence in the energy of flowing matter.

Despite such differences, the works of the four artists are unified by an effort to establish a sense of the painting's very existence. In other words, instead of realistic representation, the artists are trying to allow something to manifest itself. They offer a clue to the nature of paintings. It will be wonderful if it serves as a starting point for reconsidering painting from a perspective that has never been tried before.

(Translated by Janet GOFF)

チェン・ケジャン



3・無題 Untitled 1991



2 • 岩塊習作 Rock Study 1990



4 • 岩塊習作I Rock Study I 1992