

無時 無刻 　 いつ、いかなる時も

And there's nothing I can do

Su Xiaobai Solo Exhibition at Hyogo Prefectural Museum of Art

Table of Contents

011	ごあいさつ Preface
012	大隠は市に隠る、大趣は匠に趣く——蘇笑柏の掬う 高名路 (ガオ・ミンルー)
020	True Sequester Lies in the Madding Crowd, True Pleasure Lies Within the Work — The Art of Su Xiaobai Gao Minglu
026	蘇笑柏——物を言うのは物そのもの ベンジャミン・アレクサンダ
032	Su Xiaobai — What Matters is Matter Itself Benjamin Alexander
039	作品 Plates
292	簡歴 Biography
295	年表 Chronology

ごあいさつ Preface

兵庫県立美術館館長 蓑 豊

中国をはじめ世界で注目を集めています現代作家、「蘇笑柏^{ス ショオバク} (Su Xiaobai, 1949-) 氏」の展覧会が初めて日本で、そして世界的な建築家安藤忠雄氏が設計した兵庫県立美術館で開催されることを大変嬉しく、また光栄に思います。

蘇笑柏氏は古代の漆の産地としても有名な揚子江畔の湖北省にある大都市、武漢で生まれ育っています。その後留学したドイツでのコンラード・クラップヘックを始めとする現代アートの巨匠たちとの出会いが彼に与えた影響は計り知れず、ドイツでけた数々の刺激は彼の芸術の再出発につながったといっても過言ではないでしょう。

中国に戻り、蘇笑柏氏は祖国の伝統的な漆という素材と運命的な出会いをします。巨大な画面いっぱいに幾重にも塗り重ねられた漆の作品は見るものに語りかけ、深い静寂、瞑想の世界へといざないます。蘇笑柏氏には、これからも漆という東洋文化の象徴的な素材で美の世界を切り開き、見るものを圧倒するような挑戦的な作品を作り続けていくことを期待します。

We are delighted and honored to host the first exhibition in Japan, and at the Hyogo Prefectural Museum of Art — designed by world-renowned architect Tadao Ando — of the work of Su Xiaobai (b. 1949), a contemporary artist with a burgeoning profile both in his native China and on the international stage.

Su Xiaobai was born and raised in the vast metropolis of Wuhan, in Hubei Province on the Yangtze River, well-known as an ancient center for lacquer production. Subsequent encounters with Konrad Klapheck and other giants of contemporary art during an exchange in Germany had an immeasurable influence on him, and it would be no exaggeration to say that the great stimulus of Su's time in Germany resulted in a new departure for his art.

On returning to China, Su then had a fateful encounter with the traditional lacquer of his homeland. His works consisting of layer upon layer of lacquer filling large canvases speak to viewers, inviting them into a realm of profound tranquility and contemplation. We confidently anticipate Su Xiaobai will continue to carve out new aesthetic territory, producing challenging works of extraordinary impact in lacquer, a material superbly symbolic of Eastern culture.

Yutaka Mino
Director, Hyogo Prefectural Museum of Art

大隠は市に隠る

大趣は匠に趣く

——蘇笑柏の掬う美

高名潞（ガオ・ミンルー）

蘇笑柏^{スシヤオバイ}は若いころ、アカデミック美術の系譜を汲んだリアリズムの訓練を中国で受けていた。ドイツのデュッセルドルフ芸術アカデミーでは、モダニズムと現代アートの薫陶を得た。蘇がつくり出すアートは、含蓄のある雅趣に富み、東西が見事に融合した、えも言われぬ美感に優れている。しかし、このような美感の創出は、蘇の関心が呼び起こしたものではなく、本人の気質によるものだといえる。中国にしろ、欧州にしろ、数十年という間、彼は一貫して世俗から逃れるかのように、閑居暮らしを続けてきた。それはまるで現代に生きる隠者といっても過言ではないだろう。しかしひと昔前の世捨て人と違い、蘇は幽世を希求し、秀麗な山水に戯れ、一般社会に背を向けるだけの隠士ではない。むしろ持ち得る全ての時間と自身の生命をアトリエに捧げてきた。「一人の芸術家を見定めるとき、その人の絵を眺めるより、アトリエを見渡すといいでしょう」と、蘇本人も語るほどだ。

蘇笑柏の創作は、「絵」を描いているのではなく、「絵」そのものを研究している。

絵画に対する蘇の心構えは、世界の本質、すなわち根底にある実在と向き合う、哲学者の姿勢と似ている。したがって、彼の作画は研究であり、表現ではない。それは観念をベースにした叙述とも違い、私的な情緒を体現しているわけでもなく、更に言えば、ある種の形式をただ安易に創作しているのとも異なる。蘇笑柏にとって、絵画制作の過程は思考そのものであり、いわば核たるものへの開悟なのだ。

蘇の探究は、芸術作品の“クオリティ（品と質）”に主軸を据えている。このようなクオリティは、“内なるものとしての文化（文化的涵養）”として捉えることができる。ただし、ここでいう文化的涵養とは、ある物質のうえに、作家が独善的に付与するテーマや意義ではない。カルチュラルな涵養、または内に秘めた精神性の生成は、常に研究と共にある。また、マテリアルとの対話を通して、想像とインスピレーションを得ることは、芸術家が果たすべき責務だといえよう。言い換えれば、蘇は“物質的なクオ

リティ”を、豊かな“内なるものとしての文化”に変容させていくことに、絶えず関心を寄せてきた。それも、ただ単に主観的理念を素材へ付け足しているのではなく、物自体が持つ質とイメージを掘り起こしているのだ。

蘇が意を払う作品における本質的なイメージとは、ロマンティックかつ詩情に満ちたものでもなければ、即興でつくりだせるものでもない。それは日々の積み重ねにより会得した鍛錬の賜物であり、その結晶は視認できる物性でもあり、芸術家が達した悟りなのだ。総じていえば、物性と禅の心との結合こそ、芸術作品において最も必要不可欠なクオリティだと、蘇は考える。

また、蘇の創作スタイルの変遷は、幾つかの段階に分かれる。90年代初頭に制作された油画作品から、禅の心を“格物（物にいたる、物をただす）”に託していることが見てとれる。画家はポエティックな隠喩手法を用いて、「物」をある種の瞑想的境地に見立てるため、実用的な何かを描いてはいない。例えば、作品《艶冶如笑》のなかでは、オールドスタイルの花台の上に鏡匣が置かれ、白更紗の布がその下に敷かれている。蘇笑柏はそれを生き生きとした美しい姿の少女像となぞらえ、“春山淡冶にして笑うが如く”の気配を鋭く捉えた。また、《一段伝説》では、一帖の屏風と一脚の腰掛けが描かれている。腰掛けは、屏風のなかに設えられた、林や泉水を配して造った庭園が奏でる調べ、または屏風が語る遙か昔の物語に耳を傾けているかのようだ。腰掛けと屏風は静物ではなく、心の底まで分かち合える古い友人同士なのである。

1997年から2002年の間に創作された油画と水墨画は、物の写実的要素が少しずつそぎ落とされている。作品が抽象的な構図であったとしても、抽象的概念から由来しているとは限らない。蘇は物が実際にそなえている具象ではなく、マチエールやレイヤーに富んだ画面をもって、記号化されてしまいがちな文物、例えば、古玉、古書、古代文字などを密やかに喩えている。その為、作品はこれら記号の具体的なカタチに付着

することはない。古い本や太古の文字が持つカルチュラルな質の本体は、絵肌や諧調、または色彩における微細な変化を通じて、巧みにメタファーされ、暗に語られる。したがって、蘇は古書を描いているというより、むしろ想像のなかにある文化的存在、歴史的意義そのものを叙述しているといえよう。書であれ、文字であれ、ここでは仮借してきた、ある種のコードに過ぎないのだ。

しかし一方で、具体的な何かをもって拵える肖像ではなく、このような文化的吟味が重要である。実物にせよ、ある種の境地にせよ、蘇はそれらを絵画のなかで「描く」ことから次第に遠ざかっていった。そして漆を作画の主材料として選び、工芸としての存立に迫り、意匠のその先にある域へと歩を進め始めた。このようにして2003年より、蘇は漆から成る物の研鑽、または漆の趣を堪能する段階へと至った。

漆芸に目を向けたことで、蘇は創作人生において重要なターニングポイントを迎える。漆との出会いによって、揭示物の存在と、美しさを示す品あるいは質の依るべきものを見つけたのである。蘇が施す漆芸は、工芸品をつくっているのではなく、ましてや漆で絵をペイントしているのでもない。生漆が放つ品と趣そのものを、芸術家は表現とみなしている。納得のいく作品が仕上がるまで、ひたすら麻布の上に漆を何層も塗り重ねては、磨いて艶を出す。その過程からして、蘇は漆の醍醐味を味わっているのだろう。また、四角や円、線状といった幾何学模様は、抽象絵画とは関連せず、異なる漆のもつ色合いと肌合いの対比をただ提示しているのだ。

蘇は漆たる物を文物となぞらえ、それは雄大で麗しいだけでなく、歴史的含蓄も持ち合わせている。それにあやかり、蘇は自らの作品を、《饒玉》《四庫全書》《洛書（河出図、洛出書）》《善本》《御書》《拓片》《文心（彫龍）》《手稿（甲骨）》《卜辞》《楚宮》《旗幟》《心碑》《魔鏡》などと命名している。漆の世界が奏でる美しさ、幽遠さに想像を巡らせる蘇は、上記のほかにも、《君臨》《川流》《寥廓》《横空》と作品を名付けている。

また漆が放つ色の美しさ、混じりけのない芳醇を称え、《蒼黄》《尚黄》《尚白》《萬緑》《月牙黒》《暗紅》などを作品名に援用している。さらに言えば、漆は人柄に擬することもでき、実直でいて洗練された出で立ちは、梅、蘭、竹、菊の四君子のような佇まいまでも醸している。

漆を十分に翫味することは、物定めであり、それは事物を体験し、認識する過程でもある。組み合わせる、磨きをかける、修正を行う、漆の特性を発見する、品や趣きを反芻する、最終決定を下し、命名するといった、一連の長いプロセスを辿る。蘇が生み出す一点一点の作品は、幾重もの工程と手間を要するため、日々何時間もかけてその変化と効果を観察しなければならない。巻きつけた麻布の緩み具合、糊の粘着の度合い、移り変わる漆の層などを、注意深く見守り、日記をしたためるように記録していく。

「匠の仕事」とも呼ぶに相応しいこの制作プロセスに、蘇は充足を覚え、その時々にしか得られない、漆の意外なる魅力に驚きと悦びを噛みしめる。このような魅力は、労作を繰り返すなかで自然に立ち上がってくるものであり、画家本人もデザインやパターンを予見することはできない。蘇は制作と日常を接続しながら、漆が呈する品や質と文化的吟味の対話を展開させていく。これは、人と万物の存在の根本に通じる、斉物的なフィロソフィーを彷彿とさせる。かの荘子の『斉物論』やハイデッガーが唱えた存在論的な形而上学と重なる部分もある。しかし、物を三界のなかで開かれる詩的な悟りとみなした荘子、物という存在に哲学的な観照（考察）を行ったハイデッカーと比べ、蘇は工芸的な労作を繰り返すなかで、真なる本来の属性へと物を還元している。哲学者は思考を幻覚的に手なづけるのに対し、芸術家は幻覚さえも自らの手で物と化していくのである。

2013年以降、蘇の絵画は更なるステージに向かって邁進してきた。蘇は形の有無に関わらず、比喩的に素描する手法を捨て、円や四角といったモチーフからなる、抽象的

な構図パターンをも手放した。コンポジション、内容、ポエジーな個性、額縁などといった、観者に連想または解釈を与えるビジュアル的要素を全て取り払ったのである。それは絵画というより、丸みを帯びた四角いストーンに似ている。

特注のフレームの上に漆をレイヤー別に塗りあげては、一層一層磨きをかけていく蘇の創作スタイルは、漆で何かを表現し、暗喩するのではなく、漆本体に回帰し、漆の持つ魅力で対話を深めている。生漆が掘り出したままの璞玉のような質感を持っていることに気づいた蘇は、華麗な装飾を含む、一切の無駄を排除し、真なる様相に立ち返った。手がければ手がけるほど、心満ち足りる、平坦の趣に達するのである。

蘇笑柏が奏でるアートは、ひとりの隠者の物語と重なる。そのストーリーは叙述的なものではなく、むしろ隠者の文化的な趣きのリフレクションなのである。

趣味は個人が偏愛するテイストであり、時には文化的センスの表れでもある。往々にして個人差が生じる嗜好も、カルチュラルな感性や観念ともなれば、民族ならびに歴史的蓄積がそこには内包される。一つの伝統文化、一民族の歴史に品格と趣きはなくてはならない。文化を蓄えるうえで、“趣と品”は必要不可欠といえる。

物の持つ趣きや味わいとは、古典美術（伝統工芸）の枠内で語られるものであって、(近)現代美術においては主眼を置いて言及するものではないと、捉える人たちもいるだろう。物本来の品格、あるいは物自体が発する趣きなどは、現代アートにとってさほど重要ではないと考えられている代わりに、視覚的なインパクト、またはコンセプト・コンテキストの解説に比重が傾けられる。同時代における視覚文化の批評が重視しているのは、カルチュラル言語のもつ政治的意義であって、文化的趣きそのものではないといえよう。

この流れからして、現代産業社会において、趣きたるものは周縁化されてしまう運命に

あるだけでなく、このグローバリゼーション時代のなかで、いささか贅沢視されがちだ。何故ならば、工業化、ロット化、時間計測という目的合理性とは無縁な趣きたるものを、肌で感じ、育み、会得するまでには、長い時間を要するからだ。文化的な趣きは、ますます手の届かない理想と化し、現実を生きるうえで無用とみなされがちである。ましてや極めて個人的な私事ともなれば、大衆に馴染めないまま、メインストリームからただ遠ざかっていくのではないだろうか。

現代アートがますます功利主義にはしり、表層的かつストレートな訴えが充満すればするほど、人々は真なる芸術的趣きの発見を求め始めるだろう。しかし、これを美学への回帰と、安易に読み解いてはならない。というのも、これはグローバル化とポスト工業社会がもたらした、必然とも言える現象だからだ。また、山奥にひそみ、自適に生活した古の修行者と違い、都市に住まい、都市で働きながらも、世俗に流されず、真摯に生を営む隠者は、むしろ現実社会に身を置くことで成熟していく。彼らは普通の人たちのようで、自立した平穏な心を持ち、寂然としながらも叡智に溢れ、賑やかな都市のなかでも静けさを獲得する。これこそ先人たちが残した諺にいう「大隠は市に隠る」であり、世間のなかで静寂を保ち、己れの徳を高めながら、物質的事物の本質を介して、個を全うする生き様の現れなのだ。しかし、ここでいう修練とは、古代の士大夫のように、「内に聖人、外に王者」を兼備させる、いわば身の行いを正し、国家を治める哲学ともまた異なる。今を生きる「大隠」とは、市民社会の知識人として持つべき自立した精神である。心身の独立を支える精神、文化的な品と趣、これらをしっかりと芸術作品のなかに帰依させ、調和させた蘇笑柏の仕事は、得難くも貴いものだと私は信じてやまない。

高名路(ガオ・ミンルー)、中国における現代美術の研究者、現ピッツバーグ大学アーツ&建築史学科教授。「中国現代芸術大展」(北京中国美術館、1989年)のチーフ・キュレーターを務め、中国で初めて現代美術展覧会を手がけた。また、中国の現代美術を呈する企画展「Inside Out: New Chinese Art」を、1998年にアメリカのニューヨークアジア協会ギャラリーとMoMA PS1で開催した。後に、ハーバード大学の博士号を取得。主な著作に『Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art』(MIT Press, 2011)がある。

翻訳——池田リリオ茜藍

True Sequester Lies in the Madding Crowd,
True Pleasure Lies Within the Work
— The Art of Su Xiaobai

Gao Minglu

Su Xiaobai received early training in academic realism in China, and was subsequently influenced by modernism and contemporary art at Kunstakademie Düsseldorf in Germany. His art is understated and elegant, with an aesthetic that combines the East and West. However, this aesthetic is not Su Xiaobai's primary concern, but rather an individual aura. In the past few decades, he has consistently lived in relative seclusion like a modern-day hermit, whether in China or in Europe. What sets him apart from the hermits of old is that Su Xiaobai is not a wandering eremite; on the contrary, he has poured all his societal contemplation, his practice, his entire life, into his studio. That's why Su Xiaobai says, "An artist should be judged not by his painting, but by his studio."

Su Xiaobai's practice is not the painting of paintings, but the study of painting.

The way Su Xiaobai sees painting is similar to the way a philosopher sees the world; hence his making of paintings is an act of study and not of expression. The process of creating a painting is also the contemplation and comprehension of a certain essence, not an imparting of concepts, nor an expression of personal emotions, and certainly not a superficial manifestation of specific forms.

What Su Xiaobai wishes to explore is the quality of a work of art. This quality is a cultural connotation. But this cultural connotation is not a theme or meaning that the artist willfully attaches to a physical object. The manifestation of this cultural connotation (or a certain spiritual nuance) should occur in synchrony with a study of materiality. And the artist is to acquire imagination and inspiration through a dialogue between materials. In other words, Su Xiaobai has always been concerned with ways of transforming physical qualities into rich cultural connotations. He is concerned with how to excavate the imagery intrinsic to materials, and not with simply endowing materials with a subjective ideology.

Su Xiaobai is attentive to the imagery of his work; not as a spontaneous expression of romanticism or poetics, but as qualities achieved through constant cultivation, day after day. The crystallization of such cultivation is a visible physicality; it is also an insight cultivated through the artist's daily practice. For Su Xiaobai, the combination of physicality and Zen is a quality essential to any work of art.

Su Xiaobai's artistic practice has progressed through different stages. In his early oil paintings

from the 1990s, a sense of Zen was incorporated within his act of “portraying a thing.” The artist considered “object” as a meditative state rather than a practical object to paint. Su Xiaobai adopted a poetic metaphorical approach. For instance, in his work *Belle Aglow* (艷冶如笑), a mirrored vanity case is placed on a vintage flower stand with a white silk scarf laid out beneath. Su Xiaobai regarded this as a portrait of a lissome ingénue, reminiscent of the “joyously thriving spring mountains.” In the work *A Legendary Tale* (一段傳說), he paints a folding screen and a foot stool; it’s as if the stool listens attentively to the sounds of forests and brooks through the screen, or hears an ancient tale told by the screen. The stool and screen are no longer objects in a still life, but are transformed into friends and confidants.

Elements of realism gradually fell away from his oil and ink wash works between 1997 and 2002. The ostensibly abstract composition in these works did not actually come from any abstract concepts. Su Xiaobai used layers that were rich in texture and without concrete form to metaphorize the semiosis of cultural relics, such as antique jade, ancient books, and ancient texts. The works no longer depended on the concrete form of these symbols, but rather they metaphorized the intrinsic cultural quality of ancient books and texts through subtle shifts in texture, layers, and color. Hence, rather than depicting ancient books, Su Xiaobai portrayed a cultural existence and its historical significance within the imagination. Books and texts were merely ersatz symbols here.

But more importantly, with the “portraiture” of cultural discernment rather than of objects in mind, Su Xiaobai began his departure from the “painting” of paintings whether painting an object or limning a realm. He began to enter into a stage of “craft,” similar to artisanship. He chose lacquer as his main medium in painting. This unveiled his explorations in “lacquer discernment” or “tasting the essence of lacquer” in 2003.

Turning his attention to lacquer craft is a critical juncture in Su Xiaobai’s artistic career. Lacquer became a perfect vehicle for revealing the existence and beauty of objects. Su Xiaobai’s lacquer craft is not handicraft, nor is it lacquer painting, but rather an expression of lacquer quality or the discernment of lacquer. Thus, he began to layer lacquer onto linen, polishing each layer until he arrived at a satisfying lacquer quality. This process could also be called “tasting the essence of

lacquer.” The geometric forms of circles, squares, or rectangles have nothing to do with abstract art, but rather simply provide contrast between different colors and qualities of lacquer.

Su Xiaobai believes that lacquer quality is similar to literary quality. It is magnificent and is rich in heritage. Therefore, he named these works: *Jade Ceramics*, *The Complete Library in Four Sections*, *Imperial Encyclopaedia*, *Rare Books*, *Imperial Books*, *Rubbing*, *Literary Mind (Carving of Dragons)*, *Rough Draft*, *Oracle Script*, *Chu Palace*, *Insignia*, *Stele*, or *Magic Mirror*. Lacquer quality is a conceptual beauty that is profound and imaginative, so Su Xiaobai titled these *Emperor’s Arrival*, *Riverflow*, *Boundless*, *Expanse*. Lacquer quality is the beauty of colors, uncomplicated but never lacking in intensity, hence the titles: *Ochre*, *Alabaster*, *Verdant Green*, *Crescent Noir*, or *Dark Red*. Lacquer quality is also the strength of character, refined and righteous, like the Four Gentlemen of plum, orchid, bamboo, and chrysanthemum.

For Su Xiaobai, tasting the essence of lacquer is “tasting the essence of objects;” it is the process of experiencing and understanding an event or object. In this process, Su Xiaobai endured a lengthy procedure of production: of molding and correcting, of discovering lacquer character, followed by repeated samplings, to finalizing the work and naming it. Su Xiaobai often repeats dozens of iterations in the process of creating one work, making observations of changes or effects daily or even by the hour; for instance, noting the tension in the linen, the cohesion of the glue, the changes in the lacquer texture, and documenting these observations in a diary.

This “craftsman-like” production process gave Su Xiaobai a sense of fulfillment and delight with each unexpected result in the allure of lacquer quality. This allure is not an image preconceived by the artist, but a natural presentation in the process of his repeated labor. Creativity and daily life are connected as one to enable a dialogue between the quality of lacquer and the cultivation of culture. This is a philosophy of “Adjustment of Controversies.” It is the root of existence for all beings. Zhuangzi’s *Adjustment of Controversies* and Heidegger’s Existentialism have areas of similarity, but they differ in that Heidegger regarded beings as a subjective existence for philosophical observation and Zhuangzi considered being as a poetic sensory realization of the boundless world, while Su Xiaobai returns objects to their true nature through the process of craft and labor. Philosophers use the imagination to contemplate, while artists materialize the imagination into being.

Su Xiaobai's work has entered another stage since 2013. He has abandoned the metaphorical forms of the past, with or without external shape, and has discarded the abstract compositional forms of circles and squares. Su Xiaobai has allowed all visual elements that trigger human association to disappear. What follows is a square canvas that has no structure, no content, and is without poetics or a frame. Calling it a painting would have unavoidable implications; it is more like a square stone with soft edges.

Su Xiaobai continues to layer lacquer on a customized frame, polishing each layer; however, lacquer is no longer used to express or metaphorize any other object but to return completely to lacquer itself. Su Xiaobai has discovered that lacquer is like raw jade. Hence, by eliminating all superfluity, washing away all embellishments, its original essence is restored. Su Xiaobai has increasingly gleaned an ordinary, joyful peace of mind within this process.

Su Xiaobai's art is the story of an anchorite. This story is not a narrative but a portrayal of the anchorite's cultural interest.

One's interests might reveal their sense of discernment. It is also a certain cultural refinement. Individual tastes vary, but cultural refinement often embodies an accumulation of cultural heritage and history. A cultural tradition and the history of a people cannot be without refinement. Cultural accumulation cannot be without elements of interest and discernment.

Perhaps some believe that elements of interest belong to classical art. Elements of interest no longer apply to contemporary art because contemporary art no longer necessitates discernment, but only requires visual impact or viewer interpretation. Popular contemporary visual culture critiques and emphasizes the political significance of the cultural vocabulary, but not cultural interest.

It seems that cultural interest is destined for marginalization in modern industrial society. In this age of globalization, elements of interest seem like an excessive extravagance because elements of interest require time to comprehend, perceive, and nurture. It is set apart from the ultimate time-saving goal of industrialization, mass production, and instrumental rationalization. Hence, cultural

interest has become an ideal beyond reach. In reality, elements of interest signify futility, they signify individualization and intimacy, and are incompatible with mass popularity.

However, as contemporary art becomes increasingly utilitarian, and increasingly superficial, direct, and pedantic, people have come to anticipate the discovery of true artistic interest. This cannot simply be read as a return to aesthetics. On the contrary, it is a necessary phenomenon resulting from globalization and post-industrialization. Society is bound to create anchorites and hermits who are detached from the stream of pedestrian culture. They are not the ancient recluses out in the wilderness. They live within the city and work within the city, like everyone else; but they maintain an individual and peaceful state of mind, solitary and sagacious. They find tranquility in the bustling city. This is what the ancients described as "true sequester lies in the madding crowd." A true anchorite can maintain quietude within the secular world while cultivating the sentiments; they can achieve perfection in individual character through experiencing the existing essence of materiality. This cultivation differs from the philosophy of "internal sainthood, external regality," a method of self-cultivation to govern the nation among ancient gentlemen. The "true sequester" in contemporary world is the independent spirit of intellectuals living within modern public society.

Most importantly, Su Xiaobai has convincingly amalgamated an independent spirit and cultural discernment within his work of art.

Gao Minglu is a distinguished scholar of Chinese contemporary art and, notably, the curator of *China Avant-Garde*, National Art Museum of China, Beijing (1989), which was the first contemporary Chinese art exhibition mounted in China. Professor Gao brought the first landmark exhibition of Chinese contemporary art to the U.S. with *Inside Out: New Chinese Art*, which was first shown at the Asia Society Galleries and MoMA PS1 in New York (1998). Gao received his Ph.D. from Harvard University. His recent major publications include *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth Century Chinese Art* (MIT Press, 2011). Currently, he is a research professor in the Department of the History of Art and Architecture at the University of Pittsburgh.

English translation by Yvonne Kennedy

蘇笑柏——

物を言うのは

物そのもの

ベンジャミン・アレクサンダー

上海近郊にある蘇笑柏^{スジャオバイ}の広々としたスタジオを訪れることは、簡単には忘れがたい経験だ。入り口から目に飛び込んでくる巨大な作品群は、数メートルの高さを有するものもあり、高い屋根の下にある傾斜した天窓から揺らめく光の差し込む下で、大理石の板のように輝いている。その他の物たちは、まして目に刺激的だ。真っ白な麻布でひっそりと覆われそのまま壁に立てかけられており、それはまるで、結婚式の夜、日が落ちた後にペールが剥がれるのを待つ神秘的な贈り物のようだ。地面には、数十年前まで本当の工場として機能していたその床には、キャンバス布の細かな切れ端や小さく丸められたロールが、ハサミなどの工具と、漆で塗装された中国の伝統的な瓦などと共に雑然と散らばっている。しかしこれらの物は、ただそこに捨てられているわけではない。遠くないうちに、切れ端やロールは大きな支持体に巧みに貼り付けられ、研磨、切断、摩擦、再仕上げを幾層も繰り返し(通常少なくとも数ヶ月はかかるプロセスである)、やがて、先ほど入り口で見たような輝く大理石模様の作品になるのだ。

しかし、この訪問の最も魅惑的な部分は、堂々と展示された作品や制作途中の作品を全て回り終わった後、部屋の奥にたどり着いた時に訪れる。運が良ければ、訪問客はそこで支持体そのものを見ることができるのだ。それらは、メインのスタジオと幅の狭いドアでつながれたとても小さな部屋に静かに隠されている。ここでは風景が変わる。アーティストの机、明朝時代のアンティークの椅子、スケッチブック数冊、毎日正確につけられた日記などが見える。そして、波打った奇妙な形の彫刻用基材が、亡霊のように暗く佇む。この空間に窓はほとんどない。蜘蛛の巣のような影が全てを包み込む。同じ色をした基材は壁沿いにぎっしり並べられており、崖に彫られた複雑なレリーフを思わせる。この崖の前に立つと、人は少なからず驚くだろう。蘇笑柏のほとんど全ての作品の元となる素材は、実は毒々しいピンク色をした大きく粗野な物体で、暗がりの下に重ねて置かれている。上品な大理石模様や翡翠色の作品の原料は、非常に不快な色をした、(少なくとも筆者には)形容しがたい、化学物質の塊なのだ。

蘇笑柏の主たる才能は、物質を変容させることにある。大規模な展覧会や私設ギャラリーで、見る角度や照明によって古代演劇の仮面をつけた俳優のようにころころと変化する作品たちを眺め、それらの光沢が生み出す視覚的快感を享受する観客は、作品が全く正反対の状態から作られているなど考えもしないだろう。しかし、作品に強度ある知的基盤を与えるのは、まさにこの変容なのだ。ただ、一つ注意すべき点がある。今ここで言う「変容」は、彼が漆を扱うこととは全く関係がないということだ。蘇は、伝統的に職人だけのものとされてきた漆を芸術美あふれる表現に高めたとして、漆の作品を称えられることが多いのだが、彼はそのような称賛に憤慨している。「私の作品は漆が全てではない」と彼は釘を刺す。「色や絵画についての話ですらないのだ。それらは単に付随的な要素だ。」

では蘇笑柏の変容とは、実際何なのだろうか？ 彼の作品創造において顕著なのは努力と時間であり、そこに少なからず付与すべきものとして、試行の果たす役割がある。これは、複雑な効果を生み出すために使用する技法の多くが制御不能なものであり、試行錯誤を繰り返すことによるのみ、彼の個人的な美意識に従って素材を変化させ、支持体の上に「望ましい」状態を作ることができるためだ。この試行の迷宮の中で、また彼の言葉によれば「本当に辛いプロセス」の中で、蘇は概念的なことを一切考えない。つまり、自分が何をしているのか、それが何を意味しているのか考えていない。予測不可能に生まれる多くの裂け目は、漆塗りのキャンパスの層の下に再び丁寧に埋め込まれ、こすられ、再び磨かれ、再び仕上げを施され、意図的に破壊される。そうした全てのプロセスは、何かの二次的要素なのではなく、まばたきする間に一度というような瞬間のまぐれ当たりの中で、支持体に捉えられる唯一無二の表現を生み出そうとする行為の結果そのものなのである。そこには大きな物語も小さな物語もなく、○○主義もない。内にも外にも、言葉はない。つまりこれらの静謐な絵画は、変容の手段・方法に対するたゆまぬ献身と、それに伴いその他全てのものをほぼ完全に無視することを通じて、言語学に支配された同時代のコンセプチュアル・アートに対する、長きに待たれた反乱を巻

き起こす活動の一部になるのかもしれない。

蘇笑柏の芸術について深い洞察に富んだ論評「Tasting the Thingness」（2016、『Su Xiaobai』、スキラ社）の中で、批評家の高名潞は次のように述べる。「20世紀以降のモダニズム、ポストモダニズム、概念論は、視覚的完全主義から離れ、テキストと視覚、言葉とイメージなど、対立の歴史に転換した。現代アートが視覚的完成度よりも概念的なメタファーに重きを置く中、現代アートの概念への傾倒は『文化政治的言語学』への転落だとする反発や非難が増えてきている。アートは視覚と言語の分裂と極端化への代償として、イデオロギーと政治言語に従属したが、これは1960年代から急増した『終焉論』（芸術の終焉、美術史の終焉、絵画の終焉、人間の終焉、等々）に依るところもある。」

何でもありのポストモダンの環境でアーティストが革新することは、明らかに難しさを増している。半世紀以上も危うい状態に置かれアイデアが枯渇してしまったのか、アイロニー、パロディー、自己参照、シミュレーション、偽造、言葉遊び、ハイパーリアリズムなどを用いた道化師のような芸当や、それらにまつわる幻想の数々は、時代遅れで古臭い、物乞いの強奪行為のように見える。したがって、蘇笑柏のような作家たちが選んだ道は、後退ではない。その全く逆だ。コンセプチュアルなもの、政治的なもの、何かを参照するものなどを意図的に放棄する代わりに、視覚的完成度を最大限に高めるため惜しまず尽力する。この完成度とは結局、物質の変容（これは光の変容も含む）の冒険的探究からのみ生まれ得る結果なのだ。特に蘇は、工芸と時間の概念を新しい極地に押し進めようと試みることによって、これまで見たことのない変容のプロセスに自らを捧げる段階に到達しようとしている。彼の考えによると、それぞれの作品には、取るに足らない素材を観客の驚嘆に変えるような効果をもたらすために必要とされる最大限の努力を払わなければならない。彼の芸術は本質的に、創造の綿密なプロセスをその中心に据えているのだ。

「Tasting the Thingness」で高名路は、上記に引用した部分の後に別の重要な見解を示しており、それは彼のより個人的で誠実な警告のように聞こえる。「現代アートの『終焉』からの脱出は、視覚的完全主義と概念的メタファーの間の平衡を追求し、確立することにあると信じている」と、彼は述べる。果たしてこのような平衡状態に達することが可能なのか、それが望ましいのかどうかは、議論の余地が残る。代わりに全く新しい何かが現れるべきではないのか？ いずれにせよ一つ確かなのは、現在の私たちの一連の行動が、明らかな罠に陥っているということだ。2016年のアメリカ大統領選挙で、統治経験のないリアリティ・ショーの有名人がホワイトハウスによるよると入っていくのを世界中が目撃したとき、「本物の偽物」という言葉の意味は一変した。ポストモダンの作家たちが得意げに再制作したいと切望していた「フェイク」は、現実と比べて突然色あせてしまった。どんなゲームならまだプレイすることができるのか？ この最悪にくだらない物語の中で、私たちはまだピエロでいられるのか？ 時間だけが確実に、その答えを知っている。

上海の郊外、大きいが質素にまとめられたスタジオで、蘇笑柏はいつも一人、とても静かに、一杯のお茶を前に置いて明朝スタイルの椅子に座る。この空間の孤独な静寂は、遠くに聞こえる彼の材料を加工する機械の騒音によって、たまに壊されることがあるのみだ。時折、彼は手作りの小さなノートに丁寧なドローイングをいくつか描く。そしていろいろな道具を手を持ち、また次の芸術実験を行うため部屋の外に出る。その完成には、これから数ヶ月を要するのだろう。

ベンジャミン・アレクサンダー博士は美術批評家で哲学者。『Su Xiaobai』（2016、Skira社）の編集を担当。

翻訳——田村かのこ（Art Translators Collective）

Su Xiaobai —
What Matters
is
Matter Itself

Benjamin Alexander

A visit to Su Xiaobai's airy factory of an art studio located on the very outskirts of Shanghai is an experience not easily forgotten. The gargantuan artworks, seen at once at the entrance, some measuring several meters tall, shine like slabs of marble under a lambent light that filters through tilted windows high under the roof. Other objects appear still more titillating to the eye. These are simply resting against the walls, surreptitiously covered by starkly white linen, like some mysterious dowry waiting to be unveiled on a wedding night, just after it darkens. On the ground, on a floor which decades ago hosted a true factory, tiny snippets and minute rolls of canvas scatter around higgledy-piggledy with cutting tools and traditional Chinese roof tiles painted in lacquer. Yet such objects are not merely foundlings; not far away, snippets and rolls can be seen skillfully attached to a large substrate, which, in time, after layers of polishing, hewing, rubbing, and refinishing — a process taking ordinarily at least several months — will turn into the shiny, marbled artworks seen earlier at the entrance.

The most intriguing part of the visit, however, comes after making a complete turn around the artworks, whether on proud display or in mid-process, to arrive at the back of the hall. It is here that, with some luck, the viewer can discover the substrates themselves. Those are gently hidden in a separate, much smaller room, connected to the main studio by a narrow door. Here, the scenery changes. One can locate the artist's desk, an antique Ming chair, a few sketchbooks, and an open diary which the artist duly keeps every day. Then there are the wavy, oddly-shaped sculptural substrates, appearing quite sunken and ghostly. Windows are far and few between in this area. A web-like shadow covers everything. Uniform in color, the substrates line up densely along the wall and resemble complex relief chiseled into a cliff. Standing in front of this cliff, the viewer may be a little more than surprised: The material from which nearly all of Su Xiaobai's artworks derive are in fact giant chunks of rough matter, appearing toxically pinkish, layered against each other in a shady space; the source of the elegant marble and jade is an unnamable (at least by the writer of this article), hardened chemical substance with a highly unpleasant color.

Much of Su Xiaobai's genius is the transformation of matter. At major exhibitions or in private galleries, beholding his artworks which change from angle to angle, lighting to lighting, like some masked actors in ancient theatre, imbibing the visual pleasure generated by their sheen, the viewer would rarely suspect that the same objects had such opposing beginnings. But it is precisely this

transformation that gives them a strong intellectual foundation. One note of caution ought to be exercised, however. The transformation we speak of has nothing to do with his use of lacquer. Although Su Xiaobai has been frequently lauded for his lacquer works, elevating a material traditionally reserved only for artisans to great aesthetic effects, he has come to resent such praise. “My work is not at all about lacquer,” he quips. “They’re not even primarily about color or about painting. Those are just incidental features.”

What is Su Xiaobai’s transformation really about? Two striking features of the genesis of his works are effort and time, to which one must add, in no small part, the role of trial. This is because many of the techniques Su Xiaobai uses to produce his intricate effects are uncontrollable, and only through repeated trial and error can the artist transmute the material according to his personal aesthetics, so as to obtain a “desirable” condition on the substrate. During this labyrinthine and, in his own words, veritably painful process, the artist does not think about anything conceptual. Specifically, he does not consider what it is that he does or what it means. The many fissures which unexpectedly open up, only to be methodically buried again under layers of lacquered canvas, then rubbed off, re-polished, re-finished, and intentionally destroyed; all those processes are not subordinate to anything but the goal of engendering, in that statistical fluke of a once-in-a-blink-of-an-eye moment, a unique effect that is captured on the substrate material. There are no narratives, grand or little; there are no “isms.” There is no text on the outside or inside. Perhaps, then, through the constant dedication to the transformational procedure and the resulting, near-complete neglect of everything else, these quiet paintings are part of a movement that instigates a long-awaited rebellion against the linguistics-dominated conceptual art of our times.

In a highly perceptive essay on Su Xiaobai’s art, “Tasting the Thingness,” (*Su Xiaobai*, Skira, 2016) the critic Gao Minglu writes, “Modernism, post-Modernism, and Conceptualism since the 20th century, have departed from visual perfectionism, turning toward a history of opposition between the textual and the visual, word and image. While contemporary art places its focus on conceptual metaphor above and beyond visual perfection, there is increasing pushback and accusations of the conceptual leanings of contemporary art as a descent into ‘cultural-political linguistics.’ Art has paid a price for the division and extremism between the visual and the textual

by becoming subordinate to ideology and political language, which is partly to blame for the surge of ‘The End Theory’ since the 1960s (The End of Art, The End of Art History, end of painting, end of man, and so on.)”

Without a doubt, in the anything-goes postmodern environment, it becomes harder and harder for artists to innovate. After more than half a century of living on the edge, their ideas seem to have run dry, and their clownish tricks of irony, parody, self-reference, simulation, fakery, language-games, hyper-realism and a host of related illusions appear almost old-school, stale, and begging usurpation. Hence, the avenue chosen by artists like Su Xiaobai is not a step back. Far from it. By purposefully not pursuing the conceptual, the political, and the referential, they put every effort toward maximizing visual perfection, which is after all a result that can only spring from adventurous explorations of material transformations (this also includes transformations of light). In particular, by attempting to push craft and time to new extremes, Su Xiaobai seeks to achieve a level of dedication to the transformational process which may be heretofore unseen. In his mind, the effort applied to each of his artworks should be the maximum amount necessary to bring about a certain effect, refashioning his unremarkable raw matter into the astonishment of his viewers. In essence, his art makes as its centerpiece the painstaking process of creation.

In “Tasting the Thingness,” after the section that I quoted above, Gao Minglu adds another important comment, one which sounds more personal and more like a sincere warning. He opines: “I believe that an escape from the ‘end’ of contemporary art lies in seeking and establishing equilibrium between visual perfectionism and conceptual metaphor.” Whether such an equilibrium can be reached, or is even desirable, remains an open question. Should not something entirely new take place instead? Yet what appears indubitable, however, is that our current course of action has fallen into a decisive trap. After the American presidential election of 2016, as the entire world watched a reality-TV star with no governing experience stumble into the White House, the meaning of “authentic fake” has taken a new turn. All the fakery which postmodern artists have been yearning to proudly re-create suddenly pales in comparison. What games are there left to play? Can we still be clowns of our worst pulp fictions? Assuredly, time alone can and will tell.

On the outskirts of Shanghai, in his large but plainly decorated studio, Su Xiaobai usually sits alone, very quietly, on his Ming chair with a cup of tea in front of him. The solitude of the space is broken merely on some occasions by the distant hum of the machinery outside, which processes his materials. From time to time, he executes a few careful drawings in a little hand-made notebook. Then he walks out, carrying various tools in his hands, to resume the next round of artistic experimentation which will take perhaps several more months to complete.

Dr. Benjamin Alexander is an art critic and philosopher. He is the editor of *Su Xiaobai*, Skira, 2016.

Plates

作品

01

酒脱

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Diaphanous

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

178 × 170 × 17 cm

040





十二辰

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Time Remnants

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

176 × 175 × 15 cm





03

霜の青

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

A Douse of Blue

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 164 × 20 cm





04

雲藍

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

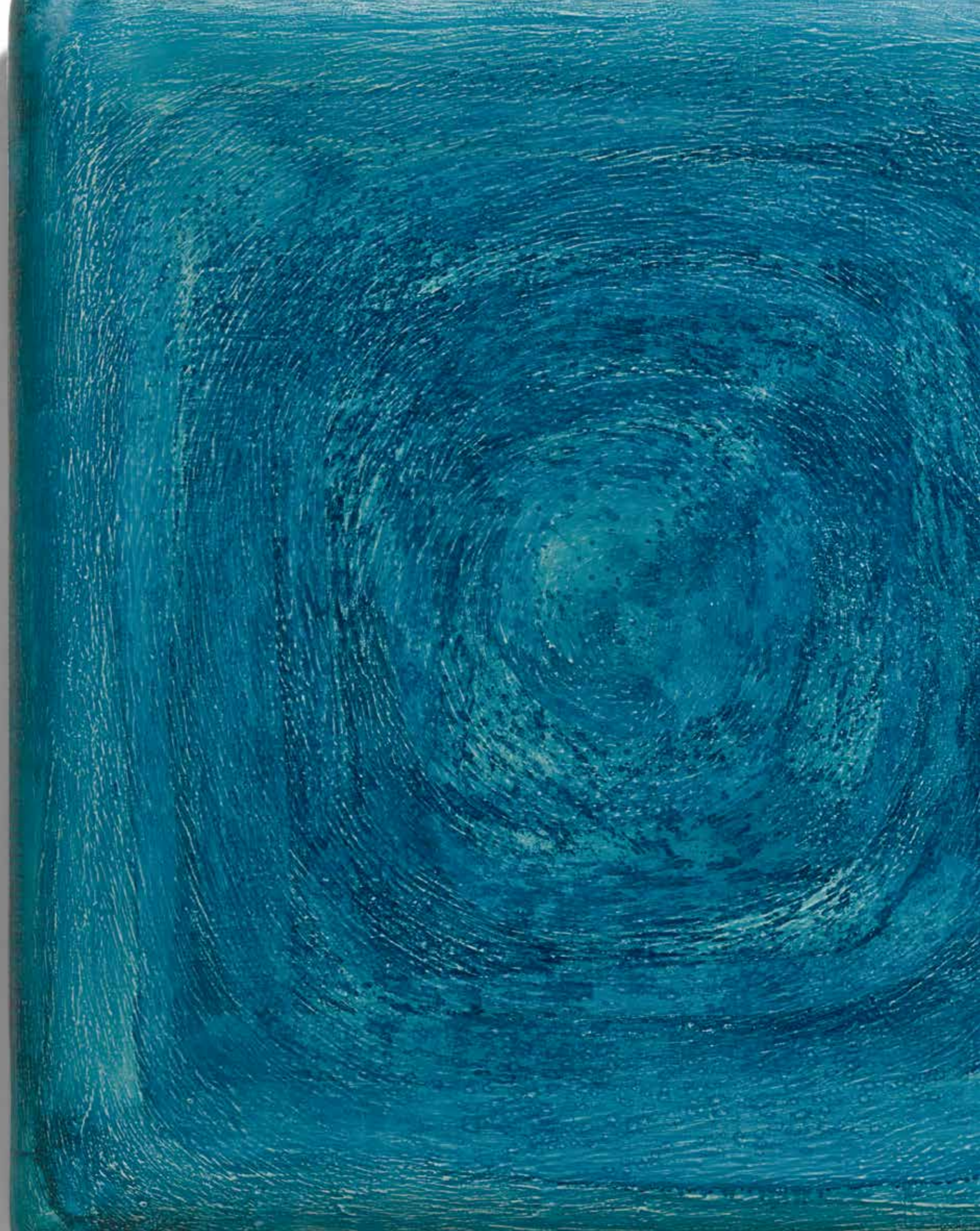
Grace of Blue

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 164 × 20 cm

052





05

青雨

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Blued Rain

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 164 × 20 cm

056



拂水——秋

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Breeze Over Water - Autumn

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

200 × 190 × 18 cm







同調

2015—2018

油彩・漆・麻・

エマルジョン・木

Synchrony

2015-2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

180 × 41 × 7 cm × 6 pieces



無時無刻 3-3

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-3

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5,5 cm



無時無刻 3-4

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-4

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm





10

無時無刻 3-5

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-5

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm

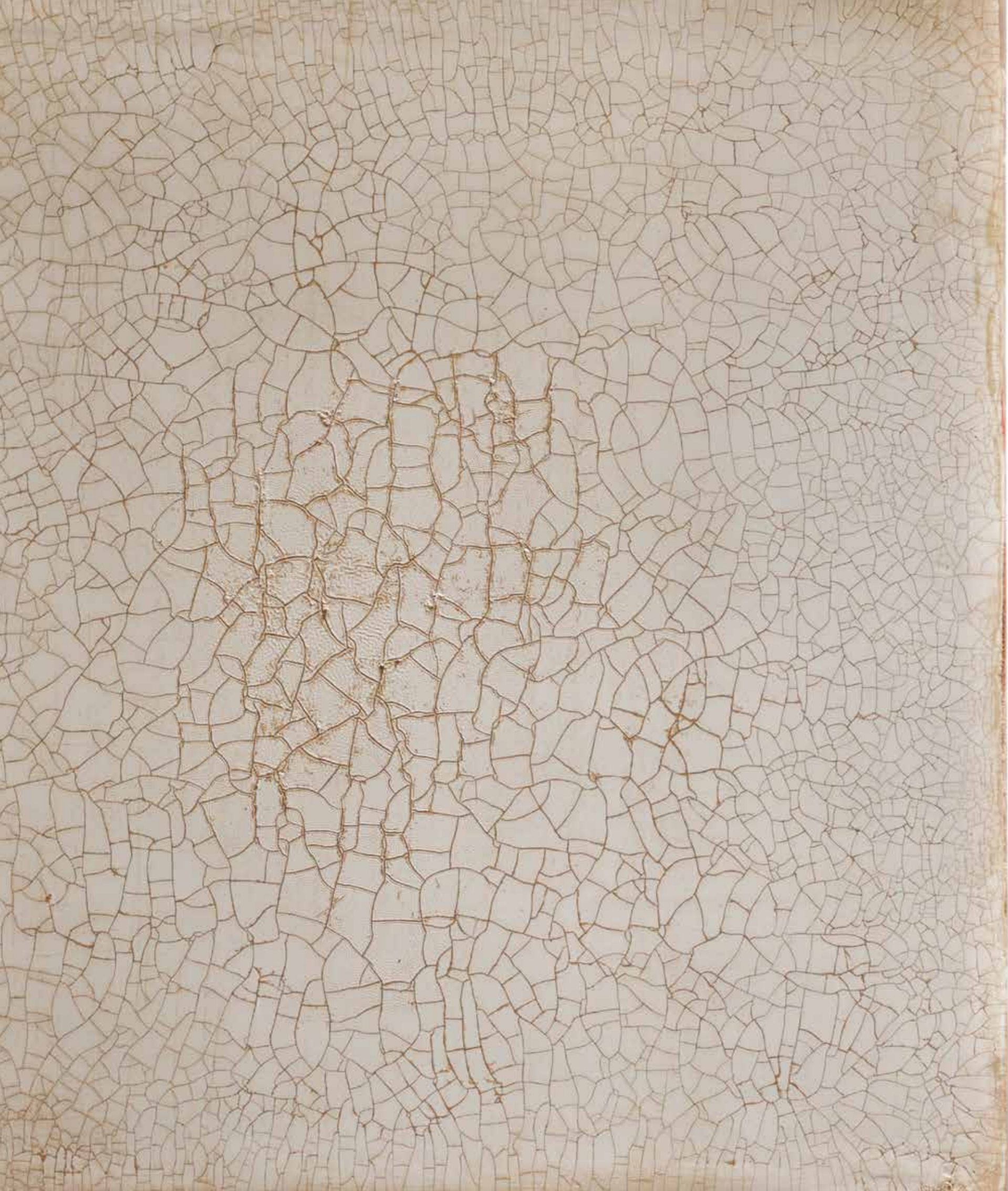


無時無刻 3-6
2018
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-6
2018
Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood
48 × 45 × 5.5 cm







12

無時無刻 3-7

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-7

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm

13

無時無刻 3-12

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-12

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm

080





無時無刻 3-18

2018

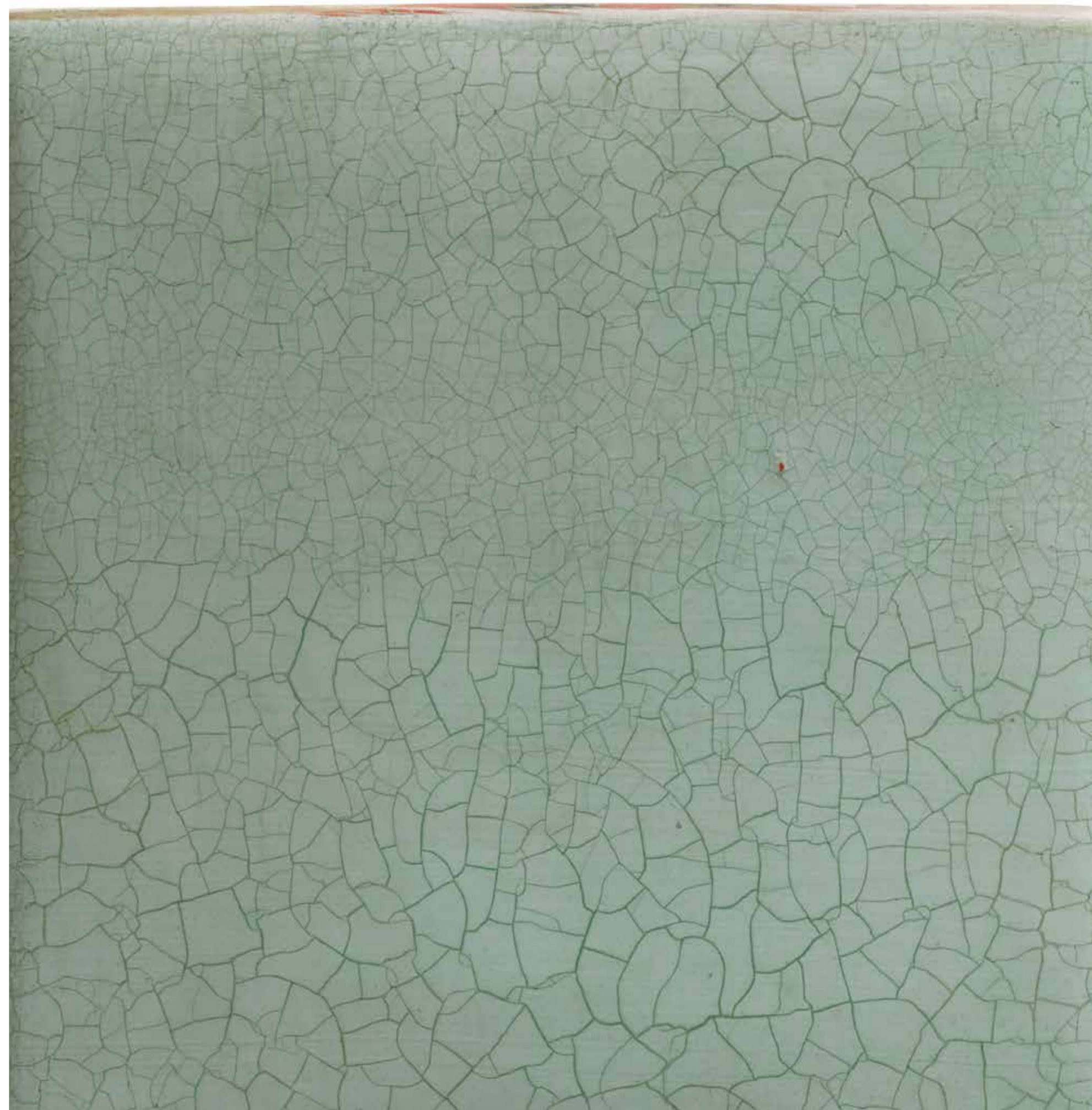
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-18

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm



無時無刻 3-17

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-17

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm



無時無刻 3-14

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

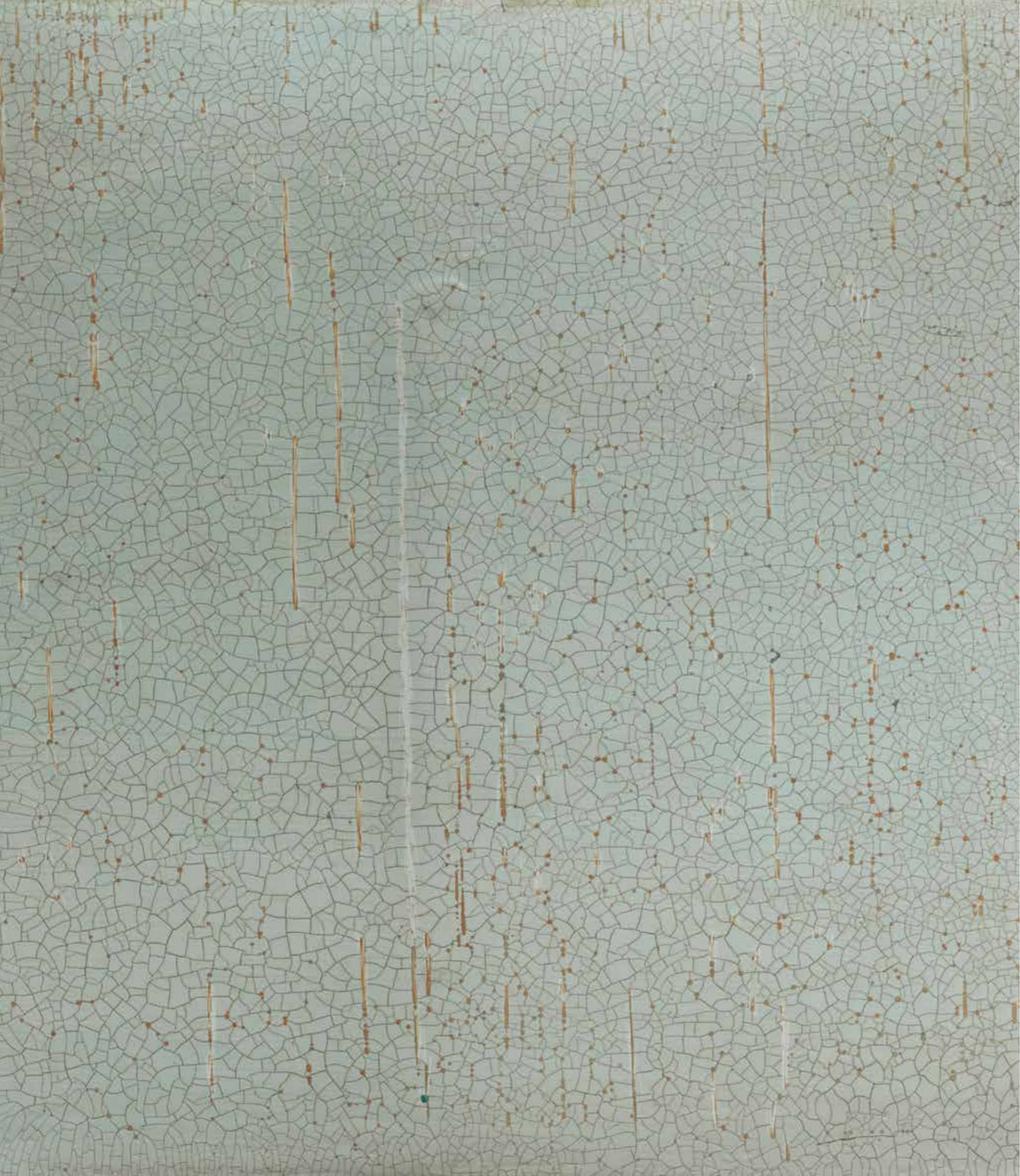
Constant 3-14

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm







無時無刻 3-19

2018

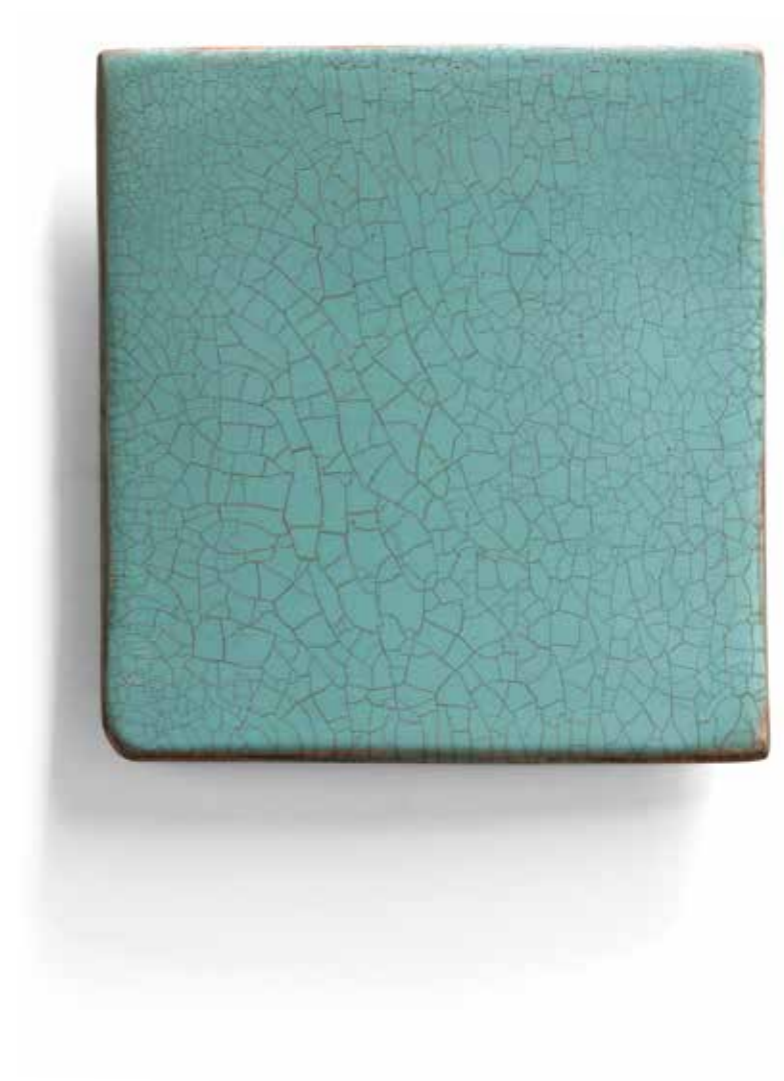
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-19

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm



紅辰

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Dappled Stars

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

163 × 155 × 15 cm





晋陽

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Jing Yang

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

163 × 155 × 19 cm





浮揚

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Buoyant

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

173 × 166 × 19 cm



拂水—夏

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Breeze Over Water — Summer

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

200 × 190 × 18 cm





天清-1

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Firmament - 1

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

100 × 97 × 13 cm



23

天清-2

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

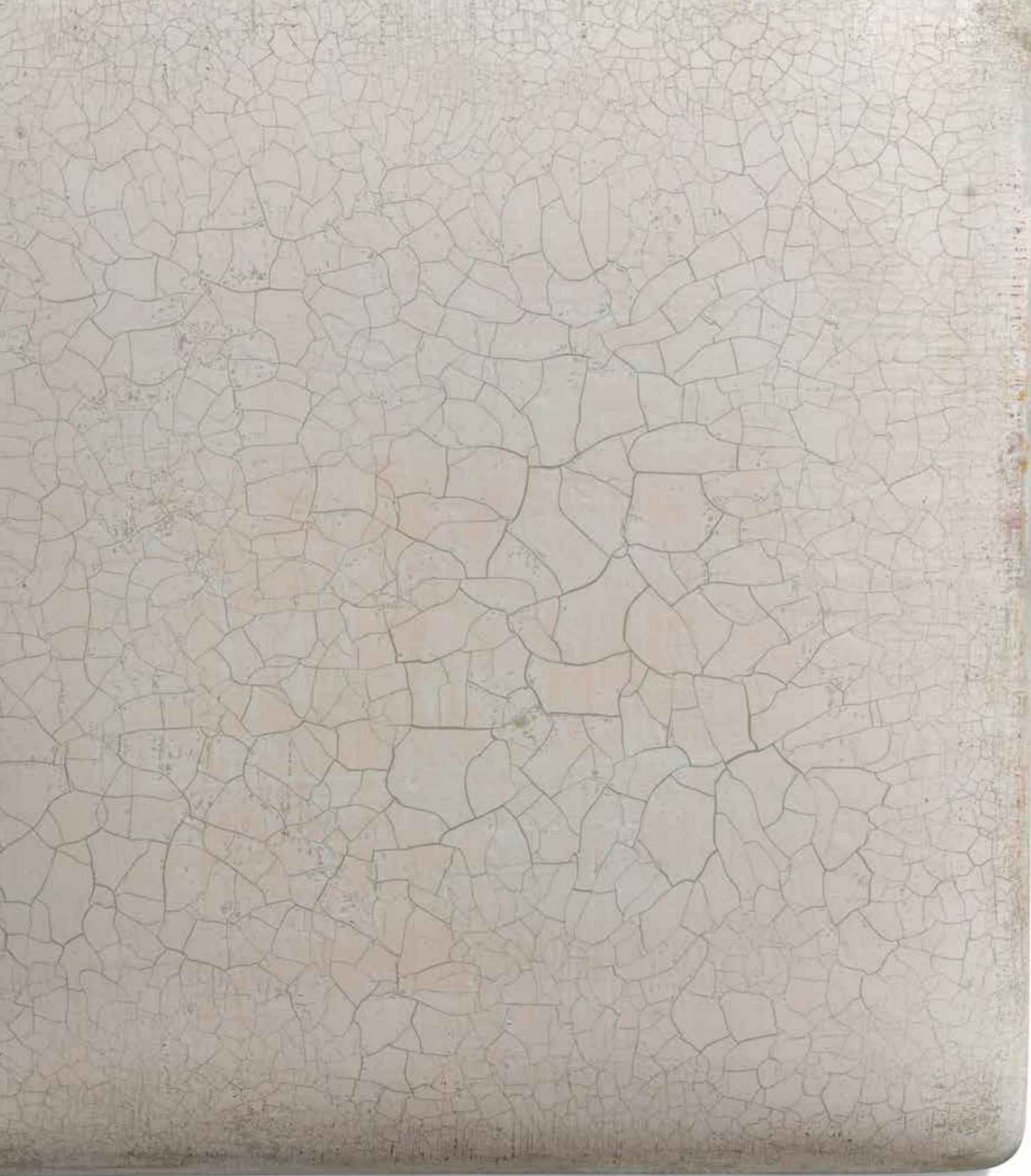
Firmament - 2

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

100 × 97 × 13 cm





24

天清-3

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

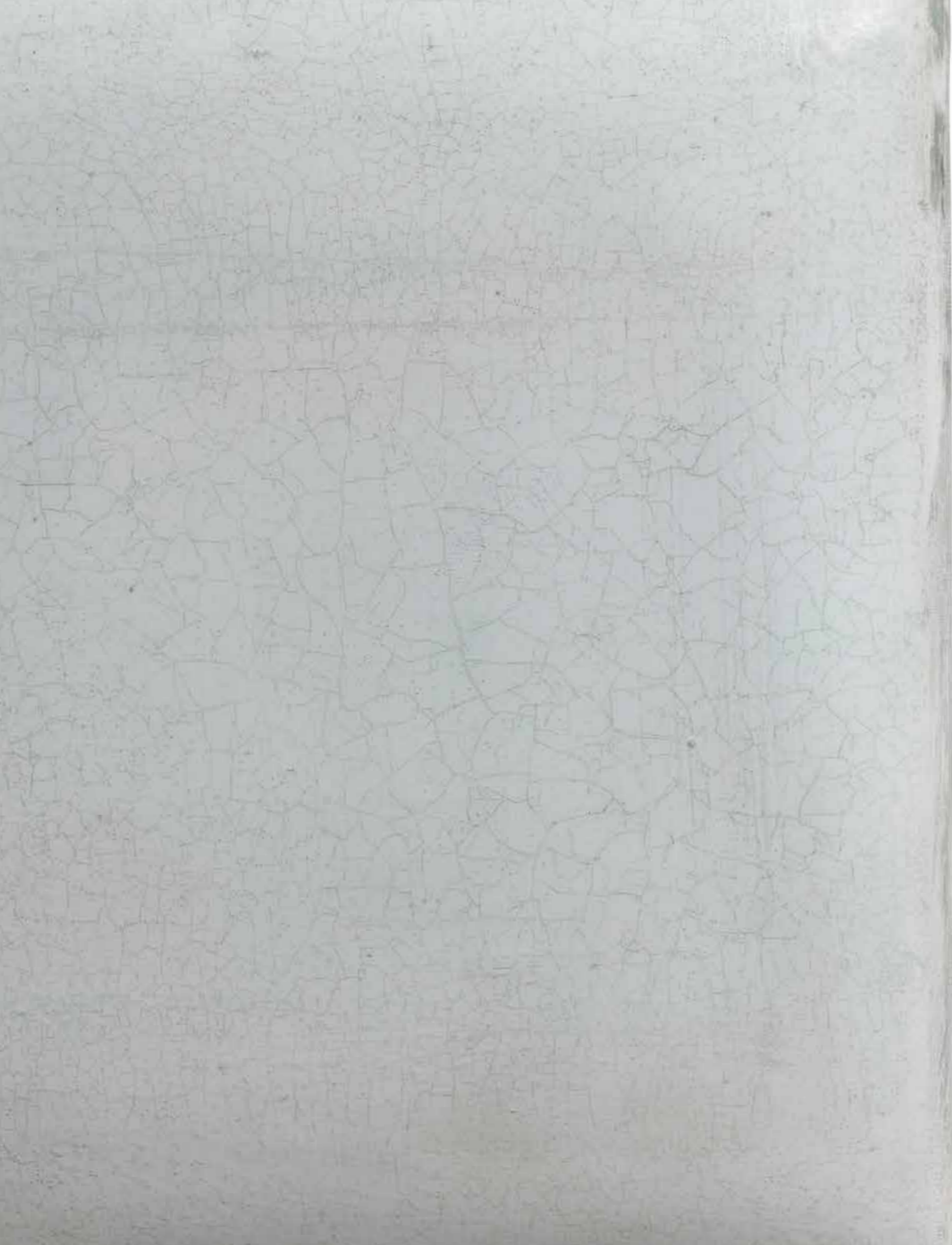
Firmament - 3

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

100 × 97 × 13 cm





25

天清-4

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Firmament - 4

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

100 × 97 × 13 cm

120



天清-5

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Firmament - 5

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

100 × 97 × 13 cm







無時無刻 3-21

2018

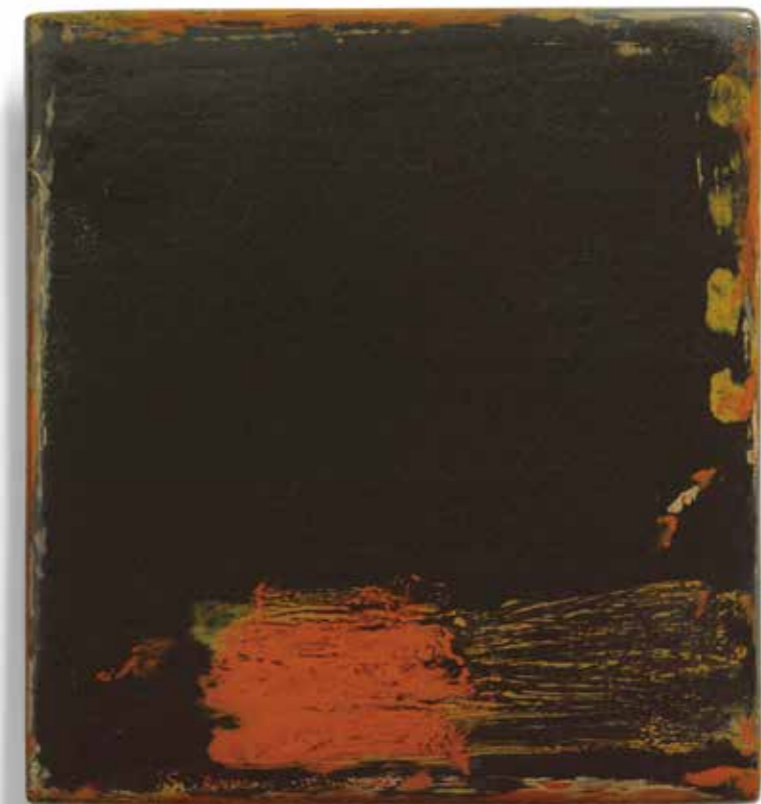
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

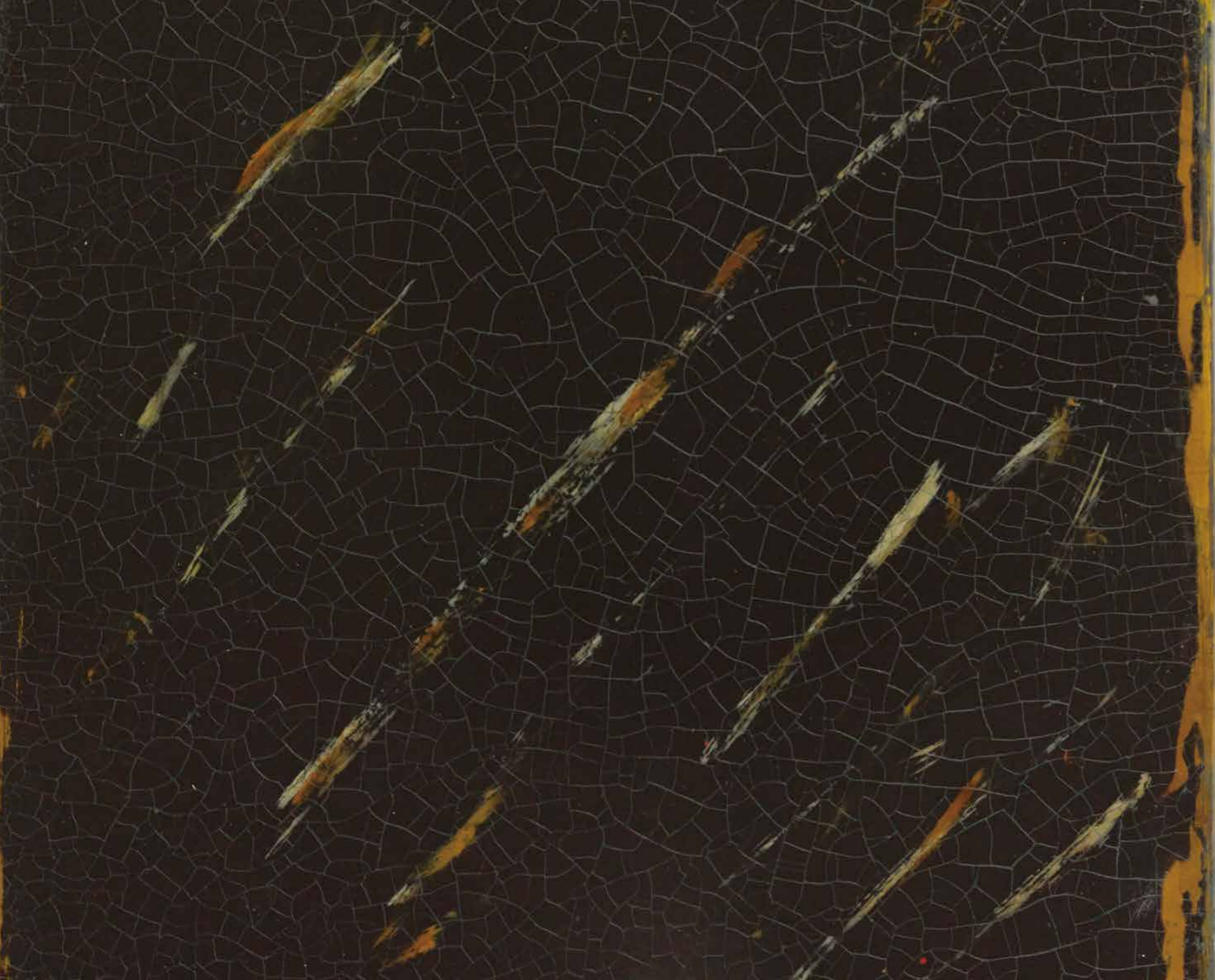
Constant 3-21

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm





無時無刻 3-20

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-20

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm



無時無刻 3-22

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-22

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm





無時無刻 3-23

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

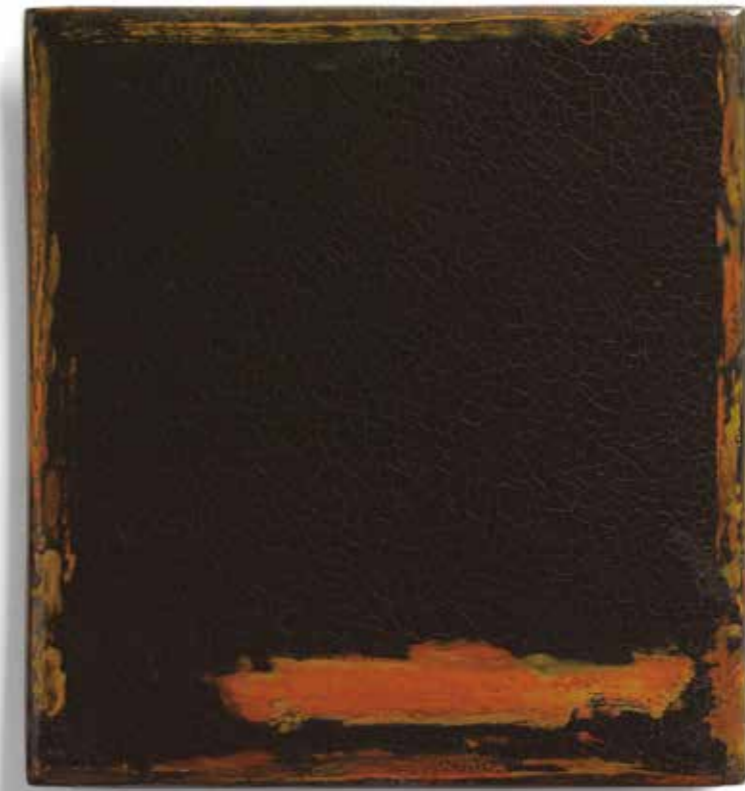
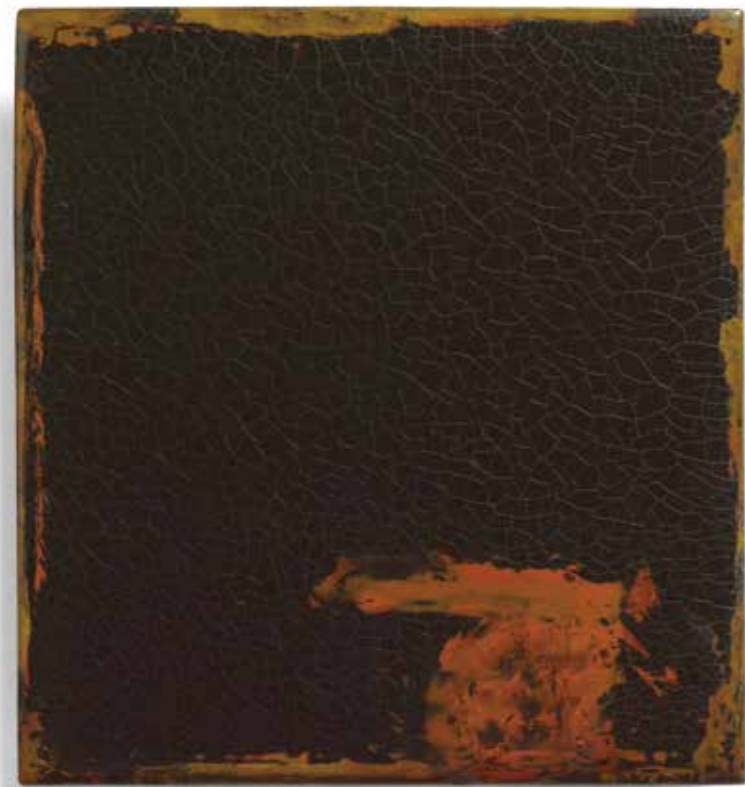
Constant 3-23

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm







31

無時無刻 3-24

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-24

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm

32

無時無刻 3-25

2018

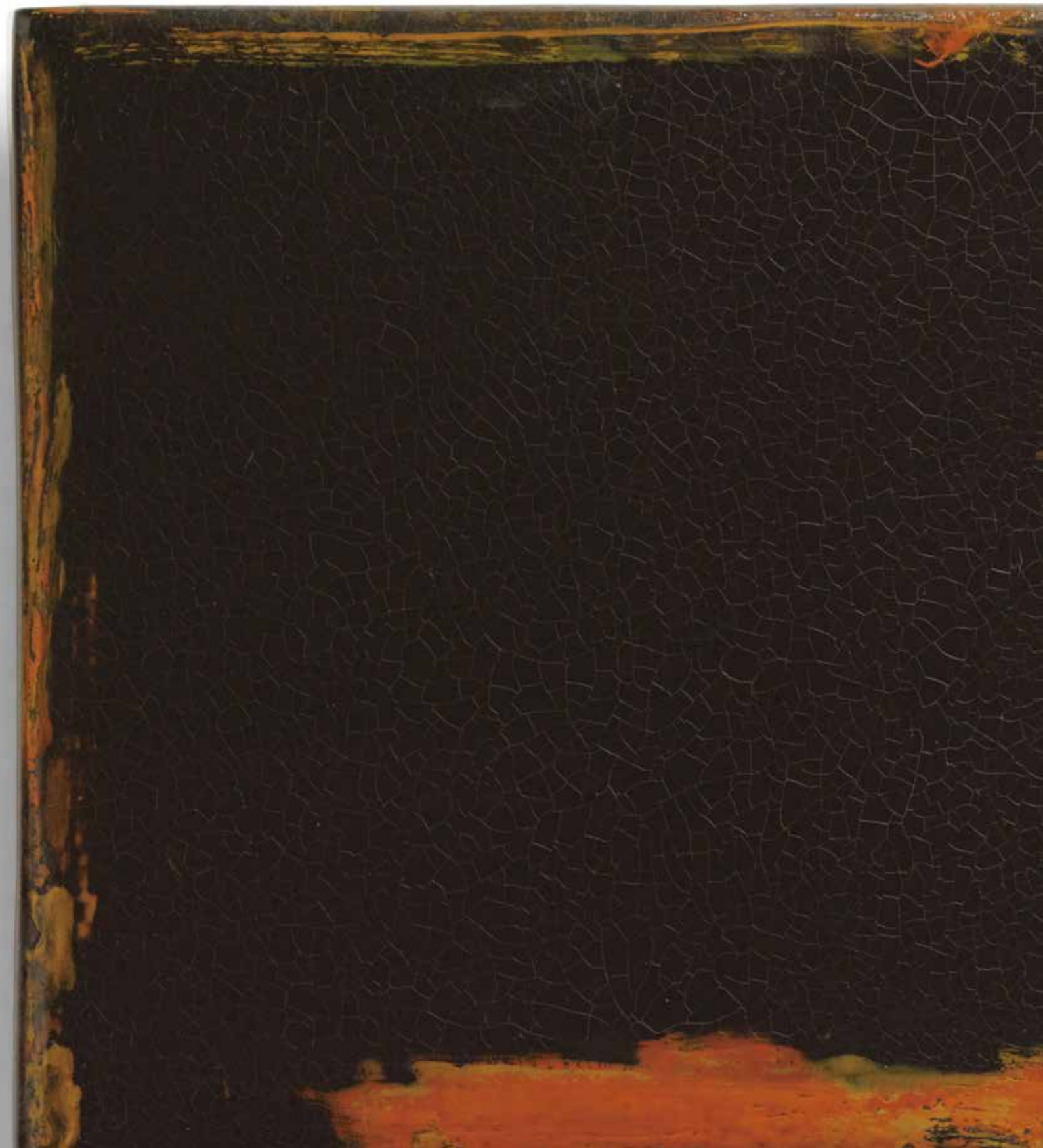
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Constant 3-25

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

48 × 45 × 5.5 cm



襲文 -1

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

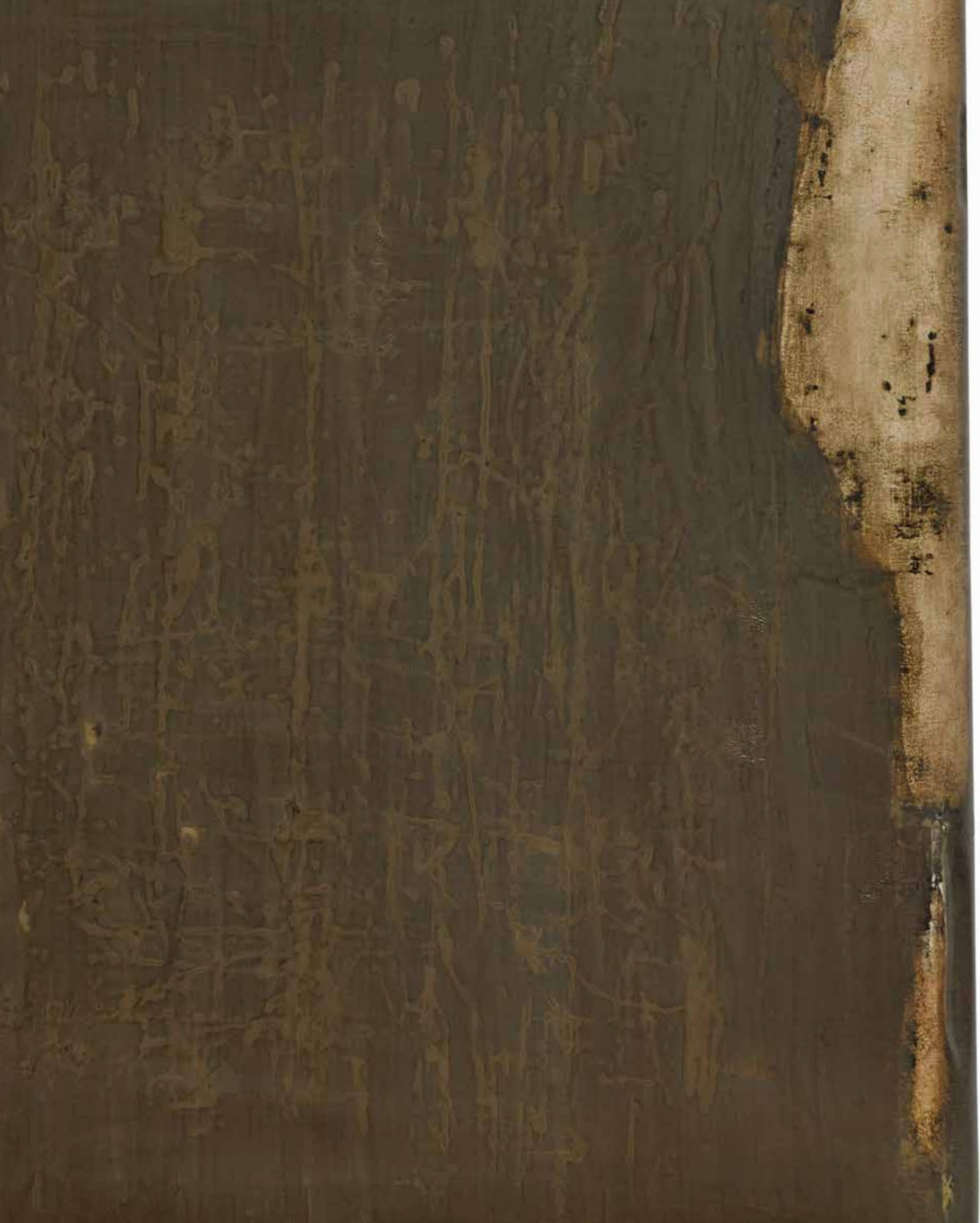
Conveyance-1

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

200 × 190 × 17 cm





拂水——冬

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Breeze Over Water - Winter

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

200 × 190 × 18 cm



35

入冊

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Between the Pages

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

157 × 145 × 17 cm

150





36

夢中

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Enthralled

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

157 × 145 × 16 cm

154



37

穂和

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Placidity

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

200 × 190 × 19 cm

156





湿緑

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Dewy Green

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 164 × 20 cm





夢の中

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Upon the Clouds

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

157 × 145 × 16 cm



群青

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Washed Blue

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 160 × 18 cm





仲夏

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Midsummer

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

198 × 190 × 17 cm





繊細なる塵

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Delicate Dust

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

176 × 175 × 15 cm





43

浸かる-2

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Submerged-2

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

170 × 158 × 18 cm



浸かる-3

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Submerged -3

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

170 × 158 × 18 cm



まだらの墨

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Mottled Ink

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

170 × 162 × 15 cm







46

とめどなく

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Unfathomed

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

165 × 153 × 18 cm

47

雨のち晴れ -1

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Sun After the Rain -1

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

165 × 174 × 11 cm





雨のち晴れ-2

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Sun After the Rain - 2

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

165 × 174 × 11 cm



雨のち晴れ-3

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Sun After the Rain-3

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

2017

165 × 174 × 11 cm



50

雨のち晴れ-4

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Sun After the Rain -4

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

165 × 174 × 11 cm





浮揚する緑

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Drifting Green

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 164 × 20 cm



味わいの青

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

A Taste of Blue

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 160 × 17 cm



紅杏

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Murky Vermilion

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

171 × 163 × 15 cm







54

素顔 -1

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Unadorned -1

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

148 × 143 × 14 cm

55

素顔-2

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Unadorned-2

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

148 × 143 × 14 cm

212





56

素顔-3

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Unadorned-3

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

148 × 143 × 14 cm

216



57

流れに身を任せ

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Flow of Merit

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

195 × 187 × 14 cm





湛園

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zhan Garden

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

190 × 180 × 18 cm





59

物音一つしない
2017
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Depths of Silence

2017
Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood
174 × 166 × 19 cm

緑のセレンディピティ

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Virid Serendipity

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

168 × 164 × 20 cm



61

墨竹

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Dark Bamboo

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

178 × 170 × 17 cm



鄭文公-1

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zheng Wen Gong-1

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

182 × 180 × 12 cm





鄭文公-2

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zheng Wen Gong -2

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

182 × 180 × 12 cm





鄭文公-3

2018

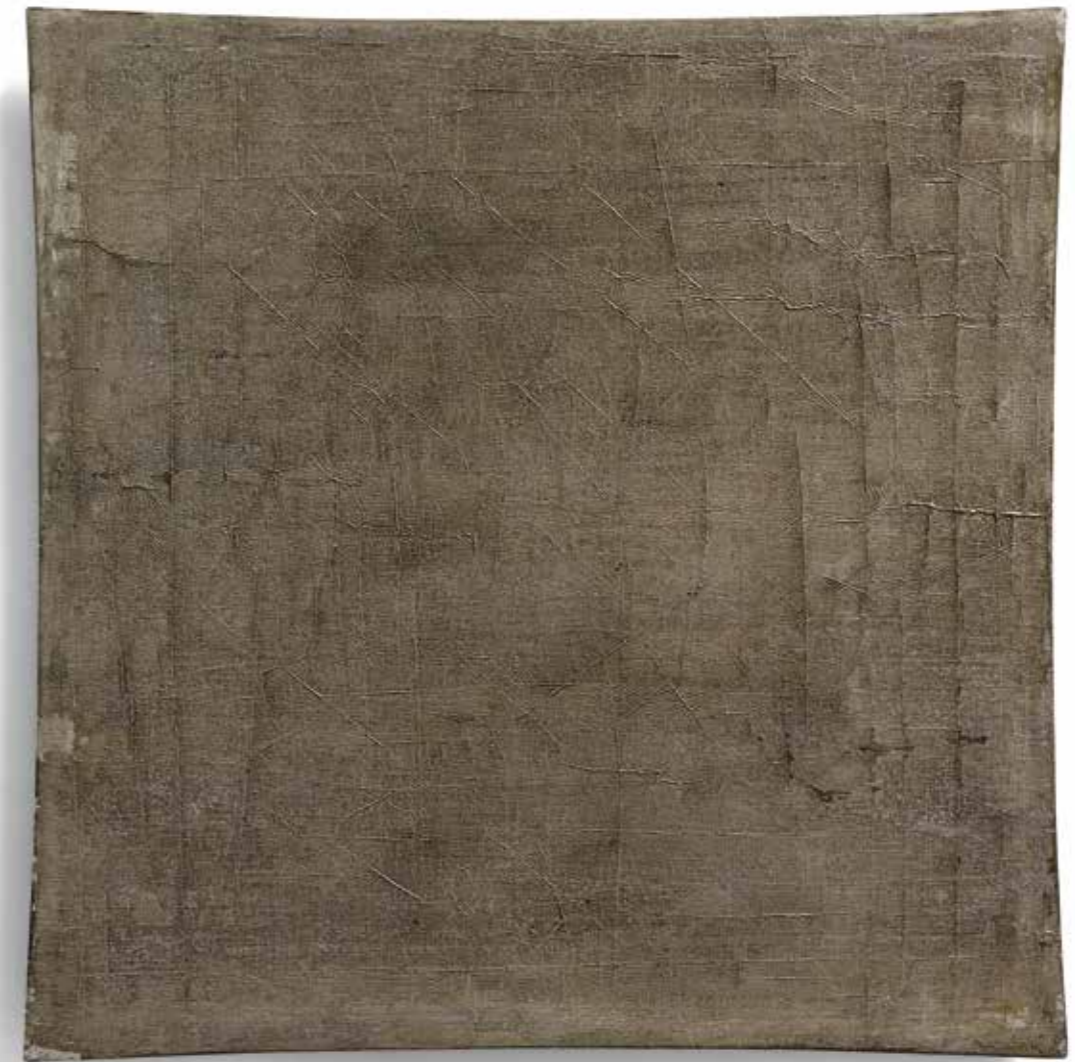
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zheng Wen Gong-3

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

182 × 180 × 12 cm





鄭文公 -4

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zheng Wen Gong-4

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

174 × 172 × 12 cm



鄭文公 -5

2018

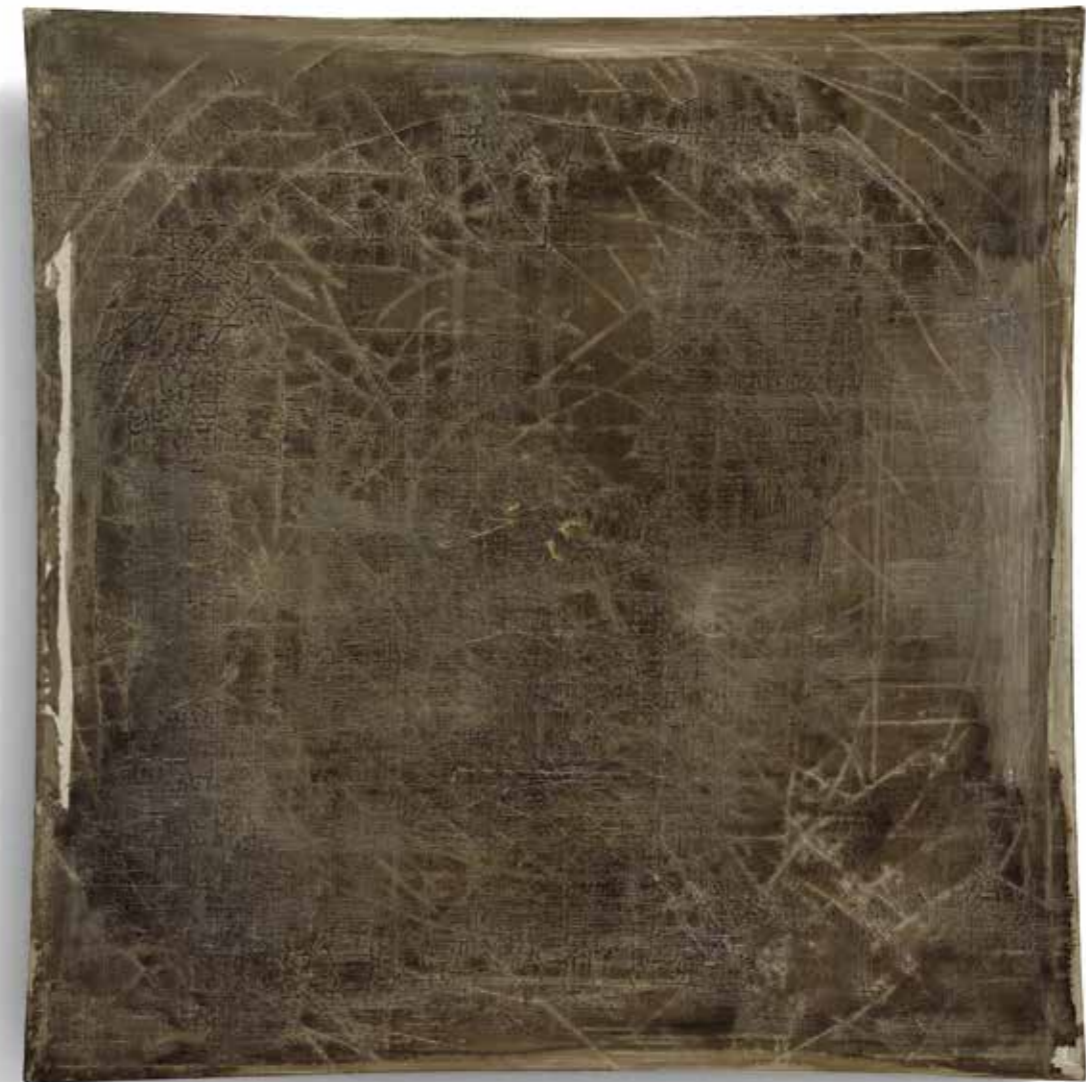
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zheng Wen Gong -5

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

174 × 172 × 12 cm







67

鄭文公 - 6

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Zheng Wen Gong-6

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

174 × 172 × 12 cm

海の青 -1

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Ocean Blue -1

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

160 × 154 × 17 cm





海の青-2

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

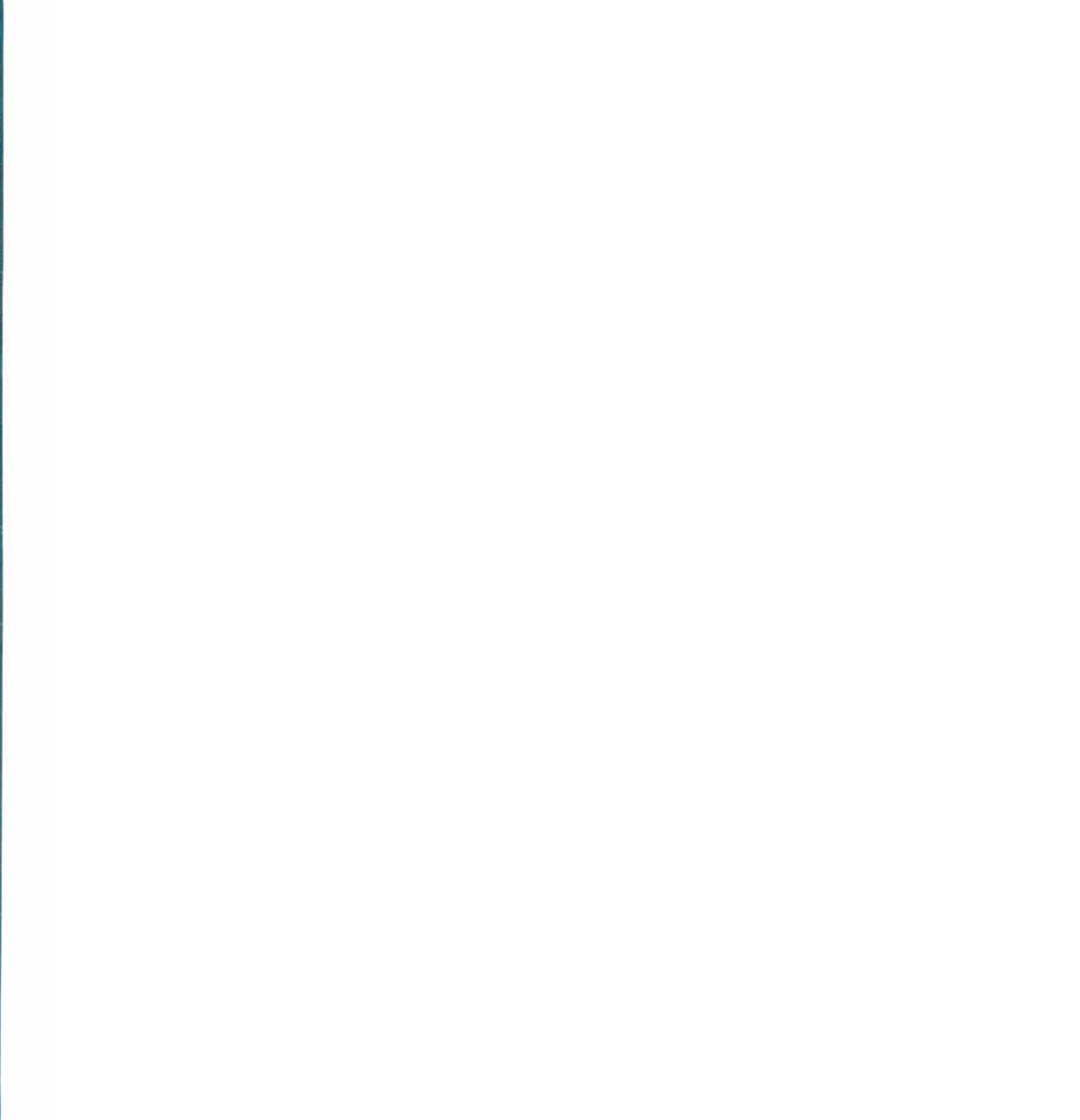
Ocean Blue-2

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

160 × 154 × 17 cm





70

海の青 - 3

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Ocean Blue - 3

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

160 × 154 × 17 cm





海の青 - 4

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Ocean Blue - 4

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

160 × 154 × 17 cm



海の青-5

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Ocean Blue -5

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

160 × 154 × 17 cm







73

海の青 - 6

2018

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Ocean Blue - 6

2018

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

160 × 154 × 17 cm

74

深藍 -1

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Buried Blue -1

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

170 × 158 × 17 cm

270



75

深藍 -2

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Buried Blue - 2

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

170 × 158 × 17 cm

272







76

青みぞれ
2018
油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Whirled Blue

2018
Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood
168 × 164 × 20 cm



風に乗って-4

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Gone in the Wind -4

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

178 × 170 × 17 cm





78

襲文-2

2017

油彩・漆・麻・
エマルジョン・木

Conveyance -2

2017

Oil, lacquer, linen, emulsion,
and wood

190 × 180 × 18 cm



	<ul style="list-style-type: none">台北及び北京の大未来ギャラリーにて「Clarify My Mind to View the World—蘇笑柏個展」を開催 北京にある Wall Art Museum とスペインの La Caixa Forum 文化センター（マヨルカ島、マドリード、バルセロナ）で、「意派—中国抽象美術30年」展の巡回を行う
2009	<ul style="list-style-type: none">第2ドイツ・テレビジョン協会（ZDF）とともに、「The Dynasty of Colours—Xiaobai Su Solo Exhibition」を開催 ZDFが上海にある蘇笑柏のスタジオを特集
2010	<ul style="list-style-type: none">ドイツのランゲン美術館で「The Dynasty of Colours—Xiaobai Su Solo Exhibition」を開催し、同名の画集を出版。台北の Tina Keng Galleryで個展「黒と赤—蘇笑柏作品展」を行う
2011	<ul style="list-style-type: none">『生活月刊』の記者晏禮中（イェン・リージョン）の取材を受ける。「色彩王朝—離れては戻ってくる」を同誌の2012年4月号に寄稿する スペイン・バルセロナの Polígrafa Printing Studio で創作活動に従事する
2012	<ul style="list-style-type: none">台北の Tina Keng Galleryで個展「蘇笑柏2010-2012」を行う バルセロナの Polígrafa Printing Studio で創作活動に従事する
2013	<ul style="list-style-type: none">台湾の台中にある国立台湾美術館で「大境—蘇笑柏芸術展」を開催。作家・李維菁（リー・ウェイジン）のインタビューを受ける スイスで行われたアート・バーゼルに参加
2014	<ul style="list-style-type: none">香港の Pearl Lam Galleries で個展「蘇笑柏：絵画と存在」を開催（キュレーター：Paul Moorhouse）。同名の画集を刊行 フランスのバリにある Almine Rech Galleryで個展「蘇笑柏」を開催 台北の Tina Keng Galleryで個展「蘇笑柏2012-2014」を行う
2015	<ul style="list-style-type: none">バルセロナの Polígrafa Printing Studio で従事する イタリアの出版社 Skira より画集『Su Xiaobai』を出版
2016	<ul style="list-style-type: none">シンガポールの Pearl Lam Gallerieで個展「ルミネッセンス」を開催（キュレーター：C. M. Schneider） 台北の Tina Keng Galleryで個展「蘇笑柏 2014-2016」を開催 オランダのマーストリヒトで開催された TEFAF（欧州ファイン・アートフェア）に出展
2017	<ul style="list-style-type: none">デュッセルドルフでアート機構「W3」を創設 マーストリヒトで開催された TEFAF（欧州ファイン・アートフェア）に出展
2018	<ul style="list-style-type: none">アメリカ・ニューヨークの「The Armory Show」に出品 ニューヨークにあるブルックリン美術館の企画展「Infinite Blue」に参加 ドイツ・デュッセルドルフの「Art Düsseldorf」に出品 日本の兵庫県立美術館で個展「無時無刻—いつ、いかなる時も—」を開催

Chronology

1949

- Born in Wuhan, China.

1965—1969

- Studied at the Wuhan School of Arts and Crafts.

1966—1976

- The Cultural Revolution broke out in 1966. Assigned to a gong factory as worker in Wuhan in 1970 upon graduation from art school. Transferred to the art workshop of the Urban Cultural Center, Wuhan in 1972, and to the Jewelry Workshop of Wuhan in 1974 until the Cultural Revolution ended in 1976.

1976—1984

- Joined the Wuhan Association of Artists.

1982

- Joined the China Artists Association.

1984

- Winner of Bronze Award for the oil painting *Da Niang Jia* at the 6th National Exhibition of Fine Arts. The work is housed in the collection of the National Art Museum of China, Beijing.

1984—1985

- Worked as a professional artist in the Department of Oil Painting, Hubei Institute of Fine Arts.

1985—1987

- Enrolled in the graduate program of the Department of Oil Painting, Central Academy of Fine Arts, Beijing.

1987—1992

- Received a scholarship from Kunststiftung NRW and began graduate studies at Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf Academy of Fine Arts). Graduated from the Academy with a master's degree in 1992.

1988

- First solo exhibition took place at the Galerie Ursus-Press, Düsseldorf, Germany. Multiple solo exhibitions took place at the gallery in 1990, 1993, and 1994.

1990

- Won the annual award of the Düsseldorf Art Academy during school, and went to the German Artist Workshop in la Cité des Arts, Paris.

1991

- Visited the Art Institute of Ohio, U.S.A.

1993

- Visited China with Professor Konrad Klapheck.

- Visited the Central Academy of Fine Arts, Beijing and held an exhibition at the Academy's museum.

1994

- Purchased the Linderan Manor in the mountains in Weidingen, Eifel, western Germany, where he resided and practiced art making.

1995

- Joined the Düsseldorf Artists Association.

1996

- Solo exhibition took place at Galerie Peter Tedden, Düsseldorf, Germany. Multiple solo exhibitions took place at the gallery in 1997, 1999, and 2000. (exh. cat.).

1998

- Visited China with Professor Konrad Klapheck, and delivered lectures at the China Artists Association, the China Central Academy of Fine Arts and the Goethe Institut, Beijing. Visited Dunhuang.

- Solo exhibition *The Most of the Least* took place at Galerie Albrecht, Munich, Germany. Multiple solo exhibitions took place at the gallery in 2000 and 2002.

1999

- Visited China with a delegation of artists from North Rhine-Westphalia of Germany.

- Visited the China Artists Association and held an exhibition at the Yanhuang Art Gallery, Beijing.

- Joined the 1st International Sculpting Camp in Hude, Germany.

- Visited Fuzhou, south of China and came to know Chinese raw lacquer.

2000

- Organized a symposium supported by the Rheinland-Pfalz Cultural Creation Foundation at the Linderan Manor for artists from China, Germany, France, and the United States. In the same year, curated a group exhibition at the Beda Museum, Bitburg, Germany.

- Went to Beijing for the *Exhibition of Chinese Oil Paintings in the 20th Century*, held by the National Art Museum of China, Beijing.

- The Exhibition of Xiaobai Su's Art* took place at the Museum Baden, Solingen, Germany.

2001

- Won the Award of the Düsseldorf Artists Association and worked at the Max Ernst Studio in la Cité des Arts, Paris for 3 months.

- Solo exhibition took place at the Galerie Beethovenstrasse, Düsseldorf, Germany. Multiple solo exhibitions took place at the gallery in 2003 and 2006.

2002

- The Exhibition of Xiaobai Su's Art* took place at Landtag Rheinland-Pfalz, Landtag, Mainz, Germany.

- Visited Tibet with a delegation of artists from Düsseldorf on the invitation of the China Artists Association.

2003

- Taught as visiting professor at the Hubei Institute of Fine Arts, and delivered lectures with Jerry Zeniuk, professor from Akademie der Bildenden Künste München.

2004

- Joined the 2nd International Sculpting Camp in Hude, Germany.

- Lectured at the Fuzhou University on the invitation of the University. Completed the first batch of mixed-media paintings in lacquer.

- Participated in the *Abstract Art Exhibition*, Shanghai Art Museum, Shanghai, China and Art Cologne, Cologne, Germany.

2005

- Moved from Weidingen, where he resided for 12 years, back to Düsseldorf, Germany.

- Hosted “Wuyishan Interactive Art Practice — Chinese Artists vis-à-vis German Artists.”

- Finished the draft of the autobiographical catalogue, *Xiaobai Su 2005*.

2006

- Established the Shanghai studio.

- A Symposium on Xiaobai Su's art was held among 25 art critics in Xiaobai Su's Shanghai Studio.

- The interview article “An Interview with Xiaobai Su — Artworks are the Entire Life of the Artist” by Baixi was first published in the winter 2006 edition of *Today (Jintian)*, a literary magazine.

2007

- Solo exhibition *Intangible Greats* took place at the Shanghai Art Museum, Shanghai, China (exh. cat.).

- Attended the Seminar on Chinese Abstract Art of 30 Years in Beijing.

- The work *300 Leafs* was exhibited at the Bi-City Biennale of Urbanism and Architecture, Shenzhen, China.

2008

- Kao Gong Ji — Xiaobai Su Solo Exhibition*, curated by Gao Minglu, took place at the Today Art Museum, Beijing, China (exh. cat.).

- Clarify My Mind to View the World: A Solo Exhibition of Xiaobai Su* took place at the Lin & Keng Gallery, Taipei, Taiwan and Beijing, China (exh. cat.).

- Yi Pai: Thirty Years of Chinese Abstraction* took place at the Wall Art Museum, Beijing, China; La Caixa Forum, Palma de Mallorca, Barcelona, and Madrid, Spain (exh. cat.).

- 2009
 - *The Dynasty of Colours — Xiaobai Su Solo Exhibition* took place at German National Television ZDF, Mainz, Germany.
 - The film crew of German National Television ZDF went to Xiaobai Su's Shanghai studio for an in-depth feature coverage.
- 2010
 - *The Dynasty of Colours — Xiaobai Su Solo Exhibition* took place at the Langen Foundation, Neuss, Germany (exh. cat.).
 - *Black on Red — The Art of Xiaobai Su* took place at the Tina Keng Gallery, Taipei, Taiwan (exh. cat.).
- 2011
 - Accepted the close-up interview of journalist Yan Li-Zhong from *Life Magazine*. The article “The Dynasty of Colours — Leaving and Returning” was published in the April issue of *Life Magazine* in 2012.
 - Worked in the Polígrafa Printing Studio, Barcelona, Spain.
- 2012
 - *Xiaobai Su 2010-2012* took place at the Tina Keng Gallery, Taipei, Taiwan (exh. cat.).
 - Worked in the Polígrafa Printing Studio, Barcelona, Spain.
- 2013
 - *Grand Immensity — the Art of Xiaobai Su* took place at the National Taiwan Museum of Fine Arts, Taichung, Taiwan (exh. cat.).
 - Interviewed by author Lee Wei-Jing.
 - Exhibited at Art Basel, Basel, Switzerland.
- 2014
 - *Su Xiaobai: Painting and Being*, curated by Paul Moorhouse, took place at the Pearl Lam Galleries, Hong Kong, China (exh. cat.).
 - Solo exhibition *Su Xiaobai* took place at the Almine Rech Gallery, Paris, France.
 - *Xiaobai Su 2012-2014* took place at the Tina Keng Gallery, Taipei, Taiwan (exh. cat.).
- 2015
 - Worked in the Polígrafa Printing Studio, Barcelona, Spain.
 - Monograph *Su Xiaobai* was published by Skira, Italy.
- 2016
 - *Luminescence*, curated by C. M. Schneider, took place at the Pearl Lam Galleries, Singapore.
 - *Su Xiaobai 2014-2016* took place at the Tina Keng Gallery, Taipei, Taiwan.
 - Exhibited at the TEFAF, Maastricht, Netherlands
- 2017
 - Founded art organization W3 in Düsseldorf, Germany.
 - Exhibited at the TEFAF, Maastricht, Netherlands.
- 2018
 - Exhibited at the Armory Show, New York, U.S.A.
 - Exhibited at *Infinite Blue*, Brooklyn Museum, New York, U.S.A.
 - Exhibited at Art Düsseldorf, Düsseldorf, Germany.
 - *And there's nothing I can do* took place at the Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe City, Japan (exh. cat.).

發行人—— 耿桂英

發行所—— TKG Foundation for Arts & Culture

アートディレクション—— 吳悅宇・邱耀正

デザイン監修—— 林小乙

企画—— 馮馨

編集—— 謝雨珊

翻訳—— パメラ・ミキ、池田リリオ 茜藍、王怡文、田村かのこ、沈怡寧

装丁・デザイン—— 張溥輝 | changph.com

印刷・製本—— 日動藝術印刷有限公司 Jih-Tung Art Printing Co., Ltd

2018 年 10 月 初版

Executive Director —— Tina Keng

Publisher —— TKG Foundation for Arts & Culture

Director —— Shelly Wu, Yao-Cheng Chiu

Art Direction Consultant —— Lin Xiao-Yi

Exhibitions Coordinator —— Feng Hsin

Publications Editor —— Catherine Y. Hsieh

Translation —— Pamela Miki, Ikeda Lily Chenran, Yvonne Kennedy,

Kanoko Tamura, Yining Shen

Design —— Chang Pu-Hui | changph.com

Printing —— Jih-Tung Art Printing Co., Ltd

Publication Date —— First edition, October 2018

ISBN 978-986-93580-7-1

本書のコピー、スキャン、デジタル化等の無断複製、

転載は著作権法上の例外を除き禁じられています。

Copyrights of the works and images are reserved for the artist.

© 2018 Su Xiaobai and Tina Keng Gallery, Taipei & Beijing

顧問弁護士：Chu & Hsu Attorneys at Law / 朱應翔弁護士

Legal Consultant Chu & Hsu Attorneys at Law / Sean Chu



雅利園藝術諮詢與策劃

TKG FOUNDATION FOR ARTS & CULTURE
財團法人耿藝術文化基金會

台北市114內湖區瑞光路548巷15號1樓
1F, No.15, Ln. 548, Ruiguang Rd., Neihu Dist., Taipei 114, Taiwan
T+886.2.2656.0826 tkgfoundation@gmail.com

兵庫県立美術館

HYOGO PREFECTURAL MUSEUM OF ART

