

글로벌시대 중국현대 아티스트의 전략

- 개혁개방 30년 중국미술의 궤적을 따라서 -

후루타 신이치

1976년, 10년에 걸쳐 중국전역을 혼란에 빠뜨린 문화대혁명은 종식되었으나, 중국의 입장에서 사회 안정과 경제부흥이 당장 급한 일이었다. 중국은 문화혁명에 의해 피폐해진 경제를 다시 일으키기 위하여 1978년 ‘개혁개방’으로의 정책전환을 도모하였다. 이는 바로 닫힌 중국에서 열린 중국으로의 역사적인 대전환이었다고 말할 수 있을 것이다. 그리고 ‘개혁개방’의 조류는 90년대에 들어 더욱 가속화되었고 2001년에는 WTO(세계무역기관)에 가맹하는 등 최근 30년 동안 중국경제는 눈부신 약진을 이루었다.

‘개혁개방’의 30년간은 또한 중국사회가 크게 변모한 시대이기도 했다. 길거리와 도로 등의 사회기반 시설 뿐 아니라, 사람들의 생활모습, 사상, 인간관계 등도 30년 동안 크게 변모하였다. 또한 경제발전은 풍요로움을 가져다주는 한편, 경제격차, 지역격차, 환경오염, 자연파괴 등의 모순을 드러내어 심각한 사회 불안도 일으키게 되었다.

30년에 걸친 그러한 사회변화에 대해 중국 예술가들은 민감하게 반응했다. 그들은 어지러운 정도로 바뀌는 시대변화를 읽어내고, 같고 닮은 감성에 의해 사회와 자신의 내면을 날카롭게 직시해서 이를 작품으로 표현한 것이다. 이하에서는 ‘개혁개방’ 30년간의 중국 예술의 세계를 따라가면서 각 시기의 예술가가 무엇을 생각하고 어떻게 행동하고 무엇을 표현하고자 했는지를 생각해 보고자 한다.¹⁾

1. 구미(歐美)미술의 모방과 실험 -80년대-

문화대혁명이 종결되고 중국화가들이 우선 몰두한 테마는 문화혁명의 비극과 고뇌를 그린 ‘상흔(傷痕)’이고, 또한 육친과 고향을 그린 ‘향토’였다. 화가들은 그러한 테마를 리얼리즘 수법으로 표현하기 위해 ‘상흔 리얼리즘’ 혹은 ‘향토 리얼리즘’이라고 불렀는데, 화면에는 이제 사회주의나 모택동을 찬미하는 표상은 없고 투쟁에 지친 홍위병이나 자신의 부친얼굴을 그림으로써 진정한 현실을 다시 주시하고자 하는 자세가 보인다.²⁾

한편 그러한 리얼리즘 회화가 자신의 내적인 성찰로 향하고 사회에 대한 비판성이 부족했던 것과는 달리, 1979년 북경에서 결성된 ‘별(星星)’은 기성의 권위에는 영합하지 않는 예술가들의 집단이었다. 그들은 표현의 자유나 정치의 민주화를 부르짖고 첨단 작품을 발표하여 세간의 주목을 모으고 또한 건국 이래 처음으로 민간데모를 실행하는 등, 중국현대 예술의 선구자로 부르기에 어울리는 예술 활동을 전개했다.³⁾ 그러나 그러한 반체제적인 성격으로 인해 당국과의 마찰을 반복하여 1983년 전람회를 마지막으로 그들의 전위적인 활동은 짧게 끝나버리게 된다.

결국 80년대도 중반으로 접어들고 개혁개방 정책도 진전하여 구미의 현대미술이 대량으로 소개되자 이에 자극받은 젊은 예술가들에 의해 전국 각지에서 새로운 미술운동이 일제히 일어났다. 이 운동을 ‘85미술운동’이라고 부르는데, 그들은 문화혁명에 의해 생겨난 구미와의 예술의 시차를 좁히고자 정력적으로 해외의 현대미술을 받아들이려고 노력하였다. 또한 모방과 실천을 반복하면서 자신의 표현을 모색했던 것이다.⁴⁾

그러한 ‘85미술운동’의 정화(精華)는 1989년 2월 ‘중국현대미술전’에서 집약적으로 나타났다. 대회장이 된 북경의 중국미술관에는 팝 아트, 초현실주의(Surrealism), 개념 예술(Conceptual Art)등, 구미 현대미술에 의거한 다양한 작품 293점이 한자리에 전시되었던 것이다. 이는 바로 구미미술의 모방으로 일어난 80년대 현대미술의 총결산으로서 기념비적인 전람회⁵⁾였다고 할 수 있을 것이다. ‘중국현대미술전’의 심벌마크였던 ‘U턴 금지’ 표식은 자유로운 예술표현

은 이제 후퇴할 수 없다는 그들의 강한 메시지였다.

2. 현대 예술의 백화요란(百花繚亂) -90년대-

1989년은 중국 현대예술의 전환점이기도 했던 해이다. 또한 중국 현대예술에 있어 두 가지 큰 사건이 있는 해로서 기억될 것이다. 우선 그 하나는 앞서 말한 2월의 ‘중국현대미술전’의 개최, 또 하나는 6월4일의 천안문사건이다. ‘중국현대미술전’에서 보여준 현대예술의 뜨거운 조류는 천안문광장에서의 민주화에 대한 무력탄압에 의해 단번에 식어버렸다. 천안문사건은 자유를 쟁취하고자 했던 예술가들에게 커다란 충격을 주었고, 그들의 예술에 대한 자세와 방향성을 바꿔 버리는 것이었다. 이 사건 이후 자유로운 예술 활동은 제한되어 예술가들에게는 패배감과 허무감이 만연해 갔다. 90년대 전반의 현대예술은 이러한 천안문사건의 좌절감을 간직한 채 실망과 내면적인 성찰의 날들 속에서 예술가가 자신의 예술의 방향성을 모색하는 것으로부터 시작하였다.

천안문사건의 깊은 정신적인 후유증을 짊어진 예술가들은 자신을 정치나 사회문제로부터 의식적으로 격리시키고, 보다 개인적인 내면성의 추구를 지향하였다. 북경 원명원(圓明園)의 예술가촌에는 그러한 화가들이 각지에서 모여 잔혹하고 불안정한 현실을 개인 눈으로 냉정하게 포착한 회화를 계속해서 그려나갔다. 팡리쥘(方力鈞:1963)은 그 대표적인 인물로, 화면에 얽은 미소를 띤 대머리의 인물은 보는 사람으로 하여금 말로 표현할 수 없는 섬뜩함을 느끼게 하였다.⁶⁾ 또한 인간성을 버려버린 듯한 몰개성상의 반복은 한층 불안감을 증폭시켜 한없는 허무감을 감돌게 하고 있다. 이러한 일종의 냉소적인 눈으로 사회와 자신을 바라보는 시니컬 리얼리즘이 90년대 중국 예술의 세계를 석권해간 것이다.

또한 쟡고(張戈: 1965)나 마리우밍(馬六明: 1969)은 북경 동촌(東村)의 예술가촌⁷⁾을 거점으로 과격한 퍼포먼스를 펼쳤다.⁸⁾ 쟡고는 나체를 한 자신의 신체를 체인으로 천정에 매달고 팔에서 피가 뚝뚝 떨어지게 하는 퍼포먼스를 보여주었다. 또한 불결하고 냄새나는 공중 화장실 안에서 장시간 벌거벗고 앉아있는 행위를 하였다. 이들은 바로 천안문사건의 처참한 기억과 연결되는데 이러한 자

학적인 행위에 의해 짱고는 물질화된 육체를 통해서 자신의 생을 냉정하게 체감하고자 했던 것이다. 또한 마리우밍은 양성구유(兩性具有)적인 나체를 과장하는 퍼포먼스로 남녀의 육체적인 경계를 애매하게 만들어 성 차이의 초월을 표출하고자 하였다. 그러나 그들의 퍼포먼스는 나체로 하는 도발적인 표현이었기 때문에 때때로 공안(公安)의 단속으로 북경 동촌의 예술가촌도 1995년에는 폐쇄에 몰리게 되었다.

한편 90년대의 급속한 경제성장은 예술가에게도 천안문사건의 좌절감으로부터 탈각할 수 있는 호기이기도 하였다. 시장경제의 파도가 예술가에게도 밀려오자 대량생산 시대나 소비사회를 풍자한 작품이 많이 제작되게 되었다. 그중에서도 문화혁명 시기의 절대양식을 팝 아트의 수법으로 경박한 화면에 전환시킨 작품⁹⁾은 「폴리티컬 팝(Political Pop)」이라고 불리며 인기를 넓혀갔다. 또 소비사회의 심벌이 아로새겨진 밝고 화려한 회화¹⁰⁾는 정치적인 이데올로기와는 상관없는 세속적이고 향락적인 기분으로 흘러넘쳤다. 이러한 중국의 팝은 시장경제의 도입에 의한 사회의 모순과 왜곡을 화려하고 공허한 화면 속에 매몰시켜 천안문 사건 후의 허무감조차도 봉인해 버리고 대중 소비사회의 이를 수 없는 꿈처럼 그 후에도 계속해서 증식되어갔던 것이다.

1999년 베네치아 비엔날레는 20세기 마지막 개최임과 동시에 약 20명의 중국인 아티스트가 선발¹¹⁾된 것으로도 화제를 모았다. 게다가 차이귀창(蔡國強: 1957)이 최고의 ‘금사자상’을 수상한 것과 동시에 중국인 아티스트의 국제적인 활약을 강렬하게 인상지운 것이었다. 차이귀창은 화약을 사용한 작품으로 알려져 있는데 비엔날레에서의 수상작품 「베네치아 세무서(收租院)」¹²⁾는 그가 소년 시절 보았던 사회주의 리얼리즘의 조각을 베네치아에서 다시 제작하는 프로젝트였다. 베네치아 비엔날레가 현대미술의 경향을 선명하게 반영한 국제미술전이라고 한다면, 같은 해에 보여준 중국인 아티스트의 대량진출은 중국 현대미술이 국제적인 주목을 모았다는 증거라고 할 수 있을 것이다.

3. 21세기의 고도경제성장과 아트 버블

1999년 베네치아 비엔날레에 중국인 아티스트가 대거 진출한 사건은 중국 현대 아트의 존재감을 세계에 보여주었을 뿐 아니라 당시 일부 예술가를 제외하고 거의 국제적으로 무명에 가까운 그들 자신의 창작 활동에도 커다란 자신감을 준 것이었다. 또 예술 활동에 대한 그들의 자신감은 급속한 경제발전과 함께 중국의 국제적인 영향력의 고양에 의해서도 증폭되어 21세기에 들어서면서 중국 내에서 현대 아티스트 활동이 한층 활발해졌다.

2002년 북경 교외의 일각에서 탄생한 ‘798예술구’는 21세기 초, 중국 현대예술이 고양된 상황을 단적으로 보여주는 것으로서 특별히 언급할 가치가 있을 것이다.¹³⁾ ‘798예술구’는 1950년대에 구소련이나 구동독의 지원을 받아 지은, 국가의 중점공장인 ‘798공장’의 광대한 부지와 건물을 중심으로 한 예술지구인데, 공장특유의 거대한 상자모양의 공간은 작품의 제작과 전시에 가장 적당한 아트 공간으로서 예술가들을 위해 사용되었다. 오픈 이후 몇 개의 현대아트 계통의 전람회가 여기에서 개최되고, 또한 일본으로부터도 긴자(銀座)의 오래된 갤러리인 도쿄화랑이 중국인 아티스트의 발굴의 거점으로 진출하고, 지구 내에 갤러리를 개설하였다. 게다가 카페나 레스토랑을 시작으로 양품점(boutique), 서점, 디자인사무소 등이 이 지구에 모여 이전의 국영공장은 새로운 정보를 발신하는 예술문화의 거점이 되었다. 이처럼 사용하지 않게 된 공장이나 창고를 예술 공간으로서 이용하는 것은 구미나 일본에서는 드문 일이 아니나, 모택동을 찬양하는 슬로건이 아직 벽에 남아있는 과거의 국영공장과 현대예술의 융합은 ‘정치도시에서 예술도시로’라는 21세기의 북경 예술전략을 상징하고 있다고 할 수 있다. 그 외 북경에서는 미술관의 전면 개수(改修)나 예술계 학부의 신설 등이 이어지고 화랑의 수도 해가 갈수록 증가하는 등, 바야흐로 ‘예술’에 의한 도시의 활성화가 진행되었다.

그러나 그러한 예술을 둘러싸고 있는 상황이 중국의 경제발전의 호조에 의해 지탱되고 있다는 것은 간과할 수 없다. 또 경제에 의해 견인된 중국 현대예술이 마주할 앞날이 과연 ‘이상의 땅’이었는가 하면 반드시 그렇지 않았다. 2008년

북경올림픽 개최가 결정되자 도시기반의 정비를 위해 북경 중심부에는 고층건물이 즐비하게 세워지고 환상고속도로가 몇 겹에 걸쳐 달리고 지하철은 교외로까지 연장되는 등, 거리는 크게 변화하고 있었다. 올림픽 특수는 북경뿐 아니라 전국에도 파급되어 이제까지 없었던 호경기에 부동산과 주식시장이 달아오르고 경제의 비정상적인 과열은 놀라울 정도였다. 또 예술작품 조차도 주식이나 부동산과 마찬가지로 투기의 대상으로 간주하게 되었고, 특히 해외로부터 대량의 자금이 중국의 아트 시장에 투입되었기 때문에 작품의 가격은 급격하게 뛰어올라 비정상적인 높은 가격으로 작품이 매매되는 현상이 생겨나게 되었다. 그 결과 예술성이 작품의 가치를 결정하는 것이 아니라 경제적인 가격이 작품의 가치를 결정하게 되는, 예술가 입장에서는 상당히 불행한 국면에 빠지게 되었던 것이다.

2007년 3월 미국의 경매에서 중국 현대 아티스트 쟡샤오강(張曉剛:1958)의 작품 「혈연 시리즈: 3인의 동지」¹⁴⁾가 211만 2000달러로 낙찰되자, 6개월 후인 9월에는 「창세편-공화국의 탄생(創世篇-共和國の誕生)」¹⁵⁾이 300만 달러로 낙찰되었다. 또한 역시 중국의 현대 아티스트 어민쥬(岳敏君:1962)의 경우도 작품 「교황(教皇)」¹⁶⁾이 2007년 6월 영국의 경매에서 215만 파운드(약425만 달러)로 낙찰된 후 10월에는 「처형(處刑)」¹⁷⁾이 중국 현대미술작품으로는 역대 최고가인 290만 파운드(약590만 달러)에 낙찰되었다. 더욱이 2008년 5월 홍콩에서 개최된 경매에서는 쟡판즈(曾梵志:1964)의 「가면시리즈 1996 No.6」¹⁸⁾가 970만 달러에 낙찰되어 중국 내에서 활약하는 현대 아티스트의 최고 낙찰가격을 큰 폭으로 갱신했다. 이처럼 작품가격이 급등하고 작품의 실체와 가격이 크게 괴리되어 가는 비정상적인 상황은 참으로 ‘아트 버블(예술의 거품현상)’이라고 밖에 말할 수 없을 것이다.

그러한 중국 현대예술의 비정상적인 과열현상은 아티스트의 매출 세계 순위에도 여실히 반영되었다. 예를 들어 2007년 7월부터 2008년 6월까지 1년간 세계의 현대 아티스트의 매출 순위를 보면, 상위 20명 중 놀랍게도 중국 현대 아티스트가 11명을 점하고 있는 것을 알 수 있다.¹⁹⁾ 또 통계에 의하면 2007년 전 세계의 경매에서 낙찰된 중국미술의 매상고는 총액 500억 엔 이상이고, 미국, 영국에 이어 세계 제3위의 아트시장으로까지 급성장한 중국은 일견 미술의 글로벌화가 정착한 것처럼 보인다.

그러나 그러한 글로벌화는 작품이 내포하는 세계성이나 보편성에 기초한 예술성의 글로벌화는 결코 아니고, 예술적 가치와는 상관없는 투기자본이 유입됨에 따라 정확한 판단 없이 아트시장 속에 편입되어진 결과의 글로벌화였다. 그 때문에 경제상황에 의해 좌우되는 지극히 위험하고 비정상적인 글로벌화였다고 말할 수 있을 것이다.

이러한 중국 현대아트의 뒤튼린 글로벌화는 수많은 폐해와 모순을 가져왔다. 우선 앞서 소개한 '798예술구'는 원래 공장시설이었기 때문에 값싼 임대료로 넓은 공간의 일터를 찾고 있던 젊은 예술가들에게는 절호의 장소였다. 그곳은 제작 의욕에 불타서 모인 예술가들이 아틀리에를 마련하고 상업성과는 거리가 먼 전위적이고 실험적인 활동을 펼치는 장으로서 북경에서 아트의 중심적 존재이기도 했다. 그러나 아트 버블에 의해 단숨에 임대료가 뛰어 자금력이 없는 예술가나 갤러리의 철수가 이어지게 되었다. 그 대신에 세련된 카페나 레스토랑이 늘어서고 외국자본에 의한 대형 예술센터 건설이 착공되는 등, 과거의 '798예술구'는 예술가에게 제작의 장소가 아니라, 상업화된 유명한 관광지로서 최근 수년 크게 변해 버리게 되었다.

그리고 더욱 심각한 것은 그러한 상업주의 경향이 예술가의 작품 자체에도 크게 영향을 미치고 있다는 점이다. 중국의 많은 예술가들은 시장경제에 지배된 제작환경 속에서 도를 넘어선 작품평가에 농락당하면서도 시장이 요구하는 작품을 마치 상품처럼 계속해서 대량생산하였다. 대부분을 외국자본에 의존한 중국 현대아트는 유럽과 미국인에 의한 '중국다움'을 이미지화한 제재, 예를 들어 천안문이나 모택동이나 문화대혁명은 필수이고 이것들을 깊은 의미도 없이 화면에 그려 넣음으로써 작품의 상품가치를 보장한 것이다. 또 저항이나 반체제를 암시하는 듯한 작품이나, 섬뜩함, 과격함, 폭력성, 통속성 등이 감도는 작품 혹은 서양미술의 명품과 중국적 표상을 합체시킨 작품도 유럽과 미국인에게는 이해하기 쉬워 판매 전략으로서 반복되어 표현되고 있다. 이는 앞서 말한 쟁쟁오강, 어민첸, 쩡판즈 등의 비정상적으로 고가에 낙찰된 작품들이 모두 문화대혁명의 기억과 천안문사건을 암시하는 듯한 섬뜩함이 화면을 지배하고 있는 것으로도 알 수 있을 것이다.

4. 아트 버블의 종언과 중국현대 아트의 향방

작년 미국에서 발단된 금융 불안은 국제적인 금융시스템의 불안으로 확대되고 세계에서 주가가 폭락하는 사태를 초래하였다. 그 결과 세계경제는 큰 폭으로 경기가 후퇴하였으나 그러한 세계규모의 경제악화는 중국 아트 시장에도 큰 영향을 끼쳐 2008년 말 즈음부터 현대예술 작품 거래가 급격하게 냉각되었다. 작품 시장가격은 큰 폭으로 하락하고 거래액도 3분의 1이하로 떨어지는 등 확실히 아트 버블의 붕괴라고 말할 수 있을 것이다.

또 앞으로 당분간은 중국 내에서 대형 미술 프로젝트의 실시나 전람회의 개최는 감소하고, 예술 활동의 규모도 축소되어 갈 것이 예상된다. 이러한 중국 현대예술의 침체를 걱정하는 목소리도 들리나 버블의 종언과 함께 결국 광란의 시대는 가고, 중국 현대아트가 시장경제의 속박으로부터 해방될 수 있다면, 이제야 드디어 예술가들이 작품의 진가를 묻고 고민해야 하는 시대가 도래할 것이다.

공전의 아트 버블에 분출된 중국 현대예술이었지만, 그것에 놀아나지 않고 독자적인 예술 활동을 전개하고 있는 뛰어난 예술가들도 있다. 차이귀칭의 작품은 87년에는 950만 달러로 낙찰되기도 하였는데, 그는 “오늘은 내 작품이 10억 엔에 팔리더라도 내일은 1엔에 팔릴지도 모른다”고 말하는, 작품의 예술가치와 시장가치와는 완전히 관계없다는 인식을 가진 예술가 중 한사람이다. 차이귀칭이 2008년 히로시마 원폭 돔을 배경으로 쏘아올린 천발의 검은색 불꽃은 인류 최초로 원폭의 비극을 체험한 히로시마에 대해 혼을 달래고(鎮魂), 또 재생된 히로시마에 축복과 평화를 회구하는 것이기도 했다.²⁰⁾

또한 뤼성중(呂勝中:1952)과 추빙(徐冰:1955)은 중국의 전통문화를 현대아트 속에서 다시 회생시킴으로써 예술의 새로운 가능성을 추구하고자 계속해서 정력적인 활동을 한 예술가이다. 즉 뤼성중은 민간예술인 기리에(切り絵:색종이를 스케치된 밑그림위에 오려붙여 만든 그림)를 핵으로 한 작품을 제작했는데, 기리에를 단순한 소재로서가 아니라, 여기에 담겨있는 길상(吉祥)과 주술이라는 본질적인 의미를 현대아트의 표현방법에 의해 부상시키고, 더욱이 기리에에 의

한 혼의 구제를 테마로 하는 ‘초혼활동(招魂活動)’으로 전개하였다²¹⁾. 또 추뵙은 누구도 읽을 수 없는 자작(自作)의 한자를 목판으로 인쇄하여 천정에 매달아 중국문명의 상징인 한자를 현대예술로서 재생시키고, 더욱이 알파벳을 조합시켜 한자화된 새로운 문자를 창작하여 동서 문명의 혼재와 융합을 보여주는²²⁾ 등, 그들의 예술 활동은 한층 심화되고 있다.

사진가 천지아강(陳家剛:1962)의 「삼선(三線)」시리즈는 모택동 시대에 군사상의 전선기지로서 거대한 비용을 투자하여 건설된 국방공장의 현재를 수년에 걸쳐 방문하여 시대 속에서 매몰된 역사의 기억을 발굴하여 보여준 작품²³⁾인데, 그 몽환과 같은 풍경은 시대나 국경을 넘어 사람들의 마음을 뒤흔들고 있다. 리이(李イ:1970)는 합성사진으로밖에 실현할 수 없다고 생각되는 화면을 자신의 육체로 실제로 표현하여 보인다.²⁴⁾ 그의 작품은 결코 컴퓨터에 의한 합성이 아니라, 작품 모두 현장에서 실제로 행한 행위에 기초하고 있는 것으로 컴퓨터에 의존하는 안이한 사회에 대한 도전인 것이다. 그들의 작품에는 기호화된 문화혁명의 표상이나 경박한 사회비판의 아이콘은 없고, 고행하는 승려와 같은 독실함이나 겉으로만 보이려고 하지 않는 대담한 표현력이 느껴질 것이다.

‘개혁개방’의 30년간은 중국 현대예술에 있어서도 격동의 시대였다. 앞으로 점점 글로벌화가 진행되는 세계 속에서 일시적인 호기심이나 편협한 상업주의가 우선된다면 세계 속에서 존재감을 보여주지 못하고 매몰되어 버릴 것이다. 중국 현대 아티스트가 국가의 사상이나 역사의 틀을 넘어 세계가 공유하는 체험이라고 말할 수 있는 작품을 많이 탄생시키기를 기대한다.

주

- 1) 呂澎、易丹 『中国現代芸術史(1979-1989)』(湖南美術出版社、1992年5月)。牧陽 『アヴァン・チャイナ：中国の現代アート』(木魂社、1998年9月)。呂澎 『中国当代芸術史：1990-1999』(湖南美術出版社、2000年3月)。牧陽一 『中国現代アート：自由を希求する表現』(講談社、2007年2月)。
- 2) 高小華 「為什麼」(1978年、107.5×136.5cm、中国美術館藏)。羅中立 「父親」(1980年、215×150cm、中国美術館藏)。
- 3) 易丹 『星星歷史』(湖南美術出版社、2002年1月)。
- 4) 費大為 『'85新潮：中国第一次当代芸術運動』(上海人民出版社、2007年11月)。費大為 『'85新潮档案』I、II(上海人民出版社、2007年11月)。高名潞 『'85美術運動：80年代的人文前衛』上、

- 下(広西師範大学出版社、2008年1月)。
- 5) 『中国現代芸術展』(中国美術館、1989年2月)。
 - 6) 方力鈞 「シリーズNo3」(1992年、200×200cm、福岡アジア美術館蔵)
 - 7) 麻生晴一郎 「北京芸術家村：抵抗と自由の日々」(社会評論社、1990年3月)。
 - 8) Rong Rong 『Rong Rong's east village:1993-1998』(Chambers Fine Art, 2003)。
 - 9) 余友涵 「紅色招手」(1992年)。大広義 「大批判：百氏可樂」(1992年)。
 - 10) 羅氏兄弟 「我愛天安門」(1996~97年、64.8×55.1cm、福岡アジア美術館蔵)。
 - 11) Harald Szeemann 『La Biennale di Venezia:48a Esposizione Internazionale d'Arte』(Biennale Di Venezia.1999)。
 - 12) 蔡国強 『蔡国強』(芸術家出版社、2005年12月)。
 - 13) 黄銳 『北京798-再創造的“工廠”』(四川美術出版社、2008年7月)。
 - 14) 張曉剛 「血縁系列：三位同志」(1994年、150×180cm)。
 - 15) 張曉剛 「創世篇—一個共和国的誕生」(2007年、149.3×119.5cm)。
 - 16) 岳敏君 「教皇」(1997年、198×186cm)。
 - 17) 岳敏君 「処決」(1995年、150×300cm)。
 - 18) 曾梵志 「面具系列1996 No.6」(1996年、360×200cm)。
 - 19) 1위/제프 쿤즈(미국)6천940만 파운드 2위/장 미셸 바스키아(미국)6천370만 파운드 3위/데미 언 허스트(영국)5천360만 파운드 4위/리차드 프린스(미국)3천880만 파운드 5위/張曉剛(중국) 3천230만 파운드 6위/曾梵志(중국) 2천780만 파운드 7위/岳敏君(중국)2천780만 파운드 8위/村上隆(일본) 천855만 파운드 9위/王広義(중국) 천170만 파운드 10위/劉曉東(중국) 천50만 파운드 11위/蔡国強(중국) 천10만 파운드 12위/嚴培明(중국)990만 파운드 13위/陳逸飛(중국)970만 파운드 14위/方力均(중국)960만 파운드 15위/劉野(중국)880만 파운드 16위/키스 헤링(미국) 천50만 파운드 17위/周春芽(중국)830만 파운드 18위/아니쉬 카푸어(인도)880만파운드 19위/피터 도이그(영국)790만 파운드 20위/루돌프 스팅겔(이탈리아)70만 파운드
—프랑스 아트프라이스사(Artprice社)의 조사—
 - 20) 『第7回ヒロシマ賞受賞記念 蔡国強展Vol.2』(広島市現代美術館、2008年)。
 - 21) 呂勝中 『呂勝中·招魂』(広西美術出版社、1998年3月)。
 - 22) Britta Erickson 『The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning Without Words』(University of Washington Press, 2001.11)。
 - 23) Chen Jiagang 『The Great Third Front』(Timezone8,2009.04)。(Damiani,2006.3)。
 - 24) Li Wei 『Li Wei』

グローバル時代における中国現代アーティストの戦略

－ 改革開放30年の中国美術の軌跡をたどって－

古田真一

1976年、10年間にわたって中国全土を混乱させた文化大革命は終息したが、中国にとって社会の安定と経済の復興は急務であった。中国は、文革によって疲弊した経済を立て直すため、1978年、「改革開放」への政策転換を図った。それはまさに、閉ざされた中国から開かれた中国への、歴史的な大転換であったと言えよう。そして「改革開放」の潮流は、90年代になると一層大きくなり、2001年にはWTO(世界貿易機関)への加盟を果たすなど、この30年の間に、中国経済はめざましい躍進を遂げていった。

「改革開放」のこの30年は、また中国の社会が大きく変貌した時代でもあった。街並みや道路などの社会基盤だけでなく、人々の生活スタイル、思想、人間関係なども、この30年で大きく様変わりしていった。そして経済の発展は豊かさをもたらす一方で、経済格差、地域格差、環境汚染、自然破壊などの矛盾を露呈させ、深刻な社会不安を引き起こすことにもなった。

そうした30年にわたる社会の変化に対して、中国の芸術家たちは敏感に反応した。彼らは、目まぐるしく移り変わる時代の変化を読み取り、研ぎ澄まされた感性によって社会と自己の内面を鋭く見つめ、それを作品として表現したのである。以下では、「改革開放」30年の中国のアートシーンをたどりながら、各時期の芸術家が何を考え、どのように行動し、そして何を表現しようとしたのかを考えていきたい(注1)。

1. 欧米美術の模倣と実験 —80年代—

文化大革命が終結して中国の画家が先ず取り組んだテーマは、文革の悲劇や苦悩を描いた「傷痕」であり、また肉親や故郷を描いた「郷土」であった。画家たちは、そうしたテーマをリアリズムの手法で表現したため、「傷痕リアリズム」、或いは「郷土リアリズム」と呼ばれるが、画面にはもはや社会主義や毛沢東を賛美する表象はなく、闘争に疲れ果てた紅衛兵や自分の父親の顔を描くことによって、真の現実を見つめ直そうとする姿勢が窺われる(注2)。

一方、そうしたリアリズム絵画が自己の内省に向かい、社会に対する批判性に乏しかったのは異なり、1979年に北京で結成された「星星」は、既成の権威には迎合しない芸術家たちの集団であった。彼らは表現の自由や政治の民主化を叫び、先鋭的な作品を発表して世間の注目を集め、また建国以来初めてとなる民間デモを実行するなど、まさに中国現代アートの実験者と呼ぶに相応しい芸術活動を展開した(注3)。しかし、その反体制的な性格により当局との摩擦を繰り返し、83年の展覧会を最後に、その前衛的な活動は短命で終わってしまう。

やがて80年代も半ばとなり、改革開放政策も進展して、欧米の現代美術が大量に紹介されるようになると、これに刺激を受けた若手芸術家たちによって、全国各地で新しい美術運動が一斉に巻き起こった。この運動は「八五美術運動」と呼ばれるが、彼らは、文革によって生じた欧米との芸術の時差を縮めようと、精力的に海外の現代美術の接受に努めた。そして、模倣と実践を繰り返しながら、自己の表現を模索していったのである(注4)。

そうした「八五美術運動」の精華は、1989年2月の「中国現代美術展」において集約的に示された。会場となった北京の中国美術館には、ポップ・アート、シュールリアリズム、コンセプチュアル・アートなど、欧米の現代美術に依拠した様々な作品293点が一堂に展示されたのである。それはまさに欧米美術の模倣に躍起となった80年代の現代美術の総決算として、記念碑的な展覧会(注5)であったと言えよう。この「中国現代美術展」のシンボルマークとなった「Uターン禁止」の標識は、もはや自由な芸術表現は後戻りできないといった、彼らの強い

メッセージであった。

2. 現代アートの百花繚乱—90年代—

1989年は、中国現代アートの転換点ともなった年である。そして、中国現代アートにとって二つの大きな出来事があった年として記憶されるであろう。先ず一つは、上述した2月の「中国現代美術展」の開催、そしてもう一つは、6月4日の天安門事件である。「中国現代美術展」で示された現代アートの熱い潮流は、天安門広場での民主化への武力弾圧によって、一気に冷え込んでしまう。天安門事件は、自由をつかみかけていた芸術家たちに大きな衝撃を与え、彼らの芸術に対する姿勢や方向性を変えてしまうことになった。この事件後、自由な芸術活動は制限され、芸術家たちには敗北感と虚無感が蔓延していく。90年代前半の現代アートは、こうした天安門事件の挫折感を引きずりながら、失望と内省の日々の中で芸術家が自己の芸術の方向性を模索することから始まった。

天安門事件の深い精神的後遺症を背負った芸術家たちは、自己を政治や社会問題から意識的に隔離して、より個人的な内面性の追求に向かっていった。北京の円明園の芸術家村には、そうした画家たちが各地から集まり、残酷で不安定な現実を醒めた目で冷ややかに捉えた絵画を描き続けた。方力鈞(1963年生)はその代表であり、画面に並ぶ薄笑いを浮かべた禿頭の人物は、言いようのない不気味さを見る者に与える(注6)。そして、この人間性を放棄したような没個性像の反復は、一層の不安感を増幅させ、際限のない虚無感を漂わせている。このように、一種しらけた目で社会や自己を見つめるシニカル・リアリズムは、90年代の中国アートシーンを席卷していくのである。

また張巧(1965年生)や馬六明(1969年生)たちは、北京東村の芸術家村(注7)を拠点として、過激なパフォーマンスを繰り広げていた(注8)。張巧は、裸体となった自分の身体を天井からチェーンで吊し、腕から血液を滴らせるパフォーマンスを行って見せた。また不潔で異臭の漂う公衆トイレの中で、長時間、裸になって座る行為を行った。これらは、まさしく天安門事件の凄惨な記憶とつながってお

り、こうした自虐的な行為によって張弔は、物質化した肉体を通して自己の生を冷静に体感しようとしたのであった。また馬六明は、その両性具有的な裸体を誇張するパフォーマンスによって、男女の肉体的な境界を曖昧にさせ、性差の超越を表出しようとした。しかし彼らのパフォーマンスは、裸体となった挑発的な表現であったため、しばしば公安の取り締まりに遭い、北京東村の芸術家村も95年には閉鎖に追い込まれてしまった。

一方、90年代の急激な経済成長は、芸術家にとっても天安門事件の挫折感から脱却できる好機でもあった。市場経済の波が芸術家にも押し寄せると、大量生産の時代や消費社会を風刺した作品が多く制作されるようになる。中でも文革時期の絶対様式を、ポップ・アート的手法によって軽薄な画面に転換させた作品(注9)は「ポリティカル・ポップ」と呼ばれて人気を博し、その後の現代美術の潮流となっていった。またハンバーガーや携帯電話といった消費社会のシンボルが散りばめられた明るく派手な絵画(注10)は、政治的イデオロギーとは無縁な、キッチュで享乐的な気分になり過ぎていた。こうして中国ポップは、市場経済の導入による社会の矛盾や歪みを派手で空虚な画面の中に埋没させ、天安門事件後の虚無感さえも封印してしまい、大衆消費社会の見果てぬ夢のように、その後も増殖し続けていったのである。

1999年のベネチア・ビエンナーレは、20世紀最後の開催であったと同時に、約20人もの中国人アーティストが選抜(注11)されたことでも話題を集めた。しかも蔡国强(1957年生)が最高の「金獅子賞」を受賞したことも重なって、中国人アーティストの国際的な活躍を強烈に印象づけることとなった。蔡国强は、火薬を使った作品で知られるが、ビエンナーレでの受賞作品「ベネチア収租院」(注12)は、彼が少年時代に見た社会主義リアリズムの彫刻をベネチアで再制作するプロジェクトであった。ベネチア・ビエンナーレが現代美術のトレンドを鮮明に映し出す国際美術展であるならば、この年に見せた中国人アーティストの大量進出は、中国の現代美術が国際的な注目を集めた証と言えよう。

3. 21世紀の高度経済成長とアートバブル

1999年のベネチア・ビエンナーレにおける中国人アーティストの大量進出は、中国の現代アートの存在感を世界にアピールしただけでなく、当時、一部の芸術家を除いて、ほとんど国際的には無名に近かった彼ら自身の創作活動にも、大きな自信を与えるものであった。そして、彼らの芸術活動に対する自信は、急速な経済発展に伴う中国の国際的な影響力の高まりによっても増幅され、21世紀に入ると中国国内での現代アーティストの活動が一層活発化していった。

2002年、北京郊外の一角に誕生した「798芸術区」は、21世紀初頭における中国現代アートの高揚した状況を端的に示すものとして特筆するに値しよう(注13)。この「798芸術区」は、1950年代に旧ソ連や旧東ドイツの支援を受けて建造された国家の重点工場「798工場」の広大な敷地と建物を中心とした芸術地区であり、工場特有の巨大な箱形の空間は、作品の制作や展示に最適なアート・スペースとして、芸術家たちのために使用されることになった。オープン以来、いくつかの現代アート系の展覧会がここで開催され、また日本からも、銀座の老舗「東京画廊」が中国人アーティストの発掘の拠点として進出し、地区内にギャラリーを開設した。さらにカフェやレストランを始め、ブティック、書店、デザイン事務所などがこの地区に集まり、かつての国営工場は新しい情報を発信する芸術文化の拠点となっていった。このように使われなくなった工場や倉庫をアート・スペースとして利用することは、欧米や日本では珍しいことではないが、毛沢東を讃えるスローガンが未だ壁に残るかつての国営工場と現代アートの融合は、「政治都市から芸術都市へ」という21世紀の北京の芸術戦略を象徴していると言えよう。そのほか北京では、美術館の全面改修や芸術系学部の新設などが相次ぎ、画廊の数も年々増加するなど、まさに「芸術」による都市の活性化が進められていった。

しかし、そうした芸術を取り巻く状況が、中国の好調な経済発展に支えられていたことを見逃してはならない。そして経済に牽引された中国現代アートの向かう先が、果たして理想の地であったかと言うと、必ずしもそうではなかった。2008年の北京オリンピック開催が決定すると、都市基盤の整備に向けて、北京

の中心部には高層建築が立ち並び、環状高速道路が何重にも走り、地下鉄は郊外へと延びるなど、街は大きく変容していった。オリンピック特需は北京だけでなく全国にも波及し、かつてない好景気に不動産や株式市場は沸き、経済の異常な過熱ぶりには目を見張るものがあった。そして芸術作品でさえも、株や不動産と同じく投機の対象として見なされるようになり、とりわけ海外から大量の資金が中国のアート市場に投入されたため、作品の価格は急激に吊り上がり、異常な高値で作品が売買される状況が生み出されていった。そして、その結果、芸術性が作品の価値を決めるのではなく、経済的な価格が作品の価値を決定するといった、芸術家にとって非常に不幸な局面に陥っていったのである。

2007年3月、アメリカのオークションで、中国の現代アーティスト・張曉剛(1958年生)の作品「血縁シリーズ：3人の同志」(注14)が211万2000ドルで落札されると、その半年後の9月には、同氏の「創世篇－共和国の誕生」(注15)が300万ドルで競り落とされた。また、同じく中国の現代アーティスト・岳敏君(1962年生)の場合も、作品「教皇」(注16)が、2007年6月にイギリスのオークションにおいて、215万ポンド(約425万ドル)で落札された後、さらに10月には、同氏の「処刑」(注17)が、中国の現代美術の作品としては歴代最高値の290万ポンド(約590万ドル)で落札された。さらに2008年5月、香港で開催されたオークションでは、曾梵志(1964年生)の「仮面シリーズ 1996 No.6」(注18)が970万ドルで落札され、中国国内で活躍する現代アーティストの最高落札価格を大幅に更新したのである。このように作品価格が急騰し、作品の実体と価格とが大きく乖離していく不正常的な状況は、まさにアートバブルとしか言いようがあるまい。

そうした中国現代アートの異常な過熱ぶりは、アーティストの売上げ世界ランキングにも如実に反映している。例えば、2007年7月から2008年6月までの1年間における、世界の現代アーティストの売上げランキングを見ると、上位20名のうち、驚くべきことに中国の現代アーティストが11名を占めていたことがわかる(注19)。また統計によれば、2007年に世界中のオークションで落札された中国美術の売上高は、総額500億円以上であり、このようにアメリカ、イギリスに次ぐ世界第3位のアート市場にまで急成長した中国は、一見、美術のグローバル化が定着したかのように見える。

しかしながら、そうしたグローバル化は、作品が内包する世界性や普遍性に基づく芸術性のグローバル化では決してなく、芸術的価値とは全く無縁な投機マネーの流入によって、否応なしにアート市場の中に組み込まれていった果てのグローバル化であった。そのため、それは経済状況によって左右される、極めて危うい不正常なグローバル化であったと言えよう。

このような中国現代アートの、ねじれたグローバル化は、数々の弊害や矛盾をもたらした。まず、先ほど紹介した「798芸術区」は、もともと工場の施設であったため、安い賃貸料で広いスペースの仕事場を探していた若い芸術家にとっては絶好の場所であった。ここには、制作意欲に燃えて集まった芸術家たちがアトリエを構え、商業性とはほど遠い前衛的で実験的な活動の場として、北京におけるアートの中心的存在でもあった。しかし、アートバブルによって一気に賃貸料が跳ね上がり、資金力のない芸術家やギャラリーの撤退が相継ぐようになった。それに代わって、お洒落なカフェやレストランが建ち並び、外資による大型の芸術センターの建設が着工するなど、もはや「798芸術区」は、芸術家にとっての制作の場所ではなく、商業化された有名な観光地として、ここ数年で大きく様変わりしてしまったのである。

そして、さらに深刻なことは、そうした商業主義の影響が芸術家の作品自体にも深く及んでいる点である。中国の多くの芸術家たちは、市場経済に支配された制作環境の中で、過剰な作品評価に翻弄されながら、市場が求める作品を、まるで商品のように大量生産し続けていった。多くを外国資本に依存した中国の現代アートは、欧米人にとっての「中国らしさ」をイメージさせる題材、例えば天安門や毛沢東や文化大革命は必須であり、それらを深い意味もなく画面に描き込むことで、作品の商品価値を保障したのである。また抵抗や反体制を暗示するかなのような作品や、不気味さ、過激さ、暴力性、通俗性などを漂わせた作品、或いは西洋美術の名品と中国的表象とを合体させた作品も欧米人にはわかりやすく、販売戦略として繰り返し表現されている。そうしたことは、前述した張曉剛、岳敏君、曾梵志らの異常な高値で落札された作品のいずれにおいても、文化大革命の記憶や天安門事件を暗示するかなのような不気味さが画面を支配していることから窺われよう。

4. アートバブルの終焉と中国現代アートの行方

昨年、アメリカに端を発した金融不安は、国際的な金融システム不安へと拡大し、世界で株価が暴落する事態を招いた。その結果、世界経済は大幅な景気後退を余儀なくされたが、そうした世界規模での経済の悪化は、中国のアート市場にも大きな影響を与え、2008年の終わり頃から、現代アートの作品の取引が急激に冷え込んでいった。作品の市場価格は大幅に下落し、取り引き額も3分の1以下に落ち込むなど、まさにアートバブルの崩壊と言えるであろう。

そして、今後しばらくは、中国国内での大型美術プロジェクトの実施や展覧会の開催が減少し、芸術活動の規模も縮小していくことが予想される。そうした中国の現代アートの低迷を懸念する声も聞かれるが、バブルの終焉と共にやがて狂乱の時代は去り、中国現代アートが市場経済の呪縛から解き放されることができれば、芸術家たちにとってようやく作品の真価が問われる時代が訪れるであろう。

空前のアートバブルに湧いた中国の現代アートであったが、それに翻弄されることなく独自の芸術活動を展開している優れた芸術家たちもいる。蔡国強の作品は、87年には950万ドルで落札されたこともあったが、彼は「今日、自分の作品が10億円で売買されようとも、明日には1円でしか売買されないかも知れない」と語っており、作品の芸術価値と市場価値とは全く無関係との認識をもった芸術家の一人である。蔡国強が2008年に広島原爆ドームを背景にして打ち上げた一千発の黒色花火は、人類で初めて原爆の悲劇を体験した広島への鎮魂の祈りであり、そして再生した広島への祝福と平和への希求でもあった(注20)。

また呂勝中(1952年生)と徐冰(1955年生)は、中国の伝統文化を現代アートの中で蘇生させることによって、芸術の新しい可能性を追求しようと精力的な活動を続ける芸術家である。すなわち呂勝中は、民間芸術の切り絵(剪纸)を核とした作品を制作するが、切り絵を単なる素材としてではなく、それに込められた吉祥や呪術といった本質的な意味を、現代アートの表現方法によって浮かび上がらせ、さらに切り絵による魂の救済をテーマとした「招魂活動」へと展開していっ

た(注21)。また徐冰は、誰も読めない自作の漢字を木版で印刷して天井から吊し、中国文明の象徴である漢字を現代アートとして再生させ、さらにアルファベットを組み合わせて漢字化した新しい文字を創作して東西文明の混在と融合を示す(注22)など、彼らの芸術活動は一層の深化を見せている。

写真家・陳家剛(1962年生)の「三線」シリーズは、毛沢東時代に軍事上の前線基地として巨費を投じて建設された国防工場の現在を数年がかりで尋ね歩き、時間の中で埋没していった歴史の記憶を掘り起こして見せた作品(注23)であり、その夢幻のような風景は時代や国境を越えて人々の心を揺さぶって止まない。李イは(1970年生)、合成写真でしか実現不可能と思わせる画面を、自己の肉体によって実際に表現して見せる(注24)。彼の作品は決してコンピュータによる合成ではなく、全て現場で行われた実際の行為に基づいており、コンピュータに頼る安易な社会への挑戦なのである。彼らの作品には、記号化された文革の表象や軽薄な社会批判のアイコンはなく、苦行僧のようなひたむきさや、見せかけではない骨太の表現力が感じられよう。

「改革開放」の30年は、中国の現代アートにとっても激動の時代であった。今後ますますグローバル化が進む世界の中で、一過性の好奇心や偏狭な商業主義が優先されるのであれば、世界の中で存在感を示すことなく埋没してしまうであろう。中国の現代アーティストが国家の思想や歴史の枠組みを越え、世界共有の体験として語られる作品を数多く生み出してくれることを期待したい。

注

(注1) 呂澎、易丹『中国現代芸術史(1979-1989)』(湖南美術出版社、1992年5月)。牧陽『アヴェン・チャイナ：中国の現代アート』(木魂社、1998年9月)。呂澎『中国当代芸術史：1990-1999』(湖南美術出版社、2000年3月)。牧陽一『中国現代アート：自由を希求する表現』(講談社、2007年2月)。

(注2) 高小華『為什麼』(1978年、107.5×136.5cm、中国美術館蔵)。羅中立『父親』(1980年、215×150cm、中国美術館蔵)。

(注3) 易丹『星星歴史』(湖南美術出版社、2002年1月)。

(注4) 費大為『'85新潮：中国第一次当代芸術運動』(上海人民出版社、2007年11月)。費大為『'85新潮档案』I、II(上海人民出版社、2007年11月)。高名潞『'85美術運動：80年代的人文前衛』上、下(広西師範大学出版社、2008年1月)。

- (注5 『中国現代芸術展』(中国美術館、1989年2月)。
(注6) 方力鈞 「シリーズNo3」(1992年、200×200cm、福岡アジア美術館蔵)。
(注7) 麻生晴一郎 「北京芸術家村：抵抗と自由の日々」(社会評論社、1990年3月)。
(注8) Rong RongRong Rong's east village : 1993-1998』(Chambers Fine Art,2003)。
(注9) 余友涵 「紅色招手」(1992年)。大広義 「大批判：百氏可樂」(1992年)。
(注10) 羅氏兄弟 「我愛天安門」(1996~97年、64.8×55.1cm、福岡アジア美術館蔵)。
(注11) Harald Szeemann 『La Biennale di Venezia:48a Esposizione Internazionale d'Arte』
(Biennale Di Venezia.1999)。
(注12) 蔡国強 『蔡国強』(芸術家出版社、2005年12月)。
(注13) 黄銳 『北京798—再創造の“工廠”』(四川美術出版社、2008年7月)。
(注14) 張曉剛 「血縁系列：三位同志」(1994年、150×180cm)。
(注15) 張曉剛 「創世篇—一個共和国的誕生」(2007年、149.3×119.5cm)。
(注16) 岳敏君 「教皇」(1997年、198×186cm)。
(注17) 岳敏君 「処決」(1995年、150×300cm)。
(注18) 曾梵志 「面具系列1996 No.6」(1996年、360×200cm)。
(注19) 1位/ジェフ・クーンズ(米国)6940万ポンド 2位/ミシェル・バスキア(米国)6370万ポンド 3
位/ダミアン・ハースト(英国)5360万ポンド 4位/リチャード・プリンス(米国)3880万ポンド 5
位/張曉剛(中国)3230万ポンド 6位/曾梵志(中国)2780万ポンド 7位/岳敏君(中国)2780万ポンド
8位/村上隆(日本)1855万ポンド 9位/王広義(中国)1170万ポンド 10位/劉曉東(中国)1050万ポ
ンド 11位/蔡国強(中国)1010万ポンド 12位/嚴培明(中国)990万ポンド 13位/陳逸飛(中国)970万
ポンド
14位/方力均(中国)960万ポンド 15位/劉野(中国)880万ポンド 16位/キース・ヘリング(米
国)1050万ポンド 17位/周春芽(中国)830万ポンド 18位/アニッシュ・ Kapoor(インド) 800万
ポンド 19位/ピーター・ドイグ(英国)790万ポンド 20位/ルドルフ・スティンゲル(イタリア)70
万ポンド 仏アートプライス(Artprice)社調べ。
(注20) 『第7回ヒロシマ賞受賞記念 蔡国強展Vol.2』(広島市現代美術館、2008年)。
(注21) 呂勝中 『呂勝中・招魂』(広西美術出版社、1998年3月)。
(注22) Britta Erickson 『The Art of Xu Bing: Words Without Meaning, Meaning
Without Words』(University of Washington Press, 2001.11)。
(注23) Chen Jiagang 『The Great Third Front』(Timezone8,2009.04)。(Damiani,2006.3)。
(注24) Li Wei 『Li Wei』