

## 分裂する表象——ポスト'89中国モダンアート——

(埼玉大学) 牧 陽一

「西単民主の壁」に誕生した「星星画会」が、社会主義リアリズム、マオイストモデルを打ち倒し、表現の自由・芸術の民主化を訴えて、中国モダンアートの先駆けとなってから10年を経て、中国モダンアートは未曾有の展開を見せる。1989年2月初め、中国美術館で開催された「中国現代芸術展」には、85美術運動以来の様々なスタイルの中国モダンアートが結集した。唐宋・蕭魯のパフォーマンスの二発の銃声は、体制側の腐敗を暴き、彼ら中国モダンアートの担い手たちが、「星星画会」以来反体制としての姿勢を維持し続けてきたことを表明した。彼らは体制的な芸術家たちを芸術の殿堂「中国美術館」から追い払い、80年代中国芸術の総決算を行ったが、同時に彼ら自身を「星星画会」同様に再び地下に入らざるを得ない状況に追いやってしまった。そしてあの銃声は、四ヶ月後の「六・四」(第二次天安門事件)の前哨となった<sup>(1)</sup>。

六・四の挫折、追い打ちをかけるかのような市場経済導入の波は、中国芸術に一種の分裂を引き起こした。その意味は、作家個人の精神に分裂症的歪みを残したことであり、その分裂はアートシーンの両極化を促した。一方では反体制的表出から離れ、流行化・商品化へと呑み込まれるポリティカル・ポップ、シニカル・リアリズムの迷走を生み、他方では地下での過激な実験を繰り広げる北京東村芸術家村の行為芸術(パフォーマンス)の狂気を孕んだのである。

### ポリティカル・ポップ・アート

アンディ・ウォーホルらアメリカン・ポップア

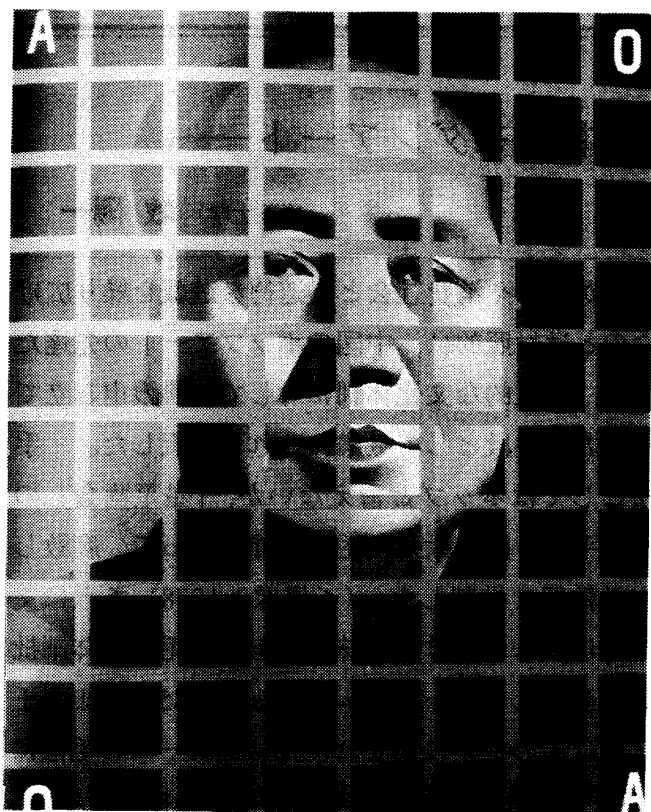
ートが流行や消費社会と不道德な遊戯を繰り広げたのとは対照的に、中国のポップアートの先達たちは、専政的な文化体制に対して、異議申し立ての強力な手段として厳粛にこれを選択した。手法としてはポップと言えないが、「星星画会」の王克平は、醜く太った毛沢東像によって、腐敗した党幹部を批判した。(〈偶像〉1978)さらに艾未未は、はねつけた飛沫、反転する毛像に体制批判を表出した。(〈Mao-Images〉1985)①また王広義は赤の格子に囲まれたモノクロームの毛像によって重厚で沈鬱な権威の存在を揶揄している。(〈毛沢東——紅格1号〉1988)②<sup>(2)</sup>

ところでポリティカル・ポップの前提としてダ

#### ①艾未未〈Mao-Images〉 1985……A



(4)



②王広義<毛沢東——紅格1号> 1988……B

ダー芸術批判があることが重要であろう。全国的な芸術運動「85美術運動」の中で誕生したアモイ・ダダの主謀者黄永砵は86年前後にアングルやダ・ヴィンチ、ラファエロの作品を塗り潰し、燃やして、イメージの持つ権威を否定している。また「北方芸術群体」から本格的な芸術活動をはじめた王広義は、やはり86年、<後古典>シリーズでレンブラントやタヴィットの作品を基に再構成している。彼らはポップアートの持つ大衆性や流行性を放棄し、既製品の流用を重視した。つまり反体制的な表出のために非芸術的な手法を採用し、ポップアートをダダとして「誤読」したのである<sup>(3)</sup>。そしてアメリカのポップアートが、俗化した大衆的な対象（ピンナップやコミック）を芸術の範疇へと引き上げて、水平化したのに対して、中国のポリティカル・ポップは毛沢東をはじめ革命の偉人たちを大衆の位置まで引き摺り下ろし、大衆化した。

中国のポップアートはチェコ、ポーランド、ソ連などの東ヨーロッパの社会主義国のポップア

トに共通し、政治的要素が常に介在している。が同時に韓国など東アジアの欧米による文化的被侵略状況をコカコーラの商標などに映し出す方法にも相通じている。これは90年代に入り市場経済の影響として如実に表れてくる。現代消費社会とは無縁だった中国が商業化によって従来の価値観を消失し、新たな人間疎外を生み出す状況を反映しているとも言えるのである<sup>(4)</sup>。

しかし反体制、芸術批判として歩んできた中国のポリティカル・ポップにとって大きな打撃となったのは、市場経済導入に伴う従来の価値観の喪失だけではない。

85年以降、国際化に向かって多くのアーティストたちは、世界との同時代性を獲得すべく、中国を救おうという理想を掲げ、モダニズムの様々な実験に奔走した。しかし六・四によって彼らの実質的な無力が証明され、理想は幻に帰してしまう。ここで芸術の本質、芸術行為の意義が再び問い質される。更に商業化の波が追い討ちをかけ、アーティストに疎外感を与え、本来の自己の存在価値に懐疑的にならざるをえないという状況を造った。自分にかつて有った芸術を支配する力は、逆に自己を支配する呪縛と化していた。ポップアートの軽薄さは一方で彼らの精神的な治癒として働きかけていたとも言えよう。

ポスト89の芸術はこうした六・四の挫折と無関係ではない。彼らに理想主義やヒロイズムを放棄させたのは六・四を期に生じた挫折感に他ならない。それは次項で述べるシニカル・リアリズムにも共通しており、両者は六・四が産んだ姉妹そのものである<sup>(5)</sup>。そして彼らは疎外されたそのものの文化を当てつけるかのように表出し、政治的無力感、商業化やマスコミュニケーションの増長による圧力を解消しようとした。消費社会へと向かう中での政治と経済の二つの疎外が、彼らの精神を両極に分裂させる。王広義が<大批判>シリーズ（1992）③でコカコーラ、コダック、バンド

エイドなどのトレードマークに文革中の毛語録を手にした工農兵のポスターを重ねて表現しているのは正に消費経済と専制政治の両極に引き裂かれた中国の不条理を体現している。この作品はマオイスト・モデルの「紅・光・亮」(赤く、光り、輝く画面)を再び用いており<sup>(6)</sup>、アンディ・ウォーホルらアメリカン・ポップアートの明るい色使いに一致しつつも「赤」の活用では明瞭な相違を見せ、文脈の違いを見いだせる。しかし流行文化への指向はアメリカン・ポップアートに共通しており、片隅に描かれたトレードマークも文革のポスターも同様に流行文化の記号である。王広義は消費経済批判を「もっともらしく」表現する「偽物」という点に於いてもやはりポップである。

1991年から92年にかけて毛沢東ブームは頂点に達する。かつて威厳を誇った政治家はその権威を失い、今日大衆によって神棚から引きずりおろされ、流行の記号と化した。ライターやTシャツ、文革時計に至る生活用品としてそれらは流通し大

③王広義<大批判——佳能> 1992……C



衆の「もの」となった。この現象は本来旧政権(毛)を称えることによって六・四の犯人鄧小平ら現政権を批判するものだったはずのポリティカル・ポップの反逆の目印——毛沢東像——対抗文化が、資本主義の発展にともなってその従来の機能を急速に喪失していく姿でもあった。90年代に新たに現れたポリティカル・ポップは反体制という意味を急速に失い、毛沢東や文革の産物を消費の記号として転用する。「複製という冒瀌」<sup>(7)</sup>は、商業・映像・大衆の媒介する流行として呑み込まれていく。(例えば余友涵<毛主席和韶山農民談話>1991<sup>(4)</sup>)

ここでポリティカル・ポップの政治批判は転換を見せ、ヒロイズムから完全に脱却し、アンチ・ヒロイズム——市井の流行に身を委ねる。である限り政治的な危険を冒してまで鄧小平を描くことはない。政治的、商業的記号として毛沢東や毛語録を利用することで事足りている。そして中国人の内心に残る敏感な部分——文革の記憶を白日の

④余友涵<毛沢東和韶山農民談話> 1991……D



## (6)

下に晒し、衝撃をもって大衆の興奮と不安を引き起こした。そして今日的な政治、社会の問題に目を向けさせようと図った。本来は表面的には軽薄を装いながら、深い内面の部分へと向き合おうとしたのである。そして消費文化の流行という感性の領域内で大衆の側に立ち、「官方」意識を強化、極限化してきた文革以降の歴史意識を払拭しようと計算した。中国のポップアートは「商品・通俗・偽物」によって、「政治・権威・正統」を解体させようと意図したのである<sup>(8)</sup>。そして彼らの「胡散臭さ」は商品化を除いた形で後の行為芸術に継承されていく。

中国のポップアートは70年代末の「星星画会」の抽象表現主義、郷土リアリズムの極端なりアリズム——フォトリアリズム、80年代のアモイ・ダダの極端な芸術破壊から離脱し、いわゆる「無法な」表現形式として「政治性」を選択し、反体制的な姿勢を誇示しようとした。しかしその政治性は、90年代に入り大衆消費社会の流行として吸収され、結果アメリカン・ポップアートの文脈に近づいていくこととなり、キャンブ<sup>(9)</sup>としての色彩が濃厚となってきている。つまり本来カウンターカルチャーとして存在したポリティカル・ポップは消費社会の形成に従い本来の機能を急速に失っていき、文革の産物や毛像は安心して利用できる消費の記号でしかなくなった。そして彼らのポリティカル・ポップはパッケージ文化として外国人のお土産にまでその価値を落としたが、皮肉にも

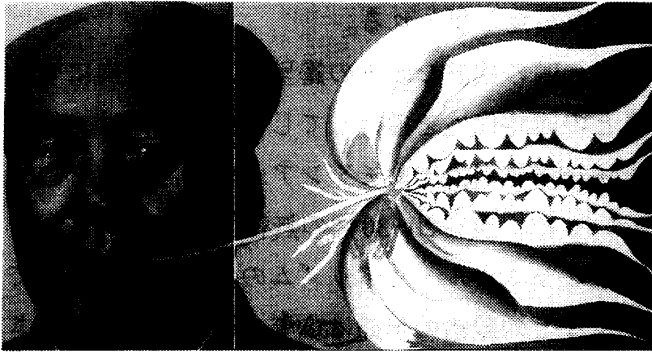
逆に芸術市場で「商品」として値を上げたのである。これはアヴァンギャルドが「商品化・観覧・体制」を容認してモダンアートに組み込まれていく過程そのものである。

ポップアートは誕生と同時にその通俗性故に商業化の成功にともなって商業広告に逆流していく危険性を孕んでいた。ポップアートが「紛い物」を量産し、大衆芸術に寄生する限り「同時代ゲーム」と化し、頹廃へと向かう危惧は払い除けられない。ポップは大衆文化から低俗で、官能的な要素を略奪し、と同時に大衆文化の永続を約束することになる。芸術の課題から不遜に逸脱し、消費社会との遊戯に夢中となったポップは、それ以上に豊かな社会のイデオロギーから超越できない<sup>(10)</sup>。政治性が次第に装飾品へと変化していく状況がそれを如実に物語っている。やはりポップは刹那的であるという運命からは自由にならない。普遍的で真摯な抵抗としての芸術は、刹那的な物質的快楽に身を落とした。

ポップが資本主義消費社会にたゆたう快楽を表現したとするなら、中国のポップも市場経済導入による快楽と無関係ではあるまい。快楽に身を委ねることも中国の複雑な感情の一部であることは確かである。しかもそこには表面的な市場経済導入へのアイロニーなどよりは根深いものがある。それは肯定か否定かという明快な選択ではなく精神的な分裂へと向かっていく。李山の〈胭脂〉(べに)シリーズ(1989-92)⑤⑥の男性器の先に



⑤李山〈胭脂系列B〉  
1992……C



⑥王広義<胭脂系列22> 1992……C

咲くショッキングピンクの花は、シルエットの俯く男の黒い影とは対照的に狂ったように明るい。自己の内心に蠢く抑えきれない不安を表現している。色彩の美しさとは裏腹に分裂症的疾患の表出となり、病める中国を表現している。中国のポリティカルポップは大衆文化の再生から、奇形的な精神の表象へと向かう。

次にポスト89芸術のもう一方の傾向としてシニカル・リアリズムを挙げたい。更に商品化を拒否する行為芸術について最終項に述べてみたい。

### シニカル・リアリズム

シニカル・リアリズムは本来「玩世」リアリズムと表記され、中国の美術評論家栗憲庭が最初に使った用語である。基本的な意味は「放浪、ごろつき」「冷ややかに世間を傍観し、茶化し、不遜に振る舞う」というものである。彼らの大半は60年代に生まれ、80年代に美術大学を出た所謂モダンアートの第三世代に当たる。作家では王朔、演劇人では孟京輝らの無頼派に近い。「星星画会」から第一世代は文革直後の文化的な荒廃の中で、人間性の回復、芸術の民主化を訴えた。「85美術運動」の担い手第二世代は、西洋モダニズムの実験を繰り返し、西洋現代思想による中国の救済を意図した。その後に出現した第三世代は西洋モダニズムの手法が全て出尽くした「中国現代芸術展」を目にし、「六・四」を経験する。六・四の挫折後、無聊感を増し、前世代の持つ理想主義やヒロ

イズムを払拭してしまう。彼らは政治性を回避し、自己の内面に対峙する。

85美術運動は西洋モダンアートによって中国封建主義文化を批判したが、芸術自体の探求、精神的な葛藤を軽視した。そして中国の伝統的思考方式からの反伝統文化の命題を提出した。しかしポスト89のシニカル・リアリズムの担い手たちは、西欧モダンアートによる文化的反駁を捨て、自己の生存そのものを個人的な芸術体験に組み入れ、文化・精神問題へと展開した。前衛・流行・反体制といった中国モダンアートの要素は作家の内心で折衷され、故に精神的な分裂が生じた。彼らは消費社会の矛盾・政治的な態度を禁欲的なまでに放棄し、精神価値を強調した。

精神的な衰弱に見える知識人文化も、ポリティカル・ポップが流用し、換骨奪胎させた政治的な功利主義を求める革命的リアリズムも、彼らの関心からは遠くかけ離れていた<sup>(1)</sup>。しかも六・四による挫折は知識人の無力を残酷なまでにはっきりと証明していたのである。彼らは批判意識の再建とは無関係であり、茫漠で沈鬱なる明言できない違和感だけが存在していた。ポリティカル・ポップの反共意識や中国的モダニズムは、現代のオリエンタリズムとして西洋人の嗜好に一致する記号に過ぎないことを彼らは醒めた目で見ていただろう。彼らの精神的な底辺には「幻滅の闇流」が貫いており、苦渋に満ちた個の再現によって社会から超越しようとした<sup>(2)</sup>。六・四以降形而上学的な追求は影を潜め、人文主義を完全に排除した説明を省いた個人的な体験・情感の再現は、同世代の観衆を作家に近づけ、共同制作の色彩を強めていく。

彼らの懐疑的な態度は今後虚無主義へと向かうのか、或いは経済開放の状況に寄寓して安易な文化的自由を貪るのか、という岐路に立っていると言えよう<sup>(3)</sup>。

シニカル・リアリズムの傾向は浙江、杭州「85

(8)

新空間展」後の「池社」(1986)の耿建翌、張培力に求められる。耿は<理髮>シリーズ(85)で冷淡で無表情な生気のない人間を描き、時代性を一切反映しない画面を構成した。感情の露出に慣れた観衆の期待を裏切り、抑制が効いている。非現実的な光線によって動体の固定化・非生命性を表出し、同時にここには内心の不安が表れている。彼らは文革経験が無く、したがって郷土意識が希薄な都市生活者としての一種の冷淡さを反映させた。更に耿は<第二状態>(87)(後に「89中国現代芸術展」にも出品)⑦で禿頭の無頼漢が大笑いする仮面を表現した。この固まった笑いは決して観衆に喜びを与えない。感情の抑制の効いた痙攣する笑いは緊張感を引き出し、情熱や信念といった善良な心情を否定し、芸術品——被観賞物の虚無性を露出した<sup>(94)</sup>。

張培力も「楽器」(87)「泳ぐ人」(83)のシリーズで演劇性や物語性を表さない冷たく、生気のない固まった塑像を描いた。虚無の中に静止した存在しない偽りの体積感を表出した。これは作家の現代社会への認識でもあり、孤独な内心の投影に見える。さらに張は<X?>(87)シリーズ⑧で医療用のゴム手袋を描き続けた。脱ぎ捨てられた手袋は生命の抜け殻を暗喩している。熱のない光りは観衆に不安を与え、生命感の消失、凝固は「死」をイメージさせ、沈思させる。これらの冷淡なリアリズムは後のシニカル・リアリズムの基

⑦耿建翌<第二状態> 1989……B

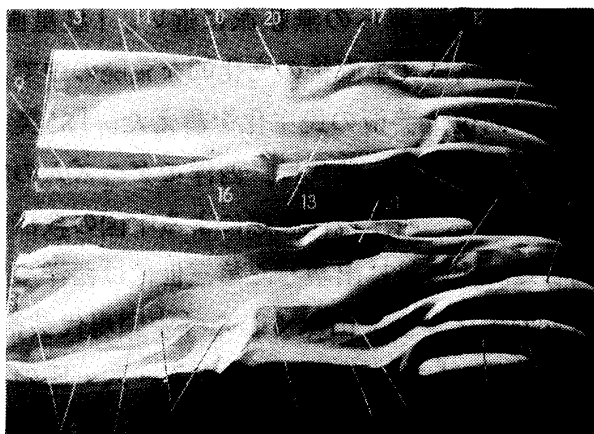


盤となったと思われる。

六・四の残酷な現実の露呈によって皮肉にも世界との同時代性を獲得してしまった中国は、後の市場経済導入に伴いモダンアートの商品化を進めていった。現在20-30代の無頼、ナンセンスを標榜するシニカル・リアリズムの作家たちにとって文革などの政治の季節は少年の日の思い出に過ぎず、悲痛で身を切るような体験ではなかった。また70年代末の民主化運動の理想主義の熱狂とも無関係であり、それは「痛くも痒くもない」「おかしいこと」であった<sup>(95)</sup>。彼らは方力鈞、劉偉、王勁松らの明朗な画面と、劉曉東、何森らの陰鬱で重苦しい画面構成に大別できる。大学で学んだリアリズムの手法の運用が容易であったことが具体的な要因だろうが、同世代的な虚無感が一致した流派へと彼らを誘った。

しかし彼らは個体意識が強く、85美術運動のような芸術「集合」「群体」は形成しない。情熱やメッセージ性とは無縁で、冷淡な観察を通して普通の経験を外化した。信念、責任、苦、信仰、更に生と死といった人の深い体験は放棄し、孤独、煩悶、軽蔑、退屈などの個人に直接関連する感覚を重視した<sup>(96)</sup>。生命のある限り孤独な存在としての個人の、具体的な同時代性、刹那性を見つめ、抽象的な共同体の「普遍性」には懐疑的だった。専制政治、消費経済さらに教条主義的学院教育の影響によって、彼らは功利主義や実用主義に対し

⑧張培力<X?>系列 1987……D

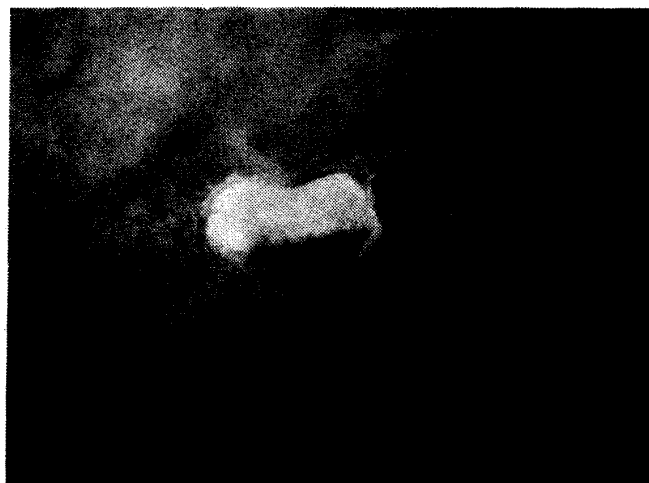




て無防備な折衷的態度を示す。よってアヴァンギャルドの尖鋭性や遊撃性は持たず、体制的な規制や学院派的な規範、大衆の水準、市場の要求に対して従順だった。

方力鈞は禿頭の無頼漢の欠伸をする姿を描いた。後頭部のない薄ら笑いを浮かべた間抜けな像のリピート（＜第二組No.5＞1992⑨）には、シニカル・リアリズムの典型が見られる。モデルは身近な対象、自分や兄弟、家族である。最近方は自分の泳ぐ姿を写真に撮ってもらい、それを只克明に描くという作業を続けている。水の中に浮かぶ白い肉体の漂泊は、時には死体にも見えてくる。逆に飛沫を上げてあがく姿は、羊水の中の胎児を連想させる。（＜1993 No.13＞⑩）生と死というシニカル・リアリズムが従来回避していたテーマに肉迫しつつある。静肅な自己の肉体への凝視・生命そのものへの回帰は、このスタイルの諧謔的な作品群の中では、内心への対峙という面で群を抜いている。方は既にシニカル・リアリズムの範疇を越えつつある。そしてこの身体への凝視は次項の行為芸術のメインテーマとなる。

彼らのシニシズムは六・四に於いて決定的となった中国エリート文化の長期周縁化の反映でもある  
⑨方力鈞＜第二組 No.5＞ 1992……D



⑩方力鈞＜1993 No.13＞ 1992……E

る<sup>10)</sup>。これまで一部の知識人、作家、アーティスト、思想家は、中国の民族、大衆が現代化する過程において、モダニティの有無を過度に重要視していた。そしてそこから優劣を判断するという「唯新主義」に陥った。シニカル・リアリズムは、彼らの意識の形態が周縁化・多元化したことを明確に表現しているとも言えよう。そして自己の芸術の衝撃力や影響力さらには自己存在の意義にまで懷疑は至った。

70年代から80年代の前衛が芸術の商品化を拒否したのに対して彼らは美術市場の動向に敏感に反応してその商品化を進めた。シニカル・リアリズムはポリティカル・ポップ同様に商品化を受け入れ、中国モダンアートの一つのスタイルとして固定化していった。

シニカル・リアリズムをはじめとするポスト89芸術の特色として、リアリズムへの回帰現象が挙げられよう。70年代末、郷土リアリズムの代表的作家として活躍した陳丹青は、＜西藏組画＞（80）などでチベットを舞台に英雄不在の立ち後れた農村の姿を描き続けていた。82年ニューヨークへ渡った陳は1991年＜街頭劇＞二作、92年に＜身体語言＞三連作を発表。暴力をテーマに瞬間的な歴史場面をフォトリアリズムの手法で描いている。特に＜街頭劇＞の一作⑪、六・四直後の長安街の風景は衝撃的であり、視点の冷徹さによって残酷

(10)



⑪陳丹青<街頭劇>  
1991……D

⑫張曉剛<黑色兩部曲之一>  
1989-92……C

性が強調されている。道路のコンクリートの分離柵は微塵に破壊され、戦車のキャタビラの痕跡が残酷な暴力を表出している。画面奥に見える「秩序」の文字、そして壊れた分離柵に呆けたように座る男の日常性が事件を嘲笑する。

六・四のタブーは海外の作家には存在しない。皮肉な意味で彼は支配階層と被支配階層の仲介を海外の安全な場所から行った。直接の闘争を避け、それを代替する再現作品を提示したのだ<sup>(10)</sup>。しかし国内の作家の内心は鬱積し、結果一種の自虐的傾向を示した。当然それは非暴力・平和・愛などという安易な形で出るわけではなく、逆に憎しみや暴力を示し、大衆の幻想を代理する役割を拒否している。ヒロイズムやロマン主義は完全に個人的な芸術に転化し、悲劇意識だけが増長された。逆境や困難の内に卓越した人文精神が宿るのかもしれないが、現時点に於いては全く可能性は低い。

80年代初頭、牧歌的な風景や宗教的な精神世界を描いてきた張曉剛は、89年以降急に重苦しく悲愴感を伴う情景を描きだした（<黑色兩部曲之一>1989-90<sup>(12)</sup>）。切断された首、腕、幼児の身体、中央の鮮やかな赤は残酷さを強調している。丁方は黄土高原の荒野を発想の起点として、廢墟を描き続ける。夏小万は脆弱な心霊が荒野に浮遊する姿を描く。周春芽は写実的な絵画を削り取り、奇怪な肖像を作り出す。また郭偉は梱包された身体が背景に溶けだし、そこに実存の不確定さを表



出している（<室内遊戲之一>1991<sup>(13)</sup>）。

90年代は造形に於いても残酷性の表出が目立つ。顧德鑫はプラスチックを破壊、溶解、焼却して、内蔵をイメージさせるオブジェを作り、マゾヒスティックな空間を創造している。張永見もまたゴムを使って残酷な肉感を表現している。

## パフォーマンス・アート



こうした自虐的な傾向は自己の「梱包」を経過して「行為芸術」(パフォーマンス)の中に顕著に表れていく。

中国の行為芸術は身体の梱包の連続と見てよいだろう。王度らの「南方芸術家サロン第一回実験展」(1986年9月), 宋永紅・宋永平による「太原現代陶芸展」での行為芸術(86年11月), 「池社」の耿建翌・張培力く包扎——国王与王后>(86年11月), 北京大学主催「觀念21芸術展観」(同12月), 武漢での魏光慶く自殺計画>(88) ⑭, 温普林脚色・演出, 丁彬制作のフィルム「大地震」の盛奇らの行為芸術く觀念21>(88) ⑮……すべて白い布や新聞紙で梱包された身体で表現している。80年代の梱包を主題とする行為芸術は, 中国の現状批判と無関係ではあるまい。専制政治圧力下での拘束, 被束縛感が彼らの内心に巣くっていた。

これとは対照的なのは黄永砵らアモイ・ダダの焼却である。1986年アモイ新芸術館でのダダ的作 ⑬郭偉く室内遊戲之一> 1991……C

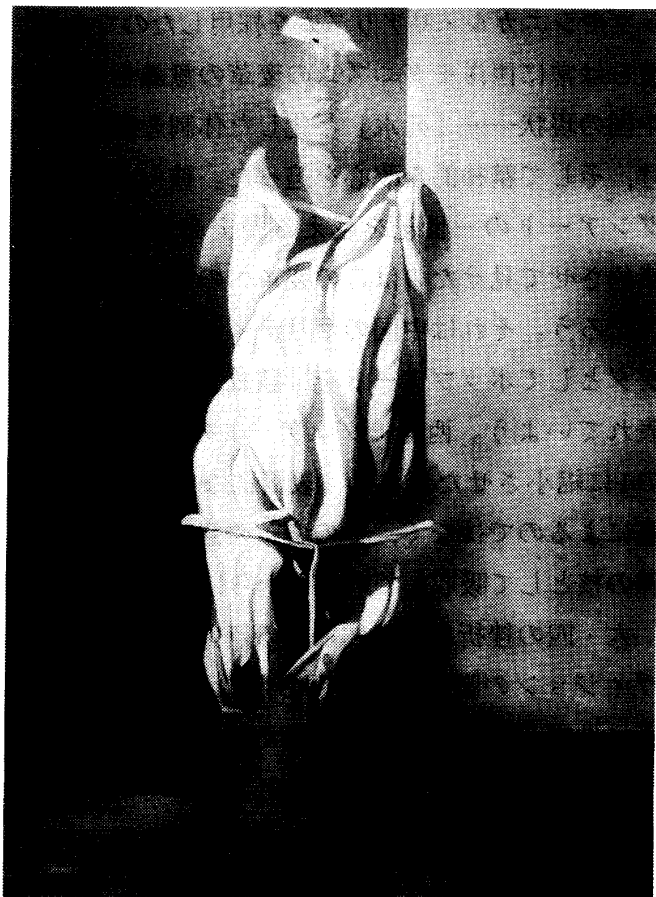
品群の焼却は彼らの伝統的記号の蔑視, 徹底的な否定と破壊を意味していた。また冒頭に述べた「89中国現代芸術展」での唐宋・蕭魯による一組の男女が電話ボックスで話している自らの作品——<対話>——に実弾を撃ち込んだ行為——<槍撃事件>⑯——は, 80年代のモダンアートを劇的に総括した。これらの破壊行為は束縛された人体のそして精神の解放をも意味していた。

しかし六・四以降こうした前衛的な行為芸術



(上) ⑭魏光慶く自殺計画> 1988……B

(下) ⑮盛奇他く觀念21> 1988……D



は、地下へと隠蔽される運命を辿った。自由への渴望としての「梱包」は、マゾヒスティックなボンテージへと精神的な変質の傾向を強め、封印されたエロティシズムは、性倒錯的なフェティシズムへと移行していく。

これらの傾向は、90年代に入って北京東村芸術家村を中心にゲリラ的に展開されていく<sup>(9)</sup>。代表的なパフォーマーは張洄と馬六明である。張は94年5月、＜十二平方米＞<sup>(17)</sup>で、裸体にはちみつを塗り、公衆便所に行き全身に数百匹もの蠅を貼り着ける。自己の身体の皮膚感覚の表出を図っている。また同年6月＜六十五公斤＞<sup>(18)</sup>（撮影；艾未来）では裸体を小屋の梁にチェーンで縛りつける。床には十数枚の白い布団、中央には電熱器で熱した医療用の白い琺瑯の皿が置かれている。そこへ点滴用の管で腕から採取した血を滴らせる。ポンポンと音を立てて滴り落ちる鮮血はやがて黒く変色し、グツグツと煮え立ち、マグマのように水蒸気を吹き出す。肉体への凝視・自虐的で官能的な美への真摯な追求を繰り広げる。

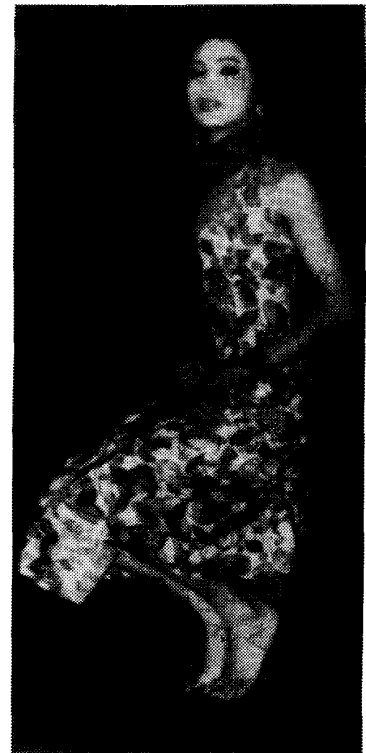
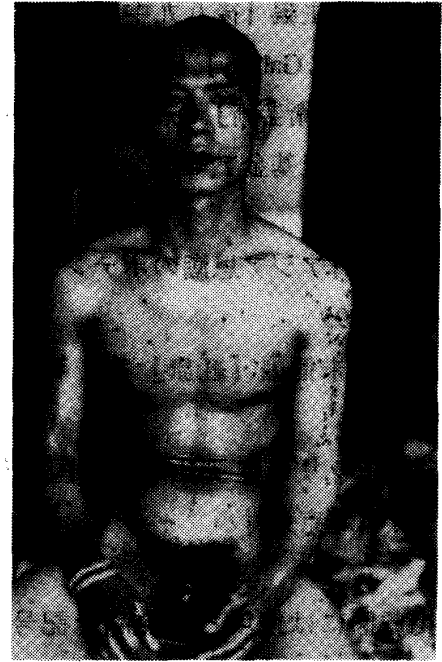
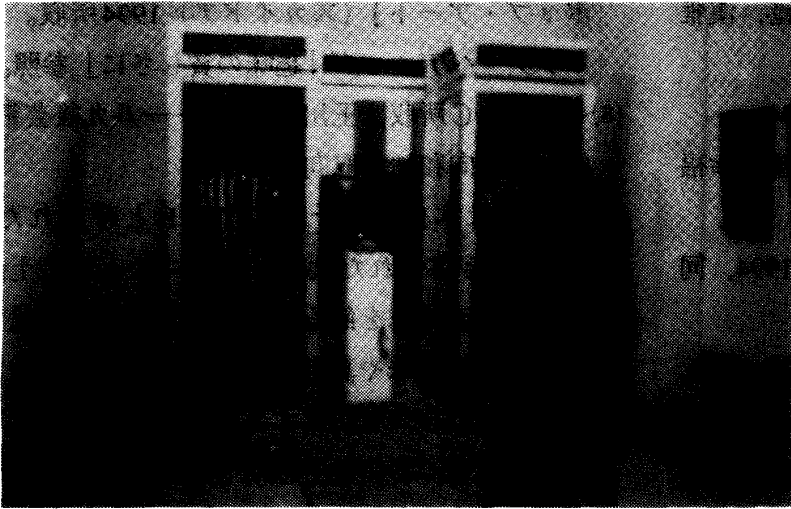
馬六明は「女の顔と手を持つ」男である。（＜裸臉之一＞及び＜芬・馬六明＞1993<sup>(19)</sup> 撮影；邢丹文）95年3月＜芬・馬六明和魚＞では、裸の馬六明が中華鍋に生きた鯉を入れガスに点けて加熱する。やがて火は鍋に入り、魚は燃え尽き、跳ねた形のままに炭と化す。この作品を見て筆者は六・四の武力行使に民衆が怒り、兵士を焼き殺し歩道橋に吊したあの写真を思い起こした。この行為は張洄とは表裏一体のサディスティックな表出として仕上がっている。非商品化を追求すれば、一回性のコンセプチュアル・アートへと向かわざるを得ない。彼らの行為芸術は周到に準備され、プランニングも作成される。芸術家は「もの」の作り手ではなく、芸術そのものへの介入者たりうる可能性を彼らは追求している。そしてアートシーンを先導していくのは御用学者や評論家ではなく、芸術家自身の身体であることを表明した。コンセプチュ

アル・アートが注目されつつあるのは「星星」の艾未未らが編集する『紅旗』が、第一輯でデュシャン、ウォーホル、ジェフ・クーンズ、第二輯ではジョセフ・コッス、ソル・ルウィットの翻訳、紹介へと変わっていくことに如実に表れている。

西洋美術の歴史は常に前世代の美術の流れを転覆させてきた。中国の美術は長い歴史の中で士大夫階級と民衆の両極で緩やかな変化を遂げてきたに過ぎない。これに対して西洋の近代以降、特に印象派以降はめまぐるしい変遷を経てきた。彼ら中国モダンアートの先鋭たちは、西洋モダニズムの変革の意識を主に精神的な面で受け取ったと言っただろう。

「星星画会」が芸術の民主化を唱えた時、スタイルは象徴表現主義を選んだ。「85美術運動」で急進的な国際化を目指した時、スタイルはダダ、シュルリアリズムを選択した。そしてポスト89には、婉曲的体制批判として、ポリティカル・ポップやシニカル・リアリズムを採用したのである。彼らは常に西洋モダニズムの変革の意識を受けて中国の現状——「死水」と化した体制を批判し続け、そして精神的な改心を迫った。彼らが西洋モダンアートの一世紀を越える歴史を僅か20年に集約させて見せたのはこの変革への意識に因るものだろう。それは中国のポリティカル・ポップがダダとしてポップアートを「誤読」したことにも表れていよう。西洋モダンアートの時間軸を5分の1に縮小させたことは、表層的なスタイルの受容によるのではなく、その変革の意識を自らの精神の核として吸収していったからに他ならない。

六・四の挫折を経て知識人の無力、芸術のもつヴィジョンの脆弱さが証明された。この挫折は、既に世界と同時代性を獲得したはずだった中国モダンアートに未曾有の打撃を与えた。そこから喚起された内省は、シニカル・リアリズムなどの自己の内面との対峙を作家に強要し、さらに集約さ



(左上) ⑯唐宋・蕭魯<槍擊事件> 1989……B

(左下) ⑱張洄<六十五公斤> 1994……Gの2

(右上) ⑰張洄<十二平方米> 1994……Gの1

(右下) ⑲馬六明<裸臉之一><芬・馬六明之三>1993  
……Gの1

れていく焦点は行為芸術の自己の肉体への凝視へと向かったのである。

<主要参考文献・図像の出所>

A, 『星星十年』香港, 漢雅軒2 [Hanart 2 Ltd.] 1989

B, 呂澎・易丹『中国現代芸術史』湖南美術出版社 1992

(14)

C, 任卓華主編『後八九中国新芸術』香港, 漢雅軒[Hanart T Z Gallery] 1993

D, 『中国前衛芸術』Oxford Univ.Press.1994

E, 国際交流基金アセアン文化センター編『幸福幻想』1995

F, 同編『アジア思潮のポテンシャル』1994, 同報告書 1995

G, 艾未未他編『紅旗』第1輯, 第2輯 1994、1995

H, ギャラリーQ 栗山明『中国前衛芸術資料展』ビデオ『北京東村パフォーマンス』1996

・掲載図には使用した文献を記号で示した。①は<文献>A『星星十年』。②⑦⑭⑯は<文献>B『中国現代芸術史』。③⑤⑥⑫⑬は, <文献>C『後八九中国新芸術』。④⑧⑨⑪⑮は<文献>D『中国前衛芸術』。⑩は<文献>E『幸福幻想』。⑰⑱は<文献>Gの『紅旗』の第1輯, ⑲は第2輯によった。

# [注]

(1)<文献>C所収, 栗憲庭「思潮起迭的中国現代芸術」参照。尚ポリティカル・ポップとシニカル・リアリズムというポスト'89のモダンアートの分類も, 栗氏の考え方に依る。

(2)同じく<文献>C所収, 張頌仁「序:邁進九十年代」は, 毛沢東を主題とした80年代の作家として王克平, 艾未未, 王広義を挙げている。

(3)<文献>F所収, 栗憲庭著, 関野喜久子訳, 「次々と興る新思潮——中国モダンアート」参照。

(4)<文献>C所収, 易英「機会与選択——西方現代芸術在中国的遭遇」参照。

(5)注1参照

(6)<文献>C所収, 何慶基「一九八九与後八九中国新芸術」参照。

(7)ポール・テイラー編, 岡村多佳夫訳『ポスト・

ポップ・アート』(スカイドア)1994所収。デイック・ヘディッチ「趣味の貧しさに」参照。

(8)<文献>C所収, 王川「『中国——八九後芸術』的文化取向和精神取向」参照。

(9)CAMPは本来キツチュKITSCHと呼ばれた。「根性」と書かれた大阪城のミニチュアの土産物や, 三流雑誌を飾るけばけばしい表紙の絵などの低俗な趣味や真剣につくられた価値のなさそうなものを, 大切にする姿勢。ロバート・アートキンス著, 杉山悦子他訳『現代美術のキーワード』(美術出版社)1993他参照。

(10)注7参照

(11)<文献>C所収, 廖雯「浪子不回頭——中国現代芸術家の品格」参照。

(12)<文献>C所収, 韓傑(Jeffrey Hantover)「掩飾の真実——六四以後の中国絵画」参照。

(13)注12参照

(14)<文献>B『中国現代芸術史』PP.208~225参照。

(15)注2参照

(16)注8参照

(17)<文献>C所収, 白傑明(Geremie Brarmé)「出口・上口・把口——来自中国芸術性的推銷」参照。

(18)注7『ポスト・ポップ・アート』所収, ダン・グラハム『パンク——政治的ポップ』参照。

(19)<文献>Gには, パフォーマンス・アートが積極的に紹介されている。北京東村の解散に関わるものとしては, 李錦萍「三個北京前衛芸術家——喻紅・張洄・馬六明」(『90年代』1995年11月号)がある。また『エスクァイア』日本版1994年1月号(Vol.8, No.1)には, ポリティカル・ポップアート, シュールリアリズムの画家, 馮夢波・方力鈞・王広義・劉煒・夏小万・李天元らの訪問記が掲載されている。