

# Asynchronous Objects: Empire and Environment

非同時的なモノたち：帝国と環境

## FINDING THE WAY

Sometimes the return is welcome, sometimes not. It's February 2025, somewhere over the Sea of Japan. Luminous cubes of skyscrapers blaze a trail across the sky, certainly, out of pride, like the medieval towers of Bologna. Three-tiered concrete highways span the mosaic city, crushing all in their path. She had just two months to devote to the journey, the time between the end and beginning of her classes. A previous trip was pretext for the journey. She considered it as the prologue to a series of works. But more than that, it provided an opening that she was looking for and encouraged her to find a way of thinking of her practice as more open-ended and flexible, or what one calls "reparative". Interruptions for teaching, meetings, and the rest of life meant that a project often takes years to finish and can stall out along the way. Inspired by the process-based approaches who often draw on Buddhism and other spiritual tradition, the segments with their careful transitions differ from her usual, more continuous form of production.

The flight is via Tokyo, as is the case with most international flights to other destinations in Japan. But there was still another long journey, this time by train, awaiting her. Half asleep, half awake. The past does not stop going away and the present does not stop arriving. Isn't time a construction of language, especially European language, which leads us astray and takes us away from the logic of processes? She navigates in an infinite series of time. This network of times, which approaches one another, forks, breaks off, or is unaware of one another for centuries, embraces all possibilities of time.

### 向かう先を見つける

歓迎される帰還もあるし、されない帰還もある。2025年2月、日本海の上空のどこかで。ボローニャの中世の塔のように誇らしく、四角い光を放つ高層ビルが空に軌跡を残す。三層からなるコンクリートの高速道路が、その行く手にあるものをすべて押しつぶしてゆきながら、モザイク状の都市を横断する。彼女は、この旅に学期の終わりと始まりの間の2ヶ月しか費やせない。前回の旅が今回の旅の口実であり、これから作られる作品群のプロローグだと考えている。しかしそれ以上に、彼女が求めている新しく向かう先、つまり自身の実践をより柔軟で開かれたもの、あるいは「修復的」なものとして考えるきっかけを提供してくれた。授業や会議、そしてその他の人生の出来事による中断は、プロジェクトの終わりを何年も先延ばしにし、途中で停滞させてしまうこともある。しかしその反面、仏教やその他の精神的な伝統にしばしば依拠するプロセススペースのアプローチに触発された、断片を丁寧に紡いでゆく作品形式は、彼女が普段おこなう連続的なものとは異なっていた。

日本各地への国際線のほとんどがそうであるように、飛行機は東京経由だった。その後、彼女を待ち受けていたのはさらに長

い鉄道の旅だった。半睡状態の彼女から、過去は去り続け、現在が訪れ続ける。時間は言語、とりわけヨーロッパの言語によって作り上げられたものではないのだろうか。それは私たちを迷わせ、過程の論理性から引き離す。彼女は無限に連なる時間系列の中を突き進んでゆく。この時間のネットワークは、接近し、枝分かれ、切り離され、あるいはお互いの存在に何世紀も気づくことのないような、全ての可能な時間性を含んでいる。

## TURNING

Sometimes memories can make one realize that one has been pulled to another place and another time. It's January 2023. A cold crystal-clear winter day. What brought her to the city is her life-long desire to reach into the past, in search of a lost building—beyond her own experience and memories, guided by questions and desires, hopes, and troubles. She turned toward the building quite by chance. Her research, however, took detours, turns, and moved this way and that. She knew, however, when you follow the traces of a building, you can end up anywhere. Sometimes it turns away and you get led astray.

Perhaps her preference for turnings is because she doesn't have a disciplinary line to follow—she was brought-up between disciplines and she has never quite felt comfortable in the homes they provide. She has a research position for interdisciplinary practices at a university. However, she would prefer to call it "non-disciplined". Her goal is a push for another narrative or adjacency, or at least to complicate the collective rush to embrace all things "interdisciplinary". Sometimes she wonders if it is less kind of a radical border crossing than something closer to a colonizing gesture, in which the specific interests of the humanities are assimilated into the larger programs and methods of the social and hard sciences. She knows from experience that if you want to pursue interdisciplinarity, it is not enough to take a topic, and then call the disciplines together—none of which are actually ready to be subordinated. Doesn't interdisciplinarity consist of creating a new subject or space that belongs to no one? Furthermore, what is the place of art practices within university research—and what is the place of such research within art practices? She admits that the debate about Artistic Research has lost her, when it became clear that it tended to be more about creating a bureaucratic discipline than attempting to figure out something for the arts. Sure, she wishes to have the same economic and practical possibilities that scientific research already has at its disposal, yet she wants to avoid serving those in power. Shouldn't art as a knowledge practice disrupt and open-up the routines of the academic business as usual? A commitment to experimentation and process over outcome; a dismissal of medium specificity and a dismantling of the distinction between art and non-art; or, in other words, between art and life? She asks herself the question: what is it that has led her away from the present, to another place and another time? How is that she has arrived there?

## 向きを変える

記憶は、時として、自分が別の場所、別の時間へと引き込まれていたことを気づかせる。2023年1月。冷たく澄み切った冬の日。彼女をこの街に連れてきたのは、自らの経験や記憶を超えて、疑問や欲望、希望や苦難に導かれて過去を遡り、失われた建築を探し求めたいという、生涯変わらぬ欲求だった。まったくの偶然が彼女と建物を向き合わせた。しかしその後のリサーチは、道を逸れ、向きを変え、そしてあちこちへと動いた。建物を追ってゆくと、どこに行き着くかわからない、ということを彼女は知っていた。時には追跡をかわされ、見失ってしまうこともある。

そうした紆余曲折を好む傾向は、もしかしたら彼女自身がたどるべき専門分野がないからかもしれない。彼女は分野の狭間で育ち、それらが用意する居場所に一度も心地よさを感じたことがない。大学でインターディシプリナリー（学際的）な実践を研究する立場にあるが、それを「非ディシプリナリー」と呼ぶ方が適切だと考える。彼女の目的は別の物語や隣接性、あるいはなんでも「学際的」として包括してしまう集团的熱狂を複雑化すること。それらはラディカルな越境であるよりも、むしろ固有の人文科学的関心が、より大きな社会科学と自然科学のプログラムや方法論に飲み込まれてしまう、植民地化的振る舞いのようなものではないかと、彼女は時々考える。彼女は自らの経験から、あるテーマのもとで各分野を寄せ集めただけでは不十分だということを知っている。実際、どの分野も何かの下に従属する準備などでできていないのだから。それに学際性とは、どこにも属さない新しい主題や場所を創出することではないのだろうか。さらに言えば、大学の研究におけるアート実践の場とは何なのか、大学研究がアート実践の中に占める場所とは何なのかを問うべきではないのか。アーティスティック・リサーチにおける議論がアートのためではなく、実は官僚的な学問分野を作り上げるためだと明らかになった時に彼女は興味を失った。もちろん科学分野が簡単にアクセスできる経済的・実用的な可能性は羨ましいが、同時に権力に奉仕することは避けたい。知的実践としてのアートは、アカデミアの定例的な慣習を阻んだり、そこから解放するためにあるべきではないのだろうか。結果よりも実験性やプロセスへの傾倒、媒体特殊性の拒否、そしてアートと非アート、つまりアートと生きることの境の取り外し。そこで彼女は自身に問う：彼女を現状から引き離し、別の場所、別の時間へ導いたものは何なのだろうか。どうして彼女はそこにたどり着いたのだろうか。

## STARTING POINTS

Didn't she read somewhere that perhaps nowhere in Japan was the fascination with Western architecture more pronounced than in this city, the provincial capital in the remote island province? It's 1923. In the wake of a series of tragic fires—one sparked by the devastating Great Kanto Earthquake, the other ignited during a student chemical experiment—new standards in building design are swiftly taking hold. A prominent example emerges as the newly constructed facility adopts cutting-edge, earthquake-resistant and fireproof materials, setting a new benchmark for architectural resilience. Observers note the building's remarkable design, pointing to a blend of various architectural styles, influenced by both traditional and modern, Eastern and Western elements: Its symmetry and the use of towers are reminiscent of neoclassical architecture, which

emphasizes balance and proportion. The observation tower and semi-cylindrical towers may also draw from Art Deco, known for its bold geometric shapes and decorative details. The use of brown scratch tiles and the overall simplicity of the building's lines suggest a modernist approach, focusing on functionality and minimalism, harmonizing with traditional Japanese aesthetics, such as the careful attention to detail and the integration of the building with its surroundings.

Didn't they complacently project this image between East and West, erecting them as poles of human experience, the great symbolic marriage? Two cultures supposed to have risen on opposite slopes, meeting at the summit. But in what language—by means of what notional and syntactical toll—will this coupling take place? Within the Western categories that have now been globalized and reduced to, what a philosopher once called, Globish? She knows that the distinction between East and West is far from neutral; it is not that they exist as independent spatial attributes, in contrast to right and left. Hence is it possible to search for a constructive approach that can operate without recourse to utopias or myths rooted in the Enlightenment? Didn't Western artists discover the value of a tradition that was then mute for the Japanese, who continued to move closer to the language of rationalism? The West used their repertoire as reference of an ideal model for renewal. In Japan, Western forms were introduced as a part of a vast political project of modernization. Yet through this rapid and targeted appropriation, wasn't the country able to prevent itself from being colonized and disinherited by the West? Some say, however, that this came at a profound cost. An inner conflict and experience of loss—an unresolved tension eventually manifesting in repurposing tradition into a political task: the vision of a unified Asia, liberated from Western colonialism, under the banner of the "Greater East Asia Co-Prosperity Sphere".

## 出発点

日本で最も西洋建築に魅了されたのは、この遠く離れた島々の地方都市であったことを彼女はどこかで読んだことがある。時は1923年。関東大震災によって引き起こされた火災と、学生の化学実験中に発生した火災。この二つの悲劇を契機に新しい建築基準が急速に普及しつつあった。その最も顕著な例として、最新の耐震構造や耐火素材を導入した施設が、建築のレジリエンスにおける新たな基準を打ち立てた。この建物を見た人は、伝統と近代、東洋と西洋の要素を融合したその見事なデザインを評した。左右の対称性と塔の採用は、均衡と調和を重要視する新古典主義建築を想起させ、また展望塔と半円筒形の塔は大胆な幾何学的形状や装飾で知られるアール・デコからの影響を窺わせる。褐色のスクラッチタイルの使用と全体的にシンプルな建物のラインは、ミニマリズムと機能性を重視したモダンなアプローチを示唆しつつ、細部へのこだわりや周辺環境との調和といった日本伝統の美意識とも共鳴している。

彼らは東洋と西洋を人間的経験の両極として打ち立て、その間で交わされる偉大な象徴的婚姻というイメージを得意げに投影したかったのではないか。本来なら相反する斜面から伸びるはずの文化の柱が頂上で交わる。しかし、どのような言語、いかなる記述的・構文的な代償を払って、この結末は成り立つのだろうか？それはある哲学者が「グロービッシュ」と呼んだ、今

やグローバル化され矮小化された西洋のカテゴリ内においてだろうか。東と西の区別は中立などでは決してなく、ましてや右と左のように独立した空間的な属性として存在するわけではない、ということを彼女は知っている。ならば、啓蒙主義的なユートピアや神話に陥らないような建設的なアプローチを探ることは可能なのか。西洋のアーティストは、理性主義に傾倒し続ける日本人に何も語りかけなくなった伝統的な価値を、ただ「発見」しただけではないのか。西洋は自分たちのレパトリーを、革新のための理想的なモデルとして引用をした。一方日本では、西洋の形式が近代化という巨大な政治プロジェクトの一環として導入された。この迅速、かつ的を得た流用によって、日本は西洋による植民地化と財産の剥奪を回避できたのではない。ただ、これには大きな代償を伴ったと指摘する人もいる。内在化された葛藤と喪失の体験。やがてこの緩和することのない緊張が「大東亜共栄圏」の旗印の下、西洋植民地主義から解放された統一アジアのビジョンとして顕現することになる。

## TOWARD AN IMAGINARY BOUNDARY

Because our memory is short, we collect countless mnemonic devices. Museums, however, have tended to fix their collections in time and space. Though things have been pushed in new directions by new generations, responding to the global transformations of contemporary life. Hence, it has become standard practice to invite independent agents (typically those referred to as “artists”) to engage with existing collections in radical or novel ways. The hope is to reanimate the holdings according to contemporary agendas or alternate histories and epistemologies, all while refurbishing the attraction of aging institutions and soliciting new audiences.

It's February 2025. Early in the morning. Since she is staying on a remote island in the bay, she took a boat, a bus, a train, and another train. She got off at the wrong stop. However, there was still plenty of time and she even arrived at the meeting point in front of the museum ahead of time. The leaves of the palm trees lining the square wiggled slightly in the wind. The silence was interrupted by caws of crows and the thundering of airplanes that passed directly over the building at a very low altitude. The smell of kerosene was in the air. She felt wobbly and exhausted. Her limbs had a flu-like soreness and she was plagued with dizziness. Traveling across time zones and overwhelmed by the recent increase in responsibilities resulted in failing defenses and the inability to cope with stress. Within strangeness she found herself without a language. It was here, in this geography without language, this negative space, that she could start to think. Escaping linear time, she considered the site, and building itself, as documents. A “ruin-in-reverse,” as an artist once called it, evoking a crossed future and past that includes all the new construction that would eventually be built.

Isn't it a commonplace assumption that modernity goes along with processes of dematerialization, temporalization, and historization? The site of the building has long been regarded as a key location. From the late ancient to the Kamakura period, when defensive fortifications were built against Mongol invasions, up to early modern times. Furthermore, for about a century, it served as the heart of the once Imperial University,

from its founding in 1911 until its relocation, which has led to debates about the building's best use. Consequential, a museum was established to preserve the legacy of the university and its contributions to various scientific fields and unify its extensive collections. Was it the desire to enclose all times? Create a space of all times, as if this space itself could stand outside time?

She imagines the building marching on toward an imaginary boundary, passing through the looking glass. It's no longer the same building. Before, wasn't it part of a universal, abstract, indifferent memory, where all buildings are equal? Now it's been picked out, preferred over others. She explores its architecture from the outside. However, it is not the literal analysis of its facade or exterior. It reflects her position as an interested outsider—one who doesn't work within the discipline, but outside of it, and who is concerned about its inside from the point of view of the outside. To her, its collection is not a thing, not a recipient, not a building, nor a box, nor a filing system. In fact, she is hardly interested in the collection as a container of knowledge—and that means at least, not for its conventional concept. She seems to be looking for something else, with its entry into the invisible underworld of the collection.

## 架空の境界線へ向かって

私たちの記憶は短いため、それを留めておくために数々の術や装置を集めることになる。他方で、博物館は集めたものを、時間と空間の中で固定する傾向がある。とはいえ、新たな世代が現代生活の世界的な変化に応える形で、新しい方向性を示してきた。今では、既存のコレクションに革新的または奇抜な方法で関わるよう、独立した存在（一般的に「アーティスト」と呼ばれる者たち）を招くことが珍しいことではなくなった。それは現代的なねらいや、オルタナティブな歴史や認識論に沿って所蔵品に再び命を吹き込みつつ、老いてゆく施設を魅力的に刷新することで、新たな観客層を取り込むことが期待されている。

2025年2月、早朝。彼女は湾の離島に滞在していたため、船、バス、電車、そしてまた電車を乗り継いだ。途中、駅を間違えて降りてしまったが、時間はまだたっぷりあったため、博物館前の待ち合わせ場所に早く着きすぎた。広場に並ぶヤシの木の葉が、風でかすかに揺れていた。その静けさはカラスの鳴き声と、建物の真上を超低空飛行で通過する飛行機の轟音に遮られる。ケロシンの匂いが漂っている。彼女はふらつき、疲れきっていた。手足は風邪を引いているかのようにだるく、めまいが続く。タイムゾーンをまたぐ移動と、最近増えた責任に押しつぶされそうな気持ちが彼女の抵抗力を弱め、ストレスに耐えられなくなっていた。この見知らぬ場所で、彼女は言語を持たなかった。そして、この言語を持たない地形、またはネガティブ・スペースで、彼女は思考を開始することができた。直線的な時間から逃れたこの場所と、建物そのものが彼女にとっての資料であった。それは、ある作家が「逆再生する廃墟」と呼んだように、やがて建設されるであろうすべての新たな構造物を含む、交差する未来と過去を想起させる。

近代性は、非物質化、時間化、歴史化のプロセスと不可分だということは、一般通念としてあるのではないだろうか。この建物の立つ場所は、古代末期から蒙古襲来のために要塞が築かれた鎌倉時代、そして近世に至るまで、重要な場所として認識さ

れてきた。さらに約一世紀にわたり、1911年の創立から移転まで、旧帝国大学の中核として機能し、その後この建物の活用をめぐり議論が起こった。結局、大学が残した科学分野への数々の貢献と膨大な収蔵品を一つにまとめるために、博物館が設立されることになった。すべての時間を一つの場所に閉じ込めたかったのだろうか。そして、ここがあらゆる時間のための空間として、時間の外に存在できると信じていたのだろうか。

彼女は、この建物が架空の境界線に向かって進み、その向こう側に突き抜けてゆくのを想像する。もはやそれは同じ建物ではない。以前は、あやふやで、よくある何でもない記憶の中の、他の建物となんら変わらないものだったのが、今では他よりも優れたものとして選出されている。彼女は外側からその建築を観察する。しかし、それは単にファサードや外観を分析しているのではない。興味を持つ部外者、分野外で活動する者、そして外側から内側のことを気にかける者としての彼女の立場から見ようとしている。ここに集められたものは彼女にとって、物体でも、受け皿でも、建物でも、箱でも、ファイリングシステムでもない。実際、彼女はそのコレクションを従来の意味での「知識の入れもの」としてほとんど興味を持っていない。どうやら彼女は、収蔵品の不可視な地下世界の中に、何か別のものを求めているようだ。

## SEEING THROUGH THINGS

It's 1932. The rain has passed, leaving the forest soaked—damp earth, moss, the faint tang of camphor. He wants to collect and compile all of them. Not an easy task. One can visit the main islands, but how to walk nearly 2000 islands, one by one? And the specimen had to be collected in the right way. One misstep and the data is worthless.

He probably didn't think of himself as a colonial agent. He probably thought of wood grain, petal symmetry, and altitudinal shifts in species composition. However, his tireless pursuit of botanical specimens was not conducted in a vacuum. Didn't the fieldwork unfold within the charged atmosphere of the country's colonial ambitions, when science played a dual role: as a tool of discovery and as an instrument of control—his research feeding more than scientific journals. Didn't it also feed bureaucrats, shipbuilders, and military strategists? She knows, however, that the ideas and practices surrounding imperial forestry are complex and do not fit into a simple scheme of exploitation and modernization. Yet she couldn't refrain from thinking: What if these specimens in the vast collection are traces of a tamed landscape deeply embedded with imperial ambitions?

## モノを介して見る

1932年。雨が過ぎ去り、森は水気を帯びている。湿った土、苔、かすかな樟脳の香り。彼はそれらすべてを採集し、編纂したいと考えた。それは容易な仕事ではない。本島には足を運べるが、どうやって二千近い島々を一つひとつ歩いて回れるだろうか。そして標本は、正しい方法で採集されねばならない。一つの誤りがデータを無価値にしてしまう。

自分が植民地統治者の差金だと、おそらく彼は思っていなかっただろう。木地、花卉の対称性、標高による植生の変化。そんなことばかり考えていたに違いない。しかし、彼の植物標本へ

の飽くなき探求は、真空状態で行われていたわけではなかった。そのフィールドワークは、科学が発見の道具であると同時に、支配の手段として二重の役割を果たした時代、つまり国の植民地主義的野心が勢いを増す時勢の中で展開されたのではなかったか。彼の研究は学術誌に掲載されるだけでなく、官僚や造船業者、軍事戦略家のためのものではなかったのか。しかし、帝国の山林管理をめぐる思想と実践は複雑で、単純な近代化と搾取の図式に収まるものではないということも彼女は知っている。それでもこの膨大なコレクションに収められた標本の一つ一つが、帝国の野望を奥底に抱える、管理された風景の痕跡なのではないかと、思わずにいらなかった。

## INTERSPACE

Imagine that you are in a foreign country. Since you are going to be in this place for some time, you are trying to learn the language. At the point of commencing to learn the new language, just before having started to understand anything, you begin forgetting your own. Try to make the absence that seems to dwell in that void speak.

Because there is no third-party or mediating language (globalized English, or Globish, certainly does not fit the bill), all conversations with the respective scholars were made possible thanks to the skillful translations from a student, who related to their long, and thoughtful answers. Everything she learned was in dialogue and enabled through the translator's resources. Didn't a philosopher once say dialogue can occur only in the language of both the one and the other? Each language, each line of thought, each position allowing itself to spill over—in the interspace opened by translation. Yet didn't he also add that dialogue, in truth, has itself been stained with suspicion? Didn't the West engage in dialogue with other cultures because of its lost power? Back in the day, riding high, it would impose its universalism on other cultures: colonizing them with its triumphant rationality.

## 狭間

外国にいと想像してみよう。しばらくその場所に滞在するため、あなたはその国の言葉を学ぼうとする。新しい言語を学び始め、まだ何一つ理解できないうちに、今度は自分自身の言葉を忘れ始める。そこに在る不在を語らすと、どうなるだろうか。

仲介してくれる第三者や共通言語（国際英語、またはグロービッシュはここでは役に立たない）が存在しなかったため、すべての対話は、研究者たちの長く思索に満ちた答えを理解することのできる、一人の学生の巧みな翻訳によって可能となった。彼女は翻訳者の能力が可能にする対話の中で、すべてを学んだ。「真の対話は話し手と聞き手の両方の言語でしか成立しない」と、ある哲学者が言わなかっただろうか。それぞれの言語、それぞれの思考の流れ、それぞれの立場が、翻訳によって開かれた狭間の中で、相互に浸透し合う。しかし、その哲学者は「対話というものの自体が不信に犯されている」とも付け加えなかっただろうか。西洋は己の衰退を感じたからこそ、他の文化と対話するようになった。自らの普遍主義を他の文化に押し付け、負け知らずの合理性で植民地化を進めた勢いのある時代はもう過ぎ去っていた。

The museum is a laboratory, the laboratory is a university, the university sits adjacent to the city. She enters the collection as a probe, into its corridors and canals, into its infrastructures and operating systems. The building's inside is dark and cold. A strong tang of camphor fills the air. An infinite variety of containers, tamed, named and displayed, streamlining their meanings through coordinates, graphs, and tables. The celebration of materiality, entrenched in a cavern of communication that exudes the musty smell of old objects, organized (and disorganized) piles of specimen, mountains of files and towers of artefacts. Doesn't designating an object as a specimen consolidate the grip that the administrative powers are holding over the material world? She asks herself if she is directed to look at what is already known. In other words, doesn't she view an unfamiliar object through particular modes of understanding that preexist her encounter with it? And how did Western European concepts of order, reason, and truth come to be historically and culturally constituted?

She knows that institutions involve orientation devices that keep things in place. The effect of such placement could be described as a form of comfort. Isn't to be orientated also to feel a certain comfort? One might only notice comfort as an effect when we lose it—when we become uncomfortable. Glancing over the dried samples of wood arranged in the display case, it became unclear, even to her, just what it was that had brought her to this place. She is part of a generation that is more focused on academic questions and institutional change—an artistic practice that unambiguously takes a stand in not illustrating a theme but instead developing its own theses, methods, and formats, establishing a discourse that radically questions the space of art and the regime of representation linked to it. Yet hasn't she ceded into the territory of the laboratory approach to the art and humanities, one that is increasingly geared to the interests of the STEM disciplines?

On a practical conclusion, she is abandoning all efforts at pedagogical action and moving toward experimental activity. However, she also knows that these types of experimentations are not as new as they might seem. Didn't a group of French Surrealists begin to mobilize playful yet incisive methods to question the European field of anthropology and its colonialist systems of classification? In an effort to gain fresh insights into the workings of entrenched historical presumptions, she wants to transcend historical and academic boundaries, providing a space to reassess interpretations of individual objects in relation to their contexts and narratives. A geography, conceived in the shape of a journey that extends from the physical spaces of the museum, with its holdings, to the city and beyond, up to the virtual realm and the imaginary. In this process, however, the imaginary is understood not as a contrast to reality, but as something that emerges between the signs—from object to object and in the interstices of repetition and commentary that becomes part of our lived physical and virtual world. This, however, is not an easy process.

博物館は実験室であり、その実験室は大学でもあり、そしてその大学は都市に隣接している。彼女はまるで自身の身体が探針であるかのように、コレクションの回廊と内腔へ、そしてその構造とシステムの内部を探索してゆく。建物の中は暗く冷たい。樟脳の強い香りが漂う。千差万別の容れ物が管理され、名付けられ、陳列されている。そしてその存在意義は座標グラフや表を通じて合理化されている。乱雑に整理された標本の山、積まれた書類、高くそびえる遺物の塔。物質性への賞賛が、カビ臭いコミュニケーションの洞窟に根を下ろす。標本化することは、統治者の物質世界への支配力をより強化する行為なのではないか？彼女は既知の事実だけを見るよう導かれているのではないかという懐疑に襲われる。言い換えれば、初めて見るよくわからないものを、出会う以前から存在する特定の理解の仕方を通して観察しているのではないか。西欧的な秩序・理性・真理の概念は、いかにして歴史的・文化的に形成されてきたのだろう。

このような施設は、方向づけるための装置を使ってモノを特定の位置に留めているということを彼女は知っている。その配置が及ぼす効果は、ある種の安堵と呼べるかもしれない。進む方向が決められているということは、むしろ安心感につながるのではないだろうか。それが何かによる効果だということは、それを失った時、すなわち居心地が悪くなった時に初めて人は気づくのかもしれない。展示ケースに整然と並べられた乾燥した木材の標本を眺めていると、何故この場所に来たのか、自分ですらわからなくなった。彼女の世代は学術的問いと制度的変革により強い関心を持つ。そのため、あるテーマをただ描写することなく、独自の命題・方法論・形式を展開することで、アートの場合とそれに紐づく表象の体制を根源的に問い直すディスコースを芸術実践とする、という明確な立場を取る。しかし、ここで彼女は芸術と人文学における実験室的アプローチという、近年STEM分野の関心領域と重ねられるものに屈してしまっているのではないだろうか。

つまるところ、彼女は教育的実践のあらゆる試みを放棄し、実験的な行動へと移行している。しかし同時に、こうした実験が思っているほど新しいものではないことも彼女は理解している。フランスのシュルレアリストたちが、遊び心に満ちていながらも、核心をつくような方法を動員することで、ヨーロッパの文化人類学とその植民地主義的な分類体系に疑問を投げかけたのではなかったか。揺るがない歴史認識の作用に対する新たな洞察を得るため、彼女は歴史的・学術的枠組みを越境し、個々の対象物をその文脈や物語性との関連において再解釈する空間を提供したいと考えている。それは、博物館と収蔵品の物理的空間から都市と、さらにその先の仮想空間や想像世界にまで広がるような、旅路が描きだす地理学のようなものだ。この過程において、想像世界とは現実に存在しないものとしてではなく、私たちが実際に住むリアルとヴァーチャルな世界の中で、モノとモノの間や、反復と批評の狭間から立ち現れるものとして理解される。しかし、このプロセスは決して容易なものではない。

#### A PEEK INTO THE LABORATORY

Is the material archive acting by itself, of its own accord, or doesn't it also show traces of the people who created it, and of those who use it? It's February 1935, on a rainy afternoon. A

reporter is visiting the Faculty of Agriculture. As an outsider, unfamiliar with the subject, he wanders the halls with little sense of what, or whom, he might find. Hence, he rather rudely asks a professor of forestry for help. The professor tells him about a mysterious tree in the South Seas, called the Takonoki. It is about five to seven, or even eight meters high, and bears fruit the size of a human head. The research he conducted has revealed that there are a great many species of this tree. Originally it was found only in the Eastern Hemisphere, spreading from Africa through Madagascar, India, and Malai, to New Guinea, Solomon, New Caledonia, and northern Australia. Topographically, Micronesia appears to be the birthplace, which makes it all the more intriguing to him. The tree is not a useless plant, he explains, and the inhabitants of the Pacific rely on it. The long leaves are cut into small pieces and used to make clothes, rugs, and fans, which make it indispensable to them. When the fruit is used for food, the fine internal fibers are removed, to make something similar to yokan. It is extremely tasty, he says. He wants to classify the plants and present them soon to the academic world. However, a different approach to categorization is needed, one that is based on the specimen's medicinal and ecological use. The Age of the Theatre, with its magical, atemporal, haphazard juxtapositions of objects had long ended, and the gridded, hierarchical Age of the Catalogue had already begun. Did he want to understand what happens to objects and our understandings of them, when they are absorbed into new organizational system? The reporter, most likely, left with more than he expected. Little did he know, though, that the mystery of the tree was already making its way beyond the tropics: Through scientific investigation and creative experimentation, it would travel from the herbarium, into stories, and even into a 3D fabrication lab.

#### 実験室を覗いてみる

ここにアーカイブされた自然資料は自律したものなのだろうか、それともそれを作った人、使った人の痕跡も残しているのだろうか。1935年2月、雨の降る午後。農学部を訪れた一人の記者がいた。門外漢の彼はこの分野に明るくなく、そこで何に、または誰に出会えるのかもわからずに廊下を歩き回っている。彼は身のほどをわきまえずに林学の教授に話を聞いてみた。教授は南洋の謎めいた樹木「タコノキ」について語り始めた。高さは5～7メートル、時に8メートルに達し、人間の頭ほどの実をつける。教授の研究によれば、この樹木には非常に多くの種類が存在する。元々は東半球のみでみられ、アフリカからマダガスカル、インド、マライを経てニューギニア、ソロモン、ニューカレドニア、オーストラリア北部まで広がっている。地形学的にはミクロネシアが起源地らしく、そのことがこの教授にとってはさらに興味深い。太平洋の住民たちはこの樹を大変頼りにしており、「決して無用の植物ではない」と教授は説明する。長い葉は細かく裁断され、生活に不可欠な衣類や敷物、うちわに加工される。果実を食べる時は、中の細かな繊維を取り除いて、羊羹に似た食品にして食べる。「非常においしい」と教授は言う。彼はこれらの植物を分類し、近く学術界で発表したいと考えている。ただし、標本の薬用的・環境的な用途に基づく従来とは異なる分類法が必要だという。集めてきたものを、乱雑に、そして魔術的・無時間的に並列できた「劇場の時代」はとっくに終わり、座標軸上にヒエラルキーを持って並べる「カタログの時代」がすでに始まっていた。果たして、この教授は組織化するための新しい体系に何かが組み込ま

れる時、それ自体や私たちの認識にどんな変化が起こるのかに興味があったらうか。記者はおそらく予想していた以上の情報を得て帰っていったらう。しかしこの樹木の謎がすでに熱帯を超えつつあることを彼は知るよしもない。科学的調査とクリエイティブな実験を通じて、それは植物標本庫から物語へ、さらには3Dファブリケーションラボへと旅立つことになる。

#### PERIPHERY AND CENTER (OR PEOPLE LOVE FORESTS)

She read in a German publication from 1934 that Japanese and Western authors once sought the character of the Japanese national essence—kokutai—and the origin of Japanese architecture in the Arcadian realms of the forest, a beauty of which could only be felt by the Japanese and the Germans. She knows next to nothing about traditional Japanese culture. Perhaps like many foreign visitors, she perceived the country as a pristine, forested landscape—a “green archipelago”. She quickly learned, however, that this verdant image is, in fact, the result of centuries of human labor and environmental management. What if she considers the country's history of tradition, empire, and transformation from the vantage point of forests? Follow the wood as resource? How might her images of Japan be challenged? With modernization in the late 19th century, didn't the country begin to exhaust its own forests? Inspired by Western powers, turning then outward, establishing an empire across Asia, extracting vast quantities of tropical hardwood to fuel its growing industries and war machine? Isn't the story to tell also one of exploitation and shifting global power? Could she treat wood as a symbol of imperial reach? And what happened after, with the devastation of World War II—cities burned, colonies lost, and forests depleted? Did, in the rubble, timber take on new meaning? Practical for rebuilding, yet still tied to memory and tradition? Didn't the country, shifting from conquest to commerce, once again reach beyond its borders? This time through trade? Yet, while preserving its own forests, didn't it contribute to deforestation abroad, echoing the old patterns of extraction?

#### 周縁と中心（あるいは、人は森を愛する）

彼女は1934年のドイツの出版物で、日本と西洋の著者たちが日本の国体とその建築の起源を森林の理想的な側面、日本人もドイツ人も感じることができる素朴な美しさに求めた、と読んだことがある。彼女は日本の伝統文化についてほとんど何も知らない。多くの外国人の訪問者と同じように、彼女はこの国を手つかずの森林地帯をもつ、「緑の群島」として見ていたのだろう。しかし、この緑豊かなイメージは、実際には何世紀にもわたる人間の労働と環境管理の結果であるということを彼女はすぐに知ることになる。もし、この国の伝統と帝国主義、そしてその変容の歴史を、森という視点から捉え直したらどうなるだろう。木材を特定の資源としてたどってゆくことで、彼女の日本に対するイメージはどのような変化を強いられるのだろうか。19世紀後半の近代化とともに、日本は自国の森林を消費し尽くしていく。そして西洋列強に触発され、今度は外へと目を向け、アジアに帝国を築き、成長する産業と軍勢力を支えるために、熱帯の堅木を大量に伐採していった。語られるべきは、移り変わる世界権力と搾取の物語ではないのか。彼女は木材を帝国の拡大の象徴として捉え直すことができるだろうか。そして、その後が続く焼け野原となった都市、失われた植民地、枯



渴した森林など、第二次世界大戦後の荒廃。その廃墟の中で、木材は復興のための実用的な素材でありながら、記憶と伝統に結びついたものとして、新たな意味を持った。征服から商業へと転換したこの国は、自国の森林を保護しながら、今度は「貿易」という形で再び国境を越えていった。しかし、その拡大は海外の森林破壊に加担するという、結果的にかつての収奪パターンを繰り返しているだけではないのか。

## RAID THE ICEBOX

Can the fortress of knowledge become a prison? Pushing the body into the archive, pushing the archive into the body—a mutual metamorphosis conjuring up, creating, secreting, excreting, inflecting critical points where virtuals and actuals exchange place. She begins to move away from the conventional concept of knowledge that is as immaterial as it is unseen—like a hidden text that sleeps on the leaves of a book that has not yet been opened, in the cellar of a warehouse. There, in the depot, doesn't materiality not only carry knowledge, but is knowledge: in the position of the piles, the stacking and layering of the documents in the cellar rooms, their bizarre neighborhoods, the light and air conditions of their storage? Furthermore, doesn't the collection itself produce knowledge through its encodings: through its preceding procedures and processes, its techniques and storage of this knowledge?

She was convinced that the material must be experienced in the world, in order to produce the effects of knowledge. But what if knowledge is not subsequently provided with a material? Is a file on a computer, which can be changed at any time, “in the world”? Do we need original materials as evidence of historical authenticity? She always wondered why tacit knowledge was never integrated into occidental historiography and remained marginal to the European concept of culture. As the winners of the battle between sensory and cognitive modes of apprehending history declared, history should be understood rather than felt. Yet with the current restructuring of the cultures of knowledge, hasn't the body been rediscovered as a seat of memory? Yet how can this be made productive?

## 冷蔵室を襲撃せよ

知識の砦は、牢獄となりうるのだろうか？身体をアーカイヴに押し込み、アーカイヴを身体に押し込む。この相互的な変化は、仮想と現実が入れ替わるような臨界点を召喚し、生成し、分泌し、排泄し、屈折させる。彼女は、倉庫の地下室で眠る誰も開くことのない本に書かれた文章のような、従来の不可視で形のない知識の概念から離れ始める。地下室に階層的に積まれた書類とその配置、それらが作り出す奇妙な地区、保管のための光と空調。その中では物質性は単に知識を運ぶものだけではなく、知識そのものではないのか。さらに、コレクションそのものが、その前段階の手続きやプロセス、保存するための技術や記号化を通じて、新たな知識を生み出しているのではないか。

知識の効果を生むには、これらは現実世界で経験されねばならない、と彼女は確信していた。しかし、もし知識が後々モノと結びつけられないとしたらどうなるのだろうか。いつでも変更可能なコンピュータ内のファイルは、果たしてこの「世界」に

存在するのだろうか。オリジナルの物質的資料は歴史的真實性の証拠として必要なのか。なぜ暗黙知は西洋の歴史記述に取り込まれなく、ヨーロッパの文化概念の周縁に留められたのか、彼女は常に疑問に思っていた。感覚的認知と論理的認知の戦いの勝者が、「歴史は感じるものではなく理解するもの」だと宣言をした。しかし、知識の文化が再編成される今、身体は記憶の座として再発見されつつある。そのことをどう活用できるのだろうか。

## YUKA YUGETSU (PLAY WITH FLOWERS, PLAY WITH THE MOON)

While she sleeps here, she is awake elsewhere. She feels that the embodied knowledge of the material has a different temporality. When a collection promises recollection, the arrested life of the displayed collection finds its unity in memory and narrative. The inanimate comes to life in the service of the awakened dead. In the following narrative, knowledge is not only written or read. It is situated—in timber beams, in forest rhythms, in the strange alignments of time and place.

Imagine the humid forests of Southeast Asia during the late Meiji period, a breast-banded jewel beetle larva burrowed beneath the bark of a *Takonoki* tree. At that time, the country's imperial ambitions were drawing heavily on the region's timber resources. Logging intensified, and the larva, unnoticed within a felled trunk, was carried across the sea to the port of Kagoshima, encased in a shipment of wood. The Japanese summer sun shone down on the port, but for the larva, time seemed to stretch and freeze, as it slumbered deep. Years turned into decades. The Taisho era came and went, the country modernized, and the nation moved towards a state of total war. The larva, unseen and forgotten, remained undisturbed, suspended in the temporal logic of the material world. It would not stir again until half a century later, when the timber from that very shipment was used in the construction of a house on an island in the Hakata Bay. Surrounded by the sea and mountains, offering a large array of seasonal flowers, it was supposed to be a place where family and friends gathered: for cherry blossom viewing in spring, fireworks in summer, and baking sweet potatoes in the fireplace in winter. However, the house had been waiting for its owner for a long time, but due to illness, she never returned. Hence, the idea arose to make it a place for artists and researchers, who quietly spend time and bring life back.

The years passed and something began to happen. The warmth of the house, combined with the surrounding flora, slowly awakened the beetle larva from its deep slumber. One morning, the larva, now fully grown into an exquisite beetle, emerged from its wooden nest. It didn't take long. The beetle's presence was noticed by the current resident, an artist from overseas. To her it became more than a creature: When the beetle finally emerged, fully formed and radiant, it did not simply appear—it revealed the latent memory of the material. It became an accidental archive—a living record embedded in material. She was convinced that the wood did not merely carry the larva as a vessel; it preserved an entire ontological state that bore silent witness to colonial extraction, global circulation, and eventual reuse. Time does not move linearly. It layers, folds, and waits.

Isn't the beetle's life a reminder that material is never neutral? It remembers. It holds. And sometimes, it awakens.

## 遊花遊月（花と遊ぶ、月と遊ぶ）

彼女はここで眠る間、別の場所で起きている。モノが内包する知は異なる時間性を持つと彼女は感じる。コレクションが思い出すことを約束するとき、展示されている静止した生命は、記憶と物語の中で息を吹き返す。目を覚ました死んだものたちに仕えるために、無機物は有機物へと変わる。この物語において、知識とは単に書かれたり読まれたりするだけのものではなく、例えば、木材の梁や森のリズム、または奇妙な時間と空間の重なりといった、特定の場所を有している。

明治後期、東南アジアの湿潤な森を想像してみよう。タコノキの樹皮の下で、フトオビハデルリタムシの幼虫が潜んでいる。当時の帝国的野心は、この地域の木材資源に大きく支えられていた。伐採が進み、幼虫は切り倒された幹の中にいることに気付かれることなく、木材貨物に紛れて海を渡り、鹿児島港へと運ばれた。日本の夏の日差しが港を照らす中、深い眠りについた幼虫にとって、時間は引き伸ばされ静止しているかのように感じられた。年月は数十年に及んだ。大正時代が過ぎ、国は近代化し、総力戦体制へと向かう。そんな中、幼虫は誰の目にも触れず、忘れ去られ、物質世界の時間の中で漂っている。幼虫が再び動き出すのは、半世紀後、その貨物の木材が博多湾の島にある家の建材として使われたときだった。海と山に囲まれ、四季折々の花が咲くこの家は、春の花見、夏の花火、冬の囲炉裏で焼く芋のたびに、家族や友人が集う場所とならずだった。しかし、この家は長い間主人を待ち続けたものの、病気のため彼女はついに戻らなかった。そこで、この家に再び命が宿るように、アーティストや研究者が静かに時を過ごす場所にすることにした。

年月が流れ、ある変化が起きた。家の温もりと周囲の植物環境が相まって、幼虫は深い眠りからゆっくりと目覚めた。ある朝、見事な成虫へと成長し、木材の中の巣から現れた。現在の住人である海外出身の芸術家はタムシの存在にすぐに気がついた。彼女にとって甲虫が完全な形で輝きながら現れたとき、それは単に生き物が出現したのではなく、物質に潜在する記憶が顕在化した、偶然のアーカイブだった。物質に埋め込まれた生きた記録。この木材は単に幼虫を運んできたのではなく、植民地的搾取、グローバルな物流、そして再活用を静かに目撃した存在論的な状態そのものを保存していたのだと彼女は確信した。時間は直線的に進まない。層をなし、折り畳まれ、そして待つ。タムシの命は、物質が決して中立ではありえないことを私たちに思い出させる。それは記憶をし、保持し、そして時折、目覚めるものなのだ。

## THE SHIP OF THESEUS

Why did Western Enlightenment, Rationalism, Romanticism, and notions of the authentic ruin prioritize the preservation of material authenticity as an end in itself? She always wondered about the object-centric model of conservation, where interventions are minimized in order to freeze a structure in time—privileging the historical moment of an object's creation over its extended life and use. Shouldn't change be accepted as a natural and necessary part of an object's life?

She once read that that the primary aim of Japanese conservation is retaining the original form, giving less consideration to material authenticity—suggesting the analogy of The Ship of Theseus, whose decayed planks were gradually replaced until no original timber was left. While this interpretation of the approach is also contested, the question remains if an object can be considered the same even many centuries of repeated repairs, possibly with all its material being replaced? Shouldn't we—with changing perspective on material culture—understand heritage not as a static object or fixed set of materials, but as an ongoing, lived practice? An embodied knowledge that is continually enacted, negotiated, and reconstituted through specific cultural, technical, and ethical practices over time?

## テセウスの船

西洋の啓蒙主義、合理主義、ロマン主義、そして「オーセンティックな廃墟」という概念は、なぜ物質的な真正性の保存の優先をその最終的な到達点としたのだろうか。対象物中心の保存モデルにおいて、介入を最小限に抑え、構造を時間の中で凍結させようとするのは、その物体が作られた歴史的瞬間を、その後の長い使用と変容の歴史よりも重視するからではないのか、と彼女は常々疑問に思っていた。むしろ物体の生きる時間において、変化は不可欠なものとして受け入れられるべきではないのか。

日本の保存修復は原形の維持を主眼とし、物質的な真正性にはあまりこだわらないと、かつて彼女は読んだことがある。それはまるで、朽ちた板材を少しずつ交換し、ついに元の木材が何一つ残らなくなった「テセウスの船」のようだ。この解釈には異論もあるだろう。しかし何世紀にもわたる修復を経て、全ての素材が置き換えられた後でも、それは同じモノと言えるのだろうか。物質文化に対する視点が変わりつつある今、私たちは遺産を静的な物体や固定された物質の集合としてではなく、継続的に生き続ける実践として理解すべきではないのか。それは、特定の文化的・技術的・倫理実践を通じて、絶えず実行され、交渉され、再構成されていく身体知のようなものではないのか。

## OBJECTS RELEASED FROM REST

The objects have arrived. And, having arrived, what then do they do? Assembled with obsessive care and endless yet minimal variation. Silent and unmoving. Aren't artifacts, regardless of whether they are pieces of high art or implements of everyday life, first and foremost historical effects of institutionalizations and classifications? She knows that the endeavor takes a place alongside other works that have focused on the meaning of a collection as both a formal space and an ideological construct. Objects transferred from the storage areas into the gallery spaces, to subvert traditional notions of connoisseurship and aesthetic display. One antecedent of what has been referred to as “institutional critique”. Yet haven't things changed tremendously since what appears in retrospect as the first or second wave? Isn't the exhibition (a genuinely modern form, developed as an experiential and visual system, capable of addressing large audiences) an obsolete format of communication? Shouldn't the objects be in the world, with their own different temporality, experienced there, in order to produce the effects of



knowledge? Could they be cast as active narrators of their own histories—affect-laden, garrulous, animated? Isn't the exhibition everywhere?

他から解き放たれたモノたち

モノたちが到着した。さて、到着したそれらはその後、何をするのか。執拗なほどの注意と、最小限でありながら無限のバリエーションをもって組み立てられ、黙して動かぬ存在。美術の名品であれ日常の道具であれ、人工物というものは、そもそも制度や分類法の歴史の所産ではないのだろうか。これが、コレクションを形式的な空間や観念的な構築物として問う、他の作品と同じ試みであるということを彼女は知っている。伝統的な鑑識眼や美的展示を覆すために収蔵庫から展示室へとこのモノたちは移送されたきた。それは「制度的批判」と呼ばれるものの前例の一つでもある。しかし、振り返ればファーストウェーブやセカンドウェーブと呼ばれる時代から、状況は劇的に変わったのではないか。まさに近代的な形式といえる、大衆に向けた体験的・視覚的システムとして発達した展覧会は、もはや時代遅れのコミュニケーション手段である。知識の効果を生むためには、モノはこの世界に置かれ、それぞれの時間性を持ち、その中で体験されるべきではないのか。それらを、自らの歴史を能動的に語る存在、または感情を宿し、饒舌で、生き生きとした語り手としてキャストिंगできないだろうか。あらゆる場所に展覧会は存在している。

## EMPIRE AND ENVIRONMENT

As peripheral parts of the museum's collection, the selected objects reflected her resistance to the scholarly injunction to analyze and connect, in order to make a coherent whole. How can she begin to understand their complexities after they have been resting in storage for decades? Who, why, and how had they been collected? How were they described, classified, and categorized? What are the objects' own histories and associations? What other potential meanings or stories do they contain?

Intrigued by the complicated history that weaves together design, ecology with colonialism and global trade, she calls into question the relationship between environmentalism and imperialism. When and where did it begin? She apparently finds the answer in a book from a scholar, who points to the introduction of a new forest management system by colonial officials in British India in the 19th century: more precisely, a British general and former forest inspector who reconciled governance and economic profitability, with ecological needs. This system, so she learns, became a global template, spreading to Commonwealth territories and leading to the idea of environmentalism internationally. For all she knows, the research on the connection between empire and environment has flourished worldwide over the past quarter of a century. Most writings, however, have focused on the history of Western imperialism; few have anything significant to say about the Japanese. Haven't there been more recent attempts to shed in-depth light on the natural and cultural history of forests with its wider debates about imperialism, environmentalism, and modernity? She remembered that a writer once said that photographic reproduction, montage, and the book are the decisive filters through which one sees the world. Hence, she turns to the library.

She arrives at an empty space. It looks like a shell. She is unpacking her library. She loves unpacking. The books are not yet on the shelves, not yet touched by the mild boredom of order. You cannot march up and down their ranks to pass them in review before a friendly audience. Instead, she asks you to join her in the disorder that has been wrenched open, to join her among the piles.

## 帝国と環境

博物館のコレクションの周縁から選ばれたモノたちは、分析と関連付けによって全体像の構築を求める学術的要請への彼女なりの抵抗を反映している。何十年も収蔵庫で眠り続けてきたこれらのモノの複雑さを、いかに理解し始めればよいのか。誰が、なぜ、どのようにしてこれらを収集したのか。どのように記述され、分類され、カテゴライズされたのか。モノそれ自体が持つ歴史や連想させるものは何か。そして、どんな潜在的な意味や物語を内に宿しているのか。

デザインと生態学、植民地主義と世界貿易が絡み合う複雑な歴史に興味を引かれた彼女は、環境主義と帝国主義の關係に注目をする。それはいつ、どこで始まったのか。「19世紀の英領インドで、植民地官僚たちによって導入された新たな森林管理システム」という答えを一冊の学術書に見出した。より正確には、ある英国軍人で元森林監察官が、統治や経済的利益と生態学の調和を図った。このシステムが英連邦全域に広がり、国際的な環境保護思想の原型となったことを、彼女は知ることになる。帝国と環境の関連性に関する研究はこの25年ほどの間、世界的に発展をした。しかし、ほとんどは西洋帝国主義の歴史に焦点を当てており、日本について言及したものは少ない。森林の自然史・文化史をめぐる、より広範な議論の中で、帝国主義、環境保護、そして近代に深く光を当てようとする、より最近の試みはなかったのか。「写真複製、モンタージュ、そして書籍こそが、世界を見る決定的なフィルターである」というある作家の言葉を思い出し、彼女は図書館へと向かった。

到着したのは、空っぽの空間だった。まるで何かの殻のように見える。彼女は自分の図書館からいろいろと取り出し始めた。彼女は荷解くことが大好きだ。本はまだ棚に並べられておらず、穏やかな退屈をもたらす秩序にもまだ犯されていない。向こうの友好的な視線に対して、閱兵するかのように一目見ただけで通り過ぎるわけにはいかない。かわりに、こじ開けられた無秩序と積み重なったモノたちの中に、共に身を置くことを彼女は提案する。

---

Based on writings by Susanne Leeb, Koji Nakashima, Sara Ahmed, Félix Guattari, Teju Cole, Ann Cvetkovich, Fumiko Hayashi, François Jullien, Jorge Luis Borges, Reinhart Koselleck, Pamela M. Lee, Roland Barthes, Peter Osborne, Hito Steyerl, Marion von Osten, Asger Jorn, John Beck and Ryan Bishop, Ariella Azoulay, Manfredo Tafuri, Vera Wolff, Alyssa Grossman, Alain Resnais, Gerald Raunig, Anna-Sophie Springer, Siri Hustvedt, Joan Didion, Kathy Acker, Michael Guggenheim, Robert Smithson, The Kyushu University Museum Website, Elizabeth Grosz, André Lepecki, Michel Foucault, Knut Ebeling, Walter Benjamin, Eileen Hooper-Greenhill, Eva Wittocx, Ango Sakaguchi, Kyudai Shimbun 02/12/1935, Heather MacNeil, Andy Warhol, Georges Bataille, Elizabeth Freeman, Inge Baxmann, Hitomi Hasegawa, Susan Stewart, Giuliana Bruno, Alejandro Martínez de Arbuló, Howard Halle, Fred Wilson, Martin Beck, Jeffrey Jerome Cohen, Gregory Barton, Tessa Morris-Suzuki, André Malraux, as well as conversations with Mishima Misako, Munetoshi Maruyama, Ryuji Arai, and a hallucinating machine.

このテキストは以下の作家の文章を参照して書かれている：ズザンヌ・レーブ、中島弘二、サラ・アーメッド、フェリックス・ガタリ、テジュ・コール、アン・ツヴェトコヴィッチ、林芙美子、フランソワ・ジュリアン、ホルヘ・ルイス・ボルヘス、ラインハルト・コゼレック、パメラ・M・リー、ロラン・バルト、ピーター・オズボーン、ヒト・シュタイエル、マリオン・フォン・オステン、アスガー・ヨルン、ジョン・ベック&ライアン・ピショップ、アリエラ・アズレイ、マンフレド・タフォーリ、ヴェラ・ヴォルフ、アリッサ・グロスマン、アラン・レネ、ジェラルド・ラウニツヒ、アンナ＝ソフィー・シュプリンガー、シリ・ハストヴェット、ジョアン・ディディオン、キャシー・アッカー、マイケル・グーゲンハイム、ロバート・スミッソン、九州大学総合研究博物館ウェブサイト、エリザベス・グロス、アンドレ・レベッキ、ミシェル・フーコー、クヌート・エーベリング、ヴァルター・ベンヤミン、アイリーン・フォーバー＝グリーンヒル、エヴァ・ヴィトックス、坂口安吾、九州大学新聞1935年2月12日号、ヘザー・マクニール、アンディ・ウォーホル、ジョルジュ・バタイユ、エリザベス・フリーマン、インゲ・バックスマン、長谷川仁美、スーザン・スチュワート、ジュリアナ・ブルーノ、アレハンドロ・マルティネス・デ・アルブロ、ハワード・ハレ、フレッド・ウィルソン、マーティン・ベック、ジェフリー・ジェローム・コーエン、グレゴリー・バートン、テッサ・モリス＝スズキ、アンドレ・マルロー。そして三島美佐子、丸山宗利、新井竜治、幻覚する機械との対話。

---

Translated from English by Takuro Mizuta Lippit.

Thanks to Ariane Beyn, Genki Fujita, Mishima Misako, Takuro Mizuta Lippit and Madoka Yuki.