

アーカスプロジェクト 2020 いばらき 活動記録集
Artist in Residence - IBARAKI

ARCUS Project 2020 Activity Report

A R C U S

ARCUS Project 2020 Activity Report

アーカスプロジェクトとは

About ARCUS Project

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を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。

The ARCUS Project is an art and culture project promoting regional development through the arts. The project, organized by Ibaraki Prefectural Government and based in Moriya City, comprises 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 for art activities in Japan.

目次

Index

- 02 アーカスプロジェクトとは
About ARCUS Project

- 04 アーカスプロジェクト2020について ディレクター小澤慶介
ARCUS Project 2020 Director Keisuke Ozawa

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

- 16 AIRブリッジ
AIR Bridge

- 18 地域プログラム
Local Program

- 20 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 Yu Araki, Masatsugu Ono

- 28 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

- 31 巻末資料
Appendices

凡例

1. 本誌は、2020年度の活動記録に基づいて作成した。
2. 写真については、特に記載のない限り、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。
3. 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。

Notes

1. This publication is based on ARCUS Project's reports covering its activities in fiscal 2020.
2. Unless otherwise noted, images included in this publication are the property of the ARCUS Project Administration Committee.
3. Organization names, people's titles/affiliations, and artists' biographies are those at the time of participation in ARCUS Project's programs.

アーカスプロジェクト 2020について

ディレクター 小澤慶介

この1年は、新型コロナウイルスの感染症が世界的に広がり、ほとんどの人がはじめて経験するような年であったことだろう。思い描いていたことがいつも通りに運ばず、ものごとを組み立てては解き、また組み立て直すという時を過ごしたことが想像される。アーカスプロジェクトも例外ではなかった。

アーティスト・イン・レジデンス(以下、AIR)は、アーティストの移動を伴う事業だが、新型コロナウイルス感染症の感染拡大を抑えるために国境のみならず県境を越えての移動が制限されたからだ。春先から、例年どおりにAIRを行う可能性が少しずつ消え、その代わりにオンラインで行うという別の可能性が出てきた。ここでは、私たちが「例年どおり」とコロナ禍による「例外」の間で考え、行ったことを書き留めておきたい。

公募によるAIRにおいては、7月には、招聘が決定していた海外在住のアーティスト、イエヴァ・ラウドゥセパとミロナリウの来日は断念し、オンラインで実施することにした。また、東京在住のオル太は、オンラインを基本としつつ、必要に応じて守谷で調査を行うことにした。例年であれば、アーティストは夏の終わりに来日し、それぞれが提出した調査・制作計画にしたがいつつ、こちらからの助言や提案などを踏まえ、調査や滞在制作を経て成果の発表までを行う。しかし、それをオンラインで実施するという新たな枠組みのために、私たちは、到達点や内容、期間、予算を組み直す必要があった。その間、さまざまな問いが浮かんで消えていった。例えば、滞在制作によるAIRを必要十分とするならば、それに満たないことが想定される修正案を行う必然性はあるのかという。それでも、アーティストたちと話し合いを重ね、次のことを決めた。調査対象について文献を当たり、関係者に聞き取りをする作業を進め、実制作に入る手前まで行うことを。海外にいるラウドゥセパとミロナリウは、定期的に私たちと進捗状況を確認し合い、オル太は、県境をまたいだ移動ができる時は守谷の土地を調べたり農家を訪れたりして、制作を見据えたでできる限りの準備を行った。各アーティストは、そうして作品の実現へ向けて意識を高めていった。一方で、この枠組みによって果たせなかったこともあった。それは、アーティストどうしが同じ土地で同じ時間を過ごすことによる連帯意識と友情の醸成である。アーティストたちは、作品制作やキャリア形成に関する知識や技術だけではなく日常生活におけるささいな情報を交換することで、見知らぬ土地の生活文化に対する視野を広げたり解像度を上げたりして、ともにその地域に帰属して活動しているという意識を生んでゆく。そうしたアーティストたちの共振が生む熱のようなものを感じ取ることは叶わ

なかった。この新たな枠組みでのAIRは、プログラム自体の試行錯誤と関係者との調整の連続であったが、AIRを客観的に考えるきっかけにもなった。

AIRと並行しつつ、市民に創造の楽しさを伝える目的で例年実施している地域プログラムでは、人々とともに過ごすこのかけがえのなさと同時に、「歩くこと」の同時代的な意義と身体感覚を改めて確認した。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時間であった。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。作家レベッカ・ソルニットは、歩くことは、今では意識的に選択されるものになったという。つまり、それは、自家用車の普及や交通網の発達によって、もはや積極的に選ばれなくなった移動の手段であることを意味する。さらには、歩いている時でさえ、人はスマートフォンなどに見入っていて、歩行は二次的なものになっていることがある。そう考えると、いずれのワークショップにおいても、地面の表情や他人の息づかいに意識を向けてそれらを直に身体で感じたことは、私たちの平時の身体性を見つめ直すことでもあり、また「歩くこと」を取り戻すことでもあったことだろう。例えば、新型コロナウイルスの影響による緊急事態宣言下、人々は不要不急の外出が制限されたが、それでも時間を気にせずそぞろ歩きを楽しむ人がそこかしこで見られた。それまでの日常が宙づりになった時、人間が生まれて間もない頃に自らの力で獲得した移動の手段「歩くこと」を省みる機会が生み出されたことは、偶然ではなかった気がしている。

この1年、アーカスプロジェクトは、他にもプログラムを行ったり検討の末にプログラム中止の判断をしたりしたが、いずれにおいてもコロナ前の方法と後の方法の間で最適な航路を探り、日々舵取りをしていた。そして、これからはどうなるのであろうか。情報だけではなく直感も頼りにしながら、日々雲行きを見ては進路を見定めてゆかなければならないことは確かである。新型コロナウイルスという嵐が過ぎ去り、またアーティストや市民のみなさんと会ってお互いの無事を笑顔で確かめる時の訪れを待ちながら、いつでも新しいアーカスプロジェクトをはじめられるよう準備をしておこうと思う。

ARCUS Project 2020

Director Keisuke Ozawa

In 2020, the novel coronavirus pandemic spread across the world, making this a year the likes of which almost none of us had experienced before. It was presumably a period when what was envisioned could not be carried off as usual, when things were put together and then unraveled, only to be put back together again. ARCUS Project was no exception in this regard. That is because its Artist-in-Residence Program is attendant on the mobility of artists, but travel was restricted not only across national borders but even within Japan as a measure to curb the spread of the virus. From early spring, the possibility of undertaking our AIR program like we would in a normal year began gradually to disappear, and there emerged the alternative possibility for holding it online instead. In what follows, I would like to set down what we thought and did in between the “ordinary” and the “extraordinary” brought about by the coronavirus pandemic.

With the open-call Artist-in-Residence Program, it was decided in July that the overseas artists—Ieva Raudsepa and millonaliu—would not come to Japan and the program would be held online. The Tokyo-based OLTA decided to conduct its activities fundamentally online and, as necessary, carry out research in Moriya. In an ordinary year, the artists would arrive in Japan at the end of summer and, as per their submitted research and productions plans, would proceed with their research and creative residency according to our advice and suggestions, and then eventually present the results of this. Since we were adopting a new framework whereby this would be held online, we needed to reassemble the goals, content, period, and budget. In the interim, various questions came and went. The current model, for instance, presupposed participants completing certain things to meet the criteria of a “sufficient” residency, but inevitably these now had to be revised. After discussions with the artists, we decided on the following: participants would find literature on the research subject and interview specialists, and proceed with their projects up to the point prior actually starting production. The overseas-based Raudsepa and millonaliu regularly confirmed their progress with us, while OLTA, in the times when travel across prefectural lines was possible, researched the land in Moriya and visited a farm, and prepared as much as possible in anticipating of beginning work on its project. Each of the artists thus sharpened their awareness toward realizing their respective works. On the other hand, there were things we could not achieve through this framework: namely, the fostering of friendship and of a sense of solidarity by the act of artists spending time together in the same place at the same time. By exchanging small pieces of information in everyday life, rather than knowledge or techniques related to making work or building a career, the artists expand their field of view and increase their resolution in regard to the lifestyle and culture of an unfamiliar place, along with engendering an awareness that they are working in a way that is tied to that region. We could not attain a sense of the ardor that comes

from this resonance among the artists. The residency program carried out in the new format was in itself a process of trial and error, a series of adjustments with our peers, but it also prompted us to reflect objectively on the program.

Running alongside the residency and taking place each time with the aim of conveying the joy of creativity to people in the community, the Local Program once again confirmed the indispensability of spending time with others as well as the physical sensation and topical significance of walking. The program’s two workshops—“Retrace—Walking a *Ri*” by Nobuhiro Shimura and “Under-Connected Reality” by Katsuhiko Hibino—were times for, through the act of walking, restoring those physical connections between people that had become diminished by the coronavirus pandemic. Shimura focused on an *ichirizuka*, a type of historical distance markers like milestones, that remains in Moriya, and from the *ichirizuka* walked a distance of one *ri* (equivalent to just under four kilometers), speaking with the participants while trying to imagine the guideposts of the future. Hibino distributed pieces of cloth, large enough to cover the body, among the workshop 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 conscious choice. That is, walking is a means of moving no longer proactively chosen due to the spread of private automobiles and the development of transportation networks. Moreover, even when walking, people are looking at their smartphones, making ambulation something two-dimensional. In that regard, turning our attention to the surface of the ground and the breathing of others, and sensing those things directly with our bodies, as took place in these two workshops, re-examined our physicality at ordinary times, and also restored the act of walking. Come to think of it, under the state of emergency prompted by the coronavirus, going outside for nonessential and non-urgent reasons was nominally restricted, but you could still see people taking a stroll outside unconcerned about the time. When the hitherto everyday life was left in limbo, it is surely not a coincidence that an opportunity was created to reflect on the act of walking, the means of moving that human beings obtain by themselves very soon after they are born.

Over the year, ARCUS Project held other programs and decided to cancel yet others after due consideration, but in all cases, it searched for the optimum path and, day by day, navigated a route in between the pre-coronavirus and post-coronavirus approaches. And so, what comes next? It is clear that we must observe the daily shifts in the circumstances and determine our course, relying not only on information but also our intuition. While awaiting the storm that is the coronavirus to pass, and when we once again meet artists and residents and happily check on each other’s well-being, I hope to begin preparations so that a new ARCUS Project can be started at any time.

アーティスト・イン・レジデンス プログラム

9月24日–12月17日 (85日間)

招聘アーティスト

イエヴァ・ラウドゥセパ
ミロナリウ(クロディアナ・ミローナ&ユアン・チュン・リウ)
オル太

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

井關悠氏(水戸芸術館現代美術センター 学芸員)
徳山拓一氏(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

キュレーター・ビジット

招聘アーティストは、下記のキュレーターから、
作品やリサーチに関してアドバイスを得た。

飯田志保子氏(インディペンデント・キュレーター)
岡村恵子氏(東京都写真美術館 学芸員)
住友文彦氏(アーツ前橋 館長)
三輪建仁氏(東京国立近代美術館 研究員)

毎年公募により世界中から若手アーティストを複数名招聘しています。
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・育成を行っています。
2020年度は、新型コロナウイルス感染症拡大の影響により、
アーティストを招聘せずオンラインで行いました。

Artist-in-Residence Program

September 24–December 17 (85 days)

Resident Artists

Ieva Raudsepa
millonaliu (Klodiana Millona & Yuan Chun Liu)
OLTA

Application & 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

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

Curator Visit

The resident artists received advice on their work and
research from the following curators.

Shihoko Iida (Independent curator)
Keiko Okamura (Curator, Tokyo Photographic
Art Museum)
Fumihiko Sumitomo (Director, Arts Maebashi)
Kenjin Miwa (Curator, National Museum of
Modern Art, Tokyo)

The Artist-in-Residence Program annually invites emerging artists
from around the world through an open call. The artists selected are
provided with production costs and travel fares, a studio, living
accommodation, and the time and environment for immersing
themselves in their work. In 2020, due to the coronavirus pandemic,
the program was held remotely online.

Artist-in-Residence Program

Ieva Raudsepa

イエヴァ・ラウドゥセパ

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に、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).

私の調査の出発点となったのは、アンドレイ・タルコフスキーの1972年の映画『惑星ソラリス』に出てくる、都会の高速道路を運転する5分間の場面だ。このエピソードは1971年に東京都の赤坂と飯倉で撮影されたもので、白黒とカラーのフッテージと登場人物を映し出したいくつかのショットが組み合わせられ、時間、空間と知覚が相互に作用している。東京で撮影された部分は、映画の中で未来都市の表象として使われている。

私の調査過程は、以下の一連の問いに基づくものだった。私はこのエピソードと複雑に関係している政治の問題に関心があつた。なぜソビエト連邦の映画監督が「未来都市」を日本で撮影することに決めたのか。ソビエト国民はソ連国外への渡航が厳しく制限されていたが、このシーンを撮影するにあたり、タルコフスキーはどのような困難に直面したのだろうか。彼はなぜ高速道路を撮影することにしたのか。そして、首都高(首都高速道路)のデザインと建設にはどのような歴史があるのだろうか。都市間高速道路の建設は、都市の構成にどのような変化をもたらしたのだろうか。ポップカルチャーや人々の想像の中で、東京が未来都市として描写されている例は他にどのようなものがあるだろうか。

アーカスでのレジデンスでは、既存の文献、イメージや映像資料の調査と、日本国内外の専門家へのインタビューを通して、こうした疑問を探る機会に恵まれた。そしてまた、現地のキュレーターと出会い、これまでのプロジェクトや進行中のリサーチについて話し合うこともできた。アーカスのチームからは、個人や組織と連絡を取るために多大な協力を

受けた他に、情報を探すべきところ、読むべきもの、話すべき人などに関して、新しい発想を得るための手助けをしてもらった。

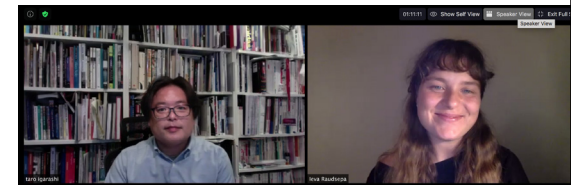
私は今、こうして集積した知識とさまざまな歴史を、映像作品の台本、またはその骨組みとなるように、何らかの形にまとめようとしている。調査を経て、私は2つの大きなテーマを映像作品の制作を通して探っている。まずは、未来の都市として、東京がどのように表現されてきたのかということだ。そして、戦後日本のインフラ整備の文脈から、都市がどのように認識されてきたのかという問題に関心がある。首都高はそのひとつの例だ。実際に建設されたものの他にも、建築家や文筆家、映像作家の想像力によって、東京は未来都市として描写されてきた。私は特に建築におけるメタボリスト達のムーブメント、そしてテクノオリエンタリズムに関心を持っている。

私が扱っている二つ目のテーマは、『ソラリス』の中の高速道路のシーンの制作にまつわる思索的な歴史と、生と死、愛、そして人間の存在の意味などをめぐる一連の形而上学的な問いとして、世界を捉えるタルコフスキー流の世界観、そして、それが未来の展望とどのように関わっているのかということだ。私はこうしたテーマを検証しながら、アンドレイ・タルコフスキーは、自身の作品に制約を課し検閲を行う政治体制下に生き、制作活動に取り組んだ映画監督であったことを常々考えている。そしてこれから、私は、2020年のレジデンス中に行った調査を参考にしながら、映像作品のための架空の物語を書き上げ、実際に日本への渡航が可能になったときに撮影をする予定だ。

(イエヴァ・ラウドゥセパ)



©Ieva Raudsepa



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

The starting point of my research was the five-minute long scene of a drive on urban highways from the 1972 Andrei Tarkovsky film *Solaris*. The episode was shot in the Tokyo districts of Akasaka and Iikura in 1971. The scene mixes black and white footage with color and some portrait shots, and is an interplay of time, space, and perception. In the movie, the parts shot in Tokyo represent a city of the future.

My research process was based on a set of questions. I was interested in the politics entwined in this episode. How did a Soviet film director decide to film “the future city” in Japan? As travel outside of the USSR was very restricted for Soviet nationals, did Tarkovsky experience any difficulties in the production of the scene? Why did he choose to shoot on the expressways and what is the history of the design and construction of the Shutoko—the Metropolitan Expressway—in Tokyo? How did construction of high-speed intercity roads change the fabric of the city? What are other examples depicting Tokyo as a future city in popular culture and imagination?

The ARCUS residency gave me the opportunity to explore these questions both by examining existing literature, images, and film, as well as interviewing experts in Japan and elsewhere. Additionally, I was able to meet with local curators to speak about previous projects and the research in progress. The ARCUS team gave me great support with getting in touch with people and institutions, as well as helping generate new

ideas as to where to look, what to read, and with whom to speak.

I am now putting together all the knowledge and different histories I have gathered into something that will turn into a script or a structure for a video piece. Out of the research I have conducted, there are two main threads I am exploring in the video piece. The first is the representation of Tokyo as the city of the future. I am interested in the perception of the city in the context of postwar infrastructural development in Japan—the Shutoko being an example of this. Besides what was actually built, Tokyo as a future city has been represented in the imaginations of architects, writers, and filmmakers. I am interested here in the Metabolist movement as well as techno-orientalism.

The second main thread I am using is the speculative history of the production of the highway scene in *Solaris* and the Tarkovskian way of seeing the world as a set of metaphysical questions about life, death, love, and the meaning of human existence, and how that relates to visions of the future. I am exploring this while keeping in mind that Andrei Tarkovsky was a film director living and producing movies under a political regime that limited and censored his work. I will create fictional narratives for the video, while referring to the research I have conducted during the residency in 2020, and I will film it when it is possible to physically go to Japan. (Ieva Raudsepa)

millonaliu (Klodiana Millona & Yuan Chun Liu)

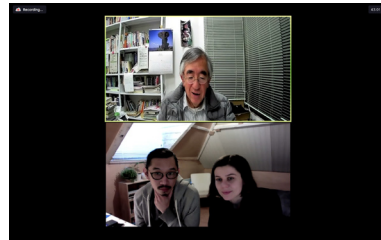
ミロナリウ (クロディアナ・ミローナ&ユアン・チュン・リウ)

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).



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



農学者 佐藤洋一郎氏へのインタビュー
Interviewing the agronomist Yoichiro Sato

ベタついた絡まり合い:テクノロジーとしての米

3ヶ月のレジデンスを通して、私たちは^{ほうらいまい}蓬萊米の調査を行った。蓬萊米は、日本帝国が植民地台湾で行った種子改良事業を明示している。1895年から1945年までの間日本の統治下に置かれていた台湾に、ある品種の米が持ち込まれ、現地の熱帯気候でも栽培できるように品種改良が行われた。

《ベタついた絡まり合い》は、ジャポニカ米の特性、つまり、日本人の味覚を満たすために、科学的、政治的、経済的な取り組みによって地場産米が改変される原因となった、切望された粘り気を意味している。そしてまた、このタイトルは、私たちの3ヶ月間の調査方法を文字通り表している。遺伝子が組み換えられたこの作物が、植民地主義、政治、科学、テクノロジー、環境と経済において、どのような遺産を残したのかを理解するために、粘りついているさまざまな絡まりを、一粒の米から明らかにしていった。

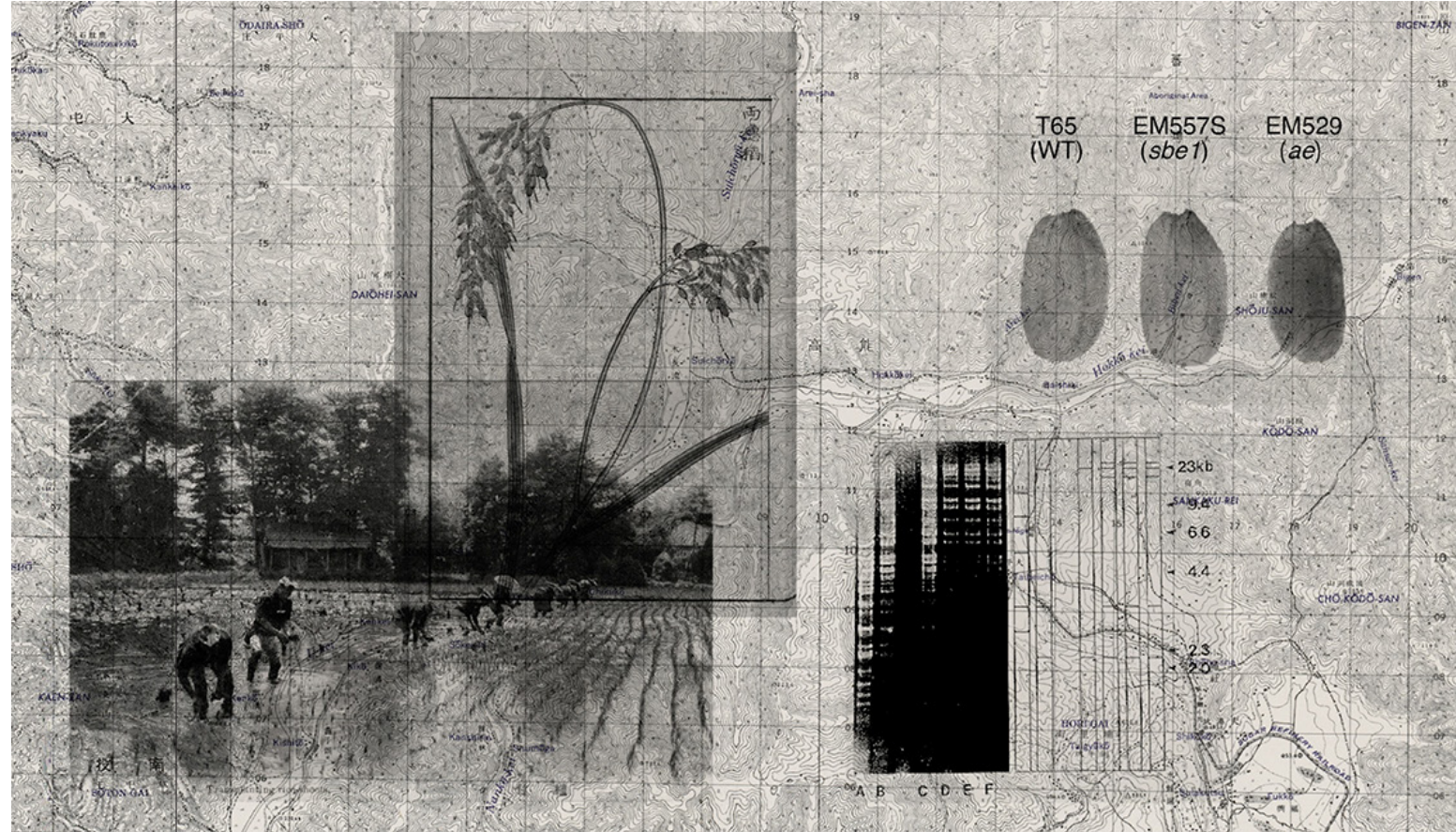
その主な手法として、さまざまな歴史的資料や記録資料、またその他の関連文献を調査し、研究者へのインタビューを行った。特に、私たちは、日本統治時代の東アジアの絵葉書のアーカイブに、強い関心を持つようになった。

私たちの調査では、台湾の風景に映し出されているこの

作物の栽培と商業化がもたらした多大な変化、また、土地の支配が住民を統制するためのテクノロジーとして、どのように利用されたのかという問題に主な焦点をあてた。その結果として、私たちは地域文化と労働の慣習に影響を与えた社会的変化を調査することになった。

蓬萊米の種子は物理的にも社会的にも台湾に大きな遺産を残した。政府によって画策され、科学的に改良された種子が引き起こした環境の変化は、意図的に導かれたものだった。この高度な生態系的帝国主義は、地域住民から経済的資産、環境的資源として自然資源を管理する力を奪い、その結果、環境と文化を組み換えてしまったのだ。私たちは、その証拠として土壌が置かれた現在の状況を調査し、またその問題を明らかにする目撃者として作物を読み解こうとした。

最後に、この調査を通して私たちは、小さな米粒から取り出すことのできた多様なもつれに注意を払い、それらを理解し、可視化したいと考えている。社会工学のテクノロジーとしてこの種子と向き合い、非人間的な物質の中に組み込まれたイデオロギーを紐解くことを試みた。次の段階としては、フィールド調査を通してこれまでに得た知識を広め、種子を生物学的記録資料として捉えながら実践を進めていきたい。(ミロナリウ)



©millonaliu

Sticky Entanglements: Rice as a Technology

During the three-month residency, we have been exploring *horaimai* rice, which is the manifestation of the Japanese Empire's seed engineering project in colonial Taiwan, whereby a type of rice was brought to the island and genetically modified to grow in Taiwan's tropical climate when it was a colony of Japan from 1895 to 1945.

Sticky Entanglements refers, on the one hand, to the particular feature of Japonica rice, a much-desired stickiness that led to a series of scientific, political, and economic efforts to modify Taiwanese local rice so as to satisfy Japanese taste. On the other hand, it describes almost literally our research approach during these three months, where starting from one grain of rice we mapped different entanglements that are glued together as a way to understand the legacy of genetically modified crops within colonialism, politics, science, technology, the environment, and economics.

As our main method, we have studied different archives as well as related literature, and conducted interviews with scholars in the field. We developed a particular interest in archives of postcards from East Asia during the Japanese occupation. Our research primarily focused on the vast changes

reflected in the landscape that the cultivation and commercialization of this crop brought to Taiwan, and how control over the land was instrumentalized as a technology for control over the population. This culminated in us exploring social changes that resonated in local culture and labor practices.

Horaimai seeds have left a strong legacy both physically and socially in Taiwan of intentionally planned ecological transformation through state-engineered and scientifically improved seeds. This form of advanced ecological imperialism took control of economic, ecological, and natural resources away from local inhabitants, resulting in the modification of their ecology and culture. Our research tries to read the current condition of soil as a form of evidence and crops as witnesses that shed light on these issues.

Finally, through this research we want to address, understand, and make visible the multiple entanglements deriving from a tiny grain of rice. By addressing this seed as a technology for social engineering, we tried to unfold the narratives of the ideology engineered in this nonhuman material. For the next phase, we aim to disseminate this knowledge through field research and to advance the practice of looking at seeds as a biosocial archive. (millonaliu)

OLTA

オル太

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広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).

移動可能な自作の家を建て、土や農耕との関係から、人が生きることを問う作品《耕す家》を実施するために、作物を育てることに適した土壌環境や不耕起栽培などについてリサーチを行った。多木浩二は『生きられた家』で、家が時間のかたちであり、人間によって生命を持つと同時に腐敗していくと述べている。仮設小屋にトイレと三段ベッドという家としての最低限の要素を持つ《耕す家》は、建材に生えるカビや錆び、ハエ、コンポストトイレを分解するバクテリア、腐敗するものと同居し、生きる家である。現代の住居では、地中や壁の中に埋まっているはずのバイブラインの機能が剥き出しとなる《耕す家》で、そこで営まれる自然のプロセスからどのような芸術活動を行うことができるのかを思考する。

まず、どのような自然環境が《耕す家》での耕作と生活、制作に適しているかを知るために、環境地水学の専門家の宮崎毅さんとプロジェクト候補地を巡り、その場所の土壌や農業への適性について話を聞いた。守谷は中央に猿島台地があり、利根川、小貝川、鬼怒川につながる低地は、谷戸と呼ばれる小さな谷をつくる。また、土壌は常総粘土とその上に蓄積する火山灰土壌からできている。視察した谷戸の廃田では、日光が竹藪でさえぎられ、山から流れてくる水で上層にある肥沃な火山灰土壌が流出してしまっていた。そのような土壌環境は、作物の育成には適さず、生活においても、日照や水捌けなど、同様の問題点があるのでその土地に住むのは難しいと判断し、



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 Tsuyoshi Miyazaki in Moriya City



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 Nobuhiro Kaneko in Fukushima

ある程度日当たりの良い土地を探すことにした。

そして、守谷のジバナ農園で農業体験を行った。ここでは、耕作地での栽培と共に固定種の収穫や種の自家採取、不耕起栽培も試みられている。不耕起栽培とは、土を掘り起こさずに作物を育て、土壌の生態系を維持する農法である。また、敷地にある林には竹でつくられたアスレチックやピザなどを焼くことのできる手製の窯があり、人々と協同した遊び場が展開されていた。ここでは、土地や耕作をめぐる長期的な循環に合わせた農業のあり方やそのかわらでの遊びを通じた共同体のあり方を学んだ。

さらに、不耕起栽培についてより深く知るため、土壌生態学研究者の金子信博さんに会いに、福島県二本松市を訪れた。そして、土壌の質を高めるために堆肥によって土の栄養分を豊かにしていることを知った。堆肥は、もみ殻とおが粉、米ぬか、落ち葉、土など農家で手に入る材料を用いて、発酵させたものだ。そして、ここでもその作り方を地域の人々と共有するというゆるやかな共同体が形作られていた。

以前は、「耕す」事で土や芸術が豊かになると考えていたが、腐敗、治水、土壌の生態系について学び、耕さないことがより土を豊かにすると知った今、環境の変化や土地の形勢などに影響される農業に芸術の視点から取り組むことで何が見えてくるのか、土の上に立ちながら制作を通して向き合っていきたい。(オル太)



ジバナ農園での農業体験 Farming experience at jivana ©オル太

In order to carry out *Cultivate House* as an artwork where we build our own home and question what it means for a person to live in terms of the relationship with the soil and farming, we conducted research on no-till farming and soil environments appropriate for growing crops. In *Lived-in Houses*, Koji Taki describes how the house is a form of time and has life through humans but simultaneously decays. Possessing the bare minimum elements required for a house by having a toilet and triple bunk bed in a temporary hut structure, *Cultivate House* is a living house that coexists with things that decay, such as the mold and rust that grow on the materials, flies, and the bacteria that breaks down waste in the composting toilet. At *Cultivate House*, exposing as it does the functions of pipelines that are always buried in the ground or inside walls in housing today, we reflect on the kinds of artistic practices that can be done from the natural processes carried out there.

To learn first which natural environments are appropriate for cultivating, living, and working at *Cultivate House*, we visited candidate sites for the project with Tsuyoshi Miyazaki, an expert on soil hydrology, and heard about their soil and suitability for farming. In the center of Moriya is the Sashima plateau, while its lowlands that lead to the rivers Tone, Kokai, and Kinu form a small valley called Yato. The soil comprises Joso clay and the volcanic ash soils that have accumulated on top. At the abandoned rice fields that we observed in Yato, sunlight is blocked by bamboo groves, while the fertile volcanic ash soils in the top layer are washed away by the water that flows down from the mountain. This kind of soil environment is unsuitable for growing crops, and, since it poses similar problems also in terms of living there, such as the lack of sunlight and drainage, we

determined that it would be difficult to live on this land, and decided to search for a place with more light.

We then visited a farm in Moriya called jivana for an introductory experience of farming. At jivana, along with growing crops on cultivated land, they harvest true-breeding plants, raise their own seeds, and carry out no-till farming. This latter is a form of farming where you grow crops without disturbing the soil, and thus preserve the ecosystem of the soil. The wood on the site also has a kind of bamboo jungle gym and a handmade oven where it is possible to bake pizza, making the farm a leisure spot for playing and working together. Here we learned about approaches to farming that are synched with the long-term cycles of the land and cultivation, as well as about the approaches of a community through the play that happens alongside that farming.

To further our understanding of no-till farming, we met with the soil ecologist Nobuhiro Kaneko and visited Nihonmatsu in Fukushima Prefecture. We learned that soil nutrients are enriched by compost in order to enhance the quality of the soil. The compost is fermented from the materials obtained on a farm, such as rice husks, sawdust, rice bran, fallen leaves, and soil. A loose community is formed here where that way of making compost is shared among local people.

We had previously thought that soil and art become richer through cultivation, but having studied decay, flood control, and soil ecosystems, and learned that not tilling the soil actually makes it richer, we now, through our practice and while standing on the ground, want to turn to the question of what emerges when engaging with farming, influenced as it is by environmental change and the circumstances of the land, from the perspective of art. (OLTA)

オープニング・カンバセーション Opening Conversations

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、イェヴァ・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 / 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 Milonaliu 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

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、イェヴァ・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リサーチの成果を、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 / 3-5 p.m.

Venue: Streamed online

In this event, Ieva Raudsepa and Milonaliu 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.



AIRブリッジ 2020

—アートと医療の可能性をむすぶ—

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。

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

「一心をケアする技(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。



上:ミヤタユキと袋田病院スタッフのミーティング
下:オンライン勉強会
Top: Meeting between Yuki Miyata and staff from Fukuroda Hospital
Bottom: Online study session

AIR Bridge 2020

Linking Up Possibilities for Art and Healthcare

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 Yuki Miyata 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 Keiko Watanabe (occupational therapist, Fukuroda Hospital), Kouo Uehara (artist, Fukuroda Hospital), and Shintaro Kawakami (psychiatrist, Tokyo Metropolitan Matsuzawa Hospital) from the field of psychiatric care as well as Tomo Imai (curator, Arts Maebashi) and Wataru Koyama (artist) from the art field, together with members of the ARCUS Project team including Yuki Miyata. 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.

Programs Overview

1. On-Site Coordinator Training/Research
Yuki Miyata 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: Kouo Uehara, Keiko Watanabe
Participants: Shintaro Kawakami, Yuki Miyata, Tomo Imai
Wataru Koyama
Moderator: Mizuho Ishii

The History of Psychiatric Care
November 20 / 5:45-7:15 p.m.
Presenter: Shintaro Kawakami
Participants: Kouo Uehara, Yuki Miyata, Keiko Watanabe
Tomo Imai, Wataru Koyama
Moderator: Keisuke Ozawa

3. Online Public Talk: The Art of Taking Care of Your Mental Health
December 4 / 4:30-6:30 p.m.
Speakers: Tomo Imai, Wataru Koyama, Shintaro Kawakami
Keiko Watanabe, Kouo Uehara, Yuki Miyata
Moderator: Keisuke Ozawa

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 Sachi Miyachi and, from the Netherlands, Nina Glockner, for a residency run jointly by the hospital with the town of Daigo and Beautiful Distress.

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？」

9月27日(日) 11:00-12:30

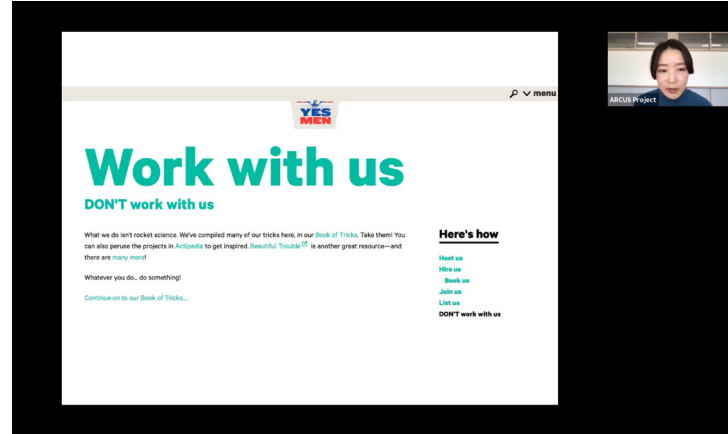
講師:小澤慶介

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。



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」

「地球をもっとよく見る術としてのアート」

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、人間の視野と奥行きは広がったが、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。

「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かたちを通して、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」

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」

10月31日(土) 13:00-16:30

会場:アーカススタジオ、^{あかほっけ}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。



移動とアイデンティティをめぐって

日時: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出会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く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、パリに留学にしましたが、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り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とか、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写し出すとも言えます。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



撮影:加藤甫

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バニーズネス(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るのです。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的じゃない」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が。何かものを考える時は、言語が影響を与えると思うのですが、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が、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っとにじんでいた。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か、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、英語圏の自分もどンドン小さくなっていて、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と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》^{fig.1} 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。

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います。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《密月旅行》^{fig.2} 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とも生き生きとしたものに行っているんですね。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プ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まして、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、言葉の音響性にとと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繋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。ステレオタイプのなも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っただけで、足を崩してしな垂れている姿は女性的な筆措に見えます。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、ここで余所^{よところ}と行った、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、たまたま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。今年是对照的に、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として、つねに世界のあちこちら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と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。



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



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: Ken Kato

Travel and Identity

Date: December 12 / 1-2:30 p.m.
 Venue: Streamed online
 Guest Speakers: Yu Araki, Masatsugu Ono
 Moderator: Keisuke Ozawa

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 Keisuke Ozawa spoke with the novelist Masatsugu Ono and artist Yu Araki, 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 Masatsugu Ono and artist Yu Araki, 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 formulative 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 Ryunosuke Akutagawa 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 *Madame Butterfly* was released in Japan. *Madame 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 *Madame 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. Yoko Tawada, for instance, writes novels in both German and Japanese. Kan Nozaki, a scholar of French literature with whom Mr. Araki also has a connection, once said at a symposium about Yoko Tawada 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.

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。航空機の手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。ちょうど正午頃だったと思う。街を歩いていると、車のクラクションがあちこちで鳴らされ、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ったはずだ。

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きているらしい。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国した筆者ですら、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。意外だったのは「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？」という質問があったことだ。「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)に関する運動だったと思います。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¹。

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)^{fig.1}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ったはずだ。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



Fig. 1: Robert Rauschenberg Course, 1958 Solvent transfer with graphite, gouache, watercolor, paint, and grease pencil on paper 60.3 x 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

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 이슈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」^{fig.2}。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も知られている。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

Appendices

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バ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^{fig.3,4}。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²。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立している。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民したアフリカン・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ゆえに、その歴史的苦悩にも終わりが無いことを予告していたのである。



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(Fig. 5)。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。

アーカスプロジェクト2020 いばらき

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

ARCUS Project 2020 IBARAKI

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

Endorsed by

The Japan Foundation

Cooperated by

Embassy of the Republic of Latvia in Japan

Co-Supported by

Sekisho Corporation

KASHIMA FUTU Co., Ltd.

The Joyo Bank Ltd.

Tsukuba Bank, Ltd.

Moriya Financial Group

Kaichi Gakuen Nozomi Elementary School

Kabe Kobo

Moriya Commerce and Industry Association

IBARAKI Port Authority Corporation

Mugen Mirai

Approved by

Association for Corporate Support of Arts

Program Partner

Fukuroda Hospital

Network Partners

AIR NETWORK Japan, Res Artis

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つた方々にも

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 those mentioned below for their generous cooperation and contribution.

五十嵐太郎 Taro Igarashi

井出竜郎 Tatsuro Ide

井上岳 Gaku Inoue

織田曜一郎 Yoichiro Oda

金子信博 Nobuhiro Kaneko

菊池彩稀 Saki Kikuchi

クリストファー・ポーリガード Christopher Beauregard

小泉明郎 Meiro Koizumi

斎藤弘也 Hironari Saito

佐藤洋一郎 Yoichiro Sato

下村良弘 Yoshihiro Shimomura

白石明日紀 Asuki Shiraishi

ジーバナ農園 飯田智弘 Tomohiro Iida, jivana

高木保 Tamotsu Takagi

塚本由晴 Yoshiharu Tsukamoto

東松真 Sana Toumatsu

藤原辰史 Tatsushi Fujihara

宮崎毅 Tsuyoshi Miyazaki

横張克博 Katsuhiko Yokohari

Raffaele Pernice

Maria B. Ignatieva

Irēna 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長
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、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

コーディネーター
藤本裕美子、外山有菜

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

[編集] アーカスプロジェクト実行委員会
[翻訳]
和訳: 平野真弓 (pp. 9, 11)
英訳: ウィリアム・アンドリュース (pp. 5, 13-17, 25-27)、
アーカスプロジェクト (左記以外全て)
[執筆] アーカスプロジェクト、沢山遼
[写真] 加藤甫、アーカスプロジェクト
[デザイン] 山田悠太郎
[発行] アーカスプロジェクト実行委員会
[発行日] 2021年6月15日

©2021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
Kazuhiko Oigawa

Vice Chairman
Mayor, Moriya City
Nobuhisa Matsumaru

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

Inspector
Chairman of the Board, Ibaraki International Association
Tetsuya Suzuki

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

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

Director
Keisuke Ozawa

Project Manager
Mizuho Ishii

Coordinators
Yumiko Fujimoto, Aruma Toyama

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

[Editor] ARCUS Project Administration Committee
[Translators]
English to Japanese: Mayumi Hirano (pp. 9, 11)
Japanese to English: William Andrews (pp. 5, 13-17, 25-27),
ARCUS Project (all other texts)
[Text written by] ARCUS Project, Ryo Sawayama
[Photograph] Hajime Kato, ARCUS Project
[Design] Yutaro Yamada
[Published by] ARCUS Project Administration Committee
[Published on] June 15, 2021

©2021 ARCUS Project Administration Committee. All rights reserved.

