

中国キツチュへの迷走

1 アヴァンギャルドとしての政治ポップ

一九七九年、「西単民主の壁」に誕生した「星星画会」は、社会主義リアリズム、毛沢東様式（マオイスト・モデル）を打ち破き、表現の自由・芸術の民主化を訴えた。彼らが文革後の中国現代アートの先駆けとなってからちょうど二〇年になる。その後中国の現代アートが目を見張るような展開を見せ、その世界的な評価が高まるにつれ、その出発点だった星星画会の仕事を振り返れば、彼らの現代アートへの貢献が計り知れないものだったことがわかる。中国現代アートのすべての可能性がそこに集約されていたと言っても過言ではないだろう。

スタイルとしてののみそれを列挙するならば、毛栗子は

牧 陽 一

フォト・リアリズムの先駆けとなり、九〇年代の方力鉤らシニカル・リアリズムにイデオロギーの裏付けのない無目的な描写としてその前提を示していた。王克平の作品の持つ不条理性はアカデミックなアートへの批判を内包させていて、いわゆる高級なアートへの嘲笑は、後の廈門ダダに道を開いていた。また鍾阿城は文革の経験から剪り絵などの「民間芸術」（農民美術）に注目した。その民俗学的視点は後の呂勝中らに見える伝統文化の再構築を予感させた。また黄鋭や艾未未らは政治ポップをいち早く捉え、八〇年代後半以降の進展への突破口を開いた。彼らはリアリズムに対する抽象という単純な図式ではない豊かな可能性を示していた。彼ら文革世代は毛沢東様式全盛期に青春を過ごしている。毛語録は暗唱し、

毛の肖像を模写した経験もある。彼らは何よりも統制を嫌い、自由で多様化した表現形態を指向していた。⁽²⁾

社会主義リアリズム或いは毛沢東様式の統制的なアートの経験からいってソ連と中国のそれは共通点が多い。ソ連の場合「雪どけ」⁽³⁾後、抽象とモダン・アートの取り違いが起こっている。情報の稀少な状況で星星画会の場合も当初はモダン・アートを中国のものではない西側のアートというぼんやりとした把握しかなかったかもしれない。だが僅かな情報を想像力で展開させ、八〇年の時点で政治ポップの片鱗を見せるのは、あくまでも西側のアートの模倣に止まらない、自らの表現を模索していったからに他ならない。だがこうした模倣を拒否して、オリジナルティーに固執する姿勢こそが、モダンではあっても、ポスト・モダンへとは移行しえない彼らの位置を示す証拠ともなるだろう。

ポスト・モダンたりえない理由は艾未未の「マオ・イメージズ」(一九八五年)からも読み取ることが可能だろう。はねつけた飛沫、反転する毛像には単なる体制批判ばかりではない作家の感情が介入している。ポップ・アートがポップ・アートたりえるのは、その没個性、匿

名性、冷淡さにある。リキテンスタインが「ヘア・リボンの少女」(一九六五年)でコミックのフラットで陰影や筆跡がない画面、さらに印刷の網点までをも描くことは、それがマス・メディアから引用した借り物のスタイルであることを示している。⁽⁴⁾ 艾未未は借り物であることに満足できなかった。作品の中に作家の感情が滲み出るに任せた。なぜなら文化大革命の毛沢東像の氾濫の中、既に感情を許さない没個性の肖像が反復され続けていくのを飽きるほどその眼で見えてきたからだ。毛沢東を反転させ、飛沫をはねつけることが彼の再解釈だった。そして文革後の中国にはモンローやブレスリーといったセックスシンボルやスターは不在でも、独占的なマス・イメージとも言うべき毛沢東が存在したのである。だが星星画会の場合、王克平の「偶像」(一九七九年)にしても毛沢東像は大衆に換言できるマス・イメージと言うよりは、自由な表現を弾圧してきた権力の象徴であり、そこに感情が露出する結果となった。さらに王克平は「万々歳」(一九八〇年頃)で毛沢東万歳を叫ぶ姿に「毛沢東語録」を持たせ、黄銳は「白毛女」(一九八〇年頃)で文革中の革命模範劇のポスターをカラーージュしている。

語録も模範劇もマス・イメージ化されたものだが、狂信的な大衆への批判が介在し、主体が露出している。彼らが引用した毛沢東や文革の表象は体制批判や大衆批判という明確な意味を持っていた。毛沢東時代に統制された文化状況から脱して、自由な個性の獲得を志向した点が正に彼らがモダニストではあっても、ポスト・モダンではない所以ということになる。

一九八九年二月初め、中国美術館で開催された「中国現代美術展」には、八五美術運動以来の様々なスタイルの中国現代アートが結集した。唐宋・蕭奮のパフォーマンスの二発の銃声は、体制側の腐敗を暴き、彼ら中国現代アートの担い手たちが、半亡命的に海外へと散った「星星画会」の遺志を継ぎ、反体制としての姿勢を密かに維持し続けてきていたことを表明した。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、八〇年代中国現代アートの絶頂を見せたが、同時に彼ら自身が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・四天安門事件の前哨となった。こうして中国の現代アートは政治事件と深く関わっていく。

アメリカン・ポップ・アートが流行や商品社会と不道德な遊戯を繰り広げた事実を隠しはしなかったのに対し、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、異議申し立ての意味を込めて、これを選択した。彼らはポップ・アートの持つ大衆性や流行性よりもは、既製品の流用を新しい方法として重視した。反体制的な表出のために流用という反近代芸術的な手法を採用し、ポップ・アートをダダとしてのみに誤読し、政治権力の否定に向かったのである。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、中国の政治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た。ベクトルが逆方向にはたらいっている。

ポリティカル・ポップの前提としてダダ——芸術批判があることが重要であろう。全国的な芸術運動「八五美術運動」の中で誕生したアモイ・ダダの主謀者黄永砵は八六年前後にアングルやダ・ヴィンチ、ラファエロの名画を塗り潰し、燃やして、西洋美術の伝統を破壊し、その権威を否定している。また「北方芸術群体」から本格

的な芸術活動を始めた王広義は、やはり八六年、「ポスト古典」シリーズでレンブラントやタヴィットの名作をもとにして再構成を図っている。これらの作業は毛沢東をポップとして扱っていくための予行演習となった。やがて彼らは西洋美術史の再解釈から離れ、中国に氾濫していたマス・イメージの代表格毛沢東や文革中のポスターを取り入れていく。

王広義は「毛沢東—紅格一号」(一九八八年)で赤の格子に囲まれた平塗りの毛像によって、星星画会の艾未未や黄銳、王克平の持つメッセージ性を薄め、よりポップの文脈に近づいたが、依然として今日的な政治、社会の問題に大衆の目を向けさせようと図っていた。この時点の中国の政治ポップはチェコ、ポーランド、ソ連などの東ヨーロッパの旧社会主義国のポップ・アートに共通した政治的要素が常に介在している。そして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マークなどに映し出す方法にも相通じている。一方では変容する社会主義国家の、他方ではアジアのポップ・アートの典型といえるだろう。

2 文脈の変容⁽⁵⁾

八五年以降、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近代以来の理想を掲げ、モダニズムの様々な実験に奔走していた。ポップ・アートもその実験の一部だった。しかし六四天安門事件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ふ。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懷疑的にならざるをえないという状況をつくった。ポップ・アートの文脈の一部としての軽薄さは彼らの精神的な挫折の痛みを治癒するものに映ったことも事実だろう。

六・四の挫折、追い討ちをかけるかのような市場経済導入の波は、中国現代アート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最初の両極化を促した。一方では反体制的表出から離れ後に流行化・商品化へと呑み込まれる政治ポップ、シニカル・リアリ

ズムを産み、他方では地下での過激な実験を繰り返して北京東村芸術家村の行為芸術（パフォーミング・アート）を孕んだのである。彼らに理想主義やヒロイズムを放棄させたのは六・四で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・四が産んだ双生児そのものである。⁽⁶⁾

ここで政治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、大衆化と流行化に身を委ねる。政治的記号として毛沢東や毛語録を利用し、中国人の内心に残る敏感な部分である文革の記憶を呼び覚まし、軽い衝撃をもって大衆の興奮と不安を引き起こした。そして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わせようとした。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」（体制的な）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して計算した。中国のポップ・アートは通俗・偽物・商品によって、権威・正統・そして政治を解体させようという意図した。

これは九〇年代に入り市場経済の影響として如実に表れてくる。現代の大衆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た。⁽⁷⁾

一九九一年から九二年にかけて毛沢東ブームは頂点に達する。かつての独裁者はその権威を失い、大衆によって聖域から引きずり出され、流行の記号と化した。ライターやTシャツ、腕時計、更に生活用品として流通し、大衆の「もの」となった。祁志龍が「消費形象シリーズ」（一九九二—一九九四年）で水着の美女とバラと毛沢東を並べて描きはじめた頃から毛沢東の肖像が消費の記号へと転換していったといえるだろう。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はずの政治ポップの反逆の目印である毛沢東像という対抗文化が、市場経済の発展にもなっている。従来の機能を急速に喪失していくことを示していた。九〇年代に新たに現れた政治ポップは反体制という意味を急速に失い、毛沢東は文革の産物、天安門、万里の長城同様に消費の記号として転用されていく。「複製という冒瀆」は、商業・映像・大衆が媒介する流行となつて大衆文化に呑み込まれていく。市場経済導入に伴って従来の価値観は喪失していく。そして彼らは疎外された以

前の文化を大衆に当てつけるかのように前面に出して、政治面での無力感や商業化やマスコミュニケーションの進展による精神的な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感が、彼らの精神を両極に分断させる。王広義が「大批判シリーズ」(一九九二年)でコココーラ、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人の現実の矛盾を表現している。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)を再び流用し、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。アメリカのポップ・アーティスト、ロバート・ウォーカーの「ナイス・アンド・イージー」(一九七六年)は文革のポスター(紅衛兵の姿、革命現代京劇「紅灯記」とへアーカラーの広告を並べて表現

する。矛盾するオブジェや言葉の幻想的な空間の中に人為的な役割を与え、両陣営のプロパガンダ戦略を一気に解消しようとした⁽⁸⁾。この作品は中国の政治ポップの出現を予感させていた。王広義が「大批判シリーズ」もまた反対方向に向かう経済と政治のベクトルによって両者の相殺を意図していたとも読めるからである。

中国のポップ・アートはまず、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、九〇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・アートの文脈にますます近づいていくこととなり、キツチュとしての色彩までもが濃厚となってきた。そして本来カウンターカルチャーとして存在した政治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った。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かった。ついには彼らの政治ポップはお手軽なアートとして外国人のお土産にまでその価値を落としていく。それなのに、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」を容認して現代アート

祁志龍「消費形象 26 号」1994 年



に組み込まれていく過程そのものを示している。

ポップ・アートは誕生と同時にその大衆性が商業化の成功にもなっており、商業広告に逆流していく危険性を十分に孕んでいた。ポップ・アートがキッチュに向かい「まがいもの」を量産し、大衆芸術に寄生する限り、頹廃へと向かう危機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するが、代わりに大衆文化の永

続を約束する。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、豊かな社会のイデオロギーから超越はできない。政治性が次第に単なる装飾へと変化していく。やはりポップ・アート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方向は、刹那的な物欲の表出へと変容していく。

ポップが資本主義消費社会の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そのものへと向かって当然なのかもしれない。中国の政治ポップは政治的側面から大衆文化の再構築を迫っていたが、ポップ・カルチャーに呑み込まれる運命をたどり、その叛逆性は去勢されてしまう。結果的にいえば、政治ポップは借用した元のアメリカン・ポップ・アートの文脈へと逆戻りしてしまった。そしてその延長上に中国キッチュが待ちうけていた。次にポスト八九芸術のもう一方の傾向としてシニカル・リアリズムを挙げながらその虚無感を考えてみたい。

3 虚無感の増幅

シニカル・リアリズムは本来「玩世」リアリズムと表記された。基本的な意味は「放浪、ごろつき」「冷ややかに世間を傍観し、茶化して、不遜に振る舞う」というものである。彼らの大半は六〇年代に生まれ、八〇年代に美術大学を出た所謂現代アートの第三世代に当たる。

作家では王朝、演劇人では孟京輝らの無頼派に共通する感性をもつ。「星星画会」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、芸術表現の自由、民主化を訴えた。「八五美術運動」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。歴史的感覚つまりは近代の課題を維持し続けてきた。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「中国現代美術展」を目にし、六四天安門事件を経験する。六四の挫折後の虚無感が前世代の持つ理想主義やヒロイズムを払拭させ、歴史的な記憶喪失に陥る。彼らは政治性を含む中国の現実を回避し、内向的な傾向を増していく。そしてポスト八九のシニカル・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、生存そのものにかかわる個人的な芸術体験を自分のアートに引き込み、精

神問題へと展開した。前衛・反体制といった中国現代アートの要素は作家の内心で折衷された。彼らは消費社会の矛盾・政治的な態度などを外在的な要素と見なし、禁欲的なまでに放棄し、個人的な内在性を過度に強調した。精神的な衰弱に見える知識人文化も、政治ポップが流行し、換骨奪胎させた毛沢東様式も、彼らの関心からは遠くかけ離れていた。しかも六四による挫折は情況を変革しようとした知識人の無力を残酷なまでにはつきりと証明していた。だが彼らは知識人の批判意識再建とは無関係であり、また政治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醒めた目で見ていた。彼らは個の再現によって社会から超越しようとした。説明を省いた個人的な体験・情感の再現は、同世代の観衆の共感を呼んでいく。

シニカル・リアリズムの傾向は浙江、杭州「八五新空間展」後の「池社」(一九八六年)の耿建翌、張培力に求められる⁽¹⁰⁾。これらの冷淡なリアリズムは後のシニカル・リアリズムの前提となった。

六四の残酷な現実が、世界に向かって伝えられること

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現代アートの商品化を進めていった。現在三〇歳代の無頼、ナンセンス、アンニュイを示すシニカル・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愉快な思い出に過ぎず、悲痛な体験ではなかった。また七〇年代末の民主化運動の理想主義の熱狂とも無関係だった。彼らは方力鈞、劉煒、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技巧的な要因だろうが、同世代的な虚無感が一致した流派へと彼らを誘った。

情熱やメッセージ性とは無縁で、信念、責任、苦、信仰、更に生と死といった人間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。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、共同体のもつ普遍性には懐疑的だった。彼らは専制政治、消費経済さらに教条主義的学院教育によって麻痺した感受性のために、アヴァンギャルドの尖鋭性や遊撃性は持たず、体制的な規制やアカデミックな

規範、大衆の水準、市場の要求に対して実に従順だった。⁽¹⁾

彼らシニカル・リアリズムは、その虚無的で無感覚な表現に、もう信じるものではなく、知識人的な意識形態そのものが既に周縁化・多元化され始めたことを明確に表現しているだろう。シニカル・リアリズムはアートのもつ力に対して懐疑的であった。そしてその懐疑はアート自体の意義や影響力さらには自己存在の意義にまで至った。そして彼らの懐疑的な態度は虚無主義へと向かっていく。

七〇年代から八〇年代の前衛が社会主義的拘泥から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作品の商品化を進めた。現在シニカル・リアリズムは政治ポップ同様に商品化を受け入れ、中国現代アートのスタイルとして固定され、過去のものになってしまった。一方は狂気を含んで毛沢東を描き、一方は虚無に浸って無感覚状態を描いていく。それらは六四の挫折が産んだ双生児に違いない。そして彼らの卓越した写実の技術と盗用、再構成の方法は、九〇年代後半に入って、新たに登場した中国キッチュに受け継がれていく。

4 中国キッチュと毛沢東様式

ポリティカル・ポップ・アートから中国キッチュへの過渡的な作品は余友涵の「毛主席和韶山農民談話」(一九九一年)などだろう。美術評論家の王林は余の作品を「民間ポップ」と呼んでいる。⁽²⁾ 余友涵の作品は延安で講演する毛や晩年華国鋒と握手する毛の写真を素材にそれをシルエットにして、農民の好む花柄のプリント地を描き込んでいる。毛沢東の肖像や文革中のポスターなどを流用するばかりではなく、毛沢東様式の主題とも言える農民のアートを逆手に取り、現代の農民趣味の俗悪な部分を強調して表現している。こうした表現は九〇年代の小劇場演劇にも如実に表れている。例えば一九九二年初演の孟京輝構成・演出の「思凡」は東西の古典を引用し、再構成している。その上、衣装には農民の好む花柄のプリント地を使う。またアドリブで革命模範劇「紅色娘子軍」の主題歌やポーズを引用し、意識的な破調、不格好さ、諧謔性を演出している。⁽³⁾ こうして八〇年代半ばから九〇年代初頭には中国キッチュの前提となる自在な盗用、高踏なハイ・アートと通俗的なロー・アートの混在、毛

沢東様式の農民アートに対する現在の視点からの皮肉と嘲笑といった要素が準備される。

政治ポップの隆盛を経た一九九六年四月―五月栗憲庭・廖雯の企画による「大衆样板」展、楊衛らの「艷粧生活」展、俸正傑「皮膚の感覚」展、羅氏三兄弟の「浮華的傷害」展など集中的に中国キッチュの美術展が開催される¹⁴。彼らの根拠地は「通県アーティスト村」である。政治ポップやシニカル・リアリズムの発祥の地「圓明園アーティスト村」が閉鎖された後、彼らは北京市街から東へ五〇キロぐらいに位置する農村に移り住んだ。政治ポップやシニカル・リアリズム同様に平面に固執し、集団で悪趣味でキッチュな作品¹⁵後衛的作品を量産している。極彩色で、通俗的な水着の美女や様々な商品、中華料理や白菜を描く。代表的な作家に胡向東、王慶松、徐一暉、羅氏三兄弟がいる。理論的な指導者はフリーの美術評論家栗憲庭と言えるだろう。キッチュは中国語で「艷俗」と訳されている。文字通り、つやっぽくて、俗っぽいアートだが、英語でフィーメール・アート(女性的なアート)と訳す。これは極彩色で派手な画面を示すのだろうが、一方で従来 of 政治ポップにある反体制的

な政治的姿勢を男性的でマッチョな力の誇示として批判的に捉え、これに反する形で経済的な繁栄の中にたむかう大衆文化を後衛から女性的につまり非政治的に描写するという姿勢に通じている。大衆の先端に位置して現代アートの過激な実験を展開する前衛的なアートとは対照的に、大衆の後からマス・イメージを拾い集め、再構成して提出する後衛アートを量産している。ここには六四天安門事件の挫折、知識人の無力を体験した彼らの虚無感と、消費社会の新たな大衆への期待、消費文化への賞賛と批判が複雑に入りこんでいる。

常徐功の「肖像」シリーズ(一九九六年刺繍)はベットの犬を抱いて、金歯を見せてにやついている市場経済下に誕生した農民成金の肖像を農民工芸の手法で、文革中の毛沢東像のように光り輝かせてつくる。無精ひげの俗っぽく、田舎っぽい農民が洋装で着飾っている。周りにはカラオケマイクやコカコーラ、携帯電話、ダンスパーティーの情景、中国家具や掛け軸を散りばめる。これらの俗悪な流行グッズは金儲けの成功という農民たちの欲望を反映する。照り輝く成金農民は意識的な醜悪ささえ感じさせる。

また胡向東の「争奇闘艶シリーズ」(一九九五—九六年)はボディビルの男や水着の女、豊胸器具の広告の周囲に赤いバラや金魚、緑の白菜や胡瓜を配している。また光沢もそのままに豪華な中華料理を描く。大根や白菜は五穀豊穡という農民の欲望をそして肉欲や食欲もそのままに表現する。

徐一暉はバラの花々に埋もれるように発泡スチロールの入れ物に入った上におかずがかかった弁当が置かれているものをジェフ・クーンズの作品のように陶器でつくる。「豊作シリーズ」(一九九四年)しかしジェフ・クーンズなどアメリカのキッチュとは奇妙なズレや誤読が見出される。それは農民の欲望を具体的にのせている点である。

毛沢東は農民主体の革命を推進した。そして毛沢東様式もまた「新年画」「新農民画」によって、民間芸術(農民芸術)を再構成して革命後の希望に満ちた農民たちを登場させた。しかしその姿は理想上のものであり、彼ら言葉のない農民たちはあくまでも「想像上の客体」でしかなかった。政治的な意義や効能、道具、口実として理想的な農民の姿が描かれていく。勤労大衆・革命的

大衆は過度に理想化され、英雄化され、ついには神聖化されるに至る。彼ら中国キッチュの作家たちは、こうした解放後の毛沢東様式の厳格さや崇高さから離脱し、醜く悪趣味な成金農民の姿を軽薄に描いた。しかしそれは事実主体的に市場経済下の中国で生き抜こうとする現実の農民の姿でもあった。⁽¹⁶⁾

色調は暖色系の赤を多用する。赤は赤札市とある様に商業の宣伝広告に多用される。赤は消費者の異様な興奮を呼ぶ色調であり、正に商業的な色と言える。農民芸術の「喜びの赤」は毛沢東様式の「プロパガンダの赤」に転用され、そして今、「消費の赤」に転じた。中国キッチュは、情報・商業・流行社会の中、批評的な態度で中国農民の飢餓的なまでの肉欲と物欲を鋭利に描き出し、享樂的な大衆の姿や拝金主義をさらけ出した。彼らは媚俗的に振る舞いながらも、社会の病理をえぐり出す。楊衛は「中国人民銀行シリーズ」(一九九六—一九九七年)(銀行を銀行に代えている)で紙幣に「富」の文字、バラの花、蓮の花と魚(連年有余)そして大衆の姿を赤を基調に描いている。また俸正傑は「浪漫旅程・世界公園シリーズ」(一九九六年)で風船の飛ぶ世界の都市を背景

に着飾った新婚夫婦の姿を極彩色で描いている。また羅氏三兄弟（羅衛東・羅衛國・羅衛兵）は「名牌（ブランド）大家族シリーズ」（一九九七年）（漆絵）でカラーテレビに携帯電話、ハンバーガーやコココーラ、高級洋酒を「新年画」と合わせ、輝く光線の下、それらと戯れる赤ん坊や農民を描いている。彼らは大衆の快楽を強調して表出する。こうしてファースト・フードとコピー文化を強調して提出した。更に手法としても注目される。羅氏三兄弟は「漆絵」、常徐功は「刺繍」といった農民工芸を流用している。彼らは手法の面からも農民芸術を流用・再構成する。

5 盗用の盗用

また中国キッチュは学究的な姿勢で大衆文化の歴史的な検証とシミュレーションを提出していく。清末民初の工芸油絵、三〇年代上海租界に溢れた月份牌（美人画のカレンダー、ポスター）六〇、七〇年代の新年画、これら歴代の大衆芸術と、現在のマス・イメージ（映画スターや流行歌手、水着の美女のグラビア、テレビ・コマーシャル、ファースト・フード）を手当たり次第に盗用す

る。例えば劉崢の「做月份牌シリーズ」（一九九六年）、陳雷「時代女性シリーズ」（一九九六年）は月份牌を、羅氏三兄弟は新年画を盗用した、さらに王慶松は「僕らの生活は蜜より甘いシリーズ」（一九九七年）で現在の年画や商品広告のグラビアに自分の顔をCGで合成している。⁽¹⁸⁾

確かに新中国の建設、文化大革命によって士大夫階級の文化（貴族文化）と資産家階級の文化は完全に消滅した。毛沢東様式が流用した農民文化は派手で明るい赤を基調とした。中国の「艷俗」芸術はこうした歴史的条件下からキッチュを誤読し、農民の欲望を反映させた。政治的な熱狂から離れ、経済的な繁栄へと視点を移した。そして「バッドアート」として、知識人的な高みから降りてアートを水平化させようともくろんだ。生活の目標や業績の象徴、欲望の対象としてのモノを描き、消費社会における豊かな生活と、新たな人間疎外という問題を浮き彫りした。そして消費文化のいかがわしさ、つまり健全と腐敗という意識の曖昧さを中国の現状から再構成し直して提出した。

彼らは大衆化によってエリート文化や貴族文化を否定

徐一暉「豊収(豊作)シリーズの1」1994年



し、ハイ・アートとロウ・アートの境界を曖昧にした。さらに士大夫文化、社会主義リアリズムなどのアカデミック・アート、毛沢東様式の体制的統制芸術、反体制的な前衛芸術など従来の近現代美術史のすべてを否定する。そして毛沢東様式への表面的な拘泥をなくした。そして

マス・イメージによって大衆アートの歴史を編み直して提出した。さらにその匿名性は近代の主題だった作家と作品の一体化から乖離する。また自在な盗用は、オリジナリティーの追求という近代美術の課題から作家を解放した。こうして中国キッチュは意識的なポスト・モダンの様相までも帯びてくる。

だが彼らの表現技法は平面に固執し、現代アートが開いた概念芸術など、より広範な分野への実験は、全くと言っていいほどになされない。この点で彼らは保守的と言ってよい。従来のリアリズムを歪曲したに過ぎないとも言えるのである。このことはリアリズムの延命を助けることになるだろう。⁽¹⁹⁾そしてシニカル・リアリズムや政治ポップ同様に作品の商品化を進めるために絵画でなければならなかった。主題ばかりか作家自身までも大衆消費社会に埋没しようとする。彼らの作品は加速度的に商業化消費化の進む中国社会の産んだあだ花に過ぎないのではないか。

また盗用という方法はリアリズム一辺倒の中国美術にとってかなり刺激的ではあった。しかし徐一暉の作品はジェフ・クーンズの、王慶松の作品は森村泰昌、シンデ

イー・シャーマンのコピーに過ぎない。ジェフ・クーンズは陳腐な題材を巨額の資金を費やして、予想外の素材を用いてつくる。例えばステンレスの免やパンジーの花でできた家なども巨大な子犬など。そして物にたいする欲望や、物によって人間のどのような業績や目標が象徴されるか、物がいかに人間の生活を向上させ、また阻害するかといった人と物の関係を徹底的に追及した。既に提出されて久しい課題である。既成の映画や名画の中へ作家自身が登場したり、セルフ・ポートレートあるいは自分を被写体に画面をつくるやり方は、既にシンディ・シャーマンや森村泰昌が追求している。しかも分析や解釈の届かない部分でアートとして立っている。⁽²⁰⁾しかし中国キッチュは分析と解釈、説明の後にはほとんど何も残らないのではないか。コピーのコピーがどんどん画質が悪くなるように、中国キッチュは現代アートからアイディアだけを盗み、本当の粗悪な模造品を量産しているだけに過ぎないのではないか。いずれ淘汰されるだけかもしれない。

そして中国キッチュは中国現代社会において商業利益が政治意識を瓦解させたかのように見える。確かに現在

の中国は有史以来の大衆文化の全盛期にある。そして彼らは消費社会の現実を肯定とも否定とも取れない曖昧な中性的態度を示す。結果容易に肯定の側へと流されるだろう。その軽薄な態度や虚無感、近代のもつ大衆啓蒙や救国といった重い課題から逃避する。さらに民主化や人権といった現在抱える問題からも遁走する。確かにアートの意味を強靱な批判精神だけとは捉えられない。だがただただアートが無力であることを表明するのなら、その存在する意味はどこにあるのか。⁽²¹⁾大衆消費社会の出現にお手上げだといってしまえば、精神的安逸が得られるとでも言うのだろうか。

アメリカのポップアートが六〇、七〇年代の資本主義陣営を擁護する結果となった過去と同様に、「時代と寝た」現在の中国キッチュも市場経済下の中国の現状を支持することになるのではないか。⁽²²⁾この態度は大衆文化のみならず、体制までも擁護するものととられても仕方がない。大衆文化を盗用しポスト・モダンへと軽やかに飛翔したかに見える後衛芸術は、逆に大衆文化に呑み込まれる宿命をもつだろう。問題は呑み込まれようとした時点で中国キッチュがどのような抵抗を見せるかである。

今日的な意義をなくした体制的な美術は問題外として、中国の現代アートは自由な経済状況で新たに現れた大衆の側に立つ後衛と、個として立とうとする前衛の並立を見せる。果たして中国キッチュが中国のアートシーンに何らかの展開を与えるのか、一時期の流行をつくっただけでこのまま消滅するのか、今後の展開をみつめたい。

(1) 詳細については拙著『アヴァン・チャイナ―中国の現代アート』(木魂社)一九九八年、「第二章中国のアヴァンギャルド」及び香港、漢雅軒II [HanArt II]『星星十年』一九九九年を参照されたい。

(2) 一九九七年一〇月一七日、大阪市立大学文化交流センターで今日の詩人芒克の初来日を歓迎して開かれた「日本中国学会前夜祭中国現代文学研究者の集い」での口頭発表「中国現代アートと星星、今天」(牧)で触れた。

(3) アンドレイ・エラフェーエフ「余計者の芸術」(世田谷美術館『ソビエト現代美術―雪どけからペレストロイカまで』一九九一年)ではロシアの現代アートを概括しているが、ここで「『雪どけ』時代の若い芸術家たちは抽象と本当のモダン・アートのイメージを同一視していた。」と示す。(一九九頁)

(4) 南雄介「ロイ・リキテンスタイン『ヘア・リボンの少女』」(小林康夫・建昌哲編『現代アート入門』平凡社一九

九八年所収) 参照。

(5) 「2、文脈の変容と3、虚無感の増幅」の項は拙著『アヴァン・チャイナ―中国の現代アート』(木魂社)一九九八年の、「第五章ポスト八九」に重複する部分が多いが、中国キッチュへの移行を明らかにするために敢えて再度論じた。

(6) 呂澎・易丹『中国現代芸術史』湖南美術出版社 一九九二年、香港、漢雅軒 [HanArt]『後八九中国新芸術』一九九三年、『中国前衛芸術』Oxford Univ. Press. 一九九四年等参照。

(7) 国際交流基金アセアン文化センター編『幸福幻想』一九九五年及び、同編『アジア思潮のポテンシャル』一九九四年、同報告書 一九九五年参照。

(8) ウィリアム・A・ユーンギング『THE BODY』(美術出版社一九九六年) 参照。

(9) ハル・フォスター編 室井尚十吉岡洋訳『反美学―ポストモダンの諸相』(勁草書房一九八七年) 所収、フレドリック・ジェームソン「ポストモダンと消費社会」参照。

(10) 耿建翌の「理髪シリーズ」(八五年)「第二状態」(八九年)。張培力「楽器」(八七年)「泳ぐ人シリーズ」(八三年)「X?シリーズ」(八七年)等。

(11) 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ビート(第二組No5)一九九二年)には、シニカル・リアリズムの典型が見られる。この機械的な反復はまさにポップアートの

手法である。モデルは身近な対象、自分や兄弟、家族で至近な存在で作品の表象世界は閉鎖されていく。

- (12) 王林『当代中国的美術状態』（江蘇美術出版社一九九五年）三六頁。ここで王林は王広義の「大批判」シリーズや馮夢波の文革中の模範劇「智取威虎山」をテレビゲーム化した作品などが「政治ポップ」なら、舒群や張培力らのロック・スター崔健やテレビのアナウンサーなどを素材にした作品は「文化ポップ」、余友涵の「毛主席和韶山農民談話」など、農民文化を流用したの作品を「民間ポップ」として示している。

- (13) 孟京輝は一九六五年生まれ、二世世代先輩の北京人民芸術劇院の林兆華、フリーの牟森とともに現代中国を代表する演出家。実験的で遊戯的な演劇を特色とする。中央実験話劇院所屬。九〇年代にはデカメロンと伝統演劇昆劇をミックスした「思凡」、文革後の史詩とも言うべき「我愛×××」を上演。九六年「阿Q同志」上演禁止後、半年間東京に滞在。一九九八年十一月上演のイタリヤのダリオ・フォ作「或るアナキストの意外な死」は王朝の小説の様に北京の隠語を散りばめている。非写実演劇の系統を汲むブレヒト流の劇中劇で爆笑を誘い、従来のリアリズムを完全に脱している。

- (14) 『当代芸術』系列叢書第一五輯「艶俗芸術的語境與定位」（湖南美術出版社一九九八年二月）参照。ここには中国キッチュの主要な評論家、アーティストの文が収められている。廖雯「平民時代的貴族布景」参照。

- (15) 筆者は一九九八年十一月北京を訪問した。北京の前衛芸術家たちは変わらず過激な概念芸術、パフォーマンス・アートを展開している。例えば朱冥は相変わらず内向的な地下アートに拘り続けている。一九九八年二月広州で開かれた「広東現代芸術小劇場展演」さらに一九九九年三月初来日した朱冥は日本国際パフォーマンス・アート・フェスティバルに参加。裸体で気球に入り、体中に蛍光塗料を塗り、照明を切って光らせるという過激なパフォーマンスを行っている。彼らはインスタレーション、ビデオアート、環境芸術、アース・アートなど様々な方法を用いて前衛的であり続ける。こうした北京市内の前衛的で個人として独立した姿勢とは完全に無関係なのは、北京の東郊外四十キロほどに位置する通県アーティスト村の作家たちだと思われる。通県には方力鈞、劉煒、岳敏君らシニカルリアリズムの作家以外に七、八十人のアーティストが住んでいる。十数人のアトリエを尋ねたがどれも皆同じキッチュな画風で辟易させられた。職人的な絵画技術は持っていないも自分ではコンセプトが見出せない絵描きたちが、栗憲庭の中国キッチュの旗振りに従って集団で制作している。まるで手工業者の集団のようだった。

- (16) 前掲書『当代芸術』系列叢書第一五輯「艶俗芸術的語境與定位」所収、鄧躍進「艶俗芸術與大衆交遊」参照。
- (17) 前掲書及び『アジアの美術―福岡アジア美術館のコレクションとその活動』（美術出版社一九九九年）参照。
- (18) こうした合成は写真家の趙少若の作品で延安農民と話

す毛沢東の写真の顔を自分の顔に差し替えているものをお願い起こさせる。(一九九四年)趙は「東方紅」の歌を「東方紅太陽昇、中国出了個趙少若、他為自己謀幸福」と代えている。これは体制側が発表してきた数々のフェイク写真を皮肉っている。例えば一九五八年五月の十三陵ダム工事現場での毛沢東と北京市長彭真の写真は一九七六年十二月の公開では彭真が完全に消されている。六六年六月の失脚から名替回復の七九年一月まで、彭真は存在しないことになる。(町田市立国際版画美術館・共同通信社・陝西日報社『近代化への道程 中国報道写真展』講談社一九八九年参照。)趙は逆に毛沢東を消しているのである。

(19) 前掲書「艷俗芸術的語境與定位」所収、王林「我們如何談論艷俗與反諷」参照。

(20) 『現代美術—ウォーホル以後』(美術出版社一九九〇年)『ザ・ナウアート・ブック』(光琳社出版一九九六年)等参照。森村泰昌については、横浜美術館『森村泰昌「美

に至る病」—女優になった私』展一九九六年、東京現代美術館『森村泰昌「空装美術館」—絵画になった私』展一九九八年カタログ、森村泰昌『美術の解剖学講義』平凡社一九九六年など参照。

(21) 前掲書「艷俗芸術的語境與定位」所収、栗憲庭「対「農民式的爆発趣味」的做諷」参照。ここで栗憲庭は芸術は現実に対して無力であり、芸術による社会批判も大衆の艷俗趣味を変えられないと示している。

(22) 榎木野衣『シミュレーションイズム』(河出文庫一九九四年)では「ポップは五〇年代における世界情勢、すなわち冷戦下において資本主義体制を擁護する美学としてこそ台頭したのだ。世界を異化する意志がポップに必要なものは、だからこそ当然のことだ。ポップは資本主義こそが美しい、と暗黙に主張する。」(一八八頁)と示している。

(埼玉大学助教授)