

# **ARCUS Project 2020–2021 Activity Report**

**Artist in Residence Program  
Exchange Residency Program  
AIR Bridge  
Local Program**

# アーカスプロジェクト 2020-2021 いばらき 活動記録集

アーティスト・イン・レジデンスプログラム  
エクスチェンジ・レジデンシー・プログラム  
AIRブリッジ  
地域プログラム

**アーカスプロジェクト 2020-2021  
いばらき 活動記録集  
ARCUS Project 2020-2021  
IBARAKI Activity Report**

# ごあいさつ Foreword

## 大井川和彦

アーカスプロジェクト実行委員会 会長  
茨城県知事

アーカスプロジェクトは、守谷市をはじめ、多くの関係機関の皆様からご協賛やご協力を賜り、1994年度のプレ事業から数えて今年度で28年目を迎えることができました。この場をお借りして、厚く御礼申し上げます。

当プロジェクトはアートを活用した魅力ある地域づくりの推進を目的に、アーティスト・イン・レジデンスプログラムと地域プログラムの2つの事業を軸に展開しております。

アーティスト・イン・レジデンスプログラムでは、これまでに様々な国・地域から100組を超えるアーティストを招聘し、国際的に活躍するアーティストを数多く輩出してまいりました。

コロナ禍におきましても、オンラインによる創作支援などの新たな取り組みに挑戦し、海外団体との連携や小規模団体の活動支援などを実施しております。

また、地域プログラムでは、国内外で活躍するアーティストによるワークショップのほか、現代アートの入門講座の開講など、地域の方々が多様な形でアートを体験していただく機会を提供しております。

今後も、プロジェクトの充実を図り、国際的な芸術文化発展への貢献とともに、魅力ある地域づくりを進めてまいりますので、引き続き、皆様方のご支援、ご協力を賜りますようお願い申し上げます。

## Oigawa Kazuhiko

Chair, ARCUS Project Administration Committee  
Governor, Ibaraki Prefecture

With the generous support and cooperation of Moriya City and many other organizations, ARCUS Project has now reached the twenty-eighth year since it was first launched initially as a preliminary program in 1994. I would like to take this opportunity to express my sincere gratitude to everyone.

With the aim of boosting community development through art, ARCUS Project is organized around two core strands: the Artist-in-Residence Program and Local Program.

The Artist-in-Residence Program has to date welcomed more than a hundred artists from a wide range of countries and regions, and produced numerous figures now active on the international scene.

The program has risen to the challenge posed by the coronavirus pandemic by offering an online support platform for participants to pursue their creative projects, and continues to partner with institutions overseas and work alongside small-scale organizations.

The Local Program offers people in the community opportunities to experience art through such initiatives as workshops led by internationally active artists and introductory courses on contemporary art.

Along with expanding and enriching our programs as well as contributing to international art and culture, we are furthering our efforts to develop an attractive community. We hope for your continued support and cooperation in these endeavors.

## 松丸修久

アーカスプロジェクト実行委員会 副会長  
守谷市長

アーカスプロジェクトの活動記録集の発行に向け、プロジェクト開始から長きにわたり、本事業に携わりご支援とご協力をいただきました皆様に、この場をお借りして厚くお礼と感謝を申し上げます。

守谷市では、1994年のアーカスプロジェクト発足当初から、世界中の若手アーティストへの活動支援と、現代アートによる地域の活性化に取り組んでまいりました。アーカスプロジェクトは28年にわたり国内外の若手アーティストの育成に貢献してきたことで、我が国におけるアーティスト・イン・レジデンスの草分けとして、芸術界において高い評価を獲得するに至っております。

新型コロナウイルス感染症の世界的な流行により、移動・渡航が制限され、アーカスプロジェクトにおいて初めての試みとなるオンライン上でのレジデンスプログラムが実施されました。その中において、唯一滞在制作に取り組むことができたオル太は、市内空き地を利用し、実験的な農法による栽培や、収穫物を利用したオブジェクトの制作等を通して、人の自然への再適応の可能性を提示しました。

地域プログラムにおいてもオンラインが取り入れられ、実施したアートカレッジでは日本のみならず、海外からの参加もありました。

今後も変化化する社会情勢や時代のニーズに対応できる新たな文化芸術活動を通じ、地域の活性化に取り組んでまいります。引き続き、アーカスプロジェクトの躍進のために、皆様のご支援とご協力をお願いいたします。

## Matsumaru Nobuhisa

Vice Chair, ARCUS Project Administration Committee  
Mayor, Moriya City

I would like to take the opportunity on the occasion of publishing this activity report to sincerely thank everyone who has supported ARCUS Project over the years since it first started.

Beginning with the launch of ARCUS Project in 1994, Moriya City has engaged in supporting the work of young artists from around the world and in community revitalization through contemporary art. For twenty-eight years, ARCUS Project has contributed to the development of emerging artists from Japan and overseas, pioneering the artist residency model in Japan and attracting great acclaim from the art world.

With the rampant spread of the coronavirus global, travel became increasingly restricted, especially internationally, leading ARCUS Project to hold its residency in an online format for the first time. Of the resident artists, only the Japan-based OLT A was able to stay in Moriya, where the group made use of a piece of empty land to undertake experimental methods of farming, create objects and so on with the harvested crops, and through this propose the potential for humankind to readapt to nature.

The Local Program also adopted online formats and the Art College events attracted participants not only from Japan but overseas too.

In the future, we will engage in community revitalization through new arts and culture activities that can respond to the demands of the age and changing social circumstances. We hope for your continued support and assistance in furthering the work of ARCUS Project.



# アーカスプロジェクトとは About ARCUS Project

## 概要

アーカスプロジェクトは、「芸術を通じた地域づくり」を推進する芸術文化事業です。茨城県が主催し、活動の拠点となるアーカススタジオを守谷市に構え、2つのプログラムを主軸に事業展開しています。

『アーティスト・イン・レジデンスプログラム』では、国際的に活動する現代芸術分野の若手アーティストを一定期間招き、創作活動の支援とアーティストの育成に取り組んでいます。

『地域プログラム』では、地域の様々な世代を対象にアート体験する機会を提供しています。アートと地域を繋ぐことで、地域の人々が主体となって芸術文化活動に関われる環境づくりや、地域の活性化を促す取り組みを行っています。

「ARCUS」は、ラテン語で「門」を意味します。この言葉に、若いアーティストの才能を発掘・支援し、国際的舞台に送り出す登竜門となること、そして日本の芸術活動の中心地(ART × FOCUS)となることを願って名付けられました。

## 沿革

1991年10月、東京藝術大学のキャンパスが茨城県取手市に開設しました。茨城県では、この建設計画の具体化が進む中で、急速に都市化が進んでいた県南地域において、国際性と芸術をキーワードとし、かつ先進性を兼ね備えた新しい施策の展開を図るため、専門家とともに様々な方策を検討してきました。その結果、1994年に、欧米では広く行われていたものの国内ではほとんど知られていなかった「アーティスト・イン・レジデンスプログラム」をプレ事業として守谷市で実施し、1995年度から5年間レジデンスプログラムを核とし、併せて県民に対しアーティストとの交流や創作体験の機会を提供する事業を、守谷市等の協力のもと試験的に行いました。こうした取り組みは、内外の専門家や地域住民の関心と呼ぶとともに若手アーティストの育成プログラムとして成果をあげ、2000年度から「アーカスプロジェクト」として本格的に始動しました。2021年にはプレ事業開始から27年を迎え、日本におけるレジデンスプログラムの草分け的存在として国内だけでなく海外からも高く評価されており、さらには、自治体が運営する文化事業として地域に貢献し続けています。現在、このプロジェクトは茨城県と守谷市が中心となって、招聘国大使館など国内外の文化交流機関及び民間企業各社などとの幅広いパートナーシップのもとに運営されています。

## Overview

The ARCUS Project is an art and culture project promoting regional development through the arts. The project, organized by Ibaraki Prefecture Government and based in Moriya City, evolves around two programs.

The Artist-in-Residence Program invites emerging and internationally active contemporary artists for a residency of fixed length with the aim of supporting artists in their creative investigations and fostering artists of high quality.

The Local Program offers regional residents of all ages opportunities to experience art. Connecting art with the region enables regional residents to take an active role in creating an environment for art activities and promoting measures for regional revitalization.

*ARCUS* is a Latin word meaning “gate.” The name “ARCUS Project” embodies the hope that the project will become a gate for fostering emerging artists and sending them onto the international stage, and a center (ART x FOCUS) for art activities in Japan.

## Project History

In October 1991, Tokyo University of the Arts established a campus in Toride, Ibaraki Prefecture. As construction of the new campus got underway, varying measures promoting “international character” and “the arts” in the prefecture’s rapidly urbanizing southern region were explored, together with specialists, in order to pursue the development of new policies.

As a result, in 1994, an Artist-in-Residence Program was launched in Moriya City as a preparatory (test) program. At that time, such artist residency programs were almost unknown in Japan, although practiced widely in the West. With a five-year period from 1995 as a nucleus, the AIR Program was experimentally held in cooperation with Moriya City with the additional aim of giving prefectural residents opportunities to experience art creation and enjoy exchange with artists.

The experimentally offered Artist-in-Residence Program produced clear results as a program fostering the growth of emerging artists and captured the interests of experts in Japan and abroad, as well as that of regional residents. In 2000, the program was launched in earnest under the name “ARCUS Project.” As of 2014, twenty years after the launch of its preparatory project, the ARCUS Project had received wide acclaim in Japan and abroad, both as a groundbreaking Artist-in-Residence program and as a local government-operated cultural project successfully contributing to its region.

Currently, the project, which takes Ibaraki Prefecture Government and Moriya City as its centers, is being operated as part of a broad partnership with domestic and overseas cultural exchange entities, such as the embassies of nations from which artists have been invited, and private corporations.

# 目次 Contents

02	ごあいさつ   Foreword
04	アーカスプロジェクト概要・沿革   About ARCUS Project / History
05	目次・凡例   Contents / Notes
06	アーカスプロジェクト2020–2021について   ディレクター小澤慶介 ARCUS Project 2020–2021   Director Ozawa Keisuke
08	アーティスト・イン・レジデンスプログラム 2020-2021 Artist-in-Residence Program 2020-2021
10	イエヴァ・ラウドウセバ   Ieva Raudsepa
14	ミロナリウ(クロディアナ・ミローナ&ユアン・チュン・リウ) millonaliu (Klodiana Millona & Yuan Chun Liu)
18	オル太   OLTA
22	マリヨライン・ファン・デル・ロー   Marjolein van der Loo
24	オープニング・カンバセーション   オンライン・レジデンスプログラム活動報告会 Opening Conversations, Online Artist-in-Residence Program Final Presentations
26	トーク「移動とアイデンティティをめぐって」  荒木悠・小野正嗣 Talk: Travel and Identity   Araki Yu, Ono Masatsugu
34	コラム「《耕す家》を振り返って」  藤本裕美子
35	寄稿「移動と創造(隔離された身体、交換されないまなざし)」  沢山遼
38	オンラインオープンスタジオ   Online Open Studios
39	トーク「作る、開く、解くから考えるエコロジー」  藤原辰史 Talk: Ecology as Making, Opening Up, and Decomposing   Fujihara Tatsushi

47	エクステンジ・レジデンシー・プログラム 2021   Exchange Residency Program 2021 井田大介   Ida Daisuke
50	AIRブリッジ 2020   AIR Bridge 2020
52	AIRブリッジ 2021   AIR Bridge 2021
54	地域プログラム   Local Program

資料   Data	
60	運営組織・協賛企業 2020   ARCUS Project 2020 Credits
61	運営組織・協賛企業 2021   ARCUS Project 2021 Credits
62	公募概要   Open-Call Program Overview
64	謝辞   Acknowledgements

## 凡例 | Notes

- 本誌は、2020-2021年度の活動記録に基づいて作成した。
- 写真については、アーカスプロジェクト実行委員会に帰属するものを使用した。また、掲載写真には、アーティスト撮影による写真やビデオ映像からのカット、スタッフが撮影した記録写真、担当カメラマンが撮影した写真が含まれる。[2020年度] 加藤甫 [2021年度] 加藤甫、根本譲
- 団体・組織名、個人の役職・属性、アーティストの略歴については、該当年度当時のものを採用した。
- 人名をフルネームにて記載する場合の姓・名の順は、各言語の表記に従った。
- 各テキストは、発表当時の原文を基本としているが、時制や表記の変更など適宜編集を加えた。

- This publication is based on ARCUS Project’s reports covering activities in fiscal years 2020–2021.
- All images included in this publication are the property of the ARCUS Project Administration Committee. They include photographs and stills from videos taken by artists as well as photographs taken for documentation purposes by ARCUS Project staff and by photographers Kato Hajime (2020–2021) and Nemoto Yuzuru (2021).
- Organization names, people’s titles/affiliations, and artists’ biographies are from the time of participation in ARCUS Project’s programs.
- Name order is based on the conventions of each country.
- Some parts of the original reports, including tense and notation have been edited.

# 新型コロナウイルスの時代とアーカスプロジェクト ARCUS Project and the Era of the Coronavirus

ディレクター 小澤慶介 | Director Ozawa Keisuke

新型コロナウイルス感染症(以下、コロナ)が世界的に広がったこの2年間、アーカスプロジェクト(以下、アーカス)の業務は、計画と変更、調整の連続であった。この時代を色濃く映し出した公募のアーティスト・イン・レジデンスプログラムと地域プログラムは、この禍が去ったならば、特異なものとして語られることだろう。そうした稀に見る時期とアーカスをここで振り返っておきたい。まずレジデンスプログラムに目を向けて見ると、2020年度の招聘アーティストであるイエヴァ・ラウドゥセパとミロナリウ、オル太が選出された6月には、1回目の緊急事態宣言が明けたばかりで、国境や県境を越えた行き来が制限されていた。それも解かれる兆しが認められなかったので、2020年度は基本的にオンラインでレジデンスプログラムを実施し、2021年度に改めて3組を守谷へ招聘することにした。しかしながら、2021年度が始まるとすぐに3回目と4回目の緊急事態宣言が立て続けに発令され、9月下旬まで続いたため、最終的に2年目もオンラインで行いプログラムを終えることに決めた。判断をぎりぎりまで遅らせたため、プログラムを2021年12月から2022年2月までと設定し、その期間の終盤に成果発表の機会であるオープンスタジオを実施した。ラウドゥセパとミロナリウは、それぞれの活動拠点において調査をもとに作品を構想し、展示計画をアーカススタジオに送り、およそ2年に渡る制作の成果を発表した。一方で、オル太は、2020年度には守谷などに通いながら調査し、続く年に守谷に滞在して制作をした。2021年度には、新たにマリオライン・ファン・デルローを選出し、次年度の招聘を踏まえて、オンラインによる調査を実施したことも付け加えておく。

2020年度からの3組の活動を見ると、ミロナリウとオル太は農業から私たちが生きる近代社会とはどのようなものかを明かし、またラウドゥセパはそうした社会から見える未来を扱った。

ミロナリウは、大日本帝国によって統治されていた台湾における米の育種について調べた。品種改良によって生まれた蓬莱米は丸みを帯びて弾力があり、台湾の在来種とは違う。この米は、品種改良だけではなく、土地改良と灌漑事業、化学肥料の開発とともに成り立っていたことを、資料や記録映像などを駆使して明らかにした。

政治や市場によって急き立てられ産業化した農業が自明になったこの時代、オル太は敢えて耕作放棄地で不耕起栽培という農法を試した。農薬や化学肥料を使わず、土地と種のカ、天候に委ねるこの農法は、行く先が約束されたものではない。だからこそ人間は植物や土地の意思や速度に寄り添い、またそれによって近代社会の過剰さを相対的に見つめ直す。

そして、ラウドゥセパも、先が読めないことに向き合った。制作の動機は、タルコフスキーの映画『惑星ソラリス』(1972)において、東京の首都高が近未来の表象として映し出されたことであった。彼女は、居住地のリガの高速道路で撮影をしながら、1970年

代の未来像と現代の未来像の差異を映像作品にした。コロナの時代の未来像、それは、気候変動によって人間の身体や感情も変わる、漠然とした不安が漂うものであった。

レジデンスプログラムと並行しつつ、市民に創造の楽しさを伝える地域プログラムでは、2020年度に、「ともに過ごすこと」と「歩くこと」の今日的な意義を探った。志村信裕による「Retrace 一里を歩く」と日比野克彦による「つながりすぎないリアル」の2つのワークショップは、「歩くこと」とおしてコロナ禍のなかで希薄になりつつある人と人の身体的なつながりを取り戻すような試みであった。志村は、守谷市内に残る一里塚に着目し、そこを起点に参加者と一里を歩き、未来の道標を想像して語り合った。日比野は、体を覆いかくすほどの大きさの布を参加者に配り、それを衣装やマットあるいは帯に変え、ともに無言で呼吸を合わせながら歩いたりパフォーマンスをしたりした。著作家 レベッカ・ソルニットは、歩くという移動手段は、今では意識的に選択されるものになったという。それは、自家用車の普及や交通網の発達によって、もはやなかなか選ばれない選択肢になったことを意味する。コロナによって日常が宙吊りになってしまったとき、2つのワークショップは、平時の社会と人間の関係性を見つめ直す機会ともなった。

今、こうして振り返ることができるのも、制約の多い条件下でできる限りの制作に取り組んだアーティストや諦めることなく柔軟にプログラムに取り組みアーティストに伴走したスタッフ、それらを支えた事務局のスタッフ、さらにはサポーターや支援をしてくれた方々の熱意と愛情があったからということも言うまでもない。それを踏まえた上で、この2年のアーカスのプログラムは、私たちが生きる近代社会の来し方と行く末を眺めながら、人間としてこれからどう生きるのかという問いに深く関わるものばかりであったように思う。果たしてコロナの時代における3年目はどうなるだろうか。不確実な時代を読む広い視野と日々の細やかな振る舞いの関係を図りながら、少しずつ確実に歩を進めてゆきたい。

For these two years during which the novel coronavirus has spread all across the world, ARCUS Project's has continued to plan, change, and adjust. Having richly reflected this zeitgeist, the Artist-in-Residence Program and the Local Program are sure to be regarded as strikingly unusual once the pandemic is finally over. I would here like to look back on ARCUS and this singular period of time.

Turning first to the residency program, in June, when the 2020 program's resident artists Ieva Raudsepa, millonaliu, and OLTA were selected, the first state of emergency had just been lifted, and it remained difficult to travel internationally or even within Japan. Given that we could not see any signs of a resolution to this situation, the decision was made to hold the residency fundamentally online in 2020 and then invite the three artists to take part in an in-person residency in Moriya City in 2021. As 2021 began, however, the third and fourth states of emergency were declared in quick succession, and continued until late September, with the result that we decided to hold the residency online again in the second year and not extend the residency further. Since we delayed making a decision until quite late, the residency was scheduled for December 2021 to February 2022, after which Open Studios was held to present the results. From their respective locations, Raudsepa and millonaliu conceived artworks based on research, sent exhibition plans to ARCUS Studio, and presented the results of about two years of work. On the other hand, OLTA conducted its research in 2020 while paying visits to Moriya, and was able to stay in Moriya to continue its work the following year. For the 2021 program, Marjolein van der Loo was newly selected as a resident artist and conducted research online with the expectation of participating in person next year.

Turning now to the activities of the three artists participating in the residency from 2020, millonaliu and OLTA elucidated the nature of the modern society in which we live through the framework of agriculture, while Raudsepa dealt with the future as envisioned by such a society.

Millonaliu researched a type of rice grown in Taiwan when it was ruled by the Empire of Japan. The crossbred Hōrai rice was round and versatile, and quite different from the native species of rice in Taiwan. Millionaliu used materials and documentary footage to show how this rice was the result not only of crossbreeding but also of land improvements, irrigation systems, and chemical fertilizer development.

At a time when the industrialization of agriculture at the behest of politics and the market has become so evident, OLTA elected to attempt no-till farming on abandoned farmland. Without using agrochemicals or fertilizers, and instead entrusting everything to the land, the power of the seeds, and the weather, this method of farming has no guaranteed end result. And it is precisely for this reason that people stay close to the speed and intended course of the land and plants, and can thus relatively examine the excesses of modern society.

Raudsepa too confronted what cannot be predicted. Her work was inspired by the appearance of the Tokyo Metropolitan Expressway as an image of the near future in Tarkovsky's

*Solaris* (1972). She filmed an expressway in the city of Riga, where she is based, and created a video work exploring the differences between the images of the future in the 1970s and the present day. The image of the future in the age of the coronavirus was something pervaded by a nebulous sense of unease, our body and emotions shifting due to climate change.

Held in parallel with the Artist-in-Residence Program to convey the joy of creativity to residents, the Local Program searched in 2020 for the topical meanings of passing time together and walking. The two workshops "Retrace—Walking a *Ri*" by Shimura Nobuhiro and "Under-Connected Reality" by Hibino Katsuhiko were attempts, through the act of walking, to restore those physical connections between people that had become diminished by the coronavirus pandemic. Shimura focused on an *ichirizuka*, a type of historical distance marker like milestones, that remains in Moriya, and from the *ichirizuka* walked a distance of one *ri* (equivalent to just under four kilometers), speaking with participants while trying to imagine the guideposts of the future. Hibino distributed pieces of cloth, large enough to cover the body, among his workshop's participants, and then transformed these into costumes, mats, or sashes with which they walked and performed while wordlessly breathing in sync. The writer Rebecca Solnit says that walking is today a very conscious choice as a means of moving. That is, people rarely chose to walk now due to the spread of private automobiles and the development of transportation networks. At a time when the pandemic has left everyday life suspended, these two workshops were opportunities to re-examine the relationship between people and society during ordinary times.

That I am now able to look back on the activities like this is, needless to say, by dint of the enthusiasm and affection shown by the artists who worked as best they could in the heavily restricted conditions, by the members of staff who accompanied the artists and engaged flexibly and resolutely in carrying out the programs, by the administrative staff who helped all this happen, and by the other volunteers and supporters. In this way, these two years of programs at ARCUS examined the past and future of the modern society in which we live, and seem profoundly linked to the question of how we can live from now as human beings. What lies ahead in the third year of the pandemic? Continuing to build connections between the wider perspectives that can interpret an uncertain age and thoughtful modes of daily behavior, I hope to move forward slowly but surely.

# アーティスト・イン・レジデンスプログラム Artist-in-Residence Program

アーカスプロジェクト2020 いばらき  
アーティスト・イン・レジデンスプログラム  
2020年9月24日—12月17日[85日間]

アーカスプロジェクト2021 いばらき  
アーティスト・イン・レジデンスプログラム  
2021年12月3日—2022年2月25日[85日間]

毎年公募により世界中から若手アーティストを招聘している。選ばれたアーティストには、制作費や渡航費のほか、スタジオと滞在住居、制作に専念できる時間と環境を提供し、支援を行っている。

27年目を迎えた2020年度は、新型コロナウイルス感染症拡大の影響により、アーカスプロジェクトが始まって以来、初めてアーティストを守谷へ迎え入れず、オンラインでのレジデンスプログラムを実施した。また、オランダ王国大使館とDutchCultureオランダ国際文化協力センターと連携し、オランダからのアーティストを支援する枠を設けた。選出された外国籍枠とオランダ国籍枠のアーティストはそれぞれの活動拠点において、さらに、日本国籍枠のアーティストは守谷に通いながら、調査と制作に取り組んだ。

2021年度より、応募に際して申請料を課した。例年に比べて応募者は減少したが、外国籍1組の枠に対して、233件(52か国・地域)からの応募があった。選出された1組のアーティストと2020年度に選出された3組のアーティストがレジデンスプログラムに参加した。新型コロナウイルス感染症拡大の影響により、日本国籍のアーティスト1組以外はオンラインで実施し、プログラムの終盤には成果発表の機会であるオンライン・オープンスタジオを開催した。

ARCUS Project 2020 IBARAKI  
Artist-in-Residence Program  
September 24–December 17, 2020 (85 days)

ARCUS Project 2021 IBARAKI  
Artist-in-Residence Program  
December 3, 2021–February 25, 2022 (85 days)

The Artist-in-Residence Program holds an annual open call for emerging artists from around the world. In addition to funding for their production and travel costs, the selected artists are provided with a studio, accommodation, and the time and environment for immersing themselves in their work as well as with various other forms of support.

Due to the impact of the coronavirus pandemic, the 2020 edition, which marked the twenty-seventh year of the program, was held for the first time in an online format in which the resident artists did not stay in Moriya. ARCUS Project also entered into a partnership with the Embassy of the Kingdom of the Netherlands in Japan and DutchCulture, centre for international cooperation to offer a new application category for artists from or based in the Netherlands. The selected artists—one based in the Netherlands and one with non-Japanese nationality—participated in the residency from the countries in which they are based, while the selected Japanese artist was able to visit Moriya to do research and work on their project.

For the 2021 edition, an application fee was introduced. Though the number of applicants accordingly decreased from previous years, the program nonetheless received 233 applications from fifty-two countries and regions for the residency, which was available for one artist with non-Japanese nationality. The selected artist joined the three previously selected in 2020, who continued their residency for a second year. Due to the ongoing impact of the coronavirus pandemic, the artists with non-Japanese nationality again participated online, with the Open Studio event at the end for presenting what they did during their residency also conducted online.

**2020–2021年度 招聘アーティスト**  
イエヴァ・ラウドゥセパ [ラトビア]  
ミロナリウ(クロディアナ・ミローナ &  
ユァン・チュン・リウ) [アルバニア/台湾]  
オル太 [日本]

**2021年度 招聘アーティスト**  
マリョライン・ファン・デル・ロー [オランダ]

**2020年度 応募件数**  
– 外国籍者: 487件 [77か国・地域]  
– オランダ国籍、またはオランダを拠点とする  
アーティスト: 23件 [12か国・地域]  
– 日本国籍者: 17件

**選考委員**  
井關悠(水戸芸術館現代美術センター 学芸員)  
徳山拓一(森美術館 アソシエイト・キュレーター)  
アーカスプロジェクト実行委員会

**2021年度 応募件数**  
– 外国籍者: 233件 [52か国・地域]

**選考委員**  
井關悠(水戸芸術館現代美術センター 学芸員)  
野村しのぶ(東京オペラシティアートギャラリー シニア・キュレーター)  
アーカスプロジェクト実行委員会

**2020–2021 Resident Artists**  
Ieva Raudsepa (Latvia)  
millonaliu (Klodiana Millona & Yuan Chun Liu)  
(Albania/Taiwan)  
OLTA (Japan)

**2021 Resident Artist**  
Marjolein van der Loo (The Netherlands)

**2020 Applicant & Country/Region Numbers**  
– Artists with non-Japanese nationality:  
487 applicants from 77 countries/regions  
– Artists from the Netherlands:  
23 applicants from 12 countries/regions  
– Artists with Japanese nationality: 17 applicants

**Jury**  
Iseki Yu (Curator, Contemporary Art Center, Art Tower Mito)  
Tokuyama Hirokazu (Associate Curator, Mori Art Museum)  
ARCUS Project Administration Committee

**2021 Applicant & Country/Region Numbers**  
– Artists with non-Japanese nationality:  
233 applicants from 52 countries/regions

**Jury**  
Iseki Yu (Curator, Contemporary Art Center, Art Tower Mito)  
Nomura Shinobu (Senior Curator, Tokyo Opera City Art Gallery)  
ARCUS Project Administration Committee



# イエヴァ・ラウドゥセパ Ieva Raudsepa

1992年ラトビア、リガ生まれ、ロサンゼルス在住。ラトビア大学で哲学を学んだ後、カリフォルニア芸術大学にてMFAを取得。ラトビアがソビエト連邦から独立した後生まれ、共産主義から資本主義への転換期に育ったラウドゥセパは、自らと同世代であるソ連崩壊後の最初の世代の若者たちを、主に写真や映像作品で表象している。映像制作においては、理論とフィクションの効果的な組み合わせで物語を作り、メタレベルでその物語を問い直す。日常の空間で役者が演技をすることで、役者の演技の虚構性ととも、実際の状況が偶然語る部分にも関心を寄せている。近年の主な展示・活動に「Future Ghosts」(Human Resources, ロサンゼルス, 2019)、「Haunts」(CalArts 2019 MFA Exhibition, Track 16, ロサンゼルス, 2019)、「It Could Just Swallow You Up」(ISSP Gallery, リガ, 2019)など。

Born in Riga, Latvia, in 1992, Ieva Raudsepa is now based in Los Angeles. After studying philosophy at the University of Latvia, she received an MFA at the California Institute of the Arts. As someone born following the independence of Latvia from the Soviet Union, and brought up during the subsequent period of transition from communism to capitalism, Raudsepa's work attempts mainly through photography and video to capture her fellow members of this young generation that emerged immediately after the collapse of the Soviet Union. In her video practice, she creates narratives by effectively fusing theory and fiction, and then re-questions these narratives at a metalevel. Alongside revealing the fictionality of a performance by having actors perform in everyday spaces, she is interested in what actual circumstances tell us by chance. Recent exhibitions and activities include *Future Ghosts* (Human Resources, Los Angeles, 2019), *Haunts* (CalArts 2019 MFA Exhibition, Track 16, Los Angeles, 2019), and *It Could Just Swallow You Up* (ISSP Gallery, Riga, 2019).

## 《トーキョー・ハイウェイ・シーン》

私のプロジェクトの出発点は、アンドレイ・タルコフスキーの映画『惑星ソラリス』(1972年)のワンシーンだ。1971年に東京の首都高で撮影したものが、映画では未来都市の風景として使われている。

戦後急速な成長を遂げたことにより、東京は文化的な想像力のなかで未来のイメージとして描かれるようになった。私は、かつて人々が「未来」を思い描くことができたということ、また現代の私たちはそれをどう考えれば良いのか、ということに関心を抱いている。今となっては、「未来」はもはや技術的ユートピアでも進化を約束するものでもなく、常に緊急事態のなかで暮らすようなものに思える。

『惑星ソラリス』のシーンと同様、私の映像作品の一部も街を走る車の視点で撮影され、架空の未来からやってきた人が東京の街中を走るという物語の背景となる。そしてこの架空の物語の登場人物は、大きな不安が支配する時代に迷い込んでしまったことに気づく。

「このあとにくる時代を心待ちにしている人なんているなんているの？」

## Tokyo Highway Scene

The starting point for my project was an episode from the 1972 Andrei Tarkovsky movie *Solaris*, which he shot in 1971 on the highways in Tokyo and in the movie it represents an imaginary future city.

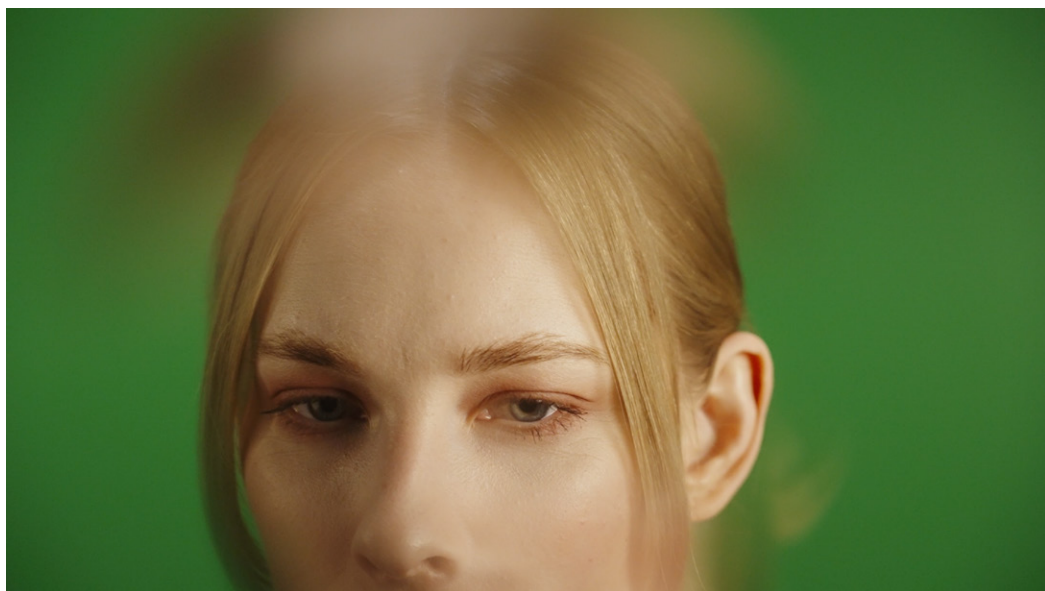
The rapid development of postwar Tokyo made the city into an image of the future in the cultural imagination. I am interested in the way that people were able to imagine “the future” in the past and what can we make of it today? From the perspective of now, the future no longer looks like a promise of technical utopia and progress, but more like life in a constant state of emergency.

Similarly to the episode from *Solaris*, parts of my video piece are shot from the perspective of a vehicle moving through the city and this becomes the backdrop for a story about someone from an imaginary future driving through Tokyo. The character of this fictional story finds herself at a moment of great uncertainty: *Is there anyone who is looking forward to the moment that comes after this one?*



《トーキョー・ハイウェイ・シーン》  
ビデオ・インスタレーション (シングルチャンネル)  
Tokyo Highway Scene  
Single-channel video installation  
10'25", 2022



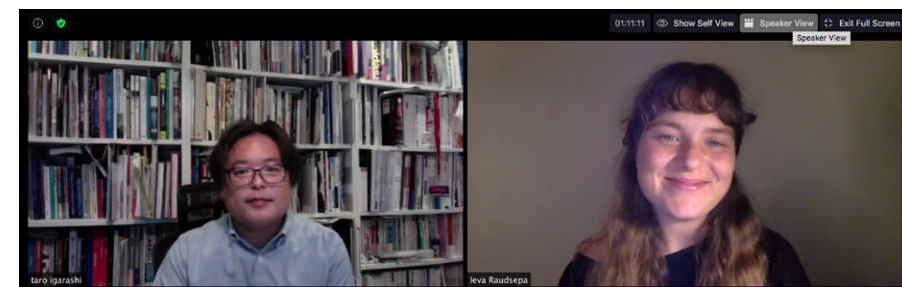


ラトビア出身のラウドゥセパは、私的な観察や史実、フィクションの効果的な組み合わせで物語を作り、映像やテキスト、写真などを用いながら作品を制作している。映像作品では、日常の空間で役者が演技をすることで、役者の演技の虚構性ととも、実際の状況が偶然語る部分にも関心を寄せている。

アーカスプロジェクトにおいては、2年間に渡るオンラインによる調査を行い、ソビエト連邦の映画監督アンドレイ・タルコフスキーの『惑星ソラリス』(1972)をモチーフに、過去から見た未来と、疫病が世界的に流行している現在から見る未来を重ね合わせ、未来に対する意識の両義性に光を当てた映像を制作した。『惑星ソラリス』には、当時から見た未来の都市像として、東京の首都高速道路のシーンが映し出されている。本来であれば、ラウドゥセパは来日し、首都高速道路や都市計画を調べて制作をしたことだろう。しかしながら、新型コロナウイルスの世界的流行の影響で、それを果たすことが叶わなかった。これは、奇しくもタルコフスキー自身の経験を想起させる。彼はもともと作中の未来像を1970年の日本万国博覧会に求め、それを撮影しようとしていたが、当局からの渡航許可が下りず、代案として首都高速道路を撮影したのだった。「移動が叶わず、現場に行けないこと」と「埋められない距離に反して膨らむ想像力」をどのように作品は扱うことができるのか。ラウドゥセパが今回の制作で試みたことは、そうした事柄に向き合いながら、それでも映画を巡る歴史から立ち上ってくる記憶や想像、そして先行き不透明な未来に輪郭を与えることであったといえるだろう。[小澤慶介]

The Latvian Ieva Raudsepa creates narratives by effectively fusing personal observations, history, and fiction in a practice that utilizes video, text, and photography. Alongside revealing the fictionality of actors by having them perform in everyday spaces, she is interested in what actual circumstances tell us by chance.

At ARCUS Project, Raudsepa has conducted research over two years, and made a video work based on the 1972 film *Solaris* by the Soviet director Andrei Tarkovsky, overlaying the future as seen from the past with the future as seen from the present, when a pandemic rages around the world, and highlighting the ambiguity of our awareness of the future. *Solaris* features a scene that uses the Tokyo Metropolitan Expressway to depict what was then seen as a futuristic city. Ordinarily, Raudsepa would have come to Japan and conducted research on the expressway and urban planning. Due to the global impact of the coronavirus pandemic, she was unable to fulfill these wishes, though this is strangely reminiscent of Tarkovsky's own experience. He originally wanted to film the world expo in Japan as an image of the future but was denied permission to travel, meaning the Tokyo Metropolitan Expressway was used as a substitute location. Being unable to travel and go to a location in person. The burgeoning imagination, contrasting with an unbridgeable distance. How could Raudsepa's work deal with these issues? What she has done confronts the circumstances while also nonetheless sketching in the contours of memory and the imagination that emerge from the history surrounding cinema as well as of a future that remains uncertain. [Ozawa Keisuke]



建築史家 五十嵐太郎氏へのインタビュー  
Interviewing the architectural historian Igarashi Taro





# ミロナリウ (クロディアナ・ミローナ & ユアン・チュン・リウ)

## millonaliu (Klodiana Millona & Yuan Chun Liu)

空間デザイナー兼リサーチャーであるアルバニア出身のクロディアナ・ミローナと台湾出身のユアン・チュン・リウによるロッテルダム在住のデュオ。ハーグ王立芸術アカデミーでインテリア・アーキテクチャを学び、建築を軸に領域横断的な活動を展開している。その発表形式は、建築の実践、映像、書籍、展覧会、ワークショップなど多岐に渡る。ウクライナでの滞在制作《Leave Us Alone》では、社会変革から取り残された工場に着目し、労働者と協働でフェスティバルを開催することで、社会の流れから取り残されながらも孤立したコミュニティを形成している工場の社会的な側面に光を当てた。近年の主な展示・活動に「Other Ways of Watching Together」(Showroom MAMA, ロッテルダム, 2020)、「Taking the Kitchen's Side」(Lisbon Architecture Triennale 2019, ポルトガル)など。

The Rotterdam-based millonaliu is a duo of spatial designers and researchers Klodiana Millona from Albania and Yuan Chun Liu from Taiwan. After studying interior architecture at the Royal Academy of Art, The Hague, they began developing interdisciplinary activities with a focus on architecture. The duo's work encompasses everything from architectural practice to video, publishing, exhibitions, and workshops. Made during a stay in Ukraine, *Leave Us Alone* examines factories left behind after social change, and by holding a festival in collaboration with workers, millonaliu highlighted the social aspect of factories whereby an isolated community is formed while the times move on. Recent exhibitions and activities include *Other Ways of Watching Together* (Showroom MAMA, Rotterdam, 2020) and *Taking the Kitchen's Side* (Lisbon Architecture Triennale 2019, Portugal).



《ねばねばした絡み合い》  
Still from *Sticky Entanglements*

《ねばねばした絡み合い》  
Sticky Entanglements Two-channel video installation  
11'25", 2022  
エドワード・ハンズレーン (エドワード・ハンズレーン)

### 《ねばねばした絡み合い》

作物や土壌を生きたアーカイブと捉える私たちは、品種改良された米の持つ批判的物質性と隠れた物語を探り、土地環境の形成と、統制の技術としての遺伝子組み換え作物の栽培と商業化について考察している。日本統治時代の台湾(1895-1945年)において作られた品種改良米「蓬萊米」<sup>ほうらいまい</sup>から読み取れる複雑な背景に着目し、権力、知識、科学、生態が様々な折り重なり組み込まれたこの種子が内包するものを、別の視点からの地図として描き出そうと試みる。

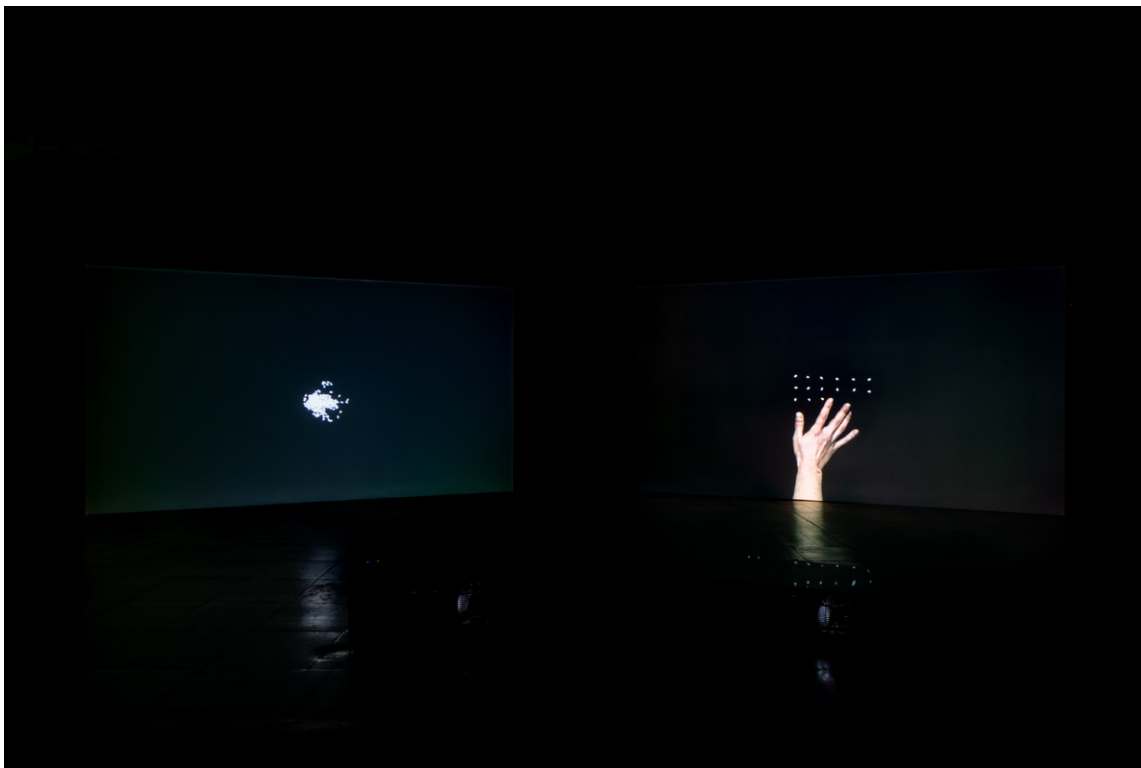
リサーチは、アーカイブ資料、政府報告書、科学研究、文献、インタビューなどとの批評的な出会いを基盤に、1年前に行った調査をさらに発展させ、より粘り気のあるものにしていく。この科学的に改良された種子がネバネバと糸を引く様を、農業と自然についてのよくある平板な解釈では見えなくされているその糸を、描写するのだ。

### *Sticky Entanglements*

Looking at crops and soil as living archives, we have been exploring the critical materiality and hidden narratives of cross breeding rice; addressing landscape formation and the cultivation and commercialisation of genetically modified crops as a technology of control. Focusing on entangled readings of Hōrai rice—the Japanese Empire rice engineering project in colonial Taiwan (1895-1945)—our research attempts to visibilize a counter cartography within the engineered body of the seed where varying layers of power, knowledge, science and ecologies are ingrained within.

The research builds upon critical encounters with archival materials, governmental reports, scientific studies, literature and interviews, expanding further from the research conducted a year ago into narrating the very sticky threads drawn by this scientifically improved seed and which are rendered invisible into dominant and flattening readings of agriculture and nature.





インスタレーション風景  
Installation view

オランダのロッテルダム在住でアルバニア出身のクロディアナ・ミローナと台湾出身のユアン・チュン・リウによるアーティストデュオ、ミロナリウは、アートからデザイン、建築までの領域を横断しながら創作活動を行っている。

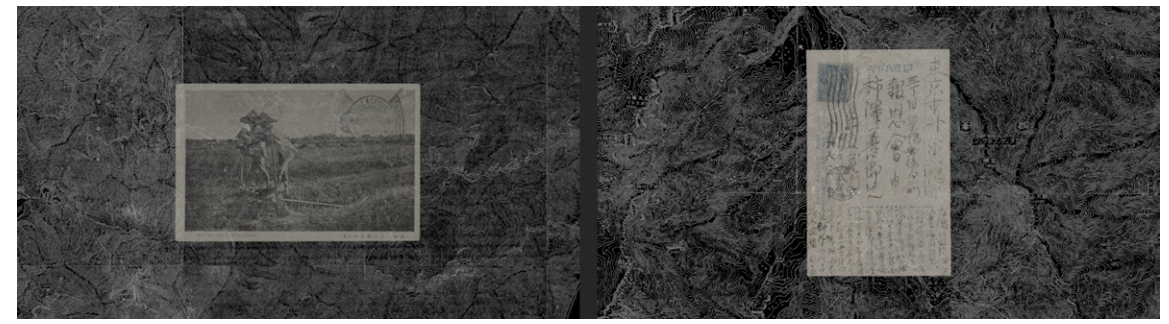
2年間に渡るオンラインによるプログラムにおいて、二人は、大日本帝国の統治下の台湾で品種改良されたジャポニカ米「蓬萊米」について調べ、風景に折り込まれた目に見えない力のありかを明らかにする試みを行なった。もともと台湾で獲れる米は細長い形をしたインディカ米であった。しかし大日本帝国が、内地への輸出のために開発した種が蓬萊米である。丸く粘り気のある種、蓬萊米の別名「台中65号」は、ジャポニカ米とは言っても高温多湿の気候条件で育ち病気にも強い奇跡の米と言われた。そして、それをめぐる土地の支配構造は農業だけに留まらず、灌漑設備を整える土木事業や化学肥料を取り入れる化学産業をも巻き込んだことにも目を配ると、台湾の風景には幾重もの力が折り重なっていることが浮かび上がってくる。2面のスクリーンには、史実とともに「粘り気」によって抜き差しがたく結びついた大日本帝国と台湾の関係が表されている。「蓬萊」という、理想郷を想起させるイメージの背後では、どのようなことが起こっていたのか。イメージ、政治、経済の結節点としての米から、日本とアジア諸国をめぐって繰り広げられた歴史の綾を、今どのようにひも解くことができるのか。映像は、私たちに問いかける。

[小澤慶介]

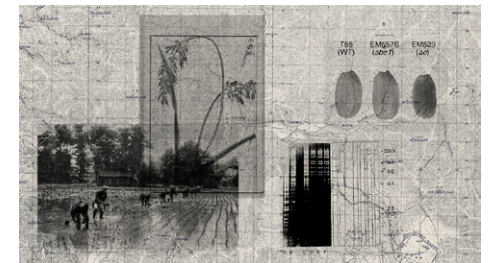
Based in Rotterdam, the Netherlands, millonaliu is two artists: the Albanian Klodiana Millona and Taiwanese Yuan Chun Liu. The duo's interdisciplinary activities encompass art, design, and architecture.

During the two-year online residency, the pair have investigated Hōrai rice, a type of crossbred japonica rice that was cultivated in Taiwan during its time as a Japanese colony, and attempted to reveal the whereabouts of the invisible power hidden in the landscape. The rice originally grown in Taiwan was the long and thin indica subspecies of Asian rice (*Oryza sativa*). Hōrai rice was developed by the Empire of Japan for export back to Japan. The round and glutinous Hōrai variety Taichung 65 was regarded as a "miracle rice" that, though a variety of japonica, could be cultivated in hot and humid climates, and was also highly resilient to disease. When we consider how the structures for controlling the land to cultivate Hōrai did not stop only at agriculture, but also involved civil engineering for the irrigation and the chemical industry for the fertilizer, we begin to see the multilayered nature of the power that lay over the landscape of Taiwan. The two screens show the relationship between Taiwan and the Empire of Japan, tightly entangled by both history and a kind of stickiness. What was the reality behind Hōrai, a name conjuring up in Japanese an image of a Shangri-la? Through rice as a node of images, politics, and economics, how can we unravel the contours of the history that unfolded across Japan and other Asian nations? This is what the video asks us.

[Ozawa Keisuke]



《ねばねばした絡み合い》  
Still from *Sticky Entanglements*



農業史家 藤原辰志氏へのインタビュー  
Interviewing the agricultural historian Fujihara Tatsushi





上:《耕す家:不確かな生成》  
Cultivate House: Uncertain Generation  
左:耕す家の内部  
Interior view of Cultivate House

2009年に東京で結成された、6人組のアーティスト集団。これまでに、ゲームや祭りなど、特定の共同体において見られる集団的な行為とそこで繰り上げられるコミュニケーションに着目し、それらを再編・再演する作品《超衆芸術 スタンドプレー》や《TRANSMISSION PANG PANG》などを手がけてきた。また、近年の作品《耕す家》は、不耕作地に建てたポータブルな家を拠点に、耕作と制作を行うというものだ。オル太の制作は、さまざまな共同体の基盤を揺さぶり、それを支えている思考や慣習、言語、生活様式を浮かび上がらせる。近年の主な展示・活動に「超衆芸術 スタンドプレー」(ロームシアター京都×京都芸術センター U35創造支援プログラム “KIPPU”、2020)、青森EARTH2019「いのち耕す場所—農業がひらくアートの未来」(青森県立美術館)、釜山ビエンナーレ2016「Hybridizing Earth Discussing Multitude」(韓国)など。

OLTA is a group of six artists formed in Tokyo in 2009. Its practice to date has focused on collective acts within particular communities like games and festivals, and the communication that unfolds there, which it has reconfigured and re-enacted in such works as *Hyper Popular Art Stand Play* and *TRANSMISSION PANG PANG*. Its recent work *Cultivate House* saw the group undertake cultivation and production at a mobile home built on untilled land. OLTA's practice disrupts the foundations of various communities, and brings out the ideas, customs, language, and lifestyles that underpin these. Recent exhibitions and activities include *Hyper Popular Art Stand Play* (ROHM Theatre Kyoto + Kyoto Art Center KIPPU Under 35 Creative Support Program, 2020), *Aomori EARTH 2019: Agrotopia—When Life Becomes Art Through Local Agriculture* (Aomori Museum of Art), and *Busan Biennale 2016: Hybridizing Earth, Discussing Multitude* (South Korea).



左2点:不耕起栽培の実践  
No-till farming  
下2点:コンポストトイレ  
Composting toilet



## 《耕す家:不確かな生成》

私たちは、数年間使用されてこなかった守谷市内の土地に仮の家を建て、住みながら、農耕を通して人間とそれを取り巻く環境について考える。

農耕は、復元可能性を含んだ人間による地表への働きかけである。人間は耕地を繰り返し生み出し、作物を栽培する。しかし、実際に農家であるか、畑を持っていなければ、そうした営みは体験されにくい。

今回、市民にお借りした、竹林と住宅地に挟まれた土地は、市街化調整区域に指定される。市街化調整区域とは、無秩序な市街化を抑制するために開発や建築が原則として禁止されている。この場所で私たちが農耕を営むための「家」を建てるために、仮設興行場としての建築許可を申請する。《耕す家》は道具を置く「納屋」とベッドやコンポストトイレといった「家」としての機能を持つ。壁の一部は、舞台として畑の方へと開かれる。

畑には固定種や在来種などの種を植え、コンパニオンプランツや草マルチを用いて不耕起栽培に取り組む。この方法で栽培する農作物は、土壌の条件から各々の種によって生育が変わるため、同時期に収穫することはできない。その一方で、作物は、それぞれ土壌に住む生態系を活かして育つ。

作物の育成する過程を観察し、この場所で拾ったプラスチックやアルミ缶などの人工的な素材に版画として描く。また、土地に自生している竹や葛を利用して、オブジェクトをつくる。農作物を調理して食べ、米ぬかや穀殻を利用し、排泄物を堆肥に変える。空き地を起点として、自然との協同を見出すことによって、自然環境への人間の営みの再適応の道を提示する。

## Cultivate House: Uncertain Generation

We built a temporary house on a piece of land in Moriya City unused for several years, and while living there, are thinking about humankind and its environment through farming.

Farming is the human activity of working the land sustainably. Humans cultivate the land and raise crops. But in reality, this is something difficult to experience unless you are an actual farmer or have a field.

Sandwiched between a bamboo grove and houses, the land we have borrowed from a local resident for the project is designated an “urbanization control area.” In such an area, development and building construction is in principle prohibited in order to prevent uncontrolled urbanization. So that we could construct a “house” for farming at this location, we applied for a building permit for what is termed a temporary “entertainment place.” *Cultivate House* functions as an actual house with a “barn” for storing tools as well as beds and a composting toilet. Part of the wall opens out toward the field like a stage.

In the field, we have planted true-bred and native species, and engage in no-till farming using companion planting and mulched grass. Due to changes in how different species grow according to the conditions of the soil, crops cultivated through such methods cannot be harvested in the same season. On the other hand, crops grow by harnessing the ecosystems that exist in the soil.

Observing the process of the crops growing, we have created prints on artificial materials found at the site like plastic and aluminum cans. We have also used the bamboo and arrowroot growing wild on the land to make objects. We cook and eat the crops, and use rice bran or husk to turn human waste into compost. Starting from a vacant plot of land, we are proposing ways to readapt human activities to the environment by finding cooperation with nature.





スタジオ風景 In the studio



守谷で宮崎毅氏(環境地水学)とプロジェクト候補地の視察  
Inspecting a candidate site for the project with the soil hydrology expert Miyazaki Tsuyoshi in Moriya City

東京を拠点に活動する6人組のアーティストコレクティブ「オル太」は、アーカスプロジェクトにおいて《耕す家：不確かな生成》を手がけた。本プロジェクトは、以前に行なったものを守谷市の土地の特長を踏まえながら改編したものだ。初年度には、不耕起栽培や堆肥づくりを学ぶために福島県の土壌生態学者を訪ねた。また守谷市では、環境池水学研究者の協力を得て畑の候補地を選定した。2年目には、その畑で、実際に陸稲や瓜、豆類などの種を蒔いて育て、収穫をした。並行して、耕作地内に小屋を建てるべく、建築申請の手続きを行なった。

専門の農業従事者ではないからこそ、オル太は、投機と回収という高度に産業化した農業とは別のモデルを追求している。不耕起栽培という実験的な農法を採用したり、一代限りの作物しか実らせないF1種ではなく在来の種を使っての作物栽培を行ったりすることができるのも、これが理由だ。また、敷地に小屋を建てる時には、土地利用と建築を巡る法律が壁になることもあり、思いのままに農作物の栽培を行うことの難しさを経験した。そうした、産業化した農業の隙間を縫うようにして進められたこのプロジェクトの過程で、版画やフロッタージュ、ドローイング、また収穫物は生まれ、それらがアーカススタジオとその近隣にある畑および小屋にて展開している。「完成」よりも「循環」を生むことにこのプロジェクトの意義があるとすれば、今回の取り組みがまた場所と時を超えてつづいてゆくことを願わずにはいられない。[小澤慶介]



At ARCUS Project, the Tokyo-based, six-member artist collective OLTA has created *Cultivate House: Uncertain Generation*. This project was reconfigured from a previous endeavor according to the specific features of the land in Moriya City. During the first year, the group visited a soil ecologist in Fukushima Prefecture to learn more about no-till farming and composting. In Moriya, the group selected a candidate field with the assistance of a soil hydrologist. During the second year, OLTA actually planted, farmed, and harvested dry-land rice, gourd, and beans in the field. In parallel with this, the group undertook the application process necessary for building a small hut on the site.

Precisely because they are not specialists engaged in agriculture, OLTA sought out a model of farming different from the highly industrialized one of investment and recoupment. And this is why OLTA is able to utilize the experimental method of no-till farming and grow crops using native species instead of F1 hybrid seeds that only yield a one-off crop. When building the small hut on the land, the group also faced the hurdle that is the laws surrounding land use and architecture, and experienced the difficulty of farming crops like they wanted. Over the course of this project that proceeded as if stitching up the gaps within industrialized agriculture, there emerged prints, frottages, drawings, and harvested crops, all unfolding at ARCUS Studio as well as in the nearby field and hut. Assuming that the project's significance lies not in reaching a state of "completion" but in producing a "cycle," we must hope that the endeavor continues across other locations and points in time in the future. [Ozawa Keisuke]



福島で金子信博氏(土壌生態学)の堆肥づくりワークショップに参加  
Participating in a composting workshop with the soil ecologist Kaneko Nobuhiro in Fukushima





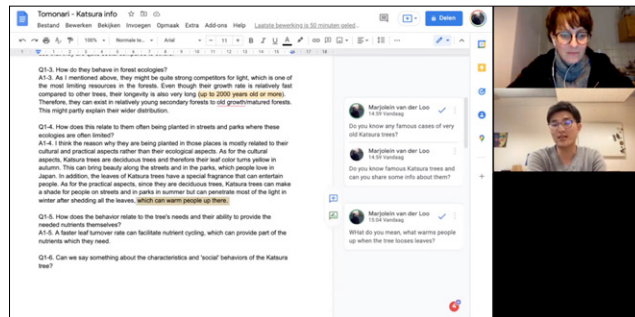
# マリョライン・ファン・デル・ロー Marjolein van der Loo



桂の葉 Katsura leaves

1987年オランダ、ヘレーン生まれ、マーストリヒト在住。ユトレヒト大学で美術史、アールト大学(ヘルシンキ)にて、ヴィジュアル・カルチャーとキュレーションを学んだ。ファン・デル・ローはキュレーター、エドゥケーターとして活動し、制作動機と方法論から近代社会を批評的に捉えるとともに、人間と自然のかかわりを結び直す試みをしている。集約的かつ排他的な近代社会のあり方への対抗として、彼女自身は他者との協働を行ったり、視覚のみならず五感を活用した展覧会制作や教育プロジェクトを実践したりする。パイオダイナミック農法に関連する薬草のお茶や料理を分かちあう教育プログラムを実行し、そのカレンダーを作品化した《Lunar Calendar》をはじめ、非人間の観点から近代社会の行く末と、人間が生き延びるための方法論を指し示すプロジェクトなどがある。近年の主な展示・活動に「Around the Fire」(キュレーターとして、Jan van Eyck Academie, マーストリヒト、2019)、「Once Upon A Town」(キュレーターとして、Urban Storytelling Festival, マーストリヒト、2019)など。

Born in Geleen, the Netherlands, in 1987, Marjolein van der Loo is based in Maastricht. She studied art education at Zuyd University of Applied Science in Maastricht and then visual cultures and curating at Aalto University in Helsinki. Alongside her work as a curator and educator, Van der Loo engages critically with modern society in her practice and methodology, attempting to reconnect humankind and nature. As a form of resistance against our homogenizing and exclusionary society, she collaborates with various partners and develops educational projects and exhibitions that utilize not only sight but all the senses. Her projects, including Lunar Calendar, an almanac for artistic practice developed from traditions of biodynamic farming and astrology, indicate the future that lies beyond modern society from the perspective of the nonhuman and ways for humans to survive. Recent activities include *Around the Fire* (as a curator, Jan van Eyck Academie, Maastricht, 2019) and *Once Upon A Town* (as a curator, Urban Storytelling Festival, Maastricht, 2019).



森林生態学研究者、松尾智成氏(ワーヘニンゲン大学)へのインタビュー  
Interviewing the forest ecology researcher Matsuo Tomonari from Wageningen University



## リサーチについて

アーカスプロジェクトでは、「桂の木」にまつわるリサーチを行いました。桂は、日本の秋の心象風景に宿る木です。桂が紅葉し、景観を変化させることで、季節とのつながりを思い出させてくれます。日本の民話や昔話にもよく登場するこの木は、妖怪であり、伝説上の人物であり、庭師として働いたと言われる「桂男」へとつながります。伝説では、桂男が月で桂を伐採しようとする動きが月の周期を生み出すとされており、地球の住人である私たちの一部に、宇宙学や生態学が自然に組み込まれていることがわかります。私は桂と桂男をお供に、桂の木と、月と、秋という季節との広く生態的、歴史的、経験的な関係を築いてきました。

リサーチを開始するにあたり、まず桂を入手し、自宅の庭に植え、相互の関係構築を図ることから始めました。この関係は、ロビン・ウォール・キマラーが提唱した「Honorable Harvest(敬意ある収穫)」という考え方から着想を得ています。植物に自分の意向を明らかにして向き合おうというものです。植物とまわりの環境を徹底的に観察することで、ケアが実践されるのです。それに加えて私は、桂の木にとって重要な栄養を多く含む自らの経血を、月の周期に合わせて捧げました。

観察の一環として日記をつけ、秋のあいだは落ち葉を集めて香りを研究しました。香水デザイナーのターニャ・シェル氏との対話を通じて、桂の葉の特徴として知られる甘い綿菓子のような香りを調査しました。彼女は、甘さと爽やかなグリーンのコントラストがはつきり際立つ最初の香りから、緑茶を思わせるバランスのとれたトーンへと、葉の香りが徐々に変化していくという分析を示してくれました。

レジデンス期間中は他の落葉植物にも注目し、光や天候のありようが葉の色にどのような影響を与えるか観察しました。そんな中、自治体が植えた桂の木が並ぶ通りに偶然出くわし、街が行っている樹木の手入れや、桂の木を植えたり撤去したりする動機についても知る事となりました。

日が短くなり、寒くなり、雨が多くなると、私は日本の友人・知人に連絡を取り、桂の木や桂男伝説について知っていること、またそれらが秋の行事や食べ物にまつわる記憶にどのように関係しているのかについてさらに調べました。リサーチやミーティングの合間には、教えてもらったレシピを試して、日本の秋の味覚を堪能していました。

今は、桂の木が月とつながるといったストーリーテリングの手法を基本の形式とし、さまざまな観点、人物、場面、事象をどのように舞台の中心につなげるかを考えています。舞台の花道という建築的構造を援用し、エッセイ、脚本、フィクションの形式を用いて、人間の介在と植物の生き様の双方を舞台の中心に呼び込むのです。

## About the Research

At ARCUS Project, my research has orbited around the Katsura tree. This tree is an elemental spirit in the Japanese landscape in the fall season. As the color transformation of Katura's leaves changes our environment, they remind us of our connection to the seasons. Its embeddedness in Japanese folklore and traditional storytelling leads us to *yokai*, legend, and gardener: Katsura-Otoko. Stories tell that his efforts in cutting down a Katsura tree on the moon cause lunar cycles and hence include cosmology and ecology as a natural part of our earthly existence. With Katsura and Katsura-Otoko as companions, I have been orienting the large field of ecological, historical, and experiential relations with the Katsura tree, moon, and autumn season.

I have started the research by acquiring the plant, planting them in my garden, and working on a reciprocal relationship. This relation has been inspired by the honorable harvest formulated by Robin Wall Kimmerer, in which a plant is approached by expressing one's intentions towards them. Through thorough observation of the plant and their environment, care is practiced. Additionally, along with the moon cycles, I have offered my period to the Katsura which contains much valuable nutrition for the tree.

As part of this course of observation, I kept a diary, and along the fall season, I collected some of the fallen leaves to study their scent. In conversation with perfume designer Tanja Schell, we investigated the sweet cotton candy smell Katsura leaves are known for. She shared her insights in the gradual development of the scent of the leaves which moves from strongly contrasting sweet and fresh green to balanced tones that remind of green tea.

During the residency, I have paid much attention to other deciduous plants and how the resources of light and weather affected the change of color of the leaves. During these observations, I stumbled upon a lane with municipal Katsura trees and learned about the cities' care of trees and motivation for planting and removing Katsura trees.

When the days became short, cold, and wet, I have contacted Japanese friends and colleagues to learn more about their knowledge of Katsura trees, the legend of Katsura-Otoko, and how these are possibly embedded in their memories of Autumn activities and foods. Breaks in between research and meetings were filled with trying these recipes and experiencing the tastes of the Japanese fall season.

Taking the method of storytelling in which the Katsura tree becomes connected to the moon, as a format to process my research, I have been thinking about ways to connect aspects, characters, scenes, and events to a central stage. With the support of the architectural construction of the hanamichi in theater, I announce both the agency of humans and vegetal life to the central stage in formats of essay, script and fiction writing.



## オープニング・カンバセーション Opening Conversations

2020年9月27日(日) 15:00-17:00  
会場: アークスタジオ+オンライン配信

オンライン・レジデンスプログラムの本格的な始動に先立ち、イエヴァ・ラウドゥセパ、ミロナリウをインターネットでつなぎ、オル太を会場に迎えて、アーティストたちのこれまでの制作活動を国内外の美術関係者や市民に紹介するイベントを行った。

September 27, 2020 / 3-5 p.m.  
Venue: ARCUS Studio + streamed online

Ahead of the full start of the online residency, this event featured OLTA in the venue in Japan as well as Ieva Raudsepa and Millonaliu connected live online from their respective locations overseas, introducing their previous work for international art industry professionals and the general public.

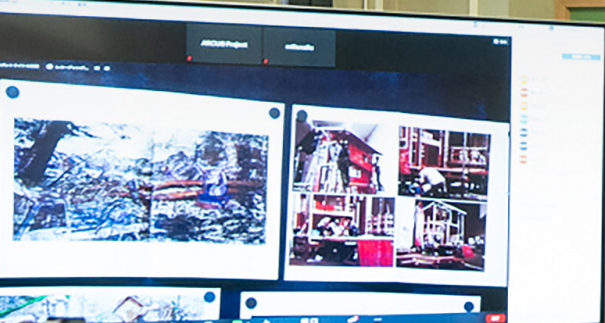
## オンライン・レジデンスプログラム 活動報告会 Online Artist-in- Residence Program Final Presentations

2020年12月12日(土) 15:00-17:00  
会場: オンライン配信

オンライン・レジデンスプログラムにおいて、イエヴァ・ラウドゥセパとミロナリウが約3ヶ月にわたってリモートで行なったりサーチの成果を、またオル太は守谷市や福島県などを訪れて行ったリサーチの成果を発表した。

December 12, 2020 / 3-5 p.m.  
Venue: Streamed online

In this event, Ieva Raudsepa and Millonaliu presented the results of the research they each conducted remotely over the roughly three-month online residency, while OLTA shared the results of its research gathered from visits to Moriya City and Fukushima Prefecture.





# 移動とアイデンティティをめぐって

トーク | 2020年12月12日(土) 13:00-14:30 会場:オンライン配信  
ゲストスピーカー: 荒木悠、小野正嗣 モデレーター: 小澤慶介

新型コロナウイルス感染症が世界的に広がり、人の移動が制限されたとき、人はどのように他者に出会い自己を認識してゆくのだろうか。ある文化と別の文化が会おうところに浮かび上がる人間の生を描き出す小説家の小野正嗣さんとアーティストの荒木悠さんに聞いた。



**小澤** | アイデンティティというのは自己同一性ですか、自分はどこあるいは何に帰属しているのかという帰属意識のことです。私たちは、他者に会った時に「私は、こういう人間なのか」と気づかされることがあると思います。本日は、そうしたアイデンティティのさまざまな側面について、小説家の小野正嗣さんとアーティストの荒木悠さんを迎え、同時代との関係も踏まえながらお話を聞いてゆきたいと思います。

まず、小野さんが書かれた『獅子渡り鼻』や『九年前の祈り』などの小説は、大分県の佐伯市蒲江というご自身の郷里が舞台となっているものが多いですね。それが小野さんのアイデンティティの一部とも考えられますが、どういう経緯で自分の故郷を書くようになったのでしょうか。

**小野** | 僕が小説を書きはじめたのは、大学へ進学するにあたって東京に出てからです。上京して友だちができて、「君はどういうところから来たの?」と聞かれるわけです。それで、例えば、祖母が畑から家に帰ると、仏壇の前に小柄な人の背中が見えて、どこのおばあさんがお参りに来てくれたのだろうと思って近づいたら、お供え物の桃を取って食べようとしていた猿だったなんてことを話すと、周りが面白がってくれました。そこで、もっと自分の田舎のことを知りたくなって色々と思い出を探ったり、郷里に帰る度に土地の歴史や伝承についてお年寄りに話を聞いたりしていました。その頃、研究者になろうと思っていたのと同じくらい、僕自身が見聞きして経験してきた土地について書いてみたいと思っていましたね。それで、修士論文を書くかわらで

書いたものを出版社に送ってみたら、学生の小説コンクールで賞をいただいたという。

**小澤** | 小野さんは、東京を経て、パリに留学しましたが、その時にも郷里について書いていましたね。

**小野** | 研究者になる過程で、フランスの海外県の文学、いわゆるクレオール性の文学に興味を持ち、それについて学ぶためにパリに留学したのです。そうすると、東京にいた時以上に「君はどこから来たの?」あるいは「君はどういう環境で育ってきたのか?」と聞かれることになります。それに応じているうちにますます自分は何者なのかということについて問い、考えるようになりました。人は、違う場所に行って、さまざまな文化や歴史を背負っている人との出会いによって、自分を発見するのではないかと思います。

**小澤** | 小野さんは、自ら移動を繰り返すことによって、自分の出自を確認していったように見えます。一方で、荒木さんは、どのように他者や文化と出会っていったのでしょうか。

**荒木** | 僕は、生まれは山形市ですが、父の仕事の都合で3歳の時にアメリカのオハイオ州クリーブランドに引っ越しまして、その後4歳から6歳、13歳から18歳までをテネシー州のナッシュビルで過ごしました。その後ミズーリ州セントルイスにある大学に進学し、21歳の時に帰国しました。いわゆる帰国子女ですね。アメリカの幼稚園での出来事ですが、先生が絵本を読み聞かせてくれる時間がありました。僕は当時英語が全くわからない。でも先生が突然「ユー」と言ったのです。僕は自分の名前が呼ばれたと思って急に立ち上がって元気に返事してしまい、周りはキョトン。絵本の台詞だったのに勘違いして妙に恥ずかしかったという記憶があります。高校や大学でも、僕の「悠」という名前が英語の二人称の代名詞(You)と同音であるため「私はあなたです」のような意味合いの自己紹介になってしまい、会話が紛らわしくなることがしょっちゅうありました。今思えば原体験ですね。二つの文化圏を行き来していた結果、比較的幼い頃から自分とは一体何者なのだろうか、代名詞だから実は誰にでもなり得るのではないかということをよく妄想しました。ある意味、他者は鏡のように自分を映し出すとも言えそうですし、他者の数だけ自分がいるとも考えられますよね。

**小澤** | 自分が思う「自分」と、他者から見た複数の「自分」がいるということですね。それらが一致せずにバランスが崩れると、相手から一方的にアイデンティティを押し付けられることもあるかと思いますが、いかがでしょうか。

**荒木** | 帰国してからずっと東京在住ですが、周りからは常に移動しているイメージがあるらしく、都内の展覧会で知人に会ったりすると「日本にいたんですか」と驚かれたりすることが度々あります。また、ヨーロッパの某アーティスト・イン・レジデンスの面接を受けた時には、「あなたは、日本人としてこのヨーロッパの地で何がしたいのですか」と訊かれた時のことが印象に残っています。僕にとっては日本が100%自分のホームであるという感覚がなく、文化と文化の間にあるものごとに関心を寄せて作品を作ってきたけれども、改めて他者からジャパニーズネス(日本らしさ)を求められたことに驚きました。

**小野** | 僕も作家として海外の文芸フェスティバルに呼ばれると、しばしば日本の小説について語ることを求められます。日本文学全般を知り尽くしているかのように思われて、情報提供者のような扱いを受けることがあります。それはそれで仕方がないのですが、「こういう作品が、いまの日本の文学では面白いと僕は思います」くらいのことしか言えない。また、コンゴ出身のダンスの振付家から、次のような話を聞いて驚いたことがあります。その方は基本的にはヨーロッパを舞台にして活躍されているのですが、「あなたの作品はアフリカのじゃない」と言われると。要するに、彼の作品は、皆が思い描きそうなアフリカについてのイメージから外れているために、本物っぽくないと言われてしまう。例えば、内戦であるとか、エイズ、あとは大自然というようなイメージを作品に盛り込むことが暗黙のうちに求められるわけです。

**小澤** | そうしたズレは他者からやってくるものもありつつ、自らが自らに対して感じるものもあるかと思います。何かもの考える時は、言語が影響を与えようと思うのですが、日本語や英語、フランス語といった使う言語の違いをとおして自らのアイデンティティの変化を感じることはありましたか。

**小野** | 他の言語の中で暮らしていると、日本語をより客観的に見られるようになると思います。博士論文はフランス語で論理を構築して明晰に書くよう努めました。そうした言語の実践が自分の日本語にも影響を与えたのか、それ以前に比べると、書く日本語がクリアになった感覚がありました。東京で書いていた時には、文章そのものから対象として描かれる田舎のコミュニティの息苦しさみたいなのがもつとにじんできた。対象との距離が近すぎたからかもしれません。それが、外国語のなかで生きることで、対象との距離ができ、近すぎて見えなかったものが、よりはっきり見えるようになったのでしょう。フランスに滞在している間に、自分とは全く出自の違う人たちと話をすると、あとはフランス語で作品を読むことによって、書く主体である僕自身に色々な異質なものが混ざってきました。そうした他者の声をとおして故郷を見ていたということも、故郷を客観的に捉えることができた理由かもしれません。

**荒木** | バイリンガルとしての言語感覚やそのバランスに変化が生じていますね。帰国して13年、英語の発音に日本語アクセントが出てきていることに危機感を覚えたり(笑)。そもそも、教育制

度の違いで、僕は日本でもアメリカでも中学校を出ていないのです。中学校って大事で、語彙や文法などの基礎を学ぶ場だと思うのですが、僕の場合は日英両方ともそれが抜け落ちています。バイリンガルであることは、自分の中に自分が二人いるような感覚なのですが、今は日本語圏の自分も揺らいでいるし、英語圏の自分もどんどん小さくなっていて、一体何が残っているかという感じがしています。僕のような、両親の出生国と違う文化圏で自己形成期を過ごした人は、サードカルチャーキッズと呼ばれていて、自分の拠り所が色々混ざり合っているのです。僕の場合は、自分のそうした出自に対して自信がない分、外的要素に影響されやすいですね。なので海外へ出向くと、赴いた先の風土に対して自分がどう反応したかを検証する方法として滞在制作があった、とも言える気がします。

**小野** | 荒木さんのサードカルチャーキッズのアイデンティティが、作品作りにおいてポジティブに展開しているということですね。そうした主題は、やはりご自身からしか出てこないでしょうし、そういう生き方をされてきたということですよ。

**小澤** | それでは、ここで荒木さんの作品を見ながら、そうしたアイデンティティについて考えてみたいと思います。

**荒木** | まず、2019年、資生堂ギャラリーで発表した《The Last Ball》<sup>Fig.1</sup> という3面の映像インスタレーションです。およそ100年前に資生堂ギャラリーが作られた当時の日本と西洋との出会いをモチーフにしています。映像は、鹿鳴館を思い起こさせるような建物で、ある男女のダンサーが、「美しき青きドナウ」の生演奏に合わせて、お互いが踊っている姿をiPhoneで撮り合うというものです。ただし、演者たちには「相手を撮りつつ、自分は撮られないように」というルールを伝えています。この設定は、ピエール・ロティの著作『秋の日本』に出てくる「江戸の舞踏会」という、ロティが日本に滞在した時に鹿鳴館で若い日本人女性とワルツを踊ったという手記と、その30年後の1920年に芥川龍之介が書いた『舞踏会』という、ロティが踊った人物を主人公にした短編小説を踏まえて、僕が創作しました。また、瞳の色の違いによって見えている風景の色も実は異なる、という研究に着想を得て、それぞれダンサーには色調を変えたiPhoneを持たせています。iPhone視点の映像は半透明にスクリーン上で重なり合うのですが、理論上は補色の関係になっています。つまり、自分が見ている景色と相手が見ている景色が混ざった時のイメージが、より正しく見えるという。

**小野** | 見られないようにするというのは、他者の眼差しに規定されないということですね。一方で「お前はこういう者だ」と決めつける点で眼差すというのは一つの暴力的な行為です。そして当時のことを考えれば、西洋人はある種のエキゾティシズムを持って日本の文化を見て、日本人もある憧れを抱いて西洋を見ていたとも考えられる。そう考えると、それぞれの少し歪んだ眼差しの投げかけによって、相手から逃れながらも同時に理解しようとするという終わりのない運動が生まれるわけですね。





Fig. 1: 左:《The Last Ball》2019、3チャンネル映像インスタレーション 右:資生堂ギャラリーでの展示風景 撮影:加藤健  
Left: *The Last Ball*, 2019, 3-channel HDV installation Right: Installation view at Shiseido Gallery Photo: Kato Ken



Fig. 2: 《蜜月旅行 HONEYMOON》2020、映像インスタレーション ポーラ美術館での展示風景 撮影:加藤健  
*HONEYMOON*, 2020, HDV installation, Installation view at Pola Museum of Art Photo: Kato Ken

**小澤** | 開国当時の西洋と日本の出会い、そしてそこに浮かび上がる文化間の力関係が複雑に描き出されていますね。明治の開国は、内部の統一と数ある外国との関係のうちで、ほとんどはじめて「日本人」が認識された時代だと思えます。荒木さんの意識が、めぐりめぐって日本人とは何かということに向かったことが興味深い。

**荒木** | 次にポーラ美術館で展示中の《蜜月旅行》<sup>Fig.2</sup> というインスタレーションです。いくつかの要素で成り立っているのですが、まず、アドルフ・ド・メイヤーという、フランス人の写真家が、1900年に新婚旅行で来日したときに撮ったセルフポートレートがあります。スーツ姿の白人男性が、和室で正座をしているのですが、足が痺れているのか姿勢が傾いています。このグリッド状の端正な構図の中に、傾いた身体による対比がこの写真をとても生き生きとしたものにしていただいているんですね。実は、正座というのは、明治期に、西洋文化に対して日本的で正しい座り方として打ち出された一つの座り方です。次に、1954年に日伊合同チームで作られた映画『蝶々夫人』が日本で上映された際のプレスシートを大判出力したものをスクリーンとしています。『蝶々夫人』というのは、アメリカ人の小説家が書いた日本人像をイタリアのブッチーニがオペラにしたものですが、その映画ができるまで、オペラ版の『蝶々夫人』は間違った日本像を伝えていました。「正

座」も『蝶々夫人』も、正しい日本的なものを伝えようとするところでつながっています。映像の内容は、蝶々夫人とド・メイヤーの結婚式のライブ中継の様子をフィクションとして仕立てたもので、仲人にはフレデリック・スタールという実在した人類学者を入れ、同じ時代の実在した人物と架空の人物がもし出会っていたら、という設定が展開されています。登場人物は、いずれも正座で結婚式に臨んでいます。さらに、先ほどのスクリーンですが、小さな穴をたくさん開けて、裏側から見ると星空に見えるようにしたのです。星座と正座をかけまして。

**小野** | なるほど！ その星座と正座は、駄洒落に聞こえますよね。それはそうなのですが、海外に長くいて他の言語や複数の言語に長く触れている人は、物質としての言葉、言葉の音響性にとっても敏感になる傾向があると思うのです。例えば、ドイツ語と日本語で小説を書いている多和田葉子さんがいます。以前、荒木さんとも縁があるフランス文学者の野崎敏さんが、多和田葉子さんについてのシンポジウムで、多和田葉子さんの小説のタイトルは言葉遊びになっていると指摘されていました。例えば、『球形時間』は、休憩時間。それから『容疑者の夜行列車』は、夜汽車の夜行列車という風に。作品のタイトルは一つの音なのだけれども、それが表すものは常に二重になっています。

**小澤** | それは、小さいころにアメリカで「You」と言われて反応していた「悠」の姿を思い起こさせますね。荒木さんは、先ほどそれを原体験と言われましたが、まさにそれがここにつながっているようです。そしてまた、この作品は、より虚実ない交ぜに、また複数の文化の間を取り上げた作品になっていますね。

**小野** | アドルフ・ド・メイヤーの写真は興味深いですね。ステレオタイプのものの言い方かもしれませんが、スーツを着て髭を生やした男性的に見える人物が、おそらく座れないからだと思うのだけれど、足を崩してしな垂れている姿は女性的な挙措に見えます。いわゆる西洋文化という、当時の日本が範としていたところからやってきた人物は、男性的で権力的なものを体現しているように見えるものですが、日本的な座り方と言える「正座」の姿勢を取ろうとすると女性的な身体に見えてしまう。

**荒木** | そうですね。記録によると、彼は同性愛者で、実際の奥様も同性愛者かバイセクシャルだったようです。合意の上、二人で制度を乗り越えて生き抜くという意味で、パートナーシップを組んだとも読めます。女性的に見えるというのは、異文化に触れてそれに彼の身体が合わなかったのかもしれないし、彼自身のアイデンティティの表れだったのかもしれない。色々な読み方ができる写真で、非常に興味深く思い、この作品の出発点となりました。

**小澤** | 今、制度という言葉が出たので、ここで少し話を変えて、制度によるアイデンティティについても考えてみたいと思います。いわゆる、言葉による名付けと公表によって明らかになるアイデンティティもありますね。

**小野** | 確かに、集団で生きていく上では、混沌としたものに形を与えるということで、制度とかルールが必要になって、それによって規定されるアイデンティティがあります。パスポートなどを思い浮かべるとよいかもかもしれません。

一方で、荒木さんも指摘したとおり、アイデンティティは多くの他者からできています。またそれを認識するための言葉は、僕らが喋り出すはるか前から多くの他者によって作られ使用されてきたものでもあるわけです。その誰のものでもない言葉を使って表される「私」というものは、実ははっきりとした輪郭を持っていないのかもしれない。つまり、言葉によって名付けられる以前は、ただそこにあって形をなさないまま揺れている。そういう意味では、アイデンティティは、制度的に強制的に一つのものに固着されているものでもあるし、常に不透明な部分を抱えて定まらないものでもある。それから、芸術や文学は、言葉にならない情動や経験などに形を与えるのですが、その素晴らしさは、制度的なものでありながらも、私と他者を峻別するものではなく、むしろ両者を包摂する力を持っているということだと思います。私と他者、ここと余所といった、内側と外側を作り出してしまうと、内側にあるものは自分のものや仲間として認めるけど、外側にあるものはよそ者や敵として排除するという力関係が起こります。そこを、芸術というのは、その「あわい」そのものを、微妙に区切れない点線みたいな感じ、あるいはど

ちらとも決められずに揺らいている感じをそのまま作品として表します。

**荒木** | 文学において、ソリッドな言葉を積み重ねていった上に生まれてくるのは、限りなくソリッドでないイメージを与えていると僕は思っています。

人は、同一の国で生まれ育った人でさえも、何かしらの移動を経て、新しい環境に合わせて自分を変えてゆくと思うのです。そういう意味ですと、アイデンティティは、単一のものではなくてその途中で出会ったものが混ぜこぜになっているはずですよ。

**小澤** | 今、新型コロナウイルス感染症が広がっている影響で移動が難しくなっていますが、他者との出会い方やそれによって自分を見つめ返すことはこれからどうなりそうでしょうか。

**荒木** | 僕は、去年、ものすごく移動の多い年で、たまに本当に自分が今どこにいるのか分からなくなる瞬間もありました。今年は対照的に、ずっと日本にいたわけですが、今は無理に交友を広げず、自分が立っているところを見直すタイミングなのかなと思っています。

**小野** | 僕は文学に関わっている人間で、ふだんからあまり移動することなく書いたり読んだりすることが多いわけですが、文学作品を読む体験をとおして、つねに世界のあちこちに連れて行かれているとも言えます。本というのは、読み手がひとつの場所にいながら、多様な場を経験する、多様な人々の声を聞くことができるメディアだと思うのです。そういう意味ですと、今は、どこにも行けない分、自分の身体がほかではないここにあることを意識しながら、より想像の力を駆使して、余所や他者との関係を捉え直すことのできる時期になっていると思います。

**小澤** | あまり動かず留まりながら、想像の力によって、知らなかった自分や他者に出会うことはできそうですね。コロナ禍において、人々の社会的距離が測られ、デジタルテクノロジーによる遠隔でのコミュニケーションが盛んになっています。オンラインは世界を広げてゆくように見える一方で、機材や手続きを必要とすることから、そこには偶発的な出会いは少ないのかもしれない。そこで、文学が開く世界を旅しながら他者に出会い、アイデンティティを確認し直す。そのほか、今日伺ったお話で、それは単一のものではなく、自分と他人の間で、揺れ動き、伸び縮みをし、あるいはいくつもの要素が闘っている、そのような輪郭の定まらないものであることがお二人の経験をとおして浮かび上がりました。短い時間でしたが、小野さん、荒木さん、貴重なお話をどうもありがとうございました。

# Travel and Identity

Talk | December 12, 2020 / 1–2:30 p.m. Venue: Streamed online  
Guest Speakers: Araki Yu, Ono Masatsugu Moderator: Ozawa Keisuke

With travel restricted due to the global spread of the coronavirus, how do we meet others and perceive ourselves? In this talk, ARCUS Project director Ozawa Keisuke spoke with the novelist Ono Masatsugu and artist Araki Yu, both known for their depictions of human life that arise where different cultures meet.

**Ozawa:** Identity is your sense of self or your awareness of belonging somewhere or to something. When we meet others, it sometimes makes us realize the kind of person we are. Today, I would like to talk about various aspects of identity like this with the novelist Ono Masatsugu and artist Araki Yu, while also drawing on these aspects related to the contemporary era.

Mr. Ono, your novels like *Lion Cross Point* and *A Prayer Nine Years Ago* are often set in your hometown of Kamae in Saeki City, Oita. That would seem to be part of your identity, but how did you come to write about your own hometown?

**Ono:** I started writing novels when I moved to Tokyo to go to college. I made friends after arriving in Tokyo and they asked me where I was from. So, for instance, I would tell them how my grandmother would come home from the fields and, seeing the back of someone small in front of the Buddhist altar, would think that an old woman had come to pay her respects, only to realize that it was actually a monkey eating the peaches that had been placed at the altar as an offering. They found this kind of story really interesting. I wanted to learn more about the rural area where I grew up, so I searched around for memories and would ask elderly people about the local history and traditions whenever I went back home. At that time, as much as I wanted to become a researcher, I also wanted to write about the places I had heard about and experienced. Alongside working on my master’s thesis, I wrote something and sent it to a publisher, and ended up winning a prize for student novelists.

**Ozawa:** You were in Tokyo and then studied in Paris, but still wrote about your hometown even during those times.

**Ono:** Over the course of becoming a scholar, I became interested in Caribbean literature in French and that is what I went to Paris to study. Even more than when I was in Tokyo, people would ask me where I am from and about the kind of place where I grew up. As I answered, I increasingly started to question and think about who I am. When you go somewhere different and encounter people with various cultures and history, you may perhaps then discover yourself.

**Ozawa:** It is like you confirmed your origins by continuing to relocate. Mr. Araki, how have you encountered other people and cultures?

**Araki:** I was born in Yamagata City but moved to Cleveland, Ohio, in the United States at the age of three because of my father’s work, and then lived Nashville, Tennessee, between the ages of four and six, and thirteen and eighteen. I went to college in St. Louis, Missouri, and then came back to Japan at the age of twenty-one. So I’m what they call a returnee. At kindergarten in America, the teacher would read books to us. At the time, I couldn’t understand any English. But the teacher suddenly said, “You.” Thinking my name, Yu, was being called, I quickly stood up and answered, “Yes!” Everyone looked blank. In fact, the teacher had just said a word in the book and I had mistaken it for my name, which I remember was weirdly embarrassing. Even at high school and college, because my name sounded the same as the English word “you,” I would end up sounding like I was saying, “I am you” whenever I introduced myself, and the conversation would often get confusing. Now I think of it, that was a formative experience. As a result of going back and forth like this between two cultures, I used to wonder from a comparatively young age who I was, and that because my name is a pronoun, I could be anyone. We could say that another person is, in a sense, a mirror that reflects you, and that there is a “you” for every other person.

**Ozawa:** There is the “you” that exists in your own mind, and then the multiple versions of “you” as seen by others. When these don’t match and the balance breaks down, an identity can be imposed unilaterally upon you by others.

**Araki:** Though I have always lived in Tokyo since coming back to Japan, people seem to have this image of me as someone constantly on the move, and are often surprised to see me in Japan if we meet at an exhibition in Tokyo. When I was interviewed for an artist residency in Europe, I particularly remember that being asked what I wanted to do in Europe “as a Japanese person.” Not feeling completely at home in Japan and having made work inspired by my interest in what exists between cultures, I was surprised that others wanted “Japaneseness” from me.

**Ono:** When I have been invited to literary festivals overseas as a writer, it often feels like I am being asked to talk about Japanese novels, as if I know everything about Japanese literature—I am treated like someone who is there to provide information. That can’t be helped to a certain extent, but all I can do in those cases is suggest a particular current Japanese

literary work that I personally find interesting. I also heard something surprising from a Congolese dance choreographer. He mainly works in Europe but was told, “Your work is not very African.” In other words, he was told that his work did not seem authentic because it diverged from the image that everyone had of Africa. What people implicitly wanted was work that incorporated images of civil war, AIDS, or nature on an epic scale.

**Ozawa:** Those kinds of discrepancies can be things from others but also things that you sense about yourself. When you think about something, you are influenced by language. Have you ever felt a shift in your identity through differences among the languages you use like Japanese, English, or French?

**Ono:** When I am living surrounded by another language, I think I’m able to view Japanese more objectively. With my PhD dissertation, I really strove to construct the logic in French and write lucidly, and that linguistic practice seemed to have an impact on my Japanese, since I then became able to write in Japanese more clearly after that. When I was writing in Tokyo, the stifling rural community that I was writing about was hazier. Perhaps I was physically too close to the subject. By living somewhere that uses another language, I could get some distance between myself and the subject, and what was too close for me to see then became more distinct. When staying in France, by talking with someone with a completely different background from me or by reading a book in French, various alien elements intermingle with me as a writer. Seeing my hometown through the voice of another is perhaps why I could capture it objectively.

**Araki:** Yes, you can change in terms of your sense of language as a bilingual person or in terms of that balance between the languages. Thirteen years after coming back to Japan, I feel anxious about how a Japanese accent is creeping into my English pronunciation. [*Laughs*] Due to the differences in the education system, I actually never finished junior high school in either Japan or America. Junior high is very important for learning foundational stuff like vocabulary and grammar, and in my case, I am missing that in both English and Japanese. Being bilingual feels like having two people inside me, and the Japanese-language me is right now unstable and the English-language me is getting smaller and smaller, making me wonder just what’s going to be left at the end. People like me who spend their formative years in a culture different from that of their parents are called third culture kids, and the things that anchor them are very mixed. In my case, since I lack the confidence in my origins, I am very easily influenced by external elements. And so perhaps this is why when I go abroad, I work there by verifying how I respond to the milieu of the place where I am staying.

**Ono:** Your identity as a third culture kid has developed in a positive way in terms of how you make your work.

Such themes can only come from you and meant you’ve lived in a certain way.

**Ozawa:** I’d like to continue thinking about identity like this while looking at Mr. Araki’s work.

**Araki:** First is my three-channel video installation *The Last Ball (Fig. 1)*, which I showed at Shiseido Gallery in 2019. It explores an encounter between Japan and the West that took place roughly a century before, when the Shiseido Gallery was first built. The video shows a male and female dancer using iPhones to film each other dancing to “The Blue Danube,” played live in a building evocative of the Rokumeikan [a famous building in Tokyo designed in a Western style and known for its parties and balls with affluent and powerful figures]. I gave the performers a rule: that they must film the other dancer but not themselves. The setting was based on two sources: a passage “A Ball in Edo,” about Pierre Loti dancing a waltz with a young Japanese woman at the Rokumeikan while staying in Japan, as appears in Loti’s travel memoir *Autumn Japoneries*; and the short story “The Ball” written by Akutagawa Ryunosuke in 1920, thirty years after Loti’s text, and whose protagonist is the person with whom Loti danced. I also took inspiration from research that says the color of the landscape you see differs depending on the color of your eyes, and so gave the dancers iPhones with varying color tone settings. The footage shot from the iPhones was superimposed semi-transparently on the screen, theoretically working as complementary colors. In other words, a more “correct” image forms when what you see intermixes with what the other person sees.

**Ono:** To make it unseen is to not be prescribed by the gaze of others. On the other hand, to gaze in the sense of determining what kind of person is the object of the gaze is an act of violence. If we consider that time, the Westerner viewed Japanese culture with a certain kind of exoticism, while the Japanese also viewed the West with a certain aspiration. In that way, what emerged here—caused by each party projecting its own slightly warped gaze—was a never-ending movement of shrinking away from each other while simultaneously trying to understand one another.

**Ozawa:** The work is a complex portrayal of the encounter between the West and Japan when the country opened up, and of the relationships of power between the cultures that emerged there. The opening-up of Japan during the Meiji period was a time when almost for the first time the Japanese were recognized as “Japanese” by internal unification and the relationship with a few foreign countries. What is intriguing here is that Mr. Araki turned back to the question of who are “the Japanese.”

**Araki:** The next work I would like to introduce is my installation *Honeymoon (Fig. 2)*, which was exhibited at Pola Museum of Art. It comprises several elements, but one is the self-portrait taken by the French photographer Adolf de Meyer when he



came to Japan in 1900 for his honeymoon: a white man in a suit sits in a Japanese-style room in the *seiza* position [the formal way of sitting by kneeling on the floor with the legs folded under the thighs], though leaning on his arm, perhaps because his feet are going numb. The contrast between the leaning body and the grid-like, neat composition gives this photograph a very vivid quality. The *seiza*, in fact, is a way of sitting devised during the Meiji period as the “correct” and “Japanese” way to sit, as opposed to the way of sitting in Western culture. The next element is a screen comprising an enlarged version of an actual press sheet from when the 1954 Japanese-Italian film *Madama Butterfly* was released in Japan. *Madama Butterfly* is an opera by Puccini presenting an image of the Japanese, as written originally by an American novelist. Before the film was made, the opera had already given audiences a false image of the Japanese. The *seiza* and *Madama Butterfly* are linked in that they both attempt to convey what is really “Japanese.” My work is a fictional live broadcast of Cio-Cio-san (the titular Madame Butterfly) and Adolf de Meyer’s wedding ceremony and with the actual anthropologist Frederick Starr in the role of the matchmaker, in this way unfolding as an imagined meeting of fictional characters and real-life figures from the time. All of the characters appear at the wedding in the *seiza* position. The screen I mentioned has numerous small holes in it, looking like a starry sky when viewed from behind. I am here linking the constellation with its homonym in Japanese, the *seiza*.

**Ono:** I see! *Seiza* and *seiza*—it sounds like a bad pun. That much is true but people who have lived abroad a long time and had a lot of contact with other or multiple languages are very sensitive to the materiality of words, to the acoustic nature of words. Tawada Yoko, for instance, writes novels in both German and Japanese. Nozaki Kan, a scholar of French literature with whom Mr. Araki also has a connection, once said at a symposium about Tawada Yoko that the titles of her novels are based on wordplay. For example, *Spherical Time* sounds in Japanese like “break time.” *Suspect on the Night Train* sounds like “night train on the night train.” Though one sound, what each word expresses is always double.

**Ozawa:** That reminds me of the story from Mr. Araki’s childhood in America about thinking your name was being called when people said “you.” You mentioned that it was a formative experience and it really does seem like it connects right to what you are doing now. This work also mixes fact and fiction and deals with what exists between multiple cultures.

**Ono:** The Adolf de Meyer photograph is fascinating. Perhaps this is a stereotypical way to put it, and maybe it’s just because a masculine-looking person in a suit and with a beard couldn’t sit like that, but sitting slouched with your legs relaxed has a feminine appearance. The people who came from so-called Western culture—what Japan at the time held up as an exemplum—seemed to embody masculinity and power, but when attempting to adopt the posture of the *seiza*, which

was described as the Japanese way of sitting, their bodies looked feminine.

**Araki:** Yes. According to the historical records, he was gay and his wife was also apparently either gay or bisexual. We can interpret their partnership as an agreement to overcome the prevailing social systems together. What seems feminine to us was perhaps the result of him coming into contact with another culture and this not matching his body, or maybe this was itself an expression of his own identity. With so many ways to interpret it, this incredibly interesting photograph became the departure point for the work I made.

**Ozawa:** The word “systems” came up there. I would like to change the direction of our conversation slightly and think about how identity is shaped by systems. Identity is sometimes revealed through proclamation or naming with words.

**Ono:** Yes, when living as a collective, systems and rules are needed to give shape to disorder, and identity is then prescribed by this. One could perhaps think of passports in this regard.

But as Mr. Araki pointed out, your identity is made by many others. And the words for perceiving that are also made and used by many other people long before we start to speak. The “me” who is expressed through those words that belong to no one is actually perhaps not clearly defined. Named by words, you just exist there unformed and unstable. In that sense, identity is affixed to something systematically and forcibly, and also always indeterminate and in part opaque.

Art and literature give form to emotions and experiences that are otherwise indescribable, a wonder that is systematic but rather than distinguishing between myself and others, has the power to subsume both. When we make divisions of myself and others, here and there, internal and external, it can lead to a power relationship whereby the internal is recognized as “yours” or part of your circle, but what is external is excluded as an outsider or enemy. Art expresses that interstitial as a work while retaining its sense of subtly inseparable dotted lines, or its sense of instability, undecided which way it will go.

**Araki:** In literature, what emerges from accumulating solid words conjures up unsolid images infinitely. People change who they are through various forms of movement and attuning to new environments—even people born and raised in the same country. In that sense, identity is not something singular but rather a mix of the things encountered along the way.

**Ozawa:** Though travel has become difficult right now due to the coronavirus pandemic, how might the way we meet others and, through that, reflect back on ourselves change in the future?

**Araki:** Last year, I traveled a lot and there were moments when I really did not know anymore where I was. By contrast,

in 2020, I have been in Japan the whole year and now feels like the time not to forcibly expand my network, but instead re-examine where I am.

**Ono:** As a member of the literary world, I don’t ordinarily travel around much, and rather write and read a lot. One could say that I am constantly taken hither and thither around the globe through the experience of reading a work of literature. A book is a medium that allows the reader to stay in one location while experiencing various places and listening to various voices. In that sense, the current period is one in which we are conscious of our bodies being nowhere but here, yet can harness our imaginations further to reinterpret our relationship with others and different places to make up for not being able to go anywhere.

**Ozawa:** We are staying put, unable to really move, yet through the power of the imagination can perhaps meet the others and ourselves we did not know. During the pandemic, people have maintained social distancing and communicated a lot remotely through digital technology. Though the online sphere seems on the one hand to expand our world, the necessity for equipment and procedures possibly makes it harder to have chance encounters. Traveling the world opened up to us by literature, we encounter others and reconfirm our identity. What was made evident from your experiences described today is that identity is not singular but something that fluctuates and expands and contracts in the space between ourselves and others; it is something whose contours are amorphous, where various elements are in conflict. Though our discussion was only a short one, I would like to thank you both for your valuable insights today.

## 《耕す家》を振り返って

コーディネーター 藤本裕美子

オル太は2019年に千葉県で《耕す家》というプロジェクトを開始し、2020年度から2021年度にかけてアーカスプロジェクトにおいて《耕す家：不確かな生成》として発展させた。プロジェクトの舞台となったのは、市民から無償で借り受けた耕作放棄地である。コンポストトイレやベッドといった最低限の要素を備えた仮設の家を敷地内に自作し、不耕起栽培という環境や土壌に寄り添った農法に挑戦した。

ある日、《耕す家》の畑で収穫された立派な島カボチャをもらった。その瓢箪のようなフォルムに目を奪われつつ、私は入会地いりあいちのことを考えた。入会地とは、住民の集団や共同体(村落など)が総有し、共同で利用する土地のことだ。日本でも、江戸時代以前には山林などを共同利用する慣習があった。中央集権国家が確立し、中央政府による行政的管理が隔々まで行きわたる以前、人びとは自治的な共同体として土地と付き合っていた。持続可能な農業を営んでいたとされる古代ゲルマン民族の「マルク共同体」や、私有財産と公有財産の区別がほとんど存在しないインドネシアの農村地域でも何世紀にもわたって実践されてきた共同作業や相互扶助の慣習「ゴトン・ロヨン」など、資源を共有し維持する集団、コモンズと似た形態はかつて世界に散見された。それは限られた資源で生活を維持するための方法と言えるだろう。こういった集団による所有のあり方に関心はあったが、「土地やモノは個人が所有するもの」という近代的な所有権意識や、それを前提として成り立つ資本主義の体制に飼い慣らされた私には、現実味がないもののように映っていた。

オル太のメンバー6人は、交代で畑と、同じ敷地内に建てられた仮設の家を管理し、その土地で農耕をしながら制作と生活を営んだ。私はもちろんメンバーでも、入会地でいうところの構成員でもないが、次第に作物と雑草を素早く見分けられるようになり(不耕起栽培の畑では雑草をある程度残すので、一見すると草原のようなのだ。)、水場やコンポストトイレを把握し、食器を洗う際の節水の方法を身につけ、次第に《耕す家》というコミュニティに属しているような感覚をもつようになった。《耕す家》を訪れる人は、オル太に歓迎され、畑でとれたニンジンやマリーゴールドのお茶を振る舞われる。畑作業や食事を

ともにしたり、収穫した野菜をお裾分けしてもらえることもあった。

日本のかつての入会地が、共同体の崩壊を防ぐため入会権を持つ構成員以外に対して排他的であったのに対し、《耕す家》という空間はどこか緩やかで包容力があつた。その緩やかさは制度化される前の時期に限定されたものかもしれないし、芸術活動の枠組みで保護されていることに由来するものかもしれない。それでもメンバーやアーカスサポーター、協力者たち間で営まれる畑仕事やさやかな収穫祭は、効率化を求め産業化された農業に対するオルタナティブや、環境に寄り添う土地の共同管理、資源の共有を体当たりで表現するものであつた。そしてその行為の一つひとつが、私の目には、資本主義の分業制のもと生産者たちが生産手段や土地から切り離され、資本家の下で働かなくてはならなくなったことで解体されてしまったコモンズや自然環境、また相互扶助を、オル太が「労働者／芸術家」として自らの手で再構築しようとするプロセスのように映った。

《耕す家》での活動を振り返ると、その一連のプロセスが、グローバル資本主義が加速する現代に向けられたオル太の意思表示であつたように思う。畑を通りかかる人たちには、メンバーが日々汗水垂らして農作業に取り組む様子がとにかく印象的だつたようだが、その地道な営みこそがコモンやコミュニズム、労働にまつわる私の知識に、フォルムとリアルな湿り気を与えてくれたように思う。手始めに、私は自宅のベランダで放置状態になっているプランターに再び土を入れて種を蒔く。それはかつて食費を節約するために育てられた野菜とは異なる意味をもつだろう。資本主義ともソ連型の国営化された社会主義とも異なる、これからの社会を想像するために蒔かれた種なのだ。

## 移動と創造 (隔離された身体、交換されないまなざし)

沢山遼

成田空港を2020年の11月4日に出発し、同日、アメリカに到着した。航空機チケットを手に入れたあとで、11月4日がアメリカ大統領選の開票日であることに気づいた。混迷を極めた選挙の結果が出たのは、それから3日経った11月7日の土曜日のことである。ちょうど正午頃だつたと思う。街を歩いていると、車のクラクションがあちこちで鳴られ、人々の歓声が聞こえてきた。その様子から、バイデンの当確の速報が出たことを知った。おそらくパンデミックがなければ、トランプが僅差で勝利していただろう。それほどまでにアメリカは二分されていた。

筆者は、文化庁の海外研修制度による助成を受け、現在までニューヨークに滞在している。最初の2ヶ月はブルックリンのブッシュウィックという街で暮らし、その後、クイーンズのジャクソンハイツという街に移った。どちらも移民の街だ。ブッシュウィックは、メキシコ、ドミニカ、エクアドルからの移民が多く、フレデリック・ワイズマンのドキュメンタリーフィルム『In Jackson Heights』(2015)で知られるジャクソンハイツは、さらに多種多様な移民が暮らす。映画のなかで語られるように、ジャクソンハイツでは167もの言語が話されているという。どちらの街でも白人は数の上では圧倒的なマイノリティである。そしてどちらの街でも、南米から移動してきた多くのラテノが暮らし、ここニューヨークでも、裕福とは言えない生活状況のなかを生きていた。移民が多いニューヨークの市民にとって、4年間のトランプ時代が終わるかどうかは、きわめて切実な問題だつたはずだ。

アパートのルームメイトが言うには、かなりの数のメキシコ移民が、マフィアに金を払い、アンダーグラウンドな通路を通してアメリカに来ているらしい。だから、彼らの多くは不法滞在者なのだ、と。その真偽はともかく、非移民ビザでアメリカに入学した筆者ですら、ビザを取得するのにかなりの緊張と労力を強いられたことを考えれば、正規の手続きを経てアメリカに移住することが容易ではないことはわかる。しかし彼らが、不法滞在をしてなお、アメリカに留まろうとしているとすれば、それほどに、母国を逃れたい切実な理由があるということだろう。

筆者は、通常6ヶ月までしか滞在できないビザで1年間の滞在を申請した。オフィスに通され、簡単な面接を受ける。なんの目的で入国するのか、どこにいつまで滞在し、滞在時の資金はどこからいくら出るのか、などの事項に答えていく。筆者は、日本の文化庁の派遣事業で来たことと同時に、ロバート・ラウシェンバーグ財団が受け入れ先であること、滞在の目的が完全にインデペンデントな研究であることを伝えた。意外だつたのは「ラウシェンバーグという作家は、どんな作品をつくっているのか？」という質問があつたことだ。「彫刻や絵画です」と答えたあと、「というよりも、彼は彫刻と絵画を組み合わせた作品をつくった人で……」と言いかけてやめた。

ラウシェンバーグは、「コンバイン・ペインティング」と彼が呼ぶ三次元のオブジェクトと二次元の絵画を組み合わせた(コンバイ

ンした)作品で知られる作家である。が、ラウシェンバーグは、たんに絵画と彫刻を結合し、組み合わせた作品をつくったわけではない。より正確に記述すれば、彼は、その双方を包摂しうる「領域」あるいは「環境」をつくりあげようとしたのである。たとえば、アメリカの美術界で新たなダダすなわち「ネオ・ダダ」とも呼ばれたラウシェンバーグは、先行世代であるダダとの違いを以下のように説明している。

そのスピリットが全く違うように思います。ダダは排除(exclusion)に関する運動だつたと思います。それは過去を検閲し、消し去ろうとする運動でした。それに対して、今日の運動は包摂(inclusion)に関するものです。過去を現在へ取り入れ、瞬間の全体性を志向する動きです。排除と包摂では大きな違いがあります<sup>1)</sup>。

自身の芸術的実践が、排除ではなく包摂であると語る彼の言葉は、現在の状況にあつてなおタイムリーに響く。排除から包摂へという運動の移行は、トランプ後を強調する先の大統領就任式典の演出において、とりわけ重視されていた体制的指針である。この包摂の理念ゆえに、ラウシェンバーグはきわめてアメリカ的な体制を体現する作家であり続けていると言えるかもしれない。

ラウシェンバーグの考案した重要な技法のひとつに、雑誌の写真を切り取って溶剤に浸し、そのイメージを紙に転写することで制作される「ソルヴェント・トランスファー」というものがある。ラウシェンバーグは『スポーツ・イラストレーティッド』という雑誌から取られたカナダ雁の写真を、《コース(進路)》(1958)<sup>Fig. 1</sup>のほか、「ダンテ・ドローイング」と呼ばれるシリーズのなかで転写している。「The Great Migrator(大いなる越境者)」と題された『スポーツ・イラストレーティッド』の記事は、渡り鳥の飛行を真横から捉えた写真によってラウシェンバーグの眼を捉えた。ラウシェンバーグにとって、ソルヴェント・トランスファーの転写=移動過程と、渡り鳥の「migration(移動、越境)」は、その運動形態において重なりあうものであつたはずだ。また、「The Great Migrator」と題されたこの記事のタイトルを、ラウシェンバーグに関する著書のタイトルに掲げた池上裕子が言うように、それはラウシェンバーグおよびアメリカ戦後美術の世界進出の過程をも暗示する。

だが同時に、アメリカにおいて「Great Migration」という言葉は、通常アフリカン・アメリカンの黒人たちのアメリカ南部から北部への「大移動」のことを指す。この史実を描いたものとして、ジェイコブ・ローレンスの「The Migration」シリーズがある。「The Migration」の連作は合計60作品あり、その半数はニューヨーク近代美術館に収蔵されている。筆者がニューヨークに着いたとき、ニューヨーク近代美術館とホイットニー美術館で同時にローレンスが展示されていた。筆者が到着する数日前まではメトロ



ポリタン美術館でもローレンスの個展が開催されていたから、ローレンスはニューヨークの3つの主要な美術館で同時期に展示されていたことになる。アメリカ戦後美術の最大の作家であるラウシェンバーグをはるかに超える点数が黒人作家に充てられるという現状は、もちろんブラック・ライブズ・マターなどの現行の政治的イシューと無関係ではない。

ローレンスは、「大移動」によって北部へと移ってきたアフリカン・アメリカンの子としてニューヨークのハーレムで育った。「大移動」は1910年から断続的に続き、10年代には75パーセントの黒人が南部を中心とする農村部に暮らしていたのに対し、20年代には40パーセントの黒人が北部の都市部へと移動している。南部でのリンチや差別、貧困や小作人労働に喘いでいた黒人たちは、二つの大戦によって急激に需要が高まり、労働力が不足していた北部の工業地帯を目指した。ローレンスは、この「大移動」の史実をニューヨーク・パブリック・ライブラリーでの調査や専門家への聞き取りをもとに構想し、23歳のとき、60の連続する絵として発表した。彼は、「The Migration」シリーズのすべてに、絵の内容を解説するキャプションをつけた。49作目に添付されたのは、次のキャプションである。「黒人たちは、北部でもなお差別が存在しているのを認めた。それは、彼らが南部で経験していたものとは大きく異なっていた」。<sup>Fig. 2</sup> 北部では比較的恵まれた生活を送ることができた者が多かったのは事実である。だが、もちろん黒人たちの労苦がそこで解消されたわけではない。この作品においてローレンスは、真ん中から黄色いロープで仕切られたレストランの内部空間を描く。そのロープは白人と黒人を空間的に隔てる。これもまた、差別構造が生んだ「ソーシャル・ディスタンス」なのだ。彼らはそのようなディスタンスを、現在にはるかに先行して経験していた。黄色いロープは、北部でも依然として差別が存在すること、そしてその差別の形態は、より制度的なものであったことを示している。

ローレンスのこのシリーズは、アメリカ政府のWPA(公共事業促進局)の資金援助を受け、1941年に発表された。WPAは、FAP(連邦美術計画)と呼ばれる壁画プロジェクトを推進し、そこに多くの抽象表現主義の作家たちが参加したことで知られている。壁画という形式は、国家や集団の表象と必然的に関わるものである。ゆえに、それは黒人のアメリカ史における葛藤を執拗に表象しようとしたローレンスの絵画とも直接的に関係している。実際、壁画制作に直接参加することはなかったものの、ローレンスはメキシコ壁画運動に大きな影響を受けていた。そのため、ローレンスの活動は、壁画運動と同期して現象した、国吉康雄やベン・シャーン、そして30年代のソーシャル・シーンと呼ばれる社会的主題を内包した絵画の動向とも並行していた(ローレンス、国吉、シャーンは同じ展覧会に出品し顔を合わせている)。

ローレンスは、伝説的な芸術の学校ブラック・マウンテン・カレッジ(BMC)の教師でもあった。この人事が、黒人作家としては異例の抜擢であったことは想像に難くない。そして、ベン・シャーンもまた、BMCで教鞭を執っていた。だが、ローレンスとシャーンがBMCで同僚であったことは偶然ではない。BMCは、ナチスによってパウハウスが閉校に追い込まれたのと同年の1933年に開校している。そのため、パウハウスの教育メソッドはBMCに引

き継がれた。BMCは、ジョセフ・アルバース、ヴァルター・グロピウス、リオネル・ファイニンガーら、ドイツからアメリカに亡命してきたパウハウスの教師たちの受け皿になった。つまり、BMCは、そもそも移民を余儀なくされたマイノリティの芸術家たちのコミュニティであり、芸術教育機関だったのである。

BMCが黒人や女性の芸術家たちを輩出したことはその論理的帰結としてある。アメリカの戦後芸術がここを拠点として生まれたとすれば、アメリカの芸術は、勝利者、マジョリティのものとしてだけあったわけではない。戦後美術におけるアメリカの「覇権」を体現した作家でもあったラウシェンバーグは、BMCが輩出したもっとも有名な学生でもあった。ラウシェンバーグは、ローレンスやシャーンの作品を間近に見ていたはずである。ラウシェンバーグが移動の問題に深い関心を示したのは、そのような背景と無関係ではなかったはずだ。

自身もリトアニア移民であったシャーンの仕事を支えていたのは、画家は、社会の隅々に浸透する、公共空間のなかで不可視化された者たち、そして眼に見えない落差やボーダーをこそ描かなければならないという自覚だった。シャーンは記録のために写真も撮影したが、彼は、白人と黒人を左右に配置し、画面中央の柱を区切りとして画面の真ん中から両者が分けられるようにフレーミングした写真を少なくとも2枚撮影している。<sup>Fig. 3, 4</sup> ローレンスの絵画と同様に、白人と黒人は同じ画面に同居しながら、別々の空間的位相に位置付けられる。そこには境界がある。彼らの視線が交わることはない。

彼らの作品に共通するのは、白人を左側に、黒人を右側にフレーミングし(けっしてその逆ではない)、その中央に、明らかな社会的「分断」が存在することを示す構図である。<sup>2</sup> 彼らの作品において、色彩や形態ではなく、人種こそが空間を分割=隔離する。だから、分断はけっして眼に見えないのではない。誰かが見ようとすれば見える。そのことをそれらの作品は示す。これは、彼らがいずれもアメリカという国家にとってマイノリティの出自をもっていたことと無関係ではないだろう。その画面のなかで、白人と黒人はいかなるまなざしも交換していない。アメリカという国家のなかに存在する社会的「分断」は、互いの接触を禁じる社会的隔たり、そして、けっして交換されないまなざしとして表象される。

それらの作品は、アメリカ的な「包摂」が、はじめから排除の歴史の連続の上に成立するものであることを証し立てている。ローレンスが描き出すように、「大移動」によって南部から北部に移住したアフリカン・アメリカンたちの歴史は、移民がそもそも異なる国家間でなされるものだけではなく、国家の内部においても発生していたことを示すからだ。そして、トランプ現象やBLMが可視化したように、南部と北部の差異は、いま現在も消えることなくアメリカに存在している。ローレンスの絵画は、移民が遍在するものであること、そして、アメリカという国家が、排除と包摂の二重性をけっして解消することがないがゆえに、その歴史的苦悩にも終わりがないことを予告していたのである。



**Fig. 1:** Robert Rauschenberg  
*Course*, 1958  
Solvent transfer with graphite, gouache, watercolor, paint, and grease pencil on paper 60.3 × 90.2 cm  
Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya  
©Robert Rauschenberg Foundation  
RRF Registration# 58.D018



**Fig. 2:** Jacob Lawrence  
*The Migration of the Negro, Panel no. 49, They also found discrimination in the North although it was much different from that which they had known in the South.* (1941 caption), 1940-41  
<http://www.phillipscollection.org>



**Fig. 3:** Ben Shahn  
*Scene at Smithland, Kentucky*, 1935  
Gelatin silver print, 16.1 × 24 cm  
Purchase. Acc. no.: 204.2002. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



**Fig. 4:** Ben Shahn  
*Three Men With Iron Pilaster*, New York, 1934  
Gelatin silver print on paper; 15.24 × 23.5 cm  
San Francisco Museum of Modern Art  
Purchase photograph: Don Ross



**Fig. 5:** Robert Frank  
*Trolley - New Orleans*, 1955  
Gelatin silver print 21 × 31.6 cm  
Gift of Maria and Lee Friedlander  
National Gallery of Art, Washington 2001.8.1

1. André Parinaud, “'Misfit' de la peinture new-yorkaise se confesse,” *Arts*, no.821(May 10, 1961), p.18. 訳文は、池上裕子『越境と覇権 ロバート・ラウシェンバーグと戦後アメリカ美術の世界的台頭』三元社、2015年、61頁の引用に依る。

2. 写真家ロバート・フランクの視線もまた、アメリカ社会に厳然として存在する、この区切りに向けられていた。スイス人であったフランクは、外国人として初めてグッゲンハイムの助成金を得てアメリカに渡った。外国人として激動するアメリカに接した写真家が撮影した写真はのちに『The Americans』としてまとめられることになる。このうち、南部のニューオーリンズで撮影されたトロリーバスに座る乗客たちを捉えた写真は、フランクの代表作の一つになった。画面の左側に白人、右側に黒人をフレーミングし、画面の中央で分割する構図は、そこに白人と黒人が別々に分かれて座る席を指定する、「カラーライン」が存在することを示す。<sup>Fig. 5</sup> ここでフランクは、異人種間の、交わらない、平行する視線を捉えている。



# オンライン・オープンスタジオ 2021 Online Open Studios 2021

新型コロナウイルス感染症の第6波により、2箇年にわたってオンラインで実施したアーティスト・イン・レジデンスプログラムの成果をオンラインによるオープンスタジオで発表した。

新たに構築した特設サイトには、制作の背景やプロセス、プログラムに参加して感じたことについて語るアーティスト・トークの動画などを掲載した。オンラインでの開催であったため、世界中からのアクセスがあり、例年より多くの人々がアーティストとアーカスの活動を知る機会となった。

## 期間

2022年3月5日-3月27日(4月17日まで延長)

## 総閲覧者数(延長期間を含める)

16,161人



特設サイトのメインビジュアル

Due to the sixth wave of the coronavirus pandemic in Japan, Open Studios was held this time in an online format and presented the work of the artists who had participated in the online residencies in 2020 and 2021.

A new website was created especially for the occasion. It included a video of a talk where the artists discussed the background to their work, their creative process, and their feelings about participating in the program. Because it was held online, Open Studios was “attended” by visitors from all over the world, and became an opportunity for even more people than usual to learn about the artists and the work that ARCUS does.

## Period

March 5-27, 2022 (extended until April 17)

## Total Visitors (incl. extension period)

16,161

# 作る、開く、解くから考えるエコロジー

スピーカー: 藤原辰史(歴史学者、京都大学人文科学研究所准教授)

小澤慶介(アーカスプロジェクト ディレクター)

農業を軸に人間と土地の結びつきから、人間が「生きる」ことについて考えるトークを、藤原辰史氏を迎えて行なった。2020-2021年度に公募のアーティスト・イン・レジデンスプログラムで招聘したミロナリウとオル太の2組が農業に関する調査を経て作品を作ったこと、そして2019年のオープンスタジオでトークに迎えた桑田学氏が、現在の地球温暖化についてその要因の一つを、人間が土地の生産力と限界を無視して近代社会を作ったと指摘したことを受け、農業に関連する「作る」「開く」「解く」というキーワードから人間と土地の結びつきを改めて紐解いてみようと考えた。

**小澤** | まず、「作る」ですが、現在の農業というものは、専門家が、広い土地で肥料や農業を使って大規模に行うことが一般的になっています。農業が産業化して大規模になった時代というのはいつごろなのでしょうか。

**藤原** | 簡略化してものを考えるとすれば、これだけの人口規模になったということが、農業の発達の結果として見えてくると思います。農業が一気に生産力を上げてゆくのは、農業技術の発展が可能になった、19世紀後半から20世紀にかけてです。その大規模化をもたらした技術というのは4つあります。

1つが品種改良で、「育種」とも呼びます。これは動物も植物も入ってきます。それから2つ目が肥料。肥料というのは、土壌の栄養状態を良くしていくもので、そのなかでも化学肥料といってこれまでの人糞尿や牛糞尿ではないものがもたらした生産力は大きかった。3つ目が農業機械。農業機械といってもいろいろありますが、なかでも1892年にアメリカで発明された、内燃機関を使った自走式の車、トラクターです。そして最後に、農業。これは害虫を駆除します。それから除草剤と言って、余分な草を枯らして、余分な草にいく予定だった栄養を作物へと誘導する薬もあります。これらが一気に地球の人口を急上昇させていくのが、20世紀の歴史だったと言えますね。

**小澤** | ミロナリウが調査研究の対象にした蓬萊米というのも、大日本帝国が台湾を統治し始めて、品種改良を経て開発されたと考えると、藤原さんが今言われた時代と重なりますね。

もともと台湾で食べられていたのは細長い形のインディカ米ですね。そこに、台湾でも私たちがふだん食べているような形の丸い蓬萊米を作れるようにしたということは、遺伝子の人工的な組み替えと同時に他所で育てていた植物を新しい土地で育てられるようにするという意味で、ある種の強制力が働いていると想像します。

**藤原** | ミロナリウが調べて作品にした蓬萊米というのは1920年代に開発されましたが、その品種改良の歴史からいきますと、こ

の時代は大きく分けて前期にあたります。1960年代から70年代にかけての「グリーンレボリューション」、すなわち「緑の革命」というのが後期で、本格的に品種改良が人口を増やしていく決定打となりました。

実は、他の地域にあったものを持ってきて育てる動きは、16世紀から見られました。例えばスペイン人が中南米を武力で征服してジャガイモやサツマイモ、トマトなどを持ち帰って育てたりしました。今では、ナポリのピッツァにトマトソース使われていますが、それはそうした植民地化の歴史があつたことなのですね。

しかし、20世紀に入って日本が、植民地化した台湾の生態環境を強引に変えてジャポニカ米を植えさせたというのは、それまでの国家の植物園を通じて少しずつ植民地の目新しい植物や種を導入していったのとは違い、強烈かつ急速な変化だったと思うのです。当時、日本では、インディカ米は安い値段で売られていたのでそれほど裕福ではない人でも結構食べていました。それにもかかわらず、わざわざジャポニカ米を作らせた理由は、これまでジャポニカ米を食べられなかった日本人がもっとジャポニカ米を食べられるようにするというある種の国民統合の欲望があつたのです。それから、第一次世界大戦の時にドイツやオーストリア・ハンガリー帝国などが食糧難で多くの人が亡くなっただけではなくて、帝政も倒れてしまいました。そこで日本は、安定的にジャポニカが供給できるように台湾の土地の生態改造を行い、ジャポニカ米の種子と化学肥料と優良な科学技師をパッケージで派遣して育て、そのお米を船でとりわけ関東に運んで売るという循環を支配体系のなかで作っていったのです。

**小澤** | 米をはじめとした作物の育種は近代国家の基盤づくりと密接に関わっているということですね。一方で、その他の農業の可能性、例えば在来種とか、あるいは在来種が育ってきた土地との関係を重視した農業というのは、どのようになったのでしょうか。

**藤原** | 近代農業は確かに多くの人を食わせてくれるし、豊かな選択肢を人間に与えた一方で、実は土壌や作物に影響を与えました。

例えば、1930代にはアメリカで「ダストボウル」という大きな自然災害が発生しました。これは化学肥料をたくさん投与して土壌をトラクターで踏み潰してしまった結果、ふかふかだった土地の水分が抜けてサラサラになり、砂嵐で土壌が飛んで土壌流出が起きてしまったのです。これは第二次大戦前後にも世界各地で見られました。さらに皆が買いたいものを規格化して大量に作るようになりました。例えば、私たちは人参といったら滝野川人参や京人参ではなく西洋人参を思い浮かべますよね。人参





一つとっても実はたくさん種類がありますが、基本的にはスーパーで並んでいるような特定の品種一辺倒になってしまい、品種の多様さが消えてしまいました。それから農薬というものをばら撒き過ぎると、害虫を殺してくれるのであれば良いのですが、益虫も殺してしまったり、撒いている人間の健康を蝕んだり副作用を引き起こしたりしたものですから、負の要素がいろいろなところに出てきました。

そうなる、それらの逆を考えるわけですね。ねちよねちよと水分が含まれている流出しない土壌にすると、品種の多様性を担保するとか、土地が農薬で色々な生態系の循環を壊してしまわないようにすると、いろいろな動きが出てくるわけです。これが、1925年ごろにドイツとインドでそれぞれ生まれた有機農業です。この時は、農薬はそれ程なかったの、化学肥料を使わないで農業を営む方法が編み出されます。その後、本格的に有機農業が注目されるようになったのが1970年代で、日本では公害が非常に問題になっていました。四大公害が裁判にかけられてすべて国と企業が敗訴したり、環境庁ができたりしました。

レイチェル・カーソンの著作『沈黙の春』や、その後日本で刊行された有吉佐和子の著作『複合汚染』が起爆剤となって、有機農業を通じて単に農業だけではなく、人間の自然との向き合い方を一から変えていくという熱い運動が広がりはじめたのです。ただし、有機農業はやはり大変で労力もかかるし、販路を確保しない限りは成り立たない農業ですから、基本的には利益が望めるようなものではないのです。ところが1980年代・90年代になると、それが少しずつ付加価値になっていきます。本来は反市場、反資本主義の動きだったものが、市場に親和性のあるものになっていきました。これが今に至るまでの主な動きで、第二世代・第三世代の若い人たちが葛藤しているところではないかと思っています。

**小澤** | さまざまな技術と市場が組み合わさって大規模に展開する近代農業とそのオルタナティブとしての有機農業ですが、いずれにしても私たちはそうして作られた作物を食べているわけですね。そこで「開く」というキーワードをとおして料理をすることや食べることについて考えてみたいと思います。藤原さんは農業史の研究をしていらっしゃると思いますが、その過程で食べることを巡って実践していることはありますか。

**藤原** | 『ナチスのキッチン』(決定版＝共和国、2016年)という本で、20世紀前半に台所がどう変化したのかについて書いた時、19世紀から20世紀にかけてのドイツにおける台所の設計図や設計者の回想録、当時使われていたレシピ集、台所の電気用品のカタログなどを集めました。そこで、当時のレシピを集めて見ていくと一生懸命工夫をして、美味しい料理を作ろうという熱意のようなものが感じられるわけです。1920年代は、料理をするという行為、そして台所がある意味で工場化します。家政学という学問がアメリカから入ってきて、ある種流れ作業をするように、料理以外はしないという台所設計が普及し始めます。それで私は考えて、この時代のアイントップという鍋料理をレシピどおりに作ったらどうなるだろうかと思い、レシピをドイツ語から日本語に翻訳して熊本のある高等学校の食物科の学生に作ってもらいました。ゴロゴロしたジャガイモと、擦ってとろみを出す用のジャガイモと、色々な野菜屑を入れて煮込んで味を出すというシンプルなスープですが、第一次大戦中は油がなく、肉もそれ程ないのでジャガイモの味だけで何とか味濃くお腹いっぱいになるように大変工夫してあります。30人くらいの熊本の市民の方々が食べに来てくれましたが、皆さんアイントップを美味しいと言って食べていました。ただ、料理部の顧問の先生は、「100年前のレシピは、ジャガイモがもっと味が濃かったのじゃないかな。そうでないとこのレシピでは美味しくなりません。」と言っていました。今

の化学肥料を沢山使った水分が多いジャガイモでは、当時のレシピが簡単には再現できないのかもしれない。

キッチンという場所は人を繋ぐし、歴史を舌で感じることもできるし、会話をもたらしてくれます。しかも人がいっぱい来れば来るほどそうなってくれますね。

**小澤** | 「食べる」ことは、人と人とを繋ぎながら、時間軸も行き来できる開かれた行為ですね。ところが、日々暮らしているなかで、作物が作られている場や調理する場、食べる場、さらには食べた後のことは、切り離されているように感じる事がよくあります。前後の繋がり、あるいはその経路があまり想像できないような。

**藤原** | たしかに一般的にはそう見えるかもしれませんが、20世紀に入って色々な労働が分業されて切り離されていくのと同様に、生活もどんどん切り離されていって、とりわけトイレという場所は本当に専門的な領域に回収されてしまったと思います。ただ、最近私は保育園で話す機会が増えたのですが、保育園にいくと、食べる場所と出すところが密接に繋がっていることに改めて気づかされました。1歳児や0歳児はおむつをしている子が多いですし、おむつを替えるとかトイレに行くことができるかできないかが日常になっているからです。保育園にかぎらず、子育てやケアの場面で、ついさっきまでおしりを拭いていた手をきれいに洗ってご飯を食べるという流れは通常の事です。

下水管の通っている道路をキッチンシンクを背負って迎える旅を芸術作品にしている陶芸家の本原令子さんから多くを学びました。私たちはお茶碗などの陶器で食べて陶器の便器に出しているわけですね。それで、本原さんは陶器のキッチンシンクを作って紐を通してリュックにして、それを背負って下水に沿って歩き隠れされているものを視覚化します。

その一方で、下水管で起こっていることに目を向けると、微生物による分解です。下水管というのは都市の巨大な腸であると言うのは、19世紀のフランスの作家のヴィクトル・ユーゴーで、小説『レ・ミゼラブル』で主人公のジャン・バルジャンがゴゼットの恋人マリウスを背負って下水道を逃げる場面がありますが、そこで下水道のことを「パリの内臓」と言っています。都市に流れている下水道で、人間が食べて出したものが微生物によって食べられ、自然に戻っていくわけです。

排泄は、食べることと果てしなく繋がります。その時に、私たちがきちんと排泄ができていないか、膨大な抗生物質を身体の中に入れていないか、あるいは微生物が喜ぶような繊維質を取り入れているかということを確認し、保育園に行くとそういう利他的な行為としての排泄を思い出します。

**小澤** | この、送り送られるという利他的な関係の先を見ていくと、「解く」というキーワードに繋がります。例えば堆肥などは排泄されたものを長い時間をかけて分解しながら土地の栄養になるものを生み出してゆくわけですね。そうすると分解と生み出すことは分かち難いのではと思います。

**藤原** | 私は、「解く」という言葉はすごく重要なキーワードである一方で、私たちの暮らしのあらゆるものが「作る」という言葉に毒されてきたと思っています。

私たちの日常には、ある種の生産信仰があると思います。子どもが生まれることを「生産」という言葉で表現する政治家がいます。国はGDP(国内総生産)で競い合いますが、どうして分解力で競い合わないのでしょうか。自分たちの国で作ったものがどれだけきちんと土壌に返っているか、あるいは海に返っているかという意味で国民総分解の指標こそが、いま問われているはずでしょう。ところが、やっぱり何でもかんでも商品が作られ、流通し、消費されることに当てはめられてしまう。そして、ついに食べ物のような腐るのが運命のようなものにも防腐剤が取り入れられてパッケージにされ、ほとんど鉛筆などの商品のように出回るようになりました。冷凍食品であれば1年は余裕で保つようになりましたよね。これ自体はもちろん多くの料理の時間を短縮してくれて助かるわけですが、本来は食べ物は生き物の亡骸なので、腐っていかないと自然ではないのです。

その結果、商品になったものが出回り過ぎて、食べ物なのに廃棄が簡単にできるようになってしまいました。大量生産・大量消費・大量廃棄社会というのがこの生産信仰のなかで生まれました。だけど、本来は、あらゆる生産と私たちが呼んでいる領域は、はじめに素材が分解されていないとできません。

**小澤** | 考えてみると、分解は、細胞が崩壊してはそれをまた埋めるように僕自身の身体の内でも起こっていますし、地中でも落ち葉や死骸などを微生物が食べるように、生物のあらゆる局面で起こっています。しかしながら、分解は時間がかかる一方で、今の世の中のスピードというのは速い。堆肥は2年から3年かけて作られるそうですが、そのスピードと世の中のスピードはどのように関係づけられるのかと疑問に思ったことがあります。それから、堆肥で言うと、匂いは今の世の中からは受け入れられないだろうと想像します。そのような時に、SDGsとかエコロジーなどの社会的な運動は、時間がかかることや匂いについては語られていないような気がしていて、そこに僕は戸惑いを感じます。

**藤原** | 今流行しているエコロジー観は、私にとってはとてもつまらないですね。綺麗に調和された変わり映えのしない循環というイメージが強すぎて。理由は、おそらく循環が先にあって分解のことがあまり考えられていないからだと思うのです。地球上で循環のように見えるリサイクルが可能なのは、要するに皮が剥けたり骨が見えてきたり、匂いが漂ってきたり、ぐたぐたと分解されていく世界があるからです。そして、その世界というのは実はすごく美しいのです。今まで奇跡的に積み上げられていた分子の完成体が見事にバラバラと崩れていくのを、分解者たちは好き勝手にやっているのですが、その好き勝手さの非意図的な調和を見せてくれている。そして、実は分解というのは消臭の過程なのです。それから堆肥というのは、最初は牛糞の香りが強いのですが、きちんと糞を敷いて、熱をためて分解・発酵させれば人間にとって決して嫌な匂いのしない形できれいに分解してく

# Ecology as Making, Opening Up, and Decomposing

Speakers: Fujihara Tatsushi (Historian/Associate Professor, Institute for Research in Humanities, Kyoto University)  
Ozawa Keisuke (Director, ARCUS Project)

This talk with Fujihara Tatsushi considered human lifestyle in terms of the connection between humankind and the land, with a particular focus on agriculture. Taking into account the research on farming and work by two participants in the 2020–21 residency programs, millonaliu and OLTA, and talk for the 2019 Open Studios event, where Kuwata Manabu pointed out that one of the causes of global warming today is the way in which humans ignored the productivity and limits of the land to make modern society, Fujihara and Ozawa Keisuke re-examined the link between people and the land through the keywords of “making,” “opening up,” and “decomposing” in regard to agriculture.

**Ozawa Keisuke:** To start with “making,” the general style of agriculture today is one in which a specialist uses fertilizers and agrochemicals on a big area of land and on a large scale. Roughly speaking, when did farming become industrialized and large-scale?

**Fujihara Tatsushi:** To simplify things somewhat, our present level of human population is the result agricultural development. The productivity of farming massively increased over the second half of the nineteenth century and into the twentieth century, when the development of farming technology became possible. There are four types of technology that brought about this upscaling.

The first is breeding, or selective breeding. This includes for both animals and plants. The second is fertilizer. This refers to something that improves the nutritional conditions of the soil, and it includes chemical fertilizers, as opposed to the fertilizers in the form of manure made from animal dung or human excrement used prior to this time, and which greatly improved productivity. The third is agricultural machinery. This is a broad category, but a prominent example is the tractor, a self-propelled vehicle with an internal-combustion traction motor that was invented in the United States in 1892. And finally, agrochemicals, such as for eliminating pests. This category also covers herbicides, which kill off unwanted plants and direct the nutrients that those plants would have taken to the crops instead. The way in which these combined to rapidly increase the population on the planet is, we can say, the history of the twentieth century.

**Ozawa:** The Hōrai rice that was the subject of millonaliu’s research project was developed over the course of the plant breeding done by the Empire of Japan when it ruled Taiwan. This overlaps with the period that you just described.

The rice originally eaten in Taiwan was the long and thin indica subspecies of Asian rice (*Oryza sativa*). That it was made possible for Hōrai, a round type of rice like the kind we eat in Japan, to be grown in Taiwan is, we can imagine, because a certain coercive power was at work, in the sense of artificially recombining genes at the same time as enabling a plant that was grown in one place to be grown somewhere else.

**Fujihara:** The Hōrai rice that millonaliu researched was developed in the 1920s. In terms of the history of selective breeding, this falls into what we could broadly categorize as the first half. The second half was the Green Revolution during the 1960s and 1970s, during which full-scale selective breeding proved decisive in increasing populations.

This practice of bringing things over from one area and introducing them into another is actually something we see from the sixteenth century. When the Spanish, for instance, conquered Central and South America by force, they brought back with them such crops as the potato, sweet potato, and tomato to grow in Europe. Though tomato is today used for the sauce in Neapolitan pizza, there is a history of colonization behind this.

Entering the twentieth century, Japan forcibly altered the ecology of its colony Taiwan and transplanted the rice subspecies japonica, a severe and rapid change quite unlike the previous method of gradually introducing new plants and species in a colony through botanical gardens controlled by the state. In Japan at the time, indica rice was cheap to buy, so even people who were not especially affluent could eat it regularly. The reason for going to the trouble of making farmers grow japonica rice was the desire for a kind of national unity in which the Japanese would be able to eat more japonica than they could before. During the First World War, Germany, the Austro-Hungarian Empire, and others faced food shortages, leading not only to many deaths but also to the collapse of their empires. Japan modified the land in Taiwan at an ecological level in order to produce a stable supply of japonica rice, creating a cycle within a system of control in which japonica seeds, chemical fertilizer, and skilled engineers were sent to grow the crop, and then the rice was transported by ship back for sale in Japan, chiefly in the Kanto region.

**Ozawa:** This shows how closely connected breeding crops like rice is to laying the foundation of the modern nation-state. On the other hand, what about other agricultural possibilities, such as native species or farming that prioritized the relationship with land used to grow native species?

れるはずなのです。そう考えた時にゆっくり分解してもらうように、分解者に私たちの生を合わせていくことができるのなら、いろいろな公害問題とか私たちの暮らしの質などが自然に良くなっていくと思います。

さらに分解の一つの形態である発酵を考えると、発酵というのは腐るということの一つの形態にすぎないのですが、それは、私たちが気持ちの良いもの、例えば糖分とかアルコールを、酸素を使わずに副産物として出してくれます。その美味しそうなブドウ糖とかアルコールとかを作ってくれることによって、捨てられたものが私たちにもう一度豊かな生活を与えてくれるのです。

**小澤 |** 分解するところから「作る」ことが始まることを踏まえると、オル太の活動がよくわかります。彼らは、アーカスの近くで不耕起栽培をしているのですが、それはまさに芸術作品を完成させるというよりは、場を解くように近隣の市民たちとプロセスを分かち合っています。市民からの「何しているの？」という声かけから始まり、オル太は不耕起栽培という農法について伝え、収穫した野菜で作ったお茶を振る舞う。一方で、いわゆる芸術作品というのは、近代社会のある種の癖で、どうしても完成させなくてはならないという目に見えない縛りがあります。完成形で売られたり、美術館に収蔵されたりする。制度的にはしかたのないことですが、芸術作品もより開いて分解することに沿って考えられたら、幅が広がってゆくのではないかと思います。

**藤原 |** 私もそういうことを考えて、「作」が付いている二字熟語を全部「解」に変えたらどうなるのかという論文を書いたことがあります(「いま環境について考えるとはどういうことか」『福音と世界』2020年5月号)。例えば「作文」を「解文」にして、世の中に存在する言葉を全部「解く」ことが作文なのではないか、ということを問いかけたり。もっと本質的なことを言うと、「作曲」という言葉は英語にするとコンポジションですよね。実は生態学という「分解」はデコンポジションですよね。コンポジションの否定形なので、「脱作曲」というのでしょうか。音符がポロポロと漏れてくるような世界がおそらく「decomposition (デコンポジション)」。だから「作曲」ではなく「解曲」というのはどうなのかとか。芸術にも完成信仰があると思いますが、「作」という文字を「解」に変えても説明がつくとも思います。オル太はプロセスを楽しもうとして、そこに集まってきた通りかかりの人たちも巻き込んでしまおうというのは面白い。私は、キャリア形成の時代は終わりつつあるのではないかと思っています。キャリアダウンと言うのでしょうか。積み上げた上で見えてくる景色というのは、もしかしたら誰かを権力的に圧迫するだけのものなのではないのかという気がしないわけでもないのです。そうではなくてむしろ私たちが停滞とって忌み嫌っていた、いつまで目標にたどり着かないあのグルグル感こそが、本当の意味での生ではなかったのかと思います。そしてその世界は大変魅力的で豊かだったのではないかと。その遠回りのなかでどうやって人間と繋がっていくかが、表現する人間が考える方向性として出てきているのではないと思うのです。

**小澤 |** キャリアを積み上げるのではなく積み下ろして広げていくという感じですね。それもある種の「解いていく」ことですね。そこで色々な人々との間で熱みみたいなものが起こって刺激し合っていけたら、オル太の活動を見ていても、生きることがより豊かになるだろうと想像しました。

土や海から得た原料や素材から制作がはじまり、作られたものが人々の間で分かち合われ、やがてそれらもまた土や海に還る。こうした循環を担うのは、人間だけではなく、人間以外の動物や植物、微生物も含まれる。その時、それを人間以外の時間に合わせることができるならば、人類がその生存の可能性を賭けて向き合っている課題が少しずつ解かれてゆくのではなだろうか。話し足りないことやここに書ききれないことを忘れずに、また別の機会まで保ち続けていこうと思う。



**Fujihara:** Modern agriculture has certainly provided food for many more people and greatly enriched the choices available for humankind, but it has also impacted the soil and crops.

In the 1930s, for instance, there was a huge natural disaster in the United States called the Dust Bowl. As a result of overusing chemical fertilizers and plowing the topsoil with tractors, the land that normally trapped moisture was allowed to dry out, leaving the winds to blow away the soil and cause erosion. This was also seen around the world before and after the Second World War. Moreover, the things that everyone wants to buy became standardized and produced in large numbers. Take a carrot. The word immediately makes us think of a Western-style carrot, not Japanese varieties like Takinogawa or Kintoki. A carrot is one example of how there are many different varieties, but agriculture is fundamentally devoted to the specific types of products sold at supermarkets, and breed variety gets lost. And if we overuse agrochemicals, while it is good that we can kill pests, there are side effects like killing beneficial insects or damaging the health of the people using the agrochemicals, so negative factors have appeared in all sorts of ways.

When that happens, attitudes shift in the opposite direction. Change the soil so that it contains lots of moisture and doesn't wash away. Maintain the diversity of breeds. Ensure that that land doesn't destroy the cycle of various ecosystems by the use of agrochemicals. Lots of approaches like that appear. This is organic farming, which emerged in around 1925 in Germany and India. At the time, the use of agrochemicals was not so extensive, and people could devise farming methods that did not use chemical fertilizers. Organic farming attracted attention fully later, in the 1970s, when pollution was a massive problem in Japan. Court cases were ongoing over the so-called "four big pollution diseases" and in all, the state and corporations involved lost, and the Ministry of the Environment was established.

Rachel Carson's book *Silent Spring* and, a little later in Japan, Ariyoshi Sawako's *Complex Pollution* triggered the spread of a passionate movement that sought, through organic farming, to completely change not merely agriculture, but the whole relationship that humankind has with nature. Organic farming is, however, very difficult and labor-intensive, and because agriculture only works if there's a guaranteed market, it is fundamentally not something likely to be profitable. Nonetheless, during the 1980s and 1990s, it gradually acquired value, and something that was originally anti-commercial and anticapitalist became compatible with the market. These are the main developments to date, and where two or three generations of young people have struggled.

**Ozawa:** We have modern agriculture, where various forms of technology combined with the market and developed on a huge scale, and organic farming, which emerged as an alternative to that. In either case, though, we are eating crops that are made. Next, I would like to take up the keyword of "opening up" to think about cooking and eating. As someone

who studies agricultural history, does your work involve actual hands-on practices related to eating?

**Fujihara:** When I wrote in my book *The Nazi Kitchen* (definitive edition editorial republica, 2016) about how the kitchen had changed during the first half of the twentieth century, I collected German kitchen designs from the nineteenth to twentieth centuries as well as the memoirs of designers, recipe books used at the time, and catalogs for kitchen electrical equipment. Looking over the recipes that I collected, I could sense the passion that people had to devise and cook delicious food. In the 1920s, the act of cooking and the kitchen were, in a sense, turned into a factory. The academic field of home economics was introduced to Japan from the United States and we start to see the spread of kitchen designs that are exclusively for cooking, almost like an assembly line. I then wondered what it would be like to make an *Eintopf* stew according to a recipe from that period, so I translated the recipe from German to Japanese and asked food science students at a high school in Kumamoto to make it. It is a simple soup with roughly chopped potatoes, grated potatoes to thicken it, and also vegetable scraps, all stewed together to bring out the flavor. In the First World War, people didn't have oil and meat was also scarce, so they really strove to come up with ways like this to give a dish a stronger taste just with potatoes and so leave you feeling full. Around thirty Kumamoto City locals came to eat the *Eintopf* and everyone said that it tasted good. The teacher who was the cooking club's advisor suggested, though, that potatoes had a stronger flavor a hundred years ago. Otherwise, they said, you can't make something delicious if you follow this recipe. With the potatoes that we have today, which have lots of moisture from using so much chemical fertilizer to grow them, perhaps we can't easily recreate the meals from the time.

The kitchen is a place that connects people, lets us taste history, and induces conversation. And the more people who come, the more this is the case.

**Ozawa:** Eating is an act that connects people and enables us to shuttle back and forth across a timeline. But over the course of everyday life, we often feel disconnected from the places where food is grown, where it is cooked, where it is eaten, and what happens to it after it is eaten. It seems like we can't really imagine what connects the before and after, or the route things take.

**Fujihara:** Yes, it does indeed seem like that in general. In the same way that the division of labor saw various types of jobs separated in the twentieth century, aspects of lifestyle have also become increasingly detached from one another, and I think the toilet, in particular, has retreated into this very specialized realm. I have recently enjoyed more opportunities to speak at nurseries, however, and when I went to one, I got this renewed realization that the place where people eat is closely connected to the place where the food comes out. This is because many children aged one or younger wear diapers,

and everyday life is defined by whether or not you can change a diaper or have access to a toilet. Not only in nurseries, wherever people would raise or care for children, it was the norm until very recently that you would wash the hand you used to wipe clean their behind and then eat with it.

I learned a lot from the ceramic artist Motohara Reico, one of whose artworks involves taking a trip along roads under which a sewer pipe runs while wearing a kitchen sink on her back. We use ceramics like rice bowls to eat food and then we excrete that food into a ceramic toilet bowl. Inspired by this, Motohara made a ceramic kitchen sink, added straps to turn it into a kind of rucksack, and wore it while following the path sewage takes to visualize what is hidden.

If, on the other hand, we look at what is happening in the sewer pipes, it's decomposition by microorganisms. Sewer pipes are like the giant intestines of the city, as the nineteenth-century French novelist Victor Hugo writes in his novel *Les Misérables* in the scene when the protagonist Jean Valjean is carrying Cosette's lover Marius and escaping through the sewers, which are described as the "inner organs of Paris." In the sewers that run beneath the city, the things that humans have eaten and excreted are eaten by microorganisms and return to nature.

Excretion is continuously linked to eating. We then ask: Are we able to excrete properly? Have we put massive amounts of antibiotics in our body? Or have we ingested the dietary fibers that microorganisms love? I remember that excretion is this kind of altruistic act whenever I visit a nursery.

**Ozawa:** If we look at what lies beyond this cyclical, altruistic relationship, we arrive at the keyword of "decomposing." Excreted things like compost, for instance, are decomposed over a long time and then produce the things that become nutrients in the soil. In that sense, it seems difficult to separate decomposing and producing.

**Fujihara:** "Decompose" is an incredibly important keyword, though I also think that all kinds of things in our lives have been poisoned by the word "make."

We live our lives in the grip of a kind of production worship. Politicians use the word "production" to describe children being born. Nations compete against one another in terms of their level of gross domestic product, but why not in terms of their ability to decompose? The indicator we now need is surely rather one of a nation's gross domestic decomposition: to what extent are the things that you make in your own country returned properly to soil or sea? And yet, the indicator we use is for anything and everything that is made, distributed, and consumed. Even things that are fated to decay like food are packaged with preservatives and available to consumers almost like pencils or such products. Frozen foods can now keep for a year. Of course, this helps us reduce cooking time by a lot, but it's unnatural for food not to decay, since it's ultimately the remains of a living creature.

As a result, these things that have become products are too available and we have reached the point where they are

easily disposable, even though they are food. Our society of mass production, mass consumption, and mass disposal emerged from this production worship. But essentially, the broad area that we call "production" isn't possible unless the materials are decomposed to start with.

**Ozawa:** If we think about it, decomposition occurs inside our body so that cells break down and then get filled up again, and also in all aspects of living creatures in that microorganisms eat the leaves that fall on the ground, animal carcasses, and so on. Decomposition takes time, but today's world is a fast one. We can make compost in two or three years, but I wonder how compatible that speed is with the speed at which the world now operates? And the smell of compost is perhaps difficult to accept today. When I think about this, it seems like the SDGs, environmentalism, and such social movements aren't really able to talk about things like the slow pace or smell, and I am left feeling at a loss.

**Fujihara:** I find the ecological attitudes popular today very uninspiring. There's too much emphasis on a cycle that is in beautiful harmony, that doesn't change. I think it's because the cycle came first and people don't really think about decomposition. This cycle or recycling that seems to unfold on the planet is possible because the world sheds its skin, the bones become visible, smells waft in, and things decompose down to nothing. That world is incredibly beautiful. Decomposers arbitrarily yet skillfully break down the complete molecular forms that have miraculously built up until now, showing us the unintentional harmony of that arbitrary nature. Moreover, decomposition is actually a deodorization process. With compost, cow dung initially has a strong smell, but if you put straw down properly, trap heat, and decompose and ferment the dung, it decomposes cleanly in a way that doesn't have a smell that people find unpleasant. If we can match our lives to the decomposers so that they can gradually decompose things for us, various pollution issues, our quality of life, and so on will naturally improve.

And if we consider fermentation as another form of decomposition, fermentation is no more than just another form of decaying. This provides us with pleasant things like sugars and alcohol as byproducts without using oxygen. By making delicious glucose or alcohol for us, the things that get discarded enrich our lives again.

**Ozawa:** In terms of "making" that starts from decomposing, the work of OLTA really illustrates this. The group is engaging in no-till farming at a site near ARCUS Studio, but this is less the act of completing a work of art than sharing the process with local residents so as to decompose the site. Beginning with locals asking what they were doing, OLTA would tell them about no-till farming and serve them tea made from the vegetables they had harvested. A so-called work of art, on the other hand, is a kind of quirk of modern society, an invisible constraint whereby we think we have to complete something at all costs. In its completed form, a work of art is

sold or added to the collection of an art museum. This is the system and perhaps we can't do much about that, but if we could think along the lines of opening up and decomposing works of art more, it would increase the breadth of what's artistically possible.

**Fujihara:** I wrote an essay ("What Does It Mean to Think about the Environment Today?," *Gospel and World*, May 2020) thinking about that, wondering what it would be like to take all the two-character compounds in Japanese that use the character for "make" and switch it with the character for "decompose." For example, the compound meaning "writing" would become "de-write," as if a written text "decomposes" all the words that exist in the world. To put things more substantially, we have the word "composition," as in a musical composition, and then we have the ecological term "decomposition." This is the negative form of "composition," so does it mean a "musical de-composition"? Perhaps this "decomposition" is a world in which musical notes keep leaking in. In which case, how about "de-compose" instead of "compose"?

Art seems to exist in the grip of a completion worship, but perhaps we can explain this if we change "make" to "decompose." It's interesting how OLTA tries to enjoy the process by involving the passersby who gathered there. I think the era of career development is drawing to an end. We could think of this as a kind of career downsizing. The vista that finally comes into view after building up your career seems to be nothing more than the authoritarian oppression of someone. Instead of that, that feeling of going around in circles without ever reaching a destination—what we so loathed and labeled "stagnation"—is perhaps what life is in its truest sense. And isn't that world incredibly rich and attractive? The question of how things connect with humans within that roundabout process is, it seems to me, what emerges as the approaches conceived by creative people.

**Ozawa:** It's like instead of building up a career, taking it down and spreading it out. That's also a kind of "decomposing." If a sort of zeal can then arise among different people and inspire each other, life will surely be enriched, as what OLTA is doing shows.

Production begins with materials and raw materials obtained from the soil and sea, what is made gets shared with people, and then eventually returns to the soil and sea. This cycle is sustained not only by humans, but also involves other animals as well as plants and microorganisms. If we could then adjust that to the nonhuman time, the issues facing humankind that threaten its very survival might gradually "decompose" and be solved. There were many things we couldn't talk about or include here today, but I hope we can save them for next time.

# エクスチェンジ・レジデンス・プログラム Exchange Residency Program

アーカスと海外の団体が連携し、双方が協議をして選出したアーティストやキュレーター、リサーチャーを派遣し合う、制作・リサーチ活動支援プログラム。

今年度は、アーカスとセマ・ナンジレジデンスが協働した。参加アーティストの井田大介は、セマ・ナンジレジデンスがデジタル空間に構築したプラットフォームで、韓国国籍アーティスト4組、ドイツ国籍アーティスト1組と共同制作を行った。制作された作品は、デジタルフォーマットのプロジェクトとしてウェブサイト上で公開されたほか、ソウル市立美術館(Seoul Museum of Art)での展覧会においても発表された。コロナ禍のなかで移動が制限されている社会状況において、オンラインでのレジデンスプログラムの枠組みとアーティストどうしの協働の可能性を追求し、提案した。

## 連携団体

セマ・ナンジレジデンス [韓国]

## プログラム期間

2022年1月5日–3月15日 [70日間、オンライン]

## アーティスト

井田大介

## 選出方法

日本国籍アーティストは、アーカスプロジェクト実行委員会が推薦したアーティストの中から、セマ・ナンジレジデンスとアーカスプロジェクト実行委員会を選出。

The Exchange Residency Program sees ARCUS partner with organizations overseas to support practice- and research-based activities by jointly selected artists, curators, and researchers.

For this year's program, ARCUS worked with SeMA Nanji Residency. The participating artist Ida Daisuke collaborated with four Korean artists and one German artist using a digital platform that SeMA Nanji Residency built. The created artwork was presented online as a digital project and also exhibited at Seoul Museum of Art. In this way, the program sought and proposed new possibilities for online residency formats and artistic collaboration at a time when travel was restricted due to the coronavirus pandemic.

## Partner Institution

SeMA Nanji Residency (South Korea)

## Program Period

January 5–March 15, 2022 (70 days, online)

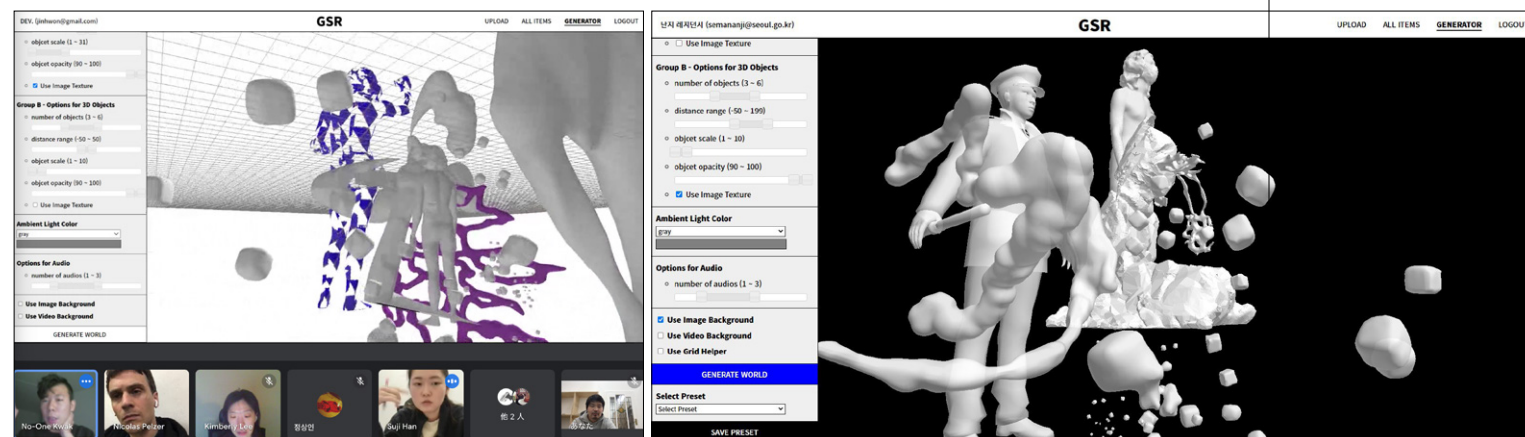
## Artist

Ida Daisuke

## Selection

The Japanese artist was selected by SeMA Nanji Residency and the ARCUS Project Administration Committee from those nominated by the committee.

# 井田大介 Ida Daisuke



左:参加アーティストのミーティング Left: Meeting of participating artists 画像提供 Photo courtesy: SeMA Nanji Residency  
右:プラットフォーム Right: Platform 画像提供 Photo courtesy: SeMA Nanji Residency

今回のプログラムは非常に実験的だった。実際に韓国を訪れることなく、制作の全ての過程がオンライン上で行われたからだ。この試みには、コロナ禍以降の新しいレジデンスの形を探る意味も込められていた。

定まった方向性は、3Dデータ、画像、音、映像を各国のアーティストがそれぞれ制作し、一つのプラットフォーム上にアップしてランダムに組み合わせるといふもの。誰もが着地点を想定できないまま、それは始まった。私は東京でふだんと変わらない生活を送りながら、週2、3回のペースでディスカッションに参加した。

主な担当は3Dデータ。「偶発性」「オンライン」という作品の性格を踏まえ、3Dデータにもそれらの要素を取り込もうと考えた。一般観光客が撮影しネットに投稿した特定の彫刻の画像を収集し、3Dデータとして構成した。

最終的に各々が40程度の素材をアップし、「一つ」の作品ができあがった。各アーティストが色、音、データ数などを設定すると、それらがランダムに構成されて仮想空間に出力される。設定によって出力される作品は「無数」にある。

個が緩やかに融合して生まれる偶発性は、作品だけでなく、制作過程でも感じた。想定外の連続に翻弄されたが、ふとした瞬間に次の作品へのヒントも得た。韓国には行けなかったが、アーティストらとの交流を通じて新しい韓国をたくさん知ることができた。それらを素材として構成した私の中の「韓国」(仮)は実際の韓国と合っているだろうか。いつか確認しに行こう。

[井田大介]

The program this time was highly experimental: instead of actually going to South Korea, the entire production process was conducted online. This endeavor incorporated the sense of searching for new residency formats of the post-pandemic age.

As per the program's approach, each artist was asked to produce 3D data, images, sound, and video in their respective country, and upload this material to an online platform to be randomly combined. And so it began, none of us knowing where this would take us. I lived my life in Tokyo as normal, taking part in discussions two or three times a week.

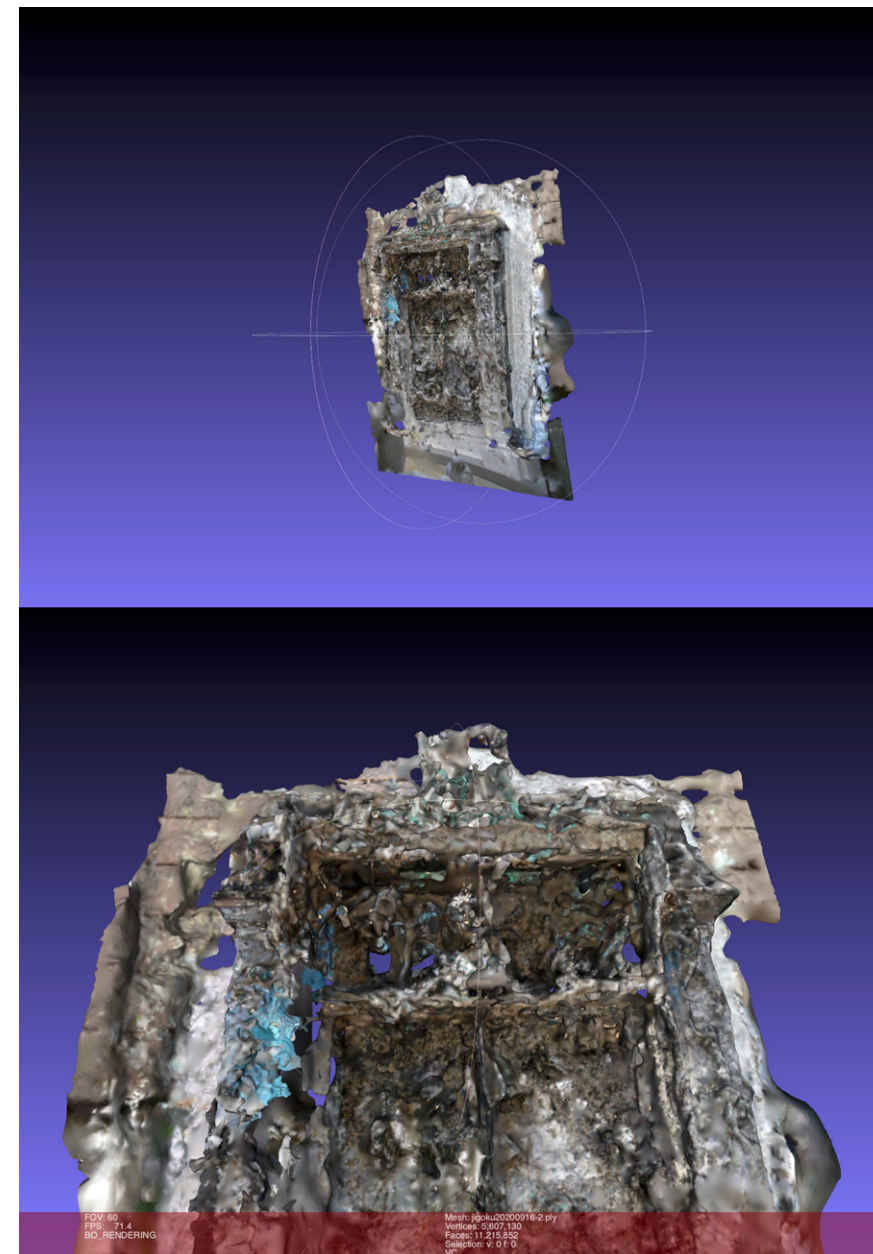
I was mainly in charge of the 3D data. Given the contingent and online nature of the work, I wanted to integrate those elements also into the 3D data. I collected images of a particular sculpture from photos taken and posted online by ordinary tourists, and arranged these into 3D data.

Each of the artists ultimately uploaded around forty pieces of material, forming "one" artwork. The artist sets the color, sound, data number, and so on, and these are then randomly arranged and outputted in a virtual space. The number of artworks that can be set and output like this are infinite.

I sensed the contingency that emerged with the gradual fusion of individual elements not only in the work itself but also in the production process. Though the project was plagued by unexpected challenges, it also gave me suggestions for my next work at sudden moments. I wasn't able to go to Korea, but could learn a lot of new Korea through the exchange I had with the other artists. Having arranged those as material, does the (tentative) "Korea" that exists inside my mind match the real Korea? I'd like one day to go check. [Ida Daisuke]

1987年鳥取県生まれ、東京都在住。2015年東京藝術大学大学院美術研究科彫刻専攻修了。彫刻という表現形式を問いながら、彫刻・映像・3DCGなど多様なメディアを用いて、目には見えない現代の社会の構造やそこで生きる人々の意識や欲望を視覚化している。2016年からは、世界中の人々がインターネット上にアップロードしている匿名的な画像を素材として、インターネット以降のモノや身体のある方を彫刻する「Photo Sculpture」を継続的に制作している。近年の主な展示・活動に、東京ビエンナーレ2020/2021(新東京ビル、東京、2021)、「Public Device - 彫刻の象徴性と恒久性」(東京藝術大学大学美術館 陳列館、東京、2020)、「ラブラブショー 2」(青森県立美術館、青森、2017)など。

Born in Tottori Prefecture in 1987. Lives and works in Tokyo. Daisuke Ida completed a master's course in sculpture at Tokyo University of the Arts in 2015. In his practice, he investigates the nature of sculpture, employing a wide range of media—from sculpture to moving image and 3D computer graphics—to visualize the invisible structures of contemporary society as well as the awareness and desires of the people who live in it. Since 2016, he has created what he calls "photo sculpture," using online image data anonymously uploaded by people across the world to sculpt objects and the body as they exist in the age of the internet. Recent exhibitions and activities include Tokyo Biennale 2020/2021 (Shin Tokyo Building, Tokyo, 2021), *Public Device* (University Art Museum, Tokyo University of the Arts, Tokyo, 2020), and *LOVE LOVE SHOW The Second* (Aomori Museum of Art, Aomori, 2017).



共同制作の素材となるデジタル画像《《地獄の門》2022年制作》  
Digital images as material for collaboration (*The Gate of Hell*, 2022)



# AIRブリッジ 2020

## AIR Bridge 2020

—アートと医療の可能性をむすぶ—

Linking Up Possibilities for Art and Healthcare

アーカスプロジェクトが、2019年度にAIRを開始した精神科の袋田病院(茨城県大子町)とAIRに関する知識とノウハウを共有する事業、AIRブリッジ。2020年度は、コロナ禍で袋田病院AIRが行われなかったため、計画を変更し、次の2つの事業を実施した。

まず、アーカスプロジェクトがミヤタユキを特任コーディネーターとして袋田病院へ派遣し、前年度の袋田病院AIRで得た課題への向き合い方について検討した。医療機関およびAIRにおけるアーティストに対するサポート、表現活動を通じた医療従事者や患者との関係の考察など、袋田病院AIRの環境を踏まえた上で、助言を行った。

次に、現代アートと精神科医療の関係を考察するために、医療の現場から渡邊慶子氏(袋田病院アート事業AIR担当/作業療法士)、上原耕生氏(同/現代美術家)、川上伸太郎氏(東京都立松沢病院 精神科医)を、また現代アートの領域から今井朋氏(アーツ前橋 学芸員)、小山渉氏(アーティスト)を迎え、ミヤタユキを含むアーカスプロジェクトのスタッフを交えてオンラインの勉強会を2度実施し、袋田病院におけるAIRの実践や精神科医療の歴史などについて知見を深め、両領域の関係構築について話し合った。その後、議論をさらに広げつつ深めるために同じ登壇者で公開オンライントークを行い、精神科医療におけるアートの多様な役割と可能性、また想定される課題について検討した。

AIR Bridge is an initiative by ARCUS Project to share know-how and information on artist residencies with Fukuroda Hospital (Daigo, Ibaraki Prefecture), a psychiatric healthcare facility that launched its own AIR program in 2019. In 2020, Fukuroda Hospital was unable to hold its artist residency due to the coronavirus pandemic, so it altered its plans and held the following two programs instead.

Firstly, ARCUS Project sent Miyata Yuki to Fukuroda Hospital as a specially appointed coordinator to consider ways to engage with the challenges that emerged from running the AIR at the hospital the previous year. After taking time to understand the environment around the hospital's AIR program, including the support offered to artists in healthcare institutions and residencies, and the relationships with patients and healthcare workers that develops through artistic practices, Miyata gave the hospital advice.

The second program comprised two online study sessions that considered the relationship between contemporary art and psychiatric care, featuring Watanabe Keiko (occupational therapist, Fukuroda Hospital), Uehara Kouo (artist, Fukuroda Hospital), and Kawakami Shintaro (psychiatrist, Tokyo Metropolitan Matsuzawa Hospital) from the field of psychiatric care as well as Imai Tomo (curator, Arts Maebashi) and Koyama Wataru (artist) from the art field, together with members of the ARCUS Project team including Miyata Yuki. The sessions proved opportunities to deepen knowledge about the history of psychiatric care and about the AIR program at the hospital, and to build partnerships across the fields of art and healthcare. In order to broaden and deepen the discussions further, a public talk was subsequently held online with the same guest speakers, exploring the various roles and possibilities for art in psychiatric care as well as the potential challenges.



オンライン勉強会  
Online study session



ミヤタユキと袋田病院スタッフのミーティング  
Meeting between Miyata Yuki and staff from Fukuroda Hospital

### 事業概要

#### 1. コーディネーター人材研修及び派遣

特任コーディネーターとしてミヤタユキを派遣

研修期間: 9月3-19日

場所: アーカススタジオ

派遣期間: 10月1-17日

場所: 医療法人直志会 袋田病院

#### 2. アーカスプロジェクト

—精神科医療施設間のオンライン勉強会

「袋田病院のアート事業紹介」

10月16日(金) 17:45-19:15

発表者: 上原耕生、渡邊慶子

参加者: 今井朋、川上伸太郎、小山渉、ミヤタユキ

進行: 石井瑞穂

「精神科医療の歴史」

11月20日(金) 17:45-19:15

発表者: 川上伸太郎

参加者: 今井朋、上原耕生、小山渉、ミヤタユキ、渡邊慶子

進行: 小澤慶介

#### 3. 公開オンライントーク「心をケアする技(アート)を考える」

12月4日(金) 16:30-18:30

登壇者: 今井朋、上原耕生、川上伸太郎、小山渉、

ミヤタユキ、渡邊慶子

進行: 小澤慶介

共催: アーカスプロジェクト実行委員会、

医療法人直志会 袋田病院

協力: 東京都立松沢病院 有志

医療法人直志会 袋田病院

1977年、茨城県大子町に開院。以来、畜産・自然農法・アート・森林セラピー他を治療に取り入れている。アート事業は2001年より開始。2019年度、オランダからニナ・グロックナーと宮地幸を招聘し、大子町、ビューティフル・ディストレス、袋田病院の三者によりレジデンス事業を実施。

### Programs Overview

#### 1. On-Site Coordinator Training/Research

Miyata Yuki assigned as a specially appointed coordinator

Training/Research Period: September 3-19

Venue: ARCUS Studio

Assignment Period: October 1-17

Venue: Fukuroda Hospital

#### 2. ARCUS Project & Psychiatric Care Facility Online Study Sessions

Fukuroda Hospital Art Program

October 16 / 5:45-7:15 p.m.

Presenters: Uehara Kouo, Watanabe Keiko

Participants: Kawakami Shintaro, Miyata Yuki, Imai Tomo

Wataru Koyama

Moderator: Ishii Mizuho

The History of Psychiatric Care

November 20 / 5:45-7:15 p.m.

Presenter: Kawakami Shintaro

Participants: Uehara Kouo, Miyata Yuki, Watanabe Keiko

Imai Tomo, Koyama Wataru

Moderator: Ozawa Keisuke

#### 3. Online Public Talk: The Art of Taking Care of Your

Mental Health

December 4 / 4:30-6:30 p.m.

Speakers: Imai Tomo, Koyama Wataru, Kawakami Shintaro

Watanabe Keiko, Uehara Kouo, Miyata Yuki

Moderator: Ozawa Keisuke

Co-organized by ARCUS Project Administration Committee and

Fukuroda Hospital

In cooperation with Tokyo Metropolitan Matsuzawa Hospital volunteers

Fukuroda Hospital

Fukuroda Hospital opened in the town of Daigo, Ibaraki Prefecture, in 1977. It incorporates a range of therapies into its patient treatment including raising animals, natural farming, art, and nature therapy. It launched its first art program in 2001. In 2019, it invited Miyachi Sachi and, from the Netherlands, Nina Glockner, for a residency run jointly by the hospital with the town of Daigo and Beautiful Distress.



# AIRブリッジ 2021 AIR Bridge 2021

## 狩野哲郎 Kano Tetsuro

プログラム期間:  
2021年9月7日-9月15日  
2021年10月20日-11月8日(計29日間)  
Program Period:  
September 7-15, 2021  
October 20-November 8, 2021 (29 days)



アーカスは、茨城県大子町と新たに連携し、アーティストを29日間大子町に招聘してアーティスト・イン・レジデンスプログラムを実施した。これは、実績のあるアーカスが大子町とともに活動するなかで、企画立案や実務、アーティストとの伴走などにおける方法論を共有し、大子町の魅力や資源をレジデンスプログラムとおして見出すことを目的としたものだ。滞在場所は、大子町の「大子アーティスト・イン・レジデンス」(通称:DAIR)である。はじめに、アーカスは大子町と候補のアーティストについて協議を重ねた。そして、国内外のレジデンスプログラムに参加した経験があり、狩猟に関心を寄せて創作活動を行っていた狩野哲郎を選出した。次に、狩野を、9月から11月にかけて、前期9日間、後期20日間DAIRに迎えた。狩野は、イノシシ猟で使う巨大な罠や優良な木材である八溝材、また古道などについて調べて制作をした。そして滞在の終わりには、オープンスタジオを行い、狩野自らが来場者へ向けて調査の過程や得られた知識、発表した試作について解説した。

また、狩野の大子町滞在中には、勉強会を狩野、大子町、アーカスの3者で行い、それぞれの経験を共有しながら、大子町のレジデンスプログラムの発展のために助言と提案をした。最後に、まとめとして、アーカスにおいて、本プログラムの報告会を行った。アーティスト・イン・レジデンス事業に関心を寄せている人や地方自治体などが参加し、本プログラムの概要や成果を巡って意見交換を行った。

ARCUS held an artist residency through a new partnership with Daigo in Ibaraki Prefecture, inviting one artist to spend twenty-nine days in the town. Building on the experience and accomplishments ARCUS has accumulated to date, the program aimed to share approaches and tasks related to planning, implementation, and supporting artists, and to uncover the appeals and resources of Daigo by holding an artist residency. The venue for the residency was Daigo Artist in Residence (DAIR).

At first, ARCUS held discussions with the town about candidates for the residency. The selected participant was Kano Tetsuro, who has experience at residencies both in and outside Japan, and whose work explores his interest in hunting. Kano stayed at DAIR for two periods of, respectively, nine and twenty days between September and November. He conducted research and artistic work related to the large traps used to hunt wild boar, the high-quality wood *yamizozai*, and old routes in the area. At the end of his residency, he held an open studio event and explained to visitors about the initial work he showed as well as the process of his research and the knowledge he had gained.

During the residency in Daigo, a three-way teach-in was organized with the artist, the town, and ARCUS. Each participant shared their experiences of residencies and proposed advice for developing Daigo's AIR program further. As a wrap-up event, a presentation was held at ARCUS. Attended by representatives from local government and people interested in artist residencies, it provided an overview of AIR Bridge 2021 and an opportunity for attendees to share their opinions about its results.



撮影(pp. 52-53):根本譲 Photo: Nemoto Yuzuru



# 地域プログラム Local Program

市民が身近にアートを体験する機会を創出します。芸術と教育の融合を図るアートエデュケーション事業の充実を図り、次代を担う子どもたちの豊かな想像力と柔軟な思考力を育むとともに、生涯教育を通じて市民社会を豊かにすることを目指し、「見る」「作る」「学ぶ」からアートを包括的に楽しむ事のできる環境を整えます。

## 2020年度実施プログラム

- アートカレッジ
- HIBINO HOSPITAL(日比野美術研究室付属病院放送部)  
Vol. 76「つながりすぎないリアル」
- ワークショップ「Retrace 一里を歩く」

## 2021年度実施プログラム

- アークスを再び 素晴らしい台座に
- HIBINO HOSPITAL(日比野美術研究室付属病院放送部)  
Vol.77「ちぎって、はって、つなげて 360°」  
VR公開制作20人 version in 守谷 meets 姫路
- アートカレッジ



# 地域プログラム 2020 Local Program 2020

## アートカレッジ

現代アートと社会の関係をわかりやすく  
読み解く入門レクチャー・シリーズ。

「現代アートは自己免疫力を高める？」

2020年9月27日(日) 11:00-12:30

講師:小澤慶介 会場:アーカススタジオ+オンライン配信

新型コロナウイルスが国境を越えて広がるこの時代、これからの日々について確かな言葉で捉えることが難しくなってきた。そうした不確かな時代を前向きに生きる術について、1910年代のダダイスムや1960年代のハプニング、また1970年代以降の社会空間に介入する芸術実践に触れながら考えた。

「地球をもっとよく見る術としてのアート」

2020年10月24日(土) 11:00-12:30

講師:石井瑞穂 会場:アーカススタジオ+オンライン配信

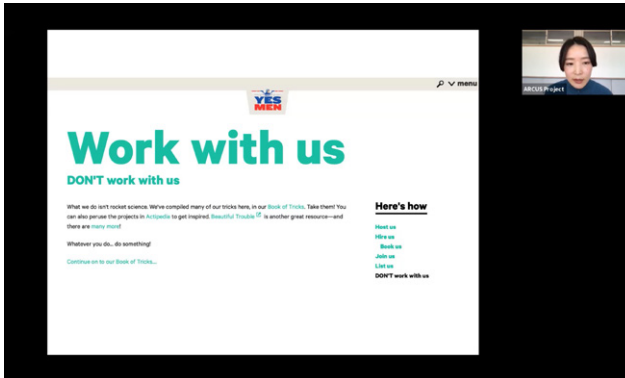
不可視なものを見ようとする意思が生み出した表現を紹介した。メディアの発明とテクノロジーの進化により、人間の視野と興行きは広がったが、アーティストや科学者はそれらをどう使い何を表したのか。1858年の写真家ナダールによる初の空中撮影を起点に、1960-70年代にかけて表現された宇宙飛行士が捉えた地球の像、イームズ夫妻が映像化した地球外から分子レベルへ導く視点、ロバート・スミッソンやジェームズ・タレルのランドアートへの流れに触れながら解説した。

「アートにおけるパフォーマンスの歴史」

2021年1月16日(土) 11:00-12:30

講師:外山有菜 会場:オンライン配信

第二次世界大戦後、世界の各地でアーティストの身体を用いた表現や、行為(アクション)に重きを置いた作品が増えていく。1960年代にアメリカでフェミニズム運動の高まりとともに生まれた表現や、1970年代東欧の社会主義政権下におけるコンセプチュアルな表現などからはじめ、美術批評家のクリア・ビショップが「委任されたパフォーマンス」と名付けた、アーティストの指示のもとに他者が行為を行う1990年代以降の動向まで、社会状況とともに展開したパフォーマンス表現の変遷を振り返った。



上から「パフォーマンスがつくるリアル」、「コレクティブとアート」

「コレクティブとアート」

2021年2月6日(土) 11:00-12:30

講師:藤本裕美子 会場:オンライン配信

社会が大きく変化するときや政治が不安定な情勢において、アーティストたちはコレクティブ(集団)を形成してきた。そこでは、作品はしばしば、特定の社会問題に取り組むための状況を作ることや、新たなヴィジョンを提案する行為として表れる。20世紀中葉以降の、シチュアシオニスト・インターナショナル、フルクサスやアート・アンド・ランゲージと、2000年代のコレクティブの私たちを通して、人の考えや行動を規制する権力に抵抗するヒントを探った。

「パフォーマンスがつくるリアル」

2021年2月27日(土) 11:00-12:30

講師:外山有菜 会場:オンライン配信

イメージが氾濫し、コミュニケーションがますます断片的になる社会で、アーティストによるパフォーマンスはどのような形をとるのだろうか。近年のパフォーマンス表現を考える上で重要な概念を紹介しながら、イメージを演じることでアイデンティティを問う表現、過去の出来事を現在に呼びおこす再演、現実と虚構を攪乱するパラフィクションなど、時間や空間的な距離を逆手にとってあらたなリアルをつくる表現について考察した。

## HIBINO HOSPITAL

(日比野美術研究室付属病院放送部)

Vol. 76「つながりすぎないリアル」

2020年11月15日(日) 13:00-16:00

会場:アーカススタジオ、清瀧香取神社

アーティスト:日比野克彦

はじめから終わりまで無言で行われ、日比野と参加者が呼吸を合わせながらさまざまなパフォーマンスを繰り広げた。参加者は、はじめ戸惑っていたが、少しずつリズムとルールをつかみ、日比野の動きに合わせて、日常と異なるコミュニケーションと風景を堪能した。冒頭で、日比野は、色彩豊かな大きな薄布を無言で参加者に手渡すと、自らの体を覆い隠して行進をはじめた。参加者は、隊列をなして儀式のように後に続き、アーカススタジオを離れ鬼怒川を渡り、清瀧香取神社へ向かった。静まった神社の境内では、布を敷いて屋敷をしたりヨガをしたり、また布を結んで大波を作ったり、日比野の動きに合わせて次々と新しい光景を生んでいった。



## ワークショップ

### 「Retrace 一里を歩く」

2020年10月31日(土) 13:00-16:30

会場:アーカススタジオ、赤法花の一里塚、香取神社、

その他守谷市内

アーティスト:志村信裕

守谷市内に残る赤法花の一里塚を起点に、一里(約4km)を実際に歩いた。一里は、日本が近代化する以前の距離の単位で、一里塚は街道沿いに造られた土盛りで道標の役割もある。志村と参加者は、徒歩以外の移動手段を選べなかった江戸の庶民の道ゆきを想像しながら歩いた後、100年後の「一里塚」の形やその意義について発表した。ある参加者が、交通手段が発達した未来を思い描きながら、『歩くこと』は、インターネットやSNSから離れ、身体感覚を取り戻すための『娯楽』になる」と述べた。その言葉は、情報資本主義社会で失いかけている自らの身体感覚に気づき、それを取り戻そうとする意思の表れであったのかもしれない。





# 地域プログラム 2021 Local Program 2021

## アーカスを再び 素晴らしい台座に

2021年11月21日(土) 14:00-16:00  
会場:アーカスタジオ、もりや学びの里  
アーティスト:富井大裕

アーカスタジオのある「もりや学びの里」に設置されている富井大裕の彫刻作品がアップデートされ、さらに新作が加わったこの機会に、アーティストを迎えガイドツアーとトークを行った。

2008年、富井は生涯学習施設であるもりや学びの里を訪れ、音楽室や工芸室、調理室、階段の踊り場などに彫刻を設置した。その場に馴染むように作られていながら、微かにその風景や空気を変化させるそれらの彫刻は、13年間にわたり施設を利用する市民や訪れる人と共存してきた。

壁や床、棚などに置かれたり付けられたりしたその彫刻たちは、一般的な彫刻作品の展示に用いられる台座やキャプションをもたない。さらに、素材として日用品が用いられていることから、それらは彫刻作品というより、日常空間にある少し異質な「何か」として人々に認識されているかもしれない。なかには、道具と判断され実際に使用されていたものまである。

そのように、少しずつ姿を変える彫刻たちは、私たちに、「作品をみる」という行為ではなく、「作品を見出す」という行為を促していると言えるかもしれない。今この瞬間にも、彫刻たちはそのささやかな佇まいで、美術作品とモノの境界を溶解し、日常風景にぼんやりと向けられた私たちの視点を揺さぶり続けるのだ。



撮影:柳場大



## HIBINO HOSPITAL

(日比野美術研究室附属病院放送部)

Vol.77「ちぎって、はって、つなげて 360°  
VR公開制作20人 version in 守谷 meets 姫路」

2021年12月11日(日) 13:00-16:00  
会場:アーカスタジオ、もりや学びの里運動広場  
アーティスト:日比野克彦

もりや学びの里の教室内に、その庭からぐりと見渡せる360°の仮想風景を実現させた。とは言ってもデジタルカメラやスマートフォンなどを使ったわけではない。20名の参加者は庭に円になり外側を向いて座り、そこから見える風景を分担してちぎり絵で表すというアナログな手法を取った。そして出来上がったちぎり絵を教室に持ち寄って、今度は教室の中心からぐりと360°見渡せるように大きな円の形に再構成して展示をした。するとまさに仮想のもりや学びの里が現れ、参加者たちは驚きの声を上げていた。限られた色、そして手でちぎられた色紙は解像度の粗さとなり、参加者の主観がつくる仮想風景が出来上がった。アナログな手法でデジタルな技術が開く世界を経験した貴重な時間となった。

## アートカレッジ

現代アートと社会の関係をわかりやすく  
読み解く入門レクチャー・シリーズ。

「芸術が現代アートになるとき」  
2021年9月18日(土) 11:00-12:30  
講師:小澤慶介 会場:オンライン配信

近代国家や市・社会が生まれたおよそ200年前まで遡り、アートのあり方を変えた出来事や作品に触れ、絵画や彫刻がそれらにとどまらず写真や映像、インスタレーションなどへと広がってゆくアートの足取りを追った。エドゥアール・マネやパブロ・ピカソ、マルセル・デュシャン、ロバート・スミッソンなどはどのように時代や社会に反応し、表現の可能性を切り開いたのかについて、近代社会の歩みとともに読み解いた。

「アートの脱中心化と脱植民地化を考える」  
2021年11月21日(日) 11:00-12:30  
講師:小澤慶介 会場:アーカスタジオ+オンライン配信

2000年代の現代アートの動向を概観した。1989年のベルリン壁崩に象徴される東西冷戦の終わりと資本主義の世界化で、それまで西洋中心だったアートがアジアやアフリカ、中東の文化を包摂した流れを追った。時に多文化主義やモダニズム・ポストモ



「コレクティブ・ワーク、創造的労働」

ダニズム、ポストコロニアリズムなどに見る考えを参照しつつ、映像インスタレーションやパフォーマンスなどの多様化する表現について考察した。

「コレクティブ・ワーク、創造的労働」  
2022年3月19日(土) 11:00-12:30  
講師:藤本裕美子  
会場:アーカスタジオ+オンライン配信

昨年度の講座に続いて、アート・コレクティブの活動を紹介した。イギリスの芸術賞であるターナー賞の2021年の候補者がすべてコレクティブであることや、2022年開催の国際展ドクメンタ15でインドネシアのコレクティブ、ルアンルパが芸術監督に選ばれたことは、この時代の何を表しているのか。社会主義体制下の旧ユーゴスラビアで1960年代以降に活動を開始したOH0やノイエ・スロヴェニッシュェ・クンストを出発点とし、労働やコモンズというキーワード、制度との関係性をとおして、コレクティブが向き合う今と未来について考えた。



# アーカスプロジェクト2020 いばらき ARCUS Project 2020 IBARAKI

## 主催

アーカスプロジェクト実行委員会  
(茨城県、守谷市、公益財団法人茨城県国際交流協会)  
茨城県南芸術の門創造会議  
(茨城県、取手市、守谷市、東京藝術大学、  
取手アートプロジェクト実行委員会、  
アーカスプロジェクト実行委員会)

## 助成

令和2年度 文化庁アーティスト・イン・レジデンス活動支援事業  
オランダ王国大使館  
DutchCulture オランダ国際文化協カセンター

## 後援

国際交流基金、駐日ラトビア共和国大使館

## 協賛

関彰商事株式会社  
鹿島埠頭株式会社  
株式会社常陽銀行  
株式会社筑波銀行  
守谷市金融団  
学校法人開智学園 開智望小学校  
株式会社壁工房  
守谷市商工会  
株式会社茨城ポートオーソリティ  
書道団体 無限未来

## 認定

公益社団法人企業メセナ協議会

## 事業協力

医療法人直志会 袋田病院

## ネットワーク

AIR NETWORK Japan、Res Artis

# アーカスプロジェクト2021 いばらき ARCUS Project 2021 IBARAKI

## 主催

アーカスプロジェクト実行委員会  
(茨城県、守谷市、公益財団法人茨城県国際交流協会)  
茨城県南芸術の門創造会  
議(茨城県、取手市、守谷市、東京藝術大学、  
取手アートプロジェクト実行委員会、  
アーカスプロジェクト実行委員会)

## 助成

令和3年度 文化庁アーティスト・イン・レジデンス活動支援事業  
オランダ王国大使館  
DutchCulture オランダ国際文化協カセンター  
公益財団法人三菱UFJ信託地域文化財団

## 後援

国際交流基金

## 協賛

関彰商事株式会社  
鹿島埠頭株式会社  
株式会社常陽銀行  
株式会社筑波銀行  
守谷市金融団  
開智望小学校・中等教育学校  
株式会社壁工房  
守谷市商工会  
株式会社茨城ポートオーソリティ

## 認定

公益社団法人企業メセナ協議会

## 連携

セマ・ナンジレジデンス  
大子町  
取手アートプロジェクト

## ネットワーク

AIR NETWORK Japan、Res Artis

## Organized by

ARCUS Project Administration Committee  
(Ibaraki Prefectural Government, Moriya City, Ibaraki  
International Association)  
Conference for Creation of Gateway to the Arts  
in Ibaraki Prefecture Southern Area  
(Ibaraki Prefectural Government, Toride City, Moriya City,  
Tokyo University of the Arts, Toride Art Project,  
ARCUS Project Administration Committee)

## Supported by

The Agency for Cultural Affairs Government of Japan  
in the fiscal 2020  
Embassy of the Kingdom of the Netherlands in Japan  
DutchCulture, centre for international cooperation  
The Mitsubishi UFJ Trust Cultural Foundation

## Endorsed by

The Japan Foundation

## Co-Supported by

Sekisho Corporation  
KASHIMA FUT0 Co., Ltd.  
The Joyo Bank Ltd.  
Tsukuba Bank, Ltd.  
Moriya Financial Group  
Kaichi Nozomi Primary & Secondary School  
Kabe Kobo  
Moriya Commerce and Industry Association  
IBARAKI Port Authority Corporation

## Approved by

Association for Corporate Support of Arts

## Program Partner

SeMA Nanji Residency  
Daigo Town  
Toride Art Project

## Network Partners

AIR NETWORK Japan、Res Artis

# 公募概要

## Open-Call Program Overview

### 公募期間

[2020年度] 4月1日–5月12日

[2021年度] 4月8日–5月12日

※2021年度は申請料3,000円を課した。

### 選考対象資料・選考過程

1次選考: 申請書による書類審査。[ CV ( 展覧会歴 などを含む経歴書 )、ステートメント、エッセイ、過去作品資料、動画・音楽データ、補助資料等 ]

2次選考: 追加資料、自己紹介ビデオをもとに審査会を実施。

### 助成内容

[2020年度]

オンライン・レジデンスプログラム (85日間)

滞在費 (15.3万円)、制作費 (25万円)、専門的・人的サポート、活動報告会の提供、記録集の作成など

[2021年度]

オンライン・レジデンスプログラム (85日間)

外国籍者 (2020–2021年度参加アーティスト)  
滞在費 (15.3万円)、制作費 (30万円)、設営費、専門的・人的サポート、オンライン・オープンスタジオでの作品発表機会の提供、記録集の作成など

外国籍者 (2021年度からの参加アーティスト)  
滞在費 (15.3万円)、制作費 (25万円)、専門的・人的サポート、オンライン・オープンスタジオでの制作過程発表機会の提供、記録集の作成など

アーカススタジオでの滞在制作 (85日間)  
日本国籍者 (2020–2021年度参加アーティスト)  
交通費、滞在費 (15.3万円)、制作費 (38.3万円)、スタジオ、住居、専門的・人的サポート、オンライン・オープンスタジオでの作品発表機会の提供、記録集の作成など

### 応募資格

全応募者に共通の応募資格

– 現代美術およびそれに近いジャンルで活動する新進アーティストであること

– プログラム期間中に教育課程に在籍していないこと。ただし、博士課程在籍中の者は応募可とする。

– 健康状態が良好で、他人の手助けなしに日常生活ができること

– 他のアーティスト、スタッフと交流するのに十分な英語力を有していること

[2020年度]

– 1980年 1月1日以降生まれであること

外国籍者: 日本以外の国籍を有し、日本への入国許可が得られること

日本国籍者: 日本国籍を有し、日本国内在住であること。

ただし、応募時に海外居住であっても、本プログラムが

始まるまでに帰国している者は応募可とする。

オランダ枠: オランダ国籍を有するか、オランダを拠点として活動しており、日本への入国許可が得られること

[2021年度]

– 1981年1月1日以降生まれであること

– 日本以外の国籍を有し、日本への入国許可が得られること

### Open-Call Period

FY 2020: April 1–May 12

FY 2021: April 8–May 12

In FY 2021, an application fee of ¥3,000 was introduced.

### Application Materials & Selection Process

Preliminary Screening

Application materials (CV, statement, essay, images of artworks, optional video and audio data)

Final Selection

Additional application materials and self-introduction video

### Program Provisions

FY 2020

Online residency program (85 days)

Living expenses (¥153,000), production costs (¥250,000), support staff, final presentation, catalog

FY 2021

Online residency program (85 days)

– An artist with non-Japanese nationality (participating in 2020 and 2021 programs)

Living expenses (¥153,000), production costs (¥300,000), installation costs, support staff, Online Open Studios event, catalog

– An artist with non-Japanese nationality (participating in 2021 program)

Living expenses (¥153,000), production costs (¥300,000), support staff, presentation of the work-in-progress for the Online Open Studios event, catalog

Residency at ARCUS Studio (85 days)

An artist with Japanese nationality (participating in 2020 and 2021 programs)

Transportation costs, living expenses (¥153,000), production costs (¥383,000), studio, accommodation, support staff, Online Open Studios event, catalog

### Eligibility

All applicants must:

– be an emerging artist engaged in contemporary visual arts or other related fields.

– not be enrolled at an educational institution during the program period unless it is a PhD program.

– be in a state of good health and able to carry out daily activities independently.

– have an English-language ability proficient enough to communicate with other artists and staff.

FY 2020

All applicants must:

– be born on or after January 1, 1980.

A non-Japanese applicant must:

– possess a nationality other than Japanese.

– be able to enter Japan legally.

A Japanese applicant must:

– possess Japanese nationality and reside in Japan.

However, applications are accepted from those residing outside Japan at the time of application but who return to Japan by the start of the program.

An applicant from the Netherlands must:

– possess Dutch nationality or be based in the Netherlands.

– be able to enter Japan legally.

FY 2021

All applicants must:

– be born on or after January 1, 1981.

– possess a nationality other than Japanese.

– be able to enter Japan legally.



# 謝辞 Acknowledgements

本プログラムを開催するにあたり、ご協力いただきました  
すべての方に厚く御礼申し上げます。

また、ここにお名前を記すことのできなかった方々にも  
改めて感謝申し上げます。(敬称略、50音順)

We would like to express our sincere gratitude to all those  
mentioned below for their generous cooperation and  
contribution.

## アーカスプロジェクト2020いばらき ARCUS Project 2020 IBARAKI

五十嵐太郎 Igarashi Taro  
井出竜郎 Ide Tatsuro  
井上岳 Inoue Gaku  
織田曜一郎 Oda Yoichiro  
金子信博 Kaneko Nobuhiro  
菊池彩稀 Kikuchi Saki  
小泉明郎 Koizumi Meiro  
斎藤弘也 Saito Hironari  
佐藤洋一郎 Sato Yoichiro  
下村良弘 Shimomura Yoshihiro  
白石明日紀 Shiraishi Asuki  
ジーバナ農園 飯田智弘 Iida Tomohiro, jivana  
高木保 Takagi Tamotsu  
塚本由晴 Tsukamoto Yoshiharu  
東松真 Toumatsu Sana  
藤原辰史 Fujihara Tatsushi  
クリストファー・ポーリガード Christopher Beauregard  
宮崎毅 Miyazaki Tsuyoshi  
横張克博 Yokohari Katsuhiko  
Maria B. Ignatieva  
Raffaele Pernice  
Irena E. Švilpe

国立映画アーカイブ National Film Archive of Japan  
首都高速道路株式会社  
Metropolitan Expressway Company Limited.  
清瀧香取神社 Seiryu Katori Shrine  
大学共同利用機関法人 人間文化研究機構 国文学研究資料館  
National Institute of Japanese Literature  
特定非営利活動法人アート&ソサイエティ研究センター  
Nonprofit Organization Art & Society Research Center  
メンタルサポートステーションきらり  
Mental Support Station KIRARI  
守谷総鎮守八坂神社 Moriya Sochinju Yasaka Shrine  
守谷中央図書館 Moriya Library

アーカスサポーターのみなさま ARCUS Supporters

## アーカスプロジェクト2021 いばらき ARCUS Project 2021 IBARAKI

縣健司 Agata Kenji  
荒木悠 Araki Yu  
飯岡幸子 Iioka Yukiko  
飯田志保子 Iida Shihoko  
飯田智弘 Iida Tomohiro  
池田武士 Ikeda Takashi  
井上岳 Inoue Gaku  
大森典子 Omori Noriko  
小野清 Ono Kiyoshi  
川地真史 Kawachi Masafumi  
菊池彩稀 Kikuchi Saki  
地主麻衣子 Jinushi Maiko  
蔦谷俊之 Tsutatani Toshiyuki  
中原修一 Nakahara Shuichi  
棗田久美子 Natsumeda Kumiko  
西田司 Nishida Tsukasa  
朴星桓 Park Sunghwan  
藤原辰史 Fujihara Tatsushi  
松尾 智成 Matsuo Tomonari  
松方恵美 Matsukata Emi  
山科晃一 Yamashina Koichi  
アイザック・レオン Isaac Leon  
Sven Hannemann  
Chuang Hsiang-Ching  
Pichaya Puapoomcharoen  
Mikēlis Putniņš  
Jānis Putniņš  
Pauls Raudseps  
Tanja Schell  
Hilde Wollenstein

株式会社 拓和 TAKUWA CORPORATION  
株式会社ストラタシス・ジャパン Stratasys Japan  
大子町農林課  
大子町建設課  
常陸大宮市文書館 Hitachinomiya City Archives  
Academia Sinica

British Pathé  
Formosa Vintage Museum  
East Asia Image Collection, Lafayette Digital Repository  
National Central Library (Taipei)  
National Museum of Taiwan History  
Eikichi Iso Memorial House, National Taiwan University  
National Taiwan University Library  
State Cultural Capital Foundation of Latvia  
United Nations Archives and Records Management  
Sections

アーカスサポーターのみなさま ARCUS Supporters

アーカスプロジェクト実行委員会

会長  
茨城県知事  
大井川和彦

副会長  
守谷市長  
松丸修久

茨城県政策企画部部长  
玉川明

監事  
公益財団法人茨城県国際交流協会理事長  
鈴木哲也

事務局長  
茨城県政策企画部地域振興課課長 松田慧吾

事務局担当者  
茨城県政策企画部地域振興課 皆川浩和、間原康朗、古賀友里恵、  
北山遼児、小野愛弓、長洲英治

ディレクター  
小澤慶介

プロジェクトマネージャー  
石井瑞穂(-2021.6)

コーディネーター  
藤本裕美子  
外山有葉(-2021.6)  
恩田真樹子(2021.6-)

アーカスプロジェクト実行委員会事務局  
〒310-8555 茨城県水戸市笠原町978-6  
茨城県政策企画部地域振興課内  
Tel: 029-301-2786 Fax: 029-301-2789

アーカススタジオ  
〒302-0101 茨城県守谷市板戸井2418 もりや学びの里内  
Tel/fax: 0297-46-2600 | <http://www.arcus-project.com>

アーカスプロジェクト活動記録集2020-2021

[編集] アーカスプロジェクト実行委員会

[翻訳]

和訳: 田村かのこ(pp. 10, 15, 23)、

アーカスプロジェクト(上記以外全て)

英訳: ブライアン・アムスタツ(pp. 4)、

ウィリアム・アンドリュース(pp. 2-3, 7, 11, 13-14, 16, 18-20, 22,

24-25, 30-33, 43-51, 53)、アーカスプロジェクト(上記以外全て)

[執筆] アーカスプロジェクト、小澤慶介、沢山遼、藤本裕美子

[写真] 加藤甫、根本謙、柳場大、アーカスプロジェクト

[デザイン] 山田悠太郎

[印刷] インユニック

[発行] アーカスプロジェクト実行委員会

[発行日] 2022年12月7日

©2020-2022 アーカスプロジェクト実行委員会(禁無断転載)

ARCUS Project Administration Committee

Chairman  
Governor, Ibaraki Prefecture  
Oigawa Kazuhiko

Vice Chairman  
Mayor, Moriya City  
Matsumaru Nobuhisa

Director General, Regional Development Division,  
Department of Policy Planning  
Tamagawa Akira

Inspector  
Chairman of the Board, Ibaraki International Association  
Suzuki Tetsuya

Secretary General  
Director, Regional Development Division,  
Department of Policy Planning  
Matsuda Keigo

Office Staff  
Regional Development Division, Department of Policy Planning  
Minagawa Hirokazu, Mabara Yasuaki, Koga Yurie, Kitayama Ryoji,  
Ono Ayumi, Nagasu Eiji

Director  
Ozawa Keisuke

Project Manager  
Ishii Mizuho (-June 2021)

Coordinators  
Fujimoto Yumiko, Toyama Aruma (-June 2021), Onda Makiko (June 2021-)

ARCUS Project Administration Committee Office  
Regional Development Division, Department of Policy Planning  
Ibaraki Prefectural Government  
978-6 Kasaharacho, Mito, Ibaraki, 301-8555 Japan  
Tel: +81-29-301-2786 Fax: +81-29-301-2789

ARCUS Studio  
2418 Itatoi, Moriya, Ibaraki, 302-0101 Japan  
Tel/Fax: +81-297-46-2600  
<http://www.arcus-project.com>

ARCUS Project Activity Report 2020-2021

[Editing] ARCUS Project Administration Committee

[Translators]

English to Japanese: Tamura Kanoko (pp. 10, 15, 23),

ARCUS Project (all other texts)

Japanese to English: Brian Amstutz (p. 4),

William Andrews (pp. 2-3, 7, 11, 13-14, 16, 18-20, 22, 24-25, 30-33, 43-51, 53),

ARCUS Project (all other texts)

[Written by] ARCUS Project, Ozawa Keisuke, Sawayama Ryo,

Fujimoto Yumiko

[Photography] Kato Hajime, Nemoto Yuzuru, Yanagiba Masaru,

ARCUS Project

[Designed by] Yamada Yutarō

[Printed by] inuuniqu

[Published by] ARCUS Project Administration Committee

[Published on] December 7, 2022

© ARCUS Project Administration Committee, 2020-2022.

All rights reserved.







