

政治転換期中国における インディペンデントキュレーターの実践

The Social Practices of Independent Chinese Curators in the Post-Mao Era

陳 海茵*
Haiyin Chen

1. 問題の所在

ヨーロッパとアメリカで興隆した現代美術は2000年以降、その専売特許をメキシコシティ、リオデジャネイロ、ナイロビ、ニューデリー、ソウル、東京、北京、上海といった多様な都市に移し、アジア最大規模の美術市場を有する中国は今や画廊数、作品数、取引金額ともにアメリカと肩を並べるようになったⁱ。こうした状況の中、先進国以外の地域における美術の生産、流通、消費をめぐる人々の活動についての社会学的研究は増えているとは言い難い。

本稿は、グローバル化の進展とともに現代美術の主要都市となった中国・北京を取り上げ、その中でも、美術の潮流を決定する重要な役割を果たすインディペンデントのキュレーター（中国表記：策展人）という職業に着目するⁱⁱ。今日のキュレーターは展示の企画構想から運営管理まで、仕事の随所で多くの知識や人的資源、経済的資源を動員するという点で美術業界において影響力が強く、アートの現場では常に

中心的存在に位置づけられているⁱⁱⁱ。

中国の場合、社会主義的市場経済政策によってアートマーケットが出現した1990年代頃からインディペンデントで活動する批評家やキュレーター（策展人）が制度レベルで普及し始め、芸術的表現をめぐる政府の指導方針や芸術組織の配置、労働システムといった中国特有の社会制度と絡み合いながら急速に発展してきた。しかし、キュレーターという専門的職種の中国での機能の仕方について、これまで芸術社会学の研究対象からしばしば見過ごされてきたように思える。本稿は、中国でキュレーターという職業が萌芽した1980年代の中国の美術業界の構造変化と、具体的な出来事としての「中国現代芸術大展」を分析することで、中国における最初のインディペンデントキュレーターたちの活動における「制約」と「戦略」を明らかにする。

毛沢東時代までの中国では、博物館や美術館は政府の指導下にあり、思想的に正しいとされ

* 東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：アートワールド、芸術社会学、中国現代美術、卓越化、キュレーター。

る芸術品を掲げることが展示施設の役割とされてきた (Ho 2017: 26-7)。しかし1980年代初頭から鄧小平時代の「改革開放」政策が始まると、美術分野では欧米の流派の展覧会が開かれるようになり (例えば、アメリカンポップアートの旗手であるロバート・ラウシェンバーグの巡回展や中小規模の印象派の展示など)、外国から輸入された文学、音楽、哲学に影響を受けた様々な芸術表現が中国の若者を中心に人気を集めた。特に1985年前後には全国で大小100を超える現代美術の自主グループができ、各地で自主展覧会も開かれるほどに現代美術のブームは盛り上がりを見せた。そしてついに1989年には国家美術館を会場とした全国展「中国現代芸術大展 / CHINA AVANT-GARDE」が開催され、これは今日まで中国現代美術が国内外ともに公認された記念碑的イベントとして記録されている。

この全国展「中国現代芸術大展 / CHINA AVANT-GARDE」が注目に値するのは、その展示作品群が中国美術史にとって重要であるだけでなく、特殊な政治社会環境の中で作品メッセージの難解な現代美術の展覧会を成り立たせる行為そのもの、及びそれを担った人々の職業実践、つまり中国におけるキュレーター制度や美術業界の構造を考える上でも画期的な事例なのである。実際、「中国現代芸術大展 / CHINA AVANT-GARDE」は途中から過激な芸術家による銃撃パフォーマンスによって2度中断に追い込まれたり、中心的なキュレーターが職務を解任されたりと、センセーショナルな結末を迎えて一部報道では「天安門事件の前哨」とも言われた。本展の作品内容の詳細な記録と分析

は、美術史家・高名潞 (Gao Minglu) が2008年に編纂した *The '85 Movement: An Anthology of Historical Sources* などが詳しいのでここでは詳述しないが、本稿は以下の問いから出発することを以下に明記しておく。

中国において展示を企画する (=キュレーティング) という行為は、国家による現代アートの受容—美術の新しい表現様式に対する包摂と排除—というプロジェクトの初期に導入されたものだとすれば、当時のキュレーターは国家の介入と前衛美術の自律的発展の緊張関係をめぐってどのように折り合いをつけていたのだろうか。

上記の問いを分析するために、本稿では素材として1989年の「中国現代美術大展」にキュレーターとして関わった者達が展覧会直後に執筆した回顧記事や手記、対談記事など、書籍や展覧会カタログ、美術雑誌に所収され中国国内でもアクセス、入手できるものを用いた。日本語訳は全て筆者による。筆者によるインタビューではなく当時のテキスト資料のみを用いているのは、1989年当時の出来事をより鮮明に記憶していた時期に記されたテキストの方が、回顧的に語り直すインタビューよりも分析に適していると判断したためである。何故なら、現在置かれている政治社会状況において当時のことを語ってもらう場合、「過去」の出来事を「現在」の状況や知識を元に再構成することが意識的にせよ無意識的にせよ生じかねず、特に言論に対する社会の「空気圧」が時期によって変わってくるという環境要件も考慮すると、よほどの不足が無い限りは当時のテキストに限定した方が適切な資料選択になると判断した。

本稿の議論の流れは以下の通りである。まず2章で芸術作品に評価・価値を付与したり分類したりする人々の実践に焦点を当てた芸術社会学分野の先行研究について敷衍し、本研究の理論と方法を検討する。3章では、本稿で扱う中国の初期キュレーターの誕生背景と社会的属性を2つのパートに分けてそれぞれ明らかにする。3-1で中国における現代美術展の出現の背景にある政治的・社会的文脈について、3-2で現代美術展のゲートキーパーとして当時の雑誌

編集者が台頭したことについて論じる。4章では、雑誌編集者が1989年の「中国現代芸術大展」のキュレーターとなって作品と作家を選別したり自らの判断を正当化したりする際の「制約」と「工夫」を明らかにする。最後に、国家と芸術の関係性をめぐる欧米中心の芸術社会学の議論や既存の芸術社会学を相対化する試みとしての本研究の特異性について議論し、その意義と今後の展望を明らかにする。

2. 先行研究：芸術分野における人々の評価と価値付けの実践

本節では芸術の生産、流通と消費をめぐる人々の意味づけの実践についての芸術社会学の先行研究を敷衍した上で、本研究が取る方法論的立場を述べる。

芸術社会学の古典である P. Bourdieu (1993) の理論を応用した多くの後発の事例研究について、M. Lamont ら (2012, 2015) は以下のように批判している。

ブルデューの研究の到達点はフランスの美術の場を対象に、文化生産という営みの独特な構造を生み出した歴史的な偶発性を伝えてくれたことにある。つまり芸術の自律性とは、超越的で普遍的なものではなくむしろ特殊な条件下でのみ発生するものである。にもかかわらず、後発研究の多くは上記のポイントを見過ごしたまま様々なケースへと適用させてきた。すなわち、評価者のアイデンティティ実践 (Self-concept) や評価プロセスそのものに内在する行為のダイナミズムを捉えられ

ずに来てしまったのだ。(Beljean, Chong and Lamont 2015: 39-40)

ここではブルデューが用いた数量的手法一すなわち、個々の文脈や実践の詳細を括弧に入れたかたちで人々の文化的嗜好性の力学を客観的に明らかにするというやり方一ではなく、個別の実践やそれぞれの文脈から生じる主体的な意味づけの実践を掬い取って分析の俎上に乗せることの必要性が説かれている。Lamont は、Sociology of Valuation and Evaluation (以下 SVE と略す) と呼ばれる一連の実証的研究を通じて、同一ジャンルの芸術活動において一それがジャズであれコメディであれ一評価者の下す判断や意思決定はア priori に均質性や客観性を持つわけではなく、主観的なダイナミズムを有することを指摘した (Beljean, Lamont 2015: 41)。

SVE の芸術分野への応用として、O. Velthuis (2003) は絵画などの芸術品の価格が決められ

る時、そこには経済的なメカニズムとは別に、画商や批評家といった芸術関係者たちの相互行為や職業規範といった文化的・社会的なメカニズムがあることを析出した。例えば画商が絵画を買い付ける際には習慣として作品サイズの大小を価格の判断基準とすることで取引交渉をスムーズにしたり、売れる数量よりもいかにその後値崩れを起こさせないかが商売人としての評価につながるという認識の前提に立って作品を選んだりしているという。

上記のようなSVEによる芸術社会学研究に付け加えて、Lamontは以下の論点への着眼を促している。それは、特定の文化活動を産業全体から見た時、個々の独立した生産者や批評家ではなく、経済社会学者や組織研究者が行ってきたようなやり方で、正式な組織（Formal organization）や、組織間どうしの関係性、組織内部の力関係が価値づけ行為に及ぼす影響へ言及する必要性があるということである（Beljean, Chong and Lamont 2015: 43-44）。

これについては、P. DiMaggio（1991）が1920～40年代アメリカの演劇やファインアートの発展を、美術館、高等教育、カーネギー財団、業界団体AAM（American Association of Museum）といった周辺環境の動きとの関連から分析した実証研究が示唆的である。そこでは、生産者であるアーティストの活動とは別

に、それを取り巻く資源、消費者、規制機関、および競合他者といった「組織フィールド（organizational field）」が持つ力学の重要性が指摘された（DiMaggio [1991]2012: 267-292, Baumann 2001: 405）。同論文では、業界が成熟するに連れてフィールドが構造化され硬直化しがちである一方、異なるアクター間の価値認識をめぐる闘争やコンフリクトによってフィールドそのものに革新や変化が生まれることを考察した。

本研究が中国という地域をケーススタディの対象として扱う意義と独自性を簡潔に先取りすると、人々の評価行為や組織のコンフリクトが国家の統治体制や国家政治の思想方針と整合性を保つことに前提した場合、いかなる配慮や工夫が行われるのかという点が議論されることである。つまり本稿の独自性は政治的な正当性と芸術的価値づけの妥当性を両立させることが不可避免的に求められた場合に、人々はそこで生ずる緊張関係をどのように緩和させたり、回避したりするのかという疑問にアプローチすることにある。

ここまで敷衍してきた芸術社会学としてのSVE研究や組織研究の分析枠組みを用いて、次節以降では芸術家以外の人々が芸術の生産や流通、消費で行う様々な価値づけ行為とそれを可能にする外的条件を実証的に議論していく。

3. ポスト文革期中国の文化政策と美術機構

本節では、まず3-1で鄧小平の指導による「改革開放」政策が文革中の美術機構の構造に風穴を空けたことと、1985年前後の中国美術業界

の特徴的を粗描する。3-2では、現代美術のゲートキーパーとして雑誌編集者が台頭し、1989年の「中国現代芸術大展」でキュレーションを

任されるほどにまで影響力と存在感を増した社

会的背景について概説する。

3.1 70年代までの美術業界の構造と80年代からの開放政策

改革開放以前、社会主義国家の建設と発展に奉仕することが芸術活動の中心的役割だった。そのため、中国の美術館は国家や地方政府の建設方針によって建てられ、「体制」公認の作家や作品を展示する「会場」としてのみ機能し、別名では「展覧館」とも呼ばれていた。この点で、欧米諸国における美術館（ミュージアム）と異なって独自の思想や理念を掲げたり、独自で特定の芸術流派を支持したりすることが難しく、会場の使用权を提供するにも「体制」の厳しい審査許可を得る必要があった。

1985年以前、公に展示される美術作品は何重もの審査を通過する必要があった。ボトムには美術館や美術家協会、美術学院、画院、文芸連合会^{iv}があり、トップには文化部^vと宣伝部が創作物の公開権を握っている。審査基準は保守的で、党主導の芸術の画一性と受動性を体現している。ある画家の作品が全国美展で入選したり、官制雑誌『美術』に掲載されたりすると、その人は中国美術家協会の一員になることができ、…中略…厳格な戸籍制度がある中国でそれはまさに農村出身者にとっての一大出世を意味する。…中略…しかしその後は状況が変わって自分の好きなように絵を描くことができるようになった。(彭徳:「新潮美術論」『艺术当代』2015年第3期)

引用文末尾の「その後は状況が変わって…」というのは、文化大革命および毛沢東体制が終

息し、1978年から鄧小平新体制が「市場の開放政策」と「政治と文化芸術の分離」へと方針を転換したことを指す。つまり、社会主義革命の宣伝に関わらない芸術の享受がようやく認められたのだ。

開放の号令によって1980年から大学教育が復活し、ヨーロッパやアメリカの近現代美術や哲学思想の書籍が中国国内で流通し始め、1985年をピークに全国各地で美大生や教師、批評家らによって抽象表現主義、ポップ、ダダイズム、シュルレアリスムなど欧米のモダニズム表現を学び実験する動きが盛り上がり、「現代派」の美術を創作する人口は爆発的に増加した(通称「85美術運動」、「85新潮美術」)^{vi}。

こうした作風の急速な多様化にも関わらず、美術館の持つ体制従属的な立場性と展示会場としての役割制限は依然として続き、現代美術を積極的に押し拡げることには加担できなかった^{vii}。したがって作家にとっては、「西側」から輸入された作風の多くが官方の展示施設である美術館の保守的な審査基準をなかなか通過できず、さらに縦割りの組織体制の中で芸術家個人が美術館と直接交渉できないなど、作品の展示をめぐる諸課題に直面していた。表1から分かるように、90年代以前は現代美術のための展示経路が整備されておらず、1979年に行われた中国最初の現代美術展である「星星美展」のときは芸術家自身が展示を野外で「強行」した(牧1998, 陳2017)。

表 1 : 藍慶偉 (2007) による図式化

	1979 年「星星美展」	1989 年「中国現代展」	1992 年「広州ビエンナーレ」
運営人員	芸術家自身	臨時の運営委員会	専門的なキュレーター職
展示組織	芸術家サークル	美術家協会と出版社	美術館主導
資金動員	完全個人出資	出版社と個人出資	企業による協賛

こうした状況のなか、芸術家と美術館の橋渡しとして機能したのが国家や地方の芸術出版機構である。出版機構は社会主義体制における職業割り当て制度である「単位」(= 職場)の一つで、多くの芸術系大学生の卒業後の進路として選ばれ、国家御用の雑誌編集者や芸術評論家

も所属している。次項では、美術雑誌が中国現代美術の組織フィールドのなかで主要なプレイヤーであるキュレーターを生み出すこととなった背景と、本研究の事例に登場するキュレーター達の属性を明らかにする。

3.2 美術雑誌の増加とキュレーターとしての雑誌編集者

「改革開放」以降、文革の抑圧から解放された人々は言論の自由や民主主義の必要性を訴えるために自ら壁新聞を発行したり、あるいは雑誌を自主出版したりして意見の表明を行った。彼らは「中国社会が没落した本当の原因を明らかにするためには、勉強しながら討論を続け、そうして得られた知見をさらに多くの人に見せて議論してもらい、社会のなかで検証しなければならない」(路 1983: 113) と主張して、『四五論壇』、『沃土』、『今天』など複数の論壇雑誌を発行した。

同じく文革中に停刊を余儀なくされていた『美術』、『美術研究』といった伝統的な美術雑誌も、姉妹誌として『世界美術』、『新美術』、『美術史論』、『中国油絵』といった雑誌を新たに創刊し、外国美術書籍の翻訳や論評、新人作家の紹介などを積極的に行った。「改革開放」後に美術大学を卒業した者たちは、就職配属先として出版社を希望することも増え、広い視野と専門知識を備えた編集者となって雑誌に記事を書

くことが普及しはじめた。

いち早く現代美術分野の論評で地位を確立した編集者には、^{リー・シェンティン} ^{ガオ・ミンルー} 栗憲庭と高名潞が有名である。彼らは当初、最も権威的な雑誌である『美術』に勤めながら、前衛的な創作に取り組む若手芸術家たちと寝食を共にしながら芸術について議論を交わし、そして彼らの作品を熱心に紙面上で紹介して現代芸術家の知名度と正統性の獲得に尽力した。当時の中国の美術家協会や美術館からはまだほとんど理解を得られない現代派の若手芸術家も、しばしばまず彼らに「発掘」してもらうことが自分たちの将来を左右すると認識していた。

^{リー・シェンティン} ^{ガオ・ミンルー} 栗憲庭と高名潞のように、「改革開放」以降に若手芸術家と伴走しながら論評記事を書いていた雑誌編集者は、1985 年頃から徐々に若手グループ展の会場探し、芸術家どうしの人脈の紹介、自主展覧会の紹介文の執筆など、展覧会におけるキュレータ的な役割を非公式な形で担い始めるようになった。こうした小規模な自

表 2：代表的な展示運営委員

	出生	学歴	当時の所属	1989 年以後
ガオ・ミンルー 高名潞	1949	中国芸術研究院研究科修士	『中国美術報』 『美術』兼任	渡米 / ハーバード大学美術史博士
リー・シェンティン 栗憲庭	1949	中央美術学院中国画専攻	『美術』のちに 『中国美術報』	インディペンデント批評 / キュレーター
フェイ・ダーウェイ 費大为	1954	中央美術学院美術史専攻	『美術研究』	渡仏 / キュレーター
ホウ・ハンルー 侯瀚如	1963	中央美術学院修士	美大修士	渡仏 / キュレーター

主展の増加を受けて、1989 年によく国家直属の中国美術館を会場とした大規模な現代美術展「中国現代芸術大展 / China Avant-Garde Exhibition」が許可され、かねてより現代美術の様々な展覧会の実施に動いていた栗憲庭や高名潞らがキュレーターとして任命された（表 2）。評論家の栗憲庭は展示作品の選定と配置を担当し、費大为と侯瀚如は国内外メディアへの広報、最高責任者として美術史家の高名潞が資金調達と官方機関との交渉を担当した。こうした分業制について、ある参加画家は「4 人は同等の発言権を持っていて、重大な問題で衝突し

たりもした」（藍庆伟 2007.10『画刊』）と振り返る。

次節では、本展の概要を簡潔に紹介した上で、美術館に所属しないインディペンデントなキュレーターたちが国家の展示施設としては最高権威である中国美術館において現代美術の展覧会を作る際の実践について詳述していく。つまり、彼らがどのような点に準拠して作品や作家の選定と評価しているのか、また国家プロジェクトとの関連においてどのように自らの判断を正当化しているのかについて分析していくことにする。

4. 分析：展覧会をつくる際の「制約」と「工夫」

4.1 コンセプトをめぐるキュレーター間の分岐：「回顧」vs. 「前衛」

『中国美術報』の紙面を通じて中国美術館による展覧会の通知文が公開されると、1985 年から盛り上がっていた「現代派」の作品が国家最高の展示会場で公開されることが正式に決定された。

“中国現代芸術展”は、国内社会、および海外の文芸界に向けて、現代美術の観念と精神を伴った芸術作品を展示するための、初の大

型で網羅的な展覧会である。近年の美術界における主要な芸術思潮と、探索実践の諸相に対する関心・議論・批評を集中的に反映し、中国文化の発展における現代美術の価値と意義を提示する。（「中国現代芸術展 展示通告第一号」『中国美術報』1988.10.31 付、下線は引用者による）

通知文は、本展がどのような作品をどのよう

なテーマのもとで展示するのかを明確に指示するものではなかったが、「近年の主要な…芸術思潮…集中的に反映し」という過去を回顧するニュアンスが用いられている点には注意を向ける必要がある。なぜなら、本展の方向性を実質的に決定する現場のキュレーターの間、上記の通知文の解釈をめぐって以下のような葛藤と対立があったことが、当時の振り返りを通じて明らかになっている。

ファン・ディーン
范迪安：「中国語が意味するところの“現代芸術展”とみなすのか、英訳版の“Avant-Garde展”とみなすのかという二択の困難に直面しました。何故なら、中国の現代化は20世紀半ばで一度中断されて、80年代から再始動しているから“現代展”をやるならば一定の回顧性と総括性を帯びますから。…中略…しかし、一部の画家はすでに“現代性”では満足できず更にラディカルな“前衛性”へ傾倒していたからです。」

タン・ホンキン
唐庆年：「この種の前衛性とは言い換えれば事件性のことですね。この意味でパフォーマンス・アートが果たした役割は目を見張るもので、マスメディアが放っておくはずがありません。」（高名潞編，1989: 126）

ここでは、展示全体のコンセプトの方向性をめぐって「回顧＝総括」と「前衛性」の2つの分岐があったことが伺える。高名潞を筆頭とする「回顧＝総括」派は、1978年の改革開放から1985年までの7年間で醸成された「新潮美術運動」を一つの区切りとして考え、視覚効果を重視したモダニズム美術の影響を受けた様式の

作風を代表とするこれらの作品は、抽象的でありながら表現技法の卓越化や精神世界の純粹な探求を理念とする点において特徴的だった上に、美術論壇の中でも高い評価を確立していた。いっぽう、1987年以降、いわゆるポストモダンの美術も中国で少しずつ広まりを見せはじめ、社会批評的な要素を含んだ作品や、既成物や身体を使用した表現、ビデオやインスタレーションなどより広範で形式に縛られない表現方法に取り組みだしていたのである。彼らは当時の中国では現代美術界限の内でもまだ評価が定まらず、「前衛性」を帯びていたために、展示に彼らを含めることには一定のリスクがあったことが推察できる。最終的なコンセプトの決定について、展示構成の責任者である栗憲庭は「本展覧会は実質的には総括性の強い回顧展であった。キュレーターから参加者までみんなが中国芸術最高の殿堂に入るための条件を満たすため、そして自分たちを伝統と化すために、妥協することを惜しまなかった。」（栗[1989]2000: 239）と指摘し、他のキュレーター達が政府の許容範囲を付度していたことを皮肉った。

では、一部キュレーターによる「付度」に対して、栗憲庭は展示を作るプロセスでどのような打開策を講じたのだろうか。

私が思うに、「現代展」とは必ず前衛性を伴うべきものであるし、展覧会そのものも受動的であってはならない。しかし、パフォーマンスや性的な表現が禁じられた今、私は前衛性の実現は不可能だと思いました。しかし、キュレーターや実行委員という役目を引き受

けてしまった以上、その責任を果たさなければならぬので、展覧の意義をもっぱら「社会性」、すなわち展覧会のもつ思想開放的な側面によって社会・観衆を刺激し、既存の文化習慣や審美感を揺さぶるところに見出そうと考えた。(栗憲庭 [1989]2000: 259、下線は引用者による)

上記の引用文からわかるように、栗憲庭^{リー・シェンティン}によれば展覧会の意義を「社会性」へとシフトさせたことは、美術史的な意義の実現よりも、芸術の鑑賞がわからない一般大衆にとっても響くような強烈インパクトを与えて文化習慣や審美感を揺さぶりをかけ注目を集めるという「事件性」と同義的に語られている。

「パフォーマンス芸術において、私は水面下で彼らを許可しました、例えば康木^{カン・ムー}の歩行計画とか張念^{ジャン・ニアン}の孵化とか。王徳仁^{ワン・ダーレン}の避妊具を使ったものに関しては、中国は性について非常に敏感な国であるため、避妊具を芸術言語の核心にするのは容易に誤解を招きかねません。そこで、私は王徳仁に手紙で方針を変えるか、適切な処理をするよう助言しました。私は他の運営委員の誰とも相談しなかったのは、口外しないことでこれを完遂するためです。展覧は運営委員の私的所有物ではなく、あくまで社会の審美感を変えていくことが目的ですから。」(栗憲庭^{リー・シェンティン} [1989]2000: 259、下線は引用者による)

そして、展示をつくる過程で秘密保持を貫くことで、現場に即興性を作り出し、前もって展

覧内容を方向付けようとする「体制」への抵抗を試みたのだ。栗憲庭^{リー・シェンティン}が作った展示空間を見た高名潞^{ガオ・ミンルー}は、以下のように当時の様子を語っている。

目を刺激する色彩、奇怪な造形や形象、抽象的かつ人々の豊富な想像力を掻き立てるような表現主義的作品たちは、芸術家の生命に対する渴望や人類の魂に対する召喚を表わしている。千奇百怪の観念芸術から、生活の中で見たことのあるモノまでもが、一斉に高雅な美術館に押し入ってきた。麻縄、ガラス、箸、塗料、ゴム手袋、風船、避妊具など何でもあった。しかも、洗足（脚を洗う）やエビの叩き売りといった日常的光景を再現したパフォーマンスまでもが、突如として芸術の聖地に現れたのだ。人びとが物質や材料が実際の用途を離れて美術品として鑑賞されることを悟った時、彼らは生き生きとした生命力を感じ、あるいは現実と関連した社会的意義と文化的含意を認知するだろう。(高 [1990]2008: 616)

特に肖魯^{シャオ・ルー}が行った電話ボックスへの拳銃発砲パフォーマンスは、絵画や彫刻を主とする美術の既成観念に支えられた1985年新潮美術の「回顧」というコンセプトの持つ安定感や保守性を一瞬にして打ち壊し、政府当局や美術関係者のみならず、マスコミを通じて一般大衆に広く衝撃を与えた。これを受けて、栗憲庭^{リー・シェンティン}はこの展覧会を総評するとき、「新潮美術の“臨界点”を一步前進させた」(栗憲庭 [1989]2000: 259)と評価しているのである。そして、この“臨界点”を模索することこそが、現代の精神であり、

中国芸術の特徴であると述べたのである。

ここまでの議論をまとめると、1989年「中国現代芸術大展」という展覧会において美術館上層部が「回顧＝総括」といった方向性の制約を課したのに対し、一部のキュレーターは「前衛性」という方向を密かに打ち出していた。そして展示責任者として栗憲庭は、「前衛性」を半ば独断的に裏のコンセプトとして据え置いた

4.2 「評価を回避すること」の正当性：「開催時期」の不当性をめぐって

本展覧会は1986年から着想し当初は1987年の開催を予定していたが、上層組織の判断が二転三転し最終的な許可の交付は1988年にずれ込んだ。栗憲庭は、「中国現代芸術展（China Avant-Garde Exhibition）」の展示企画委員として招聘されたと知った時のことを以下のように振り返っている。

1987年以降の現代芸術は、85年の様式をすでに乗り越えていて、それでいて、しかし次にやってくる趨勢を決定づけるにはまだ至っていません。したがって、1989年2月に展覧会を組織するのは、あまり適切なタイミングだとは思わないのです。85年を総括するには遅すぎるし、未来の方向性を提示するには時期尚早であるため、委員会のなかでもきつと意見が割れるでしょう。（栗 [1989]2000: 258-9）

上記の発言で栗は「遅すぎる」や「時期尚早である」という言葉を使って展覧会開催のタイミングに言及することで、展示をつくる役目の困難さを示している。そしてタイミングの悪さ

ことで、パフォーマンス・アートや過激でコンセプチュアルな表現を「事件性」と「社会性」の大義名分のもとで展示リストに加えたのだ。結果論になるが、栗氏のリスクを恐れないやり方により、1960年代以降欧米で主流だったポストモダンの表現もいち早く中国の美術界に取り込まれ、1990年代からようやく国際的な同時代性を獲得することになるのである。

に起因する「総括」と「提言」の二重否定は、それらの言葉に通底する「物事に良い／悪いという判断を与えること」への回避につながっていく。

ポスト文革期の「85新潮美術」を網羅的に世界的に紹介したいと考えた高名潞は、「総括 summary and review」という基本方針を掲げて「本展覧が現代的かあるいは前衛的かということとはもはや問題ではなく、重要なのは、大局において穏健と妥協を見出すことであり、一過性の農民運動と化すのではなく、第二回、第三回と続くことで美術史に刻まれるべき」と発言していた（高 1999）。

これに対して、栗憲庭は「前衛性を帯びた現代美術というのはそもそも回顧展に適していない」（栗 [1989]2000: 258-9）と発言した。すなわち、1989年時点ですでに終息しつつある「85新潮美術」を「総括」しようとしても、ムーブメントが起こっていた当時の前衛的で新規的な空気感までは回顧できない、前衛性や新規性が現代美術にとっては不可欠である以上「回顧」には適さないという論理なのである。したがって、美術館と上層部の合意である「総括」とい

うコンセプトとは異なった自身の価値判断を正当化する際に、栗は「遅すぎる」という時期的な不適切さを持ち出したのである。広報を担当した費大為^{フイ・ヂー・ウェイ}も、「壮大で、集合的な民族主義、あるいはヒューマニティズムは1980年代末においては既に意義を失っている」（武 2014: 180）と時期的な不適切さに言及した。

政治の局面が美術館の審査に影響を与え、展覧会の開催時期が大幅に遅れがちな1980年代中国において、「開催時期を問題にすること」は現代美術のあり方を考える上で重要な論点になる。なぜなら、80年代末から流行した多くの実験的な表現様式（パフォーマンス、インス

5. 結論と課題

本稿は、西洋美術の文脈から生まれたキュレーターという職業役割が中国のアート・シーンに導入された最初の出来事に着目し、1980年代の中国美術業界の組織構造とキュレーターを担う人々が、フィールドの内側から様々な制度的、組織的、政治的な制約をラディカルに乗り越えようとする実践を記述してきた。

本節ではこれまでの議論を簡潔に振り返り、そして芸術社会学のグローバルな議論への接合と今後の展望を論じていきたい。

1980年代の中国では、美術館に展示される作品に対して、複雑な審査過程と厳格な審査基準が設けられていた。しかし、新指導者・鄧小平による文革の反省と「改革開放」への方針転換は学生や文化人たちの間に言論の自由を求める機運を高め、雑誌や新聞の創刊を活発化させただけでなく、そこで勤務する編集者や評論

タレーション、ビデオアート）は、現代中国の同時代性の中で生まれた作品であり、その「鮮度」こそが現代アートの本質でもあるのに、美術館や上層部の審査プロセスを経て数年後に作品が公開されても意味がなくなってしまう。したがって「開催時期を問題化すること」は、すなわち、権威的な美術館によって認められた本展覧会そのものが「時代遅れ」な企画であると定義づけることによって、ここへ招待されていない作家たちの中に本当の「現代アート」の担い手がいる、という想像の余白を可能にしているのだ。

家、学者の地位をも上昇させた。その結果、新興美術ジャンルとしての現代美術は美術雑誌や新聞紙という公的組織との結びつきが強まり、雑誌編集者がゲートキーパーとなって1989年に国家美術館への入場権を獲得した。この重要な出来事である1989年「中国現代美術大展」では、雑誌編集者がキュレーターとして活躍し、表向きの「回顧」というコンセプトとは別に、裏で「前衛性／事件性」を指向した展示のデザインが実施された。そして自らの意思決定について、中国社会において権力を持った人間がある特定の評価を下すことそのものの政治的危うさを示唆することで、社会のリアルタイムの文脈に即した判断基準の正当化を試みていたことがわかった。

H. Becker (2008: 165-191) は、アメリカにおける国家による芸術への介入は、その時代の政

権の文化政策と近い一部の市民の利益を積極的に支援をしたり、政権の持続に不利益な特定の集団を抑制するために規制が行われたりすることを論じた。しかし、社会主義政治体制を有する国家の場合、基本前提として表面上は市民と国家は価値観と利害関係において矛盾があるとはならない。したがって、表向きでは合意的態度を取りつつ裏側でオルタナティブを追求しなければならないので、時としてこれはリベラルな国家よりも一層したたかなラディカルさが求められるとも言えるかもしれない。

本稿で扱った「中国現代美術大展」を例にとれば、これは国家政府が1985年をピークにして起こった「85新潮美術運動」という非公式なムーブメントを正統な美術史の新しい1ページとして承認するというある意味慈悲深い儀式でもあった。しかし、包摂の裏に存在する排除を予見した芸術家やキュレーターは、このプロジェクトを批判的に利用することを選んだ。つまり、キュレーターがあらかじめ決定権を持たない「開催時期の決定」という制約を批判する

ことで、政治や芸術の役割といった神学論争を迂回して展覧会のあり方を議論可能にしたのである。栗憲庭による即興的実行は結果的に社会から大きな注目を集めるきっかけとなり、まさに転換期を迎えている中国社会に一石を投じる役割自認がキュレーターという職業行動をよりラディカルなものにさせている。

本稿は、1989年「中国現代美術大展」という局所的な事例を精査するとどまったが、1990年から2000年代にかけて中国のアート・シーンでは民間美術館や外国資本による投資、国際的なアートイベントが増加し、現代美術の活動空間が大幅に広がりキュレーターという職能がより普遍的かつ欧米と類似した職業制度として根付いていった。今後の展望としては2000年代前後の高度経済成長期におけるキュレーター制度の定着過程、及び画廊、オークションといった様々な新規アクターとの関連性などについて定量的データも交えながら議論を深めていきたい。

註

- ⁱ The Contemporary Art Market Report 2016, <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2016/market-geography> (最終確認日 2018/01/07)
- ⁱⁱ ヨーロッパとアメリカを中心に発展した現代美術領域の職業による役割分担は、今日の中国美術業界に浸透し、同じような意味合いで使用されている。しかし、ここで強調しておかねばならないのは、本稿で扱う1980年代は共産主義革命終了直後であり、西洋の美術職業制度と中国の職業制度の間に大きな差異があり、特にインディペンデントな批評家や美術館所属のキュレーターは「職業」として存在していたわけではなかった。
- ⁱⁱⁱ 現代のキュレーターのあり方を世界中に広めたハラルド・ゼーマンやハンス・ウルリッヒ・オプリスト、ニコラ・プリオーといった重要人物をはじめ、ヨーロッパやアメリカを中心にキュレーターに関してその思想的背景から専門的实践などについて、美術史や批評分野で多くの研究議論が蓄積されてきた (Smith 2012, オプリスト 2013, 大森 2014, 長谷川 2013)。そして、中国国内にも現代美術に関わった重要な批評家やキュレーターが執筆した文章は多く蓄積されてきた (高 1999, 2008, 栗 2000 など)。キュレーターの職能とは、「博物館や美術館という場所に結びついた職能」(成相 2015: 46)でありながら多種多様な作品や作家を一つのまとまった文脈に再編しプレゼンする個人芸的な側面も併せ持ち、作家、出資者、施設、観客などと関わって現場に介入しながら、メタ的な視点から展示を作り上げることで業界全体にインパクトをもたらすのである。
- ^{iv} 中国文学芸術界連合会の略称。1949年に成立し、全国ならびに各地方、自治区の文学芸術関連組織に従事する人々からなる、

名義上非政治的性質を有する社会団体。その下部組織に「全国美術家協会」が位置しており、主に芸術や文学といった特定の分野で働く人々の権利を保障し、活躍機会の均等を維持する組織とされている。しかし、こうした非政府団体の活動に対して党政府は支援・保護する方針をとっており、ほぼ全ての社会団体—もちろん美術家協会も含まれる—の運営費や職員給料は国家政府からの補助金でまかなわれている。

- v 文化部とは、古典美術や詩歌、彫刻、建築、音楽などに詳しい知識人層によって構成され、国家直屬の美術館や大規模な芸術集団、および地方自治体の文化施設を管轄していた。文化部の呼び声で展覧会が開かれたり、芸術教育の場としての国立美術学院が創設されたり、さらには専門技術を持った芸術家が創作に従事できる場としての「画院」が1957年に作られた。
- vi この時期に登場した、中国現代美術史を牽引した代表的な作家や作品の特徴については本稿の論点ではないため割愛するが、詳細については牧陽一（1998）を参照されたい。
- vii その証拠に、中国で現代美術を所蔵する美術館は1990年代の私立（民間）美術館の登場を待たねばならなかったし、公立の現代美術館は2010年ようやく第一号として上海PSAがオープンしたばかりである。

参考文献

- Baumann, Shyon, 2001, "Intellectualization and Art World Development: Film in the United States", *American Sociological Review*, 66 (3) : 404-426.
- Banks, Patricia Ann, 2011, "Cultural Socialization in Black Middle-Class Families", *Cultural Sociology*, 6 (1) : 61-73.
- Becker, S. Howard, [1982] 2008, *Art Worlds: 25th Anniversary Edition, Updated and Expanded*, 2nd ed., Berkeley: University of California press.
- Beljean, Stefan, Phillipa Chong and Michele Lamont, 2015, "A post-Bourdiesian sociology of valuation and evaluation for the field of cultural production", Laurie Hanquinet and Mike Savage ed., *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Oxford: Routledge, 38-48.
- 陳海茵, 2017, 「中国現代アートとアクティビズムにおける「政治」の多義性: ポスト文革期の前衛芸術グループ「星星画会」を事例に」『年報カルチュラル・スタディーズ』創文企画, (5) : 97-118.
- Chong, Phillipa, 2013, "Legitimate Judgment in Art, the Scientific World Reversed? Maintaining Critical Distance in Evaluation", *Social Studies of Science*, 43 (2) : 265-281.
- Davis Deborah S, Richard Kraus, Barry Naughton, and Elizabeth J. Perry eds., 1995, *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*. Cambridge University Press.
- DiMaggio, Paul, [1991] 2012, "Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U.S. Art Museums, 1920-40", Walter W. Powell and Paul J. DiMaggio ed., *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago: University of Chicago Press, 267-292.
- 高名潞、唐庆年、范迪安 and 周彦, 1989, 「前卫艺术与文化现实 关于“中国现代艺术展”的谈话」『读书』(5) : 128-134.
- 高名潞, 1991, 『中国当代美術史』, 上海出版社。
- 高名潞, 1999, 「疯狂的一九八九—“中国现代艺术展”始末」『倾向』(1)。
- 高名潞, 2011, 「高名潞就‘89 现代艺术大展枪击作品《对话》给肖鲁的回信」, 北京: 博宝资讯网 2018 年 2 月 28 日取得, <http://news.artxun.com/gaominglu-1595-7971721.shtml>。
- 高名潞編, 2008, 『85 美術運動 Vol.1-2』, 広西師範大学出版社。
- 贾方舟, 2013, 「从编辑到策展人」『艺术当代』(3)。
- 费大为, 1999, 「当代艺术的展览和展览策划」『美术观察』, 1999 (5) : 74-77。
- Lamont, Michèle, 2012, "Toward a comparative sociology of valuation and evaluation", *Annual Review of Sociology*, 38 (1) : 201-221.
- 藍庆伟, 2007, 「历史与责任—对中国早期策展人和策展人产生的历史考察」『画刊』(10)。
- 栗憲庭, [1989] 2000, 「我作为中国现代艺术展策展人的自供状」『重要的不是藝術』, 江蘇出版。
- 路林, 1983, 「發刊与停刊—回憶参加『探索』工作的過程」金生編『魏京生与探索』臺北幼獅文化事業公司, 111-120。
- 吕澎, 1992, 『中国现代艺术史: 1979-1989』, 湖南美术出版社。
- Maanen, Hans Van, 2010, *How to study Art Worlds: On the Social Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

牧陽一, 1998, 『アヴァン・ギャルナー中国の現代アート』, 木魂社。

Obrist, Hans-Ulrich and Walter Hopps ed., 2008, *A Brief History of Curating (Documents)*, Zurich: JRP Ringier Kunstverlag
Ag. (= 2013, 村上華子訳『キュレーション「現代アート」をつくったキュレーターたち』, フィルムアート社)。

Ho, Denise Y., 2017, *Curating Revolution: Politics on Display in Mao's Chin, UK: Cambridge University Press.*

大森俊克, 2014, 『コンテンポラリー・ファインアート：同時代としての美術』, 美術出版社。

Pachucki, Mark, Sabrina Pendergrass and Michèle Lamont, 2007, "Boundary processes: Recent Theoretical Developments and New Contributions", *Poetics* (35), 331-351.

Velthuis, Olav, 2003, "Symbolic meanings of prices: Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries", *Theory and Society*, 32:181-215.

武漢, 2014, 「1989 “中国現代芸術大展” 研究 (節選)」王璜生主編『大学与美術館』, 中国青年出版, 175-191。



陳 海茵 (ちん・かいん)

[出身大学または最終学歴] お茶の水女子大学文教育学部卒業、東京大学大学院学際情報学府修士課程修了

[専攻領域] 文化社会学、カルチュラル・スタディーズ、現代中国研究

[主たる著書・論文]

「中国現代アートとアクティビズムにおける政治の多義性：ポスト文革期の前衛芸術グループ星画会を事例に」

『年報カルチュラル・スタディーズ』Vol.5, 創文企画, 2017年

[所属] 日本学術振興会特別研究員 DC1、東京大学大学院学際情報学府博士課程

[所属学会] 日本社会学会、カルチュラル・スタディーズ学会

The Social Practices of Independent Chinese Curators in the Post-Mao Era

Haiyin Chen*

This paper aims to consider the conventions and constraints among the independent curator's working strategies in post-Mao China, by using the theoretical frame of "Art Worlds" by H. Becker and "distinction" by P. Bourdieu.

In 1980s China, it was necessary to be permitted by a public organization to use exhibition facilities. The examination condition was severe on modern Western art, which made recommendations by editors and the critics vital to held legitimate exhibition. Young critics made an effort to promote new trends in party's official magazines, which enabled them to get influential positions in "Art Worlds" in China where Deng Xiao-Ping's new market policy has just enacted.

The magazine editors and the critics got curatorship during the first exhibition about China's Avant-garde art in 1989, and they also made their unique evaluating strategies in order to create symbolic value against mainstream party-led art world. They set argument focusing on "date" of the exhibition so that they could avoid troubles about political issues. Besides, they recognized the role of the curator in two different types; an employee on site or an academic researcher, which influenced diversification of curatorship after the 1990s.

* Graduate school of Interdisciplinary Information Studies, University of Tokyo

Key Words : Art Worlds, Sociology of Art, Chinese Contemporary Art, Distinction, Curator.