

埼玉大学大学院文化科学研究科博士後期課程
学位論文

艾未未アート「戦略」

— アートが「政治」を超えるとき —

宮本 真左美

主指導教員 牧 陽一 教授
副指導教員 井口壽乃 教授
副指導教員 小野寺史郎 准教授

2017年 9月

| 序章 | …… 5

- 1 研究対象について
- 2 研究目的
- 3 先行研究
- 4 全体構成

| 第1章 | 破壊 …… 15

- 1-1 陶器の記憶—なぜ陶磁なのか
- 1-2 太古へのまなざし
- 1-3 台無しにする

| 第2章 | 本物と偽物 …… 45

- 2-1 複製—FuckからFakeへ
- 2-2 鬼谷下山
- 2-3 Circle of Animals / Zodiac Heads

| 第3章 | 無為自然 …… 71

- 3-1 北京・現代城ランドスケープ
- 3-2 建築に対する省察
- 3-3 艾未未の山水観

| 第4章 | アートは現実を引きずっていく —第55回ベネツィア・ビエンナーレの艾未未 …… 91

- 4-1 国際展示ドイツ館作品《 Bang 》
- 4-2 企画展「Disposition — Ai Weiwei」《 Straight 》
- 4-3 企画展「Disposition — Ai Weiwei」《 S.A.C.R.E.D. 》

| 第5章 | 現代中国社会の表層を剥がす —FUCK OFF展2 …… 105

- 5-1 第1回 Fuck Off展 (2000年) の概要
- 5-2 Fuck Off展2
- 5-3 現代アートの政治性はどこから？

| 第6章 | アンディ・ウォーホルと艾未未 …… 135

- 6-1 Flower
- 6-2 時代相の媒体として
- 6-3 ひまわりの種

| 第7章 | 分断された身体 — 2015年北京5カ所での4つの個展 …… 159

- 7-1 個展「艾未未」— 当代唐人芸術中心および常青画廊
- 7-2 個展「彪 — Tiger! Tiger! Tiger!」と個展「AB型」
- 7-3 艾未未作品の創作の根底にある行為と意義

| 第8章 | ベルリンへ …… 173

- 8-1 艾未未に対するさまざまな評価
- 8-2 自由と責任
- 8-3 艾未未 vs LEGO — どちらが政治的か?

| 第9章 | ボヘミアンとして …… 195

- 9-1 艾未未の快進撃
- 9-2 問題は現場で起きている
- 9-3 Ai Weiwei in New York 2016
- 9-4 魂を救う

| 終章 | まとめとして …… 223

[資料] 参考文献 ……232 艾未未略歴 ……235 展覧会歴 ……237
Allen Ginsberg「September On Jessore Road」 ……248

[翻訳資料]

- 2012年9月 艾未未インタビュー ……254
- 2013年9月 艾未未インタビュー ……257
- 検閲と抑圧は、中国における創造性を完全に抹殺している。
艾未未はアンジー・ベイカーに語る ……263
- 艾未未には、国内外に異なる境遇がある ……268
- 『Warhol in china』2013年、Hatje Cantz Verlag刊 序文—艾未未 ……277
- Ai Weiwei “Laundromat” Deitch Project ……278

| 凡例 | • 漢字は特に必要のある場合を除き常用漢字で示す。• 引用文は「」で示す。• 作品名は《 》、展覧会名は「」、ビデオ作品は〈 〉で示す。• 参考・引用文献及びサイトの中国語は簡体字で表示す。

|序章|

1 研究対象について

本研究が扱う中国人芸術家艾未未は、1957年5月18日北京で、著名な中国近代詩人である艾青の子として生まれた。生後まもなくすると、中国では反右派闘争がはじまり、翌年1958年春、右派と見なされ下放させられた父艾青に伴い、一家は黒竜江省北大荒、新疆ウイグル自治区石河子などの辺境での下放生活を余儀なくされた。文化大革命の際には、あらゆる持ち物を没収され、石河子からさらにゴビ砂漠に面した「小シベリア」と呼ばれる地へと追放される。住まいはほとんど穴蔵で、未未は幼くして生きるためになくてはならないものを意識して育った。9歳の頃には、すでに社会からの疎外感を感じ、人が生きるということは「永遠に終着点のないトンネル」だと感じていたという。

1976年、文化大革命の狂騒が過ぎ、毛沢東が死去し、18歳になった艾未未は北京に戻る。艾未未の新たな生活は、街へ出て絵を描くことに始まった。ようやく学校制度が整い始めた1979年には、北京電影学院に入学する。

同年、「北京の春」と呼ばれる民主運動の高まりのなかで生まれた「星星画会」に参加する。当時「星星画会」は、「自らの目で世界を認識し、自らの絵筆と彫刻刀で世界に参与する」^{*1}という主旨で、自主展覧会のためのメンバーを募っていた。艾未未は反響を呼んだ第1回、第2回「星星美術展」に出品した。

しかし、1981年北京電影学院の卒業も待たず、アメリカ留学を決意する。この頃、艾は、「共産党を宣伝するような作品はつくりたくない」が、「自由主義と個人の感情を表現するため」には、具体的にどうしたらいいのかということ是中国で見つけることはできないと考えていた。当時、アートとは艾未未にとって、政治とは切り離したい表現であったことがうかがわれる。

アメリカに渡った艾は、1983年ニューヨークに落ち着き、パーソンズ・スクール・オブ・デザインに入学する。ニューヨークで艾は、マルセル・デュシャンやそれにつながるジャスパー・ジョーンズ、アンディ・ウォーホルなどの作品に傾倒していく。ここで、艾にとっての芸術が、自身が見てきた中国の政治やそれを取り巻く社会につながっていったと考えられる。1985年の作品《MAO 1-3》では、艾の記憶から風化していく毛沢東を暗示させている。そしてこの作品で、「歴史に別れを告げた」と語った。

そのうち学校にも行かなくなった艾は、イーストビレッジのアンダーグラウンドの一員となっていく。

しかし、艾のニューヨークの生活において、コンセプチュアルなアートの発見とともに重要であったのは、写真撮影に夢中になったことだと言える。彼は、日々の生活や、当時艾のアパートメントを訪れる友人たちをカメラにおさめた。そのなかには、中国映画監督の陳凱歌 (Chen Kaige)、馮小剛 (Feng Xiaogang)、監督で俳優の姜文 (Jiang Wen)、音楽家の譚盾 (Tan Dun)、詩人北島 (Bei Dao) や舒婷 (Shu Ting)、現代アーティストの徐冰 (Xu Bing)、謝德慶 (Xie Deqing) らがみられ、ニューヨークにいながら、中国文化人との交流があったことをうかがわせる。かつてビートニク・ブームを起こしたアレン・ギンズバーグとは、住まいも近く、互いによく行き来していたという交遊の様子も残されている。こういった撮影の習慣は、のちの艾未未のツイッターやインスタグラムでの投稿にも生かされることになる。

一方では、艾は、当時ニューヨークで盛んに行われていた人権問題に関する抗議やデモに参加



図1 《MAO 1-3》(1985)

出典:<http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/may/11/the-audacious-artwork-of-ai-weiwei/>

し、個人的な訴えと、それを押さえ込もうとする権力側とのようすを写真に撮り続けた。それらの写真はメディアやアムネスティに送られ、幾つかの主要なマス・メディアに取り上げられたことによって、報道カメラマンの証明書が与えられることになった。しかし、艾はそのとき、「権力」の実体に向き合う訓練をし、権力というもの、アメリカのメディアがどう反応し機能するのか、政府と個人の権利との関係は理解することができたとして証明書を取得しにもいかなかった。

1993年、父艾青の病気が重篤になり帰国を決心する。そして、ニューヨークでのアーティストのキャリアを持って、あらためて中国現代アートに挑んでいった。

1994年、艾はまず、徐冰らとともに内部美術資料『ブラック・カバー（黒皮書）』を編纂し、テキストとしてマルセル・デュシャン、アンディ・ウォーホル、ジェフ・クーンズを紹介する一方、中国現代アートにみられる主要な実験的表現を整理し意義づけた。この内部美術資料は、のちにも『ホワイト・カバー（白皮書）』（1995）、『グレー・カバー（灰皮書）』（1997）と続刊された。

1997年には、オランダ人の中国現代アート研究家の戴漢志 (Hans Van Dijk, 1946-2002) とベルギー人の中国現代アートコレクターである弗蘭克 (Frank Uytterhaegen, 1954-2011) と共に中国芸術文献庫 (CAAW) を設立し、キュレーターとして展覧会を企画し、アーティストたちに展覧の場を提供した。

また、2000年には北京校外の草場地に自宅兼スタジオを完成させ、自身の創作の拠点とした。

さらに同年、艾未未は馮博一とともに、第3回上海ビエンナーレにぶつけて、「Fuck Off展」を企画、開催した。

また、この時期、艾未未は中国に残された過去の痕跡を拾い集めるように、文物や廃墟となった寺院の木材などを収集し、自問自答するような創作を行っている。そして一方では、自宅兼スタジオが完成して以来、建築家として認められ、デザイナーとしての仕事が殺到するようになる。

2002年には、2008年北京開催が決定した北京オリンピック・スタジアムの設計者であるヘルツォーク&ド・ムーロンのプロジェクトに顧問として加わり、建築家艾未未の名は世界に広まり、とりわけ、スタジアムの建設が進むなかでの艾未未の政府側との衝突や、臆することない批判は世界が

注目するところとなった。

アーティストとして注目を集めたのは、2007年、ドイツのカッセルで行われた「ドクメンタ12」に《童話》プロジェクトをもって参加した際である。《童話》プロジェクトとは、属する社会階級も職業も異なる1,001人の中国人を「ドクメンタ12」が開催中のカッセルに連れて行き、28日間滞在させるというプロジェクトである。ここで中国の各地域から集まった参加者は、艾未未が2005年末に開始したブログを通じて募集された。

2008年、四川大地震が発生し、劣悪なコンクリート構造の校舎が崩壊したことによって、多くの生徒たちが犠牲になった。それを受けて艾未未は現地調査にのり出し、ブログで募ったボランティアらとともに、犠牲になった子どもたちの調査を開始し、経緯はブログで公表された。

艾未未が積極的に人権活動に関与するようになると、2009年には当局によって艾未未のブログは閉鎖され、彼の生活は政府の監視下に入った。しかしその後も、社会問題や事件の真相に迫るドキュメンタリー作品を発表し、それらは次々とインターネットを通じて公開された。

2009年、四川大地震の人災的被害の独自の調査報告を出版しようとしたために逮捕拘留中であった譚作人 (Tan Zuoren) の裁判の証言台にたつため、艾未未は四川の成都に赴き、宿泊先のホテルで四川当局によって頭部を殴打された。のちに展覧会が開催されたミュンヘンで脳出血のため手術を受け、一命をとりとめたのである。

2010年、ロンドンのテートモダンのユニリーバ・シリーズの第11回作品として、タービンホールにインスタレーション《ひまわりの種》が展示された（会期：2010年10月12日—2010年5月2日）。しかし、その会期中の4月3日、艾未未は北京国際空港から香港経由で台湾に行くところ、突然当局に拘束され、81日間所在不明のまま留め置かれた。保釈されたのちに発表された罪名は経済犯で、具体的には、2003年と2007年の3件の建築デザインに関する巨額脱税の罪とされた。追徴課税額は約1,522万元にも上り、艾未未側の再三の再審判請求にもかかわらず、中国税務当局はその異議を却下した。

ここにきて、艾未未は現代中国社会の人権問題の渦中の人となり、彼が受ける監視、軟禁、暴力の実情は、艾未未スタジオ制作のドキュメンタリー作品〈老媽蹄花〉（2009）、〈深表遺憾〉（2011）で公開された。もともと艾未未は社会にコミットしていかなければアートではないと考えており、それらのドキュメンタリー映像は、まさに的を射た作品である。

さらに、艾未未の拘束、監禁を含むドキュメンタリーは、アメリカのジャーナリストの卵であったアリソン・クレイマン (Alison Klayman) が映画『Ai Weiwei : Never Sorry』 (2012) を制作し^{*2}、また、デンマークのインディペンデント映画監督、アンドレアス・ジョンセン (Andreas Johnsen) が、人権とアートの問題に焦点をあて、保釈後の艾未未を追ったドキュメンタリー映画『The Fake Case』 (2013) を制作した^{*3}。

芸術をもって、表現の自由と人権擁護のために体制と戦うアーティスト艾未未は、国内ではインターネットを含むあらゆるメディアで、情報の検閲を受け、個展も開催することができず、一方国外では、人権と言論の自由を求めて闘争する中国人アーティストとして歓迎され、渡航を禁止されている以外は大々的に個展を挙行していった。それによって、艾の国内外での境遇は完全に二分されてしまったのである。

しかし、2015年6月には、北京で4つの個展が次々に開催され、7月22日には政府に没収されていたパスポートが返却され、艾未未はベルリンに渡った。

「あらゆることはアート。あらゆることは政治」と言い切る艾未未にとって、言論の自由と人権のためのアートによる闘争は、社会の現状批判や社会改善が制作の動機であり、作品が政治的なメッセージを備えていて当然のことのようである。

中国に身を置いている期間、当局がなかったこととして処理しようとする問題に関して、艾未未は人権擁護にあたり、それによって自身も当局による監視や暴力、監禁を受けたことは、国際的には、権威に対して異議の申し立てができる勇氣ある者という地位を得て、ポリティカル・アーティストの世評を我がものにしていったといえるだろう。ベルリンに移った艾未未は、ようやくアート作品の社会的機能を発揮できる機会を得て、作品が議論される立場に立つことになったのである。

2 研究目的

アーティスト艾未未は、本国中国においては、政治的監視や迫害を受けたにもかかわらず、一方国際的には注目され、作品の評価も高まっている。

旅行権が剥奪され中国から出国できずにいる間も、個展「Ai Weiwei : According to What ?」は、2012年から2014年にかけてアメリカ各地を巡回し^{*4}、「@Large : Ai Weiwei on Alcatraz」（サンフランシスコ、2014）では、アルカトラズ島の刑務所跡でサイトスペシフィックな大型展が挙行された。なかでもマルティン・グローピウス・バウで行われた個展「Evidence」（ベルリン、2014）は、艾のそれまでで最大の展覧会となった。パスポートが返却され出国したのちも、ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツでの大型展「Ai Weiwei」（2015）、メルボルンのナショナル・ギャラリー・オブ・ビクトリアで「Andy Warhol / Ai Weiwei」（2015）が開かれ、2016年には、フィレンツェのプラザ・ストロツィで「Libero」が挙行された。

これらの展覧会で大々的に取り上げられるのは、作品が内包する現代社会の問題や事実の物語であり、反体制派アーティストとして人権活動家にまで及んだ艾未未という人物である。

もちろん、艾未未もアーティスト自体が作品と同様に、アートとしての媒体であると考えており、作品はアーティストの行為も含めて検討する必要はある。また、艾未未作品の現実の社会問題に言及する事実の物語を明らかにしていくことが、アート評論の本筋となっていることも確かである。

しかし、実際に起こった事実からの痕跡となる対象物や遺物をありのまま用いて、コンセプチュアルにせよ、事実の真相に注意を喚起する作品は、アーティストの見解を強調したルポルタージュ・アートのようにも見える。そこで言われるのは、艾未未は反体制派として歯に衣着せぬもの言いと勇氣あるポリティカル・アーティストとして注目されているが、作品のクオリティについての検証は不十分ではないのかということである。

また、艾未未作品、及び、アーティストを知ろうとするとき、中国の近代詩人、艾青の息子であったために、反右派闘争や文化大革命で社会から迫害された生いたちと、のちに渡ったアメリカ、ニューヨークでのニューヨーク・タダをはじめとするコンセプチュアル・アートに影響を受けたという2つの条件だけで検討しようとする傾向が顕著である。その大まかなアーティストの経験だけで取りこぼさ

れるものはないのか、という疑問が残るのである。

実際に、艾未未はコンテンポラリーアートの先駆者たちのスタイルや作品を想起させる。社会に直接介入していくスタイルはヨーゼフ・ボイスのようであり、大量のインスタレーションにおいては、ミニマルアートに結びつけられ、建築的規模の作品、とりわけ金属のコンテナを配した作品は、リチャード・セラの作品を思わせる。

そこで、本論では、以上のような問題意識に基づき、ポリティカル・アーティストと呼ばれる艾未未、及び、艾未未作品のこれまで論じられてくることがなかった背景にある具体的なプロセスを調査し、明らかにすることにより、作品の本質的拠所とアーティスト自身の思索方法を検討する。それによって、艾未未作品の解釈に新たな視座を提供し、世界の現代アートにおける位置づけを可能にするのではないかと考える。

3 先行研究

アーティスト艾未未の作品や活動について、日本では、牧陽一のほか具体的にまとまったものを示している研究はない。

牧陽一は『アヴァン・チャイナ』（木魂社、1998年）で、歴史、文化の観点から、1979年に艾未未が参加した中国のアバンギャルド集団、「星星画会」について結成の過程と彼らの主張を明確に示し、活動の詳細を明らかにしている^{*5}。そこでは、主要なメンバーとして艾未未を紹介し、艾が渡米して帰国したのちに、北京東村のアバンギャルド・パフォーマンス集団の記録や擁護に関与し、地下出版テキスト『紅旗』シリーズ（『ブラック・カバー』、『ホワイト・カバー』、『グレー・カバー』）を編纂したことに言及した^{*6}。また、同著「デュシャンの影」^{*7}のなかで、初期（1985年、1994年）の艾未未の作品について、「ウォーホル、遡ってデュシャンの影が見える」ということを逸早く指摘した。そして、当時の艾未未作品の特徴が「無感覚状態」で選択された同じモノがまったく別で未知の観念を引き起こす点にある」という中国の美術評論家、栗憲庭の分析から、艾未未が中国現代アートのコンセプチュアル・アートを先導するひとりであることを示した。

牧陽一編『艾未未読本』（集広舎、2012年）は、艾未未のブログや発言から、中国における反体制派アーティストとして注目される艾未未という人物を明らかにするものであった。艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ スタイル』（勉誠出版、2014年）では、艾未未のインタビューを中心に、中国現代アーティスト艾未未が人権活動に関与し、体制とたたかう姿を精察した。

中国国内では、政治的理由から艾未未作品に関する研究はみられず、海外での研究は、艾未未の中国での活動の意義や作品ごとの評論に基づくものがほとんどである。よって、研究にあたっては、艾未未のインタビューによる発言と展覧会カタログの作品解説や評論に頼るところが多い。しかし、それらの評論の中には、研究を進めるにあたり、新たな観点を与えてくれるものがある。

1990年後半から、定期的に艾未未にインタビューを続けてきたハンス・ウルリッヒ・オブリスト（Hans Ulrich Obrist）は、「艾の作品には、彼の父親のスピリットが吹き込まれている」と見て、作品が「政治的な活動に結びつけられるばかりでなく、常に、詩的な側面がある」と示唆する^{*8}。この手がかりは非常に不確かなものであるが、かつて、艾未未が自身の作品を「夜」や「空に浮か

ぶ雲」、「湖のさぎ波」にたとえ、芸術には多くの隠喩などいらないと語っていた^{*9}ことがあり、艾未未作品の「詩的な側面」とは何に因るかということ調査する必要があると考える。

これに関連して、中国現代アートの中心的コレクターであるウリ・シグ (Uli Sigg) が、そのコレクションの中から山水をテーマにした展覧会をスイス、ルツェルンで行った際に出版された『SHAN SHUI』では、艾未未作品がテキストとして取り上げられており、ナタリーヌ・コロネネッロ (Nataline Colonnello) は、作品に見られるアーティストの山水観を指摘している。この展覧会「Shanshui - Poetry without Sound? : Landscape in Chinese Contemporary Art Works from Sigg Collection」(会期:2011年5月21日—2011年10月2日)は、キュレーターにはウリ・シグのほか、ピーター・フィッシャー (Peter Fischer) と艾未未があたっている。これらから、これまで言及されずにいた艾未未の世界観というべきものが検討できるのではないかと考える。

2015年10月、美術評論家のエドワード・ルーシー＝スミス^{*10}は『Ai Weiwei — and the evolution of political art』^{*11}と題する評論を発表した。

エドワード・ルーシー＝スミスは、この論のなかで、「艾の中国社会での境遇は、常に辺境であり、彼の西洋での名声は、彼の本国での実際の影響力とは釣り合いである」としながらも、美術史のクールベ (1819-1877) に遡り、「艾未未のような政治的影響力を持つアーティストは、西洋にはまだ現れていない」と評価している^{*12}。

ルーシー＝スミスは、第二次世界大戦後、「自身のステイタスを維持しながら政治的影響力を主張しようとしたほとんど唯一のアーティスト」としてヨーゼフ・ボイス^{*13}を挙げるが、ボイスが超自然的なものに傾倒していったことに比べ、艾は日常的でリアルなアーティストであることを示唆する^{*14}。

そして、艾未未というアーティストのおかれた時代と場所、つまり、中国の独裁政権とのアーティスト個人の闘争や、デジタル革命時代ということが、政治的影響力を拡大したと分析する。例に挙げられるのは、コンピューター・ネットワークを通じた艾未未の投稿や作品の「かなり現代的な告発のスタイル」である。さらには、「中国反体制派の多くが、過激で決定的な運命を被っているが、艾未未はさまざまな苦悩と引き換えに生き残った」ことを挙げる。しかし、ポリティカル・アート自体をルーシー＝スミスは「悪名高いつかの間の産物」だと解釈する^{*15}。

ルーシー＝スミスは、美術史の中で見た艾未未作品の特徴についても言及している。

1つには、デュシャンから、艾をダダに引きつけたように思えることとして、「象徴的なものを選ぶことによって、世界にとっても明解なコメントを述べるという方法」と「対象物の本来の機能が取り除かれ、それに代わって“アート”とみなされるコンテキストを創り上げるという方法」の2点を挙げる^{*16}。

そして、艾未未はそれに加えて、中国の漢字のように、「簡素にして要を得た記号、判じ絵を創作する方法」を採用し、それによって、観客は「隠れた問題についてのメッセージを受け取る」ために、「背景にある事柄について多くを知る必要がある」と指摘する^{*17}。

また、「モダニズムの最終的段階のミニマリスト運動に代表される主要なメンバー、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィン、ロバート・アーウィン、ドナルド・ジャッド、リチャード・セラ、ソル・ルイット、ロバート・モーリス、アグネス・マーティン」をあげ、「彼らは、アートが政治的だとか、社会的メッセージといったものを持つことができるという考えから距離を置いた」と比べ、艾未未は「典型的なミニマリズムに要求されるものとは流儀が異なっており、「使用された材料の経歴は、ほとんど

の作品において作品の内容を担う部分」で、「観客が採用するように求められるものには、さまざまなアプローチを要求する」と指摘している*18。

ここで指摘される艾未未作品が「典型的なミニマリズムに要求されるものとは流儀が異なる」という点については、具体的な作品からの検討が必要であると考えられる。

4 全体構成

以上のような手がかりを与えてくれる論をもとに、作品を現地で詳細に調査し、艾未未へのインタビューを加え、作品の背景を考察する。また、作品の評論を収集整理し、検討を重ねて、艾未未作品の背景にある具体的なプロセスを明らかにするとともに、作品の本質的拠所とアーティスト自身の思索方法の解明を試みる。

まず、第1章「破壊」では、1993年に帰国して艾未未が最初に取りかかった陶磁作品を取り上げる。アーティストと陶磁との過去の関わり合いから紐解き、艾未未が遺物に対して何に価値を据えているのかを明らかにし、一般的にはダダ・スタイルと評されている艾の文物破壊の創作について、作品自体の背景と艾未未にとっての破壊の行為の意義を検討する。

第2章「本物と偽物」は、艾未未作品の重要なキーワードとなる部分である。文物を破壊するという行為から、艾が陶磁に没頭し、レプリカをアート作品として創作し始めた経緯を明らかにする。また、セルジュ・スピッツァーとの艾のコラボレーションである《鬼谷下山》のインスタレーションを検討する。そして、艾未未にとって偽物とは何かということを経験から抽出する。

第3章「無為自然」では、艾未未が建築家として脚光を浴びるようになったきっかけである「SOHO現代城」との関わりを明らかにし、艾未未が建築に関与した後の内省と作品との関係について検討する。そして、ハンス・ウルリッヒ・オブリストが示唆した艾未未作品の「詩的な側面」への接近を試みる。

第4章「アートは現実を引きずっていく-第55回ベネツィア・ビエンナーレの艾未未」では、現地調査から艾未未の3作品に焦点をあて、作品の中にある内容について明らかにする。

第5章「現代中国社会の表層を剥がす-Fuck Off展2」では、「Fuck Off展2」を現地調査から、社会問題や人権問題を問う艾未未のキュレーターとしての方向性を明白にする。

第6章「アンディ・ウォーホルと艾未未」では、これまで言及されてこなかった艾の花をモチーフにした作品群とフラワー・ムーブメントとの関係を究明し、そのメッセージ性を明らかにする。また、ウォーホルと艾未未の共通点を検討し、確かに異なる作品として《ひまわりの種》を取り上げ、「典型的なミニマリズム」との相違を検証する。

第7章「分断された身体」では、2015年6月北京で行われた「艾未未」展の汪家祠を現地で調査し、この作品に、中国と海外に分断された艾自身の「身体」である解釈を加える。また、中国において、艾が遺物を収集し続けたことに対する意義について究明する。

第8章「ベルリンへ」では、艾未未が中国で成し遂げようとした責任について検討する。そこでは、艾未未のジョークのようなパフォーマンスと社会問題の調査公開が、劉曉波の民主化へ向かうための分析や見解に呼応していることに言及する。また、2015年9月レゴ社が艾未未の大量オーダーを

拒否した事態について詳細に調査し、その核心にある問題点と意義を明らかにする。

第9章「ボヘミアンとして」では、中国を離れシリア難民問題に取り組んでいった艾未未の行動や作品を追い、速攻的にさまざまな表現を用いて、公衆に問題提起していく活動を明らかにする。また、80年代にニューヨークで交流があった詩人、アレン・ギンズバーグに共鳴する艾未未作品について検討する。

以上、各章の内容を終章においてまとめ、艾未未作品の本質的拠り所となっているもの、艾未未の思索方法、世界観を本論の結論とする。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

-
- *1 牧陽一『アヴァン・チャイナ—中国の現代アート』木魂社、1998年、45頁。
 - *2 2012年度のサンダス・フィルム・フェスティバルで審査員特別賞を受賞し、世界のミニシアターを巡回し話題を呼んだ。
 - *3 2013年11月のアムステルダムを皮きりに、2014年には、ロンドン、ベルリンをはじめ、ヨーロッパのさまざまな映画祭に参加し、そのほか、香港、サンパウロ、トロント、ミュンヘン、ワルシャワ、バルセロナを巡回し、デンマークのボディル・フィルム協会 (Bodil Film medarbejder foreningen) でベスト・ドキュメンタリー映画賞を受賞した。
 - *4 ハッシュホーン・ミュージアム (ワシントン、2012年)、パレス・アートミュージアム・マイアミ (マイアミ、2013年)、アートギャラリー・オブ・オンタリオ (トロント、2013年)、インディアナポリス・ミュージアム・オブ・アート (インディアナ州インディアナポリス、2013年)、ブルックリン・ミュージアム (ニューヨーク市ブルックリン、2014年)。
 - *5 牧陽一『アヴァン・チャイナ』木魂社、1998年、16頁—27頁、29頁—44頁。
 - *6 同上111頁—114頁。
 - *7 同上180頁—185頁。
 - *8 Ai Weiwei comes to London: a profile of the visionary creator, dissident and polymath.
<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/ai-weiwei-comes-to-london-visionary-creator-dissident-and-polymath-a2927096.html> (閲覧日2015年11月25日)
 - *9 艾未未：你们都让那帮建筑师给蒙了。
http://exhibit.artron.net/show_news.php?newid=14166 (閲覧日2010年8月28日)
 - *10 Edward Lucie-Smith (1933.2.27—)：芸術評論家、芸術史家であり、また詩人、写真家でもある。コンテンポラリー・アートについての執筆では、幅広く最も多く出版されており、書籍のいくつかについては、世界のスタンダードなテキストとして用いられている。日本語での出版では、『アート・ライブラリー/ロートレック』、『アート・ライブラリー/ゴッガン』(西村書店、2012)、石崎浩一郎共書『現代の美術』(講談社、1984)、南雄介訳『20世紀美術家列伝』(岩波書店、1995)などがある。
 - *11 Edward Lucie-Smith, *Studies in World Art, Ai Weiwei : And the evolution of political art*, kindle edition, 2015.
 - *12 Ibid.
 - *13 「社会彫刻」という理念のもと、その源が人の想像力であるとし、ルドルフ・シュタイナーの人智学に帰依し、原始的なシャーマニズムの研究に傾倒した。
 - *14 Ibid.
 - *15 Ibid.
 - *16 Ibid.
 - *17 Ibid.
 - *18 Ibid.

| 第1章 | 破壞

1-1 陶器の記憶—なぜ陶磁なのか

艾未未には陶磁器にまつわるいくつかの思い出がある。

最も幼い日の1つは、新疆西の家で様々な陶器に囲まれて育ったことである。それらの陶磁器はみな、1950年代初め、新中国成立初期に、父親艾青が新中国革命文化の代表として、国際文化交流活動に参加し、海外各地へ行った際に買って来たもので、ひと部屋を占有するほどであったという。最後には、本棚に置いたチリの陶器の皿だけとなり、文化大革命中は、艾青は友人と交代でそれを保管した。父親がどれほど陶磁を好んでいたか、旅や出会いの思い出を伴う媒体として、どれほど大切にしていたかをうかがわせるエピソードである*¹。

反右派闘争のさなかに生まれ、下放された新疆の地で文化大革命を経た艾未未は、すでに9歳のころには社会からの疎外感を覚え、同じ人間でも善意や同情や正義をも欠いたものもいるというヒューマニティの実相をも知っていた*²。そして、そういった冷めた認識の一方で、人であればこそ持ち得る理性というものを意識していたようだ。

——私たちは幼いころ知ることになった。とても小さい時に、人の理性というものが現実の困難を脱け出すことができるということを知ったんだ。現実の中で、私たちはそれぞれに異なる苦境を持っているが、理性はその苦しい立場を乗り越え、ひとつの思考のロジックを作り上げることができる。人は実際、生きていくという困難な境遇を抱えているが、思考するという境遇も持ち合わせている。なら、私は思考するという境遇は、理性によって構築されていく必要があると思う。——*³

辺境の地で成長する艾未未は、その後も生存するために自分の居住空間を設えたり、職人の無駄のない手際に興味を引かれていくのだが、物を作るということは、実際には理性を養うことであったのかもしれない。

父親の陶磁器熱にまつわる思い出はさらにある。

——私の父はちょっとおかしい。彼は外国に行っても、いつもちっともお金を使わず、最後の一日に、急に大金をはたいて、特別にすばらしいものを買って帰る。——*⁴

艾未未のこの言葉は、おそらく文化大革命後、艾青が名誉を回復されてからのことだと考えられる。彼はすでに20歳を超えていたと思われるが、それでも父の陶磁器に向けられたこだわりには、いささか合点がいかなかったようだ。

1976年7月28日、新疆から北京に戻った艾は、しばらくして絵を描き始めた。

ハンス・ウルリッヒ・オブリスト (Hans Ulrich Obrist) *⁵ のインタビューの中で、彼はこう語っている。

——私は(その頃に)画家としてスタートした。私はドローイングした、とてもたくさんだね。何ヶ月も駅に行って過ごした。そこにはかなりたくさんの人がいて、ただで私のモデルになってくれるから。

当然、当時はモデルも学校もなかったから、私は駅にいる人々をスケッチするまでだ。——*⁶

しかし、彼が始めたのは絵画だけではない。1977年夏に、彼は河北省邯鄲市にある磁器の生産地、磁州窯*⁷で3ヶ月間修行をしている。評判の高かったという工芸美術教授、鄭可に師事し、釉薬と焼成の技能を学んだ。当時、彼は造形芸術をめざそうと考えていたようである。1979年には、艾はいくつかの小型の陶磁を制作し、その写真はのちに『人民画報』で発表されている*⁸。



艾未未作品



『人民画報』1979.4月号

出典:AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery

辺境の地から北京に突然18才で戻った艾は、この時期はそれほど自主的な行動家ではなかったようである。艾青一家は、まず家族で労働者の家を借りて北京に落ち着いたが、艾未未の北京の印象は灰色で静かで、息苦しく、怖いほどであったという。1976年は真空の時代で、艾未未にとっても空っぽな時代だったと例えている。

のちに西城豊盛胡同に移ったものの、友人もなく何をすべきか分からず毎日ぶらぶらとしている息子の様子を見て、父艾青は人民公社の生産隊に入ることをすすめたようだ。彼は、父を無視するように自転車に乗って、頤和園へ恋人たちをながめに行った。そのうち、人民公社の生産隊に入らずにおくために、絵を描こうと決めたようだ。毎日朝早くから家を出て、街の人や、公園の花を描くことが日課になった。一番好きな場所は円明園で、その雰囲気は、当時の艾の気持ちに似ていると感じたという。

艾未未は、その後、艾青のもとを訪れる美術の専門家らの指導を受けるようになる。その中の一人が鄭可^{*9}であった。鄭可は当時、工芸美術学院の教授であった。父艾青との関係は、パリ留学時代からの旧友であり、反右派闘争では、地域は異なるが、やはり右派とみなされ下放に至っている。鄭可は、艾の家を訪れる度に、未未の新作を見せるように言い、描いていないと機嫌を悪くしたのだそうだ。艾未未は、さぼる訳にもいかず、鄭可先生の丹念な指導を受けた。北京電影学院の入学回復後、最初の募集の志願書を艾未未に渡したのも、鄭可先生であったという。つまり、鄭可教授の口利きがあつてこそ、北京電影学院に入学できたとも言えるかもしれない。合格したほとんどの学生は、芸術学院関係者のこどもたちか、試験監督とのコネをもつ者であつたらしい。しかし、星星画会や今日のメンバーで、艾のように有名校に入学できるチャンスを持つのは2、3人であつたという。そんなチャンスに恵まれた艾未未であつたが、学校では誇り高い喜びに浸っている同級生とは、全くなじまなかった。さらに彼が言うには、「時間と精力を、全然意味のない事と、現実社会と全く関係のない授業に費やし、無味乾燥な石膏像と向き合った」のだそうだ。艾はとうとう耐えきれず、人が見えない所で教室のデッサンの教材である石膏像を粉々に砕いてしまったのだという^{*10}。それが、あととどんな処分を受けることになったのかは分からない。単なるいたずらで済んだのかどうか。

もう1つのエピソードは、1981年、中国を発つ日の朝の記憶である。

彼は両親の家がある豊盛胡同から、北京の中心にある王府井の中国銀行本店に、人民元を両替しに行った。当時は非常に制約のある外貨から33USDドルを手にした。その時、彼が目にしていたのは、もう二度と戻らないかもしれない北京の風景であった。「艾未未は歩きながら、藍色の上着を着たたくさんの人が、鋳鉄のリヤカーをこいで、彼の側を通り過ぎるのを見ていた。荷台には、ごたごたと様々な巨大な陶磁器のつぼがくられ、それはみな（おそらく）王朝時代の遺物である。それらの陶磁器製品は、北京の各大市場に運ばれ、リヤカーをこぐ主人が、それで替える金額は、艾未未がさっき両替した金額よりずっと少ない。毛沢東統治の時代が終わったばかりの中国の首都は、文化遺産にこまらないが、お金には不自由であったのだ」*11。艾未未にとって「それらの陶磁器は1文の価値もないように見えた」という。「遺産は投げ売りされるが、（正式な）市場はまだ生まれておらず」*12。これが中国を発つ最後の艾の陶磁の記憶である。

幼い頃から身近であった陶磁器は、24歳の艾未未が「もうここでは暮らしていけない」*13と感じた彼の中国の記憶を閉じ込めた品物となったのかもしれない。人でさえも時には珍重され、ある時突然批判され、生存することすらやっとの生活を強いられる社会であったのだ。実際、彼はニューヨークに住んでいる間も、美術館で行われた大きな中国のコレクションを見に行くことはあったかという質問に「ほとんどない。（行っても）私はあまり心地のよい気がしなかった。（だから）私は公園に行った。私は自分のこの部分に戻りたくなかったし、中国を振り返りたくなかった」*14と答えている。

艾がアメリカから帰国した直接の理由は、父艾青の病状の悪化であった。しかし、当時ニューヨークで暮らしながら彼は、アメリカにうんざりしていたという。それは「80年代の終わりから、90年代の初めにかけてのアートのシステムは非常に強い構造になっていて、彼はそれに順応する方法が分からなかった」というのだ。「当初からのイニシアティブは失っていなかった」けれど、彼はもともとアメリカンドリームなどというものに全く興味がなく、アメリカのパスポートを得ることすら望んでいなかった*15。

では、自分は何をすべきか、と考えたとき、やはり自分を引きつけるものは中国にあると決意したようであった。かつて、自由な表現を求めて渡米したにもかかわらず、結局彼がアメリカで修得したのは「社会政治的な体制へのダダスタイルの挑戦」であったとカレン・スミス (Karen Smith) *16 は指摘している*17。そして、さらに「中国から離れ、外側から眺めて、比較に基づいたビジョンや世界に対する見解や、彼がそこになじむ感覚を得ることは価値がある」*18 と加えている。これらが艾の帰国を決心させるに至った理由であるといえるであろう。

困難と解決策のない問題を突きつけられ、中国を発つとき「溶ける気配のない氷の塊だった」*19 と自分を例えた艾未未は、ニューヨークで解決のアイデアを見つけ、トラウマを乗り越え、かつての社会から排斥された体験を生きる力に変えたのであろうか。のちに「私は新疆を生き抜いた。アメリカはたやすい」*20 と艾未未に言わせたのは、下放の体験をフルに生かして過ごしたアメリカでの暮らしを物語っているかのようである。あらゆるアルバイトをし、拳銃の果てには弟とともに「なんでも屋」まで始め、その日暮らしのカジノ通いの生活を、「埃のように漂った」と言ったことがあった*21。明日ニューヨークを去るという日、艾未未は「私の人生には何の意味もないかもしれない。でも、私の敵が人生に価値をもたらすんだ」と言い残したのだという*22。

帰国してみると、12年間という歳月は、中国の経済成長にともない、個人のライフスタイルや与えられた自由に変化が生じている様であった。イーストビレッジ*²³のパフォーマンスアーティスト達の中に、実験的でこそあれ、ポストモダンのコンセプトとプロセスの前衛的な要素を見出した。当局の取り締まりによって、発表の機会を失い、展示への絶望さえ感じていた彼らに対し、艾は彼らのパフォーマンスや頭に浮かべていたコンセプチュアルなプロジェクトを紹介し、世界のアートシーンの代表的なアーティストのテキストも載せた本の編集に乗り出した。『ブラック・カバー』(1994)、『ホワイト・カバー』(1995)、『グレー・カバー』(1997)がそれである。これは、ようやく芽吹いた新たなアートシーンを権力に抹消されまいとする行動で、かつて彼が参加したにもかかわらず、当時その意義を見出せなかった星星画会での経験が影響していると言ってもいいかもしれない。

カレン・スミスは、艾がかつて、アメリカを発つ前に自身が参加した星星画会について、「私は彼らと仕事を分かち合ったが、彼らと同類ではない。いいかい、彼らはジーンズを履き、洋楽を聴くのが好み、パーティーをやるのが好きで、狂気じみた詩の朗読が好きだ。参加したけれど、私は1人でいて本を読むのが好きだ。私は絶対に彼らの様ではない」といていたのに対し、2007年の雑誌の評論についてのインタビューでは、「中国の人々は文化について、本当の理解をしていない。彼らは文化とは世間的な面目を与えて、チャンスをもたらす、単なる言葉のパワーであるということしか知らない。星星画会は、(その時)すでに相当ラディカルであった」と評した変化に注目している*²⁴。艾未未がその3冊のシリーズでアーティストたちに伝えたかったのは、「もっと中国における状況に注意を払うのが重要」で、「あとになってそれらのアイディアは、はっきりとした機能を持つ」*²⁵ということであった。帰国してから3年ぐらいは、自分自身の創作はせず、リラックスしていた*²⁶と艾未未は言うが、結果として、「1990年代末には、それらの本は主流ではないアートを明らかにする重要な役割を果たし、討論と展示のためにさらに必要とされるプラットフォーム*²⁷を用意するという役割を果たした。このプラットフォームは、艾未未が1990年代末を通じて中国のアートシーンに彼の新たなプロフィールの基礎をも築いた」*²⁸のである。これは同時に、長く不在であった自分の国に、自らを順応させる方法でもあったようである*²⁹。

艾未未は帰国すると間もなくして北京の古董市に通い始めている。出国前には興味がなかったが帰国した後、伝統的な中国の美術に興味を持つようになったという*³⁰。

ハンス・ウルリッヒ・オブリストの2006年のインタビューで、艾未未は「陶磁器はクレージーだ。私は陶磁器がきらいだ。だけど、それをやる。すごくきらいだったら、それをやらなくちゃ、と思う。それを使うべきだ」といい、「訓練のために?」という問いに、「そのとおり」と答えている*³¹。

これもまた、彼個人の記憶に関係があるであろう。下放の地で、父にことのほか珍重されながら、文化大革命期には、ことごとく破壊された。のちの改革開放後には、人々の生活のために投げ売りされる。しかし、艾未未は、祖国を離れば「中国古代に2つの(物の)魅力があるということは、外国人にはたまらないことなのだ。1つはシルクで、2つ目には陶磁器」*³²とも認識している。その価値の矛盾と途方もなさだが、艾に陶磁器はクレージーだと言わせたのであろう。そして心情的には、彼の思い出したくない記憶を載せた媒体であったことが想像される。だからこそ陶磁を思考してみる。それが、一度は飛び出した自分の国への順応でもあり、いやな記憶を理性的に越えていく訓練のことであり、つまりは、クレージーな価値の矛盾の中から問題を提議し、解き明かすことだと考えられる。

1-2 太古へのまなざし

彼はまず北京の骨董市で新石器時代の石斧を見つける。何年もかけて何千という数の石斧を集めはじめた。「石器などというものはふつう博物館で見えるもの」であり、「それらは全く安価」で、「1つの価格は、6,000年前の基本的な人類の生存活動とは別の価値であった」。艾未未はそこに目をつけた^{*33}。実は初めのうちはそれらが何に使われるのかも分からなかったようだが、集めるにつれ、それらが世界最古の四大文明^{*34}の1つである黄河文明に由来することにも気付いたという。

艾はこれらの博物館で見るとような、石器時代の単なる道具に、「生きるために作られた、力強く明確な理由をもつ」という観点から、「美的特徴を持つ」ととらえる。さらに「人の手で、すべて異なる形が作られている」ことは、オリジナルであるにもかかわらず、「文明の発展に伴い、これらの対象物はあらゆるオリジナルの意味を失ってしまっている」ことに注目した。彼はそれらをアート作品にしたいと考えていたが、自分のいかなるアーティストの技術も用いることなく、ただ数量を加算していくことで、作品をよりシンプルにすることを選んだ。ついには、3,600個のピースを何の手を加えることなく一挙に並べるというインスタレーション (図1) になった^{*35}。



図1 《Still Life》(1993-2000)
出典: AI WEIWEI: Works Beijing
1993-2003, Timezone 8 Ltd

しかし、私たちは、それらの石器をやはり原始的な道具としてしか見ようのない先入観があることを否定できないだろう。3,600個がすべて異なるとしても、むしろ、同一に作ることも出来なかった太古という認識が圧倒的なのだ。ましてそこに美的特徴を見出すなどは、大げさすぎはしないかと。しかし、そこには、博物館行きの石器をアートにするという変換があり、石器という工芸のはじまりをアートの美意識のはじまりと見る思考の転換があることに気づくのである。

艾未未は石器と同時に新石器時代の陶器も収集し始めた。人類の陶器の歴史は、新石器時代に始まったのである。土器は、農耕などによって、人類が定住生活を営むようになったことで生まれたものである。「中国では、非常に古くから各地域で陶器の焼成が行われている。これまでに初期

の陶器が発見されているところは北京の黄河流域の陝西省華県老宮台遺跡、陝西省南部、漢江上流の西郷県李家村遺跡、河南省新鄭県裴李崗遺跡と、河北省武安県磁山遺跡などの新石器時代の遺跡で、これらの遺跡は放射性炭素 (C14) による年代測定によれば、その年代は今から約7000~8000年前にさかのぼる。「一方、南方の長江流域でも江西省万年県仙人洞遺跡 (下層文化はC14測定・紀元前6800年ごろ)、浙江省桐郷県羅家角遺跡 (C14測定・紀元前5000年頃)、浙江省余姚県河姆渡遺跡 (C14測定・紀元前5000年ごろ) などが知られて」いる。「今から7000~5000年前の著名な新石器の文化である仰韶文化期の彩陶は黄河流域の原始芸術を代表するもの」である^{*36}。艾未未の収集した新石器時代の陶器は、仰韶文化期のものと見られる。

それらの陶器には、単なる生活に用いる道具に加え、原始の時代の美意識を見いだすことができるだろう。ならば、この時代の石器にも何らかの美意識が働いていると言えるかもしれない。現に、旧石器時代には、打製石器^{*37}であったものが、中石器以降になると、磨製^{*38}技術が採用されるようになった。艾未未の収集した石斧の形状は、一部打製の部分が見られ、中石器から新石器時代のものと見られる。打製から磨製への変化は単なる手法の変化ではなく、のちに磨製の石器が装飾品になっていったことから、美意識の芽生えと考えられるかもしれない。新石器時代の陶器について言えば、その道具の文様へのこだわりは、ひと手間ではないのである。

「仰韶彩陶の製作技法はまず最初に土器の器面を研磨して、鉄分を多量に含んだ紅土 (焼成後黒くなる)、赭石 (焼成後赤くなる) で文様を描き、その後で摂氏約1,000度の温度で焼きあげている。こうして焼成すると器面の彩色はなかなか落ちにくい」という。しかし、「新石器時代晩期の南方地域の彩陶技法は、仰韶文化の彩陶技法と異なって、焼成後に彩色するために、彩色は落ちやすい」^{*39}ともある。艾未未の収集した新石器時代のものとみられる甕は、まだロクロ技術のない時代の、



艾未未収蔵の新石器時代のものとみられる甕
出典: AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers

の、ひも作りの手びねりの痕跡が見られ、文様の筆致もいまだ鮮やかであることが分かる。艾未未はそれらの甕に、さらに工業用のペンキをかけ、艾未未スタジオに配し、作品《ホワイト・ウォッシュ》(1993-2000) (図2) を創作した。



図2 作品《ホワイト・ウォッシュ》(1993-2000)
出典: <http://www.artgeneve.ch/en/sigg-collection-chinese-contemporary-art2016>

作品についての艾未未の見解は、「まとまった新石器時代のかめに工業用のペンキを塗ることで、オリジナルの質感は、意味のない色彩によって隠されてしまった。しかし、その変化を見ることは、私にとって重要だ。同時に、たとえそれが突然厳しい判断を下すことになるにせよ、そのオリジナルのかめの価値は白いペンキの下に留まる」^{*40} のだという。さらに、石器と甕のインスタレーションをドッキングさせた、作品《ホワイト・ウォッシュ&スティル・ライフ》(1993-2000) (図3)を展開させた。

考古学的遺物をレディメイドのように扱った大量のインスタレーションによって、白の工業用ペンキを塗られた甕は、現代の大量生産の最終工程を加えられたようでもあり、考古学的サンプルは、原始の物づくりに対する意欲の集積のようでもある。



図3 作品《ホワイト・ウォッシュ&スティル・ライフ》(1993-2000)

出典:<https://www.artsy.net/article/germanpavilion-ai-weiwei-at-a-glance-revisit-past>

1993年から2000年まで遺物収集とともに続けられた《スティル・ライフ》、《ホワイト・ウォッシュ》、《ホワイト・ウォッシュ&スティル・ライフ》は、人が物を制作するときの純粋な美意識と熟練に注目し、幼い日から生きるためにもものを作るという経験から養った興味を持って、古代と現代をつなげていったかのようなものである。1993年から2000年まで続けられたことから、艾の7年にも及ぶ原始へのまなざしは、考古学的観点に、生きるための道具としての美意識を加え、のちの専門職人へとつながる道筋に、これまでにはない視点を開いたと考えられる。また、この作品で注目すべきなのは、大量の対象物によるインスタレーションという艾未未作品の表現の起点となっている。



図4 White Stone Axes, 2006

出典(右):<https://galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/detail-white-stone-axes-2006/workdetail.html>

出典(左):<https://galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/white-stone-axes-2006/workdetail.html?cHash=8df807f61dc1792beaf59cfcee41d344>

さらに、2006年には引き続き新石器時代の石器を白のペンキを塗ってただ並べる、あるいは積み、という作品《White Stone Axes》を創作している。(図4)

縄文の発見者である岡本太郎は、「縄文土器論—四次元との対話」(1952)を発表して以来、縄文の意義について語り続けた。大阪万博の前年に刊行になった『日本文化の歴史I 大地と呪術』(1969、学習研究社)では、責任編集者として名を連ね^{*41}、その中で「根源の美——縄文文化の人間発見」と題しエッセイを寄せ、縄文との出会いの感動をこう表している。

—— 縄文土器。

このとき、心がひっくりかえる思いだった。人間生命の根源。その神秘を凝集し、つきつけた凄み。私はかつてこんなに圧倒的な美観にぶつかったことはなかった。全身がぶるぶるふるえあがった^{*42}。

このように、岡本太郎は「縄文土器を、考古学的な遺物としてではなく、日本的な美の伝統や美術の問題として議論の俎上に乗せる」、はっきりとした立場を持っていたのである^{*43}。

さらに、榎木野衣の説明によると、「かならずしも彼(太郎)は、それを造形として、つまり一種の表現なり美術品として見いだしたわけではなく、「そこから縄文土器をめぐる新たな“経験”を取り出した」。これこそが縄文土器の迫力に圧倒されて岡本太郎のなかで起こった価値の転換であったという^{*44}。さらに「このように、1950年代の初頭に縄文土器に眠っていた芸術の“遺伝子”が岡本太郎によって繙かれると、それは諸ジャンルを隔っていた制度的な境界を簡単に溶解させ、文化的な伝播を加速度的に繰り返し、個々の領域に微細な差異を落としながら際限なく反復されていった」^{*45}というのだ。

おそらく艾が、新石器時代の石斧に「生きるために作られた力強く明確な理由をもつ」ことに注目し、そこから「美的特徴を持つ」と感じたことも、石器というものを原始の経験の価値として見出したと言えるであろう。しかし、岡本太郎が原始の狩猟民により野性的な生活や世界観に衝撃を受け、人間の根源を追求していくのに対し、艾の場合はむしろ、身近に手に入った石斧や土器から、人類の根源となる原始の経験の価値や意識を、時間をかけて自ら探してみようとしていることが見いだせる。

1-3 台無しにする

【遺物を割る】

作品《漢時代のつぼを落とす》(1995)によって、艾未未は明確な文物破壊の行為を表した。三連続写真(図5)の作品として、艾の代表的な作品とも見做されるものであるが、その内容は単純ではない。



図5 《漢時代のつぼを落とす》(1995)
出典: <https://www.artsy.net/artist/ai-weiwei>

仰韶文化の彩陶以後、殷代中期に姿を現したのが、中国最古の釉陶であり、灰釉による褐・緑色の釉陶はその後徐々に発達し、前漢時代 (bc202-ac6) にはいと釉色も安定し、ついで後漢時代 (22-220) には、青磁の製作に十分な技術を備える様になった*47。

「漢代の陶磁器の中で重要な点は鉛釉陶の焼造が行われたことである。鉛釉は鉛を溶剤とした酸化炎で焼成すると釉は美しい緑色に発色し、少量の鉄分を加えると褐色もしくは赤褐色に発色する」*48。作品《漢代の壺を落とす》で扱った漢のつぼは、その種のものに属すと考えられるであろう*49。

この作品は、艾未未スタジオを見にやって来た参観者に、ちょっとしたプレゼントとして準備されたパフォーマンスの撮影 (35m/mフィルム・毎秒6フレームのカメラ) の1つであり、時にはアニメーションがネット上に現れたこともあるという*50。何度か、艾未未はスタジオの中のつぼを突然壊し、参観者の中に騒ぎを起こした。参観者はみな、自分の目を信じようとしな。けれど、現場で実際にこのプロセスを見ることができ



出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.



図6 《打碎兩個青花龍紋大碗》(Breaking of Two Blue-and-White Dragon Bowls)
出典: AI WEIWEI So Sorry, MARK SIEMONS AND AIWEIWEI, PRESTEL, 2009

て喜んだというのである^{*51}。

同じく、翌年1996年には《打碎兩個青花龍紋大碗》(Breaking of Two Blue-and-White Dragon Bowls) (図6) で再び、中国の伝統的文物をハンマーでくだいて見せている。

こういった文物は艾未未にとっては「クレージー」ものであり、価値体系が未だ定まらず、幻想的、迷信的な偶像物である。しかし、骨董に限らず、物事に対する価値判断は、個人が意識するしないに関わらず、生まれながらにして親しんだ国家の教育システムや、習慣的になった社会・政治制度によって、総体的合意に吸収されてしまうことが往々にしてあるとは言えないだろうか。それは時には、自己のアイデンティティにもかかわることであるだろう。普通の生活の中で、自らその既成概念に意識が及ぶことは稀である。しかし、この乱暴なまでの艾の偶像破壊は、既成概念への問いとして、様々な解釈がなされているのである。

フィリップ・ティナリ (Philip Tinari)^{*52} は、この作品を「古いもの (2000年以上の歴史をもつ陶器のつぼ) を取り払い新しいもの (現代アート作品) を迎える行為のよう」であり、「艾未未の芸術実践の最もすばらしい切り口を理解できる」と評する。「最もすばらしい切り口」とは、「似て非なることを明確にし、すでに明確に考えられていることに疑いを持たせる」ということだという。つまり、文化財の経済的価値と文化的価値を分け、それらが同等な知識や情報を伝える手段として引き受けている現在の最新の価値を、再び問うことになる^{*53}。さらに「一方では、この作品は権力を握る者の歴史遺産に向き合う態度の風刺もし、現代中国とその過去とのおかしな関係を風刺している——歴史的文化財の破壊は毎日起こっており、この状況の下で、艾未未はカメラのレンズの前で古代の焼きものの壺を落として砕き、人々に問題への関心を引きつけるための方法にした。この焼きものの壺はまるまる犠牲になったのではなく、それは記念碑となり、人々に取り消されることができない破壊の力を見せたのである」^{*54}と加えている。

グレッグ・ムーア&リチャード・トーチア (Greg moore & Richard Torchia)^{*55} はFinancial Times (2010.4.23) の艾未未へのインタビューに注目した。

インタビューの中で艾未未は、文化大革命時に父親を手伝って本を焼き払ったり、遺物を壊したりした子供の頃の体験が、艾の遺物破壊に向き合わせるような、重要な歴史を教えたのでは?という質問にこう答えている。「私たちは過去から学んでいる。——人がそれを壊すにはそれを知らなければならぬ。それについて専門家になることによって、ようやく破壊できるんだ。ふつうの人が橋

を壊すことはできない。建設のエンジニアであってこそ、それができるんだ」と。

グレッグ・ムーア&リチャード・トーチアは「古代の陶磁を粉々にすることは誰にでもできることではなく」、保存や破壊といったことが「皇帝が、必要な財産を利用できる政治制度の下でのみ、可能であるかもしれない」とし、「そういった政治目的での儀式化された破壊は、創作を許可し、所有する皇帝のようなキャパシティを持つ者によってのみ、許されるのかもしれない」と言う。そして艾の遺物破壊については、「艾未未の専門的知識が彼に認めた破壊のライセンス」と称し、「私は決して立ち止まらない」という艾未未の独立独行の創作が、「陶磁などの洗練された明確な題材に対する応答に相当し、生産消費、そして、様々な目的に伴う価値を定義することに対する応答」^{*56}だと評している。応答とは、艾によって壊された遺物が本当に本物であるのかどうかというあいまいさと、本物であったとして、それらが博物館に展示されていないということが、文化構造や遺物の価値の認識に関して、見る者に「直感的な不安をおおる」^{*57}という結果を招くことになる。

こういった評価に対して、チャールズ・メレウェザー (Charles Merewether) は、2003年のインタビューで艾未未に、作品《漢の壺を落とす》と《一对の青花龍紋の大鉢を打ち砕く (打碎兩個青花龍紋大碗, Breaking of Two Blue-and-White Dragon Bowls)》をイコノクラスム (偶像破壊) という点から、齒に衣着せぬ質問をしている^{*58}。艾未未が再三関連付けるダダイストの権力・地位・価値などのシンボルへのイコノクラスムの特質として、両作品は「権力や権威に対する破壊の態度を再び提出したと認めるかどうか?」、その点では、「《一对の青花龍紋の大鉢を打ち砕く》は、かなりパワフルな対立の態度のように思えるのだが?」と。それに対して艾未未は、「それはパワフルとはいえない。それは (対象物自体の) 重さと重力の作用というだけのことだ。パワフルだと言うなら、これをパワフルだと考える人がその作品に価値を注ぎ込むからだ」と、核心をはぐらかす様な回答をした。

フィリップ・ティナリは、艾未未のこの回答を引用しながら、「評論家が、艾未未の創作を民族の文脈に限って討論しようとするなら、最後は行き詰ってしまうだろうし、艾未未の代表的な作品は全て、国家と文明の境界を越えた」^{*59}のだと言う。それは「艾未未のコンセプチュアルアートにおける先達を考慮に入れ、自身が創作する異なる次元を、徐々にはっきりと区別し、艾未未はかなりの広義的な面から価値構造の属性を詳察するからだ」^{*60}と続けている。

ダリオ・ガンボニ (Dario Gamboni) ^{*61}は、作品《漢の壺を落とす》について、艾未未が、「カメラが1秒間に6枚の連写ができるかどうか試したいだけで、急な思いつきにすぎないし、壺が落ちるに至っては、品物自体の重さと重力の作用のためにすぎない」と説明したことに対して、「一部の評論家が、権力や権威に対抗する破壊の姿勢を表すのだ、と取りざたし、附加された意味をはがしてしまいたかったのかもしれない」^{*62}と考え、「アート創作におけるコンセプト先行の普遍的方法のために解毒剤を処方し、観衆の注意力を行為から写真へと移行させた」とする。そして、艾未未が物体に作用する力を重力に帰結させることが、デュシャンの制作理念までも連想させるのだという。両者の最大の違いは、「デュシャンは、シミュレーションの結果を固定して、のちのサンプルとするが、艾未未は作用力が人から物へ (並びに物理的法則) に移るのを記録し、これによって偶像破壊者のようなアーティストの肖像を得ている」^{*63}と言う。さらに、偶像破壊行為と偶像破壊者の描写に目を向けるなら、「ふつう、アーティストがこういった破壊者を描くときには、感情的な部分を強調

し、ひいては“盲目的な怒り”を描く”のだという。例えばゴヤは、ある彫刻を砕く男を描いたことがあるが、男は不安定で今にも倒れそうなはしごによじ登り、両目をかたくつむって、手には鶴嘴を振り上げている。



Francisco de Goya

No sabe q[ue] hace (he knows not what he does), Album E, page 19, c.1814-17

Brush and gray and black wash on paper, 26.9×17.9

出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

作品のテーマは、破壊者が、今破壊している物の価値を無視しているばかりでなく、彼ら自身の行為の意義が分からないということもはっきりと表している。——これに比べ、艾未未のアクションとまなざしは（対象からの）遊離と（観衆との）意識の結合を伝え、同時に作用力を再び移動させて、観衆の身に置き換えた。観衆は、今まさに破壊されている物の価値と、破壊行為の意義について判断しなければならない^{*64}と分析を加えた。そして、艾の「いかなる行為、あるいは芸術の本当の価値は、見る者の心の中にある」という言葉から、「《漢時代の壺を落とす》」の中で艾未未が我々に提起した問いは、“私は何をしているか”ではなく、“あなたたちは私に何をしてほしいのか?”のようであり、公衆の反応と意見からすると、答えは基本的には“貴重なものを壊す”のようだ^{*65}と見る。つまり、「行為とアート」に価値を分配することは、主観的プロセスではあるが、単なるそれぞれの現象ではなく、艾未未の作品で言うなら、十分にその破壊の程度を認識したのち、それを作品とすることは、私たちがアート創作過程の中で、何を失い、何を得たのか、ということ判断しなければならない意味を持っている^{*66}と評価する。しかしこの作品の中では、壊された壺が本物であるかどうか、という問題が宙吊りにされたままで、「一部の評論家が“艾未未の壊したものは、本物だ”という事実が非常に重要なキーポイントである」と考え、主張するのに対し、艾未未自身の解釈には、もともと挑戦や破壊を強調する要素がある訳ではないと見る。

グレン・アダムソン (Glenn Adamson)^{*67}は、《漢時代の壺を落とす》の三連続写真を視覚的に分析している。まず「艾未未が古い（中国独特の）布鞋をはいて、両足を開いているのは、まるであらゆる中国文化をまたいでいるようだ」と表し、「（3枚の）破壊のプロセスは、右から左へ逆に見ることもでき、——落ちてくれた破片は再び集まり、ゆっくりと浮かび、艾未未の鋭敏な両手に戻る」^{*68}ことに注目する。しかし、艾未未が再び抱えようとしたものは、急速な経済発展に伴う新しい未来ではなく、真実の“今”であり、「艾未未の“今”とは憂鬱なもので、大部分の中国人が、自分たちの国家の運命に対する感情の基本となった“つながらぬ時間”なのである」と指摘する^{*69}。そして、“つ

ながら時間”を艾の言葉から引用して解釈する。「“私たちのいるところはどんな時代なのか、私たちはどういった時代を経験して来たのか、さらに、私たちがじきに迎えるのは、どんな未来であるのか”一本につながった答えはないのだ」*70と。

グレン・アダムソンの注視する、しっかりと地を踏みしめた艾の足に履かれた布靴には、確かに意味があるようである。2006年8月のブログの中に「平底布靴」と題して、「雨の日でなければ、平底の靴を穿くと、足の底から力があり、足の甲は軽やかだ。故郷以外の場所においても、平底の布靴を穿くと、家に帰った気がする。平底の布靴はヨーロッパの石の道には不向きだ」と艾のその布靴に対する特別な思い入れが記されている*71。

さらに、グレン・アダムソンは《漢時代の壺を落とす》が、骨董に対して見る者に誘発する無条件の崇拜に我慢がならない由の作品としながらも、さらに時間の叙述を複雑にしている作品として、《コカ・コーラの壺》をあげている。

【落書きする】

コカ・コーラのロゴを骨董に描いた作品シリーズは、《コカ・コーラのロゴが入った漢時代の壺》(1994)／Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo (図7) に始まる。北京の骨董市で購入して来た漢代の壺に、艾未未自らがコカ・コーラのロゴを描いたものである。艾は「コカ・コーラロゴの書体や筆致がほぼ本体の形状や外形にとってもよく似ているように見えたから」と当時のインスピレーションを語っている*72。その創作は壺の形状を変え、それに符合する様に、ロゴを描く位置や、ロゴのボリュームを変化させながら、16年に渡っている。

古代の遺物を、艾未未自身のデュシヤンの作品《L.H.O.O.Q.》の解釈である「レディメイドと伝統破壊のダダイズムが結び付いた」*73ものとして扱い、アンディ・ウォーホルのポップカルチャーや資本主義経済における大量消費の社会のメタファーとなったコカ・コーラが踏襲されていると考えられている。つまり、崇拜されるはずの壺に落書きし、その落書きの内容は、ウォーホルがアメリカ型資本主義における大量消費社会の象徴として用いたコカ・コーラのロゴである。



図7 《コカ・コーラロゴが入った漢時代の壺》(1994)
Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo, 1994
Urn from Western Han dynasty (206BC-24AD) and point, 25×28×28cm
出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works, 5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

よく引用されるのは、アンディ・ウォーホルのコカ・コーラについての言葉である。

「アメリカという国の偉いところは金持ちでも貧乏人と同じものを消費するってところだ。TVを見ればコカコーラが映るし、大統領がコカコーラを飲む、リズ・テイラーがコカコーラを飲む、そして考えたら君もコカコーラを飲むわけだ。コークはコーク、どれだけ金があっても街角のホームレスが飲んでいるものよりおいしいコークなんて買えない。コークはどれも全部おなじでコークは全部おいしい。そのことをリズ・テイラーも知っているし、大統領も知っているし、ホームレスも知っているし、君も知っている」*74。

加えて、中国においても、誰もが飲める飲料となった現代、コカ・コーラのロゴは、グローバリゼーションを象徴するアイコンとなったと言ってもいいであろう。艾未未は、漢代の骨董にコカ・コーラのロゴを描き、中国の古代と現代を対比させる。

グレン・アダムソンは、この作品が、「古代と現代を貫いて、私たちの注意力を、骨董を中心としてつくり上げられる価値の世界に向けさせる」*75ものだという。というのは、「今日から見れば、古代の壺は世にも珍しい宝で、博物館やギャラリー、コレクターに、彫刻品と同じく様々な方法で保護される。しかし、それらは当初、大量生産の日常品であったにすぎず、技術と実用上の文化の成果であり、芸術創作の結晶ではない」。つまり、今日の大規模生産の炭酸飲料のボトルは、作品で用いられた壺と同様に、単なる物質的な文化の産物に過ぎず、「艾未未が陶器の壺に（ロゴを）描いた行為は、実はある意味で“還元（現状に復すること）”」*76だと解釈する。この様に、艾未未が、貴重な骨董とみなされている古代の壺を、日常的に利用される物として対処することもまた、作品《漢時代の壺を落とす》と同様に、文化遺産を台無しにし、遺物の本当の価値をあらためて問うものである。

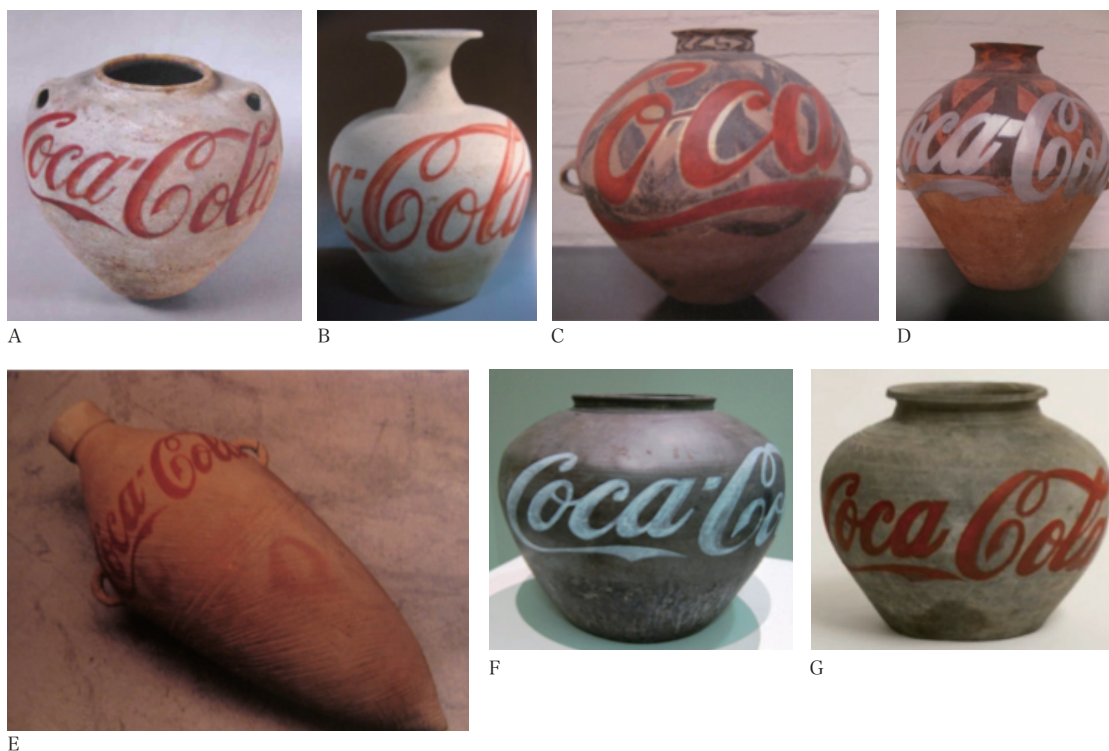
さらに、グレン・アダムソンは、ウォーホルのコカ・コーラと艾未未のコカ・コーラの壺を比較して「ウォーホルのコカ・コーラのボトルが初恋におちる時の興奮と、恋に夢中になると共に沸く不安を表したと言うならば——艾未未のコカ・コーラの壺は——ポップアートと、ポストモダン主義の風潮が過ぎた後で、再び真実に回帰を試みている」と見て、「艾未未にとってブランドの景観は歴史とは無縁のファンタジーの世界ではなく、ある具体的な状態である」*77と言う。具体的な状態とは、アメリカ企業であるコカ・コーラ*78が中国において市場を獲得し、成功する為には、米中の歴史関係や、中国の国外輸入商品に対する長期に渡る敵対心を考慮すると、決して容易ではないはずで、コカ・コーラ・コーポレーションの財務上の成功は、何十年來の政治的参与をもって保障されて来たことは疑いがない。そういった背景の下で、艾未未の15年以上にも渡って制作されたコカ・コーラロゴの壺は、常に時代と共に変化し続けるコカ・コーラ社の、中国での戦術である“常に新しい感覚”を充分に表した、と付け加えている。

コカ・コーラロゴの壺に関する、艾未未自身の説明は、
——私たちが1つのものを消費する時、コカ・コーラであろうと貴重な漢代の陶器であろうと、我々の
大脳も同時に対象物によって消費されるので、消費とは両方向性のものだ。我々はその価値とイ
デオロギーを認めなければならず、これが文化に一種の可能性を与えるのであって、だから私
たちは不断に価値とは何かを問い続けるのだ。——*79

艾はここで、コカ・コーラに準えて「消費する」という表現を使っているが、「大脳が消費される」とは、国家の方針や企業の戦略によって、一定の観念を自動的に受け入れるということであろう。その過程で、常に本当の価値とは何であるのか、を問い続けなければ、文化というものに可能性を与えることもできない、と考えているとみられる。そういった艾の見解が、コカ・コーラロゴの壺を1994年から、2011年に渡って制作させていると言えるだろう。

それらの作品を順に見ていくと、用いられる壺と描かれるロゴに変化が表れているようである。年代順に1994年制作作品をA、1997年作品をB,C、2007年をD、2009年をE、2010年をF、2011年をGとすると、特に1997年の作品Cでは、新石器時代の大型の壺のロゴは赤とゴールドで力強く描かれている。これは世紀をまたぐ1990年代末からの中国経済の急成長を象徴しているようでもある。

しかし、2007年の作品Dでは、同じく新石器時代の大型の壺に描かれたロゴは、シルバーに変化する。この間の中国は、新世紀を迎え、北京オリンピック開催に向けて沸き立っていた頃である。めざましいGDPの伸びは、庶民の豊かな生活への期待につながったことだろう。ところが、数字で表された経済成長とは裏腹に、格差社会が助長されることになった。シルバーに変わったロゴは、経済の急成長に沸き立った社会で、消費するとともに消費された庶民の期待のように思われる。



A:《コカ・コーラロゴが入った漢時代の壺》1994,25×28×28cm

B:1997, Vase from the Neolithic age (5000-3000BC) and point, h.24, d.18cm

C:《コカ・コーラの壺》1997, Vase from Neolithic Age (5000-3000BC) and point h.30, d. 33cm

D:《コカ・コーラの壺》2007, Neolithic vase (5000-3000BC) and point, h 28, d.25cm

E:《コカ・コーラの壺》2009, Neolithic amphora from the Yangshao culture (5000-3000BC) and point, 55×22×25

F:《コカ・コーラの壺》2010, Urn from Han dynasty (206BC-220AD) and point,35×35×26cm

G:《コカ・コーラの壺》2011, Urn from Han dynasty (206BC-220AD) and point, 30×30×27cm

A,B,C,D出典:AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

E出典:<http://www.artnet.com/artists/ai-weiwei/coca-cola-vase-LHU2auLFDNnqClsF21qkqg2>

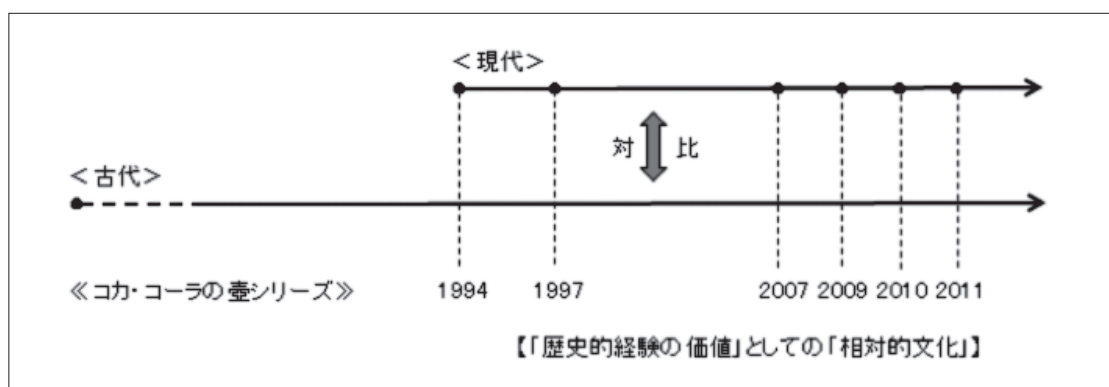
F出典:<http://www.huhmagazine.co.uk/3043/ai-weiwei-absent-exhibition>

2009年の作品Eに至っては、かつては儀式のために埋蔵された長い土器の上部に偏ってロゴは描かれ、それは社会の経済格差を思わせる。すでに直立できない作品は、展示の際に横たわることになる。

2010年の作品Fでは、1994年の作品Aと同じ漢代の壺が用いられ、コカ・コーラのロゴは、黒陶の表面に白の塗料で描かれ、地の黒をわずかに透かせてみせている。

2011年の作品Gでは、漢代の壺を用いたと記されているが、見るからに未焼成の壺ではないだろうか。水を注げば、おそらく崩れてしまう様な壺には、再び赤のロゴが描かれている。それは、幻想が終わった後の社会で、人々が再び目にするコカ・コーラのロゴのようである。艾未未のコカ・コーラロゴの壺のシリーズには、まるで古代の壺自体を中国社会に置き換えたような含意が見えるのである。

グレン・アダムソンはコカ・コーラの壺を総括して、「つながらない時間」をつなごうとする艾のテーマとして、物の実際の価値ではなく、その中に含まれる“歴史的経験の価値”が暗示されていると捉える^{*80}。コカ・コーラロゴの壺の「相対的な文化の重要性という(艾の)着想」は、単なる「作品中の一連の対立“ハンドメイドと大量生産”、“物質と記号 (the semiotic) ”、“古代と現代”^{*81} といった対比だけでなく、時間をかけて現代の具体的な事象とを相互対比させることで、古代の壺の「歴史的経験の価値」が浮かび上がってくることを示唆するものである。筆者はグレン・アダムソンのコカ・コーラロゴの壺に対する観点を図解1に示した。先に、コカ・コーラロゴの変化や壺の形態から、変化する現代の様相が想起されることを検討したが、《コカ・コーラの壺》は、古代の壺が担う文化（歴史的経験の価値）と現代の資本主義社会の象徴としてのコカ・コーラのロゴとの相対的概念の上に成り立っていることは確かであろう。



<図解1>

艾未未の「相対的な文化の重要性」という着想は、アメリカに渡り、12年間中国を留守にした自身の経験によってもたらされたものと考えられる。彼は、「私は地球のここからあそこへと飛んで行かなければ」、「非常に過酷な共産主義国家」から、世界の中で「物質化し、資本主義化した中国」に変化したことを見つけられなかった^{*82}、と話している。中国からアメリカへの移動と、12年間の祖国不在が、彼に相対的な観点を培ったと言えるだろう。

【空き瓶に入れる】

“ハンドメイドと大量生産”、“物質と記号”、“古代と現代”というテーマを含む作品としては、《瓶に入った唐の女子俑(娼婦)》(Tang Dynasty Courtesan in Bottle/1994) 図8と《無題》

(Untitled/1993) 図9がある。これは、艾が北京に帰った1993年に着手した最初の磁器作品とも言われる^{*83}。

グレッグ・ムーア&リチャード・トーチアはチャールズ・メレウェザーの言葉を引用し、「“アメリカの消費経済の領域の中に、中国の文化を捕獲する”ことを暗示している。“独特の遺物と使いすてのもの、徹底した職人技と大量生産、古代と現代的なもの”の間の緊張状態の証拠となる」と説明している。こういった作品の解釈は、コカ・コーラロゴの壺ととても近似していることが分かる。

唐代(AD618~917)の女子俑^{*84}は、主に唐三彩^{*85}が主に焼造され、墳墓に副葬された^{*86}。当時の人物俑の表現は社会的地位、階級により千差万別であるといい、人物の姿勢や感情表現において、女子俑はとりわけすぐれた造形美を誇るもので、芸術的高さにまで達していた^{*87}という。用いられた女子俑は、作品概要には唐代と宋代と記されているが、無釉薬、あるいは釉薬は原形をとどめていないため、市場での価値はそれほどではないかもしれない。フィリップ・ティナリは、「仰韶文化の彩陶、あるいは漢代の無釉は、現在の中国陶磁史上のコレクションの視点からすると、少々価値は低く、明代の鑑賞家には全く評価されたことがない。であるから(艾未未が作品に用いる時の)その重要性は、象徴的意義にあるものである^{*88}と書いている。ならば、唐代の女子俑の骨董としての価値ばかりでなく、その具体的叙述に着目してみよう。

ステーシー・ピエールソン(Stacey Pierson)^{*89}は「唐代の陶磁には、唐時代の歴史と社会が反映されるとともに、現代社会においては、それこそがコレクションとなっていることは、つまり、中国文化史の2つの時期を反映している^{*90}と指摘している。つまり、「この作品においては、コカ・コーラロゴの壺より、古代(唐代)の社会という明らかな状況がある」。それは、「唐時代の陶磁(俑)は、殉葬^{*91}の副葬器物として用いられたのであり、当時広く行われていた葬儀観を反映している^{*92}という。

また、“俑”にまつわる事柄として、現代に慣用語として定着した言葉がある。“俑”は古代に副葬品として、木や土で作った人形(ひとがた)のことであったが、殉死の悪習は、これによって生まれたと言われ、孔子は、初めに俑を作った者は後継ぎが断絶するだろう、という言葉を残したと言われる^{*93}。転じて“俑を作る(始作俑)”とは、中国語で“悪例を開く”、“悪い先例をつくる”などの意味を持つようになった。このような現代の辞書の解説の主流となったのは、郭沫若の解釈に朱熹の解釈を加えたものであるようだが、しかし、慣用語にもなっているにもかかわらず、これには矛盾が付きまとう。殉死の悪習を避けるために俑は作られたのではなかったか、という単純な疑問である。これによって、近年、孔子の言葉をめぐる再解釈の論争が起きている^{*94}。



《瓶に入った唐時代の女子俑》1994

左/図8: Tang Dynasty Courtesan in Bottle 1994

Clay sculpture dating from Tang Dynasty (618-907) and glass Bottle

出典: AI WEIWEI: According to What?, 森美術館, 2009.

右/図9: Untitled, 1993

Clay sculpture dating from the song dynasty (960-1279) in Johnnie Walker Red Label bottle 27×6.5×6.5

出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works, 5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

瓶に入れた女子俑の作品では、ステーシー・ピェールソンが指摘するように、副葬器物としての歴史の具体的な内容をもつ歴代の骨董を、形状の似たスコッチやウォッカの空き瓶に封じ込めた。それは同時に、消費経済に吸収されていく歴史的価値の対象物のようでもある。しかし、使い捨てのボトルの中で、女子俑は台無しにされたにもかかわらず、保護されることになったのである。そして一方では、悪い先例をつくったとされる俑は、捕獲され、論争の行く末を見守りながら、審判を待っているように感じられる。

【ペンキに浸す】

1993年から2000年の作品《ホワイト・ウォッシュ》の後、2006年から2010年には新石器時代の甕に工業用塗料を、上釉がけと同様の方法で浸していく作品《カラー・ベース（彩色されたつぼ）》

(図10)がある。《カラー・ベース》の制作過程はビデオに収められ、《ホワイト・ウォッシュ》で作者自身が述べていた、「新石器時代の甕に、工業用のペンキを塗って、オリジナルの質感が意味のない色彩に隠されていく変化」と「突然の厳しい判断」が、行為として強調されることになる。

用いられる工業用塗料はカラフルになり、当時の制作過程を写した写真からは、かつての艾未未の磁州窯磁器の生産地で、釉がけと焼成を学んだという修得のほどが見てとれる。艾未未は手慣れた手つきで、本来は難度の高い釉だれを工業用塗料のほど良い粘性によって施し、次々とポップな甕に変えていく。

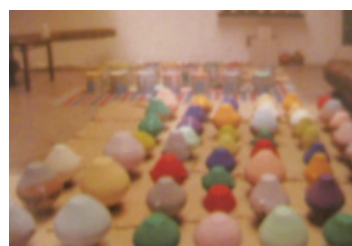
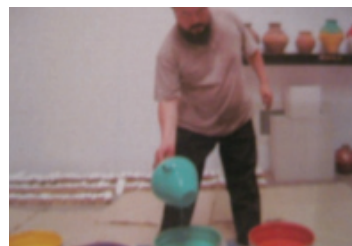
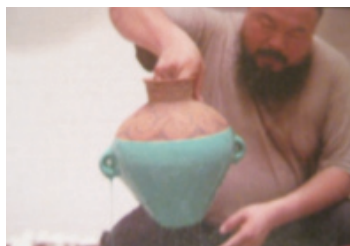
グレッグ・ムーア&リチャード・トーチア (Gregg Moore & Richard Torchia) は、この作品《カラー・ベース》について、「遺物の外見を侵害しただけでなく、敬意を払われる上釉がけのプロセスと、その多様な技術的挑戦に対する、故意の無礼な行為として位置する」^{*95}という。



図10 《カラー・ベース》

出典: AI WEIWEI So Sorry, MARK SIEMONS AND AIWEIWEI, PRESTEL, 2009.

《カラー・ベース》制作風景



出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works, 5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

しかし、新石器時代（これらは甘肅仰韶文化晩期の半山類型の甕と思われる）のまだ灰釉等の技術が見られない時期、この遺物に対する最も無礼な行為とは、おそらく技術に対してではないであろう。農耕や牧畜などの食料生産が始まり、人類が定住生活を営むようになって出現したそれらの甕は、主に食糧や水の保存であったはずである。1,000度という高温で焼成された素焼きの甕は、水分が多少染み出す難があるにせよ、内部は保存に適するほどよい通気と温度が保たれるものと考えられる。技術の問題から、当時の人々の生活自体に視点を移せば、艾未未にポップに彩色されていくつぼは、便利な現代の技術に、本来の機能を奪われ、呼吸を停止させられた新石器時代を感じさせる。これは作品《ホワイト・ウォッシュ》同様、艾の叙述する「そのオリジナルの甕の価値は、ペンキの下に留まる」のであり、ペンキの下に留まるものは、当時の技術というだけでなく、当時の人々に息づく生活そのものなのである。

コカ・コーラロゴの壺シリーズで用いられた陶磁器は、仰韶文化の彩陶と漢時代の壺であり、その“象徴的意義あるものに”現代の政治や経済のアイコン、コカ・コーラのロゴをのせ、解釈を豊富にした。では、作品《彩色された壺》（2006・2008・2010）のカラフルな工業用ペンキや《ホワイト・ウォッシュ&スティール・ライフ》（1993-2000）の白塗りは、どんな具体的な情報を内包しているのだろうか。答えは、2006年9月4日の艾未未のブログに見出すことができる。そこには艾未未が北京東城区の実家を1ヶ月ぶりに訪れたことが記されている*⁹⁶。

—— 今日目にした光景は、誰も想像できないような、不思議なものになっていた。私はあろうことか、家の門がわからない」胡同全体がみな、見慣れない偽の青色に輝く冷やかな灰色に塗られてしまっていた。あらゆる崩れ落ちた門は、何十年も改修されないままに朱色に塗られ、まるで通りの1人1人に同じ帽子をかぶせ、同じ服を着せてやったかのようだ。家屋は1990年代初めに建て替えた四合院で、青煉瓦に朱の門、造りは雑だが実に頑丈にできていた。だが、一晩のうちにその家屋は、それぞれの路地の全ての家と同じく、巨大な手によってセメントを塗られ、同時にあらゆる歴史の痕跡を拭い去られた。

モルタルを塗った後、青灰色の塗装を施し、塗装の上には偽の煉瓦の目地と偽の造形を彫り付けた。ひとつの私有財産が、野蛮ででたらめな指令で見る影もなくなってしまった。

聞くとところによると、北京の胡同はみなこの様に処理され、いにしへの都市は消失するという。納税者のお金を使って都市全体を塗りたくり、有無を言わず何もかも一緒くたにする。この了見のばかばかしさ、手段の貧弱さ、態度の卑劣さは信じられない。

これが、2006年の北京オリンピックまで2年を残し、日増しに国際化する大都市である。「新北京、新オリンピック」と「同じ1つの世界、同じ1つの夢」というスローガンの真の含意をこのように再現したのである。少し前に、新聞紙上ニュースには、「中国の専門家の研究によると、北京のベーストーンは灰色であるとされ、北京全体に補修を進める」と書かれていた。全てをし終わった後のことを誰も想像することが出来ないのか。人々はあろうことか自分の家でさえ見分けることができなくなってしまった。都市全体が設えられた安っぽい舞台上、出入りする老若男女は役者となり、全てが文化、歴史、行政成績の芝居となったのだ。庶民のヒューマニティ、権利、感情、意志は、またもや剥奪された。理解できないのは、恥知らずな社会が、どうしていつも自分の顔に紅

やおしろいを塗りたいがるのかということだ。――

――これは私の知っている3度目の大規模な胡同の化粧である。一度目は、ニクソンが訪中^{*97}するときで、市民は一夜にして壁が塗り替えられた事に気がついた。その時用いた塗料は灰色の粉で、青煉瓦の色と似ている。2度目はクリントンの訪中^{*98}で、職人たちはローラーで北京を灰色に塗り上げた。――

――施工者は「この芝居はまだ終わらない。戸や窓を作り直す必要がある。計画はすでに出来上がっている」と言う。何十年來、改造が破壊でないことがなかったではないか。――

――この国、この家は何度白塗りを経ただろう。もう本来の姿さえ識別できない。あるいは、はじめから本来の姿など持ったことがないのだ。――

ここからは塗り込めるといふ破壊行為に対して、艾自身の経験に基づく社会的な意見があり、白塗りの行為自体への異議申し立てが見られる。艾は「歴史的経験の価値」あるものに対して、政府のやり方を敢えて施し、《彩色された壺》に至っては、創作過程を録画することで、その行為にも焦点を当てたとと言ってもいいのではないだろうか。

艾未未自身は、遺物を台無しにすることで創作される作品について、「ものの認識と視点を変え、既成概念を定義し直すことは、同時に、古くからある穏定性（変動のない状況）を破壊することができる。疑う必要がないものを、疑う価値のあるものに変え、本来の表面に、そのほかの色や図案で覆いをするのは、両者の状態をもはや絶対的でなくさせ、この物の身分と真実性に対して質疑を提出するに等しい。“両者の状態を絶対的でなくさせる”とはつまり、一層のものを塗れば、下の内容は見えなくなってしまう。しかし、それは相変わらず存在し、かつ表面のその一層は、本来存在しないはずなのにそこにある」^{*99}と話している。

フィリップ・ティナリは、艾未未のこの叙述には、我々がこれまでずっとあえて推測しようとして来なかった別の含意が詳細に説明されているとし、ここにある啓発を、艾の明確な視座として読み解いている。

それは「これらの作品が、はっきりと語るものは体系で、（歴史体系、政治体系、道徳体系など）それらを可能性のある体系に変えようとさせる。1つひとつの事がみな、“政治的国家”で、艾未未の言う“見えないが依然として存在するもの”とは、中華人民共和国成立以来の中国秩序、および当時の“新中国”に関する（その）一切を包括している完全な幻想として、たやすく読み解くことができる。そして“本来存在すべきでないのにあるもの”のコーティングこそが、革新的活動を推し進めて現実の力とすることを指すのである。つまりところは、中国共産党で、そればかりか党が新たにつくり出し、教え込んだ信奉のフルセットのことであり、その信奉によって、党の特権はいつまでも存続できる」^{*100}という。

こういったフィリップ・ティナリの説明は直接的であり、彼は、艾未未作品の含意はこのように一貫しているとみている。しかし、それほどまでに政治的な啓発が作品にあったとしても、艾未未作品が勝ちを制する鍵は、艾のアートには、「形式的論法 (formal logic) と歴史的な政治評論の2つの独立した言語領域間の固定したドグル（スイッチ機構の1つで、キーを押すたびに2つの状態が入れ替わるもの）」があり、それが「艾の作品に、本来の重さを軽く見せるような独特の風格を与え」^{*101}していると分析している。

「形式的論法」というのは、おそらく子供のいたずらのような艾の創作法を指すのだと思われる。

既成概念が詰まった大人の前で、艾は何も分からないふりをしていたずらを作品に施す。いたずらの理由も、《漢時代の壺を落とす》であれば、重力のせいだと割り、《ココ・コーラのロゴが入った漢時代の壺》なら、つぼの形にココ・コーラのロゴが似合うと思った、という。《瓶に入った唐の娼婦》は、空き瓶の形体がその人形に似ていたからで、《彩色された壺》は、きれいな色にしてあげた、ということになる。しかし、あらゆる体系を決定し、コントロールする体制が絶対的な国家にあっては、それを理解できない者は無知な子供のようにも見える。艾未未は一連の遺物を台無しにするシリーズで、一貫して“ぜんぜん分からない”という立ち位置にいるふりをしてみせる。

現代に出現する遺物とは、すでに文革という歴史の経験を経た痕跡と見做すこともできるであろう。しかし、その痕跡ですら現代の価値基準があいまいな社会状況の中で、全てが経済に組み込まれ、数字的価値にしか収束しない価値観のために忘れられていくのが「歴史的経験の価値」であった。艾は、まさに現代の事象である白塗りや、消費経済に抵触することによって、遺物を現代アートとして創作し、文物の歴史的経験の価値に目を向けさせようとしている。そして同時に、体制の伝統的なものに対する改造の方法にも疑問符を打っている。しかし、上記のブログの中で「改造が破壊でないことはなかったではないか」といいながら、自らも破壊的な方法で創作している。そのやり方を、かつて艾が経験した中国の文物破壊の時代や、ひいては体制へのアイロニーだと考えるのは安易すぎるのでないだろうか。

艾未未の、帰国してから現在まで続く写真作品に《遠近法の研究》シリーズ (1995-2010) がある。

図11 《遠近法の研究》シリーズ



- A: 《遠近法の研究:天安門》(Study of Perspective : Tian'anmen/1995-2003)
 B: 《遠近法の研究:エッフェル塔》(Study of Perspective : Eiffel Tower/1995-2003)
 C: 《遠近法の研究:ホワイトハウス》(Study of Perspective : The White House/1995-2003)
 D: 《遠近法の研究:旧ドイツ帝国議会》(Study of Perspective : Reichstag/1995-2003)
 E: 《遠近法の研究:クイーンエリザベス号》(Study of Perspective : Viking Line /1995-2003)
 F: 《遠近法の研究:コロセウム》(Study of Perspective : Colosseo, Rome, Italy /2010)

2008年5月のインタビューで、艾未未は《遠近法の研究》シリーズでの権力を象徴するものに対し、中指を立てるといふ、一見不敬な表現に対して、こう話している。

「私は批判を強調する社会に生まれた。自己批判は最高の価値を賦与される。毛主席は批判と自己批判を同時に進行させるようにと指摘した。だから私たちは常に批判的まなざしで周囲の事物を見ている。これは実に単純な姿態かもしれないが、私にずっとある態度で、それは文化機構、あるいは政府を標的にするし、ある個人々の権力系統を標的にすることもできる。それは荒唐無稽で意義のないことかもしれないが、一個人的スタンスを表している」。では艾にとって、芸術家とはいかなる役柄であるべきだと思うかという問いに、「批判精神は私にとって、とても重要だ。なぜなら、それは私に注意深さを保持させ、生命に対する敏感さと意識を保持させるからだ。注意深さと、それを保ち続けることは本当に基本的なことだ」^{*102}と答えている。この精神は、今日の中国ではあまり見かけなくなったとしながらも、毛沢東がプロパガンダを推しすすめるために奨励した他者や自己への批判的精神が、艾の物事に対する疑いのまなざしを育て、皮肉にも現代中国社会や現政府に向けられていくというのは興味深いところである。

さらに、かつて艾未未はデュシャンにならって「芸術家であるとは、何らかの物を制作するより、ライフスタイルや心構えの方が大事」で「より正確には、心構えだと、物の見方なんだ」と理解していたという。それは艾を解放し、同時に、彼をとっても困難な境地に追い込んだ^{*103}ともいうが、彼はこの考えに救われ、芸術家としての決意を新たにするとともに、中国に帰国する時の心構えにもなったようだ。

批判精神は、中国で育てられ、ニューヨークで出会ったダダの破壊精神によってその重要性を確かめることになった。それによって艾は、それまでの自分を認め、かつて触れられなかった自分の一部が解放されるとともに、芸術家として最強の精神を、すでに生い立ちから持っていたことに気付いたと言えるであろう。

榎木野衣は、中国人アーティストの蔡国强(1957-) ^{*104}と牛波(1960-)の特異性として、両者が「アートを展開する際のキーワードとして“宇宙”を頻繁に持ち出してくる」ことに注目している。例えば、「蔡は、宇宙空間から地球を見たときに伝えられる、異星人へのメッセージとしてアートをとらえ(プロジェクト・フォー・ET)」、「牛波もまた、大気圏外の無重力空間で絵画はどのように描かれるか(無重力絵画)ということを楽しみに語り、また実践」^{*105}していたというものである。彼らは、過去の美術史の十分な踏襲がありながら、欧米のアーティストが、先人に刻まれた美術史がむしろ越えがたい壁となっているにもかかわらず、美術の歴史やルールに対して、全く重圧を感じている様子はないという。むしろ「彼らが語る西側の現代美術というのは、デュシャンにせよウォーホルにせよ、踏まえるべき歴史というのではなく、使い勝手の良い踏み台のような印象」であり、「乗り越えるべき重圧ではなく、彼らを自由にしてくれる便利な加速装置といった感じ」と表している。だから、彼らにとってアートとは、「伝統的な手法や体制を正当化するためのプロパガンダ美術から抜け出し、未知の領域に向けて飛翔するための、それはまさしく外へと向けて開かれたロケット発射台であっただろう」と、彼らの宇宙への志向を分析している^{*106}。

蔡国强と牛波と同年代の艾未未にとっても、デュシャンやウォーホルなどは自身を自由にしてくれる「便利な加速装置」であったという言い方はふさわしいであろう。

しかし艾未未は、蔡国強と牛波と異なり、宇宙を志向しなかったし、分からないことだらけの国家でも宇宙人にはならなかった。艾にとっての未知の領域とは宇宙ではなく、現実や歴史的事実であり、すでに見えてはいるが、手つかずの、あるいは今にも再び体制を正当化するためのプロパガンダに取り込まれていきそうな中国の具体的な遺物であった。蔡国強が1990年代、空に向かって火薬を爆破させていた時期、艾未未は土から掘り起こされた原始の道具や甕と問答を繰り返し、いたづらに専念していたことになる。

一方で、艾の批判精神は、他者に対してばかりでなく、自己にも向いていることが《遠近法の研究》シリーズの1995年から2003年に渡る反復からも見てとることができる。ダダの破壊とは異なり、艾の破壊は、他者ばかりではなく自己にもそのベクトルを向けられているということが考えられる。彼はまるでこの反復で、自身にある批判精神を確かめているようにも見えるのである。《漢時代の壺を落とす》では、艾は見る者にその価値を問いながら、同時に、その批判精神の確かさも含めて、自身にも問いただしたのかもしれない。

また、チャールズ・メレウエザー^{*107}とのインタビューの中で、艾未未は、アートを「精神的判断 (mental judge) の証拠」と定義するのを歓迎している。その判断が正しかろうと、間違っていようと、それこそが自由な精神の表現であると考えている。漢代のつぼを割る艾未未にとっては、陶磁器にまわりつく記憶、自身の桎梏からの決別であったのではないだろうか。

「台無しにする」という創作方法は、過去から今に至るまで体制に思いどおりにされてきた文物を標的にし、体制にコントロールされてきた文化や伝統、教育や倫理などの既成認識を崩そうとした。しかし、一方では、文物を台無しにしようとも消滅することのない歴史的経験の価値を拾い上げたのである。

破壊による制作で宙吊りにされた歴史的経験の価値と、本物とは何か、というテーマは、次に遺物の完璧な複製となって、再提出されることになる。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

- * 1 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery,2010., p.106.
- * 2 宮本真左美「艾未未概説」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、43頁。
- * 3 筆者艾未未インタビュー 2012年9月資料添付。
- * 4 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery,2010., p.106.
- * 5 Hans Ulrich Obrist (ハンス・ウルリッヒ・オブリスト) : 1968年チューリッヒ生まれ。ロンドンのサーペンタイン・ギャラリー展覧会プログラム共同ディレクター、国際プロジェクト担当ディレクター。ウィーンのみュージウム・イン・プログレスキュレーター (1993-2000)、パリ市立近代美術館キュレーター (1993-226) を経て、2006年4月より現職。1991年以降、「ドゥ・イット、テイク・ミー、アム・ユアーズ」(サーペンタイン・ギャラリー)、「シティズ・オン・ザ・ムーブ」、「リヴ/ライフ」、「ヌイ・ブランシュ」、「第1回ベルリン・ビエンナーレ」、「マニフェスタ」を含め、200を超える展覧会のキュレーションを行ってきた。最近では「不確かな国家、アメリカ (Uncertain States of America)」、「第1回モスクワ・ビエンナーレ」、「第2回広州トリエンナーレ」、2003年のヴェネツィア・ビエンナーレ、2008年の横浜トリエンナーレなど国際展のキュレーションを多数手掛けている。2007年にはマンチェスター国際フェスティバルにおいてフィリップ・パレーノと共同で「イル・テンポ・デル・ポステイノ」を企画構成。同年、ヴァン・アレン・インスティテュートより、2007-2008年のニュートーク・プライズ・シニアフェローシップを授与される。

- * 6 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウェイウェイは語る ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年、130頁。

Hans Ulrich Obrist in conversation with Ai Weiwei, AI WEIWEI, Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher, PHAIDON, 2009, p12.

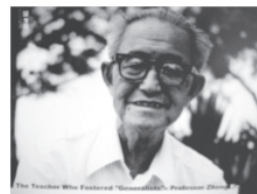
- * 7 磁州窯：中国、河北省磁県彭城鎮を中心とした華北最大の窯場。特定の窯の名称ではなく、この地域でつくられた製品の総称として用いられることが多い。隋代に隋青磁を産するが、一般に唐末期より磁州窯磁としての製品が盛んに焼かれるようになる。宋代から元代にかけその最盛期を迎え、明・清代を経て現在に至っている。素地は灰色であるために、白土を化粧掛けし、透明釉を施して焼き上げた。白無地のものを白釉陶と呼び、鉅鹿（きよろく）とも称す。その白化粧をへらで掻き陰刻などを施したものを白地掻落とと呼ぶ。磁州窯の中で最も評価が高いのが、白黒掻落としてあり、これは白化粧ののち黒泥を掛け、その肌の黒泥のみを掻き落として白黒の文様を描き出したものである。その他、白化粧の上に黒泥で文様を描いた白地鉄絵、緑釉を施した緑釉手、宋三彩、宋赤絵、練上手、墨流し手、柿釉手、鉛釉手、河南天目、油滴天目といった様々な技法をもち、河北・河南・山西・山東各省ほとんどの民窯で焼かれた。

- * 8 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery,2010., p.106.

- * 9 郑可 (1906.5-1987.9)：広東省新会県出身。著名な工芸美術家であり、中央工芸美術学院教授、中国美術家協会顧問、科学協会全国委員会委員。1924年渡仏し、1925年パリ国立美学院で彫刻、工芸美術を学ぶ。1928年には、パリ工業美術学院で再び学ぶ。このフランス留学期間に絵画、彫塑のみならず、陶芸、ガラス、金属工芸、家具、室内・テキスタイルデザインなどの課程を学び、ロダンの弟子であるフランス彫刻家 Alfred Boucher (1850-1934) に師事する。また、郑可はドイツのバウハウス設計理念を中国で最初に紹介した。1934年広州に戻り、勤勤大学建築科の内装設計の教授となり、同時に、広州市立美術専門学校で彫刻の指導もしていた。1937年のパリ万博のデザインにも参加している。1940年にはシンガポールと香港に陶磁器工場を設立。1951年北京に戻り、中国青年芸術劇院に従事し、1956年徐悲鴻、江丰、張仃の推薦で中央美術学院陶芸科の教授になる。1957年には、電気パルスによる銅の彫刻研究に成功したが、反右派闘争により、右派と見做され労働改造に至る。1977年、国家財政部の要請で、硬貨のデザイナー育成に努め、1984年、中央工芸美術学院で工業デザイン科を設立する。上記のように郑可の活動は、絵画、彫塑、陶芸、建築デザイン、工業デザイン、金属工芸などに渡り、工芸美術の大家とも言われている。艾青とはフランス留学中に知り合い、交友を深めたようだ。郑可の作品に艾青の横顔の彫刻もある。



艾青の横顔の彫刻



郑可

- * 10 艾未未：最具“星星”精神的人。
<http://ent.sina.com.cn/2004-10-27/1101546439.html> (閲覧日 2012年9月22日)

- * 11 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery,2010., p.106.

- * 12 Ibid.

- * 13 宮本真左美「艾未未概説」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、49頁。

- * 14 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p26.

Charles Merewether : Did you go to see the large Chinese collection held in museums while living in New York?

Ai Weiwei : Almost none. I didn't feel very comfortable. I went to the gardens. I did not want to turn on this part of me or to look back at China.

- * 15 Ibid.

- * 16 Karen Smith (カレン・スミス)：1992年から北京を拠点に活動するキュレーターおよび批評家で、“Nine Lives : The Birth of Avant-Garde in New China” (2006) の著者である。彼女はドイツ、ヴォルフスブルクのベルン美術館での“The Chinese” (2004)をはじめ、イギリス、テート・リヴァプールでの“The real Thing” (2007) や北京の站台中国での“Subtlety” (2008) など、中国アートの数多くの展覧会をキュレートしている。

She is a curator and critic who has been based in Beijing since 1992, Author of Nine Lives : The Birth of Avant-Garde in New China (2006), she has curated numerous exhibitions of Chinese art, including “The Chinese” at Kunstmuseum Wolfberg, Germany (2004), “The real Thing” at Tate Liverpool (2007) and “Subtlety” at Platform China, Beijing (2008).

- * 17 Karen Smith, Portrait of the Revolutionary as an Artist, AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008, p.14.

It was in America that Ai Weiwei required the robust appreciation of Dada-styled challenges to the sociopolitical status quo that have become a distinctive feature of his work, and a particular appreciation of the genius in the irreverence of Duchamp's outlandish actions.

- * 18 Karen Smith, Portrait of the Revolutionary as an Artist, AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008, p.14.

- * 19 Ibid.
- * 20 Ibid.
- * 21 宮本真左美「艾未未概説」、牧陽一編著『艾未未読本』集広舎、2012年、53-54頁。
- * 22 AI WEIWEI, Jonathan Napack, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p.43.
The light fades at the end of day and the last of the visitors leaves. He pulls out some photographs from his time in New York – Allen Ginsberg the East Village, the Tompkins Square riots, playing blackjack in Atlantic City (he was married in Las Vegas) .“you know,” says, “maybe my life means nothing. But my enemies make it worthwhile.”
- * 23 艾未未がニューヨークで自身のイニシアティブを支える起点となった地として艾未未に敬意を表して名付けられたと言われる北京郊外の東村。
- * 24 Karen Smith, Portrait of the Revolutionary as an Artist, AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008, p.14.
- * 25 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p.27.
- * 26 Ibid.
この間、彼は「自分のためには、私はたいした事をしていなかった。くつろいでいたんだ。私は今でも父が亡くなる前に言った事を覚えている。
——これはお前の国だ、遠慮はいらない。したいことは何でもしていいんだ——だから私は(自分の国に)順応する必要があったんだ。——
For myself I was not doing too much. I was very relaxed. I always remember my father saying before he passed away. “This is your country. You don’t have to be so polite. You can do whatever you want to.” So I had to adapt.
- * 27 中国芸術文献庫。
- * 28 Karen Smith, Portrait of the Revolutionary as an Artist, AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008, p.15.
- * 29 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p.27.
- * 30 Ibid.p.28.
- * 31 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウエイウエイは語る ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年、25頁。
Hans Ulrich Obrist in conversation with Ai Weiwei, AI WEIWEI, Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher, PHAIDON , 2009, p.11.
- 艾未未：そうだ、陶磁器はクレージーだ。私は陶磁器がきらいだ。
だけど、それをやる。すごくきらいだったら、それをやらなくちゃ、と思う。
それを使うべきだ。
- Hans Ulrich Obrist：訓練のために？
艾未未：そのとおり。
- Ai Weiwei：Yes, ceramics is kind of crazy. I hate ceramics… But do it.I think if you hate something too much, you have to do it.You have to use that.
- Hans Ulrich Obrist：To exercise?
Ai Weiwei：Right.
- * 32 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p .106.
- * 33 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003,Timezone 8 Ltd,2003, p .32.
- * 34 エジプト文明、メソポタミア文明、インダス文明、黄河文明。
- * 35 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p .32.
- * 36 「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞社・西武美術館、1984年、10頁。
- * 37 フリント、黒曜石、ケイ岩、石英岩、負岩、玄武岩、安山岩などの石材が打ち欠く方法で作られた。
- * 38 石材を研磨して作った石器、蛇紋岩、粘板岩、砂岩などが使用されている。
- * 39 「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞社・西武美術館、1984年、10頁。
- * 40 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p .32.
- * 41 赤坂憲雄『岡本太郎という思想』、講談社、2010年、192頁。
- * 42 同上 193頁。
- * 43 同上 194頁。
- * 44 榎木野衣『反アート入門』幻冬舎、2010年、315-316頁。
- * 45 同上 317頁。
- * 46 かいゆう・はいぐすり：草木の灰類を主成分とした釉で、東洋の陶磁器では最も重要視される。草木の種

- 類によって、柞灰・土灰・わら灰の3系統に分類され、それぞれ淡青、淡青緑、乳白色の釉ができる。
- * 47 浙江省上虞県、寧波市、永嘉県などでは、後漢時代の青磁窯址が発足されている。上虞窯出土の漢代の青磁片を分析・測定してみると、焼成温度は摂氏1,270度±20度～1,310度±20度というデータが得られた。また吸水率はきわめて低く、強度は712kg/cm²に達しており、今日の磁器にきわめて近い質のものになっていることが明らかとなった。こうした成熟した青磁を焼造するためには窯の形式も改良され、後漢時代には一定の規模をそなえた、いわゆる「龍窯」（登り窯形式の窯）がつけられた。上海博物館所蔵「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞・西武美術館、1984年、11頁。
 - * 48 同上11頁。
 - * 49 同じ頃、黒磁の焼成にも成功したが、両者をはじめて焼きだしたのは、浙江の地方、すなわち越の地域であったため、これらは越磁あるいは越州窯磁と呼ばれるようになった。浙江はその後永く青磁生産の中心となった地方である。この地方では、無釉陶器の焼成技法も発達し、1,200度前後の高火度で焼き上げた灰色の無釉硬質陶器もできている。このような無釉硬質陶器の灰釉陶器の技法は、中国の政治勢力の拡大とともに、一方では東方の朝鮮半島に伝わってベトナム古代灰釉陶器となった。そうして朝鮮半島で成熟した古代硬陶の技法は、後に日本に入って須恵器（陶器、祝部土器）の重要な源流の1つとなった。上海博物館所蔵「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞・西武美術館、1984年、20頁。
 - * 50 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.107.
 - * 51 Dario Gamboni, Portrait of the Artist as an Iconoclast, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.115.
 - * 52 Philip Tinari フィリップ・ティナリ：LEAP（モダンメディアグループ発行、北京を拠点とした中国現代美術雑誌、2カ月に1回発行）創立編者。2007年より出版奥付、技術者会議事務局翻訳スタジオ・編集局を担当・運営。中国中央美術学院の非常勤講師、アートフォーラム誌の寄稿編者を務める。サザビーの中国現代美術の学術コンサルタントを務めた後、アート・バザールの中国アドバイザーを務め、2011年12月、2008年から就任していたジェローム・サンス(Jerome Sans)の後任として北京のユーレンス現代美術センターの館長に就任した。近年の活動として、ハンス・ウルリッヒ・オブリスト：中国インタビュー集（2009、北京）、香港セブン展（ルイヴィトン基金主催、2009、香港美術館）がある。
 - * 53 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.107.
 - * 54 Ibid.
 - * 55 Gregg Moore（グレッグ・ムーア）：アーティスト。アルカディア大学で美術・デザイン学科で准教授として陶芸を教える。自身のスタジオでは陶芸分野の認識を議論・調査するとともに、根本的な歴史的基礎に基づく陶器と新しい媒体の関係を探究している。直近の作品として、個展The Miner's Canary Project（鉱夫のカナリアプロジェクト）をワシントンD.C.のクロス・マッケンジー・ギャラリーで開催。他近年の作品として、Margins: A Nontraditional Approach to Clay（余白：粘土への非伝統的アプローチ展、アリゾナ州フェニックス市・アイスハウス）、The Bird: Homage to Brancusi（鳥：ブランクーシに敬意を表して展、フィラデルフィア・クレースタジオ）がある。ニューヨーク・サラトガ郡スキッドモア・カレッジにてスタジオ・アート、環境科学、地球科学を学ぶ。ニューヨーク州アルフレッド大学陶芸学専門学校美術・デザイン学部にて美術修士号取得。
Richard Torchia（リチャード・トーチア）：アルカディア大学アートギャラリーディレクター。1997年より、Dave Allen, Loafer Eliasson, Amy Hautt, Candida Hofer, Paul Ramirez Janos, Donald Moffett, Kay Rosen and Beat Streuliらの個展やプロジェクトのキュレーターを務める。しばしば副キュレーターらと共同で、テーマに基づく企画展を行っており、サイトッド・ジェスチャー（the sited gesyure）、現代美術家の幼少時代の絵、近年の美術における主題としての海と宇宙などを扱う。フリー学芸員、執筆・教育活動に加えて、カメラ・オブスクラを使ったインスタレーションの制作も続けている。
 - * 56 Gregg Moore & Richard Torchia, Doing Ceramics, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.12.
 - * 57 Ibid.
 - * 58 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p.30.
 - * 59 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.107.
 - * 60 Ibid.
 - * 61 Dario Gamboni（ダリオ・ガムボーニ）：リヨン第2大学（フランス）、ケース・ウエスタン・リザーヴ大学（アメリカ、クリーヴランド）、アムステルダム大学（オランダ）で教授を務めた後、2004年よりジュネーブ大学美術史学教授を務める。オルセー美術館の『48/14』編集委員、アンドレ<CODE NUM=00A5>シャステル・センター特別研究員、ジュネーブ現代芸術センター委員など数々の委員を担当。近現代の視覚芸術研究のみならず、美術と文学の交流、イコノクラスム、美術作品の受容史などを幅広く研究し、国際的に活躍する。2006年にスイス連邦文化事務局からメレット・オープンハイム賞受賞。19世紀・20世紀の美術に関する著書に、藤原貞朗訳『潜在的イメージモダン・アートの曖昧性と不確定性』三元社/2007（“Potential Images : Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art”, 2002, London）、“The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution”, 1997, (London and New Haven)、 “La plume et le pinceau: Odilon Redon et la literature”, 1989, (Paris) などが

- ある。
- * 62 Dario Gamboni, Portrait of the Artist as an Iconoclast, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.115.
 - * 63 Ibid.
 - * 64 Ibid.
 - * 65 Ibid.
 - * 66 Ibid.
 - * 67 Glenn Adamson (グレン・アダムソン) : ロンドンのヴィクトリア & アルバート・ミュージアムの研究所所長・調査所副所長を務める。専門は近代工芸とデザインで、特に 17 世紀から 18 世紀にかけてのイギリスとアメリカでの家具と陶器、装飾美術論を展開している。また近代工芸雑誌“Journal of Modern Craft”(3年に1回発行)の副編集長であり、著書に“The Invention of Craft”, Berg Publishers, 2013, “The Craft Reader”, 2009(London)、“Thinking Through Craft”, Berg Pub Ltd, 2007 (London) がある。その他、“Gord Peteran : Furniture Meets Its Maker”, Milwaukee Art Museum, 2006, “Industrial Strength Design : How Brooks Stevens Shaped Your World”, The MIT Press, 2003。近年は 2011 年に同ミュージアムで開かれる「ポストモダニズム展」に携わる。
 - * 68 Glenn Adamson, The Real Thing, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.111.
 - * 69 Ibid.
 - * 70 艾未未『此時此地』广西师范大学出版社, 2010 年, 159 頁。
 - * 71 艾未未雜文選『不要對我幻想』大山文化出版社, 2012 年, 48 頁。
 平底布靴：平底鞋只适合走在乡间小道上。只要不是下雨天，脚底有劲，脚面轻松，即使在他乡的旅途中，踩进去感觉是回了家。平底布鞋布适合走欧洲的钉石路，脚下会失去平稳，它显然不适合这类跋涉。远足也不成，需要好几双，随时准备换上新的，过去男人要走远路，女人就得不时的纳靴。
 平底の布靴：平底の靴は田舎にある小道にしかふさわしくない。雨の日でなければ、平底の靴を穿くと、足の底から力があり、足の甲は軽やかだ。故郷以外の場所においても、平底の布靴を穿くと、家に帰った気がする。平底の布靴はヨーロッパの石の道には不向きだ。ヨーロッパで穿くと、バランスを失う、平底の靴は明らかに歩き回るのはふさわしくない。遠出も駄目で、何足か平底の靴が必要になるから、常に新しい靴に換える準備をしておき、かつて、男が遠い道を行こうとしたら、女はひっきりなしに平底の靴を作らなければならなかった。
 - * 72 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003, Timezone 8 Ltd, 2003, p.28.
 - * 73 Dario Gamboni, Portrait of the Artist as an Iconoclast, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.114.
 - * 74 アンディ・ウォーホル『僕の哲学』, 落石八月月訳, 新潮社, 1998, 138 頁。
 - * 75 Glenn Adamson, The Real Thing, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.113.
 - * 76 Ibid., p.112.
 - * 77 Ibid., p.113.
 - * 78 コカ・コーラは、<中国商業評論>の資料によると、“1979 年、鄧小平が改革開放を宣言し、外貨流入を許可したあと最初に商品を中国にセールスしたアメリカの企業である。”今のところ、コカ・コーラは、中国ですでに 40 以上の生産工場を持ち、炭酸飲料以外でも、さらにジュース、お茶、ミネラルウォーターやその他の飲料を生産している。過去 1 年(現・2010) グローバル経済が悪化する状況下の商品販売は相変わらず伸びを示し、コカ・コーラはすでに中国のソフトドリンク生産の半分以上の市場シェアを占めている。中国でのコカ・コーラの消費量は世界 4 位とも言われている。—The Real Thing, Glenn Adamson, p.113. また、日本コカ・コーラのホームページの資料によると、1978 年、コカ・コーラ社は中国で清涼飲料水の販売を許可された、とある。
 - * 79 牧陽一編『艾未未読本』集広舎, 2012 年, 226 頁。
 - * 80 Glenn Adamson, The Real Thing, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.113.
 - * 81 Ibid.
 - * 82 牧陽一編『艾未未読本』集広舎, 2012 年, 225 頁。
 艾未未『此時此地』广西师范大学出版社, 2010 年, 120 頁。
 「中国を離れる前と帰ってきてからでは、すでに明らかな変化が中国に起こっていた。全く異なる 2 つの中国だ。私が離れる前の中国は、非常に過酷な共産主義国家であったが、12 年経ってアメリカから帰国して私が目にしたのは、物質化、資本主義化した中国だった。同じ地点とはいえ、世界はずでに変化した。私が中国からアメリカに渡ったのは、変化を求めたからであったが、私は地球のここからあそこへと飛んで行かなければ、この変化を見つけることができなかった。」
 - * 83 Gregg Moore & Richard Torchia, Doing Ceramics, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.13.
 - * 84 中国で死者とともに埋葬した人形(ひとがた)。死者(官僚、士族)の臣下・妻妾・衛兵・愛玩動物などをかたどる。材質により、陶俑・木俑・金属俑などに分けられ、戦国時代以降に多く見られ、明代に至るまで制作された。

- * 85 白土を塗った胎に銅や鉄、コバルトを呈色剤とした色釉をかけて焼造した唐代の鉛釉陶器。白、緑、褐、藍などの色に発色する。人や馬、日常の器皿などの明器（死後の世界で用いるための日用品）。
- * 86 上海博物館所蔵「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞・西武美術館、1984年、145頁。
- * 87 同上 54頁。
- * 88 Stacey Pierson, Historical and Cultural Contexts for Ceramics in China, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.119.
- * 89 Stacey Pierson (ステーシー・ピェールソン)：ロンドン大学東洋・アフリカ研究科助教授。専門は中国陶器。Transactions of the Oriental Ceramic Society (『英国東洋陶磁学会紀要』(英文)) 編者。以前は中国国外で最も優良な中国陶器のコレクターのひとつであるパーシバル・デビッド基金(ロンドン)のキュレーターであり、現在も中国陶器史の出版活動や研究に積極的に活動している。近著として“Collectors, Collections and Museums: The Field of Chinese Ceramics in Britain,1560-1960”, 2007, (Oxford and Bern)、“Chinese Ceramics: A Design History”, 2009, (London) があり、“Transfer: The Influence of China on World Ceramics”, 2009 (London)、では編者として関わった。
- * 90 上海博物館所蔵「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞・西武美術館、1984年、118頁。
- * 91 殉葬：王侯の死の際、臣下従者が殉死し、それをもとに葬ること。中国の殷の大墓の発掘により、多くの殉死者とともに墓の門番や馬なども葬られていたことが明らかにされている。臣下や近親者が主君の死をいたみ命を絶つ殉死は、古くから世界的に存在したものであるが、突き詰めた感情や報恩の忠ばかりでなく、義理や慣例として行われた。
- * 92 上海博物館所蔵「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞・西武美術館、1984年、118頁。
- * 93 仲尼曰：始作俑者其无后乎。(孟子・梁惠王上)
- * 94 始作俑者。
<https://wenku.baidu.com/view/079663210722192e4536f68d.html> (閲読日 2012年7月22日)
- * 95 Gregg Moore & Richard Torchia, Doing Ceramics, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.13.
- * 96 艾未未『此时此地』 广西师范大学出版社, 2010年,162-164頁。
牧陽一編『艾未未読本』 集広舎, 2012年、282-285頁。
- * 97 1972年2月。
- * 98 1998年6月。
- * 99 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.110-111.
Gabrielle Cram and Daniela Zyman, ed., “Interview with Ai Weiwei,” in Shooting Back [Vienna : Thyssen – Bernemisza Art Contemporary, 2007], 36.
- *100 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.110-111.
- *101 Ibid., p.111.
- *102 牧陽一編『艾未未読本』 集広舎, 2012年、228頁。
- *103 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウエイウエイは語る ハンス・ウルリッヒ・オプリスト』 みすず書房, 2011年、142頁。
- *104 蔡国強:福建省泉州市生まれ。1985年、上海戯劇学院の舞台美術学部を卒業し、86年末に日本へ渡った。作品を通して徐々に知られるようになった彼は、日本のモダン・アート界で最も注目されるようになり、やがて世界的に有名なアーティストになっていった。90年代からは、火薬を使った大規模なインスタレーション・アートで名声を得る。『プロジェクト・フォー・ET』(宇宙人のための計画) シリーズは、その作品の一部である。その後10年間、彼は世界各地で30回以上もこの「爆破プロジェクト」を実演した。
- *105 榎木野衣『反アート入門』 幻冬舎, 2010年、161頁。
- *106 同上 162頁。
- *107 Charles Merewether (チャールズ・メレウエザー)：美術史家、ライター、キュレーター。香港中文大学客員教授、ジャワハルラル・ネルー大学(デリー)先端研究機構リサーチ・フォロー、アブダビ文化地区の観光開発投資公社の副ディレクター(2007-2008)、アラブ首長国連邦名誉財団芸術文化コンサルタントなどを歴任。2006年のシドニー・ビエンナーレのアーティストティック・ディレクター。“Ai Weiwei : Under Construction”, (2008) など近現代美術に関する著書多数。

| 第2章 | 本物と偽物

2-1 複製——FuckからFakeへ

古代の遺品を破壊したり台無しにした後、艾未未が取り組んだのが、明代の青花磁器のレプリカである。この複製シリーズの合作者として、劉威威 (Liu Weiwei) という人物は欠かすことができず、現在の艾未未の陶磁作品においても、重要な人物である。

劉威威の存在については、ほとんど知られておらず、《ひまわりの種》をはじめ、艾未未の陶磁器作品の記述において、劉威威に触れたものは見当たらない。しかし、2008年1月に艾未未の景德鎮行きに同行したフィリップ・ティナリが、のちに書いた評論で写真つきで明らかにしている*1。艾未未自身は、チャールズ・メレウエザーのインタビューの中で、劉氏の名を挙げないまでも「私の兄弟」と称し*2、彼と知り合い、以下のように骨董の陶磁器研究に夢中になったいきさつを話している。

艾未未と劉威威は、1990年代初めに北京の骨董市で知り合った。劉は当時、市場に自分の経営する骨董店のブースを構えており、骨董についての知識もすでに豊富であったようだ。二人は知り合ってから以来、さらに、当時の安価で正真正銘本物の歴史的陶磁器があふれる市場で、陶磁器鑑定の研究をし、専門知識を身につけたようである。

骨董鑑定は、専門家の知識や感覚によって判断され、時にはその対象物の炭素測定などの科学的な基準に拠るといふ。専門家の知識とは、各皇帝の時代によって異なる釉薬の色味やつぼの曲線、絵付けの方法や筆の運びなどで、さらに、その組み合わせや器の裏底に記された銘に関するものなどである。艾未未が非常に興味をもったのは、鑑定に要するそれぞれの時代の特徴が、まるで秘密の暗号のように感じられたからだと言う*3。

1996年、艾未未は、明代青花磁器のレプリカ作品《Blue-and-White Porcelain/Two replicas in style of Qing dynasty, kangxi reign era [1661-1772]》(図1-b)、《Blue-and-White Moonflask/Replica in style of Qing dynasty, Qianlong reign era [1736-95]》(図1-a)



図1-a



図1-b



図1-c

図1-a: Blue-and-White Moonflask 1996

Replica of blue and white porcelain in style of the Qianlong period (1736-1795), glaze and cobalt brushwork, height 53cm×36.8×7.6

図1-b: Blue-and-White porcelain 1996

Two replicas in style of Qing dynasty, Kangxi reign era (1661-1722), porcelain, glaze and cobalt brushwork

Left : Height 47cm with lid, diameter 26.7cm at shoulder

Right : Height 45.7cm with lid, diameter 22.9cm at shoulder

図1-c: Blue-and-White Porcelain

Replica in style of Qing dynasty, Qianlong reign era (1736-95), porcelain, glaze and cobalt brush, height 50.8cm, diameter 35.5cm

出典: 図1-a,b,cともAI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works, 5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

《Blue-and-White Porcelain/Replica in style of Qing dynasty, Qianlong reign era [1736-95]》(図1-c)を作り上げた*⁴。(これらの作品には劉氏とのコラボレーションの記述はない。)どれもが清代のスタイルによる複製で、bは康熙期、a,cは乾隆期に基づくという記載がある。

まず清代の陶磁と明代の青花に関する基礎的な内容を繙くことにする。

「清代は新中国成立以前の歴史において、最も文化の高揚した時期で」、なかでも前半期の康熙帝、雍正帝、乾隆帝の三代が繁栄期であった。皇帝は満洲人であったが、漢文化を理解し、王朝の庇護のもとでの文化、芸術が展開した。陶磁史の分野においても、「ヨーロッパの七宝の顔料を用いた“粉彩”や、鋳物に対する科学知識を得てつくり上げられた各種の色釉などがその成果であり」、

「中国陶磁史の最終段階に位置するにふさわしい技術的頂点を示すものである」*⁵。そういった時代にあつて、明代から清代への景德鎮の繁栄は、素地や釉薬の原料、焼成燃料が豊富であることや製品運搬のための交通に便利であるという条件を十分に満たしていた*⁶と考えられている*⁷。

さらに、上記のような条件を基礎とし、「御器廠」*⁸と呼ばれた官窯の設置によって技術の集成と発展が図られた*⁹。御器廠がいつから存在したかについては明代、元代説、北宋説がある様だが、元代末から明代初めには御器を焼く窯は景德鎮に存在し、それが組織化したのが明代宣徳(1425-1435)と考えていいようである*¹⁰。

また、景德鎮の官窯は、『中国陶瓷見聞録』*¹¹によると、「1つの器が成形され窯詰めされるまで20人以上の手を経ること、そしてこのような分業は経験に裏付けされた、効果的なものである」と記され、「1つの作業に熟練した職人たちの研ぎ澄まされた技術を集成することによって、質の高い作品が仕上がり、そして高い生産性をも生み出した」と考えられている*¹²。

明代から清代への官窯は、明代末期の万曆帝の遺言によって、万曆窯の焼造が中止され、職人たちは民窯に移り、その後20年余りは民窯によって技術の維持が図られることになる。製品は中国国内ばかりでなく、日本やオランダ東インド会社の需要に応じ、ヨーロッパに向けて磁器は輸出された*¹³。

「しかし、清の建国にともなう動乱のなかで、景德鎮も戦渦に巻き込まれ、順治年間(1644-1661)には清に抵抗する人々の蜂起があり、民窯の活動も衰微せざるをえず、また康熙年間(1662-1722)には呉三桂の乱*¹⁴が起り」、景德鎮は壊滅的な被害を受け、生産活動は停滞する。「そうした状況のなかで、康熙19年(1680)に官窯の再開が正式に命じられる」*¹⁵こととなった。

青花磁器は元時代にすでに景德鎮で生まれ、イスラムの国々の権力者に貢物として贈られていた。「永楽帝(1402-1424)は明代の皇帝の中で、外交に特に力を入れた皇帝だと言われている。その1つの手段として景德鎮の磁器をイスラム教圏のスルタン(君主)たちや周辺国の王たちに贈った。イスラミックなアラベスク文や花文様で飾った大盤や大鉢、そしてイスラム銀器やガラス器を写した扁壺や水注などがそれである。それらは御器の白磁や紅釉磁器の装飾と違い、青花をふんだんに使い、器を飾っている」*¹⁶。そしてその後の明代宣徳期(1425-1435)が官窯青花磁器の黄金期と考えられるとの見解もある*¹⁷。

清代の青花についても、「国産のコバルトをよく精製して、澄んだ色調を示し、文様は濃淡を生かして絵画的に描かれる。素地は白く硬く、釉薬は光沢のある透明釉を薄くかけることで、青花の文様を際立たせている。いずれも明代末期から清代初期に民窯で用いられていた原料、技法を、官窯作品にふさわしく洗練させたものといつてよい」*¹⁸のだという。

艾未未が、自身の青花磁器のレプリカ作品についてした説明を、フィリップ・ティナリは自ら行ったインタビューの中から挙げている。

—私の陶磁器類の作品に至っては、キーポイントは真実性の問題だ。何が本物だろうか？何が偽物で、何がレプリカなのか？私の陶磁作品は全て最高水準の青花磁器だ。これには歴史と文化がまつまった意味がある。私が製造を依頼した磁器はみな、官窯のレベルに達している。完全に康熙、雍正、乾隆年間の最上の青花磁器の原型に基づいて複製する。それは中国の陶磁器製造の最盛期で、よい磁器は非常に高値をつけたものだ。陶磁器の生産、コレクションと鑑賞のレベルも、ピークの中にあつた。今日、私たちは景德鎮のトップクラスの陶磁器職人にその品質を再現してもらつた。もし、これらの磁器が、現代のコンテキストの下で（例えば、現代アート展に展示され）本物であるとするなら、それらの最初の価値はまだ存在するのだろうか？もし存在するなら、その意義は一体どこにあるのか？それらが偽物だと言うなら、どうやって本物と区別するのか、両者はすでにそっくりだからあなたにはっきりとした違いを探せるだろうか？もし両者に明確な違いがないとすれば、ではこれは古代の本物の価値にどんな影響をもたらすだろうか？或いは、現代のレプリカの価値にどんな影響があるだろうか？たとえば、私たちが本物とそっくりなレプリカを博物館に置いたら、参観者はまさか完全に混乱させられてしまうなんてことはないだろうか？これは本物なのか、それとも偽物なのか？博物館はどうやって現代のレプリカを、古代の本物と見做して展示できるというのだろうか？これは、全ての体系を損なうのではないだろうか？^{*19} —

この艾未未の説明と中国青花磁器の資料内容をつき合わせて考えると、1つには、艾未未作品の青花磁器には、明朝のイスラム圏への献上品として、その好みに合わせたアラベスク文様が、左右上下にふんだんに描かれている。2つめには、その品質は清代の最高水準の技術を用いて焼造された。そして3つめには、これを現代のトップの陶磁器職人が制作したのであるから、既に3つの時代をまたいだ内容を持っていることが分かる。

フィリップ・ティナリは、本物VS贋物の基本的問題は、艾未未を10年以上に渡って夢中にさせている問題であり、破壊を以て作品とするような《漢代の壺を落とす》、《彩色された壺》から、艾未未がひき続き取り組んだ問題だとみている^{*20}。そして、破壊あるいは台無しにする作品と、レプリカという一種の贋物作品の核心となる関係を、1999年に設立した艾未未のスタジオの名称、フェイク・スタジオから解釈を試みている。

FAKE STUDIOは中国名で発課工作室としているが、「発課」の、この2文字の発音は英語の“fuck”に非常に近いのを十分に意識させ、艾未未にとってはかなり接近した、或いは同一のコンセプトなのではないか、とフィリップ・ティナリはいう^{*21}。つまり、「偽物 (=fake) と、経済に有益であるものや文化的価値のある高価なものを壊すこと (=fuck) は、同様の意味を持つ効果を得ている。そして、2つのパターンは共に、価格体系と政府が認める権力層の体系に公然と反対し、個人の独立性や“不合作” (協力しない) スタンスを表明している。しかし、両者ともに (政府が認めるものから) 距離を置いて反抗する態度をはっきりと表しているのだが、反抗の態度とは逆に、手元の品物にかなり深く入れ込んで具体的に表現もしたのである」。そして「本物と贋物の区別は (単なる区別で) ほとんど差がなく、すべては言葉上の一般的認識によるものである。しかし、艾未未の耳には、いわゆる一般認識とは口先だけにすぎないのである」^{*22}と解釈している。本物よりも高度な技術に

よって制作されながら、レプリカであるというロジックの矛盾は、やはりその本当の価値を「歴史的経験の価値」に向けさせることになると考えられる。

艾未未作品の青花レプリカについても、フィリップ・ティナリは、体制に対する反抗精神を表すとみているが、その時点の文物の価値体系や、共同認識を問うことは、それまでの歴史や体制への異議があるにせよ、一方では、作品は穏やかに現在の景德鎮にある技術の事実を見せることになる。

劉威威は北京の骨董市場で目にかなう品がほとんど販売されつくされた後、10年以上経営した店をたたむことを決め、2000年に入ると彼は景德鎮に住まいを移し、自ら高級複製品の生産に着手している。

1990年末の景德鎮の様子は、磁器の繁栄を我がものにした時代とは、全く景観が異なっていた様である。まず、「新中国成立後、最盛期には37か所を数えた国营工場が、1997年には(11月末)3か所を残すのみに解体され、その3か所も間もなく操業を停止するという」状況にあった。国营工場の停止によって、4,000の個人工場が生まれたが、個人工場ではガスや電気などの窯を用いるために、かつて黒煙を上げ、林立していた煙突の景色は姿を消した。さらに、当時中国は国を挙げての陸上交通網の整備が進み、運搬手段を陸上交通に切り替えつつあった時期で、昌江の船の往来も消えていた。景德鎮はここに来て、また変貌の時を迎えていたようである^{*23}。

艾未未と劉威威は、青花磁器のレプリカを作るために、当然この時期の景德鎮を見て、骨董品の研究だけでなく、歴史的陶磁器の地を調査したはずである。職人たちの技術のレベルや製造への取り組みの意欲も見たであろう。悠久の歴史を持つ景德鎮では「たくさんの陶芸学校が成形、絵付け、釉がけ、焼成などの一連の工程に責任を持つ専門職人を募集し、最終的には古典的磁器のレプリカを作り出して」^{*24}いた頃であった。

世紀が変わり、本格的な中国の経済成長が期待される中で、劉威威は「艾未未のために作品を作ることに、レプリカを作って国内の骨董商にさばいたり、オークションに出して売る」という二大業務を請け負うことになったのである^{*25}。

しかし、フィリップ・ティナリは、今だにこのような贋物市場が正常に機能し、それによって中国の伝統的な陶磁器工芸が伝承され続けているということ自体をも、艾未未の陶磁作品は風刺しているのだと言う^{*26}。そして、劉威威の自宅兼仕事場の門には「老威堂」と彫られた磁器製の扁額^{*27}が掛けられ、その雅号の右側には艾未未の名が縦に記されており、それはまるで国家機関を示す標識のようだと、感想を記している^{*28}。これは、劉が商売変えをしたと同時に、艾未未は、まるで自身が全局を握る陶磁アート機関を立ち上げたと言えるだろう。そして、その立場は清代の康熙、雍正、乾隆などの皇帝のようだというよりは、劉威威と共に当時王朝から官窯の管理を命ぜられた督造官^{*29}のようである。康熙20年(1681)から官窯の復興のため、4名の督造官がその任にあっている。

1人は臧応選といい、監督は康熙27年(1688)に終了するが、官窯の整備や技術の向上に努め、清代の官窯の基礎を築いた。彼が監督した時期の官窯は「臧窯」と呼ばれ、「茶葉末」などの単色釉の作品にすぐれていたといわれる。

康熙44年(1705)からは、江西省の役人であった郎廷極が官窯の管理にあたり、「郎窯」と呼ばれた。成果としては深い色調の銅紅色釉が著名で「郎窯紅」という釉薬の名がある。「桃花紅」とい

う淡紅色の釉も、この時期開発されたものとされ、これは康熙後期にのみ見られる釉であるが、清代を代表する釉薬ともいわれている。また郎窯では、明代の白磁や青花の模倣にもすぐれていたという。

雍正年間(1723-1735)に官窯を管理したのは、年希堯で「年窯」という名称が与えられた。南床官窯の模倣とみられる青磁の貫入の作品にすぐれていたという年希堯は江蘇省淮安関稅務の役人にあたっていたために、景德鎮に常駐はせず、その監督の下に実務を担当していたのが唐英であった^{*30}。

唐英はのちに乾隆年間(1736-1795)、督造官に命ぜられ、監督のかたわら、『陶冶図編次』、『陶成紀事』を記し、これらは当時の技術、生産状況を知る貴重な資料となった。その中には自身のことにも触れており、「門を閉じ交遊を絶って、精神を集中して苦心し、工匠と寝食をともにすること3年。雍正9年にいたって物料、火加減、変化の生じる理由をすべて知るとはいわないまでも、おおよその意は心に会得したつもりである」と記している。また、雍正13年に唐英が官窯内に建立した「事宜紀略」という石碑には、昔の名窯の模倣作や、新たに開発した技術、釉薬など57種にわたる品種が記されている。康熙年間末期に始まったという粉彩の技法を景德鎮で完成させたのも、唐英の業績の1つとみられる。雍正年間は清代の中で最もすぐれた作品が焼造された時期として名高い。その様々な名品は唐英や年希堯などの有能な指導者を得たことによって、世に送り出された。

『景德鎮陶録』には、唐英が成しえた昔の名窯の模倣作や、各種の釉薬の開発、粉彩をはじめとする各種技法の開発、そして素地や器形の美しさをたたえたのちに「御器廠は唐英公の監督の下に、古今東西の技法を集大成したといっても過言ではない」と記されている^{*31}。小説ではあるが、唐英と年希堯のエピソードは陳舜臣著の『景德鎮からの贈りもの』のモデルにもなっている。

上記の資料から、各督造官は経営と技術の向上に尽くしたことが分かるが、留意すべきだと考えるのは、上記の資料の記述にある「郎窯では、明代の白磁や青花の模倣にもすぐれていた」、「唐英が成しえた昔の名窯の模倣作」などである。ここにある「模倣」、「模倣作」とは複製でありレプリカのことだと考えられる。これは1998年、たましん歴史・美術館副館長である中澤富士雄によって書かれたものであるが、模倣できるという技術を評価する記述であり、中国磁器には近年のみならず、レプリカを贗物と見るのではない価値観が、清代にあったということの意味し、現代のレプリカの専門家もそれを周知の価値観、あるいは共同認識にしているということではないだろうか。そういった認識に至った訳を探すならば、景德鎮の焼造の分業の複雑さに見出せるのかもしれない。

景德鎮は職人の分業によって、作品のレベルを最高の品質に高めたことは先に述べたが、その分業は成形、絵付け、釉かけ、焼成の単なる分業ではない。筆者の手元にある藍浦著、愛宕松男訳注『景德鎮陶録』^{*32}の巻三によると、以下のように細分化されている。筆者はそれを分かりやすく表1にまとめた。

ひとつひとつの工程は複雑ではないが、熟練した仕事を必要とし、これらの専門の職人の力が結集してこそ清代の磁器は精緻を極めたと考えられる。つまり、中国の磁器、少なくとも景德鎮の伝統的な磁器において、最高の職人の技術の集積を誇った時代を模倣できることにこそ価値があると考えられたと見られる。

陶泥工	[陶土を水簸する]・練泥工を兼ねる。
拉坯工	[ろくろで坯を水挽きする]・俗に做坯工と呼ばれる。
印坯工	[生乾きの坯を模子(かた)に当てて形状の齊一に当たる]
鍍坯工	[坯にかんながけを加えて器表を平滑にする]
画坯工	[絵付けを施す]
舂坯工	[石灰を鳳尾草を燃焼して得られた灰を白にてひき釉の原料灰を精製する]
合釉工	[釉を作製する]
上釉工	[坯に釉がけする]
挑槎工	[雑木燃料を選び揃える]
擡坯工	[坯を移動する際、坯をその上に並置した棚板を担いで運搬する]
装坯工	[坯を匣に蔵める]
満掇工	[火まわりを考慮しつつ余分の空隙を残さぬように窯内の匣柱を整理する]
焼窯工	[興焼から停焼までの間の窯焚を掌る]
開窯工	[窯出しを役務とする]
乳料工	[青花の材料たるコバルト青料を乳鉢で研磨する]
舂料工	[コバルト礦を石臼で粉碎し、水簸してコバルト青料を精製する]
砂土工	[坯の原料土・原料石を産地から窯場に運搬する]
乳顔料工	[コバルト以下の顔料を乳鉢で研磨する]
画様工	[絵板の見本を考案し作成する]

表1: 景德鎮の焼造工程分業(藍浦著、愛宕松男訳注『景德鎮陶録』平凡社、1987年、121-122頁より)

艾未未の作品となった、青花磁器のレプリカシリーズに話を戻せば、艾未未の作品は康熙年間に郎窯で作られた明代の青花磁器の模倣作である。辛亥革命から新中国成立、文化大革命を経て今もなお、その工程と職人の技術を保ち続けていることを明確に表していたとして、それは本来骨董やレプリカのオークションに並ぶべきものである。重要なのは、艾未未が自身の作品としたことであり、完璧な青花のレプリカを現代アート会場に持ち込んだこと自体に生じる議論である。かつて、デュシャンが匿名で男性用の小便器を《泉》と題して、1917年ニューヨークで創設された「独立派美術家協会」に出展し、論争を起こした^{*33}ことにも似ている。レディメイドが問題なのではなく、アート展覧会場にあるべきではないものを持ちこんだという意味において。

ならば、艾未未の青花磁器作品は一見おとなしく精緻であるが、フィリップ・ティナリが指摘するように、文化体系に一石を投じる意義を含んでいることが分かる。それは実物の骨董の価値ばかりではなく、実物同様の現代のレプリカとは何か、という問題をも突きつけているのである。たとえば、「中国国内では、博物館で展示したり、また博物館同士で作品の貸し借りをする際、レプリカを本物の代わりに使用し、これは(外国の美術機関に貸すことも含め)西洋の同業者には全く理解されない」^{*34}のだと言う。

また、かつて、ニューヨークの画廊が艾未未のコカ・コーラロゴの壺を、「この壺はレプリカであるはずだ」という手紙をつけて戻して来たことがある^{*35}そうだ。コカ・コーラロゴの壺には、使用されている壺の時代表記がされているので、それに疑いがあるならニューヨークの画廊が戻して来たとして当然のことであるだろう。これに関して、ダリオ・ガンバーニは、艾未未の破壊、あるいは台無し

にすることで創作される作品が、必ずしも本物でないことを指摘し、贋物であったとしてプラセボ*³⁶の効果を発揮することに成功しているという*³⁷。FAKE STUDIOの“fake”は、英語の“fuck”に似ているばかりでなく、“贋”がキーワードの艾未未の創作を暗示していると考えられる。

2-2 鬼谷下山

2005年、艾未未はニューヨークとベルリンを拠点に活動するセルジュ・スピッツァー (Serge Spitzer) *³⁸とのコラボレーションで、元代の壺をモデルに用いて《鬼谷下山》(Ghost Gu Coming Down the Mountain/2005)を創った。艾未未のコラボレーションは、セルジュ・スピッツァーとのインスタレーション《鬼谷下山》が初めてであり、あまり知られていないことである。セルジュ・スピッツァーは、2012年9月に他界しており、2人の合作も2005年から2008年の《鬼谷下山》のインスタレーションシリーズで幕を閉じている。しかし、作品が内包する語りにおいて、中国の元時代という歴史的にも非常にグローバルな文化交流と世界観を実現していることは注目し値すると思う。

モチーフとなった元代の壺こそが「鬼谷下山」と呼ばれる骨董である。「鬼谷下山」のレプリカの高台上部には「艾」とも見える紋様があるが、これは新たに加えられたものではなく、オリジナルにも見られる紋様である。

「鬼谷下山」とは中国の『三国志平話』と同時代に刊行されたと考えられている『全相平話五種』(1321-1323)の中の1つ、『新刊全相楽毅図齊七国春秋後集』の挿絵である。その戦略史の白話の中の軍略家の1人が鬼谷子であった。鬼谷子は優秀な弟子を育てたが、中でも真摯な弟子が燕国と斉国の戦の際、敵国燕に捕えられ、この青花磁器に描かれているのは、弟子を助けるため山を下る鬼谷子の姿である。

鬼谷子の前方には、それを引率する2人の兵士がおり、後方には馬にまたがり、左手には弓を持ち、右手には“鬼谷”と記した幟旗を掲げる若い将軍が見える。険しい山の岩陰からは、宋代の朝衣と冠の装いの官吏が馬に乗って、左手には笏*³⁹を持ち、あたりを見回している。壺の首のあたりは、波紋が描かれ、壺の肩には牡丹の唐草文様で飾られている。底付近には、吉祥紋である蓮の花弁の文様が描かれている。



「鬼谷下山」レプリカ
Ghost Gu coming down the mountain
Ai Weiwei with replica in style of the Yuan dynasty
(1271-1368), 2005
出典: AI WEIWEI, Groninger Museum-Nai Publishers
(Rotterdam), 2008



『新刊全相楽毅図齊七国春秋後集』「鬼谷下山」の木版挿し絵
 出典：元・不著撰人『歴史通俗演技』国立中央図書館(台北)、中華民國60年10月初版

こういった物語性のある元代の青花磁器は稀で、世界に8つとも言われ、骨董価値は非常に高いのだという。しかし、かつて艾未未が見たように、改革開放が始まったばかりの中国では、現在その価値に注目される骨董は、個人の生活のために投げ売りされ、艾が帰国した世紀をまたごととする1990年代半ばでさえ、北京の骨董市にはその価値の認められる遺物が安売りされていたのである。

2008年に「30年前に20元(約300円)で売った骨董品が2億元(約34億円)を越える希有の国宝であることが分かり、売主である中国遼寧省鞍山市在住のある年配の夫婦は現地の裁判所に訴訟を起こし、当時の取引の撤回を求めている」というニュース^{*40}があった。その中では「現地の遼寧晩報の報道によると、この骨董品は元時代に造られた磁器であり、高さ39.7cm、口径15.3cm。八面の胴体に松、竹、梅、蓮の池などの文様が描かれており、現在は遼寧省博物館に収蔵されている。専門家が最新の鑑定を行い、2億元を超える希世の国宝である、という結論を出した」と報道された。訴訟を起こした夫婦は、この文物の所有者であり、先祖代々の家宝であったと主張した。しかし、1970年代、文物を収蔵する国の現地機構に鑑定をたのみ、「価値がない」という判定の末、当時の平均月給の半分ほどの20円で売りに出してしまった。翌年同機構は、その価値に気付いたためか、350元を追加支給したらしい。しかし、その後の専門的鑑定により、その磁器が世界でわずか2つしか現存しない骨董であることが判明したというのだ。2005年7月には、ロンドンの競売会社クリスティーズ(Christie's)で、同じく元代の壺「鬼谷下山」が中国の磁器、工芸品の競売落札価格の記録を塗り替え、1568.8万ポンド(当時の約30億9286万円)で落札され、専門家は遼寧省の該当の壺はさらに価値が高いとみているという。

この一件には、遺物に対する価値の混乱と、それによって散逸していった文物を博物館に収めていこうとする国家機関の様子が浮き彫りにされているとあっていいだろう。一方で、世界のオークションでは、2005年のクリスティーズ・ロンドンでつけた「鬼谷下山」の最高値以前には、2003年のニューヨークでのオークションで、やはり元代の青花磁器が580万ドルという値をつけていた^{*41}。ロンドンでの「鬼谷下山」のオークションは、その骨董品一色になるほど白熱したという。最後、ロンドンの大手骨董会社(Eskenzi)が代理人となり、アメリカ人コレクターがその遺物を獲得したという。なぜ元代の骨董がそれ程までに価値を付加されるのか、というと、1つには元時代の貴族たちは、磁器よりも金・銀の製品を好んだため、青花磁器のような遺物が非常に少ないということが挙げられている^{*42}。

果たして元時代とはどんな時代であったのか。杉山正明の「モンゴルによる世界史の時代—元代中国へのまなざし—」から概観する。

「13世紀初め、大モンゴル国と名づけられた新興国家は、チンギス・ハンに率いられて、ユーラシアの東西に急速に拡大した。―― 相次ぐ外征が、チンギスの息子らに引き継がれ――13世紀半ばにさしかかる頃には、モンゴルは東は朝鮮半島・日本海から、西はロシア、ウクライナ、アナトリア高原、イラン、イラクに及ぶ大帝国内に成長した」。さらに「チンギスの孫にあたるクビライが、4年間の帝位継承戦争(1260-64)を経て、全モンゴルを代表する「大カアン」となることによって、かつてない歴史の状態に踏み込むことになった」。これは、「小さな中国から大きな中国への大転換」を意味し、「中国という“土俵”そのものが、根底から変わってしまった」*43と、杉山は言う。しかし、こういったモンゴルという異民族による征服は、近代まで中国本来の伝統文化が健全な成熟を抑えられ、ゆがめられ*44、元時代の文物に関する世界的な研究は、20世紀末にようやく本格的になり始めたようである*45。

大きく生まれ変わった中国は、「多分になお混沌たる状態のまま」、「ハイブリッドの陸上世界となった上、中国世界をも吸収し、さらに海上帝国への道をたどる」ことになる。「史上かつてない大艦隊を保有し、ムスリム商人を主軸とした国際通商と自由経済政策を展開するクビライ政権のもとに、東南アジアからインド大陸に至る諸国はつぎつぎと友好関係を結んだ」。「ここに人類史上初めて、ユーラシアの陸海を循環する交通網が成立し」、「モンゴルは“大カアン”の位を継承するクビライとその血統が直接に率いる宗主国の“大元ウルス”を中心に」、西北ユーラシア、中東方面、中央アジアなど、帝国規模のモンゴル国家を分立させて、「モンゴル世界連邦」と変貌を遂げていく*46。

ここで浮上してくるのが、「中国史と世界史がオーバーラップ」している元代の重要な特長で、広大な文化交流によって、それまでにない文化や美術の「共鳴現象」をあらわしたのである*47。

その顕著な実例が、元代の青花磁器であったと言えるだろう。元代のユーラシア大陸を舞台とした陸路と海路による交易は、中国とイスラム世界の嗜好を融合させ、西アジアから輸入されたコバルトは、中国景德鎮の白磁に施され、新生の景德鎮産の青花磁器*48を生んだのである*49。そして、こうした元磁器の輸出は「それぞれの地域で中国磁器の倣製品を生み」、さらには「それぞれの地域で中国様式をベースとしながら独自のスタイルの陶磁器を作り上げた」*50。

しかし、青花磁器のコストは高く、現在知られている元代青花の遺品の主要な分布から見ても、イスラム世界の富裕な購買層のために生産された、という説*51が一般的なようであり、それがたんなる輸出という形ばかりではなく、モンゴル帝国を通じた、イスラムの王侯や貴族などへの献納品であった。弓場紀知は、元代青花磁器が「一種の“財産”として所有」され、「それを見せることに“政治的効用”があったことは確か」だと見ている*52。

話を当時の青花磁器の文様に戻すと、それらは一方的なイスラム世界からの影響と片付けていいのかどうかという問題がある。

7世紀はじめにイスラームが出現すると、イスラームが偶像崇拝を嫌ったため中東からは絵画の伝統がほとんど消失していた。しかし、モンゴル時代になると中東方面のモンゴル政権を中心に「ミニチュアールの花が一挙に開く」こととなった。そして、絵という文脈で相互の影響を考えると、モンゴル時代のミニチュアールには濃密なほどの中国絵画の影響が見られ、一方「元代中国の木版刷りの出版物、いわゆる元版の漢籍や書物のなかに“挿絵”が出現」*53する様になったのである。杉山は、モンゴル時代の西のミニチュアールと東の挿絵にみる東西交流を「ユーラシア新時代」の文化現象

として注目している^{*54}。

元時代を概観することによって、骨董「鬼谷下山」には、元代中国の歴史にとどまらない文化というものについての物語がある。「モンゴル世界連邦」の出現という観点、世界の東西文化の融合の時期であったのだ。その壮大な語りは、モチーフが元代青花磁器というだけでなく、そこに描かれた木版の挿絵から写された、壺の主要な絵柄が担っているのである。

何故、艾未未が《鬼谷下山》に於いて合作することになったのかということに関しては、セルジュ・スピッツァーが北京を訪れ、共に景德鎮に行き、セルジュ・スピッツァーも興味を持った^{*55}と艾未未は話していた。両者の共通する興味とは、歴史的なものの盲目的崇拝に関することであった^{*56}。では、艾未未はセルジュ・スピッツァーとのコラボレーションで元代のレプリカ「鬼谷下山」をどう展開させたのだろうか。それは、セルジュ・スピッツァー自身の代表作品がヒントを与えてくれるかもしれない。

セルジュ・スピッツァーのよく知られた作品は、パリのパレ・ド・トーキョー^{*57}で展示されたインスタレーション (2010.2.19-12.15) (図2) である。この作品は、1997年リヨン・ビエンナーレに際し創作された。プラスチック管で構成され、管は吹き抜けの空間を曲がりくねり、上空を突き進み、隅々に蔓延する。彼は、「作品の情報は、自分自身が疑問を持つものに関して創作する」のだという。この作品では、通信システムに関する質疑がある。個人にとっては、通信の発達をよく理解された機能であるが、彼はそれを視覚化することで、そのシステムの不合理性を表した。そして、セルジュ・スピッツァーが創作の射程にするのは世界であり、個人的理解は周囲の国々、ひいては世界の構造と無関係ではないことを暗示する^{*58}。このような彼の世界を見渡す観点が、元代の物語に興味をひかれたと考えることは可能であるかもしれない。



図2 Serge Spitzer: 《Re/Search, Bread and Butter with the ever present Question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant (II)》(パレ・ド・トーキョー, 2010)
出典:<http://www.magazzinoartemoderna.com/en/serge-spitzer/>

また、2009年のセルジュ・スピッツァーの作品には、イスタンブールでのインスタレーション《Molecular Istanbul / Mayor Synagogue》(図3)がある。イスタンブールの数百年の時を経たシナゴグ(ユダヤ教寺院)は、現在では倉庫や工芸の作業場、また住居やビリヤード・バーになっているという。アーティストは4tのブルーグリーンガラス玉(Marble)を、そのシナゴグの一室に敷き詰めた。ガラス玉(Marble)の色彩とかがやきは、自然光に伴って変化する。これは、生命と時間の分離性を象徴し、歴史的建築物の複雑性を、現代と歴史の媒体と見做し表現されたのだという^{*59}。



図3 Serge Spitzer :《Molecular Istanbul / Mayor Synagogue》(イスタンブール, 2009)
出典:<http://www.magazzinoartemoderna.com/en/serge-spitzer/>

「生命と時間の分離性」ということについて、具体的説明は困難であるが、96個(8×12)の《鬼谷下山》のインスタレーションの8と12という数には、中国に於いては8は八卦(自然界・人間界のあらゆる事物・性情の根源として象徴される)、12は十二支(暦法で時刻・方角を表す)が想起される。これらが縦横に交差して表現された作品からは、セルジュ・スピッツァーが注目した“生命と時間”の対比を感じさせるものである。

また“大元”とは、新国家構想にあたり、クビライが中国の経書の1つである『易経』の「大いなる哉、乾元」(宇宙・万物のおおもとを意味する)からとったものであるという^{*60}ことも、原始的かつ宇宙規模の世界観を持っていた時代であったとも考えられる。

艾未未とセルジュ・スピッツァーによる合作は、「職人の現在も継承されている作陶技能」を用い、「元代の世界規模の東西交流」を内包させ、「生命と時間」を象徴的に表現し、「歴史的なものの盲目的崇拜」に質疑を提出したと考えることができる。そして同時に、艾の青花磁器作品に、文化におけるグローバルな視座をもたらしたことが認められるのである。

インスタレーション《鬼谷下山》には、いくつかのパターンがある。そのひとつは、つぼの半面に絵付けを施したもので、見る角度によってその表情を変える。図4-aに示したものは、白磁に絵柄が

徐々に広がっていく様が見てとれる。また、図4-bにあるように、配置によって、それらの壺は全て白磁にも見える。

フィリップ・ティナリは、このパターンについて「人々がいつも物語全体を占有したいという欲望に挑戦した」^{*61}と評する。おそらくこのインスタレーションの観覧者は、鬼谷下山の絵柄が全て見える角度を求めて、作品の周囲を歩きまわって見るであろうし、また、全てが白磁に見えるというマジックを確かめたいと思うに違いない。



図4-a
艾未未&セルジュ・スピッツァー、
インスタレーション《鬼谷下山》
2005-2006



図4-b
艾未未&セルジュ・スピッツァー、インスタレーション《鬼谷下山》
2005-2006
出典:http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2007/04/perceptions_of_.html#sthash.VAJkFJHQ.dpuf

2006年には、図案を壺の内側に絵付けした《鬼谷下山》がある。(図5) これについてステーシー・ピエールソン (Stacey Pierson) は、「この様に複雑で生き生きとした内絵は、18世紀に創られたもので、小型の贅沢品を装飾するのに用いられた。たとえば嗅ぎたばこを入れる小さな壺などで、一一丸味のある形の口の窄まった壺の内側に絵付けし、釉を施すのは非常に難しいこと」であることを認めた上で「伝統的に受け継がれ、改善された磁器製造技術の全てを見出すことができる」^{*62}と評価している。また、この内絵について、近づいてよくよく眺めなければ見ることができない装飾は、明代初期に現れた宮廷用磁器の“暗画”の技法であることを指摘する。“暗画”とは、「磁器の所有者でなければ、図案がいったい何であるのか分からない」もので、「こういった知識の特権は、



図5 《鬼谷下山》Ghost Gu, 2006
Two replicas in style of Yuan dynasty
(1279-1368)
Porcelain, glaze and cobalt brushwork,
height 27cm, diameter 35cm
出典:<https://bonexpose.com/featured/ai-weiwei/>

特定の社会と文化の地位を象徴する」*⁶³と説明する。さらに「元代青花上の装飾文様が語る内容も、特殊な人を引きつける力に富む」とし、鬼谷子にまつわる物語は「象徴的意味を持つ古い道徳伝統の叙述があり、——この古い習慣は、教育を受けたものには理解できない」もので、「身分を承認する媒体」でもあるという。

2012年9月に艾未未スタジオを訪れた際、ちょうど新しく運び込まれた内絵の《鬼谷下山》を見ることができた。しかし、《鬼谷下山》(図5)とは異なり、内絵には物語の文様だけが描かれ、口部の波濤文や頸部の牡丹唐草文、また足部の変形蓮弁文は省かれていた。(図6)



図6 《鬼谷下山》 フェイク・スタジオにて筆者撮影

《鬼谷下山》は、釉裏紅で描かれたインスタレーションもみられる。元代の景德鎮は、青花磁器のみならず銅紅釉の釉裏紅磁器を生み出していた*⁶⁴。「釉裏紅は焼成時の状況によって鮮紅色あるいは黒っぽく発色することがあり、青花磁器ほど安定した発色は期待できない」もので、故に、遺品は多くないという*⁶⁵。しかし、イスラム圏で青花磁器が好まれるのに対し、紅色の釉裏紅は中国圏で好まれたスタイルであったことは、中国各地の遺跡の発掘から明らかにされて来ている*⁶⁶。

「鬼谷下山」の絵付けを、赤絵に改良したこの作品、赤絵《鬼谷下山》は、まさに元時代には到達できなかった。ひいてはあり得なかったコンビネーションのようである。元時代の歴史の語り、今に受け継がれ、さらに向上した陶磁技術によって、集大成されたといっても過言ではないかもしれない。赤絵《鬼谷下山》のパターンは、青花《鬼谷下山》と同様の半面絵付けのパターンであ



図7-a 《鬼谷下山》
Ghost Gu Coming Down the Mountain, 2005
Ai Weiwei & Serge Spitzer, Red and white porcelain, 96 vases,
each 27 x 35 cm Faurschou Foundation
出典: <https://www.magasin3.com/en/ghost-gu-coming-down-the-mountain-3-2/>

図7-b
Installation views at the Groninger Museum, 2008
Red and white porcelain, 96 vases, each 27 x 35 cm
出典: AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008



る。その配置によってさまざまなインスタレーションを見せている。(図7-a, b)

《鬼谷下山》のレプリカシリーズの創作は、遺物の本ものと偽ものを問うばかりでなく、さらに、文化や権力体制といった広い文脈へと拡大していったことがうかがわれるものである。しかし、社会的、政治的特権の象徴は、歴史的に見ても常に、職人の努力による技術に拠るものであったという事実にあらためて参観者の注目を集めることになる。

2009年の《鬼谷下山》の創作は、同型の白磁の内部に、青花の図案が密に描かれた球形の瓶のようなものを収めている。(図8) これもやはり所有者でなければ、その複雑な構造と、絵柄を解読することは許されないものであろう。しかし、壺の内部に安置された球形の瓶は、持ち主がどう観察したところで、全景を見ることが困難なのである。つまり、この図案の全景を知ることができるのは、制



図8
Untitled, 2009
Porcelain, glaze and cobalt brushwork, height 76.2cm, diameter 63.5cm
出典: AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008

作した者、職人のみなのだということになる。

艾未未にとって中国陶磁は、“クレージー”なものであった。“クレージー”とは、彼の個人的体験や、世界での価値から鑑みて、その価値体系に問題があったことがうかがわれる。歴史的には、国内内戦、帝国主義の侵略によって破壊や略奪が起り、文化大革命では紅衛兵によって積極的にその伝統は破壊された。清朝時代まで、宝であり権力の象徴でもあった陶磁器は、その時突然“有害物”になったのだ。

艾未未は、「毛沢東の死後、(艾未未は毛沢東を中国最後の皇帝と考えるのだが) 鄧小平が人民や芸術の自由を抑圧し始めるまでの、この短く重要な時期を“空白期”と例える^{*67}。これが、改革開放が始まったばかりの、北京の春に象徴される頃であり、その風潮は、星星画会の出現をも促した。しかし、一方では混乱する価値体系の中で、陶磁遺物は散乱することになる。1990年代末は、中央政権が政治の合法性を獲得するため、再び、遺物を利用し始めた頃であり、博物館への文物収集が行われる様になる。しかし、建築遺産(特に胡同など)に対しては、組織的な取り壊しが開始されるのである。

セルジュ・スピッツァーとのコラボレーション《鬼谷下山》では、稀少な元代のレプリカをモチーフに、本ものと偽ものに対する問いを、世界規模の価値体系や世界史の文脈に推し広げた。国家の権力や利権を担う中国陶磁は、艾未未が言うように確かにクレージーかもしれない。しかし、いかに国家の権力の象徴とされようとも、陶磁器は職人の技能なくしてはあり得ないものなのである。艾は自身のアート作品として、困難な歴史を乗り越えて継承し続けてきた職人たちの技術を見せ、骨董品にある価値とは対象物そのものの価値ではなく、職人たちの経験と努力であることを示そうとしているのである。

2-3 Circle of Animals / Zodiac Heads

中国政府の愛国心を煽るような骨董の再利用に一石を投じる艾未未の作品に2011年の《Circle of Animals / Zodiac Heads (十二生肖)》(図9)がある。

この作品は、清代北京にあった円明三園^{*68}のひとつ長春園の海晏堂正面の噴水池を囲んでいた時計仕掛けの十二支の彫像の複製である。

「円明園は康熙帝のころに苑園(自然庭園)としてつくられ、乾隆帝が大増改修を行い、バロック式の洋館を建てた。この建築にたずさわったのはイタリア人のジュゼッペ・カステリオーネ(郎世寧)と、フランス人宣教師のミッシェル・ブノワである。「清朝歴代の皇帝はここを離宮とし、文物を飾り、典籍を備えた」。当時の皇帝のヨーロッパ文化への関心が円明園のヨーロッパ調建築に象徴されていた^{*69}。しかし、第二次ア



図9 《Circle of Animals》(十二生肖)、マンハッタン、ザ・プラザ前のビューリッツァー噴水での展示。

出典：<https://www.nycgovparks.org/art/art229>

ヘン戦争(アロー戦争)の終わり、1860年にフランス、イギリス連合軍によって、掠奪放火にあい、1900年の8カ国連合軍の焼き討ちで徹底的に壊され、廃墟となったのである^{*70}。

1970年代末、艾未未が下放の地から北京に戻り、人民公社の生産隊に入るよう父に勧められ、自分の将来に迷いながら絵を描き始めた頃、好んでよく通っていたのが、その廃墟となった円明園であった。しかし、長年放置されていたにもかかわらず、2000年になって北京に建築ラッシュが訪れ、都市では民衆の住まいである胡同が取り壊されていく一方で、円明園の再建プロジェクトが浮上して来る。同時に、世界各地に流出したもと円明園にあった十二支のブロンズ像の回収を求める声は、模範的な愛国情の現れであるという社会風潮が広がっていく。その愛国情とは、現体制への無条件の信奉を促すことであり、その愛国情の具体的な行為は国の公式メディアで賛辞され、国家の文物に対するイメージ作りに加担することになる。それがソフトパワーとなって国家や企業の利益につながることは想像に難くないであろう。2008年の北京オリンピック開幕直前には、円明園の最要な景観区であるという九州景観区の修復がなされ、一般公開された。2000年春の香港オークションで「虎」「牛」「猿」の3つが中国保利集団に落札され、2003年にはマカオの世界的実業家であるスタンレー・ホー(何鴻燊)氏がアメリカのコレクターから「猪」を購入し、保利芸術博物館に寄贈した。2007年10月には、同じくスタンレー・ホー氏が台湾のコレクターから1,910万香港ドルで購入している。これらによって円明園の「12生肖獣首」のうち丑、申、寅、午、亥が中国に回収されることになった。依然として辰^{*71}、巳、未、酉、戌が所在不明であるが、2009年2月25日のイギリス、クリスチャーズ主催のパリのグラン・パリで行われたオークションで子(ねずみ)と卯(うさぎ)がオークションにかけられ、それぞれ1,400万ユーロで落札された。2点を落札したのは、中国人実業家の蔡銘超氏で、彼は落札したにもかかわらず支払いを拒否した。これには、オークション開催までのいきさつがある。



《Circle of Animals / Zodiac Heads》detail : 台北市立美術館「Ai Weiwei-Absent(艾未未-缺席)」にて筆者撮影

子と卯は、デザイナーの故イブ・サンローラン氏とピエール・ベルジェ氏が収集した美術品の中の一つで、これらがオークションにかけられることを知った中国政府は、「頭部銅像は戦争時に英仏連合軍が強奪し、長年海外に流出していた貴重な文化財だ。これらの銅像について中国は疑いの余地のない所有権を有しており、中国に返還されるべきだ」と中国外交部を通じて発表し、オークション中止の訴訟を申し出た。しかし、ピエール・ベルジェ氏側からは、文化財を返還する上では中国にダライ・ラマ14世を西藏(チベット)に戻らせる条件を出すのである。ここで文化財論争は人権問題を含む政治的な論争に発展した。審議はオークション2日前、パリの裁判所で行われ、裁判所はオークションの出展品は規定を満たしているとして原告側の訴えを却下し、オークションが開催されることとなった。結局、落札したにもかかわらず支払いを拒否し、問題となった子と卯は、しばらく競売出品者の手元におかれた。

そんな社会背景の下で、艾未未の《Circle of Animals》は制作された。直接制作にあたったのは、アーティストの李占洋(Li Zhanyang)である。ここでは、「愛国心」というテーマが現代アートの舞台に上ることで、再解釈を試されることになる。無条件の信奉が、見る者に具体的な見方を求めてくるのである。

政府のメディア宣伝によって、十二支像にのった愛国心は、まるでブームの様に複製されていく。そこでは、個人的に作られた陶磁製のものや、もち米の粉で作られたものまでもが見られた。しかし、皮肉なことに、2011年4月の艾未未拘束、さらに所在不明のニュースが世界に広まる中で、艾の《Circle of Animals / Zodiac Head》にはアメリカ各地に展示されることになった。そこで、中国のいう「愛国心」と「人権擁護」の矛盾が、作品にリアルな現代中国社会を問う視座を与えることになった。十二支という大衆的なモチーフと、今再び文物を崇める国家的なキャンペーンが、いくらかでも議論を可能にする内容を備えていたと言える。

《Circle of Animals / Zodiac Head》で提出される問題は、「誰が、どんな理由でオリジナルの十二支の噴水を作ったのか」、「なぜ、その頭部は失われてしまったのか」、「誰がどのような理由で買おうとしているのか」だと艾未未は言う^{*72}。

彼は、それらの問題を内包する円明園の十二支の頭部の彫刻を全て制作し、本来は皇帝やその関係者しか目にすることができなかった像を、ミュージアムやパブリックで展示することを目的にした。

制作過程では、実在する丑、申、寅、午、亥と子、卯のブロンズ像から、中国で表現されて来た多くのイメージが比較されたようである。しかし、そこでは、「中国の絵画や彫刻には、あらゆる種類の動物が使われているが、それと似たものは1つとしてなく」、それらには、イタリア人カステリオーネの「写実的アプローチ」を以てデザインされたことがディテールに表れていたという。特に、「寅」は、トラというよりクマのように見え、「明らかに外国人によって作られたという形跡」が分かるものであったようだ^{*73}。

実在しないものに関しては、作品の創造的な部分である。「未」は、艾未未スタジオの中庭にある明朝時代の石の羊を基にし、「巳」は、現代の生物学的な顔つきから想像し、「酉」と「戌」に関しては、写実的なアプローチをしたという。「辰」については、各王朝において、それぞれの特徴を有しており、「全て異なるように見えた」というが、艾未未は明朝時代の龍を用いたそうである^{*74}。

これらの制作によって、艾未未は、円明園の十二支が「国家の財産だとは思わない」と判断を下す。なぜなら、当時「中国の支配者であった清朝の皇帝に仕えたイタリア人にデザインされ、フランス人に制作された」のは明らかで、もともと清朝自体が中国を侵略した満洲族によるものであるというのが艾の見解である。そして艾は、《Circle of Animals/Zodiac Heads》が、自分たちの歴史と現在の価値をどう扱えばいいかという現実問題を、的確に突く作品であると話す^{*75}。

円明園の十二支の頭部が、外国の軍勢によって略奪されたことについても、艾未未は疑問を持っている。「国家の屈辱の時代」として、「帝国主義や8ヶ国からの圧力の下で中国がどう苦しんだか」という教育は、艾未未が教科書から学んだ全てだったと回想している^{*76}。

しかし、艾未未は、周知のこととして、こう話す。「1860年の破壊はそんなにひどくはなかった — 焼きうちにあっただけで、完全に破壊されたのではない」。円明園のあたりは、かつて農村であり、実際には、農民たちが廃墟となって放置されていた円明園から、家に何がしかを持ち帰って、建物の材料にしようとしたため破壊された^{*77}。

ここで、艾未未が指摘するのは、「生存だとか、ひいでは悲しみや惨事ということが、ほかの者たちからもたらされたというストーリー」^{*78}をつくる国家についてである。そして、責任転嫁ばかりでなく、愛国心を煽り、現今の政治的文脈に利用しようとする国家的イベントとして円明園の十二支奪還を注視しているのである。

2013年4月、グッチやイブ・サンローランを旗下におくフランスの流通大手企業ピノー・プランタン・ルドゥート (PPR) のフランソワ・アンリ・ピノー会長が、オランダ仏大統領とともに中国を訪問し、26日、中国国家文物局の副局長と会談して、円明園の「子」と「卯」を返還することを表明した^{*79}。

フランソワ・アンリ・ピノーとは、クリスティーズのオーナーでもあり、2009年の「子」と「卯」のオークションのあと、「それらの重要性を十分に認識し」、2013年には個人的に購入し、中国への寄贈を果たした。これにより「クリスティーズでは、完全に北京の後援を回復し、大陸での自主的な取引を行う許可を得る」ことになった^{*80}。これは、ブランド品大手のピノー・プランタン・ルドゥートにとっての、中国市場での利益を見込んだ策でもあるだろう。

そして、同時に中国も「歴史的屈辱」の一部を奪還したという面目を得ることができたのである。

2012年12月20日、ジャッキー・チェン主演・監督の映画「十二生肖 (日題:ライジングドラゴン、英題:Chinese Zodiac) が中国大陸、香港で封切られた。



出典: The One Thing Jackie Chan And Ai Weiwei (Almost) Have In Common
<https://jingdaily.com/the-one-thing-jackie-chan-and-ai-weiwei-almost-have-in-common/>

アンティーク・ディーラーに雇われた名うてのトレジャー・ハンターに扮するジャッキー・チェンが、世界各地に散逸した国宝、円明園の十二支の頭部を探してアジア、ヨーロッパ、南大西洋を駆け巡り、レプリカとすり替えながら本物を手に入れていく。しかし、本来単なる報酬目当てであった彼が、中国を愛するため遺物を守ろうと運動する学生たちに感動し、国家の宝を取り戻すために、最後には火山の火口めがけて落とされる龍の頭を命がけで救うというストーリーである。

この映画封切に先駆けて、ジャッキー・チェンは、北京の円明園に十二支の頭部のブロンズ像の一揃いを寄贈し、「長年の夢が叶った」として、映画プロモーションを行った^{*81}。中国の兄貴の異名をもつジャッキー・チェンのこの行為は、体制に歓迎され、政治的に正しい愛国心に溢れた映画は賞賛を受けた。長年アクション映画を製作して来たジャッキー・チェンの最後のアクション作であるとも発表された。

しかし、翌年、アメリカで公開されると「子」「卯」の頭部が中国に返還されたあとで、「Chinese Zodiac」の評価は、これまでのジャッキー・チェンの映画に比べると思わしくなかったようである。艾未未もまた、「現代化の波の中で、何万と推定される遺跡が、侵略的な開発プロジェクトによって滅ぼされている」ことを指摘し、映画で「国家の財宝として呼びものにされる」ことに不服を示した^{*82}。

「国家の財宝を呼びものにした映画」ではあるが、内容は意外に興味深いところがある。ストーリーの中で、もともとトレジャー・ハンターに任務を託したのは中国人で、彼らはブドウ畑の下に、芸術の偽造品をつくる大工場を持っている。これはまるでフェイク・ファクトリーなのだ。台詞の中にも注目すると、十二支のブロンズの頭部に、お金になること以外興味のないジャッキー・チェン扮するトレジャー・ハンターは「そのいくつかのつまらないブロンズの頭が民族の尊重に何の関係があるのか?」と質問する。「それは、100年以上の歴史をもつ民族工芸の真髄なの」と聞いて、彼は、さらに言う。「100年以上は、数千年の歴史をもつ俺たちには、たいしたことじゃない。かつて作れたのなら、今はもっとよく作れるだろう。君が欲しいなら、私が君のために職人に12個作らせるよ。どんな王朝時代のものでとも全て作れる」。最後のシーンで彼は自身の名である龍を救い、アクションスターとしての幕を閉じた。(当時映画の最後には、アクションスターとしてこれまでの感謝が表されていた。)

両者の表現が比較される中で、ジャッキー・チェンは、艾未未という人は知らないと主張したそうだ。とはいえ、艾未未とジャッキー・チェンの十二支像は、そんなに欲しいなら作ってあげる、においては同じでありながら、相反する立場で互いに円明園の十二支の頭部についての論争を大衆に広げることになったのである。

2014年4月3日、ベルリンのマーティン・グローピウス・バウで行われた大型個展「Ai Weiwei - Evidence」では、尖閣諸島にまつわる作品《Diaoyu Island (魚釣島)》(図10)がある。それは、魚釣島を中心として周辺の小島を大理石で制作されたもので、縮小されたサイズで等高線を配して彫刻されている。

材料に使われている大理石は、北京西南の郊外に位置する房山区にある大理石採石場からのもので、房山の大理石は、紫金域はもとより、長きに渡り皇帝の資産として多くの建造物に使用されて来た。さらには、1977年、天安門広場に建てられた毛沢東の墓にも使われたという^{*83}。



図10 「Ai Weiwei -Evidence」《Diaoyu Island(魚釣島)》：筆者撮影

しかし、この作品で艾未未は領土問題に関して、どこの国のものかと判断を求めているのではなく、この島の価値を問うものではないようである。

2012年4月16日、当時東京都知事であった石原慎太郎が、ワシントンで「東京都は尖閣諸島を買うことにした」と発言して以降、日本政府が国有化へと突き進んでいった。そういった状況の下で、インターネットでの中国の人たちの反日、魚釣島要求の論調は激しさを増した。その論調の中で、2012年8月から9月の艾未未のツイッターにはこういった投稿が見られる。

8月16日。

「おなかの中の子どもを守るこそが急務だ」^{*84}。

「家は取り壊され、子どもたちは失われ、橋が崩落し、校舎は崩壊し、都市は(洪水で)

水に浸っているっていうのに、(それに)責任も持たずに、守ろうとするのは魚釣島かい？」^{*85}

これらの言葉には、中国政府に対して、国内で起こる諸問題への責任を追及し、領土問題よりも先決であることを指摘している。

また、同年の9月12日には、ツイッター・ユーザーたちにこうツイートする。

「天安門にしたって、人民のものではないのに、どうして魚釣島が欲しいのか」^{*86}。

「私には採決する権限がないから、魚釣島が誰のものかはどうでもいい」^{*87}。

「ある日、中国人が選挙できるようになり、もう(ネットのコメントが)削除されなくなって、失踪する者がいなくなってようやく、この領土が誰のものか知ることができる。でないなら、それは人民のものではないんだから」^{*88}。

「960万km² (筆者注釈: およその中国の面積) の区域内に関する最も核心的論争は、一貫して、それが人民のものか、党のものかということで、この問題がはっきりしないうちに、領土問題の論争はないと思う」^{*89}。

これらは、ツイッターで国家の領土を守るべきとする中国のユーザーとの論争の中で、投稿されたものであるが、ここで艾未未は、国家は人民のものではなく、領土問題は、個人とは何も関係がないことを強調している。

実際、展覧会「Evidence」では、四川地震の際、おから建築のために亡くなった生徒たちを追悼し、彼らが犠牲になった真相を示す作品や、アーティスト自身が受けた監視、80日間の拘禁の事実と状況を示す証拠作品が、わんわんと響く展示がされていた。その中で、《Diaoyu Island (魚釣島)》は、領土問題という一見場違いな印象さえ与えてくるものである。

しかし、「Evidence」の全体の展示を通じて、《Diaoyu Island (魚釣島)》は、はっきりと国家の権利と個人の権利を対比させ、一個人がもつ祖国への思いというものを、国家が求める愛国心というものに変換させる奇妙な社会を浮かび上がらせてくるものであった。そして、領土問題どころでないのは、中国ばかりではないはずなのである。

艾未未が、敢えて複製を作らなかったものに、デンマークの人魚姫像がある。

2010年に艾は、上海万国博覧会デンマーク館^{*90}に出展するため、コペンハーゲン港の人魚姫が不在の間の作品をデザインすることになった。しかし艾はそこに彫刻どころか何も美術作品をデザインすることなく、ただ大スクリーンを設置し、上海万博のデンマーク・パビリオンに出かけている人魚姫の姿を24時間インターネットで配信し《Mermaid Exchange》とした。

2011年の9月のインタビューで、筆者は、艾氏に直接「なぜ人魚姫像はつくらずに、十二支像は彫刻としてつくったのか」という質問をした^{*91}。彼の答えは、「人魚姫がいなくなった状況を交換できるものはないと思った」と、コペンハーゲン港の人魚姫像が唯一無二であると考えていることを話した。「唯一無二」とは、その対象物に、そのもの以外の思惑が働いていないと彼が感じたということだと考えられる。そして「人魚姫がいなくなったという空白、人魚姫がいなかったことが作品の最も重要なポイント」と考え、彫刻ではなくインターネットという媒体を用いることで、上海万博に出張中の人魚姫を映し、同時に、今、そこに不在であることもはっきりと表したのだという^{*92}。

つまり、逆に言えば、デンマークに不在であるなら、万博の人魚姫像は本物であるという証明にもなるのである。

《Circle of Animals/Zodiac Head》、《Diaoyu Island》と《Mermaid Exchange》には、艾未未の本物と偽物に関する明確な見解が表れている。

艾にとって、本物とは、対象がもつ歴史と現在の価値において、議論の必要がないものとみられる。しかし、偽物とは、国家の名利のために、愛国心にすり替えられたもの、個人とは関係のない、疑って再考しなければならないものであることが見てとれる。そして、彼にとって国を愛するとは個人的な思いで、集団的に操作されるべきものではなく、国家に対するものでもない。つまり、艾未未にとって愛国心とは偽物なのである。

艾未未は、国家の愛国心という現代のプロパガンダにアーティストの鋭い触覚を働かせ、その対象物を作品にして社会の議論にのせようとする。あやしいものは、制作し、視覚化して再考することが、艾未未の反抗の態度 (Fuck) による偽物 (Fake) の調査、発見であると考えられる。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

- *1 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery,2010, p.41.
- *2 CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003,Timezone 8 Ltd, 2003, p.29.
- *3 Ibid.
- *4 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.109.
- *5 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、65頁。
- *6 同上。
- *7 江西省の東北部に位置する景德鎮は、「東は浙江省、北は安徽省の省境にほど近い山間にあり、豊富な製磁原料に加え、燃料とする樹木も豊富であり、かつまた安徽省から良質な原料を調達することもできた。明代末期以降に用いられたという祁門土といわれる原料は、安徽省で産出したものである。景德鎮はまた昌江という川沿いに街が形成されているが、昌江は鄱陽湖に流れ込み、鄱陽湖は長江に通じている。この水運を利用すべく街が形成された」。(長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、65頁)
- *8 宮廷で使用する器物を専門に焼成する宮廷直属の陶磁窯。
- *9 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、65頁。
- *10 長谷部楽爾監修『故宮博物院・明の陶磁』NHK出版、1998年、74頁。
- *11 康熙年間末期に布教のために、景德鎮に滞在したイエズス会のフランス人宣教師ダントルコール神父(ピエール・ダントルコール:一種の産業スパイとして中国磁器の製法をヨーロッパに伝えた。『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、66頁。)による景德鎮の記録。内容は景德鎮の概況から、陶磁の原料、製法などの専門技術まで詳細に記されており、のちに、小林市郎博士によって訳出された書。
- *12 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、66頁。
- *13 同上。
- *14 三藩の乱(1673-1681)清代初めの反乱。三藩とは雲南の平西王(吳三桂)と広東の平南王(尚之信)、福建の靖南王(耿精忠)のことである。三藩は清の中国国内征服の際に功績のあった家系であり、その大功を賞し雲南、広東、福建に封じられたものである。しかし彼らは、強力な軍事や民政、財政権を掌握し、まるで独立政権の様な存在となった。清朝はこれら三藩の勢力に警戒力を高め、尚可喜(尚之信の父)が隠棲を願い出たのを機に、尚一族の撤藩(独立的な藩国の廃止)を命じた。清の意図に気付いた吳三桂は反清の兵を挙げた。耿精忠もそれに呼応し、のちに尚之信も挙兵したが、清に鎮定され、三桂は1678年に湖南で帝位につき反抗を続けるも病死し、三桂の跡を継いだ孫の吳生璠も1681年10月に清軍に囲まれ自害し、乱の最終的な鎮圧となった。
- *15 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、66頁。
- *16 長谷部楽爾監修『故宮博物院・明の陶磁』NHK出版、1998年、74頁。
- *17 同上75頁。
- *18 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、67頁。
- *19 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.109.
- *20 Ibid.
- *21 艾未未スタジオの門の内側には、大きくFuck Studioの表示があるのを筆者も見ており、発課とは英語のfuckを漢字にあてたものと考えられる。
- *22 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.110.
- *23 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、65頁。
- *24 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.109.
- *25 Ibid.
- *26 Ibid.
- *27 扁額:門戸や室内などに掲げている横に長い額。
- *28 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.109.
- *29 康熙19年(1680)に景德鎮では官窯の再開が正式に命じられ、翌年には中央政府から官僚が督造官として派遣され、焼造の監督にあたることになった。さらに職人の労働賃金をはじめ、福利厚生費、試験・研究の経費、また原料の代価に至るまでが、中央政府から支給されることとなり、官窯の経費が地方の負担となっていた。明代とは異なり、景德鎮官窯が中央政府直属の機関におかれるようになった。これによって次々と新しい技術が開発され、精緻な名品が焼造されていくのである。『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、66頁。
- *30 長谷部楽爾監修『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年、67頁。
- *31 同上。
- *32 愛宕松男訳。1986年全十巻。原著者・藍浦の遺稿六巻に門人・程延桂が増補を加え十巻に改編。初刻本は嘉慶20年(1815)で木刻版であったことが想定される。本書は「光緒辛卯(17年、1891)夏重鋳、書業堂蔵

版」とあり、初刻本がのちの太平天国の動乱で焚焼したのち、同治9年(1870)に重刻され、さらに20年を経て、第3版として書業堂より活字印刷された。原文の翻訳に即して、引用原典には、唐英『陶冶図説』と唐秉鈞の『文房肆考図説』が主に用いられている。

- *33 ジャニス・ミンク『DUCHAMP マルセル・デュシャン』TASCHEN、2003年、63-67頁。
- *34 Dario Gamboni, Portrait of the Artist as an Iconoclast, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.115.
- *35 Ibid., p.116.
- *36 二重盲検法の対照薬とする偽薬。薬理効果がないにもかかわらず、患者に心理的効果をもたらすことがある。
- *37 Dario Gamboni, Portrait of the Artist as an Iconoclast, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.116.
- *38 Serge Spitzer: (1951.6.29-2012.9.9) ルーマニア生まれでニューヨーク、ベルリンを拠点として活動するアーティスト。ドクメンタやベネツィア・ビエンナーレなど、多くの世界的展覧会に参加。作品は彫刻、紙、写真、映像におよび、作品はMOMA、メニル・コレクション(アメリカ・テキサス州ヒューストンにある美術館で、メニル夫妻の現代美術を中心としたコレクションを収蔵)、ベルリンの新国立美術館に収蔵されている。
- *39 しゃく:高官が朝見の際手に持つ細長い板。
- *40 大紀元:300円で売った家宝、実は34億円の国宝=中国遼寧省。
<http://jp.epochtimes.com/jp/2008/01/html/d32948.html> (閲覧日2012年9月22日)
- *41 中国古美術最新情報。
<http://www.antiques-oota.com/html/news.html> (閲覧日2012年9月22日)
- *42 大紀元:300円で売った家宝、実は34億円の国宝=中国遼寧省。
<http://jp.epochtimes.com/jp/2008/01/html/d32948.html> (閲覧日2012年9月22日)
- *43 杉山正明「モンゴルによる世界史の時代一元時代のまなざし」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、10頁。
- *44 同上 9頁。
- *45 元大都の発掘は1964年から中国社会科学院と北京市文化局が中心となって行われている。(『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、281頁。)
- *46 杉山正明「モンゴルによる世界史の時代一元時代のまなざし」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、11頁。
- *47 同上12-13頁。
- *48 唐末の揚州の遺跡から、モンゴル時代の先駆けともいべき素朴な青花磁器の出土例があり、白磁に紺青で絵付けをするパターンはすでに存在していた。唐代の揚州は、国際貿易港であったため、やはりイスラム中東方面にあてた「貿易陶磁」であったのではないかと考えられている。
- *49 弓場紀知「元時代の陶磁器」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、281-283頁。
- *50 同上294頁。
- *51 マーガレット・メトレイ説。(『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、285頁。)
- *52 弓場紀知「元時代の陶磁器」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、296-297頁。
- *53 大元ウルスという政権は出版事業にきわめて熱心であり、「元代漢文出版物における“挿絵”は、木版という技術上の制約があるため精密さや華美さには乏しいが、それでもその微細な“絵”やことのあるようは、同時期中東で出現したミニアチュールと酷似する」。また、元版が挿絵をページの上段半分(もしくは中段)をそのスペースにあてるという構成は、イスラム中東に影響を及ぼした。
杉山正明「モンゴルによる世界史の時代一元時代のまなざし」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、16頁。
- *54 杉山正明「モンゴルによる世界史の時代一元時代のまなざし」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、15頁。
- *55 筆者艾未未インタビュー、2012年9月、資料添付。
- *56 MAGASIN3: Ghost Gu Coming Down the Mountain
<https://www.magasin3.com/aiweiwei/ghost-gu-coming-down-the-mountain/> (閲覧日2012年8月4日)
- *57 現代創造サイト、パリのセーヌ川沿いに建つ建築物で、面する通りが“Avenue de Tokio”であることから、パレ・ド・トーキョーの名を持つ。建物の東側はパリ市立近代美術館で、西側が国が所有するパレ・ド・トーキョーである。コンテンポラリーアートを中心に、ビデオ、ダンス等の展示・上演が行われている。
- *58 艺术家塞格・斯必泽 (Serge Spitzer) 去世
<http://www.artspy.cn/html/news/7/7291.html> (閲覧日2012年10月6日)
- *59 Serge Spitzer: Molecular Istanbul / Mayor Synagogue, Istanbul
<http://vernissage.tv/blog/2009/09/28/serge-spitzer-molecular-istanbul-mayor-synagogue-istanbul/> (閲覧日2012年10月6日)
- *60 杉山正明「モンゴルによる世界史の時代一元時代のまなざし」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、11頁。
- *61 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.108.
- *62 Stacey Pierson, Historical and Cultural Contexts for Ceramics in China, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.119.

- *63 Ibid.
- *64 弓場紀知「元時代の陶磁器」、『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年、282頁。
- *65 同上289頁。
- *66 同上。
- *67 Dario Gamboni, Portrait of the Artist as an Iconoclast, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.117.
- *68 円明園：北京の西郊外、海淀区に位置し、頤和園と隣接している。円明園・長春園・万春園の3つから構成されている。
- *69 弓場紀知「清朝磁器とヨーロッパ」、『故宮博物院15 乾隆帝のコレクション』NHK出版、1999年、72頁。
- *70 同上。
- *71 2009.3.12 台湾コレクター王度氏が80年代に所蔵したことを公表したことを人民網が伝えている。
- *72 “My work is always a Readymade.”, Ai Weiwei in conversation with Alison Klayman, Phil Tinari, Larry Warsh und Even Osnos, Evidence, PRESTEL, 2014, p.83.
- *73 Ibid., p.91.
- *74 Ibid., p.84.
- *75 筆者艾未未インタビュー、2012.9、資料添付。
- *76 “My work is always a Readymade.”, Ai Weiwei in conversation with Alison Klayman, Phil Tinari, Larry Warsh und Even Osnos, Ai Weiwei:Evidence, PRESTEL, 2014, p.91.
- *77 Ibid., p.98.
- *78 Ibid., p.97.
- *79 仏ピノ一家、円明園流出の十二支像を中国に寄贈へ—中国。
<http://sp.recordchina.co.jp/newsamp.php?id=71767> (閲覧日2016年4月23日)
- *80 The One Thing Jackie Chan And Ai Weiwei (Almost) Have In Common.
<https://jingdaily.com/the-one-thing-jackie-chan-and-ai-weiwei-almost-have-in-common/>
(閲覧日2016年4月27日)
- *81 ジャッキーが「失われた円明園の像」復元・寄贈…新作にちなみ。
http://www.excite.co.jp/News/asia_ent/20121101/Searchina_20121101000.html
(閲覧日2012年11月17日)
- *82 The One Thing Jackie Chan And Ai Weiwei (Almost) Have In Common.
<https://jingdaily.com/the-one-thing-jackie-chan-and-ai-weiwei-almost-have-in-common/>
(閲覧日2016年4月27日)
- *83 Klaas Ruitenbeek, Ai Weiwei : Evidence Personal Notes, Ai Weiwei : Evidence, PRESTEL, 2014, p.25.
- *84 保胎才是当务之急。(2012年8月16日, 艾未未ツイッターより)
- *85 房子拆了, 孩子丢了, 桥梁断了, 学校塌了, 城市淹了你不投保, 保你妈的钓呀。(2012年8月16日, 艾未未ツイッターより)
- *86 天安门都不是你的, 要钓鱼岛干啥。(2012年9月12日, 艾未未ツイッターより)
- *87 由于我无权表决, 钓鱼岛爱是谁的是谁的。(2012年9月12日, 艾未未ツイッターより)
- *88 直到有一天, 中国人见到选票, 不再删贴, 没人失踪了, 才会知道这片土地是属于谁的, 否则它是属于爱谁谁的。(2012年9月12日, 艾未未ツイッターより)
- *89 有关960万平方公里区域内的最核心的争议, 始终是它是属于人民的还是党的, 在这个问题不清晰之前, 我看没有领土之争。(2012年9月12日, 艾未未ツイッターより)
- *90 デンマーク館のテーマは「幸福な生活・童話の楽園」である。らせんを描く歩道の中央は吹き抜けとなっており、中央にはデンマーク港の海水をためたプールがあり、岩を配して人魚像を据えている。
- *91 筆者艾未未インタビュー、2012年9月、資料添付。
- *92 同上。

| 第3章 | 無為自然

3-1 北京・現代城ランドスケープ

2000年の作品《SOHO “Concrete” (現代城のランドスケープ)》は、北京のCBD*¹の側らにある現代城SOHO*²のビルの谷間に広がる空間にあるパブリックアートである。

《Concrete》は、高さ11.6m、直径4.2mの鉄筋コンクリート構造のシリンダーで、28階建ての高層ビル6棟に囲まれた、ほぼ円筒形のフォルムをもち、足元からは水が流れる仕組みになっている*³。



北京、現代城SOHO



《SOHO “Concrete” (現代城のランドスケープ)》

設計期間:2000年5月-6月, 施工期間:2000年6月-2001年9月

出典:AI WEIWEI WORKS : BEIJING 1993-2003, Timezone 8, 2003.

この作品が、艾未未とっても初めてパブリックアートを意識した作品だと語っており、次にパブリックアートの足がかりとして制作されたのが、2002年第1回広州トリエンナーレでの《シャンデリア》であった*⁴。

2000年の中国北京の公共彫刻といえば、天安門広場にみられる人民英雄記念碑や毛沢東記念堂の広場の兵士と農民の像(労農兵像)をはじめ、政治家や文化人、歴史的偉人とされる者の記念像がほとんどであったと考えられる。また、当時は現代アートの美術館さえなかった頃に《SOHO “Concrete”》は、突としてパブリックアートのかたちを提示したともいえる。

また、オブジェとなっているコンクリートの塔は、艾未未のアート作品と建築を結ぶランドスケープ・デザインとして重要であり、2000年とはフェイクスタジオを6月に完成した年で、建築家としても艾にとってはまだスタート地点であった。

《SOHO “Concrete”》(図1)のランドスケープは、ビルに平行して幅3m足らずの水路が延び、水を落としているのは、その先にあるコンクリートの筒である。《Concrete》は、10段ほどの御影石造りの階段の途中に建っており、正面には70cm程のスリットが入っている。そこから始まる水路は、



図1 2012年9月、《SOHO “Concrete”》
(現代城のランドスケープ) 撮影:筆者

鉄平石を地中に差し込んだ造りで、ふんだんに使用された鉄平石が遊歩道のような土手を覆っている。ビルの上階から眺めれば、コンクリートの筒の断面はCに見えると思われる。筒の中に入って上をのぞむと、扉の鍵穴の様な空を眺めることになる。はたして“C”はコンクリートの“C”なのか具体的“C”なのか、それともChinaの“C”であるのか。

松原弘典は、この空間を「建物間の隙間を設計した、彼の巧みさがよく分かる場所だ」*5と評し、「高層ビルの足元におまけのような“アメリカン・ランドスケープ”を施して無人の空地ばかり再生産している北京のこのビジネス街で、ここが周りから突出して人を引き寄せているということを知らないのだろう」*6と評価する。

「緑地を十分に確保して水音の反響するコンクリートの筒を置き、水を流してそのままに木陰とともにベンチを置く。入場を制限せず自由な人の出入りを守ると同時に、入口の位置を工夫して敷地を通過するだけの人が入ってこないようにする。単純な操作だけれど、こうした手法がバランスよく正確に組み合わせられることで、親子連れや、お昼休みのビジネスパーソンが不断にここにやってくる」*7 場所であるという。

確かに出入りは自由であるが、標識もないのだから、探すこともままならないし、現代城SOHOの通り沿いに位置するため、出入りは自由だが通過するだけの空間にはならないのである。コンクリートの筒からの水音の反響を聞くことはできなかったが、水路をはさんで《Concrete》の反対側には幼稚園があり、子供たちの声が響いており、ベンチで本を開く人や犬を散歩させる姿があった。商店とオフィスがひしめく林立したビル街では、北京の小区*8にあるような公園は不似合なのかもしれない。しかし、ビルの隙間に自然を取り入れてひと息つく公園という以外に、艾未未の作品の要素である、水、水路、木立、石、そしてコンクリートはどんな意味を持つのだろうか。

その後、西単の街路を歩いていると、歩道に置かれた木や草花の植え込みが目につくようになった。あるものは肩の高さほどの陶器の鉢に植えられ、意外にも新しい建物を誇るばかりの都市に、工夫された緑が配置されていることに気がついた。おそらく、ああいった緑地空間が都市にあってこそ、歩道の緑が生きてくるのかもしれない。装飾のための緑のようではなくなる。都市に点在する緑地空間が、各所にこぼれた感じとでも言えるだろうか。とはいえ、公園の造作も自然の借景に過ぎない。そう考えると、艾未未の《Concrete》のオブジェは、自然と現代のビル群をつなぐ、メタファーの様な効果をもたらしている。「コンクリート」が暗示する「C」は、ConcreteでもChinaでもなく、もしかするとConnectなのかもしれない。艾未未はこの作品を皮切りに、建築デザイナーとしてプロジェクトに参加し、建築家艾未未の名は、芸術家を凌ぐようになった*9。

【暫定的風景】

中国の都市開発は、北京の国家機関や商業区域ばかりではない。建外SOHOの設計に携わった日本の建築家、山本理顕によると「1999年頃は、分譲住宅が一種のブームになりかけているときで、日本と比較になっていないくらい大規模なプロジェクトがそこらじゅうで進んでいた。ちょうど持ち家制度*10が解禁された直後で、それまで人々がただ同然に住んでいた社宅が払い下げられたことをきっかけに、民間のディベロッパーたちによる分譲住宅の建設ラッシュになっていた。分譲住宅を売るためには、ほかのディベロッパーと差別化をしなくてははいけない。その差別化の手法として、非

常に表層的なデザインが流行っていた」*11。艾未未の《Concrete》がある現代城SOHO、山本理顕が設計に参加した建外SOHOばかりでなく、現在では北京のあちこちに50万㎡前後のSOHOが建っている*12。

さらに山本によると、「中国の都市計画は、日本と違って強権が発動できるから、クリアランスの仕事を伴うときも、胡同や四合院があつという問になくなってしまう。中国は私有財産が認められていないから、住居を撤去すること自体がそれほど難しくないだろうし、道路も長安街のように、もともとある中国のグリッド状の計画に則っている。古い構造を変えるのは簡単だったと思う。—— それにしても、これだけ巨大な都市であつという間にこういう計画ができるということ自体、驚異的なことで、世界的に見ても初めてのこと」*13 だと説明している。開発が決定されて招かれ、あるいはコンペに参加して設計にあたる海外からの建築家たちにとっては、政府の意向次第で、すばやい住民の立ち退きが行われることに驚きつつも、既存の建物や住民への配慮に関する条件が大幅にクリアされたあとでは、非常に自由で新たな挑戦のステージであつたと考えられる。

艾未未は、2000年に北京の草場地に自宅兼スタジオを建て、当時北京の建築の視察に訪れていた坂茂に、その建築を賞賛された。艾未未のフェイクスタジオは、坂の推薦で月刊『A+U』に取り上げられ、その後ドイツの建築専門誌『Detail』でも紹介されることとなった。

それにしても、なぜ、日本の建築家坂茂が艾未未スタジオを訪れることになったのか。艾未未の建築への関与の発端は何であつたのか。それもまた、SOHO現代城の《Concrete》にあつたようである。

SOHO現代城を開発建設した会社は「SOHO中国」といって、1995年に藩石屹とその妻、張欣が共同で設立した会社である。藩石屹は大学卒業後、国家石油部で仕事をしたのち、不動産業、株式業にかかわり、「SOHO中国」の設立に至っている*14。

SOHO現代城のコンセプトは、インターネットが普及するなかで、自宅でビジネスを展開する比較的若い年齢層向けのマンションを提供することであつたようだ。共同経営者の張欣は、SOHO現代城を特徴づけるため、現代アートの要素をとり入れようと、艾未未に大幅な予算を与えて、建物の中央の空地のデザインや公共スペースのアート作品の設定を一任した*15。当時の艾未未は、ニューヨーク帰りで北京アート界でも注目されるひとりであり、自由奔放な物言いで、トラブルメーカーとしての悪名もあつたようだが、むしろ、それも張欣をひきつけたようである。

艾未未は、北京のアーティスト10名を招き*16、SOHO現代城の各所には、アート作品が設置された。公共スペースのみならず、窓の外構には、泥棒が侵入しようとするブロンズ像の作品《小偷（盗人）》（図2）までが現れたようである*17。



図2 D棟15階、林一林《小偷》
出典：<http://sohonetown.sohochina.com/museum>

2001年11月3日には、張欣は「SOHO現代城芸術館」と題して、開館パーティーを行い、国内外からのアート関係者から、マスコミ、建築界、さらには、映画界、テレビ関係者、音楽界に渡るゲストを招いた^{*18}。

こういった大々的なイベントが功を奏し、SOHO現代城は、ターゲットとした若い層を引きつけて、販売開始時には人は徹夜で並び、2,000戸の物件は即売であったという^{*19}。結果、艾未未もその名を国際的にも広めることになったのである。さらに、張欣の企画どおりマンションの販売促進に貢献することになったのだが、《Concrete》のコンセプトは、むしろ、その逆のようであるのが興味深い。

彼は、当時「装飾的すぎる新たな都市の建築物を際立たせるため」に、コンクリートむき出しの建築物のようなスケールのパブリックアートを創ったのだという。入居者のなかには、未完成のオブジェだと苦情が出て、物議をかもしアートになったのだそうだ^{*20}。

SOHO中国との関わりによって、艾未未はアートを建築につないだのであるが、同時に、芸術家艾未未を建築につなぐことにもなったのである。そして、ついには2002年、北京オリンピックスタジアムのデザインコンペに参加した、ヘルツォーク&ド・ムーロンに顧問として加わる。2000年から2007年までの艾のデザインは、50件を超え、それは1人の建築家が設計する一生分であるとも言われている。



図3 《暫定的風景》(2002-2008)

出典:「Ai Weiwei: According to What?」カタログ、森美術館、2009.

《SOHO“Concrete”》は、都市北京の景色を一変させていく開発の華やかな装飾に対して、一石を投じる作品であった。しかし、建築に関わっていく一方で、艾未未は、開発に伴う取り壊しの後の景色を記録し、作品《暫定的風景》(2002-2008) (図3)とした。

《暫定的風景》とは、「開発が決まるごとに、都市の景観のなかに突如として」「広大なヴォイト空間」が現れ、それは現在の中国特有の景観であり、それまで蓄積されてきた文化や歴史が終わり、次の新しい時代が到来するまでの暫定的な風景^{*21}を注視し記録したものである。ここには、艾自身の建築の仕事に対する省察も見てとれる。艾はその風景から一片のレンガを手にした。

3-2 建築に対する省察

2002年の作品に《北京の記念品》(英名: Souvenir from Beijing、中国語名: 北京紀念品) (図4)がある。これは「清朝時代の寺院の廃材を使ってこしらえた長方形の小箱に、昔ながらの胡同の四合院を解体した跡で拾ったレンガを収めたものである」^{*22}。

チャールズ・メレウエザーはこの作品について「過去への郷愁を呼び起こす破片、形見、安置された亡骸を偲ばせる遺品の役割を果たす様に思われる。しかし、他人の家を破壊して利益を得た者たちのほかに、誰にとって破壊の後に残ったものが“記念品(原文訳: 贈り物)”になるだろうか」^{*23}と記している。これは作品がかなりの程度で、胡同をとり壊していく体制に対して、アイロニーを含んでいることをほのめかすものだと考える。艾が記録した作品《暫定的風景》にしても、開発によって新たな建築物は建ち並ぶ時が来たとして、“痕跡を残す”ことに重点が置かれているのである。なかったことにされてしまう状況への一種の反抗とも見られる。清朝時代の寺院にしても、古都の風情を残す胡同にしても、国家にとっては、老築化の問題は取り壊していくより解決策のない問題として扱われていったのである。

2004年には北京政府による「北京保存計画」というものが現れている^{*24}。その中では、「中国の都市の伝統的実質をなすのは胡同である」とし、「人々の一致して認めるところによれば、胡同という中国都市を形づくる融通無碍(ジェネリック)なる実体は、北京の“過去”を最もよく特徴づけるものなのである。ただアジアでは、建物の永続性が低いことがジレンマとなる。修復はしばしばゼロからの乱暴な建直しとなり、本来の建物の痕跡をそっくり消し去って、がっしりとした金満風の建物を建ててしまうのだ。これでは保護の名目の下に、過去は認識不能になってしまう」と説明されている。ここで胡同は、開発のための重要な論点となっていることが分かる。しかし、具体的計画の施行が決定されているものではなく、2004年10月時点で「もっとも大胆な発想に基づく保護へのアプローチ」としてあげられているのは、「循環農法的な保護手法」というものである。それは「都市(北京)の中いくつかのエリアを指定して、それぞれを異なる時間的長さで保存することによ



図4 《北京の記念品》(2002)
出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works,
5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010

て、保護を過去ではなく、未来への視点の下で利用するというものである。「都市の各部分間に、周到に計画された開発期間上の差異を導入することによって、都市を新たな、そしてより豊かな存在にすることができるだろう」というものだ。これにより、「過去と現在の対比はより相対的になり、“相対的な古さと、相対的な新しさ”という考え方が、新旧を結ぶ永続的なインターフェースとして共有されることになる」と期待されている。「このことは、新たな建築が周縁部にばかり展開されるとは限らず、必要とあらば中心部にも建つ——つまり、とんでもない空想が具体化する——こともあり得るということの意味する。さらにまた、新たな建築はどこにでも出現できて、しかも新しい“建物”は予測可能な“広がり”の中に集中して建つのではなく、それを越えて分散していくということも意味している」*25というものである。

この文言の中には、決定的な矛盾が感じられる。北京の「過去」を特徴づける胡同の保護の名目の下に立っているように見えて、胡同を惜しみつつも、それに惑わされることなく、いずれは相対的新しさを、絶対的新しさを都市に変えるという計画案のように思われる。

しかし、なぜ新中国成立以後、北京の四合院はどんどん危険家屋になってしまったのか、という疑問が浮かぶ。それは、「所有権が曖昧なまま家屋修繕の経済的余裕や意識を持たぬ人々が、密集して四合院内に住むようになった結果、家屋の老朽化が急速に進んだ」*26 のだという。また、たとえそれが私有家屋であり、個人で家屋の修繕をすることを願い出ても受け入れられず、大規模な立ち退きが行われたのだそうだ*27。「危険家屋の改造という理由は、都心に近い広大な土地ももたらす利権を前にしては、建前に過ぎなかった」*28のだ。

グレッグ・ムーア&リチャード・トーチアは「取り壊された清朝時代の寺院の木で作った箱に休む」レンガは、「中国自身の過去の、そして中国で進行中の取り壊しの物質的な証拠」*29と見て、艾未未のレンガについて話した言葉を引用する。

——（レンガは）私たちの能力と自然な関係を持っている。（レンガは私たちに）よく考えずに使うこと（を許す）——まるで何かを書くために、言葉を使うように——*30

この言葉から、艾未未のレンガに対する理解が伝わって来るのではないだろうか。艾未未はよく建築にレンガを用いるが、それは単なる手ごろな建築モジュールとしてではないのだ。「北京保存計画」の中にもある“融通無碍”は日本語の資料では、ジェネリックと説明されているが、それを元の中国語の意味から解釈するなら、艾未未にとってレンガは、“あらゆることを知りつくし、自在で何ものにもとらわれない”その土地の言葉のような存在であると考えられる。

日本の原研哉は“前門プロジェクト2008”で、「人と街に力を与える情報デザイン」を提案した。これは、結果実現しなかったプロジェクトであったが、その中で原は、「北京オリンピックへ向けて取り壊される建物から大量に出る廃材となったレンガを、土産物として流通させる提案」(図5)をしている。これは「建築や都市から物理的に離れても、人の頭の中には残る」もので、この残し方のデザインに彼は取り組んだ*31。

廃材のレンガを清朝の寺院の廃材で作った箱に収め作品《北京の記念品》とした艾未未と情報デザインの視点から、廃材のレンガそのものを北京の土産物にしようとした原研哉。両者ともに、長い月日を経てきた媒体が語る言葉を聞いているようだ。しかし、艾未未にとってはそれが、自分自身



図5 原研哉“前門プロジェクト2008”レンガラベル:前門大街
 出典:『建築ノート』誠文堂新光社、2008年8月、No.05.「北京DREAM」p.50-51.

の言葉であるという違いがあるのである。

艾未未スタジオ兼自宅のデザインは、まるで地下にいるような空間である。それは艾未未の幼年時代に穴蔵のような住居に住んでいた経験が影響しているのではないかと考えるのだが、四合院の作りは土を焼いたレンガであり、地に土を焼いたレンガを積む。また、四方を家屋と壁で囲う。これはまさに天を望むような穴蔵的作りを感じさせるものである。

【波浪】

2002年から、北京オリンピックスタジアム設計に参加した艾未未は、ヘルツォーク&ド・ムーロンとの合作のピークの頃、作品《波浪》(2004)を創作している。これは「艾未未が2004年に見た夢にインスパイアされた作品で、山水の伝統に影響を受け、特に南宋期の馬遠(Ma Yuan)や夏珪(Xia Gui)のような画家に感化され、視覚的モチーフには、葛飾北斎のスピリットである富嶽三十六景《神奈川沖浪裏》が用いられた」*32。

馬遠の水面を描いた作品は有名で、《黄河逆流》などは逆巻く波の様子が見られる。

フィリップ・ティナリは、この《波浪》を艾未未陶磁作品の中でも「大きな転換」を表す作品だととらえている*33。当時、「艾未未は名の通った主流のメディアで(政府の)オリンピック宣伝の弊害について臆せず語り始め、遠回しな批判は徐々に暴露的な批判に変わった。それと同時に芸術家として、自分がコントロールできないと知っているものやイデオロギーの現実、どうやって有効に介入



馬遠:水図《黄河逆流》



葛飾北斎:富嶽三十六景《神奈川沖浪裏》

していけるのか、ようやく分かったようであった」*34と記している。

スタジアム設計に加わった当初、艾は「国のこんなに重要なイベントだ。私たちは中国にも世界的な価値が持てるように、世界と肩をならべられるように望んでいる。これはチャンスだ」*35と語っていた。これは、建築という分野で、現実社会に参加し、意見していくことへの意気込みであった。

しかし、オリンピックスタジアム設計への参与は、事実上いかなる態度とデザインをもってしても、国家宣伝の参与にほかならないことを、身をもって理解したと思われる。2006年9月、艾は「オリンピックスタジアムと関係を切り離れたことを公に表明した。かつて顧問としてスタジアムの設計にかかわったにもかかわらず、彼は党や政府に属すのを拒み、中国がそば立つ大合唱に加わりたくなかった。彼は、国家スタジアムに現れる者たちと同じ写真に写るのを拒絶した」。さらに自分の姿が、鳥の巣スタジアムと共に映るなら、「自分が少しも認めない国家のかたりに奉仕したに等しい」*36と考えるようになった。さらに、建築に関わりながら、艾がアーティストとして見た状況は、胡同や古い建物ばかりでなく、そこに住まう住民たちの現在の暮らしを潰した上に出来上がる新中国であった。

この様な認識の始まりに《波浪》2004 (図6) は位置することを、フィリップ・ティナリは指摘し、「葛飾北斎からのモチーフのパロディである3Dの陶器は、艾の新たな創作傾向を示し、驚くほど独創的で無意識な背景をばかしたワンカット、ひいてはジョークのように、自ら照れかくしをしていると言っても過言ではない」*37と言う。



図6 Prototype of The Wave, 2004

Porcelain with glazes on wood base, 12×32.5×23cm

出典: AI WEIWEI: DROPPING THE URN, Ceramic Works, 5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.

「照れかくし」とは、結局は新中国の建設に携わっているという自嘲であったことが考えられる。装飾ではない機能的な人民のための社会作りに尽力しているにもかかわらず、中国の建築がすべて国家の政治権力によって支配されているということを身を以て経験した過程の失意であるかもしれない。SOHO現代城の関与から、オリンピックスタジアムという国家プロジェクトへの関与、さらには、その間、ひとりの建築家の一生分のデザインに関わったのち、艾未未は、完全に中国での建築の仕事から手を引いてしまった。それは、中国での現状と省察の結果であったことがうかがわれる。

2008年1月に、艾は、中国、内モンゴル地区のオールドス市校外での別荘地開発プロジェクト「オールドス100」*38をスタートしているが、単なる開発プロジェクトというよりは、建築に対する固定的観念を解体し再考するため、各国からの建築家たちが具体的に討論を交えることのできるプロジェクトと

して計画されたものである。しかし、実際には建設までには至らず、建築模型制作の段階で頓挫してしまった。包括的なオールドスの開発自体も、マンションや美術館が建設されるも、現在ではゴースト化した街になっているという。

艾未未は、のちになって建築への関与を、「情事みたいなもの」とあらわし、こう話している。

「相当建築に巻き込まれ、それが引き起こす問題に巻き込まれた。都市デザインから、ランドスケープ・デザインやインテリア・デザインにいたるまで。私は、約6年間、その問題の中で仕事を続けた。そして、国家スタジアムが完成したのち、極度に疲れてしまった。なぜなら、人は中国で建築する建物を全くコントロールできないからだ。政治がらみの問題、権力志向の者、そして、工事を受け持つ人々など、その他の問題が多すぎる。そして、これはまた、のちにその建物を国家がどう使っていくのかということによって、ことを複雑にさせる。明らかに、建築は、それらの問題をコントロールできない。とはいえ、中国はまだ、明確な計画を持っていない社会で、私はどう見ても政府がはっきりとした政治的ビジョンだとか、いくらかの現実的ビジョンさえ、持っているとは思えない。建築は最も現実的な実践であるはずだ。ほとんどの場合、計画は開発者が何を求めているのか明確にしていな。しかし、彼らは、政府に好ましい印象を与えようと、敷地の周辺を開発しようとする。そこには、多くの隠された問題があり、開発者は、利益のために土地を販売しようとするだろうし、特徴的な建築をアピールすることによって、政府からひいきの待遇を受けたいと考えているだろう。それが、何もかも完全に、建築の意義を変えてしまう。かつて、私は、完全に責任を負うことができないことにかかったという気がして、建築に興味を失った。私の建築には、多くの需要があるけれど、自分が完全に責任を取る事ができることにのみ、参加していいと己に言い聞かせたんだ」*39。

おそらく、艾未未も新世紀を迎えた中国の経済急成長の波に飲み込まれ、自分自身の建築への情熱にも溺れたということであろうか。そして、人が抗うことのできない国家権力を、波に例えて表現したと考えられる。

3-3 艾未未の山水観

《波浪》は2005年にも引き続き発表された。(図7, 図8) 2004年と2005年の《波浪》の間には、スマトラ島沖地震*40による大津波が発生した。艾未未にとっても、その威力と規模は衝撃であった様である*41。北斎の《神奈川沖浪裏》の批評には、「巨大な波は今まさに砕け落ちようとし、その下の小舟は襲いかかる波濤に抗うこともできぬまま、ただ潮流に身をまかせている」*42とある。抗うこともできない脅威にさらされたなら、我々は生きることを強く意識するであろうし、自然の猛威にのみ込まれる生命を目の当たりにすれば、せめて思考を許された我々が、真摯な社会を築いていかなければならない。人間に脅威や畏怖を与えることによって人間性を目覚めさせたという、トーマス・マンの『魔の山』、いわゆる「啓蒙自然」とはそういうことであったのかもしれない。しかし、フィリップ・ティナリが指す、艾未未が直面した状況は、予測不能の自然の猛威ではない。だからこそ艾未未は意見し、異議の態度を表す必要があると考えたのであろう。

2005年の《波浪》には勢いがあり、北斎が《神奈川沖浪裏》を「波が止まって見える超高速シャッタースピード」*43でとらえたものに近付いているようである。これもまた、景德鎮の熟練した職

人によって制作された作品で^{*44}、艾未未の説明では、彼は「流動的なもの」を陶磁によって表現したのだという。北斎の作品《神奈川沖浪裏》については、単なる視覚的にモチーフとしただけで、何の言及もないと見ていいようである^{*45}。しかし、波と言えば、クールベ (Gustave Courbet) ^{*46}を想起する人は少なくないのではないだろうか。艾未未が、作品《波浪》で、クールベの波ではなく、馬遠や北斎の波を思い描いていたことは確かである。

2006年のハンス・ウルリッヒ・オブリストのインタビューの中で、艾は、かつて言った「自然と張り合うとなったら、ピカソかマティスにならなければ」という考えについて言及された。彼があらためて語ったことは、「自然と張り合うということは、根本的には西洋の観念ではないか」ということであった。「中国人としては、人は、人を取り巻くものの一部」で、「自然というのは、人間が作ったものでもありうるし、産業化したポストモダン社会でもあり得る。人は常にその一部であり、意識するとしなやかにかかわらず、そこにいるのだと思う。そして関係のようなものを打ちたてようとしている。この関係が意味しているのは、意識と配慮は他者にとっても役立つということだ。それが、我々の条件だ」^{*47}と話している。この説明からは、根深い自然観が西洋と東洋を分けていることを艾未未自身が意識していることが分かる。たとえば、クールベが民衆の側に立つ画家であったとしても、では、艾未未にある自然観、風景観とはどんなものであるのか。

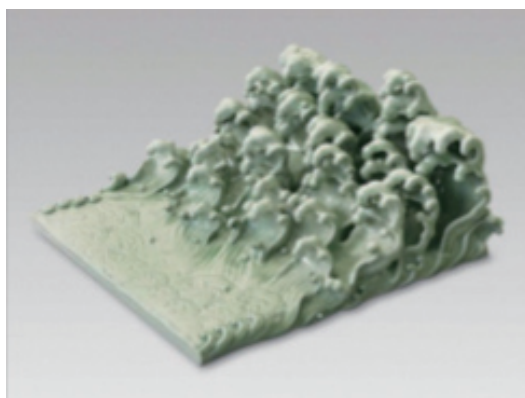


図7 The Wave, 2005 Porcelain, 25×40×40cm
出典:<https://galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/the-wave-2005/workdetail.html?cHash=0ce8c84eb6bd06fbb2a8e3a513c0b559>

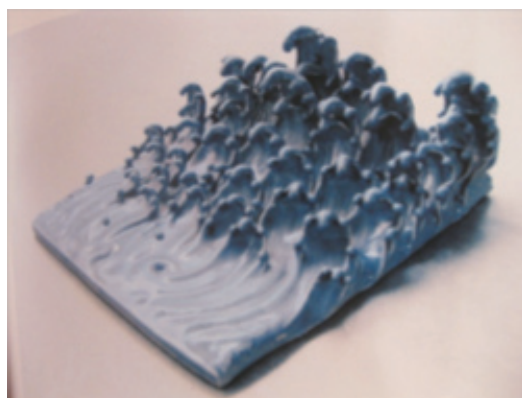


図8 The Wave, 2005 Porcelain, 25×40×40cm
出典:<https://demusitecture.wordpress.com/2010/01/26/ai-wei-wei/>

《波浪》(2006)は2011年に出版された『SHAN SHUI』(Museum of Art Lucerne)に取り上げられている。この本は、中国伝統の山水画を「客観的に認識」し、中国現代アートへのアプローチを試みたプロジェクトで、山水画をさらに大きな領域のコンセプトを内包するものへと拡大することを目的としている^{*48}。提出されている作品は、ウリ・シグ (Uli Sigg) コレクションからのもので、艾未未も早期からキュレーターとして参加している^{*49}。艾未未の作品で《波浪》(2006)と共にテキストとして用いられているのが〈長安街・北京〉(ビデオ作品/2004)と《暫定的風景》(写真作品/2002-2005)である。

〈長安街・北京〉(2004)(図9)は、北京の東六環と西六環を貫く45kmの大通り、長安路を車で走りながら50mごとに1分間の動画として撮影したもので、1ヶ月をかけた10時間を超える作品と

なっている。郊外から都市の中心部へと移る景色には、天安門広場やビジネスセンター、都市の強力な企業が立ち並ぶ。

ナタリーヌ・コロネッロ (Nataline Colonnello)^{*50}は、それらの作品について、「中国首都の刻々と変化する社会の都市構造を綿密に関連付けたコンセプトチュアルな仕事」と評し、特に〈長安街・北京〉では、「都市のメインの動脈である長安街について見定め」、「アーティストの独立

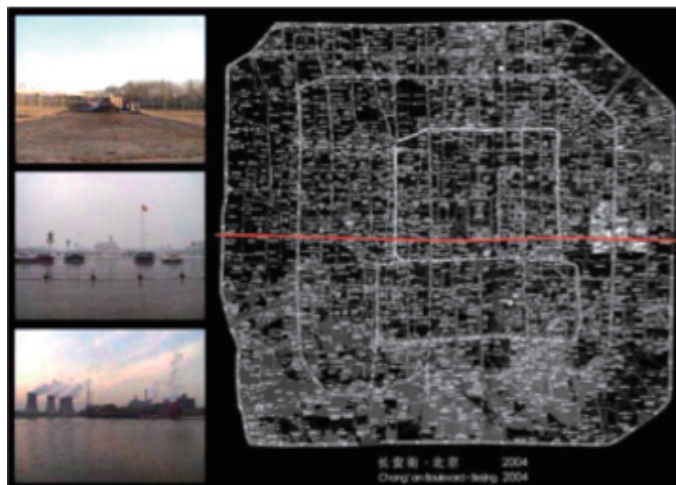


図9 <長安街・北京>(2004)10h13min.

出典：<https://galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/changan-boulevard-2004/workdetail.html?cHash=9e385bf146c84b7ebb1757c215b8bad9>

した態度という面で、山水画とは対話的關係にある作品である」と評している。そして、「その作品はドキュメンタリーとして考えられるのではなく、一定の時間に具体的なコンテキストの中で得られる無関係な視覚的情報を故意に客観的に記録した。《暫定的風景》は、既存の建物が開発のために取り壊されている北京を巡って写された数百枚の写真で構成されている。それらの風景は、アーティストによって写真に撮られ(筆者注:実際の撮影はアシスタント趙趙による)、再び客観的でシステムティックに通過するだけの瞬間にアプローチしている。通過するだけの瞬間とは、彼らの過去の記憶がすでに消去され、そして彼らのアイデンティティがまだ知られていない、まさに今その時である。このシリーズの写真で艾未未は、水墨画の構図に関わる地形 (land, sky, lines) と、選んだ現場の地形を分析することによって過去を振り返っている」と艾未未の景色の捉え方を指摘している^{*51}。

ナタリーヌ・コロネッロが、艾未未の〈長安街・北京〉や《暫定的風景》に山水観のようなものを見出しているのだとすると、カレン・スミスは艾未未の《北京オリンピックスタジアム》(2006)にある気配と艾未未の心情を感じ取っている。

《北京オリンピックスタジアム》(2006)は2008年の北京オリンピック開幕に向けて建設される現場を24時間以上に渡って、正確に同じ位置から撮られた24枚の写真である。その中で艾未未は「驚くべき形状の(スタジアムの)構造とそのスケールや複雑さを明らかにし」、「予定通りに完成させるためにフル回転する建設機器の様子を明らかにした」^{*52}。のちに2008年までの写真が加えられ、100枚の写真で構成される作品《北京2008オリンピックスタジアム》(図10)となった。

カレン・スミスは「この(撮映された)視点から、アーティストとスタジアムの間にある索漠とした土地の広がりや横断すると、その眺めはほとんどひとつひとついらない様に見える。しかし、見ることができないにもかかわらず、私たちは、労働者が仕事の内部になくはならないことに気がついている。労働者の不在は、見ることができず、予測することもできないどころか、魅力的な(スタジアムの)外観以上に私たちが目を凝らすシチュエーションのためのメタファーとなっているのだ。それらのイメージは、外から中国を見る人々に、目に見えない中国の猛烈な労働力や成長し続ける経済



図10 《北京オリンピックスタジアム》 2008
出典: AI WEIWEI : ACCORDING TO WHAT ? , 森美術館, 2009

力、内在する国家権力について畏怖や不安をもたらし、とてつもない活気や懸念を感じさせる。そして、背景の空を横切ってシフトする光の超自然的なリズムと、前景による“緑の広々とした野”が1つになって、そのスタジアムが突然進行中の模型のように見える。つまり、この束の間の大騒ぎに、私たちは、そのプロジェクトの国家の巧みな操作における、艾未未の失望の根源を見出すことができる^{*53}と述べている。

このカレン・スミスの解釈に付け加えるとすれば、「失望の根源」でもあり、自身のスタジアムのデザインに関与した責任を、建設中のスタジアムの記録である作品で全うしようとしたことが考えられる。

ナタリーヌ・コロンネッロとカレン・スミスが指摘するのは、両者ともに艾未未の映像作品や写真作品についてであるが、さらに『SHAN SHUI』の中で艾未未が記した「山は山でなく、水は水ではない」（「Shan is not Shan, Shui not Shui」）から、艾の作品にある山水観的何か、に注目してみたい。しかし、2012年9月のインタビューで、艾氏に直接、山水思想及び道教について質問したところ、彼は「両方ともよく分からない」との回答であった。そこで、その主要な記述を記すことで抽出を試みたいと思う。

「山は山でなく、水は水でない」

(「Shan is not Shan, Shui not Shui」)^{*55}——艾未未

——伝統の山水画は、この世に存在する秩序への十分な理解をあらわし、そして、それについて透徹した解釈をする。観察、表現法、表現力をもって、画家は自分で見たことと心で感じたことを総合的に扱い、系統立った個性的な表現を成し遂げる。これは客観的認識と主観的発音についての一括し統合されたアプローチである。人は、芸術的追求の重要な構成要素なのである。

知識と自身の表現を通じ、自然を理解しようとする試みは、自然であるとか政治といった外部世界や、その他の文化にかかわるものとの関係を打ち立てる個人の最終的な希求を明らかにする。こういった変わらない芸術的言語の繰り返しは、その道徳と感情の意味をたえず洗練する訓練である。

したがって、アーティストが自分で感じた現実とその秩序を表現する方法は、数学者が数字と計算法で現実を理解することに似ている。アーティストの努力は、もっと個性的に、感情的な言葉で、大衆的でほとんど月並みとなった表現に関心を持ち、もっと遊びの可能性にかかわることだけだ。

自然が理に適っているというのは、本来自然が備える特徴の1つである。客観というものは、同時に主観の一部であり、より重要な認識なのである。

「道」の教えでは、自己と自然の間の類似したつながりを唱導する。エゴを消し去り、忘却することを通じて、精神と身体の領域の境がぼんやりとし、人と自然の道徳的なつながりが確立する。それ故に「仁者は山を楽しみ、知者は水を楽しむ」。「大いなる象(すがた)には形がなく」そして「大いなる音声は聞きとれず」。

芸術家の振るまいとして、事の真髄を明らかにすることを抛り所とする。アートは究極的には、何のアクションや形も持たずとも、普遍的に存在する。どこでも、いつでも。

山水を見ると、山は山、水は水であるし、山は山でなく水は水でない。もう一度見てみると、山は山、水は水である。内省的検証は禅の真髄のアトリビュートなのである。

深遠な「道」と「禅」の価値観を通じて投影される外界は、長きにわたり不可能なままだ。割れた鏡には、何千年もの騒々しく戸惑うほど広大な宇宙の影が映っている。かつての夢は思いだされることもなく、驚くほどの実例に精通しようとさえしない。誰がそれをつなぎ合わせるのだろうか?それが問題なのである。

ウリ・シッグのコレクションは、ほとんどが体系的で理性的であり、道理をわきまえた記録で専門知識の収集である。中国現代文化活動の激励であるばかりではなく、現代アートとその歴史的起源についての徹底した討論の基礎であると考えられている。山水をテーマとする展覧会は、この文化的事業の意味に関する研究から生み出された多くの発展の1つである。中国の世界観と認識論を具体化させたものとして、山水は今日の芸術成果としてはっきりと理解され、表現され、評価される。けれどもまだ片付けられないところがあり、その大きさは想像以上である。程度の違いこそあれ、多くのアーティストの作品には、さらに山水の新たな心得と新たな解釈によって心を動かされ、悩まされる。それにもかかわらず、この“山”と“水”はもはや以前と同じではない。

今日の豊富なアートの実践において、伝統的な作品の再構築なのか、脱構築なのかにかかわらず、墨や筆を使ったり、新しい素材や物質であるとか装置、写真あるいはビデオ、山水を用いることは、ひとつのテーマ、ある意味を持つ記号、精通したことばとして見なされ、背景に潜んでいたり、無意識に生じるものは、避けることのできないところである。伝統とは、意識と無意識が合流するところなのである。――

この記述の中から、まず分かるのは、艾未未が「道」、「儒」、「禅」というものを一括りにして山水について書いているところである。

たとえば、「仁者は山を楽しみ、知者は水を楽しむ」(原文:The humane enjoy shan; the wise enjoy shui.)は、『論語』雍也篇からの「仁者楽山」、「知者楽水」^{*56}と見られ、「大いなる音聲は聞きとれず」(原文:The great image is without shape.)、「大いなる象(すがた)には形がない」(原文:The great music is without sound.)は、それぞれ老子『道德経』の第41章にある「大象無形」と「大音希音」が引用されている^{*57}。さらに、山水についての記述では、「内省的検証は禅の真髄のアトリビュート」である、「深遠な“道”と“禅”の価値観を通じて投影される外界」と記し、仏教の脈絡まで遡った中国古代思想の精神をも取り上げている。

もう一方では、艾が伝統的山水の現代における展開の語りにおいて、現代アート全般を指す解釈にテーマが及んでいることであり、ひいては艾未未自身が、中国人として当然有しているアートに対する取り組み方さえも感じさせるものである。

「芸術家の振るまいとして、事の真髄を明らかにすることを抛り所とする。アートは究極的には、何のアクションや形も持たずとも、普遍的に存在する」という考えは、道教の哲学的概念のひとつである「無為自然」ということを想起させるとともに、社会問題を作品の中で明らかにするが、アーティスト自身が制作するのではなく、その仕事を生活の糧とする専門職人に任せる艾の創作法に重なるのである。

松岡正剛^{*58}は『山水思想』の中で、山水における「気」の存在に注目している。

中国の水墨画の流れは複雑で、大陸の風土気候や、当時の王朝によっても異なるが、まず、初期の山水論は、「中国の画論は詩論を受けて発達してきた。まず詩があつて、そこに“山水臥遊”の志がうたわれ、ついで詩論があり、山水に遊ぶ精神がいろいろ議論され、やがて画論に移っていった^{*59}。

「最初の山水画論であり、最も雄弁な山水論」として宗炳の『画山水序』があげられる。「その冒頭には、山水が古来の賢者によって尊ばれてきたことを告げ、これは山水が単なる“物”ではなく、形而上的な“道(タオ)”としての精神性をもっているからだ」と説いている。“山水は質は有にして、趣は靈なり」という宣言だ。――さらに宗炳は、山水がタオでありうるのは、山水がタオの具象のことごとくを体現しているからで、したがって山水を愛することはタオを心底楽しむことにつながっているのだと書いた。そこで一転、宗炳はその山水を楽しむことは山水画の中にも投影されるといい、山水画が瞑想的な思弁や文献的な記述にはるかに勝るものであることを強調した。――宗炳が結論するのは、庵の中で山水の画にひっそりと向き合うだけで、我々はいながらにして世界の果てをきわめ、悪鬼のような俗世間と闘い、いたずらに去ることなく、一人、無人の野に対座することができるの

だという、まさに山水画の独壇場の有効であった」*60。松岡はこれを山水画の原点を示している、という。

また、山水画の心得として、謝赫*61の「画の六法」*62とそれを受けたかたちの荆浩*63の「画の六要」*64をあげ、「謝赫、荆浩を通じて見落とせないのは、六法も六要のいずれもが画家は何かを画することを心得とするという姿勢そのものを極端に強調していた」*65と指摘する。

「“画る”（はかる：筆者付加）とは、要するにメトリックを見るということ」であり、「メトリックは科学用語で、“測度”のことをいう。ただし単なる測定ではない。そこへ行って測るのではなく、いわば“こちら”から“むこう”を測る。――したがって絵画上のメトリックには高さや深さや広がりがある。画人はこれを目で測り、また心におきかえる。そのうえで画面に移す。謝赫の [画の六法] も荆浩の [画の六要] も、そのメトリックのためのメルクマールだった。ヨーロッパではそれが一点透視の遠近法になった」*66。ここで何を測るかという、それは「景色の把握」*67であり、「氣勢」や「気韻」*68をひきうける山水にとっては「景色の力」（＝景気*69）を測ることが重要であったのだ。

「こうして、中国絵画は景色を描き、そこに景気を作ることを大前提とした。それも単に、風景画すなわち山水画が描ければよいというものではなかった。ほとんどすべての中国の文人墨客たちは、風景の前では全哲学がそこに集中するようなアプローチをとった」*70。そういった景気にかかわる思想原理は、風水などに帰納されてもいる*71。

「画の六法」の一にあげられるのが「気韻生動」であり、「自然の気がいきいきと画面に横溢していること」をいい、「最高の神気宿る絵画がこの気韻生動をもつ」と考えられているという。荆浩はこれを「気・韻」に分け、山水画の世界に「気」の思想をたっぷり持ち込んだという*72。

上記の松岡正剛の記述から、山水画の心得である「画る」という心構えは艾未未の《遠近法の研究》を想起させる。中指を立てた艾のジェスチャーを、「画る」ジェスチャーと見るなら、それはまるで日本における国見*73の逆バージョンで、為政者が国情を見るのではなく、個人の態度で国家あるいは為政者を測定しているように見えるのである。

また、山水画の原点を示す謝赫の「画の六法」と荆浩の「画の六要」の究極の心得として、松岡が見落とせないという「画家は何かを画することを心得とする姿勢そのものを極端に強調していた」というのは、艾がデュシャンから学んだという「芸術とは作品というよりその態度が大事」という考えにかなり近いものであると思える。艾がデュシャンのその言葉に呼応した観念とは、かつてから艾の意識の深層にあった、表現者とはそういうものという潜在意識だったのではないだろうか。

松岡は、「われわれの風景観の形成と――中国山水画の系譜とは実は軌を一にする問題で」、例えば写真を撮るときや絵葉書を見ている時でさえ、「そこに「山水」を想定する眼の習慣が動いている」という。中国人や日本人には、「山水らしさ」というものにピンとくる何か、「山水アーキタイプ」が宿っているのかもしれないと示している*74。

艾が最後に記している「伝統とは意識と無意識が合流するところ」とは、まさに無意識に浮上してくる山水観、あるいは東洋的な感覚ではないかと考えられる。さらには、さきに紹介した2006年のハンス・ウルリッヒ・オブリストのインタビューの中で、艾が語った内容を照らし合わせると、艾未未の創作法の根底に横たわる芸術観やひいては世界観さえもがうかがえるのである。

作品《Untitled (Divine Proportion)》(2006)は、そういった艾の世界観が現れている作品としてみる事ができる。(図11)この作品は、北京オリンピックスタジアムの設計に参加した終盤に制作され、艾がブログを開設したあとの作品で、また、同時に、四川大地震はまだ発生しておらず、人権活動にも着手する以前の作品である。また、2006年以降も、さまざまなバリエーションで制作され、個展にもたびたび展示されているものである。



図11 《Untitled (Divine Proportion)》(2006)
出典:<http://unframed.lacma.org/2011/04/19/new-acquisition-ai-weiwei-untitled-divine-proportion>

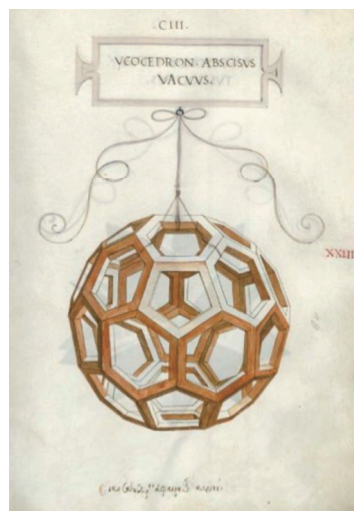


図12 『神聖比率論』のために描かれたレオナルド・ダ・ビンチの多面体の挿絵
出典:<http://unframed.lacma.org/2011/04/19/new-acquisition-ai-weiwei-untitled-divine-proportion>

艾は、「猫が遊んでいた玩具」に興味を引かれ、「清代に調度品を作るのに使われていた花梨木や上質な紫檀」を材料とし、伝統的な木工職人の技術（ほぞとほぞ穴による接合法）を以て、この作品を制作した^{*75}。「猫の玩具」というのは、もちろん艾のウイットであり、この形は、ルカ・パチョーリ (Luca Pacioli) 著『神聖比率論』(1509)のために描かれたレオナルド・ダ・ビンチの多面体の挿絵の1つである^{*76}。(図12)

この五角形の多面体が、神聖比率、あるいは、黄金比とよばれる自然の摂理に則したものであることが、作品の鍵となっていると考えられる。また、《Untitled (Divine Proportion)》は、職人の技術を自然の秩序に収める彫刻であり、人と自然の融合とも言えるかもしれない。ここには、「人も自然の中の一部」^{*77}という艾の自然観が現れているように思えるのである。

この「自然と張り合う」^{*78}のではない東洋的な自然観は、作為なくありのままに表現するという艾の作品の提示の仕方の源であり、ありのままという真実は、ときには問題を提起するための動かしがたい証拠の役割さえも果たすことになる。

また、神聖比率は人体にもある造形の黄金比であり、それを伝統的な職人の技巧に任せるとき、社会的な批判やアイロニーとは無縁の、艾未未の世界観を担う作品であることが考えられる。

以上のように、艾未未が建築に参加していった時期には、社会に直接関わり、人々の生活にダイレクトに影響を与えようとする艾の期待があった。しかし、鳥の巣スタジアムをはじめ、中国で建築

に携わるということは、すなわち体制に迎合することになるという状況に、艾の省察は作品にも現れていた。「人も自然の中の一部」という世界観は、人間社会を自然の秩序がはたらく山水のように捉え、作品<長安街・北京>、《北京2008 オリンピックスタジアム》、《波浪》にみられる艾の省察は、現実の景色のなかにその矛盾を見いだそうとしているようだった。

また、《Untitled (Divine Proportion)》では、人と自然の融合によって制作され、自身では制作せず、事実をありのままに提示する「無為自然」の艾未未作品の手法を見いだすことができる。

艾に作品《波浪》のインスピレーションを与えたという夢の中で、彼は遠くからその巨大な波を測ったのだろうか。それとも巨大な波の中の点景にあったのだろうか。艾は夢にインスパイアされ、巨大な押し寄せる波を「経営」したのかもしれない。作品の中にいきいきと、あるいは、その脅威のみを切り取ったとはいえないだろうか。《波浪》2005の波頭は、今にも襲いかかろうとする無数の魔の手のように感じられる。

また、艾の作品を、彼の世界観をもって見れば、前述の《現代城のランドスケープ》はSOHOが建ち並ぶビル群の風景の片端に配された山水であり、その山はその地においては、まさにコンクリートなのである。艾はソーホーのビルの山があらたに無秩序にそびえた都市北京の風景に、抵抗のオブジェを出現させたといえる。それならばオブジェのコンクリートの筒が暗示する“C”は、反抗の態度Fuckを表す中国語の操你馬 (cao ni ma) の“C”である。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

- *1 Central Business District: 中心業務地区
- *2 SOHO (small office / home office) : パソコンやインターネットなどの情報通信の発達によって可能となった、自宅や小規模なオフィスでの勤務のことである。独立してベンチャー企業を目指すなど、個人としての便利性や企業側の節約などがあるほか、夜間入口に比べ、昼間の人口が特に多くなるCBDなどの問題の1つの解決策とも考えられる。
- *3 AI WEIWEI ARCHITECTURAL WORKS 1999-2009、森美術館『According What?』、ディスク資料。
- *4 Hans Uirich Obrist, Interview with Ai Weiwei ,@Large, Chronicle Books, 2014, p.143.
- *5 AI WEIWEI : ACCORDING TO WHAT ?、森美術館、2009年、148-149頁。
- *6 同上 148頁。
- *7 同上。
- *8 小区: 新興集合住宅を形成している住宅地区や団地。
- *9 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウエイウエイは語る ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年、102頁。
- *10 1999年、個人向け住宅ローンが開始された。
- *11 『建築文化』Vol.59、No.673、彰国社、2004年10月、50頁。
- *12 現代城SOHO (48万㎡)、建外SOHO (約70万㎡)、SOHO尚都 (17万㎡)、銀河SOHO (32.8204万㎡)、三里屯SOHO (46.568万㎡)、光華路SOHO (7.7万㎡)、中关村SOHO (5.885044万㎡)、また2014年には望京SOHO (52.1265万㎡) が完成予定。
- *13 『建築文化』Vol.59、No.673、彰国社、2004年10月、51-52頁。
- *14 藩石屹: 绝对不做大多数
<http://blog.feng.com/article/18346.html> (閲覧日2017年3月30日)
- *15 同上。
- *16 丁乙, 路青, 李绘, 郑国谷, 尹秀珍, 黄文智, 林一林, 杨志超, 王兴伟。
- *17 SOHO现代城艺术馆
<http://sohonetown.sohochina.com/museum> (閲覧日2017年3月30日)
- *18 藩石屹: 绝对不做大多数
<http://blog.feng.com/article/18346.html> (閲覧日2017年3月30日)

- *19 潘石屹张欣夫妇如何成为中国知名房地产商的故事
http://www.360doc.com/content/11/0703/23/65724_131323144.shtml (閲覧日2017年3月30日)
- *20 Hans Uirich Obrist , Interview with Ai Weiwei ,@Large, Chronicle Books, 2014, p.143.
- *21 Provisional Landscape, AI WEIWEI : ACCORDING TO WHAT ? , 森美術館, 2009, p.144.
- *22 同上p.111.
- *23 同上
- *24 『建築文化』Vol.59、No.673、彰国社、2004年10月、68頁。
- *25 同上。
- *26 『建築ノート』誠文堂新光社、2008年8月、63頁。
- *27 同上。
- *28 同上。
- *29 Gregg Moore & Richard Torchia, Doing Ceramics, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.14.
- *30 Ibid., p.15.
Ai Weiwei, “Conversation : Hans Ulrich Obrist and Ai Weiwei,” in Ways Beyond Art : Ai Weiwei, ed.Elena Ochoa Foster and Hans Ulrich Obrist [London : Ivory press, 2009],25
(Ai has said the brick has a “natural relationship with our hands” that allows us to “build [with] them blindly…like using words to write something.”)
- *31 『建築ノート』誠文堂新光社、2008年8月、50-51頁。
- *32 Nataline Colonnello, Ai Weiwei, Shan Shui, Museum of Art Lucerne, Hatje Cantz, 2011, p.63.
- *33 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.107.
- *34 Ibid.
- *35 経済观察报編『中国信心』青島出版社、2009年、36頁。
- *36 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery,2010, p.107.
- *37 Ibid.
- *38 「オールドス100」プロジェクト：ヘルツォーグ&ド・ムーロンと艾未未によって企画された建築プロジェクトで、世界27カ国から100人の建築家が選ばれ、中国内モンゴルのオールドス郊外に、それぞれが、1棟1,000㎡のヴィラを設計するというもの。艾未未スタジオのドキュメンタリー・ビデオに<オールドス100> (2012, 61分, 監督：艾未未, 撮影：赵赵, 王芬) がある。
- *39 Hans Uirich Obrist , Interview with Ai Weiwei ,@Large, Chronicle Books, 2014, p.143.
- *40 2004年12月26日、インドネシアのスマトラ島北西沖のインド洋でM9.3の大地震が発生した。ほとんどの被害は津波によるもので、タイ、マレーシア、インドネシア、インド、スリランカ、さらにアフリカ諸国にまで被害は及んだ。この津波により、各国合わせて22万人以上が死亡、500万人を越える被害があった。
- *41 筆者艾未未インタビュー、2012年9月、資料添付。
- *42 永田生慈 (監修)『もっと知りたい葛飾北斎一生涯と作品』東京美術、2005年、56頁。
- *43 富嶽三十六景「神奈川沖浪裏」：大判錦絵、天保2年(1831)頃、巨大な波は今まさに砕け落ちようとし、その下の小舟は襲いかかる波濤に抗うこともできぬまま、ただ潮流に身をまかせている。北斎はその光景を、まるで同様の舟に乗っているかのような低い視線でとらえた。荒々しくも雄大な大自然の威力を、みごとに表現した一図である。印象派の作曲家ドビッシェがこの作品に靈感を受け、交響曲『海』を作曲したというエピソードもある。(永田生慈 (監修)『もっと知りたい葛飾北斎一生涯と作品』東京美術、2005年、56頁。)
- *44 Nataline Colonnello, Ai Weiwei, Shan Shui, Museum of Art Lucerne, Hatje Cantz, 2011, p.63.
- *45 筆者艾未未インタビュー、2012年9月、資料添付。
- *46 フランスの山岳地帯に育ったクールベは、1860年代後半から雄大な波をモチーフに本格的に取り組むようになる。ノルマンディー地方、エトルタの嵐の海を描いた本作は、1870年ごろに制作された。画面の半分を荒れる海が占めダイナミックに表現された大波のうねりはカンヴァスの枠を越えて手前に迫り、黒い青緑色をした海と灰色がかかった茜色の空という色彩対比、さらに絵筆とペインティングナイフによる質感の描き分けなど、簡潔な構図でありながらすぐれた技量がうかがえる作品。画面からは物語要素が一切排され、峻厳な自然の実相が客観的に捉えられている。
(国立西洋美術館・波<http://collection.nmwa.go.jp/P.1959-0062.html>)
- *47 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウェイウェイは語る ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年、116頁。
- *48 Landscape in China Contemporary Art, Shan Shui, Museum of Art Lucerne, Hatje Cantz, 2011, p.60.
- *49 2011年4月3日艾未未は北京国際空港で拘束されたが、本書は艾の所在が不明の間に出版され、「この本を艾未未に捧げる」という文言が記されている。
- *50 ギャラリー・ウルスメイユ、北京ディレクター。
- *51 Nataline Colonnello, Ai Weiwei, Shan Shui, Museum of Art Lucerne, Hatje Cantz, 2011, p.63.
- *52 Karen Smith, Portrait of the Revolutionary as an Artist, AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008, p.16.
- *53 Ibid.
- *54 筆者艾未未インタビュー、2012年9月、資料添付。

- *55 Ai Weiwei, Shan is not shan, shui not shui, Shan Shui, Museum of Art Lucerne, Hatje Cantz, 2011, p.41.
- *56 諸橋轍次『中国古典名言辞典』講談社学術文庫、2017年、36-37頁。
- *57 蜂屋邦夫訳注『老子』岩波文庫、2017年、195-197頁。
- *58 松岡正剛：1944年、京都市生まれ。編集工学研究所所長、帝塚山学院大学教授。二十代で創刊した雑誌『遊』によって、日本のアート・思想・メディア・デザインに大きな影響を与える。その後、独自の方法的な世界観を編集工学として確立、その研究成果を著作・映像・マルチメディア・インターネットなど斬新な手法で発表した。
- *59 松岡正剛『山水思想一負の想像力』ちくま文庫、2003年、276頁。
- *60 同上 303-304頁。
- *61 謝赫：(南北朝、六朝) 中国、南齊、南梁の画家で画論家。人物画を得意とし、清新細微な描法を創案するも、氣韻生動の趣に欠けると評された。六法は中国画論の基本をなす法則性の提唱者として名高く、以後の画論に多大な影響を与えた。
- *62 謝赫「画の六法」：
 一、「氣韻生動」—自然の気がいきいきと画面に横溢していることで、最高の神気宿る絵画がこの氣韻生動をもつ。
 二、「骨法用筆」—現象の本質を筆がとらえていなければならず、対象の骨路をとらえてこれを筆に移すコソのこと。
 三、「応物象形」—どんな絵にするにせよ、その絵が万物の形に従っているべきことを示す。
 四、「随類賦彩」—応物を色で支えることをいい、モノクロームの水墨こそ一番であろうが、それができなければせめて彩色で。
 五、「経営位置」—構成、各部分の配置の大事。「経営」とは経済用語ではなく面取り、配置、布置。
 六、「伝模移写」—古来二通りの解釈があり、ひとつは正確に対象を描写する意。もうひとつは古い名画の伝統を受け継ぐという意。
 (松岡正剛『山水思想一負の想像力』ちくま文庫、2003年、277-278頁)
- *63 荆浩：(唐代、五代) 中国、唐末、五代の画家。画風は筆(線)を主体とする唐朝山水画風の伝統に基づき、水墨との融合を試み、宋初の山水画に大きな影響を及ぼし、華北山水画の成立に寄与した。著書に画法を論じた『筆記法』がある。
- *64 荆浩「画の六要」：
 「画の六法」を受け、「氣韻生動」を「氣・韻」に分け、「思・景」で山水画の特色を強め、さらには「筆・墨」で技法の全てを集約しようとした。すなわち「氣・韻・思・景・筆・墨」を六要とした。それに引き続き荆浩は画品として「神・妙・奇・巧」をあげ、「筆の四勢」として「筋・骨・氣・肉」をあげている。
 (松岡正剛『山水思想一負の想像力』ちくま文庫、2003年、278頁)
- *65 同上 299頁。
- *66 同上 278頁。
- *67 同上 279頁。
- *68 同上 221頁。
- *69 同上 260頁。
- *70 同上 280頁。
- *71 同上 221頁。
- *72 同上 282頁。
- *73 国見：高所から盆地のような一望に見渡せる場所を眺望することをいい、場所の景気を判断する方法であり、偽政者が国見をするのは欠かせないが、風景を叙景することで、時の心情を読む歌人にとっても重要であった。一個人が力のある風景に対座できるかどうかを試す最良の方法と考えられた。
- *74 松岡正剛『山水思想一負の想像力』ちくま文庫、2003年、313頁。
- *75 UN FRAMED New Acquisition : Ai Weiwei, Untitled(Divine Proportion)
<http://unframed.lacma.org/2011/04/19/new-acquisition-ai-weiwei-untitled-divine-proportion>.
 (閲覧日2014年2月22日)
- *76 ビューレント・アータレイ、高木隆司・佐柳信男訳『モナ・リザと数学—ダ・ヴィンチの芸術と科学』科学同人、2006年、96頁。
- *77 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウェイウェイは語る：ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年、116頁。
- *78 同上。

| 第4章 | アートは現実を引きずっていく

—第55回ベネツィア・ビエンナーレの艾未未

2013年6月1日に第55回ベネツィア・ビエンナーレが開催された(6月1日—11月24日)。艾未未は、国別展示でドイツに招かれた。ドイツの展示は、国境横断をテーマにして、フランスとパビリオンを交換した。

一方、オランダのフローニンゲン・ミュージアムでは、ビエンナーレと会期をほとんど同じくして、FUCK OFF展2が開催された(2013年5月6日—11月17日)。キュレーターは、2000年に上海で行われたFUCK OFF展と同様、艾未未と馮博一らに、同館館長マーク・ウィルソンが名を連ねた。国際展とFUCK OFF展——この展覧の構図は、2000年、まさに上海ビエンナーレにぶつけるよう敢行された、最初のFUCK OFF展のときと同様である。また開催場所も2000年には、前者が人民広場に近い上海美術館(現在当館は閉館し移転)で、後者が工業地区の上海西蘇州倉庫だったが、2013年は国際展のメッカというべきベネツィアと、オランダの北部の都市、フローニンゲンである。

そこで、両展の取材をもとに、第4章では第55回ベネツィア・ビエンナーレでの艾未未の展示を扱い、第5章ではFUCK OFF展2の検討をする。



第55回ベネツィア・ビエンナーレのフランスとパビリオンを交換したドイツブースのエントランス [筆者撮影]

4-1 国際展示ドイツ館作品《Bang》

パビリオンをフランスと交換したドイツ館の企画は、第54回ビエンナーレで、コミッショナーとして金獅子賞を受けたフランクフルト美術館のキュレーター、スザンネ・ゲンズハイマー(のちにフランクフルト近代美術館館長)による。

ここで話がそれるようであるが、前回のドイツ館の展示について触れておくのも、ゲンズハイマーの路線を理解する上でむだではないかもしれない。

このときにスザンネ・ゲンズハイマーが選んだ代表アーティストは、クリストフ・シュリゲンズィーフであった。ところが彼は、ゲンズハイマーと展示に向けてコラボレーションの最中、肺がんで急死してしまった。予期しないこの事態に、ゲンズハイマーとシュリゲンズィーフの妻は、急遽準備中であった新作のプランを変更し、彼の回顧展の趣をもつものとすることに決める。

生前のシュリゲンズィーフの作品は、音楽、演劇、映画、ビデオと広範囲に渡るが、特に映像作品では移民問題などを扱い、鋭い社会批判を含んでいることで知られる。一方で彼は、アフリカのブルキナファソに、オペラ・ハウスを核とする総合的な芸術村の建設プロジェクトを進めていた。

この展示の中心とされたのは、シュリゲンズィーフの故郷、オーベルハウゼンの、「彼が少年時代を過ごし、彼の葬式が行われることになった」教会の内部を大型インスタレーションとして再現したのである。「フルクサスとワーグナーという、彼の作家人生を形成したふたつの大きな影響」と「信じることと疑うことという彼が生涯にわたり考察し続けたテーマ」を取り上げたものであった*1。

当時その作品を見た市原研太郎は次のよう批評している。「一見社会的な内容とは正反対の個人的（主観的）な世界観を表現しているが、彼らの自我の大きい肯定は、逆説的に現実の社会的権力の拒絶を意味する」。そして、シュリゲンズイーフのこの作品は、「圧倒的な迫力」をもって「エロ・グロ・ワールドを惜しげもなくぶちまけている」点において、「外部の権力を否定する強烈な特徴（個性）をもっており、「明確な反権力の水準に達」している、と*2。

第55回のビエンナーレのドイツ館では、引き続きコミッショナーをつとめたスザンネ・ゲンズハイマーが、「ナショナリズムをいかに乗り越えるか」という自らの問題意識をさらに追求しようとしたもので、「アートにおける国家の定義を超越する」ために、艾未未のほか、ロムダルド・カーマカー（フランス/ドイツ）、ダヤニータ・シン（インド）、サントウ・モフォケン（南アフリカ）を招いた。

パビリオンの前に立つと、解放されたエントランスから木工作品が見える。自然光が注ぎこむ中央の展示室に配置された艾の新作《Bang》（図1）である。モチーフは、中国の木製の三脚の腰掛である。それらが四方八方に伸びた支柱に、絡み合うように群がっている。参観者は、一見無秩序に構築されたこのインスタレーションの間隙を縫うようにして進むのである。



図1 《Bang》2013 [筆者撮影]

この作品の基本ピースの腰掛は、釘を使わない製法で、清朝時代に盛んに作られたもので、何世紀にも渡って生産された。中国社会の至る所で使われ、どこの家庭にも少なくとも1脚のその腰掛けがあり、日常的に使われ、代々受け継がれたという。しかし、文化大革命やその後の近代化ののち、プラスチック製品がそれらにとって代わり、木製の腰掛けの生産は激減してしまったという。

用いられた腰掛の数は全部で886個で、組み立ては北京のスタジオで行われ、いくつかのパーツに分けてベネツィアに運び込まれた。展示のために中国からやってきた木工職人の一団が、オープニングの2ヶ月前の4月から現場で制作に取りかかったという。ほとんど建築並みの制作期間とあってよい。

それぞれの腰掛けは3脚、すなわち3本子足だが、うち1本は同じ太さのまま棒となって伸び、ほかの2個から10個ほどの腰掛けの座面を貫通し、一種の共有感をかもし出している。そして、これらの膨大な数の腰掛けが縦横無尽にからみ合い、目の前にそびえ立つのである。

キュレーターのスザンネ・ゲンズハイマーは、この作品が「拡張した地下茎のような構造だ」といい、「この構造は混乱している発展であり、この世界の巨大都市にはびこって増殖する有機体を思わせる。全体的な彫刻の構造の一部としての1個のツールは、個人と電光石火の速さで発展するポ

ストモダン世界における過度のスピードと超過供給システムとの、その関係のメタファーとして読み解くことができる」*3と評している。

これは、今回の彼女の「伝記的・文化的また政治的なアイデンティティが、より大きく国境を越えた条件や状況にどう関連づけられるのか」というテーマに沿った内容だと言えるだろう。

また、サンフランシスコ美術館のキュレーター、ジェフ・ケリー*4は、モチーフそのものの腰掛が3脚であることの含意に注目している。その脚がつくる三角形は、幾何学的には剛性でありながら、動的なフォルムをもち、形而上学的に言えば、トライアングルは「パワーが集中するポイント」であることなどを念頭におく。そして、3脚の腰掛けの源は、古代盛んに作られ権力の象徴ともなった青銅器の鼎に帰せられるとし、中国の哲学の3本柱（儒教、仏教、道教）で固定された権力のメタファーと見る。そして「長く引き伸ばされた3本目の足で多くの腰掛の座面を突き刺すことによって、艾は闘争を喚起している」という。さらに、ここでの「あらゆるスツールはぐらついており、全てがバランスを失い、それぞれの中心点やそれらの間のあらゆる対立が、この新しいダイナミックな破壊の平衡状態に緊張を加えている」とし、「その緊張状態が新興の社会が生まれるひとつの暗示」と読み解いている*5。

ジェフ・ケリーは艾に、この中国の3本脚の腰掛けに政治的意味があるとしたら、それは何か、と質問した。それに対して艾は、「臀部のための最小の構造物だ」と答えたという。ジェフ・ケリーはその回答が、はぐらかしだと言いながら、腰掛けが「地球上のたった1つの地点を占有する」簡素な椅子であること、「2脚のスツールは会話のための場を広げる。3脚のスツールは公共の空間となる」という基本的な思考に立ち返っている。まさにそれこそが、中国の伝統的な3脚の腰掛けに注目したこの作品のキー・ポイントとなっているのではないだろうか。

3本脚の腰掛けは、1981年、24歳でアメリカに渡った艾未未が、1993年に北京に戻った直後から、作品モチーフとして着手している。

たとえば、《Stools》(1997) は、ひとつの腰掛けの座面にもう1脚の座面を斜めにはめ込み、1本の脚を共有するシンプルな作品である。(図2) これは昔からの見慣れた日用品の、その機能を逸脱させることで、そのオブジェのフォルムの本質的な意義や、シンプルで効率的に作られた構造に、あらためて目を向けさせようとする。その視点の移動が、日常を、ひいては物事に対する認識を変える可能性を持つ、ということではないだろうか。



図2 《Stools》1997
出典：AI WEIWEI WORKS・BEIJING1993-2003,
Timezone8, 2003.

しかし、《Stools》は、日常に持ち込んだとしても、本来の機能を得ることができない奇形というべきである。このフォルムは、作品《Bang》の群れた腰掛けの中にも数多く見ることができる。(図3)

また、作品《Grape (葡萄)》は、2008年、2009年、2010年と、腰掛の数を換え、繰り返し作られた作品である。2008年の《Grape (葡萄)》(図4)を見みると、17個の腰掛けの座面が、1本の脚を共有しながら結合されている。全体を支えているのは、中央の1個で、モチーフが腰掛けであることを見紛うほどのフォルムとなっている。「葡萄」と題されているように、一房の一見陽気な葡萄を思わせるが、葡萄には、中国語の比喩として、言葉がぼそぼそとしてくどくどしい、という意味がある。内側に密集した座面は、なにかの秘密会議を思わせるのである。

では作品《Bang》の腰掛けの座面を貫く棒は、いったい何なのか。“Bang”とは中国語の四声で Ba (\) ngと下げて読むなら“棒 (stick)”を、一声Ba (一) ngと平たく読むなら“邦” (国家) を意味する。そして“Stick”は、指導力の象徴である。そのStickが、人ひとりが占有できる座面を貫いているのである。(図5) これはまるで、人権を犯しても突き出す国家、低賃金の労働者を犠牲にして爆発的な経済成長をとげた国家、いわば、そのStickを3本の脚の1本として共有しながら拡張してきた国家の表現のようでもある。“Bang”というタイトルには、英語と中国語を行き来する作品のキーワードが込められているとみられる。

さらに、作品《Bang》には、過激な核心がある。インスタレーションの中心に位置する2脚の腰掛に注目したい。(図6) 下方の座面はフロアから浮いているように見えるのだが、底で支えているのは5cm突き出した脚の一部である。(図7) この無秩序に拡張したインスタレーションの中心にしては相当危いといわなければならない。とするなら、Bangとは一撃で崩れる崩壊の音のようでもある。

艾未未が『ニューヨークタイムズ』の北京駐在の記者、黄安伟 (Edward Wong) に語ったところによると、艾は《Bang》で、「“モンスターのような真に迫った”それでいて“完全に均衡を失っている



図3 《Bang》の中の2脚の腰掛 [筆者撮影]



図4 《Grape(葡萄)》2008 [筆者撮影]



図5 《Bang》座面を貫く一本の脚 [筆者撮影]



図6 《Bang》作品中心部 [筆者撮影]



図7 《Bang》作品中心部の底 [筆者撮影]

もの”の“とてつもなく大きい建造物”と作ろうとした」のだという。「この国家の最も優秀な頭脳は、見せかけのイデオロギー・コントロールのうちに、既に衰えてしまった。たとえそういったコントロールを以て権力や安定を維持している人にしても、それが完全に見せかけのものだと知っている」*6。

不安定でありながら、なおまだ無尽蔵に伸びていこうとするこの構造は、政府の派閥闘争の可視化のようであり、国家の政治統制の危うさと同時に、中国社会の眺めが暗示されているようである。

4-2 企画展「Disposition – Ai Weiwei」 《Straight》

第55回ベネツィア・ビエンナーレのドイツ館での展示と並行して、さらに 「Disposition – Ai Weiwei (2013年5月29日—9月15日) と題する企画展がベネツィアの街2カ所で開かれた。いずれの展示でも、キュレーションはズエッカ・プロジェクト・スペース (Zucca Project Space/非営利) のマウリツィオ・ボルトロッチェ (Maurizio Bortolotti) で、ロンドンのリッスン・ギャラリーがスポンサーとして協賛した。

そのひとつが、ベネツィア島の対岸、ジュデッカ島の海沿いにあるズエッカ・プロジェクト・スペースのギャラリーで展示された作品《Straight》(図8) である。2013年2月までワシントンD.C.のハーシュホーン・ミュージアムで開催されていた世界巡回展「Ai Weiwei—According to What?」

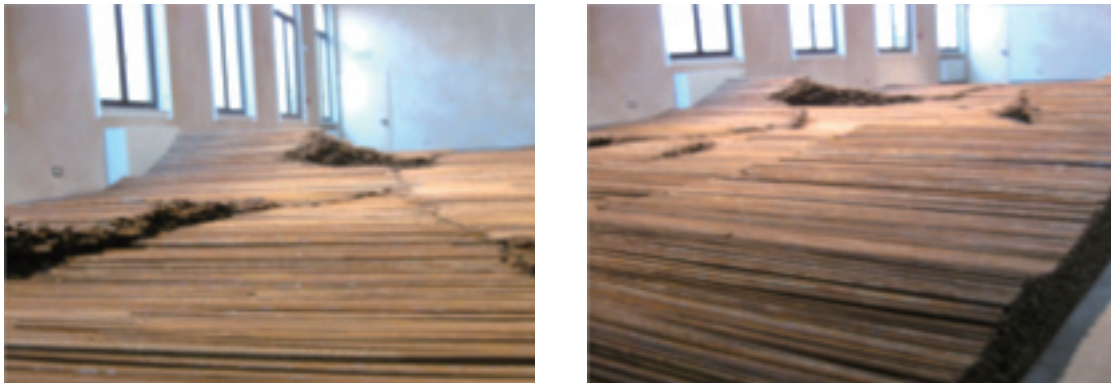


図8 《Straight》2013 [筆者撮影]

(2012年10月7日～2013年2月24日) での出品作《Straight》が、このギャラリーのスペースに合わせてアレンジされた。

作品《Straight》は2008年の四川大地震の際、汶川地区で崩壊した北川中学校校舎の鉄筋90tを用いた作品である。

当時、震源地となった四川省汶川周辺の小中学校校舎が、「おから建築」のせいで倒壊し、多くの子どもたちが校舎の下敷きとなった。ところが、汶川県のすぐ隣の北川県では、北川中学校が最も壊滅的な被害を受けたにもかかわらず、その周辺の政府の建物は無事であった。なぜなのか。その原因を究明するために、内部の腐敗を隠そうとする政府に対して、市民ボランティアが立ち上がった。現在、国家政権転覆扇動罪で収監されている譚作人氏も、その1人である。人災ともいえる震災が、人々にかつてない公民意識の高まりをもたらしたのである。

艾未未は、地震発生から間もなくして現地におもむき、その被害調査を開始した。彼がまず始め

たのは、犠牲になった生徒の名簿作りである。自身のブログでボランティアを募ったところ、300名もの人が集まり、そのうち50名が活動に参加することになった。

ズエッカ・プロジェクト・スペースで、作品《Straight》の展示と同時に放映されているドキュメンタリー〈Wenchuan Rebar (汶川鋼筋)〉^{*7}では、北川中学の崩壊現場の専門家調査によって、「おから建築」の鉄筋コンクリート構造がどんなに杜撰なものであったかが指摘されている。1つには劣悪なコンクリートであるということ、またコンクリートの充填が不十分であること。また、柱に関しては、曲げに有効な配筋がされておらず、梁については、鉄筋のフックがはずれ、鉄筋コンクリートの強度を満たしていなかったことなどである。これらの欠陥は、標本調査のように数カ所を見ただけで判断可能であるようだ。

そのかたわら、艾未未スタジオは、ボランティアとともに、両親を含めた犠牲者の調査を進めた結果、生徒5,196名の名前を明らかにすることができた。

艾は、こうした調査をふまえて、この歴史的で悲惨な事態を、シンプルに、かつダイレクトに表現する作品を手がけはじめ、2008年から《蛇の天井》(2009)、《Remembering (彼女は这个世界で7年間楽しく生きた)》(2009)、公民調査活動の一部始終を取めた《花臉巴兒》(2009)^{*8}、被害に遭った生徒たちの名をひとりひとり読み上げる《念》(2010)^{*9}、その名簿を張り出す《Cong》(2008-2011)などを制作した。市民を巻きこんだ艾未未の活動は当局から恐れられるようになり、彼のスタジオを監視カメラが取り巻くこととなった。

そして2009年9月、前記の譚作人氏の裁判のために四川省成都を訪れた艾は、深夜、突然やってきた公安によって脳内出血を起こすほどの殴打を受ける。この事件の一部始終は、〈老媽蹄花〉^{*10}に見ることができる。

2011年1月18日、北川の地方政府は、崩壊した北川中学校校舎の解体をはじめ、その原因を、大地震という、いわば天災に帰するというかたちで片付け、解体された廃材のなかからより分けられた鉄筋は、リサイクル用に収集場に運ばれた。艾未未は、公民調査の助けを借りてその行く先を追い、最終的には2年をかけて、200t近くを購入した^{*11}。

この間、艾未未が四川大地震の公民調査のみならず、ほかのさまざまな具体的な社会問題に注目し、それらをネットで、一般市民や人権活動家たちとの交流にまでひろげていったこと、そして国際的にも影響力のあるアーティストとして知名度を高めていったことが、2011年4月3日の、北京国際空港での突然の拘束につながったといえるであろう。

ところで、艾が保釈されたのち、崩壊し解体された北川中学校から回収された曲がりくねった鉄筋は、職人たちの手でまっすぐに伸ばしつづけられていた。これは、艾の拘束前から着手されていたプロジェクトであった。曲がった鉄筋はそれぞれが、職人のハンマーで一打ち一打ち、200回以上打たれたのち、ほとんど新品同様に生まれ変わる。艾は、拘束中もその作業が継続されていたことを知ると、自分たちの仕事はまだ決して終わってはいないと感じ、とてもうれしかったという。

2011年9月、筆者が艾未未にインタビューしたとき、それに関連して、彼の作品の制作にあたっている人たちを彼の支持者と見ていいのかどうか、とたずねると、彼は否定した。製作者たちは、ただ自分たちの生活のために仕事を引き受けているのだ、と。たしかに、彼らは活動家ではない。しかし、作業を続ける職人たちと艾未未のあいだに、仕事を通じた深い信頼が成立していることに疑い

はないだろう。少なくとも、艾が保釈されて戻って来たあの日、職人たちは艾を支えた。そして艾は、ドキュメンタリー〈Wenchuan Rebar (汶川鋼筋)〉のなかで、この作品《Straight》が、当局の厳しい阻害に遭いながら懸命に継続された5.12公民調査に関連づけられる、と話している。

静かなたたずまいのジュデッカ島のギャラリーで、《Straight》は、整然と安置されている。再生された鉄筋の重なりがつくるうねりは、四川大地震が発生した当時の大地と子どもたちの震恐を連想させずにはおかなかった。艾未未はこの作品によって、犠牲になった子どもたちを追悼し、忘れずにおくためのモニュメントとしたのである。

4-3 企画展「Disposition——Ai Weiwei」 《S.A.C.R.E.D.》

「Disposition」のもうひとつの作品は、聖アントニン教会の《S.A.C.R.E.D.》である。

この教会は、ベネツィア・カステッロ地区の西側の水路にかかった小さなアーチ橋のたもとに位置していた。そこで迷路のような路地が一瞬ひらけ、「Ai Weiwei——Disposition」と記されたサインボードが目にとまる。

開け放たれたエントランスを入ると、礼拝堂に鉄のコンテナ (各377×198×153cm) が、正面に向かって2列に、計6台配置されている。

(図9) これは一見して、リチャード・セラの巨大なスチールを用いた作品を想起させる。しかし、それぞれのコンテナ上部には、のぞき見できる開口部があり、さらに側面にも換気用の小さな開口部が設けられ、(図9-a、図9-b) 内部には、かつて艾未未が拘留されていた部屋での一日の生活が6つの場面として展開されている。部屋の内部の作りは、ファイバーグラス製の、実寸の1/2のジオラマで、皮膚の質感から衣類に至るまで、精巧にしつらえられているのである。



ベネツィア、聖アントニン教会 [筆者撮影]



図9 《S.A.C.R.E.D.》 [図9 筆者撮影]



図9-a 天井開口部



図9-b 側面喚起開口部



図10-a Entropy [図10 筆者撮影]

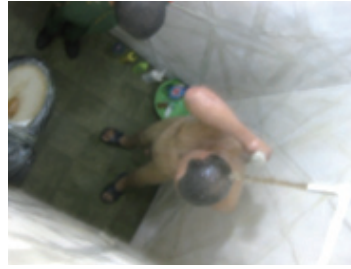


図10-b Cleansing



図10-c Ritual



図10-d Supper



図10-e Accusers



図10-f Doubt

これらの6コマは、艾が眠っているシーン（図10-a）、シャワーを浴びているシーン（図10-b）、室内を歩いているシーン（図10-c）、食事をしているシーン（図10-d）、尋問を受けているシーン（図10-e）、トイレの便座に座っているシーン（図10-f）である。尋問されているところを除くすべてのシーンには、ふたりの監視員が、無表情に、距離にして1mと離れずについている。各シーンには、「Supper」、「Accusers」、「Cleansing」、「Ritual」、「Entropy」、そして「Doubt」というタイトルがつけられている。つまり、作品名《S.A.C.R.E.D.》=SACRED（神聖）は、それらの頭文字を並べたものなのである。もっとも、各シーンにタイトルが表示されているわけではないので、観覧者は、それぞれにあてはまると思われるタイトルを自分で探さなければならない。

ところで、突然の拘束を受けたのち、2011年6月22日、艾未未保釈の映像がネットに流れた。そのとき、彼が左足をかばっているように見えたため、その3ヶ月後、艾未未スタジオに出向いた際、筆者は彼に、足の具合はいかがですか、とたずねた。勾留中の待遇をおもんばかって聞いてみたのだが、彼からの答えは、いつも1日20kmを歩いていた、という意外なものであった。毎日、ウォーキングに5時間をかけていたのだという。拘束されていた81日間で換算すると、「北京—上海間を完歩したことになる」という。たしかに、北京—上海の鉄道の距離を超えている。彼は、歩かずにはいられなかったのか、歩くことくらいしかできなかったのか。

のちに、現地では販売されていなかったズエッカ・プロジェクト・スペース発行のDisposition—Ai Weiweiのカatalogを求めてたしかめてみると、Ritual（儀式）は行きつ戻りつ歩くシーン、Entropy（エントロピー）は就寝中のシーン、Doubt（疑い）はトイレのシーンに付されたものであった。

さらに、各コンテナの開口部の位置はそれぞれ異なっており、観覧者は知らず知らずのうちに、同じ間取りの部屋を異なる角度から観察することになる。視点を変えて見させる、というのは、艾未未作品の主要なスタイルのひとつにはちがいない。

この展覧会を企画したマウリツィオ・ボルトロッチェは、作品《S.A.C.R.E.D.》について次のように記している。

——ディテールの正確さと空間の徹底した再生は、そのプロジェクトでアーティストの（自身の体験に）苦悩することなく、むしろ明快な決意をもってその一瞬一瞬を追体験するような記憶の強力なフィルターを通過した。この作品は、アーティストが受けさせられた拘留制度を引き金に展開された「超近接」監視システムの効果的な表現である。それぞれのコンテナ内部のジオラマのタイトルは、作品を展示する宗教の場とともに打ち立てられる関係にも注目させる。それは、作品のタイトルに示された「神聖」という一般的概念から、「宗教的儀式」と「復活」という宗教的な概念までを想起させながら、むしろ宗教的概念ではない「エントロピー」と「疑い」をもって結末をつけている。——*12

ここで述べられている「復活」というタイトルのジオラマ・シーンはない。しかし、艾の眠っているシーンは、Disposition—Ai Weiweiのカatalogでも中心的に取り上げられ、展示のポスターにも用いられており、拘束された後の艾未未の復活を暗示しているようでもある。

それにしても気になるのが、コンテナの扉に刻まれていた「1135」という数字である。（図11）2012年5月26日の『ニューヨーク・タイムズ』に、艾未未が拘束されてから81日間の経過が詳らかにされている*13。艾はその間、2ヶ所の拘留場所で過ごしているのだが、実際、そのひとつが軍営の拘留施設の1135室であったという。壁には白い保護パットが貼り巡らされており、部屋の灯りは24時間点けられたまま。騒音のひどい換気扇がまわっていた。睡眠時間は毎日2時間から5時間。毎分の行動は定められており、食事時間、シャワーを浴びる時間はもとより、トイレの時間も決められていたという。『ニューヨーク・タイムズ』に記述されたその様子は、ジオラマで視覚化されているものほとんど変わらない。

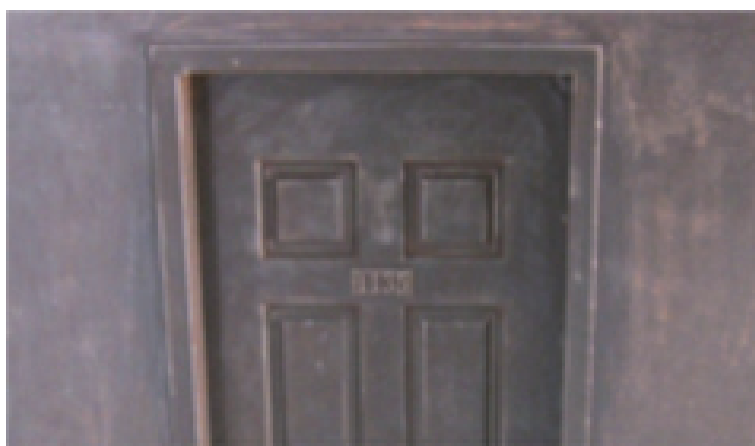


図11 ジオラマの扉1135
[筆者撮影]

さらに、移動の際には、つねに目隠しをされていたという艾は、いつ、その部屋番号を見ることができたのであろう。今年9月に艾未未スタジオを訪れたとき、そのあたりのことも質問してみた。部屋番号はたしかに1135室であった。警備員がドアを開けたとき、鍵についた部屋番号の札をこっそり見せてくれたらしい。もっとも、その部屋は、11階ではなく2階にあったという。

ちなみに、ベネツィア・ビエンナーレ開幕前の2013年3月22日には、以前から予告されていた艾未未のヘビ・メタのアルバム中の第1弾《Dumbass（傻伯夷）》のMVがyoutubeで公開された*14。音

楽は中国ロック・アーティストの左小祖咒、撮影監督は、香港映画でも活躍しているオーストラリア出身のクリストファー・ドイル、内容は、囚われの身となった艾未未が、つねに監視を受ける拘留生活のなかで、徐々に想像力を発揮し、ロボットのような監視官を下着姿の美女に見立て、拳句の果てには艾未未自身さえもが妖しい女性に変貌し、なまめかしく流し目で挑発する、というものである。ここでの挑発の相手は、いうまでもなく政府当局であろう。

《S.A.C.R.E.D.》がベネツィアで公開されてから間もなくして、アメリカ政府が秘密裏におこなってきた大規模な通信監視システムPRISMの内部資料の流出から、これらの資料をメディアに提供した人物、元CIA職員のエドワード・スノーデンが名乗り出て、6月6日、滞在先の香港のホテルで英紙『ガーディアン』のインタビューに応じた。これによって、グーグル、マイクロソフト、アップル、ヤフー、フェイスブックなど大手ネット企業9社の中央サーバーにNSAが直接アクセスして利用者の個人情報を入力できる秘密プログラムの存在が明らかになった*15。

6月11日、『ガーディアン』誌に、艾未未のアメリカの監視システムに対するコメントが掲載された。彼は「これは国際社会にとって、個人の権利を再考し、保護するための重要な好機」だとし、勾留中の自身の経験を挙げながら、「プライバシーは基本的な人権であり、人権のなかでもかなり中核にある意義のひとつ」だと記す。そして、「自分たちのことが万事政府にさらされていると恐怖を感じるとき、われわれは自由な思考から離れて自己検閲をするようになるであろう。それは人類の発展には危険だ」とマクロな視点からの弊害をあげる。そして最後に、「権力を制限するということは、社会を保護することであり、それは、個人の権利を守るだけでなく、権力を健全にさせることだ。文明は信頼に基づく責任によって構築されるもので、誰もがそれを守るために戦わなくてはならない。われわれの脆弱な側面を守るため、われわれの深遠な感情、われわれの家族を守るために、われわれは自分の権利を他人に引き渡してはいけない。そういった信頼を付与されるべき国家権力は無い。中国にも、アメリカにも」*16と締めくくっている。

6月16日、トロントでおこなわれたアート・イベント、ルミナート・フェスティバルで、ニューヨークのパフォーマンス・アート・ミュージックの女王と称されるローリー・アンダーソンがライブをおこない、



ベネツィアの街に貼られた艾未未復活を思わせる「Disposition—Ai Weiwei」のポスター [筆者撮影]



艾未未は北京からスカイプに接続し、「祖国からのあいさつ (Greeting from the Motherland)」でジョイントした。艾はそこで、みずからの交流体験をラップ調で語り、互いの言語を使って対話形式で、過激なナショナリズムによって個人がこうむる災難や社会問題を、演奏に合わせて発した。ローリー・アンダーソンが語る「anytime, anywhere」と艾未未の「任何时间任何地方 (いつでも、どこでも)」かけ合いによって、それぞれの問題が国境を越えた問題として次第に意識されはじめる。ライブの様子は、ネットで配信された。

《S.A.C.R.E.D.》における個人の拘留、監視の体験の公開は、中国の個人に対するネット監視の問題ばかりでなく、目には見えない国際的な国家による監視問題の可視化にもつながっていったといえる。また、エドワード・スノーデンがPRISMの資料を公開するということによって、世界の疑問と異議を問おうとしたことを、艾未未は現代アーティストとして、拘留時のリアルなジオラマをもってなしたといっても、決して言い過ぎではないだろう。

それにしても、ここで見てきた3つの作品のインスタレーションは、それぞれの規模と重さにおいて途轍もない。ロンドンのテート・モダンのタービン・ホールに敷き詰められた《ひまわりの種》についても、当時、そのスケールの大きさに対してさまざまな批評が現れた。

そこで、2013年9月、北京の艾未未スタジオを訪れた際、本人に大量のモチーフを使ったインスタレーションの意義を訊ねた。艾未未作品の量についての意味は、哲学的な問題で、私たちの、量、数や年月についての観念は一定ではなく、量に対して再び懐疑してみるという作品の意図があるようであった*17。少なくとも、886脚の椅子も90tの鉄筋も、彼が収集した中のすべてではない。では、《S.A.C.R.E.D.》のコンテナ1台の重さ2.5tは、1人の人間が突然拘束され、所在不明になるという事実、人権の重さと比較できるのかどうか。

艾未未が今回ベネツィアで見せた3作品、《Bang》、《Straight》そして《S.A.C.R.E.D.》は、彼の、政府によって「なかったこと」にされていくものに対する決して忘れないという残されたものの責任を示している。なかでも、《S.A.C.R.E.D.》は、国家の監視システムの問題にも抵触する議論のテーマを提供した。

また、これらの作品で興味深いのは、それぞれの作品が、人権問題を核とした社会の景色をうかがわせるということである。



ベネツィア・ビエンナーレ会場の図書室にあった地元雑誌『art』 [筆者撮影]



《Bang》(2013)では、中国で伝統的に使用され、現代では姿を消そうとする腰掛けを秩序なく構築し、人権を犯してでも無尽蔵に成長する巨大な木のように表した。これは、艾が捉えた中国国家の景色だと考えられる。また、《Straight》(2013)は、子どもたちへの追悼であるとともに、天災ばかりではない人災としての四川大地震問題を地震という景色の中に内包させている。

《S.A.C.R.E.D.》(2013)は、中国のみならず、国際的な国家による個人に対する監視の目には見えない眺めでもある。艾はそれらを、自身では直接制作にはあたらず、また、事実をありのままに提示する手法で創作したのである。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

-
- *1 第54回ヴェネツィア・ビエンナーレ国別パビリオンhttp://www.art-it.asia/u/admin_ed_exrev/kiYxBhvrqjNme7DMGSfc/?lang=ja
(閲覧日2013年7月13日)
 - *2 市原研太郎, ヴェネツィア・ビエンナーレの過去と未来—「社会性」のアートに向けて
http://artscape.jp/focus/10006403_1635.html (閲覧日2013年7月13日)
 - *3 Susanne Gaensheimer, Foreword, GERMAN PAVILION 2013, 55th INTERNATIONAL ART EXHIBITION, LABIENNALE DI VENEZIA, Gestalten, 2013, p.54.
 - *4 2008年、サンフランシスコ近代美術館で「Half-life of a Dream」と題した現代中国美術展を組織したことで知られる。
 - *5 Susanne Gaensheimer, Foreword, GERMAN PAVILION 2013, 55th INTERNATIONAL ART EXHIBITION, LABIENNALE DI VENEZIA, Gestalten, 2013, p.54.
 - *6 An Artist Depicts His Demons
<http://cn.nytimes.com/culture/20130528/c28ai/en-us/> (閲覧日2013年7月15日)
 - *7 <Wenchuan Rebar (汶川钢筋)> (2008-2012)
https://www.youtube.com/watch?v=-2_t8VeJBE0 (閲覧日2013年7月12日)
 - *8 <花臉巴兒> (2009)
<https://www.youtube.com/watch?v=LhAKAi7Qm1Y> (閲覧日2013年7月12日)
 - *9 <念> (2010)
<https://www.youtube.com/watch?v=GFHrRLEy5yI> (閲覧日2013年7月12日)
 - *10 <老妈蹄花> (完全版, 2011)
<https://www.youtube.com/watch?v=lbHeLYprjIw> (閲覧日2013年7月12日)
 - *11 Disposition Ai Weiwei, Zuecca Project Space, Straight, S.A.C.R.D., 2013. (展覧会カタログ)
 - *12 Ibid.
 - *13 First a Black Hood, Then 81 Captive Days for an Artist in China
http://www.nytimes.com/2012/05/27/world/asia/first-a-black-hood-then-81-captive-days-for-artist-in-china.html?_r=4&pagewanted=2&hpw&pagewanted=all& (閲覧日2013年5月4日)
 - *14 Ai Weiwei, Dumbass (Explicit)
<http://aiweiwei.com/music/dumbass> (閲覧日2013年4月13日)
 - *15 米国の監視体制をあばいたNSA内部告発者エドワード・スノーデンが名乗り出る インタビュー
<http://democracynow.jp/video/20130610-1> (閲覧日2013年6月15日)
 - *16 NSA surveillance: the US is behaving like China / Ai Weiwei
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jun/11/nsa-surveillance-us-behaving-like-china> (閲覧日2013年6月15日)
 - *17 超大型インスタレーションの意義
量の意義はとても複雑な哲学的問題だ。例えば、なぜ私たち生きるの一日ではなく、50年、60年と生きるのか？ これは私たちにも本当に分からない。なぜなら、ある動物が生きられるのは一日だけで、ある動物、例えば人間は5、60年、7、80年生きられる。ある人は、今後(人間の寿命)はさらに長くなるだろうと言った。「量」という意味については、私たちはよく分からない。ただこの「量」(数字)だけ知っている。なぜ「この量」について私たちは分からないのか。—艾未未(2013年9月、筆者によるインタビュー、資料添付。)

| 第5章 | 現代中国社会の表層を剥がす

—FUCK OFF展2

5-1 第1回 Fuck Off展 (2000年) の概要

1994年、艾未未はアーティストの謝德慶、曾小俊、徐冰（現在、中央美術学院副院長）とともに、自分たちの資金を元に、内部的な美術資料として『紅旗：ブラック・カバー（黒皮書）』を編纂した。この本は、テキストとしてマルセル・デュシャン、アンディ・ウォーホル、ジェフ・クーンズのスイトメントや作品コンセプトを紹介する一方で、当時の中国現代アート全般に見られる主要な実験的表現を整理し、意義づけたもので、地下出版物として3,000部以上が流通した。

本書は、それまでの中国現代アート・シーンで記録されることがなかった若いアーティストたちを取り上げており、彼らのその後の展開に活力を与えるうえで大きな励ましとなった。

また、作品の記録というばかりでなく、ここでも既に、一個人が残すその時代の思考の痕跡を記録し留めようとする艾の考えがうかがえる。『ブラック・カバー』で取り上げられた作品は、展示されたかどうかに限らず、作品の計画草案、すなわちドローイングをも含んでいる。

以後、内部美術資料書『紅旗』は、アーティスト曾小俊 (Ceng Xiaojun) と1995年に『ホワイト・カバー（白皮書）』（テキスト：ジョセフ・コースス、ソル・ルイット）、1997年に『グレー・カバー（灰皮書）』（テキスト：バーバラ・クルーガー、ジェニー・ホルツァー）と続刊されていく。

2000年のFuck Off展は、『ブラック・カバー』を編纂した時点で、すでに構想されていた企画であった。当時のアート・シーンのいわば「定点観測」としてのこれらの出版物の刊行を足がかりに、その軌跡を生のかたちで示したいという意図があったにちがいない。この展覧会は、『ブラック・カバー』、『ホワイト・カバー』、『グレー・カバー』で紹介された作家たちの作品を軸に、2000年に至るまでなお継続されている制作活動や、さらに次の段階に進んでいる作品を見せるものでなければならなかった*1。展覧会につけられた「Fuck Off」は、アーティスト自らの独立独歩の精神を表し、中国語に示された「不合作方式」は、何ものにも迎合しない非協力のスタイルを表している。

Fuck Off展の開催時期（2000年11月4日—11月20日）は、第3回上海ビエンナーレと重なっていた。そのことについて、艾未未は当時、「この展覧会をビエンナーレのような短い時間背景で理解してほしくない」と、いかにもビエンナーレを意識していないかのような発言をしている。たしかに、そのことは、上海蘇州川沿いの倉庫を改修した東廊画廊を会場に選んだことにも表れているかもしれない。しかし、上海ビエンナーレの会期（2000年9月23日～11月18日）に重ねて開催されたことには明確な意図があったと言えそうである。それは、2010年、インターネットのアート・サイトRanDianに掲載された当時の取材記事から確かめることができる*2。

RanDianとは2010年に開設された中国アートタイムス・リミテッド（香港）所有の、アートやアーティスト、展覧会などに関する情報を案内するサイトで、このサイトが、Fuck Off展開催から10年後の2010年に、オーストラリアのビジュアル・アート雑誌『Broadsheet』（第37巻第4期）に掲載されていた当時の不合作方式の取材記事を、中国語の原文で記載した。筆者は中国の劇作家、美術評論家でもある趙川である。

それによると、この年の第3回上海ビエンナーレは、中国文化部と上海市政府が企画し、提供する初めての国際現代アート展覧会の3回目であった。

では、第1回目と第2回目の同展はどのようなものであったかという、第1回目は中国国内の現代の

油絵に重点を置いており、第2回は中国の国画である水墨画を国内外から集めたものであった。第3回の今回に至って、初めて外国からのアーティストを招き、国際展としての体裁を整えたといっている^{*3}。また、上海美術館も、この年に場所を移動し、規模も拡大して、第3回上海ビエンナーレをもって正式に開館している。

さて、再び趙川の記述にしたがえば、「こういった西洋が賛美し、関与し、投資する文化については、西洋に対して友好的な態度をとることで利用でき、引き換えに利益を手に入れることができる」というのが、当時の上海市政府の考えであったようである。そして同時に、中国の現代アートが、西洋の現代アートの軌道に、生まれも育ちも異なり、しかも後発でありながら、組み込まれていくことを意味していたと言える。

この状況に対する危惧が、艾未未と馮博一にキュレーターとして発起させ、中国の体制にも、西洋のスタンダードにも迎合しない独立精神の表現に主眼を置いた自主企画展を開催し、それを上海ビエンナーレの会期にぶつけたと見て間違いのないであろう。

当時、上海ビエンナーレのキュレーターには、上海美術館^{*4}館長の方増先 (Fang Zengxian)、1990年からパリに移住していた侯瀚如 (Hou Hanru)、2006年には上海美術館館長に就任する張晴 (Zhang Qing) があたり、さらに日本からは清水敏男が加わっている。

清水敏男オフィスのサイトには、彼が「企画段階から参加し、組織員として展覧会の運営全般についてアドバイスし、また芸術監督として作家選定」にあたったこと、さらに「日本国内で支援団体としての実行委員会を組織し、資金面での協力体制を整備」した、と記されている。また、当時の中国の状況については、こう書かれている。

「中国では経済発展著しくさまざまな分野で国際化が進んでいますが、もっとも深く精神にかかわる美術では国際化が遅れていました。しかし上海ビエンナーレによって一気に国際的な美術潮流に結合し、21世紀の中国が美術において国際社会でその存在を明確にすることとなりました^{*5}。

2000年のFuck Off展は、前宣伝もなく招待状もない、ただ関係者の口コミのみの17日間の展覧会であった。しかし、ビエンナーレの周辺展であることで、その名はまたたく間に広がっていき、海外からの参観者も少なくなかったようだ。参加アーティストの数は48名^{*6}で、6,104人の参観者があったという。会場となった東廊の入り口を入ると、まず目につくのが艾未未の出展作《F.U.C.K》2000 (図1) であったと趙川は記している。この作品はアンリ・カルティエ＝ブレッソ



図1 艾未未作品《F.U.C.K》2000上海
出典:「不合作方式 F.U.C.K OFF」展カタログ

ンの写真《上海の光景1948》をほとんどそのままポスターにしたものと見られる。もとの写真は、1948年12月、急激なインフレーションに襲われパニックに陥った住人たちが、現金を払い戻そうと銀行に殺到する情景を撮ったもので*7、艾は、歴史の一場面の情報を流用し、それを上海美術館で開催中のビエンナーレに集まる者たちになぞらえて、《F.U.C.K》(2000上海)と名付けている。ここには、体制に取り込まれていく中国現代アートに対峙するFuck Off展の意図するスタンスがはっきりと表れている。しかし、一方では、オリジナル作品の盗用問題に抵触するにもかかわらず、そういった指摘はまったくみられず、当時中国では流用や盗用について関心が低かったということがうかがわれる。

艾未未はほかにも、《透視(遠近法の研究)》(写真/1995/ワシントン)、《透視(遠近法の研究)》(写真/1996/北京)、《失手(漢時代の壺を落とす)》(パフォーマンスの記録写真/1997/北京)、《形成十字条桌(十字のテーブル)》(1997)、《陶彩》(新石器時代の甕とそれらにペンキを施したインスタレーション/1999-2000)、《方桌(二本足のテーブル)》(1997)を出品していた。

展示作品の中には、文化部の査察によって、不適切だとか卑猥だと判断されたものが何件もあった。徐坦(Xu Tan)(図2)は作品の一部に使った写真が卑猥だという理由で警察に連行された。彭禹(Peng Yu)、孫原(Sun Yuan)の作品には、赤ん坊や幼児の死体を用いたパフォーマンスの写真があり(図3、図4)、朱昱(Zhu Yu)の作品に至っては、《食人》(図5)という、当時、彼が手



図2 徐坦(Xu Tan)作品《広州三寓路14号改建方案》1994
出典:「不合作方式 FUCK OFF」展カタログ



図3 彭禹(Peng Yu)作品《人油》2000
出典:「不合作方式 FUCK OFF」展カタログ



図4 孫原(Sun Yuan)作品《Honey-1》1999
出典:「不合作方式 FUCK OFF」展カタログ



図5 朱昱(Zhu Yu)作品《食人》
出典:「不合作方式 FUCK OFF」展カタログ

に入れた赤ん坊の死体を食すパフォーマンスの写真が持ちこまれたという。もっとも、この作品は、キュレーター判断で会場には展示されなかったらしく、図録にのみ掲載されている。図録のその写真には「2000年10月17日」との日付が記載されていることからして、Fuck Off展開催の直前に準備されたことが分かる。

趙川の取材記事によると、開幕から数週間後に再び東廊を訪れてみると、展覧会はすでに幕を閉じており、画廊主の李梁は次のように話したという。

「開催後しばらくして文化部の査察官がやって来て、展示に不適切なものがあると言って、展覧会の中止を要求した。そのほかには、特に厳しいことはなかったが、残っている図録は全部没収されてしまった。出版の許可を取っていないのに一冊50円で販売しているから、というのがその理由だった」*8。

会期は、本来もっと長く予定されていたのかもしれない。あるいはまた、当局の介入はもともと折り込み済みであったのかもしれない。ともあれ、Fuck Off展のオープニング当日の夕方から、展覧会と出品作の一部が論議を呼び、それが公共領域まで持ち込まれ、その後も長い時間をかけてマスコミやマスコミ関係者の話題となった。

それが直ちに招いたのは、2001年4月、中国文化部が発表した法令なみの通知である。そのなかには「公共の場で、血なまぐさく、残虐で卑猥なシーンを演じたり、展示することを禁ず。人体の一部の展示、或いは、そのほかの卑猥なパフォーマンスを行うなど、社会の風紀を乱す展示行為を禁ず」という条項が含まれていた。

ちなみに2002年の上海ビエンナーレの組織委員会は、主要な新聞各社に、弁護士に対してそれらの禁止令に基づく権限を与える声明を載せた。これはビエンナーレ開催中の周辺展を抑制するための措置であったという。

2000年のFuck Off展を見た趙川は、それを1970年代末に生まれた新世代による急進主義芸術だととらえ、それから20年間、アーティストたちが自主的に作り続けてきた展覧会の匂いに満ちている、といい、次のようにこの展覧会を評価している。

「急進主義アートの思想的基礎は理想主義であるが、同時にそれは政治的ロマン主義であり、政治的なロマン主義とは、抽象的な解放と具体的なスタイルと化した激しい衝動を信奉する。激しい衝動は、絶えず新しいスタイルを現出させるが、そのスタイルは形式的なものではない。それこそが、そこに宿された正統な抵抗という思想傾向とともにかなり重要であり、解放に通じる先導となる」*9。

そして、90年代に展開された急進主義アートの展覧会を、こうまとめている。

1. 拒絶されることによって、従来の展覧会システムに入ることを拒むに至る。
2. 急進的であるため、いつでも中断や中止を余儀なくされる。
3. 活動において、前衛の転覆の態度を追求する。
4. 展示の場所と資金には常に困難が付きまとう。

ここで趙川のいう、1970年代末に生まれた新世代の急進主義アートとは、改革開放後「北京の春」と呼ばれた民主運動の高まりの中で出現した「星星画会」を指すであろうし、90年代の急進主義芸術であれば、「北京東村」に集まったアーティストたちもその中の1つと考えられる。艾未未はそのどちらにも参加している。

こうして、2000年のFuck Off展において、中国の急進主義アートは、その存続と展開が確かめられたと言えるであろう。趙川も書いているように、Fuck Offとは、もとより形式のことではなく、正統の反骨精神、アーティスト自身の態度のことであり、そのことが、この展覧会で如実に示されたのである。趙川はこの論述を、Fuck Off展が、その企画、その規模、そしてその影響力ゆえに、いわゆる中国の新しい現代アートに収束されてしまう前の、最後の勇猛な一撃になった^{*10}と結論づけている。

5-2 Fuck Off展2

2000年のFuck Off展から13年を経て、Fuck Off展の続編が、ベネツィア・ビエンナーレと時を同じくして、オランダ、フローニンゲン美術館で開催された。(2013.5.26-11.17)

企画の発端は、2011年6月22日の艾未未保釈後間もなくして、馮博一 (Feng Boyi) とフローニンゲン美術館のマーク・ウィルソン (Mark Wilson) が艾未未スタジオを訪れた時にさかのぼる。

マーク・ウィルソンはFuck Off展2のカタログの中で、その時の艾は、この拘束事件によって明らかに精神的にかき乱されたと見えるものの、意欲的なスピリッツとユーモアのセンスは健在だったと記している。そして彼らは、続Fuck Off展についての可能性を話し合い、実現にいたったのである^{*11}。

同展のオープニングには、自らは参列できない艾未未が、スカイプで報道関係の記者の質問に答えた。質問のほとんどは、現在の艾未未自身の境遇について、現代中国社会の状況やFuck Off展の作品との関係についてで占められている。

そこで語られている艾が望む中国とは、「人々自らが選択することができ、意見を言える民主的な社会」である。けれども、「現在は何より金銭第一で、それ以上の進歩は遠く時間が必要だ。Twitter、Facebook、Youtube、Googleは国内で禁じられ、いまだ複数政党制もなく、投票の権利もない。民主と自由の話は、まだ水平線の向こうだ」。

この展覧会の中国での開催は可能だと思うか、との質問に対して、艾は「不可能なのは疑う余地もない」と答え、この地での実現に尽力したマーク・ウィルソンをはじめとする関係者に謝意を述べた^{*12}。

キュレーターには、馮博一と艾未未、フローニンゲン美術館館長のマーク・ウィルソンがあたる中、中国の若手のキュレーター崔燦燦 (Cui Cancan) とザビーネ・ワンがアシスタント・キュレーターとして加わった。そして、艾未未を含む5名が第1回目のFuck Off展から引き続き名を連ねた^{*13}。

崔燦燦との「Fuck Off展2についての対話」^{*14}の中で、Fuck Offがひとつの態度でもあり、存在理由でもあるとすれば、それは今日のコンテキストでは、どんなスタイルだということを強調したいのか、という質問に対し、艾は「Fuck Offの非協力とは、存在理由、或いは、メソッド (体系化した方法) であり、メソッドとは展示作品の内容だと思う」と答え、次のように説明している。

「アートの原点として、(Fuck Offという自己意識は) 個人の表現方法を通じる過程でメソッドとして現れる。このメソッドは、パブリックなコミュニケーションの需要を満たすことができ、文化的な勢力が形成されることになる。もし (パブリックな討論の需要を満たすことができず) 現象だけにすぎないのなら意義はなく、文化のレベルではない。それは文化的勢力を引き起こしておらず、そのほか

の認識に作用を及ぼすことはできない」。

また、Fuck Offのターゲットは何だと思うか、という質問に対しては、「すでに存在するもの、通常習慣や固有の形態と称されるもの」、「合法的な地位を備えていない現実」を挙げている。さらに、Fuck Off展1と2を比べて、ターゲットにどんな変化があるか、という質問に対しては、「変化はない。何より中国の政治とイデオロギーに変化は起きておらず、それは初期の当惑から極度の腐敗に向かっている。相も変わらず国家資本主義で、強権を利用して略奪と独占とをやり遂げている。イデオロギーは依然として権力に頼り、しかも、もっと野蛮に軍隊や警察に依存している。典型的な軍事化モデルの政治とイデオロギーは、最も基本的な状態を少しも抜け出してはいない」と語っている。

それでは、13年後のFuck Off展は、実際にどのような内容を持っていたのか。以下は、筆者の取材、調査と検討である。



駅前の広場からのぞむフローニンゲン美術館 [筆者撮影]



美術館正面のFuck Off展2の案内板 [筆者撮影]

アムステルダムから電車で2時間半、オランダ最北の町フローニンゲンは、製紙、機械工業で栄えたフローニンゲン州の州都である。街の中心に17世紀税務署として使われていたというルネッサンス様式の市庁舎を構え、近くには1614年創立というフローニンゲン大学が位置する。

駅を出ると、フェルビルディング大運河沿いに、フローニンゲン美術館はいささか異様な存在感をもって佇む。設計は現代建築家4人（アレッサンドロ・メンディーニ、フィリップ・スタルク、ミケーレ・デ・ルッキ、コープ・ヒンメルブラウ）による集合作品で、中央の塔を囲んで建つ4つのパビリオンからなる。コレクションには中国陶磁器も所蔵されており、艾未未の陶磁作品を集めた個展「<AI WEIWEI>」も2008年に催された。

おもての展示会の案内板を確認し、美術館のロビーでチケットを購入して、タイル張りの螺旋階段を下りると、突然中国式の大小の漢字で書かれた31枚の掲示板上に迎えられる。

「国家尊重和保障人权（国家は人権を尊重し保障する）。中华人民共和国的一切权力属于人民（中華人民共和国のすべての権力は人民に属する）。中华人民共和国公民人身自由不受侵犯（中華人民共和国公民の人身の自由は侵されない）」……。本展のスローガンのようだが、これは金鋒（Jin Feng）の作品《Signboard（サインボード）》（図6）である。そして内容もアーティストが草案したものではなく、正真正銘の中華人民共和国憲法であり、アーティストはそこから人民に関する31条項を選び、中国ではよくスローガンを掲げるのに使う掲示板上にしている。ここでは「人民の法的権利はなぜほとんどないのか？」という疑問と、「中国は憲法をもっているが、立憲政治ではな

く、国の裁判システムにおいては独立しておらず、法律と社会問題の間には、独裁主義の支配がある」ことが裏返しに主張されている。

次に控えていたのは、円筒状の壁一面貼られた艾未未作品《Promissory Note (借用証書)》(図7-a)だ。これは2011年の当局による艾未未の81日間の拘留のあと、巨額脱税犯とされ、約1,522万元(当時の約1億8,000万円)の追徴課税を迫られたが、その際支持者たちから自発的に寄せられた義援金に対して艾未未が発行した借用証書を、作品として展示したのである。

その説明文には、10日間で3万人近いネチズン(ネット市民)から合計8,996,000元が振り込まれた、とあり、この借用証書は2011年の11月から13,500人以上の貸し主が受け取っているという。

借用証書のサイズは縦26cm、横37cmで、左右に分かれており、向かって右半分にはシリアルナンバー、貸し主(借権者)の氏名、住所、借金額が明示されている。(図7-b)右側を借権者が受け



図6 金鋒(Jin Feng)の作品《Signboard(サインボード)》2010 [筆者撮影]



図7-a 艾未未作品《Promissory Note(借用証書)》2011 [筆者撮影]

図7-b 《Promissory Note(借用証書)》detail [筆者撮影]



図8 ZOO X(左小祖呪)作品《PEOPLE AND STORIES AROUND US(我々をめぐる人々と物語)》2010 [筆者撮影]

取り(借抛)、左半分は控えとして艾未未が保管する(備査)。借権者保管用の証書の中央には、艾未未がしたためたと思われる支持者への感謝の意と、必ず毫厘にいたるまで返済するという誓約が古典文で綴られている*¹⁵。証書に貼られた印紙は、国家の正式なものではなく、公民を象徴する「アルパカ」や「ひまわりの種」の絵柄で描かれた艾未未特製のものである。この借用証書は、借権者に対して返済を約束する証明書というだけでなく、当時の1つの人権擁護ムーブメントの証抛として作成されたと見ていい。また、当時この借用書を受け取った人たちは、証書としてばかりでなく、アーティストの作品を手にした、という意識もあったように思われる。支援の額により印紙の量は異なるものの、同じサイズで均等に壁を覆い尽くす証書は、当時の民主意識の高まりを視覚的に伝えている。

経路に沿って正面に向かっていくと、ZOO X(左小祖呪)の作品《PEOPLE AND STORIES AROUND US(我々をめぐる人々と物語)》(図8)が見える。これは、わずか5枚の写真作品である。艾未未が2009年8月、四川大地震の建築公民調査に従事したかどで当局に逮捕されていた譚作人(Tan Zuoren)の裁判に証人として立つため成都におもむいたところ、出廷の当日の8月12日の早朝に、突然ホテルの部屋にやって来た当局者とみられる者に殴打を受けた。その経緯は、艾未未スタジオ制作のドキュメンタリー《老馬蹄花》に収められているが、ZOO Xの写真5点は、艾未未が暴行されたあと、本人の希望で当局が指定した病院で検査を受けた際、同行したロック歌手・左小祖呪が携帯電話でこっそりと撮影したものであるようだ。その時の検査の結果は異常なしと診断されたが、1か月後のミュンヘンの病院では、傷害は生命にも危険を及ぼしかねないとされ、即時、脳外科手術を受けることになった。ZOO Xは、何故、こういった診断の矛盾が生じるのか、と問いかけている。

ここまでは、入場した誰もが必ず通る、あたかもFuck Off展2の序章のように配置されている。第1回のFuck Off展について報告した趙川が、まず会場の入口で出くわしたのは艾の《F.U.C.K》のポスターであった。今回は、金鋒の作品《サインボード》が、その《F.U.C.K》に相当することが考えられる。

ところで、Fuck Off展2が、いくぶん過剰と思われるほどにも、艾未未の話題性や人気に依存していることは否定できない。オランダ・オンラインに現れた記事においても、開会して2日後あたりから、すでにその傾向が顕著にうかがわれた。それらの記事の中に、そうした関係を明確に言いあてた、例えば次のような評言を見つけることができる。

「私たちは、艾が政府と異なる意見をもつ人間でないなら、彼の作品はそれほど歓迎されるのかどうか、はっきりとは言い難い。私個人の考え方だと、艾のキャリア、特に彼の現代の中国社会の変化に対する鋭い批判が、創作の重要な構成要素になっており、それが、とりわけ艾の現代アート作品を形作っている」。

主催者側のマーク・ウィルソンも、この見解には肯定的で、「艾が公にする批判の態度が、彼の知名度を上げ、彼の作品を国際的に認めさせ、賞賛を獲得させたのだ」と話す^{*16}。

一方、艾未未自身は、先にも引いた崔燦燦との対話の中で、今回の展覧会ではどのようにアーティストを選んだのか、という質問に対して、「私は現在流行っている芸術家だとか、今のアーティストをよく知らないの、大した選出はしていない。具体的な選出にあたっては、主にあなたと馮博一やってくれた。私はディフェンス型の兵士で、どんなものがあってはならないか、ただ消去法を使っただけだ。なかなかよかったと思う。私たちは、野菜を選ぶにしても、現在ある菜園の中から野菜を選ぶしかないが、一定の態度をもつコックなら、どんな野菜を使おうが望み通りの宴会料理に仕上げられるものだ」と言っている。

「あってはならない作品」とはどういうものか?という筆者の質問に対しては、艾は「中国の現在の生存の現実に触れていないような作品は、私からみれば理解しにくい」と答えた^{*17}。

この先は、2フロアーに渡って各作品が展示され、決まった経路のない自由な参観となる。

【世代をつなぐ】

左に折れた最初のブースには、前回のFuck Off展にも参加した琴嘎 (Qin Ga) の作品《GRASS MUD HORSE (草泥馬:アルパカ)》(図9、手前)と次の世代のアーティスト姜波 (Jiang Bo) の作品《THE BIG BLUE》(図9、奥)とを見ることができる。ここでは、13年の歳月を経て引き継がれてきたFuck Offの精神が二人の作品によって象徴的に強調されているようである。両作家の年齢差が13歳というのは偶然だろうか。

琴嘎の作品《GRASS MUD HORSE》は、ステンレスの高い台座に白いアルパカの彫刻を配し、サウンドをともなうインスタレーションで、参観者が近づくと、子どもたちが歌う“草泥馬のうた”^{*18}が流れる仕組みになっており、同時に、鏡のように磨かれステンレス製の台座に参観者の姿がはっきりと映し出される。

琴嘎はこの作品を、2009年頃からネチズンがインターネット上の個人の自由表現に対する検閲に抗して生み出し、庶民のユーモアと自由精神、そして抑圧に対する抵抗のシンボルとなったアルパカ

(草泥馬)を記念し、かたに残そうとして制作したという。なおまた、その彫刻に現代性を与えるため、仕上げには自動車用の塗料が流しかけられている。

姜波の《THE BIG BLUE (ビッグ・ブルー)》は、透き通ったブルーのビニール袋が房のように並んで展示スペースの壁一面を覆い尽くしている。しかし、素材は使い捨てのよくあるビニール袋で、それらがトイレ洗浄剤のブロックを溶かした水で満たされ、スチールの枠に配されている。

ここで、2000年からの13年間に渡って活動してきた中国のアーティスト自体に着目するなら、今回の梁碩の参加は興味深い。梁碩の作品《Letter To My Wife And Letter To My Lover (妻への手紙と恋人への手紙)》2005 (図10) は、アーティストが捨てられたボートのモーターに毛筆を取り付け、まったく意味を成さない重いばかりのモーターを抱えて、墨で画仙紙に愛する人への手紙を綴るパフォーマンスである。彼は、2005年から2006年にアムステルダムのリエイクス・ミュージアムの研究プログラムに参加し、約2年を過ごしている。中国に戻ってみると、彼はあらゆることが興味深く、困難であることを感じたのだという。「今私の知り限り、この時点でのいい訳のようなアート行為は、私を取り巻く世界との関係进行处理する」と説明している。彼は、2000年の上海ビエンナーレに参加したアーティストのひとりなのだ。

【極端な政治に対する極端な表現】

今回の展覧には、前回「死体派」と呼ばれるようなものや、目を覆いたくなるような怪しげな表現は見られない。しかし、成力と何雲昌の作品は、比較的極端な表現に属すると言っていいかもし



図9 (手前)琴嘎(Qin Ga)の作品《GRASS MUD HORSE(草泥馬:アルパカ)》2013と姜波(Jiang Bo)の作品《THE BIG BLUE》2013 図9(奥) [筆者撮影]

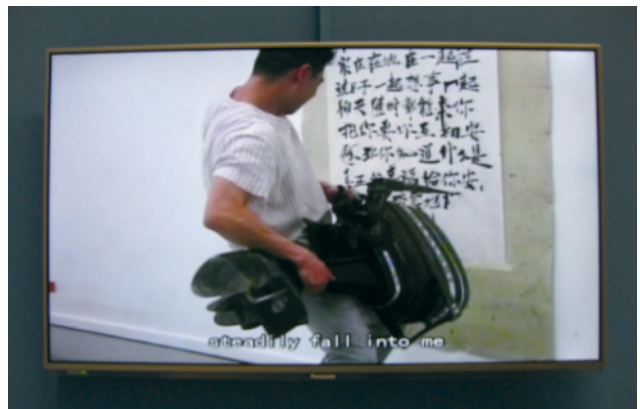


図10 梁碩の作品《Letter To My Wife And Letter To My Lover(妻への手紙と恋人への手紙)》2005 [筆者撮影]

れない。成力の〈HUMAN RIGHT CONTRACT, ART WHORE (人権契約、娼婦アート)〉(図11)という作品は、その名の通り、アーティスト成力が女性モデルとの性交渉をパフォーマンスとして公開したものである。そのパフォーマンスは、2011年5月20日、北京当代美術館(北京市校外、通州区宋庄芸術区にある)の「Sensitive Areas Art Exhibition」で行われたものだが、本展ではその一部始終の録画をモニターで見ることになる。性交渉映像の公開がアートとしてどんな意味を持つのかは別にして、少なくとも参観者の足を引き止める作品となっていた。



図11 成力の作品《HUMAN RIGHT CONTRACT, ART WHORE (人権契約—娼婦と遊ぶ)》2011 [筆者撮影]

このアーティストの疑問提起は、性交渉自体にあるのではなく、それをアート作品として見せることが合法であるかどうか、というところにおかれている。国の法律によるかぎり、成力には「創造する権利があり、展覧する権利があり、公開する権利があり、批評する権利があり、さらに抗議する権利がある」。彼は個人的な娼婦との契約(二人以上の当事者の意思表示の合致によって成立する法律行為)を通じ、それをアートとして公開する事で、個人の表現の権利と法律とのあいだのきしみ合う隘路に楔を打ち込んだのである。のちに彼は、この件で、裁判も経ないままに、11ヶ月を労働教養制度(2013年11月に政府は当制度の廃止を発表したが、実体は直ちに改変されないという懸念もある)による施設で過ごさなくてはならなくなった。作品はその処分を含めての開示とみられる。

何雲昌(He Yunchang)による《ONE METER OF DEMOCRACY (1メートルの民主主義)》(図12-a,b,c)という作品は、2010年に行われた、アーティスト自身の自傷行為のパフォーマンスの記録である。本展では、その写真と内容の解説が展示されていた。

こでまず、この作品を成立させるためにとられたプロセスをのべておかなければならない。アーティストはあらかじめ、このパフォーマンスを行うのが妥当かどうかを、友人たちのあいだで投票によって問い、多数決という一見民主的な方法で決定した。要するに、自分の過激な行為を正当化し、見るものの納得を得る根拠を、そういう形式に求めたのであろうか。もっとも何雲昌は、採択さ

何雲昌(He Yunchang)の《ONE METER OF DEMOCRACY (1メートルの民主主義)》2010 [筆者撮影]



図12-a



図12-b



図12-c

れるまで投票を繰り返すつもりであったらしい。

衛生管理がなされた上での行為であるようだが、アーティストにつけられた傷は、肩の内側から大腿部にかけての1mで、深さは0.5cmから1cm。メスを入れられたアーティストの表情もさすがに幾分歪んでいる。

このパフォーマンスをとおり、何雲昌は、中華人民共和国が成立するまでには、そしてさらに現在に至るまでも、庶民はこのように個人を犠牲にして歩み続けていいものなのか、と比喩的に問いかける。そしてまた、次のように記している。

「我々人民は、知性を欠いたことはないが、勇気に欠け、公共の重要性を分かち合おうとする意識に欠けている。一般的にほとんどの者が自分自身のことにもみ配慮する。何かあったとして、彼らは臆せずに立ち向かうことはしない。実際、人民として人々は立ち向かわなければならないのだ」*19。

しかし、なぜこうした極端な表現が選択されるのか。Fuck Off展2の開会直後、ウェブサイト「オランダ・オンライン」で、マーク・ウィルソンは次のように語っている。

「目下のところ、中国政府自体、現代アートにどういった境界を定めるべきなのかまだ分かっていないので、自分たちの創作を通じてその限界に挑戦する中国の現代アーティストたちは、それが許される範囲がどこまでなのか、そしてまた、どのような創作がその限界を超えているかを知りたがっている。我々は(この展覧会において)そのことを明らかにしたいのだ」*20。

馮博一は図録の中で以下のように述べている。

「中国人アーティストたちがどんな独立した表現を用いて、中国の体制の巨大な広がりには反抗するための真の精神力を見せることができるのか。我々は個人的な極限の手段を用いて、官僚社会と政治権力の極端な手段を拒み、抵抗する」*21。

何雲昌といえば、2011年の艾未未わいせつ図像流布容疑事件の際、すぐさま反応を示したアーティストのひとりである。問題となったのは、《一虎和八奶図》(一匹の虎と八つの乳房の写真)と題された、艾未未と4人の女性とのリラックスした様子のヌード記念写真で、艾未未の容疑に対し、支持者たちは抗議として自分のヌード写真をツイッターに投稿し始めた。この動きがたちまちウェブサイト「アイ・ウェイ・ファンズ・ヌーディティ(艾未粉果-Ai Wei Fans' Nudity)」に定着していく。ここで、《阿昌の答え》と題し、98人の全裸の女性とまるで卒業写真のようにひな壇に直立して並んだ写真をツイッターにアップしたのは何雲昌である。その写真はまたたく間に世界に配信された*22。

【“80後”— 次世代のアーティストたち】

Fuck Off 2展に出品された「80後」(80年代生まれ)の写真作品が集められたコーナーがある。選択は艾未未による。加えておくと、2012年10月に発行されたイギリス雑誌『New Statesman』に、一期限りの客員編集者として招かれた艾が、すでにそれらのアーティストを、中国の次の世代の写真家として取り上げている。彼らの作品は、ほとんどが人物を被写体としているのが特徴である。

アーティスト羅洋(Luo Yang)の作品は、彼女が2007年からはじめたシリーズ《Girls(少女)》(図13)で、成長のプロセスにある少女の世界を撮り続けたものである。彼女は現在、中国のトップカメラマンの1人だという。

一方、任航(Ren Hang)の作品(図14)は、むしろ反主流に位置付けられる写真作品を創作して



図13 羅洋(Luo Yang)の作品は、2007年からのシリーズ《Girls(少女)》[筆者撮影]



図14 任航(Ren Hang)作品 [筆者撮影]



図15 林志鹏(Lin Zhipeng)作品 [筆者撮影]

いる。彼は詩人でもあるが、彼の写真作品は国内のみならず海外の雑誌などでもたびたび紹介されているらしい。

林志鹏(Lin Zhipeng)もまた、写真家であると共に、フリーランス・ライター顔をもっている。彼は自らのブログ「North Latitude 23(北緯23度)」を立ち上げ、個人的な写真作品と文章を公開している。数百万のアクセス数を持ち、その写真作品(図15)は、様々なファッション雑誌でも紹介されている。『New Statesman』誌掲載写真に付された彼のコメントには、次のようにある。

「インターネットのユーザーは、常に奇抜なものを求め、若者のスタイルを共有することに関心がある。私が中国の若者たちを撮った写真は、主にネット上で拡散し、共有されたようだ。その写真のテーマである若者文化は、少数派で周縁に追いやられ、主流からは外されている」*23。

こういったネット上での若者文化は、“怪客”(guai ke)と呼ばれ、かつては“オタク”を意味するものであったようだが、現在では、創造的精神が旺盛で、技術的に優れた者を表すようになってきたようだ。

艾未未は、「Fuck Offの勢力は2000年と比べても拡大しておらず、むしろ縮小している」が、「インターネットの時代は、Fuck Offの時代だということを証明した」*24と言っている。艾にそのように言わせる背後には、彼ら「80後」世代の存在が大きくあるとあっていいであろう。

同じく「80後」のアーティスト馬秋莎(Ma Qiusha)のビデオ作品<FROM NO.4 PINGYUANLI TO NO.4 TIANQIAOBEILI(No.4のPingyuanliからNo.4のTianqiao beiliへ)>(2007)

(図16)は、かみそりの刃を舌の上に乗せた状態で、アーティスト自身が子どもの頃から少女期までの経験を切々と語るものである。社会変革と経済急成長のかたわらで、ひとりっ子家庭で両親が子どもに託す期待は、彼女に、愛情をこえたプレッシャーを与えていたことが分かる。苦しげに語り続けるアーティストの、その口内に次第に広がってゆく血液は、社会に彼女の境遇の理由を詰問しているようである。



図16 馬秋莎(Ma Qisha)のビデオ作品《FROM NO.4 PINGYUANLI TO NO.4 TIANQIAOBEILI(No.4のPingyuanliからNo.4のTian Qiao beiliへ)》(2007) [筆者撮影]

1985年生まれの厲犢源 (Li Binyuan) は、現在の自分のおかれている状況に対する不満をもってして、日常の空気に一石を投じようようなパフォーマンスの映像を見せている。作品<INFERNAL AFFAIRS (むかつく出来事)> (2010) (図17) は、北京の地下鉄に乗り込んだアーティストが、シートに腰を下ろして歯を磨き、金だらいに水をはり、シェービン



図17 厲犢源(Li Binyuan)作品《INFERNAL AFFAIRS(むかつく出来事)》(2010) 出典:「FUCK OFF 2」カタログ [筆者撮影]

グ・フォームを顔に塗り付けてひげを剃る、というパフォーマンスである。ほかの乗客にとってはまさに「むかつく出来事」であろうが、自分の部屋を買うことさえ容易ではないアーティスト自身にとっても、そうした行為は「むかつく出来事」であるにちがいない。そして同時に、このパフォーマンスは、プライベートな領域と公共の領域をどう区切るか、という問題にも踏み込んでいるように思われる。

馬一 (Ma Yi) は、伝統的イスラム教徒の家庭に生まれたため、イスラム教で禁止されている絵を描くことができなかったという。しかし、彼は多くの障害を克服し、現在パフォーマンスや写真によって創作にあたっているという。作品《NINETY-NINE CLOUD (99の雲)》(図18) は、2010年から2012年にわたって、99名のイスラム教徒の男性を訪ねて写したポートレイトを、彼らのアイデンティティでもある各自から収集した帽子とともに展示している。イスラム教の原理では、99という数は森羅万象を表す。イスラム教は中東から東洋へと広まったため、タイトルは《99の雲》とされ、アーティストがより東洋的だと考えた「雲」というメタファーに結びつけられている。実際、「雲を文様化したのは東洋独特で、特に中国、朝鮮、日本以外ではほとんど見られない。雲の様子に吉兆を感じたのが、「瑞雲」で、「祥雲」、「五色雲」ともいい、豊穰のシンボルでもある」*25。



図18 馬一(Ma Yi)作品《NINETY-NINE CLOUD (99の雲)》 [筆者撮影]

2008年に結成されたというDOUBLE FLY ART CENTER (双飛芸術中心) は、同じ美術学院を卒業した同級生の9名からなるユニットで、本展では、彼らの制作したいくつかのパフォーマンスのビデオを連続的に放映していた。大合唱あり、ダンスありの大音量が、会場に広く響き渡っていた。

「彼らの創作は、いつも即興的であり、準備なしで常にその場のシチュエーションに合わせて演じられている」という。そのうちの<CONTEMPORARY BUSINESS (現代ビジネス)> (図19) という作品は、



図19 DOUBLE FLY ART CENTER(双飛芸術中心)作品《CONTEMPORARY BUSINESS(現代ビジネス)》2010 [筆者撮影]



図20 趙趙(Zhao Zhao)のビデオ作品《RAIN (雨)》(2012) [筆者撮影]

テロリストに扮したアーティストたちが、芸術作品を「人質」にとるという、どたばたコントの様である。しかし、そのコントめいたストーリーの中には、公式公認の芸術作品に対する疑問がうかがわれ、さらに美術館に展覧すること自体に向けられた嘲笑さえも感じられる。

DOUBLE FLYの賑やかなモニター上映に對面してあるのが、趙趙 (Zhao Zhao) の同じくビデオ作品<RAIN (雨)> (2012) (図20) である。2012年6月27日、北京一帯を襲った豪雨は鉄砲水を引き起こし、多くの死者を出した。趙趙は、作品<RAIN>で、この災害によって一変させられた情景を記録している。高速道路の高架下の道路に流れ込んだ大水は、一般車のみならず大型トラックをも水没させてしまい、それらは走行不可能なままに放置されている。深夜の外燈が黄色く濺んだ水面を照らし、しのびよる危機的状況を静寂の中に不気味に暗示しているようである。アーティストは、そこに浮かべたウォーター・ベッドに横たわり、災害の景色の中に身を置いた。そのことによって、外界に対する傍觀者以上の介入を試みたのだという。しかし、その介入は、日常の、1人で過ごす深夜の様子と全く変わりなく、終始平静に保たれている。アーティストを浮かべていたベッドが、深夜の路上にポツンと取り残されているのがラストシーン。DOUBLE FLYの、抑圧を発散させるような大音量を背後にしてこの映像を見る空間は、表現の「静」と「動」を対比させる効果的な展示空間となっていた。

趙趙は新疆の石河子に生まれ育った。艾未未も年少時代に、反右派闘争で下放させられた父に従い、石河子での生活経験がある。趙趙は2004年に新疆美術学院を卒業し、北京の艾未未スタジオを訪ね、撮影のアシスタントとして7年務めている。艾が最初に彼に与えた仕事は、天安門広場の前を走る長安大通りを撮影してくることであった。そこで彼は、全長38kmの長安大通りを歩きながら、50mごとに立ち止まって周囲の景色をビデオに収めた。これは艾未未の映像作品《長安大通り》(2004) に編集、収録されている。この単調で精神的にも肉体的にもスタミナを要する仕事の後、艾未未が彼に報いたのは、北京の第2環状線と第3環状線も同じ方法で撮影してくるよう、という指示であったという*26。趙趙はそのほかにも、艾未未スタジオのドキュメンタリー作品<孤独の人 (一個孤僻的人)>、<DISTURBING THE PEACE> (老媽蹄花。日本語名: 秩序を乱す (2009)) などの撮影を担当している。

【現実はアートより劇的だ】

本展のアーティストとして特に注目されるのは、アート界以外の分野から、2人の参加が見られたことではないだろうか。ひとり是人権弁護士の劉曉原 (Liu Xiaoyuan) であり、もうひとり是人権活動家の葉海燕 (Ye Haiyan) である。

劉曉原は、呉華英 (Wu Huaying)、艾未未との連名で《ONE CHINESE WOMAN'S TWELVE-YEAR PETITIONING PROCESS (1人の中国女性の12年の請願のプロセス)》を初公開している。(図21-a,b) この請願者本人が呉華英である。彼女は弟を救うために12年間を費やした。その弟呉昌龍 (Wu Changlong) は、2001年に福建省福清市の規律検査委員会の建物で発生した郵局小包による爆破事件で逮捕され、その3ヶ月後に、執行を2年後とする死刑判決を受けていた。請願のプロセスは、呉華英が12年間奔走した証拠である数千にも及ぶ交通機関のチケット、宿泊施設の領収書、請願に関わるメモ、さらに刑務所とのやり取りのなかでの受諾書の類を一斉に展示することで表されていた。



図21-a 劉曉原+呉華英+艾未未作品
《ONE CHINESE WOMAN'S TWELVE-YEAR PETITIONING PROCESS
(1人の中国女性の12年の請願のプロセス)》[筆者撮影]



図21-b 詳細
[筆者撮影]

葉海燕は、性労働にかかわる中国のフェミニズム運動の活動家であり、彼女の活動は、エイズ予防やHIV感染者の人権問題にまで及んでいる。艾未未の問題になったヌード写真にも参加した1人だ。

展示されているのは、《THE 10 RMB BROTHEL INITIATIVE (10元の売春宿の戦略)》(2011) と題するパフォーマンスの写真1点と、その内容を解説するパネルのみである。(図22) 解説によると、葉海燕は2011年の春節に、10元売春宿の実態を調査するために自ら性労働者を装い、その労働にかかわった。3日間のその調査の間に公安の捜査がはいる、性労働者たちは彼女の目の前で3,000元の罰金を課せられた。しかし、1度の取引額10元という中では、1元の避妊具を買う事さえも控えざるを得ない、そんな女性たちの質素な暮らしぶりを知る葉海燕は、3,000元という高額な罰金に憤慨し、抗議として行ったの



図22 葉海燕 (Ye Haiyan) 《THE 10 RMB BROTHEL INITIATIVE (10元の売春宿の戦略)》2011 [筆者撮影]

が《THE 10 RMB BROTHEL INITIATIVE》という、性サービスを無料で提供するパフォーマンスであった。わずかに1点のパネルの参加とはいえ、本展に葉海燕の抗議行為が加わることによって、Fuck Off展2がアートを通じた社会運動性をいよいよ鮮明に帯びてくる、と言っても過言ではない。

この葉海燕作品の展示の近くでは、劉喜梅 (Liu Ximei) 作品として《AN AIDS PETITION (エイズ感染者の嘆願)》(中国名: 喜梅 (Ximei) 2010) *27が上映されていた。この映像作品は、輸血によってエイズに感染させられた河南省のひとりの女性が、社会的差別と国の不十分な保障について訴えたもので、艾未未スタジオ制作のドキュメンタリー作品の1つであるが、本展では劉喜梅の作品として扱われていた。

劉喜梅自身もHIV感染者であり、それは、1990年代半ばに河南省の貧困地域で横行した政府介入による血液売買が原因であった。この血液売買は、地方政府推進のもとに、大規模で組織的に行われた「血漿経済」と呼ばれるもので、貧しい農民たちの主な収入源となるとともに、地方政府に莫大な利益をもたらした。しかし、その裏面では、採血の過程での注射器の使い回しや、血液中の血漿成分を遠心分離機で抽出したのちに血液成分を提供者に戻す際の不衛生な処置によって感染が広がり*28、さらに、劉喜梅の様な輸血感染者が増大していくことになったのである。

2013年11月にはドキュメンタリー《喜梅》のその後を追った《Stay Home (喜梅)》がYoutubeで公開された。そこでは、彼女がエイズ基金を立ち上げ、「喜梅互助の家」の責任者として河南省人民政府に陳情に行くなどの奮闘の様子が描かれている*29。この続編のドキュメンタリーからは、エイズを個人の問題としてではなく社会問題として、積極的にそれに取り組む劉喜梅を、ひとりのアーティストとして扱っていることに、Fuck Off展2の意思がうかがえるのではないだろうか。付け加えておけば、葉海燕も、「喜梅互助の家」の最初のボランティアとして参加している。

【証拠】

《1人の中国女性の12年の請願のプロセス》が個人の領収書などのドキュメントで表したのに対し、毛同強 (Mao Tongqiang) は、作品《DEED (土地譲渡証書)》(図23-a,b) で清朝時代から現代に至るまでの土地譲渡関係の公式の証書を収集し、それらを大量に展示した。アーティストは、これらの証書は農業中心の中国における歴史の証拠であり、土地の権利移動と経済発展の実情を反映している、と説明する。



図23-a 毛同強 (Mao Tongqiang) 作品《DEED (土地譲渡証書)》2009-2012 [筆者撮影]



図23-b [筆者撮影]

しかし、ここで毛同強が最も注目するのは、証書の内容を照査していくと、それらが公式文書であるにもかかわらず、途中でその契約が放棄されてしまっていることである。《DEED》では、公的書類が長年のあいだに信用を失ってしまった証拠を開示したものと見える。

【運動】

アーティスト呉俊勇 (Wu Junyong) は、作品《CHAOS OF PHASES (乱相)》を、まさに「社会運動の手段としての図像」として創作している。(図24-a) 彼は、自身で選んだ中国史の事件と祝日とを年表にして、社会事件をアイロニーに富んだシンプルな版画で表現する。その年表の中には「艾未未釈放」の図像も見られる。

また、展示と同時に、この作品に付随して仕立てた新聞『乱相』も会場に積み重ねられており、観覧者が自由に持ち帰ることができるようになっていた。(図24-b) それによると、呉俊勇は、版画で表現する「乱相」を、1930年代に魯迅が唱導した「新木刻運動」の精神と母体を共にするのだと説明している。彼が選んだ運動のツールはSNSで、「乱相」プロジェクトとして、2011年3月から中国版ツイッターともいわれる「新浪微博」(シーナ・ウェイボー)で連載を開始した。しかし、たびたび削除され、2013年は数点の版画作品を公開するだけにとどまった。



図24-a 呉俊勇(Wu Junyong)作品
《CHAOS OF PHASES(乱相)》2011-2013 [筆者撮影]



図24-b 新聞「乱相」 [筆者撮影]

【記録】

張大力は、アート表現の自由を求めて形成され、80年代から1995年までのアートムーブメントとを起こしたアーティスト村、円明園の出身である。天安門事件後、イタリアのボローニャに移り住み、1995年北京に戻ったのち、グラフィティ・プロジェクトを開始し、中国で初のグラフィティ・アーティストとなった。2000年のFuck Off展にも参加している。《対話》と題された作品は、取り壊されていく胡同の壁に一筆書きで人の横顔のような落書きを施すプロジェクトであった。

今回の展示作品《SECOND HISTORY (セカンド・ヒストリー)》(図25) は、政治的な意図のもとに故意に修正された過去60年にわたる中国の公式の歴史的写真を、もとの未修正の写真と併置して見せたものである。両者を比較することによ



図25 張大力作品《SECOND HISTORY (セカンド・ヒストリー)No.9》2005 [筆者撮影]

り、事実と異なるイメージから作り上げられる歴史というものの再検討を促そうとするものである。それらの、いわば偽装写真は、主に政治的に重要な特定人物を際立たせるために、構図のなかでその人物に中心的なポジションを与え、背景にある不要なもの、あるいは存在すべきではないものを削除することで成立する。こうした修正作業を課せられたのは、ほとんどの場合、印刷や写真工房の職人たちであった。特別のシーンを作り上げるために合成が行われ、捏造され、なくてはならない観念が生き生きと描かれる。アーティストはここで、「それらの写真は我々の歴史を批評する」と考え、「見る人たちが興味をもって詳細に検討するための記録として展示」したのだと解説している。

【絵画】

展示作品は、録画、写真、インスタレーションばかりでなく、もちろん油絵も含まれている。

李松松の作品《ELENA & NICOLAE (エレナ&ニコラエ)》(図26)は、歴史上の決定的瞬間をとらえた写真を絵画にしている。ここで題材として取り上げられた人物、ニコラエ・チャウシェスクは、47歳でルーマニア共産党の書記長となると、権力を身内の親族と側近グループで固めたうえ、1974年の大統領制の創設に伴って初代大統領を兼任し、独裁的最高指導者として自主路線を展開した。しかし、1989年12月17日、政府当局がプロテスタント牧師を連行し国外退去を命じたことに抗議して発生したハンガリー系市民のデモが全国に広がり、同月22日、チャウシェスク体制は崩壊する。李松松のこの絵は、逮捕されたチャウシェスクと、第1副首相であったエレナ夫人が、その3日後に特別軍事法廷により銃殺刑にされた瞬間を描いたものである。

孟煌の作品《北京横断》(2008年10月-2009年7月)は、北京の北西から南東を横断するペインティング・パフォーマンスである。アーティストは、自身の生活と仕事の拠点、北京市海淀区上庄河北村からスタートし、北京中心部へ向かう途上、歴史的、政治的、文化的に心魅かれる11か所のロケーションを選んで、それぞれの場所で風景画を制作しながら移動していった。

しかし、絵画のサイズは、政治的な中心に近づくほど小さくなるというコンセプチュアルな方法がとられている。例えば、最初の《北京横断No.1-上庄》2008(図27)のサイズは400×220cmであるが、《北京横断No.6-天安門広場》2009にいたると、15.5×25.5cmに



図26 李松松作品《ELENA & NICOLAE(エレナ&ニコラエ)》2011 油彩180×180 [筆者撮影]



図27 孟煌の作品《CROSSING BEIJING(北京横断) No.1》2008.10 油彩 400×220 [筆者撮影]

すぎないといった具合である。孟煌は前回のFuck Off展にも参加し、《失樂園》と題するシリーズの油絵を出展している。

また、1999年以降、本格的に絵画に向かいはじめた李松松と孟煌は、初期には、艾未未が設立したCAAW (China Art Archives & Warehouse: 中国藝術文献庫) で個展を開いたこともある。

景柯文の油絵は、アーティストがフリーマーケットで見つけた古い写真や雑誌、新聞、家族のアルバムをもとに描かれたものだという。《Cloudless》(2012) (図28)はそのうちの1点である。



図28 景柯文作品《Cloudless》2012
油彩 200×200 [筆者撮影]

景柯文作品の解説には馮博一があたっており、そこで馮は、「景柯文の絵画からは、彼の個人的な文化の記憶と、共産主義の完璧な幻想的理想のビジュアルスタイルを見つけることができる」と記している。景柯文作品に対する馮の評価のポイントは、「絵画でそれらの記憶を抽出し」、それによって「社会の変化や失った時間を説明するだけでなく、歴史的背景のもとで、それぞれの運命に注意を払う」のを喚起しようとしていることである。

【ドキュメンタリー映像】

そのほかに、別室では、艾未未スタジオ制作のドキュメンタリー作品<LITTLE GIRL'S CHEEKS (花臉巴兒) 2009>*³⁰、<DISTURBING THE PEACE (老媽蹄花) 2009>*³¹、<ONE RECLUSE (一個孤僻的人) 2010>*³²、<PING AN YUEQING (平安樂清) 2011>*³³の放映があった。これらは全てYouTubeにアップされているものである。

それ以外には、王利波 (Wang Libo) 作品<BURIED (掩埋) > (2009) *³⁴と徐辛 (Xu Xin) 作品<KARAMAY (克拉瑪依) >2009*³⁵を見ることができた。

<BURIED>は、1976年に起こった唐山大地震で、当時、地震の発生以前に、唐山の地震学の研究者や北京の地震の専門家たちが、切迫する地震発生の警告を地方政府の上層部に対して発していたにもかかわらず、なぜ24万人以上が犠牲にならなくてはならなかったのかという真相究明に迫る作品である。大地震という災害に埋め込まれてしまった中央政府の権力闘争のさなかの情報の隠蔽を、当時の地震予知の調査記録と証言をもとに掘り起こしていくドキュメンタリーである。

<KARAMAY>は、1994年12月にウルムチの劇場で起きた火災に関するドキュメンタリーである。当時行われていた学芸会の会場で、舞台照明が幕に引火し火災は発生した。そのとき、真っ先に誘導され、それに従って避難したのは、市政府の官僚たちであった。さらにもう一つ、官僚たちが避難したのちに会場となっていた友誼館の避難口は全て内側から鍵がかけられてしまう。駆けつけた消防隊は扉を破壊する道具ももたず、可燃性の内装材は劇場をたちまち火の海に変えた。この火災で323名の犠牲者を出したが、そのうち288名が児童であった。多分に人災の面が指摘さ

れ、遺族はしかるべき謝罪と正当な法律の裁きを受けさせるべく、カラマイ市政府、ウイグル自治区政府、中央政府に陳情に通い、10年以上闘い続けた。エンドロールには、犠牲となった小学生220名、中学生79名の名前が列挙されている。

この作品は、2010年の香港国際映画祭でプレミア上映され、同年のスイスのロカルノ国際映画祭で国際批評家賞を受賞している。しかし、2010年5月北京市宋庄芸術村で行われた中国ドキュメンタリー映画祭（中国記録片交流週）では、「直前にどこからか情報が漏れ、テープは公安に没収された」^{*36}ということだが、2011年にはYoutubeにアップロードされている。

5-3 中国現代アート of 政治性はどこから？

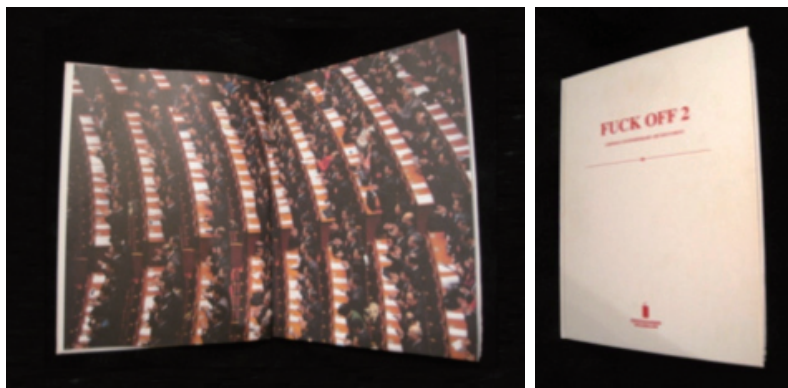
Fuck Off 展2は、1950年代から1980年代生まれまで数世代にわたるアーティストが、それぞれ独自の表現をもって、個人的な、また社会的、歴史的な事実に言及する作品をくりひろげており、中国現代アートの一断面を垣間みるうえできわめて興味深い。

たしかに、2000年のFuck Off展の過激なイメージの延長線上で、あれから13年という時の経過のなかでの多様なプレゼンテーションの展開を見れば、一見地味な印象は否めない。

しかし、作品の内容に焦点を絞ると、アーティストたちは記録や証拠、記憶といったものを、観察者、あるいは伝達者の眼でそれぞれ鋭く考察し、ダイレクトに作品化しており、その意味で現代中国社会の表層をみごとに剥がして見せてくれる展覧会であったといえるであろう。また同時に、表現者の個人的な訴えや苦悩、そして若者文化の様相などにほとぼる感情さえもが、パブリックに共有されうる問題として提議されているようであった。

そういったアプローチをとりながら、さらに加えて、それぞれの作品が描きだすものが、人権擁護、ひいては民主主義に向かうための運動といった様相が色濃く、参観者を最初に迎えてくれる金鋒の作品《Signboard (サインボード)》が、人権にかかわる憲法の各条文をあげていることにも、そのことは象徴的に表されているように思われた。

とりわけ、多くの作品が、現代中国で守られてはいない人権の状況を暴露することによって、中国は憲法をもっているにもかかわらず、遵守されていないこと、立憲政治が受容されていないことを露わにし、国家権力に反抗的な一瞥を与えているようである。憲法が国家権力を監視できないのな



Fuck Off展2図録, 巻頭見開きの全国人民代表大会の様子

ら、一般市民が立ち上がるほかない、というかのように。その権力に対する反抗的スタンスは、図録の最前部の見開きのページを、中国の国家最高権力機関である全国人民代表大会の様子をうつした写真に割いていることにもうかがえる。

すでに山積みの現実的な問題をかかえた中国の「いま」は、まずものごとを「疑ってみる」という段階から、事実を明確に認識する方向に変化してきているといえる。しかし、この展覧会では、単なる事実の提示にとどまらず、個人と国家との関係を前面に押し出すことで、国家の成員としての個人の存在の意識を新たにさせていたように思われる。

Fuck Off 展2の図録のなかで、キュレーターのひとりである馮博一は、次のように述べている。

「13年が過ぎたいま、中国社会はひとつの危機的局面に立っている。しかも、自由で独立したアートを生み出すさいの苦境は、いまだ解決されていない。中国の人びとが直面している問題は、単に一党独裁政治か民主主義かとかいうことではなく、そういう問題にどう立ち向かっていくか、ということなのだ」*37。

同じくキュレーターのマーク・ウィルソンは、2000年のFuck Off 展が「国内外におけるアート・マーケットのシステムの作用や、テイストについての認識に関する中国人アーティストたちの苦闘を扱っていた」のにくらべ、Fuck Off 展2は、「どちらかというといノセントだった生き方が、現代の中国社会の実情にたいする複雑な挫折感へと変わってきた13年という、その時の経過と、その急激な変化のスピードを考察する」といっている*38。

現代の中国で人々が個人的に経験しなければならない絶望を克服するために、アーティストたちが模索した手法は、記録を援用することであった。そしてそれこそが、本展に顕著に見られた第一の特徴であるといっている。

それについて馮博一は、次のように述べている。

「出来合いのものを用いたインスタレーションやパフォーマンス、絵画、ビデオ、写真といった形式を通じて、アーティストたちは、社会のさまざまなできごとや自分たち自身の遭遇したことを、正確な記録がもつ力を前面に押し立てて記録している。彼らは、中国社会の危機的状況がはらむ残酷さを明るみにするが、この残酷さとは、まさにわれわれの基本的な権利が踏みにじられ、道徳が失われている状況に生きているということなのだ。誰もが例外なく、この病的な社会の一員にほかならない。このことには意味がある。すなわち、あらかじめ一方的な考えをもっている人びとに、ほんとうのところ、われわれが互いにどんなに遠く離れてしまっているかをということを感じさせ、われわれの状況と観察をより事実近づかせるとともに、さらにはその現実を生きるひとりにさえさせるのだ。

同時にまた、こうした作品や公文書のような記録には、芸術的なところはまったくないように見え、これまでの芸術的な変換や知見はまったく無視されている。これらのアーティストたちは、新しいアイデアを用いて、紛うことのない中国社会の現実についてのみずからの経験を表現し、自分たち自身の人生や歴史の記録のほうを重んじて、われわれのイメージによる慣習化した視覚的経験を転覆させているのだ。彼らは勇気をもっている。だから彼らは、危機や災難に直接立ち向かい、けっしてそれらを避けたり、そこから逃げたりしない。生きることの苦難にいちいち言い訳することなく、みずから身をもってかわり、その苦難と苦痛の深刻さと希望のなさを体験する。現実と直面したとき、彼らは喪失感の代償を得ようとはしない。そうではなく、現実の世界を解体することで、ヒューマ

ニティの多様なありようを提示するのだ」*39。

ここでいわれる「公文書的な記録」には、たとえば毛同強の作品《DEED (土地譲渡証書)》があげられようし、個人的な記録の例としては、劉曉原+呉華英+艾未未の作品《ONE CHINESE WOMAN'S TWELVE-YEAR PETITIONING PROCESS (1人の中国女性の12年の請願のプロセス)》が符合する。これらの作品は、馮博一も記しているように、アートに関する知見はまったく無視されているといってもよい。

また、活動家の葉海燕の抗議行為や、劉喜梅の嘆願が作品として展示され、人権弁護士の劉曉原をアーティストとして組み込むことによって、アートの枠を壊すばかりでなく、アートと市民社会とを直接につなぐことにもなっている。Fuck Off 展2で放映されたドキュメンタリー作品の数々も、社会の現実をアートに引き込んでいる(むしろFuck Off 展2が中国社会の現実には牽引されているといったほうがふさわしいかもしれない)。

なぜ、この展覧会に公民活動をする人や人権擁護弁護士を組み込んだのか、ということについては、英誌『New Statesman』のウェブ版で2012年10月に公開されたアンジー・ベイカー (Angie Baecker: 中国誌『アートフォーラム [芸術論壇]』の記者) による艾未未へのインタビューのなかに見出すことができる。ちなみに、2012年9月、筆者が艾未未スタジオを訪れたさいには、ちょうどFuck Off展2の打ち合わせが馮博一らとのあいだおこなわれており、アンジー・ベイカーのインタビューは、この準備段階の頃になされたものと思われる。

このなかで艾は、現代中国社会において、「法を最も遵守している人びと、福祉援助になによりも関心をもつ人びとは、最も不当に扱われている人びとだ」*40と語っている。ここでいわれる「福祉援助」とは、すなわち公民活動のひとつの特徴であり、政府におごなりにされている人びとにたいして一般市民が立ち上がり、援助や擁護をおこなう活動のことである。葉海燕や劉喜梅はまさにその活動の実践者であり、彼女らは援助や擁護のみならず、性労働者の問題や河南省の地方政府推進のもとで発生した血漿経済の問題を社会に公表し、責任の所在を社会や政府に問う行為にまで及んだのである。艾のいう「福祉援助になによりも関心をもつ人びと」とは、彼女たちのような人にほかならない。

艾はこのインタビューで、さらに言葉を継いで、次のようにいう。

「われわれ (中国人アーティスト) は、社会や政治について語りもしないでアートについて語れるだろうか? --- こんにち、中国は、依然として極端な政治的条件のもとに存在している。法律の実際上の統治もなく、市民に保障される基本的な権利もない。司法制度は独立していないばかりか、法による真の支配もない。しかし、その代わりに、党がつねに法を操作しているのだ。自由な個人の空間は存在しない。こういってはなんだが、不公平に扱われてきた人びとを守るための発言はほとんどないのだ。結果、人びとは、政府やそのコントロール下にあるものから離れていこうとする。なにか間違ったことがあっても、彼らはそれを見ないように、話さないようにし、アートを通じて主張したりすることもない。もし人がヒューマニティについて、あるいはこんにちの中国の文化について話したいとしても、まったく話にならない。そういう会話は、長年失われてしまったままなのだ。それがいまや最悪の状態になっている。年々制作される映画やテレビ番組は何百何千とあるが、それらのうちで検閲をパスするものは10パーセント以下にすぎない。脚本は、制作に入るまえに、まず検閲部門に提

出しなければならない。そこで内容を調べられ、最終的な操作がなされるのだ。あらゆる書き物や書籍、雑誌についても、つねにそういう状況のもとでつくられている。だから、中国国内で文化制作にたずさわるとんな組織も、官製であろうが民間のものであろうが、みずから政治的に正しくふるまおうとして、それぞれの管理レベルを維持するために、みな個別に強力な検閲をやっている」。

個人の自己検閲、自己規制の問題となると、いっそう根が深い。それというのも――
「赤いラインに触れたら、たちまち問題になることを、誰もが知っているからだ。そして、一度なりとも問題になったら、ブラック・リストに載ってしまう。私の場合でいうと、私が去年やった調査活動では、私の周辺の人たち、私のためにはたらいてくれた人たち、そして彼らの身内の人たちが、私に関係したために疑われ、おどかさされ、脅迫された。そういう人たちが何百人といたと思う。当局はどんな手段でも利用できるのだ」。

逆に国家は、みずからのイメージアップをはかるために、アーティストを利用しようとするし、アーティストのほうは、自分のビジネスの成功のために、体制の流儀に従うので、アーティストの機能が「時代のデコレーション」となってしまうている、と艾は言いきっている。そういった状況のなかで、中国に「すぐれたアーティストが生まれなければならぬ、人びとは自分たちの方法を通じて闘わなければならないのだ」^{*41}と。

ところで、現代中国社会の表層を剥がしてみせようとした今回のFuck Off展2は、誰よりもまず中国の人たちが見てこそ、よりいっそう価値があるものとなるにちがいない。なぜなら、これらの作品によって、長いあいだ隠蔽されてきた事実を知るだけでなく、たとえ個人的な動機から発したものであれ、事実の究明を生きる条件として主張している人たちの存在を知ることが、人びとに大きな勇気を与えるであろうと思われるからである。

それでは、中国国内では展示せず、国外で展示する意義と効果を、艾未未と馮博一はどう考えているのか。これについて艾未未は、Fuck Off展2の図録の、先にも引いた崔燦燦との対話のなかで、次のように答えている。

「最大の効果は、再度、ひとつの文化を表したということだ。この文化がたとえ浅薄なものであるにせよ、この文化の置かれた境遇は、相変わらず緊迫している。われわれは最初の展覧会を上海でやることができたが、2回目は、オランダまで出かけて行って展示せざるを得なくなったのだ」^{*42}。

2度目のFuck Off展が中国ではなくオランダで開催されるということ自体も、艾にとっては、一種の定点観測としての、重要な情報源となるのであろう。馮博一は自身の文章のなかで、「文化の提示は、単なる結果ではなく、プロセスだ」^{*43}と記している。

フローニンゲン美術館のディレクター、アンドレアス・ブリューム (Andreas Blühm) は、図録のなかで、「すぐれたアートと政治的ステイトメントとは、実際にうまく折り合っていないのか?」という点から、この展覧会の意義の可能性を思索した。「何十年となく美術史家を騒がせている」この問題は、「われわれを歴史的事実から遠ざけ、時流に乗ったアーティストをより受け入れやすくしているように見える」と彼はいう。しかし、この展覧には、「オランダをはじめヨーロッパの観衆にとっても、置き去りにできない問題がはらまれて」おり、「我々のものの見方と思考力へのエキサイティングな挑戦となる」と語った^{*44}。

かたや艾未未は、『ニューヨーク・タイムズ』北京駐在記者・黄安偉 (Edward Wong) に「政治

的アートはいまだ優れたアートでありうるか？」との質問をうけ、「そういった問題はすでに長く存在している。人びとはアートを日常的な闘争と結びつけることに慣れておらず、いわゆる高尚な美学といったものを用いて、人間の感情を現実の世界と分けようとしたり、人間の諸々の感情を洗い流してしまおうとする」*45と語っている。

艾未未はまた、崔燦燦との対話のなかでも、彼が考えるアートの政治性について話している。

(以下抜粋)

アーティストの選択における政治的傾向について——

われわれの政治的な傾向と立場は、かなり明確だ。「政治的な傾向」とは、個人には表現の権利があり、とても弱く小さな魂にも表現の意志があるということ。こういった意志の現れは、つねに主流の表現にたいして反抗的な性格を備えている。しかし、反抗のために反抗するのではなく、もし反抗的な性格がなかったら、アーティストの表現は存在の意義さえなく、存在する空間さえない。意義と空間は、反抗によって切り開かれなければならないのだ。

こんにち、若者が、もしほんとうの自分の言語を形成したいと思うなら、自分の反抗する空間をひろげなければならず、この拡張された空間を、ひとつの新しい表現形式によって完成させなければならない。この「新しい」、あるいは「異なった」様相が現れたとき、その反抗性がようやく形成され、同時にまた、その生存理由も形成されるのだ。現実には非常に大きな変化が起きていて、われわれがそれを自分にたいして説明するさいにも、ほかの人たちと互いに影響し合う。このようなことが大規模に、技術や社会の領域、さらには公共領域に現れてきて、万人に通じる現象になるためには、アートはかなり技術的で、専門性の高い表現としてコミュニケーションをはからなければならないが、それをどのようになしとげていくかが、アーティストにとっての挑戦である。

もし、個人の表現とコミュニケーションが、人間の最も基本的な要求や生命の最も原始的な尊厳と関係がないというのなら、われわれもそれを気にする必要はない。私たちの関心は、人間の最も基本的な価値をも傷つける状況のもとで、アートがつくり出すさまざまな反応にほかならない。そのさまざまな反応の価値に対するわれわれの評価はみな、これらの最も基本的な価値観である、自由、独立、生命、権利などから逃れる術はない。

「自分の言語」とは——

私は、アートは現実的存在だと思う。というのも、それはあらゆる存在の特徴を備える媒体で、そのほかの何ものとも異なるから。アートは、それ自体の言語システムをもっていなければならない。この言語システムは必然的に、そのほかに存在する表現と通じ合うことができる。たとえば、われわれの感情、夢、恐れ、焦り、ひいては言葉にならない感情とも感覚的に密接につながっている。

その「芸術言語システム」の実験、あるいは新しい言語の可能性は何によるか——

認知 (cognition) による。認知とは、感情と理性の秩序にたいするさらに深い理解

を含んでいる。この理解自体は、秩序の及ぶところと及ばないところに関する理解である。

というのも、アートは、やはり人間の1つの活動として、1つの美学活動として、存在しているからだ。美学というものは、倫理学や哲学と切り離しようもなく、切り離す術もなく、人の認知というものと、人間が宇宙空間にいるという未知の領域から脱け出すことはできない。この認知自体が、つまりは極端に政治化した態度、行為なのである^{*46}。

艾未未の、哲学的、心理学的な見地をふまえたこれらの発言からみると、たしかに、Fuck Off展2の政治性の根源には、まさに、人間の感情を現実の世界と分離することなく、それらと果敢に向き合う知的活動の認知自体と、それを表現しようとする意志が、すでに政治的行為だということが認められる。

ここでいわれる「認知」とは、一個人が認識や理解を得る過程のさまざまな思考の働き、機能を指すと考えられる。つまり、一個人の精神活動に踏み込み、感情や知覚、記憶、想像、思考、判断、推理に働きかけることがアートの新たな可能性の取り組みだ、と艾はいっている。じっさいに、Fuck Off展2の各作品も、アーティストみずからの観察や思考プロセス、また体験に伴う感情（渴望、恐怖、痛みなど）が記録として提示され、そこに共有や共感、あるいは懐疑が生まれ、見る者の認識を解体してしまうのだと思われる。

では、なぜ、個人の認知が政治的であるのか。それは、個人の渴望と社会秩序のあいだに横たわる問題で、現在の政治や制度が、人びとは正義や道徳に基づいて生きるものだ、ということに依りどころにしないかぎり、人びとの生存さえも脅かされるので、彼らの要求はいきおい政治への抗議性を強くする。アートは本来、個人から社会・公共へむけて発信されるものであるが、そこでFuck Off展2は、公を圧倒的に握る体制と、それにたいする個人、という構図をつくり上げているといってもいいだろう。

先に引いたアンジー・ベイカーによるインタビューのなかで、「あなたは未来に希望を感じるか？」と問われた艾未未は、こう答えている。

私はつねに、ただただ未来に希望をもっている。なぜなら、進歩はあるのだから。私はつねに、我々は問題を解決するためにここにいるのだ、と信じている。問題は、われわれに目的を与え、たとえメソッドを放棄したとしても、適用されるべき公平性や正義を理解するために^{*47}。

ここでいわれている「メソッドの放棄」というのが、つまりは、艾が崔燦燦との対話のなかで最初に触れていた、Fuck Off展2の「メソッドとは展示作品の内容」^{*48}ということと重なり合う。各作品は、過去を内包しながら現代に向き合うアーティストたちの、ごく個人的な物語のダイレクトな提示であり、これをFuck Off展2のメソッドとするなら、馮博一の「これまでの芸術的な変換や知見はまったく無視」ということにつながっていると考えられる。Fuck Off展2であえて選ばれたメソッドとは、かりにメソッドを放棄してでも、現代の事実から個人の認知のプロセスにまで潜入していき、「適用されるべき公平性や正義を理解する」ことを優先したとみられる。

しかし一方で、アーティストたちの表現は、必ずしも正義の行動ではないように見え、ヒューマニティとは、必ずしも誰もが一樣にもつ穏やかなものではないのではない、とあらためて気づかされずにはおかない。たとえば成力の作品《HUMAN RIGHT CONTRACT, ART WHORE（人権契約、娼婦アート）》や、何雲昌の作品《ONE METER OF DEMOCRACY（1メートルの民主主義）》、そしてまた葉海燕の、抗議行動を作品化した《THE 10 RMB BROTHEL INITIATIVE

《10元の売春宿の戦略》(2011)などには、メディアやアートのシステムを掌握し、人権をも脅かす見えない権力という背景にたいし、アートが一般社会にコミットしていくために、アーティスト個人の身体と経験とをもって、あえて刺激的に、現状の問題を社会的な議論の舞台にのせようとしたようにみえる。

そして同時に、卑猥であるとか、ふしだらであるとか、流血の暴力性という常識的な共通認識を打ち破ってでも、表現の自由や、獲得すべき人権を求めているようである。とはいえ、アーティストたちがどんなに過激に表現しようと、アートが示しうるのは非暴力の表現であり、一個人の反抗の態度でしかないのである。

「Fuck Off展2」で、キュレーターとしての艾未未は、アーティストの感情に基づく具体的な要求のある作品を取り上げ、アーティストではない人々の要求をも作品と見なしていた。これらからは、アートの根拠となるものが、ひとりの人間の主観的な要求であるという艾未未の考えを見いだすことができる。

ここで付け加えておかなければならないのは、「Fuck Off展2」に参加したアーティストが、すべて国家の検閲の対象とされているわけではないということである。

たとえば、2017年4月29日、第2回長江国際映像ビエンナーレ(第二屆長江国際映像双年展)では、金賞に何雲昌の作品〈同姓同名-李剛(中国語名:同名同姓—李剛)〉^{*49}、銀賞に厲犢源の作品〈むかつく出来事(中国語名:無間)〉ほか4作品^{*50}、銅賞には趙趙の〈タクラマカン計画(中国語名:塔克拉瑪干計画)〉^{*51}が選出されている。また、2017年5月23日に北京の故宮で行われたAAC芸術中国(Award of Art China)の本年度の青年芸術家賞のノミネートには、趙趙、馬秋莎があがっている。

AAC芸術中国とは、2006年に現代アートの評議と年間賞選出の組織として設立された中国で最も権威ある公式の現代アート機構である。2007年度の年間芸術家賞には艾未未が選ばれており、カッセル、ドクメンタ12での艾の《童話》プロジェクトの反響による受賞であった。

これらからは、いかに現代中国社会に対する問題提議を含んだ作品であっても、体制に迎合しない態度をもつアーティストであっても、政治的活動や運動に直接関与せず、アートの文脈のみの表現にとどまるならば、中国の公式のアート・アワードを獲得しているということが認められる。また、国家の中国現代アートに対する認識も変化が見られるのではないかと考えられ、中国現代アートの新たな時代の研究として、AAC芸術中国についての調査は注目すべき点であると考えられる。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

-
- *1 宮本真左美「艾未未概説」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、66頁。
 - *2 RanDian 不合作方式的集結。
http://www.randian-online.com/zh/p_review/fuck-off-an-uncooperative-approach/
(閲覧日2013年8月3日)
 - *3 上海双年展往届回顧。
http://huadong.artron.net/20120930/n270115_2.html (閲覧日2013年7月21日)
 - *4 上海美術館は2010年10月より、同年に挙行された上海万博の中国館に移り、名称も「チャイナ・アート・パレスおよび上海現代アート・ミュージアム」に変更されている。
 - *5 清水敏男オフィス・サイト。

- <http://shimizuooffice.com/works/exhibitions-article-038.html> (閲覧日2013年7月21日)
- *6 Fuck Off展—参加アーティスト。
艾未未、曹斐、陈羚羊、陈劭雄、陈运泉、丁乙、峰卫东、何岸、何云昌、黄磊、黄岩、靳勒、李文、李志旺、梁越、梁玥、林一林、陆春生、路青、孟煌、彭禹、彭东会、琴嘎、荣荣、宋东、宋涛、陈浩、郑继舜、孙原、王冰、王楚禹、王兴伟、王音、乌尔善、萧昱、徐坦、徐震、杨福东、杨茂源、杨振忠、杨志超、杨勇、张大力、张盛泉、郑国谷、朱冥、朱昱、計48名。「不合作方式-FUCK OFF」2000。
 - *7 クレマン・シェラー著、伊藤俊治監修、遠藤ゆかり訳『アンリ・カルティエ=ブレッソン—20世紀の最大の写家』創元社、2008年、75頁。
 - *8 RanDian 不合作方式的集結。
http://www.randian-online.com/zh/p_review/fuck-off-an-uncooperative-approach/
(閲覧日2013年8月3日)
 - *9 同上。
 - *10 同上。
 - *11 Mark Wilson, TO FUCK OFF, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.13.
 - *12 Ai Weiwei via Skype in het Groninger Museum
<http://www.groningermuseum.nl/ai-weiwei-skype-het-groninger-museum> (閲覧日2013年6月22日)
 - *13 Fuck Off展2—参加アーティスト。
艾未未、陈彧君&陈彧凡、成力、邓大非&何海、Double Fly Art Center: 双飞艺术中心(崔绍翰、黄丽芽、李富春、李明、林科、孙慧源、王亮、杨俊岭、张乐华)、何迟&雄黄社、何翔宇、何云昌、黄淋、计文于&朱卫兵、姜波、金锋、景柯文、历槟源、李松松、梁硕、刘晓原&吴华英&艾未未、马秋莎、马一、毛同强、孟煌、琴嘎、吴俊勇、夏星、叶海燕、张大力、赵赵、左小祖咒、林志鹏、罗洋、任航、刘喜梅、計35名+2グループ。
 - *14 Ai Weiwei, Cui Cancan, A Conversation about Fuck Off 2, FUCK OFF 2—CHINESE CONTEMPORARY ART DOCUMENT, Groninger Museum, 2013, p.15.
阪本ちづみ訳「不合作方式 (FUCK OFF) 2展に関する対話」、艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ スタイル』勉誠出版、2014年、174頁。
 - *15 茲收到 (氏名) 借与钱款(金額), 立据人今莫名债台高筑, 幸蒙德士仁人义胆侠肝, 恩助敝人力渡黑暗, 共寻正义。特誓 知恩必报, 毫厘俱返, 今恐人心不古, 立据一纸, 付与 债主恩公存证。恐口无凭, 凭此为据, 是据以证, 证据立诚。右给债主人收执, 立据人 艾未未, 公元贰仟零壹拾壹年拾壹月拾陸日立。
今ここに、一が貸し与えた金一元を受け取りました。証書を差し出す者は、現在わけが分からない莫大な債務を負っており、幸いにも徳のある者、情け深い者の義侠心に富む行為、かたじけなく、私が過ごす暗闇の時期を助けて、共に正義を追求する。ここに必ず智恩に報いることを誓い、毫厘に至るまですべて返済する。今、人の心純朴ならずと恐れるため、1枚の証書を差し出し、貸主の恩に公の証拠を残し手渡す。口ばかりで証拠がないのは心もとないもので、これをよりどころにして証拠とし、誠意を表す証とする。右は債権者にお納めいただきたい。立証者艾未未、西暦2011年11月16日。
 - *16 中国当代艺术《不合作方式》巡展荷兰(荷兰在线)。
<https://helanonline.cn/article/4266> (閲覧日2013年6月22日)
 - *17 2013年9月、筆者によるインタビュー、資料添付。
 - *18 草泥馬のうた<http://video.search.yahoo.co.jp/search?p=youtube+%E8%8D%89%E6%B3%A5%E9%A6%AC%E3%81%AE%E3%81%86%E3%81%9F&aq=-I&oq=&ei=UTF-8> (閲覧日2013年7月3日)
 - *19 One Meter of Democracy, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.65.
 - *20 中国当代艺术《不合作方式》巡展荷兰(荷兰在线)。
<https://helanonline.cn/article/4266> (閲覧日2013年6月22日)
 - *21 Feng Boyi, AIR WITHOUT AIR, FUCK OFF 2 —CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.21.
 - *22 宮本真左美「Play it again-その後の艾未未」、月刊『あいだ』192号、2012年。
 - *23 「专题摄影下一代」, 『NewStatesman-新政治家: 客席编辑艾未未』, 2012年10月, 19号-25号, p.53.
<http://www.newstatesman.com/sites/default/files/files/AWW%20New%20Statesman.pdf>
(閲覧日2013年1月6日)
 - *24 2013年9月、筆者によるインタビュー、資料添付。
 - *25 王敏、梅本重一『中国シンボル・イメージ図典』、東京堂出版、2003年、168頁。
 - *26 New Statesman: Zhao Zhao: The young pretender
<http://www.newstatesman.com/world-affairs/world-affairs/2012/10/zhao-zhao-young-pretende>
(閲覧日2013年1月6日)
 - *27 刘喜梅 (Liu Ximei) 作品として<AN AIDS PETITION (エイズ感染者の嘆願)> (中国名:<喜梅 (Ximei)>) 2010。
https://www.youtube.com/watch?v=lpq6KrY5_V4 (閲覧日2013年8月2日)
 - *28 阿古智子「第1章 エイズ村の慟哭」、『貧者を食らう国』新潮社、2009年、16-17頁。
 - *29 Stay Home <喜梅>English Subtitles
http://www.youtube.com/watch?v=_AHreUWqvw&feature=em-sub_digest (閲覧日2013年8月2日)

- *30 <LITTLE GIRL'S CHEEKS (花脸巴儿) 2009>
<http://www.youtube.com/watch?v=HuK5pSfZILA> (閲覧日2013年8月2日)
- *31 <DISTURBING THE PEACE (老妈蹄花) 2009>
http://www.youtube.com/watch?v=OD_Em5xHUKg (閲覧日2013年8月2日)
- *32 <ONE RECLUSE (一个孤僻的人) 2010>
<http://www.youtube.com/watch?v=4l1VpW0LZ50> (閲覧日2013年8月2日)
- *33 <PING AN YUEQING (平安乐清) 2011>
http://www.youtube.com/watch?v=kpHcloLqYCU&feature=c4-overview&list=UUMgbcIX822tDWm3Wm_54iPA (閲覧日2013年8月3日)
- *34 <BURLED (掩埋) >2009
http://www.youtube.com/watch?v=4awrAq_jbiuA (閲覧日2013年8月4日)
- *35 <KARAMAY (克拉玛依) >2009
<http://www.youtube.com/watch?v=Q9uh9y6TgQg&list=PL2021687482548B7E> (閲覧日2013年8月6日)
- *36 大阪～香港2013春季電影祭つれづれノート ～シネマクロスオーバーの現場を訪ねて。
<http://neoneo.sakura.ne.jp/home/archives/9489> (閲覧日2013年9月6日)
- *37 Feng Boyi, AIR WITHOUT AIR, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.21.
- *38 Mark Wilson, TO FUCK OFF, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.13.
- *39 Feng Boyi, AIR WITHOUT AIR, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.21.
- *40 New Statesman: “You aren’t born a good artist. You have to fight”.
<http://www.newstatesman.com/politics/politics/2012/10/you-arent-born-good-artist-you-have-fight>
(閲覧日2013年1月6日)
- *41 同上。
- *42 Ai Weiwei, Cui Cancan, A Conversation about Fuck Off 2, FUCK OFF 2—CHINESE CONTEMPORARY ART DOCUMENT, Groninger Museum, 2013, p.19.
阪本ちづみ訳「不合作方式 (FUCK OFF) 2展に関する対話」、艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ スタイル』勉誠出版、2014年、184頁。
- *43 Feng Boyi, AIR WITHOUT AIR, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.23.
- *44 Andreas Blühm, FAUSTI VS. FUCK OFF 2, FUCK OFF 2 -CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.11.
- *45 艾未未雕塑作品再现与“魔鬼”搏斗的牢狱生活。
<http://cn.nytimes.com/culture/20130528/c28ai/> (閲覧日2013年6月7日)
- *46 Ai Weiwei, Cui Cancan, A CONVERSATION ABOUT FUCK OFF 2, FUCK OFF 2- CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.16.
阪本ちづみ訳「不合作方式 (FUCK OFF) 2展に関する対話」、艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ スタイル』勉誠出版、2014年、177-178頁。
- *47 New Statesman: “You aren’t born a good artist. You have to fight”.
<http://www.newstatesman.com/politics/politics/2012/10/you-arent-born-good-artist-you-have-fight>
(閲覧日2013年1月6日)
- *48 Ai Weiwei, Cui Cancan, A CONVERSATION ABOUT FUCK OFF 2, FUCK OFF 2- CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013, p.15.
阪本ちづみ訳「不合作方式 (FUCK OFF) 2展に関する対話」、艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ スタイル』勉誠出版、2014年、174頁。
- *49 2010年10月16日、河北省保定市にある河北大学構内で2名の女子大学生が飲酒運転の青年によってひき逃げされた。犯人は、地元公安局の副局長の息子 (太子党) であり、事件当時、「私の父は李剛だ」との発言や傲慢なふるまいから、インターネット上では大きな反響を呼んだ。アーティスト何雲昌は、その「李剛」という同姓同名の人々を集め、広いエリアの一般的な習慣や文化、価値観などの共通性に言及した。
(何云昌获得第二届长江国际影像双年展金奖: <http://news.artron.net/20170429/n927437.html>)
- *50 <勝手気侷な農耕 (中国語名: 自由農耕)>、<臭い堀の春 (中国語名: 臭水沟的春天)>、<鶏を連れて散歩 (中国語名: 遛鸡)>、<青信号 (中国語名: 绿灯)>。
(何云昌获得第二届长江国际影像双年展金奖: <http://news.artron.net/20170429/n927437.html>)
- *51 2015年10月、趙趙は新疆で「タクラマカン計画」を開始。北京から100kmのケーブルと冷蔵庫を持って30人あまりのチームとトラックで出発し、4,000kmを走りタクラマカン砂漠の北部に到着したのち、改装した車で砂漠に移動。厳しい審査を通過するため、趙趙は工事の請負頭を演じたり、コマーシャルの監督を演じたりし、さまざまな人々と渡り合う。輪台鎮についた後、彼らはウイグルの生活圏で電源と繋ぎ、これを起点にケーブルを砂漠の中心までのぼした。そこで新疆ビールを詰め込んだ冷蔵庫を24時間稼働させた。23日間のプロジェクトは撮影され、北京に持ち帰った100kmのケーブルと冷蔵庫、インバーターはインスタレーション作品となった。

| 第6章 | アンディ・ウォーホルと艾未未

6-1 Flower

艾未未作品の中でFlowerというテーマやタイトルを用いたものは少なくない。早くは、陶磁製の立体的でカラフルな花をあしらった大型の陶板《Flowers》(2007) (図1) や《Dress》(2007) (図2) を発表している。この時期艾未未は、景德鎮の工房に依頼して、陶磁器を使って、西洋アート史に現れたスーパーリアリズムであるとかキッチュを想起させる作品を実験的に創作していった。そして、それらはまた、清朝の乾隆帝の時代の代表的な陶磁器職人の技巧を尽くした作品、たとえば、翠玉白菜や肉形石などの本物と見紛うほどの品々があったことを思い出させるものであった。

当時、中国社会では、2008年の北京オリンピックが決定して以来、やっきになって進行する都市開発によって、古い胡同の町並みは破壊された。歴史を無視して装う建築物が発展の証しであり、ファッションとなった。艾は、そういった社会の風潮を、鮮やかな色彩の壊れやすい磁器で皮肉ったと思われる。ここでカラフルなFlowerは単なる装飾でしかない表面的発展に対する揶揄であったと考えられる。そして一方で、清朝時代の技術は、権力に翻弄された職人たちによって、現在もまだ継承されていることも明らかにした。

2008年の四川地震で犠牲になった子どもたちの名簿調査をして以来、艾未未のツイッターでは、1日も欠かされることなく、その日誕生日を迎える生徒の名が投稿された。2013年5月12日、四川地震から5年を迎えたこの日に、艾未未は犠牲になった子どもたちを記念して、「Ai Flowers」(艾花/愛花) アクションを起こした。この日はちょうど母の日で、5年前のこの日は、たくさんのおもちゃたちがおから建築と



図1 《Flowers》(2007)

出典: <https://galerieursmeile.com/en/artists/artists/ai-weiwei/work.html>



図1 Detail



図2 《Dress with Flowers》(2006)

出典: <http://www.squarecylinder.com/2010/05/ai-weiwei-haines/>

よばれる劣悪な鉄筋コンクリート構造の校舎のために、罪もなく命を落とし、永遠に母親と別れることになってしまった日である。たくさんのネットユーザーが、このアクションに賛同して、様々な花の写真や絵を投稿した。彼らのコメントには「いつの日か、私たちは必ずや真相と出合うだろう」、「真相を重視して決して忘れない」などがみられた。しかし、民間のそれらの言葉に相反して、体制側メディアである人民日報では、汶川地震で被災した人々が、5年経って次第に傷の痛みから立ち上がり、かつての生活を取り戻していると報道していた。艾未未はこのアクション（自由亜州電台：自由アジアラジオでは、これを行為芸術と称した）について、自由アジアラジオのインタビューに対し、記憶はあらためて呼び起こす必要があると述べ、この哀悼の行為の発端は5.12地震で犠牲になった子どもたちではあるが、そればかりではなく、戦争や飢餓で亡くなった子どもたちに対してでもあると加えた。さらに、子どもたちは全く受け身で、記念されるどころか、あらゆる災難は、のちの統治する者の恩徳に感謝する式典になるというのが中国では正常なことだと指摘した。そして艾未未にとって、「Ai Flowers」アクションでの花は「鮮やかで、生き生きとした生命」の記念であった*1。

2013年11月30日から、艾未未はツイッター上で全く個人的な運動を開始した。2011年4月3日から81日間の拘束ののち、保釈期間の1年を経ても艾の没収されたパスポートは返却されず、国外への旅行権は剥奪されたままであった。当局に打診すると、今に返すというあいまいな返答に、艾はパスポート返却を求める運動として、また、これが法治国家であろうか?と公に訴える方法として、毎朝、艾未未スタジオの玄関前にとめた自転車のかごに生花を置き、写真をツイッターにアップし始めた。(図3) そして、写真と同時にこう投稿した。



図3 北京艾未未スタジオ前の花をあしらった自転車《With Flowers》
出典：<http://aiweiwei.com/projects/with-flowers/>

「2013年11月30日からスタートし、毎朝私は草場地258号のスタジオの門の外にある自転車のかごの中に生花の花束を置く。私が自由旅行の権利を取り戻すまで」。

しかし、スタジオ前の街路樹に鎖でつながれた自転車は、艾未未がいつも作品に使う上海のフォーエバー社のものではないことに気付く。これには、艾の抗議の根底に、もう1つの事情を抱えていた。

その自転車は、ジャイアント社 (Giant: 1972年台湾で設立し、アジアを始め、欧米に拠点をもつ大手サイクルブランド) 製で、かつてドイツの若者が所有していたものであった。彼は、ドイツの芸術品を中国に運ぶ仕事に携わっており、ある日当局は正式な手順をふまずに、彼を密輸の容疑で10ヶ

月以上監禁した。しかし、彼が捕まった本当の原因は、「政府の官僚たちが免税の芸術区をつくって彼のビジネスを引き継ぎたかった」というのだ。艾の知るところによると、その若者は、監禁中極めてひどい対応を受けていたという。ドイツ政府の多大な努力によって、彼はようやく解放され帰国するのだが、その際に、彼は自分のこの自転車を艾未未に渡してほしいとドイツの記者に託した。当時艾未未も保釈されたばかりで、その自転車をどう扱うか考えたのち、何の前触れもなく一個人にふりかかる災難を暗示するように、スタジオの前の木に自転車を鎖でつないだのだという。そして、「最も大衆的で、生活になじみ深い」と艾が考える花を、特に「生花」で自転車のかごを飾った*2。

これは、「Ai Flowers」のアクションの反響とも無縁ではないだろう。雨風や日差しにさらされる路上の生花は、生命を暗示させるようでもあり、毎日換えられる花は、日々新たな抗議と願いを担うようである。艾はこれを作品として《With Flowers》プロジェクトとした。

しかし、このプロジェクトで注目すべきは、発信先がSNSだけではないということである。艾未未スタジオの正面には、2013年の11月末に至ってもまだなお、当局の監視カメラが取り巻いており、以前のような厳しい干渉はなくなったものの、艾はそれに目をつけたようだ*3。つまり艾は《With Flowers》プロジェクトをダイレクトに当局に監視させたのである。

パスポートを没収されて3年を越えた秋、カリフォルニア州のアルカトラズ島の刑務所跡で、艾未未は「@ Large : Ai Weiwei on Alcatraz」（2014年9月27日-2015年4月26日）と題する展覧会を行った。ミュージアムではない特定の背景を持つ場所での展示のため、現地に赴くことのできない艾は、展示の企画や準備に困難を極めたようである。

アルカトラズ島刑務所は、島の周辺の激しい潮流と低い海水温のために、完全に隔離された世界の監獄島となった歴史以外に、ネイティブアメリカンとの所有権をめぐる抗争があった。17世紀の頃には、ネイティブアメリカンの漁場であり、1963年3月にアルカトラズ刑務所が閉鎖されたのちに、連邦政府が新たな活用を模索する中で、ネイティブアメリカンの人々が島の権利を主張し始めた。1969年11月20日から1971年6月11日の間には、多くのネイティブアメリカンに加えて、彼らに賛同する学生やヒッピーなどが島に渡り、占拠するという事件に発展した*4。アルカトラズを調査する中で、艾はこの事実特に心打たれたようであるが、展覧会のテーマである「自由」は、175人にもものぼる世界の良心の囚人の肖像をレゴでつくった《Trace》（2014）を中心に、彼らがここに捕らえられているかのような良心の囚人の監獄ミュージアムをつくり上げたと言ってもいい。かつて、精神病患者が監禁されていたという、昼間の日差しがたよりだけの部屋で流れるネイティブアメリカンの音楽（作品《Illumination》2014）にしても、限界の精神状態を励まし、「文化や政治で抑制された人々へのオマージュとして表現された」*5。そして、「@ Large」にも、花をモチーフにした作品がある。

《Blossom》は、アルカトラズ刑務所の中でも病棟の監房や診療室の衛生陶器（洗面台、便器、浴槽）を白磁製の繊細かつ複雑な花で満たした作品である。（図4）「@ Large」のカタログでは、この作品は「入院患者に花束をおくるように、投獄された者に象徴的なぐさめを捧げるように見ることができる」と解説されている。また、その密集した花からは「1956年の中国の有名な百花運動（Hundred Flowers Campaign）に対する皮肉な引用であるかもしれない」*6と



図4 @Large : Ai Weiwei on Alcatraz《Blossom》(2014)

図4 Detail

出典：http://www.artfixdaily.com/news_feed/2014/09/22/3806-ai-weiwei-fills-alcatraz-with-12-million-legos-in-major-exhibitio

示唆されている。

「百花斉放、百家争鳴」とは、1956年から1957年のはじめに、中国共産党が学問、思想、文化、芸術などの各分野において、「花々がいっせいに咲きほこるように文化の花を咲かせ、古代の諸子百家がそうしたように自由で活発な議論を」と奨励した運動である。この運動は、党内外の知識人の見解や不満を自由に表現させることで党内部のあり方を見直すというのが建前であったが、実際は、知識人に行っていた政治思想教育などに対する不満の一種のガス抜きを目的としていたともみられている。しかし、予想以上に共産党への批判が噴き出すようになると、1957年6月以降、党本部は徹底的な言論弾圧に乗り出し、7月には反右派闘争へとつながっていった。この反右派闘争で根拠のない批判を受け、右派とみなされた知識人は、「思想改造」のもと、辺境に送られ（下放）、あるいは投獄、強制労働などの過酷な生活を強いられたのである^{*7}。1958年春、艾未未の父艾青もまた右派とみなされ、一家は東北の北大荒の強制労働キャンプに下放させられた（1才に満たない艾未未は、一旦は家族に同行せず、のちに合流することになる）。その後の文化大革命から、毛沢東が亡くなる1976年まで、新疆ウイグル地区の石河子から、またさらに辺境のゴビ砂漠に面した土地で、艾未未は成長したのであった。自由表現に関することが、突如として生存することのみを第一とする生活に投げ込まれることになった艾未未にとって、おびたしい花は、彼の成長期を運命づけた心象であるかもしれない。また、労働キャンプでの父艾青の日々の労働は、手袋が3、4日で擦り切れてしまうほどの公衆便所の清掃であった。幼い日の艾未未は、その父の真剣に掃除する姿を見ていた。のちになって、艾はその父の姿を哲学的であったと称したこともあった。《Blossom》で便器にはめ込まれた白磁の無数の花は、艾の心の深層にある父親へのオマージュとも思われる。艾にとって、百花は生命にかかわる表現であり、便器は、デュシャンのそれとは異なり、父親の屈辱の時代のしるしであるとも考えられる。

さらに《Blossom》が百花であるならば、《Sunflower Seeds》は、これから芽吹く可能性を持った種でもあるが、生命の表現を抑圧された沈黙の姿であろうか。

2015年6月初めから、艾未未は1993年に中国に帰国して以来、はじめて自らが企画した個展を、北京798芸術区と、草場地のギャラリーの4ヶ所で次々と挙行了^{*8}。

そのなかでも、前波画廊の「彪— Tiger!Tiger!Tiger!」の展示には《Bicycle Basket with Flowers in Porcelain》がある。(図5) これは、とりもおさず、艾の旅行権、パスポートを取り戻すための、日々のプロジェクト《With Flowers》を記念している。プラスチック製の自転車のバスケットに白磁製の(一部彩色あり)無数の花の塊をはめ込んだ作品である。それまで不可能と思われていた北京での艾未未個展が許可を得て大々的に行われ、2015年6月22



図5 《Bicycle Basket with Flowers in Porcelain》(2014)
[筆者撮影]

日、艾のパスポートは当局から返却されたことで、With Flowersプロジェクトは翌23日、ちょうど600日で終了した。

With Flowersプロジェクトに、どれ程の効果があつたのか分からない。中国党内の権力闘争問題や人権問題に関する各国からの干渉は、国家の外交にとっては、処理しておきたい障害であつたことは確かと見られる^{*9}。のちに艾未未は、このプロジェクトについてこう話している。「彼らには、この行為を止める理由はない—彼らは私に、“それをしないわけにはいかないのか?”と言ったが、私は“不可能だ”と答えた。私は、ただそこに生花を置いただけで…交渉とはこういうことだ。それは、そこに置いた花のように、取るに足りないことにすることができる^{*10}。

その後も艾は花をテーマにし続けている。With Flowerプロジェクトの自転車に日々置いた花束の画像を拡大して壁紙にし(ビクトリア・ナショナル・ギャラリーの「Andy Warhol/Ai Weiwei」展での《With Flowers》2015)、ニューヨークのリッスン・ギャラリーでは、1片の陶板に白磁の花を無数に咲かせた。艾未未は自身の体験以外に、花を作品のモチーフとすることにウォーホルに対する敬意や継承を意識しているのだろうか。

かつてウォーホルは、Flowerというモチーフを初期のドローイングやコマーシャルのイラストから、1964年、ニューヨークのレオ・カステリ・ギャラリーで初めて展示されたポップな絵画と印刷に至るまで繰り返し使った。とりわけ、1960年代から1970年代はじめを通じた絵画とシルクスクリーンによる《Flower》の制作は、拡大するカウンターカルチャー、フラワーパワームーブメントと同時期に行われた^{*11}。

フラワームーブメントとは、泥沼化するベトナム戦争や機械化によって失われていく人間性とといった社会背景の下で、1960年代半ばから、ヒッピーたちが、彼らが大切にする愛と平和、そして自然、セックスなどの象徴として花を身につけていたことから、彼らの主張や運動はフラワームーブメントと呼ばれた。ヒッピーを先導したのは、その前世代のウィリアム・バロウズ、ジャック・ケルアック、アレン・ギンズバーグらのビートジェネレーションで、中でも詩人「ギンズバーグは、対抗文化や反戦運動のグルとして敬愛され、特に1960年代半ばに“フラワーパワー”を提唱して文壇の枠を超えた社会的な影響を及ぼした^{*12}」のであつた。ギンズバーグは、戦時の恐れや暴力的な精神

状態に打ち勝つことの必要性を強調し、エッセイ『Demonstration or Spectacle as Example, Communication』(1965)の中で「たぐさんの花は、それだけで壮観だが、とりわけ最前線でその力は発揮される」^{*13}と説いた。若者たちは、警察や抑圧的権力に対して、彼ら自身の体を花で飾り、また花を贈ることで怒りを静めようとした。「武器ではなく花を」によって、武装解除を求めたのである。

花の力を信じた運動の中で、1967年10月21日、ワシントンのリンカーン・メモリアルパークに10万人の人々が集まり、反戦をかかげてアメリカ国防総省の本庁舎、ペンタゴンまでのデモ行進が行われた。ペンタゴンに集まった人々は夜になっても坐り続け、徴兵カードを燃やす者もいたという。州兵の警備隊とデモ参加者の衝突も発生し、逮捕者も相次ぎ、警備隊がいつ発砲してもおかしくない緊張状態が続いた。そういった状況下で「1人の若者が銃を構える警備隊に近づき、州兵の突きつけたM14ライフルの銃口に1本ずつカーネーションの花を挿していった。自分に向けられた銃口に花を挿すという勇気ある行動によって張り詰めていた緊張の糸は切れ、他のヒッピーたちも次々と目の前の銃口に花を挿していった。この時撮られた歴史的瞬間の写真は、“フラワーパワー”と名付けられ、その年のピューリッツァー賞^{*14}にノミネートされた」^{*15}のである。(図6)



図6 写真「フラワー・パワー」(Bernie Boston/The Washington Star Collection, 1967.10.26)

出典:https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2017/10/19/the-day-anti-vietnam-war-protesters-tried-to-levitate-the-pentagon/?utm_term=.892392abd879

ウォーホルの繰り返し制作された《Flower》はそういった時代の潮流を捉えたといっているようである^{*16}。しかし、艾のFlowerに関する作品は、再び花の力を信じたといえるだろう。そしてまた、過去の「フラワーパワー」の潮流があつてこそ、「Ai Flowers」、《With Flowers》にすぐさま反応して賛同したネットユーザーたちがいたのだろう。ある情報を伝えるために、何かに代えて表すという方法は、公に認知されていくと、大衆が即座にかかげて大きな声に反映できるシンボルとなる。艾未未は、《With Flowers》プロジェクトを「取るに足りないものに変えた交渉」と言ったが、この非暴力の抗議とは、艾にとってアートそのものであったのである。

6-2 艾未未一時代相の媒体として

アンディ・ウォーホル没後25年にあたる2012年、『Andy Warhol: 15 Minutes Eternal』と題する展覧会が、シンガポールを皮切りに、香港、上海、北京、東京のアジアの5つの都市を巡回した^{*17}。これらの回顧展において、展覧会としては各地で過去最多のウォーホルの作品が展示されることになった。

それとときを同じくして、2013年、ドイツの美術、デザイン書籍の大手出版社、ハッチェ・カンツ (Hatje Cantz Verlag) より『Warhol in China』が出版された^{*18}。この本は、1982年にウォーホルが香港と北京を訪れた折の写真や、訪中後に制作された絵画が約230ページにわたって掲載され^{*19}、ウォーホルと中国の関わりについての解説や評論が、中国語と英文の二ヶ国語で収録され、その巻頭に艾未未による序文が収められている^{*20}。

艾未未の作品にはウォーホルが用いたモチーフを使った「コカコーラの壺」シリーズ、陶磁作品の「Flower」シリーズなどがあり、艾のウォーホルへのオマージュ、あるいは継承の自負が見てとれるとも言える。しかし、艾は、具体的にウォーホルの何に共鳴しているのだろうか。

2007年、ドイツ、カッセルで開催された国際展『ドクメンタ12』の参加作品『童話』プロジェクトの際には、かつて、あらゆる人々が創造性を持つ「社会彫刻」の理念を以て制作し続けたヨーゼフ・ボイス (1921-1986) を継承するのか、という質問に対し、艾は、「社会彫刻」という表現自体に受け入れ難いものはないが、ウォーホルとボイスのどちらかを選ぶならば、「ウォーホルの“からかい”のほうがしっくりくるし、この時代に起きる変化に直面することができる。彼は最も普通のやり方で生命を表現することができ、そしてそれを再び神聖化することがない。それがとても人を感動させるのだと思う」^{*21}と話している。

1980年代、メディアへの露出が多く、生き方自体がアーティスティックであったウォーホルの姿は、当時ニューヨークにいた艾未未の胸に、鮮やかに焼き付けられたのかもしれない。



Installation View at Groninger Museum, 筆者撮影

艾未未はかつてこう話した。

「アートはどうやって存在するのか。アートは伝播することで存在するのだ。伝播なくして存在するアートなどない。アーティストの生涯は、伝播する能力が表現できたかどうかである。よいアート、悪いアートなどなく、有効に伝播できるアートか、できないアートかということだけだ」*22。

伝播する能力に関して、ウォーホルが群を抜いていたのは、あらゆる伝達手法を用い、作品のみならず、アーティスト自身が時代の趨勢を映す鏡となったことが挙げられる。艾未未のウォーホルに対する共鳴はそこにあるといえるかもしれない。

艾は2005年にブログを開設して以来、2006年から2009年にかけて日々の思いをエッセイスタイルで書き続け*23、のちにツイッターを開始し、中国の各地のみならず、世界のフォロワーとの交流を可能にした。そしてそれと同時に、艾未未という個人の日常の言葉や写真を発信していった。また、ツイッターを通じて得た情報から、彼が目する社会問題のドキュメンタリーを制作し、Youtubeにアップし、艾みずからがボークルを担当するミュージックビデオも登場させた。艾は「インターネットと情報の時代は、人類が遭遇した最高の時代だと私は思っている。この時代のおかげで、人間はついに個人として独立し、情報を得て、コミュニケーションする機会を手に入れた」*24と話している。

さらに、アーティストの社会的な立場についての艾の見解も、ウォーホルについてのコメントを聞くようで興味深い。

「私はアーティストであるが、アーティストのもっとも大事な作品というのは、その人自身だと思う。なぜなら、こんにち私たちアーティストは、アーティストであるとともに、ひとつの伝達手段、媒体でもあるからだ。私たちは情報や、世界に対する考え方、表現能力と交流の可能性を持っており、さらには、こんにちの技術や、現実に対する反応と認識がある。それらを私は、力を尽くして自ら露呈させようとする。だから、アーティスト自身がひとつの伝達手段であり、個々人がひとつの伝達方法となるのだ」*25。

ウォーホルが当時のメディアを存分に使って時代相を自己に映しだしたように、艾は現代の媒体、インターネットを使って、作品のみならず、プライベートな日常をソーシャルネットワークにアップし続けている。ウォーホルが「どこでも誰でも美味しく飲めるコココーラ」と言って、アメリカの消費社会をポップ・アートで表したなら、艾にとっては、「どこでも誰でも使える」スマートホンの時代に生き、グローバルなコミュニケーションを謳歌した。それによって、国際的には彼の知名度はさらに高まった。

しかし、中国国内ではどうだろう。彼個人のブログは削除され、日常的に監視を受け、81日間の拘留ののち、脱税犯と看做されパスポートは4年に渡り没収された。加えて、国内では艾未未作品の展示は検閲とそれにとまなう自粛によって実現できず、中国現代美術史からも削除される状況に見舞われた。

この国内外での彼の境遇の違いは、「中国政府が艾未未問題を処理する上で、国内外で異なる政策を講じたことによる。というのも、当局は艾未未の国内外での影響力いづれに対しても恐れている。しかし、国際的(国外的)には、渡航を除いては、彼は国家のファイアウォールを超えていいし、交流も可能で、展覧会の企画をしてもいい。当局は(国外においても)彼を封殺することで引き起こされる、(海外からの)絶えず続く抗議の波を回避したいし、艾未未の件が国際的な人権の話題になることを望まない」*26。

2011年4月3日、艾未未が北京国際空港で突然当局に拘束され、秘密裏に81日間拘禁された。中国国内で起きたことであり、拘束されたことで艾未未の言動とアートの創作が、当局によって絶たれたという事実は、ツイッターによって海外のフォロワーにもすぐに伝わった。そして、世界各地のミュージアムやギャラリーをはじめ、政界や一般市民の中国政府に対する抗議が拡大したのである。そういった影響のもとで、中国政府は、艾未未問題が引き続き国際的な干渉に及ぶことは避けたいのだ。しかし一方で、「国内においては、彼がソーシャルネットワークやその他のメディアで、大衆と結びつくのを絶たなければならず、また当局に対して激しい社会的非難をさせてはならない」*27。よって、艾未未は、国内では、インターネットサイトを含むあらゆるメディアでの情報の検閲を受け、個展も開くことができず、まるで存在しないかのように扱われる。国外では、渡航を禁止されている以外は自由で、大々的に個展を挙行することができる。彼はそこでもインターネットによる連携を駆使し、各国の主権側でも、人権と言論の自由を求めて闘争するため渡航できないアーティストの展示を歓迎する。

ウォーホルが見せた時代相が、アメリカン・ドリームとよばれるにふさわしいなら、艾未未というアーティストが見せる時代相は、中国の国際的面目と国内の安定維持を図るための矛盾した政策を映し出したと言っていい。

習近平国家主席が就任後初めての演説で、「中国の夢」*28を前面に押し出して以来、政府はこれをスローガンとして強力に宣伝している。天安門広場はもとより、北京のあちこちには「中国の夢」の巨大な広告版が現れ、2014年10月1日の国慶節（中華人民共和国成立65年）に合わせて北京の中国美術館で行われた展覧会も「丹青中国の夢」と題して挙行された。しかし、「中国の夢」には全くといっていいほど具体性がない。そして、時代相のひとつの媒体となった艾未未は、国家が打ちだしたチャイニーズドリームの完全に蚊帳の外にあった。それはむしろ中国の悪夢と言ってもおかしくないのではないだろうか。

艾未未はニューヨークに住んでいた1980年代、ダウントウンのアートイベントの人ごみの中で、一度だけウォーホルを見かけたことがあるという。接点はなかったが、両者はある時期同時にニューヨークにおり、彼らの生活や作品を記録していた*29。

しかし、ウォーホルが「有名人や社交界に焦点を合わせ」、「現代性と前世紀のアメリカに応答した」のに対し、艾は「故国を離れた（中国の）友人を記録し、ワシントン・スクエア・パークやトンプキンス・スクエア・パークなどでの抗議活動やデモを記録した」。ウォーホルは、当時の資本主義の様子に魅了されており、「政治的な見解はめったに明らかには現れていない」のに比べ、艾は中国に帰国してからも、独裁的政治体制やポスト文革のグローバリズムを扱い、それに伴う資本主義に批判的であった*30。

この両者の相違に関して、ウォーホルも艾未未も好む「猫」というテーマからは、明らかな違いを見いだすことができる。

艾未未の北京のスタジオには、40匹の猫がいるというのは、よく取りざたされる話であるが、ウォーホルも、一時には家に25匹の猫を飼っていたようである*31。ウォーホルの家にそれほど猫が増えたのは、1950年半ば頃から猫のブリーディング・ビジネスをはじめたことによるようである。当

時、アメリカではシャム猫をペットにする流行がピークに達していたという。ウォーホルは、猫を可愛がるのはもちろんのこと、ブリーダーの仕事にもり出した。しかし、ウォーホルの猫たちは、「近親交配」で「行儀の悪さで評判が悪く」、ビジネスは失敗に終わったようだ。60年代初め、ウォーホルは多くの猫を安価で、もしくは無料で手放し、最愛の母猫のヘスターと2匹を残した。しかし、譲った母親を失って鳴いてばかりの子猫のために、ヘスターも手放すことにしたのである。のちに、ヘスターは去勢手術のために死んでしまう^{*32}。

大変なショックを受け、悲しみにくれたウォーホルとウォーホルの母親は、『Holy Cats by Andy Warhol's Mother』というヘスターに捧げる本を自費で出版した。「この本は、ウォーホルの母親、ジュリア・ウォーホラの特有の手書きで、シンプルな物語の、実に素朴なスタイルのペンで描いた猫の絵本」であった^{*33}。

20年ほどが過ぎ、ウォーホルは『Diaries』で、ある展覧会のオープニングで、ヘスターを譲ったベティ・バーズ (Bettie Barnes) に会ったことを書き、こう続けた。

「ぼくの最愛のヘスター。彼女は猫ちゃんの天国へ行った。そして、ぼくはそれ以来、罪の意識が残っている。それが、つまりは、なぜぼくがPOPismを始めたかということだ。ぼくは、それについて考えたくない。もし、ぼくが彼女に卵巣手術を講じていないなら、彼女は生きていただろうと本当に思う。でも、彼は彼女を死なせた」^{*34}。

このウォーホルの苦痛の告白が、のちに、「マシンになりたい」という彼の最も議論される有名な言葉に結びつけられたようである^{*35}。

艾未未のスタジオの猫たちは、ほとんどがそこに勝手にやってきた猫たちであるようだ。

『アーティストが愛した猫』では、猫を愛してやまない世界の芸術家とともに、艾未未が紹介され、彼の2006年のブログが載っている。

「自宅で飼っている犬と猫は、優雅な暮らしを楽しんでいる。僕を差し置いて、まるで貴族の館の主のような顔をしているんだ。庭のあちこちに我が物顔で座っている彼らを見ていると、本当に幸せな気分になる。まるで“ここは僕の縄張りだからね”と言っているみたいだ。でも家を建てる時、動物たちの居場所をわざわざ確保したわけではなかった。僕は動物と同じように考えることはできない。でも、だからこそ、彼らを尊敬しているんだ。人間である僕は、彼らの世界には入り込めない。僕にできるのは、彼らに家全体を開放してその行動を見守り、この家を気に入ってくれるのを待つだけ。でも、動物たちの行動は予想がつかない」^{*36}。

艾の猫に対する思いは、好きどころか尊敬や羨望の域のようである。しかし、スタジオの猫、三花 (San Hua) が連れ去られ、姿を消した後、艾未未はボランティア26名と、食肉や毛皮のために猫を誘拐するビジネスの調査にのり出し、ドキュメンタリー〈三花〉(2011)^{*37}を制作した。

大型トラックで運ばれる数えきれない猫、倉庫に押し込められ、天津の花鳥市場で販売するため殺されるのを怯えながら待つだけの猫たち。ドキュメンタリー〈三花〉で艾未未はこう訴えている。

「天津には、たくさんのそういった市場があり、そこでは年々想像もつかない数の猫や犬が死を経験する。全国の至る所に、毎日毎時絶えず数えきれない動物が同じような運命に遭い、彼らは人がわかる言葉が使えず、永遠に生命の尊さを擁護し、訴えることができない。彼らにとって、人間が提供することといえば、対抗できない極限の恐怖感だけである。動物保護法の欠如のために、その

種の悪は抑制力がないことを知っており、そういった虐殺は決して罰せられないと分かっている。法が全くなければ、人間の直感的な知識や善は役に立たず、限りなく打ち砕かれ、残るものといえ、残酷に満ちた無知でねじれた世界である」*38。

猫への愛着に対して、ウォーホルは、資本主義におけるビジネスに端を発し、アートの創作概念に帰結させたと言ってもいいかもしれない。それに対し、艾未未は猫との経験から、非道なビジネスを批判し、社会問題として提起するに至っていると考えられるのである。

6-3 《ひまわりの種》

作品の中で、ウォーホルは反復することでオリジナルの意義を薄めていった。艾未未も《鬼谷下山》シリーズではウォーホルと同様に、反復する量をもってオリジナルの骨董の価値を揺さぶるようなインスタレーションを試みた。しかし、作品《ひまわりの種》シリーズでは逆に、圧倒的にその一粒ひと粒を際立たせるような制作に挑んだと言えるだろう。3節では、《ひまわりの種》についての検討をしてみたい。

2010年、ロンドンでフリース・アートフェア(2010.10.12~2011.5.2)が開催され、テート・モダンで、艾未未の作品《ひまわりの種》(Sunflower Seeds)*39(図7)が展示された。タービンホールの床一面に10cmの厚みで敷き詰められたのは、1億粒ともいわれる磁器製のひまわりの種である。

制作は5年前にさかのぼり、景德鎮洞窟の磁器岩石を掘り出すことから始められた。成形は手作りの型によって形作られ、一度素焼きをした後、選別、洗いをかけ、乾かしたのち、絵付けされている*40。絵付けはおそらく酸化コバルトを主成分とする顔料が用いられ、上釉として透明釉などはかけられていない。絵付けののち本焼きを施し、コバルトの藍を発色、定着させてい



図7 テート・モダン、タービンホールの《ひまわりの種》(Sunflower Seeds)
出典：
(上) <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>
(下) <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/sseeds-ai-weiwei>

る。それによって磨きをかけない素地のままの白地の部分と顔料自体の艶のある藍色が、本物と見紛うほどの仕上がりとなっている。ひと粒を作り上げるのに30工程ということであるから、第2章1節で示した『景德鎮陶磁録』の焼造工程の分業が登り窯を用いた焼成であるにもかかわらず、19工程であったのに比べ、さらに注意が払われていることが推測される。また完成までには2年を要し、作業にたずさわった人員は1,600人以上に及んだという。これらの制作過程や制作風景は、『ひまわりの種』の展示と同時に、会場で放映され、制作過程も作品の一部となっている。また、観覧者と作家とのインターネットによる対話コーナーも設けられた。

しかし、展覧開始早々、問題が浮上した。陶磁の粉塵による人体への悪影響である。上釉をかけていれば、おそらく粉塵の心配はなかったかもしれない。焼成後の陶磁の粉塵は、肺に蓄積するのである。しかし、焼成の際に上釉をかければ、大量の粒をひと粒ずつ重ならない様に並べて焼かなければならないということになる。顔料だけならば、もし焼成で接着したとして、成品をそれほど損なうことなく、ばらすことができたのではないかと考えられる。また、透明釉のガラス質が表面にない方が、リアルなひまわりの種に近づいたのだと考えられる。開始時には作品の上を歩き、種をつかんで撒く、さらにはひまわりの種の上で転がるなどの遊びさえ許されていた展示は、3日後には、参観用の通路が設けられるという処理がとられることになった。

陶磁器の粉塵について思い出されるのは、2008年の作品《Dust to Dust》(図8)である。これは、新石器時代のかめを粉にし、標本のようにガラス瓶に収めたものである。粉にひかれた新石器時代のかめは、他の破壊をもって作品とするものと同じように、ありえない形体に変えられることで、既存概念からの解放が意図されている。また、一方で都市北京の大規模な取り壊しによって発生する粉塵被害から、工場の大気汚染への質疑を持つものである。

タービンホールに敷き詰められた《ひまわりの種》は、粉塵問題が浮上することによって、思いがけなく、大量生産による現代中国の大気汚染問題への視座を提供することになったと考えられる。

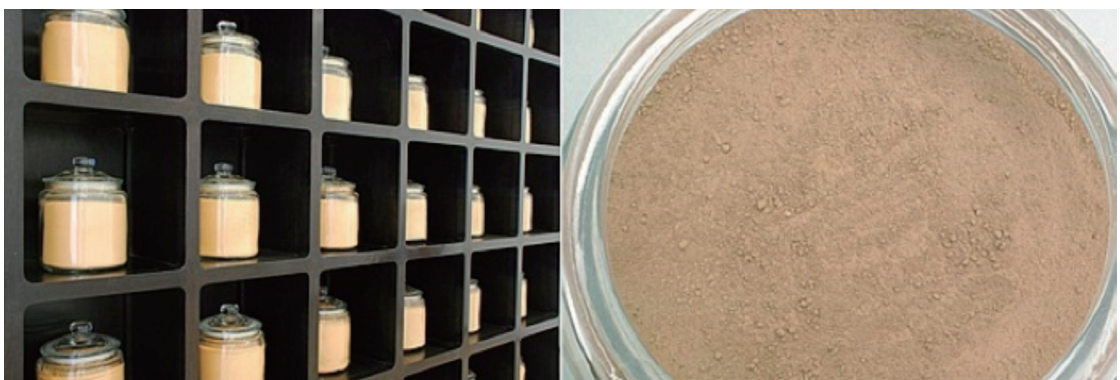


図8 《Dust to Dust》2008 Ground Neolithic pottery (5000-3000BC), glass jar
出典:<http://theartistandhismodel.com/2011/02/ai-wei-wei/>

《ひまわりの種》の原型は、2006年に完成していた^{*41}という。また、2008年の初頭にフィリップ・ティナリは、艾未未スタジオに景德鎮から送られてきた陶磁のひまわりの種と遭遇している。その時見たものは、「特大の陶磁製のひまわりの種が中間から開けられ、中から数えきれない実物大の小さな陶磁のひまわりの種が現れた」のだという。艾未未は、それをよく観察しながら、「老威(劉

威威)はいつも私を驚喜させたいんだ。今回彼が作ったのはとても見事だ」と話している*42。

2011年9月艾未未スタジオを訪れた際に、二つに分かれる蓋物状になった大きな陶磁器製のひまわりの種(図9)を見つけたので写真に収めた。おそらく、これが艾未未を驚かせたものだと思う。

このエピソードから《ひまわりの種》のもともとの発案者は、艾未未なのか劉威威なのかが曖昧になる。

むしろ、劉威威が骨董のレプリカを制作し、オークションで販売するというかたわら、艾の作品のモチーフや作品となる陶磁品を創作しているといってもさしつかえないようである。しかし、劉威威は、現代アートのアーティストではなく、景德鎮で工房を構え、工匠をかかえる主である。艾の「老威威は、いつも好んで私がつくるべきだと思う作品をつくるんだ」という言葉からは、劉威威が艾の考え方や立場をかなり理解していることが推測される。

それから1年半後に、フィリップ・ティナリは660万粒の陶磁のひまわりの種の山を艾未未スタジオで見ることになった*43。これが《ひまわりの種》1t(2009)(図10)で、のちに《ひまわりの種》5t(2009)とスケールを拡大し、2010年のテート・モダンでの1億粒のインスタレーションとなった。テート・モダンのタービンホールでの展示の後には、ホールから場所を移し、ひき続きテート・モダン美術館において《ひまわりの種》10t(2011)(図11)が展示された。



図9 陶磁器製の蓋物のひまわりの種 [筆者撮影]



図10 《ひまわりの種》2009

porcelain and ink, 1ton, diameter approximately 203cm

出典:<http://www.chipstone.org/article.php/479/Ceramics-in-America-2011/Mind-Mud:-Ai-Weiwei%27s-Conceptual-Ceramics>

図11 《ひまわりの種》2011

porcelain and ink, 10ton

出典:<http://www.thedogscojones.com/2012/03/sunflower-seeds-by-chinese-artist-ai.html>



フィリップ・ティナリは《ひまわりの種》について、「よくそろっていて品のある外観はミニマリズム作品、および、これからのいわゆる“持ち運びできる芸術”を連想させ、こんなに大がかりな努力を費やして、非常にばかげたことを成し遂げた。つまり、この作品は、本質的なスタイルをとどめて、絶対的な芸術の地位を残したのだ」*44という。「本質的なスタイル」とは、これまでに艾が台無しにしたり、破壊することをもって、古くからある既成概念などの変動のない状況にはっきりとNOを言い、新しい視点や認識を促すスタイルのことであると見られる。《ひまわりの種》では、その創作のスケールなどが、台無しにしていまうという行為と「非常にばかげたこと」という意味において、同様だという見方であると考えられる。「芸術の地位」とは、ミニマリズム作品や「持ち運びできる芸術」という現代アートの表現スタイルを踏襲していることである。

「持ち運びできる芸術」ということから、キューバ出身のフェリックス・ゴンザレス＝トレス (1957～1996) の作品を挙げることができる。ゴンザレス＝トレスは、1996年にエイズで亡くなっているのだが、「彼の示した方向性は、90年代の美術の展開にとって、重要な意味を持ち」*45、「今も多くの人に愛されている」*46という。

また、松井みどりは、トレスの作品には、60年代のアートムーブメントだったフルクサス*47の精神を引き継いでいるところがたくさん見られると指摘している。フルクサスとは、艾がニューヨークにいた頃に、既に好んでいたものである。

さらに、陶磁のひまわりの種の原型が2006年にはすでにできていたということから考えられるのは、艾は2005年のセルジュ・スピツァーとのコラボレーション《鬼谷下山》以降、特に2006年に3ヶ月景徳鎮に滞在して制作した作品、さらに2007年の《Dress》や《Flowers》の創作の間もあたためていたモチーフであったことが考えられる。

トレスが独自のスタイルを確立し、その意義を多くの批評家に印象づけた作品を発表していった1990年初め、艾はまだニューヨークで生活していた。1980年代後半には、ニューヨークのイーストビレッジ出身のアーティストらによるネオ・ジオ*48

がアートの新しい流れの牽引役になっていた。彼らは、「幾何学的形態を土台に、現代的な状況への考察を促すオブジェを取り込んだ、コンセプチュアルな彫刻、絵画」をつくり出していた*49。オブリストのインタビューのなかで艾未未は、当時、ジェフ・クーンズらのネオ・ジオの一派について、「まことに新鮮なアプローチで登場した」と話し、艾が住むイーストビレッジのすぐそばで行われたクーンズの展覧会で見た《トゥーボール50/50タンク》(図12)に魅了されたと言っている*50。《トゥーボール50/50タンク》はジェフ・クーンズの初期作品であり、「スポルディグ社製のふたつのバスケットボールが、ケースの中の水に浮かんでいるもので、幾何学的な要素を残し



図12 ジェフ・クーンズ作品《トゥーボール 50/50 タンク》1985
出典: <http://www.jeffkoons.com/artwork/equilibrium/two-ball-5050-tank-spalding-dr-j-silver-series-spalding-dr-j-241-series>

ながらも、素材に既製品を使っているので、ちょうどポップとミニマリズムを組み合わせた様な形態をしている。「それは、クールで非人格的な外見を保ちながら、同時に、バスケットボールを通じた黒人の階級的サバイバルを投影することもできるという、半分フォーマルで、半分コンセプチュアルな「物質性と言説性の同居」^{*51}であり、そういったネオ・ジオの魅力が、艾を引きつけたのだと考えられる。

艾がジェフ・クーンズ作品をニューヨークで肌で感じる事ができたとすれば、トレスにしても、そういったアーティストのひとりであったかもしれない。堀川理沙も《ひまわりの種》がトレスの《無題(偽薬)》(1991)など、美術史上の作品との対話も想起させると記している^{*52}。また、トレスが艾と同じ年齢であることは、独自のスタイルをまだ探していた艾にとって、どんなアーティストとして映っていたのだろうか。

トレスの代表的な作品には、90年の「コーナー・スピルズ」と呼ばれるキャンディやクッキーを壁際に積み上げた作品(図13)がある^{*53}。

これらの作品は、一種のインストラクション・アート(観客や自分の代行者にある行為を指示する芸術)で、あらかじめ決められているのは作品の重さ(トレスの体重、あるいはトレスとそのパートナーであったロス体重を足した重さ)だけで、作家の指示に従ってギャラリーの人がその重さの分を壁際に好きに積み上げていくというものであった^{*54}。観客はそれぞれ持ち帰ることが許されており、作品は観客との出会いによってキャンディの山を変化させ、しまいには消えてしまう。しかし、「アートのイベントに参加した記憶は贈り物として残る」ことになるのだという^{*55}。これは、「場の状況との相互関係でその姿が定められるという点で」、「“今、ここ”の状況に影響される生身の自分が創造の基本にあり、そこからしか政治的な意識は発信されないというトレスの意識が垣間見える」^{*56}というものである。また、トレスの芸術は、「そのはかなさゆえに“リアル”でないよう」に見えるかもしれないが、実は最も「人間の現実に接近している」^{*57}のだという。

当時のトレスのインタビュー^{*58}を見てみると、作品には彼の個人的な苦悩や質疑が持ち込まれている。例えば《Nontitle — 偽薬》(1991)については、トレスの恋人であったロスが死んでいくということを作品にこめ、「その作品が消えて、存在しなかったという状態を作りたかった以外に理由はない」とまで話している。そして、「作品が僕を破壊する前に、僕が作品を破壊した」といい、「最初から作品はそこに存在していなかった。僕は存在していないものを作った」と思うことで、トレスは自分の痛みをコントロールしたのだという。「このことは、個人的なレベルでは、とてもリアルなものだ」と彼自身も認めているが、一方では、本物のアートとしての創作意識も持っていた。だから、確かにリアルであるけれど、個人的で悲しい出来事を作品にすることに対する言い訳として、子供のように、たくさんのキャンディでいっぱいにして、参加者や自分自身をも喜ばせたかったと話している。



図13 トレス作品コーナー・スピルズ, 1991《Nontitle : 大衆の意見》
出典: <http://brondongmanis.com/2015/02/06/less-is-more-aktivisme-minimalis-ala-felix-gonzalez-torres/>

しかし、このリアルな生身の自分から、トレスはどう政治的意識を発信したのだろうか。事実、トレスは一躍注目されながら、政治的には行儀がよすぎる作品だと非難も受けていた。それに対するトレスの反撃は興味深い。

それは「政治的でないアーティストなんているかな?」という言葉に始まる。そして、「成功した政治的なアーティスト」が、実は「彼らが政治的には見えないからだ」。「彼らが政治的に見えない」のは、彼らの作品が、自然や生きるということを基準にしていることを我々が知っているからだと説明する。さらに、「美学というのは政治だから。たとえ政治についてでなくとも、それは政治的だ。なぜなら、誰がその美学を決めているかとか、また、どの時点でなのか、どんな社会の層が決めているのか、それらの人たちのバックグラウンドは?などの疑問をもつとき、一見そうは見えなくとも、最も効果的なイデオロギーのメカニズムなんだとすぐに気がつく。あなたが自分を政治的だとか、観念的だとか言うと、むしろ、そういったメカニズムはうまく働かない」のだと語っている。

また、社会的な問題に対して、政治的であるのか、そうでないのかという見方も明確である。彼は、当時のアメリカのダイオキシンの環境問題や住宅不足や銃社会の問題などは、すでに制度によって守られる権利があるもので、本当の脅威ではないという。同性愛者のトレスにとっては、家族とは何かという問題が、何の制度的な支えもない状態で人生に立ちはだかっていた。そこで、トレスは社会の制度の支えもない個人の脅威、あるいは苦悩を、まるで政治とは無縁であるかのように作品にのせたと言えるだろう。つまり、彼個人にとって本当に切実な問題は、制度によって守られるどころか、社会問題としても理解されない、より政治的な意識から発信されたと考えられるのである。

これらのトレスのインタビュー内容から、松井がトレスの作品について分析することに理解を深めることができるように思われる。ひとつは、「パブリックなもの(公共性)とプライベートなもの(私生活)のつなぎ目として存在しながら、いつか消滅していく、しかも、消滅することによってますますその存在感を強くする、身体の実現」であった^{*59}ということである。もうひとつは、「観客が常に自分に向けて発信されたものと感じることで、より長い時間をかけて心の中に浸透していくパーソナルなパブリック性がある様に思える」^{*60}ということだ。そして松井は、トレスの作品を「はかなさの過激さ」とも表しているのである^{*61}。

かつて、グレイグ・オーエンスは「アレゴリー」の機能を唱え、ポストモダン・アレゴリーの特徴として「はかなさ」の効用に注目していたということについて、松井は「トレスの作品には“アレゴリー”を実行する重要なテクニックである“断片を通してより大きな意味へと観客を誘う”という方法がどの作品にも見られ」、また「時間の中で消えていく形を通して、生きることの意味を考えさせる“はかなさ”の効用もある」と評価している^{*62}。

トレスの作品の「はかなさ」が消滅していくという「変化」を表していたとすれば、艾の《ひまわりの種》は「流動」であるかもしれない。

堀川理沙は、テート・モダンでの《ひまわりの種》の「開かれた」展示について、艾未未自身もひと粒の種を持ち帰ることも辞さないというようなことを言っていたにもかかわらず、粉塵の問題で、「作品がある意味閉じてしまったことは皮肉な結果となった」^{*63}と記している。つまり、《ひまわりの種》のなかで観客が遊ぶ際に、こっそりと、あるいは、たまたま懐の中にその種が紛れ込んでしまうこともなくなってしまったということである。

2010年10月12日から、2011年の5月2日までという展示期間の間、当局による艾未未拘束という事態が発生した。これによって、作品《ひまわりの種》は、ふたつの側面を現したと考えられる。

ひとつは、堀川が指摘するように、のちに「フェイク・デザイン社にかけられた脱税容疑に対する支払い命令に抗議し資金を寄せた大勢の“債権者”ひとりひとりに艾が送付している証書の包みにも、ヒマワリの種が同封」されたということである。そして、「艾未未拘束が報じられた直後、北京のアニメーター皮三（王波）は、《種を噛み砕く（克瓜子 Crack Sunflower Seeds）》という動画作品をネット上に発表」し、「当局によって“和諧される”（削除される）までの数時間のあいだ、100万以上のネットユーザーによって視聴され」というように、「社会のさまざまな階層のなかに、艾のヒマワリの種は蒔かれ」た^{*64}。それに加え、ツイッターを通して《ひまわりの種》を欲しいとツイッター仲間からの申し出があると、艾未未スタジオでは、それに応じているようであった。筆者も、スタジオを訪れた2011年には、気軽にひとつかみをいただいてきたのである。テート・モダンでの展示中には果たされづらかった「持ち運びできる芸術」、は、展示が終わっても、展示に参加できなかった者の手に渡り、消滅したのではなく「流動」していったのである。

もうひとつ、艾の拘束によって現れた側面は、中国の現代アーティストの当局による拘束が、作品に現代中国の人権問題を象徴するようなイメージを与えたと考えられる。《ひまわりの種》のタービンホールでは、当時、艾未未釈放を求めるパフォーマンスも行われた。

たとえば「毛沢東は太陽にたとえられ、人民は常に太陽の方を向くヒマワリになぞらえられた」^{*65}としても、《ひまわりの種》をよく見れば、花でもなければ、ひまわりの花のガクに収まった形状でもない。むしろ、花であることから解放されて熟し、すでに1粒1粒になった種なのである。また、ひまわりの種が、飢えた農民をかりうじて支えた飢饉食を象徴し、歴史的な記憶の喪失から、毛沢東の大躍進政策という災難をよみがえらせる^{*66}としても、《ひまわりの種》は、現代の景德鎮の生活の中から新たに生産されたものである。艾未未は、それらを現在の中国社会になぞらえ、同時に、そこに未来の可能性を探しているのかもしれない。イデオロギー的幻想もカリスマへの信奉も失ったひまわりの種は、《ひまわりの種》という陶磁製であるがゆえに壊れやすいという「はかなさ」を持っている。陶磁の「はかなさ」は、トレスに例えられた（ロス）の命＝生きているということ、に重なるのである。

【《ひまわりの種》のミニマリズムとマス】

チャールズ・メレウエザーのインタビューのなかで、リチャード・セラ (Richard Serra)、ドナルド・ジャッド (Donald Judd)、カール・アンドレ (Carl Andre) のようなミニマリストの世代が、特にあなたにとって重要ではないか、と問われた時、艾は「それらのアーティストは、私にとって非常に重要だ」と答えている。それは、「彼らの作品は、ネーミングについてであり、それがどう我々の思考を変えるかに関することであった。さらに彼らは、私に何が必要でないかをも教えた」^{*67}と述べている。ここで言っているネーミングとは、哲学的な意味の「概念に言語表現を与えること」と考えていいであろう。

例えば、艾は四川大地震で劣悪なコンクリート構造の校舎の下敷きになって亡くなった子供たちのために現地に赴き、自ら募ったボランティアらとともに被害調査を行った。そのひとつが、犠牲に

なった生徒の名簿作成であり、つまりそれは命の名を救い出すことであった。艾未未スタジオには、被害に遭った子どもたちの名簿が壁一面に貼り出されており、現在でもそれらの子供たちの誕生日には、毎日ツイッターに名前が書き込まれている。それを記すのは、艾未未に限ったことではなく、犠牲になった子供たちの存在を忘れたくない、忘れてはならないと思う有志たちである。それらの名簿を一斉に貼ったインスタレーションに《Cong》(2008-2011) (図14)がある。

《Cong》は、木材と石膏ボードを用いた建築的なインスタレーションで、中国語の「琮」(Cong 二声:角柱形で中が丸くえぐってある玉器)の形状をしている。内部には調査によって集められた生徒の犠牲者リストが掲示されており、これが「丛」(Cong 二声:集まる)のもうひとつの意味であることが考えられ、英語でも「Cong.」は、Congregationの略で、集合を意味する。外壁の123フレームに貼られているのは、おそらく公文書(政府への調査願い等)であろう。



図14 《Cong》2008-2011, (H) 350 x 670 x 670 cm

出典:<https://galerieursmeile.com/artists/artists/ai-weiwei/cong-2008-2011-edition-of-3/workdetail.html?cHash=a0387e4f1e4b719172116c4fd5d8fffa>

さらに、録音作品に《念》というのがある。《念》は、四川大地震で劣悪なコンクリート構造の校舎の下敷きになって亡くなった5,205名^{*68}の子どもたちの名を3,444名の艾未未のツイッター仲間のボランティアによって、11,240回読み上げられた作品である。ただ淡々と読経のように名前が読み上げられていくだけなのであるが、3時間40分以上にも及ぶ録音を聴いていると、言葉にはならない生命への思いがあふれて来るのである。命に対するもとの意識を押し広げ、社会や大人の責任に直結させて来る凄みがある。作品《念》は、亡くなった子どもたちのひとりひとりの名をもって、我々に生命へのあらたな概念をつきつけたと言える。

とすると、ミニマリズム・アートと呼ばれるものが「概念に言語表現を与える」ということに対し、艾の作品は、氏名という具体的な形象から、あらたに生命という概念を抽出していると考えられる。

榎木野衣は、東洋の水墨や禅画の「減筆」と、欧米のミニマリズム・アートを比較し、表現される結果は「いちじるしく似ていたとしても、両者はまったく異なる」と、決定的な違いを導き出している。というのは「ミニマリズムにおける“減筆”は、人によって解釈の差を生んでしまう“趣”というようなものを排するために出てきた考え」^{*69}で、欧米のミニマリストたちは、「誰が見ても同じ手続きで、同じ視覚的効果を共有することが大切だと考えた。そのために、あやふやな感覚的材料は最小限にして、選び抜かれた要素、機械的な順序や組み合わせによって、誰もがほとんど同じ条件下で直感的

に理解できる芸術作品を提供しようとした」^{*70}。つまり、東洋の惜墨^{*71}において求められているのが、究極の自由な境地や趣であるのに対し、欧米のミニマリズム・アートは、鑑賞者の自由な趣向が排されているという対立的な違いがあると指摘している^{*72}。艾未未の「一見ミニマリズム・アートに見える作品も、この東西の表現の相違が現れているといっても過言ではないかもしれない。

作品《ひまわりの種》にしても、一定の思考の道筋が与えられている訳ではない。1億粒という莫大な量の陶磁の種が4,300㎡のタービンホールに広げられた様は、過去の文革時代に太陽にたとえられた毛沢東をひまわりの花が仰ぎ見ていたことを思い起こさせるとしても、むしろ、それは現代の庶民のありさま、庶民と共に歴史を乗り越えてきた親しみあるものの壮大な「趣」なのではないだろうか。また、おしゃべりの際につきもののスナックとしては、ひまわりの種は中国に限られたものではなく、参観者それぞれに親しみある景色が浮かぶはずである。

このように、ひまわりの種というモチーフ自体がかなり寓意的で、鑑賞や体験は観覧者個人の自由に任せられていると考えられる。これは、つまり《ひまわりの種》が東洋的減筆に頷いているということが認められる。

また、先行研究として引いたエドワード・ルーシー＝スミスが指摘した、艾未未作品の「典型的なミニマリズムに要求されるものとは流儀が異なる」ということについて検証すると、作品《ひまわりの種》では、「使用された材料の経歴は、ほとんどの作品において作品の内容を担う部分」で「観客が採用するように求められるものには、さまざまなアプローチを要求する」ということは確かめられたと考える。

では、一見ミニマリズム・アートに見せてしまう艾のマス表現とは何だろうか。

堀川理沙は、艾未未作品のスペクタクル性についてのコリン・チネリー^{*73} 批評を挙げている。

「壮大な物量は艾の作品様式において欠かせない要素である。それは中国という国のサイズや人口に言及しながらも、中国が可能とさせる安価な素材や労働力によって促進されているのである。艾の作品におけるスケールや生産コストは仰々し過ぎるくらいがあり、それは彼自身の政治的な理想とは相容れないようにも映る。(彼の個人的な性格とは一致するが)。どんなに大きなコンセプトを扱っていても、彼の作品は常にそれより大きい。また、人がどんなに彼の作品に注目しようとしても、艾の人格が、作品を目立たなくさせてしまう。私がかつとも様式的に疑問として感じるのは、作品にともなう物量と生産コストが、鑑賞者が作品に関与する潜在的な可能性を引き出すのではなく、単なるスペクタクルの生産や、畏怖の念を起こすことになってやしないか、ということだ」^{*74}。

これに関して堀川は、「艾未未は自身と中国をめぐる既成のステレオタイプやイメージを逆手に利用して作品を構成」し、「わたしたちが中国に対して向ける畏怖や欲望を含んだまなざしが、映し鏡のように表されている」と加えている^{*75}。

しかし、この堀川の指摘する「わたしたちが中国に対して向ける畏怖や欲望を含んだまなざし」を艾が逆手にとって利用することによって、観客がなにを受け取るかということが重要な部分ではないだろうか。つまり、「スペクタクル」の背景や、「畏怖の念」のありかに関心を持つことだと思われる。

劉曉波は「中国経済の急速な発展について」研究し、「経済の急成長という一般的には良いことを認めて肯定」しながら、「自由、民主、そして人権という立場」から「経済の奇跡」の裏にあるものを指摘した。それは、「中国の廉価な商品は、労働者の権利の窮乏と「血と汗の工場」から来たものであり、粗放な成長モデルの背後にある資源の浪費や環境破壊から来ているものである。経済成

長がもたらした莫大な富は統治者と権勢のある階級によって強奪され、浪費されている」^{*76}という考えである。

艾の作品の大量、仰々しいほどの物量は、「経済の奇跡」というそのスペクタクルと背中合わせに、犠牲となっている中国の人権問題に対する申し立てがあるように感じられるのである。

そして、さらに、艾のマス表現について重要だと思われるのは、制作過程に戻ることになるだろう。テート・モダンでの1億粒といわれる陶磁製の《ひまわりの種》は、厳密には1億ではないのかもしれない。しかし、艾未未は、1t、5t、10tと実験的にインスタレーションを展開させた。そこで艾が見いだそうとしていたのは、30工程を経て手作りされ、どれもが全て異なるひまわりの種が、いかに大量な中にある、際立った存在である、ということではないだろうか。全体という中に集約されない、過去の文化大革命や大躍進を経験したひとりひとり、陶磁器のひまわりの種を制作した現代を生きるひとりひとり、全体であるとか数に集約されずに在る、ありたいというアーティストの願いであると考えられる。

録音作品〈念〉においても、5,000人以上の生徒たちが犠牲になった、という認識に、5,000人以上の1人ひとりが亡くなったのだという個人尊重の概念を突きつけたのである。

【陶器が担う魂の継承】

榎木野衣は『反アート入門』の中で、これからのアートのあり方を分析している。それはキリスト教からタブロー画が生まれ、その伝統的な美術を否定しながら展開して来た現代アートの行き詰まりからの構想である。榎木は、そこでドイツの哲学者ハイデッガーを挙げる。

「ハイデッガーは、こうした現況の根源的な原因を、古代社会以来、西欧において成立したキリスト教社会そのものが露呈する、一種の限界状況としてとらえ」^{*77}、「ドイツ語から直接、ギリシャそのものへと帰郷しよう」と^{*78}した。

その考え方は、まず、西欧キリスト教社会は、社会を支える形而上学というものを持っており、「ここでは、いったい人間とはなんであるのか、その人間が追求する究極の価値にはどのようなものがあるか、といったことが突き詰められ」た。この形而上学とは、「具体的には、古代におけるヘレニズム世界の生み出した様々な成果が、ローマ帝国におけるキリスト教の国教化とともに、ラテン語的な教養圏へと翻訳されたときに成立」したもので、象徴する言葉が、ギリシャの哲学者プラトンの名とともに知られる最高のアイデア（理想）、「真」「善」「美」である^{*79}。しかし、ハイデッガーは、「このギリシャ的な自然哲学からラテン的な形而上学（人間中心主義）への翻訳の過程で、ヘレニズム世界でもっとも重要であった言葉の働きが失われてしまった」^{*80}と考えたため、ドイツ語から直接、ギリシャそのものへ帰郷しようとした。そこで、「真理」を示すギリシャ語「アレーテイア」は、「隠れ・なさ」と訳され、「隠れ・なさ」とは、「“存在”がみずからを隠すことによって、みずからをあきらかにする働き」と理解されなければならない語となった。「したがって、芸術に関して言えば、真理や美を理想とする既知の美術ではなく、“隠れ・なさ”を立ち現す未知の芸術こそが芸術の営みにとって根源的」^{*81}ということになったのだという。

榎木は、「隠れ・なさ」を、「たとえば“た・ま・し・い”のようなもの」にとっても近いと解釈している^{*82}。つまり、これからのアートのあり方が根拠とするものは、西欧のみならずもともとキリスト教圏ではない東洋にとっては、「たましい」を立ち現すことが重要であると考えていいのかもしれないのである。

また榎木は、「見る者の眼の自在をなによりも優先する」水墨画と同様に、「民藝」を挙げ、「民藝」とは、「鑑賞の対象が名のある大家の手によるものであるとか、歴史的に大きな価値があるとかされているとか、そういう価値の峻別をいちど完全に均してしまうような、とても攻撃的な概念である」*83と説明する。つまり、無名の民衆による手工芸の「かたちに込められた心の記憶＝手の仕事というのは、美術史のような教育的な知識のなかで尊重せよとされてきた偉大な個人による作品や作家性と、正面切って対立」するということである*84。

ここで注目すべきなのは、「かたちに込められた心の記憶＝手の仕事」である。これは、「眼と手は脳という“心”を媒介して間接的につながっていると考えるべき」で、「そうすると、手の動きは心の動きそのものといえる」。「別の言い方をすれば、手で作られた対象が持つ心の動きをとらえるのが眼」であり、「眼には心の動きが記憶されており、その記憶が手の痕跡となつかしむ」*85のだと説明されている。

この解釈からは、艾の新石器時代の石器に対する興味に始まり、景德鎮の工匠に受け継がれて来た技術やその精神を「歴史的経験の価値」とみなしてアート作品のモチーフに据えること自体が、人間の根源的な「たましい」を掬い上げているように見える。《ひまわりの種》では、「歴史的」ではなく、職人たちの「現代の日々の経験の価値」にある「たましい」を根拠に、現代の日常的に見慣れ、また、歴史的にも寓意性のあるモチーフを作品に持ち込み、さらに、現代中国の「経済の奇跡」というそのスペクタクルと背中合わせに犠牲となっている人権問題に対する見解を内包させていると考えられるのである。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

-
- *1 艾未未紀念川震發起“艾花”行動。
<http://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/sy-05132013112236.html> (閲覧日2013年5月24日)
 - *2 艾未未: 护照被没收的1001天。
<http://cn.nytimes.com/china/20140113/c13aiweiwei/> (閲覧日2014年1月14日)
 - *3 12 Things We Learned from Ai Weiwei's Return to Brooklyn.
https://creators.vice.com/en_us/article/ai-weiwei-returns-brooklyn-12-things-we-learned (閲覧日2016年11月5日)
 - *4 @ Large : AI WEIWEI on ALCATRAZ, Chroniclebooks, 2014, p.173.
 - *5 アイ・ウェイウェイ「アット・ラージ」.
http://www.shift.jp.org/ja/archives/2015/03/ai_weiwei_large_on_alcatraz_island.html
(閲覧日2017年2月4日)
 - *6 @ Large : AI WEIWEI on ALCATRAZ, Chroniclebooks, 2014, p.98.
 - *7 久保亨『社会主義への挑戦1945-1971』岩波新書、2016年、80-90頁。
 - *8 「艾未未」—当代唐人芸術中心及び常青画廊(2015年6月6日—9月6日)。「AB型」—魔金石空間 Magician Space (2015年6月8日—8月9日)。「彪—Tiger!Tiger!Tiger!」—北京前波画廊(2015年6月13日—8月31日)。「挺事兒」—草場地305 Museum (2015年6月19日)。
 - *9 牧陽「中国における初の艾未未の個展開催は艾未未事件の句読点なのか?」、ART iT
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/K2u5wxQNtFa9b6vn7YmT (閲覧日2015年8月14日)
 - *10 12 Things We Learned from Ai Weiwei's Return to Brooklyn.
https://creators.vice.com/en_us/article/ai-weiwei-returns-brooklyn-12-things-we-learned (閲覧日2016年11月5日)
 - *11 Andy Warhol—Ai Weiwei, Artwork labels.
https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels.pdf
(閲覧日2017年2月4日)
 - *12 諏訪部浩一、稲垣伸一著・編『アメリカ文学入門』三修社、2013年、187頁。
 - *13 本文 1. Masses of Flowers – a visual spectacle – especially concentrated in the front lines. Can be used to set up barricades, to present to Hell's Angels, Police, Politicians and press and spectators whenever needed or at parade's end. Masses of marchers can be asked to bring

- their own flowers. Front lines should be organized and provided with flowers in advance.
- *14 ピューリッツァー賞 (Pulitzer Prize) : 米国コロンビア大学が主催する報道関係の顕彰制度で、米国ジャーナリズムにおける最も権威ある賞。
 - *15 ヒッピーがペンタゴンを包囲し、向けられた銃口に花を挿した日。
<http://www.tapthepop.net/day/36437> (閲覧日2017年2月10日)
 - *16 The Power Behind Andy Warhol's Flowers.
<http://revolverwarholgallery.com/power-behind-andy-warhols-flowers/>
 - *17 巡回先: アート・サイエンス・ミュージアム、シンガポール (2012.3.17-10.21)、香港美術館、香港 (2012.12.16-2013.3.31)、パワーステーション・オブ・アート、上海 (2013.4.29-7.28)、中央美術学院美術館、北京 (2013.9.29-11.15)、森美術館、東京、(2014.2.1-5.6)。
 - *18 アート、建築、デザイン等のカタログおよび本を扱うドイツの大手出版社。
 - *19 回顧展および『Warhol in China』の出版は、ウォーホルの出身地にあるアメリカ、ピッツバーグのアンディ・ウォーホル美術館からの出展、資料提供によるものである。
 - *20 Ai Weiwei, Foreword, Warhol in China, Hatje Cantz, 2014, pp.6-7. 翻訳資料添付。
 - *21 牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、172-173頁。
 - *22 Ai Weiwei, Cui Cancan, A CONVERSATION ABOUT FUCK OFF 2, FUCK OFF 2-CHINESE CONTEMPORARY ART DOCUMENT, Groninger Museum, 2013, p.16.
 - *23 2008年11月27日から、政府によってブログが閉鎖される2009年5月27日まで、181本のロウソクが灯され、その間、艾未未の書いた文章1939件が削除された。
 - *24 坪内祐三文、尾方邦雄訳、『アイ・ウェイウェイは語る——ハンス・ウルリッヒ・オプリスト』みすず書房、2011年、54頁。
 - *25 宮本真左美「艾未未概説」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、98頁。
 - *26 艾未未内外有別の处境, Voice of America (美国之音), 翻訳資料添付。
<http://www.voachinese.com/content/aiweiwei-20150216/2646883.html> (閲覧日2015年2月21日)
 - *27 同上。
 - *28 「中国の夢」、幻想か現実か。
<http://www.cnn.co.jp/m/world/35045540.html> (閲覧日2014年4月25日)
「中国の夢は民族全体の夢であり、一人ひとりの中国人の夢でもある。中国の夢とはつまり人民の夢だ。人民とともに実現し、人民に幸せをもたらすものだ」。
 - *29 Two shows bring renowned Chinese artist Ai Weiwei's work to town
<http://www.pghcitypaper.com/pittsburgh/two-shows-bring-renowned-chinese-artist-ai-weiweis-work-to-town/Content?oid=1928775> (閲覧日2016年7月2日)
 - *30 Ibid.
 - *31 Matt Wrbcian, Meeccaaww—AW-AWW, Andy Warhol / Ai Weiwei, The National Gallery of Victoria, The Andy Warhol Museum, Yale University Press, 2015, p.262.
 - *32 Ibid., p.266.
 - *33 Ibid.
 - *34 Ibid.
 - *35 Ibid.
 - *36 アリソン・ナスタシ著、関根光宏訳『アーティストが愛した猫』エクスマレッジ、2015年、15頁。
 - *37 映像作品<三花>、艾未未工作室制作、2011。
<https://www.youtube.com/watch?v=vnqiLUaYx2g> (閲覧日2016年11月12日)
 - *38 Matt Wrbcian, Meeccaaww—AW-AWW, Andy Warhol / Ai Weiwei, The National Gallery of Victoria, 2015, p.271.
 - *39 Ai Weiwei's Sunflower seeds at the Tate.
<http://www.youtube.com/watch?v=m7UcuYiaDJ0> (閲覧日2017年2月11日)
 - *40 映像作品<Sunflower Seeds>、艾未未工作室制作、2010 <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8> (閲覧日2017年2月11日)
 - *41 堀川理沙「プームの向こうにあるもの」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、242頁。
 - *42 Philip Tinari, Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei, AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works ,5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010, p.110.
 - *43 Ibid.
 - *44 Ibid.
 - *45 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2010年、138頁。
 - *46 同上142頁。
 - *47 フルクサスとは60年代初め、ニューヨークからドイツやフランスや日本にまで広がっていったアートムーブメントのことで、「その目的は、芸術と生活の境界を崩すこと」であった。「そのために作家たちは、特権的なものとして、作品を見せたり、スペクタクルとしてのパフォーマンスをやるのではなく、音楽やパフォーマンスを組み合わせて、各々のジャンルの常識を打ち破るイベントを組織したり、観客と一緒にゲームをやってもらうことで観客がその作品を完成させ、想像力によって今の状況を変える姿勢を身に付けるよう訓練する場を作ろうとした」「フルクサス」という言葉自体、「流動」や「変化」を強く示唆するものであり、中心的アーティストとして、オノ・ヨーコ。ヨーゼラ・ボイス、ジョージ・ブレクトが挙げられる。(*松井p137)

- *48 ネオ・ジオ (ネオジオメトリック・コンセプチュアリズム) :1980年代後半より、幾何学的で明解な造形性を特徴とし、後期資本主義経済や高度情報産業社会の表象のアプロプリエーションないしシミュレーションを戦略的に活用した作家たち、特にピーター・ハリ、ジェフ・クーンズ、アシェリー・ピカートン、マイヤー・ヴァイズマンを中心とする動向のこと。そもそもこの用語は86年にNYのソナベンド・ギャラリーが彼ら新進作家を売り出すために掲げた商業的なネーミングとしての性格を持っていた。新表現主義 (ニュー・ペインティング) とほぼ同時期に登場したが、冷徹な形式性と既存の表象やレディ・メイドを頻繁に用いる非人称的な造形性によって前者とは対照的な傾向を備えている。特に、思想家J・ボードリヤールのハイパー・リアリティやシミュラクルの議論を参照し、格子や幾何学的図形を用いて情報回路や監獄のシミュラクルな表層をなぞるP・ハリ、の抽象的な絵画は、ネオ・ジオの名称に合う代表的な例といえる。しかし、それぞれの作家が独自の活動によって名声を博した90年代以降はやや回顧的な用語と化し、積極的に用いられることは少ない。
(著者、 沢山遼)
<http://artscape.jp/artword/index.php/%E3%83%8D%E3%82%AA%E3%83%BB%E3%82%B8%E3%82%AA>
- *49 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2010年、71頁。
- *50 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウェイウェイは語る-ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年、134頁。
- *51 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2010年、71頁。
- *52 堀川理沙「ブームの向こうにあるもの」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、243-244頁。
- *53 トレスの作品はほとんどが「nontitle」でサブタイトルがつけられており、クッキーを用いたものはサブタイトル「フォーチュン・クッキーのコーナー」、キャンディが用いられたものには、サブタイトル「偽薬」「USAトゥeday」などいくつものパターンがある
- *54 松井みどり著『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2010年、138 -139頁。
- *55 同上139頁。
- *56 同上139 -140頁。
- *57 同上140頁。
- *58 Interview：フェリックス＝トレス×ロバート・ストーリー。
<http://www.minfish.jp/text/felix/index.htm> (閲覧日2012年9月15日)
- *59 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2010年、136頁。
- *60 同上141頁。
- *61 同上140頁。
- *62 同上142頁。
- *63 堀川理沙「ブームの向こうにあるもの」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、244頁。
- *64 同上247頁。
- *65 同上244頁。
- *66 Ai Weiwei@Hains.
<http://www.squarecylinder.com/2010/05/ai-weiwei-haines/> (閲覧日2012年5月13日)
Another ceramic tour de force is Kui Hua Zi (i.e., sunflower seeds), comprised of 550 pounds of porcelain seeds, laboriously crafted and heaped into a conical pile. Symbolizing the famine diet that just barely sustained starving peasants, they resurrect from historical amnesia the disaster that was Mao's Great Leap Forward in the late 1950s.
- *67 AI WEIWEI: Works Beijing 1993-2003,Timezone 8 Ltd,2003—CHANGING PERSPECTIVE, Ai Weiwei with Charles Merewether, p26.
- *68 のちの調査から5214名の名が明らかになっている。
- *69 榎木野衣『反アート入門』幻冬舎、2010年、262頁。
- *70 同上262-263頁。
- *71 同上261頁。無色界に至るために筆そのものを極力差し控えていく考え。
- *72 同上263頁。
- *73 コリン・チネリー：ユレンス現代美術センター副館長、『shコンテンポラリー』のディレクターを歴任し、現在はアーティストとして活躍している。
- *74 堀川理沙「ブームの向こうにあるもの」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、245-246頁。
- *75 同上246頁。
- *76 徐友漁「あとがきー劉曉波の思想」、劉曉波、廖天琪・劉霞編、丸川哲史・鈴木将久・及川淳子訳『最後の裁判を生き延びて』岩波書店、2011年、371-372頁。
- *77 同上245頁。
- *78 同上247頁。
- *79 同上246頁。
- *80 同上。
- *81 同上248頁。
- *82 同上249頁。
- *83 同上271頁。
- *84 同上274頁。
- *85 同上273頁。

| 第7章 | 分断された身体

—2015年北京5ヶ所での4つの個展

7-1 個展「艾未未」— 当代唐人芸術中心及び常青画廊

2015年2月12日、ニューヨーク・ニュースクールで行われた「Fear of Art」と題された研究討論会で、渡航を禁じられていた艾未未は、インターネットのビデオ通話を通じて研究会の基調となる発言をした。そこで彼は、自身の国内での境遇をこう話している。

「北京に住む中国のアーティストとして、私の生活はずっと当局の政治的圧力に切断され妨害されている。私のアートの創作は、ずっと監視下にある。私のあらゆる連絡、電話番号、郵便もみな、秘密警察の監視とコントロールを受ける。目下、私には渡航の権利はなく、パスポートもなく、今に至るまで北京で個展を開く機会はない。私の名前は現在、中国のソーシャルメディアやネットにアップしてはならず、新聞だとか雑誌で、私のアートを討論するものではなく、私を批評するものもない。だから、この社会の中で、私はまるで存在しない人間のようなのだ」*1。

ところが、艾未未の個展が、2015年6月6日から次々と北京で開催され、そのニュースは一斉にネットニュースに現れた。中国政府の傘下メディアである環球時報までもが、「政治的活動によって国際的には知名度を上げた艾未未の、今後の人民のためのアートに期待される」という観点から展覧会を紹介した*2。また、雅昌芸術ネット速報では、「艾未未」と題された展覧会にあたって、艾未未自身のコメントが紹介されていた。

「誰もが、私が何をしているのか理解してほしいと思う。私はずっと秘密はないと言っている。私は芸術家で、仕事は自分を表現することだ。ただ、時には表現が過ぎたかもしれない。これは確かに、芸術家としての私の本質が招いたことだ」*3。

艾未未は、北京で個展を行ってはいけないという正式な申し送りがこれまでであった訳ではないようで、ギャラリーからの誘いを受けて、艾未未展は実現したようだ。当局からは、「作品に一切政治性を含まない」という条件で許可されたという*4。

天安門事件の6月4日を過ぎた6日から順次5ヶ所のギャラリーを使った4つの個展*5で北京の芸術区を席卷した。この開催時期について、牧陽一は、5月15日からドイツで行われていた『CHINA8 — Contemporary Chinese Art on the Rhine and Ruhr (チャイナ8 — ライン・ルール地区中国現代美術展)』を辞退して、「他のアーティストの作品の多くが出払っている間の開催」を、狙ったものであったと分析している*6。

798芸術区の1棟の建物で隣り合わせの当代唐人芸術中心と常青画廊では、壁をつき破って、中国の古代建築を再建し展示された。(図1-a,b)

この古代建築は「汪家祠」といい、およそ400年の歴史を持つ明代末の汪家の祠堂で、かつて汪家は、江西省で茶の販売を生業としていたようである*7。汪氏は始祖「越国公」であった汪華を祭るためにこの祠堂を建造し、汪家一族の祭祀、祝賀の儀式、重要な事柄を話し合う場となっていたと見られている。1950年代初めに、汪氏一族は土地改革の対象となり、汪家祠は没収されて国有となり、文化大革命で破壊された。久しく修繕をする者がなかったため、この建物は汪氏一族と共に徐々に衰退老朽化し、現在唯一残るのが中堂のみである。この数年、古代の建築物のコレクション熱が、中国で高まるにつれ、汪家祠は浙江省東陽の古建築商である朱財昌に買い取られ、修復さ



図1-a 常青画廊側《汪家祠》[筆者撮影]



図1-b 当代唐人芸術中心側《汪家祠》[筆者撮影]



図2 常青画廊クリスタルのスタンド [筆者撮影]



図3 常青画廊、汪家の祠の軒にぶら下げられたスニーカー [筆者撮影]



図4 常青画廊、汪家の祠の土台に敷かれた二十四史が納められた木箱 [筆者撮影]

れ、そしてのちに艾未未が今回の展覧会のために朱財昌からこの建築を買ったのである。その後、5ヶ月をかけて解体し、1,500の部材に分け、印をつけて製図をつくって運搬し、再建するのに20日を費やしたのだそうだ*8。

よく見られる艾未未の作品と同様に、ギャラリーの内部に再建された「汪家祠」の建物としての機能は失われている。そして、2つに分断されて作品となった「汪家祠」は、近年の国内と国外で全く異なる艾未未自身の境遇を表すようであった。

常青画廊側には、ギャラリーのコーナーに「光の噴水」を思わせる艾未未作品のクリスタルのスタンド式の照明があり、「汪家祠」の構造を照らし、国外での艾の名声を象徴するかのようだ。(図2)

軒にぶら下がったスニーカーからは、当局にたずねてもなかなかパスポートは返されず、暗礁に乗り上げた渡航への思いが感じられる。(図3)

汪家祠の土台の1つには、艾が安心感を得るために置いたという「二十四史」を収めた六角形の木箱がかませてある。(図4)「二十四史」とは、正史とよばれる『史記』から『明史』に至る24部からなる紀伝体の史書の総称である。艾未未はおそらく、中国の長い歴史の下で生まれ、継承されてきた



図5 常青画廊，息子さんからの手紙が挟まれた水晶の土台 [筆者撮影]



図7 当代唐人芸術中心，祭祀を思わせる展示 [筆者撮影]



図6 常青画廊，虹を描いた大鏡 [筆者撮影]



図8 当代唐人芸術中心，倒された古い机 [筆者撮影]



図9 当代唐人芸術中心，巨大な蟻塚 [筆者撮影]

工法で、明代末に建設されたという古代建築の史実を、汪家祠の土台にしのばせたのであろう^{*9}。

別の土台には水晶が使われている。水晶の下には、ベルリンに住む息子、艾老からの「心平而好」と書かれた手紙が挟まれており、(図5)「心おだやかにしてよし(心平而好)」の我が子の文字が、離れて暮らす艾未未自身を支えるのは疑いもない。

ギャラリーに立てかけてある虹を描いた大鏡には、ある角度から見ると、エントランスの個展のタイトル「艾未未」が映り、国際的に著名となった艾の姿がまるで虚像であるような暗示をみせている。(図6)

一方、当代唐人芸術中心では、往時の祭祀を思わせるようなインスタレーション(図7)や、古い机を倒し、中国学术界を批判するような表現も見られる。(図8)

巨大な蟻塚の展示(図9)は、集団生活に必要な不可欠な機能を備えて作られた蟻塚と、汪家の祠がもっていた確かな存在理由との対比かもしれない。

長年に渡る陶磁器のレプリカ作品(図10)は、2014年4月のサザビーズのオークションで、1つの磁器としては過去最高の約2億8千万香港ドル(当時の36億5千万円以上)をたたき出した「鬩彩鶏缸杯」^{*10}のレプリカである。明時代、汪家の祠に集う人々がこの様な酒杯で酒を酌み交わしたのかもしれないと思いを馳せるも、鬩彩鶏缸杯のレプリカは、裏に「北京発課」(北京フェイク)製と記された現代版で、汪家の祠もまた、文化財という認識から引き抜かれたコンテンポラリーアートの「汪家祠」なのである。

作品《彩色されたつば》シリーズのように、小屋組みや方杖などの彫刻を施された部材は、工業



図10 当代唐人芸術中心,「闘彩鶏公杯」のレプリカ作品 [筆者撮影]



図11 常青画廊,ペンキを施された部材 [筆者撮影]



図12 当代唐人芸術中心, 急須の口を床に広げた
インスタレーション [筆者撮影]



図13 当代唐人芸術中心, バスルームのイ
ンスタレーション [筆者撮影]

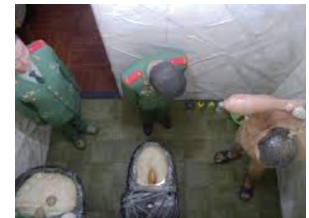


図14 作品《S.A.C.R.E.D.》のバス
ルームのジオラマ

用ペンキで、白やパステルカラーで塗られてしまっている。(図11)

一見、陶器の破片であるかのように見えるインスタレーションは、急須の口だろうか。(図12) ひとつのフォルムは、《遠近法の研究》シリーズの抵抗の中指のようであり、もぎとられたような急須の口は、国家に抗議の声を上げるなら、口をふさがれ続けた中国の現状を揶揄するようでもある。その隅にある汪家祠の1本の柱は、人々の声もまた、淘汰されていくのか、と迫っているようである。

それとはなしに見過ごしてしまいそうなバスルームに設えたインスタレーションは、よく見れば強烈な印象を残す。(図13) 小便器は完全に塞がれ、排泄するための機能を失くされ、用を足すことも許されない抑圧の表現である。ガラスで仕切られたシャワールームのようなブースに立つのは、艾未未ではなく汪家祠の1本の柱で、艾のこれまでの活動もまた、古代建築のように淘汰されてしまうのか、と詰問しているかのようだ。バスルームの作品は、艾が監禁されていた生活の状況を、6つの鉄のコンテナにジオラマを配した作品《S.A.C.R.E.D.》のバスルームのシーン(図14)が重なってくるのである。

このように、常青画廊と当代唐人芸術中心に分断されたのは、アーティストとしての艾未未の国内外の境遇のようである。しかし、分断されたのはアーティストとしての艾の身体ばかりではないようだ。

2015年2月、艾未未は北京のスタジオのパソコンの前で、ベルリンで撮影中の映画の監督をしていた。『パリ、ジュテーム』のプロデューサー、エマニュエル・ベンビィの映画『シティ・オブ・ラブ』

シリーズの続編、『ベルリン・アイ・ラブ・ユー』のアンソロジー映画10編の中の1つの演出である。2010年に日本でも公開された『ニューヨーク、アイ・ラブ・ユー』では、監督に姜文、ミラー・ナイル、岩井俊二、ナタリー・ポートマン等11人が演出を手がけ、ショートストーリーが交錯する人間味あふれた都市の風景をつくり出していた。

艾未未が監督する10分足らずのストーリーには、現場の演出家として、Claus Clansen、撮影には、Frank Griebeがあたり、さらにドイツの俳優Til Schweigerと主演は6才の少年、艾老である。また、スクリプトは艾老の母、台本作家の王芬があたった。

ストーリーは、政治的理由で離ればなれになった父子の情に基づくもので、北京を離れることができない艾未未と息子の艾老の物語である。家族や母国と離れ、到着したベルリンで新たな発見をしていく子どもの目を通じたディティールで構成されているという。

かつて、反右派闘争で父艾青が強制的に下放させられた時、1才の艾未未もまた、道なき辺境までの旅程に同行することができず、女中と共に北京に残された経験をもつ。また、成長期には、生きることで精一杯の家庭の中で、親子の情を育むことさえままならなかったようである。

映画についてのインタビューで、艾未未は詳しい内容については話せないとしながらも、当時すでに5ヶ月父と離れてベルリンに暮らす息子について、自らの経験を含めて語っている。

「人は自分の置かれた状況というものから学ぶ」、「良くも悪くも、責任を負って現実に向き合わねばならない」とき、「それは人を精神的に強くさせ、より独立させるのだと思う。精神的に強くなると、人は自分にとって何が重要かを考え、判断することができる。それは、判断の基礎だ」。「生きること自体がより重要で、とても豊かで、とても頑丈な基礎となるから、人生は学校や家族よりもすばらしい師だ」と。

この映画の出演についても、艾老は、スカイプを通じてしか父親と会うことができない毎日に涙を流しながら、「警察はおとうさんにパスポートを返さないだろう」と考え、ある時、「おとうさん、そんなに忙しく働く必要はない。僕は自分のためにお金を稼ぐことができるよ」と伝えて来たという。艾未未は、家族が政治的理由で離ればなれになることは、ナチスや文化大革命や、そして今日では、中東やシリアで起こっている大惨事によって発生しており、「おそらく、この映画は、お父さんだけではなくて、おまえのようなたくさんの人たちを救うだろう」と答えたという。

艾未未がこの映画で最も大切にするのは、離ればなれの親子の境遇を説明するのではなく、そういった状況にあっても、「創造的であること、さらに創造的になって、もっと自由になること」で、それが「人が持ちうる唯一のリベンジ」だ、とアーティストとしての意図を話す。

とはいえ、父親としては、ネットを通じてでは「精神的で身体的なつながりは解決せず」、「体温だとか肌ざわりはない」と、スクリーン上では満たされない思いももらしている*11。

当時、ツイッターにも見られた艾未未の、ベルリンの家族とスカイプで対面する写真には、艾老と母親の王芬が映るパソコンのモニターに、北京のパソコンの前にいる艾未未の姿が映って重なり、艾の表現しきれない愛情やもどかしさが表れているようであった。

旅行権を奪われていた艾未未にとって、常青画廊と当代唐人芸術中心に壁で分断された汪家祠は、アーティストとしてばかりでなく、父としての艾未未の境遇であるとも考えられる。両ギャラリーで、もう一方のギャラリーの様子を見ることができるよう設置されているモニターは、艾が国外に行

けずとも、各国で展覧会を行うことができたインターネットでの交流を伝えるようであり、また、我が子とのスカイプでのせめてもの対面を暗示しているようでもあった。

展覧タイトル「艾未未——AI WEIWEI」と書かれた両ギャラリーの入口には、ゲーテの詩「ロットヒェンに」の一節が、ドイツ語、英語、中国語で記されていた。

「わたしたちはせまい世界にそつと安穩に育てられ
いきなり世間にほうりだされるのです
そうして数知れぬ大波に身を洗われ
すべてに心をそそられて あるときは得意の
あるときは失意の人となって
定めなく揺れる心はただ刻々に揺らぐばかり
私たちは多感です だが多感なそんな思いなど
多彩な世の狂瀾怒濤はたちまちに洗い去ってしまう」*12

突如として、なぜ艾未未展にゲーテの詩が、と不思議に感じさせる。しかし、これはきっと、当時の我が子の境遇と、自身の過去の境遇を重ね、そして、世界の様々なところで自分たちの意志にかかわらず家族と離れ、自らの力で成長していこうとする子どもたちや若者たちへの艾未未の思いを代弁させているとみられる。

7-2 個展「彪 — Tiger ! Tiger ! Tiger!」と個展「AB型」

前波画廊の展覧テーマは「彪 —— Tiger ! Tiger ! Tiger !」。彪という字は、虎に三であるから、英語ではTigerが3つという言語遊びの体裁のようだ。しかし、「トラ、トラ、トラ」が日本軍の真珠湾攻撃の暗号であることは、それより先に気がつくであろう。これは、「作品に一切政治性を含ませない」として許可された北京での艾の個展であるが、「中国政府批判はだめでも、日本政府批判なら構わないという一方的なものであることをも明らかにするトラップとなっている」*13ようである。

個展のテーマともなっている作品《彪》(2015)は、3,025個の虎の絵付けがされた周囲が欠けた小皿のインスタレーションである。(図15)



図15 前波画廊「彪—Tiger,Tiger,Tiger」, 虎の紋様の周囲が欠けた磁器 [筆者撮影]

虎といえば、2013年1月22日中国共産党第18期中央紀律検査委員会第2回全体会議で習近平主席が行った“反腐敗”に関する重要演説、「“老虎”（トラ）と“蒼蠅”（ハエ）を同時に攻撃する」という、大きな政治的腐敗を生んでいる指導部から、小さな腐敗を行う官僚に至るまで断固として調査し処罰すると言った例えを想起させるようだ^{*14}。

それならば、《彪》はまるで、実は党内の権力闘争であるかのようなのである。しかし、勇猛果敢であるはずの皿に描かれた小さなトラたちは、猫のようで、1つとして同じものはない。猫は艾にとっては、しなやかで知恵のある、自由の象徴でもあるのだ。

《水晶の立方体》（2014）（図16）と題された作品は、プーアール茶、黒檀を使った1m³の立方体シリーズの1つで、水晶での制作は最も難しい技術が必要としたものであるらしい。透明な水晶の立方体を通して見える像の不思議に、思わず、あちらこちらから眺めてしまう。透明であるにもかかわらず、水晶の向こうの像は屈折し分断されて目に映る。

前波画廊の中庭には、中国の南方から収集されて来たという、分断された様々な種類の古木が、中国の伝統的木工法、日本でいう“ほぞ”と“ほぞ穴”工法で結合され、ボルト締めされてそびえている。（図17）まるで、まだ根を張り、芽を吹きそうな古木に見える。見上げた梢からは、艾はここ北京で個展を開いたということはこの作品で確かにしるしたのだと思われた。中国語で梢のことを「標」（biao）といい、「表明する」という意味でもある。



図16 前波画廊《水晶の立方体》[撮影筆者]



図17 前波画廊、枯れた古木を接合した大木のインスタレーション [撮影筆者]



Detail, 《鉄草》

図18 魔金石空間「AB型」インスタレーション
 出典:魔金石空間ウェブサイト
http://www.magician-space.com/cnexhibition_photos.aspx?id=79



図19 何翔宇《マラーの死》(2011)
 出典:http://news.artron.net/20150611/n749738_3.html

魔金石空間 (Magician Space) で行われた個展「AB型」では、ギャラリー全体をひまわりの花に見立てたようなインスタレーション《鉄草》を見せた。(図18)

ひまわりからの文化大革命のイメージばかりではなく、鉄と草の束から思い浮かぶのは、1958年に始まった大躍進政策である。愛国心をあおり、それまで製鉄業とは無縁であった民衆を動員した鉄鋼生産運動では、「土法高炉」と呼ばれる耐火レンガにモルタル塗りの手製の小型の溶鉱炉で、農民たちは鍋かまや農作業の道具までも高炉にくべて鑄潰し、役に立たない鉄を作ることになった。農業では、田を深く耕して稲を密に植えるという「深耕密植」が奨励され、異常に誇張された生産成果が事実であるかのように報告された。しかし、密に植えた稲から豊かな収穫があるはずもなかった。食料や物資は過度に不足し、1959年には飢饉や栄養失調などで、少なくとも2,000万人以上が犠牲になったという^{*15}。

悲劇である。しかし、そういった歴史を想起させる一方で、鉄の草を花芯にしたようなひまわりのインスタレーションは何か希望を感じさせる。

かつて、2009年に艾未未は、「艾未未が倒れたら、たくさんの艾未未が立つと言われているがー」というインタビューを受け、「1粒の麦が地面に落ちずに枯れるなら、依然として1粒だが、地面に落ちて枯れるならば多くの実を結ぶ」という考えには同感だ、と答えた^{*16}。そして、2010年には1億個の磁器製のひまわりの種を、テートモダンのタービンホールに敷き詰めた。2011年4月3日に艾未未は当局によって拘束され、アーティストの何翔宇は当時、《マラーの死》(2011) (図19) と題して、



図20 2014年バンクーバー・ビエンナーレ《F Grass》
出典: <http://blog.artintern.net/article/545773>

2011年ドイツの小さなギャラリーに、アーティスト艾未未の拘束の記録として、うつ伏せで口をふさがれた様な艾未未の等身大の作品を展示した*17。「マラーの死」というのは、ダビッドの絵画で、フランス革命の指導者の死を描いたものである。

だが、艾未未は復活した。そして、拘束以前よりもむしろ活発に自身の監禁や監視の経験から創作していった。

そして、目を覚ますように復活したのは、艾未未ばかりではない。インスタレーションの花芯に見えるのは、1つの種から5つの芽を吹いたような鉄の草である。これが、近年の中国の公民意識の高まりと考えることもできるであろうし、艾自身を含め、人権活動家たちの闘争と見ることもできるだろう。

さらに、鉄の草の形状をよく眺めると、5つの芽が束になった草は人の手のようで、中指を強調しているかのようである。

2014年のバンクーバー・ビエンナーレでは、《鉄の草》は巨大なFの文字となって、ハーバーグリーンパークに現れており(図20)、このFが権力に中指を立てる、艾未未お得意のFuckの表現であることは確かである。《鉄の草》は、民衆が一斉に中指を立てる鉄の手の様に見える。

7-3 艾未未作品の創作の根底にある行為と意義

4つ目の個展「挺事兒的」は、艾の愛弟子趙趙のスタジオ兼ギャラリーの草場地305ミュージアムでの1日限りの展示であった。

作品は古代の玉の斧と、その元の形状を生かしてiphoneの形にくり抜かれたもので、古代の武器と現代の武器ともいえるiphoneを対比させているようにも見える。(図21)

しかし、ここでの作品はともかくとしても、この展覧にあたって艾未未は趙趙との対話では、今回の北京での5ヶ所に渡る4つの個展が、コンビネーションパンチであったことを明かしている^{*18}。このコンビネーションパンチというのは、組み合わせることで効力を発揮するというものだ。

「作品に一切政治性を含ませない」という条件付きの個展の許可であったというが、作品の内容は十分に政治的要素を含んでいたと言わざるを得ないだろう。もちろん、四川地震に関連する作品はなく、あからさまに、当局との衝突を表す監視カメラをモチーフにしたような作品もなく、全てが新作という方法で繰り出されたコンビネーションパンチであったのかもしれない。

先に紹介した、イーサン・コーエンのインタビューでは、艾未未はこう話している。

「政府当局の者たちはみな、なぜアートを怖がるのだろうか？アートの各個人にとっての意義は、徹底的で、はっきりとしていて、デリケートなものだ。アートは、真相をはっきりと表すことができ、腐敗した構造を叩き潰すことができる。だから、私は1人のアーティストとして、こういった非常に基本的な原則を、人を惹きつけるものに、魅力的で理解できるものに変える責任があると思う。これが、なぜ、私がお、自分が芸術家であるといえるか、ということだ」^{*19}。

艾未未作品の表現から、人々に対する、歴史的な、あるいは現代における政治的な抑圧を見出す以上に、作品の基盤となるアーティストの行為がある。それは素材自体の収集ということだと考える。

1993年、ニューヨークから北京に戻ってすぐに始めたのも、北京の骨董市での徹底的な文物の収集であった。新石器時代の手斧から、かめ、漢時代のつぼは、艾未未作品に多く登場する。

中国政府の文物に対する取り扱いは、過去においては文化大革命で大々的に破壊された。1990年代になると、各地に散乱した文物を収集しだし、博物館に収め始めている。近年では、2014年10月に各芸術界から72名が招待され、「文芸座談会」が開かれ、その中で習近平主席は、「我々は文芸の繁栄と発展を推進し、現代中国の価値観を広めなければならない」と語った^{*20}。

さらに、2014年暮れには、政治局が主催する学習会の際に主席は「国家の文化のソフトパワーを向上させ、中華文化の独特の魅力を明らかに表す努力が必要である」と強調し、2015年初めには、法律にすでにある「文物保護法」に重きを置く政策がさらに強化された^{*21}。



図21 草場地305ミュージアム「挺事兒的」

出典：<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?forumId=8&lang=zh>

これらは、国内向けのかつてのようなプロパガンダではなく、外交を有利にするためのソフトパワー建設であるのは明らかである。

2015年の艾未未個展の許可にしても、ソフトパワー建設の政策の中では、対外的には、重要な著名アーティストであったはずである。艾未未の文物収集は、そういった体制の政策に対する、一個人としての覇権争いで、文化的資源を体制のものにはさせない、という抗争だと考えられる。

文化的資源とは、文物にとどまらず、専門職人に継承されて来た技術でもある。また、資源としてソフトパワーにされるどころか、都合次第で、なかったことにされる四川地震のおから建築で倒壊した建物の鉄筋といった事件の証拠となるものまで、艾の収集は発展していった。

作品《漢時代のつぼを落とす》(1995)は、のちの、現代に受け継がれた陶磁器技術を使った作品からすれば、艾の新たな創作の決意宣言のように見える。しかし、骨董のつぼを落とすパフォーマンスを行った当時に行ってみれば、自分のものにした文物資源は、どう扱おうと私の自由だ、という宣言に思えるのである。

2015年7月22日、艾未未はパスポートを返却されたが、返却を待つ間の発言では、「パスポートを返してくれるそのとき、その人の前でパスポートを破くかもしれない。パスポートを没収するのは許されない。選択権は私にあるんだ」*22とも話していた。もちろん、そんなことはしなかったが、戻ってきたらどうしようと自分の自由であるということにほかならない。

加えて、艾未未は文物に関してこう話している。

「私は器物に関心はない。いかなる形式にも全く興味がない。もっと大きく言えば“美感”にさえも興味がないといえる。私は人の行動様式にだけ興味がある」*23。

この言い方は、少々人を混乱させるかもしれない。艾未未はおそらく、人よりもずっと文物に関心がある。ただそれが、現代において利用可能な価値をつけて利益を得ようとする者とは違う興味であるということを強調しているとみられる。

艾の文物に対する興味は、「歴史的経験の価値」であり、生活のために必要な器を作ってきた歴史、生きるために人々が精を出した労働、脈々と受け継がれた技術が証明する生命の価値なのである。人権もままならない中国で、それらを国家のソフトパワーにされてはならないという抵抗による艾の文物収集は、その行為自体がもっとも政治的であるとも考えられる。

2015年の北京での艾の個展は、長きに渡る文物収集と職人たちの技術に裏打ちされ、アーティストが生きた本国での時代を一斉に表すような展覧であった。とりわけ、「汪家祠」の2つのギャラリーを貫通したインスタレーションは、アーティストの国内外に分断された境遇ばかりでなく、子どもと離ればなれに暮らす父親艾未未の悲哀さえも感じさせるものであった。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

- *1 艾未未内外有别的处境, Voice of America (美国之音), 翻訳資料添付。
<http://www.voachinese.com/content/aiweiwei-20150216/2646883.html> (閲覧日2015年2月21日)
- *2 环球时报: 艾未未获准在北京办展览挺有意思。
<http://news.sina.com.cn/pl/2015-06-11/043131937018.shtml> (閲覧日2015年6月8日)
- *3 雅昌艺术网: 春天花要开冬天雪要下“艾未未”真的开幕了。
<http://gallery.artron.net/20150606/n748201.html> (閲覧日2015年6月8日)

- *4 牧陽一「中国における初の艾未未の個展開催は艾未未事件の句読点なのか？」Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/K2u5wxQntFa9b6vn7YmT (閲覧日2017年2月14日)
- *5 ●〈艾未未〉(2015年6月6日—9月6日)
 大山子798芸術区、当代唐人芸術中心及び常青画廊、キュレーター崔燦燦
- 〈AB型〉(2015年6月8日—8月9日)
 大山子798芸術区、魔金石空間 (Magician Space)
- 〈彪—— Tiger! Tiger! Tiger!〉(2015年6月13日—8月31日)
 草場地、北京前波画廊
- 〈挺事儿的〉(2015年6月19日)
 草場地305 Museum
- *6 牧陽一「中国における初の艾未未の個展開催は艾未未事件の句読点なのか？」Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/K2u5wxQntFa9b6vn7YmT (閲覧日2017年2月14日)
- *7 牧陽一訳・解説、艾未未のことは13「中国での初個展『艾未未』展をめぐって—艾未未インタビュー」Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/n7FrIMXEC9vjQ6RoWicP/ (閲覧日2017年2月10日)
- *8 雅昌艺术网：春天花要开冬天雪要下“艾未未”真的开幕了。
<http://gallery.artron.net/20150606/n748201.html> (閲覧日2015年6月8日)
- *9 「私は1996年に古建築に触れ、初めて浙江省に行った時にはかなりたくさん見、深い印象があった。北方で育った私が、南方の建物に入って、天井を見上げる。木材の構造や彫刻の細工は確かに驚きだった。中国の器物は完成された体系下であって、その体系が数千年に渡って継続されている。各王朝の材質や趣味、工芸は違うが、潜在的な体系は全く乱れてはいない。1949年まではそうだったが、これからはこの秩序は二度と存在しなくなった。残ったものも不動産開発、新農村の建設の中で消失した。」
 (牧陽一訳・解説、艾未未のことは13「中国での初個展『艾未未』展をめぐって—艾未未インタビュー」)
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/n7FrIMXEC9vjQ6RoWicP/)
- *10 闘彩鶏缸杯：明成化時代(1465-1487)に作られた鶏の親子の様子が描かれている酒杯。皇帝や当時の文人たちに愛され、最高の酒杯と称された。2014年4月8日の香港のサザビーズのオークションでは、2億8124万香港ドルで落札され、1つの陶磁器の最高額を更新した。
- *11 Ai Weiwei Exclusive Interview : Working With Hollywood – REMOTELY.
<https://news.artnet.com/art-world/exclusive-interview-with-ai-weiwei-on-working-with-hollywood-remotely-265807> (閲覧日2016年2月27日)
- *12 ゲーテ「ロットヒェンに」、山口四郎訳『ゲーテ全集1』潮出版社、2003年、44頁。
- *13 牧陽一「中国における初の艾未未の個展開催は艾未未事件の句読点なのか？」、Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/K2u5wxQntFa9b6vn7YmT (閲覧日2017年2月14日)
- *14 同上。
- *15 久保亨『社会主義への挑戦1945-1971』岩波書店、2016年、100-116頁。
- *16 艾未未：我的存在感。
<http://aiweiwei.meishujia.cn/?act=usite&suid=833&inview=appid-254-mid-125&said=540> (閲覧日2010年8月28日)
 「もし2人の艾未未が立つなら満足だ。キリスト教では簡単にこう言う。--1粒の麦が地面に落ちずに枯れるなら、依然として1粒だが、地面に落ちて枯れるならば多くの実を結ぶ。この考え方には同感だ。思想はその担体を見つることができる。担体とはその人以外の人ということだ」——艾未未
- *17 何翔宇：1986年遼寧生まれの中国現代アーティスト。瀋陽師範大学・美術科を卒業後、2004年からグループ展に参加。のちに、北京、上海、瀋陽をはじめ、ドイツ、アメリカ、フランス、オーストラリア等で個展、グループ展を開く。主な作品は《可樂計画》、《椅子上の人》、《馬拉之死》(マラーの死)など。
 何翔宇作品《マラーの死》(2011年)：強化プラスチック製、シリコンで人を模った彫塑。フランス新個展主義の画家、ジャック・ルイ・ダヴィッドの絵画「マラーの死」(1773)からの作品名と思われる。ダヴィッドの「マラーの死」のモデルは、フランスの革命家、ジャンポール・マラーで、1789年に始まるフランス革命の際、マラーはジャーナリストとして過激な政府攻撃によって下層民から支持を受けた。しかし、マラーの属するジャコバン派政権が恐怖政治に陥ったため、マラーは入浴中に暗殺された。
 [雅昌専稿] 何翔宇：是他“結束”了艾未未的生命。
http://news.artron.net/20150611/n749738_3.html (閲覧日2015年6月19日)
- *18 艾未未个展“挺事儿的”。
<http://artand.cn/article/mc3> (閲覧日2015年6月23日)
- *19 艾未未内外有别的处境, Voice of America (美国之音), 翻訳資料添付。
<http://www.voachinese.com/content/aiweiwei-20150216/2646883.html> (閲覧日2015年2月21日)
- *20 「興奮して眠れなかった」習近平氏の“ありがたい文芸講話”は文化大革命の再来か。
<http://www.sankei.com/smp/premium/news/141107/prm1411070003-s.html> (閲覧日2015年6月25日)
- *21 保护历史文物是国家法律赋予每个人的责任。
<http://collection.sina.com.cn/yjjj/20150130/1402178106.shtml> (閲覧日2015年3月18日)
- *22 艾未未：护照被没收的1001天。
<http://cn.nytimes.com/china/20140113/c13aiweiwei/> (閲覧日2014年1月14日)
- *23 牧陽一訳・解説、艾未未のことは13「中国での初個展『艾未未』展をめぐって—艾未未インタビュー」。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/n7FrIMXEC9vjQ6RoWicP/ (閲覧日2017年2月10日)

| 第8章 | ベルリンへ

8-1 艾未未に対するさまざまな評価

2015年7月22日、艾未未はようやく自身のパスポートを手にした。インスタグラムではパスポートを持った艾未未の自撮り写真が投稿された。(図1)

ついで、イギリスのロイヤル・カレッジ・オブ・アートのディレクター、ティム・マーロー (Tim Marlow) は、9月19日、挙行するイギリスで初めての個展「Ai Weiwei」には、本人がその場に臨むことを発表し、メルボルンのビクトリア・ナショナル・ギャラリーのスポークスマンも、「Andy Warhol / Aiweiwei」展に艾未未自身がやって来ると、艾のパスポート奪還を祝った。亡命するかどうかのガーディアンへの質問に対し、艾は「国家が承知の上で私を出国させるからには、同様に私を帰って来させるはずだ。北京はずっと私のホームグラウンドで、創作基地だ」と答えた*1。

艾はかねてからベルリン芸術大学から招聘されていた客員教授の職に応じるかたちで*2 4年間のドイツのビザで経由地ミュンヘンに向かった。7月30日、そこで艾を迎えた息子艾老と母親に会い、8月5日ベルリンに到着した。

しかし、9月19日から開催されるロンドン・ロイヤル・アカデミー・オブ・アートでの個展に参加するため、6ヶ月のビジネスビザを申請したところ、イギリス側では艾の犯罪歴の申告漏れがあるとして、20日間の観光ビザしか発行しなかった。艾は「中国政府に秘密裏に拘留されたことはあるが、起訴されたことも有罪判決を受けたこともないと主張し」、「7月31日、イギリス政府は“不快な思いをさせたことに対する謝罪”の書簡を艾に送り、6ヶ月のビザを発給した」*3。ここでは、艾未未という人の取り扱いについて、中国政府の顔色をうかがうようなイギリス政府のもたついた対応がちらりとぞいた。

2015年5月には、艾の成都での警察による殴打事件から、艾未未スタジオのフェイクカンパニーの脱税事件で弁護士を務めた浦志強をはじめ、多くの人権派弁護士が次々と拘束され、中国の人権の悪化が世界的に問題視される中で、2015年9月25日には米中首脳会議がひかえていた。

そういった政治背景で、艾未未の北京での個展開催から、パスポートの返却は、鎖でつないでいるからこそ反体制アーティストとして注目されている艾未未の鎖を緩め、はずした様に見える。艾未未の当局による監視、81日間の拘留、パスポート没収による旅行権剥奪を伴った事件は解決したのか、と考えると、もともとフェイクカンパニー脱税案件に対して、フェイクカンパニー側が逆に告訴した裁判も法律を抛り所としていない以上、解決をみるはずもなかった。むしろ、艾未未という人物自体が、中国の人権問題を世界に発信するアイコン的存在、当局にとってのトラブルメーカーであったことから発生した事件であったと言ってもいい過ぎではない。趙趙のスタジオ、草場地305ミュージアムでの艾未未展「挺事兒的」(トラブルメーカーあるいは面倒な人の意)は、体制側にとっての艾自身の立場をあえてタイトルにした自嘲のようでもあるのだ。



図1 パスポートを取り戻した艾未未
出典:艾未未インスタグラム

艾未未は、ベルリンに到着してすぐの『ドイツ・タイム・ウィークリー』のインタビューで、楽観的であったために負うことになった不遇は、「自分をそんな境遇に合わせた人物が脆弱になってようやく、この様な状態に変えられた」と話した*⁴。あいまいな言い方ではあるが、これが習近平政権の「“老虎”（トラ）と“蒼蠅”（ハエ）を同時に攻撃する」という政治的腐敗の一掃政策の一方で行われる派閥闘争に、ある程度の決着がついたことが、艾に対する取り扱いを変更したということは想像にかたくない*⁵。

まず、ドイツに到着した艾未未は、新たに世界というプラットフォームで様々な評価を浴びることになる。

7月31日には、早くも『ドイチェ・ヴェレ (Deutsche Welle)』*⁶ のザビーネ・ベシエルの評論がネットに現れた。彼女は、艾が芸術という手段を通じて、社会を批判する努力や、記録、交流に対する勇気、さらには、艾未未という人物の人格には敬服する、としながら、艾未未から中国がどんな場所であるかを想像するのを避けるべきだと記している。それは、中国社会のみならず、アートについても同様で、「ある種の偏見と固執による西側からの見方」で「艾未未を追いかけている間に、そのほかの意味あることをおろそかにすべきではない」と警告する。例に挙げるのは、艾が遠回しに辞退したという、2015年5月のドイツ、ベニスの9つのミュージアムで120名の中国のアーティストを招いて行われたアート展「中国8」である。ドイツのメディアでは、「なぜ艾未未がないのか?」というところにまず関心が集まってしまったようだ。彼女はさらに、艾未未が骨董の陶磁器を台無しにして、作品とする創作は怒りを感じるほど行きすぎで、「挑発を、こじつけの自己表現にした」と批判的な見方も示した。

しかし、ベルリンでの艾未未の人気は、北京のそれとは対照的で熱狂的である。2014年（4月3日-7月7日）のマルティン・グロピウス・バウで行われた艾未未の大型個展「Evidence」では、1ヶ月で10万人を越える来場があったという盛況ぶりであった。筆者が参観した6月26日は平日であるにもかかわらず混雑していた。とりわけ驚かされたのは、別のフロアではデビット・ボウイ展が行われており、エントランスに立つ係が何の展示を見ますか?と尋ねる度に、参観者が一斉に「Ai Weiwei!」と叫んで入場していく様子であった。多くの人が展覧を見る前に高揚しているという人気ぶりである。ザビーネ・ベシエルもドイツでの艾未未人気について、彼らは「艾未未にある政治的な事情と、美的感覚が備わったコンセプチュアルな作品に惹きつけられている」のだと説明している。そして、すでにドイツではよく知られたアーティストであるのだから、目の前に迫る社会問題が待つ自身の国に戻るのを望むと締めくくった*⁷。

また、いち早く艾未未にインタビューを行った『南ドイツ新聞』の記事が火種となって、艾未未についての各界からの論争を引き起こすことになった。

『南ドイツ新聞』で問題にされたのは、ひとつには当時すでに100人を超える人権派弁護士が拘束されていることに関し、艾が、当局の彼らに対するやり方は非常に専制的だが、自分が逮捕された状況とはかなり異なると話したことである。「彼らの事件は、裁判所で判決が下されることだろう。当局はもはや法律の枠組みの外で、思うままにすることはないだろう」。警察には依然そんなことをする権力があるが、警察がそれらの弁護士を逮捕したとしても、彼らを抑えつけるために講じた策というだけだ、という発言であった。

もうひとつは、拘留のあと自由を制限された4年間について、万が一の危険に満ちた4年間であったとしながらも、「こんにち、私は彼らを理解し、彼らも私をもっと理解した。このようになったのはとてもいいことだ」と話したことだ。ヒューマニティは普遍的なもので、国家に代わって仕事する人たちであっても、同じく人間だ。「彼らは、某社会の政治体制の中で仕事をしているにすぎず、この点が彼らをコントロールしている」。芸術家として、国家の仕事をする者たちと交流し、もしこの社会がいくらか変わるなら、彼らも同様に利益を受ける者であり、「この点においては、私は多くの進展を得て、彼らは今、私の見解についても十分積極的だ」*8。

これらの言い方から、かつての反体制アーティスト艾未未は変わってしまった、もう知るところの艾ではないと感じる者が少なくなかった。

次いで、ドイツで最も広く読まれているという週刊全国紙『ディー・ツァイト』の記者、Angela Köckritzは、同じく『ディー・ツァイト』の中国駐在記者で、2014年10月に香港の民主化デモを支持する詩の朗読イベントに赴く途中で当局に拘束され、数週間前に拘留を解かれたばかりの張淼(Zhang Miao)*9と共に、ベルリンにある艾未未スタジオを訪れインタビューを行った。「ふっくらと羽の育った鳥の様だ」という艾未未のベルリンの印象から、取材は穏やかに始まった。

しかし、中国の横暴な拘束を話させたがるような記者側と、ようやく自由を得て、一個人あるいは一国家がゆっくりと、でも確かに育ってゆく話をする艾未未とで話は噛み合わなくなっていく。人権派弁護士拘束については、理解できない様な扱いを受けるはずはなく、「1つの政権が支配的な地位を守るために、このようにせざるを得ない」単なる拘束だと思ふとし、「全体主義であっても、理性はあるんだ。私たちは信頼を築く必要がある。この理性は共有の財産なんだ」と話す。国家とどうやって交流したら、私たちは理解してもらえるのか、国家から信頼されるために何かをしたのか?という質問にも、信頼されるための何かをしたということではなく、コミュニケーションをとることが大事だと答えた。

「私はソーシャルメディアでも、アート展でも、人と会って話をするにしても、全てコミュニケーションをとっている。これには特殊な方法がある必要はない。第一に、コミュニケーションには必ず誠意がなくてはならない。第二には、必ず自分の関心のある問題について、個人のやり方を伝えなくてはならない」。

しかし、最後に記者は、先に出た『南ドイツ新聞』のインタビュー後の読者の反響について再び言及した際、艾未未は、「再びこの件について討論する必要はない。——ほかの者が討論することが、私とどんな関係がある。問題は彼らに討論させるだけだ」とした。記者は、さらに「これは、以前の艾未未ではない、と言う人がいるが」と食い下がると、艾は、「私が以前の艾未未である必要があるのか?まさか、私には個人の自由がないとでも言うのか?彼らはとても変だ。以前の艾未未を分かってもおらず、現在の私をも分かっている。某個人(拘束された人権派弁護士の1人)の問題を答えることは、私にはできない」とインタビューを打ち切った*10。

この記事が出た後、艾未未はインスタグラム上に、2人のインタビューした記者の写真をアップし、英語で翻訳されたドイツ語版のインタビューが中国語版とは異なるということを明記して「明らかに故意に違った内容を発表するのは、報道の原則に背く」と指摘した。それに対し、『ディー・ツァイト』の記者は「ドイツ語、英語、中国語の3つのバージョンにはいかなる違いもない」と表し、新たに

ウェブ版『ディー・ツァイト』には、艾未未が校正した中国語バージョンを含め、3ヶ国語のバージョンを全て発表した。そして、前書きには「編集長のことば」として、ようやく自由を手にしたアーティストの立場を熟慮した文を加え、「自由」を大切に扱うことへの配慮を示した^{*11}。

『ドイツ通信』では、「新しい艾未未」と題して、艾が率直に「正常な生活を送るのを望み、積極的に直接の衝突を探るのは避ける」と言っていたことを挙げ、「艾未未という人に、とても大きなシフトがおきたと指摘」した。中国で公民運動を行うフェミニスト趙思楽は、「反体制派の者たちが、正確に艾未未を理解したかどうかにかかわらず、1つの事実は明らかだ。すなわち、1人のオピニオンリーダーは今まさに消え失せる」と表した^{*12}。

作家で中国問題の専門であるティルマン・シュペングラ（Tilman Spengler）は「西洋の規準で艾未未の言葉を評価してはならない。独裁システムの下で仕事をし、生活をする人たちに対して道徳的な評価をすべきだ」と指摘した^{*13}。

『ボイス・オブ・アメリカ』（ウェブ版）が「偶像崩壊」として記事を書けば、中国側の『環球時報』（ウェブ版）は、「艾未未は政府をののしらず、西側はおもしろくない」と題して、艾が自ら入念に確保したか、「見えざる手」によって確保された「反体制の旗手」という、イメージを少々下げて、自分の芸術家のステイタスを際立たせたかったのだろうと書く^{*14}。するとまた、『ボイス・オブ・アメリカ』（ウェブ版）が「グローバル・タイムズは、艾未未が“政府を非難しない”のを讃え、学者たちはもはや偶像はいないと嘆く」^{*15}と題し、艾未未の発言についてのメディア対メディアのウェブ上での論争の様子を呈した。

自身も2055年まで出国を禁止されている作家の劉水^{*16}は、一連の艾未未の評価に対して長い文章を発表した。「艾はこれまでずっと個人の行為でもって反抗しており、自分がリーダーだと主張したことはない」。「ある者たちが、艾を連行して偶像とし、自分には反抗する勇気がないのに、ひとたび“偶像”の言行が自分の期待に合わないと、何もかも忘れて批判を展開する――最低限度の善良な心にも欠く」と憤りをあらわにした。そして、艾が「かつて成都で公民の人権擁護にかかわり、警察に殴打され脳出血を起こした」ことを挙げ、彼は「心と自由に背く世の中のやり方に対抗するのを選んだ」人であり、権力に同調するような名の通った芸術家のごときではないと確信していると書いた。「彼らが艾を批判するのは間違いで、時が、依然もとの彼だと証明するだろう」と。劉水の文章の中の「艾未未はいかなる権勢にも負かされはしないが、ただ自由にだけは負かされる」という言い方は、社会的立場の艾未未に対してではなく、一個人としての艾の気持ちに寄り沿ったものであった^{*17}。

出国した艾未未へのインタビューから始まった彼に対する批判、および、メディアやネットでの論争は、その内容よりむしろ、それまでの国外における艾の反体制派アーティストとしての絶対的なイメージや期待の大きさが明確に現れるものであった。そして、確かに中国を俯瞰するような艾未未のこれまでとは異なるもの言いと、艾の鎖をほどいて、それらの批判を傍観するような中国側メディアの構図が浮かび上がるばかりであった。これはまるで、艾未未が北京の個展「艾未未」の汪家祀で表されていた国内国外に分断された境遇が合流する瞬間であったように思える。

8-2 自由と責任

艾未未評価の論争が起きてから1ヶ月が過ぎ、2015年9月2日の夜、ベルリン文学祭のスペシャルイベントとして、「艾未未と廖亦武^{*18}の対談」が行われた。2人は、催しが始まる前に、ドイツで有名なテレビのメインキャスターの司会進行を遠回しに断り、2人きりの対談とした。ほろ酔いで登場した廖亦武との対談は、艾未未もリラックスした様子で「自由」「反抗」「恐怖」といった哲学的テーマから、「情報審査」や「難民」といった現実の政治的問題にまで話が及んだようだ。その中で廖亦武は気にかけていた艾未未の逮捕される人権派弁護士についてのもの言いについて、関連のある質問をし、艾未未は紙面を見ながら細かな説明を加えた。

——自分の当時の（人権派弁護士逮捕に）関連する説明は、長い話の中の一部で、全体が意味するところには、多くの側面が含まれている。まず「客観的に見て、歴史上のどこから見ても、何人かの弁護士を逮捕するのは明らかに特別なことではない」。1949年からずっと、中国のこれまでの政治的運動はみな、数えきれない人が虐げられ、なおかつ個人の運命に関心をもつ者はなかった。次に、中国が30年の「資本主義化の発展」を経たあと、たとえ法治社会と言えども、いくらかの基本的法律は存在する。「以前は1人を銃殺刑に処するのは、単に会議によって決定することができた。現在ではすでに、それに応じた法律の手順がある。しかし、問題なのは、それらの手順が必ずしも守られていないことだ」。——人権派弁護士として、法治が今なお整っていない社会で人権活動を行えば、逮捕される可能性がある。「これまでこの様だったというだけでなく、現在も、のちもそうだ」。自分が、もし中国に戻ったあとも、同じく逮捕される可能性に直面する。「法治ではない社会では、どの人もみな安全ではないのだ」^{*19}。——

艾未未に再び説明をさせたのは、浦志強が天安門事件の真相解明を求める私的な勉強会に参加したことで、2014年5月に拘束されたままであったことも手伝っていると考えられる。浦志強は、2015年12月22日北京市第2中級人民法院（地裁に相当）で、ソーシャルメディアに投稿した内容が、民族怨恨扇動と騒動挑発にあたるとして、禁錮3年、執行猶予3年の判決が下された^{*20}。艾は当日、早くも「浦志強案件、本日の第一審が裁判を公開する」とインスタグラムで発し、中央電視台（CCTV）が公開したという2015年12月14日付の浦志強のことばを載せた。それは「民族怨恨扇動と騒動挑発（尋衅滋事）の嫌疑を認め、法律の処罰を受けるのを望み、判決結果には、上訴しないのを保証する」というもので、「害を与えた人たちには心から謝罪の意を表明し、できるだけ軽い刑を求める」という内容であった。

艾未未は、コメントに「このいくつかの言葉が人を欺くためならば、（彼の）2年に渡る努力は、哀れだ」と書き込んだ。さらには12月24日にはニューヨークタイムズのウェブサイト中国語版に、「浦志強事件が我々にもたらす希望と勇気」と題して文章を発表した。そこでは、浦志強に対する艾の信頼や、彼の法を守るための能力や勇気を讃えると同時に、中国で失踪させられている多くの人権派弁護士について有罪が危惧されると示した。そして、中国経済の発展には、「自由と人権が代価になっているということを誰も忘れてはならない」と呼びかけた。「党の権力に服従する司法制度を受ける現実」に「麻痺し習慣化するのを受け入れることはできず」、「中国では、理不尽な待遇に堪え

るしかないとも思わない」。しかし、浦志強の裁判中、警察の威嚇にも恐れず、裁判所の外に集まった大勢の中国の支持者や欧米の人々の姿に、艾は希望を感じたという。それこそが恐怖を乗り越えて、この政権に変革を迫る力となるだろうと記した*21。

艾未未は、中国を出国して以来、徐々に自分の見解を明確にした。ベルリンに到着してすぐのドイツメディアによるインタビューの内容からは、やはり、パスポート返却の際、当局から何らかの条件があったのではないかと考えざるを得ない。パスポート奪還の情報を得て、すぐに『ボイス・オブ・アメリカ』が取材を申し込んだ時、北京の艾未未スタジオは、それを断って来たともいう。また、パスポートを取得した艾未未は、もたつくイギリスのビザ発行を待たずに出国した(2015年7月29日)。体制側の事情が、突如として個人の運命に影響を及ぼしかねないという懸念からであろうか。さらには、艾の北京のスタジオは存続しており、そこには多くのスタッフがあり、妻路青があり、北京には、母親も兄弟もいるのだ。廖亦武との対談では、自分を含め「全体主義政治の最大の特徴は、個人に“無力感”を感じさせる。自分の存在が何の意味もないと感じさせるのだ」*22と率直に語った。出国が果たして彼に「自由」を感じさせたのかどうか。

かつて、艾未未はニューヨーク時代に、自身が撮った写真によってジャーナリスト証明が発行され、それによってグリーンカードを手にすることができただろうにもかかわらず、証明書など好きではないと受け取りにも行かなかった人物である*23。しかし、今回は、辛抱強くパスポート返却を待ち、《With Flowers》と題して、600日間毎日スタジオ前の自転車のかごに新しい生花を置き続けた。再び中国に戻るため、というのは故郷に帰れる自由というばかりではなく、北京で暮らす家族やスタッフ、中国にいる仲間たちに対する責任でもあるだろう。

自ら直接調査に乗り出した四川大地震のおから建築の問題に対しては、犠牲になった子どもたちの名簿調査をもとに、ドキュメンタリー〈花臉巴兒〉を含め、徹底的なほど作品制作に取り込んだ。亡くなった5,214人の子どもたちの名を3,444名のボランティアが読み上げる作品〈念〉、子どもたちを象徴する登校用のリュックを用いた作品《蛇の天井》や《她在這個世界上开心地生活過七年》、さらにオカラ建築の解体から収集された鉄筋を用いた《Straight》などはアーティストとしての責任を果たした作品と言えるだろう。

また、四川大地震の問題調査によって逮捕されている譚作人の裁判の証言をするために赴いた成都での当局による殴打事件から、監視、拘留の経験もまた、艾は徹底して作品にし、公開していった。思い出したくないはずの経験を作品にしていくことには、やはり艾未未の責任を感じない訳にはいかない。さらに、アメリカから中国に戻った1990年代後半からの中国現代アートの展覧の場を整備し、記録をはじめ発展にも尽くし、(公式には、わずかな記載にとどまったかもしれないが)体制に迎合しない態度をもつアーティストたちのFuck Off展も2度にわたって記録した。

かつて艾未未の父、艾青が、政権が変わり名誉回復された時とは異なる。詩人艾青は、その時が来るまで、ペンを持つことさえ禁じられていたのであるから。

特に、艾が中国でやり遂げた最大のことは、個人の経験に基づく伝達とコミュニケーションであると言える。それは国際的なアート界や人権機構だけでなく、とりわけ体制が恐れた大衆との交流や、その影響である。

大衆との交流は、主にインターネットで行われた。そこで得られた情報、とりわけ中国各地におけ

る艾が関心を持った事件、社会問題に関しては、艾未未自身が、あるいは艾未未スタジオのスタッフが現地取材に向かい、事実の調査にのり出した。取材の情報は、艾未未スタジオ制作の記録映像としてインターネットで公開された。これがつまりは、国家への信頼を揺るがしかねない触れてはいけない危険な一線であった。2008年四川大地震で犠牲になった生徒たちの名簿作成や、記録映像作品などは、体制に挑むことになった顕著な例である。

また、艾未未は、人権に関わる事件の真実の究明や公開をする一方で、悪ふざけのようなパフォーマンスの画像「草泥馬擋中央（裸になってジャンプして、アルパカのぬいぐるみで股間を隠す）」^{*24} や韓国のポピュラーソングをパロディにして自身の反体制のスタイルを表した「草泥馬style」^{*25} をネットで公開した。

草泥馬 (cao ni ma) とは、中国語でアルパカのことで、一方では、英語の「Fuck Your Mother」の意味に近いのしり言葉、隠語の類である。2000年以降、急速に中国にインターネットが普及するなかで、中国政府はネットの言論規制を強めていった。政府の「低俗サイト取り締まり」が名目の「理不尽な言論統制」に対抗して、2009年には徐々にネットユーザーの言葉遊びとして広まり、ついには「権力にネットとユーモアを武器に立ち向かう草の根ネットユーザーの代名詞」となった^{*26}。

艾未未のそれらのパフォーマンスは、一見して体制や体制側の知識人に対する嘲笑行為やジョークにした権威に反抗する態度のように見える。

しかし、劉曉波は『人と人権』（2006年10月号）で「王朔式の茶化しから胡戈式の悪ふざけまで――ポスト全体主義独裁時代の政治ジョーク」^{*27}と題し、ネットで流行する伝統や権威に対する悪ふざけやパロディについて、「悪ふざけ式の転覆は破壊だけで建設がないという見方も、正しいようで問題がある」と指摘している。劉曉波は、ポスト全体主義の中国において、「魂を失った道德状態を変えるためには」、「社会の精神的想像力を刺激」することが大事で、「民間のユーモアは草の根の智慧であり、お笑いの創作にしばしば魂の光がやどっている」とみている。さらに、劉曉波は、冷戦の鉄のカーテンが開かれたように、「ポスト全体主義独裁を瓦解させた点から言うと、本当のことと冗談が、補完関係にあったことは確か」で、「両者は、“反政治の政治”を組成する不可分の要素であった。ほんとうのことを話す政治は、少数の良知を持った人による、暴力を恐れない公開の



図2 「草泥馬擋中央」2009.



図3 「草泥馬style」2012.

出典：(左) : <http://www.whatsonweibo.com/grass-mud-horse/>
(右) : <https://www.youtube.com/watch?v=4LAefTzSwWY>

挑戦」であり、「冗談運動は、沈黙する大多数がこっそり壁を崩す行為」だと分析している。そして、ジョークの政治の積極的な意味は、「政治ジョークが民間に大流行すれば、腐食作用が広く行き渡る。独裁の基盤がいたるところで腐食すれば、民心の方向性と大勢への影響が確認できる。社会制度の基盤が民意のなかで腐食したとき、ジョークの政治は、“ピロード革命”を準備する豊かな社会的土壌となるだろう」と書いている*28。

艾未未のインターネットと現地調査による事実の究明と公開、一見悪ふざけに見えるパフォーマンスは、劉曉波の見解と照らし合わせると非常に呼応していることが分かる。そして、艾未未は「ほんとうのことを話す政治」と「ジョークの政治」両者を現代アーティストという枠を超えて、民主運動の可能性に挑戦してきたのではないかということが認められるのである。

劉曉波は1989年3月から5月にコロンビア大学に客員研究員として招かれ、当時ニューヨークに住んでいた艾未未と短いが交友があり*29、艾未未は「〇八憲章」に署名したひとりでもある。2008年、劉曉波が拘束される以前には、艾未未の四川大地震に関する調査を称賛していたという記述もある*30。

艾未未にとって自由とは、他人からもらうものではなく、自分の努力で勝ちとるものであるが、持ち得る自由に対してどのくらいの責任を負うかということも自由のひとつである。「責任を負ってこそ、自由は意義を持つ」*31。そう話してくれたのは、2010年9月、筆者が初めて艾未未にインタビューをした時であった。ならば彼は、自由を勝ちとったというより、中国での自由を存分に使ったという方がふさわしい。そしてまた、新たな自由に意義を見出そうとするのかもしれない。

到着したベルリンでは、「私は自己犠牲はしない。高圧線を踏みにもいかない。なぜなら、私の生命の価値は、単なる“反抗”や“対抗”よりもはるかに大きいのだから」*32と語って生きることの意義を強調した。

艾未未の作品には、出国前から変化が現れていた。ニューヨークから中国に戻った1993年以来、艾未未作品は、全て「中国について」であったと言っても過言ではないだろう。しかし、2014年のカリフォルニアのアルカトラズ島の刑務所跡で行われたアートプロジェクト「@Large」（2014年9月27日—2015年4月26日）では、その変化は顕著に現れ始めていると考えられる。

このプロジェクトに関して、艾未未がまず思い浮かべたのは、Freedomというテーマであったという*33。それは展覧会タイトルの「@ Large」が「at large（自由に）」を意図しながら、現地に赴くことができないアーティストが、このプロジェクトの全ての準備を現地のスタッフとインターネットによって行ったことを表すものであると考えられる。

ニュー・インダストリアル・ビルディング（囚人たちが軍人や政府が使用する衣類を洗濯する作業棟）に展開された《Trace》（図4）では、アムネスティー・インターナショナルからの協力を以て、「良心の囚人」の肖像をレゴブロックで組み立てた。それらの肖像の中には、ネルソン・マンデラやアウン・サン・スー・チー、マーティン・ルーサー・キングを含む176名の姿があり、エドワード・スノーデンやチベット自治区の独立を歌で訴えた中国のポップシンガー、ロロの姿もある。「@Large」のステイメントで艾未未は、歴史的にも現代においても英雄として堂々とつづられはしない人々に

対し、「我々がやはり、文明化した社会で平和に生きることができるのは、彼らの努力のおかげ」と表し、「目に見える形で圧力に対する彼らの闘争を示そうとした」*³⁴と記している。同フロアーの入り口から展示されているという、パステルの色鮮やかな中国の伝統的な龍の凧《With Wind》

(図5)は、「個人の自由」として表現されたようだ。それに対して、作品《Refraction》(図6)は、鍋ややかんを所々に配置し、チベットのソーラーパネルでつくられた大きな翼である。(鍋ややかんからは、中国の大躍進政策における鉄鋼・材料を想起させる。)前者はまるで、風向き次第で、コントロールされる、実在しない龍に托された心に描く自由のようである。後者は、実際の鳥の翼をデザインされているが、鉄鋼製の大きな翼では飛べるはずもない。ソーラーパネルが飛翔の可能性を暗示しているようであるが、屈折(refraction)した光のために蓄電されず、抑圧された自由のようである。

もともと、艾未未の「自由」というテーマは、中国の歴史や中国に住む彼の体験から発信されていた。しかし、アルカトラズの「@Large」で「自由」というテーマは、国際的な「良心の囚人」を取り扱うことで、艾の抑圧された体験は国際的な文脈へと吸収されている。そして、同じ経験を持つ、彼の同情や共感、世界における自由を読み解くための客観的な中核として、押し上げられているのである。

また《Trace》に使われた素材、レゴブロックは、息子の艾老が好んで遊んでいるのを見て思いついた素材であるそうであるが、これまでの中国の伝統的素材を用いてきた艾未未から考えると、少々意外である。それは、アルカトラズという場所のパブリックアートを創作するために、大人から子どもまでが親しんだことばとしての素材であったと考えられ、また、グローバルな観点からみたレゴブロックの工場となっているメイド・イン・チャイナの素材として使われたとも考えられる。

以上のように、艾にとっての「自由のための闘争」は、この時期すでに国境を越えていたと思われる。とはいえ、中国について話したとしても、そこもまた世界の一部である。



図4 @Large: Ai Weiwei on Alcatraz 《Trace》

出典: <http://www.for-site.org/project/ai-weiwei-alcatraz-with-wind/>



図5 @Large: Ai Weiwei on Alcatraz 《With Wind》

出典: <http://www.for-site.org/project/ai-weiwei-alcatraz-with-wind/>



図6 @Large: Ai Weiwei on Alcatraz 《Refraction》

出典: <http://www.for-site.org/project/ai-weiwei-alcatraz-with-wind/>

8-3 艾未未 vs LEGO —— どちらが政治的か？

2015年6月、艾未未スタジオは12月に開催するオーストラリア、メルボルンのビクトリア・ナショナル・ギャラリーでの「Andy Warhol / Ai Weiwei」展のため、レゴブロックを用いた作品を計画しはじめた。その作品のコンセプトは、言論の自由に関するものであったというが、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーが、レゴ社に大量のオーダーの手はずをつけるため連絡を取ったところ、9月12日、レゴ社はEメールを通じてオーダーの辞退を伝えてきたという。以下がその内容である。

——私たちは残念ながら、レゴのライセンス・プログラム以外のいかなる独立した活動に対しても、（レゴ使用の）承認をすることは、企業のポリシーに反していることをお知らせする。しかし、私たちは、アーティストがアート作品を完成させるパーツとして、レゴという素材や型を使うことに興味があることはよく理解している。ちなみに、レゴグループとしては次のご配慮いただきたい。レゴの商標は、いかなる宣伝販売の方法においても、いかなる名目、アート作品においても、商業的に使用されることはできない。アート作品のタイトルには、レゴの商標を組み込んではいけない。主題が、私たちの販売の素材や、著作権で保護された写真の素材から直接利用されるのを認めることはできない。主題には、いかなる政治的、宗教的、人種差別、猥褻や中傷の発言をも含んではいけない。レゴグループが、アート作品やプロジェクトに賛同したり、支持するものではないということを、公に明確にしなければならない。したがって、申し訳ないが、私たちは大量の注文に応じて「Andy Warhol / Ai Weiwei」展を支援する立場にはないことをお知らせする」^{*35}。——

9月23日に、艾未未スタジオは、レゴが大量注文を断ってきたことをビクトリア・ナショナル・ギャラリーより知らされた^{*36}。しかし、10月21日になって、イギリスの商社、メーソン・エンターテイメントが中国の共同経営者と協力して上海にレゴランドをオープンするというニュースが、10月19日からの中国国家主席、習近平のイギリス公式訪問の最終日に発表された。政治的に鋭敏な触覚をもつ艾未未は、同日、自身のインスタグラムおよびツイッターですぐさま反応し、こう書き込みをした。

「9月にレゴは“政治的作品のためにレゴを使うことには賛成しかねる”として、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーで展示される作品を創作するためのレゴの大量注文を断った。10月21日に、イギリスの商社は正式にイギリスと中国の“黄金時代”に関する多くの商取引の1つとして、上海の新たなレゴランドをオープンすると公表した」^{*37}。

そしてこれと同時に、レゴブロックを落とした便器に、マルセル・デュシャンの“泉 (Fountain)”を引用して、“R.Mutt 2015”とサインした写真を投稿した。(図7)



図7 「R.Mutt 2015」とサインされたトイレ
出典：艾未未インスタグラム

10月25日、艾未未はさらにインスタグラムで、レゴがかつてビクトリア・ナショナル・ギャラリーに宛てた注文辞退の理由の抜粋を公開し、こう意見した。

——商業的な実体として、レゴはおもちゃを製造、販売し、(レゴの)映画やアミューズメントパークは世界中の子どもたちを引きつけている。影響力ある企業として、レゴは、疑わしい価値観をもって、グローバル化した経済の中で重要な役割を果たす、文化的で政治的な役者だ。アーティストに対するレゴの製造販売の拒否は、検閲と差別の行為である」^{*38}。——

この投稿はソーシャルメディアで大きな反響を呼ぶことになった。

今回の中国のイギリス公式訪問の主な狙いは、「TPPに対するアジアインフラ投資銀行と一帯一路の強化や人民元国際化」にあり、「それ以外にイギリスを一帯一路の終点と位置づける思惑」^{*39}があったようである。「一帯(シルクロード経済ベルト)」とは、かつてのシルクロードの東の起点である西安から西ヨーロッパまでのことであり、この地域での道路・鉄道整備やパイプライン開設に投資する。「一路(21世紀の海上シルクロード)」は東シナ海からインド洋、ペルシャ湾、地中海の湾岸都市を結ぶルート。想定される地域には、これまで投資不適格とされてきた国も少なからず含まれる。すでに中国はパキスタンに加え、カザフスタンやウズベキスタン、タジキスタンへの投資も約束している。必要な資金を確保するため、中国は昨年末(2014年末)に400億ドルの「シルクロード基金」を設立した。アジアインフラ投資銀行(AIIB)の新設も主導した。金額的にも政治的にも、「一帯一路」が中国にとって建国以来最大のプロジェクトになることは間違いない。インフラ投資だけではない。中国は「一帯一路」上の諸国との経済統合も視野に入れる。(2015年)3月の政府発表によれば、「一帯一路」は外交関係の強化や草の根レベルの文化交流に加え、自由貿易区の設立や人民元の基軸通貨化による経済統合も目指すという」^{*40}。

また、当時イギリスのキャメロン首相は、中国国家主席の訪英を前にして、中国中央テレビCCTVの独占取材に対し、「イギリスの対中貿易は過去10年の4倍になった」こと、「ロンドンでは、世界に先駆けて、2014年10月から人民元建ての債券を発行するようになった」こと、「AIIB(アジアインフラ投資銀行)加盟にEUで最初に手を挙げたのはイギリス」であること、「現在イギリスにいる中国人留学生はすでに13万5千人を超え」、「今後は経済貿易のみならず、文化や人的交流に関してもっと力を入れたい」。「中国の対英インフラ投資は、より多くのイギリス人の雇用を生んでおり、英中双方のメリットを互いに享受している」と行った内容を挙げ、そして、これらのことから、キャメロン前首相は、英中関係の最良の時期、「黄金時代」と呼んだのであった。さらに、習近平国家主席の訪英中には、「150件ほどの大型プロジェクトの約束」があるとCCTVは報道していたのである^{*41}。

レゴに関して言えば、主な市場であるアメリカでの伸びが停滞する反面、過去10年間アジア地域では2桁成長となっており、2013年には、世界の営業拠点だけでなく、デンマークのビルン本社ほか、アメリカのエンフィールド、英国ロンドン、中国上海、そして2015年12月には、シンガポールに主要オフィスを開設した。さらにレゴ社は、ビルン(デンマーク)、モンテレイ(メキシコ)、ニーレジハーザ(ハンガリー)、クラドノ(チェコ共和国)の自社工場に加え、2015年には、中国浙江省嘉興(上海の120km南)に、アジア全域にレゴ製品を供給するための工場の稼働を開始している(完全稼働は2017年)^{*42}。

また、上海に建設される新しいレゴランドのテーマパークは、イギリスに本社をおくマーリン・エン

ターテイメンツ^{*43}によって経営されるものでレゴ自体の経営ではない、といえるものではない。レゴブランドを実質的に所有するのは、レゴブロックの創始者であるキルク・クリスチャンセン (Kirk Kristiansen) ファミリーの持株会社であるデンマークの企業KIRKBIで、レゴグループの株式の75%を所有し、マーリン・エンターテイメンツの重要な株主でもある^{*44}。アメリカや日本の企業にブロック玩具のシェアを奪われたことなどから、テーマパーク運営にも着手していったようである。

このように、中国を中心に新たな販売地域を拡大しようとしていたレゴ社は、中国政府と長年にわたり軋轢を生じていた艾未未が、パスポートを取り戻して国外に出てまもなく、これまで以上に話題に上りそうなウォーホルと名を並べる展覧会の作品上に、自社の製品をのせて北京を刺激したくなかったと推察できるであろう。実際、2014年9月に始まったカリフォルニア、アルカトラズ島の刑務所で行った展覧会「@Large」の、レゴのブロックで世界の175名以上の良心の囚人の肖像を組み立てた作品《Trace》では、大量のレゴブロックが使われており、当時は製品のオーダーを断ることはなかったことが分かる。しかし、作品《Trace》については、多くのウェブサイトのニュースでもLEGOという商標が現れていたのも確かであった。

レゴ社は、「世界中の子どもたちにレゴによる創造性の高い遊びの体験を提供し、子どもたちが創造的な遊びを通じて成長、学習できるようになること」を「究極の希望」^{*45}とし、政治的な作品を創りそうなアーティストを拒んだのであるが、むしろ、政治的に営利を優先しているのはレゴ社の方ではないのか、という構図が浮かび上がってしまったのである。

一方、ソーシャルメディアのユーザーの反応も早かった。アーティストの作品制作のため、自分のレゴブロックを寄付しようとする動きが現れたのである。

中国のアーティスト、呉呑 (Wu Tun : 艾未未スタジオの元アシスタント) は、艾未未の《漢代のつぼを落とす》の写真をバックに、自分の指でブロックをつまんだ写真をツイッターにアップし、「ぼくのを使って。それを使うのはもっとハッピーだよ」とメッセージを加えた^{*46}。さらに、ソーシャルメディアのユーザーは、#legoforaiweiweiを設置してブロックを提供する意志を表し、艾未未を支援した。

艾未未は、その大衆の動きにもすぐさま反応し、アーティストに対するレゴ社のオーダー辞退の成り行きを追っていたガーディアン・オーストラリアからのツイッターでの質問に対し「受け取りの方法を見つける」と誓った。そして、10月26日には「表現の自由と政治的アートを守る新たな作品をつくる決意」を発表した^{*47}。

最初のレゴ寄贈の収集ポイントとして、北京の艾未未スタジオの前には、サンルーフを少し開いた赤い車が止められた。(図8) 艾未未スタジオではSNSで「レゴ・コンテナとして、カラーは問わず、中古のBMW5Sシリーズのセダンをレンタルするか、購入したい」と呼びかけ、「(その車は)どんな広告からも自由で、透明なウィンドーと5cm開けられるサンルーフがあり、できるなら、アートや文化的趣



図8 北京艾未未スタジオ前のレゴ収集ポイント
出典:艾未未インスタグラム



収集ポイント、
National Gallery of Victoria



収集ポイント、
The Art Gallery in Toronto



収集ポイント、
Brooklyn Museum

図9 出典:艾未未インスタグラム

旨をもって(参加してくれる)ことを望む。その車は1ヶ月間その場所に駐車され、艾未未スタジオでは、その中のブロックを回収するのに責任を持つ」と書かれていた^{*48}。

次に現れたのは、レゴブロックの作品展示を予定されているビクトリア・ナショナル・ギャラリーの彫刻庭園内で、レゴ・コンテナとしてはガムツリー (Gumtree: オーストラリア、イギリス版のネット上で売り買いができるオンライン掲示板) で購入されたスクラップ寸前の白のBMW5Sシリーズのセダンが使われた^{*49}。さらに、ベルリンのマーティン・グローピウス・バウが収集ポイントとして現れたほか、世界各都市のミュージアムがレゴ・コンテナを次々と設置し、(図9) 最終的には世界18カ所に及んだ^{*50}。

艾未未のファン、あるいは支持者たちはすでに分かっている。艾がSNSで何かについて声を上げたとき、それに賛成なら彼らもまた声を上げる。具体的な支援策を見つけることができるなら、行動に表すということだ。それは、艾未未の当局による拘束、保釈のあと、艾未未がネットにあげた4人の活動家の女性たちとのヌード記念写真「一虎八奶図」が当局から猥褻だと非難され、中国のメディアでも艾未未という人物自体を否定するような記事が現れた時も、中国を始め、世界中から自らのヌードやセミヌードをネットにアップする動きAi Wei Fan's Nudityが起こった^{*51}。

また、多額の追徴課税や罰金の支払い期限が迫る中では、自発的な寄付が寄せられ、艾はそれを借入金として借用証書を作成し、のちにそれらを壁紙のように壁一面に貼った作品《借用証書》にしてしまった。艾未未のアート作品には、賛同する観衆を巻き込んで発展する可能性がある。

レゴを寄贈する人たちの意志や事情は『ガーディアン・オーストラリア』が調査していた。そこで巻き込まれたのは、10代の子どもたちであった。もともと、アルカトラズ島での作品《trace》で艾がレゴを使ったことことにしても、国を追われたり、投獄された良心の囚人たちを、今いちど童心のような気持ちに戻って理解していくために、幼い頃から慣れ親しんだ玩具がモチーフに選択されたと考えられる。また、アルカトラズ島という観光地での展覧は、かつての刑務所内で行われたものの、パブリックアートとしての性格を持ち、子どもたちの参観も意識した作品制作がされていたと考えられる。しかし、今回は予期せぬところで現実の政治経済的な大人の事情を知って、子どもたちが自分の所有するレゴを提供するということが起きたのは興味深い。

艾のレゴ収集のためのBMWに自分のレゴを落とす子どもの言葉を『ガーディアン・オーストラリア』が紹介している。

15歳のアルフ・ジョンストンは、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーで仕事をする父親から今回

の事のいきさつを教えてもらい、艾未未というアーティストについて自分で調べて寄贈を決めたひとりだ。彼は真剣に「ぼくはレゴの自由を信じる」、「誰だってレゴを使って望むものをつくる権利がある」と話したという^{*52}。15歳の少年が、表現の自由について自ら考え、所有する玩具を提供したことには意義がある。すべての人に平等に備わっている人権を、身を以て経験していくことは、自身と他者への尊重の精神につながるであろうし、民主主義の基礎を育て、経済問題ばかりではない政治と個人の関係の理解にもつながっていくはずである。

思わぬところで、艾未未がレゴブロックをモチーフに使おうとしたことが、大手玩具メーカーの政治的損得勘定をあぶり出し、ティーンエイジャーたちはそれについて考え、その論争の中の1人として自分のレゴを提供するという意志を表した。これは政治的問題を自分事として判断するトレーニングだといえるかもしれない（そういった意味においては、艾未未は生まれた時から政治教育がされていたのである）。おそらく、子どもたちにも興味を抱かせようとした艾のレゴ作品プロジェクトが、予想外の効果を発揮することとなったのである。

また、艾未未のレゴブロック寄付のムーブメントは、コンテンポラリーアートがもつ、子どもたちのための具体的な教育の可能性を垣間見せたのではないだろうか。

「Andy Warhol / Ai Weiwei」展のArtwork labelsは、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーによる284ページにわたるサイトに全てまとめられており、各項には「For Kids」と題した欄で、子どもたちに向けての作品の解説やおもしろ情報に加え、子どもたち個人に向けた質問をしている。それぞれの生きる場所と時代を、個人的な経験とつないでいくようなアンディ・ウォーホルと艾未未の作品から、子どもたちはもしかすると、学校の学習とは違った、あるいは、学習した知識を使った思考の場を見つけられるかもしれない^{*53}。

では、結果、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーの「Andy Warhol / Ai Weiwei」展でのレゴ作品はどうなったのか？日数から考えても、10月26日に先ず北京の収集ポイントを公開し、のちに数日で世界18カ所に拡大し、のちにメルボルンに輸送し、数週間かけて組み立てるのは少々困難なことだろう。

収集が始まってすぐ、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーのコンテンポラリーアート、シニアキュレーターのマックス・デラニー (Max Delany) は、『ガーディアン・オーストラリア』に「寄付されたレゴは、我々が話をするように発展し、ソーシャルメディアのように、有機的に発展していく、より長期的プロジェクトとして使われるだろう」^{*54}と話し、ビクトリア・ナショナル・ギャラリーでは寄贈されたレゴは使用されないことを示唆した。

2015年12月11日の開幕初日の『artnet』での情報では、「艾未未はついに世界中から寄贈されたレゴブロックで創られた《Letgo Room》を明らかにし」、「《Letgo Room》には、200万ピース以上の組み立てブロックが詰め込まれ、オープニング前の数週間に渡って、アーティストの指示に従い、100人のボランティアによって組み立てられた」^{*55}と書かれていた。

一方、この詳細をずっと追っていた『ガーディアン・オーストラリア』の同日の情報では、「レゴ、あるいはデンマークの玩具メーカーが、艾の作品に彼らのブランドを使う権利を与えなかった後、中国で製造されたレゴのコピー品で組み立てられた」^{*56}とあったが、それもまた《Letgo Room》の材料が、寄付されたブロックを使用したかどうかには言及しなかった。



図10 Andy Warhol / Ai Weiwei 展,《Letgo Room》

出典:<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-unveils-lego-project-390686>

実際には、中国で製造されたレゴに似たブロックが使用されたようだ。それによって、《Letgo Room》は艾未未作品の「コピー品やフェイクに関する調査が継続」^{*57}することになった。

では、今回の《Letgo Room》はどんな作品であったのか？

それは、オーストラリアの各種の人権のために闘う運動家を賛美する作品で、カラフルな色彩で、展示ルームの天井、壁、床に、彼らの肖像とそれに付随する引用文を配したものである。(図10)中には、ジェフリー・ロバートソンQC^{*58}、ピーター・グレスト^{*59}、ゲアリー・フォーリー^{*60}、ジリアン・ドリグス^{*61}、ローズイー・バッチェ^{*62}そして、ジュリアン・アサンジ^{*63}などを含んでいる。艾はオープニング前日のパーティの席で、この《Letgo Room》をビクトリア・ナショナル・ギャラリーに寄贈すると発表した^{*64}。

艾は今回のレゴ社の反応に対し、中国政府と同様に、自分たちの方針を変えることを好まないという類似点を指摘した。なぜなら、彼らは「(自分たちの方針を) たった1つでも欠いてしまうと、全体が崩れてしまうかもしれないので、堅持しなければならない」と^{*65}。これは、まるで組み立て玩具になぞらえた、全体主義的な企業への批評のようだが、おそらく、艾がブロックを作品に使うという興味の本質は、全体の構造を臆病に維持することよりも、1つひとつを組み立てて完成されていくことにある。

それにしても《Letgo Room》とは。レゴの創始者オーレ・キアク・クリスチャンセン (Ole Kirk Christiansen) は、デンマーク語の「よく遊べ」を意味する「Leg Godt」から社名をLEGOとしたのだそうだ。「Letgo」は、子どもたちの創造性を育てるという名実ともにおもしろくするような企業ポリシーを想起させながら、商標使用禁止の指示に従った企業に対する艾未未のアイロニーの様であり、あるいは、今回の思いがけないレゴ寄贈運動の記念としてのタイトルなのかもしれない。

2016年1月、レゴ社はホームページでブロックの大量購入に関するガイドラインを変更することを発表した。

「レゴグループは、非常に大量のレゴブロックを販売に関し、ガイドラインを調整している。以前、プロジェクトのためにかなり大量のレゴブロックを販売するよう依頼されたとき、レゴグループは、プロジェクトの意図について尋ねている。これは、レゴグループの目的が、クリエイティブな遊びを通じて子どもたちに希望を与えることであり、個人あるいは組織の特定のアジェンダを支持したり、推奨するのではないという理由のためになされていることである。しかしながら、これらのガイドラインは、誤解を招いたり、一貫性がないものとして認識される可能性があり、従ってレゴグループは、非常に大量なレゴブロックの販売に関し、ガイドラインを調整しているところである。1月1日時点

で、レゴグループは、プロジェクトのための大量のレゴブロックを販売する際、もはやテーマの意図を問わない。代わりに、顧客側が公共で彼らのレゴによる創作を展示しようとするなら、レゴグループは特定のプロジェクトを支持奨励していないということを明確にさせることが求められるだろう」*66。

艾未未はこれに対し、息子の艾老が父親の髪やひげにたくさんのブロックを絡ませている写真を投稿し、コメント欄にニコニコマークを貼った。(図11)しかし、写真の艾の目は少しも笑っておらず、まるで子どもたちに向かって大人の事情を詫びているようだ。レゴのスタンスの転向に関して、艾はBBCに、「レゴはよい決断をしたと思う。これは言論の自由に関する小さな勝利だと思う」と語った*67。

艾未未のレゴとの一件は、国際的なビジネスと政治が、たった1人のアーティストにどう関与しているか、という具体的な状況を明らかにした。そして同時に、観衆が、1人のアーティストの創作に関わる一例を見せた。ここで、ちらりと現れたのは、表現された艾未未作品の影響ではなく、アートが本来もっている社会的機能の可能性であったかもしれない。それを引き出したのは、創作に対するアーティスト自体のスタンスであり、観衆ひとりひとりの期待であったと言えるだろう。そこで効力を果たしたのは、ソーシャルメディアや一般メディアであったのだが、中国で培われた艾未未の政治的な直観とネットを駆使した情報収集は、中国を離れても発揮されることになった。

2016年4月3日に受けたインタビューで、艾未未は、社会に関わり合うことへの信念を、「不在其位、不謀其政(其の位に在らざれば、其の政を謀らず)」という孔子の『論語』の一節を挙げ、「自分の身を危険にさらして中国を語ることに説得力はあるが」、「自分が中国にいないのに中国を語り続けることにリアリティーはない」と語った。「自分の置かれた環境に実直に対峙」することが、彼のアーティストとしての立脚点である*68。



図11 出典:出典:艾未未インスタグラム

2017年1月28日、中国の春節にあたる日に、艾未未はインスタグラムで、長年に渡って四川大地震で犠牲になった子どもたちの誕生日にその名前を投稿するという行為、「#512 Birthday」に終止符を打った。そして、彼らの名前を300名のボランティアが読み上げる録音作品〈念—Remembrance〉をダウンロードできるよう示した*69。

「#512 Birthday」は、犠牲になった子どもたちの名簿を作成するという公民調査の後、2010年1月29日から開始されたもので、それからちょうど7年にあたる日であった。その公民調査においては、保証として政府のお金など欲しくはない。ただ、みんなに娘の楊小丸が、7年間楽しく生きたのだということ覚えておいてほしい、と言った亡くなった子どもの母親の言葉が思い出される。その言葉に心打たれた艾未未は、2009年に、生徒が使う背負い鞆を配して「她在這世界上开心地生活過七年」（彼女はこの世で楽しく7年を送った）と表した作品《Remembering》（図12）で、ミュンヘンのハウス・デア・クンストの正面の外構一面を覆ったのであった。



図12 ハウス・デア・クンスト《Remember》(2009)

<https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/global-art-architecture/a/ai-weiwei-remembering-and-the-politics-of-dissent>

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

- *1 重获护照，艾未未去哪儿？
<http://www.qianhuaweb.com/2015/0724/2868959.shtml>（閲覧日2015年8月14日）
- *2 艾未未が引き受けたのは3年間の短期客員教授で、この職の経費を提供するのは、ベルリン・アインシュタイン基金（Einstein Stiftung）のサポートが保証されている。
- *3 牧陽一「パスポート奪回後の艾未未（アイ・ウェイウェイ）」、Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/9RDnoXzKALfEYd2JxswI（閲覧日2016年6月10日）
- *4 艾未未采访—没有理由去哭。
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-08/ai-weiwei-interview-chinese>（閲覧日2015年8月19日）
- *5 「もともと公安利権は、江沢民元主席と、周永康・前党常務委員が握って」いた。しかし、「習近平政権は、13年末に周永康を連行」し、周永康は2015年6月11日には、「無期懲役刑」に処された。
- *6 ドイツェ・ヴェレ（DW）：ドイツの国際公共メディアで、ラジオ、テレビ、インターネットで情報を提供している。
- *7 评论：艾未未—一个创造两极分化的艺术家—不错。
<http://www.dw.com/zh/评论艾未未-一个创造两极分化的艺术家不错/a-18621177>（閲覧日2015年8月17日）
- *8 “我就像一棵树，我在成长”。
<http://www.dw.com/zh/德语媒体我就像一棵树我在成长/a-18628801?&zhongwen=simp>（閲覧日2015年8月11日）

- *9 德国《时代周报》在华工作人员被拘。
<http://www.dw.com/zh/德国时代周报在华工作人员被拘/a-17984558?&zhongwen=simp> (閲覧日2015年8月11日)
- *10 艾未未采访—没有理由去哭。
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-08/ai-weiwei-interview-chinese> (閲覧日2015年8月19日)
- *11 同上。
- *12 单仁平：艾未未没骂政府，西方不高兴了。
<http://opinion.huanqiu.com/shanrenping/2015-08/7223164.html> (閲覧日2015年8月17日)
- *13 德国媒体：“我为什么要是以前的艾未未？”
<http://www.dw.com/zh/德国媒体我为什么要是以前的艾未未/a-18648429> (閲覧日2015年8月17日)
- *14 单仁平：艾未未没骂政府，西方不高兴了。
<http://opinion.huanqiu.com/shanrenping/2015-08/7223164.html> (閲覧日2015年8月17日)
- *15 环球时报赞艾未未“不骂政府”学者叹偶像不再。
<http://www.voachinese.com/a/voa-news-beijing-aiweiwei-20150809/2909199.html> (閲覧日2015年8月17日)
- *16 劉水：1989年の学生運動に参加し、労働教養1年3ヶ月を受ける。かつて『南方都市报』などのメディアで10年務める。1989年以降、相次いで6度の投獄、拘束を経験し、「危害国家安全」のかどで2055年まで出国を禁止されている。現在フリーランスライター。詩集に『走上街頭』（香港金陵書社出版、1993）、記録著書に『裸模風波』（广东旅游出版、2004）
- *17 刘水：自由主义者艾未未。
<http://www.hxwq.org/?p=2919> (閲覧日2015年9月6日)
- *18 廖亦武：1958年四川省に生まれ、高校卒業後国内を旅しながら詩作を開始。1989年の天安門事件を受け、事件を批判する長詩「大虐殺」と映画「安魂」を制作。これにより1990年1月、彼の妻と6人の友人とともに列車で移動中のところ逮捕され、反革命煽動罪により4年間投獄された。出獄後、大道芸人として生計を立てながら最低層の人々を尋ね歩き聞き書きを行う。1995年にはアメリカのNGOヒューマン・ライツ・ウォッチより、政治的迫害の下の作家に贈られるヘルマン・ハメット賞を受賞。2001年に『中国低層放談録』を中国国内で出版するが、すぐ発禁処分を受ける（日本では2008年に出版）。2003年2回目のヘルマン・ハメット賞を受賞。2012年にドイツ・ブクトレード平和賞受賞。
- *19 廖亦武柏林“拷问”艾未未。
<http://m.dw.com/chinese/mobile.A-18691071-9058.html> (閲覧日2015年9月3日)
- *20 中国人権派弁護士・浦志強氏に執行猶予付きの有罪判決。
<http://www.bbc.com/japanese/35157971> (閲覧日2015年12月26日)
- *21 浦志強案带给我们的希望与勇气。
<http://m.cn.nytimes.com/opinion/20151224/c24iht-edai/> (閲覧日2015年12月26日)
牧陽一「パスポート奪回後の艾未未（アイ・ウェイウェイ）」Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_i/9RDnoXzKALfEYd2jxswl (閲覧日2016年6月10日)
- *22 廖亦武柏林“拷问”艾未未。
<http://m.dw.com/chinese/mobile.A-18691071-9058.html> (閲覧日2015年9月3日)
- *23 「私は実際、写真を撮っていたとき、確かにアメリカのメディアがどういふふうに進めていくのか理解したいと思ったけれど、ジャーナリストの証明書が簡単に手に入ることがわかったら、興味を失ってしまった。私はジャーナリストになりたかったわけではなく、どうやってジャーナリストになれるのか知りたかっただけだから。オーケー、それならわざわざ取る必要はないんだ、と。証明書なんてどうでもいいんだ。アメリカ滞在中も身分証明書など持っておらず、不法滞在だった。その後も、グリーンカードも取ろうとしなかった。」
(2010年9月艾未未インタビュー)
当時撮影した写真は、ニューヨーク・タイムズ、ニューヨーク・ポスト、毎日新聞、朝日新聞などの報道となった。
(『艾未未：纽约1983-1993』三影堂摄影艺术中心、2010年、31頁。)
- *24 2009年の6月5日に艾未未は「裸になってジャンプして、アルパカのぬいぐるみで股間を隠す」パフォーマンスを行っている。草泥马挡中央（アルパカが真ん中をさえぎる）の四声を変えると尙你妈党中央（ファック・ユア・マザー中国共産党中央）となる。
(牧陽一「艾未未2011」、牧陽一編『艾未未読本』集広舎、2012年、25頁。)
- *25 (2012年) 10月24日には「江南スタイル」をパロディーにした「草泥马style」をYoutubeに公開している。
(牧陽一「序—艾未未と中国現代アート、そして民主化」、艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ・スタイル』勉誠出版、2014年、62頁。)
- *26 古畑康夫『「網民」の反乱』勉誠出版、2012年、88-95頁。
- *27 劉曉波「王朝式の茶化しから胡戈式の悪ふざけまで—ポスト全体主義独裁時代の政治ジョーク」、廖天琪・劉霞編、丸川哲史・鈴木将久・及川淳子訳『最後の審判を生き延びて 劉曉波文集』岩波書店、2011年、198-210頁。
- *28 同上。
- *29 我为什么从来就不看好艾未未？
<http://www.peoplenews.tw/news/0d07d432-7dd8-4378-8523-21de6cc561f2> (閲覧日2015年10月9日)
- *30 同上。
- *31 宮本真左美、牧陽一、艾未未インタビュー「自由とは具体的なものだ」、牧陽一編著『艾未未読本』集広舎、

- 2012年、368頁。
- *32 艾未未采访—没有理由去哭。
<http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-08/ai-weiwei-interview-chinese> (閲覧日2015年8月19日)
 - *33 Ai Weiwei, Artist's Statement, @Large : Ai Weiwei on Alcatraz, Chroniclebooks, 2014, p.18.
 - *34 Ai Weiwei, Artist's Statement, @Large : Ai Weiwei on Alcatraz, Chroniclebooks, 2014, p.19.
 - *35 Ai Weiwei Instagram : aiww LEGO.
 - *36 Artist Ai Weiwei Banned from using Lego to build Australian artwork
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/24/artist-ai-weiwei-banned-by-lego-to-build-artwork-australian-exhibition> (閲覧日2015年11月5日)
 - *37 Ai Weiwei Instagram : aiww LEGO.
 - *38 Ibid.
 - *39 習近平主席訪英の思惑—「一帯一路」の終点。
http://www.newsweekjapan.jp/stories/world/2015/10/post-4001_5.php (閲覧日2015年10月21日)
 - *40 Newsweek日本版、2015年5月26日、26-27 頁。
 - *41 同上。
 - *42 レゴ・グループ、アジア地域での成長に対応するため。
<http://www.lego.com/ja-jp/aboutus/news-room/2015/december/new-lego-singapore-office-inauguration> (閲覧日2017年1月17日)
 - *43 マーリン・エンターテインメント (Merlin Entertainments) : レゴランド・ディスカバリーセンターなど世界23カ国でアトラクション施設などを展開する世界第2位のエンターテインメント・レジャー企業で、LEGOLAND (レゴランド)、Madame Tussauds (マダム・タッソー) をはじめ、せかい23カ国、111カ所のアトラクション施設、11のホテル、6つのホリデー・ビレッジを運営する。
 - *44 KIRKBI
<http://www.kirkbi.com> (閲覧日2017年1月17日)
 - *45 レゴ・グループ、アジア地域での成長に対応するため
<http://www.lego.com/ja-jp/aboutus/news-room/2015/december/new-lego-singapore-office-inauguration> (閲覧日2017年1月17日)
 - *46 Artist Ai Weiwei vows to accept offers of Lego from around the world.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/25/artist-ai-weiwei-accept-offers-lego-around-world> (閲覧日2015年10月26日)
 - *47 Ai Weiwei's Lego collection points : are you donating bricks?
<https://www.theguardian.com/world/2015/oct/27/ai-weiweis-lego-collection-points-are-you-donating-bricks> (閲覧日2015年11月7日)
 - *48 Ai Weiwei : supporters urged to fill collection cars with Lego bricks.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/27/ai-weiwei-lego-collection-car-scheme-melbourne> (閲覧日2015年11月9日)
 - *49 Victorians turn out to back Ai Weiwei on free speech, one Lego brick at a time.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/28/victorians-turn-out-to-back-ai-weiwei-on-free-speech-one-lego-brick-at-a-time> (閲覧日2015年11月3日)
 - *50 レゴ収集ポイント: 1 Beijing-Ai Weiwei Studio. 2 Melbourne-National Gallery of Victoria. 3 Berlin-Martin-Gropius-Bau. 4 London-The Royal Academy of Arts. 5 Copenhagen-Kunsthal Charlottenborg. 6 Malaga -CAC Málaga. 7 New York-The Brooklyn Museum. 8 Amsterdam-Form (Photography Museum Amsterdam). 9 Lausanne-Musée cantonal des Beaux-Arts. 10 Helsinki-Helsinki Art Museum. 11 Miami-Pérez Art Museum Miami (PAMM). 12 San Francisco-Center for Arts & Culture. 13 Wellington-Pataka Art+Museum. 14 Massachusetts-MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art). 15 Sydney-Art Gallery of New South Wales. 16 Toronto-Art Gallery of Ontario. 17 Los Angeles-The Museum of Contemporary Art. 18 Seattle Asian Art Museum. (Ai Weiwei Instagram : aiww LEGO)
 - *51 Ai Wei Fan's Nudity.
<https://ferri500.wordpress.com/2011/11/21/ai-wei-fans-nudity/> (閲覧日2017年1月17日)
 - *52 Ai Weiwei : supporters urged to fill collection cars with Lego bricks.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/27/ai-weiwei-lego-collection-car-scheme-melbourne> (閲覧日2015年11月3日)
 - *53 Andy Warhol / Ai Weiwei - Artwork Labels.
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels.pdf (閲覧日2017年2月4日)
 - *54 Victorians turn out to back Ai Weiwei on free speech, one Lego brick at a time.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/oct/28/victorians-turn-out-to-back-ai-weiwei-on-free-speech-one-lego-brick-at-a-time> (閲覧日2015年11月3日)
 - *55 Ai Weiwei Unveils Much Awaited Lego Project, and It's Highly Political.
<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-unveils-lego-project-390686> (閲覧日2015年12月20日)
 - *56 Ai Weiwei donates 'Lego' human rights artwork to National Gallery of Victoria

- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/ai-weiwei-donates-lego-human-rights-artwork-to-national-gallery-of-victoria> (閲覧日2015年12月20日)
- *57 Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels.pdf (閲覧日2017年2月4日)
- *58 ジェフリー・ロバートソンQC (Geoffrey Robertson QC) : 法廷弁護士、人権擁護者、国際司法裁判官として輝かしいキャリアを持ち、ジュリアン・アサンジの弁護も行っている。
 (Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels)
- *59 ピーター・グレスト (Peter Greste) : 中東、中南米、アフリカを中心に30年の報道記者の経歴を持つ。2011年にアルジャジーラの記者になり、ムスリム同胞団の援助や虚偽の報道を行ったとして、エジプト当局に逮捕され、のちに大統領令により追放された。その後、エジプト不在のまま3年の懲役刑の有罪判決を受けた。
 (Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels)
- *60 ゲーリー・フォーリー (Gary Foley) : アボリジニーのグンバイギルの活動家であり、学者、作家、俳優である。1994年にはアボリジニーの最も包括的な資料を提供するウェブサイト「Koori History」を創設した。
 (Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels)
- *61 ジリアン・トリッグス (Gillian Triggs) : オーストラリア人権委員会の議長。人権条約の実施に焦点をあて、オーストラリアの人権についての法の施行、及び、アジア太平洋地域諸国との人権についての実践的アプローチに取り組んでいる。
 (Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels)
- *62 ロージー・バッチェイ (Rosie Batty) : 家庭内暴力問題の活動家。2015年のオーストラリアン・オブ・ザ・イヤー、Pride of Australia's National Courage Medalの受賞者である。2014年、彼女は、11歳の息子を彼の父親の日常的な暴行によって亡くすという個人的な悲劇を乗り越え、家庭内暴力撲滅のリーダーとなった。
 (Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels)
- *63 ジュリアン・アサンジ (Julian Assange) : コンピューター・プログラマー、出版者、ジャーナリスト。ハッキングとプログラミングの経験から、2006年に共同設立したWikiLeaksの編集長である。WikiLeaksは、米軍兵チェルシー・マニングによって漏らされた米軍と外交の文書を公表した2010年に注目された。エクアドルに政治亡命を許可されたアサンジは、現在ロンドンのエクアドル大使館に避難を余儀なくされている。
 (Andy Warhol / Ai Weiwei – Artwork Labels
http://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2015/12/AndyWarhol_AiWeiwei_Labels)
- *64 Ai Weiwei donates 'Lego' human rights artwork to National Gallery of Victoria
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/ai-weiwei-donates-lego-human-rights-artwork-to-national-gallery-of-victoria> (閲覧日2015年12月20日)
- *65 Ibid.
- *66 Ai Weiwei Instagram : aiww LEGO.
- *67 Lego changes bulk buy policy after Ai Weiwei backlash
<http://www.bbc.com/news/world-35299069> (2016年1月14日)
- *68 「Interview 艾未未—難民危機が民主主義の真価、難民の自由のために戦う」、『美術手帖』2016年6月号、美術出版社、22頁。
- *69 艾未未インスタグラム、2017年1月28日。
 2008年5月12日、四川发生“汶川大地震”大批校舍坍塌使大量学生伤亡。
 2008年12月15日、开始5.12遇难学生名单“公民调查”。近100名志愿者参加了调查，其中38名前往灾区实地调查，25人45次被四川警方控制。调查继续一年，覆盖灾区14个县市、74个乡镇。“公民调查”通过艾未未新浪博客公布调查进程与遇难学生名单，博客于2009年5月28日被闭关。
 5.12“公民调查”寻找到了5196名遇难学生名字、确定了他们的姓名、年龄、学校班级、家庭住址、父母姓名及其他相关信息。
 2010年1月29日开始，艾未未每天在推特上推送5196名遇难学生中当天生日的名字，发起#512 Birthday话题。
 截止至今，已历时7年。
 2008年5月12日、四川で“汶川大地震”が発生し、多くの校舎が崩壊し、非常にたくさんの生徒たちが亡くなった。2008年12月15日、5.12犠牲になった生徒の名簿の“公民調査”を開始した。100名近いボランティアが調査に参加し、そのうち38名が被災地に赴き、現地調査を行い、25人が45度、四川警察に圧力を加えられた。調査は1年継続し、被災地14の県市、74の郷鎮に渡った。“公民調査”は艾未未のシーナブログを通じて調査の進行過程や犠牲となった生徒の名簿を公開し、ブログは2009年5月28日にシャットダウンされた。5.12“公民調査”では、5196名の犠牲となった生徒の名前を探し出し、彼らの姓名、年齢、学年とクラス、家の住所、両親の姓名およびその他の関連情報を明らかにした。2010年1月29日、艾未未は毎日ツイッター上で、5196名の犠牲となった生徒たちのうち、その日誕生日の(子どもの)名前をツイートし、#512 Birthdayを起こし始めた。7年を経て、これにて。

| 第9章 | ボヘミアンとして

9-1 艾未未の快進撃

ヨーロッパに渡った艾未未をまず待っていたのは、ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ (RA : Royal Academy of Arts) で開催される「Ai Weiwei」展 (2015年9月19日—12月13日) であった。

展覧の最終調整に艾は参加できたが、この展覧会は、11ヶ月前の2014年10月から企画されて来た。RAのティム・マーロウ (Tim Marlow) と共同キュレーターのアドリアン・ロック (Adrian Locke) は北京に4度の旅をし、そのほかはインターネットを通じて艾未未と展覧の企画・準備を進めたという。出国が禁じられている間、艾は全てそういった方法で各国での展示を可能にして来たのであるが、そこで発揮されたのは、建築家艾未未のキャリアによる空間把握のスキルであった。

展示はRAの11のスペースに、1985年からの45作品が展示された。エントランスに向かう中庭には、中国の南方の山からの枯れた古木を組み立てた《Tree》が7mの高さで林立した*1。(図1)



図1 ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ《Tree》インスタレーション
出典:<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/ai-weiwei>

また、当展の開幕に先立って、艾未未は友人のインド出身で、現在はロンドン在住のアーティスト、アニッシュ・カプーア (Anish Kapoor) とともに手をつなぎ、ロンドンを横断して各ストリートを通り8マイル歩いた。彼らは、難民たちにとって必須であるブランケットを羽織り、「ヨーロッパにやって来る難民たちとの結束を見せ」ようとした*2。(図2)



図2 艾未未とアニッシュ・カプーアのロンドン行進
出典:<http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1zHn6zWHkrBtpPgvMJxRZwc/ai-weiwei-at-the-royal-academy-a-refugee-artist-with-worldwide-status>

艾未未はヨーロッパの難民問題に対し、出国する以前から関心を持っていた。しかし、11ヶ月前から企画されていたRAでの個展には、難民問題に関する作品がなかったために、このパフォーマンスを行ったのではないかと考えられる。

また、RAでは、この展覧を完全デジタル化し、「Ai Weiwei 360 Gallery Tour」としてオンラインで公開した*3。

同じく9月の末には、フィンランドのヘルシンキ・アート・ミュージアムで「Ai Weiwei @ Helsinki」(2015年9月25日—2016年2月28日) がオープニングを迎え、木工作品を中心に、《Tree》(2010)、中国古代の家屋を白塗りにした《White House》(2015) を含む27作品が展示された*4。(図3)



図3 ヘルシンキ・アート・ミュージアム「Ai Weiwei @ Helsinki」
出典：<http://www.artplusthought.com/exhibition-reviews/ai-weiwei-helsinki>



図4-a ル・ボン・マルシェ「AI WEIWEI Er Xi」(中央吹き抜けサロン)



図4-b ル・ボン・マルシェ「AI WEIWEI Er Xi」(ショー・ウインドー)
出典:a,bとも艾未未インスタグラム

年が明けて、パリでは、高級デパート、ル・ボン・マルシェ (Le Bon Marché) で「AI WEIWEI Er Xi」(2016年1月16日—2月20日) と題する展示が始まった。(図4a-b)

ル・ボン・マルシェとは、パリ左岸のサンジェルマン・デ・プレの西にある世界最古(1852年創業)のデパートで、パリではセレブに人気のスポットである。

この展示は「ル・ボン・マルシェの“ホワイト・セール”の宣伝販売のため」にショー・ウインドウと中央吹き抜けのサロンを、艾未未のインスタレーションのために開放した*5。

展覧タイトル「Er Xi」とは、中国語の「兇戯」のことで、「Child's play」、子どもの遊びのことである。モチーフになっているのは、中国の子どもの童話版の『山海経』に登場するキャラクターで、竹作りの灯籠の様につくり上げ、内に明かりが灯る。

この竹細工は、艾未未の幼い日の友人たちとの凧作りの思い出にまつわる。10歳の頃、彼が育ったゴビ砂漠では、工作の材料もままならず、竹ひごは、夜に雨戸から調達し、結び糸は、母親の裁縫箱からこっそり盗んだのだという^{*6}。しかし、文化大革命の最中では、『山海経』のような物語はもとより、空想に関するものは許されなかったようだ^{*7}。

『山海経』とは、日本の妖怪漫画で馴染み深い水木しげる氏の説明が端的に表している。氏はそれを古代の「神話と歴史と地理と風土記と妖怪絵巻を、一緒くたにしたような辞書」と表現している^{*8}。

なかでも『山海経』に登場する妖怪のような姿をした生きものは、古代中国の人々の生活空間を「内なる世界」とすれば、「野獣や猛禽が跳梁し、蝮蛇が横行する」未知の外界、ひいては、突如としてもたらされる災害や疫病などに対する恐怖から想像されたものであったようである。また、未知の災への恐怖は、それを鬼神として崇め、恵みを請う対象にもされた^{*9}。つまり「早を起こす妖怪もいれば、洪水を起こす妖怪も」おり、「いわば妖怪戦争の戦いの狭間」での生活を古代中国の人々が強いられていたのである^{*10}。妖怪の中でも、鳳凰・竜・麒麟などは、「為政者階級のイデオロギーに組みこまれ」、「高貴な存在の表象へと変化していった」ものと考えられるようだ^{*11}。

艾は「Er Xi」で、デパートのエキゾチックな“ホワイト・セール”を演出する一方、彼の人生からは切り離すことのできない国家の派閥闘争を内包させ、現代の我々の日常生活の「未知の災い」が、未知の大自然ばかりではないことを暗示する。ショー・ウィンドー側に見られる列をなす難民の姿は、日常生活をおくる人々に突如としてふりかかる、政治、戦争による人禍の表現である。

アメリカ、ワシントン州のサン・ジュアン島アート・ミュージアム (San Juan Islands Museum of Art) で行われた「AI WEIWEI FAULT LINE」(2016年1月23日—4月11日)^{*12}で、2008年の四川地震にかかわる3作品、《Rebar and Case》(2014)^{*13}、《Name of the Student Earthquake Victims Found by the Citizens' Investigation》(2008—2011)^{*14}、ビデオ作品〈Little Girl's Cheek〉(2008)^{*15}を見せた後、艾未未の作品やアクションは、ヨーロッパで拡大する難民問題に関するものに集中して行く。それは、速攻的アクションと現地の証拠品をそのまま見る者に突きつける様な作品で、艾未未の中国でのやり方を貫徹していることが見てとれる。

9-2 問題は現場で起きている

2015年7月末にベルリン在住となった艾未未であるが、その年の暮れには、拡大する難民問題の調査のために、エーゲ海に浮かぶギリシャのレスボス島を訪れた。そこは、主にシリアからの難民がヨーロッパに渡るためのエントリーポイントとなっている場所であった。

彼は、それから2週間毎日、夜明けに海岸に通い、地平線に現れる難民を運ぶゴムボートを観察し、インスタグラムに自分の目で見た光景を投稿した。大量のショットとビデオからは、艾の記録と伝達に対する、とてつもない意欲や欲求が漲っていた。それは、艾未未は、芸術家だとか活動家と

して名を立てるより先に、ニューヨーク時代にジャーナリストとして社会に認められた人であったことをあらためて感じさせるものであった。インタビューでは、その時のことを下記のように語った。

——「全ての上着を着こんでも、すごく寒い—風は体を刺すようだ。そして海岸に着く人々の寒さを想像する。ボートが到着しても、彼の足は、濡れて凍りつき歩き出すことができず、多くの人がボランティアによって運ばれる」。

「ボートから降りると、男性も女性も涙があふれる—彼らはそれをやり遂げたのだ、と感じる。ボランティアがあらゆるところから集まって来て、彼らにお茶とひとかけのチョコレートを持たせる。こんな小さなことが、子どもをハッピーにさせるんだ。でも、ヨーロッパには毛布だとか小さなチョコレートのかげら以上のものはない」*16。——

当時、艾未未が現場で見た光景は、幼い日の社会から見捨てられ、生き延びることが全てであった自身の経験に重なったようである。しかし、それを作品に結びつけるアイデアはなく、「迷子になったよう」だと表し、「私は、自分の意志、衝動、反応は感じるが、…それは本当に私を知らない領域に導いている」と語っている*17。

2016年1月26日、デンマークの議会は難民たちに対し、貴重品を没収し、家族の再会を遅らせるという内容の法案を可決した。これには、難民たちに亡命を思いとどませようという意図があった。

その決議の応答として、艾未未は翌日1月27日に、SNSを通じて、デンマーク、コペンハーゲンのギャラリー、Fourschou Foundation (林冠芸術財団) で、2015年から開催されていた展覧「Ruptures (決裂)」の打ち切りの決意を公表した*18。

それに引き続き、ネットに現れたのはレスボスの濡れた小石の海岸に、うつ伏せに倒れた艾未未の写真であった。(図5)

これは、前年9月に、家族とともにシリアから逃れようとした3才のよちよち歩きの子ども、アラン・カルディが沖合で溺れ、トルコのボドルム近くの海岸で発見された時のショッキングな姿を模したも



図5 インディア・トゥデイによって撮影された海岸に横たわってポーズをとる艾未未
出典：<http://edition.cnn.com/2016/02/01/arts/ai-weiwei-alan-kurdi-syria/>

のである。この痛ましいニュースが、多くの人々に難民の危機の問題を自分に引き寄せて考える機会を与えたのは確かであった。カルディの死は、シリア難民の危機に国際的な注目を集め、ボランティアたちをエーゲ海の島に促すことになったのである。

雑誌『India Today』のため、カメラマンのRohit Chawlaは、レスボスの海岸で艾未未に目を閉じてポーズをとるよう要求した。しかし、目を閉じた艾未未の心の中には、カルディの姿が浮かんだのだという。艾はその姿を再び多くの人々に思い出させようとして、海岸にうつ伏せるポーズをとった^{*19}。

その写真はすぐにIndia Art Fairの中の展覧、「The Artist」に加えられ、SNSで拡散したのである。

2016年2月6日、さらに艾は、チェコのプラハ国立美術館の屋外に展示されている《Zodiac Heads》（十二支像の頭部）を、難民たちが使う金色の防寒マントで覆った^{*20}。

(図6)

2016年2月11日から始まった第66回ベルリナーレ国際ベルリン映画祭では、艾未未はベルリナーレの会場の1つであるコンツェルト・ハウスの正面の円柱に、難民たちが使用したライフジャケットを房のようにくりつけ、「Safe Passage」として黒のゴムボートを入りに設置した。

(図7a-b)



図6 アルミの防寒マントで覆われた《Zodiac Heads》
出典: 艾未未インスタグラム

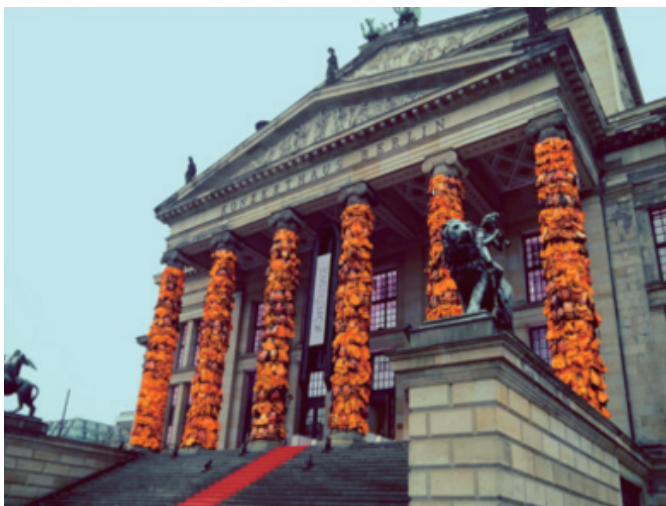


図7-a コンツェルト・ハウスのファサードに配されたライフジャケット
出典: <http://berlin030.de/ai-weiwei-rettungswesten-machen-konzerthaus-zum-mahnmal/>



図7-b コンツェルト・ハウスのファサードに設置されたゴムボート
出典: 艾未未インスタグラム

このライフジャケットは、難民たちがレスボス島に到着したあと廃棄されることになったもので、レスボス島長Spiros Galinosは、この艾未未の制作のために14,000着を提供し^{*21}、飛行機でベルリン運ばれて来たものである。しかし、それらのライフジャケットは、「トルコの低賃金の工場で、不完全に製造され、密輸業者によって額面以上で販売された」もので、「海上での緊急事態には何の助けにもならない」代物であった^{*22}。

艾はこのプロジェクトで、難民受け入れを拒み、躊躇するヨーロッパ諸国の人々に対し、難民たちが戦地から決死の覚悟を以て旅をしてくる情況をつきつけた。これが安全な旅 (Safe Passage) であろうかと。

2月16日、ベルリナーレのCinema for peace (映画製作者や関係者を招き、平和について考える恒例イベント) が、コンツェルト・ハウスで開催された際、艾未未は参列するゲストたちに、金色の防寒ブランケットを羽織って集合写真のためにポーズをとるようリクエストした。ほとんどのゲストは賛同し、自撮りをした^{*23}。(図8)

しかし、艾未未のカルディ・ポーズの写真やベルリナーレでの企画は、不快で思慮のない行為、扇情的行為として批難する者と、支持する者の論争を引き起こしたのである。

それから、艾未未の調査は、ギリシャとマケドニアの国境にある難民キャンプ、イドメニ (Idomeni) に移動した。イドメニでは、マケドニアとバルカン諸国が国境を閉ざしたあと、14,000人も難民が劣悪な状況の下で生活を余儀なくされていた。

2016年3月12日、艾未未は、排水設備もないぬかるみの難民キャンプに「白いグランドピアノを設置して、24才のシリアから逃れて来たピアニスト、ヌール・アルカム (Nour Alkhzam) に、この3年間弾くことができなかったピアノを演奏する機会を与えた^{*24}。

(図9)

また、3月17日には、イドメニのキャンプで、難民の中の理髪師から散髪を受けた。これは公開理髪の形で、象徴的行為として行われた。(図10) 艾はこの行為について、「自分の髪を、この地に永久に残し、それらの髪は二度と私に戻らないことを意味する」と話して、取材するメディアを混乱させたようだ^{*25}。

艾未未が人の頭を刈る、というのは1つのアート・パフォーマンス「剃頭シリーズ」、「理髪シリーズ」として、2005年から行われて来ているものである。これは、アーティストが人に直接伝達を試みる行為で、作品を媒体にすることなく、直に人の固定概念に変化を与えようとするパフォーマンスと考えていいようである。というのも、頭部は、その人の情報が最も多く詰まっ



図8 ベルリナーレ、Cinema for peaceで防寒ブランケットを羽織るゲストたち
出典:艾未未インスタグラム



図9 難民キャンプで演奏するピアニスト
出典:<http://www.afpbb.com/articles/-/3080202?pid=17579486>



図10 難民キャンプで散髪を受ける艾未未
出典:艾未未インスタグラム

分であるということに基づいている。また、刈った頭は、露出しているため、さらなる伝達の媒体となることを意味している。多少強引に、またユーモアをもって行われる儀式のようなパフォーマンスである^{*26}。

牧陽一は、「理髪」の「髪」から、かつて毛沢東が言った言葉「無髪無天（髪がなければ天もない）」が、髪と法がFaと同音であるため「無法無天（メチャクチャやりたい放題）」という意味に解釈されたことから、艾未未の「理髪」パフォーマンスを「理法」（法を整える）、「立法」（法を立てる）と読み解くことが可能であるとしている。それは、毛沢東時代以来「中国共産党の指導の下で」の法は全く機能しておらず、現代中国の極権主義の病巣であることから、理髪シリーズで艾未未は「中国の法の問題にとりかかるとを宣伝」したのではないかと示唆した^{*27}。

実際、中国では司法は独立しておらず、個人的な犯罪に関しては、裁判は政府の干渉を受けずに行われているが、ひとつ中国政府の威信に関わると見なされると、党指導部からの干渉が判決を左右している。人権問題やフェイク・カンパニーの裁判に関して、艾未未が政府の裁判に対する干渉に異議をとなえる発言をしている時期、「理髪」パフォーマンスは司法の独立に言及するものであったと見られる。

しかし、イドメニでは、艾が理髪される側になり、難民である理髪師から思考の伝達を試みたと言えるだろう。また、難民たちがたどり着いた土地で就くのが困難な仕事の問題にも言及していると考えられる。

2016年5月20日には、ギリシャ、アテネにあるキクラデス・アート・ミュージアムで「Ai Weiwei at Cycladic」（5月20日—10月30日）と題された展覧会が開かれた^{*28}。

キクラデス・アート・ミュージアムは、ギリシャ美術の源流を辿る貴重なコレクションを持ち、常設展として「紀元前3200年頃に誕生したキクラデス文明の出土品を中心に、古代ギリシャや紀元前3900-2000年のキプロスの美術品などを展示している。艾未未はこの展覧会で、難民問題に取り組んで以来初めて、それまでの自身の作品と連結して、系統立てた創作と展示を行ったように見える。

ミュージアムの外には、作品《Flag (Greece)、2016／Flag (Europe)、2016／Flag (Shadow)》(2016) (図11)を掲げ、ギリシャの難民たちに対する倫理的態度に尊意を表し、歴史的な難民問題を、EUの旗と、犠牲になったシリアの男の子アレン・カルディの悲しみの画像の輪郭をかたどった旗で表した。

また、難民キャンプで「2015年1月から、2016年4月にかけての、自身のスマートフォンで撮った12,030枚の写真の



図11 「Ai Weiwei at Cycladic」の《Flag(Greece), Flag(Europe), Flag(Shadow)》
出典：<http://aiweiwei.cycladic.gr/en/>

コラージュ」を壁一面に貼った《Iphone Wallpaper》(2016)を展示し、現今の難民たちの移動と生活状況を伝えるとともに、アーティスト自身のそれらに対する関心の深さを明らかにした。

《Tear Bottle (涙つぼ) / Tear Gas Canister (催涙ガスの缶)》(2016)では、骨董の涙つぼと使用済みの催涙ガスの缶を並べて展示した。(図12)

「涙つぼ」とは、古代、亡くなった最愛の人のために泣く人々の涙を集めるための小瓶であったという説もあり、「愛と嘆きと喪失感のシンボル」である^{*29}。

一方、催涙ガスの缶は、2016年4月10日、ギリシャのマケドニア国境のイドメニ (Idomeni) キャンプで、国境を渡ろうとする難民たちに対して、マケドニア警察が使ったものである。国境の封鎖から1ヶ月に渡り、キャンプで過ごす人々にとっては、そのまま国境が開放されるのを待ち続けることはほとんど死を意味していた^{*30}。

艾は、この2つを並べることで、ヒューマンティの象徴とヒューマンティの完全な喪失の象徴を明確に対比させた^{*31}。

さらに《Standing Figure》(2016)は、アーティストがキクラデス・アート・ミュージアムの常設の考古学的なコレクションにインスピレーションを得て^{*32}、自身の代表的な作品《漢のつぼを落とす》(1995)との融合を図った作品である。(図13)

引用されたのは、キクラデス文化の中でも特徴的な、白い大理石の石像で、女性像が多く、大きさも最大でも1m程とされるが、艾は、ほぼ人物大の5フィートで石像を作り、オリジナルでは胸部でクロスさせた腕を、左右に広げさせた。

これによって艾は、「現代中国とギリシャ、それらの過去に対するアイデンティティや愛着、そして、歴史に対するそれぞれの異なった取扱いを反映」^{*33}させながら、現今の問題に対するジャッジを力強く迫っているようである。現今の問題とは、難民の危機にほかならない。

2016年7月14日からは、オーストリア、ウィーンのベルヴェーレ宮殿の21世紀館で「AI WEIWEI Translocation—Transformation」(至11月20日)が開幕し、艾未未は宮殿前の巨大な池に、



図12 《Tear Bottle / Tear Gas Canister》
出典：<http://aiweiwei.cycladic.gr/en/>



図13 《Standing Figure》
出典：<http://aiweiwei.cycladic.gr/en/>

難民たちが使用した1,005着のライフジャケットを201の蓮の花に見たてて浮かべた。

(図14) タイトルは《F Lotus》。201の蓮の花が形作る1文字は「F」である^{*34}。艾未未が表す「F」が、FuckのFであることは間違いなく、法律や政策で難民を締め出す国家権力に対する反抗のしるしであるとともに、公衆の利己に対する抗議の1文字であるようにも見える。「Translocation—Transformation」は中国語では「転型易位」と表されており、「場所が変わってモデルチェンジ」したアーティストを思わせる

が、民主主義の国では艾未未のFuckの精神は、国家権力というよりも、一個人に向けられた中指のようであり、「体制に迎合しない」という艾のスタンスが、「大衆にさえも迎合しない」というモデルチェンジをした、とも考えられる。

2016年9月16日に始まったオランダ、アムステルダムのフォーム・フォトグラフィ・ミュージアム (Form museum of photography) での「#Safe Passage」(至12月7日) では、フランス、ギリシャ、イスラエル、シリアそしてトルコの難民キャンプを訪れて艾未未が撮った^{*35}というスナップ写真を大量に用いて壁紙にし、フロアーには、浮かぶはずもない大理石で制作した救命ブイを象徴的に置くインスタレーションを見せた。(図15)



図14 「AI WEIWEI Translocation-Transformation」《F Lotus》
出典: 艾未未インスタグラム



図15.「#Safe Passage」
出典: <https://www.foam.org/museum/programme/ai-weiwei>

その1週間後には、イタリア、フィレンツェのストロツィ宮殿で個展「LIBERO (自由)」(2016年9月23日—2017年1月22日)が開かれ、ルネッサンスの宮殿のファザードの窓に22点を越える救命ボートを吊るした。(図16)

《Reframe》と題されたこの作品は、メディアでは再び「不快で扇情的と酷評」を受け、「フィレンツェの街頭では、極右による抗議」が見られたという^{*36}。

艾はこういった反響に対して、「イタリアで、この作品が現時の最も重要な問題について、議論を誘発しているのはとても喜ば

しい」と伝えた。ミュージアム側では「彼の回顧展は時代を越えた美しいものがつまっていないかもしれないが、美しさよりも、もっと万人に通じる(艾の)30年間の政治的で個人的な闘いに満ちている」と表した^{*37}。この「闘い」とは、展覧会のタイトル「自由」を勝ち取るということであろう。

艾はさらに、自由を獲得するための闘いは、第一線や政治においてばかりでなく、我々の心の中や意識の中にもあると指摘し、こう続ける。

「1人の人間として、我々(アーティスト)は、今何を考えるか、ということをお問わなければならない。それが、我々(アーティスト)がほかの人たちにもできることだ。私たちはまだ、他の人々や彼らの生存状況を見無視できる、そんな特権を与えられる時期ではない。たとえば、私は、いまだかつて、人生のある時期に移民ではなかったという人に会ったことがなく、この時代に私たちが支持しなければならない唯一の価値は、人間である、ということだ」^{*38}。

艾未未の作品が、芸術作品と言えるのか?という疑問は、彼という人物の活動を評価するか、しないかによらず問われて来た課題である。しかし、見てすぐ分かることや抗議のために、とらえがたいことや美を犠牲にすることに艾は頷いていると言えるだろう。

だから、艾は、自分の作品に好きなものはなく、それは「そもそも作品ではなくて、何らかのことに話しているんだ」と言う^{*39}。そして、艾の作品が喚起するのは、生命の喜びや、社会で合意された問題ではない。むしろ、私たちに安楽を与えているようでいて、実は私たちに縛っている既成概念、とりわけ排他的な慣れや風潮に注意を喚起している。

ギリシャのレスボス島を訪れてから間もなくして、艾未未は、難民問題に関するドキュメンタリー映画の撮影を、すでに心に決めており、2016年5月9日、本格的な撮影を開始するため、イスラエルに飛んだ。

エルサレムで、アラブ系統一会派の党主、アイマン・オデ(Ayman Odeh)や、イスラム人権組織B'Tselemと会談し、ヨルダン川西岸地区のベツレヘムにある難民キャンプを撮影したのち、イスラエルの制作会社Hilightとともに、ガザでの撮影を進めた^{*40}。ドキュメンタリーの題名は「Human Flow」(中国名:「人流」)。2017年夏の終わりに世界で公開される予定である^{*41}。



図16 フィレンツェ、ストロツィ宮殿「LIBERO」《Reframe》
出典:艾未未Instagram

切迫した問題に対し、アーティスト艾未未のやり方は、事の経緯を待ったり、自身の熟慮の跡を見せる様な創作はしない。作品は、問題は問題として公共の討論の舞台にのせることがまず先決で、アーティスト自身も同時に考えを深めていくかのようなようである。そして、ドキュメンタリー映画では、なお創作することなく、その現実の状況を見せる。そして問題は、つぎなる艾未未の作品の中で真に迫って我々に問いかけてくるのである。

ストリート・アーティストのバンクシーも、以前から、シリア内戦やガザの紛争問題への関心を示しているアーティストである^{*42}。

シリア内戦から3年を迎えた2014年3月には、アムネスティ・インターナショナルやオックスファム・インターナショナル、国境なき記者団などが中心となって、バンクシーの「赤い風船」をモチーフにした「With Syria (シリアと共に)」という反戦キャンペーンがネットで広がった。バンクシー自身もそれ以前の公式サイトで、シリアの内戦のはじまりが、シリアのダルアアの街で15人の子どもたちが、反体制的な落書きをし、逮捕され拷問されたことに対して抗議する市民運動が引き金になり、のちに国全体を巻き込む暴力、内戦へとつながった、との認識を表した^{*43}。

バンクシーの代表作でもある《赤い風船に手を伸ばす少女》(図17)は、「少女を空高く持ち上げ、焼けこげた建物や、銃弾の跡が残る壁などのカオスから彼女を連れ去る」という内戦下での希望の象徴として用いられたのである^{*44}。

「2014年7月8日に始まったイスラエルによる「ガザ侵略」でパレスチナ人の家屋18,000棟が瓦礫と化したことを受け」、バンクシーはガザで4つのグラフィティ・アートを公開した。その中の1つには、「強者と弱者の間の紛争を無視しようとするとき、われわれは強者の側に立つことになる。中立になるのではない」というメッセージが書かれた^{*45}。

バンクシーの速攻的な反応とネットによる作品の拡散、メッセージの影響力は確かに大きい。空爆のあとの都市ガザの光景は、バンクシーのグラフィックの背景、あるいはグラフィックの一部となって、世界に配信されるばかりでなく、バンクシーの描いた落書きアートは現地の人々を励ます力となった。

しかし、内戦が拡大、長期化し、問題が複雑に進展する中で、単なる反戦などという全体像として風化させてはならない問題の多くが孕まれている。

艾未未の関心は、内戦からさらに進んだ難民問題であり、そこには戦火を逃れて他国へ流れる移民の受け入れ国や市民の感情の問題がつきまとっている。他者への同情と、自らの生活を維持しようとする受け入れ側の葛藤に、艾未未は、速攻表現、ドキュメンタリー、記憶を風化させない記念碑のような作品といった「コンビネーションパンチ」で挑んでいる。



図17 Banksy 《赤い風船に手を伸ばす少女》with Syria
出典:<http://dgbh.jp/magazine/do/20143.html>

9-3 Ai Weiwei in New York 2016

2016年11月5日、ニューヨークの4つのギャラリーで艾未未展が一斉にオープニングを迎えた。チェルシーのハイライン近くにあるメアリー・ブーン・ギャラリー (Mary Boon Gallery) とマンハッタン5番街の同ギャラリーの2カ所と、チェルシーのリッスン・ギャラリー (Lisson Gallery)、そして、ソーホーのグランド・ストリートにあるジェフリー・ダイチ・プロジェクト (Jeffery Deitch Project) である。

ひとりのアーティストが、ニューヨークで4つの展覧会を同時に開催するというのは、これまで前例がないようで、また、リッスン・ギャラリーのディレクターであるアレックス・ログスデイル (Alex Logsdail) は、今回の艾未未のニューヨークの個展について、「里帰りのようなもの」と称した^{*46}。

2011年4月3日の当局による拘束から、保釈後のパスポート没収の4年間を経て、ようやく取り戻したパスポートで家族の待つベルリンに渡った艾にとっては、自ら展覧に立ち会い、オープニングに出席できる感慨深い展覧会になったのは確かだ。アーティスト不在のまま、世界各地で展覧会は行われて来たものの、彼をアーティストとして目覚めさせ、コスモポリタンとして育てたニューヨークは、艾の第二の故郷といっても言い過ぎではないだろう。

チェルシーのメアリー・ブーン・ギャラリーでは (図18a-b)、《Tree》と題された彫刻が展示された。これは実際に、中国南方の山で見つけられた自然にさらされた木の断片を、まるでそびえ立つ木のようにボルト止めで再構築したものである。

一面の壁には、金色の監視カメラとツイッター・バードをサークル状に配した絵柄の壁紙が貼られており、まるで中国の富裕層の首元を飾るブランドのスカーフのようなデザインである。さらに、艾のパフォーマンスを写した三連の写真作品《漢代のつばを落とす》をレゴのブロックでつくった作品も見える。



図18-a メアリーブーン・ギャラリー(チェルシー) 《Tree》



図18-b メアリーブーン・ギャラリー(チェルシー)

出典: 艾未未インスタグラム

もう1つのマンハッタン5番街にあるメアリー・ブーン・ギャラリーでは(図19-a)、陶磁器の作品を中心に展示された。円柱の柱の足下に広がる大量の陶器の急須の口と、それを詳細に観察できるガラスケース、さらに同様のガラスケースに収められた陶磁器製の中国の地図。床に置かれた正方形の陶板には、ほころびかけた真っ白なバラが配されている。また、冷たい質感の陶磁器作品と対照的に、あたたかな質感の木製のダンスが見える。(図20) 一見白く見える壁には、グレートーンの細いラインで中指を立てた腕がからみ合ったり、放射状の柄をつくっている。(図19-b) もぎ取られたような腕の付け根は、よく見ると肩からではなく、側頭部から耳を含む部分であることにぎよっとする。

チェルシーにあるリッスン・ギャラリーでは、中国のかれた古木の幹や枝、根からの鋳型で鋳造したほんもの木の断片そっくりの作品《Iron Tree Trunk》(2015, h4.88m)、《Iron Root》(2015)、《Iron Root》(2015)を含む7つの彫刻がある*47。(図21-a,b) 一面の壁には、モノクロの古代ギリシャ・ローマ様式の壁画のなかに、難民キャンプでの人々の様子を融合させている。



図19-a メアリーブーン・ギャラリー(マンハッタン)



図19-b 壁紙のディテール
撮影:a,bとも桐谷さえり



図20 メアリーブーン・ギャラリー(マンハッタン)
撮影:桐谷さえり



図21-a リッスン・ギャラリー



図21-b リッスン・ギャラリー壁紙ディテール
出典:艾未未インスタグラム

レスボス島モリアキャンプに、ゴムボートに乗って命からがらエーゲ海を渡って来た人々。イドメニのキャンプの有刺鉄線を張られた国境で体を寄せ合う老若男女。国境付近でのマケドニア政府軍の難民制圧の様子には、メアリー・ブーン・ギャラリーにもみられた側頭部から耳を含む腕が中指をたてて放射状に配されている。また、艾未未スタジオの手配で持ち込まれたピアノを、ビニールシートで雨を防ぎながら弾いた若いピアニストの姿も描かれている。そして、シリア内戦の破壊された建物のうえを飛ぶヘリの描写もある。これらはみな、艾の難民調査によるものである。

メアリー・ブーン・ギャラリーの2つの個展とリッスン・ギャラリーでの個展は、開催場所も近く、ともにタイトル《Roots and Branches》を共有するが（会期も共に至2016年12月23日）、両者のコンセプトの違いは、金色の壁紙とモノクロの壁紙に現れているようだ。リッスン・ギャラリーのログスディルは、「未未は空間を分断する方法としての壁紙に興味がある」*48と示唆しているのであるが、メアリー・ブーンの監視カメラとツイッター・バードからは、艾の中国に於ける監視と旅行権剥奪の時期が想起され、国境という見えない壁に離ればなれになった我が子との政治的分断が暗示されているようだ。一方、リッソンの壁紙では、戦争によって離ればなれになった家族、永遠の別れとなった家族、越えられない国境という、やはり政治的分断が難民たちの苦境に横たわっていると言えるであろう。さらに、メアリー・ブーンにある“漢時代のつぼ”とリッスン・ギャラリーのギリシャ＝ローマ様式の壁画は、古代のある時期を共有した西洋と中国を暗示し、両ギャラリーに現れる裸の腕は、人権を踏みにじるものに対する赤裸々な抗議として中指を立てているようである。

一方、ソーホーのジェフリー・ダイク・プロジェクトでは、アート展というより、大型の古着店のような様相を見せている。（図22-a,b）これは、2015年からの艾未未スタジオの難民問題の調査の一部であるイドメニ難民キャンプから収集された大量の衣類やシューズを一斉に展示したものである。

マケドニア共和国の国境付近のギリシャの小さな村イドメニでは、ヨーロッパ各地で国境が封鎖される中、難民たちは、この地に留まることを余儀なくされ、ぬかるんだ土地に張った簡易テントで寝起きする日々が続いていた。朝晩の寒さや、劣悪な住環境と健康被害に加え、十分な医療も受けられず、食料不足も深刻だった。母親が子どもたちのために、1つのパンを手に入れるのに、極寒の



図22-a ジェフリー・ダイク・プロジェクト《Laundromat》

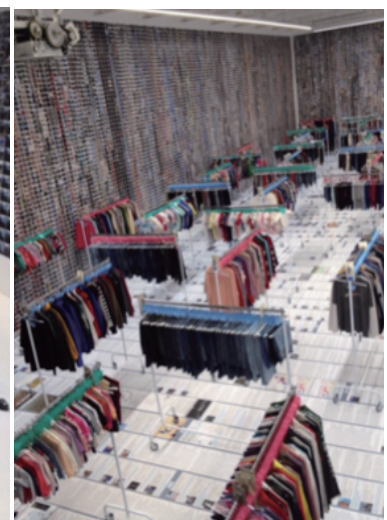


図22-b ジェフリー・ダイク・プロジェクト《Laundromat》
撮影：桐谷さえり

中で何時間も列に並ぶのも日常のことであったようだ。戦火を逃れて祖国を離れ、安全な生活を求めて旅をする途中のイドメニで、難民たちは再び国境が開くのを待ち続ける状態であった^{*49}。2016年5月、イドメニでは15,000人以上に膨れ上がった難民を強制的に退去させた。急いで再び旅支度をする多くの難民たちは、衣類や履物、個人の記念品や写真をあとに残した。

艾未未スタジオでは、それらを集め、洗濯し整理して、《Laundromat》として展示したのである。同時に、床に広がるのは、歴史的な人類の危機に対する主要なメディアの記事やツイート、および写真で、ギャラリーの壁には、イドメニでの艾未未と彼の調査チームのスナップや、難民たちの数ヶ月の具体的な生活の大量のスナップが格子模様の壁紙のように貼られている。「ギャラリー奥のビデオには、キャンプでの日常のシーンの中に、移民の流動を止めるために、マケドニア共和国の軍隊が催涙ガスやスタン弾を使用する恐ろしい映像が含まれている」^{*50}。

展覧にあたり、ジェフリー・ダイチ・プロジェクトでは艾未未にインタビューを行っている^{*51}。そこでは展覧会のタイトル《Laundromat》の意味が明らかにされている。

艾未未スタジオの難民調査チームは、イドメニを離れなければならない難民たちの残した衣類を、地元当局と交渉の末、ゴミ処理業者から回収し、トラックに積み込んでベルリンにあるスタジオに持ち帰った。そこで行われたのが、洗濯、乾燥、アイロンの作業であった。「私たちの作業はローンδροマットの仕事と同じだった」と艾は話している。ローンδροマットとは、主にアメリカ（ほか、カナダ、ニュージーランド）にあるコインランドリーの商標なのである。

艾未未の調査チームは、難民たちが「故郷を離れようと決めた時に持ってくるのができた、わずかな所有物の一部」を、「ひとりの人が持参できる最も大切なもの」、「彼らが新たな生活を得るため持って来た最終的なもの」とみなし、それらを「台無し」にしないために、回収して記録した。

また、この展覧会では、アレン・ギンズバーグの肉声の詩「September on Jossore Road」^{*52}（セプテンバー・オン・ジェソール・ロード）が流れている^{*53}。「移民の息子でニューヨークの詩人のSeptember on Jossore Roadを朗読するのを経験するには、ニューヨークシティは最高の場所だと思う。彼の詩は、1970年代に彼自身が西ベンガル難民キャンプを訪れた際目にした、バングラデシュの難民の危機を反映している。それは、優しく人間味あふれた声に喚起された、実に感動的な詩だ」と艾は話している^{*54}。

1971年、東パキスタンと西パキスタンの対立から内戦が勃発。インドが東パキスタンを支援し、第三次インド・パキスタン戦争に発展した。この戦争で東パキスタンはバングラデシュ人民共和国として独立を果たすが、戦火から逃れる人々が難民となっていた。ギンズバーグがバングラデシュの難民キャンプを訪れたのは、その詩のタイトルにあるように1971年の9月だと思われる。同年8月1日には、ビートルズを解散して間もないジョージ・ハリスンの主導で、マジソン・スクエア・ガーデンで世界初のチャリティー・コンサートが行われている。エリック・クラプトン、ボブ・ディラン、レオン・ラッセル、リンゴ・スター等が参加し、最後にはこのコンサートのためにジョージ・ハリスンによって用意された曲「バングラデシュ」で締めくくられた^{*55}。

ビートの詩人たちからヒッピーへ、そしてヒッピーのロックの面々がチャリティー・コンサートにのり出すという時代であった。ギンズバーグも60年代のベトナム反戦デモに参加し、63年には「ベトナム戦争に反対する良心的宣言」に署名している^{*56}。

ビートの詩人たちやヒッピーと呼ばれる人たちが求めたのは、反戦運動はもとより、国家や制度からの解放であり、反抗であったのだが、同時に自分自身の解放でもあった。ゆえに、彼らは精神の自由を求めてドラッグに浸り、東洋思想的な仏教であるとか、瞑想、禅といったものに傾倒していったと思われる。

その先駆的であったギンズバーグは、1966年10月、ワシントンで開かれた上院小委員会のLSD使用調査会に呼ばれて、「LSDを上手に使うことは人間的であり重要なことだと思う」^{*57}と話し、一方では、のちに師と仰ぐチョギヤム・トゥルンバにチベットのお寺で出会い、ひどい幻想到襲われるLSDの後遺症について教を乞い、「恐ろしいことに会ったら、それにとらわれないことだ。美しいものに会ったら、それにもとらわれないことだ」という答えを得て、「これほど明快な答えは、僕には初めてのことだった。―― この言葉で、僕は心の葛藤が治まった」と話している^{*58}。

彼は20代初めの頃から仏教の教えに触れはじめ、「空」（全ての事物はみな因縁によってできた仮の姿で、永久不滅の実体や自我などないということ）や無の境地といったものに興味を持ち続けた。そして、その修行として禅の経験を重ねる。1970年以降は、チベット仏教の指導者、チョギヤム・トゥルンバのもとで熱心な仏教徒となるのだが、彼の禅に対する理解はとて深いと禅僧の重松宗有は書いている^{*59}。「僕は、禅の専門家ではないよ」とことわった上で、ギンズバーグはこう話す。

「もし、心が静まると…もっと鋭い感覚がもてる。そうすれば、先入観で五感を曇らせたり、幻想の宇宙にとらわれて、このありのままの宇宙に目をつぶることはなくなる。―― 禅の人たちの目標は、超越することじゃない―― 無心ということなんだ。… 禅の人たちは、心というものは、しばしば根のない幻想を生み出すものだと言う。僕らが今まにしている「ここ」を離れて、いつもほつつき歩いている幻想だ。だから、茶道（禅）で肝心なことは、目の前にあることに対して、厳密に、正確に、注意深く接する動作なんだ。お茶や、茶碗や、お湯を注ぎお茶をかき混ぜる作法に対してね。つまり、意識を散漫にしたり、超越しようなどとはしないで、自分の、まさに今、直面していることを見失わないようにするための訓練だとも言えるね」^{*60}。

「September on Jossore Road」は禅の精神に精通したギンズバーグが、実際にバングラデシュの難民キャンプを訪れ、彼の詩にあるように「ぼくは詩を書く、なぜって具体的な事物なくして、観念は形成されないから……」^{*61}という見地から書かれたとも言ってもいいような詩である。ギンズバーグの詩は具体的な情景を想像させる。静かなメロディにのせた抑揚あるギンズバーグの肉声は、静謐な怒りと魂の嘆きに聞こえる。

ニューヨーク時代、艾未未は、友人であったというギンズバーグとともに禅のポーズをとり写真におさめている。（図23）艾未未が、当時ギンズバーグから禅の手ほどきを受けていたのかどうかは分からない。



図23 Ai Weiwei with Allen Ginsberg, Lower East Side 1988 (2011)
出典：<https://news.artnet.com/market/ai-weiweis-time-in-new-york-306635>

しかし、イドメニの難民キャンプにとり残された泥だらけの衣類やシューズを洗い、乾燥し、アイロンをかけ、整理していく作業自体が、ギンズバーグの言う禅の要である「目の前にあるものに対して、厳密に、正確に、注意深く接する動作」ではなかったかと思われるのである。現代に再生されるギンズバーグの声が、艾の調査した難民キャンプの様々な具体的な場面に重なる。艾未未は、《Laundromat》に込められた声を、ギンズバーグに代弁させ、「多くの人が見るのを拒み、あるいは、-- 見ないふりをしようとする状況」*62を耳にも届けたとみられる。

そして、さらに艾が、ギンズバーグの詩を《Laundromat》に加えたもう1つの理由は、45年前のギンズバーグの難民キャンプの記録と、現代起こっている難民の危機を反響させ、繰り返される悲劇をあらためて明らかに示し、確信をもって警告することだと考えられる。艾はインタビューの最後をこう締めくくった。「それ(ギンズバーグの詩)が伝える物語は、今日起こっている事と同様であり、不運にも未来に続いていくかもしれない事なのである」*63と。

では、《Laundromat》が難民キャンプで起きていることを、観客の目と耳に訴え、個々人の意識や認識に働きかけようとした展示だというと、それではまだ足りない。

奇しくも2016年11月8日はアメリカ大統領選挙であり、艾未未がニューヨークを席卷するかのように行った展覧会の会期は、11月5日から23日までであった。とくにマンハッタン5番街のメアリー・ブーン・ギャラリーについては、近年、観光名所となり、多くの警官が警備に当たっているトランプタワーのすぐそばである。

共和党大統領候補ドナルド・トランプは、移民政策に関して、「イスラム教徒の入国を禁止すべき」、「シリア難民を受け入れない」であるとか、「不法移民の流入を防ぐため、アメリカとメキシコの国境に高い壁を建設すべき」*64だと発言し、賛否両論を浴びていた。艾未未は11月2日に自身のインスタグラムに、トランプタワーに中指を立てる写真を投稿した。(図24)



図24 トランプタワー前で「遠近法の研究」をする艾未未
出典:艾未未インスタグラム

また同日には、ニューヨークの外交問題評議会 (the Council of Foreign Relations) *65に出席し、大統領候補としてドナルド・トランプ氏を支持することは理解できないと話し、「人権を圧迫して成長する超大国に対して、外交的、経済的な関係を優先させるべきではない」と加えている。そして、この外交問題をテーマとする場で、「2011年の彼自身の81日間の監禁を引き合いに出し、彼の祖国では、報復に対する恐怖が表現の自由を抑圧している。とりわけ芸術において」と説明し、「誰もが(人権を)擁護し、闘わなくてはならない。彼ら自身の声を聞こえるようにせねばならない」と人権問題を強調した*66。

このように、大統領選を目前にして、人権を重んじる世界大国より、経済大国を旨として支持を高めていたドナルド・トランプやその支持者に対し、アーティスト艾未未が対抗的立場を示していることは明らかである。

さらに、トランプ氏が次期大統領に決まって以来、選挙活動中から問題視されていた女性に対するセクシャルハラスメントのネット上の告発を封鎖するなど、大統領就任後の個人の発言やメディアの言論の規制への不安も高まっていた。

2017年1月末の就任以来、トランプ大統領は、難民やイスラム教徒が多い中東、アフリカの7カ国（リビア、イラン、イラク、ソマリア、スーダン、シリア、イエメン）の市民の入国を禁止する大統領令を発した。これが直接的に「芸術の多様性と文化的交流を脅かすことになった。実際、アカデミー賞候補者の入国を妨げ、Los Angeles County Museumやメトロポリタンミュージアムは、近く開催する展覧会に対する懸念の声明を出すなどの影響があらわれたのである^{*67}。

2016年ニューヨークでの艾未未作品は、言論の自由をはじめとする人権問題に対する見解を、中国ばかりではない世界的な文脈へと広げたのである。

9-4 魂を救う

艾未未の現今の難民問題への関心のきっかけは、彼がなお、当局からパスポートを返却されず、出国できずにいた2015年前半のことである。

第56回ベネツィア・ビエンナーレ、イラクパビリオンのために、イラク現代文化財団 (Ruya Foundation)^{*68} が、出版物『Traces of Survival』のためのスケッチを艾に選んでほしいと依頼して来たことに始まる^{*69}。

イラク現代文化財団は、イラクパビリオンのキュレーターに、ベルギーのアントワープ市立現代美術館のアートディレクター、フィリップ・ファン・コーテレンを招き、「Invisible Beauty (隠れた美しさ)」と題し、イラクやユダヤ人居住区からの5人のコンテンポラリーアーティストに焦点をあてた。これは、Isisによるイラクの文化遺産の組織的破壊によって、国際的な注目が、現在創作を続けるアーティストよりも、失われていく文化遺産に集まるようになってきている現状の中で、戦争、ジェノサイド、人権侵害、日増しに激しくなるIsisの影響を受けている国で生み出されるアートを取ってテーマとしたようである^{*70}。

加えて、2014年11月、Ruyaはイラク北部のシャリヤ (Shariya)、バーハルカ、アル・エリアなどの難民キャンプにスケッチ材料を提供し、5日間に渡って、難民たちによるスケッチ、詩、散文などの提出を求め、その数は、546にもものぼったという^{*71}。それらは全て、イラクパビリオンに展示され、同時に、それらを出版物にするためのスケッチの選択を、艾未未に依頼したのであった^{*72}。

艾未未はこれを機に、自身は出国を当局から禁止されていたため、2名のアシスタントをシャリヤ・キャンプに派遣し、「彼らはどんな人たちであるのか」、「以前はどんな仕事をしていたのか」、「なぜ難民となったのか」、「未来についてどう考えるか」などの基本的で主要な調査を行った^{*73}。

2015年7月、パスポートを取り戻し、ベルリンに腰をすえた後も、艾は当時シリアから到着していた難民の何人かを訪ね、2015年クリスマスには、さらなる調査のために、息子とパートナーとともにレスボ島のモリア (Moria) キャンプを訪れている。そこで目にし、感じたことを彼はこう話している。

「そのギリシャの海岸に難民たちがどのように到着するかを見たのであるが、多くが女性や子どもたちであった。キャンプの状況は衝撃的だった。難民のような自分自身の体験を思い出したのだ。私

が生まれた時、父艾青は“右派”として非難され、党や人民の敵として批判された。私たち家族は、家から遠く離れた辺境にある労働キャンプに送られた。そのキャンプへは、私たちはほとんど何も持たず、ただ生き残ろうとした。それは自国でよそ者と見なされ、自国の人々から敵と見なされ、父が最も愛する国と人々の敵と見なされる、極度に困難な時代であった。それは、社会ののけ者、人間以下、社会に脅威を与え、危険を及ぼす人物として見られるようなものだと思う^{*74}。「難民たちは、戦争のために故郷を離れた。目の前にある危険から逃れようとして。彼らは家族を失った。まだ、18か19才の若者に会ったのだが、彼は震えていた。私が両腕で彼を抱えると、ブランケットの下の彼の片腕が失われていることが伝わって来た。私もまた震えだした。そんなに若い彼が、何を通り抜けて来たのか、人は想像することしかできない。彼の未来がどんなふうなのか、想像することしかできないのだ^{*75}。

これらの話からは、艾が成長とともに理解した幼い日の経験と、国家の策略によって社会から排斥された父親の境遇を、目にした難民たちの姿に重ねたことが伝わって来る。そして、現在父親として、また、次世代に未来を手渡さなくてはならない1人の人間としての憂いがにじんでいる。

艾の難民問題への関心は、固い決意を生んだようである。それは、アーティストとして、彼らの声を他の人たちに知らせ、「彼らが人間であるということを、認めさせ証言するプラットフォーム」をつくることである^{*76}。彼はさらに続けて言う。

「我々の歴史の最も嘆かわしい時期に、人類は人間としての自分たちの価値を自らの手で証明しなければならぬ。——あいにく、これは最も難しい課題である」が、「これは私が引き受けたいことだ^{*77}。

反体制派アーティスト、ポリティカル・アーティストと呼ばれ、それで世界的にも著名になった艾未未であった。しかし、2016年11月2日、ブルックリンでキューバのアーティスト、タニア・ブルゲラ (Tania Bruguera) との対談の席についた艾未未は、中国を離れて反体制派アーティストでないなら、ポリティカル・アーティストだ、と観客に賞賛された時、くすりと笑ってこう言ったそう。「私は、これまで自分をポリティカル・アーティストだと称したことはない。誰かがそう呼ぶけれど。私にとっては侮辱ではあるが、それを受け入れている^{*78}。

かつて、「デュシャンには自転車のホイールがあり、ウォーホルには毛の肖像がある。私には、全体主義の政体がある。それが私のレディ・メイドだ^{*79}」と言っていた艾にとって、中国の政治とは、レディ・メイドのモチーフにしかすぎなかったのか？自分がいる場所が中国であるからこそ、まとわなければならない反体制派アーティストのレッテルであるのか？彼の答えは簡潔である。

アートは常に政治に束縛されている。だから「あらゆるアートは、政治的でなくてはならないし、そうでないなら、アートではない。——アートは常に道徳にかかわり、常に私たちの哲学に関わっているんだ^{*80}。

2017年3月17日から、チェコのプラハ国立美術館で、艾未未の大型インスタレーション《Low of the Journey》(図25-a)の展示が行われた。(至2018年7月1日)このインスタレーションは、ヨーロッパ各国で、難民流入に対する締めつけ措置が厳しくなる中で企画された。

広大なギャラリーに、258名のゴム製の等身大以上のサイズの難民たちをぎっしりと乗せたゴムボートが宙吊りになって浮かぶ^{*81}。70m以上(230フィート)のゴムボートは、長い難民たちの旅を



図25-a プラハ国立美術館(Low of the Journey)

思わせるとともに、未だ終わることのない歴史的な難民問題をも暗示するようである。258の数は、艾の北京草場地のかつて住んでいたスタジオの番地であり、故郷を離れた人々の悲しみや決断を思わせるようだ。

また、このゴム製の彫刻は、中国にある難民を雇用する工場で作られたそうである^{*82}。

フロアには、小さなゴムボートに乗った子どもの姿がある。彼らはまるで、未来の助けを求めのように片手を高く上げている。

一方では、横行しているという難民たちを運ぶ密輸ビジネスの役に立たないライフジャケットを重ねた上に、水晶の巨大な球が据えてある。(図25-b) インスタグラムで目にしたその写真に、「魂!」と筆者が思わずコメントすると、艾未未から「いいね」の反応。この巨大な球の制作には、中国の水晶の加工職人の技術上の相当な挑戦がうかがわれる。

そして、インスタレーション前方のフロアには、ヴァーツラフ・ハヴェルの『プラハ獄中記——妻オルガへの手紙』の一節^{*83}が、英語、チェコ語、中国語で書かれている。(図25-c)



図25-b ライフジャケットに据えられた水晶

「The tragedy of modern man is not that he knows
less and less about the meaning of his own life.
but that it bothers him less and less.」

「現代の人間の悲劇は、自分の人生の意味がますます分からなくなるのではなく、
それがますます気にならなくなっていることにある。」

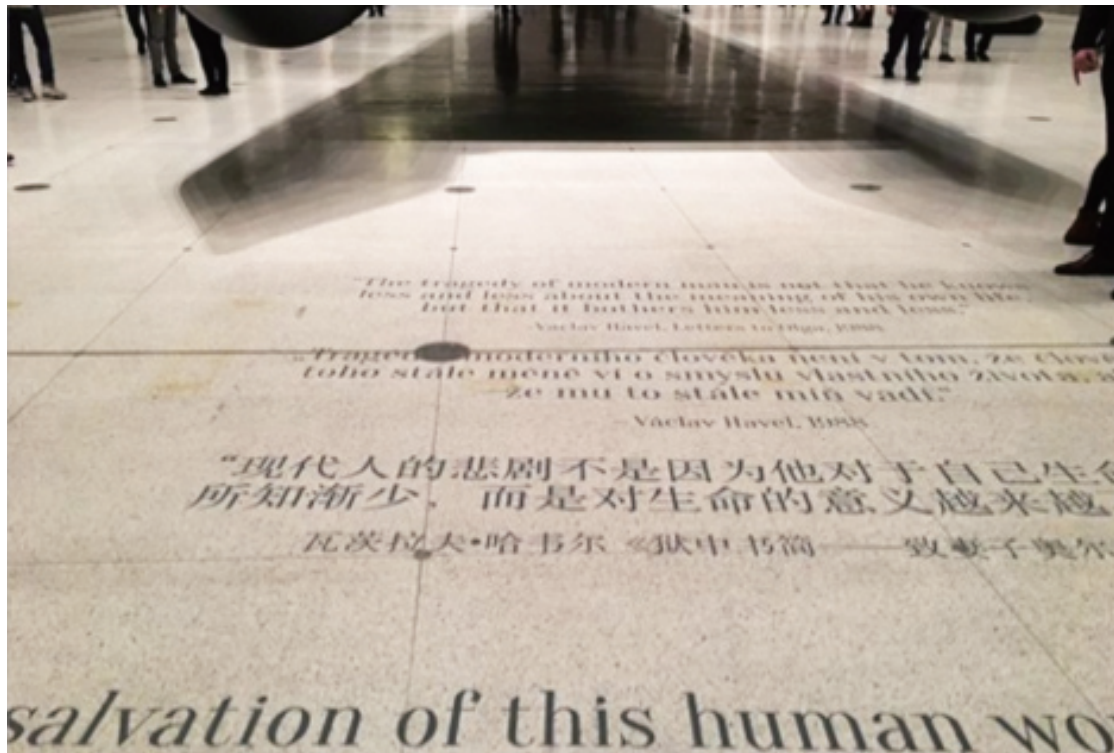


図25-c プラハ国立美術館《Low of the Journey》

出典:a,b,cとも艾未未インスタグラム

ヴァーツラフ・ハヴェルといえば、艾未未は2012年にニューヨークに人権財団 (the Human Rights Foundation) から、ヴァーツラフ・ハヴェル賞 (the Václav Havel Prize for Creative Dissent) ^{*84}を授与されているが、数あるハヴェルの言葉の中から、これを引用したのは何故であろうか。

「the meaning of his own life」は、アーティスト自身を含めて人々の「人生の意味」であるが、多くの難民たちを乗せた巨大なゴムボートの下では、「生命の価値」とも解釈できる。

また、『プラハ獄中記』のハヴェルの考えでは、「諦観、無感動、心の硬直および精神の怠惰は、現実の“不信仰”と現実の“意味の喪失”状態の次元」であり、この状態に陥った人間は、もはや意味の問題を自らに課すこともないばかりか、何かのために生きることによって、自分の人生をもってその問いに、自発的に前向きに答えることもない、「自分の人生の意味を完全に失った人間」である。彼らは、「自身の体内の新陳代謝の問題に没頭して、それ以上のことにはなにも関心をもたず、彼らにとって「ほかの人たち、社会、世界、存在——それらすべては単なる物であって、消費したり避けたり、もしくはベッドに仕立てることのできる物にすぎない」^{*85}。

これらがハヴェルの言う「現代の人間の悲劇」である。「人生の意味深きものは」、とハヴェルは続ける。それは、「いかに劇的な質問や懐疑の形をとろうが、単なる“自己配慮”の限界を越える人間」で、「“自分の中から”外を見ることにより、そして純粋に生存という立場からは世話する必要のないものの世話をすることにより、多種多様な質問を何度も自らに課すことにより、この世の騒乱の中にみずからの声を広げようと何度も身を投ずることにより——初めて真の人間に、“精神の秩序”の創造者に、奇蹟——つまり世界の再創造を行える存在となる」^{*86}。

これを書いた当時、作家であったハヴェルが獄中で唯一許されていたのが、家族への手紙である^{*87}。彼は自身の信念や見解を、おそらくこの妻への手紙に綴ったと考えられるが、「現代の人間の

悲劇」に対する厳しい批判を持っている。同時に、その一文を引用した艾未未にとっても、他者への配慮を訴えるとともに、アーティストとしての自身の決意を代弁させていると考えられる。

1986年、アレン・ギンズバーグ60才のとき、「ビートニクスの流れをくんだムーブメントや人は、今でも存在していますか?」と質問された時、こう答えている。

「それはね、時代によって呼び方が変わるものなんだ。でも基本的には、“ボヘミアン”として生き続けている。ボヘミアンとは、インターナショナル・マナーを持ち、自分の心、自分の肉体、自分のセックス、自分のアート、自分の結婚、自分の生活、自分の人生をよく把握している人のこと。そして、自分自身の検閲からも、自分の抑制からも自由で、実験の心を持ち続けている人のことなんだ」*88。

艾未未のニューヨークで撮影した写真の中に、ギンズバーグが最初に現れているのはちょうど1986年である。ニューヨーク、イーストビレッジの自宅アパートメントで寛ぐギンズバーグを、艾はカメラにおさめた。そして、1993年、36才で中国に戻り、その12年後、48才でインターネットに出会った。2015年には中国を離れ、2017年ボヘミアンの語源をもつチェコのプラハの展覧会で60才を迎えた。そして、まさにギンズバーグの言うボヘミアンとして、国境を越えて人類の問題を調査し、人々に私たちはこのままでいいのか、と問いつづける媒体そのものになった。

2017年、四川大地震からまる9年を迎えようとする4日前の5月8日、艾未未は自身のインスタグラムに録音作品<Shouting Out (中国語: 喊)>*89を投稿した。<Shouting Out>は、当時犠牲になった子どもたちのひとりひとりの名を、艾未未のほか、13名*90の有志で叫んだ音声プロジェクトである。参加者は名を叫ぶというよりは、1時間40分42秒をかけて、力のかぎり子どもたちを呼び続ける。それは亡くなった子どもたちへのレクイエムではなく、むしろ、子どもたちの魂に、私たちは、けっして君たちを忘れてはいない、と伝えているようである。

ヨーロッパに渡った艾未未の現今の難民問題への取り組みは、2008年に中国で四川大地震のおから建築校舎倒壊で犠牲になった生徒たちの調査から展開した創作と同様のステップで進められているのが分かる。そのやり方は、まず、関心を持った問題は現地に赴き、徹底的に調査する。そして、現地での証拠品は回収し、速攻的にほぼそのままの実物を提示し、事実に基づいたメッセージを作品にのせる。展覧会の際には、メディアに、その展覧会のテーマや作品の内容を詳細に話し、アーティストとして声を上げる。こういった方法が、いち早く問題を公共の議論へと持ち込むことができるのである。

また一方で、艾は、職人の技術に任せた作品の制作にとりかかり、問題となる現地のドキュメンタリー映画を製作していく。

問題を、公共の議論の舞台にのせ、さらにその範囲を広げ、考え続けることができる表現を駆使するのが艾未未の創作スタイルだと考えられる。

艾の難民問題への取り組みは、アーティストとしてのあらたな決意を生んだ。それは、歴史的にも、今に至っても、他者の「生存状況を見捨て」していい時代ではなく、「この時代に私たちが支持しなければならない唯一の価値は、人間である、ということ」*91で、「人間としての自分たちの価値を自らの手で証明」*92するということである。

- * 1 Ai Weiwei : Trapped in China, I saw my creations ‘through a mirror’.
<http://edition.cnn.com/2015/09/18/arts/ai-weiwei-royal-academy-passport/> (閲覧日 2016 年 2 月 11 日)
- * 2 Ai Weiwei Pulls Works from Denmark display to protest refugee policy.
<http://europe.newsweek.com/ai-weiwei-pulls-works-denmark-display-protest-refugees-policy-420190?rm=eu> (閲覧日 2016 年 2 月 11 日)
- * 3 Ai Weiwei 360 Gallery Tour.
<https://c9e2175da161f40140e5-aa0d32f8a22e15794b262b38ea14b77e.ssl.cf3.rackcdn.com/index.html> (閲覧日 2016 年 1 月 29 日)
- * 4 Major renovation : Helsinki Art Museum reopens with blockbuster Ai Weiwei show.
<http://www.wallpaper.com/art/major-renovation-helsinki-art-museum-reopens-with-blockbuster-ai-weiwei-show#128913> (閲覧日 2015 年 10 月 9 日)
- * 5 Ai Weiwei Makes Fantastical Creatures — For a Paris Department Store.
https://www.nytimes.com/2016/01/18/t-magazine/ai-weiwei-le-bon-marche-silk-kites-paris-exhibit.html?_r=0 (閲覧日 2016 年 1 月 29 日)
- * 6 Ai Weiwei Takes Over Paris Department Store with Bamboo Dragon.
<https://news.artnet.com/exhibitions/ai-weiwei-paris-bon-marche-403313> (閲覧日 2016 年 1 月 18 日)
- * 7 Ai Weiwei Makes Fantastical Creatures — For a Paris Department Store.
https://www.nytimes.com/2016/01/18/t-magazine/ai-weiwei-le-bon-marche-silk-kites-paris-exhibit.html?_r=0 (閲覧日 2016 年 1 月 29 日)
- * 8 水木しげる「解説-日本に渡った精霊たち」、高馬三良訳『山海経-中国古代の神話世界』平凡社、1998 年、197 頁。
- * 9 伊藤清司著、慶応義塾大学古代中国研究会編『中国の神獣・悪鬼たち』東方書店、2013 年。
- * 10 水木しげる「解説-日本に渡った精霊たち」、高馬三良訳『山海経-中国古代の神話世界』平凡社、1998 年、199 頁。
- * 11 伊藤清司著、慶応義塾大学古代中国研究会編『中国の神獣・悪鬼たち』東方書店、2013 年、213 頁。
- * 12 Ai Weiwei : FAULT LINE.
<https://sjima.org/exhibitions/ai-weiwei/> (閲覧日 2016 年 4 月 11 日)
- * 13 《Rebar and Case》(2014) : 汶川地震で崩壊した、政府が建てた校舎の瓦礫から引き抜いた曲がった鉄筋の大理石でのレプリカを納めた 8 つの彫刻の棺で構成される。鉄筋のように彫刻するのに使われた大理石は、挑発的に、天安門広場にある毛沢東の壮大な墓に使われた大理石と同じ採石場から調達されている。
- * 14 《Names of the Student Earthquake Victims Found by the Citizens’ Investigation (公民調査による地震犠牲生徒たちの名前)》(2008-2011) : 2008 年四川地震で崩壊した校舎の下敷となって亡くなった全生徒の名とともに、彼らの性別、誕生日、年齢、学校のクラスと住所を含めた大規模な作品。その作品は、ミュージアムの壁を余すところなく覆う。艾未未は、記憶を風化させない行為として、彼らの誕生日にツイッターで、生徒の名をすべて公表する。(2017 年 1 月 28 日をもって終了)
- * 15 ビデオ作品 < Little Girl’s Cheek > (2008) : 四川大地震の艾未未スタジオが行った公民調査の一部を記録したもので、このビデオでは、地震の致命的な余波、混乱、深い悲しみ、事件を暴露する驚くべき挑戦などの独自のドキュメンタリーとなっている。
- * 16 Ai Weiwei poses as drowned Syrian child Alan Kurdi in photograph.
<http://edition.cnn.com/2016/02/01/arts/ai-weiwei-alan-kurdi-syria/> (閲覧日 2016 年 2 月 5 日)
- * 17 Ibid.
- * 18 Ai Weiwei shuts Danish show in protest at asylum-seeker law.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/27/ai-weiwei-shuts-danish-show-in-protest-at-asylum-seeker-law> (閲覧日 2016 年 2 月 5 日)
- * 19 Ai Weiwei poses as drowned Syrian child Alan Kurdi in photograph.
<http://edition.cnn.com/2016/02/01/arts/ai-weiwei-alan-kurdi-syria/> (閲覧日 2016 年 2 月 5 日)
- * 20 牧陽一「パスポート奪回後の艾未未 (アイ・ウェイウェイ)」Artit。
http://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/9RDnoXzKALfEYd2Jxsw1 (閲覧日 2016 年 6 月 10 日)
- * 21 Greek island gives migrant life jackets for Ai Weiwei artwork.
<http://www.ekathimerini.com/205621/article/ekathimerini/community/greek-island-gives-migrant-life-jackets-for-ai-weiwei-artwork> (2016 年 2 月 4 日)
- * 22 Justified or just obscene ? Celebrities take selfies in refugees’ blankets at a fundraiser.
<https://qz.com/618328/justified-or-just-obscene-celebrities-take-selfies-in-refugees-blankets-at-a-fundraiser/> (閲覧日 2016 年 2 月 21 日)
- * 23 Ibid.
- * 24 Ai Weiwei Gets a Haircut in Greek Refugee Camp.
<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-haircut-refugee-camp-452864> (閲覧日 2016 年 3 月 22 日)
- * 25 Ibid.
- * 26 木子美艾未未身体媒体-当代艺术展 (组图)。
http://www.china.com.cn/culture/txt/2007-06/25/content_8435342.htm (2016 年 3 月 22 日)

- * 27 艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイスタイル』勉誠出版、2014年、28頁。
- * 28 「Ai Weiwei at Cycladic」の全ての収益金、商品の売り上げ、後援資金の10%は、難民の危機を助けるためギリシャのあらゆるところで活動するNGOに寄付される。
- * 29 Ai Weiwei at Cycladic — Museum of Cycladic Art.
<http://aiweiwei.cycladic.gr/en/> (閲覧日 2016年6月13日)
- * 30 Ibid.
- * 31 Ibid.
- * 32 Cycladic to Present Ai Weiwei's First Exhibition in Greece.
<http://enfr.blouinartinfo.com/news/story/1373183/cycladic-to-present-ai-weiweis-first-exhibition-in-greece> (閲覧日 2016年4月11日)
- * 33 Ai Weiwei at Cycladic — Museum of Cycladic Art.
<http://aiweiwei.cycladic.gr/en/> (閲覧日 2016年6月13日)
- * 34 アイ・ウェイウェイが難民のライフジャケットを用いた新作、宮殿に展示。
<http://www.cinra.net/news/20160721-aiweiwei> (閲覧日 2016年9月26日)
- * 35 Ai Weiwei : 'One voice' for refugees in new expo.
<http://www.breitbart.com/news/ai-weiwei-one-voice-for-refugees-in-new-expo/>
(閲覧日 2016年9月17日)
- * 36 Ai weiwei : " it's not about the work, it's about saying something ".
https://i-d.vice.com/en_gb/article/ai-weiwei-its-not-about-the-work-its-about-saying-something
(閲覧日 2016年9月26日)
- * 37 Ibid.
- * 38 Ibid.
- * 39 Ibid.
- * 40 Chinese artist Ai Weiwei visits Gaza and the West Bank.
<http://www.dw.com/en/chinese-artist-ai-weiwei-visits-gaza-and-the-west-bank/a-19258063>
(閲覧日 2016年5月18日)
- * 41 ドキュメンタリー映画「Human Flow」: 2016年、私は難民の状況に関する映画「Human Flow」を撮影した。この映画は、難民に関するグローバルな研究である。我々の映画クルーは、25名の撮影チームを組織した。私たちは、バングラデシュ、フランス、シリア、ドイツ、ハンガリー、イスラエル、イラク、パレスチナ、ヨルダン、ケニア、レバノン、マケドニア、メキシコとトルコを含む22カ国で撮影を行った。私たちは、多くの国の40カ所以上の難民キャンプを訪れ、難民、非政府組織、ボランティアや政治家など数百人にインタビューを行った。我々は通常難民危機を議論するが、難民の危機ではなく、人類の危機である。我々の社会は、人間への関心を失ってしまい、分裂と危険をますます予測できなくなっている。私たちは、人の尊厳と思いやりの心を尊重する現実を、新たに築かねばならない。—— 艾未未。
艾未未: 在2016年, 我拍了一部关于难民情况的电影“人流”。这部电影是一个关于难民的全球性研究。我们的电影团队由25个拍摄组组成。我们在包括孟加拉国, 法国, 希腊, 德国, 匈牙利, 以色列, 伊拉克, 巴勒斯坦, 约旦, 肯尼亚, 黎巴嫩, 马其顿, 墨西哥和土耳其在内的22个国家进行了拍摄。我们访问了许多国家的40多个难民营, 采访了几百人, 包括难民, 非政府组织, 志愿者和政治家。我们经常谈论难民危机, 但没有难民危机, 只有人类危机。我们的社会已经失去了对人类的关注, 变得更加不可预测, 分裂和危险。我们需要创造一个尊重人的尊严和同情心的现实。(#humanflow #人流 @aiww)
- * 42 バンクシー: 人に姿を見せない匿名の覆面アーティストとして、ゲリラ的に街頭の壁に社会風刺的ステンシルのグラフィティ・アートを描き、旋風を巻き起こす。バンクシーが自身の公式サイトで予告した場所に現れた作品は、早いもの勝ちで盗まれ、アートディーラーに売られ、オークションで高値を叩き出す。しかし、一方で、バンクシーは自分の有名になったグラフィティ作品をキャンバスに描き、老人を雇って街角で安売りさせる。そういった社会風刺とアート市場に対する嘲笑のようなやり方は、まるで正義のヒーローのように大衆を夢中にさせている。
映画DVD, < BANKSY Does New York >, TC エンタテインメント, 2016年。
- * 43 シリア内戦開始から3年、バンクシーの「赤い風船」で反戦キャンペーン拡散。
http://www.huffingtonpost.jp/2014/03/16/banksy-with-syria_n_4972908.html
(閲覧日 2016年12月5日)
- * 44 同上。
- * 45 バンクシーはガザで子猫を描いた - パレスチナの人々の苦しみを知らせるために。
http://www.huffingtonpost.jp/2015/02/27/new-graffiti-works-in-gaza_n_6766358.html
(閲覧日 2016年12月5日)
- * 46 Free to Travel Once More, Ai Weiwei Is Having a Huge New York Moment.
<http://news.artnet.com/exhibitions/ai-weiwei-four-nyc-shows-733172> (閲覧日 2016年11月10日)
- * 47 Ibid.
- * 48 Ibid.
- * 49 ギリシャのイドメニに足止めされた難民の現実。
<https://www.japanforunhcr.org/archives/7728> (閲覧日 2016年12月5日)
- * 50 Free to Travel Once More, Ai Weiwei Is Having a Huge New York Moment.
<http://news.artnet.com/exhibitions/ai-weiwei-four-nyc-shows-733172> (閲覧日 2016年11月10日)

- * 51 Ai Weiwei “Laundromat”, Deitch Project. (翻訳資料添付)
<http://www.nyartbeat.com/event/2016/AB9C> (閲覧日 2016 年 11 月 10 日)
- * 52 ギンズバーグ詩「September On Jessore Road」、論文末に添付。
- * 53 Allen Ginsberg Project.
<http://allenginsberg.org> (閲覧日 2016 年 12 月 5 日)
- * 54 Ibid.
- * 55 バングラディッシュ・コンサート。
<http://rock-cd.info/history/1971george.html> (閲覧日 2016 年 17 日)
- * 56 中上哲夫「裸の天使」、『現代詩手帖特集版・総特集 アレン・ギンズバーグ』思潮社、1997 年、276 頁。
- * 57 同上。
- * 58 重松宗有編訳、インタビュー「ギンズバーグと仏教」、『現代詩手帖特集版・総特集 アレン・ギンズバーグ』思潮社、1997 年、259 頁。
- * 59 同上、重松宗有「私のアレン・ギンズバーグ」、75 頁。
- * 60 同上 75-76 頁。
- * 61 原成吉訳「北京での即興詩」、『現代詩手帖特集版・総特集 アレン・ギンズバーグ』思潮社、1997 年、20 頁。
- * 62 Ai Weiwei “Laundromat”, Deitch Project. (翻訳資料添付)
<http://www.nyartbeat.com/event/2016/AB9C> (閲覧日 2016 年 11 月 10 日)
- * 63 Ibid.
- * 64 トランプ氏の公約、TPP 反対や円安批判も。
<http://www.newsweekjapan.jp/stories/world/2016/03/post-4618.php> (閲覧日 2016 年 3 月 5 日)
- * 65 米外交問題評議会：第一次世界大戦後の 1921 年にウォール・ストリートの財界人、ニューヨークの弁護士が中心になって組織された非営利の外交シンクタンクで、米市民のための会員制組織。主に寄付を中心とするファンドで運営されている。初代会長はエリフ・ルート元米国務長官。外交に関する知識なくして、国内政治も経済もうまく運営できないという認識を基に設立された。その活動は、専門家を動員した研究プログラム、評議会のメンバーを対象としたミーティング・プログラム、評議会のフラッグシップ・ジャーナルであるフォーリン・アフェアーズの発行に大別される。研究プログラム、ミーティング・プログラムの一部はメンバーだけでなく、企業会員のメンバーにも公開されている。第二次世界大戦後の日独の復興計画、戦後の対ソ冷戦戦略の構築に大きな役割を果たし、戦後の歴代政権の主要閣僚、高官の多くがカウンスルのメンバーであることでも有名。カウンスルが発行するフォーリン・アフェアーズは、世界的な影響力を持つグローバルな政治経済誌で、世界各国の政府が定期購読しているほか、米財界のエリート、研究者、政策決定者を読者層とする。時代の節目ごとにその後の世界を予見する重要な論文を発表し続け、良質な国際主義的思想・政策を議論し、啓蒙する世界的なフォーラムの役目を果たしている。
- * 66 Ai Weiwei Criticizes Donald Trump’s Political Views.
<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-criticizes-donald-trumps-732392>
(閲覧日 2016 年 11 月 10 日)
- * 67 Love trumps hate, and so does art.
<http://thevarsity.ca/2017/02/05/love-trumps-hate-and-so-does-art/> (閲覧日 2017 年 2 月 8 日)
- * 68 イラク現代文化財団(Ruya Foundation)：イラクの文化を援助し、豊かにし、世界との文化的橋渡しを目指し、2012 年に設立されたイラクの非営利団体。
- * 69 Ai Weiwei “Laundromat” Deitch Project. (翻訳資料添付)
<http://www.nyartbeat.com/event/2016/AB9C> (閲覧日 2016 年 11 月 10 日)
- * 70 Invisible Beauty, the Iraq Pavilion at the Venice Biennale.
<https://ruyafoundation.org/en/project/invisible-beauty-the-iraq-pavilion-at-the-venice-biennale/>
(閲覧日 2016 年 12 月 1 日)
- * 71 Traces of Survival : Drawings by Refugees in Iraq selected by Ai Weiwei.
<https://ruyafoundation.org/en/project/traces-of-survival/> (閲覧日 2016 年 12 月 1 日)
- * 72 Invisible Beauty, the Iraq Pavilion at the Venice Biennale.
<https://ruyafoundation.org/en/project/invisible-beauty-the-iraq-pavilion-at-the-venice-biennale/>
(閲覧日 2016 年 12 月 1 日)
- * 73 Ai Weiwei “Laundromat” Deitch Project . (翻訳資料添付)
<http://www.nyartbeat.com/event/2016/AB9C> (閲覧日 2016 年 11 月 10 日)
- * 74 Ibid.
- * 75 Ibid.
- * 76 Ibid.
- * 77 Ibid.
- * 78 12 Things We Learn from Ai Weiwei’s Return to Brooklyn.
https://creators.vice.com/en_us/article/ai-weiwei-returns-brooklyn-12-things-we-learned
(閲覧日 2016 年 11 月 15 日)
- * 79 John J. Curley, Readymade Disasters:the art and politics of Andy Warhol and Ai Weiwei, Andy Warhol/Ai Weiwei, The National Gallery of Victoria, 2015, p.145.
- * 80 12 Things We Learn from Ai Weiwei’s Return to Brooklyn.
https://creators.vice.com/en_us/article/ai-weiwei-returns-brooklyn-12-things-we-learned
(閲覧日 2016 年 11 月 15 日)

- * 81 艾未未“法道”于布拉格国家博物馆震撼开幕!
<https://mp.weixin.qq.com/s/J27le7iINtVa6VsjrcrsKg> (閲覧日 2017 年 3 月 17 日)
- * 82 アイ・ウェイウェイがプラハ国立美術館で開催中の難民危機を訴える巨大ボートのインスタレーション。
<http://fnmnl.tv/2017/03/21/25576> (閲覧日 2017 年 3 月 24 日)
- * 83 ヴァーツラフ・ハヴェル「意味の喪失に至る諦観」、ヴァーツラフ・ハヴェル著、飯島周訳『プラハ獄中記—妻オルガへの手紙』恒文社、1995 年、368-373 頁。
- * 84 ヴァーツラフ・ハヴェル賞 (the Václav Havel Prize for Creative Dissent) : 2012 年より、不公正に挑戦し、真実に生きるために勇気と想像力を発揮して、創意に富んだ異議を持って、社会に影響を与える者に授与される賞。
- * 85 ヴァーツラフ・ハヴェル「意味の喪失に至る諦観」、ヴァーツラフ・ハヴェル著、飯島周訳『プラハ獄中記—妻オルガへの手紙』恒文社、1995 年、370-371 頁。
- * 86 同上 371 頁。
- * 87 同上 2 頁。
- * 88 佐野元春「Goodby Mr. Ginsberg」、『現代詩手帖特集版・総特集 アレン・ギンズバーグ』思潮社、1997 年、67 頁。
- * 89 2013 年 10 月に開始されたプロジェクト。
Shouting Out 喊 .
<https://soundcloud.com/aiww/shouting-out> (閲覧日 2017 年 5 月 9 日)
- * 90 参加者は艾未未ほか、陈碩、陈超、马研、孙末、王仲夏、崔星、郭梦秋、陈炜、Edmond、小野、吴吞、宋晓静、姚高才。
- * 91 Ai weiwei : “ it’s not about the work, it’s about saying something ” .
https://i-d.vice.com/en_gb/article/ai-weiwei-its-not-about-the-work-its-about-saying-something
(閲覧日 2016 年 9 月 26 日)
- * 92 Ai Weiwei “Laundromat” Deitch Project . (翻訳資料添付)
<http://www.nyartbeat.com/event/2016/AB9C> (閲覧日 2016 年 11 月 10 日)

| 終章 |

まとめとして

本論で扱ったのは、1993年艾未未がニューヨークから北京に戻り、中国人アーティストとして、新たな一步を踏み出そうとした時からである。その時期に艾は、自身のアートの特徴となる基を成すものを探していった。

そのまなざしは、新石器時代の甕や石斧といった原始に遡り、大量に収集を重ねて、「生きるために作られた力強く明確な理由をもつ」それらに、「美」を見出していった。

さらに艾は、当時、北京の骨董市に散乱していた古代の陶磁器を大量に収集していく。艾にとって中国古代の陶磁に対する記憶は、陶器をこよなく愛した父親や自身の生立ちを運命づけた文化大革命といった過去のトラウマを担う媒体であった。しかし、彼は敢えて、古代の陶磁器を研究していくことで、中国人としてのアイデンティティを取り戻そうとしたと見られる。

しかし、艾がそれらの陶磁器にまず下した行為は破壊であった。落として割る、落書きする、洋酒の空き瓶に入れる、ペンキに浸す、というオリジナルを台無しにする創作には、新中国を目指す経済急成長の下で、表面ばかりを繕う政府への揶揄があり、資本主義の消費経済に呑み込まれていく過去を暴力的に表したといえる。けれども、艾が台無しにし、機能を喪失させようとしたのは、体制にコントロールされている文化や伝統、教育や倫理などの既成の認識である。

そして何よりも、艾がそれらの陶磁に見出していたものは「歴史的経験の価値」であった。艾の破壊によって「歴史的経験の価値」も台無しにされたのだろうか。それは職人の技巧として、時代に翻弄されながらも景德鎮に継承され続けていたのである。艾はそれを証明するように、次には明代の青花磁器のレプリカを、清代を経過し現在に至るまでの技術をもってアート作品として提示していった。

特に2005年、骨董オークションで日本円にして約40億円もの値で落札された「鬼谷下山」のレプリカ作品では、艾未未にとっては初めてのコラボレーションをセルジュ・スピッツァーと行った。コラボレーション《鬼谷下山》のインスタレーションでは、骨董「鬼谷下山」を生み出した、世界規模で東西文化の融合が起こった元代に着眼し、「生命と時間」を象徴的に表し、歴史的なものに対する盲目的崇拜に質疑を提出したと考えられる。そして、同時に、グローバルな観点で「歴史的経験の価値」を見出したとも言える。

艾未未の作品において、本物と偽物は主要なテーマである。まさに、骨董を台無しにする作品とレプリカを使った作品は、文物の価値とは、対象物自体の価値ではなく、「歴史的経験の価値」こそが本物である、という艾の見解が明確に表れていることが認められる。

同じく骨董のレプリカ作品である《Circle of Animals / Zodiac Head》では、中国政府の愛国心を煽るような骨董の再利用に、アーティストの鋭い触覚を働かせ、その対象物を作品にして公共の議論にのせた。

艾未未は、円明園の十二支が、当時「中国の支配者であった清朝の皇帝に仕えたイタリア人にデザインされ、フランス人に制作された」もので、清朝自体が中国を侵略した満洲族によるものであり、「国家の財産だとは思わない」と判断を下す。そして、艾にとって、本物とは、対象がもつ歴史と現在の価値において、議論の必要がないものであり、偽物とは、疑って再考しなければならない

いものであることが見てとれた。要するに、艾未未にとって国家が煽る愛国心とは偽物なのである。

文物の収集から、本物と偽物を揺さぶる作品を創作したのち、艾未未は建築界に挑戦していった。それは、一党独裁の中国で、あらゆる価値体系が体制によって決定づけられる社会に、直接コミットして影響を与えることができるという期待によるものであった。

しかし、北京オリンピックスタジアムをはじめ、中国で建築に携わるということは、結局は体制の政策に加担することになるという状況に、艾の省察は、作品《長安街・北京》(2004)、《北京2008 オリンピックスタジアム》(2008)、《波浪》(2005)にも現れていた。

艾の「人も自然の中の一部」という世界観は、人間社会をも自然の秩序がはたらく山水のように捉え、作品創作に至っては、むしろ、その矛盾を露呈させ、自身では制作せず、事実をありのまま提示する「無為自然」の手法を見いだすことができる。

これは、マルセル・デュシャンの「レディ・メイド」に影響を受けたというばかりではない中国人として艾の深層にある意識だと考えられる。

実際の作品として、第55回ベネツィア・ビエンナーレでの艾の3作品、《Bang》(2013)、《Straight》(2013)、《S.A.C.R.E.D.》(2013)は、どれもが、中国社会でなかったことにされる事実の痕跡がモチーフとなっている。艾はそれらを決して忘れぬものとして作品とした。さらに、これらの作品には、先に記したアーティストの省察とありのままを提示する「無為自然」という手法によって、それぞれの作品には、問題となる1つの社会の景色が表現されている。

《Bang》(2013)は、艾が捉えた中国社会の景色だと考えられ、また、《Straight》(2013)は、天災ばかりではない人災としての四川大地震問題を地震という事実の景色の中に内包させている。《S.A.C.R.E.D.》(2013)は、自身の記憶を詳細に辿った艾の省察とともに制作された人権侵害と国家による監視の目に見えない場景を可視化していると考えられるのである。

また、《S.A.C.R.E.D.》の重量感ある金属のコンテナは、リチャード・セラの視覚ばかりではなく人の既成概念に働きかける体験型の彫刻を想起させる。しかし、《S.A.C.R.E.D.》のコンテナ内部には、体験する者の感情に働きかけるアーティストの政治的事実の告発があり、艾の作品がセラを踏襲しながら展開していることをうかがわせる。

艾未未作品のヒューマニティとは、自らの感情(主観)を省察していく過程で構築される。そして、“社会に役立つものとしての客観”を見いだそうとするスタンスから生まれるものだと考えられる。故に、艾未未は、問題が起きている現地に身を置き、その問題の中のひとりとなって、人々と思いを共有することから創作を開始する。省察の過程は、すべてソーシャルネットワークでの投稿や、速攻的な作品として公表し、公衆への省察をも促す。それは、多くの人々とともに“社会に役立つ客観”を見つけていこうとする方法に他ならないであろう。

キュレーターを務めた「Fuck Off 展2」では、アーティストのそれぞれの感情(主観)に基づく具体的な要求のある作品を取り上げ、アーティストではない人々の要求をも作品と見なしていた。これは、アートの根拠となるものが、一個人の主観的な要求だという艾の考えがはっきりと分かるのである。

また、パスポート没収から、旅行権の奪還を求めた《With Flowers》プロジェクトでは、かつ

て非暴力を訴える運動となったフラワームーブメントのシンボルであった「花」を再び用いることで、人権に関わる問題のシンボルへと引き込んだと言える。艾にとって「花」とは、自身の生い立ちを運命づけた「百花斉放、百花争鳴」に結びつく言論の自由と迫害のシンボルと考えられる。

したがって、艾にとっての「花」は、アンディ・ウォーホルが1960年代から1970年代に、フラワームーブメントをアーティストが生きる時代の潮流や流行として捉えたシルクスクリーンによる《Flower》とは取り扱いが異なっていることが分かる。しかし、一方では、ウォーホルがひとつの時代を捉えた「Flower」というアイコンを再び用い、艾はウォーホルを踏襲するアーティストという評価を得ていると見える。ウォーホルと艾未未の明らかな共通点は、彼らが生きる時代を鋭く捉え、あらゆるメディアを用いて伝達と日常的なコミュニケーションに成果を上げたということと、それによってニュースにも頻繁に取り上げられる話題性だと考える。

また、先行研究として引いたエドワード・ルーシー＝スミスが指摘した、艾未未作品の「典型的なミニマリズムに要求されるものとは流儀が異なる」*¹ということについて検証した結果、作品《ひまわりの種》では、使用された陶磁器と“ひまわりの種”という経歴が、作品の内容を担う部分で、「観客が採用するように求められるものには、さまざまなアプローチを要求する」ということは確かめられた。

さらに、一見ミニマリズムを想起させる艾未未のマス表現は、数量に対する概念への質疑であり、全体という中に集約されない「個」の強調である。艾未未にとって「個」とは、社会を含む自然界における「たましい」の在処であり、そこから発せられるものをアートの根拠と見なしている。

また、その背景には、艾の大量収集という行為がある。その収集とは、社会の中でないものにされていく痕跡を証拠品として残し、あるいは、体制に再び利用されないために行われるものであり、艾個人の相当な抵抗と闘争を担っていると見られる。そして、その対象物の大量収集自体をも作品に持ち込んだのが、艾未未のマス表現であると考えられる。

艾未未の中国の民主化運動の観点からの検討では、現地調査による事実の究明と公開の一方で、一見悪ふざけに見えるパフォーマンスがネットを賑わしていたという全体像が見えてくる。こういった暗に体制を揶揄するようなジョークは、一般には、政府に対する挑発だと解釈されてきた。

しかし、そういったまじめと不真面目な行為について、劉曉波の民主に向かうための分析と見解によると、まず、ポスト全体主義の中国において、「魂を失った道德状態を変えるためには」、魂の光がやどる草の根の智慧としての民間のユーモアが「社会の精神的想像力を刺激」するのに役立つことを挙げる。そして、「ほんとうのことを話す政治は、少数の良知を持った人による、暴力を恐れない公開の挑戦」であり、「冗談運動は、沈黙する大多数がこっそり壁を崩す行為」で、それらはポスト全体主義独裁を瓦解させるためには不可分の要素だとの見解を示している*²。

ここからは、艾未未の中国での表現や行為が、劉曉波の民主化を促すための不可分の要素としての見解に呼応していることがうかがわれる。

また、劉曉波のいう「民間のユーモア」は、インターネットの自由な表現空間に頼るものであることは明らかで、艾未未の自由表現の戦略は、インターネットやスマートフォンによる戦略といっても言い過ぎではない。

艾は、インターネットが中国に普及していく過程の自由な言論空間を徹底的に利用し、情報収集や大衆とのコミュニケーション、事実調査の公開、社会評論を行っていった。

しかし、これが国家への信頼を揺るがしかねない、触れてはいけない危険な一線であった。その影響力が、体制が恐れるものとなり、監視、勾留を招いたと言えるだろう。とはいえ、その後の旅行権が剥奪された4年間でさえ、艾はインターネットを利用し続け、国外での展覧会を可能にしてきたのである。

艾がヨーロッパに渡ったあとのレゴの艾に対する大量オーダー辞退の問題も、インターネットによる艾の告発的な情報公開から始まった。そして、支持者たちが自発的に賛同するレゴ・ブロックの寄付運動へと発展し、レゴ社を企業ポリシーの変更に至らせたのである。

エドワード・ルーシー＝スミスが、ヨーゼフ・ボイスと艾未未を比較して指摘したのも、ひとつには、IT時代のアーティスト艾未未が、日常的にインターネットやスマートフォンを使って、政治的影響力を拡大したという点において、両者は全く異なる時代のアーティストと見なされるということである。

また、ボイスが、個々人の創造力によって社会を構築しようとした「社会彫刻」という概念をもって、社会に関与していったのに対し、艾はアート表現の社会的機能に主眼を置き、個から発せられる要求、生きようとする力を、見るものとともに省察し、ひとつの社会問題に対する認識を、おおもとから変えて行こうとしていると考えられる。それは、アーティストの明確なものの言いからすれば、艾未未作品に託された地道な社会的機能とも言える。

艾未未の作品創作のプロセスは、まず、直感的に関心を持った問題は現地に赴き、その問題に自ら参与し、徹底的に調査する。そして、その中のひとりとなり、社会に役立つ客観を構築するために、自身の感性を存分に働かせる。さらに、現地での証拠品は回収し、速攻的にほぼそのままの実物を提示する形で事実に基づいたメッセージを作品にのせる。展覧会の際には、メディアに、その展覧会のテーマや作品の内容を詳細に話し、アーティストとして声を上げる。こういった方法が、艾未未の活動家としてのステイタスをも作り上げたと考えられる。

さらに、一方では、この間に艾は、専門職人の技術に任せた作品制作にとりかかり、問題となる現地のドキュメンタリー映画を製作していく。問題を、公共の討論の舞台にいち早くのせ、さらにその範囲を広げ、考え続けることができる表現を駆使するのが艾未未の創作スタイルだと考えられる。

こういったやり方は、中国での艾の経験によって培われたもので、ヨーロッパに渡った艾未未の現今の難民問題への取り組みからも明らかであった。

艾が、即時的なパフォーマンスから、1つの問題をテーマに時間をかけて作品を提示し続ける理由は、「見ないことにする」、「忘れる」、「権威によってなかったことにされる」ということへの危惧によるものとみられる。

問題をどう認識し、判断するかという意識は、ある方向にむかって大多数に及ぶと、善し悪しによらずに正当化されていくものである。だからこそ艾未未は、四川大地震の後、ブログで公民調査の経過報告をし、ツイッターで速攻的に社会問題に対する批評を公表したとみられる。また、難民問題を扱う際、思慮に欠けると批難されることも顧みず、難民たちが命の綱としたライフジャ

ケットを美術館の外構の柱に括り付けるなどの作品を展示し、旅の途中で亡くなったシリア難民の幼子アラン・カルディの心痛む姿態をまねて、レスボスの海岸にうつ伏せに横たわったと見られる。難民問題は、他者の問題ではなく、命の問題で、私たち人類の問題で、私たちの魂の問題であると議論のプラットホームを提示し続ける。艾未未の社会の真相の追究は、人の真理の追究でもあると言える。

艾未未作品の本質的な拠り所は「個」の生きようとするひたむきな思い、要求、「たましい」である。艾は、それを根拠に、現代の具体的な社会問題を扱った作品を提示していく。そこでは、見る人々とともに省察し、客観的見解やあらたな公共認識を構築していこうとする意図がある。

艾未未の思索方法は、人間社会もこの自然界の秩序がはたらくべき一部と考えており、その世界観が、現実の景色の中にある矛盾を見いだす直感力となっている。

作品創作では、自身では制作せず、専門職人の時代を超えて継承されてきた技術（「歴史的経験」を含む）に任せ、「無為自然」の思索法により、事実に基づく物語をありのままに表現している。インスタレーションの眺めの中には、艾が感知した自然界の社会の中の矛盾が現れていると見られる。

先行研究に記したハンス・ウルリッヒ・オブリストが指摘していた艾未未作品の「詩的な側面」*³とは、作品中には事実に基づく物語があり、いのちの景色があり、そして、「個」が生きようとする「たましい」が核に存在するからではないだろうか。

[参考・引用文献およびサイトアドレス]

-
- *1 Edward Lucie-Smith, *Studies in World Art, Ai Weiwei : And the evolution of political art*, kindle edition, 2015.
 - *2 劉曉波「王朔式の茶化しから胡戈式の悪ふざけまで――ポスト全体主義独裁時代の政治ジョーク」、廖天琪・劉霞編、丸川哲史・鈴木将久・及川淳子訳『最後の審判を生き延びて 劉曉波文集』岩波書店、2011年、198-210頁。
 - *3 Ai Weiwei comes to London:a profile of the visionary creator, dissident and polymath.
<http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/ai-weiwei-comes-to-london-visionary-creator-dissident-and-polymath-a2927096.html> (閲覧日2015年11月25日)

謝辞

本研究遂行にあたり、日本・アジア文化研究専攻教授、牧陽一先生には、学部の頃よりご指導とご高配をたまわりました。ここに深謝の意を表します。

牧先生のご紹介のもと、艾未未氏には、三度のインタビューに丁寧にお答えいただき、有益な経験と資料を得ることができました。心より感謝いたします。

井口壽乃先生には、副査として助言をいただくとともに論文完成への要所のご指導をたまわり、小野寺史郎先生には、副査として本論文の細部にわたってご指導いただきました。深く感謝申し上げます。

研究を続けるにあたり、権純哲先生、ならびに、小谷一郎先生には、常にあたたかい励ましをいただきました。心より感謝しております。

先生方の親身なご指導と励ましがなければ、本論文の審査に漕ぎ着けはしませんでした。かさねてお礼申し上げます。

資料

《 参考文献一覽 》

【中國語文獻】

- 曾小俊，艾未未徐冰編『黑皮書』，1994年。
曾小俊，艾未未編『白皮書』，1995年。
曾小俊，艾未未編『灰皮書』，1997年。
『FUCK OFF』，2000年。
經濟觀察報編『中國信心』，青島出版社，2009年。
呂澎、易丹『1979年以來的中國藝術史』，中國青年出版社，2011年。
徐明瀚編『誰怕艾未未？一個藝術家的美學政治之路』，八旗文化，2011年。
『艾未未·缺席 -Ai Weiwei absent』，台北市立美術館，2011年。
艾未未『此時此地』，廣西師範大學出版社，2010年。
艾未未著，蒙憲編『不要對我有幻想』，大山文化出版社，2012年。
杜斌『艾神』，溯源書社，2012年。
童慶炳『中國古代心理詩學與美學』，中華書局，2013年。

【英語文獻】

- AI WEIWEI WORKS: BEIJING 1993-2003, Timezone 8, 2003.
AI WEIWEI WORKS 2004-2007, Gallery Urs Meile, 2007.
AI WEIWEI, Groninger Museum-NAI Publishers, 2008.
Ai Weiwei: Under Construction, Charles Merewether, Timezone 8, 2008.
AI WEIWEI With Milk, Actar/Fundacio Mies van der Rohe, 2009.
AI WEIWEI So Sorry, MARK SIEMONS AND AIWEIWEI, PRESTEL, 2009.
Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fibicher, AI WEIWEI, PHAIDON, 2009.
AI WEIWEI:DROPPING THE URN, Ceramic Works , 5000 BCE-2010 CE, Arcadia University Art Gallery, 2010.
艾未未：紐約 1983-1993 Ai Weiwei : New York Photographs 1983-1993, 三影堂出版，2010。
AI WEIWEI-SUNFLOWER SEEDS, Tate Publishing, 2010.
AI WEIWEI-ARCHTECTURE, DAAB MWDIA GMBH, 2010.
AI WEIWEI, Lisson Gallery, 2011.
Shan Shui, Museum of Art Lucerne / Kunstmuseum, Hatje Cantz, 2011.
AI WEIWEI: Circle of Animals, PRESTEL, 2011.
Ai Weiwei, Circle of Animals/Zodiac Heads, AW Asia, 2011.
AI WEIWEI: Interlacing, Syeidl, 2012.
Ai Weiwei Fairytale: A Reader, jrp/ringier, 2012.
Herzog&De Meuron + Ai Weiwei Serpentine Gallery Pavilion 2012, Koenig Books, 2012.
WARHOL IN CHINA, Hatje Cantz, 2013.
GERMAN PAVILION 2013, 55th INTERNATIONAL ART EXHIBITION, LABIENNALE DI VENEZIA, 2013.
FUCK OFF 2 —CHINESE CONTEMPORARY ART DOKUMENT, Groninger Museum, 2013.
@ Large : AI WEIWEI on ALCATRAZ, Chroniclebooks, 2014.
Ai Weiwei-Disposition, Koenig Book, 2014.
Ai Weiwei 艾未未 ,Chambers Fine Art, 2014.
ON THE TABLE-AI WEIWEI, LA FABRICA, 2014.
AI WEIWEI-Sptial Matters, Ai Weiwei、Anthony Pins, MIT press, 2014.
Andy Warhol / Ai Weiwei, The National Gallery of Victoria, 2015.
Edward Lucie Smith, Studies in World Art, Ai Weiwei-And the evolution of political art, kindle edition, 2015.

【日本語文献】

- 上海博物館所蔵「中国歴代陶磁展」図録、朝日新聞・西武美術館、1984年。
 藍浦、愛宕松夫訳『景德鎮陶録1』『景德鎮陶録2』平凡社東洋文庫、1986年。
 『Contemporary Great Masters-Andy Warhol』講談社、1993年。
 ヴァーツラフ・ハヴェル、飯島周訳『プラハ獄中記—妻オルガへの手紙』恒文社、1995年。
 ジャン・ボードリヤール、梅宮典子訳『消滅の技法』PARCO出版、1997年。
 『現代詩手帖特集版・総特集 アレン・ギンズバーグ』思潮社、1997年。
 アンディ・ウォーホル、落石八月月訳『ぼくの哲学』新潮社、1998年。
 牧陽一『アヴァン・チャイナ』木魂社、1998年。
 高馬三良訳『山海経—中国古代の神話世界』平凡社、1998年。
 『故宮博物院・清の陶磁』NHK出版、1998年。
 『故宮博物院・明の陶磁』NHK出版、1998年。
 『世界美術大全集 東洋編 七 元』小学館、1999年。
 松岡正剛『山水思想—負の想像力』ちくま文庫、2003年。
 王敏、梅本重一『中国シンボル・イメージ図典』東京堂出版、2003年。
 ジャニス・ミンク『DUCHAMP マルセル・デュシャン』TASCHEN、2003年。
 山口四郎訳『ゲーテ全集1』潮出版社、2003年。
 『建築文化』、No.673、Vol.59、彰国社、2004年10月。
 永田生慈（監修）『もっと知りたい葛飾北斎—生涯と作品』東京美術、2005年。
 ビューレント・アータレイ、高木隆司・佐柳信男訳『モナ・リザと数学—ダ・ヴィンチの芸術と科学』科学同人、2006年。
 中野美代子『乾隆帝—その政治の図像学』文芸春秋、2007年。
 『建築ノート』誠文堂新光社、2008年8月。
 クレマン・シェルー、伊藤俊治監修『アンリ・カルティエ = ブレソン—20世紀最大の写真家』創元社、2008年。
 阿古智子『貧者を食らう国』新潮社、2009年。
 AI WEIWEI : ACCORDING TO WHAT ? 、森美術館、2009年。
 AI WEIWEI ARCHITECTURAL WORKS 1999-2009 , 森美術館『According What?』図録添付ディスク建築資料、2009年。
 赤坂憲雄『岡本太郎という思想』講談社、2010年。
 松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』朝日出版社、2010年。
 榎木野衣『反アート入門』幻冬舎、2010年。
 牧陽一編著『艾未未読本』集広舎、2012年。
 劉曉波文集『最後の審判を生き延びて』岩波書店、2011年。
 辛美沙『アート・インダストリー—究極のコモディティを求めて』美学出版、2011年。
 オギュスタン・ベルク、木岡伸夫訳『風景という知—近代のパラダイムを越えて—』世界思想社、2011年。
 坪内祐三文、尾形邦雄訳『アイ・ウェイウェイは語る ハンス・ウルリッヒ・オブリスト』みすず書房、2011年。
 艾未未著、牧陽一編『アイ・ウェイウェイ スタイル』勉誠出版、2013年。
 アリソン・ナスタシ、関根光宏訳『アーティストが愛した猫』エクスマレッジ、2015年。
 元・不著撰人『歴史通俗演技』、国立中央図書館、中華民国60年10月初版。
 諏訪部浩一、稲垣伸一著編『アメリカ文学入門』三修社、2013年。
 伊藤清司著、慶応義塾大学古代中国研究会編『中国の神獣・悪鬼たち』東方書店、2013年。
 レイ・モック、毛利嘉孝・鈴木杏子訳『BANKSY IN NEW YORK』PARCO出版、2013年。
 『Andy Warhol:15 Minutes Eternal』美術出版社、2014年。
 諸橋轍次『中国古典名言辞典』講談社学術文庫、2017年。

【映像資料】

- < 童話 (Fairytale) > (1h52m.) , 艾未未スタジオ制作, 2007.
 < 花脸巴儿 (Little Girl's Cheeks) > (1h18m.) , 艾未未スタジオ制作, 2008.
 ・< 美好生活 (A Beautiful Life) > (48m28s.) , 艾未未スタジオ制作, 2009.

<老妈蹄花 (Disturbing The Peace) > (1h19m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2009.
 < 4851 > (1h27m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2009.
 <一个孤僻的人 (One Recluse) > (3h.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <三花> (1h8m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <花好月圆> (2h6m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <孙亚> (14m33s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <警察打人了> (15m20s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <危害国家安全> (4m31s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <上面打了招呼> (3m33s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 <刘年不利> (10m19s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2010.
 < 2011 年 1 月 12 日, 冉云飞被刑拘前的一段视频> (3m) , 艾未未スタジオ制作 , 2011.
 <草泥马祖国> (1m20s.) , 艾未未制作 , 2011.
 <鄂爾多斯 100 (Ordos 100) > (1h57m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2011.
 <深表遗憾 (So Sorry) > (54m28s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2011.
 <平安乐请> (2h22m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2011.
 <河蟹房子 (The Crab House) > (1h49m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2012.
 <草泥马 Style > (4m16s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2012.
 <马勒戈壁> (61m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2012.
 <不走封闭僵化的老路和改旗易帜的邪路> (18m35s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2012.
 <喜梅 (Stay Home) > (1h17m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 < 2010 年 8 月 26 日对叶海燕 (流氓燕) 的采访> (35m37s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 <吃喝玩乐> (26m42s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 <汶川钢筋 2008-2012 (Wenchuan Rebar) > (18m30s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 <你应该能听懂我说的话> (1h15m6s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2014.
 < ¥15,220,910.50 发课税案 (Ai Weiwei's Appeal ¥15,220,910.50) > (2h8m.) , 艾未未スタジオ制作 , 2015.
 <天地情> (6h39m56s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2016.
 <花打朝> (1h) , 艾未未スタジオ制作 , 2016.
 <耐心的等待> (15m40s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2016.
 < 2015年5月17日 屠夫谈“黑龙江访民徐纯合被警察枪杀案”> (19m52s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2016.
 <新闻发布会> (14m14s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2017.
 <江天勇律师> (1h37m51s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2017.
 < Sunflower Seeds > (14m42s.) , Tate Modern, 2010.
 アリソン・クレイマン (Alison Klayman) 監督, 映画< Ai Weiwei NEVER SORRY > , 2012.
 王利波監督, 映画<掩埋 (Burled) > (1h53m.) , 2009.
 徐辛監督, 映画<克拉玛依 (KARAMAY) > , (6h.) , 2009.
 ジャッキー・チェン監督, 映画<ライジング・ドラゴン (十二生肖) > (2h4m.) , 2014.
 クリス・モーカベル監督, 映画<バンクシー・ダズ・ニューヨーク (BANKSY Does New York) > (1h21m.) , 2016. (アメリカでは 2014 年公開)
 フランシス・フォード・ Coppola 製作総指揮, ウォルター・サレス監督, 映画< On The Rord > (2h9m.) , 2012.

【Music Video】

<傻伯夷 (Dumbass) > (5m13s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 <老妈蹄花 (Lao Ma Ti Hua) > (4m52s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 <朝阳公园 (Chaoyang Park) > (3m51s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.
 <神曲 (The Divine Comedy) > (26m18s.) , 艾未未スタジオ制作 , 2013.

《 艾未未略歴 》

- 1957年 8月28日 中国北京で生まれる。
父親は詩人、知識人の艾青で、反右派闘争の際、批判される。
- 1958年 艾の家族は、黒竜江省北大荒の労働キャンプに下放させられる。
- 1961年 家族は新疆ウイグル自治区石河子に追放され16年を送る。
- 1976年 毛沢東の死が文化大革命（1966-76）の正式な終焉となり、艾の家族は北京に戻る。
- 1979年 北京電影学院に入学する。
- 1979年-80年 アバンギャルド芸術グループ 星星画会のメンバーとなる。
- 1981年-93年 アメリカに渡り、1983年以降は、ニューヨークに住む。
- 1988年 初めての個展「Old Shoes - Safe Sex」がニューヨークのアート・ウェイブズ・ギャラリーで開催される。
- 1993年 父、艾青の病気のため北京に戻り、中国でのアートに着手する。実験的なアーティスト集団、北京東村に参加する。
- 1994年-97年 黒皮書 (Black Cover Book) 1994、白皮書 (White Cover Book) 1995、灰皮書 (Gray Cover Book) 1997を出版する。
- 1997年 北京、中国芸術文件庫 (China Art Archives and Warehouse) の共同設立者、共同ディレクターとなる。
- 1999年 北京郊外の草場に移り、最初の建築プロジェクトである自身のスタジオ兼自宅を建設する。
- 2000年 馮博一と共同で、上海で Fuck Off 展を企画、開催する。
- 2002年 浙江省金華市の金華建築芸術公園の建築家としての役目を務める。
- 2003年 北京にフェイク・デザイン・建築スタジオを設立する。
- 2003年-08年 ヘルツォーグ&ド・ムーロンと共に、2008年の北京オリンピックのための北京国家スタジアムの計画にあたる。
- 2004年 第9回ヴェネツィア。アーキテクチャー・ビエンナーレに参加する。
- 2005年 新浪(Sina)に誘いを受け、ブログを開設し、10月5日に初めての記事を投稿する。中国広州の広東美術館での第2回広州トリエンナーレに参加する。
- 2006年 第15回シドニー・ビエンナーレ、ブリスベンのクイーンズランド・アート・ギャラリーでの第5回アジア太平洋トリエンナーレ、韓国での第3回釜山ビエンナーレに参加。
- 2007年 ドイツ、カッセルのドクメンタ12で、カッセルに旅する1001人の中国の民間人を巻き込んだ《童話 (Fairytale)》を見せる。
第2回モスクワ・ビエンナーレ (コンテンポラリー・アート) に参加。
中国の建築プロジェクト、新石器時代陶芸博物館 (金華)、三影堂写真芸術センター (北京) に着手する。

2008年	四川大地震で犠牲になった生徒たちと、地震で倒壊した劣悪な“おから建築”構造の校舎に関する、のちの中国政府の隠蔽についての公民調査に着手する。ヘルツォーグ&ド・ムーロンと共に、内モンゴルのオールドスでの建築の基本プラン「オールドス100」を企画する。 第11回ヴェネツィア・アーキテクチャー・ビエンナーレに参加。
2009年	四川地震の際の劣悪な構造の校舎と犠牲になった生徒たちを同じく調査していた譚作人の裁判での証言が予定されていた前日、8月12日に、警察によって殴打されたことによる大脳出血と診断される。 艾のブログは四川地震の調査と5385名の犠牲者の名の大量の記録の公表に引き続き、5月28日 中国当局によりシャットダウンされる。
2010年	上海に新しく建設されたスタジオの取り壊し前の祝賀会参加を妨げられ、警察により2日間自宅軟禁される。 第12回ヴェネツィア・アーキテクチャー・ビエンナーレ、第29回サンパウロ・ビエンナーレに参加。
2010年—11年	ロンドン、テートモダンで《ひまわりの種》インスタレーションが展示される。
2011年	1月11日 艾の上海のスタジオが地方政府当局によって強制的に取り壊される。 4月3日、北京国際空港で拘束され、告訴されることなく6月22日に保釈されるまで、81日間拘禁される。1年間北京を離れることを禁止される。
2012年	ヘルツォーグ&ド・ムーロンとのコラボで、ロンドンのケンジントン・ガーデンのサーペンタイン・パビリオン (Serpentine Pavilion) をデザインする。 中国政府からの脱税に対する告訴を求めるための保証金として、ソーシャル・メディアを通じて、1,500万元以上の寄附が寄せられる。 アリソン・クレイマン監督の長編ドキュメンタリー「Ai Weiwei: Never Sorry」が公開され、サンダンス・フィルム・フェスティバルで特別審査員賞を受ける。 ヒューマン・ライツ財団によるバーツラフ・ハヴェル賞 (Václav Havel Prize for Creative Dissent) を受ける。 王立英国建築家協会 (ロンドン) より、名誉フェローの称号を与えられる。
2012年—13年	「Ai Weiwei: According to What?」がハッシュホーン・ミュージアムとスカルプチャー・ガーデン (アメリカ、ワシントン DC) が開催される。
2013年	ファースト・ミュージック・アルバム「The Divine Comedy」をリリース。 タイム誌6月号の表紙をデザインする。 第55回ヴェネツィア・ビエンナーレのドイツ・パビリオンに参加。 オランダ、フローニンゲンで Fuck Off 展2を挙げる。
2014年	第14回ヴェネツィア・アーキテクチャー・ビエンナーレに参加。 サンフランシスコのアルカトラズ島で「@Large: Ai Weiwei on Alcatraz」開催。
2015年	アムネスティ・インターナショナルの良心の大使賞受賞。 北京798芸術区、草場地で4つの個展開催。 7月22日、パスポートが返却され、ヨーロッパに渡り、ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アートでの個展のためイギリスに向かう。 年末にギリシャのレスボス島のイドメン難民キャンプを訪れる。
2015年—16年	「Andy Warhol/Ai Weiwei」展がメルボルンのピクトリア・ナショナル・ギャラリーとピッツバーグのアンディ・ウォーホル美術館で開催される。
2017年	現在、ベルリン在住。

《 展覧会歴 》

- 1979年 The First Star Exhibition, Outside the National Art Museum of China, Beijing
「第1回星星画会展」中国美術館会場外、北京(グループ展)
- 1980年 The Second Star Exhibition, the National Art Museum of China, Beijing
「第2回星星画会展」中国美術館、北京(グループ展)
- 1982年 The Asian Foundation, San Francisco
アジア・ファウンデーション、サンフランシスコ(個展)
- 1986年 Avant-Garde Chinese Art, Albany University Art Museum, New York
「中国前衛美術」オルバニー大学附属美術館、ニューヨーク(グループ展)
- China's New Expression, Municipal Gallery, New York
「中国の新しい表現」市立ギャラリー、ニューヨーク(グループ展)
- 1987年 The Star at Harvard: Chinese Dissident Art, Fairbank Center for East Asian Reserch, Harvard University, Cambridge, Massachusetts
「ハーヴァードの星星画会：中国反体制芸術」ハーヴァード大学フェアバンク東アジア研究センター、ケンブリッジ、マサチューセッツ(グループ展)
- 1988年 Old Shoes - Safe sex, Art Waves Gallery, New York
「オールド・シューズ、セーフ・セックス」アート・ウェーブズ・ギャラリー、ニューヨーク(個展)
- 1989年 The Stars: Ten Years, Hanart Gallery, Hong Kong/ Hanart Gallery, Taipei
「星星画会：10年」ハン・アート・ギャラリー(漢雅軒)、香港/ハン・アート・ギャラリー、台北(グループ展)
- 1993年 Chinese Contemporary Art: The Stars 15 Years, Tokyo Gallery, Tokyo
「中国現代美術の歩み：星星十五年展」東京画廊(グループ展)
- 1995年 Change: Chinese Contemporary Art Exhibition, Göteborg Museum, Gothenburg, Sweden
「チェンジ：中国現代美術展」イェーテボリ美術館、スウェーデン(グループ展)
- Configura 2: Dialog der Kulturen, Angermuseum, Galerie am Fischmarkt, Erfurt, Germany
「Configura 2:文化の対話」アンガー美術館ガレリー・アム・フィッシュマルクト、エアフルト、ドイツ(グループ展)
- 1996年 Begegnung mit China, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Germany
「中国との出会い」ルートヴィヒ国際芸術フォーラム、アーヘン、ドイツ(グループ展)
- 1997年 A Point of Contact: Korean, Chinese, Japanese Contemporary Art, Daegu Art & Culture Hall, Daegu, Korea
「接点：韓国、中国、日本の現代美術」大邱アート&カルチャーホール、韓国(グループ展)
- 1998年 Double Kitsch: Painters from China, Max Protetch, New York
「ダブル・キッチュ中国からの画家たち」マックス・プロテッチ、ニューヨーク(グループ展)

- 1999年 Concepts, Colors and Passions, China Art Archives & Warehouse, Beijing
「コンセプト、カラー、パッション」中国芸術文件倉庫、北京(グループ展)
- 48th Biennale of Venice
第48回ヴェネツィア・ビエンナーレ(グループ展)
- Modern China Art Foundation Collection, Caermersklooster,
Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur, Gent, Belgium
「モダン・チャイナ・アート・ファウンデーション・コレクション」カルメル会修道院・州立文化芸術センター、アントワープ、ベルギー(グループ展)
- 2000年 Our Chinese Friends, ACC Galerie and Galerie der Bauhaus-Universität
(in collaboration with Galerie Urs Maile, Beijing-Lucerne), Weimar, Germany
「アワー・チャイニーズ・フレンズ」ACCギャラリー/バウハウス大学ギャラリー(ギャラリー・ウルス・メイユ協力)、ワイマール(グループ展)
- Fuck off, Eastlink Gallery, Shanghai
「ファック・オフ(不合作方式)」イーストリンク・ギャラリー(東廊芸術)、上海(グループ展)
- Portraits, Figures, Couples and Groups, BizArt, Shanghai
「ポートレート、フィギュア、カップル、グループ」
ビズアート(北翼芸術中心)、上海(グループ展)
- 2001年 Take Part I, Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne, Lucerne
「テイク・パートI」ギャラリー・ウルス・メイユ、ルツェルン(グループ展)
- Tumu: Young Chinese Architecture, AedesLand, Berlin
土木:中国の若い建築」アエデス・ラント、ベルリン(グループ展)
- 2002年 Art from a Changing World, Ludwig Forum for International Art, Aachen,
Germany/ Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norway
「変貌する世界からのアート」ルートヴィヒ国際芸術フォーラム、アーヘン/ヘニー・オンスタッド芸術センター、オスロ近郊、ノルウェー(グループ展)
- 1st Guangzhou Triennial, Guangdong Museum of Art, Guangzhou
第1回広州トリエンナーレ、広東美術館(グループ展)
- 2003年 A Strange Heaven: Contemporary Chinese Photography, Tennis Palace
(Tennispalatsi) Art Museum, Helsinki/ Galerie Rudolfinum, Prague, Czech
Republic
「奇妙な天国:現代中国写真」テニス・パレス美術館、ヘルシンキ/ルドルフィンム・ギャラリー、プラハ(グループ展)
- New Zone: Chinese Art, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland
「ニュー・ゾーン:中国現代美術」ザヘンタ国立美術館、ワルシャワ(グループ展)
- Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne, Lucerne
ギャラリー・ウルス・メイユ、ルツェルン、スイス(個展)
- 2004年 Regenerarion - Contemporary Chinese Art from China and the US, samek Art
Gallery at Bucknell University, Lewisburg, Pennsylvania/ John Paul Slusser
Gallery, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan/ David Winton Bell
Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island/ Ben Maltz Gallery, Otis
Collage of Art & Design, Los Angeles, California/ Arizona State University

Art Museum, Tempe, Arizona/ Art Gallery, Williams Collage Museum of Art, Williamstown, Massachusetts/ Ewing Gallery of Art and Architecture, University of Tennessee, Knoxville, Tennessee/ University of Virginia Art Museum, Charlottesville, Virginia

「再生：中国とアメリカの現代美術」 バックネル大学サメック・アート・ギャラリー、ルイスバーク、ペンシルヴァニア／ほかアメリカ各地を巡回（グループ展）

Herzog & de Meuron. No 250. An Exhibition, Schaulager, Basel, Switzerland/ Netherlamds Architecture Institute, Rotterdam/ Tate Modern, London/ Haus der Kunst, Munich, Germany

「ヘルツォーク&ド・ムーロン No.250 展覧会」シャウラガー、バーゼル／オランダ建築家協会、ロッテルダム／テート・モダン、ロンドン／ハウス・デア・クンスト、ミュンヘン（グループ展）

Between Past and Future: New Photography and Video from China, International Center of Photography and Asia Society, New York/ David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago and Museum of Art, Contemporary Art, Chicago, Illinois/ Seattle Art Museum, Seattle, Washington/ Victoria and Albert Museum, London/ Haus der Kulturen der Welt, Berlin/ Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara, California/ Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, North Carolina

「過去と未来の間：中国の新しい写真とビデオ」 ニューヨーク国際写真センター＋アジア・ソサエティ／シカゴ大学デイヴィッド&アルフレッド・スマート美術館＋シカゴ現代美術館／シアトル美術館／ヴィクトリア&アルバート美術館、ロンドン／ハウス・デア・クルトゥーレン・デア・ヴェルト、ベルリン／サンタバーバラ美術館、カリフォルニア／デューク大学付属ナッシャー美術館、ノースカロライナ（グループ展）

Misleading Trails, China Art Archives & Warehouse, Beijing/ NIU Art Museum, Northern Illinois University, DeKalb, Illinois/ University Art Gallery, University of North Texas, Denton, Texas/ Hanes Art Gallery, Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina/ Vanderbilt University Art Gallery, Nashville, Tennessee/ Boyden Gallery, St. Mary's City, Maryland/ Samek Art Gallery, Bucknell University, Lewisburg, Pennsylvania

「紛らわしい痕跡」 中国芸術文件倉庫、北京／ノーザン・イリノイ大学付属美術館、デキャルプ、イリノイ／ほかアメリカ各地を巡回（グループ展）

9th Venice Biennale of Architecture

第9回ヴェネツィア・ビエンナーレ建築展（グループ展）

Kunsthalle Hamburg, Germany/ Museum der Moderne, Salzburg, Austria

「麻雀：シグ・コレクションの現代中国美術」 ベルリン美術館／ハンブルグ・クンストハレ／ザルツブルグ近代美術館（グループ展）

Robert Miller Gallery, New York

ロバート・ミラー・ギャラリー、ニューヨーク（個展）

Caermersklooster, Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur, Gent, Belgium

カルメル会修道院・州立文化芸術センター、アントワープ、ベルギー（個展）

Kunsthalle Bern, Bern, Switzerland

ベルン・クンストハレ、スイス（個展）

2006年 2006 Beaufort Outside, Museum of Modern Art, Oostende, Belgium

「2006 ボーフォール・アウトサイド」 オステンデ近代美術館、ベルギー（グループ展）

Territorial: Ai Weiwei und Serge Spitzer, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Germany

「テリトリアル: アイ・ウェイウェイ&サージ・スピツァー」 フランクフルト近代美術館 (グループ展)

15th Biennale of Sydney

第15回シドニー・ビエンナーレ (グループ展)

MoCA Envisage/ Entry Gate: Chinese Aesthetics of Heterogeneity, Museum of Contemporary Art Shanghai, Shanghai

「MoCA アンヴィサージュ/ エントリーゲート: 異種混交の中国美学」 上海現代美術館 (当代美術館) (グループ展)

China now: Fzination einer Weltveränderung, Sammlung Essl, Kunst der Gegenwart, Klosterneuburg, Austria

「チャイナ・ナウ: 世界の変容への魅惑」 エスル・コレクション現代美術館、クロスターノイブルク、オーストリア (グループ展)

Busan Biennale 2006, Busan Museum of Modern Art

釜山ビエンナーレ 2006、釜山市立美術館 (グループ展)

China Power Station: Part I, Battersea Power Station (presented by Serpentine Gallery), London

「チャイナ・パワー・ステーション: パートI」 バタシー発電所 (サーペントイン・ギャラリー企画)、ロンドン (グループ展)

Detours: Tactical Approaches to Urbanization in China, Eric Arthur Gallery, Faculty of Architecture, Landscape and Design, University of Toronto, Toronto, Canada

「迂回: 中国都市化への戦時的アプローチ」 トロント大学建築環境デザイン学部エリック・アーサー・ギャラリー (グループ展)

This is Not For You: Sculptural Discourses, Thyseen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

「これはあなたのためではない: 彫刻的言説」 デイツェン=ボルネミッサ現代美術財団、ウィーン (グループ展)

5th Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Australia

第5回アジア・パシフィック・トリエンナーレ、クイーンズランド美術館、オーストラリア

Fragments, Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne, Beijing

「フラグメンツ」 ギャラリー・ウルス・メイユ、北京 (個展)

2007年 Branded and on Display, Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign, Illinois/ Ulrich Museum of Art, Kansas State University, Wichita, Kansas/ Tufts University Art Gallery, Medford, Massachusetts/ Scottsdale, Arizona/ Salt Lake City, Utah

「ブランド化とディスプレイ」 イリノイ大学クラナート美術館、シャンペイン、イリノイ/ ほかアメリカ各地を巡回 (グループ展)

The Year of the Golden Pig: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection, Lewis Glucksman Gallery, Cork, Ireland

「金豚年: シグ・コレクションの現代中国美術」 コーク大学ルイス・グラックスマン・ギャラリー、アイルランド (グループ展)

China Welcomes you.. Desires, Struggles, New Identities, Kunsthaus Graz, Graz, Austria

「中国はあなたを歓迎する：欲望、苦闘、新たなアイデンティティ」 グラーツ・クンストハウス、オーストリア (グループ展)

Art from China: Collection Uli Sigg, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

「中国からのアート：ウリ・シグ・コレクション」 ブラジル銀行文化センター、リオデジャネイロ (グループ展)

Thermocline of Art: New Asian Waves, ZKM - Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany

「アートの水温躍層：アジアの新しい波」 ZKM (メディアテクノロジー芸術センター)、カールスルーエ、ドイツ (グループ展)

Metamorphosis: The Generation of Transformation in Chinese Contemporary Art, Tampere Art Museum, Tampere, Finland

「メタモルフォーシス：中国現代美術における変容の世代」 タンペレ美術館、フィンランド (グループ展)

Shooting Back, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria

「反撃」 ティッセン＝ボルネミッサ現代美術財団、ウィーン (グループ展)

Documenta 12, Kassel, Germany

ドクメンタ 12、カッセル (グループ展)

Energies - Synergy, Foundation De 11 LIJNEN, Oudenburg, Belgium

「エナジー、シナジー」 デ・エルフ・レイネン財団、アウデンプルーフ、ベルギー (グループ展)

Chinese Video: Chord Chandes in the Megalopolis, Morono Kiang Gallery, Los Angeles, California

「中国のビデオ：巨大都市におけるコードチェンジ」 モロノ・キアン・ギャラリー、ロサンゼルス (グループ展)

6th Shenzhen Contemporary Sculpture Exhibition, OCT Contemporary Art Terminal

第6回深圳現代彫刻展、OCT 現代美術センター (当代芸術中心)、中国 (グループ展)

Travelling Landscapes, Aedes Land, Berlin, Germany

「旅する風景」 アエデス・ラント、ベルリン (個展)

Galerie Urs Meile, Beijing-Lucerne, Lucerne, Switzerland

ギャラリー・ウルス・メイユ、ルツェルン (個展)

2008 年 New Vista: The Phenomenon of Post-Tradition in Contemporary Art, White Space Gallery, Beijing

「新しい展望：現代美術におけるポスト・トラディション現象」 ホワイト・スペース・ギャラリー (空白空間)、北京 (グループ展)

Red Aside: Chinese Contemporary Art of the Sigg Collection, Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain

「レッド・アサイド：シグ・コレクションの中国現代美術」 ジョアン・ミロ財団、バルセロナ (グループ展)

Body Madia, Tang Contemporary Art, Beijing/ China Duolun Museum of Modern Art, Shanghai

「ボディ・メディア」タン・コンテンポラリー・アート（当代唐人芸術中心）、北京上海多倫路現代美術館（グループ展）

Half-Life of a Dream: Contemporary Chinese Art from the Logan Collection, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

「半生の夢：ローガン・コレクションの現代中国美術」サンフランシスコ現代美術館（グループ展）

Super Fengshui: UCCA Site Commission, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, China

「超風水：UCCA サイト・コミッション」ユーレンス現代美術センター（尤倫斯当代芸術中心）北京（グループ展）

Hypallage: The Post-Modern Mode of Contemporary Chinese Art, OCT Art & Design Gallery, Shenzhen

「代換：現代中国美術のポストモダン・モード」OCT アート&デザインギャラリー、深圳（グループ展）

Mahjong: Art, Film, and Change in China, The University of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California/ Peabody Essex Museum, Salem, Massachusetts

「麻雀：アート、フィルム、中国における変化」カリフォルニア大学バークリー美術館、パシフィック・フィルム・アーカイヴ／ピーボディ・エセックス博物館、セイラム、マサチューセッツ（グループ展）

11th Venice Biennial

第11回ヴェネツィア・ビエンナーレ建築展（グループ展）

8th Liverpool Biennial

第8回リヴァプール・ビエンナーレ（グループ展）

Art Basel 39 Miami Beach 2008, Miami Beach Convention Center, Miami Beach, Florida

「アート・バーゼル39・マイアミビーチ2008」マイアミビーチ・コンヴェンションセンター、フロリダ（グループ展）

China: Construction/ Deconstruction - Chinese Contemporary Art, Museu de Arte de São

「中国：構築／脱構築——中国現代美術」サンパウロ美術館、ブラジル（グループ展）

Albiom Gallery, London

アルビオン・ギャラリー、ロンドン（個展）

Gallery Hyundai, Seoul, Korea

現代ギャラリー、ソウル（個展）

Under Construction, Sherman Contemporary Art Foundation and Campbelltown Arts Center, Sydney

「アンダー・コンストラクション（建築中）」

シャーマン現代美術財団 + キャンベルタウン・アーツ・センター、シドニー（個展）

Illumination, Many Boone Gallery, New York

「イルミネーション」メアリー・ブーン・ギャラリー、ニューヨーク (個展)

Go China! Ai Weiwei, Groninger Museum, Groningen, The Netherlands

「ゴー・チャイナ! アイウェイウェイ」フローニンゲン美術館、オランダ (個展)

2009 年 The Making of Art, Kunsthalle Schirn, Frankfurt am Main, Germany

「美術を創る」シルン・クンストハレ、フランクフルト・アム・マイン、ドイツ (グループ展)

United Technologies, Lismore Castle, Lismore, Ireland

「合体したテクノロジー」リズモア城、アイルランド (グループ展)

Ai Weiwei: Four Movements, Philips de Pury & Company, London

「アイ・ウェイウェイ: 4つの動き」フィリップズ・ドウ・ピュリイ&カンパニー、ロンドン

Ai Weiwei: New York Photographs 1983-1993, Three Shadows Photography Art Center, Beijing

「アイ・ウェイウェイ: ニューヨークの写真 1983-1993」三影堂写真芸術センター、北京 (個展)

「世界地図」

北京、798 林冠画廊 (個展)

「So Sorry」≪ Remembering ≫ ≪ Soft Ground ≫

Haus der kunst、ドイツ、ミュンヘン (個展)

「According to What?」森美術館 (個展)

2010 年 Solo Exhibition

Ai Weiwei, Faurschou Gallery, Copenhagen, Denmark (デンマーク、コペンハーゲン)

Cube Light, Misa Shin Gallery, Tokyo, Japan (日本、東京)

A Few Works from Ai Weiwei, Alexander Ochs Galleries, Berlin, Germany (ドイツ、ベルリン)

The Unilever Series : Ai Weiwei, Turbine Hall, Tate Modern, London, UK (イギリス、ロンドン)

Hurt Feelings, Christine König Galerie, Vienna, Austria (オーストリア、ウイーン)

Ai Weiwei, Galerie Urs Melie, Lucerne, Switzerland (スイス、ルツェルン)

Dropping the Urn, Ceramic Works 5000 BCE - 2010 CE, Museum of Contemporary Craft, Portland, USA (アメリカ、ポートランド) (Traveling Exhibition 巡回展)

Ai Weiwei, Haines Gallery, San Francisco, USA (アメリカ、サンフランシスコ)

Barely Something, Stiftung DKM, Duisburg, Germany (ドイツ、デュースブルグ)

Dropping the Urn, Ceramic Works 5000 BCE - 2010 CE, Arcadia University Gallery, Glenside, USA (アメリカ、グレンサイド) (Traveling Exhibition 巡回展)

Mermaid Exchange, Langelinie, Copenhagen, Denmark (デンマーク、コペンハーゲン)

Group Exhibition

29th São Paulo Biennial, São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil (ブラジル、サンパウロ)

The 12th International Architecture Exhibition - People Meet in Architecture, Venice Architecture Biennale, Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)

Acconci Studio + Ai Weiwei : A Collaborative Project, Para Site Art Space, Hong Kong (香港)

2011年 Solo Exhibition

Louisiana Contemporary : Ai Weiwei, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark (デンマーク、ハムルビーク)

Ai Weiwei : New York Photographs 1983-1993, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany (ドイツ、ベルリン)

Ai Weiwei : Absent, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan (台湾、台北)

Dropping the Urn, Ceramics 5000 BCE - 2010 CE, Victoria and Albert Museum, London, UK (イギリス、ロンドン)

Art | Architecture, Kunsthau Bregenz, Bregenz, Austria (オーストリア、ブレゲンツ)

Ai Weiwei : New York Photographs 1983-1993, Asia Society, New York, NY, USA (アメリカ、ニューヨーク)

Interlacing, Kunsthau Graz, Graz, Austria (オーストリア、グラーツ)

Interlacing, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Switzerland (スイス、ウインタートゥール)

Circle of Animals, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA, USA (アメリカ、ロサンゼルス)

Ai Weiwei : Works in the collection, DKM Museum, Duisburg, Germany (ドイツ、デュースブルグ)

Circle of Animals, Somerset House, London, UK (イギリス、ロンドン)

Circle of Animals, Pulitzer Fountain, New York, NY, USA (アメリカ、ニューヨーク)

Ai Weiwei, Lisson Gallery, London, UK (イギリス、ロンドン)

Sunflower Seeds, Kunsthalle Marcel Duchamp, Cully, Switzerland (スイス、キュリー)

Ai Weiwei, Neugerriemschneider, Berlin, Germany (ドイツ、ベルリン)

Ai Weiwei - Teehaus, Museum Dahlem, Berlin, Germany (ドイツ、ベルリン)

Group Exhibition

Liu Wei & Ai Weiwei, Faurschou Gallery, Beijing, China (中国、北京)

Gwangju Design Biennale, Gwangju, South Korea (韓国、光州)

DaringDesign - Chinese and Dutch Designers with Guts, Netherlands Architecture Institute, Rotterdam, the Netherlands (オランダ、ロッテルダム)

Art Parcours in St Alban-Tai, St Alban, Switzerland (スイス、サンクト・アルバン)

Shanshui, The Museum of Art Lucerne, Lucerne, Switzerland (スイス、ルツェルン)

2012年 Solo Exhibition

Forge, Mary Boone Gallery, New York City, NY, USA (アメリカ、ニューヨーク)

New York Photographs 1983-1993, Ernst Museum (in collaboration with Alexander Ochs Galleries, Berlin | Beijing) Budapest, Hungary (ハンガリー、ブダペスト)

Ai Weiwei Rebar-Lucerne, Galerie Urs Meile, Lucerne, Switzerland (スイス、ルツェルン)

Ai Weiwei, Galleria Continua San Gimignano, San Gimignano, Italy (イタリア、サンジミニャーノ)

Ai Weiwei : According to What?, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, USA (アメリカ、ワシントン DC)

Perspectives : Ai Weiwei, The Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian

Institution, Washington DC, USA (アメリカ、ワシントン DC)
 Circle of Animals / Zodiac Heads : Gold, Museum of Contemporary Art San Diego, USA (アメリカ、サンディエゴ)
 A Living Sculpture, Pippy Houldsworth Gallery, London, UK (イギリス、ロンドン)
 Ai Weiwei : New York Photographs 1983-1993, Moscow House of Photography, Moscow, Russia (ロシア、モスクワ)
 Circle of Animals / Zodiac Heads : Gold, Hirshhorn Museum, Washington DC, USA (アメリカ、ワシントン DC)
 Circle of Animals / Zodiac Heads : Gold, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Canada (カナダ、モントリオール)
 Circle of Animals / Zodiac Heads : Gold, The Woodrow Wilson School at Princeton University, Princeton, NJ, USA (アメリカ、ニュージャージー州、プリンストン)
 Ai Weiwei, Lisson Gallery, Milan, Italy (イタリア、ミラノ)
 Ai Weiwei : Five Houses, Architecture Center Houston, Houston, TX, USA (アメリカ、テキサス州、ヒューストン)
 Interlacing, Kistefos-Museet, Jevnaker, Norway (ノルウェー、イエヴナーケル)
 Ai Weiwei, De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, the Netherlands (オランダ、ティルブルグ)
 Interlacing, Jeu de Paume, Paris, France (フランス、パリ)
 Ai Weiwei, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Sweden (スウェーデン、ストックホルム)
 Circle of Animals / Zodiac Heads : Gold, Hermann Park, Houston, TX, USA (アメリカ、テキサス州、ヒューストン)
 Sunflower Seeds, Mary Boone Gallery, New York City, NY, USA (アメリカ、ニューヨーク)

Group Exhibition

Busan Biennale, Busan, South Korea (韓国、釜山)
 Newtopia : The State of Human Rights, Kazerne Dossin Museum and Documentation Centre of the Holocaust and of Human Rights, Mechelen, Belgium (ベルギー、メヘレン)
 Postmodernism : Style and Subversion 1970-1990, The Swiss National Museum, Zürich, Switzerland (スイス、チューリッヒ)
 Art Basel, Basel, Switzerland (スイス、バーゼル)
 Art and the City, Zürich, Switzerland (スイス、チューリッヒ)
 Art + Press, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany (ドイツ、ベルリン)
 Lifelike, Walker Art Center, Minneapolis, MN, USA (アメリカ、ミネソタ州、ミネアポリス)

2013年 Solo Exhibition

According to What?, Perez Art Museum Miami, Miami, FL, USA (アメリカ、マイアミ)
 Ordos, Galleria Continua, Les Moulins, France (フランス、レ・ムーラン)
 Ai Weiwei : Screening Room, Bauer Hotel, Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)
 Baby Formula, Galerie Michael Janssen, Singapore (シンガポール)
 According to What?, Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada (カナダ、トロント)
 Ai Weiwei. Resistance and Tradition, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo

(CAAC), Seville, Spain (スペイン、セビリア)

Interlacing, Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brazil (ブラジル、サンパウロ)
55th International Art Exhibition, Venice Biennale, German Pavilion, Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)

Disposition, Zuecca Project Space, Complesse delle Zitelle, Giudecca, Chiesa di Sant'Antonin Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)

According to What?, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, IN, USA (アメリカ、インディアナ州、インディアナポリス)

Group Exhibition

The 55th International Art Exhibition - The Encyclopedic Palace, Venice Biennale, Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)

Framed, Duddell's, Hong Kong (香港)

Ground Zero, Lokanat Gallery, Yangon, Myanmar (ミャンマー、ヤンゴン)

Island, Dairy Art Centre, London, UK (イギリス、ロンドン)

Scotiabank Nuit Blanche 2013, Nathan Philips Square, Toronto, Canada (カナダ、トロント)

Emscherkunst 2013, Emscher River, Essen/Ruhr Valley, Germany (ドイツ)

Fuck Off 2, Groninger Museum, Groningen, The Netherland (オランダ、フローニンゲン)

A Journal of the Plague Year. Fear, Ghosts, Rebels. SARS, Leslie and the Hong Kong Story, Sheung Wan Civic Centre Exhibition Hall, Hong Kong (香港)

Of Bridges and Borders, Parque Cultural of Valparaiso, Valparaiso, Chile (チリ、バルパライソ)

2014 年 Solo Exhibition

@ Large : Ai Weiwei on Alcatraz, Alcatraz Island, San Francisco, CA, USA (アメリカ、サンフランシスコ、アルカトラズ島)

Ai Weiwei in the Chapel, Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, West Yorkshire, UK (イギリス、ウエスト・ヨークシャー、ウェイクフィールド)

Ai Weiwei, Lisson Gallery, London, UK (イギリス、ロンドン)

According to What?, Brooklyn Museum, Brooklyn, NY, USA (アメリカ、ブルックリン)

Evidence, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany (ドイツ、ベルリン)

Sunflower Seeds, Pinakothek der Moderne, Munich, Germany (ドイツ、ミュンヘン)

Baby Formula, Ayala Museum, Makati City, Metro Manila, Philippines (フィリピン、メトロ・マニラ、マカティ)

Ai Weiwei, Christine König Galerie, Vienna, Austria (オーストリア、ウィーン)

Group Exhibition

Taiping Tianguo : A History of Possible Encounters, e-flux, New York, USA (アメリカ、ニューヨーク)

State of Emergency, Davidson College, Belk Visual Arts Center, Davidson, USA (アメリカ、デイビッドソン)

Beyond and Between, Leeum Samsung Museum of Art, Seoul, South Korea (韓国、ソウル)

Beyond Stuff, Mizuma Gallery, Singapore (シンガポール)

The 14th International Architecture Exhibition - Fundamentals, Venice Architecture Biennale, Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)

Unscrolled : Reframing Tradition in Chinese Contemporary Art, Vancouver, Canada (カナダ、バンクーバー)

2015 年 Solo Exhibition

Ruptures, Faurschou Foundation, Copenhagen, Denmark (デンマーク、コペンハーゲン)

Ai Weiwei, Galleria Continua, Beijing, China (中国、北京)

Ai Weiwei, Tang Contemporary Art Center, Beijing, China (中国、北京)

AB Blood Type, Magician Space, Beijing, China (中国、北京)

Tiger, Tiger, Tiger, Chambers Fine Art, Beijing, China (中国、北京)

Beijing 2003, Being 3 Gallery, Beijing, China (中国、北京)

Ai Weiwei, Royal Academy of Arts, London, UK (イギリス、ロンドン)

Ai Weiwei @ Helsinki, Helsinki Art Museum, Helsinki, Finland (フィンランド、ヘルシンキ)

Group Exhibition

The 56th International Art Exhibition - All the World's Futures, Venice Biennale, Venice, Italy (イタリア、ヴェネツィア)

Go East, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia (オーストラリア、シドニー)

Andy Warhol / Ai Weiwei, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia (オーストラリア、メルボルン)

2016 年 Solo Exhibition

Er Xi, Le Bon Marché Rive Gauche, Paris, France (フランス、パリ)

Ai Weiwei at Cycladic, Museum of Cycladic Art, Athens, Greece (ギリシャ、アテネ)

Cubes and Trees, Heong Gallery at Downing, Cambridge, UK (イギリス、ケンブリッジ)

Ai Weiwei translocation - transformation, Belvedere Museum, Vienna, Austria (オーストリア、ウィーン)

#SafePassage, Foam Fotografie Museum, Amsterdam, The Netherlands (オランダ、アムステルダム)

Libero, Palazzo Strozzi, Florence, Italy (イタリア、フィレンツェ)

Foundation, Lisson Gallery, London, UK (イギリス、ロンドン)

Roots and Branches, Mary Boone Gallery (uptown), New York, USA (アメリカ、ニューヨーク)

Roots and Branches, Mary Boone Gallery (downtown), New York, USA (アメリカ、ニューヨーク)

Roots and Branches, Lisson Gallery, New York, USA (アメリカ、ニューヨーク)

Laundromat, Jeffrey Deitch, New York, USA (アメリカ、ニューヨーク)

2017 年 Solo Exhibition

Natural State, Frederik Meijer Gardens & Sculpture Park, Grand Rapids, MI, USA (アメリカ、ミシガン州、グランドラピッズ)

Tyre, Gallery Forsblom, Helsinki, Finland (フィンランド、ヘルシンキ)

Law of the Journey, Trade Fair Palace (プラハ国立美術館), Praha, Czech (チェコ、プラハ)

Odyssey, ZAC-Zisa Zona Art Contemporanee, Palermo, Italy (イタリア、パレルモ)

One and the Multitude, Israel Museum, Jerusalem, Israel (イスラエル、エルサレム)

「September On Jessore Road」

Allen Ginsberg

Millions of babies watching the skies
Bellies swollen, with big round eyes
On Jessore Road—long bamboo huts
No place to shit but sand channel ruts

Millions of fathers in rain
Millions of mothers in pain
Millions of brothers in woe
Millions of sisters nowhere to go

One Million aunts are dying for bread
One Million uncles lamenting the dead
Grandfather millions homeless and sad
Grandmother millions silently mad

Millions of daughters walk in the mud
Millions of children wash in the flood
A Million girls vomit & groan
Millions of families hopeless alone

Millions of souls nineteen seventy one
homeless on Jessore road under grey sun
A million are dead, the million who can
Walk toward Calcutta from East Pakistan

Taxi September along Jessore Road
Oxcart skeletons drag charcoal load
past watery fields thru rain flood ruts
Dung cakes on tree trunks, plastic-roof huts

Wet processions Families walk
Stunted boys big heads don't talk
Look bony skulls and silent round eyes
Starving black angels in human disguise

Mother squats weeping and points to her sons
Standing thin legged like elderly nuns
small bodied hands to their mouths in prayer
Five months small food since they settled there

on one floor mat with small empty pot
Father lifts up his hands at their lot
Tears come to their mother's eye
Pain makes mother Maya cry

Two children together in palmroof shade
 Stare at me no word is said
 Rice ration, lentils one time a week
 Milk powder for war weary infants meek

No vegetable money or work for the man
 Rice lasts four days eat while they can
 Then children starve three days in a row
 and vomit their next food unless they eat slow.

On Jessore road Mother wept at my knees
 Bengali tongue cried mister Please
 Identity card torn up on the floor
 Husband still waits at the camp office door

Baby at play I was washing the flood
 Now they won't give us any more food
 The pieces are here in my celluloid purse
 Innocent baby play our death curse

Two policemen surrounded by thousands of boys
 Crowded waiting their daily bread joys
 Carry big whistles and long bamboo sticks
 to whack them in line They play hungry tricks

Breaking the line and jumping in front
 Into the circle sneaks one skinny runt
 Two brothers dance forward on the mud stage
 The guards blow their whistles and chase them in rage

Why are these infants massed in this place
 Laughing in play and pushing for space
 Why do they wait here so cheerful and dread?
 Why this is the House where they give children bread

The man in the bread door Cries and comes out
 Thousands of boys and girls Take up his shout
 Is it joy? is it prayer? "No more bread today"
 Thousands of Children at once scream "Hooray!"

Run home to tents where elders await
 Messenger children with bread from the state
 No bread more today! and and no place to squat
 Painful baby, sick shit he has got.

Malnutrition skulls thousands for months
 Dysentery drains bowels all at once
 Nurse shows disease card Enterostrep
 Suspension is wanting or else chlorostrep

Refugee camps in hospital shacks
Newborn lay naked on mother's thin laps
Monkey-sized week old Rheumatic babe eye
Gastroenteritis Blood Poison thousands must die

September Jessore Road rickshaw
50,000 souls in one camp I saw
Rows of bamboo huts in the flood
Open drains, and wet families waiting for food

Border trucks flooded, food can't get past,
American Angel machine please come fast!
Where is Ambassador Bunker today?
Are his Helios machine gunning children at play?

Where are the helicopters of U.S. AID?
Smuggling dope in Bangkok's green shade.
Where is America's Air Force of Light?
Bombing North Laos all day and all night?

Where are the President's Armies of Gold?
Billionaire Navies merciful Bold?
Bringing us medicine food and relief?
Napalming North Vietnam and causing more grief?

Where are our tears? Who weeps for the pain?
Where can these families go in the rain?
Jessore Road's children close their big eyes
Where will we sleep when Our Father dies?

Whom shall we pray to for rice and for care?
Who can bring bread to this shit flood foul'd lair?
Millions of children alone in the rain!
Millions of children weeping in pain!

Ring O ye tongues of the world for their woe
Ring out ye voices for Love we don't know
Ring out ye bells of electrical pain
Ring in the conscious of America brain

How many children are we who are lost
Whose are these daughters we see turn to ghost?
What are our souls that we have lost care?
Ring out ye musics and weep if you dare—

Cries in the mud by the thatch'd house sand drain
Sleeps in huge pipes in the wet shit-field rain
waits by the pump well, Woe to the world!
whose children still starve in their mother's arms curled.

Is this what I did to myself in the past?
 What shall I do Sunil Poet I asked?
 Move on and leave them without any coins?
 What should I care for the love of my loins?

What should we care for our cities and cars?
 What shall we buy with our Food Stamps on Mars?
 How many millions sit down in New York
 and sup this night's table on bone and roast pork?

How many millions of beer cans are tossed
 in Oceans of Mother? How much does She cost?
 Cigar gasoline and asphalt car dreams
 Stinking the world and dimming star beams--

Finish the war in your breast with a sigh
 Come taste the tears in your own Human eye
 Pity us millions of phantoms you see
 Starved in Samsara on planet TV

How many millions of children die more
 before our Good Mothers perceive the Great Lord?
 How many good fathers pay tax to rebuild
 Armed forces that boast the children they've killed?

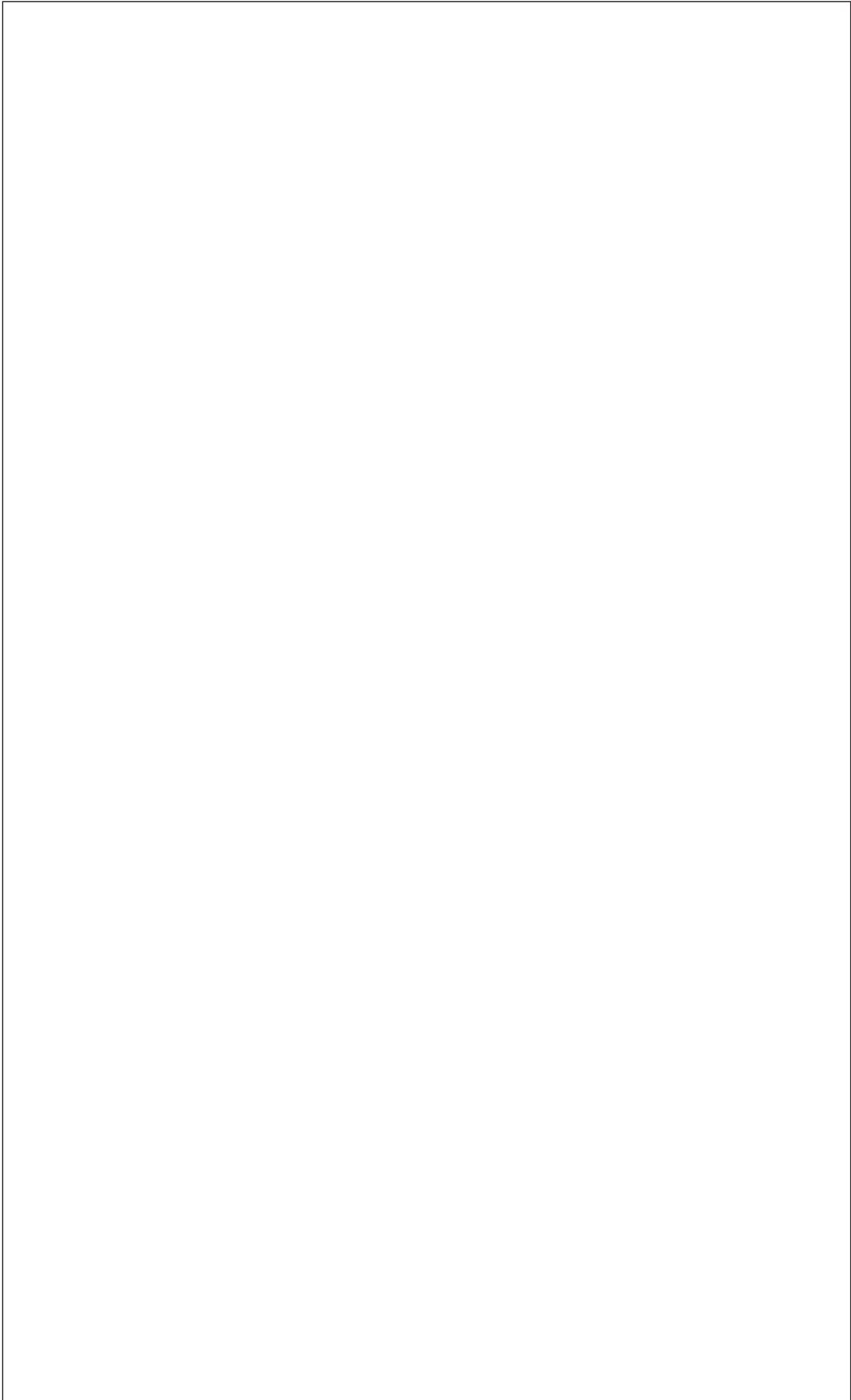
How many souls walk through Maya in pain
 How many babes in illusory pain?
 How many families hollow eyed lost?
 How many grandmothers turning to ghost?

How many loves who never get bread?
 How many Aunts with holes in their head?
 How many sisters skulls on the ground?
 How many grandfathers make no more sound?

How many fathers in woe
 How many sons nowhere to go?
 How many daughters nothing to eat?
 How many uncles with swollen sick feet?

Millions of babies in pain
 Millions of mothers in rain
 Millions of brothers in woe
 Millions of children nowhere to go

© by owner. provided at no charge for educational purposes



翻訊資料

1. 我看过您小时候的经历，你说想成为理性的人，为什么呢？

幼いころの経験から、あなたが理性的な人間になりたいと思っていたということを読んだことがあります。どうしてですか？

艾未未：因为我们在童年的时候看到，在很小的时候就认识到人的理性是可以挣脱现实的困难的。

在现实中我们每个人有不同的困境，但理性可以使我们超越这种困境和形成一种思想的逻辑。人实际上是有一种生活的处境，但是还可以有一个思考的处境，那么我希望思考的这个处境是需要理性来搭建起来的。

私たちは幼いころ知ることになった。とても小さい時に、人の理性というものが現実の困難を脱け出すことができるということを知ったんだ。現実の中で、私たちはそれぞれに異なる苦境をもっているが、理性はその苦しい立場を乗り越え、1つの思考のロジックを作り上げる事ができる。人は実際、生きていくという困難な境遇を抱えているが、思考するという境遇も持ち合わせている。なら、私は思考するという境遇は、理性によって構築されていく必要があると思う。

2. 美人鱼雕像您没有设计新的代替品，而十二兽首您却设计了新的作品，请问这之间有什么区别吗？

以前あなたはデンマークの人魚姫像の代わりに作品は作りませんでした。十二支像は代りに新しい作品を作りました。この二つの作品の違いは何ですか？

艾：美人鱼是一个在丹麦的海边的一件东西，那么他拿到中国来以后我不愿在那设计一个新的东西，我觉得没有什么东西能代替这个东西不在的情况。它的这个 emptiness, 它的没有是这个作品的最重要的一点。如果我设计一个东西，我觉得是多余的。那么这个矛盾就是没，但同时呢我又把电脑的信息传回去。因为电脑是一个虚拟的东西，所以我又强调了我们今天不一定要有一个，因为雕塑也是关于一系列的所谓信息，那么电脑也是信息，都是一样的。就不需要有一个同样的雕塑来代替它，而是可以通过另外一种方法，数据啊，电脑啊这些来完成。生肖呢是因为它究竟是发生在150年前的一个东西。那么它实际上也不是中国人设计的，是意大利人设计的。但是中国经历了英国人和法国人把它抢走，它实际上也不能说是中国的 treasure, 不是中国的东西，从文物的角度来看。但是现在又把它作为爱国主义的一种行为，当然跟中国今天的发展，今天中国怎么认识自己，自我认知有着一个很大的关系，所以这里面有很多复杂的层面。拿走它的原因和今天人们认为它的价值，还有中国人怎么看待自己的历史和自己今天的价值，都是很复杂的问题，也是很现实的问题。所以这幅作品主要是针对这个问题。

人魚姫はデンマークの海岸にある本当のものだ。デンマーク側が(上海万博の時) 中国に持って来た後、私はそこに新しいものをデザインする必要がないと思った。人魚姫がいなくなった状況と交換できるものはないと思う。人魚姫がいなくなったという空白、人魚姫がいなかったことがこの作品の最も重要なポイントだ。もし私が作品をデザインするとすれば余計なものだと思う。ならこんな矛盾はないに越したことはない。しかしそれと同時に私はコンピューターで人魚姫がいる上海の現場の情報を転送し返した。コンピューターの情報はバーチャルなものだから、私は私たちの今が必ずしも1つの代替品が必要ではない事を強調した。彫塑も一系列に関するいわゆる情報だから、ならネットも1つの情報でどちらも同じだ。同様の彫塑で人魚姫に換える必要はなく、そのほかの方法、データとかコンピューターの情報を通じていい。

十二支像は所詮 150 年前に現れたものであるから、それに実際にも中国人がデザインしたものでなく、イタリア人がデザインしたものだ。しかし中国はそれをイギリス人とフランス人に奪われるという経験をした。それは実際にも中国の財産だと言えない、中国のものではないんだ、文化財の観点からすると。でも今は十二支像を取り返すのを一種の愛国主義とみなす。もちろんこれは現在の中国の発展、いま中国はどのように自分を認識するか、自己認識と大きな関係がある。だから、十二支を取り返すということの中に、大変複雑な側面がある。十二支像が奪われる原因と今日人々がこの十二支像に価値があるとみとめること、さらに中国人は我々の歴史と我々現在の価値をどう扱うのか、みんな複雑な問題だし、実に現実問題でもある。だから、私の作品の大切な所はこの問題をずばりと突いているんだ。

3. 你们制作的 DVD，让我们看到了社会问题的事实，不仅是中国人，所有人都能看到人们对社会的不满和最基本的欲望。我想问关于社会的问题，您说过对社会成生影响的东西就是艺术，可以说您自己本身已经成为了吗？

艾未未スタジオで制作されたドキュメンタリー作品では、社会問題の事実を見ることができます。中国人ばかりではなく、だれもが社会に対する不満や基本的欲求を見ることができる。社会について、質問したいのですが、あなたは社会に影響を与えるものが芸術だといいましたが、(今回の拘束であなたは社会に影響を与えたから)、あなた自身がすでに芸術となったと言えるのではないのでしょうか？

- 艾：可以说我是一个艺术家。但是我觉得一个艺术家最重要的作品是他自己。因为今天我们同时又是一个载体又是媒体。我们身上带有的信息，对世界的看法，我们表达的能力和交流的可能性，还有今天的技术，还有对现实的一种反应和认识。这些我尽量让它在我身上呈现出来。所以他本身是个载体，作为一个人，本身是载体。

私は芸術家だといえる。芸術家の最も大事な作品はその人自身だと思う。なぜなら今日我々芸術家は芸術家であるとともに1つの伝達手段でもあり、媒体でもあるから。私たちの身には情報があり、この情報は世界に対する考え方があり、我々には表現能力と、交流の可能性があり、さらには今日の技術、現実に対する反応と認識がある。それらを私は力を尽くして自分自身に露呈させる。だから、芸術家自身が伝達手段であり、個人本人が伝達手段となるんだ。

4. 你说过“在感情上我向来都是一个脆弱的人”不过你做的许多事情都是只有机智勇敢才会做的。请问是什么使您奋起的呢？

「感情面で私はずっと弱い人間だ」とあなたは言ったことがありますが、あなたのする多くのことは勇気のいる事ばかりです。あなたを奮い立たせるものは何でしょう？

- 艾：我觉得作为一个个人，我们都是确实是很脆弱的。一个生命都很脆弱，每个人都一样的。但是呢，你要感激生命，尊重生命。能有这个机会，你再脆弱，你还来到这里一次。你只有这么一次机会，你应该认识自己。首先你在做事情的时候才认识到自己，认识到自己能够怎么去做。同样你要告诉别人，或者你能帮助别人，或者说给人好的建议。因为我们是社会中的人，所以说人是不可能生活的，需要交流。

私は、確かに個体として人間は実によわいものだとおもう。1つの命はすべて脆弱だ、誰もが同じだ。だけど、人は命に感謝すべき、命を尊重すべきだ。生きる機会をもらって、どんなに弱かろうと、ここに一度辿りついた。人生は一回しかない、自分を認識すべきだ。まずは行動するとき、はじめて自分を認識できるんだ、自分にはどんなことができるか。同時に、あなたはこの認識を人に教える必要があるし、あるいは人を助ける必要があるし、人にいいアドバイスをする必要がある。私たちは社会の中の一員だから、個人だけで生きることができない、他人との交流は必要だ。

5. 一年前您对个记者说过，您怕的是情“走太远，就回不了头”您能说说这句话具体的意思吗？
あなたの恐れる事は、「遠くまで行きすぎて戻れなくなる事だ」と言ったことがあります、具体的に教えてください。

艾：我不记得我是跟谁说过，但是好像是这样的。我的意思是说很多我们对世界的看法已经形成了，这是我们自己的历史。那么这个东西总要有个清晰的结果。那么这个清晰的结果在出现之前，我们可能把它就丢掉了。所以说还是任何表达都有一种完整性，如果你希望它完成，完整，那么你还是应该尊重过去已经发生的这些事情。

私は誰に言ったことなのか覚えていないけれど、言ったことがあるかもしれない。私の言う意味は多くの私たちの世界に対する考え方がすでに形成されてしまったということだ。それが私たち自身の歴史だ。じゃ、これにはどうしたってはっきりとした結果がなくてはならない。なのに、このはっきりとした結果が現れる前に、私たちはそれを（自分たちの歴史）捨て去ってしまった。だからやはり、どんな表現にも完璧性がある。完成させたかったら、完結させたかったら、既に過去に起こった事柄を尊重すべきだ。

6. 以前您说过所有的表现就是政治，艺术和政治的关系您是怎么看的？

以前あなたは、「あらゆる表現はみな政治だ」と言いましたが、芸術と政治の関係をどう考えますか？

艾：我认为所有的表达都是正确的。因为我们的每一次表达都只能构成那次表达所相应的一些思考、还有语言本身就是正确的，它本身都是在告诉别人你的意图。而且呢它的交流如果是有效的，它就是正确的。

あらゆる表現は正確だと思う。なぜならば、我われのあらゆる表現はそのときの表現に対応する思考を構成する。そして言葉そのものはもともと正確で、言葉は人にあなたの意図を伝えるんだ。なおかつ、その交流が有効なら、この交流はただしい。

7. 您觉得今后艺术应该是怎样的？

今後、芸術と言うものはどうあるべきだと考えますか？

艾：这个是很难说的。因为我们的生活我们是不能知道它的结果的。不知道它会走向什么。

これは大変難しいことだ。私たちの生活は、我々がその結果を知ることができないから、芸術がどこに向かっていくのか分からない。

《 2013年9月 艾未未インタビュー 》

質問者：筆者

请多多关照。7月初，我去威尼斯双年展看了您的作品，然后又去了格罗宁根，看了 Fuck Off 2，关于这些，我有一些问题想请教您。

どうぞよろしく申し上げます。7月はじめに、私はベネツィアに行って、ビエンナーレのあなたの作品を見て、そして、フローニンゲンに行って Fuck Off 2 を見て来ました。これらについて、教えてもらいたい質問があります。

1. 作品《Bang》,我觉得您用清朝三条腿的板凳做出了集大成的作品,作品《葡萄》也使用了板凳,那些板凳是怎么收集的,您为什么收集呢?

作品< Bang >は、あなたが三脚の腰掛けを用いた作品の集大成のようですが、作品< 葡萄 >などでもよく用いる、あの腰掛けはどうやって収集しましたか?また、なぜ収集しましたか?

艾未未：这些板凳是我通过收古董的这些收藏家，通过他们来收集的。收集了以后他们从中国的农村，很多很多不同的地方，收集了以后再卖给我。

これらの腰掛は骨董の収集家経由で収集した。彼らは中国の農村、そしていろんなところで腰掛を入手して私に販売する。

现在也使用了吧?

現在も使われていますか?

艾未未：现在没有了，已经快收集没有了，很少了。

今はもうない、もう収集されて、市場にはもう少なくなった。

2. 《Bang》这个字 可以是城邦的邦，就是国家的意思，也有象征着权力的 stick 的意思，也有 Power 的感觉，您想强调的是什么样的内容呢?

< Bang >が意味するのは、国家でもあり、権力を象徴する Stick、棒（棒球的棒）とも考えられ、パワーも感じられます。あなたが強調したいのは、どのようなことでしょうか?

艾未未：我想强调的是，你说的板凳做的那个《Bang》是吧，我强调的是秩序和一种混乱的一个关系，它同时有自己的逻辑和秩序，但同时它是一种混乱的。

私が強調したいのは、あなたが言ってるのは腰掛で作ったあの「Bang」だよ。私が強調したいのは秩序と混乱の関係で、この作品にはそれ自体のロジックと秩序がありながらも、同時に混乱してしまっているんだ。

3. 另外，我注意到作品的中心位置最下方的板凳，倒着放在地上，板凳的一条腿刺穿了平面与地面接触，如果给这个板凳一击，整个作品可能就会倒塌，请问有这样的可能性吗?

さらに、作品の中心の構造に見られる（座面からわずかに突き出した棒の一点）危うさは、一撃で Bang! と崩れる可能性さえ見えますが、どうですか?

艾未未：作品很难这样解释，你看到什么是什么。

作品はこんなふうには説明しにくい。みんな自分の見方を持つてるから。

4. Bang 由 886 个板凳组成, 886 这个数字是否暗示着对现在的中国社会结构的告别呢?

腰掛けの 886 脚は、現在の中国社会構造に対する別れを暗示しているようですが。

艾未未: 没有, 没意义

いや、そんな意味はない。

5. 我在比对作品《S.A.C.R.E.D.》中各个容器的标题的时候, 重新认识到: “啊, 只要活着的东西就是神圣的!”

展覽の説明員说这个作品是在韩国完成的, 是这样吗?

作品<S.A.C.R.E.D.>では、各コンテナのサブタイトルを当てはめて探すうちに、あ! 生きていることこそ神聖なんだ、ということにあらためて気づかされました。展覽の説明員はこの作品は韓国で作ったと言いましたが、そうですか?

艾未未: 我对外没有说过它是在哪完成的, 但在韩国, 是在中国, 但是它可能不能够告诉(你们)

私は外部に、これがどこで作ったのか話していない。でも韓国じゃなくて、中国で作った。具体的にどこで作ったのは(あなたたちに) 教えてはいけない。

6. 那个房间号是 1135, 我觉得好像是什么暗号, 那个真是纯粹的房间号吗?

あの秘密の部屋の番号1135は、何か暗号めいて感じるのですが、それは本当に単純な部屋番号ですか?

艾未未: 是的, 在二楼, 因为我看不见, 我的眼睛是蒙着的, 但他们警卫开门的时候, 把钥匙牌子给我看了一眼, 故意这样。警卫秘密给我看了一眼。

そう、二階にあるんだ。目が覆われていたから、私には見えない。でも、警備の者が、ドアを開けたとき、鍵の合札を故意に見せてくれた。

7. 《S.A.C.R.E.D.》是对您的监视的具体表现, 好像是美国 CIA 的网络监视事件的可视化, 艾未未先生, 您怎么看?

<S.A.C.R.E.D.>のあなたの具体的な監視の表現は、のちに告発されたアメリカ CIA のインターネット監視問題の可視化のようにも感じられますが、どうですか?

艾未未: 我觉得每个国家或者权力都在以不同的名义在监视他们的公民, 中国是这样美国也是这样, 我相信日本在很多方面也有, 程度不一样。但是在这些问题上, 由于权力没有受到监督, 所以经常会出现一些让公众非常吃惊的事情。所以在这些问题当中, 无论是反恐怖还是反对任何形式的以社会治安为名的控制, 但同时要警惕的是政府本身这样的做法对个人的权利和个人的生存品质的侵害。

すべての国あるいは権力者は、さまざまな名義を利用して公民を監視していると思う。中国も、アメリカも、そして、日本にしてもいろんな方面にこの様な監視があるはずだと思う。程度は違えどね。でもこれらの問題には、権力者は監督されないから、しょっちゅう公衆を驚かせる事件が発生する。だから、これらの問題の中においては、反テロかどうかにかかわらず、いかなるそのほかの社会治安を理由にする支配にたいしても反対する。同時に警戒すべきなのは、政府自体のこのやり方は、個人の権利や個人の生きるという本質に対する侵害でもある。

8. 作品《Straight》使用的钢筋，可以认为全都是汶川的钢筋还是都是北川中学的？
 作品《Straight》で使われている鉄筋は、すべて汶川の北川中学のものと考えていいですか？

艾未未：都是北川中学的钢筋

艾未未：ぜんぶ北川中学の鉄筋だ。

9. 上次采访您时，我问您工匠们是您的支持者吗，您说他们不过是为了生活而工作。不过，您被非法拘禁 81 天时，《Straight》项目的工匠们仍然在继续工作。他们是用行动在支持您吧？
 以前、あなたの作品を制作する職人さんたちについて質問した時、あなたは、彼らは自分たちの生活のために仕事をするにすぎない、とおっしゃっていました。でも、あなたが 81 日間の拘束から戻ってきたとき、《Straight》のプロジェクトは職人さんたちによって続けられていたといいます。彼らはあなたを支持していたのではないのでしょうか？

艾未未：我觉得我们这个工作是持续的，很多工作我们现在做的也需要很多年才能做完。它需要很多人来参与。所以当我看到我被中断的时候，别人能够继续在做我觉得当然是一个，对我来说当然是很重要的。对他们来说，也可能只是个工作，也可能是信仰的一部分，这个我说不清楚。

この仕事は継続的なものだと思う。たくさんの私が今やってる仕事も、何年もかけてやっと完成できる。この仕事はたくさんの人が参与するのが必要なんだ。だから、私が中断させられたとき、ほかの人たちがやり続けることは、私にとって、もちろんかなり重要だ。彼たちにとっては、たんに1つの仕事というだけかもしれないし、信念の一部なのかもしれないし。これは、私にはよくわからないな。

但是您不在的话，以后他的工资怎么办，他们不知道吧？

でも、あなたがいらないなら、のちに手当はどうなるか、彼らは分からないのでは？

艾未未：我们会付工资的。

我々は給料払うから。

10. 钢筋、三条腿的板凳、石器时代的罐子等，您都在大量收集。关于这种收集本身的意义您能说一说明吗？

鉄筋、三脚の腰掛け、石器時代のつぼなど、あなたは大量に収集しています。その収集自体の意義について話してもらえますか？

艾未未：其实作为一个艺术家，我有时候得做一些东西。我不做这个我还会做另外的。但是这只是一个工作，我觉得没有什么太大的意义。它的意义最终是在那个作品上呈现出来的。

実際、芸術家として、私は時には何かしなければならぬ。これをしないなら、私は別のことをするだろう。でも、これはあくまでもただ一つの仕事で、たいした意義はないと思う。その意義は、最終的にその作品に現れるんだ。

11. 您的双年展的 3 个作品，和不合作方式 2 的参展作品，在意识上有什么区别？

ビエンナーレの3作品とFuck Off展2の作品では、意識的になんらかの違いはありますか？

艾未未：没有，不是说没有，我觉得都差不多吧

ないよ、ないというか、ほぼ一緒だと思う。

12. 作为不合作方式的策展人，您说是防卫式战士，只是使用了排除法。展览中绝对不可以有的作品是什么样的作品呢？

不合作方式のキュレーターとして、あなたはディフェンス型の兵士で、作品の選出にあたって消去法を用いただけと言いますが、展覧の中にあってはならない作品とはどんなものですか？

艾未未：我觉得作品如果没有涉及到中国今天生存的现实，那么这样的作品对我来说是我很难理解的，所有的在中国的艺术家的作品。这种作品当然我就兴趣不大。

もし、作品が中国のこんにちの生存の現実に触れていなかったら、そういった作品は、私からみれば理解しにくい。あらゆる中国の芸術家の作品においてもね。そういう作品には、当然私は興味がない。

13. 年轻的摄影师，林志鹏，罗祥，任航先生，您在英国杂志 新政治家上提起了，对于不合作方式 2 的摄影作品，您有没有选择呢？

若い写真家、林志鹏、罗祥、任航先生などは、あなたがイギリス誌の新政治家でも取り上げていましたが、写真作品についてはあなたの選出ではありませんか？

艾未未：对，是我选择出来的

うん、私が選出したんだ。

14. 从 2000 年的不合作方式展到现在的展览来看，在中国的不合作方式势力，您认为在持续扩大吗？

2000 年の Fuck Off 展から今回の展覧を見て、あなたは中国で不合作方式という勢力が継続している、あるいは、拡大し続けていると思いますか？

艾未未：在缩小。在艺术方面是没有扩大，但是在公众社会层面上网络上当然和以前不一样，以前没有网络。

縮小してる。芸術の面では拡大していない。公衆社会の方では インターネット上では、もちろん以前と違うよ、昔はインターネットがないから。

15. 不合作方式这样的艺术势力和流行的关系您是怎么看的？您是否欢迎 Fuck Off Style 成为一种流行？

Fuck Off のようなアートの勢力と流行の関係についてどう思いますか？

例えば、Fuck Off のスタイルが一種の流行となることを歓迎しますか？

艾未未：我觉得我们强调的是一种个人的表达和个人的空间。我希望它成为一个普遍的方式。事实证明互联网时代就是一个 Fuck off 时代。

我われが強調するのは、個人の表現と個人の空間だ。私は、これ (Fuck off style) があたり前のやり方になってほしいと思う。実際には、インターネット時代は Fuck off 時代ということを証明した。

16. Fuck Off 2 像是突出表现 各种现代中国社会问题的证据，类似于一种斗争，斗争的对象有什么反应吗？

Fuck Off 2 は、様々な現代中国社会の問題の証拠を突きつける表現で、一種の闘争の様ですが、闘争の対象の反応は何かありますか？

艾未未：他们根本不知道，他不关心，他们有太多他们自己的利益和斗争。

彼たちは全く分かっていないし、関心も持ってない。彼らは、自身の利益や闘争でいっぱいだ。

17. 不合作方式 2，我觉得还是有一些极端的表現，您对个人的极端方法是怎么看的呢？

Fuck Off2 には、さらに極端な表現がありますが、あなたは一個人の極端なやり方についてどう思いますか？

艾未未：我觉得每一个个人的存在都是极端的存在。

どの人の存在もみな極端な存在だと思う。

18. 这次 Fuck Off 展的意义您可以说什么？

今回の Fuck Off 展の意義は、どのように言えるでしょうか？

艾未未：它的意义啊，意义就是说没有中国人看到，荷兰人我也不知道他们看明白了没有。

その意義か、意義といたら、中国人は見ていないし、オランダ人は、見て分かるかどうか私には分からない。

19. 您的作品，从早期的《Still Life》、《White Wash》等，到《瓜子》，再到现在的《Bang》、《Straight》等等，都表现了“大量”这个要素，能请您谈谈那样表现的意义吗？

あなたの作品、例えば、最も初期の〈Still Life〉や、〈White Wash〉から〈ヒマワリの種〉、今回の〈Bang〉、〈Straight〉など、とても大量のモチーフを用いますが、その表現の意義について話していただけますか？

艾未未：量的意义是一个很复杂的哲学问题，比如说为什么我们生存不是一天，而是 50 年 60 年，这个实在我们确实也不懂，因为有的动物就是生存一天，有的动物生存像人类可能五六十一年，七八十年，有的人说将来可能还会更长，对于量的意义其实我们是不太懂的，我们只知道这个量，但我们不知道为什么。

量の意味は、とても複雑な哲学的な問題だ。例えば、なぜ私たちが生きるの一日ではなくて、50 年、60 年なのか？これは我われには本当にはっきりとは分からない。だって、ある動物生きられるのは一日だけで、ある動物、例えば人間は、5,60 年、7,80 年生きられる。ある人が、今後（人間の寿命）はさらに長くなるかもしれないと言う。「量」という意味については、実際、私たちは大して分かっていないんだ。単なるこの「量」（数字）だけ分かる、でも、なぜ（「この量」については）私たちは分からないのか。

20. 最后，能请您说说，关于您现在写的书的内容吗？

最後に、あなたが今書いているという本の内容について、もし話していただけるなら、お話いただけますか？

艾未未：我现在在做很多本书，一个是关于我的所有的作品的，还有一个是关于我的推特的，因为到今年是 12 月 31 号我就不再上推特了，不往上写东西了，所以我也要整理出来一本书。今多くの本を作っている。一つは私のすべての作品についてで、もう一つは私の Twitter に関するものだ。今年の 12 月 31 日で、私はもう Twitter 利用しないようにする。そこには書かずに、整理して本にするつもりだ。

不是一本，两本？系列？

1冊ではなく、2冊？シリーズで？

艾未未：现在是有两本，但我想给它合成一本，因为两本太复杂。

現在は2冊だが、私は1冊に編集したいんだ。2冊だったら複雑すぎるから。

为什么您须要写那本书呢？

なぜその本を書く必要があるのでしょうか？

艾未未：因为我对我做了的事情要有个交代，我要清楚地完成它，也没有意义，但是要把它完成了。

这样的话我死了以后就不会说 那件事他做了一半，没完成啊

私は自分がしたことについて、伝えなくては。はっきりとそれを終わらせなくては。意義があると思わないけど、それを完成させなくてはいけないと思う。そうすれば、私が死んだあとに、あのことは、彼は中途半端だった、やり遂げなかったと言えないだろう。

那写书是你的最后的工作吗？

それは、最後の仕事ですか？

艾未未：我不知道什么是最后，因为昨天可能就是最后了，所以说最后什么时候来我们并不知道，我们最后常常是准备不了的，因为它确实是不知道什么时候。

何が最後かは分からない。だって、昨日は最後だったかもしれないし。だから、最後はいつやって来るのか、私たちには分からない。最後ということは、何時も準備できない。それが、はっきりといつなのか分からないのだから。

以上是我的采访，谢谢您！

質問は以上です、ありがとうございました。

検閲と抑圧は、中国における創造性を完全に抹殺している。 艾未未はアンジー・ベイカーに語る

2013年10月18日アンジー・ベイカーによって公開

<http://www.newstatesman.com/politics/politics/2012/10/you-arent-born-good-artist-you-have-fight>

※ AB: アンジー・ベイカー, AW: 艾未未

AB: 中国は成長している経済大国で、過去30年間に渡る発展は数百万もの大衆を貧困から引き上げている。すみずみまで行き渡った(事実の)物語は、依然としてあなたが、独立した司法制度の欠如やチベットのような国境地域の疎外などのような取り残された側面に焦点をあてる問題のための幕開きのように見える。芸術についてはどう思うだろう? 芸術はどうやって(事実の)物語との関係に役立つだろうか?

AW: その問いは、我々は社会だとか政治について語ることなしに、芸術について語れるか、ということだ。私は追放され、滅ぼされる作家、音楽家、芸術家の社会で育った。なぜなら彼らは異なる思想を持っていたからだ。どんなに単純な疑問を思い切って質問する声も罰せられた。

今日、中国は依然として極端な政治的条件の下で存在している。法律の実際の統治もなく、市民に保障する基本的な権利もない。司法制度は独立しておらず、法による真の統治はない。しかし、その代わりに共産党が常に法を操作している。自由な個人の表現の空間がないのだ。こう言うのはなんだが、不公平に扱われて来たあらゆる人々を守るための発言はほとんどない。結果、人々は政府やコントロール下にあるものから離れようとする。何かの間違ったとき、人々はそれを見ないようにし、それに関して話さないようにし、芸術の形態を通じて、それを主張さえしないようにする。

もし人がヒューマニティについて、中国にある何らかの問題について話したいなら、もし人が芸術について、今日の中国の文化について話したいとしたら、それは完全に無駄だ。それは長年失われている。今日では最悪になっているんだ。毎年制作される映画やテレビ番組が何百何千とある。しかし検閲を通過するのは10%以下で、制作される以前にさえも、脚本は最終的な操作のある検閲部門に従わされる。あらゆる書きもの、本、雑誌について考えると、それらは常にそういった状況下で制作されている。だから、政治的に正しいふるまいを維持するため、中国国内のあらゆる文化的な制作ユニットでは、管理の全てのレベルを維持するために、大なり小なり、国有・私有にかかわらず、——彼らはみな強力な個別の検閲を持っている。

AB: 自己検閲のことですか?

AW: そう、自己検閲だ。なぜなら、誰もがもし人が赤いラインに触れたら問題になることを知っているから。そしてもし人が一度なりとも問題となったらブラックリストに載るんだ。

私の場合を考えると。私が去年直面していた調査の類いでは、私を取り巻く人々、私のために仕事する人々、彼らの身内など、私に関係したために、疑われたり、おどされたり、恐喝された人が数百人といったと思う。当局はどんな手段をも利用できるんだ。彼らは私の弁護士に言った。「おい、あなたには娘があり、妻もある。彼らはまだ仕事んだ」と。私たちは、どんな状況にあるのか? 国家が、国家自体の市民にそんな不正な策略でかわる経済急成長をどうして鼻にかけることができるのか? 最も法を遵守している人々、最もそのほかの(国家以外の立場で)福祉援助に関心を持つ人々は、最も不当に扱われている人たちだ。

AB：あなたは、中国の人権の状況が、国の文化の状態につながっていると思いますか？

AW：もし文化が、倫理、道徳だとかある種の哲学のコード（体系）を扱うなにかしかならば、——では、中国は、それらの必要条件を台無しにしている国だ。文化はどうやって生き残れるのか？倫理的、哲学的あるいは道徳的なコードから、アーティストとしての個人の活動を引き離すのは不可能だ。もし人に善悪の単純な感覚がなかったら、ほかのどんな人の判断も信じることができない。

AB：あなたと同じ意見を持たない人は、文化部にはたくさんいると思う。

AW：だから私は、彼らの意見を尊重したい。彼らのうちの誰かと議論したいんだ。しかし、彼らは私と対話を持ってくれるかな？彼らには公表できる道理のようなものがあるだろうか？

AB：そう、私は彼らが過去数年に渡って、文化的インフラにもたらされている莫大な投資を暗示するかもしれないと思う。2007年の全国人民代表大会から、胡錦濤がソフトパワーに、より投資する必要がある、と言った。文化部は毎年平均20%、文化の支出を増加し、2011年では、30億元（30億ユーロ）を使っている。中国はこの1年（昨年）に約200の美術館を築き、中国で現代アートを見せる美術館が40件以上あり、798美術区は、毎日何千人もの参観者を得ている。それらの兆候は、あなたにとって何を意味しますか？

AW：それらは病気の兆候だ。体制が腐っている。あらゆる決定は、特定のものだけに効果を発揮し、共産党の特定のものだけに効果を発揮する判断に基づく。しかしながら人々は、法律より強い党があり、常識で判断できない。だから私は、これはナチスの様だと思う。

AB：あなたは、文化部の官僚をナチスになぞらえているのですか？

AW：ああ、彼らは芸術がどうあるべきかという彼らの脚色を指示するエリートだ。ヒトラーだって、文化の強力なプロモーターだった。

AB：そうだった。

AW：独裁者は文化が果たす役割を全て理解している。彼らは数というもの大好きだ。しかし、数は文化とは何の関係もない。文化とは、ヒューマニティについてであり、彼らはヒューマニティを信じておらず、我々の日常の感情の真実を信じておらず、彼らは、それらの感情を共有できると信じてはいないんだ。そういった統計値に重きをおくことは完全に病気だ。

AB：あなたは、まさに現在、すぐれたアーティスト、体制をもろともせず強力なやり方を維持できるアーティストはいると思いますか？

AW：中国で？ああ、ひとりいる。彼の名は艾未未だ。おそらく数人はいる。何人かの若いアーティストがいる。多少のより独立した新しい世代がいると思うが、まだ彼らは闘争を経験しなければならぬ。人々がすぐれたアーティストを生まないなら、人々は自分の方法を通じて闘わなければならない。

AB：もし、今、若いアーティストがあなたのところにやって来たら、中国にとどまってここで創作す

ることを勧めますか？それとも（ここを）離れることを勧めますか？

AW：それは状況によると思う。もし、その人が、万人に通じる言語として芸術を考えるなら、どこにいるかは問題ではない。しかし、中国にとどまる者は、彼らが生存する社会を反映すべきだ。それはその人の責任だ。もし人が、自分の知ることに基づいて行動しないなら、それはとても不思議だ。私にとっては、それは問題外だ。人は、自分が伝えようとするのが何なのか、理解することなしに見せかけたり、伝えようとする。今までのところ、多くのアーティストがこのように制作している。

AB：あなたが育った文脈について言えば、社会には多くの国家のコントロールがあった。それは、あらゆる世代のアーティストの文化遺産が台無しになることを含め、全体主義の政権であった。今日、中国の文化に不当な権力の公使が及ぶということをどう考えますか？

AW：当時は暴力の必要性があったが、今日は暴力を必要としない。民衆は、外からの脅威を必要とせず、十分に自分自身を怖がらせる。（それは）モンスターは、ただ一度だけやって来て、人がそれを想像しようとする平静の時にも、それは相変わらず、あなたにとって、そこにあることを意味している。

AB：それでは、今日の最大の問題は、勇気の欠如だと思いますか？

AW：それは、人々が自分自身を表現する権利を持つことを保証できるシステム（制度）の欠如だ。もし、そのシステムがそこになら、誰も語らないだろう。創造性はなく、ソフトパワーもない—我々が表現の権利や、表現の権利を保証するシステムを持っていないのは、ソフトパワーがないということだ。

AB：中国のアートは、国際的なアートのシステムに完全に参加型となっていると思いますか？

AW：私は、そうは思わない。こう言うのはなんだが、我々がそれについて話そうとするなら、私は中国のアートは国際的なアートに、何か意味のある貢献をしてきたとは思わない。我々が、あらゆるデザインとか文化的イベントを想像してみると—ファッション、ライフスタイル、工業デザイン、最新の流行のどんなものも、中国のアートの影響があるだろうか？私は0だと思う。ほとんど何もない。ありふれた幸福だとか、若者が共有できることに結びつけることができる言葉がない。なら、何が貢献だろうか？人が提示しようとする美学とは何だろうか？アートはエリートのための機密か？それとも、アートは我々の日常の闘争に結びつけることができるか？

AB：あなたは中国のアートが、中国のコンテキストで理解される必要があると思いますか？

AW：もし、人が、アートというものが確かなコンテキストで理解される必要があるというなら、これは差別だ。それは、人間というコンテキストから外れた文脈で話をするようなものだ。私は、アートがすでに伝達という条件において失敗し、生命を持っていないことを意味しているのだと思う。

AB：あなたは、中国で多くの異なった芸術運動に参加して来た。1970年代後半には、中国で初めての主要な前衛芸術家のグループである星星画会のメンバーであったし、そしてアメリカに住んでから帰って来たとき、1990年代初頭には、アートを系統立てる本にかなり関与した。共同でキュレートした展覧会“Fuck Off”に加えて、1998年には、ハンス・バン・ダイク (Hans Van Dijk) とフランク・ウィッターハーゲン (Frank Uytterhaegen) と共に、中国芸術文献庫

(the China Art Archives and Warehouse) を設立し、よく知られていないアーティストをプロモートすることに大きな役割を果たし、現在なかなかの成功をおさめるようになっている。あなたはその時、どんなチャレンジに側面したのですか？そして、あなたが現在直面するものとはどんな違いがあるのでしょうか？

AW：私たちがスタートしたときは、私たちは西洋から汚染されているような多くのアートを見た。それは、武器として西洋に利用される陰謀であった。

AB：現代アートは西洋が利用する武器ですか？

AW：そうだ。だから私たちがそれに注いだあらゆる努力は、アンダーグラウンドでなければならず、だから、可能な限り反革命的でありえた。しかし今日、現代アートは、どんな中国を見せるのが西洋と差異がないのか、パスポートだとかビジネスカルチャーのように国家に利用されている。そして彼らは(中国政府は)それを推進する。彼らはさらに統計情報を持っている。私はそれを偽の笑顔と呼ぶ。それで、人はかなり景気のいい収集面と売却面を持っているが、同時にアート作品は社会と何の関係もない。

そして、中国人アーティストは体制と同じ流儀に従っている。

西洋のマーケットを手に入れた全ての中国人アーティストの夢は、金持ちになる最初のグループになることだ。しかし、彼らは安心してはいない。第一に彼らは社会を信じてはいない。彼らは社会について、自分の本当の意見を表さない。かれらの機能とは、実のところ、時代のデコレーションだ。

AB：だからあなたは、中国のアートは国家に吸収され、そして、国家はそれ自身のイメージをプロモートするのにアーティストを利用すると思うのですか？

AW：そういった機能を果たすのだと、私は思う。私は直接の利用があると言うつもりはないが、それは装飾的なものとして機能する。オリンピックのようなものだ。それは、実際、中国がスポーツや健康に関心があるのではなく、むしろメダルをとること—国家によって計画されたコンペを手に入れることに関心があるということだ。

AB：あなたは、利用されているアーティストたちが、これに気付いていると思いますか？彼らは自己認識していますか？

AW：もちろん。彼らは全て分かっている。彼らは、それから利潤を得て、恩恵を受ける。彼らは、それを楽しんでいる。私は成功ということを話しているんだ。もちろん、認められないが面白い仕事と実際にしている人たちも多い。

AB：あなたは、認識を欠いているのは誰だと思いますか？

AW：私が名前を挙げるべきじゃない。

AB：あなたは、外国人は現代の中国のアートの発展と振興に、どんな役割を果たしていると思いますか？

AW：私がまず思うのは、そう、外国人は現代中国アートを西洋に紹介するのに、主な功績があっ

たと思う。彼らは、展覧会を企画し、よりよい環境に作品を展示したので、それ（現代中国アート）を議論する様々なプラットフォームを得られた。

AB: 現在、中国のアートにおけるマーケットは、大きな影響力を持つようになっている。あなたは、中国のアートがどう変化していると思いますか？

AW: アート・マーケットは、化粧品のようないかなる贅沢品の市場とも変わりはない。中国における市場は急騰していて、それは、全てエゴを蓄積しようとするだとか、利益に対する野望のどちらかだ。あなたも知っているように、多くのアート作品は政府官僚を買収するのに使われる。中国の水墨画の巨大な市場は、汚職のために使われる。官僚に絵画を贈るというのは、これは古くからある因習だ。皇帝らはそれを受け取った。

AB: あなたは未来に希望を感じますか？

AW: 私は常に、ただただ未来に希望を持っている。なぜなら、進歩はあるから。私は常に、私たちは問題を解決するためにここにいと信じている。それは我々に目的を与え、たとえメソッドを放棄したとしても、適用されるべき公平だとか正義を理解するために。

AB: あなたは、それが正しい方向に進んでいると思いますか？

AW: そうは思わない。私は、この権力システムには、いかなる意識の兆候があるとは思っていない。

AB: 現代中国アートに、過去において、水準の高いポイントはあったと思いますか？

AW: いいえ。高い水準のポイントなどなかったし、低いポイントもなく、ポイントさえもなかった。

※ Angie Baecker: 『アートフォーラム』の記者、及び中国版ウェブサイト『アートフォーラム (芸術論法)』の編者。

艾未未には、国内外に異なる境遇がある

<艾未未内外有別の处境>

<http://www.voachinese.com/content/aiweiwei-20150216/2646883.html>

中国反体制派アーティスト艾未未は、この数年ずっと国内外で異なる生活を過ごしている。国内では、彼の日常生活、芸術創作、対外的な連絡は、1つとして当局の厳しい監視とコントロールを受けないものはない。彼のソーシャルメディアアカウントは封鎖され、パスポートは押収され、名前は現在中国メディア上には出してはならず、彼はほぼ社会の透明人間である。しかし、国際的には、北アメリカ、ヨーロッパ各国で次々と展覧会は行われ、彼自身は引き続き世界で活躍し、知名度もかなり高い中国現代アーティストなのだ。

先週の木曜(2015.2.12)、艾未未はニューヨーク、ニュー・スクール(New School)の政府のアートへの恐れを検討するFear of Artと題する研究会に招かれ参加し、基調となる発言をした。彼のパスポートは中国政府に押収されて出国できないため、ビデオで会に参加した。

国内で彼は存在しない人である

32分のビデオの中で彼は、北京に住む中国の芸術家として、生活はずっと当局の政治的圧力に断ち切れ、妨害されている、と話す。

「私のアートの創作はずっと監視下にある。私のあらゆる連絡、電話番号、郵便は全て、秘密警察の監視とコントロールを受ける。目下、私には外国旅行の権利はなく、パスポートもなく、今に至るまで、北京で自分のアート展を開くチャンスはない。私の名前は現在、中国のソーシャルメディアやネットにアップしてはならず、新聞だとか雑誌で私のアートを討論する者はなく、私を批評する者もない。だから、この社会の中で、私はまるで存在しない人間のようなのだ。」

艾未未は最近の2つの例を挙げる。去年4月上海で〈中国現代アート賞15年〉が開催された。彼はこの賞の第3回までの評議委員である。しかし、「アート展が始まる20分前に警察がやって来て、私の名を壁から削除した」。艾未未が言うには、当時会場には約30～40人の中国のすぐれたアーティストがおり、ほとんどは艾未未が評議選出に関与した者たちであった。しかし、1人として質疑する者はいなかった。“どうだ、これが歴史的事実だ。我々は尊重すべきだ”といい、このような問題を持ち出す人はなく、みんな何も起こらなかったかのようなようであった。

5月には、北京のユーレンス・アート・センターで、すでに亡き彼のオランダ籍の良友のキュレーターでアートディーラーのハンス・ファン・ダイク(戴漢志)を記念した大型の回顧展が行われた。主な内容は、ハンス・ファン・ダイク、フランク(傅朗克、Frank Uytterhaegen)と艾未未3人が創設した「中国芸術文件庫」である。しかし、センターは自らの審査によって、艾未未に招待状を送らず、さらに対外的な宣伝の際には、彼の名を隠した。「彼らは、この機関がハンスと私が一緒に創設したものだということを言わず、“彼とある人”と言い、私は“ある人”になった。だから私は言った。“いいだろう、では、私は自分の作品を取っ払うまでだ”と。

艾未未は今年1月、ニューヨーク・タイムズの取材を受けた時に、彼に対する監視とコントロールは、至る所にあり、「私は外出する度に、いつも彼らにどこに行くのか伝える必要がある」、「私が電車を降りる際には、私の写真を撮る者がいる。私がホテルに向かうときには、彼らもついて来る」と話している。

国際的に彼の芸術活動は活発である

しかし、艾未未の国際的な芸術活動は、彼が外国旅行の権利を剥奪され、断ち切られたためになくなった訳ではない。彼の国際的な声望はなくなるどころか、高まっている。去年1月、彼はウェブカメラを通じて、ベルリンで開催された〈中国の夢：注意と魅力〉（中国梦：注意与性感）と題する座談会に参加し、4月には、ニューヨークのブルックリンで、はじめての大型作品展〈艾未未：何によって?〉（艾未未：凭什么?）が挙行され、9月には、サンフランシスコの悪名高い刑務所“アルカトラズ島”で展覧会〈@Large〉を開いた。10月には、彼の個展がイギリスのブレナム宮殿(Blenheim Palace)で挙行された。今年4月には、艾未未の屋外インスタレーション作品《鉄樹》がもうすぐカナダのメイヤー(梅耶尔)公園にお目見えする。目下彼は、スカイプを使ってまでも、北京からドイツで撮映しているドキュメンタリー〈ベルリン・アイ・ラブ・ユー〉（柏林、我愛你）の中の短片を演出している。艾未未の6歳の息子、艾老と母親の王芬はすでに去年のうちにドイツへ移住した。この短編は、北京とベルリンに分かれて住んでいる父と子の互いに思いやる情を描いている。

イーサン・コーエン (Ethan Coen) は、ニューヨークの現代アートのブローカーである。彼は最も早くに中国の80年代の現代アーティストの作品を代行した国際的なアートブローカーで、艾未未は彼の最初の顧客の1人である。コーエンはボイス・オブ・アメリカ(美国之声)の取材を受けたときに言った。彼は先月、北京で艾未未を取材し、このニュー・スクールの検討会で放映するビデオを録画した、と。彼は、艾未未の創作は、基本的に自由だ、という。「我々は北京で会い、約1時間、彼の創作について討論した。艾は現在1冊の本を書いている。(スタジオにいと)少々わずらわされるので、スタジオを離れて、近くの頃合いのいいホテルに住んで、そこで事務処理をしている」。

コーエンは言う。中国政府は、艾がアート創作するのを許可し、彼は中国国内では旅行できる。「中国を離れてはいけなだけで、艾のアートの活動は依然続いており、彼のアートは海外に送り出している。これには興奮させられる。だから、世界はいまだに彼と連絡を取り続けられるのだ。政府は彼が毎日、ツイッターとかインスタグラムにあがるのを止める訳でもなく、多くの人が彼のところを訪れ、全世界が彼に注目している。これは興奮ものだ。」

恐れ異なる対処

この一見したところ矛盾する状況は、中国政府が艾未未問題を処理する上で、国内外で異なる政策を講じたことによる。というのも、当局は艾未未の国内外での影響力のいずれに対しても恐れている。しかし、対国外では、渡航を除いては、彼は国家のファイアウォールを越えていいし、(海外との)交流も可能で、展覧会の企画をしてもいい。当局は、(国際的にまで)彼を封殺することで、いっこうに取まらない抗議の波を引き起こしたくはなく、彼の件が国際的な人権の話題になることを望まない。しかし、国内では、彼がソーシャルネットワークやその他のメディア上で、大衆と結びつくのを断たなければならず、当局に対する厳しい社会的非難をさせてはならない。とりわけ、若者の中で、安定の維持に“マイナス”となる彼の影響力を、最低限に抑えておかなければならない。

インターネットは、艾未未を中国の影響力が最も強い、公益を守る者の1人にさせた。艾未未はきわめてラッキーなのは、2005年に彼が中国でとても早い時期にインターネットを利用するアーティストの1人になったことだ、と言う。ネットを通じて、彼は積極的に様々な社会の人権擁護活動に介入し、圧力を加えられる人士に声援を送り、ユニークな創意ある見解を発表した。彼が天安門に向かって中指を立てたり、全裸で生殖器をささげるだけの写真やネット上でのうわさの草泥馬の品の悪いジョークには、どれも人々には印象深い。



2008年の四川地震のあと、艾未未は死亡した生徒の状況について調査を進めるため、ネットを利用して真相を公表し、真相を隠そうとする当局と激しい衝突を起こした。彼は四川に赴き、おから校舎を調査し、当局に起訴された活動家、譚作人のために証言しようとした際、警察の殴打にあい脳内出血に至った。もし、2009年秋に、彼がドイツでの手術に成功していなかったら、すでにこの世にいなかったかもしれない。

2011年4月3日、艾未未は中国警察に連れ去られたのち、秘密裏に81日間拘禁された。彼の発課会社(Fake Co.)は当局に脱税とみなされ、税金と罰金1,522万元を後納させられた。

しかし、当局は思いもよらなかっただろう。巨額の罰金に直面して、たった10日間で3万人の追隨者がネットを通じて、艾未未に声援を送って、900万元以上を寄附し、彼が北京税務当局を法廷に訴えるのを支持した。

同じく当局が予測しなかったのは、艾未未を逮捕して国際社会の強い反発を引き起こしたことだろう。彼が秘密裏に拘禁されている間に、世界各地の著名なミュージアム、ギャラリー、基金会、各国のアート界、政界や一般市民の抗議の波はますます激しくなった。

しかし、艾未未の家庭背景も、国際的には比較的自由を許される原因の1つかもしれない。ニューヨーク・タイムズのコラム作家、紀思道は、2013年、1つの文章の中で言った。「彼の出は、共産党の革命戦争と密接につながっており、彼の両親はかつて、中国の新しい最高指導者である習近平の両親との関係がよかった」。

2011年6月に出獄してから今に至るまで、艾未未のパスポートは依然、警察側に押収されたままである。2013年11月30日から、艾未未はユニークなやり方で、毎日花束をスタジオの門の外の1台の自転車のかごの中に入れ、政府が彼の国外旅行の権利を剥奪したことに抗議し始めた。彼は毎日ツイッター上に情報を公表し、写真をネット上に貼る。2月16日で、すでに444日である。

現在の境遇はかなりおもしろい

艾未未はビデオの中で言う。
「すでに4年だ。私はまあいいと思う。私の自由は制限されているが、まだ仕事はできる。私に与えられた条件は、さらに私に、とてもユニークな地位とプレッシャーを与え、私の抗争や論争、言論を具体化した真の現実にしてくれる。私自身は何もしなくても、強大な国家があってこそできるのだ。私はこんな境遇に対して、おもしろいとさえ感じる。唯一私が疑問に思うのは、“どうして私なのか?どうしてほかの人ではないのか?”」。

艾未未は亡命で中国を離れようとは思わない。コーエンは、艾未未には中国を離れる力はあるが、ここで国境の外に押しとどめられたら、多くの反体制派と同じだと考える。「そうだったら彼は、中国人として国内における関係を失うだろう」。(さらに) コーエンは言う。「彼はどの中国人にもあるべき尊厳を得たい。自分のパスポートを得て、自分のパスポートを持って中国を離れ、自分のパスポートを持って、再び中国に戻りたい。彼は反体制派の亡命生活を送りたくはない。彼は政府と談判し、自分が当然得るべきパスポートを取り返すのを望んでいる。普通の公民と同じように、彼はこういった待遇を受け、自分のパスポートを得るべきだ」。

実際、艾未未は中国で社会活動に参加し、彼本人が受けた苦しみはみな、彼のアート創作の源となった。艾未未が中国で経験し、観察した苦難、不公正は、都合よく彼の創作にインスピレーションを与えた。地震で曲がりくねった鉄筋、5000人以上のオカラ建築で亡くなった生徒たちの名前とかばん、及び、艾未未が監獄の中で2人の警察官に24時間つきっきりで監視された生活は、すべて直接的に、彼の近年国外で展示した多くの重要な作品となった。

彼は当局の監視が引き続く条件の下、これらの個人の経験と、ほかの人の経験をアート作品に変え、世界各国に送り出し、各地のミュージアムで展示し、彼の監視とコントロールされたアート活動の触角を世界各地にのばした。これは近年、ほとんどすでに、艾未未が世界と相互に影響し合う独特なアート行為となっている。

艾未未が出獄したときに、パスポートは押収され、1年間の保釈期間ののち、依然として当局は彼にパスポートを返していない。艾未未は言う。

「毎回彼らはいつも、私にパスポートを返すと承諾する。私が(パスポートを)手に入れるのを明らかに示す形跡はないけれども、彼らは相変わらず私に与えると承諾する。だから、私はいつ手に入れることができるのかわからない」。

当局はパスポートを彼に与えるだろうか

コーエンは、中国政府が艾にパスポートを返すと思っている。コーエンは言う。「私は政府が返すだろうと思う。彼らは未未を苦しめたが、未未が彼らをひどく批判するのを望んでいない。私は、未未がそんなに遠くに行かないならば…。しかし、彼が言いたいことを言うならと考えると」。艾未未は「強大なアートを創り出すアーティストは誰もが、必ず本当の話をしなければならぬ」と言う。

艾未未はビデオの中で、彼が圧力を加えられた経験とニューヨークにいた12年間は、彼に大きな影響と強い精神状態を与え、彼を、今日基本的人権と言論の自由のために闘うアーティストにさせた、と言う。さらに彼が言う。

「私は今まで自分自身のためだけを考えて来たのではなく、あらゆるアーティストとあらゆる人々の条件を改善するために考えて来たのだ。だから、これまで私は現在の境遇に、残念であるとか、後悔を感じたことはない」。

彼は、こんなこともした。2日間のニュー・スクール研究討論会の現場では、艾未未のデザインした数十種類のハガキが置かれたブースがあり、会に参加した学生、アーティスト、(アート)パイヤー、活動家に対して、20以上の国家で拘禁されている反体制派、アーティストの情報に基づき、彼らに1枚のはがきを送り、世界には彼らに関心のある者がいるということを知らせるよう求めた。

コーエンは取材の最後に言った。「私は、中国政府が艾未未のアート活動の重要性—中国に強大な独自性を加えるのか、ソフトパワーとなるのか—を認識できるよう望んでいる」。

The 32nd Social Research Conference

Ai Weiwei

An interview with Ethan Coen

科恩采訪艾未未全文

コーエンが艾未未にインタビューした全文

2015年1月29日、ニューヨーク、イーサン・コーエン・アートギャラリーの責任者、イーサン・コーエンは北京で中国反体制派アーティスト・艾未未を取材した。以下はインタビューのビデオに基づいた中文翻訳の副本（原本の写し）である。

艾：艾未未です。“第32回社会研究検討会”に参加でき、非常にうれしく思います。北京に住む中国のアーティストとして、私の生活はずっと当局の政治的圧力に断切され、妨害されている。私のアートの創作はずっと監視下にある。私のあらゆる連絡、電話番号、郵便はみな、秘密警察の監視とコントロールを受ける。目下、私には渡航の権利はなく、パスポートもなく、今に至るまで、北京で個展を開く機会はない。私の名前は現在、中国のソーシャルメディアやネットにアップしてはならず、新聞だとか雑誌で私のアートを討論する者はなく、私を批評する者もない。だから、この社会の中で、私はまるで存在しない人間のようなのだ。

コーエン：あなたのアートが中国で発表できないのは、あなたの政治的なスタンスのためなのか？それともあなたのアートのせいですか？

艾：私のアートが発表できないのは、私の政治的なポジションのためであり、私のアートについて、つまり私のアート作品が芸術に対し本質的に非常に異なる態度と理解があるためである。私のアートは社会活動に介入し、かつ、社会の正義と公平に対する認識を高めようとし、こればかりではなく、それはさらに個人的で、個人の自由と言論の自由にかかわっている。あらゆるこれらのクオリティは一種の政治的態度、あるいは政治的原則（主義）とみなされ、そして、これはいわゆる（中央）集権社会が恐れ、許さない行為である。もし、中国の歴史を見るなら、こういった状況は私から始まったものではない。1949年、中国共産党が政権を獲得する以前、彼らは芸術に対して非常に強烈な認知を持っていた。1942年、延安において、中共は芸術が何であるべきか、どのような芸術が許されないものなのかについてなどなど、非常に明確な原則を打ち立てた。今日でさえ、このような原則は依然、中国の文学芸術界で用いられている。原則上、どの芸術作品も全て共産主義闘争の一部となり、すなわち、必ず党の精確な評価と審査を得なければならない。必ず党（のため）に奉仕するものでなくてはならない。名目上は人民のためであるが、人民に参加する権利がある訳ではなく、よって、人民の権利は党にとってかわられてしまう。これは、どの1つの作品をとってもみな審査を受ける必要があることを意味している。共産党はとてはつきりと言っている。“政権は鉄砲から生まれる”と。さらに、ペンにたよって安定性を維持する。すなわち文章を書くこととアートだ。これによって、メディアの言論表現はいつも審査とコントロールを受ける必要がある。彼らはこうやってこそ社会の安定が維持できると考えている。

コーエン：いつ政府はあなたを攻撃し始めたのか？あなたとあなたの芸術活動に圧力をかけ始めたのか？いつあなたを悩まし始めたのか？キーポイントとなる時点はいつですか？（そして）どうしてですか？

艾：私の、政府及びその審査制度や激しい扱いに関しては、私が芸術活動に従事するずっと以前からすでにあつた。私の父親は迫害を受け、20年流刑に処され、一字を書く可能性もなかった。アメリカから帰国したあと、審査制度のために、私はアートをやりたくないと言った。現代アートを討論する空間もないので、私はアンダーグラウンド書籍、つまり『灰皮书(グレーカバー)』や『白皮书(ホワイトカバー)』を作つて、アンダーグラウンド文化を促した。2000年になって、私は上海でアート展を開いた、上海は比較的安全だと思ったから。私は北京に住んでいて、上海の現代アートの経験は少なかった。その展覧会の名は〈不合作方式〉(Fuck Off)である。展覧会は、始まって数日後すぐに閉鎖されてしまった。

ただし、2005年になって、私がインターネットを使えるようになったのは、なによりの幸運であつたと思う。ネットで活躍する初期のアーティストの一人だろう。2008年中国で四川地震が発生し、オリンピックが挙行された。私はネットで活発に(活動した)。四川地震の死亡者の人数を調査するためであり、それと関係のある芸術創作のためでもあり、かつまた、これらによって警察との深刻な衝突を招いた。

当然、国家はそれらの情報が公表されるのを望まない。1人の芸術家として、私はこれがとても基本的な事実の真相であり、私たちが言論の基礎を表現するのだと考えた。芸術家として、私は、1つの形式(物事が存在するときに表に現れている形)を見つけ出し、こういった信念をたしかに表現することができる。だから、インターネットを通じて、ボランティアを発動し、私たちは四川地震の被災区へ赴き、調査し、ドキュメンタリーをつくり、地震で5000人以上の生徒が死亡したのを知つた。これが、私が国家の嘘に対抗する最前線に立ち始めたキーポイントとなる時点である。

毎日私は、その日に見つけた生徒の名前を新浪(Sina)のブログに貼り、数十万人が私の行動をフォローし、私の発見を転載した。これが当局に私のアカウントを閉鎖するのを決定させた。法廷の証言の際に、人権活動家・譚作人の人権擁護弁護士は一彼は私の弁護士でもあるのだが一私に譚作人の証人として出廷するよう求めた。私は四川に行つて、(到着した)その日の晩に警察が、私が宿泊している旅館の部屋に押し入り、私を殴打し、私は脳内出血を起こした。もし、2009年の秋にドイツ、ミュンヘンでの手術がなかったら、私はとつくに命はなく、ここにいることもできなかつただろう。このときは、私の抗争と論争をさらに強烈にさせた。

コーエン：あなたは、中国社会の未来には、たくさんの“艾未未”がいると思わないか？当局はどうやって、教育を受けたことがある数十万の学者、ビジネスマン、弁護士、医者に鎮圧を行うのだろうか？中国には、すでにあなたが言うところの公民社会が生まれていて、中国の学生は海外に留学し、彼らが帰国したあと、まさか、この社会で彼らが外国で受けた言論の自由を得たくないともいふのだろうか？

艾：当然。今日は、グローバル化とインターネットにともない、中国と西洋の広範囲な交流にともなつて、当局がこういったコントロールをしようとするのは極めて困難になっている。毎日私がショッピングセンターやレストランに行くと、私を知っている若者はみな、私と写真を撮るのを求め、私に握手を求め、あるいは、彼らが私の境遇についてたくさん知っていることを私に伝える。

だから私には、一方では国家の極端なコントロールが見え、もう一方では、自由の理念がどんな時よりも一層強いのが見える。私は社会の正義と個人の自由の要求はますます強くなるだろうと思う。

コーエン：あなたの個展は世界各地で行われている。あなたの鉄筋の作品、すなわち、地震で曲げられた建築物の鉄筋を使って作られたインスタレーションアートは、完璧にそれらを再現した。あなたは中国政府があなたのこの作品の意義を理解すると思うか？西洋の人は、その作品に含まれる意義を理解している。それは（当局の）ソフトパワーと威信をたたきつぶしており、存在する腐敗を展開し、中国政府が真相を隠そうとする全てをまざまざと繰り返している。そして、あなたの作品は、たしかに起きた状況をすっかり世に知らしめた。まさか政府がこれについて理解しないとでも言うのかな？

艾：私は、この政府がアートを理解すると思わない。彼らが唯一理解するのはプロパガンダで、すなわち芸術の（表面的な）形で、イメージアップを図った単純で、あるいは単一な情報だ。これにより、彼らが恐れるのは、多重で多くの意義を含む芸術で、ひいては含まれる意義がはっきりとせず、（目に見える）状況を表すことができない芸術さえも恐れる。彼らはこれが危険だと考えるだろう。だから、何がしかの（様子の）ものが危険である可能性があるとするれば、社会を脅かすと考えられ、では、審査制度を使おうということになる。それによって、国家と当局が審査制度を原則とするばかりではない。全てのギャラリーは規定に基づいて、必ずアート展が始まる前に当局に作品を手渡す。この規定は、間違いなく実施される訳ではないけれど、どのギャラリーもみなこの規定が彼らの生存を脅かすとわかっている。当局はいつでも前もって口出しでき、人の画展を必ずやめるように言うことができるのだ。彼らは永久に人に明確な訳を言えず、ただこの作品は展示してはならないと言うだけだ。あるいは、以前のように、消防の要求を満たしていないためと言い、電気さえも止めるだろう。しかし、現在では、彼らはそれほど荒っぽくはなくなった。しかし文化警察が生まれて、ギャラリーも当局と渡り合い、（ギャラリーの）彼らは名前を塗りつぶしたり、作品を投げ出したり、言明の中で、彼らの情報を密かに隠し、これをもって生存を図る。こういった状況は中国ではかなり一般的で、ほとんどのアート展にもみられる。

コーエン：あなたが述べた状況について、具体的な例を挙げることができますか？あなた個人が経験し、面倒に遭遇しましたか？

艾：過去数ヶ月で2つの例がある。1つの例は、上海で行われたアート展の中で、私はその中に含まれていた。これは上海市政府が行う最大の現代アート展（2014年中国現代アート賞15年：《中国当芸術賞》）だ。このアート展には6つの現代アート賞が設けられており、過去15年の中から選出された数百名の若手のアーティストの最も良い前衛現代アート作品を展示した。私はかつて、この賞の最初の3回の年度評議委員をつとめた。これは歴史的な展覧会であるから、必ず私の名が出なければならない。なぜなら、私はかつてそこで、それらのアーティストを選ぶ元評議委員であるのだから。展覧会が始まる20分前に、警察がやって来て、当展覧会では私の名を壁から取り除くよう要求した。なぜなら、あらゆる名前が展覧会前に、すでに壁に記されていたからだ。（展覧会側の）彼らにはほとんど時間がなく、あらためて全ての壁紙を貼り直し、ドライヤーで乾かさなくてはならない。20分後にはすぐ人々は展覧会を見にやって来るのだから。開幕式上で、キュレーターのウリ・シグはとても腹を立てていた。その（展覧会の）テーマの講演中に、彼は立ち上がり、これが受け入れられないことだと話した。もちろん、彼（ウリ・シグ）はパーフェクトな英語で話し、だが後に彼はようやく気付いた。通訳は、全く彼のその部分の言葉を訳してはいなかった。私の作品は取り除かれ、私の名は削除された。展覧会場には、約30、40人の中国の優れたアーティストがおり、彼らはみな私の名を知っており、その中のほとんどは私が評議して選出したアーティストである。しかし、アーティストたちはだれも、1人として質疑を表す者はなく、“どうだい、

これが歴史の事実だ、私たちは尊重すべきだ”と言う。誰もこんな問題を取り上げる者ではなく、まるで何も起こらなかったかのように。

約1、2ヶ月後、北京ユーレンス現代アートセンターは1つの展覧会をし、私の“中国芸術文献庫”の時の仕事仲間、戴漢志（ハンス・ファン・ダイク）を記念した。ハンスは、初期に中国現代アートを推し進めた外国の友人だ。彼は逝去してしまったが、この展覧会は彼と我々の初期の活動に捧げるものであった。“中国芸術文献庫”はハンス、フランクと私の3人で創設したのであり、中国の最初の現代アートのギャラリーの1つとしての基点となったのである。私たちは多くのことをして、90年代において、たくさんの若手の現代アーティストを援助した。

私は今回の展覧会の招待状さえ受け取っていない。ほかの人の（もらった）招待状から知ることができた。全てのアーティストの名前は私を除いて、招待状にある。私の英語名はAで始まるので、いつもトップにあるのだが、彼らのつくった名簿はCから始まっているのだ。私はすごく驚いた。審査制度に驚いた訳ではなく、そういった自己審査に驚いたのだ。彼らはやすやすと言える。「これは一時期の歴史で、私たちは別に艾未未を説明している訳ではなく、歴史の事実を説明しているのだ」と。彼らはハンスと私が一緒にこの機関を創設したとも言わず、「ハンスはある人とともに」と言い、私は「ある人」になった。それで私は言った。いいだろう、では、自分の作品を取っ払うまでだ、と。それは1つの非常に典型的な自己審査の例だ。それから私は警察に聞きに行った。どうして私の名前は、現在その展覧会に出してはいけないのか？と。警察は答えた。「未未、あなたは知っている。私たちはこれまでこのような外国のギャラリーを審査したことがない。これは彼ら自身がやったことで、あなたは彼らに申し出るべきだ」と。これは秘密警察が私にくれた具体的な答えだ。

コーエン：我々に教えてくれないか。なぜ中国政府は、あなたが出国するのを許さないのか？どうしてあなたのパスポートを差し押さえたのか？一体、どんな事が起きたのか？

艾：2011年私は逮捕された。期間は長くなく、81日間だ。しかし、私は徹底的に行方不明になってしまった。私の母、私の弁護士、社会全体でさえも、私がどこにいるのかわからず、秘密の場所に置かれた。私自身でさえもどこにいるのかわからない。なぜなら私は黒いかぶりものをかぶされ、知らない場所に送られたのだから。そこで私は武装警察（武装警察：公安部と中央軍事委員会の指揮のもと、治安維持を主な任務とする武装組織。略して武警）に24時間ぴったりと監視され、眠るときでさえも2名の警察が私のベッドの傍らで監視した。私が入浴するときでさえ、彼らは二人ともに近くに必ず立っていなければならず、警察服までも濡れてしまうほどだ。私が保釈され、自由の身になったあと、当然彼らは私のパスポートを押収した。毎回彼らはいつも、私に返せると承諾する。私が手にできるのをはっきり示す形跡はないけれども、彼らは相変わらず私に返せると承諾する。だから、私にはいつなのかはわからない。

すでに4年だ。私はまあいいと思う。私の自由は制限されているが、まだ仕事はできる。私に与えられた条件が、さらに私にとってもユニークなポジションとプレッシャーをくれた。私の抗争や論争、言論を具体化した真の現実にしてくれる。私自身が何もしなくても、強大な国家があつてこそできる。私はこんな境遇に対して、おもしろいとさえ感じる。唯一私が疑問に思うのは、「どうして私なのか？どうしてほかの人ではないのか？」ということだ。私には、父の世代のような経歴がかなり多いからかもしれないと思う。1957年の反右派運動の際に、55万の知識人が右派のラベルを貼られ、のちの文革とその他の政治運動

の際には、多くの知識人が鎮圧された。自ら言論の自由の実現を目指して努力したことで、追放されないで済む人はほとんどいない。このような背景の下で、また私のアメリカ、ニューヨークでの12年間の経歴は、私に現代アートを理解させ、現代文化がいかに現代の現実の生活と結びつけられるのかを理解させた。これらは私に大きな影響と強い精神状態を与え、今日私を基本的権利と言論の自由のために闘争するアーティストにさせた。私はこれまで自分自身のことだけを考えたためしがなく、全てのアーティストと人々の条件を改善することを考えて来た。これらの貴重な権利は、我々を我々個人にさせ、私自身に個人として宣言させる。これらの権利は、人生の中で最も素晴らしいところでもある。だから私はこれまで私の現在の境遇のために、残念に感じたり後悔したことはない。

コーエン：81日の監禁はあなた自身をどう変えましたか？あなたのアートの創作にどんな影響を及ぼしましたか？あなたのアートの創作は、これにより変化させられましたか？

艾：保釈されたあと、私は自分の声が大きな支持を得ているのを知り始めた。中国からばかりでなく、全世界から多くの、ニューヨーク、ヨーロッパやそのほかの所のアーティスト、ギャラリー、知識人や一般の人々がずっと私を支援していた。彼らが私たちを支持するものは何か？言論の自由である。中国では、政府が私の会社に対して、強行に税金と懲罰を加えたのち、10日以内で、3万人が私たちに900万元以上を寄附し、私たちが抗争を進め、彼ら(当局)を法廷に訴えるのを支持した。

私は監獄にいたとき非常に怖かった。なぜなら、彼らは私が13年から15年の刑罰を下されるだろうと伝えたからだ。私の唯一の心残りは、自分の息子に、私が一体どんな人であるのか知らせる機会がないかもしれないということであった。だから、出て来たあと、私はいつも自分に問う必要があったのだ。私の芸術とか作品は、私の息子とか若い世代に、私は誰なのか、生活はどの様なものであるか、なぜ言論の自由はそんなにも尊いのかを伝えることができるのだろうか、と。

コーエン：今回の研究討論会のテーマは〈アートに対する恐怖〉である。あなたがサンフランシスコの“アルカトラズ島”に展示した作品は、多くの人々に、たくさんの政府が多くの知識人やアーティストを拘禁しているのを意識させた。彼らを拘禁する政府は、あなたのアート創作を恐れるだろうか？

艾：全ての政府当局の者たちが、どうしてアートを怖がるのだろうか？アートの個人1人ひとりに対する意義は、徹底的で、はっきりとしていて、デリケートなものだ。アートは真相をはっきりと話すことができ、1つの複雑な問題をシンプルにでき、罪なく表すことができ、とても力強く(表現できることが)でき、腐敗した構造を叩き潰すことができる。だから、私は1人のアーティストとして、これらの非常に基本的な原則を、人を惹きつけるものに、魅力的で理解できるものに変える責任があると思う。これが、なぜ私がなお自分を芸術家であると言えるか、ということである。

Voice Of America
美国之音

www.voachinese.com/content/aiweiwei-20150216/264683.html

『Warhol in China』2013年 Hatje Cantz Verlag 刊

序文——艾未未

アンディ・ウォーホルは現代社会に最も影響を及ぼした人物の1人である。私は彼の作品に特別な愛着はないが、ウォーホルという人はすばらしいと思う。1980年代、私がニューヨークにたどり着いて最初に読んだ本が『The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)』であった。この本はユーモアとウィットに富んでいる。40年近くも経て新たに出現したツイッター・スタイルの文章の特徴に照らしあわせてみても、この1970年代半ばに書かれた彼の文章はまるでそのさきがけのようである。ウォーホルは、常に自分の対談を録音し、さらに映像を使って自分の生活体験を記録し、テレビや映画で発表した。様々な行動の軌跡から考えると、彼は確かに自身がいる時代を超越した。私には、彼が我々の目の前にある、生き抜いていくための状況を予測できたのかどうかはわからない。——その状況とは、プロレタリアの大衆がみな、先進科学技術のやり方に乗じて、日常生活のなかで夢を叶えるべきだということだ。

ウォーホルは、チェコスロバキアから移民としてアメリカ、ペンシルヴァニアにきた貧しい両親の元に生まれ、彼の人生は、金持ちになり名誉を得るという彼の切望を具現化したものとなった。彼自身が“アメリカン・ドリーム”のまさに化身であったのだ。機械による複製と反復を用い、行為と実践によって意味を削いでいくという彼の概念は示唆に富んでおり、現代アートの創作や言葉に関しても、ことのほか切実である。彼は名声やエンターテインメント、悲劇、死、愛、セクシャリティなどの問題に関して鋭い感覚を持っているだけではなく、彼の見解もまた短い言葉で急所をついている。本や雑誌、インタビュー、対談、映画を世の中に発表し、広める以外にも、彼はさらにさまざまなオープニングセレモニーに出席し、若者たちと交流し、パーティーに参加した。そういったなかで、セックスやドラッグにもかかわった。彼は、こういった様々な20世紀末の大都会の景色を作品を通じて織りなし、アメリカンアート特有の様相をも形作ったのだ。多くのカテゴリーにおいて、彼はまさに名実相伴う、リーダー的人物である。

アンディ・ウォーホルにとっては、80年代の中国への旅は大きな衝撃であった。中国は雄大な国であるけれども、当時の中国人は彼の名声について何も知らなかった。ウォーホルはかつてこう書いている。「東京で一番すてきなものは、マクドナルド。ストックホルムで一番すてきなものはマクドナルド。フィレンツェで一番すてきなものはマクドナルドだ。北京とモスクワには、すてきなものはまだ現れていない。」現在、200軒以上のマクドナルドが北京の隅々にまであるが、それでも北京は相変わらず美しい都市ではない。そしてこの都市は未だにウォーホルが傾倒し、礎石とした、共通の価値観を受け入れることが出来ていない。——その価値観とは、社会の公平や平等を実現し、ひとりひとりがみな、ある程度夢を成就させ、実現するチャンスがある社会を築くというものだ。中国における近年の発展の趨勢によって生み出された、日々を欲しいままに過ごしている人の成功は、往々にして他の人々が日々夢でうなされていることの上に成り立っている。これは、あらゆる現代アートの思潮とは逆行している。ひとりひとりが、どうすればよい考えを惜しみなく社会に還元できるのかということについて、アンディ・ウォーホルは最良の説明をした。

彼のほんとうの意義と価値は、生前にはまだ十分に認められていなかった。しかし今日の社会では、ウォーホルへの評価は日増しに高まっている。この現象は非常に喜ばしい。

Ai Weiwei “Laundromat” Deitch Project

<http://www.nyartbeat.com/event/2016/AB9C>

多くのアーティストが自身の作品で現時の政治的問題に（理解を深めるため）関与するが、アートの言説を超え、幅広い国際的観客に影響を与えるアーティストのメッセージは稀だ。艾未未は最も緊迫した世界の問題のいくつかに注目を集めるため、彼の作品の道徳的権威を築いて来ている。作品を通じて、重要な人権擁護者のひとりとなっている。

<laundromat> は、現時の難民の危機に取り組む驚くべき展示プロジェクトである。その展覧会は、ギリシャとマケドニア共和国の国境にあるイドメニ (Idomeni) の難民キャンプに焦点をあてる。艾未未は下記の Q&A で展覧会のコンセプトを説明する。

難民プロジェクトはどのように始めたのか？

難民プロジェクトは、私が北京での軟禁下で生活している間に開始した。2011年の逮捕と秘密裏の監禁に引き続いて、私のパスポートは没収され、中国国外への旅行は禁止された。国を離れる事はできなかったが、私はインターネットを通じて国際的に活動する事ができていた。（現地）不在のまま、多くの展覧会に関与したのである。

第56回ベネツィア・ビエンナーレのために、Ruya Foundation(イラク現代文化財団：イラクの文化を援助し、豊かにし、世界との文化的橋渡しを目指して2012年に設立されたイラクの非営利団体)は、『Traces of Survival』と題された出版物のためのスケッチを選ぶよう私に依頼して来た。そのスケッチは、イラクにあるシャリア (Shariya) 難民キャンプに住んでいる難民達によって描かれたものである。これがさらに関与していく機会となり、私はそのキャンプへの訪問を依頼した。中国を離れる事ができないので、2人のアシスタントを派遣するため、私は調査計画を作成した。調査というのは、難民たちに基本的で重要な質問をすることであった。

- ・彼らはどのような人であるか？
- ・以前はどんな仕事をしていたか？
- ・どうして難民となったか？
- ・未来についてどう考えるか？

最終的にアシスタントらはシャリアキャンプで、100人を超えるインタビューを行った。

2015年7月、私は当局からパスポートを取り戻し、ベルリンに旅立った。そこでは、当時シリアから到着していた何人かの難民を訪ねた。私はもっと関与していこうと決めた。その状況をよく分かっていなかったし、問題の範囲は調査するにはかなり広範に渡っていた。クリスマスの間、息子とパートナーとともに、レスボス島にあるモリア (Moria) 難民キャンプを訪ねた。そのギリシャの海岸に難民たちがどのように到着するかを見たのであるが、多くが女性や子供たちであった。キャンプの状況は衝撃的だった。

難民のような自分自身の体験を思い出した。私が生まれた時、父艾青は“右派”として非難され、党や人民の敵として批判された。私たち家族は、家から遠くはなれた辺境にある労働キャンプに送られた。そのキャンプへは、私たちはほとんど何も持たず、ただ生き残ろうとした。それは自国でよそ者と見なされ、自国の人々から敵と見なされ、父が最も愛する国と人々の敵と見なされる極度に困難な時代であった。それは、社会ののけ者、人間以下、社会に脅威を与え、危険を及ぼす人物としてみられるようなものだとして私は理解している。

あなたはイドメニで、先ずどう関与したのか？

難民たちは戦争のために故郷を離れた。目の前にある危険から逃れようとして。彼らは親族を失った。まだ18か19の若者に出会ったのだが、彼は震えていた。私が両腕で彼を抱えると、

ブランケットの下の彼の片腕が失われている事が伝わって来た。私もまた震えだした。そんなに若い彼が、何を通り抜けて来たのか、人は想像する事しかできない。彼の未来がどんなふうなのか、想像する事しかできないのだ。ヨーロッパに到着した後でさえ、その不安は依然として彼らの目に見られる。恐怖は消える事なく、新たな現実はいよいよ彼らに更なる心配をもたらしていると想像できる。

私は、彼らに食べ物だとか、お茶やお金を与える事はできないが、彼らの声を聞かせ、知らせる事はできる。私には、彼らが人間であるという事を人々に認知させ、証言するプラットフォームを与える事はできるのだ。我々の歴史のとりわけ嘆かわしい瞬間に、人類は人としての自分たちの価値を、自ら証明しなくてはならない。あいにく、この難民の問題は、最も難しい務めであるという事を証明している。これは、アーティストとして私が引き受けたいことである。

難民たちの進路についていこうと決め、私はイドメニの難民キャンプに赴いた。そこは、ヨーロッパに入る難民の流れが、完全に塞ぎ止められて渋滞が起こる場所になってしまっていた。もともと難民たちは、いわゆるバルカンルートにあるイドメニを通して、ヨーロッパへと旅するつもりであったのだ。ひとたびマケドニア政府が国境を封鎖すると、そのキャンプは1万5000人以上の難民で膨れ上がった。

彼らは線路沿いの地に留まり、NGOによって備え付けられた仮設テントに住まった。彼らは政府の支援なしに留まったのである。NGOが難民の流れの支援を行うのだが、多くの事がNGOの能力を超えている。彼らは難民の登録を処理しきれないし、法を制定する権限がない。必要最低限の下水だとか、衛生的な水の設備を整える事ができない。私が滞在中、しょっちゅう雨が降った。イドメニの土地はぬかるみになった。難民たちは多くが女性や子供たちであるが、そういった極度に困難な状況のあちこちで寝起きし、冷たいサンドイッチを手渡されるのを待ち、次にやってくる情報を待っていた。ひどい失望で、私たちにはたいした事もできなかった。その瞬間を記録しようとして、私はたくさんの写真を撮り始めた。厳しい現実はいよいよそういった状況の証拠の役目を果たす事ができ、のちに私たちに思い出させる事ができる。これは、多くの人が見るのを拒み、あるいは、曲解しようとしたり、見ないふりをしようとする状況である。多くの人勝手に、これは実際に起きている事ではないと信じる。学校外にそれほど多くの子供たちがいるのを見たら、世界中にいる2億6300万人もの(戦火の中で影響をうける)子供たちを見れば、我々の未来が何を抱えているか想像するに難くない。

この時点で、我々はすでにドキュメンタリー映画を制作しようと決めていた。さまざまな人たちの物語を取材するいくつかのチームがあったのである。たとえば、長い旅に自分の猫をつれて来たシリアからの若いピアニスト。アフガニスタンからの30人の家族。ヨーロッパで博士号を取得しようとする経済学科の学生。彼は今もってギリシャの難民キャンプで立ち往生させられている。私たちは、ギリシャ、トルコ、レバノン、ヨルダン、イスラエル、さらにガザやケニアで映画撮影をした。さらに我々は、アフガニスタン、イラク、パキスタン、バングラデシュ、メキシコでも撮影することになっている。個人的には、さまざまな場所にある20カ所以上のキャンプを訪れ、政治家やNGO、ボランティア、密輸業者、墓堀人、そして数えきれないくらいの難民など、100人を超える人々にインタビューした。

Laundromat (ロンドロマット) のコンセプトは どのようにまとまったのか？

私たちがイドメニでフィルムを撮影し始めた時、最初に気づいたことは、人々が着替えようとしていることだった。それらは、彼らがシリアから着ていた服で、海を渡り、山を超え、森林を抜けてきた困難な旅で濡れて汚れていたのである。イドメニで足止めを食うまで、自分の服を洗うチャンスがなかったのだ。彼らは服を手洗いし、乾かすのに、国境のフェンスに掛けた。洗濯物を干すところがほかになかったのだ。私たちはそれらの衣服の写真を撮ったが、のちに展覧会に含まれるとは思ってもみなかったし、想像すらできなかった。それらの衣類は、難民たちが故郷を離れようと

決めたときに、持ってくるのができたわずかな所有物の一部であった。レスボス島の海岸からはなれて、私は海に漂う一艘の人気のないボートを見つけた。ボートの中には、バイブルのコピーと赤ん坊のミルクのボトルがあった。また、人は海岸に打ち上げられる小さなものを見つけるだろう。それらのものはひとりの人が持参できる最も大切なものであり、彼らが新たな生活を得るために持って来た最終的なものであった。

いったん難民たちがイドメニからほかのキャンプに撤退するよう強制されると、それらの所有物の多くは後に残された。トラックがやって来て、(埋め立て式の)ゴミ処理場に運ぶため、品物をトラックいっぱい積み込んだ。私は、我々がそれらを購入するとか、回収できないか調べてみようと思った。そうすれば、それらの品物は台無しにならないであろう、と。

以前私のスタジオは、レスボス島で地元の当局から、たくさんのライフジャケットを回収し、ベルリンのコンツェルトハウスで、それらを使ったインスタレーションを制作した。私のチームは、ライフジャケットを私たちが所有するのに同意した地元当局と交渉したのである。すべてが途方もなく汚れた数千というブランケット、衣服、シューズなどのたくさんの物品を、私たちはベルリンのスタジオに運んだ。そこで私たちは、その服やシューズを1つひとつ入念に洗った。それぞれの衣類は、洗濯され、乾かされ、アイロンをあてられて記録された。私たちの作業は、ロードロマットの仕事と同じであった。

**Jeffrey Deitch (ジェフリー・ダイチ) で展示される予定の作品の
いくつかの部分について話してください。**

**メインスペースでは、ラックに掛かった衣類を展示するようであるが、
それは証拠作品、イドメニで何が起こったかという証拠なのか？**

私の作品は総合的な作品だ。私が日々することは、ドキュメンタリー映画を撮影し、調査し、資料を記録することで、全てに同じく努力して取り組む。1つひとつの作品と呼ぶことはできるが、実際には、それらは総合的な取り組みの一部なんだ。展覧会の状況に含まれるのは、アレン・ギンズバーグ……アレンは私の旧友だ。彼はいつだって助けを必要とする人たちに深い思いやりを持っていた。

アレン・ギンズバーグ・プロジェクト (Allen Ginsberg Project) とラリー・ウォルシュ (Larry Warsh) の助けを借りて、私たちはアレンの初期の詩と朗読を加えた。移民の息子でニューヨークの詩人が『September on Jessore Road』を朗読するのを経験するには、ニューヨークシティは最高の場所だと思う。彼の表現は、1970年代に彼が西ベンガル難民キャンプを訪れた際、目にしたバングラデシュの難民危機を反映している。それは、優しく人間的な声に喚起された実に感動的な詩である。その詩が伝える物語は、今日起こっていることと同じで、不運にも未来に続いていくかもしれないことなのだ。

(完)