

## White Cube and Imagination

Masayuki TANAKA

[Professor, Musashino Art University / Director, Musashino Art University Museum & Library]

In this text, I would like to express my thoughts on *White Cube*, a series by Ryohei Kan, on display in his current exhibition at Tokyo Wonder Site Hongo. While I believe there is no need to go into details about what a white-cube exhibition space is like, I would like to point out one important, particularly outstanding characteristic. That is, the space of a white cube has a characteristic of being a copy. Surrounded by stark white walls where any kind of decoration is ruled out, it is a space that would always have the same identifying features, no matter where it was located. Emphasizing this nature of white cubes, art critic and poet Akira Tatehata once stated that “A museum of modern art” is, in essence, always just a repetition of a single museum. Nevertheless, there is no particular museum regarded as the single point of origin; there is no “THE Museum of Modern Art.” In other words, a white-cube exhibition room is a repetition without an original; it exists only as a repetition of “the imaginary,” existing nowhere and having no substantial body. Ryohei Kan’s work, as a result of its process of creation, induces the viewer to contemplate on this aspect of white cubes.

The process that Kan employs is highly simulative. First of all, he obtains numerous images of white cubes from the Internet. They do not have to be of certain museums. Rather, they must not be specific, which is why he tends to choose the Internet as his primary source. Unspecific and ordinary, it must be “any kind,” of A white cube; it must not be “one of a kind,” of THE white cube. Based on images that he has coincidentally encountered, three-dimensional models are created. Each of them is also a copy that can be regarded as a copy without an original, as it is not created to represent a substantial, actual entity. Moreover, this model is photographed, which means a further copy, as an image, is produced. Theoretically, those photographic copies can be printed an infinite number of times in unlimited repetition. Seen in this light, it can be said that his creation process is quite analogous to that of Andy Warhol’s silkscreen works. Based on photographs circulated through mass media, Warhol made several screens and multiple prints with them. This comparison makes even clearer the “imaginary” nature of Kan’s *White Cube*.

Here I link the term “imaginary” to Kan’s work partly in relation to this year’s (2013) publication of an omnibus volume of the deceased art critic Yoshiaki Tono, titled *Kyozô no Jidai: Tôno Yoshiaki Bijutsu Hibyo Sen* (The Age of the Imaginary: Critical Essays by Yoshiaki Tono), edited by Shigeru Matsui and Yasuko Imura. Plowing through this collection of the critic’s essays, I once again realized how Tono placed positive meanings on his concept of “the imaginary,” inspired by the work of Andy Warhol, and considering it as a chance for emancipation from existing,

conventional ways of art. If so, could “white cubes,” as something imaginary, also be somewhat of a chance for emancipation for Kan? Is it even possible to find positive meanings in his work, which might seem to depict white cube in a rather naive way, instead of taking it critically, while this type of exhibition space has long been criticized historically?

The white cubes that Kan creates, in fact, contain a sign of rejection of plain repetitiveness. In the process of making a model of white cube space, he adds, with meticulous care, small black fissures, smudges, accumulated dust, and seemingly puttied holes for screws as traces of once-hung paintings (all of which are, needless to say, fictitious), making those features faintly visible amongst the otherwise toneless whiteness. As a result, white cube spaces appearing in his work are given non-repetitiveness lurking in the repetitive identical elements. So subtle and barely noticeable, it does not thoroughly dismantle these elements of copying and repetitiveness, so the “imaginary” nature cannot be completely eliminated (which is no wonder, as the whole thing is fictitious anyway). Rather, it seems to present itself more as a possibility latent in the midst of the imaginary, suggesting the image might be a real one. Most likely, Kan does not find any chance for emancipation nor affirmative meanings in the “imaginary” nature itself. Instead, through examining the imaginary thoroughly, he seems to attempt to raise imagination for possible chances of conversion from the imaginary to the real, as if saying that the faculty of imagination is the very method to create a new future.

I guess Kan himself would not call it “imaginary,” but rather, “void,” emphasizing the feeling of absence and nothingness. Using the Jewish Museum Berlin, designed by architect Daniel Libeskind as an example, Kan once presented the argument of the “void” as being a space of silence and nothingness that, by being so, speaks so eloquently about loss and absence. By stimulating our imagination toward the unknown and encouraging us to confront the unknowable, it holds possibility for further development of confrontation with others, as well as that of construction of relationships.

In the same way as being a space of silence and nothingness paradoxically makes the “void” so eloquent about the not-present, the so called white cube as an “imaginary” space might be able to likewise paradoxically build substantial connections to the real. For instance, imagine a scene where a painting is hung on a white cube wall. With this imagined painting, the wall would obtain at least one mutual relationship. This sort of faculty of imagination, toward sensing something that might potentially exist in the nihilistic space, is the very thing that can become a chance for conversion. That, as I cannot help thinking, is what Kan’s work tells us.

[English translation by Yuki Okumura]

[English proofreading by Linda Dennis and Greg Wilcox]

## ホワイト・キューブと想像力

田中 正之

[武蔵野美術大学教授/武蔵野美術大学美術館・図書館長]

今回トーキョーワンダーサイト本郷で展示される菅亮平の“White Cube”(ホワイト・キューブ)の作品について、いくつか思うところを述べておきたい。ホワイト・キューブと呼ばれる展示室とは何かについて、ここでわざわざ詳しく紹介する必要はないだろうが、そのとりわけ顕著な特性に関しては、重要なことをひとつ指摘しておきたい。それは、ホワイト・キューブの空間が、コピー的だということである。一切の装飾が排除された無個性な白い壁面で囲まれた、どこにあっても同一の性格を有するような空間。ホワイト・キューブのそのような点を強調して、建昌哲は「近代美術館」とは本質的にはひとつの美術館の反復にすぎないのだと指摘したことがある。しかし、反復とはいっても、オリジナルと呼びうる原点となるべきひとつの「近代美術館」(THE Museum of Modern Art)が存在するわけではない。ホワイト・キューブの展示室とは、オリジナル無き反復であり、つまりは、実はどこにも実体のない「虚像」(the imaginary)の反復としてのみ存在するものだけということになる。菅亮平の作品は、このようなホワイト・キューブの存在の様態へと、なによりもまず考えを誘うものとなっており、それは彼の作品の制作方法にも起因している。

菅の制作のプロセスは、きわめてシミュレーション的である。まずネット上で画像を拾う。拾われたホワイト・キューブの画像は、しかし、どこか特定の場所である必要はないし、むしろ特定なものとはならないように、意図的にネットから拾われている。それは「ある何かひとつの」ホワイト・キューブ(A white cube)でなくてはならず、「まさにその」ホワイト・キューブ(THE white cube)であってはならない。そのたまたま拾われた画像をもとに、模型が制作される。その模型もまた模造だが、実体をもった現物から制作されたのではないオリジナル無き模造とも呼べるものだ。そして、それがさらに写真に撮影され、画像によるコピーが制作される。理論上、この写真画像のコピーは何枚でも印刷され、反復されうるものである。こう整理してみると、彼の制作方法は、アンディ・ウォーホルのシルクスクリーンの作品の制作プロセスにとても近いと言えないだろうか。ウォーホルの作品は、マス・メディアに流布している写真をもとに、シルクスクリーンの版を制作し、それが何枚も刷られて制作されている。この比較は、菅の“White Cube”の作品の「虚像」性をさらに明確にしてくれるだろう。

ここで菅の作品を「虚像」という言葉と結び付けたのには、今年(2013年)、松井茂と伊村靖子による編集で、東野芳明の著作集『虚像の時代——東野芳明美術批評選』が刊行されたことも理由のひとつである。その批評選集を読み進めていくなかで、東野が、とりわけウォーホルの作品に触発された「虚像」なる概念に、いかにポジティブな意味を与え、従来の芸術のあり方からの解放の契機とみなしていたかを改めて再認識したからである。では、菅にとってもまた、虚像的なものとしての「ホワイト・キューブ」は何か解放

の契機となりうるものなのだろうか。しかも、ホワイト・キューブ的展示空間が批判されてすでに久しい現在において、それを批判的に捉えようとするわけでもなく、いささかナイーブにホワイト・キューブを表現したように見えなくもない菅の作品に、どのような積極的な意味を見出しうるのだろうか。

菅が作り出すホワイト・キューブは、実は単純な反復性を拒絶するものとなっている。彼が模型の制作時点において細心の注意を払って描き加えているのは、単調な白さのなかに潜むように存在している、黒い小さな傷であり、汚れであり、埃の堆積であり、かつて作品が掛けられた際に壁に穿たれた穴の修復の痕跡である(それらはすべてフィクションだ)。それによって、彼の作品に現れるホワイト・キューブは、反復された同一性のなかに、非反復性を潜り込ませることになる。それは、それがなかなか気づきえないほどに密やかであるために、必ずしも全面的にコピー性や反復性を解体するものとならず、したがって、完全に「虚像」性を消し去りはしない(そもそも虚構なのだから)。むしろ、あるいは実像かもしれないという可能性を虚像のうちに示唆しようとしているかのように思える。おそらくは菅は、「虚像」性そのものに積極的な意味も解放の契機も見出そうとはしていない。むしろ、徹底的に虚像的なものを扱うことによって、それが実像ともなりえる反転の契機を想像しようとしているかと思える。想像力こそが、新たな未来を作り出すための手段だ、といわんばかりに。

菅自身ならば、ホワイト・キューブの「虚像」性を、もっと不在性と無の感覚を強調するために Void (空虚)と呼ぶことだろう。この Void (空虚)について、菅はかつて、ダニエル・リバスキンドが設計したベルリンのユダヤ博物館を例にして、次のように論じたことがある。Void とは、沈黙の無の空間であればこそ、喪失や不在について雄弁に物語るものであり、未知なるものへの想像力を掻き立て、不可知なるものへの対峙を促し、そして他者への対峙と、関係性の成立へと展開していく可能性を持つのだ、と。

「空虚」が沈黙の無であればこそ逆説的に雄弁に不在を語りえるのと同様に、「虚像」なるホワイト・キューブもまた、逆説的に実体性をもった関係性を築きうるのかもしれない。たとえばホワイト・キューブの壁に一枚作品が掛けられた姿を想像してみよう。少なくともその瞬間には、壁と作品との間に最初の関係が取り結ばれる。虚無的な空間のなかに何かの存在を感じ取るかのような、このような想像力こそが、反転の契機になりうるのだと、菅の作品は語っているように感じられてならないのだが、いかがだろうか。