

令和2年度 広島市立大学大学院芸術学研究科
「博士(芸術)」学位論文

中国現代アートにおける芸術表現の「光」と「影」
—蔡国强と艾未未の比較から—

広島市立大学大学院 芸術学研究科 博士後期課程
総合造形芸術専攻
学籍番号 1674002
魏 双斌(ぎ そうひん)

目次

序論	3
第一章 中国現代アート誕生と時代の変遷	6
第1節 中国現代アートの発展状況	6
第2節 文化大革命の芸術に対する影響	8
第3節 「社会主義市場経済」におけるアートへの影響	9
第4節 中国現代アートの先駆者、蔡国強と艾未未	15
まとめ	17
第二章 蔡国強と艾未未の成長背景	18
一文革の体験と家庭・教育の違いが生んだ二人の相違	
第1節 <蔡>生活環境の芸術への影響	19
第2節 <蔡>文革の体験、父の影響	20
第3節 <艾>生活環境の芸術への影響	22
第4節 <艾>文革の体験、父の影響	23
まとめ	25
第三章 蔡国強と艾未未の歩み（80年代から2000年代）	27
一アートの道歩んだ二人の相違性	
第1節 二人の留学経験	28
1、<蔡>日本滞在期、(1986～1995)	33
2、<艾>ニューヨーク滞在期、(1981～1993)	36
海外留学時の二人の比較分析	37
第2節 留学を終えた二人	37
1、<蔡>アメリカに移住後の芸術活動（1995～）	37
2、<艾>ニューヨークから中国に戻り、ドイツへ（2007～）	42
第3節 二人の日本での活動	46
1、<蔡>広島でのアートプロジェクト（1996、2008）	46
2、<艾>東京森美術館の展覧会（2009）	49
二人の日本におけるプロジェクトの比較分析	55
まとめ	56

第四章 芸術表現の方向性 蔡と艾（2008年以降）	57
—芸術表現による光と影の誕生	
第1節 <蔡>北京オリンピック《歴史の足跡》（2008）	57
第2節 <蔡>国家のプロジェクト	58
第3節 <艾>四川大地震に関するアート活動（2008）	60
第4節 <艾>政治に攻撃的な芸術表現	63
まとめ	68
作品分析	69
<蔡>アートに自由を求める表現《天梯・蔡国強の芸術》（2015）	69
<艾>政治を超える表現《難民ボート・艾未未》（2017）	71
第五章 蔡国強と艾未未の作品のスタイルの考察	73
第1節 蔡国強アート「戦略」	73
第2節 艾未未アート「戦略」	76
第3節 二人の共通点と相違点	79
第4節 多角的視点からの分析	80
まとめ	82
結 論	84

序 論

筆者は日本に来日して8年目である。中国文化と日本文化、そこから生じる社会現象における様々なギャップをアートで表現し、過去の歴史と現在の社会問題にも積極的にアプローチしながら、日本と中国を取り巻く現象をモチーフに制作活動を行なっている。この数年間、中国では科学技術及び経済等の発展が著しい。一方で、多くの世界クラスのアーティストが誕生し、アート作品を国外に展開している。彼らはアーティストとしてのユニークな感覚や視点から社会問題をテーマとしながらも、芸術的な手法で人類の生存や愛の究極に迫る作品を世に問うている。

本論文では、中国現代アートにおける芸術表現の光と影がどのように起こったのかを、世界的に有名なアーティストであり、また中国現代アートを代表する蔡国强(サイ・コッキョウ)と艾未未(アイ・ウェイウェイ)を軸にして比較研究を行い、彼らの作品の特異性、またそれらの表現法の差異と、その形成に関わる双方の環境及び思想的背景を比較し、考察する。

本論文のタイトルに使用した「光」と「影」という言葉は、筆者の出身国である中国国内から見た、現在中国現代アートの発展状況の成り行き、同じ中国出身である蔡と艾の歩んだ道のりの対照性を表している。筆者が日本及びドイツに留学した際に、彼らの芸術家としての評価が中国国内と国外とで著しく異なることを痛感した。二人とも同じ80年代から国外へ留学し、中国の伝統的な文化をもとに、国内外で現代アートを展開している典型的な中国人作家である。社会問題をテーマとした作品を作り、国境を越えて展開していくのが彼らの姿勢である。

蔡は伝統的な火薬の爆発によって偶然生み出される表現を主な手段として、中国の伝統文化と現実の動向を結合させ、独自の手法による芸術表現を生み出した。その芸術、創作、思想は中国内外でともに高く評価されている。一方、特に海外で高く評価されている艾は、中国の伝統的な椅子や陶磁器を素材としたアート作品を制作し、国内外で芸術活動を続けている。彼の芸術作品はなぜ中国では評価の対象にすらならないのか。現代アートと言えば、アーティストが独自の観点で社会についての問題や、歴史、文化などから生じた現象を多様な手法による作品を通じて自由に表現することだろう。現在、中国現代アートでは「光」の側面から見ると中国のアーティストは中国の現代アートの発展を渴望する気持ちがあると思う。「影」の側面から見ると、中国現代アートの発展に対する最も重要な点は国の体制によって芸術表現の自由が抑圧を受けることだろう。本研究では、筆者から見た中国現代アート発展の中で生じた芸術表現の「光」と「影」という現象を巡り、中国人アーティストである蔡と艾を中心に比較する。彼らの経歴を具体的に辿りながら、明らかにしていきたい。

はじめに、二人の生い立ち、その社会背景、活動経歴から着手し、作品の分析を通じ、二人の芸術の道を辿りたい。また、異なる活動経歴による社会的スタンスの違い、そして作品の表現方法についても言及する。彼らの芸術活動や作品の表現内容の差異を比較

することで、そこから窺える現代中国における社会現象を考察する。二人は1957年生まれの同い年、文革体験や国外留学時代、国外でアートの活動を続けていることもぴったりと重なる。手法は違えども共に社会問題に的を絞った二人の主な表現手法である「破壊と融合」について考察する。さらに本研究では伝統的文化を継承しつつ、社会の発展を称賛する作品がもたらす影響と社会的批判をメッセージとする作品のもたらす影響を論じていく。

第一章では、中国の現代アートが誕生した背景、発展の歴史をたどり、まずその時代において「文化大革命」の芸術に対する影響について述べる。そして文化大革命後に現れた「社会主義市場経済」社会に対応すべく、「85新潮美術運動」が起きた。特殊な政治体制と社会不安定で多数の芸術家が海外に移住した。当時、同じ文化大革命の体験をした蔡と艾は、その時期から海外に留学し、二人とも芸術の道を歩み始めた。

第二章では、二人の成長の背景を比較し、文化大革命の影響の違いが、二人のその後の芸術の道にも大きな変化をもたらしていることを述べる。二人の父は共にその時期の文人である。しかし二人の家庭背景と教育は全然違う。蔡が生まれた福建省泉州市は、中国の政治の中心地から遠く離れた都市であり、中国の伝統的な文化を保留し、父たちの世代は毛沢東思想の薫陶を受け、社会主義の新しい時代の美しい生活を夢見ていたと言える。そして父と一緒に北京で生活した艾は、文化大革命が父にもたらした屈辱と失望から大きな影響を受けたと思われる。

第三章では、蔡と艾の2008年までの芸術活動を比較分析し、二人の芸術表現の手法、思想的背景、また国内外での評価の違いについて述べる。1980年代、蔡は日本に留学し、芸術の勉強や、日本の各地域でアートプロジェクトを行い、9年後にはアメリカに移住している。同じく艾も80年代からアメリカに留学し、アメリカで現代美術に触れ、自由民主主義の様々な思想や行動を身につけた。日常生活用品をモチーフにして作品を制作した。12年後に帰国し、北京で活動している。また、ドイツでも展覧会を開催している。二人とも日本で大きな展覧会を開催したことで知られている。

第四章では、2008年からの二人の芸術の方向性の違いについて述べる。蔡は北京で開催されたオリンピックの開閉式の芸術指導を担当し、作品《歴史の足跡》を創作し、更に中国で高く評価され、政府に推賞された芸術家となっている。一方、同じく2008年、艾は中国で発生した四川地震の現地調査に関わり、被災者に関する多くの情報をウェブサイトで公開した。政府を批判する立場をとり、政府にサイトをブロックされた芸術家となった。二人の芸術の道は両極化したのである。

第五章では、蔡と艾の芸術表現をたどりながら、二人の創作形式の特徴を分析している。二人のアートに対する共通点と相違点を比較しながら分析する。また芸術表現に対する芸術教育、芸術表現の手法、芸術創作の形式の違いと二人の芸術表現に共通する破壊と再構築という手法の角度から分析する。

結論では、二人とも実に大きな成果を挙げていて、芸術作品は国際的に認められてい

るが、その芸術の創作視点は異なっていることを明確にした。蔡は火薬で中国の伝統文化の継承及び社会発展を前向きにとらえた制作活動を行っている。艾の創造は多元的であり、総括及び要約はしにくい。彼は批判的な視点で中国の伝統文化を捨て去った制作活動を行っている。蔡と艾の芸術に対する思想の二極化は新時代を生きる若手芸術家にどのような啓発を与えるのだろうか。また中国現代美術の発展にどのような影響を与えるのだろうか。さらなる探求も必要になるであろう。

第一章 中国現代アートの誕生と時代の変遷

第1節 中国現代アートの発展状況

1、中国現代アートの起源

中国現代アートと言えば、1970年代後半、中国で最初の前衛芸術家集団「星星画会」が走りだと言えらるだろう。北京を拠点に美術をやりながら、自由思想の影響を受けている人たちが構成したグループであった。「星星画会」(図1-1)¹の芸術運動は1979年、北京で起こり、彼らは「芸術創作の自由」(図1-2)²を提唱し、1979年と1980年、二回の展覧会を開催し、中国社会に自由創作の風潮を引き起こした。その影響は全国各地に波及し、同時に西洋メディアでも大きく扱われた。彼らが創作した油絵、水墨画、木彫りなどの、強烈な批判性を有する作品は、人間性の目覚めや、個人の自由に対する強い期待と、様々な欺瞞・束縛に対する嫌悪と抵抗を表している。美術評論家の牧陽一は「文革の芸術の廃墟の中から、西単の民主の壁で創作の自由、民主化を真に訴えたのは『星星画会』である。彼らは後の中国現代アートの先駆として、中国のシンボリックズム、表現主義、キュビズム、シュルレアリスム、さらにポップ・アートの先達となった³。」と述べている。「星星画会」は中国現代アートの始まりとして政治的批判の芸術、啓蒙精神の追求及び形式的芸術の探求の三つの面から、中国現代アートの歴史を切り開いたのである。

1978年に艾未未は北京電影学院に入学したが、同期には中国を代表する映画監督となった陳凱歌(チェン・カイコー)、張芸謀(チャン・イーモウ)らがいた。同じ年、艾は前衛芸術集団「星星画会」の創設メンバーの一人となり、馬德昇、王克平、黄睿、李爽、鍾阿城、曲磊磊とともにポップ・アート、パフォーマンス・アートなどで活躍したが、1979年と1980年には二回「星星画会」主催の展覧会にも参加した。その後、このグループは、中国政府の圧力を受けて1983年までには活動を停止させられ、主なメンバーは国外へ散っていった。

1980年代中期、中国で新しい美術思潮が生まれた。これを「85新潮美術運動」と呼ぶ。当時の若手芸術家は伝統文化芸術に対する価値観に飽きていた。そして西洋の近代的な芸術の中から新しい芸術思想を探し、それによって引き起こされた全国的な美術運動である。中国の美術史においてたった一度の「現代美術革命」と言えるのだろう。芸術の探求と変革の形式で文化批判と思想解放の重要性をアピールした。この思潮は、中国の美術界に新たな生氣と新しい文化をもたらした。同時に、美術界の多元化と国際対話に関与する状況をもたらしている。美術評論家和多利浩一は「一九八四年から八七年

¹ The Star Art 『星星画会』ホームページ 参考

URL: <http://www.thestarsart.com/index.html>

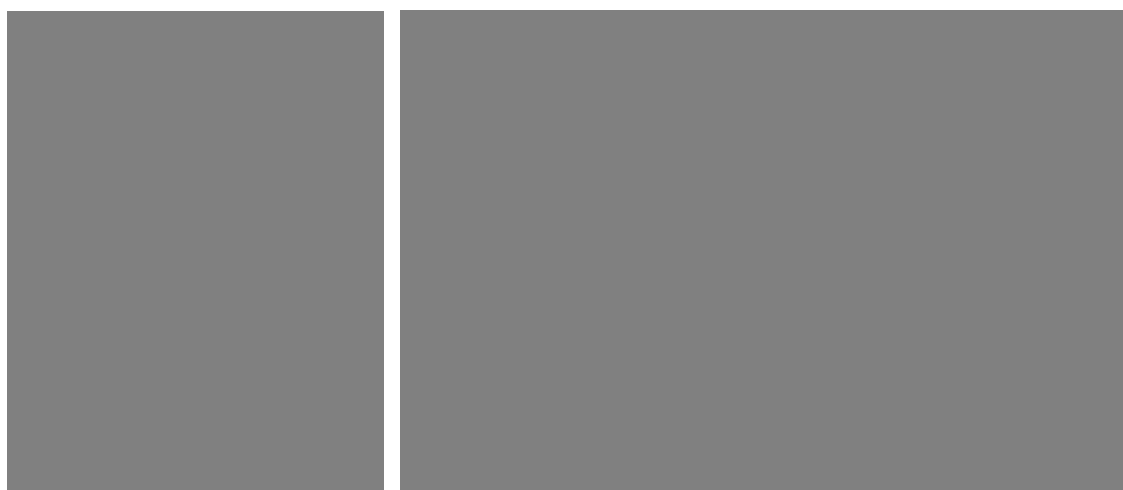
² 牧陽一『アイ・ウェイウェイ スタイル 現代中国の不良』2014年、p.14。

³ 牧陽一『アヴァン・チャイナ—中国の現代アート』初版第一刷発行1998年、p.16。

くらいまで、各地の美術学校を基盤としているものです。この近辺の動きを「85 美術運動」と呼んでいます。実は 85 年にはロバート・ラウシェンバーグの展覧会が北京などで開かれていて、少なくない影響を与えたと思われます⁴。」と述べている。



《第一回星星美展》中国美術館の東側の街頭公園で開催 1979 年 《第二回星星美展》中国美術館 1980 年（図 1-1）



「星星画会」横断幕の中国語は「憲法の擁護を訴えるデモ」(维护宪法游行)を意味する 1979 年（図 1-2）

左図 デモでの王克平が掲げるプラカードの中国語は「芸術の自由を求める」(要芸術自由)を意味する。

右図 右後ろ曲磊磊がもつプラカードの掲示板の中国語は「星星画会を取り締まることは憲法を踏みにじることだ」(取缔星星画会就是践踏宪法)を意味する。

2、現代中国における社会問題と芸術による問題提起のあり方

現在、中国国家は 30 余年の改革解放を経て、総合的実力を有する世界経済の中核的存在となっている。今後も更に世界経済の中で大きな影響力を与えるであろう。その反面、近年中国では発展に伴って、様々な社会問題が出現している。巨額の外貨備蓄は経済発展に悪影響を与え、利益分配の不均衡は不公平社会として大きな問題となっている。貧富の格差や、食品や、薬品の安全性、汚染問題等多くの問題が起きている。日本で「爆

⁴ 『チャイナアート』NTT 出版株式会社 1999 年、p. 205。

買」をする富裕層の中国旅行者の行動が、連日、茶の間のニュースとなっている事は周知の事実である。和多利浩一は「日本が戦後 50 年かかったことを、10 年でやってしまいそうな勢いを感じました⁵。」と言っている。外国からの中国に対する関心も高まる中で、中国の社会問題がテーマとなったニュースや、メディアでの論評も数多く見られる。これらは中国に現れた社会問題現象はアーティストたちが作品を創作する時のインスピレーションの一部の要素になっている。アーティストは、歴史的にも、国家社会に覆いかぶさっている既存権力という巨大な基盤に亀裂をいれ、そこから多様性や異なる価値観を提起してきた。アートにおける社会問題の表現法は今も議論されており、20 世紀以降の美術史は何回も書き直され続けていると言える。

アーティストに使われている「芸術の表現」という言葉は思いを言葉や形、色、音などで表すことであり表情や動作という肉体の不随意運動から、言語表現、あるいは芸術表現までの広い範囲で使われていると思う。

第 2 節 文化大革命の芸術に対する影響

文化大革命は、1966 年から約 10 年間にわたって中国国内で起きた思想改革運動である。資本主義化による封建的政治腐敗を正し、人民による社会主義文化を創り上げるという大義名分は、当時の多くの若者や労働者たちの心を掴んだのだった。しかしその内実は、「大躍進政策」と呼ばれる国内の増産政策の失敗により、1959 年から失脚していた毛沢東が、自身の理想を実現するために火をつけた同じ社会主義間の権力・思想闘争にすぎなかった。

毛沢東は、腹心の林彪（りんびょう）や「四人組」（文化大革命を主導した江青、張春橋、姚文元、王洪文）と呼ばれる共産党幹部らとともに、紅衛兵と呼ばれる若者たちを扇動し、劉少奇や鄧小平など、従来の社会主義に市場経済の導入を図った走資派の政権幹部を暴力的に迫害したのであった。まだイデオロギーも不安定な学生たちが構成員だった紅衛兵の暴走は全国的に広がり、伝統文化や人民に甚大な被害をもたらした。彼らの活動はしだいに毛沢東にも制御不能になっていった。1976 年、毛沢東の死と四人組の逮捕によって終結を迎えたこの国家的騒乱が残したものは、権力打倒を掲げた権力によって踊らされた、思想的ロストジェネレーションと、罪のない人々の死だった。

文化大革命、いったいどんな影響があったのだろうか。革命によりすべての人が平等に生きるユートピアの実現は、皮肉にもそれを目指していたはずの紅衛兵や労働者自身の武力による暴走によって、不可能であることが証明されてしまった。彼らは「正義」の名のもとに、本来「同志」であるはずの人々や伝統文化を破壊し、これにより共産主義社会の矛盾を自ら暴いてしまったとも言える。結果として、彼らが弾圧の対象とした

⁵ 『チャイナアート』NTT 出版株式会社 1999 年、p. 197。

「走資派」による、市場経済を取り入れた新中国を創るきっかけを与えてしまった⁶。

また、暴徒化した紅衛兵の鎮静化をはかるため、政府は彼らを農村に送り込んだ。そのため若者たちは、自身の青春のみならず、高等教育を受ける機会さえも失うこととなった。牧陽一は次のように述べている。

1966年から76年までの文化大革命期、中国は長い「鎖国状態」にあった。自由を求めない限りにおいて、「正しい」思想に酔うことは快樂そのものだった。世界は真っ赤に染められ、毛沢東像は巷に、家の中にあふれ、ブレーキのきかない反復、増殖を繰り返した。だが76年4月5日の清明節(死者を弔う日)、人々は天安門広場に集まって、志なかばで死んだ周恩来を弔い、文革の指導者たちを批判した。広場の中心、英雄記念碑には白い花輪がうずたかく掲げられた。第一次天安門事件である。人々はいよいよ立ち上がり、文革を終わらせた。毛沢東の遺言で「王座」を継承した華国鋒は文革の指導者四人を逮捕しはしたが、依然、毛沢東路線を歩む毛のコピーだった⁷。

筆者はこの時期は、伝統文化の破壊に伴い、特殊な時代色に染められた芸術文化が生まれたと考える。「文化大革命」時期特有の風貌を表現する芸術創作だけでなく、「破壊」という概念も、アーティストたちに新しい芸術表現手段として使うようになったのだろう。

第3節「社会主義市場経済」におけるアートへの影響

2、85 新潮美術運動

「85 新潮美術運動」とは、1980年代半ばに中国に出現した現実主義を特徴とする美術運動のことである。当時の若い芸術家たちは美術界の左翼路線に不満で、ソビエト連邦美術社会主義の写実主義や伝統文化におけるいくつかの価値観に不満を抱き、西洋のモダニズムから新しい道を探そうと試みたということである。当時の美術批評家は美術研究所が主催する「中国美術報」を拠点に、1985年から1989年までの4年間、欧米の現代美術を紹介し続け、トップページで若い世代の前衛芸術を紹介している。現在、中国で有名な芸術家の王広義、岳敏君などがこの数年間に出てきた芸術家である。85美術運動は芸術の流派ではなく、主に芸術思想文化の解放である前衛美術運動であり、芸術の政治化、道具化、実用性に対する反逆であり、「85美術運動」が提唱した新しい芸術観念と新しい芸術形式は中国に新しい美術の様相と構造を形成させた。「85美術運動」は中国現代美術の発展にとって重要な時期である。いわゆる「85」とは、当時の美術界の呼称で、1985年前後に中国で盛んに行われた現代主義美術運動のことである。牧陽

⁶ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 23-28。

⁷ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 23。

一は「1985年、美術家協会など、の体制側もモダニズムを容認する姿勢に転じた。同年、北京とラサで『ロバート・ラウシェンバーク展』が開かれて、自由な気運はいっそう高まった。国際図書見本市も開催され、ポスト・モダンに至る西欧の現代思想やマルセル・デュシャン以降の現代アートの歴史が若い先鋭的なアーティストたちを刺激した。『アートの方法は無限にある、何をやってもいい』という自由な感覚が彼らを挑発した。彼らは現代アートの実験に奔走した。中国のパフォーマンス・アートも80年代半ば中国全土に展開されたこの『85美術運動』とよばれる現代アートの自由化（ある意味で西洋化）とともに出発した⁸。」と述べる。

中国の経済成長につれて1990年代末以降、前衛芸術の探索はすでに中国の文化や芸術の内的問題に向けられ始めた。例えば徐氷(シュイ・ビン)の《天書》(図1-3;1987-1991)年は、漢字を「型」にして、アルファベットで「体」を表し、明朝体(中国語では宋体字という)を参考にして中国に実在しない「偽漢字」約4000文字を創出した。それらを木片に刻みあたかも本物の活字印刷のような数十メートルの巻物を創作した。岳敏君(ユエ・ミンジュン)の《自由は民衆を率いる》(図1-4)⁹と《キオス島の虐殺》(図1-5)原作は、フランスの19世紀のロマン主義芸術家、ドラクロワの代表作(民衆を導く自由の女神;1830年)と(キオス島の虐殺;1824年)で、街の市街戦と群衆の憤りを描き、フランス革命の真実の歴史を表したものである。1989年に「現代アート展」が「85新潮美術運動」の正式終了を宣言した後、前衛芸術(アバンギャルドアート)の探索もほぼ中止され、多数の80年代後半は艾と同じ1950年代に生まれた世代の芸術家が多く海外に進出した。



《天書》1987-1991年(図1-3)

⁸ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』(講談社選書メチエ、2007年)、p. 31。

⁹ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』(講談社選書メチエ、2007年)、p. 38。



《自由は民衆を率いる》1995年（図1-4）



《キオス島の虐殺》1992年（図1-5）

2、20世紀90年代以降の中国の現代アート

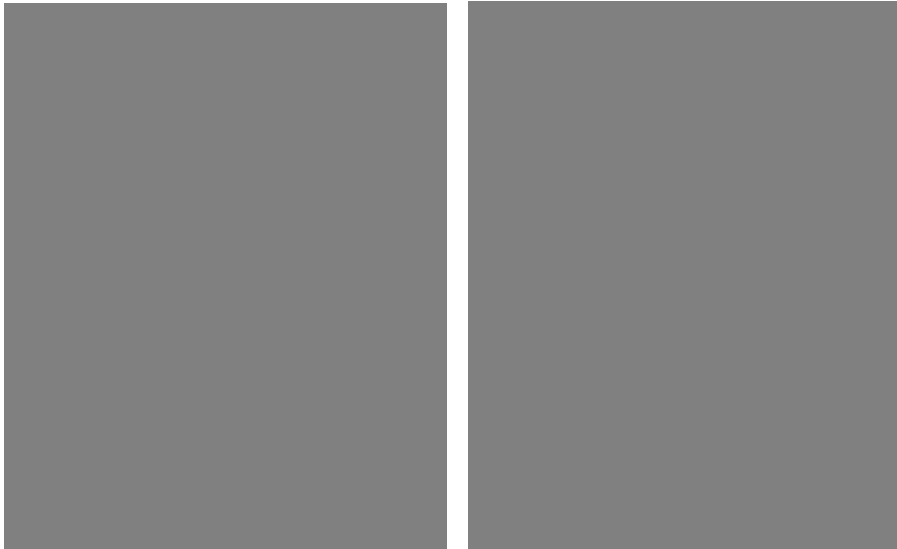
1992年、鄧小平による南巡講話（上海、深圳、珠海などの開放区を視察し、）での改革開放政策を加速に象徴されるように社会主義市場経済方針へと拡大していくこと、いわゆる、中国の民主化よりも経済発展を最優先し、新興国として発展していくことが示された。20世紀90年代以降、中国は社会主義市場経済を築く新たな時代を迎え、社会経済構造形態が徐々に変化し、現代アートも大きく変化した。美術評論家片岡真実は「中国経済の成長とともに、1990年代末以降、中国の現代アートにたいする国際的な関心も高まっていく。例えばハラルド・ゼーマンが、20名の中国人アーティストを招待した1999年のヴェネツィア・ビエンナーレで、中国館に出品したツァイ・グオチャン（蔡国强）が金獅子賞を受賞する。世界各地で競うように中国現代美術展が開催されていく。しかし、1993年に艾が帰国した後の北京のアートシーンは、絵画や彫刻が主流で、コンセプチュアル・アートの考え方自体がまだ定着していなかったという¹⁰。」と述べている。

90年代の初め、政治的ポップ・アートは社会における「毛沢東熱」の出現と共に上昇し、前衛派芸術家、王広義（ワン・グァンイー）は《毛沢東 赤格子1号・2号》（図1-6）と政治的な色彩がきわめて強いイメージをモチーフにした《毛沢東》シリーズ作品を描いた。そして劉大鴻（リウ・ダアホン）の《四季》（図1-7）¹¹は毛沢東時代の盛衰を春夏秋冬で表している。構図や陰影で立体感を出す技法は清朝の風景を取り入れて現代アート作品を表現した。牧陽一は「30年代から現在に至る大衆美術の歴史の中に「毛沢東様式」を埋め込もうとする作業である。こうして世界から逸脱した負の遺産「毛沢東様式」は大衆美術の一部として消化されたかのように、そして商業利益の追求が中国のかかえる政治的諸問題を忘却させたかのように見せる¹²。」と述べている。ところで艾の、毛沢東をモチーフに描いた絵画《MA01-3》については第三章（35頁）に述べる。

¹⁰ 片岡真実『アイ・ウェイウェイ AI WEIWEI—According to What?何に因って?』編集：森美術館 2009年、p. 89。

¹¹ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 13。

¹² 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 96。



《毛沢東 赤格子 1号・2号》1988年 油絵 14.5 x 140cm (図 1-6)



《四季》(春、夏、秋、冬) 1991年 油画 70x40cm (図 1-7)

ソ連の社会主義リアリズムは、20世紀60年代生まれの一部芸術家たちが生活の中の退屈で、空虚な感情を表現した方式である。中国における社会主義シニカル・リアリズムの代表的芸術家には方力鈞（ファン・リジュン）、岳敏君（ユエ・ミンジュン）などがある。シニカル・リアリズムは中国語で「玩世」現実主義である。虚無の世界観を滲ませ、物事を茶化して不遜に振る舞う態度である。方力鈞が創作した《坊主頭の人物》（図 1-8）は自分をモチーフとし、その虚無性から「シニカル・リアリズム」と評された作風は、90年代の中国人の典型的なスタイルとなった。方の作品は文化大革命をはじめ、中国の政治・社会の変化を色濃く反映したものであり、中国美術史における重要な象徴となった。牧陽一は「シニカル・リアリズムは中国語で「玩世」現実主義。虚無に浸り冷ややかに世間を傍観する。物事を茶化して不遜に振る舞う態度。気だるく、アンニュイな雰囲気¹³。」と述べている。この時期は、蔡国强と艾未未が現代アートの舞台

¹³ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』（講談社選書メチエ、2007年）、p. 37。

で活躍し始めた時代でもある。



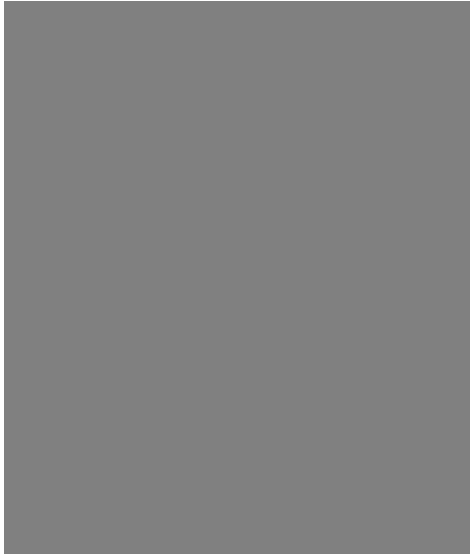
《坊主頭の人物・シリーズ》1990-1992年 油画 200 x 230cm (図 1-8)

3、アートの商品化による変形

20世紀90年代末には、中国は経済の発展につれて芸術作品は全面的に商品化、市場化した。芸術は多様化し、政治ポップ・アート、シニカル・リアリズム(玩世現実主義)、チャイナ・キッチュ(艶俗芸術)など理念的な芸術表現が台頭した。牧陽一は「90年代半ば、政治ポップ・アートの政治性は一挙に去勢され、大衆消費社会の快楽が前面に押し出された。1996年頃からけばけばしく、派手な画面で、大衆の好む品々を描き込む《艶俗芸術》とよばれる作品が続出することになる。これが中国キッチュである¹⁴。」と述べる。まず芸術家たちは商品をつァッションの流れとして模倣することを追求する。次に有名な芸術家の自己複製問題である。羅氏三兄弟は90年代の艶俗芸術の代表者である。社会主義時代の富貴繁栄といった農民の願いがこめられた新年画(建国後の家内の安寧と繁栄を願う正月用の版画)絵画技法を採用し、ポップで派手に誇張された中で、中国民衆の美意識と商品化へ向かう社会現象を反映する。《わたしの好きな北京の天安門》(図 1-9)¹⁵は娯楽的な作品である。彼らは、油絵、漆画、水墨画、彫刻などの技法を積極的に用い、特に、中国の伝統的な漆画工芸を現代アートに導入した。伝統年画のめでたい兆し図を借用し、1990年代の中国が急激に向かう消費文化の象徴としてコカ・コーラやマクドナルドなどをコラボレーションして、祝祭的な雰囲気にも満たした新たな「年画」を作り上げた。

¹⁴ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 92。

¹⁵ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 102。

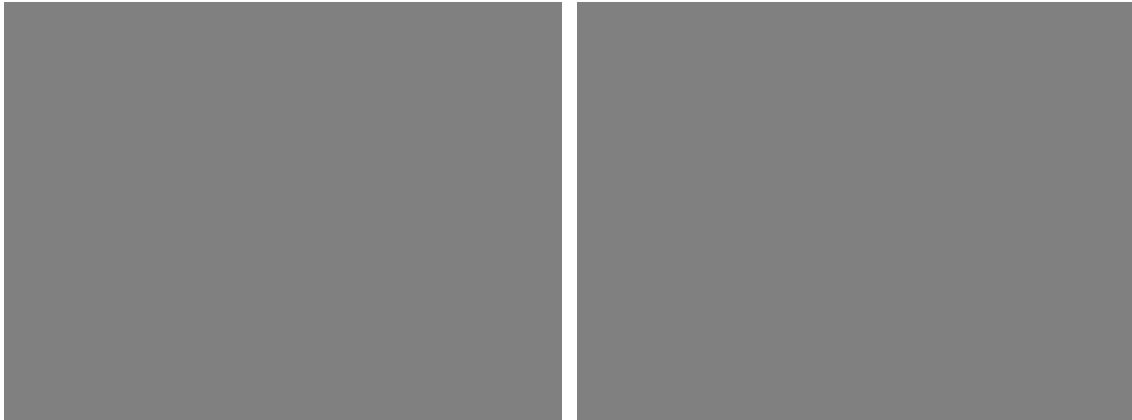


《わたしの好きな北京の天安門》1996～97年（図 1-9）

ところで中国経済の成長中での一つの大きな飛躍は西洋現代美術界との対話を開始したことである。1993年、第45回ヴェネツィア・ビエンナーレ（イタリアのヴェネツィアで1895年から開催されている現代美術の国際美術展覧会）は、張培力、方力鈞などの中国の芸術家を招待し、中国の現代芸術家が国際展示会に初めて登場した。そして1990年代から、中国の芸術家は、ヴェネツィア・ビエンナーレ、カッセルのドキュメンタ（ドイツのカッセルで1955年以来、5年おきに行われている現代美術の大型グループ展）、サンパウロ・ビエンナーレ（ブラジルのサンパウロ市で2年に1度、開催されている現代美術の大規模国際展覧会）など、西洋の権威ある美術展に参加するようになった。国際的な展覧会に参加することで、無名だった芸術家が国際的な芸術家としての身分を得て、名声と利益を得ることができ、中国の現代美術は徐々に主流に入るようになった。そして蔡国强は1999年6月に第48回ヴェネツィア・ビエンナーレに参加し、作品《ヴェネツィアの収租院》（図 1-10）¹⁶は金獅賞を受賞した。

蔡の《ヴェネツィアの収租院》は1965年中国文化大革命開始の前年のプロパガンダ彫刻を再現することであった。当時、四川省政府は政治と文化の宣伝を行い、四川の大地主が農民を圧迫する物語を創作し、省内の彫刻家や芸術家を組織して、物語を一連の現実的な彫刻にした。彫刻は地主が各種の暴力手段を使って貧しい農民から小作料を取るという内容で、社会主義制度は資本主義の農村制度より良いと述べている。この一連の漫画式のような彫刻が完成した後、すぐに北京中央政府の承認を得て、中国各地とキューバ、アルバニアなど当時の社会主義国家で巡回展示した。

¹⁶ 牧陽一『中国現代アート・自由を希求する表現』講談社選書メチエ、2007年、p. 104。



《ヴェネツィアの収租院》1999年（図1-10）

これらのことから分析すると、中国の現代アートが国際的な影響力を確立したのは、西洋文化の中心主義に対するポスト・モダン思想の反映と、特定のイデオロギー要因にもある。また、中国の芸術家の作品は西洋のキュレーターによって西洋の基準に従って選ばれているので、中国は西洋の文化的植民地化に陥りやすいと思う。

要するに、商業化は両刃の剣のように、芸術が市場の認可を得ることができる一方、芸術の世俗化、功利化にもなり、芸術はすでに商業と手を切れない仲になっていると言える。

第4節 中国現代アートの先駆者、蔡国強と艾未未

中国の現代アートは1980年代から現在まで、風雨の30余年だと言える。芸術はいつも旺盛な生命力で成長し、困難な探求の中で絶えず前進して来た。その中で筆者が影響を受けた国際現代アート上注目された中国人芸術家蔡国強と艾未未の芸術活動を中心に比較していきたい。

筆者は2011年4月から日本へ留学している。最初、広島市立大学芸術学研究科では、現代表現領域を専攻し、今は博士後期課程の学生である。博士後期2年生の時、2017年3月から2018年2月まで研究を深めるため、広島市立大学の派遣留学生としてドイツ・ハノーバー専科大学に交換留学した。ドイツに留学中、第57回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展、カッセルでの「ドクメンタ」、ミュンスターの「ミュンスター彫刻プロジェクト」の、世界三大芸術祭を鑑賞した。各国の優秀な作品を観て、日本と西洋の現代美術に触れ合い、さまざまな芸術表現手法を学び、そこから中国の伝統的な文化を自分の作品に取り入れて、作品を制作し、個展も開いている。

日本は第二次世界大戦後、西側諸国の影響を受け、わずか30年で復興し、アメリカとソ連に次ぐ第3位の工業・経済大国となった。文化の習慣や工業の発展および現代美術とデザインなどの面で欧米の影響を受けている。現代美術とデザインの面では世界で

も高い地位を占めている。特に日本のアニメは世界で優れた立場にあり、日本には世界的に有名なデザイナーやアーティストが多くいる。なぜ小さな国、日本が世界で高い地位を占めているのだろうか。日本は現代都市を建設する中で、日本の伝統文化や古代建築物を非常に合理的に保存している。また、国家と芸術家の間に衝突がなく、独特の芸術的な雰囲気を発揮している。

中国では、1966年から1976年までの10年間の文化大革命により、多くの文物、古代建築と芸術作品が破壊され、また合理的に保存されていない。加えて、現在の中国は大都市化に伴い各都市が大規模な道路や高層ビルを建設し、一部の都市では大気汚染などが発生している。中国で発生したこれらの社会問題を踏まえて、中国人アーティストの艾未未は、社会の不平等や人権問題、言論の自由などを芸術創作のテーマとして制作している。国内外で芸術展覧会を行い、中国社会の現状、あるいは社会問題についてのアート作品を世界に展開している。作品の攻撃性は中国当局の醜い面を暴露したことで政府に抑圧され、中国のインターネットから除外された。現在、中国国内での評価では非常に争議性のある人物となっている。

2009年、艾未未は日本の森美術館で大規模な個展を開催し、彼の作品は日本で高い評価を受けた。そして同い年の中国人アーティスト蔡国强は、日本の筑波大学に長年留学し、中国の古代四大発明の1つである火薬を用いた作品制作（火薬の爆発による絵画制作やパフォーマンス）を行うほか、中国文化に由来する物を使ったインスタレーションを多く手がけ、日本各地の美術館で大規模なパフォーマンスや個展を行った。特に広島市の平和公園と原爆ドーム前で二度のアートパフォーマンスを行い、初の広島平和賞を受賞した中国人アーティストである。日本での反響は大きく評価が非常に高い。加えて2008年北京オリンピック・パラリンピック開閉会式では視覚特効芸術監督を担当し、オリンピックの開会式では大規模で効果的なパフォーマンス《歴史の足跡》を公開した。この演出は中国政府の高い評価を受けた。同時に2008年北京オリンピックの主会場である北京国立スタジアム（鳥の巣）の建設の設計に携わった中国人アーティスト艾未未は、一方で北京五輪を痛烈に批判し、政府にブログを閉鎖されることにより、国際に注目され有名となった。しかし、「プロパガンダの片棒を担ぐのは嫌だ」とその北京オリンピックの開会式に出席することを拒否した。その後、2008年5月の四川大地震で多くの児童・生徒・学生が校舎の下敷きになり死亡した事件により、被害の全貌を明らかにしない政府に対して、自らのブログを通じて犠牲の実態調査を始め、政府と対立する立場となったことで、中国では論議を呼んだ芸術家と言えるだろう。二人とも国際的に有名なアーティストでありながら、なぜ芸術活動の方向性は異なるのだろうか。同じ中国伝統文化を芸術表現の素材としていて違う中国社会の現象を表現している。その異なる芸術表現を比較していくことが蔡と艾を選んだ理由である。

まとめ

中国の現代アートの出発点は、70年代末に北京に現れた芸術グループ「星星画会」と80年代の「85新潮美術運動」だと言える。その時期の中国人アーティストは芸術表現の自由を追求し、現実主義的スタイルの実験的な歴史的意義を持つ作品を提唱した。当時の社会に大きな影響を与え、それによって中国の現代アートへの道が開かれた。当時、北京電影学院で芸術を勉強していた艾は「星星画会」のメンバーになり、一連の芸術運動に参加した。10年間という文化大革命で、中国の美術大学はすべて閉鎖され、芸術に大きな影響を与えたが、さらに伝統文化財は徹底的に破壊された。

また「85新潮美術運動」終結後、多数のアーティストが海外に移住した。本章はまず、中国の現代アートの誕生と、その時期の中国現代アートに対する社会的評価などを紹介し、同年代の中国人アーティストたちは芸術表現の自由を求めてどんなことをしたか、について述べた。90年代以降、中国は社会主義市場経済を築く新たな時代を迎え、社会経済構造が徐々に変化し、現代アートも大きく変化した。そして芸術に対する表現が多面的であり、政治的なポップ・アート、シニカル・リアリズム（玩世現実主義）、チャイナ・キッチュ（艶俗芸術）などの理念的な芸術形態が台頭した。

また中国経済の成長に伴う一つの大きな飛躍は西洋現代美術界との対話を開始したことである。1993年、第45回ヴェネツィア・ビエンナーレは、中国の芸術家を招待し、中国の現代芸術家が重要な国際展示会に初めて登場した。当時、同じ文化大革命を体験した蔡と艾は、その時期から海外に留学し、二人とも芸術の道を歩み始めたのである

第二章 少年時代と青年時代（29歳まで）～1986

一 文革の体験と家庭・教育の違いが生んだ二人の差

本章では、まず少年期の蔡国強と艾未未が家庭環境によって、どのような影響を受けたかを述べる。蔡と艾はともに1957年生まれで、蔡は福建省泉州市で生まれた。泉州は爆竹用の火薬を多く生産していることで有名で、花火が爆発した瞬間の震撼、輝かしい壮麗さは小さい時から蔡の心に深い印象を残した。

艾是北京出身で、一歳の時、父が文化大革命の影響を受けて、一家3人で新疆ウイグル自治区に下放され、労働改造所（労改、強制収容所）に入れられた。文化大革命の後1976年に主導者の「四人組」が打倒され、艾一家は解放されたが、艾の成長に艱苦を受けた父の影響はどう現れているのか、また、艾と蔡、両人は同じ教育を受けながら、異なる思想に至ったのはどうしてかを考察する。

蔡国強	年	年齢	艾未未	年	年齢	共通項
福建省泉州市で生まれる。	1957	0	北京で生まれる。	1957	0	
上海演劇大学に入学し、舞台美術を学ぶ。	81～	24	北京電影学院に入学し、舞台美術を学ぶ。同年『星星画会』のメンバーとなる。	78～	21	芸術系大学に進学。
上海演劇大学の舞台美術系を卒業。	85	28	アメリカに移り、主にニューヨークに住んでパフォーマンスアートやコンセプチュアル・アートの制作に励み個展を開催しグループ展に参加する。ニューヨークではパーソンズ美術大学に在籍。	81	26	
筑波大学芸術学部研究生として在籍した。9年間にわたって日本で創作活動を行う。	86～	29	中国当局の圧力で『星星画会』活動停止。	83	26	
ニューヨークに拠点を移す。	95	38	父の病気のため中国へ戻る。	93	36	

第1節 <蔡>生活環境の芸術への影響

泉州市は中国の南東部で、政治中心地から離れ、社会主義運動の影響が少なかったことで、伝統的な民間信仰が多く保存されており、焼香、拝仏、祝日、正月や結婚式などでは、お祝い用の爆竹と花火を用いるのが慣例である。爆竹は正月の縁起物で、良い年を迎える雰囲気を起こさせるものである。また花火で遊ぶことは子供の喜びである。花火が爆発した時の震撼、輝き壮麗さは幼少期の蔡に強い印象を残したに違いない。花火が爆発した後の、床や壁に燃え残った痕跡は、まるで水墨画のようである。田舎の伝統的な文化習慣が蔡に与えた影響は無視できず、また芸術的創造にもきつと良い影響を及ぼしたであろう。当時の蔡は「福建省の田舎の人々は爆竹が大好きで、冠婚葬祭には、欠かせないものである。例えば隣の家で子供が生まれた時、爆音が多いのは男の子、少ないのは女の子と決まっているのであった。私が子供のころ、大陸と台湾の関係が緊張していた。三日にあけず大砲の音が聞こえてきた。火薬の匂いも非常に強かったので、他の地域の芸術家に比べると、火薬に対する感受性は強くなかったのでしょうか¹⁷。」と述べている。火薬は蔡にとって身近な存在だったのである。それが、蔡が後に、火薬爆発芸術という革新的なインスピレーションを引き起こしたのだろう。



《蔡の故郷、泉州》1994年（図2-1）

¹⁷ 『蔡国強：我是这样想的』広西師範大学出版社 著者：楊照/李維菁 2008年 p.93。



《東西の寺塔》1970年 蔡が描いた水彩（図2-2）

実際の寺塔

第2節 <蔡>文革の体験、父の影響

蔡の父（蔡瑞钦；ツァイ・ルイチン）（図2-3）¹⁸は1935年生まれで、かつては地元の古書籍店の店主であった。これが蔡に外国書籍に触れる機会を与えた。父は歴史、書道と水墨画に深い関心を持っていた。これも蔡に深く影響し、彼は成長の過程で中国の伝統芸術の薫陶を受けた。また父と泉州の文化、芸術界との関係は密接で、多数の著名な識者との接触もあった。これも蔡の早期教育の文化的視野を広げたと言えるだろう。蔡は「父はいつも給料を手にとると、数多くの古い書道の手本を購入し、さらに蔵書も大幅に増やした。当時、実家には泉州の文人や詩人が大勢集まり、読書をしたり、絵を描いたり、字を書いたりしていた。祖母がつくった海産物を売って生活の足しにしており、みな酒を持参しては、祖母がつくった海産物の炒め物を肴にして飲んでいた。あの貧しい時代に、父はこんなふうにごろごろしていた。我が家はいわば文化サロンで、私はこうした知識人の家で育ったのだった。¹⁹」と述べている。文化大革命の頃、中国社会は全体的に乱れた厳しい世相となり、蔡と父は一緒に何日もかけて、夜間ひそかに蔵書を燃やした。当時のことを蔡は「小さいころ自分は、よく父に呼ばれて膝の上に座り、刻みタバコを紙に巻く手伝いをした。父はタバコを二、三口吸いつつ、マッチ箱にペンで山水画（図2-4）を描いていた。これが父について、必ず思い出す光景だ²⁰。」と述べている。父がマッチ箱に描いた山水画は幼い頃の蔡に深い印象を残し、それが後の蔡の芸術道に大きな影響があったと言えるだろう。

また蔡の世代と父の世代の中国人は共通の特徴を持っている。父の世代は小学生の頃からマルクス主義、レーニン主義と毛沢東思想を教育され、大人になってからもその思

¹⁸ 『蔡國強 帰去来』会期：2015年7月11日－10月18日 会場：横浜美術館 展覧会 カタログ p.110。

¹⁹ 『蔡國強 帰去来』会期：2015年7月11日－10月18日 会場：横浜美術館 展覧会 カタログ p.101。

²⁰ 『蔡國強 帰去来』会期：2015年7月11日－10月18日 会場：横浜美術館 展覧会カタログ p.102。

想に拠って中国の体制と社会問題を考えた。彼の父は 20 世紀半ばの泉州の文人で、毛沢東思想の薫陶を受けた。父の時代の芸術家たちが描いた作品のテーマは、永遠に続く社会主義の新しい時代の美しい生活であり、「文化大革命の時期」あるいは「文化大革命の後」であっても、父たちの世代はまだ忠実で、毛沢東思想の意識での生活スタイルを守り続けた。蔡が勉強していた時代は、毛沢東思想が盛んだった時代であり、学校では永遠のマルクス主義、レーニン主義、毛沢東思想が宣伝されていた。毛沢東思想が提唱したのは、「農村地域から都市を囲む（農村包圍城市）」、「壊さず、立てず（不破不立）」、「軍による権力の掌握（武装奪取政権）」などの単純な共産思想のスローガンである。これらの根本的思想が蔡のその後の芸術創作において、芸術活動の転換と実践を根付かせたのである。彼は毛沢東思想の中での大衆の重要性を応用して作品に取り入れ、多くのタイトルやコンセプトに「壊さず、立たず」という思想観念を使用している。大衆の重要性とは大規模な制作活動する時、周りに協力してくれる人々が必要だということである。「壊さず、立たず（不破不立）」とは古いものを破壊せずに新しいものを構築することはできない。古い思想を批判し革命しないと、新しい思想は確立し、発展することができないということである。幼い頃からの生活環境や思想が蔡の芸術創作に大きな影響を与えていると思う。



蔡が描いた《父の肖像》(図 2-3) 1970 年



蔡の父が書いた《無題（マツ箱ドローイング）》(図 2-4)

第3節 <艾>生活環境の芸術への影響

艾未未は1957年中国北京生まれ。父は著名な詩人、艾青（アイ・チン）、母は詩人の高瑛（カオ・イン）である。1978年、文化大革命終結後、彼は再開した北京電影学院に入学する。専攻は舞台美術で、同期生に現代中国で最も有名な映画監督である張芸謀（ジャン・イーモウ）と陳凱歌（チェン・カイコー）もいた。そして文化大革命後の中国における初の前衛芸術集団「星星画会」のメンバーになり、79年の第一回と80年の第二回「星星美術展」に参加した。艾は「星星画会に参加した動機は、いまにしていえば実に単純だった。自分が手を染めたくないものは分かっていた。政治的なものや、共産党を宣伝するような作品はつくりたくない。だから、表現するなら自由主義と個人の感情を表現したいと思った。しかし、ではそういうことを具体的にどう表現するか、ということになると、実際のところ、明確に答えられる者は誰もいなかった²¹。」と述べている。牧陽一は「1981年、彼は北京電影学院の卒業を待たず、退学を決意し、北京電影学院と言えば誰もが憧れる夢の殿堂であるにしても、そこで自信を得られないので、アメリカに行って学び直したい。という艾未未にしたいして、しかし、周囲は理解がなかなかであったようである。なぜ電影学院をやめてまでしてアメリカへ？新疆から出て来たばかりの子供じゃないか。英語もはなせなければ、お金だってもってない。この時期、父・艾青との会話も少なくなってしまうという²²。」と述べた。

1981年から93年まではニューヨークに住み、パフォーマンスや、インスタレーション作品を制作。個展や、グループ展で活動した。1993年、父の病気のため中国へ戻り、北京の東郊外にある「北京東村」と呼ばれる実験芸術家のグループに参加した。そして中国現代美術の中心的存在となった。以降、現在まで続く、アトリエ・スタジオ「Real/Fake」を構える北京郊外の「草場地芸術区」（Caochangdi）を築いた。

艾の父は当時、有名な詩人であり、たくさんの有名な著作本や、国外の古典的なカタログなどを収蔵し、小さい頃の艾（図2-5）²³、基礎的な文化知識に触れさせ、芸術的な雰囲気を作り出したことで、一般人より世界的名作であるピカソやマティスに関する著作に触れることができた。この時代について艾は「自分（父）がパリにいた頃の話、展覧会の話などをよくしてくれました。ときにはペンと紙を手にとって線や顔を描いてくれて、それは子供心に一本のペンが生み出す魔法のように思えました。彼（父）はパリから帰国後に投獄され、絵画を諦めざるを得なかったのですが、詩の道にすすんでからも美術に対して繊細な感受性や、深い洞察や知識を持ち続けていました。自宅にも山のような美術書がありました。それらは手描きのグラフィックや手貼りの図版写真、重厚な革表紙、小口に金箔を塗ったものなど、どれも美しく素晴らしいものでした²⁴。」と

²¹ 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 48。

²² 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 49。

²³ 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 45。

²⁴ 『美術手帖 特集茶の湯の美』2009年11月、アイウエイウエイ 美術出版社、2009年、p. 159。

述べている。これらの書籍や画集は当時の中国では珍しいものであった。これらから見ると艾が中国芸術界で有名になったのは偶然とは言えない。彼と同じような芸術活動を行っている中国人アーティストはまだたくさんいただろうなかで、なぜ艾だけが大きな影響力を持つようになったのかがみえてくる。まず、艾の家庭背景が重要な要因である。艾は中国近代の偉大な詩人艾青の息子である。艾青は中国ではどんな影響力があるのか。筆者が子供の頃勉強した教科書の中の多くの文章と詩歌が艾青の傑作であった。中国では大きな影響力を有する詩人とも言えるだろう。そして艾の父の周りにいる文人や芸術家たちから少なからず艾が文学知識や、基本的な芸術知識などを学び取り、芸術の基礎知識を身に付ける最良の環境が整っていたと言える。



艾未未と父（艾青）（図 2-5）

第 4 節 <艾>文革の体験、父の影響

前述したように、艾の父（艾青）（1910 年 3 月 27 日- 96 年 5 月 5 日）は中国の著名な詩人、芸術家である。本名は蔣海澄（ショウ・カイチョウ）で、故郷は浙江省金華市である。中学卒業後に国立杭州西湖芸術院に入学した。1929 年、フランスに留学フランスで絵画を学ぶと同時に、ヨーロッパの現代派の詩歌に触れた。フランス留学中、アポリネールら象徴派詩人に大きな影響を受けた。

1956 年、46 歳の艾青は詩集「春天」を出版。57 年、「詩刊」と「収獲」の編集委員となり、詩集「海岬の上」を出版した。その後中国では文化大革命で反右派闘争が始まり、艾青は右派（ブルジョア反動分子）として批判され、58 年 2 月、中国共産党中央組織部は、艾青の党籍とすべての職務を剥脱する。艾は「一家で中国の北西部、新疆（しんきょう）ウイグル自治区に移住し、首府ウルムチ、石河子などで 16 年を過ごした。文

化大革命の期間中 67 年から 72 年初頭まで、父は多くの知識階級の例に漏れず批判を受け、強制労働改造を強いられていた。仕事は樹木の刈込、便所の掃除、その他。便所の掃除のノルマは一日十数個。父は私にとっても広い心理的空間を与えてくれた。それは別世界だった²⁵。」と述べている。艾青の芸術に対する情熱は、下放された地でも、衰えるどころか、むしろふくらんでいた。新疆で生活している時、芸術の話題になると父が必ずフランス留学時代の思い出話になったが、これが当時の艾にとって芸術への好奇心を生じさせ、新たな世界へ誘ったのだろう。

1976 年 10 月、四人組粉碎後、66 歳の艾青は自由を取り戻す。1979 年 2 月 1 日、中国作家協会の党組は、「艾青の『右派』問題についての再調査の結論を出した」とし、艾青の党籍と待遇を回復し、適切な仕事を手配したと発表した。牧陽一は「文化大革命の狂騒が過ぎ、毛沢東の威信も失墜した。総理の周恩来によって国家立て直しをはかれるが、1976 年 1 月、周恩来が死去する。同年 3 月、第一次天安門事件が発生し、9 月 9 日には毛沢東も死去。文革を主導した四人組は、10 月 6 日、華国鋒によって逮捕され、その翌日、華国鋒は毛沢東に後継を託されていたとして党主席に就任する。こうした激しい流れのなかで、1979 年に艾青も名誉を回復されている²⁶。」と述べている。1996 年 5 月 5 日 86 歳の艾青は北京で病死した。

艾が生まれたのは、父が右派として批判された時期であり、強制労働改造は一家 3 人を強いられ、新疆で 20 年暮らした。この期間は、父と中国政府の対立などが、幼い艾に大きな影響を与えたと言える。美術評論家片岡真実は「艾には、1980 年代初頭、二十代で渡米する前に、父の友人の通訳家からもらったというゴーガンやゴッホなどの画集のなかにジョーンズのもの（図 2-6）もあったが、旗や標的、ビール缶を描いた絵がアートなのかどうかかわからず捨ててしまったというエピソードがある。アイはその後、ニューヨークで改めてジョーンズの作品や著作に出会い、そこから彼のアートへの関心はデュシャン、ウォーホル、ジョン・ケージなどへとつながっていった²⁷。」と述べている。1981 年、アメリカに留学し、そこで 12 年間を過ごす。艾がアメリカの現代美術やデュシャンなどヨーロッパのモダニズムから受けた影響は、現代アートへの啓発になったと言えるだろう。帰国後は、出版活動の傍ら、チャイナ・アート・アーカイヴ&ウェアハウスの創設にアーティスティック・ディレクターとして参画、以後中国の若手アーティストの支援を続けている。筆者はこれからのことから、1981 年に中国からアメリカへ留学するのは非常に珍しかっただろう。当時、艾は中国国内での美術の勉強は満足できなかったと思う。外の世界に対する好奇心と斬新な美術に対する熱意が、北京電影学院を辞めてまでアメリカへの留学を決断させたのだと思う。

²⁵ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に因って？』森美術館/企画・監修 2009 年、p. 70。

²⁶ 牧陽一『艾未未読本(アイウェイウェイどくほん)』2014 年、p. 45-46。

²⁷ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に因って？』森美術館/企画・監修 2009 年、p. 69。



ジャンスパー・ジョーンズ 《何に因って》 1964 年 (図 2-6)

まとめ

福建省泉州市で生まれた蔡と北京市で生まれた艾は、地域から見ると 2000 キロくらい離れているが、偶然ながら同い年、二人の父はともにその時期の文人である。しかし家庭の背景と教育は全然違い、また文化大革命による影響も異なる。

蔡の故郷福建省泉州は、中国の政治の中心地から遠く離れた都市であることから、蔡には伝統芸術に触れ合う必然性があったとも言える。泉州市は辺鄙なため、同じ文革を経験しながら、伝統である敬神の焼香、風水の巫術は破壊を免れ、民間の伝統風俗的な個人主義の傾向を保留している。地元の文人や芸術サークルは、全国的な美術展には関心がないが、中国の伝統文化、書道や水墨画など懐古事物には興味をもっているのであるが、蔡は反伝統的である現代美術家になることで独自の基盤を築いたと言えるだろう。泉州は爆竹の火薬を大量に生産している町である。正月や祝日の時爆竹はその町のお祝いになる独特なものとなっている。それらに小さい頃の蔡は大きな影響を受けたと言えるだろう。また蔡の父は書道と山水画が趣味だが、これも蔡が芸術道に進むのに影響していると思う。

そして艾は子供の頃、父と一緒に生活したが、詩人としての父は詩歌や芸術に対する情熱を持ち、また大量の海外古典書籍を収蔵していて、艾に良好な教育環境を与えた。さらに、艾が入学した北京電影学院といえば、中国で最も有名な芸術系大学である。かつて有名な監督や、芸能人などが育った学校で、現在も学生の誰もが憧れる夢の殿堂とも言える有名校である。そこをやめてアメリカへ留学することは家にはその余裕があるのだろう。そして文化大革命が父にもたらした労働改造による屈辱と絶望も、艾に対しても大きな影響を与えたと思われる。父の世代で発生した国内の様々な官僚闘争の現象を反映し、芸術の道を歩んでいる艾の中国政府に対する信用は高くない。もっと自由な

芸術表現を求める熱意が感じ取れる。このことは政府に対する批判や不満などをその後の芸術活動における最も重要なコンセプトにした、彼の現代アートへの道を開いたと言えるだろう。

二人の青年期は、同じく父の影響で芸術に対する情熱を持ち、同じく中国の芸術系の大学で学んでいるが、家庭背景と生活環境及び受けた教育などの違いによって、芸術の自由表現に対する渴望は大きく異なっている。家庭背景が二人の芸術の道の方向性に大きく影響していると思う。以上述べたように蔡と艾の制作テーマ及び表現法の違いは、起きるべくして起きたことだと言える。

第三章 蔡国強と艾未未の歩み（80年代から2000年代）

一 アートの道歩んだ二人の相違性

蔡と艾二人とも国外留学経験があり、同じくアートを勉強し、同じ時期に制作活動を行って来たのだが、留学した国の違いによって、芸術表現に違いがある。蔡は中国伝統文化の火薬をモチーフに作品（火薬の爆発による絵画制作やパフォーマンス）を制作するほか、中国文化に由来する物を使ったインスタレーションを多く手がけている。蔡は最初日本に留学し、日本の各地で制作活を行い、福岡や広島で大きなプロジェクトを実施した。広島現代美術館で個展をしたこともある。一方艾は中国の伝統的な椅子や陶磁器をモチーフに大規模なインスタレーション作品を制作した。艾は最初アメリカに留学し、ニューヨーク生活中の事象の撮影や、生活用品をモチーフに制作した。2007年、ドイツの国際美術展と、2009年、東京の森美術館で行った展覧会は彼の初期の大規模な展覧会であった。この時期の二人が展開している制作活動の相違性を考えてみる。本章では、二人が最初の留学時期に行った制作活動や発表した作品を辿り、二人の作品のコンセプトの違いを明らかにする。

蔡国強	年	年齢	艾未未	年	年齢	共通
日本留学と芸術活動	86～94	28～	アメリカ留学と芸術活動	83～93	26～	海外留学
日本で《宇宙人のためのプロジェクト》シリーズを始める。	89～	32	初期作品《バイオリン》、《安全性》、《デュシャンの横顔とヒマワリの種》	85～	28～	
福岡で《私はE.T. 天神と会うためのプロジェクト》と《天地悠々プラン》プロジェクトを行った。	90～	33	父の病気のため中国へ戻った後、北京郊外の草場地芸術区にアトリエ・スタジオ「Real/Fake」を構える。	93	36	
第12回アジア競技大会の開催地広島の広島市現代美術館が企画した「アジアの創造力」展に出品作家として参加。	94	37	アメリカから中国に戻った後、北京を拠点として芸術活動を続ける。	94～	37～	
日本からアメリカに渡り、アメリカを制作拠点とした初期シリーズ《キノコ雲のある世紀：20世紀のためのプロジェクト》	95～	38～	世界三大国際美術展の一つである「ドクメンタ12」展（ドイツ、カッセル）に参加。	07	50	
広島で《黒い花火：広島のためのプロジェクト》のパフォーマンスを行う。「広島賞」を獲得した。	08	51	日本森美術館で大規模な個展を行う。	09	52	

第1節 二人の留学経験

1、〈蔡〉日本滞在時、(1986～1995)

1986 年末に、蔡は筑波大学総合造形コースの研究生として留学した。来日当初は大変だったが、絵を描いて、売ること、生活していた。当時、日本で火薬爆発作品の制作を実現するのは難しかった。美術評論家逢坂恵理子は「蔡は来日前から火薬を使用した作品を創作している。しかし、来日直後は、中国と異なり規則の厳しい日本で火薬を入手する手掛かりを見いだせず、おもちゃの花火を解体して得た少量の火薬で、制作を試みていたという。日本で火薬によるドローイングやプロジェクトを発展させることができたのは、1987 年に会った美術評論家の故・鷹見彦と日本の花火職人の理解と協力が大きかった²⁸。」と述べている。その成果で、最初《宇宙人のためのプロジェクト》シリーズは蔡が日本で最も長く続いた制作活動である。1989 年、《昇龍：宇宙人のためのプロジェクト NO.2》(図 3-1) という火薬作品を作った。それは「15 キロの火薬と 200 メートルの導火線を用い、空飛ぶ龍がサント・ヴィクトワール山に登る姿を表現したものだ。東アジアでは、龍は地球や宇宙の自然エネルギーの象徴であり、また人類が身体の制約から解放されて自由に飛ぶ夢の化身でもある。この炎の龍が人類と地球外生命との接触の役目を担って、空へ飛んで行くことは、宇宙と一体化したいという願望を実現する試みでもあった²⁹。」と解釈されており、さらに筆者が思うに龍は伝統的な中国文化における権力、貴族、名誉の象徴であり、幸運と成功の象徴でもある。龍文化の美意識は社会文化のすべての分野に浸透している。龍は、中国では天地の世のすべてのものと繋がっている。同時に人々に特殊な神秘感を与える。蔡の火薬爆破後、生み出された偶然性の効果も人々に特殊な神秘感を与えたと思う。その爆発ドローイングで龍が飛んでいるような姿は、まるで地球を越えて宇宙と対話しているかのような想像が沸き上がる。



《宇宙人のためのプロジェクト NO.2》1989 年 (図 3-1)

²⁸ 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会、2015 年、p. 11。

²⁹ 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会、2015 年、p. 119。

また、《人類がその 45.5 億年経った星につくった 45 個半の隕石のクレーターNO. 3》(図 3-2) と名付けられた、「地球の歴史に思いをはせた一時的なモニュメントの隕石のクレーターを作った。それらは地球が限りある存在であることを思い出させるもので、人類自身の生命の起源と消滅を暗示している。蔡は現地のボランティアによるプロジェクトチームと一緒に、約 1 ヶ月をかけて、広い野原に人力で 45 個半の隕石のクレーターを出現させた。1 個のクレーターは地球の歴史のうちの 1 億年を示す。45.5 個半の隕石のクレーターは地球の年齢 45.5 億年を示す。各隕石のクレーターに火薬を入れ、800 メートルの導火線で接続し、爆発は夕方に行った。飛び散る炎と煙が、美しく照り輝いたことは、地球の空間と時間を外部から全体として俯瞰する眼である。蔡はこのプロジェクトを通じて、星たちの世界や生滅について更に理解を深めてもらい、地球の外からの視点で運命を見てほしいと考えた³⁰。」と解釈されており、蔡はこの作品を通して人類の宇宙に対する好奇心を探求させたいのだと筆者は考える。火薬の爆発がもたらしたその瞬間の効果によって、人間の目に見えない、より大きな不可能のことを連想させたいのだと思う。



《人類がその 45.5 億年経った星につくった 45 個半の隕石のクレーターNO. 3》1990 年 (図 3-2)

蔡は日本での火薬による絵画探索の中で独自の表現法を習得し、芸術活動に対する強い情熱と自信を身に付け、火薬の爆発は室内から野外に展開され、作品を日本各地で発表した。「1990 年の第 1 回「ミュージアム・シティ・天神」のための作品《私は E. T. 天神と会うためのプロジェクト：宇宙人のためのプロジェクト NO. 4》(図 3-3) は、福岡市の港の空き地で火薬と導火線を使い、巨大なミステリー・サークルを作った。1990 年 7 月にイギリスのウィルトシャーの麦畑で発見され、世界中のメディアが報道したミステリー・サークルを模倣したものである。当時の E. T の存在についての論争を再燃させたものだ。空からやってきたサインを模して火薬爆発により人類と地

³⁰ 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会、2015 年、p. 123。

球の生命の瞬間的な合一を実現された。³¹」と解釈された。



《私は E.T. 天神と会うためのプロジェクト：宇宙人のためのプロジェクト NO.4》1990 年（図 3-3）

また 1991 年に福岡で開かれた「アジア前衛美術家展」に出品した《天地悠々プラン：Project for Extraterrestrials No.11》（図 3-4）³²は画布に貼った紙の上で火薬を爆発させ、広大な空き地で実施されたプロジェクトを模式化したものである。当時、福岡市東区の香椎操車場跡地横を電車が通過するときに、導火線に火が点けられた。爆発による赤い炎は、まるで龍のように地上を猛烈なスピードで駆け抜け、空に向かって飛び立った。わずか数秒で地球と宇宙が繋がったようだ。このプロジェクトは福岡で高く評価され、福岡市美術館収蔵作品となり、2019 年福岡アジア美術館開館 20 周年記念展でも展示された。



《天地悠々プラン：Project for Extraterrestrials No.11》1991 年（図 3-4）

³¹ 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会、2015 年、p.124。

³² 『福岡アジア美術館開館 20 周年記念展』 参考 <https://artne.jp/interview/888> 2019.12

蔡は日本で自分の基本的な芸術的表現と美学の理念を見つけ、材料と形式の純粋な表現において進歩した。蔡は「当時はとても科学的なものに見え、空間、宇宙、ブラックホール、ビッグ・バンなど、私の作品を語るための言葉も科学的だった。ただ、私がモチーフとする混沌、破壊、再生などの東アジアの観念について、人々にはっきりと理解してくれた。日本にも通じる文化があり、すぐに共鳴してくれるのだった³³。」と述べる。

1991年、蔡は東京の四谷の P3 art and environment で開催された個展《原始火球：プロジェクト・フォー・プロジェクト》(図 3-5) を行い、逢坂恵理子はその個展について「照明を落としたギャラリーに、まるで爆発後の中心から放射されるエネルギーの拡散を暗示するかのごとく、7枚の屏風仕立の火薬ドロイングが、放射状に配置されている。スポットライトに照らされた火薬ドロイングは、ギャラリーの空間に漂う気を凝縮させ、かつ弛緩させる。宇宙の始まりのビッグ・バンを意味する中国語《原初火球》が示すように、火薬の爆発痕により表現された宇宙の生成と人間生命の胎動を暗示させる作品は圧倒的だった³⁴。」と述べている。

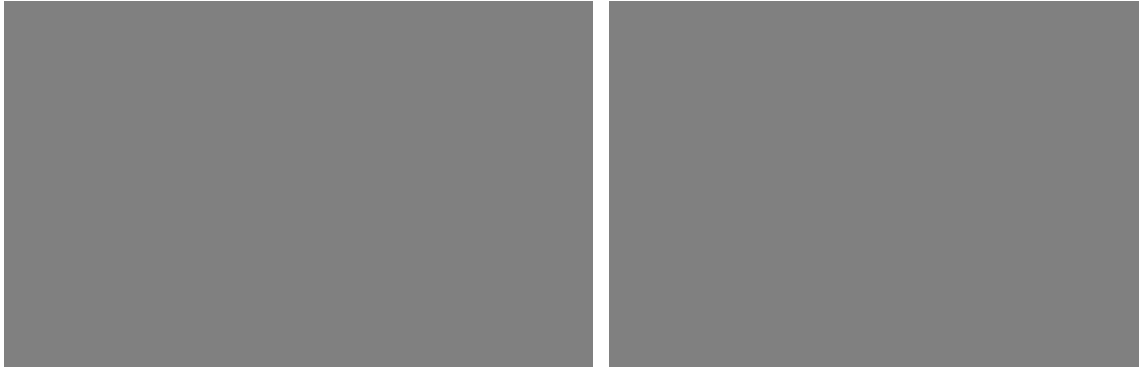


《原始火球：プロジェクト・フォー・プロジェクト》1991年 (図 3-5)

1991年の「原初火球」展を終えた後、日本に住んでいた蔡は中国に帰国し、1年間の調査を経て現地政府の協力が得られ、万里の長城の最西端の関所、中国嘉峪関から《万里の長城のために1万メートル—宇宙人のための計画》(図 3-6) プロジェクトを実施した。このプロジェクトでは1万メートルの炎と硝煙の長城を出現させた。万里の長城はその姿形から龍に例えられ、万里の長城の終点まで、爆薬の爆発点が砂漠に延び、隣の鉄道レールと平行になった。蔡が導火線に火をつけたとき、燃え上がった火が天を突き出し、疾走した列車と並行して進んでいった。

³³ 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会 2015年、p. 116。

³⁴ 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会、2015年、p. 10。



《万里の長城のために1万メートル—宇宙人のための計画》1993年（図3-6）

蔡の初期作品は1985年から95年までの、日本滞在時期のもので、中でも特筆すべきは、二つの大きな爆発パフォーマンスである。作品のタイトルは「宇宙人のためのプロジェクト」と「人類のためのプロジェクト」である。そして、これに続く一連の爆破芸術作品が展開された。その間、彼は火薬の爆発による絵画制作と火薬爆発パフォーマンスを制作の基礎とした。蔡は宇宙に存在する「気」の勢いと昇華を、また形の定まらない混沌とした物事の形而上の性質を追求してきた。彼はいろいろな材料と手法の試行を重ねた。例えば1991年、《原始火球:プロジェクト・フォー・プロジェクト》のような試行錯誤を経た結果、火薬を主要な媒体とするに至った。多くの初期火薬作品は概念的な考えと特定の爆発計画を画像化したものであり、すなわち「思想の断片」である。異なった文明や社会や人々が互いに調和・共存するための手段として捉えている。火薬をコントロールし爆発させることで、暴力衝動や破壊を創造へと転化させ、生命や存在の根源に繋ごうとしている。

2、〈艾〉ニューヨーク滞在期、(1981~1993)

1981年から93年まで、艾はアメリカに移住し、ニューヨークに在住した。パーソンズ・スクール・オブ・デザインに入学する。主にニューヨークでパフォーマンスアートやコンセプチュアル・アートの制作に励み、いくつかの作品を制作した。生活のため臨時工をしながら、いろいろな仕事をやってきた。またほかの画家たちと同じように、路上で似顔絵描きもした。(図3-7) 80年代のニューヨークは、現代美術のメッカであった。ニューヨークの生活を通して世界の美術の流れや形式などアートに対する新しい考え方を持つようになった。



《アイ・ウェイウェイ、ニューヨーク時代》1983年(図3-7)

アメリカで生活していた艾の当時の作品は、身の回りの日常生活用品である《バイオリン》やシャベル(図3-8)、《レインコート》(安全性)(図3-9)、《革靴》(図3-10)など、がモチーフになった。これらの作品について、牧陽一は次のように述べている。「一見、型にはまったものようだが、その時すでに、ある機能に対する概念の再評価を促がす表現方法が現れ始めているようである。ごく普通の素材が、視覚や機能に深く根づいた習慣に対抗するように形づくられていった³⁵⁾。」と説明している。これらの作品から見るとマルセル・デュシャン(Marcel Duchamp)³⁶⁾の作品などの大きな影響を受けたと言えるだろう。

³⁵⁾ 牧陽一 『艾未未読本(アイウェイウェイどくほん)』 2014年、p.51-52。

³⁶⁾ マルセル・デュシャン(Marcel Duchamp)とは、ニューヨーク・ダダの中心的人物と見なされ、20世紀の美術に最も影響を与えた作家の一人と言われる。コンセプチュアル・アート、オブ・アートなど現代美術の先駆けとも見なされる作品を手がけた。



《バイオリン》1985年（図3-8）



《レインコート》（安全性）1986年（図3-9）



《革靴》1986年（図3-10）



艾の初期作品《ハンギング・マン》（図3-11）はデュシャンのイニシャルと彼の《横顔の自画像》（1958年）が引用され、針金のハンガーで作った横顔作品である。横顔に沿ってヒマワリの種が並べられた《ハンギング・マン》である。美術評論家の片岡真実は次のように述べた。「ヒマワリの種には（中国人が好んで食べるだけでなく、文革時代に毛沢東が太陽で、人民は彼を見つめるヒマワリだと教えられていた）という意味も込められている作品である。また、ジョーンズの世界作品モチーフのひとつである革靴も、艾にとっては 当時の中国では高級官僚など限られた人にしか手に入らないもの、アメリカにいる自分に母が特別な手段で送ってくれた³⁷。」ものであった。

また、毛沢東像をモチーフに、制作した作品《MA01-3》（図3-12）については、牧陽一は次のように述べている。「『MA01-3』は、艾未未の記憶から風化していく、毛沢東という人物を暗示させているようである。彼はこの作品によって、みずからの精神の

³⁷ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に因って？』森美術館/企画・監修 2009年、p.72。

蘇生をはかるとともに、歴史に別れを告げた³⁸。」



《ハンギング・マン》1985年（図3-11）



《MA01-3》（図3-11）1985年（図3-12）

当時艾は中国、アメリカ双方のアートについて次のように述べている。「私にとって両者は同様に価値がない。両者はともに芸術の真理から離れている。中国の芸術教育は個人的イデオロギーおよび芸術家の事物そのものへの理解に欠けていて、芸術は空虚な形式にすぎない。アメリカの九十パーセントの大学は自由表現主義で個人の存在意識を養成し、社会価値観が無く、一個人の魂の社会に対する反応から離れており、その芸術は同様に価値を失っている³⁹。」つまり個人と社会の関係を離れると芸術の存在も無意味である、ということである。

³⁸ 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 52-53。

³⁹ 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 14。

海外留学時の二人の比較分析

本節では、二人の国外留学経験を比較している。蔡国強は80年代から日本に留学し、日本が「明治維新」以後ずっと西洋文化を追いかけてきたことを勉強した。そこから蔡は東アジア文化と西洋文化に触れ合い、異文化の中で思索し、新たな芸術創作の構想を身につけた。この時期は彼の醸成期と言っても過言ではないだろう。中国四大発明の一つである火薬をモチーフに日本での制作を続けている。制作法では最初の火薬爆発パフォーマンスから火薬の爆発痕跡を使う「火薬ドローイング」に展開してきた。火薬は戦闘の武器や破壊に使われてきたものだが、蔡は火薬の破壊力に宇宙的な視点から創造と美を融合し、自らの想像をはるかに超える壮大で混沌とした宇宙と、人間という関係性を、可視と不可視の視点から探求し、アートを通じて表現している。作品「宇宙人のためのプロジェクト」シリーズは、蔡が日本で最初に始めた大規模なプロジェクトと言える。彼は科学的な視点から独自の表現手法で、火薬爆発のステージも当初の室内から屋外に展開しつつ、空間的なインパクトを人々に与える効果をねらっている。また日本各地域のアートプロジェクトや美術館での展示などに、積極的に参加している。

一方、艾も同じく80年代からニューヨークに滞在し、米国で自由民主主義の様々な思想や体験を身につけた。日常生活用品をモチーフにインスピレーションアート作品を制作した。またニューヨークで生活している様子を撮影した写真は一万点以上にのぼる。その写真は近年、一部だけ公開している。つまり撮影も艾のニューヨーク時代の作品表現の一つである。制作ではデュシャンの影響を受け、立体的な作品を作成するためのいくつかのインスピレーションを会得した艾は、素材創造の基礎を確立した。生活の中のどんなものでも創作の素材になるという信念を彼に根付かせた。芸術家は生活様式と人生態度を重視すべきで、決して単なる生産者ではないと考えた。

国外の滞在を通して、そこの文化を身につけ、芸術の新たな思想を作品に取り入れたことが二人の共通点である。二人の大きな相違点は、作品の規模と認知度である。蔡が大きな成果を残して異文化に多大なる影響を与えた一方で、艾は当時の芸術の最先端であるニューヨークでは十分に作品発表の機会がなかった。

第2節 留学を終えた蔡と艾

1、〈蔡〉アメリカに移住後の芸術活動（1995～）

1995年、蔡はインターナショナル・スタジオ・プログラムに参加するため、約9年住んでいた日本からアメリカへと制作の拠点を移した。蔡は「その時から制作の拠点が始まった。そこで最初に始めたシリーズが《キノコ雲のある世紀：20世紀のためのプロジェクト》（図3-13）であり、それはアメリカの各地に赴き、小型の黒色火薬装置によって小さなキノコ雲をつくり出すプロジェクトであった。ここで戦争や核兵器といった社会的な事柄への関心が直接的に作品のテーマに反映されている⁴⁰。」と述べている。

《キノコ雲のある世紀：20世紀のためのプロジェクト》のシリーズはアメリカの数か所で実施され、各回の爆発は3秒間持続している。キノコ雲といえば、すなわち原爆である。原爆は20世紀の主要な発明であり、第二次世界大戦での、広島、長崎の原爆災害を思い出す。この二つの原子爆弾は、前例のない壊滅的な災害を引き起こした。核兵器の研究開発は、全人類の生存を脅かすものである。彼のこの作品は小型キノコ雲を手作りしているので、ちょっとした遊びか、子供のいたずらのように、見えるかもしれない。このような滑稽な行動は観衆を楽しませ、人に回想と思考を起こさせる。

蔡はこのように社会的に敏感な事柄をユーモラスな方法で表現し、人々の関心と反省を促す。災害の場면을再現するにも間接的な表現をすることで人々に不快感と反感を与えないように工夫している。彼の明解な表現は一般の人々にはより受け入れられやすいもので、これは蔡が独特な芸術手法を通じて人々に新しい思想観念をもたらしたいと考えているのかもしれない。

このアメリカ各地でのパフォーマンス写真作品を、筆者は2018年6月30日～10月21日、広島現代美術館で開催された《キノコ雲のある世紀》展で参観した。本展では、広島を象徴するイメージとしての《キノコ雲》の表現に着目した。キノコ雲と呼ばれる、原爆投下直後に発生した巨大な雲（原子雲）は、広島の惨禍を物語るアイコンとして、よく知られている。爆音とともに空に出現したキノコ雲は、各所から撮影された象徴的な写真は残っているものの、その実態は捉えがたく、ゆえに様々な形で表現されてきた。作品としてどのように視覚的に表されるのか。同展覧会では広島の被害者の祈りとして制作された像や、慰霊碑の模型、静謐な祈りが込められた作品を始め、広島の記憶が刻まれた作品が紹介されていた。

⁴⁰ 『蔡國強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』 [出版社] 2008年、p.73。

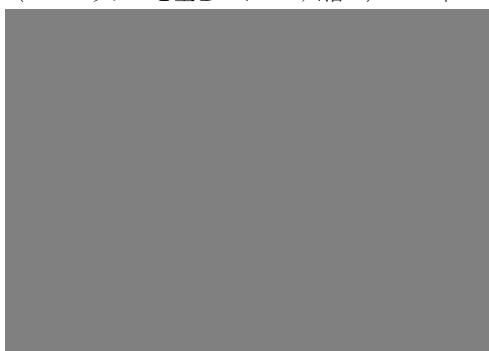
《キノコ雲のある世紀：20世紀のためのプロジェクト》(図 3-13)



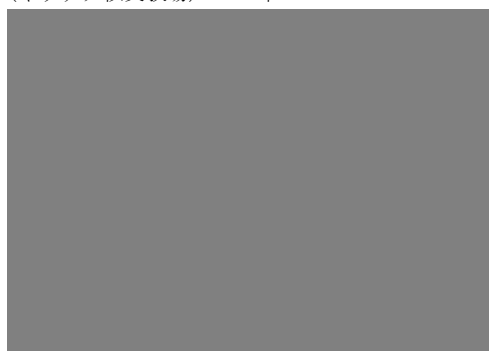
(マンハッタンを望むハドソン川沿い) 1996年



(ネヴァダ核実験場) 1996年



(マンハッタンを望むニューヨーク市) 1996年

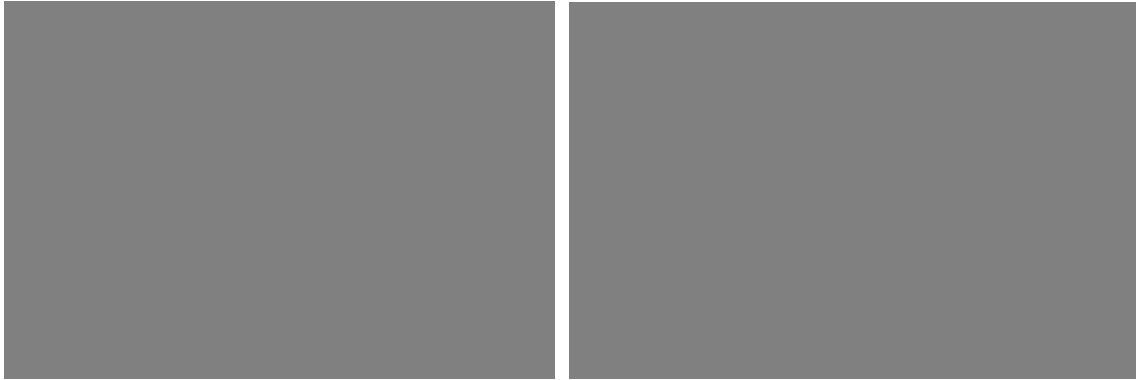


(マンハッタンをハドソン川沿い) 1996年

インスタレーション作品

蔡は火薬爆発の作品以外に、現代社会の問題に焦点を当てたいくつかのインスタレーション作品も発表している。2006年、アメリカで発表された作品《先に進んでください、見るべきものはありません》(図 3-14)⁴¹は体長4メートルを超えるプラスチックで作ったワニが竹に刺され、その体にセキュリティチェックが厳重な中国の空港で没収されたナイフや、フォーク、ハサミといった鋭利な凶器が刺され、逃れることのできないワニはその痛みで口を開けて助けを求めている。ワニの全身に刺された凶器はとても視覚的にインパクトがある。ワニはもともと恐ろしい動物であり、それに対抗できる動物は少なく、動物の世界では優位にある。それが何本かの竹の上に架けられ、ワニはその時、殺傷力を失い、弱者となってしまう、演劇的な効果をもたらしている。鑑賞者に恐怖と美の二面性を感じさせる。またワニに刺された様々な凶器は私たちの生活用品であり、本来私たちにとって、便利な物であり、平常、危険を感じることはない。私たちの身の回りにあるものでも、それを使う人によっては、あるいは使い方によっては凶器ともなり、私たちに苦しめることにもなるということを表現している。

⁴¹ 『蔡國強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』 [出版社] 2008年、p. 115。



《先に進んでください、見るべきものありません》メトロポリタン美術館（ニューヨーク）2006年（図3-14）

《壁撞き》（図3-15）⁴²は2006年にベルリンのドイツ・グッゲンハイムで開催されたドイツでの初個展「Head On」のために制作した大きなインスタレーション作品である。ドイツ、ベルリンの壁（1961-1989）を象徴し、実物と同じ高さ3mで作られ、戦後の東西分断の境界についての歴史的な背景を表している。99匹の狼（の剥製？）ガラスの壁に突き当たって、転んでもその行動を繰り返している。ガラスの壁の高さは当時のベルリンの壁の高さと同じで、その歴史を象徴していた。ベルリンの壁は倒れやすいが、無形の人と人之間にある、文化の隔たりは消えにくい。狼を用いた理由は、狼は集団的な動物で、リーダー狼の下では恐れずに戦う習性があり、集団盲目的信仰の悲哀を表している。



《壁撞き》ドイツ 2006年（図3-15）

《壁撞き》という作品は大きな集団が生み出す力を表している。集団と個体の間にあるいくつかの共通性である。9という数字は中国では、「九九帰一」⁴³という言い方もあり、元に戻るということで、とどのつまり、結局最後は元に戻ってくることである。99匹の狼が連なった円弧状には、デザインとして安定感がある。狼が人に与えるイメージ

⁴² 『蔡國強 帰去来』カタログ 会場：横浜美術館 展覧会、2015年、p.58。

⁴³ 「九九帰一」とは結局のところ、「いろいろな回り道をして、最後に元に戻した」ということである。

は野性と獣性を備えた動物であり、決して人間に依存してペットになるような動物ではない。彼らは広い草原で生まれ、強靱な四肢を使い、動物を殺すための凶暴な牙があり、相手を征服し、自由を求めている。狼は自然界の動物であり、ガラスの壁は現代の産物である。狼は自然の餌や草原の代わりにガラスの壁に向かってぶつかる。この瞬間に大きな矛盾が生じ、自然の法則は打破される。これは自然と現代社会の衝突の表れとも言えだろう。「九九帰一」と言えば元に戻る。原始時代の人も動物であり、狼の群れとは人の群れだとも言える。あるいは地球上に生活する集団である。この群体の中に個体も埋没し、99匹の狼は人の群れと同じように姿がそれぞれ違い、一緒に暮らしているが、個々それぞれの生き方が存在している。結局は循環していることで、最後は同じ生老病死を辿る。筆者が思うのはこの作品は見た目は悲劇的な感じがするが、それぞれの狼がガラスに向かって飛んでいき床に落ちる姿を、鑑賞者によっては悲劇とも美ともあるいは滑稽とも感じられるという意図は、蔡の独自の表現だろう。

中国伝統文化である成語や、故事による表現

1990年、蔡はアメリカに移住し、彼の創作活動はピーク時期に入り、創造作品の点数、ユニークさにおいて、高い評価を受けている。この時期から蔡の作品は、火薬の応用だけでなく、パフォーマンスアート、インスタレーション、装置アート、空間造形アート、中国古代の文化言語（有名人の名言、成語など）を芸術の中に取り入れ始めた。《草船は矢を借りる》(図3-16)《龍が来た！狼が来た！：チンギスハンの舟》(図3-17)シリーズなどは、中国古来の文化や思想を応用し、過去、現在、未来を繋ぐものとして展示され、中国の芸術家としての伝統的な知見をも披瀝した。蔡は中国の伝統文化資源を応用していて、作品の形態の上でも材料の上でも非常に新鮮で、独自性を持った、芸術的な形式で文化の違いなどの問題点を表現している。



《草船は矢を借りる》(図3-16)



《龍が来た！狼が来た！：チンギスハンの舟》1996年(図3-17)

2、〈艾〉ニューヨークから中国に戻り、ドイツへ（2007～）

1993年、艾はニューヨークから中国に戻り、北京を拠点としてアート活動を続けている。1999年、北京東北部郊外「草場地芸術区」でアトリエ・スタジオ（図3-18）⁴⁴を建てそこに住み始めた。2007年、世界三大国際美術展の一つである「ドクメンタ12」展（ドイツ、カッセル）が開催され、艾は《童話》プロジェクトのため、1001人の中国の一般市民を招待して参加した。《童話—1001人の中国人訪問者》（図3-19）は活動の基本的な費用はもちろん、ビザ、航空券、人身保険費用及びドイツ国内での旅行、宿泊費、食費まですべてが主催者から提供された。この1001人の中国人は18歳から60歳の中国国民で、戸籍と職業に関わりなく、社会の各階層から選出された。それで彼らの中には農民、会社員、学生、定年退職老人、芸人、小さい雑貨屋の店主などがいて、妊娠中の女性もいた。

艾がネットで募集したドイツ旅行はすべての費用が無料なので、ネットで申し込んだ人の数が数日で3,000人を越えた。艾の言葉によるとこの作品の本来の目的は、一度も海外に行ったことがない人を招待することだったそうだ。艾は1001人の中国人がドイツに行くという行為を彼の作品として、「童話」と名付けた。美術評論家牧陽一は次のように「これらの過程も、作品の構成要素の一部となっているのはいうまでもない。外国の地に向かう参加者の期待や不安ばかりでなく、思いがけない現実的な障害が出てくることもある。そこには、社会的・政治的・経済的な数多くの要因が、複数に関係してこざるをえない。また一方で、中国には、その文化、独自の伝統、他の国々の人びととは違う生き方や習慣があり、他方に地球規模の文化、いわゆる『既存の体制』があることも、もちろん配慮しなければならなかった⁴⁵。」と述べる。

「童話」プロジェクトに関して他にも何件かの作品がある。《童話—スーツケース》（図3-20）はプロジェクトに参加した中国人にそれぞれスーツケースを配り、それが作品の一部になっている。またドクメンタ12の期間中《テンプレート》（図3-22）⁴⁶は、屋外展示されたが、その建物は明時代と清時代の木製の窓枠と扉多数を組み合わせたインスタレーションである。八方にひろがる土台の上に、一つの面にそれぞれ5層を重ねて繋ぎ合わせ、外に向かって開いた形を展示した。さらに展示中に暴風雨で倒壊したが、そのままの形で展示した。《童話—椅子》（図3-21）は中国の清時代に作られた1001個の扉と1001脚の椅子を一緒にドイツに運んで展示した。

これらの活動から見ると艾の作品は幅広い共同作業である。協力者も幅広く、作家、デザイナー、キュレーター、映像作家、工芸職人、建築家など、多くの作品が共同制作である。またブログを通じて一般大衆を呼ぶのも得意と言える。

⁴⁴ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に因って？』森美術館/企画・監修 2009年、p.149。

⁴⁵ 牧陽一『艾未未読本(アイウェイウェイどくほん)』2014年、p.88。

⁴⁶ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に因って？』森美術館/企画・監修 2009年、p.120。



《アイ・ウェイウェイ・スタジオ、外観》(図 3-18)



《童話－1001 人の中国人訪問者》2007 年 (図 3-19)



《童話—スーツケース》2007年（図3-20）



《童話—椅子》2007年（図3-21）



《テンプレート》2007年（図3-22）



暴風雨で倒れた《テンプレート》

筆者が思うに《テンプレート》は視覚的で大胆な想像力を備えた作品である。この造型は何百枚もの中国明朝時代と清時代の門と扉を使って作られた西洋風な感覚の回転ドアである。伝統工芸と現代建築を複合した「テンプレート」は、中国文化と西洋文化の融合と衝突の体現である。艾がドアをモチーフに作品を作ったのは、中国に国際的な出入り口を開いて異文化を受け入れてほしいという願いがあると考えられる。なぜなら、空間への出入り口であるドアは中国のものだが、作品全体の雰囲気は西洋風であるからだ。さらに、古いドアをたくさん集め、2つの文化を1つに融合している。これは中国が国際社会に対して昔から閉鎖的で古い考えを改めないことに対して、新しい国際的な時代に目を向けることを望んでいるからだ。

またドアとドアの繋ぎ目に少しだけ隙間がある。これは、この隙間から生じる異文化の差異を表しているのであろう。文化は互いに学ぶ必要がある。特に強風をうけて倒れ

た後、ドアパネルは再度繋ぎ合わされ、環境の束縛を受けることなく、自然環境の下に存在することを大胆に試みた。これは、中国の古い文化の思想や制度を倒したいという意志が偶然の自然災害による造形として実現したので、そのまま残しているのだろう。作品は視覚的なインパクトがあり、艾はこの作品を通じて中国文化と西洋文化の融和と衝突を表現するとともに、民主主義社会と自由の希求を表現していると考えられる。

第3節 二人の日本での活動

1、〈蔡〉広島でのアートプロジェクト（1996、2008）

蔡は1994年、第12回アジア競技大会の開催地、広島の広島現代美術館が企画した「アジアの創造力」展に出品作家として参加した。彼は世界初の被爆地広島での、爆発プロジェクトを発案した。また《地球にもブラックホールがある：外星人のためのプロジェクト》（図3-23）⁴⁷をテーマに、火薬ドローイングと114個のヘリウム風船（図3-24）⁴⁸の制作とパフォーマンスを実施した。歴史が変わり平和になることを祈るという表現理念をもって、広島市中央公園で大規模な爆破パフォーマンスをした。そのパフォーマンスではまず、114個の水素気球を広島中央公園の上空に放ち点火する。すると水素気球の塊は黒いきのこ雲の形になる。この表現のハイライトはその水素気球の塊が上空へ上昇して消滅するのではなく地面に落下することである。また2008年、再度、広島でプロジェクトを行い、広島原爆ドームの前で大規模な火薬爆破パフォーマンスを実施した。当時、彼はこの表現で日本文化賞である「広島賞」を獲得し、1989年にこの賞が開設されて以来初の中国人芸術家の受賞者となった。



火薬ドローイング《地球にもブラックホールがある：外星人のためのプロジェクト》と制作中の蔡国強



火薬ドローイング《地球にもブラックホールがある：外星人のためのプロジェクト》1994年（図3-23）

⁴⁷ 『蔡國強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』 [出版社] 広島市現代美術館 2008年、p. 60。

⁴⁸ 『蔡國強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』 [出版社] 広島市現代美術館 2008年、p. 66。



《地球にもブラックホールがある：外星人のためのプロジェクト》広島中央公園にて実施、1994年（図3-24）

2008年10月25日、午後1時、広島市中心部、原爆ドーム近くの川辺で《黒い花火：広島のためのプロジェクト》（図3-25）のパフォーマンスを行った。広島の世界遺産、原爆ドームを背景とし、黒い花火を打ち上げ、黒いキノコのような形になった爆発プロジェクトを行った。63年前に被爆した広島の惨劇の犠牲者の鎮魂、広島に対する痛切な哀悼の意が込められているのである。



《黒いキノコ》広島原爆ドーム近くの川辺で実施 実施時間は60秒。2008年（図3-25）

広島現代美術館で《無人の自然：広島市現代美術館のためのプロジェクト》（図3-26）⁴⁹を行い、この火薬ドローイングでは「高さ4メートル、横45メートルに及ぶこれまでで最大の火薬ドローイングに蔡は人類が誕生する以前から、また人類が姿を消してもなお存在する圧倒的な自然の姿を描き出した。火薬爆発の痕跡を和紙に留めるその風景を、満々と水をたたえる半円形の池の水面に映し出し、火と水、という相反する根源的な要素の組み合わせによって、壮大で静謐な世界を創出した。」⁵⁰と第7回ヒロシマ賞受賞記念蔡國強展カタログにある。

⁴⁹ 『蔡國強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』[出版社] 広島市現代美術館 2008年、p.10。

⁵⁰ 『蔡國強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』[出版社] 広島市現代美術館 2008年、p.20。



《黒い花火：広島のためのプロジェクト》制作風景
2008年（図3-26）



「無人の自然：広島市現代美術館のためのプロジェクト」制作風景 2008年（図3-26）

2、〈艾〉東京森美術館での展覧会（2009）

2009年7月25日（土）から11月8日（日）まで、東京の森美術館で艾の作品「アイ・ウェイウェイ展-何に困って?」が開催された。本展は、1990年代以降の主要作品を中心に、過去最大級の個展となった。展覧会のタイトル「何に困って?」は、艾にとって現代美術への入口となったジャスパー・ジョーンズの同名の作品に由来する。芸術の形式を用いて文化、歴史及び社会に対する因果関係、つまり「何によって何が引き起こされるのか」という根源的な問題に対する想像力を呼び起こす。本展覧会では、立体、写真、サイト・スペシフィックなインスタレーションなど艾の多様多彩な創造活動を紹介し、「基礎的な形体とボリューム」、「構造とクラフトマンシップ」、「伝統の革新と継承」といった観点から、艾の、表現メディアを越えた「クリエイター」としての意図や行動の本質が浮き彫りにされた。現在急速な経済発展、社会的変革の渦中にある中国に身を置きながら、独自の視点から現代と過去を繋ぎ、艾は、現代中国で最も刺激的なクリエイターとして世界を見つめる眼差しを、展覧会を通して表現している。

展示作品《中国の地図》（図3-27）⁵¹はシンプルな形体に驚くべき工芸技術が隠されている。破壊された清朝の寺院の木材で構成され、中国の伝統的な組木の技法で、釘を使わずに異なる木材を組み合わせて、台湾を含む中国の立体地図に仕上げた作品である。伝統文化をモチーフに新たな形式の作品を制作するのは、艾の独特な表現手段の一つである。作品の構造の細かさは中国の伝統工芸技術の素晴らしさを表していると同時に、中国の急速な経済発展につれ、伝統文化が次第に破壊されてしまうことに対する懸念を反映している。そして1997年以降、制作された家具シリーズ《二本足のテーブル》（図3-28）⁵²と《三本足のテーブル》（図3-29）⁵³も同様に、解体した明、清時代の家具を釘を使わずに組木の技法で作った作品である。中国の伝統文化や、歴史の中で最高峰の水準を誇る、本来の簡潔なデザインの構造を解体し、機能性がない不思議な形に再構築することによって、中国とはまるで多様多彩な伝統や歴史がひとつにまとめられた国家だという政治的表現を象徴しているのだろう。

⁵¹ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 32。

⁵² 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 38。

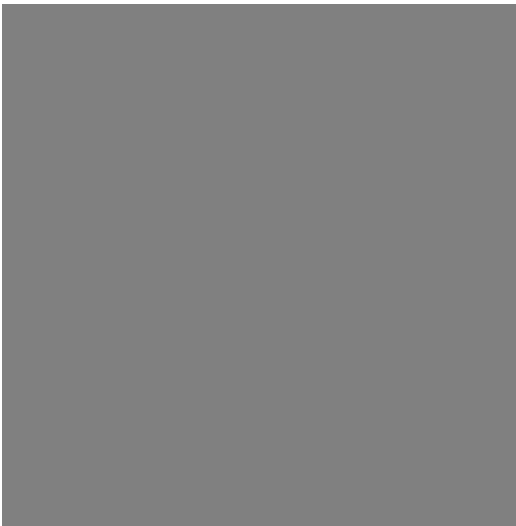
⁵³ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 41。



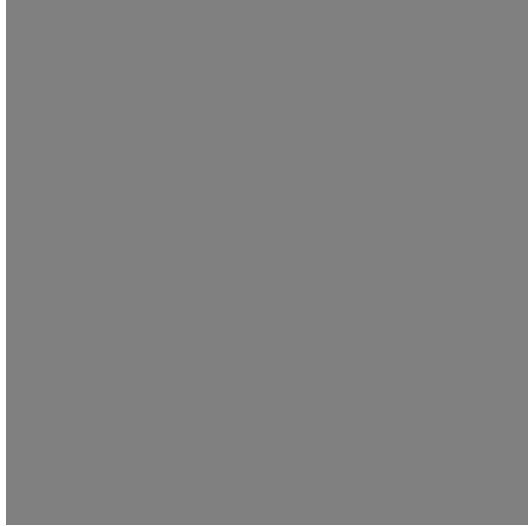
《中国の地図》2008年(図3-27)



《中国の地図》制作風景



《二本足のテーブル》2009年(図3-28)



《三本足のテーブル》2006年(図3-28)



《接合された2台テーブル》2005年(図3-29)



《葡萄》2008年(図3-29)

高さ3メートル、大人の身長の数倍以上ある二段重ねの花梨の木で作られた作品《月の箏筒》(図3-30)⁵⁴がいくつも縦に並んでいる。一つの箏筒には上下、表裏合わせて四つの穴がつけられている。正面から見ると列のように並んでいるが、開けられている穴から覗くと、微妙に位置がずらしてあり、まるで月の満ち欠けのように美しく不思議な景色に見える。いろいろな角度から見ると月の形が変わっているように見えると解釈されおり⁵⁵、筆者は艾がこの作品を通してまだ不完全な中国の社会体制について鑑賞者に連想させたいのだと思う。全ての穴が数学的な計算に基づいて位置が決められていて、彼の建築や、デザイン才能の優秀さが現れている。穴を開けることによって、本来の箏筒の機能を失うと同時に、アートとして新たな価値観が生み出されていると思う。



《月の箏筒》2008年(図3-30)

中国の骨董市を巡ることも艾の趣味の一つであるだろう。《彩色された壺》(図3-31)⁵⁶と《コカ・コーラの壺》(図3-32)⁵⁷は、艾が骨董市で見つけた新石器時代の壺の表面に、工業用の塗料を釉薬のようにかけ彩色したシリーズである。艶やかな色を壺に付けることで、骨董品の古さや、価値などは、その瞬間に失われてしまう。筆者は歴史の存在と現在の工業社会の違いによって現れた衝突問題を表していると考えられる。そして壺の表面に壺の形と同じような曲線をもつ現代社会にありふれた、コカ・コーラのロゴを描いた作品は、一見すると幼稚園のこどもでも出来る落書きレベルの作品のようだが、壺の処理や着色をよく観察すると、彼独自の芸術性が表現されていることがわかる。中国国内でも、文物の再創作作品は数え切れないほどあるが、艾の表現の巧妙さは卓越していると思う。

⁵⁴ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI: 何に因って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 44。

⁵⁵ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI: 何に因って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 96。

⁵⁶ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI: 何に因って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 55。

⁵⁷ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI: 何に因って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 52。



《彩色された壺》2008年（図3-31）



《彩色された壺》制作風景



《コカ・コーラの壺》1997年（図3-32）



《コカ・コーラのロゴが入った漢時代の壺》1994年

古代文物の解体、破壊、再構築は艾の芸術創作表現の一つである。《漢時代の壺を落とす》（図3-33）⁵⁸は単純なパフォーマンスを記録した3点の写真である。花瓶を持ち上げて、手を放し、床に落として、割れた写真である。こんなわがままでいたずらと感じる作品は、表面から見ると過去の歴史や、伝統文化などを否定しているように思われるだろう。しかし側面から見ると急速に発展している社会にあっても、過去の歴史と伝統文化を守ってほしいという意味を表しているのだろう。また文化大革命の期間に非常に多くの文物が壊されたことを人々に思いさせようとするだろう。このパフォーマンスによって目覚まされた思考が、艾の初期の芸術的活動の出発点となった。

⁵⁸ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って？』森美術館/企画・監修 2009年、p. 57。



《漢時代の壺を落とす》1995年（図 3-33）

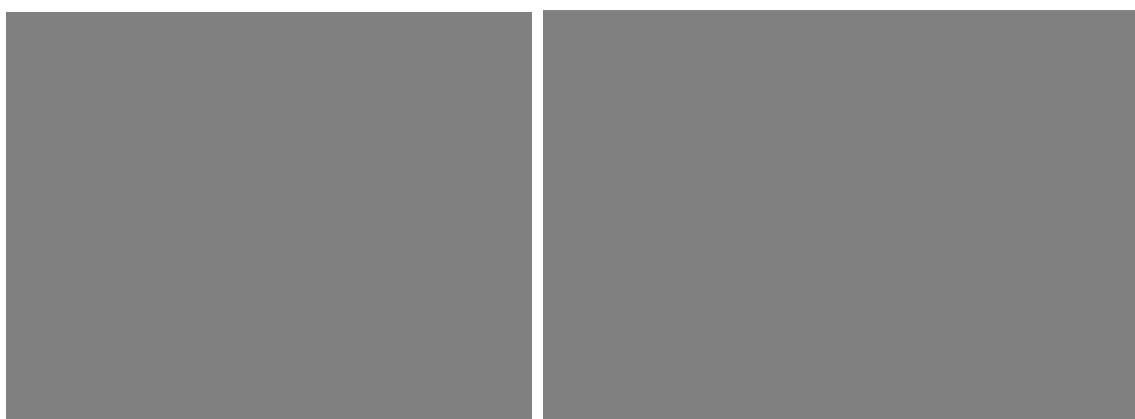
《フォーエバー》（図 3-34）は艾が 2003 年に制作した作品である。本作品は中国を代表する国民的ブランド「永久」の自転車を創作要素として使用し、42 台の新しい自転車を解体し、すべてを繋げて巨大な円筒状に組み立てたものである。フォーエバー（永久）社は 1940 年に中国の上海で起業し、永久自転車ブランドは非常に人気があった。その後、経済の急速な発展に伴い、かつて中国のいたるところにあった「永久」自転車は、次第に車に乗り代えられて、徐々に歴史の舞台から姿を消すことになったという社会現状を表していると解釈されているが⁵⁹、筆者は艾がこの作品を通して現在の国家イデオロギーの核心にある発展目的論を反駁しただけでなく、中国の経済発展を推進する肉体労働者自身も「代替可能な部品」であることを示唆していると思う。



《フォーエバー》2003年（図 3-34）

⁵⁹ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って？』森美術館/企画・監修 2009年、p. 60。

2008年に艾はヴェネツィア・ビエンナーレのための新作（図3-35）⁶⁰を制作した。この作品は建築の概念をインスタレーションの形にし、過去に作った《通過》（図3-36）と同じ作風で制作した。ある空間を占有し、スタジオに入る全体空間を使用するという感覚によって支えられていることに気付かされる。竹で作った椅子の足を長い竹でつなぎ、長い竹椅子の足と足が網のように交錯してひろがっているさまは昔の街のイメージを喚起し、中国が都市化につれて昔の街道である「胡同」の姿を徐々に消してていることを反映しているようである。



ヴェネツィア・ビエンナーレのためのインスタレーション 2008年（図3-35） 《通過》2007-08年（図3-36）

艾は中国の骨董家具と、融合しない物体同士を破壊により再造し、新しい質感を作り出す。融合、破壊は幅広い芸術領域で使われているが、彼もこの方法を深く探求し、より面白い芸術作品ができるのではないかとチャレンジしている。《通過》（2007-08は、古い寺院を解体した素材を再構成したものである。寺の梁は長い歴史を経ているが、その時間と空間を通過した多数の柱が正方形のテーブルの間に差し込まれ、「人」と「入」の形を構成している。この抽象的な造形は、本来も秩序のある構造の古い建築物を、多数の小枝のような姿に変化させた。規則的な構造物を乱雑に組み合わせるのは、艾が一貫して採用している独特な芸術表現手法と言える。

⁶⁰ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って？』森美術館/企画・監修 2009年、p.124-125。

二人の日本におけるプロジェクトの比較分析

第三節では蔡と艾が日本で開催した個展を比較する。蔡は日本に約9年間滞在し、日本の各地でアート活動を行った。筆者は中国人留学生として広島市立大学に留学して初めて知ったが、広島現代美術館の2008年版蔡国強のカタログによると彼は二回広島でアートプロジェクトを実施し、ヒロシマ賞を取った唯一の中国人芸術家である。なので、広島は蔡にとって身近な町と言えるだろう。美術評論家浅田彰は次のように述べている、「蔡さんは中国というより日本のアーティスト、日本から世界に雄飛したアーティストだと言いたい気さえする⁶¹。」

広島原爆ドームの前で行った《黒い花火》では約1200発の黒色の花火が打ち上げられ、青空に小さな黒い雲が現れ、水墨画で描いたような黒色の煙が滲んだ。晴天の中に突然黒雲が現れ危機を象徴するようである。広島への追悼と平和を祈るというコンセプトであった。しかし火薬爆破は危険物であり、戦争を連想させる。これから見ると蔡の作品はスペクタクルとメランコリーの二重性を越え、批判を覚悟した行動である。これは蔡のアートの特徴と言えるだろう。蔡は次のように述べている、「自分の作品が、ただ戦争と平和だけの一円で終わりではなくて、もっといろんな角度が見えると思ったからです。私が日本からいちばん影響を受けたのは、素材と形への徹底的なこだわりです。たとえば、オオカミが飛んできて、壁にぶつかって落ちてくる、というような作品を作る時、中国人アーティストはもっと血が出たり、激しく恐ろしく表現するでしょうけれど、私はそのオオカミの美しさとかラインの詩的な感じとか、落ちたらまたそっと起きて、また飛んでいくという様子を作る。恐ろしさと美しさの臨界点をみせるのです⁶²。」つまり彼は作品の表現に対して悲劇的な面の裏にある美しい面を鑑賞者にみせたいと思ったのだろう。彼は日本に来てから、作品がもつ現実との距離が大切だという考えを身につけた。

一方、艾に関しては2009年、東京森美術館で個展「何に因って？(According to What?)」(2009年7月25日～11月8日)が開催された。展示作品は1994年から2009年までに制作されたもので、アメリカから中国に帰国して以降、艾の制作スタイルが幅広くなっていったことが分かる。立体、写真、ビデオ、インスタレーションなど、多岐にわたる面で表し、ミニマリズムとクラフトマンシップへの可能性を考えている。作品では中国の伝統的な家具を不思議な形で再構成することで、新しい見方を鑑賞者に促すことを意図している。各作品にみられる素材の使用と繊細さ、建築的な構造の理念も作品に取り入れていると言える。これらの作品の制作から中国の職人の手工技術が優れていることが分かる。本来中国では美術とみなされていなかった伝統工芸を、艾がアートシーンに引き込んでいる。中国社会の現状を、艾自身の生い立ち、自らの政治観と文化観をア

⁶¹ 『蔡国強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』出版社 広島市現代美術館、2008年、p. 34。

⁶² 『蔡国強展 第7回ヒロシマ賞受賞記念』出版社 広島市現代美術館、2008年、p. 34。

トとして伝えることが、彼の目的であるだろう。

まとめ

蔡と艾は同じ 80 年代から国外に留学し、そこから現代アートを勉強し始め、二人とも外国の先進技術と美術に関する知識に触れ合ったことが、その後の芸術の道に大きな影響を与えたと思う。蔡の最初の留学先は日本で、約 9 年間日本各地で火薬爆破パフォーマンスアートを積極的にプロジェクトしながら、個展を続けた。日本の芸術界では有名な中国人アーティストとして知られている。彼は中国の伝統的な文化と東アジア文化に触れ合い、異文化の中で思索し、新たな芸術創作の構想を身につけたと言える。

その後、芸術を展開するため、アメリカに渡り、西洋文化に触れたことで、制作活動が旺盛となり、その時期が、彼の芸術活動のピークとなっている。その中で、芸術の表現法もだんだん革新し続けて、ただ火薬爆発の手法でパフォーマンスするほか、中国の伝統文化やの故事、ことわざ等をモチーフに、インスタレーション作品に取り入れ、世界の各地で大規模な展覧会を開いている。また蔡は 1994 年と 2008 年の二度広島の現代美術館で個展を開き、大きなアートプロジェクトを行ったことで、日本文化賞である「広島賞」を獲得し、1989 年にこの賞が開設されて以来初の中国人芸術家となった。

一方、艾も同じく 80 年代からニューヨークに留学し、約 12 年間ニューヨークで生活した。80 年代のニューヨークは、現代美術のメッカであった。当時の中国と比べると大きなギャップだと言える。アメリカは自由民主主義の国で、人権運動やデモが公然と行われる社会である。アート表現に関してもなんの規制もなく発表できる社会を目にした。そこから新たな思想や体験を身につけたことが、艾にとって以後の制作に対する大きな収穫だったと言えるだろう。

1993 年、中国に帰り、北京を拠点として創作活動を続け独自の道を歩んだ。2007 年、世界三大国際美術展の一つである「ドクメンタ 12」（ドイツ、カッセル）展覧会に出展し、ドイツでも高く評価され、大きなアートプロジェクトを行っているほか、各国で展覧会を展開している。また艾は 2009 年、日本の森美術館で大規模な展覧会を開催し、日本の芸術界でも有名な芸術家となっている。本章は蔡と艾の、似通ったアートの道と芸術作品の表現法を比べながら紹介している。二人とも東洋文化と西洋文化に触れ合い、中国の伝統的な文化をモチーフに、全体を見る広い視野の中に一本の道筋を作ったと言える。社会と人間を見る洞察力、新しい世界観で、母国である中国の伝統的な文化、社会、歴史の魅力を独自の考察と手法で表現している。海外の鑑賞者にどんな感想を抱かせるかが彼らの作品の魅力である。

第四章 芸術表現の方向性 蔡と艾（2008 年以降）

—芸術表現による光と影の誕生

2008 年、蔡国強は中国で開催されたオリンピックの開会式の芸術指導を担当し、《歴史の足跡》と名付けられた作品を創作し、更に中国で高く評価された作家と言える。一方、同じ 2008 年オリンピックの開催に伴う北京国立スタジアム（鳥の巣）の設計デザインに参加した艾未未は、四川大地震が発生した後、チームを率いて救援に向かい、震災後の廃墟地域の状況を調べ、被害者に関する多くの情報をウェブサイトで公開した。政府を批判する立場をとり、そこから政府に目を付けられ、中国ではブラックリストに載せられた芸術家と言われている。そこから二人の芸術の道が変化した。第四章では 2008 年から二人の芸術の道が、中国で真逆な立場になったことを明らかにする。

第 1 節 <蔡>北京オリンピック（2008）

2008 年 8 月 8 日 8 時に中国北京オリンピックが開幕した。蔡はオリンピックに関わるパフォーマンス・アート指導責任者として、オリンピックの開会式と閉会式で独自の花火パフォーマンスを公開した。開会式では《歴史の足跡》という作品をパフォーマンスした。彼は国内外で一貫して火薬を用いた作品を発表してきたが、今回の北京オリンピックの開会式は中国の国威を示す大規模な芸術演技であり、中国の首都（北京）は蔡のパフォーマンスの舞台になり、蔡国強という名前は世界中に知られることとなった。今回のパフォーマンスも確かに彼の個人的な特色を反映している。《歴史の足跡》（図 4-1）は、一つずつ巨大な足跡のような 29 箇の花火を、北京国立スタジアムの「鳥の巣」に向かって空に打ち上げた。これは、中国で発明された火薬を用いて、第 29 回オリンピックが中国北京へ到来した事、及び中国の長い歴史を表現したものである。この 29 箇の足跡は人々を震撼させ現実の空間と歴史的空間を展開して見せた。

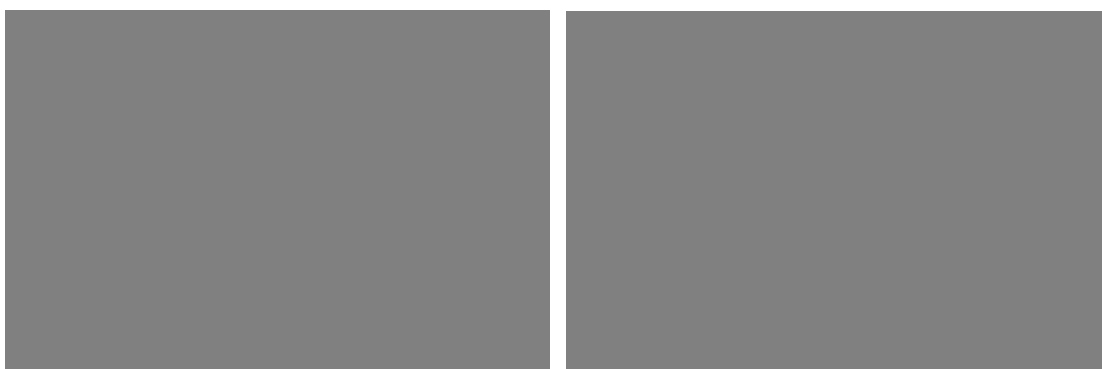


《歴史の足跡：北京オリンピック 2008 年開会のための花火プロジェクト》（図 4-1）

第2節 <蔡>国家のプロジェクト

2014年8月8日、上海現代芸術博物館で《蔡国强：九級浪》(図4-2) 個展が開催された⁶³。蔡は現代芸術博物館がある外黄浦江において、白昼、万博会場を背景に約8分間の花火パフォーマンスを行った。作品のテーマは「挽歌」、「追憶」、「慰藉」の三つの部に分けられ、色違いの粉が花火とともに爆発し、「挽歌」は黒い花火で凝縮を表し、「追憶」は黒色花火で水墨画を、「慰藉」は山花の咲き乱れた様子を表している。本作品は空を画布に見立て、花火を絵筆とし、水墨画の花火の形式で感傷的な雰囲気を与え、深刻な環境問題に対する思索を表している。

また同時に蔡の故郷福建省泉州から運んできた木造船も展示された。船には、種々様々な99匹の模型動物が載せられている。本作品は人間の、粘り強い自然との闘いと壮さが表わされている。現在の中国の環境問題を反映し、人々に環境保護を訴えるのが主旨である。作品は大きくて、鑑賞者に視覚的な衝撃効果をもたらしている。動物の視点から人々に環境保護の重要性を訴えている。



《蔡国强：九級浪》2014年 上海 (図4-2)



《蔡国强：九級浪》2014年 上海 (図4-2)

⁶³ 『人民政协』ホームページ 参考 2019.5.22
URL: <http://www.rmzxb.com.cn/c/2016-07-19/926435.shtml>

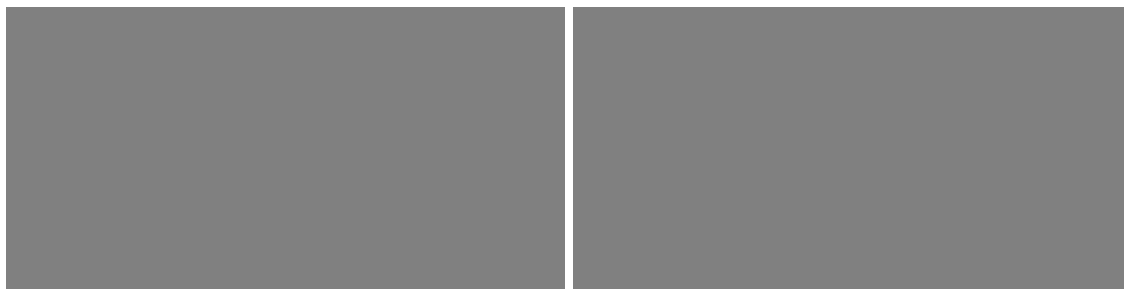
平和を希求する表現《蓬莱山》

2015年7月26日、3年に1度開かれる新潟県越後妻有里山の大地芸術祭が、原広司のデザインによる越後妻有里山現代美術館でオープンし、蔡の作品《蓬莱山》(図4-3)⁶⁴が展示された。蓬莱山の創作テーマは、中国神話の、東方にあり仙人が住んでいるといわれる蓬莱島に由来する。本作品は中日関係を題材にし、人類の平和への美しい追求を象徴している。古代中国では「蓬莱」は東海の海上に浮かぶ仙山で、日本に擬せられることもあり秦の始皇帝の時、皇帝の命により、徐福が蓬莱を訪れて長生き薬を探したという伝説があり中日文化交流の始まりとされている。蔡の展覧テーマは、ある程度現実を投影し、平和の願いを表している。

この作品は、美術館のホールを中心にある池の中央にある。島には生氣のある緑の植物が沢山植えられており、全体は山の形をしていて、ときどき中から仙人のような霧が出てくる。この蓬莱山を中心に、周囲を囲んでいるのは、1000体近くの藁で作られた草船、飛行機などの作品で、天井から吊り下げられている。その藁で作られた作品は地元の藁芸師の指導で子供たちが作ったものである。これらの作品が蓬莱山の周りに吊り下げられ、まるで竜のような形になっている。蔡はこの作品に東アジアの国々の間で発生してきた島の紛争問題を反映し、太平洋戦争70周年記念をきっかけに、東アジア地域の平和の重要性を改めて考えさせている。



《蓬莱山》のドローイング 越後妻有里山現代美術館 2015年



《蓬莱山》越後妻有里山現代美術館 2015 (図4-3)

⁶⁴ 『蔡国強と大地の芸術祭の15年』カタログ2015年、p.18。

第3節 <艾>四川大地震に関するアート活動（2008）

2008年5月12日、中国の四川省で大地震が発生した後、艾がチームを率いて現地に向かい救援活動を行ったことが、国際的な問題として報道されたことで、艾は国際的に最も注目されるアーティストになった。《四川大地震》（図4-4）⁶⁵で悲惨であったことは、数万人が死亡した以外に5000名以上の小学生が校舎の下敷きになり死亡したことである。あらゆる苦痛と哀悼と寄付と大規模な募金活動が下火になってからも、家族の抗議を中国当局政府がはねつけ被害の全貌が明らかにされないでいることに関して、艾が自らウェブサイトで犠牲の実態調査というボランティア活動を始めることにした。この活動は事実、責任、権力といった事柄を考察するためのもので、被害者の学校、クラス、名前、年齢、住所、保護者の連絡先など、遭難者の具体的な情報の提供を呼びかけていた。艾は、四川地震後に関する詳しい情報映像（未熟な建築技術によってつくられた学校が多数倒壊したこと）、地震で死んだ多数の児童、学生すべての名簿を作成し、多くの情報がウェブサイトで公開された。この行為は、政府が真相を隠している一面を暴露し、政府の面子をひどく傷つけた。これによって、艾と中国政府の間には様々な軋轢が発生し、艾のインターネットへの投稿の記録と子供たちの名簿のすべてはネット上から削除された。この頃から艾は政府によって中国での芸術活動を制限され始めた。艾はあらゆる行動を監視され、家の周りには、監視カメラが設置され、ブログを閉鎖された。艾のウェブサイトとブログ閉鎖は3年間も継続した。



《四川大地震》2008年（図4-4）

艾はなぜこれらの被害者の名簿を調べたいのだろうか？多くの人を知りたい疑問だと思う。艾は、誰もが真実を知る権利があると思っている。地震で亡くなった人たちの家族にとっても、それぞれの名前の背後に悲劇が隠されている。死者の名前を見つけないといけないという動機で艾は市民調査団を結成した。これは、四川地震を調査する艾の当初の意図かもしれない。外部から見れば艾と彼のチームは正しい時間に

⁶⁵ 牧陽一『アイ・ウェイウェイスタイル・現代中国の不良』著者：艾未未 2014年、p. 49。

正しいことをしたかもしれない。しかし調査の過程では、艾と彼のチームは大きな障害に直面し、ほとんどのメンバーが当局の尋問を受け、この行為の目的は何か、誰が彼らを支援したのかを尋ねた。それでも、艾は決してあきらめず、死んだ人の氏名を調査した。芸術家として何ができるのかをアートの枠を超えて活動していたことは、多くの人々にアートの影響力がこんなに大きなことを知らせていただろう。いわゆる中国社会の現状を反映し、まだ現代アートの発展が遅れている中国にとって、新たな見方を生み出したと言える。牧陽一は「艾未未が主張したのは四点に凝縮できる。①民主的な普通選挙の実施による合法的政府の誕生、②情報の透明化・共有、③司法の独立、④表現発言の自由・報道の自由の獲得⁶⁶」と述べている。

例えば、四川大地震をテーマとした一連の芸術作品において、被災者の名前が刻まれた慰霊碑《記念：2010》からは、「四川大地震で遭難した学生名簿」から亡くなった子供たちの名前を選択し、読み上げるプロジェクトを実施した。また、2009年には日本、森美術館で『アイ・ウェイウェイ展-何に困って?』個展が開催され、《蛇の天井》(図4-5)⁶⁷という作品が展示された。本作品は2008年5月12日に起きた四川大地震で命を失った子供達への鎮魂歌として作られた作品である。艾のグループが現場に散乱している亡くなった子供たちの通学用ランドセル約1000個を拾い集め、それを繋いで作ったもので、ランドセルの緑、黒、白のいろどりは、繋ぐとまるで生き物のように見える。当時、この蛇は、森美術館の展示室の天井近くでとぐろを巻いていた。

そして、2009年に、ミュンヘン美術館の外壁に設置された8738枚のバッグを使った作品は、地震で亡くなった学生のもので、被害者の母親はこう言ったという。《彼女は这个世界で幸せに七年間暮らした》(図4-6)⁶⁸これが作品のテーマになった。



《蛇の天井》2009年(図4-5)

⁶⁶ 牧陽一『艾未未読本(アイウェイウェイどくほん)』編著者：牧陽一 2014年、p. 25。

⁶⁷ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って?』森美術館/企画・監修 2009年、p. 104。

⁶⁸ http://chowmanhing.blogspot.com/2014/03/blog-post_27.html 参考2019. 7.



《彼女はこの世界で幸せに七年間暮らした》2009年（図4-6）

2015年9月、艾はロンドンの「Royal College of Art」で展覧会を開催した。作品《直》(Straight)（図4-7）⁶⁹は90トンの鋼鉄で構成されたが、これは5000人の子供が死亡した2008年の四川地震で倒壊した建物から持ってきた鋼鉄棒である。この作品の意図は、政府に対する風刺だと言える。政府が学校の建設に手抜き工事をしたことで、建物は耐震効果がなく、壊したのであり、また、政府が地震の死傷者を隠していることを示唆した。



《直》(Straight) 2015年（図4-7）

⁶⁹ 『INTERNATIONAL ARTS』ホームページ 参考 2019.5.22
URL: <https://cn.nytimes.com/culture/20150930/t30aww/dual/>

第4節 <艾>政治に攻撃的な芸術表現

艾が1993年にニューヨークから中国に戻った約2年後のこと、艾が天安門の前にかざした中指がまるで権力者に立ち向かうかのような一連の写真作品があった。ただ天安門広場を背景として撮影しただけではなく、アメリカのホワイトハウス、フランスのエッフェル塔、旧ドイツ帝国議会など、国家の象徴的な建物を背景として、かざした中指を撮影した。この写真作品は《遠近法の研究》1995年-2003年（図4-8）⁷⁰と題され、あるいは遠さと近さの空間的視野の差を中心とした手法で作品を表現した。筆者はこの作品の、中指をかざしたジェスチャーは、自分の指は巨大な建造物にも勝ると表現し、権力者への不満を表し、権力者に立ち向かう意志を示しているものと思う。



《遠近法の研究：延安門》1995-2003（図4-8）



《遠近法の研究：ホワイトハウス》1995-2003（図4-8）



《遠近法の研究：エッフェル塔》1995-2003（図4-8）



《遠近法の研究：旧ドイツ帝国議会》1995-2003（図4-8）

2008年以前、中国では芸術家艾未未の名前はあまり知られていなかった。ところが2008年、北京オリンピック・スタジアム（鳥の巣）・プロジェクトのアドバイザーとなった艾は、スイス人建築家ヘルツォーク&ド・ムーロンと共同設計者として関わり、周囲の景観デザインも手掛けたことで、一躍有名になった。彼にとっては芸術活動の転換点になったと言えるだろう。《オリンピック・スタジアム（鳥の巣）》（図4-9）の建設

⁷⁰ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に困って？』森美術館/企画・監修 2009年、p.114-115。

は膨大な時間と労働者のおかげで 2005 年から約 4 年をかけて完成した。国を挙げて建設されたオリンピック・スタジアム（鳥の巣）とそこで開催された開会式と閉会式は輝かしいものであるが、艾から見ると、一党政権の栄光を世界にアピールする舞台であり、政府の意志を表現するためのパフォーマンスにすぎないのだろう。美術評論家のチャールズ・メレウエザーは「世界の主要国の地位を確立したことを証明する根拠となった。言い換えれば、スタジアムはオリンピックのスローガンである。一つの世界、一つの夢を体現し中国政府の権威の象徴として、統治の方向性の正しさ、社会の発展に向ける注意深い目差しの正当性を証明するものとなったのである。⁷¹」と述べている。その後、中国でのとりわけ 2008 年のオリンピック開催中は、彼は強烈な批判を書きまくった。すなわち艾の芸術キャリアの転換期とも言える。



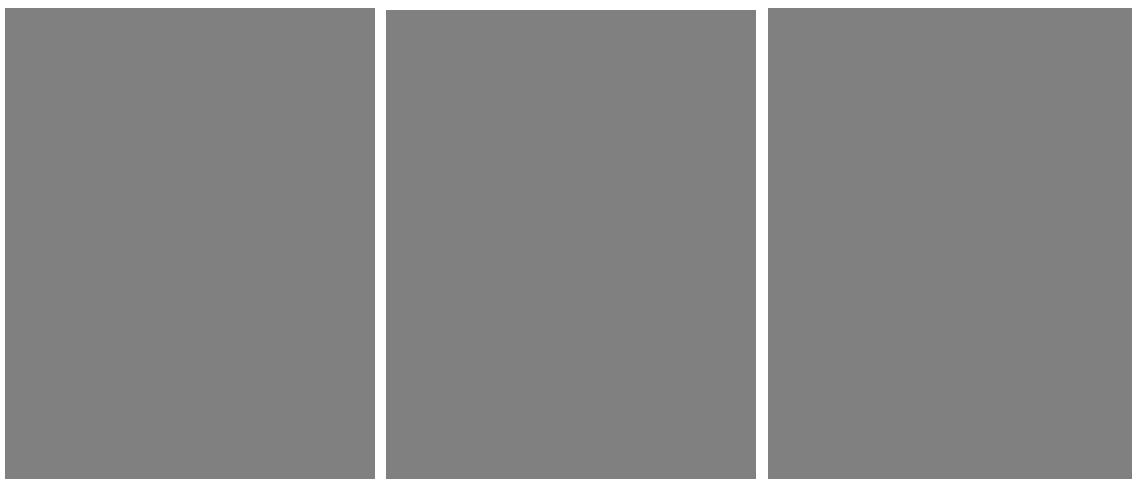
《北京 2008 オリンピック・スタジアム》2005-08 年（図 4-9）

2008 年以前、中国の国際的な影響力はまだ限られていた。経済は絶えず発展しているが、国際社会に広く注目されていなかった。2008 年の北京オリンピックは中国が国際大国になる転換点であり、本格的国際化の始まりでもあるだろう。その後、中国と世界の政治、経済、文化の交流はますます頻繁になり、中国は、高い評価を受ける国家と

⁷¹ 『アイ・ウェイウェイ展/AI WEIWEI：何に因って？』森美術館/企画・監修 2009 年、p. 116-118。

なった。

ところで、艾は北京オリンピック・スタジアムの建設に関して中国の指導部に対する批判を行ったことで冷遇されるようになった。その後、「人権問題と発言の自由性」を制作活動のテーマとして、皮肉と攻撃性の高い芸術作品を国内外に発表しつつ、中国政府と戦い始めた。2009年艾の写真作品《アルパカで股間を隠す（草泥馬党中央）》（図4-10）は、滑稽なパフォーマンスをインターネットで配信して中国政府に対抗したものである。作品の表現手法と言葉はあたかもやくざのようである。牧陽一は「2009年の6月5日、64天安門事件に20年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。アルパカが真ん中を隠す（草泥馬党中央）は、声調を変えてると『ファック・ユア・マザー中国共産党中央』（尙你妈党中央）の意味になるダジャレである⁷²」と述べている。筆者はこれらの明るい写真と題名で、その芸術的な発想の奇巧さとユーモア、それに彼の勇気と諧謔、心理的に解放させたかもしれない、と考える。このようなパフォーマンス写真作品は、中国当局に痛烈な皮肉を浴びせたものだと思う。



《アルパカ股間を隠す（草泥馬党中央）》2009年（図4-10）

2011年、《河蟹》（図4-11）も同じ同音語の表現で政府を風刺する作品である。3200匹の高さの陶器製の河蟹で構成され、膨大な数の新生カニの群れには赤いカニが混ぜられている。『アイ・ウェイウェイスタイル・現代中国の不良』の紹介では、「《河蟹》は《和諧》（中国語で調和、の意味、胡錦濤政権が打ち出したスローガンでもある「筆者註」）の同音であり、《和諧》社会を作ろうという口実で言論統制する政府＝カワガニを食べることで、草の根ネットユーザー＝アルパカ族の抗論を示していた。」⁷³と言及し、

⁷² 牧陽一『アイ・ウェイウェイスタイル・現代中国の不良』著者：艾未未 編著者：牧陽一 2014年、p. 26。

⁷³ 牧陽一『アイ・ウェイウェイスタイル・現代中国の不良』著者：艾未未 2014年、p. 26。

中国のオンライン言語に由来し、調和社会と称して報道の自由と言論の自由を制御するうえで、異議を排除する中国を風刺した行為である。一方、艾が権利保護運動に参加したために、「和諧」という言葉は、強制的に削除またはブロックされたキーワードとなっている。この作品は彼の別の作品、《ヒマワリ》の種を連想させる。同じ手法で、大量の陶磁器で焼いたのひまわりの種の作品である。艾はこれらの大規模な芸術作品に中国の現有の大量の資源を利用していると言わざるを得ない。これらの陶磁器作品は中国古来より陶磁器の生産地として名高い景德鎮で制作された。ヒマワリの種による作品は景德鎮の1600人の熟練工が2年以上かけて完成したもので、一つずつ30以上の工程を経て、全て手作業で作られた。

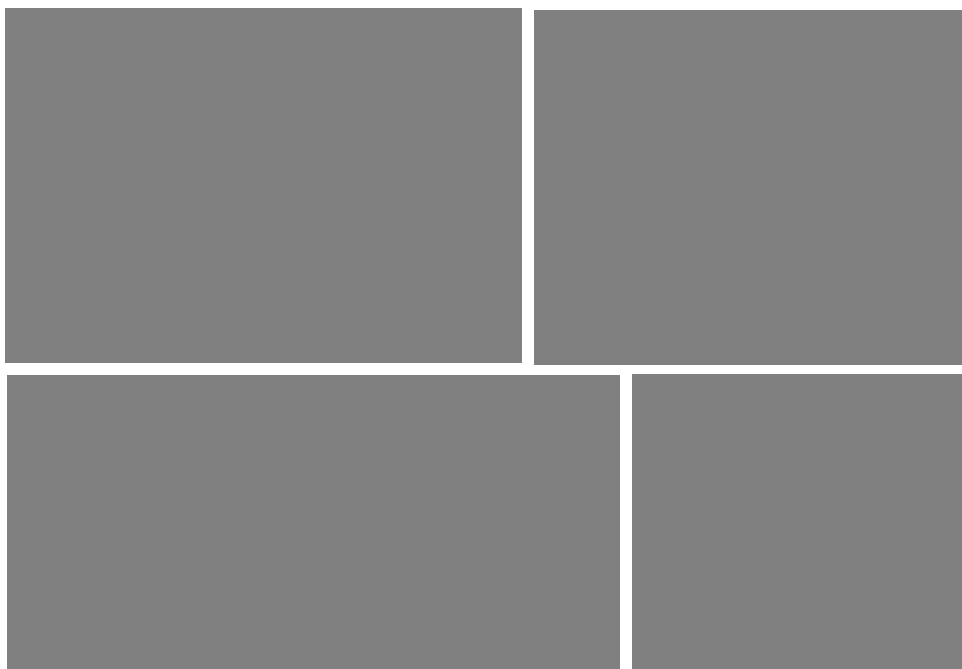


《河蟹 (He Xie)》2010年 (図4-11)

《ひまわりの種》 2011年

2011年にロンドンのテート・モダンで《ひまわりの種》(図4-12)は発表された⁷⁴。景德鎮で1600人の職人により制作された陶磁器製の「種」は、2年以上かけて完成した巨大なインスタレーション作品である。この一億個の種の重さは150トンを超える。「種」を作るには30以上の工程が必要である。一つ一つ手作業で作られた種は、微妙に大きさや形が異なるが、一つずつは独立している。最も忍耐強く極端な方法で、個人の独立とは何かを解釈しようとする。この大量のひまわりの種は遠くからは同じように見えるが、近づいて見ると、それぞれの形が異なり、どれも独立している。四川地震により亡くなった子供たちの死亡名簿に対する艾の執着は、この作品にも表れている。一つ一つの種はすべて「個人」で、最も根気の要る方法で創造することに価値があり、すべての生命は貴重であり、それらを埋もれさせてはいけないというのが艾の真念であろう。

一億粒の「ひまわりの種」という作品について、誰もが独自の解釈を持っているかもしれない。アーティスト自身は標準的な答えを出すことはない。アートは問題を提起することであり、答えを提供するものではない。ひまわりの種は中国で日常的な軽食であり、同時に政治的な象徴もある。文化大革命時代、毛沢東は赤い太陽と呼ばれ、数億人の中国人民が太陽の周りを回るひまわりのようであった。作品に反映されている平等は社会心理学の一つの体現であり、平等とは、すべての人が同じ作業服を着るのではなく、個人の個性のために存在するべきである、ということを表している。艾はその作品を通じて現代アートが徐々に「自己認識」を持つことを暗示していると思う。



《ひまわりの種》2011年 (図4-12)

⁷⁴ 牧陽一『艾未未読本(アイウェイウェイどくほん)』2014年、p.95。

まとめ

2008年、蔡と艾、二人ともその年から中国で大きな反響を呼んだアーティストである。蔡は視覚特効芸術監督として、2008年中国オリンピックの開閉会式を手がけ、巨大な火薬作品《歴史の足跡》を制作した。その時から中国では高い評価を受け、政府に称賛された芸術家と言える。彼は中国伝統文化をモチーフに現代美術の表現手法を用いて欧米諸国に中国文化を再認識させる働きをした。これは中国現代アートにとっての大きな貢献である。彼は独特の視点と感性を主体として革新的な芸術作品を創造し、人々に視覚的なインパクトを与える作品を提供し、鑑賞者の心を視覚的に震撼させた。

一方同じく2008年の北京オリンピックの主会場である北京国立スタジアム(鳥の巣)建設のデザイン顧問として参与した艾は、2008年5月に中国で発生した四川地震で多くの小学生が校舎の下敷きになり死亡した事件調査に関して、被害の全貌を明らかにしない政府に対して、自らのブログを通して死亡した人の実態調査を始めた。地震に関する映像や、被害者のインタビューなどを作品として発表し、中国政府のスタンスを公然と批判した。その時から政府と対立するになってしまった芸術家とも言える。

2008年、二人の芸術活動はまるで「光」と「影」のような道を進むこととなり、その時から芸術創作の方向性が異なることが明確になった。二人とも国際芸術界に注目され、高い評価を得た。ただし二人の制作視点は違う、蔡の芸術活動は中国でも、欧米諸国でもずっと中国の伝統的な文化の称賛や社会発展を前向きな視点でアートを通して表現している。艾は中国と外国、東洋文化と西洋文化の間で上手く制作活動を行っており、芸術作品に強い「政治性」が感じられる。そして、近年彼の国外での評価が高くなるにつれて、さらなる世界各国での芸術活動を通して社会体制を変えようとしている。彼の制作は中国でも、ヨーロッパでもずっと自らの見たその社会の不平等や人権問題などに起因する怒りと不満を、アートを通して表現しているのである。あるいはアートは彼の武器とも言えるだろう。

作品分析

<蔡>アートに自由を求める表現《天梯・蔡国強の芸術》(2015)

蔡の作品の多くは中国の伝統文化を背景としている。火薬爆発の激しさという表現と、現代芸術を結合させて強烈な視覚効果を生み出している作品には、中国の古典的な詩情画意の描写、風格がある。伝統と現代を融合させ、精神と美学の面で一定の境地を開こうとしている。彼は中国の伝統文化を芸術創作に巧みに応用した作品を国際舞台に展開した。蔡の芸術作品からは、斬新な中国文化と新たな境地の開拓が見られる。この表現法に基づいた中国伝統文化は、世界と繋がっていると言えるだろう。

北京オリンピックの後も、蔡の芸術作品は絶えず発展している。彼の作品の多くは元代の一大国際港であった故郷の泉州市と関係している。一番大きな作品は《天梯(梯子)》(図4-13)という大規模な火薬爆発パフォーマンスである。彼の芸術生活の中で、4回試みており、最終回は2015年6月に彼の故郷、福建省の沿岸都市泉州市の小さな島で実施された。作品の長さが500メートル、幅が5.5メートルのはしご形の物体に火薬を仕掛け、これを巨大な熱気球で上空に持ち上げた後点火をすると、空中の梯子が一段ずつ燃え上がって行き不思議な現象が生じた。パフォーマンス時間は約2分半である。

この作品は、蔡が故郷への恋しさと祖母に対する懐かしさを表したものだそうだ。蔡が「当時、病気になった祖母に捧げたプレゼントである」と言ったと言われる。その後、記録映画《天梯・蔡国強の芸術》では2017年6月、蔡の世界各地で芸術作品展覧会とパフォーマンスの過程が中国で上映された。この記録映画は第20回上海国際映画祭で国民から高い評価を得た。

《天梯》という作品に関しては、筆者も情報をインターネットで検索し、Kevin Macdonaldというキュレーターが数年かけて制作した映像だと知った。その映像は蔡が33年以上にわたって、世界各地で行っているパフォーマンスや、火薬アート、中国政府と関わるプロジェクト等の、アートストーリーであり、これらの慎重に撮影された何千時間もの素材が切り取られたドキュメンタリー映像となっている。この映像には、蔡が30年以上にわたる芸術創作の中で経験した様々な苦難と、世界各地での彼の歩んできた芸術人生が集大成されている。

《天梯》とは地面から空に登る梯子のことである。このような単純ではあるが、奇想天外な考えである蔡の芸術の起源は、1960年代、10代の蔡がアメリカの宇宙飛行士が月に着陸するというニュースを見て、自分は一生宇宙に行けないかもしれないと意識した時、《天梯》を作りたいと思ったそうである。それから四十余年、彼は火薬を使ったパフォーマンスを続けている。その理由を「芸術は私の時間と空間へのトンネルだからです」と言い、その間に、「9.11事件」、「火災による、実演許可の取消し」、「技術的なボトルネック」など、いくつかの難局はあったものの、彼の創作の初志が揺らいだことはない。そして、最終回は故郷泉州市で《天梯》を披露した。

映画の中で蔡の妻へのインタビューで彼女はこの作品の難しさをこう述べている。「政府との協議では数々の審査が行われます。制作費用も莫大です。さらに、20年以上にわたって数々の失敗があっても、彼のこの作品を完成させようとする決意は揺るぎませんでした⁷⁵。」最後に、2015年6月の午前4時、故郷の泉州にある小さな島で、家族と制作団体が見守る中、彼の作品の実演があった。祖母の100歳のプレゼントとする予定だったが、残念なことに、病気となった祖母は現場に来られなく、携帯で生放送を見ることになった。その一か月後祖母は亡くなった。筆者は祖母を大切にする蔡に敬服するものである。彼は非常に感性的な芸術家だと思う。また、この映像による紹介を通して、この作品を実施する時、現場の鑑賞者が少なかったと知った。そこにいたのは蔡の家族と制作を手伝っている人たちだけだった。その後、ドキュメンタリー映画が上映されるに至って、人々はこのような大規模な作品があることを知った。映像の中で蔡も「この火薬爆発作品を実施するにあたっては、地方政府の許可を受ける必要がある。その許可が下りるのを長い時間待たないといけなかった。」と述べている。このことから、この作品を実施するにあたって、正式な発表をしていない。蔡は事後報告をするつもりだったので、一般の人々は知らず、現場を見る人が少なかったと私は思う。彼は芸術表現に対して自由を求める気持ちが強いと思う。



《天梯・蔡国強の芸術》2015年（図4-13）

⁷⁵ 『天梯・蔡国強の芸術』ドキュメンタリー映画 参考 2020.1
URL: https://www.youtube.com/watch?v=WJQq0Ne_KaY&t=3618s

＜艾＞政治を越える表現《難民ボート・艾未未》（2017）

2008 年以來、艾は中国政府から反政府の急進的の代表者と見なされていたが、2015 年、中国政府よりパスポートが返還されたことによって、その後ドイツに移住し、ベルリン芸術大学で客員教授をしながら、近年ヨーロッパ各国における難民問題に着手した。創作を通して難民問題を扱う一方、現地での直接的な支援を行っている。

艾は中国国内に居る時は中国政府を批判する。いわば中国の暗部を露呈する作品を発表し、結果、海外へ移住することになったのだが、渡欧してからも彼のその精神は変わることはなく、今度は中国以外の国に起因する社会問題をテーマとした制作活動をするようになった。

ドイツで生活している間に、艾はヨーロッパの難民危機の重要な地域であるギリシャやトルコ、シリア国境の集落などの、難民キャンプを数多く訪問した。また、アメリカとメキシコの国境にある難民センターにも滞在し、難民生活状況についてのドキュメンタリーを制作した。

2017 年チェコのプラハ国立美術館で展示された作品《旅の掟》(Law of the Journey) (図 4-14) は、長さ 70 メートルの救命ゴムボートに、ゴムで作った 258 人の難民が乗っている。本物のゴムボートと同様に空気を入れて膨らませたように見える。暗く重苦しい雰囲気、人間的な生々しさもあるが、その一方で触ると簡単に壊れてしまいそうな危うさを感じさせる。この超積載船の作品は難民問題への関心を喚起するのが目的と言えるだろう。



《旅の掟》2017 年 (図 4-14)

2016 年、《レスボス島に捨てられた救命胴衣》(図 4-15) はレスボス島で拾い集められた、難民が着用していた 14000 着のライフジャケットでドイツ、ベルリンのコンサートホール 6 つの柱を覆った作品である。海外メディアは、このインスタレーション作品は戦争と貧困から逃れようとして、海で遭難した難民に対する哀悼だと述べた。



《レスボス島に捨てられた救命胴衣》2016年（図4-15）

これらの表現において、艾の作品は非常に政治的に物議を醸していると言える。現在難民問題はヨーロッパのどの国かの問題だけではなく、全てヨーロッパの国際的な問題となっている。各国にはそれぞれ独自の規則や規制があるが、相手の立場に立って互いを理解し、問題を考えるべきだと思う。艾にとっては、中国国内の問題同様、ヨーロッパの難民問題も放っておけないのだろう。

第五章 蔡国強と艾未未の作品のスタイルの考察

第1節 蔡国強アート「戦略」

蔡国強の制作活動スタイルは三つの時期に分けられ、第一「日本の時期」、第二「ニューヨークの時期」、第三「2008年北京オリンピック以後の活動」である。彼の作品全体の主な創作インスピレーションは古き良き「中国文化」に由来している。本節は蔡の芸術の道から考察し、彼の創作背景と創作視点を分析する。

1、日本の時期 1986～1995

火薬爆破アート

1986年、日本に移住した後、蔡は和紙に塗布した火薬に着火し、キャンバスに残った痕跡を絵画の表現形式とする「火薬ドローイング」を確立する。その後、彼の「火薬爆発」ステージは室内から屋外に広がった。爆発範囲も最初の数メートルから数十メートルに拡大している。日本は蔡の大規模な屋外火薬爆破プロジェクトを実施の最初の舞台である。そこで火薬爆発によるドローイングを主な表現として確立したのである。

蔡にとって日本の利点は中国の文化と共通していることである。過去の歴史や、漢字孔子の儒教文化思想は日本人の思想に大きな影響を与えた。その共通点が蔡に日本人との交流を呼び起こさせた。蔡は作品に風水、陰と陽、中国の宇宙観などの東洋文化思想を入れていて、日本人に理解されやすい。彼は日本でも中国の歴史の一面を披露している。日本で、現代中国が失った伝統的美学に優雅な詩意と儀式性を見た。彼は作品を通して、中国及び東洋の文化に起因する現代社会の様々な問題について日本人に話しかけ、問いかけている。これが基礎となって後に彼の作品は日本人に受け入れられ、賞賛されることになったのである。

《宇宙人のためのプロジェクト》は蔡が日本で長く続けたプロジェクトである。この作品は東洋文化と西洋文化を越えた視点から制作された一連の大型火薬爆発計画である。宇宙に信号を送り、地球と宇宙との対話を探るのを目的としている。蔡の芸術は特に大衆の参加性を気にしている。これは蔡が幼年期に受けた毛沢東思想教育が大きく影響していると考えられる。毛沢東思想理論の中で言及した「大衆路線」⁷⁶、「農村が都市を包囲する」などの理論は、蔡に芸術創造の中で大きな啓発を与えた。蔡の芸術発展における重要な戦略の一つとなっている。

初期、東京に留学した蔡は芸術創作の戦略拠点を東京にする考えはなかった。東京は非常に競争が激しい国際都市であるため、当時無名の蔡が東京で芸術界に進出するのは

⁷⁶ ブリタニカ国際大百科事典 小項目事典の解説 参考
<https://kotobank.jp/word/%E5%A4%A7%E8%A1%86%E8%B7%AF%E7%B7%9A-91292>

困難であった。そのため、蔡は比較的遠い都市を芸術活動の拠点とし、福島、広島、福岡などの都市で一連の芸術活動を行った。日本の各地で行った芸術活動は大きな関心と支持を得て、どこでも彼を助けてくれる人がたくさんいた。日本には若手芸術家を支持したいという人がたくさんおり、彼らは作品を買うことで若者を応援する。大規模火薬パフォーマンスを実施するには、いつも大量の動員と資金を投入する必要がある。彼は制作に当たって、現地の人々を呼んで作品の制作に協力してもらい、地元大衆の力を十分に活用している。蔡は集団を率いる能力が優れているのだろう。この面で蔡は毛沢東思想理論の中の「農村が都市を包囲する」戦略思想を十分に応用したと言えるだろう。

例えば、福岡と広島で行った大規模な火薬プロジェクトは、現地の住民や美術系の大学生など大勢の人が、制作に協力し、たくさんの協力者と支持により大規模なプロジェクトが実現させることができたのだろう。特に 2008 年、広島の前原爆ドーム前で行ったパフォーマンス《黒い花火・広島のためのプロジェクト》は広島への平和、哀悼と祈りであり、新世紀がもたらす不安と恐れも告げていた。世界の平和都市と言える広島の前原爆ドーム前で火薬パフォーマンスを実施した。これは広島にとって記念に値する活動であることはもちろん。国際的に「平和都市広島」をアピールするパフォーマンスであった。

また 1993 年、日本に住んでいた蔡は中国に戻り、万里の長城の西の端、甘粛省にある嘉峪関で《万里の長城のための 1 万メートル—宇宙人のための計画》(図 31 頁)を実施した。この作品は、さまざまな国からの 100 余名の参加者と、現地の住民との協力によって実現した。嘉峪関から始まり、西に向かって砂漠を通り抜ける、1 万メートルの火薬と導火線を配置した。黄昏の時、導火線に点火されると、一瞬の硝煙と炎の壁が広大な砂漠を横切り、爆発は 10 分間続いた。当時五万人の鑑賞者が現場で鑑賞した。

2、ニューヨーク時期 1995～

アート表現の変形、インスタレーションにおける文化の借用

蔡は 1995 年、アメリカで開催された日米交換プログラム日本アーティストの代表として、アメリカアジア文化協会 ACC から招待され、シリーズ《キノコ雲のある世記：20 世紀のためのプロジェクト》第一回を実施した。日本での成功が蔡にアメリカ行きを与えたと言える。同時にアメリカの美術館に展示する機会も得た。これは蔡の芸術活動が本格的に国際舞台に上がった転換点である。「キノコ雲の世紀」は小型の黒色火薬装置による小さなキノコ雲を作り出すプロジェクトであった。米国は世界最強の兵力を有する国家である。そこで戦争や核兵器といった社会的な問題への関心が作品のテーマとして反映されている。この作品の文化的意義と芸術性については、論じられることなく、直接的で恣意に富んでおり、蔡が米国に上陸して国際的に有名になる代表作となってい

る。

この頃から彼の制作スタイルは、当初の火薬絵画パフォーマンスから大型インスタレーション作品に変化し、中国の文化、歴史、思想から着想を得ながら、火薬の絵画、ランドアート、インスピレーションなど、中国の文化的エッセンスを作品に取り入れ、多義的な視点による制作活動を行い、アメリカの美術館で発表している。例えば、作品《草船は矢を借りる》や《龍が来た！狼が来た！：チンギスハンの舟》（図 41 頁）、《壁撞き》（図 39 頁）などの代表作は、中国の古典や自身の成長環境に由来する文化観から創作していて、アートを通じた西洋国との対話となっている。

1998 年、アメリカのグッゲンハイム美術館（Guggenheim-Museum）で公開された大規模なインスタレーション作品《草船は矢を借りる》（三国志の故事に由来する）では、蔡の故郷の福建省泉州から取り寄せた古い漁船を美術館に運んだ。船体外面にロープを巻き付け、そこに矢羽根の付いた竹の矢がぎっしり刺さっていて、船全体は空中にぶら下がっていて、船首には小さな中国の旗が挿されている。下から眺めると歴史的な古い船の底が見える。本来の意味は相手の誤った判断を利用して自分の目的を達成するという意味で、中国では諸葛亮孔明に関する故事として人々に知られている。ここで蔡は異なる文化が交錯する境遇を表している。彼は様々な異質文化による観念と方法、異なる思想、生活スタイルなど、さまざまな対話や相互理解の方法に取り組み、アーティストと鑑賞者が作品を通してさまざまな異文化との対話ができることを願っていると思う。彼のアート作品を通じて、欧米諸国で中国文化は高評価を得た。

3、北京オリンピック 2008～

政府プロジェクトとの関わり

2008 年、北京オリンピックの開閉会式のチーフディレクターを務める張芸謀（チャンイーモウ：中国を代表する映画監督）が開閉会式を順調に実行すべく、何度も蔡のニューヨークスタジオを訪ねて懇願した。そして蔡が北京オリンピック開閉会式の芸術指導を担当し、《歴史の足跡》（図 57 頁）という花火を使ったパフォーマンスを行った。一つずつ巨大な足跡のような花火を 29 箇空に打ち上げ、メインタジアムの「鳥の巣」に向かって空に進むという実演をした。これは中国で発明された火薬による、29 箇の花火からなる足跡は、第 29 回オリンピックが中国へそして、北京に向かっていくことを表現したものである。あの瞬間北京の上空を時空が歩き、歴史ある中国の現在の発展に人々は感動した。中国の文化が今日に至っていることを世界に示し、未来に向かう中国の人々の足跡を示し、メディアを通じて世界に広めてくれたからである。

北京オリンピックは中国にとって自国の科学、文化の実力を世界に発表できる最も重要な媒体であった。また現代美術が遅れている中国にとって蔡の花火パフォーマンスは中国の人々に新たな美意識を与えたと言えるだろう。あの時から蔡は中国で高く評価され、

中国では一躍有名な芸術家になった。

2008 年以後 アート形式上の多様化

2008 年の北京オリンピックの花火パフォーマンスによって蔡は中国政府から高く評価され、その後いくつもの政府と関わる大規模なプロジェクトを行った。例えば、2014 年、上海黄浦江でのパフォーマンス、白昼の火薬爆発「九段浪」(図 58 頁)は、約 8 分間続いた花火が空に次々と変化する姿を見せ、まるで霧が立ち込めた水墨画が描かれているようだった。蔡は火薬の破壊力と平和や環境問題に対する有効性の双方の視点から、人々に環境問題を重視することを訴えた。しかし、この作品に対して論争が起きたそうだ。一部の人は、この作品のパフォーマンスは汚染と騒音をもたらす正に公害の発生源でしかないと主張した。このような論争と衝突は、現代アートのもう一つの魅力と言えるかもしれない。火薬は爆薬として戦争を誘発することができる反面、人々の祝日を祝うためにも使え、また芸術作品にも使える。その両義性の衝突こそが蔡が作品を通じて表現を試みている価値観の多様性だと思う。

蔡の作品は感情と文化を尊重する意図の表現である。2017 年、上海映画祭で公開された作品《蔡国強・天梯》(図 70 頁)では、蔡はこの作品を制作するため、約 20 年間にわたり計画を練り直し、その間、数回失敗してもあきらめずに、ついに故郷泉州の実家で《天梯》作品を実施した。このことから蔡は芸術の道を歩む時執着心が強く、芸術表現に対する自由を求めている作家だと言える。

第 2 節 艾未未アート「戦略」

艾未未の制作活動スタイルも蔡と同じく三つの時期に分けられ、それは第一「ニューヨーク時期」、第二「北京時期」、第三「北京オリンピック 2008 年以降の活動」である。彼の芸術の道の方向性は、文化大革命の影響による家庭環境と社会問題及び海外で受けた教育によって徐々に変化している。しかし制作手段や芸術表現は彼独自のもので、鑑賞者にインパクトを与える。本節は艾の芸術の道を考察し、作品の創作背景と創作視点を分析する。

1、ニューヨーク時期 (1981 - 1993)

マルセル デュシャンの影響

艾がニューヨークで生活していた 12 年間における写真作品は彼のアート作品表現の一つである。生活の様々な事象が写真作品となっている。美術評論家の牧陽一は「ニューヨーク時代に撮影した写真は、一万点以上にのぼる。しかし、ほとんどが公開されることのないまま二十年を経たが、2009 年、三影堂撮影アートセンターで 246 点

に整理され、それらは『ニューヨーカー 1983-1993』と題し、彼の自伝の一部を構成するものとして展覧された⁷⁷。」と述べる。

彼は勉強もとても好きだったようだ。ニューヨークでの生活で彼は、図書館、博物館、美術館、アートギャラリーで多くの時間を過ごした。その時に彼は最も知的で面白い人に学ぶことと、できるだけ迂回路を少なくするということがあった。艾の芸術作品は、マルセル デュシャン (Marcel Duchamp) の影響が大きい。艾は中国の文化と西洋の文化の精華を巧みに結合した表現法で、現代芸術家として現代美術をリードしてきた。彼は異なる文化的秩序や類似点について深い洞察力を持っている。個人の生命が生存環境の中にあるという可能性が、彼の思考と行動の出発点となっている。例えば、この時期の彼の代表作《レインコート (安全性)》(図 34 頁)、コンドーム付きレインコートは、彼がニューヨークで見た、エイズ病が生活の中で伝染している実状を表している。作品創作についてはマルセル・デュシャンの「レディ・メイド (Ready Made) 《自転車の車輪》⁷⁸」の理念の影響を受けている。

またアメリカは自由民主主義の国ということで、アート作品の発表に関して規則がない社会ということが分かった。これは当時の艾に現代アートに対する新しい考え方や、自由性などの面で大きな影響を与えたと言えるだろう。牧陽一は「人権運動やデモが公然と行われる社会、アートがなんの規制もなく発表できることを目の当たりにして、艾未未は興奮をおさえきれない⁷⁹。」と述べた。アメリカの生活は艾にとって現代美術知識に触れた起点である。

2、北京時期 (1993～)

中国伝統文化の継承と革新

1993 年、艾はアメリカから帰国後、中国の伝統的な文化である古典美術に関心を持ち、骨董品を集め始めた。その時代の形、デザイン、色、また書道にも興味を持つようになった。そこから生まれた作品、例えば、第三章 (図 51-53 頁) に紹介した《コカ・コーラのロゴが入った漢時代の壺》、《彩色された壺》、《漢時代の壺を落とす》これら三つの作品は艾が中国古典美術を賞賛している一方古人の芸術を振り返ることに満足しないで、もっと新しい価値と多様な芸術思想を求めるということを示唆しているのだと思う。それで漢時代の壺にコカ・コーラロゴを描き、また、工業用の塗料を釉薬としたシリーズや《漢時代の壺を落とす》という表現では、伝統的な価値観、文化的基準、政治的な権威や権力に対する過去の評価に逆らっているように思う。これはマルセル・デ

⁷⁷ 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 58。

⁷⁸ Artpedia 近代美術の百科事典 参考
URL: <https://www.artpedia.jp/bicycle-wheel/> 2019.6.18

⁷⁹ 牧陽一『艾未未読本(アイウエイウエイどくほん)』2014年、p. 50。

ュシャンがモナリザに髭を描いた《ひげのモナリザ》⁸⁰の影響を受けていると言えるだろう。作品の創作思想は同じでも、さらに直感的で衝撃的な表現をしている。

《童話》 1001人カッセルの旅

艾は社会大衆を組織して自分の作品に参加させるのが非常に得意である。最大規模の作品の一つは、2007年、5年に一度のドイツのカッセル・ドクメンタ国際美術展でのテーマ、《童話》(図42頁)である。艾がネットを利用して無料招待を募り、1001人の中国公民がドイツのカッセル・ドクメンタ国際美術展に参加、その1001人の協力者が要したパスポート、ビザの手配、航空券の購入、そしてドイツに来てからの生活や食事、宿泊の手配、途中で起こった問題など、すべての過程をドキュメンタリーで撮影した。そのプロセス全体とそれぞれのドキュメンタリーが、アート作品として発表された。この作品を通じて、彼はインターネットブログの強い影響力を実感した。《童話》という作品は表面的には単純だと思う。1001名の中国人を連れてドイツのカッセル・ドクメンタ国際美術展に参加し、それぞれの人々は中国社会の各階層から参加しているのだから、中国の庶民の生活状況が反映されている。彼らは現代アートの知識はなく、アートの関係者でもない、彼らはこの招待をどう思っているのだろうか、様々な理由があるだろう。無料だから参加したのか、海外に行って見たかったのか、アートはどんなものかを知りたいのか。そして彼らが「作品」となっているのを鑑賞者はどう理解するのだろうか。

3、北京オリンピック以後 (2008～)

芸術の変化

2008年には、中国で2つの大きなことが発生した。一つは四川大地震、もう一つは北京オリンピックである。この二つのこと、ともに艾が関わっている。北京オリンピックスタジオ(鳥の巣)のプロジェクトでは、艾は設計者として関わり、周囲の景観デザインなどを手がけたことにより、一躍有名になった芸術家とも言えるだろう。その後、施工期間中に、スタジアムという国家プロジェクトの大部分が不合理であることを見抜き、中国政府の意図は北京オリンピックを通して国の権威や、統治性の正しさを世界にアピールしているのだ、と政府批判的な立場をとった。この頃から艾は「人権問題」や、「社会不平等」などをテーマとした作品を発表し始めた。特に四川大地震が発生した後、地震に対する被害者の数及び全貌を明らかにしない中国政府に対して、自らのブログを通じて犠牲者の実態調査を始めることにした。艾はチームを率いて救援に向かいつつ、震災後のさまざまな廃墟地域の状況をビデオ撮影した。そして地震に関する記録映像は《5.12市民調査》、《蛇の天井》などの作品として発表された。

⁸⁰ Artpedia 近代美術の百科事典 参考
URL: <https://www.artpedia.jp/bicycle-wheel/> 2019.6.19

2011年、世界に衝撃を与えた「艾未未事件」が発生した。艾が北京国際空港で香港行きの便に乗ろうと出国審査を受けたが、そのあと逮捕され、また彼のスタジオは当局の強制捜査を受けた。この直前、《河蟹》や《艾未未の控訴》などのドキュメンタリー映像作品を制作している。この時期、彼はすべての行動を政府に監視されていたが、それでも彼は芸術創作活動を止めず、逆に政府が設置した監視カメラをアート作品の素材として発表した。例えば、2009年のミュンヘン美術館のインスタレーション・アート《彼女は这个世界で幸せに七年間暮らした》(図62頁)、2013年にはヴェネツィア・ビエンナーレで展示されたインスタレーション・アート《S. C. A. R. E. D》などがある。当時の数年は艾が国際的に最も有名で影響力のある政治芸術家と言われた。新たな芸術表現を手段として政府と戦っていることが欧米諸国に注目され、国際芸術界に大きな影響を与えたことは、彼にとって芸術展開の一大戦略と言えるだろう。

第3節 二人の共通点と相違点

伝統文物の「破壊と融合」は蔡と艾の芸術創作中のメインテーマである。二人の制作手法は異なるが、この特別な時代における物事の捉え方、考え方、芸術創作への表現方法、そしてテーマが社会に対する批判的意志を訴える点では共通している。蔡は中国の文化を称賛する作品を創作しているので、政府に推賞される現代美術家になっている。彼の作品は「政治的視点」に触れない、純粋な芸術とも言える。そして、政府と関わり、国家事業プロジェクトを数々行っており、国民と政府に認められている芸術家とも言える。

蔡の作品は多義的であり、多様性と混乱性を運用することで、世界の混乱や矛盾に立ち向かい、自己の宇宙観に基づいた表現を試みている。伝統的なものを断片的に活用して、その宇宙への広がりを感じさせようとしている。彼の火薬爆破作品において、簡潔で抽象的な構造には深く具体的な意味合いがある。ダイナミックな創造プロセスは質感に富んだ静的な絵を呈する。蔡の芸術は東洋であり、中国であり、農民である。彼は常に自分の歴史の中でアイデアを手に入れ、絶えず構造を分解し、開発させ、また分解し、再開発する。中国本土の文化は絶えず続く流水のようで、芸術的創作にとって重要な素材である。火薬の制御不能性と未知の結果の特性があるからこそ、彼はこのような芸術創作に対する無限の情熱に満ちている。彼の火薬絵画は爆発の瞬間の輝く過程と結果の相互浸透の効果を求めている。火薬を使用して伝統的な水墨画に類似した効果を作り出す。このような「火墨」と「水墨」の対立と衝突は、中国の伝統芸術形式を再認識させ、解釈させる。彼のこのような意図は非常に深く、西洋美術の世界に大きな衝撃を与えたことだろう。

艾の作品に中国の伝統的な椅子や机などを抽象的な形に組み合わせたものがある。本来の用途を無視するだけでなく強引に融合させてしまう。この世にない不思議な感じを

醸し出しているが、その作意が何かは観賞者の判断に任せている。彼の作品は全て社会の不平等や、人権問題などをテーマとした見方で、多様な作品を国内外に発表することで中国政府と戦う立場をとる芸術家である。中国社会の歴史的変化の中で、彼から見てマイナスの事象及び我々が見過ごしている、あるいはやむなく許容している不適切な社会現象をテーマとしている。批判的作品が多いことから中国政府から注目され有名になっているのは皮肉なことである。彼の、漢代文物を投げ壊す行為の作品は強い話題性を持っている。文革時代に大量の文物が壊された話題性と、彼一人が文物を壊す行為は同じレベルかもしれない。この芸術行為がもたらした思考は、彼の早期芸術成功の基礎となった。艾にとって現代美術表現は個人の生活態度の方式であり、個人は現代的な観点に基づいて自分の立場を解釈し、理解しなければならない。現代美術は問題を提供し、障害を克服する一つの方法である。艾は西洋の中心主義を利用して西洋の中心主義を転覆しよとしている。つまり、艾はこのような中国と西洋の文化の衝突を作品とすることで皮肉な意味を表現している。

艾の芸術創作は民主主義と自由への憧れを表現することであり、中国文化と西洋文化の衝突と融合によって生じた矛盾と対立が基本テーマである。特にドイツ、カッセル・ドクメンタ 12 での展示作品《テンプレート》が潮風によって破壊された後、作品の直感性と視覚的インパクトがより表現された。この両者の共通点は、制作者が作品を制作する時、物に対する偏った見解を持つことを表している。すべて社会の歴史文化と生活形態を創作の根拠として、異なった理念を採用して創作する。艾の作品は、単に伝統的な物化された表現ではなく、一定の報道力と表現力を持っている。ドクメンタ 12 展は国際的で一流の現代美術の舞台であり、そのような場でこの作品の特徴が現れることで、今の中国と外の世界との関係について、世界に考えさせる機会を提供した。艾は特殊な制作活動で国際メディアの注目を集め続け、西洋の敏感な題材の源とすることで、その情熱を高めた西洋の世論によって、次第に彼の芸術創作には異なる評価を与えられるようになった。彼の政治芸術はヨーロッパの芸術界の英雄とも言える。

第4節 多角的視点からの分析

1、国境を超えるアート

蔡と艾、二人が現在の成果を収めたのは、彼らが国外を芸術活動の起点としていることによる。西洋の現代美術の発展は中国より 100 年も早く、芸術はすでに人々の生活に深く溶け込んでいる。芸術に対する理解と興味が、まだ発展中の中国よりも遥かに大きい。中国では現代美術の発展はまだ模索の段階にあり、現代美術表現のコンセプトを理解するのは難しい。芸術に対する概念の多くは絵画、書道、伝統工芸などにとどまっている。大学の授業では現代美術についての知識の説明がとても少なく、学生に対する美術の勉強はデザインや絵画技法の理論に関するものが大半である。もし彼らが国内だけ

で制作活動をしていたら、彼らが選んだ芸術の道は狭くて通るのが難しい、あるいは歩みが遅いと考えられる。筆者が日本に留学してから接触した日本の芸術教育は、明らかに中国との違いを感じた。日本の勉強は、教師の指導の多くが思想上の革新で、自らのアイデアを重視する。芸術作品を制作する際の素材の選択は自由だが、作品の制作にかけては細かい点にこだわる。これは日本に留学した後、芸術学習について感じた中国との明らかな違いである。なので蔡と艾が当時国外で芸術活動をする時に遭遇した異文化との衝突、そして自由な芸術感性に触れる喜びにも共感できる。彼らは自由に表現することと芸術的創作において大胆な革新をしようと努力したが、それらは当時の中国において実現しにくかったと言えるだろう。国際芸術の分野では、蔡と艾は海外を芸術創作の新たな出発点として選んでいる。それは間違いなく彼らの芸術への新しい扉を開いたと言える。

2、二人の芸術表現の手法

蔡と艾の芸術創作表現には、共に多様性がある。表現手法はインスタレーション、映像などで、中国の伝統的な文化や歴史、思想からインスピレーションを受け、アート作品を通して表現している。蔡の主な芸術表現手法は中国伝統文化の火薬爆発によって偶然生み出される表現を主な手段とし、中国の歴史と伝統文化の再評価と日常の変化を結合した独自の手法による芸術表現を考え出した。その芸術、創作、思想は芸術界では斬新な芸術表現と言えるだろう。しかし、火薬は爆薬として戦争を連想させる可能性もあると考える。昔の中国の正月、宴会、祝日など、爆竹はお祝いごとに使われるものとして、なくてはならないものであった。例えば、爆竹を使用することによりおめでたい、祝福ムードを醸し出すことができるからだ。現在中国は発展に従って、爆竹は環境汚染源として扱われ、大都市では祝いごとでの爆竹の使用は禁止されている。一部の田舎では宴会や、正月、祝日などの時に爆竹を使用しているかもしれない。その面から見ると、火薬爆発から生じた論争と衝突の両面性が人々に伝統文化を改めて考えさせることになったと言える。

対して艾の大きな成功は、政治における言論の自由の表現と芸術的自由の表現だが、更に重要なのは彼が芸術において独自の創造性を持っていることである。艾の中国の伝統的な椅子や陶磁器などを用いた芸術作品は、いつも社会の不平等問題と人権問題などのコンセプトとして展示され、国の制度に対する批判となっていることが多い。作品の素材や、制作などはほとんど中国の伝統文化に由来にしていることが多く、例えば《ヒマワリの種》という作品の種は、中国の江西省景德鎮にある工房で約二年間をかけて多数の職人によって一つ一つ手作りで制作された。手作業で作られた膨大な量の陶磁器製の種は、微妙に大きさや形が異なっている。これは中国生産大国であることを意味し、伝統文化陶磁器の技術や歴史が優れている面も伝えていると思う。

3、芸術創作の角度から観察する

芸術的創造の観点から分析してみると、彼ら二人の芸術創作は「自由民主主義」と「独裁主義」の間で揺れ動く、「あがき」の芸術表現形式として比較することができる。芸術創作において、蔡は火薬という素材を発見し、その素材を占有した。火薬アートはすでに彼の最も重要なラベルの一つとなった。蔡の火薬アートは、火薬が爆破した後に生じる自由なエネルギーを示している。このエネルギーは、民主と自由を求める芸術表現に例えることができる。「民主」とは爆発によって生み出された自然美の芸術的効果で心の抑圧を解放し、自由な創作表現を追求することへの憧れである。「独裁」とは芸術家自身の複雑な気持ちによって、火薬が爆発した後に生み出されたエネルギーをより良く制御し、火薬に美学的効果の要求を提示することである。

そして、艾は中国の伝統文化の家具や陶磁器などを芸術創作の素材として自ら独特の理念を作品に取り入れ新たな表現手法で作品を制作した。この作風は単なる伝統文化の表現手法ではなく、現代社会にある様々な問題を改善しようという理念が含まれている。彼は芸術創作を通じて心を解放する方式で自由民主主義への憧れを表現し、その中で伝統文化と現代文化の間で相互の融合と衝突が起きる。中国と西洋の文化を融合させた新しい芸術表現を作り出し、その表現のより直感的な方法で、作品の視覚的衝撃力と鑑賞者の対話が生まれるのである。

まとめ

蔡と艾のアート道を経歴から見ると、二人とも三つの時期に分けられる。二人は中国の美術系大学で学んだ後、80年代から国外に渡りアートを勉強したことも彼らの共通点である。その時期から国外で現代アートに触れ合った中国人アーティストである。二人は制作時期によって芸術創作の形式が徐々に変化した。蔡の芸術創作の主なインスピレーションは中国の伝統的な文化に由来するものである。二人は作品を通して社会現象の良し悪しと時代の変化を表現している。

蔡の芸術には幼少期の夢と好奇心が息づいている。彼の芸術創作は、故郷に対する純粋な感情と中国の伝統文化への熱愛に満ちている。東洋文化と西洋文化を合わせた独自の手法で作品を表現としている。また彼は東洋の風水、漢方医学などの観点から現代アートを演繹しようとしている。非常に現代的な手法で或いは西洋と違う独自の方式で創作している。彼の作品に残された伝統的な絵画の境地は、東洋の人々の審美基準に適合させ、伝統的な古い東洋の知恵を現代の西洋の文化に移植して表現し、多くの科学技術の手段を用いることで、彼の観察力と人生観の発揚を表現した。これは蔡の独特な風格と考える。

そして艾の芸術は中国の伝統的な家具や陶磁器などを制作の素材としている。彼の作品は中国の伝統工芸技法の優れている面を顕示している。中国の伝統的な椅子や机など

を組み合わせることによって抽象的な形を作り出していて、彼の才能が傑出していることが分かる。そして作品に含まれている様々な隠喩はとても意味深奥である。鑑賞者の意思に任せて自由に考えさせることは彼の作品特有の魅力だと思う。また彼の作品は中国の政治に対する攻撃的な意図を強く感じさせ、アートを通して人々が社会の不平等や人権問題などに対する再考を目覚めさせようとするのが艾の本来の意図であろう。

二人の制作活動を考察してみると、二人とも芸術活動が国際的に認められ、高い評価を受けている。蔡の火薬爆発アートは独自の表現法であり、誰もが模倣できるものではない。艾の芸術表現は多元的であり、作品の表から見ると中国の伝統文化にある机、椅子、陶磁器などのありふれたものであるが、作品には優れている技術や、独特なアイデアなどが含まれている。二人とも「芸術表現の不自由」の面があると思う。蔡の火薬爆発アートは非常に論議性があると思う。また火薬は現代社会にとって危険なものであり、誰もが手に入れることができるものではない。火薬の爆発はどこでも自由に実施できるとは限らない。表現する場所の制限や必要な許可の取得は蔡にとって大きな困惑だと思う。そして艾の芸術活動は国家の体制や、社会の不平等などについての問題であり、作品は批判的な視点から表現しているのである。抑圧された表現の自由にいかに立ち向かうかが彼の困惑だろうと思う。

結論

彼ら二人の中国を代表するアーティストは、まるで光と影を纏っているかのようだ。表面から見ると「光」は良いことで、「影」は良くないことと考えられるだろう。ここで言いたいのは良いことか、良くないことかではなく、第一章で中国における現代アートの発展状況と社会問題を芸術によって問題提起することを述べたように同じ出身国である筆者から見た、中国現代アートの発展状況の成り行き、同じ中国人である蔡と艾のアート活動の対照性を表している。まず、「光と影」は二人の芸術創作の視点が異なっていることを明確にしたものである。蔡は火薬を用いて中国の伝統文化の継承及び社会発展を前向きの視点でアート活動を続けている。艾の芸術創作は多元的であり、総括しにくく、彼は同じく中国の伝統的な文化を基にして批判的な視点で中国の社会体制の改革を意図したアート活動を続けている。二人のアート活動は国境を越えて展開していくのである。

二人のアート活動を考察すると、彼らは中国現代アート発展と社会の発展の実状を表していると思う。蔡の芸術創作はこの数十年来の中国が高速経済発展する中で獲得した科学技術、国際貿易、教育などの面での成功を反映している。彼のアート活動は中国の伝統文化の発展を受け継いでいる。彼はアート作品を通じて世界各地で、多くの外国人に中国の伝統文化の多様性を知らせ、中国文化に対する認識を改めさせた。彼の現代アート領域での成功は、中国現代アートの多文化交流を促した。これは筆者から見た「光」のところである。

同時に、艾のアート創作はこの数十年来の中国の急速な経済発展によってもたらされた様々な社会問題を反映している。例えば「貧富の格差」、「収入の分配と社会の公平」など、また中国の現代アートに対する表現の自由が抑圧されている実情が反映されている。これらの社会問題も艾の主要な制作テーマとなっている。彼の独自の芸術創作の理念が、多くの人々に現代アート表現の多様性を認めさせ、また現代アートが国内外社会にもたらした大きな影響力は計り知れない。これは艾が政治アート事件を引き起こす前には想像できなかったことである。これにより、艾のアート活動は国際的に高い評価と注目を受け、国際芸術界で最も影響力のある芸術家となった。これは筆者から見た「影」のところである。

次に、第二章で述べたように二人の生い立ちを通して考察すると、中国の社会階層の現象を反映している。蔡の「天梯ドキュメンタリー」(SKY LADDER)を見ると、蔡はこの梯子テーマの作品に関して21年にわたって多くの失敗を経験したが、最後に故郷の泉州で、ただ制作団体と家族たちだけの前でメディアに非公表の状態で作品「天梯」(テンティ)は行われた。ドキュメンタリーのインタビューで「この作品を制作するため、非常にお金がかかり、火薬爆発の許可を取るの簡単ではなかった。」と蔡の妻は述べている。そしてその作品が爆発後に蔡の妻が泣いたことから分かるのは、この数十年間の蔡がこの芸術に対する熱意、芸術表現の自由に制約があったことである。このドキュ

メンタリーは作品「天梯」を通して、蔡の家庭背景、成長など様々な面から紹介されている。蔡が農家生まれの普通の人からどのようにしてアーティストになったかのストーリーである。彼の成功は社会の底辺で生活している人々に光と希望を与えた。

艾の父親は著名な詩人、艾青であるが、父が下放された新疆ウイグル自治区などで幼年期を過ごした。こうした社会から弾き出された家庭環境が艾に自らの進路を決定させた。1978年に北京電影学院に入学。同年、北京で最初の前衛芸術団体「星星画会」に参加し、彼は中国現代アートの発展の実状と社会問題などをはっきり観察していると思う。彼の芸術創作は中国の歴史と現代中国社会の現象についての問題に根ざしている。彼の制作は政治の直視と美的独自性で知られている。芸術創作の形式は多様であり、使用される素材とメディアも非常に広範囲である。彼の制作方式は非常に国際的であり、隠喩、ユーモアと政治風刺などの手法を通じて、伝統を称賛すると同時に伝統を覆す行動をとる。例えば、骨董を魅惑的で思慮深い現代アートに変えようと試みている。彼はアートの力を用いて不平等などの社会問題に抵抗し、あるいは攻撃することで体制を革新しようとしている。

第三章と第四章では二人の国外での勉強や制作活動及び芸術表現の方向性について述べている。二人は同じ母国、中国で幼少期から青年期を過ごしなが、蔡は、アジア唯一とも言っている成熟した民主主義の国である日本で、艾は、自由の大国アメリカの資本主義社会の洗礼を受け、中国のアイデンティティを持ちながら、アーティストとしてもっとも重要な思想や哲学を身につけていった。現在、二人とも同じように国内外で創作活動を行っている。もちろん、日本もアメリカも民主主義国家で資本主義社会である。筆者は中国共産主義社会で育ったが、現在は日本で制作活動を行っている。資本主義とは、経済活動は個人の自由にするべきという考え方。社会主義とは、経済活動は国家が管理するべきという考え方であり、共産主義とは、社会主義をさらに高度にし、全てを平等にすべきという考え方である。なぜここでこんな事を書くのかと言うと、筆者と同世代の中国にいる若手アーティスト達は国内で教育を受け、中国国内で作家活動を継続する傾向が大勢を占めているからである。アート表現の自由とアートの発展は国家の政治的影響を受けているところがあると思う。蔡と艾が活躍を始めた80年代には、中国社会は、それほどの経済力を持たなかった。それゆえ海外で活動し、評価を受ける道を選んだのであろう。先ほどの資本主義、社会主義、共産主義の関係は、今後の中国社会からどのようなコンセプトを持った作家が生まれ、国際社会でどう評価されるのか？という問題と深い関係を持っていると言える。また、この問題を今後も注視していきたいと思うと同時に、蔡と艾のような大きな存在感のあるアーティストが再び輩出される可能性もあると思う。制作活動は、現代アーティストが鑑賞者も含めた第三者の評価を受けるために、命の重さや文化に対する敬意と共に、現実社会に対して、一個人としての意見を持たなければならない。またアーティストは、自分の感情を強調するだけでなく、社会に対する問題意識を涵養してこそ生まれる。そこから現代アートの深淵に辿

り着けるのではないのだろうか。

第五章では二人の作品スタイルを考察した。蔡国強の芸術表現では、中国の伝統文化の一つである火薬をマテリアルとして、多くの人々の心を引きつけ、国際的な評価を我がものにしている。自由の表現と精神解放を求めるものと見られる。彼は西洋の芸術家とは全く異なる道を歩んだ。火薬爆破は、蔡の一貫した表現方法であり、火薬を芸術表現の媒体として、独自のアイデアを生み出した。中国の伝統文化を隠喩した表現は、東洋文化と西洋文化の違いと融合を巧みに表現し、中国と西洋諸国における文化の違いを超越して対話させる事で、中国の文化をより多くの人々に理解させ、芸術的創造の自由な道を開き、80年代のアーティストに新風を吹き込んだ。蔡は中国現代アートの発展への大いなる貢献者だと言える。

そして艾未未の芸術表現では、中国社会のネガティブな社会問題に対峙し、リアリティーを持って表現している為に、真実が感じられるのである。中国では、常に物議を醸している芸術家である。同時に彼は中国人として西洋の政界及び芸術界の支持を最も多く受けた芸術家であり、中国では彼をアーティストとして知る人より政治的な話題で知っている人のほうが多い。ここ数年、艾は頻繁に国際的な企画展に参加し、国外で高い評価を受けている。欧米諸国からの支持と注目の点で、彼は中国芸術界の中でも数少ない芸術家の一人と言える。艾の作品は、主に現代中国の政治、社会、経済情勢に関連する問題をテーマとしている。彼の創作視点には、父の文革時代の影響が見られる。作品のイデオロギー的な内容はすでにアートの純粹さと中国の伝統文化を捨て去った。政治的な話題をもとに芸術創作を行うのが艾の作品の本質である。

二人の表現者が鑑賞者に訴えかける内容は、創作者と鑑賞者が多くの制作スタッフまた、ボランティアスタッフや、ワークショップ参加者との創作過程の中で得たコラボレーションとしての心理的な解放等も強く感じられる。艾の作品の内容は、表面的にみると、社会問題への批判、社会での不公平現象の暴露、そして政治的色彩を強く持っているが、その深淵には、個人が持っている国や社会へに対する強烈な不安や恐怖心から解放する為の方法なのかもしれない。従って、個々の芸術家は多くの社会問題の中で傷つけられて、自己心理の解放を達成するために一連の芸術の創作を行い、そして自分の作品で鑑賞者の共鳴を引き起こし、彼らの心理解放の効果も達成しているのではないだろうか。もし艾が政治的要素を取り除いた上で、社会発展の視野を広げる作品を制作したならば、今までの世界的評価も後押しして、現在の中国社会に受け入れられ、中国現代アートの発展に大きなプラス的エネルギーをもたらすことだろう。

蔡と艾の二人とも実に大きな成果を挙げていて、芸術作品は国際的に認められたが、芸術の創作視点は、今も光と影を纏い続けている。このような芸術に対する二面性は新しい若手アーティストにどのような啓発を与えるのだろうか。また世界の現代美術及び中国現代美術の発展にどのような影響を与えるのか。さらなる探求も必要になるであろう。

参考文献：

日本語書籍

蔡国强 カタログ

- 『蔡国强 環太平洋より』 Cai Guo-Qiang From The Pan-Pacific いわき美術館 1994年
『蓬莱山 蔡国强と大地の芸術祭の15年』 発行元・刊行年 発行：現代企画 2015年
『蔡国强 帰去来』会期：2015年7月11日-10月18日 会場：横浜美術館 展覧会
『第7回ヒロシマ賞受賞記念』会期：2008年10月25日-1月12日 主催：広島現代美術館

艾未未 カタログ

- 牧陽一『アイ・ウェイウェイスタイル・現代中国の不良』著者：艾未未 編著者：牧陽一 2014年
牧陽一『艾未未読本(アイウェイウェイどくほん)』編著者：牧陽一 2014年
片岡真実『アイ・ウェイウェイ AI WEIWEI—According to What?何に因って?』編集：森美術館 2009年
『アイ・ウェイウェイ主義』株式会社ブックエンド 2013年

『アヴァンギャルド・チャイナ〈中国当代美術〉二十年』AVANT-GARDE CHINA 2008年
牧陽一『中国現代アート』自由を希求する表現 第一刷発行 著者：牧陽一 2007年
牧陽一『アヴァン・チャイナ—中国の現代アート』初版第一刷発行 著者：牧陽一 1998年
『チャイナアート』(NTT出版株式会社 1999年)
『中国の美術—見かた・考えかた』編者：古田真一・山名伸生・木島史雄ほか 2003年
牧陽一『中国のプロパガンダ芸術』著者：牧陽一 松浦恆雄 川田進 2000年
『アジアの美術—福岡アジア美術館のコレクションとその活動』著者：後小路雅弘・黒田雷児・ラウンチャイクン寿子
1999年
「85 新潮」中国第一次当代芸術運動 世記出版集団 上海人民出版社 2007年 - 2008年
『美術手帖 特集アートブック 300』2009年01月、美術出版社、2009
『美術手帖 特集茶の湯の美』2009年11月、美術出版社、2009 アイウェイウェイ 149-162
『美術手帖 特集コンテンポラリー・アート・プラクティス』2016年06月、美術出版社、2016
『美術手帖 特集バイオ・アート』2018年01月、美術出版社、2018
『美術手帖 特集ポスト・パフォーマンス』2018年08月、美術出版社、2018
『美術手帖 特集上海アートシーン』2018年10月、美術出版社、2018
『美術手帖 特集絵描きと戦争』2015年09月、美術出版社、2015 蔡国强 161-175
『芸術新潮 特集粋美しい刀』2015年09月、蔡国强 104-109

中国語書籍

- 『蔡国强：我是这样想的』 広西師範大学出版社 著者：杨照 / 李维青 2015年
『异想天开：蔡国强与农民达芬奇』編著者：王演 広西師範大学出版社 2010年

『可不可以不芸術』 編著者：蔡文悠（蔡国強の娘） 広西師範大学出版社 2015 年

『85 新潮』 中国第一次当代芸術運動 世記出版集団 上海人民出版社 2007. 11. 5—2008. 2. 17

『重要的不是芸術』 著者：栗宪庭 江蘇美術出版社 2000 年

蔡国強『絵画的精神・蔡国強在普拉多』(THE SPIRIT OF PAINTING・CAI GUO-GIANG AT THE PRADO) 湖南美術出版社 2018 年

論文(日本語)

中国語

傅 颖 (2012) 「论蔡国强艺术的当代性」 浙江大学修士論文集

ウェブ記事

蔡国強に關係

蔡国強 ドキュメンタリー 《天梯:蔡国強の芸術》 https://www.youtube.com/watch?v=WJQq0Ne_KaY&t=91s 2019. 10. 11

<https://caiguoqiang.artron.net/works?cyear=1985>

http://art.china.cn/mjda/node_514456.htm

艾未未に關係

http://www.mrexhibition.net/wp_mimi/?p=2148

<https://www.artpedia.asia/2014/08/27/153-aiweiwei/>

<https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/19260>

謝辞

本研究を遂行および博士論文を完成するにあたり、多くの先生方からご指導とご支援を頂きました。また、広島市立大学総合造形芸術学研究科博士後期課程在学中には芸術学部・現代表現領域の鰐澤達夫教授並びに同大学国際学部の関村誠教授に多大なる御指導を賜りました。作品制作の過程や執筆の途中では、私自身の不安や停滞から、迷ったり滞ったりする事も多々ありましたが、先生方の励ましや助言によって、一歩ずつ乗り越えて前に進める事が出来ました。

特に鰐澤教授には、研究生時代から9年間の長きにわたりご教示を賜りました。日中両国の現代美術の相違性を研究主題とした制作に際しては、先生の達見なしに現在はありませんでした。公私共にお世話になりました事、心より感謝申し上げます。

また、関村教授には、修士課程よりご教示を賜りました。論文執筆に不慣れな私に、基礎から応用、全体から細部に至るまで懇切丁寧にご指導を賜りました。謹んで感謝申し上げます。

そして、副指導教官として審査に加わっていただいた南昌伸教授、石松紀子准教授、また、国際学部、関村教授の協力研究員（TA）である森田美樹さんのご助言により、新たな視座を得ることができました。あらためて、感謝申し上げます。

研究をより深めるために、「ドイツ エラスムス・プラス (Erasmus+) 奨学金」を頂き、2017年3月～2018年2月の間、交換留学としてドイツハノーバー専科大学において制作・研究を行うことも出来ました。ヨーロッパの現代アートに直接触れる良い機会になりました。ドイツのカッセル、ミュンスターの彫刻展、イタリアのヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展を目の当たりにした感動は今でも忘れる事が出来ません。グローバルで世界を牽引する現代アートのスケール感を実感する度に、自身のアイデンティティと祖国中国を強く意識する様になりました。

2018年4月から2019年3月まで「公益財団法人ロータリー米山記念奨学金」を頂いたことで、執筆に専念することができ、本論文の完成に至りました。

これまで、支援頂いた多くの皆様に対してここに深く感謝の意を表し、謝辞と致します。最後に、私の研究活動を支え励ましてくれた母と家族に心から感謝します。