

## パネリスト・プロフィール

| 姓のアルファベット順 |

## パトリック・D・フロレス

Patrick D. Flores

フィリピン大学ディリマン校美術学部教授

1969年、マニラ(フィリピン)生まれ。2000年にフィリピン大学ディリマン校博士号取得(フィリピン学)。主な著作に、『Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art』(マニラ大学出版、1999年)、『一見したところ、キュビズム』(「アジアのキュビズム」、展覧会図録、2005年)、『Past Peripheral: Curation in Southeast Asia』(シンガポール国立大学美術館、2008年)がある。キュレーターとしての主な企画に、第1回メルボルン・ビエンナーレのフィリピン・パヴリオン(1999年)、『36 Ideas from Asia』(シンガポール美術館企画、ヨーロッパ巡回、2002-03年)、『Luz: Traces of Depiction』(フィリピン国立博物館、マニラ、2006年)などがある。フィリピン大学ヴァルガス美術館のキュレーターを兼任。マニラ在住。

## 林道郎

Hayashi Michio

上智大学国際教養学部教授

1959年、函館(日本)生まれ。1991年にコロンビア大学大学院修士課程修了後、1999年に同大学院博士号取得(美術史)。専門は近現代美術史、美術批評。主な著作に、『絵画は二度死ぬ、あるいは死なない』(全7冊、Art Trace Press、2003-09年)、『From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989』(共編、ニューヨーク近代美術館、2012年)、『オン・ザ・テーブル—静物の実験』(「アジアのキュビズム」、展覧会図録、2005年)、『絵画と空間—ロスコー・チャペルの経験』(「マーク・ロスコー」、展覧会図録、2009年)や『Tracing the Graphic in Postwar Japanese Art』(「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」、展覧会図録、2012年)がある。東京在住。

## ブラボン・カムジム

Prapon Kumjim

チュラーロンコーン大学アカデミックリソースセンター、アートセンター長

1972年、バンコク(タイ)生まれ。1997年にグラスゴー大学にて美術修士課程修了後(総合芸術)、2009年にメルボルン工科大学(RMIT)美術博士号取得(メディア・アート)。1998年よりチュラーロンコーン大学講師を務め、2004年より現職。メディア・アーティストでもあり、参加した展覧会に、『Somewhere Beyond the Sea』(バンコク大学ギャラリー、バンコク、2001年)、『Memory and Disappearance - Recent Thai Art』展(Momenta Art、ニューヨーク、2003年)、『Bangkok, Bangkok』展(Kunstenfestivaldearts、ブリュッセル、2005年)、『My Time is Not Your Time』(RMITアートギャラリー、メルボルン、2009年)などがある。バンコク在住。

## 頼瑛瑛(ライエイエイ)

Lai Ying-ying

国立台湾芸術大学大学院芸術文化政策管理研究所教授

1959年、台北(台湾)生まれ。国立台湾師範大学博士号取得(美術教育・芸術政策管理)。台北市立美術館シニア・キュレーター、台北当代芸術館副館長を務めたのち現職。著作に、『台湾前衛:60年代複合芸術』(Yuan-Liou Publishing Co.Ltd.、2003年)や『現代芸術管理:芸術学的考察』(芸術家出版、2011年)など。企画展に『達達の世界(The World According to Dada)』(台北市立美術館、台北、1988年)、『Gravity of the Immaterial: The Inaugural Exhibition of ICA, Taipei』(Institute of Contemporary Art, Taipei、台北、2001年)、『快樂迷宮(Labyrinth of Pleasure)』(台北当代芸術館、台北、2001年)などがある。台北在住。

## グエン・チン・ティ

Nguyen Trinh Thi

ビデオ・アーティスト

1973年、ハノイ(ベトナム)生まれ。1999年にアイオワ大学修士課程修了後(ジャーナリズム)、2005年にカリフォルニア大学サンディエゴ校国際関係・パシフィック・スタディーズ研究科修士課程修了。ドキュメンタリー、実験的映画、写真など、多種多様なメディアを使用し、動画作品を制作。『LIM DIM』展(ステルネルセン博物館、オスロ、2009年)、第2回關渡ビエンナーレ(關渡美術館、台湾、2010年)、『Move on Asia: Video Art in Asia 2002 to 2012』(ZKM | Karlsruhe、ドイツ、2013年)など多数の国際展に参加。映像作家の育成とドキュメンタリー映画の普及を目的に映像制作センター、Hanoi DocLabを2009年に創設。ハノイ在住。

## パク・ヘソン

Park Hyesung

韓国国立現代美術館キュレーター

1974年、仁川(韓国)生まれ。2003年にソウル大学校美術博士課程修了後(美術理論)、2011年に同大学大学院博士号取得(芸術政策管理)。2011-13年までソウル大学校美術館に勤務し、2013年より現職。『Kim Byung-ki』展(Gana Art Gallery、ソウル、2000年)や『Re: Quest - Japanese Contemporary Art since the 1970s』展(ソウル大学校美術館、ソウル、2013年)に携わる。ソウル在住。

## 皮力(ピーリー)

Pi Li

M+ シグ・シニア・キュレーター

1974年、武漢(中国)生まれ。北京の中央美術学院修士課程修了後(美術史)、2009年に同大学院博士号取得(美術理論)。第25回サンパウロ・ビエンナーレ(2002年)、第4回上海ビエンナーレ(2002年)の中国パヴリオンのアシスタント・キュレーター。企画展として、『Star of Hope』(青島彫刻博物館、山東省、2000年)、『Under Construction: New Dimensions of Asian Art』(東京オペラシティアートギャラリー/国際交流基金フォーラム、東京、2002年)、『China Power Station』(サーペンタイン・ギャラリー、ロンドン、2006年)や『Overstep: Shen Yi Elsie & Lei Benben Works』(Siemens Home Appliance Art Space、北京、2011年)などがある。2018年開館予定のM+のシグ・シニア・キュレーター。香港在住。

## ユー・ジン・セン

Yu Jin Seng

シンガポール国立美術館シニア・キュレーター

1979年、シンガポール生まれ。2006年シンガポール国立大学修士課程修了(歴史学)、2014年よりメルボルン大学アジア研究科博士課程在籍。2010年にシンガポール国立美術館の東南アジアギャラリー主任キュレーターを経て、2014年より現職。主な企画展に『From Words to Pictures: Art During the Emergency』(シンガポール美術館、2007年)や第4回シンガポール・ビエンナーレ(2013年)がある。論文には、『Artistic Expressions in Fine Art』(「Malay Heritage of Singapore」、Suntree Media Pte., Ltd.、2011年)や『Mapping Art in Southeast Asia』(「Institution for the Future」、Centre for Chinese Contemporary Arts、2012年)など。シンガポール在住。

## サイモン・スーン

Simon Soon

シドニー大学美術史・美術理論学部博士課程

1983年、クアラルンプール(マレーシア)生まれ。2011年よりシドニー大学大学院博士課程在籍(美術史・美術理論)。主な著作に、『An Empty Canvas on which Many Shadows Have Already Fallen』(「New Malaysia Essays 3」、Matahari Books、2010年)や『Spatio-Temporal Currency: The Kalachakra Sand Mandala as Cultural Object in Performance』(「Modern Art Asia」12号 Enzo Arts and Publishing、2012年)などがある。『Southeast Asia Graduate Students Conference』(コーネル大学東南アジアプログラム、ニューヨーク、2012年)、『Sites of Construction: Exhibition and the Making of Recent Art History in Asia』(Asia Art Archive、香港、2013年)などのシンポジウムで発表。シドニー在住。

## 鈴木勝雄

Suzuki Katsuo

東京国立近代美術館主任研究員

1968年、東京(日本)生まれ。東京大学大学院修士課程修了(美術史)。1998年より東京国立近代美術館に勤務。専門は日本および西洋の近代美術・現代美術。同館での企画展に、『ブラジル: ボディノスタルジア』(2004年)、『沖繩・プリズム 1872-2008年』(2008年)や『実験場 1950s』(2012年)がある。『戦後日本美術の新たな語り口をさぐる—ニューヨークと東京、二つの近代美術館の展覧会を通して見えてくるもの』(東京国立近代美術館、国際交流基金、2012年)などのシンポジウムに参加。東京在住。

## アデル・タン

Adele Tan

シンガポール国立美術館、キュレーター

コートールド・インスティテュート・オブ・アート(ロンドン)博士号取得(美術史)。専門は、東南アジア・中国現代美術。主な著作に、『Lee Wen and the Untaming of Yves Klein: Art and the Iterative Force』(「PAF: A Journal of Performances and Art」32巻2号、MIT出版、2010年)や『Return of the Exhibition: 12th Istanbul Biennale』(「Eyeline」76号、Eyeline出版、2012年)などがある。シンガポール在住。



## セミナー・プログラム

DAY 1  
9月30日〔火〕

18:00-18:05  
主催者挨拶 | 国際交流基金アジアセンター

18:05-18:50

問題提起

鈴木勝雄  
[東京国立近代美術館主任研究員]

**今、アジアの文化的連帯を想像するために**

18:50-19:30  
討論(質疑応答)

DAY 2  
10月1日〔水〕

**セッションI | 東アジア**

10:00-10:05  
セッションIを始めるにあたって  
モデレーター | 鈴木勝雄

10:05-10:35

Presentation 1

皮力(ピーリー)  
[M+ シグ・シニア・キュレーター]

**正は誤りなり || 1989年以前の中国美術**

10:35-11:05

Presentation 2

バク・ヘソン  
[韓国国立現代美術館キュレーター]

**1960-1970年代の韓国美術における  
境界線上を走る者たち**

11:05-11:15 | 休憩

11:15-11:45

Presentation 3

頼瑛瑛(ライ・エイエイ)  
[国立台湾芸術大学大学院芸術文化政策管理研究所教授]

**行動に向かうアート**

**1960年代から1980年代の台湾人活動家たち**

11:45-12:15

Presentation 4

林道郎  
[上智大学国際教養学部教授]

**文化的抵抗 || 1960年代から1980年代にかけての日本**

12:15-13:30 | 昼食

**セッションII | 東南アジア**

13:30-13:35

セッションIIを始めるにあたって  
モデレーター | 林道郎

13:35-14:05

Presentation 1

ユージン・セン  
[シンガポール国立美術館シニア・キュレーター]

**1950年代から1970年代にかけての  
戦後東南アジアにおける展覧会のディスコースにみる  
拮抗する「前衛」の概念**

14:05-14:35

Presentation 2

ブラボーン・カムジム  
[チューラーロンコーン大学アカデミックリソースセンター、アートセンター長]

**タイ美術の「カササギ」的なモダニティ**

14:35-15:05

Presentation 3

サイモン・スーン  
[シドニー大学美術史・美術理論学部博士課程]

**マレーシア | 文化的反乱**

15:05-15:15 | 休憩

15:15-15:45

Presentation 4

パトリック・D・フロレス  
[フリピン大学デリマン校美術学部教授]

**「突然目に見え始めた」**

**フィリピンにおける実践とヘダゴジーとしての芸術**

15:45-16:15

(Presentation)

(論文未掲載)

アデル・タン

[シンガポール国立美術館キュレーター]

**アートの周縁におけるマルクスの亡霊たち**

**クオパオクンのシンガポール演劇と**

**タイ映画「トーンバーン」にみる「左翼的学習」**

16:15-16:45

Presentation 5

グエン・チン・ティ  
[ビデオアーティスト]

**古い映画の再編による歴史の再解釈**

16:45-17:00 | 休憩

17:00-18:15

討論

18:15-18:30 | まとめ

DAY 3  
10月2日〔木〕

**セッションIII | 全体討論**

10:00-10:05

昨日のまとめと問題提起

モデレーター | 林道郎

10:05-13:00

討論



Cultural Rebellion in Asia | 1960–1989

# Day 1

=

## 問題提起

=

鈴木勝雄

今、アジアの文化的連帯を想像するために

## 今、アジアの文化的連帯を想像するために

鈴木勝雄

東京国立近代美術館主任研究員

0

はじめに

皆様、遠路はるばる東京までお集まりいただきありがとうございます。

アジア各国の研究者が、国という枠組みを超えた脈絡を探りつつ、新しい歴史のヴィジョンを共同で作り上げていくという作業は、まだ始まったばかりです。

この国際セミナー「アジアの文化的抵抗1960-1989」は、将来的な展覧会事業を見据えた基礎的な研究の場という位置づけですが、現時点ではあまり展覧会のことは考えずに、視野を広くとって、様々な比較研究の可能性を探っていきたく考えています。セミナーの参加者には当該期間のアートシーンの当事者をあえて選ばず、その後継世代で構成しました。実体験を持たない世代の研究者が、このアジア激変の時代を考察するには、過去の出来事に対する鋭敏な痛覚が求められます。他国の歴史に踏み込む場合はなおさらでしょう。しかし、それと矛盾する言い方に聞こえるかもしれませんが、刺激的な比較研究は異なる文脈への跳躍抜きには成立しない。我々後継世代に課せられているのは、当事者世代には想像もつかない参照点を、慎重かつ大胆に発見していくことにあるのではないのでしょうか。

セミナーの冒頭に語るべきこととして、この短い基調報告の前半では、研究全体の枠組みについての問題提起を二つにまとめてみました。後半は、具体的な作例を通して、日本の60年代から70年代の美術を通して見える「アジア」を紹介し、明日以降の議論につなげたいと思います。

1

叛乱の美学の分布図

2005年から2006年に日本、韓国、シンガポールで開催された「アジアのキュビズム」展に次ぐ、アジアにおける美術のトランスナショナルな比較研究の機会として、この共同プロジェクトは構想されました。今回のテーマは、1960年代から80年代にかけてのアジア激動の時代に芸術が試みた「反乱」や「抵抗」の諸相です。<sup>Fig.01</sup>

50年代のアジアの美術に民族独立と新国家建設という大きなテーマが共有されていたとすると、60年代から80年代に作家たちが直面したのは、それぞれの近代化に対する根源的な懐疑だったのではないのでしょうか。新興国としてのアジア諸国の理想は、西洋が実現できなかった自由と平等と平和に基づく近代社会の達成だったはずですが、にもかかわらず内外の抵抗と介入によって、その夢は道半ばで頓挫してしまふ。このような苦闘の歴史を省察しながら、もう一度社会変革のための土台を立て直そうと試みたのが、この時期のアジアだったのです。

芸術においても西洋を規範とする姿勢が問い直され、モダニズムの自律性の神話に代わる、芸術の社会批評としての役割が追求されました。それぞれの国の歴史や社会の状況に即して芸術の概念を更新し、民衆の生活につながる新たなコミュニケーションの回路を模索します。このような芸術の質的变化は、70年代から80年代を通して、言論の自由を禁圧してきた政治権力に対する民主化運動の盛り上がりとともに進行しました。アジアの民衆が、したたかな交渉能力によって自らの公共空間を勝ち取ってき



た闘いの歴史は、現代を生きる我々にとって貴重な思想的資源となっています。

このような過去の「抵抗」の実践を、東アジアと東南アジアを合わせた地域の枠組みの中で、新たな脈絡を発見しながら現在や未来への問いかけとして共有することが、このプロジェクトの目標です。インターアジアの歴史の創造とは、アジアの統合性を求めるのではなく、アジアの豊かな差異性の中から、相互の認識を深め、世界を批判的に捉え直すことを可能にする歴史的な参照点を数多く発見していくことなのです。つまり、このプロジェクトそのものが現在における「文化的抵抗」としての批評性を発揮しなければなりません。

この時代の多様な芸術動向に、トランスナショナルな視座を確保しながら接近していく方法としてまず思いつくのは、この10年ぐらいの間に欧米で企画された「グローバルな美術史」の試みです。「ポップ・アート」「ランド・アート」「コンセプチュアル・アート」など、いずれも欧米で60年代以降に誕生したカテゴリーを、非西欧圏にあてはめていく分析手法が採られています。すなわち、欧米の概念を基軸に、視覚的なアナロジーに依拠してサンプルを抽出しながら、欧米の動向との差異を見究めていくという方法論です。複雑な事象を比較研究する認識のフレームとしては、一定の有効性を持っていると言えるでしょう。

しかしながらこの方法の弱点も指摘できます。これらのカテゴリーは、欧米の文脈の中で彫琢され、それ自身がきわめて歴史的な産物であるわけですが、それが非欧米圏の美術の分析に有効か否かというそもそもの問いは宙ぶりにされています。加えて、この分析手法をとる限り、複数の表現のスタイルが相互に関連し合いながら併存し拮抗する現地の状況を考察することはできません。さらにアジア地域内での交流を前景化することも難しいでしょう。

我々のプロジェクトでは、これとは別のアプローチを試みてみたいと思います。すなわち個々の表現を生み出す内在的な論理や原動力をローカルな文脈に即して理解することに重きを置くことで、形式的な類似にとどまることなく、その表現に負荷された社会的、政治的な意味に注目して分類・整理を行うのです。その結果、共存する複数のスタイルの相互関係と、それぞれが果たした「抵抗」の意味を総合的に把握することができるはずです。

このような発想から、当該期間のアジアの美術を把握するための、次のような分類を考えてみました。<sup>fig.02</sup>

第一に「抽象絵画」。欧米のアンフォルメルから抽象表現主義の圧倒的な影響下に展開したアジアの抽象絵画は、当初は自然主義的な絵画に対する反抗という意味合いを持っていたはずですが、短期間のうちに美術界を席卷し、制度内で権威性を帯び始めます。しばしば「東

洋思想」が評価の基準として参照され、各国の美術史のナショナル・アイデンティティを求める語りの中で真正性を獲得していくのです。他方で冷戦下の美学的な闘争という観点からみると、抽象絵画は西側とりわけアメリカの「自由」のイデオロギーを体現するスタイルでもありました。社会変革を目的とする立場からは、絵画から物語性を排除するフォーマリズムは脱政治的であり、体制順応的であるという批判を受けることになります。

第二に「実験的芸術」。アカデミズムと化した近代美術に対する根本的な批判として、絵画と彫刻という既存の体系から離脱し、写真、ビデオ、インスタレーション、パフォーマンスなど多様なメディアを駆使した表現が登場します。芸術と日常、高級文化と低級文化、諸ジャンル間の境界を乗り越えながら、西洋由来の芸術という制度を根源から問い直し、様々な観念的ないしは造形的な実験を試みる。大きく分けると、「アンチ・イリュージョン的傾向」と「記号論的アプローチ」に二分されます。ポップ・アート、ミニマル・アート、コンセプチュアル・アート、ビデオ・アート、パフォーマンスなど欧米の動向との類縁関係が指摘できますが、欧米での留学経験を通した直接的な受容やメディアを介した受容のみならず、独自の論理で類似した表現に到達したケースもあります。

第三は「アクティヴィズムとしてのアート」。60年代末から70年代にかけて学生を中心とする民主化運動がアジア各地で高揚する中、現実の状況にコミットしていく芸術の政治的な役割が再認識されます。フィリピンの「カイサハン(連帯)」、タイの「アーティスト・フロント」のようなマニフェストを有する芸術家集団の活動や韓国の「民衆美術」のようなより裾野の広い運動など、いずれも社会から遊離したモダニズム芸術を批判しながら、「民衆のための芸術」を掲げて、強権的な政治や資本主義社会の矛盾を風刺する批評性に富んだ仕事を世に送り出します。表現の様式として基本的にリアリズムを採用していますが、参照される先行事例は、伝統的な民芸からメキシコの壁画運動、そしてフォトコラージュまで幅広いものがあります。発表の場を「路上」にまで展開し、新たな公共空間の創出を模索したことも特徴的です。

第四に「方法としてのドキュメンタリー」。アジアにおけるインディペンデントなドキュメンタリー映画の登場は、日本を例外として、80年代まで待たなければならないと言われています。表現の自由が制限されていた時代には、民衆の側が主体的に映像を生産する機会は奪われていました。存在するのは国家が製作・配給するニュース映画やプロパガンダ映画のみである、と。しかしアマチュアの層が厚い写真の場合、事情は異なるようです。中国では1976年4月5日に、周恩来の死を悼んで供えられた花輪が撤去されたことに起因して民衆と当局側が衝突した第一次

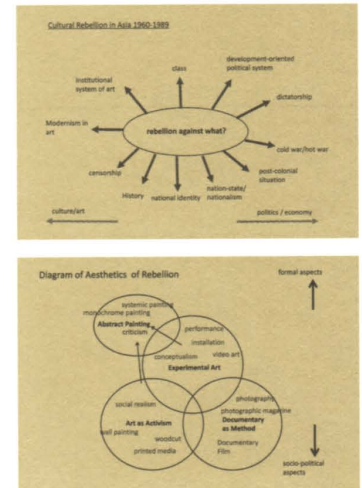


fig.01  
文化的抵抗の諸相

fig.02  
抵抗の美学の分布図



01  
Wu Hung and Christopher  
Philips, *Between Past and Future:  
New Chinese Photography and Video*,  
(New York: International Center  
of Photography; Chicago: Smart  
Museum of Art, 2004), pp.12-16.

02  
フランツ・ファン (鈴木道彦・浦野衣子  
訳) 『地に呪われた者』みすず書  
房、1996年、312頁。

03  
Apinan Poshyananda, *Modern Art  
in Thailand: Nineteenth and Twen-  
tieth Centuries* (New York: Oxford  
University Press, 1992), p.160.

04  
陳光興 (丸川哲史訳) 『脱帝国——方  
法としてのアジア』以文社、2011年、  
27頁。

05  
ジム・スパンカット (堀ひかり訳) 『インド  
ネシアの現代美術——1970年代以  
降の展開』『東南アジア1997: 来る  
べき美術のために』(展覧会図録)、東  
京都現代美術館・広島市現代美術  
館・国際交流基金アジアセンター、  
1997年、27頁。

天安門事件が起こります。この出来事を記録したアマチュ  
ア・カメラマンたちは、密かにネットワークを築き、これらの  
写真を集約的な記憶として残すために出版を画策します。  
皮肉なことにこの出版計画は政府に乗り取られ1979年に  
『人民の哀悼』という写真集として出来るのですが、写真  
を通して認識と感性の変革を訴えるアマチュア写真家た  
ちは次の一手を用意しており、同年の4月に北京の中山  
公園で非公認の写真展「自然、社会、人間」を実現させ  
るのです。<sup>01</sup> 文革時代に抑圧されていた何気ない民衆の  
生活の記録が、主体性回復の機運と呼応して、大きな反  
響を呼ぶことになりました。社会批判の手段としてのドキュメ  
ンタリーは、おそらく民主化運動が高まった時期の他国で  
も同様の活動を生み出したと推察されます。

もちろん、これらの分類は厳密なものではありません  
が、共存するスタイルの布置をイメージする助けにはなる  
でしょう。実際には複数の領域にまたがる作品が多いと思  
います。いやむしろ、その重なり合う部分に注目するために、  
このような見取り図を提示したわけです。例えば「アクティ  
ヴィズム」といえば、即「社会的リアリズム」と短絡されてしま  
いますが、作品に内在する論理に注目すれば、「ドキュメ  
ンタリー」や「実験的芸術」とも重なり合うはずで

## 2

### 冷戦構造の変化と第三世界論

もうひとつの課題は、「東アジア」と「東南アジア」とい  
う地域を総合的に捉える視座を設定することです。

これまでアジアの美術史を「地域」単位で検証する  
場合、「東アジア」と「東南アジア」に分断されることが多  
かったように思えます。そこにはもちろん歴史的な必然性  
があるわけですが、こと60年代から80年代のアジアをトラン  
スナショナルな視点で考察する上では、むしろ両者に通  
底する関係性に目を向けたいと思います。例えば華人ネッ  
トワーク、非合法化される以前の共産党のネットワーク、パ  
ンドン会議参加国、米軍基地保有国、ベトナム戦争に  
派兵した国、日本企業のアジア進出など。国を超えた人、  
モノ、情報の流通の経路が、異なる地図を描き出します。

とりわけ重要なのは、アジア特有の複雑な冷戦構  
造の理解です。アジアの冷戦は、アメリカのアジア戦略に  
おける反共防衛ラインが分かち二極構造として表象され  
ることが多いのですが、これがアメリカ側の視点に偏った冷  
戦観であることは言うまでもありません。そこには意図的に  
排除されているものがあるのではないのでしょうか。第一に中  
国の存在と、第二に社会主義ブロックと資本主義ブロック  
を超えた左翼思想のネットワークまたは理念としての第三  
世界論です。

一枚の絵画をご覧ください。中国の伍必端と  
靳尚誼の共作である《毛書記長と、アジア、アフリカ、ラテ  
ンアメリカの人々》(1961年)です。1955年のバンドン会議  
によって「第三世界」という概念が確立し、第二次世界大  
戦後、米ソ対立の二極化が進む中、両陣営にも属さない  
第三の道を進むことが宣言されました。西欧の植民地支  
配から独立したばかりの新興国の多い「第三世界」は、植  
民地支配への反対と相互の連帯を掲げた新たな国際政  
治の主体として世界の舞台に躍り出たのです。この絵画は  
中国が第三世界の中心的役割を自認していたことを伝え  
ます。実際に50年代から70年代にかけて、第三世界各  
地からの文学を翻訳する知識運動が中国にあったよう  
です。意外なことに着物姿の日本人女性がほぼ中央に、し  
かも毛沢東の隣に描かれています。ただし他の人々が手  
をとり合って緩やかに連帯している中、彼女だけは体の前で  
手を合わせ、傍観的に立ち会っているようにも見えます。  
バンドン会議に参加していながら、植民者としての歴史をも  
つ日本の微妙な立場を表しているのかもしれませんが。

「『第三世界』は今日、巨大なかたまりのごとくにヨー  
ロッパの前にあり、その計画は、あのヨーロッパが解決を  
もたらさなかった問題を解決しようと試みることであるはず  
だ」というフランツ・ファンの言葉に力強く表現されているよ  
うに、第三世界の理念は、西洋近代の限界や矛盾を乗り  
越え、さらに高次の近代を達成しようとする世界変革のプロ  
ジェクトにありました。<sup>02</sup> それはイデオロギーや国家の枠組  
みを超えて、世界を横につなげていく強固な連帯のイメ  
ジを同時代に提供したのです。

加えて、66年に始まる文化大革命の衝撃が世界に  
飛び火します。腐敗した社会を是正しようとする「紅衛兵」  
の破壊的な行動が、実態というよりはイメージとして、世界  
的な若者の叛乱を触発したのです。距離的な近さもあ  
って、アジアへの影響も多大であったと想像されます。タイ  
で1974年に結成された「アーティスト・フロント」は、西洋のモ  
ダニズムやそれに追随する美術に対抗して、民衆のため  
の芸術を創造することを掲げた芸術家集団ですが、この  
グループのメンバーが熱心に読んでいた書籍は、毛沢東  
の延安における芸術セミナーの翻訳と、タイの民主化運動  
のシンボリックな詩人チット・ブミサックの芸術論「生きるた  
めの芸術・人民のための芸術」であったといえます。<sup>03</sup> フィ  
リピンの学生運動にも、毛沢東主義は浸透していました。日  
本の市民運動「ベトナムに平和を! 市民連合」のメンバー  
のひとりである鶴見良行によれば、1970年当時、30ヵ国語  
版の毛沢東語録が香港の書店に並んでいたというのだから  
驚きです。過度に称揚することは慎まなければいけません  
が、このような第三世界の潜在的なネットワークが、現  
實的に機能していたのです。

次に、アジア各地で芸術家たちの叛乱が70年代に



同時多発的に起こった理由を考えてみましょう。そこには、アジアにおける冷戦構造の質的転換が作用しています。すなわち、71年のニクソン・ドクトリンの発表と72年のニクソンの中国訪問による突然の米中和解のインパクトです。これによってイデオロギー対立優先の冷戦は幕を閉じるようになります。

「インターアジア・カルチュラル・スタディーズ」の中心的人物陳光興は、「反共親米」という強力なイデオロギーに支配されたアジアの冷戦構造は、「社会主義世界を悪魔化することに成功した」と指摘します。その結果、「政府に反対することを共産党への支持と等しいものとし」、「草の根の民主の力に対して鎮圧を進める歴史要因となった」と分析しています。<sup>04</sup> インドネシアの美術史家ジム・スパンカットも、60年代後半のインドネシア美術の脱政治化の理由を反共イデオロギーに求めました。すなわち1965年9月30日事件をきっかけとする共産主義者の虐殺という社会暴力によって、共産党に所属する美術家グループは消滅し、その結果「多くの美術家は政治的活動や作品の政治性をできるだけ回避するようになった」というのです。<sup>05</sup>

このような極端な反共イデオロギーが、米中和解によって突如空無化してしまったわけです。それは、アメリカの反共政策に一体化しながら外交のみならず内政まで運営していた国にとっては、国家の正統性そのものが疑われる事態を意味します。反対に、民主化をめざす勢力には、脆弱性を晒した体制を覆すチャンスと映ったことでしょう。70年代のアジアの芸術家が政治性を回復していった背景には、このような冷戦のデタントとそれに伴う反共イデオロギーの綻びがあったのです。とはいえ、多くの国において民主化の実現には80年代を待たなければいけないわけですが。

### 3

—  
日本から見たアジア

—  
では、最後に日本の作家のアジア認識を、それぞれの作家の「抵抗」のスタイルとともに、明日以降の議論につながる期待を込めてご紹介しましょう。

#### 3-1 立石統一 | 変革のためのプロパガンダ

1966年に「3人の日本人」3人の画家による戦后20年展という展覧会が東京の日本画廊で開催されます。3人の画家とは当時40代の山下菊二と30代の中村宏、そして20代の立石統一。いずれもアンフォルメル旋風からは距離を保ち、一貫して具象的な絵画を描き続けた画家たちです。同展に立石は戦後の日本を取り巻く国際関係を俯瞰するような仕事を発表します。

1964年の《紅虎超特急》<sup>03</sup>には、真っ赤な空に

きのご雲が描かれています。これは64年の中国による核実験成功のニュースに反応したものです。世界を震撼させた62年のキューバ・ミサイル危機から数年後のことゆえ、隣国日本には衝撃が走りました。紅虎が疾駆する高速道路は、東シナ海を超えて日本まで届くことを想像させますが、それはかつて帝国日本が満州鉄道に夢想していた大陸横断鉄道のパロディです。日中戦争の戦後処理すら手つかずなのに、いち早く「戦後」の繁栄を謳歌する日本の歴史の忘却に対する中国の逆襲のイメージとも解釈できます。

66年の《大農村》<sup>04</sup>にも再び原水爆のイメージが繰り返されます。前景に立って絵画空間への案内役を務めるのは、立石も熱申したアメリカの風刺漫画『MAD』のマッド坊や。左手の人差指は核ミサイルのスイッチが押されたことを示します。日本列島の周囲から押し寄せてくる赤い機関車の群れ。中央には毛沢東の肖像を掲げた飛行機が飛来する。これらの脅威によってすでに日本列島は沈没し、周囲の日本海から太平洋はナイアガラの滝のように陥没してしまっている。タイトルの「大農村」は、いうまでもなく農村を根拠地として都市を包囲するという毛沢東の革命理論からとられています。ということは日本を包囲する鉄道の群れは、中国を筆頭とするアジア諸国ということなのかもしれません。

65年の《荒野の用心棒》<sup>05</sup>は、黒澤明の『用心棒』を翻案した西部劇を参照していますが、アメリカの大西部を岩の上から俯瞰する用心棒の姿は、三船敏郎演じる三十郎になっています。三十郎は、衝突必至の二つの勢力の行く末を睨んでいます。同じように砂丘の上から様子うかがっているのはマッド坊や。二つの勢力とは、画面左から進行してくる毛沢東の肖像を掲げた中国あるいは共産主義勢力。右手から行進してくるのは、KKK(クー・クルックス・クラン)、アメリカの白人至上主義団体です。1964年によく公民権法が制定されましたが、その反動としてKKKによる黒人に対する暴力が横行していました。立石は、米中の対立を、冷戦下のイデオロギーの衝突として描き出すのではなく、白人対アジア人の対立として描き出しています。いや、これは米中の代理戦争の様相を呈するベトナム戦争の構図を示しているのかもしれませんが。そして用心棒たる三十郎=日本がどちらの側に加担するのか、その決断の時が迫っているのです。

立石は中村宏とともに64年に「観光芸術研究所」を設立し、同年開通した新幹線が待機する東京駅の周辺を、朝の通勤時間帯に自作の絵画を持って歩くというイベント「路上歩行展」を実施しています。芸術と日常の境界を侵犯するようなゲリラ的な活動です。モダニズムを「私芸術」への転落とみなす立石は、鑑賞者とのコミュニケーションの回路を工夫することで、絵画の社会性を回復しようと試みました。誰もが認識できる大衆的な記号を駆使して、世界を創造的に読むことを促す視覚交通のメディアた

fig.03

立石統一《紅虎超特急》1964年  
油彩・キャンバス、130.3×162cm

fig.04

立石統一《大農村》1966年  
油彩・キャンバス、60.5×73cm

fig.05

立石統一《荒野の用心棒》1965年  
油彩・キャンバス、130.3×162cm



る絵画が構想されていたのです。その「読みやすさ」は壁画運動にも通じるものですが、民衆教化の道具とはならず、開かれたテキストである点が重要です。大衆が必要とする対話の材料を提供したという意味で、立石の絵画は創造的なプロパガンダと呼ぶことができるかもしれません。アジアの抵抗の文化の文脈で、プロパガンダ概念の再考は重要なトピックとなるでしょう。

### 3-2 赤瀬川原平 | メディア・ハイジャック

立石と同時代に作家としての活動を始めた赤瀬川原平は、60年代後半を「千円札裁判」に費やししながら、活動の場を新聞・雑誌メディアに移し、「パロディ・ジャーナリズム」と呼ばれる独自のスタイルを確立します。戯画風のイラストに文章を添えてシニカルに社会風潮を見つめながら、狷介なレトリックを駆使して読者を煽動する。ジャーナリズムを装って大手メディアに潜入し、密かに誌面乗っ取りを企てる危険分子たることを自認していました。

60年代後半から70年代にかけて広範な読者を獲得した雑誌『朝日ジャーナル』に、赤瀬川は入れ子状に自分自身のメディア『櫻画報』を1970年7月に創刊します。その誌面は新聞のフォーマットを踏襲しているがゆえに日付が刻印されており、その折々の時事性を反映した作りとなっています。70年安保、ベトナム反戦運動、沖縄返還交渉、大学紛争など、学生たちを中心にした社会への抗議運動は一時の勢いを失ったとはいえ、まだくすぶっていました。

『櫻画報』第19号(1970年12月13日)には、粗末な木造住宅が並ぶ住宅地の上空を爆音とともに通過するB52の連隊が描かれています。<sup>fig.06</sup> 数多くの米軍基地を抱える日本はベトナム戦争の後方支援による特需を享受していました。そして米統治下の沖縄からはベトナムに向けてB52が発着を繰り返していたのです。日本から飛びだって行く黒く巨大なB52のイメージはメディアを通して広く浸透していました。イラストの内容を説明すると、そのB52は爆撃を目的とするのではなく、家庭内にたまった古新聞、古雑誌を回収してちり紙と交換するリサイクル業者として、地上の住民にアナウンスをしています。その呼びかけは「ご家庭でご使用中の百円玉、百円札、千円札などございましたら、量の多少にかかわらず、当方にて零円札と交換します」というもの。同年4月に最高裁判所の判決によって有罪が確定した「千円札事件」でしたが、赤瀬川は紙幣に向けた挑発的な行為を止めることはありませんでした。B52のイメージのとなりには周到に「零円札のポスター」なるものが掲載され、300円と零円札一枚を交換する旨が、「ヴナロード」=「人民の中へ」という標語とともに伝達されます。まさに大衆を煽動するプロパガンダの手法を流用しています。さらに、欄外に添えられた文言が、メタテキストとして、幾度にも重なる入れ子状の虚構性を自己言及し、ついに

はジャーナリズムの真正性にすら疑問符を投げかけるという手の込んだ仕掛けも用意されています。B52の頁の欄外テキストは、「さあ君も、身の回りにお金はいっさいかき集めて零円札発行所に送り、零円化してしまおう。善は急げ! 悪も急げ!」と、システムを転覆させようとする企てを暴露しています。

ベトナム戦争のイメージと紙幣を無効化する試みの連関は、ベトナム戦争によって経済的な恩恵を受けている日本を含めたアジア諸国に対して批判的な意味を持つものです。ベトナム戦争にアジアの安定は依存していたという側面は否定できないからです。戦争と資本主義システムとの共犯関係を暴き出す知的な「犯罪」を、大手のメディアを占拠して繰り広げた、赤瀬川ならではのメディア・ハイジャックの戦略が冴える作例です。

### 3-3 東松照明 | アーキベラゴとしてのアジア

日本の戦後写真史に大きな足跡を残した写真家東松照明。その多岐にわたる仕事の中で60年代を代表するものが、各地に点在する米軍基地と文化におけるアメリカニゼーションの双方から、戦後日本の現実をあぶり出す〈占領〉シリーズです。東松はその一環として、1969年に念願の沖縄行きを果たしました。アジア・太平洋戦争中、国内で唯一の地上戦を経験し多大な犠牲者を出した沖縄は、戦後日本から切り離されて米国統治下に置かれます。50年代に日本各地に散在していた米軍基地が、60年代を経て本土においては徐々に整理・縮小されたのに対し、アメリカのアジア戦略の要衝として沖縄の軍事基地化はさらに進められました。その沖縄の施政権返還が政治的問題として本格化するのが60年代後半のことです。69年の沖縄訪問時における東松の関心は、当然のように基地周辺に集中し、ベトナム戦争まっただ中の基地の風景や、兵士、娼婦、混血児、島民のデモなどにカメラを向けています。その仕事は同年刊行の写真集『OKINAWA 沖縄 OKINAWA—沖縄の中に基地があるのでなく基地の中に沖縄がある』にまとめられました。

東松の沖縄の写真が劇的に変化するのは、71年に離島の波照間島を訪れたときのことです。米軍基地が存在しない沖縄の離島の自然や人々の生活風景を前に、「基地」を通しては見えてこなかった全く異なる沖縄の姿を発見するのです。沖縄の運命を翻弄してきた本土の写真家が、沖縄にカメラを向けることは許されるのか、という倫理的な問いを反芻しながら東松は沖縄に魅了されていきます。そして「沖縄のための写真を撮る」という目標を自らに課しました。すでに沖縄の日本への「復帰」が、基地を温存したままの返還という欺瞞に満ちたものであることが明らかになっていました。

1972年に沖縄本島に移住した東松は、さらに離島

fig.06

赤瀬川原平『櫻画報』第19号、  
1970年12月13日



の宮古島に移り、生活者の視点で沖縄を見つめ続けます。そして数年に及ぶ沖縄との格闘を写真集『太陽の鉛筆』として75年に刊行します。<sup>fig.07</sup> 前半の「沖縄編」150点は、モノクロームで撮影された離島の写真で占められており、本島で撮影された写真は1点も含まれていません。<sup>fig.08</sup> したがって基地を暗示するようなモチーフも皆無です。「沖縄にあっては、『占領』地域よりも、ついに『占領』されることのない、アメリカンゼーションを拒みつづける強靱かつ広大な精神の領域の方に、いっそう魅せられるからだ」と東松は語っています。

後半は、台湾、ベトナム、タイ、シンガポール、マレーシア、フィリピン、インドネシアに取材した写真を中心に80点で構成された「東南アジア編」。一転して写真はカラーに変わり、南国の鮮やかな色彩と貧しくとも活気に満ちた人々の表情が正方形フォーマットに切り取られています。<sup>fig.09</sup> この「東南アジア編」に、東松は沖縄の写真を、しかも前半には登場しない本島の基地周辺の風景も含めて埋め込んでいるのです。東南アジアと沖縄の写真がランダムに配置されています。東松は沖縄の離島をまわる中で、その文化の南方要素に気づき、そこから「地つづき」で「東南アジアまで行けそうだと語っていました。沖縄の深層を潜り抜けた先に東松が発見したのは、太平洋上に広がる広大な「東南アジア」だったのです。

東松の編集の意図は次のように解釈できます。この写真集は沖縄の施政権返還に対するリアクションとして制作され、沖縄を認識する新しい視座を提供しようとしたものです。すなわち、日本との関係を断ち切って、むしろ太平洋の島々の連なりの中に沖縄を解放しようする狙いは明らかです。沖縄と東南アジアの共通性といっても、東松は単なる風土的な類似のみを見ていたわけではありません。双

方の植民地としての歴史経験と現在のポストコロニアルな状況にも目を向けていたはずで、その上で東松が到達したヴィジョンとは、国家という制度のこわばりを融解させる越境的な群島のネットワークと、それが可能にする東南アジアの民衆との連帯のイメージでした。これは先述した第三世界論が掲げた対抗的な世界モデルに通じるものですが、その理念に対して東松は、「海」がつなぐ群島のアジアという具体的な視覚像を与えたのです。この写真集は「沖縄のために写真を撮る」という自らに課した目標への回答として、そして愛してやまなかった沖縄への返礼として制作されました。

## 4

—  
おわりに

これらの作品は直接的にアジアに言及している希少な事例です。果たしてカウンターパートとみなせる作品が他の国々にあるかどうか、とても興味があるところです。

異なる視点から捉えられたアジアの現実、我々を相互に照らし出し、そこから様々な比較と対照が生まれ、多文化化した主体性の発見と構築を促すことでしょう。このように「アジア」や「第三世界」をトランスナショナルな参照軸として戦略的に方法化することで、欧米の理論によってアジアの経験を測る二元構造から脱却し、「非西洋」の実践の中から新たな理論を練り上げていくこと。このセミナーが、このような挑戦の第一歩となることを期待しています。

—  
本稿の準備にあたり、明治大学の丸川哲史氏からご教示いただきました。記して感謝申し上げます。

fig.07  
東松照明『太陽の鉛筆』表紙  
1975年

—  
fig.08  
東松照明『宮古島』  
（『太陽の鉛筆』より）、1972年

—  
fig.09  
東松照明『サンボアンガ（フィリピン）』  
（『太陽の鉛筆』より）、1974年







Cultural Rebellion in Asia 1960–1989

## Day 2

### セッションI || 東アジア

モデレーター || 鈴木勝雄

皮力 | ピーリー

正は誤なり || 1989年以前の中国美術

バク・ヘソン

1960–1970年代の韓国美術における境界線上を走る者たち

頼瑛瑛 | ライエイエイ

行動に向かうアート || 1960年代から1980年代の台湾人活動家たち

林道郎

文化的抵抗 || 1960年代から80年代にかけての日本



## 正は誤なり || 1989年以前の中国美術

### 皮力

M+シグ・シニア・キュレーター

[訳||松浦直美]

#### 「無名画会」と社会主義リアリズム

1974年12月31日の夜、厚手の綿の上着を着た20代の若者が何人か、緊張した面持ちで、あるアパートに到着した。その部屋は、北京西部のソビエト式の集合住宅の3階にあった。仲間内で事前に決められたやり方でノックしなければ、中には入れない。そこは、張偉と、ロシア語教師をしている母親が住むアパートだった。その後1975年に、張偉はこのアパートの窓から見える風景を、自然を描いた風景のようなとても暖かい色調で描写している。<sup>91</sup> 都市の風景を情熱的に描いたその作品は、注目に値する。なぜなら、画家の視線は窓というフレーミングに正面から向かうことなく、むしろ少々左寄りになっており、まるで画家が室内のひんやりとした日陰に立って窓の向こうの暖かな陽の光をのぞき見ているかのようで、「アンダーグラウンド」感をよく表しているからだ——張偉をはじめとするアーティストたちもまた「アンダーグラウンド」であった。当時はひどい時代で、政府の許可なしに路上で絵を描こうものなら、「反乱分子」かと疑われるところだ。この純然たる事実、なぜ張偉らの作品に描かれるのが殆どの場合、人間不在の面白みのない風景で、ごく稀に信号や標識などの人間の痕跡が見られるのかを説明するのに大いに役立ってくれる。グレー系の色調で描かれた名もなき風景。これらの作品は、当時一般的だった革命的テーマに基づいた派手な色合いの人物画とは非常にかけ離れている。あの質素なアパートは、そのような風景画やスケッチでいっぱいだった。ひとつとして大きな作品はない。大ききとしては、当時どの家にもあった小紅書、つまり『毛主席語録』のサイズに最も近い。あの晩、あのアパートにいた十数名は、張偉と同世代の

アーティストたちだった。たったひとりで晩だけであったが、この集まりこそ、1949年に新生中国が建国されて以来、政府の許可なしにアーティスト主導で初めて行われた展覧会である。このとき参加したメンバーは、後に、初の一般公開展(1979年)の会期中に、自らを「無名画会」と名づけた。

無名画会のメンバーの殆どがそうであったように、1949年には張偉の家も裕福、またはブルジョワであるとして目をつけられており、それゆえに批判され、差別されていた。1966年に文化大革命が始まってからは、さらに厳しく糾弾され、追放され、高校卒業後には工場や地方の村に送られて重労働を課せられることになっただろう。このように社会の隅に押しやられていたため、意図的であれなかれ、彼らは一般的に集団生活の目の届かないところをぶらつくようになり、ものを書いたり描いたりという孤独な趣味が精神的な慰めとなった。しかし、労働生活をしているので、絵を描けるのは殆どない自由時間だけだった。また、戸籍制度をもとに作られた分散型監視により、彼らの日々の生活は細部まで、常に隣人たちに監視されていた。週末に戸外でスケッチをするのがたまの気晴らしになったが、当時は全国的に軍による規制が行われていたため、その気分転換さえもリスクを伴うものだった。若いアーティストたちは、組合や作業班で組織される団体や市民軍による検査を逃れるため、様々な方法を考え出さなければならなかった。キャンバスや絵の具を入れる小さな箱を小紅書と同じサイズで作った。これなら、カバンや、上着のポケットに何気なく入れていても、人目を引くことはない。またこれは、1970年代に無名画会が制作した作品の殆どが、サイズの小さなものであった理由のひとつでもある。次に、似たような経歴を持つ周縁的な者たちが集まって戸外でス

01

張偉《Fusuijing Building》  
1975年、油彩・紙、26×19cm



ケッチするようになった。共通の知り合いの紹介で徐々に人が集まり、街の片隅で活動するアマチュアのアーティストグループができたのだ。そんなわけで、1979年に自分たちの展覧会を開く機会に恵まれた時、痛ましく聞かえるかもしれないが彼らは堂々と自分たちのことを無名画会と呼んだのだ。それは、それでも呼ばなければ分類しがたいスタイルと、主流から外されていると同時に平凡なアイデンティティを表す名前だった。文化大革命が、このアーティストたちの家庭や親族関係を完全に壊してしまったため、当時10代だった彼らは街の孤児として取り残された一方、絵を描くという秘密の集まりは、彼らが温かみと癒しを求めてまとまる手段として機能したのである。表現の自由のない時代に、のけ者集団がアンダーグラウンドな展覧会を企画するというのは自然な選択であった。

それはまた、危険な選択でもあった。1950年代以降、実質的にすべての文学および芸術活動は政府の管理下に取り込まれていたのだ。市場経済がなくなってしまうので、アーティストは学校など教育機関、出版社、美術アカデミーなどに属して給料や住まいなどの社会福祉の受給資格を得るしかなかった。美術家協会のような準公式の団体は、政府から委託されるプロジェクトを得るために、アーティストを専門職として組織化しており、展覧会は政府によって企画・実行されたものだけ開催することができた。毛沢東が率いる文化大革命のもとでは、政府がお膳立てした展覧会ですら、出品作品が批判されることもあった。芸術活動には政治的リスクが内在するため、多くのアーティストが身の安全を守るために公の展覧会を断念するという選択をした。

無名画会の若者たちが1974年に賭けに出ることにしたのは、非常に重要である。1966年に文化大革命が始まってから1969年までは、常軌を逸した暴力の時代で、紅衛兵が軍以外のあらゆる社会組織や国家機関の破壊を促されていた。そして1969年、紅衛兵の若い学生たちは上山下郷運動として農業労働に従事するために地方の農村に送られた。そこには二つの目的があった。ひとつは都市を支配する無秩序を終わらせること、もうひとつは暴力による争いが引き起こした失業と生産の低迷という危機を解決することであった。1971年、毛沢東とともに文化大革命を押し進めたパートナー、林彪が、突然謎めいた状況下で逃亡し、飛行機事故で死亡した。その翌年、周恩来が末期がんと診断されたため、鄧小平が北京に戻って中央指導部を支援するのを許されることとなる。林彪の奇妙な死は、当時の情熱的な若者たちの見解を一夜にして変えてしまったようで、地方で苦難の渦中にありながら当時の政治闘争の合理性を再考させた。彼らの多くは、後に芸術文化の再生と解放のパイオニアとなる。さらに重要なのは、軍による日常生活の管理とあくなき政治的調査がゆ

るみ始め、若者たちが以前より自分の時間と空間を持てるようになったことだ。都市部の工場では経済蘇生に伴って膨大な労働力が必要とされていたため、多くのアーティストたちは北京に戻ることを許された。東の間ではあったが、1974年は思想的圧力が消失し、独自の思考が引き出され、多くの若者たちには読書、執筆、絵画や写真表現の可能性が開かれた年であった。

綿密な美術史的分析によって、無名画会の実践が、日本式印象主義の絵画や、ソビエト/東欧のリアリズムの画風の影響を統合した風景画の実践とされてしまうとすれば、後に現れる「前衛」、「モダン」、「コンテンポラリー」アートと無名画会を結びつけて考えるのは難しく思われるだろう。無名画会の難局を理解するには、まず1949年以降の中国美術のスタイルの問題を理解しなければならない。この分野で最も重要な要素が毛沢東であったことは間違いない。後に台頭してくる鄧小平の功利主義とは対照的に、毛沢東は芸術にはロマン主義的な形式があり、彼はそれが文化革命や新生中国の創生において重要な役割を果たすと信じていた。そして、芸術の核心的役割は、人民に奉仕すること——つまり政治に奉仕することであった。このような役割が求められると、芸術の内容ありきで様式が優先されなくなる。文化における革命の問題については、毛沢東はレーニンとは異なっていた。レーニンは新たな文化は必ず古い文化から分化すると考えていた。例えば、マルクス主義はヘーゲル主義の断片であり、リアリズムは古典主義の断片であるといった具合に。一方、毛沢東は後年、古い文化を徹底的に破壊してこそ、人民に奉仕する新たな文化が構築できると考えていた。文化大革命の発動以来、少年宮などの政府出資機関や工場や村々で様々な芸術のトレーニングコースが設置されている時でさえ、美術アカデミーは閉ざされていた。「百花齊放百家争鳴(いろいろな文化を開花させ、多様な思想・学術上の意見を論ずる)」というスローガンに従って、新生中国の芸術は差異を根絶するという過程を経たのだ。最初に排除されたのは、群衆路線と相入れない、伝統的な文人画の画風だった。その後1930年代に中国に紹介されたモダニズムの要素、そして1960年代にソビエト連邦との関係が悪化してからは、1950年代の社会主義リアリズムと続き、残ったのは、ただのリアリズムだった。国家主義と地方化の名の下で、そのようなリアリズムは国民に奉仕すべく「紅光亮(赤く、明るく、輝く)」といわれるスタイルへと変化していく。政治運動の必要条件を満たすために、このスタイルの作品はたいい人物画や歴史的な主題を描いており、アーティストの革命感情を表していた。そして、恣意的であるかどうかに関わらず、政治闘争の過程で批判や誤解を受けるのを避けるために、基本手順に従って描かれた。「登場人物の中で、高潔な人々を大勢描き、その中でも英雄的な存在を際立た



02

「決定的瞬間」とは形態、構想、構図、光、そして出来事がすべて完璧に一致する特別な瞬間を指す。アンリ・カルティエ＝ブレッソンは1952年に『決定的瞬間』を出版し、同書は後にドキュメンタリー写真を定義づける傑作となった。1949年、ブレッソンは中国本土での国民党支配の最後の6か月と、共産党支配の初めの6か月の間に、膨大な枚数の写真を撮影している。北京では、中国最後の高官たちを撮影し、新たな主権の確立を目の当たりにした。そのため、『決定的瞬間』は中国においても世界的にも、リアリスト写真家とフォトジャーナリストにとって不変の原理となった。

03

例えば、王克平の父は王林で、艾未未の父は艾青、ともに延安の共産党員であり、左派の文化人であった。同じように、钟阿城(阿城)の父は映画評論家の鍾惦梁で、北京市美術協会の前主席を務めた劉迅とともに文化大革命期に追放されている。このことは、劉迅が星星画会展を訪れ、北海公園での展覧会開催を可能にしたことを説明づけている。

04

Huang Rui and Ma Desheng,  
*A Constellation of Stars, Huang Rui and Ma Desheng: Art Editors, 1978-1983* (Beijing: Hadrien de Montferrand Gallery, 2013), p. 32.

せ、英雄たちの中でも中心となる人物群を力強く」である。1972年以降、このような指示の集積が高度な社会主義スタイルとして体系化された。張偉ら、無名画会の画家たちは、明らかに別のカテゴリーに属する。簡単に言えば、彼らはためらうことなく、社会主義リアリズム様式を拒絶したのだ。彼らの作品には、威厳ある人物も、感動的な出来事も描かれていない。逆に、彼らの広大で静謐な風景画は生命力や豊かな精神的変容をグレーの色調の中に追い求めている。非常に軍国主義的かつ政治的な社会で、このように無言の抒情主義を自然に向かわせることは、芸術の実践と市民生活のどちらにおいても低俗な政治に対する勇敢なる抵抗を暗示している。とすると、無名画会の実践は国の新たな芸術の原点とするのが理論的な原点であると言える。

1976年に周恩来の死にあたって、自然発生的に起こった追悼イベントは、次第に文化大革命への反抗や批判へと発展した。これらの活動はすぐに制圧され、反革命的であるとされたが、文化大革命は約半年後、毛沢東の死によってついに終わりを告げた。鄧小平が毛沢東の政治遺産の清算を終え、国家レベルで権力を握ったのは1970年代後半のことだった。最終的には、正式に文化大革命を覆し、1976年の周恩来追悼活動の正当性を国家として適及的に承認したのが彼の権力掌握の象徴であった。一般的には1968年の「プラハの春」に倣って「北京の春」と呼ばれるのだが、短いながらも国家指導者たちの移行期があったおかげで、1970年代最後の3年間には言論の自由が訪れ、都市部の知識人の結びつきが生まれた。文化大革命は終わったが、都市部の急進的な若者たちは自分たちの主張を訴え続けるために、無政府主義の「大字報」を街中に掲げ、不正に関する不満や文化大革命の反省、そして全体主義についての考察など、多くの問題を取り上げた。毛沢東に指名されてその政策を引き継ぐ者たちに圧力をかけ、世論を味方につけるために、鄧小平は指導的立場についた初期段階で、これらの形式の抵抗が存在することを黙認していたが、自らの権力が確固たるものになり次第、反体制的な発言や抗議行動の抑圧を始めた。

『タイム』誌の仕事で北京にやってきたフォトジャーナリスト劉香成は、市井の文化的側面や当時の変わりゆくライフスタイルを記録し、それらの写真を米国で1983年に『China after Mao(毛澤東以後の中国)』として出版した。日常生活や何気ない瞬間に焦点を当て、細部を見つめる劉のまなざしは読者に平凡な行動と社会変革との関係を考えさせる。そのため、劉のスタイルは、アンリ・カルティエ＝ブレッソンの「決定的瞬間」という概念の影響で中国に定着していたプロパガンダ写真とは、根本的に異なっていた。<sup>02</sup> 劉の写真は明らかに、あの特別な歴史的時代に

日々の生活を構成する断片的なものを記録している。例を挙げれば、公共の場から毛沢東像が消えていく様、教育の場として再び機能し始めた大学の講義室、街中の大字報、アーティストたちのデモなど。特に、劉は1979年に行われた「星星画会」の展覧会の行方を追って撮影しており、その悪名高き出来事を記録した写真群は20世紀写真の最高傑作となった。

#### 「星星画会」と革命ロマン主義

無名画会と星星画会のアーティストは同年代であったが、星星画会の歴史のほうが後で始まっている。そもそも星星画会が生まれたのは、実は大字報の掲示から発展したアンダーグラウンドの文学シーンと非常に密接に關っていた。黄銳は『今天(Today)』という文学雑誌のアート担当編集者で、北島、芒克ら詩人とともに雑誌を立ち上げたメンバーでもあった。後に、馬德昇がメンバーに加わったが、ドイツ表現主義、特にケーテ・コルヴィッツの影響を受けた彼の初期の版画作品は主にイラストとして制作されていた。ドイツ表現主義は1930年代に魯迅によって中国に紹介された。戦争や貧困との結びつきから、1949年以降も規制の対象とならなかった数少ないモダニスト・スタイルのひとつである。ドイツ表現主義は星星画会の世代のアーティストに影響を及ぼした。彼らの両親たちが1949年以前は左派の「文芸青年」であり、新生中国政府では文化的中核となった人物たちであったことは、少なくともその理由の一端である。<sup>03</sup> 文化大革命が起こるまでは、このような家庭なら、苦労せずに生きていけただろう、優遇されることすらあっただろう。長期にわたって疎外され、劣等感を味わうこととなった無名画会のアーティストとは対照的に、文化大革命期に家族の処遇に伴って優雅な生活から転落したことは、星星画会のアーティストにとって、さらに深刻であっただろう。この違いは、星星画会のアーティストによる作品が権力をどのように映し出し(そして、ある程度は懐かしんでいるか)にも表れている。例えば王克平の彫刻では、象徴主義、皮肉、そして破壊を通じて権力に向き合っている。

黄銳と馬德昇が中心となり、1979年に設立された星星画会は、無名画会とは異なるアートで政治的・社会的介入をひたすら強く意識するものとされていた。事実、星星画会に参加するアーティストは「どこにも所属しないアーティスト、またはプロフェッショナルなアーティストで、反体制的なイデオロギーの持ち主でなければならない」とし、「星星画会は現代の政治や文化、美術史の問題に焦点を当てる」と主張している。<sup>04</sup> これは、星星画会に共通するスタイルがない理由でもある。彼らをまとめている要素は、スタイルではなく、明確で時事的な政治観を表現しようという決心であり、その方法は様々なロマン主義の様



式を混合した文学寄りのものだった。これは黄銳の油彩をみれば明らかである。《1976年4月5日》<sup>05</sup>は同年に天安門広場で起こった政治的抗議を描いたものだが、表現様式は革命ロマン主義のままであり、そのスタイルは再び《円明園》<sup>06</sup>でも見られる。この作品タイトルは旧夏の宮殿、つまり第二次アヘン戦争中の1860年に焼き払われた清朝の皇帝の庭園を指している。この場所は、北京の春の間に詩人やアーティストが集う場所となった。当時『今天』が、「廢墟の文学」とよばれるハインリヒ・ベルの文学作品を紹介していたこともあり、この世代のアーティストにとって円明園は、中国の歴史と文化大革命による個人的な悲劇の両方を象徴する場となった。黄銳は、これらの廢墟を稲妻に打たれた樹の幹、またはドイツロマン主義の雰囲気を漂わせる厭世的な彷徨い人と捉えている。星星画会のアーティストたちは象徴的な素材、つまり天安門広場にある人民英雄紀念碑、円明園の廢墟といった、政治的な未来と文化的な過去を象徴するような二つの異なる題材を好んだ。

多くの柔軟な役人たちが1977年にもとの地位に戻ると、文化政策が緩み始めた。無名画会が1979年、真っ先に展覧会を企画したとき、星星画会も同じ待遇を求めた。しかし、日程が合わず、星星画会のメンバーは中国美術館周辺の庭園に作品を展示した。展覧会が閉鎖されると、アーティストたちは街に出て抗議し、芸術表現の自由を訴えた。外国のメディアの報道を通じて、この事件は民主化を求める声の急速な高まりとみなされた。実は政府は最終的には妥協する用意があったのだが、星星画会展は別の公の会場に移された。しかし、1980年までに、鄧小平は権力を揺るぎないものとし、独裁主義統治によって改革を主導しようとする。もう世論の支持は必要なくなり、鄧小平による表現の自由の統制強化が始まったのだ。大字報は違法となり、『今天』などのアンダーグラウンド出版物は禁止され、絵画団体の展覧会が公式に許可されることはなくなった。鄧小平の基本政策は文化大革命で乱された社会秩序を早急に回復することであり、その社会秩序の回復こそが、星星画会や無名画会などの芸術団体を分裂させた。張偉は中国国外の展覧会を通じて抽象絵画を学び始め、これまでどおり社会の周縁的な立場にとどまる者もいれば、アカデミーに入学して学ぶ者もいた。黄銳をはじめ、多くの者が政治的な圧力のもと国外に移住した。

#### 「85新潮」II ストリートからキャンパスへ

ストリートカルチャーやアンダーグラウンドの活動が禁止されても、大学が学生を受け入れ始め、中国でも外国の芸術を見せる展覧会が開かれるようになり、膨大な数の哲学や文化に関するテキストが翻訳された。その結

果、当時の文化的中心は街中から大学のキャンパスへと移った。1980年代前半には、近代美術や現代美術に関する欧米の資料が中国に大量に紹介され、アカデミーから姿を消した教授たちが大勢戻ってきて教鞭を執った。アカデミーを中心に、美術界は自信と開放感に満ちあふれ、アーティストは1世紀分の歴史——印象主義から抽象表現主義まで——を数年のうちに再現した。そのような実験は急進的であるとみなされ続け、アーティストは自分たちの実験が、政府による経済改革と一致するのだと非現実的にも信じていたのである。一方政府にとっては、この文化的実験は「精神汚染」であり、新たな様式を採用した多くの作品が1984年の「中華人民共和国第6回全国美術展覧会」から除外された。<sup>07</sup>しかし、19世紀パリのサロンからクールベが除外されたことに倣い、多くのアーティストが自ら芸術団体やアーティスト集団を設立し、再び自分たちの展覧会を企画しようと動機づけられた。これらの小さな芸術グループが新たな学術的コミュニティを構成し、市民社会の中に公設の展覧会制度に匹敵するシステムを形成した。様々な欧米のスタイルに影響されたアーティストは「新潮美術」に言及し始め、それが当時の特別な瞬間と相まって「85新潮(85ニューウェーブ)」運動として知られるようになった。これは中国美術を飲みこむムーヴメントとっていく。アーティストは、自分たちの苦境は1919年の「新文化運動」の延長であり、自分たちの使命は中国美術を「近代化」の段階に至らせることだと信じていた。厳密に言えば、85新潮運動は芸術様式のムーヴメントではなく、むしろ解放された観念的思考の時代に特徴づけられるので、その様式やアイデアは多岐にわたっているように見える。1980年代前半の芸術運動に限って言えば、概してリアリズムの規範に疑念を抱くところから発しているのであり、「85新潮」は無名画会や星星画会の延長とみなすことができる。多くのアーティストにとって、リアリズムへの反抗に用いる武器の選択肢には、抽象、表現主義、そして精神分析や実存主義に基づいた様式が含まれた。

しかしながら、「85新潮」が旋風を巻き起こしたあと、アーティストの中には、徐々に、文学熱に頼った芸術運動には限界があると考えるようになる者たちが現れた。1987年までに、多くのアーティストは精神的、ロマン主義的な傾向に反発し、このムーヴメントにおける啓蒙という概念が強くなりすぎた、また、その構造が文学的になりすぎ、アートの本質を考えることを怠ったがゆえに、過剰にロマン主義的にアートを崇めることになったと主張していた。アーティストの王広義はこの啓蒙神話の形式を「人文熱情」と呼んだ。<sup>08</sup>星星画会以後のモダニスト芸術運動が人文主義というより大きな像の一部として機能してきたのであって、アートを合理的な専門領域という認識で考えてきたわけではない。一方で、王広義は人文主義の情熱を剥ぎ取り、古典主義

05  
黄銳《1976年4月5日》1978年、  
油彩・キャンパス、120×89 cm

06  
黄銳《円明園》1979年、  
油彩・キャンパス、55×70 cm

07  
当時は、中華人民共和国全国美術展覧会のみが公式な展覧会で、数年おきに開催、1979年以降は5年ごとに計画されていた。この展覧会に応募しなければ、アーティストとして公認されることはなかった。星星画会展後の1890年代初頭には、多くのアーティストがまだこの公式展覧会の幻想を抱き続け、1984年展には自分たちの前衛スタイルも受け入れられると信じていた。しかし、殆どすべての前衛スタイルが認められず、数々のアーティスト団体や絵画協会設立に拍車をかけるとともに、後に「チャイナ/アヴァンギャルド」展となる展覧会の素地を作った。

08  
Wang Guangyi, "Purging Humanist Enthusiasm," *Jianguo Pictorial*, Issue 10, (1990), pp. 17-18.



09

ゴンブリッチが言語学研究において構築したスキーマの理論は、その著書『芸術と幻影』で芸術の分野に持ち込まれた。彼が回想録で述べているように、ゴンブリッチは第二次世界大戦中にドイツのラジオを傍受している最中、不明瞭なフレーズを理解するには、その話題についてなじみがなければならぬとし、理解は知識の蓄積に依ることが多いと結論づけることになった。その主張を視覚とアートに当てはめ、ゴンブリッチは芸術の実践における「スキーマ」の役割、または心構えを発見したのだ。ゴンブリッチは『芸術と幻影』に次のように書いている。「図式とは、『抽象化』の過程、ないしは『単純化』への志向の中から出てきた産物ではなく、最初の段階のおおよその漠然とした部類をあらわすものであって、これが再生しようとする所定の形態にふさわしいものへ次第に絞られていくわけである」エルンスト・ゴンブリッチ、(瀬戸康久訳)『芸術と幻影』岩崎美術社、1979年、116頁。

10

The Pond Society Manifesto, as quoted in Huang Zhuan, "An Antithesis to the Conceptual: On Zhang Peili," *Zhang Peili: Certain Pleasureshang Peili: Certain Pleasures*, Venus Lau and Robin Peckham, eds. (Shanghai: Minsheng Art Museum, 2011).

11  
参考作品

張培力《無題(手袋)》1988年、油彩・キャンバス、100×134cm  
《X?シリーズ: No. 4》1987年、油彩・キャンバス、180×200cm

12

耿建翌《The Second Situation》1987年、油彩・キャンバス、各170×132cm (4点組)

13

張培力《Brown Book No.1》1988年、保存資料11点と手袋1対、サイズ可変

14

参考作品  
黄永砵《六個小轉盤》1988年、ミクストメディア、50×40×16cm

からもモダニズムからも遠ざかって、現代美術の方向へ近づこうとした。エルンスト・ゴンブリッチの「スキーマ(図式)と修正」の概念に影響され、王広義は平面絵画の技術をうまく適応させて、よく知られているイメージに変更を加えていた。その方法は、数字やグリッドやブロックを用い、分析と批判の「合理的な」精神を表現するためのシステムティックな方法だとされていた。<sup>99</sup>

### 「85新潮」を超えて

張培力と耿建翌は、批評的な省察の段階をさらに進めることができた。2人は「85新潮」の中でも実在主義的な絵画で急速に名を成したが、その頃には2人とも既に先に進み、ダダ、デュシャン、イエジー・グロトフスキが提唱した「貧しい演劇」の影響を受けていた。有名なグループ、「池社」を立ち上げた2人は、アートの物語性と精神的な特質について再考し始め、最終的にはそれらに挑むようになった。池社にとっては、アートの中核的な役割は「アートにある神聖なるものを消し去る」ことだった。なぜなら「神聖なるものは目には見えないから」(池社マニフェスト、1985年)<sup>10</sup>である。池社の活動とは別に、張培力と耿建翌は個人としての制作の中で個性を消した作品シリーズを制作しようと決めた。張培力は医療用のゴム手袋を主題に選び、いかなる点においてもそっくりの、均一的なモノクローム絵画を100点完成させようと(もしくは、おそろ「生産しよう」と)考えた。<sup>11</sup>耿建翌は、スキンヘッドの笑う男のシリーズを描くことにした。このシリーズからは、人物のアイデンティティや感情を読み取ることは不可能で、ただ仮面のように硬直した顔が反復されるのみである。<sup>12</sup>絵画の技術的な要素やコンポジションの変化を最小限にまでそぎ落とすことで、2人はアートの精神性と自己表現の崇高な役割に関するモダニスト的見方に疑問を投げかけた。この時点では、彼らの疑念は85新潮運動における精神性やロマン主義にも向けられていた。ゴム手袋の絵画を数十枚仕上げたところで、張培力は類似作品を制作するための指示書を作り、ゴム手袋の断片を無作為に選んだ人々に郵送し、「標準」、「制約」<sup>13</sup>という支配形式によって生じる潜在的な暴力をいっそう強調した。耿建翌も、自作をコピーした画像を使って政策を始めた。反視覚的な見方によって、2人の実践は中国美術の具象リアリズムを超えるコンセプトチュアルアートの時代を拓いた。

また、概念および方法論的に重要な転換は、廈門(アモイ)でも起こっていた。廈門では黄永砵らが「廈門ダダ」の名のもと、1986年と87年に二つの展覧会を企画した。ひとつの展覧会が終わると、作品は広場に集められ、積み上げられて燃やされた。次の展覧会の許可が下りると、アーティストたちは突然、企画内容を変えて展覧会を

場の外からありとあらゆる廃棄物を展示室に持ち込んだ。黄永砵はダダのもたらす破壊性や、混沌の受容力に魅せられていた。彼が選ぶのは、はかなさや一時的なものだったのだ。黄は一貫して、その作品に自然発生的なものを追求しており、ターンテーブルやルーレットを使い、色やキャンバスの領域、筆致や反復の回数を、回転盤の回転に基づいて選び、無作為性を生み出していた。<sup>14</sup>このプロセスでは、自然発生的であることが——むしろコンセプトの単調さよりも——作品なのであり、回転盤を「自己表現的」でなく「無表現的」にしている。ここで黄永砵は、自分が1980年代の絵画の感傷主義や自己強化、自己満足への反発を実現している。

### 1989年「チャイナ/アヴァンギャルド」展

鄧小平が1979年に権力を揺るぎないものにして以来、文化的エリートに対する政府の姿勢は揺れ動いていた。市場経済のスローガンには文化的エリートが不可欠だが、そこからあまり逸れてもらっても困る。そのため、反ブルジョワ的精神汚染のスローガンがたびたび姿を現した——政府の意図から逸れすぎれば、アーティストたちに警告するために。この不安定な政治情勢は、以前と同様に一部のアーティストを奮い立たせもしたが、前述のアーティストたちが美術の生産と創作の概念を理性的に熟考するきっかけを与えた。1984年に、多くのアーティストが「中華人民共和国第6回全国美術展覧会」から除外された時、彼らは自分たちの先駆的な実験をすべて収容する展覧会を北京で開こうと試みた。それが「チャイナ/アヴァンギャルド」として知られる「中国現代芸術展」である。資金も会場もなく、展覧会は何度も延期された末、1989年に中国美術館で実現した。中国美術は急速に発展していた。15年の間に、アパートでの油彩風景画展から街頭でのデモ、そしてそこから現在の中国美術館にあたる施設での「アヴァンギャルド」美術展まで前進したのだ。逆説的ではあるが、「新潮芸術」の正当性を謳ってこの展覧会が開幕するころには、新潮運動自体はすでに王広義、張培力、耿建翌、黄永砵らの疑念と批判にさらされ始めていた。当時の社会現実の難しさをゆえに、新潮とそれに終焉をもたらす者たちが「チャイナ/アヴァンギャルド」展で一堂に会することになり、その後、それぞれの相違点や区別が浮かび上がる。

「チャイナ/アヴァンギャルド」展は、数名の美術評論家による企画で、100名ほどのアーティストによる作品を展示し、1989年2月5日の午前10時に中国美術館で開幕した。しかし、参加作家も企画者も知らなかったのだ——開幕からわずか1時間後に唐宋と肖魯が自分たちの作品に向けて拳銃2発を発砲しようとは。展覧会はすぐに閉鎖さ