

後”に埋没してしまっているということである。つまり水を描くことで、層の重なりが意図的に半透明のものとして捉えられているわけである。プールの光景のリアリズムの表現としては当然の話だが、それを絵画の純粹に空間的な“富み”として把握するのは容易なことではない。彼ならではの層の構造に対する理解力と描写の技術があって初めて立ち上がる空間の奥行き感覚と言わねばなるまい。

またこういう問題もある。写真を元にしてしているならば、当然、泳ぐ人と水面とは同じ視線の角度で捉えられているはずであろう。しかし前者が斜めに俯瞰されているのに対して、後者はほぼ均質のマチエールをもつモノクロームの色面として描かれていることによって、視覚的には垂直に立っているように感じられるのだ。こうした半ば無意識的な視覚のねじれ、イメージの構造の潜在的な矛盾が、逆に画面の空間性を賦活し、絵画でしかありえない体験を私たちにもたらしめているのである。

去年から今年にかけて制作された、オールオーバーに波立つ海面や空と、立像や顔とをダブル・イメージとして重ね描きした一連の作品についても、同様のことが言えるだろう(cat. nos. 38~42)。亡霊のような半透明の人物は、海面を背景とした形象でありながらも、海面と共に存在していない。それは海の奥にいるのか、上に浮かんでいるのかさえも定かではない。また両者を描く角度は明らかに別個のものであって、同じ画面への視線はやはり奇妙に二重化されざるをえないのである。

それと平行して描かれた2点の大作[〈1996 No.9〉(cat. no. 43)、〈1996 No.10〉(cat. no. 44)]にも触れておかねばなるまい。彼としては最大の画面の作品で、どちらも海や空に重ねて、子供たちの姿が描かれている。花々に囲まれて合唱し、明るく笑っている子供たちの顔は、しかし見方によれば泣き叫んでいるかのようでもある。「子供が笑うとき、不幸になるかもしれないこれからの自分の運命に気がついている」と画家自身が言うように……。偽りのパラダイスの光景だが、画家は背後に潜むはずの悪夢を暴露するわけでもなく、ただその無残な美しさを醒めた目で見据えているだけだ。子供は初期のドローイング以来、彼の作品に頻出するモチーフだが、自らの幼児期の救済されがたいトラウマがそうさせているということであろうか。子供たちはあくまでも鮮やかな色彩で描かれているが、その背後の深い青は、周知のようにメランコリーの感情を象徴する記号でもある。幸せを願う親たちの目にはいかにもいとおしい無心の存在だが、彼らを待ちかまえているのは何が起きるかわからない不安な未来であり、またその可愛らしい表情の裏にはすでに悪の種がまかされているのかもしれないのだ。

本展には軸装に仕立てられた、長さ5メートル近い木版画が1点含まれている(cat. no. 45)。モノクロームの画面の男は、水の中に飲み込まれまいとするかのように、坊主頭の巨大な顔を激しくしかめている。彼は時代の暗い水面に溺れかけているのだろうか。しかし不思議と言えば不思議なこと、男の回りの水の闇は黒と灰色の美しい諧調で穏やかに揺れているだけなのだ。私たちの性急な思い込みははぐらかされ、曖昧にして厳かな空間の印象だけが残される。

方力鈞の画面のイメージはつねに物語めいたものを巡ってはいるが、決して物語に辿りつくことはない。それは多様な解釈を誘うが、どれ一つとして究極的な解釈ではありえない。逆説的に言えば、もはや物語ることはできないということを目覚めさせるためにのみ、彼は本質的には意味の空洞であるところの擬似的な物語を作り上げて見せるのだ。しかしそれは何と美しい空洞であることか。単に物語をおもねる者は、このようなエレガンスを手にはするべきではない。時代からの感傷的な逃避とは無縁の、冷徹な批評精神としてのシニシズムが、絵画空間としての品位に結び付いているのは故なきことではない。

#### 註

1) 本カタログ p. 72(方力鈞「思い出すこと」)参照。

2) 「幸福幻想——アジアの現代美術作家たち」展カタログ、国際交流基金アセアン文化センター、1995年、p. 67。



## 方力鈞とシニカル・リアリズム

リ・シエンティン  
栗憲庭 美術評論家

方力鈞はポスト'89中国ニューウェーブアートを代表する存在である。彼はこの新しい波を形成する他の作家たちとともに、シニカル・リアリズムという独特な表現スタイルを創り出した。シニカル・リアリズムはメンタリティを表象する一種の記号となり、1990年代前半の中国に蔓延するしらけた気分と無頼的諧謔〔浼皮幽默〕(訳注:以下〔 〕内は原文表記)による処世術をシンボライズした。

ポスト'89とは、方力鈞のアートとそのシニカル・リアリズムを生み出した時代背景を表わす概念であり、次のような二つの要素から構成されている。第1の要素は、西洋型民主主義の摂取を契機として起こった大衆運動という理想主義が、天安門事件という挫折を経たことによってもたらされた喪失感と省察、そしてそこから帰結した精神的文化的なものに対する失望とアンニュイである。第2の要素は、80年代を通じて中国芸術の主流でもあった西洋のモダンアートと現代思想によって、新たな中国文化の創造を目指そうとする理想主義に対する徹底した懐疑である。言い換えれば、ニーチェであれサルトルであれ、あるいは他のいかなる西洋モダニズムの理論であれ、もはや若い世代の作家たちにとっての精神的、芸術的支柱とはならなくなったということになる。これについては文化大革命後の3世代の作家の世代交替と、シニカル・リアリズムを創出した作家たちの成長過程を追うことによって、より明確な像を得ることができるだろう。

1960年代に生まれ、80年代末に美術大学を卒業したシニカル・リアリズムの作家たちは、文革後の第3世代に数えられる。第1世代とは文革中に農村への下放を経験した「知識青年」の世代である。文革の終結によって思想的成熟を促された彼らは、真と善を芸術の核心と捉えた。社会批判とヒューマニティの回復が第1世代の作品の特徴である。その後、西洋のモダンアートのあらゆる思潮が中国に大量に流入し、80年代中期には'85ニューウェーブと呼ばれる美術運動が起こった。その担い手となったのが第2世代の作家たちであり、彼らの作品の特徴は、文化批判を強調し、形而上的観点から人間の生存状況を見つめようとするにある。これに対しシニカル・リアリズムの作家たちは、70年代に小学校に入学すると同時に、あらゆる観念が目まぐるしく変化する社会に投げ込まれている。文革を少年の日の思い出とし、社会開放の流れの中で成長期を過ごした彼ら。彼らの大人社会へのデビュー期にあたる1989年には、80年代モダニズム思想の集大成ともいえる「中国現代芸術展」が、西洋のさまざまな言語モデルを標榜しつつ華々しく挙行されたかと思うと、すぐさま当局に押さえ込まれるという事件が起こっている。そして同年に起きた天安門事件。社会的にであれ芸術的にであれ、中国文化を救うという理想は絵空事に過ぎず、第3世代アーティストに残されたのは、ただ文脈から切り離されてバラバラになった偶然の破片でしかなかった。こうして第3世代の作家たちは、それまでの作家たちが掲げていた理想主義やヒロイズムを捨て、特に文革後の2世代に特徴的だった、上から下を見降ろす視線を水平的視線へと改め、同じ目の高さから自分の周囲の凡庸な現実を見つめ、自分と自分の周囲にある、慣れ親しみ、とりとめもなく、偶然に満ち、でたらめな生活の断片を、諧謔的手法によって描き出すようになった。そして彼らの多くが、80年代中期にはそうしていたような、種々の西洋芸術言語モデルの模倣をやめ、再びリアリズム—近代に西洋から輸入されて以来、現在にいたるまで中国の画壇を支配し続けている手法<sup>チグニック</sup>—の中に新たな可能性を探るようになったのである。

方力鈞の経歴は第3世代アーティストのそれとしては典型的なものであり、その経歴を追うことによって私たちは、彼の芸術形成に社会的背景がいかに深く関わっているかを知ることになるだろう。方力鈞は1963年に生まれ、3歳から13歳までの幼少期を、文革がそのピークから収束へと



向かった時期に過ごしている。彼にとってこの時期最も鮮明な遊びの記憶とは、子供のグループ同士の乱闘騒ぎである。ここには明らかに階級闘争が主要なイデオロギーとされ、セクトごとの武力闘争が日常であった文革という社会背景が子供の世界に及ぼした影響が表われている。こうした時代にあつて方力鈞は常に弱者であり、家庭的背景のためにたびたびいじめにあつてしたが、これが彼の少年の日に刻んだ深い傷痕を残すことになった。共産党の国家イデオロギー解釈によれば、1949年以前に裕福だった家の人間は「出身」が悪いということになる。方力鈞の祖父はもともと裕福な人であったが、これはすなわち広範な革命勢力の階級敵であり、打倒すべき対象であることを意味していた。これが当時、方力鈞のような子供たち、ひいてはすべての大人たちに提示された根本的な善悪の基準だったのである。これら階級闘争とセクト間の武力闘争は、確かに子供の世界にグループ間の乱闘沙汰を引き起こしはしたが、しかしそこには子供の世界に特有のルール——遊戯性——が引き継がれていた。

イデオロギー闘争も遊戯の形をとっている限り、子供を過剰に傷つけることはない。しかし、大好きな祖父が批判大会で階級闘争の打倒対象とされ、敵として吊るし上げられている姿を目の当たりにしたとき、イデオロギー化した善悪の基準は方力鈞の幼い心に初めて癒しがたいほどの傷みを植え付けたのである。ただ、そのときの彼には傷の痛みを説明するすべはなかったけれども。階級闘争の影響による子供同士の喧嘩騒ぎや、彼が受けたいじめ、祖父の吊るし上げが彼に与えた傷みの本質は、人間性のうちに潜む悪を彼が初めて経験したことにあつた。だがこれらの悪は、当時のイデオロギーによって、真理であり善であると美化されていたため、子供だけでなく多くの大人にとつてもそれを悪として弁別することは不可能だったのである。彼らを感じた痛みは、幼い心が堪え忍ぶしかなかった、こうした矛盾と疑問からくる苦悩に起因している。それは方力鈞が当時を振り返って言った次の描写の中にもうかがわれよう。

「僕はいま、憎み合いと傷つけ合いの中で生きてきたかつての生き方から自由になりたいんだ。僕は出身の悪さからいつも不公平な目にあつてきたから、人よりも早く、我慢することと自分を装うことを覚えてしまった。たとえば1976年のことだった。毛沢東と周恩来が相次いで世を去り、僕たちは弔慰を表わすために毛主席を記念するホールに行った。そのとき父が目で合図したので、僕は泣かなきゃいけないんだとわかつたんだ。最初はどうしても泣けなかつたのに、最後には涙があふれてどうしようもなくなつてしまった。そうしたら、いろんな人が慰めに来たり、先生には立派だとほめられたりしたんだ。僕は、それらしい振りさえていれば、人にほめられるつてことがわかつた。小さい頃からそういうものだと思つてきたせいだろう。教わることといつたら、自分が正しいと思ふことと正反対のことが多かつたけど、そのとき僕はすでに本音と建て前を使い分けることを覚えていたんだと思う。そこに選択の余地はなかつた。小さい頃から周囲の環境から相当なプレッシャーを受けていたのだから」。

方力鈞の色褪せることのないこの記憶の中に、私たちは彼の芸術の原点が築かれる起因を読みとることができる。その原点こそ、巨大な圧力をもって迫ってくる価値体系への対処法——シニシズム(玩世)と無頼(澆皮)に他ならない。

方力鈞が高校の美術専修コースで学んでいた1980年は、中国がまさに対外開放を推進しつつあるときであつた。文革とその時代の芸術に対する省察と批判の思潮が、社会にも芸術作品にも噴出していた。方力鈞はその中に、従来の芸術とは異なつた形の芸術を発見する。彼は、「知識青年」世代の作家たちが自分自身の様式で表現し、創造する芸術に魅了された。こうした作家たちの姿を通して、彼は、教えられた通りに創るものだけが芸術ではないということを知つたのである。しかしまだ高校の美術コースの生徒に過ぎなかつた彼の関心はもっぱらリアリズムの技術の修得に向けられていた。

彼が北京中央美術学院に入学した1985年は、中国が文化批判ブームに沸き、西洋の現代思想が一気に流入した時期にあたる。美術の世界にも西洋のモダンアートをひたすらモデルとして追求することを掲げた美術運動、即ち'85ニューウェーブの奔流が滔々と押し寄せていた。方力



釣も'85ニューウェーブの他の作家たちと同じように、難解な哲学書を読みあさったが、それらから特に影響されることはなかった。影響があるとすれば、西洋哲学に見られるヒューマニズムの強調が、中国社会に個人の存在価値を肯定する思潮をもたらしたことであろう。そしてそれは、世俗的享楽を追求する時代風潮にも符合していた。当時の流行語を借りれば「人生を遊び、未来を遊ぶ」ことが是とされたのである。当時、20歳そこそこだった方力釣の大学生活も、リアリズムのテクニクをさらに究めることのほかは、ひたすら自由な生活を追い求めることに費やされた。人生を遊ぶことの背後にある自由主義思想は、天安門の民主化運動と根底で通じているのであろう。方力釣も当然のようにこの運動に参加し、そしてその悲惨な結末を目撃することになった。善・悪、好し・悪し、真理などの価値は転倒し、方力釣は再び精神的ショックを体験する。最初の油絵のシリーズを制作したとき方力釣は語った。

「僕たちはもう一度騙されるくらいなら、挫折し、しらけた、あぶなっかしい、シニカルな、いい加減な世代だと言われた方がいい。もう、僕たちを昔のやり方で手なづけられると思わないでほしい。どんな教条だって100個のクエスチョンマークをつけられた挙げ句に、否定され、そのあとゴミ捨て場に投げ込まれるんだ」。

無論、現実の国家イデオロギーは方力釣などにゴミ捨て場に投げ込まれたりはない。こうした厳然たる現実を前に方力釣のとった態度は、その前の2世代の作家たちとは異なるものだった。彼ら第3世代はもはや反抗というスタイルによって新たな価値観が築けるとは信じなかった。彼らに救えるものがあるとしたら、それは自分という個人でしかない。こうして無頼的諧謔によってしらけた気分を表現することが、自己救済と自嘲のための最適な方法となったのである。

これまでに私は無頼的諧謔という語を繰り返し用いて、方力釣とシニカル・リアリズムの特徴を描写してきた。ここで言う無頼とは、中国の処世術を表わす俗語を私が文化概念に転用したものであり、その含意するところには、からかい、ならず者気質、放浪、アンニュイ、世間を見透かした様子などがある。周作人<sup>1)</sup>は1924年に「破脚骨」と題した一文の中でこれに似たメンタリティについて記述している。「破脚骨とは、北京官話では無頼または光棍といい、古語では浣皮または浣落戸という。上海では流氓、南京では流戸または青皮といい、日本ではごろつき、イギリスではrogueという」。周作人はこうしたメンタリティを、スペインの悪漢小説<sup>2)</sup>を引き合いに出して論じ、「水滸伝」に登場するごろつき牛二(浣皮牛二)についても触れている。林語堂<sup>3)</sup>にいたっては一層「力を込めて放浪者(放浪漢)や流れ者(流浪漢)を賛美」した。「今日のような、自由と民主主義、個人主義を守る自由が脅威にさらされている時代にあつて、ただ放浪者と放浪の精神だけが我々を解き放ち、規律にしばられ、従順で、人に統治されるがままの、一糸乱れぬ大部隊の中の番号を打たれた一兵卒となることを免れさせてくれるのではないだろうか。」「放浪者こそが独裁制にとつての最後にして最大の敵となるだろう。」「現代のあらゆる文化の一切は、放浪者によって命脈を保たれている」。著名な中国研究者であるジョン・ミンフォード<sup>4)</sup>もこれに似た考え方を提示している。「このポスト毛沢東時代の荒野に、新奇な、自生の文化がひとりだに育ちつつある。それこそ、なかなか刺激的な響きをもつ名でよばれている「流氓文化」である(これは翻訳にくい単語である。その意味するところは loafer(のらくら者), hoodlum(不良), hobo(浮浪者), bum(なまけ者), punk(つまらない人間)などの語義を包摂したうちにある)」。

では、方力釣はいかなる画面上の記号を用いて無頼的諧謔とシニシズムの感覚を的確に表現したのだろうか。彼の最も初期の作品、1988年の《素描No.1》～《素描No.3》(cat.nos.6～8)を見てみると、彼が現在にいたるまで用い続けている一つの記号——坊主頭——を発見することができる。方力釣自身も坊主頭をしているが、現実世界の中で坊主頭とは、異質で、個性的な存在である上に、ごろつきや無頼などの反社会的イメージと結び付くことが多い。ただ方力釣の初期の作品では、坊主頭は無個性な群衆の姿をとって描かれている。それは幼い日の、イデオロギーによって人間が飼い慣らされ、規定される体験を表象し、陰鬱さと同時に無頼的な反抗精神をも表



現するものとなっている。1989年以降、彼の描く坊主頭には重要な変化が表われ、典型的な無頼的諧謔の記号が登場する。一つ目の記号はその表情である。たとえ笑い戯れていようと、ほんやりしていようと、後ろを向いた無表情な後頭部であろうと、欠伸をしているつまらなそうな表情であろうと、それらの表情からはあらゆる意味が奪われている。無頼性を感じさせる坊主頭に、意味を消失した表情が加わると、そこには既存の意味体系を無化し、意味を嘲笑する、無意味の<sup>イメージ</sup>形象が形成される。また、この坊主頭のモデルのほとんどは作家自身か、周囲の友人たちであるが、これにより作品の中に描かれた反逆性と嘲笑は自嘲へと向かい、自分をしばる意味体系からの逃避の<sup>イメージ</sup>形象が形成される。さて、第2の記号は、それまでの人物のバックの平面処理に代わって登場した、青い空、白い雲、大きな海といった広大無辺な背景である。広々とした天地という<sup>イメージ</sup>意象は、精神的抑圧から自由になる感覚を表わしている。中国には「一步退き大海、天空の寛みに至る」という言葉があるが、イデオロギーに服従することもなければ、それに歯向かうこともない、こうした無頼的諧謔とアンニュイな<sup>イメージ</sup>形象は、「我関せず」という「その場にはいない」人間を演じることによって、自己の内面に広大無辺な空間を獲得しようとする感覚を表現している。また、こうしたポエティックな要素との対比は、無頼と無意味のイメージを際立たせる効果をあげている。第3の記号は、表現性を抑えた筆触を残さない処理法にある。それによって画面は感情を排した中性性に支配され、静けさと冷やかさに満ち、「その場にはいない」という雰囲気強調される。第4の記号はその色づかいにある。彼が一貫して用いてきたクリアで鮮やかな色彩は、自分自身から自由になり、浄化を果たした精神世界の愉悦を伝えている。また1993年からは、その色づかいは世俗的な傾向を見せ始めたが、その凡庸さを以て風刺と自嘲のディスクールをより一層明確にすることに成功している。1993年には、彼のモチーフは無頼のイメージから、潜水遊泳の描写へと向かう。画面はより落ち着いた、さらに中性的なものになっていく。潜水遊泳は彼の精神世界の<sup>イメージ</sup>意象であり、深く潜むなにものかの予感と兆しを、ごく日常化した情景の描写によって表現するものだ。その遊泳風景は静寂でありながら、ある種の危うさを潜めている。近作で彼はこの二つのスタイルをドッキングさせ、静かな水底に無頼かつ凡庸な笑い顔が浮き立つことによって、作品の風刺的傾向は一層強められている。

シニシズムと無頼的諧謔は、精神世界で自己からの解放を果たすための方途であった。それはポスト'89世代のメルクマールであるだけでなく、中国知識人が伝統的に用いてきた手法であるとさえ言えるだろう。実際、そうした例は中国の歴史の中に、特に政治的抑圧の激しい時代に少なからず存在するのである。たとえば魏晉時代の士大夫<sup>5)</sup>は、多く自らを狂人と自嘲し、放浪生活を送ることによって圧政をやりすごし、自己からの解放という目的を達成した。魏晉時代の名著「世説新語」<sup>6)</sup>にはそのような士大夫の姿が数多く描かれている。たとえば任誕篇には次のような描写がある。「劉伶<sup>7)</sup>は常に酒におぼれ放埒であった。あるとき着物もつけず部屋に裸でいるところを人に見られ、たしなめられた。彼は答えて言った。「私は天地を家となし、この部屋をももひきとなしている。君らはなぜ私のももひきの中に入り込むのか」。阮籍<sup>8)</sup>はもつとあからさまに「私のような者にとって、礼が何だというのか」と言って憚らなかつた。元代の散曲などは、無頼と自嘲にみちた作品ばかりであるとさえ言えよう。たとえば関漢卿<sup>9)</sup>は言う。「私は放蕩者の首領なのだ。生まれてこのかた色事に憂き身をやつし、ひたすら女遊びに溺れて過ごした。生まれついでこの病氣、まだまだ足は洗えない」。周仲彬<sup>10)</sup>は言う。「鹿を馬と呼び、鳳を鶏と呼ぶことがどうだというのだ。どうせ誰もが酒を飲むのだから、事の是非など問うても始まらない」。劉時中<sup>11)</sup>は言う。「浮世ではつまらぬことに踊らされるもの。功も幻、名も幻」。明の沈括<sup>12)</sup>は「夢溪筆談」の中で、これら元の文人たちの作品を「みな諧謔と無頼の作である」と評している。明の孫大雅<sup>13)</sup>も「天籟集序」の中で、元の作家、白樸<sup>14)</sup>を評して「シニカルな諧謔(玩世滑稽)」の語を用いている。

このように放浪と無頼によってアンニュイと虚無感を表現することは、中国士大夫が昔から用いてきた、政治の陰鬱さから逃避をはかるスタイルなのである。近代知識人、林語堂は放浪について繰り返し語り、無頼的諧謔の芸術思想が90年代に登場した。そこに私たちは伝統的スタイルと



の類似を見るが、それは単なる偶然の一致ではないのである。

1996年7月30日

(秋山珠子 訳)

訳註

- 1) Zhou Zuoren しゅうざくじん(1885-1967) 中国の文学者。魯迅の実弟。青年時代に日本に留学。五四運動期には北京大学などで教鞭を執り、新文化運動の一翼を担う。30年代には林語堂とともに、ユーモアを基調とする小品文というジャンルの開拓に寄与する。
- 2) novelas de picaresco あつかんしょうせつ 16、17世紀のスペインで流行した、下級階層の「悪者」ピカロ picaresco を主人公とする小説の様式。
- 3) Lin Yutang りんごとう(1895-1976) 中国、現代の文学者。アメリカ・ドイツ留学を経て、1923年帰国後、北京大学などで教鞭を執る。訳註1)参照。
- 4) John Minford ジョン・ミンフォード 現在ニュージーランドのオークランド大学で中国文学研究に携わる若手研究者。編書として「火種」(凱風社、1989年)などがある。
- 5) したいふ、中国古代の天子・諸侯・大夫・士・庶民の5階級からなる階級制度。六朝の貴族時代に入ると士大夫という語はもっぱら当時の上流貴族階級をさし、下層の庶民に対して用いられた。後世社会的には農工商に対して、読書人・知識階級を士大夫といった。
- 6) Shishuoxinyu せせつしんご 南北朝の劉義慶の編。5世紀前半頃に成立。主として東漢後期から東晋までの名士たちの逸話を集める。そのうちの1篇「任誕」(じんたん)は「自由奔放」「でたらめのし放題」の意。
- 7) Liu Ling りゅうれい(生没年不詳) 西晋の思想家。当時、世俗を避け、竹林で琴と酒を楽しみ、清談にふけたとされる7人をさして「竹林の七賢」と呼んだが、そのうちの一人。
- 8) Ruan Ji らんせき(210-263) 中国、三国魏の文人・思想家。「竹林の七賢」の中心的人物。
- 9) Guan Hanqing かんかんけい(生没年不詳) 中国、元代の戯曲家。「元曲四大家」の一人。
- 10) Zhou Zhongbin しゅうちゅうひん(?-1334) 周文質 Zhou Wenzhi。仲彬は字。歌舞音曲に通じた多芸多才の元曲家。
- 11) Liu Shizhong りゅうじちゅう(?-1335~1338) 劉致 Liu Zhi。時中は字。中国、元代の散曲家。
- 12) Shen Kua ちんかつ(1031-1095) 中国、北宋中期の政治家。「夢溪筆談」は、沈括が1088(元祐3)年以降潤州(江蘇省鎮江)の夢溪園に居を定めて、客と談じたところを記した。
- 13) Sun Daya そんたいが(生没年不詳) 孫作 Sun Zuo。大雅は字。明代初期の詩文作家。
- 14) Bai Pu はくぼく(1226-1306以降) 中国、元の戯曲家・詞人。「元曲四大家」の一人。散曲家としての作品は詞集「天籟集」に収められている。



## 方力鈞とその芸術

ペール・ホウドウナック ヘニー・オンスタ美術館館長











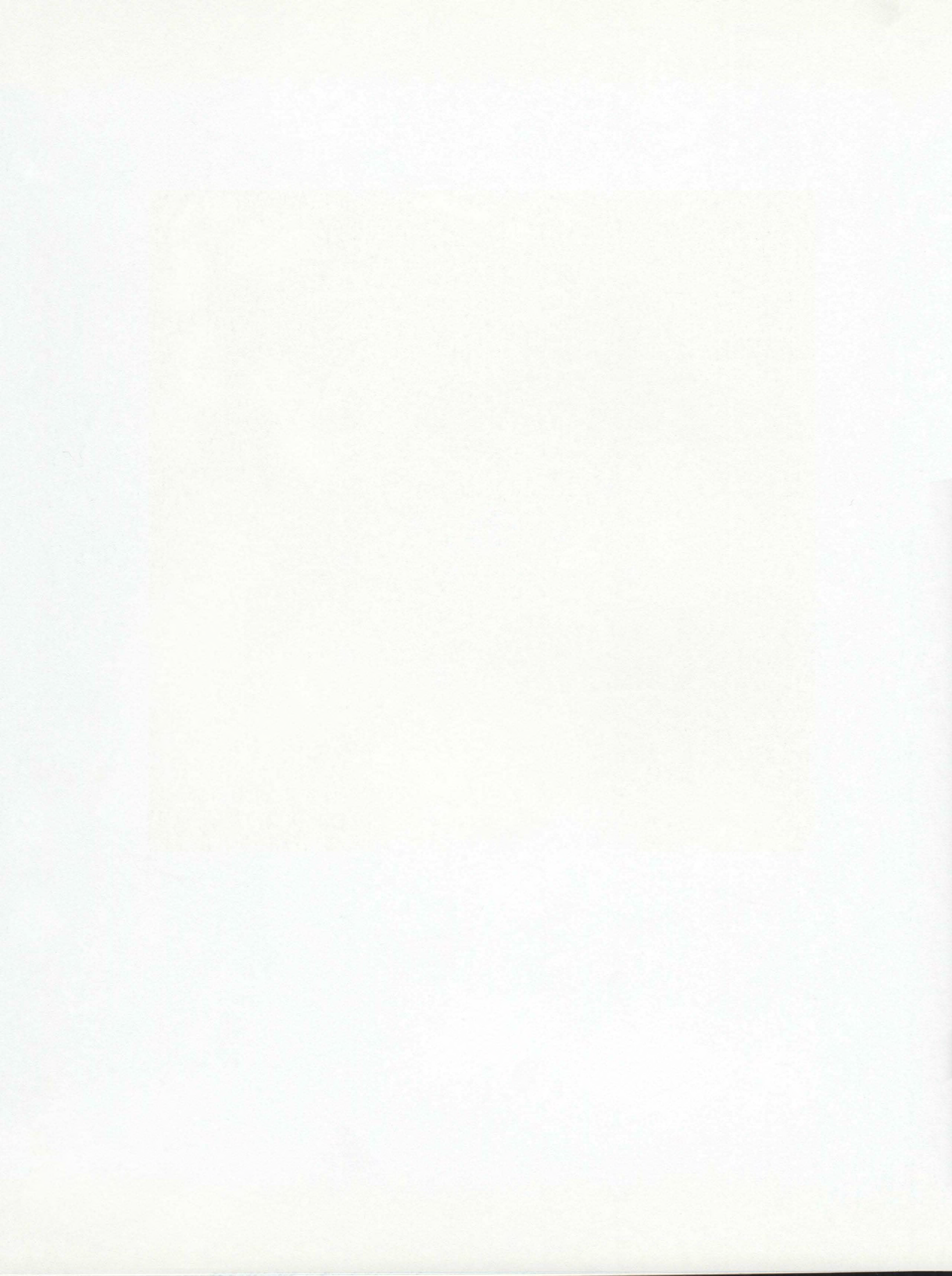
[Faint, illegible text visible through the paper, appearing as bleed-through from the reverse side.]



カタログ

Catalogue



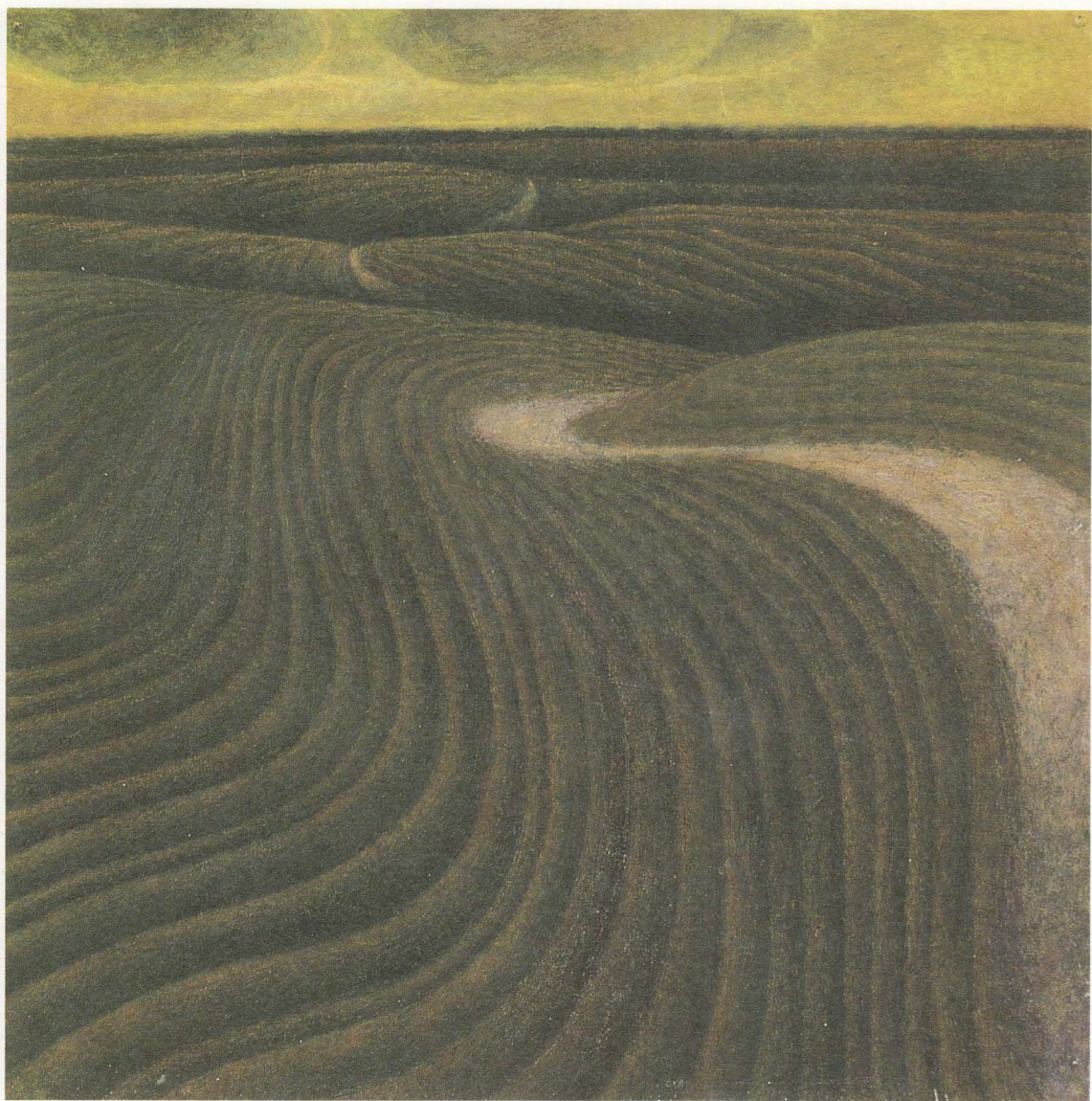






1—無題 1984年 グワッシュ、紙 60×60cm 作家蔵  
*Untitled* 1984 gouache on paper 60×60cm artist





2——郷恋 1 1984年 グワッシュ、紙 60×60cm 作家蔵  
*Country Love 1* 1984 gouache on paper 60×60cm artist