

## 富山妙子が立ち続けた場所

古川 美佳

### はじめに

ソウルのとあるギャラリーでの展覧会。終わりかけのオープニングに着くや目に飛び込んできたのは、白いチマチョゴリのハルモニ（おばあさん）たちに囲まれた富山妙子の姿だった。日本軍「慰安婦」だったハルモニたちのそのチマチョゴリが蝶のようにひらひらと舞い、富山の作品に吸い込まれていくようだった<sup>1</sup>。戦後50年に当たる1995年、日本の村山富市連立政権が植民地清算についてどのような発言をするか注目されていた時期、かつて朝鮮・京城といわれた韓国・ソウルで富山は、日本の植民地主義の根底を問いかける表現を発信していたのだ。

翌日、韓国の新聞が富山妙子の個展を大きく取り上げていることを確認し、思わず膝を打ったが、同時にざわざわとした不安がよぎった。それは戦争責任をあいまいにし続ける日本側からの得体のしれない圧力となって富山に跳ね返ってくる、表現者としての危うい綱渡りのさらなる始まりではないのか、と。

富山妙子はどこに立ち続け表現してきたのだろうか。いまでこそ富山は、「美術と政治、美術と運動を行き交い、その境界を越える」、国家をも「越境する」画家と評価されている。それは、そうなのだ。だが、ならば富山自身はどこにいるのだろうか。そんなトートロジーを今さらながらあえて問いかけるのは、その問題意識が富山の表現の根幹と不可分な関係にあると思われ

<sup>1</sup> 東亜ギャラリー「光復50周年記念 富山妙子20世紀へのレクイエム」展 1995.7.21-8.16

るからである。

本稿では、まず韓国という場が富山の表現にどのような影響を与えたかを探り、次に富山と筆者自身との出会いを手がかりに富山の活動の現場を辿る。さらに具体的な作品に分け入りながら、富山が表現を携え、立ち続けた場所を検証してみたい。

## I. 韓国という場——連帯を歩く

富山妙子の活動をもっともあぶりだしてくれるのは、朝鮮半島との関係であろう。彼女は日本の美術家として、いち早く韓国の政治状況に目をむけ、行動を起こした。隣国の民主化の闘いに痛みと共感をもって、政治と隔絶された日本の美術界から異端視されながらも創作していった姿勢は今日まで変わらない。その連帯の歩みをふりかえってみる。

富山は、ソウル大学留学中の1971年に「在日僑胞学生学園浸透間諜団事件」で逮捕、投獄された在日朝鮮人・徐勝、徐俊植兄弟やその前年に譚詩「五賊」で逮捕された詩人・金芝河の救援運動に加わりながら韓国の政治状況を描きはじめる。76年に詩画集《深夜—金芝河・富山妙子版画集》(レコード付、土曜美術社)を出版、この詩画集を土台に詩とリトグラフの絵と音楽によるスライドを制作することを思い立つ。そして自ら火種プロ(後の火種工房)を立ち上げ、詩画集のレコード制作者らと共に、音楽家の高橋悠治、水俣病の記録映画製作者・土本典昭、映像作家・本橋成一らと協同しながら自主制作を開始し、スライド《しばられた手の祈り-1974年韓国で》(1977)を完成させた。こうして美術家として他ジャンルの文化人やクリスチャン、市民運動、フェミニズム運動等ネットワークを結びながら、1980年には光州抗争を《倒れた者への祈祷・1980年5月光州》と題する版画シリーズ(《光州のピエタ(光州の母)》も含まれる)で表現、それらをスライドにし、あるいは映画《自由光州》としてヨーロッパやアメリカでの展示活動も繰り広げた。

これらの作品は光州の地下に渡り<sup>2</sup>、あたかも隠れキリシタンの絵のよう

<sup>2</sup> 主にドイツのシュナイツ牧師等の経由。2020年光州抗争40周年を記念した光州MBCドキュメンタリー「名を残すことなく(第一部)私たちが光州だった」でも明かされている(富山妙子

に、光州の人びとの「希望の灯火」として人から人の手に伝わった。また富山の著書『解放の美学』の海賊版が秘かに出まわり、かつてその本を手にした民衆美術<sup>3</sup>の理論家・崔烈は、「自分たちの運動が孤立している」のではない連帯を感じ取っている<sup>4</sup>。

1982年にはパリとベルリンで光州及び韓国の民主化を支援するために個展を開いたが、パリに富山を招いたのは東ベルリン事件で投獄された画家・李応魯とその妻・朴仁景であった<sup>5</sup>。さらに1980-90年代には、朝鮮人強制連行や日本軍「慰安婦」をテーマにした作品を発表、日本の植民地支配や軍事的暴力を、女性を主体に描いていく。

しかしそうした作品であるがゆえ、日本国内での発表は制約された。市民運動とは結びつくが、富山の表現は運動の一部と解釈され、一方の美術界では「政治的」表現として迂回されてしまう<sup>6</sup>。芸術と政治のはざまで翻弄されてきた富山は、しかし揺らがなかった。富山は韓国の民主化運動から「魂のメッセージ」を受け取ったと回想している。そのメッセージ、いわば近代化の中で分断されてきた「真・善・美」というアートの種子を自らの内面に取り込み、育んだ<sup>7</sup>。つまり富山自身が、政治（運動）と美術、その間を横断するというよりは、両方を統合した「場所」そのものとしてあったのではないだろうか。

---

も登場)。

<sup>3</sup> 民衆美術とは、1970年代韓国の観念的なモダニズムや現実から乖離した美術界に対する懐疑から、軍事独裁政権下の政治的・社会的・経済的・文化的諸矛盾をみつめ、その現実に対する批判と民主化運動を統合させようとしたリアリズム美術。1980年代民主化運動に呼応して生まれた。

<sup>4</sup> 崔烈「朝鮮人に捧げるレクイエム」(解放50年特別取材『月刊美術』1995年、所収)  
최열「조선인에게 바치는 진혼곡」(해방 50년 특별취재『월간미술』1995년 8월호수록)

<sup>5</sup> 東ベルリン事件 大統領直属の最高権力機関中央情報部(KCIA)による工作で1967年7月ヨーロッパ留学中の音楽家・尹伊桑(1917-95年)、画家・李応魯(1904-89年)ら芸術家、教授、知識人が北朝鮮のスパイ容疑にかけられ多数投獄された事件(107人が拘束、死刑や有罪判決まで出たが、西ドイツ政府の抗議で釈放され原状回復)。

<sup>6</sup> もちろん富山の活動はやがて国内外で脈々と評価されつつ、「越後妻有大地の芸術祭 越後妻有トリエンナーレ2009」で「アジアを抱いて 富山妙子の全仕事展 1950-2009年」としてその全貌が紹介された。

<sup>7</sup> 古川美佳『韓国の民衆美術—抵抗の美学と思想』岩波書店、2018年、pp179-182

## II. 富山が立った場所——いくつかの現場から

90年代に入り韓国では金泳三大統領の文民政権が誕生、つづいて金大中大統領が就任し民主化へと本格的に動き出す。民主化運動と呼応して生まれた民衆文化運動—民衆美術への評価の機運も生まれ、地下に眠っていた富山の存在にも視線が注がれるようになった。そんな富山の表現活動に何度か立ち合うことができた私自身の体験をまじえ、いくつかの現場を回想してみたい。その具体性が、富山が立ち続けてきた場所を照らし出してくれるかもしれないからだ。

1977年、欧米追隨の日本美術界に対抗して、第三世界の美術との提携の窓をつくり出すことを目的にJAALA（日本・アジア・アフリカ・ラテンアメリカ美術家会議）が設立された。JAALAは韓国・パレスチナ・タイ・フィリピン等、いずれも反体制派の美術を紹介した点で貴重な役割を担ったといつてよい<sup>8</sup>。そのJAALA創立の主要メンバーに富山妙子の名前もある<sup>9</sup>。1988年7月JAALA第6回展「第三世界とわれわれ—アジアに吹く新しい風」（東京都美術館）が開催された際、富山は展覧会実行委員長を務め、「長い植民地下や、侵略にさらされ、独裁政権下の弾圧や、搾取と貧困にあえいだ中から、新しい文化への表現がはじまっている。古代美術を生んだアジアは、ようやく甦えろうとしているのだ」とメッセージを発信し、映画《自由光州・1980年5月》を上映した。この展覧会には韓国の民衆美術家たち10名が入国に苦勞しながら来日し、在日同胞文化牌「ハヌル」によるマダン・クツ（広場の演劇）も披露され、イベント終了後は合宿をしながら美術交流座談会も開かれた（図1）<sup>10</sup>。日本に居を構えて母国の民主化運動のために奔走していた韓国人陶芸家・金九漢氏からの誘いで、私は何をするのかもよく

<sup>8</sup> 針生一郎「JAALAのこれまでとこれから」（『HISTORY OF JAALA 年史 1977-1993』日本・アジア・アフリカ・ラテンアメリカ美術家会議編集委員会、1994年、所収）p6

<sup>9</sup> 1977年5月創立時の議長は針生一郎／副議長 富山妙子・水谷勇夫／事務局長 福田恒太。ヨシダ・ヨシエは「従来の欧米を中心とした文明の大きな転換期を迎え、われわれは第三世界の美術作品、美術家との交流を通じて、歴史を検証し直す。そして新しい価値観に基づく新しい人間像、美術の創造を目指す美術家100名の賛同の下に結成された」と語っている。

<sup>10</sup> イベント終了後、世田谷厚生年金スポーツセンターにて海外招待作家を含め約60名の参加者によって翌朝まで合宿、美術交流座談会を開催。『HISTORY OF JAALA 年史 1977-1993』p50、およびJAALA第6回展「第三世界とわれわれ—アジアに吹く新しい風展」1988年パンフレット参照



図1 JAALA 第6回展「第三世界とわれわれ—アジアに吹く新しい風」(東京都美術館) 1988年パンフレット

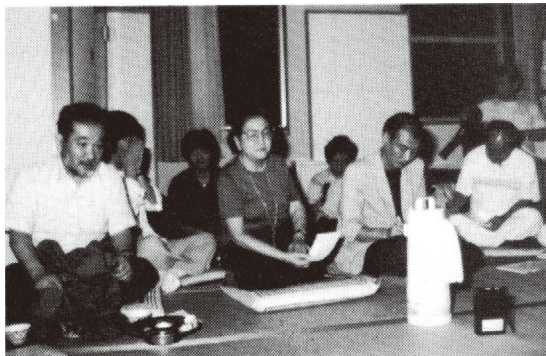


図2 JAALA 第6回展「第三世界とわれわれ—アジアに吹く新しい風」美術交流座談会 1988年 富山妙子(中央), 針生一郎(左)『HISTORY OF JAALA 年史 1977-1993』

わからぬままこの合宿に飛び入り参加し、この時、富山本人にはじめて出会った。日本、韓国、クルド等の芸術家や評論家たちが車座になって議論を交わす中心に、確かな認識をもってアジアや第三世界の美術を語る富山がいた(図2)。

次に富山とその作品に再会したのは、冒頭にあげた1995年夏、ソウルの東亜ギャラリーにおける「光復50周年記念 富山妙子20世紀へのレクイエム」展である（この展覧会のタイトルは、韓国では「光復50周年記念従軍慰安婦のための鎮魂曲、富山妙子展」とも記されている）。これは民衆美術系の美術評論家・尹凡牟（現・韓国国立現代美術館長）<sup>11</sup>による企画で、日韓で可視化されはじめていた日本軍「慰安婦」への鎮魂を込めた加害者側からの表現として韓国内で話題となった。

このとき私は呉在植・韓国社会教育院長から招待状を受け取り会場に駆けつけたが、富山に挨拶する勇気が出ないまま<sup>12</sup>、作品だけを見て、後ろ髪を引かれつつ会場を去った。日本軍「慰安婦」ハルモニたち、挺身隊問題連絡協議会（挺対協）の尹貞玉、ジャーナリスト松井やよりに囲まれる富山の姿が眩しかった<sup>13</sup>。何より富山の作品群が女性たちの深い悲しみを受け入れ、清め祓うかのような緊張感を漂わせていたことに圧倒された。さらに印象的だったのは、呉在植院長がギャラリーの招待状に自ら作成したメッセージ——「富山妙子さんはひたすら韓国現代史を主題に絵を描いてきた方です。70年代以降の韓国民主体、人権運動を支援する先鋒で強烈な筆遣いで私たちの暗鬱な歴史を描いてくださいました」<sup>14</sup>という一文を添えて、展覧会を広く呼びかけていたことだ。富山が歩き、立ち続けてきた道筋がみえるかのようだ（図3a, 3b, 3c）。

同年1995年「第1回光州ビエンナーレ」特別展「目撃者としての芸術」に富山は招待され、かつて地下でまわし見された富山の《光州シリーズ》が初めて一般公開された。小説家・黄皙暎はのちに光州で、「私たちが闘って

<sup>11</sup> 尹凡牟韓国国立現代美術館長（2020年現在）は、同館で開催した「慰安戦争（見知らぬ戦争）」展（2020.6.25-2020.11.8）に富山の作品《南太平洋の海底で》《菊花幻影》を展示し、富山の創作活動を一貫して重視している。

<sup>12</sup> 筆者はこのときソウルの在韓日本大使館専門調査員として勤務していたため、一時的ではあれ日本政府の大使館員であることを伝えるのが居心地悪かったのである。

<sup>13</sup> ジャーナリスト松井やよ（1934-2002、元朝日新聞編集記者で、77年富山、五島昌子らと「アジアの女たちの会」結成、95年アジア女性資料センター、98年「戦争と女性への暴力」日本ネットワーク設立）は富山のよき理解者でもあった。呉在植（1934-2013）は、民主化運動当時、アジアキリスト教協議会（CCA）都市産業宣教部（URM）幹事として東京に事務所を構えていた。雑誌『世界』の「韓国からの通信」T・K生の著者であり宗教政治学者の池明観（1924年—）らと共に日韓、ドイツ、米国など国境を越えて韓国のみならずアジアの社会変革連帯運動を展開した人物。

<sup>14</sup> 呉在植院長のメッセージより抜粋

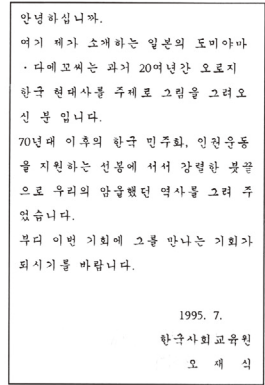
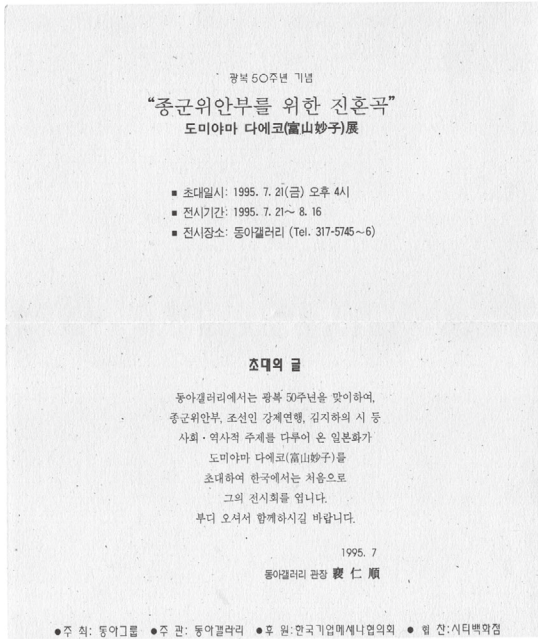


图 3a 光復 50 年周年記念 富山妙子 20 世紀ヘノレクイエム展」(光復 50 周年記念 従軍慰安婦のための鎮魂曲, 富山妙子展) 招待状 (左) と呉在植のメッセージ (右) 1995 年



图 3b 光復 50 年周年記念 富山妙子 20 世紀ヘノレクイエム展」(光復 50 周年記念 従軍慰安婦のための鎮魂曲, 富山妙子展) 会場インスタレーション 写真: ムン・ジョンソク 『月刊美術』 1995 年 8 月号より

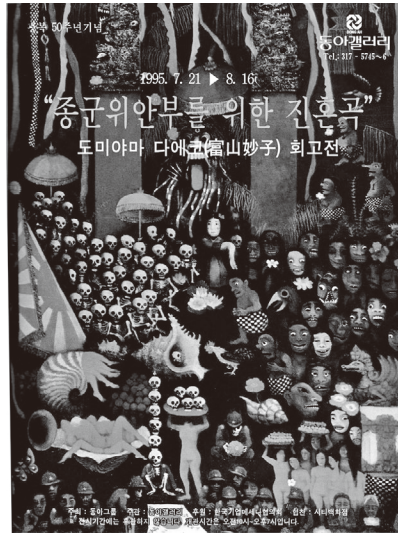


図 3c 光復 50 周年記念 富山妙子 20 世紀へノレイユム展(光復 50 周年記念 従軍慰安婦のための鎮魂曲, 富山妙子展) 展覧会の広告 『ガナ・アート』 1995 年 7・8 月号より

いた頃、光州カトリック正義委員会を通じあなたの朝鮮人強制連行の映像作品《はじけ鳳仙花・わが筑豊わが朝鮮》を観て、光州市民に力と希望を与えてくれた芸術家としてあなたを忘れはしなかった<sup>15</sup>と富山に伝えたという。このビエンナーレのニュースを私は胸を躍らせながら見入り、富山の表現の場に足を運んだ。

1998 年には世界人権宣言 50 周年記念行事の一環として、姉妹都市となっていた日本の川崎市と韓国の富川市、光州市の三ヶ所で「FROM THE ASIANS '5 月光州から世界へ」と題し、富山妙子・洪成潭展が開催された。川崎では関連シンポジウム「革命の芸術が滅びた時代に芸術家は何を考えるか」が行われ、パネリストの富山の話を観客席で聴くことができた<sup>16</sup>。

<sup>15</sup> 2002 年、黄哲暎著、青柳優子訳『懐かしの庭』上下(岩波書店, 2002 年)の出版記念会に黄哲暎が来日、富山も呼びかけ人の一人だったが体調不良で欠席せざるを得ず、富山のメッセージを筆者が代読した。この本の翻訳者・青柳優子は、光州で富山と黄の対談を通訳したことがきっかけで(1998 年 5 月)、後に黄から翻訳を直接頼まれたという。(「訳者あとがき」、『懐かしの庭』下, 所収, p364)

<sup>16</sup> アートディレクター北川フラムのコーディネートによるこのシンポジウムには、富山妙子、高橋悠治、島田雅彦(作家)、太田昌国(編集者・中南米研究)がパネリストとして参加した。



そして富山とようやくともに話しを交わすことができたのは、2000年「第3回光州ビエンナーレ〈芸術と人権展〉」(キュレーター針生一郎)を通してであった<sup>17</sup>。民主化運動をたたかった活動家、文学者や芸術家、牧師や神父等、光州で富山を知らぬものはいないといえるほどの歓迎ぶりであった。光州と連帯した美術家としてかろうじて日本にも富山が存在していることに、どれほど心強く勇気を得たか。

その後、2000年、暮れも押し迫る12月、東京で開催された「女性国際戦犯法廷」<sup>18</sup>の会場に私は富山妙子と共にいた。日本軍「慰安婦」を形象化するインスタレーションを設置しようという富山の作業を手伝うためだった。市民運動の女性たちが忙しく行き来するざわついた会場の片隅で、展示条件も整っていない中、自らの表現を惜しげもなく開陳しようとする富山の手は休むことがなかった。会場ロビーには富山の被害者をいたわる祈りのような祭祀風のインスタレーション、そして慰安婦ハルモニ当事者たちによる絵が並んだ。「アート」はそれがすべてだったが、それらこそが会場に見違えるような強度をもたらしていた。

国際法廷が終わり、冷たい小雨の中、近くの小料理屋で富山と遅い夕食をとった。寒さと疲れをはらおうと熱燗で杯を挙げた際、富山がぼつりと語った言葉がいまも胸に響く。「日本では、政治社会を変えようという運動の人たちは美術を理解してくれず、美術の人たちは運動を理解するどころか敬遠する。私はいつもそのあいだでジレンマを感じてきたのよ」と。

その後、2007年、韓国大田市に東ベルリン事件で辛酸を舐めた芸術家・李応魯の美術館が設立されることになり、その開館式典に招聘された富山に同行し、大田へと飛んだ。故・李応魯とその妻・朴仁景夫妻と親交のあった富山は、この時、朴仁景と再会をはたし抱き合った。こうした一幕からも、韓国現代史を形作った歯車を日本で奏でていた富山という表現者のありよう

<sup>17</sup>「芸術と人権展」については『女たちの21世紀』No.23, 2000年、『世界』10月号, 2000年を参照。筆者もアシスタント・キュレーターとしてこの展示に携わった。

<sup>18</sup>「女性国際戦犯法廷」は、「慰安婦」被害女性たちの正義の実現を求め、日本軍と日本政府によって隠され不問にされてきた加害事実を明らかにし、性奴隷の責任者と日本政府を裁き性暴力の根絶に向けて不処罰の連鎖を断とうとした民衆法廷。国際実行委員会の主催(VAWNET JAPAN「戦争と女性への暴力」日本ネットワーク 代表・松井やより等)により2000年12月8日、慰安婦にされた女性たちがアジア各地から集まった。この取材がのちに「NHK番組改竄事件」となる。『wam だより』vol. 15, 2010年参照



図4上 李応魯美術館開館に際し、故・李応魯の妻・朴仁景と再会する富山 2007年  
富山（左）、朴（右） 筆者撮影  
下 李応魯美術館開幕式に参加した富山を囲み、左より崔烈、富山、洪成潭、筆者  
2007年

を確認できる（図4）<sup>19</sup>。

光州抗争30周年を迎えた2010年、全南大学校5・18研究所主催、日本平和学会共催による「2010特別シンポジウム『抵抗と平和』」が光州で開催され<sup>20</sup>、私は富山と組んでシンポジウムで発表することになった。このとき、

<sup>19</sup> 拙稿「東と西、分断の統合を夢みて—李應魯美術館開館から」（『あいだ』No.139, 2007年7月、所収）参照

<sup>20</sup> 2010年4月30日～5月2日、徐勝立命館大学教授の基調講演、シンポジウム、光州の民衆演劇鑑賞等で構成。日本平和学会「2010特別シンポジウム」実行委員会（内海愛子委員長）の呼びかけで日本からも多数参加。富山と筆者のセッションのパネリストは洪成潭、尹凡牟、小説家・朴哲佑、作家・黒川創。他に武藤一洋、李鍾元、辻子実らも参加。協力は聖公会大学校民主主義研究所、韓国ジェノサイド学会、立命館大学コリア研究センター、早稲田大学アジア平和研

シンポジウムの会場となった全南大学校内ホール入口ロビーに富山の光州関連の作品を数点、展示した。光州がまた富山を必要としたのだ。こうやって富山の表現は、その時々時代の空気に呼応しながら、「韓国という場所」で何度も蘇った。

富山は神戸で生まれ、旧満州大連・ハルビンで植民者の娘として、中国人や朝鮮人の受難を目の当たりにして育った。その「戦火によって涙と血が流された大地」<sup>21</sup> 満州が彼女の原風景だ。そうした来歴があるにせよ、アジアにおける日本の植民統治による不条理な政治状況を自らの歴史として受け止め、「真実を伝える」という、芸術の根幹にかかわる表現を常に行ってきたからこそ、時代が変わっても、歴史闘争の現場から求められるのではないだろうか。火傷を被るかもしれぬ政治と美術の結節点、その結び目そのものに富山はヒリヒリしながら立っていた。

### Ⅲ. 植民地の表象——可視化のための「たたかいの場」

ところで驚くのは、富山が朝鮮人強制連行と日本軍「慰安婦」について、この問題が表面化するかなり前から作品にしていることだ。1950年代に炭鉱を絵のテーマに据えていくうちに、強制連行された朝鮮人炭鉱夫の夥しい死の痕跡に出くわすほかに、さらにそこから朝鮮人慰安婦の存在までも知ることになる。こうして初期のキュビズム、フォービズム的な炭鉱の表現は、やがて筑豊炭田のリトグラフや油絵シリーズを映画化した《はじけ鳳仙花・わが筑豊わが朝鮮》に結実する。

他方、「従軍慰安婦」の絵のイメージは、1985年インドネシア・バリ島取材で体験したガルンガンの祭りの夜更けの海鳴りの幻想からうまれたという。アジア太平洋戦争で南太平洋にまで駆り出された女性たちの深い哀しみを、朝鮮の民俗信仰である巫女（巫堂ムーダン）を導入して解き放ち、埋もれた記憶を呼び起こす「海の記憶」シリーズに着手、それらはやがて油彩画シリーズ《20世紀へのレクイエム》として形をむすび、《海の記憶・朝鮮人

---

究所、恵泉女学園大学平和文化研究所。

<sup>21</sup> 富山妙子『アジアを抱く—画家人生 記憶と夢』岩波書店、2009年 p79

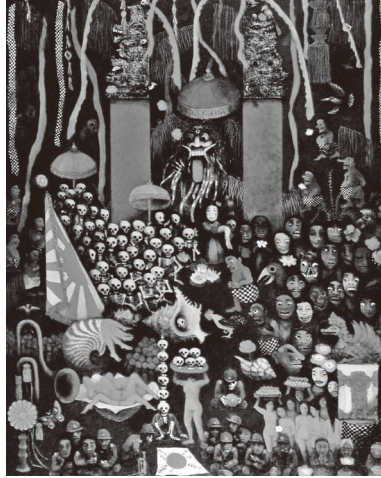


図5 富山妙子《ガルンガンの祭りの夜》1984年 油彩 162×130cm

慰安婦に捧げる献花》と題するスライド作品にも発展していく<sup>22</sup>。

それらは、炭鉱の地底の朝鮮人たちの死霊を呼び寄せ、さらに海底に沈む慰安婦の女性たちを引き上げ、地底／海底から、その両者の恨を解く（恨振り）表象化の試みであった。その際、富山はアジアの古層の神話に生命と創造の根源を探りながら、タブーを背負った性の表現に新たな地平を開いていく。《ガルンガンの祭りの夜》(1984) (図5)、《南太平洋の海底で》(1985)はその代表作といえる。さらに絵の中に巫女だけではなく、日本の国造り神話に散見される「きつね・菊・桜」のメタファーを取り入れながら、消されていった犠牲者たちを加害者側から語り、鎮魂する表現《きつね物語 桜と菊の幻影に》(1998)を生み出していく。「戦争幻視」シリーズの油絵《敷島の大和心》(1994) (図6)では、これら神話的な図像のメタファーによって、死者の恨（ハン）と共に、顔のない「天皇」の戦争責任までもが可視化されている<sup>23</sup>。

権力に踏みにじられた魂に寄り添う富山の作品は、人間に通底する哀しみ

<sup>22</sup> 同 pp213-216

<sup>23</sup> 北原恵「《遠近を抱えて》の遠景と近景 戦後美術における天皇表象」(沖縄県立美術館検閲抗議の会編『アート・検閲、そして天皇』社会評論社、2011年、所収) pp123-124



図6 富山妙子《敷島の大和心》 1994年 油彩, ミクストメディア 90×140cm

を奏せずにはいられない。同時に富山の表象は、生の祝祭的な華やかさと死の闇からの暗い情念漂う「祭壇」のような面持ちとなる。かくして政治的なテーマは、富山を介してイデオロギーを遠く離れて暴力と犠牲の歴史を貫通する、人間の普遍的な生と死の諸関係として見る者の魂に刻まれていく。醜と美が錯綜し、芸術と政治がマグマのように互いに溶解しあった後、静かな音色で光を放つかのように。富山は、「歴史は市民たちが戦って獲得したもの」<sup>24</sup>でなければならないと考え、自身も「たたかいの場」に怯むことなく立ちつづけた。そしてその表現は「語りの芸術 (Narrative Art)」として、あまたの人々の心に舞い込んでいったのだ。

#### Ⅳ. ふたたび、富山妙子の場所——美術と政治の結節点

美術の制度や慣例、権威、とりわけそこで生じる権力に富山は抗った。特

<sup>24</sup> 前掲 富山妙子『アジアを抱く』p254

に日本の加害性をテーマにするたびに立ちはだかる美術界の差別構造や男性中心の「芸術」を拒否し続けてきた。一方で、国家の制度を効果的に支える知が抑圧的な権力となって民衆の生を支配するようなあり方にも与しなかった。富山が表現しようとするテーマは国家間、あるいはそこで作動する政治的権力への疑問でもあり、自ずとそれらの権力に抗う社会運動と共振する。そのとき美術は「政治的」といわれるかもしれない。だが、富山の立つ場所は、人間を貶める「権力」に本能的に抗うという、いわば権力の網の目の結節点のようなところである。そこで発信される方法が富山にとっては視覚的表現だということだ。

例えば、富山がしばしば用いるコラージュやスライドという手法は、そうした権力の網の目の歪みであえぐ、場を持たない人々へ向けての、場を凌駕する信号なのだ。そこでは「物質としての美術の自律性」という絶えず美術に課せられてきたアポリア、美術の存立にかかわる命題すらもが脱ぎ捨てられて、どこにでも立ち続ける表現者の意志が光る。

今日、私たちは権力装置による規律権力に訓育され、強制服従せしめられた身体として、それに従わないものが異常と見なされるような、つまり支配が個人の倫理のレベルまでに及ぶ社会を生きている<sup>25</sup>。だがそこに働く権力とは、「力と、その力を触発するような他の諸力との関係によって成り立つ」<sup>26</sup>のだとしたら、富山の作品が発せられる場所が自ずと浮き彫りになってくる。

つまり富山は、美術や政治というそれぞれの領域に完全に囲い込まれずに、その領域での支配的な概念とは異なる主体（支配権力と前提を共有しないようなありかた）を立ち上げることを志向してきたのではないか。そうすることで、人がどのような権力から解放されるべきなのかをも示唆しているともいえるのではないか。

富山は戦争責任の追及と可視化という使命を掲げながらも、作品という視覚表象と、それを発信する表現行為をとおして、権力の網の目の結節点を探り当て、その結び目をほどき、網の目を裂き攪乱する。つまり美術と政治が

<sup>25</sup> ミッシェル・フーコー著、田村俣訳『監獄の誕生』（新潮社、1977年）でフーコーは、18世紀-19世紀、「パノプティコン」に象徴されるように、人が「規律」によって主体的服従へと導かれる権力のありようをあきらかにした。

<sup>26</sup> ジル・ドゥルーズ 宮林寛訳『記号と事件』河出文庫、2007年 p238

作り出す「支配的な」網の目からめとられることを拒否し、その結び目をほどく力そのものを発信しているのである。それが富山にとっての表現だったのではなかろうか。

富山は「[韓国は]日本と違って政治と芸術の溝がなく、慰安婦問題は、祖母や母の深い哀しみの記憶に連なっていた」<sup>27</sup>という。その「政治と芸術に溝がな」い韓国という場所が富山の作品を必要としてきたのだ。「政治的な場では日韓は敵と味方、加害者と被害者に分断され……（中略）……芸術の入り込む場がなくなってしまう」<sup>28</sup>という現況を打破し、政治と美術が「同じ場所」で語り合うことが必要であり、両者は「魂と魂とをつなぐ」<sup>29</sup>表現によって結びつかなければならないと富山は考えるのである。

したがって、富山が立ち続けるその場は、芸術と政治、運動をめぐる概念、認識、行動様式、価値観への絶え間ない問題提起であり、「抵抗」とならざるをえない。ただし、富山の感性が示す抵抗とはイデオロギーではない。地底／海底で常に過去を「予感」していたように、富山の表現とは、古代アジアの声に連なる女性の側からのナラティブな歴史性が表舞台の力関係をシャッフルする、そうした「抵抗」のとどろきである。

富山は結局のところ、自らの表現と、身体を置く現実的な場とを互いに絶えずぶつからせ、境界を無化していく、生涯ラディカルで挑戦的な表現者—芸人なのかもしれない。朝鮮人慰安婦ハルモニたちの白いチマチョゴリが宙を舞い、その涙が溶け出す場—そこにともに輝く生身の富山の表現がある。

## おわりに

これまで富山の活動を主に韓国との関係から辿り、筆者が関わった具体的な現場を追いながら、富山が立つ場所に光を当ててみた。さらに、歴史の危ういテーマ（今日まで日韓関係を遮る朝鮮人強制連行と日本軍「慰安婦」問題）を自ら内面化して描き切る富山の作品世界に分け入りながら、富山が芸術と政治の溝を目前にした「たたかいの場」で、イデオロギーに絡めとられ

<sup>27</sup> 前掲 富山妙子『アジアを抱く』p254

<sup>28</sup> 同 p263

<sup>29</sup> 同 p265

ず屹立するありようを浮き彫りにしようとした。芸術と政治、運動というあらかじめ分離・分化された概念があると捉えるのではなく、むしろ両者の矛盾をも統合しようとする結節点に富山が立ち続けたと結論づけた。

だが富山は、美術や政治の境界をただ軽々と「越境」してきたわけではない。むしろ、苦渋にさいなまれ、漂流しながら、芸術と政治を統合する「抵抗の場所」に生涯をかけて留まりつづけ、表現していることを忘れてはならないだろう。

獄中から生還した韓国民民主化運動の文脈のなかに、ゆらめく灯火のように、なぜ富山の営みが生き返り、生き続けるのか。そのことの意味を再考するとき、富山が立ち続けた場所、その風景の渦中に、共に立つことの勇氣と想像力がいまでも私たち自身に問われているような気がしてならない。

#### 参考文献

- 「アジアへの視座と表現」実行委員会編集 1995.『Silenced by History Tomiyama Taeko's Work』現代企画社（図5および図6を掲載）
- 真鍋祐子, 小林宏道, レベッカ・ジェニスン 2020.『記憶の海へ—富山妙子の世界』
- 「富山妙子の芸術と思想」研究会, 東京大学東洋文化研究所東洋学情報センター
- 富山妙子 2009.『アジアを抱く—画家人生 記憶と夢』岩波書店
- 1989.『戦争責任を訴えるひとり旅 ロンドン・ベルリン・ニューヨーク』岩波ブックレット
- 古川美佳 2018.『韓国の民衆美術—抵抗の美学と思想』岩波書店
- ミシェル・フーコー著, 田村俣訳 1977.『監獄の誕生—監視と処罰—』新潮社
- ジル・ドゥルーズ 宮林寛訳 2007『記号と事件』河出文庫