

マルセル・デュシャンとアイ・ウェイウェイ、 そして中国現代アート

牧陽一

【キーワード】 マルセル・デュシャン、艾未未（アイ・ウェイウェイ）、ジャスパール・ジョーンズ、中国現代アート、王興偉、張洵

【要旨】

本稿は、アイ・ウェイウェイがどのようにマルセル・デュシャンを受容し、自らの作品に生かしていったのかを論じる。ニューヨーク時代から中国での活動を追う。特に四川汶川大地震の調査をきっかけに、デュシャンの「独創的なものを持たない私のレディ・メイド」がアイ・ウェイウェイの「人々のための独創的なレディ・メイド」へと変容していったことを指摘する。また張洵ほかの作家とアイの作品を比較することで、アイの作品の持つ個人的思考と社会との関係、デュシャン的抑制について論じる。アートの自律は、デュシャンとアイが示したように、「何ものにも与しない」態度で、個人の感情や社会的活動を抑制したところに生じる葛藤によって、はじめて保証されるのではないか。アイの作品群は全て個人の肉体を通じた経験の末のものであり、デュシャン的な極力表現しないという抑制が利かなくなった結果でもある。そこがアイはデュシャンにはなれなかったが、デュシャンではないものになったという所以だろう。

1. 王興偉から

マルセル・デュシャンと中国の現代アートを考える時、最初に念頭に浮かぶのは王興偉の「可哀そうなりチャード・ハミルトンさん」（1996）〔図1〕である。2019年には2000万円を超える値段で売買された⁽¹⁾。マルセル・デュシャンの「大ガラス」を壊してしまった中国の子どもが親に叱られている。壁にはモナ・リザに髭を加えたデュシャンの「L.H.O.O.Q」が掛けられている。右側には、ポップアートの先駆的存在とされるリチャード・ハミルトンが椅子から乗り出して驚いている。この作品は1999年の第48回ヴェネツィア・ビエンナーレに出品され、中国現代アートを象徴的に示していると言われた。これまでの欧米中心の現代アートの歴史を中国の子ども、つまりは世界に参入したばかりの中国の現代ア

(1) 王兴伟《可怜的老汉密尔顿》布面、油画、拼贴 222 × 177.5cm 1996年、拍前估价：900万-1200万元、成交价：2185万元 <http://collection.sina.com.cn/auction/pcdt/2019-06-04/doc-ihvhiqay3475023.shtml>



〔図1〕



〔図2〕

ートが破壊したという解釈だろう。ハラルド・ゼーマンは「もう一度、芸術について考えなければとさえ感じました。」とまで言っている⁽²⁾。1990年代のポリティカル・ポップアートやシニカル・リアリズムの世界参入を示している。またこの時、蔡國強の「ヴェネツィアの収租院」が国際賞を受賞している。

リチャード・ハミルトンは1963年マルセル・デュシャンの「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」（通称、大ガラス）の複製を制作している。いわゆるポップアートの先達と言われる。しかし一方で「Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? 一体何が今日の家庭をこれほどに変え、魅力あるものになっているのか」（1956）は現代文明を半ば肯定するものとみられ、冷戦期における資本主義陣営を擁護する結果を導いたのではないかと思われる。

現状を半ば肯定する志向は、2000年代の中国のポリティカル・ポップアートやチャイナ・キッシュにも継承されてしまった。政治的な抵抗の意味を持った毛沢東像は安心して利用できる画面の素材となり、やがては消費の記号となった。政治的な抵抗は政治的状况が変化すれば、その抵抗の意味を急速に失っていく。つまり「ショック」衝撃性が消失するのである。残るのは美術史的な記録に過ぎない。こうした面から考えれば、王興偉の作品もまた美術史の中の一時的な記録でしかない。「無題（郊游）」（2009）〔図2〕は少年先鋒隊員のしるし紅領巾（赤いネッカチーフ）をつけた中国の子どもが、デュシャンの「遺作」の女を繁みから引きずり出している姿を描いている。アイデアとしては面白いし、美術史好きには魅力的だが、一瞬のショックを与えるだけの遊戯的な作品と言わざるを得ない⁽³⁾。

(2) 『BT美術手帖』1999年9月号、和多利恵津子のインタビュー

王興偉は1995年、「東方之路下安源」で文革中の模範画「毛主席去安源」を現代人に描き替える。遅れてきたポリティカル・ポップと言える。であるから政治性の表出は全く無い。大方の作品は美術史の風刺に力点が置かれている。そして「東方紅」では1990年代アートを牽引してきた栗憲庭がハンドルを握るトラクター「東方紅」を描いている。後ろには方力鈞、王広義、劉偉がそれぞれの作家の作風で描かれている。90年代中国の代表的な作家と評論家を風刺する。

さらに「男性ロマンヒーロー史の塵（男性浪漫英雄史之尘）」ではジャック＝ルイ・ダヴィッド「マラーの死」（1793）の浴槽と、ドゥエイン・ハンソンの「スーパーマーケットで買い物」（1970）を引用する。啞えタバコに、頭にはカラーをつけたままの太った女が、掃除機で浴槽の上を掃除している。これもスーパーリアリズムによって古典的絵画を嘲笑するかのようだ。

また「ウサギの証言（兔子的证词）」では、ヨーゼフ・ボイスの「死んだウサギに絵を説明する方法」1965を素材にし、ボイスの映像を見せながら、作家本人がウサギにヨーゼフ・ボイスを説明している。ボイスは「決して〈私〉の思いどおりにならない〈他性〉との関係を、それ自体で表現しているといえよう。そしてここでもまた、解釈の不可能性、つまり〈他性〉の内面化の不可能性が問題なのではなく、不可能であるにもかかわらず、〈他性〉と向き合い続けることの不可避性が、問われている。このような通じ合うことがない〈他性〉と向き合うというテーマ」を示している⁽⁴⁾。それをさらにウサギに説明する姿は二重の不可能性を示している。アートが一種のゲームと化しているわけである。

こうした現代アートを風刺する方向の末に、先の「可哀そうなりチャード・ハミルトンさん」1996があるということになる。王の作品は美術史を概括するようであり、現代アートに対する不遜な態度の表出に見える。これは1990年代という世界へと開かれた中国現代アートを象徴的に示している。と同時にその「薄っぺらな表象性」さえ示している。

2013年4月、北京の798芸術区UCCAユーレンス現代アートセンターで「デュシャンと中国、或いは中国におけるデュシャン」（DUCHAMP AND/OR/IN CHINA 杜尚与/或/在中国）が開催されている。デュシャン作品のカタログ的な作品「トランクのなかの箱」（1941）を中心に中国作家が参加した⁽⁵⁾。またこの会期に重なる期日で、上記の王興偉の個展も開催されている。少なくともこの展示から推測されるのは、デュシャンを「消化した」アーティストとして王興偉を

(3) 王興偉个展2013年月5月19日至2013年8月18

<http://www.artda.cn/view.php?tid=8329&cid=14>

(4) 佐々木昌夫「ヨーゼフ・ボイスの〈他性〉—〈私〉を創造する美術への基礎考察」
大学美術教育学会『美術教育学研究』第51号（2019）：185-192

https://www.jstage.jst.go.jp/article/uaesj/51/1/51_185/_pdf

売り込もうとするユーレンスの意図であろう。結果、先に述べた通り作品は日本円で3億円にもなる価格で取引されるようになったのである。

中国においてデュシャンは本当に消化されたのか？もしそうであるならば、どのような形で？どこまで真剣にデュシャンを思索したのだろうか？またどのような誤読や変容を遂げていったのか？これが本稿の課題である。

かつて筆者は文革後1979年の星星画会から現在に至る中国現代アートは欧米の現代アートの100年を20年に集約させたと述べたことがある。しかしそれはその労力や思索が重層化した上でのことなのか、或いは表層的なものに過ぎないのか。そのどちらにしても、「集約された」と単純にのべてよいのだろうか？それを究明するにはまずはマルセル・デュシャンの受容を考えた方がよいのではないか⁽⁶⁾。

2. 艾未未アイ・ウェイウェイ

筆者の考えでは、中国人アーティストの中で、最も長期にわたって真剣にデュシャンに取り組んだのは、艾未未アイ・ウェイウェイが最初であり、またそれを自らの創作に生かしていった作家だと思われる。

まず、1981年の渡米、最初にフィラデルフィアに赴いている。しばらくはニューヨークの滞在に隠れて注目していなかったが、ここには、デュシャンの美術館がある。アイは当然この美術館に通い詰めたはずだ。デュシャンの「近付いて片目でおよそ一時間（ガラスの反対側から）眺めること」1918の背後で写真を撮り（1987年）[図3]、デュシャンの横顔を針金のハンガーでつくっている。ショベルとヴァイオリンをくっつけた作品はデュシャンのショベル「折れた腕の前に」を意識して、労働と芸術が背反するのかを試している。メッセージ性の皆無、このレディ・メイドから自らの思索を加えていく。ここがアイの原点だろう。

さらにニューヨークではジャスパー・ジョーンズを通してデュシャンを理解し

(5) 杜尚与/或/在中国2013.4.26-2013.6.16 参加アーティストは艾未未、洪浩、宋冬、尹秀珍、蔡锦、赵赵、郑国谷、黄永砵、吴山专、王鲁炎、李杰、王兴伟、政纯办、萧昱、冷林、洪浩、刘建华

<https://ucca.org.cn/exhibition/duchamp-andorin-china-2/>

(6) 鄭昌美（明知大学大学院美術史學科博士論文2019年）では「艾未未の作品世界研究～中国のコンセプチュアル・アートのハイブリディティを中心に」では「西洋のコンセプチュアル・アート作家は作品に大量生産の工業製品を使用したか、艾未未は中国の伝統工芸文化をレディ・メイド概念で活用することで、中国の歴史や文化が持つ非可視的な要素を現代社会問題と関連付けて中国のコンセプチュアル・アートにハイブリディティをもたらした。」としている。



[図3]

たという。森美術館で開催されたアイの個展の表題もジョーンズの「何に因って？」から取られている。ジャスパー・ジョーンズの「塗られたブロンズ」はデュシャンの「グリーンボックス」のメモが解説になると東野芳明は言う⁽⁷⁾。つまり二つの似てはいるがビール缶でもない塗られたブロンズという認識に届くまでに、ビール缶の視覚の記憶さえも払拭される。「グリーンボックス」のメモでは以下のように述べている。

音楽的彫刻

持続しながら、そしてさまざまな点から出発しながら、そして持続する音の出る彫刻をつくる音。

類似した二つのもの（色の領域）—二つの色、二つのレース、二つの帽子、何らかの二つの形—を識別する（特定する）可能性を失うこと。ある（ある点から他の点へ）類似したものから別の類似したものへと記憶痕跡を移すのに十分な視覚記憶の不可能性（融合）に達すること。

—複数の音に関する、そして知能〔cervellites〕に関する可能性さえも（音の領域での）⁽⁸⁾。（）内は修正したもの

(7) 東野芳明『マルセル・デュシャン』美術出版社1977年および東野芳明『ジャスパー・ジョーンズ—アメリカ美術の原基』美術出版社1986年



〔図4〕

そして一般的な見ることはデュシャンが「網膜的」というように、表面的に視覚することだという。表面的ではない「内側」それは物質的な内側と観念的な内側があるのではないか。

アイはフェイク・スタジオができた2000年前後、数千の石斧を収集し、毎日一つ一つさわり、分類しナンバリングしている。（「静物」1995-2000）〔図4〕一種の修養に近いこの作業は内側への思考であろう。古代人との会話、その不可能性を反復によって克服できるのかを問っているのではないか。またヤンシャオ文化の土器にペイントする作品も、磁器に釉を塗る所作によって塗りこめる。そして表層ではない内側の文様を想像する事、つまり土器の内側、そして歴史観念を想起する事に繋がる。

また染付の花瓶を二つ並べた作品（「青花」1997年）は、類似した二つのもの

(8) ミシェル・サヌイエ編／北山研二訳『マルセル・デュシャン全著作』未知谷 1995年 66、67p 音楽的彫刻

またマルセル・デュシャンの作品については、マシュー・アフロン『マルセル・デュシャン人と作品』フィラデルフィア美術館2018参照。

を別のものに認識することを示しているだろう。ブロンズではなく陶器であることが、アイの作品の特色となった。

そうするとデュシャンの受容の道筋を見ることから考えると以下のようなメモができる。

- 1、写像形式を持たないもの、同語反復、網膜的ではない⁽⁹⁾。「視覚的なこと」よりもはるかに、「物理的に視覚的なこと」よりもはるかに「灰色の物質」（脳の灰白質＝頭脳）という考えに基づくものをつくること⁽¹⁰⁾。表面的ではなく内面的に見ること、物質的であると同時に観念的に内部を見ること。
- 2、ジャスパー・ジョーンズ「批評家は見る」1961「ある男が囁んだ絵」から「見ること」から「囁むように見る」へ。
- 3、見ることを見ることはできるが、聴くことを聴くことはできない。
- 4、すべての作品はレディ・メイドに手を加えたものだ。生活はアートだ。
- 5、見ることしか許されない観客は「孤独な視姦者となる」。デュシャンの「遺作」とアイの獄中のもようをジオラマにした「S.A.C.R.E.D」は見る者の視覚を限定する。

ニューヨーク時代、アイは「マオイメージズ」で飛沫をつけた毛沢東像を反転させる。それはアメリカンポップアートに中国人としての記憶、感情を載せた作品だった。しかしこれ以降、絵画作品は制作していない。ここで絵画からは離れていく。それはデュシャンの「世界中の全ての油絵は、〈手を加えたレディ・メイド〉」だという、ことばを容認したからだろう。毛像に飛沫をかけ、反転させた画面は、ポップアートのなもの以上に個人的な感情の横溢を示している。だがアイはここで感情の露出を停止させた。と同時に絵画との決別を遂げている。ここではメッセージ性に禁欲的なデュシャンの方向へと自己を抑制させている。

アイは雑誌『一行』に「十五段」を発表する⁽¹¹⁾。

- 1、芸術とは独特な言語である。この言語は非美学的で非理性的かもしれないが、芸術なのである。2、非理性的な意思の表現と理解には、更に成熟した感性と理

(9) 中原佑介「言語と物体の平行—デュシャンとヴィトゲンシュタイン」『新潮美術文庫 49 デュシャン』1976年、平芳幸浩「東野芳明のデュシャン／中原佑介のデュシャン」『美術史』180 Vol.LXV No.2 2016年3月参照。

なお本稿は牧陽一「アイ・ウェイウェイのニューヨーク：デュシャン＋ウイトゲンシュタイン＋ギンズバーグ」『研究中国』5号, pp.30-38, 2017年10月初出、の続編となる。

ARTYT2018年5月1日再録

(10) ジョルジュ・シャルボニエ、北山研二訳『デュシャンとの対話』みすず書房1997、p15

性が必要である。3、芸術は反自然的であり、真実の歪曲ではあるが、人間心理としては誠実である。4、如何なる芸術への理解もすべて誤解であり、誤解は少なくとも理解と同様に重要である。5、私たちは“なぜ？”と訊くことになれているが、芸術では私たちは“なぜダメなのか？”と訊くべきだ。これは理性の挑戦なのだ。6、一部の人は可能なかぎりの努力をしているが、別の人は必要な努力だけする。後者を選択する。7、選択には二つの方法がある。—あなたが必要なものを選ぶか、不必要なものを排除するかだ。8、一つの消極的な行為は必ず積極的の意味を含んでいる。9、ある才能のある人を評価するとき、私たちはよく“彼は多くの有意義な事をした。”という。将来のある日私たちは才能のある人を“彼はこれまで何もしてこなかった”と賛美することになるだろう。10、規律は—私たちが厳粛であろうとするときはいつもばかげたものになり、私たちがばかげたものに見える時には、おそらく厳粛なものだ。11、あなたは退屈かもしれないが、あなたの運命は退屈なものではない。12、現代美術館に入って、羞恥心を感じないなら、その人は感覚器官の機能不全か、道徳観のない人間だ。13、現代美術館は偏見、利権、虚栄に満ちている。14、功利を目的にするものは芸術ではない、娼婦は女ではなく、娼婦の行為が女に似ているだけだ。15、もし神を信じるとしても、私の神はあなたの神ではない。 1987年11月ニューヨーク（傍線：牧）

(11) 威力「紐約的艾未未」貝嶺編『瞧艾未未』傾向出版社、台湾台北、2011、p55、56

- 1、艺术有自己独特的语言、这个语言可能是非美学的、非理性的、但却是艺术的。
 - 2、对非理性的意思的表达和理解需要更成熟的感性和理性。
 - 3、艺术是反自然的、是对真实的歪曲、是人的心理上的诚实。
 - 4、任何对艺术的理解都是误解、误解至少和理解一样重要。
 - 5、我们习惯于问“为什么？”、在艺术中我们应该问“为什么不？”、这是理性的挑战。
 - 6、一部分人在做一切可能的努力、而另一部分人只作必要的努力、后者是有所选择的。
 - 7、选择有两种方式——挑出你需要的、或排除你不需要的。
 - 8、一个消极的行为必包含着积极的意义。
 - 9、当我们评价一个有才能的人时、我们常说“他做了许多有意义的事”、将来有一天我们会这样来赞美一个有才能的人“他什么也不曾做”。
 - 10、规律是——我们企图严肃时常常是可笑的、我们显得可笑时、可能是严肃的。
 - 11、你可能是无聊的、但你的命运不是无聊的。
 - 12、当一个人进入现代艺术馆而没羞耻之心时、这个人不是感觉器官功能不健全、就是没有道德。
 - 13、现代艺术馆中充满了偏见、势利和虚荣。
 - 14、以功利为目的的艺术不是艺术、妓女不是女人、妓女的行为是类似于女人的。
 - 15、如果信上帝的话、我的上帝不是你的。
- 1987年11月于纽约

この年、1987年が、先のデュシャン作品とアイの写真の撮った年であることに注意しておきたい。この文章は、必要な努力だけはするが、何もしないことを重視する。また現代アートの不純性を指摘する。ここには、長い間の隠遁生活を過ごしたデュシャンへの憧憬が見られるだろう。だがデュシャンの隠遁は単なる隠遁ではなかった。つくらないこと自体も実はつくること以上に重要であることをアイは気付いているはずである。

1980年代ニューヨークはモダニズムをめぐる継承と否定において、大きな物語の終焉を経た。ミニマリズムから再び表現主義へと転回する。さらにオリジナルなきコピー、ポスト・モダンへと向かった。しかしエイズの流行によって、核心的なアート・シーンは直撃を受けることになる⁽¹²⁾。フェリックス・ゴンザレス＝トレスは電球やキャンディー、ポスターといった品々「レディ・メイド」によって、エイズで亡くなったパートナーを追悼する作品を発表した。

アイはこの時期にこうした潮流に乗ることも無く、デュシャンにこだわり続けた。先に述べたようにデュシャン的である事に踏み止まっている。アメリカの凋落を受け取ったともいえるのだが、エイズは身につまされた体験では無かった。一方アイにとってデュシャンはまだ超えられない存在であり続ける。だがデュシャンからの展開をこの時潜在意識的には気づいていたのかもしれない。それは不可視な物語やメッセージを内包したミニマル・アートとしてのレディ・メイドである。抑制のきいたミニマルな作品であればあるほど、心に訴えてくることを経験していたのではないだろうか。

「フェリックス・ゴンザレス＝トレスの作品の多くは、エイズで亡くした恋人の永遠の不在によって、逆説的に照射される生と自分もエイズで死ぬのだという予感が伝わる……

そのキャンディーや紙の束を観客に持ち帰ってもらい作品自体が消えていくことで死の過程を暗示している……」⁽¹³⁾

アイが後に「ひまわりの種」で1億粒の陶器のひまわりの種をテートモダンに敷き詰めるが、観客が種を持ち去ることを期待している。それはゴンザレスの作品に共通するだろう⁽¹⁴⁾。

(12) 尾崎信一郎「ニューヨーク・アートシーングローバリズムを超えて」『ニューヨーク・アートシーン ロスコ、ウォーホルから草間彌生、バスキアまで—滋賀県立近代美術館コレクションを中心に』展カタログ 2019年

(13) [artoday-chiaki 2020/08/21 08:43](https://note.com/artoday/n/ndb74add919fb)

フェリックス・ゴンザレス＝トレスのミニマル・アートは実体験だ

<https://note.com/artoday/n/ndb74add919fb>

アイ自身、アーミーコートにコンドームをつけた作品、「性安全 (Safe Sex)」(1986)」を発表し、エイズの危機を暗示してもいた。

またデュシャンの遺作の女の腕、同時期にエイズで亡くなったメイプルソープの美しく伸ばされた腕、そしてアイの大理石でつくった中指を立てた腕は、繋がっているようにも思われる。

こうしたデュシャンを起点としながら、当時のニューヨーク、特にエイズ禍のニューヨーク・アートシーンは、アイ・ウェイウェイに決定的な影響を与えているのは間違いないだろう。また自転車のタイヤを持ったセルフポートレートは、デュシャンの「自転車の車輪」の補完物を戯れに示しているが、デュシャンの継承あるいは批判的な継承を象徴的に示しているかのようだ。それが幾何学的運動物体であるばかりではなく、「柔らかい」ということにおいて、物から生命への軌道を予感させると思われる。後の作品、アイの「月の筆筒」2008の螺旋的な図形や、立方体の「1トンのお茶」2006の塊は、デュシャンの「アネミックシネマ」1926、「ロトレリーフ (光学円盤)」1935の円盤や、「ローズ・セラヴィよ、なぜくしゃみをしない」1921の大理石の角砂糖や、「第3回フランス・チェス選手権のポスター」1925のキューブの幾何学性を想起させる。だがもう一方では円盤やキューブの幾何学性以上に物の機能からの解放という実に擬人的な解釈を期待させるからである。

帰国後、アイが行ったことは、「北京東村」への協力と、地下出版物『黒皮書』の刊行によって、彼らの活動を記録することと、世界の現代アートの進捗を紹介することだった。「リチャードマット事件の真相」、「創造過程」〈レディ・メイド〉について」の中国語訳を『黒皮書』に掲載している⁽¹⁵⁾。

レディ・メイドについて

「…こうした表現形式を無差別に繰り返すことの危険を、私は早くから理解した。そこで、〈レディ・メイド〉創作の数を毎年少数に限定することに決めた。このころ私が気がついたのは、芸術家以上に観賞者にとって芸術とは習慣性の麻薬であるということだ。私はこの種の汚染から自分の〈レディ・メイド〉を守りたかった。

(14) 宮本真左美『艾未未アート「戦略」—アートが「政治」を超えるととき』(埼玉大学博士論文(学術)甲25号 2017年)では、アイの作品「ひまわりの種」2011をフェリックス・ゴンザレス=トレスの作品と比較し、いずれなくなり、存在を消す生命のはかなさとして捉え、その共通性を初めて指摘した。

(15) 馬塞爾・杜香水野譯「“瑞查德姆特”事件真相」「創作的行為」「關於“現成品”」『黒皮書』(Black Cover Book、1994年刊)

〈レディ・メイド〉の別の側面は、それが独創的な何もも持たないことである…ある〈レディ・メイド〉のレプリカは同じメッセージを伝える。事実、今日存在するほとんど全ての〈レディ・メイド〉は、オリジナルという語の習慣的な意味ではオリジナルではない。

自己偏執狂のこうした言述に結論を与えるための最後の考察。芸術家が使用する絵の具のチューブは製品であり既製品であるのだから、世界中の全ての油絵は、「〈手を加えたレディ・メイド〉」であり、アサンブラージュの作品だと結論づけなければならない⁽¹⁶⁾。(傍線：牧)

工業製品も油彩や芸術作品も全ては「手を加えたレディ・メイド」である限り、アイが油彩に戻る必要はなかった。そしてアサンブラージュ、自然物でも、既製品でも、それらを寄せ集めた立体作品という考え方である。こうした面でアイはデュシャンの思考で創作の自由を得て、まずはその方法を継承していったと言っていいだろう。だが気になる点は「自分の」レディ・メイドそして「独創的な何もも持たない」という考えである。さらにデュシャンは「芸術家が自分は何かをつくる義務があると信じたり、大衆に尽すべき義務があるとしたりするような社会的役割、それを芸術家に割り振るのは嫌なのです。そうした考え方には、ぞっとします。」とまで述べている⁽¹⁷⁾。だが、社会的役割でも義務でもなく、個人の経験と思考、態度に合致しているならば、これも裏側を取れるはずだろう。

逆に2000年代以降のアイは自分のレディ・メイドを守ろうとはせず、共有性を重んじたし、独創的であることに禁欲的ではない。つまり「何も表現しない」というデュシャンの抑制という呪縛からも自由となり、一種の共同作業による共通認識を志向したことは間違いない。デュシャンはアイにとって表現方法の自由を示したが、社会的な面では抑制力を持っていた。また表現しないことと表現することのはざまで、間違いなく思考が往来していた。アイが表面的にはミニマルだが「混乱のない表面の下に混乱を秘めている。」⁽¹⁸⁾と述べているのも、極力自己の混乱を表現したくはない、抑制したいという意志の表れだろう。だがこの「混乱」も後には表現の一部になっていくことになる。

デュシャンは「独創的なものを何も持たない」「私の」レディ・メイドを守るためにつくらなかった。だからアイは先の「十五段」で「必要な努力だけはするが、何もしないこと」を奨励したのは正にデュシャンを指していたのだ。つまり、

(16) ミシェル・サヌイエ編／北山研二訳『マルセル・デュシャン全著作』未知谷1995年 287～289p

(17) マルセル・デュシャン、ピエール・カバヌス、岩佐鉄男、小林康夫訳『デュシャンは語る』ちくま学芸文庫1999年168p

デュシャンが「私の」レディ・メイドを守るために沈黙、隠遁し、その間にコンセプチュアル・アート、ミニマリズムへのアートの潮流の中、デュシャンは吟味される「時間」を得たのである。その吟味される時間をアイは「必要な努力だけはするが、何もしないこと」と捉えた。

「ジョーンズを通じて、マルセル・デュシャンや、言語と哲学に関するヴィトゲンシュタインの本を読み始めました。ふたりに共鳴しましたが、両者とも東洋的経験とは無縁なのだからとても奇妙なことです。」⁽¹⁸⁾

ここでいう「東洋的経験」とは「修行」や「隠遁」「無為」という概念ではないかと、筆者には思われる。無意味にしか考えられない行動の反復の末に悟る、或いは理解したと誤解できる感覚ではないか。それはアイがニューヨーク時代に交流した詩人アレン・ギンズバーグのインド体験かもしれないとも想像できる。そしてそれは前述の石斧やヤンシャオ文化の土器との対峙として表れているのではないか。見ることに以前に考えることを重視する或いは「見ることに考えることが連動して同時に行われる」こうした作品や行為をアイは志向した。職人の手仕事、目まぐるしい反復作業の末の忘我の境地とミニマリズムの重なりを捉えたと思われる。

ともかくにもアイは、デュシャンの「何もしないこと」を歓迎した。つくらないことはつくること以上に重要な場合がある。なぜならこの時間の内に人々は思索を重ね、次の段階へと文化が動くからだ。デュシャンの一眼自己本位に見える隠遁、実は社会的な意味さえ持ったはずである。自分だけが速く走り過ぎたら、誰かが追いついてくるまで、立ち止まって待てばいいのである。「何もしないこ

(18) 杰罗姆・桑斯『对话中国—杰罗姆・桑斯与32位当代艺术家访谈』三联书店「艾未未访谈」7p (2008年5月27日、草場地艾未未工作室)

杰罗姆・桑斯：你说你的创作实践可以用混乱来描述，但实际上你的作品看起来更倾向于极简主义的风格，在你的艺术和建筑里都看不到混乱的迹象。

艾未未：在无混乱的表象下潜藏着混乱。看上去是没有混乱，实际上是严重的分裂和词不达意。

「ジェローム・サンズ：あなたの創作実践は混乱によって描かれているとあなたは言いますが、実際にみたところ、あなたの作品はミニマリズムの傾向があり、あなたのアート作品も建築にも混乱した形跡は見当たらない。

アイ・ウェイウェイ：混乱のない表面の下に混乱を秘めている。見たところ、混乱はないが、実際には酷く分裂していて、ことばが足らず言いえてはいないのだ。」

このインタビューは2008年四川汶川大地震5月12日の2週間後に行われている。表現しきれないと思う理由も、そこにあるのではないか。

(19) 艾未未 (アイ・ウェイウェイ) (前編) — ART iT アートイット：日英バイリンガルの現代アート情報ポータルサイト (art-it.asia)

https://www.art-it.asia/u/admin_interviews/XzZfNuKY3Es2dLlvB8DT

と」でデュシャンは孤高ではなく、「運動」の一部でありうる。

しかしアイの表現の機が熟するのはいつなのか。反デュシャンとしてのあるいはデュシャンを継承する「独創性も持つ、人々のための、手を加えたレディ・メイド」、アイの回答はもう出ていたはずである。そしてそれは実にシンプルなデュシャンの継承であり、それは誤解かもしれないが、「理解と同様に重要なのである。」(前述の「十五段」)

ではどのようにして「独創性も持つ、人々のための、手を加えたレディ・メイド」はつくられるのか。1994年「北京東村」のパフォーマンスで、アイ・ウェイウェイは企画や記録に関わっているが、矢面に出ることはなかった。そして1994年6月12日馬六明と朱冥は逮捕監禁されそれぞれ二ヶ月、三ヶ月の入獄。同じ6月の30日、張洵は私服警官らしき身元不明者に頭部をビールジョッキで殴打され、頭から耳にかけて数十針縫う全治数ヶ月のけがをする⁽²⁰⁾。アイはこの事件の時にはその場にはいなかった。また直接彼らを助ける行動もとらなかった。どこかに後ろめたさを感じていたに違いない。しかしこれに抗議行動をして、自分が逮捕されるタイミングではないと判断していると、今からだと理解はできる。東村アーティストの逮捕と殴打、アイはこれをずっと借りだと思っていたのではないか。

こうした苦悩は、アイの個人的な体験が突破させていく。2008年の四川汶川大地震からのアイの調査、ブログの封鎖、09年の殴打事件以降、政権のアイに対する弾圧は激しくなっていく。2011年には終に81日間収監されることになる。先の東村の面々が被った弾圧をアイ自身が繰り返すことになった。アイは釈放直後のことをまるで覚えていないという。おそらくそこまで追い詰められた精神状態であったと想像できる。

2009年艾未未はミュンヘン大学病院に入院し、脳内出血の治療を受診。単独美術展としては過去最大規模となる個展「So Sorry」のためミュンヘンにいた。ここで注目されるのは2009四川大地震で亡くなった小学生楊小丸さんのお母さんのことば「あの子はこの世界で7年間しあわせに過ごした」(她在这个世界上开心地生活过七年)ことを伝えてほしい、である。この言葉を8738個の通学鞆でつくった。〔図5〕アイは無垢な者たちの理不尽な死、四川汶川大地震調査の経験から、終に作品の中に「熱い思いを載せてもいいのだ」と思えるようになっていた。こうして「人々のレディ・メイド」をつくることができたのである。通学鞆を集積した作品は後には難民の救命胴衣を集めた作品へと継続されていく。「死は人類の生活の中で最大の問題だ。死よりも大きな困惑は存在しない。私た

(20) 牧陽一『アヴァン・チャイナ』木魂社1998、『中国現代アート』講談社メチエ2004



〔図5〕

ちがいかに死を語ろうが過分ではない。私たちの終点は死であり、生と死は事物の両面だ。如何なる哲学も生と死の哲学だ。この主題に直視しない、あるいはこの主題を粉飾するような哲学は良い哲学とは言えない。」⁽²¹⁾アイの作品は哲学であり、現代アートとはデュシャンでなくともそもそも哲学だ。アイは無垢なるものの死への怒りや悲しみ、その感情の露出に禁欲的であることを放棄した。

そしてアイは2013年、ヴェネツィアで獄中のもようをジオラマにした「S.A.C.R.E.D」を発表するが、題名からしてデュシャンの「L.H.O.O.Q」に似せているが、覗き穴から作品を見るというかたちは正にデュシャンの「遺作」そのものである。デュシャンの遺作は見ることを意識化するものだった。近代絵画をあまりに網膜的だと批判しながらも、美術は音楽ではないから入り口で視覚を失っては成立しえない。だからその視覚を意識化させたのである。その点でもアイはデュシャンを引用する。ここでは先に述べた「混乱」あるいは「感情」の露出からも自由になっている。自分がうけた理不尽な弾圧をそのまま表現する自由を獲得したと言っていい。つまりこの時点がデュシャンを方法として使い、「何も表さないこと」から自由になっている。

「シャーボーイー」2013もまた収監された様子を再現した音楽映像である。最後には女装したアイの姿が映し出されるが、それは正にローズ・セラヴィの二重人格を彷彿とさせる。アイ自身、もし墓碑銘として一行彫るならば「古典的な人

(21) 威力「紐約の艾未未」貝嶺編『瞧艾未未』傾向出版社、台湾台北、2011、p56
艾未未在2005年前后说过：「死亡是人类生活中最大的问题。没有比死亡更大的困惑了。无论我们怎么谈论死亡都不过分。我们的重点就是死亡、生和死就是事物的两面。任何哲学都是生和死的哲学、不能面对这个问题、或是粉饰这个问题的哲学都不是好的哲学」

格分裂者、当時の全ての欠陥を代表している。」として欲しいと述べている⁽²²⁾。

四川大地震跡から集めた鉄筋150tを真っ直ぐに伸ばした作品「straight」2013〔図6〕もまたデュシャンの「基準停止線の網目」1914の逆行だろう。デュシャンは「偶然性が作ったメートル原器」を貼り付けたが、アイは再びまっすぐに伸ばしている。これは残骸というレディ・メイドを元のレディ・



〔図6〕

メイドに戻している。地震のために曲がりくねった鉄筋を伸ばしたとしても、あの人々の死は「どうしようもないこと」なのである。こうした感情を呼び起こさせる。

デュシャンの「自転車の車輪」1917は大きく展開され「永久・自転車「forever bicycles」」2011や清王朝からのスツール「葡萄」2012に造形美を広げていった。

2000年前後アイは北京の草場地に「フェイク・スタジオ」を完成させる。この時のインタビューで、スタジオの隅で写真を撮っているが、その時の写真も気になる⁽²³⁾。

それは建物の隅に嵌ったような写真だが、それはアーヴィング・ペン Irving Penn の撮影したデュシャンの肖像写真（1948）に酷似している。背後に衝立や壁があることで、被写体は安心し、楽な振る舞いができる。アイが幼少年時代に新疆の穴倉に住み、そこが安全だと感じたように、デュシャンの肖像を真似て落ち着きを得ている。アイにとってデュシャンはそうした存在なのではないか。単に自己を美術史の中に組み込むためではない。自己を包括するような存在、だから最終的にはその懐から出て、独自の存在へと変わっていった。

しかも背面も撮っている。これはまるで犯罪者の写真、マグショットではないか。筆者はウォーホルの「13人の最重要指名手配犯」1964を想起する。ウォーホルは、1964年ニューヨーク万博で、「ニューヨーク・ステート・パビリオン」の外壁に1962年にNY市警が指名手配した犯人の写真を元に壁画を制作した。そして一方でこの写真は犯人として逮捕されるかもしれないというアイの覚悟を

(22) 威力「紐約的艾未未」貝嶺編『瞧艾未未』傾向出版社、台湾台北、2011、p56

如果要在我的墓碑上刻一行字，应该写：「一个经典的人格分裂者，代表了那个时代所有的缺陷」

(23) 舒陽主編、弘泰武仕文化芸術有限公司『中国当代芸術叢書①〈人物系列〉純粹（局部接触）香港文化中国出版社



〔図7〕

示してもいただろうし、表も裏も公開するという政権の隠蔽に対峙する態度ともとられるだろう。

2007年、タトリン「第三インターナショナル記念塔」を模したシャンデリアをリバプールの港に浮かべた「灯光噴泉 Fountain」発表。これを以前筆者は「光の噴水」と訳したが、デュシャンの「泉」の表題から「光の泉」とすべきだろう。

2007年6月ドクメンタ、艾未未は1001人の中国人をカッセルに呼

び寄せるプロジェクト「童話」を行う。木製の古い門を集めた作品「門」が倒壊したが、アイはそのまま展示した。それはデュシャンが大ガラスにひびが入った後、そのままにしたことを想起させる。偶然性をそのままに認めるという姿勢だと思われる。

2007年6月、広州（尖鋒芸術空間）、08年3月、北京（当代唐人芸術中心）、08年4月、上海（多倫現代美術館）で開催された「身体媒体」展で、アイは「剃髪シリーズ」を出品している。友人や希望者の床屋をして、様々な髪形を試している。またこの頃、自分自身の後頭部にもファックのFの文字を浮き上がらせている。それは容易に後頭部を星形に剃ったデュシャンを撮影したマン・レイの「剃髪」1921を想起させる。こうした悪ふざけは、確かにデュシャンの遊戯性を踏襲しているが、ボディメディアをテーマにするように自らが媒介となって相互のコミュニケーションを図ってもいる。

2016年、ベルリンのコンサートホール「コンツェルトハウス」の円柱にギリシャのレスボス島から集められた1万4千の救命胴衣を飾り付けた。〔図7〕先の「So Sorry」展2009の通学鞆で文字を書く作品の方法が再び用いられる。またニューヨークでは『艾未未：コインランドリー』（Ai Weiwei: Laundromat）がニューヨークのウスター街のダイチ・プロジェクト・スペースで開幕された。難民たちが残していった衣類や靴を洗い、展示した⁽²⁴⁾。さらに難民問題、コロナウイルス感染防止のための武漢封鎖はドキュメンタリー「ヒューマン・フロー」2018「コロネーション」2020に結実していく。

このようにアイの作品にはデュシャン作品の断片が散りばめられている。だが

(24) 艾未未のことは16：難民問題を徹底的に洗い出す 翻訳 / 牧陽一
ART iT (art-it.asia) 2017年5月27日
https://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_/tmidqv6lapkjw9ahr78f

重要なことはデュシャンを反転させた「人々のための独創的なレディ・メイド」であったことだろう。それはアイがデュシャンの「自転車の車輪」の補完物である「自転車のタイヤ」を作品と見なしたことに象徴的に現れている。デュシャンにない「やわらかい」人間の感情が、その根底に存在するということだ。

ところで、アイは父艾青の影響を常に否定するが、艾青はフランス留学期にキュビズムまで到達していた。艾青の最初の詩集、『大堰河グァ・イエン・ハー私の乳母』1936年出版には挿絵が入っており、それは艾青の描いた「検票員（車掌）」という作品だが、キュビズムの影響がみられる。艾青は1928年から1932年、美術を学びにフランスへ留学している。艾未未によれば、1949年の建国後美術に戻りたかったが、当時文化部副部長の周揚に妨げられたのだという（2014年10月9日の艾未未のインスタグラム）。艾青の作品はデュシャンの「汽車のなかの悲しめる青年」同様に汽車の中である。デュシャンは運動体の中の動かない肉体を、汽車の外からの視点で運動体として捉えている⁽²⁵⁾。そしてそれはアイ自身が後に知ることになったが、デュシャンの作品を迎えれば、アイはレディ・メイド以降を継承していったのだ。また1980年に艾青が北京でアレン・ギンズバーグに会い、そしてニューヨークへ向かった艾未未に彼を紹介している。この親子は無関係なようで、半世紀を経て再び結び合っているのではないか？この物語も重要だが、ここでは論じない。今後の課題としたい。

3. 中国現代アートへの展開

艾未未以外で、アイのようなジャスパー・ジョーンズ理解から作品を展開させた作家を挙げていきたい。まず、アイも企画や記録に参加していた北京東村の蒼鑫は、先のジャスパー・ジョーンズの「囁む」アートから「舐める」アートへと展開した。「交流シリーズ」2000～2001では世界各地の有名な場所で地面をなめ続けた。視覚を重視しすぎる美術、聴覚を重視する音楽。五感のうち、特に卑下されてきたと思われる触覚と味覚を問題視した。

また王慶松は「行李」（2008年上海ビエンナーレ）で、まさにジャスパー・ジョーンズの「塗られたブロンズ」を制作、発表している。花柄の風呂敷包み、蛇皮袋と呼ばれる簡易ビニール鞆、ルイヴィトン的高级鞆、ブタの飼料袋といった様々な荷物だ。それらからは持ち主の職業や階層が想像できる。しかし、すべてはブロンズでできている⁽²⁶⁾。内側を見ること、そしてそれが「本質的には等しい」ことを思考させる。ジョーンズと異なるのは同じように見えるものを別のも

(25) 東野芳明『マルセル・デュシャン』美術出版社1977年、124p
および艾未未（アイ・ウエイウエイ）の少年時代 注9
https://www.art-it.asia/u/admin_ed_contri13_j/zshufqas2bep6zvyn7k8

のと思えるのではなく、逆に別のものに見えるものを同じものと思えることだ。だが「本質を見る」という点では共通し、やはりものの内側を見るという観念的な方向に向かう。しかし、王の場合は、中国の現実が抱える貧富の差の問題へと、見る側を誘導していく。

「人々のための独創的なレディ・メイド」として志向されたのは以下の作家たちだろう。

楊少斌は「縦深 800 米（地下 800 メートル）」2006 年「X-Blind Spot（X-后視盲区）」2008 年（長征空間）で炭鉱夫の住む小屋をそのまま再現した。貧困の問題を前面に出し、本当の意味でのリアリズムに回帰したのである。

毛同強は「工具」2008 年で 3 万件の使い古されたハンマーと鎌を収集し、ナンバリングした。「地契」2009 年では、清代、民国初期、建国、文化大革命、改革開放後の 1300 件に及ぶ土地契約書を展示した⁽²⁷⁾。これら作品は艾未未が 2000 年前後に大量の石斧を集めて、ナンバリングしていたことを思い起こさせる。普遍的な歴史の所在を問うものになっている。

張洹「希望隧道」2010 年では四川汶川大地震でトンネルに埋まった列車の一部を修復し、展示した⁽²⁸⁾。巨大な列車の残骸は衝撃的である。労働者たちはトンネルから瓦礫を回収し、再び開通させて、被災地に物資を輸送した。その行為と政権に対する賛美が現れている。一種のヒロイズムにさえ陥っている。この作

(26) 牧陽一「中國現代アート調査と考察 2008・2009 広州・上海・北京 消費されないこと Face up to Reality」『埼玉大学紀要（教養学部）』第 45 巻第 2 号 2009 年

(27) 《地契》——毛同強大型装置艺术三部曲—泓盛空间—崇真艺客（trueart.com）

<https://www.trueart.com/news/248920.html>

《地契》是由 1300 余件各个时期的“地契”组成的大型装置作品、艺术家毛同强耗时三年多完成。在《地契》中涵盖了清代历朝、民国初年、建国前后、文化大革命、改革开放后等重要时期的地契。艺术家毛同强力图借用“地契”自身的文本价值、历史价值来言说二十世纪中国社会、历史变迁与土地之间形成的内在密切联系。《地契》作为经典现成物作品、它的内容深度和语言转换的创造性、被栗宪廷誉为“是近十年甚至是近三十年中国当代艺术史中最重要的作品之一”

(28) 《希望隧道》：张洹用艺术对话公益（图）_新浪公益_新浪网（sina.com.cn）

<http://gongyi.sina.com.cn/gyzx/2010-07-02/174618309.html>

「2008 年 5 月 12 日、汶川地震发生时、这辆 21043 号货运火车正在穿过连通甘肃、四川和陝西交界处的隧道。满载粮食和燃料的火车被困在山体之中、并开始起火……事故发生后、工人们花了 6 个月的时间挖出火车残骸、清理隧道并重新疏通铁路、让赈灾所需的物资可以及时送达四川灾区。

张洹购买了火车的部分残骸、并将其运到他在工作室、进行修复。当 UCCA 的大展厅里呈现出灾难现场时、参观者可以进入火车前置引擎和残骸内部。在展览的同时 UCCA 会将本展门票的部分收入捐给灾后重建、既而参观者也为灾后重建工作作出了贡献。

品は地震での遺物を扱った点でアイの straight2008-2012 に類似するかもしれない。アイは地震後倒壊した小中学校から 150 トンの鉄筋を集め、まっすぐに伸ばして展示した。アイの作品はオカラ建築で亡くなった子どもたちへの追悼と、責任追及せず地震の被害を隠蔽した政府への批判としてつくられている。政府はトップダウンの地方への指示で、無理やり義務教育を徹底させた。結果、短期間に小中学校が建設された。だが役人の汚職によってコンクリートに砂の多い、鉄筋の数の少ないオカラ建築の校舎が建てられた。見た目ばかりは立派なオカラのようにもろい建物で、多くの子どもを殺す結果になった。子どもを守るべき安全なはずの学校が子どもを殺したのである。アイは政権への批判的態度をもって作品をつくっていく。鉄筋が真っ直ぐであったならと思いつつながら、延べていく作業は、いまさら「どうしようもない」ことだろう。しかしそうしないではいられない感情が作品になる。張にはそれはなく、単なる巨大な列車の残骸で衝撃性を与え、人々への賛美をみせるだけだ。「人々のための独創的なレディ・メイド」であっても重要なのはその態度と内側の感情に他ならない。

2009年8月来日した際、アイは以下のように語っている。「もちろん現代美術は、西洋文化の影響を大きく受けています。でも今日においては、事態は変わっていると思います。言うならば、子供のころにはお母さんのおっぱいが必要だけれど、大人になったらもう要らない、というようなことです。」⁽²⁹⁾ 四川汶川大地震の1年後、成都警察に殴打された時である。ここにはデュシャンにはなれなかったが、自身の表現を見出したアイの覚悟が表れている。

アーティストの会田誠は大方のアートは「デュシャン、ボイス、ウォーホルの三角形の内にある」と看破している。観念と無為、社会変革、大衆性、こうした要素をアイは受け取っているだろう。アイ・ウェイウェイもその三角形の内側にあるアーティストの典型かもしれない。だが最も大切なのは彼ら先人たちが共通して持っていた物事への態度なのではないか。デュシャンが「芸術」と「非芸術」を行き来してきたように、アイにとってもデュシャンの引用は「間接話法的」に「芸術の枠組みを揺さぶり拡張しようとする目論見」にも見えてくる⁽³⁰⁾。そうした「非芸術」という意味でアイについてはアクティビスト、ソーシャリーエンゲージドアート (SEA) といった言葉が現れている。社会への関与や社会的相互行為という面で、また芸術の自己言及からの乖離からも、そしてコミッティ

(29) 艾未未 (アイ・ウェイウェイ) (後編) — ART iT アートイット: 日英バイリンガルの現代アート情報ポータルサイト (art-it.asia)

https://www.art-it.asia/u/admin_interviews/ibsr8VuRmFqtKISHfaCG

(30) 平芳幸浩『マルセル・デュシャンとアメリカー戦後アメリカ美術の進展とデュシャン受容の変遷』ナカニシヤ出版2016年 p.246

を媒体とする面においても、確かにアイの作品はSEAとの親和性が高い。だが先の会田誠はSEAに対して違和感を持っている⁽³¹⁾。正しいことをしているという上から目線が、あるいは資金獲得の面で現代アートが金持ちの高尚な趣味でもあるという状況下で、アートの本質にある何かを侵してはいないか。政治的にあればその正義は体制にも反体制にも、資本にさえ利用される。であるならここまで見てきたようにアートの自律は、デュシャンとアイが示したように、「何ものにも与しない」態度で、個人の感情や社会的活動を抑制したところに生じる葛藤によって、はじめて保証されるのではないか。アイの作品群は全て個人の肉体を通じた経験の末のものであり、デュシャン的な抑制が利かなくなった結果でもある。そこがアイはデュシャンにはなれなかったが、デュシャンではないものになったという所以だろう。

本稿ではデュシャンの幾何学や数学、物理学への傾斜が、おそらく表現への抑制になるとは仮定できるものの、中国現代アートに与えた具体的な影響までは言及できなかった。今後の課題としたい。

(31) 会田誠「アンチ・ソーシャリー・エンゲイジド・アーティスト」インタビュー / アンドリュー・マークル—ART iT (art-it.asia) 2018年8月3日
https://www.art-it.asia/top/admin_ed_feature/189018