

もつれるものたち

Things Entangling

Pio Abad

Liu Chuang

Hikaru Fujii

Dale Harding with Hayley Matthew

Yukihisa Isobe

Asako Iwama

Kapwani Kiwanga

Jumana Manna

mixrice

Tom Nicholson

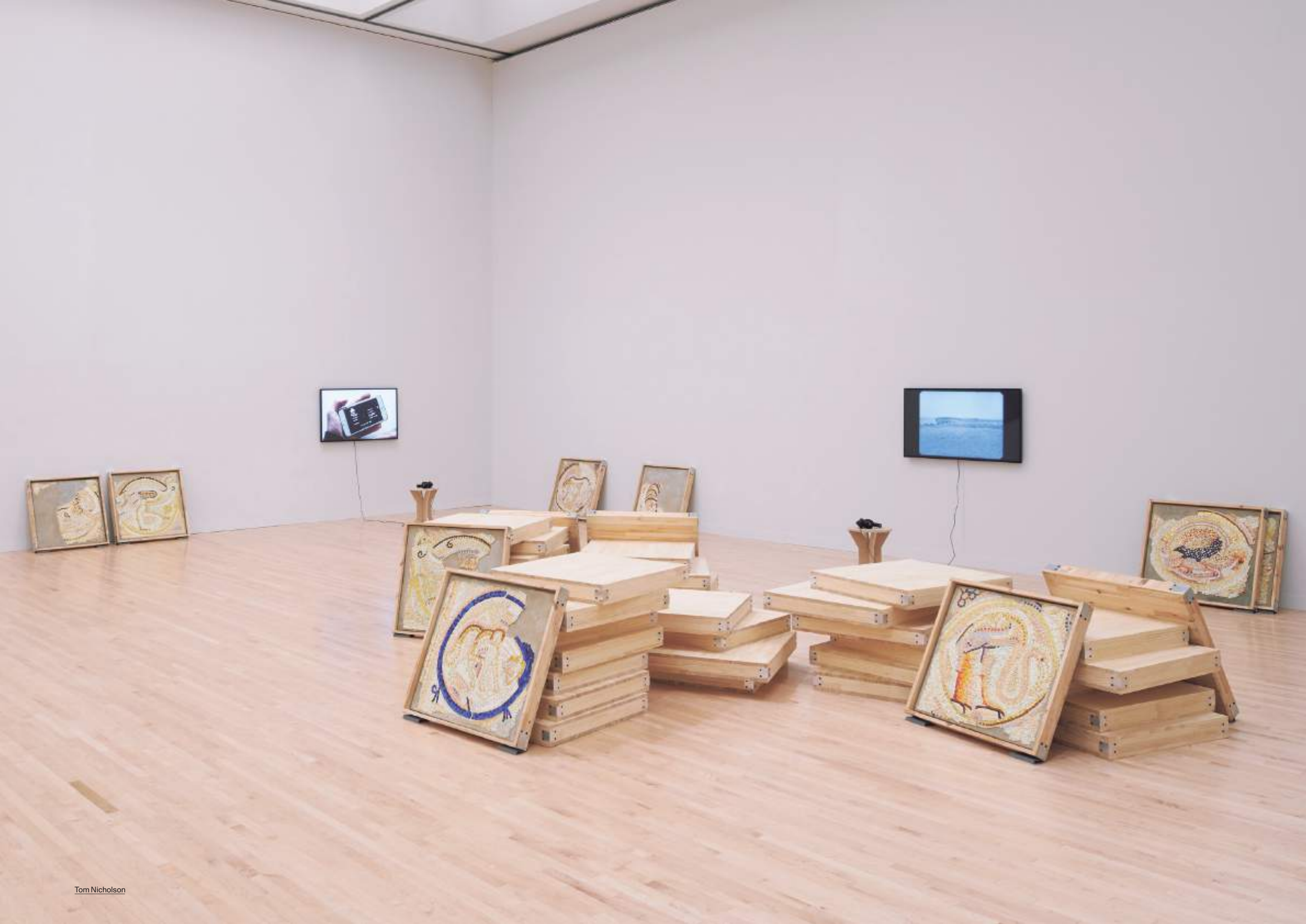
Alexandra Pirici

The Propeller Group & Superflex

Museum of Contemporary Art Tokyo

KADIST















Jumana Manna



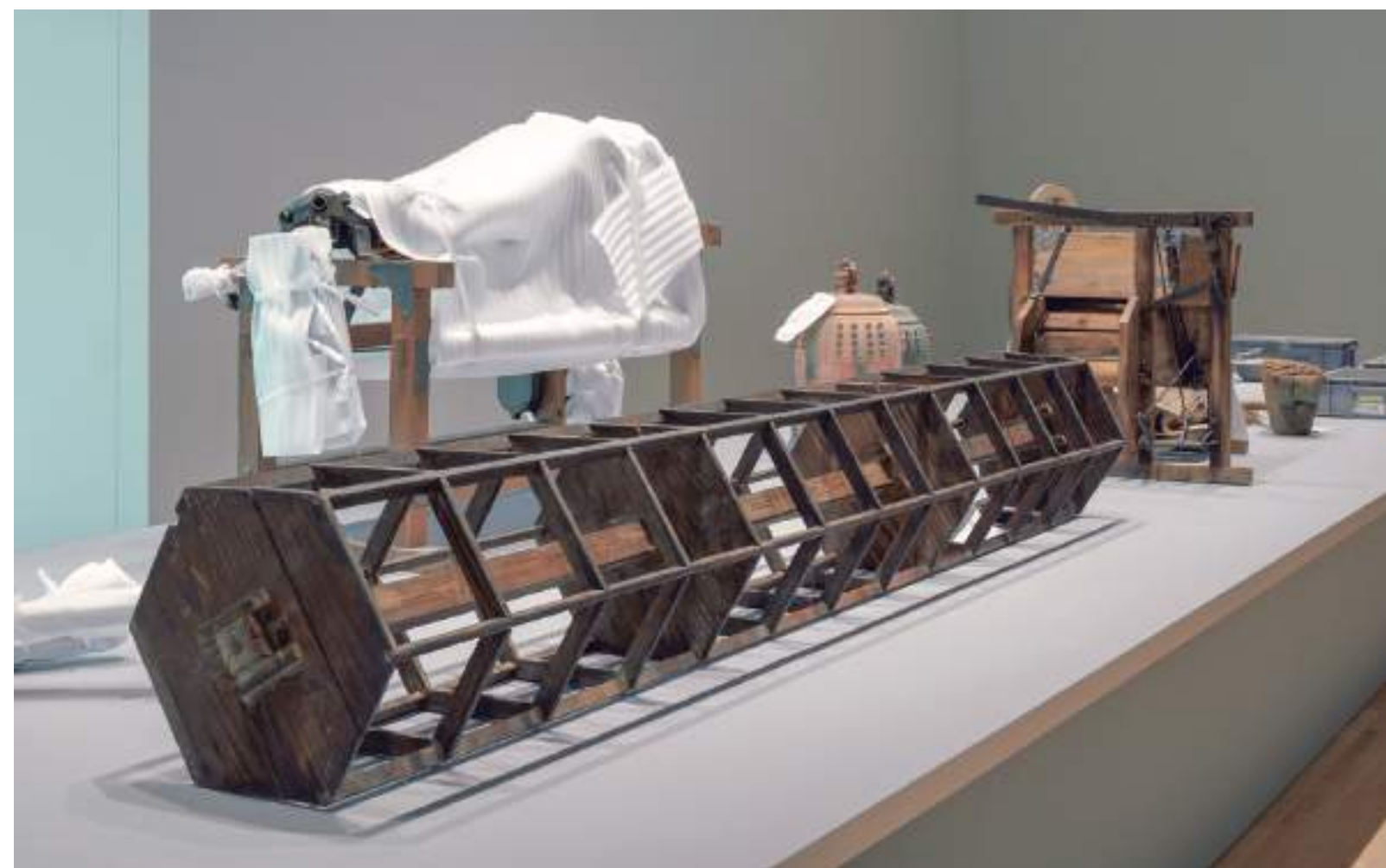
Yukihisa Isobe

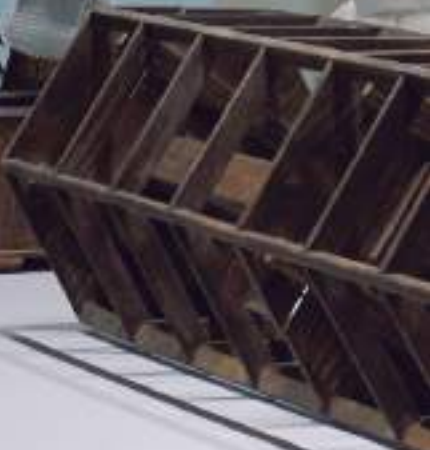












もつれるものたち
Things Entangling

〔出品作家〕
ピオ・アバド
藤井 光
デイル・ハーディングとヘイリー・マシュー
磯辺行久
岩間朝子
カプワニ・キワンガ
リウ・チュアン
ジュマナ・マナ
ミックスライス
トム・ニコルソン
アレクサンドラ・ピリチ
ザ・プロペラ・グループ & スーパーフレックス

〔企画〕
崔敬華（東京都現代美術館 学芸員）
エロディ・ロワイエ（KADIST キュレーター）

〔Artists〕
Pio Abad
Hikaru Fujii
Dale Harding with Hayley Matthew
Yukihisa Isobe
Asako Iwama
Kapwani Kiwanga
Liu Chuang
Jumana Manna
mixrice
Tom Nicholson
Alexandra Pirici
The Propeller Group & Superflex

〔Curators〕
Kyongfa Che (Curator, Museum of Contemporary Art Tokyo)
Élodie Royer (Curator, KADIST)

ごあいさつ
—

Foreword

今日の社会にふさわしい現代美術を探求し、振興に努めることを共にミッションとする東京都現代美術館とカディスト・アート・ファウンデーションは、2015 年から連携して共同企画を行ってきました。2017年には「MOT サテライト 2017 秋 むすぶ風景」の一部として「ないようで、あるような」と題した小企画展を東京藝術大学で開催し、2019 年春には、カディスト・アート・ファウンデーション（パリ）にて、藤井光による個展「核と物」を共同開催しました。

それらに続く本展覧会「もつれるものたち」は、国と地域を越えて精力的に活動する12人／組のアーティストたちが、幅広いリサーチをベースに制作した作品群を取り上げます。彼らは、ある場所や時代と結びついたものを多角的に見つめ、それらが物質としてだけではなく、意味や価値、記憶を運ぶものとして紡いだ移動や変化を辿ります。さらに、そのような移動と変化がどのような力によってもたらされているのかを探り、想像しながら、幅広い方法で表現します。ある存在を起点に、異なる視点や時代を行き来し、現代社会に対する新たな批評と想像の可能性を追求するアーティストたちの仕事は、私たちそれぞれがどのように自らの世界とその未来を描いているのかを静かに問いかけるものです。

最後になりましたが、本展覧会への参加を快諾いただきましたアーティストの皆さま、貴重な作品を貸与下さいました所蔵者の皆様、そして展覧会の実現に向けてさまざまなご助言やご協力をいただきました関係各位に厚く御礼申し上げます。

東京都現代美術館
カディスト・アート・ファウンデーション

As institutions mutually dedicated to pursuing and promoting art that is relevant to contemporary society, the Museum of Contemporary Art Tokyo and KADIST have been developing curatorial collaborations since 2015. We co-organized the exhibition *Almost nothing, yet not nothing* at Tokyo University of the Arts as part of MOT Satellite 2017, followed by Hikaru Fujii’s solo exhibition *Les nucléaires et les choses* at KADIST, Paris, in 2019.

The group exhibition *Things Entangling* continues this collaboration. It features twelve artists and groups active in several countries and regions whose works are based on a wide range of research. These artists explore things from specific moments and places not only as material objects but also as mediators of meaning, ideology, and memory. By articulating reflections and imaginations through various artistic languages, they also explore the forces propelling these flows and transformations and trace the trajectories of subsequent changes and movements. Their practices traverse multiple perspectives and moments in order to pursue new imaginings or critique contemporary society, posing crucial questions regarding how to envision our world and its future.

We would like to express our deepest gratitude to the artists, the collectors, and all others who provided invaluable advice and support in the realization of this exhibition.

Museum of Contemporary Art Tokyo
KADIST

謝辞 | Acknowledgment

本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました
下記の諸機関、関係者の皆様に心より御礼申し上げます。
(敬称略)

We would like to express our sincere gratitude to all the following
institutions and individuals for their generous assistance and
contributions to the realization of this exhibition.
(Honorifics omitted)

出品作家の皆様 | Participating artists

Antenna Space
アートフロントギャラリー | ART FRONT GALLERY
Art Gallery of New South Wales
Call it anything (F93)
福島県文化財センター白河館 | Fukushima Cultural Property Centre, Shirakawa Branch
福島県立博物館 | Fukushima Museum
福島県双葉町教育委員会 | Futaba Town Board of Education, Fukushima
Goodman Gallery
一色事務所 | Isshiki Office
Milani Gallery

Nicoleta Andrei
有元利彦 | Toshihiko Arimoto
Marc Boissonnade
Marie-Cécile Burnichon
Loïc Chambon
Ali Cherri
Élisabeth Claverie
Vinciane Despret
Patricia Falguières
Yoann Gourmel
本間宏 | Hiroshi Honma
Sophie Houdart
Grace Jeremy
Diane Josse
Gaspard Kuentz
Léna Monnier
Natacha Nisic
岡部あおみ | Aomi Okabe
大館奈津子 | Natsuko Odate
奥野恵 | Kei Okuno
Mélanie Pavy
Nataša Petrešin-Bachelez
Florence Raguénès
Stéphane Sautour
Alexandre Schubnel
Valérie Sonnier
須田真実 | Mami Suda
Samson Sylvain
Alice Thomine-Berrada
都路拓未 | Takumi Tsuji
吉野高光 | Takamitsu Yoshino
Clélia Zernik

展覧会に寄せて

—

Curatorial Statement

温暖化による環境危機、災害による汚染、移民問題、そして新たな感染症の広がりなど、現代は生きるものたちの生存に直結する問題に直面しています。グローバル社会のこのような脆弱性は、既存の社会経済的システムでは世界が維持できないことを示している一方で、各地で分断や差別などの社会的問題を増大させてもいます。このような大きな課題に対して、芸術的実践はどのように応答しうのでしょうか。この問いは、東日本大震災以降の日本社会についての議論を重ねながら、他の社会にも関わる問題への接続を試みた協働の過程で次第に重みを増してゆきました。

そこで私たちがインスピレーションを受けたのは、ある具体的なものに関する歴史や、言説や、信条などの探求から、社会と文化のあり方を批評的に紐解こうと試みるアーティストたちの仕事です。ものが何を語り、語りうるかは、人間がそこに何を見出すかに結びついていますが、それはまた、人間の欲求や他の存在との力の均衡関係が影響しています。

本展で取り上げたアーティストたちは、人間が他の存在に対して持ちうる力に注意深くありながら、ものに刻まれた人間の振る舞いに光を当て、ものが語る歴史や物語に耳を傾けます。また、それらが人間の力をいかに受け止め、抗い、回復してきたのかをたどります。このような試みは、複数の歴史や現実が緊張関係を織りなす中で、私たちが生きる今の世界をどのように描いているのかという省察を要請するものです。それはまた、冒頭に挙げたような課題に、私たちそれぞれがどのように関わっているのかを、異なる角度から考えてみることもつながるのではないのでしょうか。

政治的、経済的、社会的そして環境的な要素が地球規模で繋がり合う世界で、私たちは自らへの配慮と共に、脆弱な他者、自然という他者や、未来を生きる他者に、いかに配慮し生きてゆけるかが問われています。展覧会はその方法を提示するものではありません。しかし、本展の作品たちが垣間見せてくれる、時空間を超えた豊かな世界のもつれは、他者への責任性や、あらゆるものたちとのつながりの認識を回復することが重要な鍵になることを私たちに示してくれるのです。

東京都現代美術館 崔敬華、カディスト・アート・ファウンデーション エロディ・ロワイエ

Between environmental crisis, contamination by human-made catastrophe, migration issues, and the new epidemic situation, we are facing unprecedented challenges that impact the survival of all living things. The vulnerability of this globalized society, with its profound social divisions and systematic prejudice, is revealing the urgent need for change in our current socioeconomic systems. How can artistic practice respond to this demand and help us imagine other modes of living? The question has gained more significance over the course of this curatorial collaboration since it started with a reflection on post-3.11 Japan, aiming to raise issues that are equally pertinent to other societies today.

During our process of dialogue and research, we were inspired by artists' practices that attempt to delineate the histories, discourses, and beliefs embedded in specific things in order to critique and unravel the apparatuses of societies and cultures. What things tell, or can tell, is connected to what humans see in things and what they desire, which is inevitably influenced by power dynamics among humans, or between humans and other entities.

While being aware of the dominant influence humanity exerts on other beings, the artists shed light on how human behavior is engraved on things by capturing multiple temporalities, narratives, and modes of resilience against various forces. Such attempts by artists offer us new perspectives to consider how we understand the present, in which multiple realities and histories reverberate and collide, and how we are related to, and able to affect, the abovementioned crises.

In a world where political, economic, environmental, and social factors are inseparable on a global scale, how we can live with care for self and others—those who are more vulnerable, other species, future generations? This exhibition does not claim to offer specific answers, but the works certainly reassure us by revealing complex entanglements across time and space—the key to recovering a sense of responsibility and awareness of the mutual dependence of the living and the nonliving.

Kyongfa Che, Museum of Contemporary Art Tokyo and Élodie Royer, KADIST

目次

Contents

- 027 ごあいさつ
- 028 謝辞
- 029 展覧会に寄せて

論考

- 032 もつれの中から逸脱線を描く
 崔敬華

アーティスト関連資料(展示順)

- 039 トム・ニコルソン
- 043 ピオ・アバド
- 047 ミックスライス
- 053 ジュマナ・マナ
- 057 磯辺行久
- 062 岩間朝子
- 068 リウ・チュアン
- 073 カプワニ・キワンガ
- 078 デイル・ハーディングとヘイリー・マシュー
- 082 ザ・プロペラ・グループ&スーパーフレックス
- 085 藤井光
- 090 アレクサンドラ・ピリチ

論考

- 095 もつれるものたち—— 遠くの視点から
 エロディ・ロワイエ

- 102 藤井光《COVID-19 MAY 2020》映像スチル
- 103 出品作品リスト

- 027 Foreword
- 028 Acknowledgment
- 029 Curatorial Statement

Essay

- 036 Drawing Deviations from Entanglements
 Kyongfa Che

Artist Pages (in order of appearance in the exhibition)

- 039 Tom Nicholson
- 043 Pio Abad
- 047 mixrice
- 053 Jumana Manna
- 057 Yukihisa Isobe
- 062 Asako Iwama
- 068 Liu Chuang
- 073 Kapwani Kiwanga
- 078 Dale Harding with Hayley Matthew
- 082 The Propeller Group & Superflex
- 085 Hikaru Fujii
- 090 Alexandra Pirici

Essay

- 098 *Things Entangling*—as seen from afar
 Élodie Royer

- 102 Video stills from Hikaru Fujii, *COVID-19 MAY 2020*
- 105 Works in the Exhibition

もつれの中から逸脱線を描く

オリンピックを間近に控えた2020年の東京で、この協働を通じて鑑賞者に向けて何を発信するのかという最もベーシックな問いが、この企画の出発点であった。ひとつの時代、概念、表現手法といったテーマのもとに作品を集め、その体系や言説を創出することを目指すのではなく、ある具体的な社会的、政治的文脈に対する応答や思索を追求するアーティストの仕事と、この展覧会が置かれる文脈とがいかに応じうるかという考察と議論の往還によって、内容が少しずつ積み上げられた。

2015年秋に、カディスト・アート・ファウンデーションからの協働の提案を受けたことをきっかけに出会ったエロディ・ロワイエとのこの協働は、展覧会が2020年に予定されたことで、予想より長いプロセスとなった。その間に私たちは2つの小規模な展覧会を東京とパリで企画し¹、ほぼ同じ時期に出産し一時仕事を離れた。東京とパリで数回打ち合わせをし、アーティストと会い、作品を見た他は、メール、チャット、オンライン・ミーティングで、その時々起こっていた、大抵はひどく、そして時に希望を見せる現実について、そして多くの作品について話を重ねた。振り返ってみれば、それぞれの関心事が何であるかということを超えて、それらをいかに見ているのかという視差や共感が、共にひとつの応答を形成してゆくための土台を築いたのではないかと思う。

この協働を築いたもうひとつのきっかけは、私が参加したある企画コンペのために藤井光と構想した展示案が不採用となったことだった。その展示案は、2011年の福島第一原子力発電所事故後、帰還困難区域となった双葉町の唯一の博物館である双葉町歴史民俗資料館から救出され、未だ町に戻ることができない収蔵品が現前化させる原子力災害の持続性について、福島という領域を超えて考察するためのプラットフォームを構想していた。これにロワイエが意義を見出してくれたことで、藤井がこの災害と向き合い行ってきた活動や、培ってきた人とのつながりが新しい結び目を形成し、2019年春のカディスト(パリ)での個展「Les nucléaires et les choses (核と物)」²と、本展での発表作《解剖学教室》(2020年)へと発展した。その過程で私たちが共に双葉町を訪れ、そこにあったもの、あるはずのもの、ありえた未来の不在から、形を変えながら持続し、作用し続けるこの災害の破壊力を垣間見た経験は、この協働のもう一つの基盤となり、ものを媒介者として現代社会の諸相を検証するという、この展覧会の枠組みを見出すことにつながった。

よって展示作品には、具体的な時代や場所と結びついた存在——見えるもの、見えないもの、人間を含めた生きた存在や、そうでないものを含む——に様々な角度から光を当て、それらが媒介する記憶や意味の変化や移動を辿りながら、そこに刻まれた人間の振る舞いを検証し、未だ現れていない過去と未来を遠望し、あるいは新しい主観性が生まれる領域の生成を追求する作品を選んだ。既存の言説や思想的枠組みから逸脱線を引くアーティストたちの実践は、自己増殖を繰り返す中で排他性を増し、閉鎖的な主観性を生むあらゆる社会システムや覇権に対する、創造的な抵抗や異議申し立てである。そのような彼らの批評的な想像力を表現可能にする調査や、協働や、美学的言語の幅広さを提示することもひとつの重要なポイントとした。本稿はこれらの作品に見られる多くの連関がつつなぐ軌道のひとつを辿りながら、それぞれの一側面に光を当ててゆく。

トム・ニコルソンの《相対的なモニュメント(ジェラル)》(2014–2017年)を構成する美しいモザイクが入った木箱と2点の映像は、キャンベラにあるオーストラリア戦争記念館にある二つのモザイク——第一次世界大戦中に兵士たちがガザから持ち帰ったジェラル・モザイクと、戦没者たちを追悼するドーム・モザイク——それぞれが象徴する世界や歴史的背景を紐解きながら、パレスチナとオーストラリアの過去と現在を立体的に結ぶ。ジェラル・モザイクをガザへと戻すという象徴的返還を構想することで、ニコルソンはそのような可能未来を、オーストラリアの植民地主義的な歴史への応答として描くと同時に、脱植民地化を可能にする歴史的、政治的認識と、それに伴うふるまいがどのようなかを模索する。そのひとつが、そのパレスチナ人活動家のヌーリ・エル＝オクビが映像の中で語る「スムード」(アラビア語で「粘り強さ」)³と、また日の出に希望を見いだす彼の尊厳であるということ、ニコルソンは見せている。

エル＝オクビが持ち続ける意志と希望は、ミックスライスの《((どんな方法であれ)進化する植物)》(2013年)で映し出される、より豊かな明日という資本主義的な幻想によって推し進められる自然や共同体の破壊に対峙する、年老いた女性たちの快活さを忘れない抵抗と、過酷な状況でも成長を止めない植物の生命力に応じる。現在と直近の未来しか見据えることができず、語り継がれてきた物語を忘却へと押しやってしまう資本主義的な価値に飲み込まれた無慈悲な社会の風景を描きながらも、そこから新たな物語を生む可能性は失われていないことを示している。

糧と農業という観点から考察するジュマナ・マナの《貯蔵(保険)》(2018–2019年)は、古い貯蔵庫を思わせるセラミック



汚染土壌や廃棄物の中間貯蔵施設の建設前に行われていた、双葉町の銅谷迫遺跡の発掘調査。地面にうっすら残っている8世紀ごろの住居跡などが白い線で描き出されていた。

撮影：崔敬華（2019年4月25日）

Excavation being carried out in Doyasaku site, Futaba town, before the construction of an interim storage facility for radiation-contaminated soil and waste.

Dwelling sites from the eighth century were marked with white lines.

Photograph by Kyongfa Che, April 25, 2019

の彫刻と、格子状の金属フレームによる仕切り(過去の展示では柵の構造や壁にもなった)から成るインスタレーションである。このミニマルなコンポジションは、レバント地方の家庭で一般的であった貯蔵庫のカビヤスや、農業の近代化が、現代のこの地域の暮らしや自然環境に及ぼしている影響についての調査に基づいて制作された。もはや使われることのない遺構の一部のようにも見える彫刻は、糧の循環が人の手を離れ、グローバル企業によってコントロールされるようになったことで、人々は巨大な生産－消費システムの一部となり、自らの手で持続可能な暮らしを営む力を喪失しつつあることを示しているようでもある。

料理人として、社会的な行為としての食を追求してきた岩間朝子と、自然条件の調査に基づいて土地の持続的な利用を提言してきた磯辺行久は、自然資源とエネルギーの循環についての関心を美術でも追求してきた。岩間は新作《ピノッキオ》(2020年)において、異なる地域や時代での松脂の利用方法や採取の方法を調べながら、松に残された様々な痕跡や、地域と時代を越えた物質の循環と純化システムを辿り、資源としての自然に対する人間の振る舞いをなぞろうと試みた。

磯辺は、測地的な情報を元に、人間が自然環境に与える負担や、災害の被害を最小限に食い止める開発を提唱するエコロジカル・プランニングの実践を通じて、土地の特性を複数の層に分けて目録化・地図化してきた。その一方で、ある場所の自然要素をより主観的に捉えた抽象的な作品も多数制作してきた。本展では、磯辺の自然環境に対する多角的な視点が可能にする表現の幅広さを複数の作品で提示した。

リウ・チュアンの《ビットコイン採掘と少数民族のフィールド・レコーディング》(2018年)は、少数民族が駆逐された地に作られた水力発電所で、今は新たな仮想通貨が作られていることに端を発する。貨幣、情報、知識、中央集権のネットワークシステムに取り込まれるものと、そこから逸脱するさまざまなものが、それらの音を通じて接続され、呼応し、ぶつかり合う。音楽を使った少数民族の同化政策や、究極的な他者である宇宙人との対話、かつてない鐘を作り出そうとしたために起こったインフレーション、世界を震撼させた原子爆弾の爆発音など、音と共にあるあらゆる暴力を次々と描きだしてゆく。少数民族の言語によるナレーションは、そのような力に包摂されないものがあることを語りかけ続ける。

支配的な価値体系や言説に回収されない主観性や、物語、歴史、記憶を回復させ保持する実践は、デイル・ハーディングとカプワニ・キワンガの作品にも見ることができる。ハーディングは《正しい判断で知らないーガミ》(2020年)のステンシル画で、コミュニティにおけるリーダーであり、癒しと糧をもたらす存在であり、若者たちを教育する存在である女性たちの経験の記憶と共にあろうと試みる。当初、ハーディングはこの作品を、展示室の壁に直接制作する予定となっていたが、新型コロナウイルス感染症の影響で、来日を取り止めざるをえなかった。そこで彼は本作の制作を、彼のいとこのヘイリー・マシューと行い、歴史の共同実践の契機とした。制作には、彼らの祖母が作ったウーメラ(投槍器)と、共同体内の争いを治める「ファイティング・スティック」と呼ばれる握棒を使った。その過程でハーディングはステンシル画の技術をマシューに伝えると同時に、祖母の記憶を共有し、その記憶をどう生き、どう次の世代に渡してゆくのか、コミュニティを保持してゆくために何をし、どのような選択をしてゆくかについての対話を交わした。ハーディングは、このように対話と経験をつないでゆくことで実践され形を変えてゆく歴史を、祖母のウーメラと、彼らの共同体の歴史に関する書籍「ティム・ケンプのオーラル・ヒストリー」が、ガラスの展示ケースに入れられた状態と対比させている。それは西洋中心主義的な言説における歴史の記述と表象、またそれを形成する覇権とのハーディングの慎重な交渉を表してもいる。

一方、未だ顕在化しない歴史や信条について探求するカプワニ・キワンガの《マジは嘘だった…という噂》(2014年)は、ドイツ領東アフリカのタンザニーカ(現在のタンザニア)で起きた蜂起であるマジ・マジ反乱を導いた、キンジキティレ・ングワレの霊媒師としての力――科学的には証明不可能な能力――と、政治的闘争がつつながる地平を描く。このインスタレーションでは、キワンガが調査で訪れた場所で見たもの、手にしたものや、耳にした物語と、それに関わる複数の要素が、天井まで届く柵の垂直な軸の上に配置されている。また壁には、博物館の収蔵品となった、反乱の戦いの際に人々が身につけていたアミュレットを一つひとつ見せる手の映像と、空白のオブジェ――もしくはそこにあるが見えない何か――を扱う手の映像がそれぞれ傾いて投影されている。見えるもの、見えないもの、聞こえるものとそうでないもののコンポジションによって、キワンガは近代的な合理性や世俗主義的な歴史の記述では、不在としか捉えることができない人々の記憶や経験に寄り添う。

不在をアクションによって具現化するアレクサンドラ・ピリチの《パルテノン・マーブル》(2017年)は、普遍性に内在する暴力性を発露させる。アテネのパルテノン神殿から持ち出され、ロンドンの大英博物館のハイライトのひとつとなっている有名な彫刻の返還と保有を主張するイギリスとギリシャ双方の主張と論理から、文化の価値を制御する植民地主義的な覇権と、ものから派生する経済的価値を作り上げる金融システム、このふたつの緊密な関係を明らかにしてゆく。ひとりのパフォーマーのアクションの連続性が浮かび上がらせる無形の彫刻群は、未だ変わらない権力構造から逸脱し、もうひとつの循環システムを想像する運動体となる。⁴

ピオ・アバドの出品作品のひとつ、《ウィリアム・サンダースとジェーン・ライアンのコレクション》(2014–2019年)においては、新たな循環と返還を象徴する行為者性は鑑賞者に委ねられている。ずらりと並べられた、オールド・マスター絵画

のイメージが印刷されたポストカードの裏面には、これらの美術品が関わった、フィリピンの元独裁者フェルディナンド・マルコスと妻イメルダによる巨大な不正を暴露する記事が転載されている。それはまた、芸術作品が不正による財を循環し蓄積するための巨大なネットワークに組み込まれていることも示唆している。アバドは、その政治的、歴史的な文脈を提示しながら、ポストカードを取るという鑑賞者の行為が持ちうる意味を問う。

初期の東西の植民地貿易から今も変わらず存在し続ける他者(性)の欲望と、それに応える側の相互依存の間で捏造される価値について、やや辛辣なユーモアで批評するのが、ザ・プロペラ・グループとスーパーフレックスが協働した映像作品《FADE IN: EXT. STORAGE–CU CHI–DAY》(2010年)である。ベトナムで作られた木彫の銃のレプリカを含んだ小道具をオランダから本国へ送ったアーティストと、それを危険物として差し押さえたベトナムのフェデックスのエージェントの間で、ものの文化的価値と歴史の真正性についてのちぐはぐな会話が繰り返られる中、アーティストがすっかりやり込められてしまう顛末を描いている。

3月14日の開始を予定していた本展は、日本で新たなコロナウィルスの脅威が拡大し始めた2月末に設営を開始した。すでに始まっていた他国のロックダウンや国境封鎖により、予定していたアーティストのほぼ全員とロワイエの来日を取り止めざるをえなかった。一週間後も見渡せない張り詰めた不安と混乱の中、時差とスクリーン越しに進める作品設営。同じ空間にいれば言葉も要らないコミュニケーションを、時間をかけ、言葉で補完しながら進める作業は興味深くもあったが、予定よりもかなり長い時間と多くのエネルギーを要した。あの状況で展覧会を形にするのは、彼らの忍耐と信頼なしには成しえなかったし、不安とリスクを抱えながらも、このプロセスを現場で共に進め、支えてくれた設営スタッフなしでもやり遂げることもできなかった。

6月9日に始まった展覧会は、その構想が始まった当初、想定していた未来とは大きく異なるところにある。世界は見えないウィルスと公共衛生の破綻という危機で繋がっていて、例外状態が正常化しつつある。それは私たちの想像領域を狭め、不服従の権利を放棄させ、思想的原理主義をさらに深化し、他者への配慮の限界や差別意識を剥き出しにしている。

私たちはこの連なる危機の状態をいかに生きるかを問われている。この時代を形作った過去からも、私たちが形作る未来からも。本展のアーティストは、自らが抱える限界や外から課される境界から逸脱線を描き、新たな領域へとつないでゆく批評的实践を、変容する世界のもつれの中を生きてゆくひとつの手立てとして見せてくれる。

崔敬華

- 詳細はp.95「東京都現代美術館とカディスト・アート・ファウンデーションとの共同企画について」に掲載している。
- 同上。
- スムードとは、イスラエルによるパレスチナの軍事的な占領を拒み、そこに居続ける意志と、支配的な権力を逃れ、不安定化するためのパレスチナ人によるあらゆる政治的实践を指す。
- これまで5名のパフォーマーで演じられてきた本作は、パフォーマー同士の接触には新型コロナウイルスの感染リスクがあるため、1人のパフォーマーによって演じられることとなった。なお、アレクサンドラ・ピリチとのリハーサルはオンラインで行われた。

Drawing Deviations from Entanglements

In this curatorial collaboration, we aimed to address the sociopolitical context where our exhibition would be situated: Tokyo in the year 2020, with the Olympics approaching. Rather than framing the show around a single concept or theme, it was gradually put together through a process of reflection and discussion on how artistic works that speculate in response to a specific social or political context could respond to our context and resonate within it.

The collaboration with Élodie Royer, which originally began in fall 2015 after receiving a proposal from KADIST, became a longer process than anticipated. During this period, we co-curated two small exhibitions in Tokyo and Paris, and were also both temporarily on leave from work due to giving birth almost at the same time.¹ Except for a few days of meetings in Paris and Tokyo, our communication depended entirely on email and other online devices to share the realities seen from each place—which was mostly awful and sometimes hopeful—besides various other things. In retrospect, I believe that the parallax and empathy in how we looked at things laid the groundwork for the curatorial framework.

Another catalyst for this collaboration was the rejection of an exhibition proposal that I had conceived with Hikaru Fujii for a competition in which I participated. The exhibition proposed a platform beyond Fukushima for reflecting on the rupture the nuclear disaster created in historical continuity, and belief in the idea of economic development tied to twentieth-century capitalism and the national interest. This was to be actualized through shedding light on a collection of objects rescued from the Futaba Town Museum of History and Folklore, the sole museum of the town of Futaba, Japan, the entirety of which was designated a difficult-to-return zone after the 2011 Fukushima Daiichi nuclear power plant accident. The collection has yet to return to date.

Élodie took interest in this project, and her involvement added new dimensions and points of connection to the activities and networks Fujii has developed. All this gradually led to his solo exhibition *Les nucléaires et les choses* (Nuclear and Objects) at KADIST, Paris, in spring 2019, and the work presented in this exhibition, *The Anatomy Classroom* (2020). In the process, we visited Futaba together and witnessed the disaster’s destruction, which persists while changing shape, generating the absence of what was once there, what could be there, and what could be the future. This experience provided another foundation for the collaboration, and led to one of the focuses of the exhibition: on objects as agents by and through which to examine aspects of contemporary society.

We ultimately selected works that shed light from various angles on things connected to specific times and places—visible and invisible, living and nonliving—and examine the human behavior inscribed therein by tracing the movements and transitions of memory and meaning they mediate, looking into the distant past or distant future, or envisioning a realm where a new subjectivity is generated. Drawing lines deviating from existing discourses and ideological frameworks, the artists’ practices constitute a creative resistance and critical response to social systems and dominant hegemonies that produce exclusive, insular subjectivity in their self-perpetuation. We also tried to present a breadth of critical imaginations, forms of collaboration, and aesthetic languages. This essay attempts to shed light on aspects of each of these works, tracing a few of their many interconnected trajectories.

The piles of wooden boxes containing mosaics and two video works that make up Tom Nicholson’s *Comparative Monument (Shellal)* (2014–2017) connect Palestine and Australia, past and present, by unpacking the worldviews and historical contexts of two mosaics in the Australian War Memorial in Canberra: the Shellal Mosaic, brought back from Gaza by soldiers during World War I, and a dome mosaic celebrating the souls of those who gave their lives for the nation. By depicting the symbolic repatriation of the Shellal Mosaic to Gaza as a possible future, Nicholson reflects on what historical and political recognition would make such a possible future reality, and shows that one of these is the *sumud* (“steadfastness” in Arabic) of which Palestinian activist Nuri el-Okbi speaks in the video, as well as the dignified spirit of hope el-Okbi finds in the rising sun.²

El-Okbi’s will and hope are mirrored in mixrice’s *Plants That Evolve (in some way or other)* (2013). Here we see the vivacious resistance of elderly women to the destruction of nature and community that comes along with development pushed by the capitalist illusion of a more prosperous tomorrow, and the vitality of plants that never cease to grow, even in the face of daunting conditions. The video work depicts a landscape of a ruthless society swallowed up by capitalist values that can only look to the present and the immediate future and forgets the stories that have been told; yet it also shows the persistent potential for new stories to emerge from this.

Considering plants in terms of sustenance, Jumana Manna’s *Cache (Insurance Policy)* (2018–2019) is an installation consisting of ceramic sculptures reminiscent of old storage—shelves and metal gratings (in other

exhibitions, shelf structures and walls). The work is based on research into *khabyas*, interior storage facilities common in Levantine households, and the impact of agricultural modernization on livelihoods and the natural environment in the region in the present day. The sculptures, which appear to be disused remains, indicate the condition in which storage and circulation of sustenance has been removed from human hands and entrusted to global corporations. People have become part of, or consumers of, enormous production systems, warning of diminished ability to live sustainably.

Asako Iwama, who also has professional experience as a chef and explores the sociopolitical dimensions of making and eating food, and Yukihiisa Isobe, who has been engaging in research and advocating sustainable land use, have both pursued their respective interests in natural resources and energy cycles. In her new work *Pinocchio* (2020), Iwama investigates the extraction of pine resin in different regions and eras, tracing archives, the physical evidence left on pine trees, or systems of material circulation and purification in an attempt to trace human behavior toward nature as a resource. Through the practice of ecological planning, which advocates development that minimizes human impact on the natural environment as well as damage from natural disasters, Isobe has catalogued and mapped the characteristics of land in multiple layers based on geodetic information. He has also created numerous abstract works that capture a more subjective view of the natural elements of a place. The exhibition includes several works that show the breadth of expression made possible by Isobe’s multidimensional visions of nature.

Liu Chuang’s *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities* (2018) is inspired by the fact that a new monetary system is now being created in hydroelectric power plants occupying a land of ethnic minorities. That which is incorporated within the networked system of currency, information, knowledge, and centralized authority, and the various things that deviate from that system, collide and resonate through sound. The video depicts, in rapid succession, various forms of violence that go along with the sounds of our time: music utilized for assimilating ethnic minorities and for communicating with the ultimate other (aliens), a bell that caused economic inflation, and an atomic bomb explosion that shook the world. The narration in the language of an ethnic minority reminds us that there are things that have not yet been encompassed by such forces.

The practice of recovering and retaining subjectivities, narratives, histories, and memories that are not absorbed by dominant value systems and discourses can be seen in the work of Dale Harding and Kapwani Kiwanga. Harding’s stencils for *Know them in correct judgement - Gami* (2020) attempt to be with the memory of women’s experiences as leaders in their communities, providers of healing and sustenance, and educators of young people. The work was originally planned to be made directly on the walls of the exhibition’s gallery, but due to COVID-19, Harding had to cancel his trip to Japan and change plans. Instead he made it an opportunity to collaborate with his cousin Hayley Matthew, using a fighting stick and a woomera (spear thrower) used by women to mediate community conflicts. In the process of creating the composition, Harding shared his stenciling technique with Matthew, and they engaged in a dialogue on how to share the memory of their grandmother, live with that memory, and pass it on to the next generation, and how and through what choices they could keep their community. In the display, Harding contrasts their practice of history, which is shared through dialogue and experience, by placing the woomera and the book *The Oral History of Mr. Tim Kemp* in a glass case. This also represents Harding’s cautious negotiation with the modes of representation and hegemony that shape dominant forms of history in Western discourse.

Meanwhile, Kapwani Kiwanga’s *Rumors That Maji Was a Lie...* (2014), which explores histories and beliefs yet to be made visible, explores the horizon that connects political struggle and the sorcerous power—a force that cannot be proven scientifically—of Kinjikitile Ngwale, who led the Maji Maji War, a rebellion against German colonial rule in today’s Tanzania. In the installation, various objects that Kiwanga obtained or the representation of what she encountered during her research are placed on vertical axes on shelves that reach to the ceiling. On the wall, silent footage shows a pair of hands manipulating amulets, now in museum collections, which people wore during the rebellion, and another pair of hands handling voids, or objects that cannot be seen. With its composition of what can be seen and heard, or is invisible and silent, the work approaches people’s memories and experiences that can only be called absent by rational, secularist accounts of history.

As an absence that continues to operate, evoking through action what is not there, Alexandra Pirici’s *Parthenon Marbles* (2017) exposes the violence inherent in the notion of universal culture. From the claims of both Britain and Greece, which insist respectively on the possession and the repatriation of the famous sculptures taken from the Parthenon and held as one of the highlights of the British Museum, the work reveals the close relationship between hegemony, which controls the creation of cultural values, and the financial system, which derives economic value from objects. The sculptures evoked from the continuity of the sole performer’s action become a moving body that deviates from the yet-unchanging power structures and imagines a different system of circulation.³

In *The Collection of Jane Ryan & William Saunders* (2014–2019), one of Pio Abad’s works exhibited, the actors who enact a new kind of circulation and repatriation are the viewers, and the objects with which they do so are postcards printed with images of Old Master paintings and articles exposing the massive injustices of former Filipino dictator Fernando Marcos and his wife, Imelda. These particular Old Master works are

embedded in a vast network of illicit wealth circulation and accumulation, and Abad questions the meaning of the act of taking, generated in the intersection between the political and historical context made explicit by the postcards and the audience’s active choice to be part of the work.

FADE IN: EXT. STORAGE-CU CHI-DAY (2010), a video collaboration between The Propeller Group & Superflex, is a somewhat scathing yet humorous critique of the values fabricated, extant since the earliest colonial trade between East and West, by the mutual dependence between the desire for the other (otherness) and the response it elicits. The video depicts an incongruous conversation unfolding between the artist and a FedEx agent over a wooden gun replica, part of a work collected in the museum the Netherlands, seized as a dangerous item. Instead of convincing the agent to release the item, the artist’s explanation ends up triggering the agent’s doubts on the artist’s idea of history and cultural value, leaving both disillusioned.

This exhibition was scheduled to open on March 14, 2020, and installation began at the end of February, just as the threat of the virus was starting to be felt in Japan. Due to lockdowns already in place in other countries and the closure of national borders, almost all travel to Japan for the artists—and co-curator Élodie—had to be canceled. Amid the uncertainty and confusion, in a state of not being able to foresee circumstances even a week into the future, installation began over online video conversations and multiple time differences. Communication that would not even require words if we were in the same space had to be verbalized, requiring a great deal of time and energy. The result would not have been possible without trust and patience, or without the support of installers and art handlers amid the massive uncertainty and risk.

The exhibition opened on June 9, 2020, in a very different present than the future that had been envisioned at the time it was first conceived. The world is connected by an invisible virus and a massive crisis of public health, which is normalizing the state of exception. This is narrowing the realm of our imagination, forcing us to abandon our right to disobedience, further deepening ideological fundamentalism, and laying bare the limits of our care for others.

We are questioning and being questioned regarding how to live in this state—both by the past that has shaped the present, and the future that we are shaping. Caught up as we are in our own inner limitations and the boundaries of all kinds imposed on us from the outside, the artists featured in *Things Entangling* remind us of the very real possibility of drawing lines of deviation into a realm that is yet invisible, which will enable our living within the rich entanglements of the world.

Kyongfa Che

Translated from Japanese by Meri Joyce

Tom Nicholson

トム・ニコルソン

1973年メルボルン（オーストラリア）生まれ、同地在住。

トム・ニコルソンはドローイング、映像、インスタレーション、アクションやテキストなど、幅広いメディアを使い、オーストラリアの美術史と、植民地主義の支配の歴史と現実¹に光を当て、作品制作を行ってきた。資料の調査、協働を通じた制作や対話を通じて、異なる時間、場所、主体をつなぎながら、歴史の層を明らかにする。またはありうる歴史の軌道を提示する。その開かれた思弁的な物語は、国家というシステムが継続的に作り出す境界や排他的な力を批評する。

《相対的なモニュメント（シェルラ）》（2014–2017年）は、キャンベラにあるオーストラリア戦争記念館に所蔵されているシェルラ・モザイクを、元の場所、ガザへ返還することを仮想している。第一次世界大戦中、イギリス軍を支援するためにパレスチナでオスマントルコ軍と戦っていたオーストラリア兵が、シェルラの町付近の丘で偶然発見したビザンティン様式のモザイクは、6世紀のキリスト教会の床面に施されていたものであった。モザイクは、動植物の豊かな図像で、キリスト教以前のアニミズムの世界観を描いている。兵士たちはそのモザイクを剥がし、分割して木箱に詰め、オーストラリアへと搬送した。1941年、オーストラリア戦争記念館が設立され、その「武勇の間」の壁にモザイクは埋め込まれ、今もそこにある。

本作でニコルソンは、シェルラ・モザイクを、この戦争記念館に存在するもうひとつの、しかし大きく異なる世界観を表現したビザンティン・モザイクと関連づける。「追憶の間」にあるその金色のドーム・モザイクは、オーストラリア人アーティスト、ナピエ・ウォーラーによって1940年代から1950年代にかけて制作され、一神教的な世界観で国に命を捧げた者たちの魂を追悼している。ニコルソンは、そのドーム・モザイクのタイル一つひとつから、新たなシェルラ・モザイクを作り、今も土地の所有が争われているガザへと返還するという展望を、2点の映像と、ジェリコ（パレスチナ）のモザイクセンターの職人たちと制作した15点のモザイクで描いている。あたかも輸送中かのように置かれた木箱入りのモザイクは、シェルラ・モザイクが経てきた過去を物語ると同時に、これから開かれうる未来も描いている。それは、支配と移動の問題のみならず、返還を可能にする新たな政治的認識や価値について、鑑賞者に考察を促すものでもある。 [KC]

Born in 1973 in Melbourne. Lives and works in Melbourne.

Tom Nicholson has produced drawings, installations, videos, actions, and texts that engage with aspects of Australian colonial history and realities, as well as the history of art itself. Through in-depth archival research, collaborative object making, and dialogue, he draws connections between different moments, places, and subjects to uncover layers of history or to propose alternative historical trajectories. The open, speculative narratives critique borders and other exclusive forces that the nation-state system continues to produce and exercise.

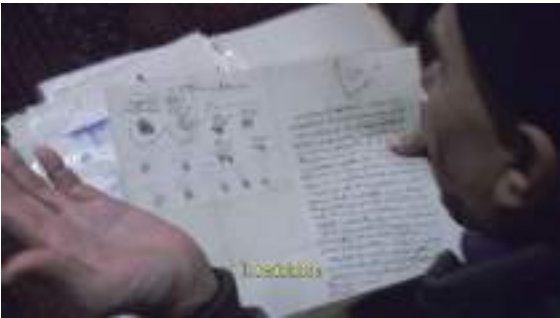
Nicholson’s *Comparative Monument (Shellal)* (2014–2017) imagines a repatriation of the Shellal Mosaic, a foundational object in the Australian War Memorial in Canberra, to its original site near Gaza. This Byzantine floor mosaic from a sixth-century church was found by accident on a hilltop at Shellal in Palestine by Australian soldiers who were fighting against the Ottoman Empire in support of British forces during World War I. Though notionally Christian, the mosaic manifests different pre-Christian worldviews, with a rich iconography of animals and vegetation. The Australian soldiers removed, broke apart, and packed the mosaic into wooden boxes and sent it to their home country, where it was embedded in the vertical wall of the Hall of Valour in the Australian War Memorial in 1941. It remains there to this day.

In the work, Nicholson draws the Shellal Mosaic into relation with another artwork in the Australian War Memorial—one that manifests a vastly different worldview. The golden dome mosaic in the Hall of Memory was made by the Australian artist Napier Waller during the 1940s and 1950s, and its symbolism represents a monotheistic world and celebrates the spirits of those who died for the Australian nation. Nicholson’s work imagines a repatriation of the Shellal Mosaic to its original location, a site whose ownership is still subject to conflict, by creating the mosaic anew, tile for tile, using tiles of the Waller dome mosaic. *Comparative Monument (Shellal)* encompasses two video works and fifteen fragments of mosaic that the artist produced with mosaicists at the Mosaic Centre, Jericho, Palestine. The mosaic pieces are in wooden boxes, presented as if in transit to elsewhere. They simultaneously embody the Shellal Mosaic’s past and possible future, and invite viewers to reflect not only on the problem of dominance and dislocation, but also on new values and a political awareness that would enable repatriation. [KC]

¹ See p. 95 for details on the curatorial collaboration between the Museum of Contemporary Art Tokyo and KADIST.

² Sumud refers to the refusal of the Israeli military occupation of Palestine, the will to remain there, and all political practices by Palestinians enacted to escape and destabilize

³ Due to COVID-19, the plan for the work was changed in order to avoid contact among performers. The number of performers was reduced to one, and the rehearsal with Alexandra Pirici was carried out online.



ベドウィン族パレスチナ人の活動家であるヌーリ・エル＝オクビ氏とのインタビュー映像
Footage from an interview with the Bedouin Palestinian activist Nuri el-Okbi

《相対的なモニュメント(シェラル)》映像スクリプトからの抜粋
Excerpt from the video script of *Comparative Monument (Shellal)*

これはあるモザイクの返還のための作品だ。
それはシェラル・モザイクという
1917年、パレスチナにいたオーストラリア兵が
ガザ近く、オスマン帝国領のある丘を占領する。

オスマン帝国軍がその丘に残した塹壕で
モザイクの断片がむき出しになっている。
オーストラリア兵が少しずつ掘り起こすそれは、
初期のキリスト教会の敷石で
レバントの最も見事なモザイクのひとつ。
シェラル・モザイクはこの丘から持ち去られる。
そしてオーストラリアへ運ばれ、
首都を望む丘の上に
新たに建てられるオーストラリア戦争記念館の壁に埋め込まれる。

私はこの丘の上で始める。
「追憶の間」の階下にある
地下室で
私はこのモザイクをみつける。
6世紀の教会の舗床モザイク
シェラル・モザイク
何千もの四角いはめ石から成る
巨大な平面
それがキャンペラを見下ろす
ここオーストラリア戦争記念館にある。

私はこのモザイクの前に立つ。
そしてある若い兵士が残したスケッチブックを思い出す。
アマチュアのアーティストである
ザッパバー・マクファーレン
彼はシェラルのあの丘の上で何週間も絵を描く。
一つひとつの動物を丁寧に写し取る。
頭上には戦闘機が飛んでいる。
2週間前、彼が見たガザの殺戮風景はまだ目に鮮明だ。
第3次ガザの戦いが彼を待っている。

私はこのシェラル・モザイクの前で
マクファーレンがそうしたように
動物の一つひとつを注意深く見る。
まるで動物寓話のよう
動物の辞書
それは私たちの行いを修める
価値と美徳の象徴でもある。

私の目は
永遠の命の象徴に釘付けになる。
それは一對の孔雀で
教会の入口を示している。

私はオーストラリア戦争記念館の
「武勇の間」に組み込まれ
二度と取り外されることのない
シェラル・モザイクの前に立つ。
頭上の「追憶の間」には
ナビエ・ウォーラーによって
1940年代から1950年代にかけて作られた
もうひとつの巨大なドーム・モザイクがある。
私はその黄金の天国のような空間を
そのアール・デコ調の縞模様と様式を思い描く。
中央には赤々とした炎が描かれている。

私はこのふたつのモザイクを思い描く。
「武勇の間」の垂直の壁に埋め込まれた
舗床のシェラル・モザイク。
そして、上階の「追憶の間」にある
ウォーラーのドーム・モザイク。

私はユダヤ民族基金エシュコル公園の
丘の頂上まで歩く。
イスラエル人には
シェラルと知られている地。
ベドウィン族パレスチナ人には
シェララと呼ばれている。

このとき
1917年にこの丘の上で
シェラル・モザイクが発見された時が
未来の構想が生まれる瞬間
オーストラリア戦争記念館の始まりの週となる。

私はガザの真南に位置する
ここシェラルのこの丘の上に立ち
イメージの断片を
つなぎ合わせる。



図版全て《相対的なモニュメント(シェラル)》映像スチル
All video stills from *Comparative Monument (Shellal)*

1：剥がさられる前のシェラル・モザイクの断片。写真はアーサー・ロード大尉による撮影(1917年)、
パレスチナ探査基金(ロンドン)所蔵。
A fragment of the Shellal Mosaic in situ before its removal, photograph taken by
Captain Arthur Rhodes in 1917 and held in the Palestine Exploration Fund (PEF),
London
2：オーストラリアへの搬送のための分割前、現地で描かれたシェラル・モザイクのドローイング2点。
Two drawings of the Shellal Mosaic created in situ before the mosaic was cut into
sections for transport to Australia
3, 6, 9：オーストラリア戦争記念館(キャンペラ)のナビエ・ウォーラーによるドーム・モザイクの細部。
A detail of Napier Waller's mosaic dome at the Australian War Memorial, Canberra
4：梱包前に切り取られたシェラル・モザイク。写真はオーストラリア戦争記念館所蔵。
A cropped fragment of the Shellal Mosaic in situ, before being crated for its transport
to Australia, archival photograph held in the collection of the Australian War Memorial,
Canberra
5：ザッパバー・フランシス・マクファーレンのスケッチブックにあるシェラル・モザイクの水彩画(1917年)、
オーストラリア戦争記念館所蔵。
A 1917 watercolor of the Shellal Mosaic from the sketchbook of Sapper Francis
McFarlane, held in the collection of the Australian War Memorial
7：パレスチナ戦線の映像(1917年)。帝国戦争博物館(ロンドン)所蔵。
Footage from the Palestine Front, 1917, held in the Imperial War Museum, London
8：搬送前に分割され木箱に入ったシェラル・モザイク。写真はオーストラリア戦争記念館所蔵。
The Shellal Mosaic cut into sections and crated for its transport to Australia,
archival photograph held in the collection of the Australian War Memorial

This work is for the repatriation of a mosaic,
the Shellal Mosaic.
In 1917, Australian soldiers in Palestine
capture an Ottoman hill-top position near Gaza.

Two Ottoman trenches abandoned on that hill-top
expose fragments of a mosaic,
a mosaic that Australian soldiers slowly uncover.
It is the pavement of an early Christian church,
one of the Levant's most remarkable mosaics.
The Shellal Mosaic is removed from that hill-top near Gaza,
and shipped to Australia,
where it is built into the newly created Australian War Memorial,
on another hill-top,
overlooking the nation's capital.

I begin here,
on top of a hill,
underground,
beneath the Hall of Memory.
I find this mosaic,
a sixth-century mosaic, the pavement of a church,
the Shellal Mosaic.
It is a vast surface,
thousands of tesserae,
here in the Australian War Memorial,
overlooking Canberra.

I stand before this mosaic.
And I remember the sketchbook of a young soldier,
an amateur artist,
Sapper McFarlane,
who spends weeks drawing on top of that hill at Shellal.
Each page carefully records a different animal.
Warplanes fly and circle overhead.
The killing he has seen in Gaza, just two weeks earlier,
is vividly before him.
The third battle of Gaza is still to come.

Here, before the Shellal Mosaic,
I attend closely to each animal,
as McFarlane must have done.
It is like a bestiary,
a lexicon of animals,
symbols for values and virtues
that would govern our shared conduct.

My eyes fix themselves
upon those symbols of everlasting life,
that pair of peacocks,
marking the entrance to the sixth-century church.

I stand before the Shellal Mosaic,
built into the Australian War Memorial,
here in the Hall of Valour,
never to be removed,
and another mosaic is overhead,
the artist Napier Waller's vast dome mosaic,
created during the 1940s and 1950s
for the Hall of Memory.
I picture its yellow celestial space,
its Art Deco bands and patterning,
the blazing form at its centre.

I figure these two mosaics:
the Shellal Mosaic, this pavement mosaic before me
locked into a vertical wall, in the Hall of Valour;
and the Waller dome mosaic,
in the Hall of Memory above.

I walk to the top of the hill,
here at Shellal,
within the JNF's Eshkol Park,
as it is known to Israelis,
or Shallalah, as it is known to Bedouin Palestinians.

This moment,
the discovery of the Shellal Mosaic,
on this hill-top here in 1917,
is the moment a future idea takes shape:
the very week of the inception of
an Australian War Memorial.

I stand at this hill-top, here at Shellal,
this hill-top just south of Gaza,
and at this place I try
to reconstitute the particles of an image.

Pio Abad

ピオ・アバド

私は丘の頂上から
この地を見渡す。
地平線上にこの目でかろうじて捉えられるのは
ふたつの町—
ビルサバ
またはベールシェバ
あるいは1948年に
ビエルシェバとして知られるようになった町。
地平線には
イスラエルの高層ビルがかろうじて見える。
そしてガザ市
その輪郭は破壊を思い起こさせる。

ここでしかない。
まさにこの場所
この丘の上
オスマントルコ帝国下のパレスチナの最期
イギリス委任統治領パレスチナとなった1917年に
シェルラル・モザイクが持ち去られたこの場所。



7

I look out from the top of the hill.
On the horizon, at the very edge of what can be seen,
I find these two cities:
Bir Sab'a,
or Beersheba,
or Be'er sheva, as it becomes known in 1948,
the glassy sky-scrapers of the Israeli city just visible against the horizon's sky;
and Gaza City,
the outline of a city that conjures images of its destruction.

This is only possible here,
right here,
on this hill-top,
where the Shellal Mosaic is removed in 1917,
the very end of Ottoman Palestine,
the moment it becomes British Mandatory Palestine.

This is only possible here,
at the very limits of our looking,
like two mirages,
that these two cities come into view together.

This mosaic is repatriated.
The Shellal Mosaic cannot be moved.
It is built into that wall of the Australian War Memorial.

ここだけだ。
この目でかろうじて
蟹気楼のような
ふたつの都市を同時に見ることができるのは。

このモザイクは返還される。
シェルラル・モザイクを動かすことはできない。
オーストラリア戦争記念館の壁に
埋め込まれているから。

代わりに
「追憶の間」にある
ナビエ・ウォーラーのドーム・モザイクから
何千個ものガラスのはめ石を取り外し
シェルラル・モザイクへと再構成する。
タイルのひとつつつを
正確に
しかしそれらは変色しているか
新たに着色されている。



8

新たなモザイクはシェルラルの丘の上に置かれる。
ウォーラーのドーム・モザイクの何千ものはめ石が
シェルラル・モザイクへと
巨大な絵画となる。

その上に立つことができるモザイクは
そこから見渡すための
絵画となり、展望台となる。
このモザイクで再編成される動物寓話
その新たな動物たちは
新たな価値と美徳を表す。
モザイクはそのための土台となる。

このモザイクは
ガザとビルサバを
共に望むことができる景色のためのもの。
私たちが懸命に目を凝らす先にある景色
想像が介入してしまう寸前の景色
このモザイクはその景色が見出される場なのだ。



9

So instead
thousands of glass tesserae are removed from the Hall of Memory,
from Napier Waller's dome mosaic overhead.
These thousands of tesserae are reconfigured to create the Shellal Mosaic,
Exactly,
tile for tile,
but discoloured,
or coloured anew.

This new mosaic is installed on that hill-top at Shellal.
These thousands of tesserae from Waller's dome Mosaic
become the Shellal Mosaic,
a vast picture to look at.

They also become a glass surface to stand upon,
a picture to look out from,
a viewing platform.
This mosaic's re-formed bestiary,
its lexicon of animals anew,
figuring new values and virtues,
is a platform for this view.

It is for this view,
where Gaza City and Bir Sab'a are visible together,
in one field of vision,
at the limits of what we can find in our seeing,
or view at an edge before imagining begins.
This mosaic is a ground for this coming into view.

1983年マニラ生まれ、ロンドン在住。

ドローイングからテキスタイル、レディメイドを含むオブジェ、インスタレーション、写真、テキストなどの幅広いメディアを使うピオ・アバドの作品の多くは、自身が生まれ育ったフィリピンの現代史に深く根差している。引用、複製、そして反復といった表現言語を使い、覇権的権力とそれに複雑に絡み合う巨大な腐敗、権力の過剰な欲望、その陳腐さを、時にユーモアと皮肉を込めて批評する。そうすることで、腐敗に対する責任が明らかになる可能性を描き、不正に対して声を上げる人々への連帯を示す。

本展に展示された2点の作品は、フィリピンとルーマニアの独裁者たちによってもたらされたトラウマの遺産を通じて、正義の限界を、そして国家は痛みに満ちた過去を解決できるかを問うものである。《ジェーン・ライアンとウィリアム・サンダースのコレクション》(2014–2019年)は、20年に渡って権力を握っていた第10代フィリピン共和国大統領フェルディナンド・マルコスとその妻イメルダが、不正に着服した公金で収集した、オールド・マスターによる絵画の画像を複製した98セットのポストカードである。これらは、いまだ全容が分かっていない彼らのコレクションの一部で、フィリピン政府の大統領行政規律委員会によって差し押さえられ、1991年1月にクリスティーズを通して売却されたものである。

ポストカードの裏面には、美術界や政界に存在する彼らの巨大なネットワークをほのめかす記事が引用されており、その汚職の規模を知ることができる。作品タイトルは、夫妻が財産を隠していたスイス銀行の口座名に使われていた偽名を暴いてもいる。この作品の鑑賞者はポストカードを持ち帰ることができるが、その「取る」という行為の意味は、略奪、奪還、返還を同時に示唆する。

《栄華》(2019年)は、ルーマニア社会主義共和国を独裁し、その後1989年に起きたルーマニア革命で失墜したニコラエ・チャウセスクの一家が暮らした邸宅で、今は博物館となっている「春の宮殿」と、革命が起こった首都からの逃亡に失敗した夫妻が処刑直前に収容されていたトゥルゴヴィンシェテの軍事基地でアバドが撮った8点の写真から成る。本展ではその中から5点が展示された。独裁者が所有していた豪華な家具や服飾品、そして彼らが最後の日を過ごした監房の窓にかかっていた薄いレースカーテンなど、彼らの私的な生活を取り囲んだものから、権力者の内的世界を見つめる。 [KC/PA]

Born in 1983 in Manila. Lives and works in London.

Many of Pio Abad's works, ranging from drawings to textiles, installations, photography, and texts, are deeply informed by the modern history of the Philippines, where the artist was born and raised. Often using appropriation, reproduction, or repetition, the work critiques hegemonic power that is connected with large-scale corruption, often with humor and sarcasm. In doing so, the artist imagines possibilities of accountability and offers solidarity with those who stand against injustice.

The two works presented in this exhibition bring together traumatic legacies that continue to haunt the Philippines and Romania, questioning the limits of justice and whether nations can ever fully resolve their painful pasts. *The Collection of Jane Ryan & William Saunders* (2014–2019) consists of ninety-eight postcard reproductions of Old Master paintings that were once in the possession of the former dictator of the Philippines, Ferdinand Marcos, and his wife, Imelda Marcos. They were part of their artwork collection, whose scale has never yet been ascertained, later recovered by the Presidential Commission on Good Government of the Philippines to be sold through Christie's in January 1991.

Article citations printed on the backs of the cards offer insight into the scale of the regime's corruption, implicating a vast network of players from the worlds of art and politics. The title reflects the aliases that the Marcoses used for the Swiss bank account that held their ill-gotten wealth. Members of the public who visit the installation are invited to take the postcards away with them. The act of taking here can indicate looting, recapture, or restitution, or all three at the same time.

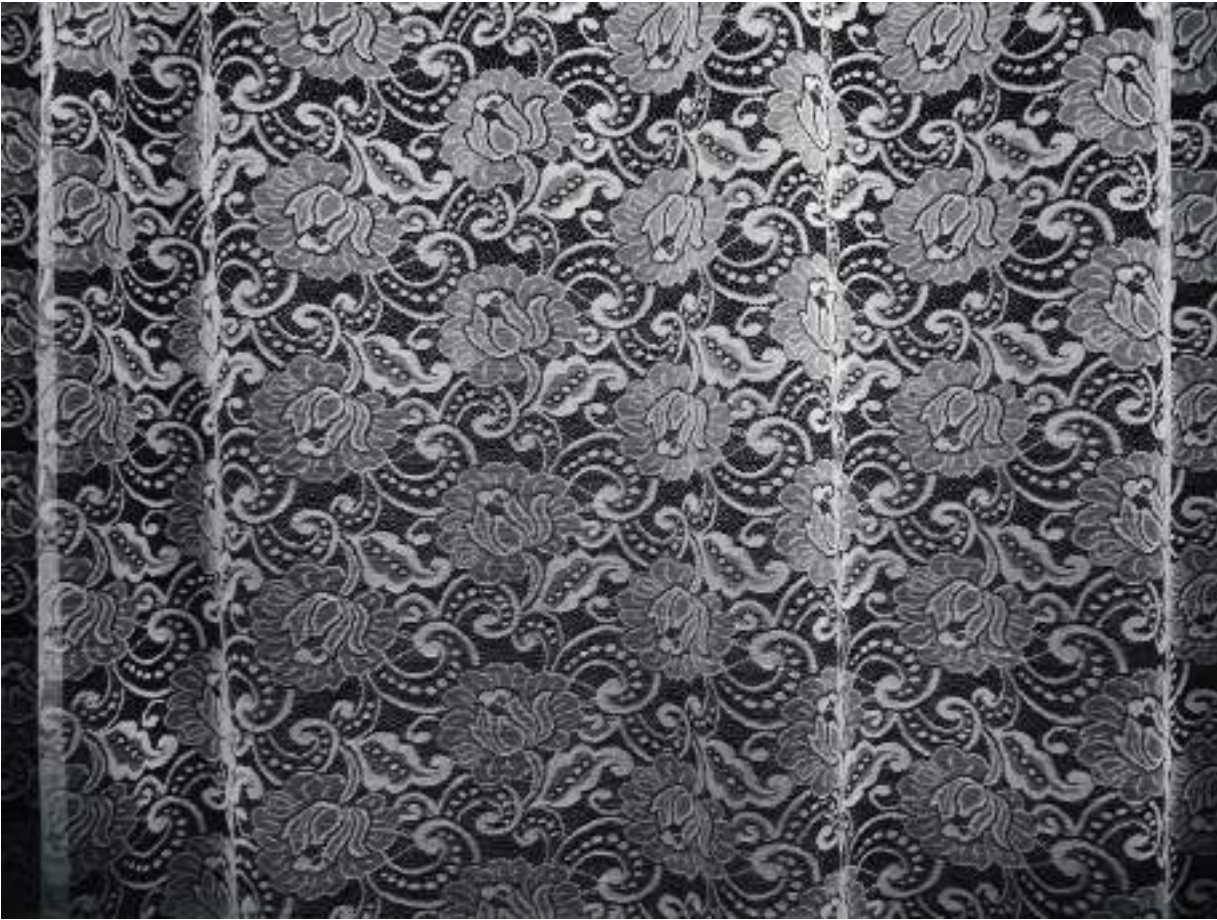
Splendour (2019) is a set of eight photographs Abad took in Palatul Primăverii, the former residence (currently a museum) of Nicolae Ceaușescu, who ruled the Socialist Republic of Romania for twenty-four years, and the prison cell in Târgoviște where the Ceaușescus were held after failing to escape the capital during the Romanian Revolution in 1989. Five of the eight were shown in this exhibition. The images convey the personal lives of the dictators, from the opulent interiors of their extravagant home to the thin lace curtain in the room where they spent their last day—the only hint of domesticity in the space where they met their end. [KC/PA]

カーテン：「歴史の終わり」

ピオ・アバド

Curtains: “The End of History”

By Pio Abad



1

共産主義博物館は、トゥルゴヴィシュテという、ブカレストの北西にある閑静な町にあり、旧兵舎だった建造物内のいくつかの部屋と中庭で構成されている。この町は比較的最近まで、15世紀に残虐な串刺し刑が行われたというヴラド・ツェペシュの旧王宮跡で知られる町だったが、1989年12月25日、図らずも歴史の終わりを記憶する場所となった。

1989年12月21日の寒い朝、チャウシェスク独裁政権が崩壊する瞬間を、テレビ中継が捉えた。ニコラエ・チャウシェスクは、国内で反乱事件が相次ぐ中、衰退へ向かう自己の権力を誇示するための大規模集会の開催を命じていた。職を失うことを恐れた何十万人ものルーマニア人労働者がブカレストの宮殿広場に向かい、独裁者に向けて赤い横断幕を掲げ歓声を送った。共産党本部のバルコニー上で彼の演説が始まったその2分後、群衆の喝采は不満の声と罵倒に変わり、耳をつんざかんばかりの唸りになろうとすると、突然銃声が鳴り響いた。群衆を制するべくニコラエが手を挙げた瞬間、中継は真っ赤な画面に切り替わった。

その数分後、ニコラエと妻のエレナは、定員超過のヘリコプターに乗り込み、一家の別荘があるスナゴフの町へ向かった。その途中、パイロットは対空砲火の危険があると告げ、ヘリコプターを近くの道路脇に着陸させ、通りすがりの車を止めて運転手に銃を突きつけ、現場から最も近いトゥルゴヴィシュテにある党本部へ向かわせた。夫妻は党本部が、彼らに忠実であることを信じて疑わなかった。それは致命的な誤りだった。

The Museum of Communism consists of a few rooms and a courtyard in a former military barracks in Târgoviște, a small, quiet city northwest of Bucharest. Until relatively recently, Târgoviște was known mainly for the fifteenth-century ruins of Vlad Țepeș’s royal court, where his infamous acts of impaling allegedly took place. On December 25, 1989, Târgoviște served as the unintentional location for the end of history.

The exact moment of the fall of the Ceaușescu dictatorship was captured on a live television broadcast on the cold morning of December 21, 1989. Nicolae Ceaușescu had ordered a mass rally to assert his fading power amid rising incidents of insurrection in the country. Hundreds of thousands of Romanian workers were bused in to Bucharest’s Palace Square to wave red banners and cheer for the dictator, under threat of losing their jobs. Two minutes into his speech from the balcony of the Communist Party headquarters, the crowd’s applause gave way to boos and insults, growing more and more deafening before being joined by rapid gunfire. As Nicolae raised his hand in a futile attempt to silence the crowd, the screen cut to red.

Moments later, Nicolae and his wife, Elena, would board an overcrowded helicopter and head for the town of Snagov, where the Ceaușescus had a summer palace. En route, the pilot claimed they were in danger of anti-aircraft fire and forced the helicopter to land on the side of a nearby road, where a passing car was requisitioned at gunpoint and rerouted to the nearest party headquarters in Târgoviște, which the Ceaușescus believed to still be loyal to them. They were gravely mistaken.

共産主義博物館に入ると、ガイドが無言で部屋の中に案内してくれた。両脇には軍装一式を纏った二体のマネキンが立っている。マネキンに頭はなく、軍帽がだらしなく肩の上に置かれている。部屋の中には二台の金属製のベッドが隣り合わせに置かれ、その上には薄い枕と擦り切れた緑の毛布が置かれている。ガイドの話によれば、チャウシェスク夫妻は短い投獄生活の間、このベッドで眠り、身を寄せ合って泣き、罵ったそうだ。部屋の中で唯一、暮らしというものを感じさせるのは一対のカーテンで、入り組んだ花柄が、冷たく質素な部屋と繊細な対照を成している。逮捕された当日、錯乱状態にあったニコラエは兵舎の外から聞こえてくる叫び声を支持者たちの声だと思い込み、勢いよくカーテンを開けたが、向き合うことになったのは彼の処刑を求めて殺気立つ群衆であった。このカーテンが開けられることは二度となかった。これらのレースの模様は、夫妻が最後に目にした、ついに独裁者の排斥に奮起した国の姿と重なりあう。隣室で即決裁判が行われた後のクリスマスの日、二人は銃殺隊によって処刑された。中庭には、崩れ落ちた彼らの身体が白い線でかたどられている。

チャウシェスク夫妻の最期に関する私の強い関心は、私自身がマルコス政権崩壊直後のマニラで育ったことに深く関係している。独裁政権後の世界を生きたということが、私のアーティストとしての活動に絶えず付きまとっている。二つの政権の類似性には愕然とする。両者ともに1965年に政権を掌握し、罰を受けることなく浪費に明け暮れ、腐敗政治を推し進めた。イメルダ・マルコスよりも少しばかり地味ではあるにせよ、エレナ・チャウシェスクの過剰さは見慣れたものだった。ブカレストにある彼らの邸宅である「春の宮殿」の、けげばけしく装飾された室内を歩いていると、革命後のマニラで大統領官邸を訪れ、無限に陳列された靴の間を歩き、埃まみれの金色の家具に座った幼い頃の記憶が蘇ってきた。

瓜二つのマルコス独裁政権とチェウシェスク独裁政権はそれぞれ1986年と1989年に崩壊し、変革期の只中にある世界にカタルシスをもたらした重要な瞬間となった。ベルリンの壁が崩壊した数週間後に実行されたチャウシェスク夫妻の処刑は、共産主義の終焉を告げる最後の前触れであった。強者の時代はその歴史に終止符を打ち、個人の自由が獲得されるはずであった。

チェウシェスク政権の終焉が、迅速かつ決定的なものであったことは、博物館の中庭にある丸まった死体をかたどった輪郭線や、ルーマニアの政治に二度とその名が出てこないことに証明されているが、マルコス独裁政権に与えられた結末は正反対のものである。イメルダとフェルディナンドは、銃殺隊による屈辱を受ける代わりに、アメリカの手先を通じてハワイでの贅沢な亡命を許された。その後、イメルダはマニラの上流社会の頂点に舞い戻り、彼女の子供たちはフィリピン上院に議席をもち、フェルディナンドの遺体はフィリピン英雄墓地に埋葬された。近年の出来事から見えてくるのは、亡命は、マルコス一家の権力追求における、快適なひとときの休止に過ぎなかったということだ。

私が共産主義博物館を訪問したのは2016年11月9日のことだった。その夏、フィリピンの扇動政治家ロドリゴ・ドゥテルテが収めた勝利が、マルコスの復権にとって何を意味するのか、私は深く憂慮していた。人々の手によって悲痛な過去に決定的な終止符が打たれた、もうひとつの歴史に慰めを求めて、私はトゥルゴヴィシュテへと向かった。エレナとニコラエを擁護することのなかったカーテン、二人が偽りの慰めを与え合ったベッド、彼らが不名誉な死を遂げた中庭に、私は慰めを求めた。しかし、その日に別の場所で起きた出来事は、過去に癒しを求めることは不可能であることを示していた。現在は常に邪魔をする。

その日の朝、前日の予期せぬ出来事から落ち着きを取り戻したヒラリー・クリントンは、紫のスーツ姿でテレビに登場し、先の見えない転換期を再び迎えた世界に向けて、ドナルド・トランプ次期大統領の勝利を認めたのだ。

歴史の終わりはただの幕間に過ぎないのかもしれない。

Upon entering the Museum of Communism, a guide wordlessly ushers me into a room flanked by two mannequins in full military uniform, their army caps resting unnervingly on the shoulders of their headless bodies. Inside are two metal beds pushed next to each other, on each one a single thin pillow and a threadbare green blanket. The guide tells me that Nicolae and Elena slept in these beds, huddled together, cursing and weeping during their brief incarceration. The only vestige of domesticity in the room is a set of lace curtains, their intricate floral patterns offering a delicate contrast to the cold austerity of their surroundings. On the first day of the Ceaușescus’ arrest, a disoriented Nicolae allegedly mistook the shouts outside the barracks as voices of support and flung the curtains open, coming face to face with a crowd baying for his blood. The curtains were never opened again. These lace patterns became the Ceaușescus’ final view of a country that had finally found the courage to rise up and reject them. After a quick trial in the adjacent room, Nicolae and Elena were executed by firing squad on Christmas Day. In the courtyard, white painted outlines delineate where their bound bodies fell.

My fascination with the end of the Ceaușescus is inextricable from having grown up in Manila in the aftermath of the Marcos regime. Living in this afterlife has haunted my work as an artist. I have always been struck by the parallels between the two regimes. Both came to power in 1965 and were exceptional in their lavish pursuit of corruption with impunity. Elena Ceaușescu’s delusional excesses were familiar, if a bit modest compared to Imelda Marcos’s. Walking through the chintzy interiors of the Palatul Primăverii, the Ceaușescus’ former palace in Bucharest, brought back childhood memories of visiting the presidential palace in Manila after the revolution, walking through endless rows of shoes and sitting on abandoned gilt furniture covered in dust.

The twin collapses of the Marcos and Ceaușescu dictatorships in 1986 and 1989, respectively, were key moments of catharsis for a world on the brink of change. Following the fall of the Berlin Wall a few weeks before, the execution of the Ceaușescus was the final harbinger of the disintegration of Communism. The era of the strongmen had supposedly given way to the end of history and the triumph of individual freedom.

While the end of the Ceaușescu regime was swift and decisive, as evidenced by the twin outlines of curled-up bodies in the museum courtyard and the disappearance of their name in Romanian politics, the epilogue of the Marcos dictatorship has been the exact opposite. Instead of the ignominy of a firing squad, Imelda and Ferdinand were granted a luxurious Hawaiian exile by their US handlers. Viewed through the lens of current events—Imelda back in the apex of Manila high society, her children installed in the Philippine Senate and the corpse of Ferdinand interred in the Philippine Heroes’ Cemetery—exile was nothing more than a comfortable intermission in the Marcoses’ continuing pursuit of power.

I visited the Museum of Communism on November 9, 2016, deeply troubled by the victory of the demagogue Rodrigo Duterte in the Philippines that summer and what that might mean for the Marcoses’ restoration. I went to Târgoviște seeking solace in an alternative history, one where people were granted a definitive closure to a painful past. I wanted to find it in the curtains that failed to shield Elena and Nicolae from the country they brutalized, in the bed where they gave each other false comfort, in the courtyard where they met their undignified deaths. However, events that unfolded elsewhere that day made it clear that to seek solace in the past is an impossible pursuit. The present has a habit of getting in the way.

That morning, Hillary Clinton, clad in a purple suit, her composure regained from the unexpected events of the previous day, appeared on television and conceded to president-elect Donald Trump in front of a world that was once again on the brink of unexpected change.

Even the end of history can be nothing more than an intermission.

【翻訳：平野真弓】



2



3

- 1 《無題 (2016年11月9日)》(《榮華》より) チャウシェスク夫妻が収監されたトゥルゴヴィシュテの監房のレースカーテン、2019年
Untitled (9 November 2016) from *Splendour*, lace curtains from Nicolae and Elena Ceaușescu's prison cell in Târgoviște, 2019
- 2 《榮華》ニコラエ・チャウセスクとエレナ・チャウセスクの元邸宅「春の宮殿」内部、2019年
Splendour, interiors from Palatul Primăverii, Nicolae and Elena Ceaușescu's former palace, 2019
- 3 《無題 (1986年)》1986年2月25日、マラカニアン宮殿でピオ・アナドの父親が撮影した写真
Untitled (1986), photograph taken by the artist's father in Malacañang Palace on February 25, 1986

mixrice

ミックスライス

2002年にソウルで4名のアーティストによって設立されたコレクティブ。2006年から2019年まではチョ・ジユンとヤン・チョルモを中心として活動し、その後2020年からはキム・ジョンウォン、コ・ケヨル、チョ・ジウンがメンバーとなっている。

ミックスライスは、韓国に居住する移民との多様な関わりを通じて、映像、インスタレーション、ドローイング、写真、ワークショップやパフォーマンス、フェスティバルなど領域横断的な活動を展開し、国境を超えてきた人々が抱く切望や記憶をいかに表現し、また共有しうるかを探ってきた。それは同時に、現代の韓国社会における差異への眼差しや、国家を軸とした共同体や帰属意識に問いを投げかける批評の発露でもある。

2013年以降は、都市開発やエネルギー開発によって移動する、もしくは移動を強いられる存在としての植物に着目し、韓国、オランダ、イギリスでプロジェクトを行ってきた。アーカイブ資料や、各地へ足を運んでの調査を基盤とした《(どんな方法であれ) 進化する植物》(2013年)は2面の映像と14点の写真で構成されている。廃墟となったビルに覆いかぶさる蔦、今はなき村を守っていた樹齢数百年の木が移植され「公共のための保存樹木」となった姿、あるいは人工芝の隙間に生える芝など、日常風景から紡ぎ出された植物の移動の物語には、アーティストの想像やアクションがところどころ介在する。それらは、語り継がれてきた物語を忘却し、崇められる存在であった木を商品的価値でしか捉えなくなった社会、植物であれ人間であれ、力を持たないとみなされる生に盲目であり続ける社会の構造的暴力に問いを投げかける。また同時に、厳しい環境でも成長を止めない植物を、自然破壊をもたらすエネルギー開発に反対する高齢女性たちと重ね合わせ、生身の身体をもって抵抗する彼女たちが尊厳をもって絶やさない快活さに光を当てる。

[KC]



水没する保護樹 – 公共事業用の樹木、自然石があった場所、慶尚北道榮州市乃城川周辺 2013 年
 A protected tree going underwater—a tree for public service, a site where living rocks used to be, Naeseongcheon area, Gyeongsangbuk-do, 2013

mixrice is an artist collective based in Seoul, originally established by four artists in 2002, including Jieun Cho. It was run by Jieun Cho and Chulmo Yang from 2006 to 2019, and since early 2020 by Jungwon Kim, Gyeol Ko, and Jieun Cho.

mixrice's multidisciplinary practice spans from video, installation, drawing, and photography to workshops, performances, and festivals. Through various activities and artistic languages, they have been engaging with migrants in Korea and elsewhere, exploring ways to articulate and share migrants' memories and the aspirations behind their border crossings. Their practice unfolds their critique toward the idea of community and a sense of belonging based on the nation-state, as well as society's attitude toward difference in Korea.

Since 2013, mixrice has also explored fauna and flora as yet other subjects that migrate, or are forced to migrate, due to urban and energy developments, and have developed projects in the Netherlands, Korea, and the UK. *Plants That Evolve (in some way or other)* (2013) consists of a two-channel video and fourteen photographs, produced based on various researches and visits to sites. Ivy that covers an abandoned building, an old tree that used to protect a now-dispersed village, now a "protected tree for the public," or grass growing from chinks in artificial grass patches—these familiar, everyday views form narratives of plant displacement, mediated by the artists' imagination and actions.

mixrice denounces a society that erases stories that have been passed on for generations and is dominated by the market principle of capitalism, which commodifies the value of trees, once objects of worship. It also poses questions regarding society's systemic violence, which remains oblivious to the lives of those regarded as subordinate, be they plants or people. In doing so, the artists overlap the resilience of plants surviving in daunting conditions with the elderly women who fight with their bare bodies against environmentally destructive energy developments, shedding light on their resilience and integrity.

[KC]



かつて樹齢400年のケヤキが立っていた場所、慶尚北道平恩面江東里 2013 年
 A site where a four-hundred-year-old Zelkova tree used to be, Gangdong-ri, Pyeongun-myeon, Gyeongsangbuk-do, 2013

《(どんな方法であれ) 進化する植物》映像スクリプト

見慣れた風景が一変することは 昔からよくあることだ
あまりにも多くのものが変わってしまい 何を起点に記憶すべきかさえわからない
「新都市」や「ニュータウン」の急速な開発が相次ぎ
都心のいたる所に多くの木々が植えられている
木々の樹齢は長くなったものの 人の手によって刈り込まれ 手入れされてもいる

君たちは 物語が宿る木々を探し求める
生まれた土地で豊かに生い茂った木々 どこか遠くに移植された木
そして 切り倒された木たち すでに木が無くなった土地…

ある日 君たちは^{モラトン}の木洞のとあるアパート団地^{エのき}に榎が多いという話を聞き そこを訪ねる
建物の前のせまい区画に 木々は植えられている
その木々は ^{デング}済州島から飛行機に乗って瞬間移動してきた
君たちは思う その木々はどこからやってきたのか
もとはどんな場所にいたのか

済州島のとあるエコロジストは
自宅の前にあった榎が売られていく姿を もどかしく眺める
遅まきながらも 開発のブームを迎えた済州島から石と榎が 半島本土に移植される

韓国では昔から 10年後の風景を想像しながら木を植える
ユートピアを描こうとする団地は 10年後を予見し 今こで未来を表す

君たちは ある植物学者の痕跡に出会う
初期の韓国人植物学者の一人に関する記録を見つける
彼は^{ネンゴン}右巾に笠子帽をかぶり 弁当箱とライフル銃を持っている

1917年 植物採集者のアーネスト・ウィルソンは
韓国でチョウセンシラベの種を研究したのち1920年に世界植物学会で発表した
ウィルソンと 日本人の植物学者のナカイが残した 数少ない資料には
1900年代初期の韓国の見られない風景が映っている

ヨーロッパの多くの植物採集者は
植民地の過酷な気候と環境で 数多くの種を収集した
君たちは 彼らが感じた魅惑と誘惑 そして強烈な欲望を想像する
彼らはその誘惑に導かれて 植民地に降り立ち その魅惑を抱いて去った

真夏 君たちは とある屋上のエキゾチックな畑を見ている
この畑の持ち主であるナヘードは 毎年 母国の種や作物を育てる
彼は 家具工場からの不要な角材と合板で 粗末な植木鉢と畑の区画を作る
彼の作物を珍しく思う工場の人々は 果実を味わい 種を分けてもらう

君たちが出会った別の木は 樹齢千年にもなる
その木がもともとあった場所は 慶尚北道にある軍威^{グンウィ}ダム^{ドンチョン}の 水の中だ
この千年の木は今 盤浦と東川にある団地の景観樹になっている

君たちは 千年の時を想像する
その時間の 距離と重さを 感じられるだろうか

木の葉と幹のかたちを 正確に覚えているおばあさんは
君たちに 木があった元の場所を教えてくれる
君たちは 木から物語が引き剥がされ 葉が芽吹かなくなったと信じている
ある木は移植に失敗して枯れてしまい 他の木は三分の二ほどしか葉を生やさない

考えてみれば ダムがある場所には いくつもの村があった
それらの村にはまた 多くの木々があったはずだ
水には 木々の鳴咽が 染み込んでいるだろう

Video script of *Plants That Evolve (in some way or another)*

Familiar landscapes change,
and there is nothing new about this story
So many things have changed that we no longer know from where
the memory should start
Accompanying the feverish developments of “new cities” and
“new towns,” more and more trees are being planted in city centers
These trees are old, but are maintained and trimmed by people

You search for trees that keep stories
Protected trees that flourish as they wish in their original places
Trees that are moved to some place far away
Trees that are cut down
Places that no longer have trees...

One day, you hear that an apartment complex in Mok-dong
has many nettle trees, and visit there
The trees are planted within a neat section in front of the building
These trees were transported here from Jeju Island, by an airplane
You would wonder where the tree comes from or
where its original place used to be

An ecologist on Jeju Island sees the nettle trees in front of her house
being dug up and sold in vain
From Jeju Island, where the development boom arrived only recently,
rocks and nettle trees are transplanted to the mainland

When Koreans plant trees,
they imagine what the landscape will be like in ten years’ time
Apartment complexes, trying to represent a utopian place,
forecast the next ten years and represent in the present the future

You encounter some traces of a botanist
You find documents that describe one of the first Korean botanists
He wears a traditional horsehair cap and brimmed hat,
and carries a lunch box and a rifle

In 1917, plant collector Ernest Wilson researches Korean fir seeds,
and presents the results at the 1920 International Botanical Congress
The remaining materials of Wilson and Japanese botanist Nakai
depict the Korean landscape in the early 1900s, which now seems
distant

Many plant collectors came from the West and collected numerous
species, despite the harsh climate and conditions of the colonies
You imagine their fascination, temptation, and fierce desire
They came to the colonies under temptation and left under
fascination

Mid-summer, you see an exotic vegetable garden on a rooftop
Naheed, the owner of this garden, grows seeds and
plants from his home country every year
He collects discarded lumber and plywood from furniture factories,
and makes rickety pots and builds sections for his garden
His factory colleagues, curious about his plants,
taste their fruits and are shared their seeds

You meet another tree that is one thousand years old
The original place of the tree is now inside Gunui dam
in Gyeongsang Province, underwater
Thousand-year-old trees are now planted in apartment complexes
in Banpo and Dongcheon

You imagine one thousand years
Can you feel the distance and weight of that time?



江東里から移植されたケヤキ、
慶尚北道平面龍血里の韓国水資源公社 榮州ダム建設事務所 2013年
A replanted Zelkova tree from Gangdong-ri, Korea Water Resources Corporation,
Yeongju Dam construction office, Yonghyeol-ri, Gyeongsangbuk-do, 2013



華北里、鶴城里、仁谷里、槐山里が沈んでいるダム
慶尚北道軍威郡古老面 2013年
Under the water, there are Hwabuk-ri, Hakseong-ri, Ingok-ri, and Goesan-ri
in Goro-myeon, Gunwi-gun, Gyeongsangbuk-do, 2013



ソウル特別市鍾路区敦義門ニュータウン 2013年
Donui-moon New Town, Seoul, 2013



江東里から移植されたケヤキ、
慶尚北道平面龍血里の韓国水資源公社 榮州ダム建設事務所 2013年
A replanted Zelkova tree from Gangdong-ri, Korea Water Resources Corporation,
Yeongju Dam construction office, Yonghyeol-ri, Gyeongsangbuk-do, 2013



水面から露出した道路、
慶尚北道軍威郡古老華北里 2013年
Road that came above the water,
Hwabuk-ri, Goro-myeon, Gyeongsangbuk-do, 2013



周公の森、韓国土地住宅公社によって再開発される
ソウル市江南区開浦洞の周公アパートメント 2013年
Forest of Jugong, a planned site for the redevelopment of Jugong apartment
(Korea Housing Corporation), Gaepo-dong, Seoul, 2013

君たちは ある古びた団地の間に現れた 奇妙な森に出会う
現代的な造園とは対照的に
10年後の未来を想像して植えられたこの木々は 予期せぬ風景を生み出す
近々 この団地は再開発され 全く新しい空間に変貌するだろう
この見事な森は どうなるのだろうか
これらの木々は またどこに行くのだろうか

君たちは 山を守るおばあさんたちに出会う
彼女たちは 韓国電力公社の送電塔建設に反対している
「もし警察が 夜明けの4時に来るなら
われらは弁当持って 夜中2時に来るだけだ」
おばあさんのこの快活さは 良い教訓である
この 日常の政治的な身振りとしての快活さは 君たちを揺さぶる

君たちは この話が将来 神話や伝説になることを望む
原子力発電所と送電塔を止める力は
糞と唾を武器にする 年老いた生身の身体だ
それこそまさに 多くの道具を携えた君たちが 忘れていたものだ

君たちは 崩れた壁に根を張った木に出会う
この植物は 荒廃のない世界 荒廃を目にしたことのない人々が生きる世界
現在しかない世界 そして たとえ自らを破壊しても 何の感情もわからない世界
そんな世界に残された 数少ない 植物だ

自然は 最初の植民地であり 最後の植民地でもあるだろう
しかし君たちは この平凡な世界に 奇妙なものがもっとあってほしいと望んでいる

山と土地を守る ^{ミリャン}密陽の定住についての物語と ^{マソク}磨石の移植の物語は
どのように巡り合うことができるだろうか

密陽では 定住を思い描き 時を守っているとすれば
^{マソク}磨石の移住者は 移植を夢見ながら
不幸にも漂流した状態で 時を満たそうとする

時を守ろうとする意志と 時を満たそうとする意志…
定住と移住は おそらく異なる場所で 植物のように根を下ろすだろう

韓国社会は 時をむさぼる
自ら時を奪い 消し去る

おばあさんたちの快活さと
磨石からの招待は楽しさに欠けたにも関わらず
君たちに 忘れられないひと時があることを 教えてくれる
そのようなひと時が蓄積されて
ようやく 苦痛に耐えることができるのではないだろうか

それこそが 君たちが夢見ている「どんな方法であれ 進化する植物」の姿だ

物語というものは あちこちを 渡り歩かなければならない
かつて 物語は 巡ることをやめてしまうと化けてしまうと 言われていた

君たちが望むのは 物語が消え去ることも 生まれることもない世界で
本当の物語を作ることだ
また それが昔話のように 他の誰かに 伝えることを望む

An old woman, who still remembers what the leaves and branches
looked like, tells you the original place of the tree
You believe that the tree has shed off its story, and that it can no longer
grow leaves
One of the trees died after an unsuccessful transplant, and the other
only grows two-thirds of its leaves

When you think of it, one dam contains several villages
These several villages would have many trees
The sound of the trees crying would be drenched in water

You encounter a strange forest in the middle of an old apartment complex
Unlike contemporary landscaping, these trees, planted while imagining
ten years in the future, form an unexpected landscape
Soon these apartments will be redeveloped, and will change into an
entirely new space
What would happen to the magnificent forest?
And where would the trees go?

You encounter the old women guarding the mountains
Korea Electric Power Corporation plans to build a transmission tower,
and the old women are fighting against it
“If the police come at 4AM, we can just pack our meals and come at
2AM,” they say
Cheerfulness is a valuable lesson for you
This cheerfulness embodies the politics of the everyday and moves you

You hope that, in the future, this story becomes a myth or a legend
The powers resisting nuclear power plants and electricity are, wielding
nothing but shit and spit, these old and bare bodies
This is what you, equipped with many tools, have forgotten

You encounter a tree that takes root in a crumbled wall
This plant remains in a world without ruins, a world whose people can't
recognize ruins, a world where only the present exists, and hence a
world where self-destruction evokes no feelings
This plant is one of the few plants that remain in this kind of world

Nature is the first colony, and it will also be the last
But you hope for more bizarre things in this flat world

The story of settlement in Miryang, guarding mountains and land, and
the story of transplantation in Maseok, where do they meet each other?
Miryang longs for settlement and tries to guard time
Migrants in Maseok long for transplantation but unfortunately drift
and try to fill in time

The will to guard or to fill in time...
Settlement and migration will probably take root in different places,
like plants

Korean society devours time
It eliminates time and erases time

The cheerfulness of the old women, the invitation of Maseok despite its
insufficient pleasures, both remind you of an unforgettable moment
When these “moments” accumulate, only then can you endure the pain

That is what you dream of,
the plants that evolve in some way or another

Stories are meant to endlessly wander, from here to there
Unless stories age and circulate,
they become ghosts, as the old saying goes

You hope that, in a world where stories neither disappear nor emerge,
you can make real stories
You hope that these stories can be passed on to yourself and to others,
like old tales



周公の森、韓国土地住宅公社によって再開発される
ソウル市江南区開浦洞の周公アパートメント 2013年
Forest of Jugong, a planned site for the redevelopment of Jugong apartment
(Korea Housing Corporation), Gaepo-dong, Seoul 2013



84番地の植物、全羅北道全州 2012年
Plants on 84th Street, Jeonju, Jeollabuk-do, 2012



樹齢千年の木があった場所、軍威ダム 2013年
The original site where a thousand-year-old tree used to be,
Gunwi Dam, 2013



消えた丘、京畿道南楊州市磨石 2013年
Disappeared hills, Maesok, Gyeonggi-do, 2013



送電塔の建設予定地、
慶尚南道古禮里密陽 2013年
Designated area for a transmission tower,
Gorye-ri, Miryang, Gyeongsangnam-do, 2013



山を守る人々と慶尚南道古禮里密陽の甫羅村 2013年
People who protect the mountain and Borra village,
Miryang, Gyeongsangnam-do, 2013

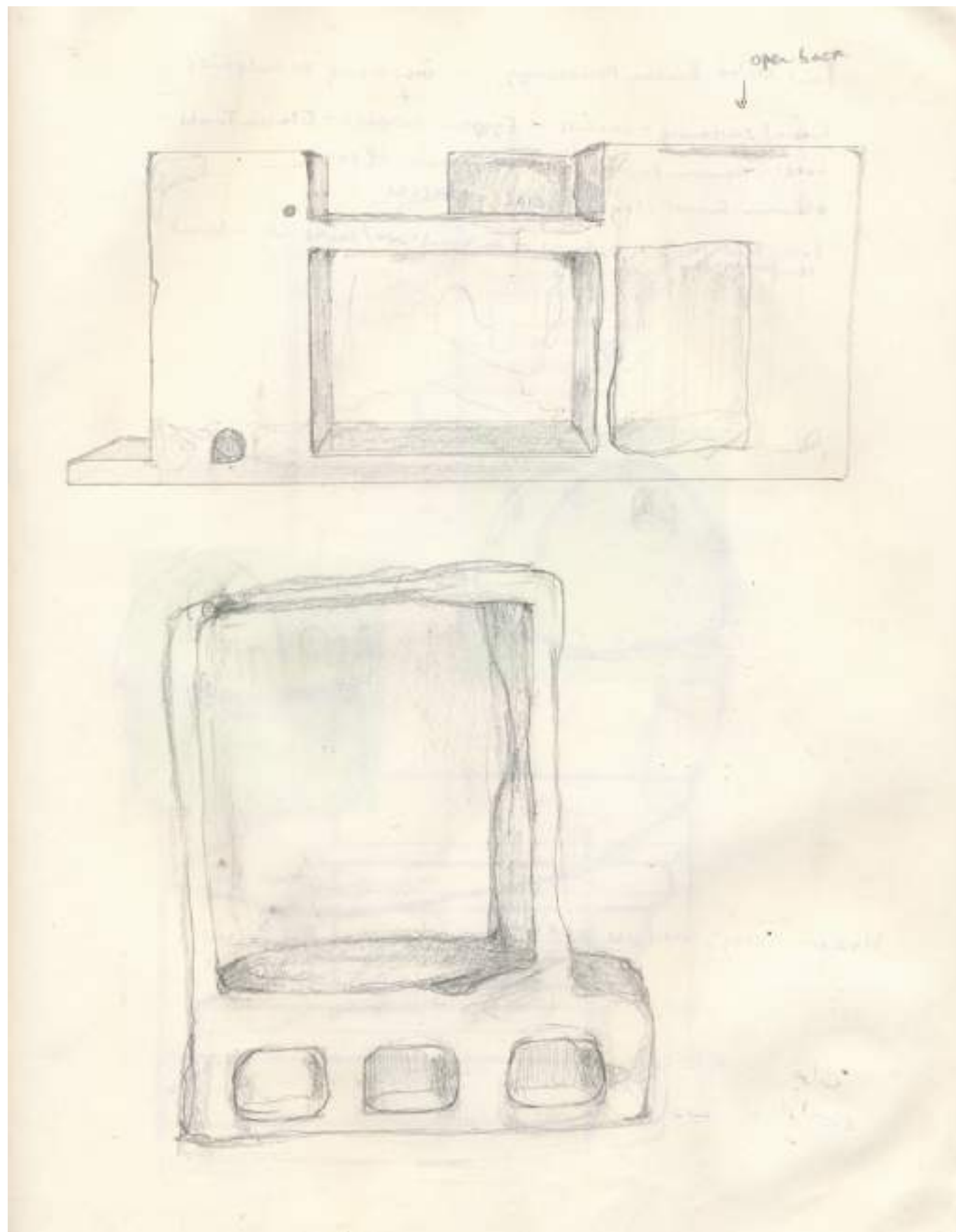
ジュマナ・マナ

mixrice

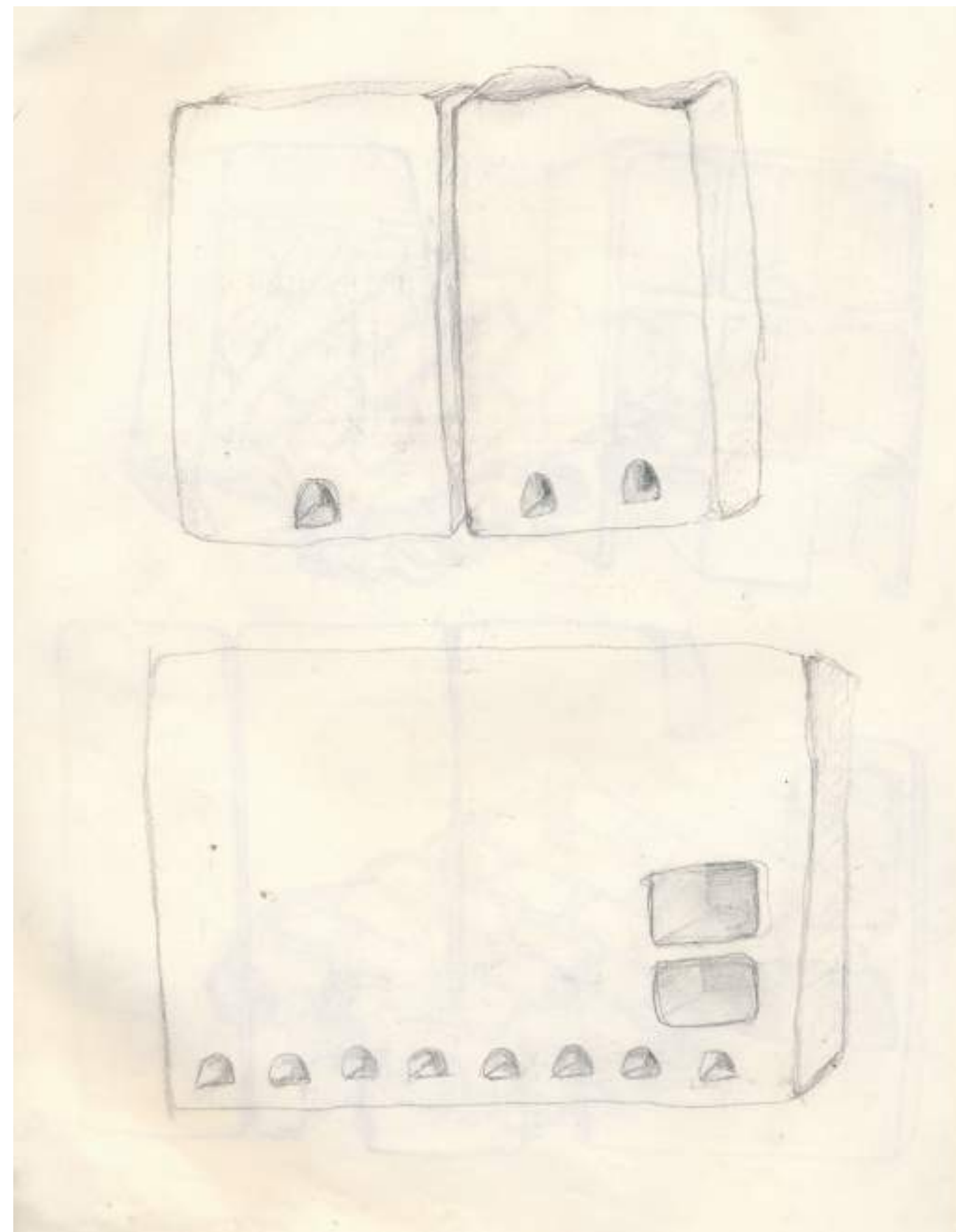
craft to our market economy, from survival to consumption. [JM/ER]

By amplifying the openings of these forms, Manna's sculptures take on an anthropomorphic quality and a scale closer to the size of a human body. The abstract interpretation of the *khabayas'* shape influences our perception of them, creating a space to ponder how our habits, territories, and lineages are reflected in our bodies. Featuring grid structures that suggest contemporary storage methods, be they seed banks, ethnographic collections, or museum vaults, *Cache (Insurance Policy)* emphasizes the transformations inherent to our systems of preservation, from traditional craft to our market economy, from survival to consumption. [JM/ER]





《貯蔵(保険)》(2018–2019年)のためのスケッチ | Sketches for *Cache (Insurance Policy)*, 2018–2019



《貯蔵(保険)》(2018–2019年)のためのスケッチ | Sketches for *Cache (Insurance Policy)*, 2018–2019

Yukihisa Isobe

磯辺行久



1935年東京生まれ、同地在住。

磯辺は、抽象的フォルムやシンボル、自然の風景や生物に強い関心を持ち、画家としての活動を開始した。1965年に渡米し、ペンシルバニア大学で地質学、生態学、文化人類学などを学び、土地固有の条件に適した開発利用を提唱するエコロジカル・プランニングに携わるようになる。

磯辺はその後、各地で環境調査を行いながら、自然の動作や環境の変化から得た独自の洞察を作品で表現しつつけてきた。特に1990年以降は「大地の芸術祭」をはじめとした、地域で行われるプロジェクトにおいて、その土地の社会や歴史、自然条件の連関を探求し、遠い過去の自然の挙動を再現する屋外の大型インスタレーション作品や、風や海流の動きから見えてくる新たな領域のつながりを提示する作品を制作している。

本展では、抽象表現から環境調査に基づいた地図作成まで、磯辺の視覚化表現の手法とビジョンの幅を見せながら、そこに通底する関心と問題意識を提示した。大型作品《不確かな風向》(1998年)は、風という自然エネルギーが絶えず変容するダイナミズムを記号的要素で抽象的に構成したもの。《パーソナル・ランドスケープ》(2000–2001年)は、磯辺がフランスで訪れた都市の地図に、彼が観察した地形、植生、水文、人々の生活を風景の構造や機能要素として、異なる色、形、線などで描き込んだものである。これについて磯辺は「風景を目で見た印象でとらえるのではなく、風景を構成している仕組そのものを主体的に判読すること」¹と述べている。

大阪湾と六甲山の一連の土地条件図(環境資源目録)は、当時の国土庁から委託された調査報告として作られた。地震や都市災害の危険地域の特定や防災計画を目的に、それぞれの土地の特性を複数の層に分けて可視化している。

このように磯辺は科学と芸術を織り交ぜた表現言語を発展させ、地球温暖化、自然資源の枯渇や土壌汚染などの問題を提示している。また、自然と文明の対立に異を唱え、土地環境、自然の循環、人間活動の連なり、その長期的かつ重要な相互作用を想起させる。

〔KC/ER〕



《パーソナル・ランドスケープ、サン・ヴァンサン・ド・ティロス》(2000–2001年) | *Personal Landscape: St. Vincent de Tyrosse*, 2000–2001



Use a barrel[um, a gene bank, with its inner, respected wisdom, is a particularly important image as education had been administering what needs to the future. Both entangle a continuum of continuing power through controlling the future[um. It has been, indeed, in many and various knowledge, while the seed bank's life power extends from military into the management of diversity and the continuing today of knowledge production are opposed in natural world's politics. Genghis's path[um. As well as, increasingly, the world's information while consolidating its points of access, the all economic social processes they are now[um. The relation ship of control is complex. In their search process, information is made useful, but no work and money[um.

Entanglements, in the nineteenth century, when the landscape was largely but formally made to fit a two-dimensional format, convenient for the use of a microscope or the dimensions of a map. It was also forced to fit big business practices that had begun two centuries earlier to breach Europe's natural and trade obstacles. The notion of history through water in the "entire" of justice and created spheres that isolated the transfer of large amounts of time and space from the hot corners of the world to the European centers. With the history of this network of botanical gardens in mind, I could not but read the signs of the COAR system as an indicator of that process, extracting the very logic and history of civilization. That is, Copernicus as a way of organizing nature, and still in a rational and objective manner.

Um Nabil, a mother of five, keeps a mouneh in a small room behind the kitchen, a storage of grains with barrels of lentils, burghul, chick-

peas, as well as tomato sauce, pickles, dried fruits and cheeses. She recalls that her father used to travel from Houran to Mount Lebanon by camel, to barter his harvest. Back then, the family would eat from their harvested grain, trade with neighbours near and far, and keep a small amount aside for sowing the next season. Today, she buys most her ingredients from the market, produce from as far away as Argentina, and from as close by as local farmers. Abu Nabil, her husband, stopped farming three decades ago. He makes a living from selling pesticides now.

It is Friday afternoon. Um Nabil scoops two cups of burghul and three cups of lentils out of the barrels and begins to prepare the meal as she waits her for her sons Nabil and Majd to return from their military service. She knows her children won't eat her food. This is backwards peasant food, they often tell her, it doesn't taste good anymore. As expected, they arrive home and order pizza, while Um Nabil and Abu Nabil eat the mjadara. Later, Um Nabil asks her boys to go pick the grapes from their vineyard before the sun sets. But they don't know where the land is and frankly don't seem to care.

3 ENTANGLEMENTS

In Lebanon, I visited Paul's brother-in-law, from the Bekaa Valley and its western mountain range, tracing back the paths of the spirits that had been brought to Beirut. I searched for contemporary, related to the traditional, linked nature, economy and agricultural traditions, and took to Beirut, like the and Abu Nabil, to see (bright) in the realities small landholders face in the area, when I made my first visit to KARAK in spring 2016, in the village of Tyros, in the Bekaa valley, two cities around the hills, like and a small-scale city, which, when founded, was to honor the traditions of the Aleppo gene bank.

I learned that KARAK works primarily on the genetic improvement of crops. Through breeding, it releases new varieties of cereals and legumes such as wheat, lentils, fava beans,

5人の子の母親であるウム・ナビールは、台所の裏にある小さな部屋にモーナを常備している。この穀物の貯蔵庫には、樽に入ったレンズ豆、ブルグル、ひよこ豆の他に、トマトソース、ピクルス、ドライフルーツとチーズが保存されている。彼女は、父親が物々交換のために、ラクダに収穫物を物々交換するために、ハウランからレバナン山に旅していたのを覚えている。当時、彼女の家族は自分たちで収穫した穀物を食べ、近所の隣人や遠方にいる人たちとのを交換し、わずかな量を来季の種まきのために取り分けておいた。彼女は今、ほとんどの食材を市場で調達するが、それらはアルゼンチンのように遠く離れた場所から来るものもあれば、地元の農家から来るものもある。彼女の夫のアブ・ナビールは30年前に農業をやめた。今は殺虫剤を販売して生計を立てている。

金曜の午後、ウム・ナビールは、息子のナビールとマジドが兵役から戻るのを待ちながら、樽の中からブルグルを2カップとレンティルを3カップすくい取り、食事の準備を始める。彼女は、息子たちが自分の料理を食べないことを知っている。彼らはそれを時代遅れの農民の食べ物で、もう口に合わないといく言う。案の定、彼らは帰宅するとピザを注文し、ウム・ナビールとアブ・ナビールがムジャッダラを食べる。その後、ウム・ナビールは息子たちに、日が沈む前に葡萄畑から葡萄を摘んでくるよう頼むものの、彼らは畑がどこにあるのかも知らず、率直に関心のない様子である。



引用元：Jumana Manna「A Small Big Thing」[Wild Relatives] ジュ・ド・ボーム国立美術館 / ボルドー現代美術館 / メゾン・ダート・ベルナール・アントニオ、2017年
Excerpt from Jumana Manna, *A Small Big Thing*, in *Wild Relatives*, 2017,
co-published by Jeu de Paume / CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux / Maison d'Art Bernard Anthonioz

1 ― 北川フラム「美術の本源へ―」[「磯辺行久―環境・イメージ・表現」展覧会図録、市原湖畔美術館(2013年9月)、p.2

1 ― Fram Kitagawa, "Towards the Origin of Art," in *Yukihisa Isobe: Environment, Image, Representation* (Chiba: Ichihara Lakeside Museum, 2013), 3

Born in 1935 in Tokyo. Lives and works in Tokyo.

Yukihisa Isobe began as a painter with a particular interest in abstract forms and symbols, natural landscapes, and living things. After moving to the United States in 1965 to study natural sciences (geology, ecology, and cultural anthropology) at the University of Pennsylvania, he became enamored with ecological planning—a process of understanding and evaluating the use of land to ensure a better fit with human habitation.

Engaging with ecological planning in different regions, Isobe's artistic practice integrates the insights gained from his observations of the dynamics and changes of natural elements and the environment. Since the 1990s, through art projects organized by regional communities such as the Echigo-Tsumari Art Triennial in Japan, he has produced a series of works investigating the interrelation between a local community and its history with the natural conditions of the area, including large-scale outdoor installations that portray the dynamics of nature from the distant past or new regional connections that emerge from reading the movement of wind and oceanic currents.

This exhibition features a range of Isobe's work, from his abstract expressionist practice to maps produced from ecological planning, in order to show the breadth of his methodology and vision. Whereas the large work *Wind Direction Undefinable* (1998) is an abstract composition that uses symbolic visual elements, depicting wind as a natural resource that harbors a dynamism that continuously transforms itself, *Personal Landscapes* (2000–2001) are local maps of different regions in France visited by the artist. Using abstract shapes and colors, Isobe drew or painted a documentation of the terrain and his observations. The vegetation, the hydrology, and the living conditions of the people in these areas served as constructive and functional elements of the landscape. The intent, in the artist's words, is “not to capture the actual appearance of the landscape, but to subjectively decode the structure of its elements.”¹

Another series is a group of land condition maps originally produced for a government agency representing the Osaka Bay and Mount Rokkō regions. On these maps, Isobe renders visible the different land layers as a means to specify areas that are prone to earthquakes or urban disaster in order to define the appropriate use of these territories and formulate prevention plans.

From his environmental inventories to his subjective landscapes, Isobe has developed an artistic language intertwining science and art in order to raise awareness about global warming, the depletion of natural resources, and soil pollution. His practice recalls the precious, shifting, and reciprocal long-term relationship between a region's environment, its natural processes, and its human activity, challenging the conventional opposition of nature “versus” culture.

〔KC/ER〕

磯辺行久氏 インタビュー抄録

[2020年3月10日、本展展示室にて]

Excerpt from an interview with Yukihiisa Isobe

[March 10, 2020, at the exhibition venue]

資料提供：アートフロントギャラリー、株式会社リジオナル・プランニング・チーム

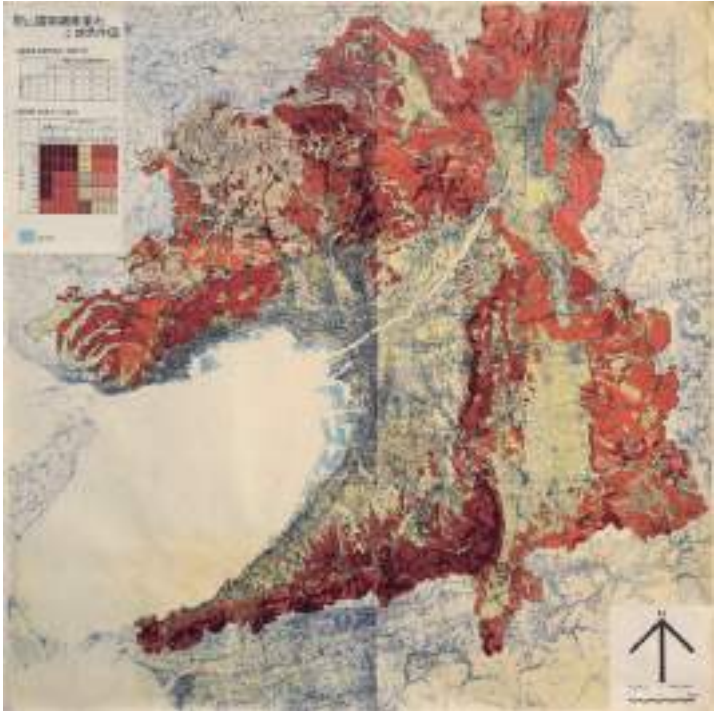
Courtesy: ART FRONT GALLERY, Regional Planning Team



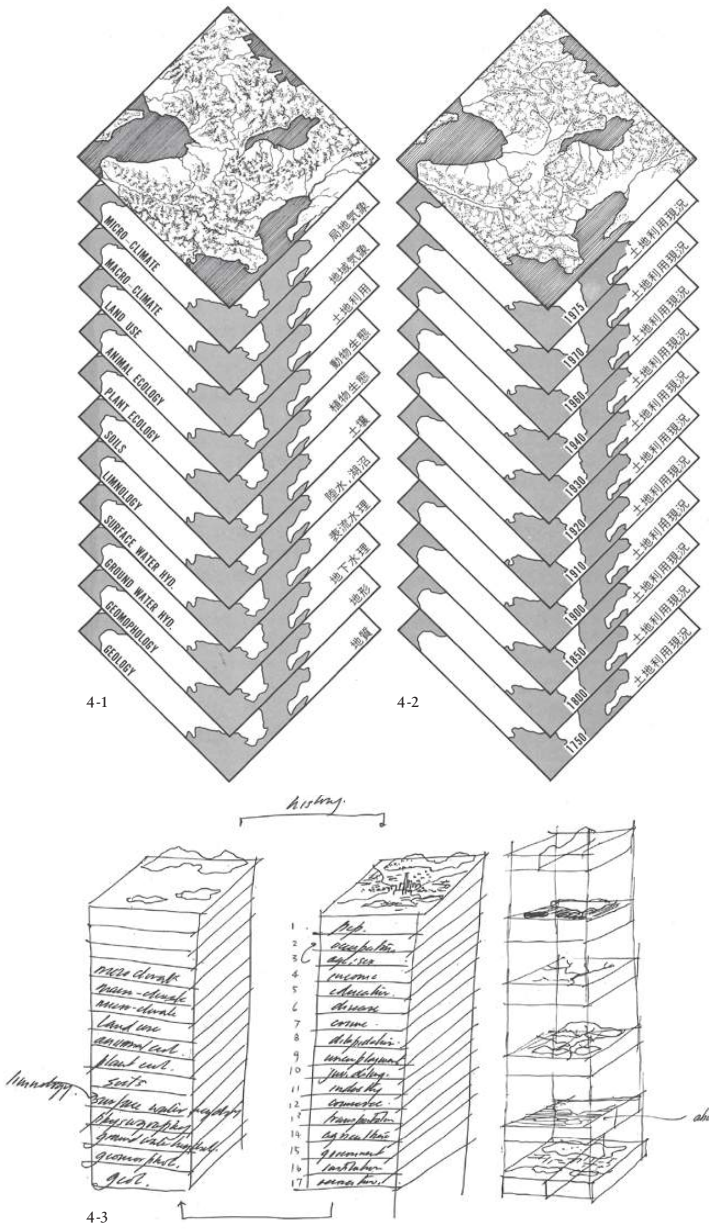
1



2



3



ここにあるのは、昭和55年(1980年)に、当時の国土庁からの委託調査で作成した環境資源目録です。大都市圏地域である大阪区域に対する災害にどういう備えをすべきかを、国が国策として考え始めたのがこの時代です。その調査の一環として、この地域の自然条件、地盤条件、気象条件などについての委託調査を行ったわけです。国土庁は当時、エコロジカル・プランニングという、アメリカで1960年代に開発された手法を用いて調査を行いました。エコロジカル・プランニングでは、自然環境の色々な条件、例えば地質条件であるとか、水門条件であるとか、地下水の条件であるとか、植物がどうだ、あるいは土地利用がどう行われているかということ情報を集め、それを総合して将来どういうことが起こるかということを予測する。個別のデータを収集し、すべて地図の上に表現します。ここに展示してあるのはその結論の部分で、それに至る様々な調査の情報を地図化したものを、全部重ね合わせ、どこにどういう問題があるのかということ考えるのがこの調査です。

ここではまず、大都市の防災という観点から、大阪湾全体の概要調査を始め、どの地域にどういった問題があるのかということ調べました。その結果として選び出した3つの地域で、それぞれどういう種類の災害に対応すべきかと

This is an inventory of environmental resources compiled in 1980 as a result of a survey commissioned by the then National Land Agency. It was during this period that the Japanese government began the national policy to consider how to prepare for disasters in the major metropolitan area of Osaka. As part of that, a survey was commissioned to assess the natural, ground, and weather conditions of the area. The National Land Agency used a method developed in the 1960s in the United States called ecological planning to conduct the study. Ecological planning involves collecting information on various conditions in the natural environment, such as those relating to geology, flood gates, groundwater, vegetation, and land use, and then synthesizing that information to predict what might happen in the future. You collect the individual data, and then represent it all on a map. What you see here are the conclusions of the study, which map the information from all of the various studies that led up to it, superimposed on top of each other, to consider what problems exist, and where.

From the perspective of disaster prevention in large cities, they started with a general survey of the entire Osaka Bay area to determine the problems that existed in each region. Three regions were selected as a result of that research, each requiring a national policy on the

4-1 自然条件のレーア・ケーキ・エコロジカル・モデル

4-2 社会条件のレーア・ケーキ・エコロジカル・モデル Layer-cake ecological model of land use processes

4-3 イアン・マクハーグ教授のスケッチ
Sketch made by Prof. Ian McHarg

『建築文化』Vol.30、彰国社、1975年、p.53

Kenchiku Bunka, Vol. 30 (Tokyo: Shokokusha, 1975), 53



《国土庁調査 六甲山地地域 防災都市構造調査》、1979年
Investigation for Japan National Land Agency:
Urban disaster prevention plan, Mt. Rokko area, 1979



《国土庁調査 寝屋川地域 防災都市構造調査》、1979年
Investigation for Japan National Land Agency:
Urban disaster prevention plan, Neyagawa city, 1979

を取り返そうとして氾濫する。六甲山の場合も地図に証明されていますが、そこには断層というのが非常に顕著にみられる。断層とは地質の割れ目で、すから、それを都市化すれば必ずそこで問題が起こる。特に地震が起こりやすい。丘陵地、山地であった場所が都市化され、断層の上に市街地ができれば、地震が起これば被害が起こるのは当然です。私どもがやろうとしていることは、そういう断層や、昔の川の跡の土地利用については、前もって慎重に計画をしてそれを避け、自然の資源を尊重した土地利用を行うための条件を提唱することです。

こちらの大きな作品は風の動きを表しています(p.13参照)。風というのは、先ほどのエコロジカル・プランニングでいえば、資源としては非常なエネルギーです。それをテーマにしてここで風の動きを展開している。風というのは、風力発電のための自然資源として人々が注目している。私はエコロジーと呼ばれる自然の資源、これから人間が関わっていかねばいけない、非常に重要な資源を、どのように管理運用していくかということが、将来必ずアートの大きなテーマになってくるのだと思います。それが30年後の現代美術だろうということを考えています。

naturally, the river will overflow as it tries to reclaim its territory. In the case of Mount Rokko, as evident in the maps, there are very pronounced faultlines. Such fault lines are cracks in the geology, therefore if cities are made there, problems are bound to occur. Such areas are particularly prone to earthquakes. If a hilly or mountainous area is urbanized and a city built on top of a fault line, it is only natural that an earthquake could occur, which would then lead to damage. What we are trying to do is to advocate conditions for use of land on such fault lines or old river sites to be conducted with careful advance planning, in order to avoid such situations, and to shift to land use which is respectful of the natural resources.

This large work represents the movement of the wind (see *Wind Direction Undefinable*, p. 13). Wind is, in terms of the ecological planning I mentioned earlier, a great energy as a resource. That is the theme being developed here, with the wind movement. Wind is a natural resource for wind power, now the focus of people's attention. I believe that how to manage and operate this natural resource we call ecology, and how human beings must be involved, will surely become a major theme in art in the future. That is my view of contemporary art, thirty years from now.

風をテーマにした進行中のプロジェクト(2020年8月現在)
Ongoing projects on the theme of wind (as of August 2020)



北アルプス国際芸術祭 2020
《不確かな風向》のためのドローイング
Drawing for *Wind Direction Undefinable* for
Northern Alps Art Festival, 2020

奥能登国際芸術祭 2020 《偏西風・対馬海流とリマン海流》

大陸からの偏西風と、暖流と寒流の交わりから生まれる自然条件を持つ奥能登の特性を表現する。この地からヘリウムガス風船を放ち、追跡することで、タクラマン砂漠、ゴビ砂漠、黄砂とPM2.5を運ぶ偏西風が茨城県、千葉県まで到達するかを検証する。また、ブイを付けた瓶を緑剛崎灯台の沖合で複数放流し、漂流航路を確認することで、交易と文化の伝搬に関わってきた対馬海流の流れを追跡調査する。

Oku-Noto Triennale 2020, *Westerlies, Tsushima Current, Liman Current*

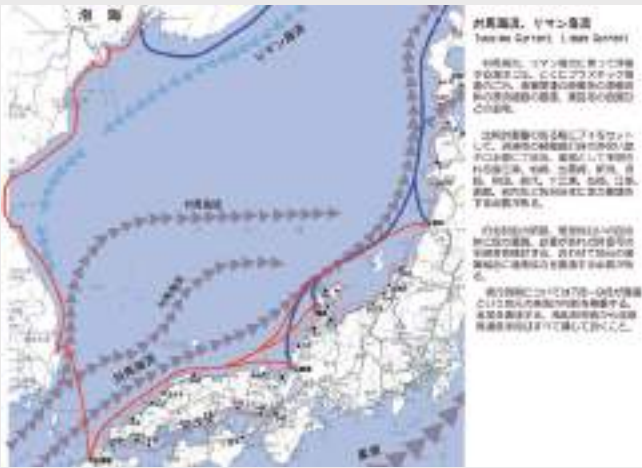
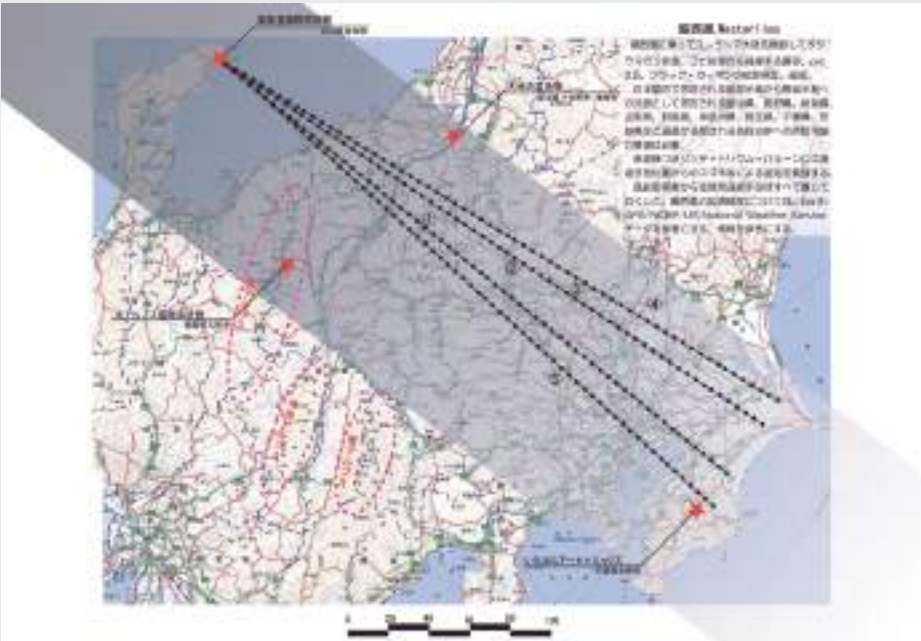
This project expresses the characteristics of Oku-Noto, with its natural conditions created by the intersection of westerly winds from the continent and warm and cold currents. By releasing and tracking helium balloons from this area, the project will verify whether the westerly winds carrying yellow sand from the Taklamakan and Gobi Deserts and PM2.5 pollution will reach Ibaraki and Chiba Prefectures. It will also follow the flow of the Tsushima Current, which has been involved in transmission of both trade and culture, by releasing bottles attached to buoys and following the routes of their drift.

北アルプス国際芸術祭 2020《不確かな風向》

長野県大町市の東京電力七倉ダムの現場とその周辺環境を、エコロジカル・プランニングの手法に基づいて調査し、ロック・フィルダム建設による土地改変がこの地の自然環境にどのような変化をもたらしたかを検証する。この場所での測定した風の挙動の軌跡をナスカの地上絵の技法と、現地で採れる碎石を用いて、ライフ・サイズで展開する。

Northern Alps Art Festival 2020, *Wind Direction Undefinable*

Based on an ecological planning approach, the TEPCO Nanakura Dam site and its surrounding environment in Omachi City, Nagano prefecture, is being surveyed, with a focus on how land alteration due to the construction of a rock-fill dam has changed the natural environment of the site. By measuring the wind behavior and utilizing crushed stones connected from the site, as well as the method used for Lines of Nasca, a life-size model of the trajectory is being developed.



奥能登国際芸術祭 2020
《偏西風(対馬海流、リマン海流)》
のための地図 | Maps for *Westerlies, Tsushima Current, Liman Current* for
Oku-Noto Triennale, 2020

Asako Iwama

岩間朝子

1975年東京生まれ、ベルリン(ドイツ)在住。

料理人としての経験を持つ岩間朝子は、食糧の生産、分配、消費、そこに生じる労働、資源の循環、社会的関係について、ワークショップやパフォーマンスなどを通じて人々と共に考える場を作ってきた。近年は協働作業を取り入れたオブジェや映像作品などの制作で、自然と人間の関係の技術的、生態学的、文化的変化の歴史や、またそれに関わる社会構造について思索を広げている。

本展に向けて制作されたインスタレーション《ピノッキオ》(2020年)もそのような実践である。第二次世界大戦末期、日本軍が松の根から航空燃料を生産しようと試みた史実を知った岩間は、木が養分を循環させ、傷を塞ぐための樹液を、人間が戦争のための動力エネルギーへと変換しようとした歴史的背景や開発方法を調べた。また、岩間が居住しているドイツや、フランスでの松の利用に関する歴史についても調べ、現存する松林を訪ね、そこで幹に残された採取の傷痕を型取り、松脂を採取し、あるいは多くの資料から、樹液採取に勤む労働者の身体、採取のための道具、蒸留装置などを写し取り、版画を制作した。

本作では、そのような岩間の松との身体的な関わりや、資料調査の過程で生まれたものたちがゆるやかな結びつきを成している。さまざまな状態の松脂や、蒸留システムを彷彿とさせるオブジェは、松という自然物に作用する人間の力と、人間の制御に拮抗する自然物そのものの力、またさらには松と人間の長く近い関係から見えてくる人間社会のありようを遠望する。それは、タイトルとして引用されている、丸太が人間のこどもになる顛末を描いた「ピノッキオの冒険」(カルロ・コッローディ著、1883年)(Pino=イタリア語で「松」)の物語にも接続されている。

岩間はまた、道教に関する文献で目にした、仙人が松を食して不老不死となったという話から、松と人間のもうひとつの関わりを示唆するものとして、版画で小さな「松仙人」を描いた。インスタレーションが示唆する、人間と松の木の連関は、直線的な歴史や固定された意味を示すのではなく、観賞者それぞれが変容のミクロな視点と物語を見出す可能性を提示している。

[KC]

Born in 1975 in Tokyo. Lives and works in Berlin.

With her professional experience as a chef and interest in the production, distribution, and consumption of food as well as labor, the circulation of resources, and the social relationships they create, Asako Iwama has organized various types of workshops and performances for collective discourse. Her recent work includes videos and objects of various media made in collaboration with others, reflecting systems of society by way of shifts in the technological, ecological, and cultural relationships between humans and natural materials.

The installation produced for this exhibition, *Pinocchio* (2020), is one such project. It began when the artist learned that the Japanese imperial army had attempted to develop alternative aviation fuel from pine roots toward the end of World War II. She investigated the historical background and chemical research to render pine tree sap—the fluid for circulating nutrition and closing wounds—into energy used for wars, as well as the use of pine in France and Germany, where the artist resides. She visited pine forests still remaining in Germany, making molds of the scars left on pine trunks and collecting resin from the trees. Through her archival research, she produced a series of prints from the traces of the bodies of workers who engage in the extraction of pine sap, including their extraction tools and distillation devices.

Pinocchio is an installation assembling pieces produced in this process of physical engagement and research. Different forms of resin and objects reminiscent of distillation point toward the contention with human forces that transforms this natural element, as well as this long, close relationship that reflects the condition of human society. The title of the piece, appropriated from Carlo Collodi’s *The Adventures of Pinocchio*, reflects the story of a pine trunk (*pino* = pine) becoming a human child.

As another figure in which human and pine meet, Iwama additionally created a small print with the image of the “pine hermit” from Taoism, said to eat pine needles in order to attain eternal life. The nexuses of pine trees and humans generate alterities without delineating linear histories or fixed meanings, offering the possibility for viewers to find their own micro-views and narratives.

[KC]



1



2

- ポストカード「ランデス——樹液採取者たち」
詩はテオフィル・ゴティエ「ランデスの松」(英訳引用元：Norman Shapiro 訳『Selected Lyrics』, Yale University Press, 2011年)
撮影：F. ベルネード、アルジュサンウー＝モルサンス(フランス)にて
画像提供：マルケース・エコミュージアム
Postcard, LANDES – Resin Collectors
Poem by Théophile Gautier from *The Pine of the Landes Counry*, translated by Norman Shapiro in *Selected Lyrics* (New Haven: Yale University Press, 2011)
Photograph by F. Bernède in Arjuzanx-Morcenx, France
© Écomusée de Marquèze, France - PNRLG
—
English translation:
...No loss of sap-blood, trickling drop by drop;
Yielding his bubbling balm, with head held high,
By the road, upright, proudly, toe to top,
Like a wounded soldier who stands tall to die.

- ポストカード「ランデス——樹液採取者たち」、1908年
撮影：F. ベルネード、アルジュサンウー＝モルサンス(フランス)にて
画像提供：マルケース・エコミュージアム
Postcard, LANDES–Resin Collectors, 1908
Photograph by F. Bernède in Arjuzanx-Morcenx, France
© Écomusée de Marquèze, France - PNRLG
—
English translation:
...The pines of my land, if they have a wound in their heart
Have a high forehead, full of cicadas’ songs.
J.R.



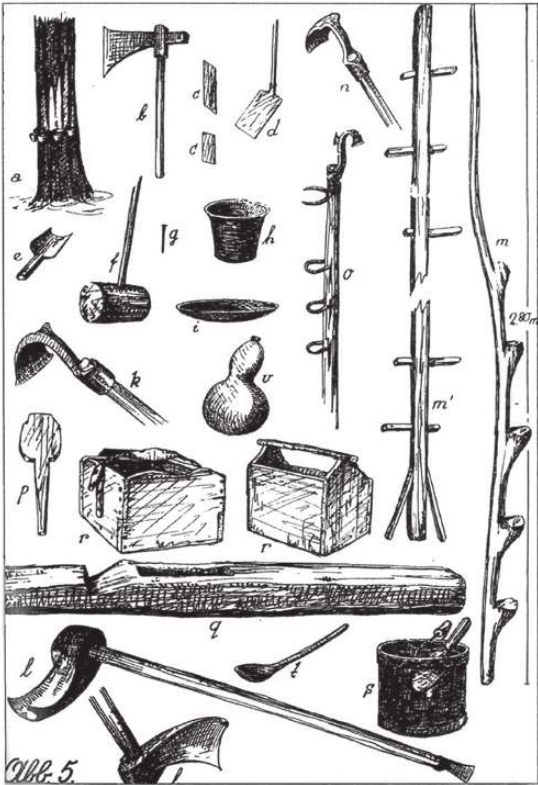
3



4

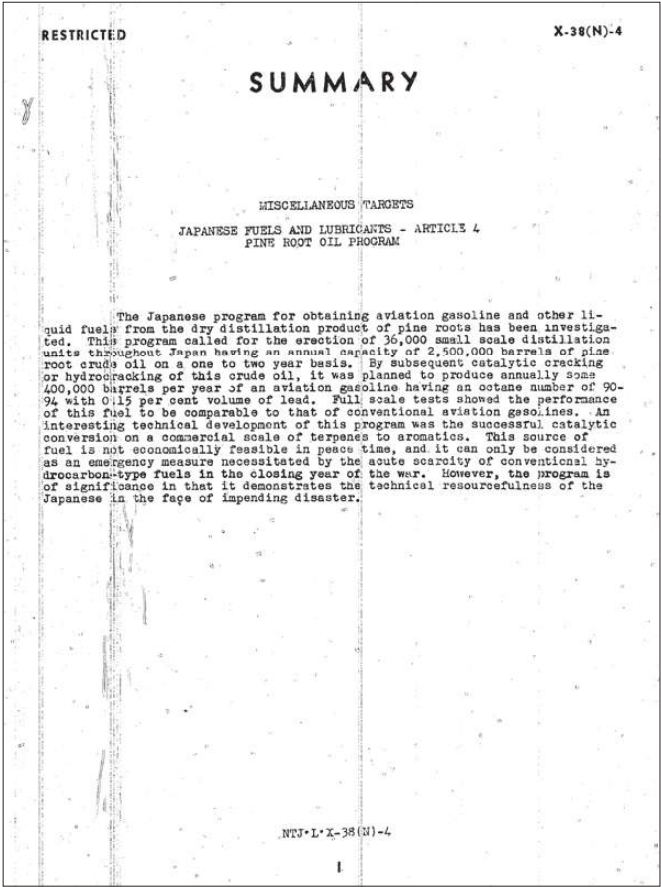
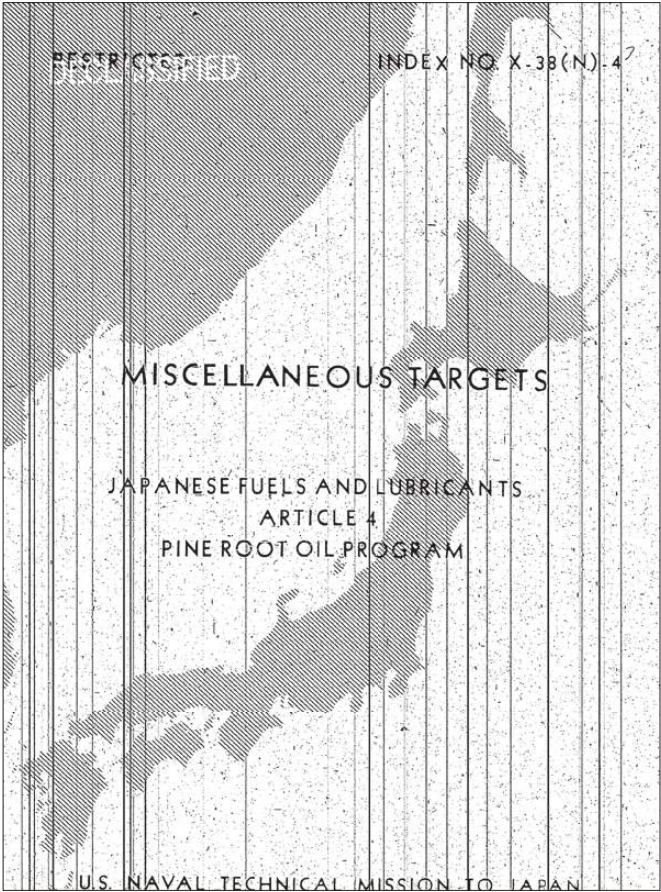


5

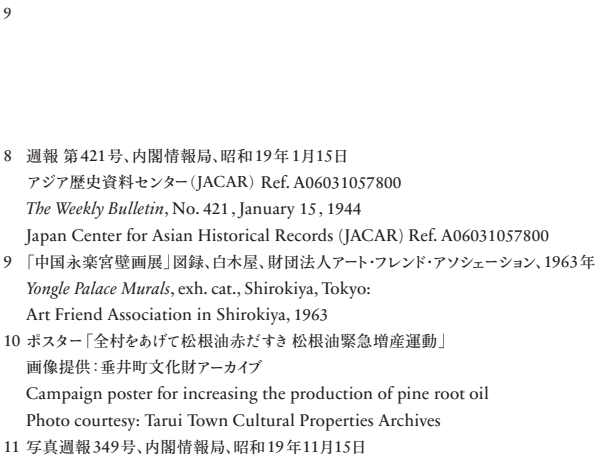
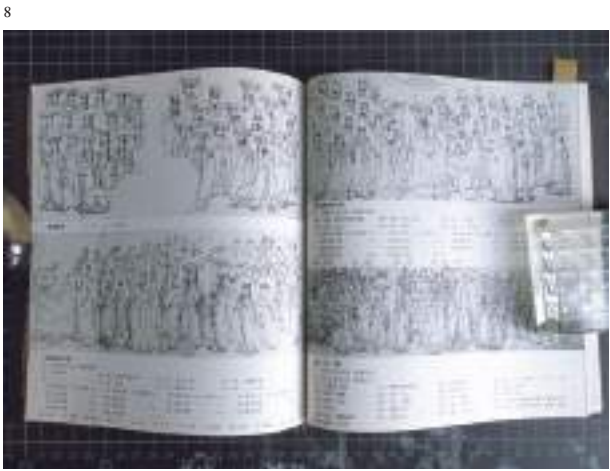
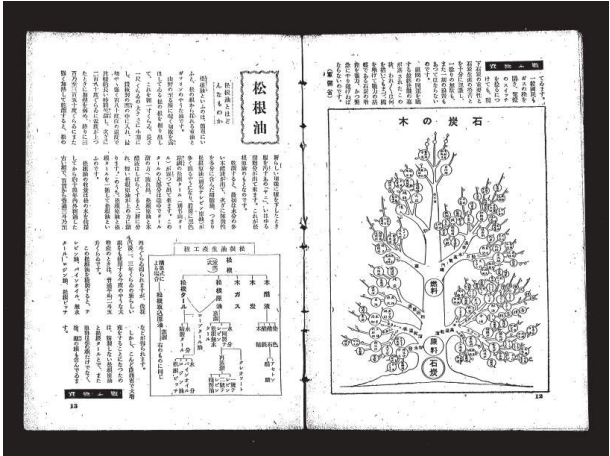
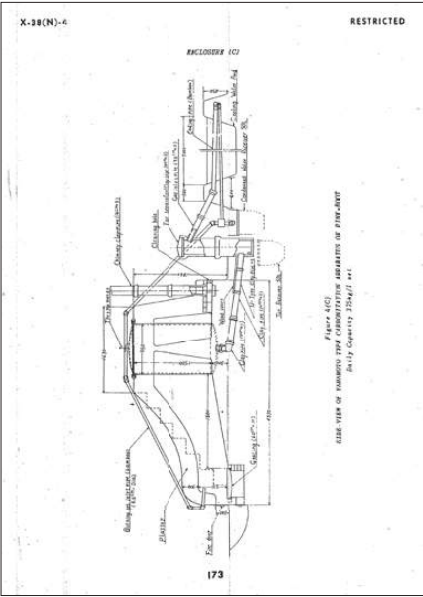
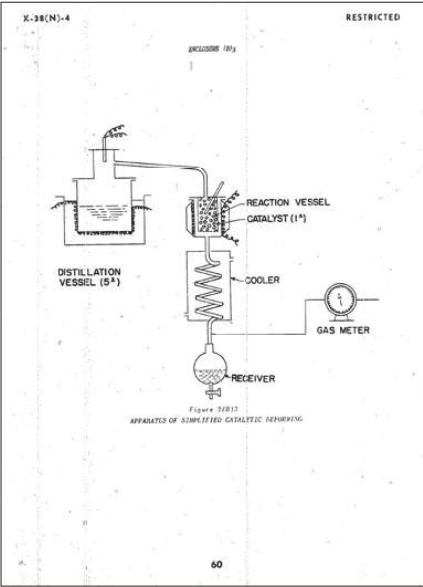
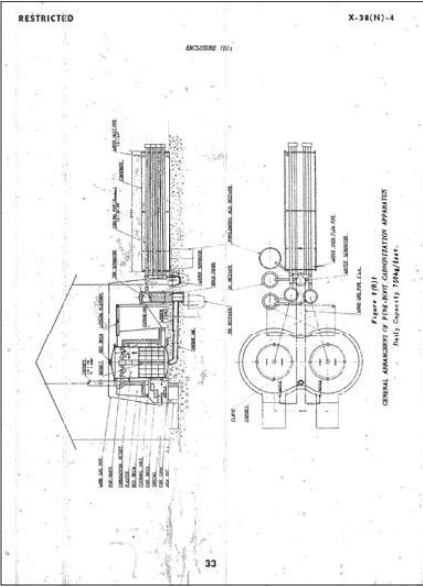


6

- 樹液採取の様子 | 撮影：エミリー・ヴィニユ | 画像提供：マルケース・エコミュージアム
Scene of pine-tapping | Photograph by Émile Vignes | ©Écomusée de Marquèze, France - PNRLG
- 樹液採取者の夫婦 | 撮影：エミリー・ヴィニユ | 画像提供：マルケース・エコミュージアム
Couple of resin tappers | Photograph by Émile Vignes | ©Écomusée de Marquèze, France - PNRLG
- 松脂採取の道具 | 撮影：岩間朝子、グラール＝ミュールツ(ドイツ)のハイマートムゼウムにて
Tools for extraction of sap | Photograph by Asako Iwama in Heimatmuseum in Graal-Müritz, Germany
- Bénédicte Fénicié, Jean-Jacques Fénicié 著『Dictionnaire des Landes』Éditions Sud Ouest, 2009年, p.163
Bénédicte Fénicié and Jean-Jacques Fénicié, *Dictionnaire des Landes* (Bordeaux: Éditions Sud Ouest, 2009), 163



7 「Miscellaneous Targets: Japanese Fuels and Lubricants, Article 4, Pine Root Oil Program」米海軍訪日技術使節団報告X-38(N)-4, 1946年2月
Miscellaneous Targets: Japanese Fuels and Lubricants, Article 4, Pine Root Oil Program, Tokyo: U.S. Naval Technical Mission to Japan Report X-38(N)-4, February 1946



8 週報 第421号、内閣情報局、昭和19年1月15日
アジア歴史資料センター(JACAR) Ref. A06031057800
The Weekly Bulletin, No. 421, January 15, 1944
Japan Center for Asian Historical Records (JACAR) Ref. A06031057800



10



9 写真週報349号、内閣情報局、昭和19年11月15日
The Weekly Photographic Bulletin, Vol. 349, November 15, 1944
JACAR Ref. A06031094300



場所も時代も違う点を、並列にならべてみたり、拡大縮小してみたり。

それは、ベルリンの森の中で人に聞いた場所をGPSを使って歩いて探すことだったり、
木肌を撫で、松ヤニを爪でこそぎ落とし、匂いを嗅ぐことだったり、
ビーバーの住む川の水を汲み、石膏をそこへ溶かすことだったり、
黒いインクに緑のインクを少し混ぜることだったり。

にわかに、でも慎重に、ゆるやかに、急速に、
ひとつひとつの松の樹液にまつわる情報に近づき、
その縁を丁寧にトレースしていった。

オランダに滞在の最後の日、スタジオのソファーに友人と座って、
松の仙人の話をしていたとき、ピノッキオは、ずっと現れ、
その友人によって名付けられた。

人間の営みの中での、人間と自然の物質の循環、
人間がシステム化しようがむしやらにしてきた出来事。
そのシステムから漏れ出すもの、
漏れ出すものにかかる力。
ある流れるものを塞ぐ力。

松ヤニの採集にかけられた人々の労働力が、
松ヤニのそのものと一体となり、ひとつの流れになって見えた。

息が詰まるような、止めることのできないある時代の空気は、圧縮され、今もここにそのままある。

岩間朝子

Trying to juxtapose different places and eras, or to expand and contract them.

That is, walking about using GPS, trying to find a place I was told about in a forest in Berlin.
Stroking the bark of a tree, scraping pine needles with my nails, taking in a scent.
Drawing water from a river where the beavers live, melting plaster into it,
or mixing just a little green ink into black ink.

Swiftly but cautiously, slowly, rapidly.
Growing closer to the information about the sap of each and every pine tree,
carefully tracing the edges.

On the last day of my stay in the Netherlands, I was sitting with a friend on the studio sofa.
As we were talking about the pine hermit, Pinocchio appeared at a glance
and was named by my friend.

The cycle of humans and natural materials, within the workings of humans.
Events that humans have worked so hard to systematize.
What leaks out of that system,
the force upon what leaks out,
and the force to block that which flows.

The labor of those gatherings,
in which pine needles seemed to merge with pine needles themselves, forming a single flow.

The air of a certain era, stifling and unstoppable, was compressed and remains here, intact.

Asako Iwama



図版撮影(全て): 岩間朝子、ベルリン近郊にて(2019年12月)
All photographs by Asako Iwama on the outskirts of Berlin,
December 2019

Liu Chuang

リウ・チュアン

1979年湖北省(中国)生まれ、上海在住。

現代中国の社会的・経済的な問題に取り組む作品で知られているリウ・チュアンは、公共空間への介入やレディメイドを取り入れながら、映像、インスタレーション、パフォーマンス、そして建築的要素を含む作品を発表してきた。彼はグローバル化の個人的経験や、日常を構築する社会政治的システムを考察している。例えば、《ラブ・ストーリー》(2014年)は、珠江デルタの振興産業都市である東莞市の移民労働者が借りた3千冊のライト・ノベルで構成されたインスタレーションである。壁には、長年にわたって読者たちが本に書き入れたメモが複製され展示された。1990年から2010年までの移民労働者たちの世代の肖像を巧みに描くこの作品は、リウの芸術的なアプローチを象徴しており、また経済的、政治的に重要な中国の転換期を浮き彫りにしている。

3面の映像作品《ビットコイン採掘と少数民族のフィールド・レコーディング》(2018年)は、歴史、技術改革、インフラストラクチャー、自然環境、そして金融の間をつなぐ思索の旅である。既存の映像素材とリウが撮影した映像を組み合わせ、人類学的洞察とサイエンスフィクションの想像力を織り交ぜながら、中国における初期の情報ネットワーク構築について言及し、そして水力発電とビットコイン採掘を繋げ、エネルギーと情報の絶え間ない連関を展開してゆく。このプロジェクトの全行程を共にした研究者のヤン・ペイチェンと、実地調査やディスカッションを重ねる中で、リウは、ゾミアとも呼ばれている中国の農村地帯にある、閉鎖された水力発電所の内部に、多数の仮想通貨の採掘場が存在していることに注視した。

文化的観点から構築された地理的概念であるゾミアには、多くの少数民族の居住地があり、リウにとってゾミアは、多地域に共通して存在する集団と彼らの影響について考察するための新たな視点を提供している。政治学者のジェームズ・スコットによれば、ゾミア山脈は東南アジアの人々にとって安全な避難場所であり、破壊的で自信過剰な文明を反映する国家政府への抵抗の場である。言い換えれば、人々を魅了し興味を掻き立てるアナーキストの歴史である。同時に、リウの映像は、国家政府がどのように高地に暮らす少数民族を支配し、いかに彼らの土地の豊富な資源を搾取しようとしているのかを明らかにしている。《ビットコイン採掘と少数民族のフィールド・レコーディング》は、ソフトな暴力でもって、システムやネットワークに人々がなんらかの形で組み込まれている現実や、資本主義におけるエネルギー資源の獲得競争がもたらす破壊的な政治的影響についての説得力ある洞察を提示している。本作はまた、意志をもって生きるために、地球の地表と物質、それらのもつれた記憶を異なる視点から捉え、主体性を獲得することの重要性を示している。ヘンリー・デビッド・ソーが1851年に言ったように「野生にこそ世界の救い」があるのだ。 [ER]

Born in 1978 in Hubei, China. Lives and works in Shanghai.

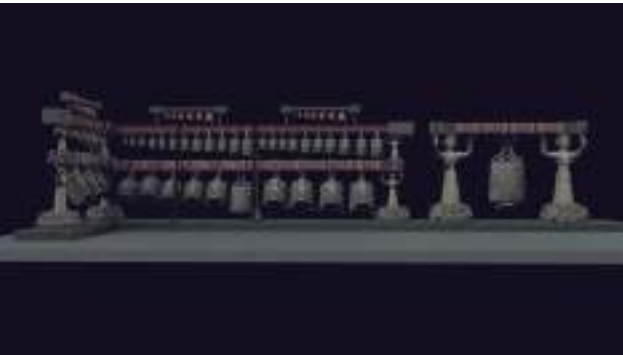
Known for engaging with socioeconomic matters related to China's immediate realities, Liu Chuang creates works that integrate readymades and social interventions across various mediums, from video to installation, architecture, and performance. He reflects on personal experiences of globalization and sociopolitical systems underlying the everyday. For instance his work *Love Story* (2014), part of the KADIST collection, is an installation composed of three thousand pulp fiction novels formerly rented or borrowed by migrant workers in the booming industrial city of Dongguan in China's Pearl River Delta, accompanied by a wall intervention reproducing anonymous handwritten notes accumulated within the books over the years by their readers. Drawing in a very subtle way a portrait of a generation of migrant workers from 1990 to 2010, this piece, emblematic of Liu Chuang's artistic approach, emphasizes an important transitional period in China both economically and politically.

The three-channel video *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities* (2018) takes the form of a speculative journey, drawing lines between history and evolutions of technology, infrastructure, ecology, and finance. Mixing found footage and the artist's own documentation, and intertwining anthropological insights and science fiction's imaginary, the work first shows the building of early information networks in China, then connects hydraulic projects with Bitcoin mines in the country, exploring a constant chain of exchange between energy and information. During his field trips and discussions with the researcher Yang Beichen, who has accompanied the whole project, the artist observed that a large number of cryptocurrency sites are located inside abandoned hydroelectric plants in the rural terrains of China, also called Zomia.

A geographical concept in a cultural sense, Zomia is home to many minority groups, and represents for Liu Chuang a new perspective on cross-regional groups and their influences. According to political scientist James Scott, the Zomia mountains are a safe haven for the people of Southeast Asia, a place of resistance to the state that would be the mirror of our destructive and self-confident civilization—in other words, an anarchist history that fascinates and intrigues. At the same time, Liu Chuang's film illuminates how the state tries to control these highland minorities in order to exploit the abundant resources on their lands; assimilating them into mainstream digital culture is one method to exert control. With a soft violence, *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities* demonstrates how we are all embedded in systems and networks in one way or another, and offers a convincing meditation on the destructive political impact of the race for energy resources in our capitalist times. But it also provides a message of empowerment, urging us to reconsider the geological surface, materials, and entangled memories of the Earth to "live deliberately." "In wildness is the preservation of the world," as Henry David Thoreau stated in 1851. [ER]

2019年、イスタンブールのプロトシネマにてデフネ・アヤスの司会で開催された《ビットコイン採掘と少数民族のフィールド・レコーディング》に関するリウ・チュアンのトークからの抜粋。リウが取り組んでいる、音楽と通貨の関連性、ゾミアの概念とビットコイン地図の調査について語られている。

音楽と通貨の関係を示すひとつの事例として、古代中国の楽器の話から始めたいと思います。(複数の鐘から成る)編鐘と呼ばれる楽器です。紀元前500年頃、古代中国の国々で祭礼に使用された楽器です。見ての通り多数の鐘からなり、一つひとつが異なる音色を奏でます。



古代中国の王朝・周の敬王は、この大型の鐘の製作を望みましたが、そのためには大量の青銅が必要でした。しかし、その時既に周王朝は衰退し、国有財産は枯渇していました。周王は当時、貨幣と楽器がどちらも青銅で作られていたことから、世界初の大規模な通貨改革とも呼べる対策案を打ち出しました。



周敬王の手法については、ここでは詳細には説明しませんが、それは今日の中央銀行が通貨供給量を倍増するような、つまり通貨の過剰生産でインフレーションを引き起こす可能性がありました。今から2000年前の地球は静かでした。その頃、人間はベース音、つまり極度の低周波音を出す技術を持ちませんでした。自然界で、火山の爆発、地震、雷や隕石の衝突によって低周波音が発生するくらいでした。この鐘は、自然にある低周波音を再現しようとするものでした。こうして音を作り出そうとする過程が、経済に影響を与え、インフレーションにつながったことは、古代において、音楽と経済がどのような関係にあったのかを示す興味深い事例です。音と通貨の間には強い関連性があったことが分かります。

Excerpt from a 2019 talk given by Liu Chuang and moderated by Defne Ayas at Protocinema, Istanbul, about *Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic Minorities*, in which the artist shares his research on links between music and currency, the concept of Zomia, and Bitcoin maps:

I want to begin with an ancient Chinese instrument as an example of the relationship between music and currency. This instrument is called *bianzhong* (a set of bells). It was an instrument that ancient Chinese states used for worship and ceremonies around 500 BCE. We can see that it consists of many bells, and each bell can produce a different sound.

Zhou Jing Wang, a king of the ancient Zhou dynasty, wanted to make this big bell, which needed a huge amount of copper. But at that time the Zhou dynasty had fallen and there was no money in the treasury. In ancient times, money and musical instruments were both made of copper, so Zhou Wang came up with the idea of monetary reform, which might be the first large-scale monetary reform in the world.

Let's not go into detail about Zhou Jing Wang's specific method. It was like how today's central banks double the money supply, similar to the overproduction of currency, which can lead to inflation.

Two thousand years ago, the Earth was very quiet. At that time, humans didn't have the technology to create bass, or sounds at very low frequencies. In nature, only volcano eruptions, earthquakes, thunder, and meteorite impacts cause low-frequency sounds. This bell was to imitate these low-frequency sounds in nature. The process of creating these sounds caused economic inflation, which I think is an interesting example of the relationship between music and economics in ancient times. We can see that the relationship between sound and currency was very close.

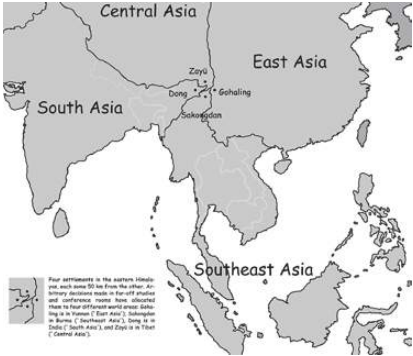
これがその鐘です。

This is the actual look of the bell.

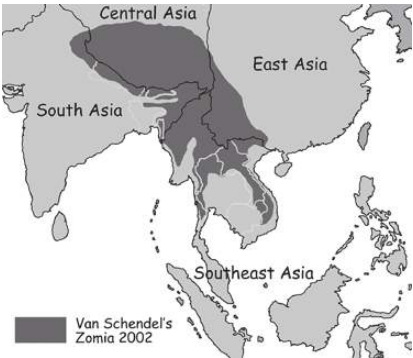


次に、ゾミアの地図とビットコインの採掘についてお話します。ゾミアは文化的な観点から構築された地理的概念です。明確な境界はなく、大まかな範囲を指すものです。ビットコインの採掘も動的であり、私たちの調査ではゾミアとビットコイン採掘の間に重なるものを多数発見しました。

この地図からは、中央アジア、東アジア、東南アジアと南アジアという、従来の西洋中心的なアジアの区分けが見て取れます。ドイツ人学者ウィレム・ファン・シェンデルは、この地域区分に問題があることに気づきました。地図上に記されている、この4つの地域が接する場所にある4つの地点はどのように定義するのか？ その周辺地域はどのように定義するべきなのか？ この方法で区分されているそれぞれの地域には、文化的、時には歴史的な特徴が見られます。東アジア、南アジア、東南アジアのいずれも、それぞれ明白な特徴をもっています。しかし、これら4つの地域が接触する部分を定義することはできず、それはある意味ではどの区域にも属さない部分だとも言えます。実際のところ地理学的に引かれた境界は多くの問題を孕んでいます。



こうした問題を解決するために、シェンデルはこれら4つの地域が接する点、つまり定義が困難な地域を示すゾミアの概念を提案しました。



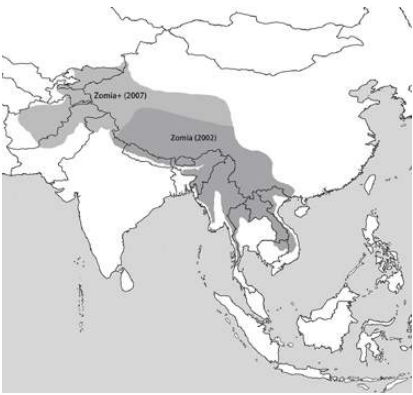
In the second part, I will talk about the maps of Zomia and Bitcoin mines. Zomia is a geographical concept in a cultural sense. It doesn't have a clear border, but just a general scope. Bitcoin mines have a dynamic existence, so our research found a lot of overlap between the two.

On this map, we can see the traditional—mainstream Western—division of Asia into Central Asia, East Asia, Southeast Asia, and South Asia. Willem van Schendel, a German scholar, realized that there is a problem with this division: How do we define these four points (as seen on the map) at the junction of the four regions? How should we define the marginal area? In this kind of division, each region has a common feature, sometimes based on culture and sometimes on history. Whether East Asia, South Asia, or Southeast Asia, each of them has a clear characteristic. But we cannot define the intersection of the four regions, and in a sense it doesn't belong to any section. In fact, the geographical edge is a common problem.

To solve this problem, Schendel proposed the concept of Zomia to describe the intersection of the four regions, an area hard to define.

ゾミアの概念は、特にチベット地方の位置付けに関して多くの論争を巻き起こしています。多数の学者がチベットはゾミアの文化区分に含まれるべきではないと論じています。なぜなら、かつてチベットは伝統的に複雑な階層構造をもつ安定した社会であり、その社会の在り方がゾミアの概念に相反しているからです。

この地図では、シェンデルが自身の理論を継続的に展開していく中で、ゾミアが中央アジア地域へと拡大していった様子が示されています。ここで、彼の理論の中で最も興味深い点を強調しておきたいのですが、それは、従来の地理的区分では対処できなかった問題に対して、解決策が提案されていることです。私たちは、多数の民族グループが境界線を超えて存在しているのを知っています。ゾミアの概念が示唆に富んでいるのは、こうした多地域に共通する民族グループを考察するための、新たな視点を提供しているためだと私は考えています。



これは、アメリカ人学者・ジェームズ・スコットが作成した地図です。彼は東南アジアに関する著作を多数出版しています。



スコットが作成した地図は、様々なゾミアの地図の中で今までのところ最も広く受け入れられているものです。小規模単位で移動し、自立した構造をもつグループの現実の状況が明確化されています。歴史的に見て、この地域は常に非国家的状況にありました。実際に周辺の国々から見捨てられてきた地域だったのです。理由は単純で、この地域が地理的に困難な環境にあるためです。山岳地帯であること、またその気候条件から、この一帯は大規模な水田耕作に適しません。スコットはゾミアを取り囲む周辺地域を「水田稲作国家」と位置付けています。

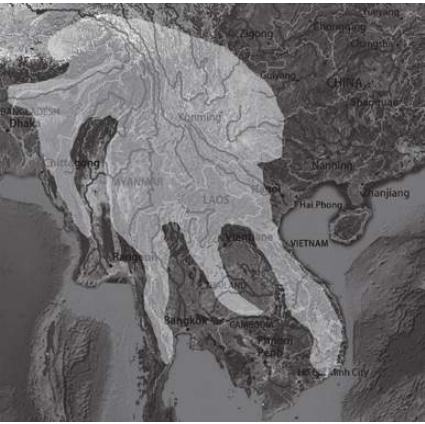
Zomia is a controversial concept, especially in the Tibetan region. Many scholars think that Tibet shouldn't be included in the cultural zone of Zomia because traditionally, it used to be a strong society with a complicated hierarchical structure, and this is inconsistent with the concept of Zomia.

In this map, we can see that Schendel had constantly developed his idea of Zomia and expanded the region to Central Asia. What I want to emphasize is Schendel's most interesting point: he proposed a solution to a problem that traditional geographical divisions couldn't solve. We know that there are a lot of cross-border ethnic groups, and I think the most inspiring point of the concept of Zomia is that it provides us with a new perspective to observe these cross-regional groups.

This is a map by the US scholar James Scott. He has published many books about Southeast Asia.

His map of Zomia is so far the more acceptable version. Scott clearly defines the living situations of small, mobile, self-organized groups. Historically, this area was always in the non-state situation; it was actually an area abandoned by the surrounding countries. The reason is simple: the geographical environment of this area is bad. The many mountains and climatic conditions make it unsuitable for large-scale paddy cultivation. Scott defines places around Zomia as “paddy-field nations.”

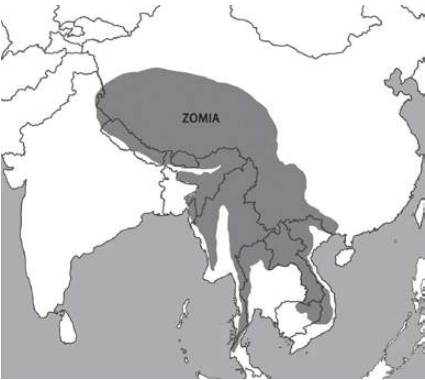
これはスコットの定義を踏まえ、他の学者によって作成された地図です。区域が拡大されている様子が分かります。数多くの地域が付け足されていますが、ここでは詳細には踏み込みません。



そしてこれは、ウィキペディアによるゾミアの定義ですが、スコットとシェンデルの地図を組み合わせたものです。しかし、この地図からは何も読み取ることができません。

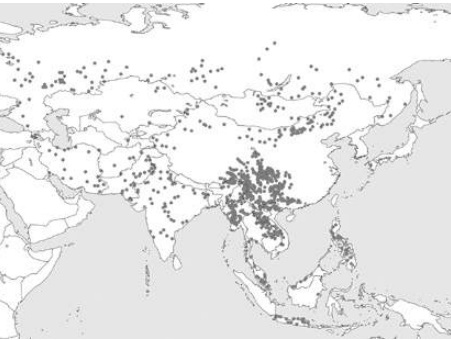
This is a map made by another scholar, who expanded the region based on Scott's definition. He added a lot of parts. We won't go into details.

And here is Wikipedia's definition of Zomia, combining the maps of Scott and Schendel. But I think this map cannot explain anything.



次の地図は私の共同研究者たちが作成したビットコイン採掘の地図です。ビットコイン採掘の地図は、動的に常に変化しています。なぜなら、ビットコインの採掘には、安価なエネルギー源が必要で、季節的な環境の変化によって採掘場が移動するからです。

The following map was made from my research. It is a map of Bitcoin mining. I want to emphasize that the map of Bitcoin mines is actually dynamic and changing. Because Bitcoin mines need to pursue cheap energy sources, they move seasonally according to environmental changes.



ゾミアの地図とビットコイン採掘の地図には重複する点が多く見られます。ビットコイン採掘が密集している地域は、実のところ、スコットが提案しているゾミア地方と重なり合います。ゾミアとビットコイン採掘の間に内在する関連性は未だ明らかではありませんが、私たちはその謎に惹かれてこのプロジェクトを継続しています。

We can see that the map of Zomia and Bitcoin mines have a lot of overlap. The densest area of the Bitcoin mines is actually James Scott's Zomia region. The internal connection between Zomia and the Bitcoin mine has always been unclear to us, but it is also what entices us to continue this project.

Kapwani Kiwanga

カプワニ・キワンガ

1978年ハミルトン(カナダ、オンタリオ州)生まれ。パリ(フランス)在住。

カプワニ・キワンガは、調査に基づいて制作する映像やインスタレーション、パフォーマンスを通じて、周縁化され、忘れられた歴史に光を当てる。抵抗のための闘争の証となるものや物質の間に存在する関連性を強調することで、隠された権威主義的構造や制度上のからくり、力の不均衡を明らかにする。キワンガの作品では、信仰の概念と知識との関係、記録方法としての表現、主観的または科学的な証言に焦点が当てられている。

《マジは嘘だった…という噂》(2014年)は、1905年から1907年にかけてドイツ東アフリカ(現タンザニア)で起きた反植民地蜂起であるマジ・マジ反乱に関する物的痕跡や、生きた記憶に存在する空白を探求している。作品は、保管装置、展示構造、投影装置として機能する棚の上で展開する。主観的なアーカイブによって物語を伝え、古典的な知識の分類方法に疑問を投げかけている。

ドイツの植民地支配下で、輸出用綿花の過酷な生産を強いられた人々が起こしたこの反乱は、アニミズム信仰を取り入れた霊媒師キンジキティレ・ングワレによって牽引された。蛇の精霊ホンゴに憑依されたと唱えるキンジキティレは、ドイツ軍の銃弾を水に変え、反乱軍を防護する、マジと呼ばれた聖水を彼らに与えた。本作はこの歴史上重要な出来事を再訪すべく、発見されたもの、書籍、布、映像、またその狭間に存在する空白をもって、証言や個人の記憶を結び合わせている。例えば、下段には、魔法の水の成分だとされているヒマン油の原料となるトウゴマの苗と、注釈が付いたタンザニアの地図が置かれている。上段にはタンザニアの初代大統領ジュリウス・ニエレレの肖像画が置かれ、国家独立に至る抵抗運動の系譜から、マジ・マジ反乱の重要性を喚起している。壁には、ベルリンにある民族学博物館の学芸員が、この反乱に関連するオブジェを手にする様子を捉えた映像と、不在のオブジェを扱うかのように見えるアーティストの手の映像が映し出されている。この身体部分は、加工性と展性のある物質としてのアーカイブには、生きた性質が備わっていることを明らかにしている。

このように本作は、全体像を構成するほんの一部の要素を見せる物語装置として、破壊され断片化してしまった語りを持つ力を際立たせている。キワンガは調査の過程で巡り合った物語と想像で描き出された物語を(再び)語り伝える中で、歴史上の重要人物の声だけでなく、もの、信仰、神話、そして歴史の亡霊の声をも増幅させる。また、これらの非/物質的なものは、それぞれの行為性を担うことができ、常に生成過程にあり、完成された存在ではないことを示唆している。そのようにして現在と未来に取り憑く、いまだ解明されていない過去を再読することの重要性を強調する。

[ER]

Born in 1978 in Hamilton, Ontario, Canada. Lives and works in Paris.

Kapwani Kiwanga's research-driven films, installations, and performances investigate marginalized or forgotten histories. By emphasizing associations between certain objects or materials that have witnessed resistance struggles, her works reveal hidden authoritarian structures, institutional devices, and power imbalances. They center on notions of belief and their relationships to knowledge, documentary modes of representation, and subjective or scientific testimonies.

The installation *Rumors That Maji Was a Lie...* (2014) explores the voids present in living memory as well as in the material traces of the Maji Maji Rebellion: a major anti-colonial uprising that took place between 1905 and 1907 in German East Africa (now Tanzania). The work unfolds from a shelving system that functions simultaneously as a storage unit, an exhibiting structure, and a projection apparatus. It embodies storytelling in the form of a subjective archive that questions the classical way of organizing knowledge.

Triggered by the brutal labor conditions Tanzanians endured in cultivating cotton for export under the ruling German colonists, the Maji Maji Rebellion was initiated by Kinjikitile Ngwale, a spirit medium whose practice incorporated animist beliefs. Claiming to be possessed by a snake spirit called Hongo, he gave the insurgents a sacred water, *maji*, intended to protect them by turning German bullets into water. *Rumors That Maji Was a Lie...* revisits this important episode in history by intertwining testimonies and personal memories through found objects, books, fabrics, and videos, as well as empty spaces in between. On one shelf, for instance, one finds a castor oil plant, said to be one of the components of the magical water, and an annotated map of Tanzania. On a higher shelf is displayed a portrait of Julius Nyerere, the first president of Tanzania, invoked here for having emphasized the Maji Maji Rebellion's importance in the lineage of resistance struggles leading to the state's independence. On the walls are videos capturing the hands of a curator from the Ethnologisches Museum in Berlin holding objects linked to this rebellion, while other hands—those of the artist—seem to manipulate absent objects.

These body fragments underscore the living qualities of any archive, understood as a working and malleable material. Stressing the power of broken, fragmented storytelling, *Rumors That Maji Was a Lie...* acts as a narrative machine that displays only a few pieces of the puzzle. In (re)telling the stories that she has encountered during her research, but also drawing from the imagination, Kiwanga amplifies voices not only of important figures, but also of objects, beliefs, myths, and even the ghosts that inhabit history, suggesting that these material or immaterial objects can assume their own agencies and should be seen not as completed entities but as always in the process of becoming. In doing so, she underlines the necessity of looking back and revisiting an unresolved past that continues to haunt the present and the future.

[ER]

《マジは嘘だった…という噂》を含む、マジ・マジ反乱に関するカプワニ・キワンガのプロジェクトのひとつで、キワンガが2015年に行ったレクチャー・パフォーマンス《ある保存修復家の物語》からの抜粋

こんばんは。

私の名前はカプワニ・キワンガ、マティンガ・コレクションの保存修復家です。
考古学者である故ジョイ・マティンガ博士にちなんで名付けられた本コレクションには、博士が献身的に取り組んだ無形物の研究に関する資料が保管されています。[...]



1988年にマティンガ博士は「不可視なものの博物館」と題する論文を執筆し、無形文化の収集・保存の方法を提案しました。彼女は、ものの蒐集を根本的に止めることを主張し、記憶と伝達を主要な保存技術とする議論を展開しました。その前提として、マジ・マジ反乱を事例研究として取り上げています。彼女の提案は、2003年のユネスコ無形文化遺産保護条約の先駆けとなるものでした。この条約には次のように記されています。

「無形文化遺産」とは、慣習、描写、表現、知識及び技術[...]を指し、社会、集団及び場合によっては個人が自己の文化遺産の一部として認めるものをいう。
無形文化遺産は、世代から世代へと伝承され、社会及び集団が自己の環境、自然との相互作用及び歴史に対応して絶えず再現されるものである。

2011年、私はダルエスサラームでの調査中にマティンガの甥に会うことができました。彼はその時、マティンガ博士の遺品をいくつか私にくれたのです。
私は後になって、これらが、彼女の研究に関する数少ない現存資料だと考えられている、非常に貴重なものであることを知りました。

2、6除く図版撮影全て：カプワニ・キワンガ

- マジ・マジ研究プロジェクト、東洋アフリカ研究学院(ロンドン)での調査で撮影した書籍、2009年
- フランツ・オイゲン・ケラー『Köhlers Medizinal-Pflanzen in naturgetreuen Abbildungen mit kurz erläuterndem Texte』(1887年、ゲラ、ドイツ)に記載されているリシヌス・コムニス(トウゴマの一種)
- ケ・ブランリー美術館(パリ)所蔵のアミュレット、2010年(映像スチル)
- タンガニーカ(英領保護国)の獅子のアミュレット(1919-1961年) 国立博物館と文化の家、ダルエスサラーム、2010年



この小さなアーカイブを託された私は、このコレクションがもつ意味の解明に着手しました。
この作業は、容易ではありませんでした。いくつかの引用文と簡易なメモの他に、結論を導くような情報は残されていませんでした。



この飾り気のないオブジェは、実はお守りです。
パリのケ・ブランリ美術館やベルリンにある民族学コレクションに所蔵されているお守りに類似しているため、私は、マティンガ博士がこのお守りをタンザニア南部のリンディ地方で入手したのではないかと考えています。

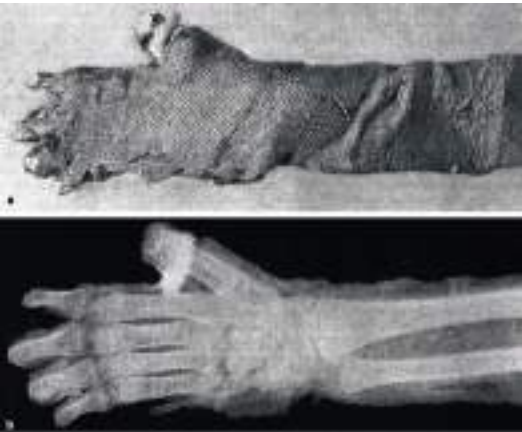


ダルエスサラームの博物館を訪ねた際、その保存修復家から、マジ・マジ反乱の記念博物館に、マティンガ博士がかつて所有していたと言われる資料があると聞きました。そこで私は、タンザニアのソングアにあるこの博物館を訪れました。
この博物館は2010年に開館し、1906年2月27日にマジ・マジ反乱の指導者たちが一斉に絞首刑に処された現場の近くにあります。この公開処刑が戦争に終止符を打ったという見解で、歴史家たちの意見は一致しています。なぜならそこが、ドイツの植民地支配に対する現地の抵抗運動の最後の砦だったからです。[...]

1986年2月から5月にかけて、マティンガ博士はパリに滞在し、人類博物館の所蔵品の調査を行っています。これらの資料は、現在ブランリー美術館に所蔵されており、私は博士の思考をより深く理解しようと、彼女のノートに記されていた目録番号を手がかりに資料を探し出しました。[...]



この鉢の保存を担当している保存修復家から、資料を傷つけることなく、内容物をより正確に把握するため、一連のスキャン作業を見せてもらいました。[...]
興味深いことに、目に見えないものとの交信を目的に形作られたものが、結果として可視化技術を応用する対象となり、透視されてしまうのです。
目に見えないものを映し出すために科学技術を使うのは、これが最初の事例というわけではありません。[...]



マティンガ博士は、自身の専門、博物館、見ることに科学的伝統、そして、文化によっては公に見てはいけないものが定義されていることへの配慮が、どのような調和関係を結ぶことができるのかという問題に関心を持っていました。
またその一方で、多くの文化において、ものを見ることは、それが持つ力を手に入れることではないと彼女は指摘しています。
むしろ、ものの力を呼び起こし、封じ込めるのは、それらに結びついた儀礼的な行為やまじないに関する知識なのです。
博士は手帳の中で、マジ・マジ反乱中にスワヒリの海岸に現れた一枚の布に関するドイツの歴史的記録について書き記しています。



この布には「ボケロの目」という文字が記されていました。ボケロとはキンジキティレの別名です。
この布には抵抗運動への連帯が表現されているだけでなく、見るということの概念も明示されていました。キンジキティレは、他の人には見えないものを見ることのできる、預言者としての視力を持っています。[...]
この超自然的な視覚は、X線で物質を透かし見るような、科学的に得られる視覚ではありません。
この布に記された視覚の概念は、無形物への思考を喚起させるものです。
それは、物質を見ることを超えた、別の見方への理解を導こうとするものであり、マティンガ博士が提案した「不可視なものの博物館」を現実化する可能性をもった視点です。
今夜ここで、みなさんが写真で見た品々がその重要性を失い、みなさんが巡り合った物語が記憶され、別の人へと伝えられていく、それが未来の博物館です。



- ケ・ブランリー美術館所蔵の鉢、2010年(映像スチル)
- アルバート・ロンデが撮影したミイラの前腕のレントゲン写真、1897年 出典：R.K. Chhem, D.R. Brothwell 著『Paleoradiology: Imaging Mummies and Fossils』Springer, 2007年
- カンガの織物、2010年
- 年長者のオーラル・ヒストリーが録音されたカセットを手にした男性、ンガランベ(タンザニア)、2010年

Excerpts from *A Conservator's Tale*, a performative talk by Kapwani Kiwanga, conceived in 2015, part of a larger project about the Maji Maji War including the installation *Rumors That Maji Was a Lie...*

Good evening.

My name is Kapwani Kiwanga, conservator of the Matinga collection. Named after the late archaeologist Dr. Joy Matinga, the collection preserves what remains of the doctor's work dedicated to the study of the intangible. [...]



In 1988 she wrote a paper entitled "The Museum of the Invisible," in which she presented recommendations on how to collect and preserve immaterial culture. She argues for a radical end to collecting objects and proposes memory and transmission as the main conservation techniques. For this premise she used the Maji Maji War as her primary case study. Her proposition foreshadowed the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of 2003, which states:

"Intangible cultural heritage" means the practices, representations, expressions, knowledge, skills... that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history.

In 2011, while conducting research in Dar es Salaam, I met with Matinga's nephew, who gave me a number of items which had belonged to his aunt. I would later learn that these items were quite exceptional, as they are believed to be the few surviving elements of Dr. Matinga's research.

All photographs and video by Kapwani Kiwanga unless otherwise noted.

- 1 Publication from the collection of Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz, Germany, 2009
- 2 Ngarambe pool, Tanzania, 2010 (video still)
- 3 Amulet from the collection of Musée du quai Branly, Paris, 2010 (video still)
- 4 National Museum & House of Culture, Dar es Salaam, Tanzania, 2010 (video still)



Entrusted with this small archive, I began to try and make sense of this collection. This task was not without difficulty, for with the exception of a few citations and some abbreviated notes, no consequential explanations were provided.



This inconspicuous object is, in fact, an amulet. Its resemblance to amulets found in Paris's Musée du quai Branly and Berlin's ethnographic collections leads me to believe that Matinga acquired it in the Lindi region of southern Tanzania. [...]



While visiting the museum of Dar es Salaam, a conservator informed me that the museum dedicated to the memory of the Maji Maji War was said to have material which once belonged to Dr. Matinga. I thus traveled to the museum, located in Songea, Tanzania. The museum was inaugurated in 2010, near the site of a mass hanging of the region's Maji Maji resistance leaders on February 27, 1906. Historians concur that this public execution marked the end of the war, as this was the last stronghold of local resistance to German colonial rule. [...] Between February and May 1986, Matinga traveled to Paris to consult articles at the Musée de l'Homme. I was to find these items presently in the Musée du quai Branly. Trying to gain a better understanding of Dr. Matinga's thoughts, I sought out the items which corresponded to inventory numbers found in her notes. [...]



Speaking with conservators entrusted with the preservation of this bowl, I was informed of their processes of scanning objects in order to acquire a better understanding of their contents without invasive intervention. [...] It is interesting to note that objects which are fashioned to communicate with the invisible, and which in turn render elements invisible by concealing them in their interiors, are subjected to visioning technology, which ultimately makes them transparent. This is not the first time that science has been used to picture that which has been hidden from view. [...]



Matinga was concerned with how to reconcile her profession, the museum, a scientific tradition of viewing, and respect for certain cultures' interdiction of publicly viewing specific objects. However, she notes that in a number of cultures, viewing an object does not give access to its power. Rather, it is the knowledge of incantations and ceremonial acts associated with the objects which activate or deactivate their force. [...] In her notebook Matinga mentions a German historic record of a fabric appearing on the Swahili coast at the time of the Maji Maji War.



The fabric bore the inscription "the eye of Bokero," Bokero being another name attributed to Kinjikitile. In addition to showing solidarity with this rebellion, the cloth underlined notions of seeing: Kinjikitile had prophetic visions which allowed him to see what was invisible to others. [...] This supernatural vision differs from that of scientific sight, which renders material transparent with X-rays. The notion of vision inscribed in this textile calls for a consideration of the intangible. It is an invitation to adopt another way of seeing—one which looks beyond the material, a perspective which could make Matinga's proposed "museum of the invisible" a reality. In this future museum, the items you saw pictured here tonight would cease to be of paramount importance, and the stories you encountered would be preserved in your memory to be relayed on to others.



- 5 Bowl from the collection of Musée du quai Branly, 2010 (video still)
- 6 Photoprint from radiograph by Wilhelm Conrad Röntgen, 1895
Source: Wellcome collection
<https://wellcomecollection.org/works/wjc8ejn2>
- 7 Kanga fabric, 2010
- 8 Man holding cassette of recorded oral history from elder, Ngarambe, Tanzania, 2010

Dale Harding with Hayley Matthew

デイル・ハーディングとヘイリー・マシュー

デイル・ハーディングは1982年モランバ(オーストラリア、クイーンズランド州)生まれ、ブリスベン(クイーンズランド州)在住。ヘイリー・マシューは1988年ロックハンプトン(クイーンズランド州)生まれ。ブリスベン在住。

中央クイーンズランドのビジャラ、グンガル、ガリンバルの子孫であるハーディングは、自身の親族、特にクイーンズランド州政府の管理の元に置かれていた母方の高齢者たちの社会的、政治的経験について探求している。また、アボリジニ文化に現存する技術や道具、表現形式を用いながら、オーストラリアにおける権力構造と支配制度に関する問題に言及している。

また彼は、祖先から受け継いだものの複製制作や、口に含んだ顔料を壁に吹き付け、それらの輪郭を残すステンシル画を制作してきた。その方法も、彼が先代から受け継いだものである。そのような行為を通じて、問題を孕む植民地支配の物語に包摂され、民俗学的収蔵物となってしまったものが、本来共同体において持つ意味や機能を治癒し、修復し、回復させようとする。時間の連続性を回復し、相互作用を可能とする新たな空間を創出することで、ハーディングのふるまいは行為の主体性を取り戻し、根深い排除と植民地主義的支配の暴力の仕組みを露呈する。彼の表現言語と方法論は、パフォーマンスからポストミニマリズムといった美術史とも深く関わっており、そのプロセス、行為、情動状態が、彫刻表現にどのように作用するかを探求している。

2017年から続けられているシリーズの新たな展開としての本作《正しい判断で知らないーガミ》(2020年)は、具現化され、触知でき、また人々との相互関与の証として彼が受け継いだものを実際に用いて、凝り固まった知識の限界を指摘する。展示台には、ハーディングが祖母から受け継いだ木彫のウーメラ(投槍器)と、彼の叔父が執筆した書籍「ティム・ケンプのオーラル・ヒストリー」の写本が展示されているが、それらはガラスケースによってアクセスが遮られ、沈黙している。一方、壁面には赤黄土を吹き付けて転写したウーメラのコンポジションがある。

そのように彼の作品は、身体に内在する祖先との精神的なつながりに重点を置きながら、ものとその表象、身体の関係を探求する。ハーディングがいとこのヘイリー・マシューと協働し制作した本作は、先人たちの記憶を共有し、それが自らの生にいかに息づいているかを連ねてゆくプロセスでもあった。私的であると同時にコレクティブなハーディングの実践は、祖先たちのものを植民地主義的な表象や言説から解放し、その新たな生命、感情、意味を回復させながら、共同体の遺産を持続させるものである。

[ER]

Dale Harding was born in 1982 in Moranbah, Queensland, Australia. Lives and works in Brisbane. Hayley Matthew was born 1988 in Rockhampton, Queensland. Lives and works in Brisbane.

Dale Harding—a descendant of the Bidjara, Ghungalu, and Garingbal peoples of Central Queensland—investigates the social and political realities experienced by members of his family, especially his matrilineal elders, who lived under government control in Queensland. His work draws on the techniques, tools, and iconography still present among Australian Aboriginal cultures, and more broadly addresses structures of power and systems of domination in Australia.

Harding engages with objects related to his ancestors in different ways, for instance by making copies of artifacts or depicting them on the wall through a mouth-blowing process of mark making inherited from his ancestors. In doing so, he performs a healing and reparation, rehabilitating the objects' meaning or use assigned by their original communities, which has often been disrupted by their problematic inclusion in colonial narratives and ethnographic collections. By restoring continuity and opening up new spaces of interaction, his gestures reclaim agency and shed light on persistent apparatuses of exclusion and colonial violence. His artistic language and methodologies also engage with art histories, from performance to Postminimalism, exploring how a sculptural object can be imbued with expression and affect by making visible the artist's process, actions, or emotional state.

Know them in correct judgement - Gami (2020) was conceived as a continuation of a series begun in 2017, in which the artist underlines static systems of knowledge through the activation of inherited objects that bear witness to other types of interaction—embodied, tactile, or interpersonal. Two items are inside a glass display case: a carved wooden object the artist inherited from his grandmother, and a book titled *The Oral History of Mr. Tim Kemp*, written by Harding's uncle. Both appear inaccessible and mute within the case, while on the wall we see a composition where the carved wooden woomera appears as a stenciled icon made with mouth-blown red ochre.

Harding's piece explores the relationships between an object, its representation, and the body, emphasizing the spiritual bond of ancestry within the body itself. Realized by the artist in collaboration with his cousin, Hayley Matthew, this act is also the result of a shared process in which the cousins exchanged memories of their elders and enumerated how they are still present in their lives. Both personal and collective, Harding's practice perpetuates the heritage of his community while restoring life, emotion, and meaning to ancestral objects released of their function in colonial exhibition and discourse.

[ER]

ブリスベンにあるデイル・ハーディングのスタジオで《正しい判断で知らないーガミ》を制作するハーディングとヘイリー・マシュー(2020年3月) | 画像提供:デイル・ハーディング
Dale Harding and Hayley Matthew making *Know them in correct judgement - Gami* in Harding's studio in Brisbane, March 2020 | Courtesy: Dale Harding





- 1, 3 ティム・ケンプの言葉 | 引用元: Maytom Sue 著『The Oral History of Mr Tim Kemp: Gungaloo Man』Maytom, 2001年
Tim Kemp quoted in Sue Maytom, The Oral History of Mr Tim Kemp: Gungaloo Man (Mackay, Australia: Maytom, 2001)
- 2 Rosalind Kidd 著『Trustees on Trial: Recovering the Stolen Wages』Aboriginal Studies Press, 2006 年
Rosalind Kidd, Trustees on Trial: Recovering the Stolen Wages (Canberra: Aboriginal Studies Press, 2006)

You should claim your tribal land and your language from your father and your totem from your mother.
See all your mothers, your grand mothers and great grand mother would come from a different area. Your father, grand father and great grand father should come from the same area.
My mother told me this when I was a teenager. Her mother told her this many years ago.

あなたの部族の土地と、あなたが父親から受け継いだ言語と、あなたが母親から受け継いだトーテムに対する、あなたの権利を主張しなさい。
全ての母たち、祖母たち、そして曾祖母たちが、他の土地からやって来たことを知りなさい。
私が10代だった頃、母は私にこう教えてくれました。何年も前、彼女も自分の母親からそう教えられたのです。

1

マーガレット(左から二人目)と(左から)妹のエドナ、友人マチルダ、モリーンとジャネット姉妹

マーガレット・ロートンは12歳の時に、働きに出されました。性的な誘いかけから身を守るために逃げ出しましたが、すぐに警察に捕まり、ウーラビンダに連れ戻されました。その罰として髪を剃り上げられ、麻の袋を被せられました。寄宿舎で監禁され、食事は薪の上で食べることを強いられ、両親に会うことも許されませんでした。

彼女は6人のこどもの面倒をみる仕事に就くためにボウヒニア・ダウンズに送られ、その後ロックハンプトンのステュワーツ・ストアのオーナーの下で働きましたが、給料は四分の一しか彼女の手元に届きませんでした。

雇い主は彼女にこっそりと余分にお金を渡し、夜間学校に通わせ、読み書きを学ばせました。彼女が16歳のときに、(先住民に対する政府の)統制からの免除を雇い主が申請してくれました。彼女は結婚していたにも関わらず、政府は彼女が18歳になるまで、貯金の凍結解除を拒否しました。彼女の口座には全く預金がないと政府は主張したのです。ロートン夫人はその後、お金が彼女のものであることを裏付ける証拠を取り戻しました。



ビンバードと呼ばれるウーラビンダの赤黄土 | 画像提供: デイル・ハーディング
Woorabinda red/Bimbird | Courtesy: Dale Harding



祖母の掘棒を複製したミルトン・ロートン(2017年) | 画像提供: ミルトン・ロートン
Milton Lawton with his carved replica of his grandmother's digging stick, 2017 | Courtesy: Milton Lawton



Photo courtesy Margaret Lawton

Margaret (second L) with (from L) sister Edna, friend Matilda, sisters Maureen and Janet

Margaret Lawton was 12 years old when she was sent to work. Fleeing sexual advances she ran away but was soon captured by police and returned to Woorabinda. Her head was shaved and she was forced to wear a hessian bag as punishment. She was confined to the dormitory, made to eat her meals on the wood heap, and not allowed to see her parents.

She was sent to work at Bauhinia Downs looking after six children, and later worked for the owners of Stewarts Store in Rockhampton, allowed only one quarter her wage.

Her employers gave her extra money secretly and put her through night school to learn to read and write. She was 16 years old when they applied for her exemption from controls. The government refused to release her savings until she was 18 years old even though she was married. They said she had no money in her account. Mrs Lawton has since recovered evidence of money owing to her.

We were under their thumbs all our early lives ... We're not letting it rest there, we're going to keep on fighting. We're all fighting for the one cause.

Kidd, Trustees on Trial, 58-59, 62-63

(Kidd, Rosalind, Trustees on Trial: Recovering the Stolen Wages, Canberra: Aboriginal Studies Press, 2006)

“Is the language you remember only from the Gungaloo language”?

It's the Gungaloo and the Garingbal mixed. I used the words that were easier to pronounce and the words commonly used around Woorabinda. In some cases I put the both names down in the Garingbal and Gungaloo.

「あなたが思い出すことのできるのはグンガルー語だけですか?」

グンガルー語とガリンバル語が混ざっています。発音しやすい単語や、ウーラビンダ周辺で一般的に使われている単語を使いました。場合によっては、ガリンバル語とグンガルー語の両方で名前を書き留めることもありました。

3

Close-up of dusty wooden pieces being moved from inside a storage facility to an outside area. Pieces are laid out. There are men working with their shirts off. Suddenly we hear a phone ring.

F: FedEx agent: FedEx, Ho Chi Minh City, how can I help you?

Tung: I received an email that my shipment from Holland was damaged and confiscated.



F: What's the tracking number?

T: 8-6-5-6-9-1-

F: I'm sorry. From the beginning please.

T: Okay. Are you ready now?

F: Go ahead.

T: 8-6-5-6- Did you catch that?

F: Yes, continue.

T: 6-9-1-3-3-6-0-5-4

F: 8-6-5-6-6-9-1-

T: [frustrated] No! Just one 6.

F: Again from the beginning.

T: [frustrated] 8-6-5-6-9-1-3-3-6-0-5-4

F: Please hold... Sir, your shipment was confiscated because customs found two guns. These are prohibited items in Vietnam. You will have to pay a fine.

T: Yes, that's in the email. But there's been a misunderstanding.

F: The total cost to release the shipment is \$9,573.20, the guns will be seized.

T: What? But they aren't even real!

F: I also have a note that there's a broken vase.

T: Those wooden things you're calling weapons were actually bought in Vietnam. They were props for a television show here. They're not even real!

F: They have lighter fluid in them. That's a dangerous explosive substance.

T: [impatient] It's a toy lighter in the shape of a gun. It's an old gun.

Wait, no, it's not a gun. It's just a piece of wood. It just looks like an old pirate's gun.

F: If they're fake why are they declared as objects from a historical museum in Holland and sent back to Vietnam for an exhibition?

T: Well, it's a long story. We shot a television series based on actual historic events that were an important part of Dutch history. And we sent the props from the series to Holland for an exhibition. They loved them so much that they decided to add them to their collection.

F: Why would a Dutch TV show be made in Vietnam?

T: [fumbling] It's not a Dutch TV show, it was made for Vietnamese TV. It's a love story called *Porcelain*. [frantic] You wouldn't understand, it's complicated.

F: I remember seeing that series on TV a while ago. It was on VTV4 right?

T: [relieved, excited] Yes, yes, that's right... Wow, you saw the show?

F: Yes, I did. But it was a little difficult to understand. People from the past trying to speak to people in the present... and mixed into a love story. It was touching, but... it got too confusing.

T: It's a story where a woman in the present tries to affect the life of a woman in the past. That was the main idea behind this series.

F: Doesn't it usually happen the other way around? Someone in the past would try to change something in the future? What you're talking about only happens in science fiction movies, not dramas.

T: [given up] Yes, but this is special, it's not just an ordinary love story. We try to use a love story to challenge notions of history.

F: In what sense?

T: Well, the story is based on the first shipment of porcelain from Asia to Europe, some four hundred years ago. It was stolen by Dutch pirates and auctioned off. It was extremely valuable because Europeans did not know how to make it. The porcelain that was sold helped secure Holland's financial status and helped them gain independence from Spain.

F: [interrupting] I would suggest you rethink it all.

T: What?

F: [matter-of-fact] Your ideas about authenticity are too simplistic. The staging of history is happening around us all the time. We basically live in a staged version of the past.



T: [stutters] But...

F: [continued] As if the past was a shopping mall where you could pick and choose your lifestyle as easily as choosing a new wardrobe. How is your story any different?

T: [confused] I'm not sure... I mean... I don't... [scrambling] I don't even care much about authenticity.

F: That's exactly my point! You should care. Stop being so ironic and use something real for your show. Don't use soulless things like fake guns and broken vases.

T: [hesitant] Well... what should I do with this shipment from Holland then?

F: Well, if a toy gun and fake props from Vietnam have become important relics in Dutch history, then why not just send it back?

The final things are packed into the truck, which starts. Behind it, we see Tung, a young man dressed in casual office clothes, holding a cellphone. Tung speaks.

T: You're saying that I shouldn't have anything in the exhibition then?

F: I'm saying that you should pick something authentic from Vietnam... From that era, we have magnificent wood carvings, for instance. There are also...



Tung removes the phone from his ear and slowly goes back into the house.

All video stills from *FADE IN: EXT. STORAGE-CU CHI-DAY*, 2010
Courtesy the artists

Hikaru Fujii

藤井光

1976年東京生まれ、同地在住。

藤井光は映像を主なメディアとし、作品制作を通じて芸術と社会運動の関係性を探ってきた。近年の作品では、支配と搾取に関わる史実や社会問題に向き合い、さまざまな形態の議論の場を創出し、そこで生成される言説や緊張関係などを映像で捉えながら、過去と現在の覇権とそれを支える社会構造に対する批評の可能性を追求している。

構想から4年を経た本作《解剖学教室》(2020年)は、36分の映像と、民具、化石、剥製、土器などの展示物で構成されている。福島とパリを行き来する映像の冒頭では、これらの展示物が、ある資料館から運び出されたものであるということが分かる。この資料館のたったひとりの学芸員が20年をかけ、町民の暮らしや、土地の長い歴史を示すものとして収集した数多くの収蔵品は、福島第一原子力発電所事故の発生後、放射線物質やカビなどによる汚染を避けるため、帰還困難区域にある資料館から運び出され、町から離れた別の場所に避難したままとなっている。藤井は、原発事故が余儀なくした、これらの歴史的資料の移動や変化を辿り続ける一方で、災害がもたらす文化と記憶の危機に関する議論の場を2016年から断続的に組織してきた。2019年4月にはこの資料館の学芸員の協力を得て、フランスの学者、研究者、アーティストの一群を資料館へと招いた。

映像の主軸である、パリの国立高等美術学校の解剖学教室で行われた彼らとの議論は、資料館への訪問の直後に、他の参加者や聴衆を迎えて行ったものである。議論の参加者たちは、資料館の状況に見出した複数の時間の層について、あるいは危機の状況の特殊性に近づくことについての思索を共有しながら、災害を知り、語るることについて問いを投げかけ合う。互いの視差と経験の間を巡る対話は、ものの救出と保存を含めた歴史の実践を、過去と未来の災害の諸問題に接続することの意義や、記憶と時間を、未来の不確かさに備えておくために引き延ばし、留めておくことの重要性にも触れる。

本作品は藤井が人々で行ってきた活動や議論の記録であると同時に、それを通じて模索される言説や視座を鑑賞者と共有しながら、彼らが展示物をいかに見て捉え、どのような時間を想像し、自らの生に接続しうのかを問いうためのプラットフォームでもある。

[KC]

Born in 1976 in Tokyo. Lives and works in Tokyo.

Hikaru Fujii utilizes film to bridge art and activism. To engage with specific historical moments and social issues related to systems of dominance, he creates various forms of dialogue in order to document tensions and seek out discourse and critique.

The Anatomy Classroom (2020), produced over four years, consists of a thirty-six-minute film and a set of objects, including everyday tools, fossils, a stuffed animal, and earthenware. In the beginning of the film, which goes between Fukushima and Paris, it is revealed that the featured objects have been removed from a museum, where they were once part of a collection developed by a curator over twenty years to represent the local community and its long history on the land. After the Fukushima Daiichi nuclear accident, the objects were evacuated from the museum, which is located in the "difficult-to-return zone," to avoid radioactive contamination and biological damage, and have remained elsewhere to date. Fujii has been closely following the displacement of these historical objects, while organizing discursive events since 2016 on the crisis of memory and culture brought about by catastrophe. In April 2019, in cooperation with the curator, he brought a group of scholars, researchers, and artists to the museum site.

A discussion in the anatomy classroom of the National School of Fine Arts in Paris, which forms the axis of the work, was organized with the 2019 group, other speakers, and the audience. The speakers pose questions on knowing and representing catastrophe, and share reflections on multiple layers of time they saw in the museum and the specificity of the crisis that has befallen its collection. They dialogue on a journey through different perspectives and experiences, connecting the practice of history—including the preservation of objects—with various problems arising from catastrophes in the past and the future, while reflecting on the importance of preserving time and memory to be prepared for uncertainties.

The work is at once a documentation of activities organized and filmed by Fujii and an extended platform to share the discourses and perspectives that emerged in the process, all intended to prompt the present viewers to question how they perceive objects of catastrophe and speculate on currents and layers of time.

[KC]



《解剖学教室》(2020年)で展示された双葉町歴史民俗資料館収蔵品の一部 | 撮影：藤井光 (2020年3月)
Objects displayed from the collection of Futaba Town Museum of History and Folklore in *The Anatomy Classroom*, 2020 | Photograph by Hikaru Fujii, March 2020

《解剖学教室》映像からの抜粋

17世紀、その美術学校では、美術の学生と医学部の学生が人体の外形的な現れだけでなく、骨や筋肉、血管や器官といった体内の形態を描きました。死体を切り開いた解剖台は、今では教室の片隅に置かれていますが、自然を模造することを求めた西洋美術史の古典として、今日でも解剖学の授業は行われています。

その博物館は封鎖されました。建物に入るには、外界から放射性物質を持ち込まないために、靴を履き替える必要がありました。コンクリート造りの内部の線量は低かったものの、電源は喪失し空調管理ができない無人の博物館となっていました。盗難、カビの発生、劣化、動物による汚損と破壊の危機にさらされていたのです。学芸員らは一時的に博物館に入り、一つひとつのものの自体から発せられる放射能の値を測定しました。そして、基準に準ずる物を運び出していきます。これらの作業が完了するまでに、3年を費やしました。

1789年に始まるフランス革命期、市民たちは過去の王朝の権力と征服の認識を表現する物たちを破壊の標的としました。[...]革命は歴史の連続性を断絶することでした。それでもなお人々は過去から受け継がれてきたものたちを救出し、ここに集めました。その保存を巡って革命政府と激しい政治論争があったと聞きます。これらは王国の古来の原理を回復させるものとは違う、別の存在として受け入れてられたのでしょうか。

原発事故は歴史の連続性を断絶することでした。私は原発事故前と事故後の決定的と思われている断絶に連続線を引き込もうとしました。福島第一原子力発電所を横切り、そこから4キロほど離れたその博物館へと、学芸員をガイドに人々を招き入れるのです。

そこは訪問されて「博物館になった」のです。かつての博物館としての機能を変え、避難してきた、民俗博物館に行くようなものたちを受け入れるための博物館となったのです。[...]そこに残ったものを見た時の衝撃をよく覚えています。古来の騎馬隊のパレードや馬術を記念して作られた、小さなオブジェがそこにあることで、複数の時間の層が同時に交錯するのを見ました。まず、古来からの儀式的行いとして、このオブジェが表す、最古の第一の時間の層。そして、それが博物館に残されたものとして私たちに見せた、私たちを災害の前の時間へと引き戻す第二の時間の層。第三の層は、この博物館がこういったもののための博物館ではなく、ある意味で博物館の博物館となっていること(そこに残っている痕跡によって博物館の博物館化が起きている)。そして同時に、四層目の時間として、この閉鎖された博物館に、町の住民が大切にしていたものが託されているということ。つまり博物館は、それぞれの時間の層を持ったものたちを迎えることで、他の時間の層を担うのです。少なくとも5つの時間の層です。私たちは問いました。「未来があまりにも困難で、これらをどうすれば良いか分からないかのために、時間は乱調しているのか？」

ここには人間が存在する以前のものから、数千年前にこの土地で暮らし始めた人々の営みを証明するものたちが、過去から未来へと直線的に流れる時間のなかに配置されていました。

この博物館の展示の歴史構成は1950年代までです。しかし厄災が起きて時間の層が重ねられ、まさに「時間が乱調した」のです。もし博物館が再開するのであれば、そのための収蔵品は用意されています。福島第一原子力発電所が建設された1960年代と、原発事故が起きた2011年が統合されます。博物館が関わる時間を拡張させ伸ばすのです。なぜかという、忘れないためです。持続とは何を意味するのか？ 持続するプロジェクトはどう作られるのか？ 原発事故が開いた時間をどのように想像して、どう身を置くことができるのか？ それは2011年の出来事だけでなく、長い時間の中で考えられるべきなのです。

Excerpt from the video *The Anatomy Classroom*

During the seventeenth century, in this school, art and medical students drew not only the exterior form of the human body, but also the interior forms: bones and muscles, blood vessels and organs. The dissection table on which the corpses were cut is today in a corner of the classroom. Yet as a classic theme in Western art history, which has constantly sought to imitate nature, anatomy classes are still held today.

The museum is now closed. To enter the building you have to change your shoes, so as not to bring in any radioactive material from the outside world. Even though radiation levels inside the concrete building were low, it nevertheless became an unstaffed museum, with no power and no control over the air temperature. It faced risks of theft, mold, deterioration, and damage caused by animals. The curators entered the museum for a period of time and measured the radiation emitted from each object, one by one. Those that met the safety criteria were carried out. It took three years to complete this operation.

During the French Revolution, which began in 1789, citizens targeted for destruction objects that represented the authority and conquest of past dynasties. The revolution severed the continuity of history. Nevertheless, people rescued objects inherited from the past and collected them. It is said that there was intense political debate with the revolutionary government over the preservation of these items. Were they to be accepted as now living another existence, different from objects capable of restoring the ancient principles of the kingdom? Likewise, the nuclear disaster is said to have severed the continuity of history, but I tried to draw a continuous line over the division, which was deemed definitive, between before and after, by intersecting the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant with the museum, four kilometers away. Now, with the curator as guide, I invited people to come.

We were visiting a museum that was museified by the fact that it was being visited. What we were visiting was an old museum that had changed functions and become a museum of hospitality and of objects that typically only reside in ethnology museums. I remember all of these temporal shocks when we saw one of the only pieces that remained. Looking at this work, which commemorated parades and horseback performances from ancient times, I perceived many layers of time intermingling simultaneously. First of all, what this piece represented from ancient times as a ritual practice. That was the first layer of time, the most ancient. Then, it was shown to us as a piece that remains from the museum. The second layer of time: we were driven back to the time before the catastrophe. Then, the third layer of time, we were constantly reminded that this museum is not a museum for these kinds of artworks anymore, but is, in some senses, now a museum of a museum (as it shows, in the museification of the museum, what was the museum in the vestiges that remain). And at the same time (the fourth layer of time), we were told that this museum, now deserted, proposed to the people of the area to entrust objects and belongings they care about: the museum gave hospitality to these things, with their own temporality. Which added other layers of time. At least five times at the same time. We asked ourselves: Is time out of joint, especially since the future is so problematic that we don't know what to do with these things?

Here, ancient objects from long before the existence of humans, and objects that are evidence of people who began living on the land several thousand years ago, were arranged in a linear flow of time, from the distant past to the more recent past.

The artifacts presented ended in the 1950s, but the fact of the most recent catastrophe adds a new temporal layer, indeed taking time out of joint. If the museum reopens, the collections are already ready to integrate the 1960s construction of the nuclear power plants, including that of Fukushima Daiichi, and the nuclear disaster that happened in 2011. So they are ready to prolong, to stretch, the temporality that the museum would be the subject of. For what purpose? So that we don't forget. I think the question that we can ask ourselves now is: What does it mean to be lasting? How can we make a project that lasts? How are we capable of conceiving of settling into the temporality opened up by the nuclear catastrophe? It is not just something that happened in 2011; it is something that needs to be thought about over a very long period of time.



このものたちの遺産相続人である共同体はこれからも存続の危機のなかにあります。今後も安定化保存できるかは定かではないのです。仮設の収蔵庫に一時的に保管されているこれらのものが、いつ、どこへ行きつくかは決まっていません。予測不可能なのです。

もし厄災がすでに「起きた」とするのであれば、「持続」という概念は違う観点から考えられるべきです。津波などは起きました。しかし原発事故は継続的に厄災を生む生き物です。客観的には知りえない。報告書を読んでも何が起きているのかわからない。[...]「強迫観念」は持続的に起こる何かと関係している。いつか来る「その時」は分からない。私たちは次の潜在的な厄災との間にいます。この緊張はとても興味深いです。

トラウマの記憶を忘れたいという生存者を尊重する人民主権の社会的要請があります。フランス革命の「人権宣言」で定式化させた「表現の自由」も無制限なものではありませんでした。過去を不可視化したい政治的・経済的な権力も働きます。未来は過去を引用してはならないと言うのです。厄災の物質的痕跡は消去され得るのです。表現のための空間は閉じられたのです。「記憶喪失」は起こったのです。

表象とは「再び生じる」という意味でもあります。哲学の伝統的な考え方では、記憶とは、過去を現在に留めるのは全てが失われないよう保存する事です。しかしここでの記憶の問いは別のものなのです。それは「再び生じる」のです。しっかり留め、次に備えなければならないのです。防潮堤の建設や震災遺構の問題などは、あらゆるところで問われています。あのような状況を「再び生じさせる」可能性は、私たちが自らを表象する方法を知っているかという問いを生むのです。この問いは表象の問題と、現在と過去の関係性を分岐させます。ここで議論されていることは、チェルノブイリが福島 of 未来で、福島は私たちの未来です。この望遠のうちに表象の問題が作用するのです。

敵に不意を突かれ、敗北が常態化してしまうということは何を意味するのか。その構造とは何なのか？ 私たちは多くのことを知っているにも関わらず、不意を突かれ続けています。この新たな体制、新たな歴史性など、予見できないにも関わらず、そうには見えない何かに直面しています。あらゆる類いの備えはあるのです。人はまだ隣人を愛しています。私たちが多角的に接触を試みるのは、一方で放射能と共生する東和町（福島県）の人々です。放射能を安定化させ、減らそうとしています。もう一方で、閉鎖された博物館を訪問する時には、別の注意力が集中します。問題は危機の中で生きるということです。私たちは「危機」を理解していますが、そのようなとても具体的な状況において、危機がどう分布しているかは知らないのです。私たちの試みは、不確実性の構造に近づくことです。私たちの安全保証に影響するお粗末な不確実性の上には、そのような、超特殊性の逆説があるのです。

その町にまつわる複雑で多様な営みを理解するためのものに近づき目を凝らして見ると、救出時に記載された放射線量の値が見えてきます。これらのものがその町の存在を証明するだけでなく、その一つひとつが原発事故の物質的痕跡とも言えます。私たちがつくりだした、私たちの時代の「野蠻の記録」であるということが、分かちがたくもつれあっているのです。

The community who inherits these things continues to face the crisis of survival. Whether stable storage will be possible in the future is uncertain. It is not yet possible to predict when and where these objects, for now kept in temporary storage, will end up.

This idea of duration must be considered in a different way, if we consider the catastrophe that has already taken place. There was indeed a tsunami, et cetera. But the nuclear power plant is also a living being that perpetually generates its own catastrophe, since we don't really know objectively, even when we read the reports, what is going to happen to the plant. Dread is also linked to something that can happen permanently, at any given time, whether or not we know when. An in-between of something that is potentially there. I find this tension very interesting.

There is a societal demand to respect the sovereignty of survivors who wish to forget their traumatic memories. The “freedom of expression” formulated in the French Revolution’s Declaration of the Rights of Man and of the Citizen was not without limits. Political and economic powers were also at work, wishing to make the past invisible. They say the future must not quote from the past. The material traces of disaster can be erased. The space for expression is closed. A loss of memory had occurred.

The term “representation” could also mean “it will re-present itself.” The question of memory had been so obvious to me because of the tradition to which I belong, particularly as a philosopher, where it is a question of keeping the past present so that all is not lost. Here, the question of memory is not at all like that. It’s going to re-present itself, and you have to keep that in mind to be ready for the next event. The question of constructing a dike, the question of the museification of disaster objects—these questions have been posed everywhere. The possibility of the re-presentation of such a situation poses the question of knowing how to represent ourselves, which completely bifurcates the question of representation and bifurcates the relationship of the present and the past. And I think what has just been discussed here, when you say that Chernobyl is the future of Fukushima, and that Fukushima is our future, is this telescoping that we are talking about. The question of representation comes into play.

My work is focused on questions about what it is like to be constantly surprised by the enemy, to constantly be the underdog. What are all of these economies? Because we know today that this is what is happening to all of us, given what we know today about a number of things. We are faced with this new regime, this new historicity, this type of presence of something that is unforeseeable but pretends to be otherwise. All kinds of devices exist. There are still humans who love their neighbor and so on. It’s all this stuff that we try to touch at this end or that end, either in Towa (Fukushima), with people who live with radiation constantly and try to abate it, and in other axes of our research, as during our visit to this museum, which is a different kind of concentration. You see, it’s about living in hazardous situations. We understand “hazard,” but less so hazard distributed, in such hyper-specificity. We have tried to approach this thing, these economies of uncertainty. But in addition to the poorly crafted uncertainty, which touches too much on the structures of our insurance, it’s something like that, with this paradox of ultra-specificity.

When you approach the objects and examine them closely to understand the complex and diverse activities of the town, you see the radiation dose indicated at the moment of rescue. These objects are evidence of the existence of the town, but each can also be said to be a material trace of the nuclear disaster. They are a savage record of our time, created by us, inextricably entangled.

発言者：エリザベト・クラヴリー、ヴァンシアヌ・デブレ、藤井光、ソフィー・ウダール、ナターシャ・ニジック

With the voices of Élisabeth Clavierie, Vinciane Despret, Hikaru Fujii, Sophie Houdart, and Natacha Nisic

Alexandra Pirici

アレクサンドラ・ピリチ

1—文中のビリチの言葉は全て、以下のテキストより引用。
Carmen Casius 著「I See Practice and the Encounter with the Living Body as Producing Theory」(アプレクサンドラ・ビリチとのインタビュー)、『Revista Arte』
2017年5月4日 <https://revistaarta.ro/en/i-see-practice/>。
1—This and the following article quote are from Carmen Casius, "I See Practice and the Encounter with the Living Body as Producing Theory" (interview with Alexandra Pirici), *Revista Arte*, May 4, 2017, <https://revistaarta.ro/en/i-see-practice/>.

1982年ブカレスト(ルーマニア)生まれ、同地在住。

展示室や公共空間で行われるアレクサンドラ・ビリチのアクションやパフォーマンスは、具現化ということを通じて、歴史の探求、意味の生成、見えない権力の構造を探求してきた。実在する身体や仮想の身体の動きで、ものを生きた彫刻やアクションへと転化し、身体の抽象性を位置付け直しながら、美術史や他の歴史の物語を再解釈する。「身体との強い結びつきを持つことは、ある種の本質主義としてではなく、理論を実践に定着させるための手段として重要であると信じている」とビリチは述べている¹。彼女のアクションは、公共空間に設置されたモニュメントとの関わりの中で、そのモニュメントに与えられた意味や不変性への介入の試みとして、ある時と場所に存在する集合的な身体の可能性を探求するものである。

芸術に関わる経済や流通についてさらに深く考察する『パルテノン・マープル』(2017年)は、パフォーマーによって演じられる、よく知られた彫刻の無形バージョンである。このアクションは、法的、経済的観点から、文化的資源としての彫刻の価値について探求するものである。パルテノン・マープルとは、アクロポリスにあるパルテノン神殿の一部であった一連のギリシャ彫刻を指す。その大部分が英国大使によって切り取られ物議を醸し、1816年には大英博物館の収蔵品となった。ギリシャはオスマン帝国から独立した1832年以降、彫刻の返還要求を続けているが、結果的に、近年これらの彫刻を収蔵すべく、アクロポリス博物館を開館させたギリシャと、世界文化構想を主張する大英博物館を持つイギリスとの間で争議は決着することなく、両国の外交関係に影響を及ぼしている。

ピリチのアクションは、決してしないことの返還要求を、資本、蓄財、循環、再配分、そして今日の経済における芸術の役割といった、より大きな問題への糸口でありメタファーでもあるということを示している。彼女は、国境を越えてのパフォーマティブな返還、そして再物質化の可能性の両方を提起している。無形バージョンのこの彫刻は、「大理石の彫刻の『代わり』」ではなく、その存在を思い起こさせるメトニミー（換喩）であり、パフォーマーの身体を通じて、その存在を取り戻す行為」である。いくつもの場所で上演された本作は、2017年にはアテネのパルテノン神殿の前でもパフォーマーたちによって具現化された。

《バルテノン・マープル》を取り巻く法的、経済的状况に関する調査に基づいた本作は、「もしも」という返還のシナリオについての、ピリチの思索を提示する。パフォーマーによって語られる文章は、ライターであるヴィクトリア・イヴァノヴァとの協働によるもので、そこでは、非/再物質化と再循環を通じて、価値を再分配するための方法としてだけでなく、価値あるものを保持することがもたらす、具体的で、かつ覆い隠されている社会経済的利益を計るツールとしての金融概念に関連付けて彫刻を捉えている。

通常、2人のギリシャ人もしくはギリシャとの何らかの関係をもつパフォーマーを含め、5人で行われる本作は、2020年現在の新型コロナウイルス感染症の世界的流行を受け、本展ではひとりの日本人パフォーマーによって行われるようアレンジされた。これについてピリチは「身体同士の運動は欠如するものの、新たな領域の閉鎖を目の当たりにしている現在、ひとりて再現されるバルテノン・マーブルは、ライブで演じること、無償の循環、そして国境を越えて物語やアイデアを運ぶ行為に関わり続けることの重要性を示すことになるだろう」と述べている。

[AP/ER]

Born in 1982 in Bucharest, Romania. Lives and works in Bucharest.

Alexandra Pirici's actions and performative works, which take place in both the gallery and public spaces, use embodiment to explore history, the production of meaning, and invisible structures of power. Through movement—specifically of the body, whether physically or virtually present—her work rereads historical and art narratives, turning objects into actions via enactments or living sculptures, and resituating abstraction in the living body. Pirici says: "I do believe in the importance of a strong connection with the body not as some sort of essentialism, but as a means of grounding theory into practice."¹ In engaging with public monuments, her actions explore potentialities of the collective body in space and time in an attempt to interfere with the assigned meaning of said monuments and their immutability.

Furthering the artist's inquiry into the economy and circulation of artworks, *Parthenon Marbles* (2017) is an immaterial version of the famous sculptural ensemble, embodied by performers. This action addresses the value of the sculptures as cultural capital in a legal and financial sense. The original sculptures, which are a collection of classical Greek marble inscriptions and architectural pieces, were originally part of the Parthenon on the Athens Acropolis. A major portion of them have been held by the British Museum since 1816, after being controversially removed by a British ambassador. Greece has consistently sought their repatriation since it gained independence from the Ottoman Empire in 1832, resulting in an ongoing dispute that is regularly at the center of diplomatic relations between Greece, who recently opened the Acropolis Museum to host the marbles, and the United Kingdom, whose British Museum defends a vision of universal culture.

Pirici's action comments on this controversial repatriation request as a metaphor and an entry point into a larger discussion about capital, accumulation, circulation, redistribution, and the role of the arts in today's economy. It proposes both a performative repatriation and a possibility of re-materialization beyond borders. This version of the sculptural ensemble is "not 'instead of' the marble sculptures but as a reminder, a metonymy of their presence, as a gesture of reclaiming them through the performers' bodies." Among other places, the marbles have been embodied in 2017 by performers on the Acropolis of Athens, in front of the Parthenon.

Complemented by research into the sculptures' legal and financial status, *Parthenon Marbles* offers a speculative journey into a "what if" scenario of return. The accompanying textual layer performed is a result of a collaboration with the writer Victoria Ivanova, and looks at the work in relation to financial concepts as tools for identifying concrete but obscured socioeconomic advantages of holding prized artifacts as well as a means for redistributing value through dematerialization/re-materialization and recirculation.

Usually embodied by five performers, two of whom should be Greek or have some connection to Greece, the piece within the Tokyo exhibition has been adapted for one Japan-based performer due to the global coronavirus pandemic situation. As the artist states: "Although the alliance of more bodies will be missing, the single live performer embodying the Parthenon Marbles at this time marks an even stronger commitment to liveliness, to free circulation and the possibility to move ideas and stories across borders during a time of renewed territorial enclosures." [AP/ER]

[AP/ER]

ヴィクトリア・イヴァノヴァとアレクサンドラ・ピリチによって書かれた、
パフォーマティブ・アクション《パルテノン・パープル》の文章部分より抜粋

1.

大英博物館においては、パルテノン・マープルは「政治的境界を越えて世界的に共有される遺産の一部であり、世界史における古代ギリシャ文明を象徴する重要なものである」。博物館がギリシャとの交渉を拒否した後、2014年、彫刻群の主要部分が、サントペテルブルグのエルミタージュ美術館へと貸出された。20年間地政学的な周縁にいたロシアが帝國的な野望を再び抱き始め、ロンドンの金融ネットワークとの結びつきを強化しつつあった時期である。結局、いわゆるグローバリゼーションの最中ですら、芸術品といったものは、ごく一部の許された所有者の間で価値を高める通貨としてのみ、自由に行き来できるということである。

2.

ダンスと金融は、循環と動きの中で価値が作られるという意味において、リズムを分かち合う。金融はある場所における生産と、その循環の間に存在する時空間の隔たりを解消した。しかし金融は、社会的生産物に対して要求される権利を割り振り、私たちの相互負債を示す方式でもある。デリバティブは二面性を持つ。つまり、自らの利益となるものを、他人の関心事へと、グローバルな視点から見いだされたローカルな力へと、そして今が契機であるかのような将来の展望へと見せかけるのだ。

この洞察は2020年に、多くの文化圏で採用された新たな再分配モデルの核となった。無形の彫刻は、その貸出しと展示を通じて経済的利益をもたらす。また、アテンション・エコノミーが拡大し続ける現在、大型組織や旧宗主国による専門知識や歴史記述の独占に変化をもたらすことになった。なぜなら、世界中の美術館や博物館で、鑑賞者の前で実演される作品は重要な収集と展示の対象となったからである。

大英博物館のFacebookの紹介ページには、次のようなコメントがある。「素晴らしい。ロゼッタ・ストーンを見るだけでも、ここを訪れる価値がある。」ロゼッタ・ストーンは、パルテノン・マブールと同じく、この博物館に存在する25のハイライトのひとつであり、これら収蔵品の目玉が、博物館収益の80%を占める。このパフォーマティブな彫刻を展示するイギリスの文化組織は、このことを考慮した上で、パフォーマーへの謝礼を算出すべきである。

Following are excerpts from the textual layer of the ongoing performative action *Parthenon Marbles*, written by Victoria Ivanova and Alexandra Pirici:

1

Within the British Museum, the marbles are a part of the world's shared heritage and transcend political boundaries, an important representation of ancient Athenian civilization in the context of world history." After refusing negotiations with Greece, in 2014 an important piece of the marbles collection was loaned to the Hermitage Museum in Saint Petersburg, just as Russia's imperial ambitions were reawakening after two decades of geopolitical marginality and as its ties with London's financial networks were consolidating. It turned out that even at the height of so-called globalization, circulation of goods such as art objects could flow freely, but only as a currency that increased in value and passed through the right hands.

2

Dance and finance share a rhythm, a sense of how value is made in motion, in circulation. Finance has undone that separation of space and time between the local making of things and the ways in which things circulate. But finance is also a form of planning—a way of allocating claims on the social product, of showing how we are mutually indebted to one another. Derivatives reference a double life: they are reinventions of things for themselves into matters of interest to others, of local capacities viewed from the perspective of global attentions, of future prospects seen as present opportunities.

This insight was at the heart of new models of redistribution that were adopted by a large part of the cultural sphere in 2020. The immaterial sculptures provide financial benefits from both their loaning and their occasional display. They also helped in shifting expertise and history writing from being the exclusive privilege of big institutions and former colonial powers within an ever-expanding economy of attention as performative, live works became a major acquisition and display priority for museums throughout the world.

A Facebook comment on the British Museum's profile states: "Love that museum. Just seeing the Rosetta Stone is reason enough to go to the museum." The Rosetta Stone is one of the twenty-five highlights of the museum, just like the Parthenon Marbles. Considering collection highlights as accounting for 80 percent of the museum's revenue, an institution in the UK wishing to display these performative marbles should calculate the performers' fees accordingly.



1



3



4



2



5

図版全て：アレクサンドラ・ピリチ《パルテノン・マーブル》のこれまでの記録
All images from the different iterations of the performative action, *Parthenon Marbles*

- 1 カディスト(バリ)「Conceal, cover with sand, replicate, translate, restore」での展示風景、2017年
Exhibition view, *Conceal, cover with sand, replicate, translate, restore*, KADIST, Paris, 2017
Photograph by Ouidade Soussi-Chiadmi
- 2 アテネのアクロポリス
Acropolis of Athens
Photograph by Alexandra Masmanidi
- 3 フォーラム・ド・フトゥーロ内ボルサ宮(ポルト)での展示風景、2018年
Exhibition view at the Stock Exchange Palace, Porto, within Fórum do Futuro, 2018
Photograph by Alexandra Pirici
- 4 アテネのアクロポリス
Acropolis of Athens
Photograph by Alexandra Masmanidi
- 5 モスクワ近代美術館「General Rehearsal」での展示風景、2018年
Exhibition view, *General Rehearsal*, Moscow Museum of Modern Art, 2018
Photograph by Alexandra Pirici



6,8 大英博物館(ロンドン)のバルテノン・マーブル(資料画像)
Parthenon Marbles, British Museum London (research image)
7 欠落しているバルテノン・マーブル、アクロポリス博物館(アテネ)
Missing pieces of the Parthenon Marbles,
Acropolis Museum, Athens
Photograph by Alexandra Pirici
9 バルテノン・マーブルの部分的な現物とレプリカ、アクロポリス博物館(アテネ)
Parthenon Marbles replicas and bits of the original sculptures,
Acropolis Museum, Athens
Photograph by Alexandra Pirici

6



7



8



9

もつれるものたち—— 遠くの視点から

頭の中の生活

2020年7月、ようやくこのテキストを書き始めようとしている。ほぼすべての場所で、私たちはロックダウンの状態に置かれ、生き方、働き方、家族や友人そして同僚との時間の過ごし方が瞬時に様変わりした。私たちが知っていた世界とその動きは休止し、新型コロナウイルス感染症が経済、社会、政治に与える影響はまだ計り得ない。本展共同キュレーターの崔敬華は東京在住だが、私は展覧会を実現する機会のないまま、遠くから本稿を執筆している。閉鎖される前の3月初旬に設営された本展覧会は、新型コロナウイルス感染拡大に伴い閉じられたままだった。6月9日、展示室の扉が開き、多くの鑑賞者の目と身体を通して展覧会の存在は現実のものになり始めたが、私にとっては未だ想像上にしか存在しない。しかし、時として非常に鮮明に、コンピューターの画面に表示される画像として、その存在は固定されている。

「孤独における連帯」

展覧会全体を「見た」という感覚を唯一得ることができたのは、パンデミックの最中、5月5日から6日にかけて藤井光が撮影した記録映像《COVID-19 May 2020》を見ているときだった¹。一般に公開できない状態の展覧会を撮影するという藤井の提案を受けて、私は感動と興奮を覚えた。その理由はおそらく藤井が一人目の鑑賞者になるということもあったが、とりわけ非現実の状態にある展覧会を記録するという彼の提案に心を動かされたのだろう。感染症の影響を受け、一時停止され暗闇の中に保留されている展覧会がもつ非現実性。

「展示室には、現下の緊急事態で明るみになったグローバル規模で繋がり合う政治的、経済的、社会的、環境的な危機へと眼差しを向ける作品が集められています。カタストロフへの警鐘、他者(人間ならびに非人間的なもの)への攻撃、絶滅の予言といったそれぞれの作品が示唆するものは、人間が不在となった無人の美術館で、皮肉にも完璧なかたちで完成したのかもしれませんが。映像ドキュメントは、国境封鎖、ロックダウン、隔離、社会的距離といった監禁環境の記録であり、孤立こそが連帯のかたちであるという今日の逆説的な時間を再生するものです。」²

あの時、あの場所で藤井が撮影したのは、公衆衛生の大惨事によってアクセス不能となった空間だった。それは、福島第一原子力発電所事故によって、生活がほぼ半永久的に中断された、もうひとつのアクセスできない場所で、2011年から一貫して撮影し続けてきたアーティストが見せた逆説的で驚くべき振る舞いであった。

《核と物》³

現代の社会的、政治的空間との関わりの中で展開する藤井の美術の実践は、2015年に始まったカディスト・アート・ファウンデーションと東京都現代美術館の連携事業の一環として企画された、本展を結びつける糸となった。その翌年、藤井は福島の帰還困難区域にある双葉町歴史民俗資料館を出発点に調査と考察を開始した。藤井は大震災の後、資料館に収蔵されていた考古学的、歴史的、文化的資料が、資料館というある種の保護区域から安全確保のために運び出される様子を撮影した。資料そのものと、その元来の文脈や共同体の生活に関する知識の保護と保存を担っている学芸員の吉野高光と協力者をカメラで追い、彼らの行動、仕事、考察の様子を捉えた。また藤井は討論の場を創出して活動の領域を広げ、そこで交わされた人々の声を記録することで、大災害にまつわる記憶と表象、ものの移動とそこに想起される意味を捉えた。双葉町の資料館に所蔵されていたこれらのもの⁴は、回復力として描写することができる。作られてから実際に使用されるもの、保存されるものから、原発事故を機に収集されうものへと転位するまで、幾層にもわたる歴史を内包している。これらは、複数の物語を付与されながらも存在し続けたものたちであり、共同体の基盤とその変容——つまりその土地において震災が解体しえた全てなのだ。

もつれるものたち

本展では、福島から運び出されたこれらの資料の中から、例えばオブジェ、人工物、樹木、種子、その他の有生無生の要素など、様々な領域に属する「もの」を集め、自然の力または人間の活動によって引き起こされた現代の様々な大惨事との相互関係を探っている。したがって、時間の経過に抵抗し、数あるトラウマを記録し、その結果、必要に応じて変容するための能力、つまり回復性がこれらのものに共通して備わっている。

またこれらは私たち自身の生活と社会を尺度として、過去を再構築し現在を構築していくための主要な役割を担っている。私たちの社会的現実、文化的アイデンティティと主観性を構成する要素の一部なのだ。

崔敬華と共に調査を進め議論を交わすうちに、私たちは、人類学、考古学、歴史学など他の研究分野との接点をも

つ芸術実践に目を向け始めた。それは、痛みを伴う過去や未解決の過去を掘り下げるだけでなく、他の物語を考慮に入れること、つまりカウンター・ナラティヴを提示し、忘れ去られていた、あるいは聞こえてこなかった軌道を辿り直そうとするものだった。ここでアーティストが関心を寄せているのは「新たな親縁関係と独創的なつながりが描き出す線」を伝達することなのだ。⁵

本展で紹介している作品は、それぞれ異なる時代、地域、素材、分野で制作されたものだが、常にどこかの場所に位置付けられている。協調と対立が生み出す同等の力によって、傷を負った世界、すなわち私たちの世界に根差している。つまり、多くの困難と共にあるのだ。哲学者ダナ・ハラウェイは述べる。「困難(トラブル)とは興味深い言葉である。『掻き立てる』、『曇らせる』、『邪魔する』ということの意味する13世紀のフランス語の動詞に由来する。私たち、つまりテラ(地球という惑星)に住む全てのものが、不穏な時代、混乱した時代、多難で混濁した時代に生きている。私たちに課された任務は、あらゆる種類の傲慢性の中で、互いに、反応する能力をもつことだ。」⁶

意味の裂け目

本展の出品作品の中には、植民地主義、帝国主義政策の全行程で用いられた根絶、転位、流用の構造を証言している作品がある。トム・ニコルソンの《相対的なモニュメント(ジェラル)》(2014–2017年)は、第一次世界大戦中、オーストラリア兵によってガザ近郊の6世紀の教会から持ち出され、キャンベラに移送されたアニミズム的図像で描かれたビザンティン様式のモザイクの複製を通して、象徴的に返還を想起させるものだ。ある文化を別の文化へ(別の文化のために)転位するという暴力は、大抵の博物館コレクションを形成している基盤であり、ピオ・アバドの作品においては(ルーマニアやフィリピン)の覇権のもつ複雑性とその表象、つまり国家主義的物語の構築のために貴重な品々が流用された様子が捉えられている。アレクサンドラ・ピリチの作品が表現する返還のジェスチャーは、トム・ニコルソンの作品と類似性を持つものの、ピリチの作品は無形である。イギリスがギリシャから略奪し、今日もロンドンの大英博物館に保存されているパルテノン神殿の大理石彫刻とその歴史の複雑性が、パフォーマーの身体を通して浮き彫りになる。これらの作品は、複写や複製の手法によって、オブジェの存在を際立たせながら、転位を重ねるうちに誘起された意味の断絶を明らかにしている。またその延長として、そこに内在する政治的、経済的な利害関係、そして帝国主義国家の基盤にある権力構造を露呈する。ザ・プロペラ・グループとスーパーフレックスはユーモアを交えながらこの問題を扱っている。《FADE IN: EXT.STORAGE–CU CHI–DAY》(2010年)では、税関で押収されたものが複製であることが判明した後、FedEXのエージェントの間に交わされた文化的流用の問題に関する、哲学的とも言える会話が映し出されている。

ものが行動する能力

「ものはその本来の社会から離れると、異なる時代の異なる観客によって独自の方法で流用され、新たな意味が投影され定着し始めるのだ。神秘主義に陥ることなく、芸術品の力や秘密を否定することはできない。その秘密を定義するのは容易だ。ものは、創出時に付与された意味を物質化した形なのだ。しかし、実のところ——そしてこれが問題なのだが——形は常に元の意味から切り離され、創出時の意図とは無関係の新たな意味を帯びるのだ。」⁷もし私たちの社会が、ものに割り当てられた意味や価値によって部分的に構築されているとするならば、ものが元の意味から根こそぎ切り取られ、新たな物語が与えられたとき、その奥深くに存在する意味はどうなるのだろうか。デイル・ハーディングとヘイリー・マシュ、カプワニ・キワंगाのインスタレーション作品では、先祖から受け継がれたものがもつ精神的、魔術的ともいえる力、そして現実に作用する力に触れている。かれらは芸術的手法を通して、ものがいかに別の種類の知識——触覚的、感情的、対人関係的な知識——を伝達しているのかを探求している。パフォーマンス的な方法によってものと関わることで、それらが移植された植民地的、つまり公式の言説から解放とうと試みる。

世界の質感

生産されたものと無形で継承されるものが描き出す軌道に焦点をあてる実践の他に、本展では、自然が生み出す要素の研究に主軸を置くアーティストの実践も取り上げている。例えばジュマナ・マナは、伝統的農法とグローバル化した農法における種子の保存方法に対する関心を持ち、生存の問題から過剰生産に至るまで、私たちの消費形態を明らかにしていく。岩間朝子は、松脂の抽出に関する調査、特に第二次世界大戦中に日本軍が航空燃料としての利用を試みた松脂について調査した。こうしたアーティストの実践によって、20世紀を通して人間の活動が開発競争を優先し、いかに自然を見下し、自然資源を消費し尽くしてきたかが明確になる。それはミックスライスの《(どんな方法であれ)進化する植物》にも表現されている。本作は、韓国の都市開発や経済成長の促進という目的のみに、古代から生息する樹木を、ある地域から別の地域へと移植し、共同体全体からその根が剥奪されていく様子を追っている。

明らかに私たちの環境とは、私たちを取り囲むもの、交換、置換が可能なものではなく、様々な時間性の有生、無生物の多様な領域が生み出す、複数の粒子や軌道が介入・交錯している空間であり、それは人類学者ティム・インゴル

ドが述べる「世界の質感」を創出している。⁸

より調和のとれた領有のあり方を探求すべく、磯辺行久は1960年代から、自然環境を社会的、政治的、経済的要因との関係から考慮した環境計画と、抽象表現を融合させた先駆的な活動を展開してきた。こうした取り組みは本展の中でリウ・チュアンの描く瞑想的で思弁的なフィクションと反響しあっている。リウの作品は、自然搾取のシステムを考察し、このシステムの中で、私たちの社会的・経済的行動が、実際に破壊を伴う支配形態に組み込まれている様子を提示している。

風の中をさまよう⁹

太陽、気候、サイクロン、ライフサイクル?福島第一原子力発電所から数キロメートル離れた双葉町にある7世紀の洞窟壁画に描かれたこの螺旋模様¹⁰は何を意味するのだろうか。この写真は、フランスを拠点とする研究者の国際的な集まりである「Call it anything」¹¹と共に、藤井の招待を受けて双葉町の資料館を訪問するために帰還困難区域に入った際に撮影したものだ。資料館の学芸員である吉野高光が案内してくれた小学校付近にある敷地は2011年3月11日以降そのままにされていて、そこに何かがあるのか知る由もなかった。壁に描かれたこの絵は、立ち入り禁止地帯となった現在と、今後何年続くか分からない汚染によって遮断されてしまった、見えない未来と並置され、まるで過去の幻影のように現れた。時間がズレてしまったかのように、複数の時間の層——この地域に存在する考古学遺跡から、放射能汚染が持続する長い時間まで——が衝突し合い、その日の直線的な時間が分裂している。

私たちは、資本主義の招いた結果を深く考察し始める前に、どれだけの大事事に直面しなければならないのだろうか、私たちの社会と生態系を再編成するためには何が必要なのだろうか。「タガが外れてしまった時間」¹²の実体験によって、これらの問題が強調されるばかりだった。「アントロポセン(人新世)の風は精霊——現在にも生きている過去の生活様式の痕跡や兆候を運ぶ。それらは生態系の創造と破壊の過程が残したモア・ザン・ヒューマン(人間以上)の歴史の形跡を伝えている。」¹³こうした力強く自律的な、つまりその場所の「モア・ザン・ヒューマンの歴史」を探し求め収集し、私たちの知識のあり方を揺さぶり、配慮の心を育むために、本展で紹介するアーティストたちの多様な手法と視点が奏でるポリフォニーは、有生、無生物のもつれ合いによって生み出される複数の視点を提示し、昨日、今日または明日の、現実そして想像上の無限の移動可能性を示してくれる。

エロディ・ロワイエ

〔英日翻訳：平野真弓〕

- 本映像記録のスチル写真はp.102, p.104, p.106に掲載されている。映像は下記のリンクから閲覧可能。https://vimeo.com/420945896
- 藤井光のFacebookへの投稿(2020年5月22日)。
- 「Les nucléaires et les choses(核と物)」は、KADIST(パリ)で開催された藤井光の個展のタイトル。2019年5月19日から7月28日に開催された。展覧会の詳細は下記のリンクを参照。https://kadist.org/program/hikaru-fujii-les-nucleaires-et-les-choses/
- これらの資料の一部はp.74に掲載されている。
- Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press, 2016), introduction.
- 同上。
- Preface by Maurice Godelier, in Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés*, trans. Jaenine Herman (Paris: Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, 2006)。
- Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (London: Routledge, 2011), pp. 70–71.
- 本展覧会の企画初期段階で崔敬華と交わした議論から、本展の中に存在する軌道と転位を示す反復的で比喩的なモチーフとして「風」に着目した。「Wandering in the Wind」は日本の美術家集団プレイが1976年に行ったアクションのタイトルである。「風! 流れの中を漂うのとは違い、風に逆らって断固として歩き続けなければならない。北海道のサロベツ原野には、創造の風が絶え間なく吹いている。私たちはそこで5日間、風に逆らって歩き続けた。」
- この壁画は1997年、双葉町南小学校建設の際に発見された。p.86に図版掲載。
- フランスを拠点とする研究者のグループ。F93の支援を受けている。2012年より福島の震災を共通のテーマに研究とパブリックプログラムの企画開催を行っている。
- この表現は、「Call it anything」のメンバーである哲学者ヴァンシアース・デブレが双葉歴史民族資料館の視察を受けて構想した「不断の時間的衝突(constant temporal collision)」の概念を参照している。藤井光の《解剖学教室》(2020年)に挿入されているデブレの言葉を抜粋する。「これまで私には理解できなかった、シェイクスピアの『時間が乱調する』という表現が、その瞬間、私の中で明快になりました。なぜならそこは、訪問されることで博物館になったのです。かつての博物館としての機能を変え、通常なら民俗博物館に行くようなものたちを受け入れるのです。圧力鍋が博物館に収蔵されるようになるには、通常長い審議の時間を要します。私が言わんとするのは、それらがまるで現代の遺産のような存在だったということです。[中略]そして、私たちは旅の途中で、同時に5つの時間があることに気づくのです。私たちは自問しました。未来があまりにも困難で、これらをどうすれば良いか分からないがために、時間は乱調しているのか?」
- Anna Lowenhaupt Tsing, Nils Bubandt, Elaine Gan, Heather Anne Swanson, eds., *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017)。

Things Entangling—as seen from afar



Live in My Head

July 2020, I am finally starting to write this text. Almost everywhere, we’ve been in lockdown, our ways of being, working, sharing time with family, friends, or colleagues instantly modified. The world and its flows, as we knew them, have come to a standstill, and the economic, societal, and political consequences of the COVID-19 pandemic have yet to come. Unlike my colleague, co-curator Kyongfa Che, based in Tokyo, with whom *Things Entangling* was conceived, I am writing this from a distance, without having had the opportunity to experience the show. Installed in early March before the lockdown, the exhibition remained closed due to the spread of COVID-19. On June 9, the date it opened its doors, it began to exist through the eyes and bodies of its many visitors; it still exists only in my imagination, though at times quite vividly, or else fixed in images displayed on my computer screen.

“Solidarity in Solitary”

The only time I had the sense of visiting the exhibition in its entirety was while watching the video documentation by Hikaru Fujii, *COVID-19 May 2020*, shot on May 5 and 6 during the pandemic¹. When Hikaru offered to film the exhibition while it was closed to the public, I was both moved and excited. Probably because he became its first visitor, but especially because he offered to capture it in all its unreality: that of an exhibition affected, on pause, on hold, in the dark.

“Filled with artworks that shed light on the global political, economic, social, and environmental crises as revealed by the current state of emergency, what the exhibition delineates—the warning of catastrophe, the violence against others (both human and non-human), and the prediction of extinction—seems to be perfected in the unmanned museum without any audience. This video documentation captures current confinements, closed national borders, city lockdowns, quarantines, and social distancing, as well as the present moment of paradox—solidarity in solitary.”²

What Hikaru filmed there at that point was also a sort of inaccessible space due to the public health catastrophe. A paradoxical and dizzying gesture on the part of an artist who, since 2011, has consistently filmed another inaccessible place, where life was more or less interrupted for an undetermined period of time because of another disaster, the nuclear accident of the Fukushima Daiichi Power Plant.

*Les nucléaires et les choses*³

Hikaru’s practice, engaged in the social and political space of its time, has been a red thread throughout this curatorial collaboration between KADIST and the Museum of Contemporary Art Tokyo, which debuted in 2015. The following year, Hikaru began a process of reflection and research with the Futaba Town Museum of History and Folklore as a point of departure, situated in the “difficult-to-return zone” in Fukushima. He filmed the rescue and displacement outside the zone of this museum’s collection of archaeological, historical, or cultural artifacts, which have been in a sort of sanctuary there since the catastrophe. He follows the actions, gestures, and reflections of its curator, Takamitsu Yoshino, and his collaborators, charged with the protection and preservation of these objects and the knowledge they contain about the territory they come from and the life of its community, struck by the triple disaster of Tohoku. Expanding his field of research, Hikaru organizes discussions and records the voices of those reflecting on the memory and representation of the catastrophes, along with the transfer of objects and the meanings they provoke.

These objects from the Futaba collection⁴, could be described as resilient: they contain many layers of history, from their creation to their uses, from their conservation as artifacts to the upheaval of their status as collectible objects, since affected by the nuclear catastrophe. These are the objects that “resist” through the multiple stories they contain: the collective foundations of a community and its transformations—in short, everything the disaster was able to “undo” within this territory.

Things Entangling

Drawing on these displaced objects of Fukushima, the exhibition gathers works concerned with *things* belonging to different registers—objects, artifacts, trees, and seeds, among other elements, living or inanimate—and explores their interrelations regarding various contemporary catastrophes, whether natural or engendered by human activity. They therefore have in common that *resilience* in their capacity to resist time, to record various traumas, and to be transformed accordingly as a result.

As protagonists of our reconstructions of the past and our constructions of the present, on the scale of our own lives and our societies, they are part of the configuration of our social realities, cultural identities, or subjectivities.

福島県双葉郡双葉町にある清戸迫76号横穴墓の壁画 | 撮影：エロディ・ロワイエ、2019年4月25日

Mural in Kiyotosaku Oketsu Cave Tumulus, Futaba town, Fukushima | Photograph by Élodie Royer on April 25, 2019

In the course of our research and our exchanges with Kyongfa, we turned toward artistic practices that could *summon* anthropology, archaeology, or historiography, not only to delve into a painful or unresolved past but also to take other stories into account—or even to propose counter-narratives, to retrace forgotten or unheard-of trajectories. The things these artists are interested in therefore are bearers of “new kinships and lines of inventive connections.”⁵

The works in the exhibition mix eras, territories, materials, disciplines, but they are always located someplace. As dense with collaborations as with conflicts, they are anchored in this damaged world that is our own; they are alive with trouble. For the philosopher Donna Haraway: “*Trouble* is an interesting word. It comes from a thirteenth-century French verb meaning ‘to stir up,’ ‘to make cloudy,’ ‘to disturb.’ We—all of us on Terra—are living in disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times. The task is to become capable, with each other in all of our bumptious kinds, of response.”⁶

Ruptures of Meaning

In the exhibition, certain works bear witness to mechanisms of uprooting, displacement, or appropriation applied throughout the course of colonialist and imperialist policies. *Comparative Monument (Shellal)* (2014–2017) by Tom Nicholson imagines the symbolic repatriation of a mosaic through its identical reproduction, a Byzantine work from a sixth-century church near Gaza with animistic iconography, carried off and sent to Canberra by Australian soldiers during World War I. The violence of these methods of extraction from one culture by (for) another—the very foundation of the constitution of most museum collections—is also contained in the piece by Pio Abad, who is interested in the complexities of hegemonic power (here in Romania or in the Philippines) and in its representation through the appropriation of precious objects to serve the construction of a nationalist narrative. Alexandra Pirici offers a gesture of reparation that could be likened to Nicholson’s, but in an immaterial form. Through the bodies of performers, she brings to life the Parthenon Marbles and the complexity of their history, looted by the British from Greece, and still held today in the British Museum in London. These works, by means of copies or reproductions, allow these objects to come to life while also highlighting the ruptures of meaning they underwent as a result of their various displacements. By extension, they reveal the underlying political and economic stakes, and the mechanisms of power on which imperialist countries have been built. The Propeller Group & Superflex address this as well, with humor, when in their film *FADE IN: EXT. STORAGE –CU CHI–DAY* (2010) they feature an almost philosophical conversation with a FedEx agent on the question of cultural appropriation following the seizure at customs of artifacts—which turn out to be copies.

The Capacity of Objects to Act

“When it leaves its original society, an object always takes on new meanings that are projected onto it at different times by different audiences who appropriate it in their own way. Without falling into mysticism, one cannot deny that art objects possess a force and a secret. The secret is simple to define. An object is meaning materialized in a form, to which it is attached from birth. But the fact is—and this is the problem—that a form can always become detached from its original meaning and take on new meanings that have nothing to do with the intentions that gave birth to it.”⁷ If our societies are built in part from the meaning and value we attribute to objects, what becomes the deep, enduring original meaning of these objects, once they are uprooted and assigned to new stories? The installations by Dale Harding with Hayley Matthew and Kapwani Kiwanga touch on the spiritual and even magical charge that objects often have, inherited from their ancestors, and their capacity to act on reality. Through artistic manipulation, these artists explore the ways in which an object can transmit another type of knowledge—tactile, emotional, or interpersonal—by engaging with it in a performative way, in an attempt to free it from the colonial or official discourse into which it was transplanted.

“The Texture of the World”

While some artists reestablish possible anchors, emphasizing the trajectories of manufactured objects and their intangible inheritance, others seek these anchors in the study of elements issued from nature. By taking an interest in ways of preserving seeds, for example, from traditional agricultural procedures to those of the globalized world, Jumana Manna sheds light on our modes of consumption, from survival to overproduction. Asako Iwama deploys research around methods of pine resin extraction, and its military use by the Japanese army to fuel its planes during World War II. These practices reveal the extent to which human activity throughout the twentieth century has contributed to the discrediting of nature and the vampirization of its resources in favor of a race for development. Which is what the mixrice collective takes on, too, in *Plants That Evolve (in some way or other)* (2013), following the displacements in South Korea of ancient trees from one territory to another, depriving entire communities of their roots, with the sole aim of facilitating the urban and economic growth of the country.

Clearly, our environment is not just what surrounds us, something interchangeable or replaceable, but a space where multiple particles and trajectories issued from various temporalities and different realms of the living and the non-living are interposed and interlaced: an entwining that, according to the anthropologist

Tim Ingold, creates “the texture of the world.”⁸

In the desire for a more harmonious occupation of our territories, Yukihiisa Isobe has developed a pioneering body of work since the 1960s, blending environmental planning—a process that considers the natural environment in light of social, political, and economical factors—and abstract representation. This engagement finds an echo in the meditative and speculative fiction of Liu Chuang, in the way he explores systems of the exploitation of nature where our social and economic behaviors are inscribed in forms of domination, and indeed destruction.

*Wandering in the Wind*⁹

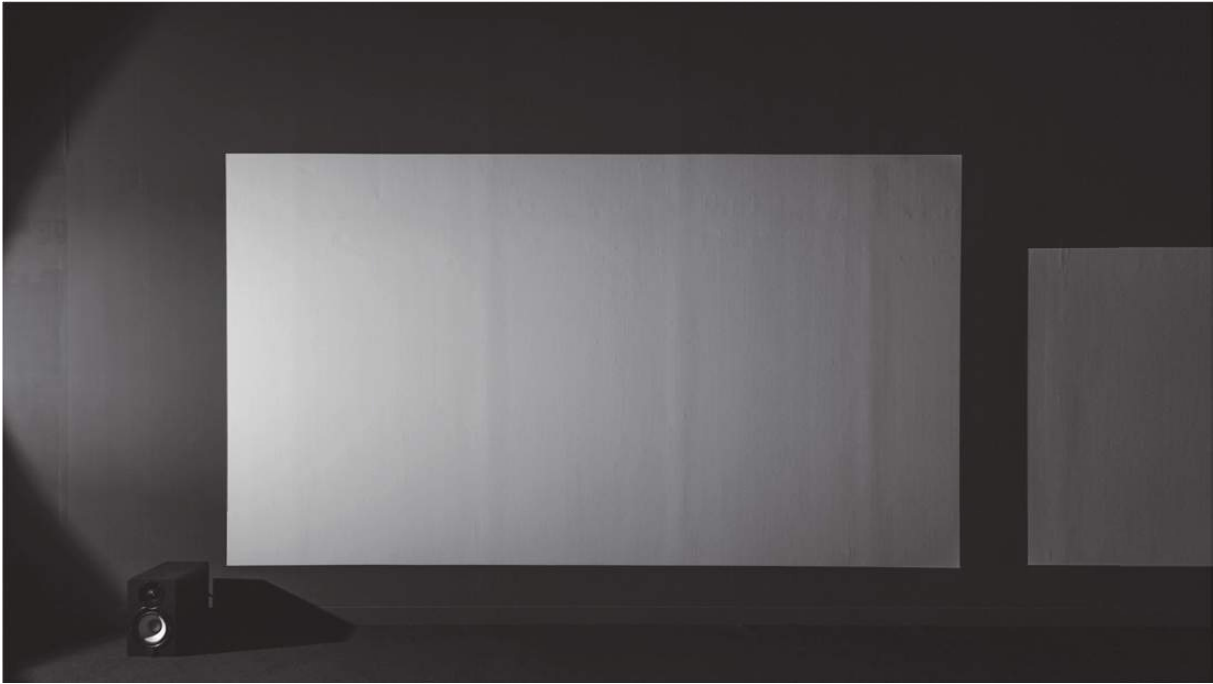
The sun, the weather, a cyclone, a life cycle? I still wonder about the meaning of the spiral represented in this cave painting¹⁰ that dates from the seventh century and is located in Futaba, a few kilometers from the Fukushima Daiichi nuclear power plant. I took this photo when we, along with Call it anything, a collective of international researchers based in France¹¹, were invited by Hikaru to enter the difficult-to-return zone to visit the Futaba museum. When the curator of the museum, Takamitsu Yoshino, led us to a site near the elementary school that had remained unchanged since March 11, 2011, we did not know what we would find. This painting on the wall was like an apparition, an image emerging from the past that was juxtaposed with the present of the forbidden zone, and its future still unknown, interrupted by contamination for a number of years. Like a temporal rift, it came to break up the linear time of that day, during which various layers of time constantly collided with each other: from the archaeological ruins present throughout this territory to the long duration of radioactive decay.

This very real experience of a “time out of joint”¹² only reinforced this question: How many catastrophes must we face before we seriously consider the consequences of capitalism and especially what is required in terms of reinvention in our societies and our ecosystems? “The winds of the Anthropocene carry ghosts—the vestiges and signs of past ways of life still charged in the present, they carry the traces of more-than-human histories through which ecologies are made and unmade.”¹³ To seek out and gather these “more-than-human histories,” adventurous, independent, or local, to shake up our modes of knowledge, to cultivate care: the polyphony of approaches and points of view of the artists assembled here bring perspectives marked by the entangling of the living and the non-living, playing on the infinite mobility of the positions they occupy, both real and imaginary; yesterday, today, or tomorrow.

Élodie Royer

Translated from the French by Jeanine Herman

- 1 Stills from this video documentation are represented pages 102, 104 and 106. It can be viewed online here: <https://vimeo.com/420945896>.
- 2 Hikaru Fujii, Facebook post, May 22, 2020.
- 3 *Les nucléaires et les choses* [Nuclear power and things] was the title of the solo exhibition Hikaru Fujii presented at KADIST in Paris, May 19–July 28, 2019. The link <https://kadist.org/program/hikaru-fujii-les-nucleaires-et-les-choses/>
- 4 Some of these objects are reproduced in this publication on page 74.
- 5 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and London: Duke University Press, 2016), introduction.
- 6 Donna Haraway, *Staying with the Trouble*, introduction.
- 7 Preface by Maurice Godelier, in Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés*, trans. Jaenine Herman (Paris: Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, 2006).
- 8 Tim Ingold, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description* (London: Routledge, 2011), pages 70–71.
- 9 During our initial discussions about this exhibition with Kyongfa, wind was a recurring and metaphorical motif of the trajectories and displacements that inhabit the exhibition. “Wandering in the Wind” was taken from an eponymous action by the Japanese collective PLAY, done in 1976: *Wind! Unlike when we drift on a stream, we should always walk steadfastly against the wind. In the Sarobetsu Wilderness in Hokkaido, the very wind of creation blows unceasingly. We walked against the wind there for five days.*
- 10 The painting was discovered in 1997 during the construction of the Futaba Municipal Minami Elementary School, on page 86.
- 11 Call it anything is a collective based in France and supported by F93, which since 2012 has developed a set of research and public initiatives with the disaster of Fukushima as their point in common.
- 12 This expression is used in reference to the philosopher Vinciane Despret, a member of the collective Call it anything, who, following a visit to the Futaba Museum, formulated the idea of “constant temporal collision.” Here is an excerpt of her remarks from the film by Hikaru Fujii, *The Anatomy Classroom, 2020* “: A phrase by Shakespeare that I never understood’, The time is out of joint,’ appeared to me in all of its splendor and clarity at that moment. Because we were visiting a museum that was museified by the fact that it was being visited. Thus, what we were visiting was an old museum that had changed functions and became a museum of hospitality and of objects that typically only reside in ethnology museums... It takes some time as a candidate for a pressure cooker to enter a museum collection. What I mean is that it is almost like an antique of the contemporary. [...] So we find ourselves with five times at the same time. We asked ourselves: Is time out of joint, especially since the future is so problematic that we don’t know what to do with these things?”
- 13 Anna Lowenhaupt Tsing, Nils Bubandt, Elaine Gan, Heather Anne Swanson, eds., *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017).



藤井光 (COVID-19 MAY 2020) 記録映像スチル (撮影日: 2020年5月5日, 6日) | Hikaru Fujii, stills from video documentation COVID-19 MAY 2020 (filmed on May 5 and 6, 2020)

出品作品リスト

凡例

- 作品は展覧会の展示の順に掲載した。
- 作品の情報は、作家名、作品タイトル、制作年、素材、サイズ/上映時間、所蔵とし、必要に応じてクレジット等を記載した。
- 特に記載のない場合、著作権はすべて作家に帰属する。

トム・ニコルソン

相対的なモニュメント (シェラル)
2014–2017
テッセラを用いたモザイク、木箱、
2チャンネルビデオ (16:9)
展示サイズ可変、ビデオ: 6' 01" (左)、13' 39" (右)
ニュー・サウス・ウェールズ州立美術館蔵

ビオ・アバド

ジェーン・ライアンとウィリアム・サンダースのコレクション
2014–2019
フェルディナンド・マルコスとイメルダ・マルコスから差し押さえられ、フィリピン政府行政規律委員会に代わってクリスティーズによって売却されたオールド・マスター絵画の複製ポストカード、98セット (複製数無制限)
展示サイズ可変

栄華
2019
塩ビシートにインクジェットプリント
(マットラミネート加工) 5点
展示サイズ可変

ミックスライス

(どんな方法であれ) 進化する植物
2013
インクジェット出力14点、2チャンネルビデオ
展示サイズ可変、ビデオ: 14' 00" (左) 10' 21" (右)、出力: 95 × 75 cm

ジュマナ・マナ

貯蔵 (保険)
2018–2019
タデラクト (コンクリート、陶、顔料) 仕上げによる陶器、スチールグリッド、台
展示サイズ可変

磯辺行久

パーソナル・ランドスケープ、ピティヴィエ
2000–2001
ミクストメディア/フランス国土地理院地形図
88 × 68 cm、縮尺: 1/25,000
東京都現代美術館蔵

パーソナル・ランドスケープ、
ロワイエール=ド=ヴァシヴィエール
2000–2001
ミクストメディア/フランス国土地理院地形図
88 × 68 cm、縮尺: 1/25,000
協力: アートフロントギャラリー

パーソナル・ランドスケープ、ベルオラード (植生)
2000–2001
ミクストメディア/フランス国土地理院地形図
88 × 68 cm、縮尺: 1/25,000
東京都現代美術館蔵

パーソナル・ランドスケープ、
サン・ヴァンサン・ド・ティロス
2000–2001
ミクストメディア/フランス国土地理院地形図
88 × 68 cm、縮尺: 1/25,000
東京都現代美術館蔵

国土庁調査 大阪湾 耐震土地条件図
1976
紙、インク
107.5 × 107.5 cm、縮尺: 1/100,000
協力: アートフロントギャラリー

国土庁調査 大阪湾 耐水害土地条件図
1976
紙、インク
107.5 × 107.5 cm、縮尺: 1/100,000
協力: アートフロントギャラリー

国土庁調査 大阪湾
耐山腹崩壊崖崩れ土地条件図
1976
紙、インク
107.5 × 107.5 cm、縮尺: 1/100,000
協力: アートフロントギャラリー

国土庁調査 六甲山地地域 防災都市構造調査
1979
紙、インク
59.2 × 42 cm、縮尺: 1/25,000
協力: アートフロントギャラリー

不確かな風向
1998
ミクストメディア
435 × 517 cm
協力: アートフロントギャラリー

岩間朝子

ピノッキオ
2020
松脂、ガラス、石膏、ポリマー版画、銅管、麻繊維、PVC チューブ
展示サイズ可変
展示協力: フォティニ・ラザリドウ・ハジゴガ
制作協力: マルグリッド・ティッセン (ヤン・ヴァン・エイク・アカデミー)、ヴィルフリード・ハンケ (クアーツ&グラスプレゼライ・ホースト・ミュラー)、スカラブチャー・ベルリン

リウ・チュアン

ビットコイン採掘と少数民族のフィールド・レコーディング
2018
3チャンネルビデオ
40' 00"
協力: Antenna Space (上海)

カプワニ・キワンガ

マジは嘘だった…という噂
2014
ミクストメディア・インスタレーション
展示サイズ可変
協力: Goodman Gallery (ロンドン)

デイル・ハーディングとヘイリー・マシュ

正しい判断で知りなさいーガミ
185gのアルシュ紙に黄土、木材、写本
各113 × 175 cm、計6枚、展示サイズ可変
協力: Milani Gallery (ブリスベン)

ザ・プロベラ・グループ & スーパーフレックス

FADE IN: EXT. STORAGE–CU CHI–DAY
2010
シングルチャンネルビデオ
5' 35"
KADIST 蔵

藤井光

解剖学教室
2020
双葉町歴史民俗資料館収蔵品、
シングルチャンネルビデオ
36' 00"、展示サイズ可変
協力: 福島県双葉町教育委員会

アレクサンドラ・ペリチ

バルテノン・マーブル
2017
パフォーマンス・アクション
展示サイズ可変
KADIST 蔵



Works in the Exhibition

Notes:

- The works are listed in order of appearance in the exhibition.
- For each work, the information provided is the artist’s name, title, production year, material, dimensions, and collection information. Credits lines are added as needed.
- All copyrights belong to the respective artists unless otherwise indicated.

Tom Nicholson

Comparative Monument (Shellal)
2014–2017
Grass tesserae mosaics, wooden boxes,
2 channel digital video (16:9)
Display dimensions variable,
video: 6’01”/left, 13’39”/right
Collection of Art Gallery of New South Wales,
Contemporary Collection Benefactors and Patrick
White Fund 2017

Pio Abad

The Collection of Jane Ryan & William Saunders
2014–2019
Postcard reproductions of Old Master paintings
sequestered from Ferdinand and Imelda Marcos
and sold by Christie’s on behalf of the Philippine
Commission on Good Government, 98 sets,
unlimited copies
Display dimensions variable

Splendour
2019
5 inkjet prints on matte laminated PVC sheet
Display dimensions variable

mixrice

Plants That Evolve (in some way or other)
2013
14 inkjet prints, 2 channel video
Display dimensions variable,
video: 14’00”/left, 10’21”/right,
prints: 95 x 75 cm each

Jumana Manna

Cache (Insurance Policy)
2018–2019
Ceramics and *tadelakt* (consists of concrete,
lime, pigments), steel grids, plinths
Display dimensions variable

Yukihisa Isobe

Personal Landscape: Pithiviers
2000–2001
Mixed media on the map published by French
National Institute of Geography
88 x 68 cm, scale: 1/25,000
Collection of Museum of Contemporary Art
Tokyo

Personal Landscape: Royère-de-vassivière
2000–2001
Mixed media on the map published by French
National Institute of Geography
88 x 68 cm, scale: 1/25,000
Courtesy of Art Front Gallery, Tokyo

Personal Landscape: Peyrehorade (Végétation)
2000–2001
Mixed media on the map published by French
National Institute of Geography
88 x 68 cm, scale: 1/25,000
Collection of Museum of Contemporary Art
Tokyo

Personal Landscape: St. Vincent de Tyrosse
2000–2001
Mixed media on the map published by French
National Institute of Geography
88 x 68 cm, scale: 1/25,000
Collection of Museum of Contemporary Art
Tokyo

*Investigation for Japan National Land Agency:
Condition map of earthquake danger areas, Osaka
Bay area*
1976
Paper, ink marker
107.5 x 107.5 cm, scale: 1/100,000
Courtesy of Art Front Gallery, Tokyo

*Investigation for Japan National Land Agency:
Condition map of flood danger zones, Osaka Bay area*
1976
Paper, ink marker
107.5 x 107.5 cm, scale: 1/100,000
Courtesy of Art Front Gallery, Tokyo

*Investigation for Japan National Land Agency:
Condition map of steeply sloping area and landslide
danger area, Osaka Bay area*
1976
Paper, ink marker
107.5 x 107.5 cm, scale: 1/100,000
Courtesy of Art Front Gallery, Tokyo

*Investigation for Japan National Land Agency: Urban
disaster prevention plan, Mt. Rokko area*
1979
Paper, ink marker
59.2 x 42 cm, scale: 1/25,000
Courtesy of Art Front Gallery, Tokyo

Wind Direction Undefinable
1998
Mixed media
435 x 517 cm
Courtesy of Art Front Gallery, Tokyo

Asako Iwama

Pinocchio
2020
Resin, glass, plaster, photopolymer, copper tube,
linen fiber, PVC tube
Dimensions variable
Display in collaboration with:
Fotini Lazaridou-Hatzigoga
Support: Margriet Thissen from Jan van Eyck
Academie, Wilfried Hanke from Quarz &
Glasbläserei Horst Müller, SCULPTUREBERLIN

Liu Chuang

*Bitcoin Mining and Field Recordings of Ethnic
Minorities*
2018
3 channel video
40’00”
Courtesy of Antenna Space, Shanghai

Kapwani Kiwanga

Rumours That Maji Was a Lie...
2014
Mixed media installation
Display dimensions variable
Courtesy of Goodman Gallery, London

Dale Harding with Hayley Matthew

Know them in correct judgement - Gami
2020
Ochre on 185 gms Arches paper, budgeroo timber,
manuscript, pedestal
Display dimensions variable,
113 x 175 cm each, 6 pieces
Courtesy of Milani Gallery, Brisbane

The Propeller Group & Superflex

FADE IN: EXT. STORAGE–CU CHI–DAY
2010
Single channel video
5’35”
Collection of KADIST

Hikaru Fujii

The Anatomy Classroom
2020
Artifacts from the collection of the Futaba Town
Museum of History and Folklore in Fukushima
Prefecture, single channel video
Display dimensions variable, video: 36’00”
Support: Futaba Town Board of Education

Alexandra Pirici

Parthenon Marbles
2017
Ongoing performative action
Dimensions variable
Collection of KADIST



東京都現代美術館とカディスト・アート・ファウンデーションの
共同企画について

東京都現代美術館の崔敬華とカディスト・アート・ファウンデーションのエロ
ディ・ロワイエは、2015年からの協働を通じて、現代社会と向き合う芸術的
実践を異なる観点から取り上げた3つの展覧会を企画・実施した。

「ないようで、あるような」
MOT サテライト 2017におけるグループ展
会期：2017年10月7日－11月12日
会場：東京藝術大学アーツ・アンド・サイエンス・ラボと清澄白河エリア
[アーティスト]
エリック・ボードレー
ユリアス・カラー
ミリアム・レフコウィツ
ウェンデル・ファン・オルデンボルフ
富井大裕

「Les nucléaires et les choses (核と物)」
藤井光による個展
会期：2019年5月18日－7月28日 | 会場：カディスト (パリ)

「もつれるものたち」
会期：2020年6月9日－9月27日 *2020年3月14日－6月14日より変更
会場：東京都現代美術館
[アーティスト]
ピオ・アバド
藤井光
デイル・ハーディングとヘイリー・マシュー
磯辺行久
岩間朝子
カブワニ・キワンガ
リウ・チュアン
ジュマナ・マナ
ミックスライス
トム・ニコルソン
アレクサンドラ・ペリチ
ザ・プロペラ・グループ & スーパーフレックス

カディスト・アート・ファウンデーションについて
カディスト・アート・ファウンデーションは、アーティストは作品を通じて現代の重要
な問題を提起し、進歩的な社会の創造に貢献するという信条を掲げている。非
営利組織として作品の収集とその展示に取り組み、社会的議論における現代
美術の関わりを奨励し、その重要性を提唱する。文化と文化をつなぐことを目的
に、世界各地でアーティスト、キュレーター、文化組織と協働し事業を展開すると
共に、カディストの拠点であるパリとサンフランシスコでは、展覧会、パブリック・
プログラム、レジデンス、教育的事業を実施している。また、現代美術や思想
に関するより活発な対話を創造するためのオンライン・プログラムも行っている。

共同設立者：サンドラ・テルジュマン、ヴィンセント・ウォームス
運営委員会：マリー・マルト、ジョセフ・デル・ペスコ、
サンドラ・テルジュマン、エミリー・ヴィレ、ヴィンセント・ウォームス

Curatorial collaboration between
the Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT) and KADIST

Initiated in 2015 by curators Kyongfa Che (MOT) and
Élodie Royer (KADIST), this collaboration has unfolded across
a series of three exhibitions based on artistic forms of engagement
in contemporary society.

Almost nothing, yet not nothing
A collective exhibition as part of MOT Satellite 2017
October 7 – November 12, 2017
Arts and Science Lab in Tokyo University of the Arts Ueno Campus
and Kiyosumi-shirakawa
[Artists]
Eric Baudelaire
Julius Koller
Myriam Lefkowitz
Wendelien van Oldenborgh
Motohiro Tomii

Les nucléaires et les choses
Solo exhibition by Hikaru Fujii
May 18 – July 28, 2019
KADIST, Paris

Things Entangling
Collective exhibition
June 9 – September 27, 2020 *Dates changed from March 14 – June 14, 2020
Museum of Contemporary Art Tokyo
[Artists]
Pio Abad
Hikaru Fujii
Dale Harding with Hayley Matthew
Yukihisa Isobe
Asako Iwama
Kapwani Kiwanga
Liu Chuang
Jumana Manna
mixrice
Tom Nicholson
Alexandra Pirici
The Propeller Group & Superflex

About KADIST
KADIST believes contemporary artists make an important
contribution to a progressive society, their work often addressing
key issues of our time. As a non-profit organization dedicated
to exhibiting the work of artists represented in its collection,
KADIST encourages this engagement and affirms contemporary
art's relevance within social discourse. Its programs develop
collaborations with artists, curators, and many art organizations
around the world, facilitating new connections across cultures.
Local programs in KADIST's hubs of Paris and San Francisco
include exhibitions, public events, residencies, and educational
initiatives. Complemented by an active online network, they aim at
creating vibrant conversations about contemporary art and ideas.

Co-founders: Sandra Terdjman, Vincent Worms
Kadist Steering Committee: Marie Martraire, Joseph del Pesco,
Sandra Terdjman, Emilie Villez, Vincent Worms

ミックスライス元メンバー、ヤン・チョルモ氏が告発を受けた
セクシュアル・ハラスメントについてのステートメント

本展では韓国を拠点にするアーティスト・コレクティブであるミックスライスによる《(どんな方法であれ) 進化する植物》(2013年)を展示しています。ミックスライスのメンバーであったヤン・チョルモ氏は、個人で関わっていたプロジェクトで同僚に性的不適切発言を行ったとして、2020年6月末に告発されました。ヤン氏はFacebook上で被害者および関係者に謝罪しましたが、この件は#Metoo運動が続いている韓国で大きな議論を巻き起こしました。ヤン氏はミックスライスから除名され、その後キム・ジュンウォン、コ・ケヨル、チョ・ジウンの3名のアーティストが活動を継続しています。

展覧会主催者であり文化組織として、東京都現代美術館とカディスト・アート・ファウンデーションは本件に関する調査を行い、2020年7月にウェブサイト上でステートメントを発表しました。そこでも表明した通り、私たちはいかなるセクシュアル・ハラスメントも許容しません。また、ハラスメントの被害を受けた方々に連帯の意を、そして勇気をもって告発した被害者の方々に敬意を表します。

その後の2020年8月、私たちは韓国の被害者支援団体から展示作品に対する撤去要請を受けました。私たちはこの要請を真摯に受け止め、文化組織として応答すべき倫理的、道徳的問題の検討を行いました。

ある作品が、作者の不正や不義によって否定されるべきかどうかは、美術の範囲を超えて近年広く議論されています。それぞれのケースが異なる複雑性と影響力を持ち、作品の自立性から全てが擁護されるものでも、不正を行った、あるいは行ったと疑われる人物によるものだからと全てが否定されるべきものでもありません。本件に関しては、この作品はミックスライスがコレクティブとして協働し制作したものであり、他のメンバーによる芸術的貢献は認識すべき点として重要であると考えます。

したがって、芸術を通じて社会への批評的な洞察を共有し、そのための空間を保持することが重要な役割である文化組織として、今回は作品撤去を行わず、性暴力や性差別問題に対する関心を高めてゆくための他の取り組みを行うことにいたしました。作品展示は続けると共に、この問題と、これに対する私たちの決定について、鑑賞者のみなさまにお伝えするべく、このステートメントを展示室に掲示します。

またこれを機に、美術分野におけるセクシュアル・ハラスメントの問題と、それに対する組織の対応についての資料を用意し、カディスト・アート・ファウンデーションのウェブサイトで公開しています。これを通じて、いまだに続く性的な不平等や暴力に関する問題についての認識を高め、対話を広げてゆけることを望みます。

東京都現代美術館
カディスト・アート・ファウンデーション

Note on the allegation against sexual misconduct by Chulmo Yang, a former member of mixrice

This exhibition includes the work “Plants That Evolve (in some way or other)” (2013) by the Korean artists’ collective mixrice. In late June 2020, we were informed that one member (now-former) of mixrice, Chulmo Yang, had been accused and admitted to making inappropriate and sexual remarks to former colleagues while working on an independent project. The case has since ignited a lot of debates in the cultural scene in South Korea in the midst of ongoing #Metoo movement, and Yang made a public apology through his Facebook. He was excluded from the collective, and mixrice is now run by three artists (Jungwon Kim, Gyeol Ko, and Jieun Cho).

As organizers of the exhibition, the Museum of Contemporary Art Tokyo and KADIST have investigated this case and published a first statement in July on each of our websites in order to affirm we condemn any form of sexual misconduct and stand in solidarity with the people who have suffered from and stood against sexual violence. Subsequently, we received a request to remove the work from the exhibition by the support group of the victims in Korea in August. We took this request seriously and considered various ethical and moral priorities as cultural institutions.

Discussions on whether or not works should be dismissed because of the wrongdoing of their producers have been ongoing in different cultural fields. Each case has its own complexity and implication, and it is not possible to defend all works for the autonomy of art. Nor is it to negate them because they were created by an individual suspected or confirmed to have engaged in serious misconduct. In this particular case, we deem it important to acknowledge that the work was made by a collective and with the contribution of other mixrice members than Chulmo Yang.

Moreover, as art institutions, we share—and ensure a space for—critical insights into our society through the presentation of art. In this case, instead of removing the artwork from public view, we have decided to initiate other ways to call attention to the ongoing issues of gender inequality and sexual violence. We will thus continue to display the work until the exhibition closes on September 27 alongside this present text as a new gallery label to underline the importance of making these issues more visible and institutions’ decision-making transparent.

To start fostering an attitude of vigilance, we are also providing on KADIST website a growing list of resources about sexual harassment and institutional responses. We hope these elements will open up conversations and raise the awareness of our audiences toward ongoing issues of gender inequality and sexual violence.

Museum of Contemporary Art Tokyo
KADIST

