

中国における現代美術の動向について

小松崎 拓 男

1. 伝統的美術の存在

アジア地域においては、それぞれの国が地域独自の発展を遂げ、各国が長い歴史と文化的伝統を持っている。しかし東アジアに位置する中国、韓国、日本の三国をみると、中国の影響は極めて大きかったといえるだろう。古代から強大な歴代皇帝によって治められた中国の文化は、周辺国家に直接、あるいは間接の影響を与えており、結果として類似的な文化の諸相の上に、それぞれの独自で特徴ある文化を構築して来た。これは近代化、すなわち欧米化を迎える1700年代後半まで続いて来たのであり、こうして作られた文化を我々は「伝統的な文化」と呼んでいる。この伝統的な文化の中には、芸術一般として、美術や音楽があり、これらも独自の形式や内容を持ったものとして、それぞれの国で継承されて来た。

美術の領域においては、例えば絵画にみられるように、中国や韓国では、国画と呼ばれる墨と紙によって表現された絵画形式が存在し、それは日本においては日本画と呼ばれるジャンルであるだろう。これらは素材や表現において限りなく類似的な側面を持ち、一方で各国独自のニュアンスや内容を表現するものであり、同一であり、同一ではないという性格を持ったものとして展開して来た。

またこうした伝統的美術と1700年代以降の近代化と共に起こった近代美術との軋轢は各国とも興味深いものがあるが、この論考では詳しくは触れない。ただ簡単に述べれば、近代化と同時に、伝統的な美術とは異なる近代的な美術の形式や様式が、基本的には国家の公式美術の在り方として定着し、アカデミックな美術様式として各国の美術の規範を提示し

て行くことになるのである。また付言すれば、植民地支配を通じ、文化様式においても東アジア地域においては、日本が最も近代化＝西欧化を成し遂げた結果、その近代形式の伝搬においては、留学生の教育や指導者の養成、美術の様式などさまざまな側面において主導的な役割を果たしたといえる。¹

伝統美術とは別の文脈で成立したこのような近代的美術は、1900年代半まで各国の主流の美術として続き、第二次世界大戦後に世界の美術の大きな変革の波が、欧米とりわけアメリカから各国に及ぶまで、アジア地域の大きな美術の流れとなっていた。

第二次世界大戦により、ヨーロッパから戦禍に見舞われなかったアメリカに文化に関する主導な地位が移ったのは当然の結果であるかも知れない。アメリカの美術では新しい絵画形式に始まり、やがて大量生産と大量消費を背景とした消費型の文化の相の上にポップ・アートという新たな芸術形式を創出した。これはいわゆる大衆文化がその背景にあり、こうした文化の基層から現れた芸術であり、広汎な文化産業と結びついた20世紀の代表的な芸術形式を生み出したといえ、この文脈の上に21世紀初期のいわゆる現代美術は位置したものといえるだろう。

さて、このように概観される東アジアにおける美術の状況は、各国独自に近代以前に成立した「**伝統美術**」。さらに封建社会が崩壊し、近代化＝西欧化によって構築され、伝統美術とのせめぎ合いの中で成立し、以後のアカデミックな形式となった「**近代美術**」。そして第二次世界大戦後にアメリカの圧倒的な影響のもと登場して来た「**現代美術＝コンテンポラリー・アート**」という三つの美術、あるいは美術形式が存在することになる。

2. 現代美術の文脈

この三つの美術形式のうち、「現代美術」とは明らかに欧米社会の展開の基底にある近代化の文脈の上に成立したものであることは間違いない。従って、欧米人にとって「現代美術」という美術の形式は、歴史的に近代において成立した芸術と連続しており、同一のコンテキストの中にあるものとして基本的には理解されている。言い換えれば、マーク・ロスコー、ジャクソン・ポロック、デ・クーニング、あるいはアンディ・ウォーホルの絵画ですら、レンブラントやピカソの絵画と同一の論理や構造の中で論じることが可能であるのだといえる、あるいは同一のコンテキストの中において創作されたのだといえるものといえる。さらに21世紀に起こったインスタレーションを中心とした新たな空間芸術の展開もまた、こうしたコンテキストの上に成立するのだといえる。それはとりもなおさず、国際美術展などのアートシーンを主導するコンテンポラリー・アートが西欧の文脈の中にあるのだということを端的に表しているという訳なのである。

この文脈の存在は、どのように欧米化が進む東アジアの地域が、その地域のアーティストによって制作された作品を、現代美術表現であると主張しても、元来その文脈上には組み込むことが困難なものであるかも知れない。またこうした限界とともに、制作の現場をアメリカやヨーロッパに移し、かつてのエコール・ド・パリを形成した外国人のアーティストのように、コンテンポラリー・アートの文脈に回収されようとしているアーティストも現れているように思う。従ってここには、現代美術における限界と拡張の二重構造が存在しているといえるだろう。この詳細な分析は、現代美術に関する多くの課題のひとつでもある。

3. 社会主義リアリズム

中国は承知のように第二次世界大戦後は、世界でも屈指の共産主義国家となり、ソビエト連邦と並び

社会主義を標榜する国家として君臨した。しかし、この共産主義は、ソビエトにおける社会主義政権の崩壊とともに、大きくその形を変貌させ、現在では、共産党の一党独裁という政治体制の下に、資本主義経済を国家主導の管理下におきながら実行する、新たな混交的な国家体制を敷き、新共産主義ともいべき道を歩んでいる。

こうした中国において美術様式は現在、幾つかの層によって形成されており、現代美術の位置も欧米のそれとは異なるように見える。特に第二次世界大戦後の共産主義体制下で称揚された美術形式は、社会主義リアリズムという、国家のイデオロギーを、理想化された政治指導者に仮託したり、あるいは労働者の理想化された姿を表現したりする独自の様式を生み出した。²

この様式の特徴は、極端な理想化とリアリズム表現である。ただし、ここでいうリアリズムとは真実や実体をあらわすのではなく、あくまでも理念的な、非現実的な世界を写実主義の様式において表現するのであり、その意味では真のリアリズムとはいえない。このような様式が、形式主義や伝統主義、技術主義に陥り、国家の公式的な美術として政府の公認したものであったとしても見るべきものがないのは、極めて当然のことである。

これに対して、ヌードを含む穏健な近代絵画であれ、抽象画や表現主義絵画なども、こうした公式の絵画とは異なる反社会的なものとして、国家権力による排斥が公然と行われて来た。結果、穏健なモダニズムであれ、抽象画であれ、それらを制作することは、好むと好まざるとによらず、中国では反権力運動となってしまったのである。³

4. 反権力としての現代美術

社会主義リアリズムが中国において公式の美術であったとするならば、いわゆる近現代美術の様式は、反革命であり、反権力運動となった。外国人旅行者のもたらす美術雑誌、東欧などを経由した欧米の情報など、極めて狭い情報の道筋を辿りながら、西欧

の美術事情は心ある、体制美術に飽き足らない人々に現代美術の存在を知らせ、その制作に向かわせた。そして何人かの人々はさまざまな手段を駆使し、1980年代にかけて国内から海外へ飛び出し、新しい芸術表現を模索していた。⁴

一方、国内に残る人々は機会を得ながら現代美術の展覧会を開催し、何度も官憲による取締などを経験しながら、徐々に表現の自由を勝ち取って来たのである。そしてようやく90年代に入り、経済における改革開放、さらにソビエト連邦崩壊など、社会情勢の大きな変動の結果、国際社会に中国の現代美術の存在が明らかになった。

5. 国際市場における中国現代美術

蔡國強、ファン・リジュン、アイ・ウエイウエイなど90年代後半以降、国際的にも認められる数多くの中国人アーティストが登場し、国際的な美術展を中心に国際アート市場で大きなブームとなった。彼らの作品が欧米から注目されたのは、何より社会主義、共産主義の体制により、存在するとは思えなかった現代美術を指向する作品が存在し、しかも欧米のアーティストの表現し得ない中国独自のアーティスト、例えば蔡國強の火薬、ファン・リジュンの独自の具象表現⁵などが、新鮮な印象を与えたことにある。またそれは、決して中国の現代美術が、現代美術の主流として認められたのではなく、それとは別の現代的シノワズリー（中国趣味）として好まれたのだともいい得るかも知れない。事実、こうした表現に追随するような中国人作家が次々と登場したことは、イズムの問題であるよりは、流行や珍奇なものを求める趣味の世界に近いものを感じる。

この一大中国現代作家のブームは、中国国内では現代美術がよりよい生活への、経済的な成功と密接に結びつき、現代美術が単に制作に留まらず、作品を海外に売るギャラリー経営と結びつき、巨大な現代美術のエリアが誕生した。これが、軍需工場の跡地に出現した798や草地場などの巨大アート・エリアといえる。

この異様なブームは現地でのエリアを実見すれば、並外れて異様な事態であることは間違いないだろう。しかもここに集まるギャラリーのほとんどすべてが、現代美術を扱うギャラリーであり、中国資本だけではなく、様々な国の資本が投下されているのを見ると、ゴールドラッシュ目掛けて、金目当ての飢えた男たちがやって来た街のようにも見えない。

しかし、繁栄は長くは続かなかった。オリンピック・ブームが去り、金融崩壊が起り、現在は欧米の資本の幾つが撤退し、なおギャラリー閉鎖の噂や身売りの話には事欠かない。人々の賑わいも一時期の状態とは異なり閑散とした状況も生まれている。だが、そのような状況の一方で、なお、平日にも関わらず観光客や見学者の足はなくなっているようには見えない。798の活況は、ヴェネチア・ビエンナーレのそれや、銀座の歩行者天国のそれにも似た様相ではある。このような現状を踏まえ、もう少し詳しく、現代美術の現状を次の項では見て、現代中国人との関係や都市と現代美術の関係を考え、中国における現代美術とは何かについて論究することとした。

6. 現代美術の理解

現代美術について中国人が、西欧や日本のそのように、ある文化的な基底の中で理解しながら存在しているかどうかについては大きな疑問があるだろう。無論、欧米にせよ、日本にせよ、現代美術といわれるカテゴリーに入る造形芸術表現が、一般的な市民レベルや大衆レベルでその内容が理解されているのかといえば、決してそうではないことは明らかである。それは、どのように欧米において現代美術が盛んであったとしても、それは一部のアートフリークや美術業界を中心にした出来事であり、映画産業や音楽産業のような大きな消費者層を持った巨大資本の徘徊する世界とは全く異なるものであるだろう。また日本でも同様、またはそれ以上に困難な状況であることは、現代美術の名を冠した美術館の

数の少なさや、現代を美術館の名前から外さねばならなかった公立美術館⁶の存在を考えてみれば、よく理解できるだろう。現代美術は、今までも、またこれからも決して大衆的なものではない。大量に生産され、大量に消費されるような、音楽や音楽産業、あるいはメディア業界とは異なるものであるだろう。

とはいうものの、ヴェネチア・ビエンナーレ、ドクメンタなどの国際美術展の活況は、現代美術が市民権を得ることが決して夢物語ではなくなったことを示しているのも事実でもある。欧米だけではなく、アジアなどヨーロッパから遠く隔たった地域からも多くの現代美術ファンを引き寄せ、またこうしたファンだけではなく一般の人をも巻き込んで、大きな活気あるイベントとなっている。さらにそれはアジア地域においても同様であり、韓国で開催されている光州ビエンナーレには何十万人という人が集まった。

さて、目を中国に転じてみよう。日本や韓国、あるいは台湾などの資本主義の経済体制下にある国々においては、欧米的文化が第二次大戦後は、欧米とほぼ同時に文化的な状況が展開して来た。従って、教育や大衆文化のレベルにおいて、現代美術に対する理解や認識に関していえば、概ね欧米との違いはないか、あっても格差は深刻なほど大きなものはないだろう。しかし、こと中国に関しては、同じアジア地域にありながら、国家体制の違いによって、現代美術に対する理解や認識には、非常に大きな違いがあるといえる。

そもそも美術の在り方自体が共産主義という国家体制の中では、欧米や日本のような資本主義の文化の中の美術の在り方と異なっているというのは当然である。もともと共産主義の美術は、党のイデオロギーに従属するものであり、それらは性格的にはプロバガンダ芸術に近い。⁷ 個人の趣味において美術を鑑賞するのではなく、新しい、その時代の美術は常に党の成果を彩るものでしかなく、鑑賞や趣味というものとは大きく次元を異にしていたといえるだろう。従って、現在の中国には、美術を鑑賞し、楽

しむといったことが行われていたとしても、そこには何か鑑賞の規範が存在するのではなく、ほとんど基準や価値といったものが、存在しない、いわばカオスのような状況であると言えるのではないだろうか。見る側が、そのような状況であるならば、制作する側であるアーティストたちにおいても、一部の西欧の美術界と繋がりを持つようなアーティストを除き、思想や哲学など、考えるべき根本を持たずに現代美術の創作に携わっているような印象すら受けるのである。

国家が強力な一党独裁のイデオロギーの上に成立しているのとは好対照であるように、いま中国のコンテンポラリー・アートはある種の無政府状態、あるいは混沌の中にあるといえる。外見は巨大な現代美術ギャラリーであり、そこには無数の中国人アーティストによる作品が展示されているかに見えるが、それは90年代にヨーロッパやアメリカで評価されたアーティストたちの真似か、よくても変奏曲のような、作品ばかりに見える。中国の根本的な文化の問題や社会的な苦悩に根ざした表現には行き当たらない。表面的な活況に比べて、内容はあまりにも貧しいものであるといえるだろう。

このような状況を裏付けるように、台湾出身の中国人キュレーターが、インタビューの中で述べた「中国には現代美術を理解する人はいない。」⁸と言った発言や上海で活動する韓国のキュレーター、スンヒョ・キムの「現代美術を分かる人も好きな人もいない」⁹という半ば自虐的とも見られる発言は、中国の現代美術の環境を如実に物語っているといえるだろう。これは美術館や、ギャラリー施設を運営する立場の人間の発言であり、常に大衆的な欲求と向き合う現場の人間の声である。こうした声や発言の意味するところは、中国においては一般的な人々のレベルにおいて現代美術は存在していないに等しいということである。むろんこれは、極端な言い方ではあるかも知れないが、と同時に日本や欧米と比べた時、特に日本においては一般的な現代美術の受容は決して大きい訳ではなく、中国のそれとある点からいけばほとんど変わらないともいえるかも知れ

ないが、社会的な受容ということを考えると、中国の現状は極めて厳しい状況にあるといえるだろう。観覧者のモラルの低さ、例えば平気で絵に触るといった行為が日常的にあり得たりすることなどからみても、歴然としているかも知れない。

7. 中国における現代美術

さて、それではこれまで見て来たような状況にも関わらず、世界が注目するような、798のような巨大な現代美術の展示エリアが、中国に出現し、それらが大きな活況を呈し、今なおある程度の力を維持しながら展開しているのかを考えてみよう。

まず、第一には、中国の現代美術が再発見された時の作品やアーティストが、これまでの西欧のアーティストとは異なる作品を制作し、それが質の高い現代美術の作品として新鮮な印象を与えたと同時に高い評価を得たことにあるだろう。その注目とさらにこうしたアーティストが質の高い作品を制作し続けられたことが大きい。もし単に一度や二度の表層的なブームであれば、こうした事にまで及ぶ事はなかったに違いない。基本的には中国の現代美術の質の高さがその背景にある事は認識しておくべきであろう。

とはいうものの、質の高い作品の制作と才能あるアーティストが現在もなお輩出しているかという点、それにはいささか疑問が生じる。第一世代とそれに続く何人かのアーティストは確かに現在もなお、多くの国際美術展に作品を出品し、アート・マーケットでも高い値段で作品が取引されている。しかし、それに続く世代が生まれているとはいえない状況ではないか。

そしてこのことが、アート・エリアの誕生と決して関係のないことではない。すなわち、国家にとって反権力であった現代美術は、改革開放経済の下、反権力から、国際的な評価と国際的なアート・マーケットでの商品価値がつけられることによって、一転、新たな文化産業としての資源に転化したといえる。これが第二の要因である。文化の抑圧から、マー

ケットとしての容認に大きく政府が立場を変えたといえよう。これは決して表現の自由を容認し、芸術活動の自由を保証したことではない。むしろ、特定の地域にアートを囲い込み、一方において反権力の芽を監視し、国家管理の下に置くとともに、他方経済振興政策として国家の保護下に置くということであるだろう。すなわち現代美術振興策は文化政策であるよりは経済政策であるといえようか。

ここにおいて現代美術の置かれた特殊な状況が見えて来る。それは文化政策や教育政策の中で現代美術の振興が図られるのではなく、経済政策によるということの示す意味は、常にマーケットの主導する現代美術の出現ということであり、制作の理念や思想、方法論や理論に先立ち、マーケット上の価値が存在する現代美術であるということになるからである。従って、中国人アーティストのマーケットでの高値とは裏腹に、作品的にはもはや飽き飽きするような模倣や焼き直しが横行し、独自の創造性にはあまり注意が行かないという、芸術としては極めて危機的な状況が生み出されているといえる。さらにこうした作品の多くが、今なお欧米人を中心にした現代美術愛好家を相手にしたものであり、中国人のコレクターや鑑賞者の育成へとは至っていない、すなわち国内の現代美術の広まりは極めて限られた範囲のものであるといっている。

8. 現代中国の美術の相

このような現代美術の状況は、現代美術自体が、決して創造的な社会の表現として必然的に生み出されたものであるというものではなく、むしろ社会的な要請や利潤による商品化としての表れという側面を強調する。美術で成功することは、豊かな生活を保障し、豪邸での生活を欧米に比べ物価の極端に低い中国では比較的簡単に手に行うことができる。すなわちこのとき美術は表現の問題であるより、生活の手段となるといえるだろう。

さらに、現代美術以外の美術の存在も忘れてはならない。写実的なアカデミズムは権威として生きて

おり、また同時にモダニズムも同時に新しい表現として社会に大きな影響力を持っている。¹⁰そこには美術教育に携わる教員の作品に見られるように現代美術とは異なる、同時代の穏健にして穏当な表現もまた存在するのである。¹¹社会主義という体制下においてはこうした表現すら、反社会的なものであったはずであり、現代美術の相とは異なるレベルにおいてまたこれらも新しい表現であり権威なのである。

またさらに工芸や伝統美術の存在も無視することは出来まい。こうしたものが価値づけて来た美意識や美術に対する概念は、広汎に一般の人々の美術とは何かという考え方を支配する雛型を与え、現代美術に対する認識や理解の妨げになることが多いが、おそらくは中国においてもこうした状況は変わらないだろう。

このような幾つもの相が混在し、混沌とした事態を作り出しているのが、中国美術の現況であり、これらがいかなる方向に向いているかは、全く見極めが困難であるといえる。それは方向性のない、方向性の見えない暴走であり、それらは、改革開放経済のもと今始まったばかりなのであり、今後10年以上は、この極めて不安定で、エネルギーに満ちた、停滞と爆発が同時に進行する、ある意味、不可思議な状況が続いて行くものと想像する。おそらく世界でも類例のない、いやもしかすると明治の開国時の日本の文化状況とは、その在り方が異なるとはいえ、こうしたものかともアナログカルに想像してはみるものの、文明のエネルギー量の巨大さを考えれば、その比ではない巨大なアートの実験が始まったのかもしれない。

9. おわりに

アジア地域は中国の例が極端なものであるとはいふものの、在来の伝統的な美術とのせめぎ合いの中で、常に無理解と批判に晒されざるを得ない現代美術が、唯一その正当性と社会での役割を主張できる場でもあるのが、実は国際美術展であるのではある

まいか。それが韓国の光州ビエンナーレや日本の横浜トリエンナーレなどのアジア地域の国際美術展の性格を物語っており、欧米の正統的な国際美術展とは大きく異なる特色ともいえる。

すなわちそれは、美術における芸術的な主張や文化的な思想の表明として美術があるのではなく、一方は伝統美術に対する反転攻勢と他方は一般大衆への芸術的な啓蒙という、常に二正面作戦を強いられ、戦力が二分され続けるという現代美術の消耗戦の戦いである。そしてそれは同時に、大衆を動員し、大衆への理解、ある意味度を過ぎた媚びともいえるような擦り寄りをせざるを得ない、下品な現代美術の婢の卑屈さともいい得るものであろうか。いずれにせよそれは現代美術に携わるものにとって、決して幸福な状況とは言えないだろう。こうした不幸な状況を少しでも前進させ、現代美術が現代美術として真っ当に評価され、社会の中でその地位を得られるためにも、国際美術展の在り方を考え、実現して行くことを努力することは必要なことであるだろう。

本論考は2009年3月に行った特別研究「国際美術展の可能性」の調査報告書に執筆した論考に新たに注を付し、加筆訂正したものである。

注

- 1 韓国においては1945年に梨花女子大学に美術科が創設されるまで自国において美術家を養成できる大学は存在していなかった。美術家を志した者はもっぱら日本の大学において勉強したのである。さらにこれは日本の植民地支配の結果でもあるだろう。姜健榮『近代朝鮮の絵画』朱鳥社 2009.4.pp.15
- 2 イーゴリ・ゴロムシトク『全体主義芸術』貝澤哉訳 水声社 2007.2 pp.246-259
- 3 牧陽一『アヴァン・チャイナ』木魂社 1998.9 pp.12-14
ほか
- 4 牧陽一 同書 pp.32-60
牧陽一 同書 pp.19
- 5 1989年6月4日に起こった六四天安門事件の挫折を経験した以後に登場した、虚無感の漂う人物表現でシニカル・リアリズム(玩世現実主義と呼ばれる。牧陽一『中国現代アート』講談社選書メチエ381 講談社 2007.2 pp.36-38
- 6 金沢21世紀美術館は準備室時代には現代美術館の呼称を用いていたが、開館時に現在の名称に改められている。しかし、現在でも英語の表記は、21st Century Museum of Contemporary Art, Knazawaであり、現代美術を扱う美術館であることを国際的には表明している。
- 7 牧陽一 松浦恆雄 川田進『中国のプロバガンダ芸術』岩波書店 2000.9
- 8 中央美術学院美術副館長スーチェン・シー Suchen Hsieh。2009年3月26日中央美術学院美術館にて面談調査の際に出た話である。なお、同美術館は日本人建築家磯崎新の設計で中央美術大学の付属美術館として2008年10月に北京市に開館している。
- 9 国際的に活動する韓国人キュレーター。韓国の光州市立美術館および光州ビエンナーレ、日本の森美術館でチーフ・キュレーターを務めた後、2009年に6月まで上海のBand18でアートディレクターとして活躍。
- 10 「絵画の行進 中国表現主義絵画8人」展。2009年3月中国美術館にて開催されていた展覧会で作品の内容はモダニズムそのものであった。
- 11 「天津美術学院油画系教師作品展」やはり2009年3月中国美術館にて開催されていた展覧会。天津美術大学の教員の作品展である。近代的な絵画様式が主流となり、古典的な写実主義から抽象画、若い教員によるインスタレーション的作品まで幅広い作品内容が示されていた。

(こまつぎき・たくお 一般教育等／
博物館学、現代美術)
(2009年10月30日受理)