



か
回
い
帰
き
観
か
測
ん
そ

Return,
Observe

<

か
回
き
観
い
帰
か
測
ん
そ
く

2 序文・謝辞

8 上野里紗 | Risa Ueno

14 大竹紗央 | Sao Ohtake

20 奥村研太郎 | Kentaro Okumura

26 蔵内淡 | Dann Kurauchi

32 富田ネオ | Neo Tomita

38 中岡尚子 | Hisako Nakaoka

44 マヤ・エリン・マスダ | Maya Erin Masuda

50 ヨウシジン | Zijing Ye

上野里紗 × 蔵内淡 57

大竹紗央 × 中岡尚子 65

奥村研太郎 × 富田ネオ 72

マヤ・エリン・マスダ × ヨウシジン 79

山田誠人 | Masato Yamada

Dialogues

89 Essay

Critical 原ちけい × マヤ・エリン・マスダ 98

Coversations ヨウシジン × 石原海 109

Studying Elsewhere 122

奥付 131

序文・謝辞

「回帰」と「観測」。

この展覧会およびZINE（以下まとめて『回帰観測』と呼ぶ）には、二つの熟語の見慣れない組み合わせが名付けられている。

帰ってくるものと観測すること——それは、同じ場所に戻ることも、主体から見て遊離した客体を眺めることも異なる。むしろここでいう回帰とは、帰る場所の同質性を問いに付すための視点＝世界の拓けの刷新を意味し、観測とは、そのような問いかけを可能にし、かつその発明に際して世界自体に干渉する知覚を意味する。回帰を観測することとは、したがって、絶え間ない物理的・思想的移動の中破壊され再構築され続ける世界と主体の相即を、個体の単一性と不可分な知覚および媒介項によって肉体化させる行為のことだと言い換えてもよいだろう。

海外の美術大学で活動をしてきた公益財団法人江副記念リクルート財団アート部門の現役・卒業生8名のアーティストの展示が、このように梓づけられた時に、彼らに特殊的な行為として回帰観測を帰属させ、ヒエラルキーをつくるのはたやすい——「日本と海外を両方見たおかげで、私は日本のこんな欠点を知っている」「ベルリンのギャラリーではこんなことができるけれど、東京では難しい」「優秀なアーティストは日本から海外へ活動の場を広げるべきだ」、あるいは逆に「海外に行くとわかる、日本の方がずっと素晴らしい」。

私たち8名のアーティストは、国境を自身の視点に内在化しているという点で同一地平に属するこのような異口同音の考えに抵抗する。なぜなら私たちは、地理的・思维的に移動し越境することの多義性と特権性を、またその中で継続する自身の実践と研究の困難を知っているからだ。同時に私たちは、自分たちの回帰観測的経験はアノマリーなのではなく、ある実存的問題のひとつの先鋭化にすぎないことを自覚している。

問題は、多くの人がつねにすでに回帰観測を不可避的にしてしまっているということにある。『回帰観測』は、就中私たちが「普段」「日常的に」「自然に」暮らしている街、疑問を感じない考え、問いに付さない美的感覚、当然受け入れていた歴史を、俎上にあげる。その捌き方と火の通し方、盛り付けの仕方は各自の観測によって異なる。だが『回帰観測』の意義は、作品間の差異が、特殊なアーティスト達の個性の差異として商品化されることではなく、むしろその差異を通して類比的に主体と他者の距離を測るための規矩となりうる点にある。

私たちの観測の記録が、他者の新たな観測のための地図となる。そこに、差異だけではなく共通の地平を見出すこともできるはずだ。一人ひとりが自らの回帰観測を発見すること。回帰観測の地図を、描き変えていくこと。それが、『回帰観測』という特殊な連帯の形式が提案する新たな連帯への身振りである。

だがもちろんこの連帯は、あらかじめ約束することはできない。それは、異なる共同体に支えられながら、異なる場所で、異なる文脈のなかで実践を続けてきた者同士が、異なる出発点と方法をもって他者の経験と向き合うことによって、ようやく立ち上がる関係性で

あるからだ。

制度の中に居ながらにして制度を批評することの困難。記憶や言語、身体に刻み込まれた座標軸を問い直し、更新していくことの痛みと脆さ。何よりも、自らが基礎としていたものに見知らぬ他者が異議を唱えることによる不快感と断絶。アーティストと鑑賞者は、これらに向き合うために、ナショナリズムにもカルトにも、リバタリアニズムにもテクノクラシーにも頼ることができない。持ち合わせの身体と思考によってのみ、作品と人間は向き合うことが可能だからだ。

ある種の個人主義とアナキズム——破壊的ではなく建設的な無支配主義（これをある人たちはアソシエーションイズムと呼んだ）によってのみ、この脆い連帯は達成できるのかもしれない。しかしこの個人主義的ユートピア観も、結局はあるローカリティに基づいている。別の人にとっては、ナショナリズムはいわゆる悪いものではなく、歴史や他者の寛容性と接続するための唯一の中庸であるかもしれないからだ。アソシエーションイズムとナショナリズムを俯瞰して判断を下すことのできるユートピアは存在しない（そもそもu-topiaという語が、u = 否定の接頭辞、topos = 場所というギリシア語を語源に持つのだから、その概念は始まりからして非場所、どこでもない所、どこにもない所である）。

しかし、ユートピア＝アソシエーションが非実在的なものであるからといってそれが現実世界において無効であるわけではない。アーティストが描くユートピアは、現実から出発し、非実在を媒介して、特殊な形象を手にして再び現実に戻ってくる、回帰観測の一形式である。回帰観測を潜在的レベルにおいて信じることと、それを現実のレベルにおいて手づくりすることは、同じことの異なる側

面である。ゆえに、連帯を信じる無根拠性は、そのままそっくり根拠としてしまうことができる。このアイロニーを受納しつつ、それにも関わらず、むしろだからこそ実践と研究を続けるアーティストの観測装置的結晶が、本ZINEとなる。

「Works & Words」では、各アーティストによるテキストと作品が展開される。それは時には詩的実験であり、理論研究の一端であり、マニフェストであり、出展作品に関する覚書である。各人各様の作品実践とテキストの自由な関わりを楽しんでほしい。

「Dialogues」は、展示参加アーティストの8名が4組のペアを作って自由なテーマで対談し、共通の経験やモチーフについて語り合った。旅や地図、文化的地政学やクィアの困難など、各アーティストの柔軟な思考と切実な日常の記録となっている。

「Essay」では、54回生山田誠人によるエッセイを収録する。雨と光のモチーフを通して分断ないし包摂の両極的波のあいだを軽やかに漂流するアーティストの思考を覗いてみてほしい。

「Critical Conversations」では、参加アーティストのうち2名の身近なゲストをお招きし、対談を行った。キュレーションやリサーチ、映像作家として活躍するゲストとの深掘りにより、アルスとテクネーの根底に広がる両義性や、制度的暴力や芸術制作の倫理など、興味深いテーマが触れられている。

最後に、「Studying Elsewhere」では、江副記念リクルート財団がこれまで開催してきたトークイベントを要約して収録する。詳細な記録は財団ホームページで閲覧可能なので、ご関心の向きは参照されたい。

2024年夏、江副記念リクルート財団が毎年開催している学術部

門とアート部門の奨学生の交流会において、この企画は始まった。所属学生が全員海外に滞在しているという事情から、私たちは過去に日本でまとまって発表の場を持つことはできていなかった。当初は展示会場も、運営予算も目処が立たず、メンバー間の時差により意思疎通もままならなかった。しかし段々とメンバーの共通目標が具体化し、メインヴィジュアルができ、イベントにお呼びするゲストが決まっていくにつれて、結束は強まっていった。

そのような中、全体を通してのファシリテーションや外部の関係者とのコミュニケーション、毎週の打ち合わせの取り仕切りなど、主要な役割を担ってくださった財団事務局アート部門担当の穴井朋子さんに心より感謝申し上げます。また、企画の始まりから強く支援を表明していただき数々の助言と激励を賜った花形照美さん、峰岸真澄理事長にも、記して感恩の念を申し添えたい。

また、九段下会場での展示実現に向け、大変な御尽力をいただいたリクルート総務の皆様、展示設営協力を賜ったSquare 4の皆様、トークイベントにご登壇頂くゲストの皆様、本ZINEのコンテンツにご協力を寄せていただいた 石原海さん、原ちけいさん、皆様のご懇篤に対し、謹んで謝意を申し上げます。

末尾ながら、展示参加アーティスト/現役奨学生の尽力がなければ『回帰観測』はもとより影も形もなかった。作品制作のみならず、本ZINEにおいても各項目の執筆・編集・ヴィジュアル作成その他様々な助力と創作をしてくれた、上野里紗、大竹紗央、蔵内淡、富田ネオ、中岡尚子、マヤ・エリン・マスダ、ヨウシジンに対して、感謝の意をここに記し、微衷を申し上げます。

2025年8月 回帰観測展実行委員代表 奥村研太郎

WORKS . .

&

WORDS

上
野
里
紗
Risa
Ueno



Photo by Adrian Maidman

編み作家。ロンドン芸術大学 セントラル・セント・マーチンズで学士テキスタイルデザイン、修士 Art & Scienceを修了。日常-衣食住を素材に、手引きとしての数学・科学とテキスタイル=考えを翻訳する道具を用いて作品制作する。

主な活動にLVMH Maison 0 / This Earth Awardショートリスト(2023)、Colechiにて「AGREENCULTURE: Fashion and Farming」出版(2023)、LOADING...: Exhibition and Symposium(University of Oxford, 2025)

Keywords:

わ・編み・食・もつれた階層・ネコ・forage・
site investigation/フィールドワーク



実験: 'わ' と組み合わせ - Not observer or
reporter, Participant or recorder (2025)

Nostalgiaを“わ(和・十・輪・わ)”の形状で求める:社会的・環境的時間基軸の共有体験をstudy case(他者含む個人的な経験・主観)を用いて実験する。 実験の道のり及び結果はテキスタイル、主に編みを通して共有される。

実験/Experiment 0: wa+ch

実験/Experiment 1: ca+

実験/Experiment 2: ea+

実験/Experiment 3: +a+

Amuse Bouche: ジャパニーズブルインドインディアンカレー

6,7歳のころだろうか、近所のスリランカ人に預けられた。スリランカ人の彼女は片言で私に話しかける。私は引っ越してきたばかりだ



Eating DNA - Why not eat knot? (2022)

が、彼女は私より長くそこにいるようである。夕飯時、彼女は私に味噌汁、白ごはん、焼き魚（多分サンマだった）を振る舞ってくれた。奇妙な食事、完食はした。おいしいか、おいしくないかわからなかった。緊張とただ疑問が浮かぶ味。私が日本人だからだろうか、それともわたしも彼女も日本に居るからだろうか。異空(間)感覚。でも、なぜなら、彼女が作るカレー（詳しい料理名は覚えていないスリランカ料理）はとてもしっくりくる。それは、私が彼女を“スリランカの”、“スリランカから来た”人だと認識しているからだろうか。彼女のカレーはティースプーン一杯を口に頬張るごとにコップ一杯の水を要するほどだが、ちょこちょこと掬って食べてやまないのである。

Appatiser : Cha cha 茶々= Brown brown/Tea tea/Brown tea/Tea brown
Approx. 17:30 - 18:30, 30/05/2025

Sitting in the middle of Upper street.

Welcoming or not, hanging around after five o'clock on Friday.

Meeting neighbour Cha cha, finally sitting on my legs(this took over five years!).

Calmly or extremely intense with her/him expression of curiosity and love.

Gently but strongly Cha cha bites my hands for the smell and taste of soil, plants, garden, water, sunscreen and people crumpets, which Cha cha likes.

Cha cha pretends or occasionally doesn't recognise or hate if I don't smell/taste those.

Almost five years of relationship we build up is with nature.

【アッパーストリートの真ん中に座っている。

歓迎されているかどうかはさておき、金曜日の17時を過ぎてもぶらぶらしている。

近所のチャチャに会って、ついに私の脚の上に座った(5年以上かかりました!))。

穏やかに、あるいは激しく、好奇心と愛情を表現している。

チャチャは土、植物、庭、水、そして人間クランペットの匂いと味を求めて、優しくも強く私の手を噛む。チャチャはそれが好きだ。

チャチャは私がそれらの匂いや味を知らないふりをしたり、時には気づかなかつたり、嫌がったりする。

私たちが築き上げてきた5年近くの関係は、自然と共にある。】

レシピ/References:

1. Arkhipov, V. and FUEL (2022) Home Made Russia: Post-Soviet Folk Artefacts. London: FUEL Publishing.
2. Bannerman, H., Dobias, F. (illust.) and Mitsuyoshi, N. (trans.) (2005) ちびくろ・さんぼ [Little Black Sambo]. Tokyo: Iwanami Shoten.
3. Carroll, L., Holiday, H. (illust.), 河合, 祥一郎 (ed.) and 高橋, 康也 (trans.) (2007) スナーク狩り: 第二の発作/歌 ベルマンの演説 [The Hunting of the Snark]. Originally published 1876. Tokyo: Shinshokan.
4. Goldsworthy, A. (1985–1986) Visual Diaries. (<https://www.commonground.org.uk/wp-content/uploads/2019/11/Goldsworthy-Booklet-Small.p>)
5. Harris, A. (2019) Time and Place: A Pocket Book on the Art of Calendars. London: Art / Common Ground.
6. Searle, R. (1986) To the Kwai and Back: War Drawings, 1939–1945. Boston: Atlantic Monthly Press.
7. Serafini, L. (1981) Codex Seraphinianus. Milan: Franco Maria Ricci.



Good Mozzarella And You Mochi Dream (2024)

8. Fermilab (n.d.) Visualising Time Dilation [YouTube]. (<https://youtu.be/5qQheJn-FHc?si=CeiuE9F0ZZZurXFV>)

9. Goswami, A. (n.d.) Tangled Hierarchy in Healing – Quantum Doctor VideoBook – Part 7 [YouTube]. (<https://youtu.be/llmBGO8syGI?si=-9gan5S2R3ZSR2byB>)

10. Waller-Bridge, P. (creator) (2016) Fleabag [YouTube clip]. (<https://youtu.be/JAD9hyXAKB0?si=c9V3heAjjNiPRo7j>)

11. Agar, E. (n.d.1.) Hat for Eating Bouillabaisse. (<https://youtu.be/Xkj21q-jQKH0?si=3xOCEi7yQtJg-lya>)

12. Waitrose (n.d.) Waitrose 4 Crumpet People. (<https://www.waitrose.com/ecom/products/waitrose-4-crumpet-people/969767-836523-836524>)

インスタグラム : @ruru.16.ediblecat



ウェブサイト : <https://linktr.ee/rurucat>



Sao . 大 . Ontake 竹 . 紗 央



大竹紗央(2000年生まれ)はニューヨーク拠点のインスタレーションアーティスト。政治的緊張が³日常に及ぼす影響や、異なる価値観の人々が非言語的な触覚的関わりを通じて再びつながる瞬間に関心を寄せ、柔らかい素材と音を用いた作品を制作している。シカゴ美術館附属美術大学卒業後、ニューヨーク大学 Interactive Telecommunications Programで修士号取得。

Keywords:

人間関係、摩擦、サウンド、触覚、
非言語的コミュニケーション



Soft Tensions | 2025 | Speakers, Fabrics, Feather Basic Proto M0, Music Player
914 mm x 610 mm x 1768 mm
Photo by An-Kai Cheng

「棘の上に座る / Sitting on Spikes」

アメリカで暮らすということは、まるで棘の上に座っているような感覚だった。何かに深く傷つくほどではないけれど、常にどこかに小さな緊張や違和感がある。人種による隔たり、思想の違いから生じる摩擦、政府の政策、そして外国人学生という立場。表面的には安全でも、心から安心して腰を下ろせたと感じる瞬間はほとんどなかったように思う。

その棘は、他者の中にあるものでもあり、また自分自身の中にもあった。大学院で出会った友人たちとの対話の中で、それを強く実感したことがある。

たとえば、イスラエル出身の友人が¹、アメリカの静かなクラスルームで授業を受けながら、祖母の家のそばにミサイルが落ちたり、警報が鳴るたびに家族にシェルターへ避難するようメッセージを送り続けていたという話をしてくれたことがあった。その極端に異なる二つの現実の間で、彼女は「分断された現実を同時に生きる痛み」を感じていたという。また、イランに多くの家族や友人を持つ友人は、通信が遮断され、移動も自由にできない状況下にいる彼女の家族や友人を、遠く離れた場所から彼らの無事を祈りつつ、届くかもわからないメッセージを送り続けていた。ニュースでは語られない日々の出来事に神経を研ぎ澄ませ、画面越しの小さな兆しに希望を託しながら、「離れていること」そのものと格闘しているようだった。

私は彼らの声に耳を傾けることしかできなかったが、ただ静か



Soft Tensions (Detail)
Photo by An-Kai Cheng

にそばにいる時間には、言葉を超えた深い共感が生まれていた。戦争という、誰にもコントロールできない状況が生み出す痛みと不安。その棘にそっと触れるように、私たちは互いの沈黙に身を寄せていた。

そうした経験は、私自身の中にある棘にも目を向けさせた。アメリカで出会った多くの友人が、かつて日本が侵略した地域の出身者だったことに気づいたとき、私は自分が抱えていた歴史観の偏りに愕然とした。日本で育った私の中にあった“当然”は、他者にとつての痛みの記憶と交差するものだった。語り合いを通して、それぞれの立場や記憶に基づく複数の歴史の見え方があることを知り、自分の視野が大きく揺さぶられた。

アメリカという、多様な人種や文化が交差する空間に身を置く中

で、私は、他者との関係の中に潜む棘の存在に繰り返し触れることになった。それは時に痛みをとめないながらも、誰かと共に生きるとはどういうことかを教えてくれるものでもあった。

言葉にならない感情が行き交う場面で、私はしばしば「ハグ」という行為に心を動かされる。言語や文化が異なっても、肌と肌が触れる瞬間に伝わるぬくもりには、相手の存在をありのままに認める力があると感じる。「あなたがここにいて、私がここにいる」——そんな静かな確認のようなものが、身体の記憶として残る。ときにそれは、重く沈んだ心をもう一度立ち上がらせる力にもなった。

私たちは、棘のような感情の鎧をまといながら、他者からの介入を拒みつつも、心の奥では誰かに触れてほしいと願っているのかもしれない。拒絶と希求、その矛盾が人を形づくっている。そして、私はその「棘」にこそ、他者との関係性の本質があると感じるようになった。

こうした経験や気づきは、私の作品に直接的な影響を与えている。柔らかい素材や音を用いた彫刻やインスタレーションは、棘に触れるようにして他者と関わる行為、触れられたくないけれど触れてほしいという矛盾を抱えた心の形を視覚化する試みでもある。鑑賞者が、作品を通して誰かと「共に在る」ことの意味や、沈黙のうちに交わされる感情の往復に触れるような体験を得られたなら、それはこの分断の時代において、つながりの可能性を信じ続けるための、ささやかな灯火となるはずだ。



It's already part of you | 2024 | Speakers, Fabrics, Feather Basic Proto M0, Music Player
305 mm × 305 mm × 1220 mm

インスタグラム : @sao_ohtake



ウェブサイト : <https://saohtake.wixsite.com/mysite>



Kentaro

Okumura

奥村 研太郎



奥村研太郎 (1999年生) は、ロンドンと東京を拠点に活動をするアーティスト。2025年、ロンドン芸術大学セントラル・セント・マーチンズMA Art and Scienceを修了。

多様なメディアや技法を横断しながら、地図制作、領土化、翻訳、技術性といった概念に対する問いを立てるため「探査的感性学」を方法論として採用する。

近年の主な展覧会に、「Central Saint Martins Post Graduate Show」(2025年、CSM King's Cross、ロンドン)、「境界域」(2024年、biscuit gallery、東京)、「Artist Fair Kyoto 2022」(2022年、京都新聞ビル、京都) などがある。

Keywords:

地図、建築、分裂分析、火星

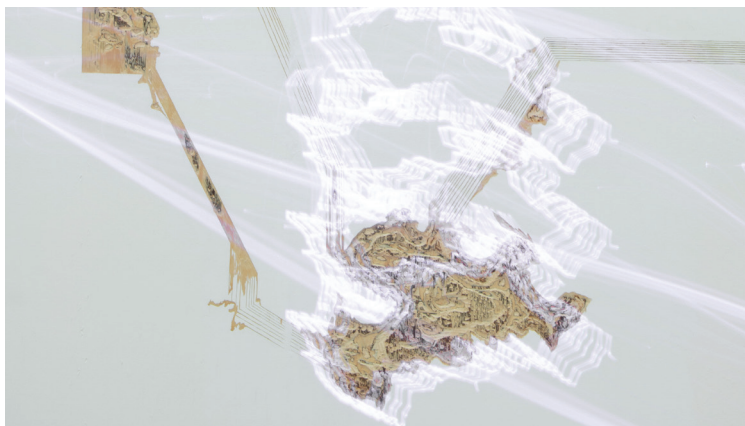


present tense - territory | 2025 | 木、レーザー | 2420 x 3600 x 1000 mm
Photo by artist

歴史と記憶が建築への意志を持つことを、どのようにして認識し批評することができるだろうか？この問いの射程には、具体的な建築物だけではなく、概念の建築——構造化、合理化、階級化、地図化、領域化が含まれる。プラトンの対話篇から靖国神社、さらに戦闘ドローンのインターフェイスまで、あらゆる表象行為のうちにひそむ建築への意志を一つの表面のうちに同居させることで、トラウマの反復による寛解のように自らの建築的意志＝地図への意志を相対化することはできないだろうか。この思考が私をとらえている。

そのために、私がこれまでの実践において地図について考えてきた概念群が役に立つだろう。「地図は領域ではない」というコージブスキーの古典的フレーズから始まり、現実—表象モデルの代表例として地図というモチーフは様々な場面で取り上げられてきた。日々私たちをナビゲートするGoogle Mapsなどの都市地図はもちろん、惑星の地政学的地図、自然言語、機械言語、歴史的見取り図、科学の教科書という地図。これらは常に更新され訂正され続ける複数の地図作成行為であると言える。さらに、互いが互いの地図を書き換えようと相互言及を繰り返し、その反省と遡行が各個体の实在性の根拠としての地図作成アルゴリズムを訂正し続ける。技術装置によってシステム化された社会を、地図作成というフレームワークで捉えるとこのように記述することができるだろう。

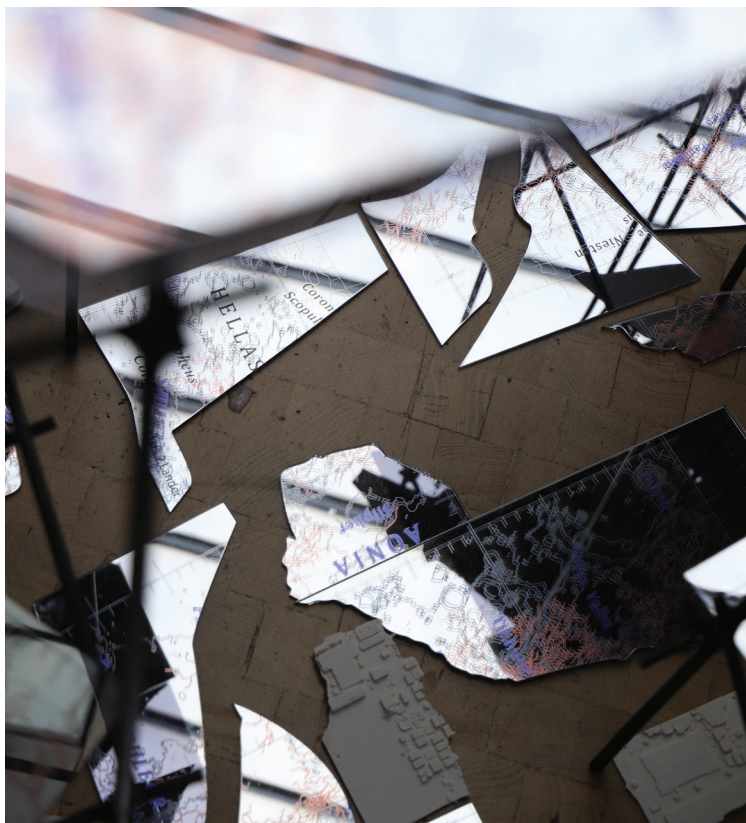
しかし注意しなければならないのは、地図作成フレームワークそれ自体は永続する超越的实在ではないという点である。自然科学の対象を描く地図も社会政治の対象を描く地図も、固有の名辞、すなわち具体性と現場性をぬきにして地図の複数性「そのもの」を議論することはできない。複数性（あるいは内在的多様性と言い換



present tense - territory (details)

えてもよい) そのものを抽象しそれを概念化するとき、それは一つの発明であること、つまり新たな地図作成、新たな関係の発明であり、その途端に捨象された当の素材と並列されうる地図となることに注意しなければならない。前個体的実在として、個体化にともなつて常に新たに再記述され続ける複数の、無数の地図だけがそこにはある。無数の地図の一つ一つは、特定のアスペクトのもとでは特定の実在しか与えないという点で絶対的であるが、無数であるという点で相対的である。内在的にも超越的にも一元化した記述方法でそれを表象することはできない。その間に留まること——疑いの中にあること、一つの建築の中にいる自己を別の建築の中にいる他者を想像するための素材とし、新たな建築を生み、そこに移住してみる——それだけがかりうじて建築への意志に対して批評的でいられる姿勢なのではないだろうか。

このような相対化の契機は種々あるが、地図フレームワークによ



Finitude of Observation | 2024 | 鏡、ジェズモナイト、鉄 | 2000 x 2000 x 1000 mm
Photo by artist

る空間的相対化だけではなく、「現在形」という時制用語による時間的＝歴史的相対化も重要な契機の一つであると思う。現在形は再帰し、かつ局所的で具体的である。つまり現在形は個体化そのものである。ゆえに、そこには一見するとパラドクスのような名指しの構造がある。

常に入れ替わり続ける物理的状态を、現在という一つの名で指定する根拠はどこにあるのか？もし継起しているという当の「現在」という名が永続するなら、それは唯名論ではないか？あるいは逆に、瞬間の継起としての現在を捉える構図を拒否し、スピノザ的な決定論——時間または偶然性は人為的構築物であり、永遠の必然性のみがある——に傾くならば、現在という言葉は特に意味をなさない。それは全ての時間的ボキャブラリーを無限に圧縮・延長可能な実在と同等に扱うトートロジーになるからだ。かくして、現在という名にも、内在と超越のジレンマが発生する。

では、先に地図と建築という空間的モチーフにおいて提起された暫定的結論を時間的モチーフにも応用できないだろうか？つまり、私が留まることができるのは現在でしかないが、過去と未来への疑いと思惟、訂正と予測によって再帰的につくり換えられ続けるものとしてそれを再認すること。リソースの続く限り、複数の現在を記録していくこと。それによって他者に新たな現在制作＝意味制作の可能性を提供すること。別の言葉に置き換えれば、様相の問題を常に提出し続けること。これが今の私の探究目標である。

インスタグラム : @kentaro_okumura_



ウェブサイト : <https://kentarookumura.com/>



蔵 内 淡 Dann Kurauchi



2003年、東京都生まれ。東京都立総合芸術高校を中退後、2021年よりロンドン芸術大学セントラル・セント・マーチンズ校に入学、2025年6月に同大学のファインアート学部を卒業。大学に在籍中は立体、絵画、映像などをメインに制作。現在は写真やデザインを主に、アートとそのほかのクリエイティブを横断したり応用しながら活動している。

Keywords:

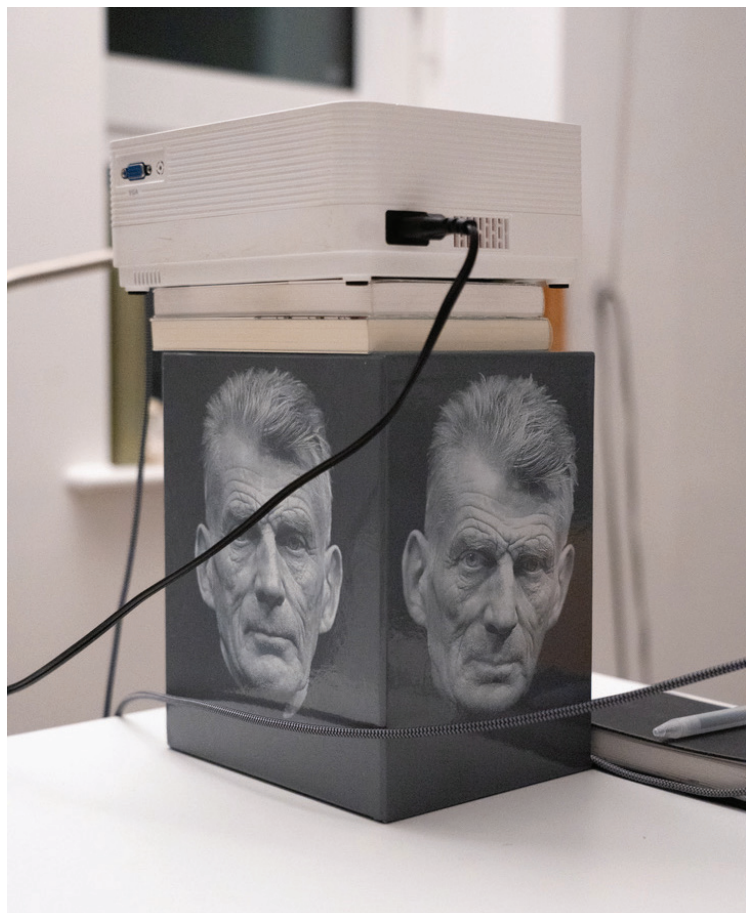
自己批判、自己嫌悪、卓越化(distinction, Bourdieu)、ナルシズム、マージナルマン、ジョーク/パロディ、ソーシャルメディア、Internet meme、Broken humor、Irony、差異の消費、Instagram、ソーシャルメディア、アイデンティティ、doomscrolling、Internet aesthetic



こんな文章の始まりは不愉快かもしれないですが、私は面倒なことが大嫌いです。私のプラクティスは、面倒なことをいかに避けるか、という価値判断にかなりの部分を左右されていることも事実です。その意味で写真はいいです。写真(のデータ)は行為(シャッターを押す)から結果(イメージ)までのタイムラグは完全にないと言っても過言ではないですよ。つまりデータであれば搬入する必要も、組み立てたり、乾くのを待ったりする必要もありません。またデータは物質性を持たず、物理的な労力を持って処分をするという後始末がありません。写真は、私にとってカメラのボタンを押すだけの簡単な行為でした。

大学の4年間で、絵画や立体、インスタレーションなど、様々な写真以外の媒体の制作をしましたが、それらのほとんどは一過性のイベント(展示など)の後、処分の道を免れませんでした。私は作る喜び以上に処分することに大きな心理的な負担と労力を感じますし、処分のたびに、作るために投資した時間的・経済的資源について、そして、作ることの意味と意義について考えさせられました。こういうことを考えてしまうということ自体が、自分の作ることに対する内的な動機 (Intrinsic Motivation) のなさ、自分のモノ作りへの向いてなさを暗に示していると思います(笑)。だからやっぱり写真はいいです。私が写真を撮るとき、そこに作るという意識は全くなく、問題となるのはすでに存在しているものをどう present するのか、という一点に尽きます。

私は面倒なことが嫌いなのでした。これを突き詰めれば、写真ですら撮らないでただじっとしていたほうが良いということになります



が、それでも私は写真を撮っています。そこにはなにか、もっと積極的で創造的な動機があるのかもしれませんが。それを見つけていくことを、今後の課題としていきたいです。





インスタグラム : @dann.web



富田 奈才
Neo Tomita



2003年吉祥寺生まれ。都立総合芸術高校美術科彫刻専攻を10期生として卒業後渡英し、セントラル・セント・マーチンズ校ファインアート学科3D専攻に在籍中。彫刻を主な制作媒体としている。現在は史や私の主観自体から排除されている例外・逸脱的なものを滑稽〈的〉であると認めた上で、それを聖なる/美的なものとしての表現に取り組んでいる。その実践として〈通語的なもの〉に関する制作もしている。

Keywords:

彫刻、バイク、技術、無機質、形態について、顔



＜任意に配置されたラップトップと祭壇について＞
(ひたすらなる礼讃 井上元嗣X富田ネオ 二人展より)
2024 | 写真、木、ラップトップ | 370x570x1850mm | Photo by Taiyo Ohkado

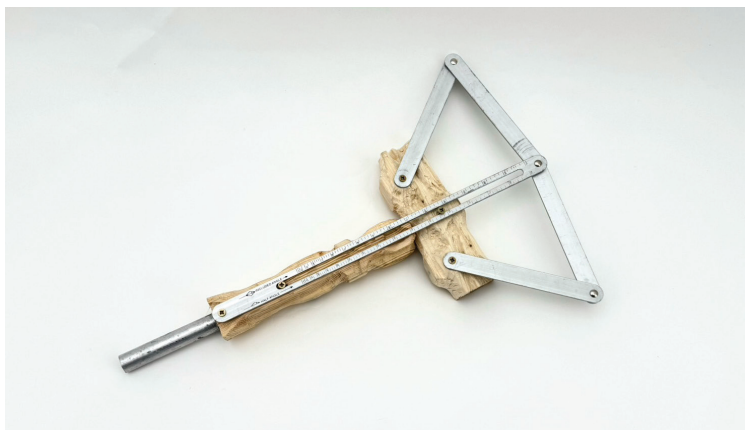
道化的、修道士的なものとしての通語のための詩

主よ。私が殉教するものたちのために祈ることができますように。

説明変数

私は、芸術実践の中で「新語(Neologism)」が自己の創造的高揚を誘発する、あるひとつの核心的要素であると確信した。造語症のような個人的・病理的に生じる語の奔出も、医療やIT分野の専門家集団による通語(jargon)も、その本質は共通して「言語秩序をずらす異物」である。つまり新語生成は言語という一つの秩序を、非秩序的なものを現象化させるために非秩序のまま使用する、ひたすらなるの実践に他ならないのである。なぜならば、それは機械的逸脱の副作用に他ならないからである。

それらを特定するために、私は新語という広大なカテゴリーを設定し、その内部を四つのサブカテゴリに分解した。第一に、個人の精神的衝動や認知の歪みから派生し、他者の承認を必要としない「造語症」。第二に、医療やIT、学術研究などの専門家集団が、情報の効率化や連帯感の醸成を目的に共同で運用する「通語」。第三に、詩的実験や芸術市場内での象徴として作者が意図的に提示する「暗語(コード)」。第四に、マスメディアやネット上で一時的に流行し、社会全体に広がる「流行語」。造語症は内的衝動や精神状態を反映し、外部承認を必要とせず自己完結的に作用するのに対し、通語は医療やITなどの専門領域の専門家が情報圧縮や連帯形成を目的に合意のもとで運用する点で異なる。私はこの造語症的言語と通語的な言語の両方について、どのような作用・運動が起こっているのか考察を進めてみることにした。



<形而上工具:熱力学第879法則に基づくアィタルフェニウム転用的弓現象>
木、スチール | 550x270x60mm | Photo by Dann Kurauchi

「言語という秩序で本来表現できない体験・概念」は、社会的相互作用や表象の場で必然的に既存の文法・語彙の網に適用される際に生じる「変位性の不和」を生む。非言語領域の自由度が高いほど、その強制的構造化は両者の間に不和を生み、結果として表現したいという欲望が「言葉のずれ」を新語として解放する。つまり、非言語の余白を強制的に文法や語彙の網に収納するプロセスは必ず歪みを伴い、その歪みが「新語」というかたちで顕在化することである。しかしこの逸脱そのものが、私の高揚の原因であるとも言えることが可能である。主体としての高揚は意味(新語)生成の動態において、〈観る〉高揚、つまり他者が秩序化された言語をあえて乱し、そこに新たな「場」をつくり出す瞬間を目撃するとき、観者は予期せぬ意味の跳躍に興奮を覚えることと、〈創る〉高揚、自ら言葉をずらし、秩序を脱構築する行為そのものが創造的喜びをもたらすという自己と他者の間に意味の流動をもたらすこととなる。



＜越境祭2/白骨化した実存の女神＞| 木、ピューター金属、ジェッソ
800x300x300mm x 2 | Photo by artist

目的変数

通語実践の根源である「ひたすらなる」に対する礼讃は、常に聖性を纏うものである。そして私の回路には、生まれたその時から、聖性それ自体が美的倫理であるとして基礎付けられてきた。しかしながら、ベルクソンの「笑い」を読むと、私はむしろそれを滑稽的である、と認めるべきであると考えた。「逸脱者が新語生成を真剣に行う」ことは美的で、滑稽なのである。

通語は自己・専門集団内の対話において反復・過剰使用されることで機械的硬直を帯び、客観的には滑稽として顕在化することを

「笑い」を読んだ後に気がついた。本文に則れば、人間的流動性を失った動作や表現が機械的付着を起こすと、鑑賞者にズレた違和感をもたらし、それが社会的硬直への制裁として機能する。それは通語の自己目的化がつくり出す機械的な過剰性こそが、まさに滑稽の核心であることを示していると考えられる。

これはまず初めに、ひたすらなる及び通語の逸脱性を保証するものとなる。もしそれが逸脱的であれば、それは未知であり、その未知がまなざされるときに、それは Numinose として機能するからである。さらに、文字通りの機械としてのひたすらなる存在も保証することになる。

もう一方で、主観的に聖なるものを客観的に「滑稽である」と自覚的に肯定するならば、それは「道化<的>修道士」と言う装置となる。それは「ニッパのグリップは美的極まりないが、同様にその主張は滑稽極まりない」と宣言することである。

無限注釈的観点から考えれば、作者の死こそが最も効果的な実践であるように思える。しかし修道的態度から考えれば、その自殺は無責任であり、作品を孤立させるものとなる。だからこそ、信仰の実践としての「人が友のために命を捨てること」、つまり殉教すると言うことが修道的信仰を持って無限注釈を要請させることになり、それは「道化<的>修道士」な状態に他ならない。

インスタグラム : @evangelicalone



Hisako Nakagaki

中岡尚子



1999年生。ベルリンと東京を拠点に活動。人は音をどのように聴き、感得するのかを考える。主に録音再生技術の作為や虚構性に関心を持ち、空間や時間、他者とのコミュニケーションを音を通じて身体的に捉えようとする。近年は、私たちがお互いに他者であるという実感を音響的に探求し制作する。東京藝術大学音楽学部音楽創造環境科卒業。ベルリン芸術大学サウンドスタディーズアンドソニックアート修士課程に在学。

Keywords:

言葉、サウンド、オーディオドラマ



Photo by Gerhard Kassner

「船に手を振る」

飛行機に乗って長距離を移動するたびに不思議な気持ちになる。チャットやビデオ通話でいくら故郷の存在を確かめようとしても、想像力には限界がある。フレームに閉じ込められた情報ではリアリティが足りず、虚空に浮いた偶像のように感じられる。飛行機が着陸し、空と海と雲と空気の湿度の全ての違いを感覚器官が受け止めてからようやく「ここもほんとうにずっとあったんだ」と実感できる。しばらく留守にしたベルリンに戻る際も同様の心境が繰り返される。

2022年の11月、20時間ほどのフライトでドイツに移動した。帰路にも同等の時間がかかる。以降わたしにとって飛行機は、現在地と故郷を結ぶ重い羽になった。首都にしては高層の建造物が少ないベルリンの空は開けていて、湿度の違いからか飛行機雲が長く残る。水色の空に引かれた淡い白色の模様が美しく、わたしはよく空を仰ぐようになった。上空を飛び交う機体を見つけると、あの中から地上を見下ろしている人がいるかもしれないと想像し、自分が空を飛ぶ際は、地上からこちらを見上げている人がいるかもしれないと、窓際の席からその想像に返事をするようになった。上空を飛び交う機体同士が、近くをすれ違おうお互いの存在を知らなくても、離れた地上から見上げるわたしの目では、彼らのすれ違いを観察できる。空に引かれた立体的な線が地上からは交わっているように見えるとしても、実際には接していないことが多い。影がなく平面に見える空にも奥行きがあるのだ。

ベルリンで二度の引っ越しを経て、長期的な住まいに落ち着い



wind sketch #02 | 2024 | sound installation
Omnidirectional speaker, 4 omnidirectional microphones, amplifiers, audio-interface

た。季節を問わず遊覧船が航行する運河沿いに位置する家だ。冬のある日、彼らに手を振ってみることにした。先頭の人たちが気づいて手を振りかえしてくれると、球場のサポーターたちがウェーブを起こすように船上に伝染し、後ろの乗客たちも次々と反応してくれた。サングラスを外して微笑んでくれたり、帽子を回したり。その間もゆるりゆると航行を続け、船は過ぎ去っていった。

船に手を振るプロジェクトは日常的になり、木々の間からあるい



飛行機雲

は橋の上から見つけるたびに手を振り続けた。言語で苦い思いをする日々に、「あなたに手を振っていますよ」「届いていますよ。こちらでも手を振りますよ」と言葉を超えてつながり合う感覚は、わたしを温めた。ほんの瞬間の、距離の離れた全くの他者だとしても、時間や思いを共有できうという期待は、わたしを勇気づけた。船に乗る人たちには手を振りやすいと、悠々と横切っていく遊覧船に手を振りながら思う。来ては過ぎ去る限られた出会いだと分かっている、恥を傍に置いて小さな勇気を差し出してみることができる。

5月にパリへ旅行した時、セーヌ川でも同じことを試みた。雨が

降る前日のよく晴れた日中、堅固な橋の上に立ち、向こうからやってくる船とあちらへ向かっていくそれに手を振り続けた。誰一人として手を振り返してくれず、腕が痺れるばかりだった。手を振るわたしの姿を認めた人々は視線の先を追ひ、誰にも振りかえされていないことまでを確認しながら去っていくその動作と目線は、わたしの心を折りそうになった。しかしそんな惨めな姿をただ積極的に見せていた。おそらくセーヌ川は河川敷にも橋の上にも人が多すぎたのだ。自分以外の人々があまりにも多い状況では、手を振られているのはきっと自分ではないと、人は簡潔に結論することができてしまう。わたしの投げかけは誰にも届かず、鉛のような川底へと沈んでいった。

本展に出展する予定の作品は、超指向性スピーカーで再生されるオーディオドラマである。言葉によるコミュニケーションを、改めて母国語で考察することにした。現在台本を構想している。会話の中にいる人、会話には入らずに俯瞰して聞く人、耳に入ってくるまま流し聞く人。会話の行き先や内容は、どこから聞かかで変わってくる。曖昧な囁み合わせで続いていく二人の語りは、さまざまな角度から結ばれるだろう。

インスタグラム : @haomnnnn



ウェブサイト : <https://hisakonakaoka.cargo.site>



Maya

Erin

Masuda



Photo by Hayato Itakura

ベルリン・ロンドン・東京を拠点に活動するアーティスト・リサーチャー。Royal College of Artを卒業後、現在ベルリン芸術大学にてクィア・エコロジーを研究。サイボーグ・エコロジー、惑星的トラウマ、人工生命体、クィアネスに関心を寄せ、テキストやインスタレーションを用いて制作を行う。テクノロジーの不完全で政治的な性質と手を結びながら、惑星的ケアについて思索する。近年の個展に「Ecologies of Closeness」(YCAM 山口情報芸術センター、日本、2025年、「Sleep, Lick, Leak, Deep…」(大和日英基金、イギリス、2024年)。グループ展に「More Strange Things」(Silent Green、ドイツ、2024年)、「Ground Zero」(京都芸術センター、2023年)など。

Keywords:

クィア・エコロジー 惑星的トラウマ
ポストヒューマニズム



Photo by Takuya Matsumi

融合する地平線：痛み、毒性、そして人新世における不可避な親密さについて検討する

私たちは、分子生政治の時代に生きている。私たちの身体に関する欲望は、製薬産業やポルノ産業によって設計され、統治されており、ポール・B・プレシアドはそうした生の側面を「ファーマコ・ポルノグラフィック・レジメ」と名付けた[1]。プレシアドが個の身体に対する記号的、もしくは生態学的介入に注目する一方、ミシェル・マーフィーは、化学物質の(不)均等な時空間的分布のシステムに目を向ける。マーフィーは「Chemical Infrastructure 化学物質のインフラストラクチャー」を以下のように定義している。

「工業的に生産・消費される化学物質が、空气中を移動し、景観に沈着し、水路を通して運ばれ、商品から浸出し、国家によって規制され(あるいはされず)、専門家により監視され、産業によって設計され、身体に吸収され、生理学的に代謝され、食物連鎖において生物蓄積され、時間と共に分解または残存していく、空間的・時間的な分布」[2]

ホルモン剤等を用いた身体の変容に焦点を当てるプレシアドと、環境汚染に注目するマーフィーではアプローチは異なるものの、そこには重要な共鳴が見出せる。これら2つの理論的視座に共通するのは、人間を超える様々な存在の身体が、より大きなシステムによって行われる分子レベルでの介入により、社会的かつ恣意的に構築された存在であるとする点だ。メル・チェンは、このような身体と化学物質の関係性を「分子的親密性 (molecular Intimacy)」と呼び、循環し、既存の秩序を不安定化させる毒素の自律的なふるまいに光を当てた[3]。

放射性物質のように身体を変容させる「いきいきとした物質 (vibrant matter)」との共存は、こうした「分子的親密性」の具体例と捉えることができるかもしれない。私の芸術的好奇心は、このような大規模でシステムティックな生の支配と、具体的で、個別の物質身体との交渉のあり方にある。そうしたスケールの交渉の場として、私はアーティスティック・リサーチを通じ、人間、動物、風景、惑星といったヒトを超えた存在の皮膚が、どのように周囲の環境型生政治の証人として機能しうるのかに関心を寄せてきた。私が2023年に制作した《Borderers》は、ありえたかもしれない匿名の土地の皮膚を構築することで、毒性と共存するこの惑星の、避けがたい親密性について問いを投げかけるものだ。この作品では、人間によって引き起こされた様々な惑星的トラウマ(大気汚染、水質汚濁など)のなかを生きる動物の皮膚異常の顕微鏡写真2,500枚と、歴史的に深刻な汚染が経験された惑星表面の衛星写真2,500枚を用いて、生成AI (GAN) が訓練されている。その結果、皮膚と風景の間のスペクトラムに位置する表皮の画像が5,000枚ほど生成された。私が最も驚いたのは、ニューラルネットワークの機械的眼差しが、パターン認識能力を通じ、参照画像をまるで愛撫するかのような視線で捉え、代替的な皮膚を構築したことである。生成された写真は、腫瘍と山脈の境界を曖昧にし、美的なものと思わしいものも共存する、不気味な表面を生み出している。

こうして生成された不気味な皮膚を、私たちはどのように理解しうるだろうか。再び、メル・チェンが重要な視座を提供してくれるかもしれない。チェンは、化学物質によって変異した身体、特に奇形や病、毒性がスティグマ化され、排除される現象を批判し、それを



Excerpt from "The Borderers" (2023-2025)

「Toxic Queerness 毒性的クィアネス」として概念化している[4]。チェンが、クィア、特にトランスの人々によって経験される疎外を脱人間中心主義化し、人間以外の他者に対する偏見や疎外の眼差しに対しても拡張しようとする態度は、ヘザー・デイヴィスの非再生産主義的未来に関する議論にも共通する[5]。デイヴィスは、プラスチックをはじめとする化学物質の、体から体への継承に着目することで、人新世の影響を受けた様々な非人間的存在を「クィアな親族」[6]として捉える道を切り開いている。生殖から切り離されたこの「親族」の再検討は、生態系を、循環する分子のネットワークとして理解し、存在のもつれの中から生まれる両義的な親密さに目を向けることを可能にする。

チェンとデービスが前景化させるこの「クィア」な継承の捉え方は、歴史的に刻まれてきた公害の記憶や、それを生み出した人間の責任を抹消するものではない。むしろ、「元の地球に戻す」といったノスタルジックな回顧主義や、「サステナブルな未来」といった未

来主義への逃避を巧妙に避けながら、今そこにある毒性を精緻に見つめ、その毒性と生きるための新しいケアの倫理の必要性を訴えているのではないだろうか。

私たちの皮膚は炎症を起こす。惑星もまた燃えているのだ。

1. Preciado, Paul B. “Testo junkie: sex, drugs, and biopolitics in the pharmacopornographic era.” 2013.
2. Murphy, Michelle. “Chemical infrastructures of the St Clair River.” Routledge eBooks, 2015, pp. 103–15. (<https://doi.org/10.4324/9781315654645-6>)
3. Chen, Mel Y. “Animacies: biopolitics, racial mattering, and Queer affect.” 2012. (<https://ci.nii.ac.jp/ncid/BB12645740>)
4. Chen, Mel Y. 同上
5. Davis, Heather. “Plastic matter.” Duke University Press eBooks, 2022. (<https://doi.org/10.2307/j.ctv29z1hfb>)
6. Davis, Heather. 同上

インスタグラム : @maya__erin



ウェブサイト : <https://mayamasuda.net>





葉子菁(ヨウ・シジン、Zijing Ye)は、存在の変容や流動するアイデンティティを主題に、彫刻・映像・パフォーマンスを横断する空間インスタレーションを制作するアーティスト。

詩的な日常素材を用い、国籍や移動などの制度が個人に与える影響を批評的に探る。クィア理論やポストヒューマニズムの視点から、新たな帰属の形を模索している。

現在ロンドン大学スレード美術学校に在籍。Mandy Zhang Art Prize, The Batsford Prize、クマ財団奨学金などを受賞。

Keywords:

国籍、国家、アイデンティティ、境界、排外主義





日本の大学に在籍していた時、ベルリン芸術大学の短期交換プログラムに招待されました。

しかし中国のパスポート保持者である私は、通知から渡航までの時間が短すぎて、ドイツ大使館のビザ申請の予約すら取れませんでした。

最終的に、教授の助けて大使館と直接連絡を取り、9日間のみ有効な観光ビザを取得することができました。1日も多くなく、1日も少なくなく、余白のない制限付きの「許可」でした。

この経験から、「移動の自由」は決して平等ではないことを強く実感しました。

私はこの記憶を、実物大のビザ書類を印刷したブランケットという形で作品化しました。

それは身体を包み込むことも、逆に包み込まれることもできる布であり、制度による保護と拘束、その両義性を象徴しています。



このブランケットは、単なる記録ではなく、私自身の「許可／不許可」の歴史であり、それを纏うことで、制度の中に取り込まれる身体と、そこからはみ出そうとする身体の間で揺れ動く感覚を、観る人にも体感させたいと考えました。

国籍とは一体何でしょうか。

日本の大学に通い、日本語で論文を書き、日本のアートシーンに関わってきた私にとって、国籍は時に「外部」として私を規定する強い境界線になります。

2025年7月に行われた日本の参議院選挙をきっかけに、私は再び強烈にその「境界」の存在を感じました。

現在、自民党は外国人に対する規制の強化を検討しており、「永住許可を取り消せる要件の明確化」「就労ビザの審査厳格化」「難民認定手続きの迅速化」などが政策案として浮上しています*。

SNSでは「外国人＝マナーがない」「外国人＝間違っている」という言説が繰り返され、それがまるで当然のように流通していました。

でも、「マナーがない」のは「マナーがない」人であって、「外国人」だからではない。

「国籍」は、人の性格や態度、価値観を決めるものではありません。むしろ、それを決めつけようとする態度こそが、暴力的なのです。

私は、「よそ者」として暮らす中で、自分がどこに属し、どこにも属せないのかを日々問い続けています。

だからこそ、作品の中で「制度」の外縁に触れ続けたいのです。ビザ、パスポート、通過できない境界、そして一時的な「滞在」——これらは、私たちの生にどれほどの影を落とすのか。

私はその影のかたちを見つめ、その形を布や紙や塩や皮膚の表面に託して、問い続けていきたいと思っています。

* 参照: <https://www.nikkei.com/article/DGXZQOUA108F00Q5A710C2000000/>
(2025年7月20日閲覧)



インスタグラム : @rieproduce



ウェブサイト : <https://www.rieproduce.com>





DIALOGUES

上野里紗 × 蔵内淡

旅のような暮らし、暮らしのような旅

展示が終わったら、またどこかへ旅に出たい——そんな言葉から始まったふたりの対話。観光地を巡るというより、オックスフォードでの滞在のように「生活の延長」として旅を捉える上野と、北欧や中欧の町で時間の流れや人との距離感に魅せられた蔵内。空港や温泉で流れる“どうしようもない時間”に身をゆだねながら、ふたりは「暮らすように旅し、旅するように暮らす」日々のあり方について語り合った。

蔵内：最近、どこかへ旅をしましたか？

上野：今年はあるまり旅してなくて。バタバタしてて、行ったのって本当にオックスフォードくらいかな…。観光とか旅行っていうよりは、生活の延長みたいな感じでしたね。

蔵内：あー、わかります。展示が終わったら、またどこか行きたいですよ。

上野：うん、行きたい場所はいっぱいあるんですけど、友達と「デンマーク行こうか」って話してて。

蔵内：いいですね、デンマーク。僕、ほんとにデンマークが好きなんです。去年の夏くらいに行ったんですけど、あのゆるやかな空気がいいんですよね。

上野: やっぱり旅って、場所そのものもだけど、時間の流れ方とか、人との距離感とかも印象に残りますよね。

蔵内: 空港って、なんというか「どうしようもない時間」が流れる場所だなと思っていて。飛行機の遅延とか、搭乗までの待ち時間って、避けようのない空白の時間じゃないですか。スマホを見る以外に特にもすることなくて、席も立てない。特に格安航空だと、座席は狭いし、動く余地もない。だからポッドキャストを聴いたり、ただぼーっとしたりしてますね。

上野: でもその“ぼーっとする時間”って、意外と大事だったりしますよね。今回の展示ポスターの案のうちの一つに背景に空港の写真を使ってるのがあるのを見て、あ、蔵内さんは写真も撮るんだなって思ったんです。



蔵内: そうそう。この写真は2020年、ちょうどコロナが始まった頃の成田空港で撮ったものなんです。全部のフライトが欠便になって、人もいなくて。

蔵内: あの時、「リミナルスペース」っていうネットカルチャーが流行っていて、誰もいない無機質な空間が“美しい”ってされてたんです。YouTube や Pinterest にも、空っぽの廊下や建物の写真がたくさんあがってて。それに影響されて、成田の「東成田駅」っていう、今はほぼ使われていない駅まで行ったんですよ。

上野: 行ったことないんですけど、そんなところから成田空港にアクセスできるんですね。

蔵内: そうなんです。もう幻の駅みたいなもので。そこから成田空港まで、無限に続くような長い通路を一人で歩いていって。空港に入ったら、本当に誰もいなくて。フライト情報の掲示板も全部「CANCELLED」。そんな光景、もう一生見られないと思います。深夜でも誰かいるのが空港ですからね。

上野: リミナルスペースって、展示のテーマとも重なる感じがありますよね。「移動」と「静止」の間にある一時的な場所というか。人がいなくても、行き来の痕跡だけがあるような。

蔵内: まさにそうで、当時は高校を辞めて自由になったばかりだったから、一日中そういう場所で写真ばかり撮ってましたね。空港とか、無人駅とか。

上野: 蔵内くんは普段どういうところを旅するんですか？

蔵内: 僕は基本的に都市ばかりですね。ローマ、ミラノ、フィレンツェ

とか、3日もいれば十分って感覚で回ってます。だいたい2泊か3泊で、1日中歩き回れば行きたいところは全部見れるので。

上野: 私は逆ですね。1週間くらい一つの場所に滞在することが多いです。去年はパリで1週間、友達の家に泊まって、毎朝同じパン屋でペストリーとコーヒー買って、公園でのんびりして、それからギャラリー回って…その繰り返しでした。

蔵内: えー、それやることなくなきませんか？僕は途中で飽きちゃいそうだな…

上野: 慣れてくると、その場所で新しい日常が始まる感じがするんです。スーパー行って見たことないもの試したり、それがすごく楽しくて。

蔵内: たしかに、友達と一緒にだったら夜も何かできたりして退屈しなさそう。僕は一人旅が多くて、夜はホテルでスーパーで買ったものの食べて終わり、って感じなんで…。

上野: 一人旅でも楽しんでますよ。現地で友達を作ることもあります。例えばアイルランドに行ったとき、滞在先で一緒になった人に「サイクリング行くけど来る？」って誘われて、そのまま一緒に出かけたり。

蔵内: すごいなあ、それができるの尊敬します。僕も試したことあるんですけど、ミラノでドミトリーに泊まったらトラブル続きで…。暑くて蚊に刺されまくるし、盗難の心配もあるしで、それ以来プライベート重視で個室派になっちゃいました。

上野: たしかに運もありますよね。私はたまたまうまくいったのか

も。あと、都市だけじゃなくて田舎や小さな島に行くのも好きです。乗り継ぎだらけで1日が終わることもありますけど、そこも旅の醍醐味です。

蔵内: それ、僕にはちょっと怖いな…。乗り継ぎ一つ遅れたら全部パーになるのがリスク高すぎてできないです。

上野: 怖いけど、そこにしか道がないんですよね。電車が止まった時は、本当に現地の人にくっついて移動しました(笑)。

蔵内: まあ、そういう適当さを楽しめるようになるのが、こっちの旅なのかもしれないですね。日本だったら考えられないようなことも「まあいいか」って思える。



上野: うん、いろいろあっても結局、全部思い出になりますよね。旅って。一方で、コロナの時期って、旅というより“滞在”でしたよね。私、その頃ちょうどロンドンにいて。街中がガラガラで、オックスフォード・サーカスに誰もいなかったのは本当に印象に残っています。

蔵内: えっ、それすごいですね。あそこって東京で言うと渋谷みたいなもんじゃないですか？常に人がごった返してる場所。

上野: そうそう。でも当時は「外に出るのは1日1回まで」とか、人数制

限もあって。スーパーと薬局以外は静まり返っていて、ロンドンとは思えなかった。私、その時はギャップイヤー中で最初は対面でインターンをしてたんですけど、2月くらいになって「これはちょっとコロナがやばいかも」って空気になって。

上野: そこから急に、「じゃあみんな自宅で作業しましょう」ってなったんです。そのときのインターン先が、ちょうどコンピューターニットマシンを扱ってるデザイン事務所みたいところで。一応コンピューター制御なんだけど、実際にマシンがないと何も作れないんですよ。だから家庭用の編み機を自宅に搬入して、そこでプロトタイプを作って図案(パターン)を事務所に送ったりしてました。面白かったけど、やっぱり難しさもあって。テキスタイルって、どうしても「触る」ことでわかる部分が多いから。オフィスに行くこともあったけど、パターン自体はプログラムとして送ればマシンが出力してくれるから、同じ素材さえ使っていれば遠隔でもある程度は対応できたんです。

蔵内: なんか想像できるようで、実際には全然違ったりしますよね。僕がロンドンに来たのは17か18歳の頃で、準備もリサーチもほとんどせずにロンドンに飛び込んだから、初めてのヨーロッパは驚きの連続で、建物も印象的でした。日本には多様な建築が混在しているけれど、ロンドンでは赤茶色のレンガ造りの家がずらっと並んでいるから、最初はどこも同じに見えて、撮る意味を感じられずカメラを置いてしまったんです。でも4年住んでみると、微妙な違いや空気の違いが少しずつ見えるようになってきました。

上野: 私はイギリスにずっと憧れてて、でも実際に来たのは留学が

初めてでした。だから、右も左もわからない状態で。最初に住んだのが「エレファント・アンド・キャッスル」だったんですけど、地図で見たときは名前がかわいいから良さそうだなって(笑)。でも行ってみたら、結構カルチャーショックでしたね。南米系やアフリカ系のコミュニティが中心で、英語よりスペイン語が飛び交ったりして。言葉も景色もまるで違って、ある意味ではすごく“旅”っぽかったです。その後はノースロンドンに移ったけど、やっぱりロンドンってエリアで全然雰囲気違いますよね。

蔵内: うん、ノースとサウスで全然違う。僕はずっとノースに住んでるけど、たまにサウスに行くと「もう別の国やん」って思う(笑)。エリアごとに建築も人も違っていて、都市の中にいろんな「顔」がある感じ。

上野: 旅しなくても、住んでるだけで旅みたいですよ。私は次にトッテナムヘイル、さらに今はイズリントン。大学に近くて便利なんですけど、やっぱり引っ越しはギャンブルですね。

蔵内: めちゃくちゃわかる!僕も最初は学生寮で、ノースロンドンにある寮だったんだけど、掃除の分担とか全然うまくいなくて…。寮を出て友達とフラットシェアすることにしたんですけど、それも留学生には大変で、家賃を年単位で払わなきゃいけないとか、物件選びも現地にいないから内見なしで決めることになったりとか。

上野: そうなんですよ。私もいまはフラットシェアで、大家さんの娘さんと住んでいます。最初は3人いたけど今は2人です。清掃とか分担もあって、相性が良いと本当にありがたい。

蔵内: そうそう、相性!僕的时候は、大家さんがちょっとクセが強い人で、謎にキッチンが半地下だったり、お風呂が古かったりして。当

時なんかちょっと頭のねじが外れてて、「これ全部白く塗ったらちょっと良くなるんじゃないか？」って思って、普通のペンキで全部塗ったんですよ。キッチンの床やシンクの中、バスタブまで(笑)。そして全部ベリベリ剥がれてきて、引っ越すときに3日かけてスクレーパーで剥がす羽目に。もはやパフォーマンスみたいな生活でしたね。

上野: それすごい…。でも、ロンドンって「暮らしそのものがプロジェクト」みたいな感覚、ありませんか？ 電車も遅れるし、工事も終わらないし、予定通りいかないのが前提で。

蔵内:ほんとそれ。でもなんか、そういう不完全さに身を置くことで、力の抜きどころが分かってくるというか。「まあ、こういうものだよね」って自然と受け流せるようになってきました。

上野: うん、完璧じゃないことを許せるっていうか。そういう意味では、共同生活も異文化交流も、全部が“旅”の続きみたいなものかもしれない。

2025年6月22日、オンラインにて対談

大竹紗央×中岡尚子

プロセスに宿るアイデンティティ

クラシック音楽や美術教育を通して、いつのまにか身につけていた考え方や価値観。それってどこから来たんだろう？そんな素朴な疑問から、日本の近代化や文化の“輸入”の歴史が見えてくる。ブラックフェミニズムや脱植民地主義といったキーワードをヒントに、ここで大竹と中岡が語るのは、「自分は今どこに立っているのか」という問い。ふたりの会話から、モヤモヤや葛藤、でもだからこそ見えてくる発見が浮かび上がる。

中岡: 私が夏にドイツから帰国したら、今回は日本に何を思うのになって。ちょっと不思議なんだけど、帰国するたびに自分が変わっているからなのか、毎回思うことがちょっとずつ違うんだよね。授業のおかげで最近興味あるのがブラックフェミニズムなんだけど、アメリカの大学ではどんなふうに勉強するのかな？

大竹: 私が通っていたアメリカの大学や大学院では、こういった分野は必修というわけではなかったけれど、関心のある人は自主的に学んでいる印象があるかな。最近の社会の動きや、アーティスト・コミュニティの中で交わされる会話を理解するうえでも、知っておくと助けになることが多い。作品や出来事に対して自分なりの視点を持ったり、他者と対話する際にも、そうした知識があると深く考え

られるようになると思う。

中岡: なるほど。脱植民地とか脱構築のワードはアートシーンのキーワードとしては触れてきたけど、最近まではあんまり自分に真に迫ったものとして入ってきてなかったのね。ようやく自分ごとになってきたきっかけが、いわゆるホワイト(的思考)が自分の中にあるって思ったからで。日本は自ら西洋化したっていう特異な歴史を持って、西洋化することで相手から自分を守るっていう戦略的なコミュニケーションがすごく面白いと思ったの。西欧が異国情緒に感化されたのともまた違う、戦略的な輸入だったと思う。その導入の結果として、教育も文化も今の日本には西洋的思考が溶け込んでるし、特に私はクラシック音楽を勉強したっていうストーリーが自分の中にあるから、ホワイト批判の議論の中だと、自分の立場をどう置くべきかっていうのがいまだに自分の問題で。

大竹: 日本人として、どこに立とうかという葛藤が起きている感じ？

中岡: そう、それが自分の中で起きてて。だから、ドイツでブラックフェミニズムをはじめとする多様な視点に触れた今、日本に帰ったときに自分がどんな感覚を抱くのか、少し気になっているんだよね。

大竹: うーん、面白いな。私も「回帰観測展」の作品制作にあたって、日本の歴史を改めて学び直そうと思って、さまざまな文献を読んだり、人と話したりしていたんだけど、とくに日本が植民地支配をしていた時代について調べていたときに、なんとも言えない罪悪感のような気持ちが湧いてきて。もちろん私個人がその歴史に直接関わっているわけじゃないんだけど、なぜか自分自身が批判されているような感覚になって、自分と「日本」という存在の境目が少し曖

味になった気がしたんだよね。尚子ちゃんが、自分はホワイトではないけれど、クラシック音楽のような西洋的な文脈の中に身を置いてきたことに、少し複雑な思いを感じたって言ってたのも、もしかしたら自分自身をその歴史や構造の中に位置づけたからこそ、そう感じたのかなって思った。

中岡: 具体的にすると、例えばジョン・ケージの聴取のアイデアがホワイトだと批判されることがある¹けど、わたしはケージが好きだったり、ケージが言ってることに共感した過去がある。ハツとしたのが、日本の芸術大学でケージを学んだということは、つまり日本の大学教育は西洋からもやってきているし、そういう意味でわたしが勉強したことや価値観も西洋の文脈から逃れられないっていう。それを踏まえると、ホワイト批判では自分が知らず知らずにうちに入ってきたコンテクストまでも批判的な目で見させられるっていうことなのかな？ オリジナルは西洋にあるから西洋の批判でもあるけど、それを自分の国が良しとして取り入れたってことは共犯関係的で、自分の国の歴史も批判対象になる。どこの部分をどう批判したらいいのか分かんなくなっちゃって。

大竹: うーん、なるほどね。すごくわかる。その感覚、私にもあるなと思って。私もこれまで、日本の教育の中で学んできた歴史が「当たり前」だと思っていて、それをベースにいろんな考え方や、政治に対する理解を深めてきた。でもアメリカに来て、さまざまな背景を持つ人たちと出会い、自分でもリサーチを重ねるなかで、「あれ？」って思

¹ 文献例として、Marie Thompson, “Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies,” *Parallax* 23, no. 3 (2017): 266–282, <https://doi.org/10.1080/13534645.2017.1339967>.

う瞬間が増えてきて。たとえば、自分がある人の作品をととても素晴らしいと思っていたのに、その人が別の文脈では批判されていたりすると、ちょっと混乱するというか…。自分の価値観が否定されているような、ねじれた感覚になるんだよね。それって、ある意味では新しい視点を得られたということでもあるんだけど、そのことで心が重くなったりもするから、それを「よいこと」だと素直に受け取っていいのか、正直まだわからないし、たぶんそのギャップにまだうまく折り合いがつけられていないのかもしれない。きつと、他者と向き合うことを通して、自分自身とも向き合ってるんだと思う。

中岡: うんうん、そのねじれの感覚はあるよね。台湾人の友達に、日本人はどこかでアイデンティティを喪失したかもしれないと言ったら、いやいや日本人はめっちゃめっちゃ日本人だって言われて。それも本当にそうだと思って笑っちゃった。



大竹: 日本人のアイデンティティってどこだろう？

中岡: うーん難しいな。日本の歴史は、輸出入の歴史だなと思うようになったの。文字も文化も。だから明治期になって自分の国を強くしようとした時、他の力を借りて強くするっていうのも、もしかしたら日本人のアイデンティティの表れなのかな？ みたいなこと考えて

る。アイデンティティって言葉をどう使うかによるんだけど。輸入によっていわゆる和の文化がやや希釈されたとしても、そのプロセスにはすごい日本人的なアイデンティティが宿っていて、つまりプロセスがアイデンティティなのかな。

大竹: わかる。すごく共感する。思い出したことがあって、以前読んだ二つの文献から考えたことなんだけど、一つは谷崎潤一郎の谷崎純一郎の陰翳礼讃²という随筆。明治維新の後、日本に欧米の技術が次々と入ってきて、その中でも部屋の隅々まで照らすことのできる照明の登場が、日本の伝統的な光と影の美意識を壊してしまったことへの嘆きが書かれているんだよね。たとえば彼は、西洋から来た照明の強い光が歌舞伎の白塗りの顔をテカテカにしてしまって、美しさが損なわれてしまったと指摘していて。もともと歌舞伎や能の化粧って、暗がりの中で、ろうそくや行灯の淡い光に照らされてぼんやりと浮かび上がるように、つまり光だけではなく、闇も一緒に抱き抱えるような形で設計されていたんだよね。そういう美のあり方が、西洋的な明るさによって吹き飛ばされてしまったと感じていた。

でもその一方で、学術の世界では逆のことも起きていたんだよね。たとえば建築家の伊東忠太が書いた『法隆寺建築論』という本では、日本最古の木造建築である法隆寺の柱の形が、古代ギリシャのパルテノン神殿の柱と似ていると論じている。ギリシャの神殿の柱って、中央がふくらんで端に向かって細くなることで、視覚的にまっすぐに見えるような“トリック”が施されているんだけど、同じような構造が法隆寺にも見られるというのね。彼はそれを根拠に、日本

² 谷崎潤一郎『陰翳礼讃』(中央公論新社、1995年)

とギリシャが古くからつながっていた可能性を示そうとした。

なぜそんな主張をしたのかというと、当時のアメリカやヨーロッパでは、ギリシャやローマの古典文化をルーツとするものが学問的に優れているという価値観が強かったから。日本もそこにルーツがあると示すことで、同じ土俵に立てると考えたんじゃないかと思うんだよね。

中岡: なるほどね。どっちも日本的な気がする。私がブラックフェミニズムの本とかを読んでもね、そういう両義的な日本らしさみたいなものに対してそこまでネガティブではないなあって思えるようになってきて。ペルフックスの本で引用されてた印象的な文が、「征服者の言葉だけど、分かってもらうためにはそれを話す必要がある」³。確かにそうだと思った。ラテンアメリカの人たちにとって英語は積極的に話したい言語ではないかもしれないけど、その感情を上回って、相手に分かってもらうために相手の言語を使おうとするコミュニケーションの姿に感動する。日本が歴史的に取ってきた態度もそういうふうに見れないかなって気持ちになってきたの。自分の国から他国に留学させて相手の文化を取り入れながらリスペクトを示すというコミュニケーションだと思えたら、それは回帰観測を通して見えてくるポジティブなところかも。

大竹: あー確かにそうかも。そうだよなあ。それは私もすごく思うかもしれない。普段はいがみ合ってる国の人や政府同士かもしれない

³ 正しくは、アドリエンヌ・リッチの詩『紙を燃やすのだ、子どもではなく』からの一節「これは抑圧者の言語、でも、それが要るのだ、あなたと話すためには」。ペルフックスは、著作『学ぶことは、とびこえること』里見実監訳・朴和美 堀田碧 吉原令子訳（筑摩書房〈ちくま学芸文庫〉、2023年）の11章「言語」にてアドリエンヌ・リッチのこの言葉を引用した。

し、国同士かもしれないし、相手を知ることによって持ってた誤解とか偏見だったりとかを自分から払拭していく。そして新たな認識だったり、交流方法を作り上げるっていうのは、確かにそれはそうかも。

中岡: 政府とか国とかも結局は人間の集団で、人と人がやり取りし合う方法と大きい集団がやり取りし合う方法ってそんなに変わらないんじゃないかなって思う。自分が例えば誰か新しい人と関係を持つ時に、自分のことを知ろうとしてくれてるって思ったら、相手のこと知ろうと思えるし。そういう相互関係の延長だと思うと難しいことではないはずだよなって思う。

大竹: そうだね、確かに。結局のところ、文化的背景や価値観の違いがあったとしても、それを前提にどう一緒に生きていけるかを考える力がこれからますます大切になっていく気がする。知らないものや違うものに出会ったときに距離を取るんじゃなくて、まずは耳を傾けてみる。それは個人同士の関係でも、もっと大きな集団同士の関係でも、根っこは同じなんじゃないかなって思う。対話のなかで、そのことをあらためて感じたかもしれない！

2025年6月22日、オンラインにて対談

奥村研太郎 × 富田ネオ

地図を描く、信じる力

奥村と富田の作品には、一見異なる素材や文脈の中に、「マッピング」や「信仰」「逸脱」といった共通の関心が漂っている。奥村は、見えないものを捉える装置として「地図」を再解釈し、身体感覚に近いマッピングを模索している。一方、富田は、社会から逸脱した表現や、冷笑の文化を乗り越える「ひたすらなる力」を探ってきた。そんなふたりの対話は、形式やジャンルを越えて、創作の根底にある「翻訳」や「関係性」、そして信じる力について交差していく。

富田：僕はアウトサイダーアートや逸脱的な表現に惹かれてきました。そこに興味を持ったのは、自分固有の世界を持っている人たちが、その信念に従って生きている姿に魅力を感じたからです。たとえば、ズドネク・コセックというアーティストは、自分は天気図を描けると信じていて、毎日、実際の気象とはまったく関係のない図を描き続けている。それって、すごく個人的な信仰だなと思って。

奥村：面白いね。自分とは全然違う入り口だけど、すごく共感する部分がある。確かに、マッピングやダイアグラムって本来、秩序や整理のための道具だけど、そこに個人的な信仰や逸脱があると、

¹ Zdeněk Košek, 1949年生-2015年没、チェコ出身のアーティスト。

逆に“狂気”みたいなものが浮かび上がる。僕自身も、地図を描くことを「創造する行為」として捉えてるんだけど、それってたぶん、自分だけのボキャブラリーで世界を構築していくようなことなのかも。

富田： 奥村さんは「地図を描く」っていう感覚にどうやってたどり着いたんですか？

奥村： 俺は小さい頃からずっと絵を描いてて、なんとなく「何かを写しとる」感覚があったんだよね。でもそれって写実とかじゃなくて、たとえば心臓の鼓動の波形とか、音の波形みたいな、目に見えないものを視覚化するような感じで。

当時は地図って意識は全然なかったけど、今思えば、音を絵にするっていうのは、音から視覚への翻訳であり、ひとつのマッピングでもあったんじゃないかと思ってて。

それで、音と視覚みたいにメジャーな領域同士なら、フーリエ変換のような共通の関数がある。でも、もっとマイナーな、たとえば造語症的に生まれた概念同士の間には、そういう翻訳手段がない。それでもつなごうとする営みってあるわけで。俺にとっては、そういうのを外からまとめて描いていくっていうか、それが「地図を描く」って感覚に近いのかもしれない。

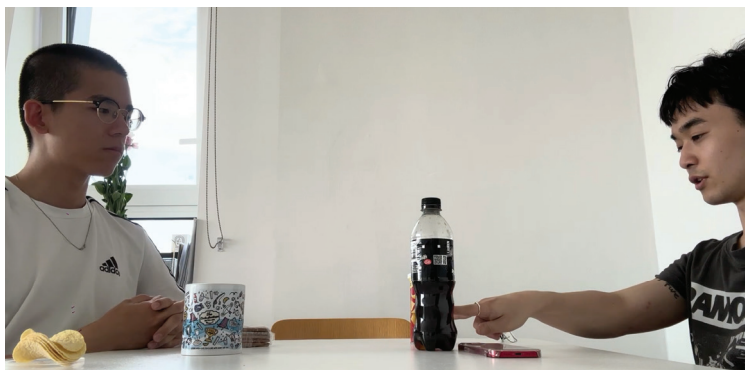
富田： その“翻訳”って、人間にしかできない行為だと僕は思うんですよね。たとえば誰かが作品を全く別の意味に解釈したり、デュシャンが「レディメイド」って概念を持ち込んだり。異なるもの同士をつなげることで新しい何かが生まれる。そういう接続の力って、人間の想像力の本質だと思うんです。

奥村： それってキメラをつくる感覚にも近いよね。異なるものを接

合して、まったく新しい存在を立ち上げる。

富田：2つの物体のあいだの関係を見出す行為こそが、人間的なんじゃないかって思います。

たとえばここにある2つの飲み物を、「コンビニで売ってる」「体に入れるもの」みたいに、視点次第でつなげられる。そういう「あいだ」を発見する能力って、人間に固有なんじゃないかなって。



奥村：わかる。それは哲学者のジルベール・シモンドンが言っていた「関係が先にある」という考え方と親和性があるかもしれない。たとえばレンガっていう技術的対象がある時に、型と粘土という異なるものが接することではじめて生まれるわけで、その関係こそが実在する。個体があって関係があるんじゃないくて、まず関係がある——というより関係が発明されたと同時に、個体が発明＝発見される²。これはマッピングの発想にもつながると思う。

² Simondon, Gilbert. *Individuation in Light of Notions of Form and Information*. trans.: Taylor Adkins. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

富田：奥村さんがやった「火星の地図を描くプロジェクト」も、その発想ですよね。僕は火星と地図が結びついてなかったの、新鮮だったし、未踏の地をどうやって知覚するかって問いが根底にあるのが面白かった。



Finitude of Observation | 2024 | 鏡、ジェズモナイト、鉄 | 2000 x 2000 x 1000 mm
Photo by artist

奥村：たしかにあのプロジェクトって、人によっていろんな解釈があると思うけど、自分にとっては「火星の地図を描く」っていうのは、未踏の場所に対する知覚の拡張なんだよね。

地球の地図は、人が実際に歩いたり見たりして作ってきたけど、火星はそうじゃない。まだ実際に人間の身体が行ったわけじゃないのにも関わらず、衛星写真や探査機のデータを通して、すごく細かく描かれている。で、その地図って、身体で直接触れてるんじゃない、技術を通して触ってる感覚に近い。センサーとか解析によって、皮膚じゃない別の方法で対象に触れてるっていうか。そういう拡張



された知覚によって描かれたのが、火星の地図なんだと思ってる。

富田: 最近、自分の中で「オブセッション」とか「ひたすらなるもの」って言葉を考えていて。

中野駅前ですっとCDを振ってるおじさんとか、池袋で黙って着ぐるみ着てる人とかがいて、そういう人たちって、合理性とか目的とは別の時間を生きている感じがするんです。

彼らは修道士っぽいというか、ただ“そこに居続ける”ことに意味がある気がして。

奥村: それ、すごくわかる。僕もアート&サイエンスっていうコースに身を置く中で、「科学も信仰と地続きなんじゃないか」って思うことがあって。どれだけロジックが整っていても、最後には信じるしかない。その信じ方自体が宗教的だったりする。

奥村: いま読んでるグレッグ・イーガンの『順列都市』³って小説に出てくる「オートヴァース」っていうほとんど現代のメタヴァースみ

たいな世界ではランバート人っていう生物がいて、彼らはとても不思議な生物で。人類みたいにメディアを介して理論を作るんじゃないくて、複数の個体が集まってダンスで理論を生成していくんだよね。ある意味で、集合知みたいなものを効率化していった先にある知能のひとつの形として描かれている。でも彼らは、そのダンスで直接世界を理解するから、メタファーを使ったりだとか世界の始まりについては語らないんだよね。それによって、人類がメタファーを介して世界の始まりを理解しようとしてきたっていうことが逆に明らかになる。

富田：人間はずっと「なぜ世界があるのか」を問い続けるけど、それはたぶん“不安”があるからなんですよ。ジェシー・ベリングの『ヒトはなぜ神を信じるのか：信仰する本能』⁴って本でも書かれてたんですが、人間は「わからない状態」に耐えられないから、神話を作った。だから「想像すること」「信じること」には、不安と密接な関係があるのかもしれない。

奥村：その想像への執着が、「地図を描く」という行為にもつながっている気がする。

自分の信じる世界を、技術や表現で“実在させる”。それがアートの役割でもあるんじゃないかな。

富田：最近、バタイユの『呪われた部分』⁵に出てくる「祝祭」という

³ グレッグ・イーガン『順列都市』（翻訳＝山岸真）ハヤカワ書房、1999年

⁴ ジェシー・ベリング『ヒトはなぜ神を信じるのか：信仰する本能』（翻訳＝鈴木光太郎）化学同人、2012年

⁵ ジョルジュ・バタイユ『呪われた部分』（翻訳＝酒井健）ちくま学芸文庫、2018年

概念を思い出すことが多いんです。社会の中で意味のないもの、余剰なものと思われてる行為が、実はすごく大事な役割を果たしているという考え。アートや、明確な成果に還元できない営みを“例外”として差し出すことで、むしろ社会の根幹に触れるような可能性があるように思います。

奥村：ほんとにそう思う。たとえば、テクノロジーの進歩が善悪の白黒構図で判断される今の社会の中で、それに対してどう応答していくかって、すごく大きな問いだね。俺はそれを批判したいんじゃないくて、自分の実践を通して別の軸を提案したい。何が正しいかよりも、どう向き合うかが大事なんだと思う。

富田：僕も、信じることや没入することを、笑われてもいいからやりきりたいんです。中二病だって、陰謀論だって、ある種の情熱が宿っている。そうした“信仰的な熱量”を、ただ否定するんじゃないくて、ちゃんと見つめたい。

奥村：それがネオくんが言った「連続性を自分の責任でつくる」って感覚なのかな。

僕はどちらかというと、最初からいろんなものが共存している状態を受け入れてきたけど、出発点は違っても、向かってる方向は似てるのかもしれない。

富田：たぶんそうですね。違う手段で、同じことをやろうとしてるのかも。

それぞれの方法で、自分の世界を描いていけたらと思います。

2025年6月21日、ロンドンにて対談

マヤ・エリン・マスダ × ヨウシジン

越境の手ざわり

国籍、性、自らの来歴—いくつもの境界を越えて生きてきたふたりのアーティスト、マスダとヨウ。制度や文化が人に割り当てる「役割」や「正しさ」に疑問を投げかけながら、それでも制作を続けていくこと。その背景にある問いや実感、違和感の手触りを言葉にしながら、ふたりの対話は社会の輪郭をあらためて描き直していく。

マスダ: まずは生活についてからお話しましょうか。私はロイヤル・カレッジを卒業したあと、ベルリンに引っ越したんですけど、家賃も安く暮らしやすい反面、やっぱり政治的には不安を感じることも多くありました。パレスチナのデモに参加した際には、警察に拘束され、後日ビザの停止を仄めかす訴状のようなものが届いたこともあります。ドイツではホロコーストの罪悪感を背景に、イスラエル支持が「正しい態度」とされていて、それに対して少しでも疑問を持つと、反ユダヤ主義だと見なされてしまうところがあります。しかも、そこには人種差別的まなざしも入り込んでおり、イスラエルはヨーロッパの一部として認識されやすく、パレスチナの人々は有色人種として見られるという背景がある。その線引きに恐怖を感じます。

ヨウ: それは本当に怖いですね…。ロンドンだと、もう少し自由に

デモができる雰囲気があるように感じます。平和的なものなら警察も黙認していることが多くて。ドイツの状況は、聞いている限りだとちょっと過剰な反応がある気がします。ですが私も、最近アメリカの移民政策に強い怒りを感じています。私自身がアメリカに住んでいたわけではないんですけど、インド出身の友人がコロンビア大学に通っていたときに、道端で突然身分証の提示を求められたという話を聞いたんです。見た目だけで判断されて、何を言っても受け入れてもらえなかったということに、憤りを感じています。

マスダ: そうした視覚的認証を基にした差別は、監視技術とも密接に関係していますよね。トランス・メディアーレというドイツのメディアアートのコンファレンスに参加した際には、現代の顔認識AIは、トランスジェンダーの人の顔を「過剰に認識」したり、逆に、まったく認識されず「不可視化」するということが議題に上がりました。

ヨウ: 結局そのアルゴリズムも人間が書いているので、想定されていない存在は認識できないんですよね。トランスの顔が設計段階で含まれていないから、判別されない。それって本当に問題だと思います。

マスダ: でも、逆にそこに希望もあると思うんです。アルゴリズムには余白があって、だからこそ私たちが「変である」こと自体が、ある種の抵抗になるかもしれません。ところで、ヨウさんの作品では魚の皮や飛行機の部品を使っているじゃないですか。どのように素材を選ばれているかお聞きしてもよろしいでしょうか？

ヨウ: 私は素材がそれ自体で語る力を持っていると考えています。たとえば魚の皮は、かつて日本に留学していた私の、日本での7年



間の生活を象徴するようなものです。人間の細胞って7年で入れ替わるらしいので、「私はもう日本の栄養でできてるから、ある意味では生物学的に“日本人”かも…」なんて冗談で言ったりもしていました(笑)。養殖サーモンを使うのは、国家によるアイデンティティや身体への介入や管理に強い関心を抱いてのことです。

マスダ: とても興味深いです。実は私も、最近YCAMでの個展の新作を作っていた際、福島にあるひらめの養殖場の跡地にお邪魔し、原発の排熱で温められた海水を使って魚を育てていた水槽についてリサーチを行いました。温かい水で育つヒラメは早く大きくなるけれど、その身体は原発からエネルギーの循環があつてこそ成り立っている。養殖される生命が、そうした両義的なシステムに依存しないと成立しないように追い込まれている状況に、グロテスクなものを感じました。

ヨウ: 自然との共生って、たまにすごくグロテスクな側面がありますよね。震災のときに、流された遺体を食べた魚を漁師が食べることで、「家族が体の中にいる」と感じるって話を聞いたことがあって。それを聞いたときも、怖いのに、どこか希望のようなものを感じたのを覚えています。

マスダ: ちなみにヨウさんの作品に出てくる飛行機の部品はどのように手に入れたんですか？

ヨウ: eBayで買ったものです。1950年代の退役軍用機のパーツで、おそらく博物館から流出したんじゃないかと思います。奇妙なアーカイブパッケージで届くんです。

マスダ: それはすごいですね!!私も去年、映像作品で使うためにタコを探していたんですが、ベルリンでは入手が難しくして…知能が高い動物だから、ペットとして飼うことが倫理的に問題視されているんです。

ヨウ: ベルリンって、人間より動物の権利のほうが重視されているところ、ありますよね。でもその一方で、移民や人種差別に対しての姿勢がちぐはぐで…。

マスダ: 本当にそうです。以前、ヴィーガンでフェミニストのドイツ人の恋人がいたんですが、動物の権利にはとても熱心だったのに、パレスチナの人権には無関心で。「人」とみなされない人種の人々の命は、動物以下のものなのかと、そのダブルスタンダードに心が引き裂かれるように感じました。ドイツがホロコーストの原因を作った主要な国でもあるので尚更です。

ヨウ: その矛盾って、他の国でもありますよね。イギリスでも、留学

生としては歓迎されているけど、卒業後に滞在を希望すると急に冷たくなる印象があります。そうした個人的経験からも、私は卒業制作でイギリスの移民法を印刷して展示しました。

マスダ: ヨウさんのそうした関心にとっても勇気づけられます。例えばイギリスのパートナーシップ協定では、パートナーをイギリスに連れてくるのに関係性を証明しなければいけないんです。特にクィアな家族は、たとえパートナーであってもヘテロセクシュアルな家族と同じように指輪を交換したり、結婚式を開いたりする人は少なく、その関係性の証明の過程で多くの差別を受けると聞きます。人が先にいて、国家があとにあるはずなのに、実際はその逆ですよ。誰を家族とみなして、誰を排除するか。そういった線引きに私は強い違和感を持っています。

今回のYCAMの個展でも、“惑星的な親族”というテーマが一つのキーワードになっていて、私たち人間と同じように毒素や環境にさらされ、同じ環境で生きる様々なエコロジカルな他者を、どのように拾い上げられるか考えていました。



ヨウ: ところで、マスダさんは理論的な枠組みを作品に取り入れたりされますか？

マスダ: 私は「回路をいじる」ような作り方から来ているので、むしろハッキング的な感覚の方が強いかもしれません。既存に存在し

ているシステムや、エネルギーの循環に、横から介入してゆく制作方法で、そこに自分のアイデンティティが自然と反映されている気がします。

ヨウ: 私も、まずは体験をもとに素材やテーマを選んでいきます。戦闘機というモノも、空を飛ばない状態で展示されると、全く違う意味を持ち始める。その「見慣れなさ」に興味があるんです。

マスダ: それって、移民という文脈にも似ていますよね。人が元の文脈から切り離され、別の場所に置かれることで、まったく違う存在として見られてしまう。だけど、そのズレの中に新たな主体性が生まれると思います。

ヨウ: 本当にそう思います。その違和感こそが、問いを生む出発点になりますよね。そうした文脈のズレは、アートの現場でも感じることもあるものです。たとえば、アジア人アーティストとして展示されると、すぐに「アジアの手仕事」とか「クラフト」といった文脈で括られてしまうことに違和感を持ってしまいますね。

マスダ: 分かります。私も、レズビアンアーティストとして紹介されると、裸体やフェミニズム的な表現を期待されることがあります。本質的に見れば、レズビアンという属性そのものが独特の表現を生み出すはずはなく、むしろそうした周縁化された状況のなかで、どのようにそのひと個人の独特なセンシビリティが育まれるのか（アーティストック・リサーチでは、これをSituated-nessと言いますね）のほうが重要なように思っているのですが…

ヨウ: 私もロンドンで、同じような分類のプレッシャーを感じていました。ブラックアーティストが「先住民的な語り」や「織物」などに期

待されるように、アジア人にも決められたスタイルがあるような感じ
です。しかも、その枠に入った方が支援されやすいという現実もある。
選別されて、そこに「存在しても許される存在」として展示に参加
しているような気がします。たとえば、アーティストが「自分自身を演
じている」ような状況もあると思いますし。

マスダ: そうですね。本当はもっと自由であっていいはずだ、とい
うのが私の考えです。先住民の文化や、フェミニズムやクィアの可
視化も重要だけれど、植民地支配について語るサイエンス・フィク
ションがあってもいいはずですし、産業廃棄物を使ったクィアな表
現があってもいいはずです。同時に、時代的なものも感じます。以前
は「可視化」することがとにかく大切だった。だけど現代や次の世代
は、より多様な方法で、より高い解像度で社会を捉え直していく必要
がある。私たちの世代の中に、きっとその可能性はあるはずです。

ヨウ: そうですね。誰かの表現を否定するのではなく、表現そのも
のの幅を広げたいという気持ちです。特にイギリスで活動している
と、その難しさを日々感じます。

マスダ: でも私は、希望も感じています。たとえば、フェミニズムの運
動も、第一波は女性が男性と同じ雇用均等の権利を求め、第二波
では「専業主婦である自由」も尊重されるようになりました。アクティ
ビズムが進むごとに、多様性の包摂力が広がっていると感じます。

ヨウ: それを聞いて、すごく元気が出ました。自分のやっていること
も、誰かのためになるかもしれないって思えると、制作にも力が入り
ます。

マスダ: ちなみに今、次のプロジェクトを準備されていますか？

ヨウ: まだ構想段階なのですが、ふとしたきっかけで思いついたものがあります。ただ、ビザが下りなくてどこにも行けず、なかなか動き出せない状況です。でも8月末にはベルリンに行く予定です。

マスダ: ベルリンの夏は気持ちいいですね。今ちょうどビエンナーレの時期だし、いろんな展示もあって、刺激が多いと思います。いらっしゃる時はぜひ教えてください！

ヨウ: はい、その時はぜひ！でも最近、アートマーケットで「求められる表現」と「自分がやりたいこと」のギャップに悩むことも多くて…。どうしたら、押しつけられた役割から少し距離を取れるのか、考え続けています。

マスダ: それでも、私たちには選択肢があると思います。その「外側」を模索することも、立派なアクティビズムになる。たとえ小さくても、表現のあり方を問い直すことで、誰かの視野が少しでも広がったら嬉しいですね。

ヨウ: 本当に、そう思います。

2025年7月11日、オンラインにて対談



ESSAY

山田 誠人
Masato Yamada



山田誠人(2003年生まれ)は、現在、ロンドン大学ゴールドスミス・カレッジにて、ファインアートおよび美術史を専攻している。山田の制作は、日常的な陶器に内在する壊れやすさと、情報社会における記憶の脆弱性から出発し、個人的な語りと、素材や空間が宿す記憶との交差を探究している。写真と陶芸を組み合わせた半立体的な表現を通じて、空間における存在や主題の輪郭を曖昧にしながら、「不在」や「記憶」といったテーマを社会の中一特に都市風景の中一に散りばめ、ローカルとグローバル双方の視点から問い直す。近年の活動に、“Open wide”, “Luckycharm”, “Safehouse”(ロンドン), “The stone we hold”(ソウル), “When the shape of ___ gets focused”(東京) など。

雨ときどきひかり

寝静まった街に、道路が革靴の踵をすり減らす音が響く。7月だというのに、ロンドンの夜はもうすでに少し肌寒く、住宅街の両サイドに路駐された車の圧迫感でさえも、その肌恋しさを埋めてくれる訳ではなかった。車の隙間を野良狐たちが逃げるように次へ、また次へと明かりを避けるようにして駆け抜ける。イヤフォンを忘れていたからだろうか、久々に出かけた夜の帰り道は、なんだか眠りきった街の音や匂いや風が心地良く、まるでボクが映画の主人公になった気分だった。

ロンドンに移住して3年がたった。この街は、渦の流れがとても早い場所であると思う。加速しすぎた資本主義に誰もが気づいているのにその速度に追いつこうとしている街。人種・性別・細分化されすぎた層が重なる街。社会のフレームがきしんでいると声を挙げる者に誰もが気づいているのに、透明にしてしまう街。人間の体の細胞は、早くて1ヶ月ほど、遅いものでも2年ほどで入れ替わるといふ。生活している食べ物、気づいたら日本に暮らしていた時摂取していたものなど残っておらず、体の中身だけがだんだんと「ロンドン産」になっているのだなと思うと、なんだか変な感じだ。イギリスのご飯は噂に聞いていたほどひどいものではないし、正直どこに住んでいたとしても自炊で好きなものは食べることができる。およそ3年という時間は異国の地を巣とするには楽しくなってくるほどの長さだ。ローカルなコミュニティーを見つけ始め、なんとなく立ち寄ったギャラリーでもクラブでも、知り合いがいたりするようになる。先日迎えた大嫌いな誕生日であっても、次の日に無性に人に会いた

くなくて、気まぐれで粗末な誕生日会(?)をすることだってできた。そんな急な気まぐれに付き合ってくれる友達の暖かさは、場所を問わずありがたいことである。今思い返すと、ボクのような生活基盤を動かしたアジア人留学生にとっては、ローカルなコミュニティーに入り込んでいくためのハードルの高さは尋常ではなかったと思うけれど、一度そのハードルの高ささえ通過してしまえば、「今までみんなどこに隠れていたの?」と思うぐらいまた異なる世界につながっていて、少しトキシックで眩しい世界の中でまた愉快に暮らしている。結局どこに行っただって変わりなく、働いて、ものをつくって、人と会って生活を回すことはできる。なんら代わりなく、もちろん食べるものは変わるけど世界のどこに行っても、生活は回る。まるでボクの人生を一つの文庫本だとした時、日本での18歳までの生活を「ボク#1」、ボクの故郷を離れた後を「ボク#2」と章分けするように、新たな自分が生まれているのかもしれない。たまにそんなボクの“文庫本”を読み返した時に、章で区切られたボクの様子に戸惑いを覚えることも増えた。地続きであるはずの物語の登場人物が、バツンと切られて何か別の人であるように思えることもあったからだ。



街灯の光が規則的に続く通りの先に、深夜の静けさを突き刺すような蛍光灯が一際明るいコンビニが目に入る。そんな光にハエのように引き寄せられ、呑み足りなかった腹を埋めるためにモレッティのロング缶を買った。寝静まった道路の真ん中でビールが音をたてて喉を虚しく通り過ぎていく。もはや腹を埋めるためだったのか、家に着くまでの数十分の時間を埋めるためだったのか、正直ボクにはわからなかった。南ロンドンの景色はゆっくりと形を変

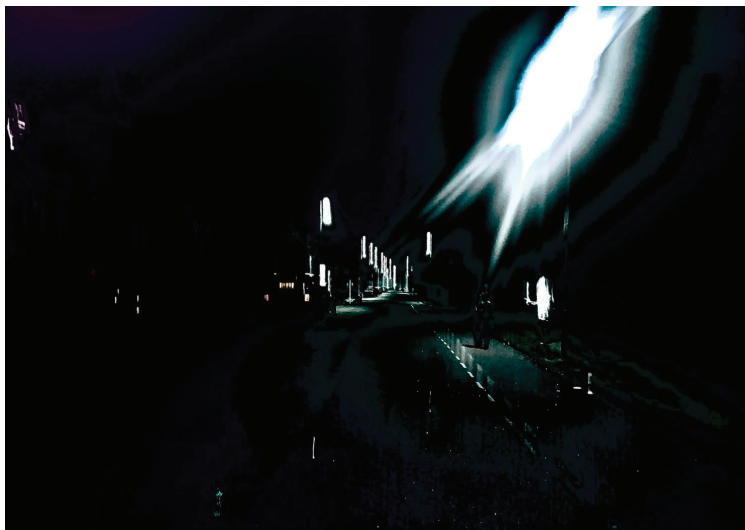
え、元公営住宅の家たちが歩道沿いに並ぶ。その家たちに沿うように並べられた風化されたレンガ造りの花壇と趣味の悪い住人によって生けられた花は、齒の奥がむずむずするような色のコントラストを生み、なんとも奇妙だった。そのそばを通る頃には既に、ビールは缶の半分も残っていなかった。突然、深夜に溶けていた音たちが、不自然に遠くなっていく。繁殖期の狐のなきごえも、朝に向かってさえずり始める鳥たちも、そこにあった音の端たちが、どんとどんと光害に押しやられた暗闇へと逃げていくようだった。風が草や木の間を走り抜ける。僕の後ろから何かが追いかけてくるように、そして、何かを恐れていつているように。雨だった。雨が一滴、また一滴と降り始めてきた。自分の肩を濡らしていくのが伝わってくる。ボクのロンドン生活での傲慢さへの報復のように、フードをかぶっていたとしても役に立たないぐらい濡れ始めた。酔いはすっかりと冷め、風に流された雨粒が“こちら”に向かってきた時のあまりの強さに、自分が情けなく流れていきそうだった。無慈悲にも雨は降り続ける。雨風に晒されたズボンが自分をかたどっていく。同時に自分の体と濡れた洋服は、その境目をあつという間に曖昧にし、僕を雨に溶け込ませた。雨は不思議と気持ちよかった。街が涙を流しているようで、静かだった街がようやく息を取り戻したような気がして。この街もヒトみたいで、その一部に自分が溶け込めるのかもしれないという高揚感が一瞬訪れたけれど、冷たい雨はすぐにその火照りを奪っていった。

帰り道が知らない間にずっと引き伸ばされてしまっているのではないかと疑い始めるほど長く感じて、思わず立ち止まってしまった。それなのに、雨は絶え間なくボクの目を突き刺して、規則的に並んでいる街灯の放射光を丸くして、そうして金柑ほどのいくつもの綺

麗なオレンジ色の円がボクの目の前に現れた。ふと10代の頃に遊んでいた東京から家への帰り道を思い出す。形も色もない紙粘土のような頃だった。駅へ35分ほど自転車で行き来することが必要なほど交通に優れていない横浜の郊外では、東京から地元の駅へ帰る時には、よく雨にさらされていた。終電前に東京の喧騒を惜しみながら地元の駅に着き、寝静まったニュータウンの跡地を走る川沿いを傍目に自転車で駆け抜ける。当時は、とにかく好きな作品を追いかけてくて意味もわからないまま色々なギャラリーを駆け巡り、それについてクリエイティブな人が集まりそうな場所にバイト代を握りしめて通っていた。でも、自信がなくて誰にも話すことができないまま帰路についていたり、そんなことの繰り返しだった。雨はそうして、服や肌だけではなくて、水がポラロイド写真を柔らかくしていくように過去にまでも染みこんだ。

イギリス(イギリスに限った話ではないと思うけど)や、かつて住んでいた場所から遠く離れた文化圏で生活することは、このような昔の経験をもとに「遠い」と「近い」という概念を新しく発生させることと近いのだろう。自分の故郷で慣れ親しんで消費していたものが、似たような感覚ではあるものの全く違うものが、今までもっていたものを上書きするように発生することがある。雨に打たれる感覚一つをとっても、一方で日本にいた時に川沿いを自転車で駆け抜けるどうすればいいのかわからなかった疾走感がまるで遠いものとなり、他方で日曜日にあるパーティーで踊り狂った人々の後に打たれるロンドンの雨がなんだか気持ちのよいものとしてボクの中に蓄積される。何か似ているようで、似ていない。こうした反復的に得られる経験の中に、地理性・時間性を超えた「遠い」と「近い」が生まれる。そうして、自分が新しく経験していくものの中に、微かな親

しみとその差異を覚えることで、新たな場所へと愛着と逃れられない孤独を覚えるのだろう。愛する人々たちとくっついたかと思ったら離れ、離れたと思ったら繋がる。そうした連鎖の中で、ボクの生まれたところから、別の場所、また別の場所へ段々と、磁力を失ったコンパスのように方向感覚を失いながら漂っていく。



ゲリラ的に現れた水たまりに映るボクをみて、無かったことにするように慌てて踏み潰した。楽しかったパーティーの帰り道になんだか独りであることに気づきたくなかったからだ。なんだか「君はどこからきたの？」と聞かれているような気がしてたまらなかったからだ。ロンドンで生まれ育った人々、ボクと異なる背景をもっている人々と共に生活することは、その差異と向き合い続けるということだ

ある。「完璧」という定義はわからないけれど、どれだけ頑張ったとしてもここに人々との完璧な統合など、はなから期待しない方がいい。でも、ボクが新しい場所で経験を重ねることで、そこにずっと住んでいた誰かに近づくことができるということも実感としてある。世界の反対側からきた友達と、まさかの同じ音楽を聞いていたり、同じ本を違う言語で読んだ思春期を過ごしていたり、そんな子達とお酒を飲んで、もうここで十分だと思ような素敵な時間を過ごしたかと思えば、急に一人になる経験もして、ボクのいる地点からまた「新しい」経験を各地で更新していく。そうすることで、ボクという人間がだんだんと形を変えながらつくられていく。でも、これはあくまで「その地点」の記憶や経験であって、現在地点の「近く」で経験をした時に、そこから「遠く」で起きていたことが裏付けのように、同時にあらわれる。だからこそ、ボクはこの都市で吸収したものを全てだと思いうことには懐疑的であるし、帰属意識というものへの悩みはつきない。仮にボクという人間がAだったとして、それがA'になることはあるが、Bになることはないと思うからだ。むしろ無意識であっても、その流れに任せるように現在で起きている「近い」経験が全てだと単に迎合してしまうことは、私でない誰かになりきっているのと一緒になのだと思う。そうした感覚の反復的経験、いわゆる上書きと復習を繰り返すことでボクの体を少しずつ色々な場所に散りばめて、ローカリティを地球規模のものへと知らず知らずのうちに拡張しているのかもしれない。完全には無理だけれども、ボクの一部だって街に溶け込めている、そう思うとこの傲慢な願いも楽になっていった。



雨でびしょ濡れの夜はそれを教えてくれた。雨ばかりが降るロンドンの夜の中、目に入った雨粒が視界をぼやけさせ、光の玉が規則的に道に並んでいく。遠くの丸くなった街灯の光が目の前に現れた時—そう遠くのもが近くに見えて、ボクが歩く方向がわかった時、それはボクが歩いていた道と過去がほんの一瞬だけつながった瞬間だった。

なんだ、ヒントは案外身近なところにあったんじゃないか。
もう家についているはずの時間なんかとつくにすぎていた。
携帯の充電も切れて、靴下までぐっしょりだった。
でもそんな道中も楽しくなっていた。

光の先を見つめ続けること、そしてふと立ち返った時にどこであれ見つけることができるということ。それが、常に、自分がいる位置から逃れられないように「遠くの自分」が現れる。そこに回帰し続けることは、グローバル化された現在において、自分を深く知り続けるためのきっかけでもあるし、その早い渦の中失われた方向感覚の中で迷わず歩き続けるためのツールになるのかもしれない。

だからこそ、どれだけ時間がかかったとしても、
このイギリスで生活するという貴重な機会が有限であるということがわかっていても、
自分がいた場所について知り続けたいし、
自分が渡り歩く場所でも雨に降られたいと思う。

自分がいる場所を通じて、

そして自分がいた場所を思い出して、
ボクは、浮遊し続けることができるのだから。

そして時々、錨をおろして大波に飲まれないように抗う準備をする。
目をくらませながら遠くの光を追いかけて、進む方向を見失わないようにする。

今もおガザでは尊い命が奪われ続けている、
こんなくった世界に反抗しながら、
地球の裏側の人までも愛するためにも、

自分の来た道を辿り続けること、そして自分の地点から見える
ぼやけた光の先を追いかけていくことを、やめてはいけないのだと
思う。



An abstract geometric design on a dark gray background. A thin, light gray diagonal line runs from the top right towards the bottom left. Scattered across the background are several small, light gray dots of varying sizes. The word "CRITICAL" is positioned in the upper right quadrant, and "CONVERSATIONS" is in the lower left quadrant, both in a bold, white, sans-serif font.

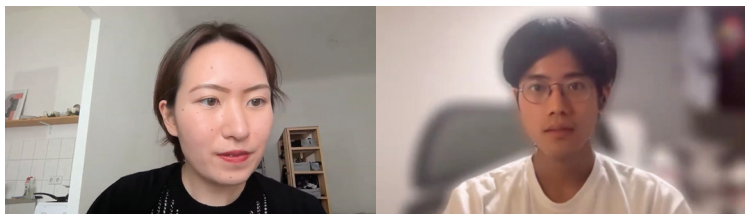
CRITICAL

CONVERSATIONS

原ちけい×マヤ・エリン・マスダ

揺らぎと「共に」生きる——クィア・エコロジー、テクノロジー、分人主義によせて

通話は『このミーティングは録画されています』という予想外に大きな音声とともに始まる。マスダが謝ると、原は「テクノロジーって難しいですね」と返し、対談は始まる。



原: 最初に自己紹介からできたらと思います。私自身は大学で写真批評を中心に学んだ後、インディペンデント・キュレーターやHATRAというファッションブランドの研究アシスタントとして活動しています。このブランドにはデザインスタジオのような特性もあり、で、テクノロジーと人間を取り巻く関係性の揺らぎ、もしくは曖昧な身体の様相といった問いについて向き合っています。私自身の根底にある不変的な関心としては、分散型のネットワークや複製の技術知などがあり、技術や人間を媒介に生まれる想像力や実践についてリサーチを続けています。マヤさんの作品においては特に、技術と身体の生態的な親密さやキンシップの扱い、重層的な痛みに対する独特の視座が組み込まれたインスタレーションを展

開されていますよね。そうした観点について、ぜひお話してきたらと思っています。

マズダ: 自己紹介ありがとうございます。私は、作品の中でよく“Interdependency (共依存性)”という言葉を使っているのですが、それは、例えばエコロジカルな共同体の中で、様々な化学物質、動物や植物の身体が、結びつきたくなくても既に結びついていつてしまっている、自律不能な状態のことを指します。ですので私は「親密さ」を特別にポジティブな言葉だとは考えていなくて、ケアの関係性の中に毒性や暴力性が含まれるのと同じように、両義的なものであると考えているんです。私の専門はクィア・エコロジーという領域なのですが、最近出てきた領域で、世界中で議論されているものの、大陸を超えてポツポツと研究者がいるような状況なんです。なので特定の地域にまともっているわけでもなく、つぎはぎ状で、誰かが声を発して、数年後にまた誰かがそれに応答する、といったことを一生懸命拾い集め、一つの学問領域として整理していく作業の途中にあります。クィアネスについてもエコロジーについても、両方、抑圧と抵抗の狭間の緊張状態によって駆動している領域なので、引用の美学と言いますか、小さくてマイナーで、聞こうとしないと聞こえないような声を拾い集めて体系として整理していくことは、自分の研究内容として課題でもあり、魅力でもあります。

原: その点、例えばクィア・エコロジーのアーカイブの作業について興味があります。こうしたエコロジカルな「親密さ」は人間の想像力に反して成立していることも大きく、制度的・構築的なアーカイブ手法を用いるのみでは累積が難しそうですね。必然的に、不変的な形で現れてくるものなのかなという印象があります。クィア・エ

コロジーという学問が、今後どうやってアーカイブされていくか、どうやって知を築き上げていくんだろうかというところは、僕もすごく興味があるところです。マヤさんが京都芸術センターでキュレーションした展覧会『Ground Zero』（2023）で作家として出展されていた、「Pour Your Body Out」という粉ミルクを含んだ液体の循環を扱う作品を拝見した際にも、マヤさん自身の手法興味が沸いたのを今でも印象に残ってます。僕自身、ティモシー・モートンが提唱する「ハイパー・オブジェクト」のような思弁的な概念が、時として人間の知覚を超えた知覚を扱うあまり、スケールが巨大化してしまうことに対して、その論理的な正当性に疑問を抱くことがあります。一方で、この作品では身体を通して知覚される感触と、無意識のうちに複雑に絡まりながら変容していく関係性が、インスタレーションという形式で翻訳されているように感じました。自己と他者を分けることができないこと、本来であれば複雑な相互作用の中で秩序として生まれるはずの自律性がうまくいかないまま、むしろアレルゲンの形で循環し続けてしまう。こうした状態では自分の身体が意思に反して何かが立脚していることを自覚させてくれるというか、蔑ろにされない感覚が残り、とても論理的で、かつ感覚的に美しい作品だなと感じました。

マスダ: 今のお話も応答したいところがたくさんあります。科学物質の毒性とか放射線の毒性って、影響を与える範囲としては本当に巨大で人間に知覚できないけれど、物質自体の体はものすごく微小なものです。それが最初に人間の肌に現れたり、人間の体に異変を起こして、徐々に土地に影響を与えて、例えば赤潮だったりとか現象を発生させ、それがだんだん大規模になってくると、衛星からも知覚できるような規模に伸びていく。そのスケールの行き来みたい

なものに私は強い関心があります。同時にこうしたスケールの跳躍は、ティモシー・モートンのようにそれに名付けをしたり理論化することはできそすれ、その「知識」というものが身体化されたものとして知覚しにくいことを問題として感じてきました。つまり、それを頭で理論的に理解することはできても、自分の身体的な感覚として還元できない。こうした問いに向き合うにあたり、私はアーティスティック・リサーチが別の側面を提供できるのではないかと考えています。特にオランダのアーティスティック・リサーチの文脈では、「シチュエイトッドネス (Situatdness)」という言葉が頻用されます。シチュエイトッドネスはシチュエーション (状況) という言葉に由来するのですが、自分がどういった立場で、どういった地点から、どのような知を吸収し、消化して、最終的に独自の知として生産していくか、というところがすごく重要になってきている。アイデンティティポリティクスの対岸にある言葉として、ひとつの、ある独特の体が、自身を通して何かを考えるであるとか、考えながら問を駆動させるための方法として制作をする、といった態度が、答えのない問いに対して真摯だと思っています。これは自分自身が、アーティスティックリサーチならではの「知の翻訳」の手つきがあるんじゃないかと考える理由の一つですね。

原: エンボディメント (身体化) が介在することで知覚可能になったり、あるいは個人の経験、または感覚を超えた巨大な事象が自分自身のタームとして引き受けられるようになることは、とても重要な指摘だと思います。アーティスティック・リサーチという実践のあり方ってとても興味深いですね。

マスダ: そうですね。ですがアーティスティック・リサーチの倫理

には複雑な側面もあって。京都芸術センターでキュレーションした『Ground Zero』（2023）では、五十嵐太郎さんをゲストに呼んだトークイベントを開催し、investigative artistic practice（調査型芸術実践）について踏み込んでお話ししました。例えばクレア・ビショップは2000年代初頭に既に、昨今のアーティスティック・リサーチが、「資料を集めれば集めるほどいい」ような、白いテーブルにたくさんの資料が時系列に並んでいて、そのリサーチのほとんどがパソコンの前で行われ、アーティスト自体は実際にその場に行ってもないような調査手法に裏付けされてきてしまっていることに警告を発していました。そうした批判を踏まえながら、アーティスティック・リサーチが全く身体的知性を伴わない、形骸化したものになってしまうことの危険性は、繰り返し念頭に置かなければと考えています。同時に私は福島に何度も足を運ばせてもらっていて、今回YCAMでの個展のために制作した作品は、原発のすぐ隣にあるヒラメの養殖場の跡地に足を運ばせていただき作ったものなのですが、実際に足を運ぶと、「私は何を目撃してるんだろう」という違和感や、いわば「旅行者」としての浅ましさのようなものから目を逸らすことは難しく感じます。自分自身は誠実であろうとするけれど、実際私が目撃してるものは、おそらく本当にあった出来事の何十分の一、何百分の一に過ぎない、というところに打ちのめされることもあって。やはりそうした証言の不安定さも、アーティストリサーチの内部に埋め込まれることも重要だと思っています。つまり、自分の証言が全てを認識できているような演技をしないこと、一部でしか知覚できない、不十分さを受け入れることですね。その間を漂ってるような状態にあるのが、今私が考えるアーティスティック・リサーチです。

原: 確かに。レヴィ=ストロースがフィールドワークを通じて他者を記述することの暴力性について、晩年に自己批判的に内省を試みたことを思い出しました。同時に今日だと、玄関を開けなくてもウェブカメラをハッキングすることで室内がアクセス可能になり得しまうように、この地球上で生きている限りはすべて眼差しの対象になりえてしまう。ある対象を、あたかも風景のように、ユートピア的に享受してしまうこと自体に難しさを感じます。

ユートピアという言葉は、ギリシャ語で「どこにもない場所」を意味しますが、この概念の解釈によって他者への眼差しのあり方は変わるように思います。トマス・モアの描いたユートピアは、活動的な生より、理想郷の構築による画一性な秩序を重視するようなものであり、それが結果的、全体主義的な性質が帯びてしまう可能性も否めないと思っています。どこまででも情報収集の風呂敷を広げ続けること、データとしてアーカイブしていく行為は、たとえ誰かを直接傷つけなかったとしても、あり方によっては情報としての汚染につながるリスクも持ちうる難しさを抱えていますね。一方で、磯崎新がユートピアについて、複数性や形式の問題から、無を構成する方法論を模索したように、空虚さやあいまいを捉える実践には、より開かれた多様性や流動性の可能性が拓かれるように感じます。

マスタ: おっしゃること分かるような気がします。映像や画像を含め、眼差しを中心とした情報が切り捨ててるものがとても大きいということはすごく問題だと思うんですよね。今の日本における右翼のポピュリズムの台頭を見ると、科学的根拠は私はすごく重要だと思うし、私自身は工学系出身なところもあるので、自分の作品の中でも重視している存在ではあるのですが、でもそこに引きこぼされるものがそれ以上に沢山あるということ、その批判を引き受けていか

なければいけないと思います。小松原織香さんという方が『当事者は嘘をつく』という本を書かれているのですが、この本にはたとえある「出来事」の当事者であっても、むしろ当事者だからこそ、証言ができないことがあることの難しさが書かれていました。同時に研究者にとっては事実を見つめることがすごく重要なので、小松原さんは研究者と当事者という二つの体の側面を持ちながら、客体化されるものとするもの、眼差しを向けられるものと眼差すものの間の葛藤について緻密に調査されていた本であるように思います。です。クィア論について語る際にも、私は「自分がクィアだからクィアアートが作れる」とは全く思っておらず、「日本人だから原発・原爆について発言する特別な立場にある」などという議論は的外れだと考えます。そうではなく、例えばクィアであること、複数の国で育ったこと、もしくは移民であることなどが、どのような特異な経験を人にもたらし、そこにもまれることで作家がどのように能動的に「固有の感受性」を習得するのか、という過程を議論することのほうが重要ではないでしょうか。この知識生産の細やかな過程や、そこに存在するインターセクショナリティを重視しない限り、クィアアートやindigenous artって、すごく簡単にアイデンティティポリティクスに回収されてしまう危険性があると思うんです。

原さんは執筆もされていますし、集団の中に入っていった協働されることもある立場におられますね。原さんにとってのこの具体化された知性 (embodied knowledge) というのはどのように現れるものでしょうか？

原: 規範化された関係性ではなく、より細分化した分人思想を模索することに、僕自身の経験が表れるように思います。というのも、西洋由来で開発された「人間」の表象や関係を取り巻く制度からくる

身振りに別の尺度やあり方を提案したいと考えていて。窮屈な世界を今よりも少し和らげたり、解体することからコミュニケーションを始めたいと思っています。あとは、僕自身がアーティストではなく、キュレーターやリサーチャーという観点から、関係性の結び方や、論理やモデルそのものを構築できたらと考えることもあります。先ほどのアイデンティティポリティクスのお話については、当事者であることが限定的なコードとして、その人の社会的な状況に対してのみ差し示されてしまうことは問題ですよね。だとすれば、ラベルが差し示される以前に、個という存在自体を分散的なネットワークの中で扱うことで、もっと「人間」という存在を薄くしたり、アイデンティティの肩の荷を下ろすこともできるし、あるいは連帯の在り方を示すこともできる。当事者じゃなくても議論に参加できるようになると、知を複数化できる気がします。



原: 少し話が逸れるのですが、メディアアートという文脈でお話すると、先日中国をベースに活動しているシュー・ビン(徐氷)というアーティストに取材する機会があったんです。彼のスタンスとして面白いと思ったのが、彼が最先端のテクノロジーを使うことをメディアアーティストとしての美德としていたことです。2024年にお話したのですが、その時期はAI開発や宇宙工学が成長の過渡期で。彼は、自身の作品をプロモーション的に使っているというか、ある種メディアアーティストとしてテクノロジーの広告塔として機能することで、ロケットを打つような大規模なプロジェクトを企画できているらしいですよ。そうした時のメディアアーティストの、技術の先進性自体が前景化されてしまうような状況もある一方で、マヤさんの作家としてのスタンスや作品は、身体を通して、「今あるサイクルを一度受け止める」ということが作品の起点になっているように思えたんです。加速主義から一步はずれ、一度内省する姿勢や、立ち止まることに対して恐怖を覚えないことは、とても面白いと思いました。

マスタ: すごく嬉しいです。やっぱりテクノロジーやメディアアートについて語る時に、加速主義をどう捉えるか、というのは私が他の作家さんを見るときにすごく重要な視点です。YCAMさんと一緒に制作をしていた時にも、YCAMさんは豊富に先端機材を保有していて、4Kや8Kまで選択肢がある中で、自分自身が作品の美的批評性と技術的先端性にどこまで相関を見出しているのか、悩みました。ですが、私は最先端なものを使うことが正解であるとは思っていません。というのも、誰がどの技術にアクセスがあるかということもすごく政治的だと思うんですよね。そのロジックを取ってしまうと、一番お金がある者が一番いい作品を作れるというような、その両

義性に絡めとられてしまう危険性があると思います。ですので今回 YCAMさんで展示した映像作品の一つは、フェミニストポルノグラフィの手法からインスピレーションを受け、わざとピントのボケやブレなどを迎合する映像にしています。フェミニストポルノって、体を性的なオブジェクトとして消費しはするんだけど、完全な消費を許さないように、カメラをぶらせたりとかガタガタさせて、もはや客体が客体として見えないくらい近くから肌を撮影したりという手法を戦略的にとるんですよ。現代において、一方では高画質であればあるほど良いとする盲目的な言説も存在するなか、画質を戦略的に落とすことで主体・客体の関係性を揺るがせるというマイナー・フェミニストポルノの戦略には、「大衆にとっての倫理」ではなく、「自分にとっての制作倫理」をどう見出すかという点で尊敬の念を抱きます。

また、おっしゃる通り「メディアアート」にも様々なスタンスがありますよね。私個人的には、メディアアートはしばしば技術のプロモーションのために動員されてきた歴史があると思うのですが、本当はそうではなく、もっとその加害の歴史や危険性、倫理について検討する学問であるべきだと考えています。今ある技術を無批判に迎合するのではなくて、どういう分断を形作りうるのかとか、検討するための場所であってほしい。私がメディアアーティストを名乗るのは、逆にメディアアーティストと名乗ることによって、その負の遺産や、歴史的な功罪を引き受けたいという思いからです。

2025年7月29日、オンラインにて対談



原 ちけい Chikiei Hara

リサーチャー / インディペンデント・キュレーター

1998年生まれ。東京を拠点に活動。アート、ファッション、写真領域を中心に、複数のテクネーの接続を通じてコミュニティの再設計を試みるリサーチおよび展示企画を行う。リサーチおよび展示企画を主軸に活動するほか、国内ファッションブランドにおけるリサーチアシスタントやライターも務める。

近年の主な企画に、佐野虎太郎「GOLEM DRAPE ENGINE」(WHITEHOUSE、東京、2024)、「甲斐絹をよむ」(Fuji Textile Week 2023、山梨、2023)、「遊ぶ分人」(MA2 Gallery、東京、2022)など。

石原海×ヨウ・シジン

越境する身体:移動のためのプラクティス

「なぜ私は移動できて、彼女はできないのか？」—— ヨウは、自身のビザや国籍にまつわる経験を起点に、制度が生む不平等や、国境の暴力性に向き合ってきた。財団卒業生のアーティスト・石原海をゲストに、語られない声や制度的暴力を可視化する美術の有効性について両者の視点が交錯する。

石原:「回帰観測」に出すのはどういった作品ですか？

ヨウ: 自分のビザ情報をもとに織ったカーペット作品です。肩にかけたり包んだりできるブランケットの形にして、「私は今そこに行けなくても、ビザはここにある」という状態を物質として可視化しました。きっかけは、ベルリン藝大の交流会に参加しようとしたとき、日本人の友人はビザ不要で自由に行けたのに、私は申請予約すら取れず、たった9日間のビザしか取得できなかった経験です。イギリスに来てからはさらに移動制限を実感するようになり、6ヶ月に一度、時には1〜2ヶ月ごとに申請してやっとシェンゲンビザ*が取れる状況です。それは単なる旅行ではなく、展覧会やレジデンスの機会に直結していて、事前にビザがなければその機会すら得られません。「人生の試行錯誤」にかかるコストがとても高いと感じてい

*シェンゲン協定に加盟するヨーロッパ諸国を短期間（通常最大90日間）移動・滞在するために必要なビザ。加盟国間での国境検査が免除される一方で、ビザ取得には渡航目的、経済状況、滞在先の証明など、厳格な審査が求められる。

ます。

石原：卒業制作の作品について説明してもらってもいいですか？

ヨウ：全長50メートルのロープを使って、ドーバー海峡でボートに引っ張ってもらいながら、イギリスとフランスの国境線を身体的に“なぞる”というプロジェクトです。その後、そのロープを展示空間にも持ち込み、会場の真ん中に境界線のように張って、観客の動線を制限するインスタレーションにしました。つまり、国境線を切り取って展示空間に運んだということです。物理的な制限を通して、「どの身体が越境できて、どの身体ができないか」という不平等を可視化したいと思ったんです。このプロジェクトでは、私は“合法的に移動できる存在”として国境を横断しますが、それが可能なのはビザというシステムに従っているからに過ぎない。その制度の中で移動できることが、果たして本当の自由なのかどうかを、身体を通して問うてみたかったんです。

石原：難民の方々は命がけで海峡を渡りますが、ヨウさんは実際のところ、自分の意志で好きな国に住むことができ、学ぶことができる特権的な存在だと思います。それをあえて作品としてやることにどのような意図があるのでしょうか？

ヨウ：ビザ申請のたびに、自分の存在が審査され、「ここにいていい」と認められるには証明が必要だと痛感しました。見えない国境や存在の線引きが、スタンプや紙面として現れる瞬間に、制度の非対称性が可視化されるのだと思います。最近「クィア難民」という言葉を知り、その複雑さに考えさせられました。性自認や性的指向のために移動を余儀なくされる人がいる一方、「選べる移動」の中にも、国籍や家族関係に縛られた不自由さがあります。この言葉をき

っかけに、「本当の特権とは何か？」を問い直したくなりました。だから私は、自分の特権をあえて見せることで、制度の非対称性を浮かび上がらせたいと思いました。実は制作当時、フランスのビザを持っておらず、少しでも航路を外れていたなら「不法滞在者」になっていたかもしれません。一方で、イギリスに入れない人の唾液を私が「通れる身体」として運ぶ行為には、強い矛盾を感じました。自分の経験を語ることに迷いもありましたが、「あなたの経験も大切だ」と言ってくれたチューターの言葉に救われました。個人的な体験から出発しつつ、それを通して、制度や構造の問題に目を向けたいと思っています。



石原：本来難民という言葉は、自分の意志とは関係なく、迫害や紛争などによって自国を離れ、強制的に他国に逃れざるおえない存在のことを指していると思います。もちろんLGBTQの人々が安全に暮らせない国も沢山あり、実際に危険と隣り合わせであることも踏まえた上で、それでも自分の意志で他国に移動することができる存在と、実際の難民という言葉が持つ言葉には大きな違いがあるように思います。自分の存在を肯定できる場所を求めて移動するとい

う、そのような「選べる」条件がすでに存在しているという点で、「強制的移動」とは根本的に異なる気がします。西洋のアカデミアで研究や制作活動を行うことが可能な人々が「難民」という語を用いる場合、その言葉が持つ歴史的重みや、実際に命からがら国境を越えざるを得なかった人々との距離感を、無自覚に曖昧にしてしまう危険性があると思います。

例えば、パレスチナの中にもLGBTQの人々は存在し、植民地的抑圧と性的マイノリティとしての抑圧という二重の暴力の中で生きています。その人々の多くは、選択の余地のない場所に留まりながら、可視化されることすら許されない状況であると思います。そのような人々と比べたとき、「難民」という語を自己定義的に用いることに対して、特権的な立場からの距離の取り方が問われるべきだと思っています。私がずっと大切にしている言葉、スーザン・ソントグ『良心の領界』序文で彼女はこう言っています。「言語のスラム街に沈み込まないように気をつけること。少なくとも一日一回は、もし自分が、旅券を【もたず】、冷蔵庫と電話のある住居を【もたない】でこの地球上に生き、飛行機に一度も乗ったことの【ない】、膨大で圧倒的な数の人々の一員だったら、と想像してみてください。」一人の人間が生まれ育ち、背負ってきた環境はそれぞれ違う。だからこそソントグが言うように、自分とは違う背景を持つ声なき人々への想像力をいかに働かせるか、ということが重要になってくるような気がします。

ヨウ: 私は一度も「自分と難民は同じ立場だ」と述べたことはなく、その苦難を比較・否定する意図もありません。「難民」という言葉が持つ歴史的・政治的重みを踏まえれば、その使用には慎重さが求められます。ただ、制度によって移動や存在を制限される経験は、「

難民」と認定されるかどうかにかかわらず多様に存在します。私が出発点とするのは、自分を「難民」に準えて語るのではなく、「語ること自体が制度によって階層化されているのではないか」という問いです。誰が語ることを許され、誰の痛みが承認されないのか。その構造こそ問いたいのです。苦しみは本来比較すべきものではなく、その比較自体が新たな線引きを生みかねないと考えています。

石原：なぜ作品の一部として唾液を選んだのでしょうか？唾液を提供してくれた方の、そのあとの反応はどうでしたか？

ヨウ：唾液はフランスで出会った人に提供してもらい、小瓶に入れて持ち帰りましたが、作品ではその人の情報には触れていません。こういうプロジェクトをしていると伝えたら、特に何か聞かれることもなく、その後も「どうなったの？」と反応をもらうこともありませんでした。意外とそんなに関心がなかったのだと思います。選んだ理由は、誰かの身体の一部をイギリスに持ち帰るという行為そのものから、国境や制度の矛盾を問いたかったからです。コロナ禍の検査経験も背景にあります。唾液と海水はどちらも流動的で境界がないけれど、現実には制度によって分断される。血液のようにドラマチックではなく、日常的に無意識に扱われる唾液だからこそ、匿名で展示することで「なぜ制度はそこに線を引くのか？」という問いを浮かび上がらせたかったんです。

石原：そういえば小学生の頃、校門の外に「つばくれおじさん」という人がいました。ひとりで帰っている女の子を狙って、瓶を持ちながら「つばくれ、つばくれ」と囁いてくるんです。めちゃめちゃ怖かった。

ヨウ：えっ、怖っ。それ、私が作品でやっちゃったかもしれないです…。

石原: 同じことしちゃってる(笑)。当時はまだ6歳とか7歳だったから、なんで自分の唾を渡すのが気持ち悪いのか言語化できなかったけど、直感的に「これは良くない」と逃げる子もいて。唾液って病気を媒介するかもしれないし、用途もわからない。場合によっては性的なイメージを喚起させるし、すごく特殊なものだと思ってます。ヨウさんの作品を見た時、このことをふと思い出しました。

唾液の作品を見た時、一つ気になったのは、その構造が帝国主義的なものに重なって見えたことです。つまり、移動できる側が、移動できない側の国から「自分にとって大事だから」と何かを持ち帰る。その構造って、まさに西洋が長年やってきたことなんじゃないかと思うんです。この作品を批評的な観点として見る上では、この唾液の採集をどう捉えるかが論点になるような気がします。なぜ私が唾を提供してくれた人々がここまで気になるかというと、やっぱりその人たちは、声を持たない人たちで、現実の状況として住む場所のない難民で、当たり前前に美術や作品の意味なんて考える余裕もない人が多いと思う。そういう人たちが声を持たないまま、「どうなったの?」と反応をもらわなかったと一言で終えてしまうのは、少し暴力的に感じました。シモーヌ・ヴェイユが言っていたように、本当に苦しんでいる人は、自分に何が起きてるかを言葉にすることすらできない。だからこそ、その構造に対してヨウちゃんがどう考えていたのかすごく気になっていました。私の場合は逆に、作品を作る上で、唾を提供するその人自身の存在、その人自身の生のあり方に興味があって作品を作っているところがあります。考え方やアプローチとしては、私たちは正反対だなと思っています。

ヨウ: そうですね、「自分にとって重要だから」と誰かの身体の一部を持ち帰るという行為には、確かに構造的な暴力性が含まれてい

と思います。ただ、唾液を提供してくれた方々との関係は決して一方的ではなく、制度によって制限される立場同士の共鳴でもありました。もちろん私は、命をかけて国境を越えるような経験を語れる立場ではありませんが、それでもこの構造を見過ごすのではなく、自分の身体と経験を通して向き合いたいと思いました。私の作品は、特定の誰かの物語をロマンティックに描くのではなく、匿名性や物質性を通じて、共感よりも構造への問いを引き出すことを目指しています。誰かの痛みに“寄り添う”のではなく、「なぜその痛みが見すごされるのか?」「誰が語ることを許され、誰が沈黙させられているのか?」という問いを、観る人に返したかったんです。「美術について考える余裕があるかどうか」という点についてですが、たとえば協力をお願いしたイギリス人の船長も、作品に使うと事前に伝えていたにもかかわらず、その後どうなったかを尋ねてくることは一度もありませんでした。美術を「自分とは関係のないもの」と捉える人は、立場に関係なく存在するのだと思います。

石原: 唾液を提供した難民の人は、ヨウちゃんのことを「制度によって制限される立場同士の共鳴」だとはおそらく思っていないと思います。命をかけないと海峡を移動できないフランスの難民の方と、自分が好きな国に住み、学ぶことができるヨウちゃんは、お互いに制度によって脅かされる／制限される「同等の」立場と言えるのでしょうか? 特権的な立場にある人が、そうではない切実な状況にある人と自分たちは共鳴していると言ってしまうことは、ソントグの言わんとした、他者への想像力を安易に「私たちは同じ」と短絡的に結びつけてしまう危うさに通じるのではないのでしょうか。ソントグは『他者の苦痛へのまなざし』で、他者の痛みを自分の経験に重ね合わせて「わかる」と共感することの暴力性を指摘しました。それ

は、相手の状況の複雑さや、そこに固有の歴史的・政治的背景を消し去り、自分の物語の中に回収してしまう危険があるからだと思います。

ヨウ: それは重要な視点だと思います。まず誤解のないようにお伝えしたいのですが、私はこれまで一度も「これは難民の唾液だ」と述べたことはありませんし、「自分と難民は同じ立場だ」と言ったことも、その苦難を比較・否定したこともありません。

それは重要な視点だと思いますが、私はあえて「匿名性」を保ち、観客が「この人はどんな国籍や立場なのか？」と想像する瞬間そのものを揺さぶりたかったのです。制度により制限される経験は互いに存在しましたが、それは同一の経験を意味しません。焦点は常に「制度が人をどう制限し分断するか」という構造であり、作品でも個人の物語は削ぎ落としています。難民の方々の経験が固有であり、比べられないものであることは承知しています。しかし同時に、制度そのものを問うことは、その立場に限られずに行われ得ると考えています。むしろ構造を問うことで、難民を含む多様な立場が想起され得ます。見せたかったのは「なぜ私はこの液体を運べて、彼／彼女は国境を越えられないのか？」という制度の矛盾です。背景を明かすことで「理解したつもり」になる危険があり、それは時に暴力的でもあります。スーザン・ソントグが指摘するように、共感麻痺も生み得ます。そのジレンマゆえに、唾液を「語られない身体断片」として扱いました。「イギリスに合法的に入れられない人の唾液」と聞いて浮かべる顔は人によって異なります。「難民」という読みは自然ですが、それに限定されれば「名づけられない不自由」や「不可視の存在」は語られにくくなります。たとえば、ある人はビザを拒否された人を思い浮かべるかもしれません。実際、私の友人にもフラン

スへ旅行できて英国には入れなかった人がいます。誰が通れ、誰が止められるのかという問いを観客に返すため、あえて曖昧を残しました。匿名性を選んだのは、この「人」が誰にでもなり得る存在だからです。暴力の存在は誰もが知っていますが、その可視性を誰がコントロールしているかは問われにくい。私にとって美術は、暴力そのものを見せるより、「それを当然とする構造」を揺さぶる手段です。サンティアゴ・シエラの作品が制度の矛盾と倫理的問いを同時に浮かび上がらせるように、私もまた、どこで何が起き、誰がそこにいるのかに鈍感にならないこと自体に意味があると考えています。

石原：今後の作品について教えてください。

ヨウ：今構想しているのは、テニスを入り口に、帝国主義やジェンダー・バイナリーについて問い直す作品です。ちょうど最近ウィンブルドンが終わったばかりなんですが、白いユニフォームを着た選手たちや、観客席でシャンパンと苺クリームを楽しむ様子を見て、「これはある種の帝国主義の演出だ」と強く感じました。

リサーチしていくと、実際テニスはイギリスの植民地主義時代に文化輸出として用いられたスポーツで、香港、インド、アフリカなど各地で植民地政策の一環として広められていたんです。ウィンブルドンの「伝統」や「慣習」は、今も帝国主義的な美学の延長線上にあると感じています。

また、作品ではトランスジェンダーの選手に対する排除的なバイナリーな競技制度や、女性選手にだけ厳格に求められるドレスコードなどにも触れていくつもりです。そうした制度や文化が、今も無意識に継承されていることを可視化したい。

石原：それに対抗していく手段として、美術って本当に有効なのか

なって、最近ちょっと疑問を感じていて....この間の日本の選挙でも思ったんだけど、大学や大学院に進学したり、海外に留学経験のある文化エリートたちが「参政党はおかしい」「リフォームは危険」と声をあげても、現実の社会の多数派はそうじゃない。毎日朝から仕事して、倒れそうになりながら家に帰って、ビール飲みながらtiktokやyoutubeのショート動画を見ることが限界の人々がこの社会を支えている。その短い動画には、ナショナリズムや排他主義を加速させるような内容も時々出てくる。分断が分断を産んでいる状況の中で、美術の中で発信することが、果たしてそれを届けたい人々、つまり社会構造的に「排他主義にさせられてしまっている人」に届くのか、と考えてしまわないこともありません。

ソントグが「物事を単純化するとナショナリズムに向かっていく」と言っていて、それに対抗するのが、美術や文学のような、複雑なものを解読する営みなんじゃないかと。だからもちろん、美術や文学に希望があると信じています。しかし一方、日々の生活で精一杯の労働者たちが、そうした「複雑さ」に触れたり、解読する余裕がない現実がある。だっていまを生き延びるのに必死だから。私も10代半ばから20代の多くの時間を労働で無駄にして過ごしてしまったので、その気持ちもよくわかります。だからこそ「移民が悪い」といった単純な物語を広げたほうが政治も楽だし、広がってしまう。この排他主義はまさしくナチスやヒトラーの行った構造と似ていて、すごく危機感を持っています。パレスチナのこと、結局膨大な資本と権力を持った人たちが、利権という酷すぎる理由でパレスチナ人の虐殺に加担している。そういう中で、美術が何を変えられるのか、ずっと自分自身に問うています。私自身、最近1年半くらい作品を作れなかったのもそれが大きい気がする。なによりも、作品をつくるこ

とよりも、まずこの流れを止めることを考えなきゃいけないんじゃないかと。

それで何を考えたかという、やっぱりここに来て音楽なんじゃないかと思ったんです。音楽は、とりわけアンダーグラウンドとされているエレクトロニック音楽は、階級関係なく聴いて楽しむことができる。数日前にレイヴに行っただけ。何もない自然の中で、トイレも草むらだし、持って来た物もなくなっていく状況で、最後にはみんなでシェアしあうしかない。ビールを回し飲みしたり、「タバコ3本しかないけど1本分ける？」とか「ガム半分食べる？」とか。そこでは一時的になんたけど、階級も資本も意味を失って、ただ「みんなで一緒に楽しむ」ことが何よりも最優先事項として共有されている。だって、同じ空間にいるみんなが楽しんでいる状況のほうが、自分ももっと楽しくなるから。その瞬間に「これが希望かもしれない」と思ったんです。マーク・フィッシャーの『アシッド・コミュニズム』じゃないけど、資本の共有と快楽の感覚を社会の仕組みに取り込めたら、ナシヨナリズムの流れを少しでも変えられるんじゃないかって。だから今こそ、レイヴをやろうかなみたいな。

ヨウ: レイヴやろう。大きいレイヴ。

石原: 国全体を巻き込むレイヴをやろう。

2025年7月29日、オンラインにて対談

石原海 Umī Ishihara



ロンドンと東京を拠点にする映画監督／アーティスト。生まれ育った環境のバックグラウンドから、社会から疎外されたコミュニティや人々に興味を持つ。個人的な経験と社会問題を織り交ぜた物語をベースにした映像作品を主に制作しており、身近な人々や地域住民など、プロの役者ではない生活者たちと頻繁にコラボレーションを行う。

近年の展示・上映に、東京都写真美術館、国立国際美術館、福岡市美術館、ポンピドゥー・センター、ICA ロンドン、BFI サウスバンク、サウスロンドン・ギャラリー、ルイ・ヴィトン財団美術館、ロッテルダム国際映画祭、CPH:DOCなど。2019年英国のアートアワードBloomberg New Contemporariesに選出、2021年資生堂アートエッグ選出、2024年GQ グローバル・クリエイティブ・アワード受賞。

STUDYING

ELSEWHERE

公益財団法人江副記念リクルート財団はこれまで、海外の美大で学ぶアーティストたちと、その制作や留学生活について語り合うトークイベントを4回にわたって開催してきた。

このテキストでは、2021年から2024年にかけて行われてきたイベントの内容を、簡潔にふりかえる。

2021年7月

塩田千春 + 秋元雄史

「大学卒業後のアーティストという生き方」

2021年7月に開催された「大学卒業後のアーティストという生き方」では、現代美術家の塩田千春氏と練馬区立美術館館長の秋元雄史氏が、高校生から大学生を対象に、卒業直後の孤独や経済的不安、自分らしい創作の探求、発表の難しさを率直に語った。

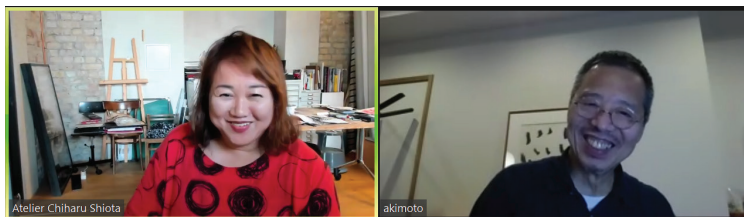
塩田氏は日本の貸し画廊での高額な個展費用やテキスタイル表現へのカテゴライズに違和感を覚え、留学したドイツでは学費無料の制度およびマリーナ・アブラモヴィッチの元で学ぶ機会を得て、女性としてのコンプレックスを克服しつつ表現を拡張したことについて振り返った。帰国後は作品販売まで12年を要し、文化庁在外研修やドイツ・ソリチュード・レジデンスの助成を受けつつ制作を継続したことも語った。

転機となったのは金沢21世紀美術館による旧東ベルリンの窓を

集めた14m超のインスタレーション購入で、制作を続ける意義を実感したという。また、塩田氏は2019年のコロナ禍における展示についても振り返り、プライベートな作品と、人に見せるものとしての作品の間の苦悩を語った。

秋元氏は日本の美術界に根強い性別や素材によるカテゴリー化の課題に言及し、公募展、商業ギャラリー、SNS発信など現代において多様な発表経路を活用する重要性について語った。そして、制作中の孤独な内省と、展覧会という共有空間でのキュレーターとの協働が、共感の場を生むフェーズの違いを理解し、自分と他者をつなぐ大切なプロセスであると結論付けた。

塩田氏の制作において通底すること——”「私」から「私たち」への変容” によって本イベントは締め括られた。



記事: <https://www.recruit-foundation.org/news/post-13577/>

2022年9月

マヤ・エリン・マスダ + 小林颯 + 石原海

「海外美大留学 / 海外での滞在における 作家のアイデンティティと制作」

2022年9月、江副記念リクルート財団アート部門の現役奨学生企画によるトーク配信「海外美大留学／海外での滞在における作家のアイデンティティと制作」が開催された。

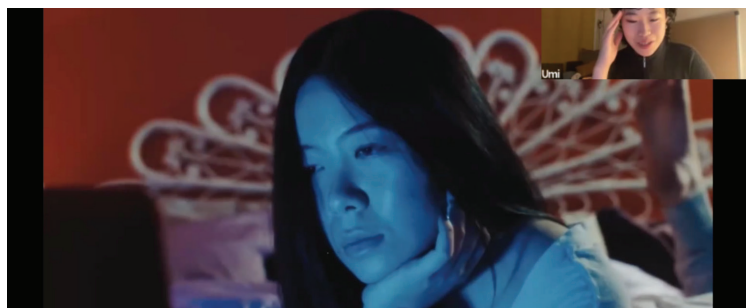
本イベントには50回生のマヤ・エリン・マスダ氏、49回生の小林颯氏、ゲストとして卒業生の映画監督・アーティスト石原海氏が登壇し、「Diaspora (ディアスポラ)」を軸に対談した。ディアスポラは複数文化や他者性を包括する概念として提示され、作家が異地で生活し制作にどう影響を受けるかを探る視点が話し合われた。

石原氏は自身を「詩人」と称し、ロンドンで制作した「狂気の管理人」におけるキャプションの英語と日本語の二重構造的性について言及し、言語と翻訳をめぐる多層の実践を考察。小林氏は自身の「下手な」英語を受容する作品制作について語り、中国詩人との協働で言語を拡張するプロセスを共有した。増田氏はヴァージニア・ウルフの意識の流れ翻訳体験を通じて言語の身体性を実感したことを述べた。

続いて石原氏はスーザン・ソントグが英語訳で原著を読む事例を挙げ「母語から逃れられない」感覚を述べ、増田氏はオペラでの

黙禱や「God Save the Queen」歌唱など植民地主義の歴史を痛感した体験を共有。小林氏はドイツで「移民」「エコロジー」「クィア」などの文脈が断片的に存在すると指摘し、ベルリンビエンナーレの政治テーマをサンプリング的に扱う状況に疑問を呈した。

Q&Aでは留学先選択の動機や制作時に思考する言語、母語の重力を語り合い、増田氏が日本の美術領域がマイノリティにとって居心地が悪い環境である点を強調。小林氏や石原氏も海外で得られた居場所の重要性を語り、対話は多言語・多文化の交差点で創造の可能性とアイデンティティ探求の複雑性を示す議論となった。



記事: <https://www.recruit-foundation.org/news/post-20713/>

2023年9月

栗林隆 + 水野渚

進行＝大竹紗央 + 上野里紗 + 奥村研太郎

「アーティストのキャリアにおける海外留学の意義」

2023年9月、江副記念リクルート財団アート部門現役奨学生企画によるトーク配信「アーティストのキャリアにおける海外留学の意義」が開催された。進行役3名（49回生・大竹、51回生・上野、52回生・奥村）とゲストの栗林隆氏、水野渚氏が登壇し、留学やレジデンス、旅を通じて得た自己変容や制作環境の違い、孤独と共同の価値を語り合った。

水野氏はフィンランドのアカデミックリサーチベースの大学で、制作行為を言語化し多角的に位置づけることで視野が広がったことや、成果物を必須としないレジデンスで得られたフラットな関係性から継続的な交流が生まれた経験を共有した。また、大学ごとに異なるコミュニティの結束力や社会課題への連帯行動の事例を挙げた。

栗林氏はインターネット未発達時代にドイツで孤独と向き合った時間が自己対話を深化させ、帰国後に逗子、ジョグジャカルタ、インドネシア各地を渡り歩く中で偶然の出会いが未来を紡いだプロセスを語った。そして、人と比べず「今できること」に集中する姿勢の重要性を強調した。

また、議論は留学以外の海外経験の利点と課題、言語習得の本質、子育てと学びの両立の可能性などに移行する。水野氏はその中でフィンランドやポルトガルのレジデンス、ロンドンでの作品制作を例に、文化や気候の差異が素材や表現に与える影響を考察した。

最後に日本での展示においては、サイトスペシフィックな作品を文脈に合わせて展示形態を変える工夫や、日本と海外で評価基準が異なるクオリティ概念の違和感について討議し、制作観と発表戦略の多様性を示した。若手アーティストが「先を決めず今に集中する」ことや、流動する環境の中で自分の居場所を探す心構えが強く訴えられ、各アーティストの視点が展開されたイベントとなった。



記事: <https://www.recruit-foundation.org/news/post-23845/>

2024年7月

小林颯 + 大竹紗央 + 上野里紗 + 中岡尚子

「海外美術大学留学と制作について」

2024年7月、アートセンターBUGにて江副記念リクルート財団卒業生・小林颯氏の個展「ポリパロール」関連トークイベント「海外美術大学留学と制作について」が開催された。小林氏と49回生の大竹紗央、51回生の上野里紗、52回生の中岡尚子の4名が登壇し、海外留学が制作に与える影響や日本と各国の教育システムの違いを率直に語り合った。

ディスカッションでは、国内基礎コース経由とストレート渡航の二つの留学ルート、学科ごとのカリキュラム差異やゼミ・クラス制の違い、プロジェクトフェーズと授業フェーズの構造、専門性の高い大学院と自由度の高い学部環境など、多様な学びの場が比較された。

オープンコールやレジデンス情報の収集方法としてSNSやネットワークキングの活用例を紹介し、文化や言語、経済面での苦労や差別経験、ビザ手続きの負担などを共有された。

留学先での日常生活では、アジア人差別や人間関係の葛藤、物価対策としての学内バイトや高齢者とのルームシェア、現地マーケットについてなどが語られ、言語運用の苦労話や三河弁伝授など息抜きの風景も交えられた。

参加型パフォーマンス、ドメスティックサウンドスケープ、クリエイティブコーディングなど各自の制作実践とクリエイティブ体験が披露され、季節や天候が制作意欲に与える変動も示された。

例えば上野はテキスタイルと数学を組み合わせた参加型パフォーマンスを発表し、研究者との議論を通じて表現の研究的側面を検証。中岡は家庭の音風景を題材にしたアカデミック演習を紹介し、批評時の理解難を語った。

最後に、持続的な制作環境構築には自己マネジメントとネットワークが不可欠であるとまとめられ、散歩についての話で議論は閉じられた。



記事: <https://www.recruit-foundation.org/news/posts-news-25901/>

2025.08/19 (火)

-09/14 (日)

12:00-19:00

月曜定休

東京都千代田区九段北一丁の九段坂上スビル

RSAD

Recruit Scholarship
Art Division

— 出展作家 —
富田ネオ — 上野里紗 —
中岡尚子 — 大竹紗央 —
増田麻耶 — 奥村研太郎 —
ヨウシジン — 蔵内淡

か
い
き
か
ん
そ
く
Return,
Observe

観測

入場無料・予約不要

主催：公益財団法人江副記念リクルート財団



回帰観測

2025年8月 発行

発行

回帰観測展実行委員会

主催

公益財団法人江副記念リクルート財団

企画・編集・
デザイン・校正

奥村研太郎

カバーデザイン

蔵内淡

執筆

上野里紗

大竹紗央

奥村研太郎

蔵内淡

富田ネオ

中岡尚子

マヤ・エリン・マスダ

山田誠人

ヨウシジン

協力

石原海

原ちけい

平石 幸一 ラファエル

印刷・製本

株式会社グラフィック

展示特設ウェブサイト

<https://art.recruit-foundation.org/>

財団公式ウェブサイト

<https://www.recruit-foundation.org/>

