

## 序章

芸術家、艾未未 (Ai Weiwei) は、一九五七年五月一日、北京で著名な中国近代詩人である艾青 (Ai Qing) の子として生まれた。生後まもなくすると、中国では反右派闘争がはじまり、翌年一九五八年春、右派と見なされ、労働による再教育として下放させられた父、艾青に伴い、一家は黒竜江省北大荒から新疆ウイグル自治区石河子などの辺境での下放生活を余儀なくされた。文化大革命の際には、あらゆる持ち物を没収され、石河子からさらにゴビ砂漠に面した「小シベリア」と呼ばれる地へと追放される。住まいはほとんど穴蔵で、未未は幼くして生きるためになくしてはならないものを意識して育った。九歳の頃には、すでに社会からの疎外感を感じ、人が生きるということは「永遠に終着点のないトンネル」だと感じていたという。

一九七六年、文化大革命の狂騒が過ぎ、毛沢東が死去し、一八歳になっていた艾未未は北京に戻る。艾未未の新たな生活は、街へ出て絵を描くことに始まった。ようやく学校制度が整い始めた一九七九年には、北京電影学院に入学する。

同年、「北京の春」と呼ばれる民主化運動の高まりのなかで生まれた「星星画会」に参加する。当時「星星画会」は、「自らの目で世界を認識し、自らの絵筆と彫刻刀で世界に参与する」という主旨で、自主展覧会のためのメンバーを募っていた。艾未未は反響を呼んだ第一回、第二回「星星美術展」に出品した。

しかし、一九八一年、北京電影学院の卒業も待たず、アメリカ留学を決意する。この頃、艾は、「共産党を宣伝するような作品はつくりたくない」が、「自由主義と個人の感情を表現するため」には、具体的にどうしたらいいのか、中国では見つけることはできないと考えていた。また、アートとは、当時の艾未未にとって、政治とは切り離したい表現であったことがうかがわれる。

アメリカに渡った艾は、一九八三年ニューヨークに落ち着き、パーソンズ・スクール・オブ・デザインに入学する。ニューヨークで艾は、マルセル・デュシャンやそれにつながるジャスパール・ジョーンズ、アンディ・ウォーホルなどの作品に傾倒していく。ここで、艾にとっての芸術が、自身が見てきた中国の政治やそれを取り巻く社会につながっていったと考えられる。一九八五年の作品《MAO 1-3》(図001)では、艾の記憶から風化していく毛沢東を暗示させている。そしてこの作品で、「歴史に別れを告げた」と語った。

そのうち学校にも行かなくなった艾は、イーストビレッジのアンダーグラウンドの一員となっていく。しかし、艾のニューヨークの生活において、コンセプトチュアルなアートの発見とともに重要であったのは、写真撮影に夢中になったことだと言える。彼は、日々の生活や、当時、艾のアパートメントを訪れる友人たちをカメラにおさめた。そのなかには、中国映画監督の陳凱歌 (Chen Kaige)、馮小剛 (Feng Xiaogang)、監督で俳優の姜文 (Jiang Wen)、音楽家の譚盾 (Tan Dun)、詩人の北島 (Bei Dao) や舒婷 (Shu Ting)、現代アーティストの徐冰 (Xu Bing)、謝德慶 (Xie Deqing) らがみられ、ニューヨークにいながら、中国文化人との交流があったことをうかがわせる。かつてビートニク・ブームを起こしたアレン・ギンズバークとは、住まいも近く、互によく行き来していたという交遊の様子も残されている。こういった撮影の習慣は、のちの艾未未のツイッターやインスタグラムでの投稿にも生かされることになる。

一方で艾は、当時ニューヨークで盛んに行われていた人権問題に関する抗議やデモに参加し、個人的な訴えとそれを押さえ込もうとする権力側とのようすを写真に撮り続けた。それらの写真はメディアや人権擁護団体に送られ、幾つかの主要なマス・メディアに取り上げられたことよって、報道カメラマンの証明書が与えられることになった。しかし、艾はそのとき、「権力」の実体に向き合う訓練をし、権力というものにアメリカのメディ



図 0-1 《MAO 1-3》1985 年

アがどう反応し機能するのか、政府と個人の権利との関係を理解することはできたとして証明書を取得しにもいかなかった。

一九九三年、父、艾青の病気が重篤になり帰国を決心する。そして、ニューヨークでのアーティストのキャリアを持つて、あらためて中国現代アートに挑んでいった。

一九九四年、艾はまず、徐冰らとともに内部美術資料『ブラック・カバ―（黒皮書）』を編纂し、テキストとしてマルセル・デュシャン、アンディ・ウォーホル、ジェフ・クーンズを紹介する一方、中国現代アートにみられる主要な実験的表現を整理し意義づけた。この内部美術資料は、のちに『ホワイト・カバ―（白皮書）』（一九九五）、『グレー・カバ―（灰皮書）』（一九九七）と続刊された。

一九九七年には、オランダ人の中国現代アート研究家の戴漢志 (Hans Van Dijk, 1946-2002) とベルギー人の中国現代アートコレクターである弗蘭克 (Frank Uytendaege, 1954-2011) と共に中国芸術文献庫 (CAAW: Chinese Art and Archive Warehouse) を設立し、キュレーターとして展覧会を企画し、アーティストたちに展覧の場を提供した。

また、二〇〇〇年には、北京郊外の草場地に自宅兼スタジオを完成させ、自身の創作の拠点とした。

さらに同年、艾未未は馮博一 (Feng Boji) とともに、第三回上海ビエンナーレにぶつけて、「FUCK OFF」展を企画、開催した。

また、この時期、艾未未は中国に残された過去の痕跡を拾い集めるように、文物や廃墟となった寺院の木材などを収集し、自問自答する

ような創作を行っている。そして一方では、自宅兼スタジオが完成して以来、建築家として認められ、デザイナーとしての仕事が殺到するようになる。

二〇〇二年には、二〇〇八年北京開催が決定した北京オリンピック・スタジアムの設計者であるヘルツォーク&ド・ムーロンのプロジェクトに顧問として加わった。それにより、建築家、艾未未の名は世界に広まり、とりわけ、スタジアムの建設が進むなかでの艾未未の政府側との衝突や、臆することない政府批判は世界が注目するところとなった。

アーティストとして注目を集めたのは、二〇〇七年、ドイツのカッセルで行われた「ドクメンタ12」に《童話》プロジェクトをもって参加した際である。《童話》プロジェクトとは、属する社会階級も職業も異なる一〇〇一人の中国人を「ドクメンタ12」が開催中のカッセルに連れて行き、二八日間滞在させると言うプロジェクトである。ここで中国の各地域から集まった参加者は、艾未未が二〇〇五年末に開始したブログを通じて募集された。

二〇〇八年、四川大地震が発生し、劣悪なコンクリート構造の校舎が崩壊したことによって、多くの生徒たちが犠牲になった。それを受けて艾未未は現地調査にのり出し、ブログで募ったボランティアらとともに、犠牲になった子どもたちの調査を開始し、経緯はブログで公表された。

艾未未が積極的に人権活動に関与するようになると、二〇〇九年には当局によって艾未未のブログは閉鎖され、彼の生活は政府の監視下に入った。しかしその後、社会問題や事件の真相に迫るドキュメンタリー作品を発表し、それらは次々とインターネットを通じて公開された。

二〇〇九年、四川大地震の人災的被害の独自の調査報告を出版しようとしたために逮捕拘留中であった譚作人(Tan Zouren)の裁判の証言台にたつため、艾未未は四川省の成都に赴き、宿泊先のホテルで地元当局によって頭部を殴打された。のちに展覧会が開催されたミュンヘンで脳出血のため手術を受け、一命をとりとめたのである。

二〇一〇年、ロンドンのテートモダンのユニリーバ・シリーズの第一一回作品として、タービンホールにイン

スタレーション《ひまわりの種》が展示された（会期：二〇一〇年一月二日―二〇一一年五月二日）。しかし、その会期中の四月三日、艾未未は北京国際空港から香港経由で台湾に行くところ、突然当局に拘束され八日間所在不明のまま留め置かれた。保釈されたのちに発表された罪名は経済犯で、具体的には、二〇〇三年と二〇〇七年の三件の建築デザインに関する巨額脱税の罪とされた。追徴課税額は約一五二二万円にも上り、艾未未側の再三の再審判請求にもかかわらず、中国税務当局はその異議を却下した。

ここに来て、艾未未は現代中国社会の人権問題の渦中の人となり、彼が受ける監視、軟禁、暴力の实情は、艾未未スタジオ制作のドキュメンタリー作品《老媽蹄花 (Disturbing the Peace)》(二〇〇九)、《深表遺憾 (So Sorry)》(二〇一〇)で公開された。もともと艾未未は社会にコミットしていかなければアートではないと考えており、それらのドキュメンタリー映像は、まさに的を射た作品である。

さらに、艾未未の拘束、監視を含むドキュメンタリーは、アメリカのジャーナリストの卵であったアリソン・クレイマン (Alison Krayman) が映画『Ai Weiwei: Never Sorry』(二〇一〇)を制作し、また、デンマークのインディペンデント映画監督、アンドレアス・ジョンセン (Andreas Johnsen) が、人権とアートの問題に焦点をあて、保釈後の艾未未を追ったドキュメンタリー映画『The Fake Case』(二〇一〇)を制作した。<sup>3)</sup>

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

しかし、二〇一五年六月には、北京で四つの個展が次々に開催され、七月二日には政府に没収されていたパスポートが返却され、艾未未はベルリンに渡った。

「すべては芸術、すべては政治」と言い切る艾未未にとって、言論の自由と人権のためのアートによる闘争は、社会の現状批判や社会改善へと向かう人々への働きかけが制作の動機であり、作品が政治的なメッセージを備えていて当然のことのようである。

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

旅行権が剥奪され中国から出国できずにいる間も、個展「Ai Weiwei: According to What?」は、二〇一二年から二〇一四年にかけてアメリカ各地やカナダを巡回し<sup>3)</sup>「[Large: Ai Weiwei on Alcatraz] (サンフランシスコ、二〇一四)では、アルカトラズ島の刑務所跡でサイトスペシフィックな大型展が挙行された。なかでもベルリンのマルティン・グロピウス・バウで行われた個展「Ai Weiwei: Evidence」(二〇一四)は、艾のそれまでで最大の展覧会となった。パスポートが返却され出国したのちも、ロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツでの大型展「Ai Weiwei」(二〇一五)、メルボルのナショナル・ギャラリー・オブ・ビクトリアと「Andy Warhol / Ai Weiwei」(二〇一五)が開かれ、二〇一六年には、フィレンツェのプラザ・ストロツツイで「Ai Weiwei. Libero」が挙行された。

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

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

しかし、実際に起こった事実からの痕跡となる対象物や遺物をありのまま用いて、コンセプトチュアルにせよ、社会問題の真相に注意を喚起する作品は、アーティストの見解を強調したルポルタージュ・アートのようにも見える。そこで言われるのは、艾未未は反体制派として歯に衣着せぬもの言いでも勇氣あるポリテイカル・アーティ

ストとして注目されているが、作品のクオリティについての検証は不十分ではないのかということである。

また、艾未未作品、及び、アーティストを知ろうとするとき、中国の近代詩人、艾青の息子であったために、反右派闘争や文化大革命で社会から迫害された生いたちと、のちに渡ったアメリカ、ニューヨークでのニューヨーク・タダをはじめとするコンセプトチュアル・アートに影響を受けたという二つの条件だけで検討しようとする傾向が顕著である。その大まかなアーティストの経験だけで取りこぼされるものはないのか、という疑問が残るのである。

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

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

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

牧陽一は『アヴァン・チャイナ——中国の現代アート』（木魂社、一九九八年）で、歴史、文化の観点から、一九七九年に艾未未が参加した中国のアヴァンギャルド集団、「星星画会」について結成の過程と彼らの主張を明確に示し、活動の詳細を明らかにしている<sup>③</sup>。ここでは、主要なメンバーのひとりとして艾未未を紹介し、艾が渡米して帰国したのちに、北京東村のアヴァンギャルド・パフォーマンス集団の記録や擁護に関与した地下出版テキスト『紅旗』シリーズ（『ブラック・カバー』、『ホワイト・カバー』、『グレー・カバー』）に言及した。ま

た、同著「デュシヤンの影」のなかで、初期（一九八五年、一九九四年）の艾未未の作品について、「ウォーホル、遡ってデュシヤンの影が見える」ということを逸早く指摘した。そして、当時の艾未未作品の特徴が「完全な『無感覚状態』で選択された同じモノがまったく別で未知の観念を引き起こす点にある」という中国の美術評論家、栗憲庭 (Li Xianting) の分析から、艾未未が中国現代アートのコンセプトチュアル・アートを先導するひとりであることを示した。

牧陽一編『艾未未読本』（集広舎、二〇一二年）は、艾未未のブログや発言から、中国における反体制派アーティストとして注目される艾未未という人物に焦点をあてるものであった。艾未未、牧陽一編『アイ・ウェイウ エイスタイル』（勉誠出版、二〇一四年）では、艾未未のインタビュを中心に、中国現代アーティスト艾未未が人権活動に関与し、体制とたたかう姿を精察した。

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

一九九〇年後半から、定期的に艾未未にインタビュを続けてきたハンス・ウルリッヒ・オブリスト (Hans Ulrich Obrist) は、「艾の作品には、彼の父親のスピリットが吹き込まれている」と見て、作品が「政治的な活動に結びつけられるばかりでなく、常に、詩的な側面がある」と示唆する。この手がかりは非常に不確かなものであるが、かつて、艾未未が自身の作品を「夜」や「空に浮かぶ雲」、「湖のさざ波」にたとえ、芸術には多くの隠喩などいらないと語っていたことがある。艾未未作品の、詩人である「父親のスピリット」が吹き込まれた「詩的な側面」とはいかなるものであるだろうか。

これに関連して、中国現代アートの中心的コレクターであるウリ・シッグ (Uli Sigg) が、そのコレクションの中から山水をテーマにした展覧会をスイス、ルツェルンで行った際に出版された『山水 (SHAN SHUI)』では、艾未未作品がテキストとして取り上げられており、ナタリーヌ・コロネットロ (Nataline Colonnello) は、作品

に見られるアーティストの山水観を指摘している。この展覧会「Shanshui Poetry without Sound?: Landscape in Chinese Contemporary Art Works from Sigg Collection」(会期：二〇一一年五月二日—二〇月二日)は、キュレーターにはウリ・シググのほか、ピーター・フィッシャー(Peter Fischer)と艾未未があたっている。これらからこれまで言及されずにいた艾未未の世界観というべきものが検討できるのではないかと考える。

二〇一五年一〇月、美術評論家のエドワード・ルーシー・スミスは *Ai Weiwei – and the evolution of political art* と題する評論を発表した。<sup>11)</sup>

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

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

そして、艾未未というアーティストのおかれた時代と場所、つまり、中国の独裁政権とのアーティスト個人の闘争や、デジタル革命時代ということが、政治的影響力を拡大したと分析する。例に挙げられるのは、コンピュータ・ネットワークを通じた艾未未の投稿や作品の「かなり現代的な告発のスタイル」である。さらには、「中国反体制派の多くが、過激で決定的な運命を被っているが、艾未未はさまざまな苦悩と引き換えに生き残った」ことを挙げる。しかし、ポリティカル・アート自体をルーシー・スミスは「悪名高いつかの間の産物」だと解釈する。<sup>14)</sup>

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

一つには、デュシャンから、艾をダダに引きつけたように思えることとして、「象徴的なものを選ぶことによって、世界にとても明解なコメントを述べるという方法」と「対象物の本来の機能が取り除かれ、それに代わって「アート」とみなされるコンテクストを創り上げるという方法」の二点を挙げる。<sup>15)</sup>

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

また、モダニズムの最終的段階のミニマリスト運動に代表される主要なメンバー、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィン、ロバート・アールウィン、ドナルド・ジャッド、リチャード・セラ、ソル・ルイット、ロバート・モリス、アグネス・マーティンをあげ、「彼らは、アートが政治的だとか、社会的メッセージといったものを持つことができるという考えから距離を置いた」のと比べ、艾未未は「典型的なミニマリズムに要求されるものとは流儀が異なつて」おり、「使用された材料の経歴は、ほとんどの作品において作品の内容を担う部分」で、「観客が採用するように求められるものには、さまざまなアプローチを要求する」と指摘している<sup>18)</sup>。

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

本書の目的は、以上のような手がかりを与えてくれる論をもとに、作品の現地での調査や、艾未未へのインタビューから作品の背景を考察する。また、作品の評論を整理、検討し、艾未未作品の背景にある具体的なプロセスを明らかにするとともに、作品の本質的拠所とアーティスト自身の思索方法の解明を試みる。

第一章「破壊」では、一九九三年に帰国して艾未未が最初に取りかかった陶磁作品を取り上げる。アーティストと陶磁との過去のかかわり合いから紐解き、艾未未が遺物に対して何に価値を据えているのかを明らかにし、一般的にはダダ・スタイルと評されている艾の文物破壊の創作について、作品自体の背景と艾未未にとつての破壊の行為の意義を検討する。

第二章「本もの」と偽もの」は、艾未未作品の重要なキーワードとなる部分である。文物を破壊するという行為から、艾が陶磁に没頭し、レプリカをアート作品として創作し始めた経緯を明らかにする。また、セルジュ・スピッツァーと艾のコラボレーションである《鬼谷下山》のインスタレーションを検討する。そして、艾未未にとって偽ものとは何かということを経験から抽出する。

第三章「無為自然」では、艾未未が建築家として脚光を浴びるようになったきっかけである「ソーホー現代城」とのかかわりを明らかにし、艾未未が建築に関与した後の内省と作品との関係について検討する。そして、ハンス・ウルリッヒ・オブリストが示唆した艾未未作品の「詩的な側面」への接近を試みる。

第四章「アートは現実を引きずっていく——第五回ヴェネツィア・ビエンナーレの艾未未」では、現地調査から艾未未の三作品に焦点をあて、作品の中にある内容について明らかにする。

第五章「現代中国社会の表層を剥がす——『FUCK OFF』展」では、展覧会の現地調査から、社会問題や人権問題を問う艾未未のキュレーターとしての方向性を明白にする。

第六章「アンディ・ウォーホルと艾未未」では、これまで言及されてこなかった艾の花をモチーフにした作品群とフラワー・ムーブメントとの関係を究明し、そのメッセージ性を明らかにする。また、ウォーホルと艾未未の共通点を検討し、確かに異なる作品として《ひまわりの種》を取り上げ、加えて、「典型的なミニマリズム」との相違を検証する。

第七章「分断された身体——二〇一五年北京五カ所での四つの個展」では、二〇一五年六月、北京で行われた「艾未未」展の汪家の祠堂を用いたインスタレーションを現地で調査し、この作品に、中国と海外に分断された艾自身の「身体」である解釈を加える。また、中国において、艾が遺物を収集し続けたことに対する意義について究明する。

第八章「ベルリンへ」では、艾未未が中国で成し遂げようとした責任について検討する。ここでは、艾未未のジョークのようなパフォーマンクスと社会問題調査の公開が、劉曉波の民主化へ向かうための分析や見解に呼応していることに言及する。また、二〇一五年九月、レゴ社が艾未未の大量オーダーを拒否した事態について詳細に調査し、その核心にある問題点と意義を明らかにする。

第九章「ボヘミアンとして」では、中国を離れ、難民問題に取り組んでいた艾未未の行動や作品を追い、速攻的にさまざまな表現を用いて、公衆に問題提起していく活動を明らかにする。また、八〇年代にニューヨークで交流があった詩人、アレン・ギンズバークに共鳴する艾未未作品について検討する。

第一〇章「ためされる『ヒューマニティ』」では、世界の難民問題を追ったドキュメンタリー映画『ヒューマン・フロア』の制作動機や過程を明らかにする。また、作品批判に対するアーティスト自身の応答から、艾未未の作品制作に対する思惟と方法を探る。さらに、難民問題をテーマに、ニューヨーク五区にわたるパブリックアート展「Good Fences Make Good Neighbors」の内容を検討する。

第一章「すべては芸術、すべては政治」I」では、ベルリンからケンブリッジに拠点を移した艾未未が、次々と発表した社会評論を中心に考察する。また、この時期、新型コロナウイルスの感染が世界を襲い、パンデミックの脅威に直面するなかでのアーティスト艾未未の応答としての作品を調査し、中国武漢の都市封鎖を記録したドキュメンタリー映画『Coronation』に焦点をあてて考察する。

第二章「すべては芸術、すべては政治」II」では、二〇一九年から二〇二〇年にわたる香港の民主化運動に対する艾未未の応答を調査し、香港抗議運動のドキュメンタリー映画『Cockroach』に焦点をあてる。また、艾未未の作品制作の核にもなっている「全体と個」について言及する。さらに、香港国家安全維持法が施行された後の現代アート美術館「香港M+」の艾未未作品の展示をめぐる論議とコレクションの本質を明らかにする。

終章「原体験が語る『美』」では、ロンドンのデジタルアート・プロジェクト「CIRCA 2020」における艾未未の作品から、彼が神話にみる「美」を究明する。また、艾未未を宗教的に導く原体験を考察する。

以上、各章の内容から、アーティスト艾未未の思索方法や世界観をあらためて示すことができたと望んでいる。