



劉聖佑式《家族》の語り方 — 結婚写真を起点にした劉聖佑の芸術実践

寺田健人
(美術家 / 東京藝術大学大学院美術学専攻
芸術表現科 助教)

0. はじめに

本稿は、台湾の写実家・劉聖佑 (Liu, Hsing-Yu) の芸術実践を考察することを目的とする。劉は2009年以降、家族写真、とりわけ結婚写真をモチーフとした作品を継続的に制作し、その中でジェンダーやセクシュアリティ、さらには国家や歴史といった社会的な枠組みと家族の関係を問い直してきた。彼の作品は、単なる個人的な記録にとどまらず、より大きな社会的・政治的な文脈の中で家族の物語を再構築する試みとして機能している。

劉の代表的な作品である《我的父親母親》(2009-2011) シリーズでは、父にウェディングドレスを、母にスーツを着せて撮影するという手法が用いられている。結婚写真は、伝統的に男女の役割を明確に示すものとされ、異性愛規範の中で、その記号性が転倒され、ジェンダーの固定的な枠組みが揺るがされる。こうしたアプローチは、単なる視覚的な奇貨を呈したものでなく、結婚という制度や家族写真が持つ社会的な規範に対する批判的な視点を含んでいる点で重要である。

この手法は2010年代を通じて進化し、2025年現在においても劉の作品の核となっている。例えば、2017年の《淡水男役》では、父の幼少期の写真を素材として使い、そこにタイナな視点からの再解釈を加えることで、家族の記憶がどのように構築されるのかを追求している。また、2024年には日本のKG + SELECTで作品を発表するなど、劉の活動は台湾国内にとどまらず、日本、さらには国際的な美術の場においても広がりをみせている。

劉の作品の独自性は、家族写真という私的な記録を出発点としながら、それを国家や歴史と結びつける視点を持つ点にある。家族写真は一般に個人の思い出として扱えられがためであるが、劉の作品はそれをより広い社会的・歴史的な文脈の中で再解釈する。たとえば、台湾の政治的・歴史的背景を意識した作品群では、単なるノスタルジに終わるのではなく、国家が形作る家族像やその規範を再検証し、時にはそれに對する批判的な視点を示すことがある。

本稿では、まず第1章で、劉の初期作品である《我的父親母親》を中心に、彼が結婚写真をどのように再構築し、タイナな視点から家族のあり方を問い直しているのかを分析する。次に、第2章では、2013年以降の作品群に焦点を当て、劉の作品がファミリー・リレーションの「間」を行き来しながら、家族の記憶をどのように再構築していったのかを検討する。さらに、第3章では、2025年発表の《住所不明》— 家族関係網を通じて、彼の作品が個人的な家族の記録から、国家の記憶や歴史の記録とどのように拡張していったのかを考察する。本稿の目的は、劉の作品を時系列に沿って分析することで、彼が結婚写真というフォーマットをどのように用いながら、家族、ジェンダー、国家、歴史の枠組みを刷新し、創的な記憶をより普遍的な問いへと拡張しているのかを明らかにすることである。

1. 《我的父親母親》における不完全さ

1.1 「不完全さ」への眼差し

劉聖佑の初期作品には一貫して「不完全さ」への関心が見られる。それは単なる欠陥や不足を示すものではなく、むしろ意図的に余白を残し、「不完全であること」の規範に疑問を投げかけるような美学の表れである。彼の作品における「不完全さ」は、単なる未完成ではなく、むしろ積極的に構築された「ズレ」や「欠落」として表出する。

例えば、2010年に発表された《我的父親母親》は、その最も顕著な例である。正是在位在他的家鄉高雄中區，這讓牠們覺得應該做點什麼，重新拾起長年在外的鄉鄰親子與老家雙親的連結。

故郷の中のリュウさん

李淑學 高雄市立美術館專案助理

父母の絆

彼の撮影が父母を対象、始於英拉瓦風災期間與父母失聯的恐懼。當年被土石流淹沒的小林村，正是位在他的家鄉高雄中區，這讓牠們覺得應該做點什麼，重新拾起長年在外的鄉鄰親子與老家雙親的連結。

但更深刻更隱晦的，應該是他與家庭之間的各種「結」。從小就喜歡畫畫的劉聖佑，一直把創作當成人生的志願。但父母卻認為這無法當家計，成為他與家庭最初的衝突。而他向父母忠告，更進一步學化或從事的職群，這些「結」，既是他的人生課題，也是他的創作動機。既然無法從這自己過去父母或社會假設的框架，他便反其道而行，邀請父母進入他的創作畫中。

相片中，年長夫婦站在平平無奇的單色畫中，男性穿著整份婚紗，女性穿著不合身的西裝。畫面的衝突感讓人一眾即知背後的故事，但對我來說，真正的衝擊來自於創作者的親生父母，那怕不知道背後的故事，光是這件事就讓我無法發聲。有多少人可以這樣「使用」自己的父母，又有多少父母可以讓自己這樣被「使用」。任何的理論架構或研究議題，在這事實之上，都顯得不置一語。

劉聖佑的父母雖然不知道他到底在做什麼，但基於對他的愛，只要能夠讓他能夠以此為生，他們就鼎力配合。讓自己的父母成為創作的核心，甚至家中設備其實自己是不清楚，這意味著他的願望，在無形中被實現。且每年每感到恐懼的部分，到底是多少人的夢可以如此這樣的作品，又是多大的勇氣可以在一次又一次的創作實踐中不斷挑戰、折衷與和解。這種衝突與和解的狀態，我們很想看到——日本東北大地震後的年度「絆」，只是不同於日本大震災「絆」，我們對，在劉聖佑的作品中看到的「絆」，是父母對子女的「絆」，也是子女對父母的「絆」。是期望、是愛、是放不下，是不捨得。

十五年的距離

十五年的創作，十五年記錄的「絆」，似乎在這次的展覽中有一個階段性的總結。展覽的作品不按照創作的年代排序，從最早的作品到最近期的拍攝，呈交錯排列，不變的是觀者中永遠的主角。這次在日本的展覽展期，劉聖佑把父母帶去參加開幕，兩位母親與父親，參加的民眾對「那個人」這個出現在現場大為驚奇，雖然成為小型和綜合影響，看家鄉鄉式的衣香裏面，父母也或許能稍感安慰。面對劉聖佑而言，拿到這個展覽是意料之外，卻是一條心計，讓他有所「交代」，也能夠知道自己這些年的積累功不虛傳。

敏感的延伸

但當自己懂得這樣的定位，劉聖佑也不要自問：之後呢？自己與父母之間的課題也許是「第一章」，今後是否應該展出「第二章」？是否要繼續深入親子關係？性別議題？或是將筆觸轉到其他的面向？有意無意間，他也在創作中繼續的的，也將觸角伸向更多地方。

去年劉聖佑接受邀請，到馬尼拉社區舉辦工作坊，戰地的緣分，亦讓他想起父母是他父親經歷過的地方，因此促成了金門、馬尼拉的聯展與在地創作。雖然他的創作是性別反叛的婚紗攝影，但金馬在戰後位置上的特殊性，以及背後映射台灣與中國之間的政治關係，成為作品中主軸之外的意外音。如果性別議題或親子關係仍局限於個人，金門與馬尼拉的攝影作品，則讓劉聖佑的作品擴展到更大規模敘事與政治的敏感區域。加上台灣人這個「特殊身分」，即使他無意深究，但總不免跳脫政治面向的敏感度。這種積極的風險意識是好的，劉聖佑自言，準備此次展覽的時候，便因為爭執敏感議題，可以看到劉聖佑的金門馬尼拉攝影的照片無法成為主軸，類似這樣的審慎反應無處不在，換句話，他還是努力做了一些照片在展覽之中。

這會是「第二章」的開端嗎？還是僅止於繼續延伸的嘗試呢？可能劉聖佑也沒有這麼明確的處理這個議題，但這值得留意。不可能面面俱到，即使只是對性別角色的提問，但似乎也是台灣人與國際社會難以擺脫的宿命。

第一に、衣裳の「不完全さ」が挙げられる。父が着ているウェディングドレスは新品ではなく中古品であり、母が着用するスーツは、父がかつて結婚式で実際に着ていたものまでである。しかし、スーツのサイズは母に合わず、プツプツかな印象を与えている。結婚写真といえば、通常は新郎新婦が最も美しく見えるように着替えることが求められるが、劉の作品はそうした美的完成度を求めている。むしろ、サイズの合わない衣裳や中古のウェディングドレスをあえて用いることで、結婚写真が持つ「理想的な家族像」の幻想性を暴き出している。

第二に、表情の「不完全さ」も特徴的である。両親は、一般的な結婚写真のように幸福そうな笑顔を抑えつつも、無表情にカメラを見つめている。伝統的な結婚写真では、新郎新婦が微笑みながら寄り添う構図が定番とされる。しかし、劉の両親は互いに距離を取り、まるで形式的な記念撮影のように直立している。この表情の欠如は、単なる演出ではなく、結婚や家族のあり方そのものに対する問いを孕んでいる。

1.2 タイナな視点からの再構築

劉の作品は、しばしばタイナな視点から解釈されることが多い。特に、タイナにおける「失敗」という概念は、《我的父親母親》の作品理解において重要な鍵となる。この概念は、ジャック・ハルバースタムが「失敗のキアプター」(2024)において提示しているものであり、資本主義的成功や異性愛規範に基づく「幸福」に対する抵抗の手段として「失敗」を捉えるという視点を含んでいる。劉の作品は、まさにこの「失敗」を肯定する形で成り立っていると考えられる。

例えば、《我的父親母親》において、父がウェディングドレスを、母がスーツを着るといった異性装は、ジェンダーの固定的な役割を揺るがすものである。結婚写真は通常、新郎と新婦が異性愛規範のもとで「理想的なカップル」として撮影されるが、ここではその規範が根本から崩れている。結婚の記号として機能する衣裳が、ここではアイロニカルに用いられ、むしろ「結婚の規範性」そのものを問い直す装置となっている。

また、2011年の《戴我回甲仙》では、結婚写真のパロディ的な演出の中に「死」のイメージを重ね合わせることで、家族の歴史が決して単純な幸福の物語ではないことを示している。この作品では、父が結婚のような箱の中に横たわり、母が得らに立つという構図が取られている。これは一見すると結婚写真の構図にも見えるが、実際には「遺失」や「家父長制の終焉」といった意味も含んでいる。

結婚という制度が、単に「幸せなカップル」の誕生を祝うものではなく、時に個人を抑圧する構造として機能することを示唆するこの作品は、まさに「タイナにおける失敗」の概念と結びつくものである。つまり、劉の作品においては、結婚の理想を完全に再現することを目的とせず、その「失敗」や「歪み」を通じて、むしろ新たな家族の可能性を探求しようとする姿勢が見て取れる。

1.3 視覚的演出と「傷ついたもの」のメタファー

2012年の《電土之図》では、ガラス窓による奇抜な色彩と、父の赤いドレスが強いコントラストを生み出し、伝統的な結婚のイメージからの逸脱が読み取れている。

さらに、作品内で両親が手にしている「傷ついたマンゴー」は、「傷ついててもお存在を肯定されること」のメタファーとして機能している。この傷ついた果実と、彼らを取り囲む「傷のないマンゴー」との対比は、社会が求める「完全な家族」や「完璧な息子」の規範に対する批評とも読める。劉自身が「傷を持った自分」でも母親に受け入れられることを望むこの構図は、まさにタイナな「失敗」の肯定であり、アイデンティティの揺らぎや曖昧さを受け入れる視点へと繋がっている。

劉の初期の作品群は、結婚や家族といった制度が内包する「完全であること」の圧力に抗いながら、むしろ「不完全さ」を積極的に肯定することで、新たなアイデンティティの可能性を探求している。それは単に伝統的な家族像を覆すことにとどまらず、「家族とは何か？」という問いを投げかける試みでもある。タイナ論における「失敗」の概念と重ね合わせるならば、劉の作品は、規範的な成功や幸福の物語から逸脱することで、家族のあり方の多様性や異質さ、そして新たな可能性を浮かび上がらせるものだと言えるだろう。

つまり、劉の作品における「不完全さ」とは、単なる欠陥ではなく、新たな関係性やアイデンティティのあり方を模索するための「余白」なのである。その余白こそが、タイナな生き方の可能性を示し、規範に縛られない家族の形を描き出しているのではないだろうか。

2. 《李淑學・劉天球》— ドキュメンタリーとフィクションの曖昧さ

2.1 家族の記録としての写真

劉聖佑の作品は、初期の《我的父親母親》シリーズにおいてすでにフィクション性とドキュメンタリー性の「間」を行き来していたが、2013年以降、その手法はさらに発展し、家族の記録という側面を強調しつつ、より意図的な演出が施されるようになっていく。



回到當下，不過，相較於先行者的設定，劉聖佑處理作品仍多半是從自己的情感出發，除了與父母親的關係外，他也在攝影作品上加入層層、層層自於劉聖佑的藝術創作，但他自承以前學書法時，並沒有依照台灣書法教育中的傳統模式，以楷體入手，而是自己摸索出來的「民間」風格，他用破筆、肥筆、不規範的結字，讓書寫帶有某種「生猛感」，我在以父母為主題的照片時，那些字不僅是註解，更帶有強化情感畫面調性的作用。

在展覽中一個以奉還道白為主題，劉聖佑使用雙關語的「聯」字紅紙，搭配大小的雙子，上有各種轉印照片，以及用金線寫出來的文字。金線也出來的雙龍卷，搭配大的「聯」字，乍看像傳統祝慶，但實際上內容卻是劉聖佑在金門、馬尼拉拍攝的照片，雙子書寫的內容也是金門馬尼拉常見的軍事標語，這種理論上最符合劉聖佑展示設定的作品，宛如唐吉珂德十八草商品屋的狀態，陳列放在展場的正中央，既顯的外表、折衷的過程，只是為了讓他能保留一點身為台灣人的對政治的小感想。

但，即使如此，作為總統也作為開始，劉聖佑並沒有太多停頓。京都事務，隨即就是下半年的農村計畫。最初兩年的展覽，劉聖佑努力讓自己作品變成事業時，事情也一度沒有一波，加著他跑，他無意中發現流行，這也包含其命運。劉聖佑的藝術創作與現實生活，就像他只要從自己的世界就開始閱讀。隨著這些故事，心中有點隱微的，眼中可能確實被，這或許就是劉聖佑作品要達到目的吧。

