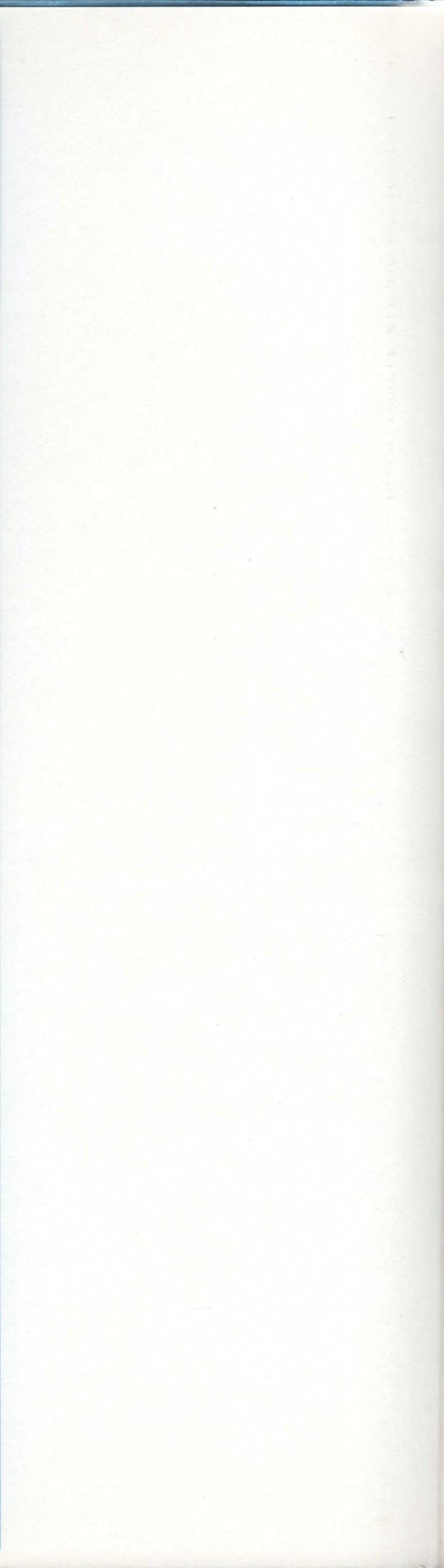
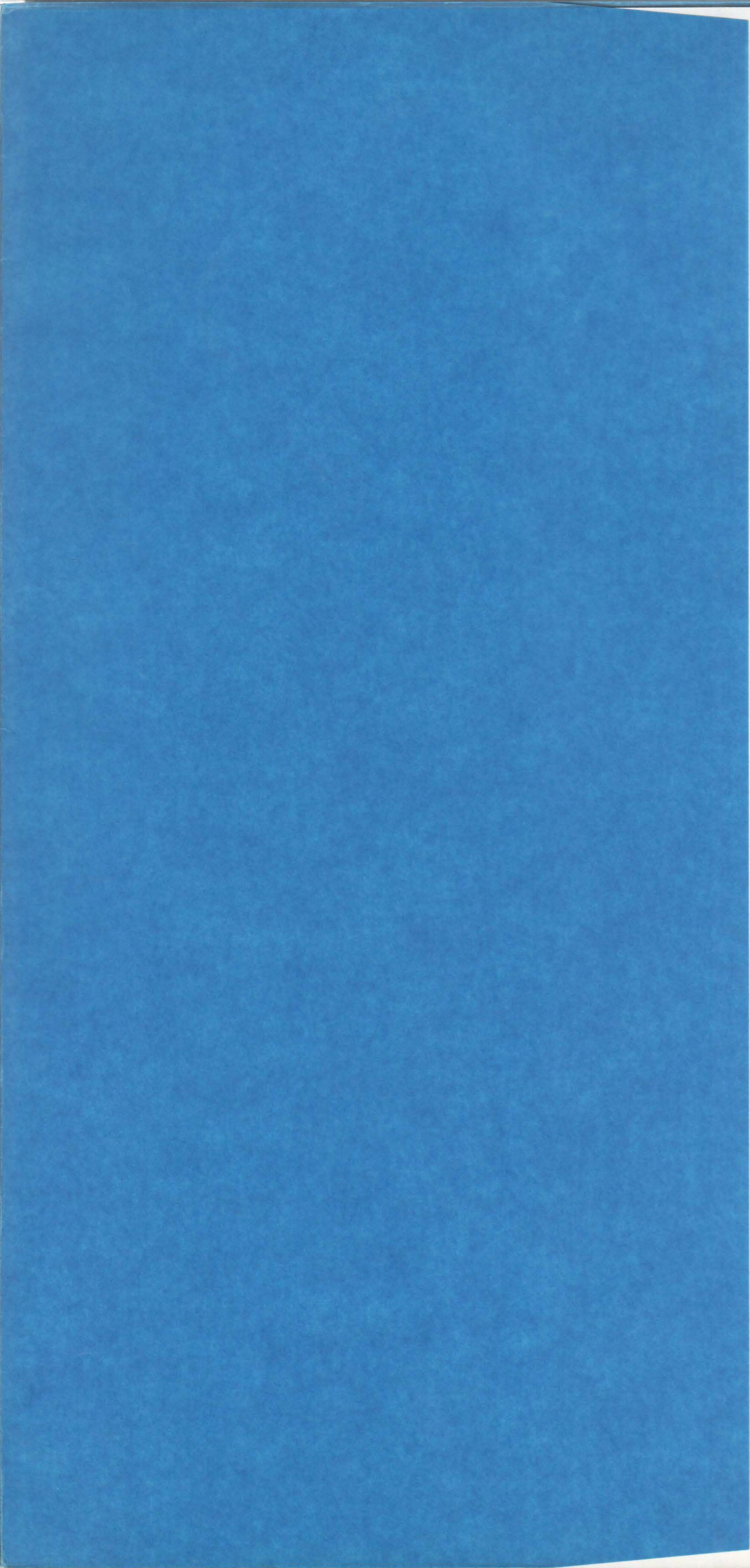


F A N G L I J U N



他人を理解しようとするには、自分を見つめずにはいられない。私も彼らの中の一人なのだから。自分というものがわからなくて、今度は他人を観察することになる。他人の中に存在する自分を見つけたくて。何かをつかんだと思った瞬間、何もかもが曖昧になる……。私の仕事が始まった。

方力鈞

Fang Lijun

Fang Lijun

方力鈞—物語なき時代の人間像

Fang Lijun: Human Images in an Uncertain Age

1996年11月2日—12月1日
国際交流フォーラム

November 2—December 1, 1996
The Japan Foundation Forum

主催：
国際交流基金アジアセンター
キュレーター：
建畠 哲

Organized by
The Japan Foundation Asia Center
Curator:
Tatehata Akira

方力鈞 — 物語なき時代の人間像

Fang Lijun
Human Images in an Uncertain Age

あいさつ

このたび国際交流基金アジアセンターは、「方力鈞^{フワンリジョン}—物語なき時代の人間像」展を開催することになりました。

経済の開放政策が進む中国では、社会状況や価値観の変化に伴い、文化・芸術の分野においても次々と新しい思潮や運動が展開されてきました。美術の分野においても、70年代末から1989年までの短い期間にさまざまな西洋のモダンアートの実験が行われ、近年、中国人作家たちの海外における活躍にはめざましいものがあります。方力鈞はそうした中国の新世代の画家を代表する存在と言えるでしょう。

方力鈞は1963年、中国の河北省邯鄲市に生まれ、北京中央美術学院に学びました。90年代に入り、坊主頭の群像や泳ぐ人の油彩画のシリーズで一躍脚光を浴びた方力鈞の絵画は、時代と現代社会の人間像を捉える確かな視点において特に注目を集め、しばしば「シニカル・リアリズム」と評されています。そこには幼少期の文化大革命の体験や天安門事件の影響など、同時代の中国の社会状況を抜きにしては語ることのできない側面があります。しかし一方において、彼の作品が広く人々の心に訴えるものとなりえているのは、何よりも卓越した描写力と優れた色彩感覚をもち、またモダニズムの絵画が追求してきた空間の本質を深く踏まえているからでもあります。

方力鈞の作品は、ここ数年国際的にも注目されるようになってきましたが、大規模な個展が開催されるのは国の内外を問わず今回が初めてです。彼の代表作である油彩画はもちろんのこと、初期のドローイングから最新作の巨大な木版画を含む45点からなる本展は、この傑出した画家への評価

を確立するとともに、また大きく動きはじめている中国の現代美術への関心を呼び起こす機会となるに違いありません。

アジアセンターはこれまでアジア地域の現代美術を地域別・テーマ別に紹介してまいりましたが、今回初めて個展を開催いたします。個展という形式を通じて方力鈞という一人の優れた作家に焦点を当てることにより、中国の作家ならではの固有性をより深く追求し、それゆえに引き出される普遍性をも充分に感じていただけるのではないかと思います。

本展の開催にあたり、多大なご尽力をいただいた方力鈞夫妻、作品をご出品いただきました美術館、画廊、ならびに所蔵家の皆さま、および本展実現のためにご協力を賜りました関係者の皆さまに、心よりお礼申し上げます。

1996年11月

国際交流基金アジアセンター

Foreword

The Japan Foundation Asia Center is proud to present this exhibition entitled "Fang Lijun: Human Images in an Uncertain Age."

Now that China is gaining an increasing opening up of economic policies, the social conditions and values of things are also undergoing change; even in cultural fields such as the arts, movements have arisen to search for ever new modes of expression. Even in the fine arts, in the short time from the end of the 1970s to 1989, numerous experiments were conducted with various Western forms of modern art, and, recently, the overseas activities of China's artists have become quite significant. Fang Lijun is himself representative of the new generation of Chinese painters.

Fang Lijun was born in 1963, Handan in Hebei province, and later went on to study at the Central Academy of Fine Arts, Beijing. Entering the 1990s, in two series of oil paintings portraying people with shaved head or swimming through iridescent water, Fang Lijun's work stood in the spotlight of attention, especially for its accurate yet sober perspective in depicting contemporary people and their times, and his style has been termed "Cynical Realism." On the one hand, he remains unable to extract himself from the influence of the Cultural Revolution, which he experienced as a youth, and the Tian'anmen Incident, and the social conditions of the China of those times remains as a undercurrent in his works. On the other, his art touches the hearts of wide numbers of people around the world, which shows that his work is infused, above all else, with a paramount power of delineation and a very keen sense of color, and also that it

depicts the true nature of space long searched for in paintings partaking modernism.

Thus, as the works of Fang Lijun have over the past few years attracted much attention on an international level, this exhibition is made up of 45 representative works, ranging from early drawings to the most recent works, enormous woodcut print. We hope that it will not only establish his reputation as a world artist of critical acclaim, but will also serve to elicit a response of admiration and respect for China's fledgling contemporary arts and artists.

Up until now, the Asia Center has introduced the arts of Asia by concentrating on certain areas or certain themes; thus, this exhibition represents our first attempt at a one-artist show. We believe that through viewing the works of a single artist as talented as Fang Lijun, we will all come to see him as not just a "Chinese painter," but will be enabled to study him more deeply as an individual artist, through the universality that shines so brightly in his works.

The Asia Center would like to express its sincere thanks and heartfelt gratitude to Mr. and Mrs. Fang Lijun for their unstinting cooperation; to all the museums, galleries, and private collections that have so generously lent us their works; and to all those whose hard work and great efforts have made this exhibition possible.

November 1996

The Japan Foundation Asia Center

謝辞

本展の開催にあたり、貴重な作品のご出品を賜った、作家、美術館、所蔵家の皆様、ご助言、ご協力いただいたすべての関係者の皆様に深く感謝の意を表します。

Acknowledgements

We express our gratitude to the artist, museums, and the owners of the valuable works for their cooperation in this exhibition, and also to all the people who have offered us warm support and cooperation.

The Art Gallery of New South Wales

Hanart T Z Gallery

Henie-Onstad Kunstsenter

Marlborough Fine Art

Museum Ludwig Köln (Sammlung Ludwig)

Schoeni Art Gallery

Stedelijk Museum Amsterdam

Stiftung für Kunst und Kultur e. V. Bonn

Mr. Chang Tsong-zung

Mr. Hans Galjaart

Mr. Bruce Hoeksema

Dr. Nicholas Jose

Mr. Fezi Kahlesi

Mr. Rob Malasch

Mr. Guy Ullens

Ms. Susan Vorst

Mr. André van Vught

Dr. F. A. Hoogendijk

Dr. Evelyn Weiss

福岡市美術館

東京都現代美術館

白石正美

目次

Contents

p.9 空間のエロス 建畠 哲	p.79 Elegant Space Tatehata Akira
p.13 方力鈞とシニカル・リアリズム 栗憲庭	p.83 Fang Lijun and Cynical Realism Li Xianting
p.18 方力鈞とその芸術 ペール・ホヴドゥナック	p.87 Fang Lijun and His Art Per Hovdenakk
p.21 カタログ	p.21 Catalogue
p.70 思い出すこと 方力鈞	p.89 Remembrances Fang Lijun
p.74 略年譜	p.92 Selected Biography
p.77 展覧会歴	p.93 Exhibitions

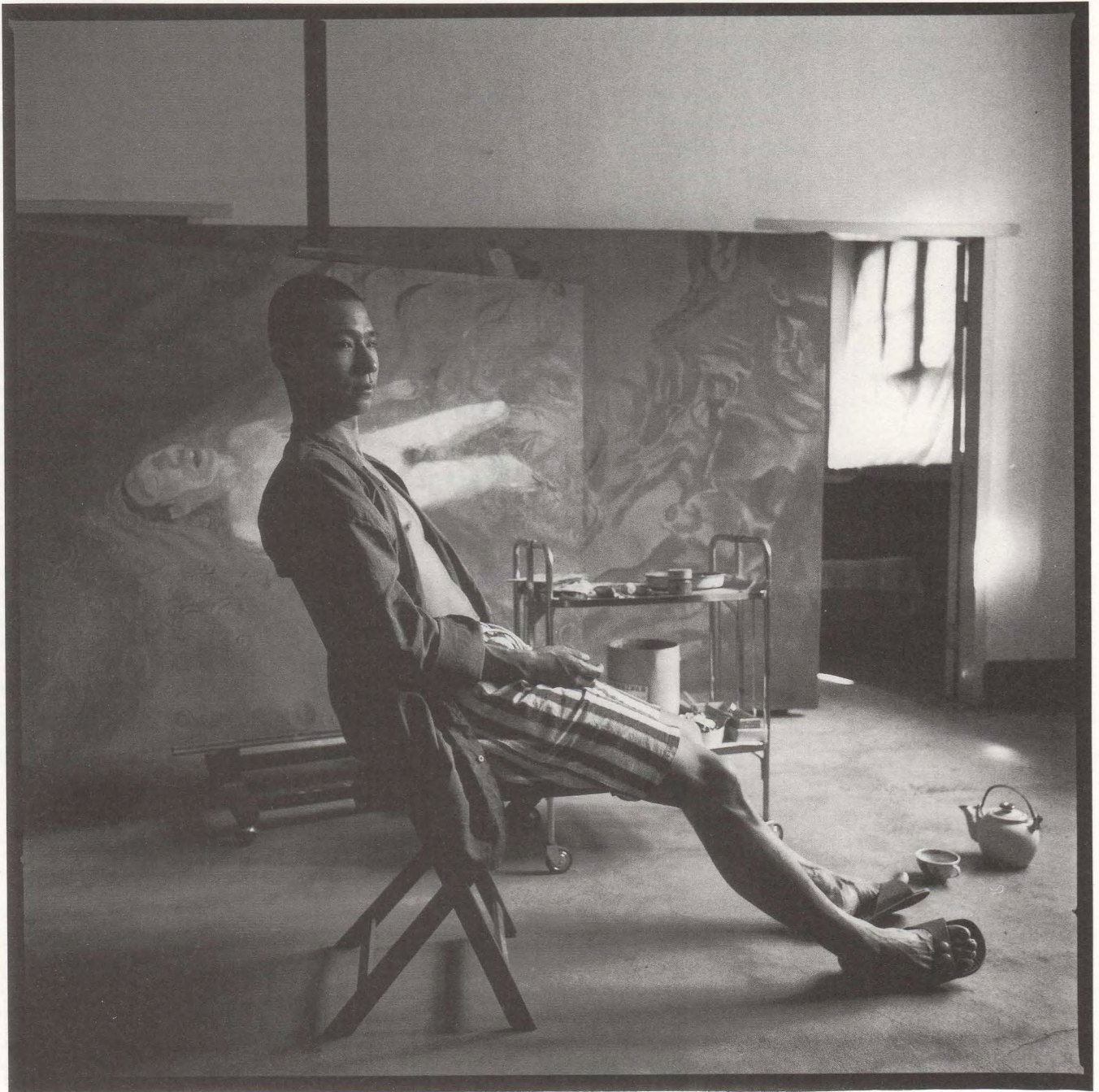


photo by Dana Lixenberg

空間のエロス

建畠 哲 多摩美術大学教授

方力鈞の作品は常に深い喪失感を宿している。それは単なる孤独や寂寥という言葉では捉えることのできない、より本質的な何かがあらかじめ失われてしまっているという感情である。もはや語られるべき肯定的な価値はないという、その断念をのみ彼は語ろうとしていると言ってもよい。この画家がかくも卓越した絵筆によって描いて見せるのは、意味の不在そのものの“形象”に他ならないのだ。シニカル・リアリズムとも称される方力鈞の美しくもまた不穏な画面——それはいわば失われたものを巡る大いなる逆説の光景なのである。

方力鈞に固有のそうした喪失感は、言うまでもなく中国の現代社会に身を置く画家としての個人的な体験に深く根差している。坊主頭の群像や茫漠とした空、水面、あるいは極彩色の花といったイメージは、声高なイデオロギーに対する批評的な距離としての虚無の感覚の表現であり、また彼自身の癒しがたいトラウマの記憶を客体視する醒めた視線を感じさせるものでもある。だが彼の作品が見る者を魅するのはそのような特異なモチーフのありようばかりによるのではない。同時に私たちは確かな技術に支えられた画面の堅牢さに、正当なるモダニズム絵画としての高い達成を認めないわけにはいかないだろう。

揺るぎのない緊密な構成と空間の奥行き、筆触を消去した色面がたたえる内部の光、背景から形象を浮き上がらせる大胆にして精妙な感覚——。そう、単に情緒的なものにおもねることのない絵画空間に対するこの画家の透徹した眼差しは、一種、荘厳な力と品位とを画面に与えているのである。

以下、方力鈞の独自の世界をモチーフの問題とフォーマルな意味での空間の問題の両面から、作品の展開に即して考えてみることにしよう。

*

本展の出発点に置かれているのは、1984年に制作されたグワッシュによる3点の小品である (cat. nos. 1~3)。郷里の河北省邯鄲で広告デザイナーとして働いていた時期のもので、いずれも茫漠とした大地と空を描いた、画家自身の原風景を思わせる画面である。連続した明暗のグラデュエーションによって外光を内側からの光として捉え直し、渺渺たる光景に奇妙な生命感を含ませているところも、その後の彼の作品の方法的な原点と言いうるかもしれない。

今日にまで一貫する方力鈞のもっとも特徴的なモチーフである坊主頭の人物が登場するのは北京中央美術学院に入学した後の1988年からであって、まずは先の〈郷恋 2〉(cat. no. 3)の延長上の風景の中におおざらとした姿を見せた (cat. nos. 4, 5)。玉石のごときものがひしめく大地と肩を落とした無力な男とは、共に逆光気味の光を帯びているが、その強調された明暗法はやはり外光による立体感の表出というよりは、光と陰が画面の内部から浮かんでいるような不穏な気配がある。

剃髪はモデルの無名性を象徴しているのであろう。人物は自らの出現の意味を理解しえぬままに疑いをはらんだ暗い眼差しをこちらに向けている。それは画家としての技術を身につけながらも、何を描くのか、どちらに向かうのかを知らない彼自身の姿の喩えであるようにも思える。

1963年生まれの方力鈞は、学齢期を文化大革命の嵐の中で過ごした。糾弾される階級の子弟であった彼の苛酷な体験は本展に寄せたステイトメントに詳しいが、それは何も一方的な被害者としての孤独であったわけではない。「人は自分がいじめられた傷みを知っている、他の人をいじめるチャンスを逃しはしないことを思って、私はただ哀しかった」¹⁾という痛切かつ冷徹な人間性の認識は、その後に起こった文革への批判を人間性の回復に結び付けようとした先行世代の

立場と彼の立場とを歴然と隔てている。

文革後の美術家たちを3つの世代に分けて見せたのは北京の美術評論家、栗憲庭である。彼によれば第1世代は文革時に下放を経験している知識青年層で、マオイストモデル(毛様式)を否定し文革の悲慘を告発する「傷痕」リアリズムを70年代末から展開し、また他方には「リアリズムに対する反逆」を掲げ抽象へと向かう星星画会のような反体制的な動向も現われた。80年代後半の第2世代は「モダニズム運動の段階」であって、デュシャンらの紹介や北京でのラウシェンバーグ展(1985年)の影響下にダダ的な過激な運動が展開される。栗憲庭がシニカル・リアリズムやポリティカル・ポップの名で呼ぶ第3世代は80年代末に登場した一群のより若い作家たちで、前者は価値観の変転の中で精神的な支えを見いだせない無聊感を曖昧模糊とした画面に託し、後者はポップ・アートの手法に拠りながら政治的な記号と商業的な記号とを挑発的に等価なものとして扱って見せている。

その第3世代のシニカル・リアリズムを代表する画家、方力鈞にとっては、幼い頃の文革の悪夢は、憎悪のイデオロギーを批判することによって癒されるといったものではありえない。彼は記している。「恐るべきことは誰かが憎しみを宣揚することではない。私たちのひとりひとりがあんなにも簡単に憎しみを受け入れてしまうことなのだ。/だから私たちは、私たちに憎しみを植えつけた人間を憎みたがる。そうすれば自分の責任から容易に逃げられるから」。²⁾ とすれば人間性が新たなイデオロギーによって救済されるなどということも信じることはできないだろう。開放された個人という幻想を時代の現実には容易に打ち砕いて行くのである。

彼が自らや兄弟、身近な知人などの写真をモデルにしながらも、それらをつねに固有名のない人物として描かざるをえないのは、個の価値を称揚するオプティミズムから冷やかな距離を置いているからである。坊主頭の間人像は、同じ年(1988年)の鉛筆のドローイングのシリーズ(cat. nos. 6~10)では薄笑いを浮かべ、あるいは寡黙に目を閉ざすといった表情を見せているが、だからといって内側の感情が読み取れるわけではない。群像の多くは同じ顔をしており、克明な描写にもかかわらず、固有名への想像力からは切断されている。写真をもとにして描くのは、特定の個を問題にしているのではなく、むしろ想像力によることのない現実の細部が必要だからだとも彼は言う。

翌1989年は天安門事件が起きた年である。方力鈞にとってのその影響は軽々に論じられることではないが、制作の一つの転換点となったことは確かである。これ以降、彼はもっぱら油彩に向かうことになり、モノクロームからカラフルな作品へと画面の光は明るさを強め、それに伴ってシニシズムの質も変化して行った。奇妙な言い方になるかもしれないが、イメージの曖昧さの強度が増して行ったのである。

たとえば彼の代表作の一つと言ってよい、欠伸をしているようにも見えれば悲鳴を上げているとも思える男を描いた大作がある(《シリーズ2 No.2》、1991-92年、cat. no. 18)。イメージは鮮烈だが、対極的な解釈の狭間で表情の意味は宙に浮いてしまい、こちらには曖昧な印象だけが残される。不気味な笑顔を並べた群像の作品(《シリーズ2 No.3》、1991-92年、cat. no. 19)もまたいわくありげでいながら、実のところは世界の冷やかな傍観者としての笑いを浮かべているに過ぎないのである。

この時期の画面でもう一つ注目すべき点は、背景の明るく抜けた空である。1988年のドローイングでは背景は大地や石の壁で重く閉ざされており、人は鬱屈した閉塞的な空間に身を置いていた。逆にいえばそこにはまだ不条理な状況に目を注ごうとする寡黙な意志が見られたのである。89年の事態はそうしたモラルをも空しいものとしてしまい、もはやすべてを感情をもたずに受け流すしかないという逆説的な開放感を彼にもたらしたのではないだろうか。陽光の明るさと深い青空とは「意味」に対しては無慈悲なまでにニュートラルなものである。それは物語のない世界をただ空しく明るませているだけなのだ。

しかしフォーマルな空間の問題として見れば、こうしたニュートラルな「美しい光」のありようは、

かえって絵画空間の構造を強固なものにしているとも言うだろう。光と陰の純粋価は空間の生成のみに奉仕し、画面にゆるぎのない構築性を与えているのである。背景の光と手前の群像の光とは、共に画面に内在するものでありながら、明らかに別個の方法によって捉えられており、そのことによって生じた両者の間の不連続な距離の感覚(画面から突出するエロティックな坊主頭と視線を画面の奥へと吸収する深い空)が、壮麗な空間のイリュージョンをもたらしているのだ。

1992年から93年にかけて、方力鈞は極彩色のシリーズとも呼ぶべき何点かの作品を制作している(cat. nos. 24~26)。やはり背景と手前の人物とは空間的に切り離されており、また花々があたたかもコラージュのようにそこに挿入されている。現実の生活との差の表象に過ぎないこの絢爛たるイメージもまた空虚なものだ。それは何らコロリスト(色彩画家)としての仕事ではない。華麗な色彩からは、本来ならそこに読み取られるべき感情がまったくもって欠落しているのである。

*

その後、方力鈞は一挙に色彩を捨て去り、ほぼモノクロームの作品を集中的に制作するようになる。その多くはプールで泳ぐ人をテーマにしたものだが、中には水中に思い思いのポーズで浮遊する男女を描いた(1993 No. 15)(cat. no. 31)のような、極めて奇妙な雰囲気のある作品も見られる。重力のない空間の感触が“イメージの曖昧さの強度”に見合っているということであろうか。しかし支えを失った肢体といい、水の中の弛緩した光といい、彼ならではの卓越した描写力があって初めて絵画として成り立つ情景である(ちなみに彼は「描写力においては何の障害もない」と自ら言い切っている。もちろんいたずらに技術を誇示する画家ではないが、「小さな面(技術)で自信がなくなると、大きな面での表現もできなくなる」というわけだ)。

泳ぐ人のシリーズの中でも最も優れた作品の一つは(1993 No. 11)(cat. no. 28)であろう。目を閉じ仰向けに水面に浮かぶ男を描いたもので、男の回りには柔らかな波が揺蕩っている。静かな瞑想的な趣の画面だが、鈍色の荘厳な光が全体を支配しているようでもある。油彩というメディウム、光を内部へと浸透させ、またそれを内部から浮かび上がらせるメディウムの性質を深く理解しているからこそ、至高のエleganceであろう。狭い視野の水面だけを捉えながらも、その空間の厳かさは見る者を肅然とさせずにはおかないのである。

しかし水を描くということはどういうことなのだろうか。水こそはもっとも不確定な、曖昧な記号である。それは生の象徴であると同時に死の象徴でもある。すべてを受け入れる優しさによって私たちを魅惑し、また畏怖させもする。モノクロームの世界の揺蕩う波と光のありようは、そうした水の両義性を溶解し、曖昧さを“葛藤の彼方”の優美な光景へと昇華させているのである。

容易に見てとれるように、ここでは水面と泳ぐ人とは同じ光を宿しており、これまでのシリーズの地上の人物のように背景から切り離されてはいない。水面下の肢体は柔らかな波の“テクスチャー”と半ば一体化して、力なく漂っている。水とはまた大いなる母性の夢であり、確執に満ちた現実との関わりを断念した人が、そこに自らを帰そうとする静かな慰安の場所であるのかもしれない。そう、言うならば羊水の海の記憶に浸るかのような、しかしまたどこか死にも似た安らぎの場所一。

翌年、方力鈞は青のモノクロームによる泳ぐ人のシリーズを制作する(cat. nos. 33~37)。やはり柔らかく揺れる波の中に仰向けや俯せで漂う人を描いたものである。彼らは陶然と水に身をまかせているようにも見えるが、あるいはただ戯れに溺れ死んだ人の姿を真似ているだけなのだろうか。いずれにしても水面はより静謐な光をたたえて、官能的な裸体の白さと美しく溶け合っているのだ。

しかしこのような光の溶解にもかかわらず、私たちが認めなければならないのは、画面の空間性は決して緩んではないということである。確かにここには以前のエッジを鋭く切り抜いたかのような層の重なりは見られない。その意味では地と図の間の距離は不明瞭なものになってしまっている。だが画面にはそれと代わる、また別の空間の構造が取り入れられているのだ。

見易いのは形象が必ずしも背景(水面)の手前に位置していない、場合によっては背景の“背