

自己の他者

-中国人女性写真家はいかに個を表現してきたか-

先端芸術表現 博士課程 許力静

主査指導教員

佐藤時啓

副査指導教員

伊藤俊治（論文第一副査）

鈴木理策（作品第一副査）

荒木夏実（副査）

要旨

新中国の誕生、文化大革命（以下、文革）、改革開放、一人っ子政策、グローバリズムなどを経験してきた社会主義国の中国において、女性写真家・アーティストたちの才能を捉えるために、時代の変遷がいかに個の意識と芸術表現に影響を与えたかを示す必要がある。このことは、筆者が長年にわたって写真表現を学び、研究を行ってきた中で、最も関心を寄せ、明らかにしたい問題の一つである。

そこで、著者は二年間をかけて、中国の歴史的背景を踏まえ、社会的、文化的表象を参照しながら、独自のパーソナリティを持つ具体的個人の意識を核に、作品制作に取り組み、1949年の新中国の誕生以来2019年までの間、異なる年代を生きた中国人女性の写真家・アーティスト、学者（評論家、キュレーターなど）を代表する数十人を重点的に、資料収集と背景研究を行った。その中、現在活躍中の6人に絞り、彼女たちの「アーティスト」という各個人の属性を構成してきた背景、制作のモチベーション、表現手法などについてより深くリサーチとインタビューを行った。異なる時代要因がそれぞれ内包されているものの、女性でありながらも、女性という社会的性別（ジェンダー）を独自の視線で認識し、創作行為を自我反射させる鏡とし、セルフ・アイデンティティを確立しつつ、個人的経験から集団的经验へと変容することを、世代の異なる女性写真家たちに共通の特徴として、おのおのの創作活動からうかがい知ることができた。

本論では、1949年から2019年までの70年間を、1. 新中国建国初期における個の意識が隠蔽された時期（1949-1978）、2. 文革以降、個の意識が転換した時期（1979-1989）、3. 現代アートと並存する個の意識が覚醒した時期（1990-2000年代）、4. ニュージェネレーションの個の意識が変容した時期（2000年代-今）の、4つの時期に分けて論じる。

新中国建国初期、稀有な存在だった女性の職業カメラマンや新聞記者は、政治に仕えることを自らの責務とする一方で、この、個の意識が隠蔽された時期においても、歴史価値と形式美を兼具する写真群を残した。文革以降の女性写真家は、社会と写真芸術のために何ができるかに最大の関心を寄せ、彼女たちの写真表現は、芸術写真へ変遷する時期が進展する中で代表的なものとして、社会変革を推進し、その後の写真表現もリードする。1990年代になると、女性による汎写真表現は、現代美術表現との並走しながら、彼女たちの個の意識が自発的かつ必然的に覚醒し、個の経験から女性としての社会的属性を理解するプロセスである。2000年代に到来した現在、現代

美術の世界において中国の存在感が日ごとに増し、中国現代美術シーンの動向は国際的にも大きな注目を集めている中、写真を用いたニュージェネレーションの女性作家たちによる表現は、今に生きる自身の個人的経験等を統合し、問題意識が個から共同体（ジェンダー、社会）へと移る意識がより鮮明に読み解ける。

とりわけ、1990年以降に活躍し始めた女性写真家・アーティストたちの影響力は、アジア地域を超えて、世界のアートシーンにも及んでいる。中国における芸術写真の発展の変遷を理解するための重要なファクターとして、本論は、時代的な差異と彼女たちの創作との関係を背景に、個の意識の変遷を論述の軸とし、独自性のある中国人女性写真家・アーティストは、いかに作品を通して個を表現しつつセルフ・アイデンティティを確立してきたか、そしていかに個人的経験に基づいた表現が集団的経験に接続した表現へと変容してきたか、その様相を見せていくことを試みる。

目次

要旨	2
序章	5
第一章 個の意識が隠蔽された時期 (1949-1978) -建国初期における写真表現と女性たちの写真を介した実践-	10
第二章 個の意識が転換した時期 (1979-1989) -文革以降におけるイデオロギーの再構築-	21
第三章 個の意識が覚醒した時期 (1990-2000 年代)	
1. コンテンポラリーアートとの並存	26
2. 流動する主体 -時代の変遷を体感するシン・ダンウエン(邢丹文)-	33
3. 見えるのものと見えないもの -《十二花月》とチェン・リンヤン(陳羚羊) NO. 2-	43
第四章 個の意識が変容した時期 (2000 年代以降)	
1. 社会受容と女性の時代	49
2. 「衝突」による女性像の解体 -世間と対抗するワン・リン(王淋)-	52
3. 性的役割への疑いのまなざし -リャオ・イージョン(廖逸君)の実験的關係性 とグォー・イングォン(郭盈光)の婚活アーカイブ-	56
4. 自傷行為から他者の受容へ -チェン・ズ(陳哲)の「セルフ・ポートレート」-	61
第五章 「自己の他者」という意識-結論としての作品について-	64
謝辞	69

序章

文学理論家、哲学者のジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva, 1941-) 【1】は中国のメディアのインタビューで、彼女はフェミニストかどうか、シモーヌ・ド・ボーヴォワール (Simone de Beauvoir, 1908-1986) 【2】との違いを尋ねられた時、以下のように答えた。

「わたしは簡単に自分がフェミニストとは言えませんが、少なくともわたしは自分がヨハネス・ドゥンス・スコトゥス (Johannes Duns Scotus) 【3】主義者に近いと思います。彼は中世の思想家であり、集団と一般論としての考えより個人としての思想が大事だと主張します。一方で、ボーヴォワールはすべての女性の境遇、一般女性の基本的な条件、男女平等の問題に注目していました。わたしは個人としての女性の境遇、特に彼女らの才能と天分に關心を持っています。」【4】

クリステヴァの言うように、個人としての女性の境遇と才能に関心を持つことは中国人女性による写真表現を理解するための立脚点でもある。新中国の誕生、文化大革命、改革開放、一人っ子政策、グローバリズム等、社会の変遷を経験してきた社会主義国の中国において、女性写真家、アーティストたちの才能を捉えるために、時代の変遷がいかに関の意識と芸術表現に影響を与えたかを示す必要がある。

そこで、著者は二年間をかけて、中国の歴史的背景を踏まえ、社会的、文化的表象を参照しながら、独自のパーソナリティを持つ具体的個人の意識を核に、作品制作に取り組み、1949年の新中国の誕生以来2019年までの間、異なる年代を生きた中国人女性の写真家・アーティスト、学者(評論家、キュレーターなど)を代表する数十人を重点的に、資料収集と背景研究を行った。その中、現在活躍中の6人に絞り、彼女たちの「アーティスト」という各個人の属性を構成してきた背景、制作のモチベーション、表現手法などについてより深くリサーチとインタビューを行った。異なる時代要因がそれぞれ内包されているものの、女性でありながらも、女性という社会的性別(ジェンダー)を独自性のある視線で認識し、創作行為を自我を反射する鏡とし、セルフ・アイデンティティを確立しつつ、個人的経験から集団的经验へと変容することを、世代の異なる女性写真家たちに共通の特徴として、おのこの創作活動からうかがい知ることができた。

まず、論題の「自己の他者」について、説明しておきたい。

西洋における普遍的な哲学は、主体を仮説的に立てて、自身の存在を顧みるといった構造である。フランスの哲学者で精神分析家のジャック・ラカン (Jacques Lacan、1901-1981) が提出したミラー・ステージ(鏡像段階) によれば、幼児が鏡に映る自分の像を他者として捉え、自身の主体性を獲得するとなる。【5】フランスの哲学者、フェミニスト理論家・活動家のシモーヌ・ド・ボーヴォワール (Simone de Beauvoir、1908-1986) は、著書の『第二の性』 (1949) に、「男は人間として定義され、女は女性として定義される。女が人間として振る舞うと男のまねをしているといわれる。」【6】と、本質的な「主体」としての男性に対する女性の「他者性」を論述している。更に、ベルギー出身の哲学者・リュス・イリガライ (Luce Irigaray、1930-) は、著書の『検鏡、他者としての女 (Speculum of the other woman)) の中で、自身に独自性がある女性は己を自己反射させる他者に見立てることができる」と述べている。即ち、男性の他者としての女性が、実は、自己の中に「他者」の目で、自分自身の存在を分析することができ、アイデンティティを形成していく。【7】

本論に取り上げる「他者」という言葉は、ボーヴォワールが定義した「男性の他者としての女性」を意味するのではなく、イリガライが述べたような、独自性を持つ女性写真家・アーティストがカメラという装置を通し、個の意識を自ら確認できることを指す。いわば、自己の中にある自己認識する他者の目であり、「自己の他者」という意識である。

次に、本論の時代の区切り方について、説明しておきたい。

本論文では、美術史学者、評論家のウー・ホン (巫鴻) 【8】が提起した中国の写真発展史における時代の区切り方を参考に、1949年から2019年までの70年間を、1. 新中国建国初期における個の意識が隠蔽された時期 (1949-1978)、2. 文革以降、個の意識が転換した時期 (1979-1989)、3. 現代アートと並存する個の意識が覚醒した時期 (1990-2000年代)、4. ニュージェネレーションの個の意識が変容した時期 (2000年代-今) の、4つの時期に分けて論じる。【9】

1949年以降の中国における文化芸術の実践には、文化芸術がより政治に奉仕する重要な方法となる一方で、この時期の個人主義をベースとした芸術写真は立脚の土壌を失った。1955年には男女同額報酬が提唱され、「婦人は天の半分を支えることができる」といったスローガンが掲げられた。こうして、女性の社会進出を後押しする価値判断基準が次第に形成されていき、男性ができることは女性も対等かつ同様にできると見なされるようになっていった。この概念は中国全土の社会階級や女性に浸透し、影響を与えた。この時期、現実主義的な政治写真は、文革が収束する1976年ま

で続いた。当時、稀有な存在だった女性の職業カメラマンや新聞記者は、政府や軍が直轄する宣伝部門または文芸機関のもとで、国家ならびに政党が与えた職務としての撮影を行っていた。彼女たちは、政治に仕えるを自らの責務とする一方で、この、個の意識が隠蔽された時期においても、歴史価値と形式美を兼具する写真群を残した。

文革後、中国における芸術写真は、とどまるところを知らないかのごとく発展を遂げていった。1979年設立された大規模な民間写真団体の「四月影会」が開催した第一回「自然・社会・人」写真展は、芸術写真表現は今後、政治的宣伝のニーズから離れることを宣言し、プロアマ問わず、大勢の写真家が自発的かつ自由に写真を撮ることを追求し始めた。【10】この転換期の写真は文革以降の意識の再構築に影響を与えた。その後の10年は、「写真のニューウェーブ」と呼ばれ、西洋のドキュメンタリー写真のスタイルに影響を受け、中国社会における「人」に密着した、民族の志や社会生活を反映した写真、あるいは都市の問題を批評することを主眼に置いたドキュメンタリー写真が主流となっていった【11】。当時の女性写真は、「四月影会」を牽引する者、「写真のニューウェーブ」を実践する者として、社会と写真芸術のために何ができるかに最大の関心を寄せていたのであり、写真が自分に何をもたらしてくれるかに重きを置いてはいなかった。この、個の意識が転換した時期における女性の写真表現は、芸術写真へ変遷する時期が進展する中で代表的なものとして、社会変革を推進し、その後の写真表現もリードする。

また1990年代になると、写真においてよりコンセプチュアルな表現が目立つようになり、写真と現代美術表現との並走が見られるようになった。更に、1995年9月に北京で第4回世界女性会議を開催することが1992年に決議されたことをきっかけに、中国においてフェミニズムの概念が注目されるようになる。女性写真家や前衛アーティストによる汎写真作品(写真、写真を含むインスタレーション、映像作品など)が多く現れ始めたのはこの時期からであり、多くの作家の作品からは、ジェンダー意識を顕著に見て取ることができる。美術学校(院)などで正規の教育を受けた女性アーティストたちは、芸術文化の最前線である大都市または海外に活躍の舞台を広げる。この時期における女性による汎写真表現は、社会の寛容性が変化を遂げたことにより、自発的かつ必然的に覚醒し、個の経験を通して女性としての社会的属性を理解するプロセスの表現だった。

そして2000年代以降、今日に至り、現代美術の世界において中国の存在感が日ごとに増し、中国現代美術シーンの動向は国際的にも大きな注目を集めている。写真を含む中国における実験的芸術が、2000年の「第3回上海ビエンナーレ展」と2002年

に行われた「第1回広州トリエンナーレ」を機に公に自由化され、より国際的な展開をみせるようになり、さまざまな芸術表現やビジュアル言語が中国本土において、より大らかに受け入れられるようになった。中国における写真を専門としたアソシエーション、フォトフェスティバル、独立出版、個人によるキュレーションや美術批評が盛んとなった昨今、写真作家たちはより多くの展示と交流の機会を与えられている。国内外のインスティテューションやフォトフェアで、写真を用いた芸術表現に力を注ぐニュージェネレーションの女性作家たちの姿も目立ち始めた。この時期における女性による写真表現は、今に生きる自身の個人的経験等を統合し、問題意識が個から共同体（ジェンダー、社会）へと移る意識がより鮮明に読み解ける。

ここからは、時代的な差異と中国人女性写真家・アーティストの創作との関係を背景に、個の意識の変遷を論述の軸とし、独自性のある彼女たちはいかに作品を通して個を表現しつつ、セルフ・アイデンティティを確立してきたか、そしていかに個人的経験に基づいた表現が集団的経験に接続した表現へと変容してきたかを、論じることを試みる。

序章 注釈

- 【1】 ジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva、1941-) ブルガリア出身のフランスの文学理論家、哲学者、フェミニスト理論家、著述家。著書『中国の女たち』(せりか書房せり、1981)
- 【2】 シモーヌ・ド・ボーヴォワール (Simone de Beauvoir、1908-1986) フランスの哲学者、作家、批評家、フェミニスト理論家・活動家。著書『第二の性』(1949)
- 【3】 ヨハネス・ドゥンス・スコトゥス (Johannes Duns Scotus、1266?-1303) 中世ヨーロッパの神学者・哲学者
- 【4】 「ボーヴォワールは女の条件、わたしは女の才能を書く—ジュリア・クリステヴァ特集」」、ジャン・イン (張英)、『南方周末』、2009年3月
- 【5】 福原泰平『ラカン—鏡像段階 (現代思想の冒険者たち Select)』、講談社、2005
- 【6】 英語原文: Man is defined as a human being and a woman as a female - whenever she behaves as a human being she is said to imitate the male.
- 【7】 リュス・イリガライ (Luce Irigaray) 『Speculum of the other woman』、訳者: チィウ・ヤジュン (屈雅君) など、河南大学出版社、2013
- 【8】 ウー・ホン (巫鴻) 美術史家、批評家、キュレーター。シカゴ大学美術史学部及び東アジア言語文明学部特別教授。1980年代より中国の美術史に関する研究、キュレーション数多く手掛けている。主な著書に『武梁祠: 中国古代画像芸の思想性 (The Wu Liang Shrine: The ideology of Early Chinese Pictorial Art)』(1989年)、『現代中国芸術: 1970-2000年代 (Contemporary Chinese Art: 1970s-2000s)』(2014年)など
- 【9】 「時代の区切り方」はウー・ホン (巫鴻) が主筆した「中国撮影 40年 (1979-2017)」を参考、『中国当代撮影 40年—三影堂 10周年特展』同名出版物に掲載、2017
- 【10】 チェン・シン (陳申)、ショ・シジン (徐希景) 『中国撮影芸術史』P426、生活・読書・新知三聯書店、2011
- 【11】 同上、P582

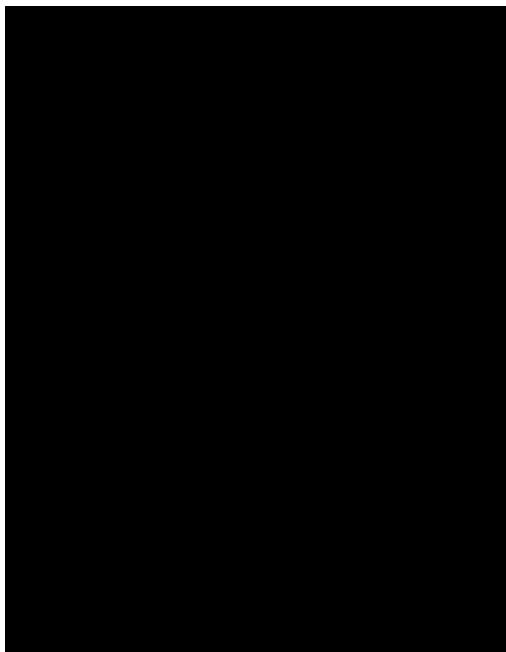
第一章 個の意識が隠蔽された時期（1949-1979）

-建国初期における写真表現と女性たちの写真を介した実践-

中華人民共和国の建国前のこの時代は、民族存亡の危機に瀕したことから生じた色濃い愛国救民的ムードを基底とした「戦時写真」が主流となった。

写真家のシャー・フィー（沙飛、1912-1950）は自ら、1936年に行った初の個展（1936）の冊子で「**鋭い批評で当時の美術写真を批判しただけでなく、写真は革命と闘争における一種の“武器”という新しい観念を明示した**」としている【1】。1937年に写真雑誌『飛鷹』第18期で発表された論文、「現段階における写真の任務」にも、1930年代の写真表現が「芸術のため」から「国防のため」へと変転したと記されている。このような転換は、いわば、「**個人の要求ではなく、それは民族の呼び掛けと時代の需要が、全ての愛国写真家たちを次第に抗日と滅亡からの救済という旗のもとに集結させ、もしくはそちら側に立たせたのだった。**」【2】

愛国写真家たちはこぞって、撮影のテーマを現実の社会的な課題へと移し、写真家個人の芸術の追求は隠蔽された。この時期を代表する写真家にウー・インハン（呉印咸、1900-1994）、シャー・フィー（沙飛）、シヨ・シャオビン（徐肖冰、1916-2009）、シー・シャオフア（石少華、1918-1998）、ゴー・ファン（高帆、1922-2004）などがある。彼らの撮った戦時写真には、この時代の特徴が鮮明に表れており、意義深く、文献的価値がある。【図1】



【図1】 シャー・フィー（沙飛）《塹壕の中の八路軍コムンドポスト》1939

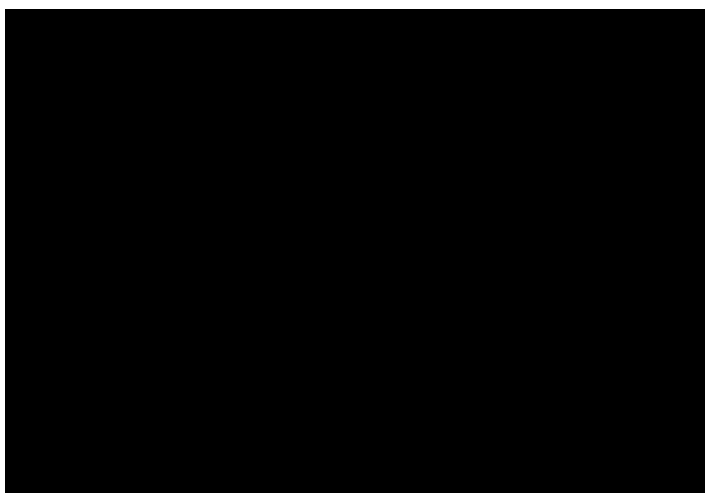
新中国の成立以降になっても、中国人写真家の写真における実践は、依然として国家や政党を奉仕するための「戦時写真」を踏襲していた。1949年以降の中国における文化芸術の実践には顕著な政治性があり、審美的役割は次第に弱化するばかりであった。文化芸術は政治の受け皿、ないしは道具と化していた。【3】このことは、写真界も例外でなかった。このような体制は「個人」の表現に十分な生存的空間を残していない。1930年代の中国美術写真界を象徴する写真家の代表格であり、「南郎北張」と称されたロウ・ジンサン（郎静山）とジャン・インチアン（張印泉）の写真家人生の変遷をなぞることで、この時期に文化芸術が担ったものを立証する。

ロウ・ジンサン（郎静山、1892-1995）は14歳の時に絵画を始め、写真の理論や暗室の技術を学び、1926年に写真記者となった。1934年前後、中国における伝統絵画の理論を写真の作品に融合させた「集錦撮影（Composite picture）」という創作スタイルが成熟期を迎え、代表作の《春樹奇峰》（1934）【図2】を発表した。新中国成立前、ロウは流転の末、大部分のカメラとネガを残して、中国大陸を離れ台湾に居を移した。ロウは中国初の写真記者であり、初めて国際展に出品を果たした中国人写真家でもある。また、中国の絵画理論を写真表現に転用した第一人者であり、人体の写真表現について探究し続け、その分野で一定の業績を残したパイオニア的存在といっても過言ではない。また、中国の学校で初めて写真の授業を開講した先駆者でもあった。1930年より、当時の松江女子中学校【4】で写真クラスの講師を務めるなど、まさに中国の写真教育を切りひらいた草分け的存在である。



【図2】ロウ・ジンサン（郎静山）《春樹奇峰》1934

一方、ジャン・インチャン（張印泉、1900-1971）はロウ・ジンサンの「集錦撮影」とは異なり、写真の魅力を、絵画が及ぶことのない、記録と真実の再現と捉えた。美術写真の影響を受けたジャンの創作期は、耽美主義から写実主義に移り変わる時期とちょうど重なり、その洗礼も受けている。代表作の一つに《狂瀾を全力で挽回する》（1935）【図3】がある。また抗日戦争の期間、北京を生活の拠点としていたジャンは全力で写真における科学技術の研究に没頭する。新中国が成立する前には、新聞総署新聞撮影局と新華社新聞撮影部にそれぞれ前後して勤務していた。彼が書いた『撮影原理と実用』、『撮影応用光学』、『人造光撮影』などは、新中国成立後、写真に従事する第一陣の人々の啓蒙的教材となった【5】。ロウは文化芸術が体制に奉仕するという政治的環境から離れて台湾に渡り、終始個人の芸術創作に徹した。一方でジャン・インチャンは、建国前後における中国の写真の発展に具体的な貢献をもたらした。

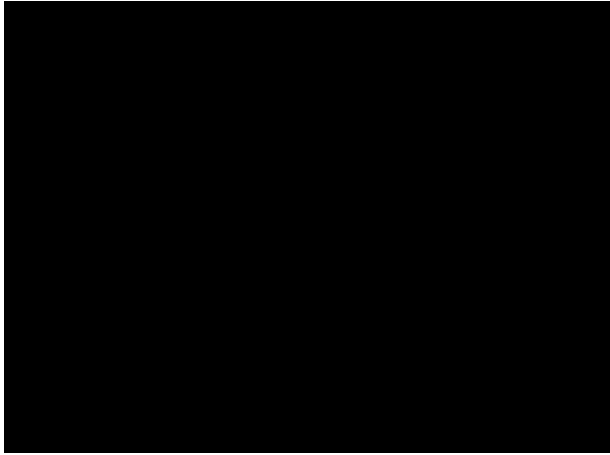


【図3】ジャン・インチャン（張印泉）《狂瀾を全力で挽回する》1935

このような特殊な歴史の時期においても、ホウ・ポー（侯波、1924-2017）やニュー・ウェイヨ（牛畏予、1927-）といった数多くの女性写真家が創作の第一線で活躍した。

ホウ・ポー（侯波）は1938年に中国共産党に入党。1946年より写真の仕事に就く。新中国の成立初期には中南海撮影科科長に就任。主に、毛沢東（もうたくとう）など党と国家リーダーの写真係に従事していた。代表作に《開国大典》、《毛沢東が武漢で長江を思う存分遊覧》【図4】、《頤和園を思う存分遊覧する鄧小平（とうしょうへい）、陳雲（ちんうん）》などがある【6】。プロのカメラマンとして中国共産党に仕えた12年の間、ホウは数多くの重大な歴史的イベントに立ち会いシャッターを切ったほか、近距離でつぶさに毛沢東と党及び国の高級幹部の会合、生活の様相を記録し

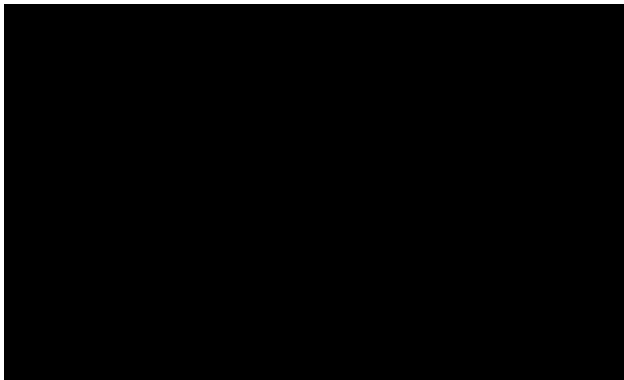
た。時勢を押し量るかのように決定的瞬間を捉えた作品もあれば、繊細かつ穏やかな眼差しで、その人物の性格を表出させたものもある。ホウが撮る写真群は、歴史を受容しながらも情緒を含んだものが多い。彼女は女性であったが、重要なテーマを取り扱うにあたり、その表現のアプローチは決して男性と一線を画したものではなかった。



【図4】 ホウ・ポー（侯波） 《毛沢東が武漢で長江を思う存分遊覧》 1955



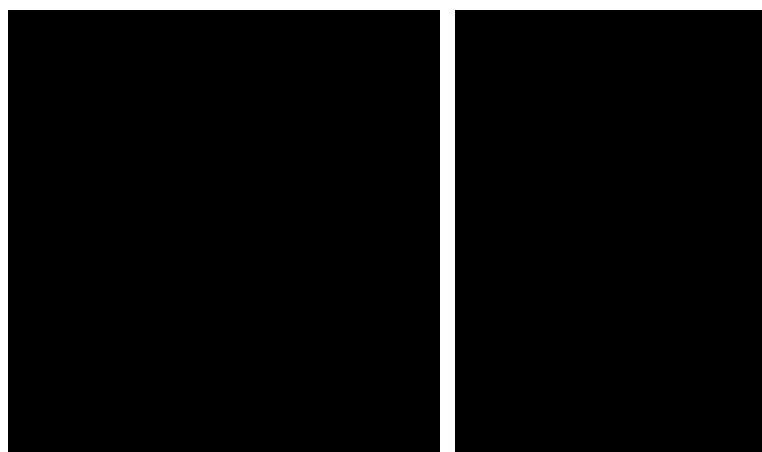
【図5】 ホウ・ポー（侯波） 《開国大典》 1949



【図6】 チェン・ジンチン（陳正青） 《開国大典》 1949

彼女の作品《開国大典》【図5】と同様に、開国大典を題材にした写真家にチェン・ジンチン（陳正青、1917-1966）がいる。チェンは建国の当日、天安門城楼で撮影を任されたメインの写真記者の一人であった。彼が撮った《開国大典》【図6】は、中国で最も広く流布、使用された写真である。撮影対象が同じ2枚の写真を並べると、主要人物の左側、あるいは右側からというように、それぞれの撮影角度は異なるものの、期せずして、両者とも仰ぎ見る角度を選択している。構図についても同様に、メインの被写体の膝上より上を切り取っている。画面下方の3分の2は人の群れで埋め尽くされ、また同様の比率で毛沢東を護衛する人たちが含まれている。これら2枚の写真を比較すると、男女の写真家で大きな違いは見られない。

ホウが中国共産党で写真の仕事に従事する一方で、ニュー・ウェイヨ（牛畏予）は1948年より新聞社で写真の仕事に携わる。「華北画報」、「西南画報」の写真記者を歴任したのちの1951年、新華社へ転職した。建国初期の中国において、女性に関連するトピックについての報道の多くは女性記者に任されていた。ニューは同時期に中国における女性有名人-ホ・シャンニン（何香凝）【図7】【7】、ヨ・ヨンリン（裕容齡）【図8】【8】、ジョウ・チン（趙青）、ジャン・チェン（張権）などの肖像を数多く撮っているほか、1949年に初めて認定された三八婦女節（国際女性デー）や新中国最初の女性パイロットなども撮っている。彼女の作品群は新中国という時勢における女性のイメージを再構築し、その重要なよりどころとなった【9】。文革が終焉を迎えた1975年、48歳になったニューは、自らチベットでの撮影任務を申し出ている。この任務には、他の所属先から2名の男性写真記者も同行した。チベットでの滞在期間中、彼女は、珍しいチベット族の日常生活を大量に撮り貯め、チベット族の女性や児童の写真も多く残している。これは、女性写真家として女性を撮ったイメージとして注目できる。



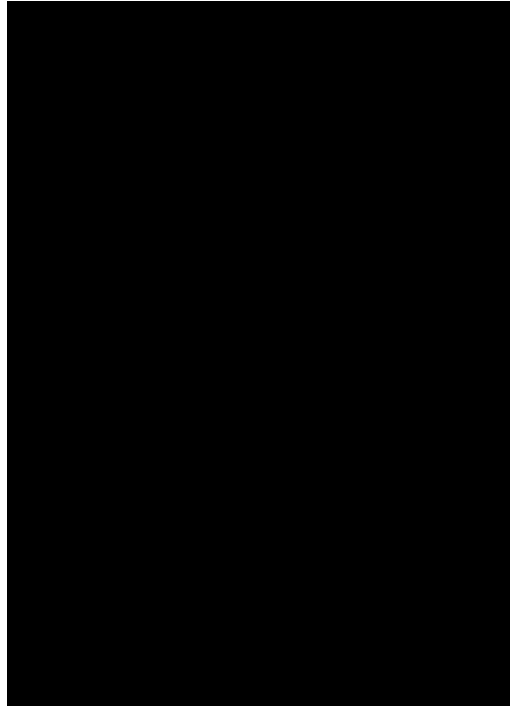
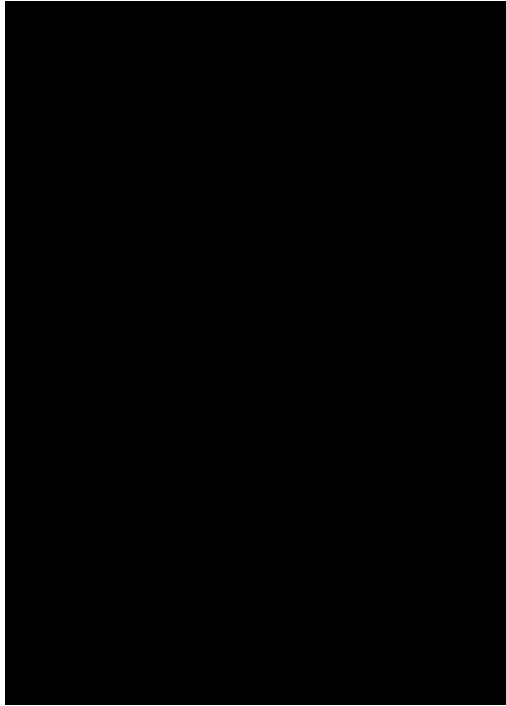
左：【図7】ニュー・ウェイヨ（牛畏予）《何香凝》1961

右：【図8】ニュー・ウェイヨ（牛畏予）《裕容齡》1961

1966年から1976年までの間、中国はいわゆる文革という「10年の大災」【10】を経た。これは中国における文化芸術史の暗黒期であり、過去の文化芸術における功績や実践は全て否定され、写真もその悪運から免れなかった。「中国写真学会は完全に運営停止となり、創刊10周年を迎えた雑誌、『中国撮影』は休刊に追い込まれ、年に一度開催されてきた全国写真芸術展も中断を迫られた。芸術写真における成果と突出した写真家の多くは無残に迫害され、著名な写真家たちは断頭台の露と消えた。」【11】。一切の出版物と展覧会で公開される写真は厳しい検閲の対象となり、写真が政治のために奉仕するという趨勢はより色濃くなっていった。

文革が始まった直後に中国における文化芸術界の主導権を握った、毛沢東共産党主席の4番目の夫人にあたるコウ・セイ（江青、1915-1991）は周知の写真好きだった。コウは1933年に中国共産党に加入し、1938年に毛沢東と結婚、1955年より病魔に侵されるが、1961年に好転し、教養を深めるために写真を撮り始めた。当初は、毛沢東御用達の撮影係がカメラの設定や構図を代わりに行き、コウはシャッターを押すだけに留まった。しかし、これに満足しなかったコウは、毛沢東の差配を介して新華社副社長であり中国撮影学会主席であったシー・シャオファ（石少華）を師として、本格的に写真を学んだ。自身の立場を配慮し、作品発表時には「リー・ジン（李進）」、もしくは本名の「リー・ユンホー（李雲鶴）」を名乗っていた。コウの写真の題材は毛沢東の肖像、風景や花々、文革に関連するイメージもしくはそれを鼓吹する内容の「样板戯」（模範劇）などが主であった。また、文革以前から、彼女の作品は中国撮影学会が主催する「全国撮影芸術展覧会」（略称「国展」）に入選を果たしているほか、雑誌、『中国撮影』で取り上げられていた。

1961年（第五回）から1965年（第九回）までの期間に開催された、五回の国展のうち、第九回を除いて、個人部門の入選作品数が最も多かった作家がコウだった（第九回は第2位）。また、彼女の作品は、1963年から1966年にかけてとその前後を合わせて計8回、『中国撮影』に掲載されている。コウの作品で最も知られている《廬山仙人洞》をたいそう気に入った毛沢東は、この写真のためだけに、《リー・ジン（李進）同志が撮影した廬山仙人洞に寄せて》（1961年9月9日）というタイトルの詩作まで詠んでいる。この作品は『中国撮影』（1964年第三期）に掲載されたほか、1968年に創刊された『新撮影』にも、毛沢東の詩作と共に転載された。『新撮影』とは、コウ・セイなどが文革期間に立ち上げた写真専門誌であり、第一号のみで廃刊となった。

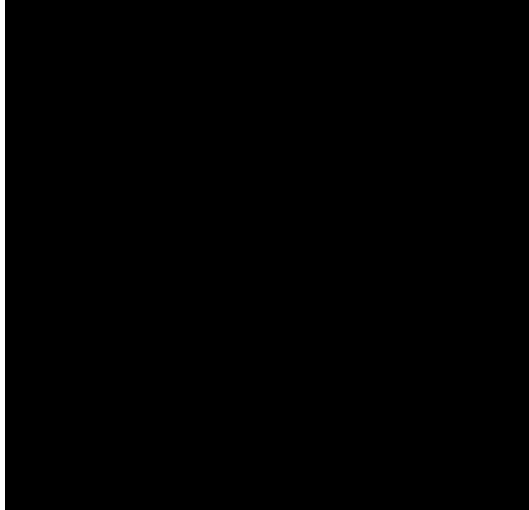


左：【図 11】リー・ジン（李進）《廬山仙人洞》1961（編集前）

右：【図 12】リー・ジン（李進）《廬山仙人洞》1961（編集後）

コウ・セイが発表した多くの写真も、・シャオフアによる「調節」を経ることで作品として成り立っている。代表作の『廬山仙人洞』もその一つである。写真家であり批評家のボ・クン（鮑昆）は、『みる・みなおす（Review）：現代における影像文化』【12】という著作の中で、コウのこの写真には本来、前景【図 11】に松の枝木は使われていなかったが、シーの指導、指摘にそって2回の修正が加えられている【図 12】と述べている。コウと中国写真界の因果関係は、思わず嘆息する部分があるにせよ、当時の政治環境（生態系）の縮図でもある。この側面からして十分に、当時の政治環境がいかにして写真界、芸術界、文壇に多大なる影響を与えたかを察することができる。【13】

コウ・セイが趣味的に写真を撮ることを許される一方で、写真によって「正しい思想」の覚悟たるものに対し、文革期プロパガンダ的写真を大量に残した女性写真家にシャオ・ジュアン（曉庄、1933-）がいる【図 13、14】。1950年より写真を撮り始めたシャオ・ジュアンは、過去に新聞社の撮影係も務めた。しかし、文革時代の仕事に葛藤を感じていた。1970年、江蘇省南通市に下放【14】。文革後、1980年より江蘇人民出版社へ転任し、在職期間中、美術写真雑誌の『光と影』を立ち上げ、編集長を担当した【15】。2003年に江蘇人民出版社より写真集『瞬間的追憶』を出版。2004年には北京の百年影像画廊で『文革歲月』と題した写真展が行われ、中国書局から同名の写真集が刊行されるなど、大いに活躍した。



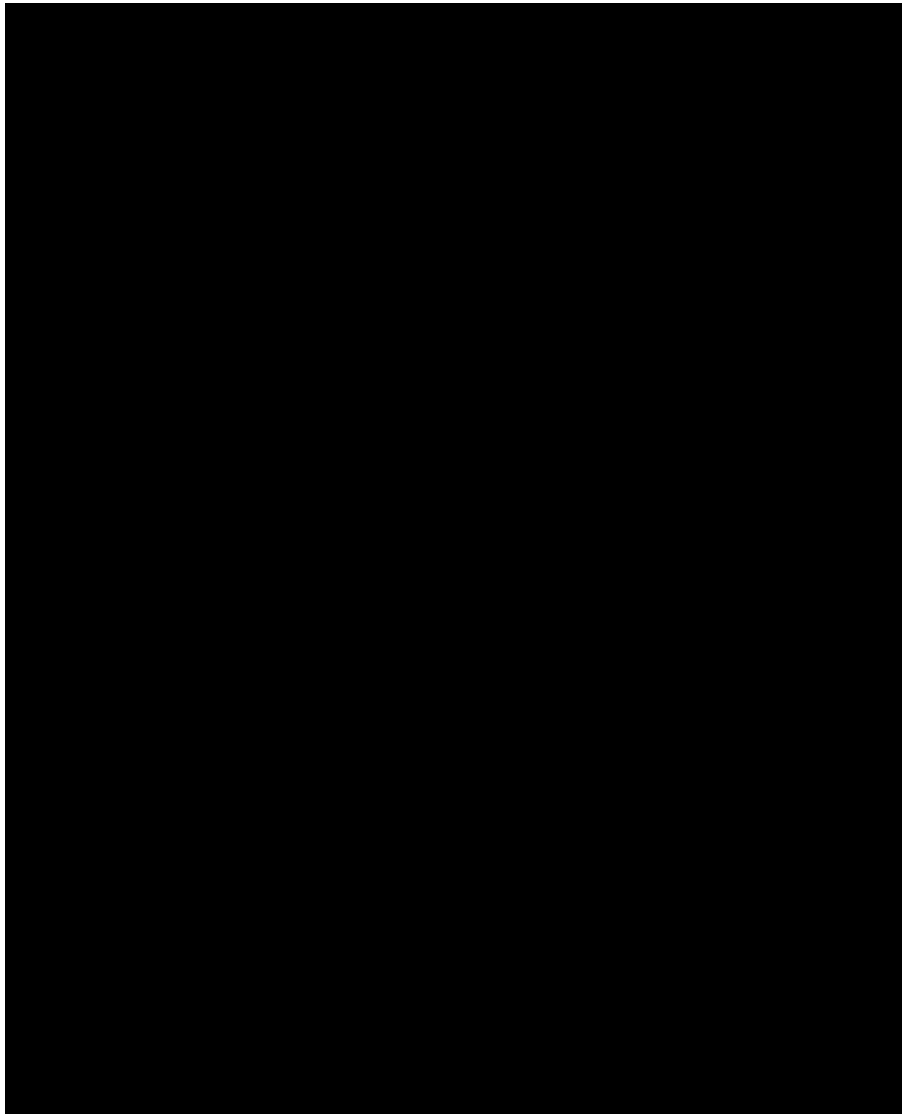
左：【図 13】 シャオ・ジュアン（曉庄）《南京工学院の革命をする教師と生徒が紅宝書を持ち上げて、毛主席万歳を唱える》1966

右：【図 14】 シャオ・ジュアン（曉庄）《南京、乳幼児が毛主席胸章を身につける》1968

シャオ・ジュアンはかつて自身の著書、『紅相冊—曉庄撮影手記』【16】の新書発表会で、以下のように述懐している。

「自分の写真人生において、そして自分の青春を振り返る中で、最もよく写真が撮れたのは 60 年代初頭であった…わたしは報道写真に対して疲弊を感じていた…我が国において、真に報道写真と呼べるものは多くはない。わたしが撮った写真の多くは、会合といった新聞用の写真以外に、掲載された文字の手がかりとして提供したものであり、限定された地点でしか撮らせてもらえなかった。多くの物事が過去となり過ぎ去った後、その事件をもとに演出（ステージ）されたものをただ撮っていた…文革の頃、わたしが政治に身を投じていないと後ろ指をさされることがあった。わたしが手がけた一枚の写真に、ガチョウが一気に舞い上がったシーンを捉えた《踏碎銀波》【図 15】があり…わたしの創作力が最も旺盛であった 60 年代に撮ったものである…文化大革命の頃、この写真は大字報（壁新聞）【17】において“政治に専心していない者による写真”だとして批判された。」【18】

シャオ・ジュアンと写真との関わりについてのこの言葉は、個の意識が抑圧された写真家の気持ちを端的に表すものだろう。



【図 15】 シャオ・ジュアン（曉庄） 《踏碎銀波》 1962

シャオ・ジュアンを含め、文革が勃発してから写真に従事した人たちには一つの共通事項がある。彼ら彼女らはみな、プロレタリアという無産階級の革命事業のために、そして中国共産党に加入したことで、軍隊内で手ほどきを受け、写真の道を進んでいることだ。彼ら彼女らが写真に触れ始めた頃にはもう、写真という媒体は既に個人の表現として存在していなかった。それが文革以前より創作に励み、また 1930 年代の「美術写真」の時期を経験した写真家との違いである。しかし、彼女たちは撮影の仕事をしながら写真への理解を深めるにつれて、自らが表現したいものと、政府から要求されるものの狭間で葛藤を覚えたのだ。そしてその多くは、文革が終結したのちも、引き続き、国家や公的な写真事業に生涯を捧げている。彼女たちは、写真や芸術と個人との関りや意義について思考を巡らせることが許されなかった。そんな時代を生き抜いたのである。

第一章 注釈

- 【1】 チェン・シン（陳申）、ショ・シジン（徐希景）『中国撮影芸術史』P426、生活・読書・新知三聯書店、2011
- 【2】 同上、P325
- 【3】 同上、P426
- 【4】 1927年に江苏省第三中学が男子校「江苏省立松江中学」、女子校「江苏省立松江女子中学」（現在の上海松江二中）に分校され、松江女子中学の当時の学長は江学珠
- 【5】 『中国撮影芸術史』、第四章第二節と第六章第三節
- 【6】 同上、P514-515
- 【7】 ホ・シャンニン（何香凝、1878-1972）画家、中国のフェミニズム運動の先駆者の一人であり、民主革命の創始者である。
- 【8】 ヨ・ヨンリン（裕容齡、1889-1973）舞踊家、中国人が欧米や日本の舞踊を学ぶ第一人者
- 【9】 中国美術館「光影人生 高帆 牛畏予 撮影回顧展」に関する史料を参考
- 【10】 文革という「10年の大災」とは、文化大革命（ぶんかだいかくめい）のこと、中華人民共和国で1966年から1976年まで行われた、毛沢東主導による革命運動であるが、反革命集団から利用され、共産党及び国家、人民に災難を与え、内乱を起こされた
- 【11】 『中国撮影芸術史』P536
- 【12】 ボ・クン（鮑昆『みる・みなおす：現代における影像文化』、中国文聯出版社、2009
- 【13】 現代写真網「江青の写真作品とエピソード」、2014
http://www.ccsph.com/detail_9067.html
色影无忌網「趙俊毅：弟子入り前後の江青」
<http://vision.xitek.com/column/zhaojunyi/201111/11-77077.html>
雅昌芸術網 趙俊毅「『新撮影』の毛スタイルの異議」、2011
https://news.artron.net/20110302/n153500_1.html
『中国撮影芸術史』第七章
- 【14】 下放（かほう）とはかつて中華民国、中華人民共和国で行われた、国民を地方に送り出す政策のこと。下郷運動ともいう
- 【15】 『中国撮影芸術史』P569
- 【16】 シャオ・ジュアン（曉庄）『紅相冊—曉庄撮影手記』、人民出版社、2011
- 【17】 大字報（だいじほう）は、文革期間中、「大鳴」「大放」（いずれも自由な意

見の表明)「大弁論」(議論)とともに「四大(中国語版)(民主)」とされ、中華人民共和国において発行されていた壁新聞のことである。毛沢東は大字報を非常に効果のある新式の武器であるとして、大衆のいる所で大字報を活用することを強調した

- 【18】 大佳网ライブ配信「写真家曉庄『紅相冊』図像で歴史を語る」インタビュー、2011年5月29日、司会者はヨ・シャヨ(余笑羽)
<http://www.dajianet.com/news/2011/0530/162450.shtml>

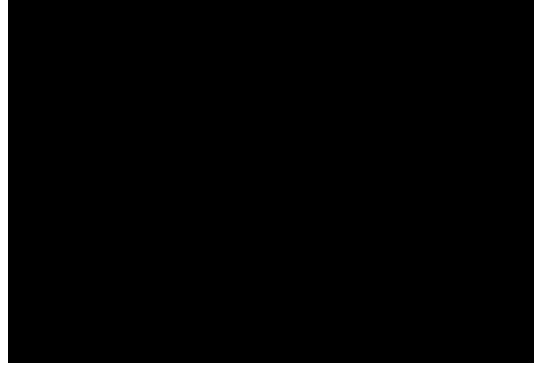
第二章 個の意識が転換した時期（1979-1989）

-文革以降におけるイデオロギーの再構築-

1970年代末から1980年代にかけて、芸術写真は中国で転機を迎える。1976年に文革が収束し、1978年末より、改革開放政策【1】が実施され、新中国の文化と経済は、新たな発展のフェーズに突入した。1979年、民間で自発的に設立され、文革以降、最も中国で影響力を持った写真団体となった四月影会の主要会員の殆どが「四五事件（別称：第一次天安門事件）」を撮っていたことにその変化が表れている。四五事件とは、文革が後期にさしかかった1976年4月5日に天安門広場で勃発した、周恩来（しゅうおんらい）辞世の追悼と「文革四人組【2】」の罪を訴えるための、非暴力による民間の抗議運動である。

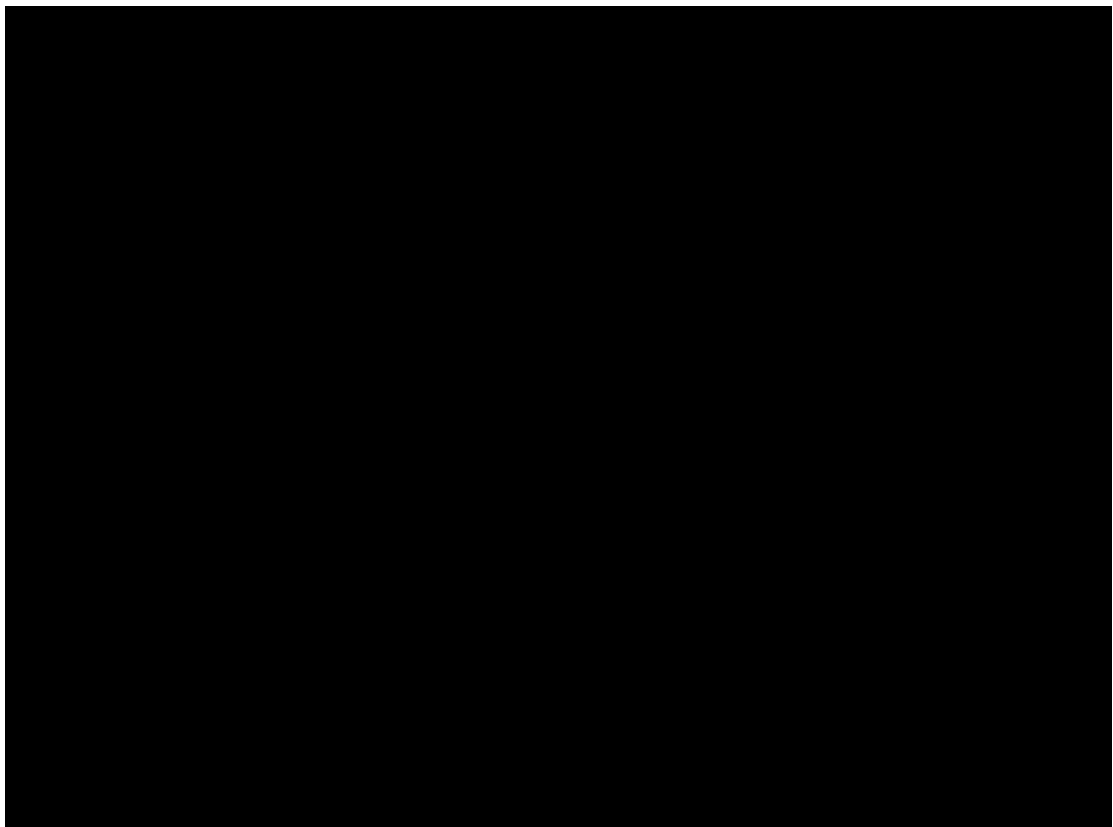
チェン・シン（陳申）、ショ・シジン（徐希景）による『中国撮影芸術史』（2011）は当事件について次のように述べている。「“四五事件”をめぐる撮影活動ないし作品は、“文革”期に行われた粉飾、演出、虚偽にまみれた撮影の風潮に対する最初の、そして、本当の意味での自覚的否定である。それは“文革”の10年で嚴重に破壊されてしまった写実主義を軸とした写真の伝統の再興であり、中国における現代写真の重要なターニングポイントとなった。」【3】

四五事件をテーマにした代表的な作品に、ウー・ポン（吳鵬、1948-）の《明日への団結戦闘》（1976）【図1】、ワン・リーピン（王立平、1941-）の《共に血を流そう》（1976）【図2】、ロ・シャオイン（羅曉韻、1953-）の《狂瀾を全力で挽回する（別名：周総理を偲ぶ、四人組厳しく非難する）》（1976）【図3】がある。女性（写真家）の手によるものとして、事件当時、北京新興靴下工場で働く労働者だったロ・シャオイン（羅曉韻）が、若干23歳にして、事件にレンズを向けた《狂瀾を全力で挽回する》は事件を物語る重要な作品の一つとなった。彼女は四五事件の記録写真集『哀悼の意をささげる人民』（1979）【4】の制作過程においても、要となる編集の仕事を担当している。この記録集に関わった多くの人たちが、プロの写真関係者でなかったことは、注目すべき点であろう。ロ（羅）のほか、記録集のメイン構成者である農業出版社の美術編集・ワン・ジーピン（王志平、男性、1947-、当時29才）、青海歯車工場の労働作業員・イン・シーミン（任世民、男性、1950-、当時26歳）、中国革命歴史博物館の労働作業員・リー・シャオビン（李曉斌、男性、1955-、当時21歳）ら【5】は、記録集刊行後にすぐに結成した「四月影会」のメインメンバーでもあった。



右：【図1】 ウー・ポン（吳鵬）《明日への団結戦闘》1976

左：【図2】 ワン・リーピン（王立平）《共に血を流そう》1976

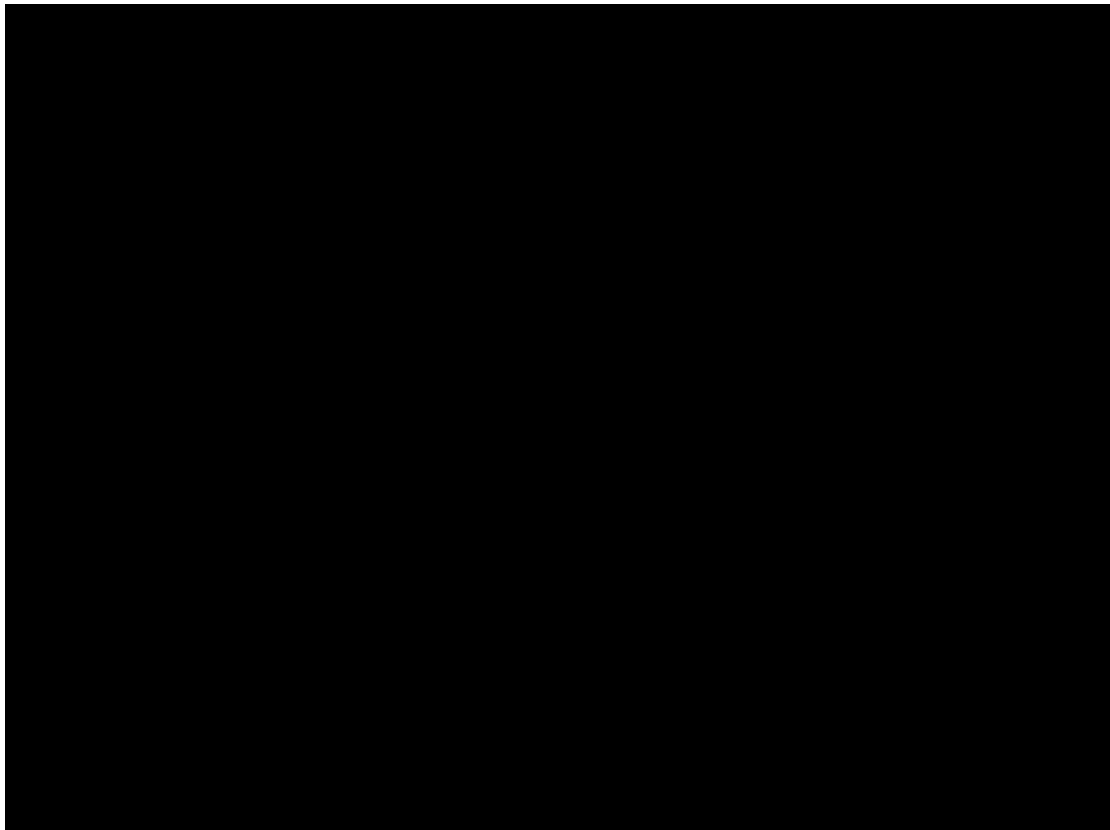


【図3】 ロ・シャオイン（羅曉韻）《狂瀾を全力で挽回する（別名：周総理を偲ぶ、四人組厳しく非難する）》1976

「四月影会」は前後3回にわたって「自然・社会・人」（1979、1980、1981）というタイトルの美術写真展【6】を開催している。特に第一回の展示は、後世に大きな影響を与えた。「四月影会」の重要な発起人であるワン・ジーピンは展覧会のテキストで下記のように述べている。「報道写真が美術写真へ入れ替わることはないだろう。内容と形式は異なる。写真は、ある種の芸術として、それそのものが特有の言語をもつ。変わる時が来たのだ。経済的手段をもって経済を管理するの

と同様に、芸術もまた自身の言葉で芸術を研究しなければならないのだ。」【7】この展覧会は、当時の写真関係者たちが「芸術のための芸術」を強く願っていたことを宣告した。未踏の地平をめざした同団体は、中国における芸術写真の新しい時代を切り拓いていった。

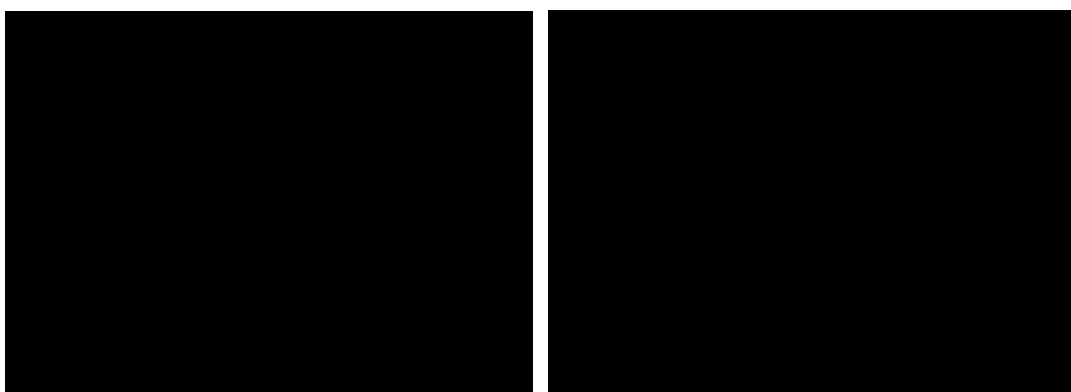
「四月影会」の中で、現実社会に対し写真をメタファーとして機能させた女性写真家に、ワン・ミャオ（王苗、1951-）がいる。1971年より写真を撮り始めたワン・ミャオは、故宮で文物を撮る仕事にありつき、写真技術の基礎を積んだ。1974年、文物を専門に扱う出版社に就職後のワン・ミャオは、仕事を通して中国国内のほぼ全洞窟を回り、貴重な映像資料を多く撮り下ろしている。彼女は第一回「自然・社会・人」展に出品したことで、大きな注目を浴びた。代表作に、動物園のサルと、そのサルをみる群衆を撮った《檻の中と檻の外》（1974）【図4】がある。巧みな構図により、檻の中にいるサルは外に、外にいる人たちは檻の中に収監されているように、見る者を錯覚させる。



【図4】ワン・ミャオ（王苗）《檻の中と檻の外》（1974年撮影、1979年発表）

発表当時、この写真には「わたしはとても自由、あなた達もとても自由。檻の中にいるのは誰でしょう？檻の外にいるのは誰でしょう？」といった詩が添えられていた。

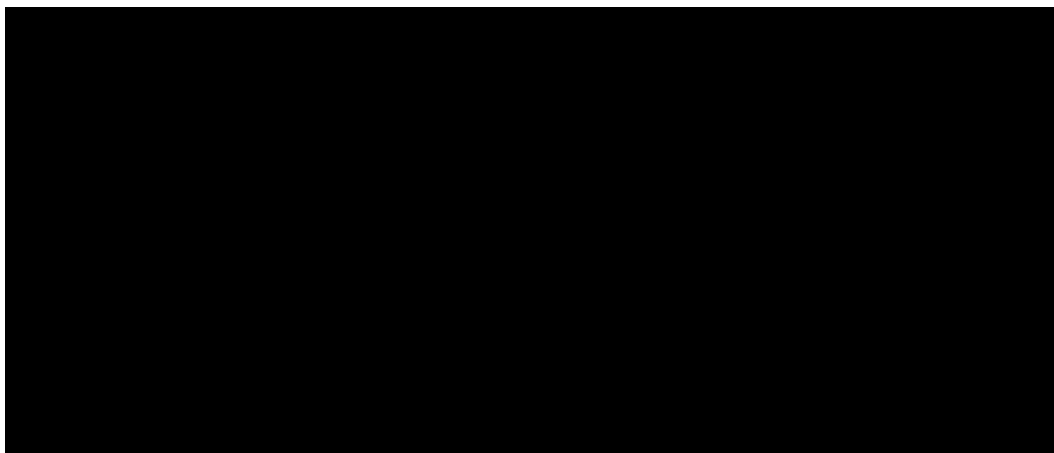
この作品は二通りの方向に読解された。社会主義制度に対する不満、奪われた人民の自由が強く反映された作品だと理解する人もいれば、人民が心中に秘めた思いをうまく描写し、自由に対する熱望を表現した作品だと捉える人もいた。ワンのその他の作品も論議の的となった。《冷熱》(1974)【図5】は「ブルジョワ的」だと批判され、《あいびき》(1974)【図6】は「社会主義と資本主義のデート」をアイロニカルに暗喩した【8】などと評された。前に述べたロ・シャオインの作品が歴史的瞬間などを切り取った写真であったのに対し、ワンの作品における非政治的な表現はしばしば批判的になったのである。しかし、批判も含めた自由な議論が行われるようになったことは写真表現にとって大きな前進であった。



【図5】ワン・ミャオ（王苗）《冷熱》（1974年撮影、1979年発表）

【図6】ワン・ミャオ（王苗）《あいびき》（1974年撮影、1979年発表）

その後のワンは、自然をモチーフとしたより抽象的なシリーズ《郊外から拾ってきたエッセイ》【図7】によって注目される。このシリーズで彼女は写真と有名な詩を組み合わせることを試みた。写真表現の可能性を広げた女性写真家として、彼女の功績は評価すべきものであった。



【図7】ワン・ミャオ（王苗）《郊外から拾ってきたエッセイ》より 1980

第二章 注釈

- 【1】 改革開放（かいかくかいほう）とは、中華人民共和国の鄧小平（とうしょうへい）の指導体制の下で、1978年12月に、中国共産党第十一期中央委員会第三回全体会議で提出された中国国内体制の改革および対外開放政策のこと
- 【2】 文化大革命を主導したコウ・セイ（江青）、ジャン・チョンチョウ（張春橋）、ヨ・ウンウェン（姚文元）、ワン・ホンウン（王洪文）の四名
- 【3】 『中国撮影芸術史』P576、生活・読書・新知三聯書店、2011
- 【4】 『哀悼の意をささげる人民』、編集者：ウー・ポン（吳鵬）など、北京出版社、1979
- 【5】 『中国撮影芸術史』P574 注釈[3]、[5]、[6]とP575 注釈[1]
- 【6】 三回の「自然・社会・人」写真展はそれぞれ、1979年に北京の中山公園、1980年に北京の北海公園、1981年に中国美術館で開催された後自然解体になった
- 【7】 「自然・社会・人」第一回展（1979）のステートメント（王志平執筆）
- 【8】 『中国撮影芸術史』第八章第1節

第三章 個の意識が覚醒した時期（1990-2006）

1. コンテンポラリーアートとの並存

1990年初頭になると、中国における美術写真は伝統から現代、ドキュメンタリーからコンセプトへと変転を遂げていった。個の意識が隠蔽された時期（1949-1978）と個の意識が転換した時期（1979-1989）と異なり、この、個の意識が覚醒した時期（1990-2006）における芸術作品としての写真は、写真家協会といった政府機関の批評体系から離れ、その他の前衛アート同様に、作家個人の意図を示す表現と化していった。美術史家、批判家、キュレーターのウー・ホン（巫鴻）は次のように言う。

「若いインディペンデントな写真家たちは1980年代の終わりから1990年初期にかけて、写真家協会の外縁で自分たちのコミュニティと活動を組織し始めた時、中国写真界の基本様相は大きく揺らぎ始めた。彼らの一部は写真を独学した人たちであり、写真業界に身を投じていくうちに、他のメディア（メディア）を扱う“実験的アーティスト”たちと肩を並べるようになっていった。もしくは前衛的なペインターやデザイナーだった人たちが、カメラを使うことでより芸術の創造力が刺激されることに気づいたのである。いずれにしても、これら写真家を始めとする、写真文化、産業に関わりのあるインディペンデントな人々は、いわゆる主流の写真機構との関係は浅く、むしろ現代美術作家たちと心を通わせ、情意投合していた。もしも1980年代初頭のアマチュア写真家たちが、専門機関（写真協会や新聞社など）をキャリアのゴールとしていたのならば、1990年代の実験的フォトアーティストたちは、名が世に知られるようになって、（写真界と一定の距離を置き、）外部関係者的な立ち位置を保持していた。」【1】

コンテンポラリーアートとの並存は、この時期における写真表現の特徴である。創作を通して、個の意識を表現することが、中国の女性美術作家たちの間でも次第に顕著となっていった。彼女たちの創作スタイルは、ペインティング、インスタレーション、パフォーマンス、ビデオなど様々なジャンルを横断しながら、写真をそれらと接続する重要なメディアとして扱っている。本章節ではこの時期を表象する代表的な展覧会、事件、それに出品・関与した女性美術作家の作品を例に論述を展開する。

1989年2月、中国美術館で行われた「中国現代芸術展」【2】は、中国の現代美術史を語る上で最も影響力のある初期の覧会である。この展覧会を後世に語り継がれるものにした代表作品が、女性アーティスト、シャオ・ル（肖魯、1962-）のインスタ

レーション&パフォーマンス作品《対話》（1989）だ。原寸大の電話ボックス2基の正面に、電話をかける男女の後ろ姿が写った大きな2点の写真を設置したインスタレーションに、展示開幕の2時間後、当時26歳だったシャオは、銃を2発撃ち放った。このパフォーマンスによって現場は混乱に陥り、シャオは公安機関に逮捕され、展覧会は直ちに中止となった。国内外のメディアがこぞって報道をしたこの発砲事件が中国現代美術の幕開けを物語る重要な出来事の一つ【3】となったのは、その他の全出品作品の芸術的価値と現代美術に対する当時の文化部の理解の無さに対する発問そのものだったからである。当時のアバンギャルドな美術作家たちは、多かれ少なかれ国家権力(機構)との「衝突」に関連している。衝突は芸術創作により深い意義をもたらしたのである。

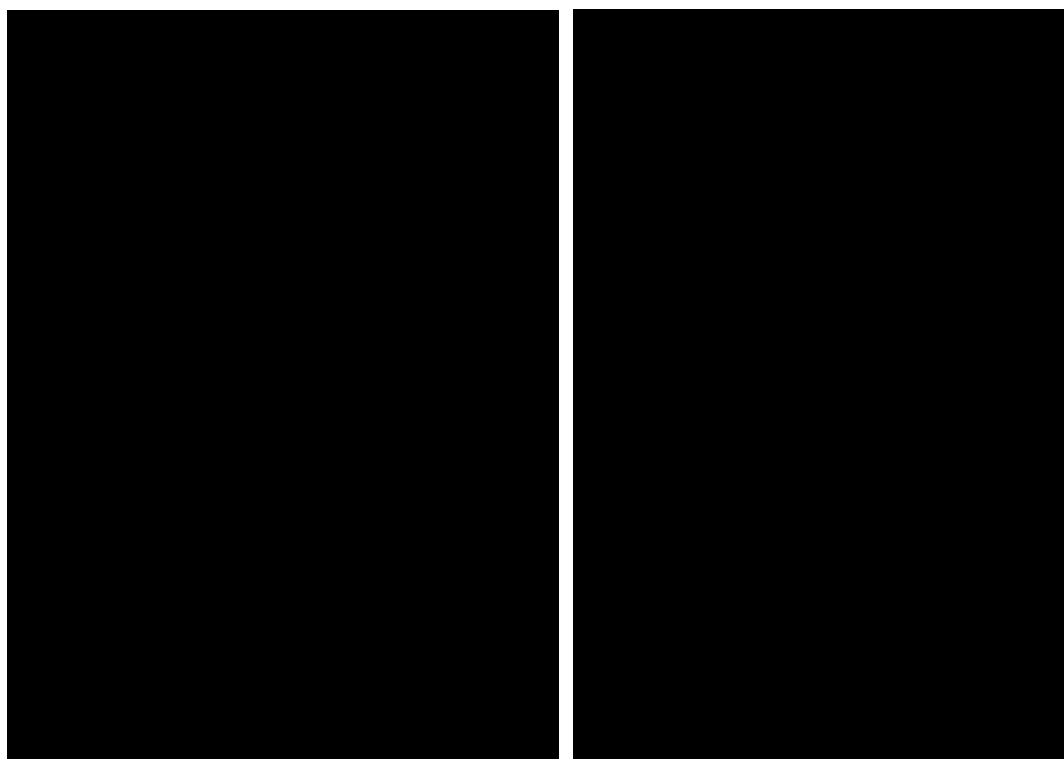
また、世界女性会議が中国で開催されたことは、中国本土における現代女性アートの発展に繋がった。1992年3月に催された国連経済社会理事会に属する女性の地位委員会の第36回会議の中で、中国政府の招致を受けるかたちで、1995年9月に北京で第4回世界女性会議を開催することが決議された。大会が開かれる前後の1990年代、女性をテーマにした芸術批評、アーティスト推薦、展覧会活動が次から次へと出現し【4】、フェミニズム、女性アートの概念、中国の現代美術シーンにおける女性の存在をめぐる問題が注目されるようになった。

西洋の女性解放運動は国家政権確立後、女性が能動的に自分の権利を、権威・権力機関や社会制度に訴えるという社会運動であったため、女性の自我意識、ないし女性主体の価値観は、それまでの過程の中で十分に醸成されていった。しかし、国家の建立と同時に推進された新中国の婦人解放は、時勢の働きかけを受けるかたちで、民族解放運動を支える一部だった。儒家思想の「三従四徳」【5】といった慣習による縛り、ならびに政治環境が与えた社会通念への影響など、中国人女性の自己受容と観念形態は、西洋のものと同列のものとして論じることにはできない特殊性がある。女性評論家でキュレーターのリャオ・ウェン（廖雯、1970-）【6】は、自身の著書『フェミニズムをある種のアプローチとして』でこのように述べている。

「『フェミニズム』が内包するもの、意味するものを正確に把握するのは恐らく不可能だろう……現在の中国という存在や文化のあり様に対し、我々はどのようなフェミニズムを必要としているのか、もしくはフェミニズムが我々にどのような意味を持つのかについて思索することが重要である。」【7】

第4回世界女性会議開催することを前提として、この時期の美術制作に従事している女性誰もが、避けて通れないのがジェンダー問題であろう。現代中国美術を代表する作家・リン・テンミャオ（林天苗、1961-）の作品は、女性であることに自覚的なフェミニズムアートとして括られるが多い。【図2、3】彼女の作品はインスタレーションをメインとし、代表作の多くは軟焦点描写を用いた手法を採用している。自身の肖像もしくは身体を巨大画面で出力し、絹や木綿の糸など柔らかい素材を使って、二次元の画像を三次元展開する。リンは近年、フェミニズムアートに対し、このように考えるようになった。

「世界のアート界がフェミニズムアートについて語り始めて、はや何十年と経ちますが、女性アーティストにとって、それは行動範囲を狭める、かえって女性の自由を妨げる障害と化した思想です。わたし自身、そのステージを過ぎましたが、話題にするのもつまらなく感じるくらいです。やっとの思いで抜け出したのに、また取り戻されるのは、無理強いされる苦痛に他なりません。」(筆者と対談、2018・オンライン)

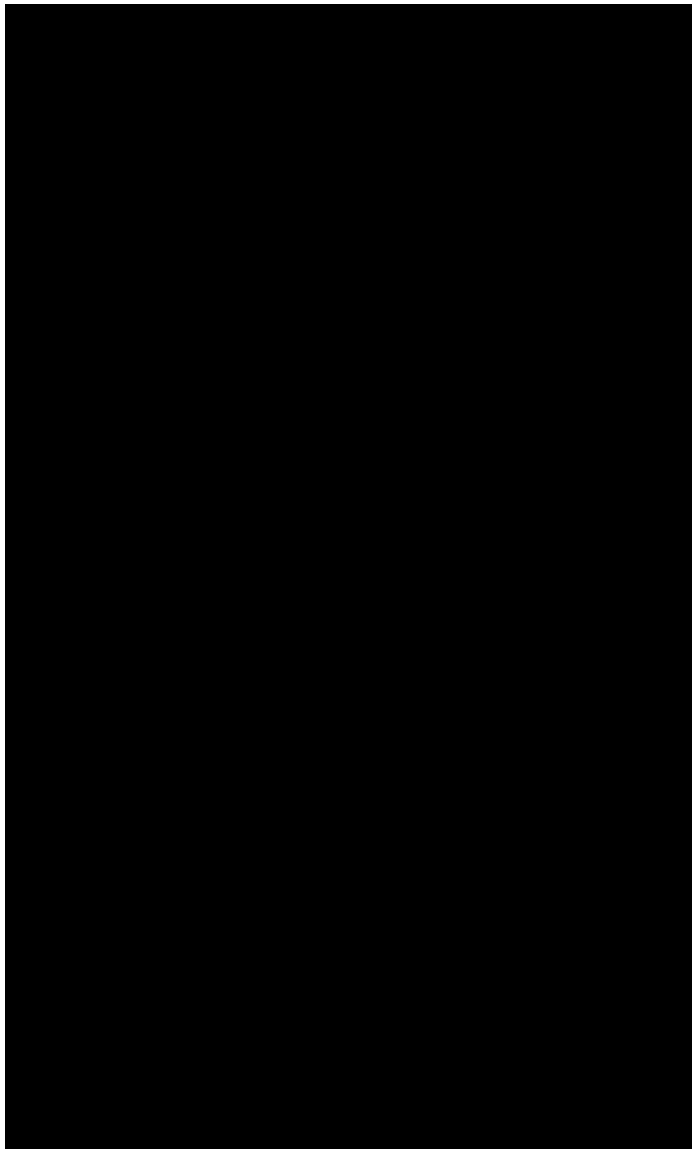


左：【図2】リン・テンミャオ（林天苗）《おさげ》、インスタレーション、1998

右：【図3】リン・テンミャオ（林天苗）《白日夢》、インスタレーション、1999

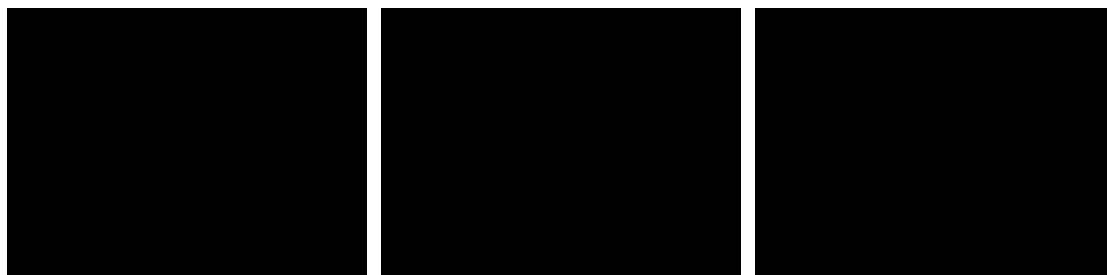
同じくフェミニズムアートを代表する女性現代美術作家のイン・シュージン（尹秀珍、1963-）が1998年に発表した《尹秀珍》【図4】は、異なる時期の自分の写真をインソールシート状にカットし、伝統的なベルト付きチャイナシューズの中に

埋め込んだインスタレーション作品である。1960年代の中国人女性の殆どがこのタイプの靴を履いていた。このインスタレーション作品で使われている10足のチャイナシューズは、作者と母親で共同制作したものだ。母親が縫った布靴を履いて育ったインにとって、靴とは母なる象徴であり、幼少期の思い出そのものである。10足の靴の中に埋め込まれた写真は、インの個人史を物語っており、そのため作品名も自身の名前にされている。数字の10は、妊娠から出産までに必要な10か月を意味し、作者の異なる人生の10段階も表している【10】。手縫いのシューズと自分の肖像という二つの要素を巧みに合わせたことで、「母親」と「娘」といった女性親子の世代間の絆が結ばれ、アーティスト自身の成長を組み込むことで、普遍的な女性の物語へと繋がる可能性も得た。靴の内部から立ち上がるプライベート空間を作品として見せる行為は、自己受容の問題のほか、観る・観られることへの再考でもある。



【図4】 イン・シュージン（尹秀珍）《尹秀珍》、写真インスタレーション、1998

ツイ・シューウェン（崔岫聞、1967-2018）も一人の女性の境遇を作品に反映させたアーティストである。彼女のビデオ作品《化粧室》（2000）は、化粧室内でのさまざまな振る舞いや人間模様を隠し撮りしたものである【図5】。



【図5】 ツイ・シューウェン（崔岫聞）《化粧室》、映像（スクリーンショット）、2000

北京にある高級クラブ(で体験生活の機会を得)に出入りしていたことからインスピレーションを得たこの作品のステージである化粧室は、唯一女性だけに許されたプライベート空間である。トイレとしての基本的機能を除けば、この空間は一定上特殊な職業に就く女性たちが一時的に身を守る、もしくは欲望を解放させる場となる。このビデオ作品に主役は存在しない。様々な様態・容姿をした女性たちがこの場所でメイクを直し、衣装を替え、電話をかけ、雑談を交わし、日当を計算する。ビデオには、トイレ掃除をする清掃員の中年女性もたびたび登場する。ともすると反社会的とも取れる業務に従事するナイトクラブの女性たちと、制服を着用し周囲の喧騒とは無関係に黙々と仕事をする清掃員は、同じ女性でありながら、鮮明な対比をなしている。この作品は発表後、騒動をひき起こした。見えると見えないものの境界線に触れているからだ。

化粧室の持つ閉鎖性が作品によりこじ開けられ、出入りする人たちのプライバシーが暴かれてしまったことは、作者のわたし的な芸術作品が公開された後に、作品自身にどのような意義を新たにもたすのか、アーティスト本人の作品への理解と、その後の創作にどのような影響を派生させたのかを表象している。発表以前は、一人の女性アーティストが自分とは全く境遇の異なる女性グループを窺った、アーティスト個人が見聞きしたことの記録のプロセスであり、作品の価値は、特定階級の女性の現状を再現し、女性の社会的存在価値を内省したことにあつた。しかし、映像がパブリックの視線に触れた後、性別・社会的階層を問わない群衆が、マイノリティの女性たちを公の場でのぞき見するような鑑賞プロセスにより、作品の意義が質的に変わってしまった。男性が女性をのぞき見する欲望や、公衆のマイノリティ文化に向ける猟奇的好奇心、隠し撮りとプライバシーをめぐる道徳的責任等、様々な観者の視点によって、《化粧室》は、単に女性が女性を観る作品に収まらなくなった。女性というジェンダーが公衆の眼前でどのように作用し、あるいは、世間からの注目は女性の社会的イメ

ージにどのように反作用するのか？ ツイの作品は我々に生き生きとしたサンプルを呈示してくれた。

上記の例のように、この時期における女性アーティストたちは、絶えず作品をつくることで、女性とは何(者)かということを解明しようとする姿勢が自覚的に生じている。社会生活を送るうえで、男性は主体性を優先的に獲得した側であり、自分が誰なのか疑うまでもないマジョリティである。対して、マイノリティである女性は、弛まらず他者に問いを投げかけ、自問自答を繰り返すことで、女性自身を認識してきた。だからこそ、男性の他者である女性として、自身の主体性を確証するためにも、より多くのメッセージを産出するグループ(群体)にならなければならなかった。

第三章 1 注釈

- 【1】ウー・ホン（巫鴻）『フォーカス：中国の写真』（聚焦：摄影在中国）P293-297、中国民族摄影芸術出版社、2017
- 【2】『中国現代芸術展』は1989年2月5日から19日まで、中国美術館で開催された。総括係長のゴ・メール（高名潞）、空間デザイナーのリー・シェンティン（栗憲庭）などより企画したグループ展
- 【3】フ・シャオラン（胡晓嵐）「シャオ・ル（肖魯）の《対話》」、『山西青年』、2012年10期
- 【4】イオ・ダイメイ（姚玳玫）『自我画像：中国の女性芸術(1920-2010)』付録・「中国女性芸術年表（1844-2010）」・「1995年」、P396、商務印書館、2019
- 【5】「三従」は従うべき三つのことで、幼い時は父親に従い、嫁いだ後には夫に従い、年老いたら子どもに従うべきであるということ。「四徳」はいつもの生活で心がけるべき四つのことで、女性としての節操を守ることをいう婦徳、言葉遣いをいう婦言、身だしなみをいう婦容、家事をいう婦功のこと
- 【6】リャオ・ウェン（廖雯、1970-）評論家、キュレーター。1900年代より中国の現代美術、特にフェミニズムアートに関する研究、キュレーション数多く手掛けている。主な著書は『フェミニズムを方式として（中国語：女性主义作为方式）』（1999年）、『良い子はもういない-アメリカ・フェミニズム・アーティスト・インタビュー（不再有好女孩-美国女性主义艺术家访谈录）』（2002年）など
- 【7】『フェミニズムを方式として』、遼寧美術出版社、1999、p8-9
- 【8】『フォーカス：中国の写真』P266-268
- 【9】『自我画像：中国の女性芸術(1920-2010)』付録・「中国女性芸術年表（1844-2010）」・「1995年」、P396
- 【10】ソン・ドン（宋東）「イン・シュージン（尹秀珍）と《イン・シュージン（尹秀珍）》」を参考、『芸術当代』、2003年第2期

2. 流動する主体 -時代の変遷を体感するシン・ダンウェン（邢丹文）-

1980年代の終わりよりカメラを持ち始めたシン・ダンウェン（邢丹文、1967-）は、写真撮影、ビデオ、インスタレーションなどを媒介にして、己のセルフ・アイデンティティを始め、経済発展によって引き起こされた環境問題や都市問題、グローバリゼーションの進展と伝統文化の間にある葛藤などについて探究してきた。

大学で絵画を学んでいたシンは、1980年の終わり頃より写真を独学し始め、1990年初頭の大学卒業時には、映像創作をメインにフリーのアーティストとして活動していた。1998年から2001年まで、ニューヨークのスクール・オブ・ビジュアル・アーツの修士課程に在籍し、映像とマルチメディアを研究した。彼女の創作スタイルはアメリカ留学を分岐点に、大きく変転した。留学前は、フィルム撮影を主に作品を発表していたが、留学後は、創作のメディアやアプローチ方法が次第に多岐にわたっていく。1993年から2019年にかけて、シンの創作の軌跡を見ていけば、彼女の問題意識が個から共同体（ジェンダー、社会）へと移って行ったことが分かるだろう。

大学を卒業し、フリーの作家として活動し始めた頃、シンは期せずして前衛的な若手芸術家らがつくったコミュニティ「東村」【1】でパフォーマンス・アートと出会う。1993年頃から、より新しく自由な表現を求めたアーティストたちが集まって共同生活をするようになった、北京郊外の東三環と東四環の間に位置するこの場所を、彼らはニューヨークのイーストビレッジに倣って「東村」と名付けた。当時、劇的に発展を遂げる都市の忘れ去られた地帯であった東村で、現代中国の美術史において、最も大胆なパフォーマンス・アートとその写真作品が生まれた。シンはそのパフォーマンスの記録を撮影している。当時について、シンは次のように回想している。

「写真の本質についてまだ探索していた時期に、パフォーマンス・アートと出会いました。周知のとおり、特定の場所で発生するパフォーマンス・アートを作品として保存するには、映像メディアにして記録するといった手段の他ありません。しかし、撮る側の視座と表現形式によって、映像は“超”写実性を帯びてしまう。2017年の秋、大量に撮った東村の写真を含む《個人日記》を初めて正式に発表しました。撮りためた写真を整理するうえで、絶えず意識したことがあります。――それは、厳密な意味で、カメラに収められたのは東村でもなければ、著名な人物や事件でもない、わたし達世代の成長の物語であるということ。当時、わたしはちっとも“記録”に関心がありませんでした。どのようにしたらよい写真が撮れるかだけ、注意を払っていたのです。振り返ってみれば、感情の起伏が激しかったのか、歴史や文獻ファイルに対し“無頓

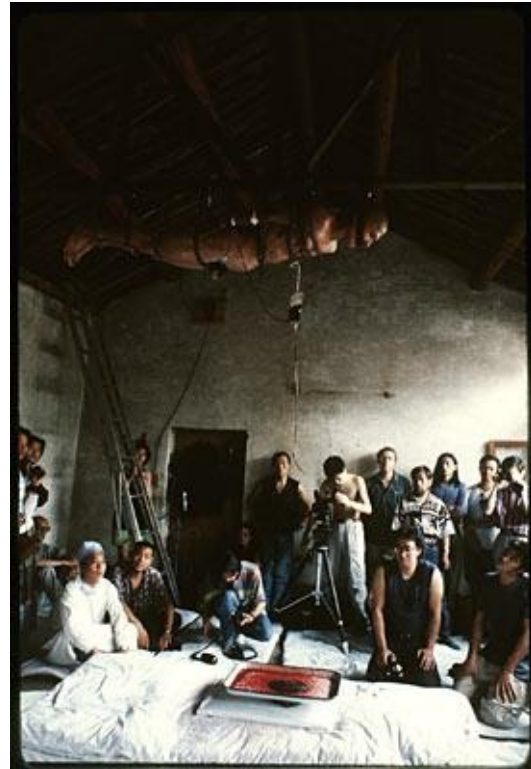
着”だったのか、いわゆる価値のある事件や人物に、特に自分の周りの人や事にレンズを向けるという意識は全くありませんでした。」（筆者と対談、2018・北京）



【図1】 シン・ダンウェン（邢丹文）《個人日記》より、1994

シンは東村を「完璧」に記録できなかつた遺憾の意を表明しながらも、アバンギャルドな共同体の一員であったことを、写真を使ってその「村」の存在を「証明」した。しかし、動機面であれば、シンはカメラ越しにわたしの感情によるビジュアル日記を綴り、自分を取りまく生活環境を撮ることで、共同体と自己との間に線引きを行っていた。実際、《個人日記》【図1】の中で記録された「東村」が観者に呈しているのは、シンという個人が自分の属する環境を把握し、出会い直す過程そのものなのである。

東村を撮ったもう一人の重要な写真家であるロンロン（榮榮、1968-）【2】と比較すると、シンの特徴がより明確になるだろう。ロンロンは東村で起こった「ハプニング」の現場を記録し、その行為者や出来事の意味を彼自身の視点から捉えた写真を数多く撮っている。ジャン・ホァン（張洹、1965-）が行った《65キロ》という放血（瀉血）行為を伴うパフォーマンスを披露した時、同じ場に身を置きながらも、被写体を際立たせるため、ローアングル撮影で挑んだロンロンに対し【図2】、シンは水平な位置からクリアに空間環境を伝え【図3】、ジャンをとり囲む人の群れを場の情報として、よりダイレクトに伝えている。また、シンのカメラが捉えた一枚には「ある日、どこで、何が起った」というパーソナルな日記のような文字がつづられている。



- 左：【図2】ロンロン（榮榮）「東村、北京、1994、NO.35」、《東村》より、1994
〈ジャン・ホアン（張洄）、《65キロ》パフォーマンス〉
- 右：【図3】シン・ダンウェン（邢丹文）「Zhang Huan, 65 KG 1, east village, beijing」、《個人日記》より、1994
〈ジャン・ホアン（張洄）、《65キロ》パフォーマンス〉

遺憾なことに、ジャン・ホアンを始めとする多くの作家が捕まったことで、東村はその短い使命を終え、幕を閉じた。跡地は今、ショッピングモールが建ち、賑わいをみせている。東村の消滅は、時代の変遷に伴う必然的な結果だった。全く異なるアプローチを持つシンとロンロンだが、彼らが撮る写真には共通の価値があった。美術史家の巫鴻はこのように締めくくっている。

「これらの写真が重要な意義を持つのは、単に衝撃的なパフォーマンス・アートを記録したものだからではなく、新しい写真が中国で誕生したことを予示したからである。数年の奮闘を経て、ロンロン（榮榮）や、シン・ダンウェン（邢丹文）（中略）といったフォトアーティストたちが、“芸術写真”という閉鎖的な世界から完全に脱離したことで、彼らの作品は発展途中の実験芸術を構成する重要な一部となった。」【3】

実験的な写真家たちは、使命感を抱きながら各自の実践を通して、中国における芸

術写真の発展に寄与した。同時代に活躍したシンも、結果として実験写真の展開を見届ける証人となったが、他の作家のような中国写真界を担う責任より、彼女は自分を含む同時代・同世代の人々の成長の物語に最も関心を抱いていた。よって、1994年の東村解体の時点で、ロンロンの記録が一区切りしたのに対し、シンの《個人日記》シリーズは2003年まで続き、東村でのパフォーマンスのほかにも、アンダーグラウンドで映画制作を行う同世代のクリエイターなどを追うようになった。例えばアーティストのチン・シャオション（陳紹雄、1962-2016）が中国広州で作品を撮影する様子を捉えた写真などがある【図4】。



【図4】シン・ダンウェン（邢丹文）「Chen Shaoxiong, guangzhou-30」、《個人日記》より、1993-2003

《個人日記》において、周囲の環境を撮ることで、自身を取り巻く空間や領域に向き合ってきたシンは、その後女性の身体をテーマにした写真を取り始める。国家の政策と人々の暮らしとの矛盾について、シンは以下のように語っている。

「毛沢東の“男女平等”、“婦人は天の半分を支えるもの”といった思想のもと、わたしは生まれ育ちました。にもかかわらず、息子と娘では家庭内でしつけ方が違うのです。永遠の主役である男の子たちは、自分の姉妹がよい“女の子”というイメージを保ちながら、一步下がって“男の子”を立ててきたのか、きっとこれまで意識したこともないでしょう。」（筆者と対談、2018・北京）

文革期に生まれたシンは、女性の行動を縛りつける保守的な社会通念が依然として存在する環境の中で育った。作品《わたしは女》と《文革に生まれて》は、シンの同世代の女性たちのセルフ・アイデンティティを表現した試みだと言える。《わたしは女》【図5、6】と《文革に生まれて》【図7】は、ハイコントラストなモノクロの撮影手法を用いて女性の身体を切取った。一見、シンの抽象的セルフ・ポートレートにも言える演出的ステージド・フォトグラフィだと認識されるが、鮮烈かつ大胆に女性

の身体を露呈させるような写真が、女性写真家の手によって生み出されたことは、当時の中国では稀有な例である。



左：【図5】シン・ダンウエン（邢丹文）《わたしは女》より、1994-1996

右：【図6】シン・ダンウエン（邢丹文）《わたしは女》より、1994-1996



【図7】シン・ダンウエン（邢丹文）《文革に生まれて》より、1995

1990年代より、身体というエレメンツは、絵画及び写真作品の中で、広範に出現するようになっていった。その一方で、中国の伝統的な封建思想の縛りによって、女性のヌードは長らく忌避されてきた。また、女性の美を表象するヌード写真の多くが、これまで男性アーティストの手によって生まれたことは否定できない事実である。

創作年代順からみると、これらの写真はシンが東村を撮影した直後に制作したものと分かる。このような時代背景の中で、これらの作品群は当時の実験芸術ブームに影響され、セクシュアリティ、ポリティカルなどのタブーに挑んだ、女性たちが撮影者として、被写体として、個人の意識で主導した実験だと考えられる。

写真評論家のグ・ジン（顧錚）はこのように評している。

「シン・ダンウェン（邢丹文）の芸術的実践は、現代を生きる女性たちの運命と苦境を頻繁に扱って来た。シンの《わたしは女》は……断固として女性の身体表現の中の男性由来の独占的な局面を拒んでいる。この作品は中国の写真史上、中国人女性が女性の身体を被写体にして撮った最初の写真の一つだといえよう。」【4】

1998年、留学をきっかけに、シンの表現はインスタレーションや映像など広がりを見せる。シンが留学を終えて帰国した2001年は、中国が世界貿易機関（WTO）に加盟し、世界の経済システムに参入した年である。経済の急速な成長に伴い、資源の濫用、自然生態系の破壊、市場の過剰といった社会問題も次々と発生した。シンはこういった社会の変化をカメラに収めた。広東省の珠江三角洲地帯の電子産業廃棄物を写した《絶縁》【図8】や、華南地域にある玩具加工工場の部品やパーツを複製した《複製》【図9】など、反復して出現する電子ゴミや工業用部品が、ネガ縁いっぱい埋め尽くされた作品は、観る者に強烈な視覚的インパクトを与え、目の届かないところで、絶えず量産されては廃棄されていく工業製品があることを人々に警告している。シンは創作を介して、次第に環境問題に対する関心を強めていった。



左：【図8】シン・ダンウェン（邢丹文）《絶縁》2002-2003

右：【図9】シン・ダンウェン（邢丹文）《複製》2003

また、シンは中国の都市空間とそこに住む人間との関係にも目を向ける。《Urban Fiction》【図 10】では、建物のミニチュア模型を使い、都市風景の片隅で起こる殺人や自動車事故などの「事件」を演出する。事件現場にはいつもシンが扮する人物が登場する。

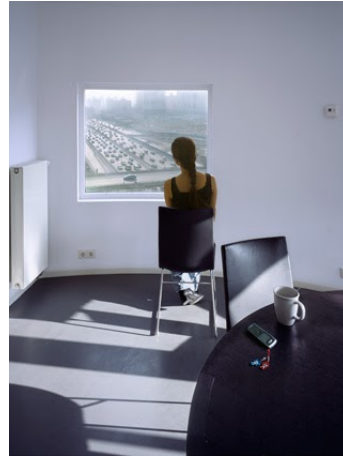


【図 10】シン・ダンウェン（邢丹文） 《Urban Fiction》 2004



注：【図 10】ディテール図（「事件」部分の拡大）

《Wall House》【図 11、12】では、部屋の窓から外を眺める女性の姿を捉えている。撮影は、アメリカの建築家・ジョン・ヘイダック（John Hejduk、1929-2000）が設計した、オランダにある建築《Wall House 2》において行われた。《Wall House 2》は、外観が特に有名な建物だが、シンはあえて屋内にレンズを向けた。写真を細かく見て行けば、異国の建造物の窓の外に広がるのは現地の風景ではなく、中国人に馴染み深い北京の都市景観である。この4点のシリーズの中で、シンは異なるキャラクターに扮し、孤独なアジア人女性の姿と彼女たちが思う母国の風景を浮かび上がらせた。



【図 11、12】 シン・ダンウエン（邢丹文）《Wall House》写真インスタレーション（動画・写真）2007

《Urban Fiction》の中の主人公と《Wall House》の独居女性はどれもシン自身が演じている、いわば被写体個人の肖像である。同時に、人の心を強く揺さぶるハラハラとした瞬間や、一人きりの部屋で孤独を噛みしめるシーンは、世界のあらゆる都市空間で起こり得るシチュエーションであり、「彼女たち」の体験でもある。シンは自らの身体を客体化し、再構成することによって「彼女たち」の一員となるのである。

また、2チャンネルのビデオ・インスタレーション《線》【図 13】では、母と娘の関係に焦点が当てられている。一つの画面では、毛糸の服を編み続ける年配の女性の姿が映る。もう一つの画面には、くるぶしまである長い毛糸のワンピースを着て街を走る若い女性が映る。走るにつれて毛糸がほどけていき、最後は下着姿となる。そこには娘を束縛する母親と、母を振り切って逃れようとする娘のイメージが印象的に描かれている。作品は緩やかな雰囲気から始まるが、徐々に緊張感が高まり、そして静けさに回帰していくというテンポで展開する。両画面を同時に観ることで、観者は母と娘の思いを感じ取ることができる。ここでもまた、シンのわたし的な経験と集団意識との結びつきが感じられる。



【図 13】 シン・ダンウエン（邢丹文）《線》（映像スクリーンショット）2007

「成長過程において、わたしは伝統の要求に沿った『よい』女の子でいなければなりません。その一方で自我と個性、自立を求めるゆえに絶えず強い反発心を抱いていました。ですから、社会通念や伝統的な掟を破ってしまうことも多々あり、そのたびに、社会からの拒絶に遭い、苦しんできました。しかし、わたしは理想の自分になる努力やその考えを諦めませんでした。」（筆者と対談、2018・北京）

生まれ育った家庭・家族の環境は、その個人に、生涯にわたって大きな影響を与え続ける。特に女性のセルフ・アイデンティティと性格形成は、母親と不可分の関係にあるだろう。《線》は、母と娘の間に横たわる束縛と逃走、愛する側と愛される側の間で揺らぐ受容や忍耐といったジレンマが表象されている。《わたしは女》から《線》まで、実に20年の月日が流れている。シンは「文革」時代に生まれ育った中国人女性作家として、芸術的実践を繰り返すことで、様々な矛盾と向き合ってきた。

「わたしの制作はフェミニズムの理論を出発点とせず、女性であるという事実を故意に回避することもしません。わたしの創作と思惟に、生まれ持った性別が影響を与えていることは、疑うまでもありません。第一にわたしは一個人であり、第二にアーティストであり、第三に女性であります。この三者は不可分なのです。」（筆者と対談、2018・北京）

実験的な創作の現場を体験し、女性の身体に目を向け、女性を束縛する環境、そこに果敢に挑む女性の自由と孤独などを表現してきたシンは、ジェンダーや環境問題をめぐり、客観視する眼差しをもって、自分自身や自分を取り巻く環境のあり方を知り、分析し、検証し、それらの問題を露わにし、関係性を再構築することで個の主体性を獲得し、わたし的な経験を他者とも通じる表現、イマジネーションへと昇華させる。

第三章 2 注釈

- 【1】 かつて「大山庄」と呼ばれる村があった「東村」という村は、中国の現代アート史において名の知られた場所である。この荒れ果てていた村に貧しいアーティストたち——ジャン・ホァン（張洄）、マー・リュウメイ（馬六明）、ロンロン（榮榮）、ダン・インウェン（段英梅）、ゾウ・シャオズウジュウ（左小祖咒）、ツァン・シン（蒼鑫）らがパフォーマンス・アートと撮影のスタイルによって、中国の現代アート界に大きな衝撃を与えた
- 【2】 ロンロン（榮榮、1968-）福建省出身、写真家。写真ユニットのパートナーであり、夫婦でもあるの、日本人写真家のイン・リー（映里、1973-）と共に、2007年に、北京の「草場地芸術区」で、「三影堂撮影芸術中心」を創立した。ロンロンが単独で活動してした時期の代表作は《東村》（1994）である
- 【3】 『フォーカス：中国の写真』P361、中国民族撮影芸術出版社、2017
- 【4】 グ・ジィン（顧錚）「壁の内と壁の外にいる女-邢丹文の写真について」、『芸術当代』、2009

3. 見えるのものと見えないもの - 《十二花月》とチェン・リンヤン（陳羚羊）NO. 2-

チェン・リンヤン（陳羚羊、1975-）のアーティスト人生は、一瞬の輝きとも言える。チェン・リンヤンは1991年から1994年まで、浙江美術学院附属美術学校で学び、1995年から1999年まで、中央美術学院で美術を学んだ。2000年に写真作品《十二花月》を発表し、アート界で注目を集めたが、キャリアのピークにあった2005年に引退を宣言した。《十二花月》は作者自身の1999年から2000年の1年間の12回の生理期に、経血が垂れる女性器そのものを中国の伝統様式の鏡に反射させ、毎月の旬の花と並べてネガに写した作品である【図1】。《十二花月》の完成からおよそ二十年、チェン・リンヤンが美術界から引退して十数年になるが、中国のアート界において、《十二花月》のように、中国の伝統美を踏まえながら、女性としてのアイデンティティを強烈に表出する作品は、現在に至っても見られないだろう。



【図1】 チェン・リンヤン（陳羚羊）《十二花月》より、1999-2000

中国の現代美術を牽引してきた、評論家、キュレーターであるリー・シェンティン（栗憲庭、1949-）【1】は《十二花月》の写真展のステイトメント、「大周天と小周天」の中で、この作品の重要性を次のように総括した。

「わたしが初めて個人の作品を一つの展覧会として企画した理由は、チェン・リンヤン（陳羚羊）の《十二花月》はわたしにとって重要であり、現代美術

の発展にとっても画期的な作品であり、中国のフェミニズムが漠然としていた時期を経て、女性という身分が初めて意識的に問題にされたことで、関心を持たれるようになったことを示している。」

また、評論家、キュレーターのリャオ・ウェン（廖雯）は、この写真展に関する批評文「女性の身体：真実で美しい - チェンの《十二花月》と女性の方式の自覚」の中でも、以下のように述べた。

「若手女性アーティストであるチェン・リンヤン（陳羚羊）の作品《十二花月》では、中国の伝統様式の鏡に映されているのは、想定していた美しい女性の顔でも、身体でもなく、本物の経血が垂れる女性器である。一年間12ヶ月、月毎尋ねる紅色の女性生理期を月によって咲くお花に隠喩する。女性器と経血による刺激と生々しさは旧式の鏡、花窓などの中国の伝統様式のもの、柔らかなく落ち着いた光に取り囲まれる。チェン・リンヤンは一見トラディショナルに見える形式で伝統を打ち破り、女らしい表現で女らしさを壊した。この作品は女性問題に直面し、女性の身体のリアリティと美しさを対等に配慮し、女性を連想させる中国の伝統様式と表現を用いた。すべてが意識的で巧妙である。」

【2】

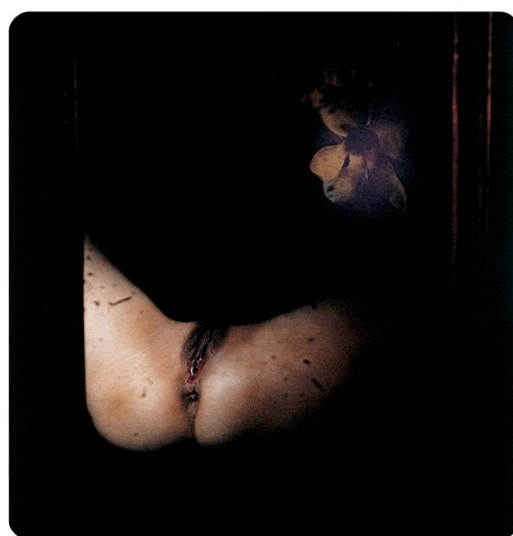
チェンは自分の分身として「チェン・リンヤン（陳羚羊）No.2」という存在をつくり、互いのインタビューとして個展「十二花月」のカタログに掲載している（陳羚羊と陳羚羊No.2のインタビュー2001/4/28）。その中で自分の性器を撮影する際の気持ちについて、「わたしは一つの芸術作品をつくっているだけだ。」と述べ、更に自分の分身について以下のように説明している。

「実は、わたしはいつも自分の人格が“分裂”しているように感じている。例えば、作品をつくる時は、一つの密室に閉じ込まれるように、外部との連絡が断ち切られて、完全に自分の内部面に入る感覚がする…。再び外部と接触する時、特に他人に自分の作品について語る時はまるで別人になる。（中略）この強烈な感覚によって、わたしは、人間誰もが異なる場面で異なる役を演じているという当たり前なことが分かるようになった。このことをきっかけに、新作をつくることを決めた。今後わたしは、一人二役で異なるベクトルの作品を同時につくることができるでしょう。もう一人のわたしに「（陳羚羊）No.2」という名前をつけて…。」

アーティストが自身の潜在意識を理解できないまま、内面的な心情と外見的な表象を統合できない時、心理的に自身を安定させるための何かが必要になる。それゆえに

「(陳羚羊) No.2」というアーティストの分身が生まれたのだ。分身によって彼女はいかなる挙動も合理化することができる。筆者が行ったインタビューによれば(筆者と対談、2018・オンライン)《十二花月》の制作当時、チェンは男女二元論や社会通念、体制に挑戦することを目的にしていたのではなかったという。彼女は現実世界に存在する一個人が、いかに自由に独立した意識で生活し、創作活動を行い、そこから人生の意義を見つけることができるかに感心を持っていた。個人としても女性としても、チェン・リンヤンの創作は終始、自己探求を目的としていた。

《十二花月》が注目された後に発表した《後(ポスト)十二花月》によって、チェンの創作意識に大きな変化が訪れる。これは《十二花月》を再構成し、露出した女性器をあえてモザイクで覆った作品である【図2、3】。《十二花月》のような性器を直接写した作品を公共空間やマスメディアなどで発表することは、2000年当時、また、現在の中国においても、多かれ少なかれ制限を与えられてきた。モザイクを加えることで、公表できないリスクをある程度回避することができるが、チェンの場合は、既存作品を加工するのではなく、加工した作品に新たに名前をつけて、新作の《後(ポスト)十二花月》とした。この行為は、作者の体制と社会通念に対する「妥協的抵抗」と解釈することができるだろう。この作品が公開されると、アートに見えることと見えないことの境界線が提示され、観者からも賛否両論があった。このことによってチェンは女性と社会の関係性についてより深く考察を行うようになり、その後の中国におけるフェミニズムアートにおいて重要な役割を果たした。

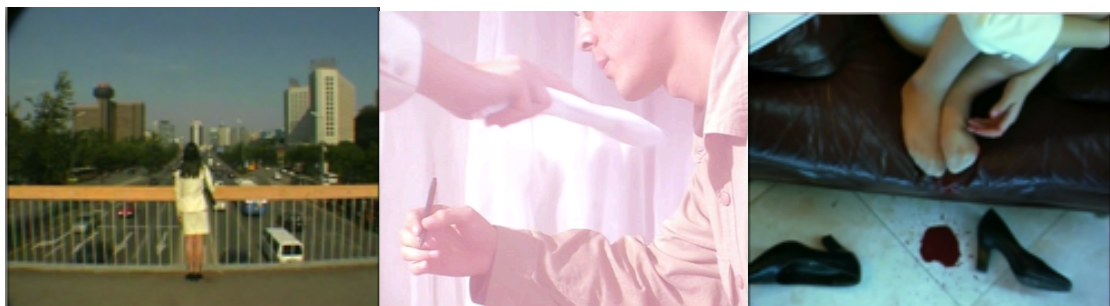


左：【図2】チェン・リンヤン(陳羚羊)《後(ポスト)十二花月》より、2000
右：【図3】チェン・リンヤン(陳羚羊)《十二花月》より、1999-2000

その後、チェン・リンヤンは写真作品の《25:00》（2002）【図 4】とビデオ作品の《越晶晶》（2002）【図 5】を制作する。タイトルの「25 時」とは 1 日の 24 時間以外の 1 時間を仮想したものだ。この時間では、普段弱くて無力な少女の身体は、無限に大きく、あるいは小さくなり、どこへでも自由にさまようことができる。《越晶晶》は、現実世界の外側に、存在しないはずの空間を仮構した。そこは、越晶晶（ゲッケイケイ、月経の発音に由来する）という OL が住む世界である。この架空の都市空間では、生理用ナプキンは剣のような武器になり、振られるあらゆるところが経血まみれになり、最後に、ソファに座り込む越晶晶の体内から経血が川のように流れる。チェンは、これらの作品で同じことを試みた。彼女は作品の時空それぞれにを、運命と闘う女性たちのための、作品の中に、フィクションの自由にコントロールできる「絶対領域」を築いたのである。アーティストは、ここに至り、明確なジェンダー意識を持つようになったと言えるだろう。



【図 4】チェン・リンヤン（陳羚羊）《25:00》より、2002



【図 5】チェン・リンヤン（陳羚羊）《越晶晶》、映像（スクリーンショット）、2002

2005 年 3 月 7 日、チェンは《穴埋め問題》という作品を発表し、翌日の 3 月 8 日に引退を宣言した。テキストの形式をとるこの作品には以下のように書かれていた。

穴埋め問題

Fill In The Blank

陳羚羊は2004年12月31日に結婚した。

陳羚羊はアート界から引退する。

Chen Lingyang was married on _____ month _____ date, _____ year.

Chen Lingyang will retire from the world of Arts.

陳羚羊は=====に第一子を産んだ。

陳羚羊はアート界から一歩身を引いた。

Chen Lingyang gave birth to her first child on _____ month _____ date, _____ year.

Chen Lingyang will take another step toward retiring from the world of Arts.

陳羚羊は=====に第二子を産んだ。

陳羚羊はアート界からもう一歩身を引いた。

Chen Lingyang gave birth to her second child on _____ month _____ date, _____ year.

Chen Lingyang will take yet another step toward retiring from the world of Arts.

陳羚羊は=====に第三子を産んだ。

陳羚羊はアート界からさら、さら、更にもう一歩身を引いた。

Chen Lingyang gave birth to her third child on _____ month _____ date, _____ year.

Chen Lingyang will take yet one further step toward retiring from the world of Arts.

陳羚羊 NO. 2

2005年3月7日

Chen Lingyang NO. 2

March 7th, 2005

Chen Lingyang was married as of December 31st, 2004.

結婚がアート界から引退する決断に関係するか否かに関わらず、結果的に、チェンの行動は結婚、育児のために仕事をやめるたくさんの女性の一人のように見えるだろう。更に、国際女性デーの3月8日に発表することも意図的だと連想される。このテキストは一見声明のようだが、一人の女性アーティストが仕事より家庭を選択し、キャリアより母親役を選ぶ時の隠忍と譲歩を行間ににおわせている。そして、もう一つの注目すべきポイントは、この引退宣言の落款に書かれた名前はチェンではなく、「陳羚羊 No.2」だったことだ。自己と分身が分裂する様子がここでも見られる。《穴埋め問題》は一人の女性の人生を素材にしたパフォーマンスである。

《十二花月》のような個の意識が自発的な目覚めからスタートし、フェミニズムアートに発展し、そして作家人生のピークの時に突然引退したチェン・リンヤンは、一個人、一人の女、そして一人の女性アーティストとして実験を続けた。2019 年末現在、彼女はわたしたちが見えないところで、この《穴埋め問題》を埋め続けているのかもしれない。

第三章 3 注釈

【1】リー・シェンティン（栗憲庭、1949-）評論家、キュレーター、編集者。「中国の現代アートの教父」と呼ばれる。「傷痕美術」、「郷土美術」といった文革後の美術の潮流を形成させていく。「85 美術運動」では全国のアーティストを組織し「中国現代芸術展」1989 を開催した

【2】『フェミニズムを方式として』P101

第四章 個意識が変容した時期（2007-2019）

1. 社会受容と女性の時代

序章にも述べたように、近年、中国現代美術シーンの動向は存在感が日ごとに増し、国際的にも大きな注目を集めている。写真を含む中国における実験的芸術が、2000年の「第3回上海ビエンナーレ展」と2002年に行われた「第1回広州トリエンナーレ」を機に合法化され、より国際的な展開をみせるようになり、さまざまな芸術表現やビジュアル言語が中国本土において、より大らかに受け入れられるようになった。アーティストたちも言葉、地域、イデオロギーなど、これまで超えられなかった壁や溝を横断できるようになった。批評家のウーホンは2000年代半ば以降の写真について「この芸術はアバンギャルドな写真家と批評家による小さなコミュニティから一歩前進した。社会全体に、そして文化的な生活や美術教育にまで拡がりをみせていった。」【1】と語る。

国際的視野をもった国内の写真機構、写真を専門とした商業ギャラリー、学術研究センターなどが、瞬く間に中国に出現した。そして、定期的写真フェアを開催する芸術祭、実験精神に満ちた写真機構、中国写真界のニューフェイスを表彰するアワードなどが設けられた。代表的な写真フェアとして、2001年より毎年開催されている「平遥国際撮影大展（Pingyao International Photography Festival）」、2004年に第一回展が開催され、2005年より二年一回開催されるようになった「麗水撮影節（Li Shui Photo Festival）」、2005年に始まった「連州国際撮影年展（Lianzhou Foto Festival）」、2009年創立の「大理国際影会（Dali International Photography Exhibition）」、2010年より三年間連続で開催された「草場地撮影季（Caochangdi Photospring）」、2015年よりアルル写真祭と連動し、毎年開催される「集美・アルル国際撮影季（Jimei Arles International Photo Festival）」などがある。代表的な写真機構として、三影堂撮影芸術中心（2007）、上海撮影芸術中心（2015）、謝子龍影像芸術館（2017）、連州撮影博物館（2018）、成都当代影像館（2019）などがある。

特に、2007年に中国人と日本人の写真家ユニットロンロン（栄栄、中国）とイン・リー（映里、日本）が創設した現代写真アートセンター「三影堂撮影芸術中心」（以下、三影堂）【2】の影響は大きい。北京郊外に位置し、4600平方メートルの敷地面積をもつ三影堂は、写真を専門とした展示、研究、交流、教育、出版の事業を柱に、レストラン、図書館、ギャラリー、暗室、アーティストの居住空間、庭などが併設された非営利の複合施設である。三影堂は中国における新鋭写真家を支持し、現代芸術

写真を世に広めるべく、2009年に「三影堂撮影賞」【3】を創設した。アワードを受賞した写真家の多くは、その後も中国の写真界を牽引する存在として、世界の写真界で活躍を遂げている。

「三影堂撮影賞」は、中国の若手芸術写真家にとって、プロになるための登竜門的なコンペとして、非常に重要な位置づけとなっている。この10年間で三影堂撮影賞を受賞した写真家に、チェン・ズ（陳哲、1989-、2011年・第3回）、ジュ・ランチン（朱嵐清、1991-、2014年・第6回）、チェン・ショオイ（陳蕭伊、1992-、2015年・第7回）、リアン・シュー（良秀、1994-、2017年・第9回）といった数多くの女性アーティストが含まれている。2009年から2013年にかけて、資生堂がスポンサーとなり女性写真家を支援するために設けられていた「資生堂女性写真家賞」は、2014年から「資生堂写真家賞」に変更され、性別的制限がなくなった【4】。制限が不要になるほど、女性写真家が選出されるようになったのだ。また優秀な女性写真家たちの多くが、三影堂撮影賞に入選したことをきっかけに、注目を集めその後も活躍し続けている。例えば、長年に渡って「ガーリー」をテーマに撮影活動をしているロ・ヤン（羅洋、1984-、2009年入選）とビン・ヌウ（病女、1998-、2015年入選）、「物」自体や物質の美を捉えたチウ・チウ（儲楚、1975-、2011年に「資生堂女性写真家賞」を受賞）、特定の場における物語を構築するヤン・ユェンユェン（楊円円、1989-、2012年に「三影堂撮影賞」の「ザ・トニー・フェロシップ賞」を受賞）、絵画表現を写真に融和させ、ノスタルジアを振り返るデウ・ヤェンファン（杜艷芳、1984-、2013年に「資生堂女性写真家賞」を受賞）、マルチメディア芸術表現を得意とするジャン・ウェンシン（張文心、1989-、2014年入選）などがいる。

更に、2010年を前後して始まった新たな動きとして、フリーの若手キュレーター兼研究者であるホ・イニン（何伊寧、1986-）や、ジャン・ハンロ（張涵露、1988-）などの個人や、「Jiazazhi」、「Same Paper」、「Imageness」、「La Madison de Z」などといったスタジオ系出版社のような小規模な組織【5】で、既成の権威やアカデミズムのシステムに依拠せず、融通無碍ないスタイルで、インターネットやSNSを駆使し、出版、批評、コレクション、コーディネーション、エキシビション、キュレーションなどの活動を独自に展開する若者の動きがある。このように、中国社会の変化とともに、写真を用いた芸術表現に力を注ぐニュージェネレーションの女性作家たちも今に生きる自身の個人的経験等を統合し、個から共同体（ジェンダー、社会）へと移る問題意識を持って、芸術活動が展開されている。

第四章 1 注釈

- 【1】 ウー・ホン（巫鴻）「中国摄影 40 年(1979-2017)」より引用、『中国当代摄影 40 年-三影堂 10 周年特展』同名出版物に掲載、2017
- 【2】「三影堂摄影艺术中心」の建築は美術作家のアイ・ウェイウェイ（艾未未、1957-）による設計で、2015 年にはアモイに分館がオープンした。分館創設以来、三影堂とアルル国際写真祭の主宰により毎年 11 月にアモイで「集美・アルル国際摄影季（Jimei Arles International Photo Festival）」が開催され、総来場者数は毎回 23 万人を超える（『集美・アルル』ホームページより <https://www.jimeiarles.com>）
- 【3】 三影堂摄影艺术中心ホームページ <https://www.threeshadows.cn>
- 【4】 同上
- 【5】 「Jiazazhi Press」は編集者のエン・ヨー（言由、1983-）が 2009 年に自身のブログから派生させた写真集出版レーベルである。現在は中国・寧波市を拠点に活動
- 「Same Paper」は編集者で写真作家のユアン・シャオポン（袁小鹏、1987-）が 2013 年に上海で設立したインディペンデント出版レーベルである
- 「Imageness」は写真作家のニー・リアン（倪梁）が 2015 年に、中国・無錫市で設立したインディペンデント出版レーベルである
- 「La Maison de Z」は写真作家シ・ジン（石真、1989-）が 2015 年に留学先のフランスで設立したインディペンデント出版レーベルである

2. 「衝突」による女性像の解体 -世間と対抗するワン・リン（王淋）-

新世代の写真家の多くと異なり、ワン・リン（王淋、1973-）は客室乗務員から「転職」して写真家になった。作家としての履歴を振り返ると、世間との「衝突」を経て、彼女は無意識から意識的に、女性像を構築し直してきたことが分かる。

ワンは2005年より、ドキュメンタリー作品《CAの視覚的日記》を撮り始めた。当時、航空会社で働いていた彼女は、会社と同僚の承諾を得た上で、客室乗務員（殆どは女性）の工作中【図1】とプライベートタイム【図2】の様子を如実に記録した。写真には彼女たちの、丁寧に化粧をし、仕事をきっちりこなす職務中の様子もあれば、カジュアルな服を着て、狭い部屋で共同生活をしているプライベートの様子もある。この作品は、世間一般が抱くステレオタイプ的な女性客室乗務員像と、個としての彼女たちとの間に、大きなギャップが鮮明に映され、女性客室乗務員の現状を直観的に伝えている。これらの写真はインターネット上で公開されると、ネチズン（ネットワークとシチズンの合成語。コンピューター-ネットワーク上に存在する人々）の覗く意欲を引き起こし、「スチュワーデスのナイトライフ」や「CAのわたし生活を覗く」などのキーワードが第三者に付与され、流通したことによって、被写体の容姿（ブス、醜いなど）や性的ハラスメントまがいの誹謗中傷のコメントが寄せられ、騒動となった。ワンは会社を解雇された。



【図1、2】ワン・リン（王淋）《CAの視覚的日記》より、2005-2010

このような事態に至ったのは、ネチズンの悪用と作品著作权意識の希薄さが原因だが、根底にあるのは、これらの写真が世間が客室乗務員に対する理想化されたイメージとのズレを許さないことから起こる衝突、女性像問題があるだろう。これらドキュメンタリー作品の信憑性によって、ステレオタイプな価値観で、女性像を解釈している人々に切実な自覚を促すことと、専門職の女性像に対する社会的要求が妥当か否か

を省みることが可能になる。ワンは無意識的に、《CAの視覚的日記》を通して世間が抱く女性像の解体を示した。

《CAの視覚的日記》後、ワンはドキュメンタリー写真から離れ、演出された表現へと変化する。「さすらうチューリップ」シリーズは、失業後、彼女が全国各地を旅する最中に制作し始めたものである。そのうちの一点は、既に廃墟と化した旧天津空港で撮影された。そこはかつてワンが働いていた場所だった。ターミナルの外で客室乗務員の制服を着てこのような姿勢をとる女性はワン自身である。アンドリュー・ワイエスの有名な絵画《クリスティーナの世界》（1948）を模したこの写真からは、ワンの職場への未練が伝わってくる。彼女は職場を追われた自分自身を「さすらうチューリップ」として表現している【図3】。



【図3】ワン・リン（王淋）「さすらうチューリップ」シリーズより、2013

近作である《巻き込む》【図4】（2016）は、ワンと中国社会とのもう一つの「衝突」に関係している。この作品は、処女作である《CAの視覚的日記》と同時期に制作された《日光月色》（2008-2010）【図5】をベースに作られたインスタレーションである。《巻き込む》のベースになる「日光月色」シリーズでは、客室乗務員の勤務中の姿と休憩中の姿を撮影した写真が並置されている。インターネットによる写真コンペティション（注：2016年に図虫（トゥーチュン）サイトが主催した）で最優秀フォトグラファー賞の受賞がきっかけに、中国の人気ウェブサイト（Tencent）のトップページに公開された途端、18000件を超える中傷的なコメントが殺到する事態に陥った。コメントの殆どはまた、「お婆さんばかり」、「失望した」、「制服を脱いで、化粧を落としたら、みんなが気持ち悪い」など、被写体である女性客室乗務員たちの容姿を蔑む内容であり、女性に対して汚らわしい発言であった。《CAの視覚的日記》に続き、再びサイバー暴力に直面した彼女は、作品を通じて反撃すること

を選択し、《巻き込む》を制作した。彼女は、これらのネット上のコメントを紙にプリントアウトし、中傷の標的となった《日光月色》の印刷物の上に、一件一件のコメントを虫ピンで固定し、被写体である客室乗務員の姿を全て覆い隠した【図6】。



【図4】ワン・リン（王淋）《巻き込む》より、2016



【図5】ワン・リン（王淋）《日光月色》より、2008-2010

なぜ《巻き込む》がこのような制作方法を選んだかについて、ワンは筆者の質問に対し、「便箋と虫ピンを使い写真をインスタレーションにしたのは、ネチズンのコメントのすべてがわたしに付いた針のようなものだから。」と答えている。

《巻き込む》は、女性を標的としたサイバー暴力の根底にある、中国社会が要求するステレオタイプな女性観を可視化した写真インスタレーション作品であり、この作品によって、ワンは、世間に潜む女性に対する社会からの潜在的な悪意を露見させ、反

撃を行った。元客室乗務員である自身の経験を通して、また中国に生きる女性として感じた社会の女性像に対する違和感を作品として提示したのである。ワンは今回こそ意識的に、《巻き込む》を通して世間に理想化された女性像を再び解体した。



【図6】ワン・リン（王淋）《巻き込む》ディテール図

働く女性の姿を捉えた《CAの視覚的日記》に始まり、解雇の不安や揺らぎと戦いながら制作した「さすらうチューリップ」シリーズ、そして世間が抱く女性像の歪みを視覚化した《巻き込む》に至るまでに、ワンのジェンダーへの意識はより能動的になり、セルフ・アイデンティティおよび女性という共同体への思いが深化して行ったことを見てとることができる。

3. 性的役割への疑いのまなざし-リャオ・イジウン（廖逸君）の実験的關係性とグォー・イングォン（郭盈光）の婚活アーカイブ-

1982年より実施されている一人っ子政策【1】の影響もあり、多子世代と比べて、家族における男子と女子の扱いの差は少なくなってきた。ところが一度社会に出ると、「男は仕事、女は家事」、「男も女も年になったら結婚すべき」、「女子才無ければ便ち是れ徳（女性は無能な方がよい）」と言った家父長制の時代から続く固定観念が根強く残っていることに気づく。ここでは、男女の性役割に関する社会通念への疑問を表現する女性写真家リャオ・イージウン（廖逸君、1978-）とグォー・イングォン（郭盈光、1983-）を紹介する。

上海出身のリャオ・イージウン現在はニューヨークを拠点に活動している。代表作の《実践的關係性》はリャオと彼女のパートナーとの關係性を、非日常的な演出を加えて撮影した作品である。年下のパートナーとのセルフ・ポートレート作品で、親密な男女關係における個のありようを提示したリャオも、モデルを共に務めるパートナーの男性と出会う前は、上記のような社会通念の影響を受けていた。本人の公式ホームページ上で、リャオはパートナーとの關係を持ったことによる気づき、心情の変化について以下のように述べている。

「中国で育った女性として、以前わたしは自分より年上で、大人で、自分を守り導いてくれるような男性しか好きにならないと思っていました。しかし5歳年下の現在のボーイフレンドのモロと付き合いようになって、關係性は逆になったと感じました。わたしが権威と力をもつ立場になったのです。“まるで男が女を選ぶみたいに、女が男を選ぶなんて”と男友達に言われましたが“全くその通り。その何が悪いの？”とわたしは思いました。」【2】



【図1】リャオ・イージウン（廖逸君）《擁する》（holding）、2014



【図2】リャオ・イージュン（廖逸君）《素敵な一日は一緒に朝ご飯を食べてからだ》
(Start your day with a good breakfast together) 、2010



【図3】リャオ・イージュン（廖逸君）《そこに吊るして》（Hang in there） 、2015

《実践的關係性》の中で、リャオは親やリーダーのような保護者的役割を演じたり、パートナーの男性を玩具や道具のように扱う。彼女の作品は、男女間の關係性について伝統的な固定觀念が存在することを觀者に気づかせる。

一方、グォー・イングォンは、30歳の時に、恋愛関係の破綻をきっかけに仕事を辞めて、写真の学位を取るためにロンドンに渡った。一時帰国をした際に、自身が中国で言う「大齡剩女」（30才を超える未婚女性のこと）になっていることに愕然とした彼女は、2015年に上海人民公園の「婚活コーナー」【図4】を訪ねた。中国では公園などで婚活イベントが一般的に行われており、人々は個人の情報を載せたチラシや資料を持参してマッチングを行う。参加者の多くは結婚願望をもつ子どもの親である。グォーは自身の婚活経験をもとにドキュメンタリー写真と映像を撮影した。それらを元にしたインスタレーション、アーティスト写真集などの多様なメディアを用いて完成させたのが《従順な幸福》である。

《従順な幸福》に含まれるビデオ作品は、隠しカメラで撮影されたものである。グォーは、婚活コーナーに、自身のプロフィールを記載し用意したチラシに穴を開け、その裏側にビデオを設置。婚活市場において決定権を有する婚活当事者の親が、グォーをどのように評価するかを記録した。婚活コーナーを訪れるのは、結婚希望者本人ではなく、その両親たちである。わが子の見合いを急ぐ親たちは、その息子や娘の基本情報が書かれた手づくりのチラシを用意し、婚活コーナーの各所に貼っておく【図5】。チラシ上の情報は簡潔かつ粗暴である。婚活当事者たちの名前は「浦東（地名）女」や「IT男子」というように、各個人の人格とは無関係であり、とりわけ女性の場合は生年月日が、男性の場合は収入と資産の額が重視される。



【図4】グォー・イングォン（郭盈光）《従順な幸福》より、写真、2015



【図5】グォー・イングォン（郭盈光）《従順な幸福》より、写真、2015

下の記述は、ビデオに記録された、グォーが受けた評価の一部を抜粋したものである。

「年齢が（ダメ）」、「学歴が高すぎてよくない。大卒で十分」、「女子才無ければ便ち是れ徳（女性は無知がよい）と言うだろ」【図6】、「男はキャッシュカードと同じ、お金さえあれば家を買うことができる。女は家と同じで、若ければ場所がいい、美人なら部屋の間取り良し。この女の間取りはいいが、結婚したこともない。年をとっているから郊外の家だ。」



【図6】グォー・イングォン（郭盈光）《従順な幸福》より、ビデオ、2015

きわめて低いグォーへの評価に彼女は愕然としたという。人々の最も大きな関心は女性の年齢である。努力の末に獲得した高い学歴は、むしろマイナス要因にしかならない。しかし同時にグォーは、自分の息子や娘のために必死で婚活する親たちに対して同情の念も抱いた【図7】。



【図7】グォー・イングォン（郭盈光）《従順な幸福》より、写真、2015

リャオとグォーの作品を通して、女性にまつわる様々な問題が見えてくる。男女間の権力構造、結婚、年齢、学歴など、中国の伝統的な家父長制に基づいた価値観が根強く存在する社会において、女性写真家の葛藤が消えることはない。

第四章 3 注釈

【1】一人っ子政策とは、中国における人口政策である。1979年から2015年まで導入された計画生育政策を指し、一組の夫婦につき子どもを一人に制限するものであった。2016年からは一組の夫婦につき子ども二人に緩和されている（二人っ子政策）。

【2】リャオ・イージウン（廖逸君）のホームページより <http://pixyliao.com>

4. 自傷行為から他者の受容へ -チェン・ズ（陳哲）の「セルフ・ポートレート」-

チェン・ズ（陳哲、1989-）の「我慢できる」シリーズ（2007-2010）『我慢できる』は、2007年から2010年までの3年間にわたるチェンのロサンゼルス留学期間中に彼女が経験した「**狂喜混じりの暗い**」（筆者と対談、2018・北京）自傷体験を写真で記録したものだ【図1、2】。本人の肖像に加え、自身の身体や傷に関係のある事物を部分的にクローズアップして撮影している。直感的に伝わってくる苦痛以外に、被写体の人物像の情報を見つけることは困難である。被写体の姿は曖昧で、極めて個人的な感覚が伝わり、観者は誰かの秘密を覗いているような気持ちになる。



【図1】 チェン・ズ（陳哲）《我慢できる》より、2007-2010

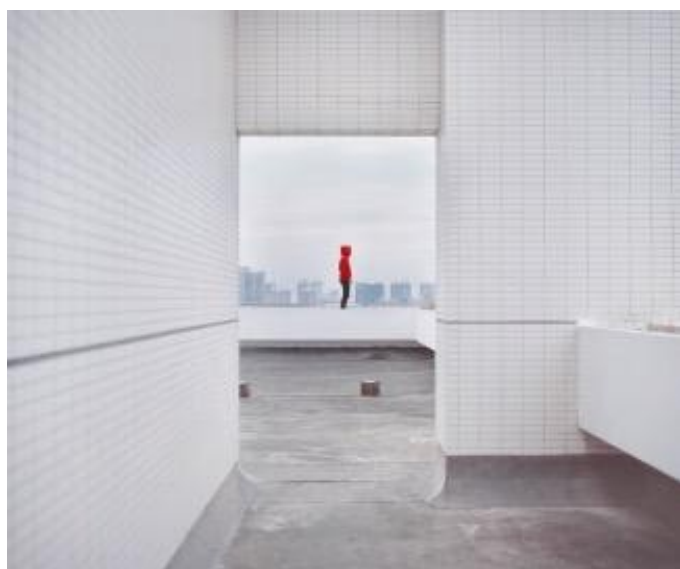


【図2】 チェン・ズ（陳哲）《我慢できる》より、2007-2010

同シリーズの二年後、チェンは《蜜蜂》を制作する。同じく自傷行為をテーマにし
ながら、今度は自分ではなく自傷する他者を被写体にしてしている【図3、4】。

このシリーズについて、チェン・ズは下記のように述べた。

「写真と手紙を通して（わたしと）似たような身体的経験を持つ人を取り上
げているが、心理的経験は人それぞれ違います。しかし、重要なのはわたした
ちが自傷行為を選んで自分自身と対話してきたことです。従って、《我慢でき
る》はわたしのセルフ・ポートレイトであり、《蜜蜂》はその拡張版です。《蜜
蜂》の制作を通じて、それぞれの被写体とコミュニケーションを取ることで、
自分自身のことを更に知った気がします。」（筆者と対談、2018・北京）



【図3】 チェン・ズ（陳哲） 《蜜蜂》より、2010-2012



【図4】 チェン・ズ（陳哲） 《蜜蜂》より、2010-2012

自身の自傷行為という衝動的な動機から制作した《我慢できる》とは異なり、『蜜蜂』はより計画的に進められたプロジェクトである。チェンは自分と同じ経験を持つ人々を取材し、被写体として撮影した。また彼らが自傷に至る経緯などについての書いた文章を、写真と組み合わせて作品にした。《蜜蜂》においては写真だけではなく、テキストも重要である。書き直しの跡をそのまま残し、紙の質感さえ可能な限り再現した手書きの手紙のスキャン画像が、チェンが撮影した写真と組み合わせて編集されている【図 5】。テキストによって、写真の感覚的な表現に論理的な要素が加わり、観者の理解は深まる。



【図 5】チェン・ズ（陳哲）『我慢できる&蜜蜂』写真集、Jiazazhi Press より出版、2016

《我慢できる》から《蜜蜂》の制作に至る過程において、チェンの作品の核は彼女の個人的経験から集団的经验へと変容していった。その中で彼女自身も自傷行為という問題に向き合い、それを克服したのである。

第五章 「自己の他者」という意識 -結論としての作品-

最後に本章では、女性（性）をテーマに制作した筆者自身の作品を本論の結論として、紹介・分析をする。

筆者は、独自のパーソナリティを持つ新中国誕生から現在までの、異なる時代を生きる女性写真家・アーティストたちについて、二年間のリサーチ及び一年間の執筆を行い、あらゆる壁を超越した、いわゆるダイバーシティな芸術表現について研究を重ねてきた。その過程の中で、時代を駆け巡った女性たちに対してのリスペクトが生まれたと同時に、自身の発露として何ができるかという問いの思索が、本論の結論にもなり得るような作品をつくるきっかけとなった。



【図1】シュ・リジン（許力静）《女》、東京芸術大学博士審査展風景、2019

序章でも述べたように、異なる世代の女性写真家たちに共通する特徴に、女性でありながらも、女性という社会的性別（ジェンダー）をメタ認知し、創作行為を自我反射する鏡としていることが挙げられる。それぞれの時代的要因があるにせよ、創作という営みを介して、彼女たちはセルフ・アイデンティティを確立しつつ、個の経験を集团的経験へと変容させてきた。本論のテーマである彼女たちが持つ「自己の他者」

（自己の中にある自己認識する他者の目）という認識を更に探るために、《妘（ワタシ）》という作品を制作した。《妘》という作品タイトルは「女としてのワタシ」を意味する筆者の造語である。本作は、自分自身と母、祖母の身体をポートレートに起こした写真インスタレーション【図1】であり、三代にわたる中国人女性の姿とその背景にある時代に焦点を当てた試みなのである。

異なるジェネレーションの表象を巡り、被写体となる三人をもってそれぞれの時代を再考した。

満州事変（1931）【1】が勃発した翌年、満州（中国東北部）に位置する小さな町で祖母は生まれた。戦争や経済といった現実的事由から、祖母を含む当時の大勢の人（特に女性）の殆どは、学校に通えなかった。17歳の時、知り合いの紹介を通じて20歳だった祖父と若くして結婚。故郷を遠く離れ、軍人の妻となった彼女は、祖父が転任の命を受けるたびに、居住地の移転を余儀なくされた。さまざま臨時労働をこなしながら、5人の子どもを産み育てたが、晩年になっても小さな駄菓子屋を営み、家庭の経済を支えた。安定した職に生涯就いたことがなく、貧困を凌ぐための重労働が長年続いたことで、両膝を酷く傷めてしまった。90歳近くなる今、彎曲した両脚で立ち進むことはもはや困難である。それでも、他人の相談によく乗る祖母は、教育を受けてないにもかかわらず、賢い人だと周囲からの信頼を一身に集めている。

1960年代前半に生まれた母親は、祖母の4番目の子どもにあたり、幼少期に文革を経験した。女優になる夢を抱いていたようだが、両親に反対されたことで断念した。高校卒業と同時に地方の会社で働きはじめた彼女は、キャリアを積もうと努力するも、後輩の男性たちに次々と役職や序列を追い抜かれてしまうばかりだった。それでも安定した職を手放せず、定年まで勤め上げた。しかし定年を機に、自分の価値を見つめ直すかのように、再就職の道を選ぶ。私的生活に関していえば、若かりし頃は自由恋愛を経験するも、20代前半でお見合い結婚をし、その次の年にわたしを出産。しかし30代前半であえなく離婚。その後、40代半ばで再婚するも、50代半ばにして夫が急死。娘であるわたしは、夫を失くした彼女の唯一の心の拠り所であり、希望となった。

1980年代後半生まれのわたしは、中国における一人っ子政策の真最中の世代にあたる。小さな町で中学まで過ごし、美術系の高校へ進学するのを機に、都市部に移った。大学卒業後、北京にある芸術写真関連の会社に就職。その三年後、作家になる夢を諦められなかったわたしは、自らを研鑽するために退職を決意。同年に結婚をし、

夫と親の支援を得て、日本へ留学することが叶った。一人っ子政策が効を奏し、女性たちもある程度平等に教育を受けられるようになったものの、同時に彼女たちもまた家族の関心の的となり、期待を一身に背負わされることとなった。1980年代より大々的に施行された一人っ子政策は、2015年に廃止された。そのため、一人っ子世代の人々は、これまで経験したことのない多子家族を持つことが可能となった。しかし、兄弟姉妹がない一人っ子世代が中年に入る頃には、一人で両親の介護を担わなければならないと、それと並行して複数の子どもを育てあげることとなる。博士課程を間もなく修了するわたしも不惑を目前に、再び人生の岐路に立つこととなるだろう。

このような社会的背景及び三世代にわたる個の経験から、中国における世代的特徴と時代の変遷を、作品という芸術言語で紡ぎあげようと試みたのが本作である。



【図2】 シュ・リジン（許力静）《女》より、2019



【図3】 シュ・リジン（許力静）《女》、東京芸術大学博士審査展風景、2019

具体的には、自分自身のほか、母、祖母といった直系血族である女性たちを被写体に、それぞれの顔と身体の正面と背中を撮影し【図 2】、支持体となる柔らかな半透明のマテリアルにそれらの映像を印刷することによって、表裏の両側から観賞できるよう、写真インスタレーションの形態で構想を立ち上げさせ【図 3】、異なる時代の価値観を内包しつつも、脈々と受け継がれる女性たちの人生を再解釈した。

不可避の身体と真っ向から対峙し、創作するということは、己の成長ないし老衰を、否応なく直観的に感知することに繋がる。どのようにして自らの身体と付き合うのかという問いは、わたしたち人間、とりわけ女性が妥協しながらも、取り組まずにはいられない生涯のテーマだといえる。写真に映る紛れもない祖母、母、わたしの身体。それは家族の絆を表層的に表しているものでも、被写体が特定の誰であるかを知らしめるものでもない。頭からつま先に至るまで、あるがままの身体という共（固）有のコードが、異なるジェネレーションの縮図あるいは象徴として、ポートレートの中で立ち上がり、三つの時代を跨ぐ女性たちを照射してみせているのだ。

また同時代を生きる女性たちの表象であるためには、衣服など社会的な身分や階級、職業を表すものをそぎ落とし、一糸纏わぬ生身の体をただカメラに収める必要があった。大変な時代を生き抜いた祖母の身体は、えも言われぬ傷や痛みを克服するも、膝は彎曲している。これは憐憫を仰ぐものではなく、酸いも甘いも噛み分けた一人の老媪の生を感じさせる。母のような、平凡ながらも波瀾万丈の半生を駆け抜けた身体からは、威厳に満ちた中年女性の生き様が伝わってくる。わたしという未来へ向かう身体は、母になるなどこれからの展開を想起させ、今を生きる青年女性を表している。中国人女性が背負った時代の重み、そして逞しさと悲しさ、駆け抜けてきたであろうとあらゆる状況を、この三つの体は彷彿とさせる。

制作を終えても、完成を迎えたわけではなく、作品自体は完成途上だといえる。展示することで観者と結びつく瞬間が生まれ、他行為可能性による新たな価値が作品に付与される。作品に対する観者のフィードバック、いわば相互的な交感作用は、自身をまた捉え直し、自らの作品への理解を更に深める。発表する前の作品は、作者の個人的意思による一方的発信に過ぎない。多くの人の目に触れることによって、普遍的な社会の意識との融合がはじめて派生される。制作・研究の過程で、わたしは自己の中にある他者を認識する目、すなわち「自己の他者」という意識を得た。一見、私的な経験から出発している《姉》もまた、特定の女性像に局限したものではなく、観者が女性という共同体に想いや思考を巡らせ、自分自身あるいは身近な女性たちと重ね

合わせながら鑑賞することを可能にしている。《女》は、個をひらかれた集団的経験へと橋渡しする作品でもあるのだ。

第五章 注釈

- 【1】 満州事変（まんしゅうじへん）は、1931年9月18日に中華民国奉天（現在の瀋陽）郊外で柳条湖事件（関東軍が南満州鉄道の爆発した事件）に端を勃発した軍事衝突。これを機に、関東軍が満州全土を占領し、日本と中華民国の武力紛争へと発展した。

謝辞

本研究を進めるにあたり、多くの方々のご指導とご支援を賜りました。

博士課程および研究全般にわたる多大なご支援、ご指導を賜り、辛抱強く見守ってくださった指導教官主査である東京藝術大学先端藝術表現科教授 佐藤時啓先生に深く感謝いたします。佐藤先生の人生と芸術に対する価値観はわたしに大きな影響をくださいました。そのおかげで、積極的に研究を進められるようになっただけでなく、積極的に毎日を過ごしたいと思うようになりました。本研究を遂行するにあたり、多くのご指導を賜りました論文第一副査である東京藝術大学先端藝術表現科教授 伊藤俊治先生に深く感謝いたします。伊藤先生の講義は、わたしにとって一生の宝物です。作品研究だけでなく多岐にわたりご指導を賜りました作品第一副査である東京藝術大学先端藝術表現科教授 鈴木理策先生に深く感謝いたします。卒業作品の制作中に与えられた具体的かつ効果的なアドバイスにより、作品をより良いものとすることができました。時に応じて、厳しいご指導を賜り、優しく励ましてくださいました副査である東京藝術大学先端藝術表現科准教授 荒木夏実先生に深く感謝いたします。本研究を遂行するにあたり、中国人女性と日本人女性のアイデンティティの類似点と相違点、及び女性アーティストのあり方についての頻繁な議論の中にも、本論の修正にあたり、一字一句逃さずにご指摘を賜った時にも、自分の欠点に深く気づくことができ、今後も勉学、研究を続けることを決意することができました。

本論の基盤にも言えるインタビューをさせてくださったアーティストの方々に深く感謝しております。博士課程進学以前から現在にわたり温かく見守っていただくとともに、多くのご支援を賜った写真家の榮榮さまと映里さまに深く感謝いたします。本論で取り上げるアーティストのインタビューのほとんどは、お二人の助けなしでは達成するのが不可能でした。特に、本論の研究範囲の確立は、映里さまのご指導と不可分な関係にあります。本研究を進めるにあたり、アジア芸術文献庫（ASIA ART ARCHIVE）が主催した、何鴻毅家族財団中華研究ワークショップに参加する際に、論点についてご指導を賜った巫鴻先生に深く感謝いたします。ご多忙にも関わらず、一学生に過ぎないわたしの訪問を快く受け入れてくださり、ジェンダー研究についてアドバイスを賜った評論家の笠原美智子先生に感謝しております。取材させてくださり、中国の女性アート事情についてご指導を賜った評論家の廖雯先生に感謝しております。アーティストのインタビュー対象との繋がりにつきまして、ご協力を賜った中央美術学院壁画科准教授 武藝先生に感謝しております。本原稿の言語的翻訳・訂正・編集にあたり、たくさんの助けをくださった池田リリィ茜藍さま、渡邊浩行さま、沖

野圭修さまに深く感謝しております。

最後に、これまで自分の思う道を進むことに対し、温かく見守り、そして辛抱強く支援して下さった友人、家族に深い感謝の意を表して謝辞と致します。