

「不在」と東アジア現代アート

Compare contemporary art of China-Korea-Japan 2

牧 陽一 *

MAKI Yoichi

不在をキーワードにして中国、韓国、日本の作品を比較検討する。まず岳敏君の「無人の風景シリーズ」と小泉明郎の「空気シリーズ」を取り上げて、その影の持つ不可視性について考察する。さらに空っぽの椅子の表象に注目し、キム・ウンソン & キム・ソギョン「平和の碑」から対話への希望と不戦へのメッセージを見出す。また不戦の具体的な意図を銃の表象に求め、小沢剛「ベジタブル・ウェポン」や尹秀珍「時尚恐怖主義」に共通する危機感を考察する。最後には二重の不在である毛同強「我有一个夢 I Have a Dream」を取り上げて、不可視的な観念の世界で結びあう可能性がある事を指摘する。

キーワード：不在、東アジア、現代アート、平和の碑、

1、不在と存在の痕跡— 影

岳敏君は大笑いするキャラクター（傻笑偶像）を連作し、20世紀絵画にある神聖と凡俗、崇高なる英雄と生きとし生きる庶民との二項対立を無化した¹。

さらに岳敏君は「无人的風景系列（無人の風景シリーズ）」で数々のプロパガンダ絵画から人物を抜き取る。董希文「開国大典（1953）」2002【（）内はオリジナル制作年、後ろは岳敏君「無人の風景」制作年】からは毛沢東をはじめ、革命の偉人たち全てを画面から抜き取って、無人にした²。もともとこの作品は劉少奇ら指導者が失脚するたびに画面から削除され、また他の人物が添付されてきた。他には李宗津「強奪滬定橋（1951）」1996、陈衍宁「毛主席视察广东农村（1972）」1998、靳尚谊、彭彬「你办事，我放心（1977）」2004、詹建俊「狼牙山五壮士（1959）」2005、刘春华「毛主席去安源（1967）」2005、罗工柳「毛泽东在井冈山（1961）」、戴保华、秦大虎「光荣

* まき・よういち、埼玉大学教授、現代中国の文学・芸術

¹ 再偶像中的原形・岳敏君—“读神之主”岳敏君 2017-12-09 “读神之主”岳敏君

—阿甘本、去神圣化与中国当代艺术的生命政治 文/支宇（2020、6月27日筆者閲覧他も同様）

「从“生命政治”思想角度看，20世纪中国人物绘画的图像主体可以区分为两大类型，即体现“神圣意义之城”的“崇高英雄”和体现“俗世现实价值”的“芸芸众生”。」

「“傻笑偶像”完全颠覆和改写了中国当代人物绘画的二元对立形象体系，正是这样一种单纯而有力的图像语言与视觉形象让岳敏君奠定了自己在世界艺术格局中的独特位置。」

https://www.sohu.com/a/209494949_265198

² 「開国大典」は4回の書き換え改修が行われた。①1955年高崗が削除された。②1972年劉少奇が削除され、董必武が書き加えられた。③林伯渠が削除された。④1978年劉少奇、高崗が書き加えられた。

文化观察 观身边 察天下 2013-04-17 第130期 剪刀与颜料：艺术作品删改趣事

<https://cul.qq.com/zt2013/guancha130/>

的岗位 (1975)」、广廷渤「我为祖国放骏马 (1974)」、沈嘉蔚「为我们伟大祖国站岗 (1974)」、陈衍宁「渔港新医 (1973)」以上 2006、陈逸飞「黄河颂 (1972)」陈逸飞、魏景山「占领总统府 (1977)」2009 がある。これらは中国革命と社会主義建設の前後につくられた「経典」、権威ある古典的作品である。

制作年は最も早いものが「強奪瀘定橋」で 1996 年、最も遅いのが陳逸飛「黄河頌」と陳逸飛、魏景山「占领總統府 (1977)」2009 年である。他は 2002-06 年に制作されている。これらの作品は「絵画的であること」、画面が人物と背景という二層構造であることを明確に示した。近代までの写実絵画の構造を批判的に実証している。

图 1、岳敏君「无人的风景-占领总统府」2009



图 2、陈逸飞、魏景山「攻占总统府」1977 中国人民革命军事博物馆



またある批評では「原画を基本にしながらい主要人物を抜き取る方法で、可視的画像と記憶の画像との強烈な差異を造り出し、中国革命と社会主義建設時期の重要な場面を強調し、無数の革命烈士と偉大な社会主義革命家の特定の歴史的場面での特定の歴史的意義を強調した。」としている³。削除によって本来の作品の持つ場面を強調したという。しかしこれらの元になる作品はプロパガンダとしての意味合いが強く、普遍性に欠ける。史実との関係についても疑問が提示されている。また一方でこうした古典的な権威のある作品を加工することで、その権威を無化するものという解釈の方が妥当だろう。

岳はこのシリーズについて「無人の風景とは静かに歴史を見る事だ、多くのは花火のように、きらびやかに輝いてその後は何もなくなるのだ」と述べている⁴。一種の虚無的な感情、或いは無常観を内包させてもいるだろう。

ここでは中国の様々な革命的な絵画作品から人物を抜き取っているが、同時期に西欧絵画の名作からも人物を抜き取る作品を制作している。

フェルメールの「窓辺で手紙を読む女」2000、ジャック＝ルイ・ダヴィット「マラーの死」、フェルメール「牛乳を注ぐ女」2002、ミレー「晩鐘」2004、「ガブリエル・DESTREとその妹」ドラクロア「アルジェの女たち」マネ「オリンピア」「草上の昼食」2006である⁵。さらに最近ではシュルレアリスムの作品、ダリの「記憶の固執」からハムのように垂れ下がった時計をルネ・マグリットの「人の子」からは山高帽の人物を削除している。まるで西欧絵画史を学習していくかのように名作や論争を呼んだ作品の人物を次々と削除する。

制作時期は上記の中国現代絵画を基にした時期に重なっており、同時進行している。これはプロパガンダ絵画と西欧絵画を並列で創作することで、両者の感情を相殺し、政治的な意図をくみ取りにくくするものか、或いは逆に両者に共通する「不在」の感覚の表出を強調するものなのか。その理解は観る者に委ねられる。ただ作者の作業によって、本来存在した画面の緊張感や静寂感が削ぎ落されているのは間違いないだろう。

ポリティカル・ポップアートの旗手 王広義もまたポスト古典シリーズ（1986-7年）で「マラーの死」を基に作品を制作した。「直接古典芸術の名作を流用して図示する、理性分析的構造

³「借由在原画基础上抽离主要人物这一手法，造成可视影像与记忆影像上的强烈反差，强调中国革命与社会主义建设时期的重要场景，强调无数革命先烈与伟大的社会主义革命家在特定历史场景中的特定历史意义。」

「岳敏君的历史与记忆」 撰稿/张 晴 2010年05月19日16:34 新民周刊
<http://news.sina.com.cn/s/2010-05-19/163420305559.shtml>

⁴「无人的风景就是静下来，让大家看历史，很多东西就像烟火一样，绚烂过后什么都不是了」岳敏君“无人风景系列”上海开幕

2010-05-05 11:56:12 来源：雅昌艺术网华东站 作者：潘丽
https://yueminjun.artron.net/news_detail_104533

⁵张晴：图像的抽离—谈谈岳敏君的《无人风景》系列

2017-11-28 17:30:48 来源：湖北美术馆 作者：张晴（2020、6月閲覧）
<https://news.artron.net/20171128/n970809.html>

を転用した上で、秩序化、簡潔化した絵画言語へと修正し、現代的視覚を提示する」⁶1988年には「毛沢東」で毛像を格子で囲んだ。さらに「大批判シリーズ」で文革中の労農兵像とブランドのロゴを組み合わせ、社会主義国の無批判な市場経済導入を揶揄し続けた。またこうした作業を「実証的批評」と呼んでいる。岳敏君もまた同様に「マラーの死」から人物を抜き取っている。岳もまた実証的批評として作品を流用していったのだろう。王広義同様に中国のプロパガンダ絵画へと向かっていく。とすれば両者の制作の意図もおのずから共通項を持ち得るだろう。岳もまた元の作品を認識する上での背景を描く作業である。人物によって隠された部分を補って描く。結果的には削除された画面が残るというだけである。これは作品から受ける感情、悲劇的な要素、或いは高揚を削除する作業に思われる。両者に共通する感情は空虚さではあるが、岳の「不在」は果たして無化へ向かうものなのかあるいは再構成された存在なのだろうか。

ここで重要な手掛かりは上記のフェルメールの「窓辺で手紙を読む女」から人物を抜き取った作品である。よく見れば窓ガラスには女の「影」が残っている。つまり彼女がいた痕跡、アリバイである。題名も他は「晩禱」「馬拉之死」となっているが、これだけは「窗前読信的少女-2」と2が付け加えられている。1の方は窓ガラスの「影」の部分に焦点を当てたもので、「影」を強調する。つまり存在のアリバイを意図的に残している。

であるなら存在の痕跡、アリバイが画面に残された作品が問題になる。上記の革命絵画の中では「強奪瀘定橋」1996年と陳逸飛、魏景山「占領総統府」2009年が注目されよう。両者は革命軍の赤い旗だけが画面に残されている。それは宙に浮いた状態で、不安定なものになっている。本来の画面がもつ緊張や高揚は一切ない静寂さを伝えてくる。

図3、小泉明郎「空気#1」2016



⁶ 黄专：评王广义 「王广义「后古典」系列的作品直接挪用了古典艺术里的经典图示，借着理性分析的结构，以及秩序化、简练化的绘画语言修正，呈现一个现代视觉」
<http://www.artda.cn/view.php?tid=3323&cid=28>

削除された人物を考える時、筆者には小泉明郎「空気#1」2016を想起させる。天皇ファミリーの写真から人物を削除している。それは象徴天皇として人権、人間性を奪われ、不可視的な「空気」あるいは「制度」として描かれている⁷。斬尚誼、彭彬「你办事，我放心」With you in charge, I am at ease（君がやれば安心だ）1977から毛沢東と華国鋒を抜き取った岳敏君の「無人の風景」2004には、空っぽになったソファが放置されている。

だが小泉明郎「空気#1」にはアリバイとしての「影」が描かれている。この影は先の中国プロパガンダ絵画で「赤旗」だけを残したように、特別な意味での存在の痕跡、アリバイなのではないか。小泉の「空気」で注目すべき点はこの影の由来だと思われる。

この存在の痕跡「影」を考える時、筆者は高松次郎の影の作品を想起しないわけにはいかない。高松は自著で「ぼくはいつも“芸術は作者の内面を表現するものでない方がよい”と考えている。これまで芸術は、自然なり物体なりを作者が見て、それに触発された感情の表現とされてきた。だが、本当に純粋な絵画というものは、“キャンバスがキャンバス自身を表現する”ということではないだろうか。」と述べている⁸。おそらく高松は実際描かれた可視的領域を無の方へより近づけることで、不可視的領域をより拡大することを意図していた。先の岳敏君作品が可視的画像と不可視的記憶の画像との強烈な「差異」を見せたとすれば、こちらは「影」であることで、不可視的領域を大きく「拡大」していく。それは限りなく無に近づこうとする。高松は「老子」に惹かれ、本の装丁をやってみたくてまでいっているが、より観念的なものへの志向が作品となっている。高松次郎の影から演劇的展開を見せたのは寺山修司だろう。寺山修司は「二頭女—影の映画」（1977年15分）で、影もまた「もの」でしかないことを、影を雑巾で消していく映像で明らかにし、最後には映画のセットが全て片付けられる。それは映像そのものが「影」であること、スクリーンのなかは空っぽで、すべての意味によって充たされた「不在」であることを示した⁹。不在の観念の面で徹底的に虚構であることと同時に、そこでは現実も夢幻も、愛も憎しみも、すべてが「影」であって、「その影は我々が心の奥に隠し持つ暗闇からくるものであること」を寺山は表現してきたのだろう¹⁰。寺山の影を戦死した父というその生い立ちに求めるのは、あまりにも完全すぎて正解に過ぎるから語られてはこなかった。ではその暗闇は何に起因するだろうか。

⁷ 飯田志保子「小泉明郎「空気」から《夢の儀礼（帝国は今日も歌う）》へ」『美術評論家連盟会報』19号2018年11月09日 公開 では「社会的圧力としての空気が姿形を変えながら継承されていく様相を今後も看視し、天皇の肖像に仮託して批評的に視覚化する意義を持つ。」としている。

⁸ 高松次郎『不在への問い』水声社2003年

⁹ 西嶋憲生「影との戯れ—映像作家・寺山修司」太陽編集部『寺山修司』平凡社コロナ・ブックス

¹⁰ 林海象「焼け焦げたフィルムの穴、心の奥に隠された暗闇」同上

図4、高松次郎「影 母子」1964



鈴木勝雄は「不在の類型学」¹¹で、高松が「影」シリーズの制作当時 SF 的なものに関心を持っていたことや、最初の「影」作品 1964 年が制作される前、『SF マガジン』1963 年 10 月号に、小松左京の短編小説「影が重なる時」¹²が発表されていたことを発見する。この作品は「原爆によって焼き付けられた「影」をモチーフに、それを近未来の破滅を示す時間軸を超えた「残像」として読み替え、封印されていたトラウマの記憶を回帰させた」とする。すると高松の影は広島「人影の石」のイメージをもつと推量することが可能だろう。

この影を先の小泉の「空気」に当てはめられるとすれば、先の戦争の統帥者である昭和天皇裕仁の子や孫、曾孫たちが、広島で一瞬に消え去った人間の影を負っていると読み取れるだろう。戦争で死んだ犠牲者たちの影、それは様々な観念の不可視的領域を示している。単に天皇の戦争責任を訴えるなどという単一化、単純化されたものではない。加害も被害も全てを含む歴史の記憶である。日本の象徴故の総体的な不可視的領域、観念的なものの集積が、その影に凝縮されている。さらにある種の広領域的通時的な人々の観念をも集約させていく。それは御所の応接室の写真を見知った者たちに限られていたが、戦争の記憶を集積した「影」によって、大多数の時空間を超えた不可視的領域へと拡張できたのだろう。

アライ＝ヒロユキ『天皇アート論』（社会評論社）2014 では高松次郎の「不在性」への問題意

¹¹ 鈴木勝雄「不在の類型学 日本における概念的な芸術の系譜（1）」『東京国立近代美術館研究紀要』（18）、64-81、2014
https://www.momat.go.jp/ge/wp-content/uploads/sites/2/2015/01/18_pp.64-81.pdf#search=%27%E4%B8%8D%E5%9C%A8%E3%81%AE%E9%A1%9E%E5%9E%8B%E5%AD%A6%27

¹² 後に単行本化。筆者は小松左京『影の重なる時』早川書房 1966 年で読むことができた。登場人物は自分にしか見えない自分の幽霊に恐怖するが、それは時空間の歪みによる未来の自分自身の影だった。「被爆直後のヒロシマ」が再来する。

識はハイレッド・センターの中西夏之、赤瀬川原平とも共有すること、そして高松が「見えない制度」に取り組んだことを指摘している。(100p)¹³とすれば小泉明郎「空気シリーズ」は「影」を通じて、高松次郎らの不在性を引き継ぐ作品であることが明らかだろう。

ここで筆者は赤瀬川原平『宇宙の罐詰』1964年/1994年を想起する。カニ缶を開けて中身を取り出し（後で食べる）。レッテルを剥がして内側に張り直す。蓋を閉じてしまえば、缶の外側、宇宙がカニ缶に閉じ込められる。クリストが大がかりなプロジェクトで、巨大な建物や道路、島や滝を梱包していた時に、まるで頓智のように宇宙を梱包してみせた。一瞬芸ではあるが、表と裏、表には限りがあるが、実は裏の方は無限なのである。であるなら上記の不在の形象こそがオリジナルの裏側であり、観念的領域が無限に広がるものと思われる。とすれば缶は大洋漁業のカニ缶でもキャンベルスープの缶でもいい。オリジナルは不可欠であっても、その裏側がより重要なであろう。描かれたものより、描かれないもの、そこが観念の所在だ。

「不在」としての影には喪失への感情が伴う。その感情がはたらくか否かは、関係性でのみ推し量られる。それが関係性の強い「不在」なのか、より無に近いものなのか。それは観る側が感じとるのだろう。より多くの強い関係性を持ち感情を動かす「不在」が、より普遍的な存在として我々の前に立ち現れる。

2、不在から存在への願望— 空っぽの椅子

まずはジョセフ・コース「1つと3つの椅子」1965を前提にすべきだろう。「コースにとって重要だったのは、作品の物質的要素を奪うこと自体ではなく、作品の非物質的意味内容であり、作品内で生じる関係性もたらす意味作用であった。」本文で提示した椅子をめぐる作品は非物質的意味内容と意味作用が生じるものであり、こうした前提の上で、さらに具体的な身体性、心への働きかけへと、展開したものと言えるだろう¹⁴。

空っぽの椅子、馬六明は2000年のインドネシアでのパフォーマンスから、睡眠薬を飲んで全裸で椅子に座り、隣の空っぽの椅子に観客が座って写真撮影をするというパフォーマンスを行った。その後、韓国光州ビエンナーレ、タイ、シンガポール、欧米各地でパフォーマンスを行っている。ここでは裸体で無防備な馬六明の傍らに置かれた空っぽの椅子に観客がどう反応するかによって作品がつくられていく。後ろから馬を抱きしめる観客もいるが、空っぽの椅子を埋める瞬間が撮影された。女性的な容貌の馬は両性の狭間に宙づりになったかのような他者である。表現者と観客のコミュニケーションをつくるのが作品の主眼となっている。2010年代にはこの時の写真を元に馬六明は油彩の作品を連作している。馬の椅子は不在を象徴する。この不在は

¹³ また明仁天皇が描かれた会田誠の「戦争画 RETURNS」『一日一善』1996について、ここからは「敗戦の記憶」を見ることができ、「善良を装った権力の裏面にある不実を突きつける」とする。(210～214p) 当然ながら、こうした捉え方は、慰問する写真から天皇皇后を抜き取ったと思われる小泉明郎の「空気#2」2016に共通したものだろう。またこうした権力者の慰問や善行を批判的に捉えた作品に趙半狄「熊貓慰問—農民之家」2007がある。趙は6月22日「黒磚窟事件」、少年や知的障害者への不法強制労働で問題になった河南省豊県の村を慰問した。また他にも養老院や病院へも慰問している。

¹⁴ 橋本梓「コンセプトが前景化するとき—コースから始める」田中正之編『現代アート10講』武蔵野美術大学出版局2017

様々な関係性の上でやっと成立する概念と言える¹⁵。椅子は他者との関係性を求めるものに他ならない。他者によってのみ自己を認識することができる。この作品は他者とのコミュニケーションによって自己を認識する装置と考えられる。

図5、馬六明「芬・馬六明 トロント」1997



空っぽの椅子は先の作品群同様に不在を象徴する。2010年12月10日劉曉波のノーベル平和賞受賞式の時、空っぽの椅子にメダルと賞状が置かれていた。その後、12日付の広東省の日刊紙『南方都市報』が空になった椅子三脚と鶴、平な台、手のひら、の画像を掲載し、劉曉波の受賞を示し、政府への批判と劉曉波への支持を暗示した¹⁶。さらに2017年7月13日、劉曉波が亡くなると、空っぽの椅子がネット上に溢れた¹⁷。こうした動きは空っぽの椅子で劉の不在を示すばかりではなく、中国政府への批判が込められていることは自明ではある。空っぽの椅子はネット民みずからの態度と心情を明らかにさせた。

空っぽの椅子、ここからイメージされる不在と関係性回復への願望はキム・ウンソン & キム・ソギョン「平和の少女像」（正式名称は「平和の碑」）を想起させる。「表現の不自由展」実行委員会共同代表の岡本有佳は作家へのインタビューをまとめている。

…ソウルの日本大使館前の少女像には「影」があるが、それはハルモニたちの憤りと「恨」が積み重なった時間の影だという。…

また「一番大切にしたこと。それは人々と意思疎通できるものにすることでした。だから、小さく低い等身大の像をつくった」と、キム・ソギョンさんは《少女像》の隣にある空っぽの椅子は亡くなったハルモニの「不在」を表します。誰もが座って、ハルモニ／少女の心を想像し、

¹⁵ 本稿での不在の概念は主に中島義道『不在の哲学』ちくま学芸文庫2016に拠っている。

¹⁶ 「空席のいす」中国メディアに平和賞めぐる当局批判？ 2010年12月13日
<http://www.asahi.com/special/nobel/TKY201012130280.html>

¹⁷ 民主活動家・劉曉波氏をソーシャルメディアが追悼 2017年07月20日
<https://www.bbc.com/japanese/features-and-analysis-40664872>

共感してもらいたいという願いも込められているのです。さらに、「慰安婦」問題をいまだ解決できない日韓の私たちの宿題を問いかける椅子なのだ、とキム・ソギョンさんは語りました¹⁸。
(下線：牧)

図6、キム・ソギョン、キム・ウンソン「平和の碑」2011



研究者であり彫刻家の小田原のどかは「平和の少女像彫刻に内在する呼びかけに応えたい。それこそが、過去との絶え間ない対話となるだろう。」¹⁹と述べている。先の作家の創作的意図にもあるように、意思疎通させ、心を想像し、共感する対話が重要なのである。小田原は戦前のモニュメントが残る日本で、あるべき公共芸術について思索している。長崎原爆の投下地点を示す「矢羽根型記念標柱」（1946年建立、48年撤去）をネオン管で制作した作品がある。さらに「彫刻の問題」2016は雨に濡れた少女像に手をそえる写真作品である。

嶋田美子は2012年、慰安婦像問題が噴出するようになった時期、自ら日本人慰安婦となって、隣に椅子を置くパフォーマンスを展開している²⁰。慰安婦問題は単に韓国だけの問題ではなく、世界に通じる戦争における女性の犠牲であり、普遍的な問題である。ナショナリズムを超えて、フェミニズムの普遍性を模索する活動として重要であろう。

¹⁸ 岡本有佳「一番大切にしたこと それは意思疎通が出来るアートー表現の不自由展《平和の少女像》の意味」『ミリネ通信』2015年 No. 79《少女像》はどのようにつくられたのか？ ～作家キム・ソギョン、キム・ウンソンの思い
<http://linkis.com/fightforjustice.info/jjCx6>

牧陽一「現代アート覚え書き2015—北京・香港・東京」『埼玉大学紀要（教養学部）』第51巻第2号 2016年

¹⁹ 小田原のどか「『過去』との絶え間ない対話のために：《平和の少女像》をめぐって」web美術手帖2020.4.4
<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/21563>

小田原のどか個展「STATUMANIA 彫像建立癖」会期：2017/03/04～2017/03/19
ARTZONE [京都府] artscape レビュー
https://artscape.jp/report/review/10134114_1735.html

²⁰ <忘却への抵抗> 明日少女隊<日本人「慰安婦」像になってみる>嶋田美子
時間：2018年2月18日（日）2-4pm 場所：グレンデール・セントラルパーク
<https://tomorrowgirlstroop.com/against-forgetting-3>

小田原のどか、嶋田美子の作品から見えてくるものは、過去との対話、現在とのコミュニケーションをとることである。実在を超え、より広範な不可視的領域へと表現を移行させていく。不在は関係性によって成り立つ。空っぽの椅子の表象は、時空間を超えた関係性の回復を示すものに他ならない。

そして先の「影」もまた存在の痕跡であるばかりか「恨」が積み重なった時間の「影」なのである。「恨」は単純な恨みの感情ではなく、「感情的なしこり、痛恨、悲哀、無常観、下部階層的不満の累積とその解消願望」など複雑な感情が入り混じっている。とすれば先の作品小泉明郎の「空気」の影もまたそうした複雑な感情を呼び起こす作品と考えられるはずである。他者を理解しようとすることは、自己を認識するはたらきと言える。両者もまた韓国、日本という国家間の問題を理解すると同時に、他者を理解することによって個人が自己認識を遂げていく道筋を提案している。そのことは個人にとっての普遍的価値をも呼び起こすのである。

3、不在から不戦— 銃

「平和の少女像」がそうであるように、「不在」の表象は、やがて「不戦」のメッセージを帯びてくる。より具体的な不戦の意味を表すのは「銃」の形象だろう。

小沢剛「ベジタブル・ウェポン」2001-プロジェクトでは野菜や魚など鍋の材料で機関銃の形に作り、後でその食材を使って鍋宴会を催すもので、武器を解体させ、さらには軍隊の「武装解除」を、「鍋」では戦闘終了後の「平和」を暗示しているという。小沢はさらに世界各地を回り、現地のお鍋の具材で武器を作成し、それを現地の女性に持たせた写真を撮影してきた。²¹筆者が作品を見たのは2002年で、「ベジタブル・ウェポン—さんまのつみれ鍋／東京2001」だと思われる。²²当時は野菜の銃によって反戦を訴える写真作品としか理解しなかったが、今日まで日本各地、世界各地で展開されるプロジェクトアートとなっている。ここで気になったのが、銃を構えるのが女性であり、その材料で料理を作るという過程である。

²¹ ザリガニ発射！?—世界のお鍋の具材で作った「ベジタブル・ウェポン」プロジェクト2012/10/11 えん食べ編集部
<https://entabe.jp/news/article/850>

²² 「アンダー・コンストラクション：アジア美術の新世代」 2002～2003 東京オペラシティアートギャラリー 小沢剛「ベジタブル・ウェポン—アジア版」

図7、小沢剛「ベジタブル・ウェポンーさんまのつみれ鍋／東京 2001」



図8、尹秀珍「時尚恐怖主義第3 (Fashion Terrorism Part3)」 2005



その後、銃と不戦のテーマは中国の女性アーティスト尹秀珍「時尚恐怖主義第3」Fashion Terrorism Part3 2005で、再び思考することになった。85美術運動の1980年代、廈門ダダの黄永砵は「会响的枪（音の出るピストル）」で水道管、自転車のベルを組み合わせて、銃の形に作るが、レディメイドを使う事に重点があって、反戦へのメッセージ性は希薄だと思われる。

尹は布や綿で、機関銃やナイフをつくり、それをスーツケースの中に閉じ込めた。尹は林天苗と並んで、中国の女性アーティストとして活躍しているが、両者の共通点は裁縫、針仕事である「女紅」で作品を制作していることだ。女紅とは、一般には裁縫 刺繍 織物 縫製など女性が課せられてきた労働とされるが、『漢書』卷五、景帝紀に「農事傷則飢之本也 女紅害則寒之原也（農事傷ふは則ち飢の本なり。女紅害ふは則ち寒の原なり）」とある。当時は男女の労働の分業

が進み、女は紡績、機織、裁縫に加えて、採桑、養蚕も担っていた²³。

衣食住という大切な生活要素を女が担ったという事。それは自由への抑圧にもなるし、生活への「誇り」ともなり得る。抑圧だけでは、単純に過ぎる。女性性のあり方を現実のままに提示する事で、様々な議論を促し、それぞれの複雑な有り様というこれからの考えることができる。尹や林天苗は中国の現実と伝統から思考した。おそらく原初的な男女の役割分担への回帰といった近代的な女性主義が前提としてあったと思われる。だから林天苗は直接的な西洋フェミニズムというよりは広範なフェミニズムであると考えられる。

さてファッションテロリズムをつくったきっかけは、海外旅行で、頻繁に遭遇する安全検査だった。尹は集めてきた古着で旅客機に乗る時の携帯禁止の品々、銃、匕首、斧、シャンプー、スプレー缶などをつくり、ボストンバックに詰めて、北京を出発し、安全検査して旅客機に乗り、ドイツまでやってきて展覧した²⁴。

ただこのファッションテロリズムのシリーズに関していえば、重要なのはこうした女性性の表出によって、9・11以降の暴力的世界への反駁として、反戦の意味を加えていったことだろう。それは小沢の作品にも相通じるものがある。

さて2014年6月6日から艾未未のインスタグラムには片方の足を抱えて銃に見立てて何かを狙う姿の写真「腿枪レグガン」が掲載され始め、ツイッターなどのSNSで大流行することになる。その目的は反テロ運動の中で武力が過度に使用されている事に反対することだった²⁵。2020年6月には輪ゴムを飛ばす「おもちゃのピストル」をインスタグラムに上げている。ここには香港警察やアメリカ警察の暴力を批判する意図があるだろう。

4、二重の不在—文字

第一節の毛沢東絵画や古典的絵画、皇室の写真は見知った者だけが、その不在に気づき、イメージを補ったり、不可視の領域に思いを馳せたりすることになる。徐冰の「析世鑑」1988は存在しない漢字で書物を編むことで、漢字という言語からその意味を抜き取る。漢字文化圏にない人にとっては、真の漢字であろうと、偽漢字であろうと同じ四角い文字である。だから表意機能は無くなり、漢字の呪術的機能だけが残る。呪術は祈りへと読み替えも可能だろう。

²³ 上田早苗「漢代の家族とその労働—夫耕婦績について」『史林』62巻3号1979年

²⁴ 其最初の灵感来源于旅行中频繁遭遇的安全检查。尹秀珍用搜集来的衣服制成乘机禁止携带的物品（如手枪、匕首、斧头、洗发水、液体物质等），将它们放入旅行箱，从北京出发过安检上飞机到德国展出。
【绝对艺术】时光的封印者-尹秀珍 2018-06-21（本文刊载于《绝对艺术》杂志第八期，【绝对前沿】栏目）
https://www.sohu.com/a/237030555_306436

²⁵ 牧陽一「誰が私の名前を消したのか？—艾未未アイ・ウェイウェイ 2014」『埼玉大学紀要（教養学部）』第50巻第1号 2014年

図9、毛同強「我有一個夢 I Have a Dream」2011



香港警察の暴力に関する報道が止まない。また 2020 年 5 月 25 日にミネアポリス近郊で、警察官が膝で首を絞める乱暴な拘束によってジョージ・フロイド氏が死亡させられた事件が起きた。全米に黒人差別への抗議デモが起こった。また中国対アメリカという新冷戦の時期に入ったと言われる 2020 年、筆者には毛同強の作品が記憶の淵からよみがえってきた。

艾未未と戴漢志の設立した CAAW (芸術倉庫) 最後の美術展は 2011 年 9 月 23 日から 11 月 20 日開催された。81 日間、軍の施設に監禁されていた艾未未が釈放されて三月後のことである。毛同強「我有一個夢 I Have a Dream」キュレーターは馮博一。人種間の平等と差別が終わることを訴えたキング牧師の同名の演説をまずは中国語に訳し、さらに西夏文字学の大家、李範文が 2300 の西夏文字に訳し、それを 385 枚の石版、合計 47 トンに刻み、床に敷き詰めた。壁面には李範文の西夏文字への訳稿 210 幅が掲げられている²⁶。自由と平等を求めるこの著名な演説を

²⁶ 《我有一个梦》毛同强装置新作展开幕

展览日期 2011 年 9 月 23 日 - 2011 年 11 月 20 日 艺术文件仓库 (中国 北京市) 策展人冯博一 艺术家毛同强主办方艺术文件仓库 (中国 北京市)

「他首先根据美国黑人民权领袖马丁·路德·金(Martin Luther King, Jr.)于 1963 年 8 月 28 日在美国华盛顿林肯纪念堂的著名演讲“我有一个梦想”的英文翻译为中文，然后请我国著名研究西夏文专家李范文先生翻译成西夏文，并请书法家将全文 2300 字的西夏文书写成楷书，最后阴刻在 385 块石碑上。重达 47 吨的石碑铺陈于整个展厅地面，周边辅以李范文先生的西夏文翻译手稿 210 幅，形成了创作这件大型装置作品的完整过程及文献资料。」

冯博一“梦想”的反诘 关于毛同强的装置新作《我有一个梦》

2011-09-26 08:49:22 来源：雅昌艺术网专稿

「我们的生活本该是相对平等、自由的环境，然而生活的意义已被一种权力所掌控，或者说我们寻找公平公正的生活意义已经被专制抽空了。我以为毛同强在这件作品里是将马丁·路德·金“我有一个梦想”著名演讲视作一个借代，一个隐喻，体现出来恰恰是我们生存中矛盾与困惑的表征——他是在不完满的现实中寻求人权价值与意义的“梦想”。」

<https://news.artron.net/20110924/n191870.html>

西夏文字という滅びた民族の文字で綴っている。

滅びた国の文字で、虐げられた人種の言葉をつづることには、強大な「国家・民族・資本」に抵抗する意味があるだろう。

演説では「今こそ、我々の国を、人種間の不平等という泥沼から、兄弟愛という強固な岩へと引き上げる時である。」「この信念があれば、我々は絶望の山の中から希望の石を切り出すことができる。」（下線：牧）と述べている。キング牧師の演説の中で、岩や石は愛や希望を象徴する。演説を石版に彫り込んだ理由は、そうした象徴性にあるだろう。

だが演説は読み取れない。石碑という「もの」と演説の理想という私たちの「観念」は完全に分断され、私たちは見つめる場所を失い、理想は宙を漂うばかりである。ただ石工たちが石に文字を削り込む姿と音を、そのプロセスを想像する。関係性を拒絶した重い石碑はその重量だけを伝えてくる。

この美術展を監修した艾未未は以下のように言っている。

「…毛同強作品の石碑の前に立ち訳文を読むとき、感動する。詩化された言語で、公正正義の原初的な価値を述べ、社会と人のある種の善意とその不在性を表している。これは一種の信仰であり、この信仰は数十年前に亡くなった一人の有色人種の口から出たものだ。それは今、いっそう特別な意義を持っていると私は思う。時間的にはまったくの偶然の一致ではあるが、この偶然は、作家の長きにわたってこの事に関心をもってきたことに依拠している。偶然の一致はすぐさまあられるものではない。偶然の一致には本当の意味での偶然はなく、すべては長い間にある種の種類の準備が必要なのだ。／マーティン・ルーサー・キング「私には夢がある」の精神と観念は、語義としては直訳することができる。だが精神と観念から完全に伝えたものを、私たちは真に受け取ることができるだろうか？それはもう史学家の範疇である。芸術家としてこの点を掘り下げるのは、非常に難しい。たとえ掘り下げていっても、現実として理解できないのであれば、それは完全な形で陳述されない。こうすることには価値がある。少なくとも強い象徴性がある。これもまた毛同強作品のもつ特徴である。作品はその事実の証拠と史料性以外に、ある種の象徴的意義を備えている。この象徴性は宿命であるかもしれないし、どうしようもない事かもしれない。だが、いずれにせよ、存在はこのような特徴的な含意を備えているのだ」²⁷（下線：牧）。

この作品は艾未未自身の普遍的な理想と、その「不在性」を示す芸術のもつ両義性を示しているのではないか。下線部の「不在性」は原文では「不可持有性」である。また善意とその不在性

²⁷ 「艾未未谈毛同强作品」2011-09-10

「…当我站在毛同强作品的石碑上读译文的时候，很感动。诗化的语言，谈到公平正义的原始价值，体现出社会和人的某种善意和它的不可持有性。这是一种信仰，这种信仰是出自一个死在几十年前的一个有色人种人之口。我觉得它在今天拥有着更特殊的意义。虽然在时间上纯属是一种巧合，但这种巧合来自于作者长期对这个事情的关注。巧合不会立刻出现，没有一个巧合是真正的偶然，都是要有一些长期的某种类型的准备。

马丁·路德·金《我有一个梦想》的这种精神和观念，从语义上可以直译过来，但真正从精神和观念上完全转述，我们能否接受？这已经是史学家的范畴。作为艺术家很难真正深入这一点，既使你深入，如果不能被现实所理解的话，它也不能被完整地陈述出来。但是，这样做是有价值的，它至少具有很强的象征性。这也是在毛同强所有作品里面的特征，作品除了它的事实依据和史料性之外，还具有某种象征意义。这种象征可能是宿命的，也可能是无奈的，但是，无论如何存在是具有这样的特征含义的。艾未未 2011年8月28日」

<http://www.ccarting.com/review/works/2011-09-10/1315670824d28319.html>

を「信仰」であると述べている。

この作品は、解読できる人間が世界に数人しかいない滅びた文字で、実現への善意とその不在を同時に描く、詩化された「夢」だ。二重の夢であり、二重の「不在」である。石という強固なものに刻めば刻むほど、その不在性が強調される。両者の不在性は相互に相殺され、信仰、祈りへと昇華されるのだろうか。さらにその象徴性は宿命であり、「無奈（無可奈何）」なものだという。「無奈」は仕方がない、自分にはどうしようもない、無力を感じるといった意味である。韓国語の「恨」のもつ無常観にも通じるかもしれない。とすればその無常観は「影」に凝縮する。快活な「削除」ではない、影には影であるべき陰湿な理由がある。滅亡には滅亡に足る不幸な理由がある。ではいま私たちは影なのか滅亡したものたちなのか。いや、滅亡ではない。不在は無ではない、不在は関係性によって成り立つ。可視的には通じ合えなくとも、不在ではあっても、不可視的な観念の世界で結びあう可能性がある事を、この作品は伝えてくるのである。