

三つの収租院

牧 陽 一*

1、円明園十二生肖獣首銅像—まずは古典を潰す

李占洋¹「租 収租院」を実際に見たのは二〇〇九年九月三日夜、北京東郊外宋莊近くの李占洋本人の工作室だった。その日は夕刻艾未未の自宅、北京東四 十三条の家を訪ねた。ⁱⁱ 筆者がここに来たのは 九九八年以来だったⁱⁱⁱ。ミュージシャンの左小祖咒^{iv}、艾未未の弟、艾丹^vらと水ギョーザを食べて、その後艾未未とともに李占洋の工作室に向かった。

ここでは巨大な十二支の頭部が制作されていて、おそらくは円明園の十二支像、円明園十二生肖獣首銅像をモチーフにしたものだろうと考えた。もともと円明園のものは頭が獣、体は人間の銅像である。この十二支像は円明園の西洋楼海晏堂の噴泉池の両側に六体ずつ設置された。時間になるとそれぞれの獣から水が出る仕掛けだったらしい。乾隆帝が 七四七年に着工し六〇年に完成したという。^{vi} 頭部は十二支の動物で、羅漢衣を着こんでいる。デザインは清朝のお抱えイタリア人絵士カスティリオーネらである。この滑稽な様子は現在既に大衆の手でパロディー化されている。たとえば北京の阜成門外の問屋街「天意新商城」入口には極彩色の羅漢衣を着た十二支像が設置され、客を迎えている。キッシュそのものである。

さて咸豊帝の 八五九年いわゆる第二次アヘ

ン戦争が勃発し、英仏連合軍が北京を占領する。翌六〇年には円明園にまで攻め上がり、宮殿は焼き払われた。 般にはこの時に十二支像が兵士たちに奪われたと思われている。しかし実際には西太后の時期に南海の居仁堂（現在は政府要人の執務場所謙住居）に移され、 九三〇年前後までは、北京にあった^{vii}。ということはこの十二支像を海外へ散逸させたのは他にもない中国人なのである。その後、牛、虎、馬、猿、豚については所在が明らかになったり、買い戻されたりしたが、龍、蛇、羊、鶏、犬の五体については、依然、所在が不明である。世界中に散逸した十二支を集めるという国を挙げた愛国収集ゲームが行われていると断言していいだろう。

そして二〇〇九年二月二五日パリのクリスティーズのオークションでネズミとウサギのあたまが三 四〇万ユーロ（三九億円）で落札された。しかし落札したアモイの蔡銘超は略奪された文化財に金は払わないとして、支払いを拒否した。愛国人士として称賛される。円明園十二生肖（十二支）銅像のすべてを奪回しようと文物返還運動を展開する中国の姿勢について、艾未未は文物を愛国主義に利用していると批判を加えている^{viii}。艾未未はまず「…落札されたこの二件の文物は芸術品とみなすことさえもできない建築物の装飾品に過ぎない。だれもが自分自身の問題、自分自身の歴史にまともに直面しようとせず、依然として歴史を歪曲しニセの歴史をつくりだす、このことが与える今日の国民への損害の方が文物への損害よりもはるかに大きなものである。」さらに「まずこれら（十二支

* まき・よういち

埼玉大学教養学部教授、中国現代文化

像)は中国人が作ったものではない。わたしは外国人のデザイナーがつくったものだろうと思う。だから中国の伝統的な造形とは全く違う。そのほか、この二点(ネズミとウサギ)は円明園という清朝の庭園にあったものであって、中国文化の代表的なものなるとは思えない。」またこの時期にロシアが中国商船を撃沈した事件や中央テレビの五十億元の新社屋を焼失したこと、雲南の監獄で囚人が虐殺された事件など追及すべき問題が山のようにあるのに新聞の面にせず、オークションの件を煽情的な事件として扱ったことをばかっていると述べる。ここではマスコミ報道が社会を監督する機能を発揮せず、愚民化させる機器となっている現実を批判している。また中国の司法の不在も指摘する。中国でこの年にメラミン中毒患者が数十万出たことや四川汶川地震のオカラ建築(鉄筋の入っていない不正建設)で多くの建物が崩壊したことなど、いくどもの騒動で民権を守るべき人間が必要だったのに、我々の弁護士は全く声をあげない。」と批判している。そして最後には「もちろん、これらの文物が中国から略奪されたことは疑いの余地もない。だがそれらの帰属問題と帰属方法は国際的に統一された標準があるべきである。私が反対するのは文物の帰属の問題ではなく、文物の帰属を利用して愛国主義宣伝を進めることだ。なぜなら中国建国後六十年間での文物の破壊これ以上の酷い破壊はない。文革時期我々は多くのものを壊した。今日の改革開放でも依然として壊し続けている。文物の破壊の最も酷いのは正に我々自身なのだ。」以上の様に二〇〇九年の二月時点で円明園十二生肖獣首銅像の問題が艾未未を捉えていた。

二〇〇九年九月筆者が訪問した時には艾未未と李占洋の二人は十二生肖(十二支)銅像をモチーフにした作品を合作している。すでにほぼ造形が終わっていた。この作品の意図は芸術的

価値もない十二支像を大金まで出して躍りになって集めるのならば新たに「本物」を作ればいいということを実際に示してみせたということだろうか。だから艾未未は作品の剽窃といった問題からは既に解きはなされている。この作品は二〇〇九年九月第二九回サンパウロ・ビエンナーレに出品された。体が五十万ドル、小型のセットが二十万ドルという市場価格がついているという³⁾。現代アートが思想を込めた大なる悪戯、遊戯だとすれば、オークションに対する艾未未の言動この時点からすでに作品創作が始まっていたといっている。この現代アートの意義は後述する蔡國強「ベネチアの収租院」の問題に重なってくる。

さて二〇〇九年九月三日、李占洋工作室には制作中の「十二支像」のほかに李占洋「租収租院」が保存されていた。これが中国のプロパガンダ彫刻の代表作「収租院」一九六五をパロディーにしたものであることは目でわかった。なぜなら一九九九年蔡國強が収租院を再現した「ベネチアの収租院」を作っており、このモチーフが現代アートの側から注目されて久しいからである。

2、収租院

「収租院」⁴⁾というのは「小作料を納める場所」という意味である。成都の西五十二キロ、大邑県安仁鎮の大地主だった劉文彩の屋敷跡が一九五八年「大邑地主庄园陳列館」となる。敷地面積七万平方メートル余り、建物面積二万平方メートル。敷地内には七本の道路、二十七の中庭、三つの庭園があったという⁵⁾。一九六五年この陳列館の中庭を中心に八メートルにわたり回廊式に建つ収租院内に泥塑群がつけられた。実際に作業に入ったのは六月。国慶節に間に合わせるために四カ月足らずで完成させて

いる。つくったのは当時四川美術学院教師の王官乙、趙樹同、学生だった劉緒理ら十九人だった。群像は 四人、実際の道具が 〇八件、交租（小作料の納入）、驗租（小作料の改め）、過斗（計量）、算賬（帳付け）、逼租（強制取り立て）、反抗、上山打遊撃（山にこもり遊撃する）の七つの部分からなり、二六の場面から構成されている。地主とその手下たちの残酷な小作料徴収の場面を立体的連環画のように表現している。伝統的な泥塑像の手法を用い、目は黒いガラス玉でつくった。またレディメイドというか現物を自在に使っている。さらに敷地内には水牢、地下牢、刑具、武器が配置され、地主劉文彩の凶悪さが強調された。例えば水牢は中に棘のついた檻があって、中に閉じ込められると水と棘のために座ることも立つこともできなかったのだという。劉文彩ら劉族の悪行は「他人を使って偽証して土地を買ひあさる。高利貸で小作料を絞り取る。農民にかぶりついたため、殺された飼犬のために農民に犬の葬式をさせる。小作人を吊るして鞭打つ。体に空気を注入して殺す。石臼を背負わせて水に沈める。無抵抗にして石をぶつける。耳を切る。無償の労役を課す。作男を謀殺する。刑具で痛めつける。婦女を強姦する。生き埋めにする。幼児を惨殺する。無実の罪をきせて殺す。小作料をとりたてて払えなければ殺す。」など凄まじいものだったと宣伝された³⁴。この陳列館は当時大地主で哥老会の頭目であった劉文彩の豪華な生活を見、また逆に小作人たちへの過酷な生活を見ることから、階級闘争の重要性や中国共産党の正しさを学習することができるわけである³⁵。文革期に「収租院」のレプリカは全国を巡回し、作品集やポスターが大量に発行された。小中学校では記録映画を用いて思想教育がなされ、美術の教科書では階級闘争を学習するための必須教材として扱われた³⁶。

だが最近の研究では以下のような事例が見えてくる³⁷。「劉文彩の人柄はとても良かった。貧しいものに米を与えた。泥棒に金を奪われたら、盗られた金を取り返してくれた。天災のため収穫が悪いと小作料を免除した。年越しの三日間に米を分け与えた。」といったものだった。実際

九四五年には当時の四川省ではかなり水準の高い「文彩中学」を設立するなど、地域の教育に貢献してもいる。安仁鎮における劉文彩の評判はかなり好いもので、農民たちは劉文彩を地域の保護者と見做していたようである。また先の水牢も 九八 年には聞き取り調査が実施され、それはアヘンの貯蔵庫で牢屋ではなかったことが確認された³⁸。

逆に悪徳地主劉文彩の弟の劉文輝は 九四年国民党が中国で滅亡する寸前に共産党の側につき、成都重慶で刊行物発行を援助し、政治団体「唯民社」を設立する。翌四二年には重慶で周恩来と会見、延安との通信設備を設置するなど解放を準備した。 九四九年重慶解放、 二月九日劉文輝は彭県で決起し、蒋介石は翌日成都から台湾に飛び去った。劉文輝は新中国建設の貢献者として高い評価を受けることとなった。解放後は、全国人民代表大会常任委員会委員、国防委員会委員、中央林業部部長などを歴任する³⁹。

有らぬ罪まで押しつけて憎むべき残酷な地主像を作り上げて人間を陥れる。こうしたプロパガンダの形振り構わぬデフォルメは常套手段でありいまさら驚くことではない。だが革命を遙かに過ぎ、当の共産党がここまで墮落した今、大衆には当時のやり方が実に狡猾なものに映るであろう。

だから悪徳地主劉文彩への行き過ぎた攻撃は近年和らげられたと言っているのだろう。それは共産党政権自身にとっても都合のいいことなのではないだろうか。事実共産党幹部は資本家、

地主に転じていると言っていい。太子党と呼ばれる彼らの二代目三代目も金融業などにつき莫大な利益を得ているからだ。中国共産党は自分たち自身である地主も資本家も批判できない、「収租院」の結末、反抗、上山打遊撃（山にこもり遊撃する）「地主が打倒される」が再び実現されるならば、その標的は他ならぬ中国共産党であることは自明であろう。

3、ベネチアの収租院—そしてプロパガンダを潰す

九九九年六月、二十世紀最後となる第四八回「ベネチア・ビエンナーレ」が開催された。世界の注目を集めたのが国際賞を受賞した蔡國強の「ベネチアの収租院」だった。当ビエンナーレには二十人もの中国人アーティストが参加したことも初めてだった。中国の現代アートが世界から注目される年となった。総合ディレクター ハラルド・ゼーマン^{xxxx}が提示した国際企画展のテーマは「ダペルトゥット」（すべてに開放された）であった。時代に対峙し現実に働きかける現代アートを目指した。

この作品の重要性は時空間の重複であった。木の心棒に藁を巻き付け、泥を塗るという泥塑菩薩像をつくる方法には古代仏教美術の時間が流れる。また 九六五年の収租院制作の毛沢東時代、さらに現代が重なる。空間は四川省大邑県安仁鎮、北京ほか中国各地、そしてイタリアのベネチアという東西の地域が重なる。そして現代アートにとって遙か彼方に置き忘れられた社会主義リアリズムの写実性、そして現代アートの方法としての「パフォーマンス」「インスタレーション」が重複するのである。ここでは近代までの彫塑である写実的作品が完成したそのものを作品とみなすのではなく、つくる過程を作品とみなした。とすれば近代美術と現代ア

トの間で手法として考え方として対立してきた平面・立体と概念・行為・空間は見事に融合さえするだろう。立体・平面が古く、観念・行為・空間が新しいとは言えなくなるからである。また収租院に込められたイデオロギーさえもが遙かな過去の記憶として浄化しさえする。我々はそれを良い悪いと判断するのではなく、ニュートラルな空間の中に放置する。かつて毛沢東時代に収租院がつくられる現場に遭遇したという少年蔡國強の記憶も文学的郷愁さえ帯びてくる。蔡國強の意図は十分に理解できるし、当時この作品が評価されたことにも全く異議はない。だがいくら道理を説明しようが通じない対象はある。

「収租院が引き起こした10年版権争い 蔡國強こそが大地主劉文彩か？」という文章には数々の反対意見が載せられている^{xxx}。蔡國強はベネチアの収租院を制作するために 九六五年当時四川美術学院の学生だった制作者の 人劉緒理、中央美術学院彫塑科の学生ら十 人をベネチアに招へいし、収租院制作に当たらせている。海外へ行ったことのない劉緒理は「ただでイタリアに行けて、千ドルの金が貰えるというから行った。収租院の制作をして中国の宣伝をするものだと思った。蔡國強は受賞賞金を我々十 人に分けようともせず、自分は全く制作していないのに自分の作品にしてしまった。

四人の群像の内、五〇体の心棒フレームをつくり、三〇体に泥を塗っただけだった。しかも作品を放置して美術展後五日ベネチアに滞在しただけで帰国した。蔡國強こそがいわゆるパフォーマンス・アートの名の下で農民を搾取する大地主劉文彩そのものだ」と批判している。また島子^{xx}は蔡國強の複製は実質的にはポストモダン芸術の手法とグリーンカード芸術家の特権を利用して、文学的美術的著作物の保護に関するベルヌ条約を公開で侵犯するものだ、と批

判した。

さらに王官乙^{xxx}は「蔡國強の〈ベネチアの収租院〉はロダンの彫刻やダ・ヴィンチの〈モナリザ〉とは違う。なぜならロダンやダ・ヴィンチの作品は保護期間がすでに過ぎている。《ベルヌ条約》に基づけば収租院は保護期間にある。原作者の九人の内三人亡くなっているが保護期間が過ぎるにはまだ早い。」二〇〇〇年五月重慶で四川美術学院が「〈収租院〉著作権記者会見」を開く。院長の羅中立^{xxxii}はベネチア・ビエンナーレ組織委員会、総合ディレクター ハラルド・ゼーマン、国際賞受賞者 蔡國強を提訴すると発表した。弁護士や北京著作権センターは戸籍のあるところに訴えればよいというが、蔡國強は故郷福建省泉州を離れて久しい、どこに訴えればいいのか分からないという状況で十年が過ぎた。さらに王官乙は「問題は〈収租院〉を流用してよいのか悪いのかではない、問題は流用した後に創意があるかどうかだ。蔡國強にはやはり創意がない、全て複製だ」と批判する。

当時ドイツのカッセル芸術学院院長だった〈収租院〉研究家のライナー・カールハルト^{xxxiii}もまた王官乙に対して「〈ベネチアの収租院〉は〈収租院〉に対する侮辱である。複製が粗末でいいかげんで原作の形を破壊している。四川美術学院の名誉を損ねた。」と言ったという。また気になる点がある。ライナー・カールハルトはハラルド・ゼーマンの友人で二人とも〈収租院〉に魅せられていた。九七二年二人はドクメンタ5に〈収租院〉を招へいしようと計画したが、文革のために実現しなかったのだという。それ以来ずっとこの計画があったことを蔡國強は知っていたはずだというのである。だがそうした計算が蔡國強にあったとしても、三十年経ようとしていた時点で、ハラルド・ゼーマンの中で〈収租院〉が元の意味を変えていたであろう。ゼーマンの意図を蔡國強が察知したとすればそ

れはそれで極めて面白い事実だと思われる。

またこの時北京で「〈収租院〉与当代芸術研究会」が開催され、隋建国^{xxxiv}、包泡^{xxxv}、汪建偉^{xxxvi}、劉曉純^{xxxvii}、巫鴻^{xxxviii}、李陀^{xxxix}らが参加した。彼らは蔡の「ベネチアの収租院」はポストモダン芸術の中でよく使われる複製、流用の芸術手段である、聖典的な作品に対する引用であって、著作権を侵害するものではないとした。しかもこの作品は制作進行中なのであって、複製にもなっていない、売りに出そうとしているわけでもない、しかも展示中にだんだんと壊れていくのだ、と擁護した。

蔡國強は二〇〇九年スペインのビルバオ・グッゲンハイムで〈ビルバオの収租院〉を、台北市立美術館で〈台北の収租院〉をつくっている^{xxx}。同じ時期、二〇〇九年九月二十三日フランクフルトのシルン美術館で〈収租院〉展が実現することとなった^{xxxi}。今ではまるで中国現代アート対中国プロパガンダ芸術の世界に展開する闘争の様相さえ帯びてきている^{xxxii}。だがフランクフルトでの〈収租院〉展はおそらくリアリズム芸術の再評価、毛沢東時代の再検討を意図している。単にノスタルジーを感じさせるというのではなく、新たな現実への批判性の回復を望んでいるのではないか。だとすれば単純な中国愛国心の発揚に作用しないように評価に注意すべきだろう。

先の論争を見てみると、賛成反対の両者が全く別の根拠に立っており、議論がかみ合っていないことが明らかだろう。保守派は現代アート自体を知ろうとしない。保守派の中でもかろうじて劉曉純が理解を示すが、彼の考えはあくまでもオリジナル収租院が主流派の美術であり、そこに蔡國強が介入し、主流派に吸収されたと思っている。筆者は蔡國強の作品は現代アートの独立した重要な作品と考える。そして展示中にだんだんと壊れていくという遺棄された事実

が重要だろう。ここに作家の意志が明確に反映されていると思われる。やはり〈収租院〉は蔡國強の〈ベネチアの収租院〉とは別物ではあるが、遺棄されるべき作品でしかない。つまりは超越していくべき存在なのである。蔡國強は〈ベネチアの収租院〉をつくった後に馬に乗った裸婦を大勢で描くパフォーマンスを行っている^{xxxiii}。ここでは〈ベネチアの収租院〉同様に作品とは作った物なのか、それともつくる過程の行為や思索なのかを再び問うている。だがその後こうした作品は見られなくなった。〈ベネチアの収租院〉が提示した重要なテーマ、それは現代アートとは見る者に個人的な思索を促すことであり、プロパガンダ芸術〈収租院〉は思索をイデオロギーへと誘導することだ、この差異を明確にしたことだろう。〈収租院〉を破壊して、新たな〈収租院〉現在の〈収租院〉の誕生へと大きなスペースを提供したと言えるのだろ。

4、租 収租院—プロパガンダを笑う

李占洋の「租 収租院」(二〇〇八年)^{xxxiv}は収租院のキャラクターを使って、中国美術界のパロディーをつくっている。作品は〈足を洗う〉〈人を奪う〉〈圧迫〉〈小作料を納める〉〈殉難〉〈観覧される歴史〉の六部に分かれている^{xxxv}。〈足を洗う〉では太った艾未未が椅子に座って足を洗わせている。洗っている女性たちはキュレーター唐昕、ギャラリストのリビア・グノス、林素林、艾未未を団扇で扇いでいるのは前妻の路青、銃を懐に艾未未を守っているのはギャラリストのウルス・マイラーである。左背後では実業家のクリスティアーネ・ライスターがウルス・マイラーギャラリーのナタリーン・コルネロに乳を与えている^{xxxvi}。傍らには鳥の巣に入った嬰兒が泣いている。艾未未を地主に見立てるのは父艾青の詩を踏まえている^{xxxvii}。実際に「大

勢の取り巻きがいつも周りにいて、艾未未も太っているし、地主みたいだった、ドクメンタ12で1001人の中国人をカッセルに連れていくなんて、カッセルの人が驚いたに違いない、艾未未は本当に悪いことをするから」地主にした、「はじめは穏やかなのに、急に刺してくるような(もの言い)」も地主の様だと李占洋は言っている。そのままとることはできないが、ある意味で本当に狡猾なアーティストではある。

後に艾未未自身が警察に後ろ手を取られる写真を戯れにつくっている。これは収租院の塑像を踏まえている。それは農夫の息子が国民党の兵隊と袍哥会の用心棒に捕まっているものだ。艾未未の写真の方は二〇〇九年五月二日につくられたものである。五・二といえば二〇〇八年の四川汶川大地震の日である。〇九年八月二日、艾未未は、地震の被害者の名簿を作成したために国家転覆罪にとわれた譚作人を弁護するために成都に赴いたところ、検察に殴打された。その後、二〇〇九年 月、上海で河蟹パーティーを開こうとしたところ、自宅軟禁される。さらに 二月には韓国へ行こうとしたところを拘束された。こうした迫害をパロディーにしているのである。艾未未自身は地主どころか、権力に刃向かって、警察に捕まえられる農民の方だ、と言いたいのだろう^{xxxviii}。

話を戻す。李占洋は収租院の地主、劉文彩が実際にはそう悪い人間ではなかったとも言っており、前述の収租院をめぐる状況を理解している。同時に蔡國強の「ベネチアの収租院」についても彼は過程を重視するが私は結果を重視するとし、蔡國強の仕事も踏まえている^{xxxix}。

李占洋はバロックのジャン・ロレンツォ・ベルニーニに影響され、皮膚感までも描きだす肉体のリアリティを追及したのだという^{xl}。収租院をロマン主義的解釈で再構成させるのもこの作品の目標となった。もう一人の地主は香港のキ

キュレーター張頌仁である。張は六四天安門事件後、九九〇年代の現代アートを予感させる「後八九現代芸術展」を開催し、中国現代アートの黄金時代を築いた重要なキュレーターの一人である。そしてこの地主が飼っている犬は三つの首をもつ犬、冥界の犬、冥界の王ハデスの犬ケルベロスであり、バロック芸術の巨匠ジャン・ロレンツォ・ベルニーニの「プロセルピナの略奪」(六二二、ローマ、国立ボルゲーゼ美術館)から引用している。

〈人を奪う〉ではギャラリスト黄燎原、キュレーター陸蓉之、顧振清、アーティスト向京が縫い包みを奪い合っている。これは小作料を納められないために赤ん坊を奪われる原作の収租院から悲壯感を無くし、パロディーにしている。

〈圧迫〉では家屋の梁に平行に裸体をチェーンで縛りつけた作品 張洄ZhangHuan[65kg] 九九四をそのまま再現している。また八五美術運動を担い、八九現代芸術展の責任者でもあった高名潞を革命模範劇「紅灯記」の李玉和に見立てて紅いランプを掲げさせる。芸術の理想を実現させようとする正義の美術研究者を、革命のために日本人に殺される李玉和の姿を借りて表現している。高名潞の業績と真面目な性格を知る者には失笑をかう作品である。

〈小作料を納める〉では美術評論家・キュレーターである栗憲庭が年貢を運ぶ。だが背負っているのは重なった十人の裸体。北京東村「無名の山のために1メートル高くする」九九五である。栗憲庭は星星画会を擁護して以来、中国現代アートの歴史と共に活動してきた。中国の現代アーティストの誰もが彼を知り、敬意を表する存在である。また中国現代アートの著名なコレクター ウリ・シグ(UliSigg)は 輪車で年貢を運ぶ。運んでいるのは嬰兒の頭に羽や動物の肢体を繋ぎ合せてホルマリン漬けにした蕭昱[Ruan] 九九九や馬を膨らませた楊茂源

「膨張 羊馬」二〇〇〇。柱に美容整形外科から集めてきた皮下脂肪を塗った孫原&彭禹の「文明柱」二〇〇〇である。二〇〇五年スイスのベルン美術館で開催されたウリ・シグの中国現代アートコレクション展「麻将」展に出品され、物議を醸した作品である。ウリ・シグは 九九五年から九八年、北京駐在のスイス大使となり、中国現代アートの作品をコレクションした。世界で最も多く收藏したといわれている。ヨーロッパへ中国現代アートを紹介した功績は大きい。またここには小作料がわりなのか小さなウサギを手にした王興偉の姿もある。王興偉はマルセル・デュシャンやヨーゼフ・ボイスの作品をはじめとするいわゆる美術史を題材にした絵画作品をつくるアーティストである。ウサギはボイスの「死んだウサギに絵を説明するには」 九六五を下敷きにした「兔子的証言(ウサギの証言)」 九九五を考慮に入れている。

〈殉難〉では地主の制裁のために亡くなった人を運ぶ姿をつくっている。棘の冠を付けたキリストの姿のハラルド・ゼーマンを運ぶ蔡國強とサミュエル・ケラーである。ゼーマンは左翼の美術体系の受難者としてえがかれる。ゼーマンを運ぶのはゼーマンによって見出されベネチア・ビエンナーレ国際賞を受賞した蔡國強である。もう 人は新しい世代のキュレーター、サミュエル・ケラーである。二〇〇〇年から〇七年世界最大規模のアート・フェア アート・バーゼル総合ディレクターを務め、同展を世界のアート・フェアにのしあげた。〇八年からはバイエラー財団美術館ディレクターを務めている。世界の現代アートを担った三人を使っている。

〈観覧される歴史〉はこれらの作品を見るヨーゼフ・ボイス²⁾と毛沢東である。ボイスが毛沢東に向かってこれら「租一収租院」を説明している。これは当然ながら先のボイスの「死んだウサギに絵を説明するには」 九六五を踏まえて

いる。そしてこの登場人物ヨーゼフ・ボイスと毛沢東は死者である。ここでは二重三重の絶望的不可能を示している。李占洋は〈収租院〉を完全にパロディーにし、現代アートの世界を嘲笑する³⁴。そして次の〈収租院〉の誕生を暗示している。

5、第四の収租院—リアリズムの回復へ

筆者は以上、三つの収租院からリアリティの回復への段階的な変容を看取する。まず 九六五年最初の収租院、悪徳地主劉文彩の弟劉文輝は建国後新生共産党政府の要人として活躍する。兄弟でこれだけの隔たりがあるとは思えない。劉文輝は最終的には共産党の側に立ったから建国後も活躍できた。劉文彩は劉家の「生業」のうち、闇の部分を買ったがゆえに異常にそれがデフォルメされることとなった。劉文彩を記憶している人の聞き書きでは決して悪党だったとは言われていない。逆に学校を建てたり、年越しにはお米を与えたりして、地元の人には慕われていたのである。とすれば悪徳地主として表出された劉文彩はプロパガンダとして強調され、典型化され、或いはステレオタイプ化した悪徳地主像を押しつけられたのである。つまり地主をめぐる悪辣な事例が集約して劉文彩の姿に表現されたと言ってもいい³⁵。

また同じ建国前の権力者、弟の劉文輝でも共産党の側につけば肯定される。結局は本人の人間像や思想よりは政権を取る側につくか否かという問題なのである。そこにプロパガンダによる事実の歪曲がはたらく。政治宣伝だから当然のことではあるのだが、毛沢東様式はリアリティからは程遠いのである。

また第二の収租院蔡國強の「ベネチアの収租院」は現代アートの問題、時空間の重複にこだわっている。また作品は出来上がったものなの

か、その過程のパフォーマンスなのかという課題を投げつけ、近代以前の美術と現代アートの和解さえも示唆する。さらにプロパガンダであっても作家の懸命さ、情熱、表出されたパワーは名作と呼ばれる作品とも違いのないことを示す。であるからリアルであることと架空であることに対する執着は無いと言っていい。

第三の収租院、李占洋「租 収租院」はパロディーであること、中国現代アートをめぐる数々の物語や批評をそこに内包させることに重点が置かれている。当然リアリティを追及するものではない。あくまで造形の技術的な写実の面白さを表出する。第二の収租院同様に社会批判性は希薄である。

筆者はこれら三つの収租院を通じて第四番目の「今日の」収租院を夢想する。それはいかなるイデオロギーからも独立し、劇的な展開や文学性からさえも自由な純粹写実ピュア・リアリティではないだろうか³⁶。たとえば生き残った中国社会主義リアリズムの画家、張自申の作品「第八盞灯（八つ目のライト）」二〇〇六では炭鉱夫の過酷な生活を描いている。八つ目のライトなのに画面には七人しかいない。人が炭鉱事故で亡くなった仲間のライトの付いたヘルメットを抱えている。劇的な操作を行う。またこの炭鉱夫たちの怒りの眼差しはどこへ向かっているのか。共産党の資本家なのか、それがはつきりせず、宙に浮いてしまう。

これに対して楊少斌YangShaobin X-Blind Spot (X后視盲区)では美しい瓶の写真が八八枚並んでいる。その中には塵肺で亡くなった炭鉱夫たちが残した肺を洗浄した液が入っている。アーティストは炭鉱の近くの病院を取材してこれらを集めてきた。瓶のラベルには姓名：〇〇〇、診断：塵肺 期、右側、洗浄時間：二〇〇二年、月三〇日、洗浄総量：〇〇〇ミリリットル、濁り度：黒三〇 と書かれている³⁷。

中国の報道によると、ここ数年の炭鉱労働者の塵肺患者は毎年五万七千人。内死亡者は六千人以上。この数字は炭鉱事故による死者の二倍である^{vi}。炭鉱事故の様に劇的に死ぬのではなく、毎日少しずつ石炭粉が肺を冒し固めていき死にいたるのが実態なのである。こうした事実をただ淡々と描いていく、こうした簡素なりアリティそれが新たな表現方法、第四の収租院なのではないだろうか。

-
- i 「租 収租院」とは収租院を借りるという意味になるが、租を掛けている。李占洋1969年吉林省長春生まれ、1989 1994 魯迅美術学院彫塑系に学ぶ。1994 1997 四川美術学院彫塑系で教える。1997 1999 中央美術学院彫塑系に学ぶ。
- ii 艾未未の父詩人艾青の住居。現在は母高瑛が住んでいる。
- iii その後、艾未未は草場地にフェイクスタジオをつくる。以降はスタジオの方を訪問していた。最初に艾未未と交流を始めたのは1996年ごろ。その後、艾未未が編集した黒表紙、白表紙、灰色表紙を買い取り、日本の関係者に配布したり多少は協力してきた。
- iv 現代中国を代表するミュージシャン。1970年生まれ。1993年北京東村に加わる。95年「为无名山增高一米（無名の山のために1メートル高くする）」に参加。アルバムには《你知道东方在哪一边》《美国》《我不能悲伤地坐在你身旁》《庙会之旅》《左小祖咒在地安门》（日本でも発売）など。2009年艾未未作品《4851 5 12 遇难学生名录》《老妈蹄花》2010年《花好月圆》《三花》《一个孤僻的人》《美好生活》の音楽を担当。
- v 艾丹1962年、新疆ウイグル自治区石河子生まれ。艾青が生前中には秘書を務める。作家、写真家、家具職人など様々な顔を持つ。
- vi 中野美代子『乾隆帝』文春文庫 および「愛国心オークション 「円明園」高値騒動」、『図書』（岩波書店）2009年7月号、18 24頁。
- vii 中野美代子「愛国心オークション 「円明園」高値騒動」、『図書』（岩波書店）2009年7月号、18 24頁。ここで中野美代子氏は最後に「愛国心」とは、そもそも他者をはげしく排除するものだ。そして、オークションもまた、その性質上おのずから他者を排除し、競

りあうことで成り立つ。そして、「愛国心」のためのオークションとなると、他者のもとよりのこと、「知」をもはげしく排除するであろう。かくて、「無知」のバブルは増幅してやまないのである。」と結んでいる。中国側の十二支集めが愛国心をあおりたてるものであること、こんなことのためにお金を使うばかばかしさを指摘するが、この見方は次の注の艾未未の考えに重なる。

- viii 原文の全文は以下の通り。艾未未看鼠兔首拍卖：中国人最应该反省的是自己 2月25日，两件中国艺术品圆明园鼠兔首铜像分别以1400万欧元的高价被佳士得拍卖行售出。此举在中国的律师界、艺术界及网络间引起了强烈抗议。而中国当代艺术家艾未未则在自己的博客上发表博文称：“圆明园的鼠兔不是中国的文化，也没有艺术价值。相反人民应该追讨的是新中国几十年来被战争和中国人自己毁掉的艺术珍品。”德国之声记者与正在北京的艾未未进行了电话连线。德国之声：艾未未先生，从您的博文中不难看出您在两件艺术品“鼠兔首”铜像被拍卖这件事上似乎与中国大多数人持不同观点，其中也包括中国官方对外界的表态，官方认为：“拍卖圆明园文物有悖于相关国际公约的基本精神”。请问您在这件事上的立场是什么？艾未未：首先我们并不知道大多数人的真正观点是什么，另外，大多数人的观点实际上也并不重要。我觉得被拍卖的这两件文物更像是一个连艺术品都算不上的建筑品的装饰件。我觉得，任何人不能够真正的面对自己的问题，自己的历史，而是仍然在歪曲历史、制造一本假的历史，这个对于今天国人的损害远远大于对文物的损害。德国之声：您在博文中提到圆明园的鼠兔不是中国的文化，也没有艺术价值的原因是什么？艾未未：首先，它们并不是中国人制造的，我估计可能是外国工匠的作品。因为它和中国传统的艺术造型完全是不一样的。另外，这两件作品又是在圆明园，又是在大清的园林里，所以我不觉得它是一个可以成为中国文化代表性的东西。德国之声：2月28日，德国德累斯顿国家艺术博物馆馆长马丁·罗特先生发出警告说：“中国不应该把艺术品收藏上升为政治外交问题。”他认为，北京的反应过于激烈。您怎样看待中国官方的表态呢？艾未未：当然政府和别有用心的人希望把这类事件作为爱国主义教育或者爱国主义引导的一种方式。而实际上，从这件事情之后我们更容易看到，在这一个月之内中国就发生了很多更值得关注的事情。比如说：俄罗斯击沉中国商船，中央电视台烧了50亿元的大楼，云南监狱将囚犯虐待致死，以及还有很多应该被追究的事情没有放在头条新闻上。唯独这两个工艺品拍卖事件被当

作一种煽情的事件来做。这真是太可笑的事情。这也可以看得出来，由国家控制的宣传机器 媒体的作用实际上没有起到监督社会的职能，而是一个愚化机器。我觉得中国媒体的审查制度完全不及它的愚化制度。例如：传播给受众误导的信息、偏差的信息或者是有限的信息。

德国之声：您在博客中呼吁，中国的律师应该在人权和其他社会问题上多“发声”。而此前中方派出了67位律师组成的律师团试图阻止拍卖活动，您对此怎么看？

艾未未：中国在过去的一年中，无论是受三聚氰胺毒害的几十万患者，汶川地震中因豆腐渣工程倒塌的房屋，还是在历次骚动中需要得到维权的人，这些时候我们的律师是从来不出声的。这也是中国律师的一个奇特的特点。

当然在中国有非常少的律师不是这样的，但是大多数律师在这些问题上没有站在法律的一边。同样中国的公检法在很多问题上出现偏颇的时候，律师们仍然是不会说话的。

德国之声：造成这种“律师不说话”的现象是他们想说不敢说，还是因为社会体制的问题想说不能说？

艾未未：我觉得这两个问题是一致的，由于社会体制变成这样他们才不敢说话，也不能说话。这就更说明中国的社会体制、司法改革出现了问题。这种困难来自于一个非常极端的，单一化的权利，而这种权利给每一个想说话的人造成了威胁。

德国之声：文物收藏专家马丁·罗特先生曾对德新社记者举例说，为了避免文物所有权的复杂问题，德累斯顿博物馆是拒绝收藏或购买原本属于犹太人的文物的。这样看来佳士得拍卖行本身的做法是否妥当？

艾未未：我觉得没有什么不妥当。因为这并不是一个国家的事情。这两件文物现在是作为一个商品被人买卖。当然，它们是被从中国掠夺来的，这是毫无疑问的事情。但是它的归属问题和归属的方式在国际上都应该有一个统一的标准。

我反对的不是文物归属问题，而是利用文物归属进行爱国主义宣传。因为没有比新中国建立六十年来毁坏文物更严重的事情了。文革时期我们砸掉了很多东西，今天改革开放我们仍然在毁坏很多东西，我觉得对文物毁坏最严重的正是我们自己。严重

<http://www.youtube.com/watch?v=quMBEmUy8dc&playnext=1&list=PLBD8981E1E12A82E3&index=1>

艾未未のブログを引用した（ユーチューブ掲載の「新唐人電視台」（ニューヨークを拠点にする中国語テレビ）「今日點擊」での放送

<http://bbs.anti-cnn.com/viewthread.php?tid=145112&page=1> 実際のブログは後に閉鎖されるが

本文は上記他に掲載されている。2010年12月20日

ix サンパウロ・ビエンナーレについては以下のサイトを参照。ほかのサイトも含めてほぼ2010年12月20日に閲覧

http://news.99ys.com/20100929/article_10092948312_1.shtml

x 1965年の収租院については『塑像群像《収租院》』外文出版社1968年、1978年の再製作された収租院については『収租院群像』河北美術出版社2001年を参照した。再製作では強化プラスチックに銅をメッキしている。

xi 筆者は中国留学中の1983年、砂山幸雄氏（現在愛知大学現代中国学部教授）と「大邑地主庄园陳列館」を訪ねている。外にフォードの車があったのを記憶している。ネットで検索したところ写真を確認した。2010年12月25日

<http://blog.gz.mytophome.com/bjour/loadBlogJournal?blogJour.blogId=3001611&userId=5493>

xii 劉文彩家族『百罪図』には“买飞田”（他人を偽証して土地を買いあさる）、“高利盘剥”（高利貸で絞り上げる）、“狗道场”（殺された飼犬のために法事をさせる）、“吊打农民”（農民を吊るし鞭打つ）、“气枪杀人”（体に空気を注入して殺す）、“背磨沉水”（石臼を背負わせて水に沈める）、“乱石砸人”（石をぶつける）、“割耳”（耳を切る）、“无偿劳役”（無償の労役を課す）、“谋害长工”（作男を謀殺する）、“坐老虎凳”（刑具で痛めつける）、“强奸妇女”（婦女を強姦する）、“活埋”（生き埋めにする）、“残杀幼儿”（幼児を惨殺する）、“冤杀”（無実の罪をさせて殺す）、“逼租杀人”（小作料をとりたてて殺す）、“审讯肖汝林”（肖汝林を尋問する）等 劉家の罪状があげられる。このうち、“狗道场” “气枪杀人” “背磨沉水” は実際にはなかったという。

<http://news.163.com/09/0508/15/58Q7DADV00011247.html>

xiii 「不忘阶级苦，牢记血泪仇」階級の苦しみを忘れず、血涙を絞る恨みを心に刻み込む、と言われた。

xiv 牧陽一・松浦恆雄・川田進著『中国のプロパガンダ芸術』岩波書店2000年 220p 川田進は文革時期の美術の教科書を引いているが、筆者は未見。

xv 山本真「表象された地主像と民衆の記憶 四川省大邑県劉氏莊園「収租院」から考える」『中国研究月報』第63巻第5号2009年5月。

xvi 笑蜀『刘文彩真相』陝西師範大学出版社1999年および <http://wenku.baidu.com/view/af351c3383c4bb4cf7ecd199.html>

xvii 松崎つね子「収租院今昔 劉文彩・文輝兄弟の暗と明」

- 『神田信夫先生古稀記念論集 清朝と東アジア』山川出版社1992年
- xxviii Harald Szeemann 1933年スイス・ベルン生まれ、2005年、スイス・テンガ没。表現者としてのキュレーターの先駆。1969年「態度が形になるとき」展（ベルン、クンストハレ）1972年「ドクメンタ5」（カッセル）1999年第48回ベネチア・ビエンナーレの総合ディレクター。20世紀から21世紀の変わり目に、ほぼ隔年で国際展の企画に携わった。
- xxix 《收租院》引发10年版权战争 蔡国强就是大地主刘文彩？（收租院が引き起こした10年著作権争い 蔡國強こそが大地主劉文彩か？）2009 12 29 10:42:49 来源:新周刊 <http://artist.99ys.com/article/3076>
- xxx 島子（1956）詩人、芸術評論家（本名：王敏）青島出身。西北大学卒業、北京師範大学修士課程修了。専門は視覚芸術、展覧会の企画、芸術批評。四川美術学院教授を経て、現在は清華大学美術学院教授。著書に《后现代主义艺术系谱》（ポストモダン芸術の系譜）重慶出版社2001年2005年改訂版
- xxxi 王官乙(1935)，重慶長寿の人。彫刻家、教育家。1956年西南美術専門学校彫塑系卒業，アルジェリア美術協会名誉会員，四川美術学院教授，ドイツカッセル芸術学院客員教授，カナダ名誉国民。作品《玉碎》《小八路》《瞿秋白》《示威去》《红四方面军西渡嘉陵江纪念碑》《郑和纪念碑》《小萝卜头》
- xxxii 羅中立（1948）美術家。重慶生まれ、重慶市璧山県の人。1981年四川美術学院卒業、教員として残る。1981年 第二回青年美術展（北京・中国美術館）「父親」で一等賞。1984年副教授，同年ベルギーへ留学，1986年3月帰国。1993年教授。現在は四川美術学院院長、全国人民代表大会代表、重慶市美術家協会主席。
- xxxiii Reiner Kallhardt 1933年ミュンヘンに生まれる。1971年からカッセル芸術学院教授。
- xxxiv 隋建国（1956）現代中国の美術家。山東省青島の人。1984年山東芸術学院卒業。1989年中央美術学院大学院彫塑系修了。中央美術学院教授、彫塑系主任。1980年代は自然石を素材とし、ポストモダンの哲学的含意を表現した。90年代には素材そのものの質感を追及。1997年以降は「衣鉢」「中国製造」（99）などで、中山服や恐竜をモチーフに、政治性や権力の肥大化を象徴的に表出した。
- xxxv 包泡（1940）彫刻家、美術評論家、建築評論家。吉林省長春の人。文革初期中央美術学院で紅衛兵を組織する。1967年中央美術学院彫塑系卒業。1977年毛沢東記念堂彫塑創作に参加。1980年第二回星星美術展に参加。環境美術を専門に活動。
- xxxvi 汪建偉（1958）美術家。四川生まれ、陝西省黃陵の人。浙江美術学院油彩系大学院修了。成都画院保管謙資料員、北京画院油彩工作室創作員。
- xxxvii 劉驍純（1941）河南省洛陽の人。中国芸術研究院美術研究所研究員、美学家、美術評論家、美術理論家。中央美術学院美術史学科卒業、中国芸術研究院大学院修了。劉驍純は、引用は剽窃とは違うと蔡國強の流用を評価する。ちなみに中国語の引用、抄襲、剽窃、挪用はそれぞれ引用、盗作、剽窃、流用の意味に解される。http://www.ysppj.com/news_nr.asp?anclassid=20&nclassid=86&id=3755
- xxxviii 巫鴻（1945）1972 78故宮博物院書画組、金石組。1980年中央美術学院美術史系修士課程修了。1987年ハーバード大学芸術史、考古学博士。ハーバード大学人文科学センター。1994年シカゴ大学芸術史系教授。
- xxxix 李陀（1939）作家。内モンゴフホホトの人。本名は孟克勤。1958年北京101中高卒業。北京重機工廠で働く。短編小説《重担》、《光明在前》、《带五线谱的花环》、《香水月季》、《不眠的春夜》、《雪花静静地飘》《愿你听到这支歌》《红凤》，映画の台本に《李四光》、《沙鸥》
- xxx 『蔡國強泡美術館 Cai Guo Qiang: Hanging out in the Museum』 臺北市立美術館、2009年 『Cai Guo Qiang: I Want to Believe』、回顧展、ニューヨーク・グッゲンハイム美術館、2008年（北京・中国美術館、スペイン・ビルバオ・グッゲンハイム美術館を巡回）
- xxxii 百万人的艺术：《收租院》热展法兰克福（百万人の芸術：收租院フランクフルトで熱烈に展示される）2009 11 12 中华美术网(www.ieshu.com) <http://www.ieshu.com/News/deital/624567140fccc40163fed3c45a959a7c.html> 展示の様子のビデオや王官乙へのインタビューなどは以下のサイトで確認できる。http://www.schirn.de/en/exhibitions/2009/art_for_the_millions.html
- xxxiii 劉文彩の孫に当たる劉小飛は1995年から收租院に関する聞き取り調査を行い、1999年『劉文彩真相』を出版するが、発禁となった。また劉小飛は2010年3月23日、千人近い劉文彩の子孫親戚を集めて、收租院のフランクフルトでの公開に抗議し、名誉棄損に対する損害賠償を要求している。http://www.ntdtv.com/xtr/b5/2010/02/22/a393157_p.html <http://www.ntdtv.com/xtr/b5/2010/03/29/a398562.html>
- xxxiiii 蔡國強《写生表演》シドニー・ビエンナーレ オー

ストラリア2000年 『今日先鋒』(天津社会科学院出版社) 9号2000年7月表紙

xxxiv 李占洋『“租” 収租院』カタログLiZhangyang

‘Rent’ Rent Collection Yard’ Galerie Urs Meile
2008

xxxv 〈洗脚〉〈抢人〉〈压迫〉〈交租〉〈殉难〉〈被观看的历史〉

xxxvi Livia Gnos, Urs Meile, Christiane Leister,
Nataline Colonnello,

xxxvii 「大堰河 我的保姆」(大堰河ダイエンハア私の乳母)は詩人艾青が1932年冬、左翼運動で捕まり、獄中で書いた詩。四部分からなる。乳母との思い出を描きつつ、働く小作農民の悲哀を描いた。「ダイエンハアは、私の乳母。/彼女の名は彼女の生れた村の名前、/彼女はトンヤンシー、/ダイエンハアは、私の乳母。/私は地主の息子、/そしてダイエンハアの乳を飲んで育った/ダイエンハアの息子…」で始まる。「大堰河，是我的保姆。/她的名字就是生她的村庄的名字，/她是童养媳，/大堰河，是我的保姆。/我是地主的儿子；/也是吃了大堰河的奶而长大了的/大堰河的儿子。…」

xxxviii 艾未未は2010年11月6日自宅軟禁された。艾未未が上海市の区に依頼されて建築した建物が違法とされ、取り壊すというので、8日に河蟹パーティーを開催しようとした。中国語の河蟹héxiéは和諧と同音、和谐社会(調和した社会)をつくるという政府のローガンを皮肉っている。12月3日の拘束は当局が、艾未未がノーベル賞授賞式に出席するのではないかと考えたからだった。2010年、民主運動家の劉曉波がノーベル平和賞を獄中で受賞している。

2011年春節(旧正月) 艾未未はネット上で「門神」(邪気から家を守る、春節に門に貼る)を配信した。ここには「警察から家を守る」と示されており、警察に捕まる写真同様のメッセージを送っている。

xxxix 策嶺Nataline Colonnello「与李占洋談〈租 収租院〉」李占洋『“租” 収租院』カタログLiZhangyang
‘Rent’ Rent Collection Yard’ Galerie Urs Meile
2008 p24 41

xi ジャン・ロレンツォ・ベルニーニ(Gian Lorenzo Bernini,1598 1680、バロックの時期を代表するイタリアの彫刻家、建築家、画家。時のローマ教皇に「ベルニーニはローマのために生まれ、ローマはベルニーニのためにつくられた」と賞賛されたというバロック芸術の巨匠。「プロセルピナの略奪」(1622、ローマ、国立ボルゲーゼ美術館)では圧倒的な迫力と躍動感に満ちた2つの肉体が表出される。冥界の王プルートを一目ぼれした女神の娘プロセルピナを連れ去ろうと

するギリシャ神話一場面である。逃げるプロセルピナを手に入れようと、力づくで掴みかかるプルート、その指はプロセルピナの柔らかな肉体に深く食い込んでいる。とても大理石でできているとは思えない肉体のリアリティをみせる。それは彫刻史を塗り替える革新的な作品であった。また傍らには三つの首を持つ冥界の犬、冥界の王ハデスの犬ケルベロスが佇んでいる。

「福者ルドヴィカ・アルベルトーニ」1671年「聖テレジアの法悦」(ローマ、サンタ・マリア・デッラ・ヴィットーリア教会堂コルナロ礼拝堂)など艶めかしい作品も李占洋の関心の対象だった。また1964年ベルギーのгент出身のアーティスト ベルリンド・ドゥ・ブリュッケーレBerlinde de Bruyckere (Hanne)も本来作品中に宙づりにする計画があったが中国現代アートにはあまり関係がないので張涓ZhangHuan[65kg]1994に代えたのだという。策嶺Nataline Colonnello「与李占洋談〈租 収租院〉」参照。ブリュッケーレの歪曲した不具的な欠落し、打ち捨てられたような形象を嗜好する点は面白い。一見諧謔性ばかりが目立つ李占洋の作品の根底には、生と死不安を表出した作品への理解と共感があるのだろう。

xii Joseph Beuys1921 1986ドイツの現代美術家「死んだウサギに絵を説明するには」1965ボイスはトレードマークのフェルト帽を脱ぎ、漁師のベストにジーンズ姿で死んだ兎を抱きかかえて、ギャラリー内の椅子に腰かけた。このパフォーマンスはウサギに、しかも死んだウサギに何かを伝えようとする、半ば絶望的な試みの繰り返しである。ウサギとは人間の言葉を理解し得ない他者である。それと同時にこのウサギは死んでいる。死とはそれを手に入れる時には当の本人は存在しないという徹底的な他者である。このパフォーマンスは絶対的な他者と共に存在するものだった。ボイスの作品には兎、コヨーテ、脂肪、蜜蝋、銅、フェルトといったものが繰り返しもちいられる。

xiii 「租 収租院」には本文に取り上げた以外に毛然、邱志傑、叶永青、何云昌、隋建国が登場する。

xiiii この点については先の李占洋も同様の事を言っている。「収租院は地主の典型性を強調しただけである。芸術的な価値はあるが、歴史的に見れば過去の事件を完全に忠実に写実したとは言い難い」「与李占洋談〈租 収租院〉」参照。

xlv 牧陽一「中国現代アート調査と考察2008・2009広州・上海・北京 消費されないことFace up to Reality」『埼玉大学紀要 教養学部』第45巻(2号)2009年 および口頭発表「グローバリズムと中国現代アート」美術評論家連盟・日本中国文化交流協会 日中美術シンポジウム：美術とグローバリズム？ 2010年11月14

日国立近代美術館。楊少斌YangShaobin X Blind Spot (X后視盲区) 2008・9・2 10・18 長征空間 北京798大山子藝術區 「文本的踪跡 楊少斌訪談」『ART MAP 藝術地圖』2008・9 參照。

^{xlv} 姓名:诊断:侧别:灌洗时间:灌洗总量:浊度

^{xlvi} http://headlines.yahoo.co.jp/hl?a=20101110_00000031_scn_cn 2010年11月10日



01 2009/0903 李占洋工作室



04 艾未未 2010・5・12



02 北京の阜成門外の問屋街「天意新商場」入口



05 収租院1965年『塑像群像《収租院》』外文出版社1968年



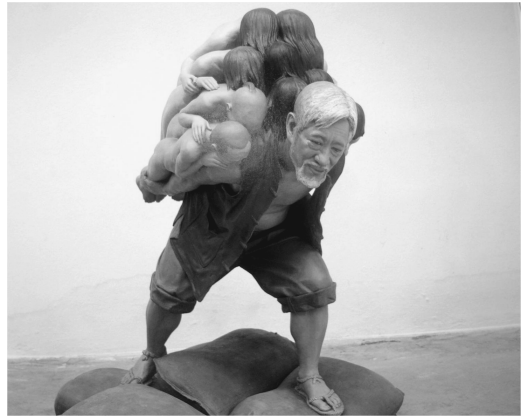
03 〈足を洗う〉艾未未 李占洋『“租” 収租院』



06 〈压迫〉張洹 ZhangHuan [65kg] 1994 李占洋『“租” 収租院』



07 高名潞 李占洋『“租” 収租院』



09 〈小作料を納める〉栗憲庭 李占洋『“租” 収租院』



08 革命模範劇「紅灯記」の李玉和



10 収租院 1965年『塑像群像《収租院》』外文出版社 1968年



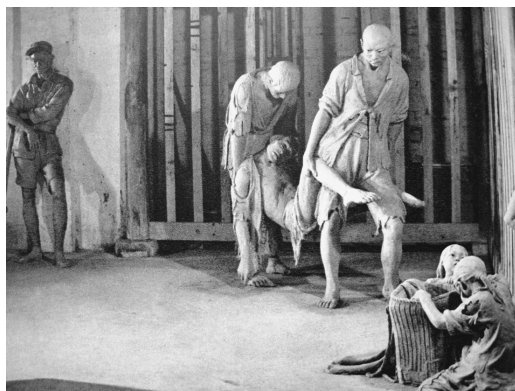
11 ウリ・シグ (UliSigg) 李占洋『“租” 収租院』



13 〈殉難〉 ハラルド・ゼ マンを運ぶ蔡國強とサミュエル・ケラ 李占洋『“租” 収租院』



12 収租院 1965年『塑像群像《収租院》』外文出版社 1968年



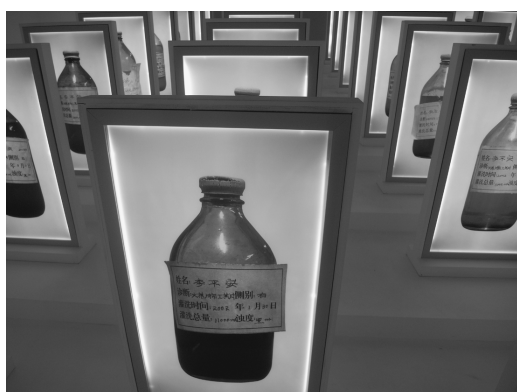
14 収租院 1965年『塑像群像《収租院》』外文出版社 1968年



15 〈観覧される歴史〉ヨーゼフ・ボイスと毛沢東 李占洋『“租”—収租院』



16 張自申「第八盞灯（八つ目のライト）」2006



17 楊少斌 YangShaobin X-Blind Spot (X 后視盲区)
2008