

中国と日本の現代アートを比較する

牧 陽 一*



図01 北京東村「無名の山のために1メートル高くする」(1995年)

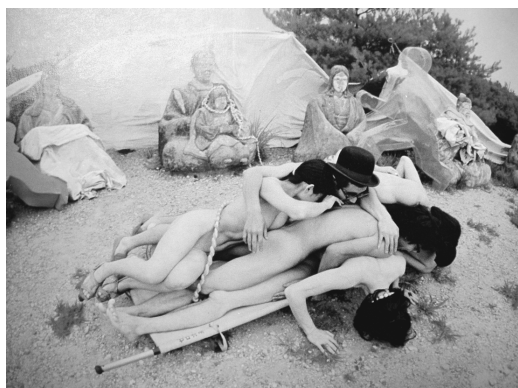


図02 ゼロ次元「いなばの白うさぎ映画儀式」(1970年)

1、北京東村×ゼロ次元

中国のパフォーマンス・アートを見ると、筆者には常に「どこかで見たことがある」という既視感がつきまとう。確かにその行為のかたちのみを比較するならば、類似するものが日本のパフォーマンスの歴史の中にも刻まれている。ここでは類似する行為を析出しながら、なぜ類

似したのか、またどこがどう違うのか、そこに内在する相互に異なるまたは類似する時代背景や思想を探求してみたい。

北京東村の10人のメンバーが裸体で重なりあって、山を高くする「無名の山のために1メートル高くする」(1995年)における「肉体の露出、集団の愚行」は、日本の前衛美術家グループ「ゼロ次元」によるパフォーマンス「いなばの白うさぎ映画儀式」(1970年)¹や「万博破壊共闘派儀式」²(1969年)に共通している。東村の場合は身体をモノ化して造形する。それは自然と一体化した或いは一体化しようとした身体表現であると思われる。実際に「・・・高くする」の後には「ナイン・ホールズ」というパフォーマンスが行われ、山肌に各自のサイズに合った穴を開け、山とファックしている。

一方ゼロ次元の場合、儀式化しており、前近代的な土着文化を現在の都市へと展開する。³あくまでも情況への異化が強調されており、情況との融合は図られていない。東村とは同じ裸体集団のパフォーマンスとして共通しつつ、ゼロ次元の前近代的な部分が、相違する点にちがいない。東村はもっと原初的な人間の有り様にまで意識は遡行しているのではないか。1970年前後の安保闘争と深いかわりをもつ日本のアンダーグラウンド・アートは近代の合理主義や倫理観、そこに従属しない者への排除に抵抗して「前近代的なもの」を提示して見せた。だが1970年代以降、こうした探求は頓挫したまま1980年代バブル経済に呑み込まれていった。中国の場合、これはあくまでも仮説ではあるが、提示すべき土俗的「前近代」がすっかり破壊さ

* まき・よういち

埼玉大学教養学部教授、中国現代文化

れてしまっていたのではないか。それは毛沢東の時代・文化大革命の「破壊」によるものと言えないだろうか。そして東村は一挙に原初的なものにまで遡行した。それは世界の映画界へと初めて参入していった中国映画の第五世代にも表れているのではないか。例えば陳凱歌「黄色い大地」(黄土地)や「人生は琴の弦のように」(辺走辺唱)などの作品中に現れた具体性に欠ける抽象的な原初の場面の構成も「前近代の欠如」として挙げられるのではないだろうか。土俗的なものを受け取って、近代の合理主義に対峙させる、そうした意味での前近代性の欠如、ゆえに一挙に歴史を遡行して原初的なものに拠り所を見出し、近代以降に対峙させて見せた。それが未完のままに散逸していった東村の裸体パフォーマンスの特質ともいえるだろう。

また近代の超克の問題として想起されるのは「なぜ裸でなければいけなかったのか」という点である。榎木野衣は日本の近代化が、官権主導の啓蒙的体制で推し進められた「上からの」近代化であること、そして近代化に奔走する硬直した意志があまりに倒錯的であったために、ここからの解放が「裸」に委ねられた点を指摘する。そして「裸」に「裸」以上のなにもものを「夢想」することつまり「下からの結集」が、やがて超国家的な共同体を志向し、オルタナティブ・ナショナリズムの方向へと繋がったと見ている。⁴ こうした近代への抵抗の面から考えれば東村もゼロ次元も共通しているといえるだろう。アジアの近代化、特に裸体をめぐる硬直化した近代化、あるいは制度化された身体からの解放は、両者に跨っている。

さらに榎木野衣はゼロ次元の加藤好弘のいう「芸術テロリスト」に昭和のテロリストのメンタリティと、どこかで響きあうものを感じるという。そしてこのテロ的心性がゼロ次元に限らず「前衛」と呼ばれざるをえなかったすべての

行為に看取ることができる」と指摘する。⁵ 筆者はここでヤノベケンジのインタビュー：1970年4月26日から5月3日太陽の塔の目玉部分に籠城していたペ平連の佐藤英夫の発言を思い起こす。それは9・11に関する意見で、アメリカや日本のマスコミが犯人たちを「卑劣」と決めつけるが、卑劣な人間が命をかけるだろうかという疑問だった。⁶ 佐藤英夫の姿勢は30年以上一貫しテロ的な心性の内にあるのではない。アーティスト ヤノベケンジがこの太陽の塔籠城事件の目玉男に前衛芸術的なものを見たとするれば、至極当然のように思われる。

では東村の場合どうだろうか。ゼロ次元が都市の日常生活の中に「強姦的事件」を発生させたのとは対照的に、誰もいない無名の山で人知れずパフォーマンスを行っている。ゼロ次元ほど挑発的ではない、むしろ秘密裏に行われる。1970年前後の日本では裸になったからといって、逮捕されることがあったとしてもそれ以上のことはあるまい。だが1990年代の中国では司法はかなりあいまいで、獄中の環境も劣悪なものだった。命の保証さえない。こうした状況では自ずと表現も制限を受けることになる。テロ的行為や心性からはかなり距離を置いたものとなっているだろう。先に述べた「自然との融合」や「制度化された身体への反駁」という見方もこうした状況の中で、芸術的前衛たる理由を「つくっている」にすぎないのかもしれない。しかし彼らの行為が政治的前衛であるにしても芸術的前衛であるとしても、不可解な行為そのもので、現実を変えていこうとする強い意志に裏付けられていたことは間違いあるまい。

2、^{チュウ・ミン}朱 冥 × ^{かざくらしやう}風倉匠

次に07年7月21日、埼玉県立近代美術館外での^{チュウ・ミン}朱 冥のパフォーマンスについての報告を



図03 朱冥 2003年3月8日 シドニー

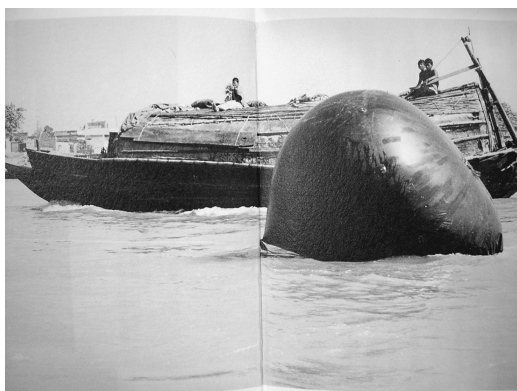


図04 風倉匠「第7回バンラディシュ・アジア美術ビエンナーレ」ダッカ1995年

引用してから考えてみたい。

「パフォーマンスが始まる。直径三メートルもある巨大な半透明のバルーンが膨らむ。裸になった朱冥は中に入っていく。内側から墨がかけられ、だんだんと黒く染まっていく。真っ黒になった気球は前後左右に動き、やがて静止した。今回は観客として来てくれた武井よしみちさんが心配して「チューミン！大丈夫か？」と叫んでいる。やがて気球を破り、真っ黒になった朱冥が這い出してくる。律儀にパンツを穿いて小走りで美術館裏の水場へ向かった。

暗黒の中からの「再生」「回復」。誰もが世界が再び生まれ変わる希望をこの作品の中に見出すだろう。

翌月、原爆投下から 62 年。放射能を帯びた「黒い雨」の降る映像を見て、再び朱冥の作品

を思い起こした。この列島に住む人間にとって朱冥の作品は、より具体的な感情、祈りに似た思いさえ沸き起こさせるのだった。」⁷

朱冥の「バルーンの中に入る」パフォーマンスも、日本の前衛美術家グループ「ネオ・ダダ」の風倉匠が1960年代初頭から繰り返してきた表現方法である。朱冥は半透明の気球、風倉匠は黒や紅白の縞模様の気球である。

半透明なバルーンがコミュニケーションの一形態として表出された。共通する点は、私と世界を隔たらせる「膜」である。両者には「膜」による世界との関係、隔絶感、疎外感を表出している。

朱冥の作品はあくまでも再生がテーマとなっている。風倉匠の場合はどうか。バルーンの萎んでいく様子に「厳かな死に立ち会うかのような」感覚を味わったことを霜田誠二は述べている。⁸ 朱冥の「再生への希望」とは表裏一体の「死」、両者は生死という対を成しながら、生命の存在に思いを至らせる点で共通する。

こうした類似と差異を生んだ原因は明らかではない。だが90年代以降の中国の現状、60年代の日本の状況と無関係ではないだろう。

3、新歴史グループ「太陽100」×ハイレッド・センター「首都圏清掃整理促進運動」

中国の前衛芸術にとってその政治的な行動あるいはパロディーは依然として表現の一部をなしている。劉楓華は1998年に「クローン雷鋒」で毛沢東時代の模範的な兵士雷鋒に扮した。⁹ さらに王邁は1999年「中国民航TCCT-519」で文革中の批判大会でやり玉に挙げられた人が、無理矢理頭を押さえつけられ、両腕をひねりあげられる「ジェット式」のポーズで「共産党がなければ新しい中国もなか



図05 新歴史グループ「太陽100」(1993年)



図06 ハイレッド・センター
「首都圏清掃整理促進運動」(1964年)

った」という中国共産党の功績を称える歌を歌い続けた¹⁰。こうした現体制を皮肉る表現は中国のパフォーマンスの特質にあげられるだろう。

特に注目に値するのは1993年、中国の美術家集団任戩^{レン・ジエン}らの「新歴史グループ」による毛沢東生誕百年を記念した「太陽一〇〇」と題した記念行動である。武漢、長沙、湘潭、韶山、毛沢東のゆかりの地を訪ね、彼の石膏像^{せつこう}の前で文革中の必読文献である毛沢東の著作「老三篇（医師ベチューン・愚公山を移す・人民に奉仕する）」を朗読、路上で「毛沢東詩詞朗読コンテスト」を開催、さらに毛沢東の生家を清掃、毛家の墓参りまで行った。¹¹ 優等生的で模範的行為である。これがたとえ悪ふざけであっても官憲は手を出せない。その点からはかなり狡猾な

パフォーマンスでもある。任戩^{レン・ジエン}は85美術運動の中心的グループ王広義^{ワン・グァンイ}ら「北方芸術群体」のメンバーであったから、当然単なる毛沢東崇拜ではないはずだ。

そして筆者は再び既視感を覚える。1964年、日本の前衛美術家グループ「ハイレッド・センター」が白衣を着て東京・銀座の道路を掃除したパフォーマンス「首都圏清掃整理促進運動」を思い出すからである¹²。だが一枚のコンクリートタイルを雑巾で徹底的に拭くといったもので、実際の清掃とはかけ離れた行為だった。それにしてもこの「正しい」行動は、ハイレッド・センターのメンバーだった赤瀬川原平がいうように「模造したオオヤケの力」といえるだろう。ニセモノの行為によって日常を攪拌する。新歴史グループとハイレッド・センターのパフォーマンス作品はあまりにも酷似している。

彼らに日本のパフォーマンスの情報が入っていたとは考えられない。また当然ながら中国のアートの過去には類似した作品はない。情報が無かったからこそ、大胆で直接的な表出ができたのだろう。情報や歴史が時には表現を阻害することさえあるだろう。その点から言えば、情報の無かったことが幸いしたのだ。重要なのはここに至った文脈の違いを理解することだと考えたい。新歴史グループの優等生的行為は毛沢東時代の歴史的呪縛をも問題にしている。こうした政治的な背景を持つことがハイレッド・センターとのズレといえる。そしてこうした直截的な政治批判やその行為自体が内包する政治性が中国現代アートの問題でありまた特異性といえる。それは共産党による独裁的な政治体制の中に、対抗勢力を持たないという政治構造の問題を反映させている。政治構造に欠如した対抗勢力は政治の外側、つまり文学・芸術などの文化に代替させるしかないということになるからだ。さらに毛沢東時代から続く「文学芸術は労

農兵一般大衆に奉仕すべきもの」という文化が政治に従属するという構造、或いは文化が政治に包括されるという現状を逆手にとって、「政治的な文化」によってこの現状を矯正しようとする方向性の表れともいえるだろう。

さらに「太陽一〇〇」ではメンバーが墓参りをしている時に「自分は毛沢東の息子、毛岸竜だ」という年配の男性が現れ、墓にひざまずいて慟哭し、林へ消えていったという。そしてメンバーたちは「われわれも文革中は『毛主席のよい子ども』だったのだから」と自分たち以上のこの男性の狂気を認めてしまう。ここでは現実と虚偽、妄想までもが攪拌される。そして、反権力、不遜な悪ふざけという意味でも日本の前衛と共通した諧謔性をもっている。

こうした作品例から、中国におけるアングラ（地下活動的な芸術表現）全盛の状況が日本の1960年代の前衛芸術の動向に共通するといえるのではないだろうか。1989年6月4日の天安門事件の民主化への武力制圧と1960年、1970年の安保闘争、そして2008年北京オリンピック、2010年の上海万博と1964年東京オリンピック、1970年の大阪万博それぞれが前衛的なアートの出現と重なってくると考えられないだろうか。

アート、騒乱と国家的祭典は確かに時期的に重なってくる。政府は思想弾圧を隠蔽するために国家的祭典を用意する。そしてアートは、政府のような「ちから」ではない「もろさ」をもって異議申し立てを行ってきた。「もろさ」ゆえに政治に対抗する文化たりえたのだ。そう考えると、政治と芸術の相克が海を越えて呼び合っていることが見えてくるだろう。

4、趙半狄「慰問」「一個人的奧運会（一人だけのオリンピック）」×ダダカン「聖火ランナー」×秋山祐徳太子「ダリコ」



図07 趙半狄「慰問」（2007年）



図08 趙半狄「一個人的奧運会（一人だけのオリンピック）」（2005年）



図09 秋山祐徳太子「ダリコ」（1970年）

そして表現は「世界とのかかわり方」ともいえる。蒼鑫は1990代前半に北京東村に集まった前衛美術家グループの一人で、前述の集団パフォーマンス「ナイン・ホールズ」「無名の山を一歩高くする」にも参加した。蒼鑫は1994年「顔を踏む」で、石膏で象りした1000個の自分の顔を路地に並べ、観客に踏ませる作品をつくっている¹³。それは人体のリアルな偽物を使って、石膏という物質と踏むことを憚らせる身体の霊的な部分との境をはかる行為だ。08年3月、温普林編集による映像を見た。現場では、蒼鑫が車輪のような形の石に石膏の顔を貼り付けそれを転がして顔を潰していく。当然ながら「六四天安門事件」の記憶が彼の表現の根底にある。そう考えれば1993-4年一年にも満たなかった北京東村のパフォーマンスには原初的な帰還意識が、政治的事件の残虐性に後押しされているとも考えられる。身体モノ化もまたそうした記憶と無関係ではない。張洄の自虐的なそして馬六明の加虐的なパフォーマンス、さらに馬六明作品の女性化・幼児化といった方向が、暴力への否定に繋がっている事は間違いない。

蒼鑫はさらに人体と物質の接点を単純化し、1999年以降「舐める」或いは「コミュニケーション・シリーズ」という作品にも反映させ、舌先で様々なものを舐め続けている。天安門前に腹ばいになって、両手を広げて地面をなめる。蒼鑫はさげすまれた感覚で世界と結び合う。2000年以來行ってきた「身分交換」シリーズでは、さまざまな職業や境遇の人々の服を脱がせ、それを自分で着ていっしょに写真に納まる。蒼鑫は真に平な視線で「表層をはぎ取った歴史の根源」にある人々の姿を見据えようとする。絶対的平等、それはアートであるからこそ示すことのできる、かすかな希望にほかならない。こうした表出もまた貧

富の差を拡大していく現状を批判的に捉えたものとして理解されるだろう。

06年9月、北京「798大山子芸術区」。「時態空間」には写真家、徐勇の作品「無題」が掲げられていた。これは天安門に掲げられた毛沢東像同様に大山子の4人の名物アーティストを記念撮影したものだ。4人の作家とは趙半狄、王能涛、蒼鑫そして黒月・季勝利。王能涛は「我愛三個代表」などの作品同様に満面の笑みを浮かべている。黒月・季勝利は尻だけをくり抜いたズボンを穿いて普通に行動するパフォーマンスを行った作家。蒼鑫は代表的作品、何でも舐める「コミュニケーション・シリーズ」にちなんで舌を出す。趙半狄(1965-)は相方、パンダの縫いぐるみ咪咪ミィミィと写真に納まっている。

趙半狄とパンダの宝宝バオバオ(初代?)は1999年ごろから地下鉄や道路、飛行場、テレビ、雑誌、新聞の公共広告に登場。交通安全や喫煙マナーなどの広告を行った。最近では「パンダにそっくりさんショー」続いて「パンダダンサー慰問プロジェクト」を開始。着ぐるみパンダダンサーたちとともに警察、工場、病院、養老院などを慰問・視察した。2007年4月にはパンダダンサーと「大衆自動車」を視察し、ポップなショーを展開した。また2008年ごろから「パンディ・パンダ・ファッションショー」を展開し、様々な職業をポップなパンダ・ファッションショーで表現した。

この4人の名物アーティストが天安門に掲げられているという作品は大山子芸術区の現代アートを知るものにとっては実に面白く内輪受けする。天安門の毛沢東という特別な位置にスター作家たちが占めるこのおふざけ写真はかなり象徴的にアートの行方を示唆している。

先に筆者は1993年の新歴史小組「太陽100」プロジェクトを取り上げた。彼らは毛沢東生誕

100 年を記念して毛の詞や著作の朗読会、生家の清掃、墓参りを行った。この行動はハイレッド・センターの「首都圏清掃整理促進運動」(1964 年 10 月 16 日 銀座の並木通りを清掃)を想起させた。彼らの行っていることは「正しい行為」なので、誰も邪魔はできないし、時には彼らに従わざるを得ない。銀座並木通りでタクシーが 3 回も信号待ちをしたことが記されている。彼らは小さな権力を手中にしたのである。そのことで権力を持つことの仕組みを明らかにもした。

また常道を逸した正しすぎる行為として秋山祐徳太子の 1975 年 79 年都知事選出馬も「政治のポップ・アート化」を目指した現代アートの注目すべき行為として想起しておく必要がある¹⁴。この行為は政治に内包されるアートを政治の内側から切り開こうとしたものと考えられはしないだろうか。

趙半狄の「慰問」もまた「正しい」権力者の行為そのものである。2003 年 SARS 流行の時、温家宝は清華大学付属小学校、北京大学付属小学校などを慰問した。また 2008 年 5 月 12 日四川大地震の際にもいち早く現地を慰問している。気恥ずかしい「正しい行為」を平気でできなければ政治家にはなれない。¹⁵ 趙半狄の「慰問」や「査察」は正しい行為であるから、人々は歓迎せざるを得ない。だがそれは「模倣したオオヤケの力」ということになる。「正しい行為」と「集団的な行動」は彼に「小さな権力」を与えるのである。このような体制的政治団体なのだか慈善団体なのか理解に苦しむ行為、こうした現実と虚構をない交ぜにするような働きかけ、ここが現代アートの焦点にちがいない。だから既に「芸術の後のアート」として、権力者の行為をコピーしてみせる方法で権力に対峙しているのである。為政者の「慰問」を外側から凝視し、行為自体の虚偽性を顕わにさせている。

また趙半狄の「一個人的奧運会（一人だけの

オリンピック）」(2005 年制作)¹⁶も取り上げておきたい。オリンピックが待ちきれない趙半狄がランニング姿で聖火を掲げ、北京の路地から出発し、動物園のパンダ館、地下鉄、夜店、万里の長城、チベット、四川、東北、内モンゴルの草原、新疆ウイグル自治区、北方、江南、線路など様々な場所へ走っていく。頭の後には例のパンダのぬいぐるみミーちゃんを付けている。最後にはスイスのベルンで開幕式を開催する。主題歌は「少林寺」の替え歌で「シャオリン・シャオリン」(少林)を「アオユン・アオユン」(奧運)に換えている。

ここでまず、想起するのは、先のハイレッド・センターの「清掃」の 10 日前、東京オリンピック開会式の 4 日前の 1964 年 10 月 6 日、ダダカン(糸井貫一)が、裸の「聖火ランナー」となり、銀座四丁目服部時計店から一丁目を走り抜けたことである。¹⁷

またこのパフォーマンスはランニング姿からも秋山祐徳太子の「ダリコ」(1970 年)も思い起こさせる。秋山は通勤途中の横須賀線車中から見た「グリコ」の看板からこの作品を考えついた。そしてヘルメットを被り、日の丸を担いだランニング姿で通勤する。最初、銀座でのパフォーマンス(当時はハプニング)では学生にラジカセを持たせて「愛国行進曲」を流したという。¹⁸ またテレビ出演の際には「軍艦マーチ」を使用した。一方で高度成長期に奨励されたモーレツ社員を演じることになったという。¹⁹ 三者は北京オリンピックと東京オリンピック、大阪万博という国家の祭典の時期につくられており、お祭り気分や集団的な興奮とその快楽に乗じているといえるだろう。使用した楽曲も祖国を褒め称える内容の愛国主義的で大衆的なものである。しかしこうした国家への過度の礼賛は、容易に侮蔑へと読み替えが可能だ。国家の尊厳と名誉を踏みにじる行為と受け取られる可能性

さえある。これをかろうじて引き止めているのはアーティストの狡猾なる無心さあるは狂気だろう。無力で狂った人間だと思えば、国家権力もいちいち相手にはしない。もしそれを取り締まるなら、取り締まる側が世間から嘲笑されるだろう。時には正当で真摯な異議申し立て以上に、狂気と諧謔が有効であることをこれらの作品は伝えてくる。

そして榎木野衣は秋山祐徳太子がポップ・アートを反官・徹底通俗・反芸術へと翻案したことを、近代に対する抵抗を近代の内部で再編集する意味で評価している。²⁰（秋山もゼロ次元に参加した時期があるが）確かにゼロ次元など他の前衛は日本の近代と対峙する上で、前近代を抛り所にした。そしてアートを近代の超克という崇高な思想へと高めようともした。

趙半狄の場合、公共広告への参入から始まって徹底的な通俗を推し進めている。中国現代アートが常に課題とする毛沢東時代からの超克という課題には触れようとしない。現在の内側から現在の課題を解こうとする。この面でも両者の共通性を見ることができるのではないだろうか。

5、長征プロジェクト×都築響一

「邱志傑・盧傑ら長征プロジェクト2003年9月の「民間的力量」では広西省全州城南視塘鄉珠塘村の「怪人」蔣濟渭という老人を見出した。老人は30年何も話さず、70余体の稚拙としか言いようのないレリーフと1100もの毛沢東語録を山の岩肌に彫り、あたりを「語録山」にしてしまった。老人は解放前に革命に参加しようとしたが、武器は自前で用意するようにいわれる。だが武器を用意している間に村は開放されてしまう。「老革命」を自任したが、組織は認めてくれない。文革では富農に区分され、それに不服を言ったら地主にされてしまう。毛語録は

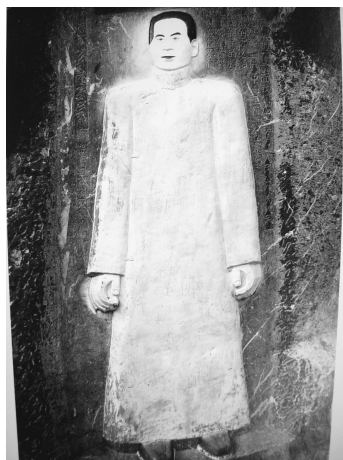


図10 長征プロジェクト「民間的力量」(2003年)

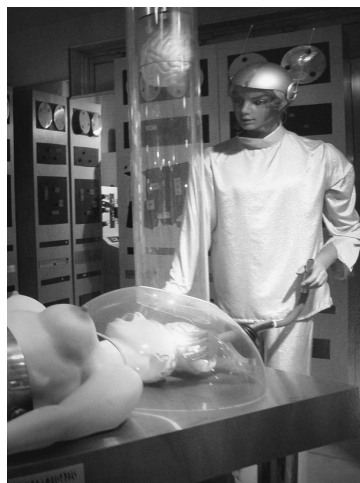


図11 都築響一「鳥羽国際秘宝館・S F未来館」(2001年)

与えられず、全て書き写し、覚える。そのうち気がふれて自殺したが死にきれず、村からはなれ一人で生活し始める。1973年から語録を彫り始め、現在に至っている。今ではこの語録山が名所となった。老人は2004年、3000語の語録を政府に送ったという。毛沢東語録に執着し続ける「怪人」、それがアートだと、長征プロジェクトは考えたのだろう。つまり良識・常識を超えた「正義」や「忠心」といったものの行き着くところ、そこにある狂気と異常な執着心の源にあるわけの分からないエネルギー、これを問題にしているのである。これは先に述べた「太

陽 100」同様に毛沢東時代の狂気を表しており、文化大革命の時代を重ねた現在と無関係ではないはずである。²¹

こうした諧謔性は都築響一の一連の仕事に共通する²²。都築は「巡礼—珍日本超老伝」で、日本をめぐる「おかしな老人」を発掘し、紹介している。ここに登場するのは 80 過ぎてても現役の AV 男優、元大学教授の女装家、ドヤで生まれたホイト芸を続ける舞踏老人（黒田オサム）などである。この老人たちもまたわけのわからないエネルギーに満ちている。こうした「編集者」都築響一の仕事はアートのようなものをそれが事実そうなのかどうかは別として収集し陳列する。こうした調査と編集整理という意味で都築は自らを編集者と呼び、長征プロジェクトはアートと呼んでいる。

そして最初にアートとの境界を揺さぶったのは都築が 2001 年横浜トリエンナーレ会場に閉鎖された秘宝館「鳥羽国際秘宝館・SF 未来館」を再現させた時だろう。アーティストが自らつくる行為と、採集してきた成果を展示する行為が等しい地平に並べられたことには大きな意味があった。筆者自身こうした行為がアートとみなされるのかは別として、その問題を提示することには意味があると思われる。こうした観点から長征プロジェクトの場合も民俗学的調査や発掘がアートたりえるかという問題を提出することが重要だった。そしてこのことはアートをめぐる自由の領域を広げ、柔軟な思考を誘う意味でも評価に値するだろう。両者の差異はやはり毛沢東時代の記憶の有無にある。老人が異端となる原因をすべて時代のせいにするわけではないが、観衆を納得させる理由として用意されていることは間違いない。

6、中国^{チャン・チン} 常 青 舞 踏 団 × キュピキュピ

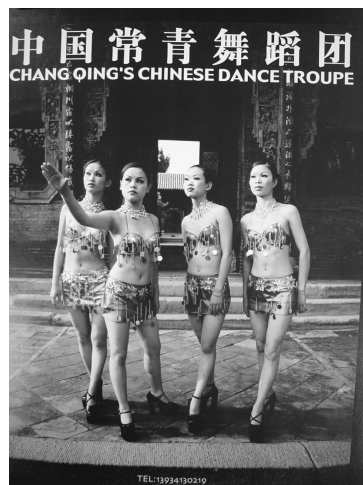


図12 「中国^{チャン・チン} 常 青 舞 踏 団」(2003年)



図13 キュピキュピ「キャバロティカ」(2004年)

また都築響一はキュピキュピ (Kyupi Kyupi) にいち早く注目した。キュピキュピはキャバロティカ (東京公演 2004 年 8 月) で、キャバレーというエンターテインメントをアートに取り組むことでアートを「異化」する。それはかつて寺山修司らが見世物を演劇に引用したように、アートを異化するために、エンターテインメントを活用した。アートを異化する点から中国のアーティストでは孫原 + 彭禹^{スン・ユアン + ボン・ユイ}の一連の作品や、アートスペースに鏡張りのブーツをつくって踊り子にダンスをさせた作品「中国^{チャン・チン} 常 青 舞 踏 団」²³を思い起こす。この美術展の後、2003 年末、

北京大学南「左岸公社」で「左翼」展が開催された。ここでもアートを異化する作品群が目立った。孫原^{スン・ユアン}・彭禹^{ペン・ユ}は本格的なリングを張ってキックボクシングの試合を行った。また広東のグループ大尾象^{シウイ・ガン}の許坦は「中国浴」と題して透明なアクリル板でサウナをこしらえて、観客に入浴させた。だが彼らの異化は実行した段階ですでに目的は達せられたかのように、別の表現へと移行する。キュピキュピのようにキャバレーのような空間全体の創出、ビデオアートなどの媒介へとは広がりもないし、継続もしない。そしてリング、ブーツ、サウナと常に空間は閉鎖され閉じていく。それは閉じ込められた快楽としていくつも提示された。異化の単発散乱はそれ自体を目的にするゲリラ的で政治的な表出と見なされるだろう。よってそれ以上の深化を待たずに消散していったことには、やはりまた中国現代アートの持ち続けるしかない政治性が起因しているように思われる。

7、宋冬「物尽其用」×折元立身「アートママ」

また母親の「救済」を主題にした作品では趙湘^{チヤオ・シアン}・宋冬^{ソン・トン}「物尽其用」(2005年8月)や宋永平「我的両親」1999「臨終現場」2001と、折元立身「アートママシリーズ」1996-が共通する²⁴。「物尽其用」は夫の死が原因で、母親は物を捨てられなくなった。母親はこれ以上何も失いたくないという思いに強く駆られたのだろう。家はガラクタであふれ返った。宋冬は母親とともにこれらのものを展示し、物の用を尽くさせようとした。アートによって母の心を救おうとするアーティストの思いは重なり合う。だが一方で「物尽其用」は質素で貧しかった毛沢東の時代を背景にもつことで、現在の共産党の資本主義を批判的に眺める姿勢さえ読み取れる。



図 14 チヤオ・シアン・ソン・トン 趙湘+宋冬 「物尽其用」(2005年)



図 15 折元立身「アートママシリーズ」1996-

折元立身の「タイヤチューブ・コミュニケーション」《母と近所の友人》(1998年)は母親とその近所の友人の首にタイヤチューブをかけた作品だが、折元立身は「日本のどうしようもない程の使い捨て文化を象徴する物とかけ併せる意味で」古タイヤを使ったと言っている。²⁵両者は使い捨て文化を批判的に捉える態度としても共通している。

こうした日中アーティストの相似はグローバル化による問題意識の共有に端を発しているだろう。そしてそれは両者に共通する社会状況、

貧富の差の拡大、新たな階層の出現といった「資本主義の末期状態」に対するアートの反応でもある。だが中国の作品群に政治性が垣間見られるのは「権力と資本の結託」という世界に例を見ない独占的資本主義の中で出口を見出そうとする作家たちの喘ぎでもある。明確な敵が見えにくい今、アートが何らかの働きかけを模索する非常に過酷な時代を、我々が迎えていることはまちがいない。

先にも述べたが「批判勢力がない」これが中国の現状をめぐる突出した不幸である。つまり本来政治的な現場になくしてはならない対抗勢力が存在しない中国共産党独裁の現実では、それに代替するものが期待できない。新聞雑誌インターネット等マスコミもがんばってはいるが、まだまだ力不足である。自然「文化」が報道的となり、またアートが政治的にならざるを得なくなる。その結果、アーティストは強靱な批判精神を持たざるを得ず、また見方によれば直截的で浅薄な表現形態をとらざるを得なくもさせる。だがこうした状況が作家の精神の根底に基礎体力をつけさせることは否定できない。

とはいえ革命を準備したかつての中国には精神的な厚みと批判精神は存在した。それは魯迅に代表される反骨の文学者と美術家たちである。魯迅コンプレックス、これが中国の現代アートに課せられた重く長い圧力だろう²⁶。それは正に独立した表現者であろうとして、実現できない苦悩をはらんでいる。何かに依拠する表現、ここでは反・毛沢東時代あるいは毛沢東時代、近代あるいは前近代であろうか。諧謔性やパロディに逃げることのない表現、変容することのない意志、渴望しながらも手に入れられない純芸術的な要素、かといって近代に遡るわけでもない新しい要素、これが中国現代アートにはまだまだ欠乏している。それは成熟や深化を待つことのない急速な状況の変化がそうさせてい

るのかもしれない。そして敵が見えにくい現状も起因するだろう。こうした状況と先に提示した毛沢東時代の体験と記憶が、一見似通ってはいるが文脈にズレを生じる中国と日本の現代アートの差の根幹にあることは間違いないのではないだろうか。

ここまでの現在の思考の限界である。それぞれの事象についてまだ十分に考え尽してはいない。是非とも意見を賜りたい。ただ日本の前衛が問題としたのは近代であり、中国の文革後の前衛が問題としたのは毛沢東時代であることそれが決定的な相違なのだろう。そして現在に対する抵抗を現在の内部で再編集する意味で、趙半狄のように火中へ入り込むことが一つの方法なのかもしれないと思う。こうした意味では上海万博へ出展された「人魚姫」像の不在期間中、デンマーク・コペンハーゲン港に艾未未が身代わりの「人魚姫」像をつくろうとしたことも現在の中で模索する重要な行為かも知れない。なぜなら、彫刻は身替わりをつくることができるが、人の命に身替わりはつくれないという実に単純なメッセージの一つを読みとれるからだ。だから艾未未が今も四川大地震災害の責任追及を続けていることもアートではないにしろ、現実へと入り込む意味で必要な行動だと言えるのだろう。それにしても日本の前衛とそれに関する榎木野衣や黒ダライ児らの評論が、現在の中国現代アートに対して一つの指針を示唆しているように思えてならない。

1 針生一郎編著『現代の美術第11巻 行為に賭ける』講談社1972年

2 平田実『ゼロ次元—加藤好弘と六十年代』河出書房新社2006年 黒ダライ児「知覚の襖—都市空間における「ゼロ次元」の儀式」金沢21世紀美術館建設事務局研究紀要 アール issue 02/ 2003年

- 3 黒ダイヤ児「知覚の襖—都市空間における「ゼロ次元」の儀式」では「ゼロ次元は、高度成長期の日本の都市空間の中に、鎌倉時代の踊り念仏や桃山時代の祝祭、江戸時代の「ええじゃないか」のような、日本史上の転換期に噴出した民衆的・カーニバル的な身体のリズムを、都市化へ加速していく1960年代の日常空間に挿入した。それはいかにエゲツナク、いかに理解不能に見えようとも、今の私たちが生きている日本とは異なる方向にも戦後日本社会が展開可能であったことを示唆する、果敢な試みであったのかかもしれない。」と結んでいる。
- 4 榎木野衣『日本・現代・美術』（新潮社）1998年 「裸の抵抗」「前衛とナショナルリズム」184-193p
- 5 同「超近代芸術的テロリズム」193-198p
- 6 『ヤノベケンジ1969-2005』DVD「document MEGALOMANIA」青幻舎（2005年）
- 7 牧陽一「中国現代アートを行く」『東方』320号2007年10月
- 8 『時計の振り子 風倉匠』書肆山田1996 『機関』12 風倉匠特集 1981年5月29日海鳥社（福岡市）
- 9 劉楓華「クローン雷鋒」1998年「生存痕跡」展
リウ・フエンホア レイ・フエン
 温普林『中国行動—八十年代到九十年代的行為芸術』北京風馬旗文化伝播有限公司 2000年
- 10 王邁「中国民航TCCT-519」1999年『中国新鋭芸術』中国世界語出版社1999年7月
- 「文革中、批判のやり玉に挙げられた人は両腕をひねり上げられた。これを「ジェット式」と呼んだ。」ヤン・クアリン 楊克林編著・樋口裕子・望月暢子訳『中国文化大革命博物館上下巻』柏書房1996年
- 11 新歴史グループによるアート・プロジェクト「太陽100」（1993年）ウエン・プーリン 温普林『中国行動—八十年代到九十年代的行為芸術』北京風馬旗文化伝播有限公司2000年
- 12 赤瀬川原平『東京ミキサー計画—ハイレッド・センタ—直接行動の記録』ちくま文庫1994年 平田実『超芸術』三五書館2005年
- 13 蒼鑫『生存的転訳』八芸時区 香港<Existence in Translation> timezone8 Hong Kong 2002年
- 14 秋山祐徳太子『ブリキ男』晶文社2007年
- 15 2008年12月、趙半狄は温家宝に対して、自分で勝手に作った賞「中国国宝人物賞」を授与しているが、もちろん本人は取りに来ない。パンダの形のトロフィーには「2008中国国宝人物賞 温家宝总理 汶川地震让他愁白了头 / 他善良勤勉温暖 / 他是中国人尊敬爱戴的国宝人物—艺术家赵半狄（温家宝总理 汶川地震の悲しみで彼の髪も白くなった。彼は善良で勤勉で暖かい。彼は中国人が敬愛する国宝人物である。—芸術家・趙

- 半狄）」と書かれている。作家ブログ <http://blog.sina.com.cn/zhaobandi>
- 16 同名（ただし映画は「一個人的奥林匹克」）の映画が2008年公開されている。内容：1932年満洲国代表としてロサンゼルスオリンピックに出場させられようとしていた大連の短距離走者 劉長春は、これを拒絶して逃亡する。北京で張学良の支援を受け、中国代表のたった一人の選手としてオリンピックに参加する。趙半狄の作品の題名は偶然の一致か或いは意図的なものかは明白ではない。だが「一個人的奧運会」スタートの題は「熊猫奧運会」で、エンドとCDラベルとカバーが「一個人的奧運会」である。後で題名を変えたものと想像できる。すると「一個人」＝一人だけのことというこぼは先の映画作品を意識した可能性がある。愛国心を高揚させるような体制的な作品を風刺する意図があったかもしれない。ではなくとも実に諧謔的な好対照を見せる。
<http://blog.myspace.cn/e/401162622.htm>
- 17 榎木野衣『戦争と万博』（美術出版社）2005年「都市を駆け抜ける裸体」P.235-246
- 18 ここでは1970年大阪万博会場で4月27日ダダカン（糸井貫二）が裸体で会場を走ったことを想起させておく必要がある。またこの時、ベ平連の佐藤英夫が太陽の塔の目玉部分に籠城していた（4月26日から5月3日）。
- 19 秋山祐徳太子『ブリキ男』晶文社2007年 111-145p
- 20 榎木野衣『日本・現代・美術』（新潮社）1998年366p注[53]参照。
- 21 牧陽一「紅い激情—文革の表象とその展開」『現代中国』第81号 2007年9月
- 22 都築響一『精子宮：鳥羽国際秘宝館・SF未来館のすべて』アスペクト2001 都築響一『巡礼—珍日本超老伝』双葉社2007年など。
- 23 「二手現実展」「前現実」今日美術館苹果分館2003年9月
- 24 アートママ《ビッグシューズ》について折元立身は次のように示す。「母は埼玉県秩父の分家百姓の貧しい家に生まれた。背は1メートル30センチと低く尋常小学校の校庭での朝礼には、いつも一番前にならばされた。目の前には、担任の先生が立ち、いつも母のつま先がパッキリ開いたきたないゴム靴を見つめていたと言う。あまりの貧しさで、新しい靴が買ってもらえず、さびしい思いをしたと言う。そして、もう少し背が高ければ、列の二番目が三番目に並んで、足元の靴を見られなかったのではないかなと話したのを聞いた。それではと、私は拾ってきたダンボールで、20センチぐらいの緑色の大きな靴を作ってプレゼントし、母の背を高

くしてあげた。この靴をはいた母は、堂々として、決して背が低く見えず、イヤな顔もせず、幸せそうなのである。』『折元立身の仕事』青幻社 2007 年 34p ここから母 男代さんの遠い記憶からの救済を意図した作品であることが見てくる。

25 同上『折元立身の仕事』青幻社 2007 年 38p

26 たとえば王慶松「luxun-now」2004 年『美術焦点』（北京）2008 年 2 月合刊）王慶松は古典的絵画や革命的「聖典」彫刻の人物になりきる いわゆるコスプレ的な作品をつくっているが、luxun-now では雪の降る中で佇む 魯迅を演じている。

14 ^{チャオ・シアンナソン・トン} 趙湘+宋冬 「物尽其用」（2005 年）『アートイット』Vol. 4No. 2 2006 年 撮影：六渡達郎

15 折元立身「アートママシリーズ」（1996 年）『折元立身の仕事』青幻社 2007 年

図版の出所

01 北京東村「無名の山のために 1 メートル高くする」（1995 年）^{ウェン・ブリン} 温 普 林 『中国行動—八十年代到九十年代的行為芸術』北京風馬旗文化伝播有限公司 2000 年

02 ゼロ次元「いなばの白うさぎ映画儀式」（1970 年）於五色園 名古屋 撮影：原栄三郎 針生一郎編著『現代の美術第 11 巻 行為に賭ける』講談社 1972 年

03 朱冥 2003 年 3 月 8 日 作家提供

04 風倉匠「アジア美術ビエンナーレ」（バングラデシュ・ダッカ・ブリダング川）1995 年『時計の振り子 風倉匠』書肆山田 1996 86, 87p

05 新歴史グループ「太陽 1 0 0」（1993 年）^{ウェン・ブリン} 温 普 林 『中国行動—八十年代到九十年代的行為芸術』北京風馬旗文化伝播有限公司 2000 年

06 ハイレッド・センター「首都圏清掃整理促進運動」（1964 年）平田実『超芸術』三五書館 2005

07 趙半狄「慰問」（2007 年）作家ブログ

<http://blog.sina.com.cn/zhaobandi>

08 趙半狄「一個人的奧運会（一人だけのオリンピック）」（2005 年）鳳凰網論壇

<http://bbs.ifeng.com/viewthread.php?tid=3312837>

09 秋山祐徳太子 ポオプ・ハブニング「ダリコ」（1970 年）於埼玉 撮影：原栄三郎 針生一郎編著『現代の美術第 11 巻 行為に賭ける』講談社 1972

10 長征プロジェクト「民間的力量」（2003 年）同カタログ

11 都築響一「鳥羽国際秘宝館・S F 未来館」（2001 年）都築響一『精子宮：鳥羽国際秘宝館・S F 未来館のすべて』アスペクト 2001 年

12 「中国常^{チャン・チン}青 舞踏団」（2003 年）「二手現実展」「前現実」今日美術館苹果分館 2003 年 9 月カタログ

13 キュピキュピ「キャバロティカ」（2004 年）同カタログ